فصلنامه علمی مطالعات دفاع مقدس
دوره ٤، شماره ٤، شماره پیاپی (١٦)، زمستان ١٣٩٧، صص ٤٦ - ٢٣

مقالهٔ ترویجی شخصیت‌پردازی در مجموعه‌های انیمیشن دفاع مقدس[1]

(برمبنای سه مجموعهٔ شجاعان، همسنگران و حماسهٔ یک دلاور)

مهدی حیدریان‌کرویه[2]*؛ سیدعلی‌رضا گلپایگانی[3]

تاریخ دریافت: ١٣٩٧/٠٨/٠٥ تاریخ پذیرش: ١٣٩٧/١١/٢١

چکیده: *شخصیت‌ها، بخش جدانشدنی خاطرات دفاع مقدس هستند. بیشتر از مناطق، عملیات‌ها، نام‌های قهرمانان و شهدای جنگ به‌یاد سپرده می‌شوند. مقالهٔ حاضر، به شخصیت‌پردازی و ارتباط شخصیت با ساختار روایی مجموعه‌های انیمیشن دفاع مقدس می‌پردازد. دراین‌راستا، نظریهٔ روایت‌شناسی ساختارگرا و آرای نظریه‌پردازانی همانند کالر، پرینس و چتمن، شخصیت‌پردازی در مجموعه‌های انیمیشن دفاع مقدس، با تأکید بر سه مجموعهٔ شجاعان، همسنگران و حماسهٔ یک دلاور با رویکردی آسیب‌شناسانه بررسی می‌شوند. ابتدا، هر مجموعه معرفی شده و سپس براساس تقسیم ساختارگرایانهٔ روایت، ارتباط شخصیت‌ها با ساختار روایی بررسی می‌شود. این پژوهش، از لحاظ ماهیت توصیفی و هدف کاربردی است که با روش گردآوری کتابخانه‌ای-اسنادی و مشاهدهٔ موردی، یافته‌هایی کیفی به دست می‌دهد. نتایج نشان می‌دهد، رویدادمحوری، تحمیل شعار و گرایش ایدئولوژیک راوی باعث شده، ساختار روایی این مجموعه‌ها در راستای شخصیت‌پردازی شکل نگیرد.*

واژگان اصلی: *انیمیشن، تلویزیون، دفاع مقدس، شخصیت‌پردازی، روایت‌شناسی، ساختارگرا.*

١. این مقاله از طرح پژوهشی با همین عنوان بدست‌آمده که در پژوهشگاه علوم و معارف دفاع مقدس انجام شده است.

٢*. دانش‌آموختهٔ کارشناسی‌ارشد تصویرسازی متحرک، دانشگاه هنر تهران (mehdi.inbox@gmail.com).
٣. دانشجوی دکترای پژوهش هنر، دانشگاه هنر تهران.

مقدمه

در دوران دفاع مقدس و پس از آن، آثار هنری و داستانی بسیاری پیرامون جنگ، قهرمانان آنان، ارزش‌ها، اندیشه‌های جبهه و شرایط بازماندگان جنگ تولید شده است. نگاه عقیدتی و مذهبی به جنگ باعث ایجاد گونهٔ جدیدی با عنوان «سینمای دفاع مقدس» شد. در این سینما، به ارزش‌های معنوی انسان‌های فعال در جبهه، پرداخته می‌شود.

در دههٔ اخیر انیمیشن، به صورت گسترده در هنر و روایات دفاع مقدس استفاده شده است. دراین‌میان، انیمیشن‌های تلویزیونی گروه کودک و نوجوان، اهمیت ویژه‌ای دارند. در شرایطی که شخصیت‌ها و قهرمانان کارتونی، تلویزیون، رسانه‌های اینترنتی، طرح‌های لباس و لوازم‌التحریر را درنوردیده‌اند، اهمیت بیشتری دارد. باتوجه‌به، دامنهٔ وسیع رسانهٔ تلویزیون، بررسی عوامل و راهکارهایی که تأثیرگذاری و ماندگاری این آثار را در ذهن مخاطب تقویت کند، ضروری به‌نظر می‌رسد.

برخی از مجموعه‌های انیمیشن دفاع مقدس در روایت‌گری، کارگردانی و تکنیک، ایرادهای پایه‌ای دارند. به‌عنوان‌مثال، برخی از روایت‌ها، گنگ و نامفهوم هستند؛ اما، برخی دیگر این مراحل را گذرانده و به نتایج قابل‌قبولی دست یافته‌اند. مجموعه‌های شجاعان (۱۳۹۲)، همسنگران (۱۳۸۸) و حماسهٔ یک دلاور (۱۳۹۰)، تصاویر، روایت و صدای قابل‌قبول ارائه می‌دهند. دراین‌پژوهش، با محوریت شخصیت این مجموعه‌ها، به پرسش‌های ذیل پاسخ داده می‌شود:

- شخصیت‌پردازی در مجموعه‌های انیمیشن دفاع مقدس چه کاستی‌هایی دارد؟
- کدام عوامل و الگوهای درونی روایت، باعث ضعف مجموعه می‌شود؟

این پژوهش کاربردی با روش گردآوری کتابخانه‌ای، اسنادی و مشاهدهٔ مجموعه‌های انیمیشن موردی، به تحلیل آثار می‌پردازد و نتایجی کیفی به دست می‌دهد. به‌همین‌دلیل، روایت‌شناسی ساختارگرا برای بررسی روابط ساختاری شخصیت با روایت به‌کارگرفته شده

است. در این حیطه از آرای نظریه‌پردازانی مانند بارت[1]، کالر[2] و سیمور چتمن[3] استفاده شده است.

در زمینهٔ شخصیت‌پردازی در ادبیات و سینمای دفاع مقدس، پژوهش‌های بسیاری انجام شده است. نمونه‌هایی از آن به شرح ذیل است:

- امیری‌خراسانی، احمد، هدایتی، فاطمه (۱۳۹۳) ادبیات پایداری؛ تعاریف و حدود، نشریّهٔ ادبیّات پایداری، سال ششم، شمارهٔ ۱۰، بهار و تابستان، ۲۳-۴۲.
- خیرخواه، مرضیه (۱۳۹٤) مطالعه و تحلیل شیوهٔ روایت در انیمیشن‌های جنگی و مقاومت، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد هنر، دانشگاه سورهٔ تهران، دانشکدهٔ هنر و معماری.
- دلفانی، آذین (۱۳۹٤) موزیک ویدیو و انیمیشن‌های کوتاه با موضوع ادبیات پایداری ایران، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد هنر، دانشگاه سوره، دانشکدهٔ هنر و معماری، ۱۳۹٤.
- راودراد، اعظم و حیران‌پور، سپیده (۱۳۹۲) تحولات بازتاب جنگ در سینمای ایران، مجلهٔ مطالعات فرهنگی و ارتباطات، شمارهٔ ۳۳، زمستان، ۸۰-۵۷.
- شخصیت‌پردازی در داستان‌های کوتاه دفاع مقدس، اثر حسن بارونیان، تهران: بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش‌های دفاع مقدس، ۱۳۸٦.
- شگردهای شخصیت‌پردازی در رمان کودک و نوجوان دفاع مقدس، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ علوم‌انسانی و اجتماعی دانشگاه یزد، ۱۳۹٦.
- مالکی، علی‌اکبر (۱۳۹۳) سیر تحول شخصیت‌پردازی در مستندهای تلویزیونی دفاع مقدس، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد تهیه‌کنندگی، دانشگاه صدا و سیما.

