

منشاء سیاست‌ها در سیاستگذاری برای سینمای ایران

● ابراهیم غلام‌پور آهنگر^۱

چکیده

هر نظام سیاست‌گذاری در پی دستیابی به اهدافی در سطوح کلان و بخش مربوطه است. این اهداف برآیندی از خواسته‌ها و ارزش‌های مادی و معنوی جامعه و یا سیاست‌گذاران است. یکی از وظایف اصلی سیاست‌پژوهی، شناسایی و تبیین این خواسته‌ها و ارزش‌ها در هر حوزه‌ای حتی سینما خواهد بود؛ زیرا از این راه می‌توان منشأ فکری در سیاست‌های پیرامون بخش سینما را شناخت. فهم و درک این امر در سینمای ایران، هدف این نوشتار را شکل داده است. با بهره‌گیری از مفهوم و رهیافت «مرجعیت» در سیاست‌گذاری، به این پرسش پاسخ می‌دهیم که «مرجعیت‌های مربوط به سیاست‌های سینمایی در سینمای ایران کدام است؟» برای پاسخ مناسب باید با رهیافت نهادی و روش «تحقیق ثانویه» از روش تحقیق اکتشافی به شناسایی و تحلیل محمل‌های مرجعیت در پارادایم دولت مدرن پرداخته شود و در این مسیر مرجعیت در سیاست‌های سینمای ایران شناسایی گردد. با مقایسه ابعاد سیاست‌گذاری در آنها درمی‌یابیم مرجعیت سیاست‌گذاری در بخش سینمای ایران به شکل چشمگیری متأثر از مرجعیت کلان سیاست‌گذاری عمومی در کشور است؛ که به دلیل فقدان ثبات سیاسی، ابهامات بسیاری دارد و سینما نیز در این شرایط، حیات بسیار وابسته‌ای به دولت داشته و به‌جای ابتناء بر رابطه با مخاطب، متأثر از سیاست‌های تقویت‌کننده مراقبت دولتی است.

واژگان کلیدی

سیاست‌گذاری سینما، منشأ سیاست، مرجعیت‌های سیاسی، سیاست‌پژوهی، سینمای ایران.



سال دوم
شماره یکم
بهار ۱۴۰۱

۷۷

eahangar@gmail.com

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۳/۲۵

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۲/۳۰

۱. دکتری سیاستگذاری عمومی دانشگاه تهران

مقدمه

در گذر زمان سیاست‌های سینمایی باعث برقراری ساختارهایی در قالب حمایت و/ یا نظارت شده‌اند. این ساختارها مبتنی بر ارتباط دولت با ذینفعان اصلی هر سیاست است. در هر جامعه‌ای ارزش‌های عام و خاصی وجود دارند، که می‌توانند بر رابطه میان ذینفعان و دولت تأثیرگذار باشند و شکلی از ارتباط سیاستگذارانه را شاهد باشیم. چرا که خوانش دولتمردان از سینما، بر شکل‌گیری ذهنیت‌های منجر به سیاست، تأثیرگذار خواهد بود. از این جهت فهم اینکه سیاستگذاران سینمای ایران از چه ارزش‌هایی برای اتخاذ سیاست تبعیت می‌کنند، برای سیاست‌پژوهی اهمیت دارد.

سینمای ایران در شاکله فرهنگی کشور یکی از مهمترین و موفق‌ترین عرصه‌های حیات فرهنگی ایرانیان به شمار می‌رود. بخشی از این موفقیت مرهون ذات سینما است و بخش دیگر آن به سهم و اثرات مجموعه سینما (فیلم‌ها و خالقان آنها) به عنوان یک نهاد در کنش‌های اجتماعی و جمعی، اقتصاد و سیاست فرهنگی مربوط است. به دلیل اهمیت آن از نخستین سال‌های عمومی شدن سینما، نظارت بر آن از سوی دولتمردان موضوعیت پیدا کرد و تاکنون یکی از موضوعات پرچالش به شمار می‌رود و از دغدغه‌های سیاستگذارانی بوده که سعی کرده‌اند با سیاست‌های مدون و غیرمدون این چالش میان خود و سینماگران را مرتفع کنند. اما این سیاست‌ها هنوز نتوانسته حیات طبیعی را برای سینمای ایران رقم بزند تا ضمن برطرف کردن چالش‌ها، منافع جامعه را هم به نحو مطلوبی تامین کند. در حالی که در جهان و نظام‌های سیاسی مختلف، سینما از ابعاد و مناظر مختلف مورد ارزشیابی سیاستگذاران قرار می‌گیرد اما از ابتدای شکل‌گیری ساختار سیاستگذاری برای اتخاذ و اجرای سیاست‌ها در سینمای ایران، یک قاعده تا کنون پابرجا مانده است؛ سینما نمی‌تواند بدون اجازه دولت در عرصه عمومی وارد شود. این قاعده نظارتی در تاروپود ساختارهای سیاستگذاری و مدیریت سینمای ایران تنیده شده و هزینه‌های زیادی را برای دولت‌های مختلف به بار آورده است. از این‌رو، مقاله به بررسی این مساله می‌پردازد که مرجعیت‌ها، به عنوان منشاء سیاست‌های سینمایی کدامند و در سینمای ایران چه وضعیتی را شاهدیم.

پیشینه پژوهش

پژوهشی که به موضوع منشاء و مرجعیت‌های مربوط به سیاست‌های سینمایی در سینمای ایران پرداخته باشد، یافت نشد. زیرا از یکسو سیاست‌پژوهی در سینمایی ایران بسیار نحیف است و از سوی دیگر ادبیات سیاستگذاری عمومی چندان در کشور توسعه نیافته است. از این جهت موضوع مورد نگارش که به منشاء سیاست‌های سینمایی برمی‌گردد جدید به شمار می‌رود. با این حال اندک پژوهش‌هایی می‌توان یافت که سیاستگذاری در سینما و به صورت

خاص در ایران را مورد بررسی قرار داده‌اند که زاویه بحث آنها به اموری چون؛ سیر تاریخی نظارت بر سینما، بررسی مبانی سیاسی، فقهی و حقوقی نظارت دولت، خلاءهای قانونی، بررسی جایگاه دولت و بخش خصوصی در نظارت، مربوط می‌شود. با این وصف به چند پژوهش که اختصاصاً به سیاستگذاری در سینما پرداخته‌اند اشاره می‌شود (جدول شماره ۱).

جدول ۱. پیشینه تجربی پژوهش

عنوان	نویسنده(گان)	موضوع اصلی
مقاله نظریه سینمای دولتی ایران (تحلیل سیاستگذاری سینمای پس از انقلاب با تأکید بر سیاست های بنیاد سینمایی فارابی)	اسدزاده، مصطفی و آشنا، حسام‌الدین (۱۳۹۹)	شناسایی و بررسی سیاستگذاران و سیاست‌های سینمایی در بنیاد سینمایی فارابی در پنج دولت بعد از انقلاب
بررسی تطبیقی سیاست‌گذاری اقتصاد سینمای ایران و ارائه راهکارهایی برای آینده	سربندی، فرناز و صالحی‌امیری، سیدرضا و حاجیانی، ابراهیم و موسایی، میثم (۱۳۹۹)	بررسی تطبیقی خطمشی‌گذاری اقتصاد سینمای ایران با چهار کشور کره جنوبی، ژاپن، چین و هند
کتاب سیاست‌گذاری در سینمای ایران	تقی‌زادگان، معصومه (۱۳۹۲)	بحثی تئوریک درباره چگونگی شکل‌گیری عوامل سازنده فیلم در ایران و جریان‌های سینمایی تا پایان دهه ۷۰
کتاب سودای سیمرغ. پژوهشی در سیاست‌های سینمایی بعد از انقلاب اسلامی در ایران	عبدالوند، حسین و فدائی، مجید (۱۴۰۰)	بررسی و مقایسه برنامه‌هایی که طی هشت دوره در سازمان سینمایی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی برای سینما ابلاغ می‌شد (از ۱۳۵۸ تا ۱۳۹۲) بر مبنای شاخص‌های سینمای ملی
کتاب دولت‌ها چگونه به سینما کمک می‌کنند	مورستز، پل کلیمنس و کارماسین، ماتیس و تایشمان، رولاند (۲۰۱۸)	بررسی وضعیت حمایت از سینمای ملی چند کشور از نظر سیاست‌ها و راهبردهای حمایت مالی و شیوه‌های تشویق سرمایه‌گذاری در سینما و نتایج این سیاست‌ها در دوره‌های ۵ تا ۱۰ ساله
کتاب فیلم و سیاست در آمریکا: یک سنت اجتماعی	نو، بریان (۱۹۹۲)	بررسی ابعاد سیاست‌های موجود در سینمای آمریکا از منظر تاریخ اجتماعی در این کشور و رابطه سیاست و سینما و جدال‌های ایدئولوژیک در آن
کتاب سیاستگذاری در فیلم. از منظر بین‌المللی، ملی و منطقه‌ای	موران، آلبرت (۲۰۰۵)	مجموعه مقالاتی برای بررسی سیاست‌های سینمای ملی در چند کشور و برخی سیاست‌های مشترک در اتحادیه‌های منطقه‌ای مانند اروپا، اقیانوسیه و آمریکا و روندهای جهانی

ادبیات نظری پژوهش مرجعیت و سیاستگذاری

نظام‌های سیاسی همواره تصمیماتی را به عنوان تصمیمات حکومتی اعلام می‌دارند که به عنوان سیاست عمومی از آن یاد می‌شود. این سیاست‌های عمومی در واقع نمادی از اقتدار حکومت‌ها به شمار می‌روند. در این اقتدار ارزش‌های مورد توجه نظام حکمرانی و حکمروایی از طریق سیاست‌ها توزیع می‌شود. از همین منظر است که دیوید ایستون سیاستگذاری عمومی را «توزیع اقتدارآمیز ارزش‌ها» برمی‌شمارد. اقتدار از هر منبعی برای دولت به دست آمده باشد، عنصر رسمیت‌بخش به اهداف در سیاست است. این اهداف سیاسی بیشتر انتزاعی (Howlett, 2011: 5) هستند و می‌توانند به صورت فرایندهای نظم عمومی و مدنی (Lasswell, 1971: 1) تجلی یابند.

