
Narrative of the Hero and Anti-Hero in the TV Series “Kuoachak-E Jangali”

*By: Ali Khaef, M.A.[✉] & Hassan Golbakshi, M.A.**

Abstract:

The purpose of this research was to achieve the position of the hero and anti-hero and the role of each of them in the narrative created from the TV series “Kuoachak-e Jangali” with an in-depth and methodical approach. A hero is a person who can overcome his personal and native limitations, cross them and reach a point beyond what he is. Every day, in the labyrinth of stories, all the heroes find themselves facing tests and stages that many eager eyes, sympathizers and companions, wish to pass through and reach their destination. The hero dies as a modern human being, but is reborn as a complete human being belonging to the whole world. Those Iranian TV series that are based on historical facts are few in comparison to Iran’s historical scope. TV series “Kuoachak-e Jangali” has been chosen as an example of the narrative of a great historical figure in the framework of the content and structural coordinates of a hero. The research method was narrative analysis. The characters of this series have been analyzed using the analytical model of Roland Barthes, including three levels of functional, Action and Narrative, and the five Signifier, Symbol, Action, Hermeneutic, and Culture codes have been extracted. The most important results of this research show that the hero in the mentioned TV series was created with a rational approach and in accordance with the general needs and expectations of the society.

Keywords: *Hero, Anti-Hero, Constructivism, TV Series “Kuoachak-E Jangali”, Narrative Analysis*

✉ Television Production, Islamic Republic of Iran Broadcasting University, Tehran, Iran
alikhaf@gmail.com

* Social Communication Sciences, Islamic Republic of Iran Broadcasting University, Tehran, Iran
hassangolbakshi@gmail.com



روایت برساخته از قهرمان و ضدقهرمان در سریال تلویزیونی کوچک جنگلی

علی خائف[✉]، حسن گل‌بخشی*

چکیده

هدف از این پژوهش، دستیابی به جایگاه قهرمان و ضدقهرمان و نقش هر یک از آنها در روایت برساخته از سریال کوچک جنگلی با رویکردی ژرف‌نگرانه و روشمند بوده است. قهرمان فردی است که می‌تواند بر محدودیت‌های شخصی و بومی خود فایق آید، از آنها عبور کند و به نقطه‌ای فراتر از آنچه هست، دست یابد. تمامی قهرمانان هر روز در هزارتوی قصه‌ها، خود را در برابر آزمون‌ها و مراحل می‌بینند که چشمان مشتاق بسیاری، همدل و همراهشان، در آرزوی عبور از آنها و رسیدن به سر منزل مقصود است. قهرمان به‌عنوان انسانی مدرن، می‌میرد ولی همچون انسانی کامل و متعلق به تمام جهان دوباره متولد می‌شود. آن دسته از سریال‌های تلویزیونی ایرانی که بر مبنای واقعیت‌های تاریخی تولید شده‌اند، به‌نسبت گستره تاریخی ایران کم‌شمارند، از این رو، سریال تلویزیونی کوچک جنگلی به‌عنوان نمونه‌ای از روایت یک شخصیت بزرگ تاریخی در چارچوب مختصات محتوایی و ساختاری یک قهرمان مورد توجه قرار گرفته است. روش این پژوهش، تحلیل روایت بوده است. شخصیت‌های این سریال با استفاده از الگوی تحلیلی رولان بارت، شامل سه سطح کارکردی، کنشی و روایتی مورد تحلیل قرار گرفته‌اند و رمزگان‌های پنجگانه دالی، نمادین، کنشی، هرمنوتیکی و فرهنگی استخراج شده‌اند. مهم‌ترین نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که قهرمان در سریال تلویزیونی یاد شده، با رویکردی عقلانی و متناسب با نیازها و انتظارات عمومی جامعه برساخته شده است.

کلیدواژه‌ها: قهرمان، ضدقهرمان، برساخت‌گرایی، سریال کوچک جنگلی، تحلیل روایت

مقدمه

هنگام صحبت از فیلم و سینما، طبق قاعده باید به قواعد درام رجوع کرد. ما دو نوع قهرمان در جهان نمایش و درام به‌عنوان میراث نظریه‌پردازی یونانی داریم که در ایران بسیاری از مواقع مشترک لفظی می‌شوند. یکی محور پیش‌برنده درام یا همان پروتاگونیست است و دیگری، قهرمان یا هیرو به‌مفهوم شخصیتی که از خود ویژگی‌های برجسته‌تری چون شجاعت، پایداری و آمادگی برای قربانی شدن به نمایش می‌گذارد (در اصل در اساطیر یونان، ریشه قهرمان نوع دوم، یا هیرو^۱، خدا - انسان^۲ یا من‌گاد یا دی‌من‌گاد^۳ یا همان فرزندان ناشی از تلفیق خدایان و انسان‌ها بوده‌اند که بنابر همین ویژگی، دست به اعمالی فراتر از بشر عادی می‌زده‌اند). حال پرسشی که در بدو امر مطرح می‌شود این است که مشکل بنیانی سینما و تلویزیون ایران در خلق هیروهاست یا پروتاگونیست‌ها^۴؟ «چیزی که در عرصه وسیع درام در هنر و ادبیات مغرب‌زمین تجلی غیرقابل انکاری دارد توانایی در پرورش مقدمات ضروری درام از جمله معرفی پروتاگونیست‌های باورپذیر و جذاب است؛ البته این میسر نمی‌شود مگر این‌که سایر عناصر ضروری نظیر خلق آنتاگونیست^۵ (نیروی مقابل مسیر حرکت درام)، فویل‌ها^۶ یا شخصیت‌های مکمل (شخصیت‌های نزدیک به پروتاگونیست اما غیرفعال برای برجسته‌تر شدن ویژگی‌های پروتاگونیست)، فضاسازی، خلق ماجراهای اصلی و فرعی و همه عناصر دیگر به شکلی حداقلی رعایت شود. آن وقت آن درام، ولو در حد محدود مؤثر خواهد بود و مخاطب را همراه خواهد کرد؛ البته لازم نیست همه این اتفاقات به شکلی خلاقانه بیفتند. پیدایش ژانرها، الگوها و فرمول‌های روایی مشترک و کلیشه‌ها، در جهت تولید کم‌دردسرت‌تر و البته کم‌تأثیرتر این جریان است اما وقتی درام شکل بگیرد، کم‌یا زیاد اثر می‌گذارد. بحث‌های زیبایی‌شناختی یا نقادانه به مرحله بعدی بازمی‌گردند» (امامی، ۱۳۷۳: ۳۷)؛ بنابراین پروتاگونیستِ قصه در فاصله دو سکانس پشت سر هم، دو نوع رفتار، کردار، اندیشه و عمل متفاوت از خود نشان می‌دهد، کمتر می‌تواند به مخاطب بیاوراند که در اصل وجود دارد و به‌طور معمول رابطه تعاملی سازنده‌ای با فضا، مکان و سایر اشخاص درام پدید نمی‌آورد.

بحث درباره قهرمان و ضدقهرمان در پردازش‌های سینمایی و تصویری به فرهنگ عمومی یک جامعه باز می‌گردد. «رمز جاودانگی فرهنگ مردم در جوهره

1. Hero

2. Man- God

3. D. Man- God

4. Protagonists

5. Antagonist

6. Foils

ناب تعقل و تخیلی است که در هر اقلیمی با ذوق و زیبایی آمیخته و تصویرگر صادق روزها و هستی‌های دیرینی شده که خُنکا و زلالی‌های حکمت اعصار را به بستر پرخروش اندیشه و هنر جاری ساخته است» (امامی، ۱۳۷۳: ۳۹).

«پیشینه ملت‌ها به‌عنوان بخشی از دانش ملیت‌شناسی جوامع انسانی، از زمان‌های بسیار دور همراه با کار و فعالیت‌های انسان‌های نخستین شروع شده و پیوسته با رشد و پیشرفت آنها ارزش و اعتبار کسب کرده است. هویت ملی غالباً جلوه‌هایی از الگوهای رایج ذهنیات، افکار و رفتار انسان‌ها را در زمان‌های مختلف در بر می‌گیرد و در واقع آنها را می‌توان شکل دائمی نتایج و تخیلات بشر نسبت به جهان خارجی دانست» (تمیم‌داری، ۱۳۸۳: ۴-۳).

به‌طور کلی قهرمان، زن یا مردی است که قادر باشد بر محدودیت‌های شخصی و بومیاش فایق آید، از آنها عبور کند و به نقطه‌ای فراتر از آنچه هست، برسد. تمامی قهرمانان هر روز در هزارتوی قصه‌ها خود را در برابر آزمون‌ها و مراحل می‌بینند که چشمان مشتاق بسیاری، همدل و همراهشان در آرزوی عبور از آنها و رسیدن به سر منزل مقصود است. حرکت قهرمان همانند سفر آدمی، در جهانی سرشار از ناشناخته‌ها و در جهت رسیدن به ابدیتی است که همواره در انتظار آن بوده است. قهرمان به‌عنوان انسانی مدرن، می‌میرد ولی همچون انسانی کامل و متعلق به تمام جهان دوباره متولد می‌شود. هر بار که قصه‌ای نوشته می‌شود، هر بار که داستانی بازگو می‌شود و هر بار که جادوی تصاویر، قهرمان را در شمایی تازه بر پرده سینما یا تلویزیون می‌نشانند، سفر از نو آغاز می‌شود و چشمه جوشان روایت، دیدنی‌هایی تازه برای او و همراهانش به ارمغان می‌آورد. «قهرمان اسطوره یگانه است و سرشتی خدایی دارد و بنابراین وجودی آرمانی و مثالی است که رسالتش تحکیم و تقویت وجدان اخلاقی جماعت است؛ اما در پایان ماجراجویی‌ها، می‌میرد و در عالم علوی استحاله و دگردیسی می‌یابد. بدین جهت که توقعات خدایان (مطالبات من برتر) برای مردمان خاکی (من) بسی سنگین و طاقت‌فرساست و تنها مرگ می‌تواند به دوسویه بودن مصیبت‌انگیز حیات پایان دهد» (ستاری، ۱۳۸۶: ۶۳).

