

A Study of Cinema Policies in Iran with the Focus on National Cinema (1979-2013)

Majid Fadaei¹

Assistant Professor, Faculty of Visual Arts, University
Arts of Isfahan, Isfahan, Iran

Ehsan Aqababae

Associate professor, Department of Social Sciences,
University of Isfahan, Isfahan, Iran

(Received: 2021/04/16 -Accepted: 2021/10/25)

Abstract

The purpose of this article is to study the cinema policies after the Islamic Revolution with a focus on national cinema. The main question is to what extent cinema policies in Iran are based on the idea & principle of growth & development of national cinema & have been in line with it? For this purpose, according to Susan Hayward's theory, seven indicators of national cinema are adopted & will be analyzed the cinema policies that are announced & implemented through the policy booklets in each period by the deputy director of cinema. Findings show that these policies are more focused on codes & conventions, narrative & genre, respectively. The lowest indicators were the star as signs, gestural & morphology, & cinema of the center & cinema of the periphery. These findings show that the header of cinematic policies has paid less attention to the characteristics of the national cinema after the Islamic Revolution. Adopted policies are centralist policies & generally "monitoring, directing & advocacy policies", & does not allow much room for audience-centered policies as well as differentiation policies such as marginal cinema.

Keywords

National Cinema, Cultural Policy, Cinema Policies, Iranian Cinema.

Copyright © 2022 The Authors. Published by Faculty of Law & Political Science, University of Tehran.



This Work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0)

1- Corresponding Author's Email: M.fadaei@aii.ac.ir



فصلنامه سیاست‌گذاری عمومی، دوره ۷، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۰، صفحات ۲۱۰-۱۸۹

مقاله پژوهشی

مطالعه سیاست‌های سینمایی در ایران با محوریت سینمای ملی (۱۳۹۲-۱۳۵۸)

مجید فدائی^۱

استادیار هنرهای تجسمی دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران

احسان آقابابی

استادیار علوم اجتماعی دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱/۲۷ - تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۸/۲

چکیده

هدف این پژوهش مطالعه سیاست‌های سینمایی بعد از انقلاب اسلامی با محوریت سینمای ملی است و سؤال مقاله حاضر این است که سیاست‌گذاری‌های سینمایی در ایران چگونه سینمای ملی را رشد و تکوین داده است؟ بدین منظور، هفت شاخص سینمای ملی از نظریه سوزان هیوارد مینا قرار می‌گیرد. یافته‌ها نشان می‌دهد که سیاست‌های سینمایی در ایران بیشتر به ترتیب معطوف به شاخص‌های «قوانین و دستورالعمل‌ها»، «روایت» و «ژانر» است. به شاخص‌های «ستاره به عنوان نشانه»، «ریخت و ژست شناسی» کمتر توجه شده و شاخص «سینمای مرکزی و سینمای حاشیه» در حاشیه مانده است. بدین ترتیب نتیجه می‌گیریم که در سیاست‌های سینمایی بعد از انقلاب ۵۷ به شاخص‌های سینمای ملی کمتر توجه شده است. سیاست‌های مصوب، سیاست‌هایی تمرکزگرا و عموماً «نظارتی، هدایتی و حمایتی» هستند و مجال چندانی برای سیاست‌های مخاطب-محور و نیز سیاست تفاوت مثل سینمای حاشیه‌ای قائل نیستند.

واژگان کلیدی: سینمای ملی، سیاست‌گذاری فرهنگی، سیاست‌های سینمایی، سینمای ایران.

مقدمه

پس از انقلاب سال ۱۳۵۷، با تغییر در نظم سیاسی، سیاست‌های فرهنگی ملهم از گفتمان انقلاب دچار تغییر و تحول شد. به خصوص که انقلابیون، سینمای نظام پهلوی را فساد آلود قلمداد می‌کردند و داشتن یک سینمای پاک لازم به نظر می‌رسید. با استقرار جمهوری اسلامی، سیاستگذاران سینمایی با تاسی و به پشتوانه نظر رهبر انقلاب اسلامی از سوءظن اولیه به این صنعت - هنر گذر کردند و درصدد بهره‌مندی از این رسانه در جهت تقویت و گسترش ارزش‌های اسلامی برآمدند. بنابراین از همان ابتدا، امور سینمایی کشور مستقر در وزارت فرهنگ و آموزش عالی که بعدها به وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی تغییر نام داد، وظیفه سیاستگذاری اعلامی و غیر اعلامی در حوزه سینما را بر عهده گرفت. از نظر زیدآبادی نژاد (2010) سیاست فرهنگی دهه ۱۳۶۰ سیاست حمایت - هدایت بود. دولت از فیلم‌ها حمایت مالی می‌کرد و در عین حال با تهیه دفترچه سینمایی، اعمال نظام ارزشیابی و نمره دهی به فیلم‌ها در جهت نوعی اسلامی سازی، جریان فیلم‌سازی را هدایت می‌کرد. در سال‌های بعد با تثبیت نظام و شکل‌گیری دولت‌های مختلف، سیاست‌های سینمایی دیگری نیز در هر دولت طراحی و به اجرا گذاشته شد. این سیاست‌ها متناسب با رویکردها، اولویت‌ها و سلاقی فرهنگی و سیاسی هر دولت و در بسیاری از موارد متأثر از شرایط سیاسی، اجتماعی و گاه بحران‌هایی بود که دولت‌ها با آن مواجه می‌شدند. بر این اساس، تغییرات خرد و کلانی که در هر دوره با روی کار آمدن دولت‌های مختلف در عرصه‌های گوناگون رقم خورد، اثر و نشان خود را در سیاستگذاری سینمایی نیز بر جای گذاشت. در اوایل دهه ۱۳۷۰ سیاست‌های فرهنگی گفتمان سازندگی تفاوت معناداری با دهه قبل نداشت اما در نیمه این دهه، سیاست‌های فرهنگی اصلاح‌طلبان سعی کرد بر رسالت اجتماعی - سیاسی سینما و مطالبات مردم متکی شود. در نیمه دوم دهه ۱۳۸۰ سیاست‌های سینمایی اصول‌گرایان مبتنی بر اسلامی‌سازی بود و به مضامین عمومی مانند دین خواهی، اخلاق‌گرایی، آگاهی بخشی و امیدآفرینی در تولیدات سینمایی تمرکز وجود داشت (Ravodrad & Asadzadeh, 2010). این مهم نشان می‌دهد که سیاستگذاری سینمایی در ایران در دهه شصت با سیاست اسلامی‌سازی شروع شده، در دهه هفتاد از آن فاصله گرفته و در نیمه دوم دهه هشتاد دوباره به آن برگشته است. در این فرآیند، جایگاه سینمای ملی پروبلماتیک می‌شود چراکه از نظر تئوریک سیاستگذاری سینمایی در هر نظام سیاسی - اجتماعی درگرو تمرکز بر سینمای ملی است و در اکثر کشورهای صاحب سینما واجد یک جایگاه مهم است. در ایران، مهم‌ترین توقع و انتظار مسئولان سیاستگذار از سینما، ایجاد نوعی اتفاق نظر و سازگاری فرهنگی در جامعه از طریق خلق ارزش‌ها و باورهای مشترک بوده است. این فرض و تصمیم، ناشی از هدف و چشم‌اندازی است که تقریباً همه سیاستگذاران سینمای ایران پس از انقلاب به‌طور مستقیم و صریح و گاه غیرمستقیم در سیاست‌های خود با اسامی و اصطلاحاتی متفاوت از جمله سینمای خوب، سینمای انقلابی، سینمای گلخانه‌ای، سینمای اسلامی، سینمای مصلحانه و سینمای متعهد

به آن اشاره و در چشم‌انداز سیاست‌های خود ترسیم نموده‌اند. از این قرار، هدف این پژوهش مطالعه سیاست‌های سینمایی اعلامی بعد از انقلاب اسلامی با محوریت سینمای ملی است و سؤال مقاله حاضر این است که سیاستگذاری‌های سینمایی در ایران بر مبنای ایده و اصل رشد و تکوین سینمای ملی چگونه بنا شده است؟

پیشینه پژوهش

ادبیات مربوط به بررسی و ارزیابی سیاست‌های اعمال‌شده در حوزه سینمای ایران بسیار محدود است. هرچند که بعضی از منتقدین سینمای ایران در خلال بررسی فیلم‌های تولیدشده، به خصوص در نقدهایی که بر آثار برگزیده جشنواره فجر نوشته‌اند، به صورت گذرا و اجمالی به سیاست‌های سینمایی هر دوره از ظن خود پرداخته‌اند. همچنین در این رابطه می‌توان به کتب و مقالاتی معدودی اشاره کرد که به سیاست‌های سینمایی برخی از دوره‌ها پرداخته‌اند. به‌طور مثال شیرمحمدی (۱۹۹۷) می‌کوشد تا زوایای پنهان و استعماری ورود، توسعه و همچنین جریان سیاستگذاری سینما در ایران را از ابتدای ورود تا زمان نگارش کتاب را مورد بررسی قرار دهد و به این منظور سینمای ایران را به دو بخش: سینمای قبل و بعد از انقلاب تقسیم می‌کند. این محقق به دنبال نشان دادن تأثیرات و القائات پنهان و نامحسوس بیگانگان در تصمیمات سیاستگذاران و فیلم‌سازان ایرانی و در نهایت از مسیر خارج کردن سینمای ایران پرداخته و با نگاهی شکاکانه به تصمیمات و عملکردها سیاستگذاران و فیلم‌سازان پرداخته و عملکرد آن‌ها را مورد نقد قرار داده است. غفوری آذر (۲۰۰۹) در مقاله خود به معرفی معاونان سینمایی کشور از ابتدای انقلاب تا سال ۱۳۸۶ پرداخته و به صورت مختصر برای هر کدام از این مدیران مواردی چون شاخص اصلی اجرایی و سیاستگذاری، شعار اصلی، اظهار نظر شاخص و فیلم‌های معروف دوران مدیریت این سیاستگذاران سینمایی را از دیدگاه خود ارائه کرده است. راودراد و اسدزاده (۲۰۱۰) با اتخاذ دیدگاه و رویکردی جامعه‌شناسانه به سینما نتیجه می‌گیرند که در طول دو دهه ۱۳۷۰ و ۱۳۸۰ همواره دو گفتمان اصولگرا و اصلاح‌طلب در تقابل با یکدیگر قرار گرفته و سیاستگذاران سینمایی هر دوره نیز متأثر از گفتمان سیاسی و فرهنگ سیاسی حاکم بر جامعه، در حوزه فیلم و سینما سیاستگذاری کرده‌اند. دهقان پیشه و اسماعیلی (۲۰۱۲) به ارزیابی مصوبات دولت در حوزه سینما در سال‌های ۱۳۶۸ تا ۱۳۸۸ می‌پردازد. پیشینه‌های مردم‌مطالعه علیرغم اتخاذ روش و شیوه مناسب و کارآمد صرفاً به ارزیابی مصوبات دولت‌ها و نقش دولت‌ها در ارتباط با سینما می‌پردازند و به سیاست‌های سینمایی که از طریق دفترچه‌های سیاستگذاری در هر دوره توسط معاونت سینمایی اعلام و اجرا می‌شود، بی‌توجه هستند. به دلیل اینکه در بسیاری از موارد این سیاست‌ها خارج از مصوبات دولت‌ها است وجود مطالعه‌ای در این راستا کاملاً محسوس است و مقاله حاضر سعی دارد این خلأ را پر کند.

