The article's unique identifier (DOI) will be added here shortly after it is assigned

مقالهٔ پژوهشی

واکاوی بازنمایی زن به‌مثابه ابژه نگاه مردانه در فیلم بلوند مبتنی بر دیدگاه لورا مالوی

پوریا ملکی[1*]

۱- پژوهشگر سینما. (نویسنده مسئول)

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۰۷/۰۲
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۰۷/۱۱
صفحات: ۱۳۴ - ۱۳۱

چکیده

در تاریخ سینمای جهان، بازنمایی زن همواره تحت سیطرهٔ نگاه مردانه[1] قرار داشته و بدن زن در بسیاری از فیلم‌ها به ابژه‌ای برای تماشا و میل بدل شده‌است. در این مقاله، با تکیه بر نظریهٔ فمینیستی نگاه مردانهٔ لورا مالوی و مقالهٔ بنیادین او با عنوان لذت بصری و سینمای روایی (۱۹۷۵)[2]، به واکاوی نحوهٔ ابژه‌سازی زن در فیلم بلوند[3] به کارگردانی اندرو دامینیک پرداخته شده‌است. فیلمی که اگرچه به ظاهر بازنمایی آسیب‌شناسانه‌ای از زندگی مرلین مونرو ارائه می‌دهد؛ اما در ساختار روایی و بصری خود، بازتولیدکنندهٔ همان نگاه مردانه‌ای است که سوژهٔ زن را به تصویری میل‌برانگیز تقلیل می‌دهد. این پژوهش با روش کیفی و رویکرد توصیفی-تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای، اینترنتی و مشاهدهٔ مستقیم فیلم، به تحلیل سکانس‌هایی منتخب از بلوند پرداخته است. ابزار نظری پژوهش، نظریهٔ سه‌گانهٔ نگاه مالوی شامل نگاه شخصیت مرد درون فیلم، نگاه دوربین و نگاه مخاطب است. تحلیل‌ها نشان می‌دهند که مونرو در سکانس‌های کلیدی، نه‌تنها در برابر نگاه مردان داستان؛ بلکه در مواجهه با دوربین و مخاطب، به سوژه‌ای منفعل و تصویرمحور تبدیل می‌شود. زن در این ساختار نه روایتگر؛ بلکه روایت‌شونده، نه کنشگر؛ بلکه نگریسته‌شونده است. نتایج این پژوهش بیانگر آن است که فیلم بلوند، به‌رغم ظاهر منتقدانه‌اش، از نظر زبان سینما همچنان در چهارچوب سینمای مردسالارانه عمل می‌کند.

واژگان کلیدی: لورا مالوی، اندرو دامینیک، نگاه مردانه، لذت بصری، فمینیسم

1*- pourya.maleki.1378@gmail.com

The article's unique identifier (DOI) will be added here shortly after it is assigned

Research Article

An analysis of the representation of women as objects of the male gaze in the film Blonde based on Laura Mulvey's perspective.

Pouria maleki [1*]

1- Cinema researcher. (Corresponding Author).

Receive Date: 2025/09/24
Accept Date: 2025/10/03
Pages: 124 - 131

Abstract

In the history of world cinema, the representation of women has always been dominated by the male gaze, and the female body has become an object of observation and desire in many films. In this article, based on Laura Mulvey's feminist theory of the male gaze and her fundamental article entitled Visual Pleasure and Narrative Cinema (1975), the method of objectification of women in the film Blonde directed by Andrew Dominick is analyzed. Although the film apparently presents a pathological representation of Marilyn Monroe's life, in its narrative and visual structure it reproduces the same male gaze that reduces the female subject to a desirable image. This research analyzes selected sequences from Blonde using a qualitative method and a descriptive-analytical approach, using library and Internet resources, and direct observation of the film. The theoretical tool of the research is Mulvey's three-dimensional theory of the gaze, which includes the gaze of the male character in the film, the gaze of the camera, and the gaze of the audience. The analyses show that in key sequences, Monroe becomes a passive and image-oriented subject, not only in the face of the male gaze of the story, but also in the face of the camera and the audience. In this structure, the woman is not the narrator but the narrated, not the actor but the gazed upon. The results of this research indicate that the film Blonde, despite its critical appearance, still operates within the framework of patriarchal cinema in terms of cinema language.

Keywords: Laura Mulvey, Andrew Dominick, male gaze, visual pleasure, feminism

1*- pourya.maleki.1378@gmail.com

مقدمه

در بستر تاریخ سینما، همواره بازنمایی زن یکی از چالش‌برانگیزترین حوزه‌های نظری، سیاسی و زیبایی‌شناختی بوده‌است. از دوران کلاسیک هالیوود تا سینمای معاصر، زن در بسیاری از فیلم‌ها نه به‌عنوان یک سوژهٔ خودآگاه؛ بلکه به‌مثابه ابژه‌ای منفعل، زیبا و قابل تماشا حضور یافته‌است. این نوع حضور، در ظاهر بی‌طرفانه یا حتی ستایش‌گرانه به‌نظر می‌رسد؛ اما در عمق ساختار روایی و تصویری فیلم‌ها، جایگاه زن را محدود، ناتوان از کنش و وابسته به میل مردانه بازتولید می‌کند. در این زمینه، مقالهٔ بنیادین «لذت بصری و سینمای روایی» نوشتهٔ لورا مالوی (۱۹۷۵)، نقطه عطفی در نظریه‌پردازی فمینیستی سینما به‌شمار می‌رود؛ چراکه برای نخستین‌بار، با بهره‌گیری از مفاهیم روانکاوی فرویدی و لاکانی، سازوکارهای نگاه مردانه را در فرم و روایت سینمایی افشا و تحلیل می‌کند.

