شناخت

Shinakht

Shinakht is a persian word which means knowledge

Print ISSN: 2008-7322 Online ISSN: 2588-7203

How is Italian Neorealism a perfect example of modern cinema from the perspective of Gilles Deleuze's philosophy of cinema?

Fatemeh Seifollahi [1] | **Muhammad Asghari** [2] | **Masoud Omid** [3]

[1] Corresponding Author: University of Tabriz Email: Fatemeh.seifollahi@Tabrizu.ac.ir
[2] Professor, Department of Philosophy, Faculty of Literature, University of Tabriz, Tabriz. Iran. Email: m-asghari@Tabrizu.ac.ir
[3] Department of Tabriz, Faculty of litratur, Tabriz, Iran. Email: m.omid@Tabrizu.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: 25 September 2024
Received in revised form: 21 March 2025
Accepted: 31 May 2025
Published Online: 31 May 2025

Keywords:
Gilles Deleuze, cinema, movement, time, Italian Neorealist cinema.

ABSTRACT

In his analysis of cinema, Gilles Deleuze examines two fundamental concepts: movement and time, both of which play a central role in his philosophy of immanence and univocity. Based on this framework, Deleuze divides cinema into two primary types: the cinema of movement and the cinema of time. He particularly emphasizes the importance of the cinema of time, asserting that this type of cinema plays a crucial role in countering nihilism and disbelief in the world during modernity, especially after World War II. For Deleuze, the cinema of time possesses a unique ability to represent complex and multilayered experiences of reality that transcend the simplicity of direct movement and action. This is achieved by moving beyond the sensory-motor system and engaging with the more intricate system of memory and time.

According to the author, Italian Neorealist cinema stands as the best example of Deleuze's cinema of time. This cinematic style, with its focus on everyday life and post-war social realities, has profoundly and effectively depicted issues such as suffering, hope, and morality. The present article aims to examine Deleuze's theoretical foundations and analyze the overarching characteristics of Neorealist films to explore why and how these two align, and to demonstrate how Italian Neorealist cinema can serve as a complete and exemplary instance of the cinema of time. In this context, key features of Neorealist cinema, such as the subordination of montage to the shot, the emergence of purely visual and auditory images, and the intertwining of subject and object, will be highlighted.

Cite this article: seifollahi, F & Asghari, M; & omid,O; (2025). How is Italian Neorealism a perfect example of modern cinema from the perspective of Gilles Deleuze's philosophy of cinema? *Shinakht*, 17(89/2), 237-257. http:// 10.48308/kj.2025.237031.1274

Copyright © The Author(s). This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License. Published by Shahid Beheshti University.
http://doi.org/ KJ-2501-1300 (R1)

شناخت
Shinakht
Print ISSN: 2008-7322 Online ISSN: 2588-7203

چگونه سینمای نئورئالیستی ایتالیا نمونهٔ کامل سینمای مدرن از منظر فلسفهٔ سینمای ژیل دلوز است؟

فاطمه سیف اللهی[۱]✉ | محمد اصغری[۲] | مسعود امید[۳]

[۱] وابستگی سازمانی. دانشجوی دکتری دانشگاه تبریز ، تبریز، ایران. رایانامه: Fatemeh.seifollahi@Tabrizu.ac.ir
[۲] استاد گروه فلسفه، دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز، ، تبریز، ایران. رایانامه: m-asghari@Tabrizu.ac.ir
[۳] دانشیار گروه فلسفه دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز، ایران. رایانامه: m.omid@Tabrizu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۷/۰۴
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۱/۰۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۳/۱۰
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۳/۱۰

کلیدواژه‌ها:
ژیل دلوز، سینما، حرکت، زمان، سینمای نئورئالیستی ایتالیا

چکیده

ژیل دلوز، در تحلیل سینما، دو مفهوم اساسی را بررسی می‌کند: حرکت و زمان. هر دوی این مفاهیم در فلسفهٔ درون‌ماندگار و تک‌نوایی او نقش محوری ایفا می‌کنند. بر همین اساس، دلوز سینما را به دو نوع اصلی تقسیم می‌کند: سینمای حرکت و سینمای زمان. او به‌ویژه بر اهمیت سینمای زمان تأکید دارد و معتقد است که این نوع سینما نقشی کلیدی در مقابله با نیهیلیسم و ناباوری به جهان در دوران مدرنیته، به‌ویژه پس از جنگ جهانی دوم، ایفا می‌کند. از نظر دلوز، سینمای زمان توانایی منحصربه‌فردی دارد در بازنمایی تجربه‌های پیچیده و چندلایه‌ای از واقعیت که فراتر از سادگی حرکت و کنش‌های مستقیم‌اند.

به‌زعمِ نگارندگان، سینمای نئورئالیستی ایتالیا بهترین نمونه از سینمای زمان دلوزی محسوب می‌شود. این سبک سینمایی، با تمرکز بر زندگی روزمره و واقعیّات اجتماعی پس از جنگ، توانسته است، به شکلی عمیق و اثرگذار، مسائلی همچون رنج، امید و اخلاق را به تصویر بکشد. مقالهٔ حاضر درصدد است تا، با بررسی مبانی نظری دلوز و تحلیل ویژگی‌های کلان فیلم‌های نئورئالیستی، به چرایی و چگونگی تطابق این دو بپردازد و نشان دهد که چگونه سینمای نئورئالیستی ایتالیا می‌تواند نمونه‌ای کامل و بارز از سینمای زمان باشد. دراین‌راستا، می‌توان به ویژگی‌های عمدهٔ سینمای نئورئالیستی ازقبیلِ تبعیت مونتاژ از نما، ظهور تصاویر صرفاً دیداری و شنیداری و درهم تنیدگی سوژه و ابژه اشاره کرد.

استناد: سیف اللهی، فاطمه؛ اصغری، محمد؛ امید، مسعود؛ (۱۴۰۴). چگونه سینمای نئورئالیستی ایتالیا نمونهٔ کامل سینمای مدرن از منظر فلسفهٔ سینمای ژیل دلوز است؟ شناخت، ۱۷(۸۹/۱)، ۲۳۷-۲۵۷

DOI: http://doi.org/10.48308/kj.2025.237031.1274

ناشر: دانشگاه شهید بهشتی

© نویسندگان

مقدمه

به‌طورکلی تاریخِ نظریهٔ فیلم را می‌توان به دو دورهٔ کلاسیک و معاصر تقسیم نمود. نظریهٔ فیلم کلاسیک به دوره‌ای تاریخی از نظریه‌های سینمایی اطلاق می‌شود که از آغاز پیدایش سینما تا دههٔ ۱۹۶۰، یعنی شکل‌گیری نشانه‌شناسی فیلم، تداوم داشت. در این دوره جریان‌های مختلفی حضور داشته‌اند که مهم‌ترین آن‌ها فرمالیست‌ها و رئالیست‌ها بودند. نظریه‌پردازانی مثل رودلف آرنهایم (Rudolf Arnheim) آلمانی و سرگئی آیزنشتاین (Sergei Eisenstein) در زمرهٔ فرمالیست‌ها قرار می‌گیرند و سپس رئالیست‌ها و نویسندگانی مثل آندره بازن و زیگفرید کراکائر (ارغنون، ۱۳۹۶: ۲-۱).

نظریه‌های کلاسیک فیلم به‌رغمِ مشابهت‌هایشان تفاوت‌هایی نیز داشتند. درواقع، تفاوت فرمالیست‌ها و رئالیست‌ها در مشترک‌بودنِ فرض اولیه‌شان ریشه داشت، یعنی اینکه فرمالیست‌ها سینما را تاحدی می‌ستودند که چیزی بیش از بازتولید مکانیکی سست و ضعیف زندگی واقعی باشد. از سوی دیگر، رئالیست‌هایی چون آندره بازن (Andre Bazin) سینما را تا جایی قبول داشتند که به بازتولید مکانیکی در ساخت چیزی وفادار بماند که انسان هیچ نقشی در آن نداشته باشد. هر دو سینما را با این فرض اولیه می‌سنجیدند که بازتولید مکانیکی است. اکنون این بازتولید یا قانع‌کننده است یا سست و غیرقابل‌باور. هر دو رویکرد این باور را پذیرفته بودند که میان تصویر سینمایی و واقعیت بیرونی ارتباطی نشانه‌ای از نوع نمایه‌ای و شمایلی هست (جمعی از نویسندگان، ۱۳۹۶: ۲۳).

نظریهٔ فیلم معاصر زمانی به وجود آمد که از الگوهای دیداری (شناخت، دریافت، روان‌شناسی) به نظریه‌های زبان حرکت کرد، یعنی زمانی که فیلم را یک زبان دلالت‌زا شمرد، نه ابزاری برای بازآفرینی مکانیکی. این نقطهٔ عزیمت اولیه قطعاً حاصل تلاقی روان‌شناسی و مارکسیسم است. تداخل این سه نظریهٔ مهم در دههٔ ۱۹۶۰ باعث ظهور نشانه‌شناسی فیلم به‌عنوانِ نخستین درآمد نظریهٔ فیلم معاصر شد. پرسش اولیهٔ نظریهٔ معاصر فیلم این بود که مؤلفه‌ها و ویژگی‌های خاص فیلم که آن را از دیگر فرم‌های هنری دلالت‌زا (رمان، نمایشنامه و...) متمایز می‌کند چیست؟

بی‌شک ژیل دلوز مهم‌ترین نظریه‌پرداز معاصر است که بر واقعیت متمایزکنندهٔ سینما تأکید می‌کند. دو کتاب سینمایی دلوز، یعنی سینما ۱: حرکت-تصویر (۱۹۸۳) و سینما ۲: زمان-تصویر (۱۹۸۵)، کوششی برای نقد نظریهٔ فیلم معاصر است که دربست متأثر از آرای سوسور و لاکان بوده است. به‌زعمِ او، سینما زبان نیست گرچه قادر به بیان چیزی است. و این بیان درعین‌حال واجد کیفیات آهنگین، حرکتی و تجسمی است، پدیده‌ای که بیش از آنکه زبان‌شناختی-سوسوری باشد، نشانه‌شناختی، در مفهوم پیرسی، و زیباشناختی است.

