

Reconfiguring the Visible: The Role of Iranian New Wave Cinema in Shaping the Political Sensibilities of Pre-Revolutionary Iranian Society through a Rancièrian Reading

Sonaz Nasiri*

Zahra Ghanbarimaleh**

Abstract

Drawing upon Jacques Rancière's theory of political aesthetics, this article explores the role of the Iranian New Wave cinema in the "reconfiguration of the visible" and its impact on shaping the political sensibilities of Iranian society in the pre-revolutionary decades. The central problem of the research is how the New Wave cinema, transcending a mere artistic transformation, succeeded in creating a new experience of perceiving social reality within the public sphere through a metamorphosis in modes of representation and perception. The primary research question addresses the mechanisms and aesthetic strategies through which the Iranian New Wave was able to disrupt the dominant order of social perception and provide a ground for the emergence of new political sensibilities. The hypothesis posits that by making visible the subjects and spaces previously absent or marginalized in commercial cinema (Film-farsi), the New Wave movement instigated a reconfiguration in the "distribution of the sensible," thereby contributing to the formation of a pre-revolutionary political imagination. The research methodology is qualitative, based on a theoretical-interpretive analysis that integrates Rancière's conceptual framework with historical investigation and the analysis of selected New Wave films. The findings indicate that by focusing on social realities, critiquing consumerism, depicting moral crises, and representing the lives of the subaltern classes, this cinematic movement disrupted the prevailing perceptual order and provided new possibilities for understanding inequality and injustice.

Keywords: Iranian New Wave Cinema, Jacques Rancière, The Visible, Political Aesthetics, Political Imagination, Iranian Social Cinema.

Introduction

The Iranian New Wave emerged in a period marked by rapid modernization, urban transformation, widening inequality, and intensifying debates over tradition, modernity, and social justice. Within this historical conjuncture, cinema became a crucial site for negotiating the visibility of social life. This study asks how the New Wave contributed to the formation of political sensibilities before the Revolution by transforming cinematic representation. The central premise is that cinema should not be understood only as a reflective medium, but as an aesthetic practice capable of reorganizing perception itself. From a Rancièrian perspective, politics is inseparable from aesthetics because both are concerned with what can be seen, said, and heard. Accordingly, this article investigates how Iranian New Wave films disturbed the dominant order of perception and enabled viewers to encounter social inequality in new ways.

* - Assistant Professor, Department of Political Science, Payame Noor University, Tehran, Iran.(Corresponding Author) . nasiri11@pnu.ac.ir

** . Assistant Professor, Department of Islamic Studies,PNU, Tehran ,Iran.

Received: 18/05/2026, Accepted: 31/07/2026

Materials & Methods

This research adopts a qualitative, theoretical-interpretive methodology. The analytical framework is derived from Jacques Rancière's concepts of the distribution of the sensible, visibility, dissensus, and political subjectivation. The study combines conceptual analysis with historical contextualization and close reading of selected films from the Iranian New Wave. The film corpus includes representative works that foreground urban marginality, social alienation, moral crisis, and class tension. These films are examined not as isolated artistic objects but as discursive-aesthetic interventions situated within the social and cultural transformations of pre-revolutionary Iran. The analysis focuses on the modes of framing, narrative structure, character construction, spatial organization, and the politics of visibility through which these films made social contradictions perceptible.

Discussion & Result

The findings indicate that Iranian New Wave cinema reconfigured the perceptual order by making visible social subjects and environments that commercial cinema had largely ignored. Through its emphasis on ordinary lives, fragmented narratives, realist aesthetics, and critical depictions of consumerism and inequality, the New Wave disrupted conventional representational hierarchies. It shifted attention away from escapist spectacle toward lived social experience, thereby producing a form of dissensus within the cinematic field. This dissensus was not merely thematic; it was aesthetic and perceptual. By altering what could be seen as culturally significant, the New Wave helped reframe poverty, alienation, gendered conflict, and moral dislocation as public concerns rather than private misfortunes. In Rancièrian terms, these films participated in a redistribution of visibility that expanded the sensory field of politics. They offered spectators new ways of apprehending injustice and destabilized the boundaries between legitimate and illegitimate forms of social presence. The result was an emergent political imagination shaped not by direct ideological messaging, but by aesthetic reorganization.

Conclusion

This article argues that Iranian New Wave cinema played a formative role in the emergence of pre-revolutionary political sensibilities by reconfiguring the distribution of the sensible. Its significance lies not only in its social criticism but in its capacity to transform modes of seeing and feeling social reality. By giving visibility to marginalized subjects and previously neglected spaces, the New Wave created conditions for a more acute awareness of inequality and exclusion. The study concludes that the political importance of this cinematic movement is best understood through a Rancièrian lens, which reveals cinema as an aesthetic practice that can intervene in the organization of social perception and contribute to the formation of political subjectivity.

Bibliography

- Afsahi, A. (2004). **Directors of the Iranian New Wave cinema**. Tehran: Nashr-e Hamrah [in Persian].
- Afsahi, A. (2005). **The story of Iranian cinema**. Tehran: Ketab-e Hamrah [in Persian].
- Amani, M. (2014). «The impact of the Iranian New Wave cinema on social movements from 1968 to 1978». **Kheradnameh**, 12, 1–26 [in Persian].
- Babaei, S., Amini, A. A., Khosravi, M. A., & Tafazzoli, H. (2022). «Symbolist poetry: A view of anti-structural discourse in the developments leading to the Revolution (Case study of the poems of Akhavan Sales and Shamlou)». **Rahyāft-e Enghelāb-e Eslāmi**, 15(57), 263–282 [in Persian].
- Baharloo, A. (2000). **Fardin's cinema as narrated by Mohammad-Ali Fardin**. Tehran: Nashr-e Qatreh [in Persian].
- Chambers, S. A. (2013). *The lessons of Rancière*. Oxford University Press.
- Dabashi, H. (2001). *Close Up: Iranian Cinema: Past, Present and Future*. Verso.
- Ejlali, P. (2004). **Social change and cinematic films in Iran: Sociology of popular Iranian films (1929–1978)**. Tehran: Farhang va Andisheh [in Persian].
- Eshrāghi, M., & Khākaran, Sh. (2017). «Examining the role and position of Iranian cinema in the course of cultural and political developments leading to the Islamic Revolution of Iran during the second Pahlavi period». **Motale'at-e Enghelab-e Eslami**, (51) [in Persian].

- Farasatkah, M. (2015). **We Iranians: A historical and social contextual inquiry into Iranian moral traits**. Tehran: Nashr-e Ney [in Persian].
- Fathollahzadeh, R., Mehraeen, M., Abolhasan Tanhaei, H., Hazrati Soumeh, Z., & Zolghadr, K. (2023). «Narrative of social harms in Iranian cinema of the 1990s: A case study of the films *Two Women* and *Under the Skin of the City*». **Jāme'eh-Pazhuhi-ye Farhangi**, 14(2), 25–52 [in Persian].
- Golestan, E. (2006). «Which wave? A rereading of Ebrahim Golestan's view on the history of Iranian cinema». **Cinema va Adabiyat**, (8) [in Persian].
- Habibi, M. (2013). **Trend analysis in pre-revolutionary Iranian cinema** (K. R. Khazaei, Ed.). Tehran: Honar-e Parineh [in Persian].
- Heydari, G. (2000). «Cinema in the interval between two coups». In A. Baharloo (Ed.), **Analytical history of one hundred years of Iranian cinema**. Tehran: Daftar-e Pazhuheshhā-ye Farhangi [in Persian].
- Issari, M. A. (1989). *Cinema in Iran, 1900–1979*. Metuchen, NJ: Scarecrow Press.
- Jahed, P. (2005). **Writing with the camera: Face to face with Ebrahim Golestan**. Tehran: Nashr-e Akhtaran [in Persian].
- Javaheri, L., & Ardalani, H. (2021). «An analysis of the Iranian New Wave cinema based on the reflection approach (Case study: The film *The Cow*)». **Fourth International Conference on Social Studies, Law, and Folk Culture** [in Persian].
- Mahmoudi, S., Ashrafi, A., Elahkram, A. H., & Amini, A. A. (2024). «A critique of modernization in Iranian intellectual cinema between 1961 and 1978 using Spragens's crisis model». **Motale'at-e Mian-farhangi**, 19(61), 9–32 [in Persian].
- Mehrabi, M. (1992). **History of Iranian cinema: From the beginning to 1978**. Tehran: Nashr-e Mo'allef [in Persian].
- Naficy, H. (2020). *A Social History of Iranian Cinema, Volume 4: The Globalizing Era, 1984–2010*. Duke University Press.
- Neupert, R. (2007). *A history of the French New Wave cinema*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Rancière, J. (2015a). **Disagreement** (R. Eskandari, Trans.). Tehran: Goharshid [in Persian].
- Rancière, J. (2015b). **Politics and aesthetics: Artistic regimes** (A. Salehi, Trans.). Tehran: Bongah [in Persian].
- Rancière, J. (2017). **Cinema distances** (A. Gholamali, Trans.). Tehran: Nashr-e Vara [in Persian].
- Rockhill, G. (2014). *Radical history and the politics of art*. Columbia University Press.
- Sarris, A. (1962). Notes on the auteur theory in 1962. *Film Culture*, 27, 1–8.
- Sheikh-Mahdi, A., & Gholamali, A. (2017). «The logic of dialogue in the film *Brick and Mirror* (1964) by Ebrahim Golestan». **Honarhā-ye Zibā: Honarhā-ye Namāyeshi va Musiqi**, 22(2), 137–145 [in Persian].
- Soleymanzadeh, H., & Sarsangi, M. (2018). «Sohrab Shahid Saless and non-cinema in Iran; Case study: The films *A Simple Event* and *Still Life*». **Bagh-e Nazar**, 15(60), 55–66 [in Persian].
- Talebi-Nezhad, A. (1994). **A simple event: A study of the New Wave movement in Iranian cinema**. Tehran: Sheyda Cultural and Artistic Institute [in Persian].
- Tapper, R. (Ed.). (2002). *The new Iranian cinema: Politics, representation and identity*. London: I.B. Tauris.

