بِسْمِ اللهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِيْمِ

مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر
نام آشنای علم و ادب و فرهنگ
۱۳۲۸

پیکرهٔ ناپیدای سینما

تحلیل ساختارهای تشکل‌های سینمایی

کاظم نظری

سرشناسه: نظری، کاظم، ۱۳۵۰ -
عنوان و نام پدیدآور: پیکره ناپیدای سینما(تحلیل ساختارهای تشکل‌های سینمایی)/کاظم نظری.
مشخصات نشر: تهران : امیرکبیر، ۱۴۰۵.
شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۰۰-۲۵۸۴-۰
وضعیت فهرست نویسی: فیپا
موضوع: سینما - ایران - صنعت و تجارت Motion picture industry - Iran
رده بندی کنگره: PN۱۹۹۳/۵
رده بندی دیویی: ۷۹۱/۴۳۰۹۵۵
شماره کتابشناسی ملی: ۱۰۴۵۴۶۴۹

نام کتاب: پیکرهٔ ناپیدای سینما
(تحلیل ساختارهای تشکل‌های سینمایی)
نویسنده: دکتر کاظم نظری (دانشیار دانشگاه بین‌المللی سوره)
مدیریت هنری: آژانس خانه ایده
نوبت چاپ: اول ۱۴۰۵
شمارگان: ۵۰۰ نسخه
چاپ و صحافی: کوثر
دفتر مرکزی: تهران | خیابان جمهوری اسلامی |
تقاطع خیابان سعدی | پلاک ۲
شماره تماس: ۰۲۱-۳۳۹۰۰۷۵۱-۲
کدپستی: ۱۱۴۳۸۱۷۸۱۸
نشانی اینترنتی: a m i r k a b i r p u b . i r
@ a m i r k a b i r p u b c o

فهرست

مقدمه ۷

فصل آغازین: درآمدی یکپارچه بر مسئله، مبانی و رویکرد پژوهش دربارهٔ... ۱۱

فصل دوم: تحلیل میدانی ساختارها و چالش‌های اصناف سینمایی ایران ۲۱

مقدمه /۲۱/ مسائل اقتصادی پیش روی اصناف سینمایی /۲۱/ نظرات و دیدگاه‌های مصاحبه‌شوندگان پیرامون مشکلات اقتصادی /۲۵/ مسائل فرهنگی پیش روی اصناف سینمایی /۶۸/ نظرات و دیدگاه‌های مصاحبه‌شوندگان پیرامون رابطهٔ سینما و حوزهٔ مدنی /۸۵/

فصل سوم: بازخوانی نهایی و طرح الگوی بازطراحی ساختار صنفی سینمای ایران ۱۰۵

مقدمه /۱۰۵/ جمع‌بندی /۱۰۷/ نتیجه‌گیری /۱۱۱/

منابع ۱۱۵

مقدمه

سینما در ایران، تنها یک هنر یا صنعت سرگرمی‌ساز نیست؛ بلکه نهادی فرهنگی، اجتماعی و حرفه‌ای است که در پیوندی دائمی با جامعه، اقتصاد، سیاستگذاری فرهنگی و زیست روزمرهٔ هنرمندان و فعالان خود معنا پیدا می‌کند. حیات پایدار سینما، افزون بر خلاقیت فردی فیلم‌سازان و هنرمندان، نیازمند ساختارهایی منسجم، کارآمد و قابل‌اتکاست؛ ساختارهایی که بتوانند روابط حرفه‌ای را سامان دهند، از حقوق صنفی اعضا دفاع کنند، امنیت شغلی پدید آورند و امکان استمرار تولید و فعالیت فرهنگی را فراهم سازند. در این میان، اصناف و تشکل‌های سینمایی جایگاهی بنیادین دارند؛ زیرا حلقهٔ واسط میان سینماگران، نهادهای تصمیم‌گیر، بازار کار، جامعهٔ مدنی و سیاستگذاری‌های کلان فرهنگی به‌شمار می‌آیند.

