هنرمند و جامعه

مروری بر آثار ناصر تقوایی

□ داودمسلمی

در کنار **باشو غریبهٔ کوچک** (بیضایی) و **گوزنها** (کیمیایی)، **گاو** (مهرجویی)، **آرامش در حضور دیگران** محبوب‌ترین اثر انتخابی منتقدان و نویسندگان سینمایی نسل پس از انقلاب است که به رغم عدم امکان نمایش عمومی و صرفاً با اتکا به نسخه‌های محدود تکثیرشده ویدئویی امکانی چنین رفیع (فیلم برتر تاریخ سینمای ایران) یافته است. بازتابی چنین مقتدرانه و حیرت‌انگیز تأکیدی است بر نقش بسیار مؤثر تفکّر و ذهنیّت خلاق و پویای آقای ناصر تقوایی به عنوان کارگردان در عرصهٔ سینمای ایران. بررسی نقش کارکرد **آرامش** به عنوان برترین فیلم تاریخ سینمای ایران و ناصر تقوایی... به عنوان یکی از برجسته‌ترین کارگردانان این سینما، هدف و موضوع این نوشته نیست. اشاره به این نقش صرفاً به منزلهٔ تعیین جایگاه این فیلمساز گرانقدر، و از این مجرا، ورود به حیطه سینمای تقوایی و نگاهی سریع به آثار ارزشمند وی است.

○ در نگاه از منظری آرمانگرایانه، محدوده و چارچوب سینمای آقای تقوایی، نمونهٔ مثال‌زدنی از سینمایی مطلوب در ارتباط با تودهٔ تماشاگر، و نیز سرشار از وجوهی کارکردگرایانه در ارتباط با روشنفکران و اهل تفکر و قلم و کتاب است.

نقطهٔ اوج دستیابی سینمای تقوایی به حدّ مطلوب در دو اثر **دایی جان ناپلئون** و **ناخدا خورشید** به وضوح متجلّی است.

این امر طبعاً حاصل بینش و نگاه سینمایی و رویه و روشی مطلقاً حرفه‌ای در برخورد با «رسانه» (مدیوم) از سوی فیلمساز است. وجوه مذکور، در عین حال مبیّن یک لایه اساسی و بسیار مهم در شخصیت فیلمساز است که به‌سادگی و روشنی از ورای آثار خلق‌شدهٔ قابل رؤیت، بازیافت و بازشناسی است: آگاهی این جنبه از شخصیت تقوایی را صرفاً نه به عنوان یک شاخص، بلکه باید به منزلهٔ نقطه عزیمتی جهت راه‌یابی به ـ و نیز، دریافت ـ محدوده و ظرفیّت ذهنی، حدّ سواد و دانش، میزان التزام ذهنی و هم کارکرد عملی تعهّد هنرمند نسبت به ذات هنر و وسیلهٔ بیانی مورد استفاده در وهلهٔ اول، و در مرتبهٔ بعدی، چگونگی پایبندی هنرمند به ایده‌آلها و آرمانهای متعالی و متجلّی ساختن آن در آثارش (به نحوی که نسبت هنرمند به جامعه بشری ـ و به‌ویژه خاستگاه و زیستگاهش ـ را در پهنه‌ای شفّاف به عیان بتوان دید) قلمداد کرد.

آگاهی ـ و نه فقط تسلّط بر ابزار بیانی و احاطه و دانش نسبت به رسانه ـ صفت برجستهٔ متمایزکنندهٔ ناصر تقوایی از دیگر فیلمسازان آگاه و باشعور سینمای ایران است.

تأکید و اصرار بر برخورداری بینش و روش تقوایی از عنصر آگاهی فقط بر مبنای ارزش‌گذاریِ صِرف به شخصیت یک هنرمند آگاه و فیلمساز خوب نیست، بلکه کوششی است در جهت شناخت و روشن ساختن دامنهٔ تأثیرات آگاهی بر آثار خلق‌شده توسط یک روشنفکر آگاه، و نیز نقش و تأثیر این آثار بر زمینهٔ تفکّر اجتماعی جامعه.

هدف نهاییِ نوشتهٔ حاضر تبیین نقش فیلمساز در قبال مردم، و تأثیرات و تأثّرات متقابل هنرمند و جامعه است.

□□□

نیمهٔ دوم دهه چهل سالهای حرکت جهشیِ سینمای ایران و آغاز مسیری است که در طی سالهای نیمهٔ اول دههٔ پنجاه به ثمر می‌رسد. در طیّ یک دهه سینمای ایران به سوی شکل‌گیریِ یک هویت ملی گام برمی‌دارد. کم و بیش در طیّ همین سالیان است که برترین آثار خلق‌شده در محدودهٔ سینمایی باهویّت ایرانی پدید می‌آید.

تأکید بر این زمینهٔ ده‌ساله، به‌واقع اشاره به بستری است که سینمای پدیدآمده در پس انقلاب از آن تغذیه کرده است. پدیدآورندگان آثار کم و بیش قابل اعتنای سینمای موسوم به نوین این سالها جز یکی دو تن، همگی به نوعی از شاگردی خالقین سینمای موسوم به «موج نو»ی دههٔ پنجاه می‌آیند. ناصر تقوایی یکی از پرچمداران سینمای باهویّت ایرانی است که گذشته از دستیاری ابراهیم گلستان در **خشت و آینه**، کار عملی خود را در سینما از امکان پدید آمده توسط تنی چند از روشنفکران (ازجمله رهنما، غفاری) در تلویزیون می‌آغازد.

سینمای مستند به عنوان محملی جهت ابراز عقاید سیاسی و اجتماعی فیلمسازان روشنفکر مناسب‌ترین بستر فعالیت در این زمینه است. از همین روست که تقوایی با بهره‌گیری از این بستر مناسب در سالهای نیمهٔ دوم دهه چهل سیزده اثر مستند خود را خلق می‌کند که قسمت اعظم آنها در آرشیو تلویزیون باقی می‌مانند و با ممنوعیت نمایش مواجه می‌شوند. عدم نمایش فیلمها و جلوگیری از امکان دیده شدن البته فقط به نظام سانسور بازنمی‌گردد.

با توجه به مجموعه نوشته‌ها در باب آثار مذکور بر این باورم که این فیلمهای کوتاه گزارش و مستند آثاری خامدستانه و فاقد هرگونه جوهره خلاق و نمایش هستند و جز به کار محک زدن ارزشهای جامعه‌شناختی آنها، به درد هیچ کاری نمی‌خورند. فارغ از ارزشهای جامعه‌شناختیِ آثار فوق اما، چند اثر مطلقاً متفاوت این مجموعه (**نخل، بادجن، اربعین و مشهد قالی**) که در عین حال به دفعات امکان نمایش عمومی یافته‌اند، در ردیف بهترین آثار خلق‌شده در سینمای ایران بوده و کماکان تأثیرات خود را بر نسلهای بعدی برجای می‌گذارند.

□□□

اربعین و **مشهد قالی** با نگاهی به شیوه اجرایی و شکل نمایش یک آیین مذهبی (در اربعین)، و نیز یکی از مناسک دیرپای اعتقادی (قالی‌شوران) و به قصد ثبت و ضبط آنها فراهم آمده‌اند.

نخل و **بادجن** اما در قالبی متفاوت، منظری فراتر از سینمایی قوم‌نگارانه را در افق دید قرار می‌دهند. در این بین **نخل** علاوه بر این که به‌واسطهٔ اتّخاذ لحنی گزارشگرانه در ساختمان اثر (و هم متن گفتار آن) در اندازهٔ یک اثر مستند گزارشی ظاهر می‌شود، نگاه خود را معطوف به ارایهٔ تصویر انسان در پهنهٔ طبیعت و تلاش شاق وی جهت ارتزاق و معیشت می‌نماید. فیلم بر بستر چنین مایه‌ای به گسترش ابعاد کارکردی خود دست می‌زند و تبدیل به بیانیه‌ای در باب استثمار انسان و خودانگیختگی و آگاهی و پایداری غریزی وی در تبادل شرایط دهشتناک اجتماعی و زندگی در نظامی که بر پایهٔ بهره‌کشی از انسان بنا نهاده شده، می‌شود.

