سینما و مخاطب

دختر لر

سیری در مخاطبان سینمای ایران

از «دختر لر» تا «شوکران»

پرتال جامع علوم انسانی

رضا درستکار

یک پرسش؛ یعنی «مخاطب سینمای ایران کیست؟»؛ همواره پرسشی اساسی میان منتقدان، دست‌اندرکاران سینما و سیاستگذاران بوده، و تعریف‌هایی نیز که از «مخاطب» وجود دارد، همواره، محل مناقشه، تردید و اختلاف بوده است. روشن است که «سینما» به عنوان یک فعالیت جمعی، بدون تماشاگر و مخاطب هیچ ارزشی ندارد و همگان با عنایت به موضوعیت مخاطب در این «چرخه»، توجهی جدی به آن داشته‌اند.

در سال‌های بسیار دور وقتی سینما تازه به ایران رسیده بود، مخاطبان اولیه‌ی آن به عنوان افراد متجدد در جامعه شناخته می‌شدند. سینما، یک سرگرمی گران و مد بالا به حساب می‌آمد و اغلب، کسانی به آن روی خوش نشان می‌دادند که احتمالاً نسبت کم‌تری

با روحیه‌ی عمومی جامعه داشتند. فیلم **حاجی آقا، آکتور سینما** به شکل عجیبی، شمایل آن «مخاطب» مفروض را در همان سال‌های اولیه‌ی ظهور و بروز سینما در ایران نشان داده است. موضوع فیلم، پیشنهاد آشتی به طیف‌های سنتی جامعه است که سینما را با چشم بد نبینند و به آن به‌عنوان آیینه‌ای بنگرند، که می‌تواند «حقیقت» را واتاب دهد. در پایان فیلم، وقتی حاجی، تصاویر گرفته شده از خود را روی پرده می‌بیند، نگاه تازه‌ای به سینما پیدا می‌کند. مشخص است که مرحوم عبدالحسین سپنتا هم در آن زمان، با عنایت به فضای جامعه، نیم‌نگاهی به موضوع مخاطب داشته است و کوشیده از طریق نمایش مخالفت‌های موجود، راهی مسالمت‌جویانه را پیشنهاد دهد، و سینما را برای تماشاگران آن سال‌ها، موجه و مقبول سازد.

اشاره به سرنوشت غم‌انگیز اولین هنرپیشه‌ی زن سینمای ایران، مرحوم روح‌انگیز سامی‌نژاد نیز که در فیلم **دختر لر** (اردشیر ایرانی) ایفای نقش کرد، مرزبندی‌های موجود را آشکار می‌کند. سامی‌نژاد به دلیل حضور مقابل دوربین، در سال‌های بعد، با مشکلات فراوانی دست و پنجه نرم کرد و در روزهای پایانی عمر، به تلخی از آن «انزوا» گفت و رفت. برخورد با مرحوم ابوالقاسم رضایی که در نیمه‌ی اول سال‌های دهه ۱۳۴۰ به همراه مرحوم جلال مقدم، نیز فیلم مستند **خانه خدا** را ساخت، برخوردی خشن و تند بود؛ الزام به تغییر نام کارگردان در عنوان‌بندی و مسایلی که برای رضایی بعدها پیش آمد، نشان می‌داد که عده‌ای از تصویری شدن مناسک حج، ناخشنودند. (البته گفته شد که بسیاری از خانواده‌ها (در آن سال) برای نخستین بار برای دیدن **خانه خدا** به سینما رفتند و این امر را چون به جای آوردن یک آیین به جا آوردند.) بگذریم!

مشکلاتی نیز، در اواخر دهه‌ی ۱۳۵۰، برای مرحوم عزت‌اله وثوق پیش آمد، وثوق که در سال‌های میانی دهه ۱۳۳۰ در فیلمی به نام **شب‌نشینی در جهنم** در نقش یک حاجی خسیس ظاهر شده بود، کتک مفصلی خورد تا دیگر چنین کاری نکند. در آن فیلم؛ حاجی خسیس خواب می‌دید که به دلیل اعمال ناشایست (زراندوزی و ستم به زیردستان) مرده و به جهنم افتاده است و وقتی از خواب برمی‌خاست، متنبه؛ استغفار می‌کرد.

