Critical Studies in Texts and Programs of Human Sciences,
Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Monthly Journal, Vol. 22, No. 3, Spring 2022, 277-294
Doi: 10.30465/CRTLS.2021.36008.2216

A Critical Review on the Book *An Approach to Realism, Cinema and the Expression of Religious Concepts*

Ali Khorashadi *

Dariush Esmaeili**

Abstract

Realism is a powerful materialization of art that appeared in 19th century in literature and painting and is still ongoing. A realism artist creates logic and relations in a work of art that comes from new sciences and social relations related to modern society. Meanwhile, Cinema as modern era art has close connections with realism for image recording and we know that from the earliest films of Lumiere brothers. with the addition of sound and color to basic silent movies, this relation continued and from mid 20th-century attitudes for social realism were increased which was reflected in works of Iitalian Neorealists and "Andre Bazin" theories. This article is a survey of the book *An Approach to Realism, Cinema and the Expression of Religious Concepts* that was written by Vahid Hayati that surveyed the capacities of cinema realism to express religious concepts and it is about distinguishing the common realism that reaches its climax at Neorealism movement, and a form of realism that is common to express religious concepts. In this article, Hayati's opinions about the religious realism concept were shown. He believes this manifested in the works of Majid Majidi and especially "Children of Heaven". It criticized his point of view about similarities between realism in

* MA of Cinema, Art University of Tehran, Tehran, Iran (Corresponding Author), Ali.khorashadi99@gmail.com

** Faculty Member of the Cinema Department, Art University of Tehran, Tehran, Iran, Esmaeili@art.ac.ir

Date received: 29-11-2021, Date of acceptance: 24-04-2022

Islamic and religious concepts and cinematic concept and differences based on epistemology.

Keywords: Neorealism, Religious Realism, Bicycle Thieves, Children of Heaven, Epistemology.

پژوهش‌نامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
ماهنامهٔ علمی (مقالهٔ پژوهشی)، سال ۲۲، شمارهٔ ۳، خرداد ۱۴۰۱، ۲۷۹ - ۲۹۴

بررسی کتاب *ره‌یافتی به رئالیسم، سینما، و بیان مفاهیم دینی*

علی خُراشادی*

داریوش اسماعیلی**

چکیده

«رئالیسم» که از قرن نوزدهم میلادی در ادبیات و نقاشی پدیدار شد و تا امروز نیز ادامه دارد جریانی قدرت‌مند از مادی‌شدن هنر است. هنرمند رئالیست منطق و روابطی در اثر هنری خلق می‌کند که از دانش‌های جدید و روابط اجتماعی حاکم بر جامعهٔ مدرن برآمده است. ازسویی، سینما به‌عنوان هنر دوران مدرن، باتوجه‌به ویژگی ثبت تصویر، با رئالیسم نزدیکی و پیوند عمیقی دارد که از همان نخستین آثار سینمایی برادران لومیر این ویژگی هویدا بود. با افزوده‌شدن صدا و رنگ به فیلم‌های صامت اولیه این پیوند عمیق‌تر شد. از اواسط قرن بیستم، گرایش به واقع‌نمایی اجتماعی افزایش یافت که در آثار نئورئالیست‌های ایتالیا و آرای آندره بازن به‌خوبی خود را نشان می‌دهد. مقالهٔ پیش‌رو، بررسی کتاب *ره‌یافتی به رئالیسم، سینما، و بیان مفاهیم دینی*، نوشتهٔ وحید حیاتی، است که ظرفیت رئالیسم سینمایی را برای بیان مفاهیم دینی بررسی کرده است و به تمایز رئالیسم معمول در سینما که در جنبش نئورئالیسم به اوج خود می‌رسد و شکلی از رئالیسم سینمایی می‌پردازد که به‌اعتقاد نویسندهٔ کتاب برای بیان مفاهیم دینی مناسب است. در این مقاله، نظریات مهم دربارهٔ مفهوم رئالیسم دینی، که به‌اعتقاد او در آثار مجید مجیدی و به‌خصوص *بچه‌های آسمان* متجلی می‌شود، بررسی شده و به نقد دیدگاه او دربارهٔ شباهت مفهوم رئالیسم دینی و رئالیسم سینمایی و تفاوت آن‌ها از منظر معرفت‌شناسانه پرداخته شده است.

کلیدواژه‌ها: نئورئالیسم، رئالیسم دینی، *بچه‌های آسمان*، *دزد دوچرخه*، معرفت‌شناسی.

* کارشناس‌ارشد سینما؛ دانشگاه هنر تهران (نویسندهٔ مسئول)، Ali.khorashadi99@gmail.com

** مربی و عضو هیئت علمی گروه سینما دانشگاه هنر، Esmaeili@art.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۹/۰۸، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۲/۰۴

۱. مقدمه

باتوجه‌به اهمیت روزافزون سینما، به‌عنوان رسانه‌ای که قابلیت انتقال ارزش‌ها و مفاهیم ایدئولوژیک را دارد، پس از انقلاب اسلامی، علاوه‌بر درام‌های مناسبتی صداوسیما که در ایام خاص مذهبی تولید و پخش می‌شوند، هرساله چندین اثر سینمایی نیز ساخته می‌شوند که درپی اشاعهٔ فرهنگ دینی از قاب سینماست؛ از سینمای اشراقی مرتضی آوینی و سینمای عرفانی دههٔ ۱۳۶۰ که در بسیاری از این آثار جنگ بستر بیان مفاهیم دینی است تا آثار دههٔ ۱۳۷۰ که در بستر اجتماعی سعی در بیان مفاهیم دینی دارند و جریانی موسوم به سینمای معناگرا که در دههٔ ۱۳۸۰ موردتوجه نهادهای رسمی قرار گرفت تا برخی آثار دینی دههٔ ۱۳۹۰ که در قالب کمدی سعی در بیان مفاهیم دینی داشتند. طی چند دهه که از وقوع انقلاب اسلامی گذشته است، کتاب‌ها و مقالات فراوانی نوشته شدند که درپی تبیین سینمای اسلامی بودند و هریک از منظری به ظرفیت‌های سینما برای انتقال ارزش‌های دینی پرداخته‌اند. نوشته‌های نظری دربارهٔ سینمای اسلامی طیفی را تشکیل می‌دهند که از عدم پدیدآمدن سینمای اسلامی (مددپور ۱۳۸۷: ۱۲۹–۱۳۱) تا امکان شکل‌گیری سینمای اسلامی با شروطی، ازجمله ازآن خودکردن تکنیک‌های سینمایی (آوینی ۱۳۹۰: ج ۱، ۱۳۳، ۱۳٤)، را تشکیل می‌دهد. بااین‌حال، پس از گذشت بیش از چهار دهه، مسیر مشخصی پدید نیامده است که نسبت مناسبی میان پدیدهٔ دین و رسانهٔ سینما را تبیین کند و به‌طور عملی قابلیت نزدیکی دین و سینما را نشان دهد. بودجهٔ فرهنگی و سینمایی کشور هرساله با هدف ساخت آثار موفق و قابل‌تأمل (که هم موجب تأثیر دینی در مخاطبان شود و هم به‌عنوان اثری قائم‌به‌ذات قابلیت‌های هنری والایی داشته باشد) هزینه شده، اما کم‌تر به‌ثمر نشسته است.

