CC BY

سال هفتم، شماره ۴، پیاپی ۲۵ زمستان ۱۴۰۳

www.qpjournal.ir
ISSN : 2783-4166

نقد و تحلیل فمنیستی فیلم سینمایی خاکستری نوشتهٔ تهمینه میلانی

محمدرضا نوذریان[۱]، دکترابراهیم دانش[۲]، **دکتر رامین محرمی[۳]**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۳/۲۶ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۰۷/۰۷

نوع مقاله: **پژوهشی**

(از ص ۱۲۷ تا ص ۱۵۰)

10.22034/CAAT.2024.463016.1094

چکیده

بررسی آثار ادبی و هنری با رویکردهای فمنیستی، گویایِ حقیقت ناگوار استخفاف و استثمار زنان در طول تاریخ از سوی نظام و فرهنگ مردسالار جوامع است. نهضت فمنیسم با انواع زیرشاخه‌هایش در پی شناسایی و بازنمایی نگرش نادرست جامعه به بانوان و ت بعات منفی اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و فرهنگی ناشی از آن در حیات آنان به عنوان قشری مهم و تأثیرگذار در تاریخ تمدّن بشر است. سینما به دلیل قابلیت‌های بالای زبانی، تصویری و موسیقایی، از عرصه‌های مهم تجلّی احساسات و اندیشه‌های فمنیستی به‌شمارمی‌رود. تهمینه میلانی به عنوان یک سینماگر زن در آثار سینمایی خود بویژه «خاکستری» بازنمایی معضلات و مصائب اجتماعی قشر بانوان را از اولویّت‌های حرفه‌ای خود قرارداده‌است. این مقاله به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی فیلم خاکستری را با رویکرد «فمنیسم لیبرال» بررسی‌کرده، به این نتیجه رسیده‌است که سازندگان فیلم در بازنمایی مؤلّفه‌های مهمّ محتوایی از قبیلِ مطالبهٔ حق آزادی، تحصیل، ازدواج، اظهار نظر و... و معضلات اجتماعی موجود بر سر راه بانوان دردستیابی به آن‌ها با استفادهٔ شایسته از عناصر فرمی مهمّی چون لوکیشن، شخصیت‌ها، گفت‌وگوها، کنش‌های سینمایی، رنگ‌ها، موسیقی، زبان بدن، زوایای دوربین، موسیقی متن و ... به خوبی از عهده برآمده‌اند.

کلیدواژه‌ها: نقد فمنیستی، تهمینه میلانی، خاکستری، فرم، محتوی.

[۱] . دانشجوی دکتری، زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.// mh.nozarian@yahoo.com

[۲] . استادیار، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.(**نویسنده مسئول**) // e.danesh@uma.ac.ir

[۳] . استاد، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.// moharami@uma.ac.ir

۱-مقدمه

زنان علی‌رغم تأثیرگذار بودن، در طول تاریخ در حاشیه قرارگرفته‌اند و موقعیّت‌های مهمّ سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی، عمدتاً در اختیار مردان بوده‌است. این قشر غالب با استفاده از شرایط و ابزارهای گوناگون و تحقیر جایگاه و نقش زنان در زندگی و پیشرفتِ بشر، حضور و مشارکت آنان را در اجتماع محدودتر کرده‌اند و این رویکردِ یکسونگرانه به صورت نوعی ایدئولوژی بر ذهنِ سلطه‌جوی مردان و ضمیرِ سلطه‌پذیر زنان حاکم شده‌است؛ چنان‌که شاعری چون هومر زنان را منشاء حسادت‌ها و وقوع جنگ‌ها و حتّی در شمار حیوانات می‌داند(آکین، ۱۳۹۸: ۵۳).

در مقابلِ این نگاه کوته‌بینانه، افراد و جریان‌هایی، با انتقاد از سلطهٔ مردان، در راستای دفاع از کرامت انسانی و حقوق اجتماعی زنان و ارتقاء سطح فکری، فرهنگی و اقتصادی آنان همّت‌کرده‌اند؛ امّا این تلاش‌های پراکنده به دلیل فقدان پشتوانهٔ نظری و امکانات سیاسی و اقتصادی، معمولاً دستاورد چندانی نداشته‌است.

دفاع از حقوق و جایگاه زنان به صورت جریانی فراگیر و تأثیرگذار، مرهون رشدِ آگاهی زنان و ورودشان به قلمرو فرهنگ، هنر و ادبیات است. این جریان با عنوان «فمنیسم» مطرح شد و در حوزه‌های گوناگونی چون فلسفه، جامعه‌شناسی، روان‌شناسی، اقتصاد، هنر و ادبیات با خلق آثار فرهنگی، ادبی و هنری، تغییری شگرف در نگرش به زنان ایجادکرد. از دید فمنیسم، نظام مردسالار مکانیسم‌های ایدئولوژیکی و نهادهای اجتماعی و فرهنگی را برای تثبیت سلطه بر بانوان به‌خدمت‌می‌گیرد(میشل، ۱۳۸۳: ۱۲)؛ بنابراین آثار ادبی و هنری تجلّیگاه ایدئولوژی و فرهنگ جامعه و ابعاد مختلف تفکّر جنسیت‌محور و سیاست‌ها و اقدامات ناشی از آن هستند.

فمنیسم علاوه بر نهضتی اجتماعی و فرهنگی، از نظریه‌های مهمّ ادبی و هنری نیز محسوب می‌شود که با پرتوافکنی بر آثار ادبی و هنری، خوانش و نقدی نظام‌مند به نام «نقد فمنیستی» پدیدمی‌آورد که هدف آن بررسی نحوه و میزان بازتاب مسائلی از قبیل اجحاف اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و حقوقی نسبت به زنان و چاره‌اندیشی در این باره است. و علیه بنیادگرایی که بر برتری زیستی مرد بر زن استوار است، قیام‌می‌کند(صفوی، ۱۴۰۰: ۸۶ و۸۷).

۱-۱-بیان مسأله

فمنیسم خواهان عدالت دربارهٔ زنان حقوق انسانی و اجتماعی آنان است. به باور پیروانِ این جنبش، جهل و غفلتِ زنان و غلبهٔ نظامِ مردسالار، منجر به نابودی فرصت‌های رشد و تعالی بانوان شده‌است. آنان آرمان‌ها، دغدغه‌ها، اهداف و افکار خود را در قالب اصطلاحات، مفاهیم و مضامین فمنیستی وارد ادبیات و هنر کردند تا گام‌هایی اساسی برای ارتقاء فکری، فرهنگی، حقوقی، اقتصادی و اجتماعی زنان بردارند.

سینما امکانات فراوانی در اختیار هنرمند قرارمی‌دهند تا احساسات و اندیشه‌های خود را به نحوی زیبا و تأثیرگذار به مخاطب انتقال‌دهد؛ از این روی این عرصه بستر مناسبی برای بازنمایی و تبلیغ عواطف و اندیشه‌های فمنیستی بوده‌است.

سینمای ایران تحت تأثیر جریان‌های رایجِ سینمای جهان و ادبیّاتِ در حال پوست‌اندازیِ ایران، با جنبش فمنیسم آشنا شد. و برخی از سینماگران از جمله تهمینه میلانی به صورت جدّی مسائل و معضلات زنان را موضوع آثار خود قراردادند تا راه برای برخاستن فریادهای درگلوماندهٔ و آشکار شدن اشک‌های نهانی این قشر هموار شود. وی به عنوان یک زنِ ایرانی، به زبان گویای همجنسانش تبدیل شد تا زوایای مغفول زندگی آنان را بر پردهٔ سینما ترسیم‌کند.

«خاکستری» از فیلم‌های درخشانی است که میلانی فیلمنامهٔ آن را نوشته‌است. پژوهش حاضر این فیلم را در پرتو نظریّهٔ «فمنیسم لیبرال» تحلیل‌کرده، تا دغدغه‌های یک سینماگر فمنیستِ زن، نحوه بازنمایی آن‌ها و میزان توفیقش را در این امر بررسی‌کند.

۱-۲-پیشینهٔ پژوهش

فیلم «خاکستری» از دید فمنیسم لیبرال بررسی‌نشده‌است، امّا اهم پژوهش‌های مربوط به فمنیسم و آثار میلانی عبارتنداز:

مزرعه(۱۳۸۰) در مقالهٔ «فرشته‌های سوخته»، میلانی را روایتگر گزارشی می‌داند دربارهٔ دختران ایرانی که به دلیل سنّت‌های غلط، بناچار ازدواج می‌کنند و در خانهٔ همسر اسیر می‌شوند.

احمدیان دلاویز (۱۳۸۸) در مقالهٔ «کلکسیون فیلم‌های فمینیستی،گزارشی اجمالی از آثار تهمینه میلانی» معتقد است که میلانی زاویهٔ دوربین خود را بر چهرهٔ شکسته و تکیدهٔ زن‌هایی زوم می‌کند که مجموعه‌ای از خواست‌های سرکوب شده و آرزوهای بر باد رفته‌اند.

مظفری و نیک روح متین (۱۳۸۸) در مقالهٔ «تحلیل محتوای فیلم دوزن با رویکرد به زن» معتقدند که فیلم مذکور نشانگر مواجههٔ زنان با معضل سلطه‌جویی و خشونت مردان در محیط‌های علمی مانند دانشگاه و فضاهای سنتی از قبیلِ خانه است.

پاک‌نیا (۱۳۸۹) در مقاله « لیبرالیسم و فمنیسم لیبرال-رادیکال» در پی اثبات این است که دلیل ایستادگی فرهنگ و سیاست لیبرالی در برابر خواسته های فمنیسم لیبرال، تعارض قدرت بوده است.

محمدی (۱۳۹۴) در پایان‌نامهٔ «بازنمایی زن در آثار سینمایی تهمینه میلانی» با نشانه‌شناسی فیلم‌های «دوزن»، «واکنش پنجم»، «زن زیادی» و «آتش‌بس» نتیجه‌گرفته‌است که میلانی ریشهٔ نابرابری حقوق زن و مرد را تبعیض جنسیتی می‌داند.

