

تحلیل ساختارها و الگوهای دلالتی "عنوان" در مستندهای معاصر ایران بر مبنای پیرامتنیت ژنت و نشانه‌معناشناسی فرهنگی

سید رائد امیری تهرانی^۱

تاریخ دریافت: ۱۴۰۵/۰۳/۲۳

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۴/۱۷

کد مقاله: ۴۳۱۴۵

چکیده

عنوان در مقام یکی از بنیادی‌ترین عناصر پیرامتن، نقش تعیین‌کننده‌ای در شکل‌دهی افق معنایی و جهت‌دهی خوانش مخاطب دارد. پژوهش حاضر با تکیه بر نظریه پیرامتن ژرار ژنت و گونه‌شناسی دلالتی نامورمطلق، به تحلیل ساختارها، کارکردها و الگوهای معنایی عناوین در طیفی از مستندهای معاصر ایران می‌پردازد. این پژوهش با رویکرد تحلیلی-توصیفی و تفسیری و به‌شیوه تحلیل محتوای کیفی، ۱۸ عنوان از مستندهای شاخص معاصر ایران را به‌عنوان پیکره مطالعاتی برگزیده و آن‌ها را تحلیل کرده است. یافته‌ها نشان می‌دهد که این عناوین در دو سطح دلالتی صریح و ضمنی عمل می‌کنند و در بسیاری از موارد، با تکیه بر شبکه‌های فرهنگی، اسطوره‌ای و تاریخی، نظامی چندلایه از معنا را فعال می‌سازند. همچنین نتایج حاکی از آن است که گرایش به عناوین استعاری و نمادین در مقایسه با عناوین صرفاً توصیفی برجسته‌تر است و این امر بیانگر حرکت مستند معاصر ایران به‌سوی زبان تفسیری و گفتمان‌ساز در سطح پیرامتن است. در مجموع، پژوهش نشان می‌دهد که عنوان در مستندهای ایرانی نه‌تنها کارکرد شناسایی دارد، بلکه به‌عنوان پیرامتن آستانه‌ای، در تولید معنا، تثبیت افق تفسیری و امتداد گفتمان اثر در حافظه فرهنگی مشارکت فعال می‌کند و ظرفیت آن را دارد که به‌عنوان حوزه‌ای مستقل در مطالعات سینمای مستند و نشانه‌معناشناسی دنبال شود.

واژگان کلیدی: پیرامتنیت؛ نشانه‌معناشناسی؛ عنوان فیلم؛ مستند معاصر ایران؛ دلالت‌شناسی.

۱- فارغ التحصیل مقطع کارشناسی ارشد رشته تولید سیما دانشکده صدا و سیما- قم، مدرس دانشگاه صدا و سیما
raedamiri@gmail.com

عنوان اثر، یکی از بنیادی‌ترین و در عین حال پیچیده‌ترین عناصر پیرامتن، اولین کد تفسیری و درگاه ورود به متن در قلمرو مطالعات هنر، ادبیات و سینما محسوب می‌شود؛ عنصری که نه تنها در مقام یک برچسب شناسایی عمل می‌کند، بلکه شیوه مواجهه مخاطب با اثر را به عنوان فشرده ترین شکل روایت پیشاپیش شکل می‌دهد و افق معنایی آن را جهت‌دهی می‌کند. مطالعات عنوان‌پژوهی، به مثابه شاخه‌ای میان‌رشته‌ای از نقد متن، نشانه‌شناسی و جامعه‌شناسی هنر، از نیمه دوم قرن بیستم با آثار پژوهشگرانی نظیر فوریه، فانتانا، لئو هوئک و ژرار ژنت تثبیت شد و به تدریج ساختار، کارکرد و نظام دلالتی عنوان را در مقام یک «روایت ثانویه» و «آستانه ورود به متن» موضوع بررسی‌های دقیق نظری قرار داد. با وجود غنای این حوزه در زمینه مطالعات ادبی و تحلیل متون نوشتاری، در حوزه سینما و به‌ویژه در گونه فیلم مستند، پژوهش‌های نظام‌مند پیرامون عنوان هنوز محدود و پراکنده‌اند؛ چه آنکه اغلب مطالعات پیشین یا بر آثار غیرایرانی متمرکز بوده‌اند یا در سطحی کلی به کارکردهای ارتباطی عنوان پرداخته‌اند و کمتر به الگوهای دلالتی و ساختاری عناوین در سینمای مستند ایران توجه کرده‌اند.

مستند، به مثابه هنر - رسانه ای که حقایق برگرفته از جهان واقعی را مبتنی بر خلاقیت هنری ثبت و باز آفرینی می‌کند، (ضابطی جهرمی، ۱۳۹۳) چنین هنری در انتخاب عنوان به حساسیت‌هایی دوجندانه نیازمند است. هنر عنوان‌گذاری در سینمای مستند را می‌توان تعامل پیچیده‌ای میان زبان، نمادپردازی و روان‌شناسی مخاطب دانست که مستندساز باید آن را به دقت مدیریت کند.

تاریخچه نام‌گذاری فیلم‌های مستند به اوایل قرن بیستم برمی‌گردد، زمانی که این نوع فیلم‌ها به عنوان یک رسانه جدید برای بیان واقعیت‌ها و مستند کردن رویدادهای اجتماعی و سیاسی ظهور کردند. در این دوره، نام‌گذاری فیلم‌ها بیشتر بر اساس موضوعات و محتوای آن‌ها صورت می‌گرفت (بارنو، ۱۴۰۰). در دهه‌های بعد، با گسترش صنعت فیلم و ظهور تکنیک‌های جدید، نام‌گذاری فیلم‌های مستند نیز تحولاتی را تجربه کرد. این موضوع به ویژه در مورد فیلم‌های مستند اجتماعی و سیاسی دارای اهمیت می‌شود. علاوه بر این، نام‌گذاری فیلم‌های مستند می‌تواند تحت تأثیر عوامل فرهنگی و اجتماعی قرار گیرد. عناوینی همچون "اون شب که بارون آمد" ساخته کامران قویدل و "خانه تاریک است" ساخته فروغ فرخزاد این ویژگی را برجسته می‌نمایند.

در دهه‌های اخیر و هم‌زمان با گسترش بسترهای دیجیتال و تغییر الگوهای مصرف رسانه‌ای، عنوان‌گذاری در سینمای مستند با ملاحظات تازه‌ای روبه‌رو شده است. قابلیت جست‌وجوپذیری، تمایز در فضای اشباع‌شده رسانه‌ای، و ضرورت برجسته‌سازی هویت اثر در شبکه‌های توزیع آنلاین، عنوان را بیش از پیش به عنصری راهبردی تبدیل کرده است. (baker, 2006) بدین ترتیب، عنوان نه تنها در سطح معنا، بلکه در سطح گردش رسانه‌ای نیز نقشی تعیین‌کننده یافته است.

از این رو، بررسی عنوان در سینمای مستند را می‌توان بخشی از مطالعه سازوکارهای معناپردازی و ارتباطات فرهنگی در هنر معاصر دانست؛ جایی که زبان، روایت، حافظه جمعی و نظام‌های نشانه‌ای در نقطه‌ای فشرده و موجز به یکدیگر می‌رسند. در چنین افقی، تحلیل عنوان مستندهای معاصر ایران می‌تواند تصویری روشن‌تر از گرایش‌های زبانی، زیبایی‌شناختی و فرهنگی این حوزه ارائه دهد و نسبت میان نام‌گذاری و جهان‌روایی مستند را آشکار سازد.

۲- بیان مسئله

در مطالعات معاصر روایت و متن، توجه به عناصر پیرامنتی به عنوان سازوکارهای تنظیم معنا، جایگاه ویژه‌ای یافته است. ژرار ژنت در نظریه پیرامتن، عنوان را مهم‌ترین آستانه ورود به متن می‌داند که نه درون متن، بلکه در مرز میان متن و مخاطب عمل می‌کند و افق انتظار خواننده را سامان می‌دهد. از نظر او، عنوان واجد کارکردهای شناسایی، توصیفی، دلالتی و حتی راهبردی است و می‌تواند مسیر تأویل را پیشاپیش جهت‌دهی کند. در امتداد این دیدگاه، نظریه‌پردازانی چون رولان بارت با طرح مفهوم «لنگرگاه» (Anchorage) نشان داده‌اند که عناصر پیرامتن چگونه می‌توانند چندمعنایی متن را مهار یا هدایت کنند. همچنین در نظریه دریافت هانس روبرت یاکوس، مفهوم «افق انتظار» بر این نکته تأکید دارد که مواجهه مخاطب با اثر، پیش از ورود به متن آغاز می‌شود. عنوان در این میان یکی از مهم‌ترین سازوکارهای شکل‌دهنده این افق است. (شعیری، ۱۴۰۳)

با وجود چنین پشتوانه نظری در مطالعات ادبی، در حوزه سینما و به‌ویژه در سینمای مستند عنوان کمتر به مثابه یک نظام دلالتی مستقل بررسی شده است. این در حالی است که در مستند که ادعای ارجاع به واقعیت دارد عنوان می‌تواند پیشاپیش نوع نگاه به واقعیت را قاب‌بندی کند و حتی نوعی «موضع‌گیری گفتمانی» را تثبیت نماید.

