● دان لاندر
برگردان: آزیتا افراشی

زمینه مطالعات هنری و نظری درباره هنر رادیویی بسیار محدود است. با وجود این شواهد موجود گویای آن است که در نتیجه توجه هنرمندان و نویسندگان به این موضوع، پیکره نظری مرتبطی روبه‌شکل‌گیری است. ترکیبی از تأثیرات شکل‌دهنده به این پیشینه، بر تجربه هنر رادیوی امروزی پرتو می‌افکند و رابطه روشنی میان یافته‌های قدیم‌تر و بررسی‌های نظری اخیر برقرار می‌کند.

از آغاز، هنرمندان، رادیو را متفاوت از صرفاً یک دستگاه پخش، مورد توجه قرار داده‌اند. این نگرش ویژه هنرمندان با توجه به نوشته‌های برشت (B. Brecht) و مارینتی (F. T. Marinetti) و دیگران آشکار می‌گردد. با وجود این، در مقایسه رادیو با هنرهای دیگر به‌ویژه هنرهای دیداری، آنچه بیش از هرچیز جلب توجه می‌کند فقدان پیشینه آثار رادیویی و نوشته‌های نظری است. عوامل متعددی نیز به این امر دامن می‌زنند که از آن جمله می‌توان به برتری هنرهای دیداری بر هنرهای شنیداری، محدویت‌های صنعتی، تحمیل رسانه‌های دیگر بر فضای رادیویی، نبودن نظریه خودایستای صوت و در نهایت بی‌توجهی فراگیر به دستاوردهای مکانی و زمانی فناوری‌های جدید الکترونیک اشاره کرد. علاوه بر آن، هنرمندان رادیویی باید با قوانین حاکم بر تدوین محتوای سیاسی و مفهومی سازگار شوند. توسعه و نیاز به روش‌های جدید تولید و تفسیر از سوی هنرمندان، اغلب به‌سبب محدودیت‌های فوق امکان تحقق نیافته است.

این مقاله به‌هدف بازکاویدن برخی دلایل فقدان پیوستگی در پیشینه آثار هنر رادیویی تدوین شده است و درعین‌حال به برخی ارتباطات آثار پیشین می‌پردازد.

شکاف تاریخی

پیشینه مطالعات مستقلی در ارتباط با هنر شنیداری آن‌گونه که مثلاً در ارتباط با مجسمه‌سازی وجود دارد، موجود نیست. به‌بیان ساده‌تر در این زمینه نمی‌توان به کلیتی هدفمند و درخور بررسی

در یک توالی خطی تاریخی و مشتمل بر بارقه‌های بیوگرافیک و تأثیرات ناشی از تبادلات اندیشه، دست یافت. صوت (و هنر رادیویی) به‌مثابه یک پدیده تاریخی، روایتی مشخص یا عرصه‌ای برای پردازش شخصیت‌ها به دست نمی‌دهد، همچنین نمی‌تواند تقلیدی از مفاهیم پیشرفت یا شکوفایی اندیشه یک نسل ارائه کند. این پیشینه، پراکنده، گذرا و به‌شدت غیرمستقیم است.

آرنهایم (R. Arnheim) در کتابش به‌نام **رادیو** (۱۹۳۱)، به این مسئله می‌پردازد که چگونه شکلی جدید از هنر در نتیجه اختراع رادیو پدید آمد؛ تا سال ۱۹۳۳، ۲۳۵ ایستگاه رادیویی و یک ایستگاه بی‌سیم پلیس در بروکس به وجود آمد. سپس آرنهایم به طیفی از مسائل هستی‌شناختی و مفهومی تحت عناوینی چون «هنر جدید صوت»، اصوات بدون پیکر و جز آن می‌پردازد. تأملات وی در ارتباط با تقدم حواس هنگام بررسی شکاف تاریخی، تجربی و نظری در روند شکل‌گیری هنر رادیویی درخور توجه است.

حس بینایی به‌تنهایی، تصویر کاملی از جهان ارائه می‌دهد؛ حال آنکه شنوایی تصویری نارسا به دست می‌دهد ... جوهر پخش شنیداری صرفاً از طریق ابزارهای شنیداری، امکان درک می‌یابد، یعنی جوهر یک رویداد، یک فرایند فکری و یک بازنمایی را می‌نمایاند ... ارجحیت حسی بینایی بر شنوایی در زندگی آنقدر شدید است که نمی‌توان جهان شنیداری را چیزی فراتر از انتقال به جهان دیداری دانست.