خانیکی و فراهانی (۱۳۹۴) در مقاله« قدرت و پادقدرت جنسیتی در سینمای ایران، مقایسه تطبیقی آثار تهمینه میلانی و رخشان بنی اعتماد» به این نتیجه رسیده‌اند که آثار تهمینه میلانی معمولا تک صدایی و در راستای نشان دادن گفتمان غالب مردسالاری برای اعمال سلطه است در حالی که آثار رخشان بنی اعتماد دارای ویژگی دموکراتیک و امکان سخن‌گویی برای تمام اقشار است.

۱-۳-روش پژوهش

این مقاله به روش توصیفی-تحلیلی مؤلّفه‌های فمنیسم لیبرال را در عناصر فرمی و محتوایی فیلم سینمایی «خاکستری» نوشتهٔ تهمینه میلانی تحلیل کرده‌است.

۲-مبانی نظری

آنچه با عنوان تفکّر و رویکردهای فمنیستی می‌شناسیم بسیار پیش‌تر از این کلمه، وجود داشته‌است(فریدمن، ۱۳۹۷: ۷-۵)؛ برخی معتقدند که «شارل فوریه»(Charles Fourier) هنگام ابداع کلمهٔ فمنیست، «زن جدید»ی را در ذهن داشت که جامعه را متحول‌می‌کند و خود نیز در جامعه‌ای که به جای منفعت‌طلبی، همکاری در آن غالب است، متحوّل می‌شود(روباتم، ۱۳۹۸: ۹).

با وجود طلوع آزادی‌خواهی بانوان در میانه‌های سدهٔ هفده(کلیف، ۱۴۰۱: ۱۹)، اصطلاح فمنیست تا دههٔ ۱۹۶۰ معنای حقارت‌آمیزی داشت؛ امّا از ۱۹۶۰ به بعد که بانوان، مصمّم به استفاده از عنوان «آزادی زنان» شدند، ارزش و گسترش یافت(والترز، ۱۳۹۹: ۵). موضع‌گیری‌ها دربارهٔ فمنیسم میان خود بانوان نیز متفاوت بوده‌است: نویسندگانی مثل آنا بانتی(Anna Banti) یا هانا آرِنت(Hannah Arendt)، از فمنیسم اعلام انزجارکردند. حتی کولِت(Colette)، زنی را که حقّ رأی مطالبه‌کند، درخور حرم‌سرا و تازیانه دانست(سونتاگ، ۱۴۰۰: ۷۶). امّا بِتی فریدان(Betty Friedan) در مبحث «رازوری زنانه» اعلام‌کرد که طبیعتِ زنانه از طبیعت مردانه پایین‌تر نیست؛ بلکه امکان دارد فراتر هم باشد(فریدان، ۱۳۹۸، ۴۲).

۲-۱-انواع فمنیسم

فمنیسم تحت تأثیرسنت‌های «رادیکال»، «لیبرال»، «مارکسیست» و «سوسیالیست» به انواع زیر تقسیم‌شد:

نمودار شمارهٔ ۱

۲-۱-۱-فمنیسم رادیکال

از دید فمنیست‌های رادیکال، زنان برای تعهّد کامل به فمنیسم باید هم‌جنس‌خواه شوند(تانگ، ۱۳۹۹: ۲۰۲)؛ آنان با طرح شیوه‌های مردان در به‌کارگیری جنسی بانوان، توجّه همه را به طرق کنترلِ مردان بر بدن بانوان معطوف‌کردند و نداشتن اختیارِ بدن خود را به منزلهٔ محرومیّت از انسانیّت دانستند(همان: ۱۲۰-۱۲۱).

۲-۱-۲-فمنیسم لیبرال

لیبرالیسم بر پایهٔ اصالت فرد استوار است(آکین، ۱۳۹۸: ۳۵۳). فمنیست‌های لیبرال تخصیص مشاغل مستلزم خصایص زنانه را به بانوان نادرست و برنامه‌ریزی جنسیتی ناشی از آن را ناعادلانه دانسته، اعلام‌کردند که بانوان باید

از بند نقش‌هایی که تخصیص جایگاهی پایین‌تر را برای آنان توجیه‌می‌کند، رها شوند(تانگ، ۱۳۹۹: ۵۴) این گروه برآنند که بانوان در اموری مانند تحصیل و ... باید از فرصت‌هایی برابر با مردان برخوردار باشند(روباتم، ۱۳۹۸: ۸).

هرچند برخی ازفمنیست‌ها، ازدواج را وسیلهٔ ظلم به این قشر دانسته‌اند، بیشتر فمنیست‌های لیبرال با براندازی آن موافق نبوده، با تمرکز بر فرودستی زنان در امر ازدواج، اصلاح نگرش و رفتار مردان را لازم می‌شمردند(مشیرزاده، ۱۴۰۰: ۷۵-۷۴). از نگاه این نحله، بخش‌بندی جامعه به دو عرصهٔ عمومی(اجتماع با انواع امتیازها) و خصوصی(خانواده با انواع محدودیت‌ها) و سوق دادن زن به عرصهٔ اخیر، موجب استخفاف زنان می‌شود؛ لذا آنان مطالبهٔ برابری جنسیتی را محور ایدئولوژی خود قراردادند(رودگر، ۱۳۹۶: ۷۰).

نمودار شماره ۱

۳-۱-۲-فمنیسم مارکسیستی

فمنیست‌های مارکسیست با تمسّک به آراء کارل هاینریش مارکس(Karl Heinrich Marx) معتقدند که زنان در محلّ کار استثمارمی‌شوند؛ زیرا به اندازهٔ مردان کارمی‌کنند، امّا حقوقی برابر نمی‌گیرند. زنان در محیط خانه هم کارمی‌کنند ولی دستمزدی دریافت‌نمی‌کنند؛ بنابراین بررسی کامل ظلمی که به آنان می‌شود، بدون بررسی ستم اقتصادی میسّر نخواهدبود(پاینده، ۱۳۹۸: ۹۶/۲).

۴-۱-۲-فمنیسم سوسیالیستی

از دید فمنیست‌های سوسیالیست، نظام جنسیتی مردسالارانه و نظام سرمایه‌داری، توأمان در ستم به زنان نقش داشته‌اند و باید در کنار اصلاحات اقتصادی، اصلاحات روان‌شناختی و فرهنگی هم صورت‌گیرد(مشکات و همکاران، ۱۳۹۸: ۳۵۷).

۲-۲-فمنیسم در ادبیات و هنر

در پژوهش‌های ادبی و هنری سنتی متن معنای محدودی داشت و معمولاً به پیکره‌ای نوشتاری که متشکل از واژگان عبارات و بندها باشد، اطلاق می‌شد که این تلقّی ناشی از معنای لغوی متن یعنی پشت، درون یا میان

چیزی، عبارات اصلی کتاب، رساله و مکتوب(رک. معین، ۱۳۸۶: ۱۶۲۲). بود. رواج و پیشرفت نقد ادبی و هنری، معنای متن، گسترهٔ اشتمال و رویکردها و روش‌های نقد و معناسازی متن را متحوّل کرد به نحوی که امروزه در اصطلاح نقد ادبی، متن عبارت است از: «مجموعه‌ای از علایم که خواننده را دعوت می‌کند تا ازطریق آن‌ها معنی یک قطعه‌ی زبانی را بسازد.» (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۰۶). با این اوصاف «متن» علاوه بر نوشتار، بر هرگونه اثرِ قابل‌تفسیر و دارای پیام برای مخاطب مانند آثار هنری، فیلم، موسیقی، نقاشی و... اطلاق می‌شود(رک. حسینی، ۱۳۹۵: ۸۹ -۹۰). حتّی برخی معتقدند: «این اصطلاح هرچه را که به‌عنوان یک متن قابل‌خوانش باشد، ازجمله خود جهان دربرمی‌گیرد؛ یعنی ما می‌توانیم تقریباً بر روی متنیّت هر چیزی تأکید کنیم.»(Peck & Coyle, 2002: 175).

آثار ادبی و هنری به عنوانِ متونی معنادار، آینهٔ مسائل مختلف اجتماعی و دریچه راهیابی به درک و دریافت هنرمند از جامعه هستند(طاهری، ۱۳۹۶: ۲۱۳). بررسی این آثار گویای این واقعیّت است که در طول تاریخ، باورهای نادرستی درخصوص زنان، صبغهٔ واقعیت یافته‌اند(جواهری، ۱۳۸۶: ۴۳)؛ از جمله این که زنان برای خوشی و التذاذ مردان آفریده‌شده‌اند و برابری مرد و زن اندیشه‌ای نادرست است(روسو، ۱۳۴۹: ۴۳۴-۴۳۳). فمنیست‌ها در تقابل با چنین باورهایی، به دنبال رسانه‌هایی فراگیر برای اشاعهٔ افکار و آرمان‌های خویش بودند؛ بدین ترتیب ادبیات و هنر به خاطر جذّابیّت و تأثیرگذاری، مورد توجّه آنان قرارگرفت. در نوشتارهای اولیّهٔ فمنیستی، جامعه دارای ساختارهایی ایدئولوژیک تلقّی‌می‌شد که جنس مذکر را بر مؤنّث رجحان‌می‌دهد و افراد جامعه بدون آگاهی از سرچشمهٔ این باورها آن‌ها را عادّی و طبیعی می‌انگارند(رابینز، ۱۳۹۸: ۴۴).

«آدلاین ویرجینیا وولف»(Adeline Virginia Woolf) با کتاب «اتاقی ازآن خود»، از پیشروان فمنیسم ادبی محسوب می‌شود. «شِری رجیستر»(Cheri Register) نیز به بررسی آثار این حوزه از ۱۹۷۰ به بعد پرداخت و نقدهای موجود دربارهٔ آثار زنان نویسنده، تقسیمات فرعیِ نقدِ اصالت زن مانند تحلیل سیمای بانوان در آثار مردان نویسنده و معیارهای ادبیات مورد قبول از نظر نقد اصالت زن را بررسی‌کرد(گورین و همکاران، ۱۳۷۷: ۲۶۲-۲۶۱).

