

# کارگردان علیه کارگران

## پوریا سعادت

۵ سالی می‌شود که در سینمای ایران ژانری تحت عنوان «سینمای اجتماعی» شکل گرفته که سرآغاز آن را می‌توان همان فیلم زبان‌زد سعید روستایی، یعنی ابد و یک روز دانست. از آن پس، همچنان که سرمایه هر کالای بنجل دیگری را به تولید و مصرف انبوه می‌رساند، این سینما نیز به تولید انبوه رسید و کارگردانان‌اش یکی پس از دیگری به دریافت جوایز داخلی و خارجی مفتخر شدند و فیلم‌هاشان در میان آحاد مردم مقبولیت عام یافتند. فیلم‌هایی از قبیل مغزهای کوچک زنگ‌زده، متری شیش‌ونیم، بدون تاریخ بدون امضاء، خورشید و شنای پروانه شناخته شده‌ترین فیلم‌های این مجموعه‌اند. در کنار این‌ها باید به کوهی از سریال‌های خانگی با محتوایی مشابه اشاره کرد.

سینمای اجتماعی با چرخاندن زاویه دوربین، حاشیه‌های شهر، زیست حاشیه‌نشینی و معضلات اجتماعی فرودستان را نشانه گرفت و توانست با معرفی عرصه‌ای نوین برای فیلم‌سازی، توجه‌ها را به خود جلب کند. اما دوربین‌اش در همین جا متوقف شده و این کودک نورسیده، هنوز چشم بر جهان نگشوده نیازمند مراسم تدفین شد. این جریان فیلم‌سازی هیچ‌گاه نتوانست از الکنی و نقصان‌های خود در پرداختن به معضلات فرودستان فراروی کند و صرفاً به سینمایی برای نمایش فقر و بدبختی و بی‌نوایی بدل شد و تازه همین وظیفه را نیز با نمایشی کاریکاتوری و دور از واقعیت به دوش کشید. این جماعت تمام خلاقیت و هم‌وغم خود را صرف کرده‌اند تا مستندهایی جنایی-پلیسی در خصوص تولید شیشه را به جای سینمای اجتماعی به مخاطب حقه کنند. روایت این جماعت از حاشیه شهر، چیزی جز نمایش گانگستریسم، توحش و درنده‌خویی در میان کارگران نیست. البته که محصول این همه زحمت، چیزی جز اثبات بی‌ذوقی و بی‌هنری سینماگران ایران نیست. چرا که گرفتار چنان تکرار و چرخه‌ای شده‌اند که در گوشه به گوشه و جزء به جزء هر فیلم خود را نشان می‌دهد. آدمی هر کدام از این فیلم‌ها را که می‌بیند بی‌اختیار خود را در حال مشاهده نسخه‌ای دزیده شده از کارگردان قبلی می‌یابد. نه فقط مفاهیم و اپیزودها تکراری و پُلی‌کپی یکدیگرند، بلکه حتی رفتارها و حرکات بازیگران نیز تکراری شده است. تا بدانجا که بازیگر محبوب این ژانر، نوید محمدزاده کاری بهتر از آن نیافته که در هر فیلم توان‌مندی بی‌بدیل خود را در اجرای گریه‌های مضمّن‌کننده و یقه‌درانی‌های مصنوعی به نمایش بگذارد.

هرچه زمان می‌گذرد، کوه سینمای ایران موش‌هایی می‌زاید که چهره‌هاشان کریه‌تر و معده‌هاشان از فرط بلعیدن مفاهیم فاسد دانشگاهی پوسیده‌تر و گندیده‌تر از پیش می‌شود. روزگاری بود که اصغر فرهادی و هم‌مسلكانش با دوگانه‌سازی‌های سانتی‌مانتال و پرسش‌گری کودکان پیرامون امر خیر و امر شر، اگرچه در لفافه به طبقه کارگر می‌تاختند و اندیشیدن به پیچیدگی‌ها و ظرافت‌های زندگی مدرن را مختص طبقه متوسط معرفی می‌کردند، لااقل حرمت نگاه می‌داشتند و در ظاهر بی‌طرفانه به قضاوت «رفتار انسان در جامعه» می‌نشستند. عباس کیارستمی، آن پیر طریقت، لااقل پرده‌داری نمی‌کرد و رندانه، هنر سیاسی را دارای تاریخ مصرف می‌دانست. امروز اما حکایتی دیگر است. همچنان که سرمایه از شیرۀ جان کارگران می‌مکد و فربه‌تر می‌شود، همچنان که با تورم افسارگسیخته به اندک

افزایش‌ها در دستمزد می‌تازد و همچنان که باتوم‌های دولت سرمایه به دستگاهی مکانیزه با ماشین‌آلات نوین دگرديسه شده و به استقبال شورش‌های فرودستان می‌رود؛ همچنان نیز به آفرینش هیولاهایی نائل آمده که تعارف را کنار گذاشته، شمشیرها را از رو بسته و در کسوت «هنرمند» به طبقه کارگر می‌تازند. ما نیز ناگزیریم با این اهریمنان بر همین سیاق مواجه شویم و آنچه را که باید در پایان عنوان می‌کردیم، از همین آغاز و با صدای بلند فریاد بزینیم.<sup>۱</sup>

## سینما، از جنبش سبز تا شورش‌های دی‌ماه ۹۶

از دهه ۱۳۷۰ تا اوایل دهه ۱۳۹۰ شمسی، سینمای به اصطلاح آوانگارد و پیشرو ایران، بیشتر در بند بازنمایی تبعات و آثار «برخورد جامعه ایرانی، به‌عنوان یک جامعه شرقی-عرفانی، با مدرنیسم غربی و جهان‌بینی آن یعنی لیبرالیسم» بود. چارچوب فیلم‌سازی این سینماگران بر مبنای «تضاد سنت و مدرنیته» عمل می‌کرد، یعنی همان دستگاه تحلیلی که ایدئولوگ‌ها و نظریه‌پردازان لیبرال مآب عصر اصلاحات، از خارج‌نشین تا داخلی، اهتمامی تام و تمام در پرورده ساختن آن داشتند. جالب بود فیلم‌سازی که سودای «هنر غیرسیاسی» در سر داشتند، فیلم‌نامه‌های خود را چنان تنظیم می‌کردند که آدمی گمان می‌کرد در حال خواندن درس‌نامه‌های همایون کاتوزیان یا حسین بشیریه است. جامعه ایرانی در این قبیل فیلم‌ها به دو بخش سنتی و مدرن تقسیم می‌شد و تمام معضلات و تنش‌های موجود در جامعه از رهگذر برخورد و تعارض میان این دو بخش ترسیم و تصویر می‌شد. بدیهی است که حاملان سنت در سینمای دهه ۷۰ و به‌ویژه ۸۰ شمسی طبقه کارگر بودند و حاملان مدرنیسم و فرهنگ غربی طبقه متوسط شهرنشینی که به فرهنگ و اندیشه نوین علاقه نشان می‌داد. در آثار کارگردانانی از قبیل اصغر فرهادی، بار تعارض و تنش میان این برخورد را طبقه متوسط بود که بر دوش می‌کشید و زندگی آغشته به تناقض اما پر از اندیشه و فرهنگ طبقه متوسط با زیست ساده لوحانه و آسوده طبقه کارگری مقایسه می‌شد که از جهان مدرن، فرهنگ، اندیشه و هنر هیچ بهره‌ای نبرده و تنها در بند ارضای امیال و نیازهای زیستی‌اش است. کافی است به نقش فرودستان و کارگران در اغلب آثار اصغر فرهادی، پشت‌تاز این جریان بنگریم تا این مدعا ثابت شود. نقش ترانه علی‌دوستی (روحی) در فیلم چهارشنبه‌سوری، روستاییان ساده‌دل درباره‌الی، رفتارهای خانواده حجت در جدایی نادر از سیمین و از همه شنیع‌تر نقش فرد مزاحمی که در فیلم فروشنده، رعنا (یک بازیگر تئاتر) را مورد آزار قرار می‌دهد: راننده وانتی پیر که علی‌رغم کهولت سن، از کوچکترین فرصت برای ارضای نیازهای ابتدایی خود فروگذار نمی‌کند. به هر حال این مفهوم‌پردازی از طبقه کارگر، در حاشیه ماجرا قرار داشت و چندان برای کارگردان اهمیت نداشت.

این سینما فرزند زمانه خود بود. محصول جانبی جنبش اجتماعی-سیاسی قدرتمندی که عمده نیروی‌اش را طبقه متوسط ساکن در شهرهای بزرگ ایران تشکیل می‌داد. طبقه متوسطی که در پرتو رشد و گسترش سرمایه در دهه‌های ۷۰ و ۸۰ شمسی فربه شده بود و اینک می‌خواست از مواهب سیاسی پیوستن به غرب برخوردار شود و از این‌رو پشتیبان اصلی گرایش غرب‌گرایی بورژوازی ایران و نیروی سیاسی آن یعنی اصلاح‌طلبی بود. طبیعی بود که این جنبش سیاسی، هنرمندان و جریان هنری خاص خود را پرورد. اگر دغدغه آن جنبش برخورداری از آزادی‌های غربی، سکولاریسم و فردگرایی بود، آثار هنری این جنبش و به تبع آن سینمایش نیز می‌بایست همین

<sup>۱</sup> لازم است یادآوری کنیم که ما در اینجا کاری به شکل کاربرد و استفاده فیلم‌سازان از تکنیک‌ها و روش‌های فیلم‌سازی نداریم. بلکه بیشتر به جایگاه، محتوا و کارکرد ژانر نوینی که سر برآورده می‌پردازیم.

