"و حاجی آقا به تماشای روح دخترش می نشیند..."

نگاهی به بازنمود دوگانگی رفتاری در سینمای ایران

نیوشا صدر

نامت را به صراحت بر زبان میاور. چرا بیاوری؟

زمانی که هر بار کسی دیگر را به آن می‌نامی.

(آدم آدم است، برشت)

دوگانگی رفتاری (آن چه این جا از آن با عنوان دوگانگی رفتاری نام می بریم از منظر روانشناسی، ارتباطی با اختلال شخصیتی یا اختلالات تجزیه ای که در آن در کارکرد یکپارچه‌ی شخصیت، هوشیاری و درک از هم گسیختگی ایجاد میشود ندارد. گرچه غالبا عوام این دو را به جای یکدیگر به کار می برند و انسان ریاکار را دوشخصیتی یا چند شخصیتی می نامند.)یا ریا که آن را از دریچه‌ی روانشناسی اجتماعی عمل کردن بر خلاف گفته‌ها و یا تظاهر به چیزی و داشتن باوری دیگر و یا حمایت آشکار از هنجارهای عمومی و داشتن زندگی فردی متفاوت با آن هنجارها تعریف می‌کنند (منین،۲۰۱۰) در فرهنگ ایرانیان پدیده‌ی تازه‌ای نیست. در بسیاری از متون تاریخی به این خصلت ایرانیان اشاره شده است و برخی از سیاحان غیر ایرانی نیز در سفرنامه-های خود از آن یاد کرده‌اند از جمله شاردن که درجلد سوم سفرنامه‌اش اشاره می‌کند که برخی از این جماعت برای رسیدن به مقاصد خویش نزد صاحبان مناصب چندان خود را خوار و کوچک می‌شمارند که به وصف نمی‌گنجد. مثلا با صورتی حق به جانب به بزرگان اظهار می‌کنند آنچه بر زبانشان می‌گذرد و بیان می‌فرمایند همان است که در دل ایشان است. کنت دوگوبینو نیز در سفرنامه‌اش یکی از ویژگی‌های بارز بسیاری از ایرانیان را ریاکاری می‌داند.

غیر از این بسیاری از شعرا نیز به انحاء مختلف به این خصلت اشاره کرده‌اند و جالب این جاست که گاهی آن را ستوده‌اند و گاهی به آن خرده گرفته‌اند از جمله حافظ که در جایی می‌گوید:" دلم از صومعه بگرفت و خرقه‌ی

سالوس/ کجاست دیر مغان و شراب ناب کجا". اما از سویی نیز گاهی خود را در جمله این افراد قرار می‌دهد :" حافظم در مجلسی دردی کشم در محفلی/ بنگر این شوخی که چون با خلق صنعت می‌کنم". دلایل بسیاری برای بروز دوگانگی رفتاری و نهادینه شدن آن در برخی از فرهنگ‌ها برشمرده‌اند از جمله وجود نقش‌های دوگانه یا چندگانه برای هر فرد و یا عدم امکان بروز خود واقعی افراد در مکان‌های عمومی، نیز دور از دسترس بودن سطح نظام اعتقادی فرد و...برخی نیز سانسور دیرپا را علت بروز این دوگانگی در ایران می‌دانند و معتقداند که دوگانگی میان فضای عمومی و فضای خانه، میان تصویر بیرونی و تصویر درونی می‌تواند به بخشی از ذات فرهنگ بدل شود.

