بررسی سینمای مستند تقوایی

همواره به پیش

محمد سعید محصصی

تقوایی با پیشینهٔ ادبیات و دستی در داستان نویسی، پا به سینما می‌گذارد و از همان آغاز فعالیتش ظهور فیلم‌سازی متفاوت را نوید می‌دهد. او در نخستین مستندهایش، که در آغاز گزارش‌های ساده‌ای بیش، نمی‌بایستی بوده باشند؛ دست به انواع تجربه‌ها می‌زند، از خطا کردن نمی‌هراسد و رفته رفته موفق می‌شود زبان خاص خود را بیابد و تکامل بخشد. او با این‌که مدت زمان زیادی در جرگهٔ مستندسازان باقی نمی‌ماند و به سینمای داستانی (متفاوت) ایران رو می‌آورد. مثل بسیاری و شاید اغلب مستند سازان به نام ایران - و با این‌که سینمای داستانی او برخلاف بسیاری از فیلم‌سازان نوجوی ایران، به عنوان سینمای ضد قصه یا سینمایی که بسیاری از مؤلفه‌های فیلم مستند را حمل می‌کند، شناخته نمی‌شود؛ با این حال سینمای (داستانی) **تقوایی**، یا به دلیل ریشه داشتن در سینمای مستند و یا به خاطر دوری‌گزینی آگاهانه از سینمای تجاری ایران (نه فقط فیلمفارسی) و البته پیشینهٔ ادبی اندک ولی پربارش، شکل و شمایل خاصی دارد که رئالیسم و چالش با سیاست‌های حاکم، از ویژگی‌های بارز آن است.

در این نوشتار ما با پیشینهٔ ادبی **تقوایی** کاری نیست، ولی قدر مسلم می‌توان باور داشت که نثر گفتار متن پیراستهٔ برخی از فیلم‌هایش، می‌تواند نشأت گرفته از نثر نویسندگان مقبول آن سال‌ها بوده باشد کسانی مانند **جلال آل احمد، ابراهیم گلستان** و **غلامحسین ساعدی**. سال‌های شروع فیلمسازی مستند توسط **تقوایی، مقارن** است با دوران شکوفایی ادبیات داستانی ایران. در آثار اغلب نویسندگان مطرح آن زمان، توجه عمیق به موضوع و کار پژوهشی وسیع توسط این نویسندگان، در درون لایه‌های گوناگون اجتماع بسیار در خور توجه است؛ چیزی که برعکس در جریان غالب سینمای ایران (فیلم داستانی البته) کم‌تر دیده می‌شود و بیش‌ترین کار در این زمینه تنها توسط مستند سازان این سینما انجام می‌گیرد، و از اتفاق یکی از ویژگی‌های مهم سینمای مستند ایران که در جریان محدود و کوچک، اما بالندهٔ سینمای سالم آن سال‌ها، بسیار مورد توجه فیلم‌سازان سینمای داستانی قرار می‌گیرد، همین ویژگی و گرایش در سینمای مستند ایران است. **تقوایی** یکی از همین هنرمندان است که (لابد آگاهانه) برای شروع کار، سینمای قصه را برمی‌گزیند و از این راه به سینمای داستانی روی می‌آورد.

در این نوشتار البته تمام فیلم‌های مستند **تقوایی** بررسی نشده است و نگارنده به خاطر برخی محدودیت‌ها تنها به شش فیلم او پرداخته است. سه تا از این فیلم‌ها البته سیاه مشق‌های او به شمار می‌آیند، ولی بعضی از این مشق‌ها، واجد برخی از خصوصیات اصلی فیلم مستند او می‌باشند، و از این دیدگاه، این بررسی مجال دیدن یک سیر تکاملی را در آثار او فراهم می‌آورد. البته در اینجا آخرین اثر مستند او نیز به طور کامل بررسی شده، و از این دیدگاه به نظر می‌آید بررسی نسبتاً کامل باشد. چیزی که باید اشاره کرد این است که به خاطر محدودیت صفحه‌ها، به ناچار سه فیلم نخست -به اصطلاح سیاه مشق‌ها - در یک بررسی اجمالی و فشرده تر بررسی شده‌اند.