مقولات و تضادهای حاصل از اجرا و پیاده‌سازی چنین مفاهیمی را در جامعه‌ای «سنتی» وامی‌کاوید. بیهوده نبود که کسی چون اصغر فرهادی دخیل سبز و بنفش به ضریح اصلاح‌طلبان می‌بست. وی سلبریتی هنری این جریان بود. جریانی که در جنبش سبز، طبقه کارگر ایران را به جرم رأی دادن به احمدی‌نژاد سیب‌زمینی خور نامید و متفکرین اش، وزن کیفیت رأی روشنفرهای طبقه متوسطی را از کمیت رأی کارگران بیشتر می‌دانستند،<sup>۲</sup> در عرصه سینما نیز کارگران را موجوداتی ساده‌دل تصویر می‌کردند که در هم می‌لولند و نیازهای طبیعی خود را ارضا می‌کنند. اما تبلور تضادهای نظم سرمایه‌داری در ساحت جامعه، به‌ویژه در سپیده‌دمان دهه جاری ورق را برگرداند.

در انتهای دهه ۸۰ شمسی، نظم سرمایه‌داری با بحرانی اقتصادی دست‌وپنجه نرم می‌کرد که تنها راه نجات از آن فشار هرچه بیشتر به طبقه کارگر و آحاد فرودستان بود. سرمایه همواره برای گذار از تضادهای خود تسمه از گرده فرودستان برمی‌کشد. البته سیاست‌های تعدیل ساختاری و حمله به زیست کارگران، از قبیل، خارج ساختن کارگاه‌های زیر ده نفر کارکن از شمول قانون کار، بی‌اعتبار ساختن بیمه تأمین اجتماعی و سپردن بهداشت و رفاه کارگران به بیمه‌های خصوصی، خصوصی‌سازی‌های گسترده در صنایع، ادارات و سازمان‌های خدماتی به منظور حذف امکانات و تسهیلات رفاهی دولتی برای کارگران، همه‌وهمه دهه‌ها بود که در ایران و از جانب دولت‌های مختلف اجرا می‌شد. با این حال در دهه جاری، تبعات کمرشکن این سیاست‌ها برای کارگران، نه تنها بیشتر از پیش آشکار شد بلکه اجرای سیاست‌هایی از این دست نیز شدت گرفت. از همین‌رو کیفیت و کمیت اعتراضات، اعتصابات و تجمع‌های کارگری و معیشتی در دهه جاری به شکل معناداری افزایش یافت. اعتصابات بزرگ و طولانی مدت کارگران معادن بافق، آق‌دره و صنایع هپکو، هفت‌تپه و غیره در سال‌های آغازین دهه، خود بیان‌گر دگرگونی در اعتراضات اجتماعی بود. دیگر از هیاهوی دموکراسی‌خواهانه اعتراضاتی چون جنبش سبز خبری نبود. بلکه اگر شورش‌های نیز رخ می‌داد، برخاسته از مطالبات معیشتی بود. اینک دیگر مطالبات کارگری، طبقه کارگر، اعتصاب و غیره به کلیدواژه رسانه‌ها و تحلیل‌گران نیز تبدیل شده بود. این فضا و بستری بود که به بروز شورش‌های فرودستان در دی‌ماه ۱۳۹۶، آبان ۱۳۹۶ و تیر ۱۴۰۰ انجامیده و زین‌پس نیز به شورش‌هایی مشابه خواهد انجامید.

تلاش سرمایه برای گذار از بحران و حفظ گردش و انباشت سرمایه، نه تنها معیشت کارگران را بیش از پیش به قهقرا کشاند، بلکه حاشیه امن اقتصادی که در دهه‌های پیشین برای طبقه متوسط ایجاد شده بود، به طرفه‌العینی از هم پاشید. تنها کافی است اشاره کنیم که رفاه اقتصادی شکننده این جماعت در برابر تورم سرسام‌آوری درهم شکست که سرمایه برای کاهش مزد پرداختی به کارگران، به جامعه تحمیل می‌کرد. به این ترتیب طبقه متوسط ماهیت حقیقی جایگاه اجتماعی خویش را به عینه دید و ناگهان دریافت که هیچ آینده پر جلال و شکوهی انتظارش را نمی‌کشد. بلکه در واقع بر لبه پرتگاهی عمیق قرار دارد که انتهایش چیزی جز زیست سخت طبقه کارگر نیست. طبقه متوسط در حال تبدیل شدن به نیروی کار ارزان برای سرمایه بود و دودستی اندک ثروتی را که اندوخته بود در بورس اوراق بهادار و مؤسسات مالی و اعتباری به سرمایه‌داران تقدیم کرد. طبقه متوسط پرولتریزه می‌شد و این برای متوسط‌ها فرایندی دردناک است.

---

<sup>۲</sup> عباس عبدی در مصاحبه‌ای با دویچه‌وله فارسی ضمن پذیرش تلویحی این نکته که تقلبی در انتخابات ۱۳۸۸ روی نداده، اعلام کرده بود که چون کیفیت رأی تحصیل‌کرده‌ها از کمیت رأی فرودستان وزن بیشتری دارد، پس باید نماینده منتخب ایشان یعنی آقای موسوی برنده انتخابات اعلام می‌شد. آقای عبدی در این مسیر تنها نیست. لیبرال‌های اروپایی و از جمله حاکمان کشوری چون بلژیک تا همین اوایل قرن بیستم، وزن آراء طبقات بالای جامعه را در رأی‌گیری‌ها اعمال می‌کردند و رأی افراد برحسب موقعیت طبقاتی‌شان ضریب‌هایی از یک تا چهار می‌گرفت. تنها با مبارزات کارگران بود که لیبرال‌ها حاضر به الغای این ضرایب شدند. بنگرید به: هاردکونل، رایان، لیبرالیسم، ترجمه منوچهر فکری ارشاد، انتشارات توس، تهران، ۱۳۵۴، صفحه ۶۹.

این تنها چرخشی نبود که رخ می‌داد. تنش جمهوری اسلامی با غرب در همین دهه پاسخی نسبتاً قطعی گرفت: بورژوازی ایران درمی‌یافت که غرب دیگر نه می‌خواهد و نه می‌تواند جمهوری اسلامی را با خصیصه‌های فعلی‌اش در منطقه و نظم جهانی برتابد. از این رو حسیض غرب‌گرایی از اواسط دهه جاری آغاز شد و آن جنبش نه تنها پشتوانه اجتماعی‌اش، یعنی طبقه متوسط را به‌علت آشکار شدن پوچ بودن وعده‌های اصلاح‌طلبان، از دست می‌داد بلکه ضرورت عینی وجودش نیز به‌تدریج از میان می‌رفت.

با از میان رفتن و تغییر ماهیت دادن جنبش اصلاح‌طلبی و نیز افول جایگاه اقتصادی بخش عمده‌ای از اقشار متوسط جامعه، ضرورت وجودی هنر خاص این دوران نیز دود شد و به هوا رفت. هنرمندان این جریان نیز حناشان نزد آحاد جامعه رنگ باخت و هر یک به گوشه‌ای خزیدند و به تأمل در نقش انسان در هستی پرداختند. خارج شدن اصغر فرهادی از مرکز توجهات و فیلم‌سازی بی‌سروصدای‌اش در جزایر خوش آب‌وهوای اسپانیا را بر این نمط بهتر می‌توان توضیح داد. فرهادی بهتر از هر کسی دریافته که «اینجا جایی برای پیرمردها نیست».