مشاهدات آرنهایم به یکی از تعیین‌کننده‌ترین عواملی اشاره دارد که موجب تضعیف هنر رادیویی شده است. او در سلسله‌مراتبی که برای عملکرد حواس در نظر گرفته است، بینایی را در رأس ادراکات حسی قرار می‌دهد، و این نگاهی است که هرگونه تأملی را در زمینه گفتمان هنر غرب، تحت تأثیر قرار داده است. هرچند امروزه تلاش‌های وسیعی در ارتباط با هستی‌شناسی تصویر، راهکارهای ارائه، ایستایی، عینیت، زاویه دید، روابط بدن/شیء، تدابیر عملکردی و عملکردهای مصرفی‌ای که در تعاقب درک هنرهای دیداری به وجود می‌آیند صورت پذیرفته است، اما زبانی مستقل، متناسب با توسعه گفتمان مبتنی بر ذهنیت به‌وجودنیامده و واقعیت زمانمدار و مستقل‌ازمکان صورت‌های رسانه‌ای مانند هنر رادیویی مبهم باقی مانده است. به‌اعتقاد ویبل (Weibel)، نارسایی مذکور بسیار تأثیرگذار و تعیین‌کننده است.

نگاهی موشکافانه به مفاهیم زیبایی‌شناختی دو قرن اخیر، مؤید آن است که تمام این مفاهیم بر هستی‌شناسی تصویر مبتنی‌اند؛ یعنی بر جهان تصویری ایستا، که سهواً جوهر هنر رسانه‌ای، فقدان مادیت و زمانمندی را امری تحقق‌نیافتنی می‌داند و حتی آن را نادیده می‌گیرد.

به عوامل دیگری نیز می‌توان اشاره کرد که توسعه هنر رادیویی را تضعیف می‌کنند. این مسئله به تحمیل یک گفتمان موسیقایی فرضی بازمی‌گردد که در سطح تمام پدیده‌های شنیداری خودنمایی می‌کند و با کنار زدن هرگونه مرجعیت اجتماعی یا فرهنگی، شرایطی را پدید می‌آورد که به‌طور کلی در آن تمام دریافت شنیداری به موسیقی فروکاسته شده، چنان‌که گویی مبدأ، بافت و پدیدارشناسی هر صدایی صرفاً به‌وسیله دستاوردهای آن برای احیای موسیقی کلاسیک غربی سنجیده می‌شود. هنر رادیویی نیازمند تحقیقات و تجربیات منسجمی است که با تمرکز بر توان دلالتی صوت شکل گیرد، نه دریافتی زیبایی‌شناسانه که قالبی کلیشه‌ای بیابد؛ بلکه در مقابل، نگرشی که به چگونگی گردش معنی در اصوات، از میان رفتن و پیدایش دوبارهٔ آن به‌ویژه مرتبط با رادیو و رسانه‌های الکترونیک به دریافت بهتری از نقش هنر رادیویی در تولید اندیشه‌های اجتماعی و فرهنگی می‌انجامد.

محدودیت توسعه هنر رادیویی، در نتیجه این مسئله به وجود آمده که هنرمندان، دسترسی مستقیمی به رادیو نداشته‌اند؛ زیرا همواره رادیو در خدمت مقاصد حکومتی و اجرایی بوده و در جهت حمایت از رفاه عموم به کار گرفته شده است. رادیو و سایر فناوری‌های الکترونیکی و دیجیتالی در نتیجه پژوهش‌های نظامی توسعه می‌یابد. این پژوهش‌ها خود بخشی از برنامه تخریب تسلیحاتی و کنترل اجتماعی‌اند. ساختار نظامی-صنعتی رادیو، هنرمندان را در مبارزه ویژه‌ای درگیر می‌سازد. مبارزه مذکور با طرح این سؤال شکل می‌گیرد که چگونه می‌توان تأثیر همه‌جانبه این ریشه‌های خشونت‌بار را نادیده گرفت و احتمال به‌کارگیری اندیشه‌هایشان را در سلسله‌مراتب قدرت کاهش داد.