با وجود اهمیت انکارناپذیر اصناف سینمایی، ساختار صنفی سینمای ایران همواره با پرسش‌ها و چالش‌های متعددی روبه‌رو بوده است. نسبت میان استقلال صنفی و وابستگی نهادی، حدود اختیارات و مسئولیت‌ها، توان صنوف در دفاع از منافع اعضا، جایگاه آن‌ها در تصمیم‌سازی‌های کلان، مسئلهٔ معیشت و امنیت شغلی سینماگران، و همچنین رابطهٔ اصناف با جامعهٔ مدنی و نهادهای دولتی، از جمله مسائلی هستند که ضرورت بازخوانی و تحلیل این حوزه را آشکار می‌سازند. اصناف سینمایی را نمی‌توان

صرفاً مجموعه‌ای اداری یا تشکیلاتی دانست؛ بلکه آن‌ها شبکه‌ای چندلایه از منافع مشترک وگاه متعارض، روابط قدرت، تجربه‌های حرفه‌ای، مطالبات صنفی و مسئولیت‌های فرهنگی‌اند.

این کتاب، با تمرکز بر ساختار صنفی سینمای ایران، می‌کوشد تصویری روشن‌تر از وضعیت موجود، ظرفیت‌ها، کاستی‌ها و امکان‌های پیش روی اصناف سینمایی ارائه دهد. رویکرد اثر، صرفاً توصیفی نیست؛ بلکه تلاش دارد با اتکا به داده‌های میدانی، مصاحبه‌ها و تحلیل‌های نظری، مسئلهٔ اصناف سینمایی را در بستری گسترده‌تر بررسی کند. از این منظر، ساختار صنفی نه‌تنها در ارتباط با مناسبات داخلی سینما، بلکه در نسبت با اقتصاد فرهنگ، جامعهٔ مدنی، سیاستگذاری دولتی و جایگاه سینما در شکل‌دهی به ذائقه و افق فرهنگی جامعه مورد توجه قرار گرفته است.

پژوهش حاضر در مسیر تحلیل خود، چند محور اصلی را دنبال می‌کند. نخست، مسائل اقتصادی اصناف سینمایی و چالش‌هایی که بر معیشت، امنیت شغلی و توان حرفه‌ای اعضای این حوزه اثر می‌گذارند، بررسی می‌شود. دوم، نسبت میان سینما، فرهنگ و ایدئولوژی مورد توجه قرار می‌گیرد؛ نسبتی که نشان می‌دهد سینما چگونه هم از فضای فرهنگی جامعه تأثیر می‌پذیرد و هم بر سلیقه، نگرش و تجربهٔ زیستهٔ مخاطبان اثر می‌گذارد. سوم، جایگاه اصناف سینمایی در جامعهٔ مدنی بررسی می‌شود؛ زیرا اصناف زمانی می‌توانند نقش واقعی خود را ایفا کنند که بتوانند به‌عنوان نهادهایی میانجی، مستقل، مسئول و مطالبه‌گر عمل کنند. چهارم، نقش اصناف در سیاستگذاری‌های دولتی و نسبت آن‌ها با نهادهای رسمی تحلیل می‌شود؛ نسبتی که در بسیاری از موارد تعیین‌کننده میزان اثرگذاری، استقلال و کارآمدی ساختار صنفی است.

اهمیت این بررسی از آنجا ناشی می‌شود که بدون وجود اصناف توانمند و ساختارهای صنفی شفاف، سینمای ایران با دشواری‌های جدی در مسیر پایداری حرفه‌ای و فرهنگی روبه‌رو خواهد شد. صنف کارآمد می‌تواند از

پراکندگی نیروهای حرفه‌ای جلوگیری کند، مطالبات جمعی را صورت‌بندی کند، امکان گفت‌وگو با نهادهای تصمیم‌گیر را فراهم آورد و از تبدیل مسائل فردی به بحران‌های گسترده صنفی پیشگیری کند. در مقابل، ضعف ساختاری اصناف، ابهام در وظایف، کمبود پشتوانهٔ حمایتی، ناهماهنگی در سیاستگذاری و فاصله گرفتن از بدنهٔ حرفه‌ای، می‌تواند موجب کاهش اعتماد، تضعیف مشارکت و ناکارآمدی در دفاع از حقوق سینماگران شود.

هدف نهایی این کتاب، صرفاً بیان مشکلات یا ثبت وضعیت موجود نیست؛ بلکه تلاش دارد با بازخوانی داده‌ها و تحلیل تجربه‌های میدانی، زمینه‌ای برای بازطراحی ساختار صنفی سینمای ایران فراهم کند. این بازطراحی به معنای نفی کامل گذشته یا نادیده گرفتن دستاوردهای موجود نیست، بلکه کوششی است برای شناخت دقیق‌تر کاستی‌ها، تقویت ظرفیت‌ها و حرکت به‌سوی الگویی کارآمدتر، شفاف‌تر و پاسخ‌گوتر. الگویی که بتواند هم شأن حرفه‌ای سینماگران را پاس بدارد، هم با اقتضائات متغیر صنعت و فرهنگ سینما هماهنگ باشد و هم امکان مشارکت مؤثر اصناف در آیندهٔ سینمای ایران را افزایش دهد.

