

به مناسبت روز کارگر درباره ادبیات و سینمای کارگری!

بهرام رحمانی

bahram.rehmani@gmail.com

آنچه را با کارگر سرمایه‌داری می‌کند
با کبوتر، پنجه باز شکاری می‌کند
می‌برد از دسترنجش گنج اگر سرمایه‌دار
بهر قتلش از چه دیگر با فشاری می‌کند؟
سال و مه در انتظار قرص نان، شب تا به صبح
دید زارع چرا اختر شماری می‌کند؟
فرخی یزدی

میرزا محمد فرخی یزدی ملقب به تاج الشعرا شاعر و روزنامه‌نگار آزادی‌خواه و دموکرات صدر مشروطیت است. وی سردبیر نشریات حزب کمونیست ایران از جمله روزنامه طوفان بود. وی همین‌طور نماینده مردم یزد در دوره هفتم مجلس شورای ملی بود و گفته می‌شود در زندان قصر، پس از شکنجه‌های زیاد، به دست پزشک احمدی و به دستور رضاشاه کشته شد. آرامگاه وی ناشناخته است.



با وقوع انقلاب صنعتی که به پیدایش ماشین بخار و نخ‌ریسی انجامید باعث رونق شهر و توسعه و تسلط صنایع ماشینی و کارخانجات بزرگ شد و دو طبقه شکل گرفتند: طبقه کارگر و طبقه سرمایه‌دار. سرمایه‌داران تعداد زیادی کارگر استخدام می‌کنند و مزد می‌پردازند چرا که جامعه صنعتی بیش از گذشته، نیاز مبرم و دایمی به کارگر داشت. چون کالاها را بهتر و ارزان‌تر از قدیم تولید می‌کنند. این تحولات باعث شد که میلیون‌ها کارگر کارخانه‌های بزرگ گردهم آیند.

پدیده سرمایه‌داری، از ناهنجارترین، ویران‌گرترین و شوم‌ترین پدیده‌هایی است که در اجتماعات بشری رخ داده است. از آغاز پیدایش این پدیده تاکنون، پدیده دیگری به این شومی و ویران‌گری نداشته‌ایم؛ زیرا که یا خود به تجاوز و نابودی انسان‌ها دست زده است، و یا دستیار نزدیک همه تجاوزکاران و ستم‌گران تاریخ بوده است. اگر قدرت‌های بدنی و خانوادگی یا قبیله‌ای در گذشته‌های دور، یکه تازی کردند، و یا قدرت‌های نظامی و خودکامه سیاسی، در دوران‌های بعد، و یا قدرت‌های صنعتی و نظامی در این دوران، خاستگاه اصلی بسیاری از تجاوزگری‌ها و بیدادگری‌ها و پایمال شده حقوق انسان‌ها گردیدند، ریشه اصلی همه این‌ها در سرمایه‌داری و تمکن بی‌حساب مالی نهفته است. گرایش‌های مختلف سرمایه‌داری از ناسیونالیست، لیبرال، فاشیست و مذهبی، همگی بر استثمار کارگران و کسب سود از قبل کار آنان، تاکید دارند.

خصیلت «سرمایه‌داری»، خاستگاه اصلی خودخواهی‌ها و سودجویی‌ها، و سرچشمه نابسامانی‌ها و نابودی‌ها، تبعیض‌ها، نابرابری‌ها، محرومیت‌ها و جنگ‌ها بوده است. تراکم سرمایه در بخشی و مال‌اندوزی گروهی اقلیت، همواره ره آوردهایی ویرانگر داشته است و افراد و اجتماعات و حتی طبیعت و محیط زیست را نیز به تباهی کشیده است.

سرمایه‌داری با معیارهای لیبرالیسم اقتصادی، دارای ویژگی‌های همه تجاوزگران و ستم‌گران در طول تاریخ است، بلکه امروزه با تکامل ابزاری که پدید آمده است، این تجاوززگری‌ها بسیار پیچیده‌تر، سهمگین‌تر و ضدانسانی‌تر از همه مستکبران تاریخ گذشته، عمل می‌کند. تجاوزگری که از حد منطقه و کشورهای خاص گذشته و فرامنطقه‌ای و جهانی شده است، از حریم خصوصی انسان‌ها هم گذشته و به حریم طبیعت و منابع آن نیز پنجه افکنده، حتی کمربند امنیتی کره زمین، یعنی لایه اوزن نیز از عملکرد آن در امان نمانده است. و شگفت این‌جاست که در عین حال، داعیه اصلاح‌گری و قانون‌مداری نیز دارد و از حقوق انسانی و آزادی و آزادی و حقوق بشر نیز دم می‌زند؟ کارگران که تمام نعمات و نیازهای بشر را در سطح جهان تولید می‌کنند خود از آن محرومند و یا سهمی ناچیز و بخور و نمیر می‌برند تا زنده بمانند و چرخ‌های ماشین سرمایه‌داری را بچرخانند. اغلب خانواده‌های کارگری، همواره برای سیستم سرمایه‌داری نیروی کار ارزان تربیت می‌کنند.

مسئله کارگران به آن معنا که امروز موضوع بحث‌های نظری و آثار هنری قرار می‌گیرد، یک مسئله مدرن در عصر سرمایه‌داری است. پیش از این در بهترین حالت آن‌چه مطرح می‌شد «رعیت» بود و در متداول‌ترین و گسترده‌ترین شکل، برده‌داری. آن نظم ظالمانه قدیمی‌تر فرو ریخت و نظم دیگری پدید آمد که مطالبی دیگر و ناعدالتی‌های بی‌شماری هم با خودش نوپدید آورد و این بار استعمار طبقه کارگر در راس عصر سرمایه‌داری مدرن قرار گرفت. جنبش کارگری هم‌زاد سرآغاز جامعه کاپیتالیستی است. از این‌جا به بعد است که کارگران برمی‌خیزند؛ حتی اگر تئوری‌های مارکسیستی و انواع و اقسام انشعابات آن را در نظر نگیریم، باز هم خواهیم دید که کارگران به‌واقع در بسیاری از جوامع پیشرو نه تنها پرچمدار مطالبه‌گری‌های اجتماعی و ساماندهی است بلکه در تلاش است جامعه انسان‌تر آزاد و برابر و بدون ستم و استعمار را جایگزین سیستم سرمایه‌داری نماید. این که کارگر جدا از هر تفکر و سلیقه فردی، مشغول به کاری واحد هستند و منافع یک‌سانی دارند؛ بحث مواجهه آن‌ها با کارفرما جنبه طبقاتی پیدا می‌کند، باعث می‌شود که آن‌ها بتوانند هم‌جهت و متحد شوند و یک حرکت مطالبه‌گرانه و اعتراضی و انقلابی را پیش ببرند. این وضعیت مربوط به عصر مدرن و پدید آمدن کارخانه و کارگر است؛ چنان‌که نام فیلم مشهور و محبوب «چارلی چاپلین» با موضوع کارگران هم «عصر جدید» است. البته این قضیه در کارخانه محدود و منحصر نمی‌ماند. وضع کارگران در هر جامعه نشان‌دهنده بخشی از وضعیت کلی آن جامعه است و به‌علاوه افق زمانه را هم در آن زمینه تمدنی مشخص می‌کند.

بله، در اکثر کشورهای دنیا جریان سرمایه‌داری جو غالب رسانه‌ای و کنترل آزادی بیان و اندیشه را به‌دست دارد و اشعار و کتاب‌ها و رمان‌ها و فیلم‌ها را به شدت کنترل می‌کنند که مبادا آسیبی به روابط و مناسبات حاکم وارد سازد. اما با این حال همیشه این نوع اشعار سروده شده‌اند؛ کتاب‌ها منتشر گردیده‌اند و فیلم‌ها ساخته شده‌اند و در بعضی موارد نیز با تحسین‌های فراوانی همراه شده‌اند. در این مطلب، به حضور کارگران در آثار ادبی و هنری و سینما اشاره داریم.



اگر بخواهیم به موضعی بپردازیم که آن را «ادبیات کارگری» می‌نامند واقعیت این است که در ایران چنین ادبیاتی، جایگاه چندانی ندارد. گرچه نمی‌توان به کلی گفت که شاعران و نویسندگان و سینماگران ایرانی نسبت به دردها و خواسته‌های طبقه کارگر که تعدادشان بسیار گسترده و بی‌شمار است بی‌تفاوت بوده‌اند یا دردها و خواسته‌های آن‌ها را درک نمی‌کردند یا نسبت به آن آگاهی نداشته‌اند.

اغلب شاعران و نویسندگان و سینماگران ایرانی در خانواده‌های کارگری چشم به جهان گشوده و بزرگ شده‌اند. تعداد کمی از آن‌ها را می‌توان نام برد که از پدرانی نظامی و کارمند متولد شده باشند. البته مسئله فراتر از این‌هاست. اغلب شاعران و نویسندگان ایرانی خود برای مدتی کار کرده‌اند و در کارگاه‌ها یا کارخانه‌ها مشغول کارگری بوده‌اند.

زنده‌یاد علی‌اشرف درویشیان بارها از دوران کارگری خود صحبت کرده است. درویشیان در داستان‌های کوتاه خود، روایت‌های فراوانی از رنج مردمان فقیر نوشته و روایتگر فرودستانی بوده که در روستاها و شهرها رنج کشیده‌اند.

«احمد محمود» بدون شک بزرگ‌ترین نویسنده ایرانی است که کارگران در داستان‌هایش حضور دارند و به پیش‌برد داستان کمک می‌کنند. محمود را می‌توان از معدود نویسندگان ایرانی دانست که انگار نمی‌توانست جامعه را بدون کارگرانش ببیند و صفحه‌های فراوانی را به روایت دست‌ها، صورت‌ها، قلب‌ها، پاها، رابطه‌ها و لباس‌های کارگران اختصاص داده است.



زنده‌یاد علی‌اشرف درویشیان

وقتی از حضور کارگران در ادبیات صحبت می‌کنیم نمی‌توانیم از «صادق چوبک» یاد نکنیم؛ نویسنده‌ای که بیش از هر نویسنده دیگری روی رنج‌ها و دردهای فرودستان و زجرکشان جامعه انگشت گذاشت و آن‌ها را بدون روتوش روایت کرد. در اغلب داستان‌های کوتاه او می‌توان ردپای کارگران و فروشندگان خرده پا را دید.

در رمان «تنگسیر»، به قلم صادق چوبک است که ما با خشم محمد آشنا می‌شویم؛ کارگری که با کار در کارگاه‌های انگلیسی‌ها و خانه‌های آن‌ها پولی پس‌انداز کرده، و حالا خود در بوشهر دکانداری می‌کند. محمد شخصیت ساده‌ای است که برای احقاق حقش دست به قتل می‌زند. چوبک در این رمان، از شیوه ابتدایی انتقام‌جویی استفاده کرده و دست به کشتار می‌زند. اما با وجود این نمونه‌ها باید بگوییم کارگرا در ادبیات ایران غالباً یا شخصیت‌هایی فرعی بوده‌اند یا تنها برای مدت کوتاهی به‌عنوان کارگر در آن حضور داشته‌اند.

با این حال، وضعیت در شعر فارسی رنگ و بوی دیگری دارد. وقتی به شعر دوره مشروطه نگاه می‌کنیم؛ دوره‌ای که رمان هنوز در ایران غلبه پیدا نکرده بود و شعر دست برتر را داشت. در شعر فارسی به طبقه کارگر و فرودستان توجه بیش‌تری شده است تا در رمان‌ها و داستان‌ها. منتها باید کمی به عقب‌تر برگردیم بلافاصله درمی‌یابیم که از مشروطه توجه شاعران به قشر فرودست جامعه و کارگران و زحمت‌کشان جلب شد. چیزی که در شعر این شاعران برجسته است رو در رو قرار دادن طبقه فرودستان و بالادستان است، یعنی همان تصویری که بعد از انقلاب صنعتی در اروپا شکل گرفت.

از حدود یک قرن پیش که جنبش مشروطیت در ایران شکل گرفت و نقش توده مردم در مناسبات اجتماعی - سیاسی پررنگ شد، ادبیات نیز نسبت به این وضعیت حساسیت نشان داد. اولین اتفاقی که افتاد این بود که شاعر به جای توجه به درباریان و ساکنانش به توده مردم پرداخت. دو موضوع از بقیه موضوعات در شعر شاعران این دوره برجسته تر بود و تقریباً اغلب شاعران بخش زیادی از شعرهای خود را به آن‌ها اختصاص دادند. یکی موضوع آزادی بود و دیگری اعتراض بی‌پروا نسبت به بهره‌کشی از زحمت‌کشان طبقه کارگر. از ایرج میرزا تا عارف و میرزاده عشقی و بهار و نسیم شمال، همگی با طبقه فرودست و بینوای جامعه همدردی و دردهای این طبقه را در شعرهای خود منعکس می‌کردند.

اشرف‌الدین گیلانی یا همان نسیم شمال که عمده شهرتش به‌خاطر طنزهای ساده و گزنده‌اش بود یکی از خواسته‌های مهمش، رفع دردهای توده مردم بود و از نخستین کسانی هم بود که به اختلاف طبقاتی در شعرهایش اشاره کرد و با زبان طنز سعی کرد این اختلاف را از طریق شعر و ادبیات به آگاهی طبقات بالادست جامعه برساند.

یک جا گفته بود: «ای فعله تو هم داخل آدم شدی امروز؟/ بیچاره چرا میرزا قشمشم شدی امروز؟/ در مجلس اعیان به خدا راه نداری/ زیرا که زر و سیم به همراه نداری/ در سینه بی‌کینه به جز آه نداری.»

نسیم شمال مردمی‌ترین شاعر دوران مشروطه بود و دغدغه‌اش مطرح کردن رنج‌ها و دردهای طبقه نادر و فقیر جامعه بود. خودش در یکی از شعرهای معروفش این مفاهیم را آورده و نشان داده که مانیفستش در قبال جامعه ظلم‌پذیر چیست. «نه طلا خواهم و نه زر و نه سیم...»

این تنها نسیم شمال نبود که از رنج تهنی‌دستان و طبقه کارگر در شعرهایش صحبت می‌کرد. فرخی یزدی که به‌خاطر افشاگری‌های اجتماعی و همین‌طور اعتراض‌های بنیان‌افکنش دستگیر شد و آخر سر جانش را در این راه از دست داد، در شعرهایش نشان داد که تا حدود زیادی از مناسبات پنهانی که پشت پرده در جریان است خبر دارد.

وی نخستین شاعرانی بود که در شعرهایش دست به مبارزه طبقاتی زد و هم‌چنین از نخستین شاعران ایرانی به‌شمار می‌آمد که برای رفع ظلم و فساد در جامعه هیچ راهی جز مبارزه طبقاتی نمی‌دید. جایی گفته بود «غنا با پافشاری کرد ایجاد تهنی دست - خدا ویران نماید خانه سرمایه‌داری را/ از جور کارفرما کارگر آن سان بخود لرزد - که گردد روبرو بکبک دری باز شکاری را»

فرخی یزدی که برای خود شان مبارزاتی از راه ادبیات و روزنامه‌نگاری قائل بود، دو سال قبل از برکناری رضا شاه از قدرت در زندان به قتل رسید. وی تا قبل از بازداشت شدن تنها راه نجات جامعه را آگاهی بخشی طبقات کارگر و فرودست جامعه می‌دانست؛ آگاهی بخشی

که در واقع به مبارزه طبقاتی ختم می شود: «توده را با جنگ صنفی آشنا باید نمود/ در صف حزب فقیران اغنیا کردند جای - این دو صف را کاملا از هم جدا باید نمود/ تا مگر عدل و تساوی در جهان مجری شود/ انقلابی سخت در دنیا به پا باید نمود.»

تردیدی نیست که آشنایی شاعران ایرانی در سال های مشروطه و پس از آن با انقلاب بلشویکی و نظام پرولتاریایی تاثیر زیادی روی نگاه آن ها نسبت به دغدغه های طبقه کارگر و فرودست جامعه ایرانی داشت. ابوالقاسم لاهوتی یکی از حزبی ترین شاعران ادبیات معاصر ایران است. او شیفته چیزی بود که از آن با عنوان پرولتاریا نام برده می شد.

«من از عائله رنجبرم/ زاده رنجم و پرورده دست زحمت - نسلم از کارگران/ حرف من این، که چرا کوشش و زحمت از ماست - حاصلش از دگران؟ / این جهان یک سره از فعله و دهقان برپاست - نه که از مفت خوران» او نیز مانند فرخی یزدی چوب اعتراض های خود را خورد. لاهوتی نیز مانند فرخی یزدی و نسیم شمال و میرزاده عشقی تنها شاعر نبودند. آن ها به نوعی مبارز نیز بودند. لاهوتی در شعرهای بسیاری سعی می کرد طبقه کارگر و به گفته خودش طبقه «رنجبران» را با یکدیگر متحد کند و به آن ها بفهماند که تنها راه نجات شان در این است که تشکیلاتی داشته باشند و از طریق تشکیلات به خواسته های خود برسند؛ می گفت: «بهر آزاد شدن در همه روی زمین/ از چنین ظلام و شقا/ چاره رنجبران وحدت و تشکیلات است.»

ملک الشعراى بهار نیز که در مقایسه با شاعرانی مانند لاهوتی و فرخی، شاعری معتدل تر بود، با این حال بهار شاعری چپ گرا نبود. او شاعری سنتی و در عین آزادی خواه بود که مهم ترین دغدغه اش حفظ میهن و آزادی آن بود، اما نگاه او نیز به طبقه کارگر همان نگاهى بود که اغنیا را مقابل ضعفا قرار می دهد و از حق ضعفا، رنجبران و ستم دیدگان دفاع می کند. او می گفت هنگامی که مشکلات پیش می آید این طبقه کارگر و فرودست جامعه است که زیر پا له می شود. در شعر معروف «جغد جنگ» گفته بود «... چه باشد از بلای جنگ صعب تر - که کس امان نیابد از بلای او/ شراب او ز خون مرد رنجبر - وز استخوان کارگر، غذاى او.»

همین نگاه رو در رو قرار دادن دو طبقه متضاد جامعه که یکی سرمایه دار است و دیگری طبقه کارگر در شعرهای شاعرانی مانند عارف قزوینی و میرزاده عشقی نیز رخنه کرد. حتی شاعری مانند پروین اعتصامی که در دوره مشروطه یکی از غیرسیاسی ترین شاعران است با محرومان و طبقه کارگر همدلی کرد و گاهی هم شعرش فراتر از همدلی و همدردی رفت و به این بسنده نکرد که با گفتن «گشت حق کارگران پایمال» احساسات را بر انگیزد، پروین پا را فراتر از این گذاشت و طبقه کارگر و محروم جامعه را به اعتراض و فریاد دعوت کرد؛ دعوتی بی پرده به اعتراض.