اهداف در سیاست چه رسمی و چه غیررسمی ترکیبی از اصول و ارزش‌ها هستند. به عبارتی بخش قابل توجهی از سیاستگذاری را ارزش‌ها تشکیل می‌دهند. ارزش‌ها در نزد شهروندان و سیاستگذاران عامل تعیین‌کننده‌ای به شمار می‌روند. در جهان سیاستگذاری، انتخاب اساس سیاست است و این به معنی برتری دادن آزادانه دسته‌ای از ارزش‌ها بر دسته دیگر است (عالم، ۱۳۷۳: ۷۵). ارزش‌ها در عرصه عمومی و در نزد شهروندان عاملی است که می‌توانند موجب وحدت و تبعیت از نظام سیاسی حاکم باشند.

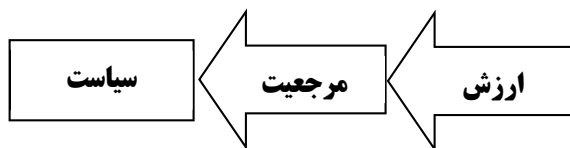
در اهمیت شناخت رویکردهای سیاستگذاران، مونتسکیو به وجود ساختار ذهنی برای دولت، که می‌تواند به تعیین سیاست‌هایی خاصی منتهی شود، اشاره و آن را از ملزومات ساختار ذهنی می‌داند. وی با بیان آنکه این ساختار متأثر از جامعه می‌باشد و همچنین بر آن تأثیر می‌گذارد، می‌گوید: «هر دولتی دارای یک «اصل»، یعنی مجموعه‌ای از باورهاست، که در کلیت‌شان نظام هنجاری را برای نوع حکومتی که وجود دارد تشکیل می‌دهند و برای آنکه دولت بتواند نظم اجتماعی مستدامی داشته باشد، این از ضروریات آن است. کلیت باورها مجموعه‌ای مرکب را تشکیل می‌دهند که متناسب با هر یک از انواع قوانین اساسی موجود است و کارکردشان اساساً کارکرد یک ایدئولوژی می‌باشد. این اصول هم حاوی ارزش‌ها و هم آن چیزی است که در جامعه «شناخت» تلقی می‌شود. این اصول انسان‌ها را وادار می‌کنند که به شیوه‌های معینی عمل کنند و قدرت و ساختار اقتدار خاصی را در حکم نوع مشروع آن به رسمیت شناسند» (همیلتون، ۱۳۸۰: ۲۲).

در جهان اندیشه، برخی جایگاه ارزش‌ها و اصول ناشی از آن را برآمده از پایین (مردم و اراده عمومی) و برخی برآمده از بالا (دولت خیرخواه) می‌دانند. با این وصف رویکرد کلی به ارزش‌ها همیشه میان خوش‌بینی و بدبینی در جریان بوده است. برخی معتقدند که «به ندرت آنچه توسط دولت به عنوان اندیشه‌ها و اصول بیان می‌شود، سیاست را تعیین می‌کند. در این معنا اندیشه‌ها و اصولی که برای راهنمایی در سیاستگذاری مورد حمایت قرار می‌گیرند، مانند امور بی‌ارزشی هستند که بیهوده تلاش می‌کنند آنچه دولت‌ها

انجام می‌دهند را مخفی کنند... این اصول توجیهاتی عقلانی هستند برای تصمیم‌هایی که باید به هر حال اتخاذ شوند» (بلیک‌مور، ۱۳۸۵: ۶۵-۶۴).

کسانی (مانند جفری ویکرز، بریان اسمیت، مورتون کرول، پرستون، دیوید ایستون، درور، و دیگران) هم معتقدند که سیاست بازتاب ارزش‌هایی است که جامعه و دولت به آن پایبند می‌باشند و یا می‌شوند. اما باید دانست که، این ارزش‌ها همه ارزش‌ها نیستند، بلکه برتری دادن برخی بر دیگری است. این امر در هنگام انتخاب سیاست اتفاق می‌افتد. مهمترین پیامد سیاستگذاری برتری دادن برخی ارزش‌ها و پس زدن برخی دیگر است. به هر حال باید دانست که «بین ارزش‌ها و خیرهای بشری سازگاری نیست و بیشتر متعارض و رقیب یکدیگرند. پیگیری یکی به منزله صرف‌نظر کردن از دیگری است. وضعیت حاکم بر جهان وضعیت غم‌انگیزی است؛ قربانی کردن برخی خیرها به بهای کسب برخی دیگر می‌باشد. تصور جامعه‌ای که بتوان این خیرها را در آن سازگار کرد، پنداری آرمان‌شهری است» (آیزا برلین در پولادی، ۱۳۹۸: ۱۹۱).

در بررسی مفهومی جایگاه ارزش‌ها در فرایند سیاستگذاری به یک مفهوم می‌رسیم که به نوعی بازسازی مفهومی ارزش‌ها در ادبیات سیاستگذاری عمومی به شمار می‌توان آورد. هر چند مبدع این مفهوم چندان مشخص نیست، اما در ادبیات موجود سیاستگذاری عمومی در دسترس توسط پیر مولر^۱ طرح گردیده است. مفهوم مورد نظر او «مرجعیت» است، که شامل دو بخش است: کلان و بخشی. مرجعیت کلان در سیاستگذاری عمومی «از مجموعه‌ای از ارزش‌های بنیادین تشکیل شده است که اعتقادات پایه‌ای یک جامعه و مجموعه‌ای از هنجارهایی که یک انتخاب را در میان راه‌های مختلف عمل تعیین می‌کنند، شکل می‌دهد» و «مرجعیت بخشی، تصویری از بخش و دیسپلین یا شغل می‌باشد» (مولر، ۱۳۷۸: ۵۷-۵۶). این مفهوم که قرابت معنایی بسیاری با مفاهیمی چون «پارادایم»، «دکترین»، «نظریه اجرایی»، «روایت و کلان روایت»، و «راه حل مبتنی بر نظریه» دارد، از ویژگی‌هایی خاص برخوردار است که می‌تواند به صورت مستقل مورد توجه قرار گیرد. با توجه به این مباحث، باید گفت که ارزش‌ها شاکله اصلی مرجعیت را ترسیم می‌کنند که سیاست از آن استخراج و انتخاب می‌گردد. مدل مفهومی اولیه از منشاء سیاست‌ها را به صورت قالب ارائه شده در شکل شماره ۱ می‌توان ترسیم کرد:



شکل ۱. مدل مفهومی اولیه از منشاء سیاست‌ها

1. Pierre Muller
2. Reference

شناخت مرجعیت از یک مفهوم کلی‌تر ساطع می‌شود که در دل مفهوم پارادایمی «دولت مدرن» قرار دارد. این پارادایم از منظر ماکس وبر، تبلور عقلانیت جوامع انسانی است. در واقع «عقلانی شدن در آثار وبر به معنای منطق بنیادین مدرنیته است. منطقی که بر اساس آن هنجارهای فرهنگی «عقلانی-قانونی» جایگزین هنجارهای «سنتی» می‌گردند» (میلنر و براویت، ۱۳۸۵: ۳۳۲). بر اساس این منطق، دولت مدرن «شکل سازمانی توسعه‌یافته از جوامع انسانی» است. به عبارتی، دولت مدرن از منظر ماکس وبر «برآیند کنش اجتماعی عقلانی انسان‌ها» (وبر، ۱۳۶۸: ۴۲) می‌باشد و با «عقلانیت رسمی» دیوانسالاری را در دل دولت مدرن شکل داد. از نظر وبر عقلانیت رسمی «عقلانیتی است که ساده‌ترین و ارزاترین راه را برای رسیدن به هدف انتخاب می‌کند» (عضدانلو، ۱۳۸۸: ۱۰۱). در این میان، سیاستگذاران نقش اساسی دارند، زیرا «کارمندان دولت به عنوان شاکله دیوانسالاری «حاملان فرایندهای تحقق عقلانیت» می‌باشند» (وبر، ۱۳۶۸). یکی از مهمترین ملزومات دستیابی به نظم سیاسی، دیوانسالاری قوی است که منجر به حاکمیت قانون شده و در نهایت با دموکراسی پشتیبانی شود. دستیابی به دیوانسالاری قوی نیازمند متمرکز کردن آن است که درصدد برخورد غیرشخصی‌تر با شهروندان بوده، قوانین را اعمال کرده، کارمند استخدام می‌کنند و بدون طرفداری از یک گروه خاص سیاست‌هایی را درپیش می‌گیرند (فوکویاما، ۱۳۹۶: ۳۳). بدین طریق ارزش‌ها و هنجارهای بنیادی دولت مدرن در ساختار سیاستگذاری یک نظام سیاسی به انتظام درآمده و پایدار می‌شود.