از این رو، کتاب حاضر را می‌توان تلاشی برای فهم نسبت میان سینما، صنف و جامعه دانست؛ تلاشی برای پاسخ به این پرسش که اصناف سینمایی ایران در وضعیت کنونی چه جایگاهی دارند، با چه چالش‌هایی مواجه‌اند و چگونه می‌توانند در مسیر توسعهٔ حرفه‌ای، فرهنگی و نهادی سینمای کشور نقش مؤثرتری ایفا کنند. امید است این پژوهش بتواند گامی در جهت گفت‌وگویی جدی‌تر دربارهٔ آیندهٔ ساختار صنفی سینمای ایران باشد و برای پژوهشگران، سیاستگذاران، مدیران فرهنگی، فعالان صنفی و سینماگران، زمینه‌ای برای تأمل، نقد و اصلاح فراهم آورد.

فصل آغازین

درآمدی یکپارچه بر مسئله، مبانی و رویکرد پژوهش دربارهٔ اصناف سینمایی ایران

صنعت سینما در ایران همواره یکی از مهم‌ترین و اثرگذارترین نهادهای فرهنگی کشور بوده است؛ نهادی که نه‌تنها کارکردی هنری دارد، بلکه حامل معنا، هویت، تجربهٔ زیسته و خاطرهٔ جمعی جامعهٔ ایرانی است. سینمای ایران در دهه‌های مختلف، از شرایط متنوع سیاسی، اقتصادی و اجتماعی عبور کرده و امروز به یکی از میدان‌های اصلی گفت‌وگوی فرهنگی در سطح ملی و بین‌المللی بدل شده است. با این حال، در پسِ این صنعت گسترده و پویا، سازوکارهایی قرار دارند که نظم حرفه‌ای، امنیت شغلی، استمرار تولید، و امکان دفاع جمعی از حقوق سینماگران را تضمین می‌کنند. این سازوکارها در قالب «اصناف و تشکل‌های سینمایی» شکل یافته‌اند؛ شبکه‌ای چندلایه از روابط حرفه‌ای و نهادی که بدون آن، سینما نه به‌عنوان یک صنعت قابل دوام است و نه به‌عنوان نهادی فرهنگی می‌تواند نقش تاریخی خود را ادامه دهد.

اصناف سینمایی اگرچه در ظاهر مجموعه‌ای از انجمن‌ها و تشکل‌های حرفه‌ای‌اند، اما در واقع شبکه‌ای پیچیده از منافع مشترک و متعارض، روابط قدرت، مسئولیت‌های تعریف‌شده و نقش‌های درهم‌تنیده هستند.

این شبکه از یک‌سو بر خلاقیت فردی و کار هنری اعضا تکیه دارد، و از سوی دیگر نیازمند قانونمندی، سامان تشکیلاتی، استقلال صنفی و توان چانه‌زنی در برابر ساختارهای سیاسی و اقتصادی کلان است. به همین دلیل، شناخت این نظام صنفی و تحلیل آسیب‌های آن، نه فقط برای مدیران و سیاستگذاران فرهنگی بلکه برای فهم پویایی‌های درونی سینما و آیندهٔ حرفه‌ای هزاران فعال این حوزه، حیاتی است.

