ناصر تقوایی: رئالیسمِ سکوت و سیاستِ تصویر در سینمای ایران

درآمد

ناصر تقوایی در تاریخ سینمای ایران چهره‌ای‌ست هم‌زمان محوری و غایب؛ حضوری که از غیاب خود معنا می‌گیرد. از نخستین فیلم‌های مستندش تا آثار داستانی شاخصی چون صادق کرده و ناخدا خورشید، تقوایی هرگز به سینما به‌مثابه صنعت یا ابزار ایدئولوژی ننگریست، بل، آن را راهی برای اندیشیدن به انسان و حقیقت زیستن دانست. او برخلاف بسیاری از هم‌نسلانش در موج نو، در دام شعار نیافتاد چنانکه هیچگاه شهرت او را وسوسه نکرد ؛ سکوتش، از سر ضعف که نه ، انتخابی اخلاقی بود.

در روزگاری که سینما در ایران یا به دستگاه تبلیغ رسمی بدل شده بود یا به نمایشگاه ابتذال، تقوایی بر آن بود که تصویر را به حقیقت بازگرداند ، نه حقیقت سیاسی، بل ، حقیقت انسانی. او فیلمسازِ انزوا بود، اما انزوای او شکلی از اعتراض بود: امتناعی در برابر ابتذال گفتار و فساد تصویر. پرسش این نوشتار آن است که چگونه می‌توان در رئالیسم جنوبی و زبان شاعرانه‌ی تقوایی، نوعی سیاست تصویر را بازشناخت؛ سیاستی که در سکوت و در غیاب عمل می‌کند.

بخش نخست: رئالیسم جنوب و سیاست تصویر

سینمای تقوایی از جنوب آغاز می‌شود. از خاک و باد و نمک. از بوی ماهی و عرق و کار. او با باد جن و اربعین، جنوب را به‌عنوان منظره‌ای توریستی معرفی نمیکرد بلکه به‌مثابه جغرافیایی سیاسی و انسانی ترسیم می‌کند. در این مستندها، جنوبِ ایران صرفاً مکان نیست؛ نوعی وضعیت است: برخورد زمین با قدرت، برخورد انسان با تقدیر.

رئالیسم تقوایی، برخلاف رئالیسم ایدئولوژیک یا "سوسیالیستی"، هرگز در پی تبیین یا داوری نیست. دوربین او نمی‌خواهد «نماینده‌ی طبقه» یا «آینه‌ی اجتماع» باشد؛ می‌خواهد گوش بسپارد. در جهان او، کارگر و ماهیگیر و روستایی، تیپ اجتماعی نیستند ، حامل صداهایی خاموش‌اند. این سکوت‌ها، خودِ سیاست‌اند.

او در صادق کرده این سیاست را به زبان سینمای داستانی ترجمه می‌کند: داستانی که در ظاهر درباره‌ی قانون و جنایت است، اما در عمق خود، درباره‌ی نظام قدرت، انتقام، و اخلاق است. صادقِ تقوایی قهرمان است ضدقهرمان هم نیست ؛ انسانی است در میانه‌ی قانون و بقا، در میانه‌ی خشونت و اضطراب. رئالیسم این فیلم، در وفاداری به واقعیت بیرونی نمایش داده نمی شود، در وفاداری به تناقض درونی انسان نهفته است.

در ناخدا خورشید، اقتباس هوشمندانه از داشتن و نداشتن همین مسیر را ادامه می‌دهد. جنوب، استعاره‌ای از تبعید است؛ دریا، مرز میان امید و مرگ. سیاست در این فیلم در دلِ تصویر جاری است: در سکوت ناخدا، در باد و نور و رنگ، در تصمیمی که بر اساس ایدئولوژی گرفته نیست ، بر اساس شرافت گرفته می‌شود. تقوایی به ما یادآور می‌شود که سیاست، همیشه در کلمات فریاد زده نمی‌شود؛ گاه در انتخابی کوچک، در چهره‌ای خاموش، در نگاهی به دریا، پنهان است.

بخش دوم: سکوت به مثابه مقاومت

در جهان تقوایی، سکوت همچون فقدان صدا بیان نمی شود سکوت زبان دیگری‌ست برای گفتن. او از آن دسته هنرمندانی است که می‌دانند گاه باید نساخت تا سخن گفت. همین نساختن، همین غیابِ تعمدی، خودِ مقاومت است.

در آثارش، سکوت حضوری زنده دارد. کاراکترها اغلب کم‌گو، اما سنگین‌اند. گفت‌وگوها موجز و دقیق‌اند، پر از مکث‌هایی که معنا را تعلیق می‌کنند. این مکث‌ها، سیاست‌اند: نوعی امتناع از مشارکت در گفتار رسمی، نوعی تأکید بر ناگفتنیِ حقیقت.

