شخصیت کارگر در نمایی از فیلم «روسری آبی»، ساخته رخشان بنی اعتماد

روایتی از پژوهشی درباره نگرش سینما به کارگران

«کار» در سینمای ایران گم شده است

[شادی خوشکار] همان‌طور که در فضای جامعه «کار» بی‌ثبات و غیررسمی است، در هنر هم تصویر کار و کارگر در حال حذف یا کمرنگ شدن است. اما روزگاری بوده که قهرمانان سینما را کارگران تشکیل می‌دادند، روزگاری که قصه آنها روایت می‌شده است. اگرچه به‌طور کلی سینمای ایران نتوانسته جریانی به‌عنوان جریان فیلم‌های کارگری به وجود بیاورد اما چهره امروز کارگر، چهره روزهای اوج آن در سینما نیست. روزبه کردونی، رئیس موسسه عالی پژوهش تأمین اجتماعی در ابتدای نشستی با عنوان «مروری بر سینمای کار و کارگر در ایران» می‌گوید: «ما می‌خواهیم تاریخ حوادث رفاه و تأمین اجتماعی را در سینما ببینیم و برایمان مهم است که سینما مقوله‌های رفاه و تأمین اجتماعی را چطور دیده است. همچنین تأثیر سینما در سیاست‌گذاری عمومی هم برای ما مهم است.» او تأکید می‌کند: «دغدغه این موسسه پژوهش، برای پژوهش نیست و کسانی هم که با آن همکاری می‌کنند، قبل از اینکه پژوهشگر باشند، یک کنشگر دغدغه‌مند هستند.»

این نشست برای ارایه پژوهشی با عنوان منبع‌شناسی و چهره‌شناسی توصیفی هنر و ادبیات کار در ایران برگزار شده که هدف اصلی آن شناسایی تاریخچه، عناصر اصلی، چهره‌ها و آثار مهم در حوزه «هنر کار» در ایران است.

فروغ عزیزی، پژوهشگر اجتماعی که مجری این پژوهش است، ابتدا به مشکلاتی که در این پژوهش با آنها مواجه بود، اشاره می‌کند: «مشکل کار تاریخی در ایران دسترسی به اسناد است و در هنرهای تجسمی و تئاتر این موضوع بغرنج‌تر است. در سینما هم فیلم‌هایی که نمایش‌شان غیررسمی‌تر بوده، یا قبل از انقلاب ساخته شده‌اند در دسترس نبودند یا در دست نهادهایی بودند که ما به آنها دسترسی نداشتیم.» عزیزی این پژوهش را با همکاری سمیرا حاتمی، سمیرا نوروزناصری و نیلوفر کدخدایی انجام داده است. تصویر کار و کارگر در سینمای جریان اصلی و سینمای موج نو متفاوت است: «در سینمای بدنه دوگانگی طبقاتی نشان داده می‌شود. فیلم‌ها قصه‌هایی را تعریف می‌کنند که هیچ نسبتی با واقعیت ندارند. اتفاقات سیاسی مهمی چون ملی شدن صنعت نفت، کودتای ۲۸ مرداد، هیچ نمودی در آنها ندارند و کاراکترها هم بی‌تناسب با آدم‌های واقعی‌اند.»

