بازنمایی کارگران در سینمای دهه نود

فرزاد نیک‌آیین، شماره دهم نشریه انکار

«دوربین قدرت دیدنِ آگاه ما را به ما می‌شناساند، همانطور که روانکاوی انگیزه‌های ناخودآگاه ما را به ما می‌شناساند»

والتر بنیامین

مقدمه:

دهه نود به جهت گسترش سیاست‌های نئولیبرالی و خصوصی‌سازی‌های گسترده توسط حاکمیت نقطه عطف محسوب می‌شود. نقطه تاریخی کلیدی این روند را می‌توان سال 88 دانست. در اسفندماه 88 مصوبه مهمی در مورد توسعه و شتاب روند خصوصی‌سازی تصویب می‌شود که اهمیت آن به حدی است که در تاریخچهٔ کوتاه مندرج در سایت خصوصی‌سازی آمده است.[1] شدت گرفتن روند خصوصی‌سازی و به تبع آن، محروم‌سازی آحاد زیادی از مردم تنها در حوزه اقتصادی، آموزشی و درمانی نبود؛ بلکه در عرصه فرهنگ و هنر و از جمله در سینما نیز چه در زمینه تولید و چه در زمینه توزیع و اکران تأثیر گذاشت.

در آبان ماه همان سال 88، چهل و شش نفر از سینماگران در نامه‌ای اعتراضی از روند روبه‌رشد سرمایه‌سالاری در سینمای ایران انتقاد می‌کنند:

«رودررویی مستقیم با مردم حق هر سینماگری است و نیز حق مردم است که فیلم‌های 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 فیلم نسازد، با شگردهای بازاری تنبیه می‌شود.»[2]

اگر پیش از این، معضل دستی از ساختار بود که با تیغ سانسور بر آثار زخم می‌زد یا مجوز اکران نمی‌داد، این بار سینماگران از دست نوظهوری از ساختار پرده برداشتند که با سازوکاری پنهان در فضای هنری تعیین می‌کند چه چیز ساخته شود و چه چیز نمایش داده‌شود. بنا به تحلیلی، یکی از علل اصلی گسترش و تسریع اجرای سیاست‌های خصوصی‌سازی از سوی حاکمیت افزایش گسترهٔ ذی‌نفعان البته در میان حلقه کوچک خواص وفادار به حاکمیت بود. در عرصه فرهنگ و سینما هم شاهدیم که با خصوصی‌سازی و شیوع سرمایه محوری در تولید و پخش فیلم‌ها، بخش خصوصی بدل به بازویی امین برای حاکمیت می‌شود. بخش خصوصی هم بنا به منطق سود و هم سیاست عدم تنش با ساختار سیاسی‌ای که امتیازات خود را مدیون آن است، فضا را در اختیار ساخت و پخش فیلم‌های سرگرم کننده و بازاری قرار می‌دهد تا در همدستی با سازوکار سانسور فضای سینما را بیش از پیش از فیلم‌های انتقادی-اجتماعی پاک کند و بنا به تعریفی، فضا را از سینمای مردمی بیش از پیش بزداید. بخش خصوصی نشان داد که نه تنها در بسط منطق سود و سرمایه بلکه حتی در حفاظت از خط قرمزهای امنیتی-سیاسی و بازتولید ایدئولوژی‌های سیاسی-فرهنگی نظام حاکم در فرم‌های روزآمد از ساختار دولتی توانمندتر است. درپی این روند، از سویی شاهد معدود بودن فیلم‌های مستقل و به تبع آن فیلم‌هایی که در آن کارگر و کارگری بازنمایی شده باشد، هستیم و از سوی دیگر شاهدیم که در عمده فیلم‌هایی که درآن به انحا مختلف کارگران بازنمایی شده‌اند، این بازنمایی با لنزی ایدئولوژیک و در روندی نهادمند درجهت سرکوب و نامرئی‌ساختن کارگران صورت گرفته‌است. همین روندها است که ضرورت پرداختن به موضوع را فراهم می‌کنند.

نکته دیگری که باید در ابتدای مقاله ذکر شود، این است که در این‌جا بنا نداریم همهٔ فیلمهایی که در آن کارگر و مناسبات کارگری بازنمایی شده است را تحلیل کنیم؛ بلکه بنا به دسته بندی نظری که در ادامه بیان خواهد شد، تعدادی فیلم برگزیده شده‌اند تا به حدی نسبتاً جامع و کافی دسته‌بندی‌ها را توضیح دهند.

به استثنای دو فیلم، همه فیلم‌ها از میان فیلم‌های داستانی اکران‌شده در سینمای جریان اصلی انتخاب شده‌است. آن دو فیلم مستثنی که یکی فیلم مجوزنگرفته و یکی فیلم‌تلویزیونی است هم به دلیل بررسی جوانب موضوع و تکمیل فرایند بررسی دیگر فیلم‌ها انتخاب شده‌اند.