در بافت فرهنگی ایران، این مسئله اهمیتی دوجندانه می‌یابد، زیرا عنوان مستند می‌تواند با فعال‌سازی حافظه فرهنگی، معانی ضمنی و بینامتنی گسترده‌ای را فراخوانی کند. از این رو، خلأ اصلی در ادبیات موجود، فقدان چارچوبی تحلیلی برای فهم این پرسش است که عنوان در مستندهای معاصر ایران چگونه عمل می‌کند: آیا صرفاً کارکرد اطلاع‌رسانی دارد یا به مثابه روایتی فشرده و

ثانویه، در شکل‌دهی گفتمان اثر و جهت‌دهی به خوانش مخاطب مشارکت می‌کند؟ همچنین، چه الگوهای دلالتی (توصیفی، استعاری، نمادین یا ترکیبی) در این عناوین غالب است و این الگوها چه نسبتی با زمینه‌های فرهنگی و گفتمانی جامعه ایرانی دارند؟ پژوهش حاضر می‌کوشد با تکیه بر نظریه پیرامتن ژنت و نشانه‌معناشناسی فرهنگی نامورمطلق، این خلأ را پر کرده و الگویی نظری-تحلیلی برای بررسی عنوان در سینمای مستند معاصر ایران ارائه دهد؛ الگویی که عنوان را نه در حاشیه، بلکه در کانون سازوکار معناپردازی مستند قرار می‌دهد.

۳- پیشینه پژوهش

در پیشینه پژوهش‌های ارائه شده صرفاً به پیشینه‌های تحقیقات مرتبط با عنوان فیلم مستند نپرداختیم، بلکه به پژوهش‌های حوزه هنر و سینما که مربوط به "عنوان" آثار نمایشی و هنری می‌باشد نیز توجه شده است. عنوان یکی از مهمترین عناصر هرگونه اثر تلقی می‌شود؛ اما مطالعات بسیار اندکی در این زمینه صورت گرفته است. فرانسوا فوریه و آندره فانتانا (۱۹۶۸)، دو پژوهشگر فرانسوی با نگارش کتاب "عناوین کتاب در قرن هشتم"، مقدمات پیدایش علمی جدید به نام عنوان پژوهی را فراهم کرده‌اند. از دیگر پیشگامان پژوهش علمی در زمینه عنوان می‌توان به کلود دوشه از منظر نقد جامعه‌شناختی و لئو هونک (۱۹۷۳) از منظر نقد نشانه‌شناسی اشاره کرد (نامور مطلق ۱۳۸۸، ۷۶ و ۷۷). لئو هونک را میتوان سردمدار این نوع از پژوهش‌ها دانست، زیرا با نگارش کتاب "نشانه عنوان"، پایه‌های اصلی دانش عنوان پژوهی و چهارچوب‌های آن را بنا نهاد. (همان، ۷۶-۷۷) وی اهمیت و کارکرد عنوان و رابطه آنرا با متن مورد بررسی قرار داد و برای دسته‌بندی و گونه‌شناسی آنها کوشش نمود.

ژنت (۲۰۰۶) در کتاب "پیرامتن: آستانه‌های تاویل" عنوان را به مثابه بارزترین و مهمترین عنصر هر اثری معرفی کرد. ژنت، عنوان را در یکی از اقسام پیرامنتیت مورد بررسی قرار میدهد. سمانه معادیخواه (۱۳۹۲) در پژوهش خود با عنوان "پیرامتن‌های عنوان و عنوان بندی به مثابه آستانه متن در سینما با تاکید بر آثار عباس کیارستمی" با تأکید بر "عنوان فیلم" به مثابه اولین جایگاه برخورد تمایلات کارگردان با مخاطب و با هدف بررسی تأثیر این پیرامتن در پیشبرد متن می‌باشد. این مطالعه که با روش توصیفی تحلیلی انجام شده است؛ نه تنها الگویی در جهت بررسی پیرامتن‌های مورد نظر معرفی می‌کند که اهمیت و ضرورت پیرامتن‌ها برای مؤلفان را نیز گوش زد می‌نماید. نویسنده این پژوهش با بررسی پیرامتن‌های مطرح شده در سینمای کیارستمی به این نتیجه رسیده است که این پیرامتن‌ها نه تنها هم جهت با متن که تکمیل‌کننده و حتی دگرگون‌کننده آن نیز هستند.

نامور مطلق (۱۳۸۸) در مطالعه‌ای نشانه‌شناختی تحت عنوان "عنوان شناسی آثار هنری و ادبی" معتقد است که عنوان درگاه ورود به گفتمان اثر است و کارکرد عتبه‌ای دارد. او عنوان را مرکز ثقل ارتباط با مخاطب می‌داند و تأکید میکند که در آثار برجسته هنری ایجاز و ابهام را همزمان در خود دارد. در این پژوهش بطور خاص به عنوان در فیلم مستند اشاره‌ای نمی‌شود.

از منظری دیگر الهه عبدالله آبادی (۱۳۹۱) در پژوهشی تحت عنوان: "بررسی نقش و جایگاه عنوان در کارکردهای بیانی عکس" بیان میدارد که در انتقال معنای عکس عنوان گذاری شده، عنوان میتواند چون عنصری مشخص‌کننده یا عامل سازنده و گاه تغییردهنده‌ی معنا نقش ایفا کند. و پیام آن در سطوح مختلف دستیابی به معنای نهایی اثر دریافت شود.

بیل نیکولز (۱۴۰۳) در کتاب "مقدمه‌ای بر فیلم مستند" تحلیل قراردادهای عنوان گذاری را در شیوه‌های شش‌گانه مستندهای توضیحی، مشاهده‌ای، تعاملی، انعکاسی، شاعرانه و اجرایی بیان می‌کند. نیکولز معتقد است صدا و دیدگاه مستندساز در عناوین آنها منعکس می‌شود.

از منظری دیگر ماکسین بیکر (۲۰۰۶) در کتاب "مستند در عصر دیجیتال" معتقد است که فناوری‌های دیجیتال و ظهور فیلم‌سازی مستقل بر آزادی خلاقانه در انتخاب عنوان تأثیر گذاشته است.

اینگرید هایدیگر (۲۰۱۵) در مقاله‌ای تحت عنوان "در یک نام چیست؟ هنر عنوان گذاری فیلم" با مطالعه دویست فیلم سینمایی نقش مهمی که عناوین فیلم در موفقیت تجاری آنها ایفا می‌کنند را بررسی می‌کند. او تأکید می‌کند که استراتژی‌های موثر بازاریابی فیلم، برندسازی در فیلم، نشانه‌شناسی در فیلم و طبقه بندی ژانر فیلم همگی این مفاهیم مربوط به عنوان فیلم است.

نوآوری پژوهش حاضر در این است که برای نخستین بار با تکیه بر نظریه پیرامتن ژرار ژنت و گونه‌شناسی دلالتی نامورمطلق، به بررسی و تحلیل ساختارها، کارکردها و الگوهای معنایی عناوین در طیفی از مستندهای معاصر ایران می‌پردازد؛ در حالی که مطالعات پیشین عمدتاً به تحلیل عنوان در آثار ادبی، هنری و سینمای داستانی یا نمونه‌های غیرایرانی پرداخته‌اند. این پژوهش با تمرکز بر بافت فرهنگی و زبان‌شناختی خاص سینمای مستند ایران، تلاش دارد نشان دهد که چگونه انتخاب عنوان در این گونه‌ی سینمایی می‌تواند به مثابه یک پیرامتن فعال و معنا ساز، نقش مهمی در شکل‌دهی به درک مخاطب از واقعیت مستند ایفا کند. از این رو، نوآوری اصلی تحقیق در پیوند دادن رویکردهای نشانه‌شناختی و معناشناختی با تحلیل ساختار عنوان در سینمای مستند ایرانی و ارائه‌ی الگویی بومی برای مطالعه‌ی عنوان‌گذاری در این حوزه نهفته است.

