گزیده نقدها و گفت‌وگوها

به همراه فیلمشناسی

ناصر تقوایی

گردآوری: نادیا غیوری

تاکسی متر

فیلم‌بردار: امیر کراری
دستیار: اسماعیل امامی
تدوین: عباس گنجوی
صدا: حیدر نخعی (دوبل باند)
مدیر تولید: فیروز یاشارال
کارگردان: ناصر تقوایی
۱۶میلی‌متری. سیاه و سفید. مدت: ۹/۳۸ ثانیه
محصول ۱۳۴۶. سازمان رادیو تلویزیون ملی ایران

درشکه‌ها و اتوموبیل‌ها در خیابان‌ها و میدان‌های شهر بزرگ مسافران را به مقصد می‌رسانند، افسر پلیسی در دفتر کارش درباره علل تصمیم به نصب تاکسی متر صحبت می‌کند و راننده‌ای درخیابان درباره درگیری‌هایش با مسافران می‌گوید. سخنان رانندگان تاکسی و مسافران، گویای آن است که نصب تاکسی‌متر نتوانسته است مشکلات آن‌ها را رفع کند.

آرایشگاه آفتاب

فیلم‌بردارها: امیر کراری و توفیق ابراهیمی
دستیار فیلم‌بردار: اسماعیل امامی
تدوین: عباس گنجوی
مدیر تهیه: فیروز یاشارال
صدا: حیدر نخعی (دوبل باند)
کارگردان: ناصر تقوایی
۱۶ میلی‌متری. سیاه و سفید. مدت: ۹/۴۱ ثانیه
محصول ۱۳۴۶. سازمان رادیو تلویزیون ملی ایران

آرایشگاهی در بالای شهر نشان داده می‌شود که در آن موی مردی را کوتاه می‌کنند وچهره زنی را بزرگ. در حاشیه خیابان و قهوه‌خانه‌ها سلمانی‌های دوره‌گرد، مو و ریش و سبیل مشتری‌ها را به تیغ گرفته‌اند. مشتری‌ها ناراضی از سلمانی می‌خواهند که در کار خود دقت کنند. آن‌ها می‌توانند در موقع اصلاح به تصنیف‌های کوچه‌بازاری که از رادیو پخش می‌شود، گوش کنند یا چای بنوشند و همواره بر سر قیمت چانه بزنند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نان‌خورهای بی‌سوادی

فیلم‌بردار: توفیق ابراهیمی
صدا: خدا رحم پور وفاداری (دوبل باند)
مدیر تهیه: فیروز یاشارال
تدوین: هادی صابر
کارگردان: ناصر تقوایی
۱۶میلی‌متری. سیاه و سفید. مدت: ۱۳/۴۳ ثانیه
محصول ۱۳۴۶. سازمان رادیو تلویزیون ملی ایران

در خیابان ماشین‌ها در رفت و آمد هستند. گوینده‌ای اعلام می‌کند که می‌خواهد "بینندگان و شنوندگان عزیز" را با عریضه نویس‌های تهران آشنا کند و وعده می‌دهد که تا رسیدن به "اداره پست" نمونه‌هایی از حرفه‌های مختلف را نشان دهد: واکسی‌ها، آشغال گردها و دست فروش‌ها. دوربین در کوچه شرقی اداره پست بر عریضه نویس‌ها که دور هر کدام را یک نفر گرفته‌است، مکث می‌کند. آن‌ها برای مراجعه کنندگان نامه و دادخواست می‌نویسند. وضع خود آن‌ها بهتر از مردمی که به آن‌ها مراجعه می‌کنند نیست.

تلفن

فیلم‌بردارها: توفیق ابراهیمی، امیر کراری
صدا: حیدر نخعی (دوبل باند)
تدوین: عباس گنجوی
مدیر تهیه: فیروز یاشارال
بازیگر: ثریا قاسمی
کارگردان: ناصر تقوایی
۱۶ میلی‌متری. سیاه وسفید.
محصول: ۱۳۴۶ سازمان رادیو و تلویزیون ملی ایران

فیلمی است مستند وداستانی درباره نحوه ارتباط گرفتن ادم‌ها از طریق تلفن. زنی با تلفن راه دور با همسرش، گفت وگو می‌کند.

فروغ فرخزاد ۱۳۴۵-۱۳۱۳

فیلم‌بردار: امیر کراری
تدوین: هادی صابر
صدا: محمود هنگوال (دوبل باند)
گوینده گفتار متن: ایرج گرگین
نویسنده و کارگردان: ناصر تقوایی
با همکاری: شاهرخ انصاری و ایرج پارسی‌نژاد
۱۶میلی‌متری. سیاه و سفید. مدت: ۱۸/۴۰ ثانیه
محصول ۱۳۴۶. سازمان رادیو تلویزیون ملی ایران

فیلم با تصویری از سنگ سپید قبر فروغ فرخزاد آغاز می‌شود و صدای او که یکی از اشعارش را قرائت می‌کند. ایرج گرگین در مصاحبه‌ای از او می‌خواهد درباره خودش بگوید وفروغ پاسخ می‌دهد که سخن گفتن درباره خود "کار خیلی خسته‌کننده و بی‌فایده‌ای است"، زیرا در زندگی هر آدمی "اتفاقات خیلی معمولی و قراردادی" زیادی وجود دارد که ارزش صحبت کردن ندارند. جنازه کفن کرده را در گور می‌گذارند و درمیان زاری تشییع کنندگان رویش خاک می‌ریزند.

رقص شمشیر

فیلم‌بردار: امیر کراری
مدیر تهیه: فیروز یاشارال
صدا: دوبل باند
کارگردان: ناصر تقوایی
۱۶میلی‌متری. سیاه و سفید. مدت: ۱۵/۱۰ ثانیه
محصول: ۱۳۴۶. سازمان رادیو تلویزیون ملی ایران

عده‌ای مرد و زن کنار ساحل مشغول کارند. چند مرد، «گرگور» (وسیله صید ماهی) می‌سازند. صدای طبل بلند می‌شود. عده‌ای پشت به دریا با شمشیرهای در غلاف می‌رقصند. چهار مرد با کوبیدن بر دمام، آن‌ها را همراهی می‌کنند. در پس زمینه تصویر دولنج و یک بلم لنگر انداخته‌اند.

پنج شنبه بازار میناب

فیلم‌بردار: توفیق ابراهیمی
صدا: حیدر نخعی (اپتیک)
تدوین: عباس گنجوی
مدیرتهیه: فیروز یاشارال
کارگردان: ناصر تقوایی
۱۶ میلی‌متری. سیاه وسفید
محصول: ۱۳۴۸. سازمان رادیو تلویزیون ملی ایران

اهالی میناب و روستاهای اطراف آن، هر هفته پنج شنبه بازار پر رونقی بر پا می‌کنند؛ برای عرضه و تهیه مایحتاج هفتگی خود. کالاها و محصولات عمدتاً روستایی است و دست ساخت خود آن‌ها. در بساط رنگین آن‌ها همه چیز از دست افزارهای حصیری تا ظروف سفالی وجنس‌هایی که با لنج از آن سوی آب‌ها آورده، شده، بسافت می‌شود. آدم‌ها، پیر و جوان و کودک و زن و مرد، در پنج‌شنبه بازار هم به قصد مایحتاج خود و هم گشت و گذار، روز خود را شب می‌کنند و در غروب با برچیده شدن بساط‌ها، با دستی پر و سوار بر موتورسیکلت و وانت و مینی‌بوس، راه روستاهای خود را پیش می‌گیرند.

فروغ فرخزاد

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نخل

فیلم‌بردار: نعمت حقیقی و توفیق ابراهیمی

گوینده: ساسان صفا

صدابرداران: احمد اسدیان و خدا رحم پوروفاداری (اپتیک)

ویرایشگر: عباس گنجوی،

مدیر تهیه: فیروز یاشارال

کارگردان: ناصر تقوایی

۱۶ میلی‌متری. سیاه وسفید. مدت: ۱۵/۴۶ ثانیه

محصول: ۱۳۴۸. سازمان رادیو تلویزیون ملی ایران

فیلم با تصویری از قامت افراشته نخلی آغاز می‌شود و مردی عرب که خود را از تنه سخت نخل بالا می‌کشد. کنار کپرها زنان و دختران حصیرباف مشغول کارند. آن طرفتر، دو دختر به مردی که خود را به تارک نخل رسانده، نگاه می‌کنند. دودکش پالایشگاه از دور نمایان است. زنی با پیت حلبی آبی که بر سر دارد شتابان می‌گذرد. در نخلستان‌ها نخل‌دارها بر تارک نخل هجوم می‌کنند تا "پنگ" (خوشه)های خارک را با داس قطع کنند و مقداری به بازار بفرستند و مقداری دیگر را به "چرداغ"، تا پس از بسته‌بندی به آن سوی آب‌ها صادر شود.

