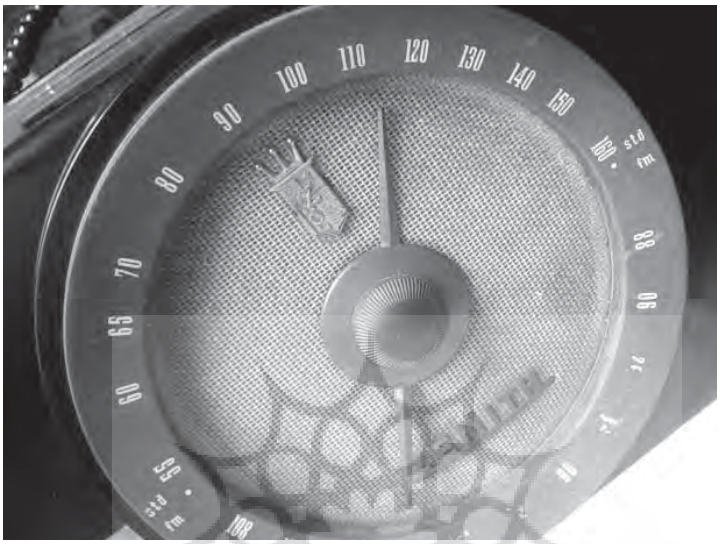
رادیو نمایش در آلمان

خاستگاه رادیو نمایش و سه رویکرد بنیادی به آن



دکتر زابینه بریتس‌آمتر

استاد دانشسرای عالی در ام‌اشتات

ترجمه: حسین حسنی

دانشجوی دکتری ارتباطات

اشاره

در اوایل سال ۱۹۲۰ میلادی، رادیو به‌عنوان رسانه‌ای جدید و جذاب مطرح شد. همچنین،باتوجه به گسترش آن در میان عموم مردم،برنامه‌سازان رادیو نیاز به خلق هنری خاص برای آن را دریافتند.

پیش‌الگوها و تفکراتی که در طی این کاوش ظاهر شدند، همچنان تا امروز دارای اعتبار و اهمیت هستند.

برای خلق فرم و محتوای خاص برای رادیو، ریچارد هاگز،هانس فلش و کورت ویل سه روش بنیادی ارائه داده‌اند: ریچارد هاگز،که می‌توان از او به‌عنوان یکی از اولین کسانی نام برد که نمایشنامه‌ای مختص رادیو نوشته است، صحنه اصلی این نمایشنامه به‌نام «کمدی خطر» (ژانویه ۱۹۲۴، رادیو لندن) را در یک معدن ذغال سنگ تصور کرده است. در آنجا یک زوج جوان بازدیدکننده دچار حادثه‌ای می‌شوند. جمله «چراغ‌ها خاموش می‌شوند» نه تنها جمله آغازین نمایش بلکه به نوعی نشان‌دهنده خصیصه ویژه این رسانه نیز هست. رادیو بدون تصویر، صدا را منتقل می‌کند؛ یک تجربه جدید و ناآشنا برای انسان‌های کنونی که نیاز به یک چارچوب برنامه‌ریزی‌شده دارند. آهنگساز آلمانی، کورت ویل، در سال ۱۹۲۴ رؤیای آرمانی خود از یک هنر رادیویی خالص را به مرحله اجرا درآورد. وی با استفاده از اصول خلاف عرف، قطعات نوین و ویژه‌ای در رسانه شنیداری خلق و اجرا می‌کرد که تا به‌حال به گوش هیچکس نرسیده بود و به هنر مختص رادیو هویتی خالی از اشتباه و سوءتفاهم می‌بخشید. ویل آواهای اصلی،ترکیبی و پردازش‌شده را به‌کار گرفت که چند دهه بعد در حوزه الکتروآکوستیک به‌طور درخور توجهی به‌کار گرفته شد. هانس فلش،ناظر رادیو فرانکفورت بدون‌شک در زمان خودش،خلاق‌ترین برنامه‌ساز رادیویی به‌شمار می‌آمد. نمایشنامه رادیویی وی به‌نام «جادو بر امواج رادیویی» (اکتبر ۱۹۲۴) از وضعیت تکنیکی و سبک طراحی رسانه به‌عنوان نقطه آغازین برای مفهوم به‌خصوص رسانه بهره جست. بدین وسیله،وی پرسش‌هایی درخصوص مالکیت رسانه مطرح کرد. خط‌مشی تکنیکی- زیبایی‌شناسی وی بر جنبه سیاسی محکمی اشاره داشت و مفهوم‌های امروزی رادیوی متعامل و هنر خاص ایستگاهی در رادیو را خاطرنشان می‌کرد.

این سه خط‌مشی بنیادی علاوه بر توجهی که به مسائل هنری دارند،مدل‌های متفاوت تفکر درباره ارتباط میان شنونده و نهاد پخش‌کننده را به‌طور کلی نشان می‌دهند. رادیو نمایش در آلمان در ابتدای کار از این امر که کارهای هنری باید تنهادرجهت اهداف اجتماعی و مالکیت رسانه درحال‌توسعه باشند، تخطی می‌کرد.

دیباچه

به یقین، رادیو برای انتشـار هنر ابداع نشـده است. بنابراین در برخی جوامع، تلقی رادیو به‌منزلهٔ یک نهاد فرهنگی، یعنی مرتبط‌سـاختن رسانه با زیبایی‌شناسی که هنر به‌منزلهٔ امری کاملاً عجیب و مهمل قلمداد می‌شود. در کشورهایی که دارای یک نظام رادیویی فاقد نظارت و خصوصی‌شـده هستند- برای نمونه همانند بسیاری از کشورهای آمریکای جنوبی و کشـورهای تازه تشکیل‌شدهٔ اروپای شـرقی و کشورهایی که از شوروی سابق مشتق شـده‌اند و نیز آمریکا- رادیو غالباً ابزاری برای بازاریابی و تبلیغات اسـت که شامل انبوهی از آگهی‌های تجاری، مسابقات تلفنی، آهنگ‌های روز که به‌طور مداوم تکرار می‌شوند و برنامه‌های گفت‌وگومحور نه‌چندان جدی اسـت که درمیان تیزرهای پر زرق‌وبرق پخش می‌شوند.

بنابرایـن در اروپـای غربـی، آنجا که سـنت رادیـوی عمومی فرهنگی قدرتمند نبوده اسـت، گرایش روزافزونی به همانندسازی بیش از پیش رادیو با محتواهای مردم‌پسـند، نه‌چندان جدی و سـودگرایانه وجود دارد و هنـر و فرهنگ در این میان هیچ نقشی ندارند.

