جامعهٔ نمایش

نگاهی به بازنمایی مفهوم «نمایش»
در فیلم «کلاهبرداری آمریکایی»*

فربُد رهنما[1]

خلاصهٔ داستان

در اواخر دههٔ ۱۹۷۰ یک زوج کلاهبردار جوان به نام‌های ایروینگ (کریستین بِیل) و سیدنی (ایمی آدامز) در نیویورک، در پی اخاذی از سرمایه‌دارانِ ورشکسته به دام پلیس می‌افتند. این دو پس بازداشتی کوتاه‌مدت، تن به همکاری با یک مأمور جوان اف.بی.آی به نام ریچی (بردلی کوپر) می‌دهند تا طی عملیاتی، چهار کلاهبردار بزرگ را به دام اندازند. هدف ریچی از موفقیت در این عملیات، ارتقای رتبه است. او نیز هم‌چون ایروینگ و سیدنی می‌خواهد یک شبه ره صد ساله رود. همکاری سه‌نفره آغاز می‌شود و شروع به شناسایی و به دام انداختن کلاهبرداران می‌کنند. در این راه ناگزیر از ایفای نقش‌های دروغین و ساختن هویت‌های جعلی هستند. در عین حال طمع حرفه‌ای ریچی، او را به سمت درافتادن با برخی از سیاسیون می‌کشاند. در پایان عملیات، ایروینگ و سیدنی که در حقه‌بازی و اخاذی ید طولاتری از ریچی دارند، کلاه بزرگی سر او و اف.بی.آی می‌گذارند و موفق می‌شوند، دو میلیون دلار از حساب دولت به جیب بزنند و مسئولیت‌اش را به گردن ریچی بیندازند. ریچی که نمی‌تواند هیچ‌چیز را ثابت کند بازندهٔ بزرگ عملیات می‌شود. حتی در گزارش‌هایی که از این عملیات در اف.بی.آی ثبت می‌شود نامی از او نمی‌ماند و همه چیز به نام رؤسای بالادستی‌اش تمام می‌شود.

---

* **نحوهٔ ارجاع به مقاله:**

رهنما، فربد (۱۳۹۳)؛ "جامعهٔ نمایش: نگاهی به بازنمایی مفهوم نمایش در فیلم «کلاهبرداری آمریکایی»"، منتشر شده در
http://academyhonar.com/branches/sociology-of-art/2543-societyofshow.html

[1] دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد «سینما» از دانشگاه هنر. fbdrahnama@gmail.com

مقدمه

کلاهبرداری آمریکایی[۲] علی‌رغم خلاصهٔ داستان سرراست و آشنای‌اش، فیلمی خلاقانه با روایتی پیچیده و به لحاظ معنایی چندلایه است. از جملهٔ مضامینی که به خوبی در تار و پود فیلم تنیده شده، مسئلهٔ «نمایش» و هم‌بستگی آن با جعل و دروغ جاری در زیست اجتماعی آمریکا در دوران مورد اشارهٔ فیلم است. این مفهوم علاوه بر شخصیت‌ها و ماجراهای فیلم، به تمامی اجزا و ساختار فیلم تسری پیدا کرده و چنان توجه مخاطب را به خود جلب می‌کند که وی ناگزیر از ساختن یک نسخهٔ صادقانه و پذیرفتنی از روایت فیلم در ذهن خود است. از طرف دیگر، فیلم به این مسئله آگاه است و از همین حربه برای به بازی گرفتن مخاطب استفاده می‌کند.

در این مقاله به جنبه‌های مختلف بازنمایی مفهوم "نمایش" در این فیلم پرداخته می‌شود و با ذکر مثال‌هایی از فیلم و ارائهٔ تحلیل‌های ساختاری و استنتاج کارکردها و معناها، ساز و کار این بازنمایی و زاویهٔ نگاه فیلم به این مسئله، مورد بررسی قرار می‌گیرد. بدین منظور و برای دقیق شدن بر مهم‌ترین جزئیات این مسئلهٔ، سه عنصر مهم فیلم تفکیک و مورد مطالعه قرار گرفته‌اند. از این سه عنصر، دو مورد آن فرمال (شخصیت‌پردازی، و گسترش پیرنگ) و آن دیگری مضمونی (مسئلهٔ خانواده) است. در این راه، علاوه بر صحنه‌های فیلم، ارجاعاتی از کتاب ارزشمند «نمود خود در زندگی روزمره» نوشتهٔ اروینگ کافمن در متن به کار رفته است ـ کتابی که با دیدگاهی اگزیستانسیالیستی به بررسی قوانین و نرم‌های زندگی اجتماعی به‌مثابه کنش نمایشی پرداخته است.

