

سینمای ناصر نقوایی

... سعید عقیقی، رضا غیاث ...

... کارناوال : ۸ ...



سینمای ناصر تقوایی



سرشناسه: عقیقی، سعید، ۱۳۴۹
عنوان و نام پدیدآور: سینمای ناصر تقوایی / سعید عقیقی، رضا غیاث
مشخصات نشر: تهران: گیلگمش، ۱۴۰۰
مشخصات ظاهری: ۳۷۷ ص
شابک: ۵-۰-۹۷۷۷۳-۶۲۲-۹۷۸
وضعیت فهرست‌نویسی: فیا
یادداشت: کتاب‌نامه: صص ۳۴۸-۳۴۷
موضوع: تقوایی، ناصر، ۱۳۲۰- نقد و تفسیر
موضوع: سینما--ایران--تهیه‌کنندگان و کارگردانان
موضوع: Iran--Motion picture producers and directors
موضوع: سینما--ایران--قرن ۱۴--تاریخ و نقد
موضوع: Motion pictures--Iran--20th century--History and criticism
شناسه‌ی افزوده: غیاث، رضا، ۱۳۶۰
رده‌بندی کنگره: PN۱۹۹۸/۳
رده‌بندی دیویی: ۷۹۱/۴۳۰۲۳۳۰۹۲
شماره‌ی کتاب‌شناسی ملی: ۷۶۴۰۶۹۹
اطلاعات رکورد کتاب‌شناسی: فیا

سینمای ناصر تقوایی

... سعید عقیقی، رضا غیاث ...



... کارناوال: ۵

رده‌بندی نشر گیلگمش: هنر- سینما

سینمای ناصر تقوایی

سعید عقیقی

و

رضا غیاث

ویراستار: مهرنوش مهدوی حامد

مدیر هنری: سعید فروتن

عکاسان: هادی مشکوه، سعید صادقی، عبدالله رسول‌نژاد،

ناصر تقوایی، اصغر بیچاره، رامین بقایی، محمد فوقانی

همکاران آماده‌سازی: ناهید شادیده، سارا علاءالدینی

ناظر تولید: امیرحسین نخجوانی

لیتوگرافی: باختر

چاپ: نقش‌ایران

تیراژ: ۱۰۰۰ نسخه

چاپ اول: پاییز ۱۴۰۰، تهران

ناظر فنی چاپ: یوسف امیرکیان

حق چاپ و انتشار محفوظ و مخصوص نشر گیلگمش است.

هرگونه اقتباس و استفاده از این اثر، مشروط به دریافت اجازه‌ی کتبی ناشر است.

شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۹۷۷۷۳-۵-۰

دفتر مرکزی نشر چشمه: تهران، کارگر شمالی، تقاطع بزرگراه شهید گمنام، کوچه‌ی چهارم، پلاک ۲. تلفن: ۸۸۳۳۳۶۰۰ — کتاب‌فروشی نشر چشمه‌ی کریم‌خان: تهران، خیابان کریم‌خان‌زند، نیش میرزای شیرازی، شماره‌ی ۱۰۷. تلفن: ۸۸۹۰۷۷۶۶ — کتاب‌فروشی نشر چشمه‌ی کورش: تهران، بزرگراه ستاری شمال، نیش خیابان پیامبر مرکزی، مجتمع تجاری کورش، طبقه‌ی پنجم، واحد ۴. تلفن: ۴۴۹۷۱۹۸۹ — کتاب‌فروشی نشر چشمه‌ی آرن: تهران، شهرک قدس (غرب)، بلوار فرحزادی، نرسیده به بزرگراه نیایش، خیابان حافظی، نیش خیابان فخارمقدم، مجتمع تجاری آرن، طبقه‌ی ۲. تلفن: ۷۵۹۳۵۴۵۵ — کتاب‌فروشی نشر چشمه‌ی بابل: بابل، خیابان شریعتی، روبه‌روی شیرینی‌سرای بابل. تلفن: ۳۲۳۳۴۵۷۱ (۰۱۱) — کتاب‌فروشی نشر چشمه‌ی کارگر: تهران، کارگر شمالی، تقاطع بزرگراه شهید گمنام، کوچه‌ی چهارم، پلاک ۲. تلفن: ۸۸۳۳۳۵۸۳ — کتاب‌فروشی نشر چشمه‌ی دلشدگان: مشهد، بلوار وکیل‌آباد، بین وکیل‌آباد ۱۸ و ۲۰ (بین هفت‌تیر و هنرستان)، پلاک ۳۸۶. تلفن: ۳۸۶۷۸۵۸۷ (۰۵۱) — کتاب‌فروشی نشر چشمه‌ی رشت: رشت، خیابان معلم، میدان سرگل، ابتدای کوچه‌ی هفدهم. تلفن: ۲۱۴۹۸۴۸۹ (۰۹۰) — کتاب‌فروشی نشر چشمه‌ی البرز: کرج، عظیمیه، بلوار شریعتی، مرکز تجاری

www.cheshmeh.ir

 cheshmehpublication

 cheshmehpublication

تلفن بخش کتاب چشمه: ۷۷۷۸۸۵۰۲

فهرست

۷	پیش‌گفتار
۱۳	مؤلف ضد مؤلف؟
۲۳	از داستان به فیلم: فراسوی اقتباس
۶۹	آرامش در حضور دیگران: نجات خود یا دیگری؟
۱۱۵	صادق کرده: در غیاب صدای زنانه
۱۳۷	نفرین: بازگشت دیر هنگام دیگری
۱۶۳	دایی جان ناپلئون: زندگی فنا ناپذیر آقای سالار
۲۰۹	ناخدا خورشید: کلاسیک ایرانی
۲۷۳	ای ایران: آسپیران به جای مش قاسم
۲۹۳	کاغذ بی خط: آفرینش یک «رؤیا»ی مخالف
۳۱۷	هم‌سفران واقعیت (مستندهای تقوایی)
۳۳۵	رهایی: نجات خود و دیگری
۳۴۱	کشتی یونانی: به دنبال گوهر مراد
۳۴۵	پی‌نوشت

۳۴۷

فیلم‌شناسی ناصر تقوایی کارگردان

۳۶۵

منابع

۳۶۷

نمایه

پیش‌گفتار

«تنها شانس من در زندگی شاید این بوده که نیم‌قرن مثل یک آدم زیادی در کنار یک ملت کهن سال زندگی کرده‌ام. سیزده داستان کوتاه، سیزده فیلم گزارشی و مستند، سه فیلم کوتاه داستانی، شش فیلم بلند سینمایی و یک مجموعه‌ی شانزده ساعته‌ی تلویزیونی در کارنامه‌ی من دیده می‌شود، به اضافه‌ی یک مجموعه عکس و اسلاید از فرهنگ و طبیعت و زندگی در این مرز پرگهر در هزار و یک نما.»^۱

هفتم فروردین ۹۷، چیزی به روشنائی نمانده بود. خوش‌خوشانِ تک‌نگاری روبه‌پایانِ ناخداخورشید، دکمه‌ی ذخیره‌ی کامپیوتر را زدم تا هر چه نوشته بودم بماند، و هر چه نوشته بودم پیشِ چشمم پر زد و رفت. فایل پس‌مانده را جست‌وجو کردم، باز نمی‌شد. هر کار کردم نشد. به هر جا سپردم بازبایی نشد. تمام شد. انگار اصلاً از اول نبود. مبهوت این معنی مانده بودم و حیران چند ماه پشت‌سر که به عشق‌ورزی با فیلم محبوب گذشته بود. حالا، به جای فهمیدن،

۱. تقوایی، ناصر، چای تلخ، تهران، انتشارات توفیق‌آفرین، ۱۳۷۹، مقدمه‌ی کتاب. همین جمله‌ها با صدای خودش در مستندی به کارگردانی عارف محمدی خوانده شده است.