علت اصلی این امر به فشار روزافزون از سوی ایسـتگاه‌های رادیویـی تجاری بازمی‌گـردد که از اواسـط دههٔ ۱۹۸۰ میلادی به‌وجـود آمده‌اند. دست‌کم در گفتمان‌ها و مباحث درباره رادیوهای عمومـی اروپای غربی این ادعا مطرح می‌شـود که جذب تعداد قابل‌قبولی از شنوندگان از طریق محتواهای اطلاعاتی، آموزشی، فرهنگی و هنری دشوار شده است. نمونه واقعی مورد اخیر، نمایش رادیویی اسـت. من در ایـن مقاله نمی‌خواهم به این موضوع بپردازم کـه چگونه علاقه‌مندی به فرهنگ رادیویی، هنر رادیویی و نمایش رادیویی می‌توانـد بـار دیگر سـبب پیدایـش مخاطبانی شـود که به فرهنگ و هنر گرایـش دارند، بلکه می‌خواهم نشـان دهم که باوجـود اینکه امروزه عموماً این‌گونه بحث می‌شـود کـه رادیو و هنر نوعی «پیوند ناجور» هستند، رابطه میان این دو آنچنان بااهمیت و ژرف است که از اولین روزهای رادیـو به‌صورت‌های گوناگون بروز و ظهور یافته اسـت: اشـتیاق و نیاز به ادراکات و نیز تجلیات زیبایی‌شـناختی در دوران معاصر، نیروی محرکهٔ قوی برای توسـعه رادیو از نظر محتوا، اشکال و فرمت‌های برنامه‌ای بوده است. چنانچه وضعیتی که شـرح داده شد هنوز درست باشد، هنوز جای بحث خواهد داشت و به احتمال بسیار زیاد طیفی از نتایـج مختلف را منطبق با نـوع جامعه و نیز نوع نظام رادیویـی که مورد تعمق قرار می‌گیرد، به‌بـار می‌آورد. توجه به رابطـه میان رادیو و هنر به‌واسطه نمایش رادیویی به‌خاطر دو دلیل اصلی ارزشمند است:

– اول؛ از سال ۱۹۲۴ میلادی، وقتی که رسانهٔ رادیو به‌تدریج در دسترس عموم قرار می‌گرفت و اهمیت پیدا می‌کرد، سازندگان رادیو نیاز به خلق جلوه‌های هنری، به‌ویژه برای این دستگاه جدید را حس کردند. مفاهیم و نمونه‌های اولیه‌ای که در طی این جسـت‌وجو ظاهر شدند، اعتبار و اهمیت خود را تا به امروز حفـظ کرده‌اند. آنچه به‌عنوان تلاش‌های آزمایشی در سال ۱۹۲۴ میلادی آغاز شـد، امکان خلق شـکل، محتوا و طراحی را که قبلاً تصور آن می‌رفت، آشـکار سـاخت. امکان مفهوم‌سازی و طراحی محتوای رادیویی، بر طبق آنچه این سه رویکرد اصلی در سال ۱۹۲۴ نشان می‌دادند، تا به امروز به طور کامل مورد کنکاش قرار نگرفته‌اند.

– دوم؛ عـلاوه بر ملاحظات صـرف هنری، هر یک از این سـه رویکرد بـه نمایش رادیویی در سـال ۱۹۲۴، در کل، نشـانگر مدل متفاوتی از خیال‌پـردازی دربـاره رابطه میان شـنوندگان و ایسـتگاه‌های رادیویـی اسـت. هـر رویکرد زیبایی‌شناختی به رادیو از سال ۱۹۲۴ که در این مقاله معرفی می‌شـوند، به معنـای رویکردی به تعریف نقـش رادیو در جامعه اسـت که فراتر از دیدگاه‌های رسانه‌های کنونی درباره جامعه آلمان یا اروپا در دهه ۱۹۲۰ حرکت می‌کند.

نقطه حرکت این مقاله به‌یقین از منظر اروپای غربی اسـت که مبتنی بر پیش‌نیازهای تاریخی خاص خود اسـت. گرچـه رادیو زمانـی فناوری نظامی بود و در طی جنگ جهانی اول به نظامیان امکان داد تا به شـیوه‌ای مؤثر و نوآورانه اقدام به برقراری ارتباط کنند، اما این موضوع را که رادیو غیرنظامی شـد و در زندگی مدنی در دسـترس قرار گرفت، نمی‌توان پیشـرفتی «طبیعی» تلقی کـرد. در همه جوامـع، از آن زمان تاکنون دولت و مقامات سیاسـی به عنوان یک عامل بااهمیت باقـی مانده‌اند. حتـی، برای مثال در کشـوری همانند آلمان، اساسـنامه‌های قانونی از سیسـتم رادیوی عمومی می‌خواهند تا استقلال این نهادها را از دولـت تقویـت کنند. اما نفوذ[1] سیاسـی که هنوز به‌صورت نامشهود قابل درک است، نمایش رادیویـی و هنر رادیویی را به طور خاص به یک «هنر اداره‌شده» تبدیل می‌کند که بعضی اوقات مانع از توسـعه آن به همان شیوه‌ای می‌شود که هنر درون سایر نهادهای کمتر اداره‌شده، همانند فیلم، تئاتر، موسیقی و...، رشد می‌کند.

بنابرایـن، تمرکز روی امکانات و ریشـه‌های هنـری رادیو، به معنـای تمرکز بـر روی انواع گوناگونـی از مدل‌هـای اجتماعـی و سیاسـی رادیوسـت کـه درنهایـت بر ایـن معنـا تأکید می‌ورزند: انواع گوناگون روابط میان شـنوندگان و نهاد رسـانه‌ای رادیو در جامعـه و انعکاس این وابستگی‌های متقابل می‌تواند این امکان را برای هنـر و فرهنگ معاصر به‌وجـود آورد تا رابطه‌ای عمیق‌تر و شـاید جدیدتر بین مخاطبان و جامعه برقرار شود.

اسـلاف رادیـو: در آغاز هنـر وجود داشت

قبل از آنکه ما این موضوع را به‌سادگی به‌عنوان یک حقیقت روشـن بپذیریم کـه رادیو در اصل اخبارمحور بوده است، می‌خواهم به تاریخ قبل و اولیهٔ رادیو اشاره کنم: در طی دههٔ ۱۸۸۰ الکساندر گراهـام بل یکی از اختراعاتـش را به‌عنوان یک رسانه ارتباط جمعی به بازار عرضه کرد: تلفن. در «نمایشـگاه بین‌المللی الکتریسیته» که در سال ۱۸۸۱ میلادی در پاریس برگزار شد، عموم مردم علاقه‌مندی زیادی بـه نمایش‌های تلفن هنری نشان دادند. محتوای آن به‌طورعمده شامل اپرا و اجراهای تئاتر بود که می‌شد به‌صورت انفرادی از طریق هدفون به آن گوش کرد. در همان زمان، یک شرکت فرانسوی اجراهای تئاتری را از طریق تلفـن همگانی در پایتخت در اختیار همگان قرار داد. از سال ۶۹۸۱ شرکت تلفن «یونیورسال» در لندن چنین خدمتی را در این شـهر عرضه کرد. شـما به‌عنوان یک مشترک می‌توانستید به تعداد مشخصی از اجراها در طول هفته گوش فرا دهید که هزینه آن در هفته بیش از ۱۵ پوند می‌شـد؛ یک تفریح کاملاً اختصاصی. خدمات مشابهی در سرتاسـر اروپا و آمریکای شمالی گسترش یافت که برنامه‌های آن غالباً شـامل هنر و سـرگرمی بود، اما مراسم عشـای ربانی مسیحی نیز بسیار رواج داشـت. یکـی از عناصر انـدک خبری که می‌شـد درون معماری ارتباطی «یک به بسیار»

این پخش تلفنی یافت، شامل اخبار ورزشی و در نهایت، خبر درباره تعدادی از پرونده‌های حقوقی جالب توجه بود.

بنابراین، معماری ارتباطی «بسیار به بسیار» در آغاز قرن بیستم توسط این سیستم آزموده شد. امروزه این حالت را می‌توان «کنفرانس تلفنی» نامید. هنر نیز در اینجا حکمفرما بود؛ یعنی زمانی که شرکت‌کنندگان اشعاری را نقل می‌کردند و یا ترانه‌های کلاسیک یا مشهور را می‌خواندند.