پژوهش دلوز دربارهٔ سینما، همان‌گونه که خود وی مدعی است، پژوهشی تاریخی نیست گرچه با ارجاع به نمونه‌های تاریخی انجام می‌پذیرد:

> کتاب حاضر تاریخ سینما نیست بلکه نوعی نظام رده‌بندی است، کوششی برای طبقه‌بندی تصاویر و نشانه‌ها. (دلوز، ۱۳۹۴: ۳)

او کتاب سینما ۱ را به توصیف و تبیین سینمایی اختصاص می‌دهد که آن را سینمای حرکت و کنش می‌داند. این سینما که پنجاه سال اولیهٔ سینما را در بر می‌گیرد نوعی از سینماست که در آن کنش و حرکت نقش برجسته‌ای دارند. به‌عبارتی می‌توان گفت که از منظر دلوز آنچه برای این سینما حیاتی است بازنمایی حرکت است و عنصر بنیادین این سینما جابه‌جا کردن، تغییر دادن و دگرگون ساختن است. ازاین‌رو، می‌توان گفت که فردگرایی و ایمان به فرد و کارهای او از عمده علل باورپذیری این نوع از فیلم‌ها به شمار می‌رود.

دلوز تصویر- حرکت (Movement-Image) را کوچک‌ترین واحد فیلم‌های کلاسیک می‌داند. او این اصطلاح را، با اندکی تغییر، از فصل اول ماده و حافظه برگسون اقتباس کرده است، جایی که برگسون انطباقی میان ماده، نور و حرکت می‌یابد و نام آن را «تصویر» می‌نهد. به‌عبارتی، جهان مادی جهان تصاویر متحرک است یا، صریح‌تر، جهان تصویر- حرکت‌ها (ماراتی، ۱۳۹۵: ۳۷).

اما سینما ۲ با بررسی بحرانی آغاز می‌شود که، به‌زعمِ دلوز، گریبان‌گیر سینمای کلاسیک شده است: از نظر دلوز، سینمای کلاسیک قدرت ایقان خود را از دست داده‌است (ماراتی، ۱۳۹۵: ۱۱). دلوز در سینما ۱ پایان متافیزیکی و هستی‌شناختی هالیوود را، به‌رغمِ تولید مستمر فیلم، اعلام می‌دارد: «روح سینما دیگر در آنجا حضور ندارد» (Deleuze, 1997: 206).

از مهم‌ترین علل بحران سینمای کلاسیک می‌توان تأثیرات خانمان‌سوز جنگ جهانی دوم و به خدمت گرفته شدن سینما توسط قدرت‌ها را ذکر کرد: هنر توده‌ها را برخی از فیلم‌سازان در خدمت تبلیغات و سوءاستفاده دولتی درآوردند، تاجایی‌که، در نوعی فاشیسم، هیتلر با هالیوود و هالیوود با هیتلر یکی شد (Deleuze, 1997: 164) و باور بسیاری از مردم نسبت به طبیعت خیر انسان و تاریخ، به‌دلیلِ آسیب‌های جنگ و حوادث پس از آن، دچار تزلزل گشت. بنابراین، به‌زعمِ دلوز، سینمای دیگری نیاز است، سینمایی که دیدگاه متفاوتی نسبت به عنصر عاملیت و بودن در جهان دارد. سینمایی که از نو به پیوند انسان و جهان می‌اندیشد و باور به جهان را شکل دیگری می‌بخشد. دلوز در سینما ۲ از این سینمای نوین حرف می‌زند، کتابی که به سینمای بعد از جنگ جهانی دوم می‌پردازد، سینمای مدرن یا همان سینمای زمان-تصویر.

دلوز تأکید می‌کند که در سینمای مدرن، کنش و، به‌طورکلی، حرکت برخلافِ سینمای کلاسیک نقش کم‌رنگی دارد. باور به فرد و کارهای او، که با منشی قهرمانانه از پس همه مشکلات برمی‌آید و اوضاع را تحت کنترل خود و نیت خیرش درمی‌آورد (مضامینی که بیشتر فیلم‌های آمریکایی بر حول محور آن شکل می‌گرفتند)، از بین رفته است. حال، سینمای مدرن سینمای بازنمایی زمان به‌نحوِ بی‌واسطه است و به نظر می‌رسد که حرکت برای همیشه از دست رفته است. درحالی‌که سینمای کلاسیک پیرو تعریف ارسطو زمان را مقدار حرکت می‌داند (Aristotle, Physics, 4,2i8bi-2i9bi)، و تبعیت زمان از حرکت را به نمایش می‌گذارد، سینمای مدرن نمایش زمان به‌نحوِ بی‌واسطه و نه ازطریقِ حرکت را سازمان می‌بخشد و زمان را از هرگونه وابستگی به حرکت می‌رهاند. در ادامه خواهیم دید که این نمایشِ ظهورِ بی‌میانجیِ زمان

چگونه به پیوند گسسته میان انسان و جهان می‌پردازد و این اذعان چه تمهیداتی می‌تواند برای ترمیم این پیوند در بر داشته باشد.

دلوز در بررسی سینمای زمان، به‌درستی و به گواهی تاریخ، سینمای نئورئالیستی ایتالیا را واجد ویژگی‌های سینمای زمان یا همان سینمای مدرن می‌داند و در توضیح و تبیین آن مدام به این سینما استناد می‌کند. سینمایی که بستری مناسب برای ظهور جریان‌های پست‌مدرنیستی سینما و، به‌تبعِ آن، جریان‌های سینمای اقلیت و نیز سینمای بدن فراهم می‌آورد. به‌طورکلی، از منظر دلوز، سینمای نئورئالیستی با نمایش لحظاتی که در آن‌ها کنش‌های قهرمانانه به تعلیق درآمده‌اند و شخصیت‌ها، به‌جایِ اعمال ارادهٔ قطعی، در موقعیت‌های نامتعین سرگردان‌اند امکان‌های تازه‌ای برای تجربهٔ رخدادهای ناب فراهم می‌آورد. تصاویر ناب دیداری و شنیداری در این سینما، تماشاگر را با وضعیتی مواجه می‌کند که، در آن، زمان دیگر تابع حرکت و کنش‌های کلاسیک نیست، بلکه درون‌ماندگار و چندلایه است. چنین سینمایی دیگر نه صرفاً بازتابی از واقعیت بلکه رخدادی است که، در آن، باور به جهان از نو ساخته می‌شود و سینما همچون امکانی برای اندیشیدن به امر سینمایی، فلسفی و هستی‌شناختی جلوه‌گر می‌شود. در این فرصت، ابتدا ماهیت تکین و ممتاز سینما را از منظر دلوز بررسی می‌کنیم. سپس به تعریف سینمای نئورئالیستی ایتالیا از منظر تاریخ سینما می‌پردازیم و بعد از آن ویژگی‌هایی از آن را که از دیدگاه دلوز شاخصه‌های سینمای مدرن یا همان سینمای زمان شناخته می‌شوند و تشابهات آن‌ها را با سینمای نئورئالیستی تجزیه‌وتحلیل می‌کنیم و در آخر دستاوردهای سینمایی-فلسفی این نوع سینما را بازگو می‌کنیم.

ماهیت تکین سینما از منظر دلوز

گرچه برای دلوز هیچ تعریف مشخص و معینی از هیچ‌چیز وجود ندارد اما به‌زعمِ او یافتن سرچشمه‌های یک چیز و چگونگی صیرورت یافتن آن را می‌توان به‌منزلهٔ تعریف‌کردن یک‌چیز در نظر گرفت:

> تعاریف دلوز ازهر چیز ـ اندیشه، ادراک، سینما، علم، رمان ـ مدعی توضیح چیستی یک‌چیز نیست بلکه به دنبال یافتن سرچشمه‌های آن و چگونگی صیرورت یافتن آن است. (کولبروک، ۱۳۸۷: ۵۹)

به دیگر سخن، ازطریقِ سوق‌دادن یک شیء به‌سویِ نهایت یا، به عبارتِ بهتر، به‌سویِ بی‌نهایت آن شیء است که می‌توان از آن نوعی تعریف به دست داد، به‌واسطهٔ درنظرگرفتنِ سرچشمه‌ها و امکانات و بالقوه‌های آن چیز:

> ما هر چیز را با اتکا به سبک صیرورتش تعریف می‌کنیم، نه اشکال از پیش موجود آن. سینما، اگر آن را به‌سویِ سرحدش سوق دهیم، چه می‌تواند باشد؟ (کولبروک، ۱۳۸۷: ٦۰)

بر همین اساس، تعریف دلوز از سینما نیز به‌واسطهٔ مفاهیمی به دست می‌آید که تبیین‌کنندهٔ تغییر و صیرورت هستند، یعنی حرکت و زمان. اول به این دلیل که، به‌زعمِ دلوز، سینما اساساً یعنی بازنمایی حرکت و زمان،و دوم برایِ اینکه هر چیزی را باید در وضعیت صیرورت و تغییر آن مطالعه کرد.