با توجه به مفهوم مرجعیت در سیاستگذاری عمومی باید گفت که، این مرجعیت‌ها در واقع تبلور عقلانیت در درون حکومت‌اند، که عمل دولتی را منطقی و مشروع جلوه می‌دهند. لذا برای درک مرجعیت سیاستگذاری‌ها به عنوان «عمل دولتی» باید درون این دیوانسالاری درپی شناخت هنجارهایی بود که ابعاد مختلف عقلانیت رسمی سیاستگذاران، به عنوان حاملان عقلانیت، را تشکیل می‌دهند. در واقع می‌توان به این امر قائل بود که سیاستگذاران، که واسطه‌های میان دو مرجعیت کلان و بخش می‌باشند، نقش اصلی را در پیش‌برد یک دیوانسالاری و به تبع آن دولت برعهده دارند. البته نمی‌توان تأثیر عوامل بیرونی را نادیده گرفت. لذا از این منظر قائلیم که، «پرداخت و بازپرداخت مرجعیت‌ها حاصل فعالیت واسطه‌هایی است که با درکی صحیح از مصالح عمومی و منافع ملی زمینه‌ساز سیاست‌های عمومی خردمدار و تغییرات تدریجی پایدار می‌شوند. تعلق سازمانی واسطه‌ها را در درون و نیز بیرون دولت باید جستجو کرد» (وحید، ۱۳۸۴: ۲۶۵). بدین ترتیب این پژوهش چارچوب (مدل) مفهومی خود را در شکل شماره ۲ ترسیم کرده است؛



شکل ۲. چارچوب (مدل) مفهومی مقاله

روش پژوهش

برونداد منسجم و قابل استناد و به عبارتی مشروع در یک نظام سیاستگذاری، اسنادی است که در قالب قوانین و مقررات به سطح جامعه عرضه می‌شود. از قانون اساسی که ارزش‌ها و مبادی مربوط به مرجعیت کلان یک نظام سیاسی را نمایندگی می‌کند، تا قوانین عادی و مقررات مختلفی که به شکل آیین‌نامه، دستورالعمل، بخشنامه و مانند آنها، مرجعیت‌های هر بخش را نشان می‌دهند، همگی اسنادی هستند که می‌توان با اتکاء به آنها عقلانیت حاکم بر سازمان سیاستگذاری را هم شناسایی کرد. چرا که «کنشگران سیاستگذاری تحت تأثیر ایده‌ها و منافع قرار دارند و در یک جا به تعریف آن می‌پردازند. ایده‌های هنجاری متشکل از فرضیه‌هایی درباره ارزش‌ها، نگرش‌ها، هویت‌ها و سایر انتظارات مشترک جمع می‌اند» (Katzenstein, 1996: 7). به این منظور با رهیافتی نهادی که متکی بر اسناد قانونی و رسمی و سیر تاریخی در سیاست‌پژوهی است، و بر مبنای ابزار بررسی «ادبیات موضوع» در تکنیک «تحقیق ثانویه»^۱ از روش تحقیق اکتشافی سعی خواهد شد، مرجعیت‌ها در سینما شناسایی شده و مورد تحلیل قرار گیرند.

با تکیه بر روش پژوهشی انتخاب شده، با مرور منابع پژوهشی که به بررسی سیاست‌های کشورهای مختلف برآمده‌اند، می‌توان تصویری از مرجعیت‌های مرسوم سینمایی ارائه کرد. آنچه در ادامه خواهد آمد، مجموعه‌ای از گزاره‌ها می‌باشد که الگو، رویکرد، برآیند و تصویری از سیاست‌های اتخاذ شده برای سینما است که توسط پژوهشگران مختلف شناسایی و در مفهومی غیر از مفهوم مرجعیت، مدون و ارائه شده‌اند. در واقع این گزاره‌ها، برآیند ساختارهای ذهنی سیاستگذاران مختلف در کشورهایی است که سیاستگذاری‌های سینمایی در آنجا اتخاذ می‌گردد و برونداد آنها به عنوان سیاست یا برنامه‌های سینمایی مورد بررسی قرار گرفته است. در اینجا این بروندادها را که به صورت پراکنده بیان شده، در ذیل مفهوم مرجعیت مطرح خواهیم کرد. پس از شناسایی، آنها را در سه گروه مرجعیت‌های اقتصادی، فرهنگی و سیاسی با توجه به رویکردهای کلان‌شان دسته‌بندی کرده و تحلیل نهایی برای سینمای ایران از منظر اسناد سیاستی و سیر تاریخی ارائه می‌شود.

لازم به یادآوری است که، این مرجعیت‌ها مختص سینما نیستند. یعنی برخی از آنها عام بوده و می‌توان برای سیاست‌های فرهنگی هم برشمرد، اما چون شمول سینمایی هم دارند، برای سیاست‌های سینمایی هم ذکر خواهند شد. نکته دیگر امکان همپوشانی برخی از مرجعیت‌ها با سایرین است. اما به دلیل اینکه برخی ویژگی‌ها و ارزش‌های خاص را نمایندگی می‌کنند، مورد اشاره قرار خواهند گرفت.

یافته‌های پژوهش

مرجعیت‌های سیاستگذاری در سینما

- مجری سیاست‌های فرهنگی دولتی:

سینما در این مرجعیت ابزاری است در اختیار مطامع و اهداف دولت. چراکه این مرجعیت، حول این ایده شکل گرفته که دولت، باید کل جامعه را اداره، اقتصاد را تنظیم و افراد مناسب را پرورش دهد. این ایده نه فقط در دولت‌های تمامیت‌طلب و اقتدارگرا و سوسیال دموکرات بلکه در دولت‌های لیبرال نیز پذیرفته شد و مسیر بازمهندسی اجتماعی روح جامعه سکولار را تعیین بخشید. سیاست فرهنگی نازی‌ها و کمونیست‌ها به مثابه راهبرد جامعه‌پذیری سوسیالیستی و ایجاد نهادهای میانجی به ظاهر غیردولتی همچون، بی‌بی‌سی در انگلستان، نمونه‌های روشن اجرای این سیاست فرهنگی در اروپای شرقی و غربی است (مک‌گویگان، ۱۳۸۸: ۹۰-۸۹).

- ابزاری در خدمت بازار:

ظهور رویکرد سیاست فرهنگی بازار نیز در سایه سیاست سوسیال دموکراسی و مبارزه «بهترین‌ها» و «تفاله‌ها» یا نبرد «هنر نخبگانی» و «عامه پسند» به وقوع پیوست. این رویکرد

سه سوژه آرمانی دارد: «مالیات‌دهنده»، «ذینفع» و «مصرف‌کننده». در این رویکرد باید از اسطوره مصرف‌کننده تبعیت شود، چراکه سودآوری در گرو خرید و مصرف است، لذا نه تنها باید نیازهای مصرف‌کننده را پاسخ داد بلکه باید نیازها را نیز ساخت. سیاست دولت‌زدایی یا خصوصی‌سازی فرهنگی که شورای اروپا در سال ۱۹۹۷ تصویب کرد با این منطق قابل فهم است (مک گوئیگان، ۱۳۸۸: ۹۸-۹۵). از منظر این مرجعیت، سینما به عنوان ابزاری تولید سود دیده می‌شود که می‌تواند در پاسخ به نیازهای مصرف‌کنندگان نقش‌آفرینی کند.

- رسانه‌ای مدنی / ارتباطی:

رویکرد دولتی و بازاری با فرهنگ به شکل ابزاری برخورد می‌کنند تا از آن ابزاری بسازند؛ مثلاً جهت شاخ و برگ دادن به دولت - ملت. اما رویکرد مدنی / ارتباطی درصدد مقاومت فرهنگی است. مقاومتی که در جنبش‌های اجتماعی پیشرو، با عناوینی همچون «جنبش برای عدالت اجتماعی»، «ضد سرمایه‌داری» و «ضد جهانی شدن» جلوه‌گر می‌شود. این جنبش‌ها به طور مستقیم یا غیر مستقیم با سیاست‌های فرهنگی دولتی و بازاری درگیر هستند. این پادرویکرد به سرمایه‌داری فرهنگی و ابزارهای خاص آن حمله‌ور می‌شود که موفقیت آن در گرو مشارکت همدلانه است (مک گوئیگان، ۱۳۸۸: ۱۴۳-۱۰۰). اگر بخواهیم سینما را در این مرجعیت مورد تحلیل قرار دهیم، باید بگوییم، مرجعیت سیاست‌گذارانی که این رویکرد را قبول دارند، سینما ابتدا مورد نقد جدی قرار می‌گیرد که به عنوان ابزاری در خدمت سرمایه‌داری فرهنگی است و باید کارکرد آن را به سمت کمک به ایجاد سیستم مقاومت در مقابل نظام مسلط هدایت کرد.

- سینما ابزاری له / علیه تهاجم فرهنگی:

این رویکرد را در مقابل «رویکرد تعامل فرهنگی» می‌توان قرار داد، و بر این امر تأکید دارد که فرهنگ داخلی یا به عبارت دقیق‌تر ملی از سوی فرهنگ (ارزش‌ها و سبک‌های فکری و زندگی) برون مرزی یا درون مرزی غیرهمسو مورد تهاجم قرار گرفته و فرهنگ ملی را تضعیف می‌کند. این رویکرد منجر به تلاش دولت‌ها برای مسدود و محدود کردن مبادی ورود مولفه‌ها و عناصر فرهنگ مهاجم شده است. همچنین تلاش‌ها برای صیانت از فرهنگ ملی، هنر ملی و سینمای ملی مبتنی بر همین رویکرد هستند.

- ابزاری برای تقویت رویکرد انقلابی - سنتی:

گزاره‌های این رویکرد نوعی تأکید بر ارزش‌های انقلابی و گرایش به سنت در آن محوریت دارد. در این رویکرد، در حوزه سیاسی استعمار / استکبارستیزی و مبارزه با امپریالیسم جهانی دنبال می‌شود، در حوزه اقتصادی، تأکید بر خودکفایی و استقلال اقتصادی و در حوزه فرهنگی نیز نوعی رویکرد به درون و بومی‌گرایی فرهنگی دنبال می‌شود. در این رویکرد، سیاست‌گذاری در حوزه سینما، تلاشی برای تداوم ارزش‌ها و آرمان‌های انقلاب و صدور این ارزش‌ها به دیگر

جوامع و مخاطبان آن در سطح منطقه‌ای و جهانی است. از این رو سیاست گذاری سینمایی در این رویکرد، در دو سطح ملی و فراملی دنبال می‌شود. در این رویکرد نگاه کل‌گرایانه‌ای به فرهنگ و سینما وجود دارد و نیروهای همسوی منطقه‌ای و فرامنطقه‌ای از جمله کارگزاران فرهنگی هستند که برای پیشبرد سیاست از آنها استفاده می‌شود (برگرفته از دیدگاه ارائه شده در: صدیق سروستانی و زائری، ۱۳۸۹: ۳۸-۱۰).