می‌توانستم کمی احساس کنم که بر سازنده‌ی فیلم در این نیم‌قرن چه گذشته، و وقتی کسی به اشتباه یا به عمد دکمه را فشار می‌دهد، بر نویسنده چه می‌گذرد. استعداد ذاتی ناصر تقوایی از همان مستندهای گزارشی اولیه، و خاصه مجموعه داستان کوتاه کم‌ورق و پُرمایه‌ی تابستان همان سال، خود را نشان داد و آرامش در حضور دیگران گویی مُهر تأییدی بود بر هر آن‌چه سینمای ایران از تقوایی می‌خواست. البته دکمه‌ی توقیف هنوز سر جای خودش بود. از سه محصول معتبر سال ۱۳۴۸، قیصر پوری بنایی و بهروز وثوقی را داشت که از توقیف بابت صحنه‌های چاقوکشی برهد و گاوارا نمایش موفقیت‌آمیز در جشنواره‌ی ونیز نجات داد. آرامش در حضور دیگران، پس از نمایش در جشن هنر شیراز (۱۳۴۹)، سه سال پشت خط ماند و وقتی به سینماها رسید، بخشی از امید سازنده‌اش به ادامه‌ی کار از میان رفته بود. دو فیلم صادق کُرده و نفرین نتوانستند جای پای او را در سینمای تجاری محکم کنند و اگر پادر میانی دوباره‌ی فرخ غفاری، که یک‌بار مسیر تقوایی مستندساز را در تلویزیون هموار کرده بود، راهی باز نمی‌کرد، بن‌بست فیلم‌سازی او به منزلگاه دایی جان ناپلئون نمی‌رسید. با این حال، او یک دهه‌ی دیگر در کار اثبات خویش بود. در جلسه‌ی مطبوعاتی پس از اکران نفرین، یکی از پرسش‌ها این است: «شما چرا فیلم می‌سازید و چرا نفرین را ساختید؟»^۱ و عنوان دو نمونه از مطالب زمان دایی جان ناپلئون وضعیت نقد فیلم در سال‌های نیمه‌ی دهه‌ی ۱۳۵۰ را توضیح می‌دهد: «چرا لیلی زشت است؟» و «انعکاس صدای مشکوک در محافل جدی تهران!»

تقوایی، چنان که خود گفته است، بعد از انقلاب هم همان «آدم زیادی» باقی ماند و مثل هر آدم عادی‌ای که روزانه نیاز به احراز هویت و ابراز توانایی دارد نتوانست خود را به اندازه‌ی کافی اثبات کند؛ در نتیجه، سریال کوچک جنگلی‌اش تبدیل به سرمایه‌ی مادی و معنوی دیگران شد، و کسانی که اصولاً

در زمینه‌ی فیلم‌نامه‌نویسی کم‌ترین تجربه‌ای نداشتند، برای اثبات تعهد خود در شرایط تازه، متن تقوایی را بازنویسی کردند و خوشبختانه «در حساس‌ترین لحظات» از هدر رفتن سرمایه‌ی تلویزیون به دست تقوایی جلوگیری شد. فیلم‌پرداری ناخداخورشید چندبار به تعویق افتاد و به علت حضور یک استاد بازیگری داستانش کمی تغییر کرد تا او بتواند به کار دیگرش برسد. تقوایی همواره غریبه‌ای محترم محسوب می‌شد که باید به صف می‌ایستاد و ممکن بود هرگز نوبتش نرسد. به همین علت، اصلاً شگفت‌انگیز نیست که نوشته‌های زمان اکران ناخداخورشید هم غالباً انتقادآمیز باشد. سینمای هدایتی - حمایتی ایران به طور طبیعی داشت به مسیری می‌رفت که یک سویش سینمای پروپاگاندای پرواز در شب بود و سوی دیگرش سینمای بی‌خطر و پُر منفعتِ خانه‌ی دوست کجاست؟. بنابراین، تقوایی به تدریج به سراغ فیلم‌هایی رفت که عملاً تناسبی با روحیه‌اش نداشت. ای ایران و کاغذ بی‌خط هیچ‌یک پروژه‌های محبوب او نبود، و شاید چون با خواست و توان او تناسب نداشت، آن‌چه بایست نشد. پس دیگر به صف طولی که او را از سینما دور می‌کرد نایستاد. از صف بیرون زد و تصمیم گرفت فیلم نسازد و عکس بگیرد. نمایشگاه غالباً خلوتِ عکس‌های درخشانش تجسمی دقیق از وضعیت و روحیه‌ی او به حساب می‌آمد؛ نظمی گرفتارآمده در بی‌نظمی پیرامون، و تصاویر ثابت و قدرتمندی که می‌کوشید جای خالی قاب‌های متحرک و منحصر به فرد او را پُر کند. می‌توانست دقایق طولانی، بی‌خستگی، درباره‌ی فرم انتخاب تصاویر هر عکس سخن بگوید و هر پرسش را با حوصله، جزئی‌نگری و وسواس در انتخاب کلمات پاسخ بدهد. تقوایی از همان تجربه‌های مستند آغازینش با بن‌بست مواجه شد. نخستین فیلمش که می‌توانست راهی تازه در سینمای اجتماعی ایران باز کند به نحوی کنایی تقریباً هم‌زمان با فیلم سومش بر پرده رفت. از ۱۳۵۲ تا ۱۳۶۴ از سینمایی که عشق و شغلش محسوب می‌شد به دور بود، طی دهه‌ی ۱۳۷۰ هرگز فیلم‌بلندی نساخت، و دهه‌ی ۱۳۸۰ ضربه‌ای مُهلک و جبران‌ناپذیر بر روند کاری او وارد کرد. آیا توقیف آرامش در حضور

دیگران، از دست رفتن کوچک جنگلی، ناتمام ماندن زندگی و رومی و چای تلخ کار خود را نکرد و آخرین نفس‌های فیلم‌سازی او را نگرفت؟

در بررسی همه‌جانبه‌ی آثار تقوایی کوشیدیم به همان جزئیاتی اشاره کنیم که خود او با نظمی خاص در کارش گنجانده است. میزانشن همواره برای او بیش از مضمون اهمیت داشته و از هرگونه تحمیل باز مایه‌های تألیفی به فیلم‌هایش پرهیز کرده، و به همین دلیل مؤلفی حقیقی باقی مانده است. از همان ابتدای تصمیم‌گیری برای نگارش مشترک کتاب، آن را به سه بخش اصلی تقسیم کردیم: چهار بخش فراسوی اقتباس، فیلم‌های مستند، دایی جان ناپلئون و کشتی یونانی را من نوشته‌ام و آرامش در حضور دیگران، صادق‌کرده، نفرین، ای ایران و کاغذی خط‌ارضا غیاث، و شاید به هر یک از آن‌ها بیش از چند جمله نیفزوده باشیم. فصل مربوط به ناخداخورشید و رهایی را می‌توان دو محصول کاملاً مشترک دانست که در نسخه‌ی نهایی نگارش‌شان ایده‌های هر دو نویسنده به هم پیوسته است. سعی نکردیم بر سر همه‌چیز توافق کنیم و در عوض، بنا را بر مراعات تفاوت دیدگاه‌ها گذاشتیم. خواننده ممکن است در دو فصل مجزا با روش‌های متفاوتی در تحلیل فیلم مواجه شود که اگر چنین باشد مایه‌ی مباهات ماست، چون نشان می‌دهد که کتاب محصول مشترک دو نویسنده است. اعتبار ناصر تقوایی به نحوی شهودی و خودانگیخته در آثارش ریشه دارد. استعداد او در بهترین سال‌های شکوفایی مهری برنینگیکخته و موفقیت‌های بین‌المللی آثار او در حدی نبوده که به رسم روز برایش گروه هوادارانی بتراشد. طی پنج دهه‌ای که او به سینما پرداخته، کم‌ترین زمان ممکن را به لذت بردن از نحوه‌ی کار با دست‌مایه‌های متنوع در شرایط سخت گذرانده، بیش‌تر عمرش در نبرد با سانسور و سرمایه‌سالاری و کج‌فهمی سپری شده، و ستایش‌های گاه‌به‌گاه و دیر هنگام از او نیز به بزرگ‌داشت سال‌های فیلم‌نساختنش تغییر ماهیت داده است. با توجه به کیفیت شگفت‌انگیز مجموعه‌ی تابستان همان سال، شاید بازگشت ابدی به دنیای داستان می‌توانست راهی تازه باشد، اما

برای یک تصویر یاب ماهر، چنین پیشنهادی تا چه حد عملی به نظر می‌رسید؟ صفدر تقی‌زاده در مقاله‌ای^۱، نصیحتی از جلال آل‌احمد به تقوایی را یادآوری می‌کند: «کتاب نخوان تا خود جوش و ناب بمانی.» و نتیجه می‌گیرد که این نصیحت سبب شد تا نویسنده‌ی تابستان همان سال از شور داستان‌نویسی بیفتد. اگر به‌راستی چنین باشد، علاوه‌بر غرب‌زدگی و در خدمت و خیانت روشنفکران و ضربه‌هایی از این دست به پیکر فرهنگ و ادبیات ایران، این را هم باید به حساب عوالم «مُرشَدی» آل‌احمد و دیگر مُرشدانی گذاشت که نیازشان به ارشاد دیگران غالباً مایه‌ی مصیبت است. ای کاش این نصیحت مُراد در تقوایی بیست-بیست و یک‌ساله هیچ اثر نداشت و او در هیچ شرایطی، حتی در اوج فیلم ساختن نیز عادت داستان‌نویسی را ترک نمی‌کرد. گویاترین تصویری که از تقوایی به یاد می‌آورم همان است که تقی‌زاده از جوانی تا پیری او دیده است: موقر و محترم، فروتن و دقیق، در نمایشگاه‌کم‌مشتري عکس‌هایش گوشه‌ای نشسته، تا چیزی از او پرسشی حرفی نمی‌زند، و در سکوتی تاریخی و طولانی دلش می‌خواهد کنار بکشد تا آن‌چه خلق کرده بهتر دیده شود؛ غافل — یا فارغ؟ — از این‌که کنار کشیدن در جایی که ما هستیم با کنار گذاشتن و کنار گذاشته شدن برابر است، و از این کنار کشیدن چه‌ها نکشید.