۲-۳-فمنیسم و سینما

فیلم سینمایی آینهٔ دگرگونی‌های اجتماعی و فرهنگی در بستر زمان و مکان است(گری، ۱۳۹۶: ۱۲)؛ ازاین‌روی انسان‌شناسان بررسی آثار سینمایی را از راه‌های شناسایی اوضاع هر جامعه می‌دانند(همان: ۱۹۲). فیلم سینمایی واکنش‌هایی ذهنی و احساسی در مخاطبان برمی‌انگیزد، در زندگی آنان اثر می‌گذارد(کوریگان، ۱۳۹۸: ۱۶-۱۵) و با درگیرکردن آن‌ها در سطوحی گوناگون از معنا، علقهٔ حیاتشان را تجدیدمی‌کند(گری، ۱۳۹۶: ۱۸۷-۱۸۸)؛ علاوه‌براین، فوریّت فیلم یعنی پندارِ تماشاگر مبنی بر وقوع حقیقی رخدادها در برابر دیدگانش(جینکز، ۱۳۹۶: ۳۰) و ماهیّت روایی آن که مخاطب را در فضای قصّه با احساسات بازیگران شریک‌می‌کند(روژر، ۱۳۵۱: ۵۴)، باعث می‌شود که مخاطب انعکاسِ تجربه‌های زیستهٔ مؤلف را در این پدیده توقّع داشته‌باشد(رفیعی وردنجانی، ۱۴۰۰: ۱۶).

سینما که با تأثیر هنری خود می‌تواند مروّج طرز فکری ویژه، در میان توده‌های مردم باشد(شیخ‌مهدی، ۱۳۸۰: ۲۴۰)، بستری مناسب برای طرح عواطف و اندیشه‌های فمنیستی شد و سینماگرانی مثل «ژان-لوک گدار»(Jean-Luc Godard)، «ناگیسا اوشیما»(Nagisa Oshima)، «وودی آلن»(Woody Allen) و «ارنست اینگمار برگمن»(Ernst Ingmar Bergman) آثاری در این حوزه تولیدکردند. علاوه‌براین، بانوان سینماگری مانند «کاترین آن بیگلو»(Kathryn Ann Bigelow)، «جوسلین دنیس مورهاوس»(Jocelyn Denise Moorhouse) و میمی لدر(Mimi Leder) نیز به رواج جریان‌های فمنیستی در سینما یاری‌رساندند(مزرعه، ۱۳۸۰: ۱۷-۱۵).

در سینمای ایرانِ پیش از انقلاب، زنان به غیر از کسوتِ مادر یا همسری فداکار(عشقی، ۱۳۷۵: ۸۳)، عمدتاً در نقش‌های نازلی از قبیل رقّاصه، لعبت، خواننده و ...، به صورت افرادی حاشیه‌ای، غیرمتفکّر و در خدمت خواسته‌های حقیر مردان ظاهرمی‌شدند(مهرابی، ۱۳۶۸: ۶۰-۵۹). در سال‌های آغازین انقلاب به دلیل شرایط بحرانی سیاسی، شروع جنگ و لزوم پرداختن به این موضوعات، زنان حضور چندانی در عرصهٔ سینما نداشتند. امّا پس از استقرار آرامش و ثبات نسبی و لزوم پرداختن به مسائل فرهنگی، حضور زنان در فیلم‌های سینمایی بیشتر شد. با گسترش مشارکت زنان، طرح مشکلات بانوان و مطالبهٔ حقوق این قشر، برخی از سینماگران از جمله تهمینه میلانی، رویکردهای فمنیستی را در تولید آثار سینمایی پیش‌گرفتند.

۲-۴-فمنیسم در آثار تهمینه میلانی

تهمینه میلانی ساختِ فیلم بلند را از سال ۱۳۶۸ با نگارش و کارگردانی فیلم «بچه‌های طلاق» آغاز و تا سال ۱۳۹۵ چهارده فیلم سینمایی را نوشته و کارگردانی‌کرده‌است. وی نویسندهٔ فیلم‌های «عشق و مرگ»، «شب‌های تهران» و «خاکستری» با کارگردانی محمدرضا اعلامی، داریوش فرهنگ و مهرداد میرفلّاح است. میلانی در آثار سینمایی خویش تحقیر، تبعیض و اجحاف در حق زنان و باورهای فمنیستی از جمله لزوم ارتقاءآگاهی زنان را بازنمایی‌کرده‌است؛ چراکه جهلِ انسان نسبت به ارزش، اختیار و قدرتِ خود، منجر به پذیرشِ درد و رنج به عنوان سرنوشت و تحمّل آن می‌شود(فرانکل، ۱۴۰۲: ۱۰۱). میلانی مشکلات اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی، تحصیل، ازدواج و ... زنان و اعتراض علیه آن‌ها را چنان برجسته‌می‌کند که می‌توان سبک وی را سینمای اعتراض به نوع فرهنگ و طرز تفکّر دانست(کربلایی طاهر، ۱۳۹۸: ۱۷۲).

۲-۵-فیلم سینمایی خاکستری

فیلم خاکستری که در سال ۱۳۷۹ ساخته‌شد، بخشی از زندگی شخصیتی به نام «بی‌تا» را روایت‌می‌کند که در خانواده‌ای مردسالار بزرگ شده‌است. علاقهٔ بی‌تا به ادامهٔ تحصیل و مخالفت پدرش منجر به اعتصاب غذایی و در نتیجه جلب موافقت پدر می‌شود. وی در دانشگاه، با دانشجویی به نام «فرهاد»، آشنا می‌شود و دیدارها و گفت‌وگوهای آنان به قرارِ ازدواج می‌انجامد. از سوی دیگر، طبق یک رسم سنّتی، «علی»، پسرعموی بی‌تا، برای ازدواج با او به ایران می‌آید. بی‌تا از علی می‌خواهد که از ازدواج با وی منصرف شود. علی با آگاهی از علاقه‌مندیِ بی‌تا به فرهاد، درخواست وی را می‌پذیرد. پس از مدّتی با نامردی فرهاد، بی‌تا اقدام به خودکشی می‌کند؛ امّا جان

سالم به‌درمی‌برد. در نهایت، پدر بی‌تا به سراغ فرهاد می‌رود و او را به ازدواج با دخترش مجبور می‌سازد ولی بی‌تا از ازدواج اکراه‌آمیز با یک نامرد منصرف می‌شود.

۳-بحث و بررسی

آثار هنری با اشتمال بر دو بخش اصلی «محتوا» و «فرم»، ساختار کلانی هستند که عناصر و ویژگی‌های هر دو را در تعامل با یکدیگر دارند؛ محتوا یعنی اندیشه و عواطف مطرح در اثر، نظام یا لایهٔ درونی را تشکیل‌می‌دهد که از طریق نظام یا لایهٔ بیرونی یعنی فرم و عناصر متنوّع آن به بیان درمی‌آید؛ می‌توان محتوا را «ژرف‌ساخت»(Deep Structure) و فرم را «روساخت»(Surface Structure) اثر هنری دانست. اگر هنرمند به فرم بی‌توجّه باشد، اثرش فاقد جوهرهٔ هنری و اگر به محتوا بی‌توجّه باشد، فاقد مفهوم و پیام خواهدبود(حمیدیان، ۱۳۸۸: ۲و۳)؛ بنابراین اثر هنری زمانی زیبا و تأثیرگذار خواهدبود که عناصر فرمی و محتوایی با تعادل وتناسب و به درستی انتخاب و ترکیب شوند. صورتگرایان تبیین شکل اثر یعنی برقراری ارتباط بین عناصر ساختاری آن را یگانه راه رسیدن به محتوا می‌دانند و معتقدند شکل و محتوا با اتکاء متقابل تکوین‌می‌یابند(پاینده: ۱۳۹۷: ۳۸/۱و۳۹).

۳-۱-ساختار محتوایی

در فیلم خاکستری دغدغه‌ها، اندیشه‌ها، دیالوگ‌ها و کنش‌های شخصیّت‌های اصلیِ فیلم، نشان‌دهندهٔ محتوای کلانِ کشمکش میان نظام مردسالار و بانوان، اعتراض آنان به این نظام و مبارزات آنان برای رسیدن به عدالت اجتماعی، حقوقی و فرهنگی در خلال گفتمانی فمنیستی است. با توجّه به عناصر فرعی این گفتمان از قبیل مطالبهٔ حق آزادی، تحصیل، انتخاب همسر و ... و بازنماییِ ناجوانمردی و سوء استفادهٔ مردان از عواطف و علایق زنان، می‌توان رویکرد این اثر را «فمنیسم لیبرال» دانست که اندیشه‌ها و کنش‌های شخصیّت‌ها، احساسات تماشاگر را در این باره برمی‌انگیزد(روژر، ۱۳۵۱: ۶۴). میلانی در کنار پرداختن به مصائب زندگیِ بی‌تا، نکاتی همچون آسیب دیدن زهره از رفتارهای شوهرش، سرنوشت نامعلوم مادر مهشید به عنوان عضوی از جامعهٔ زنان، هوس‌بازی و نامردی پدر فرهاد و خود او و تنزل جایگاه مهشید در حد استفادهٔ ابزاری از وی را به تصویر می‌کشد.

۳-۲-ساختار فرمی

سینما مانند سایر هنرها، محتوا را به وسیلهٔ عناصر فرمی منتقل‌می‌کند و از آنجا که میزان توفیق یک اثر به تعادل و تناسب عناصرش بستگی دارد(جینکز، ۱۳۹۶: ۱۴۱)؛ برای درکِ بهترِ فیلم باید به میزانسن -که دربرگیرندهٔ نظام گفتمانی یا لحن و شیوهٔ روایت داستان است(کسلر، ۱۴۰۰: ۶۷)- و ترکیب هنرپیشگان، بازی‌ها، پوشاک، صحنه(کیسبی‌یر، ۱۴۰۰: ۵۳) و ... دقّت‌کرد. تصویرها نیز می‌توانند حاوی معانی تلویحی باشند و برای درک آن‌ها، مخاطب باید فهم خود را از یک نما تا دیدن نمای بعدی به تعویق بیاندازد(ترنر، ۱۳۹۶: ۷۹).

