Volume 3. Issue 1. Spring & Summer 2025. Pages 205 to 225.

Research Paper

Semiotics of "Religious Experience" in the Dialogues of Two Narrative Screenplays, "As Simple as That" and "So Far, So Close"

Faeghe Abdollahian Balochi[1*]

[1] Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Farhangian University, Tehran, P.O. Box 889 -14665, Iran.

10.22080/lpr.2025.28857.1085

Received:
February 16, 2025
Accepted:
July 12, 2025
Available online:
September 06, 2025

Keywords:
Religious experience, dialogue, absence of cooperative principles, rhetorical industries.

Abstract

so far, the field of semiotics has not presented a coherent theory to explain how religious experience and metaphysical signs emerge within the dialogue of a narrative screenplay. Drawing upon the principles compiled by Keir Elam, Professor of English Literature at the University of Bologna, Italy in his book The Semiotics of Theatre and Drama, including Grices cooperative principles and rhetorical devices, it is possible for the first time to develop a semiotic system to elucidate the emergence of religious experience in the dialogue of a narrative screenplay.Research findings indicate that in the narrative screenplay As Simple as That, the main character violates clause B of the conversational principle of quality on four occasions due to fear of the modern world. This clause refers to not stating something for which there is no evidence. At the end of the screenplay, the supernatural factor of istikhara, while creating a religious experience, dismisses all the worrying factors. In the narrative screenplay So Far, So Close, the existence or non-existence of the metaphysical and meaningful world is brought to the attention of the audience through the absence and violation of clause B of the quality principle in Seven dialogues. After the characters and audiences amazement and bewilderment reach their peak due to this absence, the appearance of a supernatural and metaphysical event at the end of the screenplay proves the existence of the world of meaning and metaphysics, thereby creating a religious experience.

*Corresponding Author: Faeghe Abdollahian Balochi
Address: Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Farhangian University, Tehran, P.O. Box 889 -14665, Iran.
Email: f.abdollahian.b@cfu.ac.ir

Extended Abstract

1. Introduction

Critics have cited two reasons for the screenwriters' reluctance to delve into the realm of religious experience and expression of metaphysics: 1. The difficulty of objectively expressing the abstract dimension of religious experience and the metaphysical world (Maddapour, 2007: 287); 2. The issue of people's connection with metaphysical concepts (Arbabi, 2001: 9). Despite these two factors, the screenwriters of "As Simple as That" and "So Far, So Close" have managed to address this matter with their specific and particular attention to form and language. Religious experience is a spiritual state observed in every religion, occupying a vast volume of philosophical writings on religion. This article attempts to demonstrate what Keir Elam focused on for analyzing drama, the outcome of which led to the formulation of a semiotic system for examining metaphysical signs. Keir Elam, a professor of English literature at the University of Bologna, Italy, in parts of his book Semiotics of Theatre and Drama, provides a five-column framework for analyzing drama. By examining this framework in this research, a dimension of the semiotics of metaphysics can be formulated within the realm of narrative screenplay dialogue .

2. Purpose, Literature Review, and Method

Until now, the semiotics of religious experience in the dialogue of the two narrative screenplays "As Simple as That" and "So Far, So Close" has not been examined and analyzed. Previous studies fall into three categories, differing from the method and scope of the present article. The method of examining and qualitative content analysis of a narrative screenplay differs from that of a novel, short story, or poem. The predominant writing style of novels, short stories, and poetry is descriptive, whereas the writing style of a narrative screenplay is descriptive-pictorial. This factor necessitates that any analysis of a narrative screenplay considers the individual-environmental context and setting. This consideration links the approach to narrative screenplay analysis to the first level of discourse functionalism. At this first level, context is used in the sense of individual situation and immediate environment (rules governing conversation, background knowledge, etc.) and is referred to as "interactive-discursive" (Shairi, 2006: 10). The fundamental question regarding the dialogues of the two narrative screenplays "As Simple as That" and "So Far, So Close" is: What linguistic devices play an essential role in the understanding, reception, and transmission of the meaning-oriented theme and the demonstration of religious experience?

3. Discussion

In the narrative screenplay "As Simple as That," the main character, Tahereh, is a lonely woman. The modern world, with its characteristics, has imposed traits and qualities upon her. Due to these imposed conditions, Tahereh violates clause 'b' of the Maxim of Quality from the cooperative principles of conversation to overcome her current frightening and lonely world. In four dialogues, she lies and intends to leave her husband, Amir, and her children, Arezoo and Ali; however, she is hesitant about leaving and seeks to resolve this doubt through Istikhara (seeking divine

guidance). Minutes before her departure, Mrs. Behjat, their neighbor, imploringly asks Tahereh to perform Istikhara for her daughter's wedding ceremony. Tahereh performs the Istikhara, and her answer regarding what has come is "good things" (Mirkarimi & Rastin, 2009, p. 95). Mrs. Dezfuli, Tahereh's poetry class teacher, recites a poem by Tahereh about snow during their encounter. In the ending, snow is placed alongside Istikhara (p. 96). The snow, by its arrival, dismisses the weather forecast and the modern world of Mrs. Bordbari, which Tahereh feared, and calms Tahereh's heart to stay in her shared life with Amir, her husband. On the other hand, the snow in Tahereh's poem reminds her of the day of their acquaintance and the whiteness of their wedding day, January 1st, and invites her to recreate the day she met her husband. In the narrative screenplay "So Far, So Close," three characters, Dr. Alam, the Cleric, and Dr. Nasrin, create rhetorical devices in their conversations and violate clause 'b' of the Maxim of Quality. They have no evidence for their statements, and the quality of their conversation remains flawed until the entrance of the "witness" factor, which is the sacred spark (Dr. Alam being found by observing the movement of stars). With Dr. Alam being found from under heaps of earth by a person the cleric had spoken about with Dr. Alam on the road, who could find people on the ground and even under heaps of earth by observing the movement of stars (Mirkarimi & Gowhari, 2009, p. 125) this event, as a spiritual sign and witness, imbues the five conversations with the Maxim of Quality, clause 'b', and triggers a religious experience.

4. Conclusion

The analysis of this research reveals that clause 'b' of the conversational Maxim of Quality, as one of the cooperative principles in conversation (which dictates not saying something false or for which one lacks evidence), is consistently absent and violated. The void created by the absence and violation of this clause of the conversational Maxim of Quality draws the audience's attention to finding the true and correct direction of the statements. This concentrated attention, coupled with the emergence of two supernatural phenomena _ 'istikhara' (seeking divine guidance) and 'Dr. Alam's discovery from under the desert's dunes through the movement of stars and its alignment with the appearance of two natural phenomena, snow and the existence of a star for every human being (which are beyond the calculations and scales of the material and modern world), leads to the proof of the metaphysical world.

علمی

نشانه‌شناسی «تجربه‌ی دینی» در گفت‌وگوهای دو فیلمنامه‌ی داستانی «به همین سادگی» و «خیلی دور - خیلی نزدیک»

فائقه عبدالهیان بلوچی [1*]

[1] دکتری تخصصی زبان و ادبیات فارسی، استادیار گروه آموزش زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فرهنگیان، صندوق پستی۸۸۹ -۱۴۶۶۵، تهران، ایران.

10.22080/lpr.2025.28857.1085

تاریخ دریافت:
۲۸ اسفند ۱۴۰۳
تاریخ پذیرش:
۲۱ تیر ۱۴۰۴
تاریخ انتشار:
۱۵ شهریور ۱۴۰۴

کلیدواژه ها:
فیلمنامه‌ی داستانی، نشانه‌شناسی متافیزیک، غیاب و نقض کیفیت گفت‌وگویی، به همین سادگی، خیلی دور ـ خیلی نزدیک.

چکیده

تاکنون عرصه‌ی نشانه‌شناسی نظریه‌ای منسجم برای شرح چگونگی ظهور تجربه‌ی دینی و نشانه‌های متافیزیکی در حوزه‌ی گفت‌وگوی فیلمنامه‌ی داستانی ارائه نداده است. از نتایج بررسی اصول گردآوری‌شده‌ی کر الام، استاد ادبیات انگلیسی دانشگاه بولونیای ایتالیا، در کتاب نشانه‌شناسی تئاتر و درام؛ ازجمله اصول همکاری و صنایع بلاغی گرایس، می‌توان برای اولین‌بار نظام نشانه‌ای در شرح چگونگی ظهور تجربه‌ی دینی در حوزه‌ی گفت‌وگوی فیلمنامه‌ی داستانی تدوین کرد. براین‌اساس، موفقیت دو فیلمنامه‌ی داستانی به همین سادگی و خیلی دور - خیلی نزدیک برای نشان‌دادن تجربه‌ی دینی و انتقال درون‌مایه‌ی معناگرای خود، مرهون به‌کارگیری عامل غیاب و نقض کیفیت گفت‌وگویی شخصیت‌ها درطول فیلمنامه همراه با ظهور بارقه‌ی مقدس در بخش پایان‌بندی است. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که در فیلمنامه‌ی داستانی به همین سادگی، شخصیت اصلی، در چهار مورد، بند ب از اصل «کیفیت» مکالمه‌ای را به‌دلیل ترس از جهان مدرن نقض می‌کند؛ این بند ناظر بر بیان نکردن آن چیزی است که شاهدی برای آن وجود ندارد. در انتهای فیلمنامه، عامل ماورایی استخاره، ضمن رقم زدن تجربه‌ی دینی، همه‌ی عوامل نگران‌کننده را به کناری می‌نهد. در فیلمنامه‌ی داستانی خیلی دور ـ خیلی نزدیک نیز، بودونبود جهان متافیزیک و معنا، با غیاب و نقض بند ب از اصل «کیفیت» در هفت مورد از گفت‌وگوها، موردتوجه مخاطبان قرار می‌گیرد و پس‌از به اوج رسیدن حیرت و سرگشتگی شخصیت‌ها و مخاطبان در اثر این غیاب با ظهور یک امر ماورایی و متافیزیکی در انتهای فیلمنامه، موجب اثبات وجود جهان متافیزیک و رقم زدن تجربه‌ی دینی می‌شود.

* **نویسنده مسئول:** فائقه عبدالهیان بلوچی
آدرس: دکتری تخصصی زبان و ادبیات فارسی، استادیار گروه آموزش زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فرهنگیان، صندوق پستی۸۸۹ -۱۴۶۶۵تهران، ایران.
ایمیل: f.abdollahian.b@cfu.ac.ir

۱ مقدمه

فیلمنامه‌ی داستانی یکی از گونه‌های ادبی و متنی نوشتاری است. فیلمنامه‌ی داستانی فیلمنامه به زبان ساده است. کلمه‌ی داستانی علاوه‌بر آنکه آن را دربرابر فیلمنامه‌های نما به نما، که بر چگونگی حرکت دوربین مبتنی است، قرار می‌دهد، به عناصر روایی در آن اشاره دارد. ترکیب اضافی «فیلمنامه‌ی فیلم» به آنچه بین بازیگران و تماشاگران در جریانی توأم از نگاره (تصویر و زیرمجموعه‌های آن؛ چون تدوین، صحنه‌پردازی و...) و فیلمنامه رخ میدهد وابسته است؛ درحالی‌که ترکیب «فیلمنامه» به عناصر داستانی اشاره دارد (خزانه دارلو و عبدالهیان، ۱۳۹۵: ۹۵).