مالوی معتقد است که سینمای جریان اصلی به‌ویژه سینمای هالیوود با ساختار بصری خاص خود، به شکلی ناخودآگاه و نظام‌مند، مخاطب را در جایگاه نگاه مردانه قرار می‌دهد، نگاهی که زن را نه به‌عنوان سوژه‌ای کنشگر؛ بلکه به‌عنوان تصویری زیبا، بدن‌مند و میل‌برانگیز می‌بیند. در این نظام، سه سطح نگاه در هم تنیده‌اند: نگاه شخصیت مرد درون فیلم، نگاه دوربین (به‌عنوان واسطهٔ فرم) و نگاه تماشاگر. زن در این میان، موضوع این نگاه‌هاست، نه حامل آن. بنابراین، سینما نه‌تنها بازنمایی زن را در سیطرهٔ میل مردانه قرار می‌دهد؛ بلکه تماشاگر را نیز وادار می‌کند تا از منظر مردانه، لذت تماشای زن را تجربه کند. اهمیت نظریهٔ مالوی نه فقط در سطح نقد ایدئولوژیک سینما؛ بلکه در امکان تحلیل جزیی سکانس‌های فیلم‌ها و نحوهٔ بازنمایی بدن زن، قاب‌بندی، نورپردازی و حتی روایت داستان نهفته است. نظریهٔ او، امکان آن را می‌دهد که از دل تحلیل فرمی و روایی، ساختارهای پنهان سلطه و جنسیت در زبان سینما آشکار شوند.

فیلم بلوند، ساختهٔ اندرو دومینیک[۴] که اقتباسی آزاد از زندگی مرلین مونرو[۵] است، یکی از نمونه‌های سینمای معاصر است که با وجود ظاهر منتقدانه‌اش، در بسیاری از لحظات، در بازتولید همان نگاه مردانه‌ای که قصد نقد آن را دارد، سهیم می‌شود. مونرو در این فیلم، بار دیگر به سوژهٔ نگاه تبدیل می‌شود؛ زنی زیبا، خاموش، غمگین و اغلب در حال ابراز اندوه یا تألم که در برابر دوربین، شخصیت‌های مرد و حتی نگاه مخاطب، ابژه‌ای آسیب‌پذیر باقی می‌ماند.

پیشینهٔ پژوهش

در پژوهشی که توسط سالسابیلا، آوالودین و اسدیکی در سال ۲۰۲۲ انجام شد، این نظریه در بستر فیلم «زنان کوچک» مورد بازخوانی قرار گرفت. در این مقاله، نویسندگان با تحلیل سه سطح نگاه مالوی در فیلم، تلاش کردند نشان دهند که چگونه شخصیت‌های زن، به‌ویژه قهرمان اصلی داستان، نه‌تنها ابژه نگاه مردانه نیستند؛ بلکه در موقعیت‌های تصمیم‌گیری، کنش‌مندی و روایت‌گری فعال قرار می‌گیرند. آن‌ها نتیجه می‌گیرند که «زنان کوچک» تصویری از زنان ارائه می‌دهد که برخلاف چهارچوب نظری مالوی، واجد عاملیت هستند و از ساختار تثبیت‌شدهٔ نگاه مردانه عبور می‌کنند.

از این‌رو، تفاوت اساسی پژوهش حاضر با مقالهٔ سالسابیلا و همکاران در این است که آن‌ها نظریهٔ مالوی را در بافتی نقد کرده‌اند که در آن زن سوژه است؛ اما پژوهش حاضر نشان می‌دهد که هنوز هم در سینمای معاصر و به‌ویژه در فیلمی چون «بلوند»، بازنمایی زن به‌مثابه ابژه همچنان حضوری پررنگ و نظام‌مند دارد.

در پژوهشی که توسط الی حرفوش در سال ۲۰۲۱ در دانشگاه نوتردام لبنان انجام شده، بازنمایی زنان در سه فیلم نادین لبکی شامل «کارامل» (۲۰۰۷)، «حالا کجا برویم؟» (۲۰۱۱) و «کفرناحوم» (۲۰۱۸) براساس نظریهٔ نگاه مردانه لورا مالوی مورد بررسی قرار گرفته است. این پایان‌نامه با تحلیل روایت، فرم سینمایی و گفتار تصویری، نشان می‌دهد که گرچه نادین لبکی اغلب به‌عنوان فیلم‌سازی فمینیست شناخته می‌شود؛ اما در برخی موارد ساختار مردسالارانه و نگاه ابژکتیو به زن در فیلم‌های او بازتولید می‌شود.