کارگران در سینمای بدنه پیش از انقلاب

به گفته او، از ابتدای دهه ۳۰ کارگران غیرصنعتی‌اند و شهری که قصه‌ها در آن اتفاق می‌افتد، تهران است؛ تهرانی که در آن خرده‌بورژوازی نوپایی شکل گرفته است. «در اکثر این فیلم‌ها، کاراکتر کارگر متعلق به طبقه فرودست در تقابل با طبقه فرادست و پولدار، با معجزه‌ای به جایگاه او می‌رسد، البته ممکن است مثل آقای شانس پولداری را پردردسر ببیند و دلش بخواهد به طبقه فرودست برگردد. کارگران عمدتا کارگران جامعه‌ای پیشاصنعتی هستند و شغل‌هاسَلمانی، جاروکشی و خدمتکاری است. تنها در فیلم شیرفروش، کاراکتر زن فیلم کارگر کارخانه تولید شیر است که البته فضای کار را در فیلم نمی‌بینیم.» توسعه شهر تهران و افزایش وسیله نقلیه، مشاغل جدیدی را در شهر تهران ایجاد کرد که این پژوهش نمونه‌های بسیاری از آنها را در فیلمفارسی دیده است: «راننده‌های شهری، راننده‌های بین‌شهری، راننده کامیون، کارگر مکانیک به کرات در کاراکترهای فیلم‌ها دیده می‌شوند. جاده و خیابان به‌عنوان دو مکان مهم کار، محل شکل‌گیری گره‌های داستانی‌اند که به نبرد خیر و شر می‌رسند و در نهایت بی‌آنکه تفاوت چندانی بین کاراکترها و گره‌های داستانی وجود داشته باشد، خیر بر شر پیروز می‌شود.» در فیلم‌های این دهه گاهی اتحادی بین طبقه کارگر اتفاق می‌افتد که مبنای آن رفاقت و دوستی و معرفتی است که تنها در بین این طبقه یافت می‌شود. نتیجه این ائتلاف همیشه پیروزی است.

تفاوت مهم بازنمایی کار در دهه ۴۰ و ۳۰، حضور کارگران صنعتی در فیلم‌های این دهه است: «شکل کارگران تبدیل به کارگران صنعتی می‌شود. کارخانه و کارگر صنعتی که لباس فرم کار می‌پوشد و در سلسله مراتب کاری قرار دارد (گرچه تأکید بسیار کمی بر آن می‌شود) کارگر معدن با سازماندهی مدرن‌تری از این شکل از کار، از آن جمله است.»

این پژوهش همان‌گونه که عزیزی در ابتدای جلسه گفته بود، فیلم‌ها را در بستر وقایع تاریخی می‌بیند تا بتواند فیلم‌های مورد بررسی را در فضای سیاسی، اجتماعی و اقتصادی جانمایی و با توجه به این مولفه‌ها بررسی کند. در دهه ۵۰ همچنان شهرنشینی در حال گسترش است و کارگر صنعتی هم بیشتر دیده می‌شود: «و مهم‌تر آنکه در این دوره شاهد گسترش سریع بخش‌هایی خاص از جمله کارمندان حقوق‌بگیر، کارگران کارخانجات و کارگران غیرماهر در جمعیت شهری هستیم. در نیمه دهه ۵۰ شهرهای ایران از چهار طبقه اعیان، متوسط متمول، متوسط حقوق‌بگیر و کارگر تشکیل می‌شد که هریک از آنها به نحوی در آثار سینمایی مورد توجه قرار گرفتند. به این ترتیب، سینمای فیلمفارسی در دهه ۵۰ با دهه ۴۰ تفاوت چندانی در محتوا ندارد. البته حضور کارگران صنعتی و فضای کارخانه بیشتر از دهه ۴۰ دیده می‌شود و به همین نسبت کارگر غیرصنعتی افزایش یافته است. کارخانه نساجی، ریسندگی، چوب‌بری، شن‌کشی و کارگاه‌های کوچک دیگر است.» عزیزی در بررسی فیلم‌ها تا این تاریخ، سه فیلم را متفاوت از بقیه می‌داند. «برهنه خوشحال»، «چلچراغ» و «شورش». برهنه خوشحال فیلمی است که اولین تصویر را از پایین شهر تهران می‌دهد. فیلم که در فضای یک کوره‌پزخانه می‌گذرد، اگرچه داستانش با فیلم‌های دیگر بدنه متفاوت نیست، اما فضای واقعی‌تری را ترسیم می‌کند. چلچراغ و شورش هم این ویژگی را دارند که شورش‌های کارگری را بازنمایی می‌کنند: «هر دوی این فیلم‌ها با اینکه شورش را نشان می‌دهند، پر از فضای رقص و آوازند.»

