ادب و هنر

«هنر هفتم» در چنبرهٔ ستارگان کاغذی

علی‌اکبر عالمیان

اشاره:
آیا می‌توان عرصهٔ سینما و هنر هفتم در ایران را عرصهٔ رواج بی‌عفّتی و ولنگاری دانست؟ سینمای متعهد ایران پس از انقلاب که متأسفانه در سال‌های گذشته فلاش‌بکی به دوران «فیلم فارسی سازی» زده است، ذهن‌ها را به این سمت سوق داده است که آیا دوران عروسکان بزک کرده و حاکمیت ستارگان کاغذی دوباره بازگشته است؟ آیا سینمای فاخر بعد از انقلاب به جولانگاهی برای بی‌عفّتی، چشم‌چرانی و هوسرانی تبدیل شده است؟

جادوی هنر هفتم

جادوی هنر هفتم که از آن به «سینما» یا «سینماتوگراف» یاد می‌شود، ترکیبی از دوربین فیلم برداری و دستگاه پروژکتور است که آگوست و لویی لومیر — دو برادر عکاس و سازندهٔ لوازم عکاسی ساکن لیون فرانسه — آن را در سال ۱۸۹۵ میلادی اختراع کردند. قابلیت حمل و توانایی‌های نمایشی دستگاه لومیر به مراتب بهتر است از دوربین «کنیتوگراف» حجیم ادیسون و دستگاه نمایش آن «کینتوسکوپ» که فقط یک نفر می‌توانست از آن استفاده کند.[۱] علی‌اکبر دهخدا نیز سینما را این‌گونه تعریف می‌کند: «فن و صنعت و هنر تهیه و نمایش سلسله تصاویری که بر نوارهای سلولوییدی ضبط شده‌اند، به نحوی که در تماشاگران توهم حرکت ایجاد شود... صنعت سینما از محصولات قرن بیستم است، ولی کارهای مقدماتی در این زمینه از دههٔ بعد از سال ۱۸۷۵ سابقه دارد. از لحاظ فنی، سینما مبتنی بر کیفیت ثبات تأثیرات نوری است: در هر ثانیه ۲٤ کادر جدا جدا از جلوی دریچهٔ تصویرافکن سینما می‌گذرد و بر پردهٔ سینما که دو برابر تصویرافکن قرار دارد، می‌افتد، امّا آن‌چه به چشم می‌آید تصویری است مدام و منسجم و اغلب متحرّک، بدون این‌که جدایی کادرهای ۲٤ گانه در ثانیه در آن احساس شود.»[۲]

اما آنچه سینما را به «هنر هفتم» و «جادو» تبدیل کرده، نه اصطلاحاتی نظیر پروژکتور، دوربین، لوکشین، کات و ... که نوع تأثیر و تأثر آن در فضای سیاسی، فرهنگی و اجتماعی یک جامعه است. هر چند می‌توان امروزه از سینما با مؤلفه‌هایی نظیر سرگرمی، تجارت، صنعت، تکنیک و ... نام برد، اما آنچه بر تأثیرگذاری این هنر صحّه می‌گذارد، مؤلفه‌هایی فراتر از این القاب و شاخص‌هاست.