ادبیات نظری

سیاست فرهنگی درگیر موضوعاتی چون زیبایی‌شناسی و سلیقه، هنر و فرهنگ، سیاست و شهروندی است. سیاست فرهنگی عبارت است از اقدامات، قوانین و برنامه‌هایی که حکومت‌ها به منظور تشویق و حمایت مالی از هنرهایی شامل نقاشی، مجسمه‌سازی، موسیقی، ادبیات و فیلم‌سازی انجام می‌دهد. اداره مستقیم، صدور مجوز، تنظیم فعالیت‌ها، اعطای کمک اعطای امتیاز و پژوهش و مشاوره از جمله این اقدامات هستند. ایده سیاست فرهنگی بعد از بازسازی‌های جنگ دوم جهانی باب شده است و تمرکز دولت‌ها بر بسط «هویت ملی» بود. از نظر آگوستین ژیرارد، سیاست فرهنگی نظامی از اهداف غایی و دستورالعمل‌های عملی است که به وسیله یک گروه وضع می‌شود تا در یک نظام منسجم نوعی از اقتدار اعمال گردد. این برنامه‌ها به منظور حمایت و ارتقای کیفیت آثار هنری به کار می‌رود. از نظر لوئیس و میلر، سیاست‌های فرهنگی اهداف مهم‌تری همچون تولید شهروندان فرهنگی دارد. با ورود به دهکده جهانی تمرکز سیاست فرهنگی از هویت ملی به سمت هویت شهروند جهانی در حال حرکت است چراکه در بافت جهانی همه فرهنگ‌های بومی یا خرده‌فرهنگ به حساب می‌آیند. لذا سیاست‌های فرهنگی هم برای حفظ فرهنگ بومی و دوری از یکسان‌سازی و هم برای همزیستی مسالمت‌آمیز با جامعه جهانی باید بازنگری شوند (Lewis & Miller, 2003; Williams, 1988; Durrer, 2019; Beauregard, 2019; Miller, & O'Brien, 2019). از دهه ۱۹۳۰ فرضیه جامعه توده‌ای این پیش‌فرض را در دل خود در برداشت که صنعتی شدن و رشد شهرنشینی، توده‌ای از شهروندان و مصرف‌کنندگان را به وجود آورده است که تا حدود بسیار زیادی به صورت ذره‌های جدا از هم و به‌طور رمه وار زندگی می‌کنند. در میان این توده، گروه اندکی از تحصیل‌کرده‌ها با ضریب هوشی بالاتر و دانش افزونی وجود دارند که قادرند معانی را تولید و سپس به درون توده‌ها تزریق کنند. بر اساس این سیاست‌های پوپولیستی می‌توان عوام‌الناس را تربیت و به آن‌ها آگاهی داد. عملکرد حزب نازیسم از طریق ماشین‌های تبلیغاتی کارآمدی چون رادیو این نوع سیاست نخبه‌گرایانه را دنبال می‌کرد (Smith, 2008). از دهه ۱۹۷۰ سیاست فرهنگی بر مبنای نظریه گرامشی اهمیت یافت. گرامشی بر این نظر است که طبقه حاکم با زور حکومت نمی‌کند؛ بلکه این گروه، سلطه خود را از طریق «رضایت خودانگیخته» گروه‌های تحت سلطه به دست می‌آورد و این نوع استیلا نتیجه کار روشنفکران است، یعنی تسلط ایدئولوژی بر توده‌ها به وسیله روشنفکران صورت می‌گیرد و این را گرامشی «هژمونی فرهنگی» می‌نامد (Alexander & Seidman, 1990: 7). روشنفکران همان نمایندگان گروه حاکم هستند که همچون افسران مطیع برای هژمونی فرهنگی و دولت سیاسی انجام وظیفه می‌کنند جهان‌بینی طبقه حاکم از طریق این روشنفکران اشاعه یافته و به صورت «عقل سلیم» جامعه درمی‌آید (McLellan, 2006: 60). پس، آنچه در بین مردم به عنوان امور بدیهی در نظر گرفته می‌شود، آلوده به ایدئولوژی است که گروه‌ها و طبقات اجتماعی در عرصه جامعه مدنی در تلاش برای به دست

آوردن آن هستند و لاجرم منجر به هژمونیک شدن علایق آن‌ها می‌شود. از دهه ۱۹۸۰ مطالعه در باب سیاست فرهنگی وجهی فوکویی به خود گرفت. از نظر بنت، نقد فرهنگی باید به مهندسی فرهنگی بینجامد و تکنسین‌های فرهنگی بکوشند نحوه عملکرد فرهنگ را از سازگاری‌های فنی با آرایش حکومتی آن تعدیل و تصحیح کنند چراکه از نظر او شرایط نهادی یادشده فقط از طریق مفهوم حکومت بندی فوکو امکان‌پذیر است. از این منظر، فرهنگ نوعی سامان اخلاقی و به معنای مجموعه‌ای از روابط و مناسبات نهادینه‌شده حکومت در دوره خاصی از زمان است و به میانجی قالب‌ها، تکنیک‌ها و رژیم‌های فرهنگ فکری و زیبایی شناختی تغییر قرار می‌کند. از این رو فرهنگ با حکومت عجین شده و نمی‌توان آن را در حوزه‌های خارج از آن قلمداد کرد. حوزه‌ای که حتی نمی‌توان با آن به مبارزه پرداخت. از نظر استیونسون (2013)، نظریه بنت نه تنها به تنوع عملکردها و سنت‌های زیبایی شناسانه در بافت‌های چند فرهنگی بی‌توجه است؛ بلکه رویکرد او به طراحی اصولی برای ارزش‌های معیار تدوین برنامه‌های فرهنگی کمک چندانی نمی‌کند. از این رو شکل‌گیری نظریه‌های جدید لازم به نظر می‌رسد. در دهه ۱۹۹۰ سیاست تفاوت با اتکا به مطالعات پساساختارگرایان و پسامدرنیسم بر جایگاه برساخت گفتمانی هویت و ویژگی‌های ضد ذاتی مقولات اجتماعی تأکید داشت. این سیاست‌ها شبیه سیاست مفصل‌بندی و انقطاع در زبان نوعی سیاست نوین فرهنگی بود که از طریق واسازی، اسطوره زدایی و افسون زدایی ادامه می‌یافت. نماد سیاست تفاوت، کار بر روی قومیت‌های جدید بود. هویت قومی بر ساخته گفتمانی بود و به نظر هال، کار مجدد بر روی آن به ما کمک می‌کرد تا اعمال فرهنگی را در نقاط اتصال تاریخی و سیاسی خاص بررسی کنیم (Barker, 2008). در قرن بیست و یکم، بازخوانی مجدد هابرماس در یک نظام جهانی مینا قرار گرفته است. در این زمان، حوزه عمومی متشکل از ارزش‌های مرتبط با حقوق فرهنگی انسانی و شهروندی دموکراتیک است. از این رو سیاست فرهنگی تفاوت با محوریت سیاست بازنمایی است که به دلیل بی‌توجهی به نابرابری‌های مادی و روابط قدرت موردنقد قرار می‌گیرد (Barker, 2008). مک‌گویگان طرفدار نوعی چشم‌انداز وسیع هابرماسی است و راه میانه‌ای میان نقد نظری و سیاست عملی، بین کنش تفاهمی صرفاً ایده آلیستی هابرماسی و کنش انسانی استراتژیک را انتخاب می‌کند. او پایبند به نوعی مطالعات سیاست فرهنگی است که بر عقلانیت ارتباطی و انتقادی مبتنی است. بر مبنای این تفسیر، سیاست فرهنگی یعنی مطالعه نظام اندیشه‌ها و کشمکش‌های نهادی و روابط قدرت در تولید و گردش معانی نمادین (Mills & Beawit, 2006). اخیراً، «سیاست فرهنگی دیجیتال» مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته است. این سیاست‌ها درصدد ایجاد حلقه اتصال میان رویکرد حکومت مندی فوکویی و رویکرد کنش ارتباطی هابرماس هستند. رشد فضای مجازی بیش از پیش ما را از جامعه صنعتی قدیمی به جامعه شبکه‌ای وارد کرده است که در آن فرهنگ یک امر کامپیوتریزه شده و الگوریتمی است. در بطن این فرهنگ، شهروندی دیگر یک مقوله صلب نیست بلکه یک مفهوم پویا است. شهروندان، کاربرانی خلاق، هواخواه، مصرف‌کننده و تولیدکننده هستند.