کارگران در سینمای موج نو

سینمای موج نو که در مقابل واقعیت‌گریزی سینمای بدنه می‌تواند به زندگی کارگران نزدیک‌تر شود، تصویر متفاوتی از کار و کارگر ارایه می‌کند. اولین فیلم این سینما فیلم جنوب شهر فرخ غفاری است. در این فیلم کارگردان برای اولین بار «ما را با صحنه‌هایی از تهران مواجه می‌کند که تاکنون ندیده‌ایم. کافه‌هایی شبیه به کافه‌هایی که تاقبل از آن در فیلمفارسی نمایش داده شده بودند، نیستند و افرادی در این کافه‌ها کار می‌کنند که به واقعیت نزدیک‌ترند. جاهلانی که در فیلم به تصویر کشیده می‌شوند، گرچه به کاراکترهای فیلمفارسی نزدیک‌اند اما غفاری تلاش می‌کند آنها را به کاراکتر نزدیک کند.» اما این فیلم سرنوشت خوشی ندارد. پس از سه روز توقیف می‌شود و تنها با تغییر بخش‌هایی از آن اجازه نمایش پیدا می‌کند. در نسخه جدید زن در شمال شهر زندگی مرفهی دارد و در حال مرور گذشته سرمسار خود است.

از کارگردان مهم موج نو ابراهیم گلستان است و فیلمی از او که به کارگر پرداخته، خشت و آینه است. در این فیلم شخصیت زن در کافه و مرد که راننده است، فضای دیگری از شهر را نشان می‌دهد: «گلستان همچون غفاری تصویر ناامیدکننده‌ای از یک جامعه بحرانی و دورانی را نشان می‌دهد که ترس در جان مردمان عادی افتاده و روشنفکران سرگرم بحث‌های پوچ و بی‌معنی خود در کافه‌ها هستند.» به گفته عزیزی، گلستان در این فیلم تضادی را بین روشنفکران و مردم عادی نشان می‌دهد.

داریوش مهرجویی با فیلم دایره مینا در این دوره به کار پرداخته است: «فیلم نمایشگر شکل‌گیری مشاغل غیررسمی و درآمدهای بدون اشتغال در آن سال‌هاست و البته اضمحلال کاراکتری که از حاشیه به متن شهر می‌آید و برای همراه شدن با متن، به هر کاری دست می‌زند. دایره مینا تأثیرگذاری بسیار زیادی داشت و در شکل‌گیری سازمان انتقال خون در ایران موثر بود.»

این پژوهش دو فیلم مهم سهراب شهید ثالث را جزو سینمای کارگری در نظر گرفته است: طبیعت بی‌جان و یک اتفاق ساده. این فیلم‌ها در فضای رونق اقتصادی پهلوی دوم اتفاق می‌افتند. «یک اتفاق ساده» نمایشگر زندگی روزمره کودکی است که پدرش ماهیگیر غیرقانونی و با مصائب بسیاری روبه‌روست. «طبیعت بی‌جان» قصه زندگی روزمره سوزن‌بانی را روایت می‌کند که به زندگی کارگری روزمره خود خوگرفته است و دلش نمی‌خواهد کارش را ترک کند اما بازنشسته می‌شود و باید کار و محل زندگی‌اش را تغییر دهد. او ابتدا در مقابل این تغییر ایستادگی می‌کند اما در نهایت مجبور به ترک می‌شود.»