۳-۲-۱-گفت‌وگو(دیالوگ)

گفت‌وگوها دارای ابعاد معنایی و صوتی(مثل شدّت و ضعف) و از عناصر فرمیِ نمایشِ اندیشه و احساس شخصیت‌ها و به طریق اولی سازندگان فیلم هستند(کیسبی‌یر، ۱۴۰۰: ۵۴). زبان، مفاهیم را با دو شیوهٔ صریح(Denotation)

که در آن ارتباط کلمه و مدلول آن، تقریباً ثابت است و تلویحی(Connotation) که در آن معنا به تجربهٔ فرهنگی وابسته است، منتقل‌می‌کند(ترنر، ۱۳۹۶: ۷۹-۷۸). دیالوگ‌های شخصیت‌های اصلی فیلم خاکستری، از لحاظ دلالت‌های فمنیستی بسیار قابل‌تأمل‌اند.

گفت‌وگوهای پدر بی‌تا

سیّدجلال(پدر بی‌تا) قبل از عزیمت وی به تهران، به او هشدارمی‌دهد که دُور و بَرَش پر از گرگ است. با توجه به نقش منفیِ فرهاد در سرنوشتِ بی‌تا، به نظر می‌رسد واژهٔ «گرگ» در این کلام، استعاره از مردانِ ناباب باشد. او در سکانسی دیگر، دربارهٔ دخترش، می‌گوید: باید تکلیف کسی که با آبروی خانواده بازی‌می‌کند و پا روی حیثیّت پدرش می‌گذارد، مشخّص شود. وی همچنین وقتی از زنده ماندنِ بی‌تا در تصادفی خودخواسته، مطّلع می‌شود، می‌گوید: کاش دخترش می‌مُرد و این لکهٔ ننگ را با خود به گور می‌بُرد. سیّدجلال در اعتراض به دفاعِ پسرش از عملکرد بی‌تا هم با پرخاش مدّعی می‌شود که یک جو غیرت و مردانگی در وجود وی باقی نمانده‌است. در سکانسی که سیّدجلال در گفت‌وگو با علی، دلیل کناره‌گیری وی از ازدواج را می‌پرسد، خشونت در لحن و کلامِ وی پیداست. در سکانس دفتر ازدواج هم او با تندی، خطاب به فرهاد، سوگندمی‌خورد که اگر دخترش را آزاردهد او را خواهدکشت.

گفت‌وگوهای برادر بی‌تا

او به پدرش می‌گوید: با این که به تمام تصمیمات پدر اعم از انتخاب زن، شغل و ... تمکین‌کرده‌است، رفتن به تهران برای برخورد با بی‌تا را از او نخواهد. وی خود و خواهر دیگرش را که بدون حقّ انتخاب، تن به تأهل داده‌اند، بدبخت می‌شمارد. این گفتارها تفکّر و روال پدرسالاری را در خانوادهٔ حَکَمی به عنوان نمونه‌ای از خانوادهٔ سنّتی ایرانی، آشکارمی‌سازند.

گفت‌وگوهای معصومه

سخنان معصومه(مادرِ بی‌تا)، محتوایی جز تأیید خواسته‌های سیّدجلال ندارد. او وقتی به هم خوردن تاریخ ازدواجِ بی‌تا و علی را به دخترش خبرمی‌دهد، از نگرانی فراوان سیّدجلال، سخن می‌گوید و از وی می‌خواهد که احترام پدرش را نگه دارد و به خواستهٔ او تمکین‌کند.

گفت‌وگوهای بی‌تا

گفت‌وگوهای بی‌تا دردهایی را که وی برای تغییر زندگی کشیده، می‌نمایاند. او در دیدار با علی و در پاسخ وی که تأکیدمی‌کند، اگر مخالفتی داشت، باید اعلام‌می‌کرد، می‌گوید: چه کسی به آن اهمیت می‌داد؟! بی‌تا با اشاره به یک‌دندگی پدرش، از علی می‌خواهد تا به خانواده‌اش اعلام‌کند که بی‌تا را نمی‌خواهد امّا با اصرار علی به عشقِ بی‌تا، سرانجام علاقه‌اش را به فرهاد بر زبان می‌آورد. وی در سکانس دیدار شبانه با فرهاد، وقتی فرهاد پرده‌ها را می‌کشد تا کسی آن دو را نبیند، می‌گوید از پرده‌ها(نماد پنهان‌کاری) بدش می‌آید. بی‌تا در هر فرصت، مصرّانه از فرهاد خواهش‌می‌کند تا تصمیم‌شان برای ازدواج را با خانواده‌هایشان درمیان‌بگذارند و با سیّدجلال صحبت‌کنند تا شاید

راضـی شـود؛ اما فرهاد با بی‌تفاوتی می‌گوید که سـیّد راضـی شـود یا نشـود فرقی‌نمی‌کند. این دخترِ درمانده، در سـکانسـی دیگر عاجزانه، به فرهاد می‌گوید: باید از من خواسـتگاری‌کنی؛ زیرا من به خاطر تو به خانواده‌ام پشـت‌کرده‌ام. وی در گفت‌وگویشـان در کنار دریا از فرهاد می‌خواهد تا تکلیفش را مشـخّص‌کند امّا فرهاد پاسخ‌می‌دهد که بی‌تا با این رفتارها او را خسته‌کرده‌است. این التماس‌ها و لابه‌های بی‌نتیجه، به پرخاش و دشـنام منجرمی‌شـود و بی‌تا فرهاد را فرد بی‌شـعوری می‌خواند که نمی‌خواهد حرف وی را بفهمد. فرهاد نیز به جای درک احوال بی‌تا، متقابلاً او را بی‌شـعور می‌خواند. بی‌تا حین گفت‌وگو با سـیما(خدمتکار خود) از بی‌قراری و نگرانی‌هایش به منزلهٔ دیوانگی نام می‌بَرَد و این نشان‌دهندهٔ وضع اسف‌بار وی به عنوان دختری اسیر در دست فردی نامرد است. گفت‌وگوی درونی(مونولوگ) او نیز روایتگر فردی اسـت که به تنهایی خود پناه‌آورده، از اثرگذاری محیط بر درون خویش می‌گوید(علیزاده، ۱۴۰۰: ۲۸-۲۹). پیدا شـدن رقیبی به نام مهشـید در ارتباط با فرهاد برایش آزاردهنده است. بی‌تا به دوردست‌ها چشم می‌دوزد و با خود می‌گوید که دیگر همه‌چیز برایش تمام شده‌است؛ زیرا شخصیت و اعتقادش لگدمال و بازیچهٔ کسانی شده که عشق و انسانیّت برایشان معنا ندارد. او می‌پندارد که داشتن عروسی اُمّل با خانواده‌ای سـنتی برای مادر فرهاد هم جذّاب نیسـت، در حالی که با داشـتن عروسی مثل مهشـید همه چیز سامان خواهدگرفت؛ زهره پیوند زناشـویی خود را محکم‌تر می‌سازد، به آیندهٔ فرهاد مطمئن می‌شود، خیال فرزین هم از مهشید دربه‌در و بی‌مادر آسوده می‌شود و فرهاد که عشق را فدای پول کرده، به هدفش می‌رسد.

گفت‌وگوهای فرهاد

گفت‌وگوهایی که میلانی برای فرهاد نگاشته، تکمیل‌کنندهٔ زنجیرهٔ نگرش و نگارش فمنیستی اوست. فرهاد از سیما به عنوان بِپا(نگهبان) و از سـیّدجلال به عنوان فردی متعصّب یادمی‌کند تا بدین وسـیله بی‌تا را به مخالفت با آن‌ها ترغیب‌کند و آزادی بیشتری در ارتباط سوءاستفاده‌گرانه با وی به‌دست‌آورد. بهانه‌هایی از قبیل مشکلات مالی، عدم آمادگی روحی برای ازدواج یا قصد ورود به بازار کار، نشان‌دهندهٔ بی‌مسؤولیتی و بی‌تفاوتی او در قبال بی‌تاست. اوج این امر زمانی اسـت که وی از مهشـید به عنوان فرشـتهٔ نجات یادمی‌کند. این گفتارها منجر به سـلب اعتماد بی‌تا می‌شود و او فرهاد را نامرد می‌خواند.

گفت‌وگوهای زهره

سـخنان زهره(مادر فرهاد)، حالتی بینابین و محافظه‌کارانه دارد و این امر نشـان‌دهندهٔ تلاش مذبوحانه‌اش برای حفظ موقعیّت اجتماعیِ متزلزل خود حتّی به قیمت قربانی شـدن همجنس خویش(بی‌تا) اسـت؛ او در صـحبت با پلیس، بهانه‌های پسـرش را موانع ازدواج وی با بی‌تا اعلام و رفتار او را توجیه‌می‌کند. وی در صحنهٔ صـرف چای در در جواب پرسـش بی‌تا که آیا حاضـر اسـت آن دو را کمک‌کند، محافظه‌کارانه، می‌گوید به همین منظور وارد ماجرا شده‌است.

گفت‌وگوهای علی

میلانی بخشی از اندیشه‌های فمنیستی خود را از زبان علی(پسرعموی بی‌تا) مطرح‌می‌کند تا نشان‌دهد که در میان مردان نیز کسانی هستند که به احقاق حقوق زنان باور دارند. علی در گفت‌وگو با عمویش از تغییر شرایط اجتماعی و حق انتخاب زنان سخن می‌گوید و طرح شفاف این موضوع را نشانهٔ صداقت بی‌تا می‌شمارد.

۳-۲-۲-محل فیلم‌برداری (لوکیشن)

در مغازه و خانهٔ سیّدجلال و حتّی منزلی که در تهران برای بی‌تا اجاره‌می‌کند، همهٔ عناصر از فضای خانه تا چینش سفرهٔ غذا سنّتی است. در این فضای سنّتی نیز آقایان در صدر مجلس و خانم‌ها در پایین آن به تصویر کشیده‌شده‌اند.