از مهوش شیخ‌الاسلامی، عباس بهارلو، سعید صادقی و سامان بیات برای کمک‌های‌شان در یافتن تصاویر کتاب صمیمانه متشکریم. و همچنین از فاطمه صفری و سحر خوشنام برای مراعات حال ما، در این روزگار نامهربان.

سعید عقیقی

بهار ۱۳۹۹

۱. حیدری، غلام، «من و تقوایی و تابستان همه‌ی سال‌ها»، معرفی و نقد آثار ناصر تقوایی، تهران: انتشارات بهنگار، ۱۳۶۹، صص ۱۰۸-۱۰۱.

مؤلفِ ضد مؤلف؟

پی جوییِ مباحثِ نظری در سینمای ایران، سینمایی که در دو قطبی «صنعت فیلم کم‌بازده و غیرفراگیر» و «سینمای هنری گاه پیشرو و گاه فراگیر» گرفتار آمده، غالباً در نهایت، به جای رسیدن به نتیجه‌ای زیبایی‌شناختی، به موضوعی فرهنگی-اخلاقی ختم می‌شود. این نکته که در شرایط ناسازگار، فیلم‌سازان خلاق به استادانی اغلب بی‌کار و تحلیلگر پاره‌وقتِ شرایط موجود تبدیل می‌شوند بیش از آن که حسرت‌انگیز باشد ابهام‌آمیز است. شاید علت آن باشد که جریان اصلی سینمای ایران هرگز مفهوم بالندگی را طی دورانی طولانی تجربه نکرد یا جدی نگرفت. تصور کنید اگر جریان اصلی سینمایی را با توجه به موفقیت تجاری، با نمونه‌هایی مثل جدایی نادر از سیمین، اجاره‌نشین‌ها و زیر پوست شهر تعریف کنیم، سینمای پیشروِ موفق‌تری خواهیم داشت یا زمانی که از راه دوباره‌سازی فیلم‌فارسی به تعریف فیلم عامه‌پسند می‌پردازیم؟ اگر فیلمی چون ناخداخورشید را در این چارچوب ببینیم، آن وقت می‌توانیم به چیزی بیش از یک فیلم دست‌یابیم؛ به صنعتی که در تداوم کیفیت تولید تعریف می‌شود و فیلم‌سازی در حد و اندازه‌ی تقوایی به عنوان یک روایتگر که می‌تواند در مسیر بالندگی صنعت سینما به معنای رابطه‌ی عرضه و تقاضا مؤثر واقع شود.

چرا تقوایی؟ او در تلویزیون نشان داد که می‌تواند تاریخ‌ساز شود، و هیچ دلیلی وجود ندارد — یا نداشت — که در سینما هم نتواند چنین کند. مانع اصلی فقدان همان چیزی بود که هنوز بزرگ‌ترین مانع پیشرفت سینما در ایران است. هر قدر بالندگی سیستم صنعتی کم‌تر و سخت‌تر رخ دهد، امکان عمل هماهنگ بخش‌هایی که ممکن است در آن‌ها مفهوم مؤلف شکل بگیرد ضعیف‌تر می‌شود. در نتیجه اگر بخواهیم به مفهوم دنیای مؤلف نزدیک‌تر شویم، با تناقضی مواجه می‌شویم که به سختی حل می‌شود. اگر مؤلفان را صرفاً در میان محدود فیلم‌های پیشرو جست‌وجو کنیم، در حقیقت به درجا زدن جریان تولید صنعتی گواهی داده‌ایم و اگر هر مجری سیستم صنعتی را مؤلف بنامیم، کسی که به‌سادگی می‌توان دیگری را جای او نشان داد و به همان نتیجه رسید، مفهوم مؤلف را بی‌اعتبار کرده‌ایم. در این شرایط، ارتقای صنعت جز با ارتقای زیبایی‌شناختی در زمینه‌ی داستان‌گویی و تصویرپردازی ناممکن به نظر می‌رسد اما، در رویکردی متضاد، مهم‌ترین مانع بالندگی در این زمینه همان ذهنیتی است که صنعت را در همان شرایط مُرداب‌وار می‌خواهد، و آن قدر در برابر تغییر از خود مقاومت نشان می‌دهد که شرایط تغییر از بین می‌رود. در چنین وضعیتی، مواجهه‌ی یک‌سر زیبایی‌شناختی با آثار فیلم‌سازی در نبرد دائمی با فرآیند تولید فیلم اگر نه بیهوده، دست‌کم ناکارآمد به نظر می‌رسد.

تقوایی از این نظر در موقعیتی حساس قرار دارد: او در منگنه‌ی سانسور دولتی از یک سو و سانسور جریان اصلی فیلم‌سازی از سوی دیگر کوشیده تا هم‌زمان از گزندِ مضرات فرمول‌های رایج در سینما در امان بماند و هم به استانداردهای زیبایی‌شناختی خود وفادار. فارغ از این‌که چنین بندبازی پُر مخاطره‌ای اصولاً در طولانی‌مدت امکان‌پذیر است یا نه، باید به وضعیت بازمانده‌های تالیفی در سینمای ایران هم اشاره کنیم: سرنوشت آramش در حضور دیگران نشان داد که وضوح مدرنیسم انتقادی در سینمای ایران نمی‌تواند از حدی معین فراتر رود. در نتیجه بازگشت به الگوهای کلاسیک (ضد قهرمان صادق‌گُرده

و مثلث نفرین) نشانه‌ی نوعی مماشات برای پرهیز از دارِ جریان اصلی و گیرِ سانسور محسوب می‌شود. در این داروگیر، نقاط عطف داستان‌پردازی را می‌توان نخستین قربانیان چنین رویکردی دانست. آرامش در حضور دیگران از این منظر بزرگ‌ترین قربانی تاریخ سینمای ایران است: گرانیگاه مدرنیسم انتقادی‌ای که سرگردانی طبقه‌ی متوسط شهری و میلیتاریسم مهوع و ناکارآمد اجتماعی را به یک اندازه هدف گرفته بود. پس از این پیروزی تلخ، تقوایی دیگر هرگز نتوانست به شهر مدرن بازگردد، یا نخواست تصویری از شهر نشان دهد که نمی‌پذیرد و دوست ندارد. فیلم‌های بعدی او همگی در محیطی روستایی، در انزوا می‌گذرد، میان فضایی که می‌توان آن را به گذشته‌ای موهوم نیز نسبت داد. نفرین از این بابت بیش از صادق‌کرده لطمه خورده، و ای ایران به مراتب بیش از دیگر فیلم‌ها دستخوش تغییر شده است. حتی کاغذ بی خط، که ظاهراً در تهران معاصر می‌گذرد، عملاً به فیلمی در نمایش محدودیت باورپذیری روابط در جامعه‌ی شهری تبدیل شده است؛ جامعه‌ای که نویسنده‌ی زن، ساختمان‌سازی مرد و مدرسه رفتن بچه‌ها را به یک اندازه در معرض عوامل بازدارنده و محدودکننده قرار دارد.

