مقالۀ پژوهشی

بررسی نقش «زن» در سینمای «رومن پولانسکی»

میلاد جهانی سیاهرودی[1]

۱- مدرس، منتقد و پژوهشگر.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۰۴/۱۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۰۵/۲۰
صفحات: ۸۲ - ۹۱

چکیده

سینمای رومن پولانسکی با پیچیدگی‌های فرمی و محتوایی خود، همواره سوژه‌ها را در موقعیت‌های متضاد و چالش‌برانگیز قرار می‌دهد. مسئلۀ اصلی این پژوهش، بررسی نقش زن در آثار پولانسکی به‌عنوان عنصری محوری در پیشبرد روایت و بازتاب دترمینیسم تاریخی است. پرسش اصلی این است که چگونه پولانسکی زن را در قالب‌های گوناگون- از سوژه‌ای منفعل تا کنشگر، از نماد شر تا قهرمان- بازنمایی می‌کند و این بازنمایی چه ارتباطی با برداشت‌های تاریخی، دینی و روان‌شناختی دارد؟ یافته‌ها نشان می‌دهد که پولانسکی زن را عمدتاً در دو چهرۀ متضاد تصویر می‌کند: از یک سو، زن به‌مثابه نیروی شر و اغواگر و از سوی دیگر، زن به‌عنوان قربانی که در نهایت به مقام قهرمانی یا رستگاری می‌رسد. این دوگانگی ریشه در نگاه آیینی- به‌ویژه مسیحیت- دارد، جایی که زن هم‌زمان هم عامل هبوط (حوا) و هم منجی (مریم مقدس) است. همچنین، پولانسکی با استفاده از تکنیک‌های سینمایی مانند قاب‌بندی‌های نمادین و حرکات دوربین، زن را در موقعیت‌های روان‌شناختی پیچیده قرار می‌دهد، به‌گونه‌ای که گاه بیماری‌های ذهنی مانند شیزوفرنی یا انزوای اجتماعی به بازتعریف هویت زن می‌پردازند. درنتیجه، می‌توان گفت پولانسکی زن را نه به‌عنوان یک فرد مستقل؛ بلکه به‌مثابه ابژه‌ای تاریخی و ایدئولوژیک می‌نگرد که تحت تأثیر نیروهای فرافردی- اعم از دین، جامعه و روان‌شناسی- قرار دارد. این پژوهش رویکردی توصیفی- تحلیلی دارد و با روش کیفی به بررسی نقش زنان در سینمای رومن پولانسکی می‌پردازد.

واژگان کلیدی: رومن پولانسکی، زن، سینما، مسیحیت، سوژه.

1-Milad.Jahani.Siyahroodi@Gmail.com

Research Article

The Representation of Women in Roman Polanski's Cinema

Milad Jahani Siyahroodi[1]

1- Teacher, critic and researcher.

Receive Date: 2025/07/09
Accept Date: 2025/08/11
Pages: 82 - 91

Abstract

Roman Polanski's cinema, with its formal and thematic complexities, consistently places its subjects in paradoxical and challenging situations. The central issue of this study is to examine the role of women in Polanski's works as a pivotal element in advancing the narrative and reflecting historical determinism. The main research question is: how does Polanski represent women in various forms—ranging from passive subjects to active agents, from symbols of evil to heroines—and how are these representations connected to historical, religious, and psychological interpretations? The findings reveal that Polanski generally portrays women in two contrasting images: on the one hand, as forces of evil and seduction, and on the other, as victims who ultimately achieve heroism or redemption. This duality has its roots in ritualistic perspectives—particularly Christianity—where woman is simultaneously the agent of the Fall (Eve) and the savior (the Virgin Mary). Furthermore, through cinematic techniques such as symbolic framing and camera movements, Polanski places women in psychologically complex situations, where mental disorders like schizophrenia or social isolation redefine female identity. Consequently, it can be argued that Polanski views women not as independent individuals but as historical and ideological objects shaped by supra-individual forces—religion, society, and psychology. This research employs a descriptive-analytical approach and uses qualitative methods to explore the role of women in Roman Polanski's cinema.

Keywords: Roman Polanski, Women, Cinema, Christianity, Subject

1-Milad.Jahani.Siyahroodi@Gmail.com

مقدمه

در مواجهه با سینمای رومن پولانسکی، این پرسش بنیادین همواره مطرح بوده است که زن در آثار او چه جایگاهی دارد؟ آیا زن تنها قربانی نظام‌های سلطه‌گر است یا آنکه واجد نوعی نیروی فعال، اغواگر و در عین حال تهدیدکننده نیز هست؟ زن در فیلم‌های پولانسکی، نه تنها به‌مثابه شخصیت یا نقش دراماتیک؛ بلکه به‌عنوان مفهومی چندلایه، واجد اهمیت است. بررسی موقعیت زن در سینمای او، به‌هیچ‌وجه به تحلیل صرفِ ظاهر شخصیت‌های زنانه محدود نمی‌شود؛ بلکه راهی است برای ورود به منظومهٔ فکری و زیباشناختی فیلم‌سازی که همواره با ترس، اضطراب، هراس روانی، خشونت پنهان و میلِ جنسی درهم‌آمیخته در آثارش زیسته است.

از نخستین فیلم‌های او مانند Repulsion (۱۹۶۵) که زن را در دل انزوای روانی و هذیان جنسی به تصویر می‌کشد، تا Rosemary's Baby (۱۹۶۸) که در آن مادرشدن، به‌جای تجربه‌ای مقدس، به کابوسی شیطانی بدل می‌شود و در ادامه تا The Tenant (۱۹۷۶) که با مسئلهٔ هویت جنسیتی و دگرگونی روانی پیوند می‌خورد، زن در سینمای پولانسکی همواره در وضعیت «دیگریِ شکننده» به تصویر کشیده شده است؛ سوژه‌ای که هم مورد تهاجم است و هم درگیر مواجهه‌ای درونی با میل، هویت و قدرت.