- رسانه‌ای ایدئولوژیکی - آموزش محور:

در این رویکرد دو بعد اصلی وجود دارد که ایدئولوژی و آموزش است. با توجه به اینکه این دو، جنبه تکمیلی برای یکدیگر دارند، در یک دسته مورد بررسی قرار می‌گیرند. این رویکرد از آنجا نشأت گرفته که انقلاب‌ها در سرلوحه اقدامات خود تشکیل حکومتی مبتنی بر «ایدئولوژی» را قرار داده‌اند. این نظام دارای بایدها و نبایدهای خاصی است که در نهایت ایدئولوژی انقلاب و حکومت را تشکیل می‌دهند. بر مبنای ایدئولوژی مطلوب‌هایی وجود دارد که باید همگان از آن تبعیت کنند. این چنین نگاهی سیاستگذاری فرهنگی را به سوی دستورالعمل‌ها و بخشنامه‌هایی می‌کشاند که سازوکار مطلوب‌سازی را ایجاد می‌کنند. طراحی چنین سازوکارهایی که برای تبیین این ایدئولوژی تدارک داده شده، نمود گسترده‌ای در سیاست‌های فرهنگی داشته که منجر به پیشی گرفتن سیاست‌های فرهنگی از سایر حوزه‌های اجتماعی و اقتصادی شده است. به همین خاطر ابزارهای آموزشی در اختیار دولت باید در این سازوکارها نقش آفرینی کنند. از این جهت سیاست‌های فرهنگی گسترده‌ای برای تغییر روندها و محتوای آموزشی، همراه با شکل‌گیری نهادی ویژه، اتخاذ، تدوین و اجرا گردید، که از آن به عنوان رویکرد آموزش محور در عرصه سیاستگذاری فرهنگی می‌توان یاد کرد (برگرفته از دیدگاه ارائه شده در: شریفی و فاضلی، ۱۳۹۱: ۷۷).

- قالبی در مدیریت و برنامه‌ریزی:

در این رویکرد که می‌توان ادعا کرد دارای رویکردی پوزیتیویستی و عینی‌گرا با ادعای برنامه‌پذیر بودن و سازماندهی اجتماعی است، جامعه به مثابه یک «شی» مورد بررسی قرار می‌گیرد. مطابق ارزش‌های حاکم بر این رویکرد همانگونه که می‌توان برای یک شهر ساختمان‌هایی ساخت، برای جامعه هم می‌توان با مطالعه دقیق به شناخت رسید و سپس برای آن برنامه‌ریزی کرد و به سمت و سوی خاصی پیش برد. با این رویکرد در حوزه فرهنگ، و حتی سینما، نگاه مهندسی به عنوان افراط در مدیریت و برنامه‌ریزی غالب می‌شود. چرا که موضوع مهندسی هم عبارتند از مواد و نیروهای طبیعت که هدف آن، کار بر روی مواد و نیروهای طبیعت است. روش‌های مهندسی نیز متناسب با همین هدف است: طراحی، ساخت و راه‌اندازی سازه‌ها و ابزارها با اتکاء به اصول علم تجربی و ریاضی، به منظور تامین شرایط زیستی و بهزیستی انسان از مواد و نیروهای طبیعت (گل محمدی، ۱۳۸۶: ۳۸۸).

- عنصری برای تنوع فرهنگی و ایجاد بازار:

در این رویکرد تأکید بر محوریت سینما در یک عرصه فرامنطقه‌ای است. بر مبنای این مرجعیت سازوکارهایی برای حمایت از فیلم در سازمان اتحادیه اروپا ایجاد شد. این امر ناشی از «نقش مهم فیلم و سایر آثار سمعی - بصری در موقعیت فرهنگی، اقتصادی حال حاضر اروپا و اهمیت آنها به عنوان منبع اساسی خلاقیت و تنوع فرهنگی و مشارکت در تعریف هویت اروپایی» (European Commission, 2014) بود. لذا اصول و ارزش‌هایی که برای این امر به عنوان مرجعیت بخش سینما در نظر گرفته شده بود بر دو اصل متمرکزند: ایجاد یک بازار مشترک اروپایی و ترویج تنوع فرهنگ اروپاییان. «ایجاد بازار داخلی در اروپا شامل بخش سینما، با توجه به طبیعت اقتصادی اش، نیز شد. ... این برنامه سیاستی درهم آمیختگی دو هدفی را که به آسانی قابل تلفیق نیستند، را ایجاد کرد: ترویج تنوع فرهنگی و ایجاد یک بازار فیلم داخلی» (Herold, 2004).

این دو مرجعیت باعث شده سیاست‌های حمایتی اتحادیه اروپا در واقع بدون آنکه خود را در مقابل تولیدات هالیوود قرار دهد، رویکرد خودشکوفاسازی را درپیش بگیرد. در حالی که به صورت ضمنی همان هدف را در سیاست‌های خود پنهان کرده بود.

- سینما به عنوان صنعتی خلاقانه:

سینما به عنوان صنعت یکی از ابعاد نظری و کارکردی آن به شمار می‌رود. صنعتی که فرهنگی و خلاقانه است. صنایع مختلف، محصولاتی تولید می‌کنند که تنها ارزش فیزیکی دارند و ماده اولیه بیشتر آن‌ها را طبیعت فراهم می‌کند. این محصولات غالباً معنا و مفهوم خاصی را منتقل نمی‌کنند. اما ماده اولیه تولیدات در صنایع فرهنگی، از احساسات و تراوش‌های ذهنی افراد خلاق و اصحاب فرهنگ گرفته می‌شود؛ و آنچه ارزش تولیدات و خدمات فرهنگی را رقم می‌زند، محتوای آن‌هاست که یک پیام فرهنگی را به مخاطبان خود انتقال می‌دهد. صنایع فرهنگی در زمره صنایع نرم قرار می‌گیرند؛ اما معمولاً از طریق یک رسانه یا ابزار انتقال می‌یابد که ممکن است سخت‌افزاری باشد. فیلم سینمایی یک محصول صنایع فرهنگی است که ماهیت نرم دارد، اما از طریق ابزارهای دیجیتال جابه‌جاشده و به فروش می‌رسد (آصف، ۱۳۸۷: ۳۳-۳۱).

امروزه در برخی از کشورها سینما را به عنوان یک صنعت در ساختارهای سیاستگذاری می‌شناسند و دولت‌ها انتظارات‌شان از این صنعت فرهنگی - سرگرمی همانند دیگر صنایع مرسوم در کشورشان است. هند، آمریکا، چین (درسال‌های اخیر) و کره جنوبی کشورهایی هستند که مرجعیت خود را برای سینما به صورت اولیه بر مبنای صنعتی که درآمدزایی داشته و بخش قابل توجهی از نیروهای انسانی جامعه را مشغول می‌کند، قرار داده‌اند. سیاست‌های این دولت‌ها نیز مبتنی بر رونق این صنعت و تجاری‌سازی تولیدات آنها متمرکز است.

- سینما برای تسلط نمادین:

مداخلات سیاستی حکومت‌ها بر صنعت فیلمسازی در بخش خصوصی ممکن است این‌گونه نیز دیده شود که هدف تأثیرگذاری برای تسلط نمادین می‌باشد که در یک حوزه خاص از فضای سیاسی یا جغرافیایی - منطقه‌ای، ملی یا فراملی - رخ می‌دهد. همان‌گونه که بسیاری معتقدند در حال حاضر سینمای هالیوود توانسته در سطح جهان سلطه خود را داشته باشد و در مقابل شاهد کاهش نسبی سلطه سینمای ملی دیگر کشورها باشیم. از این منظر تلاش دولت‌ها برای کمک به سینمای ملی تنها دربردارنده ابعاد اقتصادی نیست، بلکه دارای پشتوانه‌هایی از جنس تامین منافع مربوط به حفظ تنوع شکل‌های بیان فرهنگی ملی و منطقه‌ای می‌باشد. از این جهت چالش اصلی سیاست‌گذاری فیلم شناسایی مسئله خود در میان اهداف اقتصادی (مانند اشتغال‌زایی، جذب سرمایه، تأثیرگذاری برای دیگر صنایع) و اهداف فرهنگی (شامل دفاع از فرهنگ ملی، ترویج تنوع فرهنگی، حمایت از فیلم به عنوان یک کار فرهنگی مشابه دیگر شکل‌های فرهنگ عالی) است. «سرمایه‌گذاری دولت‌ها در صنعت فیلم بیانگر آن است که دولت‌ها فیلم را به عنوان ارزش نمادین و فرهنگی مورد توجه قرار می‌دهند. تولید و مصرف فیلم ایفاگر نقش مهمی در مذاکرات و گفتگوها پیرامون هویت فرهنگی و مفصل‌بندی دستیابی به آگاهی اجتماعی است» (Crane, 2013).