پنج‌شنبه بازار میناب

● در فیلم **نخل** ساخته ناصر تقوایی، گرچه با مراحل مختلف زندگی درخت نخل روبه رو هستیم، در می‌یابیم که ۴۵۰ نوع خرما می‌دهد و نحوه بسته‌بندی و صادرات خرما را می‌بینیم. ولی تقوایی به طور استعاری زندگی یک نخل را با انسان زحمتکش نخلستان‌های خوزستان نیز مقایسه می‌کند. عقیده‌اش را در مورد باروری و عفت زنان در صحنه گرده افشانی، با نشان دادن دو دختر پای درخت به عیان می‌گوید. صحنه‌های باردهی درخت خرما، همزمان با حرکت زن جوانی است که پیت نفت با مارک خارجی بر دوش دارد و در حقیقت استثمار می‌شود. (محمد تهامی‌نژاد - دفترهای سینما)

باد جن

تصویر: امیر کراری

مدیر تهیه: منرچهر عسگری

گوینده: احمد شاملو

صدا: محمود هنگوال (اپتیک)

تدوین: عباس گنجوی

نویسنده متن و کارگردان: ناصر تقوایی

۳۵ میلی‌متری. سیاه و سفید ۲۱/۳۴ ثانیه

محصول ۱۳۴۸. سازمان رادیو تلویزیون ملی ایران

● فیلم با دریای منقلب آغاز می‌شود، در حالی که صدای مرثیه‌ساز شاملو، خسته و اندوهگین از شهر لنگه حکایت می‌کند. شهری که ۷۰ هزار جمعیت داشت و اکنون خاکستانی است در پی خاکستان دیگر و بر سر گورها فانوسی در هم یا کوزه‌ای بی‌گل بی‌انتظار دست یا چشمی. بعد دوربین روی گورها گردش می‌کند و روی مردرهای فرو ریخته، پنجره‌های گهگاه سالم و اغلب شکسته، روی دیوارها با شکاف‌هایی که در آن‌ها خطر لانه کرده است.

گوینده از باد کافر جن و از بادهای تشویش می‌گوید تا به خانه‌ای می‌رسد که در آن زارگرفتگان شفا می‌یابند. دوربین به روی مجلس زار گشوده می‌شود. قیافه‌های سوخته، با شباهت‌هایی به عرب و سیاه آفریقایی، زنان با روبندهای جنوبی، بیمارانی افتاده در هر گوشه و پیرمردی که سر به تحسر می‌جنباند. و پیش از این، صداهای دهل را شنیده بودیم و زنی که از این خانه به آن خانه می‌رود تا زار گرفتگان را به مجلس بخواند که اکنون گرد آمده‌اند. (جواد مجابی - روزنامه اطلاعات)

■ *چطور شد که تصمیم به ساختن فیلم بادجن گرفتید؟*

عوامل زیادی در این کار موثر بوده‌اند. این مسئله‌ای است مربوط به مملکت ما، این مسئله برای خودش ارزش‌هایی دارد: از نظر جامعه‌شناسی، از نظر پزشکی و بیش‌تر از نظر روانکاوی و همین طور از نظر موسیقی. موسیقی این‌ها فوق‌العاده قوی است. به علاوه مجموعه تمام این‌ها می‌توانست فیلم خوبی بسازد. تمام این عوامل در آن بوده و نظر مرا گرفته و من هم رفتم و فیلم را ساختم.

■ *مراسم فیلم می‌تواند نمایشگر و سمبل چیزی باشد؟*

این مراسم سمبل چیزی نیست و سابقه‌ای طولانی در جنوب دارد. علت‌های آن، تا آن جا که بررسی شده و ثمری به دست داده و می‌شود بر آن ستکی بود، این است که این موضوع در اصل یک مراسم آفریقایی است و یا ریشه آفریقایی دارد. با مهاجرین آفریقایی که برای شیخ نشین‌های جنوب به کنیزی و غلامی می‌آمدند این مراسم هم کم کم به این منطقه وارد شده. طبیعی است که چنین زمینه‌هایی که موسیقی در آن‌ها به شدت حاکم است، خیلی زود در مردم نفوذ می‌کند. به تدریج این مسئله مانده و بومی شده است. به این دلیل بومی شده که مقداری با مراسم مذهبی اسلامی قاطی شده است. شعرهایی که الان در این مراسم می‌خوانند، مقدار زیادش مبهم است و معنی ندارد و مقداری شاید دفورمه شده شعرهای اصلی باشد که نسل به نسل عرض شده و مقداری از آن کاملاً شکل مذهبی گرفته، یعنی شعرهای اسلامی در آن خوانده می‌شود.(کتاب سینما)

اربعین

نوحه‌خوان: بخشو

صدا: حیدر نخعی (اپتیک)

تدوین: ناصر تقوایی

مدیر تهیه: جواد میرمیران

فیلم‌بردار: مهرداد فخیمی

کارگردان: ناصر تقوایی

۱۶میلی‌متری. رنگی. مدت: ۲۱/۱۸ ثانیه

محصول ۱۳۴۹. سازمان رادیو تلویزیون ملی ایران

تصویری از نقش حرم، و هیئت عزاداران که بیرون از مسجد بهبهانی‌ها سنج و دمام می‌زنند. گروهی از مردم فارغ از کار، پرچم‌ها و پارچه‌های سبز و سیاه را بر در و دیوار خانه‌ها و صحن مسجد نصب می‌کنند. غروب همان روز هیئت عزاداران مسجد دهدشتی در دایره‌های تودرتو با نوحه اندوهبار و هیجان‌آور بخشو سینه می‌زنند. در لابه لای تصویرهایی از سینه زنی، نمای دوری است از زنی پیچیده در چادر که از کوچه‌های تنگ و باریک بوشهر می‌گذرد و نماهایی از اسکله و ساحل و دریا و عبور قایقی بادبانی و کشتی‌ای بارکش.

● ناصر تقوایی، سینماگر جنوب ایران، در فیلم **اربعین** نظر خود را متوجه نوعی شور و ایمان دیگر می‌کند. کوبیدن پرچم‌ها، بر پا کردن علم‌ها، طبل دو سره زدن، نوحه خوانی و سینه زنی، مراسم این عزاداری هستند که دوربین شاهد تقوایی با تاکیدی کم و بیش، هر کدام را نشان می‌دهد. بیش از همه تاکید فیلم بر روی مراسم نوحه خوانی و سینه زنی آهنگین و پرشور عزاداران است. فیلم، روح یک گزارش را دارد و به چند و چون این مراسم نمی‌پردازد، فیلمی است فاقد گفتار و تنها صدای آن، صدای طبیعی مراسم است.(حمید نفیسی - کتاب فیلم مستند)

موسیقی جنوب (زار)

تصویر: امیرکراری

مدیر تهیه: منوچهر عسگری

مشاور موسیقی: هرمز فرهت

صدا: محمود هنگوال (اپتیک)

تدوین: عباس گنجوی

نویسنده و کارگردان: ناصر تقوایی

۱۶میلی متری. سیاه و سفید مدت ۱۸/۴ ثانیه

محصول ۱۳۵۰. سازمان رادیو تلویزیون ملی ایران

نماهای افتتاحیه فیلم تصویرهای پراکنده‌ای است از یک لنج مسافر بر که به طرف ساحل می‌راند و بلمی که دوگاو را حمل می‌کند. هفت ماهیگیر، آوازخوانان در بلم پارو می‌کشند. تصاویری از بازار و کوچه‌ها که خلوت است و صدای باد که حاکم بر شهر خاموش است. هوا تاریک می‌شود و اهل هوا برای یک مرد و یک زن مراسم گرفته‌اند. بابا درویش ایستاده و بردمام (دهل دو سر) می‌کوبد و زنان و دختران هوا آوازی نامفهوم می‌خوانند. آن قدر می‌زنند و می‌خوانند تا باد مسرد زیر می‌شود، اما از تن زن بیرون نمی‌آید.

مشهد قالی

مشهد قالی

مدیر تهیه: فیروز یاشارال

صدا: محمود هنگوال و احمد اسدیان (اپتیک)

تصویر: منصور یزدی و نعمت حقیقی

تدوین: عباس گنجوی

کارگردان: ناصر تقوایی

۱۶ میلی‌متری. رنگی. مدت: ۲۲/۰۲۲ ثانیه

محصول ۱۳۵۰. سازمان رادیو تلویزیون ملی ایران

در طلوع آفتاب کامیون‌ها و اتوبوس‌هایی انباشته از مردم به طرف مشهد اردهال، در چهل کیلومتری کاشان، در حرکت‌اند، برای رساندن زایرانی خسته و مشتاق به مرقد شهید سلطان علی. فیلم با تصویرهایی از چند پرده نقاشی، هجرت سلطان علی را از مدینه به کاشان با واسطه نقالی وصف می‌کند. و بعد پیکار سلطان علی با اژدهایی که بر سر چشمه خوابیده و آب آشامیدنی اهالی را زهرآلود کرده است. باز گفته می‌شود و کینه‌وزی حضرت ابره نسبت به سلطان. حاکم اردهال به دستور خلیفه بغداد سپاهی گرد می‌آورد و با سلطان علی و مریدانش در اطراف اردهال ستیز می‌کند. سلطان به قتل می‌رسد و مردم پیکر خونین او را در قالی می‌پیچند و به خاک می‌سپارند. روایت است که از آن سال به وصیت سلطان علی، در جمعه نزدیک به هفده مهر، قریب سی‌هزار زایر دردمند به دره اردهال می‌شتابند تا نیاز خود بستانند.

● در **مشهد قالی** نیز که دید مستند کاملی به مراسم قالی شویان کاشان وجود دارد، بار دیگر، وقایع و حوادث از صافی فکر فیلم ساز می‌گذشتند و هنرمندانه توسط دوربین ضبط و شکار می‌شدند. و این آموزشی است که تقوایی از صفحه ادبیات زادبومش گرفته است. زیرا او پیش از این یک نویسنده بوده و تأثیرات ذهنی‌اش را از فضای آشنای جنوب، به رشته تحریر کشیده است و ادبیات، او را طوری تربیت کرده که ناظر متفکری بر جریانات دور و بر خود باشد.