پس چرخش در فضای اجتماعی و سیاسی ایران بود که هنرمندان را متوجه پرداختن به مسائل معیشتی فرودستان و فاصله‌گیری ظاهری از مقولات دموکراتیک و لیبرالیستی کرد. می‌گوییم ظاهری چرا که همچنان که خواهیم دید این مقولات در شکلی خطرناک‌تر و از در پستی وارد آثار این سینماگران شد. باری، این تنها در ایران نبود که سینما دچار چنین تحولی می‌شد. بحران‌های اقتصادی عصر حاضر، تجلی و تبلور تضاد عمیق جامعه سرمایه‌داری، تضاد کار و سرمایه است و این بحران چهره و جلوه‌ای جهانی دارد. تضادهای جامعه سرمایه‌داری در اشکال مختلف و با میانجی‌های گوناگون خود را در قامت بحران‌های اقتصادی، بحران‌های سیاسی میان ابرقدرت‌ها و حتی تأثیرات نامطلوب بر آب‌وهوا نشان می‌دهد و می‌رود که جهان را در آستان عصری طولانی از جنگ و آشوب قرار دهد. همین است که امروزه شاهد اعتراضات شدیدتر و گسترده‌تر فرودستان در اقصی نقاط جهان هستیم. چنین وضعیتی به چرخش در نگاه سینماگران غربی نیز منجر شده و امروزه فیلم‌هایی از قبیل پارازیت و جوکر در رأس جداول فروش قرار می‌گیرند. فیلم‌هایی که روایاتی حول معضلات معیشتی فرودستان دارند و بی‌آنکه به ریشه این معضلات بپردازند، نگاه خود را به طبقه ستم‌کش جامعه دوخته‌اند. اقبال به این فیلم‌ها نیز بی‌دلیل نیست. تهاجم سرمایه به وضعیت معیشت طبقه کارگر و سقوط سطح رفاه طبقات متوسط در سطحی جهانی، اقبال عامه به چنین فیلم‌هایی را ممکن کرده است. همین است که امروزه فیلم‌های ژانر اجتماعی سینمای ایران در کانون توجهات جهانی نیز قرار می‌گیرند.

در اینجا خالی از لطف نیست که به مسئله‌ای حاشیه‌ای نیز بپردازیم. اعتراضات کارگری، همواره برای سرمایه‌داران و دولت‌هاشان یادآور نامی شوم است: سوسیالیسم. سرمایه‌داران و به‌ویژه سرمایه‌داران ایران، که تجربه نبردی خونین با نیروهای چپ را در انقلاب ۵۷ نیز در بایگانی دارند، نیک می‌دانند که هر اعتراض کارگری در بنیان خود دلالتی هرچند ناپیدا و پنهان بر سوسیالیسم دارد. اعتراض کارگری یعنی وحدت میان کارگران. وحدت یعنی نافرمانی و برهم ریختن نظم بنگاه تولیدی یا خدماتی و زایل شدن استبداد سرمایه‌دار در محیط کار. و این یعنی خطر رسوخ افکار سرخ. اعتراضات و اعتصابات کارگری همیشه بوی طاعون سرخ می‌دهند و هر سرمایه‌داری می‌داند که در برابر این طاعون پیشگیری بهتر از درمان است. همین است که در ساحت سینما ژانر جدیدی نیز شکل گرفته که می‌بایست ریشه‌های‌اش را تا اتاق فکرهای امنیتی دولت سرمایه در ایران پی گرفت. جریانی که تولیداتش کاری ندارند جز آنکه با نبش قبر و تحریف تاریخ، به نیروهای چپ پیش از انقلاب ۵۷ بتازند و چهره‌ای کثیف و غیر انسانی از آنان نشان دهند. فیلم‌هایی از قبیل ماهی سیاه کوچولو، لباس شخصی، سیانور و سریال‌هایی از قبیل روزهای ابدی، خاتون و غیره از همین جنس هستند.

جالب است که در این سینمای امنیتی نیز درون‌مایه‌ای مشابه با درون‌مایه سینمای اجتماعی به نمایش درمی‌آید. پی‌رنگ اغلب این فیلم‌ها بر مبنای روایتی عاشقانه پیش رفته و تقابلی میان عشق و سیاست پیش کشیده می‌شود. کاراکترهای داستان، که درگیر فعالیت کمونیستی و مبارزاتی شده‌اند در برابر انتخابی میان عشق و سیاست قرار می‌گیرند و دست آخر گرایش سیاسی این افراد، ویرانگر و نابودکننده عشق حقیقی معرفی می‌شود. اینجا است که قهرمان داستان می‌بایست میان عشق حقیقی، انسانیت و زندگی از یک‌سو و فعالیت سیاسی و «مرگ در راه هدفی پوچ و نامعلوم» که کورکورانه پذیرفته شده دست به انتخاب بزند. در این سینمای امنیتی سازمان‌ها و نیروهای چپ، موجوداتی خالی از احساس تصویر می‌شوند که «شعارهای کور ایدئولوژیک» را در مقابل زیبایی زندگی صاف و ساده عاشقانه قرار می‌دهند. در سینمای اجتماعی نیز کارگران موجوداتی معرفی می‌شوند که کوچکترین بویی از محبت و همدلی نبرده‌اند. همچنان که سیاسی بودن به معنای نابودی عشق حقیقی است، در حاشیه بودن نیز به معنای نداشتن عشق حقیقی است: برای بهره بردن از زندگی باید از سیاست و از حاشیه فرار کرد. این سینمای امنیتی و احتمالاً فکر شده را بایستی مکمل سینمای ژانر اجتماعی دانست. چرایی‌اش را خواهیم دید.

## دوربین‌هایی برای ندیدن

چرخش دوربین سینماگران به سمت حاشیه شهر و معضلات معیشتی و اجتماعی ساکنان حاشیه شهر، محصول دگرگونی در شرایط و اوضاع و احوال اجتماعی بود. اما این دگرگونی در اوضاع و احوال هنوز نتوانسته بیان، جنبش و نیروی سیاسی مشخصی را در عرصه پیکار سیاسی و طبقاتی ایران وارد کند. همین است که علی‌رغم پیش‌روی‌های تحسین برانگیز کارگران در شکل‌دهی مبارزه‌ای مستقل علیه سرمایه‌داران و دولت‌شان، هنوز این فضا عرصه شکل‌گیری شورش‌هایی نام‌ناپذیر و بی‌پیرایه نیز هست. تبعات چنین نقصانی خود را در عرصه هنری نیز نشان می‌دهد. طبقه کارگر ایران در وضعیت و موقعیتی نامتشکل و از هم‌گسیخته قرار دارد که هنوز قادر به تحمیل موضع طبقاتی خود بر عرصه‌های سیاسی و فرهنگی نیست. مبارزات پراکنده طبقه کارگر هنوز بدان سطح نرسیده که جنبش مستقل خود و به تبع آن هنرمندان و جنبش هنری خود را پیرورد. از این‌رو است که نمایندگان دیگر طبقات جامعه امکان یافته‌اند تا از زبان طبقه کارگر، نگاه و موضع طبقاتی خود را به بیان درآورند. به همین جهت این چرخش، چیزی است در حدود تغییر زاویه دوربین فیلم‌سازی که از منظر و موقف طبقاتی خود به کارگران می‌نگرند. ببینیم کارگر در نگاه این جماعت کیست و محل سکونت وی، یعنی حاشیه شهر، چگونه جایی است.

ما در آثار این جماعت، نه با کارگر بلکه با «انسان حاشیه‌نشین»، مواجهیم. در قاموس این سینماگران، «حاشیه» مکانی است فاقد هرگونه امنیت اجتماعی و روانی، محل خشونت‌های افسارگسیخته و مقر و مرکز تولید مواد مخدر. حاشیه شهر جایی است که از کله سحر تا بوق شب، محل قمه‌کشی و قداره‌کشی، آدم‌ربایی، تجاوز، فرزندکشی و برادرکشی است. خیابان عرصه جولان باندهای تبهکاری است و محلات پناهگاهی برای خانه‌های فساد، زیرزمین‌های تولید مواد مخدر و قمارخانه‌ها. در میان انسان‌های حاشیه‌نشین، محبت، همدلی، همبستگی و احساسات و عواطف سازنده انسانی کم‌یاب و بلکه نایاب است. در عوض انسان حاشیه‌نشین، می‌دزد، می‌کشد، دروغگو است، می‌درد، غیرقابل اعتماد است و همیشه مترصد فرصتی است تا ضربه‌ای به دیگران بزند.

در حاشیه، نظام خانواده از هم پاشیده و خیانت، زیرآب‌زنی و سوءاستفاده از همدیگر پای خود را تا میان روابط خانوادگی گشوده است. به نقش پدر و مادر خانواده در فیلم‌های ابد و یک‌روز، مغزهای کوچک زنگ‌زده، متری شیش‌ونیم و شنای پروانه بنگرید: سالخوردگانی

تکیده که غالباً اعتیاد دارند و ثمره زندگی شکست خورده خود را به تمسخر می‌گیرند، با همسران و فرزندان خود با رکیک‌ترین کلمات هم‌صحبت می‌شوند، پدرانی که یا مرده‌اند و یا اگر زنده‌اند چنان شخصیت پستی دارند که آدمی با خود می‌اندیشد نبودشان بهتر از بودنشان است. مادران نیز کاری جز حمایت هیستریک و غیرعقلانی از رفتارهای ننگین فرزندان خود ندارند و از این‌رو بیننده متقاعد می‌شود که این فرزندان محصول و دست‌پرورده محبت بی‌جا و فاسد‌کننده مادرانی بی‌سواد و کم‌خرد هستند.