اغلب شاعران ایرانی در خانواده هایی بزرگ شده بودند که والدین شان از طبقه دهقان ها یا کارگران و رنجبران بودند. برای همین در شعر همه آن ها می توان نمونه های فراوانی از برخورد عاطفی با کارگران و فرودستان جامعه دید. هر چه جلوتر می آییم خشم شاعران نسبت به تبعیض ها، فاصله های عمیق طبقاتی و محرومیت کارگران بیش تر می شود. شاعر زبان به شکایت باز می کند و از کارگران و زحمت کشان بخواهد برای احقاق حق شان ساکت ننشینند و حق شان را از مرفهان و بالادستی ها بگیرند.

نیما یوشیج هم نسبت به وضعیت زندگی کارگران و طبقه زحمت کش جامعه ساکت نیست و در شعرهای متعددش تصاویر تازه ای از زندگی آن ها را بازتاب داده است. نیما نیز مانند پروین اعتصامی تنها به توصیف این زندگی پر از سختی و مشقت اکتفا نمی کند بلکه از آن ها می خواهد که قیام کنند، اعتراض کنند، خشم شان را نشان دهند و حق شان را بگیرند. نیما صحبت از خون می کند و با آگاهی از این نکته که اعتراض کارگران ممکن است به خونریزی نیز منجر شود، می گوید «یا بمیریم جمله یا گردیم صاحب زندگانی آزاد». در شعری با خشمی عنان گسیخته از کارگران و طبقه رنجبر جامعه می خواهد طغیان کنند: «داد از این شهر و این صناعت، داد! چند باید نشست مست و خموش/ بندی چند با دل ناشاد؟/ از زمین بر کنید آبادی/ تا به طرح نوبی کنیم آباد/ به زمین رنگ خون بپاید زد/ مرگ یا فتح، هر چه بادا باد/ یا بمیریم جمله یا گردیم/ صاحب زندگانی آزاد/ فکر آسایش و رفاه کنیم/ وقت جنگ است، رو به راه کنیم.»

نیما در واقع خودش را از آن دست شاعران می دانست که معتقد بودند «هنر در خدمت اجتماع باید باشد». وی در یکی از یادداشت هایش که در کتاب «یادداشت های روزانه» آمده درباره هنر و خدمت و اجتماع و سیاست می گوید «هنر در خدمت اجتماع باشد، غیر از این است که کورکورانه در خدمت سیاست آلت بشود و خراب بشود» (ص ۱۶۸) یا در جای دیگری از همین یادداشت ها می گوید «من که می بینم به ضعفا، رنجبران و زحمت کشان چه می گذرد، چه طور می توانم راحت بنشینم؟ در صورتی که خودم را اقلا انسان خطاب می کنم.»

نیما که به واسطه برادرش لادین اسفندیاری تا حدودی از سیاست های دولت شوروی نسبت به کارگران و طبقه پرولتاریا آگاه شده بود هیچ وقت فریب بهشتی را نخورد که همسایه شمالی وعده می داد. برادر نیما خود قربانی همسایه شمالی شده بود. نیما در یادداشت های روزانه اش به درستی انتقادهای زیادی را علیه استالین مطرح می کند و از پایان ناخوشایند دولت کمونیستی شمالی صحبت می کند. با این حال، وی به شدت نسبت به رنجی که کارگران در جامعه می برند حساس است و با آن ها همدردی و همدلی می کند و از آن ها می خواهد که برای رفع فاصله طبقاتی حق شان را از مرفهان جامعه بگیرند.

در شعر کم تر شاعری از شاعران چند دهه اخیر می توان بی تفاوتی نسبت به رنج طبقه کارگر را دید. حتی احمد شاملو که از پدری نظامی به دنیا آمده بود در شعرهای خود بارها از ستمی که در حق طبقه کارگر می رود شکایت می کند. در شعرهای شاعرانی مانند فریدون مشیری، مهدی اخوان ثالث، منوچهر نیستانی، عمران صلاحی، سیمین بهبهانی و بسیاری از شاعران دیگر نوعی حس همدردی را می توان دید. اغلب شاعرانی که بعد از نیما آمدند خود دست کم برای مدتی تجزیه زندگی کارگری را هم داشته اند.



فیلم‌های کارگری در سینمای ایران

جنبش سینمایی نئورئالیسم پس از پایان جنگ جهانی دوم که ایتالیا درگیر فقر، تورم و بیکاری بود، شکل گرفت. بعد از روی کار آمدن ائتلافی از احزاب چپ و لیبرال، روبرتو روسلینی، ویتوریو دسیکا و لوکینو ویسکونتی از جمله فیلم‌سازان برجسته جنبش سینمای کارگری شناخته شدند.

آنان در صدد بودند تا فرم و محتوا را به واقعیت نزدیک کنند. بنابراین در این دوره فیلم‌هایی نظیر «رم شهر پی‌دفاع»، «آلمان»، «سال صفر»، «زمین می‌لرزد» و «دزد دوچرخه» با محوریت طبقات ضعیف جامعه از جمله کارگران، دهقانان و چریک‌هایی که در طی دوران فاشیسم با حکومت موسیلمینی و اشغال‌گران نازی می‌جنگیدند، ساخته شد.

با این‌که جنبش نئورئالیسم در میانه سال‌های دهه پنجاه از بین رفت، بیش‌تر تاریخ‌نگاران سینما، نئورئالیسم را نه به‌خاطر گرایش‌های سیاسی و جهان‌بینی آن، بلکه به سبب نوآوری‌هایش در زمینه فرم فیلم موثر می‌دانند. در همین زمینه سینمای ایران نیز تا حدودی تحت تأثیر این مکتب بوده است.

پس از انقلاب ۱۳۵۷ مردم ایران، نفوذ نئورئالیسم ایتالیا در سینمای ایران حضور مشخص‌تری پیدا کرد. فضای آن روزهای سینمای ایران را می‌توان با روزهای پس از جنگ جهانی در ایتالیا مقایسه کرد که در این سال‌ها تعدادی فیلم مستند در زمینه نئورئالیسم ساخته شد. هم‌چنین فیلم‌های تأثیرگذاری ساخته شد که از میان آن‌ها می‌توان به «در کوچه‌های عشق» خسرو سینایی، «زندگی ادامه دارد» عباس کیارستمی، «بادکنک سفید» جعفر پناهی، «جمعه» حسن یکتاپناه، «زمانی برای مستی اسب‌ها» بهمن قبادی، «نرگس» رخشان بنی‌اعتماد، «آبادانی‌ها» کیانوش عیاری و «دان» ابوالفضل جلیلی اشاره کرد. ساخت و تولید فیلم‌هایی با این سبک و سیاق شرایط را به گونه‌ای فراهم کرد که اکثر سینماگران سینمای ایران مستقیم یا غیر مستقیم، خودآگاه یا ناخودآگاه، وامدار نئورئالیسم ایتالیا هستند. شاید بتوان فرخ غفاری را از بنیان‌گذاران سینمای کارگری در ایران دانست. او در سال ۱۳۵۴ با فیلم «جنوب شهر» سینمای متفاوتی را ارائه کرد که از نئورئالیسم ایتالیایی الگوبرداری شده بود.

بعد از آن کامران شیردل فیلم «اون شب که بارون اومد» را در سال ۱۳۴۷ ساخت که تا سال ۱۳۵۳ در توقیف بود و بالاخره در سومین جشنواره فیلم تهران به نمایش درآمد.

در همین راستا، سهراب شهیدثالث، اولین فیلم‌های سینمایی بلند خود «یک اتفاق ساده» در سال ۱۳۵۰ و «طبیعت پی‌جان» را در سال ۱۳۵۲ ساخت. از آن‌جایی که سبک سینمایی شهیدثالث به نئورئالیسم نزدیک بود، همواره تأکید داشت: «دغدغه اصلی من به نمایش درآوردن واقعیت‌ها درباره زندگی مردم عادی اطراف‌مان است نه زندگی قهرمان‌ها.»

در واقع به همان اندازه که فیلم‌های کارگری در کشورهایی مانند ایران با برجسب «سیاه‌نمایی» در داخل کشور محکوم می‌شوند، با این وجود روزبه‌روز تعداد فیلم‌های با محوریت طبقه کارگر کاهش پیدا می‌کند.

اگرچه در موارد محدودی در سینمای ایران به طبقه کارگر پرداخته شده است اما حداقل در دو دهه اخیر، کارگر از فیلم‌های ایرانی حذف شده است. شاید در مواردی بازیگری نقش کارگر را داشته است اما واقعیت این است که چنین چیزی در تعریف فیلم کارگری نمی‌گنجد. این در حالی است که نمونه‌های انگشت‌شمار این سبک در تولیدات سالانه سینمای ایران هر کدام به‌نوعی با موضع‌گیری‌های دولت‌های وقت مواجه شده‌اند.

از این قبیل می‌توان فیلم‌هایی نظیر «قصه‌ها» رخشان بنی‌اعتماد، «آتشکار» و «خواب تلخ» محسن امیریوسفی را نام برد. در واقع، هر کدام از این فیلم‌ها که به‌نوعی واقعیت زندگی اجتماعی قشر کارگر را به تصویر می‌کشیدند با برجسب «سیاه‌نمایی»، به آرشو سانسور سپرده شدند و در نهایت بعد از چند سال که از زیر تیغ سانسور گذشتند، راهی سالن‌های سینما شدند.



با این همه آنچه مسلم است، همه دولت‌های جمهوری اسلامی، انگار در رابطه با اعمال سانسور بر عرصه هنر و ادبیات با هم مسابقه گذاشته‌اند. با نگاهی گذرا به آمار فیلم‌های تولید شده در دولت نهم تا سیزدهم به این نتیجه می‌رسیم که سینمای نئورئالیسم در تمام این سال‌ها زیر سایه سانسور، این جنبش در سخت‌ترین شرایط نیز تا امروز به حیات نیمه‌جان خود ادامه داده است. بر اساس همین آمار فیلم‌هایی نظیر «چندکیلو خرما برای مراسم تدفین» سامان سالور، «چند می‌گیری گریه کنی» شاهد احمدلو، «هیچ» رضا کاهانی، «آواز گنجشک‌ها» مجید مجیدی، «باد در علفزار می‌پیچد» خسرو معصومی، «تنها دوبار زندگی می‌کنیم» بهنام بهزادی، «محبیا» اکبر خواجه‌پوی، «بیست» رضا کاهانی، «حیران» شالیزه عارف‌پور، «بیداری رویاها» محمدعلی باشه آهنگر، «سنگ اول» ابراهیم فروزش، «کیفر» حسن فتحي، «دیگری» مهدی رحمانی، «لطفا مزاحم نشوید» محسن عبدالوهاب، «آقا یوسف» علی رفیعی، «آلزایمر» احمدرضا معتمدی، «این‌جا بدون من» بهرام توکلی، «جدایی نادر از سیمین» اصغر فرهادی، «سوت پایان» نیکی کریمی، «گزارش یک جشن» ابراهیم حاتمی‌کیا، «مرگ کسب و کار من است» امیرحسین ثقفی، «جیب‌بر خیابان جنوبی» سیاوش اسعدی، «حوض نقاشی» مازیار میری، «پی‌خود و بی‌جهت» رضا کاهانی، «مردی که گیلاس‌هایش را خورد» پیمان حقانی و «آتشکار» محسن امیریوسفی در بین سال‌های ۱۳۸۴ تا ۱۳۹۲ ساخته شده‌اند. می‌توان گفت در دولت‌های نهم و دهم به‌طور میانگین در هر سال ۳ فیلم با این مضمون روی پرده رفته است. هم‌چنین فیلم‌های دیگری از جمله «استراحت مطلق» رضا کاهانی، «انارهای نارس» مجیدرضا مصطفوی، «بیگانه» بهرام توکلی، «چندمتر مکعب عشق» جمشید محمودی، «زندگی جای دیگری است» منوچهر هادی، «قصه‌ها» رخشان بنی‌اعتماد، «همه چیز برای فروش» امیرحسین ثقفی، «ارسال یک آگهی تسلیت برای روزنامه» ابراهیم ابراهیمیان، «انتهای خیابان هشتم» علیرضا امینی، «پنج‌ستاره» مهشید افشارزاده، «خداحافظی طولانی» فرزاد موتمن، «شیفت شب» نیکی کریمی، «چهارشنبه ۱۹ اردیبهشت» وحید جلیلووند، «مردی که اسب شد» امیرحسین ثقفی، «ابد و یک روز» سعید روستایی، «سینما نیمکت» محمدرضا رحمانیان، «برادرم خسرو» احسان بیگری، «به یک کارگر ساده نیازمندیم» پدram کریمی و «امتحان نهایی» عادل یراقی در دولت یازدهم و دوازدهم راهی آکران عمومی شدند که این تعداد به‌طور متوسط سالانه ۵ فیلم را برای دولت تدبیر و امید به ثبت رسانده است.

احمد طالبی‌نژاد منتقد و نویسنده سینما، درباره تعریف سینمای کارگری، گفته است: «ما ژانری به‌نام ژانر کارگری نداریم، کارگران جزئی از جامعه هستند. در واقع در ژانر سینمای اجتماعی فیلم‌هایی که شخصیت اصلی از طبقه کارگر هستند را می‌توان نماینده سینمای کارگری دانست. علت این‌که فیلم‌هایی از این دست در قبل و بعد از انقلاب کم‌تر در ایران ساخته شده است، دلایل مختلفی دارد. از آن‌جایی که دفاع از حقوق کارگران همواره با گرایش‌های چپ مارکسیستی جا افتاده است، همه فیلم‌سازان به‌شکل محافظه‌کارانه‌ای سعی می‌کنند، سراغ این طبقه نروند. مگر محدود فیلم‌هایی نظیر «قصه‌ها»، «روسی آبی» و... که در این باره ساخته شده است. بنابراین طبقه کارگر به‌خاطر ترس از ممیزی و برچسب‌های مارکسیستی هیچ‌وقت به‌عنوان یک موضوع طلایی در کانون توجه فیلم‌سازان ایرانی قرار نمی‌گیرد. سینمای ما در منگنه‌ای گیر کرده است که پایش را هر طرف بگذارد، انگ می‌خورد. فیلم‌سازان هم ترجیح می‌دهند با ساخت این سبک فیلم‌ها از نان خوردن نیفتند.»

طالبی‌نژاد، با تأکید بر این‌که طبقه کارگری در سینمای ایران نمونه زیادی ندارد، می‌گوید: «در فیلم «جدایی نادر از سیمین» شخصیت کارگر داستان محوری نبود. به‌همین دلیل نمی‌توان این فیلم را نماینده فیلم‌های طبقه کارگری محسوب کرد اما در فیلم «ساعت ۵ عصر» برای نخستین بار در این سال‌ها به اعتراضات کارگری پرداخته شده بود. اگرچه همین‌که اشاراتی به این طبقه داشته‌اند... کارگران در جامعه ما قشر محرومی هستند. این طبقه به‌خصوص در سال‌های اخیر به دلیل ورشکستگی کارخانه‌ها و واردات کالاهای چینی آسیب‌پذیرتر شده‌اند، لازم است در سینما بیشتر به این قشر پرداخته شود. در این سال‌ها حتی در حوزه ادبیات هم آن‌چنان‌که باید به طبقه کارگر پرداخته نشده است.»

این منتقد سینمایی، درباره تأثیر عواملی نظیر استقبال مردم و ممیزی‌های دولت به فیلم‌های کارگری، چنین توضیح داده است: «مردم از فیلم‌های خوبی که شخصیت اصلی آن‌ها کارگر هستند استقبال می‌کنند. در واقع دلیل اصلی حذف این طبقه در فیلم‌های سال‌های اخیر دخالت‌هایی در قالب ممیزی و ترس فیلم‌سازان از ممنوع‌الکاری است. به‌خاطر دارم یکی از کارگردان‌های خوب ما درباره کارگری که مدام در انتخابات شرکت می‌کرد ولی رای نمی‌آورد، فیلم ساخت. از آن زمان که نخستین فیلم آقای کارگردان درباره طبقه کارگری ساخته شد

او را متمایل به گرایشات مارکسیستی می‌دانند. هم‌چنین سال‌های اوایل کافی بود بازیگر فیلمی لباس قرمز به تن داشته باشد، سریع می‌گفتند این کارگردان کمونیست است. این در حالی است که چپ کمونیست و مارکسیستی با تعریفی که در جهان وجود دارد، چندان در ایران پررنگ نیست.

... فقط چون اولین مدافع حقوق کارگران کمونیست‌ها بودند، سینمای کارگری با این تفکر به جهان معرفی شد... اگر بخواهیم سینمای کارگری را از نو معرفی کنیم باید تعریف علمی از آن ارائه دهیم. در این تعریف ما دو نوع کارگر داریم: «کارگر خدماتی و کارگر مولد، به معنای کارگری که در چرخه تولید کار می‌کند. در واقع کارگران خدماتی تا اندازه‌ای در فیلم‌های این نسل وجود دارند اما طبقه کارگر مولد در سینمای ایران به ندرت تصویر شده است. به‌عنوان «چند متر مکعب عشق» یکی از فیلم‌های خوب سینمای کارگری است.»

طالی‌نژاد در پایان اضافه کرد: «سینمای ما به گزارش روزنامه‌ای یا سینمای ژورنالیستی تبدیل شده است. فیلم‌های ماندگاری مثل «گاو» که با گذشت ۴۰ سال هنوز هم تر و تازه هستند و ارزش دیدن داشته باشند دیگر وجود ندارند. فیلم‌ها مانند گزارشات اجتماعی شده‌اند که امروز خواننده می‌شوند ولی فردا ارزشی ندارند. در واقع بسیاری از فیلم‌هایی که حلوا حلوایشان می‌کنیم و ده‌تا جایزه می‌گیرند، گزارشات اجتماعی تند و تلخی هستند که متأسفانه ماندگار نیستند.»