شخصیت‌پردازی

کلاهبرداری آمریکایی سه شخصیت اصلی دارد: ایروینگ، سیدنی و ریچی. سه آدمی که سابقهٔ آشنایی‌شان با یکدیگر چندان قدیمی نیست، اما به بهانهٔ عملیاتی نمایشی در قالب یک تیم گرد می‌آیند. در اولین صحنه فیلم، ایروینگ را در حال آماده شدن جلوی آینه می‌بینیم. سپس در میانه‌های فیلم، با تکرار این سکانس درمی‌یابیم که این آمادگی، مقدمهٔ مذاکره با کارماین پولیتو (جرمی رنر) در هتل پلازای نیویورک بوده است. برجسته بودن مسئلهٔ «نمایش»، از همین مقطع به‌خوبی قابل ردیابی است.

این سکانس، تنها فصل تکرار شوندهٔ فیلم است. تکراری که در نیمهٔ اول فیلم اتفاق می‌افتد و درنتیجه نمی‌تواند یک تمهید غافلگیرکننده و یا گره‌گشای داستان باشد. چراکه در آن‌صورت اولاً می‌بایست این تکرار در اواخر فیلم رخ می‌داد و ثانیاً برداشت و تلقی مخاطب از شخصیت‌ها پس از آن دستخوش تغییر می‌شد. مهم‌ترین کارکرد این تکرار، تأکید بر جنبهٔ

[۲] American Hustle. کارگردان: دیوید اُ. راسل. فیلم‌نامه‌نویسان: اریک وارن سینگر، دیوید اُ. راسل. بازیگران: کریستین بیل، ایمی آدامز، بردلی کوپر، رابرت دونیرو، جرمی رنر، لوئیس سی. کی و... . محصول ۲۰۱۳ آمریکا. نامزد اسکار در ۱۰ رشته از جمله بهترین فیلم، بهترین کارگردانی، و بهترین فیلم‌نامهٔ اریجینال.

نمایشی وقایع فیلم و عملکرد جاعلانهٔ شخصیت‌هاست. از طرف دیگر، به‌عنوان سکانس افتتاحیه، اصلی‌ترین و موجزترین تعریفی که از شخصیت‌ها ارائه می‌دهد برمبنای همین کنش‌های نمایش‌گرانه و جاعلانه است.

اولین کنشی که در این سکانس می‌بینیم، درواقع چیزی شبیه به عمل گریم بازیگران، پیش از ورود به صحنهٔ نمایش است. از همین‌جا تکلیف مخاطب با منش شخصیت‌ها و وقایع پیشِ رو تاحدودی مشخص می‌شود. در ادامه با ورود ریچی و سیدنی، رابطهٔ پیچیدهٔ این سه نفر و در عین حال حس رقابت قدرت‌طلبانهٔ بین ریچی و ایروینگ پی‌ریزی می‌شود. اتاق مانیتورینگ و تصاویری که از زاویهٔ این مانتیورها دیده می‌شود نیز تأکید دوباره‌ای بر جنبهٔ نمایشی وقایع است. فیلم با چنین مقدمه‌ای، مخاطب را آماده و کنجکاو برای دیدن و شنیدن داستان از ابتدا می‌کند. سپس از زبان یکی از شخصیت‌ها می‌گوید: «بزن بریم». و تازه عنوان‌بندی ابتدایی می‌آید. پس از این فصل، داستان فیلم را از ابتدا می‌بینیم.