تفاوت پژوهش حاضر با این پایان‌نامه در آن است که این پژوهش به‌طور مستقیم و تحلیلی، فیلم «بلوند» را با تفکیک هرسه سطح نگاه مالوی بررسی می‌کند و به‌جای نقد کلی‌نگر، به مصادیق عینی در سطح دوربین، شخصیت مرد و ادراک مخاطب می‌پردازد.

در پژوهشی که فاطیما موتیا راخما و هماتول اولیا در سال ۲۰۲۱ منتشر کردند، بازنمایی زنان در فیلم بیوگرافی «لاولیس» با نگاهی نقادانه بر نظریهٔ لورا مالوی بررسی شده‌است. آن‌ها با بهره‌گیری از تحلیل نشانه‌شناسی جان فیسک در سه سطح

واقعیت، بازنمایی و ایدئولوژی، نشان دادند که فیلم «لاولیس» از منظری مردسالارانه ساخته شده‌است؛ جایی که بدن زن به‌صورت عینی از دریچهٔ دوربین، شخصیت‌های مرد فیلم و ادراک تماشاگر، به‌شکل آشکار ابژه‌ای جنسی تلقی می‌شود. براساس نتایج آن‌ها، این فیلم نه‌تنها زن را به‌مثابه ابژه جنسی قاب می‌گیرد؛ بلکه تصویری از زن ارائه می‌دهد که ساخته‌شده بر سود و کنترل صنعت سینما است، بدون آنکه صدای سوژه‌مندی زن تقویت شود.

محمد ناصر احدی در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود تحت عنوان زن به مثابه نظرگاه مردانه در فیلم‌های عامه‌پسند ایرانی با رویکرد فمینیسی لورا مالوی نگاه فعال مردانه و منفعل زنانهٔ فیلم‌های دهه نود ایرانی که به عقیدهٔ وی تحت تأثیر هالیوود دوران قرار گرفته، تحلیل کرده‌است آنچه که در این پژوهش ضرورت دارد، بررسی نگاه تماشاگر تحت نظرگاه کاراکتر فعال مرد است؛ اما در پژوهش حاضر فیلم بلوند مرجعی غربی برای به تصویر کشیدن نحوهٔ ابژه‌سازی زن از طریق سه نگاه شخصیت مرد، دوربین و مخاطب به شیوهٔ ای فرمال از طریق کارگردانی میزانسن قاب‌بندی و تدوین است که به شیوه‌ای ساختاری و موشکافانه این بازنمایی تحلیل می‌شود.

زینب مسجدیان، در پژوهشی تحت عنوان بازنمایی زنان در فیلم‌های بهرام بیضایی و مارتین اسکورسیزی، با رویکرد لورا مالوی، پالین کیل و رابرت کالکر به بررسی هویت فردی و شخصی زنان و نیز شرایط جامعه و نقش محیط اجتماعی در انتخاب‌های زنان در دوسینمای داخلی و خارجی می‌پردازد، درحالی‌که در پژوهش حاضر با رویکرد مالوی به بررسی شیوهٔ ابژه شدن زن در ساختار سینمایی پرداخته می‌شود، نه ساختار اجتماعی.

نکتهٔ قابل توجه در میان پژوهش‌های موجود، مقالهٔ الستی (۱۴۰۲) با عنوان «تحلیل روانشناختی نگاه خیره در جامعهٔ شهری در فیلم مالنا» است. الستی در این مقاله، به بررسی مکانیزم نگاه خیره در جامعهٔ شهری مردسالار پرداخته و فیلم مالنا را در چهارچوب روان‌شناختی و اجتماعی تحلیل می‌کند. با این حال، تفاوت پژوهش حاضر با مقالهٔ الستی در این است که تمرکز ما نه بر زمینهٔ اجتماعی و روانشناختی جامعهٔ درون‌فیلم؛ بلکه بر سازوکار ابژه‌سازی زن در بستر زبان سینما و ساختار نگاه درونی اثر است.

روش تحقیق

این پژوهش از نوع کیفی و با رویکرد توصیفی-تحلیلی انجام شده‌است. داده‌های نظری با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای، مقالات علمی و منابع معتبر اینترنتی گردآوری شده‌اند. همچنین تحلیل فیلم بلوند براساس مشاهدهٔ مستقیم و چندبارهٔ اثر و بررسی ساختار روایی و بصری آن در چهارچوب نظریهٔ نگاه مردانهٔ لورا مالوی صورت گرفته‌است. تمرکز اصلی بر تحلیل سکانس‌هایی منتخب است که بیشترین قابلیت تطبیق با مفاهیم نظری همچون ابژه‌سازی زن، لذت بصری و سازوکار نگاه مردانه را دارند.