شهید سیدمرتضی آوینی با ارائه تعابیری زیبا و تعاریفی جامع از هنر سینما و تأثیرگذاری آن در مخاطب متذکر می‌شود که: «سینما به این لحاظ از دیگر هنرها متمایز است که ماهیتاً نمی‌تواند از مردم فاصله بگیرد... گذشته از آن‌که سینما هنر محض نیست و ماهیتاً با مردم و فطرت و طبایع و غرائز آن‌ها پیوسته است...»[۳] وی، سینما را یک نهاد اجتماعی[٤] دانسته و خاطرنشان می‌شود: «سینما اگر هنری مانند نقاشی یا رمان نو بود، اشکالی ایجاد نمی‌شد؛ اشکال در این‌جاست که سینما فقط هنر محض نیست. بحث ماهوی دربارهٔ سینما نیز می‌تواند دلایل این ادعا را که «سینما هنر محض نیست» نمایان سازد. سینما از یک طرف صنعت است، زیرا اگر دوربین عکاسی اختراع نمی‌شد، سینما هم به وجود نمی‌آمد. شما دوربین فیلمبرداری را اگر حذف کنید، سینما هم حذف می‌شود. از طرف دیگر، سینما بر یک سیستم پیچیدهٔ صنعتی متّکی است — چه از لحاظ امکانات و تجهیزات و چه از لحاظ تولید و تکنیک — پس سینما صنعت هم هست. از طرف دیگر، سینما با مردم است که شکل می‌گیرد. اولین فیلم‌های به نمایش درآمده در تاریخ سینما با استقبال مردم مواجه شد و به این ترتیب، از لحاظ تاریخی یک اتفاق جدید اتفاق افتاد. اتفاق جدید این بود که برای اولین بار در سیر تاریخی هنر مدرن، چیزی پیدا شد که مردم؛ یعنی مخاطب عام، از آن استقبال کرد، یعنی کاملاً با نقاشی مدرن تفاوت داشت. از نقاشی مدرن اصلاً استقبال عام نمی‌شود؛ از مجسمه‌سازی مدرن هم نمی‌شود... به اعتقاد من باید این عصر را عصر سینما نامید، نه عصر رمان؛ عصر رمان تمام شده است، الان عصر سینماست... واقعهٔ جدید این بود که مردم از صنعتی استقبال کرده بودند که در عین حال می‌توانست هنر باشد، پیچیده‌ترین هنرها... اگر در رمان با کلام سر و کار دارید، در سینما، علاوه بر کلام، تصویر هم دارید، به زندگی هم نزدیک می‌شوید، به بازآفرینی خود زندگی...»[۵] به دلیل همین اهمیت بی‌بدیل هنر هفتم در عرصه هنرهاست که شهید آوینی از آن، با عنوان «منشأ تحول فرهنگی جامعه» نام می‌برد.[٦]

این هنر مؤثر، می‌تواند با توجه به همین تأثیر و تأثر، به مثابه کلاس آموزش برای جامعه و به ویژه نسل جوان باشد. کلاسی که آموزه‌های آن تأثیرات بسزایی در فرهنگ جامعه خواهد داشت.

سینمای ایران از ۱۱۰ سال قبل تاکنون

همان‌گونه که گفته شد، سینما ریشه‌ای کاملاً غربی داشته است. در سال ۱۹۰۰ میلادی وقتی شاه ایران به سفر فرانسه می‌رود، در «کنترکسویل» در میان وسایل سرگرمی مختلف یک دستگاه سینماتوگراف می‌بیند. او از این پدیدهٔ سحرانگیز خوشش می‌آید و در سفرنامه‌اش می‌نویسد: «دستگاهی است که به روی دیوار می‌اندازند و مردم در آن، حرکت می‌کنند» در این هنگام «میرزا ابراهیم‌خان عکاس‌باشی» به دستور مظفرالدین شاه دستگاه را خریداری می‌کند. سینماتوگراف در اوایل سال ۱۲۷۹ هجری شمسی پا به ایران گذاشت و چند سال بعد نیز بهره‌گیری از آن برای نمایش عمومی رواج یافت. در سال ۱۲۸۳ شمسی، اولین

به دلیل همین اهمیت بی‌بدیل هنر هفتم در عرصه هنرهاست که شهید آوینی از آن، با عنوان «منشأ تحول فرهنگی جامعه» نام می‌برد.

سالن سینما — البته اگر بشود نام سالن بر آن گذاشت — در خیابان چراغ گاز به وسیلهٔ «میرزا ابراهیم خان صحاف باشی» باز شد. در این سالن فیلم‌های کمدی کوتاه را که در نهایت از ده دقیقه تجاوز نمی‌کرد، پشت سر هم نشان می‌دادند.[۷]

در سال ۱۲۸٦ شمسی، مهدی روسی‌خان که پدرش انگلیسی و مادرش تاتار روس بود و در ایران کار عکاسی را رونق داده بود، با خرید یک دستگاه پروژکتور، اقدام به نمایش فیلم‌های کوتاه ۸ تا ۹ دقیقه‌ای می‌کند. وی با برپایی یک سالن سینما در خیابان علاءالدوله (فردوسی فعلی) یک سالن سینما بر پا کرد.[۸] سال ۱۳۰٤ را می‌توان به یک اعتبار، سال شروع ساخت فیلم ایرانی دانست. در این سال، خان‌بابا معتضدی به ساخت فیلمی به نام «مجلس مؤسسان» مبادرت ورزید و بدین طریق آغازی بر ساخت فیلم‌های ایرانی شد،[۹]

فیلم‌هایی که بعدها شکل حرفه‌ای به خود گرفت و تا به امروز همواره پردهٔ جادویی سینماها را در تسخیر خود دارد. خان‌بابا معتضدی، اوهانیان و عبدالحسین سپنتا را می‌توان اولین کارگردانانی دانست که فیلم ایرانی را پایه‌گذاری نمودند.