توصیف پیوسته‌ی نگاره‌ای ـ ادبی فیلمنامه‌ی داستانی تفاوت برجسته‌ی آن با رمان است. ساختار روایی فیلمنامه‌ی داستانی چهار بخش را در برمی‌گیرد: ۱. نظام کنش: (کنش طرح، شخصیت و جابه‌جایی) که با بخش‌های مکان، زمان، فضا (درونی، خارجی) و گفت‌وگو شکل می‌گیرد. ۲. نظام رفتارهای غیرکلامی شخصیت‌ها؛ حالت‌های بیانی چهره، اشاره‌ها، زبان بدن، پوشاک، آهنگ گفته‌ها (تکیه‌ها)، فاصله‌پژوهی مکانی، فاصله‌پژوهی مکانی ـ شنیداری، پیرازبانی و اطوارپژوهی ۳. نظام آوا ۴. نظام موسیقی (همان: ۹۴).

کر الام[۱]، پروفسور ادبیات انگلیسی دانشگاه بولونیای ایتالیا، در بخش‌هایی از کتاب نشانه‌شناسی تئاتر و درام خود، به شیوه‌ی متفاوت نگارش درام، درمقابل گونه‌های ادبی دیگر توجه نموده و یک طرح پانزده ستونی فراهم کرده است. ازطریق بررسی پنج ستون از این پانزده ستون در این پژوهش می‌توان ساحتی از نشانه‌شناختی متافیزیک را در حوزه‌ی گفت‌وگوی فیلمنامه‌ی داستانی تدوین کرد.

منتقدان دو دلیل را برای وارد نشدن فیلمنامه‌نویسان به حوزه‌ی تجربه‌ی دینی و بیان متافیزیک ذکر کرده‌اند: ۱. دشواری بیان عینی ساحت انتزاعی تجربه‌ی دینی و جهان متافیزیک (مددپور، ۱۳۸۶: ۲۸۷)؛ ۲. چالش‌های مهم بیان جهان متافیزیک ازجمله مسئله‌ی ارتباط‌گیری مردم با مفاهیم متافیزیکی به‌دلیل نمایش شخصیت‌هایی در این آثار با سمت‌وسویی صرفاً قدیمی و تاریخی یا غیرملموس (اربابی، ۱۳۸۰: ۹). علی‌رغم این دو عامل، فیلمنامه‌نویسان دو فیلمنامه‌ی داستانی به همین سادگی و خیلی دور ـ خیلی نزدیک توانسته‌اند باتوجه ویژه و خاص خود به قالب و زبان، به این امر بپردازند.

تجربه‌ی دینی، حالتی دینی است که در هر یک از ادیان به چشم می‌خورد. این حالت در دوره‌ی جدید اهمیت ویژه‌ای یافته و حجم گسترده‌ای از مکتوبات فلسفه‌ی دین را به خود اختصاص داده است. تاکنون مجموعه نظام‌های نشانه‌ای که برای شرح نشانه‌های متافیزیک کاربردی باشند، تدوین نشده است؛ این مقاله در تلاش است آنچه را که موردتوجه کر الام برای بررسی درام بوده و برآیند و نتیجه‌ی آن موجب تدوین ساحتی از نظام نشانه‌ای درجهت بررسی نشانه‌های متافیزیکی شده، نشان دهد. تا قبل‌از بخش انتهایی در این دو فیلمنامه‌ی داستانی و ظهور و ورود یک امر ماورایی؛ گفت‌وگوهای بی‌کیفیت، بدون ارائه‌ی شاهد یا شواهد، بدون رعایت اصل صداقت، با دو مبنای انسان‌شناختی موقعیت‌های مرزی[۲] و پاسخ‌دادن به سؤالات هستی‌شناختی جهان مدرن با تمثیل داستانی، ژانر نوآر[۳] (معادل فرانسوی فیلم سیاه) را به ذهن متبادر می‌کنند.

---

[۱] Keir Elam

[۲] موقعیت مرزی موقعیتی است که در آن شناخت از خود شکل می‌گیرد. «به زبان ساده وقتی خود را می‌شناسیم که نتیجهٔ آزمایشگاه ثابت کند که ما مبتلا به سرطان هستیم» (شیخی، ۱۳۹۶: ۱۸۶).

[۳] ژانر نوآر، فضا و حس و حال ناامیدانه و پر هراس زمانهٔ خود را منعکس می‌کند. ارائهٔ تصویری سیاه، بی‌رحم و بی‌معنا از جهان

دوره ۳ شماره ۱. بهار و تابستان۱۴۰۴ . صفحات ۲۰۵ تا ۲۲۵.

۱،۱ پیشینه‌ی پژوهش

تاکنون نشانه‌شناسی تجربه‌ی دینی در عرصه‌ی گفت‌وگو در دو فیلمنامه‌ی داستانی به همین سادگی و خیلی دور - خیلی نزدیک بررسی و تحلیل نشده است.

بررسی‌های پیش‌ازاین در سه بخش قرار می‌گیرند که روش و حوزه‌ی بررسی مقاله‌ی حاضر با آنان متفاوت است. روش بررسی و تحلیل محتوای کیفی فیلمنامه‌ی داستانی با رمان، داستان و شعر متفاوت است. نحوه‌ی غالب نگارش رمان، داستان و شعر بر توصیف استوار است؛ درحالی‌که نحوه‌ی نگارش فیلمنامه‌ی داستانی توصیفی ـ نگاره‌ای‌ست. این عامل موجب می‌شود هر نوع تحلیل فیلمنامه‌ی داستانی به موقعیت فردی ـ محیطی و بافت توجه نماید؛ این توجه، رویکرد بررسی فیلمنامه‌ی داستانی را به سطح اول نقش‌گرایی گفتمانی پیوند می‌زند. در سطح اول، بافت در مفهوم موقعیت فردی و محیط بلافصل (قواعد حاکم بر گفتگو، دانش پسزمینه‌ای و...) به کار میرود و آن را «تعاملی ـ گفتمانی» می‌نامند (شعیری، ۱۳۸۵: ۱۰). هیچ‌یک از بررسی‌های بخش اول که ناظر بر رمان، داستان و شعر هستند، این عامل را در بررسی‌های خود ندارند. علاوه‌برآن، بررسی‌های بخش اول درصدد ثبوت رمان، داستان و شعر در مقام یک تجربه‌ی دینی با تعاریف و مؤلفه‌های جامعه‌شناسان و فیلسوفان دینی ازجمله گلاک[۱]، استارک[۲]، ویلیام جیمز[۳]، رودولف اتو[۴] و برایان دیویس[۵] هستند[۶] و طبقه‌بندی مفهومی ارائه می‌دهند. ازجمله‌ی این بررسی‌ها موارد زیر هستند: پژوهشي در مفهوم تجربه‌ی ديني و عرفاني در ادب فارسي از سالار منافي اناري (۱۳۸۴)؛ بررسی تجربه‌ی دینی حافظ شیرازی از سهراب قهارپور (۱۳۸۹)؛ بررسی تجربه‌ی دینی در شعر شهریار با تکیه‌بر الگوی ویلیام جیمز از پروین خانلری (۱۳۹۱)؛ بررسی تجربه‌ی دینی در مثنوی مولانا براساس آرای گلاک، استارک از طیبه غزنوی (۱۳۹۱)؛ بررسی تجربه‌ی دینی در داستان‌های رضا امیرخانی از آرمان ذرات شعاع (۱۳۹۵)؛ بررسی تجربه‌ی دینی در قصاید ناصرخسرو براساس آرای گلاک، استارک و دیویس از مهسا رنجبر (۱۳۹۶)؛ بررسی تجربه‌ی دینی براساس الگوی گلاک و استارک در اشعار شاه نعمت‌الله ولی از احمدرضا نظری چروده (۱۳۹۶)؛ «نشانه‌شناسی تجربه‌های دینی در متون نثر عرفانی» از تیمور مالمیر و هادی دهقانی یزدلی (۱۳۹۴)؛ «نشانه‌شناسی تجربه‌های دینی در عرفان عراقی» از محمد صالح امیری (۱۴۰۰). بررسی‌های بخش دوم، در دو ساحت با پژوهش حاضر متفاوت است: اول آنکه بررسی روی فیلم اجرا شده است نه روی فیلمنامه‌ی داستانی. در فیلم بررسی با محوریت سکانس و عناصر تصویری چون میزانسن، لباس‌آرایی، گریم، صدا، نور و تدوین انجام می‌شود که این عناصر در فیلمنامه‌ی داستانی وجود ندارند. تفاوت دوم اینکه این پژوهش‌ها معنا را از ارتباط صورت‌های زبانی با بافت‌های موقعیتی سیاسی، اجتماعی، فرهنگی، تاریخی و... به دست می‌آورند و متن با حوزه‌هایی چون فرهنگ، جامعه، تاریخ، دانش، سیاست و قدرت پیوند میخورد. این رویکرد گفتمان‌شناسی انتقادی یا سطح دوم نقش‌گرایی گفتمانی نام دارد و با روش پژوهش حاضر متفاوت است. رویکرد

و به‌تصویرکشیدن تنهایی انسان (قهرمان داستان) در جهان و قربانی بودن او ازجمله ویژگی‌های این ژانر است. ژانر نوآر به‌جای قیاس و استدلال فلسفی با نمایش و ترسیم موقعیت‌های مرزی که در آن انسان ناگریز از انتخاب است یا احساسات ویژه‌ای را تجربه می‌کند، به ابلاغ آرا و نظرات فلسفی خود می‌پردازد (همان: ۱۶۳ و ۱۶۷).

[۱] Glock
[۲] Stark.
[۳] William James
[۴] Rudolf Otto.
[۵] Brian Davies.
[۶] گلاک و استارک چهار مؤلفه برای بررسی تجربهٔ دینی مشخص نمودند: ۱. شناخت؛ ۲. توجه؛ ۳. ایمان یا اعتقاد و ۴. ترس. ویلیام جیمز چهار شاخصه برای تعریف تجربهٔ دینی قرار می‌دهد: ۱.کیفیت معرفتی؛ ۲. بیان‌ناپذیری؛ ۳. انفعال و ۴. ناپایداری. دیویس تجربهٔ دینی را در شش دسته قرار می‌دهد: ۱.تجارب تفسیری؛ ۲. تجارب شبه‌تفسیری؛ ۳. تجارب وحیانی؛ ۴. تجارب احیاگر؛ ۵. تجارب مینوی و ۶. تجارب عرفانی.