- ایجاد سینمای ملی:

شاید بتوان این مرجعیت را عمومی‌ترین شکل مرجعیت‌ها در عرصه سینمای جهان به شمار آوریم. ریشه این رویکرد ملی‌گرایانه در مرزهای هویتی یک ملت قرار دارد که در ادوار مختلف بنا به دکتربین و استراتژی کلان نظام سیاسی حاکم در یک کشور تقویت و ترویج می‌شدند. این رویکرد بر ملیت و مولفه‌های هویتی در سطوح مختلف ملی، محلی و قومی تاکید می‌ورزد و آن‌را مناسب‌ترین گزینه برای تبدیل کردن و یکسان نمودن هویت جامعه می‌داند. این موضوع با گسترش جهانی شدن صنعت فیلم که توسط نیروهای اقتصادی نئولیبرال به پیش برده می‌شود، بیشتر مطرح گردید. «بازار فیلم جهانی یکی از موارد مشخص در نظریه جهانی‌سازی نئولیبرال است. در سرتاسر جهان اکثریت کشورهای جهان ملزم به رعایت معیارهای لیبرالیزاسیون فرهنگی هستند. از آن جمله کاهش مداخله دولت محلی در تولید فیلم و باز کردن بازار فیلم است. گرچه حمایت از صنایع فیلم داخلی برای رونق سینمای ملی حیاتی است، همانطور که در بسیاری از کشورها ثابت شده است» (Jin, 2006; Falicov, 2000). حکومت آمریکا و هالیوود مدعی‌اند که کشورها حوزه‌های فرهنگی را آزادسازی کرده‌اند زیرا باور دارند، بازار فرهنگی مانند دیگر عرصه‌های کسب و کار باید به دست نیروهای بازار آزاد سپرده شود. چندین کشور مجبور به گشودن بازار فرهنگی خود شدند که نتیجه آن افزایش سریع تأثیر جهانی هالیوود شد. هالیوود به سلطه جهانی خود بر فروش گیشه‌ها ادامه داد و

توانسته سهم ۶۰ درصدی از بازار جهانی فیلم را طی یک دهه گذشته به دست آورد (Pfanner, 2009). این گستردگی باعث نگرانی برخی از کشورها شد و آنها را به سمت ایجاد سینمای ملی کشاند که دربردارنده مولفه‌های فرهنگی، اقتصادی، صنعتی و اجتماعی ملی خودشان بود. مرجعیت «ایجاد سینمای ملی» بعد دیگری هم دارد. این بُعد بیشتر مبتنی بر تلاش برخی از صاحبان صنعت سینما جهت حضور موثر در عرصه‌های فرهنگی و تجاری مربوط به فیلم در سطح بین‌المللی است. برخی معتقدند که «سیاست‌های فیلم معاصر تمایل دارند تا کمتر بر ایده‌های دفاع از فرهنگ و صنایع ملی تکیه کنند. اما در مقابل به بازیابی جایگاه فعالیت‌های فیلمسازی بومی در بازار جهانی و پیگیری فرصت‌های فراملی برای جذب سرمایه و ائتلاف‌های خلاقانه توجه بیشتری دارند. فراملی‌گرایی به هر حال یک پدیده چند وجهی است و دربردارنده همراهی با هالیوود و تلاش برای پیدا کردن جایگزین‌هایی برای آن است» (Hill & Kawashima, 2016).

– سینما برای دستیابی به هژمونی ایدئولوژیک (قدرت نرم):

اهمیت سینما به عنوان ابزاری برای سلطه هژمونیک ناشی از کارکرد رسانه‌ای آن است. از نظر آنتونیو گرامشی «هژمونی یعنی تولید رضایت و اجماع فرهنگی. به عبارت دیگر هژمونی به معنای نوعی رضایت خودساخته و خودانگیخته است. برخلاف ایدئولوژی که حالتی از بالا به پایین، همراه با فریب و نیرنگ دارد، اما هژمونی آن چنان در تمام ابعاد زندگی روزمره انسان‌ها تنیده می‌شود که در قالب عقل سلیم درمی‌آید» (رائی تهرانی، ۱۳۸۸). از نظر او رسانه‌ها، خانواده، مدرسه و غیره در ایجاد سلطه هژمونیک نقش اساسی ایفا می‌کنند. اگر این هژمونی مبتنی بر یک ایدئولوژی خاص باشد در واقع به نفع ایدئولوگ‌ها که عمدتاً سیاسی هستند بوده و به نفع آنها قدرت نرم را ایجاد می‌کند.

این مرجعیت در دو سطح ملی و بین‌المللی توسط کشورهای مختلف مورد استفاده قرار می‌گیرد. به عنوان نمونه هرچند از دهه ۱۹۹۰ رهبری سیاسی چین به تدریج تجاری‌سازی بخش فیلم را پذیرفت و لیبرالیزه کردن تولید محتواهای سرگرمی را به عنوان یک استراتژی جهت تولید مشروعیت برگزید، اما «تطور سیاست‌های فیلم در چین نشان می‌دهد که حزب کمونیست چین (CCP) هرگز برای استفاده از تولید فیلم جهت ایجاد هژمونی مورد نظر گرامشی (هژمونی فرهنگی برای حفظ سلطه) باز نایستاده است. این تلاش‌ها در دهه گذشته تشدید شده و دولت سیاست اصلی خود را بر متقاعد ساختن بخش خصوصی فیلمسازی برای مشارکت در حفظ هژمونی و توسعه ایدئولوژی حزب کمونیست چین متمرکز کرده است» (Meyer-Clement, 2017). بر همین مناسبت که «از منظر دولت چین فیلم‌های چینی یکی از ابزارهای قدرت نرم برای حمایت از ایده «ظهور صلح‌آمیز چین» و تلاش برای ترویج فرهنگ چینی سنتی در خارج از کشور است» (Chau, 2010: 4).

در همین خصوص برژینسکی معتقد است: «عینی‌ترین و بیشترین تأثیر جهانی فرهنگ در آمریکا از طریق فیلم‌های سینمایی و سریال‌های تلویزیونی منتقل می‌شود و هالیوود نه تنها نماد جهان صنعتی شده بلکه در طول قرن بیستم به مهمترین منبع سرگرمی و نفوذ فرهنگی تبدیل شده است» (برژینسکی، ۱۳۸۶: ۲۳۵). بهره‌ای که آمریکا از صنعت فیلمسازی خود برده علاوه بر تبدیل شدن به «نماد جهان صنعتی» توانسته ایدئولوژی‌های حاکم بر نظام سیاسی خود را هم انتقال دهد؛ «روپاهایی آمریکایی (آزادی، برابری، دموکراسی، فردگرایی، صلح طلبی و...) که اکنون به روپاهای جهانی تبدیل شده توسط هالیوود و در فیلم‌های بسیاری به تصویر کشیده شده اند» (سیوتا، ۱۳۸۶).

سینما به عنوان هنر

جان مینارد کینز^۱ اولین رئیس هیات مدیره شورای هنر بریتانیا، در سال ۱۹۴۵ تاسیس قریب‌الوقوع این شورا را با هدف سازمانی ذیل اعلام کرد؛ «ایجاد محیطی برای پرورش روح، بارور کردن یک دیدگاه و ایجاد محرک برای آنکه هنرمندان و عموم مردم بتوانند فعالیت کنند و همچنین با وحدتی که تا حدی در گذشته در دوره‌های مهمی از زندگی مدنی و اجتماعی وجود داشته است، زندگی کنند». از آن زمان بیانیه ماموریت نهادهای تامین بودجه فعالیت‌های هنری در سراسر جهان، مملو از ارجاع به موضوعاتی چون اهمیت فرهنگی هنر، خلاقیت، تلاش برای تعالی هنری، نیاز به گسترش دسترسی به هنر، اهمیت هنر در شکل‌گیری هویت و از همه مهمتر، به نقش بنیادی هنرمند شده است. برای نمونه شورای هنر کانادا «هدف غائی» خود را این‌گونه تعریف کرده است: «تامین زندگی هنری کانادایی که خلاق، متنوع، انعطاف‌پذیر و با معنایی عمیق برای مردم کانادا در کل کشور و کل جهان است» (تراسبی، ۱۳۹۳: ۱۲۴). این مرجعیت که برای همه هنرها به کار برده می‌شود، سینما را به مثابه هنری می‌داند که ارزش‌ها و اصول هنری بر آن غالب است. اگر بپذیریم سینما به عنوان هنر هفتم ساختارهای تکنیکی و هنری زیبایی‌شناسانه و تخیل آفرین دارد، و با قابلیت‌های هنری خود بر مخاطب تأثیر می‌گذارد، سیاستگذار را به سمت توجه به ارتقای این هنر سوق می‌دهد. توجه به سینمای «مولف محور» یا حمایت از سینمای «هنر و تجربه» از اشکال سیاست‌های مبتنی بر این مرجعیت در سطح جهان می‌باشد. همچنین سیاست‌هایی که در آن «مشارکت فرهنگی»، «حقوق فرهنگی» و «زندگی فرهنگی» مورد توجه می‌باشد (مواد ۲۲ و ۲۷ اعلامیه جهانی حقوق بشر مصوب ۱۰ دسامبر ۱۹۴۸، کنوانسیون تنوع فرهنگی یونسکو، و اعلامیه‌های یونسکو)، از همین مرجعیت تبعیت می‌کنند.

سینما ابزاری برای حضور در بازار جهانی

شاید این را خصلت طبیعی یک صنعت بدانیم که پس از رسیدن به حدی از توانایی در تولید و عرضه در یک بازار، تلاش می‌کند بازارهای جدیدی را برای خود ایجاد کند تا بتواند منفعت بیشتری به دست آورد. با پذیرش چنین خصلتی باید گفت که تولیدات سینمایی هم در پی دست یافتن به بازارهای مختلف می‌باشند. اما بازار سینما فقط منافع اقتصادی نیست، بلکه بخش مهمی از این حضور برای گرفتن سهم یا افزایش آن در بازار محتوا و پیام تصویری است. همانگونه که کشورها در پی سلطه هژمونیک و ایدئولوژیک در داخل کشور خود هستند، در پی بسط آن در سطحی وسیعتر در جهان می‌باشند. این حضور همچنین می‌تواند در ارسال پیام‌هایی از آن کشور به جهانیان برای دست یافتن به منافع دیگر، از جمله نشان دادن چهره‌ای مطلوبتر از خود، نیز موثر باشد. به همین جهت رقابتی جهانی را در این بازار می‌توان مشاهده کرد. از این رو حضور در بازار جهانی فیلم را می‌توان در دو جهت فرهنگی و تجاری ترسیم کرد. سیاستگذاری بر مبنای این مرجعیت به نوعی از تعاملات عناصر فرهنگی و اقتصادی داخلی و خارجی منجر می‌شود. اینکه این تعاملات به چه شکلی صورت می‌گیرد، تصویر شماره ۳ سعی کرده آن را به زبانی نشان دهد.

