فصلنامه تخصصی علوم سیاسی
سال یازدهم، شماره سی‌ام، بهار ۱۳۹٤
تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۸/۲۹
تاریخ تصویب: ۱۳۹۳/۱۲/۳
صفحات: ۱٦٤-۱٤۱

تحلیل روایی- گفتمانی فیلم «حاجی واشنگتن» با تکیه بر مفهوم سرمایه اجتماعی

سید رحمان مرتضوی باباحیدری*
دانشجوی دکتری فلسفه هنر دانشگاه علامه طباطبایی

چکیده

محور این گفتار بر تحلیل روایی- گفتمانی فیلم «حاجی واشنگتن»، با توجه به مقوله بازتولید سرمایه اجتماعی استوار خواهد شد؛ گفتاری که بر این مفروض تکیه می‌کند که هر کنش اجتماعی ازجمله‌یک اثر هنری، دالی است که درون یک گفتمانی بزرگ‌تر معنا می‌یابد و کارکردی در جهت ترویج یا تضعیف (بخش‌هایی از) گفتمان بزرگ‌تر خواهد داشت. از طرف دیگر فهم یک اثر هنری بدون فهم جایگاه گفتمانی آن فهمی ناقص است. بدین ترتیب فیلم «حاجی واشنگتن» را نیز می‌بایست به‌عنوان کنشی گفتمانی به تماشا نشست؛ این رویکرد به ما کمک می‌کند این اثر هنری را بر مبنای زمینه گفتمانی آن و نقش گفتمانی آن توضیح دهیم.

کلید واژگان

حاجی واشنگتن، تحلیل روایی، تحلیل گفتمانی، سرمایه اجتماعی.

* ایمیل: seyedrahman@gmail.com

مقدمه

نگاه بخشی به یک اثر هنری، فارغ از زمانه و زمینه‌ی تحقق آن، برای فهم تمامی زوایای آن، نگاهی ناقص و ناکافی است. از سوی دیگر روابط قدرت، جایگاه هنرمند در هرم قدرت و میزان تأثیر ابزار هنر برای تحقق قدرت، در اثر هنری بازتاب می‌یابد. این‌چنین است که اثر هنری همواره در نسبتی آشکار یا پنهان با قدرت است؛ و امر واقع، ممکن و ممتنع را در چهارچوب روابط قدرت که در جهان بیناذهنی[1] و در قالب امر نمادین[2] وجود دارد، تصویر می‌کند. ازاین‌رو در یک گفتمان[3] قدرت خاص، هنر، و ازجمله هنر سینما، به‌عنوان یکی از عناصر[4] تشکیل‌دهنده‌ی گفتمان به ایفای نقش می‌پردازد.

آثار سینمایی نیز به‌عنوان آثاری هنری، درون یک بافتار[5] و بر مبنای زمانه و زمینه‌ای خاص تحقق می‌پذیرد، معنا می‌یابند و تفسیر می‌شوند. بدین ترتیب فهم کلیت روابط قدرت که خود منوط به درک صحیح فضای اجتماعی، سیاسی و اقتصادی هر دورانی است، مقدمه‌ی درک مظاهر قدرت در زوایای اثر هنری خواهد بود؛

فیلم «حاجی واشنگتن» روایت «طراز زرکش پیراهن» ساختار «چون شمع» سیاست سنتی ایران است که به دست تندبادها سپرده می‌شود و بند از بند آن می‌گسلد. این فیلم تصویری از ناسازه های برآمده از تقابل ایرانیان با مدرنیته است که حتی با ظهور پدیده‌هایی همچون «مشروطه ایرانی» نیز مرتفع نمی‌شود. بین ترتیب هرچند خواست و تحقق مشروطیت در کنار ظواهر دیگر مدرنیته چهره‌ی جامعه‌ی ایرانی و ساخت‌های دیرپای اجتماعی را متحول کرد؛ برای نخستین بار روزنامه چاپ شد، پدیده‌ی شاه کشی به دست میرزا رضای کرمانی به وقوع پیوست و مدارس جدید به همت رشیدیه بنا شد؛ اما درهم شکستن نظم کهن ایرانی و تثبیت آنچه بسیار پیش‌تر از انقلاب مشروطه از سوی امیرکبیر به‌عنوان «عدلیه» نام بردار شده بود، چندان سهل نیز نبود.

چنین بود که نه تئوری پردازی‌هایی نظیر «یک کلمه»ی مستشارالدوله، «تنبیه الامه و تنزیه المله»

---

[1] - Intersubjective

[2] - در اینجا مراد ما سه‌گانه‌ی واقعی، تصویری و نمادین لکانی است.Symbolic

[3] - Discourse

[4] - Elements

[5] - Context

نائینی و تلاش نظری رسول‌زاده برای «تفوق اکثریت اصول پارلمانتاریسم» و نه تمرین‌های عملی‌ای همچون دولت مستعجل مشروطه‌ی اواخر دوران قاجار، هیچ‌کدام نتوانستند تثبیت شوند و جلوی وقوع استبداد رضاخانی را بگیرند. بخش عمده‌ای از این وضعیت برآمده از گسل میان مفاهیم و امر واقع بود؛ رسول‌زاده با تیزبینی ابعادی از این موضوع را این‌گونه آشکار می‌کند: «در ایران سرمایه‌داری اروپا و آمریکا را نداریم تا اینکه سوسیالیست شده بر ضد او کار کنیم؛ و چون سرمایه و سرمایه‌داری نداریم پرولتاری نیز ممکن نیست و در فکر حاکمیت یک صنف غیر موجود افتادن هم غیرممکن است»(به نقل از آدمیت، ۲۵۳۵: ۱۱۴).

بدین ترتیب و بنا به دلایلی نظیر دخالت سفارت‌های بیگانه، وطن‌فروشی و مال‌پرستی برخی «وکلای مجلس» عدم وجود طبقه‌ی متوسط در ایران، اقتصاد ورشکسته و نهایتاً بی‌کفایتی و جوانی احمدشاه، به‌زودی حکومت مشروطه جای خود را به استبداد رضاخانی سپرد، و سلسله‌ی پهلوی آغاز گردید.

آنچه تاکنون عرضه شد، مقدمه‌ای بر بخش‌های پی آیند، یعنی تحلیل روایی، تحلیل گفتمانی و تحلیل و بررسی مؤلفه‌های سرمایه اجتماعی در فیلم «حاجی واشنگتن» است.

۱. تحلیل روایی فیلم حاجی واشنگتن

حاجی واشنگتن نخستین فیلم حاتمی پس از پیروزی انقلاب اسلامی و یکی از گران‌سنگ‌ترین آثار سینمایی آن روزهای سینمای ایران است.

علی حاتمی پیش‌ازاین با آثاری همچون حسن‌کچل، باباشمل، قلندر، خواستگار و ستارخان، و دو مجموعه‌ی تلویزیونی سلطان صاحب قران و داستان‌های مولوی خود را به سینمای ایران معرفی کرده بود. حاتمی پس از حاجی واشنگتن نیز آثاری همچون کمال‌الملک، کمیته‌ی مجازات، مجموعه‌ی تلویزیونی هزاردستان، دلشدگان و مادر را نویسندگی و کارگردانی کرد.

حاتمی در نویسندگی چیره‌دست و در کارگردانی صاحب سبک بود، و ساخته‌های او هنوز هم جزء بهترین آثار سینمای ایران به‌حساب می‌آیند. فیلم‌های حاتمی دریچه‌ای به زندگی تاریخی مردم ایران و حیات اجتماعی- سیاسی ایرانیان است.

قهرمانان فیلم‌های حاتمی یعنی کسانی همچون کمال‌الملک، رضا خوشنویس، طاهر خان بحر نور و دیگران تجسم زنده‌ی حافظه‌ی تاریخی ملتی هستند که در بین الهلالین سنت و مدرنیته سودایی به نام اصالت- که ازقضا شباهت زیادی به اصالت به معنای هیدگری کلمه نیز دارد- را در سر مـی‌پرورانـند. از سویی دیگر لوکیشن ها، میزانسن های، طراحی لباس و دیالوگ پردازی حاتمی، آثار او را بیش از هر چیز واجد صفت «ایرانی» ساخته است- بی‌دلیل نیست که حاتمی را ایرانی‌ترین کارگردان ایرانی نامیده‌اند.

