Rasanch \ A Quarterly Journal of Media Studies and Research
http//qjmn.farhang.gov.ir DOI: 10.22034/bmsp.2023.354931.1771
Research paper Received: 09/08/2022
Vol. 35, No. 2, Summer 2024, Issue 4 Accepted: 13/06/2023

Multi-Narrative/Single-Narrative Logic in Media Productions (Case Study: TV Series)

Mehdi Moradi: Master of Sociology, Faculty of Literature and Humanities, Isfahan University, Isfahan, Iran. **email:** meh.moradi1990@gmail.com

Jamal Mohammadi: Associate Professor, Department of Sociology, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Kurdistan (corresponding author), Sanandaj, Iran. **email:** j.mohammadi@uok.ac.ir

The current research is an attempt to analyze the multi-narrative/mono-narrative logic in media productions, which is specifically chosen for the study of the genre of television series. In terms of theory, the opinions of Mikhail Bakhtin, Roland Barthes and Gilles Deleuze have been used for the dual conceptualization of mono-narrative/multi-narrative of the text, and in terms of method, qualitative content analysis has been used. Based on theoretical-targeted sampling The two series "Roozgar Gharib" and "Parvaneh" were selected for analysis, which have a common feature of narrative-historical storytelling. Five sequences were selected from "Roozgar Gharib" and three sequences from "Parvaneh" which contain the richest data. The results show that "Roozgar Gharib" is based on multi-narrative logic, and in it, the narration of the main story is done in the context of dealing with all kinds of sub-stories and other sub-narratives. Not only the characters and actions and interactions are displayed in different dimensions and from different points of view, but also a wide range of apparently marginal adventures and events, secondary characters, voices unheard of and seemingly insignificant interactions are narrated alongside the main story. On the opposite point, the "Butterfly" series presents a single story relying on a linear and monotonous narration, in which the audience is only able to hear the voice of the dominant narrator, and no one else.

Keywords: Mono-Narrative/Multi-Narrative, Narrative, Story, Audience, Media Production.

How to cite this paper: Moradi, M., & Mohammadi, J.(2024). Multi-Narrative/Single-Narrative Logic in Media Productions (Case Study: TV Series). *Rasaneh*, 35(2), 33-56. **[In persian]**

رسانه / فصلنامه مطالعاتی و تحقیقاتی وسایل ارتباط جمعی
Rasanch
نوع مقاله: پژوهشی
DOI: 10.22034/bmsp.2023.354931.1771
http//qjmn.farhang.gov.ir
Vol. 35, No. 2, Summer 2024

منطق چندروایتی/ تک‌روایتی در تولیدات رسانه‌ای

(مورد مطالعه: مجموعه‌های تلویزیونی)

نوشتهٔ
مهدی مرادی*
جمال محمدی**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۵/۱۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۳/۲۳

چکیده

پژوهش حاضر تلاشی برای واکاوی منطق چندروایتی/ تک‌روایتی در تولیدات رسانه‌ای است که به‌طور خاص ژانر مجموعه‌های تلویزیونی برای مطالعه انتخاب شده است. به‌لحاظ نظری، از آرای میخاییل باختین، رولان بارت و ژیل دلوز برای مفهوم‌پردازی دوگانهٔ تک‌روایتی/ چندروایتی‌بودن متن استفاده شده است و به‌لحاظ روشی، تحلیل محتوای کیفی به‌کار رفته است. با اتکا بر نمونه‌گیری نظری ـ هدفمند دو مجموعهٔ "روزگار قریب" و "پروانه" برای تحلیل انتخاب شدند که وجه مشترکشان روایت‌پردازی قصه‌ای ـ تاریخی است. از "روزگار قریب" پنج سکانس و از "پروانه" سه سکانس که حاوی غنی‌ترین داده‌ها هستند انتخاب شدند. نتایج نشان می‌دهد که "روزگار قریب" مبتنی بر منطق چندروایتی است و در آن روایت‌پردازی قصهٔ اصلی در متن پرداختن به انواع خرده‌داستان‌ها و خرده‌روایت‌های دیگر انجام می‌پذیرد. نه‌فقط شخصیت‌ها و کنش‌ها و تعامل‌ها در ابعاد مختلف و از نقطه‌نظرهای متفاوت به نمایش گذاشته می‌شوند، بلکه طیف وسیعی از ماجراها و رخدادهای به‌ظاهر حاشیه‌ای، شخصیت‌های فرعی، صداهای ناشنیده و برهم‌کنش‌های به‌ظاهر بی‌اهمیت در کنار قصهٔ اصلی روایت‌پردازی می‌شوند. درست در نقطهٔ مقابل، مجموعهٔ "پروانه" داستانی واحد را با اتکا بر روایتی خطی و یک‌سونگر به نمایش می‌گذارد که در آن مخاطب فقط قادر به شنیدن صدای راوی مسلط، و نه هیچ‌کس دیگر، است.

کلیدواژه: تک‌روایتی/ چندروایتی، روایت، داستان، مخاطب، تولید رسانه‌ای.

---

* کارشناسی ارشد جامعه‌شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران
meh.moradi1990@gmail.com
** دانشیار گروه جامعه‌شناسی، دانشکده علوم انسانی و اجتماعی، دانشگاه کردستان (نویسنده مسئول)، سنندج، ایران j.mohammadi@uok.ac.ir

نحوهٔ استناد به این مقاله: مرادی، مهدی و محمدی، جمال (۱۴۰۳). منطق چندروایتی/ تک‌روایتی در تولیدات رسانه‌ای (مورد مطالعه: مجموعه‌های تلویزیونی). رسانه، ۳۵(۲)، ۳۳-۵۶.

مقدمه و بیان مسئله

در میان تولیدات هنری، برخی آثار ظرفیت آگاهی‌بخشی و رهایی‌بخشی دارند و در آن‌ها کنش واداشتن مخاطب به درک فعال اثر برعهدهٔ خود اثر هنری است که به‌عنوان هدایتگر عمل می‌کند و به تقویت آزادی و افزایش امکان‌های انتخاب کمک می‌کند. این نوع آثار نقطهٔ مقابل آن دسته از تولیدات هنری‌اند که به‌سبب پیروی از منطق تک‌روایتی مانع استقلال مخاطب می‌شوند. مسئلهٔ اصلی این پژوهش تحلیل تک‌روایتی یا چندروایتی‌بودن آثار هنری و نوع ارتباط آن‌ها با مخاطب است. موضوع محوری تحلیل مقولهٔ چندروایتی‌بودن در مجموعه‌های تلویزیونی و نوع پیوندی است که این متون با مخاطبان خود برقرار می‌کنند.

چندروایتی‌بودن در یک اثر به‌معنای بازنمایی و تأیید تفاوت‌های موجود در جهان‌بینی‌های کنشگران است (ایک[1]، ۱۹۹۳؛ در روکنباخ[2] و همکاران، ۲۰۱۵: ۲۸). یک اثر هنری چندروایتی با دعوت مخاطبان به فهم گرایش‌های مختلف و جزئیات گوناگون وقایع داستان آن‌ها را تشویق می‌کند به‌جای منفعل‌بودن، خود به تولید و برساخت معانی اقدام کنند. مجموعه‌های تلویزیونی به‌دلیل جذابیت و داشتن مخاطب عام از جمله آثاری هنری هستند که می‌توانند به تکثر یا سرکوب روایت‌ها دامن بزنند. این مجموعه‌ها به‌دلیل تسلسلی که در خود نهفته دارند، می‌توانند با خلق داستان‌های پرکشش، مخاطب را ماه‌ها و سال‌ها با خود همراه سازند و تحت‌تأثیر قرار دهند. در واقع همین ویژگی دنباله‌دار بودن است که سبب می‌شود مخاطب جذب آن بشود (بلانشت[3] و همکاران، ۲۰۱۲: ۲۱). از همین روست که دومین خصیصهٔ مهم مجموعه‌های تلویزیونی داشتن بیشترین مخاطبان عام است (لول[4]، ۱۹۸۸: ۲۷). مواجههٔ منفعلانه با این آثار اغلب مخاطبان را به وسیله‌ای برای محدودکردن آزادی عمل مخاطبان تبدیل می‌کند.