اما در یک دهه گذشته یا کمی بیش‌تر، همواره این نقد به سینمای ایران وجود داشته که کارگران را فراموش کرده‌اند و سینما، کارگران و زندگی کارگری را از بین برده است. توجه به طبقه متوسط و مسائل آن به‌مثابه یک مدرگرایی سینمایی از جمله دلایل این موضوع ذکر شده که خاصه تحت‌تاثیر سینمای اصغر فرهادی بوده است. اما با ساخت فیلم «ابد و یک روز» و جریان‌سازی سینمای سعید روستایی، توجه به طبقه پایین و محروم بیش‌تر شده است. وقتی چندسال پیش فرزاد موتمن فیلم «یک روز طولانی» را ساخت، فارغ از نقد و نظرهایی که به این فیلم بود، دوباره مسئله کارگر و زندگی کارگری در سینما مطرح شد. گرچه فرزاد موتمن خودش این فیلم را فیلم کارگری نمی‌داند و معتقد است: «خدا حافظی طولانی» از موارد معدودی است که قصه‌اش در طبقه کارگر می‌گذرد اما فیلم کارگری نیست، زیرا به مسائل کارگران نمی‌پردازد.» با این حال فیلم‌هایی که با محوریت شخصیت کارگر یا زندگی کارگری ساخته شدند، کم نیستند. یکی همین «روزهای طولانی» با بازی سعید آفاخانی در نقش یک کارگر بود. ضمن این که بسیاری از فیلم‌ها یا کاراکترهای کارگر در حافظه تاریخی سینما و مخاطبان‌شان ماندگار شدند؛ از جمله بازی فاطمه معتمد آریا در «روسری آبی» رخشان بنی‌اعتماد، در نقش نوبر که یکی از ماندگارترین شخصیت‌های زن کارگر در سینمای ماست. زن کارگری که به عشق کارفرمای خود بدل می‌شود.

فیلم «نیاز» علیرضا داوود نژاد را می‌توان یکی از بهترین نمونه‌های سینمای کارگری دانست که به‌خوبی توانست موقعیت کارگری و زیست-جهان این طبقه را به‌ویژه در میان کودکان و نوجوانان کار روایت کرده و به تصویر بکشد.

سپروس الوند نیز در فیلم «یک‌بار برای همیشه»، به قشر و طبقه کارگری پرداخت که برای بهبود و تغییر وضع خویش در سودای مهاجرت می‌سوزند. از نمونه‌های موفق و ماندگار یک زندگی کارگری، بدو شک باید به «زیر پوست شهر» رخشان بنی‌اعتماد اشاره کرد که مصائب و مشکلات این طبقه را در شرایط سیاسی و اجتماعی دهه ۷۰ به‌خوبی روایت می‌کند و طوبی با بازی عالی گلاب آدینه، نمونه‌ای از یک زن کارگر رنج‌کشیده است که برای تأمین مخارج زندگی، به‌سختی در یک کارخانه مشغول کارگری است.

از نمونه‌های موفق دیگر که زندگی کارگری را با قدرت به تصویر کشیده، باید از «آواز گنجشک‌های» مجید مجیدی نام برد که در آن رضا ناجی در نقش کارگری است که برای رهایی از این جایگاه و سرنوشت مختوم، به آب‌و‌آتش می‌زند و بین شرافت و وسوسه در نهایت ترجیح می‌دهد با وجود فقر و زندگی سخت کارگری، شرافتمندانه زندگی کند. اساساً یکی از چالش‌های مهم اخلاق در سینمای کارگری، جدال بین شرافت و وسوسه‌های اقتصادی است و در نهایت آن‌چه سینمای ما از بازنمایی طبقه کارگر به تصویر می‌کشد و برجسته می‌کند، زندگی شرافتمندانه این طبقه است. این که زندگی کارگری، زندگی سختی است اما لزوماً زندگی بدی نیست و به‌قول آن شعر معروف؛ در خانه ما رونق اگر نیست، صفا هست.

«این‌جا بدون من» بهرام توکلی نیز یکی از بهترین و موفق‌ترین نمونه‌های سینمایی است که لایه‌های درونی‌تر زندگی کارگری را از طریق چالش‌های درون‌خانوادگی به تصویر کشیده و روان‌شناسی این طبقه را مورد واکاوی تصویری قرار داده است. رضا کاهانی هم در اغلب

فیلم‌های خود سراغ این طبقه رفته که فیلم‌های «هیچ» و «بیست»، دو نمونه و مصداق بارز این مدعاست. فیلم‌هایی که از زاویه متفاوت‌تری به مسائل و چالش‌های طبقه کارگر نگاه می‌کنند و کم‌دی و تراژدی را در کنار هم دارند.

از فیلم‌های جدیدتر از «برادران لیلا» و «جنگ جهانی سوم» گرفته تا «ملاقات خصوصی» و «سه کام حبس»، در همه آن‌ها می‌توان رد کارگر و مناسبات و مشکلات جامعه کارگری را به‌نوعی ردیابی کرد. حتی در سریال‌های شبکه نمایش خانگی هم به‌نوعی با قصه‌های کارگری مواجه هستیم؛ گرچه در ژانرهای گوناگون روایت شده است. «پوست شیر» و «رهایم کن»، هر کدام به‌نوعی با زیست کارگری و مسائل آن‌گره خورده است. گرچه اولی را به‌عنوان یک ژانر معمایی و دومی را به‌عنوان یک عاشقانه تاریخی می‌شناسیم.

«متری شیش و نیم»، دومین فیلم بلند سعید روستایی با بازی پیمان معادی یک فیلم اجتماعی است که در بستر یک فیلم به ظاهر پلیسی تصویری کلی و واقع‌گرایانه از گستردگی اعتیاد در ایران به دست می‌دهد. بیش از آن‌که داستان فیلم تکان‌دهنده باشد، حضور سه هزار بیمار مبتلا به اعتیاد در این فیلم به‌عنوان نابازیگر بیننده را در بهت جهانی آخرالزمانی فرومی‌برد: شکل متکامل‌تر با بیانی سینمایی‌تر و داستانی‌تر از «دایره مینا»ی مهرجویی.

«دایره مینا»، پنجمین فیلم داریوش مهرجویی بر اساس داستان «آشغال‌دونی» غلامحسین ساعدی درباره پسر جوانی (علی با بازی سعید کنگرانی) که در یکی از محله‌های حاشیه تهران زندگی می‌کند نخستین بار در سال ۱۳۵۳ به نمایش درآمد. «متری شیش و نیم»، دومین فیلم بلند سعید روستایی نخستین بار در سال ۱۳۹۷ در جشنواره فیلم فجر روی پرده رفت و سیمرغ بلورین بهترین فیلم از نگاه تماشاگران را هم به دست آورد. از مقایسه این دو فیلم به سادگی می‌توان گستردگی حاشیه‌نشینی در ایران را در فاصله بین چهار دهه، از حکومت شاهنشاهی تا حکومت ولایی درک کرد.

«متری شیش و نیم» که سینمای ایران در جشنواره فیلم ونیز را هم نمایندگی می‌کند بیش از سه هزار بیمار مبتلا به اعتیاد بازی می‌کنند. تصاویر این فیلم از بازداشتگاه‌ها، و حضور معتادان با چهره‌ها و هیکل‌های از ریخت‌افتاده که در یک دنیای آخرالزمانی در یک فضای خاکستری و آلوده در لوله‌های سیمانی در حاشیه تهران زندگی می‌کنند، به تنهایی تکان‌دهنده است.

آمار دقیقی از حاشیه‌نشینان ایرانی در دست نیست. گفته می‌شود که در تهران دست‌کم سه میلیون نفر حاشیه‌نشین و زاغه‌نشین‌اند. هم‌چنین آمار دقیقی از میزان مصرف‌کنندگان مواد مخدر در ایران وجود ندارد. تخمین زده می‌شود که نزدیک به سه میلیون نفر از جمعیت ایران به بیماری اعتیاد مبتلاست و نزدیک به ۱۰ میلیون خانوار با مشکلات اعتیاد درگیرند. در «متری شیش و نیم» با یک خانواده درگیر با اعتیاد و با چهره سه هزار معتاد آشنا می‌شویم. اما بر خلاف «دایره مینا» این آشنایی به شناخت و درک فرهنگی عمیق‌تری از اعتیاد منجر نمی‌گردد.

در فیلم «متری شیش و نیم» پلیس جدا از روابط خانوادگی‌اش کنش داستانی دارد و مسئله فساد در دستگاه پلیس هم صرفاً در حد یک سوءتفاهم مطرح می‌شود. مناسبات خانوادگی قاچاقچی اما به شکل یک بیانیه برملا می‌شود که زیاده‌خواهی او آشکار گردد: یک فرد اصلاح‌ناپذیر و طمعکار که جز اعدام او راهی دیگر وجود ندارد. با این حال قاچاقچی در این فیلم (ناصر خاکزاد با بازی نوید محمدزاده) یک چهره انسانی هم دارد. درماندگی او در دیالوگی جلوه‌گر می‌شود در بیان معنای جلو زدن مرگ از زندگی که نام فیلم هم بر همان اساس انتخاب شده: پدر که مُرد، کفن او متری شیش و نیم میلیون تومان خرج برداشت. چادر مادر، متری چهار میلیون تومان.

برخی از تحلیل‌گران و منتقدان سینمایی، بر این عقیده‌اند که این فیلم در توجیه حکم اعدام تولید و توزیع شده است. سعید روستایی در مصاحبه‌ای در پاسخ به این پرسش که آیا با اعدام قاچاقچی‌ها موافق است، به سادگی و ساده‌دلی می‌گوید:

«من به این سؤال جواب نمی‌دهم و فکر می‌کنم به‌نظر من (به موضوع فیلم) ربط ندارد.»



یا روح‌انگیز در فیلم «چهارشنبه‌سوری»، کارگر ساده‌ای است که در یک موسسه خدماتی کار می‌کند. شب عید به خانه زن و شوهری می‌رود که باهم دعوا دارند و ناخواسته وارد اختلاف‌های آن‌ها می‌شود. او در مدت زمان کوتاهی که در این خانه کار می‌کند به اطلاعاتی درباره رابطه میان مرد خانواده با زن آرایشگر واحد روبه‌رو می‌برد اما با تمام سادگی‌اش در زمان‌های به‌خصوص دخالت‌هایی می‌کند که

ذهن زن را نسبت به شک و گمان‌هایی که دارد آرام کند. تمام مدت او را در حال پاک کردن شیشه و جارو کشیدن و تمیزکاری می‌بینیم اما با این وجود تنها شخصیت فیلم است که از زندگی‌اش رضایت دارد و معنای زندگی را می‌فهمد.

محور اصلی فیلم «به آهستگی» درباره شک و تردید یک کارگر جوشکار راه‌آهن به همسرش است. محمود به واسطه کارش که جوشکاری خط راه‌آهن جنوب است مدت‌ها از خانه و زندگی‌اش دور شده و با یک تماس تلفنی متوجه می‌شود همسرش منزل را ترک کرده. او برمی‌گردد و دنبالش می‌گردد اما با حرف‌هایی پشت سر همسرش مواجه می‌شود گمان می‌کند که او خیانت کرده و رفته است. میزان این شک به قدری زیاد می‌شود که ترجیح می‌دهد همسرش مرده باشد تا این که حرف‌هایی که دیگران می‌زنند واقعیت داشته باشد.

فیلم «آواز گنجشک‌ها» روی زندگی کارگری به نام کریم پیش می‌رود. او ابتدای فیلم کارگر یک مرکز پرورش شترمرغ در اطراف تهران است. روزی یکی از شترمرغ‌ها گم می‌شود و او باید هرطور شده آن را پیدا کند اگر نه مجبور به پرداخت جریمه می‌شود. او هر روز به صحرا می‌رود و خودش را به شکل یک شترمرغ در می‌آورد تا به دنبال شترمرغ گم شده بگردد. اما موفق نمی‌شود و در نهایت از مزرعه اخراج می‌شود. به خاطر تامین هزینه‌های زندگی و تحصیل بچه‌ها و سمعک دخترش که گم شده مجبور می‌شود برای پیدا کردن کار به تهران برود و با موتورسوار مسافر کشتی کند. با ورود به شهر و مواجه شدن با زندگی شهری تغییراتی در زندگی و خلق و خوی کریم به وجود می‌آید.

یکی از متفاوت‌ترین نقش‌های کارنامه بازیگری مهتاب کرامتی را در نقش کارگر فیلم «بیست» است. او برای جا افتادن در نقش یک کارگر بیمار فقیر، ریسک بزرگی کرد و اجازه داد صورتش را با کریم به هم بریزند. فیروزه زنی رنج‌کشیده است که برای درآوردن خرج زندگی پسرش حاضر است دست به هر کاری بزند. او در تالاری که مخصوص برگزاری عروسی و عزا است کار می‌کند و شب‌ها هم جایی برای خوابیدن ندارد. خود کرامتی در نشست خبری فیلم گفته بود هیچ‌وقت فکر نمی‌کرده بتواند برای بازی در چنین نقشی موفق شود و عبدالرضا کاهانی به او اعتماد کرده است. کرامتی برای بازی در این نقش متفاوت، سیمرغ بلورین نقش مکمل زن را گرفت.

آقایوسف کارمندی با آبروست که بعد از بازنشستگی برای این که بتواند از پس مخارج زندگی دختر و عروسش بر بیاید در خانه‌هایی از طبقه اعیان کارگری می‌کند. او هر روز با کیف کارمندی‌اش از خانه بیرون می‌آید و در قهوه‌خانه کیفیتش را با کیف نظافت کاری عوض می‌کند و راهی خانه مردم می‌شود. او تمام تلاشش را می‌کند که دخترش از قضیه کارگری او بویی نبرد. برای تامین مخارج با وجود سن بالای که دارد مدام ظرف می‌شوید و شیشه‌ها را دستمال می‌کشد و زمین را برق می‌اندازد. صاحب‌خانه‌ها خیلی قبولش دارند و حتی با او احساس دوستی و صمیمیت می‌کنند. تا اینکه در یکی از این خانه‌ها با ماجرای در ارتباط با دخترش مواجه می‌شود و زندگی‌اش به هم می‌ریزد.

فیلم به «کارگر ساده نیازمندیم»، درباره «کارگر ساده‌ای به اسم قدم است؛ جوانی ساده و شهرستانی که در مغازه فلافل‌فروشی رحمت کار می‌کند. او به دختر رحمت علاقه‌مند شده اما رحمت موقعی که پی به این مسئله می‌برد، او را اخراج می‌کند. بعد از مرگ رحمت، مردی به اسم جهان در ازای طلبی که از خانواده رحمت دارد از دختر او خواستگاری می‌کند. اینجاست که زندگی این کارگر ساده وارد مرحله پیچیده‌ای می‌شود. بهرام افشاری اولین بار با بازی در این فیلم مورد توجه قرار گرفت. گرچه بعدها به واسطه بازی در «پایتخت» به شهرت رسید. این فیلم به نسبت آثار کم‌دی‌منوچهر هادی آن‌طور که باید فروش نکرد.

فیلم درباره مرگ یک کودک است. موسی پدر کودک که کارگر یک مرغ‌داری است گمان می‌کند مرگ پسرش به خاطر خوردن مرغ‌های مرده مسمومی است که او با قیمت ارزان از محل کارش خریده و سر سفره خانواده‌اش آورده است. او احساس عذاب وجدان می‌کند و مرغ‌داری را به هم می‌ریزد اما نهایتاً ماجرا به سمتی می‌رود که متوجه می‌شود علت مرگ ضربه‌ای است که شب قبل در تصادف با موتور به سر پسرش خورده و او اجازه رسیدگی سریع به بیمارستان را نداده است. گرچه مسئله اصلی داستان کشمکش‌های درونی پزشکی است که با این خانواده تصادف کرده اما نقش کارگر هم در این فیلم بسیار پررنگ است.



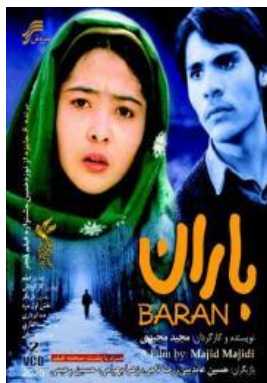
فیلم «جنگ جهانی سوم»

شکیب، شخصیت اصلی فیلم «جنگ جهانی سوم» به عنوان یک کارگر روزمزد معرفی می‌شود؛ کارگری که همسر و فرزندش را در زلزله از دست داده و حالا برای دستمزدی ناچیز، ساعت‌ها در سرما و زیر باران، سخت کار می‌کند. شکیب برای روزی سیصد هزار تومان، مجبور است جایی تنگ و تاریک و نمور بخوابد و همراه سایر کارگران روزمزد، لباس از تن دریاورد و بدون کوچکترین اعتراضی، تن به ایفای هر نقشی دهد. شکیب بدون خواست خودش مجبور می‌شود در نقش هیتلر بازی کند و به خاطر وقایعی که از سر می‌گذراند، رفته رفته در هیتلر مستحیل می‌شود. هومن سیدی در «جنگ جهانی سوم»، در واقع قصد داشته زندگی یک کارگر روزمزد و نادیده انگاشته شدن حقوق شهروندی‌اش را در قیاس با زندگی زندانیان یهودی قرار دهد.

داستان فیلم «نگهبان شب» درباره کارگر ساده ۲۵ ساله شهرستانی است که به تهران آمده تا کار کند و پول دریاورد. پیمانکار یک پروژه ساختمانی بزرگ از او می‌خواهد نگهبان شب شود و مراقب همه چیز باشد. زندگی آشنایی با افراد مختلف و وقایعی که از سر می‌گذراند باعث می‌شود رفته رفته زندگی‌اش وارد مراحل جدیدی شود و نهایتاً به یک بلوغ فکری برسد. تورج الوند در نقش کارگر ساختمانی بازی درجه یکی از خودش به نمایش می‌گذارد و باعث می‌شود بتوانیم او را کاملاً در جایگاه یک کارگر و نگهبان ساختمانی ساده که همه می‌توانند از او سوءاستفاده کنند بپذیریم.

فیلم نیاز علیرضا داوود نژاد را می‌توان یکی از بهترین نمونه‌های سینمای کارگری دانست که به خوبی توانست موقعیت کارگری و زیست-جهان این طبقه را به‌ویژه در میان کودکان و نوجوانان کار روایت کرده و به تصویر بکشد. سیروس الوند نیز در فیلم یک‌بار برای همیشه به قشر و طبقه کارگری پرداخت که برای بهبود و تغییر وضع خویش در سودای مهاجرت می‌سوزند. از نمونه‌های موفق و ماندگار یک زندگی کارگری بدون شک باید به زیر پوست شهر رخشان بنی اعتماد اشاره کرد که مصائب و مشکلات این طبقه را در شرایط سیاسی و اجتماعی دهه ۷۰ به خوبی روایت می‌کند و طوبی با بازی عالی گلاب آدینه نمونه‌ای از یک زن کارگر رنج کشیده‌ای است که برای تامین مخارج زندگی به سختی در یک کارخانه مشغول کارگری است.