با این همه می‌توان مؤلفه‌های فیلم‌سازی تقوایی را به سه دسته تقسیم کرد: مؤلفه‌های کلان، مثل استانداردسازی سینمایی که نبرد دائمی‌اش با شرایط تولید را نشان می‌دهد؛ مؤلفه‌های مضمونی که می‌توان ایده‌ی فروپاشی روانی را در اغلب آن‌ها تشخیص داد؛ و سرانجام مؤلفه‌های ساختاری که بر مبنای میزانشن شکل می‌گیرد و طراحی بصری دنیای فیلم‌ساز را می‌سازد. به لحاظ نظری، او یافتن و رسیدن به چند راه‌حل را در آثارش نشان می‌دهد: ارتقای قابلیت‌های ژانر، که تقریباً در میان فیلم‌سازان جریان اصلی به سختی روی می‌دهد، تغییر بنیادین الگوهای نمایشی روایت در سینمای ایران که تا پیش از آرامش در حضور دیگران تجربه نشده بود، و سرانجام ایجاد تمایز با الگوهای رایج سینمای هم‌روزگار خود در فیلم‌های جریان اصلی. متأسفانه هیچ‌یک از این طرح‌ها

ادامه پیدا نکرد و فیلم‌های او به شکل پیشنهادهایی دور از هم و پراکنده، بدون رسیدن به یک رشته فیلم با باز مایه‌های تألیفی قدرتمند، اما به شکل چند جزیره‌ی خوش نقشه با حصارهایی مستحکم باقی ماند. در امریکا، نیکلاس ری، که فیلم‌سازی خلاف جهت و دشمن تهیه‌کنندگان شناخته می‌شد، طی بیست سال بیش از بیست فیلم عرضه کرد و حتی فیلم‌هایی که از میانه رها کرده بود به عنوان اسناد اعتبارش شناخته شد، اما فیلم‌های بلند کامل شده‌ی تقوایی طی نیم قرن هرگز از عدد شش عبور نکرد. با این حال، مجموعه آثار او بازتاب نگاه جریان اصلی و بخش دولتی است؛ فیلم‌هایی غالباً پیش‌تر از زمان خود، که باید برای اکران تا زمان مناسب فهمیده شدن از سوی بخش دولتی یا خصوصی صبر کنند یا هرگز کامل نشوند، فیلم‌هایی تحقیر شده در زمان خود و سرافراز در گذر زمان، و آثاری از دست رفته در کشاکش تولید که به تدریج به چیزی غیر از مقاصد اولیه‌ی فیلم تبدیل شدند.

ایده‌ی استحاله‌ی تدریجی در فیلم‌های تقوایی مؤلفه‌ای است ثابت، که چه در زمان همکاری با ساعدی و چه هنگام اقتباس از داستان‌های غیرایرانی در فیلم‌هایش به چشم می‌خورد. او همواره نگران بومی‌سازی روایت‌های غیربومی بوده، تا جایی که می‌گوید: «داستان‌ها، اگر نتوانند شکلی کاملاً ایرانی پیدا کنند، بهتر است اصلاً ساخته نشوند.»^۱ در فیلم‌های قوی‌تر، این استحاله از درون به بیرون شخصیت‌ها گسترش می‌یابد و مانند نفرینی موهوم تمامی فضای فیلم را فرا می‌گیرد، و در فیلم‌های ضعیف‌تر جنبه‌ی فردی و بیرونی این استحاله مَطْمَحِ نظر قرار می‌گیرد و به آن بسنده می‌شود. در نتیجه این مؤلفه در فیلم‌های ماجراجویی وابسته به قابلیت‌های ژانر شکلی بیرونی پیدا می‌کند و در فیلم‌های درون‌گرای مدرن به پیشاهنگی آرامش در حضور دیگران تا عمق روح و روان شخصیت‌ها نفوذ می‌کند. اما به نظر می‌رسد که این مؤلفه، به نحوی کاملاً

شهودی و طبیعی، بدون محبوس ماندن در چارچوب متنی از ساعدی یا ماندن در مفهوم استحاله‌ی قهرمان کلاسیک، راه خود را به فیلم‌های متنوع تقوایی باز کرده است. تردیدی نیست که میان سرهنگ روان‌پزش نخستین فیلم او با نایب سوم بازنشسته‌ی فوج قزاق در نخستین و آخرین سریالش تفاوت‌های بسیاری وجود دارد، اما دو عنصر جنون تدریجی و پس‌زمینه‌ی نظامی هر دو شخصیت راه بر مؤلفه‌ای می‌گشاید که پنهان است و در فضای هر دو فیلم جاری. ارباب فیلم نفرین ضلع سوم این مثلث است که فروپاشی مثلث درونی فیلم را رقم می‌زند. در نتیجه، مؤلفه‌های مشترک فیلم‌های تقوایی، بیش از آن که به یک عنصر یا کنش وابسته باشد، به فضایی مرتبط است که داستان در آن شکل می‌گیرد. وقتی صادق‌کرده به قصد انتقام خود را به مهلکه‌ی قتل‌هایی می‌اندازد که سرانجامش قتل خود اوست، ممکن است بتوانیم میان او و ناخداخورشید پیوندی مضمونی برقرار کنیم، اما ناخدا ناخواسته به مخاطره می‌افتد و صادق برای پوشیدن لباس قاتل عزم خود را جزم می‌کند و تصمیم می‌گیرد. با این حال، هر دو شخصیت در معرض رویدادی فاجعه‌آمیز قرار می‌گیرند و به آن واکنش نشان می‌دهند.

مؤلفه‌ی خشونت نیز، از منظری متفاوت، این دو فیلم را، به‌رغم اختلاف ژانر و لحن، به ای ایران وصل می‌کند؛ فیلمی که خود تا حدی مدیون موفقیت دایی جان ناپلئون است. گروهان مکوندی شخصیتی است عقده‌ای و نفرت‌انگیز با رفتاری خشن و تحقیرآمیز که کنش‌های او در حق آقای سرودی کاملاً واقع‌گرایانه به نظر می‌رسد، اما کتک‌کاری‌هایش با دیگران به‌مرور شکلی کاریکاتوری به خود می‌گیرد. گویی فیلم ناخواسته یا نتوانسته میان این دو مؤلفه، یعنی خشونت و طنز، تعادلی یکپارچه برقرار کند، و حتی معماری فضا تا حدی از معماری داستان پیش می‌افتد و آن را تحت الشعاع قرار می‌دهد. اگر فضای جنوب را بتوان در یک رشته‌فیلم مستند (باد جن، اربعین، زار، و...)، کوتاه داستانی (رهایی، کشتی یونانی) و بلند (نفرین، ناخداخورشید) دنبال کرد، معماری ماسوله در ای ایران

نمونه‌ای منحصر به فرد از تصویر شمال کشور در فیلم‌های تقوایی است که پس از زلزله‌ی رودبار و منجیل در سال ۱۳۶۹ می‌توان گفت آخرین تصویر از معماری ماسوله را نیز ثبت کرده است.

کاغذ بی‌خط از این نظر نمونه‌ای کاملاً استثنایی از درگیری مؤلفه‌های آشنا با مختصات تازه‌ی داستان‌گویی تقوایی است: نه به خشونت نفرین، صادق‌گُرده و ناخدا خورشید وابسته است و نه لحن کمدی دایی جان ناپلئون و ای ایران را دارد؛ گرچه نمایی مشابه دایی جان ناپلئون (نمایش ساعت در آغاز و پایان) دارد و در لحظه‌هایی (مثل جایی که رؤیا سوار ماشین مردی ناشناس می‌شود) لحن طنز به خود می‌گیرد، و حتی می‌توان گفت از درون‌نگری مدرنیستی آرامش در حضور دیگران نیز عاری است، با این حال نشانه‌هایی از استحاله محوری بروز می‌دهد و به منزله‌ی اثری مستقل و شهری، گرچه در تهران روی می‌دهد، چندان قصد ندارد به شهر پردازد و ترجیح می‌دهد بر حال و هوای درونی مرموز و متغیر زن طبقه‌ی متوسط شهری متمرکز شود که از مادری خانه‌دار به فیلم‌نامه‌نویسی در حال خودنگاری تبدیل می‌شود. گویی تقوایی برای نخستین بار تصمیم گرفته از پیشه‌ی اصلی‌اش یعنی واقعیت^۱ به مثابه‌ی امری عینی فاصله بگیرد و با نوسان میان ذهنیت و عینیت از طریق دلبستگی‌های تاریخی، ارجاعات سینمایی و فضای پیرامونش به بحرانی پردازد که هرگز فرصت پرداختن به آن فراهم نبوده است. اما به نظر می‌رسد هنگام رسیدن به پایان فیلم هنوز از مشاهده‌ی این منظر استثنایی سیراب نشده‌ایم، یا حداکثر ظرفیت نمایشی آن را دریافت نکرده‌ایم. شاید تضاد مؤلفه‌های روایی فیلم با وضعیتی که قصد بیان آن را دارد، سبب ایجاد شکافی محسوس در لحن یکپارچه‌ی فیلم شده باشد، اما به هر روی نشانه‌های نمادپردازانه‌ای که تقوایی حتی پس از نمایش پیروزمندانه‌شان در آرامش در حضور دیگران از آن‌ها

۱. «واقعیت پیشه‌ی من است»، گفت‌وگو با بهنام ناطقی، روزنامه‌ی آیندگان، سه‌شنبه، ۳۱ مرداد ۱۳۵۱، ص ۱۷.