از این رو، سیاست فرهنگی دیجیتال هم شهروندی جدید و هم الگوریتم کنترل بر «داده‌ها و اطلاعات» را شامل می‌شود (Valtysson, 2020). مرور ادبیات مرتبط با سیاستگذاری فرهنگی نشان می‌دهد که روند و تکامل این سیاست‌ها با تطور سرمایه‌داری در قرن بیستم همراه بوده است. حرکت از سرمایه‌داری انحصاری به سمت سرمایه‌داری مجازی باعث تغییر از سیاستگذاری دستوری به سیاست‌های دیجیتال شده است. از این قرار با توجه به گفتمان هژمونیک مسلط در فضای سیاسی جمهوری اسلامی، این مقاله سیاستگذاری پوپولیستی را به عنوان لنز نظری در نظر می‌گیرد. بر مبنای این سیاستگذاری، گروه‌های نخبه با اتکاء به آموزه‌های فرهنگی مورد قبول حوزه قدرت، مردم را تربیت و در مسیر تعالی قرار می‌دهند.

روش تحقیق

روش مورد استفاده در مقاله حاضر، تحلیل محتوای جهت‌دار است. تحلیل محتوای کیفی به مطالعه نظام‌مند اسناد می‌پردازد. می‌توان تحلیل محتوا را در سه دسته تحلیل محتوای عرفی و قراردادی، تحلیل محتوای جهت‌دار و تحلیل محتوای تلخیصی تقسیم کرد. در تحلیل محتوای جهت‌دار یک نظریه مبنای محقق قرار گرفته و سپس متن مورد تحلیل قرار می‌گیرد (Iman & Noshadi, 2011). عموماً برای بررسی و ارزیابی سیاست‌ها از روش‌ها و ابزارهای همچون ۱- گزارش‌ها ۲- شاخص‌های برنامه‌ای ۳- مقایسه با استانداردهای حرفه‌ای و ۴- ارزیابی شکایات شهروندان استفاده می‌شود که در این پژوهش از روش و ابزار سوم یعنی مقایسه با استانداردهای جهانی برای بررسی سیاست‌های سینمایی بهره گرفته شده است زیرا از آنجایی که استانداردهای حرفه‌ای در قالب سطح مطلوب برون داده‌ها تعریف می‌شوند و معمولاً سیاستگذاران برون داده‌های مورد نظر و عملیاتی خود را با آن‌ها تطبیق می‌دهند (Ibid: 179)، به نظر می‌رسد این روش جامعیت بیشتری داشته و ابعاد مختلف ایده یا ایده‌های اصلی سیاستگذاران را در برمی‌گیرد. به این منظور، سنخ‌شناسی سوزان هیوارد از سینمای ملی به عنوان یک مقیاس و استاندارد حرفه‌ای انتخاب شده است. سوزان هیوارد در پژوهش خود تحت عنوان «سینمای ملی فرانسه» برای اولین بار هفت شاخص را ارائه می‌دهد که به مدد آن بتوان سینمای ملی هر کشور را تشخیص و تعریف کرد. این هفت شاخص عبارت‌اند از: روایت، ژانر، قوانین و قراردادهای ریخت و ژست‌شناسی، ستاره‌ها به عنوان نماد، سینمای مرکزی و سینمای پیرامونی و سینما در مقام بسیج‌کننده اسطوره‌های ملت (Hiward, 2005: 9) همچنین این نوع سنخ‌شناسی، بعدها برای بررسی مجموعه سینماهای ملی کشورهای مختلف از جمله استرالیا، بریتانیا و آلمان به سرپرستی سوزان هیوارد مورد استفاده قرار گرفت که با توجه به جامعیت این نوع سنخ‌شناسی می‌توان از آن به عنوان یک استاندارد حرفه‌ای جهت بررسی هر سینمای ملی استفاده کرد.

جدول ۱ - شاخص‌های سینمای ملی بر اساس سنخ‌شناسی سوزان هیوارد

ردیف	شاخص	تعریف
۱	روایت	هر ملتی خود را با روایت‌ها، افسانه‌ها و اسطوره‌های فرهنگ بومی به خود و دیگران، می‌شناسد و بیان می‌کند و اینکه یک روایت سینمایی به عنوان پژوهش و بازتابی از یک ملت می‌تواند قابل درک باشد.
۲	ژانر	وجوه مختلف فیلمیک مشخص و خاص در هر کشوری وجود دارد. لذا از این جهت ژانر غالب در یک کشور بیانگر سینمای ملی یک کشور است.
۳	قوانین و دستورالعمل‌ها	دستورالعمل‌ها، شیوه‌ها و قوانین تولید فیلم در هر کشور تأثیر زیادی بر صنعت سینمای ملی هر کشور می‌گذارد و جهت‌گیری آن سینما را تعیین می‌کند.
۴	ریخت و ژست شناسی	حرکات و اشارات و حالات بدن، ژست‌ها، کلمات، بیان و آهنگ صدا و نوع رفتار در هر فرهنگ متفاوت و خاص است و بیانگر کثرت و تنوع فرهنگی است و درواقع می‌توان ادعا کرد که حالات و علامات در رفتار و حرکات یک ملت حتی بیشتر از نشانه‌های روایتی، ریشه عمیق در فرهنگ آن ملت دارند.
۵	ستاره به عنوان نشانه	ستاره‌ها در هر سینمای ملی به عنوان دلالت‌گر ملی و فرهنگی آن کشور محسوب می‌شوند.
۶	سینمای مرکزی (بدنه) سینمای حاشیه‌ای	سینماهای متفاوت در یک کشور یکی از راه‌های شناخت سینمای ملی آن کشور است و درواقع تنوع سینمایی در یک کشور می‌تواند بیانگر مختصات و خصوصیات سینمای ملی آن کشور بوده و بیان می‌کند سینمای ملی تنها در یک شیوه و یا جنبش‌های مشخص یا کارگردانان و پیشنهادها و تلقین‌های خاص خلاصه نمی‌شود.
۷	سینما به عنوان بسیج‌کننده اسطوره‌های ملت	در هر زمان که انسجام و هویت ملی یک کشور در معرض تهدید بیشتری باشد یا به دلایل مختلف به وحدت و همگرایی بیشتری نیاز باشد، سینما کار بازنمایی اسطوره‌های کشور یا اسطوره پردازی در خصوص هویت کشور را با تمرکز و جدیت بیشتری انجام می‌دهد.

منبع: (Hiward, 2005)

دوره‌های سیاستگذاری سینمایی ایران از ابتدای انقلاب اسلامی تا ۱۳۹۲ به هشت دوره سیاستگذاری تقسیم‌شده که شامل دوره اول (۱۳۵۸ - ۱۳۵۹)، دوره دوم (۱۳۵۹ - ۱۳۶۱)، دوره سوم (۱۳۶۱ - ۱۳۷۲)، دوره چهارم (۱۳۷۲ - ۱۳۷۶)، دوره پنجم (۱۳۷۶ - ۱۳۸۰)، دوره ششم (۱۳۸۰ - ۱۳۸۴)، دوره هفتم (۱۳۸۴ - ۱۳۸۸) و دوره هشتم (۱۳۸۸ - ۱۳۹۲) است. مبنای این تقسیم‌بندی هم تغییر دولت‌ها یا تغییر وزیران ارشاد و به طبع آن معاونان سینمایی در هر دوره بود و جامعه آماری اطلاعات این پژوهش، اسناد مربوط به سیاست‌های سینمایی دولت شامل دفترچه‌های سیاستگذاری سینمایی که در هر دوره و به صورت سالانه توسط معاونت سینمایی منتشرشده یا از طریق مصاحبه مطبوعاتی مدیران سینمایی در مطبوعات اعلام‌شده است.

روش جمع‌آوری داده‌ها

بر اساس شاخص‌های سنخ‌شناسی سینمای ملی هیوارد به عنوان مقوله‌های پیشینی اصلی پژوهش، تصمیمات و سیاست‌های اتخاذشده توسط سیاستگذاران سینمایی در ایران که در دفترچه‌های سیاستگذاری یا مصاحبه‌های مطبوعاتی مدیران سینمایی (در دوره‌هایی که این دفترچه‌ها موجود نبوده و یا منتشرنشده به متن مصاحبه‌ها و گفتگوهای مدیران سینمایی درباره سیاست‌های سینمایی در مطبوعات و کتب سینمایی مرتبط مراجعه شده است به عنوان نمونه در دوره اول به کتاب *تاریخ سینمای ایران ۱۳۵۸-۱۳۶۹* نوشته جمال امید مراجعه شده است) مطرح شده‌اند، مورد بررسی قرار گرفته است. سپس بندهای سیاست‌های اتخاذشده بر اساس تعاریف و توضیحاتی که سیاستگذاران، ذیل آن سیاست‌ها در دفترچه‌ها و یا بعداً در مصاحبه‌های مطبوعاتی ارائه کرده‌اند به عنوان کدهای انتخابی به هر کدام از شاخص‌ها مرتبط شده است. به‌طور مثال، طرح «تأسیس سازمان سینمایی کشور» در دوره پنجم که در صفحه ۹ دفترچه *اهداف و سیاست‌های سینمای ایران در برنامه پنج‌ساله سوم در خرداد ۱۳۷۸* مطرح شده، با توجه به اهدافی که برای آن تعریف شده متناسب و مرتبط با شاخص «قوانین و دستورالعمل‌ها» تشخیص داده شده است و از آنجایی که هر سیاست اتخاذشده توسط سیاستگذاران برای رسیدن به سینمای مطلوب یا سینمای موردنظر علاوه بر تأثیر مستقیم و اصلی بر یک شاخص می‌تواند اثر فرعی نیز بر سایر شاخص دیگر داشته باشد در این بررسی برای هر سیاست دو نقش اصلی و فرعی در نظر گرفته شده است؛ نقش اصلی بیانگر تأثیر مستقیم سیاست در شاخص و ضریب ۱ برای آن در نظر گرفته شده و نقش فرعی بیانگر تأثیر غیرمستقیم و فرعی سیاست در شاخص و ضریب ۰/۵ برای آن منظور شده است.

یافته‌های تحقیق

بعد از مطالعه متن سیاست‌ها، روش تحلیل محتوای جهت‌دار با پیش‌فرض نظریه هیوارد در مورد سینمای ملی اعمال شد و در نهایت یافته‌ها به شکل زیر گزارش نویسی شدند.

