آینه‌ای که ما را به خودمان نشان داد

در سوگ تقوایی و سینمای ملّی

نیوشا طبیبی‌گیلانی
روزنامه‌نگار

بعضی از مرگ‌ها، چنان نمادین و تاثیرگذار هستند که ابعادشان از یک سوگ عادی فراتر می‌رود. برای من فقدان پرویز مشکاتیان، عباس کیارستمی و چندین نفر دیگر از ارباب فرهنگ و هنر تا ناصر تقوایی چنین بوده است. مرگ‌هایی که گویی نماد مردن بخشی از امیدها، رویاها و امکان‌های ماست. در این نوع مرگ‌ها ما فقط برای آن که جهان خاکی را ترک گفته، سوگواری نمی‌کنیم. بر فقدان آثار بزرگی که باید خلق می‌شدند و روزگار و شرایط و مضایق و تنگ‌نظری‌ها سبب شد که ما از آنها محروم بمانیم، گریه می‌کنیم. برای فقدان وجود ارزشمندی عزاداری می‌کنیم که سهمی غیر قابل اغماض در ارتقای فرهنگ ملی داشته است. تقوایی فقط یک فیلم‌ساز نبود؛ او نماد نسلی بود که می‌خواست سینمای ایران را از سطح سرگرمی و روایت‌های کلیشه‌ای بالا بکشد و آن را به عرصه‌ای برای اندیشیدن، نقد کردن و روایت کردن واقعیت‌های پیچیده اجتماعی تبدیل کند. از همان نخستین گام‌ها، با فیلم‌هایی مثل «آرامش در حضور دیگران» نشان داد که سینما می‌تواند آیینه‌ای در برابر جامعه‌ای که خودش را نمی‌خواهد ببیند، باشد. آن فیلم نه‌فقط تصویری از یک خانواده پریشان که استعاره‌ای از ملتی در آستانه دگرگونی بود. فیلمساز و روشنفکری در تراز ناصر تقوایی می‌توانست این دگرگونی و گذار را ببیند و آن را در بطن داستان فیلم خود روایت کند. «ناخدا خورشید» اوج هنر و نبوغ تقوایی در سینماست. ناخدا خورشید به زعم من فیلمی است که در آن، جنوب ایران نه فقط یک لوکیشن که یک جهان است؛ جهانی که تقوایی با همه جزئیاتش آن را می‌شناسد و می‌فهمد و به ما نشان می‌دهد. او از داستان همینگوی، چیزی ساخت که به ریشه‌های ما نزدیک‌تر بود تا به آنچه در سواحل کوبا می‌گذرد. در این فیلم سینمای ملی متجلی می‌شود، درباره هویت شعار نمی‌دهد، بلکه داستانی جهانشمول و قابل فهم را در اقلیمی تماماً ایرانی به تصویر می‌کشد. اقتباس درخشان و بی‌نظیر او از رمان «دایی‌جان ناپلئون» زنده‌یاد ایرج پزشکزاد، اثری جاودان است. تجربه ساخت این مجموعه، پس از گذشت بیش از نیم قرن همچنان بی‌رقیب است و این اثر در قله مجموعه‌های تلویزیونی ایرانی نشسته است و احتمالاً هرگز هیچ مجموعه دیگری به این جایگاه نخواهد رسید. دایی‌جان ناپلئون وجوه ارزشمند بسیاری دارد که نیازمند بحث و بررسی جداگانه‌ای است. از دیگر آثار قابل تأمل او، «ای ایران» است؛ فیلمی در ژانر طنز اجتماعی که با آثار سینمایی پیشین و پیوندی تنگاتنگ دارد. برخی «ای ایران» را فیلم ساده کمدی توصیف کرده‌اند، اما به زعم من «ای ایران»، فیلمی در نقد ساختار قدرت و پرداختن به وجوه مختلف رابطه حاکمیت و مردم در کشور ماست. البته ادای احترام تقوایی به خالقی و اثر جاودان او هم از مختصات ارزشمند این فیلم است. آنچه سوگ تقوایی را برای من دردناک‌تر می‌کند، فقط از دست دادن فیلمسازی که آثار ارزشمند «ملی» تولید می‌کرد نیست، آن چیزهایی است که هرگز ساخته نشدند؛ پروژه‌هایی که نیمه‌کاره ماندند، فیلم‌نامه‌هایی که هیچ‌وقت به تصویر بدل نشدند، و سال‌های سکوتی که نه از بی‌میلی که از خستگی و بی‌اعتمادی، راکد و صامت شدند. این سکوت را نمی‌شود فقط به گردن یک فرد انداخت. تقوایی قربانی همان سازوکاری بود که ده‌ها و صدها استعداد دیگر را هم بلعیده است؛ سازوکاری که به‌جای حمایت، می‌فرساید؛ به‌جای پرورش، حذف می‌کند. ساز و کاری که پرویز مشکاتیان موسیقی‌دان و علی حاتمی فیلمساز را هم می‌بلعد و قربانی و جوانمرگ می‌کند. حالا که او رفته است، باید اعتراف کنیم که یادش فقط یاد یک کارنامه هنری نیست، یاد یک مسیر است؛ مسیری که می‌توانست به جایی دیگر ختم شود. تقوایی در سکوتش، در فیلم‌های نساخته‌اش، و در همه آن حسرت‌هایی که بر جای گذاشت، چیزی فراتر از یک فیلمساز بود؛ او آینه‌ای بود که ما را به خودمان نشان داد. تقوایی و علی حاتمی، فرهنگ ملی ما را می‌شناختند و در حال درانداختن طرحی برای سینمای ملی ما بودند. طرحی که با مرگ یکی و به محاق رفتن و عاقبت درگذشت دیگری امروز به پایان راه رسیده. دیگر نظیر این دو را در سینمای ایران ندیده‌ایم. تسلط آنها به زبان و تصویر و برساختن جهان ایرانی در سینمای‌شان، شاید غیر قابل تکرار باشد. نسل کنونی فیلمسازان، دغدغه‌های دیگری دارند. تقوایی بی‌آنکه تلاش کند تا در استانداردهای جهانی و جشنواره‌ها خود را بگنجاند، آثاری فاخر و ماندگار از خود به جای گذاشت. از ابتدا تا انتها، آثارش درباره ایران و مردمان این سرزمین با مختصات فرهنگی و زیبایی شناسی مخاطبان خودش بود. جایش برای همیشه خالی است، اگرچه تمامی این سال‌ها که موفق به ساختن آثارش نشد، غیبت‌اش آشکار و عیان و موثر بود.