تاکسی‌متر، نان خورهای بی‌سوادی، آرایشگاه آفتاب (هر سه محصول ۱۳۴۵):

در یک نگاه کلی می‌توان گفت هر سهٔ این فیلم‌ها مستندهایی گزارشی از مسایل روز هستند، نگاهی کلی به قضایا دارند، از سطح خاصی در مسئله‌هایی که طرح می‌کنند پائین‌تر نمی‌روند و روش برخورد با قضایا، عمدتاً آماری - درواقع استقرایی - است، هدف این است که با دادن چند نمونه مشخص، تصویری کلی از موضوع مورد بحث به بیننده داده شود. روش نزدیک شدن به موضوع به طور عمده مصاحبهٔ رو در رو با افراد است. اما **تقوایی** در همین گزارش‌ها تلاش کرده از چهار چوب ظاهری کارها خارج شود و گامی فراتر از گزارش بردارد. این تلاش در **تاکسی‌متر** در همان استفاده از نماهایی به صورت سوئیچ پن که وسایل نقلیه و آدم‌های در حال حرکت بیش‌تر به صورت خطوط و احجام فرّار نمایش داده می‌شوند، دریافت و یا از استفاده از صدای ناهم‌زمان **Voice-Over** مجادلهٔ زن با رانندهٔ تاکسی و... الخ. و بیش‌تر از همه از کاربرد مصاحبهٔ افسر راهنمایی به نحوی که بیش‌تر با محتوای تصاویری که قبل یا بعد از پخش قطعهٔ خاصی از مصاحبه می‌آید، تضاد آشکاری دارد. این نحوهٔ کاربرد مصاحبه با افسر پلیس در دو فیلم دیگر تکامل می‌یابد و به صورت گفتار تفسیری درمی‌آید که در واقع بدل می‌شود به یکی از خاصه‌های اصلی مستندهای **تقوایی** (به ویژه **بادجن**).

تقوایی در روند فیلم‌سازی‌اش در این سه فیلم روند رو به رشدی را در ساختار و تکنیک مستند سازی عرضه می‌کند. از جمله در **نان‌خورهای بی‌سوادی** می‌توانیم دریابیم که فیلم‌ساز توانسته از گفتار متن در ترکیب با تصاویر و مصاحبه‌ها استفادهٔ بهتری به عمل آورد، و در عین حال از تصاویر ساخته شده (استفاده از بازیگر و...) نیز بهره بگیرد. در روحیهٔ چالش‌گری **تقوایی** نیز در این فیلم با صراحت بیش‌تری خود را می‌نمایاند. مثلاً در همان اولین فیلم راوی می‌گوید "حالا تا به ساختمان پستخانه برسیم به صحنه‌های هیجان انگیزی از زندگی روزمره در تهران توجه می‌کنیم" و این صحنه‌های "هیجان انگیز" چیزی نیست جز صحنه‌های دستفروشی، گشتن بی‌کارها در میان آشغال‌های کنار خیابان، بازی بچه‌ها در جوی‌های کثیف و دیگر نظایر آن‌ها. در جای دیگری راوی می‌گوید که همزمان با پیشرفت‌های جامعه کار عریضه نویس‌ها هم پیچیده‌تر شد، و از تکنولوژی جدید استفاده می‌کنند و تصاویر بعدی، استفادهٔ عریضه‌نویس‌ها از ماشین‌تحریرهای اسقاطی و کهنه به شیوهٔ دو انگشتی است.

در اغلب این فیلم‌ها، سؤال‌ها متوجه آن است که تصویری روشن از فقر و زندگی بی سامان افراد به دست داده شود: اهل کجا هستید؟ برای چه به تهران آمدید؟ چه‌قدر درآمد دارید؟ کفاف زندگی‌تان را می‌دهد؟ وضع زندگی‌تان چگونه است؟ و غیره و غیره. و اما طنز که در دو فیلم آخر بیش‌تر چهره می‌کند. البته در **نان خورهای بی‌سوادی**، طنزها اغلب سطحی و روزنامه‌ای است مثل تصویر مردی که در پای پله‌های ورودی یک ساختمان بزرگ ایستاده و روزنامه را وارونه به دست گرفته، یا مشتری عریضه نویسی که بی‌سواد است ولی در جیب کوچک سینهٔ کتش چند خودکار دیده می‌شود و یا بی‌سوادی که از یک باسواد ساعت را می‌پرسد و مرد باسواد برای نگاه کردن ساعت مچی‌اش کاسهٔ ماستش را برمی‌گرداند! البته بعضی از این صحنه‌های طنز حتی ساختگی به نظر می‌رسد.