در بررسی فیلم‌ها از یک جنبه، به دو مقوله کلی افشا/عدم افشای سازوکار انقیاد و استثمار کارگران و همچنین پرداخت/عدم پرداخت فیلم‌ها به وجوه و راهکارهای رهایی‌بخش و اعتراضی از سوی کارگران می‌پردازم و از جنبهٔ دیگر، این که فیلم با نحوهٔ پیکربندی عناصر محتوایی و فرمی‌اش به چه نوع تاثیرگذاری بر تماشاگر معطوف است، را بررسی خواهم کرد.

ذیل این مقولات، به در متن یا حاشیه بودن کارگران در ساختار روایت فیلم، نمایش/عدم نمایش فضای کار، چگونگی بازنمایی رابطه کارگر و کارفرما و دیگر مقولات و جوانب بازنمایی خواهیم پرداخت.

در این راستا، فیلم‌ها را می‌توان به دو دسته کلی تقسیم کرد. دسته اول، فیلم‌هایی که به طور ویژه بر بازنمایی کارگران، مشکلات آنان و شکاف‌های متقاطعی که به استثمار و انقیاد آنان منجر شده‌است، توجه دارد، دسته دوم فیلمهایی که کارگران درآن حضور دارند اما نحوه بازنمایی متشکل از وجوه فرمی و محتوایی به نحوی مفصل‌بندی شده است که کارگران و مسایلشان نامریی باقی بمانند و این شرایط خودبه‌خود منجر به این می‌شود که مکانیسم‌های فرودست‌سازی کارگران نادیده گرفته شود و با دیدی ایدئولوژیک به مسائل آنان نگریسته شود و چه بسا خود کارگران و دیگر طبقات فرودست به عنوان مساله بازنمایی شوند. واضح است که دسته‌بندی‌ها به منظور ارائه یک نمونه آرمانی(Ideal type) ، جهت امکان تحلیل معرفی می‌شوند و فیلمی الزاماً به طور کامل در یکی از آن‌ها نمی‌گنجد.

لنزی به سوی تضادها

همانطور که در مقدمه گفته شد، در بخش اول مقاله، فیلم‌هایی بررسی خواهد شد که به انحا و نگاه‌های مختلف، بر تضادها و مکانیسم‌هایی که منجر به طرد، سرکوب و محرومیت طبقه کارگر شده‌اند انگشت می‌گذارند و آن‌ها را عیان می‌کنند و این نوع بازنمایی و مداخله به تعبیر رانسیر، در نقش مسکن نیست بلکه مازاد معینی را ایجاد می‌کند که منجربه شکل‌گیری شیوه‌ای رادیکال‌تر در بررسی آنتاگونیسم‌ها می‌شود.[34]

قصه‌ها، کارگردان: رخشان بنی اعتماد، 1390

بخش زیادی از فیلم قصه‌ها، پیگیری داستان فیلم‌های پیشین رخشان بنی اعتماد است که اتفاقاً هرکدام از آنها هم سویه پررنگی از پرداختن به کارگران یا طبقات محروم داشته‌اند. در این فیلم چند داستان به صورت نیمه مستقل روایت می‌شوند که با پیوندهایی به یکدیگر متصل می‌شوند و به همین شیوه، متقاطع بودن مکانیسم‌های تبعیض و فرودست‌سازی، که باعث به وجود آمدن مشکلات در قالب گره‌های داستانی شده است، را نشان می‌دهد.

فی‌المثل در یکی از داستان‌ها، زن کارگری نمایش داده می‌شود که یک فرزندش زندان سیاسی است و فرزند دیگرش مال‌باخته. غیر از اینکه می‌دانیم این خرده روایت، ادامه امتداد داستان فیلم زیر پوست شهر است، از ظاهر و محله خانه‌اش هم مشخص است که در محرومیت زندگی می‌کند. وقتی برای جورکردن وثیقه پسرش دنبال وام می‌رود، نهادهای خیریه او را پس می‌زنند؛ چون همدلی‌ای با یک زندانی سیاسی ندارند. در حین روایت زندگی همین زن و فرزندش، متوجه می‌شویم که دختر همسایه‌اش که سالها پیش به خاطر خشونت خانگی از خانه گریخته بود، کارگر جنسی شده‌است و ناتوان از تأمین حداقل نیازهای کودکش. در سکانس دیگر، که مربوط به اعتراض کارگران مبنی بر عدم دریافت حقوق معوقه و مشکلات ناشی از خصوصی‌سازی کارخانه‌شان است، همین زن را در کنار دیگر همکارانش می‌بینیم. فیلم تلاش دارد در بازنمایی‌ای چندجانبه، مکانیسم‌های مختلف متقاطع تبعیض و ستم را در پیوند با یکدیگر نشان دهد، بدون اینکه فیلم جنبه شعارزده پیدا کند و یا از ریتم بیفتد (البته

به استثنای سکانس اداره، که در آن علی‌رغم بازنمایی سرکوب کارگران و مزدبگیران توسط دستگاه بروکراسی دولتی، کمی اغراق و شعارزدگی خارج از ریتم و روند فیلم دیده می‌شود).