از اواخر قرن نوزدهم، تلفن به تدریج از یک رسانه جمعی که اغلب محتوای زیبایی‌شناختی را منتقل می‌کرد، به یک رسانه خبرمبنا برای ارتباط فردی- یعنی برای اهداف تجاری و بعدها به منزلهٔ رسانه‌ای برای تعامل شخصی و خصوصی- تبدیل شد. درحالی که تلفن از یک رسانهٔ جمعی فرهنگ و هنرمحور به یک رسانهٔ فردی خبرمبنا تبدیل شد، ارتباط شنیداری بی‌سیم که رادیوست، همان‌گونه که امروزه ما آن‌را درک می‌کنیم، پیشرفت معکوسی را طی کرد: در ابتدای قرن بیستم، رادیو در ایالات متحده برای ارتباط نقطه‌به‌نقطه و نیز برای مبادله اخبار میان یک ناو جنگی و ایستگاه آن که در ساحل قرار داشت، به‌کار می‌رفت. این منشأ هنوز در نام‌های کنونی ایستگاه‌های رادیوی عمومی آمریکایی همانند ***WFMU***، ***WFMI*** و... منعکس است.

قبل از جنگ جهانی اول، جامعهٔ درحال‌رشدی از رادیوهای آماتور ظهور پیدا کردند که هر روز غروب به هنگام پخش برنامه‌ها برای انجام فعالیت‌ها همدیگر را ملاقات می‌کردند که می‌شود آنها را با اصطلاحاتی امروزی همانند «گپ‌های شنیداری» نامگذاری کرد. همان‌گونه که ما بعداً در این مقاله تشریح می‌کنیم، برای پیشرفت نمایش رادیویی این امر نقشی اساسی ایفا کرده است. از برخوانی اشعار، مهارت‌های اجرای موسیقی تا واق‌واقِ موزون سگ محبوب خانه، محتواهای مردم‌پسند این فعالیت‌های همگانی بودند.

درست قبل از آغاز جنگ جهانی اول، کنگره آمریکا قانونی را از تصویب گذراند که ایستگاه‌های آماتور را ملزم می‌ساخت تا اقدام به دریافت مجوز نمایند. هدف از این کار، تضمین ارتباطات رادیویی ارتش بدون ایجاد هیچ‌گونه اختلال بود. از این طریق مقامات دولتی و در اینجا مقامات آمریکایی، اولین گام را به‌سوی یک انحصار دولتی برداشتند. تا زمان تصویب این قانون، همهٔ افراد در ایالات متحده می‌توانستند امواج رادیویی را بفرستند یا دریافت کنند. این مورد به موضوع مقاله مرتبط است و بعداً مورد توجه قرار خواهد گرفت.

جنگ جهانی اول موجب پیشرفت‌های فناورانهٔ وسیع، اما منحصراً برای ارتش، در رادیو شد، اما همگانی‌شدن این رسانه در اوایل دههٔ ۱۹۲۰ اتفاق افتاد.

رسانه جدید تجارب ادراکی جدیدی را خلق می‌کند

«حتی در دورترین روستاها و بر فراز دورافتاده‌ترین کوه‌ها، سخنرانی‌های سیاستمداران را می‌توان در همان لحظه‌ای که در پایتخت ایراد می‌شود، شنید. ما می‌توانیم کنسرت‌هایی را که در شهرهای بزرگ اجرا می‌شود در قطارها و بر روی کشتی‌ها گوش کنیم. جهان در حال کوچک‌شدن است و [...] و شعاع شنیداری بشر در حال رشد است».[۲]

این، قسمتی از گفته‌های شاعر و مقاله‌نویس، تادویس پَیپِر بود که در سال ۱۹۲۲ به اولین تجربهٔ خود از رادیو واکنش نشان داد: وی پیش‌بینی کرد که «رادیوفون»- منظور وی رادیو بود که در این زمان به‌عنوان بسط و گسترش‌یافته تلفن تلقی می‌شد- که قبلاً در آمریکای شمالی بسیار موفق و تماشایی بوده است، در ظهور یک جهان‌بینیِ تازه نقش خواهد داشت. پیپر اظهار می‌کرد که «بشر تغییر خواهد کرد» و در ادامه می‌پرسد که «در مورد هنر چطور؟» برای پیپر و محیط‌های برساخته‌گرایانه و آینده‌نگارانه وی آشکار بود که هنر به آن صورتی که تحت نفوذ رسانه رادیو بوده است، باقی نخواهد ماند. پیپر عنوان کرده بود که «ماشین درحال نفوذ به هنر است.» این جمله بیانگر این حقیقت است که هرجا هنر در تماس با ماشین قرار می‌گیرد- واژه رسانه هنوز در چنین زمینه‌ای به‌کار نرفته است- ماشین در آن نفوذ کرده، آن را تغییر خواهد داد و باید آن را به شیوه‌ای دیگر- شاید جدید- درک کرد. آنچه ما امروزه به آن با عنوان «هنری رسانه‌ای» اشاره می‌کنیم، از چنین بازتاب‌هایی نشئت می‌گیرد.

نوشته‌های تادویس پیپر درباره رادیو نشان می‌دهد که وقتی رادیو در اوایل قرن بیستم به‌عنوان یک رسانه جدید، شهرت عمومی پیدا کرد، دستگاه آن، تصور انسان را کاملاً دگرگون

به یقین، رادیو برای انتشار هنر ابداع نشده است. بنابراین در برخی جوامع، تلقی رادیو به‌منزلهٔ یک نهاد فرهنگی، یعنی مرتبط‌ساختن رسانه با زیبایی‌شناسی که هنر به‌منزلهٔ امری کاملاً عجیب و مهمل قلمداد می‌شود.

کرد: اکنـون آواها و واژگان گفتاری درسـت در لحظه تولدشـان، جدا از منبع بصری‌شان، شنیده می‌شـدند؛ اصـوات، پارازیت‌هـا و موسـیقی‌ها می‌توانسـتند به صورت غیرمتجسـم به صورت نـور در هـوا حرکت کننـد. نام شـرکت پخش رادیو-تلویزیونی هندوسـتان، «آکاشـوانی»، که به‌معنای «صدای آسمان» است، هنوز هم حالت اسطوره‌ای و جادویی‌بودن این فرایند را منعکس می‌کند.

در هنـر و زندگـی روزمره، به‌طور یکسـان، شـهرت روزافزون رادیو باعث برانگیخته‌شـدن کاوش در امـر نامرئـی و غیرمـادی شـد. این امری تصادفی نیسـت که تجربه شنیدن اصوات اسـرارآمیز و غیرجسمانی در ربع اول قرن بیستم نشـوونما یافت. درواقع، کشف صداهای اعضای متوفی خانواده یا شخصیت‌های تاریخی در حالت رکود و در هم برهمی رادیویی که موج آن تنظیم نشده بود، بسیار رواج داشت؛ عملی که هنوز هم وجود دارد.

به‌واسطهٔ پیدایش رادیو، همانند نقاشی، رابطه میـان امر حاضر و امـر غایب که پیـش از این ناشناخته و آشـکارا پارادوکسیکال (متناقض‌نما) بـود، فرمول‌بندی و به زندگی روزمره وارد شـد. در ذات آن پدیـده، دو موضوع مهـم وجود دارد که هنوز هم تا زمان حاضر دارای اهمیت بسـیار زیادی است: اول؛ آن چیزی که ما از آن با عنوان «واقعیـت مجازی» یاد می‌کنیم و دوم؛ مفهومی که اهمیتش برای اشـکال هنری آکوسـتیک و طراحی صدا، در همین اواخر روشـن شده است: مفهوم «زمینه» یا «بافت». برای نمونه، هرکس که یک هدفون درون گوشـش قـرار دهد و به صدای ضبط‌شـدهٔ زندگی عـادی در خیابان و یا دیگـر موقعیت‌های واقعی گـوش کند، تنها باید چشم‌هایش را ببندد- به این شرط که میکروفون و بلندگـو صدای باکیفیتی را به دسـت دهند- و در این صورت وی به‌طور سـمعی، بازتولید نسبتاً کاملـی از واقعیت را تجربه خواهـد کرد. گرچه فناوری‌هـای ضبط و پخش صـدا در اواخر دههٔ ۰۲۹۱ به‌انـدازه دوران کنونـی قابـل اطمینـان نبودند، رادیوی اولیه این فرصت را در اختیار مردم قرار داده بود تا مبنایی از زندگی روزمره را تجربه کنند. نویزها، صداها و اصواتی که از یک ماشین به‌گوش می‌رسـیدند، می‌توانستند یک سناریوی پیوسـته شـنیداری- که به‌نحـوی جالب‌توجه باورکردنی بودند- را در معرض نمایش قرار داده یا شبیه‌سازی کنند و به این ترتیب امکان حضور شخصی یا شیء غایب را فراهم آورند.