مقاله‌ی حاضر سطح اول نقش‌گرایی گفتمانی است. پژوهش‌های این حوزه شامل موارد زیر می‌شوند: «بازنمایي گفتمان سنت اسلامی از تجربه‌ی دینی در سینماي ایران: تحلیل گفتمان فیلم زیر نور ماه» از اعظم راودراد و مجید سلیمانی (۱۳۸۹)؛ «بازنمایي گفتمان‌های تجربه‌ی دینی در سینمای ایران بعداز انقلاب اسلامی» از اعظم راودراد و مجید سلیمانی (۱۳۹۰)؛ «بازنمایی مضامین و مفاهیم سنت‌گرای دینی در آثار سید رضا میرکریمی با تأکید بر فیلم زیر نور ماه و اینجا چراغی روشن است» از مهسا نوری راد و هادی جعفرنژاد (۱۳۹۷)؛ «نشانه‌شناسی امر قدسی در سینمای ایران پس‌از انقلاب» از فاطمه نور صالحی (۱۳۹۹) و «بررسی نشانه‌شناسی ساختار دین‌داری در دو فیلم رنگ خدا و قدمگاه» از ندا خدا کرمیان گیلان، محمدرضا حشمتی و اسدالله بابایی (۱۴۰۲).

ناصر ناصرپور نیز در رساله‌ی دکتری خود با نام «پژوهشی در تحلیل معنا و مفاهیم سینمای دینی ایران» (۱۴۰۱)، با در نظر گرفتن سکانس، مشخصات صحنه، میزانسن و ویژگی‌های فنی که عملاً حوزه‌ی فیلم است نه فیلمنامه‌ی داستانی در چهار رویکرد زیباشناسانه؛ وحدت موضوع، وحدت تصویری و مفهومی، پیچیدگی یا ترکیب و درخشندگی یا شدت، بیست فیلم را بررسی کرده است. بررسی بخش سوم، «بررسی شرایط زمینه‌ساز سیر تطور تجربه‌ی دینی در شخصیت‌های آثار داستانی مصطفی مستور» از نسرین نیسی (۱۴۰۳) است که با روش داده‌بنیاد در چهار بخش شرایط علی، شرایط مداخله‌گر، شرایط زمینه‌ای یا بستر و راهبردها و پیامدها انجام شده است.

۲ بحث

۲٫۱ معرفی دو فیلمنامه‌ی داستانی به همین سادگی و خیلی دور _ خیلی نزدیک و فیلمنامه‌نویسان

رضا میرکریمی و محمدرضا گوهری به‌صورت مشترک فیلمنامه‌ی داستانی خیلی دور _ خیلی نزدیک را به نگارش درآوردند. رضا میرکریمی با مجموعه‌ی تلویزیونی بچه‌های مدرسه‌ی همت موردتوجه قرار گرفت. از مجموع چهارده فیلم بلند سینمایی که او کارگردانی کرده، یازده فیلمنامه‌ی داستانی را خود به رشته‌ی تحریر درآورده است. او به انتقال معناگرایی به مخاطبان در آثارش زبانزد و معروف است. در فیلمنامه‌ی داستانی خیلی دور _ خیلی نزدیک، مفاهیم سنت‌گرایانه‌ی دینی با کاراکتری متفاوت بیان می‌شود؛ دکتر مغروری که همه‌چیز را در دستان بشر می‌بیند و به رحمت خداوندی اعتقادی ندارد. فیلمنامه‌نویسان بدون آنکه شعار دهند و موعظه کنند، تحول تدریجی دکتر را با نشانه‌های معنوی رقم می‌زنند (نوری راد و جعفرنژاد، ۱۳۹۷: ۷۹)؛ اما این نشانه‌های معنوی کدام‌اند و این تحول تدریجی چگونه در عرصه‌ی زبان رقم می‌خورد که مخاطب می‌تواند درکی از عالم متافیزیک داشته باشد؟

شادمهر راستین، رضا میرکریمی را در نگارش فیلمنامه‌ی داستانی به همین سادگی همراهی کرد. او برای فیلمنامه‌نویسی سریال خانه‌ی سبز (۱۳۷۵) که از تلویزیون پخش می‌شد، زبانزد و مشهور است. فیلمنامه‌ی داستانی به همین سادگی سیمرغ بلورین بهترین فیلمنامه‌ی داستانی را در جشنواره‌ی فیلم فجر سال ۱۳۸۶ از آن خود کرد. فیلمنامه‌نویسان در به همین سادگی از فراموش‌کاری انسان‌ها در زندگی مدرن نسبت به همدیگر که دلایل افسردگی را فراهم می‌آورد، سخن گفته‌اند. فیلمنامه‌ی داستانی به همین سادگی دغدغه‌های زنی خانه‌دار را نشان می‌دهد که می‌پندارد فراموش شده است و به دنبال ترک همسر و فرزندان خود به‌سمت دیار پدری خود است (همان). پرسش اصلی این بخش این است که

در پایان فیلمنامه‌ی داستانی به همین سادگی، آیه‌ای از قرآن (استخاره و ارتباط با عالم متافیزیک) چگونه و با تمهید چه وجوه زبانی و مقدماتی، شخصیت اصلی (طاهره) و مخاطبان را به جای‌گزینی عالم معنوی با فراموش‌کاری‌ها و افسردگی‌ها متقاعد می‌کند؟ درواقع پرسش اساسی درخصوص گفت‌وگوهای دو فیلمنامه‌ی داستانی به همین سادگی و خیلی دور _ خیلی نزدیک این است که چه تمهیدات زبانی نقش اساسی را در درک، دریافت و انتقال درون‌مایه‌ی معناگرا و نشان‌دادن تجربه‌ی دینی برعهده دارند و جلوه‌گری عالم فوق‌طبیعی در این دو فیلمنامه‌ی داستانی به چه صورتی اتفاق افتاده است که آن فرم، قالب و محتوا سکوی جهشی برای سیر در عالم بالا شده است؟

۲،۲ مبانی نظری پژوهش

۲،۲،۱ نشانه‌شناسی گفت‌وگو در فیلمنامه‌ی داستانی

عرصه‌ی نشانه‌شناسی تاکنون خود روش و نظریه‌ای منسجم برای شرح چگونگی ظهور نشانه‌های متافیزیکی در متون ادبی و ازجمله فیلمنامه‌ی داستانی که متنی نوشتاری و نگاره‌ای ـ ادبی است، ارائه نداده است. برآیند تحلیل گفت‌وگویی با استفاده از روش و اصول گردآوری‌شده‌ی کر الام، در بخش‌هایی از کتاب نشانه‌شناسی تئاتر و درام، رمزگشایی از نشانه‌های متافیزیکی و برای اولین‌بار تدوین ساحتی از بررسی نظام نشانه‌ای متافیزیک در حوزه‌ی گفت‌وگوی فیلمنامه‌ی داستانی است.

کر الام به نظم نشانههای متفاوت درام درمقابل گونههای ادبی و پیامدهای روششناختی قابل‌توجهی که این جدایی، در تحلیل‌ها و بررسی‌ها ایجاد میکند، توجه دارد و برای این منظور یک طرح پانزده ستونی (در کل هجده ستون است که سه ستون فقط به نمایشنامه اختصاص دارد) فراهم کرده است. از میان این طرح پانزده ستونی، این مقاله پنج بخش؛ ۱. متن گفت‌وگو؛ ۲. گوینده؛ ۳. شنونده؛ ۴. اصول همکاری مکالمه‌ای و ۵. صنایع بلاغی گرایس[۱] را در دو فیلمنامه‌ی داستانی به همین سادگی و خیلی دور - خیلی نزدیک بررسی می‌نماید.

اصل همیاری (همکاری) هربرت پل گرایس، فیلسوف زبان‌شناس انگلیسی (۱۹۱۳_ ۱۹۸۸)، از زیرمجموعه‌های نشانه‌شناختی درام و یکی از رویکردهای کاربردشناسانه‌ی زبان است. کاربردشناسی ازجمله علومی است که به تفسیر و تبیین معانی پاره‌گفتارها با عنایت به شرایط و موقعیت زمانی و مکانی تولید آن‌ها می‌پردازد؛ لذا به این دانش منظورشناسی نیز می‌گویند. این نظریه دارای اصولی است که عبارت‌اند از کمیت، ناظر بر مقدار اطلاعات؛ کیفیت، ناظر بر صداقت و صحت کلام؛ ارتباط، ناظر بر مرتبط سخن‌گفتن و شیوه‌ی بیان، ناظر بر وضوح کلام.

در قاعده‌ی کیفیت که در این مقاله برای انتقال تجربه‌ی دینی و جهان متافیزیکی نقش عمده‌ای ایفا می‌کند، مسئله‌ی خبر و اطلاع‌رسانی مدنظر است. طبق این اصل، باید از بیان آنچه پنداشته می‌شود که نادرست است پرهیز کرد و در مکالمات صداقت داشت، از دروغ‌گویی و تهمت‌زدن دور بود. آنچه را که نسبت به آن مدارک مستند و شواهد کافی وجود ندارد، در اکنون گفت‌وگوها بیان نکرد و سخنان مستدل گفت (Grice، ۱۹۷۵ :۴۵).

راهکارهای همکاری شامل موارد زیر است؛

۱. قاعده‌ی کمیت[۲]: الف) گوینده سهم خود را تاآنجاکه اطلاعات لازم را درجهت هدف مکالمه دربرمیگیرد، ارائه کند؛ ب) نباید بیش‌از آنچه ضرورت دارد، اطلاعات داده شود.

" نه کمتر (سبب فشردگی کلام و ابهام) و نه زیادتر (گم شدن حرف و پیام اصلی و سردرگمی) از مقدار موردنیاز اطلاعات داده شود."

[۱] Grice co-operative principle

[۲] Quantity Maxim

۲. قاعده‌ی کیفیت[۱]: گوینده آنچه را که فکر میکند درست نیست، بیان نکند: الف) گوینده نباید آنچه را میداند کذب است، بیان کند؛ ب) و نباید آنچه را برایش شاهدی ندارد، بگوید.

۳. قاعده‌ی ارتباط[۲]: یعنی مرتبط با موضوع بحث حرف بزند.

۴. قاعده‌ی شیوه[۳]: روشن و واضح حرف بزند: الف) گوینده باید از پیچیدگی اجتناب کند؛ ب) باید از ابهام اجتناب کند؛ پ) باید از پرگویی غیرضروری بپرهیزد و سعی کند به‌اختصار اصل مطلب را بگوید؛ ت) باید منظم حرف بزند و تقدم‌وتأخر را رعایت کند (الام، ۱۳۸۳: ۲۱۲؛ Grice، ۱۹۷۵: ۲۵).

گرایس تحلیل قاعده‌ی خود درزمینه‌ی اصول همیاری را گسترش میدهد و آن را مربوط به صنایع بلاغی نیز میداند. این صنایع با نسبت‌دادن ویژگی‌هایی به مخاطبان گفتوگو و حتی خود گفتوگوکننده که خلاف ویژگی‌های قابل تصدیق آن‌هاست، قاعده‌ی کیفیت (حقیقت بودن آنچه گفته می‌شود) را نقض میکنند.