تقریباً کسی نیست که نداند کارگران افغانستانی در چند دهه اخیر ایران، تا چه حد زیر گرده کار و کارگری رفته‌اند؛ چه قدر کارهای سخت و توهین‌آمیز را تحمل کرده‌اند و انجام کارهای سخت را شرافتمندانه به جان خریده‌اند. «باران» دقیقاً برای پیوند این کارگران به کارگران ایرانی ساخته شده است. فیلمی که توانسته تا حدی معادله هم‌وزن بودن دنیای کارگری با محکوم بودن به گذران روزگار سراسر تیرگی را به هم بریزد. فیلم «باران»، یکی از فیلم‌های جذاب و دیدنی کارگری است. لطیف در فیلم «باران»، یک کارگر ساختمان عاشق است که دور از خانواده، در یک ساختمان نیمه‌کاره سخت می‌کند تا بتواند خرج و مخارج زندگی آن‌ها را تامین کند. او مسئول آماده کردن غذا و چای برای کارگردان است و به‌خاطر سپرده‌شدن این کار به پسر بچه دیگری مجبور می‌شود مسئولیت سخت‌تری به‌عهده بگیرد. او با پسر جدید سرلج می‌افتد و تمام هم و غمش را برای حذف او به کار می‌گیرد اما نهایتاً واقعیت را فراتر از آنچه در ذهن داشته می‌یابد و متوجه می‌شود او اصلاً پسر نیست و دختری به اسم «باران» است. به باران دل می‌بندد و کم‌کم به مشقات و زندگی پرنج افغان‌ها در ایران پی می‌برد و سعی می‌کند کمکش کند اما این امکان را پیدا نمی‌کند. لطیف «باران»، از ابتدا تا انتهای فیلم حرکتی از نوجوانی به جوانی را تجربه می‌کند و در انتها به بلوغ فکری می‌رسد.



نجف، پدر لطیف بر اثر سقوط از ساختمانی در حال ساخت، از ناحیه پا آسیب می‌بیند و برای مدتی نمی‌تواند کار کند. این جاست که فرزندش، لطیف برای گذران روزگار به جای پدر، کارگر ساختمانی می‌شود اما به دلیل داشتن جثه‌ای نحیف، چاره‌ای نمی‌ماند جز این که به جای کار ساختمانی، به کارهای خدماتی در همان کارگاه ساختمانی مشغول شود. در واقع او جای رحمت را در کار گرفته است و رحمت از این که حالا باید به کار سخت بنایی پردازد، عصبانی است! البته زمانی نمی‌گذرد که این عصبانیت جای خود را به مهر می‌دهد. در زیست کارگرانه نجف، سلطان و لطیف به‌خوبی می‌شود ترس‌های برآمده از قانون را دید؛ همان‌ها که پای ثابت و غیردلخواه دنیای کارگران مهاجر است؛ مخصوصاً برای افغانستانی‌ها. گویا این ترس‌ها حکم اکسیرن هوا را دارد برای‌شان. حالا باید ماجرای پایین‌تر بودن دستمزد کارگران افغانستانی نسبت به ایرانی‌ها را که معمار هم در فیلم به آن اشاره می‌کند، به آن ترس‌های قانونی اضافه کنیم و بگوییم که «باران» توانسته پازل کاملی از مشکلات کارگران افغانستانی را نمایش دهد و همین‌طور توانسته شمایی درست از زیست پر از مشکل کارگران ایرانی را نیز به تصویر بکشد... در این فیلم و حتی در کشاکش عاشقی، تقریباً هیچ‌وقت کارگران از روحیه سخت‌کوشی و تعهدشان به کار دور نمی‌شوند و از این بابت فضای کارگری فیلم و شخصیت‌ها به‌خوبی حفظ شده است.

اهمیت «باران» در این است که در میانه همین دنیای سخت و سنگین کارگر ساختمانی بودن، عشق را باورپذیر تعریف کرده؛ نه آن قدر اغراق‌آمیز و عجیب که هیچ‌کس با احتمال ده درصد هم نتواند چنین عشقی را در دنیای کارگران ساختمانی باور کند، نه آن قدر سطحی و معمولی که اصلاً مخاطب شک کند که آیا در این فیلم در حال تماشای یک عاشقانه است؟ یا که عشق، فقط برای فارغان از غم‌های دنیا و اهالی دیار سانتیمان‌تالیسم آفریده شده و حضورش در دنیای کارگری اصلاً جایگاه آن‌چنانی‌ای ندارد! اما تصویر سنجاق به یادگارمانده از موهای باران که لبه کلاه رحمت جا خوش کرده یا سکنس جمع کردن دونفره سبد نقش بر زمین‌شده باران، به سینه‌ی هر دو نگاه افراطی و تفریطی درباره عشق، دست ردی می‌زند و بر روایت یک عشق واقعی صحنه می‌گذارد.



سرگئی میخائیلویچ آیزنشتاین کارگردان و نظریه‌پرداز اهل شوروی

واقعیت آن است که در سینمای شوروی سابق، پرداختن به موضوع کارگران چیزی بود که با ایدئولوژی حاکمیت هم‌خوانی داشت و به همین دلیل، فیلم‌های زیادی با این موضوع در شوروی ساخته شده‌اند. اما واقعیت آن است که غیر از فیلم‌های کلاسیک آیزنشتاین یعنی آثاری که به جهت نوآوری‌های غول‌آسا در فن تدوین، جزء مهم‌ترین آثار تاریخ سینما هستند، باقی سینمای شوروی چندان به امر عمیق و همه‌جانبه کارگران نپرداخته بود.

سرگئی میخائیلویچ آیزنشتاین کارگردان و نظریه‌پرداز اهل شوروی، که از مهم‌ترین فیلم‌های او می‌توان به اعتصاب (۱۹۲۴) رزمنا و پوتمکین (۱۹۲۵) اکتبر: ده روزی که دنیا را تکان داد (۱۹۲۷) خط مشی عمومی (کهنه و نو) (۱۹۲۹) الکساندر نوسکی (۱۹۳۸) ایوان مخوف

۱ (۱۹۴۴) ایوان مخوف ۲ (۱۹۴۵) از فیلم‌های آیزنشتاین هستند. او دو کتاب به نام‌های فرم فیلم (۱۹۴۹) و یادداشت‌های یک کارگردان فیلم (۱۹۵۹) نیز نگاشته است.

در فیلم‌های او برای هرچه تاثیر روان‌شناسی بیش‌تر بر مخاطبین، به مونتاژ و تصویربرداری بیش‌تر از رفتارهای اصلی فیلم، توجه شده است. وی هدفش را در سینما خلق «هنری انقلابی بدون مصالحه» و «وارد کردن ضربات پی در پی بر آگاهی و احساسات تماشاگر عنوان می‌کند.»

وی در ۲۳ ژانویه ۱۸۹۸ در ریگا پایتخت لتونی به دنیا آمد. پدرش میخائیل، یک معمار و در یک کشتی سازی کار می‌کرد و مادرش یک مسیچی بود. آن‌ها در سال ۱۹۱۰ به پترزبورگ نقل مکان کردند. سپس در سال‌های ۱۹۱۶ تا ۱۹۱۸ در انستیتو مهندسی عمران شهر پترزبورگ مشغول به تحصیل شد و بعد از آن تصمیم گرفت برای یادگیری هنرهای تجسمی وارد دانشگاه هنرهای زیبا شود. با وقوع انقلاب روسیه در سال ۱۹۱۷، او داوطلب خدمت سربازی در ارتش سرخ شد و مشغول به ساخت سازه‌های دفاعی و تولید سرگرمی برای سربازان شد. سپس در سال ۱۹۲۰، او به‌عنوان دستار صحنه وارد تئاتر پرولتکت در مسکو شد. در همان زمان به دلیل علاقه شدیدش به تئاتر کاپوکی ژاپن، فیلم کوتاه خاطرات گوموف که اقتباسی از بازی الکساندر آستروفسکی بود را ساخت که در بخشی از نمایش در سال به روی صحنه رفت. وی بلافاصله بعد از اولین مقاله خود درباره نظریه‌های ویرایش، ویرایش شده توسط شاعر بزرگ ولادیمیر مایاکوفسکی، معطوف به سینما شد و اولین فیلم بلند خود اعتصاب را در سال ۱۹۲۴ ساخت. این فیلم از سوی روزنامه پراودا «اولین اثر انقلابی سینمای ما» توصیف شد. او در این فیلم به دنبال شیوه‌های جدید تدوین و مونتاژ و فیلم‌برداری بود و این تلاش‌ها منجر به ارائه تئوری مونتاژ معروف او شد. او این ایده را از شیوه خط‌نویسی ژاپنی فراگرفته بود. به‌عنوان مثال در این فیلم که بازگو کننده سرکوب اعتصابات توسط سربازان تزار است، آیزنشتاین عکس‌های کارگرانی که توسط مسلسل درو شده بودند را با عکس‌هایی از گله گاو که در حال سلاخی شدن در کشتارگاه هستند کنار یکدیگر گذاشت. او که مجذوب این تئوری شده بود فیلم رزم‌ناو پوتمکین را در سال ۱۹۲۵ ساخت. این فیلم بیان می‌کند که چگونه می‌توان با استفاده از عناصری ساده دل‌سوزی (سمپاتی) مخاطب را به دست آورد و بتوان کاری کرد که وی با یک گروه مشخص از طرفین فیلم (در این‌جا ملوانان شورشی) هم‌ذات‌پنداری کند و از گروه دیگر (قزاق‌های تزاری) متنفر باشد. این فیلم هنوز هم در میان شاهکارهای سینمای جهان باقی مانده است.

در سال ۱۹۵۸ توسط یک نظرسنجی بین‌المللی منتقدان به عنوان بهترین فیلمی که تا کنون ساخته شده، انتخاب گردید. فیلم بعدی او اکتبر: ده روزی که دنیا را تکان داد، یک فیلم صامت که راجع به بزرگداشت دراماتیک انقلاب اکتبر است که برای دهمین سالگرد این واقعه، در سال ۱۹۲۸ ساخته و منتشر شد. این فیلم فضای دو ساعته انتقال قدرت دولت در انقلاب سال ۱۹۱۷، ورود به صحنه لنین، و مبارزه میان بلشویک‌ها و دشمنان سیاسی و نظامی‌شان است. سپس فیلم خط‌مشی عمومی که به نام «کهنه و نو» تغییر نام یافت را ساخت. او این فیلم با استفاده از شعر موسیقیایی و ساکن در فضایی پر هرج و مرج را که درباره سیاست‌های کشاورزی روسیه شوروی بود، کارگردانی کرد و البته و با سانسور زیاد مواجه شد. او در سال ۱۹۲۹ برای فیلم‌برداری فیلم ترانه‌های احساسی که ترکیبی از تصاویر و موسیقی بود به پاریس رفت. سپس در سال ۱۹۳۰ برای همکاری با استودیو پارامونت به هالیوود رفت. او بر روی اقتباسی از رمان آل اور (طلای مستتر) نوشته بلز ساندرا و تراژدی آمریکایی، نوشته تئودور درایزر کار کرد. او با امتناع از خواسته استدیو به تغییر فیلم‌نامه قراردادش باطل شد و سپس در سال ۱۹۳۲ به مکزیک رفت و با سرمایه جمع‌آوری شده توسط رمان‌نویس آبتون سینکلر، فیلم زنده‌باد مکزیک را کارگردانی کرد. این فیلم به دلیل مسائل مرتبط با بودجه، همراه با نارضایتی استالین در طول مدت اقامت آیزنشتاین در مکزیک هرگز به پایان نرسید. وی در اواخر سال ۱۹۳۲ به شوروی بازگشت ولی مقامات دولتی تا سه سال به او اجازه فیلم‌سازی ندادند. سپس در سال ۱۹۳۶، توانست ساخت فیلم بژین مدوف، اولین فیلم صامت خود را آغاز کند. این فیلم درباره گروهی از جوانان پیشگام بود که از یک مزرعه اشتراکی در مقابل گولاک‌ها (دهقان‌های ثروتمند) دفاع می‌کردند. این فیلم هرگز اکران نشد چون به دلیل تفسیر شاعرانه آن از واقعیت به آن لقب «فرمالیستی» دادند و دولت خواستار نگرش دیگری به مزارع جمعی بود. فیلم بعدی او الکساندر نوسکی (۱۹۳۸)، روایتی تاریخی از مقاومت مردم روسیه در مقابل متجاوزین «توتون» بود اما به‌خاطر توافق نامه‌ای که کمی بعد میان استالین و هیتلر منعقد شد این فیلم اکران نشد تا آن‌که بار دیگر با آغاز جنگ جهانی دوم و تجاوز آلمان نازی به روسیه شوروی اجازه پخش پیدا کرد. آخرین فیلم او فیلم ایوان مخوف بود. این فیلم در ژانر حماسی و بصورت زندگینامه در دو قسمت ساخته شد. قسمت اول آن در سال ۱۹۴۴ اکران شد و مورد تحسین استالین قرار گرفت و جایزه استالین را در سال ۱۹۴۶ نصیب ایزنشتاین کرد و قسمت دوم آن سال‌ها پس از مرگ ایزنشتاین در سال ۱۹۵۸ اجازه پخش یافت. آیزنشتاین با توسعه فیلم نامه قصد داشت قسمت سوم این فیلم را نیز بسازد که توقیف طولانی قسمت دوم مانع انجام کارش شد. سرگی آیزنشتاین در ۱۹۴۸ پس از یک سکنه قلبی در ۵۰ سالگی درگذشت.

خود مردم شوروی و چین و اروپای شرقی، پس از آثار اولیه‌ای که به فاصله‌ای کوتاه با انقلاب‌های عدالت‌خواهانه‌شان رخ داد، دیگر درگیر هر درد و رنج مسئله‌ای بودند جز استثمار کارگران یا توهین به این طبقه در محیط اجتماعی و محیط کار. جای دیگری اما بود که فیلم‌های کارگری را می‌شد در بدنه اصلی سینما هم دید؛ جایی که فقیرترین مردم آن برای این نوع فیلم‌ها بلیت می‌خریدند و پشت در سالن‌ها صف می‌کشیدند و سینمای کارگری منحصر به جشنواره‌های هنری باقی نمی‌ماند. جایی که مردم در سالن‌های سینما همراه با فریاد حق‌طلبانه کارگران داخل فیلم فریاد می‌زدند، چنان‌که انگار این واقعا یک شورش یا انقلاب کارگری است و مخاطبان سینما می‌خواستند به برادران ناشناخته اما هم‌لباس خودشان در فیلم‌ها ببینند. این‌جا همان جایی است که سینما شورانگیزترین صحنه‌ها را از بازخورد مخاطبان در فرازها و مقاطع مختلف تاریخ دریافت کرده و سینما در هیچ‌جای دنیا به اندازه هندوستان محبوب نبوده است. فیلم‌های کارگری هندوستان فصل مهمی از سینمای کارگری جهان را از دوران آثار کلاسیک تا به حال تشکیل داده‌اند. در آمریکا

هم سینما بسیار محبوب است و اتفاقاً این کشور، مهم‌ترین قطب سرمایه‌داری آن است و کارگران شدیداً استثمار می‌گردند. واضح است که جامعه آمریکا و خیلی از هنرمندانش در این وضعیت واکنش‌های متعددی به مسائل مرتبط با کارگران بدهند. این البته جزء جریان اصلی سینمای آمریکا نیست.



فیلم ده روزی که دنیا را لرزاند

بهترین فیلم‌ها را در این زمینه مصری‌ها ساختند که سینمای اجتماعی قدرتمندی داشتند و البته دهه‌هاست از آن شکوه و رونق خبری نیست. اما سینمای موسوم به اجتماعی ایران درحقیقت سینمای طبقه متوسط است. فیلم‌های ایرانی مرتبط با موضوعات کارگری را به دو دوره می‌توان تقسیم کرد؛ دوره‌ای که سینما نگاه همدلانه‌تری به کارگران و به‌طور کل طبقات پایین‌تر داشت و دوره متاخر که نگاهی کاملاً ستیزه‌جو و حتی گاه فاشیستی به کارگران و طبقات فرودست رایج شده است. در کشورهای شرق آسیا خصوصاً کره جنوبی و ژاپن نوع نگاه به موضوع کارگران یک‌سره متفاوت است. جوامع این‌چنینی که شدت رقابتی بودن زندگی، اضطراب روحی فراوانی در دل افراد ایجاد کرده و باعث رتبه بالای این دو کشور در رده‌بندی‌های جهانی خودکشی شده است، مسئله کارگران را طور دیگری می‌بینند. تلاش برای صعود و در کمین بودن ورشکستگی و سقوط، مسائلی هستند که به‌عنوان تم و درونمایه در آثار ژاپن و کره جنوبی فراوان یافت می‌شوند. یک نوع سینمای همدلانه با کارگران هم وجود دارد که روایت اتحاد و طغیان و مقاومت نیست، اما در عوض نسبت به زرق و برق سرمایه‌داری و فریب‌هایش افشاگری می‌کند. این را در حقیقت می‌توان در اروپا بیش‌تر دید.

در مصر در دوره‌ای از تاریخ سینمایش فیلم‌های متعددی با خصلت داشت و یوسف شاهین، فیلم‌ساز افسانه‌ای مصر یکی از مهم‌ترین چهره‌های آن بود. یکی از مهم‌ترین فیلم‌های شاهین در این زمینه «سرزمین»، محصول ۱۹۶۹ است که در میان ده فیلم برتر تاریخ سینمای مصر هم قرار گرفته است. در این فیلم، به‌همان‌گفت‌مان‌های رایج در سینمای کارگری پرداخته شده است؛ مثل ظلم اربابان و اتحاد کارگران اما چیزی که متمایزش می‌کند، روایت معنوی آن است. روایتی که به‌صورتی رمزی و محو مطرح می‌شود. فیلم با نمایی از خاک آغاز می‌شود و در خاک به پایان می‌رسد. در سکانس آغازین، دستی دیده می‌شود که قبل از کندن چند برگ، به آرامی خاک را در اطراف یک گیاه پنبه جوان می‌ریزد. در پایان فیلم، همان دست که اکنون خون‌آلود است، زمین مزرعه‌ای را که به‌زودی با خاک یک‌سان می‌شود چنگ می‌زند و صاحب آن به‌سوی مرگ کشیده می‌شود. این تصاویر قدرتمند، هم موضوع اصلی فیلم، یعنی مالکیت زمین به‌عنوان هویت، ابزار بقا و میدان جنگ سیاسی پرمشغله را نمادینه می‌کند و هم از زمین به‌عنوان مبدا و مقصد چرخه حیات یاد کرده است. فیلم از رمان سوسیالیستی-رئالیستی عبدالرحمن الشرفاوی که به‌همین نام در سال ۱۹۵۴ نوشته شد، اقتباس شده است.

وقتی صحبت از سینمای ژاپن می‌شود، غیر از تکنولوژی پیشرفته و تعدادی رسوم متفاوت، یکی از اولین چیزهایی که به ذهن هر کس می‌رسد، جامعه‌ای به‌شدت کاری است. اتفاقاً سینمای ژاپن هم به این موضوع با تبحر بالا پرداخته و لاقلاً ۱۰۰ فیلم در فهرست‌های معتبر به‌عنوان آثار کارگری سینمای ژاپن کدگذاری شده‌اند. اما توجه به یک تم پرتکرار در سینمای کارگری ژاپن لازم است؛ تم سقوط. جامعه شدیداً رقابتی ژاپن همیشه افراد کوشا و ثروتمند را در معرض سقوط و ورشکستگی قرار می‌دهد و بحران اقتصادی دهه ۹۰ ژاپن یکی از نمونه‌های حیرت‌انگیز این ماجراست. دست و پا زدن برای نجات از محدودیت‌های طبقاتی، یک تم تکرارشونده دیگر در سینمای ژاپن است که به‌نوعی تلاش برای فرار از سقوط هم محسوب می‌شود. فیلم «عزیمت» به کارگردانی یوجیرو تاکیتا، محصول ۲۰۰۸ میلادی که برنده جایزه اسکار شد یکی از نمونه‌های شاخص سینمای ژاپن در این زمینه است. فیلمی که نشان می‌دهد یک نفر چه‌طور حاضر می‌شود برای گذران زندگی، عجیب‌ترین شغل را بپذیرد.

کره جنوبی هم به‌عنوان برادر کوچک‌تر ژاپن، همان ساختار اجتماعی را دارد. در دانشگاه‌های کره می‌گویند که هنگام اشغال این کشور به دست ژاپن، غیر از قالب تفکر ژاپنی که به موضوع توسعه و تکنولوژی مربوط می‌شد، بخشی از فرهنگ ژاپن هم به کره نفوذ کرده است. فیلم «انگل» به کارگردانی بونگ جونگ‌هو و محصول ۲۰۱۹ میلادی، که نه تنها اسکار بهترین فیلم غیرانگلیسی‌زبان، بلکه عنوان بهترین فیلم سال را در این مراسم کسب کرد، یک نمونه از تلاش کارگران فرودست برای برنده شدن در قمار زندگی است که با قلب و چالش‌های پس از آن همراه می‌شود. این اضطراب و تنش زندگی توسعه‌طلبانه و ناامن را در بسیاری از فیلم‌های موج نوی کره می‌توان دید و سریال «بازی ماهی مرکب» که یکی از فیلم‌سازان موج نو آن را ساخت هم همین تم و درونمایه را داشت.

ارتباط سینمای هند با دغدغه‌ها و رویاهای توده مردم، اصلی‌ترین عاملی است که به ظهور و بقای آن کمک کرده است. هندوستان سینما را به کالایی لوکس و تزئینی تبدیل نکرده که تنها بخشی از جامعه و لایه باریک از طبقات اقتصادی-اجتماعی مخاطبش باشند و خود را در آن را ببینند. از همین رو، فیلم‌های هندی به مسائل مردم فرودست و مخالفت آن‌ها با اربابان کارخانه‌دارهای بزرگ، رجال متنفذ سیاسی و سرکردگان باندهای مافیایی زیاد می‌پردازد.

در میان فیلم‌های مختلف هندی که به این موضوع خصوصاً از نگاه کارگری پرداخته‌اند از دهه ۵۰ میلادی آغاز شده که با ساخته شدن یک فیلم مهم به نام «نایا داور» به کارگردانی پی. آر. چوپرا، فیلم‌ساز شهیر هندی در اوایل جوانی‌اش رقم خورد. این فیلم که سال ۱۹۵۳ اکران شد و به مبارزه کارگران برای احقاق حقوق‌شان می‌پرداخت، چند سال است که به یکی از آثار کالت سینمای هند تبدیل شده است. پس از آن در دهه ۷۰ میلادی هم موجی از فیلم‌های قهرمان‌محور کارگری به راه افتاد که چهره اصلی بیش‌ترشان آمیتا باچان مرد افسانه‌های سینمای هند بود. «نمک به حرام» در ۱۹۷۳، «دیوار» ۱۹۷۵، «سنگ سیاه» ۱۹۷۹ و پس از آن «کولی» در ۱۹۸۳ تعدادی از این فیلم‌ها با شمایل آمیتا باچان بودند. در سال ۱۹۸۳ پی‌آر چوپرا تهیه‌کننده فیلمی شد که پسرش راوی چوپرا آن را کارگردانی می‌کرد. فیلمی به نام مزدور که باز هم به مسائل کارگری و دغدغه‌های طبقه محروم و فرودست می‌پرداخت و یکی از آثار شاخص این جریان شد. در سال‌های بعد، سینمای هند با ستاره‌های جدیدی آشنا شد و قصه‌هایش البته با شیئی ملایم به سمت‌وسوی دیگری رفتند. ستاره‌هایی که با بدن‌های تراش‌خورده و ورزیده مصنوعی، مقداری با زیست طبیعی و ساده مردم هند تفاوت داشتند. بالاخره پس از چند دهه حرکت به سمت فضاهای لاکچری، طی سال‌های اخیر هند دوباره عزمی محسوس برای بازگشت به همان سینمای توده‌ای را در دستور کار قرار داده است.

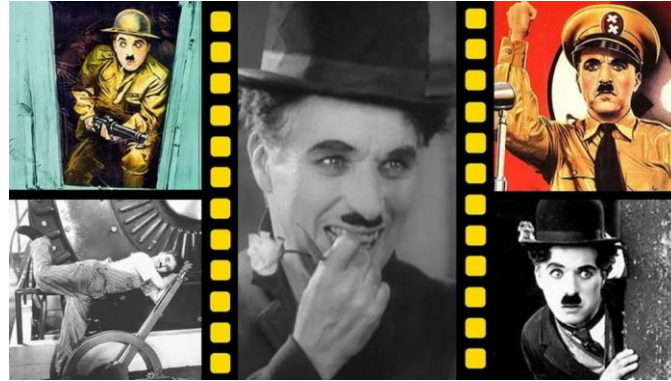


فیلم سرزمین و آزادی 1995 Kenneth Charles Loach

فیلم‌ساز بریتانیایی کنث چارلز لوچ Kenneth Charles Loach، در نیم قرن فیلم‌هایی ساخته است که به تجربیات سیاسی و اجتماعی طبقه کارگر می‌پردازد. لوچ از همان اولین نمایش‌های تلویزیونی شبکه بی‌بی‌سی تا فیلم‌های که جوایز نخل جشنواره کن را دریافت کرده‌اند، همیشه برای به چالش کشیدن وضعیت سیاسی سماجت و پافشاری فراوانی به خرج داده که به مباحثات و مشاجرات زیادی دامن زده است. در حالی که رسانه‌های راست‌گرا به او لقب «فیلم‌ساز دیوانه‌ی غضبناک» داده‌اند و کارهایش را «خطابه‌های مارکسیستی» می‌خوانند، او به‌واقع فیلم‌سازی باوجدان و حقیقت‌طلب است. مناظرات سیاسی آتشین همیشه جزوی از کارنامه فیلم‌سازی ۵۰ ساله او بوده است. درست است که برخی از آثار او موفق به غلبه بر آموزه‌های ذاتی نیستند یا به دلیل کمبود پیچیدگی‌های سیاسی دچار محدودیت هستند؛ اما زمانی که پای به تصویر کشیدن صادقانه‌ی مردم طبقه کارگر می‌شود او یک قهرمان بلامنازع است. فقرا در فیلم‌های کن لوچ قربانیانی بیچاره نیستند. آن‌ها به محترمی و باوقاری افرادی هستند که به اصطلاح سطوح بالای جامعه را تشکیل می‌دهند و در عین حال به مقاومت علیه محصول فرعی همین جامعه طبقاتی می‌پردازند: فقر. متد کاری محبوب کن لوچ در فیلم‌سازی به این گونه است که ترجیح می‌دهد فیلم را به ترتیب زمانی وقایع، فیلم‌برداری کند و بخش‌های فیلم‌نامه مربوط به هر صحنه را در زمان فیلم‌برداری همان صحنه به بازیگران بدهد. او زمان کوتاهی به هر بازیگر می‌دهد تا برای آن صحنه آماده شود تا جای که ممکن است همه چیز طبیعی و کاملاً تازه از آب درآید. کن لوچ از دهه ۱۹۹۰ برخی از جذاب‌ترین فیلم‌های تاریخ سینما را به مخاطبانش ارائه کرده است. بخشی از این موفقیت مدیون همکاری او با فیلم‌نامه‌نویس، پل لورتی Paul Leverty است؛ کسی که در ۱۲ اثر از ۲۵ فیلم بلند کن لوچ مشارکت داشته است.

فیلم «سرزمین و آزادی»، این درام سیاسی پیچیده و پرجاذبه در طول جنگ داخلی اسپانیا در سال‌های ۱۹۳۶ و ۳۷ رخ می‌دهد. شخصیت اصلی داستان، دیوید (یان هارت - Ian Hart)، یک کمونیست مشتاق اهل لیورپول است که تصمیم می‌گیرد به رفقای خود در مبارزه با رژیم فاشیستی فرانکو بپیوندد. دیوید به گروهی از مبارزان می‌پیوندد که از آمریکا، ایرلند و دیگر بخش‌های اروپا با سلاح‌های منسوخ شده و قدیمی بدون هیچ آموزشی دوره‌م جمع شده‌اند. «سرزمین و آزادی» فقط بازسازی و به تصویر کشیدن یک مناقشه قدیمی نیست؛ این به همچنین هشدار علیه ایدئولوژی‌های راست افراطی است که هم‌چنان افراد ناراضی و خشن را به‌عنوان رهبر مردم و نفرت را به

عنوان مانیفست سیاسی خود ترویج می‌دهند. این فیلم تنها یک پرتره ساده از آرمان‌های کمونیستی در برابر فاشیسم نیست. این فیلم وقتی که به ثبت مبارزات تلخ داخلی (میان استالین و حزب کارگر POUM) و موانع لجستیکی می‌پردازد، پیچیده‌تر می‌شود. رهایی از رویا زدگی و بیداری دیوید هنگامی که عاشق دختری به نام بیانکا می‌شود که در خدمت نیروی شبه‌نظامی اسپانیا است، به درخشانی و زیبایی تمام به تصویر کشیده می‌شود. کن لوچ و نویسنده فیلم جیم آلن، تکنیک‌های ساختاری خوبی را برای توضیح یک وضعیت سیاسی کم‌تر شناخته شده برای کسانی که با این موضوع آشنایی ندارند انتخاب کرده‌اند. «سرزمین و آزادی» فیلمی بسیار مهم برای وضعیت سیاسی تحقیق‌آمیز کنونی است.



«چارلز اسپنسر چاپلین» کم‌دین ریزنقشی که انگار برای سرگرم کردن زاده شده بود، خانواده‌ای بسیار فقیر به دنیا آمد و در غیاب پدر و مادرش توانست خود را از زیر صفر به بام شهرت و ثروت برساند. چاپلین بدون تردید از تأثیرگذارترین افراد قرن بیستم و احتمالاً مشهورترین شمایل سینمایی تاریخ سینماست.

چارلی چاپلین در ۱۶ آوریل ۱۸۸۹ در لندن به دنیا آمد. او کم‌دین سینمای صامت، نویسنده، کارگردان، تهیه‌کننده و بازیگر پیشروی بود که راه را برای دیگر کم‌دین‌های شاخص سینما مانند وودی آلن هموار کرد. چاپلین پیش از ساخت اولین فیلم بلندش «پسریچه»، با مجموعه‌ای از فیلم‌های کوتاه شناخته می‌شد. او در اوایل نوجوانی شروع به اجرا کرد و در سال ۱۹۱۸ شخصیت ولگرد کوچولو را توسعه داد و فیلم‌های جذابی را کارگردانی کرد. چاپلین به سرعت به یکی از شناخته‌شده‌ترین چهره‌های جهان تبدیل شد. جایگاه او به عنوان یکی از سلاطین سینما و اساطیر صنعت سرگرمی دست‌نیافتنی است.

اولین ورود به صحنه چاپلین در سن ۵ سالگی اتفاق افتاد درست زمانی که مادرش روی صحنه مجروح شد و به یک‌باره چاپلین وارد صحنه می‌شود تا برای تماشاگران بازی کند. او در این باره می‌گوید: «این اولین ورود من به صحنه و آخرینش برای مادرم بود.» او پانتومیم را از مادرش که بازیگر تئاتر بود آموخت. او پس از مهاجرت به آمریکا در شرکت کارنو شروع به فعالیت کرد و در سال ۱۹۱۳ با بازی فوق‌العاده‌اش مورد توجه قرار گرفت و در شرکت فیلم‌سازی کی استون استخدام شد. ورود چاپلین به این شرکت با شهرت و موفقیت بسیاری همراه شد و توانست نخستین فیلم خود را به نام «ساختن یک زندگی» فیلم‌برداری کند.

چاپلین از سال‌های اولیه فیلم‌سازی تا دهه ۱۹۴۰، با ایجاد شخصیت‌های ماندگاری مانند «کارگر» در فیلم «شهر نور» و «دیکتاتور» در فیلم «دیکتاتور بزرگ» شهرت بسیاری یافت. وی علاوه بر بازیگری، کارگردانی، تهیه‌کنندگی، و نویسندگی در فیلم‌های خودش را نیز برعهده داشت. چارلی چاپلین، هم‌چنین در دوران سیاه و سفید سینما، به ایجاد اثرات هنری چشم‌گیر و اثرگذار در سینما مشغول بود و توانست احساسات گسترده‌ای را در مخاطبان از جمله خنده، ترس و همدردی را در مخاطبان به وجود آورد.

در دهه‌های بعدی، با ظهور سینمای صامت، ورود سینمای دارای سیستم صوتی و تکنولوژی‌های جدید، چارلی چاپلین تغییرات زیادی در سبک خود ایجاد کرد. او در سال ۱۹۴۰ فیلم «دیکتاتور» را منتشر کرد که به عنوان یکی از شاهکارهای فیلم‌سازی در تاریخ شناخته می‌شود. این فیلم ترکیبی از کمدی و درام است و به نقدهای اجتماعی و سیاسی عمیقی پرداخته است.

با ورود سینمای صوتی، چاپلین در سال‌های ۱۹۴۰ تا ۱۹۵۰ فیلم‌هایی با موضوعات مختلف و تنوع سبکی ساخت. او در سال ۱۹۴۷ فیلم «روشنایی» را تولید کرد که به جای استفاده از شخصیت «چارلی»، این بار به عنوان «کالیبو» ظاهر شد و این فیلم برای او به اولین نامزدی اسکار به عنوان بازیگر نقش اول منجر شد. در دهه‌های بعدی، چاپلین به عنوان یک هنرمند همه فن حریف در زمینه‌های مختلف هنری مانند موسیقی، نقاشی و ادبیات فعالیت کرد. وی در سال ۱۹۷۲ به منظور دریافت جایزه اسکار افتخاری به طور رسمی پس از تبعید مجدد به ایالات متحده بازگشت.

چارلی چاپلین به عنوان یک هنرمند ژرف و پیشرو در سینما و هم‌چنین به طور کلی هنر به شهرت زیادی دست یافت و از نظرات و هنرش تا همین امروز در سینما کمک می‌گیرند. در سال‌های پس از مرگ چارلی چاپلین، وی در جوامع هنری و فرهنگی به عنوان یکی از انسان‌های تأثیرگذار معرفی می‌شود. آثار و فیلم‌های وی، هم‌چنان در جشنواره‌ها و نمایشگاه‌های هنری به نمایش گذاشته می‌شوند و تحت بررسی‌های عمیق هنری و اجتماعی قرار دارند.

در سال ۲۰۱۱، موزه چارلی چاپلین در ویومیرا، سوئیس، به منظور نگه‌داری آثار و جوایز وی تأسیس شد. این موزه به عنوان یک مرکز مهم برای معرفی زندگی و آثار این هنرمند به مخاطبان جهانی جامه عمل به تن کرد. علاوه بر همه این‌ها، چارلی چاپلین به عنوان نمادی از داستان موفقیت و تحمل در مقابل سختی‌ها و مشکلات اجتماعی نیز شناخته می‌شود. زندگی‌نامه‌اش حکایت می‌کند که وی چگونه از یک کودک بی‌خانمان تا تبدیل شدن به یکی از مشهورترین هنرمندان جهان نشان‌دهنده عزم و پشتکار جزم کرده و در تمام مراحل زندگی‌اش نقش مهمی ایفا کرده است.

در حدود سال ۱۹۵۰ جنگ سرد به اوج خود رسیده بود و در آمریکا ترس شدیدی از کمونیست‌ها به وجود آمده بود. در آن سال سناتوری به نام جوزف مک‌کارتی اعلام کرد لیستی بلند بالا از چند کمونیست معروف دارد. نام چارلی چاپلین نیز در آن لیست بود. او زمانی که برای اولین نمایش فیلم روشنی‌های صحنه به لندن سفر می‌کرد از اخراج خود از آمریکا با خبر شد. به این ترتیب چاپلین به همراه خانواده‌اش از ژانویه ۱۹۵۳ در خانه زیبایی در سوئیس زندگی کرد و تا سال ۱۹۷۲ به آمریکا بازنگشت.

چاپلین در جواب اتهام‌ها گفت: «من یک هنرپیشه هستم نه سیاست‌مدار.» در سال ۱۹۵۴ جوزف مک‌کارتی و همراهانش رسوا شدند؛ زیرا مشخص شد مدارکی که برای افشای کمونیست‌ها به کار برده بودند جعلی بود. سال ۱۹۷۲، سال بازگشت شکوهمند چارلی به آمریکا بود و در نیویورک هدیه باران شد و مدال ارزشمند هندل به او اهدا گردید.

در اوایل سال ۲۰۱۲ اداره اطلاعات داخلی بریتانیا (MI5) گزارشی را منتشر کرد که نشان می‌داد چارلی چاپلین به درخواست آمریکا و به خاطر «گرایش‌های کمونیستی» در دوره‌ای توسط این اداره تحت نظر و بازرسی قرار داشته است. اما هیچ‌گاه نتوانستند مدرکی دال بر ارتباط چارلی چاپلین و گروه‌های کمونیستی بیابند. همچنین در این مدارک عنوان شده که اداره ام‌آی‌فایو (MI5)، موفق نشده که محل اصلی تولد چارلی چاپلین را کشف کند. همچنین جمع‌بندی (MI6) این بود که چاپلین ممکن است از طرفداران کمونیست‌ها باشد ولی در این مورد رادیکال نیست. اما چاپلین به عنوان یکی از قربانیان مک‌کارتیسم شناخته می‌شود.