منظـور از واقعیـت مجازی چیزی اسـت که در بالا شـرح داده شـد. اما منظور ما از «زمینه» چیسـت؟ رادیـو صداها را از مکانیسـم‌هایی که آنهـا را تولید می‌کننـد، جدا و آنهـا را در همان لحظـه تولید و به‌طور همزمـان، منتقل می‌کند. بنابراین صداها، طـی یک برنامه در حال پخش رادیویـی، به موقعیت‌های دیگر، جدید و متنوعی منتقل می‌شـوند کـه کنترل و استانداردسـازی را بـه مبـارزه می‌طلبند: یعنی بـه موقعیت‌هایی همانند اتاق نشـیمن، حمام‌ها، کابین کشـتی‌ها، فروشـگاه‌ها، اتومبیل‌های درحال‌حرکـت و ... . آهنگسـاز و محقق کانادایی اصـوات، آر. مورای شافر، جداسازی اصوات از منشأ مکانیکی آنها را «شیزوفونیا» نامید. این اصطلاح حالت تهییجی را توصیف می‌کند که ممکن است در اثر قابلیت آکوسـتیک- مجازیِ صدا به‌وجود آیـد. اما این پدیـده را می‌توان بـا اصطـلاح زمینه‌زدایی نیز توصیف کرد. اصوات جداسازی‌شده و انتقال‌یافته در موقعیت‌هـای «خارجـی» کـه ایـن اصوات در اصـل از اینها نشـئت نگرفته‌انـد، به گوش می‌رسند و در آنجا باززمینه‌ای می‌شوند: طی این فرایند، زمینه و صـدای رادیویی به طور دوجانبه بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند و همدیگر را تفسـیر می‌کنند. از این لحظه به بعد، امکان ندارد که هر یک از این دو بدون تأثیر بر یکدیگر بتوانند وجود داشته باشند.

هر معنای بدیلی که از هر یک از چشم‌اندازهای باززمینه‌سازی ظاهر می‌شود را به‌سختی می‌توان به شـکل استاندارد درآورد یا بر مبنای ملاحظات نظری پیش‌بینی کرد. تأثیر آن را تنها در موقعیتی می‌توان ارزیابی و توصیف کرد که در عمل شنیده می‌شود. دلیلش این اسـت که موقعیت‌هایی که در آنها بـه رادیو گوش می‌دهیم، بسـیار متعدد هستند؛ در برابر استانداردسازی مقاومت می‌کنند و کاملاً از کنترل تولیدکننده خارج هستند.

در اوایـل دهـه ۱۹۲۰، ایـن تجربه تـازه و تشویش‌آفرین بود و برای بسیاری از افراد دشوار بـود که توانایی فرهنگی و زیبایی‌شـناختی آن‌را تشخیص دهند. در اوایل آن دهه، هِرمان هِسه در رمان گرگ بیابان نوشت: «توجه کنید که چطوری این رادیوی دیوانه، به‌نظر می‌رسد که ابلهانه‌ترین، بلااستفاده‌ترین و ممنوع‌ترین کار را تو دنیا انجام می‌دهد، یعنی موسـیقی‌ای را پخش می‌کند که در جـای دیگر در فضایی که بـه آن تعلق ندارد سرچشـمه گرفته است- به صورتی دل‌بخواهی، ابلهانه و زمخت- و به شکل رقت‌انگیزی آن‌را در یک فرایند [...] در نامناسب‌ترین فضاها، در میان مشترکانی که پچ‌پچ می‌کنند، جویده‌جویده حرف می‌زنند، خمیازه می‌کشـند و خواب‌آلود هسـتند، دچار تحریف می‌کند.»

در آلمـان، رادیو به‌منزلهٔ رسـانه‌ای جدید که در دسـترس همگان قرار داشت، در اصطلاح با عنـوان Unterhaltungsrundfunk (رادیوی سـرگرمی) در اکتبر ۱۹۲۳ به شنوندگان معرفی شـد. در حالی که منتقدان فرهنگ با بدگمانی به آن نگاه می‌کردند، سیاستمداران و بوروکرات‌های ترسناک جمهوری وایمار آگاهانه آن‌را غیرسیاسی می‌کردنـد و از دیـدگاه زیبایی‌شـناختی کاملاً بی‌اهمیت جلوه داده می‌شـد. اصطلاح Unter-haltungsrundfunk بـرای ایجاد تمایز میان این کاربـرد رادیو (سـرگرمی) از اسـتفاده‌های نظامی و اقتصادی آن به کار می‌رفت و نیز برای اینکه بر ویژگی‌های غیرکاربردی و بی‌ضرربودن برنامه‌های آن تأکید شود، اصطلاح Unterhaltung (سرگرمی) نوعی «مأموریت فرهنگی» را به ذهن متبادر می‌کند. هیچ امر سیاسـی یا در هر صورت متناقض یا مبهمی در «رادیوی سـرگرم‌کننده» وجـود ندارد. در این نوع رادیو هـر برنامه‌ای که پخش می‌شود قابل ارزیابی و مقوله‌بندی است و به امور شناخته‌شـده و موروثی اشاره دارد و دیگر با شنوندگان دست‌پاچه سروکار ندارد.

جبران «نقص‌ها و کمبودهای» مفروض رادیو

این رویکرد بود که سرآغاز طرح مسئله‌ای درباره زیبایی‌شناسـی مختص رادیو محسـوب می‌شد. حتـی در درک روزمـره از فرهنـگ، اینکه واژه گفتاری اجرای یک تئاتر را توسط گوش دریافت کنی امـا نتوانی اجرای دراماتیـک یا کنش‌های بازیگران را نبینی ناخوشـایند اسـت. این نقص را چگونه می‌تـوان جبران کـرد؟ تولیدکنندگان رادیو، هنرمندان و منتقدان فرهنگی در پی درک ایـن بودند که آیا توسـعه اشـکال هنری خاص رادیـو امکان‌پذیر اسـت و اگر بلـی، چگونه؟ در سـال ۱۹۲۴ مفاهیم قاطعـی درباره این موضوع فرمول‌بندی شدند؛ مفاهیمی که هنوز هم امروزه

کاربرد دارند.

رادیو لندن در ژانویه ۱۹۲۴ قطعه‌ای را پخش کرد که اولین نمایش رادیویی در جهان محسوب می‌شود: **کمدی خطر** ساخته ریچارد هاگز. نمایش‌نامه‌نویسِ جوان ولزی در محیط تئاتر پایتخت انگلستان به عنوان نویسندهٔ به اصطلاح «پیش‌پرده‌ها» (نمایش‌هایی که در تئاترها قبل از شروع نمایش اصلی اجرا می‌شدند) نامی برای خود دست‌وپا کرد. دستور تولید این برنامه نیز توسط ***BBC*** برای رادیو و شرایط خاص تولید در رادیو صادر شد. دو نفر در یک معدن زغال‌سنگ در دام افتاده‌اند و تلاش می‌کنند تا بتوانند راه‌شان را بیابند. «چراغ‌ها خاموش می‌شوند» که در آن، این کلمات اولین دیالوگ نمایش را معرفی می‌کردند و تمامی اولین پنج دقیقهٔ نمایشی که تقریباً ۲۵ دقیقه طول کشیده بود، حول‌وحوش توصیف این شرایط دور می‌زد.