■ *فیلم‌های مستند مردم شناسانه‌ات، **بادجن، مشهد قالی و نخل** برای من نمونه‌های بهترین کارهایی است که در این زمینه در ایران انجام شده است، چرا مستند سازی را رها کردی؟ فکر می‌کنی فیلم‌های داستانی طویل، کار مهم‌تری است؟*

نه. بیش‌تر به خاطر نبودن امکانات است. یک وقتی تلویزیون فیلم مستند می‌ساخت. خوب، ما هم آن جا بودیم و می‌ساختیم. کلا، الان، فیلم سازی مستند خیلی کم شده. البته یک مقدار فیلم‌های گزارشی ساخته می‌شود، به تعداد زیاد. اما وقتی می‌خواهی از یک قضیه، برداشت خاصی عرضه کنی، کسی نیست آن را تهیه کند. فیلم مستند اشکالات همه جانبه دارد. وسایل ایجادش خیلی کم است، وسایل پخش آن خیلی کم است. ووقتی یک حمایت دولتی پشت سر آن نباشد، امکان کار در آن زمینه نیست. با وجود این، می‌بینیم که پیشرفت اصلی سینمای ایران، در زمینه فیلم مستند و فیلم‌های کوتاه است. (بهنام ناطقی - روزنامه کیهان)

■ *برای مستند سازی بهانه شخصی داشتی؟ در مثل: سفر کردن‌ها و تجربه اندوزی‌ها وخاصه در متن محیط‌های گونه‌گون اجتماعی به سر بردن، یا که سهولت این شیوه‌کار در قیاس با سینمای داستانی، تو را به مستند سازی واداشت؟*

به خاطر تجربه‌هایی که داشتم، مستندسازی بهتر می‌توانست در تصویرکردن این تجربه‌ها موثر افتد. حیف می‌دیدم که دیده‌هایم از گوشه و کنار این دیار، به شکلی ضبط نشود. فیلم‌های مستندی که ساخته‌ام نه به خاطر این که در مثل کیفیت خوب سینمایی داشته‌اند، بلکه به جهت اعتبار جامعه‌شناختی‌شان سخت مورد علاقه‌ام هستند. این دوره مستند سازی از نظر تجربه عملی، برایم پربار بود.(احمد کریمی - ستاره سینما)

آرامش در حضور دیگران

براساس یک داستان، نوشته غلام حسین ساعدی
بازیگران: اکبر مشکین، ثریا قاسمی، محمدعلی سپانلو، منوچهر آتشی و مسعود اسدالهی
موسیقی: هرمز فرهت.
پیوند. عباس گنجوی
تصویر: منصور یزدی
سناریست و کارگردان: ناصر تقوایی
محصول ۱۳۴۹، به سرمایه شرکت سینمایی هفت وتلویزیون ملی ایران
۳۵ میلی‌متری. سیاه و سفید. ۸۶ دقیقه

مرد بیماری پس از بازنشستگی به شهر کوچکی می‌رود تا بقیه عمرش را در آرامش زندگی کند. او از زنش که سال‌ها پیش مرده دو دختر دارد. دخترها هر دو پرستارند و در تهران زندگی می‌کنند. مرد با یک خانم شهرستانی ازدواج می‌کند و این ازدواج در روحیه او تحولی به وجود می‌آورد. ماجرا از آنجا شروع می‌شود که مرد همراه همسرش به تهران می‌آید، اما دخترها بزرگ شده و نبود یک سرپست آنها را بی‌بند و بار ساخته است. دختر بزرگتر خودکشی می‌کند و دختر کوچکتر تن به ازدواج نامناسبی می‌دهد. سقوط اخلاقی دخترها، پدر را به تدریج به نومیدی و در نتیجه به تیمارستان می‌کشاند. تنها چیزی که برای او باقی می‌ماند صفای روستایی و عشق مادرانه همسر جوانش "منیژه" است.

● این سرهنگ بازنشسته فیلم موجودی تعمیم‌پذیر است. در تصویر است که این گونه تعمیم‌پذیری آشکار می‌شود: "و تونیز چنین خواهی شد!" زمانی که سرهنگ از پشت میله‌های سربازخانه می‌گذرد، چیزی جز مجموع یادها نیست، مجموع قدرت‌ها و شقاوت‌ها. آن سوی میله‌ها، شاید که هیچ چیز نیست. حتی سربازی با پوتین‌های عرق کرده نمی‌گذرد. این ذهن مرد منهدم است که می‌تواند به گذشته‌ها رجوع

کند، همان گونه که در پایین پله‌ها و در خیابان پر درخت. چه هماهنگی شگرفی میان قامت درختان وریتم مارش نظامی و میله‌های سربازخانه وجود دارد. و چه سقوطی، از نگهداری و سرپرستی سربازان تا نگهدای مرغان. با این همه، او آخرین پایگاه فرمانروایی خویش را - بر مرغ و خروس‌ها - نیز از کف داده است. (نادر ابراهیمی- نشریه جشن هنر شیراز)

● فیلم از آدم‌هایی می‌گوید که در خلاء محض عاطفی و حسی - بدون هیچ رابطه امید بخشی - در تاریکی درختان و شب پر ازدحام شهر بزرگ، سایه‌های گمشده و خیال‌های سوخته را با وحشت و هراس تعقیب می‌کنند. صدای کلاغ‌ها - مرثیه‌سازان شوم - و گورستان و چشمی که از پشت مرگ به زندگی خیره شده است. حضور آدم‌های فیلم در کنار همدیگر نه تنها، تنهایی وحشتناک و چاره ناپذیر آن‌ها را تخفیف نمی‌دهد، بلکه بیهودگی و غیر واقعی بودن رابطه سطحی آنان را نیز به شکلی دردناک و فاجعه آمیز نشان می‌دهد. چه آن‌ها هر یک به نوعی در دنیای ذهن خود سقوط کرده‌اند واز ایجاد رابطه عاطفی و اتحاد روحی با یکدیگر سخت عاجزند. پدر، منیژه، دخترها، مردها همه و همه در چاه روح خود گرفتار یأس، نومیدی و پوچی مطلق هستند، به همین جهت اگر هم به قصد نجات، در هنگامه آشوب وناامیدی دست به سوی هم دراز کنند، حاصلی جز غوطه خوردن و هلاک همدیگر به دست نخواهند آورد. (حسن بنی‌هاشمی - کتاب سینما)

● **آرامش در حضور دیگران** وجود تشابه فراوانی با متن اصلی کتاب غلام حسین ساعدی دارد و ساختمان، فضا، شخصیت‌ها و سنخ‌ها و

پیام فیلم قرینه داستان است.فیلم **آرامش در حضور دیگران** نمونه موفقی از داستان‌هایی است که کارگردان آن با "برداشت آزاد" خود اثری ماندگارتر از مأخذ خود -کتاب ساعدی- خلق کرده است. این بیش از هر چیز مرهون شخصیت‌پردازی و صمیمیت کارگردان است. (شهناز مرادی - اقتباس ادبی در سینمای ایران)

■ *در سناریویی که برای این فیلم تهیه کرده‌ای تا چه حد به متن داستان دکتر ساعدی وفادار مانده‌ای و چرا کار ساعدی را انتخاب کردی؟*

- می‌خواستم فیلمی بسازم و داستان "آرامش در حضور دیگران" قصه‌ای مطلوب و دلخواه داشت. برای برگردان آن فضا به تصویر لازم بود دست کاری‌هایی در قصه صورت گیرد، من در پرداختن سناریوی خود به قصه‌های ساعدی نظر داشته‌ام. در این فیلم عناصر ماوراءطبیعی را که در قصه بود کنار گذاشتم و به جای آن عنصر دیگری را که در بافت قصه بود گرفتم. من فیلم را درست از قلب حادثه آغاز کرده‌ام. فضایای ده را ول کردم چون برای فیلم لازم نبود. فیلم روی یک اضطراب ناشناخته پیش می‌رود... و این اضطراب تم فیلم است.

■ *چرا از نویسندگان و شعرای ایران استفاده کرده‌ای؟*

همه این سوال را می‌کنند. به دودلیل، یکی این که یک هنرمند خیلی زود می‌تواند فرم‌های توصیه شده را بفهمد؛ دیگر این که این‌ها چهره‌های شناخته شده‌ای هستند، مثل بازیگران مشهورند. کسانی را می‌خواستم که تماشاچی زود آن‌ها را به جا بیاورد. حرکاتشان را با دقت دنبال کند، پس این‌ها را انتخاب کردم. (جواد مجابی - روزنامه اطلاعات)

■ *آن زن شهرستانی، که همسر سرهنگ بازنشسته شده، در این میان چه نقشی دارد؟*

زن شهرستانی، به عنوان زنی که هم سن و سال دخترهای سرهنگ است، مطرح می‌شود. او چون در محیط دور افتاده‌تری بوده، به آن ریشه‌های سنتی که ذهن سرهنگ را ساخته‌اند، نزدیک‌تر است. نقش اساسی این زن، در این فیلم، یک ذره امیدواری است به وفاداری، ایمان. زن، با این که علاقه و رابطه خاصی با سرهنگ ندارد، محبت خودش را به او حفظ می‌کند. (بهنام ناطقی - تماشا)

■ *برای دریافت فضا من فشارم را می‌گذارم روی چند مثال از خود فیلم. برای شما که به نظر می‌رسد اعتقاد به کار رئالیستی دارید چرا تیمارستان حالتی سمبلیک پیدا می‌کند. به هر حال با کنجکاوی نمی‌شود کنار آمد. وجود گربه‌ها در چند جای فیلم مثلاً پس از خودکشی معلقا یا تصویر جغدها روی در و دیوار خانه شما را از رئالیسم یا آن فضایی که از آن صحبت می‌کنید دور نمی‌کند؟*