گفتنی است که این مفاهیم از حرکت و زمان، همان‌قدر که توضیح‌دهندهٔ شکل‌گیری تصاویر سینمایی هستند، در تبیین عناصر فلسفه حیات دلوز نیز نقش بسزایی دارند. بنابراین، می‌توان گفت که پروژهٔ سینمایی دلوز، در عین اینکه دیدگاه سینمایی او را به تصویر می‌کشد، راهی نو در پرداختن به فلسفه نیز به شمار می‌آید، تاجایی‌که دلوز، بعد از به اتمام رساندن دو کتاب سینمایی خود، با همکاری فلیکس گاتاری کتاب فلسفه چیست؟ را به رشته تحریر درمی‌آورد. پروژهٔ تشریح ماهیت تکین سینما مسئله‌ای را مطرح می‌کند که در فلسفه چیست؟ محوریت دارد:

> مسئله تکینگی خود فلسفه، تکینگی آنچه هنر، فلسفه و علم -اشکال تفکر و آفرینش- را گرد هم می‌آورد و همچنان تمایزشان را حفظ می‌کند. (ماراتی، ۱۳۹۵: ۲۱)

در اینجا اشاره به فلسفهٔ دلوز به این دلیل حائز اهمیت است که به‌طورکلی برای دلوز سینما و مطالعات سینمایی امری ضمنی و حاشیه‌ای نیست. سینما از دیدگاه دلوز در بطن خود فلسفه قرار دارد. زیرا سینما قادر است امری را بنمایاند که فلسفه در کلام از آن حرف می‌زند: حرکت و زمان.

همان‌طور که برگسون مدعی است که

> فلسفه باید تلاشی برای فراتر رفتن از وضع بشری باشد. (Bergson, 1946: 227)

دلوز برآن است که سینما وسیله‌ای است برای کنار نهادن نظرگاه انسانی و پیوستن به خود جهان هستی:

> هر دو کتاب دلوز دربابِ سینما بحث‌های بنیادی او درموردِ ظرفیت حیات برای فراتررفتن از اشکال انسانی، قابل‌تشخیص و ازپیش‌موجود را بیان می‌دارند. این هدف اساساً به اتکای تصویر زمان محقق گردیده و به‌زعمِ دلوز این سینما است که تصویری از خود زمان به دست می‌دهد. (کولبروک، ۱۳۸۷: ۵۲)

ازاین‌رو، ظهور ایدهٔ زمان به‌عنوانِ یک کل گشوده که آفرینش و حیات در بستر آن محقق می‌شود می‌تواند مهم‌ترین دستاورد سینما باشد. دلوز گرچه مدعی است که مفهوم واحدی از زمان وجود ندارد ولی به پیروی از برگسون (۱۹۴۴: ۳۷۱) زمان را مترادف با آفرینش می‌داند (ماراتی، ۱۳۹۵: ۳۲). بنابراین، می‌توان تأیید کرد که سینما امری است که آفرینش را در بافت هستی‌شناختی آن تجسم می‌بخشد.

در مقام نتیجه‌گیری می‌توان گفت که، براساسِ نظریهٔ دلوز، سینما نه‌تنها ابزاری برای بازنمایی واقعیت بلکه شیوه‌ای از تفکر فلسفی است که ما را به کشف جنبه‌های تازه‌ای از حرکت، زمان و صیرورت رهنمون می‌سازد. او با تأکید بر این مسئله که سینما می‌تواند از پیش‌فرض‌های متداول دربارهٔ ادراک و روایت فراتر رود رویکردی نوین به تحلیل سینمایی

ارائه می‌دهد که برپایهٔ فلسفهٔ آفرینش و تکینگی بنا شده است. بدین‌ترتیب، نظریهٔ سینمایی دلوز نه‌تنها روشی برای تحلیل فیلم بلکه راهی برای اندیشیدن به هستی و تغییر است.

سینمای نئورئالیستی ایتالیا

نئورئالیسم ایتالیا جنبشی سینمایی بود که پس از پایان جنگ جهانی دوم در ایتالیا پدید آمد و تا میانهٔ دههٔ پنجاه ادامه یافت. رویکرد فیلم‌سازان این جنبش نزدیک‌شدنِ هرچه بیشتر به واقعیت در شیوهٔ روایت و فرم بود. از مهم‌ترین فیلم‌سازان این جنبش می‌توان روبرتو روسلینی (Roberto Rossellini)، ویتوریا دسیکا (Vittorio De Sica) و لوکینو ویسکونتی (Luchino Visconti) را نام برد. از عمده ویژگی‌های این سینما به‌اختصار می‌توان چند مورد را ذکر کرد:

- **بازیگران غیرحرفه‌ای:** کارگردانان نئورئالیست معمولاً از بازیگران غیرحرفه‌ای استفاده می‌کردند تا به فیلم‌ها حس طبیعی‌تری بدهند. این بازیگران اغلب مردم عادی بودند که نقش‌هایی مشابه زندگی واقعی خود بازی می‌کردند.
- **استفاده از لوکیشن‌های واقعی:** فیلم‌های نئورئالیستی اغلب، به‌جای استفاده از صحنه‌های ساخته‌شده در استودیوها، در مکان‌های واقعی فیلم‌برداری می‌شدند، مانند خیابان‌ها، محله‌های فقیرنشین، و روستاها. این امر به فیلم‌ها حس اصالت و واقع‌گرایی می‌بخشید.
- **تمرکز بر مسائل اجتماعی:** فیلم‌های نئورئالیستی به مشکلات اجتماعی و اقتصادی پس از جنگ جهانی دوم می‌پرداختند، ازجمله فقر، بیکاری، و نابرابری اجتماعی. این فیلم‌ها به‌طورِ مستقیم به مسائل روز جامعه اشاره داشتند.
- **ساختار داستان ساده و واقع‌گرا:** داستان‌های فیلم‌های نئورئالیستی اغلب ساده و خطی بودند و بر جزئیات زندگی روزمره تمرکز داشتند. این فیلم‌ها کمتر به دنبال پیچیدگی‌های دراماتیک بودند و بیشتر به واقعیت‌های خشن زندگی می‌پرداختند.
- **سبک بصری ساده و بی‌آلایش:** فیلم‌های نئورئالیستی از تکنیک‌های ساده و بی‌آلایش فیلم‌برداری استفاده می‌کردند. نورپردازی طبیعی، کادربندی ساده، و استفاده از دوربین‌های دستی از ویژگی‌های بارز این سبک بودند.
- **پیام‌های اخلاقی و انسانی:** بسیاری از فیلم‌های نئورئالیستی پیام‌های اخلاقی و انسانی داشتند. این فیلم‌ها اغلب به بررسی اخلاقیات و وجدان انسان در مواجهه با شرایط سخت و بی‌عدالتی‌های اجتماعی می‌پرداختند.
- **روایت باز و پایانی غیرقطعی:** در این فیلم‌ها، پایان‌ها معمولاً باز و غیرقطعی بودند، به‌طوری‌که مسائل داستان‌ها به‌جایِ اینکه حل شوند، به پرسش‌های بیشتری درموردِ مسائل مطرح‌شده در فیلم دامن می‌زدند.

کریستین تامپسون (Kristin Thompson) و دیوید بوردول (Dawid Bordwell) در کتاب مشترک خود با عنوان تاریخ فیلم بر این باورند که اعتبار و اهمیت جنبش نئورئالیستی به‌دلیلِ نوآوری‌هایشان در فرم فیلم است:

> اکثر مورخان سینما نئورئالیسم را نه‌تنها به‌خاطرِ نگرش‌های سیاسی و جهان‌بینی‌اش بلکه به‌خاطرِ نوآوری‌هایش در فرم فیلم مؤثر یافتند. بیشتر این‌ها [مؤلفه‌ها] پیش‌تر نیز سابقه داشته‌اند، ولی

اعتبار بین‌المللی جنبش نئورئالیستی برای آن‌ها توجهی به همراه آورد که قبلاً وجود نداشت. (Thompson et al. 2003: 362)

در اوایل دهۀ ۱۹۵۰، تکانه‌های نئورئالیست قدرت خود را از دست داد. در کنگرۀ ۱۹۵۳ پارما درموردِ نئورئالیسم، روزنامه‌نگاران و فیلم‌سازان شروع کردند به بحث دربارۀ اینکه نئورئالیسم چه بوده است. نئورئالیسم هیچ مانیفست یا برنامه‌ای نداشت، مگر درخواستی مضاعف برای واقع‌گرایی بیشتر و تأکید بر موضوعات معاصر و زندگی طبقه کارگری. بااین‌حال، خیلی زود چند موضع انتقادی ظهور کرد.

آندره بازن نظریه‌پرداز فرانسوی، به‌دلیلِ موقعیت بیرونی خود نسبت به وقایع درونی ایتالیا و جنبش نئورئالیسم، ارزیابی جامع‌تر و منصفانه‌تری نسبت به آن دارد. او ضمن تأیید تمام ویژگی‌هایی که در بالا ذکرشان رفت بر اجتناب از تقلیل‌دادنِ نئورئالیسم به این ویژگی‌های تأکید می‌کند:

> آن تعاریفی از نئورئالیسم که به موضوعیت سناریو، استفاده از بازیگران غیرحرفه‌ای، فیلم‌برداری در مکان‌های واقعی، محتوای اجتماعی و... محدود می‌شوند بسیار تقلیل‌دهنده‌اند. آن‌ها نمی‌توانند فرم این فیلم‌ها را در نظر بگیرند و بنابراین فراموش می‌کنند که، در سینما و همین‌طور در همۀ هنرها، رئالیسم حذف کامل و ساده سبک در مواجهه با واقعیت خام نیست بلکه حالتی زیبایی‌شناختی است که، با معیارهای رسمی، تعریف و انتخاب شده است. آنچه در اثر روسلینی [کارگردان برجسته نئورئالیسم، به‌عنوانِ‌مثال] مورد تأکید است، همخوانی ژرف یک انتخاب است که هم اخلاقی است و هم زیبایی‌شناختی. (Bazin, 2005:23-40)

عناصر اخلاقی در فیلم‌های نئورئالیستی همواره مورد تأکید فیلم‌سازان این مکتب بوده است و وفاداری نسبت به واقعیت موجود از مهم‌ترین موازین آن به شمار می‌رفته است:

> روسلینی می‌گوید آن زمان که فیلم رم شهر بی‌حفاظ را می‌ساخت نیاز مبرمی به حقیقت وجود داشت. من همواره به‌این‌خاطر به نوواقع‌گرایی احترام می‌گذارم. بیشتر داشتیم نوعی دیدگاه اخلاقی می‌افتیم تا نوعی سبک. (Gray, 1972: 14)

بازن علاوه بر جنبه‌های زیباشناسانه و اخلاقی نئورئالیسم به جنبۀ هستی‌شناسانۀ نئورئالیسم نیز توجه دارد و در مقالۀ خود با عنوان «دفاع از روسلینی» این‌چنین می‌نویسد:

> نوواقع‌گرایی توصیف واقعیت است در مقام یک کل و ازطریقِ خودآگاهی که می‌تواند اشیا را به‌صورتِ کل ببیند. نوواقع‌گرایی با زیباشناسی واقع‌گرای پیش از آن و به‌ویژه با طبیعت‌گرایی و حقیقت‌گرایی مخالف است. زیرا واقع‌گرایی آن بیشتر به‌نوعی روش ویژه برای مشاهده اشیا مربوط است تا به انتخاب موضوع... آنچه در پائیزا [فیلم معروفی از روسلینی] واقع‌گرایانه است همانا

> نهضت مقاومت ایتالیاست، ولی آنچه نوواقع‌گرایانه است کارگردانی روسلینی است -یعنی شیوهٔ نمایش رویدادها، نمایشی که درعین‌حال هم حذفی (eliptic) و هم ترکیبی (synthetic) است- هنرمند واقع‌گرای سنتی -مثلاً زولا- واقعیت را به بخش‌هایی تقسیم می‌کند و دوباره از آن‌ها ترکیبی تازه می‌سازد، ترکیبی که تعیین‌کنندهٔ نهایی‌اش برداشت اخلاقی او از جهان است، درحالی‌که خودآگاهی کارگردان نوواقع‌گرا واقعیت را از صافی می‌گذراند. بدون شک خودآگاهی او، همچون خودآگاهی هرکس دیگر، واقعیت را به‌مثابهٔ یک کل نمی‌پذیرد ولی گزینشی که صورت می‌گیرد نه منطقی است و نه روان‌شناختی بلکه هستی شناختی است. (بازن، ۱۳۸٦: ۱۸۸)

سینمای مخاطب

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های سینمای نئورئالیستی که محل بحث بسیاری بوده است واژگون‌کردنِ تابعیت تصاویر و مونتاژ است. پیش از این مونتاژ، چه ارگانیک سرهم‌ساخت مانند رویکرد گریفیث و چه ارگانیک دیالکتیکی مثل آنچه آیزنشتاین انجام می‌داد، بر نما ارجحیت داشت. مونتاژ گریفیث کلی را ارائه می‌کرد که بر وجود دوگانه‌هایی چون فقیر و غنی، زن و مرد، سیاه‌پوست و سفیدپوست و... مهر تأیید می‌نهاد و آن را طبیعی می‌شمرد و وضع دیگری غیر از وضع موجود را پیش‌بینی نمی‌کرد. درحالی‌که آیزنشتاین مونتاژ موازی را با مونتاژ تضاد جایگزین می‌کرد: به‌جایِ کنارهم‌گذاری ساده اجزا، خود موقعیت بود که در راستای خطوط چندگانه تضاد شقاق می‌یافت و وضع سوم یا همان سنتز را پیشنهاد می‌کرد، رویکردی که بسیار انقلابی می‌نمود و طرفداران بسیاری پیدا کرد (Deleuze, 1997: 32-35). همان‌طور که آندره بازن درخصوصِ مونتاژ معتقد است: مونتاژ برشی منطقی از واقعیت ارائه می‌دهد و میان تصاویر به‌گونه‌ای پیوند برقرار می‌کند که گویی معنای فیلم، در نسبت با خود تصاویر، از پیش تعیین‌شده است، معنایی که ورای تصاویر و تنها به‌واسطهٔ مونتاژ ارائه شده است (Bazin, 2005: 23-40) .

اما در سینمای نئورئالیستی اصل بر تبعیت مونتاژ از نما قرار می‌گیرد تا معنایی ازپیش‌تعیین‌شده به مخاطب تحمیل نشود:

> در مقابل کسانی که نئورئالیسم ایتالیایی را براساسِ محتوای اجتماعی آن تعریف می‌کردند، بازن معیارهای زیباشناختی رسمی را به‌عنوانِ ضرورتی اساسی مطرح کرد. به گفتهٔ او، این موضوع به شکل جدیدی از واقعیت مربوط می‌شد که پراکنده، بیضوی، سرگردان یا متزلزل بود و به‌صورتِ بلوک‌هایی کار می‌کرد با ارتباطات عمدی ضعیف و رویدادهای معلق. واقعیت دیگر نمایندگی یا بازتولید نمی‌شد بلکه به‌سمتِ آن «نشانه گرفته می‌شد». به‌جایِ نمایاندن یک واقعیت ازپیش‌رمزگشایی‌شده، نئورئالیسم به‌سمتِ واقعیتی همواره مبهم و قابلِ‌رمزگشایی هدف‌گیری

> می‌کرد. به همین دلیل، شات پیوسته تمایل داشت تا جایگزین تدوین بازنمایی‌ها شود. (Deleuze, 1997: 1)

ظهور تصاویر ناب دیداری و شنیداری را شاید بتوان از نتایج ارجحیت نما بر مونتاژ در کنار دیگر عوامل دانست. تصاویری که کاراکتر فیلم و مخاطب را به‌طورِ یکسان در مقام تماشاگر می‌نشاند و بر اهمیت دیدن و شنیدن تأکید می‌ورزد.

تصاویر ناب دیداری و شنیداری

به‌زعمِ دلوز، یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های سینمای نئورئالیستیِ ایتالیا ظهور تصاویر دیداری و شنیداری ناب است، تصاویری که صرفاً برای دیدن و شنیدن‌اند و تقریباً هیچ کنش یا واکنشی را ازسویِ شخصیت‌ها طلب نمی‌کنند:

> موقعیت‌های بصری و صوتی نئورئالیسم در تضاد با موقعیت‌های حسی-حرکتی قدرتمند رئالیسم سنتی قرار دارند. فضای یک موقعیت حسی-حرکتی یک محیط مشخص‌شده است که از پیش تعریف‌شده و به یک کنش وابسته است که آن را آشکار می‌سازد یا واکنشی را برمی‌انگیزد که با آن سازگار می‌شود یا آن را تغییر می‌دهد. اما یک موقعیت کاملاً بصری یا صوتی در چیزی که می‌توانیم «فضای هرجوره» بنامیم تثبیت می‌شود، خواه این فضا ناپیوسته باشد یا خالی. (ما گذار از یکی به دیگری را در فیلم «کسوف» [فیلمی از میکل آنجو آنتونیونی] می‌بینیم، جایی که فضاهای ناپیوسته‌ای که توسط قهرمان داستان تجربه می‌شود -مانند بورس، آفریقا، و ترمینال فرودگاه- در پایان به یک فضای خالی که با سطح سفید درهم می‌آمیزد دوباره متحد می‌شوند). (Deleuze, 1997: 2)

دلوز به‌تبعِ برگسون این دیدن و شنیدن را دقیقاً در برابر ادراک‌کردن یا شناسایی قرار می‌دهد. ادراک کردن ازآن‌رو که همواره پیرو رژیم حسی-حرکتی است از دریافت کامل تصاویر باز می‌ماند. زیرا تنها قسمی از تصاویر را برحسبِ علایق و نیازهای روزمره انتخاب می‌کند: سینما و عادات ما سرشت مشترکی دارند. سینما شاخص‌ترین عملکرد ادراک و عقل انسانی را از بیرون به نمایش می‌گذارد. آن‌ها سویه‌ای سینماتوگرافیک دارند که چیزی کمتر از متافیزیک طبیعی ما نیست (Bergson, 1999: 25-26). هر اندازه که این رژیم حسی-حرکتی در سینمای کلاسیک سیستم غالب به شمار می‌آید در سینمای نئورئالیستی، به‌عنوانِ پیشگام سینمای مدرن، جایگاه خود را از دست می‌دهد. زیرا در این رژیم ادراک و متعاقباً کنش معلق شده است: در سبک رئالیسم قدیم شخصیت‌ها حتی وقتی دربند و محصور بودند به موقعیت‌ها واکنش نشان می‌دادند اما اکنون حتی وقتی می‌دوند و حرکت می‌کنند دیگر هیچ کنترلی بر جهانی که احاطه‌شان کرده است ندارند، جهانی که آن‌ها را وادار می‌کند که

آنچه دیگر تابع قواعد پاسخ یا کنش نیست ببینند و بشنوند. (Deleuze, 1997: 3)

این موقعیت‌های ناب دیداری و شنیداری که از دیدگاه دلوز افزایش میزان آن‌ها نئورئالیسم را تعریف می‌کند (Deleuze, 1997: 2)، به‌دلیلِ بریدن از رژیم کاربردی حسی–حرکتی، موقعیت‌هایی را ترسیم می‌کند که دیگر به ادراک امور وابسته نیستند و، ازاین‌رو، کنشی را نمی‌طلبند: موقعیت‌های ناب دیداری و شنیداری زمانی ظاهر می‌شوند که پیوندهای میان کنش‌ها از بین بروند و ما همراه با شخصیت‌ها در برابر آنچه دیدنی است و آنچه بسیار زیبا یا بسیار تحمل‌ناپذیر است، نه‌تنها در موقعیت‌های حاد و بحرانی، که در کوچک‌ترین بخش‌های زندگی هرروزه، به حال خود رها شویم. این ژرف‌بین‌شدن در سینما تصاویری تولید می‌کند که در آن‌ها نقد وضعیت متعارف امور، از عمل همدردی، علاقه یا عشق به چیزها و موجودات جدایی‌ناپذیر است و این شیوه‌ای است برای برحذر داشتن ما از اشکال بدبینی که قدرت نقادانه‌شان موهوم و غیرواقعی است (Deleuze, 1997: 19).