۴- چارچوب نظری پژوهش

چارچوب نظری این تحقیق بر تلفیق نظریه پیرامتن ژرار ژنت و رویکرد نشانه‌معناشناختی بهمن نامورمطلق استوار است.

۴-۱- عنوان به مثابه پیرامتن

ژنت در نظریه پیرامتن، عنوان را برجسته‌ترین و در عین حال پیچیده‌ترین عنصر آستانه‌ای می‌داند که در مرز میان متن و مخاطب قرار می‌گیرد و شرایط خوانش را سامان می‌دهد. از منظر او، پیرامتن مجموعه عناصری است که نه درون متن اصلی، بلکه در پیرامون آن حضور دارند و کارکردشان تنظیم رابطه اثر با مخاطب است. (genette, 2001) عنوان، در این میان، واجد جایگاهی ممتاز است؛ زیرا پیش از مواجهه مستقیم با متن، افق انتظار مخاطب را شکل می‌دهد و چارچوبی تفسیری برای ادراک اثر فراهم می‌سازد. در این چارچوب، تحلیل عنوان مستلزم توجه به چند مؤلفه کلیدی است:

۱. جایگاه (عنوان اصلی، زیرعنوان، عنوان مجموعه و ...)
 ۲. زمان‌مندی (پیش‌زمانی، هم‌زمانی، پس‌زمانی)
 ۳. وضعیت ارتباطی (نسبت مؤلف، مخاطب و نهاد تولید)
 ۴. کارکرد (شناسایی، توصیف، جهت‌دهی تفسیری، تمایزگذاری و کارکرد تبلیغاتی).
- بر این اساس، عنوان در مستند به مثابه «آستانه تأویل» عمل می‌کند؛ بدین معنا که نه تنها معرف موضوع، بلکه قاب‌بند خوانش است و از طریق نام‌گذاری، جهان روایی فیلم را در یک نظام معنایی خاص تثبیت می‌کند.

۴-۲- عنوان در نشانه‌معناشناسی فرهنگی

در تفسیر نامورمطلق، عنوان درگاه ورود به گفتمان اثر و کانون تمرکز معناست. او با اتکا بر نشانه‌معناشناسی فرهنگی، عنوان را نشانه‌ای می‌داند که در گستره‌ای از رمزگان‌های تاریخی، اسطوره‌ای، دینی و اجتماعی معنا می‌گیرد. (نامورمطلق، ۱۳۸۵) از این منظر، عنوان واجد دو سطح دلالت است:

- سطح صریح (توصیفی) ارجاع مستقیم به موضوع، مکان، شخصیت یا رویداد؛
 - سطح ضمنی (استعاری/نمادین) ارجاع غیرمستقیم و مبتنی بر قراردادهای فرهنگی که مستلزم فعال‌شدن حافظه جمعی و پیش‌متن‌های مشترک است.
- بر این اساس، عنوان نه فقط یک نشانه زبانی، بلکه سازه‌ای گفتمانی است که در نسبت با نظام‌های معنایی بیرون از متن، به تولید دلالت می‌پردازد. ایجاز، ابهام و ظرفیت چندلایگی از ویژگی‌های بنیادین عنوان در این رویکرد به‌شمار می‌رود.
- در این پژوهش، نظریه پیرامتن ژنت بعد ساختاری-ارتباطی عنوان را تبیین می‌کند و رویکرد نامورمطلق بعد دلالتی-فرهنگی آن را روشن می‌سازد. حاصل این تلفیق، تلقی عنوان به مثابه «روایت ثانویه» است؛ روایتی فشرده که پیش از متن، همراه با متن و پس از متن عمل می‌کند و در شکل‌دهی به افق معنایی مستند مشارکت دارد.
- بر این مبنا، تحلیل عناوین مستندهای معاصر ایران در سه محور سامان یافته است:
۱. گونه‌شناسی دلالتی (توصیفی، استعاری، نمادین و ترکیبی)
 ۲. بررسی ابعاد پیرامتنی (زمان‌مندی، کارکرد شناسایی و آستانگی)
 ۳. تحلیل پیوندهای درون‌متنی و برون‌متنی در چارچوب نشانه‌معناشناسی فرهنگی. در نتیجه، عنوان در این پژوهش به عنوان پیرامتن فعال و سازوکار معناپرداز در نظر گرفته می‌شود که از سطح نام‌گذاری صرف فراتر رفته و در شکل‌دهی گفتمان مستند و جهت‌دهی به خوانش مخاطب نقشی بنیادین ایفا می‌کند.

۵. روش‌شناسی پژوهش

این پژوهش با رویکرد تحلیلی-توصیفی و تفسیری و به شیوه تحلیل محتوای کیفی انجام می‌شود؛ و در حوزه نشانه‌شناسی متن و پیرامتن قرار می‌گیرد. تمرکز پژوهش بر «تحلیل محتوای کیفی عنوان‌ها» است و نه بر تحلیل روایی-تصویری کل فیلم‌ها؛ هرچند در برخی مراحل، برای تفسیر لایه‌های ضمنی، به محتوای درونی فیلم‌ها نیز ارجاع داده شده است. ابزار گردآوری داده اسناد، متون و فیلم می‌باشد. واحد تحلیل در این پژوهش، خود «عنوان فیلم مستند» است (به صورت عبارت/گروه کلامی مکتوب)، نه روایت تصویری یا ساختار دراماتیک کل فیلم. باین حال، در برخی موارد، برای تشخیص نوع دلالت (توصیفی، استعاری، نمادین) و برای بازشناسی سطح درون‌متنی/برون‌متنی عنوان، از اطلاعات مربوط به سوژه، موقعیت و مضمونی کلی فیلم استفاده شده است. جامعه نظری پژوهش را مجموعه مستندهای «معاصر» ایران (به‌طور کلی از دهه ۱۳۴۰ خورشیدی تا امروز) تشکیل می‌دهد؛

مستندهایی که در تاریخ سینمای ایران، در گفتمان نقد و تاریخ‌نگاری سینما محل اشاره و ارجاع بوده‌اند و امکان دسترسی به نسخه‌ها و اطلاعات پیرامنتی آن‌ها وجود داشته است. از دل این جامعه گسترده، برای این پژوهش، یک «نمونه هدفمند» از عناوین انتخاب شده است. نمونه مورد مطالعه شامل عناوین ۱۸ فیلم مستند زیر است:

"نپه‌های مارلیک، ابراهیم گلستان ۱۳۴۲"، "اون شب که بارون اومد، کامران شیردل ۱۳۴۶"، "باد صبا آلبر لامورس ۱۳۴۷"، "باد جن، ناصر تقوایی ۱۳۴۸"، "مرثیه گمشده، خسرو سینایی ۱۳۶۲"، "خانه سیاه است، فروغ فرخزاد ۱۳۴۱"، "کشتی کویر، احمد ضابطی چهرمی ۱۳۷۰"، "ای.بی.سی. آفریقا، عباس کیارستمی ۱۳۷۹"، "روزهای بی‌تقویم، مهرداد اسکویی ۱۳۸۶"، "از پس برقع، مهرداد اسکویی ۱۳۸۳"، "مادرکُشی، کمیل سوهانی ۱۳۹۴"، "خط باریک قرمز، فرزاد خوشدست ۱۳۹۹"، "آتلان، معین کریم الدینی ۱۳۹۲"، "فصل هرس، لقمان خالدی ۱۳۹۴"، "آخرین روزهای زمستان، محمدحسین مهدویان ۱۳۹۱"، "وقت خوب مصائب، ناصر صفاریان ۱۳۸۴"، «مرد لیخند، ابوالفضل توکلی ۱۳۹۵» و "کودکی نیمه‌تمام، مهدی اسدی ۱۳۸۵"

معیارهای انتخاب این نمونه:

۱. تنوع زمانی و سبک.
 ۲. تنوع مضمونی و جغرافیا.
 ۳. شاخص بودن.
 ۴. حضور در گفتمان نقد و مطالعات فیلم
 ۵. ظرفیت دلالتی عنوان‌ها (توصیفی/استعاری/نمادین) بوده است.
- بر این اساس، نمونه به‌منزله «نمونه‌ای نظری-هدفمند» در نظر گرفته شده است که هدف آن، نه تعمیم آماری به کل جامعه مستندهای ایران، بلکه استخراج الگوهای دلالتی و روایی در سطح نظری و تبیینی است.