و مرد درستی می‌شد، اما این تصویر، خوشایند کسانی نبود که وثوق را کتک زدند و او به عنوان بازیگر آن نقش، گناهکار به حساب آمد و تنبیه شد!

به علاوه شاید اشاره به سال‌ها ممنوعیت آشکار و پنهان تلویزیون و منع خانواده‌ها نیز از دیدن تصاویری که آزادی روابط زن و مرد را تصویر می‌کرد، شاید بتواند چهره‌ی روشنی از مخاطبان بالقوه‌ی فیلم و سینما در آن دوران بدهد. راست این است که طیف‌های مذهبی جامعه، در آن سال‌ها، در کل نگاهی بدبینانه به سینما داشتند و سرانجام؛ آشتی آن‌ها زمانی به‌وقوع پیوست که انقلاب به پیروزی رسیده بود و سینما رفتن دیگر چون گذشته، امری مذموم و غیرموجه نبود.

تقسیم عاجلانه‌ی سینما به دو مقطع پیش و پس از انقلاب مشخص می‌کند که به‌طور کلی طیف‌های مذهبی در سال‌های پس از انقلاب پا به سالن‌های سینما گذاشته‌اند و آن را به عنوان یک رسانه و مدیوم تصویری مناسب، مجاز و مباح به حساب آورده‌اند. بدیهی است این قشر، از سینما، انتظارهای تعریف شده و روشن داشته‌اند و «طیف مخاطبان ویژه» سینمایند (که به آن می‌پردازیم).

با این فرض یک پرسش پیش می‌آید که مخاطبان سینما در آن سال‌ها چه کسانی بوده‌اند؟!

اگر با اغماض همان تقسیم‌بندی «دهه‌ای» را در این مقال سرفصل بگیریم، خواهیم دید که مخاطبان سینما در طول زمان با تغییرات اجتماعی و فرهنگی تغییر کرده‌اند و به نسبت موقعیت‌های به‌وجود آمده، میزان علاقه‌شان به سینما رفتن، کم یا زیاد شده است. برای نمونه باید بگوییم که مخاطبان سینما در سال‌های دهه ۱۳۳۰ همان‌هایی بودند که در فیلم‌ها به تصویر در می‌آمدند. به‌طور کلی فیلم‌های دهه ۱۳۳۰ به زندگی قشرهای مرفه جامعه می‌پرداختند و شخصیت‌هایی را به نمایش می‌گذاشتند که بیش‌تر آن‌ها دکتر، مهندس، وکیل و افرادی در این رده بودند. این طبقه از جامعه‌ی ایرانی در آن زمان، صورت‌بندی مدرن پیشنهادی حکومت را پذیرفته بود و سینماگران، سوژه‌های خود را پیرامون زندگی این قشر متمرکز کرده و به‌طرح دوگانگی و ناسازگاری‌های موجود مبادرت می‌کردند.

در فیلم‌های این دهه می‌دیدیم که اخلاق و رفتار جدید اجتماعی «کانون»هایی را شکل داده که هر دم رو به گسترش هستند و برای «خانواده» به عنوان رکن مهم جامعه‌ی ایرانی، بالقوه خطر به حساب می‌آیند. آن فیلم‌ها که بیش‌تر تحت تأثیر سینمای مصر،

هند و اخلاف آن بودند و در نهایت، سقوط و انحطاط مرد یا زن را در مسیر درام به «بازگشت» سوق می‌دادند، به‌خصوص که هنوز، علایم و آثار عصبیت‌های حکومتی پس از واقعه‌ی کودتای ۲۸ مرداد، در جامعه مشهود بود و «خانواده» پناهگاه امنی به حساب می‌آمد. چرخش و چربش سینمای جنایی (خاچیکیانی) در واپسین سال‌های دهه ۱۳۳۰ و اوایل دهه ۱۳۴۰، رسماً می‌تواند اشاره‌ای به فضای خفقان‌آور آن دوران و مختصاتش باشد.

با آغاز دهه‌ی ۱۳۴۰ و تقارن چند اتفاق و رویداد مهم در داخل و خارج، سینمای ایران دوران تازه‌ای را با مخاطبان تازه‌ی خود آغاز کرد.