علت هر چه که باشد بازتاب آن منحصر به ادبیات نیست و گستره‌ی آن سایر هنرها از جمله سینما را نیز در بر می‌گیرد.همان‌طور که سورلن اشاره می‌کند، فیلم واقعیت نیست اما در عین حال نمی‌تواند خود را به طور کامل از شر شرایط حقیقی رها کند؛ مثل آینه‌ای که با این که ممکن است تصویر پیش رویش را تحریف کند و محدود سازد و در چارچوب قرار دهد، سرانجام آن را در خود منعکس می‌سازد. فیلم نیز ناگزیر جنبه‌هایی از جامعه‌ای را که در آن ساخته شده به نمایش می‌گذارد. (سورلن، ۱۳۷۹)

جالب این جاست که این ویژگی در خلقیات ایرانیان آنقدر برجسته و بارز بوده است که از همان بدو شکل‌گیری سینمای متفاوت ایران از نظر فیلمسازان پوشیده نماند. اما شیوه‌ی پرداختن به آن طیفی متنوع از موقعیت‌ها را با دوقطب مشخص در بر می‌گیرد: یکی دوگانگی رفتاری که برای حفظ امنیت و ثبات زندگی از فرد سر می‌زند و دوم دوگانگی در جهت سودجویی. دوگانگی رفتاری سودجویانه به مفهوم عام ریا نزدیک تر است.

فرخ غفاری، شب قوزی(۱۳۴۳) را با پلان شکمی آغاز می‌کند که روی آن طرح صورت می‌زنند، شکم برای لحظاتی نقش صورت را ایفا می‌کند. همین ایده تا انتها در فیلم گسترش میابد: بازیگر نقش شاه در نمایش ابتدای فیلم یک قوزی بیمار است. قوزی می‌میرد و از آن پس جنازه‌ی او دست به دست می‌شود: کودک قنداق-پیچی که در آغوش مرد بازیگرخفته در حقیقت یک جنازه است، زنی که روی صندلی آرایشگاه نشسته و "بزک"

می‌شود جنازه است، مانکنی که لباس گران قیمت به تن دارد و مردها با دیدنش به شوخی‌های هرزه روی میاورند جنازه است.

پرداختن به شخصیت‌هایی که برخلاف واقعیت زندگی‌شان به داشتن ثروت زیاد یا نداشتن آن تظاهر می‌کنند و همیشه جزء تم‌های مورد علاقه‌ی فیلم‌فارسی سازان ایرانی بوده است در حیطه‌ی این نوشته نیست و اساسا مبحثی است متفاوت با دوگانگی‌های رفتاری که منشاء اخلاقی/مذهبی دارند اما بد نیست که درفیلم غفاری که مبنای آن بر دوگانگی است، به انواع دیگر این رفتار نیز اشاره کنیم: مردی که عینک گران قیمت موتورسواری بر چشم و کلاه گران‌قیمت بر سر دارد در واقع یک "گدا"ست، خانمی که اشراف‌زاده به نظر می‌رسد یک کلاهبردار است ، حتی در ظرف گز نیز به جای گز داروی مخدر است و...

غفاری درون و بیرون هر پدیده را به دو بخش مجزا تقسیم می‌کند: نمود بیرونی و ذات پدیده. و در تمام این مثال‌ها ذات پدیده‌ها ناپایدار وجعلی‌اند: جنازه‌ای در شرف فساد در پوشش کودک/ زن/ مانکن ظاهر می‌شود، شکمی که نه می بیند، نه می‌شنود، نه می‌تواند فکر کند یا بگوید جایگاه سر را می‌یابد، گدایی در لباس گران-قیمت، محتضردر لباس پادشاه...تمامی آدمهای داستان به این بازی دوگانه تن داده‌اند و همه نیز کم و بیش قواعد بازی را می‌شناسند، تنها کسی که ناگزیر و البته کاملا تصادفی بیرون از این قاعده عمل می‌کند و در نهایت کل مجموعه را به هم می‌ریزد و باعث شکستن دور باطل می‌شود یک " مُرده" است. کسی که دیگر قادر نیست طبق خواست و تمایل خودش و طبق قاعده بازی کند .