یکی از پیامدهای کلیدی این تغییر رویکرد در سینما گسترش قدرت انتقادی تصویر است. زمانی که سینما دیگر در خدمت بازتولید کلیشه‌های روایی و علیت‌های ازپیش‌تعیین‌شده نیست می‌تواند به‌شکلی عمیق‌تر به نقد وضعیت‌های متعارف اجتماعی و فرهنگی بپردازد. تصاویر ناب، که نه در خدمت قصه‌گویی‌اند و نه در پی ایجاد واکنش احساسی فوری، به مخاطب فرصت می‌دهند تا جهان را از نگاهی دیگر ببینند ــ نگاهی که در آن همدردی، علاقه یا حتی عشق به چیزها و موجودات، جدایی‌ناپذیر از قدرت نقد است. دلوز هشدار می‌دهد که چنین رویکردی نباید با بدبینی محض اشتباه گرفته شود. هرچند سینمای نئورئالیستی گاه سرشار از ناامیدی و سرخوردگی است اما، درعین‌حال، بینشی تازه از واقعیت را ارائه می‌دهد، بینشی که ما را از بازتولید سادهٔ نظم موجود دور می‌کند و امکان‌های جدیدی را برای درک، تجربه و حتی دگرگونی فراهم می‌آورد.

درهم تنیدگی سوژه و ابژه

یکی دیگر از ویژگی‌های اکثر فیلم‌های نئورئالیستی ظهور شخصیت‌هایی است که در اوهام و تخیلات خود به سر می‌برند و این سردرگمی در میان تخیلات و اوهام بیشتر اوقات مخاطب را نیز درگیر می‌سازد، به‌گونه‌ای که تمییز این عوالم از یکدیگر غیرممکن می‌شود:

> نئورئالیسم پرسوناژهایی را به صحنه می‌آورد که صرفاً در وضعیت نظارهٔ پدیدارشدن خام و زمخت واقعیت هستند و دیگر در مقام انجام کنش قرار ندارند. مصیبت و نگون‌بختی هولناک و زمخت جهان، مصائب اجتماعی (دسیکا)، ویرانه‌های پس از جنگ (روسلینی)، و یا بحران احساسی (آنتونیونی)، پرسوناژها را متحیر و ناتوان در انجام کنش و در تغییر آنچه شاهدش هستند کرده و آن‌ها را واداشته است تا به‌جایِ دیگری به‌جز محدودهٔ توهمی گسترده در واقعیت جهان خویش حرکت کنند و دست‌آخر آن‌ها را بدل به‌گونه‌ای تماشاگر می‌کند. (مونتبلو، ۱۴۰۰: ۱۰۴)

همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، شخصیت‌ها دیگر کُنشگر نیستند و در مقام نظاره‌گر صرف موقعیت‌های ناب دیداری و شنیداری قرار دارند.

چشم‌پوشی از عمل و کنار نهاده‌شدن شخصیت‌هایی که قادر به انجام کاری هستند، در جهانی که می‌توان آن‌ها را به کار بست، درنهایت به وضعیتی منجر می‌شود که تفکیک جهان و سوژه و تمایز میان امر واقعی و خیالی غیرممکن می‌گردد. درنتیجه، چرخه‌ای حقیقی میان امر واقعی و خیالی پدیدار می‌شود و، به تعبیر دلوز، نگاه خیالین از امر واقعی چیزی خیالین می‌سازد، درست در همان حال که خود (نگاه خیالی) نیز به چیزی واقعی بدل می‌شود و واقعیت را از نو به ما ارائه می‌دهد (Deleuze, 1997: 9).

درواقع، پیدایش جهانی که دیگر به کار نمی‌آید موجب به وجود آمدن چرخهٔ آمدوشد میان سوژه و جهان می‌گردد. به دیگر سخن، هر عملی بدون جواب و نتیجه می‌ماند و، ازاین‌رو، شکافی میان فرد به‌عنوانِ سوژه و جهان روی می‌نماید که جهانی به‌مثابهٔ سوژه و سوژه‌ای به‌مثابهٔ جهان شکل می‌دهد:

> از خلال همین دیدگاه است که دلوز سینمای فلینی را نیز مرتبط با نئورئالیسم می‌داند. زیرا درواقع تضادی میان ابژکتیویسم آنتونیونی (زمان مرده و ژئوفیزیک روزمره) و سوبژکتیویسم فلینی (فانتاسم‌ها یا رؤیاها و اوهام) وجود ندارد و عینیت حاد معطوف به احساس و باورهای پرسوناژ در سینمای آنتونیونی و همدلی همدستانه فلینی با تمام ورطه‌های سقوط و زوال، هردو، جوانب مختلف انکار واقعیت جهان و شاهدی بر فقدان فهم جهان و نشانگر فاصلهٔ زایل‌شده‌ای هستند که باعث می‌شود جهان لاابالی و بی‌قیدوبند به درون سوژه سرک کشیده و سوژه نیز، وهم‌زده، درون جهان پرسه بزند. (مونتبلو، ۱۴۰۰: ۱۰۵)

با توجه به آنچه گفته آمد، می‌توان مدعی شد که فیلم‌های نئورئالیستی به‌خوبی از عهده ترسیم واقعیت انکارناپذیر ازدست‌رفتنِ جهان و بی‌خانمانی انسان برآمده است و این می‌تواند نخستین و مهم‌ترین وظیفهٔ سینما برای اندیشیدن دوباره به اندیشه و باورمندی به جهان باشد: دلوز همان وظیفه‌ای را که برای فلسفه و یا سایر هنرها قائل است به سینما نیز محول می‌کند:

> زیرا این تمام هنر و تمامی فلسفه است که باید، دربرابرِ رخنهٔ همه‌جانبهٔ نهیلیسم، ایمان و باور به جهان و زندگی را به ما باز بیاموزد. سینما نیز حتی اگر مستقیم و بی‌واسطه ما را در مواجهه با جهان قرار می‌دهد، باید نه جهان بلکه باور به جهان را به تصویر درآورد (Deleuze, 1997: 171)

درهم‌تنیدگی سوژه و ابژه در سینمای نئورئالیستی، نه‌تنها تغییری در شیوهٔ روایت بلکه دگرگونی‌ای اساسی در تجربهٔ سینمایی بود. در این سینما، شخصیت‌ها دیگر کنشگران فعال نیستند بلکه در جهانی سرگردان‌اند که نه می‌توان آن را کاملاً واقعی دانست و نه کاملاً خیالی. این وضعیت، که در سینمای آنتونیونی و فلینی به دو شکل متفاوت ظاهر می‌شود، بازتابی

از بحران مدرنیته و ازدست‌رفتن قطعیت‌های گذشته است. بااین‌حال، همان‌طور که دلوز اشاره می‌کند، سینما می‌تواند ازطریقِ همین بحران راهی برای بازاندیشی در جهان ارائه دهد. سینمای نئورئالیستی، حتی زمانی که شخصیت‌هایش را در جهانی بی‌معنا و پر از ابهام رها می‌کند، همچنان این امکان را فراهم می‌آورد که دربارهٔ جهان فکر کنیم و شاید راهی برای بازسازی ایمان به آن بیابیم. پیش از تشریح مکانیزم عملکرد سینمای زمان، می‌بایست از عملکرد سینمای حرکت در احیای باور به جهان سخن بگوییم. سینمایی که، به دلایلی که گفته خواهد شد، بعد از مدتی قدرت ایقان خود را از دست داد.

سینمای حرکت ـ تصویر و مکانیسم آن در تولید اندیشه و مقابله با نیهیلیسم

ازآنجاکه دلوز معتقد است که میان مفهوم فلسفی و متعلق آن نباید فاصله‌ای باشد، در تحلیل‌های سینمایی خود نیز جانب احتیاط را رعایت می‌کند تا از آنچه خود «شرایط تجربه واقعی» (Deleuze,1969: 79-81) می‌نامد دور نیفتد. به‌زعمِ دلوز هنگامی‌که دوربین به‌جایِ فرد انسانی قرار می‌گیرد و می‌بیند، مفهوم به‌عنوانِ امری ایجادی و داده‌شده توسط انسان جای خود را به حس‌یافت می‌دهد. حس‌یافت یا برخورد بی‌واسطه با ماده کلیدی‌ترین مفهوم در فهم دیدگاه سینمایی دلوز است. درواقع، حس‌یافت و آنچه در امتداد آن می‌آید توضیح‌دهندهٔ تمام تفاوت‌هایی است که نظریهٔ سینمایی دلوز با دیگر نظریه‌ها دارد. حذف یا به حداقل رساندن نظرگاه انسانی در ایجاد تصاویر مهم‌ترین ویژگی است که سینما می‌تواند در مسیر دگرگونی و صیرورت خویش به‌عنوانِ ایده‌آل به آن دست یابد:

> تنها با سینما است که ما می‌توانیم به شیوه‌ای از دیدن بیندیشیم که وابسته به چشم انسانی نیست. سینما چیزی نظیر یک «حس‌یافت» ارائه می‌کند: دریافت داده‌هایی که در یک سوژه استقرار نیافته‌اند. (کولبروک، ۱۳۸۷: ۵۲-۵۱)

همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، در نزد دلوز دیدنی که متکی به هیچ نظرگاه و سوژه خاصی نیست می‌تواند از مهم‌ترین ویژگی‌های سینما باشد و لیکن

> دلوز استدلال می‌کند که هنر سینما تنها در آزادی آن از سازمان‌دهی مفهومی و نظرگاه غرض‌مند نیست بلکه هنر سینما در تصاویری است که از زمان و حرکت به دست می‌دهد. آنچه حرکت ماشین‌گون سینما را این‌چنین بااهمیت می‌سازد این است که دوربین می‌تواند بدون مفاهیم تحلیلگر «ببیند» یا «حس‌یافت کند». دوربین تصاویر را به اتکای نقطه‌ای ثابت سازمان‌دهی نمی‌کند بلکه خود را از میان حرکت‌ها گذر می‌دهد. این قدرت تصویرحرکت است. (کولبروک، 1387: 56).