هم‌زمانی دو سه اتفاق از جمله سرکوب مخالفان از سوی حکومت (و به وجود آمدن حس و ژست پیروزی نزد آن‌ها)، افزایش قیمت نفت و آغاز ولخرجی‌های دولتی و از همه مهم‌تر، اعلام «اصلاحات ارضی» که منجر به تعطیلی نهادهای «تولید» روستایی شد و شکل‌گیری و ترویج و گسترش شهرنشینی، با سیل مهاجرت روستاییان به شهرهای بزرگ همراه بود و به یکباره مخاطبان سینما را افزایش داد.

کارشناسان سینما از منظر جذب مخاطب، شاخص‌ترین فیلم دهه‌ی ۱۳۴۰ را **گنج قارون** می‌دانند که بر سینمای جنایی و فضای تیره‌ای که ترسیم می‌کرد، خط بطلان کشید و تصویری رویاگونه و خیالی را ترسیم کرد و رواج داد که منطبق بر مسیرهای جاری بود؛ ترویج بی‌خیالی، پذیرش جلوه‌ها و ظواهر شهری و خیال‌پردازی درباره‌ی آینده، که در فیلم‌های موج «گنج قارونی» بعینه نمود و ظهور یافت، در اصل می‌تواند برداشتی از وقایع و حقایق جامعه‌ی آن روزگار باشد. به گفته‌ی منتقدی، مخاطبان تازه‌ی سینما، باور می‌کردند که به راستی پدر قارونی دارند و یک روز به همان آمال و آرزوهای خود خواهند رسید. بنابراین، پس از **گنج قارون**، بر تعداد قهرمان‌های یک لاقبا در سینمای ایران افزوده شد (آن‌چنان که بر تعدادشان در جامعه‌ی شهری افزوده می‌شد) و موجی ملایم از فیلم‌های به اصطلاح روستایی و روستاییان مهاجرت کرده در فیلم‌ها به راه افتاد و...

سال‌های دهه‌ی ۱۳۵۰، درست در زمانی که حکومت وقت در صدد تشفی عقب‌ماندگی‌ها و روحیه‌ی عمومی و فرهنگی خود بود و غره از ثروت نفت، به نوعی احساس صلابت می‌کرد، ناگهان

فضایی باز شد که در سینمای ایران بازتاب درخشانی داشت و طیف تازه‌ای از مخاطبان را وارد سالن‌های سینما کرد.

آن سال‌ها را به حق باید سال‌های اعتراض و طغیان نسل جدید و برخاستن از خواب غفلت و آغاز بیداری نامید. زیرا نسلی ظهور کرده بود با روحیات منتقدانه و مهاجم که دیگر «رویاپردازی» را باور نداشت و به «مادی‌گرایی» افراطی رایج، معترض بود. پس، فیلم‌هایی با همان روحیه ساخته شد که حتی بدنه‌ی سینما را هم تحت‌الشعاع خود قرار می‌داد، فیلم‌هایی با مایه‌ی «تعصب» و خشونت‌آمیز که تلخی و اعتراض را به شکل غریبی گسترش دادند. دیگر کسی منتظر پدر قارونش نبود و سینما بیش از هر زمان دیگری، با استقبال و رشد روبه‌رو شده بود.

سالن‌های سینما در سال‌های دهه‌ی پنجاه همه‌گونه فیلمی نمایش می‌دادند که نشان از همان احساس صلابت ناشیانه در حکومت بود؛ زیرا «همه‌گونگی» خودش نوعی «بی‌چهرگی» است و نمایش فیلم‌های بی‌پروا آن هم بدون توجه و عنایت به زیر ساخت‌های جامعه، تکلیف عده بی‌شماری از مخاطبان را روشن می‌کرد. این چنین در نیمه‌ی دوم دهه‌ی ۱۳۵۰ دیگر کم‌تر کسی حاضر بود به سینما برود. در فیلم‌های (موج قیصری)، مهاجران روستایی هم انتقام می‌گرفتند و آشکار بود که «رویداد عظیمی» در شرف وقوع است.

این جا دیگر باید گفت که سینما به عنوان مظهر تمدن، آن کژ دیسگی‌ها را به خوبی آشکار کرد و اصلاً خودش بالقوه، عامل آگاهی بخش شد.