۲،۲،۲ تجربه‌ی دینی

یکی از موضوعات اساسی در فلسفه‌ی دین و دین‌پژوهی معاصر، بحث تجربه‌ی دینی[۴] است. این اصطلاح اولین‌بار توسط ویلیام جیمز (۱۸۴۲- ۱۹۱۰ م)، فیلسوف و روان‌شناس آمریکایی، در کتاب انواع تجربه‌ی دینی (۱۹۰۲) مطرح شد (قائمی‌نیا، ۱۳۷۳: ۱۲۶؛ فعالی، ۱۳۸۷: ۱۲۱). حامیان لیبرالیسم دینی و ازجمله شلایر ماخر آلمانی، تجربه‌ی دینی را تنها متکی‌بر احساس صرف، بدون دخالت عقل دانستند. شلایر ماخر اساس دین را در تعالیم وحیانی چنان‌که در ادیان الهی مطرح است و در عقل نظری چنان‌که در الهیات طبیعی آمده است یا در عقل عملی و اخلاق که کانت و پیروانش بدان معتقد بودند، نمی‌دانست. او گوهر دین را احساس وابستگی و ارتباط شخصی به مبدأ و قدرت خداوند در نظر می‌گرفت که به اذعانش ازطریق تجربه‌ی دینی به دست می‌آمد.

علی‌رغم اینکه بحثی را که عنوان «تجربه‌ی دینی» به خود گرفت، تولدیافته‌ی مغرب‌زمین با دو پیش‌زمینه‌ی خودبنیاداندیشی بشر (اومانیسم) و عقل‌گرایی افراطی می‌دانند، کتب عرفانی ـ ادبی و شعر و نوشته‌های بسیاری از شعرا و نویسندگان ادب فارسی به اذعان خودشان، مشحون از تجارب و احوال درونی آن‌هاست. تذکرةالاولیاء عطار و مقامات‌العارفین افلاکی ازجمله‌ی این آثارند؛ بنابراین بحث تجربه‌ی دینی قدمتی دیرینه در ایران‌زمین دارد؛ منتها نه به‌طور خاص با این اصطلاح.

درمورد معنای اصطلاح تجربه‌ی دینی میان اندیشمندان به‌هیچ‌وجه اتفاق‌نظر وجود ندارد. آنچه از مجموع کلمات اندیشمندان معاصر در این باب به دست می‌آید این است که تجربه‌ی دینی، بودن در متن زنده‌ی یک واقعه‌ی دینی و گونه‌اي الهام است (حسین‌زاده، ۱۳۹۰: ۴۰؛ فعالی، ۱۳۸۷: ۳۵۲). معنای لغوی واژه‌ی الهام، القای در نفس است. در تجربه‌ی دینی، مشاهده یا مواجهه‌ی انسان با امور ماورای طبیعی یا مشارکت در آن، مشاهده، مشارکت، مواجهه و دریافتی است که متعلَّق آن موجودات ماوراءطبیعی هستند (محمدرضایی، ۱۳۸۱: ۴؛ پترسون، ۱۳۷۹: ۳۷). ازآنجاکه هر فردي در هنگام انجام اعمال ديني قصد تقرب به خدا و ارتباط با ماورا را دارد، انجام اعمال عبادی را نیز در زیرمجموعه‌ی تجربه‌ی ديني قرار داده‌اند (منافی اناری، ۱۳۸۴: ۳۰).

بر سه نظریه‌ی احساس، ادراک حسی و تبیین مافوق طبیعی، که درمورد شرح حقیقت تجربه‌ی دینی توسط اندیشمندان مطرح شده، نقدهایی وارد است و سرانجام تنها ازطریق توصیف هسته‌ی مشترک تجربه‌های دینی می‌توان این اصطلاح را

[۱] Quality Maxim
[۲] Relevance Maxim
[۳] Manner Maxim
[۴] Religious Experience

تاحدودی روشن ساخت. هسته‌ی مشترک تجربه‌ی دینی را بی‌تابی و آرامش پس‌ازآن به همراه آگاهی انسان از محدودیت قوای عقلانی و به‌طور موثق به چالش کشیدن آن دانسته‌اند. بی‌تابی به این معناست که درمورد وضعیت فعلی ما چیز اشتباهی وجود دارد و آرامش اینکه ما به‌وسیله‌ی ارتباط برقرارکردن با نیروهای برتر از این وضعیت اشتباه نجات می‌یابیم (مارتین، ۱۳۸۹: ۱۵).

۲،۳ پردازش تحلیلی موضوع

۲،۳،۱ خلاصه‌ی دو فیلمنامه‌ی داستانی به همین سادگی و خیلی دور _ خیلی نزدیک

خلاصه‌ی فیلمنامه‌ی داستانی به همین سادگی: روایت این فیلمنامه‌ی داستانی، یک روز از زندگی شخصیت طاهره است. او دو فرزند، به نام‌های آرزو و علی دارد. همسرش، مهندس معمار ساختمان و پرمشغله است و به‌همین‌دلیل طاهره احساس تنهایی می‌کند. طاهره که از خانواده‌ای عشایری است، دلش سخت هوای روستایشان را کرده و تبدیل به زنی افسرده شده است که دلخوشی‌اش را در خاطرات گذشته‌اش می‌جوید. او می‌خواهد برای مدتی خانواده‌اش را ترک کند و با برادرش به ولایتشان برود؛ اما برای این رفتن تردید دارد و با استخاره گرفتن از قرآن درصدد است تردیدش را برطرف نماید. سه دفعه برای استخاره گرفتن با دفتر مرجع تقلید تماس می‌گیرد اما موفق نمی‌شود و بدون استخاره تصمیم می‌گیرد با برادرش، قاسم، که برای رساندن مسافر به تهران آمده، برگردد. درهمین‌حین، بهجت خانم، همسایه‌شان، که گمان می‌کند طاهره در زندگی‌اش سفیدبخت است و موجب خوشبختی دخترش در آینده می‌شود، از او برای باز کردن قرآن (استخاره) سر سفره‌ی عقد (دخترش) دعوت می‌کند و او سرانجام موفق به انجام این کار می‌شود.

خلاصه‌ی فیلمنامه‌ی خیلی دور _ خیلی نزدیک: دکتر عالم، متخصص مغز و اعصاب، در شب تولد پسرش، سامان، متوجه میشود که تومور در سر پسرش قرار دارد. او که قرار بود برای شب تولد سامان، تلسکوپی هدیه ببرد، ازشدت ناراحتی از بیماری پسرش، از رفتن به تولد باز می‌ماند. سامان و نامزدش، فردای شب تولد برای رصد ستارههای کویر راهی آنجا می‌شوند. دکتر هم به بهانه‌ی رساندن تلسکوپ به سامان راهی میشود. درطول راه و ورودش به اردوگاه اولیه، از اینکه نمیتواند پسرش را معالجه کند، بسیار صحبت میکند و به مرگ و زندگی می‌اندیشد. دکتر روستا، نسرین، با صحبتهای خود سعی می‌کند دکتر عالم را درمورد مسئله‌ی مرگ متقاعد کند؛ اما دکتر عالم عصبانی از حرف‌های دکتر نسرین، بدون اطلاع کسی و بدون منتظر ماندن تا رسیدن گروه رصد که هم‌مسیر او هستند و راه را تا رسیدن به سامان به او نشان خواهند داد، به کویر دل می‌زند و به‌سمت سامان، پسرش، رهسپار می‌شود. در راه با شخصی به نام روحانی برخورد می‌کند و صحبت‌هایی بین این دو پیرامون مرگ و زندگی شکل می‌گیرد. سرانجام در این مسیر، دکتر عالم در شنها گیر میکند و پسرش، او را با ستارهشناسی یکی از اهالی آنجا که می‌توانست از روی حرکت ستاره‌ها مکان دقیق انسانها را پیدا کند، نجات میدهد.

۲،۳،۲ تحلیل نشانه‌شناختی گفت‌وگو در فیلمنامه‌ی داستانی به همین سادگی

شخصیت اصلی در فیلمنامه‌ی داستانی به همین سادگی، طاهره، زنی تنهاست. از زندگی ایلی و از محله‌های عشایری ارومیه به تهران آمده است. جهان مدرن با مختصات خود، صفات و ویژگی‌هایی را بر او تحمیل کرده است. شخصیت طاهره با مجموع این شرایط تحمیلی، بند ب از قاعده‌ی کیفیت از اصول همکاری گفت‌وگویی را برای غلبه بر جهان ترسناک و تنهای کنونی‌اش نقض می‌کند. او در چهار گفت‌وگو کذب می‌گوید:

۲_۳_۲_۱_ «دزفولی درحالی‌که دفتر را از دست‌های طاهره بیرون می‌کشد، نگاه پرسشگرانه‌اش را به چشمان طاهره دوخته و مهربانانه می‌پرسد.)

دزفولی: سلام، حالت خوبه؟

طاهره: نه... یعنی (طاهره در توضیح وضعیت روحی‌اش دست‌هایش را تکان می‌دهد و بعد کمی مکث.)

طاهره: یه خورده دلم گرفته... چیزی نیست. (دزفولی دفتر طاهره را ورق می‌زند، اما او را زیرنظر دارد.) طاهره: چیز به‌دردبخوری نشده...

دزفولی: خانه خیلی روشن است و چلچراغ بی‌شکوه و خاموش و در انتظار شب، شاید دیده شود امشب!

طاهره: ناقصه... (دزفولی با مهربانی ادامه می‌دهد.)

دزفولی: ولی خیلی قشنگه، خوبه. (طاهره لبخند تلخی می‌زند...» (میرکریمی و راستین، ۱۳۸۸: ۲۳_۲۴).

رمزگشایی شعر طاهره در این گفت‌وگو حاکی از رابطه‌ی تاریک او با همسرش، امیر، است و کذب‌گویی او را در پاسخ به احوال‌پرسی خانم دزفولی، معلم کلاس شعرش، آشکار می‌کند. چلچراغ شعر طاهره، خود اوست که موردتوجه همسرش، امیر، قرار نمی‌گیرد. مصداق این دیده نشدن هنگامی است که طاهره خود را برای امیر آراسته و امیر دیرهنگام به خانه می‌آید؛ درحالی‌که با منشی دفترش، خانم بردباری، شام خورده است و این از بی‌میلی‌اش هنگام غذا خوردن در همان شب هویداست: «طاهره متوجه بازی کردن امیر با غذایش می‌شود... طاهره: اگه خیلی میل نداری نخور (امیر قیافه‌ی مظلومانی به خود می‌گیرد و از پیشنهاد طاهره استقبال می‌کند)» (همان: ۸۲). طاهره لحظاتی قبل‌از تصمیم نهایی برای ترک خانه و تماس با برادرش، هنگام تسویه‌حساب با پاکبان‌های شهرداری، از کوچه و از کنار پاکبان‌ها به چلچراغ خاموش اتاق خواب خود و امیر نگاه می‌کند. اتاقی تاریک برخلاف چراغ‌های روشن اتاق‌های همسایگانش در طبقه‌ی چهارم: «طاهره نیم‌نگاهی به پنجره‌ی اتاق خواب خودش می‌اندازد. تمام چراغ‌های طبقه‌ی چهارم روشن بوده و سایه‌ی افرادی که در آن آپارتمان راه می‌روند از پشت پرده معلوم است» (همان: ۸۸_۸۹). علاوه‌براین، علائمی در هشت مورد، قبل‌ازاین دو گفت‌وگوي طاهره با خانم دزفولي و مرجان، دوستش، (که زیرمجموعه‌های وسیعی بعدازاین دو گفت‌وگو به خود می‌گیرد)، از حال پریشان و ملتهب طاهره حکایت دارد:

او در تهران غریب است و در خانه‌اش نیز غریب افتاده است: «... در را پشتش می‌بندد و لحظه‌ای سبد رخت به دست، به خانه‌اش مثل غریبه‌ها نگاه می‌کند» (همان: ۸).