گریخته بود به یک باره در کاغذ بی خط به شکل عناصری تأویل پذیر درمی آید. متأسفانه ناتمامی دو فیلم بعدی او اجازه نمی دهد دریابیم این آغاز مسیری تازه بوده یا تجربه ای در میان راه به کارگیری مؤلفه های پیشین، هر چند — ناگزیریم به نقطه ای آغاز برگردیم — که مکالمه با آثار تقوایی بی یادآوری مؤلفه های ناتمام او در داستان ها و فیلم ها، یا ناتمامی فیلم ها و به ثمر رسیدن طرح ها که لاجرم داوری زیبایی شناختی را به داوری اخلاقی گره می زند اگر نه ناممکن، دست کم بسیار دشوار است. به این جهت، اثبات مؤلفه های آشنا در کار تقوایی با الگو قرار دادن نگره ی مؤلف — با ترجمه ی مضمونی اش در ایران — در مقایسه با آثار بهرام بیضایی، علی حاتمی و مسعود کیمیایی به مراتب سخت تر می نماید.

گرچه مؤلفه های زیبایی شناختی هر فیلم در بخش مربوط به آن توضیح داده شده — تا حدی که ناخدا خورشید با کمی گسترش می تواند به کتابی معجزا بدل شود — در این بخش می خواهیم به لحظه هایی پردازیم که با دنبال کردن داستان ممکن است آن ها را از دست بدهیم یا از علت وجودی شان دور بمانیم؛ بخش هایی که درک آن ها صرفاً به مقوله ی میزانشن مربوط است و لزوماً از راه دنبال کردن داستان قابل دریافت نیست:

۱. پیوند میان شخصیت ها و تغییر جهت در فضا بدون ایجاد جهش به معنای استفاده از بُرش بدون نمایش آن از مؤلفه های مشترک آثار تقوایی است. وقتی شنبه (بهر روز وثوقی)، کارگر جوان، زن (فخری خوروش) را تنها می گذارد و برای ادامه ی کارش به داخل خانه می رود، میزانشن به جای دنبال کردن او، مسیر حرکت شوهر (جمشید مشایخی) را نشان می دهد که بی اعتنا به ورود او راهی اتاق می شود. استفاده از یک آینه جهت حرکت مرد را به نفع ورود کارگر جوان در پس زمینه، که کلاه را بر سر می گذارد، تغییر می دهد و در نمای بعد با نزدیک شدن به او در حال رنگ کردن دیوار فرصت می یابیم تا هنگام بالا رفتن او از نردبان، در زاویه ای هم سطح با او، از زاویه ای روبه پایین به ورود دوباره ی شوهر بنگریم. همین شگرد در دای جان ناپلئون با تنوعی نظرگیر

تکرار می‌شود: وقتی سعید می‌گوید که برای لیلی نامه نوشته و حرف‌هایش در کلام نمی‌گنجد، و مهم‌تر از آن وقتی آقا جان وارد می‌شود که دست دایی جان را ببوسد و عذر بخواهد، ابتدا تصویرش در آینه می‌افتد که لبخند می‌زند و به احترام برادرزنش کلاه از سر برمی‌دارد؛ دو نمونه‌ی مجزا از تصویر معکوس برای گسترده کردن میزانشن.

۲. عمق دادن به پس‌زمینه در نماهای داخلی و پُر کردن قاب خالی مؤلفه‌ای ثابت است که از آرامش در حضور دیگران تا کاغذی خط ادامه یافته است: صدای پرستار (مسعود اسداللهی) بر چهره‌ی آتشی (منوچهر آتشی)، که گوشه‌ی چپ تصویر را پُر کرده، با ظهور منیژه در پس‌زمینه، وزنی متعادل به قاب می‌بخشد؛ همان تمهیدی که بیش از سه دهه‌ی بعد هنگام ورود رؤیا به نماهای دونفره‌ی عزیز (جمیله شیخی) و عصمت (نیکو خردمند) و خروج او — پایان صحنه — با نمای دونفره‌ی آن‌ها می‌بینیم. تردیدی نیست که پیچیدگی نمای اول به سبب تغییری که در میزانشن روی می‌دهد بیش‌تر است، اما هر دو تمهید شکل‌های متفاوتی از یک شگرد محسوب می‌شود. استفاده از فلو-فوکوس برای برقراری ارتباط میان پیش‌زمینه و پس‌زمینه در فاصله‌ی زیاد، دو فیلم‌رهای و آرامش در حضور دیگران را به هم پیوند می‌دهد و استفاده از همین مؤلفه در نمای بسته، میزانشنِ معرفیِ خواجه‌ماجد در ناخداخورشید را به این دو.

۳. ای ایران نمونه‌ی مناسبی است از این‌که مؤلفه‌های فیلم‌ساز چه در میزانشن و چه در اجرا به تدریج به تابعی از جریان اصلی تبدیل می‌شود. برخلاف تصور، مسیر داستان‌گویی فیلم صرفاً قربانی ملاحظات جریان اصلی نیست. تقریباً هیچ فیلم تقوایی مشابهتی با سینمای هم‌روزگارش ندارد و اگر مثلاً مضمون انتقام صادق‌کرده را به قیصر نزدیک کند، مؤلفه‌های تصویری میان آن دو فاصله می‌اندازد. کوشش تقوایی در جهت نگاه‌داشتن جریان فیلم‌سازی‌اش برای نخستین‌بار او را از مسیر مؤلفه‌هایش خارج کرده

و با گریز از واقع‌گرایی شهودی و حتی جغرافیای آشنایش به کار یک فیلم‌ساز واقع‌گرای خوزستانی دیگر از نسل بعد پیوند داده است: کیانوش عیاری، پس از شکست‌های تجاری پی‌درپی سه فیلم اولش، با فیلم روز باشکوه سعی کرد خود را به فرمول‌های جریان اصلی نزدیک کند؛ فیلمی که هم داستانی نزدیک به ای ایران داشت، هم پروژه‌ای بزرگ و مفصل به حساب می‌آمد و هم در مؤلفه‌های مرتبط با میزانشن، مثل ایده‌ی خوردن سر شهردار (علی نصیریان) به طاق — که این‌جا معادلی چون برخورد سر گروهبان مکوندی (اکبر عبدی) با درگاه اتاق مدیر دارد — نشان می‌دهد که رفتار فیلم‌سازان واقع‌گرایی چون عیاری با پروژه‌ای نه‌چندان هم‌خوان با سلیقه و ذائقه‌شان عملاً تا حد تشابه ژانر، ایده، کمپوزیسیون و میزانشن «متعارف» نیز پیش می‌رود و به بیان ساده‌تر، فیلم‌سازان را به سیاقی یکسان درمی‌آورد.

با این‌همه، تقوایی بابت دیده نشدن مؤلفه‌های تصویری مشترک، و شیوه‌ی برخوردش با قابلیت‌های فیلم کلاسیک، فیلم مدرن و فیلم واقع‌گرا به شکلی یکسان و کاربردی و الصاق نکردن هر میزانشنی به هر داستان برای تحمیل «سبک» عملاً همواره یک «مؤلف ضد مؤلف» باقی مانده؛ درحالی‌که هرگز اجرای مؤلفه‌های سبکی را بر روایت داستان مقدم نشمرده است.