مسیر شکل‌گیری اصناف سینمایی در ایران، مسیری پرپیچ‌وخم و کوتاه‌مدت نبوده است. پس از انقلاب اسلامی و هم‌زمان با گسترش تولیدات سینمایی، نیاز به ساختارهای صنفی حرفه‌ای بیش از پیش احساس شد. بر پایهٔ مصوبهٔ مجلس شورای اسلامی در سال ۱۳۶۸ مبنی بر اختصاص دو درصد از درآمد فروش سینما برای بهبود وضعیت رفاهی و صنفی شاغلان، نخستین هسته‌های تشکل‌های سینمایی به رسمیت رسیدند و فعالیت خود را با ۱۹ صنف آغاز کردند. این تشکل‌ها مأموریت داشتند از حقوق مادی و معنوی متخصصان حوزه‌های تولید، توزیع و نمایش صیانت کنند و در جهت امنیت شغلی، خدمات اجتماعی و ارتقای دانش حرفه‌ای اعضا گام بردارند. اگرچه این انجمن‌ها طی دهه‌های بعد تداوم یافتند، اما فقدان حمایت نهادی پایدار و ضعف قوانین حمایتی، آن‌ها را در برابر بحران‌های حقوقی و سیاسی آسیب‌پذیر کرد؛ چنان‌که نمونهٔ صریح آن، اعلام انحلال «مجمع تشکل‌ها و اصناف سینمایی» در ۱۴ دی ۱۳۹۰ توسط هیئت نظارت بر مراکز فرهنگی بود. این رخداد نشان داد که نظام صنفی سینما هنوز از استحکام حقوقی و استقلال نهادی کافی برخوردار نیست.

در سطح درونی، ساختار صنفی سینمای ایران شبکه‌ای چندشاخه با تفاوت‌های بنیادین است. انجمن‌های صنفی به‌عنوان پایه‌های اصلی این ساختار عمل می‌کنند و به شرط عضویت در «خانه‌سینما» رسمیت می‌یابند. این انجمن‌ها در چهار مرحلهٔ سرمایه‌گذاری، تولید، پخش و نمایش و در سه شاخهٔ داستانی، مستند و انیمیشن پراکنده‌اند؛ پراکندگی‌ای که گاه

فاقد نظم دقیق سلسله‌مراتبی است و خود منشأ بسیاری از تنش‌هاست. انیمیشن در حال حاضر تنها یک انجمن صنفی دارد، سینمای مستند دو انجمن، و سینمای داستانی ۲۶ انجمن صنفی؛ همین گستردگی در شاخهٔ داستانی، هم فرصت سازمان‌یافتگی بیشتر ایجاد کرده و هم بر پیچیدگی تضادها افزوده است. در این شاخه سه صنف «تهیه‌کنندگان»، «پخش‌کنندگان» و «سینماداران»، در جایگاه کارفرمایی قرار می‌گیرند و سایر صنوف عمدتاً کارگزار و دستمزدبگیرند. ازآنجاکه درآمد صنوف کارگزار به‌طور مستقیم از صنوف کارفرما تأمین می‌شود، تفاوت موقعیت اقتصادی و حقوقی آن‌ها، زمینهٔ تعارض منافع ساختاری را فراهم می‌کند؛ تعارضی که یکی از محورهای اصلی آسیب‌شناسی این کتاب است.

با عبور از سطح عمومی و نگاه دقیق‌تر به نقش‌ها، اختلاف جایگاه صنفی‌ها آشکارتر می‌شود: برخی صنوف نظیر دستیاران و منشیان صحنه در کل فرایند تولید حضور دارند، برخی نظیر فیلم‌نامه‌نویسان عمدتاً پیش از تولید، نقش خود را تکمیل می‌کنند، و برخی صنوف فنی و مولد مثل فیلم‌برداران یا صدابرداران ماهیت شغلی متفاوتی از مدیران تولید یا تهیه‌کنندگان دارند. بنابراین، دفاع صنفی و سازمان‌دهی مشترک تنها زمانی ممکن است که هم‌نقشی و هم‌سطحی صنوف در آرایش نهادی لحاظ شود. مفهوم «صنف‌های هم‌ردیف» در اینجا اهمیت دارد؛ یعنی طبقه‌بندی صنوف براساس نقش مشابه در ساختار تولید و عرضه، تا امکان تشکیل اتحادیه‌های هم‌افق و فهم تضاد و اشتراک منافع روشن‌تر شود.

در چنین بستر نهادی، مسئلهٔ اصلی این پژوهش شکل می‌گیرد: نظام صنفی سینمای ایران در سه حوزهٔ اقتصادی، فرهنگی و سیاسی-مدنی چگونه عمل کرده و در هر حوزه با چه آسیب‌هایی مواجه است؟

نخست، در حوزهٔ اقتصادی، واقعیت‌های زیست حرفه‌ای سینماگران نشان می‌دهد که نبود امنیت شغلی، ضعف پوشش بیمه‌ای، فقدان سازوکارهای حمایتی برای نیازهای اولیه مانند مسکن، پدیدهٔ «خواب

سرمایه»، نوسان‌های شدید بازار پخش و نمایش، و عدم تناسب دستمزدها با هزینه‌های زندگی، فشار سنگینی بر بدنهٔ سینما وارد کرده است. در چنین شرایطی، نظام صنفی اگر کارآمد باشد باید توان مذاکرهٔ جمعی، تثبیت قراردادهای حرفه‌ای، کاهش ریسک‌های شغلی و دفاع از حقوق معیشتی اعضا را داشته باشد؛ اما شواهد موجود نشان می‌دهد که این حوزه یکی از نقاط ضعف مزمن اصناف سینمایی است.