روایت

در دوره اول، شاخص روایت به‌طور مشخص و دستوری در سیاست‌های سیاستگذاران مورد توجه و تأکید، قرار نگرفته است. با این حال مهم‌ترین سیاست در خصوص این شاخص، سیاست اصلی «اهمیت یافتن نویسنده و کارگردان» است که نشان از جهت‌گیری سیاستگذاران این دوره به سمت اهمیت روایت‌های جدی‌تر و واقعی‌تر از جامعه ایرانی دارد. همچنین سیاست‌های «تولید فیلم بدون نیاز به تصویب فیلم‌نامه» و «نمایش مجدد فیلم‌های قدیمی و تولیدشده در قبل از انقلاب» را می‌توان به عنوان سیاست‌های فرعی مرتبط با شاخص روایت در این دوره دانست که بیانگر نوع موضوعات و روایت‌های مورد تأیید مسئولان در این دوره است.

شاخص روایت، تقریباً ۸ درصد از کل سیاست‌های این دوره را شامل می‌شود. در دوره دوم سیاستگذاری، سیاست «تشکیل شوراهای مختلف» به خصوص «شورای فیلم‌نامه» را می‌توان از جمله سیاست‌های مهم و اصلی مرتبط با شاخص روایت در این دوره در نظر گرفت. شورای فیلم‌نامه در راستای سیاست جهت‌دهی فیلم‌سازان به روایت‌هایی که متناسب با تحول فرهنگی و هویتی بعد از انقلاب اسلامی در ایران بوده تا موضوعات و محتوایی جدید متناسب با فرهنگ ملی و مذهبی و همچنین هویت ایرانیان به منصفه ظهور برساند. علاوه بر سیاست «تشکیل شورای فیلم‌نامه»، سیاست اصلی «ارائه موضوع و اولویت‌های تولید» نیز تقویت‌کننده شاخص روایت در سینمای ملی در این دوره است. شاخص روایت ۱۴ درصد از کل سیاست‌های این دوره را شامل می‌شود. در دوره سوم سیاستگذاری، شاخص روایت اهمیت خاصی پیدا کرده و سیاست‌های اصلی و فرعی متنوعی در خصوص این شاخص اتخاذ می‌شود سیاست‌هایی اصلی مثل «نظارت، حمایت و هدایت بر فیلم‌نامه»، «درجه‌بندی کیفی»، «ارائه الگو» و سیاست‌های فرعی مثل «تربیت فیلم‌سازان جوان و متعهد»، «تشویق فیلم‌سازان حرفه‌ای و آماتور و اشاعه فرهنگ سینمایی متعهد و مردمی از طریق اعطای جوایز مادی و معنوی»، «راه‌اندازی و احیا مجدد فعالیت‌های آموزشی در زمینه سینما» و «انتشار کتب و نشریات سینمایی» را می‌توان به‌نوعی مرتبط با شاخص روایت در این دوره دانست که برای رسیدن به یک سینمایی متفاوت در نوع روایت ارائه شده و درصدی شامل ۲۴ درصد از کل سیاست‌های این دوره را شامل می‌شود. در دوره چهارم توجه ویژه سیاستگذاران به فیلم‌نامه و تلاش آن‌ها در به اصطلاح حل معضل فیلم‌نامه نشان‌دهنده جهت‌گیری آن‌ها در طرح روایت‌های خاص و مبتنی بر فرهنگ خودی برای ایجاد سینمایی متفاوت و متناسب با مختصات و ویژگی‌های فرهنگی خاص مورد نظام است. سیاست‌های اصلی «نظارت، حمایت و هدایت ویژه در خصوص فیلم‌نامه»، «معرفی موضوعات مشخص و اعلام مضامین همسو با اهداف فرهنگی نظام جمهوری اسلامی»، «حمایت از موضوعات خاص» و تا حدودی سیاست فرعی «وضع معیارها و ضوابط تصویری و گفتاری در سینما» مرتبط با این شاخص بوده که نشان‌دهنده توجه ویژه سیاستگذاران این دوره به شاخص روایت است و تقریباً ۳۳ درصد از سیاست‌های این دوره را شامل می‌شود که بیش‌ترین درصد در میان شاخص‌های این دوره است. در دوره پنجم، سیاست‌های اصلی «اهمیت ویژه به فیلم‌نامه‌نویس و فیلم‌نامه خوب به خصوص فیلم‌نامه فرهنگی و ایجاد مثلث فرهنگی: فیلم‌نامه‌نویس، کارگردان و تهیه‌کننده» و سیاست «مردم به عنوان محور و هدف اصلی سینمای ایران» جز سیاست‌های اعمال‌شده در رابطه با شاخص روایت در این دوره است این اولین باری است که در سیاست‌های سینمای ایران مخاطب (مردم) به عنوان یکی از عوامل مؤثر در سینما اهمیت پیدا کرده و خواست و علاقه آن‌ها مورد توجه و اهمیت قرار می‌گیرد. شاخص روایت، سهم مهمی یعنی تقریباً ۲۰ درصد از سیاست‌های این دوره را به خود اختصاص داده است. در دوره ششم، سیاستگذاری سیاست مشخص و متمرکز برای شاخص روایت در نظر گرفته نشده اما سیاست اصلی «سینمایی با هویت ایرانی» را می‌توان

به عنوان سیاستی کلان و راهبردی در رابطه با این شاخص در نظر گرفت. بر این اساس، شاخص روایت ۱۵ درصد از سیاست‌های سینمایی دوره ششم را به خود اختصاص می‌دهد. در دوره هفتم سیاست‌گذاری، سیاست اصلی «حمایت از تولید فاخر و ارزشمند سینمایی و سمعی و بصری» و سیاست فرعی «آموزش تکمیلی و دانش افزایی نیروهای موجود سینما و جذب نیروهای کارآموده جدید» را می‌توان به عنوان سیاست‌های اعمال‌شده در خصوص شاخص روایت در نظر گرفت که درصدی در حدود ۱۵ درصد از سیاست‌های این دوره را شامل می‌شود و در نهایت در دوره هشتم، شاخص روایت با چهار سیاست اصلی «تأکید بر پیام»، «تمرکز بر موضوعات اولویت دار»، «حمایت از تأسیس دفاتر و مؤسسات پژوهش و نگارش فیلم‌نامه» و «سیاست جذب مشارکت نخبگان» مورد توجه و اهمیت سیاست‌گذاران این دوره بوده است که نشان از توجه ویژه به این شاخص در این دوره دارد. شاخص روایت در این دوره، ۳۱ درصد از کل سیاست‌های این دوره را تشکیل می‌دهد.

ژانر

در دوره اول، سیاست‌گذاری ژانر به عنوان یک شاخص مهم به‌طور مشخص مورد توجه قرار نگرفته است. با این حال سیاست «تولید فیلم بدون نیاز به تصویب فیلم‌نامه» که به انگیزه ترغیب فیلم‌سازان و تهیه‌کنندگان در ورود به عرصه تولید گونه‌های جدید فیلم که در قبل از انقلاب کمتر یا اصلاً پرداخته نشده بود، را در این زمینه مؤثر دانست. همچنین تا حدودی سیاست «نمایش مجدد فیلم‌های قدیمی و تولیدشده در قبل از انقلاب» که باهدف اصلی پر کردن برنامه خالی سالن‌های سینمای کشور و جلوگیری از تعطیلی سالن‌های سینما اتخاذ شده بود را می‌توان به‌نوعی سیاست‌هایی در جهت تقویت این شاخص در این دوره در نظر گرفت که حدود ۱۵ درصد کل سیاست‌ها را شامل می‌شود. در دوره دوم نیز سیاست خاص و مشخص در رابطه با شاخص ژانر ارائه نشده است اما می‌توان دو سیاست «پاک‌سازی و جایگزینی سینماگران جوان به جای سینماگران قبل از انقلاب» و «سیاست تشویق فیلم‌سازان حرفه‌ای و آماتور و اشاعه فرهنگ سینمایی متعهد و مردمی از طریق اعطای جوایز مادی و معنوی» را به عنوان سیاست‌های مرتبط و به نوعی اصلی در رابطه با شاخص ژانر در نظر گرفت. سیاست‌هایی که نشان از توجه و امید سیاست‌گذاران این دوره به نسل جدید و جوان فیلم‌ساز کشور داشته تا بتوانند همراه و موافق با تحولات فرهنگی، سیاسی و ایدئولوژیک جدید، سینمای نوین را پایه‌گذاری کنند. این سیاست‌ها حدود ۱۴ درصد از سیاست‌های سینمایی دوره دوم را شامل شده است. در دوره سوم شاخص ژانر مورد توجه سیاست‌گذاران سینمایی قرار دارد و سیاست‌های اصلی و فرعی در رابطه با آن ارائه شده است که برخی از این سیاست‌ها را می‌توان از نوع سیاست فرعی و البته مشترک با شاخص‌های دیگر از جمله شاخص روایت در نظر گرفت. سیاست اصلی «ارائه الگو» و سیاست‌های فرعی «نظارت، حمایت و هدایت بر فیلم‌نامه»، «تأسیس مرکز سینمای تجربی و