در عین حال، برخی از فیلم‌های دیگر او همچون Bitter Moon (۱۹۹۲)، Death and the Maiden (۱۹۹۴)، Venus in Fur (۲۰۱۳) و Based on a True Story (۲۰۱۷) نشان می‌دهند که زن می‌تواند از موقعیت قربانی عبور کرده و بدل به کنشگری فعال شود؛ کنشگری که گاه با میل به کنترل، انتقام، فریب یا قدرت‌طلبی همراه است. این طیف متنوع از بازنمایی‌های زنانه، باعث شده تا سینمای پولانسکی همزمان مورد توجه نقدهای فمینیستی، روانکاوانه و حتی اخلاقی قرار گیرد.

از سوی دیگر، نمی‌توان بررسی نقش زن در آثار پولانسکی را بدون توجه به زندگی شخصی او کامل دانست. اتهامات جنسی مطرح‌شده علیه او، تأثیر مستقیمی بر برداشت مخاطب از تصویر زن در آثارش گذاشته‌اند. این مسئله، به‌ویژه پس از گسترش جنبش MeToo و طرح دوبارهٔ پرسش از مسئولیت اخلاقی هنرمند، به شکل برجسته‌تری در تحلیل‌های معاصر دیده می‌شود. آیا می‌توان آثار یک فیلم‌ساز را از زندگی شخصی‌اش جدا کرد؟ آیا بازنمایی زن در سینمای او صرفاً ساختاری روایی‌فرمال است یا بازتابی از ذهنیت و تجربهٔ شخصی او از زنان نیز هست؟ این‌ها سؤالاتی هستند که متن حاضر به‌شکل ضمنی با آن‌ها درگیر خواهد شد.

آنچه سینمای پولانسکی را متمایز می‌سازد، استفادهٔ خاص او از فرم سینمایی برای روایت وضعیت زن است. او اغلب با بهره‌گیری از تکنیک‌هایی چون فضاهای بسته، قاب‌بندی‌های تنگ، نورپردازی‌های نامعمول و حرکت‌های دوربین سایه‌دار، تجربهٔ روانی زنان را نه فقط بازنمایی؛ بلکه در سطح فرمی نیز منتقل می‌کند. در فیلم‌هایی مانند Repulsion و The Tenant، مخاطب نه‌تنها تماشاگر وضعیت شخصیت زن است؛ بلکه از طریق تصویر و صدا در دل بحران روانی او غرق می‌شود. در این آثار، تصویر زن به مثابه سطحی روان‌اجتماعی عمل می‌کند که ناهنجاری‌ها، سرکوب‌ها و اضطراب‌های مدرن را آشکار می‌سازد.

از همین رو، تحلیل زن در سینمای پولانسکی تنها تحلیل شخصیت‌پردازی نیست؛ بلکه بررسی یک ساختار روایی‌فلسفی است که در آن بدن زن، ذهن زن و تجربهٔ زنانه، گره‌خورده با مفاهیمی چون گناه، رستگاری، کنترل، میل و مرگ بازنمایی می‌شوند. زن در آثار او گاه به هیئت قربانی محض ظاهر می‌شود و گاه بدل به نیرویی کنترلگر و حتی مخرب می‌گردد. این دوگانگی، اگرچه ممکن است تضادآمیز به‌نظر برسد؛ اما در بطن خود حکایت از نگاهی پیچیده، چندوجهی و به‌شدت انسانی دارد؛ نگاهی که نه در ستایش زن است و نه در نکوهش او؛ بلکه بازتاب‌دهندهٔ ترس و میل و شک و خشونتی است که در لایه‌های ناپیدای هستی انسان معاصر نهفته‌اند. از این منظر، این نوشتار می‌کوشد با تمرکز بر آثار شاخص پولانسکی، نقش زن را در بستر زیبایی‌شناسی، روایت‌پردازی و ساختارهای قدرت بررسی کند و از خلال آن، به پرسش‌های بنیادی‌تری دربارهٔ نسبت سینما با جنسیت، اخلاق و سیاست پاسخ گوید.

روش پژوهش

این پژوهش با رویکردی توصیفی-تحلیلی و با روش کیفی به بررسی نقش زنان در سینمای رومن پولانسکی می‌پردازد. داده‌ها از طریق تحلیل محتوای ۲۳ فیلم بلند پولانسکی با تمرکز بر شخصیت‌پردازی زنان، الگوهای روایی و تکنیک‌های سینمایی گردآوری شده است. نمونه‌ها به روش هدفمند و براساس معیارهای حضور پررنگ شخصیت‌های زن انتخاب شدند. تحلیل داده‌ها در سه سطح انجام گرفته است:

سطح روایت‌شناختی: بررسی جایگاه زنان در پیشبرد پیرنگ

سطح نشانه‌شناختی: تحلیل نمادها، قاب‌بندی و کاربرد دوربین

سطح گفتمانی: کشف ارتباط تصویر زنان با مفاهیم تاریخی-دینی

چهارچـوب نظـری پژوهـش ترکیبـی از نظریه‌هـای فمینیسـتی، نقـد روانکاوانـه و نشانه‌شناسـی سـینمایی اسـت. بـرای افزایـش اعتبـار، از روشـی (تلفیـق تحلیـل فیلـم، مطالعـات کتابخانـه‌ای و بررسـی نقدهـای معتبـر) اسـتفاده شـده اسـت. محدودیـت پژوهـش شـامل تمرکـز صـرف بـر فیلم‌هـای بلنـد و عـدم بررسـی زمینـه اجتماعـی تولیـد آثـار اسـت. یافته‌هـا از طریـق اسـتقراء تحلیلـی و باتوجـه بـه تکـرار الگوهـا در فیلم‌هـای مختلـف اسـتخراج شـده‌اند.

پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌هـای متعـددی بـه بررسـی تصویـر زن در سـینما پرداخته‌انـد؛ امـا مطالعـات تخصصـی دربـارهٔ بازنمایـی زنـان در آثـار رومـن پولانسـکی از چگالـی کمتـری برخـوردار اسـت. در زمینـهٔ کلـی، پژوهش‌هایـی ماننـد کتـاب «از تکریـم تـا تجـاوز: تلقـی از زنـان در فیلم‌هـا» اثـر مولـی هسـکل (۱۹۷۴) و مطالعـات لـورا مالـوی دربـارهٔ «لـذت دیـداری و سـینمای روایـی» (۱۹۷۵) چهارچوب‌هـای نظـری مهمـی بـرای تحلیـل جایـگاه زن در سـینما ارائـه کرده‌انـد. ایـن آثـار نشـان می‌دهنـد کـه سـینمای کلاسـیک چگونـه زنـان را در قالـب کلیشـه‌های دوگانـه «فرشـته/ بـدکاره» بـه تصویـر کشـیده اسـت. در زمینـهٔ سـینمای پولانسـکی، پژوهشـگرانی ماننـد پـاول کرونیـن در کتـاب «رومـن پولانسـکی: سـینما بـه مثابـه هنـر شـخصی» (۲۰۱۳) بـه تحلیـل سـبک فیلمسـازی او پرداخته‌انـد؛ امـا تمرکـز خاصـی بـر مسـئلهٔ زن نداشـته‌اند.

برخـی مطالعـات مـوردی دربـارهٔ فیلم‌هـای خـاص پولانسـکی انجـام شـده اسـت؛ بـرای مثـال، تحلیل‌هـای روانکاوانـه دربـارهٔ شـخصیت کارول در «انزجـار» (۱۹۶۵) یـا بررسـی نمادگرایـی مذهبـی در «بچـه رزمـاری» (۱۹۶۸). ایـن پژوهش‌هـا عمدتـاً بـر جنبه‌هـای تکنیکـی یـا درون‌مایه‌هـای روانشـناختی فیلم‌هـا متمرکـز بوده‌انـد و کمتـر بـه الگـوی کلـی بازنمایـی زن در آثـار پولانسـکی پرداخته‌انـد.

در ایـران، پژوهش‌هـای معـدودی بـه سـینمای پولانسـکی پرداخته‌انـد و اغلـب آن‌هـا ترجمـه یـا اقتبـاس از منابـع خارجـی هسـتند. پولانسـکی، رومـن، (۱۳۹۹) رومـن بـه روایـت پولانسـکی، مترجـم: آزاده اخلاقـی یکـی از چنـد کتـاب ترجمه‌شـده در ایـران اسـت کـه تقریبـاً اشـارهٔ مسـتقیمی بـه نقـش زن در سـینمای پولانسـکی نشـده اسـت. پولانسـکی، رومـن، (۱۳۹۹) کتـاب مجموعـه گفت‌وگوهـای رومـن پولانسـکی، ترجمـهٔ غلامرضـا صـراف نیـز بـه همیـن صـورت اسـت. بـه تعبیـری، بخشـی کـه بتـوان زن در سـینمای پولانسـکی را در آن کتـاب به‌صـورت عنـوان مسـتقل یافـت، وجـود نـدارد. ناگفتـه نمانـد کـه مقالـهٔ «لـذت دیـداری و سـینمای روایـی» نوشـتهٔ لـورا مالـوی در ایـران ترجمـه شـده اسـت. بـا ایـن حـال، پژوهـش حاضـر تـلاش دارد تـا خـلأ موجـود در ایـن بخـش را بـرای مخاطبـان علاقه‌منـد در حـوزهٔ سـینما خاصـه مخاطبـان ایرانـی در حـد ممکـن پُـر نمایـد.

زن و سینمای پولانسکی

سـینمای رومـن پولانسـکی، سـینمایی پیچیـده و چندلایـه اسـت. او بـرای سـاخت تصویـری منسـجم، از روایت‌هایـی متنـوع و گاه متناقـض بهـره می‌گیـرد. ایـن روایت‌هـا اغلـب بـا قاب‌بندی‌هـای دقیـق و اسـتادانه همراه‌انـد و ترکیـب بیـان محتوایـی بـا فـرم بصـری، نتایجـی رضایت‌بخـش به‌همـراه مـی‌آورد. بااین‌حـال، گاه آثـاری از او دیـده می‌شـود کـه بـه شـکلی افراطـی از معیارهـای هالیـوودی فاصلـه می‌گیرنـد و درنهایـت بـه دلیـل ضعـف در محتـوا، اثـری کـم‌ارزش پدیـد می‌آیـد؛ بـا ایـن حـال، روایـت به‌عنـوان عنصـر محـوری در سـینمای پولانسـکی حضـوری قاطـع و پررنـگ دارد. او در آثـار بلنـد سـینمایی کوشـیده تـا نقـش سـوژه را در موقعیت‌هـای متفاوتـی قـرار دهـد و حتـی از معیارهـای سـوژه بـه جهـت رسـیدن بـه مباحـث بینـا سـوژگی بهـره بـرد. نیروهـای قوام‌یافتـه در آثـار پولانسـکی از منظـری سـاده در دترمنیسـم تاریخـی قـرار می‌گیرنـد و بـرای اثبـات هویـت فـردی دترمنیسـم موجـود را بـا سـوژهٔ سـیال پیونـد می‌دهنـد. ایـن نـوع از اتحـاد صورت‌بنـدی نوینـی را ایجـاد خواهـد کـرد کـه در آن سـوژه‌ها از وضعیتـی «کوجیتـو» دکارتـی خـارج می‌شـود و رابطـه‌ای فزاینـده به‌وجـود می‌آورنـد. ایـن رابطه‌هـا درگـرو بینشـی بیـن الاذهانـی و تجربـی پولانسـکی قـرار دارد و درصـدد اسـت تـا سـوژه‌های تکیـن بـا جهشـی فـرار رونـده بـه ذات اصلـی خـود نزدیـک شـوند. ایـن دسـت از سـوژه‌ها در حالتـی برابـر گاه بیانـی نمادیـن هـم بـه خـود خواهنـد گرفـت و موقعیتـی ایجابـی بـه چیـزی بیـش از سـاحت فـردی؛ یعنـی اندیـشه اطـلاق خواهـد شـد. چنانچـه در آثـار پولانسـکی وجـود دارد، ارائـهٔ دترمنیسـمی بـر پایـهٔ آگاهـی دینـی و ازلـی اسـت. او وضعیـت و ترکیـب صورت‌بندی‌شـده را پـس از خلقـت شـش‌روزهٔ خداونـد نشـان می‌دهـد؛ یعنـی عناصـر نهادیـن باوجـود یـک دانـای کل (خـدا) آدم (مطیـع و مفعـول) و حـوا (سـوژهٔ کنشـگر) همـراه اسـت. در کنـار عناصـر اصلـی سـوژه‌ای متافیزیکـی (شـیطان) وجـه کارآمـدی بـه پیدایـش آغازیـن می‌دهـد. در بسـیاری از آثـار او نقـش توصیف‌شـده توسـط دوربیـن و بـا حـرکات گردشـی همـراه اسـت. نمونـهٔ بـارز آن را می‌تـوان در فیلـم «بچـهٔ رزمـاری» دیـد. دوربیـن در ابتـدا از منظـری کلـی بـه سـمت امـری جزئـی مـی‌رود و نقشـی جسـت‌وجوگر در خـود می‌بینـد. بـا ایـن تفاسـیر، وجـود سـه عامـل اصلـی به‌مثابـه ارائـهٔ الگویـی تاریخـی-دینـی بـرای بیـان قصه‌هـای موجـود در آثـار او ضـرورت می‌یابـد. چنانچـه از ۲۳ اثـر او برمی‌آیـد کـه وی توانسـته ۲۰ اثـر خـود را بـا طـرح توضیـح داده‌شـده نشـان دهـد.