۶- یافته‌های پژوهش

یافته‌ها در سه محور سامان یافته‌اند:

- (۱) گونه‌شناسی دلالتی عناوین (توصیفی، استعاری، نمادین)،
- (۲) پیوند این گونه‌ها با ابعاد پیرامنتیت ژنت (زمان‌مندی، کارکردهای شناسایی، آستانگی و ارتباطی-تبلیغاتی، و درون‌متنی/برون‌متنی بودن دلالت‌ها)،
- (۳) الگوهای معنایی و روایی مشترک در منظومه عناوین مستندهای معاصر ایران. در این تحلیل، عنوان به‌مثابه «روایت ثانویه» تلقی شده است؛ یعنی واحدهای کلامی فشرده‌ای که پیش از متن، همراه با متن و پس از متن، افق معنایی خاصی برای خوانش مستند می‌سازند و از سطح «نام‌گذاری ساده» فراتر می‌روند.

۶-۱- گونه‌شناسی دلالتی عناوین: توصیفی، استعاری، نمادین

۶-۱-۱- الگوی کلی

بررسی ۱۸ عنوان نشان می‌دهد که:

- تقریباً یک سوم از عنوان‌ها عمدتاً «توصیفی/صریح» هستند؛ یعنی طبق تقسیم‌بندی نامورمطلق، در لایه صریح دلالت عمل می‌کنند و به‌طور مستقیم به موضوع، مکان یا رویداد فیلم ارجاع می‌دهند.
 - بخش قابل‌توجهی از عناوین «استعاری» هستند؛ یعنی بر اساس نسبت یک حوزه معنایی بر حوزه دیگر، معنایی تفسیری برای متن می‌سازند و مخاطب را به لایه ضمنی می‌برند.
 - گروه مهمی از عناوین نیز «نمادین» اند؛ یعنی برای فهم کامل آن‌ها باید به نظام‌های نمادین فرهنگی، اسطوره‌ای یا دینی بیرون از متن ارجاع داد؛ این عناوین اغلب در سطح برون‌متنی و فرامنتی عمل می‌کنند.
- در عین حال، بخشی از عناوین ماهیت «ترکیبی» دارند و به‌طور هم‌زمان در بیش از یک گونه دلالتی جای می‌گیرند (مثلاً توصیفی-نمادین یا استعاری-نمادین)

۶-۱-۲- عناوین توصیفی (صریح / موضوع محور)

در این دسته، عنوان در حکم یک دلالت صریح و نسبتاً ساده عمل می‌کند؛ مطابق روایت نامور مطلق از عناوین صریح، معنای آن‌ها عمدتاً از لایهٔ رویین روایت برداشت می‌شود و مخاطب بدون نیاز به تفسیر پیچیده می‌تواند آن را رمزگشایی کند:

۱. تپه‌های مارلیک: مستند نیست درباره کاوش‌های باستان‌شناسی مارلیک، زندگی و هنر باستان. این عنوان، به‌روشنی به مکان و موضوع باستان‌شناختی فیلم اشاره دارد. «تپه‌ها» و «مارلیک» هر دو عناصر مکانی-موضوعی‌اند و به‌مثابهٔ «نام اثر»، محتوای اصلی مستند را معرفی می‌کنند. عنوان، در سطح صریح، یک عنوان موضوع‌شناسانه و درون‌متنی است و کارکرد شناسایی را به‌خوبی انجام می‌دهد؛ مخاطب از پیش می‌داند با مستندی مواجه است که به کاوش‌های باستان‌شناسی منطقه مارلیک می‌پردازد. اما در لایهٔ ضمنی، همین نام مکان می‌تواند به نمادی از «لایهٔ زیرین مدفون تاریخ» بدل شود؛ تپه‌هایی که حامل حافظه تاریخی‌اند. به‌این‌ترتیب، عنوان در کنار کارکرد صریح شناسایی، امکان دلالت ثانوی بر نسبت انسان معاصر با گذشته مدفون را نیز فراهم می‌کند، هرچند این لایه در متن عنوان صراحت نیافته است

۲. اون شب که بارون اومد: این فیلم روایتی است از اتفاقی که مشابه حادثه دهقان فداکار در روستایی در شمال کشور اتفاق افتاده و تحلیلی است بر گزارش واقعیت و جنبه نسبی و اسطوره‌سازی از آن. این عنوان در سطح واژگانی، ساختاری «زمانی-رویدادی» دارد: «شب» به‌عنوان نشانگر زمان و «باران آمدن» به‌مثابه رخداد محوری. در لایهٔ صریح، عنوان روایتی فشرده از یک واقعهٔ مشخص ارائه می‌دهد و مخاطب را برای دیدن داستان/روایتی پیرامون «یک شب خاص و یک باران تعیین‌کننده» آماده می‌کند؛ بنابراین می‌توان آن را «صریح زمانی-رویدادی» دانست.

لحن محاوره‌ای «اون» و ساخت «اون شب که ...» در سطح پیرامنتی، فضای عاطفی-نوستالژیک خاصی را نیز القا می‌کند؛ گویی راوی در حال بازگویی خاطره‌ای است. همین بُعد زبانی، در لایهٔ ضمنی عنوان، نوعی صمیمیت و فاصله‌گیری از زبان رسمی ایجاد می‌کند و مخاطب عام را نیز به‌صورت هدف‌مند در دامنهٔ مخاطبان مفروض قرار می‌دهد

۳. ای.بی.سی. آفریقا: ای.بی.سی آفریقا فیلمی است مستند با ساختار داستانی که به ماجرای سفر گروه عباس کیارستمی به قاره آفریقا می‌پردازد. آن‌ها طی این سفر قصد دارند فیلمی درباره بیماری ایدز و کودکان آفریقایی مبتلا به این بیماری بسازند. در سطح صریح، «ای.بی.سی.» به حروف الفبا و یادگیری ابتدایی و «آفریقا» به مکان جغرافیایی ارجاع می‌دهد. برای مخاطب، این عنوان به‌صورت توصیفی، مستندی را وعده می‌دهد که با نوعی «آموزش یا آشنایی ابتدایی با آفریقا» سر و کار دارد؛ یعنی روایتی از کودکان، زندگی روزمره و شرایط اجتماعی در قاره‌ای مشخص. در عین حال، امکان خوانش استعاری نیز وجود دارد (آفریقا به‌مثابه «الفبای» فهم امر انسانی)، اما در لایهٔ نخست، عنوان در زمرهٔ توصیفی‌ها قرار می‌گیرد.

۴. آتلان: فیلم درباره پسر ترکمن اسب سواری است که می‌خواهد با اسب سرکشش در مسابقات اسب سواری شرکت کند. در سطح صریح و لایه اول این واژه که به زبان ترکمن می‌باشد، به جغرافیای ترکمن صحرا و مسابقات اسب سواری ارجاع می‌دهد. از این حیث، عنوان کارکرد شناسایی مکانی-موضوعی دارد. اما لایه دوم و معنای غالب این عنوان پس از دیدن فیلم به شکل استعاری و تا حدودی نمادین فعال می‌شود. در مونولوگی از فیلم معنای آت لان: «سوار اسب بشو و حرکت کن» بیان می‌شود. پس معنای تعیین‌کننده آن استعاره‌ای از حرکت کردن، رهایی، بلوغ و رسیدن می‌باشد.

۵. مرد لبخند: این مستند پرتره‌ای از دوبلور مشهور ناصر ممدوح می‌باشد. عنوان در ظاهر، معرفی یک شخصیت است: «مردی که ویژگی بارزش لبخند است». در مستند پرتره، چنین عنوانی توصیفی است و به ویژگی چهره و منش سوژه اشاره می‌کند. البته «لبخند» می‌تواند حامل دلالت‌های ثانوی (امید، صبر، طنز) باشد، اما در درجهٔ اول، عنوان صریحاً به شخصیت محوری فیلم ارجاع می‌دهد و او را از سایر شخصیت‌ها متمایز می‌سازد. در مجموع، این عناوین توصیفی، کارکرد اصلی‌شان در مقام روایت ثانویه، «نام‌گذاری و تمایز موضوع/مکان/شخص» است و لذا، افق انتظاری نسبتاً مشخص و کم‌ابهام برای مخاطب می‌سازند.