با تمام این عیب‌ها روش کار **تقوایی** به نحوی است که رفته رفته او را مهیای کار جدی‌تر در مستند بسازد. از جمله در **آرایشگاه آفتاب**، هم صراحت لهجه‌اش زیادتر شده و هم استفاده از گفتار و یا نوار صدای تفسیری بیش‌تر شده و هم طنز بیانی فیلم قوی‌تر و اصیل‌تر گشته است. در این فیلم حتی گفتار متن وجود ندارد و به جای آن به فراوانی از آوازهای عامیانه و مبتذل فیلم‌فارسی بهره گرفته شده است. ترکیب معانی شعر این آوازها با تصاویر صحبت‌های سلمانی دوره‌گرد با مشتری‌ها، ملغمه‌ای به دست می‌دهد سرشار از طنز و ریشخند کردن وضعیتی به شدت غیر انسانی. روایت زندگی در این فیلم مستقیم‌تر شده است، هرچند به واسطهٔ ساختار گزارشی ای که از فیلم انتظار می‌رفت، مصاحبه‌ها بخش مهمی از این روایت را بر عهده دارند، اما ساختار کلی فیلم به گونه‌ای است که نشان می‌دهد به زودی همین مصاحبه‌ها هم بدل خواهد شد به صدای شاهد و صحبت‌های افراد با هم‌دیگر.

ترکیب آوازهای مبتذل فیلم‌فارسی با تصاویر، از ابتدا مقصودی را دنبال می‌کند و رفته رفته مقصود بیش‌تر هویدا می‌گردد. اگر درست توجه کنیم، در نماهای اغازین یک تیلت از سر مشتری در آرایشگاهی در شمال شهر را داریم به دست‌های مشتری که یک مجلهٔ خارجی را در دست دارد و بر روی آن تصویر زنی نیمه عریان دیده می‌شود. تصویر زندهٔ بعدی دختری است بسیار زیبا که او نیز مشتری یک آرایشگاه است و دارد مستقیم به دوربین لبخند می‌زند. پس از این نما، تمام فیلم در کوچه و بازار می‌گذرد و در آرایشگاه‌های کنار خیابان. اما آن آواز عامیانه و مبتذل ادامه می‌یابد و حلقه‌هایی آن عکس نیمه عریان و تصویر این دختر زیبا را به بقیه پیوند می‌دهد؛ مثلاً وقتی در جایی مرد سلمانی دارد حال و روز خود را برای دوربین

ناصر تقوایی

می‌گوید، جملاتش با مصرع‌های بریده بریده‌ای از یک تصنیف لمپنی زنانه قطع می‌شود: «من دختر هلندم می‌فهمی»! این مصرع‌ها بند بند به صورت درون برش بر روی نماهای دیگری از کار دیگر سلمانی‌های دوره‌گرد می‌آید و در یکی از این نماها، عکس کوچک زنی نیمه برهنه را چسبانده شده بر آئینهٔ سلمانی می‌بینیم. در اولین نگاه با در نظر داشتن نماهای آغازین فیلم در آرایشگاه‌های شمال شهر ترکیب آن آوازهای لمپنی مبتذل با آن نماهای آرایشگاه‌های دوره گرد، می‌توانیم چنین نتیجه بگیریم که فیلم‌ساز دارد به بهره‌وری مردمان مرفه از همهٔ لذائذ زندگی و محرومیت مردمان فقیر از همهٔ این‌ها اشاره می‌کند. بی گمان همین هست، اما در عین حال یک لایهٔ دیگر از زندگی آن دوران کل جامعه شناخته می‌شود. زیرا فیلم با در هم ریختن همهٔ این عوامل به ظاهر ناهم‌ساز، دارد به آش هفت جوشی به نام جامعه می‌پردازد که به رغم همهٔ محرومیت‌های زندگی برای مردم فقیر، وضعیت حاکم به جای تلاش برای رفع نیازهای ابتدایی و مشروع مردم، با مشاطه گری و رویا پردازی، آن نیازهای ابتدایی را دامن زده و بدون ارضاء آنها، آن نیازها را به صورت آرزوهای دست نیافته، هم‌چون عقده در دل مردم جاودان می‌سازد. و چه سخنیت غریبی پیدا کرده آن سیستم مشاطه گری و رویا پردازی نظام حاکم با آرایش‌گران کنار خیابان. هر دو، تصویری از فلاکت و بدبختی درونی را بازتاب می‌دهند. یکی از اثر فقر چنین مردم را آرایش می‌کند و دیگری بر اثر کودنی و بی وجدانی، با پست ترین وسایل ، سیستم فرهنگی (فیلم‌فارسی و تمام چیزهای مشابه آن) را دارد می‌سازد و در سطح جامعه جا می‌اندازد.