در سکانس تجمیع و عزیمت کارگران برای اعتراض به خصوصی‌شدن شرکت و عدم پرداخت حقوق‌شان عامدانه دکوپاژ و میزانسن تغییر می‌کند و فیلم لحن مستند پیدا می‌کند. خود این کار باعث می‌شود که بیننده نزدیکی بیشتری با شخصیت‌های کارگری که درحال روایت زندگی سخت و استثمار و محرومیت خود و همچنین بیانگر آرمان‌ها و ایده‌های پیشروشان هستند، احساس کند. کمی بعد صحنه نزاع میان کارگران معترض و نیروهای امنیتی و حراست و پلیس نمایش داده می‌شود آن هم در ورودی کارخانه که تلاقیگاه فضای واحد تولیدی و فضای عمومی و شهر و جامعه است؛ بازنمایی نزاع در این نقطه به خوبی نشان‌دهندهٔ بعد سیاسی مساله و عدم امکان فروکاست آن به یک مساله اقتصادی صرف است به خصوص که با نشان دادن نیروهای پلیس و حراست بنگاه خصوصی درکنار یکدیگر این همدستی در جهت سرکوب و استثمار کارگر را نشان می‌دهد. در سکانس بعدی یکی از همین کارگرها که بسیار شجاعانه برای حقوق خود اعتراض و مبارزه می‌کند در خانه و در حال سرکوب و تحقیر همسرش با بدترین الفاظ جنسی است و درواقع همسرش (که او هم پرستار و درواقع کارگر نظام درمانی است) را در موقعیت تحت ستم مضاعف و تبعیض متقاطع بودن نشان می‌دهد.

در بخشی از فیلم روایت زنی کارگر به نام نرگس که خدمتکار یک نهاد توان‌بخشی است را شاهدیم که صورت خود را پوشانده است. ورود مردی خشمگین که شوهر اوست و در پی او آمده‌است و روند فیلم و بازگویی روایت‌ها کم‌کم ابعاد زندگی نرگس و صورت او که گویی نقطه تجمیع سختی‌هایی است که بر او رفته‌است را آشکار و مساله‌مند می‌کند و به‌مرور و به نحو لایه‌لایه از حقیقت آنچه بر او رفته‌است پرده برمی‌دارد. درنهایت با تکمیل روایت‌ها حقیقتی که از تقاطع فقر، خشونت علیه زن و اعتیاد ساخت‌یافته در قالب نمای نزدیک از صورت سوخته نرگس متجسم می‌شود و مخاطب را در حد بالایی از نزدیکی و همذات‌پنداری با نرگس قرار می‌دهد. این نوع مواجهه و این نوع بازنمایی به تعبیر رانسیر همان سینمایی است که نه به دنبال نوع خاصی از سنتز میان ماتریالیسم میزانسن‌های خود با ماتریالیسم تاریخی مارکسیسم، بلکه به‌دنبال مادیت محسوس صورت‌ها، واژه‌ها و بدن‌های انضمامی‌اند، مادیتی که با ظرفیت هرکس و همه‌کس مطابقت دارد؛[5] از همین روست که این نوع بازنمایی می‌تواند همذات‌پنداری بیشتری نیز در بیننده ایجاد کند.

در حاشیهٔ اکثر این روایات یک شخصیت فیلمساز حضور دارد که به‌نوعی یکی از حلقه‌های وصل این روایات است. در سکانس پایانی فیلم او که فیلمش را در جریان سرکوب اعتراضات کارگران ضبط کرده‌اند در حال صحبت تلفنی با یک نفر است که به نظر می‌رسد در تلاش برای ناامیدسازی این فیلمساز است اما فیلمساز از امید و شوقش برای ادامهٔ کار می‌گوید و می‌گوید «هیچ فیلمی هیچ‌وقت تو هیچ کمدی نمونده بالاخره یک روزی یک جایی دیده‌شده...». تا به اینجا هم فیلم تلاش داشت مخاطب را در روایات درگیر و در لحظات مختلف احساسات و در برخی صحنه‌ها قوه داوری او را برانگیزاند و به مخاطب حس هم‌سرنوشت بودن با شخصیت‌های فیلم را بدهد و در امتداد و نهایت رساندن همین روند و منطق است که درنهایت با این دیالوگ امید را در دل تماشاگر بر می‌انگیزد امیدی که به‌واسطه یک کنش جمعی و دوطرفه یعنی ساخته‌شدن فیلم، از کمد و از تیغ سانسور بیرون آمدن آن و دیده‌شدن آن توسط تماشاگر پدیدآمده‌است؛ درواقع فیلم درنهایت تماشای فیلم توسط مخاطب خود را یک پیروزی، کنش ارزشمند و نقطه امیدبخش تعریف می‌کند.