سریال تلویزیونی کوچك جنگلی جزء سریال‌های بزرگ تاریخ تلویزیون ایران است که در دوره تاریخی حساسی تولید و در اذهان عمومی ماندگار شد. این سریال اولین تجربه یک فیلمساز بود که توانست با تکیه بر امکانات هنری و فنی آن زمان، اثری درخور و متناسب با راهبردهای عمومی کشور تولید کند. آنچه

در این سریال بیش از همه مورد قرار می‌گیرد، شخصیت قهرمان داستان است. شاید تا پیش از تولید چنین سریالی این شخصیت حتی برای مردم گیلان نیز شناخته شده نبود و به دلیل حاکمیت فضای فرهنگی دوره استبداد در سال‌های گذشته، نام و نشان قهرمانانی چون میرزا کوچک‌خان جنگلی در ذهن مخاطبان کم‌رنگ و کم‌فروغ مانده بود. این قهرمان بزرگ ملی، با تولید این سریال دوباره مطرح و این بار در ذهن و فکر مردم شاخص شد. اهمیت و ضرورت پژوهش حاضر را می‌توان از این رو دانست که یکی از جلوه‌های مهم کارکردی سازمان صداوسیما در طول سالیان متمدنی، هویت بخشیدن به جامعه ایرانی با بهره‌گیری از ظرفیت ارزشمند مفاخر و چهره‌های برجسته کشور بوده است و این سریال نیز بر اساس همین خط‌مشی تولید شده است. نام میرزا کوچک‌خان جنگلی به‌عنوان نماد مقاومت در برابر استبداد و مبارزه علیه استعمار در تاریخ این سرزمین می‌درخشد. بی‌تردید شیوه روایتگری رسانه‌ای در قالب یک سریال تلویزیونی عامه‌پسند می‌تواند بسیار مؤثرتر از تولید مستندها و میزگردهای کارشناسانه باشد. شکل و ساختار مفهومی و محتوایی برای تولید یک سریال روایتگرانه از شخصیت‌های بزرگ و اثرگذار تاریخی باید به‌عنوان یک چارچوب در سازمان صداوسیما مورد توجه قرار گیرد تا به ایجاد صورت‌بندی گفتمانی و اجتماعی در جامعه بینجامد. به این ترتیب، در پژوهش حاضر تلاش شده است با رویکردی کیفی‌نگرانه و مبتنی بر اصول علمی، نوع پردازش شخصیت کوچک جنگلی و دیگر شخصیت‌های تاریخی این سریال از نظر سیر روایی در داستان مورد تحلیل قرار گیرد. بدیهی است، نداشتن یک چارچوب مشخص محتوایی برای تولید سریال‌های تاریخی و ارائه برساختی صحیح و هدفمند از قهرمانان ملی، مخاطرات زیادی را از بُعد هویتی برای جامعه و به‌ویژه نسل‌های آینده ایجاد خواهد کرد. سریال‌های تلویزیونی سندهای دراماتیک مؤثری برای نسل‌های آینده خواهند بود، به‌همین دلیل لازم است که شیوه روایتی درستی از شخصیت‌های برجسته ملی در این قالب رسانه‌ای به کار گرفته شود. آن دسته از سریال‌های تلویزیونی ایرانی که بر مبنای واقعیت‌های تاریخی تولید شده‌اند، به‌نسبت گستره تاریخی ایران کم‌شمارند، از این رو، سریال تلویزیونی کوچک جنگلی به‌عنوان یک نمونه از روایت یک شخصیت بزرگ تاریخی در چارچوب مختصات محتوایی و ساختاری یک قهرمان مورد توجه قرار گرفته و مقاله پژوهشی حاضر نیز به‌دنبال دستیابی

به جایگاه قهرمان و ضدقهرمان و نقش آنها در روایت برساخته سریال کوچک جنگلی بوده است؛ اینکه چه روایتی از شخصیت‌های قهرمان و ضدقهرمان در سریال کوچک جنگلی برساخت شده است.

پیشینه پژوهش

پارساطلب (۱۳۹۸) در رساله خود با عنوان «معرفی نسخ نویافته قهرمان‌نامه (داستان قهرمان قاتل) و معرفی شخصیت قهرمان»، به بررسی اثر قهرمان‌نامه از ابوطاهر طرسوسی (قرن ششم هجری) پرداخته است. وی در این رساله، دوران اساطیری پادشاهی هوشنگ شاه و دلآوری‌های پهلوانان و عیاران را بازتاب داده است. پورالخاص و یحیایی (۱۳۹۷) در پژوهشی با عنوان «بازنمایی اسطوره قهرمان مظلوم در روایت‌های داستانی سینمای جنگ تحمیلی» به مطالعه چهار فیلم‌نامه مرز، دو چشم بی سو، آژانس شیشه‌ای و اتوبوس شب که به چهار دهه سینمای ایران بعد از انقلاب اسلامی اختصاص دارند، پرداخته‌اند. پژوهشگران با استفاده از روش تحلیل روایت بخشی از بازنمایی قهرمان مظلوم در سینمای جنگ تحمیلی را تحلیل کرده‌اند. مهم‌ترین نتایج پژوهش آنان حاکی از این است که قهرمانان فیلم‌نامه‌های مورد مطالعه شخصیت‌های توانمندی نیستند که بتوانند برای مخاطبان خود به صورت الگو یا اسطوره مطرح شوند و وجهه مظلومیت آنان برجسته‌تر است.

بکشلو (۱۳۹۶) در پایان‌نامه خود با عنوان «بازنمایی قهرمان در سینمای دفاع مقدس (مطالعه موردی سینمای حاتمی‌کیا)» به سهم قابل توجه سینما در تغییر و تحولات اجتماعی اشاره کرده و قهرمان‌سازی و قهرمان‌پروری را یکی از نمودهای جدی و برجسته در این خصوص دانسته است. وی در پژوهش خود به بررسی آثار سینمایی ابراهیم حاتمی‌کیا پرداخته و از نظریات ووگلر^۱، دیدگاه بازنمایی استوارت هال^۲ و روش تحلیل محتوای کمی استفاده کرده است. مهم‌ترین نتایج این پژوهش نشان می‌دهند که حاتمی‌کیا در آثار خود خواسته یا ناخواسته، عمده مؤلفه‌های قهرمان‌سازی را رعایت و در عین حال، از برخی مراحل کلیدی در این مسیر اجتناب کرده است. این موضوع منجر به کاهش قوت کافی در شخصیت‌هایی شده است که هر یک می‌توانسته‌اند قهرمانانی بزرگ در تاریخ سینمای دفاع مقدس باشند.

1. Vogler

2. Hall

همایون و سلگی (۱۳۹۳) در پژوهشی با عنوان «بازنمایی قهرمان در سینمای دفاع مقدس»، با رویکرد نشانه‌شناسی و استفاده از نظریه تقابلی قهرمان و ضدقهرمان آسابرگر، ویژگی‌های قهرمان و ضدقهرمان در سینمای جنگ و به‌طور ویژه، فیلم سینمایی شور شیرین را مورد بررسی قرار داده و به‌عنوان مهم‌ترین نتیجه پژوهش دریافت‌اند که در فیلم شور شیرین، برخلاف قهرمان اسطوره‌های مرسوم در فیلم‌های سینمای جنگ دنیا، قهرمان، شبیه به افراد معمولی جامعه است و قدرتی خارق‌العاده و عجیب ندارد، اما شخصیت وی به لحاظ اخلاق مورد تأیید است.

آتشی و توسلی (۱۳۹۲) در پژوهش خود با عنوان «تحلیل بینارشته‌ای شعر و سینما: بررسی تصویر قهرمان/سرباز انگلیسی در شرق با رویکرد پسا استعماری»، تصاویری را که در رسانه‌های واژگانی (شعر) و تصویری (سینما) قرن بیستم میلادی از قهرمان/سرباز انگلیسی در مشرق زمین ارائه شده است، بررسی کرده‌اند. تمرکز اصلی پژوهشگران بر فیلم سینمایی لارنس عربستان به کارگردانی دیوید لین بوده است. آنان در بررسی خود به تعامل دوسویه و پیچیده بین فرودست و بالادست در این فیلم دست یافته‌اند و چنین تحلیل کرده‌اند که لارنس، در عین حفظ تفاوت‌ها، از نیرو و سرزندگی اعراب الهام می‌گیرد و تاحدودی با آنها درمی‌آمیزد.

اصغری و قاسمی‌اصل (۱۳۹۱) در مقاله خود با عنوان «بررسی حرکت‌های داستانی در هزار و یک شب با تکیه بر الگوی ریخت‌شناسی ولادیمیر پراپ^۱»، ضمن بررسی اجمالی مکتب فرمالیسم و دیدگاه‌های نظریه‌پردازان آن درباره اصول تحلیل متن، الگوی ریخت‌شناسی ولادیمیر پراپ را تشریح کرده‌اند. پژوهشگران، پس از تبیین الگوی پراپ و تعریف حرکت در داستان طبق دیدگاه او، نمونه‌هایی از حکایت‌های هزار و یک شب را مورد بررسی قرار داده و نمودارهای مربوط به ساختار متن و حرکت‌های داستان را ترسیم کرده‌اند. نتایج پژوهش آنان نشان می‌دهد که الگوی پراپ بر افسانه‌های هزار و یک شب قابل انطباق است و داستان‌های هزار و یک شب از انواع مختلف روش‌های ترکیب حرکت‌های داستانی بهره‌مندند.