درواقع، تأثیر تصویر–حرکت بر اندیشه به‌مددِ بی‌واسطه بودن آن صورت می‌پذیرد:

> سینما تصویر را به حرکت درآورد و حرکت را بدل به مشخصه‌ای بدیهی برای تصویر کرد و مبدع تصویری شد که به میانجی خود به حرکت درمی‌آید. آن‌چنان‌که تصویر برای به حرکت درآمدن دیگر نه نیازی به روح خواهد داشت و نه دیگر ملزم به انگیزه‌های دراماتیک و یا کرئوگرافیک خواهد بود بلکه، برعکس، این روح و سوژه هستند که به‌واسطهٔ حرکت اتمی برآمده از سینما به حرکت درخواهند آمد. سینما در ما خودکاری روحانی خلق می‌کند و، به‌واسطهٔ تصویر و تعلیم تصویری، توان اندیشیدن در ما ایجاد می‌کند. دلوز برای توصیف این ویژگی تصویر از عنوان «نو شوک» استفاده می‌کند. نو شوک یعنی ایجاد شوک بر اندیشه، واردکردن ارتعاش به کورتکس و لمس مستقیم سیستم عصبی و مغزی. (Deleuze,1997: 156)

دلوز مکانیزم عملکرد سینمای حرکت-تصویر را در نزد پیشگامانی چون آیزنشتاین ردیابی می‌کند و معتقد است که

> تلقی والای جملگی آن‌ها از سینما ساحتی است که در آن قوهٔ خیال به‌واسطهٔ تصویر-حرکت به جنبش درآمده و به فرارفتن از محدودیت‌های خویش ترغیب شود. در دیدگاه دلوز، سینمای کلاسیک، با ابداع سینمای امر والا (به مفهوم کانتی آن)، واجد این توان و قدرت منحصربه‌فرد می‌شود. سینمای کلاسیک با آشکارکردنِ لحظه‌ای که تخیل در زیر فشار تصاویر با آستانهٔ محدودیت‌های خویش مواجه می‌شود اندیشه را به اندیشیدن به خود و به کل (امر کلی) وادار می‌کند. (مونتبلو، ۱٤۰۰: ۸۷-۸۸)

چنانچه پیش‌تر بیان شد، سینمای کلاسیک و همین‌طور امر والای آن پس از جنگ جهانی دوم به محاق رفت و، ازاین‌رو، به‌زعمِ دلوز، سینمای دیگری می‌بایست تا باور به جهان را از نو به جریان اندازد: این سینمایی است که نه چیزی می‌سازد و نه هیچ‌گونه ارتباطی با ضرورت ساختن جهان دارد. آنچه جهان پس از جنگ را از اساس دچار دگرگونی می‌کند نیز همین غیاب کل و فقدان جهان است. ازخودبیگانگی در نگاه دلوز هنگامی است که سوژه از خویش و از جهان خویش منفک شده باشد. سوژهٔ ازخودبیگانه، سوژهٔ بی‌جهان و محروم از جهان است که دیگر نه در ارتباط با کل است و نه رغبتی به اندیشیدن به کل دارد، سوژه‌ای که در درون تلاطم تأثرات خویش و در دام سوبژکتیویتهٔ خویش گرفتار مانده است و تنها به جهان اندرونی خویش بسنده می‌کند. دلوز می‌پرسد که به‌راستی از پس تمام آن اظهارات و بیانیه‌های سترگ سینمایی چه چیزی باقی‌مانده است؟ (مونتبلو، ۱۴۰۰: ۸۹)

> آیا امروزه تنها نمی‌توان آن‌ها را همچون اعلانیه‌های منسوخ و کهنه، به‌همراهِ تمام امیدهایی که به سینما به‌منزلهٔ هنر توده‌ها و اندیشه‌های نو بسته بودیم به کنج موزه سپرد و به‌ناچار و از سر تسلیم اقرار کرد که سینما غرق در پوچی و بیهودگی تولیدات خودش شده است؟ وقتی خشونت دیگر نه

> از آن تصویر و نه برآمده از ارتعاش و لرزش تصویر بلکه از آنچه به نمایش درمی‌آید باشد، ناگزیر در خودکامگی خون‌باری فرو خواهیم غلتید و وقتی عظمت نه از ترکیب‌بندی بلکه تنها از تورم و تلنبار آنچه به نمایش درمی‌آید باشد، تحریک مغزی و تولد اندیشه دیگر مجال وجود نخواهند داشت و با فقری عمومیت‌یافته و مسری در میان مؤلف و تماشاگر روبه‌رو خواهیم شد. (Deleuze, 1997: 164)

زمان-تصویر و مکانیسم آن در تولید اندیشه و مقابله با نیهیلیسم

رودررو شدن با خودِ زمان مستلزم این است که زمان را از قید حرکت و متعاقباً از قید مکان آزاد کنیم و به آن اجازه دهیم که ازطریقِ «حرکت نامتعارف» و بدون تکیه‌گاه و مرکز خود را به نمایش درآورد: برایِ‌آنکه حرکت زمان را به‌مثابهٔ اندازه و مقدار خود به تابعیت خویش درآورد، خودِ حرکت باید متعارف و عادی باشد. منظور دلوز از حرکت «متعارف» هر حرکتی است که بتوان آن را به یک مرکز مرتبط ساخت. مرکز تغییر و دگرگونی، مرکز مشاهده برای بیننده، مرکز جاذبه برای اجسام متحرک: امکانِ در مرکز قرار گرفتن چیزی است که حرکت را به چیزی قابل‌اندازه‌گیری بدل می‌کند، زیرا ازاین‌طریق حرکت تابع مناسبات مقدار و عدد و، بنابراین، «متعارف» می‌شود. درعین‌حال، حرکت بی‌مرکز دیگر تابع اندازه نیست و «غیرعادی» و «نامتعارف» می‌شود. طبق نظر دلوز، چنین حرکتی بدون اینکه زمان را بشکند آن را از تابعیت آزاد می‌کند و به آن مجال می‌دهد تا مستقیماً ظاهر شود. درنتیجه، نمایش مستقیم زمان نیازی به متوقف‌کردن یا ثابت‌کردن تصویر ندارد، که البته در سینما که هنر تصاویر متحرک است کاری بس دشوار است، بلکه این بازنمایی مستقیمِ [زمان] با حرکت نامتعارف یکی خواهد بود (Deleuze, 1997: 37).

ازآنجاکه سینمای حسی-حرکتی تصویر را متعلق به زمان حال می‌دانست، برای نشان‌دادنِ زمان گذشته همواره به مونتاژ رجوع می‌کرد:

> به‌دلیلِ این پیش‌فرض که تصویر-حرکت‌ها همواره در زمان حال هستند، کار مونتاژ همواره این‌طور تعریف شده که باید تصویر غیرمستقیمی از زمان ارائه دهد و شخصاً «کلی که تغییر می‌کند» را در فیلم نشان دهد. (ماراتی، ۱۳۹۵: ۸۷)

اما دلوز به‌مددِ طرح‌واره‌های برگسون اثبات می‌کند که

> تصویر نه‌تنها هرگز در زمان حال نیست بلکه همواره واجد نوعی چگالی و تراکم زمانی است: تصویر از گذشته و آینده‌ای برخوردار است که با آن درآمیخته‌اند و به‌هیچ‌وجه با تصاویر بالفعلی که پیش و پس از آن می‌آیند انطباق ندارد. بنابراین، تصویر «پیش» و «پسی» دارد که با زمان حال آن هم‌بودند. (ماراتی، ۱۳۹۵: ۸۹)

اثبات اینکه تصویر در زمان حال نیست به دلوز اجازه می‌دهد که نوع دیگری از تصاویر را در سینمای مدرن و به‌ویژه نئورئالیسم بازشناسی کند که تابع قوای حسی- حرکتی نیستند:

> وضعیت دیداری و شنیداری (توصیفگری) تصویری بالفعل است که، به‌جایِ گسترده‌شدن در حرکت، به تصویری بالقوه متصل شده و به‌همراهِ آن چرخه‌ای را تشکیل می‌دهد. (Deleuze, 1997: 47).

> بنابراین، سینما طبیعت سوبژکتیویته را دگرگون می‌کند. اگر در تصویر-حرکت، سوبژکتیویته درون شکاف میان دریافت حرکت و کنش حرکتی قرار می‌گرفت، با تصویر-خاطره، سوبژکتیویته دیگر نه امری حرکتی بلکه زمانی بود و دیگر اسباب انبساط و گسترش درون ماده نبود، بلکه چرخه‌ای از خاطرات را به ماده و وسعت گستردهٔ گذشته را به زمان حال جسمانی می‌افزود (Deleuze, 1997: 48).

از سوی دیگر وقتی ادراک‌کردن به حالت تعلیق درآید، تفکر می‌تواند به‌جایِ گره‌خوردن به کنش به خود ابژه و درنهایت ماده پیوند بخورد، یعنی خود تصویر دیده و شنیده شود، بی‌آنکه دست‌مایهٔ قضاوت یا ارزش‌گذاری برای انجام عملی گردد.

> کارکرد این‌گونه تصاویر صرفاً به مختل‌کردن پیوندهای حسی و حرکتی معطوف نمی‌شود، بلکه آن‌ها قادرند با نیروهای دیگر اتصالات متفاوتی ایجاد کنند، نیروهای زمان و اندیشه که تصاویر را به‌سویِ ابعاد دیگری «ورای حرکت» می‌گشایند. (Deleuze, 1997: 17).