از کارهـای «پولانسـکی» این‌چنیـن اسـتنتاج می‌شـود کـه او انسـان را از بـدو کودکـی یـک مـادهٔ خـام و اولیـه می‌پنـدارد. او مـادهٔ اولیـه

و خامِ موجود در این جهان را پاک و سفید می‌داند و سپس عوامل جانبی سبب تخریب روان آن مادهٔ اولیه می‌شود. در ادامه همان مادهٔ سفید به‌تدریج آلوده‌شده و دیگران را با همان میزان از درجات تخریب به‌پیش خواهد برد و یا با آنان رفتار خواهد کرد. طرح و ایدهٔ او به‌مانند شروع آفرینش در ادیان یهودی و مسیحی است. همان‌گونه که نیروی شر سبب به هم ریزی روابط خدا و انسان شد، به همان میزان در جامعهٔ امروزی شر عنان اختیار کرده و سر باز ایستادن ندارد. امری تسلسلی که جنبهٔ اکتسابی از محیط دارد و به آنان الگوی زیستی می‌دهد. همچنین باید اذعان داشت که بن‌مایهٔ اندیشهٔ او یهودی است؛ چون در مسیحیت، مسیح به‌عنوان عاملی نجات‌بخش در مقابل شر وجود خارجی دارد و سوژهٔ کنشگر، واکنشی در مقابل اندیشهٔ خود می‌بینند. درنهایت کنش سوژهٔ مسیحی در مقابل شیطان می‌ایستد و خود را از هرگونه وسوسه، ناامیدی و منفعل بودن خارج می‌کند. مضاف بر این «پولانسکی» نیز به‌هیچ‌عنوان خواهان برآمدن منجی از عالم غیب نیست؛ بلکه تمام تصورات خود را به چگونگی تداوم شر قرار می‌دهد. همان‌گونه که اشاره شد، طرح اصلی اندیشهٔ او جان‌مایه‌ای دینی دارد که در ابتدای خلقت و در سفر پیدایش قابل‌ردیابی است. در این طرح‌ریزی خدا، انسان و حوا به‌عنوان سه شخصیت اصلی در طرح اولیه حضور دارند. به تعبیری دو مرد[1] در کنار یک زن. در این طرح زن عامل اصلی ترویج و تداوم شر است. این الگو نیز به‌مانند بسیاری از الگوی دینی (یهودی) بر خواهد خواست. به‌نظر می‌رسد در دعوایی که همیشه در تاریخ بوده زن عامل تخریب مرد شده است. این موضوع و الگوی هدفمند از حوا شروع شده و در اندیشهٔ یهودی به دیدهٔ تحقیر نگریسته می‌شود. به همین سبب در بسیاری از آثار «پولانسکی» زنان قربانی ایدئولوژیک مردانه هستند.