در این پژوهش، با تحلیل دو مجموعهٔ "روزگار قریب" و "پروانه" به نقش چندروایتی‌بودن در تأثیرگذاری بر مخاطب و فعال و یا منفعل‌ساختن وی پرداخته می‌شود. در تحلیل مقایسه‌ای این دو اثر، مجموعهٔ اول به‌مثابهٔ نماد چندروایتی‌بودن و مجموعهٔ دوم به‌عنوان نماد تک‌روایتی‌بودن مورد ارزیابی قرار می‌گیرند. پرسش این است که محوری‌ترین نشانه‌های چندروایتی‌بودن یک اثر کدام‌اند و اصلی‌ترین تفاوت‌های آن با یک اثر تک‌روایتی چیست؟ شیوه‌های روایت‌پردازی، کنشگری، سیر رخدادها، جریان گفت‌وگوها، تعامل شخصیت‌ها و سلسله‌مراتب جایگاه‌ها در یک سریال تلویزیونی چندروایتی چگونه است و در چه صورتی این سریال به اثری تک‌روایتی بدل می‌شود؟ و این‌که یک اثر چندروایتی خطاب به چه نوع مخاطبی عرضه می‌شود؛ به بیان دیگر یک اثر چندروایتی مخاطب را چگونه موجودی فرض

1. Eck
2. Rockenbach
3. Blanchet
4. Lull

می‌کند و در یک اثر تک‌روایتی این تصویر مخاطب چگونه اســت؟ بدین‌ترتیب، پرســش‌های اصلی پژوهش حاضر عبارت‌اند از: یک مجموعهٔ تلویزیونی چندروایتی با اتکا به چه شگردها و تمهیداتی مخاطب را به انفعال می‌کشــاند یا، برعکــس، او را فعالانه درگیر متن می‌کند؟ یک مجموعــه برای آن‌که بــه متنی چندروایتی تبدیل شــود از چه رمزگان و تکنیک‌هایی اســتفاده می‌کند و از کاربرد چه تمهیداتی اجتناب می‌کند؟ جهان زندگی، شخصیت‌ها، کنش‌ها، روایت‌ها و قصه‌هــا در ســریال‌های چندروایتی و تک‌روایتــی چه تفاوت‌هایی با هــم دارند؟ برخی از عمده‌ترین مفاهیم این پژوهش را می‌توان این‌گونه صورت‌بندی کرد:

- **مجموعهٔ تلویزیونی:** اثر یا برنامه‌ای دنباله‌دار که در قالب چندین قسمت به‌صورت متوالی از تلویزیون پخش می‌شــود و اغلب قصه با اســتفاده از عنصر تعلیق و با دراماتیزه‌کردن وقایع روتین به نمایش در می‌آید.
- **چندروایتی:** یک اثر ادبی/ هنری چندصدایی اغلب فهم روایت کلی داســتان و شــخصیت اصلی را منوط به فهم خرده‌روایت‌ها، شــخصیت‌های فرعــی و خرده‌صداهای درون متن می‌کند. تقاطع خرده‌داســتان‌ها، برهم‌کنش شــخصیت‌ها و نســبی‌بودن مواضع و نقش‌های آن‌ها، و نیز تنوع و تکثر صداها ویژگی اصلی یک اثر چندصدایی است.
- **تک‌روایتی:** فروکاســتن تفاوت‌ها به یک مخرج مشترک، خفه‌کردن صداهای فرعی ذیل یک صدای مسلط، به‌حاشیه‌راندن داستان‌های خرد به نفع یک داستان بزرگ و قربانی‌کردن همهٔ خرده‌روایت‌ها در پای یک روایت کلان.

پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های مختلفی از زوایای گوناگون به موضوع ســریال‌های تلویزیونی پرداخته‌اند. مونیکا بدنــارک با انتخــاب یک روش بین‌رشــته‌ای و چندگانه، به تحلیل‌های زبان‌شــناختی پرداخته و در ایــن بین با فیلم‌نامه‌نویســان مصاحبه کــرده و از تحقیقی که با همکاری دانشــجویان در رابطه با مصرف ســریال‌های تلویزیونی انجام شــده اســتفاده کرده است (بدنارک[1]، ۲۰۱۸). در پژوهشــی دیگر مایکل هاموند[2] به تحلیــل گروهی از پرمخاطب‌ترین ســریال‌های تلویزیونی پرداخته و جایگاه تأثیرگذار آن‌ها در صنعت تلویزیون را بررســی کرده است (هاموند، ۲۰۰۵). همچنین ســاندرز[3] و همکارانش نیز به تأثیر درمانی سریال‌های تلویزیونی توجه کرده‌اند. آن‌ها به بررسی تأثیر یک سریال ۱۲ قسمتی بر روی کودکان دارای اختلال رفتاری و خانواده‌های‌شان پرداخته‌انــد. نتایج مواجه و تأثیرگذاری ســریال مورد نظر هم مثبت بوده چراکه در مقایســه با گــروه کنترل، خانواده‌هایی که ســریال را مشــاهده کردند اختلال رفتاری کمتری را از ســوی

1. Bednarek
2. Michael hammond
3. Sanderz

فرزندانشـــان گزارش کردند (ســـاندرز و همـــکاران، ۲۰۰۵). همچنین دیویـــد مورلی (مطالعهٔ مخاطبان نیشـــن واید)، آین انگ[1] (مطالعهٔ ســـریال دالاس و مخاطبان آن)، دوروتی هابســـون[2] (پژوهـــش دربارهٔ بینندگان ســـریال تقاطع[3])، تانیا مادلســـکی[4] (زنان بینندهٔ ســـریال‌های آبکی)، جنیس رَدوی[5]، شـــارلوت برانسدون[6]، رابرت آلن[7]، و الن ســـایتر[8] از جمله محققانی هستند که مطالعهٔ مجموعه‌های تلویزیونی را از منظر تحلیل فرهنگ بســـط داده‌اند. آن‌ها پرســـش‌هایی از این دست را مطرح کرده‌اند که مجموعه‌های تلویزیونی چه گفتمان‌هایی را بازنمایی و بازتولید می‌کنند و مخاطبان چگونه با این گفتمان‌ها رودررو می‌شوند؟

در داخل کشور نیز پژوهش‌هایی مرتبط با این موضوع انجام شده است که در اینجا به یک مورد از آن‌ها اشـــاره می‌شود. منتظرقائم و علی‌خانی در پژوهشی با عنوان "روایت سریال‌های تلویزیون از اختیار و کنشـــگری عامل انســـانی: مطالعهٔ سریال شاید برای شما هم اتفاق بیفتد"، بر اســـاس نظریهٔ بازنمایی برســـاختی و با اتکا به روش تحلیل گفتمان درصدد تحلیل شیوه‌های روایت‌پردازی مضمون اختیار و کنشـــگری در مجموعه‌های تلویزیونی برآمده‌اند. نتایج تحقیق آن‌ها نشان می‌دهد که مجموعه‌های مورد مطالعه به‌لحاظ روایی و گفتمانی متمایل به جبرگرایی هســـتند و ایـــن مجموعه‌ها اغلب حـــول دال‌هایی مثل کیفرانگاری ســـختی‌ها و پاداش‌انگاری خوشـــی‌ها تعین می‌بخشند. همچنین دو دال تقدیرگرایی و خواب‌محوری را در حوزهٔ گفتمانی خود جذب و دال تأثیرگذاری ســـاختارهای اجتماعی را از دایرهٔ گفتمانی خود بیرون می‌رانند (منتظرقائم و علی‌خانی، ۱۳۹۴: ۱).

رویکرد نظری

رســـانه می‌تواند نقش محوری در شکل‌گیری نگرش‌ها، ارزش‌ها و رفتارهای کنشگران ایفا کند (آقایاری‌هیـــر و داداشـــی، ۱۴۰۱: ۹۲). در میان متفکران انتقادی، تئـــودور آدورنو با طرح مقولهٔ صنعت فرهنگ‌ســـازی ســـعی در اثبات تک‌روایتی‌بودن رســـانه‌های مدرن و تأثیرات یک‌طرفهٔ آن‌ها بر مخاطبان دارد. او ضمن "ترکیب توجه بســـیار دقیق به جزئیات با اندیشـــیدن راجع به مفاهیم انتزاعی فلسفی" (ویلسون[9]، ۲۰۰۷: ۳) بر تلاش فرهنگ بورژوایی در سرکوب مخاطب و مســـلط کردن تک‌صدایی تأکید می‌کنـــد. آدورنو و هورکهایمر صنعـــت فرهنگ را به‌صورت

1. Ien Ang
2. Dorothey Hobsom
3. Crossroads
4. Tania Modleski
5. Janice Radway
6. Charlotte Brunsdon
7. Robert Allen
8. Ellen Seiter
9. Wilson

روندهایی که منجر به تولید محصولات معین برای تأمین نیازهای یکسان در همه‌جا می‌شوند تعریف می‌کنند (هورکهایمر و آدورنو[1]، ۲۰۰۲: ۹۵). او با توصیف محصولات فرهنگی به‌عنوان "ازپیش‌هضم‌شده" قصد دارد تا واکنش مخاطبان نسبت به آن‌ها را پیش‌بینی‌شده عنوان کند (ویلسون، ۲۰۰۷: ۳۱).

رولان بارت مسئلهٔ یک‌دست‌سازی و تک‌روایتی‌کردن را با تمرکز بر متن، متنی‌ات[2] و بینامتنی‌ات[3] بررسی می‌کند. از دید او، «متون ادبی و رسانه‌ای در تقلای جست‌وجوی آزادی و افتادن به ورطهٔ بیگانگی، به‌هیچ‌وجه بی‌طرف نبوده و مانند همه‌چیز در جامعهٔ مدرن، در تصرف بورژوازی قرار دارند» (آلن، ۲۰۰۳: ۱۹). «فرهنگ بورژوایی تکثر و چندصدایی را در ظاهر علم می‌کند، اما در حقیقت تنوع ظاهری موجود در ژانرها و ریتم‌ها و سبک‌ها، همگی در برابر تسلط بورژوازی تنها جایگاهی ابزاری و تزئینی دارند» (بارت[4]، ۱۹۷۰: ۵۶). اصلی‌ترین طریق مقاومت در برابر این نابودی روایت‌های متنوع تلاش برای طرد اسلوب نگارش متن به سبک بورژوایی است (بارت، ۱۹۷۰: ۲). لیوتار نیز نظرهای مبسوطی در ارتباط با تکثر یا تک‌روایتی‌بودن حاکم بر متون رسانه‌ای دارد. «تمرکز اصلی وی بر نحوهٔ سازمان‌دهی و کنترل زندگی انسان توسط تولیدات رسانه‌ای است و بخش اعظم تحلیل‌هایش راجع به هنر و ادبیات و فرهنگ در راستای درک این موضوع هستند» (مالپاس[5]، ۲۰۰۳: ۲). «تحلیل‌های او امکان زیر سؤال بردن روندهایی که ایده‌های ما را در رابطه با جامعه سازمان‌دهی می‌کنند، فراهم می‌کند» (مالپاس، ۲۰۰۳: ۳). او تحلیلگران را به "تردید در فراروایت‌ها" فرا می‌خواند. «فراروایت پیشرفت خطی بشر که ترجیع‌بند عقلانیت مدرن است سرمنشأ اصلی هر گونه تک‌صدایی و یکدست‌سازی است» (مالپاس، ۲۰۰۳: ۲۵). اما امروزه وارد دورانی شده‌ایم که در آن «قاعدهٔ فرازبان جهانی، جای خود را به قاعدهٔ تکثر سیستم‌های رسمی و پذیرفته‌شده‌ای داده است که قادر هستند دربارهٔ معنای اظهارنظرها استدلال کنند» (لیوتارد[6]، ۱۹۸۴: ۴۳). ژیل دولوز نیز در تحلیل رسانه‌ها از کلیدواژه‌هایی همچون کلیت‌بخشی، سرکوب، صداهای شنیده‌نشده استفاده می‌کند؛ از دید او، این ایده که دیگر نمی‌توان به فکر بنیان ثابتی برای دانش بود متضمن این معنی است که می‌توان از این موقعیت برای آفرینش معناهای جدید استفاده کرد (کولبروک[7]، ۲۰۰۲: ۲). آنچه مهم است تکثر، چندگانگی و گشودن دریچه‌های مختلف برای اندیشیدن به زندگی است (کولبروک، ۲۰۰۲: ۱۱). «سینما به ما یک حرکت ـ تصویر یعنی تکه‌ای دارای