مفهوم بنیادین اینگونه نمایش‌ها، روشن بود: چراغ‌ها خاموش می‌شوند، بازنمایی‌کننده تغییرجهت از صحنه به رادیو بود. نمایش رادیویی به‌عنوان وسیله‌ای برای پیش‌بینی تهییج و رفع رنجش مخاطبان و شنوندگانی بود که از اینکه کنش دراماتیک را در اینجا تنها می‌توانستند بشنوند و نه اینکه آن را ببینند، خودخوری می‌کردند. در جایی که صدا از هر چیز مرئی جدا می‌شود، همانند رادیو، اولین راه‌حل مشخص تاریک‌کردن صحنه و بستن چشم مخاطبان است: نمایش رادیویی به‌منزله «تئاتری برای نابینایان». این رویکردی مختص رسانه بود که توسط اولین نمایش اصیل رادیویی اتخاذ شد.

نویسنده جوان آگاهانه تصمیم گرفت تا از یک راوی که وظیفهٔ وی هدایت شنونده از طریق توصیف موقعیت و «بازنمودن چشم وی» نسبت به کنش به‌صورتی ظاهری بود، اجتناب کند. در کار رادیویی هاگز، برای اولین‌بار از اصوات به‌عنوان وسیله‌ای برای بیرون‌کشیدن نیروی زیبایی‌شناختی خیالی از تاریکی و متراکم‌کردن آن- دست‌کم تا حدی- در یک تجربهٔ حسی شدید استفاده شد: صدا / صوت‌شناسی معدن زغال‌سنگ کپی‌برداری شده بود، صدای آب درحال‌طغیان شنیده می‌شد و در نهایت زمانی که کنش به نهایت خود می‌رسید، صدای یک انفجار شنیده می‌شد. در آن زمان، تولید چنین افکت‌هایی با چالش‌های فنی عمده‌ای مواجه بود و در واقع، این امور، تنها جنبه‌های خلاقانه به‌هنگام این تلاش اولیه برای تولید نمایشی مختص رادیو محسوب می‌شدند. در غیر این‌صورت، نمایش به سنت یک درام متعارف وفادار مانده بود.

این امر به‌معنای اظهارنظری صریح درباره رابطه میان مخاطبان و رادیوست: فرم‌ها و محتواهایی برای عامه مردم فراهم شود که به آن عادت کنند و از این طریق از رنجش و آزردگی مخاطبان جلوگیری کنیم. این تصور از نمایش رادیویی بر مفهومی از رادیو دلالت می‌کند که هدف آن ادامه‌دادن به زندگی فرهنگی موجود از طریق وسایل و ابزارهای دیگر است که به‌طور اساسی هیچ تغییری در زندگی ایجاد نمی‌کند و تنها جای کمی را برای نوآوری باقی می‌گذارد. استفاده از این رسانهٔ جدید که امکان استفاده از بینایی و پدیده‌های قابل‌دیدن را نداشت، خودش به‌اندازه‌کافی عملی شجاعانه محسوب می‌شد.

این نمایش که از اتحاد مکان، زمان و کنش قابل‌درک شده بود، به‌منزلهٔ نقطهٔ عزیمت درجهت تلاش‌های ادبی و دراماتیک محسوب می‌شد که فقط به‌تدریج «اما و اگرهای» هنر صحنه‌ای را که در آن زمان معمول بود پی می‌افکند. نویسندگان نمایش‌های رادیویی کم‌کم فهمیدند که این رسانهٔ جدید قادر به نمایش پرش‌های فضایی و زمانی است که اجرای آنها روی صحنه امکان‌پذیر نیست. با این حال، عنصر ادراک و درونی‌سازیِ روان‌شناختی که در دههٔ ۱۹۵۰ برای نمایش‌های رادیویی در آلمان به‌شدت بااهمیت بود را می‌توان در این کوشش‌های اولیه ریشه‌یابی کرد. در واقع، در آلمان، یک شکل هنری خاص برای رسانه رادیو که به شکل دراماتیک قابل درک باشد در نمایش‌های رادیویی دههٔ ۱۹۵۰ به اوج خود رسید. اصطلاح آلمانی «Hörspiel» که پس از جنگ جهانی دوم رواج پیدا کرد، در قیاس با اصطلاح «Schauspiel» ظاهر شد که به‌معنای «نمایش روی صحنه» است. باید خاطرنشان شود که هر دوی این اصطلاحات آلمانی شیوه‌های مختص به خودشان از ادراک حسی را منتقل می‌کنند: «Schauspiel» به «schauen»، به معنای تماشاکردن باز می‌گردد؛ «Hörspiel» از فعل «hören» گرفته شده است که به‌معنای شنیدن و گوش‌کردن است. «Hörspiel»های آلمانی در دههٔ ۱۹۵۰ رابطه میان مخاطبان و نهاد رسانه را که پیشتر برای کمدی خطر شناسایی شده بود، تصدیق می‌کردند: به این دلیل که بعد از جنگ جهانی دوم اغلب تئاترهای آلمانی بمباران شده و تعطیل شده بودند، نمایش‌های رادیویی این دوران در اصل، جای نمایش‌های روی صحنه را گرفتند، درست همان‌طور که نمایش‌هایی که قبلاً وجود داشتند به یک رسانه جدید منتقل شدند و توسط آن دگرگون شدند. اما برای درک اینکه چگونه این مفهوم ابتدایی، رفته‌رفته از طریق پالایش دیالوگ روایی، خصلت‌های روان‌شناختی و اخلاقی و نیز تغییرات ناگهانی زمان و مکان، با رادیو انطباق پیدا کردند، باید در مقاله دیگری به آن پرداخت.

رادیو و فناوری آن به‌منزله بنیانگذار و مبتکر مفاهیم نو

در سال‌های میانی دهه ۱۹۲۰، آهنگسازی به نام کورت وَیل، ایده خود را باعنوان «هنر رادیویی محض» منتشر کرد. وی این ایده را برپایه مفهوم «هنر فیلمی محض» که توسط والتر روتمنِ فیلمساز ارائه شده بود، پرورانده بود. کورت ویل نوشت: «ما می‌توانیم تصور کنیم که صداها و ریتم‌های موسیقی با اصوات جدید و صداهایی از حوزه‌های دیگر: صداهای انسان‌ها و حیوانات، صداهای طبیعی، صدای باد، آب، درختان و گروه کاملی از صداهای فانتزی که می‌توان آنها را به‌شکل مصنوعی به‌کمک میکروفون، از طریق درهم‌آمیختن، جداسازی و تولد دوباره امواج، خلق کرد، با هم ترکیب می‌شوند.»

مفهوم ارائه‌شده توسط ویل یک زیبایی‌شناسی مخصوص رسانه از مواد صوتی را تصور می‌کرد که وی از فناوری الکتروآکوستیک رادیو و پتانسیل سنتزکردن و ذخیره صدای نه‌چندان پیشرفته استنتاج کرده بود. برخلاف برداشت سنتی از موسیقی، تصور وی از مواد صوتی که ایده «هنر رادیویی محض» بر آن دلالت می‌کرد، هم از اصوات مصنوعی و هم اصواتی از زندگی روزمره و طبیعت را شامل می‌شد.

کورت ویل قصد داشت تا اصواتی تولید کند که نتوان از آن، معنای «نمایش» صوتی یا تصویرگری واقعیت را استنباط کرد. غالباً حس شنیداری اصوات عجیب و حس «هنوز غیرقابل شنیدن» بود که نقطه اصلی موضوع موردعلاقه وی را شکل داده بود.