رادیو در نقش هنری خود این اندیشه را به ذهن متبادر می‌کند که بیشتر کاربران آن به سطحی از کنترل رضایت می‌دهند که فراتر از سطح کنترل بیان‌های هنری و فرهنگی مانند نقاشی و ادبیات است.

رادیو در نقش هنری خود (و به‌طور کلی تمام رسانه‌های الکترونیکی در این نقش) این اندیشه را به ذهن متبادر می‌کند که بیشتر کاربران آن به سطحی از کنترل رضایت می‌دهند که فراتر از سطح کنترل بیان‌های هنری و فرهنگی مانند نقاشی و ادبیات است. با توجه به محدودیت‌های این رسانه (کیفیت پخش، برنامه‌ریزی متعادل، خوشایندی، پیش‌فرض‌های برنامه‌ریزی، پژوهش‌های بازاریابی، صدای تعلیم‌یافته، محدودیت‌های دسترسی، اختصاص یکپارچهٔ زمان، ویژگی‌های فنی، قوانین صدور مجوز) جای کمی برای صورت‌های پیچیده و استثنایی الفاظ مانند آنچه ما در تبادلات زبانی روزمره‌مان تجربه می‌کنیم باقی می‌ماند. این محدودیت‌ها، هنر رادیویی را از آنچه معمولاً به‌مثابه محصول هنری مستقل در

نظر گرفته می‌شود متمایز می‌کند و هنرمند رادیو را در جایگاهی نیمه‌صنعتی در ارتباط با رسانه قرار می‌دهد.

هنرمندانی که درصددند به شیوه‌ای مستقل صرفاً از طریق رادیو به بیان خود بپردازند با مانعی مواجه می‌شوند که بر اساس آن همواره بحرانی میان دموکراسی و آزادی بیان وجود دارد. بدون نظام‌های پشتیبانی فرهنگی مرتبط با سایر صورت‌های بیان، هنرمندان رادیویی به‌خودی خود رها می‌شوند. آموزش کلی رسانه‌ای یک‌جانبه و نارساست. اکثر برنامه‌های آموزش رسانه، بر توسعه مهارت‌های شنیداری تحلیلی متمرکزند، ولی درعین‌حال تجربه تولید واقعی را نادیده می‌گیرند. به‌بیان دیگر، آموزش مانند خیابانی دوطرفه است که در آن خواندن (مانند شنیدن) و نوشتن (مانند تولید) نقش‌های یکسانی در تولید و درک بازی می‌کنند. علاوه بر آن، جریان اصلی الگوی رادیویی بر بافت تولید و درک حاکم است. با وجود این، چنانچه به‌دنبال رویکردهای متفاوتی باشیم که به شیوه‌های متفاوت بیان توجه دارند، باید به‌سراغ اندیشه‌ها و فعالیت‌های هنری و تاریخی برویم.

فضای فناوری جدید در مرحله نخست افقی جدید و درعین‌حال به‌مثابهٔ مانعی تلقی می‌گردد، امکانی مسمومیت‌زا و سرکوبی خطرناک برای آنچه در شرف وقوع است.

با توجه به پیچیدگی توسعه رادیو به‌مثابه صنعت و به‌مثابه یک اسلحه نظامی، جای تعجب نیست اگر هنرمندان در خلق آثار مستقل و پیشینه نظری خودایستا درگیر مشکلاتی بوده‌اند. اگرچه همواره میل بر آن بوده تا رادیو به‌عنوان رسانه‌ای تحت کنترل و هدفمند، خالی از هرگونه ویژگی ارتباطی واقعی مورد توجه قرار گیرد، هنرمندانی را می‌توان یافت که ارتباطات پیچیده‌ای با این رسانه ایجاد کرده‌اند. یکی از اولین این هنرمندان، شاعر پیشتاز روس، **خلبنیکوو** (V. Khlebnikov) است که اشعار او بر پایه آشکارسازی معنی ریشه لغات شکل می‌گیرد و بیشتر بر هم‌آرایی اصوات استوار است تا قواعد متعارف معنایی. خلبنیکوو زبانی جهانی را بر مبنای مشابهت صدایی ریشه‌ها به‌وجود می‌آورد. در سال ۱۹۲۱، خلبنیکوو بیانیه‌ای با نام **رادیوی آینده** نوشت:

«رادیوی آینده، ستون اصلی آگاهی ما، روش‌های جدیدی برای مواجهه با چالش‌های بی‌پایانمان فراپیش می‌نهد و بشریت را متحد می‌کند. ایستگاه رادیویی اصلی، آن دژ مستحکم فولادین، که رشته‌سیم‌ها مانند تارهای مو در آنجا به هم می‌پیوندند، با نشان جمجمه‌ای که دو استخوان ضربدری رویش نقش بسته، به‌همراه کلمه آشنای "خطر" معرفی می‌شود، زیرا کمترین خطر رادیو، شست‌وشوی اذهان و شیوع ناآگاهی است.»