خاتمی (۱۳۹۰) در پایان‌نامه خود با عنوان «کهن الگوی قهرمان در درام تلویزیونی با نگاهی به سه فیلم تلویزیونی دفاع مقدس»، مفهوم کهن الگوها را با پرداختن به مفهوم ناخودآگاه جمعی بر اساس رهیافت نظری گوستاو یونگ

بررسی و مطالعه کرده است. وی تصریح می‌کند؛ کهن الگوها به مفاهیمی اطلاق می‌شوند که از مواجهه انسان با پدیده‌های پیرامونش شکل گرفته‌اند و طی قرن‌ها و هزاره‌ها قوام یافته‌اند و تعریف ثابت و مشخصی پیدا کرده‌اند. یکی از این کهن الگوها، کهن الگوی قهرمان است که در عرصه درام نیز مفهومی شناخته شده دارد. بر اساس نظریه کهن الگوی یانگ، در حوزه درام‌نویسی، الگوهای شکل گرفته است که یکی از آنها، ساختار اسطوره‌های فیلمنامه نام دارد. در این رساله تلاش شده است با بررسی ساختار مزبور، نشان داده شود که چگونه یک هنرمند می‌تواند با بهره‌گیری از نیروی نهفته در کهن الگوها، به‌ویژه کهن الگوی قهرمان، اثر خود را قوت بخشد. برای نمونه مطالعاتی، سه درام تلویزیونی اتوبوس شب، عبور از شب و یازده دقیقه و سی ثانیه در ژانر جنگی مورد بررسی قرار گرفته‌اند. مهم‌ترین نتایج پژوهش حاکی از این بوده است که درام‌های تلویزیونی تولید شده درباره دفاع مقدس، با اقتضات زمانه خود تناسبی ندارند و تنها با رویکرد تبلیغاتی، داستانی دور از واقعیت را به تصویر کشیده‌اند و نتوانسته‌اند به‌نحوی مطلوب، مخاطب را به خود جلب کنند.

نیکروز و ملک‌زاده (۱۳۹۰) در مقاله‌ای با عنوان «رستم، قهرمان یا ضدقهرمان»، به بررسی روایت‌های مختلف از مرگ رستم در متون ادبی دوران اسلامی پرداخته‌اند. پژوهشگران کوشیده‌اند با مقایسه رویکردهای این متون درباره مرگ رستم، متون نگارش یافته در دوران اسلامی را در زمینه موضوع مورد بحث از نظر منابع مورد استفاده آنها دسته‌بندی کنند. نتایج پژوهش، نشان‌دهنده سه دسته کلی از روایت‌های مختلف درباره مرگ رستم است؛ روایت‌های مبتنی بر خدای‌نامه‌های دینی و درباری، روایت‌های مبتنی بر خدای‌نامه پهلوانی و روایت‌هایی که به‌نوعی ترکیبی از دو روایت ذکر شده هستند.

تراب‌نژاد (۱۳۸۹) در پایان‌نامه خود با عنوان «آسیب‌شناسی قهرمان‌پردازی در فیلمنامه‌های سریال تلویزیونی ایرانی با رویکرد الگوسازی برای مخاطب»، مفهوم قهرمان و ضدقهرمان را در سریال‌های تلویزیونی بررسی کرده است. در این پژوهش تلاش شده است با تبیین و آسیب‌شناسی زمینه‌های خلق قهرمان در سریال‌های تلویزیونی و نیز ارائه راهکارهای اولیه برای برانگیختن همذات‌پنداری مخاطب، به این پرسش پاسخ داده شود که چگونه می‌توان فرایند خلق قهرمان در فیلمنامه سریال‌های تلویزیونی ایرانی را به شیوه‌ای راهبردی و کارآمد و در جهت رسیدن به نتیجه‌ای تأثیرگذار هدایت کرد. این پژوهش در مرحله نخست،

با تبیین ویژگی‌های اساطیری قهرمان‌های سریال‌های تلویزیونی، الگوی سفر قهرمان و عناصری که می‌تواند موجب بروز دافعه یا همذات‌پنداری مخاطب با قهرمان یا قهرمانان یک سریال تلویزیونی شوند، راه را برای تبیین خلق شخصیت‌محوری تأثیرگذار در سریال تلویزیونی ایرانی می‌گشاید و در نهایت، با آسیب‌شناسی فرایند قهرمان‌پردازی در فیلم‌نامه‌های سریال‌های تلویزیونی ایرانی به این نقطه می‌رسد که راهکارهای کلی خلق قهرمانان تأثیرگذار در فیلم‌نامه سریال‌های تلویزیونی ایرانی، چه می‌تواند باشد.

بردبار (۱۳۸۶) در پایان‌نامه خود با عنوان «زمینه‌های شخصیت قهرمان در انیمیشن»، به بررسی شخصیت قهرمان در انیمیشن‌ها از زوایای مختلف پرداخته است. از جمله نتایجی که وی در پژوهش خود به آن دست یافته، این است که بر اساس فرضیه‌های مطرح، قهرمانان ریشه در اسطوره‌ها دارند و خاستگاه اولیه آنان، افسانه‌ها و شخصیت‌های اسطوره‌ای است. در این پژوهش به ریشه‌های اسطوره‌ای قهرمان پرداخته شده و تاریخچه مختصر کتاب‌های مصور نیز بیان شده است.

ادبیات نظری پژوهش

شناختِ روایت

تعاریف متعددی از روایت ارائه شده است که هر کدام، دربرگیرنده مضامین و معانی ویژه‌ای است. «کادن^۱، روایت را با ساختگرایی اروپایی مرتبط می‌داند، به عقیده وی، روایت‌پژوهی مدرن با ریخت‌شناسی قصه‌های عامیانه پراپ باب شد. مطالعات ادبی ساختارگرا به پیروی از پژوهش‌های صورتگراییان روس، به قصه توجه بسیار نشان داد و با تأمل در انواع قصه‌های کهن و داستان‌های نو به مفهومی عام با عنوان روایت پرداخت. جنبه روایی از آنجا که ویژگی‌ای است که در سرپای یک متن حضور دارد و به کلیت اثر و نه پارهای از آن اطلاق می‌شود، مفهومی عمیقاً ساختاری است» (براتی‌خوانساری و ابن‌علی چرمهینی، ۱۳۹۷: ۲۶۱).

هر روایت اعم از زبان بنیاد مانند داستان و رمان و یا نمایشی مانند فیلم، تئاتر، قصه‌های درون قالب و یا انواع کمیک استریپ، دو گونه مخاطبِ درونی و بیرونی دارد. مخاطبانِ درونی در داخل داستان و در جهان اثر ادبی وجود دارند و مخاطبانِ روایتِ خلق شده از سوی نویسنده هستند. در حقیقت، این نویسنده است که متناسب با درک مخاطب خود، شکل و قالب روایت را مشخص می‌کند.

1. Kaden

مخاطبان بیرونی یا مخاطبان ملموس، بعد از مواجهه با یک روایت به تفکر فرو می‌روند و گاه درباره آن نوع قصه یا داستان، به تحلیل و نوشتن تفسیر می‌پردازند (خدادادی، ۱۴۰۲: ۱۷۲).

برساختِ روایت‌ها

فیلم‌ها و سریال‌ها عموماً به دنبال بازنمایی یک یا چند واقعیت به صورت ملموس برای مخاطبان هستند و برای رسیدن به این هدف، شیوه‌های هنرمندانه و جذاب را به خدمت می‌گیرند. آنچه در این بین، اهمیت بسیاری برای مخاطب دارد و او از تماشای یک نمایش، به دنبال خوانش آن است، واقعیت است.

عموماً واقعیت، امری بیرونی، اولیه و حتی بدیهی محسوب می‌شود و فیلم‌ها و سریال‌ها وابستگی بی‌واسطه‌ای به آن دارند؛ این امر برای فیلم‌های مستند موضوعیت بیشتری دارد (اصلانی، ۱۳۹۴: ۱۹). «واقعیت از نظر دلوز، مجموعه‌ای از مقوله‌ها یا اجزای ثابت نیست، بلکه ثمره تغییر نیروهای خلاقانه حیات است که نه یک کل، بلکه کل‌ها را می‌آفریند» (کوری، ترجمه شهباء، ۱۳۹۳: ۴۷).

برساختِ پدیده‌ها از طریق رسانه‌های جمعی یکی از حوزه‌های مطالعاتی مهم و قابل توجه است که نظریات و دیدگاه‌های مختلفی را به خود اختصاص داده است. درک و بینش معنای پیام‌های رسانه‌ای از سوی مخاطبان در برساخت‌گرایی رسانه‌ها، بر اساس تفسیر آنها از پدیده‌ها ایجاد می‌شود. برساخت‌گرایی منکر این ایده است که دانش ما برداشتی مستقیم و سراسر است از واقعیت است. در حقیقت، شاید بتوان گفت که ما به مثابه یک فرهنگ یا جامعه، روایت‌هایی خاص از واقعیت را بین خودمان بر می‌سازیم. پس، از آنجا که باید نسبت تاریخی و فرهنگی تمام شکل‌های دانش را پذیرفت، حقیقت به مفهومی مسئله‌ساز تبدیل می‌شود (رایان، ترجمه کاظمی‌منش، ۱۳۹۱: ۲۳۴).