فصل مشترک چهار اثر یادشده استقرار انسان در نقطهٔ مرکزی دایره‌ای است که طبیعت و جامعه محاط بر او، سرنوشت و چگونگی زیست‌اش را تعیین می‌کنند. تقدیری ازلی که به نظر ابدی می‌رسد. شاخص‌ترین وجه این آثار جدا از درونمایه‌ای مشترک، کوشش فیلمساز در ابداع و دستیابی به انگاره‌هایی بصری است که آنها را از دیگر فیلمهای مستند نظیرش متمایز می‌سازد. به عبارت دیگر، ساختار نمایشیِ فیلمهای مزبور متّکی بر پدید آوردن ضرباهنگ و وزن موزون در ارتباط با ـ نه تنها درونمایه، که ـ محتوای آنهاست. این امر به‌واسطهٔ دقّتی کم‌نظیر در درآوردن پالوده و وزین شکل بصری قاب هر نما از طریق توجه به محل استقرار دوربین و اندازه نمای به قاعده و درست، مدت زمان مکث و تأمّل در این بر واقعهٔ نمایشیِ پدید آمده در منظر نگاه دوربین (که، خود به پدید آمدن نظمی درونی و وزنی هماهنگ در توالی نماها منجر می‌شود)، و نیز توجه لازم به نحوهٔ قطع هر نما به نمای بعدی و درنتیجه

ایجاد یک هماهنگی شکیل در برش، و از این همه سربرآوردن یک نظم متین در تدوین حاصل می‌شود.
این همه طبعاً نشأت‌گرفته از درایت فنّی و نگاه و تفکّر به سینمای فیلمساز، و حاصل کاروزری ذهنی است که می‌کوشد همهٔ تمنّیات اجتماعی و سیاسی خود را به واسطهٔ مدیوم و از طریق صرفاً زبان خاص آن منتقل سازد. استعانت فیلمساز از زمینه و زبان یک قالب هنری دیگر (ادبیات) که به شکل متن گفتار سه فیلم از این مجموعه درآمده، هرچند به قوّت و تأثیرگذاری آثار افزوده اما، هیچگاه از محدوده کاملاً جاگرفته در ساختمان هر یک از فیلمها فراتر نرفته و به عنوان قالبی مستقل عمل‌نکرده است. پس بنابراین با توجه به توان و ابعاد بصری این آثار و نتایج و تأثیرات حاصل از آن در شکل پرداخت و روند فیلمسازی فیلمسازان همزمان و متأخر با تقوایی، به‌روشنی این نکتهٔ بدیهی حاصل می‌شود که تقوایی پایه‌گذار سینمای منزّه و قابل‌اعتنای مستقل ایران است. وی به یمن همین چند اثر معدود، پایه‌گذار قالب و زبان سینمای مستندی است که صرفاً به ثبت مستندات و مشاهدات نمی‌پردازد بلکه از ورای آن موقعیت و وضعیت انسانی را مورد مداقه قرار می‌دهد. و در این مسیر البته که فیلمساز برخلاف یک نظریّه رسمی و تحمیلی از سوی محافل و البته به نگاه‌های مسلّط ضدمردمی موضعی بی‌طرف، خنثی و منفعل ندارد. در نگاهی دوباره به این چند اثر درخشان تقوایی، ابداعات فنّی و ساختار قوام‌یافته و پرورده آنها بسیار نظرگیر جلوه می‌کند.
اهمیت مردمشناختی و قوم‌نگارانهٔ **اربعین** و **مشهد قالی** به کنار، اتّخاذ لحنی روایی که مفهوم و جوهرهٔ حماسی وقایع در حال وقوع در منظر دید دوربین را مؤکّد می‌سازد، و به‌کارگیری زبانی مفخّم برای بازگویی و جلوه‌گر ساختن و عیان نمودن راز و رمز واقعهٔ در جریان، از طریق حفظ و کنترل مدت زمان نظاره یک حرکت، یک عمل و یک رخداد، و تعیین حدّ و اندازه و درجه و زاویهٔ نگاهی که می‌بایست به گسترهٔ تعیین‌شده انداخت، نقطهٔ عزیمت قرار فیلمساز با تماشاگر برای میزان دخیل شدن وی در جریان واقعیتی است که به یُمن حضور کارگردان در پشت دوربین و اراده و قدرت او در نمایشگر ساختن برشی از واقعیت و درنتیجه بازآفرینی هنرمندانهٔ آن حاصل می‌شود. به این ترتیب حرکت، عمل و رخدادی که در واقعیت خام عمل عزاداری مردم در دو واقعه سوگواری «قالی شوران» (در «**مشهد قالی**») و «سینه‌زنی» (در «**اربعین**») متجلّی است، در بازآفرینی هنرمندانهٔ آن توسط فیلمساز، بدل به فرم و قرینه‌سازی شکل‌پردازانه‌ای می‌شود که به‌شدت چشم‌نواز، موزون، شکیل، واجد معنا، پرشور و دارای ارزش است.
دریافت درست و مستقیم و بی‌واسطهٔ تقوایی از زمینهٔ محیطی و موقعیت جغرافیایی، و ارتباط آن با وضعیت معیشتی پاره‌ای از مردمان که در جنوب به کار زراعت و پرورش نخل مشغولند، زمینهٔ اصلی مستند **نخل** است. در این اثر نیز، موضع فعال فیلمساز و ذهنیتی گره‌خورده با موقعیت انسان، مسیر فیلم را از ارایهٔ تصویری و گزارش صرف چگونگی حصول یک محصول، به جریان مردم‌شناسانه سوق می‌دهد. در این مسیر آنچه که جلب توجه می‌نماید، قدرت اعجاب‌انگیز تصاویر فیلم در پرداخت ساده و روان و سیّال مضمون آن است.
بی‌تردید **بادجن** شاخص‌ترین اثر مستند (و کوتاه) تقوایی و یکی از درخشان‌ترین آثار خلق‌شده در قالب سینمای مستند ایران است. قدرت شگفت‌آور فیلم از ترکیب جریان زنده و مستقیم یک مراسم آیینی پر رمز و راز و نفس‌گیر با متن گفتاری غنی و سرشار از جادوی کلمات و واژه‌ها ـ در بازخوانی گرم و پرشور از شاملو ـ پدیده آمده است.
فیلم به‌رغم شهرتش بابت ارایه تصاویری زنده و کم‌نظیر از برگزاری مراسم زار، اما تأثیرگذاری بلافاصله‌اش را از طریق بازنمایی یک انهدام به واسطهٔ نحوهٔ نگاه فیلمساز به نقش اشیاء و معماری کسب می‌کند.
در سینمای تقوایی (و بویژه در اثر مورد بحث) نقش اشیاء و پسزمینهٔ معماری کارکردی ممتاز در ارایه محتوای آثار و ایجاد فضای مورد نظر فیلمساز دارد. آنچه که این نحوهٔ نگاه و تمایز را جلوه‌گر می‌سازد، تمایل و توجه تقوایی به جنبه‌های هستی‌شناسانهٔ اشیاء و معماری و اصالت دادن به جنبه و نقش این دو عنصر در زندگی بشر و بازتابشان در شکل و چگونگی و نحوهٔ حیات انسان است. این نقطه دید طبعاً و بلافاصله در ارجاع به منظر نگاه و تفکر ایدئولوژیک فیلمساز مبیّن جهت‌گیری مسئولانه و هنرمندانهٔ تقوایی است. این گونه است که فیلم در طی صحنه‌های اولیه تا پیش از آغاز مراسم زار، از طریق ارایهٔ تصاویر درها و پنجره‌ها و قفلها و کلونها و به یُمن بازنمایی