1. Horkheimer & Adorno
2. Textuality
3. Inter Textuality
4. Barthes
5. Malpas
6. Lyotard
7. Colebrook

جنبش می‌دهد» (دولوز[1]، ۱۹۸۶: ۲). و رسانه باید واجد قابلیت سینماگونگی[2] باشد، یعنی توان آزادکردن تسلسل تصاویر از یک زاویه دید ثابت و ارائهٔ تمامی زوایای دید موجود (کولبروک، ۲۰۰۲: ۳۱). و سرانجام، باختین نیز یکی از اصلی‌ترین متفکران در ارتباط با موضوع چندصدایی[3] است. او نخستین‌بار مفهوم چندصدایی را برای بررسی رمان‌های داستایوفسکی به‌کار برد (اسکین[4]، ۲۰۰۰: ۳۸۳). سوژهٔ اجتماعی مدنظر باختین «موجودی پویا و جسم‌مند و دارای خلاقیت است که می‌کوشد به زندگی و محیطش معنا و ارزش عطا کند» (گاردینر[5]، ۱۳۸۱: ۲۱). چندصدایی و تکثر از دل خود زندگی بیرون می‌جوشند. این زندگی پرجوش و خروش سرمنشأ اصلی گفت‌وگوگرایی است که یگانه سپر مقاومت در برابر تحمیل نظام نظری انتزاعی بر جهان اجتماعی ـ تاریخی محسوب می‌شود (گاردینر، ۱۳۸۱: ۲۵). به‌بیان دیگر گفت‌وگو و تعامل از ایجاد فضای تک‌صدایی جلوگیری می‌کند.

روش پژوهش

پژوهش حاضر با کاربست روش تحلیل محتوای کیفی انجام پذیرفته است که در مقام روشی مستقل اغلب برای تحلیل متن و گاهی برای تحلیل رابطهٔ متن ـ با زمینه[6] استفاده می‌شود (گرین‌هیم[7] و همکاران، ۲۰۱۷: ۳۳). این روش از دسته‌ای از تکنیک‌ها و تحلیل‌های نظام‌مند متنی تشکیل شده (میرینگ[8]، ۲۰۰۰: ۱) و به محقق امکان می‌دهد که هم تم‌های نظری را برای درک بیشتر داده‌ها به‌کار ببندد و هم مخرج مشترک داده‌ها را در قالب دسته‌های محتوامحور استخراج و صورت‌بندی کند (الو و کینگاس[9]، ۲۰۰۸: ۱۰۸). متن‌های پیاده‌شدهٔ مصاحبه‌ها، گفتمان‌ها، نوارهای ویدئویی و اسناد و امثالهم اغلب با این روش تحلیل می‌شوند (میرینگ، ۲۰۰۰: ۲). کاربرد تحلیل محتوای کیفی از سه مرحلهٔ همسان گذر می‌کند: آماده‌سازی، سازمان‌دهی و گزارش‌کردن (الو و کینگاس، ۲۰۱۷: ۱۰۷). محققی که از این روش برای تحلیل متن استفاده می‌کند در جست‌وجوی مقوله‌ها[10] و مضمون‌ها[11] است. یک مقوله اغلب شامل چیزها، نظرها، دیدگاه‌ها، درک‌ها و تجربه‌ها می‌شود و مقوله‌بندی در حقیقت نوعی کدگذاری

1. Deleuze
2. Cinematic
3. Polyphonism
4. Eskin
5. Gardiner
6. Context
7. Graneheim
8. Mayring
9. Elo & Kyngäs
10. Categories
11. Themes

اولیه اســت (گرین‌هیم و همــکاران، ۲۰۱۷: ۳۲). زمانی که داده‌ها غنای بیشــتری یافته و کدها قابلیت تفســیر بیشتری داشته باشــند محقق دست به تفســیر می‌زند و به ساختن مضمون‌ها و خرده‌مضمون‌ها[1] می‌پردازد (لیندگرن[2] و همکاران، ۲۰۲۰: ۱).

شیوهٔ نمونه‌گیری و اعتبارسنجی داده‌ها

در پژوهش حاضر، برای انتخاب نمونه‌ها از میان ســریال‌های تلویزیونی از شــیوهٔ نمونه‌گیری نظری ـ هدفمند استفاده شده است و دو مجموعهٔ "روزگار قریب" و "پروانه" به‌خصوص با این ملاک که هر دو روایتگر داستان‌هایی تاریخی‌اند برای تحلیل انتخاب شدند. در خصوص شیوهٔ تعییــن اعتبــار روش، برخی معتقدند که روند تحلیل و نتایــج آن باید با جزئیات کافی توصیف شود (الِو و کینگاس، ۲۰۰۸: ۱۱۲) و برخی دیگر عنوان کرده‌اند که برای افزایش قابلیت اعتماد یک مطالعه، نشــان‌دادن ارتباط بین نتایــج و داده‌ها ضروری است (پولیت و بک[3]، ۲۰۰۴). در کل، بــرای بالا بردن اعتبار روش ســه معیــار وجود دارد: ۱. ذکر کامل جزئیات؛ ۲. نشــان‌دادن ارتباط بین نتایج و داده‌ها؛ ۳. مشخص کردن منبع تحلیل‌ها. در پژوهش حاضر سعی شده است در توصیف سکانس‌ها تمامی جزئیات، اعم از اشیای موجود و حالت‌های افراد، عنوان شوند. همچنین در انتخاب واژگان حاصل از تحلیل، واژگان منطبق با حســی باشــند که از فضای کلی سکانس و بر اساس بازی بازیگران درک شده‌اند. و کوشش شد تا ذیل عنوان "صدای گویا" این معیار اعتبار روش هم رعایت شــود. در کنار تمامی این‌ها مهم‌ترین کاری که در بالابردن اعتبار روش در این پژوهش صورت گرفته، بهره‌بردن از نظرها و پیشنهادهای چند محقق، به‌جای یک محقق واحد، در طول پژوهش بوده است.

تحلیل یافته‌ها

همان‌طور که در بخش مقدمه هم اشــاره شــد در این بخش از دو مجموعهٔ تلویزیونی "روزگار قریب" و "پروانه" که هر دو در زمان پخش سریال‌های پربیننده‌ای محسوب می‌شده‌اند، استفاده خواهد شد. در این مقایسه مورد اول به‌عنوان اثری که ویژگی چندصدایی در آن وجود دارد، و مورد دوم به‌عنوان اثری که نمایندهٔ ویژگی تک‌صدایی است، انتخاب شده‌اند.

مجموعهٔ تلویزیونی "روزگار قریب"

این مجموعه در ســال ۱۳۸۶ برای نخستین‌بار از شبکهٔ ۳ صداوسیما پخش شد. داستان سریال دربارهٔ زندگی پرفرازونشــیب دکتــر محمد قریب یکی از نخســتین متخصصان طب اطفال در

1. Subthemes
2. Lindgren
3. Polit & Beck

ایران است. ماجرا از روزی آغاز می‌شود که دکتر قریب با مشاهدهٔ آثار متاستاز ناشی از بیماری سرطان خود، راهی بیمارستانی می‌شود که خود ریاست آن را بر عهده دارد. نحوهٔ روایت داستان بدین صورت است که در روزهای منتهی به مرگ شخصیت اصلی داستان، در بیمارستان محل بستری وی، اتفاقاتی می‌افتد که شبیه به اتفاقات زندگی خود قریب هستند و از آنجایی که وی تصمیم‌گرفته داستان زندگی‌اش را ثبت کند، بیننده به‌طور موازی با روایت‌های درون بیمارستان و روایت سلسله‌وار رخدادهای زندگی محمد قریب از کودکی تا پیری روبه‌رو می‌شود. پنج سکانس منتخب از این مجموعه که در بررسی استدلال این پژوهش مؤثر هستند، انتخاب شده‌اند.