دوم، در حوزهٔ فرهنگی، اصناف نقشی میانجی میان دولت و بدنهٔ هنری دارند و می‌توانند در جهت ارتقای کیفیت هنری، توسعهٔ ژانرهای متنوع، تقویت ذائقهٔ مخاطب و دفاع از استقلال هنری عمل کنند. اما این نقش در ایران همواره تحت تأثیر سیاستگذاری‌های فرهنگی دولت، نسبت سینما با ایدئولوژی، و نیز ضعف در سازمان‌یافتگی صنفی قرار گرفته است. سوم، در حوزهٔ سیاسی-مدنی، اصناف سینمایی بخشی از جامعهٔ مدنی‌اند و باید امکان نمایندگی مطالبات مدنی سینماگران، میانجی‌گری میان مردم و دولت و دفاع از آزادی‌های حرفه‌ای را داشته باشند. تحقق این نقش نیازمند استقلال، انسجام و توان چانه‌زنی بالاست؛ ویژگی‌هایی که در وضعیت کنونی، بنابر شواهد تاریخی و تجربی، کامل نشده‌اند.

انگیزهٔ پژوهش حاضر دقیقاً از همین سه‌گانهٔ مسئله‌مند برمی‌خیزد: ۱. کمبود مطالعات جامع در آسیب‌شناسی اصناف سینمایی، ۲. نیاز به ارائهٔ راهکارهای کاربردی برای اصلاح ساختارهای صنفی، و ۳. اهمیت روزافزون نقش اصناف در حیات فرهنگی، اقتصادی و مدنی سینمای ایران.

هدف کلان این کتاب، آسیب‌شناسی جامع نظام درون‌تشکیلاتی سینمای ایران و سپس ارائهٔ الگویی برای اصلاح و بازسازی آن است. در راستای این هدف، بررسی تحولات تاریخی تشکل‌ها، مطالعهٔ نسبت آن‌ها با دولت و سایر نهادهای مدنی، سنخ‌شناسی دیدگاه متخصصان دربارهٔ آسیب‌ها، و نقد سیاست‌های دولتی مرتبط با اصناف دنبال می‌شود.

برای فهم عمیق مسئله، این پژوهش به مجموعه‌ای از مبانی نظری متکی

است؛ نه به معنای الگوی کلاسیک آزمون فرضیه، بلکه به‌عنوان افق‌های مفهومی برای روشن کردن داده‌های کیفی. نخستین محور نظری، «پلورالیسم فرهنگی و صنفی‌شدن» است. فضلی‌نژاد (۱۳۷۹) احیای پلورالیسم هنری را شرط اساسی دموکراتیزه شدن نهادهای هنری می‌داند و تأکید می‌کند که بدون پذیرش کثرت در فرهنگ و هنر، اصناف مستقل و دموکراتیک شکل نمی‌گیرند. در این نگاه، جامعهٔ مدنیِ فرهنگی مبتنی بر مدارا، پذیرش سبک‌های متنوع زندگی و احترام به حق حضور گروه‌های مستقل، پیش‌شرط بنیادی آزادی صنفی است. هم‌زمان فضلی‌نژاد بر بُعد اقتصادی جامعهٔ مدنی نیز تأکید می‌کند و ورود به اقتصاد صنعتی و بخش خصوصی را وجهی می‌داند که سینماگران ایران کمتر به آن توجه کرده‌اند (فضلی‌نژاد، ۱۳۷۹: ۶۸). این نکته با تحلیل لقمانی (۱۳۸۹) نیز هم‌راستاست که نادیده گرفتن اقتصاد خصوصی در سینما را عامل تداوم «بیم ورشکستگی» می‌داند. بنابراین، پلورالیسم فرهنگی در این پژوهش صرفاً مفهوم انتزاعی نیست، بلکه حلقهٔ اتصال آزادی صنفی، استقلال هنری و پایداری اقتصادی سینماست.