ساختار بازار

	انحصارگرایانه	رقابتی
بالا	۱ جهانی حداقلی سیاست تجاری حفاظتی سیاست فرهنگی تبلیغاتی	۳ جهان اقتصادی سیاست تجاری لیبرال سیاست فرهنگی توسعه‌گرا
تبادل نهادی	۲ جهانی فرهنگی سیاست تجاری حفاظتی سیاست فرهنگی لسه‌فر	۴ جهانی حداکثر سیاست تجاری لیبرال سیاست فرهنگی لسه‌فر
پایین		

شکل ۳. سیاست‌های فرهنگی و تجاری در بستر جهانی‌سازی (Flibbert, 2007: 19)

«ساختار بازار» به میزان رقابت داخلی در یک صنعت مرتبط است که بر ظرفیت حوزه‌های اجتماعی جهت پیشبرد منافع عمومی تأثیرگذار بوده و سیاست تجاری را برای کالاهای فرهنگی شکل می‌دهد. «تعادل نهادی» به رابطه میان اقتصاد و نهادهای فرهنگی در حوزه فیلم اشاره دارد و گستره‌ای که نگرانی‌های فرهنگی مربوط به خروجی سیاست‌ها را تعیین می‌کنند (Flibbert, 2007: 19-20).

در هر ساختار سیاست‌گذاری یک یا چند مورد از این مرجعیت‌ها می‌تواند جهت اتخاذ سیاست سینمایی مورد توجه قرار گیرند. به عنوان مثال یک دولت که نگاه اقتصادی در آن غلبه دارد به رویکرد «سینما به عنوان صنعتی خلاقانه» متمایل می‌شود و اگر نگاه جهانی هم داشته باشد، به مرجعیت «سینما ابزاری برای حضور در بازار جهانی» نیز توجه می‌کند. به هر روی، این مرجعیت‌ها، مبانی سیاست‌های سینمایی خواهند بود، که دولت‌های مختلف بنا به تجربیات حکمرانی و حکمروایی خود بر اساس آنها سیاست‌گذاری می‌کنند. سیاست‌گذاری برای سینما در ایران نیز متأثر از این مبانی و خاستگاه‌ها دارای مختصاتی است که در ادامه بدان پرداخته خواهد شد. اما پیش از آن لازم است دسته‌بندی خود را از این مرجعیت‌ها برای ادامه تحلیل داشته باشیم. این دسته‌بندی بر مبنای رویکردی کلان این مرجعیت‌ها انجام خواهد شد (جدول شماره ۲).

جدول ۲. دسته‌بندی مرجعیت‌های بخشی سینما

عنوان مرجعیت	گروه
ابزاری در خدمت بازار عنصری برای تنوع فرهنگی و ایجاد بازار سینما به عنوان صنعتی خلاقانه سینما ابزاری برای حضور در بازار جهانی	اقتصادی
سینما به عنوان هنر ایجاد سینمای ملی سینما برای تسلط نمادین رسانه‌ای مدنی/ارتباطی سینما ابزاری له/علیه تهاجم فرهنگی	فرهنگی
سینما برای دستیابی به هژمونی ایدئولوژیک (قدرت نرم) قابلی در مدیریت و برنامه‌ریزی: رسانه‌ای ایدئولوژیک آموزشی محور: ابزاری برای تقویت رویکرد انقلابی - سنتی: مجری سیاست‌های فرهنگی - دولتی:	سیاسی

مرجعیت سیاستگذاری در سینمای ایران

با توجه به آنچه از گونه‌های مرجعیت بیان شد، امکان شناسایی مرجعیت مشخصی از دل سیاست‌ها برای سینمای ایران فراهم نیست. زیرا با تنوع بسیار گسترده‌ای از رویکردهای سیاستگذارانه در مسیر تاریخ سینمای ایران هستیم. علت اصلی این تنوع ناشی از رویکردهای کوتاه‌مدتی می‌باشد که سیاستگذاران، به عنوان حاملان اصلی عقلانیت در دیوانسالاری سینما، طی ادوار مختلف بیان داشته یا اعمال کرده‌اند و پس از مدتی بنا به تغییرات مدیریتی این رویکردها به کناری گذاشته شدند؛ سینمای ملی، صنعت سینما، سینمای معناگرا، سینمای متعهد و مانند آنها. تداوم و ثبات نداشتن هر یک از این رویکردها عامل مهمی در نامتعیین بودن مرجعیت‌های سیاستگذاری است. سینما در دوران حیات خود در ایران سه نظام سیاسی متفاوت و چند بحران بزرگ مانند فروپاشی سلسله قاجاری، جنگ جهانی دوم و اشغال ایران، ملی شدن صنعت نفت و کودتای ۲۸ مرداد، انقلاب اسلامی و فروپاشی نظام پهلوی، و جنگ تحمیلی هشت ساله را به خود دید. هر کدام از این بحران‌ها و چندین بحران خردتر، ثبات سیاستگذاری در سینما و فرهنگ و، حتی در سطحی فراتر، حکومت‌داری را به شدت برهم زد. به گونه‌ای که امکان ترسیم دقیق ابعاد هنجاری و ارزشی برخی از حوزه‌ها بسیار دشوار شده است. بر همین مبنا تعیین‌یافتگی مرجعیت در سینما از ابتدا دچار بحران بود. به جز اینکه سینما را در سطحی کلان مورد تحلیل قرار دهیم، چون نمی‌توان به عناصر خردتر بخش سینما اشاره دقیق داشت. با توجه به دسته‌بندی ارائه شده از مرجعیت‌ها می‌توان گفت که مرجعیت سیاستگذاری در سینمای ایران فرهنگی سیاسی است. این امر با توجه به اسناد سیاستی موجود و سیر تاریخی سیاستگذاری در سینمای کشور از چند جهت قابل بحث است.

در برهه‌هایی مانند سال‌های ۱۳۴۰ تا قبل از انقلاب همزمان با آغاز «انقلاب سفید شاه»، شاهد اقداماتی از سوی سینماگران برای ایجاد صنعت سینما هستیم که منجر به تولید فیلمفارسی شد. بیشتر این فیلم‌ها در واقع فیلم‌هایی بودند که به لحاظ هنری کیفیتی پایین داشتند، اما برای مطالبات دولتی به خوبی عمل می‌کردند. سیاستگذاران این دوره، اگرچه حساسیت خود را نسبت به مسائل سیاسی حفظ کرده بودند، اما تساهل بیشتری نسبت به محتواهای ضداخلاقی و ضدمذهبی نشان می‌دادند. این امر سبب شد تا در این دوران فیلم‌سازی و سینماداری به عنوان دو بخش مهم صنعت سینما رونق بیشتری پیدا کنند. تکاپوی بیشتری در صنعت سینما ایجاد شده بود، اما تداوم نیافت. زیرا دولت نتوانسته بود میان خواسته خود و خواسته عمومی توازن مناسب را برقرار کند. در اولین فرصت به دست آمده، مردم سینماها را به آتش کشیدند. با رویکرد حذف فساد و فحشا برای سینمای پس از انقلاب در سیاستگذاری‌ها، سیاست‌های سینمایی به سمت حمایت، هدایت و نظارت متمرکز شد. در این رویکرد دولت همه تصمیمات را می‌گرفت و از تولید فیلمنامه تا نمایش فیلم نگاه دولتی حاکم گردید و سینما

نه به عنوان یک صنعت بلکه یک ابزار آموزشی و پرورشی باید به تعمیق ارزش‌های انقلاب اسلامی کمک می‌کرد. حتی حضور آن در عرصه‌های بین‌الملل نیز باید در راستای معرفی چهره واقعی جمهوری اسلامی بود. اما با گذر زمان و ایجاد ثبات نسبی در نظام سیاسی جدید میزان فشارهای فرهنگی بر سینماگران کاسته شد و برخی از سینماگران توانستند خود را جدای از رویه جاری دولت در عرصه‌های جهانی معرفی کرده و حضور داشته باشند. از این به بعد شاهد فشارهای دولتی به این سینماگران هستیم که آنها را به عنوان کسانی که فیلم‌های جشنواره‌ای می‌سازند و آثارشان سیاه‌نمایی است مورد سرزنش قرار می‌دادند. نتیجه آن شد که بخش عمده‌ای از سینما با حضور در عرصه‌های سیاسی منافع خویش را به پیش برده و توانسته‌اند با افزایش توانمندی خود بر تصمیمات دولتی تأثیرگذار باشند. این امر با فرصت به دست آوردن مرجعیت اجتماعی «سلب‌ریتی‌ها» همراه شد و باعث تقویت جایگاه سینماگران در سیاست‌گذاری‌ها شده است. با این اوصاف، قدرت دولتی به دلیل توان بالای تأثیرگذاری بر فرهنگ، و بالتبع بر سینما، از یکسو و از سوی دیگر ضعف بدنه نهاد سینما و همچنین حضور نیروهای فرادولتی موثر بر فرایندهای فرهنگی و سینمایی، وضعیت درهم‌ریخته‌ای را برای سیاست‌گذاری سینمایی ایجاد کرده که امکان شکل‌گیری یک مرجعیت منسجم و قابل شناسایی را به شدت دشوار کرده است. با این حال فرهنگی بودن سینمای ایران تاکنون برقرار مانده است. سینمای ایران از بدو ورود خود به عنوان ابزاری رسانه‌ای مورد نقدهای مثبت و منفی قرار گرفته بود. این رسانه از جهتی هم «در خدمت پیشرفت و توسعه» بود و هم موجبات «اشاعه فحشا» را فراهم می‌آورد. با این حال، مبتنی بر ارزش‌های فرهنگی رسمی است. تأکید بر ارزش‌های رسمی از آن جهت است که در بحران‌ها، ثبات حکومتی شکل نگرفته و یا حداقل دوره کوتاهی داشته‌اند. از این رو شاهدیم که در هر دوره دولت حاکم سعی داشته ارزش‌های خاص خود را بر سینما مسلط کند. غالب این ارزش‌ها پیرامون تقویت اهداف نظام سیاسی بود و به عنوان ابزار رسانه‌ای که کارکردی تبلیغی برای نظام سیاسی و ارزش‌های مورد نظر داشته، عمل کرده است. بر همین مبنا، واردات کالاها و تجهیزات مورد نیاز سینما در اختیار دولت بود؛ هیچ فیلمی هم بدون مجوز دولت حق اکران داخلی نداشت و برای خارج شدن از مرزها بایستی از دولت اجازه می‌گرفتند؛ مقرراتی که موانع متعددی برای فیلم‌ها برمی‌شمرد، در هر دوره تجدید، تصحیح یا تکمیل می‌شد. علاوه بر دولت، فشار گروه‌های اجتماعی ذینفوذ هم بود. به گونه‌ای که حتی در تقابل با مجوز رسمی دولتی، این گروه‌ها وارد عمل شده و باعث لغو مجوز فیلم یا مانع ادامه فعالیت سینما می‌شدند. بدین ترتیب سینما هیچ‌گاه ثبات صنعتی برای داشتن انباشت سرمایه لازم جهت توسعه‌یافتگی درون‌زا را نداشت و برخلاف هم‌نوعان خود در کشورهای صاحب صنعت سینما، قدرت لازم برای حرکت را نداشت و همواره تحت‌الشعاع تصمیمات دولتی بود.