مطالعه و دستیابی به چهره‌ای واحد از مخاطبان سینما در سال‌های دهه ۱۳۵۰ دشوار است، اما دور از دسترس نیست...

اینک بار دیگر می‌توان از خود پرسید که واقعاً مخاطبان واقعی سینما کیست‌اند؟

●●●

بررسی فیلم‌های موفق در سینماها و خواست و تمایل سینماروها در فاصله سال‌های ۱۳۵۷ تا ۱۳۶۲، پیچیدگی آن پرسش را دو چندان می‌کند.

از رشد روزافزون اکران فیلم‌های انقلابی و سیاسی بگیریم تا نمایش فیلم‌های سرگرمی و تجاری که اغلب با موفقیت‌های قابل توجه روبه‌رو بودند. فیلم‌های نازل سینمای ایران در آن دوران نظیر فیلم‌هایی چون **فریاد مجاهد**، **سرباز اسلام**، **دادا**، **برزخی‌ها** و... تماشاگران بی‌شمار داشتند، هم‌چنین فیلم‌های سیاسی که متناسب با حال و هوای دوران پر التهاب آن روزها به نمایش درمی‌آمدند و حتی فیلم‌های رزمی و هندی (نظیر موفقیت استثنایی فیلم **شعله**) که تماماً منجر به شکل‌بندی تازه‌ای از سینما در سال‌های بعد از ۱۳۶۲ شدند. یعنی ممنوعیت حضور چهره‌های پیش از انقلاب سینما، حذف هر گونه تصویر خلاف اخلاق رسمی و عمومی، حذف خشونت، حذف رقص و آواز و مقابله با هر نوع استفاده ابزاری از زن را پیش آوردند و تولد دیگری را برای سینمای ایران رقم زدند.

ممنوعیت نمایش فیلم‌های هندی، رزمی، امریکایی و... در سالن‌های نمایش نیز به شکل جدی اجرا شد و سینما در این سال‌ها، تعریف دیگری یافت. بدیهی است که دور شدن از ساز و کارها و اهرم‌های جذب تماشاگر که سینمای ایران مدت‌ها و سال‌ها به آن «خو» کرده بود، بحرانی را پیش آورد. آن بحران در سال‌های بعد، رفته رفته خود را به شکل‌هایی آشکار کرد، اما خوشبختانه با وجود همه‌ی مسایل پیش آمده در سال‌های اول انقلاب، چندان محسوس نبود و سینما به جریان حیات و ممات خویش ادامه می‌داد. فیلم‌سازان نیز، خلاقیت‌های خود را در دوران جدید می‌آزمودند و تماشاگر قهر کرده و بدبین سال‌های قبل، حالا دیگر پایش به حریم سینما باز می‌شد و اعتماد می‌کرد.

این چنین طیف عظیمی از مخاطبان در سال‌های پس از انقلاب با سینما آشتی کردند و قدم به سالن‌ها گذاشتند.

این موضوع نشان می‌دهد که سینما هم‌چنان چون دوران گذشته، با مسایل مربوط به حوزه‌ی جامعه شناسی ارتباط تنگاتنگی داشته است و مطالعه در مورد مخاطبان در دوره‌های مختلف، وضعیتی از باورها، گرایش‌ها، تمایلات، نیازها و کشش‌های مردم را آشکار می‌کند.

در سال‌های دهه‌ی ۱۳۶۰ به خصوص پس از آغاز سیاستگذاری‌های سینمایی از سوی مسؤولان که کنترل همه جانبه‌ی آن را در نظر داشتند، شاهد اعمال نوعی سلیقه‌ی سینمایی بودیم که متناسب با وضعیت فرهنگی کشور، سینما را به مسیرهای تازه سوق می‌داد. برای نمونه باید گفت، توجه ویژه‌ی مسؤولان به داشتن سینمای مذهبی و عرفانی در آن سال‌ها به دلیل تزریق اندیشه و اعمال نوعی سلیقه ویژه از بیرون، حاصل چندان مثبتی به بار نیاورد و فیلم‌هایی متکلف و تصنعی ساخته شد که سازندگان آن

بیش‌تر به جهت نگاه‌های مسؤولان نظر داشتند تا دست یافتن به ارتباطی خوب و شفاف با مردم و مخاطب سینما رو.