بازآرایی امر قابل رؤیت: نقش موج نوی سینمای ایران در شکل‌دهی

به حساسیت‌های سیاسی جامعه پیش از انقلاب بر اساس خوانش رانسیر

سوناز نصیری*

زهراقنبری مله**

چکیده

این مقاله با تکیه بر نظریه زیبایی‌شناسی سیاسی ژاک رانسیر، به بررسی نقش موج نوی سینمای ایران در بازآرایی «امر قابل رؤیت» و تأثیر آن بر شکل‌گیری حساسیت‌های سیاسی جامعه ایران در دهه‌های پیش از انقلاب می‌پردازد. مسئله اصلی پژوهش آن است که چگونه سینمای موج نو، فراتر از یک تحول صرفاً هنری، توانست از طریق دگرگونی در شیوه‌های بازنمایی و ادراک، تجربه‌ای تازه از دیدن واقعیت اجتماعی را در فضای عمومی ایجاد کند. پرسش اصلی تحقیق این است که موج نوی سینمای ایران از چه طریق و با چه سازوکارهای زیبایی‌شناختی توانست نظم مسلط ادراک اجتماعی را دگرگون کرده و زمینه‌ای برای ظهور حساسیت‌های سیاسی تازه فراهم آورد. فرضیه مقاله بر این مبنا استوار است که موج نو با مرئی‌سازی سوژه‌ها و فضاهایی که

*. استادیار گروه علوم سیاسی دانشگاه پیام نور، تهران، ایران. (نویسنده مسئول) nasiri11@pnu.ac.ir

**. استادیار گروه معارف اسلامی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۵/۰۲/۲۸، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۵/۰۹

پیش‌تر در سینمای تجاری غایب یا حاشیه‌ای بودند، نوعی بازآرایی در «تقسیم امر محسوس» ایجاد کرد و از این طریق به شکل‌گیری تخیل سیاسی پیشانقلابی یاری رساند. روش پژوهش کیفی و مبتنی بر تحلیل نظری - تفسیری است که در آن چارچوب مفهومی رانسیر با بررسی تاریخی و تحلیل نمونه‌هایی از سینمای موج نو ترکیب شده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که این جریان سینمایی با تمرکز بر واقعیت‌های اجتماعی، نقد مصرف‌گرایی، نمایش بحران‌های اخلاقی و بازنمایی زندگی طبقات فرودست، نظم ادراکی مسلط را مختل کرد و امکان‌های تازه‌ای برای فهم نابرابری و بی‌عدالتی فراهم ساخت.

کلمات کلیدی: موج نوی سینمای ایران، ژاک رانسیر، امر قابل رؤیت، زیبایی‌شناسی سیاسی، تخیل سیاسی، سینمای اجتماعی ایران.

۱- مقدمه

در نیمه دوم دهه ۱۳۴۰ و دهه ۱۳۵۰، موج نوی سینمای ایران نه تنها دگرگونی‌ای در زبان و دستور کار سینمایی ایجاد کرد، بلکه شکلی تازه از تجربه ادراکی را نیز پیش روی مخاطبان قرار داد. این جریان، برخلاف سینمای تجاری مسلط که مبتنی بر الگوهای تثبیت‌شده روایت، تیپ‌سازی و سرگرم‌سازی بود، به بازنمایی امر روزمره، حاشیه‌نشین و نامرئی علاقه‌مند شد و تلاش کرد امکانات جدیدی برای دیدن و فهم جهان اجتماعی فراهم آورد. پرسش محوری این مقاله از همین نقطه آغاز می‌شود: موج نوی سینمای ایران چگونه توانست امر قابل رؤیت را در جامعه ایران پیش از انقلاب بازآرایی کند و چه نقشی در شکل‌گیری حساسیت‌های سیاسی در حال ظهور ایفا کرد؟ برای فهم این مسئله، چارچوب نظری ژاک رانسیر، به‌ویژه مفهوم «تقسیم امر محسوس» و پیوند میان سیاست و زیبایی‌شناسی، ظرفیت تبیینی مناسبی فراهم می‌آورد. در نگاه رانسیر، سیاست صرفاً به عرصه تصمیم‌گیری‌های رسمی یا کنش‌های آشکار قدرت محدود نمی‌شود، بلکه با سازمان‌یافتگی ادراک جمعی

پیوند دارد؛ اینکه چه چیزهایی قابلیت دیده شدن، شنیده شدن و بیان شدن پیدا می‌کنند و چه تجربه‌هایی در حاشیه نظم ادراکی باقی می‌مانند. از این منظر، هنر و به‌ویژه سینما می‌توانند با ایجاد گسست در الگوهای مسلط رؤیت‌پذیری، نه فقط شیوه بازنمایی واقعیت، بلکه شیوه ادراک آن را نیز دگرگون سازند. بر این اساس، مسئله اصلی مقاله چنین صورت‌بندی می‌شود: آیا می‌توان موج نوی سینمای ایران را لحظه‌ای زیبایی‌شناختی دانست که با بازآرایی امر قابل رؤیت، نظم ادراکی مسلط را مختل کرد و امکان تجربه‌ای متفاوت از جهان اجتماعی را فراهم آورد؟ و اگر چنین است، این دگرگونی چگونه توانست بدون اتکا به پیام‌های مستقیم سیاسی، در شکل‌گیری حساسیت‌های سیاسی جامعه پیش از انقلاب نقش ایفا کند؟

مدعای اصلی این مقاله آن است که اثر سیاسی موج نوی سینمای ایران بیش از آنکه در مضامین آشکار اعتراضی یا بازتاب مستقیم بحران‌های اجتماعی نهفته باشد، در دگرگون ساختن منطق رؤیت‌پذیری و تجربه ادراکی مخاطب قرار دارد. این جریان با انتقال سوژه‌های حذف‌شده به مرکز قاب، دگرگونی در ریتم و ساختار روایت، و ایجاد شیوه‌ای تازه از مواجهه با واقعیت اجتماعی، نه صرفاً تصویری متفاوت از جامعه، بلکه الگویی تازه از ادراک و حساسیت سیاسی تولید کرد. از این رو، مقاله حاضر می‌کوشد نشان دهد که موج نو را باید نه فقط به‌عنوان بازتاب‌دهنده تحولات اجتماعی، بلکه به‌مثابه مداخله‌ای زیبایی‌شناختی در بازآرایی امر قابل رؤیت و شکل‌دهی به تخیل سیاسی جامعه پیش از انقلاب فهم کرد.

۲-پیشینه تحقیق

مطالعات انجام‌شده درباره موج نوی سینمای ایران را می‌توان در سه رویکرد اصلی دسته‌بندی کرد: رویکرد تاریخی و جریان‌شناختی، رویکرد زیبایی‌شناختی و حرفه‌ای، و رویکرد اجتماعی و سیاسی. هر یک از این

رویکردها بخشی از زمینه‌های شکل‌گیری و کارکردهای موج نو را روشن ساخته‌اند، اما کمتر پژوهشی این جریان را از منظر بازآرایی امر قابل رؤیت و دگرگونی در سازمان ادراک جمعی بررسی کرده است.

نخستین دسته از مطالعات، با رویکرد تاریخی و جریان‌شناختی، به چگونگی پیدایش موج نو و جایگاه فیلم‌سازان مؤثر در شکل‌گیری آن پرداخته‌اند. طالبی‌نژاد (۱۳۹۸، ص. ۴۸) در کتاب «موج نو یا سینمای ایران چگونه دگرگون شد» شکل‌گیری موج نو در اواخر دهه ۱۳۴۰ را نقطه ورود سینمای ایران به مرحله‌ای تازه می‌داند. این اثر با استفاده از گفت‌وگو با فیلم‌سازانی چون مسعود کیمیایی، داریوش مهرجویی و ناصر تقوایی، شرایط تولید فیلم‌هایی مانند «قیصر» و «گاو» و نیز نقش کارگردانان نسل نخست موج نو را بررسی می‌کند. اهمیت این اثر در ارائه روایتی دست‌اول از فرایند شکل‌گیری موج نو و بازسازی فضای حرفه‌ای و هنری آن دوره است؛ بااین‌حال، تمرکز اصلی آن بر تاریخ شفاهی و تجربه فیلم‌سازان قرار دارد و سازوکارهای ادراکی و سیاسی فرم سینمایی را به‌طور مستقل تحلیل نمی‌کند.

حبیبی و خزایی (۱۳۹۲) نیز در کتاب «جریان‌شناسی در سینمای قبل از انقلاب» به بررسی جریان‌های فرهنگی و هنری سینمای پیش از انقلاب و عوامل سیاسی و اجتماعی مؤثر بر آن پرداخته‌اند. آنان با رویکردی آسیب‌شناختی، حضور جریان‌هایی مانند بهائیت، گروه‌های چپ و عوامل وابسته به حکومت پهلوی را در سینمای آن دوره بررسی کرده و آثار سینمایی را در نسبت با ارزش‌ها، باورها، اخلاق، فرهنگ و هویت جامعه دینی ایران سنجیده‌اند. این مطالعه، تصویری کلان از نیروها و جریان‌های مؤثر بر سینمای پیش از انقلاب ارائه می‌دهد، اما تحلیل آن عمدتاً بر ارزیابی ایدئولوژیک محتوا و نسبت سینما با ساختار سیاسی متمرکز است و کمتر به چگونگی تولید معنا از طریق عناصر فرمی و ادراکی می‌پردازد. بابائی و همکاران (۱۴۰۰) در پژوهشی با عنوان «شعر نمادگرا؛ نمایی از گفتمان ساختارستیز در تحولات منتهی به انقلاب (مطالعه موردی اشعار اخوان ثالث و شاملو)» به بررسی پیوند میان سمبولیسم ادبی و شکل‌گیری ذهنیت انقلابی پرداخته‌اند. نویسندگان با تمرکز بر فضای

انسداد سیاسی در دوران پهلوی دوم، استدلال می‌کنند که کاربرد مفاهیم نمادین و رمزی در اشعار مهدی اخوان ثالث و احمد شاملو، نقشی کلیدی در ایجاد فضای عمومی معترض و بازآرایی گفتمان ساختارستیز ایفا کرده است. یافته‌های این تحقیق نشان می‌دهد که نمادگرایی سیاسی در ادبیات منظوم، فراتر از یک سبک هنری، به مثابه ابزاری برای آماده‌سازی ذهنیت جامعه عمل کرده و ریشه‌های برخی وجوه گفتمان انقلابی را باید در همین فضا سازی‌های ادبی جستجو کرد که در نهایت به تحولات منتهی به انقلاب اسلامی یاری رساند.

