Art, Culture & Media Quarterly

2026/ Vol. 1/ No. 1/ PP 98-119

https://doi.org/10.22034/acmj.2026.246754

Research Paper

A Problem-Oriented Study of Filmmakers' Artistic Representation of the Nature and Objectives of the Iranian Islamic Revolution (With a Focus on the New Generation of Filmmakers)

Ali Mohammadi

Master's degree in Television Production, Imam Hussein (AS) University, Tehran, Iran: akharghani@chmail.ir

Mahdi Gholinejad

Assistant Professor, Faculty member, Kausar Research Institute, Imam Hussein University, Tehran, Iran,

Tehran, Iran, (Corresponding Author): m.gholinejad@ihu.ac.ir

Received: 2026/06/03

Accepted: 2026/07/05

Abstract

This research examines the challenges of Iranian cinema in representing the objectives and nature of the Islamic Revolution, and investigates the root causes of the mental and structural obstacles facing filmmakers. The main objective is to analyze the reasons behind the divergence of cinematic works from the fundamental concepts of the Revolution, focusing on the mindset and action patterns of the auteurs rather than merely analyzing the films' outputs. Employing the qualitative method of "In-depth Social Exploration," this study collected and analyzed the required data through interviews with six field experts and an in-depth analysis of the actions of six new-generation filmmakers within the brokerage space. The findings indicate that the central issue is the shift in the dominant logic of the cinematic field from discursive-identity approaches towards market and network requirements. The most significant mechanism shaping this space is the interaction between the actors' understanding of the connection-oriented structure of cinema (the internal cognitive factor) and the adoption of networking strategies (the observable external factor). As a result of this interaction, the artistic portrayal of the Revolution's concepts has been overshadowed by political economy relations, and the advancement of productions has found a significant correlation with the professional adaptability of filmmakers to the requirements of distribution and capital provision.

Keywords: Artistic Treatment, Filmmakers, Revolution, Addressing the Goals and Essence, Islamic Revolution, Iranian Cinema.

Extended Abstract

Introduction

The Iranian Islamic Revolution was not merely a shift in political power but a fundamental ontological transformation in the contemporary world. Cinema, with its unique ability to reproduce reality and influence collective consciousness, was expected to visually articulate these spiritual and revolutionary concepts. However, a pathological assessment of the last four decades reveals a deep gap between the technical growth of Iranian cinema and its success in capturing the true essence of the Revolution. Filmmakers often fall into realistic reporting, Western narrative clichés, or an overemphasis on security and political dimensions, neglecting the cultural and human depth of the Revolution. This study aims to explore the mental, structural, and environmental obstacles that new-generation filmmakers encounter when translating these lofty concepts into cinematic art, addressing why cinematic works often diverge from the fundamental tenets of the Revolution.

Theoretical Framework

To define the artistic representation of the Revolution, the study establishes its ontological and ideological foundations rooted in a monotheistic worldview (Tawhid), strategic jurisprudence (Fiqh), and messianism (Mahdism). It views the Revolution's nature as an integration of divine guidance and conscious human agency that rejects capitalist commodification. To analyze the contemporary cinema landscape, the study utilizes Pierre Bourdieu’s Field Theory of Cultural Production. Bourdieu defines a "field" as a structured social space where actors compete for dominant positions using various forms of capital (cultural and symbolic). This framework helps examine how the objective structures of the cinematic field interact with filmmakers' internalized predispositions (habitus) and the accepted, unwritten rules of the game (doxa) upheld by field gatekeepers.

Research Methodology

Adopting a qualitative approach based on "In-depth Social Exploration" (*Zharf-kavi*), this study defines social problems as the discrepancy between the current state and an ideal model. The research operations were carried out in three interconnected steps: Formulating the Ideal Model: Defining the criteria for committed Islamic art based on religious and philosophical principles. In-depth Field Study: Delineating the brokerage space by focusing on the new generation of filmmakers (born in the 1970s and 1980s) across three entry paths: independent, state/ideological, and academic/institutional. Purposive sampling (criterion-referenced and snowballing) resulted in 12 semi-structured interviews (6 field experts/gatekeepers and 6 new-generation filmmakers) conducted between March and May 2026 until theoretical saturation was achieved. Additionally, direct field observation was carried out for three months in professional settings (such as film sets, script readings, and screenings) to document communicative and non-communicative actions. Data Analysis: Utilizing thematic analysis to categorize the qualitative data into internal-cognitive, internal-non-cognitive, and external-observable causal factors within the framework of Bourdieu's theory.

Findings

The empirical investigation identified a major gap between the ideal model—where a filmmaker acts as a "cultural mujahid" balancing high technical mastery with intrinsic ideological commitment—and the reality of the field. The fieldwork classified new-generation filmmakers into four distinct typologies: the *contradictory/moderate type* who struggles between ideals and market logic; the *isolated/monopolistic type* who holds an interpretive monopoly but falls into practical passivity; the *pragmatist/speculator type* who commodifies cinema entirely through commercial formulas; and the *strategic/security type* who views cinema through a cold-war lens and retreats into animation to avoid production hurdles. The central finding indicates that the cinematic field has drastically shifted from a discursive-identity logic to a market-driven, network-oriented structure. The primary underlying mechanism driving this divergence is the organic interaction between the actors' realistic understanding of cinema's rent-seeking, connection-based structure (internal cognitive factor) and their adoption of networking/lobbying strategies for survival (external observable factor). Consequently, the artistic expression of revolutionary values is overshadowed by political economy relations, making professional advancement highly dependent on adapting to commercial capital and distribution requirements.

Conclusion

The study concludes that the core impediment to a proper cinematic representation of the Islamic Revolution is the structural transition of the Iranian cinema field into a neoliberal, network-based marketplace. To navigate toward the ideal model, the study suggests strategic interventions using "soft social technologies". These include: Platform for Peer-Validation: Implementing a blind peer-review platform for script evaluation and funding allocation within state institutions to replace network lobbying with textual meritocracy. Critical Educational Frameworks: Introducing educational modules focused on the political economy of media to reframe cinema as truth-seeking rather than commercial speculation. Policy and Regulatory Reforms: Reforming state policies by establishing step-by-step, quality-contingent financing and introducing smart distribution subsidies to counter commercial theater monopolies.

فصلنامهٔ علمی هنر، فرهنگ و رسانه
سال اول، شمارهٔ اول، بهار ۱۴۰۵، ۱۱۹-۹۸
https://doi.org/10.22034/acmj.2026.246754

مقالهٔ پژوهشی

مسئله‌پژوهی پرداخت هنری فیلم‌سازان به ماهیت و اهداف انقلاب اسلامی ایران (با تمرکز بر نسل جدید فیلم‌سازان)

علی محمدی

کارشناسی ارشد تهیه کنندگی تلویزیون، دانشگاه جامع امام حسین (ع)، تهران، ایران: akharghani@chmail.ir

مهدی قلی‌نژاد

استادیار دانشکده و پژوهشکده کوثر، دانشگاه جامع امام حسین (ع)، تهران، ایران، (نویسندهٔ مسئول): m.gholinejad@ihu.ac.ir

تاریخ دریافت:
۱۴۰۵/۰۳/۱۳

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۵/۰۴/۱۴

چکیده

این پژوهش چالش‌های فیلم‌سازان سینمای ایران را در بازنمایی اهداف و ماهیت انقلاب اسلامی بررسی کرده و موانع ذهنی و ساختاری پیش روی آن‌ها را ریشه‌یابی می‌کند. هدف اصلی، واکاوی دلایل فاصله‌گرفتن آثار سینمایی از مفاهیم بنیادین انقلاب، با تمرکز بر ذهنیت و الگوی کنش مؤلفان به‌جای تحلیل خروجی فیلم‌هاست. این پژوهش با کاربست روش کیفی ژرف‌کاوی اجتماعی، داده‌های مورد نیاز را ازطریق مصاحبه با شش فرد از خبرگان میدان و تحلیل عمیق کنش‌های شش فیلم‌ساز نسل جدید در فضای دلالی گردآوری و تحلیل کرده است. یافته‌ها نشان می‌دهد که مسئلهٔ محوری، تغییر منطق حاکم بر میدان سینما از رویکردهای گفتمانی و هویتی به‌سمت الزامات بازاری و شبکه‌ای است. مهم‌ترین سازوکار شکل‌دهنده به این فضا، تعامل میان شناخت کنشگران از ساختار ارتباط‌محور سینما (عامل درونی معرفتی) و اتخاذ راهبردهای شبکه‌سازی (عامل بیرونی مشهود) است. در نتیجهٔ این تعامل، پرداخت هنری به مفاهیم انقلاب تحت‌الشعاع مناسبات اقتصاد سیاسی قرار گرفته و پیشبرد تولیدات، پیوندی عمیق با تطبیق‌پذیری حرفه‌ای فیلم‌سازان با اقتضائات توزیع و تأمین سرمایه پیدا کرده است.

واژگان کلیدی: پرداخت هنری، فیلم‌سازان انقلاب، پرداخت به اهداف و ماهیت، انقلاب اسلامی، سینمای ایران.

مقدمه و بیان مسئله

انقلاب اسلامی ایران صرفاً یک جابه‌جایی در ساختار قدرت سیاسی نبود، بلکه در عمق خود، گسستی گفتمانی و فراتر از آن، یک دگرگونی هستی‌شناسانه در زیست‌جهان انسان معاصر به شمار می‌رفت. برای بازتاب چنین تحول بنیادینی که با مفاهیم قدسی و درونی گره خورده است، سینما به‌دلیل ظرفیت منحصربه‌فردش در بازتولید واقعیت و نفوذ به لایه‌های پنهان آگاهی جمعی، کارآمدترین ابزار بیانی محسوب می‌شود. باوجوداین، اگرچه انتظار می‌رفت این رسانه بتواند مفاهیم معنوی انقلاب را به زبان تصویر ترجمه کرده و به تجربهٔ حسی مخاطب تبدیل کند، نگاه آسیب‌شناسانه به کارنامهٔ چهار دههٔ اخیر سینمای ایران، شکافی عمیق را در این عرصه آشکار می‌کند. آمارها نشان‌دهندهٔ رشد کمی و بلوغ تکنیکی سینمای ایران است؛ اما این کالبد فنی در ساخت آثاری متناسب با ذات و اهداف انقلاب اسلامی توفیق چندانی نداشته است. بررسی خروجی‌های سینمایی نشان می‌دهد که مواجههٔ فیلم‌سازان با این پدیدهٔ تاریخی، عمدتاً در سه رویکرد ناکارآمد خلاصه می‌شود: نخست، افتادن در دام بازسازی‌های صرفاً رئالیستی و گزارش‌گونه از وقایع، دوم، تکرار کلیشه‌های روایی و فرمی سینمای غرب که به فاصله‌گرفتن از درک بومی منجر شده است و سوم، تمرکز افراطی بر جنبه‌های امنیتی و سیاسی که غفلت از ساحت فرهنگی و انسانی انقلاب را در پی داشته است. نتیجهٔ این رویکردها تولید آثاری است که اگرچه به‌لحاظ بصری ممکن است کامل باشند، فاقد معنویت و روح انقلاب اسلامی هستند و ناخواسته تصویری مخدوش یا تقلیل‌یافته از این رویداد ارائه می‌دهند که در برقراری پیوند عمیق با مخاطب، به‌ویژه نسل جدید، ناکام می‌مانند.