او ملتهب و پریشان است؛ خانواده‌ی طاهره، مادر و پدرش نگران او هستند و واکنش طاهره به این نگرانی آشکارتر شدن التهاب و پریشانی درونی اوست: «پیغام زن مسن (مادر طاهره و به زبان ترکی): طاهره، ننه‌جان خوبی؟ سرحالی؟ طاهره جان دیشب خوابتو دیدم. نگران بودی، مضطرب بودی... طاهره که گویی با شنیدن صدای مادر التهابی درونی پیدا کرده، خودش را کنترل می‌کند)» (همان: ۸ - ۹).

شخصیت طاهره برای ترک خانواده و رفتن به‌سمت دیارش جوانب امر را کاملاً می‌سنجد و مراقبت می‌کند. به دخترش، آرزو، آشپزی یاد می‌دهد تا در غیبت او این کار را انجام دهد (همان: ۵۶)؛ بدهکاری خود را با بقال محل تسویه می‌کند (همان: ۶۰)؛ برای آرزو و علی، فرزندانش، کلیدی از در ورودی می‌سازد تا پشت در نمانند (همان: ۶۸)؛ اجر تمیزکاری پاکبان‌های شهرداری را حساب می‌کند (همان: ۸۹)؛ اما همچنان دچار تردید است؛ به‌همین‌جهت سه بار با تماس تلفنی با دفتر مرجع

تقلید، درخواست گرفتن استخاره[1] می‌کند؛ اما موفق نمی‌شود.

او سکوت و خروج گفت‌وگویی دارد: درمورد قبلی، شخصیت طاهره به‌جای سمت تلفن رفتن و حرف‌زدن با خانواده‌اش، تلفن را برای گرفتن استخاره برمی‌دارد. علاوه‌بر مورد بالا در شماره‌ی دو، شخصیت طاهره در دو مورد دیگر نیز سکوت و خروج گفت‌وگویی دارد:

۳_۱_ هر آنچه او را به یاد زندگی مشترک نامطلوب او و همسرش، امیر، می‌اندازد موجب تألم اوست. او با دیدن آینه و شمعدان سفره‌ی عقد دختر بهجت خانم، همسایه‌شان، حال و هوایش تغییر می‌کند؛ اما از این حال نامساعد چیزی در پاسخ به سؤال بهجت خانم نمی‌گوید: «... اما طاهره با دیدن آیینه و شمعدان یاد چیزی می‌افتد و تغییر حالت می‌دهد. بهجت نگران به‌سمت طاهره می‌رود.) بهجت خانم: چیزی شده؟» (همان: ۱۳).

۳_۲_ طاهره تمایلی به صحبت کردن با خانم دزفولی ندارد و می‌گذارد تا تلفن روی پیغام‌گیر برود: «... تلفن زنگ می‌خورد. طاهره واکنشی نشان نمی‌دهد، تنها کنترل تلویزیون را بالا می‌گیرد و صدایش را قطع می‌کند. هنوز خیره در فکر خود است. تلفن روی پیغام‌گیر می‌رود... (طاهره برمی‌گردد و به گوشی نگاه می‌کند، ولی اراده‌ای برای برداشتن گوشی ندارد) ... » (همان: ۱۴).

طاهره تمرکز و حواس‌جمعی خود را در کشاکش این پریشانی از دست داده است. او فراموش‌کار شده است: «طاهره: آخ، ببخشید بهجت جون. (گویی چیزی را به یاد آورده باشد...)» (همان: ۱۱).

شخصیت طاهره برای آرامش خود قرص مصرف می‌کند: «از کشوی کابینت بسته‌ای قرص برمی‌دارد. لیوانی برداشته از شیشه‌ی آب یخچال پر می‌کند. قرص می‌خورد و لحظه‌ای بعد آرام نفس کشیده...» (همان: ۱۲).

شخصیت طاهره از حوادث زندگی مدرن گریه سر می‌دهد:

۶_۱_ آستانه‌ی تحمل طاهره لبریز شده است؛ او از وقایع کوچک و پیش‌پاافتاده‌ای مثل افتادن و گیر کردن خودکاری که با آن درحال سرودن شعر است در زیر یخچال، به گریه می‌افتد: «... بی‌حرکت و درمانده به گوشه‌ای خیره می‌شود و آرام از گونه‌هایش اشک سرازیر می‌شود. همان‌طور نشسته گریه‌هایش شدیدتر می‌شود. لحظه‌ای بعد درحالی‌که هق‌هق گریه سرداده...»(همان: ۱۵ و ۱۶).

۶_۲_ بار دوم گریستن طاهره به وقتی باز می‌گردد که تذکر همسایه‌ی تازه واردشان، رکسانا، را درمورد وضعیت ظاهری و ابروهای پرشده‌اش گوش می‌گیرد (همان: ۶۳) و خود را برای همسرش، امیر، می‌آراید؛ اما خبری از رسیدن زودهنگام یا به‌موقع همسرش به خانه نیست: «صدای گریه‌ای آرام را می‌شنویم. از نفس‌ها و آه کشیدن‌های خفه .. اشک از چشمان طاهره سرازیر شده و خط ریمل از چشم تا گونه‌هایش پایین آمده است... » (همان: ۷۷).

همسر طاهره، امیر، گوش شنوایی برای حرف‌های او ندارد. درعوض طاهره موردتوجه مردانی چون کارگر همسرش؛ اصغر آقا (همان: ۱۸)، مرد افغانی داخل باجه‌ی تلفن (همان: ۴۷) و کارگران شهرداری قرار می‌گیرد (همان: ۸۹ و ۹۰). واکنش طاهره به این توجه، انزجار است. ده دی‌ماه سالگرد ازدواج طاهره و امیر، دقیقاً همان شبی است که طاهره تصمیم

[1] جدای از بحث حاضر، دربارهٔ استخاره چنین گفته شده است که «بعداز طلب خیر از جناب مقدس ربانی، مصحف را گشایند و آیهٔ اول دست راست را ملاحظه کنند، اگر آیهٔ رحمتی بود یا امر به‌خوبی و خیر شده باشد، خوب است و اگر آیهٔ نهی از شری باشد یا امر به شری یا عقوبتی باشد، بد است و اگر ذووجهی باشد یا مشتبه باشد میانه است؛ در همهٔ تعاریفی که از استخاره ارائه شده بر دو عامل تکیه شده است؛ اول اینکه استخاره برای رفع تحیر و خروج از اضطراب و سرگردانی زبانزد است و به همین معنا حجت آور است؛ یعنی می‌تواند تکیه‌گاه تصمیم‌گیری قرار بگیرد» (ریاحی و میرزایی،۱۴۰۰: ۲۷۰)؛ دیگر اینکه به‌عنوان یکی از الطاف الهی دانسته شده است (مصباح یزدی، ۱۳۹۲: ۲۳۳).

دارد با قاسم به دیارش بازگردد. او برای این شب کیک خریده و می‌خواهد به‌عنوان هدیه کت و شلواری نیز برای همسرش بگیرد که تغییر رمز کارت مشترکشان توسط امیر مانع آن می‌شود . در همین شب وقتی امیر به خانه می‌آید، با خانم بردباری شام خورده و این دو، کت‌وشلواری نیز برای جلسه‌ی فردای امیر خریده‌اند. همه‌ی توجه امیر به تاریخ ده دی در هنگام چک نوشتن برای اردو رفتن دخترش، آرزو، خیره‌شدنی کوتاه به‌صورت طاهره است (همان: ۸۳). طاهره قصد دارد تصمیمش را برای رفتن به دیار پدری به امیر بگوید؛ اما با دو بار تلاش موفق نمی‌شود:

بار اول: بار اول هنگامی است که همسرش، اصغر آقا را برای بردن نقشه‌ها به شرکت به خانه فرستاده است. در تماس تلفنی امیر، برای توضیح مکان نقشه‌ها، طاهره سعی می‌کند دلیل رفتنش را بگوید؛ اما همسرش وقت ندارد که به ادامه‌ی تماس گوش بدهد: «... طاهره: امیر... صبر کن درحالی‌که نقشه‌ها را در بغل دارد، صورتش را به گوشی نزدیک می‌کند. طاهره: امیر... الو (پاسخی شنیده نمی‌شود)

بار دوم: «طاهره: (کاملاً مصمم) ببین امیر من می‌خواستم یه چیزی بگم. امیر گویی صدای طاهره را نشنیده، به‌آرامی نگاه از او می‌گیرد و به شیئی که طاهره جابه‌جا کرده بود، خیره می‌شود و بی‌مقدمه گویی با خودش حرف می‌زند. امیر:.... (طاهره متوجه بازی‌کردن امیر با غذایش می‌شود و از اینکه امیر حرفش را نشنیده دلخور است)» (همان: ۸۲).

شخصیت طاهره زنی تنهاست. مونس این تنهایی، نگاه‌های مخفیانه و از سر اتفاق طاهره به پیرمرد تنهای همسایه است (همان: ۳۶). طاهره وعده‌ی ناهار را با وجود بودن فرزندانش، آرزو و علی، به‌تنهایی می‌خورد و درواقع با بی‌میلی همراه با آب فرومی‌برد (همان: ۳۵). امیر مشغله‌ی فراوان دارد. آرزو و علی، هرکدام دل‌مشغولی‌های خود را دارند و ارتباط‌گیری‌شان با رکسانا، همسایه‌ی جدیدشان و خانم بردباری، منشی دفتر پدرشان، بهتر از تعامل با مادرشان است. ارتباط‌گیری سریع رکسانا با همه و انگلیسی‌دانی خانم بردباری، استعدادهای این افراد است که موردتوجه فرزندان طاهره، آرزو و علی، قرار می‌گیرد و این موضوع طاهره را عصبانی می‌کند. او یادداشت روی یخچال را که برای آرزو و علی گذاشته بود، درحالی‌که آن‌ها، کنار رکسانا روز خوبی را می‌گذراندند، با عصبانیت برمی‌دارد (همان: ۳۲). فرزندان طاهره با فهمیدن استعدادهای تیراندازی (همان: ۶۹)، سوارکاری (همان: ۷۰) و خوانندگی (همان: ۷۳) او بهت‌زده می‌شوند.