اکثر قریب به‌اتفاق فیلم‌های حاتمی در فضای گذشته‌های نه‌چندان دور مردم ایران اتفاق مـی‌افتـد؛ این امر از تعلق‌خاطر شخصی حاتمی به گذشته برمی‌خیزد؛ گـویی حـاتمی پاسـخ پرسـش‌هـا و راه‌حـل دغدغه‌های خود را در این گذشته می‌بیند؛ او در مصاحبه بـا مجلـه‌ی سـینما (اسـفند ۱۳۵۵ و فـروردین ۱۳۶۶)، چنین می‌گوید: «صادقانه بگویم خیلی دوست دارم چیزی درباره‌ی زمان حاضر بنویسم، اما ایـن امکان وجود ندارد؛ صریحاً باید بگویم که همه‌ی علت این عدم امکان ممنوعیـت دسـتگاه‌هـای دولتـی نیست... تعلق‌خاطر من به گذشته باعث این گرایش شده است».

«حاجی واشنگتن» در دورانی ساخته می‌شد که احساسات ضد اسـتعماری و ضـد اسـتکباری مـردم ایران به دشمنی با آمریکا گره‌خورده بود، آمریکا دشـمن درجـه‌یـک مـردم ایـران محـسوب مـی‌شـد و دانشجویان خط امام سفارت آمریکا را اشغال کرده بودند؛ در این شرایط سیاسی-اجتماعی بود که حاتمی در خلال گزارش امری تاریخی به مسئله رخداد تاریخی سیاسـت ایرانـی مـی‌پـردازد. در ادامـه نخـست گزارشی از این فیلم در قالب بخش‌بندی ارائه می‌گردد.

الف. بخش‌بندی

۱) در بخش نخست و قبل از تیتراژ، غلامحسین منصور السلطنه که بعدها در تاریخ ایران به نـام حـاجی واشنگتن خوانده می‌شود، در قالب تحریر سیاحت‌نامه‌ی خود، روایت فیلم را که محور سفر اولـین ایرانـی به آمریکاست آغاز می‌کند.

۲) در حین به نمایش درآمدن صحنه‌هایی از فعالیت روزمره‌ی بازاریان صدای جارچی‌باشی در پس‌زمینـه به گوش می‌رسد که بازاریان را برای بدرقه‌ی حاجی که برای «سفری پرمنفعت به حال دولت و رعیـت» عازم واشنگتن است، دعوت می‌کند؛ دعوتی که البته استجابت آن اجباری است و در صورت رد «چوب و

فلک در کارست و بند و حبس و گرز و چماق».

۳) مراسم بدرقه از میان بازار تا میدان شهر به نمایش گزارده می‌شود؛ در آنجا بدرقه حاجی در هوایی ابری و فضایی غم‌آلود، با حضور عامه‌ی مردم، تنها فرزندش «مهری»، که از سفر پدر بسیار اندوهگین است، همسر حاجی، امام‌جمعه و برخی مقامات دیگر به تصویر کشیده می‌شود.

۴) در بخش بعد دوربین بر فراز ریل قطار قرار می‌گیرد و در پس‌زمینه صدای حاجی که شرح چگونگی سفر را بیان می‌کند، به گوش می‌رسد. حاجی در بخشی از سخنانش می‌گوید: «در عجبم از اینکه در مسیر عبور هرگز ایرانی با لباس ایرانی ندیده بودند ما را که می‌دیدند متحیرانه می‌پرسیدند اهل چه مملکتی هستید؛ ملت ایران که اقدم تمامی تمدن‌هاست بااینکه در تمامی پایتخت این ممالک سفیر هم دارد مردم ایران را نمی‌شناسند... گویی ایرانیان ... وقت عبور از این نقاط به لباس فرنگی درآمده‌اند، مخصوصاً به میرزا محمدخان مترجم سفارش کردیم هرکسی از شما پرسید اهل کجایید بگویید اهل ایرانیم مأمور به ینگه‌دنیا».

۵) حاجی در هتلی به نام پارادایس[1] نشان داده می‌شود، فضا مه‌آلود و رؤیایی و حاجی مبهوت زیبایی‌های شهر واشنگتن: «الله‌اکبر چه قیامتی خود بهشت».

۶) حاجی و مترجم در حال صرف غذا هستند، اولی روی زمین و دومی پشت میز؛ حاجی از میان کوفته‌ای که از ایران آورده تکه‌های طلا بیرون می‌آورد، به مترجم نشان می‌دهد و می‌گوید: «ولایت غربت دربمانی یک سکه کف دستت نمی‌گذارند به راه خدا، ما مردمی آبروداریم»؛ حاجی در ادامه تحیر خود از دیدار واشنگتن را این‌گونه بیان می‌کند: «شب روشن، شهر تابان، چراغان است انگار هر شب اینجا، عید است همیشه اینجا... اینجا جایی دیگر است زندگانی دیگر، استانبول که جای خود دارد پاریس و وین ابرقو هستند پیش واشنگتن».

۷) در بخش بعد حاجی وارد ساختمان وزارت خارجه آمریکا می‌شود و توسط او مورد استقبال قرار می‌گیرد. در پایان حاجی مشتی پسته به وزیر می‌دهد.

۸) در این قسمت حاجی به دیدار پرزیدنت می‌رود و نطقی آتشین در مدح ناصرالدین‌شاه سر می‌دهد و سرانجام مشتی پسته به رئیس‌جمهور نیز می‌دهد؛ در حین صحبت رئیس‌جمهور صدای او به پس‌زمینه

[1] - Paradise

می‌رود و گزارش حاجی به گوش می‌رسد «امپراتوری ذی تاج حکیمانه سخن می‌گفتند و از دوری برادرشان آب در چشم می‌آوردند... گویی تأسیس سفارت ایران حکم عروسی مجدد را داشت برای مستر پرزیدنت».

۹) حاجی به مترجم دستور می‌دهد مکانی برای تأسیس سفارت اجاره کند، و کارمندانی نیز استخدام نماید؛ در ادامه بین حاجی و مترجم این دیالوگ ردوبدل می‌شود: «حاجی: آمیزمحمودخان مترجم حقیقتاً ما تمدنی کهن داریم؟ مترجم: کُ کهنه کهنه»

۱۰) در بخش بعد سفارت و مستخدمین آن که همگی آمریکایی هستند به تصویر کشیده می‌شود؛ حاجی پس‌ازآنکه پشت میز کارش می‌نشیند عکس دخترش- قاب عکسی که بر آن روبند انداخته است - را از کشوی میز بیرون می‌آورد و با او سخن می‌گوید.

۱۱) در ادامه دوباره بازار به تصویر کشیده می‌شود پیرمردی پشت دستگاه شهرفرنگ قرارگرفته و از فرنگ داد سخن داده است؛ دختر حاجی دوان‌دوان خود را به دستگاه می‌رساند و پدر خود را در آن می‌جوید؛ خانواده‌ی دختر او را به‌زور با خود می‌برند.

۱۲) در بخش بعد کسادی سفارت به تصویر کشیده می‌شود؛ مترجم و مستخدمین در حال چرت زدن هستند؛ عابری که به سفارت مراجعه می‌کند درواقع پی جوی سفارت عثمانی است و پستچی سفارت ایران را با عثمانی اشتباه می‌گیرد وگرنه دریغ از یک مراجعه‌کننده. این کسادی به اخراج کارمندان سفارت منجر می‌شود و مترجم نیز به دنبال کسب دانش طب، حاجی را ترک می‌گوید.

۱۳) حاجی به مناسبت عید قربان گوسفندی را برای ذبح فراهم می‌کند؛ این ذبیح به هم‌صحبت حاجی تبدیل می‌شود؛ حاجی از نسب خود و پدرش «میرزا آقاخان نوری»، قاتل امیرکبیر، می‌گوید و شوربختی خود را از معصیت پدر می‌داند. در ادامه حاجی از مسیر رسیدنش به ایلچی گری می‌گوید: «حاجی دید یا باید رعیت باشد، بنده‌ی خدا دعاگوی قبله‌ی عالم، جان خرکی بکند برای یک لقمه نان بخور نمیر و یا نوکر قبله‌ی عالم باشد و آقای رعیت، صرفه در نوکری قبله‌ی عالم بود... کوره‌سوادی لازم بود آموختیم شدیم باب میل، نوکر مآب، شاه‌پسند از کتاب داری تا رختخواب داری تا جنرال قنسول شدیم به هندوستان؛ مرده زنده آمدیم به دارالخلافه‌ی تهران که صحبت از سفر ینگه‌دنیا شد»؛ حاجی در ادامه به وضعیت اسفبار ایران اشاره می‌کند: «فکر و ذکرمان شده کسب آبرو چه آبرویی؛ مملکت را تعطیل کنیم

دارالایتام برپا کنیم درست‌تره، مردم نان شب ندارند شراب از فرانسه می‌آید؛ باران رحمت از دولتی سر قبله‌ی عالم است و سیل و زلزله از معصیت مردم؛ میرغضب بیشتر داریم تا سلمانی؛ سربریدن از ختنه سهل‌تر...خلق خدا به چه روزی افتاده‌اند از تدبیر ما، لات، فاحشه، لوتی، یله، کف زن، رمال، معرکه‌گیر، گدایی که خود شغلی است»؛ وی در ادامه می‌گوید «نه کاردانی داشتم برای خدمت و نه عرضه‌ی خیانت، قانع شدیم به نوکری؛ حاجی را ضایع کردیم ازاین‌دست شدیم، رذل، بزدل، رسوا، مریض، مردد». پس از تقسیم گوشت قربانی میان فقرا حاجی به سخن ادامه می‌دهد: «روزگار ایران را تباه و سیاه می‌بینم خدا به همه رحم کند».

