افغانستان آزاد – آزاد افغانستان

AA-AA

چو کشور نباشد تن من مبـــــاد بدین بوم و بر زنده یک تن مــــباد
همه سر به سر تن به کشتن دهیم از آن به که کشور به دشمن دهیم

www.afgazad.com afgazad@gmail.com

Political	سیاسی

بهرام رحمانی

۰۲ می ۲۰۲٤

به مناسبت روز کارگر دربارۀ ادبیات و سینمای کارگری!

آن‌چه را با کارگر سرمایه‌داری می‌کند
با کبوتر، پنجه باز شکاری می‌کند
می‌برد از دسترنجش گنج اگر سرمایه‌دار
بهر قتلش از چه دیگر پا فشاری می‌کند؟
سال و مه در انتظار قرص نان، شب تا به صبح
دیده 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 پدیده‌هائی 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. گرایشات مختلف سرمایه‌داری از ناسیونالیست، لیبرال، فاشیست و مذهبی، همگی بر استثمار کارگران و کسب سود از قبل کار آنان، تاکید دارند.

خصلت «سرمایه‌داری»، خاستگاه اصلی خودخواهی‌ها و سودجوئی‌ها، و سرچشمه نابسامانی‌ها و نابودی‌ها، تبعیض‌ها، نابرابری‌ها، محرومیت‌ها و جنگ‌ها بوده است. تراکم سرمایه در بخشی و مال‌اندوزی گروهی اقلیت، همواره ره آوردهائی 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 تجاوزرگری‌ها 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 آزادگی و حقوق بشر نیز دم می‌زنند؟

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 مظالمی دیگر و ناعدالتی‌های بی‌شماری هم با خودش نوپدید آورد و این بار استثمار 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 درنظر 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 استثمار را جایگزین سیستم سرمایه‌داری نماید. این‌که 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 فلم 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 فلم‌ها 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 فلم‌ها 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 به‌کلی 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 ابتدائی انتقام‌جوئی استفاده کرده و دست به کشتار می‌زند. اما با وجود این نمونه‌ها باید بگوئیم کارگرها در ادبیات ایران غالبا یا شخصیت‌هائی 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 درمئیابیم 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 پر رنگ 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 تقریبا اغلب شاعران بخش زیادی از شعرهای خود را به آن‌ها اختصاص دادند. یکی موضوع آزادی بود و دیگری اعتراض بی‌پروا نسبت به بهره کشی 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 ندار 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 تهی‌دستان و طبقه کارگر در شعرهایش صحبت می کرد. 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. جائی گفته بود «غنا با پافشاری کرد

ایجاد تهی دست - خدا ویران نماید خانه سرمایه‌داری را/ از جور کارفرما کارگر آن سان بخود لرزد - که گردد روبرو کبک دری بازِ 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 آشنائی شاعران ایرانی در سال های مشروطه و پس از آن با انقلاب بلشویکی و نظام پرولتاریائی تاثیر زیادی روی نگاه آن‌ها 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 می‌شد.

«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 یکسره از فعله و دهقان برپاست - نه که از مفتخوران» او نیز مانند فرخی یزدی چوب اعتراض‌های خود را خورد. لاهوتی نیز مانند فرخی یزدی و نسیم شمال و میرزاده عشقی تنها شاعر نبودند. آن‌ها به‌نوعی مبارز نیز بودند. لاهوتی در شعرهای بسیاری سعی می‌کرد طبقه کارگر و به گفته خودش طبقه «رنجبران» را با یکدیگر متحد کند و به آن‌ها بفهماند که تنها راه نجات‌شان در این است که تشکیلاتی داشته باشند و از طریق تشکیلات به خواسته‌های خود برسند؛ می‌گفت: «بهر آزاد شدن در همه روی زمین/ از چنین ظلام و شقا/ چاره رنجبران وحدت و تشکیلات است.»

ملک الشعرای بهار نیز که در مقایسه با شاعرانی مانند لاهوتی و فرخی، شاعری معتدل‌تر بود، با این حال بهار شاعری چپ‌گرا نبود. او شاعری سنتی و در عین آزادی‌خواه بود که مهم ترین دغدغه‌اش حفظ میهن و آزادی آن بود، اما نگاه او نیز به طبقه کارگر همان نگاهی بود که اغنیا را مقابل ضعفا قرار می‌دهد و از حق ضعفا، رنجبران و ستم دیدگان دفاع می‌کند. او می‌گفت هنگامی که مشکلات پیش می‌آید این طبقه کارگر و فرودست جامعه است که زیر پا له می‌شود. در شعر معروف «جغد جنگ» گفته بود «... چه باشد از بلای جنگ صعب‌تر - که کس امان نیابد از بلای او/ شراب او ز خون مردِ رنجبر - وز استخوانِ کارگر، غذای او.»

همین نگاه رو در رو قرار دادن دو طبقه متضاد جامعه که یکی سرمایه‌دار 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 غیرسیاسی‌ترین 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 بی‌پرده به اعتراض.

اغلب شاعران ایرانی در خانواده‌هائی بزرگ شده بودند که والدین‌شان از طبقه دهقان‌ها یا کارگران و رنجبران بودند. برای همین در شعر همه آن‌ها می‌توان نمونه‌های فراوانی از برخورد عاطفی با کارگران و فرودستان جامعه دید. هر چه جلوتر می‌آئیم خشم شاعران نسبت به تبعیض‌ها، فاصله‌های عمیق طبقاتی و محرومیت کارگران بیش‌تر می‌شود. شاعر زبان به شکایت باز می‌کند و از کارگران و زحمتکشان بخواهد برای احقاق حق‌شان ساکت ننشینند و حق‌شان را از مرفهان و بالادستی‌ها بگیرند.

نیما یوشیج هم نسبت به وضعیت زندگی کارگران و طبقه زحمت‌کش جامعه ساکت نیست و در شعرهای متعددش تصاویر تازه‌ای از زندگی آن‌ها را بازتاب داده است. نیما نیز مانند پروین اعتصامی تنها به توصیف این زندگی پر از سختی و مشقت اکتفا نمی‌کند بلکه از آن‌ها می‌خواهد که قیام کنند، اعتراض کنند، خشم‌شان را نشان دهند و حق‌شان را بگیرند. نیما صحبت از خون می‌کند و با آگاهی از این نکته که اعتراض کارگران ممکن است به خونریزی نیز منجر شود، می‌گوید «یا بمیریم جمله یا گردیم صاحب زندگانی آزاد». در شعری با خشمی عنان گسیخته از کارگران و طبقه رنجبر جامعه می‌خواهد طغیان کنند: «داد از این شهر و این صناعت، داد!/ چند باید نشست مست و خموش/ بندگی چند با دلِ ناشاد؟/ از زمین بر کنید آبادی/ تا به طرح نوئی کنیم آباد/ به زمین رنگ خون بباید 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 می‌دانست که معتقد بودند «هنر در خدمت اجتماع باید باشد». وی در یکی از یادداشت‌هایش که در کتاب «یادداشت‌های روزانه» آمده درباره هنر و خدمت و اجتماع و سیاست می‌گوید «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 یادداشت‌ها می‌گوید «من که می‌بینم به ضعفا، رنجبران و زحمت کشان چه می‌گذرد، چه‌طور می‌توانم راحت بنشینم؟ در صورتی که خودم را اقلا انسان خطاب می‌کنم.»

نیما که به واسطه برادرش لادین اسفندیاری تا حدودی از سیاست‌های دولت شوروی نسبت به کارگران و طبقه پرولتاریا آگاه شده بود هیچ‌وقت فریب بهشتی را نخورد که همسایه شمالی وعده می‌داد. برادر نیما خود قربانی همسایه شمالی شده بود. نیما در یادداشت‌های روزانه‌اش به درستی انتقادهای زیادی را علیه استالین مطرح می‌کند و از پایان ناخوشایند دولت کمونیستی شمالی صحبت می‌کند. با این حال، وی به‌شدت نسبت به رنجی که کارگران در جامعه می‌برند حساس است و با آن‌ها همدردی و همدلی می‌کند و از آن‌ها می‌خواهد که برای رفع فاصله طبقاتی حق شان را از مرفهان جامعه بگیرند.

در شعر کمتر شاعری از شاعران چند دهه اخیر می‌توان بی‌تفاوتی 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 می‌رود شکایت می‌کند. در شعرهای شاعرانی مانند فریدون مشیری، مهدی اخوان ثالث، منوچهر نیستانی، عمران صلاحی، سیمین بهبهانی و بسیاری از شاعران دیگر نوعی حس همدردی را می‌توان دید. اغلب شاعرانی که بعد از نیما آمدند خود دست‌کم برای مدتی تجزیه زندگی کارگری را هم داشته‌اند.