این دوره‌ی گذرا در سال‌های پایانی دهه‌ی ۱۳۶۰، بار دیگر مؤید آن جمله‌ی درخشان بود که «سینما دستورالعمل برنمی‌دارد»، و «سینمای سفارشی به بار نمی‌نشیند.» حتی مخاطبان دوره‌ی جدید هم به سینمای متکلف و شبه عرفانی روی خوش نشان ندادند و سالن‌ها در آن سال‌ها بیش از همیشه با بحران روبه‌رو شدند.

در سال‌های دهه‌ی ۱۳۶۰ با عنایت به واقعه و رویداد بزرگ جنگ ایران و عراق، فیلم‌های جنگی با استقبال نسبی تماشاگران همراه بودند و فیلمی چون **عقاب‌ها** سال‌های سال، شهر به شهر بر پرده‌ی سینماها چرخید و شاید بتوان گفت که پرفروش‌ترین فیلم سینمای ایران در دو دهه‌ی گذشته بوده است. بر اساس گزارشی که در سال ۱۳۶۳ با عنوان «بررسی تمایلات و گرایش‌های فرهنگی جوانان در برخورد با رسانه‌های گروهی» منتشر شد، نشان می‌داد که ۴۵ درصد جوانان، خواهان فیلم‌های «انقلابی»، ۳۹ درصد «خنده‌دار»، ۳۲ درصد «پلیسی و جنایی»، ۳۱ درصد «آموزشی»، ۱۴درصد«کارتون» و ۹ درصد «اجتماعی» و «انتقادی» بوده‌اند، اما آمارها در سال‌های بعد، حرف‌های دیگری می‌زنند، شمار زیادی از افرادی که در سال ۱۳۶۵ به سینما رفتند، گفته‌اند که ناراضی از سینما خارج شده‌اند و این روند منجر به رشد منفی تماشاگران سینما در سال‌های بعد شده است، «تکراری بودن موضوع‌ها»، عمده‌ترین نکته‌ای بود که گفت‌وگو شوندگان به آن اشاره کرده بودند.

مطالعه‌ی آماری مخاطبان در سال‌های دهه‌ی ۱۳۶۰ و پژوهش‌های میدانی، مؤید یک نکته‌ی بسیار مهم بوده که به‌طور کلی فیلم‌های «حادثه‌ای» و «کمدی» اقبال بیش‌تری نزد تماشاگران ایرانی داشته‌اند؛ اما سیاست‌های فرهنگی مسؤولان حوزه‌ی سینما در جهت تقویت سلیقه‌های دیگری متمرکز بوده است.

فیلم‌های پرفروش گیشه‌ی سینمای ایران از نیمه‌ی دهه‌ی ۱۳۶۰ به بعد، شامل فیلم‌هایی چون **عقاب‌ها**، **اجاره‌نشین‌ها**، **کانی‌مانگا**، **گلنار** و **دزد عروسک‌ها** بوده است؛ یعنی دو فیلم جنگی/حادثه‌ای، دو فیلم موزیکال کودکانه و یک فیلم کمدی. اما فیلم‌های حمایت شده‌ی مسؤولان، همگی آثار کم‌فروش جدول‌ها بوده‌اند؛ آثاری چون **کلید**، **دونده**، **آب**، **باد**، **خاک**، **کلوزآپ**، **نمای نزدیک**، **نارونی**، **خانه‌ی دوست کجاست؟** و **ناخدا خورشید**.

این چنین باید گفت با به وجود آمدن شکاف میان پسند تماشاگران و پسند و سلیقه مسؤولان در حوزه‌ی اکران و گردش مالی سالن‌های سینما، در سال‌های پایانی دهه‌ی ۱۳۶۰، سینما را آبستن تحولات تازه کرده بود و با ورود به دهه‌ی بعد، به سوی راهی برای برون رفت از دایره‌ی تنگ مضمون‌ها و فرم‌های امتحان پس داده می‌رفت.