سکانس اول

داستان در جریان. دکتر قریب بستری شده است و از نگاه‌ها و صحبت‌هایی که در بین پزشکان معالج ردوبدل می‌شود و آگاهی‌ای که خود دکتر قریب، به‌عنوان یک پزشک، از حال خود دارد، مشخص است که اوضاع جسمی وی مناسب نیست و قرار است که فردا عمل جراحی شود. از بین چهار فرزند دکتر تنها پسر بزرگ وی، یعنی حسین، به بیمارستان نرسیده است.

مسئله: وضعیت جسمی دکتر

فضای غالب: تعلیق (مخاطب دائم در انتظار تداوم داستان است).

صدای گویا: بازیگران

مکان: اتفاقات در راهروی یکی از بخش‌های بیمارستان رخ می‌دهند. چون به خواست دکتر، وی در بخش اطفال بستری شده است، در راهرو مدام چند کودک درحال دویدن و بازی هستند.

مدت زمان سکانس: مدت زمان سکانس ۲۰ ثانیه است.

افراد حاضر در سکانس: دختران دکتر (در مقابل اتاق بستری دکتر و در جلوی تصویر)، پزشکان معالج (در مقابل ایستگاه پرستاری و در وسط تصویر)، پسر ارشد دکتر (در ابتدای راهرو و در انتهای تصویر).

مسئلهٔ کنشگران

۱. دختران دکتر از کارهای مربوط به بستری پدرشان فارغ شده‌اند. خواهرها به راهرو آمده و در مورد فرزندان خواهر بزرگ‌تر که در آن لحظه در مدرسه هستند و این‌که بعد از مدرسه کجا خواهند رفت گفت‌وگو می‌کنند. ناهید در جواب مریم که نگران وضعیت خواهرزاده‌هایش است پاسخ می‌دهد که بچه‌ها کلید دارند. مخاطب صدای گفت‌وگوی آن‌ها را می‌شنود.

مسئله: وضعیت فرزندان

فضای غالب: کنجکاوی

صدای گویا: بازیگران

۲. پزشـکان معالج بعد از رسـیدگی به وضعیت دکتر قریب در اتاق بستری و بستری شدن وی، در ایسـتگاه پرسـتاری با هم در حال مشـورت دربارهٔ وضعیت جسمی دکتر و انجام عمل جراحی فردا هستند. مخاطب صدای گفت‌وگوی آن‌ها را نمی‌شنود.

مسئله: وضعیت جسمی دکتر و عمل جراحی فردا

فضای غالب: یأس و ناامیدی

صدای گویا: محقق

۳. حسـین پسر بزرگ‌تر دکتر، که خود او هم پزشک است، از دور به سمت اتاق بستری پدرش می‌آید و از خواهرانش با حالتی مضطرب جویای احوال پدرش می‌شود.

مسئله: آمدن حسین

فضای غالب: اضطراب ناشی از وضعیت پدر

صدای گویا: بازیگران

نحوهٔ پیشـروی وقایع: در این سکانس با همزمانی وقایع مواجه‌ایم و همهٔ داستان‌ها در یک قاب تصویر و به‌طور همزمان به مخاطب عرضه می‌شوند.

جایگاه مخاطب: مخاطب درحالی‌که در سـکانس قبل با داسـتان اصلی روبه‌رو اسـت در این سکانس با خرده‌داستان‌های دیگری روبه‌رو می‌شود که وی را از دنبال‌کردن صرف داستان اصلی منع می‌کنند.

سکانس دوم

داسـتان در جریان. دکتر که خود در بیمارستان تحت درمان است وقتی مطلع می‌شود که رحیم، یکی از بیمارانش، که مبارز سیاسـی هم اسـت، زخمی و در یکی از محله‌های حلبی‌آباد مخفی شـده است، تصمیم می‌گیرد به دیدار او برود تا درمانش کند. به‌دلیل شرایط خاص فرد زخمی، دکتر و سـاکنین خانه‌ای که فرد زخمی در آن بسـتری است، با هم هماهنگ می‌کنند که کسی از ماجرا بویی نبرد.

مسئله: درمان فرد مجروح

فضای غالب: احتیاط کردن

صدای گویا: بازیگران

مـکان: اتفاقـات در خانه‌ای در حلبی‌آبادهای اطراف تهران رخ می‌دهد. خانه از خشـت و گل ساخته شده و محله هم محله‌ای فقیرنشین است.

مدت زمان سکانس: مدت زمان سکانس ۲ دقیقه و ۵۶ ثانیه است.

افراد حاضر در سـکانس: دکتر (نشسته در وسط اتاق و نزدیک کرسی)، گلی دختر صاحب‌خانه

و پدرومادرش (نشسته در بالای اتاق)، مهین و مادر و برادرش (در کنار دکتر هستند)، رعنا دوست مشترک مهین و گلی (در جلو در خانه ایستاده است).

مسئلهٔ کنشگران

۱. در زمان دیدار از بیمار زخمی دکتر مطلع می‌شود که یکی از کودکان همسایه زمین خورده و پایش آسیب دیده است. وی برای مداوای کودک از اتاق مرد زخمی خارج می‌شود و به اتاق دیگری که دختر صاحب‌خانه، به‌نام گلی، آنجاست می‌رود. گلی در گوشه‌ای نشسته و دکتر با او گفت‌وگو می‌کند و از درس نخواندن دختر آگاه می‌شود. پس از آن از مادر گلی می‌پرسد که آیا او در بچگی سیاه‌سرفه گرفته است که مادر پاسخ مثبت می‌دهد.

مسئله: بیماری گلی

فضای غالب: خجالت‌کشیدن

صدای گویا: بازیگران

۲. مهین که در ابتدای سکانس خبر زمین‌خوردن برادرش را آورده و سبب شده بود تا دکتر به اتاق کناری بیاید، چند دقیقه بعد با مادر و برادرش که از دوچرخه افتاده است به نزد دکتر می‌آیند. برادر مهین که قرار بود با استفاده از تخم‌مرغ درمان شود و درد بسیاری را تحمل می‌کند، تحت مداوای دکتر قرار می‌گیرد. پای او نشکسته و به تشخیص دکتر با قرص مسکن درد آن برطرف می‌شود. مخاطب صدای گفت‌وگوی آن‌ها را می‌شنود.

مسئله: پای آسیب‌دیدهٔ پسرک

فضای غالب: ترس ناشی از احتمال شکستگی

صدای گویا: بازیگران

۳. در حین مداوای برادر مهین توسط دکتر، رعنا وارد می‌شود و به مهین اطلاع می‌دهد که برای بازی در فیلم باید به سر فیلم‌برداری بروند. در اینجا گفت‌وگوی بین مهین و مادرش دربارهٔ رفتن مهین شروع می‌شود که حاکی از اصرار مهین و مخالفت مادر با رفتنش ـ البته از ترس شوهرش ـ است.

مسئله: بازیگری مهین

فضای غالب: بگومگو و اختلاف

صدای گویا: بازیگران

نحوهٔ پیشروی وقایع: در این سکانس ما با تسلسل وقایع روبه‌رو هستیم.

جایگاه مخاطب: مخاطب که در سکانس قبلی درگیر داستان اصلی بین دکتر و فرد مجروح است در این سکانس با خرده‌روایت‌های بیماری گلی، بازیگرشدن مهین، و ضرب‌دیدن پای برادر مهین روبه‌رو می‌شود.

سکانس سوم

داستان در جریان. در ادامهٔ داستان، چون رحیم فردی سیاسی است و از لحاظ امنیتی نمی‌توان او را در بیمارستان عمل کرد، دکتر قریب تصمیم می‌گیرد وی را با همکاری چند تن از همکاران خود در همان خانه‌ای که فرد مجروح مخفی شـده اسـت، عمل جراحی کند. لذا دکتر فرخ را مأمور می‌کند تا به‌طور خصوصی با چند تن از پرسـتاران برای همکاری در این عمل صحبت کند.

مسئله: عمل کردن مخفیانهٔ فرد مجروح

فضای غالب: مخفی‌کاری

صدای گویا: بازیگران

مکان: راهروی بیمارستان

مدت زمان سکانس: مدت زمان سکانس **۳۵** ثانیه است.

افـراد حاضر در سـکانس: دکتر فرخ (در ابتـدای راهرو و در انتهای تصویر)، شـادن به همراه مادرش (نشسـته بر روی یکی از صندلی‌های راهرو و در وسط تصویر)، عقیل (ایستاده در جلوی ایستگاه پرستاری و در جلوی تصویر).

مسئلهٔ کنشگران

۱. دکتر فرخ که از سـوی دکتر قریب مأمور شـده تا با چند نفر از پرسـتاران معتمد صحبت کند از انتهای راهرو به‌سـمت جلو حرکت می‌کند. دکتـر فرخ، ازآنجا که حامل پیغامی مخفیانه است، کمی غیرعادی به‌نظر می‌رسد.

مسئله: مطرح کردن مخفیانهٔ عمل جراحی

فضای غالب: غیرعادی بودن

صدای گویا: محقق

۲. شـادن کودکی اسـت که در سـکانس‌های قبل مخاطب با وی روبه‌رو شده است و با داستان بیماریش آشنا شده است. او به بیماری سرطان خون دچار است و با اینکه در سکانس‌های قبل موهایش را کوتاه کرده بود اما در اینجا موهای او کامل ریخته است. دکتر فرخ در حین عبور از مقابلشان احوالش را از مادرش می‌پرسد و شادن را، که به مادرش تکیه داده است، نوازش می‌کند.