۱۶
۲۴ ساعت
24 HOURS

hammihanmedia@gmail.com
@Hammihanonline

• صاحب امتیاز و مدیرمسئول: غلامحسین کرباسچی
• مشاوران: عباس عبدی و احمد زیدآبادی
• سردبیر: محمدجواد روح • معاون سردبیر: مهرداد خدیر • دبیر آنلاین: شبنم رحمتی
• دبیران گروه‌ها: فرزانه طهرانی (اقتصاد) • آرمین منتظری (دیپلماسی و بین‌الملل)
• علی ورامینی (رسانه و فرهنگ) • سمیه متقی (سیاست) • الناز محمدی (جامعه) • آرش خاموشی (عکس)
• مدیر اداری و آگهی‌ها: شاهرخ حیدری
• مدیر هنری: مهدی قربانی‌تبار
• هادی حیدری (طرح و کاریکاتور) • حروفچینی و ویراستاری: شهرام هادی

روزنامه هم‌میهن
www.hammihanonline.ir

• تلفن روابط عمومی: ۸۸۷۴۹۳۰۰ • تحریریه: ۸۸۷۳۰۲۹۱ • آگهی‌ها: ۸۸۷۳۵۲۰۷ • نشانی: خیابان شهید بهشتی، خیابان پاکستان، کوچه دوازدهم، پلاک ۱۸
• لیتوگرافی و چاپ: هم‌میهن • تلفن چاپخانه: ۰۲۱۴۶۸۲۱۱۱۴ • توزیع: نشرگستر امروز نوین • تلفن: ۶۱۹۳۳۰۰۰-۰۲۱

عکس: جماران

پیشگوی زوال

نگاهی به جهانِ عکس‌های ناصر تقوایی

سما بابایی
روزنامه‌نگار

ناصر تقوایی را بیشتر به‌عنوان فیلم‌ساز می‌شناسند؛ خالق «ناخدا خورشید»، «آرامش در حضور دیگران» و «ای ایران» و البته «دایی جان ناپلئون»؛ اما او پیش از آن که دوربینِ سینما را به‌دست گیرد، با دوربینِ عکاسی جهان را تجربه کرده بود. عکاسی برای تقوایی آغازِ راهِ «نگاه» بود: تمرینِ چشم، تمرینِ صبر و تمرینِ مکث. همان خصایلی که بعدتر، در قاب‌های سینمایی‌اش نیز ادامه یافت.