کتاب *ره‌یافتی به رئالیسم، سینما، و بیان مفاهیم دینی* تلاشی برای یافتن جایگاه دین در سینمای رئالیستی و هم‌چنین یافتن ظرفیت سینمای رئالیستی برای بیان اندیشه‌های دینی براساس تجربهٔ موفق فیلم *بچه‌های آسمان*، ساختهٔ مجید مجیدی، است تا راه‌کاری عملی برای ساخت آثاری دهد که محتوای دین را به بهترین نحو در رسانهٔ سینما بیان کند. بااین‌حال، سؤال اساسی نوشتهٔ حاضر این است که کتاب حاضر تا چه میزان توانسته از عهدهٔ تبیین مفهوم رئالیسم دینی برآید و چه‌قدر توانسته است ظرفیت رئالیسم سینمایی را در تعریفی تازه برای بیان مفاهیم دینی تبیین کند؟

۲. معرفی فرمی کتاب

کتاب *ره‌یافتی به رئالیسم، سینما، و بیان مفاهیم دینی*، نوشتهٔ وحید حیاتی، در ۲۵۲ صفحه، سال ۱۳۹۷ توسط ادارهٔ کل پژوهش‌های اسلامی رسانه در قطع رقعی منتشر شده است که مطالعهٔ کتاب، باتوجه‌به قطع مناسب آن، امری دل‌پذیر است. کتاب به‌لحاظ شکل فصل‌بندی و نحوهٔ تبیین به پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد با عنوان *بررسی قابلیت‌های فیلم داستانی واقع‌گرا در ارائهٔ مفاهیم دینی با تحلیل موردی فیلم سینمایی «بچه‌های آسمان»* شبیه است که در سال ۱۳۹٤ توسط وحید حیاتی در دانشگاه ادیان و مذاهب دفاع شده است. از این منظر، کتاب فوق به‌دلیل نوشتار دارای ساختار پژوهشی واجد دقت‌نظر علمی در بیان مفاهیم دینی و مقوله‌های سینمایی است که با نثری ساده و روان برای علاقه‌مندان سینما اطلاعات مفیدی، به‌خصوص دربارهٔ تاریخچه رئالیسم در سینما و سایر سینما و هم‌چنین مفاهیم دینی، دارد. کتاب فوق به چهار بخش کلی و هر بخش به چند فصل تقسیم‌بندی شده است.

۱,۲ فهرست مطالب کتاب

بررسی بخش‌های مختلف کتاب *ره‌یافتی به رئالیسم، سینما، و بیان مفاهیم دینی* سیر بسط و گسترش آرای نویسنده برای تبیین مفهوم رئالیسم در سینمای دینی را روشن و برجسته می‌کند و می‌تواند مقدمه‌ای برای بررسی محتوایی کتاب باشد.

۱,۱,۲ بخش اول

بخش اول کتاب «واقع‌گرایی و سینما» نام دارد. این بخش شامل پنج فصل است که عبارت‌اند از کلیات، واقعیت و ادبیات، واقعیت و سینما، واقع‌گرایی به‌عنوان یک سبک، و بررسی و تحلیل فیلم *دزد دوچرخه*.

۱,۱,۱,۲

در کلیات بخش نخست، نویسنده به بررسی روش‌های هنری و دستاوردهای اندیشهٔ غرب می‌پردازد که ویژگی‌های مخصوص آن زیست‌بوم فرهنگی را داراست و با نشر گسترده به سراسر عالم رسیده است. بااین‌حال، نویسندهٔ کتاب معتقد است چنین رویکردی در تضاد با اندیشه‌ها و فرهنگ مذهب سایر ملل است.

۲,۱,۱,۲

در فصل دوم بخش نخست، مؤلف به تعریف رئالیسم و بررسی آرای متفکران این حوزه، از افلاطون و علامه طباطبایی تا گامبریج، می پردازد. سپس، تاریخ رئالیسم در هنر و به‌خصوص تاریخ نقاشی را شرح می‌دهد و رئالیسم را در ادبیات به‌طور خاص بررسی می‌کند و آن را شامل ناتورالیسم، رئالیسم، و رئالیسم سوسیالیستی می‌داند که هریک محصول دورهٔ تاریخی خاصی است.

۳,۱,۱,۲

در فصل سوم، مؤلف به‌سراغ واقع‌گرایی در سینما می‌رود. درابتدا، واقع‌گرایی سینمایی را از واقعیت بیرونی جدا می‌کند و واقعیت سینمایی را جدا از واقعیت عالم واقع و بازتاب ذهن فیلم‌ساز از واقعیت بیرون بر پردهٔ سینما می‌داند. سپس، به تبیین نظریهٔ واقع‌گرایی در سینما می‌پردازد. برای این امر، به آرای نظریه‌پردازانی هم‌چون آیزنشتاین، آرنهایم، بلا بالاش، آندره بازن، و کراکوئر می‌پردازد که نسبت سینما و عینیت‌گرایی را تبیین کردند.

٤,۱,۱,۲

حیاتی، در فصل چهارم، شرایط تاریخی‌ای را تبیین می‌کند که موجب پدیدآمدن جنبش نئورالیسم شده است. سپس، به بررسی ویژگی‌های فیلم‌های نئورئالیستی به‌واسطهٔ آرای بوردول، تامسون، هیوارد، و لوئیس جانتی می‌پردازد. تصویربرداری واقع‌نمایانه و اکراه از ارائهٔ راه‌حل‌های سرراست برای مسائل بغرنج و توجه به فقر به‌عنوان امری سیاسی ــ اجتماعی از مواردی است که جانتی در بیان ویژگی‌های نئورئالیسم بیان می‌کند.

بررسی شکل روایت در آثار نئورئالیستی، معرفی مهم‌ترین فیلم‌سازان نئورئالیست، و دلایل افول سینمای نئورئالیستی مطالب پایانی این فصل کتاب را تشکیل می‌دهد.