در سکانس دوم، ایروینگ و سیدنی سرگذشت‌شان پیش از آشنایی با یکدیگر را شرح داده و سپس از آشنایی با یکدیگر می‌گویند. استفاده از صدای روی تصاویر (نریشن) نشانهٔ دیگری است دال بر آگاهانه بودن امر نمایش در فیلم. در این راستا تمهید دیگری که فیلم به کار می‌برد استفاده از چند راوی است (در ادامه، ریچی هم به جمع راویان یعنی ایروینگ و سیدنی اضافه می‌شود) و جالب‌تر این‌که در برخی مقاطع، روایت مربوط به یک شخصیت را از زبان شخصی دیگر می‌شنویم.

در فلش‌بک‌های مربوط به مشاغل پیشین ایروینگ و سیدنی، ابتدا سیدنی را روی صحنهٔ یک کلوب شبانه در حال رقص می‌بینیم که خود، گونه‌ای نمایش است. سپس شاهد او در هیبت ژورنالیست در موقعیت‌های گوناگون هستیم. روی این تصاویر ایروینگ توضیح می‌دهد که «[سیدنی] مثل من یاد گرفت که گلیمش رو خودش از آب بیرون بکشه و خودش را بسازه. می‌دونست که باید زندگی و هویت‌اش را دوباره خودش از نو بسازه. مثل من انتظار یک آیندهٔ بهتر و دلپسندتری رو داشت. مثل من می‌دونست که باید قدرت خیال‌پردازی داشته باشه». در ادامهٔ همین فصل، نمایی از سیدنی می‌بینیم که در دفتر یک نشریه قدم می‌زند. این نما با یک مچِ گرافیکی در نمایی دیگر از سیدنی در نشریه‌ای دیگر دیزالو می‌شود. گویی بازیگری را روی صحنه‌ای به تماشا نشسته‌ایم که دکور، لباس و آرایش موهایش تغییر می‌کند اما او به بازی ادامه می‌دهد. در ادامهٔ این قدم زدن، سیدنی وارد اتاقی می‌شود که مانکن‌ها مشغول لباس پوشیدن و ژست گرفتن، و عکاسان مشغول عکس گرفتن از آن‌ها هستند. گویی به پشت صحنهٔ تماشاخانه رفته‌ایم و به این ترتیب بار دیگر فیلم دارد بر مسئله نمایش انگشت تأکید می‌گذارد. از طرف دیگر تمام این فصل قابل انطباق با این سخن اروینگ گافمن است که می‌گوید: «اگر فرد نقشی را بر عهده گیرد که نه‌تنها برایش جدید است بلکه در جامعه نیز تثبیت نیافته است، یا اگر تلاش کند نگاهی را که به نقش می‌شود تغییر دهد، احتمالاً متوجه می‌شود که چندین نمای [اجتماعی] تثبیت یافته از قبل وجود دارد و او باید صرفاً یکی را از میان آن‌ها انتخاب کند. بنابراین وقتی برای کنشی نمای جدیدی اختصاص داده می‌شود ما به‌ندرت نمای ارایه‌شده را جدید می‌یابیم. از آن‌جا که نماها[ی اجتماعی] اغلب گزینش، و نه ساخته، می‌شوند، بعید نیست وقتی افراد برای اجرای کنش خاصی مجبور به انتخاب نمای مناسب از میان چندین نمای کاملاً متفاوت باشند، مشکل ایجاد شود» (گافمن,۱۳۹۲).

دیگر شخصیت اصلی فیلم، ایروینگ در ابتدا با دو حرفه معرفی می‌شود: خریدوفروش تابلوهای نقاشی و ادارهٔ مغازهٔ خشک‌شویی. با توجه به آشنایی مخاطب با جنبهٔ بازنمایانه و نمایشی هنر به‌طور عام و نقاشی به‌طور خاص، فیلم مکث

چندانی روی این شغل ایروینگ نمی‌کند، اما آن را در شناسنامهٔ این شخصیت نگاه می‌دارد تا بعداً در نقاط مهمی از داستان، بهرهٔ دراماتیک ببرد. برخلاف، روی شغل خشکشویی مکث بیشتری می‌کند و با پرسه‌زدن در خشک‌شویی، صحنه‌هایی را گزینش می‌کند که دال بر کارکرد نمایشی این شغل در زندگی ایروینگ هستند. یکی از این صحنه‌ها، پوشیدن لباس‌های فراموش‌شدهٔ مشتریان قدیمی توسط ایروینگ و سیدنی است و صحنهٔ دیگر، ایجاد لحظات عاشقانه بین ایروینگ و سیدنی، در میان رگال‌های چرخندهٔ لباس‌های آمادهٔ تحویل به مشتری است. گویی ایروینگ و سیدنی با پوشیدن لباس‌های مختلف، خودِ حقیقی‌شان را رها می‌کنند و در عوض به اجرای یک اپرای عاشقانه برای جمعیتی خیالی می‌پردازند. آن جمعیت خیالی نیز با دوره کردن و چرخیدن به دور این دو، عشق‌شان را تحسین می‌کنند.