۶-۳-۱- عناوین استعاری (تفسیری / نگاشتی)

این عناوین در لایهٔ ضمنی دلالت عمل می‌کنند. به تعبیر نامور مطلق، فهم آن‌ها مستلزم «قراردادی تازه بر روی قرارداد نخست» است و مخاطب باید فعالانه نگاشت معنایی را کشف کند.

۱. باد جن: این فیلم به بازنمایی مراسم زار در جنوب ایران می‌پردازد. «باد» نیروی طبیعی نامرئی و «جن» موجودی ماورایی و اسطوره‌ای در فرهنگ اسلامی-ایرانی است. ترکیب «باد جن» به‌جای آن‌که تنها نام فنی یک باد محلی باشد، استعاره‌ای دوگانه می‌سازد: از یک‌سو، نیروهای طبیعی‌ای را که با بیماری، هذیان یا ترس‌های جمعی پیوند می‌خورند، همچون موجودی جن‌گونه تصویر می‌کند؛ از سوی دیگر، نیروهای نامرئی روانی/اجتماعی (ترس، خرافه، ایمان) را همچون «بادی» می‌نمایاند که بر جسم و ذهن آدمیان می‌وزد. عنوان به‌مثابه روایت ثانویه، از آستانه به مخاطب می‌گوید: آن‌چه می‌بینی، صرفاً ثبت واقعیت فیزیکی نیست، بلکه مواجهه با پیوند طبیعت و اسطوره است.

۲. کشتی کویر: در سطح صریح، تصویری توصیفی از شتر در کویر ارائه می‌کند و به سنت استعاری «سفینه‌الصحراء» (شتر به‌مثابه کشتی بیابان) متصل است. (دهخدا، ۱۴۰۵) اما همین پیوند، عنوان را به سطحی بینامتنی-استعاری می‌برد:

- کویر به‌مثابه «دریا» و سفر در آن به‌مثابه سفر دریایی

- شتر یا کاروان به‌مثابه «کشتی»؛

- و در سطحی کلان‌تر، زندگی در شرایط خشکی، فقر و انزوا به‌مثابه سفر در پهنه‌ای پرخطر و بی‌پناه در لایه‌ی ضمنی، عنوان مخاطب را برای مواجهه با روایتی آماده می‌کند که «حرکت، بقا و هویت» را در دل فضایی خصمانه و مینیمال کاوش می‌کند. به‌عبارت دیگر «کشتی کویر» جهان مستند را از آستانه در مدار یک استعاره مرکزی می‌نشانند.

۳. فصل هرس: روایت زندگی شخصی به نام قاسم تک دهقان است که مدعی کشف داروی سرطان است. در این عنوان، زندگی انسان‌ها، روابط اجتماعی یا ساختارهای تاریخی همچون «درخت» یا «بوته» فرض شده‌اند و «هرس» (بریدن شاخه‌ها) استعاره‌ای از حذف، اصلاح اجباری یا خشونت کنترل‌شده است. به این ترتیب، عنوان بر اساس نگاشت «جامعه = باغ» و «تصفیه/سرکوب = هرس» عمل می‌کند. قبل از دیدن تصاویر، مخاطب می‌فهمد که با مستندی مواجه است که از دوره‌ای سخن می‌گوید که در آن، چیزی یا کسی «بریده» و «کوتاه» می‌شود.

۴. باد صبا: مستندی درباره طبیعت و مردم ایران که کلیه تصاویر آن هوایی می‌باشد. «صبا» در شعر فارسی، بادی است که پیام‌آور عشق، خبر، دلدادگی و گاه نسیم رحمت الهی است (دهخدا، ۱۴۰۵). ترکیب «باد صبا» در حافظه ادبی فارسی، بلافاصله شبکه‌ای استعاری (باد به‌مثابه پیک) را فعال می‌کند. در مستندی که به ایران، طبیعت و معماری می‌پردازد، این عنوان به‌منزله روایت ثانویه، ایران را سرزمینی معرفی می‌کند که «باد صبا» از آن می‌گذرد و پیامش را به جهان می‌رساند. اینجا نیز نگاشت «پیام/هویت ملی = باد» عمل می‌کند.

۶-۱-۴- عناوین نمادین: پیوند با نظام‌های نمادین برون‌متنی:

در عناوین نمادین، فرایند رمزگشایی دوم به‌طور جدی متکی به «پیش‌متن‌ها» و حافظه فرهنگی-دینی-سیاسی مخاطب است؛ یعنی بدون ارجاع به نظام‌های نمادین جاافتاده، دلالت ثانوی عنوان به‌طور کامل قابل‌بازایی نیست.

۱. خانه سیاه است: فیلم روایتی از زندگی جذامیان در جدامخانه باباباغی در شمال غربی تبریز است. این عنوان جمله‌ای اسنادی و خبری است. به‌ظاهر به آسایشگاه جذامیان اشاره دارد. اما «خانه» در سنت عرفانی و دینی، نماد جهان، زندگی و امنیت و «سیاهی» نماد رنج، گناه یا فقدان نور و ناامنی است. بنابراین عنوان، علاوه بر توصیف تضادگونه مکان فیلم، جهان جذامیان را نماد «خانه تاریک بشر» می‌کند و با نظام نمادین نور/ظلمت در متون دینی و ادبی وارد گفت‌وگو می‌شود. روایت ثانویه عنوان، پیش از هر تصویری اعلام می‌کند: این خانه، سیاه است؛ و بدین‌سان، لحن اخلاقی-وجودی فیلم را از آستانه تثبیت می‌کند.

۲. روزهای بی تقویم: این فیلم درباره نوجوانان پسر زیر ۱۸ سال است که همه در یک ندامتگاه با هم هستند و به جرم‌های مختلف باید دوران اصلاح و بازتوانی را بگذرانند. در سطح واژگانی، ترکیب «روزهای بدون تقویم» به زمان اشاره دارد، اما زمان بی‌نام، ثبت‌نشده و خارج از نظم رسمی. این عنوان برای مستندی درباره نوجوانان زندانی، روزهایی را نام می‌گذارد که در گاه‌شمار رسمی جامعه جایی ندارند. «بی‌تقویم» نماد حذف‌شدن از تاریخ و حافظه رسمی است. عنوان در مقام روایت ثانویه، روزمرگی این نوجوانان را به «زمان بدون تاریخ» تبدیل می‌کند و وضعیتی نمادین از تعلیق و بی‌جایی می‌سازد.

۳. مادر کشی: فیلمی درباره بحران بی‌آبی در ایران می‌باشد. هرچند در سطح ظاهری، عنوان می‌تواند به قتل یک مادر انسانی اشاره کند، اما در بافت مستند، «مادر» به‌روشنی نماد «مادرزمین» یا «مادرطبیعت» است. بنابراین «مادرکشی» نماد تخریب محیط زیست، منابع آب و زمین در ایران معاصر است. عنوان در سطح نمادین، جامعه را متهم به ارتکاب جنایتی اسطوره‌ای می‌کند: کشتن مادر. روایت ثانویه، مخاطب را از آستانه وارد افق گناه/تاوان و تخریب برگشت‌ناپذیر می‌سازد.

۴. خط باریک قرمز: مستندی درباره نوجوانان خلاف کار کانون اصلاح و تربیت که با همراهی چند مربی تأثر داستان زندگی خود را روی صحنه می‌آورند. این عنوان، هم از تعبیر انگلیسی «Thin Red Line» تغذیه می‌کند و هم از دلالت‌های رنگ قرمز در فرهنگ (خون، خطر، مرگ، ممنوعیت). «خط باریک» نماد مرز شکننده میان زندگی و مرگ، جرم و بی‌گناهی، کودکی و بزرگسالی است؛ به‌ویژه در مستندی درباره نوجوانان محکوم به قصاص. عنوان به‌مثابه روایت ثانویه، وضعیت روانی-حقوقی قهرمانان را بر روی «مرز قرمز» تعریف می‌کند.

۵. آخرین روزهای زمستان: روایتی از آخرین روزهای حیات شهید حسن باقری. «زمستان» نماد سرما، رکود، مرگ و سختی است؛ «آخرین روزها» نماد آستانه دگرگونی. برای مستندی که به روزهای پایانی حیات یک فرمانده جنگ یا به انتهای یک دوره تاریخی می‌پردازد، این عنوان نماد پایان زمستانی تاریخی/سیاسی و آستانه ورود به فصل دیگر است. عنوان، روایت ثانویه‌ای می‌سازد که هم زمان تقویمی را و هم زمان اسطوره‌ای را در هم می‌تند.