رویکرد نظری رولان بارت^۲ در حوزه روایت

رولان بارت روایت را ابزار ارتباط می‌داند، ابزاری فرستنده‌ای دارد و گیرنده‌ای. او تقسیم‌بندی سه‌گانه‌ای از روایت ارائه می‌دهد:

۱. راوی دیدگاه شخصیت اصلی داستان را دارد، با ضمیر اول شخص می‌نویسد، گاه قهرمان است و گاه شاهد رخداد‌های داستان؛

1. Deleuze

2. Roland Barthes

۲. راوی غیرشخصی است، دانای کل است و به قول گوستاو فلوبر^۱ داستان را از جایگاه خداوندی می‌بیند؛
۳. در جدیدترین گونه روایت که نمونه کامل آن در آثار هنری جیمز^۲ به چشم می‌خورد، راوی روایت خود را به دانش و بینش شخصیت‌ها محدود می‌کند و همه چیز چنان پیش می‌رود که انگار هر یک از شخصیت‌ها، راوی هستند.
رولان بارت در رساله بسیار معروف خود با عنوان درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها، به گونه‌ای بسیار مناسب، موضوع را با بحث درباره روش‌های استقرایی در برابر روش‌های قیاسی (در زبان‌شناسی و شناخت روایت) آغاز و از روش‌های قیاسی دفاع می‌کند. بارت بر نیاز به سطوح مجزا و گوناگون تحلیل و نیز بر نیاز گونه‌شناسی پایگانی واحدهای روایت تأکید دارد. وی سه سطح عمده را برای ساختار روایت پیشنهاد می‌کند: کارکردها، کنش‌ها و روایت. بارت دو نوع کارکرد را از هم متمایز می‌سازد:

الف) کارکردهای ویژه

ب) علامت‌ها؛ یعنی کارکردهایی که خود یک واحد را تشکیل می‌دهند و نه یک کنش مکمل و نتیجه‌مند بلکه به مفهومی کم‌وبیش نامعین اشاره دارند؛ مفهومی که با این حال برای معنای آن داستان ضروری است. کارکردهای ویژه در سراسر داستان پراکنده‌اند و پشت سر هم می‌آیند و به تدریج تکوین می‌یابند، در نتیجه از نوعی تصدیق همنشینی برخوردار می‌شوند؛ درحالی که علامت‌ها حالت پیوست و جهت بایگانی دارند. علامت‌ها از راه ارتباط با سطحی بالاتر و کامل، یعنی تصدیق جانشینی، تحقق می‌یابند (بارت، ترجمه راغب، ۱۴۰۰). کارکردهای ویژه خود به دو دسته تقسیم می‌شوند:

۱. کارکردهای اصلی یا مرکزی که نقطه عطف‌های هر روایت‌اند. این کارکردها پشت سر هم می‌آیند و دارای نتیجه‌اند.
۲. کارکردهای واسطه؛ این کارکردها در روایت، در فاصله میان کارکردهای اصلی قرار می‌گیرند. بارت آنها را یکجانبه می‌نامد و مکانی برای آسایش و آسودن هستند. برای نمونه زنگ زدنِ تلفن یا رسیدنِ نامه می‌تواند کارکرد اصلی در داستان داشته باشد و پاسخ دادن به تلفن یا گشودن نامه می‌تواند نقطه عطفی را در داستان رقم بزند، ولی همه کارکردهای دیگر همانند طفره رفتن و تأخیر در انجام آن عمل، نقش واسطه داشته باشد. علامت‌ها نیز به دو دسته تقسیم می‌شوند:

1. Gustave Flaubert

2. Henry James

• علامت‌های ویژه (دارای ارتباط تلویحی)

• علامت‌های اطلاع‌رسان (اطلاعات سطحی، گذرا و آگاهی‌دهنده)

علامت‌ها وظیفه کشف اطلاعات را برعهده دارند؛ خواننده از طریق آنها نکاتی را درباره شخصیت یا مکان یا حال و هوای داستان در می‌یابد؛ علامت‌های نوع دوم، اطلاعات آماده را فراهم می‌آورند و جنبه کارکردی آنها ضعیف است (بارت، ترجمه راغب، ۱۴۰۰).

بارت خاطر نشان می‌کند که یک واحد می‌تواند چند عضو داشته باشد: برای نمونه، هم می‌تواند علامت باشد و هم کارکرد واسطه. همچنین بارت یادآور می‌شود که گاهی کارکردهای اصلی یا مرکزی، گروه اساسی‌اند و سه گروه دیگر (کارکردهای واسطه، علامت‌های ویژه و علامت‌های اطلاع‌رسان) جلوه‌هایی از آنها به شمار می‌روند. چارچوب لازم را کارکردهای اصلی فراهم می‌کنند و سه گروه دیگر آن را عمق یا بسط می‌دهند. بارت توالی منطقی کارکردهای اصلی را پیرفت^۱ می‌نامد که با روابطی منسجم و استوار بهم می‌پیوندند. به اعتقاد وی هر پی‌رفت از جایی آغاز می‌شود که میان یک کنش و کارکرد پیشین مناسبتی منطقی وجود نداشته باشد و مناسب آن کنش با کارکرد یا کارکردهای بعدی برقرار شود و جایی پایان می‌گیرد که با کنش یا کارکرد بعدی بی‌ارتباط شود. مثال: نوشیدن یک نوشیدنی به‌عنوان یک پی‌رفت، با کارکردهای اصلی زیر معرفی می‌شود: سفارش دادن نوشیدنی، گرفتن آن، نوشیدن آن و پرداخت وجه آن (احمدی، ۱۳۸۴).

بارت، مشخصات معنایی و زبانی را در پنج دسته از رمزگان‌ها جای می‌دهد: هر رمزگان به‌طور قاطع از رمزگان دیگر جدا نیست و این رمزگان‌ها، مانند آوایی در هم بافته شده هستند که در لحظه تبدیل به نوشتار، خاستگاه‌شان گم می‌شود؛

۱. رمزگان هرمنوتیکی یا معنایی: در واحدهایی از متن عمل می‌کند که با طرح معما یا پرسشی، خواننده را برای یافتن پاسخ به دنبال خود می‌کشد، با تأخیر در ارائه پاسخ، معما را حل می‌کند و نقاط بازگشت در روایت را شکل می‌دهد.

۲. رمزگان دال‌ها یا رمزگان واحدهای کمینه معنایی (القایی): مربوط به واحدهایی از متن است که به ایجاد یک حس خاص نسبت به شخصیت‌های داستانی و یا کنش‌ها کمک می‌کنند. دلالت‌های ضمنی نام‌ها، شخصیت‌ها، موضوعات و موقعیت‌های مرتبط با بافت اجتماعی و بازی‌های معنایی در

این رمزگان عمل می‌کنند. بارت این رمزگان را به شکل گسترده‌تری در اسطوره‌شناسی‌ها بسط داده است.

۳. رمزگان نمادین: با واحدهایی از متن مرتبط است که مضمون‌ها، الگوهای آشنا، تقابل‌های سنتی و تضادهای محوری را در بر می‌گیرند و به‌صورت ترکیب‌های تکرارشونده، الگوهایی را در متن به وجود می‌آورند. این رمزگان گروه‌بندی یا ترکیب‌بندی قابل تشخیصی است که به‌طور منظم در متن تکرار می‌شود و سرانجام ترکیب‌بندی غالب متن را می‌سازد؛ بنابراین، مهم‌ترین کارکرد رمزگان نمادین، وارد کردن تقابل‌ها در متن است.

۴. رمزگان کنشی: در واحدهایی عمل می‌کند که رویدادها و کنش‌های گوناگون را در قالب سکانس‌های متوالی به هم پیوند می‌دهند؛ به‌عبارت‌دیگر، این رمزگان در برگزیده کنش‌ها و رویدادهاست و همان زنجیره رویدادها را در برمی‌گیرد.

۵. رمزگان فرهنگی یا ارجاعی: مجرای ارجاع متن به بیرون است؛ به یک علم، حکمت یا دانش اجتماعی پیشینی، ایدئولوژی، اسطوره و آنچه حس طبیعی بودن و واقعی بودن را به متن بدهد. این رمزگان، صدای اخلاقی و جمعی پذیرفته شده و انعکاس آوای علم در متن است. ضرب‌المثل‌ها، کلیشه‌ها و گفتمان‌های تکنیکی خاص مانند چهار رمزگان قبلی در رمزگان فرهنگی عمل می‌کنند (بارت، ترجمه راغب، ۱۴۰۰: ۸۶).

رہیافت‌های نظری به مفهوم قهرمان

قهرمان در یک درام نیز با همین ویژگی‌ها شناخته می‌شود. شخصیت قهرمان که داستان، حول او شکل گرفته است، چنانچه کنش دراماتیک خود را به شکل درست و کاملی ارائه دهد و مراحل رشد و تکاملش را به درستی طی کند، در پیوند با قهرمان کهن الگویی که در روان مردم نقشی دیرینه خورده است، ارتباطی کامل با بیننده‌اش خواهد یافت.

روئیز^۱ در تعریف مفهوم قهرمان اظهار کرده است که برای درام‌پرداز امروزین، معنای قهرمان، نیاز به بازتعریف دارد. اگر از قالب اسطوره‌های، ویژگی‌های قهرمان را استخراج کنیم، آنچه به دست می‌آید، انسانی است که برای زیستن، انگیزه بسازد، از موانع نهراسد و از تمام نیرویش برای غلبه بر مشکلات بهره‌گیرد. هدف او هرچه باشد، از آن‌رو، عزیز، گرانبمایه و مورد احترام است که خود به زندگی و هدفش احترام می‌گذارد. در لحظات سخت، عرصه را خالی نمی‌کند و

1. Ruiz

با هرچه دارد، به میدان مبارزه می آید. روئیز در کتاب خرد سرخپوستان تولتک، به‌عنوان یکی از چهار میثاق، چنین آورده است: «در هر شرایطی بیشترین تلاش‌تان را بکنید. نه بیشتر و نه کمتر» (روئیز، ترجمه قهرمان، ۱۳۸۹: ۷۳).

قهرمان، چه تک‌سوار فیلم‌های وسترن باشد، چه مرد خانواده و چه زنی که در پی استقلال شخصیت خویش است، چنانچه مراحل آزمون را به‌درستی طی کند، همان تأثیر را خواهد گذاشت و بر دل مخاطب خواهد نشست. کشف عنصر قهرمانی می‌تواند برای یک درام‌نویس و خلق شخصیتش، راهنمای مفیدی باشد. قهرمان بودن که در اسطوره‌ها، به شکل نبرد با دیوان، گذر از مغاک‌های دشوار و سرانجام پیروزی جلوه‌گر می‌شد، شاید در فیلم‌های امروزی، شکل و وجه دیگری پیدا کرده باشد، اما مهم این است که عنصر قهرمانی را با خود داشته باشد.