ضرورت انجام این پژوهش از آنجا ناشی می‌شود که بقای مسیر انقلاب اسلامی و تداوم گفتمان آن، وابستگی تنگاتنگی با مواجههٔ صحیح با چالش‌های مدرن و استفادهٔ مؤثر از ابزارهای رسانه‌ای متنفذی همچون سینما دارد. برخلاف عمدهٔ پژوهش‌های سینمایی پیشین که بیشتر بر تحلیل محتوا و فرم و خروجی نهایی فیلم‌ها متمرکز بوده است، جای خالی پژوهشی که کانون توجه را به «ذهنیت مؤلف» و بستر کنشگری او معطوف سازد، به‌شدت احساس می‌شود. در واقع، تا زمانی که ریشه‌های الکن‌بودن زبان سینما در مواجهه با مفاهیم انقلاب اسلامی در سطح کنشگران اصلی (فیلم‌سازان) واکاوی نشود، امکان اصلاح ساختارهای تولید و ارتقای کیفی آثار فراهم نخواهد شد. براین‌اساس، پژوهش حاضر با هدف ریشه‌یابی و تحلیل عمیق موانع ذهنی و ساختاری و محیطی فیلم‌سازان ایرانی در پرداخت هنری به انقلاب اسلامی شکل گرفته است. این پژوهش قصد دارد نشان دهد که چه تعاملاتی میان زیست‌جهان فیلم‌ساز و شناخت او از ساختارهای رانتی و ارتباط‌محور سینما و راهبردهای شبکه‌سازی برای بقا وجود دارد که مانع خلق آثار تراز انقلاب می‌شود. هدف این است که دریابیم چرا فیلم‌ساز، خواسته یا ناخواسته، با نگاهی غیردینی به پدیده‌ای دینی می‌نگرد و در بهترین حالت، گرفتار شعارزدگی می‌شود. با توجه به ضرورت‌ها و هدف‌های بیان‌شده، پرسش کلیدی و اصلی این پژوهش به شرح زیر مطرح می‌گردد:

علل شکل‌گیری کنش اجتماعی ناهم‌سو با ماهیت و اهداف انقلاب اسلامی یا پرداخت نامناسب هنری به آن در عرصهٔ سینمایی کشور چیست و چه موانع درونی (معرفتی و غیرمعرفتی) و بیرونی (مشهود و شبکه‌ای) در میان فیلم‌سازان وجود دارد که مانع ترجمهٔ تصویری مفاهیم متعالی انقلاب اسلامی می‌شود؟

پیشینهٔ پژوهش

مرور مطالعات موجود نشان می‌دهد که موضوع سینمای انقلاب اسلامی عمدتاً از سه زاویه بررسی شده است: تحلیل‌های گفتمانی و جریان‌شناسانه که فضاهای ایدئولوژیک حاکم بر سینمای پس‌از انقلاب را صورت‌بندی می‌کنند، پژوهش‌های اقتصادی و مدیریتی که به ساختار صنعت و سیاست‌گذاری انقلاب اسلامی می‌پردازند و مطالعات نظری که در پیِ تعریف سینمای تراز یا دینی و استخراج مؤلفه‌های مطلوب آن هستند. در این میان، خلأ مشهود، فقدان پژوهشی متمرکز بر خودِ کنش هنری فیلم‌سازان و به‌خصوص نسل جدید است؛ یعنی بررسی اینکه این فیلم‌سازان چگونه و با چه راهبردهای فرمی و زیبایی‌شناختی می‌کوشند اهداف و ماهیت انقلاب اسلامی را به اثر سینمایی تبدیل کنند و با چه موانع ذهنی و ساختاری‌ای در این مسیر روبه‌رو می‌شوند. پژوهش حاضر دقیقاً با هدف پرکردن همین شکاف و ورود به میدان عمل فیلم‌سازان طراحی شده است. در ادامه، مهم‌ترین پژوهش‌های مرتبط با موضوع، مرور و نسبت آن‌ها با پژوهش حاضر تبیین می‌شود.

آسیب‌شناسی جایگاه بین‌المللی سینمای سیاسی ایران (جلالی، ۱۳۹۱) پایان‌نامه‌ای دربارهٔ چالش‌های سیاسی و اقتصادی و ساختاری سینمای سیاسی ایران در عرصهٔ بین‌الملل است. هر دو پژوهش به سینمای سیاسی‌ایدئولوژیک و سیاست‌گذاری‌های کلان سینمای پس‌از انقلاب توجه دارند؛ اما این منبع بر حضور بین‌المللی تمرکز دارد؛ درحالی‌که پژوهش ما بر پرداخت هنری نسل جدید در داخل متمرکز است.

«سنخ‌شناسی گفتمان‌های سینمای دینی پس‌از انقلاب» (حسن‌پور و همکاران، ۱۳۹۸) مقاله‌ای علمی است که آثار سینمای دینی را تحلیل گفتمان کرده و پنج گفتمان اصلی را شناسایی می‌کند. بررسی «گفتمان انقلاب اسلامی» در این مقاله، دقیقاً با مؤلفهٔ «ماهیت و اهداف انقلاب» در مقالهٔ ما هم‌سوست؛ اما رویکرد آن صرفاً گفتمانی و معنایی است و به جنبه‌های «زیبایی‌شناختی و پرداخت هنری» نسل جدید نمی‌پردازد.

«جریان‌شناسی سینمای پس‌از انقلاب اسلامی» (کرم‌اللهی و همکاران، ۱۳۹۶) مقاله‌ای است که سینمای ایران را براساس تقابل دو جهان‌بینی اسلامی و سکولار دسته‌بندی و تحلیل کرده است. این پژوهش بستر فکری و ایدئولوژیک لازم برای درک فضای هنری انقلاب را برای پژوهش ما فراهم می‌کند؛ اما نوعی بررسی کلی و تاریخی از جریان‌هاست و روی آثار یا نگاه فرمیک نسل جدید فیلم‌سازان تمرکز نکرده است.

صنعتی‌سازی سینمای ایران (اکبرپور، ۱۳۹۲) کتابی دربارهٔ اقتصاد و تجارت و آسیب‌شناسی سیاست‌های دولتی در صنعت سینمای ایران است. چهارچوب حمایتی و زیرساختی را که فیلم‌سازان انقلابی در آن کار می‌کنند، روشن می‌سازد؛ اما کاملاً رویکرد اقتصادی و مدیریتی دارد و از مباحث هنری و محتوایی و دغدغه‌های انقلابی خالی است.

بازنمایی سبک زندگی زنانه در سینمای اجتماعی (مهدی‌پور، ۱۳۹۳) پایان‌نامه‌ای است که با تحلیل گفتمان، ترویج سبک زندگی غربی و فمینیستی را در سینمای اجتماعی نقد می‌کند. روش‌شناسی تحلیل متون سینمایی و دغدغهٔ مواجهه با مفاهیم مدرنیته در آن با پژوهش ما اشتراک دارد؛ اما موضوع آن کاملاً به زنان و سبک زندگی محدود است و به اهداف انقلاب و پرداخت‌های سیاسی، ربطی مستقیم ندارد.

سینمای تراز انقلاب اسلامی با رویکردی انتقادی به عملکرد سینما در حوزهٔ سیاست و ارائهٔ الگوی مطلوب (فقیهی، ۱۳۹۵) رسالهٔ دکتری است که با نگاهی چندجانبه (فلسفی، جامعه‌شناختی، سیاسی)، هنر دینی و سینمای پس‌از انقلاب را تحلیل کرده و شاخص‌های محتوایی و فرمی الگوی سینمای تراز را استخراج می‌کند. دغدغهٔ این پژوهش در تعریف سینمای دینی و تلاش برای دستیابی به مؤلفه‌های الگوی مطلوب (نظیر توحیدمحوری، مبتنی‌بودن بر حکمت اسلامی و پرهیز از نگاه ظرف و مظروفی به فرم و محتوا)، کاملاً با بخش مبانی نظری و گامِ ترسیم الگوی مطلوب در پژوهش ما هم‌سوست؛ اما تمرکز اصلی این رساله بر استخراج شاخص‌های نظری و تحلیل ویژگی‌های خودِ سینمای تراز است؛ درحالی‌که پژوهش ما با ورود به میدان عمل، بر مطالعهٔ ژرف‌کاوانهٔ کنش‌ها و راهبردها و مانع‌های ذهنی و ساختاری فیلم‌سازان نسل جدید در مسیر رسیدن به این الگو تمرکز دارد.

مبانی نظری

به‌منظور دستیابی به درکی روشن از مفهوم «پرداخت هنری به اهداف و ماهیت انقلاب اسلامی»، تبیین ماهیت و غایات این رویداد ضروری است. این انقلاب به‌عنوان پدیده‌ای انسانی و منحصربه‌فرد، الگویی را ارائه نموده است که در آن، پیوند و درهم‌تنیدگی ریشه‌های قدسی با عاملیت انسانی، به ایجاد نوعی گسست هستی‌شناختی با الگوهای مرسوم مدرنیته منجر شده است (فرخی، ۱۳۹۸: ۲۲۲). افزون‌بر این، در تبیین پدیدهٔ مذکور باید توجه داشت که انقلاب اسلامی هرگز به یک جابه‌جایی تقلیل‌یافته در ساختار قدرت سیاسی محدود نمی‌گردد؛ بلکه این رویداد، با بازتعریف نسبت میان دین و اجتماع، زمینه‌ساز تحولی بنیادین در ساحت وجودی انسان شده و به‌تبع آن، تعریفی نوین از مفهوم انسان را به جهان عرضه داشته است.