۱۴) در بخش بعد رییس جمهوری که با حاجی دیدار کرده بود به دیدار حاجی می‌آید، حاجی سرمست از حضور مهمانی به چنین عزیزی در سفارت ایران، او را به گرمی استقبال می‌کند؛ اما در آخر معلوم می‌شود که او در انتخابات شکست خورده و اکنون مزرعه‌داری بیش نیست، و این سر زدن نیز برای گرفتن پسته‌ی ایرانی برای کاشت در آمریکاست.

۱۵) سرخپوستی به سفارت ایران پناه می‌آورد و حاجی او را در پناه خود می‌گیرد. صدای او در حین نوشتن یادداشت روزانه به گوش می‌رسد: «گریختگان ممالک خارجه در آمریک جمع شده‌اند... یک نفر بومی ینگه‌دنیایی محض تماشا پیدا نمی‌شود مثل عقاب همه را خورده‌اند، این قوه آکله و مرض جذام این‌ها به هر جا برسد همین حالت را دارد».

۱۶) بخش بعدی تصویرگر مباحثه و بعداً مشاجره و دعوای نماینده‌ی دولت آمریکا برای استرداد سرخپوست، است؛ که البته حاجی تن به این کار نمی‌دهد.

۱۷) سرخپوست قاب عکس دختر حاجی را به دست می‌گیرد، حاجی به او پرخاش می‌کند و او را چشم ناپاک می‌خواند، و می‌گوید یک‌بار دیگر پایت را به این اتاق بگذاری قلم پایت را می‌شکنم؛ سرخپوست غمگین و آزرده می‌شود؛ حاجی برای دلجویی از او عکس را به وی می‌سپارد؛ سرخپوست عکس را در دست می‌گیرد و با آن می‌رقصد.

۱۸) مترجم به سفارت می‌آید و می‌گوید باید سرخپوست را اخراج کنی؛ سرخپوست او را از طبقه بالا به حیاط سفارت می‌افکند.

۱۹) در صحنه بعد، مترجم دست‌وپاشکسته خبر تعطیلی سفارت و فراخوانده شدن حاجی به تهران را به

او می‌دهد؛ و به او چنین می‌گوید: «خبر این است به تهران فراخوانده شدید دستور تعطیل داده شد... فرصت بود تو دل آمریکایی‌ها خودت رو جا کنی جیب قبله‌ی عالم را پر، هفت پشتتم سیر و راه منو هموار که نکردی حتی نفعتم به رعیت نرسید... من فقط می‌خواهم بار خود را به منزل برسانم؛ تو مأموری که شراب را از پاریس به تهران ببری... البته در تهران صحبت است که حضرتتان وزیر فواید عامه شوید، بیچاره رعیت چه فایده از تو و امثال تو».

۲۰) در بخش پایانی حاجی خسته و افسرده بیرق ایران و زرهی که قرار بود برای شاه به ارمغان ببرد را به رودخانه می‌اندازد؛ درصحنه‌ی فرجامین حاجی لمیده در قایقی کوچک به تصویر کشیده می‌شود، دریا مواج و هوا ابری.(آقابابایی، ۱۳۹۱)

ب. روایت فیلم

روایت فیلم حاجی واشنگتن از سنخ روایت اول‌شخص[1] است (یعنی روایتی که راوی خود یکی از قهرمانان است)، که در قالب یک سفرنامه عرضه می‌شود، و به همین دلیل قابلیت انگیزش ادبی افزون‌تری را داراست. این روایت در مرحله‌ای که ریکور آن را مرحله‌ی پیکربندی می‌نامد و طی آن حوادث در جریان‌اند، نقل می‌شود. علیت اصلی و نخستین رخدادهای این فیلم تغییر مکان است. این علیت در آغاز فیلم پس از نشان دادن مبدأ و مختصات آن طرح و ترسیم می‌شود. این بخش از روایت بیان‌کننده‌ی جهت‌گیری اولیه‌ی فیلم است، که در آن یک کنش خاص، یعنی بدرقه‌ی حاجی در فضا و زمانی خاص صورت می‌گیرد، و در این قالب معنا می‌یابد. پس‌ازاین بخش جهت‌گیری[2] ثانویه یعنی نشان دادن موقعیت مکانی و زمانی واشنگتن صورت می‌گیرد. تقابل این دو موقعیت مکانی- واشنگتن و تهران- خود بر سازنده‌ی خرده روایت‌ها و کنش‌هایی در زیر داستان اصلی همچو حیرت، مقایسه، تنهایی و انزوا، پوچی، خیانت، غربت و ... است.

سفارت نیز در این فیلم به‌مثابه کرونوتوپ[3] اصلی روایت، یعنی جایی که زمان و مکان با یکدیگر

---

[1] - Autodiegetic Narrative

[2] - Orientation

[3] - Chronoscope

تلاقی می‌یابند، عمل می‌کند. این کرونوتوپ همچون سایر کرونوتوپ ها تمایل ارزش گذارانه و هنجاری دارد، و به‌مثابه بخشی از امر نمادین در روایت عرضه می‌شود. از سوی دیگر تغییر زمان و مقادیر این تغییر به تغییر روان‌شناختی برگسونی، که محور آن شخصیت است، نزدیک‌تر است تا توالی زمانی نیوتنی.

در این فیلم، همچون سایر فیلم‌های هنری، عنصر شخصیت اهمیتی افزون‌تر از پیرنگ[1] دارد؛ شخصیت و سوژه‌ی فیلم یعنی حاجی، همچون قهرمان‌های اکثر فیلم‌های حاتمی، ازآنجاکه روایت اصلی فیلم‌های او نحوه‌ی مواجهه‌ی ایرانیان با مظاهر مدرنیته است، در مقابل دو دیگری بزرگ[2] یعنی سنت و مدرنیته قرار می‌گیرند، و در جریان این تقابل میان این دو دیگری بزرگ به شخصیت‌هایی پریشان و گاها تکه‌تکه تبدیل می‌شوند.

این تقابل در کنار انزوایی که برای حاجی رخ می‌دهد، بخش‌های نهفته‌ی شخصیت او و تناقض‌های موجود میان سخن و عقیده‌ی او را آشکار می‌کند. در این فرآیند صلابت، نظم، قاطعیت و غنای حاجی تبدیل به ضعف سستی و نیاز می‌شود و شخصیت او هرچه بیشتر به‌سوی افول و انهدام پیش می‌رود؛ در این وضعیت حاجی به همه ازجمله خود می‌تازد؛ شاه، دولتمردان، مردم و آمریکایی‌ها را به باد انتقاد می‌گیرد.

حاجی از سویی برخلاف مترجم خود قابلیت و توانایی سوارشدن بر امواج نو را ندارد و از سوی دیگر از دلالت خود در فضای گفتمانی حکومت شاهی ناخرسندی‌هایی دارد. این مقام از جا شدگی و بی مقامی در کنار اختگی دوسویه‌ی حاجی- حاجی به پدر خود میرزا آقاخان نوری، قاتل امیرکبیر لعنت می‌فرستد و از این‌که پدرش یک «همچو پدرسوخته‌ای» است اظهار ناخرسندی می‌کند؛ تنها وارث او نیز یک دختر است- و مرض فلج‌کننده‌ی او هرچه بیشتر او را در مقام قهرمانی همچون قهرمان رمان‌های پیکارسک، یعنی قهرمانی قانون‌شکن و مرز گریز، قرار می‌دهد. این دگرگونی شخصیتی در پناه دادن به سرخپوست یاغی و خروج از عرف دیپلماتیک، که به فراخوانده شدن حاجی به ایران منجر می‌شود، تبلور می‌یابد.