افصحی (۱۳۸۴) در کتاب «سرگذشت سینمای ایران» تاریخ پیدایش و گسترش سینما در ایران را در پیوند با شرایط فنی، اجتماعی و فرهنگی بررسی کرده است. این اثر، اگرچه برای شناخت زمینه تاریخی ورود و توسعه سینما در ایران اهمیت دارد، بیشتر بر تاریخ عمومی این هنر متمرکز است و موج نو را در قالب یک مسئله مستقل زیبایی‌شناختی یا سیاسی تحلیل نمی‌کند. افصحی (۱۳۸۳) در اثر دیگری با عنوان «کارگردانان موج نو سینمای ایران» مفهوم سینمای نو در ایران را متفاوت از نمونه‌های جهانی می‌داند و آن را مترادف با تولد سینمای حرفه‌ای، علمی و هنری در ایران تلقی می‌کند. از دید او، موج نو زمینه‌گذار از سینمای تجاری و سودمحور به سینمایی برخوردار از کیفیت هنری، تجهیزات مناسب و عوامل حرفه‌ای را فراهم کرد. اهمیت این دیدگاه در توجه به جایگاه موج نو در حرفه‌ای شدن سینمای ایران است، اما مسئله سیاست زیبایی‌شناختی و نسبت میان صورت سینمایی و شکل‌گیری حساسیت سیاسی همچنان در حاشیه باقی می‌ماند.

دسته دوم مطالعات، بر ویژگی‌های زیبایی‌شناختی، فرهنگی و انتقادی برخی آثار موج نو تمرکز دارند. گلستان (۱۳۸۱) در فیلم‌نامه «اسرار گنج دره جنی» از طریق روایتی تمثیلی به پیامدهای رشد نامتوازن، فقدان توسعه سیاسی و گسترش سطحی فرهنگ شهرنشینی می‌پردازد. این اثر از آن جهت اهمیت دارد که نشان می‌دهد سینمای موج نو چگونه می‌توانست بحران‌های توسعه و تجدد در ایران را در قالبی نمادین و غیرمستقیم بازنمایی کند. با این حال، «اسرار گنج دره جنی» خود یک متن سینمایی و منبع اولیه است و نه پژوهشی تحلیلی درباره

سازوکارهای رؤیت‌پذیری در موج نو. از این‌رو، استفاده از آن در پژوهش حاضر بیشتر در مقام نمونه‌ای برای تحلیل سیاست‌فرم و بازآرایی امر قابل رؤیت خواهد بود.

دسته سوم، شامل پژوهش‌هایی است که موج نو را در نسبت با تحولات اجتماعی، سیاسی و فرهنگی پیش از انقلاب بررسی کرده‌اند. جواهری و اردلانی (۱۴۰۰) در مقاله «تحلیل موج نو سینمای ایران براساس رویکرد بازتاب؛ مطالعه موردی فیلم گاو» با بررسی اسناد تاریخی و تحلیل فیلم «گاو» نتیجه گرفته‌اند که فیلم‌سازان تحصیل‌کرده در اروپا با هدف نمایش و نقد وضع موجود جامعه، ساختار مسلط سینمای ایران را تغییر دادند. آنان فیلم «گاو» را اثری می‌دانند که بخشی از شرایط اجتماعی کشور را بازتاب داده است. این پژوهش از نزدیک‌ترین مطالعات به موضوع مقاله حاضر است، اما نسبت میان سینما و جامعه را عمدتاً براساس نظریه بازتاب توضیح می‌دهد. در این چارچوب، فیلم بیشتر به‌مثابه آینه شرایط اجتماعی در نظر گرفته می‌شود و چگونگی دگرگون شدن شیوه دیدن، شنیدن و تجربه کردن واقعیت اجتماعی کمتر مورد توجه قرار می‌گیرد.

اشراقی (۱۳۹۶) در مقاله «بررسی نقش و جایگاه سینمای ایران در سیر تحولات فرهنگی و سیاسی منتهی به انقلاب اسلامی ایران در دوره پهلوی دوم» سینما را رسانه‌ای مؤثر در سیاست‌گذاری‌های فرهنگی، اجتماعی و سیاسی معرفی می‌کند. از نظر او، تصاویر ناقص و کاریکاتورگونه‌ای که سینمای رسمی از تحولات جامعه ارائه می‌داد، در شکل‌گیری سرخوردگی مردم از سیاست‌های فرهنگی حکومت نقش داشت. این مطالعه بر جایگاه کلان سینما در مناسبات دولت، فرهنگ و جامعه تأکید می‌کند، اما سینما را بیشتر در سطح یک نهاد فرهنگی و رسانه حکومتی بررسی کرده و تفاوت میان سینمای تجاری و سیاست زیبایی‌شناختی موج نو را به‌صورت دقیق تبیین نکرده است.

فتح‌الله‌زاده و همکاران (۱۴۰۲) در مقاله‌ای با عنوان «روایت از آسیب‌های اجتماعی در سینمای دهه ۷۰ ایران (مورد مطالعه فیلم‌های دو زن و زیر پوست شهر)» با بهره‌گیری از تحلیل گفتمان روٹ و داک و پل‌جی، به واکاوی بازنمایی چالش‌های اجتماعی در بستر گذار جامعه پرداخته‌اند. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد سینمای این دهه، به‌ویژه در آثار منتخب، روایتگر تقابل بنیادین میان گفتمان‌های سنت و مدرنیته و مقاومت ساختار پدرسالار در برابر مطالبات زنان است. نویسندگان معتقدند این فیلم‌ها با بازنمایی دقیق شکاف طبقاتی و انسداد تحرک اجتماعی، موفق شده‌اند بحران‌های اخلاقی و تنش‌های ناشی از تغییرات ساختاری جامعه ایران را در فضای عمومی مرئی سازند. امانی (۱۳۹۳) در مقاله «تأثیر سینمای موج نو ایران در جنبش‌های اجتماعی سال‌های ۱۳۴۷ تا ۱۳۵۷» معتقد است که غلبه فیلم‌فارسی در دهه‌های ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ زمینه شکل‌گیری سینمای روشنفکری و موج نو را فراهم کرد. به‌زعم او، فیلم‌های تولیدشده در فاصله سال‌های ۱۳۴۷ تا ۱۳۵۷ با طرح موضوعات واقعی و ارائه مضامین انتقادی درباره شرایط اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و اقتصادی، می‌توانستند در افزایش آگاهی جمعی و فراهم شدن زمینه جنبش‌های اجتماعی مؤثر باشند. مزیت این پژوهش، توجه مستقیم به رابطه موج نو و حساسیت‌های سیاسی جامعه است؛ بااین‌حال، اثرگذاری سیاسی سینما را عمدتاً از طریق انتقال مضامین انتقادی و افزایش آگاهی جمعی توضیح می‌دهد و نقش مستقل فرم، ریتم، قاب‌بندی، سکوت و موقعیت مخاطب را در تولید تجربه سیاسی بررسی نمی‌کند.

مرور انتقادی مطالعات پیشین نشان می‌دهد که بیشتر پژوهش‌ها یا بر تاریخ‌پیدایش و حرفه‌ای شدن موج نو متمرکز بوده‌اند، یا آثار آن را بازتاب‌دهنده بحران‌ها و تعارض‌های اجتماعی و سیاسی جامعه پیش از انقلاب دانسته‌اند. در این مطالعات، پرسش اصلی غالباً این بوده است که فیلم‌های موج نو چه تصویری از جامعه ارائه کرده‌اند و چه مضامین انتقادی را بازتاب داده‌اند. در مقابل، کمتر به این پرسش پرداخته شده است که این سینما

چگونه شیوه دیدن، شنیدن و احساس کردن واقعیت اجتماعی را تغییر داده و از طریق سازمان‌دهی تازه تصویر، صدا، زمان و روایت، حساسیتی سیاسی پدید آورده است.

نوآوری پژوهش حاضر در عبور از رویکرد صرفاً بازتابی و تمرکز بر سیاست زیبایی‌شناختی موج نو براساس دستگاه مفهومی ژاک رانسیر است. برخلاف مطالعه جواهری و اردلانی که بر انطباق محتوای فیلم «گاو» با شرایط اجتماعی تأکید دارد، پژوهش حاضر مجموعه‌ای از آثار شاخص موج نو را بررسی می‌کند و می‌کوشد نشان دهد که اثر سیاسی این آثار فقط در نمایش فقر، نابرابری یا بحران اجتماعی قرار نداشت، بلکه در بازآرایی مرزهای رؤیت‌پذیری، تغییر موقعیت سوژه‌های به‌حاشیه‌رانده‌شده، اختلال در الگوهای متعارف روایت و واداشتن مخاطب به مشارکت در تولید معنا تحقق می‌یافت. بر این اساس، شکاف اصلی ادبیات موجود، فقدان تحلیلی منسجم از چگونگی تبدیل نوآوری‌های فرمی موج نو به دگرگونی در ادراک و حساسیت سیاسی جامعه پیش از انقلاب است؛ شکافی که پژوهش حاضر درصدد تبیین آن است.

۳- چارچوب نظری: نظریه «تقسیم امر محسوس» ژاک رانسیر

ژاک رانسیر از جمله نظریه‌پردازانی است که پیوند میان سیاست و زیبایی‌شناسی را به‌گونه‌ای متفاوت از سنت‌های رایج نظری تبیین کرده است. در نگاه او، سیاست صرفاً در نهادهای رسمی یا کنش‌های آشکار قدرت خلاصه نمی‌شود، بلکه به نحوه سازمان‌یافتگی تجربه حسی انسان‌ها در جامعه نیز مربوط است. مفهوم محوری در این چارچوب، «تقسیم امر محسوس» (Distribution of the Sensible) است؛ مفهومی که به شیوه‌های تاریخی و اجتماعی سامان‌دهی آنچه قابل دیدن، شنیدن و گفتن است اشاره دارد. به بیان دیگر، هر جامعه نوعی نظم ادراکی ایجاد می‌کند که تعیین می‌کند چه موضوعاتی قابل رؤیت باشند، چه صداهایی شنیده شوند و چه افرادی امکان مشارکت در عرصه عمومی را داشته باشند (رانسیر، ۱۳۹۴).