ناگفته نماند که در دهه‌ی ۱۳۶۰ تغییرات ارزشی به وجود آمده در جامعه، مسؤولان را وادار کرد که در تمام ابعاد به سینما نگاهی صرفاً «فرهنگی» داشته باشند و این نگاه تا کنترل استفاده نکردن از تنقلات در سینما پیش رفت و شاید بتوان گفت، بخشی از علت‌های ریزش مخاطب نیز، حاصل دلزدگی از مقررات دست

و پا گیر و نالازم در سالن های سینما و ممنوع بودن استفاده از تنقلات و... بود. به هر حال در دهه ی ۱۳۶۰، سینما جداً در همه ی جنبه ها با تعریف تازه‌ای دوباره متولد شد و تولد «دو گونه ی سینمایی» را هم جشن گرفت؛ تولد «سینمای کودک» به دلیل رشد مثبت جمعیت و تشویق زاد و ولد در آن دوران و تولد «سینمای جنگ» به دلیل وقوع جنگ بین دو کشور ایران و عراق.

در ضمن دهه ی ۱۳۶۰ به دلیل وضعیت ویژه ی حاکم بر کشور، از جمله جنگ و مسایل مربوط به گروه های سیاسی هم، دوره ی ویژه‌ای است.

با آغاز دهه ی ۱۳۷۰ و روند عادی شدن اوضاع کشور و اعلام شعارهایی در زمینه ی سازندگی، گروه منسجم سیاستگذاری، یکی پس از دیگری از سمت خود استعفا کردند و باید گفت که در سراسر این دهه، آن انسجام و یکپارچگی در حوزه ی مدیریت سینما، دیگر هرگز دیده نشد.

اما، در سینما گشایش هایی به وجود آمد که متولیان پیشین، پیش از ترک مسؤولیت خود، ضرورت آن را دریافته بودند.

اینک طیف های جدید تماشاگران سینمارو، در کشور چندان در قید فیلم های مطلق فرهنگی نبودند و بیش تر به فیلم هایی روی خوش نشان می دادند که فضایی شاد، جوانانه و حادثه‌ای داشته باشند.

انتخابات ریاست جمهوری در دوم خرداد ۱۳۷۶ نیز به خوبی این میل جدید را در جامعه آشکار کرد، اما این روند، روندی رو به افزایش نبود، آمارها نشان می دادند که تماشاگران سینما در حال ریزش اند.

از منظر جامعه شناسی در دهه ی ۱۳۷۰، نسل جدیدی پا به عرصه ی حیات اجتماعی نهاد که طالب «سرگرمی» بود و متناسب با گسترش و تأثیر شگرف رسانه ها، روحیات تازه‌ای را بروز داد. جدول های ثبت شده از استقبال مردم از فیلم های سینمایی، نشان می دهد که به طور کلی، فیلم های تجاری و سرگرم کننده، هم چنان بیش ترین مخاطبان را داشته اند. (هر چند حالا دیگر رفته رفته باید که حساب مخاطبان سینما در شهرهای بزرگ (به خصوص تهران) را از دیگر مخاطبان جدا کرد) جدول نمایش و استقبال از فیلم ها در تهران در فاصله ی نیمه ی دوم دهه ی ۱۳۷۰ تا پایان آن، نشان می دهد که استقبال از فیلم های فرهنگی و انتقادی بیش از فیلم های سرگرم کننده بوده است. در این جا برای نمونه، جدول سی فیلم پر مخاطب دهه ی هفتاد را مطالعه می کنیم که به سه فیلم پر مخاطب، بین سال های ۱۳۷۰ تا ۱۳۷۹ و تعداد مخاطبان شان اشاره‌ای شده است. بررسی موضوعی این جدول نیز می تواند در نوع خود بسیار جالب توجه باشد.