سینمای ایرانی؛ فیلم‌فارسی یا فیلم ارزشی

همان‌طوری که شهید مرتضی آوینی گفت، سینما می‌تواند مبدأ و منشأ تحول در جامعه باشد؛ همان‌گونه که این صنعت می‌تواند زمینه ابتذال و انحطاط یک جامعه را نیز موجب شود. در سینمای ایران نیز همین قاعده حکمفرما بوده است. عنوان فیلم‌فارسی عموماً به همان نوع فیلم‌هایی اطلاق می‌شود که در آن ارزش سینمایی و اخلاقی حاکم نیست و غیر از ضعف در ساختار فیلم از لحاظ فنی، از لحاظ ارزشی نیز تهی از آموزه‌های اخلاقی است. این‌گونه آثار چه در سینمای قبل از انقلاب و چه بعد از انقلاب دیده شده است. چه آن‌که بی‌تردید تعداد این آثار در سال‌های پیش از پیروزی انقلاب اسلامی به وفور بیشتر از سینمای پس از انقلاب است. در این‌گونه آثار، بی‌عفّتی و ابتذال به شدت پررنگ دیده شده است. علاوه بر این، غیر از موارد غیر اخلاقی و مبتذل، نوعی دین‌ستیزی نیز دیده می‌شود. از این نوع فیلم‌ها در سال‌های پیش از انقلاب به صراحت دیده می‌شد. به عنوان نمونه فیلم‌هایی نظیر «مُحلّل» ساخته نصرت‌الله کریمی (۱۳۵۰)، «شکار شوهر» ساخته نصرت‌الله وحدت (۱۳٤۷)، «زن یک شبه» ساخته محمود کوشان (۱۳۵۰)، «شب‌نشینی در جهنم» ساختهٔ ساموئل خاچیکیان (۱۳۳٦)، «یوسف و زلیخا» ساختهٔ سیامک یاسمی (۱۳۳۵)، «آدم و حوا» ساختهٔ امیر شروان (۱۳٤۹) و ده‌ها فیلم دیگر، غیر از آن‌که مملو از صحنه‌های غیر اخلاقی و بی‌عفّتی بود، بلکه به صراحت، ارزش‌ها و احکام دینی را به سخره گرفته و مورد اهانت قرار می‌دادند.[۱۰]

این‌گونه فیلم‌ها در سینمای کاملاً متحول شده پس از انقلاب، هیچ‌گونه جایی نداشت، بلکه فراوانی فیلم‌های دینی با مضامین متعالی، از سینمای پس از انقلاب سینمایی ساخت که توجه به ارزش‌های دینی در آن حرف اول را می‌زد، اما این رویه در سال‌های بعد، دستخوش تحولات و تغییرات وسیعی شد. هر چند در سینمای بعد از انقلاب سکس و بی‌عفّتی تا حدود زیادی از سینمای ایران ریشه‌کن شد، اما رگه‌هایی از ابتذال در سینما به ویژه از نیمه دوم دههٔ هفتاد شمسی هویدا شد که مانند خوره‌ای به جان سینمای اخلاق‌گرای پس از انقلاب افتاد و می‌رود تا بسان موریانه‌ای آن را نابود سازد.

سینما عرصهٔ ظهور بی‌عفّتی؟!