۵,۱,۱,۲

در فصل پنجم، مؤلف به بررسی شکل روایت و ویژگی های فرمال فیلم *دزد دوچرخه*، به‌عنوان اثر شاخص نئورئالیسم، می‌پردازد. از مواردی که نویسندهٔ کتاب بررسی می‌کند شکل روایت فیلم است که از نظر او، برخلاف آثار کلاسیک هالیوودی، از عنصر تصادف

برای واقع‌نمایی استفاده شده است یا نداشتن پایان بسته و امیدوارکننده، آن‌گونه‌که در آثار کلاسیک وجود دارد، در فیلم چشم‌گیر است.

۲,۱,۲

در بخش دوم کتاب، واقع‌گرایی در سینمای ایران بررسی می‌شود و نویسنده چهار عامل را در گسترش واقع‌گرایی در سینمای ایران مؤثر می‌داند:

- جریان‌های چپ و تأثیر نگرش‌های حزب توده در ایران در هنر ایران؛
- مخالفت با سینمای رؤیاپرداز فیلم‌فارسی از سوی منتقدان؛
- تأثیرپذیری از نئورئالیسم ایتالیا؛
- تأثیرپذیری از سینمای مستند؛

نویسنده، با اشاره به تاریخ سینمای واقع‌گرا، معتقد است نمایش واقع‌گرایی در سینمای ایران از آثار فیلم‌سازانی چون فرخ غفاری، ابراهیم گلستان، و هوشنگ کاووسی آغاز شد، در جریان موج نوی سینمای ایران ادامه یافت، و در دوران پس از انقلاب تقویت شد. او معتقد است بخشی از این واقع‌گرایی در آثار پس از انقلاب به نمایش محرومیت‌های حاصل از دوران حکومت پهلوی و هم‌چنین نمایش مصائب و سختی‌های مردم در دوران جنگ می پرداخت که *آبادانی‌ها* اثر عیاری و *زرد قناری* اثر رخشان بنی‌اعتماد از این جمله‌اند. نویسنده ادامهٔ جریان واقع‌گرایی را در آثار فیلم‌سازانی چون عباس کیارستمی، امیرنادری، و مجید مجیدی می بیند که هریک رنگ‌وبویی شخصی به جریان واقع گرایی در سینمای ایران داده‌اند. کیارستمی سبکی شاعرانه را، درکنار مسائل تربیتی کودکان، در روایتی ساده دست‌مایهٔ ساخت آثارش قرار می‌دهد. در آثار نادری، واقعیت سخت و دشوار شخصیت‌ها با ارادهٔ قوی آن‌ها رنگی دیگر به‌خود می‌گیرد.

از دید نویسنده، مجیدی آثارش را با واقعیت تلخ و گزنده می‌آغازد، اما به همان اکتفا نمی‌کند و فقر و شرایط سخت در آثار مجیدی بهانه‌ای برای ارائهٔ مفهومی انسانی و اخلاقی از انسان می‌شود و موجب شده است واقع‌گرایی آثار مجیدی رنگی دیگر بیابد. نویسنده معتقد است فیلم های مجیدی، با عبور از واقع گرایی اجتماعی (که در هنر ایران از سنت چپ‌گرایانه وام گرفته است)، به‌سوی سینمایی اخلاقی براساس چهارچوب‌های دینی حرکت می‌کند. او این نمونهٔ برجسته از فیلم‌سازی را در فیلم *بچه‌های آسمان* می‌بیند.

۳,۱,۲

بخش سوم کتاب با عنوان «ظرفیت واقع‌گرایی در بیان مفاهیم دینی» شامل پنج فصل است که عبارت‌اند از: دین وسینما، مفهوم دین، فیلم واقع‌گرا و مفاهیم دینی، امکانات و محدودیت‌های فیلم واقع‌گرا در بیان مفاهیم دینی، و بررسی نمونه‌ای از فیلم واقع‌گرا با مضامین دینی.

۴,۱,۲

بخش چهارم جمع‌بندی و بیان راه‌کارها را شامل می‌شود و نویسنده، در ادامهٔ فصل دوم، ویژگی‌های ده‌گانهٔ رئالیسم در ادبیات را برمی‌شمرد.

۱,٤,۱,۲

در فصل اول، مؤلف کتاب با رویکردی فرم‌نگر به تبیین رابطهٔ سینما و دین می‌پردازد و عناصر مختلف اثر هنری را واجد پیوندی ارگانیک می‌داند. از دید او، ترکیب تکنیک، فرم، و محتوا با مفاهیم دینی می‌بایست ساختار واحدی را شکل دهند و درصورت توجه‌نداشتن به بخشی از آن یا خارج‌کردن تکه‌ای از آن منظومهٔ واحد، کلیت اثر خدشه‌دار و نارسا می‌شود.

۲,٤,۱,۲

در فصل دوم، مؤلف درپی ارائهٔ مفهوم دین است. نویسنده تعریف بسنده و جهان‌شمولی را از دین، که شامل ادیان و فرهنگ‌های مختلف باشد، امکان‌پذیر نمی‌داند و ازاین‌روی به تعریفی از دین می‌پردازد که در زیست‌بوم فرهنگی ایران موجود است. نویسنده، براساس مطالب اسلامی، دین را شامل سه رکن می‌داند که عبارت‌اند از:

- عقاید: اصول دین (توحید، عدل، معاد، نبوت، و امامت) و محورهای فرعی ازجمله شیطان، برزخ، فرشته، مرگ، معجزه، *قرآن*، وحی، و....
- هنجارها: شامل احکام خمسه (وجوب، حرمت، کراهت، استحباب، و اباحه) هستند و به‌طور کلی می‌توان آن‌ها را به فروع دین (نماز، روزه، حج، خمس، زکات، جهاد، امربه‌معروف، نهی‌ازمنکر، و تولی و تبری) گسترش داد که در کنار ربا، حجاب، و حق والدین قرار می‌گیرند.

- اخلاق و ارزش‌ها که عمل آن‌ها حسن ذاتی دارد و انجام آن‌ها در دین پسندیده و نیکوست؛ ازجمله مهربانی و محبت، ایثار، صبر، یاری گرفتار، خوش رفتاری، و مناسک و مراسم دینی و آیینی.

۳,٤,۱,۲

حیاتی تأکید می کند تکنیک به‌کاررفته در اثر نیز باید هم‌سو با این مفاهیم به عنوان یک کل فعالیت کند.