ادبیات تحقیق

بازنمایی زن در سینما، همواره از مهم‌ترین و بحث‌برانگیزترین موضوعات نظری در مطالعات فیلم بوده‌است. نظریهٔ نگاه مردانه که نخستین‌بار در مقالهٔ بنیادین لورا مالوی با عنوان «لذت بصری و سینمای روایی» (۱۹۷۵) مطرح شد، یکی از تأثیرگذارترین چهارچوب‌های تحلیلی برای بررسی جایگاه زن در ساختار روایت و فرم سینمایی به‌شمار می‌رود. این نظریه، با اتکا به روانکاوی فروید و لاکان، نشان می‌دهد که چگونه سینمای کلاسیک و به‌طور گسترده‌تر، سینمای غالب زنان را نه به‌عنوان سوژه‌هایی دارای اراده و هویت مستقل؛ بلکه به‌مثابه ابژه‌های میل مردانه بازنمایی می‌کند. مالوی این سازوکار را نظام‌مند و درونی‌شده توصیف می‌کند، به‌گونه‌ای که در ساختار روایی، جایگاه دوربین و حتی نگاه تماشاگر، همه در خدمت تثبیت جایگاه ابژه‌شدهٔ زن قرار می‌گیرند (Mulvey, ۱۹۷۵).

در نظریهٔ مالوی، سه سطح از نگاه در فرایند ابژه‌سازی زن شناسایی می‌شود:

نگاه شخصیت مرد درون فیلم،

نگاه دوربین (که ساختار روایی را می‌سازد)،

نگاه تماشاگر (که بهواسطهٔ دوربین به زن می‌نگرد).

این سه سطح نگاه، درهم‌تنیده عمل می‌کنند تا زن را نه به‌عنوان عاملی فعال و روایت‌ساز؛ بلکه به‌عنوان تصویری میل‌برانگیز و تماشاپذیر معرفی کنند. شخصیت مرد درون فیلم معمولاً در جایگاه کنشگر، تصمیم‌گیر و سوژهٔ روایت قرار می‌گیرد؛ حال آنکه زن، با بدن، چهره و زیبایی‌اش، به «عنصر بصری» تقلیل می‌یابد. مالوی تأکید می‌کند که زن در ساختار سینمایی به مثابه ابژهٔ نگاه مردانه و کالای بصری[۶] درون داستان و برای تماشاگر ظاهر می‌شود.

تحلیل داده‌ها

بلوند (۲۰۲۲)

فیلم بلوند ساختهٔ اندرو دومینیک در سال ۲۰۲۲ میلادی، اثری

درژانـر درام روان‌شـناختی و شـبه‌زندگینامه‌ای اسـت کـه براسـاس رمـان جویـس کارول اوتـس سـاخته شـده. فیلـم روایـت کلاسـیکی از زندگـی مرلیـن مونـرو ارائـه نمی‌دهـد؛ بلکـه بـا روایتـی ذهنـی و اسـتعاری، بـه درونیـات، زخم‌هـا و بحران‌هـای هویتـی او می‌پـردازد.

سکانس اول (تست بازیگری دقیقه ۲۱ تا ۲۸)

در یکـی از صحنه‌هـای ابتدایـی فیلـم بلونـد، نورمـا جیـن (شـخصیت مونـرو پیـش از تبدیـل شـدن بـه سـتاره) بـرای تسـت بازیگـری بـه یـک اسـتودیو دعـوت شـده. فضـای اتاق سـرد، رسـمی و نابرابـر اسـت. سـه مـرد در قامـت داور یـا تهیه‌کننـده، پشـت میـزی نشسـته‌اند. دوربیـن پشـت سـر نورمـا جیـن قـرار دارد، جـوری کـه او در مقابـل میـز نشسـته و مـا او را از پشـت می‌بینیـم، درحالی‌کـه سـه مـرد مقابلـش قـرار گرفته‌انـد و بـه او خیره‌انـد. (شـکل ۱)

شکل ۱: تصویر مردان خیره به مرلین مونرو در تست بازیگری

سـؤال‌های مـردان ابتـدا بـه ظاهـر و لبخنـد نورمـا محـدود می‌مانـد. کم‌کـم نگاه‌هـا از سـرتاپایش حرکـت می‌کنـد. یکـی از آن‌هـا بی‌مقدمـه از او می‌خواهـد بخنـدد، لب‌هایـش را بـاز کنـد یـا بایسـتد تـا اندامـش بهتـر دیـده شـود. نورمـا ابتـدا آرام صحبـت می‌کنـد؛ امـا هرلحظـه صدایـش ضعیف‌تـر می‌شـود. چهـره‌اش معصـوم، گیـج و سرشـار از تنـش اسـت. از سـوی دیگـر، زاویـه دیـد دوربیـن، از جایـی بـه بعـد تغییـر می‌کنـد و بـه نمـای مـردان و نـگاه آن‌هـا نزدیـک می‌شـود. نـگاه مـا بـه نورمـا، حـالا نـگاه آن‌هاسـت.

