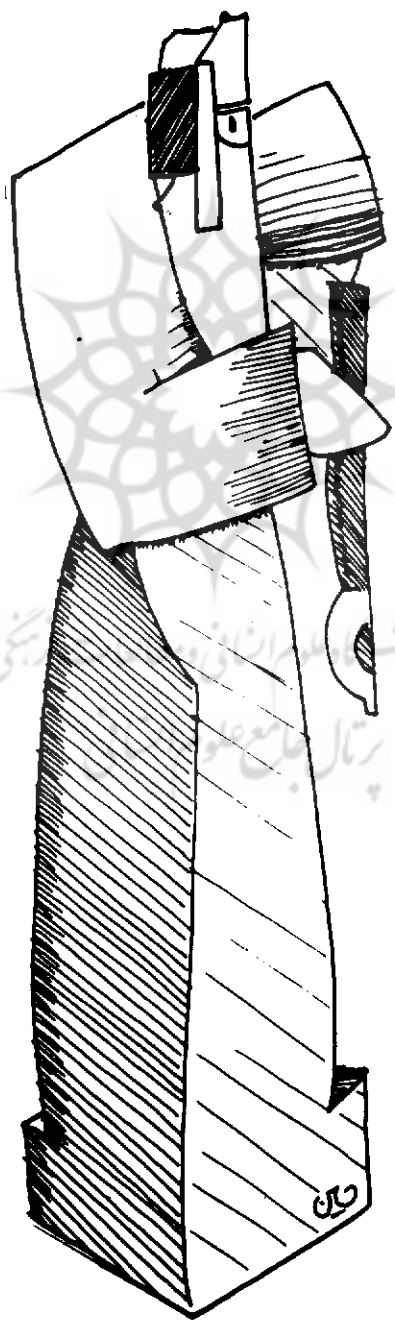
■ اشاره‌هایی به تاریخ نقد فیلم و فرهنگ در سینمای ایران

دههٔ ۵۰؛ ورشکستگی در همه ابعاد سینما

■ رضا درستکار



زمینه مساعدی که پس از موفقیت فیلم‌های قیصر و گاو در سال ۱۳۴۸ بوجود آمده بود، موجب می‌شود که از این پس، هر سال دست کم سه یا چهار فیلم، خارج از قاعدهٔ معمول بخش هنگفت سینمای ایران تولید شود که همگی ماحصل دورانی است که پیشتر گفته‌ایم به موج نو سینمای ایران موسوم است. اگرچه این عنوان (موج نو) نیز اصلا از دوره‌ای از سینمای فرانسه، مجلهٔ فرانسوی کایه دوسینما و نویسندگان آن و از بحث‌های داغی که در باره تئوری مؤلف شده است (و به اینجا هم سرایت می‌کند) می‌آید، اما زیر چتر همین عنوان و تا پایان این دوران (۱۳۵۷) کارگردانان زیر به شهرت می‌رسند: داریوش مهرجویی، مسعود کیمیایی، ناصر تقوایی، امیر نادری، پرویز کیمیاوی، سهراب شهید ثالث، بهرام بیضایی، علی حاتمی و بعدتر کامران شیردل، جلال مقدم، بهمن فرمان‌آرا و رضا میرلوحی که سرآمد این دوره از تاریخ سینمای ایران هستند.

بحث تئوری مؤلف و اطلاق عنوان فیلمساز مؤلف به سینماگر این موج نیز که با ذات این حرکت و اصل آن در کایه تفاوت دارد، اینجا بر نام فیلمسازانی می‌نشیند که تازه در طول همین دهه (۱۳۴۸ـ۱۳۵۷) به اشتهار رسیده بودند. فکر می‌کنم قصد دوایی و همقطارانش از اطلاق این عنوان، گونه‌ای ایجاد فضای تازه برای نگاهی دوباره به سینمای ایران بوده است که با علم بدان خالی از اشکال است.

اما تحولات، کماکان ادامه می‌یابد و پس از ورود به دهه ۵۰، چند سال بعد، سینمای ایران به ورشکستگی می‌رسید، جایی که دیگر از دست منتقدان نیز کاری ساخته نبود و در واقع آنها از پیش آوای تمام شدن این سینما را سر داده بودند، چه سینمای رویاپرداز و چه بخش دیگرش، همان موج.

در یك تقسیم‌بندی کلی، سینمای ایران را در دهه پنجاه می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: یك، سینمای موج نو و تبعات ناشیانه و کم‌رنگ آن. دو، ادامهٔ همان سینمای رویاپرداز دههٔ قبل که حالا به الگوهای ساختاری تازه‌ای هم رسیده بود. در این دوران منتقدان بکل سینمای نوع دوم را نمی‌دیدند. و بحث‌ها و جدلهایشان نیز درباره سینمای موج نو و تأثیرات آن، بیشتر به منازعات قلمی برای کسب تشخص و به رخ کشیدن سوابق و معلوماتشان بود. اما پیش از همهٔ اینها و پیش از این که منتقدان بخواهند، تأثیرات عمیق روی نسل دههٔ پنجاه بگذارند، این فیلمها بودند

که اترشان را روی تماشاگر می‌گذاشتند. «جامعه‌ی آماری شورای عالی فرهنگ و هنر در سال ۱۳۵۵، نشان می‌دهد که سالیانه ۴۸ میلیون نفر در تهران به سینمامی‌رفتند، درحالی که۷۶درصدتماشاگران سینما، بین ۱۵ تا ۳۰ ساله بوده‌اند. بنابراین ۳۶ میلیون و چهارصد و هشتاد هزار جوان، سالیانه به دیدن فیلمها می‌شتافتند و این نیروی مخاطب عظیمی بود.»[۱] اما از آن سو با بررسی شرایط سیاسی اجتماعی آن سالها به نکات تازه‌تری خواهیم رسید. شکوفایی اقتصادی ناگهانی که در پی افزایش قیمت منجر به تکان و قوت بنیهٔ مالی مردم شده بود، اثر بخشی سینمای فردینی را کمرنگ می‌کند و رویا و شیرینی سینمای دهه چهل را نزد تماشاگر از میان می‌برد. سینمای مروج اخلاقگرایی و جوانمردی که پی‌آمد عارضه‌های اجتماعی و کمداشتهای جامعه بود، با شروع تحولات چهره عوض می‌کند و همپا با تغییرات، پیچیدگیهای تازه می‌یابد. پیچیدگیهایی که ناشی از مناسبات تازه میان مردم، نظام و پا گرفتن طبقات جدید (بخصوص طبقهٔ متوسط مدرن) بود و در تقسیم ثروت از شیوه‌ای پیروی می‌کرد که بنای آن، از میان رفتن سیستم سنتی بازاری، و پا گرفتن تشکلی مدرن و موازی با فرآورده‌های «دروازهٔ تمدن بزرگ» بود. در این روزها بلند پروازیهای سرخوشانهٔ شاه؛ که قصد داشت با ترتیب دادن جشنهای ۲۵۰۰ ساله دست به یك عرض اندام سیاسی ملی با برُخ کشیدن پیشینهٔ تاریخی و بخصوص ارتش شاهنشاهی بزند، و به آن وسیله هم از زیر بار حقارتهای سالهای گذشته در بیاید و پرستیژ تازه‌ای در جهان بیابد و هم به گونه‌ای دست به تشفی روحیه ملی بزند؛ در سینمای ایران بازتاب دیگری داشت. آزین‌های بسته شده خیابانها به سر در سینماهایی ختم می‌شد که بلوچ بی‌پرواترین فیلم کیمیایی در آنها روی اکران بود. روستایی ساده دل در اوج همان جشنها به انگیزهٔ انتقام به پایتخت می‌آمد و در مناسبات آلوده و اختلال‌آمیز شهر به گونه‌ای حل می‌شد که دیگر هویت ناشناخته‌ای پیدا کرده بود. اگرچه فرآیند این حضورِ نمادین مسخ شدن تدریجی هویت فردی و نوعی اعتراض و تلنگر به دست‌آوردهای سیستم جدید در جامعهٔ نوکیسه بود، اما فیلمساز مرثیهٔ قهرمان تنهایش را در برابر ناپاکیهای شهری می‌سرود. قهرمانی که در پایتخت و تنها چند شهر آنطرفتر از کاشانه‌اش، بیگانه‌ای بی‌ریشه و غریبه می‌نمود که تنها به خاطر توانایی جسمی ارزش داشت. همه‌چیز در چنبرهٔ چنین روابطی بود، حتی آن سوی ماجرا که زنِ همین روستایی در خانه بدنام دیگری کاربری اینچنینی داشت.

دهه پنجاه، ضمناً اوج رواج فرهنگ غربی، فرهنگ مصرف و مدرنیزاسیون طراحی شده از اوائل سده ۱۳۰۰ و از به قدرت رسیدن رضاخان نیز هست که اصلاً به فرهنگ روبنایی تکیه داشت، گو اینکه همین مهم بدلیل تناقض‌های آشکارش با فرهنگ سنتی جامعه در طول نیم قرن گذشته، دردسرهای جدی برای زمامدارانش بوجود آورده بود. (و بعد به یکی از مهمترین اهرمهای وقوع انقلاب اسلامی در سال ۵۷ بدل شد.) به همین دلیل است که ورشکستگی اخلاقی سینمای دههٔ پنجاه به ورشکستگی کامل این سینما در سالهای ۵۵، ۵۶ و ۵۷ می انجامد و با شدت گرفتن تظاهرات مردمی، سینماها از اولین مراکزی هستند که به آتش کشیده می‌شوند. حال آنکه در همین سالها به دلیل افراط و تعمیق مناسبات غیر اخلاقی و رواج بی‌بند و باری، این سینما از پیش ورشکسته شده است. باید دقت داشته باشیم که «در روزهایی که مجله «این هفته» با اجازه‌نامه رسمی، از دولت همان سرزمین تخیلی «پلی بوی» را با قیمت ارزان در اختیار جوانان ایرانی قرار می‌داد، سینماگران این مُلك نیز به خود اجازه می‌دادند، تا مخفی‌ترین بازیهای زنانه را که صدها سال حتی پسران نابالغ نیز به مجالس آن راه نداشتند و پنهانی‌ترین ماجراهای جنسی را در پرده‌های عریض و حتی از همگانی‌ترین رسانه گروهی یعنی تلویزیون ارائه کنند.»[۲]

در این ایام، مجموعه شرایط به گونه‌ای است که کسی همچون رضامیرلوحی که با تهلی و شورش آغازی خوش در سینما دارد و بخصوص در شورش که با زبانی استعاری به آدمهای مسخ شده و مُنفعل جامعه‌اش و زوال ارزشها می‌پردازد، در ادامه به فیلمهای شکست ناپذیر، آقای جاهل و مواظب کلات باش که از حرفه‌ای‌ترین فیلمهای سینمای رویاپرداز و خیالبند است، کشیده می‌شود! طی مصاحبه‌ای با ستارهٔ سینما در سال ۵۶ (شماره ۲۰۴) میرلوحی می‌گوید: «پس از شکست شورش با من مثل گوشت قربانی رفتار کردند... اگر امروز هم مثل دیروز به این نتیجه می‌رسیدم که می‌توان از راههای دیگر غیر از ساختن فیلم فارسی هم شکم را سیر کرد، هرگز تن به ساختن آن فیلمهای کذایی نمی‌دادم... فرصت ساختن یك فیلم دلخواه سرابی به نظرم می‌آمد که در تمام آن سالها به سودایش خود را فریفته بودم.»

سینمای ایران در واقع در عرصه‌ی داخلی اینچنین برقانون عرضه و تقاضا عمل می‌کرد و فرآیند چنین شرایطی بود. سینمایی که بقول تهامی‌نژاد نخواست در خدمت مستقیم دولتها و تبلیغات سیاسی آنها باشد، ولی بسیاری از شرایط سیاسی و اجتماعی در ساخت دراماتیك آن حضور فعال داشت. پس حتی جنگهای قلمی منتقدان نیز تأثیر شایان توجهی براین روند نمی‌توانست داشته باشد. گو این که خود آنها نیز به نوعی محصول همین سیستم و شرایط تازه بودند و در یك تناقض آشکار شیفتهٔ سینمای غرب، سینمایی که متکی بر فرهنگ خود بود و با مجموعه تجلیات معنوی، هنری، تاریخی، ادبی، مذهبی و احساسی ما در طول تاریخ بکل منافات داشت. فرهنگی که در ذهن تماشاگر یا منتقد ایرانی رسوب می‌کرد و متناسب تاریخ و نظام و بنیاد اقتصادی دیگری از روابط اجتماعی سیاسی دیگری بود، و هیچگاه نمی‌توانست با کیفیتی که گفته شد و در این مقطع جانشین یا پاسخگوی آرمانها، ایده‌آلها و رنجهای انسان این سوی دنیا باشد. چون اصلا شرایط اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و تاریخی این جامعه، با آن بکل متفاوت بود. بدینگونه است که در این دهه، بسیاری مسخ فرهنگ غرب می‌شوند. والگوهای ساختاری و روبنایی آن به گونه‌ای افراطی در جامعه متجلی می‌شود. برای نمونه پوچ‌گرایی و هیپی‌گری که طرفدارانی هم پیدا می‌کند و بحثهای زیادی را هم به دنبال دارد!

○

پیشتر گفته شد که شناخت فرهنگ جامعه، شناخت حقیقت درون و حساسیت و احساسات آن جامعه است، دکتر شریعتی دراین باره مثال جالبی دارد: «روشنفکر باید در عمق وجدان تودهٔ خودش حضور پیدا کند. اگر در هند است (باید) وداییسم و بوداییسم را دُرست بشناسد، چون تیپ فرهنگی هند تیپ ودایی است. و بهمین دلیل است که یك تحصیلکردهٔ جامعه‌شناس مدرن اروپایی در هند هیچ کاری نمی‌تواند انجام دهد و کسانی که کاری کرده‌اند، تیپی نظیر «گاندی» بوده‌اند که بخاطر تفاهم و آشنایی و خویشاوندی که با روح هند و فرهنگ هند داشت، آن همه در حرکت دادن به جامعه‌اش توفیق پیدا کرد.»[۳] در واقع اگر منتقد روشنفکر ما نمی‌توانست کارآیی لازم را، چنانکه باید، داشته باشد، به آن جهت بود که هیچگاه نکوشید تا فاصله عمیق میان خود و توده مردم را بفهمد و آن را مرتفع کند و در کنار تمام خصایص و هنجارهای جامعه، بیشتر از برج عاج به مردم نگریست و در تفاهم با مردم دچار اشتباه شد و در جوی مصنوعی و محدود، خودش را محبوس کرد. فرق سینما در این دیار، با جای دیگر، در این بود که در کنار تعریف و خصیصهٔ ذاتی هنری که داشت، باید می‌توانست خلاء ناشی از عارضه‌های گذشته و عقب‌ماندگی‌ها را هم جبران کند. و این تنها با آشنایی به حساسیتهای مذهبی جامعه و پیچکهای تنیده شده پیرامون زندگی و روحیه سنتی آدمها ممکن بود. که البته اگر چنین می‌شد، آنوقت در آینده ـ شاید ـ سینما به جایگاه واقعی خود می‌نشست و شاید به جایی می‌رسید که مثلاً در آن سوی دنیا رسیده بود، به جایی که سیاست‌گذاران و دولتمردان در دوران ریاست جمهوری ریگان در رویارویی با بیگانه، ازهمین طریق شعار جنگ ستارگانش را سر دادند.

○

سینمای ایران معلول شرایط ویژه‌ای بود که از نظر سیاسی، اقتصادی و تاریخی در آن می‌زیست، قوانین ساخته و پرداخته شده نیز در برابر نیروهای رو به رشد، علم شدند تا از این راه، حرکتِ آگاهی مردم را کُند کنند. «در این دوره تهیه کننده‌ی تجدّدطلب دولتی (و گاهی غیر دولتی) ظاهراً به عنوان سرمایه‌داری ناآشنا به مناسبات تولید و بازار ـ در موارد نادر و بسیار مشخص ـ سودخود را نه در بازگشت سریع سرمایه و سودبری متداول بازار روز سینمای داخل کشور، بلکه در همخوانی سینما با سایر برنامه‌ریزیهای بورژوایی و شبه مدرنیستی می‌دید و بیان جدید سینما را به عنوان ابزار نوکیسگی تلقی می‌کرد.»[۴] اما با وجودی که اهم فیلمهای مهم این دوره را، شبکه‌های دولتی تهیه کرده‌اند، ظاهراً فیلمسازان موج نو به این کنترل پنهانِ آگاهی دارند. ناصر تقوایی در مصاحبه با ستارهٔ سینما (شماره ۱۸۵، ۳۴ اردیبهشت ۵۶) می‌گوید: «هنگامی که فیلمهای موج نو و سینماگران دیگر با مردم رابطه برقرار کرد، و فیلمها فروختند، عواملی پا پیش نهادند تا جلو این رابطه را سد کنند. (پس) فیلمسازان روشنفکر به بخش خصوصی روی آوردند تا از توقعات سینمای دولتی در امان باشند.»

در بخش دیگر سینما هم در سالهایی که بحران علائمش کم کم آشکار می‌شود، جمله‌ای رایج در میان فیلمسازان ایرانی است. در پاسخ به این سئوال که چرا سوژه‌هایتان اینقدر تکراری است؟ می‌گویند:

ـ« به هر صنف و طبقه‌ای که می‌پردازیم از ما ایراد

می‌گیرند. تنها گروههایی که اتحادیه یا سندیکایی ندارند که متعرض شوند جاهلها هستند.» و بدین طریق یك رقاصه، بهانه‌ی دست به نقدتری برای عریان شدن دارد و عریانی هم برای سینمای بی سلاح، تنها حربه‌ی مبارزه با فیلمهای تکنیکی ساخت خارج است. سینمایی که به خاطر ضعف ایدئولوژی و پیشگیری‌های انجام شده، فقط باید که به مردم فقیر و حاشیه نشینان شهری و لمپن سازی بپردازد. چه، از هرسو، مورد تهاجم است. حتی عنصری نظیر داریوش همایون قائم مقام دبیر کل حزب رستاخیر طی نشستی دربارهٔ بحران سینما (ستاره سینما، شماره ۱۸۹، ۲۸ خرداد ۵۶) از سینمای ایران اینگونه یاد می‌کند: «در کشوری که متاسفانه درهای آن به روی همه نوع محصولات فرهنگ بیگانه باز است، و سیاستهای ملی، تولید را تشویق نمی‌کند، و در سینما هم مانند زمینه‌های دیگر واردات گراو واردات اندیش هستند، ما باید برای صنعت سینما راه‌حل و چاره منطقی و منصفانه بیابیم.» سرویس هنری روزنامه کیهان نیز (در شماره ۱۰۱۱۶، چهارشنبه ۲۵ اسفند ۵۵) در مقاله‌ای با عنوان «سینمای ایران در خم کوچهٔ ورشکستگی» به بررسی سینما در سال ۵۵ می‌پردازد:«... آموزش و آماده کردن تماشاگر برای پذیرفتن افکار جدید، جدا ازبازار رایج سوژه‌های مبتذل سینمای فارسی، مهمترین راهی است که می‌توان از آن راه به نجات سینمای فارسی شتافت.» اما دیگر دیر شده است! یکی از خوانندگان روزنامه آیندگان (درشماره ۲۶ خرداد۵۶) می نویسد:«بالاخره روز موعود فرا رسید روزی که مباشران «سینمای فارسی» در مرگ یك سینمای من‌درآوردی، اشك تمساح بریزند و یقه‌درانی کنند و تأسف بخورند که چرا لباس عزا نپوشیده اند.»

چاره‌ای پیدا نمی‌شود، راه نجاتی هم نیست. پایان فیلم تنگنای نادری در استیضاح شرایط را بیاد بیاوریم که تصویرشخصیت اصلی درخیابان درحال جان کندن به لانگ‌شات دود گرفته و تاریك شهر با صدایی موحش روی تصویر فیکس می‌شود. که منطبق بر سرنوشت این سینما هم هست.

○

صفحات سینمایی بسیاری از مجلات و روزنامه‌های ایرانی را هم که در واقع نویسندگانش اکثراً همان منتقدان و سینمایی‌نویس‌ها هستند، می‌توان داخل این ارزیابی کرد. که به فراخور سیاق‌شان به سینما، رویدادها و شایعاتش می‌پردازند. از مصاحبه با بازیگران ایرانی و خارجی بگیریم تا ریپرتاژ آگهی‌ها و جنجالهای سینمایی و شایعات پیرامون زندگی «ستارگان سینما»، انتخاب بهترین‌ها یا انتخاب بهترین وزیباترین ستارهٔ سینما و... که در مقایسه، مطالب آموزشی و تکنیکی سینما و نقد فیلم در آنها بسیار اندك است و از همین تعداد نیز بیشتر به نقد و بررسی و ترجمه فیلمهای خارجی اختصاص دارد. به عنوان نمونه:

«در پاریس یك جوان ایرانی به حضور علیا مخدره «دانیل داربو» مشرف شده و با وی مصاحبه کرده است: سه فیلم از فیلمهای شما را به نام «دختر فراری»، «تاراس بولبا» و «آخرین راندوو» بفارسی دوبله کرده اند. [داربو] خندید و گفت: «مایه خرسندی است.»[5]

و یا از بررسی‌های ستاره سینمایی نظیر، «بررسی تأثیر حمام در سینما... و تأثیر فیلمهای حمام‌دار در مردم.»[6] که تعدادشان کم نیست و...

اما به سیاق دو مطلب قبل گزیده ای از نقدها که درباره متفاوت‌ترین فیلمهای این دوران نوشته شده را در نگاهی دوباره می‌خوانیم که جالب توجه است:

نامه‌ای کوتاه از لندن (فردوسی، ۲ آذر ۴۹) نوشته داود ایهکچی و پندی که به منتقدین ایرانی داده است: «فیلم یك توده سنتتیك و مرکب است، از طریق برون وابسته است به اجتماع، تاریخ، فرهنگ و قرارداد، از طریق درون سینما، میل می کند به ترکیب این عوامل تحت یك تعبیر و استیل شخصی...»

ایهکچی، از نقدی که بر فیلم آقای هالو نوشته است: «فیلمهای مهرجویی تا بحال میان یك بیان مطول و تحت‌اللفظی و متکی به مقاصد و معانی کلمات (آقای هالو) و یك تصویرپردازی اقتباسی و دمدمی مزاج و در نتیجه، فاقد وحدت (گاو و پستچی) معطل مانده اند.»[7]

و باز از همان منبع قبل درباره فیلم «آرامش در حضور دیگران»: «فیلمی است بسیار کند و نابسامان که بقصد جدی بودن بطرز بدی کارگردانی شده است... ناصر تقوایی براثر ندانم‌کاری به آسانی جزء را قربانی کل می‌سازد.»

از نقد دیگری نوشته بیژن خرسند بر فیلم آقای هالو: «گفتیم که فیلم ایرانی نیست، و این ایرانی بودن حتی در مرحله‌ی زننده‌ای است... شخصیت‌ها و قسمت مربوط به معاملات ملکی شدیداً اغراق شده است... و یك نیك کنار رودخانه کاملاً فرنگی است.»[8]

و باز از همین نویسنده و از نقدی که بر فیلم رضا موتوری نگاشته: «نویسندهٔ روشنفکر که مورد بی‌مهری جناب کارگردان وستاریست قرار گرفته، از حد کاریکاتور جری لوئیس که توسط یك کارگردان فیلمفارسی ساخته شده باشد، تجاوز نمی‌کند و بصورت کلیشه‌ای در می‌آید که در فیلم فارسی‌ترین فیلم فارسی‌ها نیز نظایرش ندرتاً بچشم می‌خورد...»![9]

بهنام ناطقی از نقد فیلم سازدهنی: «محتوای فیلم ناسالم و غیر اجتماعی است، و تاکید عاطفی بسیار فیلم، تماشاگر را از اندیشیدن باز می‌دارد...»[10]

سیروس هرمزی از نقد آرامش در حضور دیگران: «عجیب است از معدود منتقدین سینمایی که زحمت کوچکترین اشاره ای در مورد این فیلم را بخود نمی‌دهند. گرچه این چیزی از ارزش فیلم نمی کاهد، ولی بهتر نبود بجای پرداختن به وضع تهویه‌ی بد فیلم فلان سینما و در شگفت شدن از اسامی فیلمهای هندی در خلال ۵۲ هفته یك بند از سینما سخن گفتن، کمی هم به این مسائل می‌پرداختند؟»[11]

اسماعیل جمشیدی، از نقد فیلم تنگنا: «این فیلم، بعنوان یك فیلم مُضر و حتی بعنوان یك تجاوز در حق مشتی مردم مظلوم مورد ایراد و اعتراض من است... فیلمی پُر از دروغ و من نمی‌دانم آقای دوایی چرا این همه دروغ را پذیرفتند و درباره فیلمی پُر از دروغ مطلبی چنین مفصل نوشتند؟!»[12]

دکتر کاوسی، درباره پستچی: «با بشارتها ونویدهایی که فیلم گاو بهنگام نمایش می‌داد امیدهایی یافتیم برای پیدایش یك سینمای ایرانی و اینك بعد از دو سال باتماشای پستچی از همان سازنده، می فهمیم امیدمان وهمی بیش نبوده است...»[13]

و بالاخره از نقدی بر سوته دلان با عنوان «این سوته‌دلان، ۲۰۰ سال از زمان عقب‌مانده‌اند.»:

گفتارهای فیلم را بی‌تردید می‌توان از زبان سرخپوستان هزار سال پیش و حتی ساکنان احتمالی مریخ هم شنید، سینمایی که مثل خود کارگردان ۲۰۰ سال از زمان عقب است...»[14]

*

و اینچنین است که حاصل حضور سه دهه‌ای منتقدان فیلم در سینمای ایران (که تعدادی برای سینما از زندگی خود نیز مایه بسیار گذاشتند) بواسطهٔ ارتباطات نامعقول و غیر منطقی، نه تنها اثربخشی لازم را ندارد، بلکه راه تفاهم را در سالهای بعد هم پر دست‌انداز می‌کند. اگر قرار بود که سینما از همان آغاز حرکتش به خواست اکثریت تماشاگرش پاسخ ندهد و بی‌توجه به مسیر خود ادامه دهد، بی‌شك در همان لحظات اولیه، محکوم به نابودی بود. این نیاز همگانی است که در پیدایش، تکوین، تکمیل و گستردگی هنر و صنعت سینما، نقشی عظیم برعهده داشته است. چرا که سینما صنعت گرانی است و ادامه و بقای آن مستلزم پاسخ به اقتصاد این هنر / صنعت‌گران است. باور کنیم که این، به هیچ وجه «عامی‌گری» نیست. عامی‌گری در این است که ما به قدرت آفرینندگی و اثرگذاری سریع و بی‌واسطه و انتقال مستقیم سینما، ایمان نداشته باشیم. و احیاناً از همراه کردن مردم عادی در حظی که از یك اثر هنری می بریم و یا آگاهی بخشیدن به آنها؛ که تازه خود نوعی رسالت است، برحذر باشیم! یك نوعش این است که مهرجویی بطور مثال در گاو انجام می‌دهد. یعنی فیلم بقدری مؤثر است که حتی تماشاگر سهل‌پسند نیز از آن سود می‌جوید و استقبال می کند و اگر دقیقتر شود به برداشتهای تازه‌ای از آگاهی می‌رسد. و یا شیردل در مستند قلعه (که سالها در محاق توقیف ماند) و زخمهای چرکین مناسبات متعفن شهری را به صورتی عریان و تأثیرگذار به نمایش می گذاشت.

اگر منتقد فیلم نتواند راه خویشاوندی و آشنایی و تفاهم و همزبانی را برای مخاطبش بیابد (با آنچه که ذکر شد) پس وجودش را به چه عنوانی باید توجیه کرد؟!

پی‌نویس‌ها:

۱ و ۲ـ ابراهیم تهامی نژاد، سینمای رویاپرداز ایران

۳ـ از مبحث «از کجا آغاز کنیم»

۴ـ ابراهیم تهامی نژاد، سینمای رویاپرداز ایران

۵ـ نامه هفتگی صبا، آخر آذر ماه ۱۳۲۶، دکتر هوشنگ کاوسی. نقل از سینمای رویاپرداز ایران

۶ـ ستاره سینما، سال سوم، شماره ۵۹ـ صفحات ۲۰ و ۲۱

۷ـ ستاره سینما، شماره ۸۲۸، ۳۱ شهریور ماه ۵۲، نقل از کتاب صد فیلم تاریخ سینمای ایران، احمد امینی

۸ـ مجله‌ی زمان، ۴ مهر ۱۳۴۹، نقل از تاریخ سینمای ایران، مسعود مهرابی

۹ـ مجله‌ی زمان، ۲۸ دیماه ۱۳۴۹، نقل از تاریخ سینمای ایران، مسعود مهرابی

۱۰ـ رودکی، شماره ۲۵ آبان ۵۲، نقل از صد فیلم تاریخ سینمای ایران، احمد امینی

۱۱ـ کتاب سینما، شماره سوم، مرداد ۱۳۵۰

۱۲ـ سپید و سیاه، اردیبهشت ۵۲، نقل از صدفیلم تاریخ سینمای ایران، احمد امینی

۱۳ـ ویژه سینما و تئاتر ۲ و ۳، نقل از تاریخ سینمای ایران، مسعود مهرابی

۱۴ـ کیهان، شماره ۱۰۳۸۱، ۱۲ بهمن ۵۶، نقل از تاریخ سینمای ایران، مسعود مهرابی.

ادبستان

تلفنی آگهی می پذیرد
۳۱۱۱۲۱۵ـ۳۱۱۵۰۸۶
۳۲۸۳۵۰

آموزشگاه آزاد علمی پسران
امید
و
دانشگاه آزاد

شروع نامه نویسی ترم بهار کنکور اختصاصی مرحله دوم، تکدرس

تجریش اول ولیعصر شماره ۱۸۳۵

تلفن ۲۷۴۳۲۲

انگلیسی

را فقط با نوارها و کتابهای T.R و یا FOLLOW ME بیاموزید

تلفن: ۶۷۵۳۰۰

۸۰۰۶۸۶۲

تهران ـ میدان حسن آباد جنب بانک ملی طبقه چهارم انتشارات ایران صفحه صندوق پستی ۱۱۳۶۵/۶۹۷۶

شرکت کتاب و نوار
زبانسرا

قابل توجه آموزشگاههای زبان، مهد کودکها و علاقمندان به فراگیری زبان آموزش زبانهای زنده دنیا با کتاب و نوار و فیلم‌های آموزشی ویدئویی

تهران ـ خیابان انقلاب ـ اول وصال شیرازی پلاک ۲۷

تلفن: ۶۴۶۲۱۵۲-۶۴۶۲۶۱۲

کلاس موسیقی سنتی فرزانه

کرج ـ تلفن ۳۰۲۲۹

آموزشگاه علمی آزاد دخترانه
معلم

برای کلاسهای:
آمادگی کنکور اختصاصی و عمومی کلاسهای تکدرس تقویتی و تجدیدی اول تا چهارم رشته های تجربی، ریاضی، انسانی ثبت نام می نماید.

کلاسها در دو نوبت صبح و عصر تشکیل می شود

نشانی: تهرانپارس تقاطع بزرگراه رسالت و رشید نبش ۱۶۰ غربی

تلفن ۷۷۰۹۹۲ـ۷۸۶۳۳۰۶

چاپ دوم

مجموعهٔ کامل

غزلهای سعدی

بخط: حسن سخاوت

مدرس و عضو انجمن خوشنویسان ایران

که سالها نایاب بود در نسخه های محدود منتشر گردید.

مراکز توزیع:

۱ـ انجمن خوشنویسان ایران ـ خیابان خارک شماره ۵۶ ـ تلفن ۶۷۲۲۲۷ ـ ۶۷۵۵۱۴

۲ـ مؤسسهٔ گسترش ـ خیابان دکتر بهشتی (عباس آباد شرقی) شماره ۶۴ تلفن ۸۴۵۱۸۲ ـ ۸۵۹۵۱۴