از این منظر، رانسیر نشان می‌دهد که سیاست پیش از آنکه به تصمیم‌های نهادی یا رقابت‌های قدرت مربوط باشد، به نحوه سازمان‌یافتگی ادراک جمعی و مرزبندی‌های حسی در جامعه پیوند دارد. بنابراین، تغییر در این نظم ادراکی می‌تواند نوعی کنش سیاسی تلقی شود؛ زیرا مرزهای میان قابل رؤیت و نامرئی، یا قابل گفتن و ناگفتنی را جابه‌جا می‌کند.

رانسیر در «عدم توافق» سیاست را به عنوان لحظه‌ای تعریف می‌کند که در آن نظم تثبیت‌شده اجتماعی به چالش کشیده می‌شود و کسانی که پیش‌تر در ساختار اجتماعی «بی‌صدا» یا «بی‌حساب» محسوب می‌شدند، امکان سخن گفتن و دیده شدن پیدا می‌کنند (رانسیر، ۱۳۹۴). در این چارچوب، سیاست نه صرفاً رقابت میان گروه‌های قدرت، بلکه فرایندی است که طی آن سوژه‌های حذف‌شده یا نادیده گرفته‌شده وارد عرصه ادراک جمعی می‌شوند و نظم مسلط را دچار اختلال می‌کنند.

این امر نشان می‌دهد که در نظریه رانسیر، سیاست اساساً با مسئله «ظهور» و «مرئی شدن» پیوند دارد. یعنی زمانی که تجربه‌ها، صداها یا گروه‌هایی که پیش‌تر خارج از نظم ادراکی جامعه قرار داشتند، امکان حضور در فضای عمومی را پیدا می‌کنند، نوعی گسست سیاسی در نظم موجود ایجاد می‌شود.

رانسیر همچنین در آثار خود به رابطه میان زیبایی‌شناسی و سیاست توجه ویژه‌ای دارد. او استدلال می‌کند که هنر تنها بازتاب‌دهنده واقعیت اجتماعی نیست، بلکه می‌تواند ساختارهای ادراک و حساسیت را دگرگون کند (رانسیر، ۱۳۹۴). در این نگاه، زیبایی‌شناسی به مجموعه قواعدی اشاره دارد که نحوه تجربه و ادراک جهان را سامان می‌دهند. هنر زمانی کارکرد سیاسی پیدا می‌کند که بتواند این قواعد ادراکی را تغییر دهد یا مرزهای تثبیت‌شده میان آنچه قابل تجربه است و آنچه از حوزه تجربه حذف شده را بازآرایی کند. این مسئله نشان می‌دهد که در نظریه رانسیر، سیاست هنر در پیام‌های ایدئولوژیک آن خلاصه نمی‌شود، بلکه در شیوه‌هایی نهفته

است که هنر از طریق آن‌ها ادراک مخاطب از جهان را دگرگون می‌کند. به عبارت دیگر، تغییر در شیوه‌های دیدن، شنیدن و احساس کردن می‌تواند زمینه‌ساز دگرگونی‌های گسترده‌تر در حوزه اجتماعی و سیاسی باشد.

رانسیر در ادامه این بحث، از مفهوم «رژیم‌های هنری» برای توضیح تحولات تاریخی هنر استفاده می‌کند. او سه رژیم اصلی را از هم متمایز می‌کند: رژیم اخلاقی، رژیم بازنمایی و رژیم زیبایی‌شناختی (رانسیر، ۱۳۹۴ ب). در رژیم اخلاقی، ارزش هنر بر اساس کارکرد اخلاقی یا تربیتی آن سنجیده می‌شود. در رژیم بازنمایی، هنر تابع قواعد مشخصی از بازنمایی واقعیت است و ساختارهای معینی برای روایت و تصویر دارد. اما در رژیم زیبایی‌شناختی، هنر از این قواعد رها می‌شود و می‌تواند مرزهای میان موضوعات والا و پست، یا میان فرم‌های هنری و غیرهنری را از میان بردارد. دسته‌بندی مذکور نشان می‌دهد که در رژیم زیبایی‌شناختی، هنر به حوزه‌ای تبدیل می‌شود که در آن امکان بازتعریف تجربه حسی انسان‌ها فراهم است. به همین دلیل رانسیر معتقد است که در این رژیم، هنر می‌تواند به صورت غیرمستقیم در فرایندهای سیاسی مداخله کند، زیرا تجربه ادراکی تازه‌ای از جهان اجتماعی ایجاد می‌کند. در ادامه، رانسیر در «فواصل سینما» به طور خاص به سینما می‌پردازد و آن را رسانه‌ای می‌داند که ظرفیت ویژه‌ای برای بازآرایی تجربه حسی دارد (رانسیر، ۱۳۹۶). از نظر او، سینما به دلیل ترکیب تصویر، صدا، حرکت و زمان، می‌تواند الگوهای متفاوتی از ادراک و تجربه را خلق کند. این رسانه قادر است نظم‌های رایج روایت، زمان و فضا را تغییر دهد و از این طریق، نوعی تجربه متفاوت از واقعیت اجتماعی به مخاطب ارائه کند. این امر نشان می‌دهد که سینما در نظریه رانسیر صرفاً وسیله‌ای برای انتقال پیام نیست، بلکه نوعی «سازوکار ادراکی» است که می‌تواند روابط میان دیدن، شنیدن و فهمیدن را دگرگون کند. بنابراین، بررسی آثار سینمایی از منظر این نظریه به معنای توجه به نحوه سازمان‌یافتگی تصویر، زمان، صدا و روایت در شکل‌دهی به تجربه مخاطب است.

افزون بر آثار خود رانسیر، برخی پژوهشگران نیز از چارچوب نظری او برای تحلیل رابطه میان هنر و سیاست استفاده کرده‌اند. گابریل راکهیل در پژوهش‌های خود نشان می‌دهد که نظریه رانسیر امکان درک تازه‌ای از سیاست هنر فراهم می‌کند؛ زیرا به جای تمرکز بر ایدئولوژی یا بازنمایی مستقیم، بر شیوه‌های سازمان‌دهی تجربه حسی تأکید دارد (Rockhill, 2009). او معتقد است که در این چارچوب، تحلیل آثار هنری باید بر نحوه شکل‌گیری تجربه ادراکی و توزیع نقش‌ها، صداها و فضاها در اثر هنری تمرکز کند. نگرش راکهیل نشان می‌دهد که نظریه رانسیر امکان مطالعه هنر را از سطح پیام‌های صریح فراتر می‌برد و توجه پژوهشگر را به ساختارهای ادراکی و حسی آثار معطوف می‌کند. این امر باعث می‌شود تحلیل هنر به بررسی نحوه شکل‌گیری تجربه مخاطب و تأثیر آن بر ادراک اجتماعی گسترش یابد.

همچنین ساموئل چمبرز با استفاده از اندیشه رانسیر استدلال می‌کند که مفهوم «تقسیم امر محسوس» می‌تواند به عنوان چارچوبی برای مطالعه ارتباط میان فرهنگ، هنر و سیاست به کار رود (Chambers, 2013). از نظر او، این مفهوم نشان می‌دهد که سیاست نه تنها در سطح نهادها بلکه در عرصه فرهنگ و تجربه روزمره نیز شکل می‌گیرد. به همین دلیل، مطالعه محصولات فرهنگی و هنری می‌تواند به فهم نحوه شکل‌گیری حساسیت‌های اجتماعی و سیاسی در یک جامعه کمک کند. این نگرش بیانگر آن است که نظریه رانسیر ابزار مفهومی مناسبی برای بررسی پیوند میان تجربه زیبایی‌شناختی و تحولات اجتماعی فراهم می‌کند، زیرا توجه را به سطح ادراک و تجربه حسی در زندگی اجتماعی معطوف می‌سازد.

بر مبنای مباحث پیش‌گفته، مفهوم «بازآرایی امر قابل رؤیت» در این پژوهش به عنوان مدخل تحلیلی عملیاتی نظریه رانسیر به کار گرفته می‌شود. این مفهوم صرفاً به ورود موضوعات یا گروه‌های حاشیه‌ای به قاب سینما اشاره ندارد، بلکه ناظر بر دگرگونی در کل سازوکار رؤیت‌پذیری است؛ یعنی تغییر در اینکه چه کسانی و چه تجربه‌هایی امکان دیده شدن می‌یابند، چگونه از طریق قاب‌بندی، روایت، ریتم، صدا، سکوت و سازمان‌دهی

زمان و فضا بازنمایی می‌شوند و مخاطب در چه موقعیتی برای فهم و داوری درباره آن‌ها قرار می‌گیرد. از این منظر، بازآرایی امر قابل رؤیت در سینمای موج نو در سه سطح بررسی می‌شود: نخست، جابه‌جایی سوژه‌ها و فضاهای به‌حاشیه‌رانده‌شده از پیرامون به مرکز تصویر؛ دوم، گسست از الگوهای متعارف روایت و بازنمایی از طریق کندی، تعلیق، سکوت، پایان‌های گشوده و اختلال در پیوستگی زمانی؛ و سوم، تغییر جایگاه مخاطب از دریافت‌کننده منفعل پیام به مشارکت‌کننده در تولید معنا. بنابراین، در این مقاله سیاسی بودن آثار موج نو نه صرفاً بر اساس محتوای انتقادی آن‌ها، بلکه بر پایه نحوه مداخله آن‌ها در نظم دیدن، شنیدن و احساس کردن جامعه پیش از انقلاب تحلیل می‌شود.

۴- روش پژوهش

پژوهش حاضر از نوع پژوهش‌های کیفی و با رویکرد توصیفی - تحلیلی انجام شده است. هدف پژوهش، تبیین نسبت میان موج نوی سینمای ایران و مفهوم «بازآرایی امر قابل رؤیت» در اندیشه ژاک رانسیر است؛ از این رو، روش تحقیق بر تحلیل تفسیری آثار سینمایی و منابع مکتوب استوار شده است.