در این دوره انقلابی‌ترین فیلمی که به کار می‌پردازد، تنگسیر است: «تنگسیر امیر نادری قصه انقلاب کارگری است که همه حق او را گرفته‌اند و در برابرش قلدری می‌کنند. او در مقابل همه این ستم‌ها مبارزه را انتخاب می‌کند. زار محمد در مقابل همه کسانی که حق او را گرفته‌اند، می‌ایستد و طی مبارزه‌اش دیگر فقط در فکر بازپس‌گرفتن اندوخته‌اش نیست بلکه می‌خواهد نسبت به خود اعاده حیثیت کند و در این راه گذر به سایر محرومان می‌آموزد که می‌توان علیه بیدادگری قیام کرد. او در نهایت پیروز می‌شود و می‌تواند از دست قانون که خودش ابزار ستم شده فرار کند. شاید تنگسیر مهم‌ترین پیشگوی انقلاب اسلامی باشد که ۵ سال زودتر از انقلاب به نمایش گذاشته شد.»

دوران کارگران انقلابی

غنی‌ترین فیلم‌ها در زمینه سینمای کارگری در این سال‌ها ساخته می‌شوند که فیلم‌هایی را درباره مبارزات کارگری و پیروزی‌هایشان در بر می‌گیرد. کارگر انقلابی، مبارزات دهقانی، کودک کارگر، زنان تنها، مهاجران افغانستانی مفاهیمی است که می‌توان از این فیلم‌ها برداشت کرد: «فضای کارخانه، معدن و کارگاه‌های تولیدی در فیلمسازی این سال‌ها بسیار دیده می‌شود. «در «پرواز به سوی مینو» (تقی کیوان سلحشور، ۱۳۵۸) کارگری به دلیل فعالیت‌های سیاسی از کارخانه اخراج می‌شود. او مدتی بعد به یک گروه چریک شهری می‌پیوندد و به مبارزه مسلحانه علیه حکومت پهلوی می‌پردازد. در «خط پایان» (محمدعلی طالبی، ۱۳۶۴) در میان کارگران یک معدن زغال‌سنگ که در زیر فشار زورگویی‌های کارفرما و مباشر معدن جان به لب شده‌اند، می‌شورد، او ابتدا تنها به از میان بردن کارفرما فکر می‌کند اما بعد از اینکه با زرس شاهنشاهی به منطقه اعزام می‌شود همراه با سایر کارگران تصمیم به مبارزه علیه حکومت می‌گیرد.» از مهم‌ترین فیلم‌هایی که کودک کارگر را نشان می‌دهد، دونده ساخته امیر نادری است: «امیرو نوجوان تنهایی است که برای رسیدن به رویای خود که رفتن به آن سوی آب‌های جنوب است، دست به هر کاری می‌زند اما در پایان به این نتیجه می‌رسد که باید سواد یاد بگیرد پس در کلاس‌های شبانه شرکت می‌کند.» در این دوران فقط در یک فیلم با شخصیت کارگر مهاجر مواجهیم که فیلم بایسیکل‌ران محسن مخملباف است.