در ادامه، شروع همکاری ایروینگ و سیدنی (ایدث) و موفقیت‌ها و شادمانی‌هایشان را در یک فصل مونتاژی می‌بینیم. هم اتفاقات کاری و هم صحنه‌های رقص و شادمانی کاملاً بیانگر مسئلهٔ «نمایش» هستند.

جنبهٔ نمایش‌گرانهٔ شخصیت ریچی پیچیده‌تر از سایرین است. سکانس معرفی او، اولین جلسهٔ سه نفره‌اش با ایروینگ و ایدث (سیدنی) است. جلسه‌ای که در انتهایش معلوم می‌شود او به ایروینگ و ایدث رودست زده و در مقابل آن‌ها نقش بازی کرده است. نقش بازی کردن ریچی، برخلاف ایروینگ و سیدنی، جزء ناگزیر و بخشی از طبیعت شغلی‌اش به‌عنوان مأمور قانون نیست. او برای مقابله‌به‌مثل با آدم‌هایی که زیر نقاب نقش‌های قلابی رفته‌اند دست به این کار زده است. در ادامه اما آگاهانه‌تر و برنامه‌ریزی‌شده‌تر دست به این کار می‌زند. به‌طوری که از جایی به بعد، انگار به‌طور ناخواسته از مرز باریک بین جرم و قانون عبور می‌کند و آلودهٔ مناسبات تبه‌کاری می‌شود. او به طور مشخص در شبی که به دور از ایروینگ، با ایدث به کلوب شبانه می‌رود این مرز را پشت سر می‌گذارد. پیش از این، ابراز علاقه‌هایش به ایدث چندان قابل اعتماد به نظر نمی‌رسیدند. این ابراز علاقه‌ها را به‌طور خاص در سه مقطع مهم فیلم دیده‌ایم. اولین بار در پایان سکانس معرفی ریچی درست پس از این‌که معلوم می‌شود که در حال داشته نقش بازی کردن بوده است. دومین مرتبه، در ملاقات ریچی با ایدث در سلول انفرادی بازداشتگاه پلیس، که ریچی سعی دارد توجه ایدث را به خود جلب و اعتماد او از ایروینگ را سلب کند تا به هدف حرفه‌ای خود برسد و سومین مقطع مهم، در خانهٔ ایدث، پس از مشاجرهٔ بین ایروینگ و ریچی بر سر قدرت‌طلبی و ریاست عملیات، و ترک خانه توسط ایروینگ است. در این صحنه ایدث سعی می‌کند ریچی را اغوا کند و ریچی هم ابتدا نشان می‌دهد که دارد فریب وی را می‌خورد. اما درست در لحظهٔ بزنگاه، ایدث را در خماری رها می‌کند و می‌رود.

وقتی ایدث در آن شب کذایی ـ به‌خاطر تنها ماندنش و بی‌محلی ایروینگ دلخور است ـ با ریچی تماس می‌گیرد، او بدون درنگ به مادر و نامزدش پشت می‌کند و خودش را به ایدث می‌رساند تا فارغ از مناسبات کاری، یک شب را با یکدیگر خوش بگذرانند. این تماس تلفنی بهانه‌ای می‌شود تا جنبه‌های پنهانی از زندگی ریچی آشنا را ببینیم. اولین تصویری که در این سکانس از ریچی می‌بینیم، بی‌شباهت به تصویر ایروینگ در صحنهٔ افتتاحیه، و همین‌طور تصویر ایدث در همین سکانس، آن‌سوی تلفن نیست. او را در حالی می‌بینیم که سرش را با انبوهی از بیگودی‌های فرکنندهٔ مو پوشانده است و به این ترتیب معلوم می‌شود حتی شمایل ظاهری‌اش نیز نمایشی و جعلی است.