قدرتمندانهٔ پسزمینهٔ معماری و مکث بر عنصر مکان (گورستان و کوزه‌ها) به عنوان یک رکن اصلی صحنه‌پردازی (میزانسن)ی درونی فیلم، به خلق فضایی خفقان‌آور و آکنده از حسّ تباهی می‌رسد.
تباهی‌یی برآمده از شرایط محیطی، وضعیت اقلیمی، ناپایداری مادی و زوال ارزش اقتصادیِ جامعه‌یی اسیر نابرابریهای اجتماعی و فرهنگی که به‌طور مطلق در چنبره مناسبات استثمارگرانه‌ای نظامی چپاولگر همهٔ هستی مادی و دارایی‌های معنوی‌اش به غارت می‌رود. از مجرای صحنه‌پردازی‌یی این گونه است که در عین حال **بادجن** یک آیین، تفکر و ایدئولوژی غیرزمینی را زمینی، قابل درک و ملموس می‌سازد.
شکل و بعد دادن به منطق رفتاری‌یی غیرمادی و تجسّم بخشیدن به آن **بادجن** را از حد و اندازه‌های رایج و در دسترس سینمای مستند فراتر برده است.
مفهوم انهدام در اثر هیچ سینماگر ایرانی دیگری این‌چنین صریح و شفّاف امکان خلق و عرضه نیافته است.
بادجن یک اثر کلیدی در مجموعه آثار تقوایی است.

□□□

تقوایی اگر در **بادجن** موفق می‌شود معنایی غیرزمینی را که در بطن یک آیین مذهبی جاری است به عنصری زمینی تبدیل کند، بازژدودن نشانه‌ها و تمثیلهای فرازمینی اثر درخشان مرحوم غلامحسین ساعدی: «واهمه‌های بی‌نام و نشان» و مؤکّد ساختن مفهوم اضمحلال، می‌کوشد ناهنجاری‌های اجتماعی و هویّت مخدوش‌شدهٔ جامعهٔ ایرانی را در قالب یک اثر افشاگر که نسبتی صریح با مفهوم سیاسی دارد، ابراز کند.

□□□

آرامش در حضور دیگران نقطهٔ عزیمت چنین دیدگاهی در قالب سینماست.
فیلم به‌رغم این که در زمینهٔ نگرش و نسبت ایدئولوژیک‌اش وامدار دو نظام فکری منعکس در دو اثر ماندگار سینما (: **خشت و آینه**) و ادبیات (: «واهمه‌های بی‌نام و نشان») این سرزمین و خالقین یکّهٔ آنهاست اما، از حیث ساختار و تجلّی مبانی زیبایی‌شناختی مبتنی بر انگاره‌های بصری‌اش قائم به ذات و مستقل است.
چه، با وجود رجوع به متن ساعدی و اقتباس از آن، زبان مورد استفاده و استناد فیلم (در قالب فیلمنامه) در چارچوب وجوهی کاملاً متمایز از لحن و زبان ادبیات (مستقر در اثر ساعدی)، قالب ساختمان و شکل زبان اثری خلق‌شده برای سینما را به خود می‌گیرد و راه را برای مصور ساختن و پدیداری اثری متّکی به شکل‌پردازی و زبان تصویری و درنهایت مدیومی جدید هموار می‌سازد. در قالب پدیدآمدهٔ جدید: سینما ـ هم اما فیلمساز با پرهیزی آگاهانه، آشکارا با پی‌ریزی و خلق زبانی ویژه، جدا ایستادگی دستگاه و نظام فکری و مبانی کارکردی ساختمان بصری اثرش را از اثری که بشدّت از آن متأثر است: **خشت و آینه** ـ به‌صراحت اعلام، و آن را به رخ می‌کشد. و به این ترتیب، تقوایی با **آرامش...** به عنوان یک فیلمساز هوشمند و مستقل، اعتبار و هویتی یگانه برای خود کسب می‌کند.
آرامش... جدا از همهٔ ارزشهای منحصربه‌فرد بصری و حساسیتهای زیبایی‌شناختی اثر و ارزش سینمایی‌اش آغازگر شاخص جریان سینمایی‌ست که با عنوان «سیاسی» از نمونه‌های سینمای موسوم به «اجتماعی» قابل

تمیز و بازشناسی است. پیگیری بروز و تجلی این مفهوم در سینمای منتسب به موج نو، تماشاگر را به دیدن دوبارهٔ اثر دیگر تقوایی: **رهایی** ـ ترغیب می‌کند.

دو اثر مهرجویی: **پستچی و دایره مینا** ـ و آثار یگانهٔ بیضایی (**رگبار**)، کیمیایی (**گوزنها**)، امیر نادری (**ساز دهنی**)، کیمیاوی (**سیندرلا**)، اصلانی (**چنین کنند حکایت و کودک و استثمار**)، شیردل (**اون شب که بارون اومد و سه‌گانه قلعه، ندامتگاه، تهران پایتخت ایران است**) و... از آثار مثال‌زدنی این دورهٔ هستند. تداوم این جریان در سینمای این سالها، جدا از انعکاس‌اش در دو اثر تقوایی: **ناخدا خورشید و ای ایران** ـ در آثار مخملباف (**بایکوت، بیلام، سینما**)، اعلامی (**نقطه ضعف**)، بیضایی (**مرگ یزدگرد**)، مهرجویی (**مدرسه‌یی که می‌رفتیم**)، محمدعلی سجّادی (**گنج**)، کیارستمی (**همسرایان**)، رسول ملاقلی‌پور (**پناهنده**) و... نیز انبوه فیلمهای منتسب به جریان فکری و ایدئولوژیک غالب دو دههٔ اخیر قابل ردیابی و کنکاش است. با این همه و کماکان، **آرامش**... به دلیل برخورداری از ویژگیها و خصوصیاتی منحصربه‌فرد، جایگاه خود را به عنوان بهترین نمونه ساخته‌شده در این زمینه، همچنان حفظ کرده است. اصلی‌ترین ویژگی **آرامش**... در ترسیم و خلق چهرهٔ انسان و جامعهٔ معاصر ایرانی است.

در عین حال، قالب اتخاذشده برای بیان چنین معنای گسترده‌یی، در یک خودانگیختگی آگاهانه و عامدانه «روشنفکرانه» است.

خصیصهٔ اخیر حتی‌غالب‌ترین وجه فیلم و بارزترین زمینه‌ای است که ساختار

اثر با اتّکا به آن ریخت خود را یافته و منظر هستی زیبایی‌شناختی آن شکل گرفته است: لحن روایی که در پرداخت قالبی یافته که آن را متأثر از سینمای مستند نشان می‌دهد.

زبان و لحن و قالب ساختمان و کالبد استتیک و اساس صورت‌بندی ساختار به تمامی روشنفکرانهٔ **آرامش**... آن را به یک پدیدهٔ استثنایی در تاریخ سینمای ایران مبدل ساخته است. تقوایی با درک شرایط محیطی و اهمیت مقطع زمانی (۱۳۵۰)، و با در نظر گرفتن شدت گرفتن تب و تابهای سیاسی و بروز حساسیتهای اجتماعی و بالا گرفتن مباحث و واکنشهای تند و پررنگ در قبال تنگناهای اجتماعی و فقدان زمینهٔ آزادی، صریح‌ترین اثر خود: **رهایی** ـ را می‌سازد.