---

[1] - Plot

[2] - Other

در کنار شخصیت حاجی، شخصیت‌های حاضری همچون مترجم، رئیس‌جمهور آمریکا، دختر حاجی، سرخپوست و شخصیت‌های غایبی مثل شاه، همسر حاجی و «رعیت» حاضرند. مترجم در این روایت طبقه‌ی روشنفکران گسسته از جامعه را نمایندگی می‌کند. شخصیت مترجم نیز در طول داستان از اجمال به‌تفصیل درمی‌آید و ابعاد پنهان آن مشهود می‌گردد؛ مترجم نیز مانند حاجی سخنان از ترس فروخورده‌ی خود را در «جایی دیگر»، جایی خارج از عرصه‌ی قدرت شاه و حاجی بر زبان می‌آورد. میرزا محمود خان رعیتی از میان رعایاست که به حقوق خود واقف شده است، ولی فایده‌ای در حضور و تلاش برای احقاق این حقوق نمی‌بیند و فرار را بر قرار ترجیح می‌دهد؛ به عبارتی «شراب خانگی ترس محتسب خورده» ی اندیشه‌ی روشنفکری امثال مترجم تنها در فراغت حاصله از جلای وطن مستی می‌زاید.

شخصیت دیگر روایت دختر حاجی است؛ دختر حاجی آخرین حلقه‌ی تعلق حاجی به مرده ریگ سنت است که با بخشیدن عکس او به سرخپوست، عکسی که حاجی در آغاز روبندی بر قاب آن آویخته بود، او نیز از زمینه‌ی تعلقات حاجی واپس می‌نشیند.

شخصیت و منش رئیس‌جمهور در این میان در برابر شاه ایران و در یک زنجیره‌ی تفاوت[1] معنا می‌یابد. کسی که در انتخابات برگزیده‌شده است، اکنون رئیس‌جمهور است و پس از اتمام دوره‌ی ریاست جمهوری در انتخابات شکست می‌خورد و به مزرعه‌ی خویش بازمی‌گردد. سرانجام سرخپوست نمایانگر تضاد طبقاتی موجود در جامعه‌ی آمریکا و دستمایه‌ی انتقاد حاجی از آمریکایی‌هاست. سرخپوست با حضور خود طرح افکن یکی از گره‌های اصلی روایت نیز هست، که خود سبب کنش پیچیده کننده[2] حاجی است.

در این روایت همچنین چنانکه گفته شد، شخصیت‌های غایبی همچون شاه همسر حاجی و رعیت حضور دارند؛ در این میان از شاه تنها عکسی نشان داده می‌شود، از همسر حاجی چهره‌ای در پس نقاب می‌بینیم و از مردم اجتماعاتی با صداهای گنگ و درهم‌وبرهم؛ اما این غیاب‌ها مانع از آن نیست که آنچه را که ژیژک به پیروی از لکان «نگاه خیره» ی آن‌ها می‌نامد را بر روی حاجی درک نکنیم. حاجی

[1] - Difference Chain

[2] - Complication Act

از سویی بیم سرافکندگی در برابر این سه نگاه خیره را دارد، و از سویی دیگر امید تحقق فانتزی خود یعنی به دست آوردن رضایت شاه، عیال و ملتش را در سر می‌پروراند. ابژه‌ی علت میل حاجی درواقع عرض‌اندام در برابر این نگاه‌های خیره است.

نکته‌ی قابل‌توجه دیگر جایگاه دروغ و تظاهر در تکوین رویدادهای این روایت است این دو زشتی- سیئه در مقابل حسنه- اخلاقی در شخصیت مترجم و بسیار بیشتر از آن در شخصت حاجی متبلور می‌شود. در فیلم می‌بینیم که مترجم حاجی را می‌فریبد و تظاهر به فرمان‌برداری از او می‌کند، ولی سرانجام به حاجی خیانت می‌کند و او را رها می‌کند؛ اما از طرف دیگر شاهد دروغ‌پردازی‌ها و تظاهرهای حاجی هستیم؛ حاجی از طرفی در دل مخالف نظام حاکمیتی ایران و شاهان قاجار «با آن سرسلسله‌ی اخته‌شان» است، و از طرف دیگر در مدح شاه و تملق او در گزارش‌ها هیچ فروگذار نمی‌کند. حاجی حتی درباره‌ی کوچک‌ترین مسائل نیز دروغ می‌گوید و تظاهر می‌ورزد؛ درحالی‌که غذایی که برای رئیس‌جمهور سابق فراهم می‌آورد محدود به چلوخورشی مختصر است، در گزارش خود خوانی را توصیف می‌کند با «مرباجات همه قسم، ترشی همه جور، انواع شربت‌ها» و... .

سرانجام پایان‌بندی داستان نیز سرشتی دوگانه می‌یابد؛ مخاطب از زبان مترجم درمی‌یابد که حاجی به‌عنوان وزیر فواید عامه برگزیده‌شده است؛ اما حاجی تکیده و پریشان از نقطه‌ای که این بار نقطه‌ی دید صفر[1] است و نه نقطه‌ی دید حاجی نشان داده می‌شود، درحالی‌که می‌بایست شادمان از به دست آوردن وزارتی پرسود و بی‌دردسر و بازگشت به وطن باشد.

۲. تحلیل گفتمان

این بخش به تحلیل گفتمانی، شکل (های) رخداد قدرت و تحلیل این رخداد (ها) در فیلم حاجی واشنگتن اختصاص خواهد یافت. نگاه ما به قدرت و مقوله‌ی تحلیل قدرت بسیار بیشتر از امثال دال، وبر و پولانزاس مبتنی بر دیدگاه کسانی همچون آلتوسر، آرنت و هابرماس است. بدین ترتیب ما در این تحلیل بر ماهیت ارتباطی قدرت تمرکز خواهیم کرد. در این راستا ابتدا تحلیل تفسیری و پس‌ازآن تحلیل تبیینی عرضه خواهد شد.

[1] - Zero Focalization

الف. تفسیر

این فیلم تصویرگر تقابل دو ابر گفتمان قدرت متضاد، یعنی گفتمان سلطانیسم شیعی- ایرانی و دمکراسی غربی و ترسیم خرده گفتمان‌های زیر این دو ابر گفتمان است. دال‌ها و عناصر سلطانیسم شیعی- ایرانی از اساس حتی با گفتمان خلافت اسلامی نیز متمایز و متفاوت است. این گفتمان از جهتی پای در چنبر شریعتی شیعی دارد و از جهت دیگر از آبشخور اندیشه‌ی شاهی ایرانی سیراب می‌گردد. شاه ایرانی- چنانکه در جایی از فیلم نیز حاجی بیان می‌کند- شاهی اسلام‌پناه است.

در گفتمان فقه سیاسی شیعی در دوران قاجار و اصولاً بعد از صفویه، ازآنجاکه امام به‌عنوان دال مرکزی غایب است، بین «امور نبوتی و سلطنتی»، جدایی می‌افتد؛ و به علت ذوالشوکه نبودن نواب عام امام غایب، یعنی فقهای شیعه، بین آنچه سید جعفر کشفی «سیف و قلم» یا «سیف و علم» می‌نامید، شکاف ایجاد می‌شود؛ در این دوران فقیه به جهت حفظ مصالح مسلمین «باب سیاست امت و مصالح عامه» را بر عهده‌ی «ذوی الشوکه از مسلمین» می‌گذاشتند؛ «که با عزم محکم مبرم درصدد رفع احتیاج خلق باشند و به مهیاکردن مایحتاج آن‌ها»(ترکمان، ۱۳۶۲: ۳۸۳-۳۸۲).

بدین ترتیب بخش تدبیر مصالح عامه‌ی مسلمین به سلطان واگذار می‌شود و سایر امور حسبیه به فقیه. در فیلم نیز علاوه بر بدرقه‌ی رسمی امام‌جمعه، عبارتی نظیر «شاه اسلام‌پناه» و «ناصر دین خدا» بیانگر این بعد از گفتمان سلطانیسم شیعی –ایرانی است. از سویی دیگر این گفتمان چنانکه بیان شد از اندیشه‌ی شاهی ایرانی می‌جوشد. اندیشه‌ی سیاسی شاهی ایرانی یا ایرانشهری، چنانکه سید جواد طباطبایی به‌درستی اشاره می‌کند، همچون رشته‌ی ناپیدایی است که دو دوره‌ی بزرگ تاریخ دوران قدیم ایران‌زمین را از دوره‌ی باستانی آن تا فراهم کردن مقدمات جنبش مشروطه‌خواهی به یکدیگر پیوند می‌زند (کدی، ۱۳۷۵: ۷۶).