دوربیـن در ایـن صحنـه موضـع خـود را از یـک زاویـهٔ بی‌طـرف به‌تدریـج تغییـر می‌دهـد و بـا نزدیـک شـدن بـه چهـره و اعضـای بـدن نورمـا، او را نـه به‌عنـوان یـک فـرد؛ بلکـه به‌عنـوان یـک تصویـر قابـل دیـدن و لـذت بـردن قاب‌بنـدی می‌کنـد. نگاه‌هـای مـردان حاضـر، نـه بـه گفتـار یـا شـخصیت او؛ بلکـه بـه بـدن و ظاهـرش معطـوف اسـت و همیـن نگاه‌هـا به‌وسـیلهٔ دوربیـن بـه تماشـاگر نیـز منتقـل می‌شـود، به‌گونـه‌ای کـه مخاطـب سـینما نیـز در جایـگاه ناظـر مـرد قـرار می‌گیـرد و به‌صـورت ناخـودآگاه بـا ایـن نـگاه همـراه می‌شـود.

در ایـن صحنـه هیـچ گفت‌وگـوی انسـانی یـا هنـری واقعـی رخ نمی‌دهـد؛ بلکـه زن بـه یـک ابـژهٔ سـکوت تبدیـل شده‌اسـت کـه بایـد بـه میـل مردانـه پاسـخ دهـد. نورمـا جیـن در ایـن لحظـه کامـلاً منفعـل و بی‌قـدرت اسـت و ایـن موقعیـت کامـلاً مطابـق نظریـهٔ لـورا مالـوی اسـت کـه می‌گویـد زن در سـینمای مردسـالار، به‌عنـوان ابـژه‌ای بـرای لـذت دیـداری مـردان تعریـف می‌شـود و سـوژهٔ انسـانی و راوی روایـت نیسـت. مخاطـب نیـز کـه بـا دوربیـن همذات‌پنـداری می‌کنـد، در ایـن سـازوکار ابژه‌سـازی شـریک می‌شـود.

سکانس دوم (عکاسی در خیابان دقیقه ۸۷ تا ۹۱)

در بخـش میانـی فیلـم، یکـی از مشـهورترین لحظـات فرهنگـی و رسـانه‌ایِ مرلیـن مونـرو بازسـازی می‌شـود: صحنـه‌ای کـه در آن او روی دریـوش تهویـهٔ خیابـان ایسـتاده و جریـان بـاد دامنـش را بـالا می‌بـرد، درحالی‌کـه صدهـا عـکاس و تماشـاچی در اطرافـش جمـع شـده‌اند و دوربین‌هاشـان بی‌وقفـه در حـال ثبـت ایـن تصویـر هسـتند. (شـکل ۲)

شکل ۲: عکاسی از مرلین مونرو در خیابان و توجه نگاه مردان به او

کارگـردان در بازنمایـی ایـن صحنـه، از همـان ابتـدا مونـرو را در مرکـز قـاب قـرار می‌دهـد. دامـن سـفیدرنگ، لبخنـد آشـنا و بـدن نیمه‌پیداشـدهٔ او، همگـی بـا نورپـردازی درخشـان و قاب‌هایـی سـینمایی ضبـط شـده‌اند کـه تمرکـز بصـری را روی جذابیـت ظاهـری زنانـه تنظیـم می‌کننـد. مونـرو در ایـن صحنـه نه‌تنهـا سـوژهٔ نـگاه صدهـا عـکاس درون جهـان داسـتان اسـت؛ بلکـه دوربیـن اصلـی فیلـم نیـز به‌نحـوی طراحی‌شـده کـه نـگاه تماشـاگر بیرونـی را بـا همـان نـگاه عکاسـان هم‌راسـتا کنـد. بـه ایـن ترتیـب، زن نه‌تنهـا در برابـر شـخصیت‌های مـرد فیلـم؛ بلکـه در برابـر دوربیـن و مخاطـب نیـز به‌مثابـه ابـژه‌ای بـرای تماشـا و لـذت بصـری بازنمایـی می‌شـود.

در ایـن لحظـه از فیلـم، مـا بـا سـاختاری کامـلاً منطبـق بـا نظریـهٔ لـورا مالـوی مواجـه می‌شـویم: نظـام نگـاه مردانه‌ای که از سـه سـطح شـکل گرفتـه نـگاه شـخصیت‌های مـرد، نـگاه دوربیـن و نـگاه مخاطـب. در سـطح اول، نـگاه شـخصیت‌های مـرد درون فیلـم کـه نقـش عـکاس

یـا رهگـذر را ایفـا می‌کنند، خالـی از هرگونـه احترام هنری یا شـناخت فکـری نسـبت بـه مونـرو اسـت؛ او را صرفاً به‌عنـوان سـوژه‌ای بـرای تصویـر زیبـا و تحریک‌آمیـز در نظـر می‌گیرنـد. نـگاه آن‌هـا دقیقاً همان‌گونـه عمـل می‌کنـد کـه مالـوی در نظریـه‌اش بـا عنـوان لـذت بصـری از طریـق تماشـا مطـرح می‌کنـد: زن در سـینما نـه به‌عنـوان کنشـگر یـا راوی؛ بلکـه به‌مثابـه ابـژه‌ای منفعـل بـرای لذت‌بـردن بصـری مـرد ظاهـر می‌شـود (Mulvey, ۱۹۷۵).