مسئله: بیماری شادن

فضای غالب: تعجب از پیشرفت بیماری

صدای گویا: محقق

۳. عقیل کودک دیگری اسـت که گرچه به‌دلیل بیماری‌اش به بیمارسـتان آمده اسـت، اما دکتر قریب وقتی از بی‌سـوادی او مطلع شـده است تلاش می‌کند تا با کمک دخترش و شادن به

او سواد یاد بدهد. وقتی دکتر فرخ به ایستگاه پرستاری می‌رسد، در آنجا عقیل را می‌بیند که درحال تمرین نوشتن است. مخاطب صدای گفت‌وگوی آن‌ها را می‌شنود.

مسئله: سوادآموزی عقیل

فضای غالب: تمرین درس عقیل

صدای گویا: بازیگران

نحوهٔ پیشروی وقایع: در این سکانس هم با تسلسل وقایع و هم با هم‌زمانی وقایع مواجه‌ایم. هرچند که بیماری شادن و سوادآموزی عقیل و مطرح‌کردن عمل به‌صورت سلسله‌وار ارائه می‌شوند، اما در روند سکانس مخاطب هم شادن و مادرش و هم دکتر فرخ و عقیل را در یک تصویر واحد می‌بیند.

جایگاه مخاطب: مخاطب در سکانس‌های قبل بر روی ماجرای عمل فرد زخمی متمرکز است؛ اما در این سکانس علاوه بر موضوع عنوان‌شده، با برخی از خرده‌داستان‌هایی که قبل‌تر مطرح‌شده نیز روبه‌رو می‌شود.

سکانس چهارم

داستان در جریان. دکتر قریب عمل جراحی شده و در یکی از اتاق‌های بیمارستان بستری است؛ وی در دوران نقاهت به‌سر می‌برد. همراهان و خانوادهٔ دکتر پس از عیادت از وی، همگی بیمارستان را ترک می‌کنند و فقط همسر وی می‌ماند. از طرف دیگر نامزد پرستاری که بر اثر یک اتفاق بیهوش شده است به ملاقات او آمده است. پرستار در همان اتاق دکتر بستری شده است.

مسئله: دوران نقاهت دکتر و بیهوشی پرستار

فضای غالب: تعلیق

صدای گویا: محقق

مکان: محل بستری دکتر یکی از اتاق‌های بخش کودکان است. اتاق دارای سه یا چهار تخت است که یک یخچال، یک کاناپه، و یک روشویی هم در آن قرار دارند. تخت‌ها از آهن درست شده‌اند و روتختی‌ها و پتوهای ساده‌ای برای بیماران وجود دارد. به‌دلیل وجود پنجره‌های بزرگ، اتاق از نور کافی برخوردار است.

مدت زمان سکانس: مدت زمان سکانس یک دقیقه و ۵۰ ثانیه است.

افراد حاضر در سکانس: دکتر (روی تخت دراز کشیده است) و همسرش (در کنار تخت نشسته است)، پرستار بیهوش (روی تخت کناری دکتر خوابیده است)، نامزد پرستار (در راهرو روی صندلی‌ای که روبه‌روی اتاق است نشسته است).

مسئلهٔ کنشگران

۱. دکتر و همسرش که از حضور کسانی که به ملاقات وی آمده بودند فارغ شده‌اند، به صحبت

با هم مشـــغول می‌شوند. همسر دکتر تصمیم می‌گیرد که برای دکتر میوه‌ای پوست بگیرد که با بی‌میلی دکتر روبه‌رو می‌شـــود و از این کار منصرف می‌شـــود. در عوض دکتر که تصمیم می‌گیرد روایت کردن خاطراتش را ادامه دهد از همســـرش می‌خواهد که ضبط‌صوت را به او بدهد. مخاطب صدای آن‌ها را می‌شنود.

مسئله: تعامل میان زن‌وشوهر

فضای غالب: محبت‌آمیز

صدای گویا: بازیگران

۲. در چند ســـکانس قبل دختر جوانی که نمی‌خواســـت با یک پیرمرد ازدواج کند، خودکشـــی می‌کند و این اتفاق شـــوک بزرگی به تمامی افراد حاضر در بخش وارد می‌کند. در این بین فریماه که یکی از پرستاران بخش است از این اتفاق بیشتر آسیب دیده و دچار حملهٔ عصبی می‌شـــود. به تجویز دکتر به او آرام‌بخش تزریـــق می‌کنند و او به خواب می‌رود. فریماه قبل از به خواب رفتن، به دکتر می‌گوید که زندگی او بی‌شباهت به زندگی دختری که خودکشی کرد نیست.

مسئله: عیادت از نامزد

فضای غالب: انتظار و کنجکاوی

صدای گویا: بازیگران (انتظار)، محقق (کنجکاوی)

نحوهٔ پیشروی وقایع: در این سکانس ما با هم‌زمانی وقایع مواجه هستیم.

جایگاه مخاطب: در این ســـکانس گرچه مخاطب گفت‌وگوی دکتر با همسرش در جلوی تصویر را شاهد است اما در پس‌زمینه نامزد فریماه را می‌بیند که چشم‌انتظار بیدارشدن وی است.

منطق چندروایتی در مجموعهٔ "روزگار قریب"

مجموعهٔ "روزگار قریب"، در همان ســـکانس نخســـت، برخلاف متون تک‌روایتی، نمی‌کوشـــد مخاطب را با برجسته‌کردن داستان اصلی، از طریق پیگیری تنها یکی از خرده‌روایت‌هایی که در قالب "مسئلهٔ کنشگران" مطرح می‌شود، به انفعال بکشاند، بلکه با بازنمایی صداها و خط‌سیرها و خرده‌روایت‌های مختلف در سیر پیشرفت داستان، به مخاطب امکان پیگیری چندین روایت و در نتیجـــه آزادی عمـــل را می‌دهد. بازنمایـــی هم‌زمان خرده‌داســـتان‌های مرتبط با وضعیت فرزندان، وضعیت جســـمی دکتر قریب و عمل جراحی او، و همچنین ورود پســـرش حسین به ماجرا به قصهٔ اصلی ابعاد چندگانه‌ای می‌بخشد. این فرم چندخطی و چندروایتی داستان باعث می‌شـــود که مخاطب هنگام تماشـــای ســـکانس دوم با جزئیات کامل و در ابعاد مختلف با قصهٔ اصلی، که ماجرای فردی زخمی اســـت، آشـــنا بوده و بر آن متمرکز شود. باز در این سکانس نیز برای پرداخت پختهٔ قصه، مخاطب با خرده‌داســـتان‌های متعددی روبه‌رو اســـت که جملگی در

فهم عمیق قصهٔ اصلی به او کمک می‌کنند و امکان تفسیر آزادانهٔ ابعاد مختلف داستان را به او می‌دهند. در این سکانس برای بازنمایی چندصدایی از تمهید تسلسل استفاده می‌شود، بدین معنا که داستان‌های گلی، پسرک دوچرخه‌سوار، و مهین به‌شکلی ارائه می‌شوند که به یک داستان کلی واحد فروکاسته نشوند و مخاطب را به‌طرزی چندجانبه درگیر خود کنند. حرکت از داستان بیماری گلی به ماجرای زمین‌خوردن پسرک و دست آخر نیز مواجه با داستان بازیگرشدن مهین، شرایطی را فراهم می‌کند که مخاطب را از نگاه تک‌بُعدی و تفسیر منفعلانهٔ رخدادها دور می‌کند. حتی در سکانس سوم نیز که خرده‌داستان‌هایی جدید، مثل بیماری شادن و سوادآموزی عقیل مطرح می‌شود، باز هم شاهد ارجاع‌هایی ضمنی به خرده‌داستان‌های سکانس دوم هستیم تا بدین طریق به‌هم‌پیوستگی و درهم‌تنیدگی داستان زندگی و سرنوشت شخصیت‌های اصلی و فرعی به مخاطب یادآوری شود. در واقع سکانس سوم با ارائهٔ هم‌زمان چندین خرده‌داستان، به مخاطب در یادآوری ماجراهایی که سابق با آن‌ها مواجه شده است، کمک می‌کند. برای مثال، مخاطب قصهٔ بیماری شادن و سوادآموزی عقیل را فقط از طریق درک تغییرهای ظاهری در چهرهٔ شادن و تمرین نوشتن توسط عقیل درمی‌یابد و بدین‌ترتیب درگیر روند رو به جلوی این روایت‌ها شده و امکان می‌یابد تا علاوه بر داستان اصلی ورود دکتر فرخ، این داستان‌ها را هم به‌خاطر بیاورد. بنابراین، مخاطب قصهٔ اصلی را فقط در بستر و در ارتباط با خرده‌داستان‌های دیگر می‌تواند بفهمد. در واقع متن این معنا را القا می‌کند که حتی مهم‌ترین و برجسته‌ترین رخدادهای فردی و اجتماعی از رخدادهایی که از نظر ما بسیار جزئی و پیش‌پاافتاده هستند تأثیر می‌پذیرند. فقط از همین منظر است که می‌توانیم دو رخداد بسیار مهم سکانس پنجم را درک کنیم: رخداد اول گفت‌وگوی دکتر قریب و همسرش هنگامی که همسرش درحال مراقبت از اوست؛ و رخداد دوم حضور نامزد فریماه که مخاطب را درگیر این سؤال می‌کند که وجه تشابه داستان فریماه و دختری که خودکشی کرد چه می‌تواند باشد. مخاطب در اینجا ناگزیر به ذهن خود فشار می‌آورد تا ارتباط بین این رخدادها و ارتباط این‌ها با خرده‌داستان‌های قبلی را دریابد. در واقع مخاطب با دیدن تصویر این دو رخداد در یک قاب، می‌تواند هم دربارهٔ مهر و محبتی که بین دکتر و همسرش جاری است بیندیشد و هم به این فکر کند که جزئیات داستان فریماه و نامزدش چیست و پایان کارشان به کجا ختم خواهد شد. در سیر این تقلای ذهنی با جامعه‌ای برساخته از صداها و سرگذشت‌ها و زندگی‌های متنوع رودررو می‌شود و نسبیت امور را درک می‌کند. مخاطب درمی‌یابد که هیچ کنشی، هیچ صدایی، هیچ قصه‌ای و هیچ شخصیتی در حیات اجتماعی محوریت ندارد. برای مثال، در سکانس پنجم که خود دکتر قریب و کنش‌های او محوریت دارد ما همه چیز را در ارتباط با او معنا می‌کنیم. این‌که در همان آغاز سکانس، مخاطب پس از شنیدن خبر ورود فرد نامه‌رسان متوجه می‌شود که دکتر منتظر نامه‌ای بوده است و سپس شاهد معاینه‌کردن‌های پی‌درپی دکتر است، در عمل نحوهٔ چیدمان اتفاقات را