فیلم به دلیل مایه، و هم زمینهٔ گرم و موجز و روان اجرا، و ضرباهنگی کنترل‌شده، و بهره‌گیری از نشانه‌ها و عناصر موجود در حیات اجتماعی مکان رخداد، و جریان داستان فیلم، و درهم‌آمیزی جذّاب و شیرین این نشانه‌ها و زمینه‌ها به شاخص‌ترین فیلم موسوم به سینمای کانونی تبدیل شده است. درونمایهٔ مرکزی **رهایی** اصلی‌ترین انگیزه و عامل حرکت فیلم به سوی پی‌ریزی ساختمانی است که دو معنای اسارت و رهایی قالبی تصویری بیابند. ابزار و عناصر و اشیاء به‌کاررفته در اثر (تور و کیسه نایلون و پاکتها و تُنگ و...)، و موجودیت اولیهٔ عناصر محیطی و مکانی (خانه، کپر، صندوقخانه، دریا، ساحل و...) همه در خدمت پرداخت تصویری و صحنه‌پردازی فیلم جهت معادل‌سازی تصویری دو معنای مستتر و جاری در اثر است. به این ترتیب فیلم موجودیت و هویت خود را نه صرفاً از طریق معنای اثر، و نیز انگاره‌های خارج از دنیای درون فیلم کسب می‌کند و، نه اجازه می‌دهد معنای مجرّد و انتزاعی مورد اشاره، قالب مدیوم: سینما ـ را تحت تأثیر قرار دهد. بلکه با تمسّک به اصلی‌ترین وجه تمایز (و عامل بازشناخت آن) سینما (: میزانسن) پایه و اساس خود را بر صحنه‌پردازی استوار می‌سازد و قالب بیانی و مدیوم را فدای مضمون و محتوا نمی‌سازد. بنابراین، دلیل قوّت و دامنهٔ تأثیرگذاری رهایی در قالب بیانی (سینما) و زبان مفحّم (تصویر) و پروردگی محتوای آن است.

ساختار **رهایی** نمونه‌یی مثال‌زدنی از هماهنگی و یگانگی شکل و محتوا در یک اثر هنری است.

□□□

موفقیت **قیصر** و تأثیر آن بر قالب مضامین آثار ساخته‌شده در پس آن، برآیند طبیعی و نتیجهٔ قهری ساخته شدن **صادق کرده** در چارچوب سینمای روز است. تبعیت از رفتار عمومی و پسند رایج و منطقهای حاکم بر مبانی فکری یک نظام تولید توانمند اقتصادی / فرهنگی و انگاره‌های زیبایی‌شناختی یک دوره، بازنمایی مضمون پیچیدهٔ معارضهٔ ساختار درونی غلیان عاطفه و دلبستگی انسانی با چارچوب خطکشی‌شدهٔ قانونمندیهای اجتماعی و اخلاقی حاکم ـ در نقطهٔ مرکزی تفکر فیلم را خدشه‌دار ساخته و مضمون و قالب انتقام را در کانون مرکزی دایرهٔ اثر قرار داده تا شعاعهای رنگین حادثه‌پردازی، تهییج و ترغیب ذهنی و عاطفی تماشاگر را هدف نهایی و اصلی خود قرار دهد. در عین حال، پرهیز عامدانهٔ فیلمساز از درغلتیدن در بازنمایی غلوآمیز و تحریک‌کنندهٔ نمودهای بصری جنسیت و خشونت مرز فاصلهٔ آن با آثار نظیر آن حول و حوش و سال و زمانه است. با این وجود، در صورت‌بندی نهایی، فیلم متعلّق به نظام ایدئولوژیک و دستگاه فکری غالب زمان ساخته، مروّج نیهیلیسم و اقدام فردی، و مبلّغ ناخواسته و به ناگزیر عدم تشکلهای سازمان‌یافتهٔ تعارض‌آمیز در قبال نهادهای متشکل، منسجم و نظم‌یافته‌یی هستند که با اقتدار سلطه دارند. **صادق کرده** نمونهٔ خوبی برای بررسی قالب ساختاری و تفکّر ایدئولوژیک این رده فیلمها است.

دستاورد تجربه‌یی نو و جسورانه در محدوده سینمایی با محدودیتها و ظرفیتهای موجود، واجد آن میزان از اهمیت است که نگران تأثیرگذاری بلافاصله و قابل ملاحظه و ملموس آن بر تودهٔ تماشاگر و مخاطب بالقوّه نبود.

□□□

نفرین براساس چنین نگرشی به نفس تجربه در سینما، اساس ساختار نمایشی خود را بر تجربهٔ کار در یک مکان واحد با شخصیتهایی محدود، روابطی عاری از وجوه متظاهرانهٔ بیرونی، نظم و سکونی مبتنی بر زدودن حشو و زواید محیطی، خلاصه کردن همهٔ کنشها و واکنشهای موجود در واقعیت و استیلیزه کردن آن برای خلق و بازآفرینی واقعیتی سینمایی بنا نهاد. ساختمان نمایشی فکرشده برای چنین زمینه‌ای اما تا در به ایجاد تعادل در ضرباهنگ و افت و خیز رخداد (آکسیون) نمایشی نمی‌شود. از همین رو ـ و به دلیل ـ قالب‌ریزی تجریدی مکان و عناصر نمایشهای محدود به آن (که حس حضوری گرم و واجد تشخّص را از آن سلب می‌کند)، و نیز محدود شدن روابط شخصیتها در چارچوبی مصنوع، فیلم عاری از حسّ فضا و کارکرد پیش‌برندهٔ آن در ساختار نمایشی می‌شود. با این همه وجوه غالب عناصر و مایه‌های تجربی اثر کماکان به آن تشخّص بخشیده که دامنهٔ تأثیرگذاری‌اش بر آثار متشخّص سالهای اخیر را توجیه می‌کند.

بررسی تطبیقی میزان تأثیرپذیری یک فیلمساز نمونهٔ این سالها: ابراهیم حاتمی‌کیا، مثلاً ـ از فضاسازی **نفرین** ـ و اصلاً از این قالب بیانی ـ [در **برج مینو** و **روبان قرمز** مثلاً] روشنگر این نکته است که سینمای متفاوت دو دههٔ اخیر با چه میزان از خودآگاهی از منابع موجود در عرصهٔ ادبیات، نمایش، تفکر سیاسی و اجتماعی و سینما بهره‌برداری می‌کند، بی آنکه به زمینه‌ها و منابع اصلی اشاره‌یی داشته باشد. و یا اصلاً این سرچشمه و منابعی را که به واسطه دریافت کرده، به‌روشنی و درستی بشناسد. بازشناسی تداوم تأثیرپذیری قالبهای نمایشی مختلف امروزین از زمینهٔ فضاسازی، شخصیت‌پردازی، تیپ‌سازی، زبان نمایشی، لحن بیانی و گرته‌برداری از ژستها، حالات، نحوه بیان، اداهای نمایشی، الگوهای بازیگری تثبیت‌شده و... حتی پوشش افراد و آرایش صحنه‌ها و کسان به کار رفته در اثر مطایبه‌آمیز و مفرّح **دایی‌جان ناپلئون** ـ به طرز شگفت‌انگیزی ما را متذکّر فقر نمایشی امروزمان می‌کند.

در اهمیت و ارزشهای انکارناپذیر **دایی‌جان**... همین بس که از اساس

معیارهای قالب‌ریزی‌شده در سنّت نمایشی کمدی موجود در سینما (و تئاتر و تلویزیون) آن سالیان را درهم می‌ریزد و مبدّع شیوه‌یی نوین در طنزنگاری و هجویه‌پردازی می‌شود.

اساس کار تقوایی در این اثر کمدی، پرداختن به مناسبات اجتماعی و رفتارهای برآمده از یک دوران گذار، به قصد طرح چگونگی سیر میرایی نظامی فئودالی و سربرآوردن نظامی جدید است. در اینجا هم اضمحلال به عنوان درونمایه‌یی مرکزی نقش کارکردی در بافت اثر دارد.

تقارن تاریخی اشاره‌های نه‌چندان گنگ و ناپیدای فیلمساز به میرایی نظام موجود و سربرآوردن نظمی نوین، با از هم پاشیدگی و اضمحلال رژیم پیشین، **دایی جان**... و تقوایی را در جایگاهی می‌نشاند که در خور هنر التزام و هنرمند ملتزم است.