نه مشکل دریافت حقیقت است. اگر رئالیسم دریافت مستقیم حقیقت است، سمبولیسم دریافت انعکاسی و غیر مستقیم آن است. حتی اگر این انعکاس از طریق یک آینه دق باشد. شاید لازم است که توضیح روشن‌تری بدهم. تمام هنرمندان با تمام روش‌های بیانی گوناگون از یک سرچشمه سیراب می‌شوند: جامعه. عکس گرفتن از یک گوشه این جامعه یا بازسازی یک گوشه آن به همان شکلی که ظاهراً به چشم می‌آید کار مهمی نیست، مشکل مشاهده روحیه جامعه است. روح جامعه همان چیزی است که من به آن می‌گویم فضا. نه آن چیزی که فقط به چشم دیده می‌شود. فضای تیره در یک روز روشن و آفتابی هم تیره است، پس این تیرگی در کجاست؟ در جان آدمی که دارد زیر آفتاب راه می‌رود. کار هنر گشودن ابهام است نه مبهم کردن آن چه واضح است. سمبولیسم به دو دلیل است که وجود دارد. اول برای گفتن آن چیزهایی که گفتنش ممنوع است و دوم برای انتقال آن رازهایی که حس می‌شود، اما به زبان نمی‌آید. (روزنامه کیهان)

رهایی

کارگردان: ناصر تقوایی
نویسندگان: ناصر تقوایی، محسن تقوایی
فیلمبردار: نعمت حقیقی
موسیقی متن: اسفندیار منفردزاده
پیوند: عباس گنجوی
صدابردار صحنه: هرایر آتشکار
مدیر تهیه: محمد تهرانی
بازی: شهاز پارسی‌پور، ماشاالله قاسمی، مهری مهرنیا
۳۵ میلی‌تری. رنگی. ۲۳ دقیقه
محصول ۱۳۵۰ کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

یک نوجوان جنوبی با کوشش بسیار یک ماهی سرخ را از دریا صید می‌کند. وقتی که نوجوان قصد رفتن به خانه را دارد دوستانش او را تعقیب می‌کنند اما نوجوان می‌گریزد و به خانه می‌رود. پدر نوجوان را در خانه حبس می‌کند. نوجوان از زندانی شدن خود به زندان ساخته شده برای ماهی پی می‌برد و عاقبت ماهی را به دریا بر می‌گرداند.

● یکی از صحنه‌های زیبای فیلم صحنه‌ای است که پسربچه ماهی زندانی را، در کیسه نایلون، روی آب دریا می‌اندازد، ماهی توی دریا است، اما آزاد نیست، و این را می توان نمودی دانست از آزادی‌های ظاهری، آزادی‌هایی که اسارت و بندگی از اصول آن است. در همین صحنه یک موتور لنج، که دو ژاندارم و یک اسیر توی آن نشسته‌اند، از بین قایق بچه‌ها می‌گذرد. این اسیر کیست؟ شاید پدری باشد که فشار زندگی وادارش کرده که دست به قاچاق بزند... و بعد اسارت. و این

گوشه‌ای است از زندگی در جنوب، که احتمالاً هر روز تکرار می‌شود.(کیومرث پوراحمد - ستاره سینما)

● استفاده از فضاهای باز و دلچسب مثل دریا، قایق، ماهی و... نشانه‌هایی است که کودک زودتر با آن مأنوس می‌شود و ارتباط برقرار می‌کند. فیلم در ضمن قصه‌ای دوست داشتنی برای کودک دارد: پسرکی با ماهی؛ که درک زندانی بودن موجب می‌شود در اولین فرصت پس از رهایی، ماهی را به دریا ببرد و آزاد کند. گیرایی دیگر فیلم این است که چون کودک اساساً تمایل و رغبت زیادی به موعظه و پند و اندرز ندارد، آن چه می‌تواند بر او تأثیر بگذارد آموزش غیر مستقیم و تلویحی در خلال فیلم است و فیلم‌هایی از نوع **رهایی** این امتیاز را دارند. (محمد جعفری - ماهنامه فیلم)

■ *فیلم رهایی را، به سفارش کانون پرورش فکری کودکان، برای نوجوانان ساخته‌ای و به موفقیت‌های بزرگ رسیده‌ای. با این نتیجه، گرایش به سوی ساختن فیلم برای کودکان را در چه ارزش و حدی می‌بینی؟*

رهایی

- نزدیکی به آن چه کودکان در ذهن دارند و ایجاد هر وسیله‌ای برای گسترش و آگاهی این ذهن ، نخستین گام به سوی ایجاد جامعه‌ای آگاه است. به اعتقاد من سینما به عنوان وسیله‌ای که می‌تواند از هر وسیله‌ای بهره گیرد، می‌تواند در راه رسیدن به این هدف، بزرگترین گام را بردارد.

■ *نمایش خشونت پدر در مقابل پسر چه انگیزه‌ای داشت؟*

- این خشونت معمولاً هست. پدرها همیشه فکر می‌کنند که باید بچه‌هاشان را تربیت کنند و یکی از وسایل تربیت به عقیده آن‌ها تنبیه است. فکر می‌کنم که همه ما کتک‌هایی را که از پدرهامان خورده‌ایم به یاد داشته باشیم. این فقط یک رابطه ساده، معمولی و طبیعی بود؛ ترس بچه گناهکار از پدر سختگیر.

■ *چرا پاکت سر بچه‌ها گذاشتی، این بر اساس هدفی در قصه بود یا همین طوری تصمیم‌گرفتی پاکت بگذاری؟*

در مورد پاکت‌ها از پیش فکر خاصی نداشتم. لزوم استفاده از پاکت‌ها هنگام کار پیش آمد. کار مداوم زیر آفتاب بچه‌ها را آزار می‌داد. مورد دیگر مسئله بازی گرفتن از بچه‌ها بود و گفتن جملاتی که می‌بایست بگویند. بازی کردن برای بچه‌های بندر گناوه، که هیچ تصوری از دوربین نداشتند کار مشکلی بود. بنابراین پاکت‌ها می‌توانستند صورتک‌هایی باشند با حالات مختلف که نشان دهنده شخصیت ساده بچه‌ها باشند.

■ *شنیده‌ام برای تهیه قسمت‌های مربوط به ماهی در فیلم، بیش از بیست ماهی سرخ را کشته‌ای، این کار با تم اصلی فیلم مغایرت ندارد؟*

ما برای ایجاد کردن علاقه در بچه، به ماهی زیبایی احتیاج داشتیم. ماهی‌های پرورش یافته و تزیینی تحمل آب و هوای متغیر را ندارند و تلف می‌شوند، بنابراین ما چند ماهی بی‌عار و پوست کلفت احتیاج داشتیم که یک اندازه و یک شکل هم باشند. همیشه این احتمال بود که یکی از ماهی‌ها بمیرد، فیلم‌برداری که نمی‌توانست به دلیل مرگ ماهی‌ها متوقف شود. از میان ده ماهی یک شکل که ما با خود به جنوب بردیم شش ماهی در آب و هوای گرم جنوب تلف شدند و بقیه را پس از پایان کار به یاد بود به بچه‌های محلی که در فیلم بازی می‌کردند، بخشیدیم. این نوع دل سوزی در مورد ماهی‌ها کمی سوزناک است، اما نمی‌توانم منکر شوم که هنگام کار ماهی‌ها زیاد از کار راضی نبودند. شما فکر می‌کنید که هنرپیشه‌ها همیشه از شرایط کارشان راضی هستند؟ (روزنامه کیهان)

صادق کرده

هنرپیشگان: سعید راد، محمدعلی کشاورز، آتش خیر، نصرت الله رمضانی فر،
مونتاژ: عباس گنجوی
موسیقی: هرمز فرهت
مدیر فیلم‌برداری: نصرت‌الله کنی
تهیه‌کننده: مهدی میثاقیه
نویسنده و کارگردان: ناصر تقوایی
۳۵میلی‌متری. سیاه و سفید ۱۱۰ دقیقه
محصول ۱۳۵۱. استودیو میثاقیه

صادق در جاده‌ای اصلی در استان خوزستان قهوه‌خانه‌ای دارد. شبی در غیاب وی راننده ناشناسی از فرصت استفاده کرده و به همسر او تجاوز می‌کند و سپس به قتلش می‌رساند. صادق از آن پس مرتکب قتل رانندگان متعددی می‌شود با این هدف که روزی قاتل همسرش را از بین ببرد. یک افسر و یک گروهبان مامور دستگیری صادق می‌شوند. گروهبان پدر همسر متوفی صادق است و همین باعث تردیدش در انجام ماموریتش می‌شود. سرانجام پس از یک سری ماجرا آن‌ها موفق به دستگیری صادق می‌شوند.

● تهرمان داستان تقوایی بعد و عمق ندارد، یا به زبان هربرت مارکوزه، "انسان یک بعدی" است. در تمام طول داستان ما فقط یک جنبه و چهره او را می‌بینیم و آن هم گرفتن انتقام است.