به‌گونه‌ای رقم می‌زند که مخاطب هر چیز دیگری را فقط به میانجی این ماجرا بفهمد. سکانس پنجم تنها سکانسی است که با محوریت داستان‌هایی که در گذشته برای دکتر قریب رخ داده‌اند به جلو می‌رود. در تمام طول این سکانس مخاطب هم با ماجراهای چند نفر از بیماران دکتر مواجه می‌شود و هم پیگیر نامه‌ای است که برای وی آورده شده است. تعداد داستان‌هایی که مخاطب در این سکانس مشاهده می‌کند، زیاد است؛ از دریافت نامه گرفته، تا آشناشدن با بیماری چند تن از مراجعان دکتر و دست آخر هم داستان فرد نامه‌رسان. این اتفاق‌های سکانس به‌نحوی جلو می‌روند که در عین ایجاد نگرانی در مخاطب دربارهٔ پاره‌شدن نامه، داستان فرد نامه‌رسان و اقدام وی برای رساندن نامه به دکتر و تماس با چند تن دیگر از امضاکنندگان نامه هم به وی عرضه می‌شود؛ به این دو موضوع بایستی بیماری‌های متفاوت مراجعان دکتر را هم افزود. در چنین شرایطی آزادی عمل و امکان انتخاب و پیگیری داستان‌های گوناگون ویژگی بارزی است که در این سکانس کامل محسوس است و به‌چشم می‌آید.

سریال "پروانه"

"پروانه" در سال ۱۳۹۲ از شبکهٔ ۳ صداوسیما به‌روی آنتن رفته است. داستان سریال مربوط به فعالیت‌های سازمان منافقین و تغییر روش برخی از اعضای این سازمان در دههٔ ۵۰ شمسی است. در داستان، مخاطب با رابطهٔ عاشقانهٔ امیر و پروانه روبه‌رو می‌شود که به ازدواج این دو ختم می‌شود. در این میان به امیر خبر می‌رسد که نرگس ـ همسر قبلی او که بسیار همدیگر را دوست داشتند و تصور شده بود که دولت وی را اعدام کرده است ـ زنده است و به‌زودی آزاد می‌شود. از طرفی پروانه هم باردار شده و صاحب فرزندی می‌شود. چالش‌های امیر با این شرایط ناخواسته ادامه دارد تا اینکه سازمان تصمیم می‌گیرد به‌دلیل نافرمانی‌های امیر، دست به تصفیهٔ سازمانی زده و امیر را از بین ببرد. امیر که متوجهٔ نقشهٔ سازمان شده، موفق می‌شود پروانه و فرزندش را از خانه فراری دهد اما پروانه تصمیم می‌گیرد به‌وسیلهٔ یک یادداشت کودک را به دست نرگس برساند و خودش به نزد امیر که در خانه محاصره شده است برگردد. در نهایت با پرتاب نارنجکی به درون خانه، هردوی آن‌ها کشته می‌شوند. در پایان هم سریال این‌گونه به‌پایان می‌رسد که نرگس به‌همراه کودک در حال رفتن به یک جای امن هستند. در اینجا نیز واحد تحلیل سکانس است که از این مجموعه سه سکانس منتخب، که در بررسی استدلال این پژوهش مؤثر هستند، انتخاب شده‌اند.

سکانس اول

داستان درجریان. پروانه به خانه که می‌رسد مستخدم به او می‌گوید مهمان دارند. هرچند علاقه‌ای به دیدن آن‌ها ندارد، اما برای احترام به نزد پدر و مهمانشان می‌رود و در آنجا پس از

معرفی پدر، با آقای طالبی، از همکاران پدرش، آشنا می‌شود. پروانه که تمایل چندانی به ماندن در آن جمع ندارد اجازه می‌گیرد که به اتاقش برود اما به درخواست پدر مدتی را در کنارشان می‌ماند.

مسئله: آمدن مهمان

فضای غالب: تعلیق

صدای گویا: بازیگران

مکان: اتفاق‌های این سکانس در خانهٔ پدری پروانه رخ می‌دهد؛ خانه‌ای بسیار مجلل در چندین طبقه که همهٔ اسباب و وسایل موجود در آن اشرافی و گران‌قیمت هستند. در خانه چند مستخدم به امور تمیز کردن آنجا و تهیهٔ غذا مشغول هستند.

مدت زمان سکانس: مدت زمان سکانس یک دقیقه و ۴۰ ثانیه است.

افراد حاضر در سکانس: پدر پروانه (روی یک مبل سه نفره در بالای پذیرایی نشسته است)، آقای طالبی (روی یک مبل یک نفره در سمت راست پدر نشسته است)، پروانه (وی ابتدا ایستاده است اما در ادامه روی یک مبل یک نفره در پایین پذیرایی و روبه‌روی پدرش و طالبی می‌نشیند).

مسئلهٔ کنشگران

۱. در جریان گفت‌وگوها پروانه از شغل آقای طالبی می‌پرسد که آیا از آن دسته مردهایی است که شغلشان بایستی همیشه مخفی بماند و در جواب می‌شنود که آیا از یک چنین مردهایی خوشش نمی‌آید؟ پروانه در جواب می‌گوید که به‌جز پدرش از هیچ مردی خوشش نمی‌آید. پروانه تازه متوجه می‌شود که هدف از این مهمانی خواستگاری طالبی از وی است. او با فهمیدن این مطلب با ناراحتی جمع را ترک می‌کند.

مسئله: خواستگاری طالبی از پروانه

فضای غالب: تقابل و تعجب

صدای گویا: بازیگران

نحوهٔ پیشروی وقایع: خرده‌روایت و یا روایت موازی‌ای وجود ندارد و داستان به‌صورت خطی به‌جلو می‌رود.

جایگاه مخاطب: مخاطب در تمام مدت سکانس تنها با ماجرای گفت‌وگوهای ردوبدل‌شده بین پروانه، پدرش و آقای طالبی مواجه است.

سکانس دوم

داستان درجریان. امیر درجریان دزدیدن تعدادی اسناد محرمانه و درگیری با ساواک تیر خورده است و به کمک پروانه و دوستش که در پزشکی سررشته دارد، مداوا می‌شود. سپس پروانه او

را به ویلای خانوادگی‌شان در شمال می‌برد تا استـــراحت کند. درحـالـــی‌که امیر در اتاق دراز کشیده است، پروانه با یک لیوان آب و چند عدد قرص به اتاق وارد می‌شود.

مسئله: زخمی شدن و بهبود یافتن امیر

فضای غالب: تعلیق

صدای گویا: محقق

مکان: همان‌طور که در بالا اشـــاره شـــد امیر و پروانه در ویلای خانوادگی پروانه در شمال به‌سر می‌برنـــد. از آنجا که پروانه پدر ثروتمندی دارد، ویلا هم، همچون خانه‌شـــان، جای مجللی است و تمام اشیا و وسایل آن نشان‌دهندهٔ این ویژگی هستند.

افراد حاضر در ســـکانس: امیر (در کف اتاق دراز کشیده و به یک تخت‌خواب تکیه داده است)، پروانه (روبه‌روی امیر روی یک صندلی چوبی نشسته است).

مدت زمان سکانس: مدت زمان سکانس ۲ دقیقه و ۴۰ ثانیه است.

مسئلهٔ کنشگران

۱. پروانه که چند وقتی هســـت با امیر آشـــنا شـــده، می‌خواهد از این فرصت استفاده کند و امیر را بیشـــتر بشناســـد. از امیر در مورد گذشته‌اش می‌پرسد که امیر خود را دانشجوی اخراجی معرفی می‌کند. پروانه از امیر می‌شـــنود که پدرومادرش را در وقایع پانزدهم خرداد سال ۴۲ ازدســـت داده اســـت. امیر هم از کســـی که گلوله را از بدنش خارج کرده می‌پرسد و جواب می‌شـــنود که دوســـت پروانه، که او هم از رشتهٔ پزشـــکی اخراج شده، این کار را انجام داده اســـت. مخاطب در قســـمت‌های قبل متوجه شده اســـت که علت اخراج دوست پروانه از دانشگاه طبابت غیرقانونی‌اش بوده است.

مسئله: آشنایی بیشتر با هم

فضای غالب: کنجکاوی

صدای گویا: بازیگران

نحوهٔ پیشروی وقایع: خرده‌روایت و یا روایت موازی‌ای وجود ندارد و داستان به‌صورت خطی به جلو می‌رود.

جایگاه مخاطب: مخاطب تنها شـــاهد گفت‌وگوی دونفرهٔ پروانه و امیر اســـت و با خرده‌داستان دیگری روبه‌رو نمی‌شود.