باتوجه به آنچه در مقدمه گفته‌شد تعجبی ندارد که بعد از این فیلم (که از سوی کمیسیون فرهنگی مجلس شورای اسلامی یکی از فیلم‌های مرتبط با فتنه نام‌گرفته‌بود و خواستار لغو اکران آن شده‌بودند) دیگر فیلمی با این نوع نگاه انتقادی اجازه اکران نیافت و دلسردی از روندهای صدور مجوز فیلم باعث این شد که فیلمسازان انگشت شماری هم به سمت ساخت این نوع فیلم‌ها بروند. به همین دلیل در ادامهٔ بررسی و برای مقایسه ناچاریم به یک فیلم مستقل که اجازهٔ اکران نیافت، بپردازیم تا ببینیم که این فضای دلسردی فیلمسازان محدود به سیاست‌های پخش و اکران نماند بلکه به دلسردی نسبت به خود جامعه هم تسری یافت. بخصوص در فیلم‌های پایان دههٔ نود و با گذشت هرچه بیشتر از شتاب یافتن سیاست‌های خصوصی‌سازی و به تبع آن تلاش نظام سیاسی-اقتصادی برای هژمون کردن فرهنگ فردگرایی می‌توان رد پررنگ‌تری از این حس ناامیدی را در برخی فیلم‌ها نیز پی گرفت.

پسر-مادر، کارگردان: مهناز محمدی، 1398

فیلم پسر-مادر، ساخته مهناز محمدی، روایت یک زن کارگر سرپرست خانواده به نام لیلا و دو فرزندش است در میانهٔ بحران‌ها. فیلم در نیمه اول، از زاویهٔ دید لیلا و در نیمه دوم، از لنز پسرش است.

کارخانه محل کار زن، درشرف 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 درواقع 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 دریکدیگر گره می‌خورند و شدیدتر می‌شوند اما، امر غایب در این میانه، همبستگی جمعی و امید برای حل مشکل‌ها است. درواقع، هرچه فیلم پیش می‌رود، خودخواهی‌ها و بن‌بست‌ها بیشتر آشکار می‌شود. افرادی در زمینه‌ای پرمصیبت، در فردگرایی مفرط، به دنبال کسب منفعت خود و نجات خود از بحران‌ها هستند.

کاظم (راننده کارخانه) که مدعی است 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 ظاهراً دلسوز است اما در نهایت مشخص می‌شود که سود و منفعت خود را از مساله می‌برد و حتی شخصیت اصلی هم مادری است که دست آخر 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 رهایی جمعی، بلکه حتی امکانی برای کنش در این راستا هم باقی نگذاشته‌است و از آن‌جا که همبستگی اجتماعی غایب و ناممکن است، بالطبع امر سیاسی‌ای هم شکل نمی‌گیرد.

بازنمایی کارگران در این فیلم نیز ذیل همین فضای کلی صورت گرفته‌است. 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 درنتیجه دوربین) در دفتر یکی از مدیران میانی کارخانه است و درنتیجه اصلاً تصویری از اعتصاب نمی‌بینیم و صرفاً به واسطه یک کنش تخریب گر، یعنی از شکسته شدن 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 بازنمایی شده‌است که نه تنها توانایی جذب کسی که تحت تبعیض و ستم مضاعف است، را ندارد بلکه با تمام قوا او را تنبیه و طرد هم می‌کند. بنابراین، فیلم در نسبت با مشکلات و مسائلی که لیلا، به عنوان یک زن کارگر، دارد، اعتراضات کارگران را واپس‌گرایانه و تشدیدکننده مشکلات بازنمایی می‌کند. این روند بغرنج شدن مشکلات و گسیختگی و طرد او از طرف هم‌صنفانش، در نهایت به این‌جا می‌رسد که لیلا 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 عکس‌هایی که از مادر و خواهرش به او نشان می‌دهد، پی می‌برد که حال آن‌ها بدون حضور او هم خوب است؛ بنابراین به همان جایی بازمی‌گردد که از آن گریخته‌بود.

نکته مهم دیگر درمورد فیلم، این است که ساختار فیلم به نحوی است که، هیچ میل به کنشی در تماشاگر برنمی‌انگیزد. درواقع مسائل و بحران‌ها، از دیدگاه لیلا و پسرش (که ساختار روایی فیلم و دکوپاژ مبتنی بر حضور و زاویه دید آن‌ها شکل گرفته‌است)، آن‌قدر بزرگ و پیچیده‌اند که کمتر کنش مفید و مثبتی را می‌توان تصور نمود؛ بن‌بست‌ها محتوم به نظر می‌رسند. همانگونه که آلئا می‌گوید، فیلمی می‌تواند مولد اجتماعی باشد که رابطه نفی دیالکتیک با واقعیت برقرار سازد؛ بدین معنا که تلاش کند، واقعیت روزمره) ارزش‌های کاذب متبلور در آگاهی عادی یا روزمره (را نفی کند و در عین حال، مفروضات نفی خود را به کرسی بنشاند؛ یعنی نفی مد نظر خود را به جای واقعیت بنشاند یا نفی برایش موضوعی باشد جهت تفکر. نفی دیالکتیکی، ابزاری ساده برای فرار یا دلگرمی تماشاچی تحت فشار نیست؛ بلکه برای آن است که بیننده را به راه آورد و او