خلبنیکوو، رادیو را به‌مثابه نوعی تابلوی آگهی در نظر می‌گیرد، یک ابزار تبلیغاتی که مطلع می‌سازد، آموزش می‌دهد و مردم را متحد می‌کند. دریافت آینده‌نگر او از اینکه چگونه این رسانه جدید آگاهی جمعی بشریت را در نتیجه حضور جهانی‌اش تحت‌تأثیر قرار می‌دهد، در بیانیه دیگری نوشته مارینتی و ماسناتا (Masnata .P) متبلور شده است. مبانی اندیشه وی آنجا شکل می‌گیرد که عناصر کانونی در ساختار منطقی زبان، (موصول‌ها، قیود، صفات، صورت‌های تصریف افعال، و علائم نشانه‌گذاری) باید به‌منظور مرکزیت یافتن جوهر زبان دستخوش کاهش شوند.

در این شرایط، واژه‌ها که از بافت نحوی اصلی‌شان آزاد می‌گردند، به‌قیاس کنار هم می‌نشینند، تا در نهایت آنچه مارینتی «تخیل رادیویی» می‌نامد شکل گیرد. به این بیانیه مقدمه‌ای الحاق شد که برداشتی آینده‌نگر ارائه می‌داد... ؛ رادیو دیگر بار نمایش را که مقهور سینما شده بود کشته است، رادیو زمان و هم‌زمانی عمل را از بین می‌برد ... مارینتی به این مسئله می‌پردازد که رادیو در آینده باید ویژگی‌های زیر را داشته باشد:

«بزرگی ابعاد فضایی دیگر قابل رؤیت نیست؛ صحنه جهانی می‌گردد و ادراک رادیویی سازماندهی می‌شود. استقرار در نقاط زمانی متفاوت میسر می‌شود و نبود نور، ساعات روز و شب را برهم می‌زند. دریافت و تشدید نور و اصوات از گذشته، مفهوم زمان را از بین می‌برد؛ فصول مشترک میان ایستگاه‌های رادیویی و پیدایش و ناپایداری اصوات در آیندهٔ رادیو خودنمایی می‌کند.»

بیانیه **رادیو** دریافت روشنی از تلویحات ملحوظ در این فناوری را برای تحقق بخشیدن به حضور همزمان غیرمادی و سازمان‌یافته می‌نمایاند. مارینتی و ماسناتا این بیانیه را در قالب یک پیکره نظری در زمینه ارتباط جمعی به‌شیوه‌ای مرتبط با فعالیت هنرمندان در رسانه معرفی کردند. اشاره آنها به نقش **تعامل میان ایستگاه‌ها** در آثار بسیاری از هنرمندانی که به انتشار امواج و ملاحظات مفهومی صدا به‌عنوان اطلاعات توجه دارند شاهدی می‌یابد. بیانیه **رادیو** انتقال از جهان صنعتی را به جهان پساصنعتی مورد بررسی قرار می‌دهد و به گذر از عصر ماشین به عصر الکترونیک، فراتر از رادیو تا نوعی جامعه اطلاعی جهانی که ازاین‌پس به وجود خواهد آمد، می‌پردازد.

در همان سال مارینتی پنج قطعه کوچک برای رادیو نوشت که لحظاتی سکوت و صداهای متفاوتی مانند صدای موتور را شامل می‌شد. این آثار هیچ‌گاه پخش نشدند. در یکی از این قطعات مارینتی به‌روشنی دریافت خود را از انتشار امواج فراگذرنده از جهان نشان می‌دهد. هدف عقیدتی و سیاسی خاص آثار رادیویی مفهومی مارینتی مشخص نیست، به‌ویژه در پرتو چگونگی توسعه فناوری شاید بتوان هدف او را بازشناخت. آثار سیاسی مارینتی، **دموکراسی آینده‌گرا** (۱۹۱۹) و **فراتر از کمونیسم** (۱۹۲۰)، به شکاف گسترده میان آینده‌گرایی و فاشیسم اشاره دارد.