در بین سوژه‌های تعریف‌شده آنچه جذابیت کارهای پولانسکی را برجسته می‌سازد، توجه به «زن» یا همان «حوای» تاریخی است. دو نیروی دیگر به لحاظ جنسیتی توانایی مقابله با نیروی زن را ندارند و علت (هبوط) را در معلولی چون زن می‌پندارند. زنان از طرفی به سوژه‌های پیش‌رونده و تکاملی معرفی می‌شوند و از سوژه‌های مصرفی به کالبدی برای توسعهٔ ایدئولوژیک بدل می‌شوند. این زنان حامل همان دترمینیسمی خواهند بود که تاریخ علت پیش‌روندگی را در آنان می‌جوید. به همین منظور، زنان در تعیین سرنوشت و روند تدریجی قصه مهم‌اند و قابلیت «بودن به شدن» را به تعبیر «باختین» در خود و در دیگری ایجاد می‌کنند. آنان همواره قابلیت آن را دارند تا بتوانند از خود به مثابهٔ سوژه‌ای با ظرفیت متغیر استفاده کنند. این دست از ظرفیت موجود همواره توانای تغییر و تبدیل ماهیت از سوژه‌ای نیک به سوژه‌ای شرور را دارند. همچنین زنان حامل نیروهای شر خواهند بود. آنان در دو طرف جبهه پیشنهادی (خیر و شر) یا تداوم‌دهندهٔ آن هستند و یا تولیدکنندهٔ آن. البته آنچه به‌عنوان صورت‌بندی آثار او تلقی می‌شود بیشترین مصداق‌های موجود از مسئلهٔ شر را در تفکرات زنان ایجاد خواهد کرد. از طرفی زن برای پولانسکی به دور از هرگونه «مسئله‌مندی» است. او زن را در هیبت امری «مسئله‌ساز» می‌پندارد و تفکرات حاکم بر جهان اروپایی را بر او استوار می‌سازد. به همین جهت، زن از کالبد جنسیتی خارج می‌شود و تبدیل به جسمی برای تداوم نیروی شر خواهد شد. این بینش خاصه در ترمی تاریخی نیروی برابر با خود را پس می‌زند و وارد سپهری دیگر می‌شود. این نیروی برابر همان اندیشهٔ آیینی-مسیحی است. تولد و زایش از یک زن به‌مثابه تولید نیروی نجات‌بخش (مسیح) در برابر نیروی اصیل شرارت قرار می‌گیرد. همان‌طورکه «نیک» از بدنی زنانه متولد می‌شود «شر» نیز به جهت تداوم نیروی خود نیازمند نیرویی زنانه است که این امر را در فیلم «بچهٔ رزماری» نشان می‌دهد. آن چیزی که برداشت هردو جبههٔ اصلی را دربردارد، توسل به نیروی زن به جهت پایداری در جهان هستی است. این نیروها در پاسداشت مقام زن عملی آیینی انجام داده و تصویری واضح از زن به‌مثابه بسیج نیرو می‌کند. پر واضح است که زن در سینمای پولانسکی حامل جریان تاریخی شر نیز بوده است. او در فیلم «قاتلین خون‌آشام بی‌باک» به‌طور واضح از اشاعهٔ نیروی شر به‌واسطهٔ رهایی یک زن از سرزمین محصورشدهٔ خون‌آشام صحبت می‌کند. قصه‌های پولانسکی گاه زن را در وضعیتی دوگانه و فرمال قرار می‌دهد. به تعبیری آنان را با دو چهرهٔ نیک و شر نشان می‌دهد. تغییر ماهیت زن از چهرهٔ معمول به زن شرور همیشه متکی به عاملی بیرونی است. البته به این معنا نیست که زن وجهٔ بنیادی در خود ندارد. آنچه پیداست این نیروی پوشش‌دهنده که همانا «مرد» نام دارد محرک اصلی برای تغییر زن خواهد بود. چهرهٔ معصوم و مقدس «ممی» در فیلم «ماه تلخ»، «تِس» در فیلمی به همین عنوان و «سارا» در فیلم «قاتلین خون‌آشام بی‌باک» نشان‌دهندهٔ همین امر هستند. این زنان در ابتدا کنشی متعارف از خود نشان می‌دهند؛ اما درنهایت تبدیل به زنان انتقام‌جو می‌شوند. زنانی که چهرهٔ اصلی آنان توسط مردان تغییر کرده و دترمنیسم تاریخی از زن عنصری شرور ساخته است. این فیگور تعریف‌شده در دیگر کارهای او همراه با توصیفی مادرانه همراه است؛ یعنی زن نه با چهره‌ای معصوم؛ بلکه با کارکردی تاریخی به‌مثابهٔ مهر، عشق و محبت ساختاری دگرگون به خود می‌گیرند. «رزماری» در فیلم «بچهٔ رزماری»،

«نانسی» و «پنه لوپه» در فیلم «کشتار»، «اِولین کراس» در فیلم «محلهٔ چینی‌ها» و «کریستیانا» در فیلم «چاقو در آب» از جمله نمونه‌های مهم برای صورت‌بندی بالا است.

صورت‌بندی دیگر از بحث پیش رو به جایگاه زن در مقام «ذاتاً شرور» تخصیص می‌یابد. «پولانسکی» در بسیاری از نمونه‌های موجود زنان را اساساً شرور و در حالت اغواگرِ تاریخی قرار می‌دهد. درست لحظه‌ای را به تصویر می‌کشد که گویی زنِ تاریخی؛ یعنی حوا قرار است پیشنهاد سیب ممنوعه را به آدم بدهد و یا زن در مسیر تکاملی خود در نقطه‌ای قرار دارد که رسالت خود را به نمایش بگذارد. در این مورد، زنان عموماً از وجه دینی مثل زن در مقام فاحشهٔ بزرگ به تعبیر «یوحنا» در کتاب «مکاشفه یوحنا» قرار دارند. این دست از زنان در رسالت خود کمر به همت تغییر مواضع موجود بسته‌اند و تاریخ را طعمه‌ای برای اهداف خود می‌پندارند. دخترک بی‌نامی که در فیلم «دروازهٔ نهم» حاضر است از همین وجه برخوردار است. او تمثال واضحی از زنی است که توصیف آن در «مکاشفهٔ یوحنا» خوانده می‌شود. در فیلم «ونوس در پوست خز» زن با ماهیت چندتکه درصدد انتقام و نیز برهم زدن مصداق‌های تاریخی مردانه است. پولانسکی در این اثر زن را در فرمی پیچیده قرار می‌دهد که درنهایت سربلند از رسالت تاریخی بیرون می‌آورد. سربلندی و نشاط زن همراه با رقصی در پایان فیلم همراه می‌شود.

فیگور اغواگر از زن در اثر «مکبث» بار دیگر نمود می‌یابد. او در این فیلم نیز درصدد است تا زن (لیدی مکبث) را در مقام شرور و دسیسه‌چین نشان دهد. سوژه‌ای که قرار است «مکبث» را به مقام بالاتری ارتقا دهد تا با پیشنهاد وسوسه‌انگیز مادیات همراه کند. درست است که طرح توطئه ابتدا در ذهن «مکبث» جرقه می‌خورد؛ اما مادامی‌که «مکبث» از تصمیم خود منصرف می‌شود، همسر او «مکبث» را ترغیب به انجام قتل می‌کند. این وجه اغواگر و تسخیرکننده در طرح دینی «مسیح و شیطان» بر بالای کوه نیز دیده می‌شود. به تعبیری برای دست یافتن به جاه و مقام بیشتر پیشنهاد وسوسه‌انگیز «شیطان» به «مسیح» مطرح‌شده و مکبث پس از کشتن «شاه دانکن» همان طمع دینی را به کمک همسر خود اجرایی می‌کند.

«خیانت» فیگور دیگری است که زنان حامل آن هستند. او در فیلم «بن‌بست» زن را در دو صحنهٔ ابتدایی و انتهایی خائن نشان می‌دهد. همین امر در فیلم «یک افسر و یک جاسوس» هرچند کوتاه؛ اما زن را خیانتکار می‌پندارد. در فیلم «سایه نویس» زن علاوه بر خیانت بر همسر نشان می‌دهد که در کنار اهداف مافیایی قرار دارد و تمام تلاش خود را برای تغییر فضای حاکم می‌کند. سخیف‌ترین فیگوری که او از زن می‌سازد در فیلم «چی؟» به نمایش درمی‌آید. او زن را در عنصری جنسی، شرور و همراه با خوک تصویر می‌کند.