در فصل سوم این بخش، مؤلف فیلم های واقع گرا را، به این دلیل که درپی نمایش بی‌پیرایه و بدون اغراق مفاهیم و مسائل بشری هستند، محملی شفاف برای ارائهٔ مفاهیم دینی می‌داند. ازطرفی، نویسنده روح کلی فلسفهٔ اسلامی را واقع‌گرا می‌داند، زیرا واقعیت حقیقی را تنها از آن خدا می‌داند و عالم جلوه‌ای خرد از حقیقت اوست. پس، الگوی هنری واقع‌گرایی بهترین راه برای نمایش حقیقت الهی تلقی می‌شود که در قالب دین و در تمامی عرصه های بشری به انسان رسیده است.

٤,٤,۱,۲

فصل چهارم به بررسی ظرفیت‌ها و محدودیت‌های فیلم‌های واقع‌گرا در ارائهٔ مفاهیم دینی می‌پردازد. از مهم‌ترین محدودیت‌هایی که نویسنده برای ارائهٔ مفاهیم دینی در فیلم‌های رئالیستی قائل است واقعیت محدودی است که فیلم‌های واقع‌گرا نشانه گرفته‌اند و تنها به واقعیت مادی طبیعت و قوانین اجتماعی محدود است که در فیلم‌های نئورئالیستی به‌خوبی مشاهده می‌شوند.

از نظر نویسنده، مورد مهم دیگر در سینمای دینی نحوهٔ نگرش خالق اثر است که می‌تواند تیغی دودم باشد. فیلم‌ساز واقع‌گرا، بی‌توجه به مسائل دینی، بسیاری از حقایق را نادیده می گیرد، درحالی‌که فیلم‌ساز واقع گرای دیگر با درک مسائل هستی نامحسوس ظرفیت کندوکاو در حقایقی ورای مسائل روزمره و محسوس را می‌یابد و از محدودیت‌هایی می‌گریزد که گریبان فیلم‌ساز غریبه با امور معنوی را گرفته است.

۵,٤,۱,۲

در فصل پنجم نویسنده به‌سراغ فیلم *بچه‌های آسمان* می رود و به تشریح بیش‌تر ویژگی‌های فیلم می‌پردازد. نویسنده معتقد است برای برون‌رفت از محدودیت‌های سبکی

فیلم‌های واقع‌گرایی، که به بررسی امور مادی می‌پردازند، مجیدی به سمت‌وسوی رئالیسم شاعرانه ای (و نه رئالیسم شاعرانهٔ فرانسه که اسیر تقدیرگرایی است) رفته است تا واقعیت سخت زندگی شخصیت‌های فیلم را به‌نفع نگاه معنوی فیلم تلطیف کند. نمونه‌هایی از این تغییر سبک را نویسنده در طراحی صحنه و حرکت دوربین فیلم می‌بیند.

۵،۱،۲

بخش پنجم و پایانی کتاب به بیان و تشریح مفاهیم می‌پردازد؛ ازجمله مفهوم شناخت از دیدگاه فلسفه، بررسی تشبیه سینما به غار افلاطونی، بررسی واقع نمایی یا توهم در سینما، و تاریخی‌بودن قرارداهای هنر رئالیستی. از دید نویسنده، ازآن‌جاکه هنر رئالیستی بسته و صلب نیست و براساس دوره‌ها و شرایط تاریخی ـ اجتماعی تغییر می‌کند، پس این امکان وجود دارد تا براساس محتوای دینی و بومی برخی قراردادهای سینمای رئالیستی تغییر یابد. بنابراین، تغییر ویژگی‌های فیلم‌های رئالیستی به‌نفع محتوای دینی امری نامعمول نیست.

۳. بررسی بخش‌بندی مطالب کتاب

کوشش نویسندهٔ کتاب حرکت پیوسته و آهسته برای تبیین رئالیسم در سینمای دینی است که، باتوجه‌به سبقهٔ پایان‌نامه‌ای کتاب که پیش‌تر گفته شد، قابل‌قبول است. بااین‌حال و باوجود تلاش درخور تحسین در این باب، به‌نظر می‌رسد این حرکت کندتر از آن است که در مجال حجم کتاب به بحث اصلی، یعنی تبیین نمونهٔ رئالیسم دینی موردنظر نویسنده، برسد. همان‌گونه‌که در بررسی بخش‌های مختلف کتاب دیده شد، حجم زیادی از کتاب صرف بررسی تاریخ رئالیسم در هنر و ادبیات شد که اگر از حجم آن‌ها کاسته می‌شد، امکان بررسی رئالیسم دینی بیش‌تر مهیا بود. به‌عبارتی، مقدمات بحث اعم از بررسی رئالیسم در ادبیات و هنر و بررسی تاریخی نظریات نظریه‌پردازان مختلف سینمایی چنان مفصل و پرجزئیات مطرح می‌شوند که امکان پرداختن به رابطهٔ دین و رئالیسم در سینما کم‌تر میسر شده است و به‌خصوص ارتباط ارگانیک میان مضامین دینی و فرم مناسب سینمای واقع‌گرا، که متناسب با این مفاهیم باشد، به‌قدر کافی بررسی نشده است.

در برخی بخش‌ها، هم‌چون تعریف رئالیسم در ادبیات نیز، به‌نظر می‌رسد نویسنده با کمبود منابع نو و تازه مواجه است و به‌ناچار به منابع قدیمی ارجاع می‌دهد؛ برای مثال،

هنگام برشمردن ویژگی‌های ده‌گانهٔ رئالیسم در ادبیات، از کتاب *رئالیسم و ضدرئالیسم* که توسط سیروس پرهام (نام مستعار میترا) در سال ۱۳۳٤ به‌چاپ رسید به‌کرات استفاده شده است که فاصله‌ای ٦۳ساله با کتاب حاضر دارد یا منبع دیگر در همین بخش کتاب *واقع‌گرایی و تکامل تاریخی آن*، نوشتهٔ بوریس ساچکوف و چاپ ۱۳۵۲ انتشارات امیرکبیر، است که دربارهٔ آن نیز این مشکل وجود دارد. به‌نظر می‌رسد بهتر بود نویسنده از منابع جدیدتر برای بررسی برخی بخش‌های پژوهش بهره می‌گرفت.