آیا این تصادفی است که در تمام این فیلم‌ها نمایش فضای خانواده، چیزی جز نمایش درگیری و دادوبی‌داد نیست و بحث بر سر هر موضوع کوچک به سرعت به درگیری تمام‌عیار و عقده‌گشایی می‌انجامد؟ در این فیلم‌ها یا برادر، خواهر را می‌فروشد (ابد و یکرروز)، یا پدر و برادر دختر را به قتل می‌رسانند (مغزهای کوچک زنگ‌زده) و یا برادر به برادر خیانت می‌کند (شنای پروانه). محیط محله نیز تعریف چندانی ندارد. جوانان همگی یا قماربازند، یا معتاد و یا لات سرکوجه. آیا این تصادفی است که در تمامی این فیلم‌ها چیزی جز جرم و جنایت و باندهای تبهکاری به‌تصویر کشیده نمی‌شود؟ بی‌شک خیر: از منظر این سینماگران در حاشیه شهر هیچ نشانی از انسانیت نیست و در یک کلام، انسان گرگ انسان است.

اینکه این تصاویر واقعیت دارند یا نه چندان مهم نیست. آنچه برای ما اهمیت دارد این است که اولاً این سینماگران یک‌و‌فقط یک جنبه وضعیت زیست در حاشیه شهر را به‌عنوان تنها جنبه و شکل عام زندگی در حاشیه شهر، آن هم به شکلی اغراق‌آمیز به‌تصویر می‌کشند. این جماعت، زندگی الوات و لمپن‌های حاشیه شهر را به‌عنوان سبک زندگی غالب معرفی می‌کنند. گویی در حاشیه شهر هیچ شکل دیگری از روابط اجتماعی و زندگی خانوادگی جز تصویری که در بالا ذکر شد، وجود ندارد. این اغراق و بزرگ‌نمایی در برخی از آثار به لجن‌پراکنی تمام‌عیار علیه طبقه کارگر و فرودستان تبدیل شده است. تا آنجا که در فیلم شنای پروانه، شاهد آدم‌ربایی در خیابان شلوغ، تعقیب و شکار انسان در بیابان‌های اطراف تهران، رها کردن سگ به جان آدمیان و کتک زدن مادر بی‌پناه در برابر چشمان دختر خردسالش توسط بیگانه‌ای بی‌رحم هستیم. الحق که این تصاویر و صحنه‌ها چیزی جز ترشحات ذهن بیمار و روان‌نژند یک کارگردان نیست. با دیدن این فیلم آدمی انگشت به دهان می‌ماند که شاید کارگردان این فیلم میلی سادیستی به انجام چنین رفتارهایی دارد.

دوم و مهم‌تر از آن، چنین وضعیتی نه به‌عنوان محصول زندگی در نظام سرمایه‌داری بلکه به‌عنوان ویژگی ذاتی و درونی جوامع فرودست تصویر می‌شود. ریشه این معضلات در فقر و تنگدستی این مردمان علت‌یابی شده و روایت فیلم‌ها چنان است که بیننده ناخودآگاه احساس می‌کند که مقصر این فقر و تنگدستی خود اشخاص هستند. چرایی به‌وجود آمدن این احساس را در ادامه درخواهیم یافت.

نظام سرمایه‌داری و شیوه تولید سرمایه‌داری در بنیان خود نظامی است که بر اساس جدا کردن نیروی کار از فرایند تولید عمل می‌کند. کارگر در این نظام نه انسان، بلکه موجودی است که نیروی کارش خرید و فروش می‌شود. با این موجود در محیط کار نه تنها همچون وسیله برخورد می‌شود بلکه مورد تحقیر و آزار سرمایه‌دار نیز قرار می‌گیرد. این تحقیر، شخصیت و شعور کارگر را در هم می‌شکند. بنابراین در غیاب تشکل و اتحاد مستقل کارگری، شخص کارگر موجودی است که شعور و شخصیت وی تخریب شده است. همین کارگر باید روزی ۱۲ ساعت به کار مشغول باشد تا بتواند مزد بخور و نمیری بگیرد. برای چنین موجودی زمانی برای پرورش استعدادها و جنبه‌های انسانی باقی نمی‌ماند. در خارج از محیط کار نیز کارگر با چندرغاز دستمزدی که می‌گیرد، خود را ناتوان از تأمین حداقل‌های معیشتی می‌یابد و تحقیر و رنجی دوچندان را متحمل می‌شود. فرزندان‌اش نیز ناگزیرند از سنین پایین به دنبال کار بروند. برای نسل آینده نیز زمانی برای بهره بردن از سواد و فرهنگ باقی نمی‌ماند. با همه این سگ‌دو زدن‌ها، شخص کارگر می‌بیند که وضعیت اقتصادی و اجتماعی اقشار و طبقات مرفه جامعه به مراتب از وضعیت وی بهتر است. به این ترتیب در وجود کارگری که به خاطر فقر و تنگدستی و

کار روزانه ۱۲ ساعته، از تحصیل در رشته مورد علاقه‌اش بازمانده، از پیگیری هنر و مهارت محروم شده و عشق و عاطفه را بی‌پولی و تنگدستی از وی ربوده است، خشم، کینه و عقده‌ای طبقاتی شکل می‌گیرد. در غیاب سیاستی طبقاتی که این خشم و کینه را به مبنای ایمان و عزمی راسخ برای انقلاب اجتماعی بدل سازد این بغض و عقده به شکل‌گیری جرم و جنایت، فروپاشی نظام خانواده و غیره می‌انجامد. پس عریضه‌های لات‌ولوت‌های پایین شهر بازتابی است از عریضه‌ها، توهین‌ها و فحاشی‌های سرمایه‌داران به طبقه کارگر در محیط کار.<sup>۳</sup> بله، در حاشیه شهر هرآنچه که این سینما به تصویر می‌کشد و حتی بدتر از آن وجود دارد. اما این تنها حاشیه‌ای است بر متن جریان زندگی در حاشیه شهر و عامل‌اش نیز خود فرودستان نیستند، بلکه نظم سرمایه‌داری است. دریغ از حتی یک اشاره‌گذاری به وضعیت کارگران در پیشگاه سرمایه.

تلقی کثیف این سینماگران از کارگران آن‌جا خود را نشان می‌دهد که به منبع معاش حاشیه‌نشینان می‌پردازند. اینجا است که دیگر دم خروس از دهان خونین روباه بیرون می‌زند. در مناطق حاشیه‌ای کلان‌شهر تهران، یا درست‌تر بگوییم، در کمربند صنعتی تهران قریب به ۵ میلیون نفر زندگی می‌کنند. این ۵ میلیون نفر، نیروی کاری را فراهم می‌آورند که در عظیم‌ترین ناحیه صنعتی ایران، منطقه‌ای که در شعاع ۳۰ تا ۵۰ کیلومتری شهر تهران قرار دارد، در کارخانه‌ها، نیروگاه‌ها و صنایع عظیم تولیدی دیگر به کار مشغول‌اند. این ۵ میلیون نفر، نیروی کاری هستند که ۲۵ درصد از تولید ناخالص داخلی ایران را تولید می‌کنند. یعنی سالانه چیزی بیش از ۱۰۰ میلیارد دلار ثروت برای سرمایه‌داران ایران می‌آفرینند. معلوم نیست در مغزهای پوسیده این سینماگران چه می‌گذرد که هرگاه دوربین‌شان به سمت حاشیه تهران منحرف می‌شود، از ۵ میلیون کارگر و خانواده‌هاشان که در این منطقه مشغول به کار و زندگی شرافتمندانه هستند، مستی قمارباز، تولیدکننده شیشه، اعضای باندهای تبهکاری و قاچاق انسان و قداره‌کش و قمه‌کش می‌سازند. از منظر اینان منبع درآمد کارگران، یا به تعبیر اینان، پایین‌شهری‌ها چیزی جز مشاغل کاذب، خلاف و جرم و جنایت نیست و اگر کار واقعی نیز وجود دارد، در حاشیه روایت اصلی است. جالب آنکه حتی مشاغل واقعی جنوب‌شهری‌ها در این فیلم‌ها مشاغلی شخصی است و ما هیچ نشانی از کارخانه‌ها و شهرک‌های عظیم صنعتی در این فیلم‌ها نمی‌بینیم. ذکر همین نکته کافی است که اینها ترجیح داده‌اند از حاشیه تهران، بیابان‌هایش را ببینند و نه کارخانه‌های عظیمی که هزاران کارگران در آنها مشغول به کار هستند. حالا متوجه شدیم که اینها با واقعیت چه کار می‌کنند: تبدیل ۵ میلیون کارگر به اعضای باندهای تبه‌کاری.