در خشت و آینه‌ی(۱۳۴۳) ابراهیم گلستان نیز به نحوی دیگر با این دوگانگی روبروییم. از همان ابتدا، زمانی که هاشم در تاریکی شب می‌راند، صدای گوینده‌ی رادیوی اتومبیل از دهشت‌باربودنِ فضای شب و ناامنی آن می‌گوید و از خطراتی که پیش روست، این روایت هولناک در کنار تصویر شبِ شهری می‌آید که هاشم از خیابان‌های آن گذر می‌کند. توصیف‌های گوینده به‌خوبی بر تصاویرِ شبِ شهر می‌نشیند و کلیتی یک‌دست را

می‌سازد. اما هاشم با اعتراض و گفتن این جمله «برو بابا، با این چرت و پرت‌هات» موج رادیو را به سمت شبکه‌ای که با صدایی رسا تبلیغ‌هایی ساده‌انگارانه پخش می‌کند می‌چرخاند: «آبلیموی طلا... نخودچی طلا، زنجبیل طلا...». در حالی‌که تصاویر سیاه و دلهره‌آور شب پیش چشم ماست به تبلیغاتی کاملا متضاد گوش فرا می‌دهیم، با عدم‌تجانس این دو قلمرو فیلمساز شادی و هیجان دروغینی که دائما تبلیغ می‌شود را به سخره می-گیرد؛ نمود بیرونی این تبلیغات با حقیقت آن متفاوت است. از سوی دیگر زنی که برای پذیرفتن کودکی به نوانخانه آمده ظاهراً باردار است اما آن چه از بیرون مستعد زایش به نظر می‌رسد از درون و در واقعیت سترون است او صرفا تکه‌های پارچه را به شکمش بسته تا وانمود به بارداری کند. نماینده‌ی قشر تحصیلکرده و روشنفکر فیلم نیز بارزترین نمود این دوگانگی است. او در دادگستری، در حالی که هاشم را به خاطر بی‌سوادی تحقیر می‌کند نه تنها برای او دادخواست نمی‌نویسد بلکه او را ترغیب می‌کند که بچه را در پرورشگاه رها کند، در عوض هنگامی که جلوی دوربین و در تلویزیون ظاهر می‌شود با شدت و حدت از نوع‌دوستی دم می‌زند.(زمانی که هاشم کودک را به کافه می‌برد نیزهمین تناقض در گفتگوهای به چشم می‌خورد.) هاشم دائما نگران همسایه‌هاست، تاجی از تاریکی بیزار است و می‌خواهد چراغ‌ها را روشن کند اما روشن کردن چراغ یعنی آگاه شدن همسایه‌ها از رابطه‌ی آن‌ها و اساسا از حضور آن‌ها، تاجی نباید سر و صدا کند، نباید چراغ را روشن کند، نباید جلوی چشم دیگران از خانه خارج شود. او حضور دارد اما باید وانمود کند که حضور ندارد.حضور او باید انکارشود.

با گذر زمان این دوگانگی جایگاه محبوب خود را در میان ایده‌های منتخب فیلمسازان حفظ کرد و باوجود این که شیوه‌های بازنمود آن تا حدی تغییر کردند یک اصل اساسی همچنان باقی ماند: نزدیک تر شدن هر چه بیشتر دو قطب این دوگانگی موقعیت پیشین را به فروپاشی نزدیک‌تر می‌کند و زمانی که دوگانگی به هر دلیلی به یکپارچگی برسد موقعیت قبل دیگر نمی‌تواند پا برجا بماند. برای مثال در سوته‌دلان (۱۳۵۶)، اقدس زنی" عشرتی" است که در جای زن همسایه می‌نشیند و در همین جایگاه با مجید ظروفچی ازدواج می‌کند، آگاهی از

هویت واقعی او و یکپارچه شدن این هویت به مرگ مجید و از هم پاشیدن رابطه/ ساخته‌های پیشین/زندگی منجر می‌شود.