فلم‌های کارگری در سینمای ایران

جنبش سینمائی 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 فلمسازان برجسته جنبش سینمای کارگری شناخته شدند.

آنان در صدد بودند تا فرم و محتوا را به واقعیت نزدیک کنند. بنابراین در این دوره فلمهائی نظیر «رم شهر بی‌دفاع»، «آلمان»، «سال صفر»، «زمین می‌لرزد» و «دزد دوچرخه» با محوریت طبقات ضعیف جامعه از جمله کارگران، دهقانان و چریک‌هائی که در طی دوران فاشیسم با حکومت موسیلینی 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 فلم موثر می‌دانند.

در همین زمینه سینمای ایران نیز تا حدودی تحت تاثیر 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 این‌سال‌ها تعدادی فلم مستند در زمینه نئورئالیسم ساخته شد. همچنین فلم‌های تاثیرگذاری ساخته شد که از میان آن‌ها می‌توان به «در کوچه‌های عشق» خسرو سینائی، «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 فلمهائی 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 فلم «جنوب شهر» سینمای متفاوتی را ارائه کرد که از نئورئالیسم ایتالیائی الگوبرداری شده بود.

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

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

در واقع به همان اندازه که فلم‌های کارگری در کشورهائی مانند ایران با برچسب «سیاه‌نمائی» در داخل کشور محکوم می‌شوند، با این وجود روزبه‌روز تعداد فلم‌های 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 فلم‌های ایرانی حذف شده است. شاید در مواردی بازیگری نقش کارگر را داشته است اما واقعیت این است که چنین چیزی در تعریف فلم 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 فلمهائی نظیر «قصه‌ها» رخشان بنی‌اعتماد، «آتشکار» و «خواب تلخ» محسن امیریوسفی را نام برد. در واقع، هر کدام از این فلم‌ها که به‌نوعی واقعیت زندگی اجتماعی قشر کارگر را به تصویر می‌کشیدند با برچسب «سیاه‌نمائی»، به آرشیو 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 ساسنور بر عصه هنر و ادبیات با هم مسابقه گذاشته‌اند. با نگاهی گذرا به آمار فلم‌های 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 فلم‌هائی 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، «محیا» اکبر خواجوئی، «بیست» رضا کاهانی، «حیران» شالیزه عارف‌پور، «بیداری رویاها» محمدعلی باشه آهنگر، «سنگ اول» ابراهیم فروزش، «کیفر» حسن فتحی، «دیگری» مهدی رحمانی، «لطفا مزاحم نشوید» محسن عبدالوهاب، «آقا یوسف» علی رفیعی، «آلزایمر» احمدرضا معتمدی، «این‌جا بدون من» بهرام توکلی، «جدائی نادر از سیمین» اصغر فرهادی، «سوت پایان» نیکی کریمی، «گزارش یک جشن» ابراهیم حاتمی‌کیا، «مرگ کسب و کار من است» امیر حسین ثقفی، «جیب‌بر خیابان جنوبی» سیاوش اسعدی، «حوض نقاشی» مازیار میری، «بی‌خود و بی‌جهت» رضاکاهانی، «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 فلم با این مضمون روی پرده رفته است. همچنین فلم‌های 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 جلیلوند،«مردی که اسب شد» امیرحسین ثقفی، «ابد و یک روز» سعید روستائی، «سینما نیمکت» محمدرضا رحمانیان، «برادرم خسرو» احسان بیگری، «به یک کارگر ساده نیازمندیم» پدرام کرمی و «امتحان نهائی» عادل یراقی در دولت یازدهم و دوازدهم راهی اکران عمومی شدند که این تعداد به‌طور متوسط سالانه ۵ فلم 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 فلم‌هائی که شخصیت اصلی از طبقه کارگر هستند را می‌توان نماینده سینمای کارگری دانست. علت این‌که فلم‌هائی از این دست در قبل و بعد از انقلاب کم‌تر در ایران ساخته شده است، دلایل مختلفی دارد. از آن‌جائی که دفاع از حقوق کارگران همواره با گرایشات چپ مارکسیستی جا افتاده است، همه فلم‌سازان به‌شکل محافظه‌کارانه‌ای سعی می‌کنند، سراغ این طبقه نروند. مگر محدود فلم‌هائی نظیر

«قصه‌ها»، «روسری آبی» و ...که در این‌باره ساخته شده است. بنابراین طبقه کارگر به‌خاطر ترس از ممیزی و برچسب‌های مارکسیستی هیچ‌وقت به‌عنوان یک موضوع طلائی در کانون توجه فلمسازان ایرانی قرار نمی‌گیرد. سینمای ما در منگنه‌ای گیر کرده است که پایش را هر طرف بگذارد، انگ می‌خورد. فلمسازان هم ترجیح می‌دهند با ساخت این سبک فلم‌ها از نان خوردن نیفتند.»

طالبی‌نژاد، با تاکید بر این‌که طبقه کارگری در سینمای ایران نمونه زیادی ندارد، می‌گوید: «در فلم «جدائی نادر از سیمین» شخصیت کارگر داستان محوری نبود. به‌همین دلیل نمی‌توان این فلم را نماینده فلم‌های طبقه کارگری محسوب کرد اما در فلم «ساعت ۵ عصر» برای نخستین بار در این سال‌ها به اعتراضات کارگری پرداخته شده بود. اگرچه همین که اشاراتی به این طبقه داشته‌اند... کارگران در جامعه ما قشر محرومی هستند. این طبقه به خصوص 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 آن‌چنان که باید به طبقه کارگر پرداخته نشده است.»

این منتقد سینمائی، درباره تاثیر عواملی نظیر استقبال مردم و ممیزی‌های دولت به فلم‌های کارگری، چنین توضیح داده است: «مردم از فلم‌های خوبی که شخصیت اصلی آن‌ها کارگر هستند استقبال می‌کنند. در واقع دلیل اصلی حذف این طبقه در فلم‌های سال‌های اخیر دخالت‌هائی در قالب ممیزی و ترس فلمسازان از ممنوع‌الکاری است. به‌خاطر دارم یکی از کارگردان‌های خوب ما درباره کارگری که مدام در انتخابات شرکت می‌کرد ولی رای نمی‌آورد، فلم ساخت. از آن زمان که نخستین فلم آقای کارگردان درباره طبقه کارگری ساخته شد او را متمایل به گرایشات مارکسیستی می‌دانند. همچنین سال‌های اوایل کافی بود بازیگر فلمی 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، به‌معنای کارگری که در چرخه تولید کار می‌کند. در واقع کارگران خدماتی تا اندازه‌ای در فلم‌های این نسل وجود دارند اما طبقه کارگر مولد در سینمای ایران به ندرت تصویر شده است. به‌عنوان «چند متر مکعب عشق» یکی از فلم‌های خوب سینمای کارگری است.»

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

اما در یک‌دهه 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 مدگرائی سینمائی از جمله دلایل این موضوع ذکر شده که خاصه تحت‌تاثیر سینمای اصغر فرهادی بوده است. اما با ساخت فلم «ابد و یک روز» و جریان‌سازی سینمای سعید روستائی، توجه به طبقه پائین و محروم بیش‌تر شده است. وقتی چندسال‌پیش فرزاد موتمن فلم «یک روز طولانی» را ساخت، فارغ از نقدونظرهائی که به این فلم بود، دوباره مسئله کارگر و زندگی کارگری در سینما مطرح شد. گرچه فرزاد موتمن خودش این فلم را فلم‌کارگری نمی‌داند و معتقد است: «خداحافظی طولانی» از موارد معدودی است که قصه‌اش در طبقه کارگر می‌گذرد اما فلم‌کارگری نیست، زیرا به مسائل کارگران نمی‌پردازد.» با این‌حال فلم‌هائی که با محوریت شخصیت کارگر یا زندگی کارگری ساخته شدند، کم نیستند. یکی همین «روزهای طولانی» با بازی سعید آقاخانی در نقش یک کارگر بود. ضمن این‌که بسیاری از فلم‌ها یا کاراکترهای کارگر در حافظه تاریخی سینما و مخاطبانش 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.