سکانس سوم

داســـتان در جریـــان. امیـــر در یکـــی از فرارهای خود به دام ســـاواک می‌افتـــد و در آنجا دچار شـــکنجه‌های بسیاری از ســـوی مأموران ساواک می‌شود. در شـــرایطی که از اعتراف‌کردن امیر مأیوس می‌شـــوند، وی را به اتاقی می‌برند که محمود، همفکر و همکار ســـابقش، حضور دارد.

محمود که قبل‌تر، طی عملیات دیگری، دستگیر شده و تحت شکنجه حاضر به همکاری با ساواک شده و در عمل خود را به آن‌ها فروخته است، از امیر می‌خواهد که اعتراف کند اما این روش هم مؤثر واقع نمی‌شود و او را به اتاق طالبی می‌برند.

مسئله: اعتراف‌گیری

فضای غالب: مقاومت و درد

صدای گویا: محقق

مکان: اتفاق‌ها در مرکز شکنجه و اعتراف‌گیری ساواک رخ می‌دهند. این مرکز جایی تاریک و مخوف است که انواع ابزار و وسایل شکنجه در آن وجود دارد.

افراد حاضر در سکانس: طالبی (در اتاق راه می‌رود و در تلاش است تا از امیر اعتراف بگیرد)، امیر (به یک تخت آهنی دست‌بند شده است)، مأمور ساواک (در ورودی در ایستاده است)، نرگس (با چشمانی بسته در اتاق ایستاده است).

مدت زمان سکانس: مدت زمان سکانس ۲ دقیقه و ۵۰ ثانیه است.

مسئلهٔ کنشگران

۱. پروانه مدت‌هاست که از خانه فرار کرده و با امیر ازدواج کرده است. طالبی به‌دلیل علاقه‌ای که به پروانه دارد به‌دنبال پیدا کردن او است و از امیر می‌خواهد تا جای او را نشانش بدهد. برای این کار، هم از او درخواست می‌کند و هم تهدیدش می‌کند. به او تذکر می‌دهد که این‌بار با دفعه‌های پیش که در آن‌ها هیچ اعترافی نکرده فرق می‌کند. دلیل متفاوت بودن این دستگیری هم این است که نرگس هم در زندان است.

مسئله: اعتراف‌گیری از امیر

فضای غالب: استیصال

صدای گویا: محقق

نحوهٔ پیشروی وقایع: خرده‌روایت و یا روایت موازی‌ای وجود ندارد و داستان به‌صورت خطی به‌جلو می‌رود.

جایگاه مخاطب: مخاطب با اتفاق‌های درون مرکز شکنجه روبه‌رو می‌شود. در ادامه هم شاهد تلاش‌های طالبی برای راضی‌کردن امیر به لو دادن جای پروانه است.

منطق تک‌روایتی در مجموعهٔ "پروانه"

مجموعهٔ "پروانه" در سکانس نخست یگانه چیزی که نشان می‌دهد آشنایی طالبی و پروانه و ماجرای خواستگاری است. هیچ خرده‌داستان و خرده‌روایت دیگری وجود ندارد که مخاطب را درگیر کند یا باعث شود که او ماجرای این خواستگاری را در بافتار رخدادها و ماجراهای دیگر بفهمد. در سکانس‌های بعدی نیز ادامهٔ همین ماجرا به‌صورتی بسیار عریان و ساده

بازنمایی می‌شود و مخاطب با صحنه‌هایی فاقد هرگونه پیچیدگی و روایتی خطی رودررو است. در این جهان ساده و یکدست هیچ اتفاق عجیب یا خارج از قاعده‌ای که توجه مخاطب را اندکی از ماجرای اصلی دور سازد وجود ندارد. روند پیش روی ماجرا به‌قدری خطی و از پیش تعیین‌شده است که با صلبیت تمام خود را بر مخاطب تحمیل می‌کند. در واقع، روایت خطی اقتضا و الزام می‌کند که مخاطب خطی بیندیشد و ذهنیتی خطی پیدا کند. هنگامی که در سکانس نخست، صحنهٔ حضور مهمانان در خانه به مخاطب نشان داده می‌شود، دوربین روی همان تعامل‌های درون مهمانی و خوش‌آمدگویی‌ها و ماندن پروانه در جمع مهمانان متمرکز می‌شود. در تمام مدت سکانس گفت‌وگوها و واکنش‌ها در قالب همین اتفاق است و در واقع مخاطب ناچار است که همین یک داستان غالب را، که ادامهٔ همان داستان اصلی است، پی بگیرد. در سکانس دوم نیز باز همه چیز ساده و خطی است. در اینجا مخاطب که تازه از هیجان‌های ناشی از تیرخوردن و زخمی‌شدن امیر فارغ شده است احساس می‌کند با فضا و قصهٔ جدیدی روبه‌رو است، اما اندکی بعد متوجه می‌شود که تداوم همان روایت و داستان قبلی است. یگانه چیز مهمی که نمایش می‌یابد گفت‌وگوی بین امیر و پروانه است که در آن پروانه قصد آشنایی بیشتر با امیر را دارد. گزینه‌های گوناگونی وجود ندارد که برای مخاطب امکان انتخاب را ایجاد کنند بلکه تنها روند پیش‌رفتن داستان اصلی است که مخاطب را با خود همراه می‌کند. فضای تحکم و تک‌صدایی بر سکانس حاکم است و مخاطب تنها با همان یک داستانی که در ادامهٔ داستان اصلی است روبه‌رو می‌شود. سکانس سوم هم بر همان روال دو سکانس قبلی داستان روایت می‌شود. امیر بازداشت شده است و چون از اعتراف‌گیری از او ناامید شده‌اند، وی را با نرگس، که او هم بازداشت شده است، روبه‌رو می‌کنند. کل سکانس به تحت فشار گذاشتن امیر برای لودادن محل اختفای پروانه با اهرم فشار نرگس و مقاومت و استیصال امیر خلاصه می‌شود. مخاطب فقط امکان دنبال‌کردن داستان اصلی را دارد و به شکلی دستوری باید فقط یک داستان واحد را پیگیری کند. آنچه در سکانس عرضه می‌شود، به‌طور کامل محتوایی تک‌صدا و بدون ایجاد هرگونه حق انتخاب برای مخاطب است.

بحث و نتیجه‌گیری

افراد و گروه‌ها در جامعه موقعیت‌های متمایزی دارند که متناسب با آن‌ها یک نظام طبقه‌بندی اجتماعی را در ذهن خود پدید می‌آورند (صنعت‌خواه، ۱۴۰۲: ۱۹۱). بر اساس همین نظام طبقه‌بندی ذهنی است که با رسانه‌ها مواجه می‌شوند. در تفکر انتقادی آن دسته از تولیدات هنری که حاوی چندصدایی و روایت‌های غیرخطی و در جهت پرهیز از منطق تک‌صدایی عمل می‌کنند تمجید شده‌اند. متفکرین پست‌مدرن هم بر شنیدن صداهایی که در حاشیه باقی مانده‌اند اشاره دارند. در میان همهٔ ژانرهای هنری، تولیداتی هستند که می‌کوشند تا با عرضهٔ

تکثـر و تنوع بـه مخاطب فضای تحکـم و تک‌صدایی را بشـکنند. در این نوع آثـار با ایجاد گزینه‌های مختلف، حق انتخابی را برای مخاطب فراهم می‌کنند که نتیجهٔ آن فراهم‌کردن امکان آزادی اندیشـه برای مخاطبان است. فراهم‌کردن امکان انتخاب برای مخاطب وی را از حالت انفعال خارج کرده و نقشی فعال، پویا و انتخابگر به او می‌بخشد. میخاییل باختین با طرح مقولهٔ چندصدایی، آن دسـته از آثار هنری را می‌ستاید که در برابر تلاش‌های موجود برای سرکوب و تحمیل تک‌صدای به مخاطب مقاومت می‌کنند. با این‌که او این مفهوم را برای تحلیل ژانر رمان و بالأخص آثار داستایوفسکی به‌کار برد، اما بعدها کاربرد وسیع‌تری یافت و در تحلیل ژانرهای هنری دیگر هم استفاده شد.

ژانـر مجموعه‌های تلویزیونی ایـن قابلیت را دارند که توجه مخاطبـان را به‌طور هم‌زمان به داسـتان‌ها، روایت‌ها، صداها و رخدادهای متنوع جلـب کنند یا برعکس، نگاهی تک‌خطی و یک‌سـویه‌نگر بر آن‌ها تحمیل کنند. به‌علاوه، این ژانر به‌دلیل داشـتن مخاطبان عام و ارتباط ارگانیـک با زندگی روزمرهٔ آدمیان معمولی اغلب تأثیرات بسـیاری بر زیسـت‌جهان و سـبک زندگی افراد دارد. در این پژوهش دو مجموعهٔ تلویزیونی برای تحلیل انتخاب شدند که هر دو داسـتان‌هایی تاریخی را دنبال می‌کنند، یعنی وجه مشترک این دو مجموعه پرداختن به برهه‌ای از تاریخ است. برای تحلیل این دو مجموعه از روش تحلیل محتوای کیفی استفاده شد، چراکه این روش قابلیت پرداختن به جزئیات داسـتان و توصیف ابعاد و سـطوح و ژرفای مجموعه‌ها را دارا اسـت (گرین‌هیم و همکاران، ۲۰۱۷: ۳۲). بدین‌ترتیب، از مجموعهٔ "روزگار قریب" پنج سکانس و از مجموعهٔ "پروانه" سه سکانس برای انجام تحلیل‌ها انتخاب شدند، با این استدلال که این سکانس‌ها حاوی غنی‌ترین داده‌ها جهت پاسخ به پرسش‌های پژوهش بودند.