صادق کرده نیز همچون قیصر به شدت تحت تاثیر نیروهای غریزه کور است. کسانی که فیلم **سالوارتوره جولیانو** اثر فرانچسکو روزی را دیده باشند به خوبی می‌توانند پی ببرند که داستان صادق کرده تا چه اندازه می‌توانست بعد اجتماعی عمیقی پیدا کند و نکرده. در فیلم روزی "جولیانو" به صورت یک اهرم سیاسی در می‌آید وانتقام‌گیری‌هایش بعدی اجتماعی پیدا می‌کند. به همین علت است که فیلم روزی با همه ایتالیایی بودن مسئله‌اش، در ابعادی بسیار وسیع‌تر،

رهایی

همگانی و جهانی می‌شود و مقبولیت تمام می‌یابد. فیلم صادق کرده را می‌توان راحت تماشا کرد و حتی در چند مورد شدیداً لذت بـرد. امـا همین که از سینما بیرون آمدی، دیگر هرگز بـه آن نخواهـی اندیشید. (هوشنگ طاهری - آیندگان)

● در کـل فیلـم متوجـه ترکیـب هشـیارانه‌ای می‌شـویم. ترکیـب حرکت‌های دو مفهوم به ظاهر ضد هم، که در نهاد نه تنها ضدیتـی بـا همدیگر ندارند، بلکه به وحدت هم می‌رسند. یا که در حرکت‌های هم دخالت می‌کنند. این دو مفهوم، مفهوم حرکت موازی طنـز و وحشـت است، در مجاور همدیگر، مفاهیمی که در کنار یکدیگر، با اضافه شدن دو مفهوم شک و انتظار، ایجاد دلهـره می‌کننـد. بـرای تبیـن وحـدت مفاهیم طنز و وحشت این ترکیب در فیلـم گـاهی هشـیارانه صـورت نمی‌گیرد. یعنی طنز به مسخرگی بدل می‌شـود. بـه عبـارت دیگـر، از مفهوم متضادش، وحشت، جـدا می‌افتـد و در نتیجـه عـاملی می‌شـود عارضی برای خنده گرفتن از مردم؛ مثلاً" صحنه قهوه‌خانه و مردی کـه به لهجه رشتی حرف می‌زند. این جا طنز مقام واقعی را ندارد، چرا کـه از مفهوم دیگرش وحشت مستقل شده است، یا که تنها به خاطر نفـس طنز، و مبتنی بر طنز، و به خاطر خواست‌های گیشه، ساخته شده است. (بهزاد عشقی - نگین)

● تصادف محض گفت و گـو از دو فیلـم ایرانـی، سـاخته دو جـوان مـتعد، را در یک زمان موجب شده است: یکی **صادق کرده**، و دومی **بلـوچ**. ایـن تقـارن، نتیجـه‌گیری‌هایی را ممکـن می‌سـازد: نخسـت جست‌جوی تراژدی انسانی، تنها در حوادث ناموسـی، و دوم انتخـاب زمینه انسانی ویژه برای این حوادث. صادق کرده کرد است و بلوچ هم بلوچ. در مورد کیمیایی می‌توانیم عقب گردی هم به **قیصر** او بکنیم که باز هر دو عنصر را دارا است: جنایت ناموسی به یـک بازمـانده گـروه اجتماعی موسوم به "جاهل"، گروهی که سنت‌ها و اعتقادها و فرهنـگ خاص دارد؛ و در هر حال، همه این قهرمان‌ها به نحوی غیرعادی‌اند، تا حد اطلاق صفت "غیور" یا غیرتمند. فاجعه باعث می‌شود که آن‌ها بـه شدیدترین شکل از خود عکس‌العمل نشان بدهند. دست بـه قصـاص بزنند (قیصر) و حتی از این هم پا فراتر بگذارند: بلوچ در برابر تجـاوز به ناموسش دو **نفر** را می‌کشد و صادق کرده غیورتـر و آشـفته‌تر از او، شاید به مناسبت قوت بیش‌تر فاجعه‌اش دیوانه‌وارتر به قتل **چندین نفـر** دست می‌آلاید. بگیریم که فاجعه مشترک بلوچ و صادق کرده و قیصـر نمادی است از بی‌عدالتی مطلقی که بر سـر ناتوانـان سـایه انداختـه، و عکس‌العمل فردی شدید آن نشانه‌ای است از بی‌تکایی و تنهایی آنـان. (جمشید ارجمند - رودکی)

■ *در صادق کرده و زندگی او، چه عاملی یا عواملی وجود داشت کـه چون تو آدمی فکر کرده می‌تواند آن را به فیلمی کـه مطلوبـش باشـد برگرداند؟*

صادق مثل هیچ کدام از **قهرمان‌های قصه‌های پلیسـی**، دنبـال قـاتل بـه خصوصی نمی‌گردد. او **تصمیمی کلی گرفته** است. با خودش می‌گویـد حالا که قاتل زن من راننده بود، من همه راننده‌ها را می‌کشم تا یکی از آن‌ها قاتل باشد. عامل مهم دیگر جاده بود که محل رفت و آمد اسـت. خود جاده می‌توانست به فیلم سیری عبوری بدهد. همـان‌طور کـه بـه صورت ساده، جاده فاصله‌ای میان دو نقطـه اسـت کـه همیشـه در آن چیزی در جریان است. بنابراین، جاده که محل گـذر و جریـان اسـت وسیله ادامه قصه است. به این دلیل که قهرمان قصه در کمین آدم‌هـای دیگری است که در این جاده دارند می‌گذرند. این‌ها دو عامل اساسـی بودنـد کـه قصـه را از نـوع **قصـه‌های معمولـی** ناموسـی جـدا می‌کردند. (روزنامه کیهان)

■ *درباره روابط آدم‌ها بگویید.*

- روابط آدم‌ها همیشه بر پایه سوابق است و این سابقه‌ها یا دلیل خونی دارند، یا دلایل دیگری مثل رفاقت، دوستی و غـیره. رابطـه خونـی یـا نسبی همیشه فرهنگی پشت خود دارد، که طی نسل‌ها به آدم‌ها رسیده. یک مقدار از این روابط در فیلم هست ویـک مقـدار روابـط سـببی و صمیمانه. فی‌المثل رابطه صادق با رفیقش، رابطه گروهبان و افسر، مهم این است که سر بزنگاه ناگهان این روابط تغییر پیدا می‌کند. مثـلاً یـک جا صادق وقتی به دوستش برمی‌خورد، گریه می‌کند و من فکر می‌کنم کمر او این جا خم می‌شود؛ و از آن تغییر ناگهانی هیچ عکس‌العملی در دوستش ایجاد نمی‌شود، و نهایت کمـک را بـه او می‌کنـد و چـاره‌ای ندارد جز این که دستش را ببوسد؛ و باید گفت ایـن دوسـت صـادق یکی از کاراکترهای خوب فیلم است و منوچهـر احمـدی هـم خیلـی خوب آن را بازی کرده است. (محمد ابراهیمیان - روزنامه اطلاعات)

نفرین

بازیگران: بهروز وثوقی، جمشید مشایخی، فخری خوروش،
صدا: روبیک منصوری (اپتیک)
پیوند تصویر: عباس گنجوی
موسیقی متن: اسفندیار منفرد زاده
مدیر فیلم‌برداری: نعمت حقیقی
تهیه کننده: محمد تقی شکرایی
نویسنده و کارگردان: ناصر تقوایی
۳۵ میلی‌متری. سیاه و سفید ۱۰۰ دقیقه
محصول ۱۳۵۲. شرکت سینما تئاتر رکس

کارگر جوانی - رنگرز - برای کار به جزیره‌ای می‌رود. در این خانه دور افتاده واقع در نخلستانی وسیع، زن وشوهری زندگی می‌کنند. شوهر مریض و مالیخولیایی و دائم‌الخمر است. زن نجیب، برای آسایش شوهر، به امور خانواده و مزرعه می‌رسد. اما تنهایی‌اش او را به کارگر جوان نزدیک می‌کند. مخبت و رفتار صمیمانه زن با جوان، شوهر را دچار سوظن می‌کند. بیماری شوهر اوج می‌گیرد و در یک لحظه بحرانی جوان و همسر را نابود می‌کند.

● **نفرین** شاید دنباله کارهای تقوایی باشد، در شناخت محیط زیست. اما آدم‌های ارایه شده در فیلم در پس زمینه باقی می‌مانند، بی‌آن که

دائی جان ناپلئون

حال با اثر متینی داشته باشند. در این فیلم، تقوایی با بدبینی خاصی خود را از مردم جدا می‌کند؛ البته این بدبینی در کارهای تقوایی بسیار تارگی دارد. آدم‌های فیلم در جزیره‌ای زندگی می‌کنند، دور از مردم. زن داستان (فخری خوروش) ظاهراً برای مداوای شوهرش به ده آمده، ولی رفتار او به گونه‌ای است که عدم ارتباط ظاهری او با سایر مردم، عمیقاً و باطناً نیز تحقق می‌یابد و به هر حال وضع این خانواده همچون جزیره‌ای است در میان اجتماعی که هیچ پیوندی با بیکران جهان ندارد. (محمد تهامی نژاد - ستاره سینما)

● شخصیت‌های فیلم، اگرچه عناصر قابل لمسی هستند، در ورای شکل ظاهری خود، معنای دیگری دارند. دو شخصیت اصلی فیلم - زن و شوهر - را هاله‌ای از یک معنا و بعد فلسفی فرا گرفته است. هر کدام آیینه‌ای هستند تا "دیگری" خویشتن را در آن ببیند؛ خویشتنی که از شور زندگی "تهی" است. هر کس نیاز عجیبی به "دیگری" دارد، در حالی که ایجاد رابطه با "او" مشکل و رسیدن به سطح رابطه نیز زاینده درد عظیمی است. از این رو، ریشه‌های انسان شناختی فلسفی فیلم از همین جا تغذیه می‌کنند.