را به واقعیتی از جنسی دیگر برگرداند.[4] اما آنچه در این فیلم شاهدیم بن‌بست‌های متوالی و غیرقابل‌عبور است. راه رهایی‌ای درکار نیست و تنها کار ممکن، طفره رفتن از وضعیت است؛ بدیل (آن هم در بعد خوشبختی فردی)، تنها در رویای پسر در آخر فیلم، امکان تحقق می‌یابد که مادرش در فضایی انتزاعی، به شوق و اضطراب به سمت او می‌دود؛ اما در بیداری، او می‌ماند و پنجره‌ای رو به بارش برف سرد بر حیاط مدرسه.

شکستن هم‌زمان ۲۰ استخوان، کارگردان: جمشید محمودی، 1397

یکی دیگر از فیلم‌هایی که در این دسته می‌توان ذکر کرد، فیلم شکستن هم‌زمان ۲۰ استخوان، به کارگردانی جمشید محمودی است. این فیلم، روایتگر داستان زندگی یک مرد کارگر مهاجر افغان (عظیم) در ایران است. برادرش قصد مهاجرت غیرقانونی به آلمان را دارد و قرار است مادرشان را هم ببرد. اما درنهایت، 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 جایی دیگر نشان داده می‌شود که مادر عظیم بیمه نیست [که لاجرم به معنای این است که خود عظیم هم بیمه نیست]. نهاد درمانی‌ای وجود ندارد که بتوان به آن، برای پیداکردن کلیه پیوندی، اتکا کرد. بنابراین، عظیم مستقیماً به دنبال کلیه پیوندی در بازار آزاد می‌گردد؛ یعنی به دنبال افرادی که، از سر نیاز اقتصادی، حاضر باشند کلیه خود را بفروشند. عظیم، با پول کمی که دارد، به سختی یک نفر را پیدا می‌کند که حاضر به اهدا کلیه باشد. اما به دیوار حقوقی برخورد می‌کند که معطوف به محرومیت مهاجرین است؛ قانونی که می‌گوید، فرد ایرانی نمی‌تواند به فرد مهاجر عضو اهدا کند. رفته‌رفته مشکلات بزرگ‌تر می‌شود و بن‌بست‌ها، یکی پس از دیگری، ظاهر می‌شوند و مرگ تدریجی و دردناک مادر را محتوم می‌سازند. فیلم در کل سعی دارد وضعیت تبعیض‌آمیز و استثمار مضاعف کارگران مهاجر را به تصویر بکشد. برادری که مانده، با مشکلاتی بغرنج مواجه است و برادری که می‌خواهد به کشور سوم برود، باید دوباره خود و خانواده‌اش، جانشان را در مهاجرت قاچاقی، قمار کنند و سختی کمپ‌های مهاجران را تحمل کنند.

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

شنل نامرئی خونین

همان‌گونه که گفته شد، در بخش دوم به دسته‌ای دیگر از فیلم‌ها می‌پردازیم که در آنها، کارگر و کارگران حضور دارند اما درواقع، ساختار فیلم به نحوی است که گویی شنل نامرئی‌کننده بر آنان و مسائلشان انداخته‌است و یا با نگاه ایدئولوژیک به مساله آنان پرداخته‌است. رانسیر می‌گوید، رژیم‌های مختلف هنری که از پیکربندی شیوه انجام و ساختن، اشکال رویت پذیری متناظر با آن و همچنین مفهوم پردازی هردو تشکیل می‌شوند، به توزیع امر محسوس می‌پردازند؛ به این معنا که مرئی یا نامرئی بودن و همچنین، سهم‌ها و جایگاه‌های موجود در امر مشترک را تعریف می‌کنند.[6] در واقع، در این فیلم‌ها، پیکربندی شیوه انجام و ساختن فیلم، به نحوی است که، با اینکه کارگران عنصر حاضر هستند اما در شکل نهایی و قوام یافتهٔ فیلم، نامرئی هستند. عموم این فیلم‌ها، همانطور که در مقدمه اشاره شد، 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 سیاسی-اقتصادی

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

رحمان 1400، منوچهر هادی، 1397

این فیلم، روایت یک مرد به نام 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.

مفصل‌بندی داستان، دقیقاً از همین‌جا شروع می‌شود، یک مواجههٔ 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 سرمایه دار طی و برطرف می‌شود و یا مانند آنچه در جشن بالماسکه رخ می‌دهد، در فضایی کمدی و فانتزی منحل می‌شود.