اما سکوت تقوایی فقط درون فیلم‌ها نیست؛ در زیست او نیز جاری است. او در زمانه‌ای که تولید مکرر و شهرتْ معیار ارزش بود، سکوت کرد. سکوت او به‌خاطر انزوانبود ، به‌خاطر ایمان به اصالت هنر بود . او حاضر نبود با قدرت سازش کند، نه با سانسور دولتی، نه با سازوکار تجاری سینمای ایران. سکوتش نقدی بود بر هر دو: بر دولتی که از هنرمند می‌خواست تزیین نظم باشد، و بر بازاری که از هنرمند می‌خواست سرگرمی‌فروش.

سکوت تقوایی را می‌توان نوعی «سیاست امتناع» دانست؛ امتناع از تبدیل‌شدن به ابزار. همان‌گونه که آدورنو می‌گوید: هنر راستین، با نساختن دروغ، خودْ اعتراض می‌کند. تقوایی در سکوتش، یادآور وجدان هنری بود که در برابر تکرارِ پوچی، ایستادگی می‌کند.

بخش سوم: زبان سینما و نقد فرهنگ

سینمای تقوایی زبانی ویژه دارد: نه سرد و گزارشی، نه پرزرق‌وبرق و شاعرانه. او میان فرم و معنا، میان ادبیات و تصویر، تعادلی دشوار می‌سازد. ریتم کند و حساب‌شده‌ی فیلم‌هایش، تماشاگر را وادار می‌کند که ببیند، فقط دنبال نکند. در میزانسن‌هایش، هر جزئی معنا دارد: سایه‌ی دیوار، صدای باد، لرزش نور. او از عناصر طبیعی، استعاره‌های اخلاقی می‌سازد.

در آثارش، گفت‌وگو همیشه کمینه است. سکوت جای زبان را می‌گیرد، و همین سکوتْ زبان تازه‌ای می‌سازد. صدا در سینمای او نقش تکمیلی تصویر ندارد ، بلکه بُعدی از تفکر است. به‌ویژه در ناخدا خورشید، صدای باد و موج، چیزی فراتر از افکت صوتی است؛ گویی موسیقی وجدان است.

از سوی دیگر، نسبت تقوایی با ادبیات مدرن ایران، رابطه‌ای زنده است. او از جهان شاملو و ساعدی تأثیر گرفته، اما در فیلم‌هایش شعر را از واژه به تصویر منتقل می‌کند. در واقع، سینمای او گونه‌ای شعر تصویری است: استعاره‌ها از دلِ زندگی بیرون می‌آیند، نه از تزئین.
او مانند شاملو، انسان را در مرکز می‌نشاند و با زبانی دقیق و منظم، ساختارهای سلطه را برملا می‌کند.
و همچون ساعدی، در پی شناخت روح زخمی مردم است، بی‌آنکه آنان را قربانی یا اسطوره کند.

نگاه او به فرهنگ مردسالار و ایدئولوژی‌های رسمی نیز انتقادی است. در فیلم‌هایش، مردان دیگر قهرمان نیستند، بلکه درگیر ضعف، ترس، و اخلاق‌اند. زنان هرچند کم‌حضورند، اما حضورشان معنایی تازه از انسانیت و مقاومت را تداعی می‌کند. تقوایی در ظاهر از سیاست حرف نمی‌زند، اما در عمق تصویر، نظام‌های معنایی قدرت را به چالش می‌کشد.

نتیجه: وجدان تصویر

ناصر تقوایی در تاریخ سینمای ایران جایگاهی یگانه دارد: فیلمسازی که هم شاعر بود، هم جامعه‌شناس، هم فیلسوف سکوت. او به‌جای آنکه در گفتار سیاسی گرفتار شود، تصویر را به ساحت تفکر برد. در روزگاری که سینما در ایران یا در خدمت شعار بود یا در خدمت بازار، تقوایی با اندیشیدن به حقیقتِ تصویر، شکلی از سیاست اخلاقی را خلق کرد.

میراث او در سینمای امروز در تعداد فیلم‌های ساخته شده اش نیست ، میراث واقعی او در نوع نگاهش زنده است: نگاهی که میان واقعیت و خیال، میان انسان و قدرت، فاصله‌ای اخلاقی حفظ می‌کند. تقوایی با نساختن، با خاموشی، با وفاداری به حقیقت، خود را در حافظه‌ی فرهنگی ایران ماندگار کرد.