گردآوری داده‌ها به شیوه اسنادی انجام گرفت. در بخش نظری، آثار ژاک رانسیر، به‌ویژه کتاب‌های مرتبط با سیاست زیبایی‌شناختی، تقسیم امر محسوس و نسبت هنر و سیاست، به همراه پژوهش‌های فارسی و انگلیسی مرتبط با سینمای موج نو و فلسفه سینما بررسی و تحلیل شدند. همچنین، کتاب‌ها، مقالات علمی، اسناد تاریخی و منابع پژوهشی مربوط به تاریخ موج نوی سینمای ایران برای تبیین زمینه تاریخی و فرهنگی پژوهش مورد استفاده قرار گرفت.

در بخش تحلیل، نمونه‌ها به صورت هدفمند (Purposeful Sampling) از میان آثار شاخص و اثرگذار موج نوی سینمای ایران انتخاب شدند. ملاک انتخاب فیلم‌ها عبارت بود از: نخست، تعلق اثر به جریان موج نوی سینمای

ایران؛ دوم، جایگاه تاریخی و تأثیرگذاری آن در شکل‌گیری این جریان؛ و سوم، قابلیت تحلیل در چارچوب مفاهیم نظری ژاک رانسیر. بر این اساس، فیلم‌های «خشت و آینه» (۱۳۴۴)، «گاو» (۱۳۴۸)، «قیصر» (۱۳۴۸)، «آرامش در حضور دیگران» (۱۳۴۹)، «یک اتفاق ساده» (۱۳۵۲)، «طبیعت بی‌جان» (۱۳۵۳)، «پستیچی» (۱۳۵۱) و «اسرار گنج دره جنی» (۱۳۵۳) به‌عنوان نمونه‌های اصلی تحلیل انتخاب شدند.

تحلیل آثار بر پایه خوانش تفسیری و با استفاده از مفاهیم عملیاتی‌شده نظریه رانسیر انجام شد. بدین منظور، فیلم‌ها بر اساس سه محور اصلی شامل: (۱) بازآرایی امر قابل رؤیت و مرئی‌سازی سوژه‌های حذف‌شده، (۲) سیاست فرم و دگرگونی در سازمان‌دهی روایت، زمان، فضا و تجربه ادراکی، و (۳) تولید تخیل سیاسی از طریق تغییر در افق ادراک مخاطب، مورد بررسی قرار گرفتند. در این فرایند، تمرکز پژوهش بر نحوه سازمان‌دهی فرم سینمایی، شیوه بازنمایی سوژه‌ها، ساختار روایت، ریتم، صدا، فضا و نسبت آنها با مفهوم «تقسیم امر محسوس» بوده است.

به‌منظور افزایش اعتبار تحلیل، یافته‌های حاصل از مشاهده و تحلیل فیلم‌ها با منابع تاریخی، مطالعات سینمایی و پژوهش‌های پیشین تطبیق داده شد و از رهگذر مقایسه میان داده‌های فیلمی و منابع مکتوب، از تفسیرهای صرفاً ذهنی پرهیز گردید. از این‌رو، نتایج پژوهش حاصل تلفیق تحلیل تفسیری فیلم‌ها با شواهد مستند تاریخی و ادبیات نظری مرتبط است.

۵. بازآرایی نظم ادراک اجتماعی در سینمای موج نو

تحلیل سینمای موج نوی ایران از منظر ژاک رانسیر مستلزم عبور از دوگانه سنتی هنر متعهد و هنر برای هنر است. در این چارچوب نظری، امر زیباشناختی و امر سیاسی نه دو ساحت مجزا که در پیوند با یکدیگر عمل می‌کنند، به گونه‌ای که سیاست سینما پیش از آنکه در پیام‌های آشکار یا مضامین ایدئولوژیک تجلی یابد، در

مداخله آن در نظام تقسیم امر محسوس تعریف می‌شود. بر این اساس، بخش تحلیلی حاضر در سه گام پیوسته به بررسی این مداخله می‌پردازد. ابتدا در بخش نخست، زمینه تاریخی و چگونگی مرئی شدن سوژه‌های حذف‌شده و فاقد سهم در فضای مسلط پیش از انقلاب بررسی می‌شود. سپس در بخش دوم، سیاست فرم از طریق تحلیل چگونگی بازآرایی مفاهیم زمان، روایت و نسبت صدا و تصویر مورد واکاوی قرار می‌گیرد تا مشخص شود فرم سینمایی چگونه ادراک مخاطب را دگرگون می‌کند. در نهایت، بخش سوم به بررسی بازآرایی افق ادراک و تولید تخیل سیاسی اختصاص دارد تا نشان دهد این سینما چگونه مرزهای امر قابل تصور را جابه‌جا کرده و امکان‌های جدیدی برای اندیشیدن به روابط قدرت پدید آورده است.

۵-۱. بازآرایی امر قابل رؤیت: زمینه تاریخی و ظهور سوژه‌های خاموش

ظهور موج نوی سینمای ایران در میانه دهه ۱۳۴۰ را باید نه صرفاً آغاز یک جریان تازه در تاریخ سینمای ایران، بلکه دگرگونی در منطق رؤیت‌پذیری و تجربه ادراکی جامعه دانست. این جریان در شرایطی شکل گرفت که سینمای تجاری یا فیلمفارسی بر ساختار تولید و بازنمایی مسلط بود و جهان اجتماعی را عمدتاً از خلال روایت‌های کلیشه‌ای، شخصیت‌های تیپیک و پایان‌های از پیش تعیین‌شده نمایش می‌داد. هم‌زمان، آشنایی نسل جدید فیلم‌سازان ایرانی با موج نوی فرانسه، نظریه مؤلف و سینمای مدرن اروپا، امکان فاصله گرفتن از این الگو را فراهم کرد (Neupert, 2007; Sarris, 1962). اما اهمیت موج نو تنها در اقتباس از تجربه‌های سینمای اروپا نبود، بلکه در آن بود که این تجربه‌ها را با شرایط اجتماعی و فرهنگی ایران درآمیخت و شیوه‌ای تازه برای دیدن جامعه پدید آورد.

از منظر ژاک رانسییر، چنین تحولی را نمی‌توان صرفاً دگرگونی در سبک یا زبان سینمایی دانست. آنچه اهمیت دارد، جابه‌جایی در «تقسیم امر محسوس» است؛ یعنی تغییر در نظامی که تعیین می‌کند چه کسانی دیده شوند،

چه صداهایی شنیده شوند و کدام تجربه‌ها ارزش حضور در عرصه عمومی را داشته باشند (رانسیر، ۱۳۹۴). بر این اساس، موج نو زمانی اهمیت سیاسی پیدا می‌کند که نظام رؤیت‌پذیری سینمای ایران را تغییر می‌دهد و سوژه‌هایی را به مرکز تصویر می‌آورد که پیش از آن در حاشیه نظم ادراکی قرار داشتند. بنابراین، اهمیت این جریان نه صرفاً در پرداختن به مسائل اجتماعی، بلکه در بازآرایی امر قابل رؤیت و تغییر شیوه ادراک مخاطب از جهان اجتماعی نهفته است.

در این چارچوب، فاصله گرفتن موج نو از فیلمفارسی را نباید صرفاً گسستی زیباشناختی تلقی کرد. فیلمفارسی، به‌رغم تنوع ظاهری، بر الگویی نسبتاً ثابت از بازنمایی استوار بود؛ الگویی که در آن طبقات فرودست یا به شخصیت‌هایی کمیک و حاشیه‌ای تقلیل می‌یافتند یا در قالب قهرمانانی کلیشه‌ای بازنمایی می‌شدند و زندگی روزمره آنان فاقد پیچیدگی تاریخی و اخلاقی جلوه می‌کرد (Naficy, 2020). موج نو این نظم را برهم زد و کسانی را به مرکز قاب آورد که پیش‌تر در منطق مسلط سینما «بی‌سهم» بودند؛ همان کسانی که رانسیر از آنان به‌عنوان سوژه‌های فاقد سهم در نظم محسوس یاد می‌کند (رانسیر، ۱۳۹۴).

فیلم خشت و آینه (ابراهیم گلستان، ۱۳۴۴) یکی از نخستین نمونه‌های این جابه‌جایی است. شخصیت اصلی فیلم، راننده تاکسی‌ای است که نه قهرمانی اسطوره‌ای است و نه حامل روایت‌های رایج سینمای تجاری. دوربین به جای آنکه او را در مسیر یک داستان پرحادثه هدایت کند، او را در متن زندگی روزمره، خیابان‌ها، کافه‌ها و فضاهای عادی شهر دنبال می‌کند (غلامعلی و شیخ‌مهدی، ۱۳۹۶: ۱۳۹-۱۴۴). اهمیت این تغییر در آن است که فیلم، حضور روزمره را جایگزین نمایش قهرمانانه می‌کند. در منطق رانسیر، سیاست دقیقاً از همین نقطه آغاز می‌شود؛ از لحظه‌ای که سوژه‌ای عادی و حذف‌شده، امکان دیده شدن پیدا می‌کند و به بخشی از تجربه مشترک جامعه تبدیل می‌شود (رانسیر، ۱۳۹۴).

این دگرگونی در فیلم گاو (داریوش مهرجویی، ۱۳۴۸) به سطحی عمیق‌تر می‌رسد. روستا در این فیلم نه پس‌زمینه‌ای تزئینی، بلکه جهانی کامل با تجربه‌های خاص خود است. بحران هویت مش حسن، مناسبات پیچیده روستایی و حضور ممتد دوربین بر چهره‌ها، سکوت‌ها و فضاها فراموش‌شده، نظم‌ی تازه از رؤیت‌پذیری ایجاد می‌کند که با منطق فیلمفارسی تفاوت بنیادین دارد (جواهری و اردلانی، ۱۴۰۰). از منظر رانسیر، اهمیت گاو تنها در بازنمایی فقر یا زندگی روستایی نیست، بلکه در آن است که تجربه‌ای را به مرکز ادراک جمعی منتقل می‌کند که پیش‌تر فاقد جایگاه در نظام رؤیت‌پذیری سینمای ایران بود. به تعبیر راکهیل، چنین آثاری از طریق اختلال در نظم حسی، مخاطب را ناگزیر می‌کنند جهان اجتماعی را از منظری دیگر تجربه کنند (Rockhill, 2014).