از داستان به فیلم: فراسوی اقتباس

۱

«آدم که همیشه جوون نیس. چرا خودتونو فرسوده می‌کنین؟ ها؟ هر قدر کار کنین کسی قدرتونو نمی‌فهمه. کار کردن تو این مملکت فایده نداره. آدمو پیر و بیچاره می‌کنه.»^۱

تقوایی در برداشت از داستان ساعدی نه تنها از این جمله‌ی سرهنگ در میان مکالمه‌ی تلفنی‌اش با مه‌لقا صرف‌نظر می‌کند، و نه فقط کل فصل نخست داستان یعنی مقدمات سفر سرهنگ و همسرش منیژه به تهران را کنار می‌گذارد، که هم‌زمان چند الزام اقتباس ادبی را به کار می‌گیرد و می‌آموزاند: فشرده کردن زمان و مکان رویدادها که خودبه‌خود به حذف بخش‌هایی می‌انجامد که رویداد نمایشی در آن وجود ندارد؛ ویرایش، که عبارت است از افزودن تکه‌هایی که صحنه‌های فشرده‌شده را نمایشی، ژرف‌تر و مؤثرتر می‌کند؛ و گذشتن از خیر چند تصویر تک‌افتاده که به خوردِ هیچ بخش از داستان نمی‌رود، اما وسوسه‌ی نمایش دادنش ممکن است اقتباس‌کننده را بفریبد:

۱. ساعدی، غلامحسین، داستان «آرامش در حضور دیگران»، واژه‌های بی‌نام‌ونشان، تهران، انتشارات آگاه، ۱۳۵۷، ص ۱۴۸.

«... و تمام دفتر و دستک معاملات را وسط حیات جمع کرد و به آتش کشید.»^۱

یا:

«بدین ترتیب چند روزی گذشت و آسمان غُرْبه‌ای راه افتاد و بارانی زد و بعد آفتاب سوزانی پیدا شد و سرهنگ هم دچار انقلاب روحی شد و کهنه‌پاره‌های مجلات را دور ریخت و بلند شد، سروصورت را صفایی داد و سری هم به مرغدانی‌های فروخته‌شده زد و مالکین تازه را از آن همه ذوق و شوق به تعجب و تحسین واداشت...»^۲

احتمالاً بسیاری از فیلم‌سازان با خواندن این جمله‌ها به جنبه‌ی تصویری و تأثیر کنش‌های نمایشی‌ای از جنس رعد و برق شبانه و آفتاب روز بعد و سوزاندن و اصلاح صورت بر بیننده‌شان فکر می‌کنند و این صحنه‌ها را با آب و تابی شایسته‌ی گسترش شخصیت، و فرصتی برای خودنمایی بازیگر در لحظات کنش در نمای درشت می‌آریند؛ غافل از این که چنین صحنه‌هایی در عمل فاقد پیوستگی نمایشی است، و در نهایت به چند تصویر پراکنده محدود می‌شود که در دل مقدمه‌ای غیر ضروری جا خوش کرده است. سازنده‌ی آرامش در حضور دیگران چه می‌کند؟ برای آغاز فیلم از کنشی بهره می‌برد که در کتاب جمله‌ای بیش نیست:

«مه‌لقا چنان سرگرم خویشتن بود که هر تغییری را در وضع خانه خوب و مطبوع می‌دید و می‌پذیرفت، و هر تغییری او را برای پذیرایی مرد جوان بیش‌تر آماده می‌کرد.»^۳

به جای این چه می‌بینیم و چرا؟ مه‌لقا در جامه‌ی پرستاری، حشره‌کش به‌دست و روبه دوربین اسپری می‌زند، و هر کس از بوی حشره‌کش‌های آن سال‌ها چیزی در مشامش مانده باشد از مشاهده‌ی این صحنه حس

ناخوشایندی خواهد یافت. بهانه‌ی نمایش مه‌لقا در پوشش حرفه‌اش این است که او تازه به خانه رسیده و دست‌بالا بهانه‌ای دیگر برای معرفی شغل اوست. اما با دیدن فیلم، متوجه تقارنی عمیق‌تر می‌شویم: مه‌لقا خود را برای ورود علی آماده می‌کند، اما در عمل به پرستاری می‌ماند که بیمارستان را برای ورود بیماری تازه می‌آراید؛ و مگر قرار نیست سرهنگ روان‌پزش و منیژه با ورود بی‌هنگام‌شان او و «معلم زبان انگلیسی» اش را غافل گیر کنند؟

بر خلاف داستان، این قرینه‌سازی راه خود را از دالان صحنه‌های گوناگون فیلم به فصل پایانی باز می‌کند. وقتی سرهنگ تصمیم می‌گیرد به دنبال صدا از بالکن پایین برود، یا جایی که منیژه می‌کوشد بیماری او را از آمنه مخفی کند، وقتی مهمان‌ها و انترن‌ها با حرف‌های‌شان نشان می‌دهند که تکه‌هایی از بیماری سرهنگ در بیش‌ترشان هست، و در نهایت زمانی که منیژه در تیمارستان پنجره‌ی اتاق سرهنگ را باز می‌کند، حکمت ابتکار تقوایی در فصل آغازین را درک می‌کنیم: او از همان ابتدا با استفاده از پیش‌آیندی ساده، اما مؤثر، در حال گسترش ایده‌ی «تیمارستانی به وسعت یک جامعه» است؛ حتی پیش از ورود بیمار واقعی، و پیش از نمایش بی‌حاصل بودن تیمارداری. این اشاره‌ی ظریف ممکن است از فرط سادگی دیده نشود، و ظرافت شگفت برداشت فیلم‌ساز از درون‌مایه‌ی داستان را به واسطه‌ی عناصر نمایشگر پیونددهنده‌ی اجزای به‌ظاهر بی‌پیوند آن نادیده بگذارد. آیا میان خانه‌ی بحران‌زایی که خودکشی ملیحه در آن رخ می‌دهد، خیابان بحران‌افزایی که محل سان دیدن سرهنگ از لشکری خیالی است و تیمارستانی که قربانگاه تمثیلی اوست رابطه‌ای هست؟ اگر فیلم با ورود شتاب‌زده‌ی مه‌لقا با لباس پرستاری شروع نمی‌شد، و فیلم‌ساز مفهوم خلاقیت در اقتباس و میزانشن را در پای تابعیت از داستان قربانی می‌کرد و به هر چه ساعدی نوشته بود، مثلاً «مه‌لقا از صبح زود به نظافت خانه رسیده بود»^۱ بسنده می‌کرد، این رابطه همین قدر مستحکم می‌ماند؟

فهم این مسئله که تقوایی در اقتباس سینمایی به دنبال چیزی فراتر از برگردان تصویری است صرفاً از راه بررسی تطبیقی داستان و فیلم حاصل نمی‌شود. اگر فرض را بر خُرد کردن صحنه به لحظه در نظر بگیریم، که عبارت است از ترکیب کنش نمایشی و گفت‌وگو، مفهوم میزانشن سینمایی در آرامش در حضور دیگران خود را بیش‌تر نشان می‌دهد؛ اما پیش از آن باید جایی برای ساختار هدفمند داستان ساعدی بیابیم. وقتی می‌خوانیم: «آمنه پرده‌ها را کشیده و خانه تاریک و ترسیده و دست‌وپا جمع کرده تولا که خودش فرورفته بود»^۱، از یک سو با پژواکی از تصویرسازی‌های هدایت در خانه‌های عجیب و غریب و توسری خورده‌ی بوف کور مواجه‌ایم و از سوی دیگر با یک جمله به سرعت به گذشته‌ای نزدیک می‌رویم و باز می‌گردیم. بخشی از تفاوت ماهیت تصویر سینمایی و قابلیت ادبی در همین است. ساعدی به سادگی اجازه می‌دهد که خواننده‌ی داستان آمنه را در حال کشیدن پرده‌ها تصور کند و در همان حال ببیند که مه‌لقا سرگرم خویش است و در تخیلش با هر تصویری که «خانه ترسیده و دست‌وپا جمع کرده» به او می‌دهد دم‌خور باشد. سینما به علت پیوند با عینیت از این امتیاز بهره‌ای ندارد، اما در عوض با ترکیب پیوستگی و فشرده‌سازی که عبارت است از ترکیب متناسب کنش‌های نمایشی در یک شخصیت و فشرده کردن زمان، رابطه‌ی فضا، شخصیت و داستان را در سطحی وسیع‌تر به نمایش می‌گذارد. در نتیجه، تبدیل «آمنه پرده‌ها را کشیده بود» به «مه‌لقا پرده‌ها را می‌کشد، لباسش را عوض می‌کند و منتظر می‌شود» به‌رغم ظاهر ساده‌اش نیازمند درک عمیق‌تر از مفهوم میزانشن بیانگر است. وقتی مه‌لقا وارد اتاق می‌شود، صندلی را جایی مشخص می‌گذارد که علت آن را نمی‌فهمیم، اما وقتی علی می‌پرسد: «صندلی کجاست؟» و مه‌لقا پاسخ می‌دهد: «همون جای هرروزی.» می‌فهمیم که این مبادله‌ی مفهوم میان کنش و گفتار کسری از سرمای رابطه و آلودگی آن دو به «عادت» است. گفتار

علی این کسر را بزرگ‌تر می‌کند: «جای هر روزی یا هر شبی؟» یا «هر کلکی بزنی دیگه نمی‌گیره!» و تأکیدش بر تحقیر رابطه‌ی زناشویی و «رفتار زن و شوهرها» سبب می‌شود که خبر ازدواج آن دو در انتهای فیلم چندان هم خوشایند به نظر نرسد، و به همین دلیل است که شادمانی اغراق‌آمیز مه‌لقا به مواجهه با جسد ملیحه پیوند می‌خورد، و اعتبار نمایشی این فصل را از کنش مشابهش در داستان (سفر ملیحه و اندوه اطرافیان) فراتر می‌برد.