آغاز هر هنرمند را می‌توان در لحظه‌ای جست‌وجو کرد که جهان برای نخستین‌بار بر او گشوده می‌شود؛ لحظه‌ای که واقعیت، از درونِ سادگیِ کودکی، صورتی دیگر می‌یابد؛ برای ناصر تقوایی نیز هم‌چنین. او هنوز شاگردی در کلاس دوم ابتدایی بود که دو واقعه‌ی کوچک اما سرنوشت‌ساز، مسیر زندگی‌اش را دگرگون کرد: نخست دیدار با تصویر متحرک و سپس آشنایی با دوربینِ عکاسی.

یکی از هم‌کلاسی‌هایش، فرزندی از کارگران مهاجر بود و پدرش در کویت کار می‌کرد و در بازگشت، برای پسرش دستگاهی آورد که در آن روزگار کالایی عجیب می‌نمود: پروژکتور هشت‌میلی‌متری و حلقه‌هایی از فیلم‌های کوتاهِ کمدین‌ها. آن دستگاه، جعبه‌ی جادویی‌ای بود که نور را بر دیوار می‌تاباند و جهانِ خاموشِ تصاویر را زنده می‌کرد. تقوایی کودک در آن لحظه با جادوی سینما آشنا شد. همان سال‌ها در مدرسه، درس‌هایی از نقاشی، موسیقی و خطاطی در برنامه‌ی تحصیلی گنجانده بودند. در کارنامه‌ی شاگردان، هنر جایی داشت و معلم نقاشی او که ذوقِ سیاه‌قلم‌اش را ستوده بود، روزی به او پاداشی داد که بعدها سرنوشت‌ساز شد: دوربینی جعبه‌ای، از آن نوع ساده و ابتدایی که فیلم شش در شش می‌خورد و لفافی کاغذی دورش پیچیده می‌شد. برندش کُداک بود و چنان که تقوایی بعدها با لبخند گفته است، خودِ شرکت برای بالا بردن مصرف نگاتیو، این دوربین‌ها را رایگان می‌فرستاد.

او با همین جعبه‌ی ساده، «نگاه» را آغاز کرد و چه‌بسا از همان لحظه، تقدیرش رقم خورد. نخستین عکس‌ها حاصلِ کنجکاوی کودکانه بود؛ از هم‌کلاسی‌ها، از گردش‌های مدرسه، از کوچه‌های خاکی و خانه‌های گرم جنوب. خودش بعدها گفته است که در تمام تعطیلات، جمعی از دوستانش «گنگ» می‌شدند و به بیرون شهر می‌رفتند و عکاسی همواره بر عهده‌ی او بود. همان عکس‌ها، آغازِ راهی شد که بعدها به سینما ختم شد: «سینما را با چشم شروع کردم.»

تقوایی اصالتاً آبادانی بود؛ فرزند جنوب، زاده‌ی سرزمینی که خورشیدِ آن درخشان‌تر از تمامِ خطه‌های دیگر است و رنگ‌هایش، همیشه تند و گرم.

در همان سال‌های جوانی، نخستین سفارش حرفه‌ای خود را از شرکت پتروشیمی آبادان گرفت. مجموعه‌ای از عکس‌های صنعتی بود، اما در دست او این موضوع خشک و فنی به جهانی تزیینی و شاعرانه بدل شد. بعدها خود گفت: «می‌توانید فکر کنید که عکسی از پالایشگاه را بر دیوار خانه‌تان بزنید؟ اما آن عکس‌ها این قابلیت را داشتند.» در آن مجموعه، لوله‌ها و دودکش‌ها در برابر آسمان جنوب، بدل به استعاره‌هایی از حیات صنعتی نوین ایران شده بودند. باد در چاه‌ها می‌وزید و در میانِ فلز و بخار، تصویری از وطن در گذار از سنت به مدرنیته ثبت می‌شد. نخستین نمایشگاهش بر پایه‌ی همین عکس‌ها شکل گرفت و به‌قول خودش، «اولین مواجهه‌ی جدی من با عکاسی هنری بود».