همین منطق در قیصر (مسعود کیمیایی، ۱۳۴۸) نیز دیده می‌شود، هرچند شیوه تحقق آن متفاوت است. فیلم، به جای بازتولید قهرمان‌های اغراق‌آمیز فیلمفارسی، جوانی از طبقه فرودست شهری را در مرکز روایت قرار می‌دهد؛ سوژه‌ای که خشم، احساس بی‌عدالتی و تجربه زیسته او، به جای آنکه امری شخصی باقی بماند، به تجربه‌ای قابل ادراک برای مخاطب تبدیل می‌شود (Naficy, 2020). از منظر رانسیر، سیاست هنر در اینجا نه در دعوت مستقیم به اعتراض، بلکه در مرئی ساختن تجربه‌ای نهفته است که پیش‌تر در حاشیه نظم ادراکی قرار داشت. به همین دلیل، قیصر بیش از آنکه بیانیه‌ای سیاسی باشد، مداخله‌ای در شیوه دیدن جامعه محسوب می‌شود.

بدین ترتیب، موج نوی سینمای ایران را نمی‌توان صرفاً جریانی دانست که به مسائل اجتماعی پرداخت یا مضامین انتقادی را وارد سینما کرد؛ چنین برداشتی همچنان در چارچوب نظریه بازتاب باقی می‌ماند. اهمیت اصلی این جریان آن است که مرزهای امر قابل رؤیت را دگرگون ساخت و با انتقال سوژه‌های حذف‌شده، فضاها را روزمره و تجربه‌های خاموش به مرکز تصویر، نظم ادراکی مسلط را مختل کرد. در این معنا، سیاست

موج نو پیش از آنکه در پیام‌های آشکار فیلم‌ها باشد، در بازآرایی امر محسوس و تغییر نسبت مخاطب با جهان اجتماعی تحقق یافت؛ تغییری که زمینه ورود به تحلیل سیاست فرم را فراهم می‌سازد.

۲-۵. سیاست فرم: بازآرایی زمان، روایت و تجربه ادراکی

اگر در بخش پیشین نشان داده شد که موج نوی سینمای ایران از طریق مرئی ساختن سوژه‌های حذف‌شده، نظم رؤیت‌پذیری مسلط را دگرگون کرد، در این بخش مسئله از زاویه‌ای دیگر بررسی می‌شود. اهمیت موج نو تنها در انتخاب موضوعات یا شخصیت‌های تازه نبود، بلکه در شیوه‌ای نهفته بود که این جهان را در قالب تصویر، زمان، صدا و روایت سازمان‌دهی می‌کرد. از منظر ژاک رانسیر، سیاست هنر بیش از آنکه در مضامین آشکار آن قرار داشته باشد، در نحوه سازمان‌دهی امر محسوس و تغییر تجربه ادراکی مخاطب تحقق می‌یابد؛ از این رو، سیاست سینمای موج نو را باید در منطق فرم آن جست‌وجو کرد، نه صرفاً در محتوای انتقادی آثار (رانسیر، ۱۳۹۴).

یکی از مهم‌ترین وجوه این دگرگونی، گسست از الگوی روایت کلاسیک بود. در سینمای تجاری پیش از موج نو، روایت بر زنجیره‌ای منظم از علت و معلول، قهرمان‌محوری و پایان‌بندی قطعی استوار بود؛ ساختاری که جهان اجتماعی را منسجم، قابل پیش‌بینی و در نهایت قابل حل نمایش می‌داد. در مقابل، فیلم‌سازان موج نو روایت را از سلطه این منطق رها کردند و به جای پیشبرد مداوم داستان، بر لحظه‌ها، مکث‌ها و تجربه‌های ناتمام تمرکز کردند. در چنین ساختاری، مخاطب دیگر صرفاً دنبال‌کننده سرنوشت شخصیت‌ها نیست، بلکه ناگزیر می‌شود در فرایند تولید معنا مشارکت کند. رانسیر این جابه‌جایی را از ویژگی‌های رژیم زیبایی‌شناختی هنر می‌داند؛ جایی که فرم، به جای انتقال پیام، شیوه ادراک جهان را دگرگون می‌کند (رانسیر، ۱۳۹۴ الف).

فیلم خشت و آینه نمونه‌ای روشن از این دگرگونی است. روایت فیلم برخلاف الگوی متعارف، بر حل یک بحران یا رسیدن به پایان قطعی استوار نیست، بلکه از خلال حرکت در خیابان‌ها، توقف‌های طولانی، گفت‌وگوهای ناتمام و پرسه‌زدن شخصیت‌ها شکل می‌گیرد (غلامعلی و شیخ‌مهدی، ۱۳۹۶: ۱۴۰-۱۴۲). در نتیجه، زمان فیلم از کارکرد صرفاً روایی فاصله می‌گیرد و به بستری برای تجربه کردن شهر و روابط انسانی تبدیل می‌شود. از منظر رانسیر، این تغییر، مخاطب را از مصرف روایت به تجربه جهان منتقل می‌کند؛ تغییری که خود نوعی مداخله در نظم ادراک به شمار می‌رود (Rockhill, 2014).

همین منطق در آثار سهراب شهید ثالث به شکلی رادیکال‌تر ظاهر می‌شود. فیلم‌های یک اتفاق ساده و طبیعت بی‌جان با حذف تعلیق‌های متعارف، کاهش رخدادهای دراماتیک، استفاده از نماهای طولانی و تکرار موقعیت‌های روزمره، زمان را از کارکرد ابزاری خود خارج می‌کنند (سلیمان‌زاده و سرسنگی، ۱۳۹۷: ۵۶-۶۳). در این آثار، سکوت، انتظار و تکرار نه نشانه فقدان روایت، بلکه بخشی از خود روایت‌اند. بدین ترتیب، آنچه در سینمای متعارف امری زائد تلقی می‌شود، در اینجا به موضوع اصلی تجربه سینمایی تبدیل می‌شود. رانسیر این جابه‌جایی را شکلی از بازآرایی امر محسوس می‌داند، زیرا ارزش ادراکی را از رخدادهای بزرگ به جزئیات خاموش زندگی منتقل می‌کند (رانسیر، ۱۳۹۴ب).

عنصر دیگری که در سیاست فرم موج نو نقشی اساسی دارد، سازمان‌دهی صدا و سکوت است. برخلاف فیلمفارسی که دیالوگ و موسیقی وظیفه هدایت احساسات مخاطب را بر عهده داشتند، بسیاری از آثار موج نو از سکوت، صدای محیط و مکث‌های طولانی برای ساختن تجربه‌ای متفاوت استفاده می‌کنند. در گاو، صدای باد، صدای حیوانات، مکث‌های طولانی شخصیت‌ها و سکوت‌های ممتد، به اندازه گفت‌وگوها در شکل‌گیری معنای فیلم نقش دارند (بهارلو، ۱۳۷۹: ۳۲). در آرامش در حضور دیگران نیز سکوت و فاصله میان شخصیت‌ها، بیش از هر توضیح مستقیمی، گسست روابط انسانی و بحران ارتباط را آشکار می‌سازد. در این آثار، صدا دیگر

عنصری مکمل تصویر نیست، بلکه بخشی از نظام ادراکی فیلم است؛ نظامی که مخاطب را به شنیدن آنچه پیش تر در حاشیه قرار داشت دعوت می‌کند.

به همین ترتیب، موج نو رابطه تازه‌ای میان تصویر و معنا برقرار می‌کند. در بسیاری از این آثار، تصویر نه برای توضیح داستان، بلکه برای ایجاد امکان‌های گوناگون تفسیر به کار گرفته می‌شود. از این رو، معنا به جای آنکه از پیش تعیین شده باشد، در تعامل میان فیلم و مخاطب شکل می‌گیرد. این وضعیت، به تعبیر رانسیر، ویژگی بنیادین رژیم زیبایی‌شناختی هنر است؛ زیرا اثر هنری به جای هدایت مخاطب به نتیجه‌ای واحد، او را در موقعیت اندیشیدن و بازتفسیر جهان قرار می‌دهد (Chambers, 2013).

بر این اساس، سیاست فرم در موج نوی سینمای ایران را نمی‌توان صرفاً مجموعه‌ای از نوآوری‌های تکنیکی دانست. حذف روایت خطی، تغییر ریتم، استفاده از سکوت، بازتعریف نسبت صدا و تصویر و گشودگی معنایی، همگی در خدمت دگرگون ساختن تجربه ادراکی مخاطب قرار می‌گیرند. بنابراین، اهمیت این تحولات نه در فاصله گرفتن از قواعد سینمای کلاسیک، بلکه در آن است که امکان دیدن، شنیدن و احساس کردن جهان اجتماعی را به شیوه‌ای متفاوت فراهم می‌کنند. در این معنا، فرم دیگر ظرف انتقال مضمون نیست، بلکه خود عرصه تحقق سیاست زیبایی‌شناختی است؛ همان نقطه‌ای که رانسیر نسبت میان هنر و سیاست را در آن جست‌وجو می‌کند.

۳-۵. بازآرایی افق ادراک و تولید تخیل سیاسی

در اندیشه ژاک رانسیر، سیاست هنر زمانی تحقق می‌یابد که اثر هنری افق تازه‌ای برای ادراک جهان بگشاید و امکان‌های جدیدی برای تصور سوژه، جامعه و روابط قدرت فراهم کند. از این منظر، تخیل سیاسی نه به معنای تبلیغ یک ایدئولوژی یا دعوت مستقیم به کنش سیاسی، بلکه به معنای دگرگون ساختن مرزهای امر قابل تصور

است؛ یعنی هنر شرایطی را پدید می‌آورد که در آن مخاطب بتواند جهان اجتماعی را متفاوت از نظم مسلط ببیند و تجربه کند (رانسیر، ۱۳۹۴ الف). بر این اساس، اهمیت موج نوی سینمای ایران را نباید صرفاً در بازنمایی بحران‌های اجتماعی یا طرح مسائل انتقادی جست‌وجو کرد، بلکه باید آن را در بازآرایی افق ادراکی جامعه و خلق امکان‌های تازه برای اندیشیدن به زندگی اجتماعی فهمید.