سینمای قبل از انقلاب را می‌توان آیینهٔ تمام‌نمای ابتذال، بی‌عفّتی و زیر پا نهادن حریم اخلاقی و حرمت زنان دانست البته بی‌انصافی است که به طور مطلق تمام فیلم‌های پیش از انقلاب را عرصه نمایش بی‌عفّتی دانست، چه آن‌که برخی فیلم‌های معناگرا و خوب را نیز می‌توان از شمار ابتذال در آن دوران خارج دانست، فیلم‌هایی نظیر خانهٔ خدا، خشت و آئینه، گاو و ... در شمار فیلم‌های خوب آن دوران به شمار می‌آیند، اما همان‌گونه که گفته شد، حیات سینما در آن سال‌ها با جریان ابتذال قوت می‌گرفت و صنعت سینما، صنعت نمایش دادن بدن‌های بی‌پوشش زنان هرزه و اعمال خلاف دین بود. دقیقاً به خاطر این رویکرد کلان بود که نگاه تیزبین بنیانگذار فقید جمهوری اسلامی را متوجه هنر هفتم نمود تا ایشان نیز این صنعت آغشته به پلیدی در دوران پیش از انقلاب را به چالش بکشند و سینمای زمان طاغوت را «مرکز فحشا» معرفی کنند.[۱۱] و با تأکید بر این نکته که «سینماها که باید مرکز تربیت جوان‌های ما باشد، مرکز فساد و مرکز فساد اخلاق بود»؛[۱۲] خاطرنشان می‌کنند: «سینمای ایران جای رفتن نیست، این یک مصیبتی است که بر ایران وارد است که جوان‌های ما را این سینماها ضایع می‌کنند، خراب می‌کنند.»[۱۳]

در آن دوران، سازندگان فیلم‌های فارسی به واسطه نوع تبلیغاتی که در سطح کشور صورت می‌گرفت و جهتی که مردم به آن هدایت می‌شدند، نبض جامعه در دستشان بود و از همه بیشتر به بهره‌گیری از پست‌ترین تمایلات مردم برای پر کردن جیب خود توجه داشتند. اینان سعی می‌کردند که ضمن استفاده از لودگی و مسخرگی یا سوژه‌های سوزناک بی‌سر و ته در هر فیلم، بی‌مناسبت و یا با مناسبت، صحنه‌هایی از رقص‌های نیمه‌عریان و آوازه‌های ساز و ضربی بگنجانند.

سال‌ها سمبل این‌گونه رقص و آوازها، زنی به نام «مهوش» بود. این رقاصه و خوانندهٔ کافه‌ها، جزء جدا نشدنی فیلم‌های فارسی شد و تا وقتی زنده بود، در بیشتر فیلم‌ها صحنه‌هایی از رقص و آواز او را جای دادند تا به فروش فیلم بیفزایند. پس از مدتی، کار از این هم بالاتر رفت. در برخی از شهرستان‌ها، بی‌هیچ مناسبتی و فقط به این علت که فیلم فروش کند، در وسط هر فیلم آمریکایی یا اروپایی، موضوع اصلی قطع می‌شد و یک پرده رقص و آواز «مهوش» نشان داده می‌شد و پس از مدتی فیلم مسیر خود را ادامه می‌داد! پس از مهوش، شخص دیگری به نام «عزیزه» در صحنه‌های بسیاری از فیلم‌های فارسی، اندام خود را به تماشا گذاشت و در سال‌های بعد، رقاصه‌های دیگری همچون «جمیله»، «نادیا» و «طاووس» جای او را گرفتند. اهمیت صحنه‌های رقص برای فیلمسازان به حدی بود که این وضعیت تخدیرکننده، سال‌ها بعد به شکل مؤثرتری رخ می‌نماید، به این صورت که برای پرجاذبه‌تر کردن صحنه‌های رقص، این قسمت را به صورت رنگی فیلمبرداری می‌کردند و فیلم را به عنوان فیلم نیمه رنگی یا همراه با رقص رنگی فلان رقاصه نمایش می‌دادند.[۱٤]

بی‌عفّتی در سینمای پیش از انقلاب، تنها به صحنه‌های رقص و آواز زنان و به نمایش گذاشتن اندام خود در برابر دوربین محصور نشد، بلکه با فزونی یافتن قدرت محمدرضا شاه به ویژه در دههٔ پنجاه، همزمان نیز سیاست ضددینی و ضدفرهنگی رژیم به ویژه در عرصه سینما فزونی گرفت. رواج سکس در سینمای ایران در این سال‌ها به اوج خود

رسید و حتی نمایش برخی فیلم‌ها را از یک اثر هنری تا حد اثری پورنوگرافیک (هرزه‌گری) تنزل داد. ابتذال و بی‌عفّتی در این‌گونه فیلم‌ها به حدی می‌رسد که حتی خود رژیم شاه نیز به خاطر شدت ابتذال و تصاویر خلاف عفّت، فیلم‌ها را در محاق توقیف قرار می‌دهد.[۱۵]