مجموعـهٔ "روزگار قریب" از منطقی چندصدایـی و روایت‌های متقاطع و غیرخطی پیروی می‌کند و توانسـته اسـت با اتـکا به عناصر سـبکی و تمهیدات تکنیکی توجـه طیف متنوعی از مخاطبـان را بـه یک قصـهٔ تاریخی که اغلب در بافـت چندین خرده‌داسـتان دیگر روایت می‌شـود جلب کند. منطق چندصدایی و روایت‌های غیرخطی مسلط بر مجموعه به‌خودی‌خود به آفرینش ذهنیتی چندسونگر در میان مخاطبان و فراهم‌کردن آزادی عمل و حق انتخاب برای آن‌ها انجامیده اسـت. درست نقطهٔ مقابل این، مجموعهٔ "پروانه" است که از منطقی تک‌صدایی و روایتـی خطـی پیروی می‌کند و مخاطبانی یک‌سـونگر با ذهنیت‌هایـی خطی را جذب خود می‌کند. در واقع برخی از سـکانس‌های "روزگار قریب" به‌گونه‌ای هستند که از طریق داستان‌ها و خرده‌داسـتان‌های متنوع، شـرایطی برای مخاطب فراهم می‌شـود تـا از چارچوب قالبی‌ای که از طریق برخی مجموعه‌ها به مخاطب تحمیل می‌شـود خـارج، و با انتخاب‌های گوناگونی روبه‌رو شود. برای مثال در شرایطی که مخاطب درگیر داستان شرایط بد جسمی قهرمان داستان اسـت، به‌طور همزمان با خرده‌داسـتانی در ارتباط با فرزندان دختر وی و یا ورود پسـرش به

داســتان مواجه می‌شود. یک چنین ســاختار متکثر و چندگانه‌ای در مجموعه، باعث می‌شود تا مخاطب از انفعال خارج شــده و با حفظ اســتقلال خود دســت به انتخاب بزند و داستان‌های چندگانه‌ای را دنبال کند. به‌نظر می‌رسد یکی از دلایلی که سبب محبوبیت "روزگار قریب" شد، همین فضای تکثر و امکان انتخاب‌گری‌ای اســت که برای مخاطبان ایجاد می‌کند. در مجموعهٔ "پروانه" مسئله این نیست که اتفاق‌های حاشیه‌ای مثل عبور عابران پیاده، رفت‌وآمد مستخدمان و... و یا داســتان‌های موازی وجود ندارد، بلکه این اســت که نخســت این نوع اتفاق‌ها فاقد هرگونه داســتان از قبل مطرح‌شده‌ای هســتند و به‌هیچ‌وجه مخاطب را درگیر خود نمی‌کنند. در صورتی که در "روزگار قریب"، در موارد متعدد، با اتفاق‌های حاشیه‌ای روبه‌رو هستیم که برای مخاطب یادآور داســتان‌های از قبل مطرح‌شــده هســتند. دوم بحث در ارتباط با نحوهٔ عرضهٔ داستان‌هاســت که به‌طور کامل شکل قالبی و دستوری دارد و در این بین مخاطب هیچ‌گونه حق انتخابی ندارد که این همان تک‌صدایی موجود در برخی آثار فرهنگی اســت که مخاطب را به انفعال می‌کشاند. بدین‌ترتیب، تولیدات رسانه‌ای و به‌طور خاص مجموعه‌ها، با وجود قالب از پیش تعیین‌شــده‌ای که دارند می‌توانند با پرداختن به جزئیات و حواشی و بازنمایی رخدادها و صداهای مسکوت گذاشته‌شــده، از تک‌صدایی و روایت‌های خطی بپرهیزند و به ایجاد تکثر، چندصدایی، فعال‌کردن مخاطب و همچنین افزایش جذابیت تولیدات هنری دامن بزنند. از این منظر، خود تولیدات تلویزیونی می‌توانند به رشد و پویایی مخاطبان نیز کمک کنند.

منابع

آقایاری‌هیر، توکل و داداشی، رویا (۱۴۰۱). بررسی تأثیر الگوی استفاده از رسانه‌های جمعی بر سبک زندگی سالم. رسانه، ۳۳(۴)، ۸۹ ـ ۱۱۱. https://doi.org/10.22034/bmsp.2021.300127.1597

گاردینر، مایکل (۱۳۸۱). تخیل معمولی باختین. ترجمهٔ یوسف اباذری. ارغنون، ۲۰، ۱۸ ـ ۳۴.

صنعت‌خواه، علیرضا (۱۴۰۲). بررســی رابطهٔ استفاده از رســانه‌ها با هویت اجتماعی و سبک زندگی زنان (مورد مطالعه: کارمندان زن شهرستان جیرفت). رسانه، ۳۴(۱)، ۱۸۵ ـ ۲۰۹.

https://doi.org/10.22034/bmsp.2022.255932.1413

منتظرقائم، مهدی و علی‌خانی، زهره (۱۳۹۴). روایت ســریال‌های تلویزیون از اختیار و کنشــگری عامل انسانی: مطالعهٔ سریال "شاید برای شما هم اتفاق بیفتد". تحقیقات فرهنگی ایران، ۸(۳)، ۱ ـ ۳۰.

https://doi.org/10.7508/ijcr.2015.31.001

Aghayari Hir, T., & Dadashi, R. (2023). A Study on the effect of Mass Media Pattern on Healthy Lifestyle. *Rasaneh*, 33(4), 89-111. https://doi.org/10.22034/bmsp.2021.300127.1597

Allen, G. (2003). *Roland Barthes*. New York: Routledge.

Barthes, R. (1970). *Writing Degree Zero*. Trans Annette Lavers and Colin Smith. Boston: Beacon Press.

Bednarek, M. (2018). *Language and Television Series: A Linguistic Approach to TV Dialogue*. London: Cambridge University Press.

Blanchet, R., & Bruun, V. (2012). Don, Peggy, and other fictional friends? Engaging with characters in

television series. *Projection*, 6 (2), 18-41. https://doi.org/10.3167/proj.2012.060203.
Colebrook, C. (2002). *Gilles Deleuze*. New York: Routledge.
Deleuze, G. (1986). *Cinema 1*. Trans Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press.
Deleuze, G. (1989). *Cinema 2*. Trans Hugh Tomlinson and Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press.
Elo, S., & Kyngäs, H. (2008). The qualitative content analysis process. *advanced nursing*, 62(1), 107-115.
Eskin, M. (2000). Bakhtin on poetry. *Poetics Today*, 21(2), 379-391 https://doi.org/10.1215/03335372-21-2-379.
Gardiner, M. (2002). The prosiec imagination of Bakhthin. Trans by Yusef Abazari, *Arghanon*, 20, 18-34. **[In persian]**
Graneheim, U. H., Lindgren, B., & Lundman, B. (2017). Methodological challenges in qualitative content analysis: A discussion paper. *Nurse education today*, 56, 29-34. https://doi.org/10.1016/j.nedt.2017.06.002.
Hammond, M. (2005). *Contemporary Television Series*. Edinburg: Edinburg University Press.
Horkheimer, M., & Adorno, T. (2002). *Dialectic of Enlightenment*. Trans Edmund Jephcott. California: Stanford University Press.
Lindgren, B., Lundman, B., & Graneheim, U. H. (2020). Abstraction and interpretation during the qualitative content analysis process. *International journal of nursing studies* 108 103632. https://doi.org/10.1016/j.ijnurstu.2020.103632.
Lull, J. (1988). World Families Watch Television. London: Sage Publication.
Lyotard, J. (1984). *The Postmodern Condition*. Trans Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.
Malpas, S. (2003). *Jean-Francois Lyotard*. New York: Routledge.
Mayring, Ph. (2002). Qualitative Content Analysis. *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research*, 1(2), 20 - 34.
Mayring, Ph. (2015). Qualitative content analysis: Theoretical background and procedures. *Approaches to qualitative research in mathematics education: Examples of methodology and methods*. 365-380.
Montazer Ghaem, M., & Alikhani, Z. (2015). TV series narration of free will and activism of human agency Case study: "Could Happen to You" series. *Iranian Cultural Research*, 8 (3), 1-30. **[In persian]** https://doi.org/10.7508/ijcr.2015.31.001.
Polit, D. F., & Beck, C. T. (2004). *Nursing research: Principles and methods*. Lippincott Williams & Wilkins.
Rockenbach, A. N. , Mayhew, M. J., Morin, Sh. , Crandall, R. E. , & Selznick, B. (2015). Fostering the Pluralism Orientation of College Students through Interfaith Co-curricular Engagement. *The Review of Higher Education*, 39(1), 25-58. https://doi.org/10.1353/rhe.2015.0040.
sanatkhah, A. R. (2023). Investigating the Relationship between Using Media With Social Identity and Women's Lifestyle. Case Study: Female Clerks Working in Jiroft. *Rasaneh*, 34(1), 185-209. **[In persian]** https://doi.org/10.22034/bmsp.2022.255932.1413
Sanders, R., Montgomery, T., & Brechman-Toussaint, L. (2000). The Mass Media and the Prevention of Child Behavior Problems: The Evaluation of a Television Serie to Promote Positive Outcomes for Parents and their Children. *The Journal of Child Psychology and Psychiatry and Allied Desciplines*, 41(7), 939-948. https://doi.org/10.1111/1469-7610.00681.
Wilson, R. (2007). *Theodor Adorno*. New York: Routledge.

© Authors, Published by Bureau of Media Studies and Planning. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).