در سـطح دوم، یعنی نقـش دوربین، فیلم با اسـتفاده از تکنیک‌هایی همچـون نمـای بسـته روی لب‌هـا، پاها، فـرم بدن و حالت ایسـتادن مونـرو، قاب‌هایـی می‌سـازد کـه عینـاً همـان نـگاه جنسـی رسـانه‌ای را بازتولیـد می‌کنـد؛ امـا مهم‌تریـن لایـه، سـطح سـوم اسـت: نـگاه مخاطـب. در ایـن سـکانس، تماشـاگر ناگزیـر در جایـگاه همـان عکاسـان قـرار می‌گیـرد. بـا طراحـی میزانسـن، حـرکات دوربیـن و انتخـاب زوایـا، فیلـم عمـداً مخاطـب را بـه جـای ناظرانـی قـرار می‌دهـد کـه میـل دیـدن و لذت‌بـردن از بـدن مونـرو را تجربـه می‌کننـد. مخاطـب سـینما، همان‌گونـه کـه مالـوی اشـاره می‌کنـد، در یـک مکانیـزم روانکاوانـه، خـود را بـا نـگاه مـرد همذات‌پندارانـه یکـی می‌سـازد و زن را صرفاً از منظـر دیدنی‌بـودن درک می‌کنـد. ایـن همـان سـاختاری اسـت کـه منجر بـه تثبیت جایـگاه زن در سـینمای کلاسـیک به‌مثابـه ابـژه‌ای بـرای مـرد می‌شـود و نـه سـوژه‌ای بـرای روایـت.

سکانس سوم (میان جمعیت دقیقه ۱۱۰ تا ۱۱۱)

در یکـی از سـکانس‌های پایانـی و مهـم فیلـم، مرلیـن مونـرو درحالی‌کـه در میـان جمعیتـی از مـردان و زنـان حاضـر اسـت، بـا چهـره‌ای خسـته و درمانـده، بـه شـکلی عمومـی تحقیـر می‌شـود. جمعیـت مملـو از خبرنـگاران، رسـانه‌ها و مـردم عـادی هسـتند کـه دور او حلقـه زده‌انـد و نگاه‌هـا پـر از قضـاوت، تمسـخر و کنجـکاوی اسـت. راه رفتـن بـرای او در میـان ایـن جمعیـت مشـکل شده‌اسـت دوربیـن بـا فاصلـه‌ای نسـبتاً بـاز، تمامـی ایـن صحنـه را ثبـت می‌کنـد، بـدون اینکـه هیـچ مداخلـه‌ای در جریـان اتفاقـات داشـته باشـد. (شـکل ۳)

شکل ۳: مونرو در میان جمعیت

این سـکانس، نمونـهٔ بارزی است از ابژه شدن زن در نگاه مردانه، نه‌فقط به عنوان شئ شهوت؛ بلکه به‌عنوان هدف خشونت نمادین و اجتماعی. نگاه مردان حاضر در جمعیت، نگاه قضاوت‌گر و مالکانه‌ای است که می‌خواهد زن را تحت کنترل و محدودیت خود قرار دهد. این نگاه، برخلاف نگاه شهوانی سکانس‌های ابتدایی، خشونت‌آمیز و سرکوبگر است.

دوربین، در نقش یک مشاهده‌گر بی‌طرف، موقعیت را به‌گونه‌ای قاب‌بندی می‌کند که مخاطب نیز ناگزیر می‌شود در جایگاه همان نگاه قضاوت‌گر و ناظر قرار گیرد. سکوت مرلین و ناتوانی او در ابراز وجود، به نمایش قدرت نگاه مردانه کمک می‌کند و مخاطب را به همراهی ناآگاهانه با این نگاه دعوت می‌کند. براساس نظریهٔ لورا مالوی، این سکانس نمایش‌دهنده تبدیل زن به «ابژهٔ مجازات» در نظام نگاه مردانه است؛ جایی که زن دیگر فقط برای لذت بصری نیست؛ بلکه برای «تثبیت قدرت» و «کنترل اجتماعی» به نمایش گذاشته می‌شود. زن در این مرحله نه سوژهٔ روایت؛ بلکه قربانی روایت و قدرت می‌شود. این نمونهٔ عینی از استمرار و تشدید نگاه مردانه در سطوح مختلف روایت و فرمی فیلم، نشان می‌دهد که چگونه زن درنهایت به کالایی تبدیل می‌شود که هم برای تماشای شهوانی و هم برای اعمال قدرت مورد استفاده قرار می‌گیرد.

سکانس چهارم (اتاق گریم دقیقه ۱۲۱ تا ۱۲۳)

در یکی از سکانس‌های میانی فیلم، مرلین مونرو در اتاق گریم خود مقابل آینه نشسته‌است. نور موضعی روی صورت او متمرکز شده و اطرافش در تاریکی فرورفته. شخصیت گریمور مرد، گریم او را آغاز می‌کند، او در سکوت به تصویر خودش نگاه می‌کند، گاه لبخند می‌زند، گاه اشک در چشمانش جمع می‌شود و گاه بی‌حرکت خیره می‌ماند. این صحنه، برخلاف ظاهرش که شاید نشانه‌ای از خلوت یا خودکاوی به‌نظر برسد، در بستر نظریهٔ لورا مالوی، دقیقاً یک تجلی از زن به‌مثابه ابژهٔ نگریسته‌شده است. مونرو اینجا نه برای خودش؛ بلکه برای تصویری که دیگران از او ساخته‌اند، لباس می‌پوشد، لبخند می‌زند و حتی گریه می‌کند. آینه در این سکانس، صرفاً وسیله‌ای برای خودنگری نیست؛ بلکه نماد تثبیت «خود به‌مثابه تصویر» است، تصویری که باید مطابق میل بیرونی باشد. شکل(۴)