این مفهوم کاملاً خارج از فرم‌ها و محتواهای آن زمان بود و چالش عظیمی برای شنوندگان

ایجاد می‌کرد. ویل باید این امر را مورد ملاحظه قرار می‌داد. چنین مفهومی نمی‌توانست داستانی نهایی و یک فن نمایشنامه‌نویسی همانند کاری کـه ریچارد هاگز در کمدی خطر انجام داده بود، را به سـامان برساند. «تصویر سـمعی» ویل از «هنر رادیویی محض»، بدون مشـارکت فعالانه دریافت‌کننـده، بـرای دسترسـی به ایـن «هنر رادیویی محض»، بدون همکاری کامل شنونده، بـرای درک این چیز تـازه که به‌نظر می‌رسـید هویتی هنری داشته باشـد، در معنای ساده غیر قابل تصور بود.

در آغاز دهۀ ۱۹۶۰، اصطلاح Radiophonic به عنوان یک مفهـوم تعدیل‌کنندۀ کلی به‌جای مفهوم مواد صوتی به‌کار رفت که توسـط کورت ویل ارائه شـده بود. این مفهوم درنهایت به Ars Acustica تبدیل شـد؛ این نام از سـال ۱۹۸۸ توسط نظام پخش‌گسـتردۀ همگانی اروپا به آن تخصیص داده شد. این فرم به‌عنوان جوهرۀ هنر رادیویی درنظرگرفته شده بود. Ars Acustica بر اسـاسِ کاربرد غیـر سلسـه‌مراتبی صداهای زندگی روزمره، زبان و صدای موسیقایی بنا شده اسـت. Ars Acustica اسـتفاده‌های خاصی از محتـوای معنایی و نمادین اصـوات و پارازیت‌ها به‌عمـل می‌آورد و تا حد زیادی به تصوری که از معنای پخش‌گسـتردۀ روایی است، وفادار است. قلمرو رسـمی آن بیشتر به‌وسـیلۀ تکنیک‌های گوناگـون برش، ویرایش، مونتاژ و میکس تعیین می‌شود. آنچه به‌طورعمده در برنامه‌های رادیویی با عنوان «آزمایشی» به آن اشاره می‌شود، معمولاً به این مفهوم مرتبط است.

در سـال ۱۹۲۴، زمانـی کـه کـورت ویـل درحال فرمول‌بندیِ افکار خـود درباره ارائه یک «هنـر رادیویی محض»، بود، قسـمت اعظم آن افکار پیرامون یک تصویر سـمعی؛ یعنی نوعی پیش‌آگهـی که تا حـد زیادی به سـبب فقدان پیشـرفت فناوری متناسـب با آن تحقق نیافت، سیر می‌کرد. به‌ویژه ابزاری که در آن زمان برای ذخیره‌سـازی و بازتولید صدا در دسـترس بودند، آشـکارا احتمالات رسـمی را محدود می‌کردند. کارکردن با صفحات مومی که در آن زمان برای ذخیره‌سـازی صدا به کار می‌رفتند، بسیار دشوار بود. تازه در سال ۱۹۳۰ بود که وقتی والتر روتمنِ فیلمساز، نمایش مشهور رادیویی خود، آخرهفته، را با اسـتفاده از حاشیه مخصوص صدای فیلم- که می‌شد آن را برید و ویرایش کرد- تولید کرد، پیشـرفت عمده‌ای حاصل شـد و امکان مونتاژ روایـت، صداها و پارازیت‌های صوتی اصلی زنده روزمره فراهم آمد.

در همان زمان، تصویر سمعی ویل مشتمل بر مدلـی برای روابط میان هنـر، رادیو و جامعه نیز می‌شـد. این رابطه هنوز هم امروزه در رادیوهای همگانی برقرار است.

پخش گسترده در برابر رادیو

بازگردیم به سال ۱۹۲۴. از آنجا که در این زمان جست‌وجو برای یک شکل هنری مختص رادیو مورد توجه قرار داشت، پخش برنامه‌ای در اکتبر ۱۹۲۴ توسـط **رادیـو فرانکفـورت** به‌عنوان اولیـن نمایـش رادیویی اصلی در آلمـان به‌طور خاصـی شـگفت‌انگیز بود. آن نمایـش رادیویی تصوری را به نمایش گذاشـت که به‌طورمستقیم به رسـانه‌های به‌هم‌پیوسـته در دنیـای کنونی اشـاره می‌کند. این قطعه نمایشـی Zauberei auf dem Sender (جـادو بر امـواج رادیویی) نامگذاری شـده بود. هانس فِلش به‌عنوان یکی از نوآورترین و رسانه‌شـناس‌ترین برنامه‌سـازان رادیویی در جمهوری وایمار، این نمایش را نوشته و کارگردانی کرده بود. طرح این نمایش در یکی از ایستگاه‌های پخش ریخته شد. رُل‌های مختلف نمایش رادیویی با توجه به نام‌ها و نقش‌هایشان، دقیقـاً همان افرادی هسـتند که در اسـتودیوی واقعـی در فرانکفورت درحـال کار بودند. نتیجه حاصل، تاحدودی مشابه «رادیوی واقعیت» است. اما موضوع این نمایش چه بود؟ این نمایش که در زمانی پخش شـد که رادیو داغ‌ترین رسانه جدید بود، داستان تداخل‌های صوتی اسرارآمیز را روایت می‌کرد. در عوض «رقص والس دانوب» که باید بر طبق جدول زمانی برنامه‌ها پخش می‌شد، تنها چیزی که به‌گوش می‌رسید، ترکیب درهم‌برهمی

تمرکـز روی امکانات و ریشـه‌های هنـری رادیو، به معنـای تمرکز بر روی انواع گوناگونی از مدل‌های اجتماعی و سیاسـی رادیوسـت که درنهایت بر ایـن معنا تأکیـد می‌ورزند: انواع گوناگـون روابط میان شـنوندگان و نهاد رسانه‌ای رادیو در جامعه و انعکاس این وابستگی‌های متقابل می‌تواند این امـکان را بـرای هنر و فرهنگ معاصر به‌وجود آورد تـا رابطه‌ای عمیق‌تر و شاید جدیدتر بین مخاطبان و جامعه برقرار شود.

از اصوات، موسیقی و صداهای انسان بود. تا آن زمان هیچ‌کس یک چنین چیزی را نشنیده بود. پرسنل ایستگاه رادیویی گیج شده بودند، مدیر برنامه متحیرانه پرسیده بود: «چه کسی به این همه آدم اجازه داده تا حرف بزنند؟»

به نظر می‌رسد که شخص ناشناسی کنترل ایستگاه و فرکانس آن را به‌دست گرفته است و اکنون با شادمانی صدای خود را پخش می‌کند. از نظر مدیر برنامه‌ها، گرچه در نمایش جادو بر امواج رادیویی این ایده که هر شخص غیرمجازی بتواند یک گوینده باشد، غیرقابل‌قبول است. «اگر هرکس هرچه دلش می‌خواهد بگوید دنیا به چه شکلی در می‌آید؟ این جمله دقیقاً موید این است که تنها آن افرادی که این نهاد به آنها مجوز داده است، می‌توانند اقدام به گویندگی کنند. مدیر برنامه‌ها احساس می‌کند که آشفتگی غیرقابل توضیح صداها، اصوات و پارازیت‌ها که کاملاً بدون کسب مجوز پخش شده‌اند، اقتدار وی را خدشه‌دار کرده است.»

وی تأکید می‌کند که: «نظم اصول مرتبط با پخش برنامه‌ها، انحصار پخش و قدرت سردبیران باید اعاده شود؛ عامل بی‌نظمی آکوستیک باید شناسایی و سریعاً خاموش شود.»