آن‌چه در داستان ساعدی، به‌رغم امکان برانگیختن تخیل ادبی بیننده، وجود ندارد در همان صحنه‌ی اول فیلم تقوایی به نحوی غافل‌گیرکننده و بی‌تأکید به نمایش درمی‌آید. ساعدی از برخورد مرد جوان بی‌نام داستان (علی در فیلم) و مه‌لقا، به صدای خنده و موسیقی‌ای که آمنة می‌تواند از پشت در بشنود اکتفا می‌کند اما تقوایی طبق همان نقشه‌ای که نشانه‌های طراحی‌اش پیش از عنوان‌بندی به چشم می‌خورد پیش می‌رود: کشیدن پرده‌ها، نورپردازی تخت و لباس مه‌لقا، نمای درشت ورود علی و جمله‌ی «دیگه داشتم یخ می‌کردم» از سوی مه‌لقا یادآور نوعی موضع‌گیری در قبال این رابطه است. پیش‌تر از ترکیب خانه / بیمارستان سخن گفتیم. این مثلث ضلع سومی هم دارد: به یاری همین فصل، فیلم‌ساز نشان می‌دهد که مکث بر کشیدن پرده‌ها و درآوردن کفش‌های مه‌لقا بی‌جهت نبوده است. او همان‌جور که با استفاده از لباس پرستاری مه‌لقا بیننده را به صرافت ورود به بیمارستان می‌اندازد، در صحنه‌ی بعد نیز با مختصر تغییری در میزانشن اتاق نشان می‌دهد که گویی با روسپی‌خانه‌ای در دل خانه مواجه‌ایم. این فرضیه در صحنه‌های بعدی فیلم با نمایش رابطه‌ی دکتر (سپانلو) و ملیحه (پرتو نوری‌علا)، به‌خصوص در فصل ماشین‌سواری سه‌نفره، و تکرار همراهی علی و مه‌لقا قوت بیش‌تری می‌گیرد، و ماهیت متضاد برخورد سرد منیژه با آتشی («مرد چشم‌آبی» داستان) نشان می‌دهد که فرضیه‌ی مثلث زنانه‌ی فیلم، یعنی تراژدی قطعی ملیحه و سرنوشت مبهم مه‌لقا و منیژه در دو شکل متفاوت (پرستاری در آرزوی ازدواج و همسری در قالب پرستار)، چندان بی‌راه نیست.

آن چه به اقتباس تقوایی اعتبار بیش تری می بخشد افزودن دیالوگ های قدرتمند به صحنه هایی است که اصولاً به تخیل خواننده ی داستان وابسته است. ساعدی ظاهراً به دو دلیل از فصل دونفره ی مه لقا و مرد جوان / علی به سادگی می گذرد: نخست آن که، به گواه تمامی لحظه های داستان، شخصیت های فرعی تابعی از سرنوشت سرهنگ اند و رفتارشان کمابیش مکانیکی است. مرد جوان و مه لقا در چند قطعه ی متناوب با هم رودررو می شوند. مه لقا از رابطه شان ناراضی است. مرد جوان حرف او را می پذیرد و در فصل بیست و یکم ازدواج می کنند. رد شیوه ی داستان پردازی ساعدی جایی جلوه گری می کند که شرایطی ساده به تدریج تبدیل به وضعیتی هول آور و مهارنشدنی می شود؛ نشانه ای از جهانی مالیخولیایی که سرنوشت تراژیک سرهنگ را به امری قابل تعمیم تبدیل می کند. پیرزنانی که می خواهند مه لقا را «عروس کنند»، حضور زنی بی چهره، و خودکشی برادر مرد جوان و سفر ملیحه نشان می دهد که تجسم نویسنده از واقعیت وابسته است به رویدادهای ذهنیت گرایانه ای که راه خود را از واقع گرایی به سوررئالیسم باز می کنند و در چند صحنه ی معین، مثل فصل عروسی، نشان می دهد که مسخ و فروپاشی شخصیت صرفاً صفت سرهنگ نیست و به امری فراگیر بدل شده است.

دلیل دوم کمی پیچیده تر است. ساعدی در ترسیم سرنوشت مه لقا و ملیحه می کوشد نشان بدهد که آن ها دوروی یک سکه اند و به عبارتی عروسی مه لقا فرقی با سفر ملیحه ندارد. اما شخصیت ملیحه به واسطه ی منحنی تحول خود (از دلبستگی به دکتر تا رفتن به سفر) نسبت به مه لقا عمق بیش تری دارد. مه لقا به ندرت از خودش حرف می زند، اما ملیحه در فصل نوزدهم، هنگام گفت و گو با منیره، با طرح پیش آیندی ابهام انگیز و هوشمندانه از خودکشی درباره ی مرد چشم آبی، شخصیت چندبعدی خود را تا حدی آشکار می کند. «ملیحه: "یعنی چی؟ آگه یه روزی همین آدم خودشو به خاطر تو بکُشه، ناراحت نمی شی؟"

منیژه: «من؟ چرا ناراحت بشم؟ خودشو کشته دیگه.»
 ملیحه: «خودشو کشته. درست. اما به خاطر تو کشته.»
 منیژه: «به درک که کشته. می‌خواوس نکشه.»
 ملیحه: «خیلی سنگ‌دلی.»^۱

عصاره‌ی شخصیت ملیحه، که می‌توان آن را به بیش‌تر شخصیت‌های داستان تعمیم داد، در همین جمله‌ی ساده‌ی او به منیژه نهفته است: «نه مثل قدیمی‌ها شدیم نه مثل تازه‌ها.»^۲ او هم مانند سرهنگ سیر تحول از وضعیت بد به بدتر را به سرعت طی می‌کند، و تفاوتش با سرهنگ این است که مرحله‌ی نهایی فروپاشی شخصیت او در داستان روی نمی‌دهد، اما وقتی موقع حرف زدن با منیژه می‌گوید: «من چند دفعه تا حالا حس کرده‌م که خودکشی همچین کار سختی هم نیس.»^۳ احساس می‌کنیم که با مقدمات یک رویداد تراژیک مواجه‌ایم. به بیان دیگر، سفر ملیحه فرقی با خودکشی برادر مرد جوان و فروپاشی تدریجی شخصیت سرهنگ ندارد. تقوایی در نخستین فیلم داستانی‌اش نشان می‌دهد که به‌هیچ‌رو مرعوب این دست‌مایه نیست، و ترجیح می‌دهد تا با ادغام وضعیت‌های نمایشی و حذف شخصیت‌های هم‌ارز هسته‌ی نمایشی داستان را تقویت کند. در نتیجه، مرد جوان را حذف می‌کند اما ایده‌ی خودکشی را به شکل امری قطعی به ملیحه می‌بخشد، و تمامی پیش‌آیندهای گفتاری مرتبط با خودکشی را یا کنار می‌گذارد و یا در دیگر واکنش‌های شخصیت‌ها حل می‌کند. به این ترتیب، گفت‌وگوی مه‌لقا و علی در برابر رفتار بی‌اعتنای دکتر با ملیحه قرار می‌گیرد؛ گویی حرف‌های علی در برابر مه‌لقا («وقتی با یه زن طرف باشی همین می‌شه دیگه. همه‌ی حرفات بی‌مزه می‌شه...») همان روشی است که دکتر در فصل ماشین‌سواری سه‌نفره به آن عمل می‌کند و در فصل کافه به مرد چشم‌آبی پیشنهاد می‌دهد.