مبانی هستی‌شناختی و ایدئولوژیک انقلاب اسلامی

ایدئولوژی در بافتار انقلاب اسلامی، نه صرفاً یک قرارداد اجتماعی صوری، بلکه نوعی موتور محرک تاریخی است که در جهان‌بینی توحیدی آن ریشه دارد. این جهان‌بینی ارکانی دارد که مهم‌ترین آن‌ها این موارد است:

۱. محوریت توحید و نفی بت‌پرستی مدرن: نخستین بنیان هستی‌شناختی انقلاب اسلامی، توحید است. بنابراین، توحید در چهارچوب انقلاب اسلامی، هستهٔ مرکزی ایدئولوژی است که در سه ساحت ذات و صفات و افعال کاربست می‌شود. توحید هم در این معنا، بنیان آزادی واقعی است؛ چراکه دفاع از توحید، دفاع از حق انسانیت در برابر استبداد ساختاری محسوب می‌شود (مطهری، ۱۳۹۰، ج۲۰: ۲۴۶)؛

۲. فقه به‌مثابهٔ دانش راهبردی مدیریت: دیگر بنیان این انقلاب، حضور فقه در تمام ساحت‌های فردی و اجتماعی است. بنابراین، فقه با انقلاب اسلامی، دیگر فقط مجموعه‌ای از احکام فردی نیست، بلکه «تئوری واقعی و کامل ادارهٔ انسان از گهواره تا گور» است (امام‌خمینی، ۱۳۷۸، ج۲۱: ۲۸۹). این نگاه، به فقه پایگاهی در علوم اجتماعی راهبردی می‌بخشد که در مرکز آن، مجتهدِ جامع‌الشرایط است که فقه شیعی و انقلاب را به پیش می‌برد. او باید استراتژیستی باشد که به «بصیرت اقتصادی، شناخت سیاست‌مداران، فرمول‌های دیکته‌شدهٔ قدرت‌های جهانی تا نقاط قوت و ضعف دو قطب سرمایه‌داری و کمونیسم» اشراف کامل داشته باشد (علیدوست و مقیمی حاجی، ۱۳۹۸: ۵۸۵)؛

۳. مهدویت و نفی حزب شیطان: سومین بنیان انقلاب اسلامی، باور به منجی موعود(عج) است. این باور در سطحی از ایدئولوژی، انقلاب را آینده‌نگر و پویا می‌سازد و در سطحی دیگر، به آن نگاهی غایت‌شناسانه می‌بخشد که در آن التزام به اصل «نه شرقی، نه غربی» وظیفه‌ای برای زمینه‌سازی عدالت جهانی و مرزبندی صریح با حزب شیطان و ساختارهای استکباری شده است (فرخی، ۱۳۹۸: ۲۲۲).

ماهیت انقلاب از امر قدسی تا امر انسانی

ماهیت انقلاب اسلامی حاصل ترکیبی یگانه از هدایت الهی و عاملیت آگاهانهٔ اقشار مردم است که در آن، تعریف «انسان» از موجودی مکانیکی به سوژه‌ای متعالی تغییر می‌یابد. این ماهیت را می‌توان در سه ساحت عنوان‌بندی کرد:

۱. در ماهیت انقلاب اسلامی، انسان خلیفةالله و موجود دوبعدیِ مادی و روحی است که با حرکت در عوالمی فراتر از طبیعت، از حیوان‌انگاری سرمایه‌داری فاصله می‌گیرد (صاعدرازی، ۱۳۹۸: ۴۰۴)؛

۲. در ساختار دینی و متعالی انقلاب اسلامی، مردم و به‌خصوص جوانان، موتور محرک انقلاب هستند (صاعدرازی، ۱۳۹۸: ۳۴۹). انقلاب اسلامی با ایجاد تحولی روحی، ترس ناشی از استبداد را به شجاعت در برابر ماشین جنگی طاغوت تبدیل کرد و سوژهٔ منفعل را به کنشگری انقلابی بدل ساخت (امام‌خمینی، ۱۳۷۸، ج۷: ۳۹۸) و همین تغییر ماهیت انقلاب اسلامی را با کنشگری مردم پیوند داده است؛

۳. سومین نکته، ماهیت ضدسرمایه‌داری انقلاب اسلامی است. این ماهیت، بر نفی سیستمی استوار شده است که در آن، عواطف انسانی قربانی انباشت سرمایه می‌شود و سیاست در خدمت اقتصاد قرار می‌گیرد (جهانیان و اسفندیار، ۱۳۹۸: ۴۶۷).

غایت‌شناسی و اهداف انقلاب اسلامی

سویهٔ کلی اهداف انقلاب اسلامی در سیری غایت‌شناسانه، به‌سوی ایجاد تمدنی جهت‌گیری شده است که در آن، معنویت و پیشرفت مادی هم‌افزا هستند. این اهداف را می‌توان در سه گروه دسته‌بندی کرد:

۱. نخستین هدف بنیادین انقلاب اسلامی، آزادی است. البته آزادی در این معنا، آزادی از اباحه‌گری لیبرال به‌سمت معنویت است که فقط با حرکت در آن، مسیر رشد انسان گشوده می‌شود؛

۲. دیگر هدف بنیادین انقلاب اسلامی، دستیابی به حاکمیت فرهنگی و علمی برای مقابله با تهاجم فرهنگی و نفوذ سرمایه‌داری است (جهانیان و اسفندیار، ۱۳۹۸: ۴۷۸)؛

۳. سومین هدف مهم انقلاب اسلامی، حمایت از مستضعفان جهان است و این هدف‌گذاری نه انتخابی سیاسی، بلکه تکلیفی دینی است؛ تکلیفی که تخلف‌ناپذیر است و برای دگرگونی نظام‌های مبتنی بر استثمار اتخاذ شده است (امام‌خمینی، ۱۳۷۸، ج۲۱: ۴۴۴ تا ۴۴۶).

انقلاب اسلامی نه یک واقعهٔ تاریخی ایستا، بلکه جریانی مستمر در بستر زمان است. بنابراین، حضور و ظهور آن، جمع و برایندی از ایدئولوژی توحیدمحور و ماهیت انسان‌گرایی الهی و هدف‌گذاری برای عدالت و استقلال است. این اهداف و ماهیت عمیق،

بی‌شک، به ابزارهای متفاوت برای بیان نیاز دارد و سینما یکی از مهم‌ترین و اصلی‌ترین این ابزارهاست. بقای مسیر انقلاب اسلامی نیز در همین مواجهه با چالش‌هایی مدرن مثل سینماست.

چهارچوب تحلیلی: میدان تولید فرهنگی بوردیو

در چشم‌انداز نظری پیر بوردیو، جامعه‌شناس و مردم‌شناس سرشناس فرانسوی، مفهوم میدان[1] فراتر از یک بستر جغرافیایی ساده یا فضای خنثی، به‌عنوان یک فضای اجتماعی ساختاریافته ارزیابی می‌شود. این فضا، در واقع، یک میدان نیرو[2] و عرصه‌ای پویاست که در آن، کنشگران برای اشغال موقعیت‌های برتر و دستیابی به منابع، رودرروی یکدیگر قرار می‌گیرند (Bourdieu, 1998: 32). در این پیکار، ابزار اصلی کنشگران، انواع سرمایه است. سرمایهٔ فرهنگی[3] که در دانش و مهارت‌ها و دارایی‌های فکری ریشه دارد، فقط زمانی به اوج کارکرد راهبردی خود می‌رسد که ازطریق به رسمیت شناخته‌شدن ازسوی دیگران، دچار نوعی استحاله[4] شود و به سرمایهٔ نمادین[5] بدل گردد (Grenfell, 2008: 102). این فرایند کیمیاگرانه، ماهیت ابزاری و نفع‌گرایانهٔ مبادلات قدرت را در پوششی از ارزش‌های والای انسانی و وارستگی هنری پنهان می‌سازد.

اهمیت تحلیل بوردیو در آنجاست که انباشت این سرمایه‌ها صرفاً موفقیتی فردی نیست، بلکه سازوکاری برای بازتولید نابرابری‌های ساختاری و ایجاد تمایز[6] است. از این منظر، طبقات مسلط با تحمیل سلیقهٔ خود به‌عنوان استاندارد جهانی، مرزی صلب میان فرهنگ والا و عامیانه ترسیم می‌کنند که راه را بر کنشگران فاقد این سرمایه می‌بندد (Grenfell, 2008: 96). این ساختارهای عینی میدان، با ظرافتی تمام، در ادراک ذهنی کنشگران رخنه می‌کنند و مبنای عملکردهای آیندهٔ آن‌ها قرار می‌گیرند. بوردیو با هدف عبور از بن‌بست‌های نظری سنتی که جامعه را یا صرفاً محصول ارادهٔ کارگزار (ذهنیت‌گرایی) یا تحت‌سلطهٔ صلب ساختارها (عینیت‌گرایی) می‌دیدند، مفهوم بنیادین عادت‌واره[7] را معرفی کرد (Bourdieu, 1998: 8).

عادت‌واره پیوندگاهی است که در آن، تاریخچهٔ اجتماعی و طبقاتی و خانوادگی در بدن و ذهن کنشگر درونی می‌شود. این مفهوم همچون ساختاری ساختاریافته و درعین‌حال ساختاردهنده عمل می‌کند و باعث می‌شود کنشگر براساس نوعی درک عملی یا حس بازی در میدان عمل کند. تحلیل عمیق این رابطه نشان‌دهندهٔ نوعی تبانی هستی‌شناختی[8] میان میدان و عادت‌واره است که وضعیت دوکسا[9] را پدید می‌آورد؛ وضعیتی که در آن، کنشگران قواعد بازی را ناخودآگاه به‌عنوان اموری بدیهی و طبیعی می‌پذیرند (Grenfell, 2008: 120). قدرت راهبردی دوکسا در طبیعی جلوه‌دادن امور تاریخی نهفته است؛ به‌گونه‌ای که نابرابری‌های موجود، به‌عنوان نظم گریزناپذیر جهان پذیرفته می‌شوند و کنشگران را به‌سمتی سوق می‌دهند که نهادهای مشروعیت‌بخش میدان از پیش تعیین کرده‌اند. همچنین در میدان تولید فرهنگی، ارزش‌گذاری بر آثار و کنش‌ها محصول تصادف یا نبوغ ذاتی نیست، بلکه با واسطه‌هایی صورت می‌گیرد که بوردیو آن‌ها را بخشندگان اعتبار[10] می‌نامد. این واسطه‌ها، شامل منتقدان، گالری‌داران، ناشران و

1. field
2. force field
3. cultural capital
4. transubstantiation
5. symbolic capital
6. distinction
7. habitus
8. ontological complicity
9. Doxa
10. consecrators

نهادهای آموزشی، با استفاده از قدرت نمادین خود وظیفهٔ تعیین مرزهای مشروعیت و تبدیل امر قراردادی به امر والا و حفظ سلسله‌مراتب قدرت را بر عهده دارند (Bourdieu, 1998: 21-22).