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

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

آن‌ها تلفظ کلمات ساده انگلیسی را هم نمی‌دانند اما اصرار به استفاده از آنان دارند و حتی ندانستن نام مواد مخدری که ثروتمندان استفاده‌می‌کنند را نیز، کتمان می‌کنند و وانمود به دانستنش می‌کنند. تحلیل منسجمی از شرایط سیاسی-اجتماعی ندارند و صرفاً یک سری حرف‌های پراکنده می‌زنند. همچنین آنها آگاهی طبقاتی هم ندارند. جایی رحمان، در صحبت با همکارش، درباره اختلاسگران صحبت می‌کند و آن‌ها را جز آدم‌های موفق می‌داند. همکارش می‌گوید: «خیلی از آدم‌های موفق توی زندان هستند» و شروع به گفتن حروف الفبا کنار هم می‌کند که درواقع، کنایه از نام اختلاسگران است و درنهایت، حتی با آنان حس همذات‌پنداری می‌کند. جایی می‌گوید: «هٔ 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 هم‌راستایی با سیاست‌های جمعیتی حاکمیت هم قابل توجه و تحلیل است).

این بازنمایی به زنان طبقه کارگر که می‌رسد، حتی از این هم بسیار شدیدتر، توهین آمیزتر و تحقیرآمیزتر می‌شود. همسر رحمان (شراره) که خود کارگر و آشپز شرکت است، تقریباً هیچ سوژگی اجتماعی ندارد، مطلقاً مطیع است، کاملاً تفکر سطحی دارد و در هیچ زمینه‌ای، حتی خریدن تخم مرغ برای خانه تحلیلی از خود ندارد، شرمنده رحمان است به این دلیل که

برای او پسری به دنیا نیاورده‌است و همواره ستایشگر غیرت اوست که حتی نمی‌گذارد خروس‌شان به او نگاه کند. او اصولاً در چنان حدی از حماقت بازنمایی شده‌است که هرلحظه از فیلم، می‌توان انتظار داشت مکانیسم تنفس را هم از یاد ببرد.

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

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

نکته قابل ذکر، این است که در این فیلم (و فیلم‌های مشابه) می‌بینیم که قسمت‌هایی وجود دارد که سعی دارند اینگونه جلوه دهند که فیلم مایه و سویهٔ انتقادی دارد؛ به طور مثال، قسمت‌هایی هست که با برخی سیاست‌ها و دال‌های گفتمان حاکمیتی، شوخی‌های سطحی و گذرا می‌کند؛ اما نکته مهم اینجاست که مفصل‌بندی اجزای فیلم و پایان بندی آن به نحوی است که، درنهایت، سرکوب و استثمار موجود در واقعیت را پنهان می‌کند و درنتیجه، در تحلیل نهایی، همان قسمتهای کوتاه ظاهراً انتقادی هم کارکردی جز اعتمادسازی و تخریب مقاومت ذهنی مخاطبان در جهت فریب و القای پیام اصلی در ذهن آنها ندارند.

روزهای نارنجی، کارگردان: آرش لاهوتی، 1397

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

از سوی دیگر، در فیلم این‌گونه نشان داده می‌شود که برانگیختن کارگران به اعتصاب زیر سر یک کارگر جوان است (که به نظر می‌رسد ازآنجا 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، بازنمایی خیلی کلیشه‌ای و حتی توهین‌آمیز از کارگران می‌شود: به طور مثال در جایی که دو دختر کارگر برای خرید لوازم آرایشی رفته‌اند و در بازگشت به کارفرما برمی‌خورند و سوار ماشین او می‌شوند، بیش از حد از خریدهایشان ذوق زده‌اند و یک عطر اشانتیون هم گرفته‌اند که ظاهراً بدبوست و موقع تست آن کارفرما حالش به هم می‌خورد و به سرفه می‌افتد.

سویهٔ کلی و حاکم بر فیلم همین موضوع است که اولاً، مسائل را به مسائل روان‌شناختی و بینافردی فرومی‌کاهد و نسبت به مکانیسم‌های سیاسی، اقتصادی و اجتماعی بی‌توجه است و از طرفی، در غیاب نگاه ساختاری، به نظر می‌رسد در تلاش است همین خصلت‌های روان‌شناختی را به نوع طبقه افراد مربوط کند. درواقع، درنگاه کلی، فیلم معطوف به نوعی تمایزگذاری (و در برخی موارد متضادانگاری) 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 [به نظر 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 طمأنینه 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 مسائل (که فقط آبان و تماشاگر از آن‌ها اطلاع دارند) را توضیح دهد (و البته اینکه وقتی کارگران دستمزد می‌گیرند و سهمی از سود کار ندارند قاعدتاً مسائل و مشکلاتی که برای کارفرما پیش می‌آید نباید در پرداخت دستمزدشان تأثیر بگذارد) و صرفاً، از کارگران اطاعت می‌خواهد و بهترین کاری که از کارگران هم توقع می‌رود، همین است که، فارغ از شرایط، مطیع و صبور باشند چون آبان به بهترین نحو درحال حل‌وفصل امور است و از طرفی، به قول یکی از کارگرهای قدیمی‌تر که سعی داشت اعتصاب را بشکند: «خانم تا الان پول من را نخورده». در کنار این تمایز گذاری‌ها، نوع دکوپاژ، نوع روایت و سایر وجوه ساختار فیلم، به نحوی است که تلاش بر این است تا تماشاگر با آبان حس همذات‌پنداری پیدا کند. البته باید به این نکته اشاره کرد که، آبان با کارفرمایان دیگر (که عموماً بسیار بی‌اخلاق بازنمایی شده‌اند) و همچنین همسرش هم بر سر قضایای گذشته و حال مشکل دارد و همچنین دید از بالا به پایین او به دیگران هم در چندجا نشان داده می‌شود و درنهایت، 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 اصولاً تأثیر خاصی در بازنمایی و روایت کلی فیلم ندارد.