۴. معرفی محتوایی کتاب و تبیین مفهوم رئالیسم در دین و هنر

باوجود ضرورت پژوهش حاضر دربارهٔ یافتن نسبت رئالیسم و دین، برخی بخش‌های این تبیین جای بحث و نظر بیش‌تر دارد. برای مثال، نویسنده در بخشی که دربارهٔ قرابت رئالیسم و دین اسلام ارائه می‌کند معتقد است درمیان روش‌های مختلف هنری که در سینما رایج است و پس از بررسی روش‌ها و الگوی به‌کارگرفته‌شده در مجموعهٔ آثار فیلم‌های واقع‌گرا می‌توان اذعان کرد این سبک هنری می‌تواند با اندیشهٔ دینی و فلسفه و جهان‌بینی اسلامی قرابت داشته باشد. این نزدیکی از مقایسهٔ ویژگی‌ها و مبانی نظری شکل‌دهندهٔ این روش با دیگر الگوهای هنری هم‌چون سمبل گرایی و اکسپرسیونیسم قابل‌کشف است. ازطرف‌دیگر، ازآن‌جاکه حدفاصل فلسفهٔ اسلامی با فلسفه‌های ایدئالیستی این است که این جهان، چه با ما و چه بدون ما و با ذهن انسانی یا بدون آن، وجود داشته است و وجود خواهد داشت، بنابراین می توان مدعی شد که روح کلی فلسفهٔ اسلامی به‌تعبیری واقع‌گراست. در این رویکرد، واقعیت حقیقی از آن خداوند قلمداد می‌شود. ازاین‌رو، هستی ازلی و ابدی از آن اوست و عالم بخش کوچکی از هستی است. همین منظر گشایشی در شیوهٔ نگرش به این الگوی هنری را فراهم می‌آورد و این روش هنری را از دیگر روش‌های هنری ذهنی و انتزاعی متمایز می‌کند. این روش هنری با همین نگاه هستی‌شناسانه می‌تواند به مباحث اسلامی و اندیشهٔ دینی اسلام نزدیک باشد (حیاتی ۱۳۹۷: ۲۰۰-۲۰٤).

نکتهٔ مهم دراین‌باره توجه به این است که اگرچه نویسنده برای توصیف اسلام از رئالیسم استفاده می‌کند و مکتبی هنری را، که در سینما نیز جریانی قدرت‌مند است، نیز رئالیسم می‌خواند، این دو «رئالیسم» از اساس و پایه با یک‌دیگر متفاوت‌اند. پیش از بررسی این موضوع، لازم است تا دو جریان قدرت‌مند معرفتی در تاریخ فلسفه بررسی شوند و مفهوم رئالیسم در این حوزه، چه در مفهوم غربی و چه در سنت اسلامی، بررسی شود.

«رئالیسم» را شاید بتوان، هم‌چون یکی از وجوه دوگانهٔ رئالیسم ـ ایدئالیسم، از دو منظر «هستی‌شناسانه» (ontology) و «معرفت‌شناسی» (epistemology) بررسی کرد و برای درک بهتر به تمایز معنایی این دوگانه در این دو حوزه پرداخت. در حوزهٔ هستی‌شناسی، «ایدئالیسم» مقابل ماتریالیسم قرار می‌گیرد و اعتقاد به تقدم وجودی روحانی و غیرمادی است که در اندیشهٔ افلاطون «ایده» نامیده می‌شود. بنابراین، می‌توان ایدئالیسم هستی‌شناسانه را تا یونان باستان به عقب بازگرداند. در این معنا، تقدم موجود روحانی بر ماده اندیشه‌ای ایدئالیستی است و از این منظر ایدئالیسم را می‌توان با اندیشهٔ دینی و وجود خداوند که عاری از ماده است نزدیک دانست. بدین ترتیب، ایدئالیسم هستی‌شناسانه به‌معنای حضور موجود روحانی ورای واقعیت مادی و وابستگی‌نداشتن به ماده است.

دوگانهٔ رئالیسم ـ ایدئالیسم در دوران مدرن چرخشی معرفت‌شناسانه به‌خود می‌گیرد و «رئالیسم» در معنای معرفت‌شناسانه مفهومی است که مقابل «ایدئالیسم» قرار می‌گیرد، چراکه «رئالیسم» نظریه‌ای است که معتقد است اشیای مادی خارج از ذهن انسان و مستقل از ادراک حسی او وجود دارد و از این منظر، مقابل مفهوم ایدئالیسم قرار می‌گیرد (ادواردز ۱۹٦۷: ۱۱۰). شک دکارتی را می‌توان شک معرفت‌شناسانه‌ای دانست که میان فاعل شناسا و ابژهٔ شناسایی جدایی قائل است. به‌عبارتی، همین شک و بحرانی‌کردن شناخت و معرفت بشری توسط دکارت است که آغاز می‌شود و راه را برای معرفت‌شناسی ایدئالیستی در دوران بعدی هموار می‌کند. از این منظر، دکارت سوژهٔ شناسا را عامل شناخت می‌داند و راه غلبه بر دوگانهٔ عین ـ ذهن را سوژهٔ شناسا می‌داند، اما فیلسوفان بعدی ازجمله تجربه‌گرایانی چون هیوم به این راه‌حل خوش‌بینانهٔ دکارتی شک می‌کنند و داده‌های تجربی و شناخت تجربی را عامل شناخت می‌دانند. برحسب این‌که آن‌چه سوژه درک می‌کند از پدیده‌های بیرونی یا تنها از ادراکات سوژهٔ ادراک‌کننده برآمده است، دو گرایش میان فیلسوفان پدید می‌آید. کسانی چون رنه دکارت و جان لاک منبع شناخت را خارج از ذهن می‌دانند و کسانی چون بارکلی آن را به غیر از پدیده‌های عینی وابسته می‌کنند (حسامی‌فر ۱۳۸٤: ۷٦). فیلسوفانی چون هابز ذهن را برآمده از امور مادی و عینی می‌دانند و ایدئالیست‌هایی چون لایب نیتس ماده و عینیت را وهمی می‌دانند که برآمده از موجودات مثالی و مونادهای روحی است (همان: ۷٦).

بحرانی که تجربه‌گرایان در نحوهٔ شناخت و زیرسؤال‌بردن مرجعیت سوژهٔ اندیشه‌محور دکارتی پدید آوردند، موجب ارائهٔ مدل نظری کانت شد تا شکاف بین عقل‌گرایی دکارتی و

تجربه‌گرایی فیلسوفان تجربه‌گرا پر شود. به‌عبارت‌دیگر، این اختلاف معرفت‌شناسانه را در اختلاف دو دستهٔ فیلسوفان عقل‌گرا ازجمله دکارت و لایب نیتس و تجربه‌گرایانی چون لاک، بارکلی، و هیوم می‌توان دید که سعی فیلسوفانی چون کانت و هگل کاستن و حل این اختلاف است.