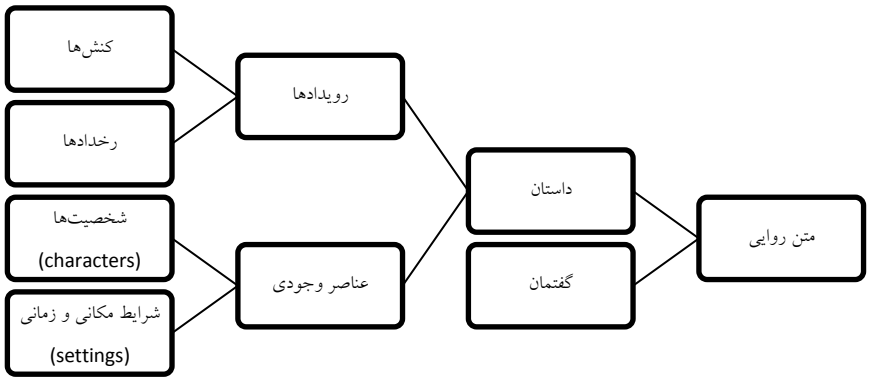
مبانی نظری

روایت‌شناسی ساختارگرا مفاهیم و تعاریف گسترده‌ای در زمینهٔ روایت، جنبه‌های فضایی و زمانی داستان فراهم می‌آورد. همچنین، با رویکردی غیرتاریخی و غیرارزشی می‌کوشد، روایت‌های «نازل» و «عامه‌پسند» را تحلیل کند.

1. Roland Barthes (1915-1980)
2. Johnathan Culler (1944)
3. Seymour Chatman

داستان و گفتمان

روایت‌شناسی ساختارگرا با الهام از نظریه‌های زبان‌شناسی به طبقه‌بندی و تحلیل روایت‌ها می‌پردازد. این رویکرد، متن روایی را به دو بخش تقسیم می‌کند: «نخست، داستان، محتوا و زنجیرهٔ رویدادها که نام آن را عناصر وجودی می‌نامند. دوم، گفتمان، بیان‌گری و یا ابزاری است که داستان با آن انتقال می‌یابد» (چتمن، ۱۳۹۰: ۹).



تصویر شمارهٔ ۱: عناصر ساختار روایی در روایت‌شناسی ساختارگرا (چتمن، ۱۳۹۰: ۹)

چتمن داستان را «سطح محتوایی» و گفتمان را «سطح بیانی» ساختار روایی می‌داند. سطح محتوایی، مجموعهٔ رویدادها، شخصیت‌ها، فضاها و زمان‌هایی است که داستان در آن روی می‌دهد. همچنین، سطح بیانی، چگونگی روایت داستان را تعیین می‌کند. اینکه کدام رویداد روایت شود و کدام مسکوت بماند؟ روایت به شکل خطی پیش برود یا رویدادها از آخر به اول نقل شوند؟ گفتمان ساختاری است که داستان در چارچوب روایت می‌شود.

گفتمان مجموعه‌ای از «گزاره‌های روایی» است. به‌عنوان‌مثال، اعلان جنگ دو قبیله، رویداد روایی است که می‌تواند به شکل‌های ویژهٔ دو بازیگر در پانتومیم، پاراگرافی در رمان، سکانسی در فیلم و حرکت دو چادر با پرچم‌های متفاوت در انیمیشن نشان داده شود.

رویدادها

رویدادهای داستان به‌وسیلهٔ گزاره‌های روایی، روایت می‌شوند. رویدادها، کنش تغییری در حالت است که به‌وسیلهٔ یک عامل پدید می‌آید. اگر کنش بر محور طرح استوار باشد، عامل، شخصیت نامیده می‌شود؛ بنابراین، شخصیت، نهاد گزارهٔ روایی است» (چتمن، ۱۳۹۰: ٤٣).

گزارهٔ روایی، منطبق با یک جمله در داستان مکتوب نیست. فاعل و یا مفعول گزارهٔ روایی، می‌تواند نهاد، فاعل و یا مفعول جملهٔ دستوری نباشد. به‌عنوان‌مثال، پیتر کوشید که بادبان‌ها را پایین آورد؛ اما، دریافت که دکل شکسته و قایق درون موج عظیمی گرفتار شد. پیتر در سطح ظاهری، فاعل یک سری از کنش‌ها است. در سطح عمیق‌تر، داستان، مفعول روایی است که اثرپذیر است (چتمن، ۱۳۹۰: ٤٤).

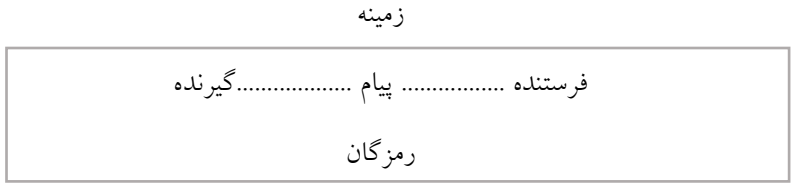
شخصیت‌ها، در کنش‌ها نقش فاعلی و در رخدادها نقش مفعولی دارند. رویدادها، با یکدیگر و کلیت روایت، رابطه و هماهنگی دارند. «از زمان ارسطو این عقیده وجود داشته که رویدادها در روایت، زنجیره‌ای است». رویدادها از لحاظ ترتیبی، قبل و یا پس از یکدیگر رخ می‌دهند و ترتیب سببی دارند. در شرح این مسئله، چتمن، مثالی از اِی.اِم فورستر نقل می‌کند: «شاه مُرد و سپس ملکه از شدت اندوه درگذشت».

رویداد مرگ شاه از لحاظ زمانی، پیش از مرگ ملکه رخ می‌دهد و از لحاظ منطقی، مرگ ملکه، معلول مرگ پادشاه است. روابط زمانی رویدادها به روایت، کلیت و هم‌بستگی می‌بخشند. چتمن توضیح می‌دهد: «حتی اگر بگوییم شاه مرد و سپس ملکه از دنیا رفت، خوانندگان رابطهٔ زمانی میان این دو رویداد را درک می‌کنند» (چتمن، ۱۳۹۰: ٤٥).

چتمن گزاره‌های روایی را به دو دستهٔ «ایستا» و «روندگونه» تقسیم می‌کند. «گزاره‌های روندگونه به وجه و گزاره‌های ایستا به بودن، می‌پردازند» (همان، ۲۳). به‌عنوان‌مثال، «او به دوستش شلیک کرد» و «یا زندانی گریخت»، هر دو رویدادی را شرح می‌دهند و زنجیرهٔ رویدادی را تغییر می‌دهد؛ ازاین‌رو، گزاره‌های روایی روندگونه‌اند. نمونهٔ دیگر، «اتاق با کاغذ دیواری رنگ‌ورورفته‌ای پوشیده شده بود» تنها عناصری را برمی‌شمرد و توصیف می‌کند؛ ازاین‌رو، گزارهٔ ایستایی روایی است.

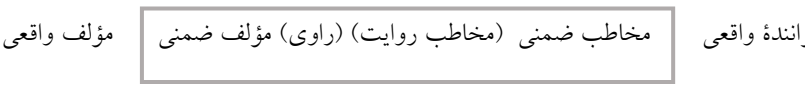
شمای ارتباطی روایت

رومن یاکوبسن[1] برای ارتباط زبانی، نمودار ذیل را ترسیم کرده است:



تصویر شمارهٔ ۲: شرح ارتباط زبانی در روایت (احمدی، ۱۳۹: ٤٦)

هر پیام، فرستنده و گیرنده‌ای دارد که هر کدام در زمینهٔ اجتماعی و تاریخی خاصی قرار دارند و به‌وسیلهٔ رمزگان زبانی با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کنند. این تماس رسانه‌ای با کمک ابزار ویژه‌ای انجام می‌شود (احمدی، ۱۳۹۰: ٤٦). چتمن، با اعتقاد بر اینکه روایت، نوعی ارتباط است، نمودار شمارهٔ ۳ را ترسیم کرده است:



تصویر شمارهٔ ۳: نمودار ارتباطی روایت (چتمن، ۱۳۹۰: ۱۹۵)

مؤلف و خوانندهٔ واقعی، خارج از مستطیل قرار دارد و درنتیجه، تحلیل ساختارگرایانهٔ روایت بررسی نمی‌شوند (چتمن، ۱۳۹۰: ۱۹۵). این چارچوب، برگرفته از مفاهیم پیشنهادی واین.سی بوت[2] در کتاب بلاغت داستان (۱۹٦۱) است که اصطلاحاتی همانند «مؤلف ضمنی» و «راوی غیرقابل‌اعتماد» را برای اولین‌بار استفاده کرد. راوی، عامل یا در اصطلاحی کم‌تر انسان‌نمایانه، کارگزاری است که همه‌چیز را در یک روایت برای مخاطب نقل می‌کند (Herman, 2005: 519).