با پیروزی انقلاب اسلامی، تحولی شگرف در ساختار و مضمون و پیام اخلاقی فیلم‌های سینمایی صورت پذیرفت. سینما و هنرپیشه‌های آن موظف به رعایت حریم اخلاقی و اسلامی شدند. به این ترتیب دیگر از ابتذال و سکس و بی‌عفّتی سینمای پیش از انقلاب خبری نبود. فیلم‌ها عموماً دارای محتوای خوب بودند. در دهه شصت، به خاطر حاکم بودن فضای معنوی جبهه و جنگ، بیشتر فیلم‌ها هم در این حال و هوا ساخته می‌شدند. این رویه تا سال‌های ابتدایی دهۀ هفتاد ادامه داشت. هر چند ابتذال از سینمای ایران رخت بربسته بود، اما در نیمه دوم دهه هفتاد و همزمان با روی کار آمدن دولت اصلاحات، این بار ابتذال نه در ظاهر، بلکه در لایه‌های درونی فیلم‌ها راه یافت و در نوع بازی هنرپیشگان نمایان گشت. البته بی‌انصافی است که رواج ابتذال در سینمای پس از انقلاب را تنها به پس از دوران اصلاحات محصور دانست، چه آنکه پیش از آن نیز رگه‌هایی از این ابتذال در برخی فیلم‌های ایرانی مشاهده گردید. به عنوان نمونه باید به دو فیلم «نوبت عاشقی» و «شب‌های زاینده‌رود» اثر کارگردان این روزها فراری یعنی محسن مخملباف اشاره کرد. شهید سیدمرتضی آوینی در نقدی که بر جشنوارۀ نهم فیلم فجر می‌نویسد، این خطر را هشدار داده و یادآور می‌شود: «وضع کنونی سینمای ایران را باید نتیجۀ حتمی سیاست‌گذاری‌هایی دانست که در طول این سال‌ها اعمال شده است. اما در عین حال باید به این نکته نیز اشاره شود که اگر دو فیلم «نوبت عاشقی» و «شب‌های زاینده‌رود» نبودند، بدون تردید بسیاری از سخنانی که دربارۀ نهمین جشنوارۀ فیلم فجر و مضمون «عشق» در این دوره گفته می‌شود، موردی نداشت ... اگرچه سینمای این دوره از لحاظ مضمون به ابتذال گراییده بود، اما در هیچ یک از فیلم‌ها، به جز دو فیلم مذکور، نکته‌ای که بتوان آن را صراحتاً خلاف شرع دانست وجود نداشت و امیدواری نشریات داخلی مدافع و مبلّغ لیبرالیسم و رسانه‌های جمعی بیگانه نیز مشخصاً به همین دو فیلم راجع بوده است...»[۱۶]

همان‌گونه که گفته شد، رواج وسیع ابتذال در سینمای پس از انقلاب را باید در دوران پس از وزارت آقای عطاءالله مهاجرانی و سیاست‌های سهله‌وسمحه‌وی جست‌وجو کرد. در این دوران، بنایی در سینمای ایران نهاده شد که این بنا متأسفانه حتی در دولت‌های نهم و دهم نیز به استحکام و رشد خود ادامه داد. این بنا که به بهانه نجات سینما از ورشکستی و «تأمین گیشه» رشد می‌یافت، به رواج بی‌عفّتی و ابتذال در سینمای ایران و بازگشت مجدد دورۀ «فیلم فارسی سازی» منتج شد. فیلم‌های عشقی با استفاده از چهره‌های نورسیده و زیبارو، بدون آن‌که هیچ تجربه‌ای در عرصۀ سینما و هنر داشته باشند، به اوج خود رسید و فیلم‌هایی سخیف و بی‌محتوا و به قول سینمایی‌نویسان، فیلم‌های «آبگوشتی» و «علی بی‌غمی» رواج یافت.

حیات سینما در سال‌های قبل از انقلاب با جریان ابتذال قوت می‌گرفت و صنعت سینما، صنعت نمایش دادن بدن‌های بی‌پوشش زنان هرزه و اعمال خلاف دین بود.