فیلم‌های موج نو، برخلاف فیلمفارسی که جهان را در قالب نظم‌های تثبیت‌شده، پایان‌های قطعی و شخصیت‌های تیپیک سازمان‌دهی می‌کرد، مخاطب را با جهانی مواجه ساختند که در آن قطعیت جای خود را به ابهام، سکوت، تعلیق و گشودگی داده بود. در چنین جهانی، معنا از پیش تعیین نمی‌شود، بلکه در تعامل میان اثر و مخاطب شکل می‌گیرد. همین گشودگی، به تعبیر رانسیر، بنیان سیاست زیبایی‌شناختی است، زیرا مخاطب را از موقعیت مصرف‌کننده منفعل خارج کرده و او را به مشارکت در فرایند ادراک و تفسیر جهان فرامی‌خواند (Rockhill, 2014).

از همین منظر، گاو را نمی‌توان صرفاً فیلمی درباره فقر یا فروپاشی جامعه روستایی دانست. اهمیت این اثر در آن است که تجربه‌ای را به مرکز ادراک جمعی منتقل می‌کند که پیش‌تر در حاشیه نظام رؤیت‌پذیری قرار داشت. بحران هویت مش حسن، سکوت‌های ممتد، مناسبات درونی روستا و حذف هرگونه قضاوت مستقیم، مخاطب را وادار می‌کند وضعیت انسانی شخصیت‌ها را تجربه کند، نه آنکه صرفاً درباره آن آگاهی پیدا کند (جاهد، ۱۳۸۴). از نگاه رانسیر، چنین تجربه‌ای نوعی اختلال در نظم حسی مسلط ایجاد می‌کند؛ زیرا آنچه پیش‌تر فاقد اهمیت تلقی می‌شد، اکنون به موضوع مشترک ادراک عمومی تبدیل می‌شود (رانسیر، ۱۳۹۴ الف).

همین منطق را می‌توان در قیصر نیز مشاهده کرد، هرچند این فیلم از زبان و ساختاری متفاوت بهره می‌گیرد. اهمیت قیصر صرفاً در روایت خشونت یا اعتراض نیست، بلکه در خلق سوژه‌ای است که دیگر در قالب قهرمان

آرمانی سینمای تجاری قابل فهم نیست. شخصیت قیصر میان نظم رسمی و تجربه زیسته خود گرفتار است و همین شکاف، مخاطب را با امکان دیگری از فهم عدالت، قدرت و مسئولیت روبه‌رو می‌کند (بهارلو، ۱۳۷۹: ۱۲۰-۱۲۸). در این معنا، فیلم نه نسخه‌ای برای کنش سیاسی ارائه می‌دهد و نه مخاطب را به نتیجه‌ای مشخص هدایت می‌کند؛ بلکه شرایطی فراهم می‌آورد که مخاطب بتواند نسبت خود را با نظم اجتماعی موجود از نو بازاندیشی کند.

در خشت و آینه نیز تخیل سیاسی از خلال سازمان‌دهی فضا شکل می‌گیرد. تهران این فیلم، برخلاف تصویر آرمانی شهر مدرن در سینمای تجاری، فضایی سرشار از گسست، تنهایی و بی‌ثباتی است. خیابان‌ها، کافه‌ها، خانه‌ها و فضاهای عمومی نه صرفاً مکان وقوع روایت، بلکه عناصر سازنده تجربه ادراکی مخاطب‌اند. به تعبیر رانسیر، سیاست هنر زمانی شکل می‌گیرد که مکان‌های آشنا معنایی تازه پیدا کنند و نسبت سوژه با فضای عمومی دگرگون شود (رانسیر، ۱۳۹۴ ب). از این رو، شهر در خشت و آینه نه پس‌زمینه داستان، بلکه بخشی از سیاست زیبایی‌شناختی فیلم است که امکان دیگری برای تجربه زندگی شهری فراهم می‌آورد.

این بازآرایی تنها به فضا محدود نمی‌شود، بلکه تجربه روزمره را نیز دگرگون می‌کند. در آثار سهراب شهید ثالث، زندگی عادی، انتظار، سکوت، کار تکراری و زمان‌های خالی، به عناصر اصلی تجربه سینمایی تبدیل می‌شوند. آنچه در منطق سینمای تجاری فاقد ارزش روایی بود، اکنون در مرکز تصویر قرار می‌گیرد و مخاطب را وادار می‌کند به کیفیت زیستن، فرسودگی، تنهایی و گذر زمان بیندیشد (سلیمان‌زاده و سرسنگی، ۱۳۹۷: ۵۸-۶۴). از منظر رانسیر، این جابه‌جایی ارزش ادراکی، مهم‌ترین شکل مداخله سیاسی هنر است، زیرا سلسله‌مراتب

میان امور مهم و بی‌اهمیت را در تجربه حسی مخاطب دگرگون می‌سازد (Chambers, 2013).

از همین رو، موج نوی سینمای ایران را نمی‌توان صرفاً آینه بازتاب جامعه پیش از انقلاب تلقی کرد. اگرچه فیلم‌های این جریان به فقر، شکاف‌های اجتماعی، بحران هویت، مصرف‌گرایی، مهاجرت، زوال اخلاقی و تنش‌های فرهنگی می‌پردازند، اهمیت آنها در بازنمایی صرف این مسائل نیست. آنچه این آثار را به پدیده‌ای متمایز تبدیل می‌کند، نحوه صورت‌بندی این تجربه‌ها در قالبی است که نظم ادراکی مخاطب را تغییر می‌دهد. برای مثال، اسرار گنج دره جنی مصرف‌گرایی و انباشت ثروت را نه از طریق خطابه یا داوری اخلاقی، بلکه از خلال سازمان‌دهی استعاری تصویر و روایت به موضوع اندیشیدن تبدیل می‌کند (اجاللی، ۱۳۸۳: ۱۶). همچنین آرامش در حضور دیگران بحران خانواده و فروپاشی اقتدار را بیش از آنکه در دیالوگ‌ها بیان کند، در فاصله‌های بصری، سکوت‌ها و گسست‌های روایی متجلی می‌سازد. بدین ترتیب، نقد اجتماعی در این آثار نه از مسیر مضمون، بلکه از خلال بازآرایی تجربه حسی مخاطب تحقق می‌یابد.

بر این اساس، سهم موج نوی سینمای ایران در فرهنگ پیش از انقلاب را نباید در میزان تأثیر مستقیم آن بر تحولات سیاسی یا اجتماعی سنجید. این جریان نه جنبشی سیاسی بود و نه پروژه‌ای ایدئولوژیک؛ بلکه با تغییر شیوه دیدن، شنیدن و احساس کردن جهان اجتماعی، امکان‌های تازه‌ای برای ادراک جمعی فراهم کرد. به بیان رانسیر، سیاست هنر دقیقاً در همین نقطه تحقق می‌یابد؛ جایی که اثر هنری بدون آنکه فرمانی صادر کند یا پیامی صریح ارائه دهد، مرزهای امر محسوس را جابه‌جا می‌کند و افق‌های تازه‌ای برای تخیل جمعی می‌گشاید. از این منظر، موج نوی سینمای ایران را می‌توان یکی از مهم‌ترین نمونه‌های بازآرایی امر قابل رؤیت در تاریخ سینمای معاصر ایران دانست؛ جریانی که بیش از آنکه بازتاب‌دهنده جامعه باشد، در دگرگون ساختن شیوه ادراک آن نقش ایفا کرد.

نتایج این پژوهش نشان داد که موج نوی سینمای ایران را نمی‌توان صرفاً به‌عنوان جریانی برای نوسازی زبان سینما یا بازنمایی واقعیت‌های اجتماعی تفسیر کرد. تحلیل آثار شاخص این جریان در پرتو چارچوب نظری ژاک رانسییر نشان داد که اهمیت اصلی موج نو در بازآرایی «امر قابل رؤیت» و دگرگون ساختن نظم ادراکی مسلط نهفته است. بر این اساس، پاسخ به پرسش اصلی پژوهش آن است که موج نوی سینمای ایران از طریق تغییر در شیوه سازمان‌دهی تصویر، روایت، زمان، فضا و جایگاه سوژه‌ها، نظام مسلط رؤیت‌پذیری را به چالش کشید و امکان تجربه متفاوتی از جهان اجتماعی را برای مخاطب فراهم ساخت. بنابراین، سیاست در این آثار نه در انتقال پیام‌های مستقیم یا بازتاب صرف مسائل اجتماعی، بلکه در دگرگونی مرزهای امر محسوس و تغییر نسبت مخاطب با واقعیت اجتماعی تحقق یافته است.

یافته‌های پژوهش نشان داد که این بازآرایی در سه سطح مکمل قابل تبیین است. نخست، موج نو با انتقال سوژه‌های حذف‌شده و تجربه‌های روزمره به مرکز تصویر، سلسله‌مراتب رایج رؤیت‌پذیری را دگرگون کرد و گروه‌هایی را که پیش‌تر در سینمای تجاری حضوری حاشیه‌ای یا کلیشه‌ای داشتند، به کانون تجربه سینمایی تبدیل ساخت. دوم، فیلم‌سازان این جریان از طریق گسست از روایت کلاسیک، تغییر ریتم، بهره‌گیری از سکوت، زمان‌های ممتد، پایان‌های گشوده و سازمان‌دهی متفاوت رابطه میان صدا و تصویر، الگوهای متعارف ادراک سینمایی را مختل کردند و مخاطب را از موقعیت مصرف‌کننده منفعل به مشارکت‌کننده در فرایند تولید معنا منتقل ساختند. سوم، این دگرگونی‌های فرمی و ادراکی، امکان شکل‌گیری نوعی تخیل سیاسی را فراهم آورد؛ تخیلی که نه در قالب ایدئولوژی یا دعوت مستقیم به کنش سیاسی، بلکه در گشودن افق‌های تازه برای اندیشیدن به جامعه، قدرت و تجربه زیسته متجلی شد. از این منظر، یافته‌های پژوهش مؤید آن است که رابطه

میان هنر و سیاست در موج نوی سینمای ایران، بیش از آنکه رابطه‌ای بازتابی باشد، رابطه‌ای مبتنی بر بازآرایی تجربه حسی و ادراکی است.