1. Roman Osipovich Jakobson
2. Wayne Booth

راوی، شخصیتی حقیقی و تاریخی نیست. به‌همین‌دلیل، در تعریف بالا بر عامل‌بودن و انسان‌نبودن او تأکیده شده است. راوی، تنها یکی از عوامل گفتمان روایی است که نباید با مؤلف واقعی و تاریخی اشتباه شود.

شخصیت

پرینس به پیروی از گریماس[1] و دیگر ساختارگرایان، شخصیت را عامل کنش می‌داند. «آنچه را شخصیت می‌نامیم، موضوع مشترک چندین گزاره است که برخی ویژگی‌های انسانی، به آن نسبت داده شود.» (پرینس، ۱۳۹۱: ۷۶). از نظر وی، شخصیت، تنها عامل برای رخ‌دادن رویدادهاست و نسبت به رویداد در فرع قرار می‌گیرد. ارسطو، فرمالیست‌ها و برخی ساختارگرایان، شخصیت را در درجهٔ دوم و پس از طرح، به منطق زبانی داستان مبدل کرده‌اند.

چتمن، در مخالفت با این عقیده، شخصیت‌های داستان‌های مدرن را بررسی نمود که در آن‌ها رویداد برجسته‌ای رخ نمی‌دهد؛ ازاین‌رو، استدلال می‌کند که اگر این شخصیت‌ها را به الگوهایی ساده و تقسیمات دوتایی تغییر دهیم، «وحدانیتِ هویت شخصیت‌ها» نابود می شود. او نگرش‌های مختلف دربارهٔ شخصیت را شرح می‌دهد و به این نتیجه می‌رسد، شخصیت «صیغه‌ای از خصلت‌ها» است (چتمن، ۱۳۹۰: ۱۴۷).

وی برای اینکه «خصلت‌ها» را از افکار و احساسات زودگذر و عادت‌ها متمایز نماید، برای آن چهار ویژگی قائل می‌شود:

- «خصلت، یک عادت، عام‌تر و کلی‌تر است».
- خصلت، می‌تواند اعمال مکرر افراد باشد.
- کنش‌ها و یا عاداتی که با خصلت متغایرند، نمی‌توانند دلیلی بر عدم وجود آن خصلت باشند.
- خصلت‌های شخصیت‌ها باید «نسبی» باشند و شخصیت باید «وحدانیت» و «بی‌مانندی» داشته باشد (چتمن،۱۳۹۰: ۶۲).

می‌توان خصلت‌های شخصیت‌ها را همانند جنبه‌های مختلف داستان از گفتمان استنباط نمود. شخصیت‌ها، به وجود خارجی و عینی وابسته نیستند. مخاطب روایت، از اطلاعات

1. Algirdas Julien Greimas

ضمنی یا صریحی که گفتمان در اختیار او قرار می‌دهد، درک می‌کند که شخصیت‌ها چه خصلت‌هایی دارند و از خلل این استنباط‌ها، شخصیت را از دل گفتمان «بازسازی[1]» می‌کند (همان).

تعاریف چتمن از جنبه‌های چهارگانهٔ نقطه‌نظر

چتمن برای نقطه‌نظر، سه معنای متمایز قائل می‌شود:

- نظرگاه مشاهده‌ای و دریافت‌های حسی همانند دیدن و شنیدن.
- نظرگاه ذهنی همانند دانسته‌ها و جهان‌بینی
- نظرگاه «کشش»

البته راوی نمی‌تواند نقطه‌نظر مشاهده‌ای داشته باشد؛ زیرا، آنچه راوی از چشم‌انداز خود گزارش می‌کند، همیشه خارج از داستان است» (چتمن، ۱۳۹۰: ۱۹۶). چتمن افزون‌بر، تفاوت میان نقطه‌نظر راوی و شخصیت، بر تمایز میان صدای راوی و نقطه‌نظر، تأکید می‌کند: «نقطه‌نظر، مکانی فیزیکی، موقعیتی ایدئولوژیکی و یا جهت‌گیری عملی در زندگی است که رویدادهای روایی در ارتباط با آن رخ می‌دهند. در واقع، صدا به گفتار یا دیگر ابزار آشکاری اشاره دارد که به‌واسطهٔ آن‌ها، رویدادها و یا عناصر وجودی به مخاطب منتقل می‌شوند. نقطه‌نظر، به‌معنای بیان نیست؛ بلکه، به‌معنای چشم‌اندازی است که بیان در چارچوب آن صورت می‌گیرد. لزومی ندارد، چشم‌انداز و بیان در یک فرد جا بیان شوند» (چتمن، ۱۳۹۰: ۱۹۸).

از نظر چتمن، راوی به‌عنوان عنصری گفتمانی، وقایع را نمی‌بیند و تنها آن‌ها را ارائه می‌دهد. راوی تنها «آنچه دیگران برای او گفته‌اند، بازگو می‌نماید» و یا اگر راوی، رویدادها را از سر گذرانده باشد، کار را در ظرفیتش انجام داده است (Chatman, 1990: 144). این نتیجه‌گیری، حاصل مرز نفوذناپذیری است که وی میان داستان و گفتمان قائل می‌شود. چتمن پیشنهاد می‌کند، این دو (نقطه‌نظر راوی و شخصیت) با عبارات متفاوت نامگذاری شود تا از محوشدن مرز میان داستان و گفتمان جلوگیری شود. «به‌نظر می‌رسد، باید میان تجربیات

1. Reconstruct

ذهنی راوی و شخصیت در دنیای داستان تفاوت قائل شویم؛ اما، اگر به هر دو یک لفظ را اختصاص دهیم، این کار سخت می‌شود» (Chatman,1990: 144).

چتمن، در تعریفی از نقطه‌نظر که با تمایز داستان و گفتمان سازگار باشد، چهار کاربرد برمی‌شمرد:

- گرایش فکری راوی که در بازنمود رویدادها استفاده می‌شود.
- دیدگاه دریافتی و ادراکی شخصیت.
- تأکید بر یک و یا چند شخصیت.
- جهت‌دهی تفسیر و ادراک مخاطب از رویدادها

چتمن اشاره می‌کند، قراردادن چهار کاربرد بالا، در عبارتی (نقطه‌نظر) می‌توانند باعث ابهام و سردرگمی شود. به‌همین‌دلیل، برای هرکدام، الفاظ منفرد گرایش‌ها، مرکز و کانون‌توجه را پیشنهاد می‌کند (Chatman,1990:140-151).

معرفی و تحلیل نمونه‌ها

۱- مجموعهٔ انیمیشن شجاعان

انیمیشن شجاعان، مجموعه‌ای ۵۲ قسمتی به کارگردانی سیاوش زرین‌آبادی، تهیه‌کنندگی سیدعلی‌رضا گلپایگانی و سفارش مرکز صبا در سال‌های ۱۳۹۴-۱۳۹۰ تولید شده است. این مجموعهٔ بیست دقیقه‌ای، داستان رشادت‌ها و دلاوری‌های گروهی از خلبانان زبدهٔ هوانیروز را روایت می‌کند که در محلی به نام «قرارگاه عقاب» مستقر هستند.

شخصیت‌های اصلی این مجموعه سرهنگ منصور میهن‌دوست (فرماندهٔ ارشد عملیاتی و خلبان اول کبرا)، سرگرد احمد شاهین (خلبان اول هلیکوپتر دوم کبرا)، سرگرد ذاکر محمدی (خلبان ارشد هلیکوپتر شناسایی)، سروان جمشید شایسته (خلبان دوم هلیکوپتر شناسایی)، سرهنگ داور حیدری (مسئول فنی و تعمیرات)، تیمسار فضل‌الله آریایی (فرماندهٔ قرارگاه)، نصیر و سیاوش (کمک‌خلبان‌های کبرا)، شهریاری (پزشک قرارگاه) و امینی (تکنسین هلیکوپتر ترابری) هستند.

نخستین نکته‌ای که می‌توان از فهرست بالا دریافت، شخصیت منفی برجسته‌ای در این اثر وجود ندارد. دشمن در هیئت سربازان رژیم بعثی عراق و یک افسر ارشد خلاصه شده است.