یکی از بهترین مثال‌ها در این مورد فیلم «اروپای ۵۱» از روسلینی می‌باشد. زنی از طبقه متوسط رو به بالای جامعه در میان شهر قدم می‌زند اما دیگر قادر نیست آنچه می‌بیند را به مشغله‌های هرروزه‌اش پیوند دهد. عاقبت درمقابلِ کارخانه‌ای توقفی کوتاه می‌کند، بی‌آنکه آن را بازشناسد و دیالوگی که قهرمان فیلم بر زبان می‌آورد:

باور دارم که محکومینی را به چشم دیده‌ام. کارخانه زندان است، مدرسه زندان است...». دلوز موقعیت پیش‌آمده برای زن را این‌گونه توضیح می‌دهد:

> نگاهش وظیفهٔ عملی کدبانویی را که به رتق‌وفتق امور می‌پردازد از دست داده و از همه حالت‌های یک ژرف‌بینی درونی عبور می‌کند: رنج، شفقت، عشق، سعادت و پذیرش، و به بیمارستان روانی می‌رسد، جایی که، در پایان نوعی محکمهٔ امروزی برای ژاندارک، به حبس محکوم می‌شود: او می‌بیند، او آموخته است که ببیند. (Deleuze, 1989: 2)

ابعاد و امکانات سینمای نئورئالیستی

با توجه به آنچه گفته آمد، سینمای نئورئالیستی را می‌توان دارای ابعاد و امکانات مختلفی دانست و از چند منظر مختلف آن را بررسی کرد. در ادامه به چند نمونه از این ابعاد و امکانات می‌پردازیم.

سینمای نئورئالیستی به‌منزلهٔ رخداد: از منظر دلوز، سینمای نئورئالیستی را می‌توان تجلی یک سینمای رخدادی دانست، سینمایی که نه‌تنها پیوندهای علّی میان کنش‌ها را قطع می‌کند بلکه خود رخدادها را نیز از چارچوب‌های سنتی روایت آزاد می‌سازد. دلوز در سینما ۲: تصویر-زمان اشاره می‌کند که سینمای نئورئالیستی لحظه‌هایی را خلق می‌کند که در آن‌ها زمان، به‌جایِ آنکه تابع حرکت باشد، خود را در تصویر ناب نشان می‌دهد. این لحظه‌ها، که با ظهور تصاویر ناب دیداری و شنیداری همراه‌اند، همان نقاطی هستند که در آن‌ها رخدادها صرفاً رخ می‌دهند، بدون آنکه درون نظامی معنادار از علت و نتیجه ادغام شوند. در این حالت، رخداد به‌عنوانِ امری مستقل در سطح تصویر سینمایی شکوفا می‌شود و نه به‌عنوانِ بخشی از یک داستان یا حرکت روایی. بنابراین، رابطهٔ سینمای نئورئالیستی با مفهوم رخداد از دید دلوز در آن است که این سینما، با گسستن از نظم علّی سینمای کلاسیک، به ما امکان تجربهٔ رخدادهایی را می‌دهد که نه برای توجیه کنشی خاص، بلکه برای آشکارساختنِ یک وضعیت وجودی پدیدار می‌شوند.

در فیلم‌های نئورئالیستی، رخدادها از دل زندگی روزمره و بدون منطق روایی سنتی سر بر می‌آورند. برایِ‌مثال، در دزد دوچرخه (ویتوریو دسیکا)، اتفاق مرکزی فیلم (دزدیده‌شدنِ دوچرخهٔ شخصیت اصلی) نه در یک الگوی داستانی متعارف بلکه به شکلی ناگهانی و بی‌واسطه رخ می‌دهد. این رخداد نه‌تنها مسیری مشخص برای حل مسئله ارائه نمی‌دهد بلکه شخصیت را در چرخه‌ای از سرگردانی، ناامیدی و عدم امکان کنش قرار می‌دهد. در اینجا، رخداد همان چیزی است که دلوز آن را «لحظه‌ای از زمان ناب» می‌نامد، جایی که ما دیگر با یک روایت منطقی روبه‌رو نیستیم بلکه صرفاً دربرابرِ تجربهٔ زیسته‌ای از یک موقعیت بدون نتیجه و سرانجام قرار می‌گیریم. بنابراین، می‌توان نئورئالیسم را به‌عنوانِ نخستین مرحلهٔ ظهور رخداد در سینمای مدرن در نظر گرفت، رخدادی که نه درون قصه‌ای خطی و کنش‌محور بلکه در دل وضعیت‌هایی شکل می‌گیرد که امکان کنش را به تعویق می‌اندازند. این رویکرد راه را برای سینمای مدرن و پست‌مدرن باز کرد، جایی که رخداد دیگر نه بخشی از یک روایت بلکه خودِ فیلم و تجربهٔ زیباشناختی مخاطب را شکل می‌دهد.

سینمای نئورئالیستی در مقام پیش‌درآمدی بر سینمای پست مدرن: نئورئالیسم را می‌توان وسیله‌ای برای هموارکردنِ راه سینمای پست‌مدرن دانست. زیرا این جنبش سینمایی، با گسست از ساختارهای کلاسیک روایت و بازنمایی، مفاهیمی را مطرح کرد که بعدها در سینمای پست‌مدرن بسط یافتند. از دیدگاه دلوز، نئورئالیسم نقطهٔ عطفی در تاریخ سینما است زیرا برای نخستین بار پیوند میان کنش و واکنش را که ویژگی سینمای کلاسیک بود متزلزل کرد. در سینمای نئورئالیستی، زمان دیگر تابع حرکت و علیت نیست بلکه تبدیل به یک عنصر مستقل می‌شود که در قالب موقعیت‌های ناب دیداری و شنیداری جلوه‌گر می‌شود. این گسست از نظام روایی سنتی، زمینه را برای ظهور سینمای مدرن و درنهایت سینمای پست‌مدرن فراهم ساخت.

در سینمای پست‌مدرن، بسیاری از مؤلفه‌های نئورئالیسم، همچون عدم قطعیت، سرگردانی شخصیت‌ها و فقدان ارتباط منطقی بین کنش‌ها، با شدت بیشتری نمود پیدا می‌کنند. اگر نئورئالیسم، به تعبیر دلوز، با رهاکردنِ شخصیت‌ها در موقعیت‌های ناب، آن‌ها را دربرابرِ زمان و رخدادهایی مستقل از نظام علیت قرار می‌دهد، سینمای پست‌مدرن این گسست را به سطحی بالاتر می‌برد، به گونه‌ای که نه‌تنها شخصیت‌ها بلکه خودِ جهان فیلم نیز دچار عدم قطعیت و بی‌ثباتی می‌شود. در فیلم‌های پست‌مدرن، همانند آثار تارانتینو، کیارستمی، یا لینچ، ساختارهای روایی گسسته و زمان تکه‌تکه‌شده بازتابی از همان گذار نئورئالیستی هستند که حالا به شکلی افراطی‌تر به تصویر کشیده می‌شوند. به بیان دیگر، اگر نئورئالیسم اولین گام در شکستن پیوستار علیت و زمان در سینما بود، سینمای پست‌مدرن گامی فراتر می‌گذارد و این بی‌ثباتی را به سطحی بنیادین در ساختار روایت، زمان و حتی هویت شخصیت‌ها بسط می‌دهد.

سینمای نئورئالیستی و مسئلهٔ بدن: نئورئالیسم را می‌توان گونه‌ای از سینمای بدن و حس دانست زیرا این جنبش سینمایی، با گسست از روایت‌های کلاسیک و علیت‌محور، بدن و حواس شخصیت‌ها و مخاطبان را در مرکز تجربهٔ سینمایی قرار می‌دهد. از منظر دلوز، نئورئالیسم نقطهٔ گذار از سینمای حرکت (تصویر-حرکت) به سینمای زمان (تصویر-زمان) است و، در این گذار، بدن به‌عنوانِ یک میدان تجربی مستقیم جایگزین ذهنیت علیت‌محور سینمای کلاسیک می‌شود. در سینمای کلاسیک، بدنِ شخصیت‌ها در خدمت کنش و واکنش است، یعنی حرکت آن‌ها تابع منطق داستانی و اهداف مشخص است، اما در نئورئالیسم، بدن دیگر نیرویی کنش‌گر ندارد بلکه در موقعیت‌هایی معلق، بدون امکان عمل، صرفاً درگیر تجربهٔ زیستهٔ خود می‌شود.

با الهام از برگسون، دلوز میان ادراک عملی (که در خدمت کنش است) و ادراک ناب (که در خودِ تجربهٔ حسی غوطه‌ور است) تمایز قائل می‌شود. در سینمای نئورئالیستی، ادراک عملی کنار گذاشته می‌شود و ما با بدن‌هایی روبه‌رو می‌شویم که نه در حال عمل‌کردن بلکه در حال احساس‌کردن هستند. شخصیت‌های این سینما اغلب سرگردان، ناتوان از کنش، یا صرفاً نظاره‌گر جهان اطراف خود هستند. برایِ‌مثال، در فیلم دزد دوچرخه (ویتوریو دسیکا)، بدن شخصیت اصلی نه به‌عنوانِ یک نیروی عامل بلکه به‌عنوانِ پدیده‌ای به تصویر کشیده می‌شود که رنج، ناامیدی، و استیصال را تجربه می‌کند. نگاه‌های سرگردان، حرکات کُند و گاه بی‌هدف و واکنش‌های تأخیری همگی نشانه‌هایی از سینمای بدن هستند که در آن کنش جای خود را به تجربهٔ حسی مستقیم داده است.