سیاسی بودن مرجعیت سیاستگذاری در سینمای ایران از چند جهت قابل توجه است. نخست این که دولت از سینما به منظور دستیابی به اهداف سیاسی به عنوان ابزار ترویجی استفاده می‌کند. از این نظر سینما باید در خدمت دولت باشد. لذا هزینه‌های تولید، بدون چشمداشت نسبت به سود حاصل از فروش فیلم، توسط دولت یا نهادهای دولتی تامین می‌شود و غالب سینماگران هم در بهره‌گیری از این رانت تن به سینمای دولتی می‌دهند. دیگر آنکه سینمای ایران از سوی سینماگران تبدیل به سینمای اجتماعی شده است. به دلیل آن که سینماگران ایرانی، بنا به هر دلیلی که ذکر آنها فرصت مغتنمی را می‌طلبد، به شدت به موضوعات مربوط به ناپهنجاری‌ها و آسیب‌های اجتماعی تمایل دارند. به گونه‌ای که بیش از نیمی از فیلم‌های تولیدی یک سال سینمای ایران به موضوعاتی چون فقر، اعتیاد، بیکاری، حاشیه نشینی، خیانت، کلاهبرداری، مسائل اخلاقی، دعوای خانوادگی، و مانند آنها می‌پردازند. در واقع سینمای اجتماعی ایران به نوعی شناسه ناقصی از سینمای ایران در جهان شده است. توجه گسترده سینماگران ایرانی به این مسائل به نظر می‌رسد چندان خوشایند سیاستگذاران نباشد. زیرا بخشی از «سیاه‌نمایی»، که از سوی برخی از منتقدان سینمای ایران و سیاستگذاران مطرح می‌شود، در دل این موضوعات قرار دارد. از این منظر هم دولت نسبت به عملکرد سینمایی که با هزینه‌های دولتی سرپاست، نگاه مراقبتی بیشتری دارد و نهاد سینما را به عنوان یک کنشگر سیاسی در عرصه اجتماعی تحت نظر دارد. البته در درون سینما هم جریان‌های سیاسی با مرزهای مشخص وجود دارند که خود بر تضعیف نهاد سینما اثرگذار بوده است. تعطیلی خانه سینما از سوی جریانی از سینماگران که مدیریت نهاد دولتی را در دوره خود برعهده داشتند، نمونه‌ای از تقابل جدی سیاسی میان جریان‌های موجود در سینما است.

با این حال حمایت‌های بسیاری از سوی دولت نسبت به سینما ارائه شده، اما منجر به ایجاد فضایی جهت رقابت و تلاش سینماگران برای شکل دادن به شرایطی که خود سینما بدون وابستگی رشد کند، نشده است. هر چند نباید انکار کرد که موفقیت‌های برخی از سینماگران در عرصه‌های اقتصادی و هنری ناشی از تلاش‌های خود آنها بوده است.

بحث و نتیجه‌گیری

مرجعیت‌های مختلفی از سیاستگذاری برای سینما شناسایی شد. هر کدام از این مرجعیت‌ها، در یک یا چند نظام سیاسی حضور دارند. سیاستگذاران سینمای کشورهایمانند آمریکا، هند، فرانسه، چین، کره جنوبی، انگلستان و مانند آنها برای اتخاذ سیاست‌های خود، به طور قطع، به یک یا چند مرجعیت به صورت همزمان یا جداگانه رجوع کرده‌اند که برون‌داد آنها بر روندهای سینمایی این کشورها تأثیرگذار بوده است. به عنوان نمونه آمارهای مربوط به شاخص‌هایی چون درآمد و اشتغال سینمایی تاییدکننده اثرگذاری

مرجعیت‌های اقتصادی در کشورهایی مانند آمریکا و هند می‌باشد. از آن جایی که پرسش اصلی مبتنی بر این بود که «مرجعیت‌ها، به عنوان منشاء سیاست‌های سینمایی کدامند و در سینمای ایران چه وضعیتی را شاهدیم؟» با توجه به مباحث طرح شده باید این گونه گفت که؛ در ساختارهای سیاستگذاری، مرجعیت‌های مختلفی را می‌توان شناسایی کرد. اما این یافته هنگام بررسی در خصوص سیاستگذاری در سینمای ایران ما را به نکاتی رهنمون نمود و آن اینکه، منشاء سیاست‌های سینمایی علاوه بر این که متأثر از مرجعیت سیاست‌ها در بخش سینما است، از مرجعیت کلان تأثیر بیشتری می‌پذیرد. این تأثیرپذیری چند بُعد دارد؛

نخست آنکه، اگر ثبات سیاسی در یک نظام سیاسی وجود داشته باشد و مرجعیت کلان به صورت مشخص شکل گرفته و تداوم داشته باشد می‌توان انتظار داشت که به ساختاربخشی مرجعیت در سینما نیز کمک کند. اما نابسامانی و بی‌ثباتی در مرجعیت کلان علاوه بر اینکه بر ابهام در مرجعیت بخش‌هایی مانند سینما می‌افزاید، باعث تک‌بُعدی شدن مرجعیت‌ها و عدم شکل‌گیری ساختار مناسب می‌گردد. ثبات سیاسی باعث شناسایی بهتر مرجعیت‌ها شده و یک ساختار سیاستگذاری مشخصی را ایجاد می‌کند. این ساختار هم به امر حفظ حیات طبیعی سینما کمک می‌کند، هم اهداف و اصول حکومت را پیگیری می‌نماید. چنانکه بی‌ثباتی حکومت‌ها و دولت‌ها در ایران سینما را تحت نظارت دولت و در سایه حمایت‌های دولتی حیات خود را پیش ببرد. بدین شکل نظارت مبتنی بر خواست آن، و در سایه حمایت‌های دولتی حیات خود را پیش ببرد. بدین شکل نظارت متأثر از منویات دولتی شده و از حیات خویش بازمی‌ماند. زیرا همانگونه که بارها از سوی بزرگان نظام گفته شده، سینما به مانند دیگر هنرها با بخشنامه و دستورالعمل رشد نمی‌کند.

دیگر آنکه، در حالی که توصیف شد، مرجعیت در سینمای ایران در غالب دوران‌ها از یک الگوی واحد تبعیت کرده است. این امر سبب شده ساختار نظارتی، به عنوان مهمترین بخش ساختار سیاستگذاری در سینما، هم همواره متمرکز باشد. یعنی در حالی که تجربیات جهانی الگوهای باز یا به ظاهر باز و حتی چندگانه‌ای را برای نظارت بر سینما در دستگاه‌های حکمرانی خود طراحی کرده، ساختار نظارت در سینمای ایران هنوز از الگویی که نخستین بار در بیش از یک قرن پیش طراحی کرده، تبعیت می‌کند. شکل آن تنها با تغییر ساختارهای شکلی عنوان جدیدی می‌یافت اما روندها و فرایندها از دل همان الگوی پیشین برآمده است.

همچنین، غلبه نگاه فرهنگی و سیاسی بر مرجعیت سینمای ایران و مغفول ماندن از مرجعیت‌های اقتصادی سینما، هزینه‌های سنگینی را برای جامعه هنری و دولت بار خواهد کرد. جامعه هنری که بخش اصلی سینما را تشکیل می‌دهند، ناچار از قرار گرفتن در قالب‌های مشخصی برای نوشتن، اجرا و ارائه هستند و کمتر برای ذوق و خلاقیت و نوآوری تلاش می‌کنند. تکرارها در فرم‌ها و محتواهای سینمای ایران و بروز و ظهور تک هنرمندانی که برای

سینمای ایران در سطح جهانی اعتباری کسب می‌کنند، و عدم حضور در میان مخاطبان عام و جهانی سینما برخی از عوارض این تک مرجعیتی در سینمای کشور است.