در همهٔ ۵۲ قسمت این مجموعه، الگوی ثابت روایتگری استفاده شده است. هر قسمت، در پنج سکانس روایت می‌شود. در اولین سکانس هر قسمت، موقعیت نمایشی و گرهٔ اصلی داستان شکل می‌گیرد. حملهٔ یک خط زرهی دشمن به یک پاسگاه، بمباران یکی از شهرها و خروج اضطراری خلبان جنگنده، از سکانس‌هایی هستند که موضوع داستان و هدف مأموریت بعدی گروه عقاب را مشخص می‌کنند. سکانس دوم، در قرارگاه عقاب اتفاق می‌افتد و داستانی فرعی را نشان می‌دهد. بیماری پدر ذاکر، دلتنگی داور برای فرزندانش در خارج از کشور و کمک جمشید به خانواده‌های جنگ‌زده، سکانس‌هایی هستند که شخصیت‌ها را از نقش نظامی و حرفه‌ای خود خارج و به تصویر می‌کشند. روایت این سکانس، با صدای آژیر مأموریت که خلبانان را به اتاق شرح مأموریت فرا می‌خواند، قطع شده و ناتمام می‌ماند. در سکانس سوم، سرتیپ آریایی آنچه در سکانس اول رخ داده و عملیاتی که باید انجام شود، شرح می‌دهد. سپس مونتاژی از نماها داریم که خلبانان را حین آماده‌سازی هلیکوپترها برای پرواز و سپس، پرواز و اعزام به محل مأموریت را نشان می‌دهد. سکانس چهارم، طولانی‌ترین سکانس است که به انجام مأموریت می‌پردازد. خلبانان، پس از انجام مأموریت، به قرارگاه بازمی‌گردند. در سکانس پنجم، داستان فرعی مطرح شده در سکانس دوم، کامل می‌شود.

شخصیت‌های شجاعان در داستان

بدنهٔ داستانی هر قسمت از مجموعهٔ شجاعان از داستان اصلی (موقعیتی رزمی در جبههٔ نبرد) و داستان فرعی (موقعیتی شخصی در قرارگاه) تشکیل می‌شود. در داستان‌های فرعی، با فرصت بیشتری به جنبه‌های فردی شخصیت‌ها پرداخته شده است؛ اما، این پرداخت، کلیاتی از زندگی افراد است.

قالب مجموعه چنین است که در بیست دقیقه، داستانی مستقل از داستان دیگر قسمت‌ها، روایت شده و داستانی طولانی‌تری، این داستان‌ها را به‌همدیگر متصل نمی‌کند. به‌همین‌دلیل، نمی‌توان شخصیت‌ها را در یک فصل معرفی کرد. همچنین، روایت بیشتری بر

ویژگی‌های کلی همانند مهربانی و بخشندگی به شخصیت‌ها تکیه می‌کند. بسیاری از این ویژگی‌ها، در طراحی و صدای شخصیت‌ها قابل تشخیص است؛ اما، پیچیدگی شخصیت‌ها، نمایش صفات و کشمکش‌های درونی آن‌ها، نیاز به موقعیت‌هایی دارد که آن‌ها را در معرض آزمایش‌ها و انتخاب‌های دشوار قرار می‌دهد.

اگر در این مجموعه مجالی برای پردازش عمیق‌تر به شخصیت‌ها باشد، آن را باید در داستان‌های فرعی جستجو نمود. در اپیزود «کلک مرغابی» جمشید، به‌دلیل غیبت در مأموریت توبیخ شده است. دوستانش می‌خواهند، دلیل غیبت او را بدانند؛ اما، آژیر مأموریت اجازه نمی‌دهد. در سکانس آخر، آشکار می‌شود که جمشید جیرهٔ خود را ذخیره می‌کرده و به جنگ‌زدگان می‌داده است. این یک موقعیت نمایشی از جوانمردی و ایثار رزمنده است؛ اما، دیالوگ جمشید، جنبهٔ دیگری از شخصیت او را آشکار می‌کند.

او می‌گوید: «تمامی افراد خانوادهٔ من مجبور شدند، زندگیشون رو رها کنن و از آبادان برن؛ کمک به مردم آواره، آرومم می‌کنه». از این دیالوگ متوجه می‌شویم، رابطهٔ جمشید با جنگ در مقایسه با هم‌رزمانش متفاوت است. از دیگر داستان‌های فرعی، می‌توان به نگرانی شاهین برای برادر کوچکترش، رابطهٔ ذاکر با پدرش و یا رابطهٔ داور با فرزندانش در اروپا و آمریکا اشاره نمود؛ اما، این کشمکش‌ها و دغدغه‌ها، اغلب در داستان‌های فرعی، نمود پیدا می‌کنند و در داستان اصلی کم‌رنگ هستند. نگرانی جمشید برای خانواده‌اش در طول عملیات رنگ می‌بازد. این پریشانی افکار هرگز او را در عملیات، متزلزل نمی‌کند و حتی باعث لحظه‌ای درنگ، تردید و یا تصمیم‌گیری احساسی نمی‌شود.

در صحنه‌های رزم، ویژگی‌ها و عقده‌های شخصیت‌های متمایز کنندهٔ داستان کنار گذاشته می‌شود. تمایز میان کنش‌های منصور، شاهین، ذاکر و جمشید بیشتر به تخصص بازمی‌گردد. در صحنه‌های رزمی، گره و معمایی نظامی‌مطرح می‌شود. به‌عنوان‌مثال، «چگونه آن رادار را منهدم کنیم؟» یا «چگونه خط محاصره را بشکنیم؟» و پس از کشمکش میان دو طرف جنگ، معما حل می‌شود.

تمرکز بیشتر بر جنگ است و شخصیت‌های داستان، عاملی پیش‌برندهٔ این رویداد هستند. تمرکز بر صحنه‌های رزمی و مسائل نظامی، این صحنه‌ها را بیشتر به رپرتاژی[1] از یک عملیات جنگی شبیه کرده است.

شخصیت‌های فرعی، معمولاً در سایه قرار دارند. به‌عنوان‌مثال، در قسمت «میدان مین» و یا «کلک مرغابی» راوی، فاصله‌اش را با مردم و سربازانی که در محاصره قرار دارند، حفظ می‌کند. به‌همین‌دلیل، آن‌ها تفاوتی با یک پل استراتژیک، یا محمولهٔ مهمی‌که در آب افتاده، ندارند. برای روشن‌ترشدن مطلب، می‌توان اپیزودی را مثال زد که خلاف این موضوع در آن اتفاق می‌افتد. در سکانس اول، قسمت «حماسهٔ قطار»، مکالمهٔ لکوموتیوران و شاگرد او شنیده می‌شود. از مکالمهٔ این دو چنین برمی‌آید که برخلاف لکوموتیوران که مردی پخته و شجاع است، شاگرد او جوانی ترسو و خام است. مکالمهٔ این دو نفر در ادامهٔ صحنه‌های نبرد، سوژهٔ عملیات، یعنی قطاری که باید نجات داده شود را از غولی آهنی به موجودی زنده و دارای روح تبدیل می‌کند.

یکی دیگر از دلایل منحصربه‌فرد نبودن شخصیت‌ها، تأکید بر جنبه‌های حرفه‌ای و نظامی است. در دنیای واقعی، یک نیروی نظامی حرفه‌ای، در عملیات، انگیزه‌ها، عقده‌ها، خواسته‌ها و ترس‌های شخصی خود را کنار می‌گذارد و بر هدف مأموریت متمرکز شود؛ اما، افراط در این موضوع باعث شده، شخصیت‌ها در صحنه‌های عملیات، رفتار و واکنش‌های منحصربه‌فردی نداشته‌باشند. یکی از عوامل این اتفاق، کشمکش در داستان به‌حدی نمی‌رسد که پوسته و نقاب حرفه‌ای شخصیت‌ها کنار رفته و وجوه انسانی بر بیننده آشکار شود.