شکل ۴: مونرو در اتاق گریم

در ایـن سـکانس، نـگاه شـخصیت مـرد بـه شـکل دیگـر بـر روی صـورت مونـرو اسـت؛ امـا ایـن تنهـا نـگاه نیسـت، بلکـه مرلیـن مونـرو خـودش را نیـز درون آینـه مینگـرد. مرلیـن، چنانکـه نظریـهٔ مالـوی می‌گویـد، آن‌چنـان بـا جایـگاه ابژه‌بـودن خـو گرفتـه کـه حـالا خـودش نیـز خـود را از بیـرون تماشـا می‌کنـد؛ به‌عبارتـی، زن درونی‌سـازیِ نـگاه مردانـه را تجربـه می‌کنـد.

دوربیـن در ایـن صحنـه؛ ماننـد همیشـه بی‌طـرف نیسـت. بـا اسـتفاده از نمـای بسـیار بسـته، تمرکـز روی لـب، چشـم، پوسـت، و انعـکاس در آینـه، مونـرو را در وضعیـت بصـری اغواگـر قـرار می‌دهـد؛ امـا شـاید مهم‌تریـن نکتـه در ایـن صحنـه، نقـش تماشـاگر سینماسـت، چـون هیـچ جمعیـت دیگـری در قـاب نیسـت و نـگاه مـرد گریمـور دارای منظـور خاصـی نیسـت؛ امـا بـاز حضـور دارد، طبـق شـیوهٔ هدایـت دوربیـن تنهـا نـگاه موجـود، نـگاه دوربیـن و مـا هسـتیم. مـا در ایـن صحنـه، بـدون هیـچ واسـطه‌ای، بـه خیـره شـدن دعـوت می‌شـویم. تماشـاگر سـینما، بـه گفتـهٔ مالـوی، در چنیـن لحظاتـی ناخواسـته همـان میـل مردانـه را تجربـه می‌کنـد: زن بـرای دیده‌شـدن خلـق شده‌اسـت و مخاطـب بـدون مشـارکت در روایـت یـا سوژه‌سـازی زن، بـه صـرف تماشـاگری تقلیـل می‌یابـد.

جدول: ۱ خلاصه تحلیل فیلم بلوند براساس دیدگاه لورا مالوی

ردیف	سکانس	نگاه شخصیت مرد	نگاه دوربین	نگاه مخاطب
۱	تست بازیگری	خیره به مرلین مونرو	نمای نزدیک از مونرو	هدایت به سمت مونرو
۲	عکاسی در خیابان	خیره به مرلین مونرو	متمرکز بر اندام مونرو	اندام و زیبایی مونرو
۳	میان جمعیت	خیره به مرلین مونرو	مونرو در میان جمعیت مردان	مونرو، منفعل در میان جمع
۴	اتاق گریم	خیره به مرلین مونرو	مونرو حقیقی و بازتاب آیینه	احساس غم و ناراحتی مونرو

نتیجه گیری

تحلیـل فیلـم بلونـد در پرتـو نظریـهٔ نـگاه مردانـهٔ لـورا مالـوی، نشـان داد کـه ایـن اثـر بـا وجـود ظاهـر آسیب‌شناسـانه و فـرم پاره‌پـاره‌اش کـه گاه تداعی‌گـر نقـد سـاختارهای مردسـالارانه اسـت، در لایه‌هـای عمیق‌تـر خـود بازتولیدکننـدهٔ همـان گفتمان‌هایی‌ست کـه زن را در مقـام ابـژهٔ میـل و تماشـا تثبیـت می‌کننـد. آنچـه در ظاهـر، بازنمایـی رنـج زنانـه یـا روایـت زندگـی یـک چهـرهٔ قربانـی به‌نظـر می‌رسـد، در عمـل بـه تقویـت همـان الگـوی بصـری ختـم می‌شـود کـه زن را از سـوژگی تهـی می‌کنـد و بـه تصویـری زیبـا، آسـیب‌پذیر و میل‌برانگیـز بـرای نـگاه مردانـه بـدل می‌سـازد. سـکانس‌هایی ماننـد نـگاه خیـرهٔ تهیه‌کننـده بـه مونـرو، لحظـهٔ عکاسـی خیابانـی بـا دامـن برافراشـته، یـا صحنه‌هـای سـکوت و فروپاشـی روانـی، همگـی نشـانه‌هایی از ابژه‌سـازی زن در چنـد سـطح هسـتند: نـگاه شـخصیت مـرد، جایـگاه دوربیـن و جایـگاه مخاطـب. دوربیـن بـا قاب‌هـای بسـته، نورپـردازی حسـی، حرکت‌هـای کنـد و دراماتیـک و تأکیـد بـر حـالات چهـره و بـدن، مونـرو را نـه بـه مثابـه یـک شـخصیت مسـتقل؛ بلکـه به‌عنـوان ابـژه‌ای کـه «تماشـا می‌شـود» بازنمایـی می‌کنـد. ایـن بازنمایـی نه‌تنهـا درون داسـتان؛ بلکـه در سـطح زبانـی فیلـم نیـز تثبیـت شده‌اسـت. از ایـن رو، مخاطـب سـینمایی -خـواه مـرد، خـواه زن- در معـرض سـاختاری قـرار می‌گیـرد کـه نـگاه مردانـه را به‌عنـوان پیش‌فـرض زیباشـناختی بازتولیـد می‌کنـد.