نحوهٔ رفتار او با مادر و نامزدش، به طور کامل در تقابل با رفتار و منش برخوردش با آدم‌ها در بیرون است. به‌سختی می‌توان گفت کدام شیوهٔ رفتاری ریچی واقعی و کدام‌یک جعلی و مصلحت‌اندیشانه است. این در حالی است که منش

رفتاری سایر شخصیت‌های فیلم، از ایروینگ و سیدنی گرفته تا استادارد (لوئیس سی. کی) رئیس غرغرو و محافظه‌کار ریچی سرراست‌تر و تکلیف مخاطب با آن‌ها روشن است. شاید به همین دلیل است که در پایان، همهٔ شخصیت‌ها رستگار می‌شوند به جز ریچی. اوست که باید تاوان سنگینی بپردازد تا تطهیر شود (تقریباً هیچ‌کس به مجازات سنگین گرفتار نمی‌شود. به‌طور مثال تلاژیو در اصل به دام نمی‌افتد و یا کارماین نسبت به جرائمی که مرتکب شده برای مدت کوتاهی روانهٔ زندان می‌شود).

علاوه بر سه شخصیت اصلی، سایر شخصیت‌ها را نیز با مشخصه‌های نمایشگرانه می‌شناسیم. به‌طور مثال در فصل معرفی کارماین، او را در حال سخنرانی در یک گالری نقاشی می‌بینیم. او در حالی که زیر یک تابلوی بزرگ نشسته، خطاب به اهالی نیوجرسی می‌گوید: «"ادارهٔ سازماندهی مشاغل" در دورهٔ بحران اقتصادی (اشاره به دههٔ ۱۹۳۰) چند نقاش رو برای نقاشی این‌جا استخدام کرده بود. چرا امروزه نمی‌تونیم مردم رو استخدام کنیم تا کارهایی مثل این و بازسازی اتلنتیک‌سیتی رو انجام بدن؟». او به‌خوبی دریافته است که یک عامل متحد کردن و زیر یک سقف جمع کردن مردم، استفاده از علقه‌های مشترک آن‌هاست. و چه علقه‌ای کارآمدتر از هنر؟ ساحتی که در آن همه‌چیز ظاهری زیبا و فریبنده دارد و سیاستمدارانی هم‌چون کارماین می‌توانند زیر این نقاب دلربا، به اهداف شوم اقتصادی خود برسند. همان‌گونه که گافمن اشاره می‌کند: «وقتی کسی خود را در برابر دیگران نمایش می‌دهد، اجرای او، بیش از کلیت رفتارش به شامل شدن و سرمشق قرار دادن ارزش‌های رسماً تأییدشدهٔ جامعه گرایش پیدا می‌کند» (گافمن, ۱۳۹۲).

خانواده

علاوه بر سه ضدقهرمان منفردی که شخصیت‌های اصلی **کلاهبرداری آمریکایی** هستند و نیز تبه‌کاران تک و تنهایی که نیروهای مخالف‌شان را تشکیل می‌دهند، فیلم مکث‌ها و اشاراتی بر نهاد خانواده، به‌عنوان بنیان پذیرفته‌شدهٔ زندگی اجتماعی آمریکایی دارد. فیلم به‌طور خاص توجه مخاطب را به سه خانواده جلب می‌کند:

اولین خانواده‌ای که در فیلم می‌بینیم، مربوط به زندگی پیشین ایروینگ است که هنوز هم تکلیف روشن و مشخصی ندارد. چراکه ایروینگ بدون این‌که طلاق گرفته باشد، خانه و خانواده‌اش را ترک کرده است. همسرش رزالین (جنیفر لورنس)، یک شخصیت عصبی و تاحدودی روان‌پریش (دوقطبی) است که رفتارهای متناقضش با منطق طبیعی قابل توجیه نیستند. به‌عنوان مثال در اولین سکانس حضورش در فیلم، پس از دعوا و جر و بحث با ایروینگ، دفعتاً آرام می‌گیرد و با اغواگری سعی می‌کند ایروینگ را به سمت خود بکشاند. ظاهراً تنها عضو نرمال این خانواده، پسرشان است که آن هم متعلق به خودشان نیست، بلکه او را به فرزندخواندگی قبول کرده‌اند. به این ترتیب اولین خانواده‌ای که در فیلم ارائه می‌شود، در مقایسه با تعریفی که انگاره‌های آمریکایی از خانوادهٔ نرمال ارائه می‌دهند، جعلی به نظر می‌رسد. انگار این سه نفر صرفاً دارند برخی ظواهر "خانواده بودن" را به جا می‌آورند.