روش تحقیق و شیوهٔ اجرای پژوهش

پژوهش حاضر از نوع کیفی و مبتنی بر روش «ژرف‌کاوی» (سیدی‌فرد، ۱۴۰۲) است که مسئلهٔ اجتماعی را عدم‌تطابق میان وضع موجود و الگوی مطلوب تعریف می‌کند. برای غنابخشی به تحلیل داده‌ها و صورت‌بندی علل، این روش با مفاهیم نظری بوردیو (مانند میدان، سرمایه و دلالان) ترکیب شده است. فرایند اجرای پژوهش در سه گام پیوسته، به شرح زیر عملیاتی گردید:

۱. ترسیم الگوی مطلوب

در این گام، با استناد به مبانی اسلامی و آرای اندیشمندان این حوزه، شاخص‌های محتوایی و زیبایی‌شناختیِ پرداخت هنری مطلوب به اهداف و ماهیت انقلاب اسلامی تدوین شد تا معیار سنجش وضعیت موجود فراهم آید.

۲. مطالعهٔ عمیق (مواجههٔ میدانی)

این گام خود شامل سه اقدام مشخص برای تحدید فضا و نمونه‌گیری و گردآوری داده‌ها بود:

الف. تحدید فضای دلالی و شناسایی کنشگران اصلی

برای پرهیز از انتزاعی‌شدن مسئله، فضای دلالی با تمرکز بر فیلم‌ساز به‌عنوان کنشگر اصلی و پیوند او با خاستگاه نهادی و تجربهٔ زیسته‌اش تحدید شد. این تحدید در سه بُعد صورت گرفت:

تحدید نسلی: جامعهٔ هدف به فیلم‌سازان نسل جدید (متولدان دهه‌های هفتاد و هشتاد) محدود شد؛

تحدید نهادی و ساختاری: مسیر ورود این فیلم‌سازان به سینما در سه دستهٔ ورود مستقل (ازطریق سرمایهٔ شخصی یا بخش خصوصی)، ورود حاکمیتی / ایدئولوژیک (ازطریق نهادهایی چون حوزهٔ هنری یا سازمان اوج) و ورود آکادمیک و آموزشی (ازطریق دانشگاه‌ها، انجمن سینمای جوان و صداوسیما) صورت‌بندی شد؛

تحدید نمونه‌ای: براین‌اساس، پژوهش میدانی بر فیلم‌سازانی متمرکز شد که ترکیبی از مسیرهای ورود مختلف را نمایندگی می‌کردند تا نسبت آن‌ها با نهاد سرمایه‌گذار و میزان استقلال هنری‌شان در بازنمایی سوژه‌های انقلابی واکاوی شود.

ب. نمونه‌گیری و مصاحبه با خبرگان و فیلم‌سازان

با توجه به ماهیت اکتشافی پژوهش، از روش نمونه‌گیری هدفمند (از نوع معیارمدار و گلوله‌برفی) استفاده شد. حجم نمونه براساس اصل اشباع نظری تعیین گردید؛ به‌طوری که پس‌از ۱۲ مصاحبه، داده‌ها به تکرار رسید و مفهومی جدید اضافه نشد. نمونهٔ نهایی (n=۱۲) در دو گروه شش‌نفره به شرح زیر انتخاب شد:

گروه اول: خبرگان و واسطه‌های میدان (شش نفر). معیار انتخاب، داشتن حداقل ۱۵ سال تجربهٔ حرفه‌ای در سیاست‌گذاری یا مدیریت فرهنگی یا نقد سینمای انقلاب و نیز تسلط علمی‌پژوهشی برای روایت تضادهای میدان بود؛

گروه دوم: فیلم‌سازان نسل جدید (شش نفر). معیار انتخاب، ساخت حداقل یک فیلم بلند یا نیمه‌بلند سینمایی یا دو فیلم کوتاه حرفه‌ای با مضامین مرتبط، تعلق به نسل دهه‌های هفتاد و هشتاد، داشتن خاستگاه‌های ورودی متفاوت (آکادمیک، انجمن سینمای جوان، آموزشگاه‌های خصوصی، نهادهای نظامی و صداوسیما) بود تا بیشترین تنوع ممکن در مسیرهای کنشگری پوشش داده شود.

نحوه و بازهٔ زمانی اجرای مصاحبه‌ها: تمامی مصاحبه‌ها به‌صورت نیمه‌ساختاریافته و در بازهٔ زمانی اسفند۱۴۰۴ تا اردیبهشت۱۴۰۵ انجام شد. میانگین مدت‌زمان هر مصاحبه حدود ۷۵ دقیقه بود.

ج. ورود به فضای دلالی و توصیف میدانی مستقیم

برای مواجههٔ مستقیم با پدیده و فراتررفتن از داده‌های کلامی، پژوهشگر به مدت سه ماه در بسترهای حرفه‌ای فیلم‌سازان نسل جدید حضور یافت. در این مرحله، پدیده‌های شکل‌دهنده به مسئله، ازطریق توصیف و تفسیر محدود کنش‌های ارتباطی (دال‌های گفتاری / نوشتاری) و کنش‌های غیرارتباطی (دال‌های رفتاری / فیزیکی) واکاوی شد. حضور در این بسترها (مواردی مشخص مانند پشت‌صحنهٔ فیلم، جلسات فیلم‌نامه‌خوانی، نشست‌های خصوصی نقد و اکران‌های دانشجویی) امکان داد تا شکاف‌های معنایی و رفتاری عمیق در میدان سینمای ایران، به‌ویژه در نسبت با مفاهیم انقلابی، مستقیم مشاهده و ثبت گردد.

برایند اولیهٔ این توصیف میدانی که در همین گام روش‌شناختی و پیش‌از ورود به تحلیل مضمون نهایی صورت گرفت، شناسایی چهار سنخ (تیپ) کلی در میان فیلم‌سازان نسل جدید بود. این سنخ‌شناسی، نه به‌عنوان نتیجهٔ نهایی پژوهش، بلکه به‌عنوان یک ابزار تحلیلی میانی برای نظام‌بخشی به داده‌های پراکندهٔ حاصل از مشاهده و مصاحبه عمل کرد و مبنایی برای کدگذاری جهت‌دار در مرحلهٔ بعدی فراهم آورد. جزئیات این چهار سنخ و نحوهٔ شکل‌گیری آن‌ها در ادامهٔ فرایند تحلیل، تشریح می‌شود.

۳. شیوهٔ تحلیل داده‌ها و تبیین (صورت‌بندی علل)

تحلیل نهایی داده‌های کیفی، با استفاده از روش تحلیل مضمون و در پیوند با چهارچوب مفهومی پژوهش انجام شد. فرایند تحلیل در سه مرحله صورت پذیرفت:

الف. کدگذاری باز: متن پیاده‌شدهٔ مصاحبه‌ها و یادداشت‌های میدانی (شامل توصیف کنش‌های ارتباطی و غیرارتباطی) به‌دقت مطالعه و به کدهای اولیه تبدیل شد. در این مرحله، چهار سنخ شناسایی‌شده در گام توصیف میدانی به‌عنوان مقولات موقتی، جهت‌دهی اولیه به کدگذاری را تسهیل کرد؛

ب. کشف و دسته‌بندی مضامین: کدهای اولیه براساس قرابت مفهومی، ابتدا در قالب مضامین پایه و سپس مضامین سازمان‌دهنده ادغام و انتزاع شد؛

ج. صورت‌بندی نهایی در چهارچوب روش ژرف‌کاوی و مفاهیم نظری بوردیو: در گام نهایی، مضامین سازمان‌دهنده با ترکیب مفاهیم نظری بوردیو و ساختار تحلیلی روش ژرف‌کاوی، در سه مقولهٔ علّیِ درونی معرفتی (مانند عدم‌درک نظری از هنر متعهد و ضعف اندیشه‌ورزی) و درونی غیرمعرفتی (مانند عادت‌واره‌های برآمده از آموزش مدرن و ترس ناخودآگاه از برچسب ایدئولوژیک) و بیرونی مشهود (مانند فشار اقتصادی بازار، نظام توزیع ناکارآمد و الزامات نهادی متصلب) طبقه‌بندی و تبیین شد. این شیوه، هم‌زمان امکان تحلیل کنش‌های فردی فیلم‌سازان و شناسایی موانع ساختاری میدان را فراهم آورد و سنخ‌های چهارگانه نیز در دل این مقولات علّی، موقعیت‌یابی و تفسیر شد.

یافته‌های پژوهش

در این بخش، یافته‌های حاصل از پژوهش بر مبنای گام‌های سه‌گانهٔ روش‌شناسی ژرف‌کاوی ارائه و تحلیل می‌گردد. با توجه به هدف اصلی تحقیق مبنی بر واکاوی مسئلهٔ «پرداخت هنری فیلم‌سازان نسل جدید به ماهیت و اهداف انقلاب اسلامی»، داده‌های به‌دست‌آمده، در سیری منطقی از آرمان‌سنجی تا واقعیت‌سنجی بررسی شده است. بدین منظور، ابتدا تصویری از الگوی مطلوب

سینمای انقلاب مبتنی بر مبانی اسلامی ترسیم شده است. سپس داده‌های میدانی حاصل از مصاحبه با خبرگان میدان و مواجههٔ مستقیم با زیست‌جهان فیلم‌سازان (بررسی عمیق و ورود به فضای دلالی) ترکیب شده است تا ابعاد مختلف شکاف میان وضع موجود و وضع مطلوب مشخص گردد. در نهایت، علل شکل‌گیری این عدم‌تطابق در قالب علل سه‌گانه تبیین شده و سناریوهای تجویزی برای هدایت کنش‌های سینمایی به‌سمت الگوی مطلوب ارائه شده است.