بیاید به منبع درآمد فرودستان در این چهار فیلم نگاهی بیندازیم. در فیلم ابد و یکروز منبع درآمد خانواده تا پیش از این از محل موادفروشی مرتضی (پیمان معادی) و محسن (نوید محمدزاده) تأمین می‌شده است. در خلال فیلم مرتضی به سراغ تأسیس یک فست‌فود می‌رود. اما پول تأسیس همین فست‌فود را هم از محل فروختن خواهرش به یک سرمایه‌دار، حال گیریم یک افغانستانی پول‌دار به‌دست آورده است. در فیلم متری شیش و نیم، ناصر خاکزاد (نوید محمدزاده)، سرکرده باند تولید مواد مخدر است. بخش عمده‌ای از فیلم مغزهای کوچک زنگ‌زده کاری جز این نیافته که مراحل تولید شیشه در یک آشپزخانه شیشه را که کسب و کاری خانوادگی است به تصویر بکشد! فیلم شنای پروانه نیز پا را از همه این فیلم‌ها فراتر گذاشته و نشان داده که ذهن مالیخولیایی یک کارگردان از چه توانی برای لجن‌مال کردن واقعیت برخوردار است. این فیلم منبع درآمد تمامی اعضای یک محله را عرق‌فروشی، قماربازی، جابه‌جایی مواد و

<sup>۳</sup> کافی است به این نکته توجه کنیم که در گذشته روستایی ایران، لات کسی بود که اخلاقیات حسنه داشت و حافظ مال، جان و ناموس هم‌محله‌ای‌ها در برابر ستم‌های ملاکین و حاکمان بود. تبدیل لات به شخصیتی که رهبری باندهای تبهکاری را برعهده دارد محصول جانبی نظم سرمایه‌داری است. در این خصوص بنگرید به: آبراهامیان، یرواند، ایران بین دو انقلاب، ترجمه احمد گل محمدی و محمدابراهیم فتاحی، نشر نی، فصل اول.

خلاصه جرم و جنایت‌های باند تبهکاری هاشم (امیر آقایی) معرفی می‌کند. شغل صافکاری حجت (جواد عزتی) نیز در حاشیه داستان قرار می‌گیرد و در پایان داستان متوجه می‌شویم که حتی حجت، بی‌آنکه بداند، از محل خلاف‌کاری‌های برادرش ارتزاق می‌کرده است.

برایتان جالب نیست که در سینمای این جماعت، مخدر شیشه را نه سرمایه‌دارانی که در شمال شهر زندگی می‌کنند، بلکه فرودستان تولید می‌کنند؟ حتی در فیلم متری شیش و نیم نیز که با صحنه‌هایی از برج‌های لوکس شمال تهران مواجه می‌شویم و برای لحظه‌ای به نظر می‌رسد که قرار است ارتباطی معنادار میان فقر و ثروت را شاهد باشیم، ناگهان چیز دیگری رخ می‌رهد. ناگهان می‌بینیم که سرکرده باند، ناصر خاکزاد، فرودستی است که اشتباهی راهش به بالاشهر رسیده و آنجا پنت‌هاوسی خریداری کرده است. پلیس محترم و دستگاه قضایی نیز لطف نموده، با تصحیح این اشتباه، وی و خانواده‌اش را از محیط زندگی سرمایه‌داران خارج کرده و به جایگاه اصلی‌شان بازمی‌گردانند: ناصر به دُرک واصل می‌شود و خانواده‌اش به کوچه‌پس‌کوچه‌های پایین شهر بازمی‌گردند.

کارگرانی که تولیدکننده تمامی ثروت این جامعه هستند، کارگرانی که حتی در ایام کرونا و با وجود تعطیلی ادارات، مدارس و دانشگاه‌ها در محل کار حضور یافتند و اقلام مصرفی جامعه را تولید کردند، در سینمای این جماعت چونان مشتی الوات و نزول‌خوار تصویر می‌شوند: موجوداتی که انگل و سر بار جامعه هستند. این است آنچه چشمان احوال و کژبین یک فیلم‌ساز بالاشهری و سلبریتی‌زاده به هنگام تماشای حاشیه‌های شهر از بالکن آپارتمان‌اش در الهیه و زعفرانیه می‌بیند: مزارع تولید شیشه و باندهای تبهکار. یک بورژوازاده نمی‌تواند بپذیرد که پرتلاش‌ترین انسان‌ها، کارگران، فقیرترین اعضای جامعه نیز هستند. وی آموخته که نتیجه تلاش رسیدن به ثروت است و از همین رو فقر این کارگران را با اشتغال‌شان به تولید شیشه و خلاف و جنایت توضیح می‌دهد.

حالا که در سینمای این جماعت حاشیه شهر به محل ارتکاب جنایت و حاشیه‌نشین به خلافکار تبدیل شد، پازل آقایان می‌تواند تکمیل شود. اگر حاشیه شهر آشیانه و کنام جنایات سازمان‌یافته است، پس باید دستگاه قضا و نیروی پلیس، این توحش و خشونت سازمان‌یافته را کنترل کنند. ساکنان این حاشیه‌ها، زنان و کودکان و معدود مردان سالم، به همراه ساکنان دیگر نقاط شهر، قربانیان توده‌اشراری هستند که هر دم از سوراخ‌سنبه‌های حاشیه شهر بیرون می‌جهند. پلیس باید همه را از شر این خلافکاران نجات دهد. همین است که در تمام این فیلم‌ها دستگاه پلیس و قضا به‌عنوان ناجیان مردم وارد عمل می‌شوند. آنها کسانی هستند که نظم و آرامش را به حاشیه شهر بازمی‌گردانند. این منجی‌گرایی البته تصادفی نیست و در ادامه به آن باز خواهیم گشت.

همین است که بیننده در این قبیل فیلم‌ها ناخودآگاه با دیدن پلیس احساس آرامش می‌کند. این حس آرامش از آن رو است که با ورود پلیس به صحنه، دادویدادها کاهش می‌یابند، ضرب‌آهنگ فیلم کند می‌شود و لرزش و حرکات تند دوربین نیز که به تکنیک تکراری و حوصله‌سوز این کارگردانان برای القای حس اضطراب و ناامنی بدل شده است، برای دقایقی از فیلم حذف می‌شود. کریه‌ترین سکانشی که این جماعت قادر به ساخت‌اش شده‌اند در فیلم شنای پروانه به نمایش درآمده است. یعنی آنجا که در پایان داستان پلیس سر می‌رسد و مصیب (مهدی حسینی‌نیا)، گنده‌لات شماره دو محل را بازداشت می‌کند. کارگردان ناشی و البته شیاد، برای القای حس آرامش، به کلیشه متوسل می‌شود: وی تصاویری از مردم محل می‌گیرد که با خنده و شادی در حال فیلم‌برداری از صحنه بازداشت هستند و در



سکانس بعدی با خارج شدن ماشین پلیس حامل گنده‌لات از محله، شاهد پیچیدن صدای ساز و آوازِ عمونوروز در بازارِ شلوغ قبل از عید هستیم.<sup>۴</sup>

از نگاه این ژانر سینمایی به اصطلاح منتقد، حاشیه شهر به کنترل چی نیاز دارد و این کنترل چی کسی نیست جز دستگاه پلیس و قضا. اما این پلیس و دستگاه قضا، در واقعیت، همان دستگاه سرکوبی است که با توحشی بی‌بدیل به اعتصابات کارگری حمله می‌برد، برای کارگران معترض پرونده‌سازی می‌کند و حکم شلاق و زندان برای کارگران صادر می‌کند. مگر همین نیروی انتظامی نبود که به بهانه برخورد با اشرار و معاندین حاضر در اعتراضات دی‌ماه ۱۳۹۶ و آبان ۱۳۹۸، به روی فرودستان جان به لب آمده آتش گشود؟ وقتی فرودستان در فیلم‌هایی چون مغزهای کوچک زنگ‌زده، اعضای یک باند تولید شیشه مسلح به کلاشینکف تصویر می‌شوند که به پلیس تیراندازی می‌کنند و حتی خردسال‌ترین اعضایش مثل آب خوردن پلیس‌ها را به قتل می‌رسانند، پس لابد پلیس هم در نشانه‌گیری سر و پای معترضان فرودست حق داشته است. صحنه کثیفی است در فیلم مغزهای کوچک زنگ‌زده، آنجا که با ورود کماندوهای یگان ویژه به آشپزخانه تولید شیشه، کودکی خردسال با اسلحه کمری، کماندوی پلیس را به قتل می‌رساند. توجه دارید؟ کودک فرودست کماندوی پلیس را می‌کشد!

حالا می‌توانیم آن ادعای ابتدایی را توضیح دهیم که چرا این ژانر سینمایی، مکمل خود را در همان سینمای امنیتی-سیاسی باز می‌یابد که بر نیروهای چپ دوران انقلاب می‌تازد. دومی گروه‌های چپ ابتدای انقلاب را اهریمنان دشمن مردم جلوه می‌دهد که به لطف دستگاه‌های نظارتی شناسایی و به راه راست هدایت شده‌اند و اولی از فرودستان هیولاهای اسلحه به دست تولید کننده شیشه می‌سازد که می‌بایست پلیس جامعه را از گزندشان مصون بدارد.

## تحقیر طبقه کارگر در سه حرکت

تصویر توهمی و دروغینی که این فیلم‌ها از کارگران و محل سکونت‌شان می‌سازند و تبلیغ می‌کنند، تنها یک نیمه این آثار است. نیمه مکمل را باید در ساختار آن محتوایی جست که اغلب این فیلم‌ها روایت خود را بر مبنای اش برپا می‌کنند. ساختاری سه‌وجهی که فیلم‌نامه اغلب این آثار به شکلی حوصله سر بر و تکراری کاملاً از آن پیروی می‌کند.