تصویر شماره ۱

دیدارِ بی‌تا و علی، شبانه در کنار سی‌وسه‌پل که مکانی تاریخی و سنّتی است و گفت‌وگوی سیّدجلال با علی نیز در چنین محیطی انجام می‌شود. فضای شب نیز به تیرگی شرایط، بی‌سرانجامی و نبود روزنهٔ امید اشاره دارد.

تصویر شماره ۲

میلانی در به تصویر کشیدن رابطهٔ فرهاد با خانوادهٔ مهشید از مکان‌هایی مدرن از قبیل رستوران، ویلا در شمال و ... و هنگام روز استفاده‌کرده که می‌تواند نشان‌دهندهٔ پیشرفت و آیندهٔ روشنِ فرهاد به قیمت ظلم و خیانت به بی‌تا باشد.

تصویر شماره ۳

۳-۲-۳-شخصیت‌ها

شخصیت‌های فیلم عاملان اصلی رخدادهای داستان و ناقل مفاهیم مورد نظر نویسنده و کارگردان هستند. میلانی شخصیت‌های فیلم خاکستری را از زوایای درونی و بیرونی(باورها، رفتارها و...) به خوبی می‌شناساند. همهٔ زنان داستان در مواجهه با مشکلاتِ جامعهٔ مردسالارِ دچار انفعال، تسلیم و تحقیر شده‌اند. تحلیل دقیقِ عنوان فیلم و نام شخصیت‌ها نیز نشان‌دهندهٔ انتخاب‌هایی هدفمند در راستای محتوای کلان فیلم(فمنیسم لیبرال) است؛ زیرا نام‌ها می‌توانند زیرمتنی داشته‌باشند که به ژرف‌تر شدن شخصیت‌ها یاری‌کند(سیگر، ۱۳۹۹: ۷۲). عنوان فیلم(**خاکستری**) تداعی‌کنندهٔ وضعیت خاکستریِ زنان در جامعهٔ مردسالار و قوانین و هنجارهای دست‌وپاگیرِ آن و به صورت خاصّ، وضعیّت بحرانی درونی و بیرونی شخصیت اصلی فیلم(بی‌تا) است.

بی‌تا

بی‌تا که به عنوان شخصیت اصلی فیلم با توجّه به معنای نام خود(بی‌نظیر)، در خانواده و جامعه به دلیل افکار و اقدامات متهوّرانه و سنّت‌شکنانه همتایی ندارد، تا پایان دبیرستان، تحت سلطهٔ خانواده‌ای سنّتی بوده، اکنون با تحصیل در دانشگاه و شهری دیگر و آشنایی با فرهاد، روزنه‌ای به سوی رهایی و خوشبختی پیش روی خود می‌یابد. امّا با نامردی فرهاد، این دلخوشی دوام نمی‌یابد. با عنایت به این که کلام اوّل‌شخصِ مفرد، قالب ایده‌آلی برای ارائهٔ احوال، تجربه‌ها و اعتقادات شخصیّت داستان از صمیم قلب است(میرصادقی، ۱۳۹۲: ۳۸۹) و سینما با این تکنیک، جهانِ درون انسان را به ژرفی نمایش‌می‌دهد(روژر، ۱۳۵۱: ۲۶). میلانی سعی‌کرده با زبان، کنش‌ها و واکنش‌های بی‌تا اندیشه‌های فمنیستی خود را به نمایش بگذارد. بی‌تا که دختری اسیر در کشاکش محدودیت‌های جامعهٔ سنتی و آرزوی آینده‌ای روشن و رهاست، در فضایی بین بیم و امید(خاکستری) محصور است و با تمام کوشش‌هایی که برای تغییر وضعیت خود می‌کند، در نهایت با ناکامی و شکست روبه‌رومی‌شود. اقداماتی مانند جستجوی عاجزانه به دنبال فرهاد، درخواست کمک از مهندس فاتح برای یافتن او، تقاضای ملتمسانه از فرهاد برای ازدواج و ...، نشان‌دهندهٔ این فضای غم‌انگیز است کما این که نهایتاً آرزوهای او نیز تبدیل به خاکستر می‌شود.

معصومه

معصومه همسر سیدجلال، در کلّ داستان فردی منفعل و فرمانبردار است؛ گویی جسارتِ مخالفت با خواسته‌های سیّدجلال با مفهوم عصمتِ نام وی منافات دارد و او این‌گونه تسلیم و رضا را ترجیح‌می‌دهد. این وضع را می‌توان با حقوق مدنی ایران مرتبط دانست که طبق ماده‌های ۱۱۰۷ و ۱۱۰۸، تمکین زن به ارادهٔ مرد از وظیفه‌های وی محسوب شده‌بود(قائم مقامی، ۱۳۵۶: ۱۵۹-۱۵۸). معصومه در دفتر ازدواج، در اوج ناکامی بی‌تا، او را درآغوش‌می‌کشد و بدین سان تأکیدمی‌شود که تنها کاری که از مادری سنّتی برمی‌آید ابراز همدردی با فرزندان خود است.

سیما

سیما، خدمتکار بیوه و میانسال خانوادهٔ حَکَمی، علاوه بر محرومیّت‌های ناشی از فقدان جایگاه اجتماعی، معضلات زن بودن را نیز به‌دوش‌می‌کشد؛ وی به تناسب نام خویش(سیما) فاقد هر گونه صدا(اظهارنظر)، حقوق، آزادی‌های مدنی و کنشِ اختیاری است و فقط سیمای یک شهروند را دارد. روحیهٔ تسلیم‌گرایانهٔ او زمانی که به سیّدجلال التماس‌می‌کند تا اجازه دهد بی‌تایِ بستری در بیمارستان، حرفش را بزند، به اوج می‌رسد.

زهره

زهره، مادر فرهاد، علی‌رغم معنای نامش که ربّ‌النوع زیبایی، عشق، شادی و ... است(معین، ۱۳۶۳: ۲۲۲۲و۲۲۲۳) به واسطهٔ بی‌مسؤولیتی‌های همسرش که وی و فرهاد دوساله را ترک‌کرده، از تمام مفاهیم نامش اعم از عشق، شادی و ... محروم شده، بار زندگی را به‌تنهایی به دوش کشیده‌است. وی که با تلاشی مذبوحانه در صدد برقراری ارتباطی عاطفی با پدر مهشید و شروع زندگی جدیدی به نفع خود و پسرش است، در قبال فرد قربانی همجنس خود(بی‌تا) توان انجام کاری ندارد و بین انتخاب آیندهٔ مرفّهانهٔ خود و فرهاد و سرنوشتِ بی‌تا، منفعلانه و عاجزانه تسلیم خواستهٔ خود و فرهاد می‌شود.

مهشید

مهشید در لغت به معنای نورِ ماه است. در حالی که ماه از خود نوری ندارد و بازتابانندهٔ نور خورشید است. این نام می‌تواند اشاره به شخصیت وابستهٔ زن باشد که از لحاظ ارزش در جایگاه دوّم جامعه است. مهشید در فیلم خاکستری حتی در جایگاه دوم هم نیست؛ زیرا وی معشوق دوم فرهاد و در قیاس با اقدامات متهوّرانهٔ بی‌تا، خنثی، منفعل و بی‌فروغ است؛ کما این که واژهٔ مهشید(نور ماهی که از خود نور ندارد) می‌تواند اشاره به این باشد که او دختر زنی است که در این فیلم اصلا حضور و کنشی(نور) ندارد و شاید به همین دلیل او طفیلی‌ترین و حقیرترین شخصیت این فیلم است که تا حد یک شیء(ابزار) تنزّل می‌یابد. وی که صرفاً به دلایل مالی و اقامت در آمریکا مورد توجّه فرهاد قرارمی‌گیرد، شخصیتی نازل دارد که احتمالاً بعد از استفادهٔ ابزاری، دور انداخته خواهدشد. مهشید فردی طفیلی است که به دلیل رهایی از سرگردانی مایل به ازدواج با فرهاد است. او که دچار خودکم‌بینی

و از موقعیت ابزاری خود در رابطه با فرهاد آگاه است به فرهاد می‌گوید بعد از ازدواج با وی و گرفتن اقامت آمریکا می‌تواند او را طلاق دهد.

سیّدجلال

سید «جلال» علاوه بر معنی نامش(عظمت) عنوان مقدّس «سیّد» را نیز دارد. و این نام علاوه بر انتقال ابهّت و ارزش مردان در جامعهٔ مردسالار ایران، نشان‌می‌دهد که مردان مذهبی، نسبت به اعضای خانواده سخت‌گیرترند. نام خانوادگیِ «حَکَمی» نیز که معنای قضاوت و حکم نهایی را دارد، با کنش‌های خودمحورانهٔ وی که در سراسر داستان، فردی مستبدّ و مغرور است و کنش‌های وی بدون توجه به نظر دیگران، مصداق خودخواهی است(لیکاف، ۱۴۰۰: ۹۶)، متناسب است. وی که از خادمان حسینیهٔ بزرگ شهر و ظاهری با عرف مذهبی است، خود را مبرّا از هر عیبی می‌دلند و در امور خانواده به جای همه تصمیم می‌گیرد. کارگردان این نقش را به «بهزاد فراهانی» که پیش‌تر با لباسی تیره در نقش «معاویه بن ابوسفیان» در سریال پرمخاطب «امام علی(ع)» در ذهن بینندهٔ ایرانی، نقش بسته‌بود، سپرده‌است. سیّدجلال نیز که با استبداد همه‌جانبه، زندگی همسر و فرزندانش را به سیاهی کشانده‌است، اغلب پیراهن سیاه بر تن دارد که می‌تواند نشان تیرگی افکار، عقاید و رفتار این شخص و جهان تیره‌ای باشد که برای اطرافیانش رقم‌زده‌است.