شنوندگان واقعاً چه چیزی شنیدند؟ چرا این همه هیجان به‌وجود آمد؟ بدیهه‌گویی که به نحوی هماهنگ درهم آمیخته شده بود، جای برنامه‌ای خطی و منسوب به یک سردبیر را اشغال کرده بود. رادیو در سال‌های اولیه فعالیت خود در آمریکا، قبل از جنگ جهانی اول، باید به این نحو بوده باشد. هرشب، صدها رادیوی آماتور در یک حالت خلسه گرد هم می‌آمدند. تماس‌ها و پاسخ‌های تعداد زیادی از افراد به‌طور همزمان در فرکانسی یکسان انجام می‌پذیرفت. این حالت چندان تفاوتی با چت‌کردن از طریق اینترنت نداشت، به استثنای اینکه ارتباط به جای اینکه نوشتاری باشد، آکوستیک بود. به بیان دیگر، جادو بر امواج رادیویی به‌طور ناگهانی مدیر برنامه‌ها را با معماری رسانه‌ای متفاوتی مواجه کرد: در عوضِ نوعی معماری پخش تک‌جهتی و ستاره‌وار، فضایی چندکاربره معرفی شد. رادیوی تک‌جهتی مبتنی بر جدول زمان‌بندی‌شدهٔ خطی، شیوه‌ای از تولید که از نظر زیبایی‌شناسی از آغاز تا پایان سازمان‌دهی شده است و برنامه‌های کامل و خودبسنده که به طور متناوب پخش می‌شوند، در این مورد والس دانوب است. جریان ارتباط برای استفاده از مواد، فرم‌ها و مفاهیم دراماتیک جدید و جایگزین باید به گونهٔ دیگری تنظیم شود. همچنین این امر نیازمند استراتژی‌های جایگزین برای تولید معنا و مفهوم و نیز نیازمند رابطهٔ بین هنرمند، دریافت‌کننده و هنر است که باید مورد توجه قرار گیرد.

اما داستان جادو بر امواج رادیویی چگونه به پایان می‌رسد؟ مدیر برنامه از این چندصدایی «نابهنجار» شوکه شد. وی اصول و قواعد متمرکز و ستاره‌وار پخش را در معرض خطر دید. وی دستور می‌دهد تا اوضاع به هر قیمتی که شده به حالت اول بازگردد. منشأ این آشفتگی

رادیو و شکل هنری مختص رادیو خود را به منزلهٔ ابزار مبادله مستقیم، متصل‌بودن، مشارکت عملی میان ذهنی‌بودن، سیالیت و جهت‌گیری فرایند، به نمایش می‌گذارد.

بالاخره پیدا شد: عامل این کارها جادوگری بود که از قدرت جادویی خود برای بیرون‌کشیدن، دسته‌بندی، پخش و میکس‌کردن صداهایی که توسط دیگران پخش می‌شد، استفاده کرده بود. با این عمل، وی مدعی می‌شود که باید به او و هرکس دیگری این اجازه داده شود تا عقاید خود را از طریق رسانه جدید رادیو ابراز کنند. اما چنین اظهارنظری با نظام پخش‌گسترده که مبتنی بر کسب مجوز از دولت است، تطابق ندارد. بنابراین در پایان داستان، جادوگر از آنجا رانده می‌شود، و شیوهٔ خطی پخش برنامه‌ها از سر گرفته شده و والس خوب قدیمی یوهان اشتراوس در نهایت طبق زمان‌بندی و البته با کمی تأخیر پخش می‌شود.

جادو بر امواج رادیویی، توجه خود را بر تقابل بین دو تصور از رادیو، دو گونهٔ متفاوت معماریِ رادیو، معطوف می‌کند؛ گرچه با اندکی استهزا، از پیروزی اصول و قواعد پخش اطمینان پیدا می‌کند. «رادیو به‌منزلهٔ نهاد پخش گسترده در مقابل رادیو به‌منزله فضایی چندکاربره؛ یکی منتشر می‌کند، افراد زیادی گوش می‌کنند، در مقابل، افرادِ زیادی با تعداد زیادی از افراد دیگر ارتباط برقرار می‌کنند؛ رسانهٔ یک‌جهتی در برابر رسانه دوسویه».

واژگون‌سازی مفاهیم پخش گسترده، به شکل هنرمندانه طی پنج دهه اخیر

در بسیاری از آثار نویسندهٔ مشهور آلمانیِ نمایش‌های رادیویی، گونتر آیش، چنین موضوعی را می‌توان یافت. وی از قاعده «چندگزینه‌ای» استفاده می‌کند. گرچه شنوندگان نمی‌توانند به‌طور عملی با نمایش‌های رادیویی وی وارد تعامل شوند و آنها را تغییر دهند، ساختار مدولار آنها که برای نمونه مشهورترین قطعهٔ ساخته‌شده توسط وی، Träume (رؤیاها)، در سال ۱۹۵۱، بر آن اساس بنا شده است.

طی دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰، نمونه‌هایی از نمایش‌های رادیویی وجود داشت که شنوندگان می‌توانستند در مورد نحوهٔ ادامه نمایش تصمیم‌گیری کنند. ازجمله این‌گونه نمایش‌ها می‌توان به نمایش آلمانی **رُزی** ساختهٔ ریچارد هِی اشاره کرد. این امکان به شنوندگان داده شده بود تا تلفن بزنند و دربارهٔ نحوهٔ ادامه نمایش در نقاط مختلف و ازپیش‌تعیین‌شده نظر خود را اعلام کنند؛ بنا بر رأی اکثریت نحوهٔ ادامه داستان مشخص می‌شد. شنوندگان می‌توانستند از میان دو گزینه یکی را انتخاب کنند. در حدود اوایل دههٔ ۱۹۷۰، تلفن به وسیله‌ای برای بیان ایده‌های هنری تبدیل شده بود و بر مشارکت و تعاملی‌بودن دلالت می‌کرد.

قطعات نمایشی حمایت همگانی ساختهٔ هنرمند آمریکایی ماکس نوهاوس که در اوایل دههٔ ۱۹۷۰ به صورت زنده تولید می‌شدند، نمونه برجسته‌ای از این دسته نمایش‌ها به‌شمار می‌آیند. نوهاوس از تمامی شبکهٔ رادیویی در آمریکا به عنوان یک حلقهٔ بازخوردی غول‌آسا استفاده کرد و شنوندگان رادیو در سرتاسر آمریکا را تشویق کرد تا صداهایی را به انتخاب خودشان از طریق تلفن اجرا کنند. هدف وی گسترش یک طرح دراماتیک مرسوم، مبتنی بر کلمه گفتاری نبود،

بلکــه وی قصد داشــت تا یک بافــت صوتی به کمک صداهایی که گردآوری کرده بود را که به شــکلی شــهودی و به طور آنی بر روی یک میز میکس مخصوص، ترکیب می‌کرد، خلق نماید.

فناوری مخابرات به طور فزاینده نقش مهمی در قطعات نمایشــی مشارکتی و تعاملی ایفا کرد. وقتی کــه اینترنت در اواخر دهۀ ۱۹۹۰ در اختیار همگان قرار گرفت، ایده‌های اتصال، مشارکت و تعاملی‌بودن و مفاهیم هنری مورد بازنگری قرار گرفتنــد. تعداد قابل ملاحظــه‌ای از آثار رادیویی هنری بر مبنای جوهره‌ای که توسط جادوگر اولین نمایش رادیویی آلمانی جادو بر امواج رادیویی در ۱۹۲۴ پایه‌گذاری شده بود، ظاهر شدند.