۲_۳_۲_ «... مرجان: امیر آقا و بچه‌ها حالشون خوبه؟ (طاهره از این سؤال کمی تعجب می‌کند. خودش را جمع‌وجور می‌کند)

طاهره: آره... الحمد...

مرجان: طوری شده؟

طاهره: نه. (مرجان به چشم‌های طاهره که از نگاهش گریزان است، نگاه می‌کند.)

مرجان: حالت خوبه؟

طاهره: آره... خوبم... (مکثی می‌کند، نیم‌نگاهی به چشمان پرسشگر مرجان می‌کند) همه چی خوبه... خوبه خوب. (فضا ناگهان غم‌زده و سنگین می‌شود)» (همان: ۴۳).

در این گفت‌وگوی طاهره با دوستش مرجان نیز، او حال آشفته و مضطرب خود را با دروغ پنهان می‌کند. مرجان نیز مانند خانم دزفولی از نشانه‌های غیرکلامی طاهره متوجه می‌شود که حال طاهره مساعد نیست و این دو مدام طاهره را با نگاه دنبال می‌کنند تا شاید بتوانند در چرخش‌های گفت‌وگویی دیگر موفق به دریافت پاسخ درست بشوند.

۲_۳_۲_۳_ «علی: چرا اون روسری قرمزه رو سرت نکردی؟

طاهره: اون نازکه. الان فصلش نیست. (طاهره با چشم و ابرو دیگر مسافران را به علی نشان می‌دهد.) علی: (به دیگران نگاه کرده و بعد به مادرش) از این به بعد خودم تنها می‌رم.

دوره ۳ شماره ۱. بهار و تابستان۱۴۰۴ . صفحات ۲۰۵ تا ۲۲۵.

طاهره: چجوری؟ علی: با آژانس.

طاهره: باشه.

علی با تعجب به چهره‌ی جدی مادر نگاه می‌کند. علی: خودم تنها؟

طاهره: خب آره. تو دیگه بزرگ شدی. (علی که انتظار این واکنش را از مادر نداشته)

علی: الان چی میای تو؟

طاهره: می‌رم برای خودم بگردم. (علی کاملاً متحیر کز می‌کند و چیزی نمی‌پرسد)» (همان: ۳۸ _۳۹).

طاهره در گفت‌وگو با پسرش، علی، نیز قاعده‌ی کیفیت را نقض می‌کند. علي مادری زیباتر می‌خواهد و از اینکه مادرش با این سر و وضع بعداز کلاس زبانش دنبال او می‌آید، شرمسار است و قصد دارد به‌گونه‌ای مادر را از خود دور کند. طاهره به دروغ پیشنهاد این دوری را قبول می‌کند؛ اما به‌طورپنهانی و از دور مراقب علی است.

۲_۳_۲_۴_ «صدای بردباری: ... به آرزو بگین رفتم تو اینترنت دیدم تا آخر هفته هوا خوبه، فقط سرد می‌شه (با کمی شیطنت) برف هم نمی‌آد، می‌تونه بره اردو. اما بد نیست یه بارونی براش بذارین. طاهره (روی جمله‌ی بردباری و کاملاً جدی و محکم): آرزو از بارونی خوشش نمی‌آد (همان: ۵۰).

شخصیت طاهره برای حفاظت از عشق بین خودش و همسر و فرزندانش، به خانم بردباری دروغ می‌گوید. او با گوشی همسرش تماس می‌گیرد و خانم بردباری، منشی شرکت، جواب می‌دهد. خطاب صمیمی خانم بردباری نسبت به همسرش، امیر، با واژه‌ی "بهش"، در ابتداي همين گفت‌وگو او را ناراحت می‌کند: «صداي بردباري: همه تو جلسه‌ان... طاهره: آهان، باشه، فكر مي‌كني كي زنگ بزنم؟ صداي بردباري: چي بگم. اگه كار واجبيه گوشي رو بدم بهش. (طاهره از شنیدن کلمه‌ی «بهش» كمي چهره درهم مي‌برد» (همان: ۴۹). فرزندان طاهره، آرزو و علی، برای بسیاری مسائل با شرکت پدرشان تماس می‌گیرند تا با پدر خود صحبت کنند؛ اما مشغله‌ی پدر اجازه‌ی صحبت نمی‌دهد و منشی شرکت، خانم بردباری، به‌جای پدر پاسخ می‌دهد. کم‌کم علقه‌ای بین خانم بردباری و آرزو و علی شکل می‌گیرد. طاهره از پاسخ‌گویی خانم بردباری به گوشی همسرش، خطاب صمیمی او نسبت به امیر و ارتباط بین او و فرزندانش می‌هراسد و در ادامه‌ی همین مکالمه واکنش نشان می‌دهد. آرزو با پدرش تماس می‌گیرد تا از او بخواهد که برای پیش‌بینی آب‌وهوا برای رفتن او در آخر هفته به اردو، این مورد را در اینترنت بررسی کند؛ اما کسی که این کار را انجام می‌دهد و با مادر آرزو در میان می‌گذارد، خانم بردباری است. واکنش شخصیت طاهره به این ورود، نقض اصل کیفیت مکالمه‌ای است. او به دروغ می‌گوید که آرزو بارانی پوشیدن را دوست ندارد؛ درحالی‌که خود او در گفت‌وگو با آرزو، بدون نام بردن از خانم بردباری، پوشیدن بارانی خودش را که برای او کوچک شده است، پیشنهاد می‌دهد: «طاهره:... هواشناسی گفته تا جمعه بارندگی نمی‌شه، فقط هوا سرد می‌شه. می‌خوای برا احتیاط اون بارونی قرمزمو بهت بدم با خودت ببری. من که دیگه نمی‌پوشمش.... برا من کوچیک شده...» (همان: ۶۸).

۲_۳_۲_۵_ ورود کیفیت مکالمه‌ای: استخاره، برف و بازیابی روز آشنایی

سرانجام طاهره بدون اینکه موفق به گرفتن استخاره برای از بین بردن تردید خود بشود، تصمیم می‌گیرد با برادرش، قاسم، به ارومیه برود. حتی همسرش، امیر، نیز هنوز متوجه و در جریان این رفتن نیست. او به قاسم تلفن می‌کند (همان: ۹۱). دقایقی قبل‌از لحظه‌ی رفتن، بهجت خانم، همسایه‌شان، از طاهره ملتمسانه می‌خواهد که برای سفره‌ی عقد دخترش، برای خوشبختی‌اش و این پیوند، استخاره بگیرد. طاهره استخاره می‌گیرد و پاسخش به اینکه چه آمده، "چیزای خوب" است (همان: ۹۵).

خانم دزفولی در برخورد با طاهره، شعری از او با مضمون برف می‌خواند. برف پایان‌بندی در کنار استخاره قرار می‌گیرد (همان: ۹۶). برفی که با آمدنش پیش‌بینی هواشناسی و جهان مدرن خانم بردباری را که طاهره از آن می‌هراسید، به کناری می‌نهد و دل طاهره را به ماندن آرام‌تر می‌کند. علاوه‌براین دیگر راهي براي رفتن او و برادرش به‌سمت ارومیه وجود ندارد. برادرش، قاسم، نیز به خانه‌ی طاهره پناه می‌آورد. ازطرف‌دیگر، برف در شعر طاهره، روز آشنایی و سپیدی روز عروسی و سالگرد ازدواج او و امیر، روز ده دي‌ماه، را به طاهره یادآوري مي‌کند و او را به بازآفريني روز آشنايي با همسرش فرامي‌خواند. این برف با آمدنش، ملافه‌های روی پشت‌بام را به داخل خانه می‌برد و همه‌جا سفیدپوش می‌شود: «دزفولی: روز آشنایی‌مان آن‌قدر برف بارید که همه‌ی لباس‌هایم سفید شد! (دزفولی نگاهی تحسین‌برانگیز به طاهره می‌اندازد و طاهره سربه‌زیر می‌افکند. دزفولی ادامه می‌دهد) دزفولی: حتی توی اتاق‌های تاریک دلم هم برف بارید (بی‌درنگ رو به طاهره) فوق‌العاده است» (همان:۲۴).

۲،۳،۳ تحلیل نشانه‌شناختی گفت‌وگو در فیلمنامه‌ی داستانی خیلی دور _ خیلی نزدیک

سه شخصیت دکتر عالم، روحانی و دکتر نسرین، در مکالمه‌های خود صنایع بلاغی می‌آفرینند و بند «ب» از اصل کیفیت مکالمه‌ای را نقض می‌کنند. آن‌ها برای حرف‌های خود شاهدی ندارند و کیفیت مکالمه‌ی آن‌ها تا ورود عامل «شاهد» که همان بارقه‌ی مقدس (پیدا کردن دکتر عالم از روی حرکت ستاره‌ها) است، معیوب باقی می‌ماند. این صنایع بلاغی شامل موارد زیر است:

۲_۳_۳_۱_ دکتر عالم با تشبیه دختر مریض، بیمار خود، به آدمی که ته چاه توی یک بیابان دورافتاده گرفتار شده، موجب نقض کیفیت مکالمه‌ای می‌شود. او به خانواده‌ی بیمارش پیشنهاد می‌دهد که درمان و تجهیزات پزشکی کمکی را از فرزندشان جدا کنند، چون هیچ کاری از دست کسی ساخته نیست! او شاهدی برای گفته‌های خود در گفت‌وگو با مادر دختر بیمار خود ندارد:

«دکتر: شاید حال شمارو درک نکنم؛ اما می‌دونم دخترتون در چه حالیه! تصورش رو بکنید! (چشمانش را میبندد. گویا دارد آن وضعیت را تصور میکند)... آدمی که ته چاه تو یه بیابون دورافتاده گرفتار شده. نه نوری، نه صدایی، نه کسی که بدونه اون کجاست، هیچی!!... اون هیچ ارتباطی با دنیای بیرون نمیتونه برقرار کنه. نه الان و نه هیچ‌وقت دیگه! باور کنید از دست کسی کاری ساخته نیست» (میرکریمی و گوهری، ۱۳۸۸: ۲۴ و ۲۵).

دکتر عالم، خود در انتهای فیلمنامه دقیقاً در یک بیابان، زیر تل‌ها خاک گرفتار شده است؛ اما نجات می‌یابد. این عامل یعنی بارقه‌ی مقدس شاهدی‌ست که خلاف گفته‌های دکتر عالم را ثابت می‌کند.

۲_۳_۳_۲_ شخصی به نام روحانی که دکتر عالم در مسیر رفتن به‌سمت سامان، پسرش، با او مواجه می‌شود، شغل خود و دکتر عالم را به هم شبیه می‌داند. روحانی نیز شاهدی برای گفته‌ی خود ارائه نمی‌دهد: «صدای روحانی:... نگفتی مهندس چی هستی؟... دکتر: مغز و اعصاب ... روحانی: پس دست بده بابا ... همکاریم! من هم رو مغز و اعصاب کار میکنم!» (همان: ۵۸).