فلم «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. سیروس الوند نیز در فلم «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 تامین 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 رهائی 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. اساسا یکی از چالش‌های مهم اخلاقی در سینمای کارگری، جدال بین شرافت و وسوسه‌های اقتصادی است و در نهایت آن‌چه سینمای ما از بازنمائی طبقه کارگر به تصویر می‌کشد و برجسته می‌کند، زندگی شرافتمندانه این طبقه است. این‌که زندگی کارگری، زندگی سختی است اما لزوما 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 سینمائی است که لایه‌های درونی‌تر زندگی کارگری را از طریق چالش‌های درون‌خانوادگی به تصویرکشیده و روان‌شناسی این طبقه را مورد واکاوی تصویری قرار داده است. رضا کاهانی هم در اغلب فلم‌های خود سراغ این طبقه رفته که فلم‌های «هیچ» و «بیست»، دو نمونه و مصداق بارز این مدعاست. فلم‌هائی که از زاویه متفاوت‌تری به مسائل و چالش‌های طبقه کارگر نگاه می‌کنند و کمدی و تراژدی را در کنار هم دارند.

از فلم‌های جدیدتر از «برادران لیلا» و «جنگ جهانی سوم» گرفته تا «ملاقات خصوصی» و «سه‌کام حبس»، در همه آن‌ها می‌توان رد کارگر و مناسبات و مشکلات جامعه کارگری را به‌نوعی ردیابی کرد. حتی در سریال‌های شبکه نمایش‌خانگی 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 آن گره خورده است. گرچه اولی را به‌عنوان یک ژانر معمائی و دومی را به‌عنوان یک عاشقانه تاریخی می‌شناسیم.

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

«دایره مینا»، پنجمین فلم داریوش مهرجوئی 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 فلم بلند سعید روستائی نخستین بار در در سال ۱۳۹۷ در جشنواره فلم فجر روی پرده رفت و سیمرغ بلورین بهترین فلم از نگاه تماشاگران را هم به دست آورد. از مقایسه این دو فلم به سادگی می‌توان گستردگی حاشیه‌نشینی در ایران را در فاصله بین چهار دهه، از حکومت شاهنشاهی تا حکومت ولائی درک کرد.

«متری شیش و نیم» که سینمای ایران در جشنواره فلم ونیز را هم نمایندگی می‌کند بیش از سه هزار بیمار مبتلا به اعتیاد بازی می‌کنند. تصاویر این فلم 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 تنهائی 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 آشنائی به شناخت و درک فرهنگی عمیق‌تری از اعتیاد منجر نمی‌گردد.

در فلم «متری شیش و نیم» پلیس جدا از روابط خانوادگی‌اش کنش داستانی دارد و مسئله فساد در دستگاه پلیس هم صرفا 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 این‌حال قاچاقچی در این فلم(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 فلم 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 سینمائی، بر این عقیده‌اند که این فلم در توجیه حکم اعدام تولید و توزیع شده است. سعید روستائی در مصاحبه‌ای در پاسخ به این پرسش که آیا با اعدام قاچاقچی‌ها موافق است، به سادگی و ساده‌دلی می‌گوید:

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

یا روح‌انگیز در فلم «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 پی می‌برد اما با تمام سادگی‌اش در زمان‌های به‌خصوص دخالت‌هائی می‌کند که ذهن زن را نسبت به شک و گمان‌هائی 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 فلم است که از زندگی‌اش رضایت دارد و معنای زندگی را می‌فهمد.

محور اصلی فلم «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 حرف‌هائی 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 این‌که حرف‌هائی که دیگران می‌زنند واقعیت داشته باشد.

فلم «آواز گنجشک‌ها» روی زندگی کارگری به نام کریم پیش می‌رود. او ابتدای فلم کارگر یک مرکز پرورش شترمرغ در اطراف تهران است. روزی یکی از شترمرغ‌ها گم می‌شود و او باید هرطور شده آن را پیدا کند اگرنه مجبور به پرداخت جریمه می‌شود. او هر روز به صحرا می رود و خودش را به شکل یک شترمرغ در می‌آورد تا به‌دنبال 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 می شود برای پیدا کردن کار به تهران برود و با موتورش مسافر کشی کند. با ورود به شهر و مواجه شدن با زندگی شهری تغییراتی در زندگی و خلق‌وخوی کریم به‌وجود می‌آید.

یکی از متفاوت‌ترین نقش‌های کارنامه بازیگری مهتاب کرامتی را در نقش کارگر فلم «بیست» است. او برای جا افتادن در نقش یک کارگر بیمار فقیر، ریسک بزرگی کرد و اجازه داد صورتش را با گریم 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 عزاست کار می‌کند و شب‌ها هم جائی برای خوابیدن ندارد. خود کرامتی در نشست خبری فلم 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 این‌که بتواند از پس مخارج زندگی دختر و عروسش بربیاید در خانه‌هائی از طبقه اعیان کارگری می‌کند. او هر روز با کیف کارمندی‌اش از خانه بیرون می‌اید و در قهوه‌خانه کیفش را با کیف نظافت‌کاری عوض می‌کند و راهی خانه مردم می‌شود. او تمام تلاشش را می‌کند که دخترش از قضیه

کارگری او بوئی نبرد. برای تامین مخارج با وجود سن بالائی 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 ماجرائی در ارتباط با دخترش مواجه می‌شود و زندگی‌اش به‌هم می‌ریزد.

فلم 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 فلم مورد توجه قرار گرفت. گرچه بعدها به واسطه بازی در «پایتخت» به شهرت رسید. این فلم به نسبت آثار کمدی منوچهر هادی آن‌طور که باید فروش نکرد.

فلم درباره مرگ یک کودک است. موسی پدر کودک که کارگر یک مرغداری است گمان می‌کند مرگ پسرش به‌خاطر 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 به‌هم می‌ریزد اما نهایتا 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 فلم بسیار پررنگ است.

فلم «جنگ جهانی سوم»

شکیب، شخصیت اصلی فلم «جنگ جهانی سوم» به‌عنوان 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 سیصدهزار تومان، مجبور است جائی تنگ و تاریک و نمور بخوابد و همراه سایر کارگران روزمزد، لباس از تن دربیاورد 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»، درواقع قصد داشته زندگی یک کارگر روزمزد و نادیده انگاشته شدن حقوق شهروندی‌اش را در قیاس با زندگی زندانیان یهودی قرار دهد.

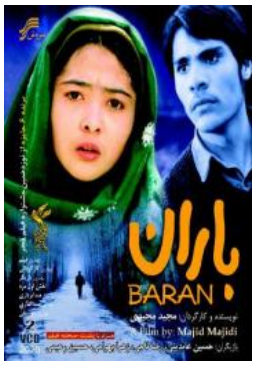
داستان فلم «نگهبان شب» درباره کارگر ساده ۲۵ ساله شهرستانی است که به تهران آمده تا کار کند و پول دربیاورد. پیمانکار یک پروژه ساختمانی بزرگ از او می‌خواهد نگهبان شب شود و مراقب همه چیز باشد. زندگی آشنائی با افراد مختلف و وقایعی که از سر می‌گذراند باعث می‌شود رفته رفته زندگی‌اش وارد مراحل جدیدی شود و نهایتا 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 کاملا در جایگاه یک کارگر و نگهبان ساختمانی ساده که همه می‌توانند از او سوءاستفاده کنند بپذیریم.

فلم 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.

سیروس الوند نیز در فلم یک‌بار برای همیشه به قشر و طبقه کارگری پرداخت که برای بهبود و تغییر وضع خویش در سودای مهاجرت می‌سوزند. از نمونه های 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 می کند و طوبی با بازی عالی گلاب آدینه نمونه ای از یک زن کارگر رنج کشیده‌ای است که برای تامین مخارج زندگی به سختی در یک کارخانه مشغول کارگری است.