نتیجه گیری

سینمای نئورئالیستی ایتالیا را می‌توان یکی از تأثیرگذارترین جریان‌های سینمایی قرن بیستم دانست که نه‌تنها فرم و محتوای سینما را دگرگون کرد بلکه زمینه‌ای برای تحول در فلسفهٔ سینما و چگونگی ادراک مخاطب از تصویر متحرک فراهم ساخت. این سینما، که در سال‌های پس از جنگ جهانی دوم ظهور کرد، با فاصله گرفتن از ساختارهای روایی کلاسیک و کنارگذاشتن کنش‌های قهرمانانه، به عرصه‌ای برای بازاندیشی در باب رابطه انسان و جهان تبدیل شد. در این میان، ژیل

دلوز، با ارائهٔ نظریهٔ سینمای زمان، نئورئالیسم را به‌عنوانِ نمونه‌ای بارز از سینمایی معرفی می‌کند که، به‌جایِ حرکت، بر تجربهٔ مستقیم زمان و لحظات زیسته تأکید دارد.

این سینما، که درمقابلِ سنت‌های هالیوودی و سینمای حسی-حرکتی قرار می‌گیرد، بیش از آنکه بر کنش‌های قطعی شخصیت‌ها متکی باشد، موقعیت‌هایی را به نمایش می‌گذارد که در آن‌ها زمان دیگر تابع حرکت و روایت‌های متعارف نیست بلکه به‌عنوانِ یک عنصر مستقل درون‌ماندگار در تصویر ظهور می‌کند. در چنین شرایطی، شخصیت‌های فیلم‌ها دیگر قهرمانانی فعال نیستند که بتوانند بر سرنوشت خود تأثیر بگذارند بلکه در موقعیت‌هایی قرار دارند که در آن‌ها سرگردانی و عدم امکان کنش به ویژگی اصلی بدل می‌شود. این وضعیت، که در بسیاری از فیلم‌های کارگردانانی چون روبرتو روسلینی، ویتوریو دسیکا و لوکینو ویسکونتی به چشم می‌خورد، به‌نوعی بازتاب شرایط اجتماعی و روانی انسان پس از جنگ جهانی دوم است که دیگر نمی‌تواند با قطعیت به آینده و تغییر وضعیت خود امیدوار باشد.

یکی از مهم‌ترین دستاوردهای سینمای نئورئالیستی، ظهور تصاویر ناب دیداری و شنیداری است که دیگر در خدمت یک داستان خطی و ازپیش‌تعیین‌شده نیستند بلکه صرفاً برای دیدن و شنیدن ارائه می‌شوند. این تصاویر، که در آن‌ها کنش و واکنش‌های مرسوم سینمایی به حاشیه رانده شده‌اند، به مخاطب امکان می‌دهند تا جهان فیلم را به شکلی بی‌واسطه تجربه کند. چنین تصاویری، که به گفتهٔ دلوز از دل بحران سینمای کلاسیک و ناکارآمدی نظام حسی-حرکتی پدید آمده‌اند، جایگاه تماشاگر را نیز دگرگون می‌کنند و او را به نظاره‌گری فعال تبدیل می‌کنند که دیگر صرفاً مصرف‌کننده یک داستان ازپیش‌ساخته نیست بلکه، در فرآیند تجربهٔ تصویر، خود به عاملی برای تأمل و اندیشیدن بدل می‌شود.

در کنار این ویژگی‌ها، سینمای نئورئالیستی را می‌توان سینمای رخداد نیز دانست. در این سینما، رخدادها دیگر تابع یک روایت مشخص و علیت‌محور نیستند بلکه به‌صورتِ مستقل و در دل لحظاتی ظاهر می‌شوند که زمان ناب را به نمایش می‌گذارند. برایِ‌مثال، در فیلم دزد دوچرخه، دزدیده‌شدنِ دوچرخهٔ شخصیت اصلی نه به‌عنوانِ یک نقطه عطف در روایت بلکه به‌عنوانِ رخدادی مطرح می‌شود که او را در چرخه‌ای از سرگردانی و ناتوانی قرار می‌دهد. این نوع روایت، که با حذف روابط علّی‌ومعلولی شکل می‌گیرد، نقطه‌ای کلیدی در گذار از سینمای کلاسیک به سینمای مدرن محسوب می‌شود. در چنین سینمایی، جهان فیلم به‌گونه‌ای طراحی می‌شود که مخاطب را وادار به تجربهٔ مستقیم لحظات و درک بحران‌های وجودی کند، بدون آنکه روایت به‌عنوانِ ابزاری برای هدایت احساسات او عمل کند.

سینمای نئورئالیستی، علاوه بر تأثیرگذاری بر روایت و فرم سینمایی، مفهوم بدن را نیز به شیوه‌ای تازه بازتعریف می‌کند. برخلافِ سینمای کلاسیک که بدن را در خدمت کنش و حرکت قرار می‌داد، در این سینما، بدن خود به یکی از عناصر اصلی تجربه سینمایی بدل می‌شود. شخصیت‌ها، به‌جایِ آنکه ازطریقِ کنش وضعیت خود را تغییر دهند، در جهانی گرفتار می‌شوند که در آن بدن‌هایشان تنها بازتابی از رنج، انتظار و بی‌عملی است. در بسیاری از فیلم‌های نئورئالیستی، این وضعیت را می‌توان به‌وضوح مشاهده کرد، جایی که شخصیت‌ها در فقر، بی‌سرپناهی و بحران‌های اجتماعی گرفتار شده‌اند و بدن‌هایشان به نماد این وضعیت بدل شده است.

چنین ویژگی‌هایی باعث شده است که سینمای نئورئالیستی را نه‌تنها به‌عنوانِ یک سبک سینمایی، بلکه به‌عنوانِ پیش‌درآمدی بر سینمای مدرن و حتی پست‌مدرن در نظر بگیرند. ویژگی‌هایی همچون روایت‌های باز، پایان‌های نامتعین، تأکید بر تجربه‌های ذهنی و روان‌شناختی و گسستن از ساختارهای خطی همگی در سینمای مدرن و پست‌مدرن گسترش یافتند. کارگردانانی همچون میکل‌آنجلو آنتونیونی و فدریکو فلینی، که در ابتدا از نئورئالیسم تأثیر گرفته بودند، بعدها با گسترش ایده‌های آن، سینمایی را خلق کردند که حتی بیش‌ازپیش بر تجربه‌های نامتعین، ابهام و گسست‌های روایی تأکید داشت. در این مسیر، نئورئالیسم نه‌تنها نقطه عطفی در تاریخ سینما بلکه بستری برای اندیشیدن به امکان‌های جدید روایت و تصویر شد.

درنهایت، می‌توان گفت که سینمای نئورئالیستی، همان‌طور که دلوز اشاره می‌کند، فراتر از یک سبک سینمایی، راهی برای بازاندیشی در جهان و جایگاه انسان در آن است. در دورانی که پس از فجایع جنگ جهانی بسیاری از مردم ایمان خود را به ساختارهای پیشین از دست داده بودند، این سینما توانست، با ارائهٔ تصویری بی‌واسطه از زندگی روزمره، امکانی برای بازاندیشی دربابِ واقعیت فراهم آورد. این سینما، نه ازطریقِ بازگشت به روایت‌های سنتی بلکه با خلق لحظاتی که در آن‌ها تجربهٔ زمان، سرگردانی، و بحران‌های وجودی به‌طورِ مستقیم به تصویر کشیده می‌شوند، توانست راهی برای بازسازی ایمان به جهان ارائه دهد. به‌گفتهٔ دلوز، این سینما، با فاصله‌گرفتن از نیهیلیسم مطلق، راهی را برای مواجهه با جهان ارائه می‌دهد که، در آن، به‌جایِ تلاش برای تحمیل معنا، امکان تفکر و تجربه را فراهم می‌کند. در این راستا، سینمای نئورئالیستی را می‌توان یکی از مهم‌ترین نمونه‌های سینمای زمان دانست که تأثیر آن تا امروز نیز در بسیاری از آثار سینمایی مدرن و معاصر قابل‌مشاهده است.

References

Aristotle. (n.d.). *Physics*. In R. McKeon (Ed.), *The basic works of Aristotle* (pp. 218–397). Modern Library.

Bazin, A. (1972). *What is cinema?* (H. Gray, Ed. & Trans., Vol. 2). University of California Press.

Bazin, A. (2007). *What is cinema?* (M. Shahba, Trans.). Hermes. (In Persian).

Bergson, H. (1944). *Creative evolution* (A. Mitchell, Trans.). Modern Library.

Bergson, H. (1946). *The creative mind* (M. L. Andison, Trans.). Philosophical Library.

Colebrook, C. (2008). *Gilles Deleuze* (R. Sirvan, Trans.). Tehran: Markaz. (In Persian)

Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The time-image* (H. Tomlinson & R. Galeta, Trans.). University of Minnesota Press.

Deleuze, G. (1990). *The logic of sense* (M. Lester & C. Stivale, Trans.). Columbia University Press.

Deleuze, G. (1997). *Cinema 1: The movement-image* (H. Tomlinson & B. Habberjam, Trans.). University of Minnesota Press.

Deleuze, G. (2015). *Cinema 1: The movement-image* (M. Eslami, Trans.). Minouye Kherad Publications. (In Persian).

Gray, H. (2005). Introduction. In A. Bazin, *What is Cinema?* (Vol. 1, pp. xiii–xx). University of California Press.

Jameson, F., & Various authors. (2017). *Orghanoon (A collection of essays)* (M. Eslami et al., Trans.). Tehran: Organization for Printing and Publishing.(In Persian).

Maratti, P. (2016). *Gilles Deleuze, Cinema, and Philosophy* (M. Parsa, Trans.). Tehran: Shavand. (In Persian).

Montebello, P. (2021). *Deleuze, Philosophy, and Cinema* (B. Boujar, Trans.). Apparatus Electronic Publishing. https://apparatuss.com. (In Persian).

Thompson, K., & Bordwell, D. (2003). *Film history* (2nd ed.). University of Wisconsin-Madison.