ازاین‌رو، مدل کانتی به پدیدآمدن حوزهٔ دست‌رس‌ناپذیر «شیء فی نفسه» منجر شد که خارج از چهارچوب درک سوژه است، چراکه در این مدل انسان تنها قادر به درک پدیده‌هایی است که از صافی ذهنش گذشته باشد. از نظر کانت، انسان اشیا را نه آن‌گونه‌که هستند، بلکه آن‌گونه‌که از صافی ذهنش می‌گذرد درک می‌کند. با انقلاب کپرنیکی کانت، در حوزهٔ معرفت شناسی، راه شناخت جهان خارج، آن‌گونه‌که هست، از میان رفت و آن‌چه باقی ماند ابژهٔ درک‌شده است. این راهی که کانت در حوزهٔ معرفت‌شناسانه ایجاد کرد، بعدها موجب شد تا برخی فیلسوفان «شیء فی نفسه» را به‌طور کامل کنار بگذارند، زیرا وجودش توسط انسان قابل‌درک نیست که به‌تمامی راه را بر ایدئالیسم باز گذارند و آن‌چه مطرح می‌شود تنها ذهن است و آن‌چه در ذهن است.

در اندیشهٔ اسلامی که آرای نویسندهٔ کتاب برپایهٔ آن استوار است و به همین دلیل درپی تبیین شکلی از رئالیسم سینمایی است که امکان بیان مضامین دینی (و اسلامی) را بهتر مهیا کند، ایدئالیسم معرفت‌شناسانه چیزی جز سفسطه نیست. در پهنهٔ فرهنگی اسلام و درمیان فیلسوفان مسلمان، رئالیسم فلسفی (در معنای معرفت‌شناختی) معنایی ورای دوگانهٔ رئالیسم ـ ایدئالیسم را داراست که فیلسوفان مدرن غربی بدان گرایش داشتند، به‌گونه‌ای‌که علامه طباطبایی مفهومی از ایدئالیسم را، که در اندیشهٔ فلسفهٔ مدرن مطرح می‌شود، چیزی جز سفسطه نمی‌داند، زیرا از نظر او ایدئالیست‌ها امر بدیهی واقعیت خارج از ذهن را منکرند و از این جهت، هم‌چون سوفیست‌ها، امور بدیهی را نیز انکار می‌کنند (طباطبایی ۱۳۹۰: ج ۱، ۵۹). برای فهم رئالیسم در فلسفهٔ اسلامی به دو نکته می‌بایست توجه کرد:

- رد و انکار ایدئالیسمِ (idealism) غربی: رئالیسمِ موجود در اسلام درمقابل مفهوم «ایدئالیسم» قرار دارد که به برتری ذهن، چه در حوزهٔ هستی‌شناسی و چه در حوزهٔ معرفت‌شناسی، قائل است. فیلسوفان پیرو «رئالیسم هستی‌شناختی» (ontological realism) معتقدند که در نبود ذهن سوژهٔ ادراک‌کننده، پدیده‌های عینی و واقعی هم‌چنان وجود دارند (لاندسمان ۱۳۹۰: ۸۸).

- رئالیسم اسلامی گستره‌ای وسیع‌تر از آن‌چه دارد که فیلسوفان غربی پیرو رئالیسم بدان معتقدند، به‌گونه‌ای‌که عین و ذهن را دو پدیدهٔ جدا نمی‌دانند، بلکه برعکس هر دو جنبه‌هایی از نور حقیقت الهی است.

با این مقدمات، می‌توان دین اسلام را دینی رئالیستی دانست که فیلسوفانی چون کندی، فارابی، ابوعلی سینا، شیخ اشراق، خواجه نصیرالدین طوسی، و ملاصدرا را واقع‌گرا می‌دانند (خسروپناه ۱۳۸۸: ۲۲۸). در دوران مدرن نیز که فیلسوفان مسلمان با اندیشه‌های مدرن در غرب آشنا شدند، چنین دوگانه‌ای را کاملاً مردود شمردند (طباطبایی ۱۳۹۰: ج ۱، ۹۵–۹۸). باتوجه‌به موارد فوق، رئالیسم در مفهوم اسلامی با آن‌چه در معنای غربی مطرح است از دو سنخ متفاوت است: یکی دربرابر ایدئالیسم مطرح می‌شود و دیگری این دوگانه را نه‌تنها قبول ندارد، بلکه ایدئالیسم را خارج از فلسفه برمی‌شمارد. حال، با این مقدمه، می‌توان سراغ رئالیسم سینمایی رفت و این مفهوم را در سینما و هنر بازجست.

در رئالیسم سینمایی بحث با رئالیسم اسلامی متفاوت است. آندره بازن (André Bazin) در کتاب *سینما چیست؟*، به‌نقل‌از مالرو، شروع رئالیسم سینمایی نه آغاز سینما، بلکه چندین قرن قبل از آن است و پیدایش سینما نتیجهٔ محتوم رئالیسم رنسانسی است.

> آغاز این واقع‌گرایی نخست در دوران نوزایی (رنسانس) بود و پیچیده‌ترین را در نقاشی باروک یافت... بی‌گمان، لحظهٔ سرنوشت‌ساز زمانی بود که نخستین نظام علمی و به‌معنایی مکانیکی بازتولید تصویر، یعنی پرسپکتیو، کشف شد: اتاقک تاریک (camera obscure) داوینچی زمینه‌ساز دوربی عکاسی ژوزف نیپس شد... ازآن‌پس، در نقاشی دو گرایش پدید آمد. یکی گرایش اساساً زیبایی‌شناختی، یعنی بیان معنوی و تعالی مدل‌ها با استفاده از نماد و دیگری گرایش کاملاً روان‌شناختی، یعنی بازسازی جهان بیرون (بازن ۱۳۸٦: ۹).

بازن، در همین چند گزاره، شروع دستگاه ثبت مکانیکی واقعیت را در رنسانس می‌داند. سپس، برپایهٔ «دوگانه‌انگاری» (dualism) اندیشهٔ غربی، بیان معنویت را در نقاشی به‌عهدهٔ سمبولیسم نهاد و بازسازی جهان بیرون را برعهدهٔ دوربین عکاسی. هنرمند مدرن غربی به‌نظر می‌رسد اسیر تلاطم این دوگانه‌هاست. بنابراین، می‌توان منشأ رئالیسم در هنر را با نوعی افسون‌زدایی از هنر هم‌راه دانست که در تضاد با اصل و گوهر هنر دینی است که در دوره‌هایی پیش از مدرنیسم وجود داشت. بنابراین، رئالیسم مطرح‌شده در دین اسلام با آن‌چه رئالیسم در هنر و به‌خصوص در سینما مطرح می‌شود تفاوت ماهوی دارد.