اندیشه‌ی سیاسی شاهی ایرانی از اساس بر چهارستون نسب پاک (خون)، خردمندی، عدالت و فرهمندی استوار بود. چنانکه فتح‌الله مجتبایی اشاره می‌کند: «شاهی آرمانی ایرانی وقتی تحقق خواهد یافت که قدرت حکومت با عدل و دین و حکمت توأم باشد؛ اما با گذشت زمان و افول سیاست ایرانی، این امر از اندیشه‌ی سیاسی به بازی سیاسی فرو کاسته شد؛ و ضابطه‌ی سیاست ورزی از خرد و خردمندی به رمالی و خرافات گرایید- جایی که حاجی در فیلم از «ترکیدن چشم حسود» و

«اسفند دود کردن» سخن می‌گوید نشانی از غلبه‌ی عنصر بخت و تصادف بر خرد و خردمندی در عرصه‌ی سیاست ورزی ایرانی است.

عدالت نیز با ترادف با راستی (Ashavan در مقابل Dregvant) وجهی اساسی از اندیشه‌ی ایرانشهری محسوب می‌شد؛ بیرونی دراین‌باره چنین می‌نویسد: «پس بباید دانست که آبادانی و ویرانی جهان از پادشاهان است که اگر پادشاه عادل بود جهان آبادان بود و رعیت ایمن بود، چنانکه به‌وقت اردشیر و آفریدون بود و چون پادشاه ستمکار بود جهان ویران شود، چنانکه به‌وقت ضحاک و افراسیاب و یزدگرد بزه‌کار بود.»

هرچند چنان‌که در فیلم از زبان حاجی می‌شنویم به پسوندی برای سلطان و در قالب عبارت «سلطان عادل» رواجی دائمی می‌یابد به اسمی بی‌مسما و صورتی بی‌محتوا تبدیل می‌شود. در این گفتمان دال مرکزی شاه است و سایر عناصر در نسبت با شاه مفصل‌بندی[1] می‌شوند؛ در گفتمان سیاسی عصر ناصری طبقه به معنای مستقل و مدرن آن فاقد موضوعیت است؛ چراکه طبقات اجتماعی ایرانی در دوره‌ی قاجار تقریباً فاقد هرگونه استقلالی بودند، و تنها اراده‌ی شاه کافی بود که کسی از فرش به عرش برسد یا از عرش به فرش فروافتد. در چنین شرایطی اوضاع بیش از آنکه بر مدار قدرت بگردد بر پایه‌ی زور استوار بود؛ در این دوره زمانی به گواهی تاریخ شاه درواقع تقسیم‌کننده‌ی قدرت بود، و طرفه آنکه گاه این قدرت را می‌فروخت.

بدین ترتیب شاه ایرانی دوره‌ی قاجاری، به‌غیراز استثنای آغامحمدخان قاجار، امری نمادین است؛ و نقش متافیزیکی شاه به‌مثابه ظل الله و سایه‌ی خدا بر زمین بر کارکرد واقعی و زمینی‌اش می‌چربد. ازاین‌رو مشروعیت و قدرت در این گفتمان از سرچشمه‌ای آسمانی می‌جوشد و از طریق شاه در سایر ارکان حاکمیت منتشر می‌شود؛ اما ازآنجاکه قدرت به نحو مطلق در قبضه‌ی شاه است، هیچ‌کس در قلمرو او از هیچ‌چیز مصون نیست. مملکت برای شاهان قاجار «ملکی است که به ضرب شمشیر پدران به‌دست‌آمده است»؛[2] ازاین‌رو هیچ‌کس غیر از شاه حق مطلقی بر چیزی در کشور نداشت. مردم در

---

[1] - Articulation

[2]– محمدعلی شاه در مقابل مشروطه گرایان این‌گونه استدلال می‌کرد که ایران ملک من است چون از پدرانم که به ضرب شمشیر آن را تصاحب کرده‌اند به من به ارث رسیده است.

گفتمان حکومتی شاهان متأخر ایرانی، نه شهروند بلکه رعیت هستند؛ شاه در این گفتمان چنانکه افلاطون در رساله «مرد سیاسی» نیز چنین می‌گوید: «شبان رمه‌ی مردمان است.»

در این گفتمان منقاد و مطیع محض شبان خود یعنی شاه هستند. این «نمونه واری»[1] شبان–رمه، با نفوذ به قلب گفتمان شاهی تبدیل به یکی از عناصر نا زدودنی اندیشه‌ی شاهی شده است. در این گفتمان به‌تبع الگوی باستانی ایران و به تقلید از وزیران شکوهمندی چون بوذرجمهر، خواجه نظام الملک و برامکه، امور مملکتی از فواید عامه گرفته تا روابط خارجی بیشتر بر عهده‌ی صدراعظم است؛ و بخش عمده‌ی تدبیر شاهی در انتخاب صدراعظمی لایق و کاردان خلاصه می‌شود. اهمیت این مسئله به نحوی است که به‌طور مثال در دوره‌ی ناصری صدراعظمی مثل امیرکبیر– کسی که به دست پدر حاجی یعنی میرزا آقاخان نوری کشته می‌شود– می‌تواند اوضاع ایران را سامان بخشد؛ و کسی مثل میرزا آقاخان نوری مملکت را به نابودی سوق دهد.

چرخش نخبگان در دستگاه حکومتی از طریق خون و نسب بود؛ شاهزادگان فراوان که هرکدام خواستار سمتی بودند، به همراه گرایشات ایلاتی خاندان قاجار مانع از شایسته‌سالاری بود؛ میرزا تقی‌خان امیرکبیر و قائم‌مقام نیز از انگشت‌شماران بخت یاری بودند که به صدارت نائل آمدند؛ وگرنه اگر قائم‌مقام فرزند آشپز شاه نبود و امیرکبیر را قائم‌مقام برنمی‌کشید، ایشان هیچ‌گاه به مقامی در هیئت حاکمه دست نمی‌یافتند.

در گفتمان حکومت شاهی چیزی به نام پرسش مردم از حاکمیت و حق مردم بر حکومت وجود ندارد؛ باختین به شیوایی این وضعیت را این‌گونه به تصویر می‌کشد: گفتمان آمرانه و تحکم‌آمیزی که تبعیت و انقیاد بی‌چون‌وچرا را طلب می‌کند، به‌هیچ‌وجه اجازه‌ی تردید و پرسش در اصولش را نمی‌دهد. این گفتمان با مرجع اقتدار خود پیوند دارد و دوام و زوال آن نیز به دوام یا زوال آن مرجع بسته است (Bakhtin, 1981:43). این مرجع اقتدار که همان ایدئولوژی شاهی است، راه را بر هر پرسشی درباره‌ی مبانی خود می‌بندد.

در گفتمان حکومت شاهی الیت حاکمه از طریق نسب و خون تعیین می‌شود و صاحبان پست‌های

[1] - Exemplarity نمونه‌واری به زبان دریدا به معنای عملکرد نمونه‌ها در متون است

حاکمیتی این پست‌ها را قبل از هر چیز راهی برای رسیدن به منافع اقتصادی شخصی می‌دیدند؛ این رویه، رویه‌ای پذیرفته‌شده و آشکار بود چنانکه شاه مناصب را می‌فروخت. این وضعیت از زبان مترجم در پایان فیلم این‌گونه بیان می‌شود «فرصت بود تو دل آمریکایی‌ها خودت رو جا کنی جیب قبله‌ی عالم را پر، هفت پشتتم سیر و راه منو هموار که نکردی حتی نفعتم به رعیت نرسید». بدین ترتیب می‌توان گفت، گفتمان سیاسی سنتی ایرانی بیش از هر چیز بر مدار مناسبات اقتصادی می‌چرخید.

در مقابل این گفتمان، گفتمان دمکراسی غربی در قالب جمهوری آمریکایی در فیلم مطرح می‌گردد. این گفتمان از بعد عملی شکل تکامل‌یافته‌ی دمکراسی آتنی، جمهوری رمی، مشروطه‌ی اروپایی- که با «فرمان بزرگ » نخستین شکل آن پدید می‌آید، انقلاب فرانسه و انقلاب آمریکا رقم می‌خورد، است و از بعد نظری ریشه در فلسفه‌ی سیاسی ارسطو، حقوق رمی و دیدگاه‌های نظریه‌پردازان لیبرال دمکراسی، از لاک تا میل، دارد. در این گفتمان قدرت از پایین به بالا منتشر می‌شود و احزاب واسطه‌ی میان مردم و حکومت هستند؛ دال مرکزی این گفتمان «مردم» است- در یونان کلمه‌ی دمکراسی از دموس به معنای مردم و کراتیا به معنای محور برساخته می‌شود، که معنای تحت‌اللفظی آن معادل مردم محوری خواهد بود-؛ این گفتمان با مفصل‌بندی دال‌های شناوری چون ملیت، آزادی، انتخاب و غیره و به مدد رشد طبقه‌ی متوسطی که خود از آبشخور انقلاب صنعتی سیراب می‌شد، به وجود آمد.