نخست، تمامی این فیلم‌ها محیطی پر از اضطراب، پر سروصدا و شلوغ را به نمایش می‌گذارند. چه در محیط خانواده و چه در بیرون از آن دادوبیداد، دعوا و قیل‌وقال، تندتند صحبت کردن و غیره، خصیصه تک‌تک این آثار است. این جو پر سروصدا و آزاردهنده با لرزش‌ها و حرکات تند دوربین ترکیب می‌شود تا محیطی ناآرام و پر از استرس خلق و ثابت شود که محیط زندگی فرودستان آرامش ندارد. فرودستان مردمانی هستند که دائم بر سر همدیگر داد می‌زنند و بی‌آنکه گرهی از مشکل بگشایند به‌خاطر هر موضوع کوچکی، با

---

<sup>۴</sup> علی‌رغم انتقادات نیروی انتظامی و علی‌رغم نقدهای تحسین‌آمیزی که فیلم متری شیش‌ونیم درخصوص پرداختن به مقوله فساد در دستگاه قضا و نیروی پلیس دریافت کرد، این فیلم نیز از همین قاعده پیروی می‌کند. حضرات منتقد هنوز دریافته‌اند که این فیلم، آن فساد و پرونده‌سازی برای ناصر خاکزاد را نه به‌عنوان انتقاد که به‌عنوان خطای سیستمی به تصویر می‌کشد که نیروهای زبده، جان‌برکف و حق‌جوی‌اش آن را کشف و برملا می‌کنند. نیروهایی که حتی با رشوه‌های چند میلیارد تومانی نیز خام و نرم نمی‌شوند.

همدیگر درگیر می‌شوند. همچنان که پیشتر نیز گفتیم، مشکل این امر نه در واقعی یا غیر واقعی بودن، بلکه در ریشه‌یابی چنین وضعیتی در شخصیت و ذات کارگران است. بگذریم از این که حتی از هم‌پاشیده‌ترین خانواده‌های کارگری نیز این چنین درگیر تنش روزمره نیستند که این جماعت در آثارشان به نمایش می‌گذارند.

طراحی این همه سروصدا در این فیلم‌ها دلیل ساده‌ای دارد. فیلم‌سازان ناشی و ثروتمند ما، از آنجا که ریشه و علت اضطراب و استرس موجود در زندگی کارگران را نمی‌دانند، از توان هنری برای بازنمایی صحیح این اضطراب و هراس نیز بهره‌ای نبرده‌اند. همین است که به مبتذل‌ترین و درعین حال دم‌دستی‌ترین روش‌ها برای بازنمایی این اضطراب متوسل شده‌اند: سروصدا.

باری، در اینجا با سلسله بی‌معنا و پوچی سر و کار داریم که هر دعوا را به دعوی بعدی گره می‌زند و تلاش برای حل هر معضل به خلق معضلی بزرگ‌تر می‌انجامد. به این ترتیب کارگران و فرودستان، مردمانی به تصویر کشیده می‌شوند که توانی برای کنترل هیجانات و احساسات خود ندارند و تدبیرشان برای حل هر بحران به ایجاد بحرانی بزرگ‌تر می‌انجامد. چرخه‌ای معیوب و کابوس‌وار که به شکلی بی‌معنا تکرار می‌شود تا آنکه سرانجام همه چیز از هم می‌پاشد، پلیس یا منجی به داستان ورود می‌کند و دست آخر، سکانس پایانی خانواده یا فردی را نمایش می‌دهد که هرچند به آرامشی دست یافته اما هزینه‌ای بس گزاف بابت آن پرداخته است؛ بعضاً به قیمت فروپاشی خانواده و مرگ عزیزان. این سلسله پوچ و بی‌معنا اگرچه بازتابی است از جهان‌بینی پوچ و تاریک هنرمندان طبقه سرمایه‌دار، با این همه به‌منظور مهم‌تری در این فیلم‌ها به کار می‌رود: نشان دادن ویران‌گری اعمال و تصمیمات احساسی کارگران و فرودستان.

چنین نمونه‌ای از اعمال نابخردانه را در فیلمی چون بدون تاریخ بدون امضا می‌توانیم ببینیم. جایی که موسی (نوید محمدزاده) برای جبران مرگ فرزندش، به مرغداری محل می‌رود و کارگری را که مرغ‌های مردار را به قیمتی ارزان‌تر می‌فروخته و موجبات مرگ فرزندش را فراهم آورده به قتل رسانده و با این عمل خانواده‌اش را از چاله به چاه می‌اندازد. بی‌شرمی کارگردان این فیلم آنجا است که نه تنها به‌سادگی از کنار موضوع فروش مرغ مردار در مرغداری و تلاش شخص سرمایه‌دار برای پاک کردن آثار جرم می‌گذرد، بلکه گناه ماجرا را با وقاحتی وصف‌ناپذیر به گردن کارگر طمع‌کاری می‌اندازد که مرغ‌های ضایعاتی را به دیگر کارگران می‌فروخته است. نقش سرمایه‌دار در کل این ماجرا به خشم وی از بی‌اطلاعی از عمل کارگر زیردستش فروکاسته می‌شود. آقایان فیلم‌ساز به‌سادگی از کنار فروش مرغ مردار و نقش سرمایه‌دار در این ماجرا می‌گذرند و کل فیلم به نمایشی پر کش و قوس از عذاب وجدان‌های فردی تبدیل می‌شود.

دومین و البته مهم‌ترین جان‌مایه این قبیل فیلم‌ها منجی‌گرایی و قهرمان‌پروری است. بلا استثناء در تمامی این فیلم‌ها قهرمانی وجود دارد که با ایثار و از خودگذشتگی زندگی خود را قربانی آسایش دیگران می‌کند. این منجی‌گرایی و قهرمان‌باوری کلیشه‌ای به طرز نگاه هنرمندانی بازمی‌گردد که دست‌پرورده لیبرالیسم هستند.

نخست، نظم سرمایه‌داری همواره چهره‌ای کریه از مصیبت و بی‌نوایی گسترده در جامعه می‌آفریند. این مصیبت و رنج گسترده، وجدان هر آدمی را به در می‌آورد. از همین رو در این جامعه، سرمایه‌داران نیکوکاری پیدا می‌شوند که می‌خواهند با اهدای بخشی از ثروتی که به مدد استثمار طبقه کارگر اندوخته‌اند، وجدان معذب خود را آسوده کنند و با ظاهر شدن در مقام ناجی مصیبت‌زدگان خود را در پیشگاه تاریخ تبرئه کنند. در منظر این جماعت، فقر چیزی است طبیعی که از دوران ماقبل تاریخ وجود داشته و الی‌الابد نیز پابرجا خواهد ماند و فقیر ناتوانی است که باید در مقام منجی در برابر وی ظاهر شد.

دوم، این منجی‌گرایی ریشه در فهم لیبرالی این جماعت نیز دارد. لیبرالیسم در طول تاریخ پیدایش و تکوین خود همواره مُبلغ شکلی از فردگرایی افراطی بوده است. تا آنجا که حتی فرایندهای تاریخی را نیز بر اساس اراده و تصمیم افراد بزرگی توضیح می‌دهد که در مقام ناجیان جامعه ظاهر می‌شوند. این مسئله به شکلی از قهرمان‌باوری و منجی‌گرایی در منطق لیبرالی انجامیده است. ذهنیت لیبرال، باوری به امکانات رهایی‌بخشی که در اختیار طبقه کارگر هست ندارد و تنها در فکر کاستن از آلام و رنج‌های کارگران است. تحقق این مهم را هم تنها به مدد پیدا شدن افراد بزرگ ممکن می‌داند و هیچ نقشی برای توده کارگرانی که می‌بایست زنجیرهای خود را به دست خود باز کنند، قائل نیست. از همین رو است که در تمامی این فیلم‌ها شخصیت نیک‌سرشت فیلم، قهرمانی است که با ایثار و فداکاری به ناجی خانواده و جامعه بدل می‌شود. آن تمسک منجی‌گرایانه به نیروهای پلیس نیز از چنین فهمی ناشی می‌شود.

این منجی‌گرایی را در همان نخستین فیلم‌ها از این مجموعه می‌توان رهگیری کرد. سمیه در فیلم ابد و یک‌روز، خواهری است فداکار که برای حفظ آرامش و انسجام خانواده، از ازدواج تن می‌زند. شاهین در فیلم مغزهای کوچک زنگ‌زده، دست آخر در مقام ناجی خواهرش ظاهر می‌شود وی را با ساک وسایلش به ترمینال می‌رساند تا با نامزدش از آن شهر بگریزند. دکتر کاوه نریمان در فیلم بدون تاریخ بدون امضا آن شخصیت فداکار و صالحی است، که دست آخر خانواده موسی را از فروپاشی مطلق نجات می‌دهد. بگذریم از این که در این فیلم آقای دکتر ریاست پزشکی قانونی قوه قضاییه را برعهده دارد. به این ترتیب با معرفی وی به‌عنوان فردی که مجدانه پیگیر اثبات اشتباه و قصوری است که خود و همسرش مرتکب آن بوده‌اند، تقدیری تمام عیار از دستگاه قضا به عمل می‌آید. حجت نیز در فیلم شنای پروانه با تلاشی دیوانه‌وار، در حالی که هیچ یار و یابری ندارد، به دنبال نجات برادر است.