عناصر قانون‌ستیز آینده‌گرایی که او مورد توجه قرار می‌دهد در ستیز با هرگونه سلسله‌مراتب سازماندهی دولتی قرار دارند. با وجود این مرز نامشخصی میان فناوری آرمان‌گرایانه (این اندیشه که زمینه‌های آزادی ادارکی مبتنی بر شناخت گرایش فناوری به

کنترل زیبایی‌شناسانه اجتماعی معرفی می‌شود) وجود دارد. این مسئله آشکار است که وقتی مارینتی نظریه‌های مفهومی و زیبایی‌شناختی‌اش را درباره **تخیل رادیویی** ابراز کرد، رادیو به‌قوت در ذهن و خانه‌های اروپاییان، به‌طریقی سیاسی نهادینه شده بود.

اندیشمندان پیشین نیز به کاربرد ضعیف و بی‌مایه رادیو در ساختار اجتماعی و جنبه‌های حیله‌گرایانه این امر توجه کردند. از میان این اندیشمندان می‌توان به برشت اشاره کرد که در سال ۱۹۲۶، مقاله‌ای تحت عنوان «رادیو، دستگاهی برای ارتباط» نوشت. برشت به فقدان مشارکت جمعی در رادیو، تک‌جهتی بودن آن، و نقش رادیو به‌مثابه ابزار تبلیغات دولتی توجه نشان داد. همچنین به تأثیر رادیو بر ساختار خانوادگی پرداخت و ابراز داشت که رادیو ابزاری مناسب برای اعاده خلوت صمیمانه به خانه و خانواده محسوب نمی‌شود. برشت در توضیح مسئله می‌نویسد:

«رادیو به‌جای آنکه دوبعدی باشد، یک‌بعدی است؛ صرفاً ابزاری برای توزیع و انتشار به‌سمت بیرون است. به‌اعتقاد من باید آن را به ابزاری ارتباطی مبدل کرد. در این شرایط، رادیو بهترین ابزار ارتباطی در حیات جمعی خواهد بود که شبکه‌ای از مجراها را فرامی‌گیرد. به‌بیان ساده‌تر، باید که دریافت کند به‌جای اینکه صرفاً انتقال دهد؛ و باید بگذارد شنونده نیز در کنار شنیدن صحبت کند.»

اگرچه شیوه بیان برشت در معرفی رادیو به‌عنوان ابزار ارتباطی قدری لفاظانه به نظر می‌رسد، ولی این مسئله نشانه شناخت او از بحرانی در تولید و دریافت فرهنگی است. در خودایستایی مرتبط با تکثر انواع و تبادل صورت‌ها، اندیشه‌ها و توسعه هنری به‌طور کلی، الگوی فرستنده-گیرنده حضور رادیویی از میان می‌رود. این ساختار در انزوای فردیت به‌بهای تضعیف بیان جمعی برجسته می‌گردد. به‌اعتقاد یکی از نظریه‌پردازان معاصر به نام روترز (F. Roterz):

«پخش رادیویی از یک سو به‌کمک صوت منتشرشده از بلندگوی رادیو به این ساختار بیان می‌بخشد و از سوی دیگر با توجه به اینکه افرادی که به صوت رادیو گوش سپرده‌اند، از طریق یک جامعهٔ مجازی و در نتیجه همزمان گوش دادن به برنامه و نه صرفاً به‌دلیل حضور واقعی در یک مکان به هم می‌پیوندند.»

روترز به این مطلب اشاره می‌کند که برداشت برشت از رادیو تحت تأثیر این واقعیت تاریخی قرار دارد که او رادیو را همانند تلگراف و بی‌سیم مسئول ارتباط یک‌به‌یک می‌داند. او می‌نویسد برشت رادیو را به‌مثابه کانونی در مکان مجازی در نظر می‌گیرد که در آن هرکس می‌تواند پیام‌های سانسورنشده تولید کند و انتقال پیام به‌وسیله ویراستار یا مصحح کنترل نمی‌شود. به‌اعتقاد برشت، جامعه برای قبول فناوری‌ای با چنین ظرفیت بالا - درحالی‌که اینچنین محدود به کار گرفته می‌شود - آمادگی نداشت.