او وجدان بیدار تصویری بود که به ما یادآوری می‌کند:
در جهانی که فریادها فراوان‌اند، سکوت می‌تواند بلندترین صدا باشد.

پیوست: آرامش در حضور دیگران – بی‌قراری در دلِ سکوت

آرامش در حضور دیگران شاید نخستین تقابل جدی ناصر تقوایی با نظام رسمی قدرت در سینمای ایران بود. فیلم، که در سال ۱۳۴۹ ساخته شد و بر اساس داستانی از غلامحسین ساعدی شکل گرفت، هم از نظر فرم و هم از نظر محتوای اجتماعی، تجربه‌ای متفاوت و جسورانه در تاریخ سینمای پیش از انقلاب محسوب می‌شود.
در روزگاری که بیشتر فیلم‌های ایرانی میان دو قطب «تفریح» و «تعلیم» گرفتار بودند، تقوایی با ساعدی همراه شد تا جهانی را به تصویر بکشد که در آن آرامش فقط یک توهم است. فیلم، با نگاهی روان‌کاوانه و اجتماعی، فروپاشی تدریجی یک افسر بازنشسته و خانواده‌اش را در دل جامعه‌ای بیمار روایت می‌کند؛ جامعه‌ای که به ظاهر منظم است اما در لایه‌های درونی‌اش فروپاشیده است.

آنچه این اثر را از دیگر فیلم‌های هم‌دوره متمایز می‌سازد، حضور مجموعه‌ای از روشنفکران و نویسندگان در نقش بازیگران است. افرادی چون سپانلو منوچهر آتشی و... دیگر چهره‌های اهل قلم و اندیشه در فیلم ظاهر شدند، بی‌آنکه بازیگر حرفه‌ای باشند. این انتخابِ آگاهانه از سوی تقوایی، در واقع نوعی ژست فرهنگی بود: گشودن مرز میان سینما و اندیشه، میان گفتار روشنفکری و بدن تصویر. به‌بیان دیگر، او از چهره‌های روشنفکر استفاده کرد تا خودِ روشنفکری را در وضعیت بحرانی‌اش نشان دهد؛ روشنفکری‌ای که میان اخلاق و مصلحت، میان آرمان و انفعال، معلق مانده است.
در سطح زیبایی‌شناختی، فیلم واجد زبانی خاص است: میزانسن‌های بسته، نماهای طولانی، و گفت‌وگوهایی که اغلب به بن‌بست می‌رسند. تقوایی در این فیلم با حذف هرگونه لحظه‌ی عاطفی یا قهرمانانه، تماشاگر را در برابر سکون و خفگی قرار می‌دهد. «آرامش» در اینجا کنایه است؛ نوعی اضطراب جمعی در پوشش ادب و نظم. هر نگاه، هر حرکت، حامل اضطرابی فروخورده است.
از نظر محتوایی، فیلم پیش‌زمینه‌ی بسیاری از دغدغه‌های بعدی تقوایی را آشکار می‌کند: نقد نظام اقتدار، بحران هویت مرد ایرانی، و فروپاشی روابط خانوادگی به‌عنوان استعاره‌ای از فروپاشی اجتماعی. افسر بازنشسته در فیلم، بازمانده‌ای از ساختار قدرت است که دیگر محلی از اعراب ندارد؛ انسانِ بی‌قدرتی که در غیاب معنا، به خشونت و خودویرانگری پناه می‌برد.
آرامش در حضور دیگران به‌دلیل لحن تلخ و نگاه انتقادی‌اش بلافاصله پس از ساخته شدن توقیف شد. اما در حافظه‌ی فرهنگی، جایگاهی خاص یافت: یکی از نخستین تلاش‌ها برای نمایش فروپاشی درونی انسان ایرانی پیش از انقلاب، بدون شعار و بدون داوری.
این فیلم را می‌توان نقطه‌ی تلاقی سه ساحت در جهان تقوایی دانست:
1. **سیاست تصویر** نقد قدرت از طریق روایت فروپاشی.
2. **رئالیسم روانی** –توجه به لایه‌های ناخودآگاه اجتماعی.
3. **پیش‌درآمدِ سکوت** آغاز همان مسیری که بعدها به امتناع و کناره‌گیری او از سینما انجامید.

در واقع، آرامش در حضور دیگران نه فقط فیلمی متفاوت، بلکه بیانیه‌ای زودرس از تمام آن چیزی است که تقوایی در دهه‌های بعد با سکوت خود ادامه داد. فیلمی که نشان می‌دهد چگونه می‌توان با کمترین صدا، بلندترین اعتراض را به تصویر کشید.

علی آشوری