نیمه‌حرفه‌ای»، «تربیت فیلم‌سازان جوان و متعهد»، «راه‌اندازی و احیا مجدد فعالیت‌های آموزشی در زمینه سینما» و «انتشار کتب و نشریات سینمایی» سیاست‌های مرتبط با شاخص ژانر در این دوره بوده که ۲۰ درصد از سیاست‌ها را شامل شده و در این دوره با ژانرهای ملودرام، کمدی، حادثه‌ای، جنایی، سیاسی، مذهبی، کودک و نوجوان، تخیلی، جنگی (دفاع مقدس)، تاریخی، معناگرا، پلیسی، فلسفی مواجه هستیم. شاخص ژانر در دوره چهارم سیاستگذاری سینمای ایران نیز مورد توجه بوده و مضامین همسو با اهداف فرهنگی نظام جمهوری اسلامی از جمله: انقلاب اسلامی و تاریخ معاصر ایران، دفاع مقدس، خانواده، زن، تاریخ و شخصیت‌های اسلامی، پایداری و مقابله با تهاجم فرهنگی در جهان اسلام، مضامین علمی-تخیلی و... از طریق شاخص ژانر برای رسیدن به سینمای دلخواه سیاستگذاران این دوره مدنظر قرار می‌گیرد. سیاست اصلی «بسترسازی برای ژانرهای جدید» و سیاست فرعی «حمایت از موضوعات خاص» را می‌توان در راستای این شاخص سینمای ملی دانست. در این دوره سعی در ایجاد ژانرهای جدید مانند ژانر انقلاب اسلامی، ژانر تاریخ اسلام، علمی تخیلی از طریق طرح موضوعات و مفاهیم متناسب در این رابطه شده است و این شاخص حدود ۱۴ درصد از کل سیاست‌های این دوره را شامل می‌شود. در دوره پنجم شاخص ژانر در دو سیاست اصلی «مردم محور و هدف اصلی سینمای ایران است» و «برگزاری جشنواره‌های موضوعی در شهرهای مختلف» نمود می‌یابد. این سیاست‌ها برای ایجاد و بسترسازی برای شکل‌گیری ژانرهای جدید اعمال می‌شود که اقدامی نو و واقعی در حوزه سیاستگذاری بوده و از این حیث قابل توجه است که حدود ۲۰ درصد از سیاست‌های این دوره را شامل شده است. در دوره ششم با سیاست مشخص در رابطه با ژانر مواجه هستیم. با توجه به راهبرد اصلی سیاستگذاران این دوره در شکل دادن به سینمای معناگرا در ایران و به‌نوعی سیاست «تأکید بر سینمای معناگرا» می‌توان این جهت‌گیری را به نفع این شاخص در نظر گرفت. سیاستی که به دنبال ایجاد یک ویژگی مشخص و فراگیر برای ژانرهای سینمای ایران بود. همچنین سیاست فرعی «افزایش تولید فیلم» در این دوره می‌توانست شرایط را برای ظهور فیلم‌هایی با ژانرهای متفاوت فراهم کند. بر این اساس، توجه به این شاخص در دوره ششم حدود ۱۵ درصد از سیاست‌های این دوره را شامل شده است. در دوره هفتم هرچند که سیاست مشخصی در رابطه با شاخص ژانر مطرح نمی‌شود اما می‌توان سیاست اصلی «حمایت از تولید آثار فاخر و ارزشمند سینمایی و سمعی و بصری» را در رابطه با این شاخص فهم کرد. این شاخص در این دوره ۱۰ درصد از سیاست‌های اعمال شده را به خود اختصاص داده که تقریباً کمترین میزان توجه مسئولان را در میان کل دوره‌های سیاستگذاری سینمایی نشان می‌دهد که به دلیل تفسیر و یا تعریفی است که مسئولان این دوره از سینمای ملی و آثار فاخر و ارزشمند سینمایی دارند. اما در دوره هشتم، سیاست‌های اصلی و فرعی نسبتاً متنوعی در رابطه با شاخص

۱- در مورد ژانر بودن سینمای معناگرا اختلاف نظرهایی وجود دارد. در این مقاله به تاسی از سایمون (۱۳۸۳) سینمای معناگرا را ژانری می‌دانیم که روح و شناخت انسان را مضمون پردازی می‌کند.

ژانر می‌توان یافت. سیاست‌هایی چون سیاست اصلی «جذب مخاطبان بالقوه» و سیاست‌های فرعی «حمایت از تأسیس دفاتر و مؤسسات پژوهش و نگارش فیلم‌نامه» و «تمرکز بر موضوعات اولویت دار» را می‌توان مرتبط با شاخص ژانر در نظر گرفت. این شاخص در این دوره، ۱۱ درصد از سیاست‌های سینمایی را شامل می‌شود. در مجموع شاخص ژانر در تمامی هشت دوره سیاستگذاری سینمای ایران مطرح و مدنظر بوده است و در دوره سوم و پنجم با ۲۰ درصد بیش‌ترین درصد سیاستگذاری و در دوره هفتم با ۱۰ درصد کمترین میزان توجه را از سوی سیاستگذاران سینمایی به خود داشته است.

قوانین و دستورالعمل‌ها

بررسی سیاست‌های دوره اول نشان می‌دهد که تقریباً بیشتر سیاست‌های این دوره از نوع شاخص قوانین و دستورالعمل‌ها هستند به‌طور مثال سیاست «درجه‌بندی فیلم‌ها به چهار دسته ۱- فیلم معمولی (قابل قبول) ۲- فیلم خوب، ۳- فیلم ممتاز، ۴- فیلم عالی»، سیاست «ورود فیلم خارجی فقط توسط تولیدکنندگان و منوط به تولید فیلم داخلی» که تلاشی بود در جهت نظم دادن به واردات فیلم خارجی و درعین حال حمایت از سینمای داخلی و ملی از طریق سیاست تشویقی، سهمیه ورود فیلم در قبال تولید فیلم ایرانی، همچنین سیاست «تولید فیلم بدون نیاز به تصویب فیلم‌نامه» و به خصوص «اهمیت یافتن نویسنده و کارگردان» نیز از دستورالعمل‌ها و شیوه‌های اجرایی این دوره است. بدین ترتیب این شاخص، ۴۶ درصد از سیاست‌های این دوره را شامل می‌شود. در دوره دوم، شاخص قوانین و دستورالعمل‌ها موردتوجه ویژه بوده و سیاست‌هایی چون «اصلاح و سر و سامان دادن به اکران و نمایش فیلم‌ها»، «ایجاد اعتبار برای سینما و جلوگیری از تعطیلی موقت یا کامل سینما»، «اصلاح سردر سینماها»، «نظارت بر تولید از طریق صدور پروانه ساخت»، «ورود فیلم خارجی در مقابل تولید»، «نظارت بر اداره ویدئوکلپ‌ها» و سیاست «حمایت، هدایت، نظارت» نشان می‌دهند که این شاخص بیش‌ترین سهم سیاست‌های این دوره را به میزان ۵۰ درصد شامل می‌شود. بررسی سیاست‌های دوره سوم نیز نشان می‌دهد که مهم‌ترین شاخص سینمای ملی در این دوره، شاخص قوانین و دستورالعمل‌ها است که در قالب سیاست کلان نظارت، حمایت و هدایت مطرح و عملی می‌شود. سیاست‌های اصلی مرتبط با این شاخص عبارت‌اند از: «کاهش عوارض فیلم‌های ایرانی»، «تأمین امکانات فنی و مواد خام»، «ممنوعیت ویدئو و فیلم‌های خارجی»، «رفع موانع اقتصادی، اجرایی و اجتماعی بر سر راه تولید فیلم ایرانی»، «نظارت، حمایت و هدایت (شامل: تأسیس بنیاد سینمایی فارابی، تأسیس مرکز سینمای تجربی و نیمه‌حرفه‌ای، برگزاری جشنواره‌های مختلف و...)» که تقریباً بخش عمده‌ای از سیاست‌های اصلی این دوره را به میزان ۲۹ درصد تشکیل می‌دهد. در دوره چهارم، شاخص قوانین و دستورالعمل‌ها اهمیت زیادی دارد. سیاست‌های اصلی «دستورالعمل‌های حمایتی»، «تعریف جدید از نیروی انسانی در سینما» و «وضع معیارها و ضوابط

تصویری و گفتاری در سینما» جز سیاست‌های مهم این دوره در رابطه با شاخص قوانین و دستورالعمل‌هاست که ۲۷ درصد از سیاست‌های این دوره را شامل می‌شود و بعد از شاخص روایت، بیشترین سهم را در سیاست‌های تعریفی این دوره دارد. در دوره پنجم، ارائه و تلاش برای تصویب «قانون سینما» برای قانونمند کردن امور سینما در ایران و طرح «تأسیس سازمان سینمایی کشور» همچنین سیاست‌های فرعی «آزادی در قبال مسئولیت و مسئولیت در قبال آزادی» و «ایجاد شورای عالی سیاستگذاری» را می‌توان در جهت این شاخص سینمای ملی تلقی کرد که حدود ۲۰ درصد از سیاست‌های این دوره را شامل می‌شود. در دوره ششم نیز سیاست‌های اصلی «منشور اخلاقی سینمای ایران» و «تخصصی کردن فعالیت‌ها» همچنین دستورالعمل‌ها در خصوص توسعه زیرساخت‌ها از جمله سیاست‌های اصلی «ساخت شهرک‌های سینمایی و استودیوهای سینمایی»، «ساخت و نوسازی سالن‌ها و پردیس‌های سینمایی» و سیاست‌های فرعی «افزایش تولید بیشتر» مرتبط با این شاخص سینمای ملی بوده و حدود ۴۴ درصد از سیاست‌های اعلامی این دوره را شامل می‌شود. در دوره هفتم بی‌ترین درصد سیاست‌های سینمایی مربوط به شاخص قوانین و دستورالعمل‌ها است که بر مبنای راهبرد اصلی سیاستگذاری این دوره یعنی «فیلم خوب؛ سالن خوب؛ اکران خوب» و طرح گفتمان سینمای ملی بوده که در این دوره به‌طور جدی پیگیری می‌شود. سیاست‌های اصلی چون «توانمندسازی بخش خصوصی برای مسئولیت‌پذیری و تصدی‌گری بیشتر در هر دو عرصه فرهنگی و هنری و اقتصادی و صنعتی سینما»، «جذب درصدی از منابع دستگاه‌های گوناگون کشور به منظور مشارکت در تولید آثار تحکیم‌کننده توسعه همه‌جانبه کشور»، «ساخت سالن‌های جدید سینما حداقل تا دو برابر وضع موجود به ویژه در شهرهای فاقد هرگونه فضای نمایش فیلم»، «روزآمد کردن، بهینه‌سازی و گسترش کمی و کیفی تجهیزات تولید و پخش سینمایی و جذب فن‌آوری‌های جدید تولید، پس تولید و پخش» و سیاست‌های فرعی «روزآمدسازی و نوسازی فضاهای نمایش فیلم و سالن‌های موجود سینمایی کشور» و «آموزش تکمیلی و دانش‌افزایی نیروهای موجود سینما و جذب نیروهای کارآزموده جدید» را می‌توان در راستای این شاخص سینمای ملی مطرح نمود که ۵۰ درصد از سیاست‌های این دوره را شامل می‌شود. سیاست‌های دوره هشتم را می‌توان به‌طور عمده مرتبط با شاخص قوانین و دستورالعمل‌ها دانست که سهم عمده یعنی حدود ۳۵ درصد از سیاست‌های اصلی را شامل می‌شود. سیاست‌هایی چون «تشکیل شورای عالی سینما»، «تأسیس سازمان سینمایی»، «تقسیم عادلانه فرصت کاری»، «ایجاد اعتدال در تمامی جنبه‌های سینما و فیلم‌سازی»، «سیاست تحول فنی و فن‌آوری» و «سیاست رونق تولید» در ارتباط با شاخص قوانین و دستورالعمل‌ها در این دوره است.