الگوی مطلوب پرداخت هنری به مفاهیم انقلاب اسلامی

الگوی مطلوب در این پژوهش، چهارچوبی منسجم و مبتنی بر مبانی اسلامی برای هدایت کنش سینمایی به‌سوی غایات متعالی است. در این منظومهٔ فکری، فیلم‌ساز تراز صرفاً یک تکنسین نیست؛ بلکه کنشگری است که رسالت ترجمان عینی آرمان‌های الهی را بر عهده دارد. مختصات این الگو در چهار محور زیر صورت‌بندی می‌شود:

- مبانی هستی‌شناختی و غایت‌شناختی کنشگری هنرمند متعهد مستلزم عبور از بازنمایی صرف مادی و تلاش برای تجلی حقیقت قدسی است؛ چراکه «اگر منشأ آفرینش هنری مشیت الهی باشد... آنگاه هنر سماوی و قدسی است» (رشاد، ۱۳۹۴: ۱۶). از منظر غایت‌شناختی، هدف اصیل سینما ارتقای وجودی مخاطب است. در این نگاه، کنش فیلم‌ساز تا حد عبادت ارتقا می‌یابد (امام‌خمینی، ۱۳۶۱/۵/۱۶) و ازآنجاکه «انقلاب در قالب هنر و ادبیات آسان‌تر و صادقانه‌تر از هر قالب دیگری قابل صدور است» (امام‌خمینی، ۱۳۶۴/۲/۱۵)، فیلم‌ساز در جایگاه مربی جامعه و مبارز گفتمانی در برابر رویکردهای مادی‌گرا ایفای نقش می‌کند.
- طبق الزامات زیبایی‌شناختی و انسجام فرم و محتوا در الگوی مطلوب، قالب و محتوا تفکیک‌ناپذیرند. پیام متعالی نیازمند پرداخت هنری قدرتمند است؛ زیرا «ظرف نازیبا، مظروف زیبا را زشت جلوه می‌دهد» (خامنه‌ای، ۱۳۶۳/۲/۲۶).[1] هنر فیلم‌ساز در این است که زیبایی‌های دشوار (مانند تحمل سختی در راه حق) را کشف و دراماتیزه کند (خامنه‌ای، ۱۳۸۰/۵/۱) و بکوشد محتوای تکنیک‌های وارداتی را «اسلامی کند» (خامنه‌ای، ۱۳۷۸/۹/۲۳). ازسوی‌دیگر، با توجه به اینکه «فیلم‌نامه پایه و اساس هر فیلم است» (فهیمی‌فر و همکاران، ۱۳۹۴)، فیلم‌ساز باید از شعارزدگی پرهیز کند؛ زیرا «هنر دینی به‌هیچ‌وجه به معنای قشری‌گری و تظاهر ریاکارانهٔ دینی نیست» (خامنه‌ای، ۱۳۸۰/۵/۱). تعهد مکتبی باید از «باطن چشمه‌سار هنر او بیرون بجوشد، نه آنکه از بیرون چون لعابی نازک بر هنر او بنشیند» (آوینی، ۱۳۸۰).
- اخلاق حرفه‌ای و تعهد اجتماعی فیلم‌ساز مطلوب باید توأمان واجد «صددرصد هنر و صددرصد اخلاق در کنار هم» باشد (خامنه‌ای، ۱۳۸۰/۵/۱). او از آفات شهرت‌زدگی دوری می‌گزیند و سینما را به تجارت تقلیل نمی‌دهد؛ چراکه غلتیدن به ورطهٔ گیشه‌گرایی، هنرمند را تابع رگ خواب عوام‌الناس و غرایز ناخودآگاه می‌کند (آوینی، ۱۳۸۰). این کنشگر در قبال هدایت مخاطب مسئولیت شرعی و اجتماعی دارد و چنانچه اثر او موجب بی‌اعتقادی جوانی به دین شود، در پیشگاه الهی مسئول است (خامنه‌ای، ۱۳۸۵/۳/۲۳). التزام به مبانی فقهی و پرهیز از تولید آثار گمراه‌کننده (مضلّ عن سبیل الله)، از الزامات قطعی کار او و برای «ذائقه‌سازی» صحیح به شمار می‌رود.

---

۱. بیانات آورده‌شده در این متن از سیدعلی خامنه‌ای، بازیابی‌شده از پایگاه اطلاع‌رسانی دفتر حفظ و نشر آثار حضرت آیت‌الله‌العظمی خامنه‌ای است:
https://farsi.khamenei.ir/newspart-index?tid=2580.

- براساس تحلیل مضامین مستخرج از میدان پژوهش، سیمای فیلم‌ساز مطلوب در تراز انقلاب اسلامی را می‌توان در مفهوم مجاهد فرهنگی تبلور بخشید؛ کنشگری که کنش سینمایی‌اش را نه با تبعیت از الزامات اداری، که با جهش فکری و اعتقادی درونی پیش می‌برد. در لایهٔ شناختی، این کنشگر از اندیشه‌ورزی عمیق فلسفی برخوردار است و تکنیک را در جایگاه خادم معنا می‌نشاند. این بنیان فکری، به شکل‌گیری تعهدی درونی منجر می‌شود که التزام به ارزش‌های مکتبی را به ضرورتی شخصی برای هنرمند بدل می‌کند، نه محصول بخشنامه‌ای بیرونی. در لایهٔ کنش نیز این فیلم‌ساز با تکیه بر تسلط فرمیک بالا، از پیام راستین انقلاب در برابر تحریف یا ضعف روایی محافظت می‌کند. هم‌زمان، واجد استقلال هویتی است و در دو جبهه مقاومت می‌کند: در برابر الگوهای فرمی و محتوایی تحمیلی ازسوی غرب و نیز در برابر اقتصاد گیشه‌زده‌ای که به کلیشه‌سازی و سطحی‌سازی میل دارد. حاصل این مختصات، شکل‌گیری نگاهی فراملی است که با هدفی جهان‌شمول می‌کوشد با شکستن انحصار روایی نظام سلطه، گفتمان انقلاب اسلامی را بر پردهٔ سینمای جهان بنشاند.

بررسی عمیق: تحلیل فضای دلالی نسل جدید فیلم‌سازان

در این مرحله، کشف مسائل براساس مواجههٔ مستقیم پژوهشگر با برخی پدیده‌های مربوط به دست می‌آید. در اینجا سه اقدام اساسی تحدید فضای دلالی و مصاحبه با خبرگان میدان و توصیف میدانی مستقیم باید صورت بگیرد.

۱. تحدید میدان و شناسایی کنشگران اصلی

در این گام از پژوهش، به‌منظور تدقیق فضای کنشگری و پرهیز از بررسی انتزاعی مسئله، «فضای دلالی» با تمرکز بر فیلم‌ساز به‌عنوان کنشگر اصلی و پیوند او با «خاستگاه نهادی» و «تجربهٔ زیستهٔ» وی تحدید شده است. براین‌اساس، رویکرد پژوهش در تحدید میدان شامل سه بعد اصلی است:

تحدید نسلی (انتخاب کنشگر هدف): جامعهٔ هدف این پژوهش به فیلم‌سازان جوان و نسل جدید سینمایی (عمدتاً متولدان دهه‌های شصت و هفتاد) محدود گردیده است. منطق این انتخاب آن است که این نسل، وقوع انقلاب را مستقیم درک نکرده‌اند. در نتیجه، پرداخت هنری آن‌ها به ماهیت و اهداف انقلاب اسلامی، نه برآمده از مواجههٔ مستقیم با واقعه، بلکه بازتابی از زیست آن‌ها در ساختارهای پس‌از انقلاب، بازنمایی‌های رسمی، تاریخ‌نگاری‌ها و گفتمان‌های کنونی است.

تحدید نهادی و ساختاری (بستر شکل‌گیری کنش): برای فهم دقیق‌تر بستر شکل‌گیری مسئله، خاستگاه و مسیر ورود این فیلم‌سازان به سینما به‌عنوان عامل اثرگذار بر پرداخت هنری، در سه دستهٔ کلی صورت‌بندی شد:

- ورود مستقل: فیلم‌سازانی که ازطریق سرمایهٔ شخصی یا بخش خصوصی یا سینمای کوتاه مستقل وارد عرصهٔ حرفه‌ای شده‌اند؛
- ورود حاکمیتی / ایدئولوژیک: ورود از بستر نهادهای راهبردی (نظیر حوزهٔ هنری، سازمان اوج و باشگاه فیلم سوره) که رسالت مستقیم آن‌ها تربیت هنرمند برای پرداختن به اهداف انقلاب اسلامی است؛
- ورود آکادمیک و آموزشی: ورود از مجرای دانشگاه‌ها و آموزشگاه‌های سازمانی (مانند صداوسیما) و نهادهایی چون انجمن سینمای جوانان ایران.

تحدید نمونه‌ای (نسبت فیلم‌ساز با نهاد سرمایه‌گذار): درراستای این تحدید، پژوهش میدانی منحصراً بر مصاحبه‌های عمیق و نیمه‌ساختاریافته با فیلم‌سازان جوان نسل سوم و چهارم (با تأکید بر ورودیافتگان مسیرهای آکادمیک و مستقل) متمرکز است. این تحدید میدانی امکان واکاویِ نسبت فیلم‌ساز با نهاد سرمایه‌گذار و میزان استقلال هنری در بازنمایی سوژه و نحوهٔ انتخاب نمادها در درام‌پردازی را فراهم می‌آورد. به‌منظور دستیابی به «اشباع نظری» در ارزیابی نحوهٔ بازتولید گفتمان‌های رسمی ازسوی این کنشگران، انجام شش مصاحبهٔ کیفی هدفمند در دستور کار قرار گرفته است.