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

کشتارگاه، کارگردان: عباس امینی، 1398

فضای اصلی فیلم یک کشتارگاه است؛ ولی ما هیچ‌وقت بازنمایی‌ای از کارگران و مسایلشان نمی‌بینیم و غیر از نگهبان کشتارگاه و پسرش، که به‌واسطه ارتباطشان با مساله مرکزی فیلم (که موضوع جنایی و فساد ارزی است) حضور مداوم دارند، هیچ بازنمایی دقیقی از دیگر کارگران کشتارگاه و کارگرانی که دلار از مرز خارج می‌کنند، نمی‌بینیم و صرفاً صحنه‌های گذرا و معمولاً با کادربندی دور از آن‌ها می‌بینیم و آن‌ها تا آخر فیلم بی‌چهره می‌مانند. حتی خود نگهبان و پسرش و رابطه‌شان هم، بیشتر در ارتباط با قتلی که رخداده بازنمایی می‌شوند. در فیلم حتی اشاره و نشانگان رابطه توام با اقتدار کارفرما و کارگران نیز چندان بازنمایی نشده‌است؛ غیر از اشاره در اول فیلم به رابطه فرادستی و فرودستی کارفرما و نگهبان، که باعث می‌شود نگهبان مسئولیت قتل‌های کارفرما را به عهده بگیرد و همچنین جای دیگر که کارفرما به پسر نگهبان به‌خاطر اینکه به خود جرات داده و در زمینه فروش دلار نظرو مشاوره می‌دهد پرخاش و عتاب می‌کند، در بخش‌های دیگر فیلم نشانه چندانی از اعمال اقتدار نمی‌بینیم.

نکته مهم دیگر فیلم، فرانرفتن بازنمایی مسائل و ارتباطات به سطح ساختاری و فرافردی و فروکاسته‌شدن بازنمایی به سطح بینافردی است. غیر از چند اشاره کوچک و کوتاه به زدوبند کارفرما با مدیر یک بانک (برای به تعویق انداختن بازپرداخت یک وام که به اسم تولید اما برای قاچاق ارز گرفته‌است)، هیچ اشاره فرافردی و ساختاری در فیلم، در ارتباط با فسادهایی که رخ می‌دهد، نمی‌بینیم و درواقع سویهٔ کلی فیلم در این جهت است که، نقطه ثقل رذالت‌هایی که باعث فسادها و جنایت‌های موجود در فیلم است را، در شخص کارفرما متمرکز کند و در پایان‌بندی فیلم نیز، با کشته‌شدن اوست که گویی همه مسائل حل شده و گویا انتظار بر این است که با یخزدن او در یخچال گوشت، دل تماشاگر هم خنک شود و البته در نهایت، دلگرم که عدالت برقرار شده‌است.

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

روابط بین فردی آن‌ها، تلاش می‌کند منطق القایی پیشین را کمی تعدیل کند؛ یا بهتر است بگوییم آن را در لفافه بپوشاند. همچنین در فقدان دید انتقادی و ساختاری، مشکلات محرومان و حداقل هستهٔ اصلی مشکل‌شان درونی و در سطح ذهنی و روان‌شناختی القا می‌شود.