براین‌اساس، رادیو تقلیدی از تمام نهادهای موجودی به دست می‌داد که با انتشار گفتار و آواز سروکار داشتند؛ و به‌این شیوه بر تکثر و ابهام مستقر در تمثیل برج بابل می‌افزود. همان‌طور که هود (S. Hood) معتقد است به‌تبع آرای برشت، رادیو باید در عملکردی فراتر از یک ابزار ضبط داده‌های صوتی به کار گرفته شود. کیتلر (F. Kittler)، تاریخدان و نظریه‌پرداز آلمانی، معتقد است که درونه‌سازی یک صورت در صورت دیگر جزئی لاینفک از تاریخ رسانه است و به‌این ترتیب نوعی از فناوری بر دوش فناوری دیگر قرار می‌گیرد. حال آنکه تفحص درباره ویژگی‌های موجود در هر حرکت جدید انجام‌نیافته رها می‌شود. در همین مسیر فکری برشت معتقد است توسعه فنی رادیو سریع‌تر از توان مردم برای پذیرش و کاربرد آن صورت گرفته است.

مردم برای رادیو انتظار نکشیدند بلکه این رادیو بود که به‌انتظار مردم ایستاد. به‌بیان ساده‌تر ماده خام در انتظار روش‌های تولید مبتنی بر نیازهای اجتماعی نبود بلکه ابزار تولید موجود بی‌صبرانه در طلب مواد خام بود. ناگهان این امکان فراهم شد تا هر پیامی را

هنر رادیویی نیازمند تحقیقات و تجربیات منسجمی است که با تمرکز بر توان دلالتی صوت شکل گیرد، نه دریافتی زیبایی‌شناسانه که قالبی کلیشه‌ای بیابد.

برای هرکسی بفرستیم ولی تفکر عمیق درباره مسئله نشانگر آن بود که چیزی برای گفتن پیامی برای ارسال وجود نداشته است.

گرایش آرمانی آشکار در باور به این مسئله که فناوری جدید رادیو به‌مثابه کاتالیزوری برای ایجاد جامعه‌ای انسانی‌تر مورد استفاده قرار می‌گیرد در تعداد قابل توجه کاربران و مخترعان تجربی رادیو خودنمایی می‌کند که حضورشان به‌ویژه از ۱۹۰۶ تا ۱۹۱۲ و پس از آن بسیار ملموس است. پیش از شناخت نقش مهم کشوری و نظامی رادیو در کنترل، محافظت و نگهداری اطلاعات محرمانه، تعداد این کاربران و مخترعان حرفه‌ای تا ۱۹۱۴ به‌حدی بود که توانستند سازمانی ملی را به‌نام «پخش رادیوآمریکا» ایجاد کنند که خود ۲۰۰ ایستگاه پخش را در کشور تغذیه می‌کرد. در همان سال، یک مجله فنی به‌نام **مکانیک عمومی** اعلام کرد که اختراع فناوری رادیو این امکان را ایجاد کرده تا هر شهروند در فواصل بسیار زیاد بتواند بدون کمک دولت یا مؤسسه‌ای ارتباط برقرار کند؛ این مسئله آغاز دوره‌ای جدید را در تبادل اطلاعات و انتقال پیام‌ها می‌نمایاند.

با این اوصاف، این‌گونه تبادل اطلاعات رایگان دیر نپایید. با افزایش تعداد کاربران و مخترعان تجربی رادیو، مداخلات نظامی و دولتی نیز افزایش یافت.

فعالیت‌های این دسته از کاربران و مخترعان، مزاحمت‌هایی برای شرکت‌ها و دولت ایجاد کرد. همچنین آشکار شد که حوزه‌ای که پیش از این به‌شکوه و بزرگی تمام جهان به نظر می‌رسید، محدودیت‌های بسیار داشت. افراد بی‌شماری از مواهب این اختراع و امکانات ناشی از آن بهره‌مند شدند تا اینکه سرانجام فعالیت این دسته از کاربران و مخترعان از سوی طرفداران نهادها، دولت و ارتش متوقف گردید.