■ باد جن ۱۳۴۸:

بادجن یکی از مهمترین فیلم‌های مستند **تقوایی** است که در فضاهای بومی خودش ساخته است، و به قول یکی از نویسندگان در "جنوب محبوب"اش. **بادجن** نگاهی دارد به امروز و گذشتهٔ بندر لنگه که روزگاری بیش از هفتاد هزار نفر جمعیت داشت و تجارت شکوفای مروارید (گذشته‌ای که اواخر آن در فیلم **ناخدا خورشید** بازسازی شده است) و خاکستان‌هایی برای کشاورزی که امروز در آن جز بته‌های خار نمی‌روید. شهری که روزگاری به مدد صید مروارید خلیج فارس آبادان بود؛ امروز اسیر بادهای سرکشی است که به کناره‌ها می‌کوبد، بادهای نوبان، زار و باد "کافرجن" و مردمی اسیر این بادها که هر از گاه در خانه‌ای گرد می‌آیند که این بادها را در مراسمی آئینی از تن به در کنند.

زبان روایت مستند در این فیلم زبانی است مستقیم و گفتار متن حضوری آشکار دارد، اما همه چیز را نمی‌گوید، توضیح نمی‌دهد و معنا نمی‌کند. به مدد تمرین‌های قبلی در فیلم‌هایی که برخی را با هم بررسی کردیم، **تقوایی** گفتار را برای کمک به تفسیر واگشودن تصاویری که ممکن است بی‌گفتار، بی ارتباط با هم باشند، به کار می‌گیرد. گفتار توضیحی بسیار کم به کار گرفته می‌شود، حداکثر در این حد که بگوید: "... دختری از اهل هوا، خیزران به دست به در خانهٔ اهالی می‌رود تا خبر تجمع اهل هوا را برای ... بدهد و ..." چیزهایی در همین حد. بیش‌تر گفتار برای تفسیر، تکمیل تصویر یا دادن کلیدی برای فهم بخش‌های بعدی است. مثلاً نمایی بسته از نوشته‌ای روی دیوار می‌آید: "د.د.ت، تاریخ سمپاشی..." و گفتار: "از کشنده چه سود، موریانه را برق آفتاب کشت و..." و وقتی نقش کنده کاری بر روی چوب در ویرانه‌های لنگه، نشان می‌دهد که سالم مانده است، دلیل این سالم ماندن را گفتار توضیح می‌دهد. بده بستان میان گفتار و تصویر است که فضای روایت را معنا دار می‌کند.

از دیگر دست یافته‌های **تقوایی**، تدوین خلاقانهٔ تصویر و صدا و بهره گیری از تصاویر (وصدای) درون برشی (اینترکات) است که از فیلم‌های گذشته‌اش آغاز شده بود و در اینجا تکامل می‌یابد. مثلاً وقتی دختر خیزران به دست و برقع پوش در بخش‌های مختلف شهر نیمه ویران راه می‌رود و ضربات یکنواخت بر طبل که معنایش

باد جن

بیدارباش و هشدار است شنیده می‌شود، تصاویر دیگری عمدتاً بدون حرکت با صدای واقعی و اغلب زوزهٔ باد از شهر به صورت درون برش دیده می‌شود که جریان عادی حرکت دختر مزبور را قطع می‌کند. این کار به رفت و آمد دختر معنایی غنی‌تر می‌دهد و مفهوم اثر را بیش‌تر می‌کند. یا در جایی دیگر، وقتی اولین فرد در حلقهٔ اهل هوا، بر اثر شنیدن نوای طبل‌ها و آواز، اندک اندک به "حال" می‌افتد - و ما تنها تصویر نمای متوسط او را از زاویهٔ سر پائین می‌بینیم - تصاویر بسته‌ای که قبلاً از درهای قفل شده، نوشته‌های روی دیوار، سر درها و دهلیزهای ویرانهٔ شهر دیده‌ایم، بار دیگر نمایش داده می‌شود و به صورت نغمه‌های مخالف در یک ساختار موسیقی جلوه می‌کند. این تصاویر، تصاویر ذهنی آن فرد از اهل هواست، چیزی که قرار است با آن نواهای ریتمیک طبل و آواز، به صورت جن از جان و تن آن فرد، خارج شود.