آدم‌ها شدیداً تنهایند، و به این لحاظ، ضرورت ایجاد رابطه را، برای جاری شدن از تنگنای "خود" به فراخنای "جز خود" و نتیجتاً رسیدن به "زندگی" احساس می‌کنند. ضرورتی که به شکل "نیاز" چهره می‌نماید و هر بار تلاش ناکامی را نتیجه می‌بخشد. (حسن اسدی - نگین)

■ *چرا با توجه به محل فیلم که جنوب است، از موسیقی محلی استفاده نکرده‌ای؟*

- محل فیلم جنوب است، ولی این الزامی برای موسیقی متن فیلم ایجاد نمی‌کند. من معتقدم که موسیقی باید برای فیلم ساخته شود و فضای فیلم و حس آن را برساند. اگر تشابهی بین موسیقی این فیلم و کارهای دیگر اسفندیار منفرد زاده می‌بینید به دلیل خصوصیت کاری منفرد زاده است، نه به معنای تکرار کارهای گذشته. (روزنامه کیهان)

■ ***نفرین به صورت ادامه آرامش... است؟***

- بین **آرامش**... و **نفرین** را فیلمی پر می‌کند که از هر نظر با این دو فیلم متفاوت است، **صادق کرده**. در حالی که با **نفرین**، به همان تفکری که دوست دارم، بر می‌گردم. برگشتن به همان رازی که بین همه ما حایل است. در **نفرین**، این زن و شوهر، باز هستند. که شوهر، مثل آن سرهنگ آدم مالیخولیایی بیماری است. آن‌ها به ملک شوهر در ده باز می‌گردند. وقتی وارد می‌شوند دنبال کارگری می‌فرستد که خانه را برایشان تعمیر کند. کارگر، در آن خانه ماندگار می‌شود. منتها برای ماندن او، برای این که او به تدریج آقای خانه شود، هیچ کس تصمیم نگرفته. این همان خودبه خودی است. همان چیزی که اختیارش به دست هیچ کس نیست. (بهنام ناطقی - تماشا)

دایی‌جان ناپلئون

براساس رمان دایی‌جان ناپلئون نوشته ایرج پزشکزاد

بازیگران: غلامحسین نقشینه، پرویز فنی‌زاده، نصرت کریمی، سعید کنکرانی، محمدعلی کشاورز، اسماعیل داورفر، مهری ودادیان، مینو ابریشمی و پرویز صیاد.

انتخاب موسیقی: شید؛ قرچه داغی

پیوند تصویر وصدا: عباس گنجوی

تصویر: علیرضا زرین‌دست

سناریست، کارگردان و تهیه‌کننده: ناصر تقوایی

● در دایی‌جان ناپلئون تقابل واقعیت و خیال، ظاهر و باطن به شرط غلو بر یک وجه، موقعیت‌ها را طنزآمیز می‌کند، مثلاً، وقتی دوستعلی از ترس انتقام کشی عزیز - پس از برملا شدن گناهکار بودن او در ماجرای قمر - می‌خواهد بگریزد عزیز او را با تفنگ ساچمه زنی هدف می‌گیرد. تقابل زخم سطحی او - ظاهر - با فریادهای او که از ترس بر ملا شدن گناه اوست - باطن - وضعیتی طنز آمیز به وجود می‌آورد. یکی دو صحنه بعد وقتی دوستعلی می‌خواهد وصیتش را امضا کند اما با سر و دست راست باندپیچی شده، نمی‌تواند. از جمله صحنه‌های درخشان است که بر اساس همان تقابل ظاهر و باطن و غلو بر این تقابل ساخته شده. همچنین است گریه و زاری‌های عزیز بر سر دوستعلی در حال احتضار از سویی و تلاش او برای وادار کردن دوستعلی و آن دست ناتوان به امضا کردن متن وصیت‌نامه. (هوشنگ گلشیری - دنیای تصویر)

● بدون تردید یکی از لذت‌های تماشای دایی‌جان ناپلئون بازیگران آن هستند؛ بازیگرانی که در زمان طولانی سریال با آنها اخت می‌شوی و به صورت دوستان و آشنایانت در می‌آیند. سبک روایی فیلم و بودن تکنیک این فرصت را برایت می‌آورد که به تدریج فراموش کنی

در حال تماشای ماجراهایی ساختگی هستی و آنها را چون آدم‌های واقعی می‌پذیری، از شیرین کاری‌های عمو اسدا... و آقاجون لذت می‌بری، به سادگی بامزگی مش قاسم می‌خندی و بر وضع فلاکت بار دایی‌جان ناپلئون که دشمن خیالی‌اش برای او از هر دشمن واقعی، واقعی‌تر است، دل می‌سوزانی. این همدلی وصمیمیت با شخصیت‌هایی فیلم، محصول چند عامل است: زمان طولانی مجموعه که احساس نزدیکی به آدم‌های قصه را تسهیل می‌کند؛ شخصیت‌سازی قوی متن دایی‌جان ناپلئون به قلم پزشکزاد؛ توانایی‌های بازیگران درجه یک مجموعه و سرانجام توانمندی و ذکاوت تقوایی در حداکثر بهره‌برداری از این بازیگران در نقش‌هایی مناسب. گمان می‌کنم این مسئله نقش نخست را در جلب عامه تماشاگران و اقبال عمومی آن داشته است. (روبرت صافاریان - دنیای تصویر)

■ *این اولین تجربه شما در زمینه کارهای طنز است؟*

من می‌خواستم کاری در مایه کمدی داشته باشم و این کتاب با طنزی که داشت فرصت خوبی به من می‌داد تا این آزمایش را انجام دهم. آدم‌های مختلف این داستان همه جالب هستند. زمان دوره جنگ است و تنها کسی که نگران این جنگ است آدمی است که همه او را دیوانه خیال می‌کنند. دایی‌جان و دیگران اصلاً ارتباطی بین خودشان و این جنگ حس نمی‌کنند. نگرانی‌های دایی‌جان از چاشنی طنز برخوردار است، اما در واقع نگرانی‌های عمیق‌تری در پشت سر دارد. (شهلا لطیفی - تماشا)

■ *چرا "لیلی" دایی‌جان ناپلئون زشت است؟*

این را قبل از هر چیز یاد آوری کنم که انتخاب بازیگر نقش "لیلی" ارتباط به زشت بودن "لیلی" تاریخی ندارد و مسئله اساسی این است که ماجرای عشقی در داستان دایی‌جان ناپلئون فقط بهانه‌ای برای شروع ماجراها است و همان طور که در اصل داستان آمده و در قسمت‌های سریال هم می‌بینیم، به موازات پیشرفت قصه اصلی، این ماجرای عشقی هم کم‌رنگ‌تر می‌شود و به تدریج جای کمتر و توجه نازل‌تری می‌یابد، تا این که به پایان برسد. بنابراین و با توجه به این مسئله که عشق لیلی، در کتاب و در سریال، یک ماجرای فرعی است و در نیمه‌های راه پایان می‌گیرد، تصدیق می‌کنید که اگر دختری بازیبایی چشمگیر نقش لیلی را بازی می‌کرد، نتیجه این می‌شد که توجه تماشاگر به وی افزایش می‌یافت، و با افزایش توجه، توقع تماشاگر هم بالا می‌رفت که در سریال، تأکید بیش‌تری روی لیلی و ماجرای عاشقانه او بشود، و این امکان‌پذیر نبود؛ چرا که من باید به خط اصلی قصه می‌پرداختم. (روزنامه کیهان)

■ *چرا دایی‌جان ناپلئون را برای یک مجموعه تلویزیونی انتخاب کردید؟*

اگر دایی‌جان ناپلئون را برای یک کار تلویزیونی انتخاب کردم به این جهت بود که این قصه ظرفیت زیادی برای ارتباط برقرار کردن با توده وسیع‌تری از مردم داشت. در این سریال ابتدا با مسایلی روبه رو می‌شویم که شاید به نظر حتی مبتذل برسد. اگرچه مسایلی است واقعی، اما این مسایل ساده در واقع یک مقدمه چینی است برای رسیدن به مسایلی مهم‌تر که نتیجه نهایی فیلم است و این مقدمه چینی را نباید به حساب شارلاتان بازی گذاشت، بلکه یک عملکرد هشیارانه است که فکر می‌کنم تا به حال نتایج مثبتی هم داشته است. (روزنامه - اطلاعات)

ناخدا خورشید

کارگردان، تدوین کننده و نویسنده فیلمنامه: ناصر تقوایی
برداشتی آزاد از "داشتن و نداشتن" نوشته ارنست همینگوی
تهیه کنندگان: شرکت سهامی پخشیران، گروه فیلم پیمان اصفهان، محمد علی سلطان زاده
موسیقی: فریدون ناصری
بازیگران: داریوش ارجمند، علی نصیریان، سعید پور صمیمی، پروانه معصومی، فتحعلی اویسی، غلام رضا گرشاسبی.
۳۵ میلی‌متری. رنگی. ۱۱۷ دقیقه
محصول ۱۳۶۵.

دهه ۱۳۴۰، مستر فرهان وارد بندری در جنوب می‌شود تا با کمک ناخدایی مال از دست داده، تعدادی فراری سیاسی را از مملکت خارج کند. تعدادی تبعیدی هم خانه فرهان‌اند که از او می‌خواهند که آنان را نیز فراری دهد. ناخدا تحت فشار خواجه ماجد با نفوذ است، و در نهایت می‌پذیرد که همراه فرهان شود. در یک سفر دریسایی، فرهان و ملول (دستیار ناخدا) به دست تبعیدیها کشته می‌شوند، و ناخدا در پایان، پس از به قتل رساندن یکی یکی تبعیدی‌ها، به دست آخرین آنها چاقو می‌خورد و از پا در می‌آید.