۶. وقت خوب مصائب: پرتره ای از شاعر معاصر احمدرضا احمدی. ترکیب متناقض‌نمای «وقت خوب» و «مصائب» نشان می‌دهد که رنج و مصیبت شخصیت فیلم، نه فقط به مثابه امری منفی، بلکه به عنوان فرصتی برای تذکر، و شکل‌گیری هویت جمعی دیده می‌شود. عنوان، نماد نگاه دوگانه به رنج است و روایت ثانویه‌ای می‌سازد که «زمان مصیبت» را «وقت خوب» می‌نامد.

۷. کودکی نیمه تمام: پرتره ای از فیلمساز معاصر کیومرث پوراحمد. در این عنوان، «کودکی» نماد معصومیت و آغاز زندگی است و «نیمه تمام» نماد گسست، توقف و زخم تاریخی/روانی. در مستندی که به سرگذشت یک فیلمساز می‌پردازد، عنوان نشان می‌دهد که او هرگز کودکی را به پایان نرسانده است. این عنوان نماد وضعیت تعلیق نسلی است.

۸. از پس برقع: مستندی درباره مشکلات روحی و معیشتی زنان روستاهای جزیره قشم. هرچند این عنوان در سطح ظاهری توصیفی است (از پشت برقع)، اما در گفتمان معاصر، «برقع» نماد پوشیدگی حاد، حذف چهره و نادیده گرفتن زنان است. بنابراین، عنوان مستند، با سوار شدن بر این نماد، به طور ضمنی می‌گوید: روایت ما، روایت کسانی است که پشت این نماد تثبیت شده زندگی می‌کنند.

۹. مرثیه گمشده: این فیلم درباره مهاجرت لهستانی‌ها در طی سال‌های جنگ جهانی دوم به ایران است. «مرثیه» نماد سوگواری و یادبود است و «گمشده» اشاره به فقدان و فراموشی. عنوان نشان می‌دهد که فیلم در پی یافتن یا بازسازی مرثیه‌ای است که گم شده: آیین، صدا، قوم یا حافظه‌ای تاریخی. در سطح نمادین، فیلم را جزئی از تلاش برای نجات حافظه جمعی نشان می‌دهد.

این عناوین، در مقام روایت ثانویه، فیلم را در افق اسطوره، دین، حافظه تاریخی و گفتمان‌های فراتر از متن منفرد قرار می‌دهند و برای فهم کامل‌شان، ارجاع برون‌متنی لازم است.

۶-۱-۵- عناوین ترکیبی و مرزی

برخی عناوین، وضعیتی بینابینی دارند و در عین داشتن ظاهر توصیفی، به طرز قوی استعاره‌ای/نمادین عمل می‌کنند؛ مانند: «روزهای بی‌تقویم»: از نظر ساختار زبانی در گروه عناوین زمانی-توصیفی است، اما به دلیل استعاره از تاریخ‌زدایی، اصولاً نمادین است.

«آخرین روزهای زمستان»: توصیف‌گر زمان روایی است، اما در همان لحظه، نماد پایان یک فصل تاریخی نیز می‌باشد. «ای.بی.سی. آفریقا»: در ظاهر آموزشی-توصیفی، می‌باشد اما در لایه دوم، می‌توان آن را استعاره‌ای از «الفبای انسانیت در آفریقا» دانست.

در این موارد، به تعبیر نامورمطلق، لایه صریح و ضمنی هم‌زمان فعال‌اند و مخاطب بر روی قرارداد نخست (روایت صریح) قراردادی ثانوی (خوانش نمادین) را سوار می‌کند.

۶-۲- ادغام گونه‌های دلالتی با ابعاد پاراتکست

۶-۲-۱- زمان‌مندی عنوان‌ها: پیش‌زمانی، هم‌زمانی، پس‌زمانی:

مطابق تقسیم‌بندی ژنت، همه این عناوین در درجه نخست، «پیرامتن‌های پیش‌زمانی» هستند: مخاطب پیش از هر تصویر، در پوستر، جدول جشنواره یا معرفی تلویزیونی با آن‌ها مواجه می‌شود. در این سطح:

- عناوین توصیفی مثل «تپه‌های مارلیک» و «اون شب که بارون اومد» از ابتدا افق انتظاری نسبتاً روشن می‌سازند؛
- عناوین استعاره‌ای/نمادین مانند «خانه سیاه است»، «باد جن»، «مادرکُشی» یا «خط باریک قرمز» از همان لحظه پیش‌زمانی، خوانش تفسیری و پرسش‌برانگیز را فعال می‌کنند.

در مرحله «هم‌زمانی» (ظهور عنوان در تیتراژ آغازین)، عنوان با نخستین نماها وارد «دیالوگ» می‌شود. برای نمونه: در «خانه سیاه است»، خواندن جمله «خانه سیاه است» در کنار تصاویر جذامیان، بلافاصله سطح نمادین «سیاهی» را با واقعیت جسمانی بیماری پیوند می‌زند.

در «از پس برقع»، هم‌زمانی عنوان با نماهای زنان برقع‌پوش، نگاه بیننده را از آغاز در جایگاه «تماشاگر از پشت حجاب» قرار می‌دهد.

در سطح «پس‌زمانی»، تنها بخشی از عناوین توانسته‌اند به پیرامتن‌هایی بدل شوند که در حافظه فرهنگی ماندگار شده و هر بار در متن‌های دیگر تکرار شوند. بر اساس مشاهده کیفی، عناوین نمادین و استعاره‌ای، بیش از عناوین صرفاً توصیفی، چنین کارکردی یافته‌اند؛ از جمله

«خانه سیاه است»، «باد صبا»، «باد جن»، «روزهای بی‌تقویم»، «مادرکُشی»، «خط باریک قرمز»، «آخرین روزهای زمستان»، «کودکی نیمه تمام».

این عناوین، به تعبیر ژنت، متن را «امتداد» می‌دهند و هر بار شنیده‌شدن‌شان، کل روایت مستند را در آستانه بازخوانی دوباره قرار می‌دهد.

۶-۲-۲- کارکردهای شناسایی، ارتباطی-تبلیغاتی و آستانگی در سه گونه:

(الف) شناسایی: در عناوین توصیفی (مثل «تپه‌های مارلیک»، «آتلان»، «اون شب که بارون اومد»، «ای.بی.سی. آفریقا»)، شناسایی عمدتاً «موضوعی/مکانی-زمانی» است؛ عنوان به‌وضوح می‌گوید فیلم «درباره چه» و «کجاست». در عناوین استعاری (مثل «باد جن»، «کشتی کویر»، «فصل هرس»، «شناسایی در سطح «طرز نگاه» و «چگونه‌دیدن» رخ می‌دهد؛ عنوان از آستانه به مخاطب می‌گوید این جهان را در قالب «باد جن»، «کشتی کویر» یا «فصل هرس» ببین. در عناوین نمادین (مثل «خانه سیاه است»، «روزهای بی‌تقویم»، «مادرکُشی»، «خط باریک قرمز»، «کودکی نیمه‌تمام»، «شناسایی در سطح «گفتمانی-اسطوره‌ای» انجام می‌شود؛ فیلم از ابتدا به‌عنوان بخشی از گفتمان‌هایی چون رنج، گناه، مرگ، حذف‌شدگی و ... متمایز می‌گردد.

(ب) ارتباطی-تبلیغاتی: همان‌گونه که نامورمطلق تأکید می‌کند، عنوان یک «گفته» است که در فرایند گفته‌پردازی تبلیغاتی، توجه مخاطب را جلب می‌کند و می‌تواند خبری، غیرخبری یا ضدخبری باشد (نامورمطلق، ۱۳۸۸). یافته‌ها نشان می‌دهد: عناوین توصیفی عمدتاً «خبری کامل» اند («تپه‌های مارلیک»، «اون شب که بارون اومد»، «آتلان») و با شفافیت موضوعی، مخاطب را مطلع می‌سازند.