علاوه بر آنچه که اشاره شد و تکامل یافتهٔ تکنیک‌ها و فرم‌هایی بود که قبلاً هم **تقوایی** روی آنها کار کرده بود، در این فیلم **تقوایی** از نور و ترکیب بندی تصویر برای اولین بار استفاده‌هایی در جهت بیان مفهوم می‌کند که در کارهای گذشته‌اش جایی نداشت. مثلاً اغلب نماهایی که از کوبش امواج بر ساحل لنگه گرفته است، در نور غروب و فضای ابری گرفته شده، سردرهای نیمه ویران با نورپردازی پر سایه‌ای ارائه شده و ترکیب بندی‌ها به ویژه در نماهای رفت و آمد دختر خیزران به دست در محله‌های لنگه حساب شده تر است. این نحوهٔ کار در کارهای بعدی **تقوایی** بهتر جا می‌افتد و با افزایش عامل رنگ جایگاه مهم‌تری می‌یابد.

در اواخر فیلم، جایی که دیگر مراسم سماع اهل هوا به پایان رسیده و با خروج جن از تن افراد آنها به آرامش عمیقی رسیده‌اند، نوای سوزناک زنی را می‌شنویم که گویی لالایی می‌خواند. نوایی که قبلاً در اوایل فیلم هم شنیده‌ایم، مردی پس از سماع بر زمین به خواب عمیقی فرو رفته و زنی برقع پوش یک بری بالای سرش نشسته و گویی رو به دوربین نگاه می‌کند. تصویر این زن با آن برقع سیاه بیش‌تر به صورتکی شباهت دارد، او کیست؟ تجسم جن است، یا تصویر ماندگار انسان جن‌زده؟ و آن لالایی مویه وار، نشان از ادامهٔ آن زندگی محنت بار است که گویی پایانی ندارد.

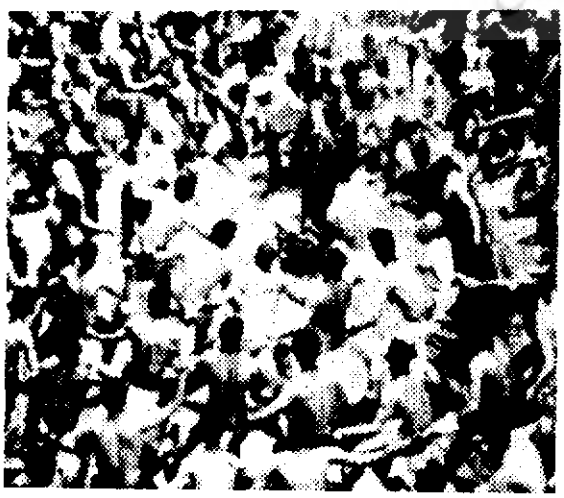
▣ اربعین ۱۳۴۹:

تصویری زیبا از یک مراسم مذهبی ریشه دار، عزاداری اربعین سیدالشهدا (ع) در دزفول. عزاداری سالار شهیدان در فرهنگ ملی ما، تنها یک آیین مذهبی نیست، بلکه گرامی داشت و زنده کردن روح شهادت و مبارزه است، زنده داشت فرهنگی است که به ژرفی در بافت روح و روان این ملت کهن‌سال، تنیده است. این روح آن‌قدر محترم و دوست داشتنی است که بتوان پوشیده و رازگون در کوچه پس کوچه‌های تاریک دزفول، که پنجره‌های رنگی روشن به صورت درون برش لابلای این تصاویر می‌آید - همان تدوین مورد علاقهٔ **تقوایی** قابل دریافت است. آن تاریکی را بگیر همان فضای تحمیل شده، زن چادر به سر را بگیر همان رنگ آیین، و پنجره‌های رنگی روشن - که نشان از خلوت خانه‌ها و روشنی آن خلوت‌هاست ؟ بگیر نمادهای فرهنگ کلی و یا رنگ فرهنگ ملی.

این مبادلهٔ نور و رنگ و تاریکی و حرکت، در انتها، ختم می‌شود به تصاویری از پرچم‌های عزای امام حسین (ع) در اهتزاز. تمام آن تمهیدات و به کارگیری نمادها، اینجا معنای ملموس می‌یابد، زنده داشت روح شهادت.