ریخت و ژست‌شناسی

در رابطه با شاخص ریخت و ژست‌شناسی در دوره اول سیاست‌گذاری، از آنجایی که هنوز تجربه تولید در این دوره شکل نگرفته هیچ‌گونه دستورالعمل یا تصمیم خاصی در این باره حداقل به صورت مکتوب و رسمی وجود ندارد. در دوره دوم، سیاست «تهیه ضوابطی در خصوص شیوه حضور زن در فیلم‌ها و حفظ ظاهر و ...» اتخاذ شده که می‌توان آن را مرتبط با شاخص ریخت و ژست‌شناسی در نظر گرفت. این سیاست ناظر بر حساسیت فوق‌العاده زیاد مخالفان و منتقدان سینما و تحول رخ داده بعد از انقلاب اسلامی در خصوص نحوه و نوع حضور زنان بر روی پرده است که طی آن قوانین و دستورالعمل‌هایی در خصوص شرایط و نحوه شیوه حضور بازیگران زن به لحاظ ظاهری و نمایشی اعمال می‌شود و می‌توان آن را به عنوان یکی از شاخص‌های مهم متمایز در سینمای ملی ایران بعد از انقلاب قلمداد کرد و ۷ درصد از سیاست‌های این دوره را شامل شده است. در دوره سوم سیاست‌گذاری، این شاخص سینمای ملی تنها شاخصی است که مدنظر قرار نگرفته و با توجه به نوع رویکرد فرهنگی و عدم اعتقاد مدیران به قهرمان یا قهرمان‌پروری عمداً نگاهی سلبی در مورد آن اعمال شده است. در دوره چهارم، شاخص ریخت و ژست‌شناسی از طریق سیاست اصلی «معیارها و ضوابط تصویری و گفتاری در سینما» مورد توجه ویژه قرار گرفته است. بر اساس این سیاست؛ نحوه بیان، گفتارها، الگوهای رفتاری و حتی نوع قاب تصویر به خصوص در مورد بانوان باید متناسب با سینمای مورد انتظار در نظام جمهوری اسلامی، سینمایی عقیف و پاک باشد. این سیاست، ۹ درصد از سیاست‌های این دوره را شامل شده است. در دوره پنجم، هرچند که به‌طور صریح سیاستی اصلی درباره شاخص ریخت و ژست‌شناسی در سینمای ملی مطرح یا اشاره نشده است اما می‌توان شاخص «آزادی در قبال مسئولیت و مسئولیت در قبال آزادی» را به‌نوعی سیاست فرعی مرتبط با آزادی مسئولانه در رابطه با ریخت و ژست‌شناسی خوانش کرد. سیاستی که با فضای باز فرهنگی کشور هماهنگ است و سبب بروز ژست‌ها و ریخت‌های جدیدی در سینمای ایران شد. این شاخص تقریباً ۵ درصد از سیاست‌های این دوره را در بر گرفته است. در دوره ششم نیز شاهد سیاست اصلی و مشخصی در رابطه با این شاخص نیستیم اما می‌توان سیاست «سینمایی با هویت ایرانی» را به صورت فرعی و غیرمستقیم مرتبط با این شاخص در نظر گرفت که حدود ۶ درصد از سیاست‌های این دوره را شامل می‌شود. در دو دوره هفتم و هشتم نیز سیاست مشخصی و رسمی در رابطه با این شاخص سینمای ملی ارائه نشده است و به نظر می‌رسد سیاست‌گذاران این دوره‌ها، سیاست‌های قبلی و آزمون شده و بستر شکل گرفته در دوره‌های قبلی در رابطه با این شاخص را کافی دانسته‌اند.

ستاره به عنوان یک نشانه

در دوره اول، سیاستگذاری سینمایی با توجه به سابقه بحث برانگیز و پرچالش فرهنگی و اخلاقی ستاره‌های قبل از انقلاب از دیدگاه نظام جدید و عدم وجود یا الگوی مناسب برای سیاستگذاران این دوره، هیچ نوع سیاستی برای این شاخص نیز مدنظر نبوده و یا حداقل طرح نشده است اما می‌توان سیاست «عدم حذف سینماگران (بازیگران) قبل از انقلاب و دعوت از آن‌ها جهت راه انداختن چرخ تولید سینما» را به عنوان سیاستی فرعی و البته تأثیرگذار برای استفاده از ستاره‌های قبلی سینما مرتبط با این شاخص در نظر گرفت که حدود ۸ درصد از سیاست‌های این دوره را به خود اختصاص داده است. در دوره دوم، سیاست «توجه به بازیگران قدیمی و بسترسازی برای حضور مجدد آن‌ها» سیاستی اصلی در رابطه با این شاخص سینمای ملی است که حدود ۷ درصد از سیاست‌های این دوره را شامل می‌شود. در دوره سوم اما سیاستگذاران، سیاست «مخالفت و جلوگیری از ستاره سازی» را اتخاذ کرده که عملاً می‌توان آن را به نوعی حذف این شاخص از سینمای ملی در نظر گرفت زیرا در این دوره عملاً سیاست جلوگیری از ستاره سازی و مخالفت با آن، باعث حذف این شاخص سینمای ملی در دوره‌ای نسبتاً طولانی از سیاستگذاری سینمایی ایران دانست. این سیاست ناشی از عدم اعتقاد مدیران به قهرمان یا قهرمان‌پروری بوده و سیاستی در مقابل شاخص ستاره به عنوان نشانه ارزیابی می‌شود که ۵ درصد از سیاست‌های سینمایی این دوره را شامل می‌شود. در دوره چهارم نیز سیاست خاص و روشنی در رابطه با این شاخص ارائه نشده است اما سیاست «معیارها و ضوابط تصویری و گفتاری» را می‌توان به عنوان یک سیاست فرعی در مورد این شاخص تلقی کرد سیاستی که بایدها و نبایدهایی در رابطه با نحوه روابط اجتماعی، قاب‌بندی، رعایت شئونات اسلامی و اخلاقی ابلاغ کرده که باید مدنظر متصدیان سینما قرار بگیرد. بر این اساس، این شاخص ۵ درصد از سیاست‌های این دوره را به خود اختصاص داده است. در دوره پنجم سیاستگذاری، سیاست خاص ایجابی یا سلبی در این باره این شاخص مطرح نیست اما می‌توان سیاست «آزادی در قبال مسئولیت و مسئولیت در قبال آزادی» را به نوعی سیاست فرعی در رابطه با این شاخص در نظر گرفت. سیاستی که با توجه با امکان تفسیرهای متفاوت از آن راه را برای حضور متفاوت ستاره‌ها و نحوه حضور آن‌ها بر روی پرده سینما فراهم آورد و می‌توان سهمی حدود ۵ درصد از سیاست‌های سینمایی را برای این شاخص در نظر گرفت. در دوره‌های ششم، هفتم و هشتم در نیز عملاً با سیاست مشخص و یا مرتبط با شاخص ستاره به عنوان نشانه روبه‌رو نیستیم و به نظر می‌رسد در این دوره‌ها این شاخص در سیاستگذاری‌ها مورد توجه نبوده است.

سینمای مرکزی (بدنه) و سینمای حاشیه

در دوره اول، سیاست «تحقق فرهنگ سینمایی و سینمای خوب به جای فیلم خوب» را می‌توان جز سیاست‌های فرعی اعمال شده در راستای شاخص سینمای مرکزی (بدنه) و سینمای