در نیمه دوم دهه هفتاد و همزمان با روی کار آمدن دولت اصلاحات، این بار ابتذال نه در ظاهر، بلکه در لایه‌های درونی فیلم‌ها راه یافت و در نوع بازی هنرپیشگان نمایان گشت.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

آیا هنر پیشگی مساوی با بی‌عفّتی است؟

اگر در سینمای قبل از انقلاب، کارگردانان و فیلمسازان با استفاده از زیبایی چهره و ... زنان به اصطلاح هنرپیشه را به سمت ابتذال و بی‌عفّتی و مردان بازیگر را نیز به سمت چشم‌چرانی و هوسرانی سوق می‌دادند تا با بهره‌گیری غیر اخلاقی از زنان بی‌عفّت، به گیشهٔ فیلم خود رونق بخشند، در سینمای بعد از انقلاب شکل و شمایل ظاهراً اسلامی برخی از هنرپیشگان، هر چند اجازهٔ هرگونه سوء استفاده از هنر هفتم را به عنوان مکانی جهت بی‌عفّتی آشکار گرفت، اما مغازله‌ها و کاراکترهای عاشقانه که همراه با نوعی دلبری و دلدادگی بین برخی هنرپیشه‌های جوان و میانسال نمایان می‌گشت، شائبه بی‌عفّتی، ولنگاری و نیات شیطانی را در عرصهٔ سینما تقویت نمود، به ویژه آن‌که روی آوردن به مسئله «ستاره‌سازی» که پیش از این تنها در سینمای زمان پهلوی رواج یافت و در دوران پس از پیروزی انقلاب تقریباً منسوخ شد، تقریباً از سال ۱۳۶۹ و همزمان با اکران فیلم سینمایی «عروس» ساختهٔ بهروز افخمی دوباره بازسازی شد و در سال‌های استقرار دولت اصلاحات به اوج خود رسید. استفاده از تک ستاره‌های جوان که برخی از آن‌ها شباهت ظاهری با هنرپیشگان قبل از انقلاب نیز داشتند، به رواج ولنگاری در عرصهٔ سینما دامن زد و دوباره خطر انحطاط در عرصه هنر هفتم را پررنگ‌تر نمود.

خبرها و شایعات زننده‌ای که گاه و بیگاه از این عرصه به گوش می‌رسید، هر چند براساس اصل اسلامی «اصل بر برائت افراد» به عنوان یک امر غیر قابل قبول تلقی می‌شد، اما بعدها وقتی برخی از این شایعات رنگ واقعیت به خود می‌گرفت و محرومیت‌های کاری که توسط ارشاد برای این ستارگان کاغذی وضع می‌شد، بر ولنگاری برخی از هنرپیشگان صحه می‌گذاشت.

کوتاه سخن آن‌که، هر چند بی‌انصافی است که عرصهٔ هنر هفتم را عرصهٔ بی‌عفّتی بنامیم، چه آن‌که هنرپیشگان بااخلاق و متعهد زیادی در این عرصه به کار و فعالیت مشغولند، اما مع‌الاسف همان تعداد ستارگان منحرف و دخترکان بزک کرده عرصه سینما نیز بسیاری را برای یافتن پاسخ این پرسش که «آیا سینما عرصه بی‌عفّتی است یا خیر؟» به خود مشغول داشته است.

پی‌نوشت‌ها:

۱. فرانک یوجین بیور؛ فرهنگ واژه‌های فیلم؛ ترجمهٔ بیژن اشتری، نشر مترجم، ۱۳۶۹، ص ٥٦
۲. علی‌اکبر دهخدا؛ لغت نامه؛ ج ۲۹، دانشگاه تهران، ۱۳٤٥، ص ۷۸۲
۳. آوینی، سیدمرتضی؛ آینهٔ جادو؛ جلد سوم، نشر ساقی، چاپ دوم، ۱۳۸۰، ص ١٦
٤. پیشین، ص ۳
٥. همان، صص ۹۹-۹۸
٦. همان، ص ۱۰٥
۷. مهرابی، مسعود؛ تاریخ سینمای ایران؛ نشر مؤلف، چاپ هشتم، ۱۳۷٤، صص ١٦ – ١٥
۸. پیشین، ص ۱۷
۹. همان، ص ۱۸
۱۰. کشانی، علی‌اصغر؛ سینمای دینی پس از پیروزی انقلاب اسلامی؛ مرکز اسناد انقلاب اسلامی، ۱۳۸۳، صص ١٦٤-١٤٨
۱۱. صحیفه امام، ج ٦، ص ۱٥
۱۲. پیشین، ج ۹، ص ۲۹-۲۸
۱۳. همان، ج ٤، ص ١٦۷
١٤. مهرابی، پیشین، ص ٦۰
١٥. کشانی، پیشین، صص ١٦۲-١٦١.
١٦. آوینی، سیدمرتضی؛ پیشین؛ جلد سوم، صص ١٥۲-١٥١.