تقریبا کسی نیست که نداند کارگران افغانستان در چند دهه اخیر ایران، تا چه حد زیر گرده کار و کارگری رفته‌اند؛ چه‌قدر کارهای سخت و توهین‌آمیز را تحمل کرده‌اند و انجام کارهای سخت را شرافتمندانه به جان خریده‌اند. «باران» دقیقا برای پیوند این کارگران به کارگران ایرانی ساخته شده است. فلمی که توانسته تا حدی معادله هموزن بودن دنیای کارگری با محکوم بودن به گذران روزگار سراسر تیرگی را به هم بریزد. فلم «باران»، یکی از فلم‌های جذاب و دیدنی کارگری است. لطیف در فلم «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 پسربچه 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 نهایتا واقعیت را فراتر از آن‌چه در ذهن داشته مئیابد و متوجه می‌شود او اصلا پسر نیست و دختری به اسم «باران» است. به باران دل می‌بندد و کم‌کم به مشقات و زندگی پررنج افغان‌ها در ایران پی می‌برد و سعی می‌کند کمکش کند اما این امکان را پیدا نمی‌کند. لطیف «باران»، از ابتدا تا انتهای فلم 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. این‌جاست که فرزندش، لطیف برای گذران روزگار به‌جای پدر، کارگر ساختمانی می‌شود اما به‌دلیل داشتن جثه‌ای نحیف، چاره‌ای نمی‌ماند جز این‌که به‌جای کار ساختمانی، به کارهای خدماتی در همان کارگاه ساختمانی مشغول شود. در واقع او جای رحمت را در کار گرفته است و رحمت از این‌که حالا باید به کار سخت بنائی بپردازد، 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؛ مخصوصا برای افغانستانی‌ها. گویا این ترس‌ها حکم اکسیژن هوا را دارد برای‌شان. حالا باید ماجرای پائین‌تر بودن دستمزد کارگران افغانستانی نسبت به ایرانی‌ها را که معمار هم در فلم به آن اشاره می‌کند، به آن ترس‌های قانونی اضافه کنیم و بگوئیم که «باران» توانسته پازل کاملی از مشکلات کارگران افغانستانی را نمایش دهد و همین‌طور توانسته شمایلی درست از زیست پر از مشکل کارگران ایرانی را نیز به تصویر بکشد... در این فلم و حتی در کشاکش عاشقی، تقریبا هیچ‌وقت کارگران از روحیه سخت‌کوشی و تعهدشان به کار دور نمی‌شوند و از این بابت فضای کارگری فلم 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 آن‌قدر اغراق‌آمیز و عجیب که هیچ‌کس با احتمال ده درصد هم نتواند چنین عشقی را در دنیای کارگران ساختمانی باور کند، نه آن‌قدر سطحی و معمولی که اصلا مخاطب شک کند که آیا در این فلم 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 اصلا جایگاه آن‌چنانی‌ای ندارد! اما تصویر سنجاق به یادگارمانده از موهای باران که لبه کلاه رحمت جا خوش کرده یا سکانس 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 صحه 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، فلم‌های زیادی با این موضوع در شوروی ساخته شده‌اند. اما واقعیت آن است که غیر از فلم‌های 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 فلم‌های او می‌توان به اعتصاب(۱۹۲۴) رزمنا و پوتمکین(۱۹۲۵) اکتبر: ده روزی که دنیا را تکان داد(۱۹۲۷) خط مشی‌عمومی(کهنه و نو) (۱۹۲۹) الکساندر نوسکی(۱۹۳۸) ایوان مخوف ۱(۱۹۴۴) ایوان مخوف ۲(۱۹۴۵) از فلم‌های آیزنشتاین هستند. او دو کتاب به نام‌های فرم فلم(۱۹۴۹) و یادداشت‌های یک کارگردان فلم(۱۹۵۹) نیز نگاشته است.

در فلم‌های او برای هرچه تاثیر روان‌شناسی بیش‌تر بر مخاطبین، به مونتاژو تصویرپردازی بیش‌تر از رفتارهای اصلی فلم، 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 مسیحی بود. آن‌ها در سال ۱۹۱۰ به پترزبورگ نقل مکان کردند. سپس در سال‌های ۱۹۱۶ تا ۱۹۱۸ در انستیتو مهندسی عمران شهر پتروگراد 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 پرولتکلت در مسکو شد. در همان زمان به دلیل علاقه شدیدش به تئاتر کاپوکی ژاپن، فلم کوتاه خاطرات گلوموف 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 فلم بلند خود اعتصاب را در سال ۱۹۲۴ ساخت. این فلم از سوی روزنامه پراوادا «اولین اثر انقلابی سینمای ما» توصیف شد. او در این فلم به دنبال شیوه‌های جدید تدوین و مونتاژ و فلم‌برداری 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 فلم که بازگو کننده سرکوب اعتصابات توسط سربازان تزار است، آیزنشتاین عکس‌های کارگرانی که توسط مسلسل درو شده بودند را با عکس‌هائی از گله گاوی که در حال سلاخی شدن در کشتارگاه هستند کنار یکدیگر گذاشت. او که مجذوب این تئوری شده بود فلم رَزمناو پوتمکین را در سال ۱۹۲۵ ساخت. این فلم بیان می‌کند که چگونه می‌توان با استفاده از عناصری ساده دل‌سوزی(سمپاتی) مخاطب را به‌دست آورد و بتوان کاری کرد که وی با یک گروه مشخص از طرفین فلم(در اینجا ملوانان شورشی) همذات پنداری کند و از گروه دیگر(قزاق‌های تزاری) متنفر باشد.این فلم هنوز هم در میان شاهکارهای سینمای جهان باقی مانده است.

در سال ۱۹۵۸ توسط یک نظرسنجی بین‌المللی منتقدان به عنوان بهترین فلمی که تا کنون ساخته شده،انتخاب گردید. فلم بعدی او اکتبر: ده روزی که دنیا را تکان داد، یک فلم صامت که راجع به بزرگداشت دراماتیک انقلاب اکتبر است که برای دهمین سالگرد این واقعه، در سال ۱۹۲۸ ساخته و منتشر شد. این فلم 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 فلم خط‌مشی عمومی که به‌نام «کهنه و نو» تغییر نام یافت را ساخت. او این فلم با استفاده از شعر موسیقیائی و ساکن در فضائی 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 فلم‌برداری فلم 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 ال اور(طلای مستتر) نوشته بلز ساندرار و تراژدی آمریکائی، نوشته تئودور درایزر کار کرد. او با امتناع از خواسته استدیو به تغییر فلمنامه قرارداش باطل شد و سپس در سال ۱۹۳۲ به مکزیک رفت و با سرمایه جمع‌آوری شده توسط رمان‌نویس آپتون سینکلر، فلم زنده‌باد مکزیک را کارگردانی کرد. این فلم به‌دلیل 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 فلم‌سازی ندادند. سپس در سال ۱۹۳۶، توانست ساخت فلم بژین مدوف، اولین فلم صامت خود را آغاز کند. این فلم درباره گروهی از جوانان پیشگام بود که از یک مزرعه اشتراکی در مقابل گولاک‌ها(دهقان‌های ثروتمند) دفاع می‌کردند. این فلم 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. فلم 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 فلم اکران نشد تا آن‌که بار دیگر با آغاز جنگ جهانی دوم و تجاوز آلمان نازی به روسیه شوروی اجازه پخش پیدا کرد. آخرین فلم او فلم ایوان مخوف بود. این فلم 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 ایزنشتین کرد و قسمت دوم آن سال‌ها پس از مرگ ایزنشتین در سال ۱۹۵۸ اجازه پخش یافت. آیزنشتاین با توسعه فلم نامه قصد داشت قسمت سوم این فلم را نیز بسازد که توقیف طولانی قسمت دوم مانع انجام کارش شد. سرگئی آیزنشتاین در ۱۹۴۸ پس از یک سکته 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 فلم‌های کارگری را می‌شد در بدنه اصلی سینما هم دید؛ جائی که فقیرترین مردم آن برای این نوع فلم‌ها بلیت می‌خریدند و پشت در سالن‌ها صف می‌کشیدند و سینمای کارگری منحصر به جشنواره‌های هنری باقی نمی‌ماند. جائی که مردم در سالن‌های سینما همراه با فریاد حق‌طلبانه کارگران داخل فلم فریاد می‌زدند، چنان‌که انگار این واقعا یک شورش یا انقلاب کارگری است و مخاطبان سینما می‌خواستند به برادران ناشناخته اما هم‌لباس خودشان در فلم‌ها بپیوندند. این‌جا همان جائی است که سینما شورانگیزترین صحنه‌ها را از بازخورد مخاطبانش در فرازها و مقاطع مختلف تاریخ دریافت کرده و سینما در هیچ‌جای دنیا به اندازه هندوستان محبوب نبوده است. فلم‌های 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 اتفاقا این کشور، مهم‌ترین قطب سرمایه‌داری آن است و کارگران شدیدا 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.

فلم ده روزی که دنیا را لرزاند

بهترین فلم‌ها 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. فلم‌های ایرانی مرتبط با موضوعات کارگری را به دو دوره می‌توان تقسیم کرد؛ دوره‌ای که سینما نگاه همدلانه‌تری به کارگران و به‌طور کل طبقات پائین‌تر داشت و دوره متاخر که نگاهی کاملا ستیزه‌جو و حتی گاه فاشیستی به کارگران و طبقات فرودست رایج شده است. در کشورهای شرق آسیا خصوصا کره‌جنوبی 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 کره‌جنوبی 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 فلم‌های متعددی با خصلت داشت و یوسف شاهین، فلم‌ساز افسانه‌ای مصر یکی از مهم‌ترین چهره‌های آن بود. یکی از مهم‌ترین فلم‌های شاهین در این زمینه «سرزمین»، محصول ۱۹۶۹ است که در میان ده فلم برتر تاریخ سینمای مصر هم قرار گرفته است. در این فلم، به‌همان گفتمان‌های 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. فلم با نمائی از خاک آغاز می‌شود و در خاک به پایان می‌رسد. در سکانس آغازین، دستی دیده می‌شود که قبل از کندن چند برگ، به‌آرامی خاک را در اطراف یک گیاه پنبه جوان می‌ریزد. در پایان فلم، 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 فلم، 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. فلم از رمان سوسیالیستی-رئالیستی عبدالرحمن الشرقاوی 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 چیزهائی که به ذهن هر کس می‌رسد، جامعه‌ای به‌شدت کاری است. اتفاقا سینمای ژاپن هم به این موضوع با تبحر بالا پرداخته و لااقل ۱۰۰ فلم 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 شدیدا 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. فلم «عزیمت» به کارگردانی یوجیروتاکیتا، محصول ۲۰۰۸ میلادی که برنده جایزه اسکار شد یکی از نمونه‌های شاخص سینمای ژاپن در این زمینه است. فلمی که نشان می‌دهد یک نفر چه‌طور حاضر می‌شود برای گذران زندگی، عجیب‌ترین شغل را بپذیرد.

کره‌جنوبی 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. فلم «انگل» به کارگردانی بونگ‌جونگ‌هو و محصول ۲۰۱۹ میلادی، که نه تنها اسکار بهترین فلم غیرانگلیسی‌زبان، بلکه عنوان بهترین فلم سال را در این مراسم کسب کرد، یک نمونه از تلاش کارگران فرودست برای برنده‌شدن در قمار زندگی است که با تقلب و چالش‌های پس از آن همراه می‌شود. این اضطراب و تنش زندگی توسعه‌طلبانه و ناامن را در بسیاری از فلم‌های موج نوی کره می‌توان دید و سریال «بازی ماهی مرکب» که یکی از فلم‌سازان 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 کالائی 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، فلم‌های هندی به مسائل مردم فرودست و مخالفت آن‌ها با اربابان کارخانه‌دارهای بزرگ، رجال متنفذ سیاسی و سرکردگان باندهای مافیائی زیاد می‌پردازد..

در میان فلم‌های مختلف هندی که به این موضوع خصوصا از نگاه کارگری پرداخته‌اند از دهه ۵۰ میلادی آغاز شده که با ساخته شدن یک فلم مهم به نام «نایا داور» به کارگردانی پی.آر چوپرا، فلمساز شهیر هندی در اوایل جوانی‌اش رقم خورد. این فلم 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 فلم‌های قهرمان‌محور کارگری به راه افتاد که چهره اصلی بیش‌ترشان آمیتا باچان مرد افسانه‌های سینمائی هند بود. «نمک به حرام» در ۱۹۷۳، «دیوار» ۱۹۷۵، «سنگ سیاه» ۱۹۷۹ و پس از آن «کولی» در ۱۹۸۳ تعدادی از این فلم‌ها با شمایل آمیتا باچان بودند. در سال ۱۹۸۳ پی‌آر چوپرا تهیه‌کننده فلمی شد که پسرش راوی چوپرا آن را کارگردانی می‌کرد. فلمی به‌نام 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 شیبی ملایم به سمت‌وسوی دیگری رفتند. ستاره‌هائی 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.

فلم سرزمین و آزادی LAND AND FREEDOM۱۹۹۵

فلمساز بریتانیائی کنث چارلز لوچ Kenneth Charles Loach، در نیم قرن فلم‌هائی ساخته است که به تجربیات سیاسی و اجتماعی طبقه کارگر می‌پردازد. لوچ از همان اولین نمایش‌های تلویزیونی شبکه بی‌بی‌سی تا فلم‌های 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 «فلمساز دیوانه‌ی غضبناک» داده‌اند و کارهایش را «خطابه‌های مارکسیستی» می‌خوانند، او به‌واقع فلمسازی باوجدان و حقیقت‌طلب است. مناظرات سیاسی آتشین همیشه جزوی از کارنامه فلمسازی 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 فلم‌های 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 فلمسازی به این‌گونه است که ترجیح می‌دهد فلم را به ترتیب زمانی وقایع، فلمبرداری کند و بخش‌های فلمنامه مربوط به هر صحنه را در زمان فلمبرداری همان صحنه به بازیگران بدهد. او زمان کوتاهی به هر بازیگر می‌دهد تا برای آن صحنه آماده شود تا جای که ممکن است همه‌چیز طبیعی و کاملا تازه از آب درآید. کن لوچ از دهه ۱۹۹۰

برخی از جذاب‌ترین فلم‌های تاریخ سینما را به مخاطبانش ارائه کرده است. بخشی از این موفقیت مدیون همکاری او با فلمنامه‌نویس، پل لورتی Paul Leverty است؛ کسی که در ۱۲ اثر از ۲۵ فلم بلند کن لوچ مشارکت داشته است.

فلم «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 هشداری 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 فلم تنها یک پرتره ساده از آرمان‌های کمونیستی در برابر فاشیسم نیست. این فلم وقتی که به ثبت مبارزات تلخ داخلی(میان استالین و حزب کارگر POUM) و موانع لجستیکی می‌پردازد، پیچیده‌تر می‌شود. رهائی از رویا زدگی و بیداری دیوید هنگامی که عاشق دختری به‌نام بیانکا می‌شود که در خدمت نیروی شبه‌نظامی اسپانیا است، به درخشانی و زیبای تمام به تصویر کشیده می‌شود. کن لوچ و نویسنده فلم جیم آلن، تکنیک‌های ساختاری خوبی را برای توضیح یک وضعیت سیاسی کم‌تر شناخته شده برای کسانی که با این موضوع آشنائی ندارند انتخاب کرده‌اند. «سرزمین و آزادی» فلمی بسیار مهم برای وضعیت سیاسی تحقیرآمیز 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 تاثیرگذارترین افراد قرن بیستم و احتمالا مشهورترین شمایل سینمائی تاریخ سینماست.

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

اولین ورود به صحنه چاپلین در سن ۵ سالگی اتفاق افتاد درست زمانی که مادراش روی صحنه مجروح شد و به یک‌باره چاپلین وارد صحنه می‌شود تا برای تماشاگران بازی کند. او در این‌باره 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 فلم‌سازی کی استون استخدام شد. ورود چاپلین به این شرکت با شهرت و موفقیت بسیاری همراه شد و توانست نخستین فلم خود را به‌نام «ساختن یک زندگی» فلم‌برداری کند.

چاپلین از سال‌های اولیه فلم‌سازی تا دهه ۱۹۴۰، با ایجاد شخصیت‌های ماندگاری مانند «کارگر» در فیلن «شهر نور» و «دیکتاتور» در فلم «دیکتاتور بزرگ» شهرت بسیاری یافت. وی علاوه بر بازیگری، کارگردانی، تهیه‌کنندگی، و نویسندگی در فلم‌های خودش را نیز برعهده داشت. چارلی چاپلین، همچنین در دوران سیاه و سفید سینما، به ایجاد اثرات هنری چشم‌گیر و ثیرگذار در سینما مشغول بود و توانست احساسات گسترده‌ای را در مخاطبان از جمله خنده، ترس و همدردی را در مخاطبان به‌وجود 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 فلم «دیکتاتور» را منتشر کرد که به‌عنوان یکی از شاهکارهای فلم‌سازی در تاریخ شناخته می‌شود. این فلم 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 فلم‌هائی با موضوعات مختلف و تنوع سبکی ساخت. او در سال ۱۹۴۷ فلم «روشنائی» را تولید کرد که به جای استفاده از شخصیت «چارلی»، این‌بار به‌عنوان «کالیبو» ظاهر شد و این فلم برای او به اولین نامزدی اسکار به عنوان بازیگر نقش اول منجر شد. در دهه‌های بعدی، چاپلین به‌عنوان یک هنرمند همه فن حریف در زمینه‌های مختلف هنری مانند موسیقی، نقاشی و ادبیات فعالیت کرد. وی در سال ۱۹۷۲ به‌منظور دریافت جایزه اسکار افتخاری به‌طور رسمی پس از تبعید مجدد به ایالات متحده بازگشت.

چارلی چاپلین به‌عنوان یک هنرمند ژرف و پیشرو در سینما و همچنین به‌طور 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 می‌شد. آثار و فلم‌های 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، به‌منظور 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 به‌عنوان نمادی از داستان موفقیت و تحمل در مقابل سختی‌ها و مشکلات اجتماعی نیز شناخته می‌شود. زندگی‌نامه‌اش حکایت می کند 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 به‌وجود 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 فلم 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 زیبائی 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 ۲۰۱۲اداره اطلاعات داخلی بریتانیا(MI5) گزارشی را منتشر کرد که نشان می‌داد چارلی چاپلین به درخواست آمریکا و به‌خاطر «گرایش‌های کمونیستی» در دوره‌ای توسط این اداره تحت نظر و بازرسی قرار داشته‌است. اما هیچگاه نتوانستند مدرکی دال بر ارتباط چارلی چاپلین و گروه‌های کمونیستی بیابند. همچنین در این مدارک عنوان شده که اداره ام آی‌فایو(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 به‌عنوان یکی از قربانیان مک کارتیسم شناخته می‌شود.

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

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

نخستین فلم ناطق چاپلین «دیکتاتور بزرگ» نام داشت که اثری ضد نازی بود. این فلم به نقد نابسامانی دنیا و جنگ‌ها می‌پردازد. این فلم چاپلین را به اوج شهرت کشاند و توانست نامزد دریافت جایزه اسکار در رشته‌های بهترین فلم، بهترین فلمنامه غیراقتباسی و بهترین بازیگر نقش اول مرد در سال ۱۹۴۱ شود. در فلم دیکتاتور بزرگ، چاپلین در دو نقش بازی می‌کند یک آرایشگر یهودی و دیگری شبه هیتلر. در سکانسی از فلم 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: «متاسفم، اما نمی‌خواهم حکمران باشم. کار من نیست. نمی‌خواهم به کسی فرمانروائی 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 فلم این است که در آن زمان نه تنها بسیاری از مردم جهان بلکه حتی برخی از سیاستمداران اروپائی 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.

چارلی‌چاپلین در سال ۱۹۳۷ ساخت فلم «دیکتاتور بزرگ» را شروع کرد و فلم‌برداری این اثر در مجموع، ۵۳۹ روز طول کشید. در این فلم چاپلین به‌طرزی آشکار، شخصیت هیتلر و موسولینی را مدنظر قرار داده و با تغییر هوشمندانه و گویای نام‌های افراد و اماکن، نگرانی خود را از قدرت‌گرفتن آن‌ها نشان می‌دهد.

نکته مهم در طرح اولیه چاپلین برای ساخت این فلم، این است که در آن زمان نه تنها بسیاری از مردم جهان بلکه حتی برخی از سیاستمداران اروپائی 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 دولتمردان روسی و انگلیسی نمی‌گنجید که زیاده‌خواهی‌های هیتلر به چیزی فراتر از الحاق بخش‌هائی از مناطق حائل میان فرانسه و آلمان(راین لند) 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 آمریکائی معتقد بودند که دولت آمریکا نباید در جنگ میان آلمان و دیگر کشورهای اروپائی دخالت کند.

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

از این منظر، آن اتفاقی که چشم آمریکائی‌ها را نیز به خطرات عالم‌گستر جنگ و پیامدهای وخیم حضور دیکتاتورهائی، چون هیتلر روشن کرد و به آن‌ها فهماند که خطر هیتلر و هم‌پیمانان ایتالیائی و ژاپنی او خطیرتر 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 کاملا ناطق چاپلین بود و از این نظر که هیتلر را دستمایه ساخت فلمی سینمائی کرده بود، در تاریخ سینما یکه‌تاز و ماندگار است. نمایش این فلم البته در ایتالیا و آلمان و کلیه کشورهای اشغال‌شده به دست آن‌ها ممنوع شد، اما هیتلر خود، فلم را به تماشا نشست و حتی گفته می‌شود آن را خنده‌دار یافته است.

شباهتی که چهره واقعی چاپلین با سیمای هیتلر داشت و البته سبیل‌های مسواکی، تاثیر فراوانی در تاثیرگذاری این فلم داشت، اما نکته جالب توجه این است که سال‌ها پیش از ساخت «دیکتاتور بزرگ» که هجویه‌ای عریان بر شخصیت مضحک هیتلر است، دیگرانی شباهت‌هائی 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.»

تزوتان تودوروف در مقاله‌ای با نام «آوانگارد و توتالیتاریسم» نظر مخاطبان را به وجه اشتراکی میان دیکتاتورها و هنرمندان جلب می‌کند که همانا رادیکالیسم و بنیادگرائی 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 به‌همین 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 مئیافت، 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 بخش‌هائی که دیکتاتور را در حال انجام برنامه‌های روزانه‌اش نشان می‌دهد پرده از رازی دیگر نیز برمی‌دارد و آن آرزوئی است که دیکتاتورها برای تسلط بر «خود» دارند تا به این طریق، انسان تراز نوین را نخست در وجود خود به‌منصه ظهور برسانند و سپس آن را به الگوئی برای تقلید توده‌ها درآورند.

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

«جویندگان طلا» فلمی که با دغدغه‌های چاپلین ساخته شد و درباره رنج افرادی است که در آن برهه از زمان به دنبال معادن طلا می‌کشتند. از به یادناندنی‌ترین صحنه‌های این فلم صحنه پختن و خوردن یک چکمه توسط چاپلین است. هنر چاپلین ایجاد لحظه‌های زیبا است او در آغاز فلم 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 تاثیرات 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 فلم ساخته و نقش‌های متنوعی ایفا کرده است. نیمه اول قرن بیستم را با تاثیر قابل‌توجهی که بر روی صنعت سینما داشت توانست سبک کمدی را به درجه بالائی 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 بین المللی 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 تاثیر 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:
«رودررروئی مستقیم با مردم حق هر سینماگری است و نیز حق مردم است که فلم‌های متفاوت ببینند؛ اما انحصارطلبی راه را بسته است.جریانی بین ما و شما فاصله انداخته است. این جریان خواستار حاکمیت پول و سرمایه است و هر کس برای این حاکمیت فلم 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، این‌بار 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 فلم‌ها، بخش خصوصی بدل به بازوئی 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 فلم‌های سرگرم کننده و بازاری قرار می‌دهد تا در همدستی با سازوکار سانسور فضای سینما را بیش از پیش از فلم‌های 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. درپی این روند، از سوئی شاهد معدود بودن فلم‌های مستقل و به تبع آن فلم‌هائی که در آن کارگر و کارگری بازنمائی شده باشد، هستیم و از سوی دیگر شاهدیم که در عمده فلم‌هائی که درآن به انحا مختلف کارگران بازنمائی شده‌اند، این بازنمائی با دیدگاه ایدئولوژیک حاکم بر جامعه و در روندی نهادمند در جهت سرکوب و نامرئی‌ساختن کارگران صورت گرفته است.
در این راستا، فلم‌ها را می‌توان به دو دسته کلی تقسیم کرد. دسته اول، فلم‌هائی که به‌طور ویژه بر بازنمائی کارگران، مشکلات آنان و شکاف‌های متقاطعی که به استثمار و انقیاد آنان منجر شده است، توجه دارد، دسته دوم فلم‌هائی که کارگران در آن حضور دارند اما نحوه بازنمائی متشکل از وجوه فرمی و محتوائی 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 نگریسته شود و چه بسا خود کارگران و دیگر طبقات فرودست به‌عنوان مسئله بازنمائی شوند.

فلم پسر-مادر، ساخته مهناز محمدی، روایت یک زن کارگر سرپرست خانواده به‌نام لیلا و دو فرزندش است در میانه بحران‌ها. فلم در نیمه اول، از زاویه دید لیلا و در نیمه دوم، از لنز پسرش است.

کارخانه محل کار زن، در شرف ورشکستگی و درحال اخراج کارگران با عنوان تعدیل نیرو است. لیلا 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 فلم پیش می‌رود، خودخواهی‌ها و بن‌بست‌ها بیشتر آشکار می‌شود. افرادی در زمینه‌ای پرمصیبت، در فردگرائی مفرط، به دنبال کسب منفعت خود و نجات خود از بحران‌ها هستند.

کاظم(راننده کارخانه) که مدعی است لیلا را دوست دارد، او را مدام بی‌واسطه و باواسطه آزار می‌دهد و درواقع می‌خواهد او را تحت‌فشار 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 ناشنوایان(آشنای لیلا و کاظم) که ظاهرا 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 تحت‌فشار، راضی به طرد و تبعید پسرش به مدرسه ناشنوایان و عدم دیدار او می‌شود. خواست‌ها و منافع، آن‌قدر در تضاد هستند که هیچ امکانی نه‌تنها به رهائی 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 لیلا به خاطر واهمه از شرایط خاص و در شرف اخراج بودنش، با آنان همراهی نمی‌کند و از آن طرف هم، کارگران نه همدلی‌ای با لیلا 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، لیلا (و در نتیجه دوربین) در دفتر یکی از مدیران میانی کارخانه است و درنتیجه اصلا تصویری از اعتصاب نمی‌بینیم و صرفا 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

لیلا می‌شوند. اعتراض مطرودان در جهتی بازنمائی شده است که نه تنها توانائی جذب کسی که تحت تبعیض و ستم مضاعف است، را ندارد بلکه با تمام قوا او را تنبیه و طرد هم می‌کند. بنابراین، فلم در نسبت با مشکلات و مسائلی که لیلا، به‌عنوان یک زن کارگر، دارد، اعتراضات کارگران را واپس‌گرایانه و تشدیدکننده مشکلات بازنمائی می‌کند. در نهایت لیلا، 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 ناشنوایان برود.