فرضیـهٔ پژوهـش مبنـی بـر اینکـه زن در فیلـم بلونـد در چهارچـوب نـگاه مردانـه ابژه‌سـازی می‌شـود و کنشـگری‌اش تحت‌الشـعاع بازنمایـی بصـری قـرار می‌گیـرد، تأییـد شـد. تحلیـل سـکانس‌ها نشـان داد کـه حتـی زمانـی کـه روایـت فیلـم بـه رنـج و بحـران درونـی شـخصیت زن می‌پـردازد، زبـان سـینما همچنـان زن را بـه تصویـر زیباشـناختی بـدل می‌کنـد. از سـوی دیگـر، نقـش مخاطـب در ایـن فراینـد نیـز قابـل تأمـل اسـت؛ چراکـه تماشـاگر، بـا همراهـی دوربیـن، خـود بـه ابژه‌سـازی زن کمـک می‌کنـد و در سـاختار میـل مردانـه شـریک می‌شـود. از ایـن منظـر، رابطـهٔ میـان تماشـا و سـلطه بـه شـکلی عمیـق و سـاختاری شـکل می‌گیـرد، نه‌صرفـاً به‌عنـوان انتخـاب یـا نـگاه آگاهانـه کارگـردان.

اعـلام عـدم تعـارض منافـع: نویسنده/نویسـندگان اعلام می‌دارنـد کـه در انجـام ایـن پژوهـش هیچ گونـه تعـارض منافعـی بـرای ایشـان وجـود نداشـته اسـت.

پی‌نوشت‌ها

1. Male gaze
2. Visual pleasure and narrative cinema (1975)
3. Blonde (2022)
4. Andrew Dominik
5. Marilyn Monroe
6. Visual commodity

منابع

- Salsabila, V., Awaludin, L., & Assiddiqi, H. (2022). Refutation of Laura Mulvey's 'Male Gaze' theory in film Little Women (2019). Saksama: Jurnal Sastra, 1(2). https://doi.org/10.15575/sksm.v1i2.23899
- achma, F. M., & Ulya, H. (2021). Representasi male gaze dalam film biografi 'Lovelace' (Analisis semiotika John Fiske).Jurnal Ilmiah Muqoddimah:Jurnal Ilmu Sosial,Politik dan Humaniora,5(2), 384–394. https://doi.org/10.31604/jim.v5i2.2021.384-394
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. Screen, 16(3), 6–18.
- Harfouche, E. (2021). Framing women: Examining the male gaze in Nadine Labaki's films (Master's thesis, Notre Dame University–Louaize, Lebanon).

– متولی پور، م و السـتی، ا .(۱۴۰۲)، تحلیـل روانشـناختی نـگاه خیـره در جامعـه شـهری فیلـم ملنـا براسـاس آرای لورامالـوی، سـومین کنفرانـس بین‌المللـی معمـاری، عمـران، شهرسـازی، محیـط زیسـت و افق‌هـای هنـر اسـلامی در بیانیـه گام دوم انقـلاب، تبریـز.

– احـدی، محمـد ناصـر. (۱۳۹۹)، زن بـه مثابـه نظـرگاه مردانـه در فیلم‌هـای عامه‌پسـند ایرانـی دهـۀ ۱۳۹۰.ش (پایان‌نامـۀ کارشناسـی ارشـد). دانشـگاه تربیـت مـدرس، دانشـکده هنـر.

– مسـجدیان، زینـب. (۱۴۰۲)، بازنمایـی زنـان در فیلم‌هـای بهـرام بیضایـی و مارتیـن اسکورسـیزی (پایان‌نامـۀ کارشناسـی ارشـد). دانشـگاه پیـام نـور اسـتان تهـران، مرکـز پیـام نـور تهـران شـرق.

نحوه ارجاع به این مقاله:

ملکـی، پوریـا (۱۴۰۴). واکاوی بازنمایـی زن به‌مثابـه ابـژه نـگاه مردانـه در فیلـم بلونـد مبتنـی بـر دیـدگاه لـورا مالـوی. فصلنامـۀ علمـی مطالعـات هنـر و زیبایی‌شناسـی، سـال پنجـم، شـماره ۱۷ (پاییـز ۱۴۰۴)، صـص ۱۲۴–۱۳۱.

©Authors, Published by **Art and Aesthetics Studies Quarterly**. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license: http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).