هنر التزام به یمن دستاوردهای فنی جدید و از طریق نوار ویدئو خود را از آن سوی تاریخ به این سو می‌کشاند. هنرمند ملتزم اما در دایرهٔ بسته دگماتیسم حاکم بر بینش انقلابی اسیر می‌شود و از خلق بازمی‌ماند. و این در حالی است که آخرین اثر متعلق به پیش از انقلاب این سینماگر حرفه‌یی: **دایی جان**... ـ آزمونی جدی برای ارزیابی حدود قابلیتها و ارزشهای تقوایی در مقام یک کارگردان مطلقاً «حرفه‌ای» است. این امر در بدو انقلاب تکرار می‌شد، اگر وی این امکان را می‌یافت تا در شرایطی طبیعی **میرزا کوچک** خود را بسازد. این مسأله با دخالت مسئولین وقت تلویزیون طبعاً به وقوع نمی‌پیوندد. نتیجه آنکه، به‌رغم کوشش جمعی که در کنار سازنده غاصب سریال، بهروز افخمی، کوشیده بودند فیلمنامهٔ اولیهٔ میرزا کوچک‌خان را از عناصر ذهنی و چشم‌انداز فکری خالق اثر، تقوایی، بزدایند؛ اما، کماکان حس حضور مؤلفه‌ها و تعلّقات خاطر و بینش تقوایی را می‌توان از ورای نسخهٔ موجود اثر هم دریافت.

برخورد غیراخلاقی فوق، اما به یک نتیجه ارزشمند منتهی می‌شود: تقوایی در پاسخی تاریخی ـ که در بطن خود واجد اعتراض به نحوه و شکل برخورد نظام مسلّط است ـ بهترین اثر خود را می‌آفریند: **ناخدا خورشید**. و این لحظه‌ای است که کوشش می‌شود از تقوایی نقش یک هنرمند فیلمساز فاسد و مرده و فاقد کارآیی در اذهان و افکار عمومی ترسیم شود. **ناخدا خورشید** پاسخی است به این ستم تاریخی. ساخته شدن ناخدا خورشید اعلام زنده بودن هنرمند است در زمانه‌ای که اعلام مرگ هنرمند مایهٔ مباهات و شادمانی بسیاری است. از این رو، **ناخدا خورشید** به یک معنی اصلاً فیلم ضرورت است، ضرورت سیاسی و اجتماعی. لذا، فیلمی با این کارکرد، طبعاً و اصلاً از بیخ و بن واجد درونمایه‌ای اجتماعی است؛ اجتماعی در سطح یک برخورد سیاسی.

پس، بی دلیل نیست که دغدغهٔ فکری سالیان جوانی تقوایی، که در وقفه‌های کوتاهش مستتر است و از همان جا به زمینهٔ فیلمها نیز راه یافته، در ناخدا خورشید به‌صراحت و صیقل‌خورده بازتاب می‌یابد. فیلم اما، نه فقط به دلیل حضور این مایه و عناصر منتج از آن، بلکه، مضافاً به دلیل بنا شدن براساس و پایهٔ یک ساختمان فکرشده و به دست آمدن یک ساختار مطلقاً مبتنی بر زیبایی‌شناسی هنر و قوام‌یافتگی یک پرداخت سینمایی است که منزلت رفیع خود را به دست می‌آورد.

تشخّص چشمگیر و ساختار مطلقاً سینمایی این اثر، آن را در زمرهٔ بهترین آثار حرفه‌ای تولیدشده در دو دههٔ اخیر قرار داده است. یک اثر یکّه و یگانه، همچون شبنمی بر زلف خورشید.

صیقل‌خوردگی تفکّر تقوایی در **ناخدا خورشید** موجبی است تا اذعان داشته باشیم فیلمساز از ـ صرفاً ـ دیدن اشکال سادهٔ حوادث فراتر رفته و به کمالی دست یافته که در آن علاوه بر تلألو یک اثر زیبایی هنری و زبان آن، صراحت یک بیانیهٔ اجتماعی و تأثیر آن نمودی آشکار دارد. بنابراین، آشکار است که فیلم دوباره‌سازی تصویری مجموعهٔ قصه‌های کوتاه گذشته، و در عین حال، دور شدن از منطق حاکم بر آنهاست که از دیدن فقط شکل سادهٔ حوادث شکل گرفته بوده است. پس، به اعتبار این حرکت رو به جلو و تکاملی است که «خورشیدو» ادامهٔ منطقی و کامل‌شدهٔ «ناخدا خلف» است. در عین حال، اگر صرف «اعتبار جامعه‌شناختی» فیلمهای مستند تقوایی آنها را در زمرهٔ آثار قابل توجه سینمای ایران درآورده است.

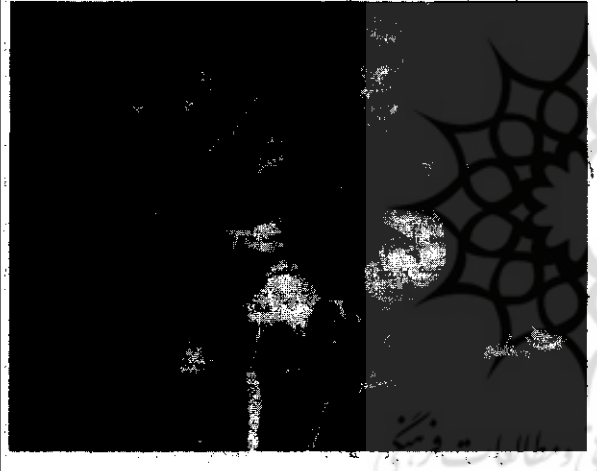
ناخدا خورشید این حس توانمندی و شکوه فاخر را مدیون قائم به ذات بودن خود و زبان مطلقاً سینمایی‌اش است. زبان سینمایی و لحن اتّخاذشده برای بیان فیلم، ویژگیهای بصریِ آن و ارزشهای فنیِ کار تقوایی را در عینی‌ترین شکل بر پرده به رخ می‌کشد.

ناخدا خورشید یک فیلم سهل و ممتنع است. فیلمی ساده و روان که داستانش را به‌سادگی و روانی تعریف می‌کند. در عین این که توان فیلم از این نحوهٔ روایت ناشی شده، ولی کارکرد نهاییِ تصاویر با شیوهٔ کارگردانی تقوایی است که مؤثر و کاراً عمل می‌کند.

لحن روایی فیلم با اتکا به فیلمنامهٔ دقیق و منسجم آن و توان نویسنده در ترسیم شخصیتها و چگونگی پیشبرد داستان فیلم است که این میزان روان و ساده می‌نماید.

در چند دقیقهٔ آغازین فیلم، کل شخصیتهای ماجرا و حدود روابط و انگیزه‌های حرکتی آنها در بطن داستان به‌روشنی مشخص می‌شود. این امر البته به مدد توانایی خارق‌العادهٔ نویسنده در پرداخت چهرهٔ هر شخصیت در موجزترین و کامل‌ترین شکل آن به ظهور می‌رسد. این توانایی در پرداخت چهره و شخصیت از طریق نحوهٔ ارائهٔ تصاویر عینی آنها بر پرده، به مدد گردآمدن اجزا و عناصر تصویری در قاب حرکت هر شخصیت کامل می‌شود؛ که خواهیم گفت چگونه.