محور دوم نظری، مفهوم «مخاطبان ژلاتینی» و ضرورت تکثرگرایی اجتماعی است. جلایی‌پور به نقل از فضلی‌نژاد (۱۳۷۹) معتقد است جامعهٔ ایران از قشربندی سنتی فاصله گرفته اما هنوز به تمایزیافتگی مدرن و تثبیت‌شده نرسیده و در وضعیتی میانی و ژلاتینی به‌سر می‌برد. نتیجه آن است که مخاطب سینمای ایران طیفی رنگین‌کمانی اما نامنسجم و غیرقابل پیش‌بینی است؛ مخاطبی که سلیقه و رفتار مصرف فرهنگی‌اش ثبات ندارد و سینماگر نمی‌داند دقیقاً با کدام بخش از این طیف باید سخن بگوید (فضلی‌نژاد، ۱۳۷۹: ۷۵). این وضعیت، هم بازار تقاضای سینما را ناپایدار می‌کند و هم سازمان‌یافتگی صنفی را دشوارتر می‌سازد؛ چراکه بدون تمایزیافتگی اجتماعی و رشد مخاطب خاص، امکان برنامه‌ریزی فرهنگی و اقتصادی پایدار کم‌رنگ می‌شود.

محور سوم نظری، دیدگاه نفیسی دربارهٔ تحول تاریخی مخاطبان و اصناف

در سینمای ایران است. نفیسی (۱۳۹۴) نشان می‌دهد که درگذار از دوران کلاسیک استودیویی به دوران پساصنعتی، فیلم‌ها از محصولات نود دقیقه‌ای مستقل به کالاهای چندلایهٔ رسانه‌ای تبدیل شده‌اند و مصرف آن‌ها در شبکه‌ای از پرده‌ها و پلتفرم‌ها گسترش یافته است. «پردهٔ چهارم» یعنی گوشی هوشمند، همراه با تیزرها و ویدئوهای کوتاه شبکه‌های اجتماعی، سبک تماشای فیلم را متکثر و سیال کرده است. نفیسی تأکید می‌کند که دیگر نمی‌توان مخاطبان را در قالب چند گروه همگن جمعیت‌شناختی جای داد؛ بلکه ترکیبی از قومیت، طبقه، نسل، پیوندهای دینی و سیاسی و نوع رسانهٔ مصرفی، هویت مخاطب را می‌سازد و همین چندگانگی یکی از پایه‌های شکل‌گیری صنایع سرگرمی پساصنعتی است (نفیسی، ۱۳۹۴). این تحول فناورانه و فرهنگی بر شیوه‌های تولید و حتی سازمان صنفی سینما نیز اثرگذاشته است؛ از جمله پیدایش دوبارهٔ تولیدهای خانوادگی برای کاهش هزینه و افزایش کنترل در شرایط فشار اقتصادی و تحریم (نفیسی، ۱۳۹۴).

محور چهارم نظری، تحلیل تاریخی اصناف در ایران در دیدگاه رضایی است. رضایی (۱۳۷۶) نشان می‌دهد که اصناف در ایران و خاورمیانه از ابتدا در پیوند با نیازهای دولت به گردآوری مالیات، ارائهٔ خدمات عمومی و حفظ نظم شکل گرفته‌اند و به‌طور تاریخی کمتر استقلال حقوقی و نهادی مشابه اصناف قرون وسطای اروپای غربی داشته‌اند. تعریف فلور از صنف به‌عنوان گروهی شهری با شغل مشترک که رؤسای خود را انتخاب می‌کند و کارکرد اداری و مالی دارد (Floor, 1987: 773)، در تاریخ ایران همواره تحت نظارت کلانتر، نقیب و محتسب و در مدار دولت بوده است. پژوهشگران مختلف نیز بر این نکته تأکید دارند که اصناف ایرانی بیش از آنکه اتحادیه‌های داوطلبانهٔ مستقل باشند، غالباً شبیه شعبی از بوروکراسی شهری عمل کرده‌اند (اشرف، ۱۳۴۸؛ ۱۳۵۹؛ فلور، ۱۳۶۵؛ رضایی، ۱۳۷۶). پیامد این تاریخ آن است که در دوران مدرن و پس از انقلاب نیز بسیاری از اتحادیه‌ها به جای مجرای مذاکرهٔ جمعی و تعادل‌بخشی قدرت دولت، گاه