● آن چه فیلم **ناخدا خورشید** را از سایر فیلم‌های ایرانی متمایز می‌کند داشتن یک اسلوب منظبط و با ترکیب است. استفاده درست و هوشمندانه تقوایی از شیوه همینگوی **ناخدا خورشید** را به مرتبه‌ای جذاب رسانده. در این شیوه جایی برای شعار دادن، قهرمان پروری و واقع شدن در جدال عاطفی وجود ندارد. فیلم به درستی فاقد این عوامل کاذب است. در تمام لحظات فیلم‌ساز از در آمیختن با قهرمان‌هایش، پرهیز می‌کند و وارد درونیات‌شان نمی‌شود، حتی در حساس‌ترین لحظات. مثلاً تقابل ناخدا و زنش، و آخرین دیدارشان هم - که این روزها فصل پرسوز و گداز اغلب فیلم‌های فارسی را تشکیل می‌دهد - قرار است یک زندگی به ما نشان داده شود درست مثل همان زندگی و مرگی، مثل همان مرگ. انگار عکس متحرکی پیش روی ما گذاشته باشند، یا ما را واداشته باشند از دریچه‌ای به یک هستی و نیستی نگاه کنیم. فقط می‌بینیم می‌شنویم و یا استشمام می‌کنیم. **ناخدا خورشید** ما را وامی‌دارد که از دریچه‌ای به یک تکه از سرزمین نگاه کنیم. تکه‌ای پرت و خشک و نکبت زده که هوایش بر نفس آدم سنگینی می‌کند، آدم‌هایی را می‌بینیم که در کنار هم زندگی می‌کنند، اما در نهایت تنهایی و بیگانگی از هم. این بیگانگی جزو ذات سنت همینگوی است. (قاضی ربیحاوی - دنیای سخن)

● لنج و دریا و قاچاق، داستان مکرری است که از سال‌های دور در بندرها و جزیره‌های جنوب به گونه‌ای شگفت و اغلب دردناک روایت می‌شود. ترکیب این عناصر در محیطی که طبیعت آرام و طوفانی دارد.

محیطی که آدم‌هایش با پوسیدگی و هجرت متصل در کش مکش‌انـد، به ویژه برای سینماگری که با آثـار ایـن عنـاصر سـابقه آشـنایی دارد، وسوسه انگیز است. بی‌شک "داشتن و نداشتن" به دلیـل وجـود همیـن عناصر و ماجرایی "هیجان انگیز" مأخذ "برداشت" واقع شده اسـت. در ناخدا خورشید به رغـم آن کـه بـافت اصلـی مـاجرا و عنـاصر مهـم شخصیت آدم‌ها مرهون این "برداشت" است، باز روایت جنوبی اسـت؛ حتی اگر در عنوان‌بندی فیلم اشاره‌ای بـه ایـن "برداشـت" نباشـد، یـا بینندگانی که کتاب را خوانده‌اند به هنگام تماشای فیلم اصل مـاجرا در ذهن‌شان زنده بشود؛ و این البته تسلط کارگردان را بر موضوع و ابـزار کار خود می‌رساند.(محمد بهارلو - فیلم)

● در ناتورالیـسم آثار همینگوی شرایط محیطـی و پدیده‌هـای طبیعـی نقش بارزی در خلق موقعیت‌ها دارد و عنـاصری تفکیـک ناشـدنی از رخدادها را به وجود می‌آورد. از شدت این ناتورالیـسم در فیلم تقوایـی کاسته شده و تا حدودی رنگ سیاسی و اجتماعی به خـود گرفتـه، تـا جایی که یکی از مهم‌ترین مسایل سیاسی روز (در زمان وقوع داستان) قتل حسنعلی منصور، نخست وزیر، در اوایل دهه چهل به وقایع فیلـم وصل می‌شود، هر چند تداخل موفقی نیست و تکیه گاه محکمی ندارد. (محمد شکیبی - نقد آثار تقوایی)

■ *می‌خواستم مقداری درباره خشونت در ایـن فیلـم صحبـت کنیـم. حضور خشونت در ناخدا خورشید بسیار محدود است. ولی حضوری کوبنده و موثر دارد، که این تأثیر بر می‌گردد به آرامش ظاهری فیلم، و این که در پشت این آرامش خشونت در حال پرورده شدن است.*

من از شکل مهوعی کـه ایـن روزهـا در فیلم‌هـا از خشـونت سـاخته می‌شود، خوشم نمی‌آید. این نوع شکل‌ها خشـونت را القـا نمی‌کننـد، بلکه فقط حالت تماشاچی را منقلب می‌کنند. در فیلم، محیط خشـن و بی‌رحم است. قانون تنازع بقا هم حکمفرما است. خشونت‌های عملـی ناشی از این دو عامل هستند. من فکر می‌کنم که با تمهیدهایی می‌شود گاه مرگ را در چهره‌ها دید. نمونه‌اش مرگ سرهنگ و نوکـر خواجـه ماجد است. این‌ها به تماشاچی شوک می‌دهند. ولـی حـالت مهـوع را ایجاد نمی‌کنند؛ چون با تماشاچی فاصله دارند. حضور ایـن خشـونت هم ضروری است، با این که تماشاچی با رویارویی و با شکل‌های اولیه این خشونت است که باید از آینده و آن سفر انتهایی احساس وحشـت کند. این آدم‌ها چون راه بازگشتی ندارند، بنابراین خشن‌تر هم خواهند شد. ما در این جا چاقو زدن را نمی‌بینیم، بلکه فقط اثر آن را می‌بینیم.

■ *خشونتی که در فیلم‌هایتان دیده می‌شود ناشـی از فردگرایـی شـما است، یا این که دلیل دیگری دارد؟*

خشونتی که در این فیلم و **صادق کرده** دیده می‌شـود ناشـی از عـدم اعتماد آدم‌ها به حمایت قانون است. در نتیجه به طـور فـردی تصمیم می‌گیرند که از خودشان و زندگی‌شان حمایت کنند، این آدم‌ها تحـت تأثیر شرایط اجتماع هستند.

■ *در صحنه‌هایی حضور محیط به طـور موکـدی یـادآوری می‌شـود. مانند صحنه‌ای که فرهاد برای سفر می‌رود و ما آن زن‌های رختشـو را می‌بینیم. صدای به زمین زدن پارچه‌های خیس، یا سروصدای بچه‌ها در صحنه سوخته شدن سیگارها، یا صدای موسیقی بومـی هـر کـدام بـه نحوی زمینه‌ساز حوادث اکثراً شوم بعدی هستند. برای دادن جغرافیای حوادث فیلم هم همین موارد کافی هستند؟*

جغرافیا در سینما به چند دلیل مسئله مهمی است. یکـی ایـن کـه هـر فیلمی می‌تواند مستندی درباره یک منطقه جغرافیایی با تمام فرهنگـش باشد. منظورم فقط نمایش چیزهای سنتی صرف نیست. همـان صحنـه لباس شویی تقویت کننده اشـاره‌ای اسـت کـه بـه سرنوشـت فرهـان می‌شود. آن صحنه، در آن لحظه یک صحنه سـاده رختشـویی نیسـت. یک قربانی از میان آن‌ها می‌گذرد، بدون آن کـه تـاکیدی هـم در میـان باشد. ولی این حس مبهم در بیننده به وجود می‌آید که قرار است یـک امر غیر طبیعی اتفاق بیفتد. یا مسیر دزدیده شدن خواجه ماجد را قبلاً با دو بار عبور فرهان کاملاً شناخته‌ایم. در حالی کـه دیگـر آن کوچـه‌ها، همان کوچه‌های قدیمی نیستند، چشم اندازشان عوض شده نشستن آن مرد جذامی را قبلاً موقع عبور ملول و فرحان هم دیده‌ایـم. ولـی حـالا حالت دیگری را القا می‌کند. در صورتی که دقیقاً همان تصویـر اسـت. اصلاً همان برداشت اسـت کـه مـن آن را بریـده‌ام. و در دوجـا ازش استفاده کرده‌ام. با این مثال‌ها خواستم بگویم که باید از عوامل محیط به طور ضمنی و در خدمت پیشبرد داستان و مفاهیم مورد نظـر فیلم‌سـاز استفاده کرد. (فیلم)

ای ایران

بازیگران: اکبر عبدی، ثریا حکمت، حسین سرشار، غلامحسین نقشینه
مدیر فیلم‌برداری: محمد کلاری
موسیقی: ناصر چشم‌آذر
تدوین: عباس گنجوی
فیلمنامه و کارگردان: ناصر تقوایی
۳۵ میلی‌متری رنگی، مدت زمان: ۱۱۰ دقیقه
محصول ۱۳۶۸، شرکت سهامی پخشیران

در آخرین ماه حضور رژیم گذشته که شور انقلاب در سراسر مملکت گسترش یافته است، گروهبان مکوندی به فرمـاندهی پاسـگاه شـهرک ماسوله منصوب می‌شود. او یک نظامی خشن و معتقد به نظم است که می‌کوشد به وضع آشفته پاسگاه سر و صورتـی بدهـد، امـا خـود او و پاسـگاهش از درون فاسـد و ویرانند. مـردم تـن بـه خودکـامگی او نمی‌دهند. گروهبان، اعلام حکومت نظامی می‌کند. مردم به چاره‌جویی بر می‌خیزند.