دوره بعدی که این پژوهش آن را جدا کرده است از سال ۱۳۷۰ تا ۱۳۹۲ است. در این میان سال‌های ۱۳۷۰ تا ۱۳۸۴ دوره تغییر چهره انقلابی است. در این دوران است که به گفته عزیزی سیاست‌های خصوصی‌سازی به سینما هم کشیده می‌شود و چند عامل تسریع‌کننده این مسأله است: حذف یارانه‌های دولتی، خروج جریان توزیع فیلم از انحصار بنیاد سینمایی فارابی و ارایه امتیازاتی در این زمینه به دفاتر خصوصی و انتقال تدریجی سینماهای متعلق به نهادها و موسسات انقلابی (مانند حوزه هنری و بنیاد مستضعفان) به بخش خصوصی: «دیگر نشانی از کارگران انقلابی دهه قبل وجود ندارد. کارگران این دوره همه درگیر مناسبات روزمره زندگی خود هستند. موضوع‌های فیلم‌های این دوره را در مفاهیم مناسبات کاری و بی‌ثباتی بازار کار، کودک کارگر، مهاجرت به شهر، زنان در تغییر، مهاجران افغانستانی می‌توان دید.» این پژوهش در ادامه با مثال‌هایی دریافت خود را بازمی‌کند: «گاهی کاراکتر کارگر که چیزی برای از دست دادن ندارد، دست به انتقام می‌زند: «بوتیک» «طلای سرخ» (جعفر پناهی، ۱۳۸۲)، «اعتراض» (مسعود کیمیایی، ۱۳۷۸) بی‌آنکه به قانون متوسل شود، انتقام می‌گیرد و گاهی فرار از این شرایط را ترجیح می‌دهد؛ «زمانی برای مستی اسبها» (بهمن قبادی، ۱۳۷۸) یا گوشه عزلت می‌گزینند؛ (آرامش در میان مردگان، مهرداد فرید، ۱۳۸۴) ترکیبی از این شرایط بی‌ثبات و بزهکاری وجود دارد.» فیلم‌هایی درباره تغییر نقش زنان در این سال‌ها نمایش داده می‌شود: «کارگردانان زنی چون رخشان بنی‌اعتماد با دغدغه اجتماعی، کاراکترهای اصلی خود را از زنان طبقه فرودست برگزیدند. او در روسری آبی (۱۳۷۳) به سراغ کارگران زن در حاشیه تهران می‌رود و روایتی عاشقانه و زنانه از آنجا می‌گوید. همچنین «در زیر پوست شهر» (۱۳۷۹)، طوبی، زنی که در کارخانه کار می‌کند، مسئولیت زندگی و همه تصمیمات اشتباه فرزندان و همسرش را به دوش می‌کشد. او در کارخانه هم رابطه خواهرانه با کارگران دیگر دارد. ابراهیم مختاری در «زینت» (۱۳۷۲) تصویری از تغییر نقش زنان در روستایی در جنوب نشان می‌دهد. زنی که می‌خواهد به کار در درمانگاه ادامه دهد اما با مخالفت‌های همسر و خانواده‌اش مواجه است. تلاش‌های او در نهایت همراهی همسرش را به همراه دارد.»

از سال ۱۳۸۵ تا ۱۳۹۲ کار در حاشیه قرار می‌گیرد. سینمای عامه‌پسند رشد می‌کند و با اینکه در گفتمان رسمی بازگشتی به ادبیات انقلابی اتفاق افتاده اما در سینمای کارگری این ادبیات بازتاب ندارد: «در فیلم آتشکار مناسبات کار را می‌بینیم اما مسأله دیگر کار نیست. فیلم آقا یوسف هم که شخصیت اصلی آن یک کارگر خانگی است، مسأله کار خانگی مطرح نیست. در جدایی نادر از سیمین هم تضاد دو طبقه متوسط و کارگر نمایش داده می‌شود. زنی که پرستار سالمند است در حین کار با مشکلی مواجه می‌شود. دو طرف همدیگر را قضاوت می‌کنند.» دو فیلم «اینجا بدون من» (بهرام توکلی، ۱۳۸۹) و «قصه‌ها» (رخشان بنی‌اعتماد، ۱۳۹۰) فضای کارخانه را به‌عنوان فضای کار نشان می‌دهند: «هر دو کارخانه در آستانه ورشکستگی و تعدیل نیرو هستند و این مسأله اعتراضاتی را سبب می‌شود. در قصه‌ها، نه تنها تجمع کارگران و انجام امور صنفی برای گرفتن حق و حقوق‌شان به نمایش گذاشته می‌شود که برخورد با کارگران هم از سوی نهادهای مسئول دیده می‌شود.»

یکی از اتفاقات این دوران به رسمیت شناختن کار خانگی زنان در فیلم «به همین سادگی» است. چندمتر مکعب عشق از مهم‌ترین فیلم‌هایی است که در این دوران به کارگر مهاجر پرداخته است. در این فیلم «خانه دختر در یک منطقه حاشیه‌ای کنار محل کارپدرش است که یک کارگاه غیرقانونی است و پسر هم در همان کارگاه کار می‌کند. پسر خود هم مهاجر و با مصایب بسیاری در سر کار مواجه است.»