به‌رغم مکفی بودن معرفی شخصیتها، تقوایی از طریق بسط اطلاعات لازم در سطوح فیلم به تکامل آنها دست می‌زند. به عبارت دیگر، به رغم شناسایی پذیرفتنی اولیه، تکامل و معرفی شخصیتها صحنه به صحنه صورت می‌گیرد و کامل می‌شود. به این ترتیب تقوایی، با پراکندن اطلاعات راجع به آنها در صحنه صحنهٔ فیلم، به ساخته شدن یک کل واحد کمک می‌کند. این امر، همان‌طور که گفتیم با یک فیلمنامه پالوده و تصاویری پرداخته شده و نیز



تبحر تقوایی در شیوهٔ نگارش گفت‌وگوهای فیلم است که میسر می‌شود. یکپارچگی حاصل از تلفیق این سه مقوله است که فیلم را تبدیل به کلاس سینما می‌کند. به این ترتیب که، مثلاً، هر صحنه به‌رغم پیوستگی به مجموعهٔ فصلهای پیشین و توضیح و کامل کردن مسیر داستان، خود به‌تنهایی واجد یک تمامیت مستقل شامل کلیهٔ عناصر و اجزای تصویری قائم‌به‌ذات آن صحنه مورد عمل است. در این مسیر، نگاه به هر صحنهٔ فیلم بیانگر این خصیصه است. از ساده‌ترین صحنه‌ها که طی آن خلاصه‌گویی در قصهٔ مستقل هر صحنه به‌طور کامل رعایت شده (گفتگوی دونفرهٔ ناخدا با همسرش، مثلاً) تا پیچیده‌ترین صحنه‌ها که با تمهیدات فکر شده، همه چیز به طور کامل استیلیزه شده و به نحو حیرت‌انگیزی ساده برگزار می‌شود و به نظر می‌رسد.

این نحوهٔ عمل در تلفیق هوشمندانهٔ رعایت ایجاز در دیالوگ‌نویسی و پرداختی صحنه‌ای که دیالوگها را واجد باری مطلقاً نمایشی می‌کند و با استفاده از صحنه‌پردازیی به دقت فکر و اجرا شده، یک هماهنگی دلپذیر در ارائهٔ تصویری موضوع صحنه به وجود می‌آید. در صحنهٔ گفتگوی دونفرهٔ «فرهان» و «ناخدا» تلفیق هوشمندانهٔ گفتگوها، با نوع واکنش شخصیتها و نحوهٔ عمل آنها در قبال یکدیگر، و شکل حرکتهای دوربین در قبال آن دو، و نیز زمینهٔ رخداد صحنه (اتاق) و کل عواملی که به درآمدن یک رخداد (اکسیون) می‌انجامد، یک فصل درخشان و به‌یادماندنی را می‌سازد. در این صحنه که براساس قدرت و تبحر تقوایی در نوشتن شکل گرفته، شاهد یکی از درخشان‌ترین صحنه‌های گفتگوی دونفره و نحوهٔ دیالوگ‌نویسی هستیم. اهمیت این امر

به کنار، صحنه‌پردازی صحنه و خط حرکتهای دوربین در ثبت اعمال شخصیتهاست که ارزش مضاعف می‌یابد. به این معنی که لحن و حرکت دوربین براساس لحن گفتگوها و اوج و فرود رابطهٔ دونفره است که به وقوع می‌پیوندد. قابلیت صحنه‌پردازی و کارگردانی تقوایی در این صحنهٔ مثالی، تبحر بی چون و چرای او را بر ابزار کار، رسانه‌ای که با آن کار می‌کند و نیز شناخت عمیق از سینما، به رخ می‌کشد.

باید اذعان داشته که سادگی مفرط فیلم که از لحن روایی روان و موجز آن می‌آید، می‌تواند ارزشهای نهفته در متن اثر را از جلوه بیندازد. این سادگی و استیلیزه شدن همهٔ آنچه که در منظر فیلم به عنوان طبیعت صحنه نمودار است، البته که می‌توان به ذوق‌زدگی ناشی از کشف یک نکته به عنوان محملی سینمایی نزد منتقدین بینجامد. این گونه است که مسأله عبور «فرهان» از میان زنان، به عنوان فقط نشان توانمندی تقوایی در استفاده از محملی سینمایی کشف می‌شود و منتقدین ـ با حسن‌نیتی ناشی از عدم شناخت سینما ـ ذوق‌زده از کشف خود و ناتوان از درک زوایا و مظاهر زیبایی‌شناسانهٔ فیلم، امتیازی حقیر برای اثری فاخر قائل می‌شوند. اگر صحنهٔ فوق زیباست؛ که زیباست، و حاوی معنای استنباطشده است ـ که به خودی خود در آن حرفی نیست ـ اما، ارزش کار تقوایی صرفاً در عبور دادن شخصیت فیلم از محل مورد اشاره و ارجاع به سرنوشت محتوم وی، که مرگ است، نیست. صحنه کارکردی دوگانه دارد. به این گونه که علاوه بر حصول نتیجهٔ مورد اشاره، صحنه حاوی صحنه‌پردازیی است که فراهم آمده تا یک حرکت (آکسیون) در آن به وقوع بپیوندد. درواقع، صحنه آمیزه‌ای از تفکر زیبایی‌شناختی سازنده، نحوهٔ عمل شخصیت و نشانه‌گذاریهایی است که حاصلش معنای فیلم است. به مفهومی دیگر، فیلمساز علاوه بر اینکه با عبور دادن «فرهان» از میان زنان، به سرنوشت محتوم او نظر دارد، بر این نکته تأکید می‌ورزد که مسیر انتخابی شخصیت در زندگانی‌اش الزاماً او را وادار به عبور از جایی خواهد کرد که نشانه‌های عاقبت او را در خود بازتاب می‌کند. بنابراین، طبیعی است که دیگر شخصیتهای فیلم، برغم مشابهت در سرانجامی که دارند، هیچ‌گاه با این میزان مکث و وقوف از چنین موازی (میزانسنی) گذر نخواهند کرد.

تأکید تقوایی بر مکانهای فیلم و انتخاب هوشمندانهٔ او از میان عناصر صحنه‌ای که جزوات محل رخداد واقعه هستند، و مکث وی بر منظر، سرمنشأ معماری که در جای جای فیلم در هیأتی توانمند و مستقل برپایند، همه از نحوهٔ صحنه‌پردازیی حادث می‌شوند که به ضرورت محمل آکسیون هر صحنه به‌رغم اینکه جزو طبیعت مکان هستند، حس تزئینی و پرداخت‌شده دارند و این نکته را منتقل می‌کنند. به عنوان اشاره، هنگام ترک جزیره، «فرهان» در پیشزمینهٔ تصاویری قرار دارد که در پس آن ساختمانهای متروک قرار دارند. در این صحنه، مجموعهٔ نماهای پیوسته‌ای از دید دوربین فیلمساز با دلالت بر اهمیت معماری به عنوان بخشی از نحوهٔ شخصیت‌سازی و صحنه‌پردازی، که کنار هم گرد آمده‌اند، معنای آن را به وضوح بیان می‌کند. تعمیم این فکر، به قرار دادن «فرهان» در پیشزمینهٔ تصاویری می‌انجامد که در پس آنها قایقهای سیاه معلق در آسمان، چونان تابوتی، منجر به درآمدن یک حرکت (آکسیون) تلخ و سیاه می‌شود. این نحوهٔ صحنه‌پردازی است که به فیلم ارزش و اهمیت می‌بخشد. با این میزان فکرشدگی در پرداخت صحنه است که اثر وجود حرکت شده و آکسیون به وقوع می‌پیوندد و، درنتیجه، فیلم جلو می‌رود.

خلاصه کردن همهٔ تمهیدات تقوایی در این شیوه و نحوهٔ کار و صرفاً آن را به نشانهٔ ارزشهای فیلم انگاشتن، فروگذاری و بی‌توجهی به اثری است که مشحون است از ظرایف کار صحنه‌پردازیی که محصول کار یک کارگردان هوشیار و توانمند است. نمونهٔ کار ظریف کارگردان با «مایه»ها در صحنهٔ ورود «فرهان» متجلی است.