چاپلین هنرمند عمیق و بزرگی بود. بهترین نمونه نقد اجتماعی چاپلین، فیلم «دیکتاتور» بزرگ است. او با فضا سازی درست در شرایط آن زمان به نقد اصولی پرداخته است.

با گذشت زمان چاپلین توانست ۳۴ فیلم کوتاه بسازد و توجه منتقدان و فیلم‌سازان را جلب کند. از جمله فیلم‌های او می‌توان به «ضربه فنی»، «شانگهای»، «زندگی سگی»، «دوش فنگ»، «پسر بچه»، «جویندگان طلا»، «سیرک»، «روشنایی‌های شهر»، «عصر جدید»، «دیکتاتور بزرگ» اشاره کرد. او با استودیوهای کی اتسون (۱۹۱۴)، استودیو اسنای (۱۹۱۸-۱۹۱۵)، میوجوال (۱۹۱۷-۱۹۱۶)، فرست نشنال (۱۹۲۳-۱۹۱۸)، یونایتد آرتیستز (۱۹۵۲-۱۹۲۳) همکاری کرد.



نخستین فیلم ناطق چاپلین «دیکتاتور بزرگ» نام داشت که اثری ضد نازی بود. این فیلم به نقد ناپسامانی دنیا و جنگ‌ها می‌پردازد. این فیلم چاپلین را به اوج شهرت کشاند و توانست نامزد دریافت جایزه اسکار در رشته‌های بهترین فیلم، بهترین فیلم‌نامه غیراقتباسی و بهترین بازیگر نقش اول مرد در سال ۱۹۴۱ شود. در فیلم دیکتاتور بزرگ، چاپلین در دو نقش بازی می‌کند یک آرایشگر یهودی و دیگری شبه هیتلر. در سکانسی از فیلم به اشتباه آرایشگر را به جای دیکتاتور می‌گیرند و می‌خواهند که او سخنرانی کند از دیالوگ‌های ماندگار این صحنه می‌توان به این بخش اشاره کرد: «متأسفم، اما نمی‌خواهم حکمران باشم. کار من نیست. نمی‌خواهم به کسی فرمانروایی یا غلبه کنم، بلکه مایلم در صورت امکان به همه یاری برسانم یهودی، کافر، سیاه، سفید. همه می‌خواهیم به یکدیگر کمک کنیم. آدمی این‌گونه است.»

نکته مهم در طرح اولیه چاپلین برای ساخت این فیلم این است که در آن زمان نه تنها بسیاری از مردم جهان بلکه حتی برخی از سیاست‌مداران اروپایی نیز خطر چندانی از جانب هیتلر احساس نمی‌کردند و بر این گمان باطل بودند که او تنها فردی خودشیفته است که می‌خواهد با برخی تحرکات سیاسی، نظر توده‌های تحقیرشده آلمانی در جریان جنگ جهانی اول و صلح ورسای و مردمان مستأصل از بی‌ثباتی‌های موجود در جمهوری وایمار را به خود جلب کند.

چارلی چاپلین در سال ۱۹۳۷ ساخت فیلم «دیکتاتور بزرگ» را شروع کرد و فیلم برداری این اثر در مجموع، ۵۳۹ روز طول کشید. در این فیلم چاپلین به طرزی آشکار، شخصیت هیتلر و موسولینی را مدنظر قرار داده و با تغییر هوشمندانه و گویای نام‌های افراد و اماکن، نگرانی خود را از قدرت گرفتن آن‌ها نشان می‌دهد.

نکته مهم در طرح اولیه چاپلین برای ساخت این فیلم، این است که در آن زمان نه تنها بسیاری از مردم جهان بلکه حتی برخی از سیاستمداران اروپایی نیز خطر چندانی از جانب هیتلر احساس نمی‌کردند و بر این گمان باطل بودند که او تنها فردی خودشیفته است که می‌خواهد با برخی تحرکات سیاسی، نظر توده‌های تحقیرشده آلمانی در جریان جنگ جهانی اول و صلح ورسای و مردمان مستأصل از بی‌ثباتی‌های موجود در جمهوری وایمار را به خود جلب کند.

بر همین اساس بود که بریتانیا و شوروی در مقاطع مختلف با هیتلر قراردادهای صلح بستند، شاید در مخیله دولت مردان روسی و انگلیسی نمی‌گنجید که زیاده‌خواهی‌های هیتلر به چیزی فراتر از الحاق بخش‌هایی از مناطق حائل میان فرانسه و آلمان (راین‌لند) یا اتریش و چکسلواکی، منجر شود.

آنچه آن‌ها در روحیه هیتلر نمی‌دیدند و هنرمندی، چون چاپلین نشانه‌های آن را در «دیکتاتور بزرگ» دید، عطش سیری‌ناپذیر دیکتاتورها به کسب و حفظ و بسط قدرت همه‌جانبه خویش است و این مهم در عالم واقع فقط آن‌گاه برای اروپائیان خطر هیتلر را پررنگ کرد که آلمان نازی در سپتامبر ۱۹۳۹ به لهستان نیز حمله کرد و به این ترتیب، آتش جنگی جهانی و خانمان‌برانداز برافروخته شد که چهره دنیا را به کلی دگرگون کرد.

با این همه، در همان زمان نیز در آمریکا، هیتلر طرفدارانی داشت و بسیاری از مردم و حتی برخی از روشنفکران آمریکایی معتقد بودند که دولت آمریکا نباید در جنگ میان آلمان و دیگر کشورهای اروپایی دخالت کند.

در همین زمینه نگاهی به کتاب «مکتب دیکتاتورها» نوشته اینیاتسیو سیلونه، نویسنده مشهور ایتالیایی گویای نکات درخور توجهی است؛ اثری که داستان مرکزی آن سفر دو آمریکایی به اروپا برای آموختن فنون و شگردهای دیکتاتوری و ایجاد نظامی استبدادی براساس این آموزه‌ها در آمریکا است.

از این منظر، آن اتفاق که چشم آمریکایی‌ها را نیز به خطرات عالم‌گستر جنگ و پیامدهای وخیم حضور دیکتاتورهایی، چون هیتلر روشن کرد و به آن‌ها فهماند که خطر هیتلر و هم‌پیمانان ایتالیایی و ژاپنی او خطرتر از آن است که در وهله نخست گمان می‌بردند، حمله ژاپن به بندر پرل هاربر در دسامبر ۱۹۴۱ بود و تازه آن موقع اهمیت بینش چاپلین درک شد.

«دیکتاتور بزرگ» نخستین اثر کاملاً ناطق چاپلین بود و از این نظر که هیتلر را دستمایه ساخت فیلمی سینمایی کرده بود، در تاریخ سینما یکه‌تاز و ماندگار است. نمایش این فیلم البته در ایتالیا و آلمان و کلیه کشورهای اشغال‌شده به دست آن‌ها ممنوع شد، اما هیتلر خود، فیلم را به تماشا نشست و حتی گفته می‌شود آن را خنده‌دار یافته است.

شبهاتی که چهره واقعی چاپلین با سیمای هیتلر داشت و البته سبیل‌های مسواکی، تاثیر فراوانی در تاثیرگذاری این فیلم داشت، اما نکته جالب توجه این است که سال‌ها پیش از ساخت «دیکتاتور بزرگ» که هجویه‌ای عریان بر شخصیت مضحک هیتلر است، دیگرانی شباهت‌هایی میان شخصیت «ولگرد کوچولو»ی چاپلین و هیتلر دیده بودند و برای نمونه ویلیام شایرر در کتاب «ظهور و سقوط رایش سوم» از این سخن می‌گوید که از نظر دیگران، هیتلر «سبیلی شبیه چارلی چاپلین داشت و در وین ولگردی به تمام معنا بود.»

تروتان تودوروف در مقاله‌ای با نام «آوانگارد و توتالیتاریسم» نظر مخاطبان را به وجه اشتراکی میان دیکتاتورها و هنرمندان جلب می‌کند که همانا رادیکالیسم و بنیادگرایی آن‌هاست. منظور تودوروف این است که در جوهره این دو نوع شخصیت، این استعداد وجود دارد که بی‌اعتنا به واقعیت‌ها و شرایط موجود و سنت‌های پیرامونی، جهانی نو، ساخته شود که در آن نشانی از گذشته وجود ندارد و همه چیز رنگ تازگی و ابداع خلاقانه دارد.

وقتی به ماجرای ساخت «دیکتاتور بزرگ» از این منظر نظری نگریسته شود، آن‌گاه اهمیت کار چاپلین بیش از پیش خود را نمایان می‌سازد، زیرا چاپلین نیز در این اثر علاقه و تمایل دیکتاتور به هنر را نشان می‌دهد؛ از نواختن پیانو تا ایستادن در برابر نقاشان و مجسمه‌سازان. فراتر از این می‌دانیم که هیتلر درکی دقیق از اهمیت نمایش و اجرای تبلیغاتی داشت و به همین دلیل سخن‌رانی‌های خود را با وسواس مورد بررسی قرار می‌داد و چونان بازیگری توانا می‌کوشید به انواع ترفندها، مخاطبان را مسحور سخنوری و شور و هیجانی که در تمامی اندامش جریان می‌یافت، کند.

دیکتاتورها در آرزوی تسلط کامل بر جهان هستند، اما در کنار این که چاپلین آن را در فصل درخشان بازی با بادکنک کره زمین نمایش می‌دهد، چاپلین در بخش‌هایی که دیکتاتور را در حال انجام برنامه‌های روزانه‌اش نشان می‌دهد پرده از رازی دیگر نیز برمی‌دارد و آن آرزویی است که دیکتاتورها برای تسلط بر «خود» دارند تا به این طریق، انسان تراز نوین را نخست در وجود خود به‌منصب ظهور برسانند و سپس آن را به الگویی برای تقلید توده‌ها درآورند.

«عصر جدید» نام به یاد ماندنی‌ترین فیلم چاپلین است. فیلمی که در آن کارگران مشغول کار هستند و می‌خواهند ساعات کاری خود را افزایش دهند. صحنه چرخند و حضور چاپلین یکی از بهه یادماندنی‌ترین سکانس‌های این فیلم است که ماشین‌نیست و انسان مدرن را نقد می‌کند. اتهامی که به فیلم عصر جدید داده شد تبلیغ کمونیست بود و همین امر سبب شد مخاطبان با سردی رو به رو شوند. چارلی در این فیلم به از خودبیگانگی و از بین رفتن خلاقیت هنری با وجود حرکت‌های مکانیکی انبوه اشاره می‌کند.

«جویندگان طلا» فیلمی که با دغدغه‌های چاپلین ساخته شد و درباره رنج افرادی است که در آن برهه از زمان به دنبال معادن طلا می‌گشتند. از به یادماندنی‌ترین صحنه‌های این فیلم صحنه پختن و خوردن یک چکمه توسط چاپلین است. هنر چاپلین ایجاد لحظه‌های

زیبا است او در آغاز فیلم جویندگان طلا در میان تپه‌های یخ تنها است و بعد به دنبال افرادی راه می‌افتد در این میان خرسی به دنبال او می‌افتد شما بودید چه می‌کردید؟ هر هنرمند دیگری بود حرکات شیرین کاری و ترس اغراق شده را به مخاطب نشان می‌داد، اما چاپلین با هوشمندی تمام متوجه خرس نمی‌شود و بی‌خیال از جهان عصایش را در هوا تکان می‌دهد. وقتی حیوان می‌رود تازه چاپلین احساس می‌کند چیزی در اطراف اش است زمانی که بر می‌گردد اثری از خرس نیست.

چارلی چاپلین با تأثیرات فرهنگی و هنری خود، به‌عنوان یکی از بزرگ‌ترین هنرمندان تاریخ سینما شناخته می‌شود و ارثی غنی از آثار هنری برای نسل‌های آینده جا گذاشته است. پس از مرگ چارلی چاپلین در سال ۱۹۷۷، وی به‌عنوان یکی از میراث اصلی صنعت سینما به نماد فرهنگی تبدیل شد. او در طول دوران حرفه‌ای خود حدود ۸۰ فیلم ساخته و نقش‌های متنوعی ایفا کرده است. نیمه اول قرن بیستم را با تأثیر قابل‌توجهی که بر روی صنعت سینما داشت توانست سبک کمدی را به درجه بالایی ارتقا دهد و هم‌چنین در سراسر جهان شهرت و مخاطبین و طرفدارن فراوانی پیدا کرد.

هم‌چنین وی به‌عنوان یک فرد با نگرش‌های اجتماعی و سیاسی قوی شناخته می‌شود. در دوران جنگ جهانی دوم، چاپلین در فعالیت‌های خیریه و حمایت از نیازهای جامعه نقش مهمی ایفا کرد. در دهه ۱۹۵۰ نیز به دلیل برخورداری از نگرش‌های سیاسی کمونیستی نسبت به دولت آمریکا، به مشکلات قانونی برخورد و از ایالات متحده به فرانسه تبعید شد. او پس از مدتی به ایالات متحده بازگشت و تا پایان عمر خود فعالیت‌های هنری و اجتماعی اش را ادامه داد.

چارلی چاپلین در سال ۱۹۵۴، به‌دلیل تلاش در راه صلح و دوستی میان ملل برنده جایزه بین‌المللی صلح از شورای جهانی صلح شد. وی سرانجام در ۲۵ دسامبر ۱۹۷۷ در سن ۸۸ سالگی در سوئیس درگذشت.



اگر به سینمای ایران برگردیم اشاره به یک جهت‌گیری حکومت برای تسخیر تمام و کمال سینما، واقعه بسیار مهمی است. در اسفندماه ۱۳۸۸، مصوبه مهمی در مورد توسعه و شتاب روند خصوصی‌سازی تصویب می‌شود. شدت گرفتن روند خصوصی‌سازی و به تبع آن، محروم‌سازی آحاد زیادی از مردم تنها در حوزه اقتصادی، آموزشی و درمانی نبود؛ بلکه در عرصه فرهنگ و هنر و از جمله در سینما نیز چه در زمینه تولید و چه در زمینه توزیع و اکران تأثیر گذاشت.

در آبان ماه همان سال ۱۳۸۸، چهل و شش نفر از سینماگران در نامه‌ای اعتراضی از روند روبه‌رشد سرمایه‌سالاری در سینمای ایران انتقاد می‌کنند:

«رودرویی مستقیم با مردم حق هر سینماگری است و نیز حق مردم است که فیلم‌های متفاوت ببینند؛ اما انحصارطلبی راه را بسته است. جریان بین ما و شما فاصله انداخته است. این جریان خواستار حاکمیت پول و سرمایه است و هر کس برای این حاکمیت فیلم نسازد، با شگردهای بازاری تنبیه می‌شود.»

اگر پیش از این، معضل دستی از ساختار بود که با تیغ سانسور بر آثار زخم می‌زد یا مجوز اکران نمی‌داد، این بار سینماگران از دست نوظهوری از ساختار پرده برداشتند که با سازوکاری پنهان در فضای هنری تعیین می‌کند چه چیز ساخته شود و چه چیز نمایش داده شود. بنا به تحلیلی، یکی از علل اصلی گسترش و تسریع اجرای سیاست‌های خصوصی‌سازی از سوی حاکمیت افزایش گستره‌ی ذی‌نفعان البته در میان حلقه کوچک خواص وفادار به حاکمیت بود. در عرصه فرهنگ و سینما هم شاهدیم که با خصوصی‌سازی و شیوع سرمایه‌محوری در تولید و پخش فیلم‌ها، بخش خصوصی بدل به بازوی امین برای حاکمیت می‌شود. بخش خصوصی هم بنا به منطق سود و هم سیاست عدم تنش با ساختار سیاسی‌ای که امتیازات خود را مدیون آن است، فضا را در اختیار ساخت و پخش فیلم‌های سرگرم‌کننده و بازاری قرار می‌دهد تا در همدستی با سازوکار سانسور فضای سینما را بیش از پیش از فیلم‌های انتقادی-اجتماعی پاک کند و بنا به تعریفی، فضا را از سینمای مردمی بیش از پیش بزداید. بخش خصوصی نشان داد که نه تنها در بسط منطق سود و سرمایه بلکه حتی در حفاظت از خط قرمزهای امنیتی-سیاسی و بازتولید ایدئولوژی‌های سیاسی-فرهنگی نظام حاکم در فرم‌های روزآمد از ساختار دولتی توانمند تر است. در پی این روند، از سویی شاهد معدود بودن فیلم‌های مستقل و به تبع آن فیلم‌هایی که در آن کارگر و کارگری بازنمایی شده باشد،

هستیم و از سوی دیگر شاهدیم که در عمده فیلم‌هایی که در آن به انحاء مختلف کارگران بازنمایی شده‌اند، این بازنمایی با دیدگاه ایدئولوژیک حاکم بر جامعه و در روندی نهادمند در جهت سرکوب و نامرئی‌ساختن کارگران صورت گرفته است. در این راستا، فیلم‌ها را می‌توان به دو دسته کلی تقسیم کرد. دسته اول، فیلم‌هایی که به‌طور ویژه بر بازنمایی کارگران، مشکلات آنان و شکاف‌های متقاعی که به استثمار و انقیاد آنان منجر شده است، توجه دارد، دسته دوم فیلم‌هایی که کارگران در آن حضور دارند اما نحوه بازنمایی متشکل از وجوه فرعی و محتوایی به‌نحوی مفصل‌بندی شده است که کارگران و مسایل‌شان نامرئی باقی بمانند و این شرایط خودبه‌خود منجر به این می‌شود که مکانیسم‌های فرودست‌سازی کارگران نادیده گرفته شود؛ با دیدی ایدئولوژیک به مسایل آنان نگریده شود و چه بسا خود کارگران و دیگر طبقات فرودست به‌عنوان مسئله بازنمایی شوند. فیلم پسر-مادر، ساخته مهناز محمدی، روایت یک زن کارگر سرپرست خانواده به‌نام لیلیا و دو فرزندش است در میانه بحران‌ها. فیلم در نیمه اول، از زاویه دید لیلیا و در نیمه دوم، از لنز پسرش است.