پسر بعد از مدتی از مدرسه(که نشانگان یک نهاد سرکوبگر را دارد) فرار می‌کند. اما با حرف‌های همسر مادرش و عکس‌هائی که از مادر و خواهرش به او نشان می‌دهد، پی می‌برد که حال آن‌ها بدون حضور او هم خوب است؛ بنابراین به همان جائی بازمی‌گردد که از آن گریخته بود.

نکته مهم دیگر در مورد فلم، این است که ساختار فلم به‌نحوی است که، هیچ میل به کنشی در تماشاگر برنمی‌انگیزد. در واقع مسایل و بحران‌ها، از دیدگاه لیلا و پسرش(که ساختار روائی فلم و دکوپاژ مبتنی بر حضور و زاویه دید آن‌ها شکل گرفته است)، آن‌قدر بزرگ و پیچیده‌اند که کمتر کنش مفید و مثبتی را می‌توان تصور نمود؛ بن‌بست‌ها محتوم به‌نظر می‌رسند. اما آن‌چه در این فلم شاهدیم بن‌بست‌های متوالی و غیرقابل‌عبور است. راه رهائی‌ای 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 فلم، امکان تحقق مئیابد که مادرش در فضائی 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 فلم‌هائی که در این دسته می‌توان ذکر کرد، فلم شکستن همزمان ۲۰ استخوان، به کارگردانی جمشید محمودی است. این فلم، 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، همکارش به او می‌گوید، اگر بروی و درگیر پیوند کلیه بشوی، همین غیبت چندروزه‌ات کافی است تا کسی را جایگزین تو کنند و این استدلال همکارش، مبتنی بر فروکاست کارگرها به صرف ابزارهای جایگزین‌پذیر در سیستم سرمایه‌داری، چنان روشن و بدیهی است که عظیم درجا متقاعد می‌شود. در جائی 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 پیداکردن کلیه پیوندی، اتکا کرد. بنابراین، عظیم مستقیما به دنبال کلیه پیوندی در بازار آزاد می‌گردد؛ یعنی به‌دنبال 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. فلم در کل سعی دارد وضعیت تبعیض‌آمیز و استثمار مضاعف کارگران مهاجر را به تصویر بکشد.

در این فلم، البته جوهر پررنگ فردگرائی 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. مثلا جائی که روند پیدا کردن کلیه به جائی 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 بگووبخند، و روابط و دیالوگ‌هائی که بازنماینده مقاومت کارگران یا حتی صرفا، راوی زیسته و مسایل‌شان باشد را نمی‌بینیم. همچنین در فلم، 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 بازنمائی‌شده نیز، شاهد سوژگی خاصی نیستیم، زنان خانه‌داری را می‌بینیم که مهم‌ترین چالش و دغدغه‌شان، صرفا تضاد منافع‌شان با مادرشوهرشان است که، فی‌المثل، در مورد همسر عظیم با سرکوب و عتاب او، حتی اعتراض امکان بروز هم نمئیابد. بنابراین در فلم زنان کارگر مهاجر چهره و صدائی نمئیابند.

فلم شکستن همزمان ۲۰ استخوان

در دسته‌ای دیگری از فلم‌ها، کارگر و کارگران حضور دارند اما در واقع، ساختار فلم به‌نحوی است که گوئی شنل 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 فلم‌ها، پیکربندی شیوه انجام و ساختن فلم، به‌نحوی است که، با این‌که کارگران عنصر حاضر هستند اما در شکل نهائی و قوام یافته فلم، نامرئی هستند. عموم این فلم‌ها، 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 فلم‌ها در مرحله تولید، در مرحله توزیع و اکران نیز عموما از بهترین موقعیت‌ها برخوردار بوده‌اند.

فلم رحمان ۱۴۰۰، روایت یک مرد به‌نام رحمان است که آبدارچی یک شرکت بزرگ است. رحمان متوجه می‌شود که سرطان پیشرفته دارد و تا سه‌ماه 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، دقیقا از همین‌جا 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 عطوفت و خوش‌اخلاقی و تسلط به موقعیت پسر سرمایه‌دار طی و برطرف می‌شود و یا مانند آن‌چه در جشن بالماسکه رخ می‌دهد، در فضائی کمدی و فانتزی منحل می‌شود.

فلم 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. جائی، 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 متصلا ترسو اند، ریقو اند اما همه‌شون مسلحن.» اما چند ثانیه بعد، نه تنها پسر سرمایه را غیرمسلح می‌بینیم، بلکه در طول فلم، اتفاقا او را شخصیت نسبتا محکم و حتی دوست‌داشتنی مئیابیم. او فردی است صادق، خوش اخلاق، رمانتیک، شجاع(به‌خصوص در بزنگاه‌ها) و مظلوم که در حال فریب‌خوردن از دوست دخترش است. در تلاشی مداوم، بازنمائی 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 لنز کمدی، به بازنمائی کارگران که می‌رسد اما، قضیه برعکس است و بسیاری از کلیشه‌های منفی و توهین‌آمیز موجود در فرهنگ سرمایه‌داری درباره طبقه کارگر، به‌صورت اغراق شده‌ای بازنمائی می‌شوند. رحمان و دوستش، همواره مستعد و آماده کارهائی 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 استفاده‌می‌کنند را نیز، کتمان می‌کنند و وانمود به دانستنش می‌کنند. تحلیل منسجمی از شرایط سیاسی-اجتماعی ندارند و صرفا یک سری حرف‌های پراکنده می‌زنند. همچنین آن‌ها آگاهی طبقاتی هم ندارند. جائی 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. جائی می‌گوید: «ه.ی بدبخت بازیچه شد همه‌مون بازیچه‌ایم!»

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، چهاردختر دارد اما بازهم به دنبال داشتن یک فرزند پسر است و همسرش را راضی می‌کند که دوباره بچه‌دار شوند و وقتی متوجه می‌شود شراره قرار است سه‌قلو به دنیا بیاورد، خوشحال می‌شود.(که البته این قسمت از جهت هم‌راستائی با سیاست‌های جمعیتی حاکمیت هم قابل‌توجه و تحلیل است)

این بازنمائی به زنان طبقه کارگر که می‌رسد، حتی از این هم بسیار شدیدتر، توهین آمیزتر و تحقیرآمیزتر می‌شود. همسر رحمان(شراره) که خود کارگر و آشپز شرکت است، تقریبا هیچ سوژگی اجتماعی ندارد، مطلقا مطیع است، کاملا 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 اصولا در چنان حدی از حماقت بازنمائی شده‌است که هرلحظه از فلم، می‌توان انتظار داشت مکانیسم تنفس را هم از یاد ببرد.

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

در انتهای فلم، 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 بازنمائی آن در فلم کوچک‌ترین شباهتی به واقعیت داشته باشد. اگر در واقعیت، تخریب خانه‌های محقر و حلبی‌آبادها و کپرهای

حاشیه‌نشینان را می‌بینیم و در مواردی، مانند آسیه پناهی، قتل آن‌ها به دست ارگان‌های دولتی را شاهدیم، در این فلم می‌بینیم که، رحمان و خانواده‌اش می‌توانند بولدوزر و ماموران دولتی را به عقب برانند تا فلم با ادغام شدن در آهنگ انرژی مثبت «دوست دارم زندگی رو» از سیروان خسروی، پایان یابد و به مخاطب القا کند: «چشماتو وا کن یه نگاه به‌خودت و دنیا کن اگه یه هدف تو دلت باشه می‌تونه کل دنیا تو دستای تو جا شه.»

نکته قابل ذکر، این است که در این فلم و فلم‌های مشابه، می‌بینیم که قسمت‌هائی وجود دارد که سعی دارند این‌گونه جلوه دهند که فلم مایه و سویه انتقادی دارد؛ به‌طور مثال، قسمت‌هائی هست که با برخی سیاست‌ها و دال‌های گفتمان حاکمیتی، شوخی‌های سطحی و گذرا می‌کند؛ اما نکته مهم این‌جاست که فصل‌بندی اجزای فلم و پایان بندی آن به‌نحوی است که، درنهایت، سرکوب و استثمار موجود در واقعیت را پنهان می‌کند و درنتیجه، در تحلیل نهائی، 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.