کل فصل ورود «فرهان» به جزیره و مقولهٔ افتادن وی در آب (که منجر به تغییر منطقی در پوشش و هیأت ظاهری می‌شود)، در وهلهٔ اول ارتباطی درونی با مایه (تم) مرکزی فیلم برقرار کرده و در مسیر تدریجی اصلاً موجد پدید آمدن مایهٔ مرکز اثر می‌شود. این صحنه و ادامه‌اش، که گذر «فرهان» و «مملول» از گذرگاههای بند تا رسیدن به خانه است، اصلی‌ترین کارکرد را در ورود به جنبه‌های زیبایی‌شناسانهٔ فیلم اعمال می‌کند. مضافاً اینکه معرفی و گردآوری مایه‌های پراکندهٔ مرتبط با مایهٔ درونی و اصلی فیلم اصلاً از این فصل آمده و در آن متجلی می‌شود. به‌رغم اینکه مایهٔ فیلم منطبق است بر علایق شخصی فیلمساز، اما، فیلم هیچ حکم منطقی را از دنیای خارج به درون دنیای خود نمی‌آورد.

تواناییهای بالفعل تقوایی در استفاده از تمهیدات فنی و به‌کارگیری آنها در لحظه‌هایی که لزوم وجود این تمهیدات به ساخته و پرداخته شدن آکسیون می‌انجامد، شاخص نهایی این اثر است. توجه به تقطیع نماها با «وایپ» که به تسریع حس همزمانی می‌انجامد و نیز در پیوند دو حرکت (واقعه ـ آکسیون) با یکدیگر تأکید دارد. ایضاً در استفاده از «دیزالو» در صحنهٔ حرکت «مملول» و «فرهان» در شهر و نیز حرکت آرام «بمبک» در دریا پس از حرکت از بندر برای بردن افراد و عبور دادن آنها نتیجهٔ دریافت درست کارگردان از کارکرد یک عمل فنی است. حاصل این دو صحنهٔ مثالی نیز، به درآمدن حسی می‌انجامد که ریشه در نحوهٔ روایت داستان در ادبیات و داستان کوتاه به‌طور اخص دارد. منتها در اینجا و در یک مدیوم تصویری، این امر به پیشبرد حس روایی ـ تصویری کمک می‌کند؛ و چرا که نه اصلاً ساختار سیال فیلم محصول درایت فنی و ویژگیهای بصری آن است که خود را از مجموعهٔ نحوهٔ عمل کارگردانی، تدوین و طرز عمل دوربین، در به دست دادن حس ناشی‌شده از «دیزالو» و «وایپ» به دست آورده است.

این همه، البته، به مدد تدوین نرم و انتخاب آگاهانهٔ توالی و تقطیع نماها و چگونگی برش نماهاست که حاصل می‌شود. تدوین در این فیلم، نه صرفاً به عنوان عملی که کار برش را انجام می‌دهد و قطع تصاویر را ممکن می‌سازد، بلکه به عنوان صورت عملی که به ساختن فضا می‌انجامد، مطرح است. لذا، از این روست که تأکید لازم بر تدوین، نقش اصلی در ایجاد هیجان و تحرک و تنش درونی فیلم دارد و صرفاً به کار پرتحرک کردن صحنهٔ پایانی نیست که می‌آید. این حس هیجان و تعلیق درواقع به مدد تدوین است که در پهنهٔ فیلم عمل می‌کند. بررسی نقش تدوین در ساختار فیلم و قیاس آن با فیلمی که از تدوین به عنوان یک محمل تحرک در یک صحنه استفاده می‌برد (صحنهٔ تصادف فیلم عروس ـ مثلاً)، اصلاً به تعمیم این نقطه‌نظر که وجوه تفاوت دو فیلم که یکی به اصل «سینما» وفادار است و آن یکی از سینما فریبش را فهمیده، کمک می‌کند.) پس، تدوین در این فیلم اصلاً در جهت اعمال نظرات کارگردان در نحوهٔ پرداخت میزانسن عمل می‌کند. پیش از رسیدن به این نقطه (تدوین) از فرایند آفرینش هر اثر هنری (و در این لحظه، این فیلم بخصوص) رنگ و نور و طراحی صحنه و لباس و... و به‌ویژه حرکات دوربین (و اصلاً مبنای اصلی بنا شدن ساختمان فیلم) بر شکل فیلمبردلری آن استوار است.

قدرت تصویرسازی اعجاب‌انگیز فیلم در درجهٔ اول متکی بر دوربین بسیار خوب به کار گرفته‌شدهٔ آن است. حرکاتی نرم و روان که به‌روشنی عمق هر صحنه را نمودار می‌سازد. از این روست که تصاویر، نه تخت که دوبعدی است. کل صحنه‌ها واجد این خصیصهٔ دوبعدی بودن است. به‌عبارتی، هر صحنه متشکل از دو واحد مجزای پیشزمینه و پسزمینه است که هر یک از دیگری قابل تفکیک و تمایز است. اصل اساسی ترکیب‌بندی تصاویر و نیز ساختار فیلم کاملاً بر رعایت این اصل استوار شده است.

در عین حال، از ترکیب این دو زمینه است که حس زنده بودن صحنه و کامل بودن آن منتقل می‌شود. میزان اهمیت نقش و کارکرد دوربین در این فیلم تا این حداست که در کلیهٔ صحنه‌ها سیطرهٔ دوربین بر فضا و مکان و محیط اطراف به‌روشنی مشخص است. این سیطره دقیقاً از نحوهٔ قاب‌بندی کارگردان و میزان دقیق هر آنچه که در صحنه لازم است تماشاگر ببیند و بداند، برآمده است. در این مسیر ببینیم که چقدر فیلم به این قراردادهای اولیهٔ خود وفادار می‌ماند و از این نحوهٔ عمل عدول نمی‌کند. به این ترتیب، فیلمساز موفق می‌شود با حفظ این شکل توازن و یکپارچگی تصاویر و پیوستگی آنها و مفاهیمشان، معانی و مفاهیم درونی اثر را بدون پناه بردن به بار استعاری تصاویر منتقل کند. این نحوهٔ انتقال فکر مرکزی و درونی فیلم، درواقع، کارکرد اصلی و نهایی اثر است.

بنابراین، نتیجه می‌گیریم که به دلیل درایت کارگردان در نحوهٔ پرداخت میزانسن و ساخت شخصیتهاست که متانت و آرامش ظاهری برآمده از نحوهٔ عمل «ناخدا»، مثلاً، قابل فهم و درک جلوه می‌کند. امری که در نحوهٔ شخصیت‌پردازی فیلمساز دیگری می‌توانست به‌راحتی نمودی دیگر یابد و عنصر قهرمانی «ناخدا» فیلم را در مسیری دیگر و مجرایی کاذب از قهرمان‌پردازی سوق دهد. بنابراین، منطق رفتار و تفکر «ناخدا» در منطق میزانسن رفتار اوست. در میزانسن فضایی که زندگی می‌کند. فضایی آکنده

از تنش. هراس مدام و تعلیقی جانکاه، حس تعلیق و تشدید این زمینه، علاوه بر آنکه در جهت پرورش و پرداخت مایهٔ اصلی و مرکزی فیلم کار می‌کند، بستری است که جریان کلی فیلم آرام‌آرام به سمت برخورد پایانی پیش برود. به دلیل این بستر مناسب و زمینه‌ای چنین هوشمندانه است که برخورد نهایی در «بمبک» جزئی لاینفک از ساختمان فیلم عمل می‌کند. از این روست که کارگردانی پالودهٔ تقوایی در درآمدن میزانسنها و رعایت ایجاز در ترکیب‌بندی عناصر تصویری در به وجود آمدن کلیت فیلم نقشی درجه اول بر عهده دارد. ساخت مناسب و فضاسازی بدیع فیلم از سامان‌یافتگی این مجموعهٔ عناصر بصری در کنار شیوهٔ شخصیت‌پردازی و نحوهٔ صحنه‌پردازی کارگردان حادث شده است. ساختار و فضاسازی که البته از ویژگیهای فنی کار و تأمل فیلمساز در جزئیات صحنه‌پردازی و شکل پرداخت میزانسن اثر، و دیگر مقوله‌های اجرایی کار ناشی شده است؛ و درنهایت آن را تبدیل به اثری یکپارچه نموده است.