کارخانه محل کار زن، در شرف ورشکستگی و درحال اخراج کارگران با عنوان تعدیل نیرو است. لیلیا یکی از کارگرانی است، که به‌خصوص به خاطر تاخیرهای ورودش، در خطر و مرز اخراج قرار دارد و مدام تهدید به اخراج می‌شود و در واقع تنها به این دلیل که سرپرست دو فرزند است، اخراجش نکرده‌اند. دلیل تاخیرهایش این است که نمی‌خواهد با سرویس کارخانه بیاید؛ چون راننده او را آزار می‌دهد و برای ازدواج با او، او را تحت فشار قرار می‌دهد. مشکلات رفته‌رفته در یکدیگر گره می‌خورند و شدیدتر می‌شوند اما، امر غایب در این میانه، همبستگی جمعی و امید برای حل مشکل‌ها است. درواقع، هرچه فیلم پیش می‌رود، خودخواهی‌ها و بن‌بست‌ها بیشتر آشکار می‌شود. افرادی در زمینه‌ای پرمصیبت، در فردگرایی مفرط، به دنبال کسب منفعت خود و نجات خود از بحران‌ها هستند. کاظم (راننده کارخانه) که مدعی است لیلیا را دوست دارد، او را مدام بی‌واسطه و باواسطه آزار می‌دهد و درواقع می‌خواهد او را تحت فشار تملک کند. حتی برای ازدواج با او، به بهانه سنت‌ها، برای او شرط می‌گذارد که باید پسر ده‌ساله‌اش را از خانه بیرون کند. پیرزن سرایدار مدرسه ناشنویان (آشنای لیلیا و کاظم) که ظاهراً دلسوز است اما در نهایت مشخص می‌شود که سود و منفعت خود را از مساله می‌برد و حتی شخصیت اصلی هم مادری است که دست آخر تحت فشار، راضی به طرد و تبعید پسرش به مدرسه ناشنویان و عدم دیدار او می‌شود. خواست‌ها و منافع، آن‌قدر در تضاد هستند که هیچ امکانی نه‌تنها به رهایی جمعی، بلکه حتی امکانی برای کنش در این راستا هم باقی نگذاشته‌است و از آن‌جا که همبستگی اجتماعی غایب و ناممکن است، بالطبع امر سیاسی‌ای هم شکل نمی‌گیرد. کارگران کارخانه، در پی شکل دادن اعتراض و اعتصاب هستند. اما لیلیا به خاطر واهمه از شرایط خاص و در شرف بودنش، با آنان همراهی نمی‌کند و از آن طرف هم، کارگران نه همدلی‌ای با لیلیا دارند و نه تلاشی برای متقاعدکردن او می‌کنند و یکی از کارگران او را مورد اهانت و خشونت کلامی جنسی قرار می‌دهد. وقتی کارگران اعتصاب و تجمع کرده‌اند، لیلیا (و در نتیجه دوربین) در دفتر یکی از مدیران میانی کارخانه است و در نتیجه اصلاً تصویری از اعتصاب نمی‌بینیم و صرفاً به واسطه یک کنش تخریب‌گر، یعنی از شکسته‌شدن شیشه توسط سنگی که کارگران معترض به پنجره دفتر مدیر پرتاب کرده‌اند، و صدای کارگران که بعد از آن از شیشه شکسته‌شده می‌آید، متوجه این تجمع می‌شویم. مدتی بعد، خود همان کارگران معترض، با نامه‌نویسی و لابی با همان مدیر، خواهان اخراج لیلیا می‌شوند. اعتراض مطرودان در جهتی بازنمایی شده است که نه تنها توانایی جذب کسی که تحت تبعیض و ستم مضاعف است، را ندارد بلکه با تمام قوا او را تنبیه و طرد هم می‌کند. بنابراین، فیلم در نسبت با مشکلات و مسائلی که لیلیا، به‌عنوان یک زن کارگر، دارد، اعتراضات کارگران را واپس‌گرایانه و تشدیدکننده مشکلات بازنمایی می‌کند. در نهایت لیلیا، به این‌جا می‌رسد که تصمیم می‌گیرد به همان مردی که او را آزار می‌داد، پناه ببرد و راضی به ازدواج با او بشود و پسرش را مجبور کند که خود را ناشنوا جا بزند و به مدرسه شبانه‌روزی ناشنویان برود. پسر بعد از مدتی از مدرسه (که نشانگان یک نهاد سرکوبگر را دارد) فرار می‌کند. اما با حرف‌های همسر مادرش و عکس‌هایی که از مادر و خواهرش به او نشان می‌دهد، پی می‌برد که حال آن‌ها بدون حضور او هم خوب است؛ بنابراین به همان جایی بازمی‌گردد که از آن گریخته بود.

نکته مهم دیگر در مورد فیلم، این است که ساختار فیلم به نحوی است که، هیچ میل به کنشی در تماشاگر برنمی‌انگیزد. در واقع مسایل و بحران‌ها، از دیدگاه لیلا و پسرش (که ساختار روایی فیلم و دکوپاژ مبتنی بر حضور و زاویه دید آن‌ها شکل گرفته است)، آن قدر بزرگ و پیچیده‌اند که کم‌تر کنش مفید و مثبتی را می‌توان تصور نمود؛ بن‌بست‌ها محتوم به نظر می‌رسند. اما آن‌چه در این فیلم شاهدیم بن‌بست‌های متوالی و غیرقابل عبور است. راه‌هایی‌ای در کار نیست و تنها کار ممکن، طفره رفتن از وضعیت است؛ بدیل (آن هم در بعد خوشبختی فردی)، تنها در رویای پسر در آخر فیلم، امکان تحقق می‌یابد که مادرش در فضایی انتزاعی، به شوق و اضطراب به سمت او می‌دود؛ اما در بیداری، او می‌ماند و پنجره‌ای رو به بارش برف سرد بر حیاط مدرسه.

یکی دیگر از فیلم‌هایی که در این دسته می‌توان ذکر کرد، فیلم شکستن هم‌زمان ۲۰ استخوان، به کارگردانی جمشید محمودی است. این فیلم، روایتگر داستان زندگی یک مرد کارگر مهاجر افغان (عظیم) در ایران است. برادرش قصد مهاجرت غیرقانونی به آلمان را دارد و قرار است مادرشان را هم ببرد. اما در نهایت، تنها خانواده خودش را می‌برد. کلیه‌های مادر، به دلیل دیابت، از کار می‌افتند. عظیم می‌خواهد کلیه‌های خود را به او بدهد اما، همکاری به او می‌گوید، اگر بروی و درگیر پیوند کلیه بشوی، همین غیبت چندروزه‌ات کافی است تا کسی را جایگزین تو کنند و این استدلال همکاری، مبتنی بر فروکاست کارگرها به صرف ابزارهای جایگزین‌پذیر در سیستم سرمایه‌داری، چنان روشن و بدیهی است که عظیم درجا متقاعد می‌شود. در جایی دیگر نشان داده می‌شود که مادر عظیم بیمه نیست (که لاجرم به معنای این است که خود عظیم هم بیمه نیست). نهاد درمانی‌ای وجود ندارد که بتوان به آن، برای پیدا کردن کلیه پیوندی، اتکا کرد. بنابراین، عظیم مستقیماً به دنبال کلیه پیوندی در بازار آزاد می‌گردد؛ یعنی به دنبال افرادی که، از سر نیاز اقتصادی، حاضر باشند کلیه خود را بفروشند. عظیم، با پول کمی که دارد، به سختی یک نفر را پیدا می‌کند که حاضر به اهدا کلیه باشد. اما به دیوار حقوقی برخورد می‌کند که معطوف به محرومیت مهاجرین است؛ قانونی که می‌گوید، فرد ایرانی نمی‌تواند به فرد مهاجر عضو اهدا کند. رفته‌رفته مشکلات بزرگ‌تر می‌شود و بن‌بست‌ها، یکی پس از دیگری، ظاهر می‌شوند و مرگ تدریجی و دردناک مادر را محتوم می‌سازند. فیلم در کل سعی دارد وضعیت تبعیض‌آمیز و استثمار مضاعف کارگران مهاجر را به تصویر بکشد.

در این فیلم، البته جوهر پررنگ فردگرایی و عدم انسجام اجتماعی را هم می‌بینیم. عظیم و آشنایانش، جز برای مراسم دورهم جمع نمی‌شوند؛ مگر مواقعی که بحرانی به وجود بیاید و کارد به استخوان برسد. مثلاً جایی که روند پیدا کردن کلیه به جایی نرسیده‌است و فامیل را دورهم جمع کرده‌اند تا در بین مهاجرین دنبال کلیه بگردند. عظیم برادرش را ملامت کرد که چرا با خودخواهی خود و خانواده‌اش، حاضر نیست مادرشان را با خود به اروپا ببرد؛ اما در مورد قضیه اهدا کلیه، در نهایت خود عظیم، به خاطر سلامتی‌اش و عدم پذیرش ریسک بیماری و از کارافتادگی‌اش بود که کلیه را اهدا نکرد. محیط کاری عظیم هم نشانی از کنش جمعی، مقاومت و اعتراض ندارد: کارگرها یا در حین کارند و یا بگویی‌خند، و روابط و دیالوگ‌هایی که بازنماینده مقاومت کارگران یا حتی صرفاً، راوی زیسته و مسایل‌شان باشد را نمی‌بینیم. هم‌چنین در فیلم، به زنان کارگر بسیار کم پرداخته شده‌است و غیر از زنان خانه‌دار، هیچ نشانی از دیگر فعالیت‌های کارگری زنان مهاجر نمی‌بینیم. حتی در مورد زنان خانه‌دار بازنمایی شده نیز، شاهد سوژگی خاصی نیستیم، زنان خانه‌داری را می‌بینیم که مهم‌ترین چالش و دغدغه‌شان، صرفاً تضاد منافع‌شان با مادرشوهرشان است که، فی‌المثل، در مورد همسر عظیم با سرکوب و عتاب او، حتی اعتراض امکان بروز هم نمی‌یابد. بنابراین در فیلم زنان کارگر مهاجر چهره و صدایی نمی‌یابند.



فیلم شکستن هم‌زمان ۲۰ استخوان

در دسته‌ای دیگری از فیلم‌ها، کارگر و کارگران حضور دارند اما در واقع، ساختار فیلم به نحوی است که گویی شغل نامرئی‌کننده بر آنان و مسائل‌شان انداخته است و یا با نگاه ایدئولوژیک به مسئله آنان پرداخته است. به این معنا که مرئی یا نامرئی بودن و هم‌چنین، سهم‌ها و جایگاه‌های موجود در امر مشترک را تعریف می‌کنند. در واقع، در این فیلم‌ها، پیکربندی شیوه انجام و ساختن فیلم، به نحوی است که، با این که کارگران عنصر حاضر هستند اما در شکل نهایی و قوام یافته فیلم، نامرئی هستند. عموم این فیلم‌ها، پیوند محکمی با جریان سرمایه دارند و جهت‌گیری کلی آنان نیز، به سمت منافع طبقه سرمایه‌دار و بسط و تقویم سیاست‌های فرهنگی رسمی و غیر رسمی کلیت

نظام حاکم سیاسی-اقتصادی است. هم‌چنین غیر از پشتیبانی جریان سرمایه و نهادهای فرهنگی دولتی-حکومتی از اکثر این فیلم‌ها در مرحله تولید، در مرحله توزیع و اکران نیز عموماً از بهترین موقعیت‌ها برخوردار بوده‌اند.

فیلم رحمان ۱۴۰۰، روایت یک مرد به نام رحمان است که آبدارچی یک شرکت بزرگ است. رحمان متوجه می‌شود که سرطان پیشرفته دارد و تا سه ماه بیش‌تر زنده نمی‌ماند. او تصمیم می‌گیرد تا پسر کارفرمای خود را، با فریب، به قتل خودش تحریک و وادار کند تا خانواده‌اش بعد از مرگ او، بتوانند با پول دیه او زندگی بهتری داشته باشند.

زیربنای داستان، دقیقاً از همین جا شروع می‌شود، یک مواجهه فردی بین کارگر و سرمایه‌دار، آن‌هم مبتنی بر فریب سرمایه‌دار توسط کارگر. در همین سطح هم، در لحظه‌های تقابل، یا با عطفوت و خوش‌اخلاقی و تسلط به موقعیت پسر سرمایه‌دار طی و برطرف می‌شود و یا مانند آن‌چه در جشن بالماسکه رخ می‌دهد، در فضایی کمدی و فانتری منحل می‌شود.

فیلم در همان قالب طنز، بسیاری کلیشه‌های منفی علیه سرمایه‌دارها را می‌شکند. مواقعی که رحمان سعی دارد پسر سرمایه‌دار را عصبانی کند، پسر سرمایه‌دار با صبر و گذشت و تسلط به موقعیت، سعی می‌کند مسئله را حل کند و از اقتدار خود کم‌ترین استفاده را می‌کند. جایی، همکار رحمان برای تشویق او به پریدن جلوی پسر سرمایه‌دار و ترساندنش، برای این‌که او حمله کند و رحمان را بکشد، به او می‌گوید: «بچه متصلاً ترسو‌اند، ریفو‌اند اما همه‌شون مسلحن.» اما چند ثانیه بعد، نه تنها پسر سرمایه‌دار را غیرمسلح می‌بینیم، بلکه در طول فیلم، اتفاقاً او را شخصیت نسبتاً محکم و حتی دوست‌داشتنی می‌یابیم. او فردی است صادق، خوش‌اخلاق، رمانتیک، شجاع (به‌خصوص در بزنگاه‌ها) و مظلوم که در حال فریب خوردن از دوست دخترش است. در تلاشی مداوم، بازنمایی به سمتی است که حس لایق توجه و نیازمند نجات بودن او را القا کند. او آن‌قدر خوب است که حتی رحمان در ناخودآگاه و رویای خود، آرزوی این را دارد که او با دخترش ازدواج کند.

همین لژ کمدی، به بازنمایی کارگران که می‌رسد اما، قضیه برعکس است و بسیاری از کلیشه‌های منفی و توهین‌آمیز موجود در فرهنگ سرمایه‌داری درباره طبقه کارگر، به‌صورت اغراق شده‌ای بازنمایی می‌شوند. رحمان و دوستش، همواره مستعد و آماده کارهایی مثل ورود به حریم خصوصی خانه و ماشین دیگران، آزار جنسیتی، جاسوسی کردن و هرکاری در راستای هدف‌شان هستند. آن‌ها زرنگ‌اند و به هر ترتیبی می‌توانند خود را از مهلکه بیرون ببرند و نیازی به همدلی و مراقبت ندارند.

آن‌ها تلفظ کلمات ساده انگلیسی را هم نمی‌دانند اما اصرار به استفاده از آنان دارند و حتی ندانستن نام مواد مخدری که ثروتمندان استفاده می‌کنند را نیز، کتمان می‌کنند و وانمود به دانستنش می‌کنند. تحلیل منسجمی از شرایط سیاسی-اجتماعی ندارند و صرفاً یک سری حرف‌های پراکنده می‌زنند. هم‌چنین آن‌ها آگاهی طبقاتی هم ندارند. جایی رحمان، در صحبت با همکارش، درباره اختلاسگران صحبت می‌کند و آن‌ها را جز آدم‌های موفق می‌داند. همکارش می‌گوید: «خیلی از آدم‌های موفق توی زندان هستند» و شروع به گفتن حروف الفبا کنار هم می‌کند که در واقع، کنایه از نام اختلاس‌گران است و در نهایت، حتی با آنان حس همذات‌پنداری می‌کند. جایی می‌گوید: «ه‌ی بدبخت بازبچه شد همه‌مون بازبچه‌ایم!»

رحمان حتی عقل معاش ندارد، او و خانواده‌اش، در یک خانه خرابه در بیابان زندگی می‌کنند که در معرض تخریب است. مالباخته است اما دنبال وام است برای عمل بینی دخترش. او با وضعیت اقتصادی وخیم، چهارده‌دختر دارد اما بازهم به دنبال داشتن یک فرزند پسر است و همسرش را راضی می‌کند که دوباره بچه‌دار شوند و وقتی متوجه می‌شود شماره قرار است سه‌قلو به دنیا بیاورد، خوشحال می‌شود. (که البته این قسمت از جهت هم‌راستایی با سیاست‌های جمعیتی حاکمیت هم قابل توجه و تحلیل است)

این بازنمایی به زنان طبقه کارگر که می‌رسد، حتی از این هم بسیار شدیدتر، توهین‌آمیزتر و تحقیرآمیزتر می‌شود. همسر رحمان (شراره) که خود کارگر و آشپز شرکت است، تقریباً هیچ سوژگی اجتماعی ندارد، مطلقاً مطیع است، کاملاً تفکر سطحی دارد و در هیچ زمینه‌ای، حتی خریدن تخم مرغ برای خانه تحلیلی از خود ندارد، شرمنده رحمان است به این دلیل که برای او پسری به دنیا نیاورده است و همواره ستایش‌گر غیرت اوست که حتی نمی‌گذارد خروس‌شان به او نگاه کند. او اصولاً در چنان حدی از حماقت بازنمایی شده‌است که هرلحظه از فیلم، می‌توان انتظار داشت مکانیسم تنفس را هم از یاد ببرد.

همین‌طور دختر بزرگ خانواده هم، فکر و ذکر و کاری جز زیبایی اندام و جراحی زیبایی ندارد تا بتواند خواستگار پولدار پیدا کند و پدر و مادرش هم در این زمینه کاملاً با او موافق و همدل‌اند.

در انتهای فیلم، که رحمان از شرکت اخراج شده است، یک بولدوزر و یک ماشین دولتی برای تخریب خانه‌اش می‌آیند یعنی همان چیزی که در واقعیت مناطق حاشیه‌ای هم شاهدیم. اما اشتباه است اگر گمان کنیم نحوه بازنمایی آن در فیلم کوچک‌ترین شباهتی به واقعیت داشته باشد. اگر در واقعیت، تخریب خانه‌های محقر و حلبی‌آبادها و کپه‌های حاشیه‌نشینان را می‌بینیم و در مواردی، مانند آسیه پناهی، قتل آن‌ها به دست ارگان‌های دولتی را شاهدیم، در این فیلم می‌بینیم که، رحمان و خانواده‌اش می‌توانند بولدوزر و ماموران دولتی را به عقب برانند تا فیلم با ادغام شدن در آهنگ انرژی مثبت «دوست دارم زندگی رو» از سیروان خسروی، پایان یابد و به مخاطب القا کند: «چشماتو وا کن به نگاه به خودت و دنیا کن آگه به هدف تو دلت باشه می‌تونه کل دنیا تو دستای تو جا شه.»