بی‌ثباتی کار همزمان که در جامعه بیشتر می‌شود در سینما هم خود را بیشتر نشان می‌دهد. این پژوهش سال‌های ۱۳۹۲ تا اکنون را زمان بی‌ثبات کاران نامیده است: «در سینمای این دوره تفاوت چندانی با دهه هشتاد در موضوعات مرتبط با کارگران دیده نمی‌شود. فضاهای کار، اگر به نمایش گذاشته شده در امتداد فضای کار غیررسمی است، نه در کارخانه که در خیابان (فراری، ۱۳۹۵)، (سدمعبر، ۱۳۹۵)، (شکستن همزمان بیست استخوان، ۱۳۹۷)، در حال دلالی یا کار غیرقانونی (استراحت مطلق، ۱۳۹۳)، (رگ خواب، ۱۳۹۴)، (بیست و یک روز بعد، ۱۳۹۵) یا در کارگاهی در حال فروپاشی (وارونگی، ۱۳۹۴). کارگران این فضاها هم سرگردانند یا در زندگی عاطفی و خانوادگی دچار مشکل شده‌اند یا برای رسیدن به چیزهایی که ندارند همه زندگی خود را از دست می‌دهند. اگر اعتراضی می‌کنند، قهرمان تنهایی هستند که توان سنگینی برای اعتراض‌شان می‌دهند.» شاید تنها تصویر از فضای تولیدی کارخانه در فیلم خداحافظی طولانی است که فضایی نمایشی و غیرواقعی از کارخانه نشان می‌دهد. «در این دوران کارگران مثل دهه ۶۰ نمی‌توانند کاری انجام دهند، نمی‌توانند مناسبات کار را تغییر دهند و در نهایت از یک کار غیررسمی به کار غیررسمی دیگر می‌روند. زنان در سینما فقط در دو فیلم وارونگی و روزهای نارنجی به شکل متفاوتی نمایش داده می‌شوند. زنان مستقلی که برای حفظ دستاوردهای شغلی‌شان با فضای مردسالارانه محیط کار و خانواده مبارزه می‌کنند.»

فروغ عزیزی همان‌طور که صحبت‌هایش را با چند سوال شروع کرده بود در انتهای روایتی که از کار و کارگر در سینما ارایه می‌دهد، می‌پرسد که چرا سینمای کارگری در سینمای ایران شکل نمی‌گیرد و این بازنمایی تبدیل به جریانی از فیلم‌های قابل ارجاع نمی‌شود؟ شاید این پاسخ‌ها را با تحلیل بیشتر روایتی که این پژوهش ارایه داده به دست آید. تا به حال فقط بخش سینما از این پژوهش به اتمام رسیده اما قرار است کار و کارگر در هنرهای دیگر هم بررسی شود. ▣

از سال ۱۳۸۵ تا ۱۳۹۲ کار در حاشیه قرار می‌گیرد. سینمای عامه‌پسند رشد می‌کند و با اینکه در گفتمان رسمی بازگشتی به ادبیات انقلابی اتفاق افتاده اما در سینمای کارگری این ادبیات بازتاب ندارد: «در فیلم آتشکار مناسبات کار را می‌بینیم اما مسأله دیگر کار نیست. فیلم آقا یوسف هم که شخصیت اصلی آن یک کارگر خانگی است، مسأله کار خانگی مطرح نیست. در جدایی نادر از سیمین هم تضاد دو طبقه متوسط و کارگر نمایش داده می‌شود. زنی که پرستار سالمند است در حین کار با مشکلی مواجه می‌شود. دو طرف همدیگر را قضاوت می‌کنند.»

از مهم‌ترین فیلم‌هایی که کودک کارگر را نشان می‌دهد، دونده ساخته امیر نادری است: «امیرو نوجوان تنهایی است که برای رسیدن به رویای خود که رفتن به آن سوی آب‌های جنوب است، دست به هر کاری می‌زند اما در پایان به این نتیجه می‌رسد که باید سواد یاد بگیرد پس در کلاس‌های شبانه شرکت می‌کند.»