نوآوری نظری این پژوهش در آن است که موج نوی سینمای ایران را نه از منظر رایج تاریخ سینما، جامعه‌شناسی هنر یا نظریه بازتاب، بلکه بر پایه مفهوم «تقسیم امر محسوس» رانسیر تحلیل کرده و نشان داده است که سیاست زیبایی‌شناختی این جریان در نحوه سازمان‌دهی ادراک مخاطب تحقق می‌یابد. بدین ترتیب، پژوهش حاضر می‌کوشد پلی میان مطالعات سینمای ایران و مباحث معاصر فلسفه سیاسی و زیبایی‌شناسی برقرار کند و ظرفیت‌های نظری اندیشه رانسیر را برای تحلیل سینمای ایران نشان دهد.

با وجود این، پژوهش حاضر با محدودیت‌هایی نیز روبه‌رو بوده است. نخست، تحلیل پژوهش بر مجموعه‌ای از آثار شاخص موج نوی پیش از انقلاب متمرکز بوده و همه تولیدات این جریان را دربر نمی‌گیرد. دوم، پژوهش بر تحلیل متن فیلم‌ها و منابع اسنادی استوار است و از داده‌های تجربی درباره نحوه دریافت و تفسیر این آثار توسط مخاطبان دوره مورد مطالعه بهره نبرده است. همچنین، به دلیل تمرکز بر چارچوب نظری رانسیر، امکان مقایسه نظام‌مند این رویکرد با سایر نظریه‌های فلسفه سینما و زیبایی‌شناسی سیاسی، از جمله دیدگاه‌های والتر بنیامین، ژیل دلوز یا پیر بوردیو، در محدوده این مقاله فراهم نبوده است.

بر همین اساس، پیشنهاد می‌شود پژوهش‌های آینده با بهره‌گیری از رویکردهای تطبیقی، تداوم یا دگرگونی سیاست زیبایی‌شناختی موج نو را در سینمای پس از انقلاب بررسی کنند و نسبت میان دو دوره را از منظر بازآرایی امر محسوس تحلیل نمایند. همچنین، مطالعه تجربه زیسته مخاطبان دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ و نحوه دریافت این آثار می‌تواند ابعاد اجتماعی سیاست زیبایی‌شناختی موج نو را با شواهد تجربی روشن‌تر سازد. افزون بر این، مقایسه موج نوی سینمای ایران با دیگر جریان‌های موج نو در آسیا، آمریکای لاتین و اروپا، یا

تحلیل آن در پرتو دیگر نظریه‌های معاصر هنر و سیاست، می‌تواند به توسعه ادبیات نظری این حوزه و تعمیق فهم نسبت میان سینما، ادراک و امر سیاسی یاری رساند.

در مجموع، یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که موج نوی سینمای ایران را باید فراتر از یک تحول سبکی یا نقطه عطفی در تاریخ سینمای ملی فهمید. این جریان با دگرگون ساختن مرزهای رؤیت‌پذیری، بازتعریف نسبت میان فرم و ادراک، و گشودن افق‌های تازه برای تجربه جهان اجتماعی، در بازآرایی امر محسوس و شکل‌گیری تخیل سیاسی جامعه پیشانقلابی نقشی مؤثر ایفا کرد. از این منظر، اهمیت موج نو نه صرفاً در آنچه درباره جامعه بازنمایی کرد، بلکه در شیوه‌ای است که امکان دیدن، احساس کردن و اندیشیدن به جامعه را دگرگون ساخت؛ امری که جوهر سیاست زیبایی‌شناختی در اندیشه ژاک رانسیر را تشکیل می‌دهد.

کتابنامه

- اجلالی، پرویز. (۱۳۸۳). *دگرگونی اجتماعی و فیلم‌های سینمایی در ایران*. جامعه‌شناسی فیلم‌های عامه - بند ایران (۱۳۵۷-۱۳۰۸). تهران: فرهنگ و اندیشه اسنادی از موسیقی، تئاتر و سینما در ایران (۱۳۰۰-۱۳۵۷) (۱۳۷۹). ج ۲. تهیه و تنظیم معاونت خدمات.
- اشراقی، مجتبی، خاکرند، شکرالله (۱۳۹۶) «بررسی نقش و جایگاه سینمای ایران در سیر تحولات فرهنگی و سیاسی منتهی به انقلاب اسلامی ایران در دوره پهلوی دوم» *مطالعات انقلاب اسلامی*، شماره ۵۱.
- افصحی، علی. (۱۳۸۳). *کارگردانان موج نو سینمای ایران*. تهران: ناشر همراه.
- افصحی، علی. (۱۳۸۴). *سرگذشت سینمای ایران*. تهران: نشر کتاب همراه.
- امانی، میثم. (۱۳۹۳). «تأثیر سینمای موج نو ایران در جنبش‌های اجتماعی سال‌های ۱۳۴۷ تا ۱۳۵۷». *خردنامه*، ۱۲، ۲۶-۱.
- بابائی، س.، امینی، ع.، ا.، خسروی، م.، ع.، و تفضلی، ح. (۱۴۰۰). *شعر نمادگرا؛ نمایی از گفتمان ساختارستیز در تحولات منتهی به انقلاب (مطالعه موردی اشعار اخوان ثالث و شاملو)*. *فصلنامه رهیافت انقلاب اسلامی*، ۱۵ (۵۷)، ۲۸۲-۲۶۳.
- بهارلو، عباس. (۱۳۷۹). *سینمای فردین به روایت محمدعلی فردین*. تهران: نشر قطره.
- جاهد، پرویز (۱۳۸۴). «نوشتن با دوربین؛ رودررو با ابراهیم گلستان» تهران: نشر اختران.

جواهری، لایلا، اردلانی، حسین (۱۴۰۰) «تحلیل موج نو سینمای ایران براساس رویکرد بازتاب (مطالعه موردی فیلم گاو)»، چهارمین کنفرانس بین المللی مطالعات اجتماعی، حقوق و فرهنگ عامه.

حبیبی، مجتبی (۱۳۹۲). *جریان شناسی در سینمای قبل از انقلاب*. زیر نظر کریم رضا خزایی. تهران: هنر پارینه، مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی. شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۵۹۸۱-۴۲-۱.

حیدری، غلام. (۱۳۷۹). *سینما در فاصله دو کودتا*. در: عباس بهارلو (گردآورنده)، *تاریخ تحلیلی صد سال سینمای ایران*. تهران: دفتر پژوهش های فرهنگی.

رانسیر، ژاک. (۱۳۹۴ الف). *عدم توافق (ترجمه رضا اسکندری)*. تهران: نشر گهرشید.

رانسیر، ژاک. (۱۳۹۴ ب). *سیاست و استتیک: رژیم های هنری (ترجمه اشکان صالحی)*. تهران: بن گاه.

رانسیر، ژاک. (۱۳۹۶). *فواصل سینما (ترجمه اسدالله غلامعلی)*. تهران: نشر ورا.

سلیمان زاده، حامد، و سرسنگی، مجید. (۱۳۹۷). *سهراب شهید ثالث و ناسینما در ایران؛ مطالعه موردی: فیلم های یک اتفاق ساده و طبیعت بی جان*. باغ نظر، ۱۵ (۶۰)، ۵۵-۶۶.

شیخ مهدی، علی، و غلامعلی، اسدالله. (۱۳۹۶). *منطق مکالمه در فیلم خشت و آینه (۱۳۴۳)*، اثر ابراهیم گلستان. نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی، ۲۲ (۲)، ۱۳۷-۱۴۵.

طالبی نژاد، احمد. (۱۳۷۳). *یک اتفاق ساده: بررسی جریان موج نو در سینمای ایران*. تهران: مؤسسه فرهنگی و هنری شیدا.

فتح الله زاده، ر.، مهرآیین، م.، ابوالحسن تنهایی، ح.، حضرتی صومعه، ز.، و ذوالقدر، خ. (۱۴۰۲). *روایت از آسیب های اجتماعی در سینمای دهه ۷۰ ایران (مورد مطالعه فیلم های دو زن و زیر پوست شهر)*. جامعه پژوهی فرهنگی، ۱۴ (۲)، ۵۲-۵۲. doi: 10.30465/scs.2023.45349.2730۲۵.

فرستخواه، مقصود. (۱۳۹۴). *ما ایرانیان: زمینه کاوی تاریخی و اجتماعی خفیات ایرانی*. تهران: نشر نی.

گلستان، ابراهیم. (۱۳۸۵). *کدام موج: بازخوانی دیدگاه ابراهیم گلستان پیرامون تاریخ سینمای ایران*. سینما و ادبیات، ۸ (۸)، بهار.

محمودی، سجاد، اشرفی، اکبر، اله کرم، عبدالحسین، و امینی، علی اکبر. (۱۴۰۳). *نقد مدرنیزاسیون در سینمای روشنفکری مابین سال های ۱۳۴۰-۱۳۵۷ با استفاده از مدل بحران اسپریگنز*. *مطالعات میان فرهنگی*، ۱۹ (۶۱)، ۳۲-۹.

مهرایی، مسعود. (۱۳۷۱). *تاریخ سینمای ایران: از آغاز تا ۱۳۵۷*. تهران: نشر مؤلف.

Naficy, H. (2020). *A Social History of Iranian Cinema, Volume 4: The Globalizing Era, 1984–2010*. Duke University Press.

Rockhill, G. (2014). *Radical history and the politics of art*. Columbia University Press.

Chambers, S. A. (2013). *The lessons of Rancière*. Oxford University Press.

Dabashi, H. (2001). *Close Up: Iranian Cinema: Past, Present and Future*. Verso.

Neupert, R. (2007). *A history of the French New Wave cinema*. Madison: University of Wisconsin Press.

Sarris, A. (1962). Notes on the auteur theory in 1962. *Film Culture*, 27, 1–8.

Issari, M. A. (1989). *Cinema in Iran, 1900–1979*. Metuchen, NJ: Scarecrow Press.

Tapper, R. (Ed.). (2002). *The new Iranian cinema: Politics, representation and identity*. London: I.B. Tauris.