به‌عنوان‌مثال، در دومین سکانس قسمت پنجم، شاهین، نگران برادر سیزده سالهٔ خود است. شاهین و منصور با دو فروند کبرا، عازم منطقهٔ سایت موشکی دشمن می‌شوند تا آن را نابود کنند. در این عملیات، شاهد اُفت‌وخیزهای رزمی فراوانی هستیم. منصور و شاهین با مانورهایی موفق به انهدام سایت می‌شوند. پس از پایان عملیات، گروه به قرارگاه بازمی گردند. سرانجام، شاهین در قرارگاه به کمک هم‌رزمانش نشانی محل اعزام برادرش را پیدا

۱. reportage: گزارش، شرح جریان

می‌کند. در سکانس رزم، دغدغهٔ شاهین برای برادرش، هیچ تأثیری در عملکرد او ندارد و اگر بپذیریم که چنین امری مطلوب و ایده‌آل است، انتظار می‌رود، کشمکش شاهین با این مسئله به نمایش درآید. به‌عنوان‌مثال، این امکان وجود داشت که در سکانس نبرد، تأثیر نگرانی شاهین و بروز آن به شکل سردرگمی و یا خشم قابل مشاهده باشد. در نهایت، این عملیات می‌توانست بر تصمیم شاهین در جبهه تأثیر بگذارد؛ اما، در عوض این سکانس تنها مجموعه‌ای از صحنه‌های رزم است.

در برخی از قسمت‌ها، زمینهٔ مناسبی برای ایجاد کشمکش درونی در شخصیت‌ها پدید می‌آید؛ اما، به آن موقعیت پرداخته نمی‌شود. در سکانس دوم قسمت «میدان مین»، دکتر شهریاری (جراح و پزشک گردان)، به‌دلیل ناتوانی در نجات دانش‌آموزانی که زیر آوار موشک‌باران گرفتار شده‌بودند، دچار یأس شده است و مدام می‌گوید: «از خودم خجالت می‌کشیدم، بین اون بدن‌های معصوم راه می‌رفتم و هیچ کاری از دستم بر نمی‌اومد». دکتر به همراه تیم عقاب برای تخلیهٔ گروهی از مردم جنگ‌زده، اعزام می‌شود. سپس، هلیکوپترهای کبرا و نیروهای رژیم بعثی عراقی که همزمان به منطقه رسیده‌اند، درگیر می‌شوند و هلیکوپتر ترابری موفق به خروج مردم از منطقه می‌شود. تا اینجا اثری از دکتر شهریاری نیست و او که هیچ نقشی در قصه ندارد، تنها در یک نمای باز، در کنار سرکار امینی و در حال هدایت مردم به داخل هلیکوپتر دیده می‌شود. جمشید آمار نجات‌یافتگان را اعلام می‌کند که در میان آن‌ها چند مجروح حضوردارند. در سکانس آخر، از صحبت‌های دکتر و خلبانان، آشکار می‌شود که دکتر موفق‌شده‌است، نوزاد را به‌دنیا آورد. او با دیدن تولد یک انسان، دوباره به زندگی امیدوار می‌شود.

در سکانس اول این قسمت کشمکشی درونی برای شخصیت دکتر ترسیم شده‌است. وجود مردم گرفتار، مجروحان و به‌خصوص یک زن باردار، موقعیتی برای قراردادن دکتر در تنگنا و دوراهی فراهم آورده. او، باید میان سرخوردگی، اندوه و تلاش برای نجات زندگی یکی را انتخاب کند؛ اما، این موقعیت شکل نمی‌گیرد. دکتر از صحنه‌های رزم حذف شده و تمرکز اصلی از تیم امداد و مردم، به صحنه‌های درگیری هلیکوپترها با نیروهای رژیم بعث عراق منتقل می‌شود.

شخصیت‌های شجاعان در گفتمان

افزون‌بر ویژگی‌های ظاهری و کنش‌های شخصیت‌ها، کم‌وکیف ارائهٔ این عناصر از طریق گفتمان در دریافت مخاطب از شخصیت مؤثر است. از خلال ساختار روایی، نوع دریافت مخاطب از شخصیت‌ها، تعلیق و حیرت، حتی نحوهٔ تفسیر و ارتباط دادن رویدادها به یکدیگر شکل می‌گیرد.

در مجموعهٔ *شجاعان* به ندرت پیش می‌آید که روایت از صافی ادراکی و احساسی شخصیت پیش رود. گاهی از نماهای نقطهٔ دید استفاده شده است؛ اما، این نماها کاربردی زیبایی‌شناسانه و غیرروایی داشته و در تنوع بصری کاربرد دارند. اطلاعاتی که راوی سینمایی عرضه می‌کند، به دامنهٔ ادراکی یک شخصیت محدود نمی‌شود و روایت از نقطه‌نظر دانای کل، دنبال می‌شود. به‌عنوان‌مثال، در صحنه‌های آغازین هر قسمت، پیش از شخصیت‌های اصلی، از رویدادی مطلع می‌شویم و در صحنه‌های بعدی، این اطلاعات در محدودترین حالت، به دانسته‌های تمام گروه محدود می‌شود و از صافی ادراکی یک شخصیت، با جهان بینی و نگرشی منحصربه‌فرد، عبور داده نمی‌شود.

در اغلب قسمت‌ها، هیچ شخصیتی، مرکزی نیست و صحنه‌ها میان شخصیت‌ها تقسیم شده‌اند. حتی در اختصاص دادن کنش‌ها، دیالوگ‌ها و حضور در قاب تصویر مساوات میان شخصیت‌ها رعایت شده است. این امکان که در یک قسمت، به یک شخصیت بیشتر و عمیق‌تر پرداخته شود، از دست رفته است. از سوی دیگر، به‌دلیل کم‌رنگی ارتباط میان داستان‌های فرعی و اصلی و فاصلهٔ راوی با شخصیت‌ها، نمی‌توان داستان را از کانون توجه شخصیتی خاص ارزیابی نمود. در صحنه‌های رزم، مسئله شخصی نیست و همهٔ اعضای گروه به وظایف خود عمل می‌کنند.

به‌این‌ترتیب، سه کاربرد نقطه‌نظر که به شخصیت ارتباط دارند، در این مجموعه کم‌رنگ هستند. یکی از دلایل این موضوع به طراحی موقعیت‌های داستانی بازمی‌گردد. در اغلب صحنه‌ها، شخصیت‌های اصلی در کنار یکدیگر حضور دارند و رخدادها، داستان را به سمتی نمی‌برد که آن‌ها از ابعاد احساسی، تفکر و یا مکانی از یکدیگر فاصله گیرند تا بتوان بر یکی از آن‌ها تمرکز نمود.

علت دیگر فاصله گرفتن روایت از شخصیت‌ها به گرایش راوی بازمی‌گردد. در اغلب صحنه‌ها، نقطه‌نظر راوی، به شخصیت‌ها تحمیل شده است. نگاه ایدئولوژیک مؤلف ضمنی و تأکید بر پیشبرد حوادث، باعث فاصله میان روایت از شخصیت‌ها شده است. این موضوع را می‌توان در گفتگوهای شخصیت‌ها مشاهد کرد. گفتگوی ذیل از قسمت ششم آورده شده است:

دکتر: پیش خودم فکر می‌کنم، چرا مردم مظلوم باید گرفتار این مصیبت‌ها بشن؟

جمشید: چون یه دیوونه، هوس کشورگشایی کرده.

منصور: چون اون دیوونه، بویی از انسانیت نبرده و قدرت چشماشو کور کرده.

گفتگوی بالا، عبارتی طولانی و عاری از ویژگی‌های فردی است که به جمله‌های کوچک‌تری تقسیم شده است. جدا از جملاتی که در تلاش برای انتقال کلامی قضاوتی اخلاقی به تماشاگر بیان می‌شوند، صفات و کلمات فراوانی قرار می‌گیرند که آشکارا در اطلاع‌رسانی، حشو محسوب می‌شوند؛ اما، مصرانه تکرار می‌شوند تا تماشاگر را برای اتخاذ قضاوت اخلاقی، بمباران کنند.