پیرسون^۱ نویسنده کتاب بیدار کردن قهرمان درون در این‌باره می‌نویسد: «قهرمانی واقعی این نیست که شما از عهده هر چیز و همه‌چیز که سرراحتان قرار می‌گیرد برآید؛ بلکه به معنای ایفای نقش خودتان است، هرقدر هم که خرد و کوچک باشد» (پیرسون، ۱۹۹۸: ۱۳).

به‌همین ترتیب، در یک درام موفق، قهرمان کسی است که در پی هدفی که در درام برای او تعریف شده، وارد کارزار می‌شود و همه‌جا حضوری مؤثر دارد، کنش‌هایش در راه رسیدن به هدف تعریف می‌شوند و مهم‌تر از همه، مراحل را به‌جا می‌پیماید. قهرمانی که یکباره بر همه چیز پیروز شود، یا خارج از امکانات و ظرفیت‌های شناخته شده‌اش، دست به کنش می‌زند، قهرمانی می‌کند، ولی باور نمی‌شود. برای باورپذیر شدن او و همدلی بیننده، طی مسیر در مراحل از پیش تعیین شده حیاتی است.

«شناخت مراحل طی کند تا شایسته عنوان قهرمانی شود، با پرورش و پختگی شخصیت در یک درام موفق ارتباط نزدیکی دارد؛ بنابراین توجه به شاکله و شخصیت قهرمان، اهمیت بسزایی دارد» (خاتمی، ۱۳۹۰: ۴۴). هدف قهرمان مسیر اصلی کنش‌ها را مشخص می‌کند. برای مثال، در فیلم پارک ژوراسیک، قهرمان مشخصی نداریم، اما تلاش برای احداث یک پارک دایناسوری، خط اصلی داستان را تعیین می‌کند. بیشتر فیلم‌ها دست‌کم دو خط اصلی داستانی دارند؛ خط دوم داستان نیز نوع شناخته شده دیگر سینمای هالیوودی است. رابطه عاطفی در بیشتر فیلم‌های هالیوودی مرکزیت دارد و یکی

از خطوط اصلی داستان است، در حالی که خط دیگر داستان، مربوط به هدف دیگر قهرمان است و این دو هدف به‌طور معمول، به یکدیگر متصل هستند (تامپسون^۱، ۲۰۰۳: ۲۳).

یونگ^۲ قهرمان را چیزی جز احراز هویت فردی نمی‌داند. با این تعریف، «همه انسان‌ها در مسیر زندگیشان و برای طی مراحل درست آگاهی و رشد روانی، باید از مراحل عبور کنند تا به مرحله بالاتر شعور و کسب هویت فردی نائل شوند. قهرمانی، نخستین مرحله متمایز شدن جنبه‌های مختلف روان است» (یونگ، ترجمه به‌فروزی، ۱۳۸۹: ۱۸۳).

والاس^۳ در توصیف قهرمان در روایت‌ها معتقد است که قهرمان واقعی به ندای باطن خود گوش می‌دهد و از سرنوشتش نمی‌هراسد. با این وصف، موانع و سختی‌ها نمی‌توانند او را از رسیدن به هدفش باز دارند و او در مبارزه با مشکلات، نیروهای درونی خود را کشف می‌کند و به کمال می‌رسد. والاس، قهرمان را شخصیتی می‌داند که آزمون‌های سخت را با موفقیت از سر می‌گذراند و به خودآگاهی می‌رسد (والاس، ترجمه شهباب، ۱۳۸۶: ۶۴).

قهرمان در درام تلویزیونی

قهرمان، عادی‌ترین و مأنوس‌ترین اسطوره در جهان ماست. ما این اسطوره را در اساطیر کلاسیک یونان و روم، در قرون وسطی، در خاور دور و در میان قبایل ابتدایی کنونی نیز می‌یابیم. «شناخت مراحل که قهرمان باید طی کند تا شایسته عنوان قهرمانی شود، قرابت تامی با پرورش شخصیت در یک درام نمایشی موفق دارد» (خاتمی، ۱۳۹۰: ۴۲).

درام در دنیای امروز می‌تواند همپای اسطوره در دنیای کهن باشد؛ بنابراین، شخصیت دراماتیک با نقش‌مایه‌های کهن الگویی در اسطوره‌ها، خویشاوندی نزدیک به‌شمار می‌رود. «درام و روایت اسطوره‌های دو راه برای ایجاد تعادل روانی و رضایت معنوی‌اند. هر دو آنها با عناصری ضروری برای خلق دراماتیک و ایجاد تجربه کاتارسیسی در یک بیننده سروکار دارند» (هیلتونن^۴، ۲۰۰۲: ۸۴).

«درام در وهله اول، خاص‌ترین، گریزپاترین و مسحورکننده‌ترین نوع ادبی بوده است. این هنر به‌خاطر جذابیت جهانی و استقبال همگانی‌اش، عمیقاً با دنیای تئاتر درآمیخته است. درام در عمق آگاهی مردمی جای دارد که موجب

1. Thompson
2. Jung

3. Wallace
4. Hiltunen

بالندگی اش می‌شود. این هنر گنجایش آن را دارد که مرزهای خود را بگستراند و با مردمان از فراز قرن‌ها و فرسنگ‌ها رابطه برقرار نماید» (آلاردیس^۱، ۱۹۹۳: ۹). کریستین تامسون در کتاب، گفتار روایی در فیلم و تلویزیون^۲ (۲۰۰۳)، از قول ویلیامز^۳، در مورد تلویزیون نظرهای جالب توجهی را مطرح می‌کند و یادآور می‌شود که تلویزیون بیش از تئاتر و سینما برای مردم امکان تماشای درام را فراهم کرده است. استفاده ویلیامز از واژه دراما، مشخص می‌کند که منظورش نه فقط برنامه‌های نمایشی تلویزیونی بلکه همه برنامه‌های داستانی است که برای پرده کوچک نوشته شده باشند: «تا پیش از پنجاه سال اخیر، اکثریت جامعه دسترسی همیشگی به درام و بهره‌گیری از آن را نداشته‌اند؛ به احتمال زیاد به نظر می‌رسد، در جوامعی مانند انگلستان و آمریکا در آخر هفته یا در طی هفته اکثریت مردم، درام تماشا می‌کنند که این میزان سابقاً در طی یک سال و گاهی در طول عمرشان تماشا می‌شده است. واضح است که این یکی از شاخصه‌های ویژه جوامع صنعتی است که درام به‌عنوان یک تجربه به‌طور کمی، اکنون بخشی نهادین از زندگی روزانه مردم است و در عین حال تغییر کیفی بنیادینی نیز هست. هر دلیل اجتماعی یا فرهنگی‌ای که دخیل باشد، واضح است که تماشای تجربه‌های دراماتیزه شده اکنون بخش مهمی از الگوی فرهنگی مدرن ماست. ویلیامز اهمیت اصلی این رواج درام در زندگی مردم را در درجه اول به خاطر تأثیرات فرهنگی آن می‌بینید» (تامپسون، ۲۰۰۳: ۷۸).

درام در تلویزیون، چه برای سرگرمی و پر کردن اوقات فراغت و چه به‌عنوان عاملی فرهنگ‌ساز، بسیار بااهمیت برشمرده شده است. «درام تلویزیونی و برنامه‌های تفریحی قلب همه برنامه‌های پخش است. این برنامه‌ها دریچه‌ای به فرهنگ تماشاگرانی هستند که برنامه‌ها برای آنان ساخته می‌شود. این برنامه‌ها الهام بخش، سرگرم‌کننده، چالش‌برانگیز و شگفتی‌آوردند. آنها در ترسیم شهروندی در دنیای مدرن، سهم بر عهده دارند» (اسمیت^۴ و پاترسون^۵، ۱۹۹۸: ۵۷).

نکته مهم در حوزه توجه به مقوله قهرمان در یک درام تلویزیونی، زیبایی‌شناسی است. «جایی که زیبایی‌شناسی تلویزیون مورد توجه است، غالباً نسبت آن با خود رسانه مدنظر بوده است و فعالیت قطعی در این حوزه بر شیوه‌های تماشای برنامه‌ها تأکید دارد. با وجود این، چنین رویکردی درصدد است تا زیبایی‌شناسی‌ای را بسط و گسترش دهد که معجونی از رسانه را دربرگیرد و این

1. Allardyce
 2. Story Telling in Film and

Television
 3. Williams

4. Smith
 5. Paterson

رویکرد در تلاش برای تدوین زیبایی‌شناسی دربرگیرنده کل مجموعه غیرمتعارف
برنامه‌های تلویزیون با مشکلات عدیده‌ای مواجه است. نمونه‌هایی از این کار به
خوبی شناخته شده‌اند» (گریس، ترجمه مسلمی، ۱۳۸۸: ۱۶۹).

روش‌شناسی پژوهش

تحلیل روایت روشی است که در آن پژوهشگر به مطالعه سوژه‌ها و اندیشه‌های
مورد نظر می‌پردازد و به آنها ماهیت می‌بخشد و ماهیت یک داستان را درک
می‌کند تا به ایدئولوژی مسلط آن داستان دست یابد. «روایت‌ها سیر واقع
گذشته را دنبال نمی‌کنند، بلکه در عوض از دیدگاه‌های حال و پیش‌بینی‌های
آینده صحبت می‌کنند» (بیسکوپینگ^۱ و گازو^۲، ۲۰۱۶: ۹۲).

ماهیت این پژوهش کاملاً کیفی است. جامعه مورد بررسی، مجموعه‌ای
از سریال‌ها با موضوع تاریخی بوده که از میان آنها سریال کوچک جنگلی
با نمونه‌گیری هدفمند انتخاب شده است. واحد تحلیل نیز در این پژوهش،
شخصیت است. باتوجه به کثرت شخصیت‌ها، ۱۶ شخصیت مهم و اثرگذار در سیر
روایی داستان سریال انتخاب شده‌اند.