نکته قابل ذکر، این است که در این فیلم و فیلم‌های مشابه، می‌بینیم که قسمت‌هایی وجود دارد که سعی دارند این‌گونه جلوه دهند که فیلم مایه و سویه انتقادی دارد؛ به‌طور مثال، قسمت‌هایی هست که با برخی سیاست‌ها و دال‌های گفتمان حاکمیتی، شوخی‌های سطحی و گذرا می‌کند؛ اما نکته مهم این‌جاست که فصل‌بندی اجزای فیلم و پایان‌بندی آن به‌نحوی است که، درنهایت، سرکوب و استثمار

موجود در واقعیت را پنهان می‌کند و درنتیجه، در تحلیل نهایی، همان قسمت‌های کوتاه ظاهرا انتقادی هم کارکردی جز اعتمادسازی و تخریب مقاومت ذهنی مخاطبان در جهت فریب و القای پیام اصلی در ذهن آن‌ها ندارند.



فیلم «روزهای نارنجی»

فیلم روزهای نارنجی، روایتی است از دید یک زن باغدار و کارفرما به نام آبان که بعداً می‌فهمیم قبلاً کارگر بوده است. کارگران در این فیلم، با این‌که عناصر مهمی برای پیش بردن داستان هستند اما، در حاشیه می‌مانند و بازنمایی‌شان منوط به ارتباط شخصی آبان با آنان می‌شود و صرفاً سویه‌هایی از زندگی‌شان مری می‌شود که در رابطه‌شان با او مشخص می‌شود. حتی در جاهایی از فیلم، کارگران عناصر مخمل نشان داده می‌شوند: در جایی، کارگرها به خاطر این‌که مدتی از کارکردن‌شان گذشته و هیچ دستمزدی دریافت نکرده‌اند، اعتصاب می‌کنند. کارفرما از آن‌جا که از ابتدا با کارگران شرط کرده که مشخص نیست دستمزدشان را کی بدهد، خود را محق می‌داند و بر این باور است که کارگران در مورد دستمزدشان حق اعتراض و اعتصاب ندارند.

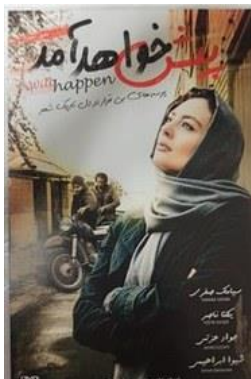
از سوی دیگر، در فیلم این‌گونه نشان داده می‌شود که برانگیختن کارگران به اعتصاب زیر سر یک کارگر جوان است (که به نظر می‌رسد از آن‌جا که کارفرما را به یاد جوانی‌اش می‌انداخته با آن کارگر پیش از این مهربان بوده‌است) و افکار آن کارگر جوان هم ساده‌لوحانه و جاه‌طلبانه جلوه داده می‌شود. در نهایت، این موضوع با تماس کارفرما با شوهر کارگر جوان (که از حضور همسرش سرکار خبر نداشته است و کارگر مجبور بوده پنهانی بیاید و درآمد کسب کند) و درواقع اخراج آن کارگر، اعتصاب می‌شکند و کارگران به کار بازمی‌گردند و حتی یکی از کارگران، به زن کارفرما می‌گوید: چه خوب کردی به شوهرش زنگ زدی! هم‌چنین در برخی سکانس‌ها، بازنمایی خیلی کلیشه‌ای و حتی توهین‌آمیز از کارگران می‌شود: به‌طور مثال در جایی که دو دختر کارگر برای خرید لوازم آرایشی رفته‌اند و در بازگشت به کارفرما برمی‌خورند و سوار ماشین او می‌شوند، بیش از حد از خریدهایشان ذوق زده‌اند و یک عطر اشانتیون هم گرفته‌اند که ظاهراً بدبوست و موقع تست آن کارفرما حالش به هم می‌خورد و به سرفه می‌افتد.

سویه کلی و حاکم بر فیلم همین موضوع است که اولاً، مسایل را به مسایل روان‌شناختی و بینافردی فرومی‌کاهد و نسبت به مکانیسم‌های سیاسی، اقتصادی و اجتماعی بی‌توجه است و از طرفی، در غیاب نگاه ساختاری، به نظر می‌رسد در تلاش است همین خصلت‌های روان‌شناختی را به نوع طبقه افراد مربوط کند. درواقع، درنگاه کلی، فیلم معطوف به نوعی تمایزگذاری (و در برخی موارد متضاد انگاری) توأم با ارزش‌گذاری بین نظام ذهنی و فرهنگی آبان (و درواقع طبقه متوسط) و کارگران است: آبان با درایت است و کارگران بی‌درایت، آبان به‌نظر خود، به مصلحت همه می‌اندیشد و کارگران به نفع شخصی خود، آبان به قرارداد (فارغ از عادلانه یا ناعادلانه بودن آن) خود با کارگران پایبند است و کارگران نیستند، آبان خوش سلیقه است و کارگران بد سلیقه، آبان صبور است و اعتماد به نفس دارد و کارگران بی‌صبر و قزاقند، آبان صادق است و یکی از کارگرها ریاکار و سوءاستفاده‌گر. همه گره‌های داستان، منوط به درایت و اخلاق‌مداری آبان است: او حتی نیازی نمی‌بیند برخی مسایل (که فقط آبان و تماشاگر از آن‌ها اطلاع دارند) را توضیح دهد (و البته این‌که وقتی کارگران دستمزد می‌گیرند و سهمی از سود کار ندارند قاعدتاً مسایل و مشکلاتی که برای کارفرما پیش می‌آید نباید در پرداخت دستمزدشان تأثیر بگذارد) و صرفاً، از کارگران اطاعت می‌خواهد و بهترین کاری که از کارگران هم توقع می‌رود، همین است که، فارغ از شرایط، مطیع و صبور باشند چون آبان به بهترین نحو درحال حل‌وفصل امور است و از طرفی، به قول یکی از کارگرهای قدیمی‌تر که سعی داشت اعتصاب را بشکند: «خانم تا الان پول من را نخورده.» در کنار این تمایزگذاری‌ها، نوع روایت و سایر وجوه ساختار فیلم، به‌نحوی است که تلاش بر این است تا تماشاگر با آبان حس همذات‌پنداری پیدا کند. البته باید به این نکته اشاره کرد که، آبان با کارفرمایان دیگر (که عموماً بسیار بی‌اخلاق بازنمایی شده‌اند) و هم‌چنین همسرش هم بر سر قضایای گذشته و حال مشکل دارد و دید از بالا به پایین او به دیگران هم در چندجا نشان داده می‌شود. در نهایت، هم نوعی تحول درونی پیدا می‌کند: لاقلاً در این حد که کمی با کارگران مداراگرتر شود و کنار آنان بنشیند و غذا بخورد! اما این نقاط و جنبه‌ها آن قدر کم‌رنگ و مهم‌تر از آن فروگذاشته به صرف خصلت‌ها و تحولات روان‌شناختی است که اصولاً تأثیر خاصی در بازنمایی و روایت کلی فیلم ندارد.

هریک از این دو جنبه، یعنی فروکاسته شدن مسئله بازنمایی شده در فیلم به وجه فردی و روان‌شناختی و هم‌چنین، تمایزگذاری و تقبیح و تحقیر نظام فرهنگی فرودستان، شاخصه بسیاری فیلم‌های دیگر هم هست.

فیلم «پیش خواهد آمد»، هم‌زمان رخداد سه داستان است که، در جاهایی به یکدیگر ربط پیدا می‌کنند. غلام، کارگری که به دلیل اعتیادش اخراج شده است و هم‌اکنون، راننده تاکسی تلفنی است. دخترش بیماری خاصی دارد که نیاز به داروی گران‌قیمت دارد و دغدغه مداومی برای به دست آوردن هزینه‌ی این دارو دارد؛ هم‌چنین در حال ترک کردن مواد است. دو داستان موازی دیگر، مربوط به یک زن (آوا) است که با همسرش قصد خرید خانه دارند و به همین دلیل، در پی فروختن ماشینش است و داستان دیگر هم با محوریت یک مرد به نام بهنام است که خریدار آن ماشین است. صرفاً داستان اول است که، در این نوشته مورد توجه است. غلام کارگری اخراجی است اما، نه به دلیل خصوصی‌سازی و تعدیل نیرو و... بلکه به دلیل خاص اعتیاد. او مدام از سوی همسر، دوستان و همکارانش مورد ملامت قرار می‌گیرد که با معنادار شدنش (که به طور مداوم این‌طور تأکید و القا می‌شود که کاملاً منوط به تصمیم و اراده فردی او بوده است) زندگی خود و خانواده‌اش را به هم ریخته است و حتی، از طرف همسرش محکوم می‌شود که بیماری دخترشان هم تقصیر معنادار بودن اوست. غلام شبانه‌روز کار می‌کند اما، از پس هزینه‌ها بر نمی‌آید و هر بار که موعد تزریق داروی دخترش می‌رسد، اضطراب سراپای وجود او را می‌گیرد و این اضطراب، در کنار ملامت‌ها و مقصرانگاری‌اش، او را مدام در مرز فروپاشی عصبی قرار داده است. غیر از اعتیاد، او به نقص در ایمان مذهبی‌اش هم متهم است: شب قبل از تاسوعا، او به همسرش از نگرانی‌اش در مورد این می‌گوید که نتواند داروی نوبت بعدی دخترش را خریداری کند و یکی از عوامل این نتوانستن را، تعطیلی دوروزه تاسوعا عاشورا عنوان می‌کند که همین‌جا، از طرف همسرش به معصیت گویی متهم می‌شود و در نهایت هم، فیلم به نحوی هدایت می‌شود که گره کار او در شب عاشورا و توسط صدقه‌ای که از آوا می‌گیرد، حل می‌شود تا در تکمیل دیگر عناصر روایی فیلم، نشان دهد که حق با همسر غلام بوده است و کل تقصیر و مشکلات به گردن غلام است. در واقع، این فیلم با نوع روایتی که ارائه می‌دهد، نه تنها ریشه مشکلات اقتصادی را در سطح فردی عنوان می‌کند، بلکه با واسطه کردن امر مذهبی، فرد مطرود و استثمارشده را محکوم می‌کند که آن‌طور که باید به این ریسمان در دسترسش چنگ نینداخته و ایمان نورزیده است؛ وگرنه جمیع مشکلات نه تنها حل می‌شد بلکه از اول وجود نمی‌داشت.

اغلب فیلم‌هایی با این نوع دید، با انواع دیدگاه ایدئولوژیک مذهبی (سینمای دولتی-حاکمیتی) یا غیرمذهبی (سینمای سرمایه‌سالار بخش خصوصی)، یک کارکرد مشترک را پی می‌گیرند: هر دو در این امر شریک‌اند تا مکانیسم سرکوب و استثمار طبقه کارگر را نادیده بگیرند. بخش خصوصی، مبتنی بر ارزش‌های سکولار، از طبقه فرودست بی‌گانه‌سازی می‌کند (خصوصاً که با توجه به طبقاتی شدن مصرف فرهنگی، عمده مخاطبان‌ش را هم از طبقه متوسط می‌داند)، نظام ارزشی و فرهنگی‌شان را پایین‌تر از طبقه متوسط جلوه می‌دهد و سپس مشکلشان را ضعف درونی و به گردن خودشان القا می‌کند. بخش حاکمیتی و صدا و سیما هم، مبتنی بر ارزش‌های مذهبی، در جهت این سرکوب و استثمار حرکت می‌کند و تلاش دارد با توجه به مخاطب عامی که دارد، این ارزش‌های ایدئولوژیک که در جهت امتداد استثمار و نظم موجود است را، در مخاطبیتش درونی کند. این دو رویکرد، با تمام تفاوتی که دارند، هردو در این امر و مکانیسم که زنجیرهای انقیادبخش طبقه کارگر هستند، مشترک‌اند. نظام بهره‌کشی، برای بقا و توسعه خود نیاز به این دارد که مکانیسم سلطه و استثمار را پشت یک پرده فرهنگی بپوشاند؛ لازمه عناصر سازنده این پرده را آلود و مبهم بودن و در عین حال جلوه قطعی و تغییرناپذیر داشتن است.



در زمینه نگاه غیرانتقادی و حتی غیرپدیدارشناسانه به فرودستان و نگاه کارت‌پستالی و کاریکاتوری از بیرون به آن‌ها هم، فیلم‌های زیادی تولید و اکران شده‌اند که از بارزترین آن‌ها می‌توان به فیلم‌های «ابد و یک روز» و «متری شش و نیم» به کارگردانی سعید روستایی اشاره کرد. این فیلم‌ها، البته بیش از این که بر طبقه کارگر تمرکز داشته باشند، به طبقات محروم حاشیه‌ای متمرکزند. در این نوع فیلم‌ها، فقدان دیدی به سازوکار محرومیت‌ساز وجود دارد و صرفاً، با نوعی نگاه آسیب‌شناسانه، به مواجهه با این گروه از مردم می‌رود و منطق بازنمایی آن‌ها به سمتی است که به جای این که محرومیت و سازوکارهای استثمار و محرومیت‌زا را افشا کند، خود محرومان را خطرناک جلوه می‌دهد؛ سپس با بازنمایی سانی‌مانتال روابط بین فردی آن‌ها، تلاش می‌کند منطق القایی پیشین را کمی تعدیل کند؛ یا بهتر است

بگویم آن را در لفافه ببوشاند. هم‌چنین در فقدان دید انتقادی و ساختاری، مشکلات محرومان و حداقل هسته اصلی مشکل‌شان درونی و در سطح ذهنی و روان‌شناختی القا می‌شود.

برای بررسی بهتر این نوع فیلم‌ها و نوع نگاهی که، اتفاقاً نگاه غالب در فیلم‌های سینمایی است، بهتر است یک فیلم صداوسیما که مستقیماً توسط نهاد حاکمیتی ساخته شده است را هم، بررسی کنیم و نوع ارتباط و هم‌پیوندی این فیلم‌های تولیدشده در بخش خصوصی و نوع نگاه حاکم بر فیلم‌های بخش دولتی-حاکمیتی را هم، مورد بررسی قرار دهیم.

نتیجه‌گیری

در فیلم «جنگ جهانی سوم»، شخصیت شکیب (محسن تنابنده) که یک کارگر ساده است، دیالوگی دارد که می‌گوید: «آن قدر که کتکم زند، به حرف‌هایم گوش نکردند»، سینمای کارگری باید روایت این صداها را نشنیده باشد.

ایدئولوژی، در موفقیت‌آمیزترین حالت، واسطه طبیعی جلوه دادن وضعیت می‌شود، بدون این که دیده شود. کما این که یک مخدر، در بهترین حالت، باید فرد را به چنان خلسه‌ای وارد و گرفتار کند که فرد حتی از خاطر ببرد مخدر مصرف کرده است. همان‌طور که نئولیبرالیسم، سوژه‌ها را به طرف روان‌شناسی موفقیت روان می‌کند و محرومیت را، ناشی از نداشتن دید مثبت به اندازه کافی می‌داند، ایدئولوژی مذهبی همدست با استثمار هم، محرومیت را ناشی از نداشتن ایمان و خلوص مذهبی می‌داند و هر دو این تفکرها و سینمای نماینده‌شان، مخاطبین را دعوت و تشویق می‌کنند تا در کنار خدمت روزانه و روزمره خود به نظام بهره‌کشی، یک سری مناسک را هم انجام دهند. یکی ارزش‌های سکولار از قبیل تغییر دید و مثبت‌نگریستن به وضعیت و فرایندهای اجتماعی و تقلید از نظام فرهنگی و اخلاقی فرادستان و لو این که در موقعیت عینی فرودست باشند و شرکت در کنفرانس‌های موفقیت و ... را تجویز می‌کند. آن دیگری، آن‌چه را که خلوص مذهبی معرفی می‌کند را تجویز می‌کند. شاید برسید از آنان که از کجا بفهمیم که به اندازه کافی تلاش خود را برای دریافت این داروهای تجویزی‌تان کرده‌ایم. جواب خواهید شنید نشانه مقبولیت همان رهایی شما از محرومیت است! و از همین رو است که رسانه‌های فرهنگی سرمایه‌داری همواره مشتاق یافتن نمونه‌های استثنايي از افراد هستند که از موقعیت فرودستی، به سبب شانس و موقعیتی ویژه، به موقعیت فرادست رسیده‌اند و شانس آنان را به اسم اراده جا بزنند تا سندی باشد بر همه بازنمایی‌های ایدئولوژیک پیشین.

این نوع بازنمایی کارکردهای مختلف دارد: یکی تلاش برای تحت تاثیر قراردادن کارگران در جهت القای ایدئولوژی‌ای که با فریب آنان امتداد استثمارشان را ممکن و میسر کند و دوم، القای بدبینی به دیگر طبقات و گروه‌ها نسبت به طبقه کارگر، که در نهایت، به تقلیل توان و امکانات طبقه کارگر برای ائتلاف، مقاومت، اعتراض و مشارکت در رهایی جامعه می‌انجامد.

سینمای ایران، در جمهوری اسلامی و قبل از آن در حکومت پهلوی، چنان‌که شایسته است، به طبقه کارگر و زندگی کارگران نپرداخته اما کم نیستند فیلم‌هایی که کارگر را دستمایه قصه خود قرار داده است. بسیاری از فیلم‌هایی که درباره طبقه کارگر ساخته شده، بیش‌تر نگاه زیبایی‌شناختی یا تجاری به این طبقه داشته است. این در حالی است که ما به سینما و فیلم‌هایی نیاز داریم که بتواند درد و دغدغه و استثمار واقعی کارگران را به تصویر کشیده و در عین حالی که غصه‌های واقعی آن‌ها را به قصه تبدیل کند راه‌های درمان درد و رنج کارگران را هم نشان دهد. سینمای همان‌طور که به کارگران نیاز دارد، به کارگردان‌هایی هم محتاج است تا از طریق سینما بتوانند عدالت و برای اقتصادی و اجتماعی را فریاد بزنند و برای زندگی بهتر کارگران بکوشند. هنوز سینمای ایران، حتی درباره مشکلات صنفی کارگران و اعتراضات آن‌ها، فیلم درخوری نساخته است. جز این که در یکی، دو سکانس به شکل نمادین به آن اشاره کند.

پی‌تردید این وظیفه آگاهانه و داوطلبانه سناریونویسان، کارگردانان و فیلم‌سازان مردمی و مخالف ستم و استثمارگر است که وضعیت کارگران و استثمار آنان را به معنای واقعی به جامعه نشان دهند و فراتر از آن، راه برون‌رفت از این وضعیت فلاکت‌بار و پایان دادن به ستم و استثمار و نابرابری و تبعیض را نیز نشان دهند و مبلغ و مروج اتحاد طبقاتی کارگران و جنبش‌های اجتماعی متحد این طبقه باشند! شکی نیست که سینما در تحولات اجتماعی و سیاسی نقش چشم‌گیری دارد!

سه‌شنبه یازدهم اردیبهشت ۱۴۰۳-یک مه ۲۰۲۴