۲. یافته‌های حاصل از مصاحبه با خبرگان میدان

به‌منظور درک عمیق اتمسفر حاکم بر میدان سینما و فهم شکاف میان «الگوی مطلوب» و «وضع موجود»، مصاحبه‌هایی عمیق با شش تن از «خبرگان میدان» (کنشگرانی که توأمان تجربهٔ زیست در فضای حرفه‌ای سینما / بازار و نهادهای ایدئولوژیک / حاکمیتی را دارند) انجام شد. تحلیل تماتیک (موضوعی) داده‌های حاصل از این مصاحبه‌ها، چالش‌های پرداخت هنری فیلم‌سازان جوان به گفتمان انقلاب اسلامی را در پنج محور اصلی صورت‌بندی می‌کند:

اقتصاد سیاسی اکران و هژمونی نظام سرمایه‌داری در سینما: یافته‌ها نشان می‌دهد که کلان‌مسئلهٔ سینمای متعهد، پیش‌از مرحلهٔ تولید، در «زنجیرهٔ توزیع و اکران» نهفته است. با خصوصی‌سازی سالن‌های سینما و شکل‌گیری پردیس‌های تجاری در دههٔ نود، مناسبات بازار آزاد بر مناسبات فرهنگی غلبه یافته است. شکل‌گیری شبکه‌های انحصاری ازسوی سینمادارها و پلتفرم‌های نمایش خانگی، باعث شده است آثاری در اولویت پخش قرار گیرند که صرفاً با ذائقهٔ تقلیل‌یافته و سرگرمی‌محور هم‌سو باشند. این جبر ساختاری، فیلم‌ساز جوان را در یک دوراهی تلخ قرار می‌دهد: «استحاله و تن‌دادن به منطق بازار تجاری» یا «پافشاری بر اصول و انزوای حرفه‌ای».

دیپلماسی فرهنگی رقیب و زایش پدیدهٔ «فیلم‌ساز سفارتی»: مصاحبه‌شوندگان به تضادی ساختاری در نظام حمایتی اشاره دارند. از یک‌سو، مدیریت فرهنگی داخلی دچار سردرگمی و فقدان راهبرد و ناتوانی در تأمین مادی و معنوی فیلم‌سازان در مرحلهٔ پیش‌تولید است. ازسوی‌دیگر، شبکه‌های دیپلماسی فرهنگی غرب و جشنواره‌های اروپایی، با یک بستهٔ حمایتی سه‌مرحله‌ای (فاند پیش‌تولید، اعتباربخشی جشنواره‌ای، تثبیت شبکه‌ای) این خلأ را پر می‌کنند. این فرایند تطمیع هوشمند، هویت هنرمند نوپا و تشنهٔ دیده‌شدن را به‌مرور تغییر می‌دهد و پدیدهٔ «فیلم‌ساز سفارتی» (مجری سیاست‌های دیکته‌شدهٔ غربی) را بازتولید می‌کند.

تقلیل‌گرایی دراماتیک و فقر سواد بصری در مدیریت فرهنگی: یکی از نقدهای درون‌گفتمانی به‌دست‌آمده از مصاحبه‌ها، غلبهٔ نگاه تکنیک‌زده در نهادهای آموزشی و فقدان تربیت معرفت‌شناختی فیلم‌ساز است. این فقر تئوریک، در کنار «فقدان سواد هنری در بدنهٔ مدیران فرهنگی»، به بحران فرم و محتوا منجر شده است. مدیران به‌دلیل عدم‌شناخت از پیچیدگی‌های مدیوم سینما و زبان استعاره، امن‌ترین راه را در حمایت از آثار «مستقیم‌گو و شعاری و کلیشه‌ای» می‌بینند. نتیجهٔ این رویکرد، دل‌سردی فیلم‌سازان خلاق متعهد و تولید آثاری است که به‌جای جریان‌سازی، موجب دافعه و ریزش مخاطب می‌شوند.

تناقضات بوروکراتیک؛ انحصار در ورود و رانت در ممیزی: یافته‌ها حاکی از استانداردی دوگانه در بوروکراسی سینمایی کشور است. ورود استعدادهای جدید به سینما بیش از آنکه مبتنی بر شایسته‌سالاری باشد، در گرو «سرمایهٔ اجتماعی و شبکه‌سازی‌های غیررسمی و روابط» است. ازسوی‌دیگر، در حوزهٔ نظارت، ساختار حاکمیتی در برابر جوانان مستقل دغدغه‌مند به‌شدت سخت‌گیرانه عمل می‌کند؛ درحالی‌که جریانات ساختارشکن و معارض، گاه از حاشیهٔ امن و تساهل و حتی حمایت‌های پنهان دولتی برخوردارند. علاوه‌بر این، پدیدهٔ «توقیف»، کارکرد بازدارندهٔ خود را از دست داده و به ابزاری راهبردی در بازار و تضمین فروش در گیشه تبدیل شده است.

تنظیمگری انفعالی و طرد همه‌جانبهٔ فیلم‌ساز متعهد: تحلیل‌ها نشان می‌دهد پلتفرم‌ها و نهادهای داخلی برای حفظ سهم بازار خود در برابر سینمای هالیوود و سریال‌های جهانی، به نوعی «دنباله‌روی کنترل‌شده از ابتذال» تن داده‌اند. در این اتمسفر که جریان تولید تجاری از حمایت پنهان و فروش تضمین‌شده و پشتیبانی رسانه‌ای برخوردار است، فیلم‌ساز متعهد با بی‌ثباتی کاری و فقدان امنیت شغلی و حتی طرد خانوادگی مواجه می‌شود.

برایند مصاحبه‌ها نشان می‌دهد که برخلاف تصور اولیه، نهادها و ساختارهای رسمی که فلسفهٔ وجودی‌شان تسهیلگری برای هنر انقلاب اسلامی است، در عمل، به‌دلیل غلبهٔ اقتصاد سیاسی‌تجاری و نبودِ راهبرد و وجود سیاست‌گذاری انفعالی، خود به سدی در برابر زایش سینمای متعهد بدل شده‌اند. در این ساختار، نیت و عاملیت مؤلف به‌تنهایی برای خلق اثر تراز انقلاب اسلامی کافی نیست، بلکه سازوکارهای کلان تولید و پخش هستند که محتوا را دیکته می‌کنند.

اینفوگرافی ۱. چالش‌های سینمای متعهد در مصاحبه با خبرگان میدان

۳. توصیف میدانی مسائل در فضای دلالی

در این مرحله از روش ژرف‌کاوی، پدیده‌های شکل‌دهنده به مسئله، ازطریق توصیف و تفسیر محدود کنش‌های ارتباطی (دال‌های گفتاری / نوشتاری) و غیرارتباطی (دال‌های رفتاری / فیزیکی) واکاوی شد. تحلیل زیست‌جهان شش نفر از فیلم‌سازان نسل جدید کنشگران A تا F با خاستگاه‌های ورودی متفاوت (آکادمیک، انجمن سینمای جوان، آموزشگاه‌های خصوصی، سپاه و صداوسیما)،

نشان‌دهندهٔ شکاف‌های عمیق معنایی و رفتاری در میدان سینمای ایران است. برایند توصیف میدانی، کنشگران را در چهار سنخ (تیپ) کلی دسته‌بندی می‌کند:

سنخ‌شناسی فیلم‌سازان در میدان عملی سینما

- **سنخ متناقض و میانه‌رو کنشگران A و F:** این گروه در تعارضی هستی‌شناختی میان «آرمان‌های انقلابی» و «منطق بازار نولیبرال» گرفتارند. آن‌ها از یک‌سو، نهادهای رسمی را به سانسور متهم کرده و خود را در موضع «غربت و قربانی» بازنمایی می‌کنند و ازسوی‌دیگر، در رفتار فیزیکی (سبک پوشش و زیست) طبقهٔ مرفه را بازتولید کرده و آشکارا «رانت» و «ارتباطات» را شرط بقا می‌دانند. راهبرد این گروه، تولید «محتوای میانه» و ایجاد توازن راهبردی میان ایدئولوژی و کسب ثروت (حتی با پذیرش کثیف‌بودن اقتصاد سینما) است.

برای درک بهتر تناقض در این سنخ، می‌توان به اظهارات کنشگر F اشاره کرد که به‌صراحت به غلبهٔ منطق بازار بر دغدغه‌های هویتی اذعان می‌کند:

> ببینید، ما می‌خواهیم حرف انقلاب را بزنیم و دغدغه‌اش را داریم. اصلاً برای همین وارد سینما و هنر شدیم؛ اما وقتی سرمایه‌گذار یا مدیر پلتفرم می‌گوید روی این موضوع دست نگذار چون گیشه ندارد و مخاطب پس می‌زند، من فیلم‌ساز چه‌کار می‌توانم بکنم؟ بروم خانه بنشینم یا اسنپ کار کنم. مجبورم کمی از آرمان‌ها کوتاه بیایم، دو تا بازیگر چهره بیاورم و داستان را عامه‌پسندتر کنم تا فیلمم اصلاً ساخته شود. در این سینما بدون رابطه و پول، ایدئولوژی پشیزی نمی‌ارزد.

- **سنخ انحصارطلب و ایزولهٔ کنشگر B:** این سنخ که عمدتاً خاستگاه آکادمیک و حمایت مالی خانوادگی دارد، دچار «انحصارطلبی تفسیری» است. این انحصارطلبی تفسیری و فاصله‌گرفتن از میدان عمل در این سنخ، در دال‌های گفتاری کنشگر B کاملاً مشهود است:

> سینمای امروز پر از آدم‌های بی‌دغدغه و تکنسین‌های بی‌سواد است که هیچ فهم درستی از مبانی هنر ندارند. در این وضع، من و شما چرا باید کار کنیم با این شرایط سخت تولید، وقتی درهرصورت مجبوریم مثل بقیه تن به قواعد این سینمای مبتذل و رانتی بدهیم.

وی خود را تنها مرجع تفسیر صحیح انقلاب می‌داند و تعامل را به انطباق کامل دیگران با ایدئال‌های خود مشروط می‌کند. این رویکرد به ایجاد حبابی اجتماعی و خودمعافی از یادگیری مهارت‌های فنی (با ادعای مدیریت هنری) و در نهایت، به «انفعال و کم‌کاری توجیه‌شده» منجر می‌گردد.