نکتهٔ جالب در فیلم آن است که مراسم عزاداری دقیقاً به همان صورت‌که اتفاق می‌افتد (از نظر ترتیب تقدم و تأخر زمانی) نشان داده نشده است؛ بلکه فیلم‌ساز به میل خود این ترتیب تقدم و تأخر را تغییر داده و سامان بندی دیگری ارائه داده است. مثلاً نواختن سنج و دمام پیشاپیش دسته‌ها انجام می‌گیرد و سینه زنی در محل تکیه جدای از بقیهٔ بخش‌ها به نمایش درآمده است. یا در جای دیگر، حرکات بسیار تند و هیجان انگیز سینه زنان که عده‌ای از آنان می‌نشینند و عده‌ای دیگر ایستاده بر سینه و سر می‌زنند، به عنوان اوج و انتهای مراسم عزاداری نمایش داده شده است. در حالی‌که این کار معمولاً بلافاصله پس از ورود دسته‌های سینه زن به داخل حسینیه و بیش‌تر برای جلب توجه و تهییج برای تجمع بیش‌تر و پیوستن بقیهٔ حضار در حسینیه به دستهٔ سینه زنان و تشکیل دایره‌های بیش‌تر و بزرگ‌تر سینه زنان است. آوای سنج و دمام هم بر روی قایق‌های کنار رودخانهٔ دز و خانه‌های ساحلی آمده است - باز به صورت اینترکات -.

اما خود سینه زنی با نوحه‌های مداحان که بخش اعظم فیلم را تشکیل می‌دهد و بر کل اثر سایه می‌اندازد، تلاش دارد تصویری جامع از حرکت، ریتم، نوا و هماهنگی را بنمایاند. تصویری آرمانی از حرکت دسته جمعی مردم، مداحی‌ها با صدای مداحان گوناگون به دو یا سه شکل اجرا، ارائه می‌شود و تنوع این عزاداری‌ها به زیبایی



اربعین

تصویر می‌شود.

تقوایی در این نحوهٔ ارائه اثر چندهدف را دنبال کرده است:

الف)زیبایی حرکات و آواها که با صدای ضرب وسیع و پر طنین کوبیدن دست بر سینه‌ها زیبایی صوتی خاصی پیدا کرده است. آئین‌های مردمی به خودی خود زیبا هستند و جلوه‌هایی از فرهنگ مردم را می‌نمایانند. نوحه‌های گوناگون که مداحان می‌خوانند و صدای گرم و دل‌نشین آنان - چنانکه پیداست **تقوایی** بهترین مداحان را برای فیلم برگزیده - به تنهایی منابع ارزشمند موسیقی این سرزمین‌اند.

ب) کار **تقوایی** با فرم بدن‌های سینه زنان که در هم می‌روند و حرکات مختلف دست و بدن و سر آنان که به کمک دوربین ثابت و متحرک جلوه‌های گوناگونی از حرکات موزون این سینه زنان را به تصویر می‌کشد - و می‌دانیم که **تقوایی** عکاس چیره دستی هم هست - انتزاعی ترین بیان تصویری از حرکت هماهنگ مردم را زمانی که در آن واحد آنها را گرد هم آورد، به دست می‌دهد. ارزش بی مانندی که بی هیچ کلامی معنای دیگری از حرکت عاشورا را جلوه‌گر می‌سازد.

ج) درون برش‌های **تقوایی** از باددادن گندم در مزارع و شهر تعطیل شدهٔ دزفول در صحنه‌های عزاداری که دنبالهٔ همان تدوین خاص **تقوایی** است، معنای دیگری به این عزاداری می‌بخشد. همهٔ فعالیت‌ها در شهر تعطیل است، ولی تهیهٔ نان و رزق و روزی مردم تعطیل بردار نیست، و شاید بدین سان نان به توسط این حرکت جمعی تقدیس می‌شود. اما معنای دیگری را شاید بتوان بر این ترکیب عزاداری و نماهای شهر/روستا مترتب دانست، و آن این‌که صحنه‌های شهر و روستا همگی در نور روز فیلم‌برداری شده، اما زمان عادی فیلم (عزاداری به مناسبت اربعین) شب است. آن درون برش‌ها ترکیبی از شب و روز را آورده که نمی‌تواند اتفاقی باشد. این از نظر نگارنده، نوعی تأکید بر بی زمانی است، و به عبارت بهتر تأکید بر همه زمان. عزای حسین روز و شب، امروز و دیروز ندارد. هر روز است. هر زمین کربلاست و هر روز عاشوراست.

■ پیش ۱۳۷۶:

تقوایی "**پیش**" را در شرایطی ساخت که بیش‌تر از دو دهه فیلم مستندی نساخته بود و به طور کامل خود را وقف سینمای داستانی کرده بود و چند سالی هم می‌شد که اصلاً فیلمی نساخته بود. با این همه **پیش** از نظر حرفه‌ای یکی از خوش ساخت ترین مستندهای این سال‌هاست و از نظر بیان سینمایی خالص، یکی از موفق‌ترین آثار **تقوایی**است. تمام جلوه‌های تکنیکی از نظر عکاسی، تدوین خلاقه، به‌کارگیری عامل صدا به عنوان یک عامل اصلی بیانی، و نیز حرفه‌ای گری و دقت بالای **تقوایی** این فیلم را به یکی از آثار کلاسیک سینمای مستند ایران بدل می‌سازد.