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

پیش‌خواهدآمد، بهروز شعیبی، 1388

این فیلم، رخداد همزمان سه داستان است که، در جاهایی به یکدیگر ربط پیدا می‌کنند. غلام، کارگری که به دلیل اعتیادش اخراج شده‌است و هم‌اکنون، راننده تاکسی تلفنی است. دخترش بیماری خاصی دارد که نیاز به داروی گران‌قیمت دارد و دغدغه مداومی برای به دست آوردن هزینهٔ 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. صرفاً داستان اول است که، در این نوشته مورد توجه است. غلام کارگری اخراجی است اما، نه به دلیل خصوصی‌سازی و تعدیل نیرو و... بلکه به دلیل خاص اعتیاد. او مدام از سوی همسر، دوستان و همکارانش مورد ملامت قرارمی‌گیرد که با معتاد شدنش (که به طور مداوم این‌طور تاکید و القا می‌شود که کاملاً منوط به تصمیم و اراده فردی او بوده‌است) 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 قرارداده‌است. غیر از اعتیاد، او به نقص در ایمان مذهبی‌اش هم متهم است: شب قبل از تاسوعا، او به همسرش از نگرانی‌اش درمورد این می‌گوید که نتواند داروی نوبت بعدی دخترش را خریداری کند و یکی از عوامل این نتوانستن را، تعطیلی دوروزه تاسوعا عاشورا عنوان می‌کند که همین‌جا، از طرف همسرش به معصیت گویی متهم می‌شود و در نهایت هم، فیلم به نحوی هدایت می‌شود که گره کار او در شب عاشورا و توسط صدقه‌ای که از آوا می‌گیرد، حل می‌شود تا در تکمیل دیگر عناصر روایی فیلم، نشان دهد که حق با همسر غلام بوده‌است و کل تقصیر و مشکلات به گردن غلام است. درواقع، این فیلم با نوع روایتی که ارائه می‌دهد، نه تنها ریشه مشکلات اقتصادی را در سطح فردی عنوان می‌کند، بلکه با واسطه کردن امر مذهبی، فرد مطرود و استثمارشده را محکوم می‌کند که آن‌طور که باید به این ریسمان در دسترسش چنگ نینداخته و ایمان نورزیده‌است؛ وگرنه جمیع مشکلات نه تنها حل می‌شد بلکه از اول وجود نمی‌داشت.

زنجیرهای سرب و طلا

همان‌طور که دیدیم، فیلم‌هایی با این نوع دید، با انواع لنز ایدئولوژیک مذهبی (سینمای دولتی-حاکمیتی) یا غیرمذهبی (سینمای سرمایه سالار بخش خصوصی)، یک کارکرد مشترک را پی می‌گیرند: هردو در این امر شریک‌اند تا مکانیسم سرکوب و استثمار طبقه کارگر را نادیده بگیرند. بخش خصوصی، مبتنی بر ارزش‌های سکولار، از طبقه فرودست بیگانه‌سازی می‌کند (خصوصاً که باتوجه به طبقاتی شدن مصرف فرهنگی، عمده مخاطبانش را هم از طبقه متوسط می‌داند)، نظام ارزشی و فرهنگی‌شان را پایین‌تر از طبقه متوسط جلوه می‌دهد و سپس مشکلشان را ضعف درونی و به گردن خودشان القا می‌کند. بخش حاکمیتی و صدا و سیما هم، مبتنی بر ارزش‌های مذهبی، در جهت این سرکوب و 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، س 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. 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 کرده‌است. همان‌طور که نئولیبرالیسم، سوژه‌ها را به طرف روان‌شناسی موفقیت روان می‌کند و محرومیت را، ناشی از نداشتن دید مثبت به اندازه کافی [P36] !می‌داند، ایدئولوژی مذهبی همدست با استثمار هم، محرومیت را ناشی از نداشتن ایمان و خلوص مذهبی می‌داند و هردو 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 (ولو اینکه در موقعیت عینی فرودست باشند) و شرکت در کنفرانس‌های موفقیت و ... را تجویز می‌کند و 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 رهایی شما از محرومیت است! و از همین رو است که رسانه‌های فرهنگی سرمایه‌داری همواره مشتاق یافتن نمونه‌های استثنایی 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 همهٔ بازنمایی‌های ایدئولوژیک پیشین.

این نوع بازنمایی کارکردهای مختلف دارد: یکی تلاش برای تحت‌تاثیر 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 درنهایت، به تقلیل توان و امکانات طبقه کارگر برای ائتلاف، مقاومت، اعتراض و مشارکت در رهایی جامعه می‌انجامد.

منابع

1- سازمان خصوصی‌سازی، تاریخچه

https://ipo.ir/تاریخچه

2- هشدار ۴۶ سینماگر نسبت به حذف سینمای مستقل، وبسایت دنیای اقتصاد

https://donya-e-eqtesad.com/بخش-خبر-580345/64-هشدار-سینماگر-نسبت-به-حذف-سینمای-مستقل

3- استوفل، دبوسیه (2013) رانسیر و سینما، ترجمه لیلی فردادمهر و محمد فرهادنیا، وبسایت آپاراتوس
4- آلئا، توماس گوتیرز (1400) دیالکتیک بیننده، ترجمه سپید قائمی و فریبرز همایی، کانال تلگرامی تصویر و زندگی
5- استوفل، دبوسیه (2013) رانسیر و سینما، ترجمه لیلی فردادمهر و محمد فرهادنیا، وبسایت آپاراتوس
6- رانسیر، ژاک (1393) توزیع امر محسوس: سیاست و استتیک، ترجمه اشکان صالحی، تهران: بن‌گاه