فیلم‌های عامه‌پسند چه پیش از انقلاب و چه پس از آن به کرّات از این ایده بهره بردند. مثال‌های زیادی هست که در آن زنی که او را بدکاره می‌دانند خود را به جای زنی آفتاب مهتاب ندیده جا می‌زند، یا مردی بدکار خود را متدین و اخلاق‌گرا جلوه می‌دهد و...در کنار آن در سینمای بدنه و نیز سینمای مستقل و روشنفکرانه نیز بهره گیری از این ایده علاقمندان بسیاری داشت. با وجود این که هر دوی این فیلم‌ها (شب قوزی و خشت و آینه) متعلق به سینمای متفاوت و مستقل ایران بودند، آرام آرام، فیلم‌های وابسته به سینمای مستقل و روشنفکری درشخصیت‌های اصلی و خط اصلی قصه بیشتر به نوع اول، یعنی دوگانگی که به دلیل حفظ امنیت و ثبات فرد اتخاذ می‌شود و فیلم‌های سینمای بدنه و عامه پسند به نوع دوم یعنی دوگانگی رفتاری درجهت سودجویی متمایل شدند. درشخصیت‌ها و داستان‌های فرعی هم هر دو دسته غالبا ازدوگانگی رفتاری سودجویانه که وجه تیپیکال بیشتری داشت بهره می‌بردند.

بیضایی در شاید وقتی دیگر(۱۳۶۶) هوشمندانه مسیری معکوس را می‌پیماید. زندگی که با سوء تفاهم وجود یک هویت پنهان، در آستانه‌ی فروپاشی است با اطمینان از عدم وجود آن به ثبات می‌رسد.

سارای داریوش مهرجویی (۱۳۷۱) نیز همین ایده را در بستری دیگر دنبال می‌کند. سارا که در واقع زنی توانا، مسئولیت‌پذیر و زحمت‌کش است و سال‌هاست مخفیانه کار می‌کند تا قرض زمان بیماری همسرش را ادا کند در ظاهر ناچار است نقش همان خانم کوچولوی بی‌دست و پا و وابسته‌ی مورد علاقه‌ی شوهرش را ایفاکند. در این جا نیز رو شدن بخش پنهان هویت سارا به فروپاشی رابطه/خانواده می‌انجامد. گرچه هویت پنهان سارا دارای بار منفی اخلاقی نیست اما حتی همسرش گمان وجود چنین چیزی را تاب نمیاورد و تاکید می‌کند که کاش به جای قرض کردن پول (که تصوراتی را برای دیگران پیش می‌آورد) می‌گذاشت او بمیرد.

فیلم‌های بسیاردیگری را می‌توان با همین محور مثال زد که لیلی با من است (۱۳۷۴) تبریزی از شاخص ترین آن هاست. (شخصیت اصلی فیلم مارمولک (۱۳۸۲) را نمی توان بر این مبنا قضاوت کرد چون او برای نجات جانش حقیقتا در حال "ایفای" نقش فرد دیگری با هویتی دیگر است اما دوگانگی ریاکارانه درشخصیت‌های فرعی فیلم مارمولک نیزهمچنان به چشم می‌خورد.)

مسیر بعدی مسیر طبیعی شدن برخی از مصداق‌های دوگانگی است. با گذشت زمان و تغییرات ارزشی و فرهنگی جامعه، فراگیر شدن دوگانگی رفتاری در برخی از مصداق‌هایش آرام آرام موجب طبیعی شدن آن در جامعه شد. به این مفهوم که این مصداق‌ها آن‌قدر به طور روزمره در برابر چشم و گوش همه قرار گرفتند و برخی اوقات افراد ناگزیر از تن دادن به آن بودند که دیگرشاهدان آن را صرفا یک واکنش و یا تبعیت از قانون محسوب می‌کردند و از جایی به بعد آنقدر آشکار انجام گرفت که نشانه‌ی پنهان‌کاری نیز محسوب نمی‌شد. برخی از آثار سینمایی در آن دوره این مرحله‌ی گذار را ثبت کرده‌اند.