۲_۳_۳_۳_ روحانی، عروسی و مرگ را شبیه هم می‌داند که با واکنش منفی دکتر عالم مواجه می‌شود. دکتر عالم با طعنه این دو را متفاوت می‌داند. روحانی اما شاهدی برای گفته‌های خود ندارد تا دکتر عالم را متقاعد نماید و تنها شانه بالا می‌اندازد:

«روحانی: قبرکنه عروسی دخترشه ... گفته شگون نداره روز عروسی دخترم قبر بکنم! هیچ‌کس نیست بهش بگه مؤمن خدا! چه فرقی میکنه؟ خوب این هم که مرده امشب شب عروسی شه اون هم

قراره بره خونه‌ی بخت، این هم قراره بره خونه‌ی بخت! (دکتر با طعنه) دکتر: خونه‌ی بخت؟!

روحانی: ها والا... فرقی نمیکنه که! ... دکتر: این گودالی که من دیدم به تنها چیزی که شبیه نبود خونه‌ی بخته! (روحانی شانه بالا می‌اندازد)» (همان: ۶۲).

۲_۳_۳_۴_ روحانی در گفته‌های خود به دکتر عالم، با استفاده از تشبیه، هر انسان روی زمین را مانند ستاره‌ای در آسمان می‌داند و معتقد است از روی حرکت ستاره‌ها می‌توان انسان‌ها را روی زمین پیدا کرد. دکتر عالم این گفته‌ها را نیز با طعنه، با پرسش از میزان آگاهی او درمورد علم ستاره‌شناسی (تمسخر)، سکوت و درواقع خروج از گفت‌وگو پاسخ می‌دهد. او شاهدی برای حرف‌های خود در این گفت‌وگو ارائه نمی‌کند:

«(دکتر با طعنه) دکتر: پس شما از ستارهشناسی هم سردرمی‌آرین؟! ... روحانی: گوش بصیرت میخواد! (میخندد) ... ولی یکی رو میشناسم تو همین روستاهای کویر... اگر جهاز شتر زیر ده خروار خاک تو دل کویر گم بشه، از روی همین ستارهها پیدایش میکنه. باورت نمیشه... ها؟! (دکتر چیزی نمیگوید)» (همان: ۵۷).

۲_۳_۳_۵_ دکتر نسرین در گفت‌وگوهای خود با دکتر عالم با استفاده از حرکتِ جای‌گزین پیام کلامی، انسان را به ستاره‌ای در آسمان تشبیه می‌کند. خلاف موارد قبلی، تألم شدید دکتر عالم از مرگ نزدیک پسرش، سامان، موجب می‌شود که باوجود اینکه هیچ شاهدی ازطرف دکتر نسرین درمورد همراهی و ربط بین مرگ ستاره و مرگ سامان ارائه نشده، او طعنه نزند، سکوت نکند و از گفت‌وگو خارج نشود:

۲_۳_۳_۵_۱_ نسرین با «دنبال‌کردن دکتر عالم با نگاه متأثر خود» در هنگامی که با پسر او، سامان، صحبت می‌کند، مرگ سامان را با مرگ ستاره پیوند می‌زند. هیچ شاهدی برای این همراهی ارائه نمی‌شود. سامان یک ستاره میشود که با بیماری مهلکی که دارد درحال داخل‌شدن به «سحابی اسکیمو» است که به گفتهٔ خود او، یک قبرستان ستارهای است. او درصدد است سحابی جبار را که برآورده‌کنندهٔ آرزوها در وقت تحویل سال است در زمانی نزدیک به تحویل سال به نسرین نشان دهد، هنگامی که درنهایت کلامش به مرگ ستارهها می‌رسد، در همین زمان، دکتر نسرین به دکتر عالم نگاه میکند و همین نگاه، مرگ ستاره و مرگ سامان را در کنار یکدیگر قرار میدهد: «سامان: البته، این فقط صورت فلکی شه. بیشتر سحابی‌ها رو فقط با تلسکوپ میشه دید. جبار یه زایشگاهه. ولی سحابی اسکیمو هم دیدن داره ... قشنگترین قبرستونیه که تو عمرم دیدم!» (نسرین چشم از آسمان بر میدارد)

نسرین: (متعجب) "قبرستون!" سامان: "سحابی هم محل تولد و هم محل مرگ ستارههاست... به همون‌جایی که متولد شدن برمیگردن! جالبه... نه؟!" (نسرین که متأثر شده) نسرین: "نمی‌دونستم ستاره هم میمیره." (و نگاهش دکتر را دنبال می‌کند)» (همان: ۱۰۴).

۲_۳_۳_۵_۲_ کنش غیرکلامی دیگر؛ گریه کردن در ادامهٔ همین گفت‌وگوی سه نفرهٔ سامان، دکتر نسرین و دکتر عالم است. موضوع «مرگ ستاره‌ها» دکتر عالم را به یاد بیماری مهلک سامان و مرگی که پیرو آن است، می‌اندازد. او گریه می‌کند:

« سامان: "همهشون میمیرن! خیلی از ستارههایی که ما الان داریم می‌بینیم شاید میلیونها سال پیش مردن... ولی ما به‌خاطر مسافتی که باهاشون داریم هنوز داریم اونارو میبینیم!"

نسرین: "یعنی این‌قدر دورن؟"

سامان: "خیلی دور... خیلی نزدیک... وقتی با دنیای خودمون مقایسه کنیم خیلی دورن؛ اما اگه با کهکشانهای دیگه مقایسه کنیم تازه میفهمیم چقدر به ما نزدیکن و خبر نداریم!" (اکنون با چرخشی آرام می‌توانیم چهره‌ی دکتر را ببینیم. او به‌آرامی و بیصدا اشک می‌ریزد)» (همان: ۱۰۵).

۲_۳_۳_۶_ ورود کیفیت مکالمه‌ای: ستاره‌ی هر انسان

موضوع هفت مورد از دلالت‌های گفت‌وگوهای اشاره‌شده در فیلمنامه‌ی داستاني خیلی دور ـ خیلی نزدیک، بود یا نبود جهان دیگری (جهان معنا)، ورای جهان مادی است که گویندگان و شنوندگان در گفت‌وگوها، دو دیدگاه متفاوت در این زمینه دارند.

با پیدا شدن دکتر عالم از زیر تل‌های خاک ـ توسط فردی که روحانی در جاده از او با دکتر عالم حرف زده بود و می‌توانست از روی حرکت ستاره‌ها، انسان‌ها را در روی زمین و حتی زیر تل‌ها خاک بیابد (همان: ۱۲۵) ـ این موضوع به‌صورت نشانه و شاهدی معنوی، گفت‌وگوها (تمام موارد یک تا پنج) را دارای اصل کیفیت مکالمه‌ای بند «ب»، می‌کند و تجربه‌ی دینی را رقم می‌زند.

۳ نتیجه

نتایج تحلیل این پژوهش نشان می‌دهد بند ب از اصل کیفیت مکالمه‌ای به‌عنوان یکی از اصول همکاری در گفت‌وگو که ناظر بر نگفتن چیزی است که کذب است و شاهدی برای آن نیست، همواره غایب است و نقض می‌شود. خلأ حاصل از غیاب و نقض این بند از اصل کیفیت مکالمه‌ای، باعث توجه مخاطبان به پیداکردن سمت‌وسوی برحق و درست گفته‌ها می‌گردد. این توجه متمرکزشده با ظهور دو امر ماورایی «استخاره» و «پیداشدن دکتر عالم از زیر تل‌ها خاک کویر، ازطریق حرکت ستارگان» و هم‌عنانی‌اش با ظهور دو پدیده‌ی طبیعی برف و وجود ستاره‌اي براي هر انسان که خارج از محاسبات و تراز جهان مادی و مدرن است، به اثبات جهان متافیزیکی می‌انجامد و تجربه‌ی دینی را برای شخصیت‌ها و مخاطبان رقم می‌زند. درواقع یک بارقه‌ی مقدس از جهان متافیزیک و معنا آشکار می‌گردد که به همه‌ی گفت‌وگوهایی که در غیاب این بارقه شکل‌گرفته‌اند، معنا می‌بخشد و کیفیت مکالمه‌ای را به گفت‌وگوها مي‌افزاید. بارش برف و وجود ستاره‌ای برای هر انسان، دو نقطه‌ی مهم از گفتگوها را در دو فیلمنامه‌ی داستانی هدف گرفته است. بارش برف در فیلمنامه‌ی داستانی به همین سادگی، حرف‌های خانم بردباری را در گفت‌وگوی شخصیت طاهره با او و پیش‌بینی‌اش را مبنی‌بر برف نباریدن در آخر هفته به کناری می‌نهد. شخصیت روحانی نیز در فیلمنامه‌ی داستانی خیلی دور ـ خیلی نزدیک نتوانسته بود درمورد وجود یا نبود ستاره برای هر انسان، دکتر عالم را متقاعد نماید.

منابع

مرتضی محسنی، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، دانشکده علوم انسانی دانشگاه مازندران.

راودراد، اعظم و سلیمانی، مجید (۱۳۸۹)، «بازنمایی گفتمان سنت اسلامی از تجربه دینی در سینمای ایران: تحلیل گفتمان فیلم زیر نور ماه»، مجله‌ی جهانی رسانه، پاییز و زمستان، ۱ تا ۱۶.

راودراد، اعظم و سلیمانی، مجید (۱۳۹۰)، «بازنمایی تجربه‌ی دینی در سینمای ایران بعد از انقلاب اسلامی»، مطالعات فرهنگی و ارتباطات، زمستان شماره ۲۵، ۳۹ تا ۷۰.

رنجبر، مهسا (۱۳۹۶)، بررسی تجربه‌ی دینی در قصاید ناصر خسرو بر اثر آرای کلاگ، استارک و دیویس، پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد، به راهنمایی مرتضی محسنی، دانشکده علوم انسانی دانشگاه مازندران.

ریاحی، فاطمه و میرزایی، احمد (۱۴۰۰)، «استشاره و استخاره دو راهکار تصمیم‌سازی در فرهنگ اسلامی و قرآنی»، فصلنامه‌ی مطالعات قرآنی، سال دوازدهم، شماره‌ی ۴۵، بهار ۱۴۰۰، ۲۸۳ تا ۲۶۳.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۵)، تجزیه و تحلیل نشانه ـ معناشناختی گفتمان، چاپ اول، تهران: سمت.

شیخی، یوسف (۱۳۹۶)، ظرفیت‌شناسی ژانرهای سینمایی برای ارائه‌ی مفاهیم دینی، تهران: پژوهش‌های اسلامی رسانه.