پیشنهادها

مرجعیت‌های مربوط به سینمای جهان مورد بررسی قرار گرفتند و با یک رویکرد تاریخی در ایران نیز از ابتدا تا به امروز نگاهی انداخته شد. از این‌رو، و در مجموع باید گفت، تصویر ذهنی موجود از سیاستگذاری در سینمای ایران متأثر از مرجعیت سردرگم در سینما است. پس از انقلاب اسلامی و طی چهل سال گذشته نیز نتوانسته‌ایم برای سینما ارزش‌ها و اصول مشخصی را ترسیم و تثبیت کنیم. یعنی نتوانسته‌ایم بگوییم سینما برای چه و چگونه باید در زندگی عمومی مردم، سینماگران و دولتمردان حضور داشته باشد. این امر سبب شده تا سیاستگذاران و مجریان سینمای ایران ناخودآگاه در یک الگوی نظارتی تکراری فعالیت داشته باشند که در نظام‌های سیاسی پیش از آن هم به همان منوال بوده است. این ساختار شکل گرفته از گذشته نتوانسته خود را با شرایط نوظهور و اقتضائات فعالیت‌های سینمایی و تغییرات محتوایی در مضامین فیلمسازی انطباق دهد. بخشی از این عدم توفیق به ضعف بدنه سینما و بخشی دیگر هم به ساختار مدیریتی حاکم بر سینما برمی‌گردد. در چنین وضعیتی حیات صنعت و هنر سینما به شدت متزلزل می‌باشد. در حالی که سینما به صورت طبیعی باید رابطه خود را با مخاطب تنظیم کند و میان سینماگران رقابت برای جذب مخاطب بیشتر باشد، رقابت بر سر استفاده از رانت‌های دولتی و عمومی شکل خواهد گرفت. از این رو سیاستگذاران در سینمای جمهوری اسلامی ایران لازم است؛

- با تأکید بر منطق رابطه سینما و مخاطب (داخلی و یا خارجی)، به عنوان محور حیاتی سینما، مرجعیت سیاست‌ها را تعیین کنند؛
- ساختار نظارتی خود را به سمت تنظیم رابطه این دو عنصر (سینما و مخاطب) در چارچوب تقویت حیات طبیعی سینما بکشانند؛
- با درس‌آموزی از تجربیاتی که سایر مرجعیت‌های سینمایی را شکل داده‌اند، به سینمای ایران شخصیت و هویت ببخشند؛
- با تمرکز بر گرانیگاه‌های سینمای پیشرو، توانمندی لازم را برای سینمای ایران در سطح جهان فراهم آورند (این گرانیگاه‌ها در درون فرهنگ و هنر ایرانی - اسلامی و فناوری‌هایی دیداری و شنیداری روز جهان وجود دارد)؛
- حمایت از کنکاش و کاوش در دو حوزه فرهنگ و هنر ایرانی - اسلامی و فناوری‌هایی دیداری و شنیداری روز جهان می‌تواند مسیر سینمای ایران را هموارتر سازد.

منابع و مأخذ

آصف(اندیشکده صنعت و فناوری)(۱۳۸۷). **شناخت صنعت فرهنگی**. قم: اداره کل تبلیغات اسلامی استان قم.
اسدزاده، مصطفی و حسام‌الدین آشنا (۱۳۹۹). «نظریه سینمای دولتی ایران(تحلیل سیاستگذاری سینمای پس از انقلاب با تأکید بر سیاست های بنیاد سینمایی فارابی)». **مجله مطالعات راهبردی سیاست‌گذاری عمومی**: شماره ۳۴: ۲۷۱-۲۵۲.

برژینسکی، زبینگو (۱۳۸۶). **انتخاب: سلطه یا رهبری**، ترجمه امیرحسین نوروزی، تهران: نشر نی.
بلیک‌مور، کن (۱۳۸۵). **مقدمه‌ای بر سیاست‌گذاری اجتماعی**، ترجمه علی‌اصغر سعیدی و سعید صادقی جقه، تهران: مؤسسه عالی پژوهش تأمین اجتماعی.

پولادی، کمال (۱۳۹۸). **تاریخ اندیشه سیاسی در غرب: قرن بیستم**. تهران: نشر مرکز.
تراسبی، دیوید (۱۳۹۳). **اقتصاد سیاست فرهنگی**، ترجمه سوسن علائی. تهران: انتشارات سوره مهر.
تقی‌زادگان، معصومه (۱۳۹۲). **سیاست گذاری در سینمای ایران**. مشهد: نشر حوزه هنری خراسان رضوی.
رائی تهرانی، حبیب (۱۳۸۸). «نظریه هژمونی آتونینو گرامشی». **کتاب ماه علوم اجتماعی**، ۱۶ تیر ۱۳۸۸: ۹۹-۱۰۸.

سرنندی، فرناز؛ سیدرضا صالحی امیری؛ ابراهیم حاجیانی و میثم موسایی (۱۳۹۹). «بررسی تطبیقی سیاست‌گذاری اقتصاد سینمای ایران و ارائه راهکارهایی برای آینده». **فصلنامه مطالعات فرهنگی و ارتباطات**. انتشار آنلاین از تاریخ ۱۸ آذر ۱۳۹۹.

سیوتا، میشل (۱۳۸۶). **روای آمریکایی، درون مایه‌های اساسی سینمای آمریکا**، ترجمه نادر تکمیل همایون، جلد اول، تهران: نشر چشمه.

شریفی، علیرضا و عبدالرضا فاضلی (۱۳۹۱). «واکاوی سیاست‌گذاری فرهنگی در جمهوری اسلامی ایران(آسیب‌ها و راهبردها)». **فصلنامه مجلس و راهبرد**، شماره ۶۹: ۹۰-۵۵.

صدیق سروسستانی، رحمت‌الله و قاسم زائری (۱۳۸۹). «بررسی گفتمان‌های فرهنگی پسانقلابی و روندهای چهارگانه مؤثر بر سیاست فرهنگی در جمهوری اسلامی». **پژوهشنامه سیاست فرهنگی**، شماره ۵۴: ۳۸-۹.
عالم، عبدالرحمن (۱۳۷۳). **بنیادهای علم سیاست**. تهران: نشر نی.

عبدالوند، حسین و مجید فدائی (۱۴۰۰). **سودای سیمرغ. پژوهشی در سیاست‌های سینمایی بعد از انقلاب اسلامی در ایران**. تهران: نشر فراهستی

عبدالنو، حمید (۱۳۸۸). «ماکس وبر و عقلانیت مدرن»، **مجله اطلاعات سیاسی اقتصادی**، شماره ۲۵۹-۲۶۰: فوکویاما، فرانسیس (۱۳۹۶). **نظم و زوال سیاسی**، ترجمه رحمن قهرمان‌پور. تهران: انتشارات روزنه.
گل محمدی، احمد (۱۳۸۶). **تأملی درباره مهندسی فرهنگی**، مجموعه مقالات اولین همایش ملی مهندسی فرهنگی، جلد اول، تهران: دبیرخانه شورای عالی انقلاب فرهنگی.

مک گوئیگان، جیم (۱۳۸۸). **بازاندیشی در سیاست فرهنگی**، ترجمه نعمت‌اله فاضلی و مرتضی قلیچ. تهران: دانشگاه امام صادق(ع).

مورشتز، پل کلیمنس و کارماسین، ماتياس و تایشمان، رولاند (۲۰۱۸). دولت‌ها چگونه به سینما کمک می‌کنند. ترجمه شهاب اسفندیاری و فرزاد امین صالحی. تهران: نشر کانون فرهنگی خانه هنرمندان. مولر، پیر (۱۳۷۸). **سیاستگذاری عمومی**، ترجمه حمیدرضا ملک محمدی، تهران: نشر دادگستر. میلنر، آندرو و براویت، جف (۱۳۸۵). **درآمدی بر نظریه فرهنگی معاصر**، ترجمه جمال محمدی، تهران: انتشارات ققنوس.

همیلتون، پیتر (۱۳۸۰). **شناخت و ساختار اجتماعی**، ترجمه حسن شمس آوری، تهران: نشر مرکز. وبر، ماکس (۱۳۶۸). **دانشمند و سیاست‌مدار**، ترجمه احمد نقیب‌زاده، تهران: انتشارات دانشگاه تهران. وحید، مجید (۱۳۸۴). «جستاری پیرامون مشکل سیاستگذاری در ایران»، **مجله دانشکده حقوق و علوم سیاسی**، شماره ۶۷: ۲۷۳-۲۶۱.

Brian, Neve (1992). **Film-making and Politics in America, A Social Tradition**. NY, Routledge.

Chau, Jennifer Wing see (2010), The Chinese film industry's soft power implications, **Thesis Presented to the Faculty of the University of Southern California**.

Crane, Diana (2013). Cultural globalization and the dominance of the American film industry: cultural policies, national film industries, and transnational film. **International Journal of Cultural Policy**, <http://dx.doi.org/10.1080/10286632.2013.832233>

European Commission (2014), State Aid for Films and Other Audiovisual Works, ec.europa.eu.

Falicov, TL. (2000) Argentina's blockbuster movies and the politics of culture under neoliberalism, 1989-98. **Media, Culture and Society** 22(3): 327-342.

Flibbert, Andrew J. (2007), **Commerce in Culture; States and Markets in the World Film Trade**. New York: Palgrave Macmillan.

Herold, Anna (2004), EU Film Policy: between Art and Commerce, European Diversity and Autonomy Papers - **EDAP**, at www.eurac.edu/edap

Hill, John & Kawashima, Nobuko (2016), Introduction: film policy in a globalized cultural economy, **International Journal of Cultural Policy**, Volume 22, Published online: <https://doi.org/10.1080/10286632.2016.1223649>

Howlett, Michael (2011). **Designing public policies: principles and instruments**. NY: Routledge.

Jin DY (2006) Cultural politics in Korea's contemporary films under neoliberal

- globalization. **Media, Culture and Society** 28(1): 6–23.
- Katzenstein, Peter J. (1996). **The Culture of National Security**. New York: Columbia University Press.
- Lasswell, D. Harold (1971). **A Pre-view of Policy Science**. NY: Elsevier.
- Meyer-Clement, Elena (2017) the evolution of Chinese film policy: how to adapt an instrument for hegemonic rule to commercialization, **International Journal of Cultural Policy**, Volume 23, Pages 415-432.
- Moran, Albert(2005). **Film Policy. International, National and Regional Perspectives**. NY: Routledge
- Pfanner E (2009) foreign films get a hand from Hollywood. **The New York Times**, 17 May. <https://www.nytimes.com/2009/05/18/business/media/18iht-film.html>