عناوین استعاری و نمادین غالباً «خبری ناقص» یا حتی «ضدخبری» اند: «باد جن»، «فصل هرس»، «خط باریک قرمز»، «وقت خوب مصائب»، «روزهای بی‌تقویم»، «کودکی نیمه‌تمام» با ایجاد ابهام و تضاد، حس کمبود اطلاعات را در مخاطب برمی‌انگیزند و او را برای تکمیل خبر به دیدن فیلم فرامی‌خوانند. این عناوین مطابق توصیف نوبر، «می‌گویند و در عین حال پنهان می‌کنند؛ می‌نمایانند و مخفی می‌کنند؛ پرسشی را طرح می‌کنند که فقط متن می‌تواند پاسخ دهد». به‌ویژه، ترکیبات پارادوکسیکال («وقت خوب مصائب»)، یا ناتمامی‌های دلالتی («روزهای بی‌تقویم»، «کودکی نیمه‌تمام») نشان می‌دهد که استراتژی جذب در عناوین استعاری/نمادین متکی بر «ابهام هدایت‌شده» است؛ درحالی‌که عناوین توصیفی بر شفافیت و اطلاع‌رسانی مستقیم تکیه دارند.

(ج) کارکرد آستانگی و امتداد متن: آستانگی یعنی جایگاه و کارکرد واسطه پیرامتن میان متن و مخاطب. در این پژوهش، عنوان‌های استعاری-نمادین بیش از دیگران کارکرد آستانگی پررنگی دارند:

در «خانه سیاه است»، «مادرکُشی»، «خط باریک قرمز»، «از پس برقع»، «روزهای بی‌تقویم» و «کودکی نیمه‌تمام»، عنوان‌ها مرز میان جهان عینی مستند و جهان تفسیری را از همان ابتدا ترسیم می‌کنند. مخاطب نه‌تنها وارد یک فضا (آسایشگاه، روستا، زندان) که وارد یک «افق معنایی» مشخص می‌شود.

این عناوین، به‌عنوان پیرامتن‌های فرازبانی و فرانشانه‌ای، از بیرون به توضیح و نام‌گذاری نظام نشانه‌ای درون فیلم می‌پردازند و در حکم «نشانه‌ای از نشانه‌ها»، مخاطب را به سوی متن دعوت می‌کنند. (مثلاً ربط‌دادن روایت محیط‌زیستی به اسطوره «مادر» در «مادرکُشی»).

کارکرد «امتداد دهنده متن» نیز در همین عناوین پررنگ‌تر است. عناوینی چون «خانه سیاه است»، «مادرکُشی»، «خط باریک قرمز» و «روزهای بی‌تقویم» پس از اتمام فیلم، به نشانه‌هایی فرهنگی بدل می‌شوند که فراتر از موقعیت نمایش، به حیات خود ادامه می‌دهند.

به این ترتیب، در گونه‌های استعاری/نمادین، کارکرد آستانگی عنوان، به‌مراتب پررنگ‌تر است؛ زیرا نه‌فقط مرز ورود به فیلم، بلکه مرز ورود به یک افق تفسیری خاص را تعیین می‌کند.

۶-۲-۳- درون‌متنی / برون‌متنی بودن دلالت‌ها

از منظر نسبت عنوان با متن، می‌توان میان عناوین «درون‌متنی» (فهم‌پذیر عمدتاً از دل خود فیلم) و عناوین «برون‌متنی/فرامتنی» (متکی بر دانش بیرونی) تمایز نهاد:

عناوینی چون «تپه‌های مارلیک»، «اون شب که بارون اومد»، «آتلان»، «مرد لبخند»، و تا حدی «مرثیه گمشده» عمدتاً درون‌متنی‌اند؛ یعنی برای فهم لایه صریح و حتی بخشی از لایه ضمنی، دیدن خود فیلم و رمزگشایی از نظام نشانه‌ای درونی کافی است.

در مقابل، عناوینی نظیر «باد صبا» (در پیوند با سنت شعری فارسی و رمزگان «بادی که پیام عشق را می‌آورد»)، «کشتی کویر» (در پیوند با سنت استعاره‌ای «سفینه الصحراء»)، «خانه سیاه است» (در پیوند با دوگانه نور/ظلمت در عرفان و دین)، «مادرگُشی» (در پیوند با گفتمان محیط‌زیستی و اسطوره‌های مادرمحور)، «خط باریک قرمز» (در پیوند با تعبیر انگلیسی Thin Red Line و «از پس برقع» (در پیوند با گفتمان جهانی حجاب و پوشش زن)، به‌طور بارز برون‌متنی‌اند. در این گروه دوم، عنوان در مقام روایت ثانویه، بخشی از معنای خود را از شبکه‌ای بینامتنی و از پیش‌متن‌های فرهنگی-سیاسی اخذ می‌کند. این امر سبب می‌شود رمزگشایی از لایه ضمنی، کمابیش مستلزم برخورداری از «کدهای فرهنگی مشترک» میان مؤلف و مخاطب باشد.

۳-۶- الگوهای معنایی و روایی مشترک در عناوین مستندهای معاصر ایران

فراتر از تقسیم‌بندی توصیفی/استعاره‌ای/نمادین، تحلیل تطبیقی عنوان‌ها نشان می‌دهد که چند الگوی معنایی-روایی در مستندهای مورد مطالعه تکرار می‌شوند و از این‌رو، می‌توان از «منطق معنایی مشترک» در نام‌گذاری مستندهای معاصر ایران سخن گفت.

۳-۶-۱- طبیعت، فصل و زمان به‌عنوان چارچوب روایی

حضور پررنگ عناوینی چون «باد صبا»، «باد جن»، «فصل هرس»، «آخرین روزهای زمستان»، «اون شب که بارون اومد»، «روزهای بی‌تقویم» و «وقت خوب مصائب» نشان می‌دهد که عناصر طبیعی (باد، باران، کویر، زمستان) و سازه‌های زمانی (شب، روز، فصل، وقت) چارچوب‌های اصلی برای صورت‌بندی روایت ثانویه‌اند. در این منطق، واقعیت اجتماعی-تاریخی از خلال استعاره یا نماد فصل و زمان دیده می‌شود:

- جامعه در «فصل هرس»؛
- تاریخ در «آخرین روزهای زمستان»؛
- زمان گمشده در «روزهای بی‌تقویم»؛
- و زمان خودسازی در «وقت خوب مصائب»

این الگو نشان می‌دهد که عنوان مستند، جهان فیلم را در پیوندی نظام‌مند با چرخه طبیعت و ریتم زمان قرار می‌دهد و از همان آستانه، مخاطب را به خوانش فصلی-دوره‌ای از واقعیت هدایت می‌کند.

۳-۶-۲- مکان‌مندی و هویت‌مندی

عناوینی نظیر «تپه‌های مارلیک»، «کشتی کویر»، و «ای.بی.سی. آفریقا» بر مکان معین تمرکز دارند. در لایه صریح، این عناوین تماشاگر را از نظر جغرافیایی جهت‌یابی می‌کنند؛ اما در لایه ضمنی، مکان به «شخصیت نمادین» بدل می‌شود:

- مارلیک به‌مثابه بدن تاریخ؛
- کویر به‌مثابه فضای آزمون و بقا؛
- و آفریقا به‌مثابه آزمایشگاه فهم «الفبای دیگری».

به این معنا، می‌توان گفت در مستند معاصر ایران، مکان نه‌فقط صحنه رویداد، بلکه «شخصیت نمادین» است و عنوان، این شخصیت را به‌صراحت (تپه‌های مارلیک)، یا استعاره‌وار (کشتی کویر) به صحنه می‌آورد.

۳-۶-۳- سوزده‌های خانوادگی و وجودی

بخشی از عناوین بر واژگانی چون «خانه»، «مادر»، «کودکی»، و «مرد» تکیه دارند («خانه سیاه است»، «مادرگُشی»، «کودکی نیمه‌تمام»، «مرد لبخند»). این واژگان در لایه صریح به محیط‌های خانوادگی یا وضعیت‌های فردی اشاره می‌کنند، اما در لایه نمادین، حامل دلالت‌های وجودی-جمعی‌اند:

- «خانه» به‌عنوان جهان مشترک و امنیت؛
- «مادر» به‌مثابه ریشه، طبیعت یا وطن؛
- «کودکی» به‌عنوان امکان آغاز؛

- «مرد لبخند» به مثابه سوژه‌ای که منش او بر نحوه زیستن در جهان گواهی می‌دهد. چنین الگوهایی نشانگر گرایش مستند معاصر به ترکیب گزارش واقعیت با تأملاتی هستی‌شناختی و اخلاقی است؛ تأملاتی که از آستانه عنوان آغاز می‌شود.