حاشیه در نظر گرفت. سیاستی که ظاهراً به دنبال حذف فرهنگ سینمایی و تغییر ذائقه مخاطبان قبل از انقلاب و جایگزینی فرهنگ و ذائقه دلخواه سینمایی جدید در سینما روهای ایرانی از طریق سینمای خوب است. به همین منظور سیاستگذاران جدید به نظر تمرکز بر سینمایی خاصی نداشته و صرفاً زمینه را برای شکل‌گیری سینمای خوب فراهم آورده‌اند. این شاخص حدود ۱۵ درصد از سیاست‌های این دوره را به خود اختصاص داده است. در دوره دوم سیاست مشخصی برای این شاخص ارائه نشده هرچند که می‌توان دو سیاست «پاک‌سازی و جایگزینی سینماگران جوان به جای سینماگران قبل از انقلاب» و «سیاست تشویق فیلم‌سازان حرفه‌ای و آماتور و اشاعه فرهنگ سینمایی متعهد و مردمی از طریق اعطای جوایز مادی و معنوی» را به عنوان سیاست‌های فرعی در این شاخص اثرگذار دانست. بر این اساس، سهم این شاخص از سیاست‌های این دوره حدود ۴ درصد است. در دوره سوم سیاستگذاری، دو سیاست اصلی «برگزاری جشنواره‌های فیلم ملی و استانی» و «حمایت‌های خاص» در واقع سیاست‌های مهم در ایجاد سینماهای حاشیه‌ای در کنار سینمای مرکزی است. شاخصی که جز شاخص‌های سینمای ملی مطرح است و البته در ایران کمتر به آن پرداخته شده و در این دوره این شاخص سینمای ملی، سهمی کمتر از حدود ۷ درصد از کل سیاست‌ها را تشکیل می‌دهد. در دوره چهارم، عملاً سیاست مشخصی در رابطه با شاخص سینمای مرکزی و سینمای حاشیه‌ای ارائه نشده است. در دوره پنجم، شاخص سینمای مرکزی (بدنه) و سینمای حاشیه مورد توجه سیاستگذاران این دوره قرار گرفته و دو سیاست اصلی «ایجاد کانون‌های فیلم و سینما تک» و «جشنواره‌های موضوعی در استان‌ها» را می‌توان در رابطه با این شاخص در نظر گرفت. سیاست‌هایی که ضمن تمرکززدایی، فرصت و فضای کار سینمایی در سایر استان‌های کشور به وجود آورده و زمینه را برای شکل‌گیری سینمای حاشیه‌ای فراهم می‌آورد که در غنا و بالندگی سینمای ملی مؤثر است. بر این اساس، این شاخص ۲۱ درصد از کل سیاست‌های دوره پنجم را شامل می‌شود. در دوره ششم نیز دو سیاست فرعی «تلاش برای ایجاد سینمایی با هویت ایرانی» و «تأکید بر ایجاد سینمای معناگرا» را می‌توان مرتبط با این شاخص از سینمای ملی در نظر گرفت. سیاست‌های که با این نگاه ۱۱ درصد از کل سیاست‌های سینمایی این دوره را شامل می‌شوند. در دوره هفتم، دو سیاست فرعی «حمایت از تولید فاخر و ارزشمند سینمایی و سمعی و بصری» و «آموزش تکمیلی و دانش‌افزایی نیروهای موجود سینما و جذب نیروهای کارآموده جدید» را می‌توان مرتبط با این شاخص سینمای ملی در نظر گرفت که حدود ۱۵ درصد از سیاست‌های کلی این دوره را شامل می‌شود. در دوره هشتم نیز این شاخص مورد توجه سیاستگذاران سینمایی بوده و سیاست مهم و اصلی «سیاست نفی مرکزگرایی» و سیاست فرعی «سیاست هدایت سینمای ایران به سمت خصوصی‌سازی» را می‌توان مرتبط با این شاخص در سیاست‌های این دوره در نظر گرفت. سیاست‌هایی که حدود ۱۱ درصد از سیاست کلان این دوره را شامل شده است.

سینما به عنوان بسیج کننده اسطوره‌های ملت

در دوره اول در سیاست‌های اعلامی و رسمی با سیاست مشخص و خاصی در خصوص این شاخص مواجه نیستیم هرچند که شاید بتوان سیاست «اهمیت یافتن نویسندگان و کارگردان» را در جهت این شاخص در نظر گرفت. با این پیش‌فرض که برخی از نویسندگان و فیلم‌سازان این دوره با توجه به فضای پیش‌آمده و رهایی از سیستم بسته و خاص سینمای قبل از انقلاب، موضوعات جدیدی از جمله موضوعات ملی و استقلال‌طلبانه ضد استعماری را در سینما ارائه کنند. بر این اساس، این شاخص کمتر ۸ درصد از سیاست‌های این دوره را شامل شده است. در دوره دوم، سیاست مشخصی در رابطه با این شاخص نمی‌توان یافت هرچند که اتخاذ و اجرای سیاست «برگزاری و شرکت در جلسات متعدد و مختلف برای تبیین اهمیت و وجوه تبلیغی و تأثیرگذار سینما» که برای قانع کردن و همراه کردن مخالفان سرسخت سینما در این دوره اجرا می‌شود را می‌توان مرتبط با این شاخص دانست که البته درصد بسیار کمی در حدود ۴ درصد از سیاست‌های این دوره را در رابطه با این شاخص بیان می‌کند. در دوره سوم به نسبت دوره‌های قبل توجه بیشتری به شاخص سینما به عنوان بسیج کننده اسطوره‌های ملت شده و برخی از سیاست‌های این دوره، سیاستگذاری طولانی در سینمای ایران به‌طور مستقیم و غیرمستقیم در جهت شکل‌گیری و تأکید بر این شاخص مهم سینمای ملی بوده است. به‌طور مثال سیاست‌های «حضور بین‌المللی»، «تولید یا کمک به تهیه برنامه‌های تلویزیونی برای آموزش سینما»، «حمایت‌های خاص»، «نظارت، حمایت و هدایت بر فیلم‌نامه» و «ارائه الگو» را می‌توان مرتبط با این شاخص سینمای ملی تلقی کرد سیاست‌هایی که حدود ۱۵ درصد از کل سیاست‌های سینمایی این دوره را شامل می‌شود. در دوره چهارم، شاخص سینما به عنوان بسیج کننده اسطوره‌های ملت نیز از طریق سیاست اعلام و تأکید بر مضامین همسو با اهداف انقلاب اسلامی و به ویژه انقلاب اسلامی و تاریخ معاصر ایران، دفاع مقدس، تاریخ و شخصیت‌های اسلامی، پایداری و مقابله با تهاجم فرهنگی در جهان اسلام و مواردی از این قبیل مدنظر بوده است که حدود ۱۰ درصد کل سیاست‌ها را شامل شده است. در دوره پنجم، سیاست «مردم به عنوان محور و هدف اصلی سینمای ایران» را می‌توان به‌نوعی تأکید بر شاخص سینما به عنوان بسیج کننده اسطوره‌های ملت قلمداد کرد. سیاستی که حدود ۱۰ درصد از سیاست‌های این دوره را شامل می‌شود. در دوره ششم، دو سیاست «عرضه و پخش بین‌المللی آثار» و «سینمایی با هویت ایرانی» را می‌توان مرتبط با این شاخص سینمای ملی دانست. سیاست‌هایی که حدود ۱۷ درصد از سیاست‌های این دوره را شامل می‌شود. در دوره هفتم، سیاست‌های اصلی «طرح جامع حمایت از اکران داخلی و خارجی و یارانه‌های اختصاصی سینمای ایران، به ویژه یارانه‌های معطوف به مخاطب و مصرف‌کننده» و سیاست فرعی «آموزش تکمیلی و دانش‌افزایی نیروهای موجود سینما و جذب نیروهای کارآموده جدید» را می‌توان در راستای اهمیت و تأکید بر این شاخص سینمای ملی دانست که این سیاست‌ها در حدود ۱۵ درصد از سیاست‌ها را در برمی‌گیرد. در دوره هشتم، این

شاخص مورد توجه سیاستگذاران بوده است و سیاست‌های «تولید فیلم‌های فاخر و منطقه‌ای و فرا منطقه‌ای» و سیاست فرعی «تمرکز بر موضوعات اولویت دار» با این شاخص مرتبط‌اند. سیاست‌های که تقریباً ۱۲ درصد از کل سیاست‌های سینمایی این دوره را شامل شده است.

جدول ۲ - یافته‌های پژوهش

دوره	نوع دولت	هدف سیاست‌ها	شاخص‌های سینمای ملی مرکزی	شاخص‌های سینمای ملی حاشیه‌ای
اول	میان‌رو	سینمای خوب	قوانین و دستورالعمل‌ها روایت، ژانر	ستاره به عنوان نشانه، ژست و ریخت‌شناسی، سینمای مرکزی و سینمای حاشیه‌ای
دوم	جناح راست (اصولگرا)	سینمای مکتبی و انقلابی	قوانین و دستورالعمل‌ها روایت، ژانر	ستاره به عنوان نشانه، ژست و ریخت‌شناسی، سینمای مرکزی و سینمای حاشیه‌ای
سوم	جناح چپ (اصلاح‌طلب ب)	سینمای فرهنگی (گلخانه‌ای)	قوانین و دستورالعمل‌ها روایت، ژانر، سینما به عنوان بسیج‌کننده اسطوره‌های ملت	ستاره به عنوان نشانه، ژست و ریخت‌شناسی، سینمای مرکزی و سینمای حاشیه‌ای
چهارم	جناح راست	سینمای اسلامی	روایت، قوانین و دستورالعمل‌ها، ژانر	ستاره به عنوان نشانه، ژست و ریخت‌شناسی، سینمای مرکزی و سینمای حاشیه‌ای
پنجم	جناح چپ	سینمای مصلحانه	قوانین و دستورالعمل‌ها روایت، ژانر	ستاره به عنوان نشانه، ژست و ریخت‌شناسی، سینمای مرکزی و سینمای حاشیه‌ای
ششم	جناح چپ	سینمای معناگرا	قوانین و دستورالعمل‌ها روایت، سینما به عنوان بسیج‌کننده اسطوره‌های ملت، ژانر	ستاره به عنوان نشانه، ژست و ریخت‌شناسی، سینمای مرکزی و سینمای حاشیه‌ای
هفتم	جناح راست (فاخر)	سینمای ملی (فاخر)	قوانین و دستورالعمل‌ها روایت، سینما به عنوان بسیج‌کننده اسطوره‌های ملت، ژانر	ستاره به عنوان نشانه، ژست و ریخت‌شناسی، سینمای مرکزی و سینمای حاشیه‌ای
هشتم	جناح راست	سینمای متعهد	قوانین و دستورالعمل‌ها روایت، سینما به عنوان بسیج‌کننده اسطوره‌های ملت، ژانر	ستاره به عنوان نشانه، ژست و ریخت‌شناسی، سینمای مرکزی و سینمای حاشیه‌ای