پیش ساختار ساده تری نسبت به فیلم هایی مثل **اربعین** و **بادجن** دارد، اما به همان اندازه جا افتاده تر و اصیل تر است. درست مانند استادی که بر اثر پختگی، فرم‌های ساده تری برای بیان فراهم می‌آورد. مثلاً **تقوایی** برخلاف **اربعین** که تداوم مراحل مختلف عزاداری را به نفع تصاویر ذهنی خود تغییر می‌دهد، در **پیش** حتی چنین تغییر و دخل و تصرفی را هم انجام نمی‌دهد ولی از نظر پرداختن به عمق مطلب موفق‌تر از آن فیلم است. او در عین تعقیب روند کار ساختن انواع کالاهای حصیری **پیش** موفق می‌شود و تصویری جامع از خود این صنعت دستی، نقش آن در زندگی روزمرهٔ مردم، جایگاه و مناسبات میان مردان و زنان، اقلیم گرم و خشک جنوب، جاذبه‌های این اقلیم و یگانه بودن هنرهای دستی مردمان آن خطه، عرضه دارد.

نکته‌ای که در این فیلم وجود دارد آن است که فیلم برای مجموعهٔ **کودکان سرزمین ایران** ساخته شده، ولی اصلاً خبری از حضور کودکان یا نوجوانان در آن نیست. یک بار دیگر روحیهٔ چالشگرانهٔ **تقوایی** در این‌جا بروز کرده و او از امکان حضور خود در سینمای مستند بهره جسته تا فیلم خود را بسازد. در فیلم البته اشاره‌هایی هست به کودکان، آن هم خیلی در حاشیه، کودک در گهواره و دخترکان در کنار مادران خود در هنگام کار یا استراحت. فقط همین، دیگر از دخترکان خبری نیست، جز در یک جا که اشاره‌ای است عجیب به بلوغ، دختر نوجوانی با چهرهٔ باز به درون کپر می‌رود، قبل از آن صحبت‌ها از عروسی و مشکلات خانواده و ازدواج و... بوده میان زنانی که در حلقه شان کار می‌کرد. دخترک وقتی از کپر بیرون می‌آید، برقع سیاهی بر چهره دارد و بی حرکت می‌ایستد و در نمای متوسط به دوربین نگاه می‌کند. تصویری تکان دهنده از تغییری ناگهانی و بلوغی تحمیلی.

پیش و تمام کالاهای ساخته شده از لیف خرما، حلقهٔ رابط و اتصال تمام صحنه‌های فیلم است. چه در هنگام کار، چه هنگام صحبت‌های زمان استراحت، چه هنگام طی طریق در جاده‌ها و چه هنگام بیتوته کردن برکنار برکه یا رودخانه و ...الخ. به این ترتیب تصاویر تکفام (منوکروم) آغاز فیلم از برگ‌های درخت خرما که مردان دارند قطعشان می‌کنند، معنایی نمادین پیدا می‌کنند. چون هر چیز دیگر پس از آن در طی فیلم، با همان تصاویر ارتباط می‌یابد: لیف خرما. ولی فیلم تنها بیان‌گر نقش الیاف خرما در زندگی مردمان جنوب نیست،بلکه در پی آن است که در پرتوی آن، تصویر جامعی از فرهنگ، اقلیم و مناسبات مردمان جنوبی را تصویر کند. به این ترتیب نه تنها آن نمای بسیار بلند از یک چهارراه روستایی در وسط بیابان که زنان‌برقع پوش که‌با لباس‌های تیرهٔ خود همچون گله‌های سیاهی دیده می‌شوند و تصویری از تحمل ناپذیری زندگی در آفتاب سوزان جنوب را عرضه می‌کند، نه تنها فضاهای جادویی ایجاد شده بر اثر جریان آب بر تخته سنگ‌های کنار رودخانه، جاذبه‌های زیبا شناختی آن سامان را به دست می‌دهد، بلکه دیگر مناسبات و تقسیم کار میان

تاکسی متر

زن و مرد از قبل نمایش مردان همراه زنان که کالاهای حصیری خود را با خود به این سو و آن سو حمل می‌کنند و هم‌چون یساولان قلاع کهن به نظر می‌رسند، به تصویر کشیده می‌شود.