۲- مجموعهٔ همسنگران

همسنگران مجموعهٔ انیمیشنی به کارگردانی صمد غلام‌زاده، نویسندگی کوروش کرمی است که در دو فصل سیزده قسمتی و تکنیک دوبعدی تولید شده است. در هر قسمت ماجرا، سه دوست رزمنده با نام‌های رضا، قاسم، مجتبی و فرماندهٔ آن‌ها علی در کنار رزمنده‌های دیگر روایت می‌شود. داستان‌ها از یکدیگر، استقلال نسبی دارند و ماجراهای هر قسمت در همان قسمت یا قسمت بعدی، پایان می‌یابد. رزمندگان در خاکریزهای خط مقدم یا نزدیک به آن مستقر شده‌اند. شخصیت‌های اصلی، برای شناسایی به منطقهٔ دشمن رهسپار می‌شوند. این مجموعه الگوی روایی ثابت و مشخصی ندارد.

در میان شخصیت‌های اصلی، مجتبی، فهمیده‌تر و بزرگتر از دو نفر دیگر است و نقش پررنگ‌تری در تصمیم‌گیری‌ها دارد. قاسم، شوخ‌طبع و رضا، کوچک‌ترین عضو گروه است. در برخی از قسمت‌ها او را تنها در گوشه‌ای می‌بینیم که در خیالات و افکار خود غرق است. علی مردی شجاع، دلسوز و خوش‌برخورد است. شخصیت‌های اصلی، در میان نیروهای دشمن، سرهنگ خلیل، شخصیت برجسته‌ای دارد و فردی پرخاشگر، مغرور و باهوش است.

شخصیت‌های همسنگران در داستان

در مجموعهٔ همسنگران، شخصیت‌ها در برخورد با موقعیت‌های مختلف، فرد یکپارچه و منسجمی را تداعی نمی‌کنند و حتی کنش‌های آن‌ها با صحنه‌های دیگر در تضاد است. تضادی که حاصل یک شخصیت‌پردازی پیچیده، تحمیل نیازهای داستانی و نگرش مؤلف ضمنی بر کنش‌های شخصیت بازمی‌گردد. در قسمت «بازگشت باورنکردنی»، قاسم اصرار می‌کند که تنها به تعقیب فرماندهٔ دشمن برود و با شجاعت موفق می‌شود؛ اما، در قسمت «کمین»، در یک صحنه، با دهانی باز و حالتی ترس، حملهٔ غواص رژیم بعثی عراق به دوستش را تماشا می‌کند. می‌توان علت این موضوع را گرایش راوی و تحمیل صحنه بر شخصیت‌ها دانست. تصمیم قاسم برای اینکه به‌تنهایی سرهنگ خلیل تعقیب نماید، بیشتر از برآمده از شخصیت او و نیاز صحنهٔ بعد به غیبت دو رزمندهٔ دیگر ناشی شده است. در صحنهٔ بعد هلیکوپتر رژیم بعثی عراقی، موتورسیکلت قاسم را تعقیب و آن را منفجر می‌کند. قاسم در آخرین لحظه از روی موتور می‌پرد و خود را نجات می‌دهد. خلبان هلیکوپتر دشمن، گمان می‌کند، قاسم در آتش سوخته است و صحنه را ترک می‌کند.

شخصیت‌های همسنگران، براساس سیر رویدادها تعیین می‌شود. این مسئله، در تصویر نمایان می‌شود. در صحنه‌های فیلم، سه رزمنده، فاصله‌ای بیشتر از چند متر با هم ندارند. صحنه با دو و یا حتی یک نفر از این سه تن، می‌توانست به همان شکل پیش رود و وجود دو نفر دیگر اضافی است. در همسنگران *همانند شجاعان*، این موضوع تا حدی به طراحی موقعیت‌های داستانی بازمی‌گردد. شرایط و رویدادها به‌گونه‌ای طرح‌ریزی نشده‌اند که میان شخصیت‌ها کشمکشی ایجاد شود. شخصیت‌ها به مأموریتی رهسپار می‌شوند، در مسیر از چند شلیک و انفجار، جان سالم به‌درمی‌برند و پیش‌آمدهای گوناگونی را پشت سر می‌گذارند. براساس تعریف چتمن، برخلاف ظاهر امر، شخصیت‌های این مجموعه در برابر رویدادها، بیشتر حالت مفعولی دارند.

شخصیت‌های همسنگران در گفتمان

ساختار روایی همسنگران، مخاطب را به همراهی با شخصیت‌ها دعوت نمی‌کند. روایت، اغلب با شخصیت‌ها فاصله دارد. گاهی در شروع یک قسمت، مشخص نیست، چه ماجرای

روایت خواهد شد. در قسمت «پدر و پسر»، حاج عمو و پسرش سعی دارند، دیگری را قانع کنند که به شهر و نزد مادر تنهای خانواده بازگردند. در این داستان، چندین بار خواب‌ها و خاطرات پدر به تصویر درمی‌آید. خواب‌هایی از شهادت پسرش و همچنین، فلاش‌بک‌هایی که شرح می‌دهند، چگونه با دیدن اندوه همسرش، به جبهه رفته و پسرش را به خانه بازگرداند. این صحنه‌ها القا می‌کند، شخصیت اصلی این داستان پدر خانواده، یعنی حاج‌عمو است و باید ماجرا را از صافی ادراکی او دنبال کنیم؛ اما، چیزی که در صحنه‌های دیگر اتفاق می‌افتد، متفاوت است. صحنه‌ها، میان پدر و پسر تقسیم شده‌اند و گاه داستان‌های فرعی را از این داستان دور می‌کنند.

می‌توان گفت همسنگران از منظر نقطه‌نظر روایی، تا حدی مغشوش است. برخلاف شجاعان که گرایش راوی پررنگ و حاکم بود، در همسنگران، ساختار قابل درکی از نقطه نظر روایی وجود ندارد. این موضوع در کنار اشکالاتی همانند شکست‌های متعدد خط فرضی در دکوپاژ و حالات و گفتگوهای نامفهوم، روایت‌گری را گنگ و مبهم کرده و ارتباط با شخصیت‌ها را منقطع می‌کند.

۳- مجموعهٔ حماسهٔ یک دلاور

حماسهٔ یک دلاور در سال ۱۳۹۰، به کارگردانی محمود سلطان‌پور، نویسندگی منصور انوری و محمود سلطان‌پور، در سیزده قسمت یازده دقیقه‌ای ساخته شده که محوریت داستان، راوی عملیات شهید محمود کاوه در کردستان است. در این مجموعه، شهید کاوه از جبهه‌های جنوب به کردستان اعزام می‌شود. در آنجا، با شجاعت و هوشمندی نظر سرلشگر بروجردی را جلب می‌کند و طراح اصلی عملیات آزادسازی مناطقی در کردستان می‌شود. مهم‌ترین عملیات او در این جریان، بازپس‌گیری جنگل‌های آلواتان است که دشمن در پناه عوارض طبیعی آن برای خود دژی تسخیرناپذیر ساخته است.

در این داستان، برخی شخصیت‌های فرعی با خط داستانی محمود تلاقی می‌کنند. شخصیت‌های فرعی داستان شهید بروجردی (فرماندهٔ قرارگاه)، شهید منصور کاظمی، (فرماندهٔ قرارگاه دیگری)، مجید (دوست محمود) کاک امین (پیش‌مرگ کرد کهنسال) و هژیر (جوان کردی که از ضد انقلاب جدا شده و به نیروهای ایرانی می‌پیوندد) است.

شخصیت‌هایی که نقش افراد شرور را برعهده دارند، عبارت از دکتر (فرماندهٔ ضدانقلاب در جنگل آلواتان)، شهلا (دست راست دکتر)، اکوان (مأمور شکنجه)، فرماندهٔ سُرخه (فرماندهٔ عملیاتی مجاهدین خلق) است. فهرست اسامی نشان می‌دهد، در این مجموعه، برخلاف دو مجموعهٔ دیگر، شخصیت‌های منفی حضور پررنگ‌تری دارند.

در حماسهٔ یک دلاور، هر قسمت ادامهٔ ماجراهای قسمت‌های پیشین را روایت می‌کند و داستان‌ها از یکدیگر مستقل نیستند. در فیلم، صدای محمود به شکل صدای راوی ماجرا را برای مخاطب روایت می‌کند. پیش از عنوان‌بندی هر قسمت، یک فلاش‌بک و یا فلاش‌فوروارد کوتاه، نمایش داده می‌شود. برخی از این سکانس‌های آغازین، با صدای شخصیت محمود و به نوعی از نقطه‌نظر او روایت می‌شوند.