فرهاد

فرهاد در فرهنگ ایرانی با توجّه به داستان «فرهاد و شیرین»، نماد عشق خالص، سخت‌کوشی و ایثار است. امّا فرهادِ فیلم خاکستری، شخصیتی خاکستری دارد؛ وی از سویی به بی‌تا ابراز علاقه می‌کند و از سوی دیگر برخلاف مفهوم نمادینِ نامش، برای رسیدن به معشوق خود تلاش‌نمی‌کند و با بی‌مبالاتی و هوس‌بازی سعی‌می‌کند به راحتی بی‌تا را فراموش و مهشید را جایگزین او کند. گویی میلانی با انتخاب این نام می‌خواهدبگوید که مردانِ جامعه از مردانگی واقعی تهی شده‌اند و فقط به فکر استثمار زنان یا بازی با احساسات آن‌ها هستند. بی‌ثباتی شخصیت فرهاد و نامردی او روحیهٔ بی‌تا را به‌شدت متزلزل‌می‌کند و دختری با آن همه شوق برای زندگی، از جان خود سیر می‌شود و اقدام به خودکشی می‌کند.

۳-۲-۴-صدا

صدا در فیلم شامل کلام و موسیقی است. تکیه، زیر و بمی، شدّت و لحن از ویژگی‌های زبرزنجیری گفتار هستند که می‌توانند فی‌نفسه دارای معنا یا تقویت‌کنندهٔ منظور گوینده باشند. حتّی سکوت نیز می‌تواند با متمرکزکردن حواسّ مخاطب بر عناصر تصویری، حاوی پیامی باشد یا فضایی متفاوت خلق‌کند(کیسبی‌یر، ۱۴۰۰: ۶۷-۶۳). موسیقی نیز می‌تواند با خلق فضایی برای زمان و مکان، در خدمت معنا و محتوای فیلم باشد(پرندرگست، ۱۴۰۰: ۳۲۱) و به انتقال احساسات ژرف بیانجامد(آزاده‌فر و همکاران، ۱۳۹۳: ۱۹).

در فیلم خاکستری اغلب شدّت و خشونتی پایا در کلام سیّدجلال وجود دارد. وی در صحنه‌هایی مانند بی‌هوشی بی‌تا در اثر اعتصاب غذایی، رودررویی با پسرش در مغازه، گفت‌وگو با علی، برخورد با سیما پس از اقدام

بی‌تا به خودکشی و درگیری فیزیکی با فرهاد، با صدایی بلند و لحنی تهاجمی سعی‌دارد نظر و خواستهٔ خویش را تحمیل‌کند. فرهاد نیز در صحنه‌هایی که بی‌تا خواهان تعیین تکلیف خویش است، با فریاد، پرخاش و حتی دشنام می‌خواهد او را خوار و خفیف و از خود دورکند تا به خواسته‌اش یعنی وصلت با مهشید برسد.

در سراسر فیلم در لحظات شادمانیِ گذرای بی‌تا مانند روایتی که با آغاز ادامهٔ تحصیل در بیان احساس خود دربارهٔ زندگی تازه‌اش در تهران دارد، در موقع احساس تنهایی، مثل زمانی که به اصفهان بازمی‌گردد تا از علی بخواهد از ازدواج‌شان اعلام انصراف کند و در موقع احساس سرخوردگی نظیر زمانی که پس از دیدار با فرهاد در کنار دریا، ناامید و سیاه‌پوش در ساحل قدم‌می‌زند و با خود سخن می‌گوید، از موسیقی متناسب با محتوا، برای اثرگذاری بیش‌تر استفاده شده‌است.

۳-۲-۵-رنگ‌ها

رنگ‌ها نیرویی خاص در انتقالِ بصری احساسات دارند و علاوه بر معانی عام، حاوی مفاهیم رمزی‌اند(داندیس، ۱۳۹۹: ۸۷ و۸۸). در این فیلم، سیدجلال غالباً و از جمله در آغاز فیلم، یا در سکانسی که از پسرش می‌خواهد به‌اتّفاق، راهیِ تهران شوند، یا در صحنهٔ کنار دریا که با فرهاد گلاویزمی‌شود، سیاه‌پوش است؛ زیرا رنگ‌های تیره در لباس‌های مردانه عمدتاً حسی از فرادستی را انتقال‌می‌دهند(شی‌جی‌وا، ۱۳۸۲: ۳۵). سیاه رنگِ سوگ و منتسب به شیطان نیز هست(همان، ۲۹) و می‌تواند نشانهٔ تیرگی درون سیّدجلال باشد تا نشان دهد که در جامعهٔ مردسالار ایران، زنان با قرارگرفتن تحت مدیریت استبدادی و جهان تیرهٔ چنین افرادی از رسیدن به آمال و حقوق مسلّم خود بازمی‌مانند یا با دشواری‌های جانکاهی مواجه می‌شوند.

بی‌تا در سکانس‌های متعددی مثلاً در صحنهٔ اعتصاب غذا، لباس سیاه پوشیده‌است که می‌تواند بیانگر دنیای تیرهٔ ذهنی و روحی، محیط تیرهٔ پیرامون وی و فشارهای ناشی از تلاش برای دگرگون‌کردن اوضاع باشد(سادکا، ۱۴۰۰: ۲۰۴-۲۰۵). وی پس از موافقت سیّدجلال با ادامهٔ تحصیل او، در حال بستن چمدان برای رسیدن به آرزوهایش با جامه‌ای سفید نشان داده‌می‌شود که علاوه بر نماد بی‌گناهی، در لباس بانوان نمایانگر شخصیتی ملایم‌تر است(شی‌جی‌وا، ۱۳۸۲: ۳۴و۲۸) و چنانچه کسی رنگ سفید را ترجیح‌دهد گویی از حریم زندگی خویش حفاظت‌می‌کند(سادکا، ۱۴۰۰: ۲۲۹). سفید درمورد بی‌تا نمایانگر آیندهٔ روشنی مورد انتظار و تلاش وی برای ساختن و حفظ زندگی دلخواهش را دارد. بی‌تا هنگامی که وقوع حوادثی تیره و تلخ، او را به ناکامی‌ها و تیرگی‌ها بازمی‌گرداند. مثلاً وقتی از رسیدن به فرهاد ناامید می‌شود، در سوگ آرزوهایی سوخته و عشقی نافرجام، در کنار دریا با پوشاک و عینکی سیاه دیده می‌شود. عینک سیاه نیز می‌تواند نشان‌دهندهٔ تیرگی دنیا در نگاه وی باشد.

تصویر شماره ۴

۶-۲-۳-پوشاک

لباسِ بازیگران، متناسب با شخصیت آنان طراحی می‌شود(استیونسن و دبری، ۱۳۹۹: ۲۱۹و۲۲۰). سیّدجلال لباس رسمی(کت‌وشلوار) بر تن دارد در حالی که فرهاد با پوشاک اسپورت(غیررسمی) همچون کاپشن و ... ظاهرمی‌شود که می‌تواند نشان‌دهندهٔ تفاوت فرهنگی و ایدئولوژیکی آن‌ها باشد. معصومه و سیما به عنوان زنان کاملاً سنتی، چادر به‌سرمی‌کنند، اما بی‌تا، زهره و مهشید به عنوان بانوانی با تمایلات متفاوت، از مانتو و شلوار استفاده‌می‌کنند. پوشش متفاوت‌تر مهشید و نیز پوشاک خاص بی‌تا در برخی سکانس‌ها همچون قدم‌زدن در کنار دریا پس از ناامیدی از رسیدن به فرهاد، قابل ملاحظه و معنادارند.

۳-۲-۷-زبان بدن

زبان بدن مانند حرکت‌های معنادار سر و دست، نگاه‌های نافذ و ... از راه‌های بازنمایی پیام‌ها در سینماست. لرزش اندام‌ها، تغییر رنگ پوست، حرکت پرّه‌های دماغ، چشم‌ها، گوش‌ها، ابروها، گونه‌ها و فکّها حالاتِ روحی فرد را نمایان‌می‌سازند(کریمی، ۱۳۶۸: ۱۶-۱۷). چهرهٔ عبوس سیّدجلال در برخورد با اطرافیان مصداقی بارز از به‌کارگیری هدفمند تَن‌ْگفتار در این فیلم و نشان‌دهندهٔ روحیهٔ تهاجمی وی است(همان: ۲۶). بخشی از شخصیت وی به عنوان سالارِ داستان، در پرخاش با پسرش یا گلاویزشدن با فرهاد در چهرهٔ خشمگین وی نمایان می‌شود. او که حرف‌های علی را دربارهٔ تغییر شرایط زنان برنمی‌تابد، با گذاشتن دست بر دهانِ او، مانع ادامهٔ سخنانش می‌شود.

تصویر شماره ۵

تصویر شماره ۶

۳-۲-۸-زاویهٔ دوربین

زاویهٔ فیلم‌برداری که زاویهٔ دیدِ روایت محسوب می‌شود، در حالت عادی، منطبق با نگاه طبیعی(Eye Level) است، می‌تواند به تناسب اهداف نویسنده و کارگردان یا نمایش دیدگاهِ شخصیتی در فیلم، تغییریابد(کیسبی‌یر، ۱۴۰۰: ۲۲-۱۹). در صحنه‌ای که بی‌تا سیاه پوشیده، به فکر فرورفته‌است و از سیما می‌خواهد کاری‌کند که او به تنهایی علی را ملاقات‌کند، دوربین او را با زاویهٔ رو به بالا، که نشان عظمت شخصیت است، نشان‌می‌دهد. در برخی صحنه‌ها دوربین به چهرهٔ او و شخصیت‌هایی مثل سیّدجلال نزدیک می‌شود تا حالات درونی آن‌ها را بنمایاند؛ زیرا نزدیکی دوربین به چهرهٔ شخصیت(کلوزآپ)، راهی برای بیان احساسات اوست(روژر، ۱۳۵۱: ۵۶).