پولانسکی در آخرین اثر خود زن را ابژه می‌پندارد. این زنان اغلب از طیفی خاص (اروپایی) برخوردار است. در نقطهٔ مقابل این زنان، زنانی با روبنده و اندیشهٔ اسلام‌گرایی افراطی دیده می‌شوند. زنان اروپایی خاصه به‌دنبال جراحی پلاستیک بدن، معاشقه و خوش‌گذرانی، طمع بر مقام پول و نیز جوش‌وخروش بی‌محتوا هستند. تصویری که از آنان ساخته می‌شود، تصویری طنز است. در مقامی کاریکاتوری قرار دارند که خود را برای ورود به قرن جدید آماده می‌کنند. این در حالی است که زنان اسلامی حتی برای خوردن چای که با زحمت بالا کشیدن بُرقه همراه است آرام به نمایش درمی‌آیند.

دستهٔ دیگری از زنان موجود در فیلم‌های پولانسکی همراه با یک ذهنیت بیمارگونه همراه هستند. این دست از زنان که عموماً هم تنها و مجزا از بدنهٔ جامعه هستند، به درون خود پناه برده و از بیماری‌های شناخته‌شده‌تری به نام شیزوفرنی، مازوخیسم و وسواس شخصیتی رنج می‌برند. «کارول» در فیلم «انزجار» از هردو بیماری شیزوفرنی و مازوخیستی در رنج است. او با نگاهی ضد مردانه در تلاش است تا تصویری از زن قربانی به مخاطب بفهماند و از رویداد روانی به جهت توجیه احوالات خود سود ببرد. همین امر در فیلم متأخرتر پولانسکی به نام «براساس داستانی واقعی» زنی به تصویر درمی‌آید که با داشتن شریک زندگی به‌صورت مستقل زندگی می‌کند. این زن (دِلفین) اذعان می‌کند که به‌طور کل جامعهٔ نوین شهرنشینی سبب انزوای او شده است. به همین منظور، آنچه در سیر داستان بر فراز اندیشهٔ او جای دارد، تنهایی ناشی از همین امر است. او در این مقوله دوستی پیدا می‌کند که «اِل» نام دارد. «اِل» در فرانسوی به معنی ضمیر اشاره به زن است. «دِلفین» با آنکه نویسنده است و آخرین کتاب خود را به کمک ناشری بیرون داده از ارائهٔ تولید اثر و ارتباط با دیگران رنج می‌برد. تنها یک زن که سایه‌ای از اوست با او ارتباط می‌گیرد و در فرازوفرودی روانی، سبب شکل‌گیری رمانی دیگر می‌شود. درگیری‌های موجود در این فیلم به‌گونه‌ای تنظیم‌شده که جریان ذهنی زن را پوشش می‌دهد و زن مقابل آن را در امری متافیزیکی همچون وجدان، یک منبع الهام و گاه نفْسِ سرکوبگر تشبیه می‌شود.

نکات و مصادیقی که در چند بخش بالا آمد، تصویری ضد زن از پولانسکی ساخت. او در هریک از فیلم‌های نام‌برده در بالا زن را به مسئله‌ای برای تعمق بیشتر قرار داده است. او در تلاش است تا ماهیت زن را در وجوهات متفاوت و متنوع به لحاظ فرمی به مخاطب نشان دهد. این تنوع گاه در قالب ذهن سوژه و گاه در قالب دترمنیسم وجودی قرار می‌گیرد. سرچشمهٔ

اندیشه‌های وی نیز خاصه از طبعی آیینی و مذهبی برخواهد خواست؛ اما این امر شناختی یک‌سویه از پولانسکی به مخاطب دست می‌دهد. به‌طور مشخص می‌توان در سه نمونه رویدادهای موجود را برعکس جلوه داد و زن را از برساخت ذهنی و تاریخی جدا ساخت. درجایی‌که مفاهیم بینا سوژگی پولانسکی تغییر می‌کند و زنان نقشی کمک‌کننده دارند. نحوهٔ روایت پولانسکی از این زنان روایتی معکوس از روایت قبلی است. او زنان را ابتدا شرور می‌پندارد؛ اما درنهایت آنان را به مقام قهرمان تبدیل می‌کند. این امر خاصه در فیلم «دیوانه‌وار» دیده می‌شود. در این فیلم دختری در مقام ناجی و نقش مکمل شخصیت اصلی ظاهر می‌شود و به هیبت یک قهرمان نقش‌آفرینی می‌کند و در حادثه‌ای کشته می‌شود. همین امر در فیلم «اولیور توئیست» نیز وجود دارد. زنی که در گروه دزدان و باج‌گیران قرار دارد به «اولیور توئیست» کمک می‌کند تا از دست آنان رهایی یابد؛ اما درنهایت قربانی شوم افکار همسر خود می‌شود. در فیلمی متفاوت‌تر، پولانسکی تلاش می‌کند که زن را در مقام قربانی به مسیحی تشبیه کند که گناهان افراد را باوجود خطاهای انجام‌شده ببخشد. «پولینا» در فیلم «دوشیزه و مرگ» ابتدا زنی هراسان و کینه‌توز است. رفته‌رفته به زنی انتقام‌جو و سپس مجری قانون تبدیل می‌شود؛ اما درنهایت شخصیت مسیحانه به‌خود می‌گیرد و «دکتر میراندا» را به‌خاطر اشتباهاتش پس از اعتراف می‌بخشد. از این قالب نمونهٔ ضعیفی نیز دیده می‌شود که در فیلم «دزدان دریایی» وجود دارد. در این فیلم، دختر در تلاش است تا دزدان دریایی را به اهدافشان نزدیک کند که این امر به‌وجود طرح‌اندازی عشق بین دو شخصیت اصلی پایه‌ریزی می‌شود.