نمونه‌گیری در این پژوهش، به شیوه غیراحتمالی هدفمند^۳ یا قضاوتی انجام
شده است زیرا در تحلیل روایت، اساساً کیفیت حضور یا غیبت مفاهیم در متن
مورد نظر است و روش نمونه‌گیری هدفمند، در این پژوهش بهتر می‌تواند
پاسخگوی اهداف پژوهش باشد. «در نمونه‌های هدفمند یا قضاوتی، پژوهشگر
واحد‌های نمونه‌گیری را به صورت ذهنی و با هدف قبلی انتخاب می‌کند. ذهنیت
و هدف داور است که احتمال انتخاب یک واحد نمونه‌گیری را برای نمونه، معین
می‌کند» (فرانکفورت و نچمیاس، ترجمه لاریجانی و فاضل، ۱۳۸۱: ۲۶۴).

یافته‌های پژوهش

رولان بارت، مشخصات معنایی و زبانی را در پنج دسته از رمزگان‌ها جای
می‌دهد که در جداول زیر مورد تحلیل قرار گرفته‌اند.

1. Bischooping

2. Gazso

3. Purposive

روایت برساخته از
 قهرمان و ضدقهرمان
 در سریال تلویزیونی
 کوچك جنگلی

جدول ۱. رمزگان‌های دال، نمادین و کنشی

Table 1. Codes of Signifier, Symbolic & Action

رمزگان کنشی	رمزگان نمادین	رمزگان دال	رمزگان‌ها / شخصیت‌ها
قهرمان اصلی	جدی و محکم	قد بلند، سفیدرو، با چهره‌های متبسم و در عین حال با صلابت، تسبیح به دست، با چند انگشتر و محاسنی که به تدریج در طول سریال بلند می‌شود.	میرزا کوچك خان جنگلی
قهرمان	نگران و حساس	قد کوتاه، سفیدرو، با چهره‌های همیشه نگران و در عین حال مصمم و صمیمی	دکتر حشمت
قهرمان	جدی و دارای لحنی گاه پرخاشگرانه	قد بلند، با صورت استخوانی، چانه محکم، بینی قلمی و چشمان رنگی، صورتش همیشه تراشیده است با سبیلی پر پشت و موهایی مرتب و چهره‌ای جدی و اخمو	یوزف
قهرمان یاریگر	دارای صدایی رسا و قوی که گاه نیز طنز آلود می‌شود.	مردی قد بلند، چهارشانه، قوی هیكل، با چشمان رنگی و نگاهی نافذ، دارای ریش بلند، پر پشت و حجیم، با پوشش تجهیزات نظامی و قطار فشنگ	مشهدی علی‌شاه
قهرمان یاریگر	سیمایی پر از ترس و اضطراب دارد. ریتم شخصیت‌اش از ابتدا تا پایان سریال ثابت است و کنش یا اقدام خاصی از او دیده نمی‌شود.	در ابتدای سریال مردی با صورت تراشیده و بعد از ورود به نهضت جنگل، با ریشی پر پشت و چاق است و سبیلی بزرگ تا بناگوش دارد و همیشه نگران و مضطرب است.	رضا آژان
قهرمان دروغین	آرام و معمولی	با لباس و بیان کردی، ریش انبوه و دیالوگ‌های کم، همیشه با یونیفورم کردی	خالو قربان

ادامه جدول ۱.

رمزگان کشتی	رمزگان نمادین	رمزگان دال	رمزگان‌ها / شخصیت‌ها
قهرمان یاریگر	جدی، دقیق، زنده و خوددار در مواجهه با موقعیت‌های سخت، سختکوش، نوگرا و با پوششی به‌روز، تیزبین، متبحر در جلسات نظامی و تشکیلاتی، منظم و دارای ذهنی خلاق. از مسیر حرکت نهضت خارج نمی‌شود.	دارای سبیل پرپشت و لباسی مدرن‌تر از لباس جنگلی‌ها، صورتی همیشه اصلاح شده با موهای نه‌چندان بلند و فر و باهوش	اسماعیل جنگلی
قهرمان یاریگر	قاطع و گاه پرخاشگر	با صورتی مهربان و کلاهی که همیشه اریب روی سر گذاشته می‌شود، پر از تنش و درگیری، ثابت قدم و مستحکم در موقعیت‌های سخت، دارای نگاهی نافذ	شیخ علی
قهرمان	قاطع و باصلابت	دارای صورتی جدی، سری کم‌مو، بدنی ورزیده و اندامی درشت، با ریشی انبوه از ابتدا تا پایان	پهلوان یدالله
قهرمان دروغین	جدی و تندخو	مردی خپل و مسن، با سری کم‌مو و پیشانی بلند دارای وجهه حاجی بازاری، با ریشی انبوه	حاج احمد کسمایی
ضدقهرمان	تند و در بسیاری موارد ذلیل در مقابل فرادستان	دارای چهرهای اخمو، عصاقورت داده و متملق، با فیگورهای مکارانه	مفاخرالملک
ضدقهرمان	زیرکانه و نرم	دارای چشمان آبی و قدبلند، لاغر اندام با سبیلی کم‌پشت، به‌شدت مکار و حيله‌گر	کاپیتان نوئل

رمزگان کنشی	رمزگان نمادین	رمزگان دال	رمزگانها شخصیتها
صدقهرمان	لحنی آرام و ذلیلانه در مواجهه با شخصیت‌های موافق و مخالف خود	با چهره‌ای همیشه هراسان، نگاهی از روی خفت یا ذلت و سری همیشه پایین	میرزا شفیع
صدقهرمان	دیالوگ خاصی ندارد.	دارای چهره‌ای عبوس با سبیلی درشت و پرپشت و نگاهی تیزبین	ژنرال بیچراخف
صدقهرمان	لحنی تنش‌زا و نامأنوس در مقایسه با لحن شخصیت‌های مثبت سریال	با کتوشلوار اداری بلند و فاخر، کلاهی گرد و رسمی و موهایی کوتاه و کم‌پشت دارای سبیل قیطانی و نامتعادل به سمت بالا، صورتی گرد، ابروهای کم‌مو و دماغی معمولی	تیمورتاش

جدول ۲. رمزگان‌های فرهنگی و هرمنوتیکی

Table 2. Codes of cultural & Hermeneutics

رمزگان هرمنوتیکی	رمزگان فرهنگی	شخصیت
<ul style="list-style-type: none"> - رسیدن به یک راهکار نجات بخش - امکان گریز از نیروهای دشمن - پناه بردن به جنگل - جمع‌آوری دوباره نیروها و کادرسازی - مخفی کردن سلاح‌ها برای بازبایی دوباره توان و انرژی لازم 	<ul style="list-style-type: none"> - یک روحانی اندیشمند و مطلع است. - آگاه به مسائل و دارای قدرت تحلیل سیاسی است. - مورد احترام عموم جامعه پیرامون است. - خواص جامعه او را تأیید می‌کنند. - در میان حاکمان و سردمداران سیاسی دارای شهرت است. 	میرزا کوچک‌خان جنگلی
<ul style="list-style-type: none"> - ملاقات دوباره میرزا کوچک‌خان - تمسک به قرآن مجید و توسل به رحمت الهی - تسلیم شدن با شرط میانجی‌گری قرآن کریم - اعدام در حالی که زستی قهرمانانه و قدرتمندانه دارد. 	<ul style="list-style-type: none"> - یک پزشک حاذق - دارای احترام بین عموم مردم - دارای احترام بین خواص جامعه - دارای بینش و تحلیل سیاسی و اجتماعی 	دکتر حشمت

ادامه جدول ۲.

شخصیت	رمزگان فرهنگی	رمزگان هرمنوتیکی
یوزف	<ul style="list-style-type: none"> - یک نیروی نظامی چابک - یک مستشار نظامی قدرتمند - مورد تأیید ایرانی‌ها - مبارزه قهرمانانه در نبردهای اولیه - نهضت جنگل علیه قوای دولتی 	<ul style="list-style-type: none"> - کشته شدن افتخارآمیز در میدان جنگ
مشهدی علیشاه	<ul style="list-style-type: none"> - مردی قوی بنیه و با تدبیر - دارای زیرکی و ذکاوت خاص 	<ul style="list-style-type: none"> - تدبیر برای حل مسائل نیروهای جنگی - همراهی و همگامی با قهرمان تا پایان روایت
رضا آزان	<ul style="list-style-type: none"> - یک نیروی نظامی ضعیف - زخم خورده از جور بیگانگان 	<ul style="list-style-type: none"> - کشته شدن با افتخار
خالو قربان	<ul style="list-style-type: none"> - سلحشور - مجاهد - قوی و هوشمند 	<ul style="list-style-type: none"> - ترک میرزا کوچک‌خان
اسماعیل جنگلی	<ul style="list-style-type: none"> - همراه با قهرمان داستان - در مواردی خلاق - مطیع قهرمان 	<ul style="list-style-type: none"> - تا پایان با قهرمان سریال می‌ماند و جزء یاران اصلی و اصیل وی می‌شود.
شیخ علی	<ul style="list-style-type: none"> - صنعتگر و هنرمند - مردمی و اهل کسب و کار - دوست نزدیک و از یاران حلقه اول - تشکیل نهضت جنگل 	<ul style="list-style-type: none"> - تسلیم شدن به دشمن برای حفظ جان یاران خود
پهلوان یدالله	<ul style="list-style-type: none"> - قوی بنیه - ورزشکار - با آبهت 	<ul style="list-style-type: none"> - کشته شدن با افتخار توسط جوخه اعدام، در حالی که زخمی است.
حاج احمد کسمایی	<ul style="list-style-type: none"> - منطقی - مردم دار - دارای صفات ریش سفیدانه و بزرگ‌منشانه 	<ul style="list-style-type: none"> - با دشمن همکاری و به قهرمان اصلی خیانت می‌کند.
مفاخرالملک	<ul style="list-style-type: none"> - چاپلوس - ترسو - مزدور - غارتگر 	<ul style="list-style-type: none"> - اسیر جنگلی‌ها می‌شود و به دست یکی از نیروهای تندرو تحت امر حاج احمد کسمایی کشته می‌شود.
کاپیتان نوتل	<ul style="list-style-type: none"> - زیرک - با تدبیر - طراح و حيله‌گر 	<ul style="list-style-type: none"> - با حيله‌گری از اسارت فرار می‌کند.