۶-۳-۴- ترکیبات انتزاعی و پارادوکسیکال

عناوینی چون «روزهای بی‌تقویم»، «وقت خوب مصائب» و «کودکی نیمه‌تمام» مبتنی بر ترکیباتی انتزاعی و گاه متناقض‌نما هستند. «روز» در کنار «بی‌تقویم»، «وقت خوب» در کنار «مصائب» و «کودکی» در کنار «نیمه‌تمام» نمونه‌هایی از این گرایش‌اند. این الگو حاکی از آن است که مستندسازان معاصر، در سطح عنوان، از زبان خنثی و صرفاً گزارشی فاصله گرفته و به سوی زبانی تفسیری-شاعرانه و انتزاعی حرکت کرده‌اند؛ زبانی که خود عنوان را به میدان تنش معنایی بدل می‌کند و مخاطب را از آستانه درگیر فرایند تأویل می‌سازد. به بیانی دیگر، عنوان در بسیاری از این آثار، به معنای دقیق کلمه، «روایت ثانویه» است؛ خلاصه‌ای فشرده، اما تفسیری از جهان فیلم، نه صرفاً برچسبی برای آن.

۷- بحث و نتیجه‌گیری

یافته‌های پژوهش نشان داد که عنوان در مستندهای معاصر ایران نه یک عنصر پیرامتن حاشیه‌ای، بلکه روایتی ثانویه و ساختاری معناپرداز است که مسیر خوانش متن اصلی را جهت‌دهی کرده و افق ادراکی مخاطب را سامان می‌دهد. تحلیل عناوین بر اساس چارچوب پیرامنتی ژنت و گونه‌شناسی دلالتی نامورمطلق آشکار ساخت که عناوین مستندها ترکیبی از لایه‌های صریح و ضمنی، و متشکل از سه محور اصلی دلالت‌اند: عناوین توصیفی که به صورت مستقیم به مکان، زمان، موضوع یا شخصیت ارجاع می‌دهند؛ عناوین استعاری که یک حوزه معنایی را بر حوزه‌ای دیگر نگاشت می‌کنند و مخاطب را به تفسیری فعالانه فرا می‌خوانند؛ و عناوین نمادین که در پیوند با شبکه‌های فرهنگی، اسطوره‌ای و حافظه جمعی عمل کرده و معنا را در سطحی فرامنتی تولید می‌کنند. در بسیاری از موارد، عناوین بررسی‌شده ماهیتی ترکیبی داشته و در بیش از یک گونه دلالتی قرار گرفته‌اند، امری که بیانگر پیچیدگی کنش معنایی عنوان در سینمای مستند است.

از منظر ساختاری نیز، عناوین نمونه‌های مورد مطالعه عمدتاً در قالب عنوان اصلی ظاهر شده‌اند و اگرچه فاقد عنوان دوم یا زیرعنوان بوده‌اند، اما در سطح درونی و بیرونی، همه ویژگی‌های یک پیرامتن کامل را در مقام «آستانه ورود به متن» داشته‌اند. تحلیل زمان‌مندی، وضعیت ارتباطی و کارکردهای عنوان نشان داد که این عناوین در سه سطح پیش‌زمانی، هم‌زمان و پس‌زمانی عمل کرده و حیطه معنایی اثر را پیشاپیش فعال می‌کنند. همچنین تمایز میان عناوین درون‌متنی و برون‌متنی نشان داد که برخی عناوین مستقیماً یا دل‌رویداد، شخصیت یا فضای فیلم تغذیه می‌شوند، درحالی‌که برخی دیگر بر سنت‌های فرهنگی، ضرب‌المثل‌ها، مفاهیم دینی یا ارجاعات ادبی تکیه دارند و از خلال این ارتباطات بینامنتی، روایت مستند را در سطحی گسترده‌تر در حافظه فرهنگی جای‌گذاری می‌کنند.

در نهایت، نتایج این پژوهش بیانگر آن است که عنوان در مستندهای معاصر ایران واجد نقشی فعال، استعاری و معناپرداز است و از سطح نام‌گذاری فراتر می‌رود. عنوان در مقام یک پیرامتن راهبردی، هم درکی مقدماتی از جهان مستند فراهم می‌کند و هم امکان خوانش ژرف‌تر متن را از مسیر شبکه‌ای از دلالت‌های فرهنگی و نشانه‌شناختی ممکن می‌سازد. بدین ترتیب، تحلیل عنوان می‌تواند به مثابه ابزاری مؤثر برای فهم نظام روایی، جهت‌گیری زیبایی‌شناختی و جایگاه گفتمانی مستند عمل کند. این نتایج همچنین نشان می‌دهد که مطالعات عنوان‌پژوهی در سینمای مستند ایران ظرفیت آن را دارد که در آینده، به عنوان حوزه‌ای مستقل و توسعه‌پذیر، ارتباط میان متن، پیرامتن و فرهنگ را در چشم‌اندازهای گسترده‌تر تبیین کند.

منابع

- ۱) بارنو، اریک (۱۴۰۰) "تاریخ سینمای مستند"، مترجم: احمد ضابطی جهرمی، تهران: انتشارات سروش
- ۲) سهیلی اصفهانی، بهروز و مراثی، محسن (۱۳۹۵) "بررسی عملکرد عنوان در انتقال و دگرگونی مفهوم در آثار تجسمی هنر مفهومی" نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی دوره ۲۲ شماره ۳، ص ۹۵-۱۰۸
- ۳) رادمش، شبنم السادات و شعیری، محمدرضا (۱۴۰۳) بررسی نشانه-معناشناسانه رابطه عنوان با اثر نقاشی (مطالعه موردی "تداوم خاطره" اثر سالوادور دالی و جیج اثر ادوارد مونش، مجله نقد ادبی شماره ۲۴ ص ۳۰-۷)
- ۴) دهخدا، علی اکبر (۱۴۰۴) "فرهنگ لغت دهخدا" <https://vajehyab.com>
- ۵) شعیری محمد رضا (۱۴۰۳)، نشانه معناشناسی دیداری، تهران، انتشارات سخن
- ۶) ضابطی جهرمی، احمد (۱۳۹۳) "شکل شناسی و گونه شناسی فیلم مستند"، تهران، نشر رونق

- ۷) عبداللہی، الہ (۱۳۹۳) "بررسی نقش و جایگاه عنوان در کارکردهای بیانی عکس" نشریه هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی، دوره ۱۹- شماره ۵۷، ص ۴۹-۵۸
- ۸) کنگرانی، منیژه (۱۳۸۸). از تحلیل بینامتنی تا تحلیل بیناگفتمانی. پژوهشنامه فرهنگستان هنر. شماره ۱۲، صص ۷۳-۹۴.
- ۹) لیکاف، جرج و جانسون، مارک (۱۳۹۷) "استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم" ویراست دوم مترجم میرزاییگی، جهان‌شاه، تهران، ناشر: آگاه.
- ۱۰) معادیخواه، سمانه و نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۲) "پیرامتن‌های عنوان و عنوان بندی به مثابه آستانه متن در سینما با تاکید بر آثار عباس کیارستمی" پایان نامه مقطع کارشناسی ارشد، دانشکده هنر ادیان و تمدن‌ها دانشگاه هنر اصفهان
- ۱۱) نامور مطلق بهمن (۱۳۸۸). «عنوان شناسی آثار هنری و ادبی ایرانی (مطالعه نشانه‌شناختی عنوان هنری از قرن چهارم تا دوازدهم)»، مقالات چهارمین هم اندیشی نشانه شناسی هنر به انضمام مقالات هم اندیشی سینما، به کوشش منیژه کنگرانی. موسسه تالیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن». تهران. صص ۷۵-۱۱۲.
- ۱۲) نجومیان، امیر علی (۱۳۸۸) «ترامنتیت و نشانه شناسی عنوان بندی آغازین فیلم»، در مقالات چهارمین هم اندیشی نشانه شناسی هنر به انضمام مقالات هم اندیشی سینما، به کوشش منیژه کنگرانی. موسسه تالیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن». تهران. صص ۲۵۱-۲۹۵.
- ۱۳) نیکولز، بیل (۱۴۰۲) "مقدمه ای بر فیلم مستند" مترجم: محمد تهامی نژاد، تهران انتشارات پرند
- ۱۴) یعقوب‌زاد، آزاده و پورمند، حسنعلی (۱۳۹۹) "تحلیل نشانه شناختی عنوان در آثار رسام عرب‌زاده" نشریه جلوه هنر شماره ۲۸، ص ۱۰۳-۱۱۵

- 15) Baker,maxine (2006), "DOCUMENTARY IN THE DIGITAL AGE",UK.OXFORD,
- 16) Genette, Gerard (2001), "paratexts" translated by jane e . Levin. UK.cambridge university press.