باوجود تفاسیر مطرح‌شده باید گفت پولانسکی زن را در منشور تاریخی قرار می‌دهد. از او وجوهات متنوعی به لحاظ فرمی بیرون می‌کشد. همین خاصه سینمای او را چندلایه می‌کند. لایه‌ها از پس رویدادهای دینی، تاریخی، اجتماعی و روانی سر باز می‌زنند. او همواره اصرار زیادی بر رابطهٔ زن و نیروی شرارت دارد که در بیشتر آثار او این امر تکرار می‌شود. در پایان باید به نکتهٔ دیگری اشاره داشت. جالب آنکه از ۲۳ اثر سینمایی بلند، پولانسکی نزدیک به ۲۰ اثر را به‌صورت اقتباسی کارکرده است. او از لابه‌لای متون ادبی و نمایشی آثاری را برگزیده که با تصورات او همخوانی داشته و آنان را به تفکرات خود نزدیک کرده است. با این رفتار او موضوعات خود و مسئلهٔ زن را امری جهان‌شمول پنداشته و تصویری برخواسته از منظر مردانه، تاریخی و هژمونیک نسبت به زنان ارائه می‌دهد که هرچه به‌پیش می‌رود، این تصورات با وجود آزادی‌های متنوع برای زن شکلی سرکوب‌گر به خود می‌گیرد. (جدول ۱ و ۲)

جدول ۱: تحلیل نقش زنان در سینمای رومن پولانسکی (مأخذه، نگارنده: ۱۴۰۴)

ارتباط با مفاهیم تاریخی/ دینی	نقش در روایت	نمونه‌های فیلمی	ویژگی‌های کلیدی	دسته‌بندی زنان
تشبیه به حوا و شیطان، نماد گناه اولیه	پیشبرد تضادهای داستان، ایجاد بحران	مکبث، بچه رزماری، دروازه نهم، ونوس در خز	اغواگر، خیانتکار، فاسد	زن به مثابه نیروی شر
شباهت به مریم مقدس، الگوی فداکاری	تحول شخصیتی، رسیدن به رستگاری	دوشیزه و مرگ، اولیور توئیست، دیوانه‌وار	معصوم، رنج‌دیده، نجات‌بخش	زن قربانی- قهرمان
بازتاب اضطراب‌های مدرنیته	نمایش فروپاشی روانی	انزجار، براساس داستانی واقعی	منزوی، بیمار ذهنی، خطرناک	زن روان‌پریش
نقد مصرف‌گرایی غربی	نقشی حاشیه‌ای یا طنز	چی؟، یک افسر و یک جاسوس	جنسی‌شده، سطحی، اروپایی‌مدار	زن ابژه‌شده
بازتولید کلیشه‌های شرق‌شناسی	تضاد فرهنگی	اخراجی‌ها (اشاره ضمنی)	دوگانه‌نگاری (اروپایی خوش‌گذران و زن محجبه)	زن در تقابل اسلام/ غرب

جدول ۲: لیست زنان بازیگر و اهمیت نقش آنان در سینمای رومن پولانسکی (مأخذه، نگارنده: ۱۴۰۴)

نام فیلم	سال	نام شخصیت زن اصلی	بازیگر نقش زن اصلی	اهمیت نقش زن در فیلم
Knife in the Water	۱۹۶۲	Krystyna	Jolanta Umecka	کریستیانا (مادر، معشوقه، دلربا، وطن)
Repulsion	۱۹۶۵	Carol Ledoux	Catherine Deneuve	کارول (دلربا، قاتل)
Cul-de-Sac	۱۹۶۶	Teresa	Françoise Dorléac	تریستا (خائن، قدرت‌طلب، دلربا، شیطان‌صفت)
The Fearless Vampire Killers	۱۹۶۷	Sarah	Sharon Tate	سارا (دلربا، شیطان‌صفت)
Rosemary's Baby	۱۹۶۸	Rosemary Woodhouse	Mia Farrow	رزماری (مادر، فریب خورده)
Macbeth	۱۹۷۱	Lady Macbeth	Francesca Annis	لیدی مکبث (شیطان‌صفت، خائن)
?What	۱۹۷۲	Nancy	Sydne Rome	نانسی (دلربا، شیطان‌صفت، دختری جنسی)
Chinatown	۱۹۷۴	Evelyn Mulwray	Faye Dunaway	اِولین (مادر، خائن)
The Tenant	۱۹۷۶	Stella / Simone Choule	Isabelle Adjani / Shelley Winters	استلا (دختری جنسی و دلربا)
Tess	۱۹۷۹	Tess Durbeyfield	Nastassja Kinski	تس (دختری جنسی، معشوقه، دلربا)
Pirates	۱۹۸۶	Dolores	Charlotte Lewis	ماریا دولارس (معشوقه، دلربا)
Frantic	۱۹۸۸	Michelle	Emmanuelle Seigner	زن همراه قهرمان در ماجراهای توکیو
Bitter Moon	۱۹۹۲	Mimi	Emmanuelle Seigner	رابطه جنسی پیچیده؛ نقش زن در روایت عشق/تحقیر
Death and the Maiden	۱۹۹۴	Paulina Escobar	Sigourney Weaver	زن زجرکشیده؛ محور تراژدی عدالت و شک

The Ninth Gate	۱۹۹۹	The Girl	Emmanuelle Seigner	نقش زن حامی یا معمایی در داستان
The Pianist	۲۰۰۲	Dorota	Emilia Fox	نقش زن داستان زندگی بازیکن پیانو
Oliver Twist	۲۰۰۵	Nancy	Leanne Rowe	کمک رسان و مخالف جریان حاکم
The Ghost Writer	۲۰۱۰	Ruth Lang / Amelia Bly	Olivia Williams / Kim Cattrall	نقش زن رسانه‌ای یا همراه؛ نقشی فرعی و خائن
Carnage	۲۰۱۱	Penelope / Nancy	Jodie Foster / Kate Winslet	هر دو نقش زن مؤثر؛ تنش‌های برابر جنسیتی و
Venus in Fur	۲۰۱۳	Vanda Jourdain	Emmanuelle Seigner	تک‌نفر زن؛ مرکز درام جنسی و قدرت بازیگری
Based on a True Story	۲۰۱۷	Delphine / Elle	Emmanuelle Seigner / Eva Green	نویسنده زن و طرفدار؛ نقش زن در روایت روان‌شناختی
An Officer and a Spy	۲۰۱۹	Pauline Monnier	Emmanuelle Seigner	موضوع عمدتاً سیاسی، تمرکز بر مردان، اغواگر
The Palace	۲۰۲۳	Marquise	Fanny Ardant	نقش زن برجسته بین انبوه شخصیت‌ها؛ زنان در مرکز سندرم اشرافی