فلم «روزهای نارنجی»

فلم روزهای نارنجی، روایتی است از دید یک زن باغدار و کارفرما به نام آبان که بعدا می‌فهمیم قبلا کارگر بوده است. کارگران در این فلم، با این‌که عناصر مهمی برای پیش بردن داستان هستند اما، در حاشیه می‌مانند و بازنمائی‌شان منوط به ارتباط شخصی آبان با آنان می‌شود و صرفا سویه‌هائی از زندگی‌شان مرئی می‌شود که در رابطه‌شان با او مشخص می‌شود. حتی در جاهائی از فلم، کارگران عناصر مخل نشان داده می‌شوند: در جائی، 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 فلم 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 داده‌می‌شود. 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، بازنمائی خیلی کلیشه‌ای و حتی توهین‌آمیز از کارگران می‌شود: به‌طور مثال در جائی 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 ظاهرا بدبوست و موقع تست آن کارفرما حالش به هم می‌خورد و به سرفه می‌افتد.

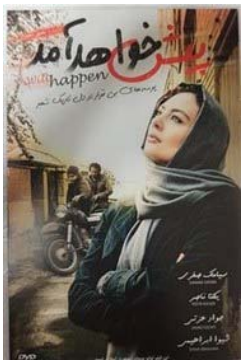
سویه کلی و حاکم بر فلم همین موضوع است که اولا، مسایل را به مسایل روان‌شناختی و بینافردی فرومی‌کاهد و نسبت به مکانیسم‌های سیاسی، اقتصادی و اجتماعی بی‌توجه است و از طرفی، در غیاب نگاه ساختاری، به نظر می‌رسد در تلاش است همین خصلت‌های روان‌شناختی را به نوع طبقه افراد مربوط کند. درواقع، درنگاه کلی، فلم معطوف به نوعی تمایزگذاری(و در برخی موارد متضاد انگاری) توام با ارزش‌گذاری بین نظام ذهنی و فرهنگی آبان(و درواقع طبقه متوسط) و کارگران است: آبان با درایت است و کارگران بی درایت، 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 قرارند، 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 قاعدتا مسایل و مشکلاتی که برای کارفرما پیش می‌آید نباید در پرداخت دستمزدشان تاثیر بگذارد) و صرفا، 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 تمایز گذاری‌ها، نوع روایت و سایر وجوه ساختار فلم، 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 عموما بسیار بی‌اخلاق بازنمائی شده‌اند) و همچنین همسرش هم بر سر قضایای گذشته و حال مشکل دارد و دید از بالا به پائین او به دیگران هم در چندجا نشان داده می‌شود. در نهایت، هم نوعی تحول درونی پیدا می‌کند: لااقل در این حد که کمی با کارگران مداراگرتر شود و کنار آنان بنشیند و غذا بخورد! اما این نقاط و جنبه‌ها آن‌قدر کم‌رنگ و مهم‌تر از آن فروکاسته به صرف خصلت‌ها و تحولات روان‌شناختی است که اصولا تاثیر خاصی در بازنمائی و روایت کلی فلم ندارد.

هریک از این دو جنبه، یعنی فروکاسته‌شدن مسئله بازنمائی شده در فلم به وجه فردی و روان‌شناختی و همچنین، تمایزگذاری و تقبیح و تحقیر نظام فرهنگی فرودستان، شاخصه بسیاری فلم‌های دیگر هم هست.

فلم «پیش خواهد آمد»، همزمان رخداد سه داستان است که، در جاهائی به یکدیگر ربط پیدا می‌کنند. غلام، کارگری که به‌دلیل 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 درحال 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. صرفا 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 قرارمی‌گیرد که با معتاد شدنش(که به طور مداوم این‌طور تاکید و القا می‌شود که کاملا 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 معتاد بودن اوست. غلام شبانه‌روز کار می‌کند اما، از پس هزینه‌ها برنمی‌آید و هربار 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 گوئی متهم می‌شود و در نهایت هم، فلم 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 روائی فلم، نشان دهد که حق با همسر غلام بوده‌است و کل تقصیر و مشکلات به گردن غلام است. درواقع، این فلم 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 نورزیده‌است؛ وگرنه جمیع مشکلات نه تنها حل می‌شد بلکه از اول وجود نمی‌داشت.

اغلب فلم‌هائی 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(خصوصا که باتوجه به طبقاتی شدن مصرف فرهنگی، عمده مخاطبانش را هم از طبقه متوسط می‌داند)، نظام ارزشی و فرهنگی‌شان را پائین‌تر 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 استحمار 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 مخاطبینش درونی کند. این دو رویکرد، با تمام تفاوتی که دارند، هردو در این امر و مکانیسم که زنجیرهای انقیادبخش طبقه کارگر هستند، مشترک‌اند. نظام بهره کشی، 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 رازآلود 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، فلم‌های زیادی تولید و اکران شده‌اند که از بارزترین آن‌ها می‌توان به فلم‌های «ابد و یک روز» و «متری شش و نیم» به کارگردانی سعید روستائی اشاره کرد. این فلم‌ها، البته بیش از این‌که بر طبقه کارگر تمرکز داشته باشند، به طبقات محروم حاشیه‌ای متمرکزند. در این نوع فلم‌ها، فقدان دیدی به سازوکار محرومیت‌ساز وجود دارد و صرفا، با نوعی نگاه آسیب‌شناسانه، به مواجهه با این گروه از مردم می‌رود و منطق بازنمائی آن‌ها به سمتی است که به جای

این‌که محرومیت و سازوکارهای استثمار و محرومیت‌زا را افشا کند، خود محرومان را خطرناک جلوه می‌دهد؛ سپس با بازنمائی سانتی‌مانتال روابط بین فردی آن‌ها، تلاش می‌کند منطق القائی پیشین را کمی تعدیل کند؛ یا بهتر است بگوئیم آن را در لفافه بپوشاند. 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 فلم‌ها و نوع نگاهی که، اتفاقا نگاه غالب در فلم‌های سینمائی است، بهتر است یک فلم صداوسیما که مستقیما توسط نهاد حاکمیتی ساخته‌شده است را هم، بررسی کنیم و نوع ارتباط و هم‌پیوندی این فلم‌های تولیدشده در بخش خصوصی و نوع نگاه حاکم بر فلم‌های بخش دولتی-حاکمیتی را هم، مورد بررسی قرار دهیم.

نتیجه‌گیری

در فلم «جنگ جهانی سوم»، شخصیت شکیب(محسن تنابنده) که یک کارگر ساده است، دیالوگی دارد که می‌گوید: «آن‌قدر که کتکم زدند، به حرف‌هایم گوش نکردند»، سینمای کارگری باید روایت این صداهای نشنیده باشد.

ایدئولوژی، در موفقیت‌آمیزترین حالت، واسطه طبیعی جلوه دادن وضعیت می‌شود، بدون این‌که دیده شود. کما این‌که 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 به‌طرف 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 مثبت نگریستن به وضعیت و فرایندهای اجتماعی و تقلید از نظام فرهنگی و اخلاقی فرادستان و لو این‌که 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 بپرسید 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 رهائی شما از محرومیت است! و از همین رو است که رسانه‌های فرهنگی سرمایه‌داری همواره مشتاق یافتن نمونه‌های استثنائی 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 بازنمائی‌های ایدئولوژیک پیشین.

این نوع بازنمائی 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 رهائی جامعه می‌انجامد.

سینمای ایران، در جمهوری اسلامی و قبل از ان در حکومت پهلوی، چنان‌که شایسته است، به طبقه کارگر و زندگی کارگران نپرداخته اما کم نیستند فلم‌هائی که کارگر را دستمایه قصه خود قرار داده است. بسیاری از فلم‌هائی که درباره طبقه کارگر ساخته شده، بیش‌تر نگاه زیبائی‌شناختی یا تجاری به این طبقه داشته است. این در حالی‌ست که ما به سینما و فلم‌هائی نیاز داریم که بتواند درد و دغدغه و استثمار واقعی کارگران را به‌تصویر 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 کارگردان‌هائی 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، فلم درخوری نساخته است. جز این‌که در یکی، دو سکانس به شکل نمادین به آن اشاره کند.

بی‌تردید این وظیفه آگاهانه و داوطلبانه سناریونویسان، کارگردانان و فلمسازان مردمی و مخالف ستم و استثمارگر است که وضعیت کارگران و استثمار آنان را به‌معنای 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-ثور- ۱۴۰۳-یک می ۲۰۲۴