همه این اقدامات زیبایی‌شــناختی که فرمی از نمایش رادیویی را بازنمایی می‌کردند، در اندیشۀ تأســیس نــوع متفاوتــی از معمــاری ارتباطی- برخــلاف آنچه نظــام پخش گســترده میســر می‌ساخت- بودند. هنرمندانی نظیر رابرت آدرین، سَم اُینگر و روپرت هابر، گای فان بِله، فیل بِرک، آنتونی اشمیت، سِرجی یوردا، آتاو تاناکا و بسیاری دیگر، ازجمله پیشگامان این حوزه هستند.

نتیجه‌گیری

ایــن ســه رویکرد اصلی نســبت بــه نمایش رادیویی که در ســال ۱۹۲۴ پدید آمد، هنوز زنده و معتبر هستند. دیدگاهی بازپس‌نگرانه نسبت به آغاز فرم‌های هنری مختص رادیو ملهم از حسی نوستالژیک نیست، بلکه به عبارت دیگر ناشی از این حقیقت اســت که «تصاویر» رادیویی از دهۀ ۱۹۲۰ نشان می‌دهد که چگونه این رسانه زمانی در همه ســطوح به‌منزلۀ چیزی شکل‌پذیر از نظر زیبایی‌شناسی، و به مثابه حوزه‌ای که باید به آن فرم و قالب داد، درک می‌شد. علاوه بر این، همۀ این ســه رویکرد شیوه‌ای مناسب و سازگار ورای ملاحظات زیبایی‌شــناختی را بیان می‌کنند: آنها مدل‌هایی را برای درک اینکه چگونه رابطه میان نهادهای رادیو و جامعه به طور جداگانه نسبت به مخاطبان فرض می‌شود ارائه می‌دهند.

تمرکز روی هنر و فرهنگ در رادیو موضوعی حاشــیه‌ای نیســت. هر دوی اینها، همان‌طور که این ســه رویکرد اصلی به ســه شیوۀ متفاوت در معرض دید قرار دادند، نشان می‌دهند که چگونه این رســانه به‌عنوان فضایی برای تجربۀ ادراکی و تشــکیل معنا و مفهوم درنظر گرفته می‌شود. از این طریق، هر مفهوم نشانگر نقش خاصی است و هر مفهوم برای نهاد پخش در جامعه مفروض پنداشته و به آن نسبت داده می‌شود.

در ارتبــاط با رادیوی فرهنگی، این مفهوم، که جــزء ذات کمدی خطر اســت، گرچه هنوز به‌کار مــی‌رود، اما محدودیت‌های خاص خــود را دارد: در عصر تلویزیون و چندرسانه‌ای‌ها، رادیو به‌طور موفقیت‌آمیــز قادر نخواهد بود تــا نماینده کامل جریان‌های غالب فرهنگی باشــد. تلویزیون قادر اســت تا این وظیفه را به‌مراتب به‌نحوی مؤثرتر برآورده سازد.

بنابرایــن مفهــوم ذاتــی در رویکــرد کورت ویل قبلاً با محدودیت مواجه شــده اســت: نهادِ پخش گســترده‌ای هماننــد «mécène» که از نــوآوری هنری و فرهنگی از طریق ایجاد امکان دسترســی برای برخی از هنرمنــدان به فناوری و امــواج رادیویــی، حمایت مالــی می‌کند، دیگر واقعیتی به‌روز نیست. تخصص الکتروآکوستیک و فناورانه و مجهزبودن به آخرین پیشــرفت‌ها- در عصررایانه‌هــا و نرم‌افزارهــای پیشــرفته که هرکســی می‌تواند به آنها دسترسی پیدا کند و از آنها اســتفاده نماید- دیگــر منحصر به نهادهای رسانه‌ای نیست.

همانند هنر و فرهنگ، تجربه و مخاطب‌پژوهی ثابــت می‌کند کــه مخاطبــان غالباً افــرادی با پس‌زمینــۀ تخصصی خاص خودشــان هســتند: معلمــان، اســاتید رشــته‌های علــوم انســانی، هنرمندان، دست‌اندرکاران فرهنگی، دانشجویان یــا متخصصــان رشــته‌های گوناگــون، علاقه هنــری جدی خود را دنبال می‌کننــد. آنها دارای صلاحیت‌های فرهنگی بالایی هستند. چرا نباید آنها را در مشــارکت و همکاری دخیل کنیم؟ در اروپا، به‌ویژه در آلمــان، می‌توانیم از یک جنبش رادیویی فرهنگی ســخن بگوییــم که ایدۀ مدل جامعه مبنایی از فرهنگ را ارائه کرده اســت که باید توســط رادیــو تولید و توزیع شــود و در آن، این نوع تخصص‌ها نقش بسیار مهمی نسبت به نظام‌های پخش مرسوم بر عهده دارند.

خواه در وضعیتی تعاملی یا مشــارکتی، که در آن رادیو و اینترنت (یا دیگر رسانه‌های دوسویه) به هم متصل می‌شــوند، و خــواه رادیویی که از لــزوم فرمول‌بندی رویکردهــای خاص فرهنگی یک جامعه خلق شــده باشــد؛ این پیشرفت‌ها به معنای مدل‌های جدید اجتماعی هستند که رادیو می‌تواند بر مبنای آن بنا شــود؛ مدل‌هایی که بار دیگر این پرســش را مطرح می‌سازند: چه کسی چــه چیــزی را چگونه و برای چه کســی پخش خواهد کرد؟ توجهات دیگر بر دســتیابی به یک گروه هدف که به شــکل آماری مدل‌سازی شده باشــد تا بتوان پیامی ازپیش‌تعریف‌شده را به آن رساند، نیست، بلکه بر ساختن جامعه و بر ساختن رادیــو به منزلۀ فرایندی اجتماعی که بر اســاس درگیری، مشارکت و تأسیس یک جامعه بنیان نهاده شــده اســت، دلالت دارد؛ رادیو و فرهنگ به‌منزله یک فرایند و نه به‌عنوان یک محصول.

به جــای اینکه هنر و فرهنگ جای خود را به موسیقی پاپ و آگهی‌های تجاری بدهند یا آن‌را به حاشیه برانند و آن‌را یک «وصلۀ ناجور» بنامند که تصور می‌شــود موفقیت آن غیرممکن است، این مدل جدید برای رادیوی فرهنگی مسیری را برای یک جایگزین درون بحران کنونی رادیوی فرهنگی که در اروپا جریان دارد، فراهم می‌کند. ایــن امر بدان معنا نیســت که دیگــر نقش‌های اجتماعــی و مدل‌های رادیــو، همان‌گونه که در کمدی خطر و «هنر رادیوییِ محض» کورت ویل نشان داده شــد، باید کاملاً منسوخ شود. آنها نیز باید در موازات آن وجود داشــته باشند و با قدرت به‌وســیلۀ جوهرۀ مشــارکتی و تعاملی استراتژی جادویــی رادیــو، همانند اغلب طیــف رادیوهای کنونــی و مغفول‌ترین دســته از مفاهیــم رادیو تکمیل شــوند. از آنجا که ایــن رویکرد به اولین روزهای تعاملی‌بودن رادیو برمی‌گردد، ارزش آن‌را دارد تــا مورد کنکاش قــرار بگیرد؛ آینده رادیو بر تاریخ آن بنا شده است.

پی‌نوشت‌ها:

۱. نفوذ را باید در اینجا به منزله یک وضعیت جوی، یک محیط برای پیشرفت محتواها، اشکال و فرمت درک کرد و نباید آن را با سانسور اشتباه گرفت.

۲. بــرای ایــن مــورد و نقل قول‌هــای بعــدی از پایپر: گزیده‌ای از نوشته‌های تادویس پایپر درباره هنررادیو را می‌توان به زبان آلمانی در این آدرس یافت : www.buero-kopernikus.org (2006.1.1).