سال‌ها بعد، هنگامی که صدمین سال حفاری نخستین چاه نفت ایران فرارسید، تصمیم گرفت مجموعه‌ی آبادان را کامل کند؛ اما دیگر نتوانست. سازمان‌های نفتی اجازه‌ی عکاسی از تجهیزات را ندادند و او ناچار شد رؤیای تکمیل مجموعه را کنار بگذارد. آنچه باقی ماند، بخشی از حافظه‌ی تصویری صنعتی کشور بود که در قاب‌های او معنا یافت. در کنار این مجموعه، به عکاسی از مشاغل ایرانی پرداخت: «در عکس‌های تزیینی، طبیعت نقش اصلی را دارد؛ اما در این مجموعه، انسان مرکز جهان است.» در اینجا، رگه‌ی اندیشه‌ی فلسفی تقوایی آشکار می‌شود: او از همان آغاز، به «مکان» همچون بخشی از معنا می‌نگریست و جغرافیا برایش چون روحِ ماجرا می‌نمود؛ چنانچه می‌گفت: «هر اتفاقی در جغرافیایی رخ می‌دهد. ما اتفاقِ لامکان نداریم. گاهی چشم‌انداز را که عوض می‌کنید، ناچار می‌شوید داستان را هم عوض کنید.»

این باور، هم در عکس‌هایش حضور داشت و هم در سینمایش. او بارها گفته بود که هر بار برای فیلمی سفر می‌کرده، اگر هم فیلم ساخته نمی‌شده، آن چشم‌انداز در ذهنش می‌مانده تا روزی بدل به داستانی شود. همین وسواس در انتخاب مکان، سبب شد که بیشتر نقاطی که روزی در قاب او جاودانه شدند، بعدها در واقعیت ویران شوند: خانه‌ی «آرامش در حضور دیگران»، بندر گناوه، جزیره‌ی مینو و حتی قلعه‌ی بم. گویی نگاه او-به تعبیر خودش-پیش‌گوی زوال بود: «نمی‌دانم چرا، اما هر جا رفتم، بعد از من نابود شد. شاید چشم من، شاهد آخر بود.» امروز که عکس‌هایش از دهه‌های گذشته را باز‌خوانی کنیم، به این حقیقتِ عریان می‌رسیم که او زمان را از فراموشی نجات داد. کافی است بارِ دیگر عکس‌های نمایشگاه «جنوب، حافظه‌ی روشن» (۱۳۹۷، خانه‌ی هنرمندان) را مرور کنید.

تقوایی سیزدهم اردیبهشت ۱۳۵۲، در روزنامه‌ی کیهان درباره‌ی هنر عکاسی گفته است: «عکس گرفتن از یک گوشه این جامعه، یا بازسازی یک گوشه‌ی آن به همان شکلی که ظاهراً به چشم می‌آید کار مهمی نیست، مشکل مشاهده‌ی روحیه جامعه است. روح جامعه همان چیزی است که من به آن می‌گویم فضا. نه آن چیزی که فقط به چشم دیده می‌شود. فضای تیره، در یک روز روشن و آفتابی هم تیره است. پس این تیرگی در کجاست؟ در جان آدمی که دارد زیر آفتاب راه می‌رود.» با وجود آن که تقوایی خود را هیچ‌گاه «عکاس حرفه‌ای» نمی‌نامید، منتقدان هنر امروز او را در ردیف چهره‌های متعالی این هنر قرار می‌دهند؛ اما تفاوت او در این است که نگاهش از دلِ ادبیات و جنوب آمده است و شاید به همین خاطر است که عکس‌هایش مثلِ یک شعرِ وزین، وزن دارند.

عکاسی‌های ناصر تقوایی را می‌توان به چند دوره تقسیم کرد. دورانی که خود در جنوب زندگی می‌کرد و در آنجا به ثبت زندگی روزمره و بنادر و صنایع پرداخت؛ بعدتر هم‌زمان با ورود او به تلویزیون ملی و ساخت فیلم‌های مستند، عکاسی‌اش بیشتر به سوی مطالعه‌ی چیدمان و نور حرکت کرد و زمانی که سینما اولویت یافت، اما عکاسی همچنان در حاشیه‌ی خلوت او باقی ماند. در آن سال‌های طولانی فیلم‌نساختن تا قبل از بیماریِ سختِ روزهای آخرش، بارِ دیگر به عکاسی پناه برد؛ به‌قول خودش برای زنده نگه‌داشتن حس دیدن. او می‌گفت در این سال‌های عسرت، بیش‌تر می‌نویسد یا روی کاغذ یا از پشتِ دوربین بدونِ کلمه. اما هر چه هست؛ در همه‌ی این دوره‌ها، تقوایی عکاسی را نوعی ریاضت می‌دانست. او از تکثر گریزان بود و از سرعت بیزار: «چاپ آنالوگ در ایران عذاب است. کاغذ خوب نیست، مواد گرون شده. اما هنوز نمی‌تونم با دوربین دیجیتال ارتباط برقرار کنم. اون تصویر زیادی تمیزه، زیادی مطیع.»