حتی نظریه‌پردازانی وجود دارند که معتقدند هنر سمبلیک قادر است بیان‌گر جوهرهٔ دین باشد:

> اساساً هنرهای دینی در یک امر مشترک‌اند و آن جنبهٔ سمبلیک آن‌هاست، زیرا در همهٔ آن‌ها جهان سایه‌ای از حقیقتی متعالی از آن و آن‌چه که باید تصویر کشیده شود همان جهان متعالی است. در هنرها، هرگز قید به طبیعت که در مرتبهٔ سایه است وجود ندارد. به همین جهت، هر سمبلی حقیقتی ماورای این جهان پیدا می‌کند. سمبل، این‌جا، در مقام دیداری است که از مرتبهٔ خویش نزول کرده تا بیان معانی متعالی کند. هم‌چنان‌که *قرآن* و دیگر کتب دینی برای بیان حقایق معنوی به زبان رمز و اشاره سخن می‌گویند (مددپور ۱۳۸۷: ۲۸۸).

آن‌چه در این‌جا مددپور گفته به‌نظر در تضاد با نظر حیاتی در رابطه با مناسب‌بودن هنر رئالیستی برای بیان دین است. اساس این تضادها از دریچهٔ دوگانه‌انگاری غربی است، درحالی‌که اگر حقیقت را به‌طور استعاری هم در آسمان و هم در زمین بدانیم، هرکدام از این دو بخشی از این حقیقت را بیان می‌کنند.

به‌واقع، بسیاری مفاهیم دینی فراتر از بیان امور متعالی در دل زندگی روزمره است. رئالیسم هنری درپی بیان روابط علت معلولی در بستری مشخص است. این درحالی است که بسیاری مفاهیم دینی خارج از این بستر و روابط مادی قرار می‌گیرند. مسئلهٔ دوزخ، برزخ، و وحی و آثار تاریخی، که همگی بخشی از سه‌گانه‌ای است که نویسنده از مفاهیم دینی در نظر دارد و در فصل دوم بخش چهارم بیان کرده است، در شکلی متفاوت با منطق رئالیسم هنری بیان شده‌اند. نویسنده به‌خوبی از عهدهٔ سنت هنری بومی در دوره‌هایی و در برخی آثار هنری برآمده است. تیتوس بورکهارت (Titus Burckhardt)، پژوهش‌گر هنر اسلامی، هنر افسون‌زدایی‌شدهٔ دوران باروک را که دیگر قادر نیست امر مقدس را بیان کند به این صورت توصیف می‌کند:

> صرف موضوع و مضمون دینی هنر را دینی نمی‌کند. بدین معنی، همهٔ نقاشان رنسانس و باروک مضامین دینی و قدسی تصویری دارند فاقد وجههٔ دینی‌اند. مشکل این هنرها آن است که اساساً برای انسان هیچ‌گونه اثری از مکاشفه و مشاهدهٔ امر قدسی در پی ندارند و بیش‌تر بهانهٔ ابداع محض اثر هنری اند تا مکاشفهٔ امر قدسی (بورکهارت، به‌نقل‌از مددپور ۱۳۸۷: ۱۷۰).

پیش‌تر گفته شد که بازن هنر رنسانس را آغاز رئالیسم می‌داند که از اتاقک تاریک داوینچی به دوربین عکاسی ختم می‌شود و این امر، برعکس نظر حیاتی که نسبت ساده‌ای

میان هنر دینی و رئالیسم ترسیم کرده بود، نشان از سختی کار هنرمند رئالیست در بیان مفاهیم دینی دارد.

۵. تعداد کم نمونه‌های موردی در پیوند رئالیسم سینمایی و مفاهیم دینی

نویسندهٔ *ره‌یافتی به رئالیسم، سینما، و بیان مفاهیم دینی* از محدودهٔ مضامین دینی‌ای نام می‌برد که در چهارچوب رئالیسم قادر به بیان‌شدن است و از رابطهٔ معنایی میان رئالیسم و مضامین دینی، نمونهٔ موردی مهمی چون فیلم *بچه‌های آسمان* (۱۳۷۵) ساختهٔ «مجید مجیدی» را مثال می‌زند[1] که علاوه‌بر اقبال جشنوارهٔ فجر و منتقدان داخلی، از تحسین جشنواره‌ها و منتقدان خارجی نیز برخوردار و حتی نامزد بهترین فیلم غیرانگلیسی‌زبان اسکار ۱۹۹۸شد، اما آوردن تنها یک نمونهٔ موردی برای تبیین دو پدیدهٔ دین و رئالیسم در سینما، که در بخش پیشین گفته شد بسیار دور از هم هستند، ناکافی به‌نظر می‌رسد و *بچه‌های آسمان* شبیه استثنایی در کتاب شده است؛ گویی *بچه‌های آسمان* دکمه‌ای است که قرار است برای آن کتی دوخته شود و نه بالعکس. شاید در این بخش آثار دیگری چون *رنگ خدا*، که نویسنده پیش‌تر مثال زده بود، *زیر نور ماه* ساختهٔ رضا میرکریمی، *طلا و مس* ساختهٔ همایون اسعدیان، و سایر آثار مشابه نیز می‌توانستند در کتاب و در قالب فصلی جداگانه بررسی شوند تا مبحث ظرفیت‌شناسی رئالیسم برای بیان مضامین دینی بهتر تبیین می‌شد.

ازسوی‌دیگر، *بچه‌های آسمان*، به‌عنوان تنها نمونهٔ شاخص رئالیسم دینی، براساس رویکرد فرمی به‌طور مشروح و مبسوط بررسی نشده است. نویسندهٔ کتاب در بخشی که به بررسی *بچه‌های آسمان* اختصاص داده، پس از بررسی مختصر روایت فیلم، به ذکر چند نقل‌قول از منتقدانی چون «مسعود فراستی» و «جواد طوسی» بسنده کرده است، درحالی‌که در بخش قبلی و در بررسی فیلم *دزد دوچرخه* (*Bicycle Thieve*)، اثر ویتوریا دسیکا (Vittorio De Sica)، با کمک آرای دیوید بوردول و کریستن تامسون به تبیین فرمی و سبکی فیلم *دزد دوچرخه*، به‌عنوان نمونهٔ شاخص رئالیسم، پرداخته است، به‌گونه‌ای‌که صفحات ۱۲۱–۱۷۱ کتاب به فیلم *دزد دوچرخه* اختصاص دارد و صفحات ۱۲٤–۱۷۱ مربوط به تحلیل فرمی و سبکی فیلم است. این درحالی است که تحلیل فرمی فیلم *بچه‌های آسمان*، به‌عنوان مهم‌ترین نمونهٔ موردی کتاب که قرار است رئالیسم دینی در سینما براساس آن تبیین شود، تنها صفحات ۲۱۳–۲۲۱ را به‌خود اختصاص داده است. این حجم کم صفحات اختصاص‌یافته با نبود تحلیلی نظام‌مند، آن‌گونه‌که در بررسی فیلم *دزد دوچرخه* دیده می‌شود، بیش‌تر به‌چشم می‌آید.