چیزی که در این فیلم بسیار چهره می‌کند، ارتباط زنان با یک‌دیگر است و ارتباط مردان با آنها. بخش اعظم کار تولید کالاهای دست‌باف حصیری توسط زن‌ها انجام می‌گیرد. زنان میان خود در حلقه‌های بستهٔ خود مشغولند، چه در هنگام کار و چه در هنگام استراحت، به ویژه تصاویر زنان هنگام استراحت با آن بادبزن‌هایی که در هوا حرکت می‌دهند و همچون پروانه‌های بزرگ جنگل‌های استوایی دیده می‌شوند، تصاویر منحصر به‌فردی به شمار می‌آیند. این جامعهٔ بستهٔ زنان، آن برقع ها، و حضور مردان که آزادانه در هر بلندی، در هر پیچ جاده و در هر جا، چماق به دست سبز می‌شوند. زنان را هم‌چون اسیرانی به تصویر می‌کشد. گویی دیواری ستبر میان این دو جنس وجود دارد. با آن لباس‌های تیرهٔ زنان و برقع ها که قیافه زن‌ها را هم‌چون صورتکی عرضه می‌دارد و تضاد عجیبی با آن رنگ‌های اغلب زندهٔ محیط ایجاد می‌کند، و از منظر دیگری با آن تصاویر رازگونه بر دل تخته سنگ های کنار رودخانه هم‌آهنگی دارد. زنان هم‌چون دژهایی از اسرار کهن به نظر می‌رسند. و اگر نباشد آن تصویر کنار رودخانه از دختر جوانی که برقع خود را برمی دارد و به پیرمرد نگهبان می‌خندد و سبب خندهٔ پیرمرد و دیگر زن‌ها می‌شود، باور می‌کنیم که این موجودات واقعاً اسیر هستند و از تمام حقوق انسانی محروم.

در این میان دو وجه دیگر از وجوه برجستهٔ فیلم است که نباید از کنار آنها به سادگی گذشت.

اول - جنبهٔ زیبایی شناختی پیش‌هاست که به مدد فیلمبرداری زیبا و تدوین خلاقانهٔ صدا و تصویر به نمایش در آمده است. صدای خش و خش دست‌های چغر زن‌ها هنگام پیچیدن لیف‌های رنگ آمیزی شده در زمانی که کار به پایان خود نزدیک می‌شود با تصاویر ثابت و خیلی نزدیک از بافت حصیرهای رنگی، قطع می‌شود. این تصاویر درون برشی هم‌راه است با صدای هم‌همهٔ زن‌ها موقع استراحت. در آن‌ها، نحوهٔ کنار هم گذاری رنگ ها و شناخت بی مانند این هنرمندان بومی در بافت کالاهای حصیری از رنگ، به خوبی جلوه گر می‌شود. این تصاویر در منظر دیگری اهمیت ویژه‌ای می‌یابند که در زیر بیش‌تر توضیح می‌دهم.

دوم - این فیلم از نظر توجه به عامل نورپردازی و رنگ، از بقیهٔ مستندهای **تقوایی** متمایز است. در فیلم صحنه‌های کار و استراحت زن‌های حصیرباف را اغلب در سایه سار درخت‌ها، پوست زن‌ها، لباس‌های تیره یا کپرها می‌بینیم. نور پردازی مایه تاریک با در نظر گرفتن رنگ تیرهٔ آنان، برقع‌های تیره‌شان سبب شده که رنگ غالب هم‌واره سیاه باشد. اما جاهایی که نور صحنه تأکید بر روشنی و لطافت دارد، عمدتاً دو مکان است. یکی نماهای بالنسبه زیاد زن‌ها کنار آب و هنگام شستن انواع وسایل حصیری و دیگری نماهای بسته از بافت حصیرهای رنگی است. نورپردازی تقریباً بدون سایه و نرم و یا گاه به روش ضد نور ملایمی است، که سبب می‌شود زیبایی‌های محیط طبیعی و منحصر به فرد جنوب و از همه مهم‌تر زیبایی‌های کالاهای حصیری و رنگ آمیزی منحر بفرد آنها خود را جلوه گر سازند. این نورهای نرم و این بازی رنگ‌ها به شدت با آن نورها و رنگ‌های تیره و سیاه در تضاد است. برای من بیننده این دریافت از نور و رنگ تأویلی دیگر دارد، و آن این‌که زن جنوبی تمام دل و دنیا و تمام آرزوهای خود را از زندگی، در این پیش‌ها وارد می‌کند، و به این ترتیب لایه دیگری از زندگی آن مردم، کشف و شناخته می‌گردد.