سومین عنصر در این ساختار، راهی است که، علاوه بر منجی‌گرایی، پیش پای کارگران می‌گذارد: فرار و گریز. کلاه‌تان را بردارید و از معرکه بگریزید. کارگران و فرودستان می‌توانند با انتخاب‌های صالح و عقلانی از مهلکه زندگی در حاشیه‌های شهر بگریزند و خود و خانواده‌شان را نجات دهند. این گریز و فرار، که البته به‌عنوان بهترین راه ممکن تبلیغ شده و همیشه از زبان معصوم‌ترین کاراکتر فیلم به بیان درمی‌آید، چیزی نیست جز نمودی از ذهنیتی لیبرال که وضعیت زندگی افراد جامعه را محصول انتخاب‌های فردی اشخاص می‌داند. انتخاب‌هایی که اگرچه می‌توانند صحیح باشند و راه سعادت را بگشایند یا نادرست باشند و به پرتگاه رهنمون کنند، اما در هر صورت مسؤلیت به‌روزی یا تیره‌روزی آدمی را به تمامی برعهده خود فرد قرار می‌دهند.

به این ترتیب قرار نیست کسی بماند و اتحاد یا همدلی‌ای شکل بگیرد، چرا که اصولاً این کارگران و فرودستان هستند که مسؤل بدبختی و تیره‌روزی خودشان هستند. آنها یا باید بمانند و منجی‌وار به پای بقیه بسوزند یا آنکه فرار کنند و در گم‌نامی، زندگی تازه‌ای را شروع کنند. در هر صورت هیچ امکانی برای کنش جمعی وجود ندارد. تنها با توسل به فردگرایی ناب می‌توان اندکی از آلام جامعه کاست.

تردید سمیه برای رفتن یا ماندن و سوختن، تلاش ناصر خاکزاد برای فرستادن کس و کارش به خارج از کشور جلوه کم‌رنگ این میل به گریز است. در فیلم مغزهای کوچک زنگ‌زده این تمایل، به شکل تلاش جنون‌آمیز شعله برای گریز از خانه پیگیری می‌شود و در انتهای داستان، با سوار شدن به اتوبوسی که وی و نامزدش را از آبادی خارج می‌کند، جامعه عمل به‌خود می‌گیرد. در فیلم شنای پروانه، کثیف‌ترین محصول این ژانر، جملاتی که پروانه، همسر هاشم بر زبان می‌آورد گویای همه‌چیز است: «هرچی می‌کشیم از این محله می‌کشیم، خوش به دل شما که رفتین از این محله و راحت شدین، ما هم می‌ریم از این محله».

همین است که در تمامی این فیلم‌ها بیننده ناخودآگاه احساس می‌کند که این فرودستان خودشان مسؤل فقر و بدبختی‌شان هستند. هنگامی که مادرانی را به تصویر می‌کشید که به شکلی غیرمنطقی از هر عملکرد پست و نادرست فرزندان‌شان دفاع می‌کنند، پس لابد همین مادران عامل فساد و سیه‌روزی فرزندان‌شان بوده‌اند. وقتی که افرادی بی‌فرهنگ را به تصویر می‌کشید که کاری جز رجاله‌گی و الواتی ندارند، وقتی از کارگران حاشیه‌نشین تصویری جز صاحبان مشاغل کاذب نشان نمی‌دهید، منظوری جز این ندارید که این جماعت انگل و سربار جامعه هستند. همین است که بیننده دچار این احساس می‌شود که این جماعت پست و انگل‌صفت، لابد خودشان مسؤل تیره‌روزی خود و فرزندان‌شان هستند.

نمایش افراطی اضطراب، منجی‌گرایی و تبلیغ فرار. این سه‌گانه‌ای خسته‌کننده است که در بسته‌هایی که نام سینمای اجتماعی بر خود نهاده‌اند به خورد کارگران داده می‌شوند. کارگران پر قیل و دادی که تمام تیرهاشان خطا می‌رود و حتی قادر به نجات زندگی خود نیستند، یا باید منتظر منجی بمانند و یا آنکه با به کار گرفتن عقل و هوش‌شان، دست زن و بچه‌شان را بگیرند و از مهلکه بگریزند. این نه بازتاب واقعیت بلکه چرک‌گنیده‌ای است که از اذهان فاسد این سینماگران ترشح می‌کند. ستاره کم‌فروغ این آسمان تاریک کسانی هستند چون نوید محمدزاده و هومن سیدی که حتی جامه و عنوان «دشمن طبقه کارگر» برای‌شان زیادی گل‌وگشاد است. سلبریتی‌هایی که با چنین سینمای کثیفی و با نمایشی تهوع‌برانگیز از زندگی کارگران، برای خود دک‌وپزی ساخته‌اند و به نان و نوایی رسیده‌اند. مشت کثیف این جماعت را باید باز کرد و چهره کریه سینماشان را با بی‌رحمی باید افشا کرد.<sup>۵</sup>

## به جای مؤخره: هابز و نیچه در کسوت فیلم‌ساز

از همان ابتدا، اشاره کردیم که سینمای به اصطلاح اجتماعی از محیط زندگی کارگران جامعه‌ای می‌سازد که در آن انسان گرگ انسان است. چنین مفهوم‌پردازی‌ای تنها خاص سازندگان این آثار نیست، بلکه این فهمی است که از جانب نظریه‌پردازان و ایدئولوگ‌های نظم سرمایه‌داری، برای توجیه جرم و جنایت موجود در جامعه و ظلم و ستمی که بر آحاد کارگران می‌رود، ترویج و تبلیغ می‌شود. این فهم از جامعه انسانی قدمتی ۵۰۰ ساله دارد و یکی از سنگ‌بناهای جامعه سرمایه‌داری است. توماس هابز، فیلسوف بریتانیایی عصر رنسانس و یکی از مهم‌ترین نظریه‌پردازان دولت، که نظریات‌اش در این خصوص همچنان سنگ‌بنای دولت‌های سرمایه‌داری به‌شمار می‌روند، انسان را موجودی می‌دانست ذاتاً شری که بر طبق طبیعت خود، دیگر هم‌نوعان خود را هم‌چون گرگ از هم می‌درد. با این همه چنین موجودی ناگزیر است برای حفظ امنیت و ثبات خود در برابر دیگر گرگ‌ها، حق حکومت بر خود را به سرده‌گرگ‌ها، به یک پادشاه بسپارد. این سینماگران در آثار خود پیروی کاملی از نظریات توماس هابز دارند. بنابراین اگر بخواهیم خط فکری این سینماگران را روشن کنیم متوجه می‌شویم که آنچه در آثار ایشان تبلیغ می‌شود، چیزی نیست جز ضرورت سپردن حکومت بر کارگران گرگ‌طینت به دولتی مقتدر. آن همه تأکید بر نقش پلیس و دستگاه قضا در کنترل نواحی حاشیه‌نشین اینجا است که کاملاً ریشه‌ها و بنیان‌های خود را نشان می‌دهد.

---

<sup>۵</sup> تصاویر کریه و مضمزکننده و هالیودی‌ای که این جماعت با دبدبه و کبکبه به نام اثر هنری به مخاطب عرضه می‌کنند، نباید ما را بر آن دارد که سینمای ایران به تمامی تولیدکننده چنین محصولات بنجلی است. در این سال‌ها فیلم‌های با محتوایی تولید شده‌اند که نام نبرد از آنها دوری از انصاف است. فیلم‌هایی چون بیست، خداحافظی طولانی، آتشکار و به خاطر همه چیز از این دست هستند.

اینک چون نیک بنگریم متوجه می‌شویم که این سینماگران، اگرچه از پرداختن به مفاهیم لیبرالی به سبک امثال اصغر فرهادی روی برتافته‌اند با این حال شکل خطرناک‌تر و بنیادین‌تری از این مفاهیم را در آثار خود به تصویر می‌کشند. اینجا دیگر خبری از مفاهیمی چون دموکراسی، حقوق بشر، سکولاریسم، آزادی بیان و غیره نیست که برای یک طبقه متوسطی از خودراضی اغواگر هستند. بلکه اصول بنیادین‌تر لیبرالیسم را یعنی فردگرایی، پیگیری منافع فردی، باور به ذات ازلی و ابدی شرارت در انسان و ضرورت وجود دولت که در اینجا معنایی جز دولت سرمایه‌داری ندارد، تبلیغ می‌شود.