پس از عنوان‌بندی بسیار مختصر آغازین، روایت میان سکانس‌هایی از رزمندگان و دشمن در رفت و آمد است. سکانس‌های رزمندگان بیشتر پیرامون شخصیت محمود طراحی شده و او در اغلب این سکانس‌ها حضور دارد. سکانس‌های شخصیت‌های منفی، بیشتر به طرح‌ریزی و اجرای نقشه‌های خرابکارانه و یا ترور شخصیت‌ها می‌پردازد. سکانس‌هایی از خانهٔ پدری محمود که مبین نگرانی‌ها و دلبستگی‌های والدین به فرزندشان می‌گذرد و سکانس‌هایی از داستان‌های فرعی، همانند داستان مأموریت هژیر برای ترور محمود، گروگان‌گیری خواهرش در سکانس‌های اصلی گنجانده شده است.

شخصیت‌های حماسهٔ یک دلاور در داستان

رویدادها و موقعیت‌های داستانی این مجموعه، براساس شخصیت اصلی (شهید محمود کاوه) شکل گرفته است. کاوه، در پیشبرد موقعیت‌های اصلی و رویدادها نقشی مرکزی دارد. شخصیت کاوه، شخصیت‌های دیگر را شکل می‌دهد. به‌عنوان‌مثال، هژیر تحت‌تأثیر رفتار و سخنان کاوه به اشتباهات خود پی می‌برد و در مقابل دشمن می‌ایستد (قسمت پنجم).

در نگاه نخست، به‌نظرمی‌رسد، در این مجموعه رویدادها و موقعیت‌های داستانی در جهت شخصیت‌پردازی طراحی شده باشند؛ اما، در هیچ‌یک از رویدادها و موقعیت‌ها، شخصیت کاوه در تنگنا قرار نمی‌گیرد. او، مجبور به انتخاب سختی نمی‌شود و در هر کشمکشی، سربلند بیرون می‌آید. درواقع، رویدادها تنها این نکته را بارها تکرار می‌کنند که

کاوه فرماندهی شجاع است. به‌عنوان‌مثال، در قسمت سوم، کاوه پیش از هم‌رزمان به سد بوکان می‌رسد و با حرکات موتورسیکلت و درگیری مختصری از نگهبانان عبور می‌کند. کاوه سراغ بمب روی پایهٔ سد می‌رود و بمب را خنثی می‌کند. در تمام این اتفاقات، هیچ چالش انسانی، اخلاقی، درونی و حتی بیرونی پیش پای او گذاشته نمی‌شود. گویا تنها یک روز کاری معمولی او به نمایش درمی‌آید.

به‌این‌ترتیب، رویدادها در این مجموعه، گزارشی فهرست‌وار از عملیات شهید کاوه در بوکان هستند که چاشنی تخیل به آن اضافه شده است. در مورد شخصیت‌ها، می‌توان گفت نقش کنش‌مند و فاعلی وجود ندارد. حتی دکتر (سرکردهٔ گروهک) با نقشه‌های خود، بستری برای عملیات بعدی کاوه فراهم می‌کند و در جریان رویدادها نقشی منفعلانه دارد.

وضعیت هژیر تا حدی متفاوت است. او در شروع، براساس عقیده‌ای به گروهک تروریستی می‌پیوندد و قصد ترور کاوه را دارد. در جریان ترور ناموفقِ کاوه، دستگیر شده و تحت‌تأثیر رفتار و گفتار او به مسیر خود شک می‌کند (قسمت پنجم). این تردید تا قسمت هشتم ادامه دارد که ضد انقلاب خواهر او را گروگان می‌گیرد.

هژیر برای نجات خواهرش می‌شتابد و خود اسیر می‌شود. در قسمت سیزدهم، اکوان پیشنهاد می‌کند که در ازای ازدواج با خواهرش، هژیر را فراری دهد. در اینجا هژیر تصمیم می‌گیرد، از جان خود و خواهرش بگذرد؛ اما، تن به ذلت ندهد. در مسیر داستانی هژیر رگه‌هایی از کشمکش، انتخاب و شرایط دشوار مشاهده می‌شود. بر خلاف هژیر، شخصیت‌های فرعی دیگر در برابر کاوه، تنها نقش شاهدی منفعل را ایفا می‌کنند.

شخصیت‌های حماسهٔ یک دلاور در گفتمان

کلی‌ترین ویژگی ساختار روایی این مجموعه، پیوستگی داستان قسمت‌ها است. بر خلاف دو مجموعهٔ پیشین، در این مجموعه، هر قسمت ادامه‌دهندهٔ داستان گذشته است و این پیوستگی، فرصت پرداختن به شخصیت‌ها در کل مجموعه را فراهم می‌آورد.

می‌توان گفت ساختار روایی حماسهٔ یک دلاور، پیرامون شخصیت اصلی شکل گرفته است. کاربرد صدای کاوه به‌عنوان صدای راوی، این موقعیت را فراهم می‌کند که رویدادها از دید کاوه تفسیرشوند. تک‌گویی‌های بیرونی و درونی، امکان دسترسی به افکار و احساسات

کاوه را فراهم کرده‌اند. روایت، این امکان را فراهم آورده که شخصیت کاوه از منظر دیگر شخصیت‌ها شناخته شود. به‌عنوان‌مثال، در قسمت هفتم، پسر بچهٔ محلی برای کاوه شرح می دهد، انتظار داشته او هیکلی چند برابر یک مرد معمولی و سلاحی ترسناک داشته باشد. با این تشریح، شجاعت کاوه نمایان می‌شود.

شخصیت کاوه از نظر مرکزیت در روایت غالب است. در هر قسمت، کاوه در نیمی از صحنه‌ها حضور دارد و حتی در صحنه‌هایی که حضور ندارد، گفتگو و کنش‌ها بر محور او اتفاق می‌افتد. در صحنه‌هایی که کاوه در حال انجام عملیات است، این امکان وجود دارد که مخاطب ماجرا را از کانون توجه کاوه تفسیر کند؛ زیرا، کاوه شخصیت مرکزی صحنه‌ها به‌شمار می‌آید.

ساختار روایی حماسهٔ یک دلاور، امکانات قابل‌توجهی برای شخصیت‌پردازی شهید کاوه فراهم آورده است؛ اما، از این امکانات به‌نحو مطلوب استفاده نشده است. یکی از علل اصلی این نقیصه، تحمیل و غلبهٔ گرایش راوی بر روایت یا به عبارت ساده‌تر تأکید بر شعار است. کاوه با وجود حضور پررنگ در صحنه‌ها، هم‌ذات‌پنداری زیادی را برنمی‌انگیزد. به همین‌دلیل، با چینش صحنه‌ها بر محور کاوه، نمی‌توان انتظار داشت مخاطب، رویدادها را از منظر رابطهٔ آن‌ها با کاوه تفسیر کند. تک‌گویی درونی و بیرونی کاوه جای بیان افکار و درونیات او، گرایش ایدئولوژیک راوی و شعارهای او را بازگو می‌کند. به‌عنوان‌مثال، در قسمت هفتم کاوه بر فراز تپه‌ای نشسته و مناجات می‌کند: «خدایا کی میشه تو تموم دنیا بوی باروت و خمپاره جاشو به گل بده؟ کی میشه همه جا صلح بشه».

جمع‌بندی

با نگاهی آسیب‌شناسانه، می‌توان نقاط ضعف شخصیت‌پردازی در مجموعه‌های انیمیشن دفاع مقدس را به سه گروه تقسیم کرد:

- شخصیت‌ها، کنش‌گر نیستند و در برابر رویدادها منفعلانه عمل می‌کنند. همچنین، اعمال شخصیت‌ها با ویژگی‌های آن‌ها سازگاری ندارد.
- شخصیت‌پردازی، سطحی است و به ویژگی‌های منحصربه‌فرد و پیچیدگی‌های درونی آن‌ها پرداخته نمی‌شود.
- شخصیت‌ها، یکنواخت و مشابه هستند و در ویژگی‌ها، عمل و تفکر یکدست است.