شخصیت	رمزگان فرهنگی	رمزگان هرمنوتیکی
میرزا شفیع	- ترسو - مزدور - بی‌اختیار و مطیع محض مافوق	- به‌دست دو تن از نیروهای جنگلی، در منطقه‌ای دورافتاده اعدام می‌شود.
ژنرال بیچراخف	- پرهیبت - پراپهت - طراح و قسی‌القلب	- در نهایت موفق می‌شود نیروهای جنگلی را شکست دهد و به پیروزی برسد.
تیمورتاش	- پر قدرت - مستبد - بی‌رحم	- متکبرانه و بی‌رحمانه دستور به اعدام جنگلی‌ها می‌دهد. - شاهد اعدام دکتر حشمت از سوی قهرمانان سریال است.

بحث و نتیجه‌گیری

بخش نتیجه‌گیری این پژوهش، طبق الگوی رولان بارت، شامل سه سطح کارکردی، کنشی و روایتی در داستان سریال است. از منظر کارکردی، ساخت سریال کوچک جنگلی نوعی نگاه روان‌شناختی به جامعه ایران آن زمان دارد. وقتی سلحشوری‌های مردم ایران با دستمایه‌های ملی و مذهبی از دوره‌های دیگر به تصویر کشیده می‌شود، مردم زمان حاضر خود را در این تحمیل تاریخی تنها نمی‌بینند و درمی‌یابند که همچون گذشتگان، مسئول حفظ یادگارهای تاریخی‌شان هستند.

در سطح روایتی می‌توان گفت؛ که سریال کوچک جنگلی (به کارگردانی بهروز افخمی) در سال‌هایی که ایران درگیر جنگی فرسایشی و سخت بود، تولید شد. در آن دوران، به تصویر کشیدن زندگی قهرمانی ملی متعلق به دوران گذشته، نشان از ذکاوت مدیران فرهنگی تلویزیون داشت؛ چنان‌که پس از سپری شدن سال‌های متمادی از تولید و پخش این سریال تلویزیونی، امروزه می‌توان به اهمیت چنین کاری در آن سال‌های مهم و تعیین‌کننده برای سرنوشت انقلاب اسلامی پی برد. با وجود جنگی پرهزینه که موجب می‌شد اولویت کشور، فراهم کردن لوازم این مبارزه و مایحتاج معیشتی مردم باشد، تلویزیون از نیازهای فرهنگی جامعه، غافل نمی‌ماند. سریال تلویزیونی کوچک جنگلی در نگاه روایتی کلان، نقطه آغاز و پایانی دارد که پژوهشگر در سطح کلان تحلیل روایت، از ابتدا تا انتها این سیر کلی روایی را با جزئیات مطرح کرده است.

در سطح کنشی، شخصیت‌های سریال کوچک جنگلی، در چهار شکل ظاهر شده‌اند؛ قهرمان (میرزا کوچک خان، دکتر حشمت و پهلوان یدالله) قهرمان دروغین (حاج احمد کسمایی، خالو قربان و ...)، ضدقهرمان (مفاخرالملک، کاپیتال نوئل، ژنرال بیچراخف و ...) و یاریگر (اسماعیل جنگلی، مشهدی علیشاه و ...). شخصیت‌های قهرمان سریال کوچک جنگلی به مجموعه با رویکردی اعلانی و حماسی وارد می‌شوند. برای مثال، شخصیت‌هایی چون (پهلوان یدالله که تا پایان وفادار و پایبند به نهضت جنگل می‌ماند و جان خود را بر سر این تعهد و پایبندی می‌دهد و یا دکتر حشمت که ورود کاملاً موافقی به سیر روایی داستان دارد، هر دو با القای از ابتدا مثبت بودن، وارد می‌شوند. از دیگر ویژگی‌های مهم شخصیت‌های یاد شده این است که خصوصیاتِ چون خشم، طمأنینگی، صلابت و دیانت را با هم دارند و همه اینها در وجودشان به خوبی برجسته است. شخصیت‌های یاریگر نیز از ابتدا همراهی و مجاورت مثبتی با شخصیت‌های کاملاً موافق سریال دارند اما رفته‌رفته در سیر روایی داستان، بنابر دلایل ایدئولوژیکی و ساختاری، با شخصیت‌های کاملاً موافق تضاد پیدا می‌کنند. شخصیت‌های شریر یا ضدقهرمان که خود به دو دسته ایرانی‌های خائن به ملت و بیگانگان تقسیم می‌شوند، از دیگر ساخت‌بندی‌های شخصیتی در این سریال‌اند. دسته اول، شخصیت‌های کاملاً مخالف، مانند مفاخرالملک و میرزا شفیع را شامل می‌شود؛ این شخصیت‌ها از ترکیب شخصیتی مشخص با آرایه‌های ظاهری و گفتاری روشنی هستند. ظاهر منفی و گفتاری متناسب با منفی بودن، از جمله ویژگی‌های مشخص و بارز طراحی شخصیت‌های کاملاً مخالف در این سریال تلویزیونی است. میرزا شفیع با شخصیتی متزلزل و مفاخرالملک با شخصیتی سیاه و تمام منفی، نمایندگان جریان ضدوطنی داخل کشور در مواجهه با قیام جنگل هستند. تیمورتاش نیز با وجود آنکه نقش برجسته‌ای در سیر روایی سریال ندارد؛ اما در کنار شخصیت‌های میرزا شفیع و مفاخرالملک ترکیب همنشینی مشخصی از ضدقهرمان را شکل می‌دهد و روایت سریال با ایجاد رویکردی همنشینانه از این شخصیت‌ها، نوعی مفصل‌بندی از ضدقهرمانان را بازنمایی می‌کند. با نگاهی به پس زمینه‌ها و نظام بافتی متن روایی سریال را درمی‌یابیم که این مجموعه با تکیه بر وجوه بارز ملی و مذهبی، سعی در همسانی شرایط نهضت جنگل در آن دوره با شرایط جدید کشور و پیروزی انقلاب اسلامی دارد؛ البته سازندگان سریال صرفاً نگاهی روایت‌گونه

به اصل واقعیت داشته‌اند؛ اما پس زمینه‌های فرهنگی، اجتماعی و سیاسی روز در پرداخت هنری آنان از داستان اثرگذار بوده است. به‌ترتیب، در تحلیل یافته‌های کیفی یک متن رسانه‌ای باید به پس زمینه‌های ذهنی تولیدکننده آن توجه ویژه داشت. در کنار شخصیت‌های داخلی، شخصیت‌های بیگانه روسی و انگلیسی نیز جلوه خاصی داشته‌اند؛ با وجود برجستگی نقش روس‌ها در مواجهه با نهضت مردمی جنگل، غلبه با رویکردهای مودیانه و تبلیغات انگلیسی‌ها در قالب نقش کاپیتان نوئل بوده است حتی شاید بتوان گفت که اوج پرداخت به یک شخصیت منفی، در ساختار کارکردی نقش کاپیتان نوئل برجسته شده است. در مجموع، شخصیت‌های کاملاً منفی این سریال تلویزیونی در کنار هم محوری ضدقهرمانانه بر ضدمحور قهرمانانه سریال می‌سازند که البته رویکرد محتوایی ضعیف‌تری نسبت به محور قهرمانانه دارد.

شخصیت میرزا کوچک‌خان (قهرمان اصلی) در این سریال، اهل عمل کردن یا کنشگری است. او فعال‌ترین شخصیت سریال است. در حقیقت خواست قهرمان است که روایت سریال را به پیش می‌برد. او در هر شکل و وضعیتی باید ماجرای تعیین‌کننده داستان، یعنی ماجرای را که پذیرش بیشترین خطر، مسئولیت و پیشروی را می‌طلبد، رقم بزند. شخصیت کوچک جنگلی به‌طور کلی، جز در مواردی که دچار درگیری‌های ذهنی زیادی با خود می‌شود، در تعامل با دیگر شخصیت‌ها و مواجهه با موقعیت‌های سخت و آسان فراوان، ثبات در منش و خلقوخو دارد. این امر به معنای قابل پیش‌بینی بودن نیست، بلکه به این معنی است که مانند مردم عادی، محور خاصی دارد که مشخص می‌کند چه نوع شخصیتی است و توقعات خاصی را که مخاطب باید از طرز عمل او داشته باشد، در وی ایجاد می‌کند. ضدقهرمان‌های برساخته شده در سریال کوچک جنگلی طبق دیدگاه رولان بارت، بر اساس یک نظام کلیشه‌سازی و طبیعی‌سازی متعارف در بازنمایی شخصیت‌های نمایشی شکل گرفته‌اند. داشتن ظاهر خبیثانه و فضای ذهنی منفی در مواجهه با شخصیت‌های موافق یا مثبت سریال، نوع دیگری از بازنمایی برساخته شده از شخصیت‌های ضدقهرمان در این مجموعه است. در برساخت این شخصیت‌ها، هوشمندی و ذکاوت به‌عنوان وجوه بارز و مورد توجه عرضه شده است، تا جایی که شرایط سخت و دشواری شخصیت‌های موافق یا مثبت سریال را در مواجهه با موقعیت‌های مختلف و درگیری‌های تصویر شده در صحنه‌های متعدد سریال به خوبی بازنمایی می‌کند. در روایتگری‌های که

تلویزیون از قهرمانان ملی، باید به انتظارات و توقعات عقلانی مخاطبان توجه شود؛ توقع همیشگی از قهرمان، بهرهمندی از شجاعت و قدرت ماورایی است؛ اما این ویژگی، نسبت به خصایلی چون ایشار و از خودگذشتگی، در درجه دوم اهمیت قرار دارد. تمایل قهرمان به تسلیم و نثار چیزی با ارزش - که شاید حتی جانش باشد- برای یک آرمان یا منفعت عمومی همواره قابل توجه بوده است. شخصیت میرزا کوچک‌خان در سریال تلویزیونی کوچک جنگلی همیشه خود را فدایی و آماده قربانی شدن می‌داند، سُست نمی‌شود و وجودش را در خدمتِ منافع عمومی قرار می‌دهد. در صحنه‌ای که توان نظامی نهضت ضعیف شده و نیروهای حکومتی رضا میرپنج به دنبال جنگلی‌ها هستند، آنها را جمع می‌کند و برای حفظ جانشان، تعهدی را که هنگام عضویت در نهضت جنگل نزد او سپرده‌اند از گردنشان بر می‌دارد تا آسیبی نبینند. این موارد همگی گویای قهرمان بودن شخصیت اصلی سریال کوچک جنگلی است. ویژگی‌های این شخصیت که او را به‌عنوان یک قهرمان شاخص مطرح کرده، اگر برای شخصیت‌های اصلی دیگر سریال‌ها نیز مطرح شود، به قهرمان‌سازی درست آنها کمک می‌کند.