در فیلم دختری با کفش‌های کتانی(۱۳۷۷)، حجاب مادر تداعی زمانی که در کنار نیروی انتظامی قرار می گیرد به وضوح با سایراوقات متفاوت است، و خود تداعی نیز در گفتگویی که با مرد غریبه دارد تاکید می کند که پدر و مادرش هر کاری که بخواهند می‌کنند اما مخفیانه و دائم نگران آن هستند که آبرویشان بریزد. تفاوت حجاب مادر در موقعیت‌های گوناگون منطقی و پذیرفتنی است. رعایت سخت‌تر حجاب زمانی که فرد در کنار ماموران نیروی انتظامی قرارمی‌گیرد اتفاقی طبیعی شده است.(یا در آن زمان در شرف طبیعی شدن است) اما دشوارساختن زندگی بر تداعی و ممانعت از آزادی او در انجام برخی کارها در حالی که پدر و مادر به نحو دیگری همان‌کارها را انجام می‌دهند همچنان مصداق رفتار دوگانه‌ی سودجویانه به شمار می‌رود. همین فیلمساز در من ترانه پانزده سال دارم (۱۳۸۰) این دوگانگی را در شخصیت خانم کشمیری که مادر امیرحسین و رئیس انجمن زنان است به تصویر می‌کشد. کشمیری که وظیفه‌ی حمایت از دختران بی پناه و فراری را دارد در برابر ترانه که از پسر او باردار است کاملا بی مسئولیت عمل می‌کند، او را از خود می‌راند و تلاش می‌کند به او تهمت بزند؛ او

خود نمونه‌ی بارزتحمیل همان چیزی به زن‌هاست که انجمنی که ریاست آن را برعهده دارد برای مبارزه با آن تاسیس شده.

هر چه بیشترمی‌گذرد این شخصیت/ تیپ‌های دوگانه، نقش‌های فراوان‌تری را در فیلم‌های سینمای بدنه وکمدی‌های عامه‌پسند برعهده می‌گیرند. در بسیاری از فیلم‌های متعلق به سینمای بدنه می‌توان فردی را یافت که تظاهر به داشتن ایمان می‌کند و در عمل کار دیگری انجام می‌دهد. محمد رضا شریفی نیا بازیگری است که در ایفای این‌گونه نقش‌ها شناخته شده است. برای مثال می‌توان از شخصیت حاجی در فیلم دنیا(۱۳۸۱) نام برد یا شخصیتی که رضا کیانیان در همیشه پای یک زن در میان است(۱۳۸۶) ایفای آن را برعهده دارد. در کمدی-های عامه‌پسند نیز علت استقبال از این نوع تیپ/شخصیت‌ها طنزی است که تضادها رقم‌می زنند، هر چه وجوه تیپیکال شخصیت بیشتر باشد از فاصله‌ی زمانی بروز دو واکنش متضاد کاسته می‌شود. مثال رایج و بارها دیده شده‌ی آن تصویر مردی ریاکاربا ظاهر مذهبی است که هنگام نصیحت کردن دیگران یا دعا خواندن چشمش به زنی می‌افتد. تضادی که میان کلام و نگاه گرسنه‌ی او ایجاد می‌شود وضعیت کمیکی را رقم می‌زند که فروپاشی می‌تواند کامل کننده‌ی آن باشد. قانون فروپاشیِ موقعیتِ پیشین براثر یکپارچه شدن بخش‌های دوگانه شخصیت حتی درمورد تیپی که در یک پلان کوتاه حضور دارد نیز صدق می‌کند. اگر هنگام نگاه کردن به زن و خواندن دعا ناظری وجود داشته باشد، او تطابق این دو شخصیت را دیده است و در نتیجه مرد دست کم در همان لحظه نمی‌تواند به تظاهر ادامه دهد و حتی اگر ادامه دهد دیگر از سوی ناظر جدی گرفته نمی‌شود.