غزنوی، طیبه (۱۳۹۱)، تجربه‌ی دینی در مثنوی معنوی براساس الگوی گلاک و استارک، به راهنمایی علی اکبر باقری خلیلی، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، دانشکده علوم انسانی دانشگاه مازندران.

اربابی، محمود (۱۳۸۰)، ماوراء از دریچه‌ی سینما، تهران: ثمین نوین.

الام، کر (۱۳۸۳)، نشانهشناسی تئاتر و درام، ترجمة فرزان سجودی، تهران: قطره.

امیری، محمد صالح (۱۴۰۰)، نشانه‌شناسی تجربه‌های دینی در عرفان عراقی، اولین همایش ملی علوم انسانی و حکمت اسلامی، ۱ تا ۲۰.

پترسون، مایکل (۱۳۷۹)، عقل و اعتقاد دینی، ترجمه احمد نراقی و ابراهیم سلطانی، تهران: طرح نو.

حسین‌زاده، محمد (۱۳۹۰)، نگاهی معرفت شناختی به وحی، الهام، تجربه دینی و عرفانی و فطرت، قم: مؤسسه امام خمینی(ره).

خانلری، پروین (۱۳۹۱)، تجربه‌ی دینی در شعر شهریار با تکیه بر الگوی ویلیام جیمز، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، به راهنمایی مرتضی محسنی، دانشکده علوم انسانی دانشگاه مازندران.

خدا کرمیان گیلان، ندا؛ حشمتي، رضا و بابایی فرد، اسدالله (۱۴۰۲)، «تحلیل نشانه‌شناسی ساختار دین‌داری در دو فیلم رنگ خدا و قدمگاه»، فصلنامه مطالعات توسعه اجتماعی _ فرهنگی، دوره دوازدهم، شماره ۲، پاییز، ۹ تا ۳۷.

خزانه دارلو، محمدعلی و عبدالهیان، فائقه (۱۳۹۵)، «گونه‌ی ادبی فیلمنامه‌ی داستانی همراه با تحلیل فیلمنامه‌ی داستانی آرزوهای کوچک»، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، ۱۳(۵۴). ۹۴ تا ۱۱۲.

ذرات شعاع، آرمان (۱۳۹۵)، بررسی تجربه‌ی دینی در داستان‌های رضا امیرخانی، به راهنمایی

ناصرپور، ناصر (۱۴۰۱)، پژوهشی در تحلیل معنا و مفاهیم سینمای دینی ایران، به راهنمایی حسن بلخاری قهی، دانشکده هنرهای زیبا، گروه مطالعات عالی هنر.

نظری چروده، احمدرضا (۱۳۹۶)، «بررسی تجربه‌های دینی بر اساس الگوی گلاک و استارک در اشعار شاه نعمت‌الله ولی»، مطالعات نقد زبانی و ادبی، پاییز، شماره ۲، ۷۴ تا ۱۰۴.

نور صالحی، فاطمه (۱۳۹۹)، نشانه‌شناسی امر قدسی در سینمای ایران پس‌از انقلاب، به راهنمایی علی روحانی، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، پردیس فارابی دانشگاه هنر تهران.

نوری راد، فاطمه و هادی جعفری‌نژاد (۱۳۹۷)، «بازنمایی مضامین و مفاهیم سنت‌گرای دینی در آثار سید رضا میرکریمی (با تأکید بر فیلم زیر نور ماه و اینجا چراغی روشن است)»، نشریه‌ی مطالعات رسانه‌ای، سال سیزدهم، تابستان، ۶۷ تا ۸۶.

نیسی، نسرین (۱۴۰۳)، بررسی سیر تطور تجربه دینی و معناگرایی در شخصیت‌های آثار داستانی مصطفی مستور، رساله‌ی دکتری، به راهنمایی منوچهر جوکار، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید چمران اهواز.

Grice , h. .P ۱۹۷۵. “conversaition and Logic” In semantics and syntax Eds,P, cole and j. Morgan. Vol ۳: speech acts. New york Academic press . ۴۱_ .۵۸

فعالی، محمدتقی (۱۳۸۷)، تجربه‌ی دینی و مکاشفه عرفانی، قم: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.

قائمی‌نیا، علیرضا (۱۳۷۸)، «تجربه‌ی دینی، مدرنیته و پست مدرنیسم»، دوفصلنامه هفت آسمان، دانشگاه ادیان و مذاهب، دوره ۱، سوم و چهارم، شماره پیاپی ۳، ۱۲۳ تا ۱۳۴.

قهارپور گتابی، سهراب (۱۳۸۹)، بررسی تجربه‌ی دینی حافظ شیرازی، به راهنمایی علی‌اکبر باقری خلیلی، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، دانشکده علوم‌انسانی دانشگاه مازندران.

مارتین، اف. دیوید (۱۳۸۹)، هنر و تجربه دینی: زبان امر قدسی، ترجمه مجید داوودی، تهران: سوره مهر.

مالمیر، تیمور و دهقانی یزدلی، هادی (۱۳۹۳)، «نشانه‌شناسی تجربه‌های دینی در متون نثر عرفانی فارسی»، ادب فارسي، شماره پاییز و زمستان، ۱ تا ۲۰ .

محمدرضایی، محمد (۱۳۸۱) «نگاهی به تجربه‌ی دینی»، فصلنامه علمی - پژوهشی قبسات، بهار، پیاپی ۲۶، ۳ تا ۲۲.

مدد پور، محمد (۱۳۸۶)، دین و سینما، چاپ دوم، تهران: سوره مهر.

مصباح یزدی، محمدتقی (۱۳۹۱) پند جاوید، قم: مؤسسه امام خمینی(ره).

منافی اناری، سالار (۱۳۸۴) «پژوهشی در مفهوم تجربه‌ی دینی و عرفانی در ادب فارسی»، متن پژوهی ادبی، دوره ۸، شماره ۲۳، فروردین، ۲۷ تا ۴۰.

میرکریمی، رضا و راستین، شادمهر (۱۳۸۸) به همین سادگی، تهران: حوزه هنری.

میرکریمی، رضا و گوهری، محمدرضا (۱۳۸۸)، خیلی دور خیلی نزدیک، تهران: سوره مهر.

References

Amiri, M. S. (2021). Semiotics of religious experiences in Iraqi mysticism. The First National Conference on Humanities and Islamic Wisdom, 1-20.

Arbabi, M. (2001). supernatural through cinema. Samine Novin.

Elam, K. (2004). Semiotics of theater and drama (F. Sajoudi, Trans.). Qatreh.

Faali, M. T. (2008). Religious experience and mystical revelation. Islamic Culture and Thought Research Institute.

Ghaeminia, A. (1999). Religious experience, modernity and postmodernism. Haft Aseman Bi-Quarterly, 1(3), 123-134.

Ghahharpoor Getabi, S. (2010). Investigating the religious experience of Hafez Shirazi [Master's thesis, Mazandaran University].

Ghaznavi, T. (2012). Religious experience in Masnavi Ma'navi based on Glock and Stark's model [Master's thesis, Mazandaran University].

Grice, H. P. (1975). Conversational and logic. In P. Cole & J. Morgan (Eds.), Semantics and syntax: Vol. 3. Speech acts (pp. 41-58). Academic Press.

Hosseinzadeh, M. (2011). An epistemological look at revelation, inspiration, religious and mystical experience, and human nature. Imam Khomeini Educational and Research Institute.

Khanlari, P. (2012). Religious experience in Shahriar's poetry based on William James's model [Master's thesis, Mazandaran University].

Khazanedarlu, M. A., & Abdollahian, F. (2016). Literary genre of Narrative screenplay with analysis of the Narrative screenplay Small Wishes. Literary Research Quarterly, 13(54), 94-112.

Khodakaramian Gilan, N., Heshmati, R., & Babaeifard, A. (2023). Semiotic analysis of religiosity structure in two films, Color of God and Ghadamgah. Journal of Socio-Cultural Development Studies, 12(2), 9-37.

Madadpour, M. (2007). Religion and cinema. Soureh Mehr.

Malmir, T., & Dehghani Yazdeli, H. (2014). Semiotics of religious experiences in Persian mystical prose texts. Persian Literature, Fall & Winter, 1-20.

Manafi Anari, S. (2005). A study on the concept of religious and mystical experience in Persian literature. Literary Text Research, 8(23), 27-40.

Martin, F. D. (2010). Art and the religious experience: The language of the sacred (M. Davoudi, Trans.). Soureh Mehr.

Mesbah Yazdi, M. T. (2012). Eternal counsel. Imam Khomeini Educational and Research Institute.

Mirkarimi, R., & Gowhari, M. R. (2009). So Far, So Close. Soureh Mehr.

Mirkarimi, R., & Rastin, S. (2009). As Simple as That. Hozeh Honari.

Mohammad Rezaei, M. (2002). A look at religious experience. Ghabasat Scientific-Research Quarterly, Spring, 26, 3-22.

Naserpour, N. (2022). A study on the analysis of meaning and concepts in Iranian religious cinema [Doctoral dissertation, University of Tehran].

Nazari Choroudeh, A. R. (2017). Investigating religious experiences based on Glock and Stark's model in the poems of Shah Nematollah Vali. Studies in Linguistic and Literary Criticism, Fall, 2, 74-104.

Nisi, N. (2024). Investigating the evolution of religious experience and meaningfulness in the characters of Mostafa Mastoor's fictional works [Doctoral dissertation, Shahid Chamran University of Ahvaz].

Noorirad, F., & Jafari-Nezhad, H. (2018). Representation of traditional religious themes and concepts in Seyyed Reza Mirkarimi's works (with emphasis on the films Under the Moonlight and Here a Lamp is Lit). Journal of Media Studies, 13(Summer), 67-86.

Noorsalehi, F. (2020). Semiotics of the sacred in Iranian cinema after the revolution [Master's thesis, University of Art Tehran].

Peterson, M. (2000). Reason and religious belief (A. Naraghi & E. Soltani, Trans.). Tarh-e No.

Ranjbar, M. (2017). Investigating religious experience in Naser Khosrow's odes based on the views of Glock, Stark, and Davies [Master's thesis, Mazandaran University].

Ravadrade, A., & Soleimani, M. (2010). Representation of Islamic tradition discourse of religious experience in Iranian cinema: Discourse analysis of Under the Moonlight. Global Media Journal, Fall & Winter, 1-16.

Ravadrade, A., & Soleimani, M. (2011). Representation of religious experience in Iranian cinema after the Islamic Revolution. Cultural and Communication Studies, 25(Winter), 39-70.

Riahi, F., & Mirzaei, A. (2021). Consultation (Istishara) and divination (Istikhara) as two decision-making strategies in Islamic and Quranic culture. Quarterly Journal of Quranic Studies, 12(45), 263-283.

Shairi, H. R. (2006). Semio-semantic analysis of discourse. Samt.

Sheikhi, Y. (2017). Capacity assessment of cinematic genres for presenting religious concepts. Islamic Media Research.

Zarrat Shoa, A. (2016). Investigating religious experience in Reza Amirkhani's stories [Master's thesis, Mazandaran University].