- **سنخ عمل‌گرا و سوداگر کنشگران C و E:** این گروه سینما را به‌طور کامل از ساحت هنر تهی کرده و به «کالایی اقتصادی» تقلیل داده‌اند. غلبهٔ مطلق عقلانیت ابزاری در این کنشگران باعث شده است آشکارا به استفاده از ادبیات سخیف، ساخت کمدی‌های مبتذل برای ورود به بازار، نگاه ابزاری به نیروی انسانی (مهره‌انگاری) و استثمار خلاقیت فیلم‌سازان جوان روی

آورند. این سنخ، به‌شدت ضدنظری و ضدروشن‌فکری است و ارزش را صرفاً در «پول و روابط» جست‌وجو می‌کند. غلبهٔ مطلق عقلانیت ابزاری و نگاه کالایی به سینما را در مصاحبه با کنشگر C از این سنخ به‌روشنی می‌توان ردیابی کرد:

> سینما یعنی سرگرمی. این را همهٔ سینمایی‌ها می‌دانند. این حرف‌های روشن‌فکری و انقلابی مال داخل کتاب‌ها و سمینارهاست. من می‌دانم مخاطب امروز چه می‌خواهد. دو تا شوخی خطرمزی و یک سوژهٔ جنسی می‌گذارم و حرفم را هم لابه‌لای آن‌ها می‌زنم. بیان پیام و رسالت، راهش همین است.

- **سنخ سرخورده و امنیتی‌راهبردی کنشگر D:** این سنخ که برآمده از نهادهای نظامی / امنیتی است، سینما را در برابر مسائلی چون «جنگ سرد»، فاقد اهمیت بنیادین می‌داند. تجربهٔ شکست در مسیر تولید و نبودِ آموزش حرفه‌ای، این کنشگر را از اشتیاق اولیه به‌سمت سردشدگی و انفعال سوق داده است؛ به‌نحوی که فرار به‌سمت فناوری‌های نو (مانند انیمیشن) نه انتخابی هنری، بلکه راهی برای دورزدن موانع تولید زنده محسوب می‌شود. انفعال در سینمای زنده و پناه‌بردن به ابزارهای جایگزین، در روایت کنشگر D از تجربهٔ زیسته‌اش چنین بازتاب یافته است:

> درگیرشدن با بازیگرهای پرادعا که هیچ دغدغه‌ای جز دستمزد و فالوور ندارند، یک جنگ اعصاب است. ما درگیر یک جنگ نرم شده‌ایم؛ اما ابزار در دست آدم‌های اشتباهی افتاده است. انیمیشن، خدا را شکر، از این قاعده دورتر است. آنجا حداقل خلق کاراکتر و کنترل خروجی کاملاً دست خود آدم است و کار اسیر اداواطوار سلبریتی‌ها و باندهای پخش نمی‌شود.

تفسیر ژرف‌شناختی و جمع‌بندی فضای دلالی

تقاطع یافته‌های حاصل از بررسی این کنشگران نشان می‌دهد که مسئلهٔ اصلی در پرداخت هنری به اهداف انقلاب اسلامی، نبودِ یک میدان هنری مستقل و حرفه‌ای است که پیامدهای زیر را رقم زده است:

- **غلبهٔ منطق رانت بر منطق تخصص:** در این میدان، سرمایهٔ ارتباطی و نمادین بر سرمایهٔ فرهنگی و دانشی ارجحیت مطلق دارد. تقریباً تمامی کنشگران (باوجود تفاوت در پیشینه) پذیرفته‌اند که شایسته‌سالاری وجود ندارد و مسیر موفقیت از مجرای رانت و باندبازی و حمایت‌های خاص می‌گذرد.
- **حاشیه‌رانی دانش فنی و زیبایی‌شناختی:** نگاه ابزاری به سینما، چه به‌عنوان ابزار پروپاگاندای ایدئولوژیک (رسانهٔ تبیینی) و چه به‌عنوان کالای صرفاً تجاری، باعث شده است ضرورت تسلط بر «فرم و تکنیک و فلسفهٔ هنر» کاملاً نفی شود. پذیرش شعارزدگی در سینما، خروجی مستقیم همین تقلیل‌گرایی است.
- **بحران هویت و راهبردهای مخرب برای بقا:** تضاد ساختاری میان فضای ایدئولوژیک و اقتصاد نولیبرال حاکم بر سینما، فیلم‌سازان نسل جدید را به سازگاری‌های تاکتیکی وادار کرده است. این سازگاری‌ها اغلب به‌شکل تولید محتوای سطحی، سرقت ایده، محافظه‌کاری افراطی یا استحالهٔ کامل در اقتصاد گیشه بروز می‌یابد و مانع شکل‌گیری یک گفتمان هنری منسجم و اصیل پیرامون انقلاب اسلامی می‌گردد.

اینفوگرافی ۲. واکاوی کنشگران در میدان سینمای ایران

تبیین مسئله: ریشه‌یابی علل شکل‌گیری کنش‌های هنری موجود

در این مرحله، به‌منظور درک چرایی شکل‌گیری کنش‌های ناهم‌سو با ماهیت و اهداف انقلاب اسلامی در میان فیلم‌سازان نسل جدید، یافته‌های توصیفی در قالب ارتباط میان «کنش» و «عوامل سه‌گانه» تحلیل و تبیین می‌گردد. این گام در دو سطح «ارزیابی عوامل» و «کشف سازوکار مسلط» صورت‌بندی شده است.

گام اول: صورت‌بندی علل سه‌گانه در فضای دلالی

براساس حدس‌های تبیینی و تطبیق آن‌ها با داده‌های میدان، آبشخور کنش‌های فیلم‌سازان در سه مقولهٔ زیر ردیابی شد:

۱. **علل درونی معرفتی (شناخت‌های ابزاری و واقع‌گرایانه):** این عامل ناظر بر نظام آگاهی‌ها و باورهای ذهن کنشگران است. تحلیل‌ها نشان می‌دهد که شناخت فیلم‌سازان از سینما، از ساحت «هنر متعهد» به «رسانه و کالا و ابزار بقا» تغییر ماهیت داده است. ادراک واقع‌گرایانه از وجود ساختارهای رانتی و محوریت پول به‌مثابهٔ نیروی محرک اصلی و تناقض میان گفتمان رسمی نهادها با عملکرد بازاری آن‌ها، سبب شده است فیلم‌سازان منطق نولیبرال را در ذهن خود بپذیرند. این گذار معرفتی، هنر انقلابی را از نوعی غایت به ابزاری مبادله‌ای تقلیل داده است.

۲. **علل درونی غیرمعرفتی (هنجارها و احساسات درونی‌شده):** این عامل به برساخت‌های اجتماعی و عاطفی نهادینه‌شده اشاره دارد که بی‌واسطه بر رفتار اثر می‌گذارند. در قطب ایدئولوژیک، درونی‌سازی احساس «غربت و طردشدگی و بحران هویت» به انفعال فیلم‌سازان منجر شده است. در مقابل، در قطب دیگر، درونی‌سازی هنجارهایی چون «حرفه‌گرایی صرف (جدایی تخصص از تعهد)» و «جاه‌طلبی» و «منطق سوداگری»، جایگزین ارزش‌های انقلابی شده است. این دگردیسی عاطفی‌هنجاری، بستر روانی لازم را برای فرصت‌طلبی راهبردی فراهم کرده است.

۳. علل بیرونی مشهود (واکنش‌های عینی به ساختارها): این عامل شامل واکنش‌های فیزیکی و رفتاری به پدیده‌های عینی میدان است. مواجههٔ فیلم‌سازان با موانع اقتصادی و انحصارهای پخش و خلأهای آموزشی، به بروز کنش‌هایی راهبردی و مشهود چون شبکه‌سازی‌های رانتی، جست‌وجوی منابع مالی جایگزین (مانند ورود به پلتفرم‌های خارجی و تولید محتوای میانه)، گرایش به راه‌حل‌های میان‌بر (فناوری‌های نو) و ظاهرسازی برای کسب پایگاه اجتماعی منجر شده است.

گام دوم: کشف ترکیب تبیینی و سازوکار مسلط

به‌منظور جهت‌دهی به توصیفات، تحلیل‌ها نشان داد که فضای کنشی فیلم‌سازان حول تقابل دوگانهٔ تعهد به گفتمان انقلاب اسلامی و منطق بقای نولیبرال سازمان یافته است. برای تعیین قدرتمندترین سازوکار شکل‌دهنده به این فضا، حدس‌های تبیینی با اختصاص کدهای تحلیلی (کد IC برای درونی معرفتی، کد IN برای درونی غیرمعرفتی و کد EV برای بیرونی مشهود) آزمون شد.

تحلیل‌ها دلالت بر آن دارد که سازوکار مسلط در شکل‌دهی به کنش‌های ناهم‌سو با اهداف انقلاب اسلامی، نه صرفاً ناشی از عاملی منفرد، بلکه محصول تعامل ارگانیک دو عامل زیر است:

۱. شناخت ساختار رانتی میدان (عامل درونی معرفتی: IC-2)، ۲. شبکه‌سازی راهبردی (عامل بیرونی مشهود: EV-1).

تبیین سازوکار مسلط

نقطهٔ عزیمت دگردیسی هنرمند، **شناخت واقع‌گرایانه (IC-2)** از این حقیقت است که موفقیت در سینمای ایران بیش از شایستگی هنری، در گرو وابستگی به حلقه‌های قدرت و رانت است. این آگاهی، مستقیماً به **پاسخ عینی و راهبردی (EV-1)**، یعنی شبکه‌سازی و استفادهٔ ابزاری از افراد و ورود به بازی قدرت منجر می‌شود.

استدلال فراگیری این ترکیب آن است که حتی فیلم‌سازانی که در ابتدا با انگیزه‌های ناب انقلابی وارد میدان شده‌اند، در مواجهه با این سازوکار مسلط، یا به انزوا کشیده می‌شوند یا برای بقا، به قواعد این شبکه تن می‌دهند.

جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

نتیجهٔ تبیین ژرف‌کاوانه حاکی از آن است که کلان‌مسئلهٔ «پرداخت هنری فیلم‌سازان نسل جدید به انقلاب اسلامی»، در جابه‌جایی منطق حاکم بر میدان سینما از «منطق هویتی‌گفتمانی» به «منطق شبکه‌ای‌بازاری» دارد. سازوکار قدرتمند (IC-2 + EV-1) توانسته است سایر عوامل (نظیر تعهدات شرعی یا احساسات درونی) را در خود هضم کند و به خدمت بگیرد. در این اتمسفر نولیبرال، مفهوم‌ها و آرمان‌های انقلاب اسلامی به «سرمایه‌ای نمادین» و «کالایی قابل مبادله» تقلیل یافته‌اند که موفقیت پرداخت هنری به آن‌ها، نه نیازمند اصالت فرم و عمق محتوا، بلکه مشروط به توانمندی فیلم‌ساز برای بازیگری هوشمندانه در شبکه‌های انحصاری اقتصاد سینماست.