نتیجه‌گیری

سـینمای رومـن پولانسـکی از همـان ابتـدا تاکنـون، تصویـری پیچیـده و چندلایـه از زنـان ارائـه داده اسـت کـه در عیـن تنـوع ظاهـری، از الگوهـای تکرارشـونده و نسـبتاً ثابتـی پیـروی می‌کنـد. بررسـی گسـتردهٔ آثـار او نشـان می‌دهـد کـه زنـان در فیلم‌هایـش نـه به‌عنـوان سـوژه‌های مسـتقل بـا عاملیـت فـردی؛ بلکـه عمدتـاً بـه مثابـه ابژه‌هایـی در خدمـت پیشـبرد روایت‌هـای مردانـه و بازتولیـد گفتمان‌هـای تاریخـی، دینـی و روان‌شـناختی عمـل می‌کننـد. پولانسـکی بـا تکیـه بـر پیشـینهٔ ادبی و نمایشـی اکثـر فیلم‌نامه‌هایـش، زن را در چهارچوب‌هـای از پیـش تعیین‌شـده‌ای قـرار می‌دهـد کـه ریشـه در سـنت‌های فکـری غـرب دارد؛ سـنت‌هایی کـه زن را یـا بـه مقـام فرشـته‌وار پاک‌دامنـی و قربانـی شـدن ارتقـا می‌دهـد یـا او را به‌ورطـهٔ شـیطانی گنـاه و فسـاد می‌کشـاند. ایـن دوگانگـی آشـکار، بیـش از هـر چیـز یـادآور کهن‌الگـوی حـوا و مریـم در مسـیحیت اسـت کـه در آن زن هم‌زمـان هـم عامـل هبـوط بشـر و هـم واسـطهٔ رسـتگاری اوسـت.

در یـک سـو، پولانسـکی زنانـی را بـه تصویـر می‌کشـد کـه تجسـم شـر و فسـاد هسـتند؛ زنانـی کـه بـا اغواگـری و خیانـت، مسـیر روایـت را بـه سـمت بحـران و تعلیـق سـوق می‌دهنـد. پولانسـکی در چنیـن آثـاری، بـا بهره‌گیـری از تمهیـدات سـینمایی ماننـد نورپـردازی تیره‌وتـار، زوایـای نامتعـارف دوربیـن و فضاسـازی روان‌شـناختی، بـر ایـن تصویـر از زن به‌عنـوان موجـودی مرمـوز و خطرنـاک تأکیـد مـی‌ورزد. در سـوی دیگـر ایـن طیـف، زنانـی قـرار دارنـد کـه اگرچـه در ابتـدا به‌عنـوان قربانیـان شـرایط ظاهـر می‌شـوند؛ امـا درنهایـت بـه مقـام قهرمانـی یـا رسـتگاری معنـوی دسـت می‌یابنـد.

در مجمـوع، سـینمای پولانسـکی تصویـری متناقـض و اغلـب مشـکوک از زنـان ارائـه می‌دهـد. از یـک سـو، او بـا مهـارت فـراوان از زنـان به‌عنـوان ابزارهایـی بـرای ایجـاد تعلیـق، تـرس و تعالـی روایـی

استفاده می‌کند و از سوی دیگر، به‌ندرت به آن‌ها به‌عنوان سوژه‌هایی مستقل با دنیای درونی پیچیده می‌نگرد. این نگاه در نهایت زن را در خدمت روایت‌هایی قرار می‌دهد که خود بخشی از گفتمان مسلط مردانه است. شاید بتوان گفت که تناقض اصلی در پرداخت پولانسکی به زنان، در همین نکته نهفته است: او از یک طرف قادر به خلق برخی از به یادماندنی‌ترین شخصیت‌های زن در تاریخ سینماست و از طرف دیگر، این شخصیت‌ها را در چهارچوب‌هایی محدود و از پیش تعیین‌شده زندانی می‌کند. این تنش که هیچ‌گاه به‌طور کامل در آثارش حل نمی‌شود، شاید بازتابی از تنش‌های در جهان‌بینی خود پولانسکی باشد؛ کارگردانی که همزمان هم یک هنرمند بزرگ و هم محصول بی‌چون‌وچرای فرهنگ و تاریخ مردانه‌ای است که در آن بالیده است.

اعلام عدم تعارض منافع: نویسنده/نویسندگان اعلام می‌دارند که در انجام این پژوهش هیچ گونه تعارض منافعی برای ایشان وجود نداشته است.

پی‌نوشت

۱. چنانچه در کتاب «سفر پیدایش» آمده «خدا می‌گوید: و انسان را شبیه خود آفریدیم.» پس گویی خدا هم تمثالی مردانه دارد؛ و یا در بسیاری از اندیشه‌های یهودی خدا با یعقوب کشتی می‌گیرد و همچنین عیسی مسیح در کالبدی مردانه خود را اول و آخر معرفی نمود.

منابع و مآخذ

- کتاب مقدس
- پولانسکی، رومن. (۱۳۹۹)، رومن به روایت پولانسکی؛ ترجمهٔ آزاده اخلاقی، تهران: چشمه.
- پولانسکی، رومن. (۱۴۰۰)، کتاب مجموعه گفت‌وگوهای رومن پولانسکی؛ ترجمهٔ غلامرضا صراف، تهران: روزنه.
- مالوی، لورا. (۱۳۸۲)، لذت بصری و سینمای روایی؛ ترجمهٔ فتّاح محمّدی، مجله ارغنون، شماره ۲۳، (۲۰ صفحه – از ۷۱ تا ۹۰)

Haskell. M. (1987), From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies (1974; revised and reissued in 1987), Pub: University of Chicago Press.

نحوه ارجاع به این مقاله:

جهانی سیاهرودی، میلاد (۱۴۰۴). بررسی نقش «زن» در سینمای «رومن پولانسکی». فصلنامهٔ علمی مطالعات هنر و زیبایی‌شناسی، سال پنجم، شماره ۱۵ (بهار ۱۴۰۴)، صص ۸۲–۹۱.

©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/).