ناخدا خورشید، نمونهٔ بسیار مناسبی برای نشان دادن امتیازهای اثری است که در محدودهٔ عمل در زمینهٔ اقتباس سینمایی از اثری ادبی کار شده است. این امر در عین حال دشواریهای خاص خود را نیز به تمامی بروز می‌دهد. قالب شخصیت شکل‌گرفتهٔ «هری مورگان» (به واسطهٔ ارائهٔ تصویری شخصیت وی بر پردهٔ سینما) البته اولین مخاطرهٔ این قیاس است. در این مسیر، طبعاً، فیلم عناصری را از زمینهٔ قصهٔ اصلی اخذ کرده است. آنچه کارگردان می‌کوشد و موفق می‌شود از ورای این ساختمان فکر شده بگوید و بر پرده بنمایاند، فیلم را از نمونهٔ خارجی خود متمایز می‌سازد. به همین جهت وجوه تمایز دو اثر نه به معنای برتری یکی بر دیگری، که به مثابهٔ دو اثر با دو کارکرد کاملاً مختلف و متفاوت است. وجه اصلی و عمدهٔ تمایز (و کارکرد) ناخدا خورشید از نمونهٔ هاوکزی آن در زلالی و شفافیت معنایی است که در تار و پود اثر تنیده شده و بیان می‌شود. فیلم گذری است از تاریکی به روشنایی، و در فاصلهٔ این دو، جهانی آفریده می‌شود که مالامال از حس چیرگی است بر پلشتی تاریکی آغاز فیلم و طلوع روشنایی انتها، دلالتی است بر فرجامی نیک در جهانی تاریک، از تاریکی شب شروع فیلم تا روشنایی نور انتهای فیلم مسیر طی می‌شود به فراخنای زندگی و تصویری ساخته می‌شود که منحصراً ساختهٔ ذهن ناصر تقوایی است. گفتیم که **ناخدا خورشید** نتیجهٔ طبیعی یک فکر و یک عمل است. درونمایه‌ای اجتماعی که به مدد قالبی فکر شده و سینمایی امکان بروز یافته است. بنابراین، تصور اینکه فیلم بدون مایهٔ اولیه‌اش آنی می‌شد که هست، تصور غلطی است. بنابراین، حالا و در پی ابراز چگونگی نحوهٔ عمل تقوایی در مقام کارگردان، ساده‌تر می‌توان به تحلیل چارچوب فکری اثر و خالق‌اش پرداخت. و ظاهراً، البته، و براساس یک سنت دیرپا این امر ساده‌ترین بخش عمل برای منتقدینی است که سینما را در حد تئوریهای فیلمسازها خلاصه می‌کنند و از موضعی اخلاق‌گرایانه به توضیح داستان و پیام فیلم می‌پردازند. بنابراین، این قسمت کار را به دیگران وامی‌گذاریم و می‌گذریم. می‌ماند یکی دو نکتهٔ کلیدی. اینکه فیلم اقتباس از **داشتن و نداشتن** است به خودی خود زیاد مهم نیست. مهم ردیابی میزان تأثیر و تأثر تقوایی از این اثر و بر آن است. این تأثیر تا آنجا که به ما و فیلم ایرانی **ناخدا خورشید** مربوط می‌شود، حس این رابطه است. رابطه‌ای که ریشه در سالیان جوانی تقوایی و میزان شیفتگی به همینگوی، و در این بین، ردیابی نام و نقش «ابراهیم گلستان» دارد. بنابراین، تا آنجا که به ما مربوط می‌شود ویژگیهای بصری فیلم و ارزشهای فنی کار تقوایی، حاصل زمینه‌هایی است که تصور یکی بی‌حضور و وجود دیگری غیرممکن است. زمینهٔ اول، حضور جوانی در سنین ۲۰ ـ ۲۵سالگی به عنوان کارگر فنی در استودیو گلستان و فراهم شدن زمینهٔ آموختن سینما از طریق درست آن است. سرراست و مستقیم. زمینهٔ دوم، اما، به نظر می‌رسد توضیح دم‌دستی نداشته باشد، یا دست‌کم پیچیده باشد: شاگردی ابراهیم گلستان، شخصیتی پیچیده و موجودی حیرت‌انگیز، توضیحی که درواقع توضیح دههٔ چهل هم محسوب می‌شود. شاگردی استاد به رابطهٔ مرید و مرادی می‌انجامد. ویژگیهای بصری فیلم و ارزشهای فنی کار تقوایی در ناخدا خورشید محصول طبیعی این رابطه است.

اگر از حیث توانمندیهای بصری سینمایی **ای ایران** فیلمی در خور توجه ـ و خوب ـ نیست اما، صراحت آن در بازآفرینی مقطعی از تاریخ معاصر این سرزمین (انقلاب) و پرداختن به وجوه تمایز نیروهای حاضر و بالفعل در بطن آن، این اثر تقوایی را تبدیل به یک فیلم سیاسی خاص کرده است. دوگانگی آشکار در لحن زبان فیلم ناشی از موقعیت دوگانهٔ معارض با یکدیگر است. در یک سو حافظین نظم مستتر، و در سویی دیگر طیفهای گوناگون جامعه قرار دارند. فیلم نیروی خود را از ترسیم هزل‌آمیز چهره و موقعیت نیروی مسلط، و نگاه واقع‌بینانه به صف نیروهای انقلاب و به‌ویژه روشنفکران آگاه و پیشرو کسب می‌کند.

از ترکیب دو زمینهٔ فوق سینمایی سر برآورده که جهت‌گیری‌یی سیاسی دارد. بررسی ویژگیهای سینمای سیاسی و کارکرد و کاربرد این مقوله در آثار تقوایی، به تبیین نقش فیلمساز در قبال مردم، و تأثیرات و تأثرات متقابل هنرمند و جامعه می‌انجامد ـ که این خود موضوع کنکاش و نوشته‌یی دیگر است.

اسفند ۱۳۷۲

بعد از تحریر:

تأثیرات برگرفته هنرمند از جامعه و شرایط پیرامون و اوضاع جاری اگر صرفاً متکی بر دریافتن شهودی و غریزی باشد، و حساسیتهای هنرمندانهٔ پیشرو نقشی گنگ و مبهم در آن داشته باشد و تحلیلهای روشنفکرانهٔ هنرمند فیلمساز عاری از جهت‌گیریهای ایدئولوژیک باشد، در نهایت منجر به پدید آمدن شرایطی می‌شود که در آن اثر هنری به‌رغم ظاهر فاخرش و یافتن امکان برقراری ارتباط با مخاطب، اما از درون تهی بوده و در خدمت تمایلات بخشی از نحله‌های فکری و بازوها و اهرمهای اجرایی روز عمل می‌کند. یادآوری عنوان آخرین آثار به نمایش درآمده فیلمسازان مهم این سرزمین (**درخت گلابی، بوی کافور عطر یاس، اعتراض، سگ‌کشی، ده و کاغذ بی‌خط**) اشاره به این متأسفانه ـ چنین موقعیتی است. در این بین **کاغذ بی‌خط** به عنوان اثری وابسته و برآمده از شرایط روز، و در مقام یک دریچه به گستره چشم‌انداز وقایع چندسالهٔ اخیر بشدت وامدار موقعیت مورد اشاره است.

توضیح این موقعیت، خود موضوع نوشته دیگری است در باب **کاغذ بی‌خط** و اینکه آیا سازنده‌اش همچنان به راهش می‌رود یا...□

مهر ۱۳۸۱

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی