

به مناسبت انتشار ترجمه کتاب «بونوئلی‌ها» توسط شیوا مقاللو بیست و سومین شب از شب‌های فرهنگی مجله بخارا به «لوئیس بونوئل» اختصاص یافت.

این مراسم در عصر هشتم اسفندماه ۱۳۸۵ با همکاری نشر چشمه در تالار ناصری خانه هنرمندان ایران برگزار شد.

دهبازی ضمن بیان فرازهایی از زندگی بونوئل به معرفی کتاب بونوئلی‌ها و کارنامه نویسندگی شیوا مقاللو پرداخت.

سخنران اول شیوا مقاللو بود که چنین گفت:

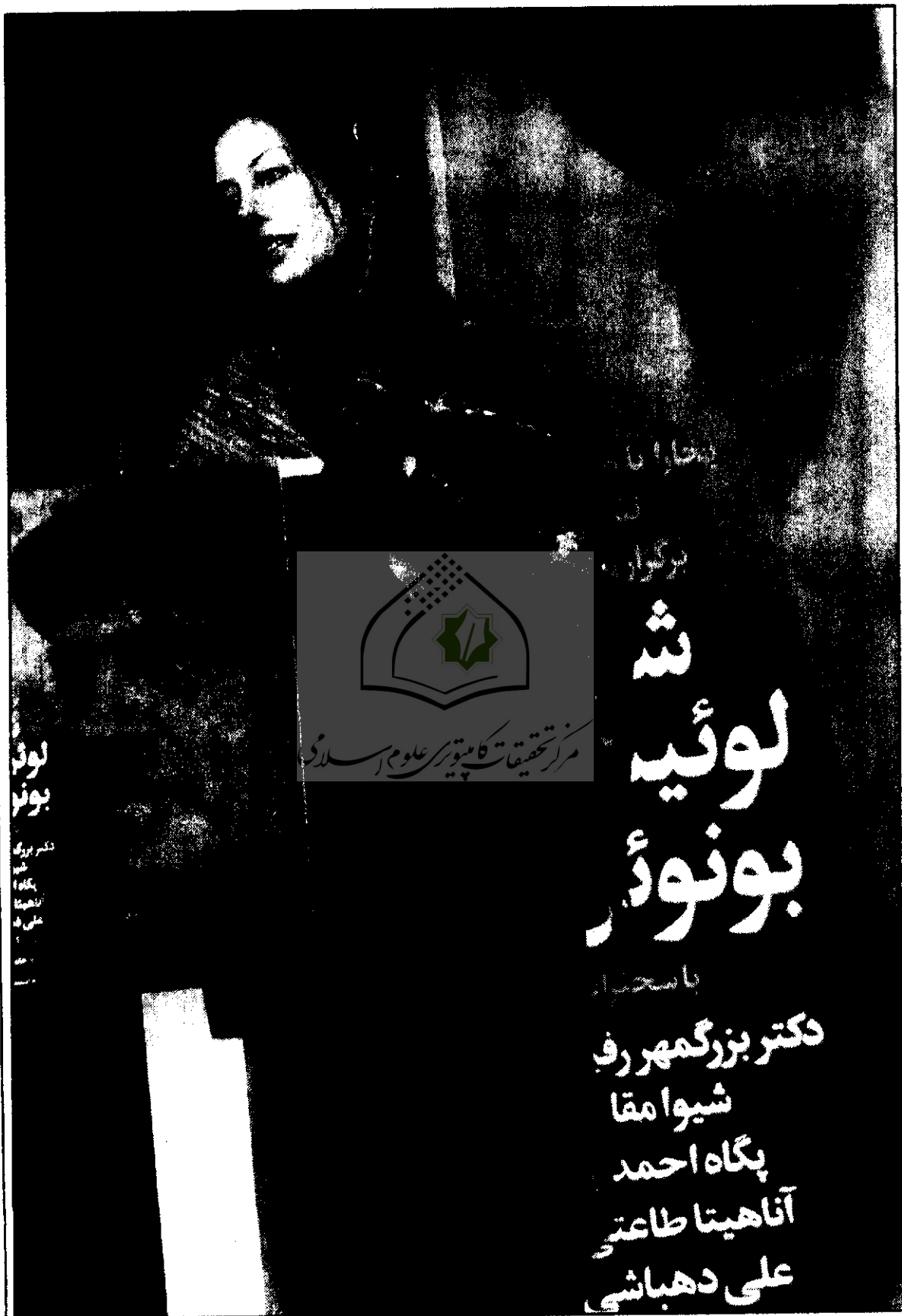
## شیوا مقاللو

## دنیای لوئیس بونوئل

از بونوئل گفتن، مثل اکثر سوزده‌های هنرمند و جذاب دیگر، کاری سهل و ممتنع است. از سویی آن قدر فیلم و نوشته به جای مانده از او داریم که خلا تحقیق پایه‌ای و جدی در مورد آثارش هنوز حجم زیادی تا پر شدن فاصله دارد. از سوی دیگر، در ماهیت آثار بونوئل نوعی گریزپایی، شکلی از لغزندگی وجود دارد حاکی از این کنایه که چه تحلیل جدیدی، و از چه زاویه‌ای، می‌توان در مورد او گفت که خودش آن تحلیل و زاویه را سال‌ها پیش و با کارهای خود به نقد نکشیده باشد؟ او شاید بیش از بسیاری از هنرمندان، آفرینش و تخریب را توانان انجام، یا نمایش داده است. حتا نفس

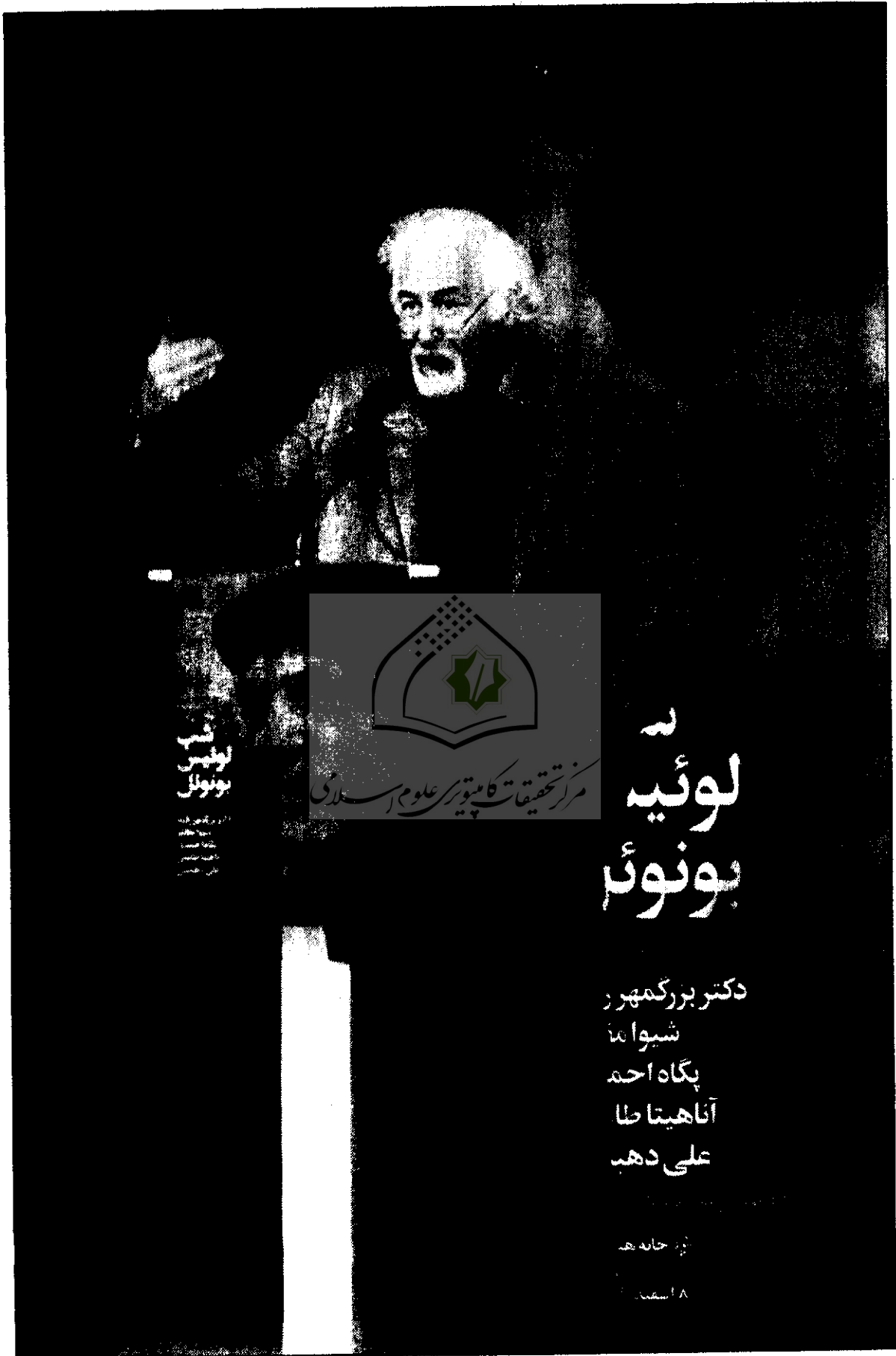
ایستادن من در این جا کنایی می شود وقتی بدانیم بونوئل، در سال ۱۹۵۸ یک سخنرانی را چنین آغاز می کند: «جمعی از جوانان بنیانگذار یک انجمن مبادلات فرهنگی از من خواسته اند این جا سخنرانی کنم. گرچه از حسن توجهشان متشکرم ولی مجبورم کمی توی ذوقشان بزنم. جدا از این حقیقت که هیچ یک از صفات لازم برای یک سخنران را دارا نیستم، هنگام سخن گفتن در برابر جمعیت دچار نوعی کمرویی می شوم. هر سخنرانی الزاماً توجه جمعی شنوندگان را جلب می کند و می داند که تمام چشم ها به طرف او دوخته شده؛ و در مورد خودم، نمی توانم اضطراب ویژه ام را از این هراس پنهان کنم که مخاطبان مرا به چشم یک خودنما نگاه می کنند» به نظر من ردپای این تفکر را در سینمای او هم می شود یافت: بونوئل همان قدر که علاقه دارد مخفی ترین درونیات یا نفسانیات انسان را با خونسردی نمایش دهد، همان قدر هم نوعی فاصله گیری سرد با مخاطب ایجاد می کند و عامدانه عواطف او را از زیادی درگیر شدن باز می دارد. به نظر من هنگام تماشای فیلم های او هر قدر هم که مرعوب یا مجذوب تخیل بالا و ایده های لایه لایه و جسورانه او بشویم، نمی توانیم بگوییم که فیلم احساسات یا عواطف ما را تماماً به خودش جذب کرده و در آن غرق شده ایم. فیلم هایی که نه با معنای عام و رایجی که از فاصله گذاری می شناسیم بلکه با فاصله ای که در ساختار و زبان سینمایی خود دارند، عامدانه و زیبایی شناسانه تماشاگر را از خود دور می کنند.

تفکیک دقیق مرزهای هنرهای مختلف از هم، و از ادبیات، در نفس خود کار چندان ساده و درستی نیست؛ مرزهایی که در دنیای امروز بیش از پیش در هم ادغام شده اند. شاید یکی از بهترین مثال ها برای استفاده هوشمندانه از پتانسیل فضاهای میان رشته ای، رویکرد هوشمندانه ای است که سال ها نهضت سورئالیسم به آن داشت. توجه خلاقانه و توانمند بنیانگذاران سورئالیسم به ادبیات و نقاشی، با درک ایشان از قابلیت های حرکتی هنر سینما رنگ جدی تری گرفت. سینما ذات پر سرعتی داشت و به خاطر قابلیت «تغییر و تبدیلات مداوم»ی که از طریق تدوین و جلوه های ویژه آن زمان داشت، یکی از رویایی ترین آرزوهای سورئالیست ها را که بیان مداوم تغییر و دگرگونی، و از این شاخ به آن شاخ کشاندن حواس ادراکی مخاطب بود برآورده می کرد. یک فید ساده می توانست به اندازه چند خطی که در شکل نوشتاری خود یا در محتوای ادبی خود سورئالیستی بودند، بیننده را به پاشیدگی مدنظر آن ها نزدیک کند. سینما مدیوم مناسبی بود تا در تصویرسازی ادبی آن ها عناصر مشترکی چون امر جادویی، بی منطقی، نمایش رویا، و... به جای نمایش کلامی واقعاً نشان داده شوند. اما شاید در میان نامداران این نهضت، فقط بونوئل بود که هر دو مقوله کلمه و تصویر را با هم امتحان کرد و البته دومی را زبان خود یافت و به آن وفادار هم ماند. اگر بعضی از اشعار او - که در این برنامه هم دکلمه می شوند - پر از تصاویر موجز و قوی اند، در فیلم سگ اندلسی هم می شود ردپای مانیفست ادبی / شعری سورئالیستی را یافت. چنان که خودش گفته، بونوئل به تبعیت از دوستان



سورئالیستش ابتدا جزوه کوچکی از اشعارش را به نام «سگ اندلسی» فراهم کرده و کجدار و مریز در فکر ارائه آن‌ها بوده اما دالی رایش را می‌زند و وادارش می‌کند انگیزه‌ها یا ایده‌های آن جزوه را به شکل یک فیلم کوتاه بازگو کند. که حاصل کار می‌شود سگ اندلسی (که تنها لورکا آن را نپسندید!): فیلمی که فارغ از معیارهای نقادانه سینمایی، و سلیقه شخصی ما در دوست داشتن یا نداشتن، کاری است که خود بونوئل در سال‌های آخر عمرش، و بی‌هیچ فروتنی بی‌موردی، در موردش گفته: «پس از فیلم سگ اندلسی دنیا به سمت ابزورد رفته است». به هر حال آن یادداشت‌ها هم گردآوری و چاپ شد، و خوشبختانه ترجمه آن‌ها هم میسر شد. و فکر می‌کنم فرصت خوبی داریم تا خودمان مقایسه کنیم که یک هنرمند برای بیان یک منظور ذهنی - مثلاً سگ اندلسی - چگونه دو مدیوم ادبیات و سینما را امتحان کرده، و در هر کدام چه نوآوری‌هایی کرده یا تا کجا موفق بوده. نیز باید این نکته را ذکر کنم که تخیل پیشرو و عجیب بونوئل جایی بسیار غافلگیرم کرد. در قطعه رگبار او در پاراگرافی به بچه‌هایی اشاره می‌کند که در اتاقی پر آب که به آکواریوم شبیه شده، شنا می‌کنند؛ ناگهان به یاد داستان نور مثل آب است مارکز افتادم که نیم قرن بعد نوشته شده. آن داستان در مورد بچه‌هایی است که تمام درها و درزهای خانه را می‌بندند و نور را مثل آب در اتاق سرازیر کرده و شنا می‌کنند. اصلاً ادعا نمی‌کنم که داستان مارکز حتماً ربطی به این قطعه داشته بلکه می‌گویم حواسمان باشد که شاید خیلی از استادان دیگر نیز آثار جذاب و راهگشایی در کارنامه جوانی خود داشته باشند.

بخشی از سخنان خود او در مورد رابطه سینما و ادبیات، از مقاله سینما به عنوان ابزار شاعری که در سال ۱۹۵۸ در مراسمی در دانشگاه مکزیک بیان کرده، نشان می‌دهد که بونوئل نه صرفاً مقامی برتر برای سینمای فی نفسه قائل است، و نه رابطه سینما و ادبیات را برگردان مطلق آثار داستانی به تصاویر متحرک می‌داند. شاید هنوز خیلی‌ها ارتباط این دو را چنین فرض کنند که کدام کتاب قابلیت خوبی برای فیلم شدن دارد، یعنی تا صحبت از این ارتباط شود، به ادبیات داستانی و پتانسیل تصویری آن بیندیشند. اما برای بونوئل ذات تک تک عناصر حسی / ذهنی انتخاب شده برای هر مدیومی مهم است و این عناصر هم قطعاً در ادبیات و سینما با هم فرق می‌کنند. او خود در این باره می‌گوید: «سینما با نمایش چیزها و موجودات به شکل عینی و کامل، تأثیری مستقیم بر بیننده دارد و در انزوای سکوت و تاریکی او را از آن چه شرایط روانی نرمال فرد می‌نامیم، جدا می‌کند. به همین دلیل فیلم بی‌شباهت به هیچ بیان بشری دیگر، بیننده را تسخیر می‌کند. اما احتمال کند کردن حواس مخاطب از سوی فیلم هم با هیچ چیز قابل مقایسه نیست. که متأسفانه به نظر می‌رسد وظیفه اصلی تعداد زیادی از فیلم‌های سینمایی روزگار ماست (سخنرانی تقریباً مربوط به ۴۰ سال پیش است!): سینمای ما آن خلأ اخلاقی و هوشی را که در آن رشد می‌کند، نمایش می‌دهد. این سینما خود را به تقلید از رمان و تئاتر مقید می‌سازد بی‌آن که توجه کند که روش‌های بیانی روانکاوانه‌اش به غنای



● دکتر بزرگمهر رفیعا در شب لوئیس بونوئل (عکس از حمید جانی پور)

ادبیات و تئاتر نیست: همان داستان‌هایی را تکرار می‌کند که ادبیات قرن نوزدهم از تکرارشان خسته شده بود، همان‌هایی که در رمان‌های معاصر هم مدام دیده می‌شوند. یک شخص کمابیش با فرهنگ، احتمالاً از خواندن کتابی که پیرنگ داستانی همان کتاب را در فیلم‌های پرفروش می‌بیند سرباز می‌زند. با این همه در تاریکی سالن راحت می‌نشیند و فیلمش را تماشا می‌کند، در حالی که از نور و حرکتی که قدرتی تقریباً هیپنوتیزم‌کننده بر او اعمال می‌کنند گیج شده، و مبهوت چهره بازیگران و تغییر صحنه‌هاست. همین فرد تقریباً با فرهنگ اهانت آمیزترین کلیشه‌های تصویری را قبول می‌کند... عنصر راز که عنصر اساسی تمام آثار هنری است، معمولاً در فیلم‌ها غایب است. مولفان، کارگردانان، و تهیه‌کنندگان ما را آزار می‌دهند، نه با برهم زدن آرامش ذهنی ما بلکه با بستن پنجره‌های یگانه سینما به روی جهان آزاد شعر. آن‌ها بیشتر سینمایی را ترجیح می‌دهند منعکس‌کننده سوژه‌هایی در ادامه همین زندگی معمولمان، تکرار هزار باره همان درام‌ها، به بهانه فراموش کردن خستگی‌های کار روزانه. اما سینما در دستان روحی آزاد اسلحه‌ای باشکوه و خطرناک است. بهترین ابزار نمایش جهان درام، احساسات، و غرائز. چرا که مکانیسم تصویر سینمایی - در میان تمام اشکال بیانی بشر - به لحاظ کارکرد نزدیک‌ترین همانندی را با مکانیسم ذهن انسان دارد، دقیق‌تر بگویم بهترین تقلید از عملکرد ذهنی است که دارد خواب می‌بیند. و مگر برای سورئالیست‌ها بزرگ‌ترین هدف به زبان آوری رویاها نبوده؟

باری، بیست و دو سال بعد از آن سخنرانی که ذکر کردم، پیرمرد با پشتوانه یک عمر آفرینش هنری، به چنان جایگاه و صراحتی رسید که اعلام می‌کند «من آدم روشنفکری نیستم، و سخنرانی روشنفکرها - مثل تمام سخنان دیگر - فراری‌ام می‌دهد. به نظر من بهترین سخنران کسی است که از همان اول کار یک جفت تپانچه از جیب‌هایش بیرون بکشد و به سوی مخاطبان شلیک کند». پس از سخنرانی شیوا مقالو فیلم «سگ اندلسی» اثر بونوئل به نمایش در آمد که مورد توجه قرار گرفت.

سخنران بعدی دکتر بزرگمهر رفیعا بود که در بخشی از سخنرانی خود گفت:

**لوئیسی بونوئل و سرور فالسکم دو سپیندا**  
**بزرگمهر رفیعا**  
 متولد اسپانیای پیش از فرانکو، بونوئل تحصیلات ابتدایی خود را در کلیسای ژوزوئیت‌ها و جایی گذراند که به تعصبی کاتولیکی و شدید، دانش‌آموزان را بر آن می‌داشتند که گذشته از نمایش احساسات معنوی، ذهنیت عشق خود را نیز نسبت به مقدسین در برابر مجسمه مریم مقدس به فعل درآورند. بونوئل نرسته هنوز از تأثیر بسیار منفی چنین شرایطی، دوران جوانی خود را با ظهور فرانکو در اسپانیا آغاز کرد. اما خیلی زود، اعتراض

انقلابی خود را نسبت به شرایط کلیسا و روزمرگی مستبد و اختناق آمیز سرزمینش زیر سلطه فرانکوئیسم قهار، بویژه در مورد روشن اندیشان در اشعار و نقاشی های شورشی خود پاسخ گفت. و در فرصت مغتنمی که در آشنایی با سالوادور دالی، نقاش سورئالیست معترض هم وطنش دست داد، منقلب از دیدگاه های دادائیستی، با ساخت دو فیلم ابتدایی و مشترکشان، «سگ اندلسی» و «عصر طلایی» و سومین آن، مستند «سرزمین بدون نان» - که بونوئل به تنهایی و تحت تأثیر آثار رابرت فلاهرتی ساخت - حرکت فیلمسازان سورئالیست را پایه نهادند. و بونوئل تا به ساخت «فراموش شدگان - Los Alvidados» به پیش رفت. اما دو فیلم اول، در اسپانیا و سپس پاریس با مخالفت و تظاهرات شدید متعصبین کاتولیک و یهودی روبرو شد. آن طور که در پاریس سینمای نمایش دهنده آنها مورد یورش قرار گرفت، صندلی ها را دریدند و پوسترها و سردری ها را سوزاندند. بونوئل به ناچار به مکزیک رفت و چهارده سال بعد را در آنجا و با ساختن کمدی هایی ضعیف و «بی آزار» گذراند.

دهه های چهل و پنجاه دوران جهش مجدد بونوئل با ساخت فیلم های «فرشته نابودگر - The Exterminating Angel»، «ویریدیانا - Viridiana»، «نازارین - Nazarin» بود.

در «فرشته نابودگر» گروهی از کلیسا مردان و زنان و هواداران آنها، در یک کاخ و در میهمانی ای مجلل شرکت دارند که در پایان آن، بدون هیچ مانع و رادعی، نمی توانند سالن میهمانی را ترک کنند.

در «ویریدیانا» وارثه ثروتمند و خوش قلبی گدایانی را به اطعام به خانه دعوت می کند، اما آنها خانه را تصاحب و غارت می کنند و در سر میز شام، به شیوه نقاشی معروف «شام آخر» مسیح به دور میز گرد می آیند و روسپی ای از آن میان، با بالا زدن دامن خود، از صحنه عکسی می گیرد.

در دیگر فیلم بونوئل، «نازارین - Nazarin» کشیشی است که بیابان به بیابان، شهر به شهر، و در فقری از پای درآورنده به دنبال مسیح می گردد. تازنی به او بگوید: «بگذار کنار... کاری پیدا کن، به دنبال لقمه نانی».

«سرزمین بدون نان - Land Without Bread» دهکده ای است دورافتاده در میان کوه های صعب العبور اسپانیا که ساکنینش هیچ چیز برای خوردن ندارند، جز ریشه گیاهان، که آن نیز کمیاب است. مردمان آن همه کودکانند و یا سالخورده گانی که شصت هفتاد ساله به نظر می آیند. اما کهنسال ترین آنها بیش از سی سال عمر ندارد.

«فراموش شدگان» مستندی داستانی است از گروه فیلم های مکزیکی بونوئل و درباره



● شیوا مقاللو در شب لوئیس بونونل (عکس از جواد آتشباری)



● نمایی از مراسم شب لوئیس بونونل (عکس از جواد آتشباری)



قشر فقیر و جاهل که کودکانشان به ناچار در بزه کاری، دزدی و غارت و حتی تجاوز و قتل غوطه ورنند و به ندرت از این ورطه جان سالم به بزرگسالی می‌برند.

بونوئل دوران سوم «فیلم‌های رنگی و فرانسوی» خود را از اواخر دهه پنجاه و با یافتن پشتیبانی قوی از میان روشن‌اندیشان آغاز کرد. در حالیکه اکنون دیدگاه‌های وی، نظرگاه فیلم‌های او را از جهان استبداد کلیسا و دولتی دهه‌های گذشته به نتایج آن، دنیای بورژوازی و مرفه معاصر معطوف داشته بود. از جمله این فیلم‌ها «خاطرات یک مستخدمه - Le Jurnal - D'un Femme de Chamber»، «تریستانا - Tristana»، «بل دو ژور - Belle de Jour»، «جذابیت پنهان بورژوازی The Secret Charm of the Bourjevazi» و «شیخ آزادی - Phantom of Leberly» را می‌توان برشمرد.

در صحنه‌ای از «شیخ آزادی» خانواده غذای خود را تک به تک به توالی می‌برند و با آویختن دست نوشته‌ای بر در، «مزاحم نشوید»، و گویی در عمل به خلاف، غذای خود را در آنجا می‌خورند و سپس در سالن پذیرایی، بر صندلی‌های توالی، گرداگرد میز غذاخوری کار خود را می‌کنند.

در میانه راه، بونوئل فیلم‌های دیگری نیز به ویژه در انگلیس و امریکا ساخته است. «رابینسون کروزو - Robinson Crusoe» ی او، مردی است تنها در جزیره دورافتاده، که عمل به انسانیت را جانشین موهومات کلیسایی می‌کند تا روز رهایی فرارسد. و در «بلندی‌های بادگیر - The Whethring Hights» برگرفته از نوشته «امیلی پرونته»، عشق‌های آمیخته به موهومات به تراژدی می‌انجامند.

### سگ اندلسی

فیلم با پرده نویسی از پیش درآمد قصه‌های کودکان آغاز می‌شود: «روزی بود، روزگاری بود». مردی تنومند، (خود بونوئل) تیغ ریش تراشیش را با حرکاتی اریبی بر تیزکن چرمی می‌کشد. از پنجره به آسمان می‌نگرد. تکه ابری تیز رو به قرص ماه می‌رود. در اتاق زنی جوان با چشمانی گشاده بر صندلی به انتظار نشسته است. ابر تیره به ماه نزدیک می‌شود. و تیغه ریش تراش به چهره زن. ابر ماه را می‌شکافد و تیغه چشم زن را. ماده ژلاتینی داخل چشم به بیرون می‌ریزد. گویی، ابر و ماه و چشم و تیغ نشانه‌هایی بدوی از عوالم جنسی زن و مرد باشد. پرده نویس دیگری ما را به «هشت سال بعد» می‌برد.

مردی جوان و لاغر اندام، در خیابانی خلوت، سوار بر دوچرخه‌ای، دست‌ها به کمر زده و با ظاهری زنانه می‌راند. در پوشش پارچه‌ای سفید که به سر و کمر پیچیده گویی از خیل



● پگاه احمدی و آناهیتا طاعتی در شب بونوئل (عکس از جواد آتشباری)

فرشتگان است که به پرستشگاه می‌رود. از جلوی سینه او جعبه کوچکی که بر آن خطوطی سیاه و سفید و مورب نقش انداخته آویخته که با حرکات او لنگر می‌اندازد. مرد تظاهری به نظر می‌آید از مردی فاقد مردانگی.

دو چرخه سوار ناگهان با حرکتی ناشیانه و وقیحانه به زمین می‌افتد. دختر جوان ابتدای فیلم، که در اتاق خوابی به انتظار نشسته است. به طرف پنجره می‌رود به خیابان می‌نگرد کسانی به دور دو چرخه سوار زمین خورده جمعند و پلیس سعی می‌کند آنها را به نظم درآورد. دست مرد از تن جدا شده و بر زمین افتاده است. از بالا می‌نگریم. زنی که تظاهری مردانه دارد با چوبی دست را این رو و آن رو می‌کند. زن جوان خشمگین به خیابان می‌آید و مرد را می‌بوسد. مردم پراکنده می‌شوند. اتومبیلی فرا می‌رسد و زن جوان حالا تنها و مضطرب را به زیر می‌گیرد.

دست‌هایی که صاحب آن مشخص نیست از جعبه همراه مرد کروات با خطوط مورب سیاه و سفید بدر می‌آورد و بر رختخواب، همچون که بر گردن مردی نامرئی باشد می‌گذارد. و سپس زن به انتظار می‌نشیند.

دو چرخه سوار اکنون با نگاهی بسیار هوس زده و وحشی، در لباسی معمولی در اتاق است و به دست خود می‌نگرد، که از سوراخی در کف آن مورچگان بیرون می‌زنند. (در فولکلور فرانسوی، به مفهوم خواب رفتن بخشی از بدن) گویی هوس مردانه به خواب رفته است.

دیزالو به تصاویری از کف دست و مورچگان، گودی زیر بغل زن و موهای آن، یک ستاره دریایی و... زن مرد را از اتاق بیرون می‌راند. دست مرد از لای در، در داخل مانده است که هنوز از آن مورچگان بیرون می‌زنند. زن در مقابل لباسی مردانه بر رختخواب، همچون که بر تن مردی نامرئی باشد نشسته و به آن خیره است.

مرد با دو طناب که بر شانه دارد دو کشیش را بر زمین می‌کشد و می‌کوشد آنها را از پلکانی در اتاق بالا بکشد. در ادامه طناب پیانویی است و بر آن، از چک و چیل الاغی مرده خون و چرک بیرون می‌زند. مرد به اتاق خواب خود وارد می‌شود و گاوی را بر تختخواب خفته می‌بیند.

تصاویری اینچنین گسسته و بی‌ارتباط، با حضور زن و مرد ادامه می‌یابند که در سگ اندلسی و دیگر آثار بونونل گویی از یکدیگر زاده شده و حول محور زن، مرد، جنسیت خنثی و کشیش و کلیسا در پی یکدیگر فرا می‌رسند و به تماشاگر احساس بادکنکی را می‌دهند به پرواز درآمده بر فراز سنگلاخی با سنگ‌ها نوک تیز و برنده، که هر بار بر سنگ نوک تیزی

فرود آید و بدون جراحی به هوا پرتاب شود. فیلم ادامه می‌یابد تا صحنه بعد. زن و مرد آشنای ما در ساحلی سنگلاخ با سنگ‌های نوک تیز و برنده به تفرجند تا به پرده‌نویس دیگری «بهار سال آینده» حال در نمای خشک و فیکس شده‌ای، نیم تنه‌های مرد و زن دیده می‌شود که تا سینه در شن دفن شده‌اند بی حرکت، همچون مردگان.

آشکارا فیلم خط داستانی مستقیمی را، همچون در دیگر سبک‌های دراماتیک سینمایی، طی نمی‌کند. اما مملو از نشانه‌ها و علائمی است دست‌انداز بر اندیشه و احساس تماشاگر، از فضای جنسی، کلیسایی (و نه دینی) پر تهدید و خطرناک از تابوها و قیود و بندها و کژاندیشی‌های اجتماعی. بونوئل در میان معدود اظهار نظرهایش درباره این فیلم، از جمله گفته است: «تمنایی است بیرحمانه و پر مهر به کشتاری دسته جمعی. و آرزو دارم کسانی از میان تماشاگران فیلم را بر آن بینگیزد که تفنگی بگیرند و به میان اجتماع شلیک کنند.» تردید نیست که همواره تماشاگران این فیلم را با احساس بادکنک‌هایی که بیرحمانه بر سنگلاخ‌های تیز و برنده کشیده می‌شوند ترک می‌کنند و شاید دور از ذهن نباشد که بسیاری از آنان تفنگی بردارند به شلیکی بی‌مهابار و به جامعه به خواب رفته در فضاهای منفعل و پس مانده زیر بار سنن مزاحم. شاید بونوئل با چنین فیلم‌هایی، تیغی تیز باشد بر چشمان منتظر ما، در انتظار فرارسیدن جهانی فاقد سترونی. و این چنین است که در آثار سورئالیستی، برهه‌ای از نهضت سینمای آوانگارد، رو به سینمای ناب، همچون در ادبیات، نقاشی و تئاتر مدرن هنر دیگر نمی‌گوید که به خواب برو، که برانگیز، اکنون و در سینما به ویژه، دیر بازی است که راه ارتباطی یک راست، سالم، راست گوی و توانمند میان ذهنیت اصیل هنرمند و مخاطب ترسیم گردیده است».