دومین خانوادهٔ فیلم، متعلق به کارماین است. یک خانوادهٔ شلوغ که در بین فرزندان این خانواده هم یک نفر ناتنی است. همهٔ اعضای این خانواده نسبت به قانون‌شکنی‌های کارماین آگاه‌اند، اما خم به ابرو نمی‌آورند و حتی در جمع

خصوصی خودشان او را تحسین می‌کنند و همگی در کنار یکدیگر سرخوش‌اند. خود کارماین هم در نوع خود بازیگر قهاری است. او علیرغم خلافکاری‌ها و قانون‌شکنی‌های زیرزمینی و مخفیانه‌اش، توانسته با ارائهٔ نمایش‌ها و شوهای پر زرق و برق (همچون سخنرانی‌هایش در باب نوع‌دوستی و میهن‌پرستی و...) مقبولیت عام کسب کند.

خانوادهٔ دیگر، خانوادهٔ سه نفرهٔ عجیب‌وغریب ریچی است. ریچی برخلاف قلدرمآبی‌ها و قدرت‌طلبی‌هایی که بیرون از خانه دارد، هنوز زیر سایه و تحت امر مادرش زندگی می‌کند و به تعبیری «پیرپسر» است. عجیب‌تر این‌که نامزدی دارد که در کنار او و مادرش زندگی می‌کند، و از قرار معلوم، دختری است که مادرش اصرار به ازدواج ریچی با او دارد. در این مورد هم فیلم‌ساز به‌خوبی توانسته عناصر روایی را حول مسألهٔ «نمایش» ساماندهی کند. به‌طوری که حتی شام خوردن این سه نفر دور میز، و خواندن دعای قبل از شام نیز به‌صورت یک آئین نمایشی و صوری ترسیم شده است.

مسیر پیرنگ: گسترش داستان و پایان‌بندی

داستان اصلی **کلاهبرداری آمریکایی** پس از معرفی اولیهٔ شخصیت‌های اصلی و فضای جاعلانه‌ای که در آن زیست می‌کنند، از جایی آغاز می‌شود که تیم سه نفره همکاری‌شان را آغاز می‌کنند. در این فصل، فیلم از مهم‌ترین موتیف بصری‌اش بهره می‌برد: نقاشی. ایروینگ، سیدنی و ریچی در یک گالری نقاشی و در حالی که دارند از تابلوها دیدن می‌کنند، اولین ایده‌های عملیات را با یکدیگر در میان می‌گذارند و به طراحی شخصیت قلابی "شیخ عرب" می‌رسند. در انتهای همین فصل یکی از کلیدی‌ترین ایده‌های مضمونی فیلم را از زبان ایروینگ می‌شنویم. او ریچی را مقابل تابلویی از رامبراند می‌برد و می‌گوید: «مردم از سرتاسر دنیا میان تا این را ببینن»، و وقتی ریچی در جواب می‌گوید: «آره، نقاشی خوبیه!» ایروینگ پاسخ می‌دهد: «جعلیه!» و ادامه می‌دهد: «مردم چیزی رو باور می‌کنن که خودشون دلشون بخواد. کسی که این تابلو رو کشیده، ان‌قدر کارش درست بوده که به نظر همه واقعی میاد. حالا استاد کیه؟ نقاش؟ یا جاعل؟... دنیا این‌طوری می‌چرخه. نه اون‌جور که تو فکر می‌کنی سیاه و سفید. بلکه کاملاً خاکستری».