جدول شماره یک

جدول سی فیلم پر مخاطب سال های دهه ی ۱۳۷۰

سال	نام فیلم	تعداد بیننده
۱۳۷۰	**عروس** (بهروز افخمی)	۴/۴۲۳/۵۳۸
۱۳۷۰	**سفرجادویی** (ابوالحسن داوودی)	۲/۵۰۱/۳۸۴
۱۳۷۰	**در آرزوی ازدواج** (اصغر هاشمی)	۲/۲۸۴/۵۹۵
۱۳۷۱	**دیگه چه خبر؟** (تهمینه میلانی)	۲/۷۷۹/۸۶۳
۱۳۷۱	**جیب برها به بهشت نمی روند** (ابوالحسن داوودی)	۲/۴۱۷/۴۹۶
۱۳۷۱	**گل ها و گلوله ها** (ناصر مهدی پور)	۲/۱۵۰/۶۲۲
۱۳۷۲	**افعی** (محمدرضا اعلامی)	۴/۵۲۷/۸۶۳
۱۳۷۲	**قافله** (مجید جوانمرد)	۲/۶۴۲/۵۵۳
۱۳۷۲	**از کرخه تا راین** (ابراهیم حاتمی کیا)	۷/۹۶۳/۴۳۵
۱۳۷۳	**کلاه قرمزی و پسرخاله** (ایرج تهماسب)	۴/۲۹۹/۵۹۷
۱۳۷۳	**نیش** (همایون اسعدیان)	۲/۶۱۷/۰۳۰
۱۳۷۳	**همسر** (مهدی فخیم زاده)	۲/۰۹۸/۰۸۶
۱۳۷۴	**پرواز از اردوگاه** (حسن کاربخش)	۳/۱۲۱/۳۶۶
۱۳۷۴	**می خواهم زنده بمانم** (ایرج قادری)	۲/۵۲۷/۸۴۲
۱۳۷۴	**کلاه قرمزی و پسرخاله** (اکران دوم)	۷/۸۲۶/۶۰۵
۱۳۷۵	**خواهران غریب** (کیومرث پوراحمد)	۳/۲۱۹/۴۲۱
۱۳۷۵	**گروگان** (اصغر هاشمی)	۱/۶۱۶/۰۸۱
۱۳۷۵	**تجارت** (مسعود کیمیایی)	۷/۴۴۶/۲۴۴
۱۳۷۶	**آدم برفی** (داود میرباقری)	۴/۴۷۳/۲۷۷
۱۳۷۶	**عقرب** (کارگروهی)	۷/۸۸۴/۲۵۵
۱۳۷۶	**جوانمرد** (جمشید آهنگرانی)	۷/۴۳۹/۱۷۳
۱۳۷۷	**مردعوضی** (محمدرضا هنرمند)	۳/۷۹۲/۰۳۳
۱۳۷۷	**یاس های وحشی** (محسن محسنی نسب)	۲/۱۶۷/۱۸۸
۱۳۷۷	**آژانس شیشه‌ای** (ابراهیم حاتمی کیا)	۷/۲۷۷/۸۹۵
۱۳۷۸	**قرمز** (فریدون جیرانی)	۳/۰۶۷/۰۱۰
۱۳۷۸	**دو زن** (تهمینه میلانی)	۳/۰۱۴/۹۸۷
۱۳۷۸	**طوطیا** (ایرج قادری)	۲/۲۵۹/۷۲۸
۱۳۷۹	**شوکران** (بهروز افخمی)	۲/۶۴۴/۹۷۰
۱۳۷۹	**دست های آلوده** (سیروس الوند)	۲/۲۹۲/۶۳۸
۱۳۷۹	**شورعشق** (نادر مقدس)	۷/۷۶۸/۵۲۲

هم چنین عجیب ترین اتفاق در اکران فیلم های دهه ۱۳۷۰، استقبال از فیلم کودکانه عروسکی **کلاه قرمزی و پسرخاله** است که پرمخاطب ترین فیلم دهه شناخته شده است که تا حدی هم گویای نکات ریز و عبرت آموز است و هم نشان می دهد که یک فیلم خانوادگی، که قدرت اقناع بیش تری داشته باشد؛ بیش ترین گروه مخاطب را خواهد داشت، و هم دلزدگی از فضای پرتنش سیاسی را در خود نهفته دارد و هم رسم کننده ی نمودار مخاطبان و نیازهای جامعه است.

جدول شماره ی دو، جدول استقبال مخاطبان از ده فیلم پرمخاطب بین سال های ۱۳۷۰ تا ۱۳۷۹، تفاوت آشکاری را در ریزش مخاطبان سینما نشان می دهد. در سال ۱۳۷۰، ده فیلم پرمخاطب سال با استقبال ۲۱/۱۲۳/۳۸۷ نفر روبه رو بوده اند و در سال ۱۳۷۹ با ریزش ۶/۷ میلیون نفری، این رقم به ۱۴/۳۹۳/۴۳۷ افت کرده است، که این موضوع می تواند برای کارشناسان و دست اندرکاران و سیاستگذاران حوزه ی سینما مفید فایده باشد و تلاشی در جهت بازگرداندن مخاطبان به سینما را موجب شود.