تجویز و راهکارها: سناریوهای گذار به الگوی مطلوب

همان‌گونه که شناخت و تبیین کنش اجتماعی تابع اصول علمی است، تغییر آن نیز نیازمند قواعدی مشخص است. مبتنی بر تبیین ارائه‌شده، کلان‌مسئلهٔ میدان سینما، غلبهٔ سازوکار «شناخت ساختارهای رانتی + شبکه‌سازی راهبردی» بر منطق «تعهد به گفتمان انقلاب اسلامی» است. برای گذار از این وضعیت و اصلاح فضای کنشی فیلم‌سازان نسل جدید، راهکارها در قالب یک سناریوی تغییر گام‌به‌گام و مبتنی بر فناوری‌های نرم طراحی شده است.

گام اول: شناسایی بازیگران مؤثر در میدان

موازنهٔ قدرت در میدان سینما متأثر از تعامل سه سطح از بازیگران است:

- **سطح کلان (ساختاری):** سیاست‌گذاران و نهادهای حاکمیتی متولی فرهنگ (مانند سازمان سینمایی و نهادهای راهبردی چون حوزهٔ هنری) که ناخواسته با توزیع نامتوازن منابع، تثبیت‌کنندهٔ ساختار رانتی هستند؛
- **سطح میانی (شبکه‌ای):** تهیه‌کنندگان و دلالان سرمایهٔ نمادین و پلتفرم‌های توزیع که منطق بازار نولیبرال را به میدان دیکته کرده و واسطهٔ اتصال فیلم‌سازان به منابع‌اند؛
- **سطح خرد (عاملیت فردی):** فیلم‌سازان نسل جدید که براساس سنخ‌شناسی پیشین، در طیفی از «کنشگران هویتی و منزوی» تا «کنشگران عمل‌گرای رانت‌جو و بازارمحور» قرار می‌گیرند.

گام دوم: بازطراحی اهداف بازیگران

برای تغییر موازنهٔ قدرت به نفع «شایسته‌سالاری هنری و شفافیت ساختاری»، اهداف کنشگران باید به شرح زیر بازتعریف شود:

- **نهادهای کلان:** گذار از «توزیع‌کنندهٔ رانت و سفارش‌دهندهٔ کوتاه‌مدت» به «تنظیمگر شفاف و سرمایه‌گذار راهبردی بر گفتمان‌سازی»؛
- **واسطه‌های میانی:** محدودسازی قدرت دلالان و ایجاد توازن میان منطق سودآوری و مسئولیت فرهنگی در پلتفرم‌های توزیع؛
- **فیلم‌سازان (خرد):** خروج طیف ایدئولوژیک از انفعال و اجبار طیف عمل‌گرا به تغییر راهبرد بقا از «تکیه بر شبکه‌سازی سیاسی / اقتصادی» به «ارتقای کیفیت فرم و محتوای گفتمانی».

گام سوم: راهبردها و مداخله ازطریق «فناوری‌های نرم»

با توجه به مقاومت‌های احتمالی در برابر تغییرات سخت‌افزاری و قهری، بهره‌گیری از «فناوری‌های نرم اجتماعی» به‌عنوان راهکاری کم‌هزینه و ساختاراندیشانه و مبتنی بر تغییر رفتار پیشنهاد می‌گردد. دو مداخلهٔ راهبردی در این حوزه طراحی شده است:

۱. پلتفرم اعتبارسنجی همتایان (شفافیت ساختاری و حذف رانت اطلاعاتی): این فناوری نرم، فرایند جذب سرمایه و تأیید طرح‌ها را در نهادهای حاکمیتی از اتاق‌های دربسته و حلقه‌های واسط خارج می‌کند و به خرد جمعی جامعهٔ هنری و دانشگاهی می‌سپارد.

- **سازوکار اجرایی:** فیلم‌سازان ایده‌ها و فیلم‌نامه‌های خود را به‌صورت «کور» (بدون ذکر نام و سابقه، مشابه داوری مقالات علمی) در پلتفرم ثبت می‌کنند. ارزیابی طرح‌ها را شبکه‌ای از منتقدان و جامعه‌شناسان و دانشگاهیان انجام می‌دهند. تخصیص بودجه‌های حمایتی مستقیماً به عبور از حدنصاب شاخص اعتبار در این سیستم گره می‌خورد.
- **پیامدها:** این راهکار ساده، تأثیر شبکه‌سازی راهبردی و لابی‌گری را در مرحلهٔ تأیید اولیه خنثی کرده و «شایسته‌سالاری متن» را جایگزین «رانتِ نام و رابطه» می‌کند.

۲. فناوری نرم آموزشیِ انتقادی (مقابله با منطق نولیبرال): این مداخله بر تغییر نگرش فیلم‌سازان از «هنر به‌مثابهٔ کالای تجاری / سفارشی» به «هنر به‌مثابهٔ آگاهی‌بخشی و کشف حقیقت» متمرکز است و ساختار آموزش را از حالت فردگرایانه و رقابتی به ساختاری تعاونی و انتقادی تغییر می‌دهد.

- **سازوکار اجرایی:** به‌جای جشنواره‌های رقابتی فردمحور (که برنده و بازنده تولید می‌کنند)، رویدادهای «هم‌آفرینی و تولید جمعی» برگزار می‌شود. همچنین دوره‌های سواد انتقادیِ اقتصاد سیاسی سینما برای آگاهی‌بخشی دربارهٔ تبعات وابستگی به دلالان و پلتفرم‌های کلان تجاری گنجانده می‌شود.
- **پیامدها:** این مداخله، ذهنیت هنرمندان را از شرطی‌شدگی به گیشه رها می‌سازد و پرداختن به مفاهیم انقلاب اسلامی را از «ابزاری برای جذب بودجه» به «دغدغه‌ای زیبایی‌شناختی و درونی» بازمی‌گرداند.

گام چهارم: پیشنهادهای کاربردی برای نهادهای سیاست‌گذار

بر مبنای یافته‌های تبیینی و سناریوی فوق، دو اقدام سیاستی به نهادهای متولی پیشنهاد می‌گردد:

۱. استقرار نظام تأمین مالی مرحله‌ای مبتنی بر کیفیت: رویهٔ مخرب پرداخت‌های کلانِ پیشاپیش و بدون بازگشت حذف شود و بودجه‌های حمایتی به‌صورت گام‌به‌گام و منوط به تأیید کیفیت هنری و محتواییِ هر فاز از تولید (ازسوی کمیته‌های مستقل) تخصیص یابد؛

۲. یارانه‌های هوشمند توزیع: یارانه‌های اکران و معافیت‌های مالیاتیِ هدفمند به پلتفرم‌های نمایش، صرفاً براساس شاخص‌های کیفی و فرهنگی آثار توزیع‌شده اختصاص یابد تا انحصار تجاری اکران تعدیل گردد و فضای تنفس برای سینمای متعهد فراهم شود.

منابع

- اکبرپور، ع. (۱۳۹۲). صنعتی‌سازی سینمای ایران: پژوهشی جامع پیرامون آسیب‌شناسی سینمای ایران. تهران: مؤسسهٔ جمال هنر.
- امام‌خمینی، ر. (۱۳۷۸). صحیفهٔ امام: مجموعه‌آثار امام‌خمینی (دورهٔ ۲۲ جلدی). تهران: مؤسسهٔ تنظیم و نشر آثار امام‌خمینی(ره).
- امام‌خمینی، ر. (بی‌تا). تحریرالوسیله. نجف: مطبعة الآداب.
- انتشارات انقلاب اسلامی. (۱۳۹۸). مقالاتی از اندیشه‌نامهٔ انقلاب اسلامی: تبیین اندیشهٔ انقلاب اسلامی از منظر حضرت امام‌خمینی (قدس سره) و حضرت آیت‌الله العظمی خامنه‌ای (مد ظله العالی). ج۱. انتشارات انقلاب اسلامی.
- آوینی، س. (۱۳۸۰). حکمت سینما (مجموعه‌مقالات). فصلنامهٔ هنر دینی، ۱۲۳-۱۷۲.
- جلالی، ف. (۱۳۹۱). آسیب‌شناسی موقعیت و جایگاه بین‌المللی سینمای سیاسی ایران پس‌از پیروزی انقلاب اسلامی. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، منتشرنشده. دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی.
- حسن‌پور، آ.، و قاسمی.، و آقابابایی، ا.، و رضایی، م.، و ربانی، علی. (۱۳۹۸). سنخ‌شناسی گفتمان‌های سینمای دینی پس‌از انقلاب اسلامی ایران. فصلنامهٔ علمی پژوهشی حکمرانی فرهنگ، ۱۰۳-۱۴۷.
- رشاد، ع.، و رشاد، ح. (۱۳۹۴). دربارهٔ هنر (گفت‌نوشت‌هایی در فلسفهٔ هنر و مباحث همونِد). تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی.
- سیدی‌فرد، س.ع. (۱۴۰۲). ژرف‌کاوی. تهران: منهاج علم.
- فقیهی، س.ح. (۱۳۹۵). سینمای تراز انقلاب اسلامی با رویکردی انتقادی به عملکرد سینما در حوزهٔ سیاست و ارائهٔ الگوی مطلوب. رسالهٔ دکتری. دانشگاه معارف اسلامی، قم.
- فهیمی‌فر، ا.، و باقری، ک.، و غلامعلی، ا. (۱۳۹۴). جایگاه فیلم‌نامه در رسانهٔ سینما و تلویزیون. ادبیات نمایشی و هنرهای تجسمی، ۳۵-۴۶.
- کرم‌اللهی، ن.، و شرف‌الدین، س.، و اسماعیلی، ر. (۱۳۹۶). جریان‌شناسی سینمای پس‌از انقلاب اسلامی ایران. فصلنامهٔ معرفت فرهنگی اجتماعی، ۳۴-۵.
- مطهری، م. (۱۳۹۰). مجموعه‌آثار (ج۱۵، ۲۰، ۲۷). تهران: انتشارات صدرا.
- مهدی‌پور، ح. (۱۳۹۳). تحلیل آسیب‌شناختی بازنمایی سبک زندگی زنانه در سینمای اجتماعی ایران. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد. دانشگاه باقرالعلوم (ع).

- Grenfell, M. (Ed.). (2008). *Pierre Bourdieu: Key concepts*. Acumen Publishing Limited.
- Bourdieu, Pierre. 1998. *Practical Reason: On the Theory of Action*. Stanford: Stanford University Press.