ورود شخصیت جعلی شیخ عرب به عملیات شکار کلاهبرداران، آغازی است بر سلسلهٔ نمایش‌ها و موقعیت‌های جاعلانهٔ بعدی. موقعیت‌هایی که بعضاً برای شخصیت‌های اصلی قابل پیش‌بینی نیستند. به‌طور مثال می‌توان به رفتار غیرمترقبهٔ زرالین در میهمانی استقبال از شیخ و قاطی شدنش با پیت (جک هیوستن) اشاره کرد. او که از یک طرف از نوعی روان‌پریشی رنج می‌برد و از طرف دیگر در مدت اخیر به‌خاطر مناسبات کاری ایروینگ با کارماین، تنش‌هایی با وی داشته و حس می‌کند ملعبهٔ دست دغل‌بازی‌های ایروینگ شده است، برای دهن‌کجی به او ناگهان خود را از جمع اولیه‌شان جدا می‌کند و بی‌محابا به میان مردهای غریبه می‌رود. در ادامه نیز پس از رودررویی‌اش با سیدنی در دستشویی، و بالا گرفتن فشارهای روانی‌اش به پیت پناه می‌برد و بر شانه‌هایش گریه می‌کند. به این ترتیب، رزالین ناخواسته پای پیت را به عملیات ایروینگ، ایدث و ریچی می‌کشاند و دردسرهای تازه‌ای برایشان به وجود می‌آورد.

مثال دیگر، حضور تصادفی و هماهنگ‌نشدهٔ ویکتور تلاژیو (رابرت دونیرو) در شب مهمانی استقبال از شیخ، و ملاقات ناگزیر تیم عملیات با اوست. در انتهای جلسه، تلاژیو برای این‌که مچ شیخ را بگیرد با وی به زبان عربی صحبت می‌کند و

زمانی که شیخ قلابی با لهجه‌ای روان، جوابی به او می‌دهد، اعتماد وی جلب می‌شود و به این ترتیب پایش به عملیات باز می‌شود.

شخصیت تلاژیو علی‌رغم حضور کوتاهش در فیلم، یکی از تأثیرگذارترین‌هاست. دست‌کم به این دلیل که در پایان عامل غافلگیری می‌شود. ایروینگ و سیدنی که اصلاً نمی‌خواهند خودشان را به دردسر سرشاخ شدن با کله‌گنده‌های خطرناکی هم‌چون تلاژیو بیندازند، از طمع ریچی استفاده می‌کنند و ملاقاتی را با آلفونس سیمون (پل هرمن) وکیل تلاژیو ترتیب می‌دهند؛ اما در انتها معلوم می‌شود آن قرار ملاقات قلابی بوده و ریچی بزرگ‌ترین و بدترین رودست ممکن را خورده است.

در سکانس مذکور علاوه بر ریچی، مخاطب نیز رودست می‌خورد. درست است که چنین تمهیدی برای غافلگیری مخاطب، قدیمی و آشناست، اما فیلم به گونه‌ای زمینه‌سازی کرده که موفق می‌شود با همین ترفند قدیمی مخاطب را به بازی بگیرد. برای درک بهتر ساز و کار این غافلگیری، ابتدا باید برگردیم به پایان سکانس حضور تلاژیو. لحظه‌ای که همهٔ میهمانان از پای میز بلند شده‌اند و فقط ایروینگ و ویکتور رو در روی یکدیگر بر جا مانده‌اند. هر دو با نگاه نافذ و پرجذبه‌شان در چشم یکدیگر خیره می‌شوند. نگاه‌های این دو را در نماهای قرینه‌ای که در یکدیگر برش خورده‌اند می‌بینیم. سپس در هر نما، با برش‌به‌جلو به این دو نفر نزدیک و نزدیک‌تر می‌شویم و به این ترتیب نگاه لرزان و شکنندهٔ ایروینگ را که دارد، قافیه را به صلابت آهنین و خدشه‌ناپذیر ویکتور تلاژیو می‌بازد، به وضوح شاهد هستیم. علاوه بر این، یکی از خصوصیات شخصیتی ایروینگ، محافظه‌کاری اوست که باعث می‌شود برای انتخاب سوژه‌های عملیات، حد و مرزهایی قائل باشد و از درافتادن با جانیان درنده‌خویی هم‌چون تلاژیو بر حذر بماند. درنتیجه سوءاستفاده کردن هم‌زمان وی از نام و اعتبار تلاژیو از یک طرف و طمع ریچی از طرف دیگر، و به جیب زدن دو میلیون دلار از حساب دولت، غیرقابل‌پیش‌بینی و غافلگیرانه است. علاوه بر این‌ها، در فصل مونتاژی مربوط به انجام مقدمات ملاقات با آلفونس سیمون، به برندا (کالین کمپ) همان زن تنهای گربه‌دوست نیز اشاره شده است. سابقهٔ این شخصیت در خاطرهٔ مخاطب، به زمانی برمی‌گردد که ایدث از طریق او توانست ریچی را به مقصودش برساند و یک حساب بانکی جعلی به نام شیخ باز کند. درنتیجه این فرضیه در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد که این بار نیز ریچی توانسته است درست به هدف بزند_ که این‌گونه نمی‌شود. این در حالی است که فیلم نشانه‌های قطعی دال بر این‌که ایروینگ و سیدنی چنین تقلبی نخواهند کرد نیز ارائه نمی‌کند. ایروینگ و سیدنی چنان حقه‌بازهایی هستند که هر شعبده‌بازی‌ای ممکن است ازشان سر بزند. به این ترتیب فیلم مخاطب را در جایگاه همان بازدیدکنندگان گالری نقاشی می‌گذارد که به قول ایروینگ «همون چیزی را باور می‌کنند که خودشون دلشون بخواد».