جدول شماره دو.

جدول استقبال مخاطبان از ده فیلم پرفروش و پرمخاطب بین سال های ۱۳۷۰ـ۱۳۷۹

سال	تعداد تماشاگران ده فیلم اول سال های دهه ی ۱۳۷۰
۱۳۷۰	۲۱/۱۲۳/۳۸۶ نفر
۱۳۷۱	۱۷/۲۳۷/۶۴۳ نفر
۱۳۷۲	۱۸/۹۵۰/۰۱۸ نفر
۱۳۷۳	۱۹/۱۷۱/۵۲۶ نفر
۱۳۷۴	۱۶/۵۲۶/۰۷۷ نفر
۱۳۷۵	۱۳/۶۸۹/۱۳۵ نفر
۱۳۷۶	۱۴/۶۶۶/۱۰۱ نفر
۱۳۷۷	۱۳/۵۸۶/۱۳۹ نفر
۱۳۷۸	۱۸/۰۱۶/۲۲۹ نفر
۱۳۷۹	۱۴/۳۹۳/۴۳۷ نفر

به طور کلی علت ریزش مخاطبان سینما را شاید بتوان در موردهای زیر خلاصه کرد.

۱. گسترش وسایل ارتباط جمعی

الف: افزایش کانال های تلویزیون:

. رشد سریال سازی

. نمایش فیلم های سینمایی

. رشد و گسترش برنامه های سرگرم کننده

. پر شدن اوقات فراغت در تمام شبانه روز

ب: افزایش استفاده کنندگان از ماهواره

ج: رشد و فراگیری رایانه و اینترنت

د: رشد و گسترش ویدیو و انواع شکل های دیجیتالی دی وی دی، وی سی دی و...

۲. جذاب نبودن فیلم ها

الف: سرمایه گذاری های بخش های دولتی در سینما که چندان در بند جذابیت نیستند، و به تولید آثار جشنواره ای متمایل هستند.

ب: هزینه نکردن تهیه کنندگان برای ایجاد صحنه های مهیج و صرفه جویی های آسیب زننده.

ج: تصنعی بودن روابط مشروع، مثل نمایش رابطه ی همسران در فیلم ها و...

د: محدود بودن مضمون ها و جذاب نبودن موضوع فیلم ها و به طور کلی نبود فضای نو.

هـ: تکراری بودن فرمول ها و کلیشه شدن فیلم های موفق.

۳. سالن های سینما

الف: ساخته نشدن سالن های جدید.

ب: قدیمی بودن فضای سالن های موجود.

ج: فرسودگی صندلی ها و از رده خارج بودن امکانات رفاهی.

د: اجرای مقررات بی مورد و سلب آزادی در سالن، حتی در انتخاب صندلی.

هـ: فرسوده بودن تجهیزات نمایشی و تجهیزات صوتی.

۴. تغییرات جغرافیای شهری

الف: دور شدن سالن های سینما از چشم دید مردم.

ب: یکطرفه شدن خیابان ها.

بدیهی است می توان این فهرست را ادامه داد و مشکلات دیگری از علت سینما نرفتن را یادآوری کرد. شناسایی نقاط کور این داستان از مهم ترین وظایف مسؤولان است.

ج: قرار داشتن سینماها در محدوده ترافیک.

د: قرار داشتن سینماها در مکان های بدون پارکینگ.

هـ: تغییرنظر مردم در تعریف از مراکز تفریحی.
(مثلاً سابق بر این لاله زار محل تفریح بود و اینک نیست).

زیرا «سینما رفتن» آداب جمعی را سازمان می دهد و هنوز مهم ترین سرگرمی و نیاز طبقات مختلف در سراسر جهان است.

۵. متناسب نبودن قیمت بلیت سینما با درآمدها که منجر به حذف سینما از سبد خانواده ها شده است.

۶. گسترش ساخت فیلم های جشنواره ای (هنری) و اعمال سلیقه ی مسؤولان و بی توجهی به خواست تماشاگران و دوری از فضاهای امیدبخش در فیلم ها.

۷. ...