● **ای ایران** تورق صفحات آستانه و آغاز انقلاب ۱۳۵۷ است. دوربین تقوایی تحولات انقـلاب را در قـاب کوچـک شـهر ماسـوله بازتـاب می‌دهد، یعنی موضوعی حدی را اسباب شوخی قرار می‌دهد. بـه بیـان دیگر، در شوخی گرفتن ارزش‌ها وروابط ناهنجار و غیر انسانی وضـع اجتماعی جدی عمل می‌کند. محتوای فیلـم نقطـه عطفـی تـاریخی را همراه با تضادها و کش‌مکش‌های آن نمایان می‌سازد. به عبارت دیگـر، تقوایی با سلاح هجو نظام شکست خورده و ناکام، اما مدعـی قـوام و دوام را نشانه رفته است. هجو گزنده ای ایران متضمـن ارزش یـابی از پدیده‌ای است که در زیر سطح خودنمای پرطمطـراق و آراسـته بـی زشت و معیوب است. کشف و افشای جنبه‌ها خنده‌دار و مسخره آمیز نظم منـوخ به همراه مضمون شاعرانه و شادی‌آور سـرود "ای ایـران"، که در فیلم پی گرفته می‌شود، ادامه می‌یابد.

نمای آغازین فیلم پرچم ایران است که لخت و ساکن بر فراز پاسگاه ماسوله آویزان است؛ نمادی کنایه آمیز برای جماعت خوش خواب و بی نظم پاسگاه. (محمد قمری - نقد آثار تقوایی)

● فیلم با نمایی از شهر و ساختمان‌ها وخانه‌هایی که گویی به هم بافته شده‌اند پایان می‌یابد. دوربین به تدریج از صحنه دور می‌شود ودر انتها تمامی خانه‌های شهر با پنجره‌های بسته، در فضای آهنگین سرود ملی، قاب تصویر را در بر می‌گیرد. ای ایران اگرچه طرح ساده‌ای دارد، تقوایی کوشیده است تا در فصل‌های پیوسته آن همین طرح ساده را با حوادث یک انقلاب فراگیر بیامیزد، با روایتی که هم کمیک است وهم جدی. استفاده از رگه طنز و پراکندن فضای کمدی در کردار شخصیت‌های فیلم در لحظاتی موجب شده است که بیننده با نوعی تعارض مواجه شود: تعارض بین فانتزی وروایت جدی. پاسگاه و روابط آدم‌های آن - با شخصیت‌های کوتاه و بلند و چاق و لاغر و تفنگ‌های کوچک و بزرگ - به گونه فانتزی ساخته شده‌اند و شهر و بازار و مردم آن پرداختی جدی دارند. ای ایران از این بابت آسیب‌های فراوان دیده است. (حسن اسدی - فیلم)

● در بسیاری از لحظات ای ایران جدا از جنبه کرونولوژیک تاریخ عمل می‌کند و ربطی به تاریخ حوادث سال ۱۳۵۷ ندارد و تاریخ درونی خود را پی می‌گیرد. برای مثال همزمانی خروج شاه از کشور و خالی شدن اسلحه‌های پاسگاه غیر تاریخی و نوعی پیش‌زایی انقلاب است. البته تقوایی ناگزیر از این پیش‌زایی بوده است، زیرا بدون توسل به چنین سزارینی مجموعه عمل نیروهای فعال و فرزانه‌اش، که ظاهراً خود را برای تجلیل از گروهبان و مراسم ارتقای درجه قلابی او آماده کرده‌اند، به مضحکه یا فاجعه بدل می‌شد. اما مواجهه بین قدرت سیاسی و فرهنگ کاملاً واقعی است، چنان که آقای مدیر از سیلی خوردن همیشگی از نظامیان سخن می‌گوید. (محمد تهامی‌نژاد نقد آثار تقوایی)

■ *اصلاً این فیلم در کجای دنیا اتفاق می‌افتد. شهردار در چه وضعیتی است؟ آدم‌های به آن بلندی و کوتاهی کجا هست. میوه‌های به آن قشنگی را از کجا یافتید، تکلیف ما با این فیلم چیست؟ با چه کسی باید همدردی کنیم؟ با مکوندی یا آدم‌های دور و بر او؟ مکوندی را باید نماینده یک نظام در نظر بگیریم؟ در واقعیت آن سال‌ها آدم‌ها به این احمقی نبودند، همه تحصیل کرده بودند، پس این فیلم با واقعیت همخوانی ندارد. جغرافیای داستان مشخص نیست، در این فیلم نمی‌توان به خوب‌ها و بدها دست یافت، چرا؟*

شما این چیزها را در کار من نمی‌بینید. در کارهای من خوب یا بد وجود ندارند. در فیلم‌های من آدم‌ها زندگی خودشان را می‌کنند. من از پرسوناژهای فیلم جانبداری نمی‌کنم، چون بیننده را تنبل می‌کند. این شما هستید که قضاوت می‌کنید. من دخالتی ندارم. من بیش از این‌ها برای بیننده حق تعقل و تفکر قایلم. در فیلم من ژاندارم‌ها دقیقاً سمبل نظام‌اند. این که شما آن‌ها را به صورت کاریکاتور می‌بینید عین واقعیت است. من فکر می‌کنم کمر رژیم شاهنشاهی روزی شکست که ازهاری رییس حکومت شد و آن سخنرانی معروف را کرد، همان گونه که ابهت کامل نظام شاهنشاهی با نطق مضحک اعلام حکومت نظامی شخصیت اصلی فیلم کاملاً فرو می‌ریزد. لحن طنز، نه کمدی همیشه به یاری من می‌آید. این که لحن یک فیلم کمدی یا جدی باشد، بستگی به نوع عملکردی می‌تواند داشته باشد که فیلم قصد القای آن را به تماشاگر دارد. ما در سینمای ایران نمونه پرسوناژمکوندی را نداریم. این آدم در فیلم شخصی است معتقد به آرمان‌هایش. علاوه بر این‌ها نقطه عطف ای ایران یک امر واقعی است. این واقعه در کازرون اتفاق می‌افتد که یک گروهبان حکومت نظامی اعلام می‌کند.

■ *داستان فیلم آشفته است و این آشفتگی در ذهنیت من اثر گذاشته است. فیلم باید موجزتر و کمیک‌تر می‌شد. بعضی صحنه‌ها اضافی است، مثلاً سرودخوانی و تکرار آن باعث می‌شود که در ذهن ما ضعیف بشود و دیگر شنیده نشود.*

من در فیلم آشفتگی نمی‌بینم. به خاطر اجبارها وکنترل‌ها فیلم آسیب دیده. اشاره به جدی بودن و طنز درست است. یک روزی در آبادان در خیابانی پر درخت، که درس می‌خواندیم، پاسبانی آمد سراغ ما و گفت "این جا چکار می‌کنید؟ گفتیم: "شیمی." پاسبان یک سیلی به او زد که "اه، شیمی می‌خوانید؟" تهمت توده‌ای زدن برای پاسبان‌ها عادی بود. بازگویی این ماجرا امروز خنده‌دار است. من در فیلم رهایی از یک ماهی قرمز، که پوست ضخیمی داشت، و به زودی نمی‌مرد استفاده کردم، اما به من تهمت زدند که فلانی دیدگاه کمونیستی داشته است، چون که رنگ قرمز متعلق به کمونیست‌ها است. موقعی بود که پیش از انقلاب هر کس لباس سفید می‌پوشید می‌گرفتند و کتک می‌زدند، چرا که در آن زمان بعضی از مخالفان دولت پیراهن سفید به تن داشتند و حالا هم هر کس پیراهن آستین کوتاه بپوشد او را می‌گیرند. این ذهنیت‌ها پاک نمی‌شود. رنگ قرمز ماهی نشانه آن رژیم است. من نمی‌خواستم فیلم تلخی بشود. می‌خواستم کمی شیرین بشود... ما سیاستمدارانی که بتوانند اعتماد مردم را جلب کنند نداریم، به همین جهت مردم جلب هنرمندان می‌شوند تا مسایل اجتماعی و سیاسی را از این طریق دریافت کنند.

■ *آیا شما از اکبر عبدی برای نقش گروهبان مکوندی با گوشه چشمی به گیشه استفاده نکردید؟*

عبدی گناهی نکرده که قبلاً فیلم بازاری بازی کرده. این امکان اصلاً نیست که برای همه موضوع‌ها یک گروه دیگر آورد. به علت دشواری‌های بسیاری که هست نمی‌شود از هنرپیشه‌ها به دلیل بازی قبلی‌شان استفاده نکرد.

■ *شما حتی قبل از ساختن فیلم ای ایران و ناخدا خورشید در رهایی چهره بعضی از آدم‌ها را با پاکت پوشاندید. می‌خواستید چه تصویری از این آدم‌ها به مخاطب منتقل شود؟*

در مورد استفاده از پاکت‌ها، در ناخدا خورشید آن مرد جزامی بود و من نمی‌خواستم قیافه جزامی را نشان بدهم، در رهایی و ای ایران به خاطر سوختن پوست صورت بازیگران بود و دیگر این که در ماسوله نمی‌توانستیم این قدر سیاهی لشکر پیدا کنیم؛ همه درمزارع کار می‌کردند یا گاودار بودند. با این شگرد عده‌ای که لازم داشتیم با پاکت و بدون پاکت می‌آمدند و شناخته نمی‌شدند. (گفت و شنود مجمع تولید کنندگان)