۶. نتیجه‌گیری

نویسندهٔ *ره‌یافتی به رئالیسم، سینما، و بیان مفاهیم دینی* اگرچه با تبیین مشخص و پیوستهٔ مفهوم رئالیسم در هنر و بیان مفهوم دین و تقسیم‌بندی مفاهیم دینی توانسته است خوانندهٔ کتاب را با این مفاهیم آشنا کند و در بخش سینمایی نیز اگرچه با بررسی تاریخ نظریات سینما و به‌کمک نئوفرمالیسم سینمایی و استفاده از کتاب *هنر سینما* توانسته است به تحلیل فرمی فیلم *دزد دوچرخه*، که نمونهٔ شاخص رئالیسم معمول سینمایی است، دست یابد، بااین‌حال آن‌جاکه آغازگاه تبیین شکل دیگری از رئالیسم سینمایی است که می‌توان رئالیسم دینی خواند متوقف می‌شود. دراین‌باره، چند سؤال در ذهن مخاطب فرضی مطرح می‌شود که از دل کتاب برآمده، اما نویسنده به آن‌ها پاسخ نداده است:

۱. هم‌چنان مشخص نشده که فیلم *بچه‌های آسمان* چه ویژگی‌های منحصربه‌فردی دارد که به‌لحاظ فرمی با مضامین دینی در تناسبی آرمانی قرار گرفته است. دلیل این ابهام را شاید در عدم تحلیل ساختاری اثر دانست که پیش‌تر گفته شد نیاز است بیش‌تر به آن پرداخته شود؛

۲. درصورتی‌که سؤال اول هم به‌خوبی پاسخ داده شود، چگونه می‌توان از این نمونهٔ اعلای رئالیسم دینی درجهت ایجاد جریانی استفاده کرد که بخشی از سینمای دینی را نمایندگی کند؟ به‌عبارتی، همان‌گونه‌که نئورئالیسم ایتالیا نمونهٔ اعلای رئالیسم سینمایی شناخته می‌شود و می‌توان برای آن صفات و ویژگی‌هایی برشمرد، صفات و ویژگی‌های این گونهٔ رئالیسم که نویسندهٔ کتاب درپی تبیین آن است چیست و چگونه می‌توان سیکل یا زیرگونه‌ای از این آثار در سینمای ایران خلق کرد؟

علاوه‌بر موارد فوق، بعد تاریخی ساخت این آثار نیز امری است که در اقبال به فیلمی هم‌چون *بچه‌های آسمان* حائز اهمیت است. اگرچه، بنابه فرضیات کتاب، توجه کتاب به بعد فرمی غیرتاریخ‌مند آثار سینمایی است، موفقیت *بچه‌های آسمان* را، با رجوع به زمان ساخت، می‌توان حاصل دورهٔ تاریخی ساخت آن نیز دانست. اقبال *بچه‌های آسمان* و اقبال‌نداشتن آثار مشابه در دهه‌های بعد، علاوه‌براین‌که می‌تواند حاصل رویکرد فرمی این فیلم باشد، حاصل تحولات تاریخی جامعهٔ ایرانی نیز می‌تواند باشد؛ جامعه‌ای درحال گذار که پس از دوران جنگ با انبوهی معضلات اجتماعی روبه‌رو بود و ازاین‌روی آثاری که هم بافت جامعه را مدنظر قرار دهند و هم پیش‌نهادی را برای حل این معضلات ارائه دهند، موردتوجه قرار می‌گرفتند. ازاین‌رو، شاید بتوان موفقیت آثاری چون *بچه‌های آسمان* و *رنگ*

خدا را، که نویسنده بر آن‌ها تأکید می‌کند، علاوه‌بر عوامل فرمی، محصول انطباق آثار یادشده با برههٔ تاریخی خاص در حیات جامعهٔ ایرانی دانست؛ امری که در دهه‌های بعد در همان ساختار و با همان مضامین اخلاقی ـ اسلامی در سطح جامعه برجسته نشدند.

درپایان، می‌توان گفت باوجود برخی کاستی‌های کتاب، هم‌چون تعداد کم نمونه‌های موردی و روشن‌نکردن دقیق مفهوم رئالیسم در اسلام و رئالیسم سینمایی، بیان مسئلهٔ موجود در کتاب که در عنوان آن نمایان است، حاکی از نگاه تیزبینانهٔ مؤلف است و این کتاب را می‌توان تلاشی دانست برای یافتن راه‌های نرفته‌ای که سینمای دینی در این سال‌ها برای فرار از رکود و بالندگی بدان نیازمند است. بااین‌حال، این تلاش در آغاز راه به‌نظر می‌رسد و هنوز برای یافتن نقشهٔ راه مسیری طولانی در راه است.

پی‌نوشت

۱. نویسنده اگرچه از فیلم *رنگ خدا* نیز در کتاب نام می‌برد، بااین‌حال از آن به‌سرعت می‌گذرد.

کتاب‌نامه

آوینی، سیدمرتضی (۱۳۹۰)، *آینهٔ جادو*، تهران: واحه.

بازن، آندره (۱۳۸٦)، *سینما چیست؟*، ترجمهٔ محمد شهبا، تهران: هرمس.

حسامی‌فر، عبدالرزاق (۱۳۸٤)، «فلسفهٔ اسلامی و ایدئالیسم»، *نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز*، پیاپی ۱۹٤.

حیاتی، وحید (۱۳۹۷)، *ره‌یافتی به رئالیسم، سینما، و بیان مفاهیم دینی*، قم: صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران، ادارهٔ کل پژوهش‌های اسلامی رسانه.

خسروپناه، عبدالحسین (۱۳۸۸)، *نظام معرفت‌شناسی صدرایی*، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی.

طباطبایی، سیدمحمدحسین (۱۳۹۰)، *اصول فلسفه و روش رئالیسم*، تهران: صدرا.

لاندسمن، چارلز (۱۳۹۰)، *درآمدی بر معرفت‌شناسی*، ترجمهٔ مهدی مطهری، قم: معارف.

مددپور، محمد (۱۳۸۷)، *حکمت انسی*، تهران: سورهٔ مهر.

مددپور، محمد (۱۳۸۷)، *دین و سینما*، تهران: سورهٔ مهر.