تصویر شماره ۷

تصویر شماره ۸

۳-۲-۹-کنش‌ها(Acts)

کنش‌های شخصیت‌های اصلی و فرعی فیلم و تلاش آنان برای مدیریت شرایط، نمایشگر منظورهای پنهانی فیلم‌اند که از طریق تصویرها، رفتارها و گفتارها به مخاطب منتقل می‌شوند(سیگر، ۱۳۹۹: ۹-۱۳).

کنش‌های سیّدجلال

سیّدجلال که مانع ادامهٔ تحصیل دخترش در تهران بود، با اعتصاب غذایی بی‌تا، عقب می‌نشیند امّا ادامهٔ تحصیل وی را منوط به ازدواج با علی می‌کند. این امر نشانگر اِعمال قدرت در مسیر زندگی دخترش است. او که مجتمع‌های مسکونی را ناامن می‌داند، برای سکونت بی‌تا، آپارتمانی در ساختمانی کوچک‌تر، نزدیک به محل تحصیل وی، اجاره و سیما، دختر مشهدی حسن از رعایای پدربزرگ بی‌تا را با وی هم‌خانه‌می‌کند. سیّدجلال دربارهٔ پسرش نیز رفتاری زورگویانه دارد. وی زمانی که رویکرد موافق او را درخصوص تصمیمِ بی‌تا می‌بیند او را با تندی به کناری پرت‌می‌کند. سیّدجلال در اواخر فیلم، در صحنهٔ قدم‌زدن فرهاد با مهشید در کنار دریا، سراسیمه از راه می‌رسد و با او گلاویزمی‌شود.

کنش‌های معصومه، سیما، بی‌تا و مهشید

کنش‌های معصومه و سیما به عنوان دو تن از زنان فیلم، تابعی از خواسته‌های سیّدجلال است. معصومه از مخالفت دخترش در وصلت با علی، ناراحت و عصبانی می‌شود. سیما نیز از بی‌تا می‌خواهد که عقلش را به دست احساسش ندهد. سیما در اعتراض به بی‌تا که در اقدامی هیجانی و مغایر با خواسته‌های پدر، به فکر تعمیق ارتباط و ازدواج با فرهاد است، از او می‌خواهد به درسش برسد. بی‌تا در راستای رسیدن به خواسته‌اش، سیما را قسم‌می‌دهد که بگذارد تلفنی با فرهاد صحبت‌کند و وی را تهدیدمی‌کند که در غیر این صورت، وقتی او برای خرید بیرون می‌رود، این کار را می‌کند. بی‌تا به بهانهٔ باقی ماندن یک سال از درسش، از علی می‌خواهد، قرار بله‌برون لغو شود. در سکانس حضور سرزدهٔ مهندس فاتح در خلوت فرهاد و بی‌تا، او رفتار فرهاد(پنهان‌کردن بی‌تا در دستشویی) را برنمی‌تابد. وقتی بی‌تا و فرهاد به کلانتری فراخوانده می‌شوند، بی‌تا با نگرانی پدرش را فردی مذهبی معرفی و خواهش‌می‌کند که نگذارند سیّدجلال در چنین فضایی با فرهاد آشنا شود. بی‌تا در دفتر ازدواج با تمام رنج‌هایی که برای رسیدن به فرهاد تحمّل‌کرده، از این وصلت منصرف می‌شود؛ زیرا یقین‌کرده‌است که فرهاد برایش شوهر خوبی نخواهدشد. وی از پدر و خانواده‌اش می‌خواهد فرصت دیگری به او دهند و برای کنار آمدن با این حقیقت تلخ کمکش‌کنند. مهشید در این فیلم استقلالی در اندیشه، گفتار و کردار ندارد و چون طفلی سرگردان به دنبال دیگران می‌رود. اوج زبونی وی وقتی است که به فرهاد می‌گوید پس از ازدواج و گرفتن کارت اقامت آمریکا، می‌تواند او را طلاق دهد. وی در واکنش به سؤال فرهاد که می‌پرسد اگر بعد از دریافت اجازهٔ اقامت، او را طلاق ندهد چه خواهدکرد؟ کودکانه ابراز خوشحالی می‌کند.

کنش‌های فرهاد

رفتارهای دورویانه و ناجوانمردانهٔ فرهاد، بی‌اعتنایی او به عشق صادقانهٔ بی‌تا را آشکارمی‌کند. فرهاد در صحنهٔ خلوت با بی‌تا پرده‌ها را می‌کشد تا آن‌ها را باهم نبینند. وی با ورود غیرمنتظرهٔ مهندس فاتح، بی‌تا را در دستشویی مخفی‌می‌کند. او رابطه‌اش با بی‌تا را از مهشید و علاقه‌اش به مهشید را از بی‌تا پنهان‌می‌کند، فرهاد درکلانتری مدّعی می‌شود که مادرش از رابطهٔ او و بی‌تا آگاهی دارد؛ و در کنشی هدفمند بی‌تا را به اختصار به زهره معرفی‌می‌کند تا سخنانی متناقض با وی نگوید. فرهاد در گذر زمان به قول و قرارهایش با بی‌تا و عواطف و آیندهٔ او بی‌اعتنا می‌شود. وی از هم‌لتاقی‌اش می‌خواهد که در پاسخ تماس تلفنی بی‌تا، به‌دروغ بگوید که فرهاد در خلنه نیست. فرهاد در سفر به شمال و گفت‌وگو با مهشید، با پیشنهاد ازدواج او مواجه می‌شود و از آن استقبال‌می‌کند.

۴-نتیجه‌گیری

موضوع اصلی فیلم خاکستری، محدودیت‌ها و محرومیت‌های بانوان، تحت سیطرهٔ جامعه و رسوم سنتی و مردسالار آن در امر ازدواج، آزادی، تحصیل و ...، استخفاف منزلت زنان و سوءاستفاده از احساسات و اعتمادشان است و رویدادهای فیلم، گفت‌وگوها، روابط و کنش‌های شخصیت‌های فیلم بر مبنای آن پیش‌می‌رود. با توجّه به این که فیلم نمایانگر برشی از زندگی بیتا(شخصیت اصلی فیلم) است، فیلمنامه‌نویس کوشیده، جهان مورد نظر خود را از زاویهٔ نگاه و فکر یکی از بانوان بازنمایی‌کند؛ وی رویکرد فمنیسم لیبرال را برگزیده و هدفمندانه از عناصر مختلف

مکانی، کلامی، صوتی، تصویری و موسیقایی فیلم برای نمایش منش و کنش پدرسالارانهٔ سیّدجلال به عنوان نمایندهٔ قشر مردسالار و تبعیّت ناگزیرانهٔ خانواده و نتایج شوم آن بهره جسته‌است. در تکمیل این فضای سنگین و سایهٔ شوم آن بر حیاتِ بی‌تا به عنوان نمایندهٔ قشر مظلوم بانوان، دلخوشی‌های ناشی از موافقت پدر با تحصیل و استقلال نسبی وی نیز جلوه‌ای ناپایدار و گذرا می‌یابد. اوج رویکردهای فمنیستی فیلم‌نامه‌نویس در برجسته‌کردن فشارهای درونی و برونی بی‌تا در اقدام وی به خودکشی تجلّی‌می‌یابد. میلانی، رخدادهای فیلم را هوشمندانه طراحی‌کرده‌است؛ بی‌تا در دوراهی‌های عجیب و ناگواری چون ترک تحصیل یا مبارزه برای رسیدن به آن، تبعیت از خواستِ خانواده و ازدواج با علی یا مبارزه برای رسیدن به فرهاد، انتخاب عشق فرهاد و ترک خانواده یا ترک عشق او برای حفظ خانواده، گدایی عشق از فردی بی‌مسؤولیتی چون فرهاد یا خودکشی و رهایی از این خفّت و در دفتر ازدواج، انتخاب زندگی دائم با ناجوانمردی چون فرهاد یا رهایی از چنین زندگی شومی، در فضایی خاکستری، کنش‌هایی عاجزانه، منفعلانه و گاه ستیزه‌جویانه دارد. مشکلات مطرح در فیلم و وحدت، تناسب و تعادل واحدهای فرمی و محتوایی آن گواه توفیق سناریست و کارگردان در بازنمایی فمنیسم لیبرال در فیلم «خاکستری» است.

منابع

استیونسن، رالف و دبری ژ. (۱۳۹۹)، ***هنر سینما***، ترجمهٔ پرویز دوائی، چ۷، تهران: امیرکبیر.

آزاده‌فر، محمدرضا، رشیدی، صادق و رضایی، حمیدرضا (۱۳۹۳)، ***بنیان‌های نظری و عملی موسیقی فیلم***، چ۱، تهران: سورهٔ مهر.

آکین، سوزان مولر (۱۳۹۸)، ***زن از دیدگاه فلسفهٔ سیاسی غرب***، ترجمهٔ ن. نوری‌زاده، چ۱، تهران: قصیده‌سرا.

احمدیان دلاویز، حسن (۱۳۸۸) ***«کلکسیون فیلم‌های فمینیستی، گزارشی اجمالی از آثار تهمینه میلانی»***، حوراء، ش۳۲.

پاک‌نیا، محبوبه (۱۳۸۹)، «لیبرالیسم و فمنیسم لیبرال-رادیکال»، ***مطالعات اجتماعی روانشناختی زنان***، س۸، ش۲، صص ۱۰۷-۱۲۳.

پاینده، حسین (۱۳۹۸)، ***نظریه و نقد ادبی***، ج۱و۲، چ۲، تهران: سمت.

پرندرگست، روی مارتین (۱۴۰۰)، ***موسیقی فیلم؛ هنر فراموش‌شده***، ترجمهٔ محسن الهامیان، چ۱، تهران: پارت.

تانگ، رزماری (۱۳۹۹)، ***نقد و نظر: درآمدی جامع بر نظریه‌های فمینیستی***، چ۸، تهران: نی.

ترنر، گریم (۱۳۹۶)، ***فیلم به منزلهٔ کردار اجتماعی***، ترجمهٔ گودرز میرانی، چ۱، تهران: علمی و فرهنگی.