گفتمان لیبرال دمکراسی غربی غلبه‌ی ایدئولوژیک و تفوق اقتصادی – اجتماعی، هژمونی خود را می‌گسترد و دال‌های شناوری همچون انتخابات، آزادی، شهروندی، حقوق عمومی، نمایندگی ، عقلانیت، حزب و غیره را از حوزه‌ی گفتمانگی تمدن غربی به درون خود می‌کشد، مفصل‌بندی می‌کند و به دقایق خویش تبدیل می‌سازد. با مقایسه‌ی این گفتمان دال‌های آن در قابل یکدیگر قرار می‌گیرد. درحالی‌که در گفتمان شاهی حکومت به ارث می‌رسد- حاجی از شاه پدر شاه سخن می‌گوید-، یا به ضرب شمشیر به دست می‌آید- یعنی یا باید خون شریفی در رگ شاه جریان داشته باشد و یا شاه به دست خود برای رسیدن به حکومت خون ریخته باشد – ولی در حکومت‌های دمکراتیک از طریق تعیین می‌شود. این تقابل‌ها در عرصه‌ی آزادی، عقلانیت و ... نیز قابل نشان دادن است که در اینجا مجال بحث درباره‌ی آن‌ها نیست.

در دمکراسی قدرت ماهیتی ارتباطی دارد و از پایین به بالا در گردش است؛ درواقع مشروعیت و

قدرت از جانب مردم تأمین می‌شود. مردم از طرفی از طریق انتخابات خود قدرت سیاسی خویش را به حاکم به نحو مشروط، واگذار می‌کنند، و از طرف دیگر با تأمین هزینه‌های بخش‌های عمومی و دولت از طریق مالیات‌های مختلف قدرت اقتصادی دولت را تأمین می‌کنند. بدین ترتیب سرمایه‌ی اجتماعی چنانکه گیدنز در نظریه‌ی «ساخت یابی» خود مطرح می‌کند، ضامن تحقق قدرت ملی است.

تقابل گفتمانی دیگر تقابل ایران و عثمانی است، که در فیلم بارها به آن اشاره می‌شود. دولت عثمانی دالی است که در گفتمان قدرت جدید مفصل‌بندی شده است، و به اقتضائات روابط قدرت در دوره‌ی جدید خو گرفته است؛ این اشارات در قالب زنجیره‌های هم ارزی و تفاوت معنا می‌یابد؛ عثمانی در گفتمان سنتی قدرت در زنجیره‌ی هم ارزی با ایران قرار دارد، و پس از گسست از این حوزه‌ی گفتمانی تفاوت‌های این دال برجسته می‌شود؛ بدین ترتیب عثمانی، یک دیگری برای ایران است که شباهت‌های دیرین و تفاوت‌های اخیر آن باعث اهمیت یافتن این دیگری برای ایران است.

عثمانی و بعدها ترکیه، در صدسال اخیر و حتی پیش‌تر از آن و حتی تا روزگار ما، برای ایرانیان همواره معیاری برای سنجش خویش بوده است– تأثرات رضاخان از کمال آتاتورک و مقایسه‌ی شاخص‌های اقتصادی– اجتماعی ایران و ترکیه، در دوران معاصر در این چارچوب فهمیدنی است. این همسایه‌ی غربی در فیلم حاجی واشنگتن آیینه‌ای است که حاجی در آن خویش و بیگانه را می‌بیند.

تقابل گفتمانی دیگر این فیلم، تقابل گفتمان تفکر سنت گرایانه و گفتمان روشنفکری ایرانی به نمایندگی حاجی و مترجم به تصویر کشیده می‌شود. حاجی با کنش‌ها، اعتقادات، طرز لباس پوشیدن، شیوه‌ی نشستن، راه رفتن، غذا خوردن و سخن گفتن به‌درستی ایدئولوژی سنتی و سلوک فکری و عملی یک دولتمرد سنتی ایرانی را به تصویر می‌کشد. در مقابل مترجم نیز با کنش‌ها و عقاید خود، گفتمان روشنفکری ایرانی، که عمدتاً به قول آلتوسر از سنخ روشنفکری غیر ارگانیک است را، نمایندگی می‌کند. با پیش رفتن داستان ابعاد این تقابل هرچه بیشتر برجسته می‌شود و تا درگیری فیزیکی حاجی و مترجم می‌انجامد.

این پرسش حاجی از مترجم که «ما به‌راستی تمدنی کهنه داریم یا کهن؟»، ترجمان یکی از مهم‌ترین مسائل سیاسی ایران معاصر بوده است. این سخن نمایانگر درگیری چند دهه‌ای است؛ که در سویی عده‌ای همچون فردید، آل احمد، شریعتی، شایگان و ... ندای بازگشت به خویش را سر می‌دهند،

و عده‌ای دیگر همچون آخوندزاده، ملکم، تقی زاده و دیگران به دنبال سراپا غربی شدن هستند.

ب. تبیین

در این بخش به تحلیل تبیینی گفتمان فیلم حاجی واشنگتن خواهیم پرداخت؛ در این تحلیل، این فیلم همچون کنشی اجتماعی در نظر گرفته می‌شود و از این منظر موردبررسی قرار خواهد گرفت. درواقع پرسش این است که فیلم حاجی واشنگتن به دنبال تقویت چه گفتمانی و تضعیف چه گفتمان دیگری در عالم واقع و خارج است.

این فیلم ازآنجاکه به نقدی تاریخی و بنیادین از نظامات شاهنشاهی و ایدئولوژی شاهی می‌پردازد، واجد کارکردی تاریخی در جهت تبیین چرایی فروافتادن این ساختار از سوی مردم ایران تلقی می‌شود. درواقع حاجی واشنگتن، نمایاننده ی کژی‌ها و بی‌کفایتی‌های ساختارهای حکومت شاهیست، که به فقر اقتصادی، بحران‌های اجتماعی و دوری مردم از هرگونه تصمیم‌گیری و تصمیم سازی منجر شده است. این فیلم با پیش رونهادن و نقد بنیان¬های تاریخی این نظریه، موضع «ما» را در برابر موضع «آن‌ها» تقویت می‌کند.

این فیلم همچنین به نقد روزآمد روشنفکری غیر ارگانیک و غرب‌زده نیز، می‌تواند تعبیر شود. بی‌تفاوتی مترجم نسبت به شرایط زندگی مردم و زیرپاگذاشتن اصول اخلاقی توسط او، نقدی ضمنی بر روشنفکری آن روزگارست، که مترادف غرب‌زدگی و غرب‌گرایی محسوب می‌شد.

دیگر مسئله‌ی حاجی یعنی نحوه‌ی مواجهه با مدرنیته، نیز از مهم‌ترین چالش‌های پیش روی ایرانیان آن روزگار است؛ اینکه آیا برای گریز از دسیسه‌ی غربی‌ها که «چون عقاب» در پی «برگرفتن لاشه و برچیدن دانه» و همچون «قوه‌ی آکله و مرض جذام»، هستند، را در محدود کردن روابط در چهارچوب شعار «نه شرقی و نه غربی» است یا تعامل. این اختلاف عقیده در جریان تسخیر سفارت آمریکا توسط دانشجویان خط امام به ظهور می‌رسد–این‌که بخش عمده‌ی داستان در یک سفارت اتفاق می‌افتد ذهن را ناخودآگاه به یکی از مهم‌ترین مسائل زمان تولید فیلم یعنی تسخیر سفارت آمریکا سوق می‌دهد، که با نظمی معکوس در فیلم نمایانده می‌شود.

در این جریان عده‌ای که جریان غالب نیروهای انقلاب را نیز تشکیل می‌دادند، راه را در قطع دست

غرب از ایران می‌دانستند و عده‌ای دیگر به سردمداری جریان دولت وقت بازرگان بر تعامل تأکید داشتند. درواقع گروه اول ایجاد و تقویت قدرت ملی را در محدود ساختن روابط با جهان غرب می‌دیدند و گروه دوم در گسترش و عادی‌سازی روابط. این جدال فکری با استعفای دولت بازرگان برای همیشه به نفع جریان اول چربید.