این فصل از فیلم، جنبه‌ای از تلاش برای مشارکت مخاطب در داستان را نیز نشان می‌دهد. برای روشن شدن مطلب، می‌توان از این گفته را از اروینگ گافمن کمک گرفت: «افراد غالباً این برداشت را ایجاد می‌کنند که روال در حال اجرا تنها روال یا حداقل اساسی‌ترین روال اجرایی آن‌هاست... حضار هم به‌وقت مقتضی اغلب تصور می‌کنند شخصیتی که در مقابل آن‌ها به نمایش گذاشته می‌شود کاملاً مطابق با فردی است که نمایش را اجرا می‌کند» (گافمن، ۱۳۹۲).

جمع‌بندی

زمانی ویلیام شکسپیر گفته بود: «زندگی تئاتر است و ما بازیگران آن» (شکسپیر، ۱۳۸۸). شاید این سخن در زمان خودش صرفاً کارکردی استعاری داشت (شاید). اما چند سده پس از آن یعنی در قرن بیستم، هنر/صنعت نمایش به اندازه‌ای فراگیر شد که نه‌تنها به‌عنوان بخشی از علاقهٔ عامهٔ مردم شناخته شد، بلکه حضورش به‌عنوان یک مفهوم در عینیت زندگی اجتماعی چنان مستحکم شده بود که اگزیستانسیالیست‌ها (همچون ژان‌پل سارتر) و به‌طبع آن‌ها جامعه‌شناسی همچون اروینگ گافمن «به زندگی اجتماعی همچون صحنهٔ تئاتری می‌نگرد که کنش‌گران انسانی برای نمایش نقش‌ها و شخصیت‌های مختلف روی صحنهٔ آن می‌آیند» (گافمن, ۱۳۹۲).

کلاهبرداری آمریکایی به‌شکلی صریح و آگاهانه به این جنبهٔ زندگی جامعهٔ آمریکا پرداخته است. به‌طوری که با انتخاب و تقابل دو نیروی خاص اجتماعی (پلیس در برابر تبه‌کاران)، توانسته است عمومیت مفهوم «نمایش» را در تمامیت جامعهٔ آمریکا بازنمایی کند. جالب این‌جاست که پیش از ظاهر شدن اولین تصویر، فیلم خاطرنشان می‌کند: « برخی از این حوادث *واقعاً* رخ داده‌اند».

منابع

۱. گافمن, اروینگ. (۱۳۹۲). نمود خود در زندگی روزمره. ترجمهٔ مسعود کیانپور. تهران: نشر مرکز.

۲. شکسپیر, ویلیام. (۱۳۸۸). هر طور که بخواهید. ترجمهٔ اسماعیل دولتشاهی و عبدالعلی دستغیب. شیراز: انتشارات نوید شیراز.