جواهری، جلوه (۱۳۸۶)، «معرفی مطالعات زنان»، نوشین احمدی خراسانی و همکاران، ***فصلنامه زنان***، ج۶، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

جینکز، ویلیام (۱۳۹۶)، ***ادبیات فیلم: جایگاه سینما در علوم انسانی***، ترجمهٔ محمدتقی احمدیان و شهلا حکیمیان، چ۵، تهران: سروش.

حسینی، محمدباقر. (۱۳۹۵). «امکان تسمیه‌ی قرآن به «متن» براساس تعریف نوین در نظریه‌های نقد ادبی». ***کتاب قیّم***، سال۶، شماره‌ی۱۴، صص ۸۹-۱۱۱.

حق‌شناس، علی‌محمد (۱۳۶۲)، «حافظ‌شناسی خودشناسی»، ***نشر دانش***، ش۱۶، صص۲۶-۳۶.

حمیدیان، سعید (۱۳۸۸)، ***آرمانشهر زیبایی***، چ۲، تهران: علم و دانش.

خانیکی، هادی و فراهانی، مژگان (۱۳۹۴)، «قدرت و پادقدرت جنسیتیدر سینمای ایران؛ مقایسهٔ تطبیقی آثار تهمینه میلانی و رخشان بنی اعتماد، ***زن در فرهنگ و هنر***، د۷، ش۲، صص ۲۰۷-۲۲۲.

داندیس، دونیس اِ. (۱۳۹۹)، ***مبادی سواد بصری، ترجمهٔ مسعود سپهر***، چ۵۶، تهران: سروش.

رابینز، روت (۱۳۹۸)، ***فمینیسم‌های ادبی***، ترجمهٔ احمد ابومحبوب، چ۲، تهران: افراز.

رفیعی وردنجانی، علی (۱۴۰۰)، ***در جست‌وجوی سینما***، چ۱، تهران: بوی کاغذ.

روباتم، شیلا (۱۳۹۸)، ***زنان در تکاپو، فمینیسم و کنش اجتماعی***، ترجمهٔ حشمت‌الله صباغی، چ۴، تهران: شیرازه.

رودگر، نرجس (۱۳۹۶)، ***فمینیسم: تاریخچه، نظریات، گرایش‌ها***، نقد، چ۳، تهران: مطالعات و تحقیقات زنان.

روژر، ژوزه (۱۳۵۱)، ***دستور زبان سینما***، ترجمهٔ بهرام ری‌پور، چ۱، تهران: مطبوعاتی صدف.

روسو، ژان. ژاک (۱۳۴۹)، ***امیل یا آموزش و پرورش***، ترجمهٔ منوچهر کیا، تهران: دریا.
سادکا، دِوِی (۱۴۰۰)، ***روان‌شناسی رنگ‌ها***، ترجمهٔ محمدرضا آل‌یاسین، چ۱۴، تهران: هامون.
سونتاگ، سوزان (۱۴۰۰)، ***در عین حال***، ترجمهٔ رضا فرنام، چ۳، تهران: ثالث.
سیگر، لیندا (۱۳۹۹)، ***زیرمتن در فیلم‌نامه: آن‌چه پنهان است***، ترجمهٔ مهدی کیا، چ۴، تهران: چشمه.
شی‌جی‌وا، هیداکی (۱۳۸۲)، ***همنشینی رنگ‌ها***، ترجمهٔ شاهرخ فریال دهدشتی، چ۲، تهران: کارنگ.
شیخ‌مهدی، علی (۱۳۸۰)، «جایگاه فیلم عامه‌پسند در تعامل اجتماعی»، فرهاد ساسانی، ***همکنش زبان و هنر***.
صفوی، کورش (۱۴۰۰)، ***آشنایی با نظریه‌های نقد ادبی***، چ۲، تهران: علمی.
طاهری، آرین (۱۳۹۶)، ***کالبدشکافی فیلم***، چ۱، تهران: سورهٔ مهر.
عشقی، بهزاد (۱۳۷۵)، «سه چهره از زن در سینمای ایران»، ***نقد سینما***، س۴، ش۹، صص۸۲-۸۷.
علیزاده، فرحناز (۱۴۰۰)، ***گذری بر زاویهٔ‌دیدهای مدرن***، چ۱، تهران: پلات.
فرانکل، ویکتور (۱۴۰۲)، ***انسان در جست‌وجوی معنا***، ترجمهٔ کامیار زارعی، چ۱، ساری: فانوس سپهر.
فریدان، بتی (۱۳۹۸)، ***رازوری زنانه***، ترجمهٔ فاطمه صادقی و همکاران، چ۳، تهران: نگاه معاصر.
فریدمن، جین (۱۳۹۷)، ***فمینیسم***، ترجمهٔ فیروزه مهاجر، چ۵، تهران: آشیان.
قائم‌مقامی، فرهت (۱۳۵۶)، ***آزادی یا اسارت زن***، چ۵، تهران: جاویدان.
کربلایی طاهر، حسین (۱۳۹۸)، ***سینمای اعتراض، فیلم‌ساز معترض***، چ۱، تهران: اختران.
کریمی، نصرت‌الله (۱۳۶۸)، ***برون و درون: انعکاس خصوصیات اخلاقی در چهرهٔ آدمی***، چ۱، ناشر: نویسنده.
کسلر، فرانک (۱۴۰۰)، ***میزانسن***، چ۲، تهران: لگا.
کلیف، تونی (۱۴۰۱)، ***تاریخ سیاسی زنان***، ترجمهٔ نیکزاد زنگنه، چ۲، تهران: افکار جدید.
کوریگان، تیموتی (۱۳۹۸)، ***راهنمایی کوچک برای نوشتن دربارهٔ فیلم‌ها***، ترجمهٔ مهسا رضوی، چ۳، تهران: چشمه.
کیسبی‌یر، الن (۱۴۰۰)، ***درک فیلم***، ترجمهٔ بهمن طاهری، چ۲، تهران: گیلگمش.
گِری، گوردون (۱۳۹۶)، ***سینما: انسان‌شناسی تصویری***، ترجمهٔ مازیار عطاریه، چ۲، تهران: شورآفرین.
گورین، ویلفرد، ال؛ لیبر، ا. جی؛ ویلینگهام، جان. ار و مورگان، لی (۱۳۷۷)، ***راهنمای رویکردهای نقد ادبی***، ترجمهٔ زهرا میهن‌خواه، چ۳، تهران: مؤسسهٔ اطلاعات.
لیکاف، رابین تالمک (۱۴۰۰)، ***زبان و جایگاه زن***، ترجمهٔ مریم خدادادی و یاسر پوراسماعیل، چ۲، تهران: نگاه.
محمدی، مستانه (۱۳۹۴)، «***بازنمایی زن در آثار تهمینه میلانی***(نشانه‌شناسی فیلم‌های دو زن، واکنش پنجم، زن زیادی، آتش بس ۱و۲)»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشکدهٔ علوم ارتباطات: دانشگاه علامه طباطبایی.
مزرعه، حمید (۱۳۸۰)، ***فرشته‌های سوخته***، چ۱، تهران: ورجاوند.

مشکات، عبدالرسول و جمعی از نویسندگان (۱۳۹۸)، ***فرهنگ واژه‌ها، درآمدی بر مکاتب و اندیشه‌های معاصر***، چ۶، سمت.

مشیرزاده، حمیرا (۱۴۰۰)، ***از جنبش تا نظریهٔ اجتماعی: تاریخ دو قرن فمنیسم***، چ۷، تهران: شیرازه.

مظفری، افسانه و نیک‌روح متین، فرزانه (۱۳۸۸)، «تحلیل محتوای فیلم دو زن با رویکرد به زن»، ***پژوهش‌نامهٔ علوم اجتماعی***، د۳، ش۲، صص ۱۷۱-۱۹۸.

معین، محمد (۱۳۶۳)، ***فرهنگ فارسی***، تهران: امیرکبیر.

مهرابی، مسعود (۱۳۶۸)، ***تاریخ سینمای ایران از آغاز تا سال ۱۳۵۷***، چ۴، تهران: علم.

میرصادقی، جمال (۱۳۹۲)، ***عناصر داستان***، چ۸، تهران: سخن.

میشل، آندره (۱۳۸۳)، ***جنبش زنان(فمینیسم)***، ترجمهٔ هما زنجانی‌زاده، چ۱، مشهد: نیکا.

والترز، مارگارت (۱۳۹۹)، ***درآمدی کوتاه بر فمینیسم***، ترجمهٔ بنفشه جمالی، چ۱، تهران: افکار جدید.

Peck, J. & Coyle M. (2002). ***Literary Terms and Criticism***. New York: Palgrave Macmillan.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

meminist criticisc and analysis om the movie "The Gra"" written yy Tahmineh Milani

Mohammadreza Nozarian[1], Ebrahim Danesh[2], Ramin Moharrami[3]

Abstract

The study of literary and artistic works with feminist approaches reveals the unfortunate truth of the suppression and exploitation of women throughout history by the patriarchal system and culture of societies. Feminism movement with its subtypes seeks to identify and represent the society's wrong attitude towards women and the negative social, economic, political and cultural consequences resulting from it in the life of women as an important and influential class in the history of human civilization. Cinema is one of the most important areas of expression of feminist sentiments and thoughts due to its high linguistic ،visual and musical capabilities. Tahmineh Milani as a female cinematographer in her cinematic works, especially "Grey," has made representation of the problems and afflictions of the female class as one of her professional priorities. This article has examined the movie "The Grey," with the approach of "liberal feminism" in a descriptive-analytical way, and concludes that the filmmakers represent important content components such as the right of freedom, education, marriage, stating one's opinion, etc. and the social hardships of women in achieving them, with proper use of important form elements such as location, characters, dialogue, cinematic acts, colors, music, body language, camera angles, etc. They have handled it well.

Key words: Feminist Criticism, Tahmineh Milani, The Gray, Form, Content.

[1] . PH. D Candidate, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran. // mh.nozarian@yahoo.com

[2] . Assistant Professor, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran. (corresponding author) e.danesh@uma.ac.ir

[3] . Professor, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran.//moharami@uma.ac.ir