Source: Authors

نتیجه‌گیری

مطالعه تصمیمات و سیاست‌های اتخاذشده در هشت دوره سیاستگذاری سینمای ایران نشان می‌دهد که این سیاست‌ها، سیاست‌هایی تمرکزگرا و عموماً «نظارتی، هدایتی و حمایتی» هستند. این نوع سیاستگذاری به‌طور مشخص از دوره دوم آغازشده، در دوره سوم نهادینه‌شده و تا دوره هشتم نیز ادامه یافته است. سیاستی که هرچند باسلیقه و رویکرد سیاسی و فرهنگی دولت‌های اصلاح‌طلب و اصولگرا از شدت و ضعف برخوردار بوده اما به‌نوعی نقش مهندسی و معمار گونه در سینمای ایران داشته است. این یافته با نتایج دهقان پیشه و اسماعیلی (۲۰۱۲) که در مورد مصوبات دولت است همخوانی دارد. سیاست‌های اعلامی بیشتر به ترتیب معطوف به شاخص «قوانین و دستورالعمل‌ها»، «روایت» و «ژانر» بوده است. این مهم نشانگر آن است که سیاستگذاران سینمایی در ایران از نوع پوپولیستی و تمایل زیادی به نظارت مستقیم بر فعالیت‌های سینمایی و مهندسی آن دارند. این رویکرد در سیاستگذاری با «قوانین و دستورالعمل‌ها» نقش نظارتی دارند، سوق دادن به سوی روایت‌های خاص از طریق تأکید بر شاخص «روایت» نقش هدایتی دارد و توجه به شاخص ژانر برای ایجاد تنوع ژانری برای جذب حداکثری تماشاگر یک نقش حمایتی محسوب می‌شود. در مقابل، در همه این ادوار، شاخص‌های «ستاره به عنوان نشانه»، «ریخت و ژست شناسی» و «سینمای مرکزی و سینمای حاشیه» به ترتیب از کمترین توجه از سوی سیاستگذاران برخوردار بوده‌اند. شاخص‌هایی که برای رویکرد نظارت مستقیم و مهندسی فعالیت‌های سینمایی چالش‌برانگیز هستند. به‌عنوان مثال، عدم توجه به شاخص «ستاره به عنوان نشانه» و «شاخص ریخت و ژست شناسی»، به دلیل نگرانی از مطرح‌شدن شمایل‌های قدیمی سینمای ایران و انحراف از سینمای فرهنگی مطلوب سیاستگذاران بعد از انقلاب و ظهور مجدد الگوی سینمای قبل از انقلاب یا سینمای ستاره محور بوده است. این سیاست علاوه بر کم‌رنگ کردن جذابیت سینما در چشم مخاطبان، به بهای ریزش مداوم و صعودی مخاطب در سال‌های متوالی تمام‌شده است. شاخص‌هایی که شاید اگر به‌طور منطقی و متوازن مورد توجه سیاستگذاران قرار می‌گرفت، سینمای ایران از تکرار تصمیمات و سیاست‌های متضاد و گاه مشابه و کم اثر نجات پیدا می‌کرد و مسیری جدید را تجربه می‌نمود. بر این مبنا پیشنهاد می‌شود سیاستگذاری در جهت ساخت فیلم‌های بیشتر و بر اساس قهرمانان ملی-اسطوره‌ای، شخصیت‌های علمی، فرهنگی و هنری معاصر در دستور کار قرار گیرد. یافته‌ها نشان می‌دهد که به جز ارائه تصمیماتی در خصوص تمرکززدایی در مورد شاخص «سینمای مرکزی و سینمای حاشیه‌ای» در دو دوره پنجم و هشتم، کلیه سیاست‌های سینمایی در این هشت دوره با رویکرد تمرکزگرایی و توجه به سینمای اصلی و عدم توجه به جریان‌های حاشیه‌ای به خصوص جریان‌ها و ظرفیت‌های بومی انسانی در شهرستان‌های کشور همراه بوده است. این سیاست‌ها به «سیاست تفاوت» بهایی نداده‌اند. یعنی، سیاستگذاران در این دوره‌ها، راه را برای بسترسازی و شکل‌گیری سینمای

حاشیه‌ای در کشور فراهم و هموار نکردند. این شاخص می‌توانست در شکل‌گیری سینمای ملی در ایران مؤثر باشد. هفتمین شاخص سینمای ملی یعنی شاخص «سینما به عنوان بسیج‌کننده اسطوره‌های ملت» در میانه محور توجه و عدم توجه به شاخص‌های سینمای ملی در ایران قرار دارد. به نظر می‌رسد این شاخص تنها به عنوان شاخصی ابزاری مورد استفاده سیاست‌گذاران در این هشت دوره بوده و تنها در مواقع خاص به عنوان یک عامل وحدت‌بخش و یادآوری‌کننده هویت، میراث و اسطوره‌های ملی مورد اهمیت و توجه قرار گرفته است. توجه به این سیاست می‌توانست در ایجاد رضایت خودانگیخته در مخاطبان مؤثر واقع شود. در نهایت، یافته‌های این مقاله نشان می‌دهد که در سیاست‌های سینمایی بعد از انقلاب اسلامی به شاخص‌های سینمای ملی کمتر توجه شده است. سیاست‌های مصوب، سیاست‌هایی تمرکزگرا و عموماً «سیاست نظارت، هدایت و حمایت» هستند و مجال چندانی برای سیاست‌های مخاطب‌محور و نیز سیاست تفاوت مثل سینمای حاشیه‌ای قائل نیستند. بدون شک برای رسیدن به یک سینمای ملی، نیاز به توجه جدی به شاخص‌های مغفول مانده از جمله «ستاره به عنوان نشانه»، «ریخت و ژست شناسی» و «سینمای مرکزی و سینمای حاشیه‌ای» در سیاست‌گذاری سینمایی آینده کاملاً احساس می‌شود.

References:

- 1-Alexander, J., & Seidman, S. (1990). *Culture & Society: Contemporary Debates*. Cambridge University Press.
- 2-andrew Milner, Jeff Browitt (2006). *Contemporary Cultural Theory: An Introduction*, translated by Jamal Mohammadi, Tehran: Ghoghnoos Press [in Persian].
- 3-Arzhmand, Mahmoud & Mohammad Ali Heydari (2014). *Seyyed Mohammad Beheshti's cinema dialogues (eighties)*. Rozaneh, Tehran [in Persian].
- 4-Arzhmand, Mahmoud & Mohammad Ali Heydari (2015). *Iran's eighties cinema from the eyes of critics*. Rozaneh, Tehran [in Persian].
- 5-Arzhmand, Mahmoud & Mohammad Ali Heydari (2015). *Seyyed Mohammad Beheshti's cinema dialogues (eighties)*. Rozaneh, Tehran [in Persian].
- 6-Barker, Chris (2008). *Cultural studies (theory & practice)*, translators: Mehdi Faraji & Nafiseh Hamidi, Tehran: Research Center for Cultural & Social Studies [in Persian].
- 7-Beauregard, Devin (2019). *Cultural Policy & Industries of Identity*. Place of publication not identified: PALGRAVE MACMILLAN.
- 8-Catalog of Fajr International Festival. (1989) [in Persian].
- 9-Dehghan Pishheh, Elahe (2014). *Art policies*, Tehran, Associate Professors of Iran [in Persian].
- 10 -Dehghan Pishheh, Elahe; Ismaili, Reza (2012). *Evaluation of government approvals about cinema (1989 - 2009)*. *Iran Cultural Research*, Spring 2012, No. 17, 115-132 [in Persian].
- 11 -Durrer, Victoria, Toby Miller, & Dave O'Brien. (2019). *The Routledge handbook of global cultural policy*. London & New York: Routledge.
- 12 -Faghfouri, Gisu. (2014). *Memoirs of Mohammad Ali Najafi (1)*. Iranian history. Available online at: <http://tarikhirani.ir/fa/files/%0/bodyView/%00> [in Persian].
- 13 -Farz Elahi, Amir (2014). *Iran's modern cinema (inquiry about cinema management)*. Tehran: Afraz Press [in Persian].
- 14 -Ghafouri Azar, Babak. (2009) "A case of a subject: cinema assistant, commute to the building of Kamal al-Mulk street. *Kheradnameh Hamshahri*, 36:16-27 [in Persian].
- 15 -Hayward, Susan. *French National Cinema*. New York: Routledge, 2005

- 16 -Kamali, Yahya. (2014). An introduction to public policy. Tehran: Academic Jihad Publications [in Persian].
- 17 -Khakbazan, Hamid (2015). Personal interview, Tehran [in Persian].
- 18 -Lewis, Justin & Toby Miller (eds.) (2003): Critical Cultural Policy Studies, A Reader. Oxford: Blackwell.
- 19 -McLellan, David (2006). Ideology, translated by Mohammad Rafei Mehrabadi, Tehran: Ashian Publications [in Persian].
- 20 -Mohammad Ali Heydari (2016). From the point of view of the cinematographers of the eighties. Rozaneh, Tehran [in Persian].
- 21 -Moran, Albert. (۱۹۹۶). Film Policy (International, National & regional Perspectives). Routledge.
- 22 -No Author (no date). Policy book & implementation methods of Islamic Republic of Iran's cinema [in Persian].
- 23 -Omid, Jamal (1998). The history of Iranian cinema, the first period, from 1800 to 1978, Tehran: Rozaneh press [in Persian].
- 24 -Omid, Jamal (1998). The history of Iranian cinema, the second period, from 1979 to 1990, Tehran: Rozaneh press [in Persian].
- 25 -Payandeh, Hossein (2003). Discourse of Criticism: Essays in Literary Criticism, Tehran, Rooznegar Press [in Persian].
- 26 -Ravodrad, Azam, Mostafa Asadzadeh (2010). "Political Sociology of Iran. Cultural Research Letter 41: 57-88 [in Persian].
- 27 -Shir Mohammadi, Jamal (1997). Policy Makers or Politicians of Cinema after the Revolution. Tehran, Nashr-e navak [in Persian].
- 28 -Simon, Stephen (2004). Spiritual inspirations in cinema, translated by Shapour Azimi, Tehran: Farabi press [in Persian].
- 29 -Smith, Philip (2008). Cultural Theory, An Introduction. Translated by Hasan Pouyan, Tehran: Cultural Research Office [in Persian].
- 30 -Stevenson, Nick (2013). Cultural citizenship, translated by Afshin Jahanbaz, Tehran: TISA [in Persian].
- 31 -Taghizadegan, Masoumeh (2013). Policy making in Iranian cinema, Mashhad, Khorasan Razavi art field [in Persian].
- 32 -Talebinejad, Ahmed (1998). In the presence of cinema, Tehran, Farabi Cinema Foundation Press [in Persian].
- 33 -Valtysson, Bjarki (2020). Digital Cultural Politics: From Policy to Practice. Switzerland: Springer Nature.
- 34 -Williams, Raymond (1988) Keywords: A Vocabulary of Culture & Society, London: Fontana.