در عکس‌های تقوایی، هیچ چیز تصادفی نیست و هر چه دیده می‌شود، از ذهنی می‌آید که به ریاضتِ دیدن خو کرده است. این ریاضت، همان چیزی است که سینمایش را نیز از بسیاری از فیلم‌سازان هم‌دوره‌اش جدا می‌کند و هر قابِ آثارش، پیش از آن که «صحنه‌ای سینمایی» باشد، «عکسی کامل» به نظر می‌رسد.

عکسی از مجموعه نخلستان سوخته ناصر تقوایی

سامورایی آبادان

برای تقوایی از دست رفته

فرید ناصر
فیلمساز و پژوهشگر سینما

ناصر تقوایی جایگاهی منحصربه‌فرد در تاریخ سینمای ایران دارد. او هنرمندی بود که در تلاقی میان اصالت منطقه‌ای در جنوب، عمق ادبی و بینش فکری جهانی ایستاده بود. شهرت تقوایی ریشه در خاستگاه او دارد؛ او زاده آبادان است و در آثارش دغدغه‌ای عمیق برای اتمسفر و قوم‌نگاری جنوب نشان داده است. منتقدان خارجی، برخلاف دیدگاه‌هایی که او را با همینگوی هم‌تراز می‌دانند، وی را به‌عنوان «سامورایی آبادان» توصیف کرده‌اند. شاید از این جهت که سفت و سخت بر سر مواضع‌اش ماند و هیچ‌گاه تلاش نکرد تا حیله‌ای به کار بندد و سعی کرد بر مشکلات هر قدر کوچک یا بزرگ، شرافتمندانه فائق آید. از سوی دیگر هویت جنوبی او، که در تضاد با مرکزگرایی اداری و فرهنگی تهران قرار می‌گیرد، به‌عنوان نیروی محرکه خلاقیت وی تلقی می‌شود.

تقوایی بنیانگذار آثاری است که در آن‌ها، زیبایی‌شناسی بصری متأثر از عکاسی، به عنصری روایی تبدیل شده است و فرهنگ و آیین‌های بومی به عنوان زمینه‌ای برای بررسی ساختارهای جامعه‌شناختی عمیق به کار رفته‌اند. او استانداردی از اقتباس خلاقانه را ایجاد کرد که در آن متون ادبی جهان به طور ریشه‌ای بومی شده و بازآفرینی می‌شوند، به گونه‌ای که ضمن حفظ وفاداری تماتیک، به سندی اجتماعی برای فرهنگ ایرانی تبدیل می‌گردند.

اگر چه کارنامه او به دلیل ممیزی در سال‌های ابتدایی موج نو (آرامش در حضور دیگران ۱۳۴۹) و موانع مدیریتی در سال‌های پایانی (چای تلخ دهه ۸۰ ناتمام) محدود ماند، اما آثار اندک او همچنان در زمره نقاط عطف سینمای ملی باقی مانده و تأثیرات پایدار خود را بر سینمای هنری نسل‌های بعد گذاشتند.

پیشینه ادبی تقوایی در شکل‌گیری سبک او نقش حیاتی داشت. او نویسنده‌ای بود که دانش عمیقی از ادبیات فارسی و جهان داشت و همین امر باعث شد که با انتقال آن به فیلم‌سازی، کیفیتی منحصربه‌فرد پیدا کند؛ او در این تحول، با تصاویر می‌نوشت و شات‌های سینمایی‌اش موزون و متوالی بودند. این یکپارچگی میان نثر و سینما، او را برای خلق موفق‌ترین اقتباس‌های ادبی مهیا کرد.