سینمای فرهادی با فیلم درباره‌الی (۱۳۸۷) و تا حدی جدایی نادر از سیمین (۱۳۸۹) تحولی تامل برانگیز در شیوه‌ی نگریستن به این دوگانگی ایجاد کرد. اکنون دیگر دوگانگی‌های طبیعی شده جزئی از رفتار عادی مردم به شمار می‌روند. این که سیمین پس از تمام شدن کلاس‌اش مقنعه اش را با روسری عوض می‌کند نشانه‌ی ریاکاری نیست، بلکه او می‌خواهد زودتر از چیزی که متعلق به شخصیت خودش نیست و اکنون لباس فرمی برای محل کارمحسوب می‌شود جداشود. یا دروغ‌های سپیده برای گرفتن کلید ویلا (درمورد تازه عروس و داماد

بودن احمد و الی) کاملا طبیعی شده و شبیه رفتارهای روزمره‌ی بسیاری از ماست. فرهادی بدون مکث بر هیچ کدام این اتفاقات به سراغ لایه‌های عمیق‌تری می‌رود که در دل این شیوه‌ی طبیعی شده و نهادینه شده‌ی زندگی نهفته است. لایه‌هایی که باوجود ریشه داشتن در همین عوامل بیرونی، اکنون دیگر قابل تفکیک و تشخیص و قضاوت نیستند، گویی به بخشی از ماهیت پدیده‌ها بدل شده‌اند.

در ابتدای این نوشته گفتیم که دوگانگی رفتاری ایرانیان از چشم سازندگان اولین آثار متفاوت سینمای ایران دور نماند، اما حقیقت حیرت‌انگیز آن است که به تصویرکشیدن این رفتاردر سینما به خیلی پیش‌تر از غفاری و گلستان باز می‌گردد. آوانس اوگانیانس در اولین فیلمی که در ایران اکران عمومی گرفت یعنی حاجی‌آقا آکتور سینما (۱۳۱۱) نه تنها این رفتار دوگانه را به تصویر می‌کشد بلکه پیش از آن که هنوز سینما به مفهوم واقعی‌اش شکل گرفته باشد به فیلمسازان پس از خود راهکاری ارائه می‌دهد. حاجی آقا با سینما مخالف است و اجازه نمی‌دهد دخترش که برخلاف او دوست‌دار سینماست بازیگر شود.دختر و داماد آینده‌اش با نقشه‌ای او را در برابر صحنه‌ی نمایش می‌نشانند. مشخص است که حاجی‌آقا حضور دخترش را روی صحنه نمی‌پذیرد پس به او می-گویند که **این خود دختر نیست، بلکه روح اوست**. دختر روی صحنه می‌آید و با وانمود کردن به این که خودش نیست مُجاز به انجام تمامی کارهایی می‌شود که تا دقیقه‌ای پیش اجازه‌ی انجام هیچ‌کدام از آن‌ها را نداشت.

اکنون حاجی آقا با رضایت کامل به تماشای روح دخترش بر صحنه می‌نشیند.

دوست و همکار گرامی
چنانکه از مطالب و مقالات منتشر شده به وسیله «انسان شناسی و فرهنگ» بهره می برید و انتشار آزاد آنها را مفید می دانید، دقت کنید که برای تداوم کار این سایت و خدمات دیگر مرکز انسان شناسی و فرهنگ، در کنار همکاری علمی، نیاز به کمک مالی همه همکاران و علاقمندان وجود دارد.
کمک های مالی شما حتی در مبالغ بسیار اندک، می توانند کمک موثری برای ما باشند:

شماره حساب بانک ملی:
0108366716007

شماره شبا:
IR37 0170 0000 0010 8366 7160 07

شماره کارت:
6037991442341222

به نام خانم زهرا غزنویان