جدول شمارهٔ ۱: نقاط ضعف شخصیت‌پردازی در مجموعه‌های انیمیشن دفاع مقدس

انفعال و فقدان کنش‌گری	- فروکاستن شخصیت به یک شاهد و ناظر - فرو کاستن شخصیت به عاملی برای پیش‌برد رویدادها - عدم‌سازگاری میان شخصیت و عمل او
شخصیت‌پردازی سطحی	- عدم‌پردازش به انگیزه‌ها، افکار و درونیات شخصیت‌ها - عدم‌پردازش به خاستگاه اجتماعی، فکری و فرهنگی - عدم‌خروج شخصیت‌ها از پوستهٔ حرفه‌ای و سازمانی - شخصیت‌های سیاه و سفید - شخصیت‌های فرعی و منفی کم‌رنگ
شخصیت‌های یکنواخت و ویژگی منحصربه‌فرد	- شباهت در ویژگی‌های ظاهری (طراحی چهره و پیکر، لباس، ابزار، ادوات و جنگ‌افزارها، وسایل شخصی، صدا، گفتار و دایرهٔ لغت، محل زندگی و یا کار) - یکسانی بیش‌ازحد در خصلت و رفتار (جهان‌بینی شخصیت دربارهٔ مسائل جزئی و کلی، اهداف، واکنش به رخدادها، توانایی‌های فردی و ارزش‌های اخلاقی)

باتوجه‌به تحلیل‌های موجود و روایت‌شناسی ساختارگرا، می‌توان عوامل ضعف در شخصیت‌پردازی این مجموعه‌ها را به دو دستهٔ عوامل داستانی و گفتمانی تقسیم نمود. در جدول شمارهٔ ۲ این عوامل درج شده است. عوامل مندرج در این جدول، باعث انفعال شخصیت‌ها و محدودیت امکانات شخصیت‌پردازی در روایت مجموعه‌های دفاع مقدس شده است؛ اما، اگر بخواهیم عوامل را در چارچوبی به یکدیگر ارتباط دهیم، می‌توان از مفهوم مؤلف ضمنی سود جست. وجود سه ویژگی در مؤلف‌های ضمنی مجموعه‌های انیمیشن دفاع مقدس را می‌توان ریشهٔ الگوهای ساختاری و گفتمانی در این مجموعه‌ها دانست که شخصیت‌پردازی را محدود و تضعیف می‌کنند:

- **غلبهٔ رویداد بر شخصیت و اصرار بر ایجاد کشش صحنه‌های رزمی و مهیج**: رویدادمحوری و تکیه بر عملیات‌ها، باعث شده زمان و تمرکز روایت صرف تشریح جزیی رویدادها و صحنه‌های رزمی شود و نقش شخصیت‌ها کم‌رنگ شود.

- **تحمیل شعار و گرایش فکری و ایدئولوژیک مؤلف:** تأکید بیش‌ازحد بر شعار، باعث شده که اعمال و گفتاری به شخصیت نسبت داده شود که با خصلت‌ها و موقعیت او، در داستان همخوانی ندارد. به‌همین‌دلیل، فردیت و ویژگی‌های شخصیت کم‌رنگ شده است.
- **اصرار به خلق شخصیت‌های مثالی و ایده‌آل:** اینکه شخصیت‌های اصلی هیچ نقصان و لغزشی نداشته باشد و در مقابل، شخصیت‌های منفی عاری از هرگونه ویژگی انسانی و اخلاقی باشند، مانع تنوع، کنش‌گری و پیچیدگی شخصیت‌ها شده است.

جدول شمارهٔ ۲: عوامل روایی ضعف در شخصیت‌پردازی در مجموعه‌های انیمیشن دفاع مقدس

عوامل داستانی	عوامل گفتمانی
- قرار نگرفتن شخصیت در معرض موقعیت‌ها و انتخاب‌های دشوار - کم‌رنگی زندگی خصوصی شخصیت‌ها - عدم‌پردازش به روابط غیرسازمانی شخصیت‌ها - عدم‌فاصلهٔ فکری، اعتقادی، احساسی و مکانی میان شخصیت‌ها (در دو گروه شخصیت‌های مثبت و منفی) - کم‌رنگی شخصیت‌های فرعی - قرار نگرفتن داستان‌های فرعی در راستای پرداخت شخصیت محوری	- استقلال اپیزودها از نظر داستانی - تقسیم مساوی تمرکز داستان میان چند شخصیت و فقدان شخصیت مرکزی - روایت تمام داستان از نقطه‌نظر دانای کل - عدم‌روایت داستان از صافی یک شخصیت - عدم‌پردازش به موضوع داستان از کانون توجه شخصیت (به‌عنوان‌مثال، پردازش استراتژیک یک عملیات به شکل عام و نه از نگاه شخصیت)

نتیجه‌گیری

اگر رویکردی آسیب‌شناسانه انتخاب شود و به نتایج این پژوهش توجه شود، می‌توان به عبارت «رویداد و شعار بر شخصیت‌پردازی» دست یافت. نتیجه‌ای که سلیمانی با تحلیل شخصیت‌پردازی ادبیات دفاع مقدس در «نقد و تحلیل رمان جنگ» به آن دست یافته است:

«غالب شخصیت‌ها، حضوری عمیق و گسترده در صحنه نداشته و در داستان‌ها، بیشترین توجه به رویدادها است؛ بنابراین، اگر از آدم‌ها صحبت می‌شود، تنها به فعل انسانی آن‌ها توجه شده است و این افراد بیشتر حضوری تزئینی دارند» (سلیمانی، ۱۳۸۰: ۲۸).

گذشته از محوریت رویدادها، تأکید بر صحنه‌های رزمی، تلاش برای ایجاد هیجان و تعلیق با صحنه‌های عظیم و موقعیت‌های پیچیده، آن‌طور که باید و شاید از کار در نیامده و یا به‌دلیل ایجاد فاصله میان روایت از شخصیت‌ها، به سلسله‌ای از تصاویر شلیک، انفجار و حرکات آکروباتیک تقلیل یافته است. تحمیل داستان بر شخصیت‌ها، کنش‌گری و فاعلیت را از آنان گرفته و انسجام ویژگی‌های آن‌ها را مخدوش کرده است.

خلق شخصیت‌های داستانی با ویژگی‌های منحصربه‌فرد، افزون‌بر شکل‌دهی به روایت‌ها، باورپذیری آن را برای مخاطبان نوجوان افزایش می‌دهد. البته، منظور این نیست که حقایق جنگ تحریف شود؛ بلکه، می‌توان براساس شخصیت‌های واقعی و تاریخی جنگ، شخصیت‌های داستانی متنوع و جذابی خلق کرد. رزمندگان جنگ تحمیلی، خاستگاه بومی، فرهنگی و اجتماعی متفاوتی داشته‌اند و هر یک علایق فردی متفاوتی داشته‌اند.

کتابنامه

منابع فارسی

احمدی، بابک (۱۳۹۰). *حقیقت و زیبایی*، تهران: انتشارات مرکز.

پرینس، جرالد (۱۳۹۱). *روایت‌شناسی*، ترجمهٔ محمد شهبا، تهران: مینوی خرد.

چتمن، سیمور (۱۳۹۰). *داستان و گفتمان*، ترجمهٔ راضیه‌السادات میرخندان، قم: مرکز پژوهش‌های اسلامی صدا و سیما.

کالر، جاناتان (۱۳۸۸). *بوطیقای ساخت‌گرا، ساخت‌گرایی، زبان‌شناسی و مطالعهٔ ادبیات*، ترجمهٔ کوروش صفوی، تهران: مینوی خرد.

سلیمانی، بلقیس (۱۳۸۰). *تفنگ و ترازو*، تهران: روزگار.

منابع انگلیسی

Chatman, Seymour (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in fiction and film*, London: Cornell University Press.

Chatman, Seymour (1990). *Coming to terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, London: Cornell University Press.

Grant, Barry keith (2005). *Schirmer Encyclopedia of Fillm*, London: Thomson Gale

Herman, David (2005). Routledge Encyclopedia of Narrative Theory, NewYork: Routledge