بدین ترتیب درواقع این فیلم را شاید بتوان صحه‌ای بر عملکرد دانشجویان خط امام و تثبیت تاریخی جریان ما در نظر گرفت. این فیلم با نشان دادن غیاب دال مرکزی گفتمان‌های دمکراتیک در تصمیم‌گیری‌های اجتماعی در گفتمان سلطانی و برابر نهادن آن با حضور این دال در جامعه‌ی آمریکا در قالب نقش انتخابات در تعیین دولت‌ها، و نقش بعدی این حضور در سعادت و شقاوت ملت‌ها، نقد گفتمانی جریان‌هاییست که با تأکید بر بُعد اسلامیت نظام، ابعاد جمهوریت آن را تحدید می‌نمودند.

از سویی دیگر نقد آشکار و پنهان حامی در این فیلم بر سنت‌گرایی، کنشی در جهت آگاه ساختن جامعه به‌تمامی ابعاد ممکن این مسئله است. پذیرش سنت و بازگشت به آن بدون نقد همه‌جانبه و بازتولید آن بر اساس شرایط و نیازهای روز، نه‌تنها گرهی از گره‌های اجتماعی ایرانیان نمی‌گشاید، بلکه می‌تواند راه پیشرفت را بر روی آن‌ها ببندد و به مانعی برای توسعه‌ی سیاسی، اقتصادی، فرهنگی و اجتماعی مردم ایران تبدیل شود. درواقع این استراتژی را در کلیتش شاید بتوان به ایدئولوژی‌هایی شبیه به جریان فکری نهضت آزادی ارتباط داد، که در عین پایبندی به اصول اسلامی می‌کوشیدند، آزادی‌های اجتماعی و دمکراسی اجتماعی را نهادینه کنند.

۳. تحلیل و بررسی مؤلفه‌های سرمایه‌ی اجتماعی شناختی در فیلم حاجی واشنگتن

ازآنجاکه آموزش مهم‌ترین زمینه‌ی سیاست عمومی برای ارتقای سرمایه‌ی اجتماعی است و ازآنجاکه بعد تعلیمی هنر سینما، چنانکه لیندسی (۱۹۱۵) و مانستربرگ (۱۹۱۶) در سرآغاز نظریه‌پردازی درباره‌ی فیلم بدان اشاره‌کرده‌اند، فیلم حائز تأثیری دیرپا و عمیق در ناخودآگاه آدمی است. هنر و سینما در چهارچوب بعد تعلیمی خود می‌توانند به ارتقای سطح سرمایه‌ی اجتماعی در جامعه بینجامند.

در اینجا درواقع بحث بر سر آن است که فیلم به‌طورکلی چه ابعادی از سرمایه‌ی اجتماعی را به تصویر می‌کشد و مؤلفه‌های سرمایه‌ی اجتماعی به چه نحو و تا چه حد موردتوجه عوامل فیلم قرار داشته

است.

لازم به ذکر است که آنچه ما در اینجا از آن تحت عنوان سرمایه‌ی اجتماعی یاد می‌کنیم، بعد شناختی سرمایه‌ی اجتماعی مدنی است، که زیر سه عنوان آگاهی، اعتماد و مشارکت طرح خواهند شد.

این رشته از تقسیم‌بندی با ترکیب دیدگاه‌های کسانی چون کالیر - تقسیم سرمایه‌ی اجتماعی به دولتی و مدنی-، آیهوف- تقسیم سرمایه‌ی اجتماعی به ساختاری و شناختی- و بوردیو، پاتنام، کلمن، فوکویاما (Inglehart, ۱۹۹۷; Fukuyama, ۱۹۹۵; Putnam, ۱۹۹۳) و نگارنده در قالب الگوی زیر روشن‌تر می‌گردد: بدین ترتیب در ادامه به طرح‌افکنی چهارچوب مفهومی سرمایه‌ی اجتماعی مدنی شناختی -با کوته‌نوشت سرمایه‌ی اجتماعی -در فیلم حاجی واشنگتن خواهیم پرداخت.

الف.آگاهی

مراد ما از آگاهی متأثر از دیدگاه وبر، آلتوسر، هابرماس و فوکویاما، مربوط به سه سطح آگاهی اخلاقی، آگاهی عرفی و آگاهی متافیزیکی است، که همزمان قابلیت پرورش سرمایه‌ی اجتماعی و نابود کردن آن را دارا هستند؛ بنابراین ما در این بخش به پی‌جویی باورهای اخلاقی، عرفی و متافیزیکی خواهیم پرداخت.

این فیلم به‌طورکلی نقدی بر بخشی از آگاهی سنتی ایرانیان است؛ کج روی‌های اخلاقی- هنجاری در کنار خرافه‌پرستی و تقدیرگرایی در فیلم فقدان بعد آگاهانه‌ی سرمایه‌ی اجتماعی را به‌خوبی نشان می‌دهد. ازاین‌رو این فیلم با نقد این سه عنصر آگاهی، یعنی آگاهی اخلاقی، عرفی و متافیزیکی، نوعی دعوت به آگاهی‌ای پیراسته است؛ نوعی آگاهی از خود و دیگری که منجر به تولید سرمایه‌ی اجتماعی می‌شود.

ب. اعتماد

اعتماد به‌عنوان مؤلفه‌ای از سرمایه‌ی اجتماعی شناختی در دو سطح اعتماد افراد جامعه به یکدیگر و اعتماد مردم به دولت موردتوجه است، و درون سه‌ضلعی قدرت، مشروعیت و امنیت به ظهور می‌رسد؛ فوکویاما (۱۹۹۶) و تونیکس و دیگران (۱۳۸۷)، تا حدودی به ابعاد مقوله‌ی اعتماد در تحقق و تقویت

سرمایه‌ی اجتماعی پرداخته‌اند، که بحث درباره‌ی چندوچون و راستی و ناراستی این تحلیل‌ها را به‌جایی دیگر وامی‌گذاریم؛ اما آنچه درصدد پرداختن به آن هستیم، جایگاه اعتماد در قالب فیلم حاجی واشنگتن است. بدین ترتیب این بخش از فیلم پاسخگوی سؤالاتی ازاین‌دست خواهد بود:

۱) اعتماد در فیلم دارای چه جایگاه و منزلتی است و در فیلم چگونه به تصویر کشیده می‌شود؟

۲) امید- به‌مثابه اعتماد به‌به ثمر نشستن تلاش‌های واقعی و درست و عملکرد مثبت جامعه و نهادهای دولتی در تحقق خواست‌ها و آرمان‌های متناسب) در فیلم چگونه مطرح می‌گردد؟

این فیلم بیانگر نوعی بی‌اعتمادی نهادینه‌شده میان مرکز و پیرامون و داخل و خارج است. در سطح نخست شکاف میان دولت- رعیت ترسیم می‌شود؛ این شکاف در جای‌جای فیلم رخ می‌نماید، و از عدم اعتماد در مناسبات مرکز- پیرامون حکایت می‌کند. در این فیلم درحالی‌که «مردم از قحطی به هلاک افتاده‌اند، شراب از فرانسه می‌آید». در گفتمان فیلم حاجی واشنگتن ناتوانی حاکمان در اداره‌ی امور مردم، بی‌اعتباری و فقدان مشروعیت حاکمیت و رواج ناامنی در جامعه‌ی آن روزها به تصویر کشیده می‌شود، و جا را برای هرگونه اعتماد میان مرکز پیرامون تنگ می‌کند. این وضعیت بالطبع به جامعه نیز سرایت می‌کند و فضای جامعه را از اعتماد خالی می‌نماید.

این عدم اعتماد از سویی دیگر در مناسبات داخل- خارج نیز به چشم می‌خورد؛ یعنی حاجی از طرفی می‌داند که «در ولایت غریب» اگر دربماند، کسی «یک سکه نیز محض رضای خدا» کف دستش نمی‌گذارد، و از طرف دیگر با جلو رفتن فرآیند روایت به لایه‌های عمیق‌تر این بی‌اعتمادی واقف می‌شود؛ این عدم اعتماد آمریکا را در چشم حاجی به «خناسی» تبدیل می‌کند که در «دل‌ها وسواس» می‌کند.

از سویی دیگر فضای کلی و رخدادهای فیلم، از فضای غم‌زده‌ی بدرقه‌ی حاجی توسط مردمی با چهره‌های خسته و ناامید تا پایان فیلم که حاجی خسته و بریده از هم چیز در قایقی کوچک در حال بازگشت به ایران است؛ و ازآنجاکه حاجی «روزگار ایران را سیاه می‌بیند»، تا آنجا که مترجم از رنج و اندوه ایرانیان و «به ذلت زیستن و مردن» ایشان سخن می‌گوید، روحیه‌ی عدم اعتماد به آینده و ناامیدی موج می‌زند.