در پی بحران آوریل ۱۹۱۲، مداخله ایستگاه‌های رادیویی غیرحرفه‌ای در پخش اخبار آنچنان افزایش یافت که طی چهار ماه، پخش این ایستگاه‌ها در طیف امواج کوتاه کاهش یافت که در آن زمان غیرقابل‌استفاده بود.

فعالیت‌های رادیویی سال ۱۹۱۲ نیازمند آن بود که به ایستگاه‌های غیرحرفه‌ای مجوز داده شود. بنابراین، در اوایل مراحل توسعه فناوری رادیو، تبادل فرهنگی آزاد از طریق امواج با محدودیت مواجه شد. از آن زمان به بعد، هنرمندان به این دستگاه توجه پیدا کرده‌اند، کشمکش میان امکانات و واقعیت مکانی محدود و سرکوب‌شده تاریخچه‌ای ناقص و نامطلوب از فعالیت واقعی رادیویی فراهم آورده است. از برداشت کلبینکوف دال بر رادیو به‌عنوان «ستون اصلی آگاهی ما» گرفته تا ادعای **مکانیک عمومی** مبتنی بر اینکه رادیو دوره‌ای جدید را در ارتباط با تبادل اطلاعات و انتقال پیام‌ها به وجود خواهد آورد، هنرمندان به این درک دست یافته‌اند که فضای محدودی برای باروری و تناقضات فعالیت‌های هنری وجود دارد. خواسته‌ها و انبوه اندیشه‌هایی که هنرمندان در ارتباط با رادیو به‌عنوان یک ابزار ارتباط، محملی برای بیان فرهنگی در ارتباط با رادیو ارائه می‌دهند با ماهیت فنی سیاسی و اجتماعی رادیو سازگاری ندارد.

مع‌هذا با وجود چنین محدودیت‌هایی همان‌طور که برشت نیز مطرح می‌سازد هنرمندان کماکان پافشاری می‌ورزند. «اگر چنین نگرشی آرمانگرایانه است باید پرسید دلیل این‌گونه آرمانگرایی چیست؟»

نتیجه

در این مقاله به فقدان پیشینه پژوهش‌های هنری و نظری درباره هنر رادیویی تأکید شده است. نویسنده مقاله حاضر آشکارا به این نکته اشاره می‌کند که این پیشینه پژوهش‌های هنری در رادیو بسیار ضعیف بوده است، مگر توجهات اندکی که در دوران معاصر از جانب هنرمندان و نویسندگان به این موضوع مبذول می‌شود. او برای صحه گذاشتن به اعتقاد خود از آرای برشت و مارینتی بهره می‌گیرد تا بتواند عوامل مهمی را که به معضل فقدان پیشینه آثار هنری رادیو و حتی نوشته‌های نظری درباره آن دامن می‌زند به‌صورت زیر خلاصه کند:

۱. برتری هنرهای دیداری بر هنرهای شنیداری؛ زیرا حس بینایی به‌تنهایی می‌تواند تصویری از جهان ایجاد کند.

۲. محدودیت‌های صنعتی که مانع از تحقیقات درباره هنر رادیویی می‌شود و در نتیجه آن منظور از هنر رادیویی فقط گونه زیبایی‌شناسانه کلیشه‌ای آن، یعنی موسیقی کلاسیک غربی باقی می‌ماند.

۳. تحمیل بار اطلاعاتی رسانه‌های دیگر بر فضای رادیو که در نتیجه آن دسترسی مستقیم هنرمندان به رادیو میسر نمی‌شود.

۴. نبود نظریه خودایستایی درباره صوت و چگونگی گردش معانی از طریق آن.

۵. بی‌توجهی فراگیر به دستاورد مکانی و زمانی فناوری‌های جدید الکترونیک از جانب هنرمندان.

۶. ناسازگاری هنرمندان رادیویی با قوانین حاکم بر تدوین محتوای سیاسی و مفهومی رادیو.

۷. وجود بحران میان دموکراسی و آزادی بیان در برابر هنرمندانی که درصددند مستقیماً از طریق رادیو به بیان هنر خود بپردازند.

۸. توسعه رادیو به‌مثابه صنعت و حتی یک اسلحه نظامی در برخی جوامع که آن را از کارکرد هنری‌اش جدا می‌کند.

۹. فقدان مشارکت جمعی در رادیو و تک‌بعدی بودن آن که امکان مشارکت و صحبت را از شنونده می‌گیرد.

❖ ❖ ❖