تحلیل انتقادی آثار اولیه تقوایی، به‌ویژه مقایسه دو فیلم نزدیک به هم از نظر زمانی، «باد جن» و «آرامش در حضور دیگران»، دیدگاه‌های عمیقی درباره نقد تقوایی نسبت به مدرنیته در ایران آشکار می‌سازد. این تمایز در بازنمایی‌ها، ساختار ناسیونالیسم مدرن ایرانی را تثبیت می‌کند؛ جایی که فیلم‌سازان موج نو، اشکال در حال زوال زندگی سنتی را از طریق مستندسازی ثبت می‌کردند و مدرنیته را به‌عنوان یک مفهوم نژادی تعریف می‌نمودند. این امر نشان می‌دهد که تقوایی، در مقام یک انسان‌شناس-فیلم‌ساز، آگاهانه درگیر یک پرسش‌گری درباره تأثیر مدرنیته بر روان جمعی ایران در سطوح مختلف طبقاتی و جغرافیایی بوده است. او این تقابل را نه برای تأیید دیدگاه دولتی، بلکه برای ترسیم تصویری پیچیده و چندلایه از وضعیت جامعه ایران به کار برد.

توانایی تقوایی در ساخت همزمان یک اثر روشنفکری جهانی (ناخدا خورشید) و یک پدیده مردمی (دایی جان ناپلئون)، عمق دیدگاه‌اش را در پرداختن به مضامین پیچیده اجتماعی نشان می‌دهد. در هر دو مورد، او از اقتباس برای نقد وضعیت ملی استفاده می‌کند؛ خواه برای ترسیم فروپاشی اخلاقی در بستر اقتصاد جهانی‌شده یا برای به چالش کشیدن پارانویای جمعی نسبت به قدرت‌های خارجی.

با وجود استعداد و شناخت جهانی، ناصر تقوایی در طول دوران حرفه‌ای خود پیوسته با موانع سخت‌گیرانه روبه‌رو بود. او با مشکلات مالی، سانسور و عدم حمایت از سوی نهادهای فیلم‌سازی دولتی دست و پنجه نرم کرد و این موانع باعث شد که چندین پروژه کلیدی او ناتمام بماند، که خود تبدیل به سندی تاریخی از دخالت‌های نهادی در مسیر یکی از برجسته‌ترین خالقان هنری ایران شده است.

تقوایی به‌عنوان فردی درون‌گرا، صادق، و عزلت‌طلب شناخته می‌شد. او در مواجهه با سانسورها، کج‌طبعی‌ها و بدخواهی‌ها، هرگز راه نادرستی را انتخاب نکرد، بلکه به‌نظر می‌رسد کناره‌گیری را برگزید. این انتخاب هنرمندانه برای گوشه‌گیری و حفظ سکوت، می‌تواند به‌عنوان شکلی از مقاومت زیبایی‌شناختی تفسیر شود. تقوایی ترجیح داد کم‌کار باشد و پروژه‌هایش ناتمام بمانند تا اینکه دیدگاه و صداقت هنری خود را قربانی الزامات سیستماتیک کند. این ویژگی، در کنار توانایی او در خلق آثار هنری عمیقاً ایرانی با ارجاعات جهانی، جایگاه او را به‌عنوان یک مؤلف بزرگ در سینمای ایران تثبیت کرده است.

ناصر تقوایی فراتر از یک فیلمساز، سنگ محک کارگردانی و خلاقیت در سینمای ایران است. او گوهر درخشانی بود که داستان حرفه‌ای‌اش، داستان پتانسیل هنری بی‌حد و حصری است که به دلیل مشکلات ریشه‌ای در حوزه فرهنگ کشور، فرصت تبدیل شدن به یک کارنامه پربارتر جهانی را از دست داد. با این وجود، همین کارنامه محدود، ستونی محکم در معماری سینمای ایران معاصر به شمار می‌آید. اندوهناک است که وقتی درباره بزرگان سینما بعد از مرگشان صحبت می‌کنیم، زیاد باید از «نشد»ها بگوییم و کم از «شد»ها.

میراث تقوایی، به‌رغم پروژه‌های متعدد ناتمام، در کیفیت کم‌نظیر و بینش عمیق آثار تکمیل‌شده‌اش نهفته است. او شخصیتی بود که هنرش در میان سکوت، انزوا، و مبارزه دائمی برای حفظ ارزش هنری، همچنان به‌عنوان یکی از اسناد حیاتی در مطالعه تاریخ فرهنگی و سینمایی ایران، دهه‌ها باقی خواهد ماند.