پ. مشارکت

بحث در باب مشارکت اجتماعی خود مسبوق به مسائلی همچون نوع نگاه به دیگری، نوع تعامل با دیگری و تعریف جایگاه خود در میان دیگران است؛ بدین ترتیب به‌طور مثال سخن گفتن از مشارکت در واحدی اجتماعی که اعضای آن افرادی با روحیه‌ی دیگر ستیزی هستند یا تفاوت‌های شخصیتی یکدیگر را برنمی‌تابند، بی‌معناست.

اما در مورد این فیلم می‌توان پرسش‌هایی به شکل زیر مطرح کرد:

۱) نگاه قهرمان فیلم به دیگران چگونه نگاهی است؟

۲) قهرمانان فیلم دارای چه سطحی از رابطه و تعامل با دیگران هستند؟

۳) فرآیند غیر سازی و طرد و جلب دیگرها در فیلم چگونه به وقوع می‌پیوندد؟

۴) چه گونه‌هایی از رابطه و تعامل در فیلم به حاشیه رانده می‌شوند؟

قهرمان داستان سوژه‌ای است که از متن خود به دور افتاده است؛ این جدا افتادگی به دلیل غیر پردازی او به انزوا و بی هم‌صحبتی می‌انجامد؛ مترجم در این روایت به‌جای تقابل به تعامل با دیگری روی می‌آورد و راه خود را از طریق پذیرش دیگری می‌گشاید.

از سوی دیگر ما با غیر سازی آمریکایی و ممانعت از مشارکت بخشی از مردم آمریکا یعنی سرخپوستان از فعالیت‌های اجتماعی مواجه هستیم، که بن‌مایه انتقاد حاجی از آمریکایی‌ها را بر می‌سازد.

در این فیلم برآیند مشارکت اجتماعی به دلیل فقدان صورت‌بندی‌های منسجم اجتماعی نهایتاً به آنچه جرج سورل «جبهه‌های بی‌شکل اجتماعی» می‌خواند منجر می‌شود (نک: لاکلائو و موفه، ۱۳۹۲).

بالاترین سطح مشارکت مردم در امور اجتماعی به بدرقه‌ی حاجی محدود می‌شود، و از این طریق به‌خوبی نادیده گرفته شدن عموم مردم و بی‌علاقگی آنان به مشارکت اجتماعی به تصویر کشیده می‌شود. درواقع این مشارکت–بدرقه‌ی حاجی– مشارکتی اجباری است و سرباززدن از آن به طرف شدن با «دوستاق دار، داروغه و گزمه‌ها» می‌انجامد. درواقع مشارکت که می‌بایست امری دلخواهانه باشد، به وظیفه‌ای تبدیل می‌شود که تخطی از آن مجازات در پی دارد؛ بدین ترتیب منظور از مشارکت در جمله‌ی جارچی‌باشی– «کل رعایا موظف‌اند در تشریفات بدرقه‌ی ایلچی مخصوص قبله‌ی عالم مشارکت نموده، دعاگو باشند»– امری ماقبل دمکراسی است.

در این فیلم همچنین مسئله‌ی مشارکت زنان به‌عنوان نیمی از نیروهای اجتماعی نیز قابل‌بحث و بررسی است. پرده‌نشینی و عدم حضور در فعالیت‌های اجتماعی مشخصه‌ی بارز شخصیت‌های زن این فیلم، یعنی همسر و دختر حاجی، است.

درواقع رعایا، که تمامی زنان و مردان خارج از هیئت حاکمه را در برمی‌گیرد، از مشارکت در حیات سیاسی محروم هستند این عدم مشارکت به شوربختی دوسویه‌ی خواجه و برده، به معنای هگلی کلمه، منجر می‌شود. تکلیف برده–مردم– که روشن است؛ او از حیات سیاسی و حق آزادی، اظهارنظر و مشارکت در فعالیت‌های مؤثر اجتماعی محروم است؛ اما در سوی دیگر این شوربختی گریبان گیر خواجه نیز خواهد بود؛ پرسش اینجاست: اگر برده تا این حد ضعیف است، قدرت خواجه چه منزلتی خواهد داشت؟

چنین است که حاجی در جایی از فیلم می‌گوید: «مملکت را تعطیل کنید دارالایتام راه بیندازید درست‌تر است»؛ یعنی درواقع در این مکان– زمان رابطه‌ی دولت– ملت به معنای واقعی کلمه سالبه به انتفاع موضوع خواهد بود. بدین ترتیب از طرفی برده از سوی خواجه به رسمیت شناخته نمی‌شود و از طرف دیگر به خواجه از جانب برده. چراکه حق مشارکت که ضامن تولید معیارهای عرفی سیاست ورزی است از بین می‌رود و انسان از مرتبه‌ی حیوان سیاسی تنزل می‌یابد.

این تصویرسازی از مشارکت نیز در قالب پروژه‌ی حاتمی در نشان دادن وضعیت نامطلوب برای حرکت به سمت وضع مطلوب فهمیدنی است؛ حاتمی در حین به تصویر کشیدن گذشته در تلاشی دوسویه به دنبال زدودن ضعف‌های گذشته و احتراز از عوارض ناخواسته‌ی مدرنیته است.

نتیجه‌گیری

از نوشتار حاضر نتایجی به این قرار می‌توان به دست آورد: فیلم حاجی واشنگتن روایت بروز تناقضات موجود در نظام شاهی ایرانی است که علیت‌های موجود در فیلم نظیر تغییر مکانی سبب‌ساز آن می‌شوند؛ این علیت‌ها زنجیره‌ای از تفاوت‌های میان نسلی و میان فرهنگی را نیز به نمایش می‌گذارند که در تحلیل‌های گفتمانی اهمیتی ویژه دارد.

در این فیلم دو تضاد عمده یعنی تضاد میان گفتمان‌های سنتی و مدرن، که به ترتیب حاجی و

مترجم نماینده آن هستند و گفتمان سلطانیسم شیعی- ایرانی و دمکراسی غربی نقش محوری ایفا می‌کنند. این گفتمان‌ها خطوطی موازی هستند که رساندن آن‌ها به یکدیگر و رسیدنشان به هم یکی از گره‌های اصلی تمدن معاصر ایرانی بوده است. این فیلم در مسابقه میان روشنفکران و سنت مداران جانب هیچ‌کدام را نمی‌گیرد و همزمان معضلات و تناقضات این دو جریان را به رخ می‌کشد؛ و در قالب گفتمان فیلم هر دو جریان واجد تناقضاتی درونی هستند.

این فیلم در فضای سیاسی دهه شصت ایران، یعنی زمانی که کشمکش‌های سیاسی – اجتماعی فراوانی وجود دارد سعی می‌کند با آرام کردن فضا و به تبعید بردن نمایندگان جریانات عمده سیاسی – حاجی و مترجم- و درعین‌حال سخن گفتن از جانب رعیت غایب امکان نقد درونی گفتمان‌های سیاسی معاصر خود را فراهم آورد. از سوی دیگر فیلم «حاجی واشنگتن» دارای عناصری است که می‌توان آن‌ها را در جهت تولید و بازآفرینی سرمایه اجتماعی نگریست.

منابع فارسی

- آقا بابایی، احسان (۱۳۹۱)، «سوژه، میل و ایدئولوژی»، ***رساله دکتری***، دانشگاه اصفهان.
- پهلوی، محمدرضا (۱۳۷۱) ***پاسخ به تاریخ***، ترجمه‌ی حسین ابو ترابیان، تهران: بی نا.
- حیدری، غلام (۱۳۷۶)، ***معرفی و نقد فیلم‌های محسن مخملباف***، تهران: نشر نگاه
- دلاپورتا، دوناتا و ماریو دیانی، (۱۳۸۳)، ***مقدمه‌ای بر جنبش‌های اجتماعی***، مترجم محمدتقی دل‌فروز، تهران: نشر کویر.
- فراتی، عبدالوهاب (گردآورنده)(۱۳۷۹)، ***رهیافت‌های نظری بر انقلاب اسلامی***، قم: انتشارات معارف.
- کدی، نیکی (۱۳۷۵)، ***ریشه‌های انقلاب ایران***، ترجمه‌ی عبدالرحیم گواهی تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.
- مخملباف (۱۳۷۷)، ***زندگی رنگ است***، تهران: نشر نی.

English Source

- Fischer, M. (J1979), "Protest and Revolution in Iran", ***Harvard International Review***.

- Lyotard, J.F. (1984), ***The Postmodern Condition: a Report on Knowledge***, G. Bennington and B. Masumni, Manchester: Manchester University Press.

- Skocpol, Teda (1994), ***Social Revolutions in the Modern World***, Cambridge: Cambridge University Press.