پیشنهادها

باتوجه به یافته‌های این مطالعه، پیشنهاد می‌شود که سریال‌های تاریخی تلویزیونی دیگری نیز از سوی پژوهشگران با روش تحلیل روایت مورد بررسی قرار گیرند تا ارزیابی روشنی از روایت برساخته قهرمانان آنها ارائه شود. همچنین پیشنهاد می‌شود به مقایسه نوع برساخت روایت شده در سریال‌ها و فیلم‌های مطرح دنیا از قهرمانان و ضدقهرمانان و نوع برساخت روایت شده از قهرمانان ملی ایران در سریال‌ها و فیلم‌های داخلی پرداخته شود.

راهکارهای رسانه‌ای

سریال کوچک جنگلی نمونه‌ای واضح و شاخص برای تولید یک سریال تلویزیونی با موضوع قهرمانان ملی است که باید در روند تولیدات سازمان صداوسیما مورد توجه قرار گیرد تا سریال‌های بیشتری درباره شخصیت‌ها و قهرمانان تاریخی و ملی تولید شود. تاریخ ایران زمین، قهرمانان واقعی بسیاری را در خود جای داده است که باید با یک صورت‌بندی گفتمانی و متناسب با

درک و برداشت ذهنی جامعه مخاطبان تلویزیون، به بازنمایی وجوه بارز و نهفته شخصیت آنان پرداخته شود. یکی از راهکارهای رسانه‌ای در این خصوص، توجه ویژه به رمزگان‌ها و نمادهای اجتماعی و فرهنگی است و اینکه به نحوی از رمزگان‌ها استفاده شود که مخاطبان (به‌ویژه نسل جدید) مضامین تولیدات نمایشی درباره قهرمانان ملی را به درستی دریافت کنند.

نوآوری و محدودیت پژوهش

این پژوهش با رویکردی کیفی‌نگر، به موضوع قهرمان در یکی از سریال‌های تلویزیونی پرداخته است. استفاده از یک رهیافت مطالعاتی مبتنی بر صورت‌بندی زبانی در تحلیل روایت از نوآوری‌های این پژوهش این اثر است. شیوه تحلیلی رولان بارت به‌عنوان یکی از مؤثرترین شخصیت‌های علمی در حوزه زبان‌شناسی، در بررسی مؤلفه‌های شخصیت‌پردازی سریال کوچک جنگلی مورد استفاده قرار گرفته است. از محدودیت‌های پژوهش این بود که امکان مطابقت دادن سریال‌های مختلف و مقایسه آنها در کنار هم، برای تبیین نقاط قوت و ضعف هرکدام در پرداختن به قهرمان و ضدقهرمان وجود نداشت. حجم بالای محتوا و ظرفیت گسترده تولیدات، چنین رویکردی را با ایراد و مخاطره روبه‌رو می‌ساخت.

منابع

- آتشی، لاله و سارا، توسلی. (۱۳۹۲). تحلیل بینارشته‌ای شعر و سینما: بررسی تصویر قهرمان/سرباز انگلیسی در شرق با رویکرد پسا استعماری. *ادبیات تطبیقی*، ۴ (۲)، ۱۰۷-۱۲۵.
- اصغری، جواد و زینب، قاسمی‌اصل. (۱۳۹۱). بررسی حرکتهای داستانی در هزار و یک شب با تکیه بر الگوی ریخت‌شناسی ولادیمیر پراپ. *نقد ادب عربی*، ۲ (۴)، ۲۹-۴۹.
- احمدی، بابک. (۱۳۸۴). *از نشانه‌های تصویری تا متن*. تهران: مرکز اصلانی، محمدرضا. (۱۳۹۴). *دگرخواهی سینمای مستند*. تهران: مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی.
- امامی، سیدمجید. (۱۳۷۳). *شخصیت‌پردازی در سینما*. تهران: برگ.
- بارت، رولان. (۱۴۰۰). *درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها و گشتی با فرشته‌ها* (ترجمه محمد راغب). تهران: ققنوس.

بردبار، محمدرضا. (۱۳۸۶). *زمینه‌های شخصیت قهرمان در انیمیشن*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده صداوسیما جمهوری اسلامی ایران، تهران. براتی‌خوانساری، محمود و حسین، ابن‌علی چرمهینی. (۱۳۹۷). بررسی کارکردهای نظریه پراپ در حکایات اسرارالتوحید. *متون پژوهی ادبی*، ۲۴ (۸۳)، ۲۹۵-۲۵۷.

بکشلو، سمیه. (۱۳۹۶). *بازنمایی قهرمان در سینمای دفاع مقدس (مطالعه موردی سینمای حاتمی‌کیا)*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه سوره، تهران. پارساطلب، عباس. (۱۳۹۸). *معرفی نسخ نویافته قهرمان نامه (داستان قهرمان قاتل) و معرفی شخصیت قهرمان*. رساله دکتری، دانشگاه تهران، تهران. پورالخاص، شکرالله و محمد، یحیایی. (۱۳۹۷). *بازنمایی اسطوره قهرمان مظلوم در روایت‌های داستانی سینمای جنگ تحمیلی: مطالعه موردی چهار فیلمنامه از چهار دهه سینمای ایران. رسانه و فرهنگ*، ۸ (۲)، ۷۱-۵۵. تراب‌نژاد، حسین. (۱۳۸۹). *آسیب‌شناسی قهرمان‌پردازی در فیلمنامه سریال‌های تلویزیونی ایرانی با رویکرد الگوسازی برای مخاطب*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده صداوسیما جمهوری اسلامی ایران، تهران. تمیم‌داری، احمد. (۱۳۸۳). *مروری بر فرم‌های مشابه فولکلور در جهان فرهنگ مردم ایران*، (۳ و ۴)، ۱۸-۱۱.

خاتمی، مهران‌السادات. (۱۳۹۰). *کهن‌الگوی قهرمان در درام تلویزیونی: با نگاهی به سه فیلم تلویزیونی دفاع مقدس*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده صداوسیما جمهوری اسلامی ایران، تهران. خدادادی، فضالله. (۱۴۰۲). *بسط نظریه جرال‌د پرنس در باب درک روایی مخاطبان از روایت‌های داستانی. مطالعات زبان و ترجمه*، ۵۶ (۱)، ۱۹۴-۱۶۷. رایان، مایکل. (۱۳۹۱). *درآمدی بر نقد ادبیات، فیلم و فرهنگ* (ترجمه سارا کاظمی‌منش). تهران: آوندانش.

روئیز، دون میگوئل. (۱۳۸۹). *چهار میثاق: کتاب خرد سرخپوستان توتلک* (ترجمه دل‌آرا قهرمان). تهران: ذهن‌آویز.

ستاری، جلال. (۱۳۸۶). *اسطوره و رمز*. چاپ دوم، تهران: سروش. سلگی، غلامرضا و محمدهادی، همایون. (۱۳۹۳). *بازنمایی قهرمان در سینمای دفاع مقدس. نشریه پاسداری فرهنگی انقلاب اسلامی*، ۴ (۹)، ۲۲-۱.

روایت برساخته از
قهرمان و ضدقهرمان
در سریال تلویزیونی
کوچک جنگلی

فرانکفورت، چاوا و دیوید، نچمیاس. (۱۳۸۱). *روش‌های پژوهش در علوم اجتماعی* (ترجمه فاضل لاریجانی و رضا فاضل). تهران: سروش.
کوری، گریگوری. (۱۳۹۳). *تصویر و ذهن: فیلم، فلسفه و علوم‌شناختی* (ترجمه محمد شهباب). تهران: مینوی‌خرد.
گریس، کریستین دیور. (۱۳۸۸). زیبایی‌شناسی و کیفیت در نمایش تلویزیونی عامه‌پسند (ترجمه ابوالفضل مسلمی). *زیباشناخت*، ۱۰(۲۱)، ۱۶۷-۱۸۸.
نیکروز، سعید و یاسر، ملک‌زاده. (۱۳۹۰). رستم، قهرمان یا ضدقهرمان، بازتاب آن در منابع. *پژوهش در تاریخ*، ۲(۱)، ۱۱۱-۱۰۰.
والاس، مارتین. (۱۳۸۶). *نظریه‌های روایت* (ترجمه محمد شهباب). تهران: هرمس.
یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۸۹). *مشکلات روانی انسان مدرن* (ترجمه محمود بهفروزی). چاپ دوم، تهران: جامی.

Allardyce, N. (1993). *The Theory of Drama Jarrold & Sons, Limited*, Norwisch, London.

Bischoping, K.; Gazso, A. (2016). *Analyzing Talk in the Social Sciences Narrative, Conversation and Discourse Strategies*: Sage.

Hiltunen, A. (2002). *Aristotle in Hollywood*, Intellect, UK.

Pearson, C. (1998). *Awakening The Hero Within*: Harper Sanfrancisco, NY.

Smith, A. & Paterson, R. (1998). *Television an International History*, Oxford University, Press New York.

Thompson, K. (2003). *Story Telling in Film and Television*: Harvard University Press.