این مثلث مردانه در برابر مثلث زنانه‌ی فیلم شکلی ناهنجار از روابط قوام‌نیافته، نیمه‌کاره و روبه‌زوال را به نمایش می‌گذارد که می‌تواند کسری از جامعه‌ی در حال فروپاشی تلقی شود؛ جامعه‌ای که سرهنگ نظامی‌اش عملاً پس از بازنشستگی تفاله‌ای بیش نیست.

تقوایی هرگز هنر مندی تمثیل گرا نبوده و، بیش از آن‌که به معنای ضمنی عناصر و اشیا توجه کند، کوشش خود را بر عناصر بیانگرِ درام، سازنده‌ی فضا، پیش‌برنده‌ی رویداد و معرفِ شخصیت متمرکز کرده است. با این همه، در رویارویی با داستان تمثیل‌گرای ساعدی از خود انعطاف نشان می‌دهد و می‌پذیرد که در هماهنگی با متن رگه‌های واضحی از تمثیل‌گرایی به اقتباسش بیفزاید. او با مکث بر فصل رژه‌ی سربازان در خیابان عملاً صحنه‌ای کلیدی به فیلم اضافه می‌کند و به آن ابعادی جامعه‌شناختی می‌بخشد که در داستان ساعدی عمق چندانی ندارد؛ یا دست‌کم در قالب صحنه‌ی کافه به نحوی سر بسته و گذرا از آن یاد می‌شود. افزودن فصل رژه و برش دادن ناگهانی آن به می‌گساری سرهنگ معادلی واضح و تعمیم‌پذیر برای تمثیل‌های مالیخولیایی سر بسته و متخیل ساعدی است. او در داستانش فرصت دارد تا به واسطه‌ی شخصیت‌هایی پراکنده مثل غولی که در لحظه پیش چشم ملیحه ظاهر می‌شود، یا پیرزنانی روان‌پریش، که از مراسم عروسی مه‌لقا سر در می‌آورند، برای ذهنیت سرهنگ نشانه‌هایی فراگیر بیابد. طبعاً فشردگی داستان‌گویی در سینما، و شیوه‌ی فیلم‌سازی تقوایی اجازه‌ی چنین پراکندگی عینیت‌یافته‌ای را نمی‌دهند. توجه داشته باشیم که به‌رغم لحن خویشتن‌دار فیلم در برخورد با شخصیت‌های — هر یک به نحوی — روان‌نژندش، مسئله‌ی تقوایی همچنان «واقعیت» است؛ واقعیت به هیئت امری ملموس و جامعه‌شناختی، نه لزوماً در قالب گلچینی متنوع اما پراکنده از شخصیت‌های آشکارا روان‌پریش یا در آستانه‌ی فروپاشی. تفاوت اصلی تقوایی فیلم‌نامه‌نویس با ساعدی داستان‌نویس این است که تقوایی می‌کوشد هم‌زمان با حفظ دست‌مایه‌ی اصلی فیلم، یعنی

نمایش جامعه‌ای زوال‌پذیر از راه نمایش بحران یکی از پیچ‌ومهره‌های دستگاه نظامی، عناصر پراکنده‌ی داستان را به شکل نقش‌مایه‌هایی آشنا و قابل تکرار در آورد. به این ترتیب، آینه که در داستان مدام با خود حرف می‌زند و رفتارهای عجیب و غریب دارد تبدیل به تصویری منطقی از کلفت خانه و محرم اسرار مه‌لقا می‌شود، چند شخصیت فرعی، مثل خواهر خوانده‌ی آینه و برادر مرد جوان، از اقتباس تقوایی کنار می‌مانند و غول‌بیابانی ژنده‌پوشی که خاطره‌ی پیرمرد خنزرپنزی بوف کور را زنده می‌کند به جای خنده‌های بلند و نمایش دندان‌های درشت و سفید و ترسناکش به ملیحه، در فیلم به مرد میان‌سال نزاری تبدیل می‌شود که بیش از هر کس به خود سرهنگ شباهت دارد و تناسبی روشن و غم‌انگیز میان چهره و گفتارش («من دنبال زنم می‌گردم!») به چشم می‌خورد. فیلم‌نامه‌نویس، طبق یک اصل شناخته‌شده در درام‌نویسی و از یادرفته در سینمای ایران، حضور او را از یاد نمی‌برد و در صحنه‌های دیگر مجدداً یادآوری می‌کند. پیش از نمای پایانی فیلم، یعنی آب خوردن سرهنگ از دست منیژه، او آخرین کسی است که می‌بینیم؛ دیوانه‌ای که به نظر می‌رسد از تیمارستان گریخته و دوباره به آن‌جا بازگشته یا بازگردانده شده است. روح سرگردانی که انگار تکه‌ای از آن در جسم و جان تمام شخصیت‌ها حضور دارد، و همیشه از پشت شیشه‌ی اتومبیل یا اتاق بیمارستان به بحران شخصیت‌ها می‌نگرد، و میان سرهنگ و ملیحه، دو محور فروپاشی جسمی و روانی دنیای فیلم، همانندی‌ای نظرگیر پدید می‌آورد.

آن‌چه فیلم را از داستان پیش می‌اندازد مقاومت در برابر وسوسه‌ی «همسان‌سازی» است. شکی نیست که داستان مؤثر ساعدی برای قدرت‌نمایی در اقتباس برای فیلم زمین‌بازی مناسبی است، اما سرنوشت یکسان شخصیت‌ها در بعضی فصل‌ها تصور مکانیکی بودن یا حضور دست پنهان نویسنده را به وجود می‌آورد. به همین دلیل، تصمیم ناگهانی ملیحه برای سفر با معیارهای ادبیات مدرن قابل قبول به نظر می‌رسد، اما با معیار درام روانی‌ای که فیلم بر اساس

آن پیش می‌رود خلق الساعه می‌نماید. این همان فاصله‌ای است که میان طراحی ایده-کنش ادبی و سینمایی در سطح رویداد و ژرف‌سازی شخصیت وجود دارد. از این نظر، آرامش در حضور دیگران، در میان کارهای ساعدی نیز اثری متفاوت است. برای درک این تفاوت کافی است شیوه‌ی گسترش ایده را با داستان‌های دیگر- و کوتاه‌تر- مجموعه‌ی واهمه‌های بی‌نام‌ونشان مقایسه کنیم. نشر او میان سه وضعیت «توصیفی»، با زاویه‌ی دید دانای کل، ماندن در زاویه‌ی دید راوی محدود و قابل اعتماد و راوی ناظر، در نوسان است؛ که این ویژگی هم تحسین برانگیز است و هم مخاطره‌آمیز. داستان نخست این مجموعه، یعنی «دو برادر»، برخلاف داستان دوم، یعنی «سعادت‌نامه»، از این التقاط سبکی برکنار است و دو داستان دیگر این مجموعه، یعنی «گدا» و «خاکستر نشین‌ها»، کاملاً بر مبنای قراردادی محدود اما مؤثر، که رعایت زاویه‌ی دید شخصیت اصلی است، پیش می‌روند. در این میان، «تب»، که ضعیف‌ترین داستان این مجموعه است، وجوه مشترکی با «دو برادر» و «آرامش در حضور دیگران» دارد: خودکشی کاف در داستان «تب» به خودکشی برادر بزرگ‌تر در «دو برادر»، و برادر مرد جوان در «آرامش در حضور دیگران» شباهت دارد. کنش‌های همسان در داستان‌هایی با دست‌مایه‌ی مشترک ویژگی اصلی آثار ساعدی است، اما ریشخند و سوسه‌ی خودکشی گاه سبب می‌شود که کنش‌های مشابه در ساختارهای متفاوت به نتایج متفاوت برسند. مثلاً خودکشی برادر مرد جوان در «آرامش در حضور دیگران»، یا کاف در «تب»، به دلیل فقدان شناخت کامل از شخصیت اثربخشی لازم را ندارد، در حالی که خودکشی برادر بزرگ‌تر در پایان «دو برادر» نتیجه‌ی قطعی و منطقی تجربه‌ای است که خواننده از نخستین جمله‌ی داستان («... و برادر کوچک‌تر شب و روز توطئه می‌کرد و نقشه می‌چید تا خود را از شر برادر بزرگ‌تر خلاص کند.»)^۱ با پیش‌آیند هشداردهنده‌اش رودرروست.