این پایان ماجرا نیست. حضرات سینماگر که در آفرینش آثار شترگاوپلنگ چیره‌دستی خاصی دارند، قادر شده‌اند تا در حوزه نظریه نیز دست به آفرینش چنین شاهکارهایی بزنند. اگر کمی بیشتر در مفهوم منجی و قهرمانی دقیق شویم که این کارگردانان ساخته و پرداخته‌اند، متوجه می‌شویم که منجی در منظر اینان فردی است که بار گناهان و عذاب‌های جهان و جامعه‌ای را بر دوش می‌کشد که از هم پاشیده و امیدی به نجات‌اش نیست. این منجیان نومید، شباهت چندانی به تمثال مسیح ندارند. آنها صرفاً انسان‌هایی هستند که علی‌رغم ایمان به فروپاشی در برابر ویرانی ایستاده‌اند. و این چیزی نیست جز سیمای ابرانسان نزد نیچه و پیروان‌اش.<sup>۱</sup> گزین‌گویی‌ای از گوته‌فرید بن، شاعر آلمانی متأثر از نیچه، به خوبی می‌تواند این گرایش را آشکار سازد: «وجه مشترک جوامع چند هزار سال گذشته، آن است که همیشه عده معدودی مردان بزرگ، بار تمام مشکلات را بر دوش کشیده‌اند ... با علم به اینکه جهان رو به نابودی می‌رود و مع‌الوصف در برابر زوال جهان شمشیر آهیختن».

حال بیایید تجلی همین جملات را در این فیلم‌ها ببینیم. سمیه در فیلم ابد و یک‌روز در حالی به خانه بازمی‌گردد که می‌داند بازگشتش نه برادرش را از اعتیاد نجات می‌دهد، نه خواهرانش را از یأس و دل‌مردگی. حضور او تنها پرده‌پوشی جهان از هم‌پاشیده است که دل برادر کوچک‌تر را خوش می‌کند. سمیه امید دارد اما خودنیز واقف است که این امیدی واهی بیش نیست.

شاهین در فیلم مغزهای کوچک زنگ‌زده، در حالی خواهرش را به ترمینال می‌برد تا با نامزدش از آنجا بگریزند، که اینک می‌داند خانواده‌ای ندارد، و دختری که تا ترمینال مشایعت‌اش می‌کند، اساساً خواهرش نیست. شاهین و بیننده، هر دو می‌دانند که جهان این انسان از هم‌پاشیده شده و با هیچ نخ و سوزنی نمی‌توان آن را وصله پینه کرد.

حجت که در فیلم شنای پروانه نقش منجی را برعهده دارد، در سکانس‌های پایانی، پس از آن که محله‌ای را، البته به کمک دستگاه نیک‌سرشت پلیس، از شر گنده‌لات‌ها نجات داده، از میان شلوغی و جشن و سرور محله می‌گذرد، به خانه بازمی‌گردد و می‌کوشد با پنهان کردن رازی بزرگتر، که خیانت برادر به برادر و خیانت نزدیک‌ترین دوست به دوست است، خانواده را از فروپاشی کامل نجات دهد. اما این کار وی واقعیت را تغییر نمی‌دهد: هر آنچه که بوده دروغی بیش نبوده و امیدی نیز به اصلاح امور نمی‌رود. فقط باید از افشای ماهیت این جهان پر از ریا و دروغ خودداری کرد. تنها مخاطب است که، به همراه حجت، می‌داند که زمین‌پس در جهان هیچ شادی و امیدی نخواهد بود و این مردمانی که جشن گرفته‌اند الکی خوش هستند. چرا که وی که دیوانه‌وار برای نجات برادرش هاشم می‌کوشید، دست آخر با آب سردی که بر تنش ریخته شد، پی برد که نه تنها نزدیک‌ترین دوست برادرش، بزرگترین جنایت را علیه هاشم

---

<sup>۱</sup> می‌دانیم که نیچه سخت علیه لیبرالیسم می‌جنگند. پس پیوند میان این دو چگونه ممکن می‌شود؟ پاسخ آنجا است که این فیلم‌سازان به معنای دقیق کلمه پست‌مدرن هستند. چسبیدن‌شان به روایت تولید شیشه در جامعه‌ای که به ادعای خوشان چندوجهی و پیچیده است را از این منظر نیز می‌توان توضیح داد. باری، اینان در مکتب پست‌مدرنیسم آموخته‌اند که می‌شود کلاژی‌هایی از نظریات گوناگون آفرید. همین است که به رغم وفاداری به نیچه، مفاهیمی از لیبرالیسم را نیز به‌عاریت گرفته‌اند.

مرتکب شده، بلکه هاشم نیز به نوبه خود، از ناآگاهی برادرش برای قاچاق شیشه استفاده کرده و وی را سال‌ها روانه زندان کرده است. در جایی که هیچ‌کس، حتی برادر به برادر رحم نمی‌کند، چگونه می‌توان از شادی و سرور سخنی به میان آورد؟ می‌بینیم که در تمامی این آثار، منجی، ابرانسانی است که علی‌رغم اشراف بر نابودی و زوال جهان و علی‌رغم نبود هیچ‌امیدی به تغییر جهان، کار خود می‌کند.

اما چرا نشان دادن پیوند فکری این فیلم‌سازان با آراء هابز و نیچه؟ هابز در عصری می‌زیست که نظم کهن جامعه، فنودالیسم بریتانیا، در آستانه زوال و فروپاشی قرار گرفته بود و طبقه سرمایه‌دار رو به رشد می‌کوشید قدرت را از ید زمین‌داران خارج سازد. در چنین عصری طبیعی بود که فیلسوفی چون هابز، انسان را گرگ انسان معرفی نماید. نیچه نیز به نوبه خود در عصری از آسوب‌های اجتماعی می‌زیست. طبقه سرمایه‌دار آلمان در اتحادی کوتاه و پر از شک و تردید با زمین‌داران، می‌کوشید از رشد قدرت سیاسی طبقه کارگر پیشگیری کند. در میان تصادم طبقات به لحاظ سیاسی قدرتمند جامعه، طبقات میانی همچون موشی در میان آب و آتش بودند. از همین‌رو است که تفکر نیچه، ملغمه‌ای است از ناامیدی، یأس و نفرت از سرمایه‌داران و کارگران و میلی شدید به ابرانسانی قادر که اخلاقیات قدرتمندش، جامعه را از خطر تصادمات ویران‌گر نجات می‌دهد. دست آخر این هیتلر بود که در جامعه آلمان، جامعه ابرانسان بر تن کرد.

هابز برای پایدن جامعه از شر گرگ طینتی انسان، کنترل آن را به دست دولتی مقتدر می‌سپارد. در تفکر نیچه نیز تکبر زبندگان، تحقیر توده‌ها و ناامیدی عمیق، سرانجام راه به تقدیس ابرانسانی می‌گشاید که می‌بایست چونان رهبری قادر زمام امور را در دست گیرد. همین است که نیچه در شمار پدران معنوی فاشیسم نیز قرار می‌گیرد.

بنابراین نه یافتن رگه‌هایی از آراء هابز و نیچه در آثار این فیلم‌سازان تصادفی است و نه نشان دادن پیوند فکری میان این جماعت و نظرات این متفکرین از سر تفنن و سرگرمی، بلکه از سر ضرورت است و با دیدن چنین فیلم‌هایی آدمی ناگزیر به چنین خط و ربطی پی می‌برد.<sup>۷</sup> آشوب و هرج‌ومرجی که در بنیاد و ذات نظم سرمایه‌داری است، اینک بیش از پیش در ساحت نظم اجتماعی پدیدار می‌شود. و این آشوب و هرج‌ومرج برای هنرمندان و سلبریتی‌های از خودراضی‌ای که در اطراف و اکناف جشنواره‌ها و گردهم‌آیی‌های هنری می‌لولند، هراس و یأسی بی‌بدیل می‌آفریند. یأس از نابودی آرامش نظم پیشین و هراس از کارگرانی که اینک بیش از پیش نظم جامعه را به هم‌آوردی می‌طلبند.

پدیدار شدن تضاد کار و سرمایه در سطح مناسبات اجتماعی، که به‌ویژه با پدیدار شدن شکافی عمیق میان ثروتمندان و فقرا و شکل‌گیری کینه و خشم طبقاتی درون جامعه همراه است، سرمایه‌داران و آحاد متفکرین و هنرمندان بورژوازی را به هراس می‌اندازد. این هراس با میل و گرایش شدید به وجود دولتی مقتدر و توانمند خود را نشان می‌دهد که قادر به حفظ جهان سرمایه‌داران و جیره‌خوارانشان از گزند جهان کارگران و فرودستان باشد. همین است که با چرخش اوضاع و احوال، زاویه دوربین این جماعت نیز اگرچه چرخیده، اما این چرخش در خدمت تبدیل کارگران به اهریمنانی است که می‌بایستی توسط دولتی قدرتمند سرکوب و کنترل شوند.

---

<sup>۷</sup> باید توجه داشت که مقصود ما این نیست که شیوه فیلم‌سازی این جماعت از خودراضی محصول مطالعه آثار هابز یا نیچه است. بلکه برعکس، این شیوه نگریستن به جهان، طی چندین سده زیست انسان در جامعه سرمایه‌داری در مغز استخوان آحاد جامعه رسوخ پیدا کرده و اینچنین خود را در آثار این به اصطلاح هنرمندان نشان می‌دهد.