کنش و دیالوگ
در نمایش رادیویی

▪ فرزاد معافی غفاری
عضو هیئت علمی گروه تئاتر دانشگاه سوره

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه

نمایش رادیویی از همان سال‌های آغازین شکل‌گیری نطفه‌اش (در دهه ۲۰ میلادی در آلمان و فرانسه)، با خود تعاریف، بازتعریف‌ها و تناقض‌هایی داشته که تا زمان حال نه تنها از این «باز» کم نشده، بلکه به آن افزوده و سنگین‌تر هم شده است.

چالش‌های مهمی که از ابتدا نمایش رادیویی در عرصه نظر و تئوری با آنها مواجه بوده، می‌توان به‌صورت فشرده در قالب پرسش‌های مهم این‌گونه طرح کرد: آیا میان نمایش (تئاتر) رادیویی و هنر تئاتر رابطه جزء و کل وجود دارد؟ در این‌صورت آیا نباید برخی از ویژگی‌های ماهیتی و ماهوی «کل» در «جزء» هم وجود داشته باشد؟ شکی نیست مهمترین مفهومی که در ساخت مایه ماهیت هنر تئاتر وجود دارد، زنده‌بودن اجرای تئاتر است؛ به این معنی که تئاتر به‌عنوان هنری که «در زمان» جریان دارد، شکل‌گیری آن به‌عنوان محصولی هنری در گذشته آماده و کامل شده است. اینجاست که نمایش رادیویی به‌عنوان گونه‌ای از انواع تئاتر که

خیلی هم متنوع و گسترده نیست دچار این تناقض خواهد بود؛ چون اکثریت مطلق نمایش‌های رادیویی قبلاً آماده و ضبط شده و هنگامی‌که مخاطب آن را از طریق رادیو می‌شنود، با محصولی آماده و ضبط‌شده مواجه می‌شود که در زمان حال فقط پخش می‌شود. آیا وجود همین تفاوت ماهوی می‌تواند رابطه جزء و کل را میان نمایش‌های رادیویی و هنر تئاتر از بین ببرد یا کم‌رنگ کند؟

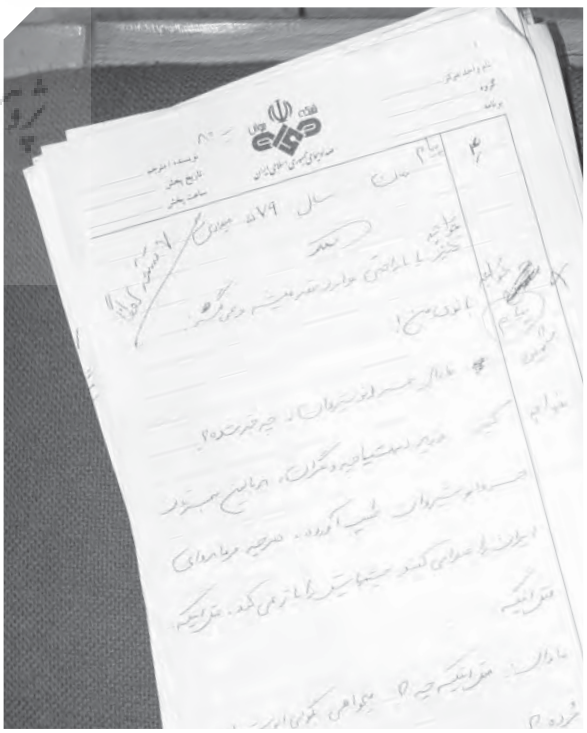
تفاوت مهم دیگر، رجعت به فلسفه شکل‌گیری هنر تئاتر است که در طی تکامل تاریخی خود نیز این فلسفه به صورت بنیادی تغییر نکرده و آن دیداری‌بودن این هنر است؛ «اجرا»ی تئاتر (Performance) که در آن بازیگر به جای نقل یک واقعه آن را نشان می‌دهد از طریق عمل و کنش (Action) با اجرای یک نقال یا پرده‌خوان یا قصه‌گو بسیار متفاوت است و اینجاست که دومین چالش بزرگ نمایش رادیویی، خود را نشان می‌دهد و آن غیبت عناصر دیداری و از همه مهمتر بازیگر و کنش اوست. به دلیل اهمیت این بحث که به موضوع محوری مقاله نیز مرتبط است، ادامه آن را به متن مقاله ارجاع می‌دهیم.

پرسش بعدی به رادیو به‌عنوان یک رسانه برمی‌گردد که نمایش رادیویی جزئی از برنامه‌های متنوع این رسانه است و قاعدتاً باید چارچوب‌ها، شرایط و ویژگی‌های مهم این رسانه را رعایت کند؛ شرایطی همچون: وابسته‌بودن مطلق نمایش رادیویی به کلام که باعث می‌شود این‌گونه از نمایش دارای محدودیت‌هایی باشد که در تئاتر صحنه‌ای وجود ندارد. در تئاتر صحنه‌ای در دوران معاصر که عرصه تجربه‌گرایی‌های بسیار از طرف هنرمندان تئاتر بوده است، گذشته از پانتومیم که کاملاً وابسته به بدن بازیگر است، شیوه‌های اجرایی بسیاری خلق شده که در آنها، اجرای تئاتر بیشتر از آنچه به متن و کلمات وابسته باشد، به تصویرهای صحنه‌ای که توسط طراحان صحنه، لباس، نور، گریم، حرکت و... خلق می‌شود وابسته است، به‌اضافه خلاقیت‌های کارگردان در خلق تابلوهای تصویری و میزانسن‌های جذاب که در تمامی آنها عنصری به نام بازیگر نقش اصلی را دارد. این‌گونه از اجراهای تئاتری در نقاط مختلف جهان می‌توانند با مخاطبان با زبان و فرهنگ متفاوت ارتباط برقرار کند، در صورتی‌که نمایش رادیویی این امکان را ندارد.

ویژگی دیگر که از امتیازات نمایش رادیویی محسوب می‌شود به موضوعات و طرح‌های داستانی برمی‌گردد. در نمایش رادیویی می‌توان موضوعات کاملاً ذهنی، تخیلی و خارق‌العاده را به گونه‌ای باورپذیر اجرا کرد که در نمایش صحنه‌ای معمولاً امکان‌پذیر نیست (به‌استثناء نمایش عروسکی).

ویژگی دیگر که مختص رسانه‌های همگانی است، سیاست‌گذاری‌های خاص شبکه‌های رادیویی است که شامل نمایش‌های رادیویی آن شبکه خاص رادیویی هم می‌شود. این سیاست‌گذاری‌ها، بسته به دولتی یا خصوصی‌بودن، ملی یا منطقه‌ای‌بودن پوشش شبکه رادیویی و عام یا خاص‌بودن محتوای مجموع برنامه‌های یک شبکه رادیویی است که به عناصر قبلی وابسته است و مجموع چنین سیاست‌گذاری‌ها در موضوعات و مضامین، زمان پخش و زمان هر قسمت از

تئاتر صحنه‌ای امکان طرح طیف‌های گسترده‌ای از موضوعات را دارد (از پیش‌پاافتاده‌ترین تا پیچیده‌ترین) ولی نمایش رادیویی بیشتر وابسته به موضوعاتی قصه‌محور است که با ایجاز بتوانند مسائلی نه چندان پیچیده و فلسفی را در مدت‌زمانی کوتاه طرح کنند.



نمایش‌های رادیویی تأثیرگذار است.

«کن متهولد» معتقد است اغلب نویسندگانی که در کشورهای اروپایی برای رادیو و تلویزیون می‌نویسند، واقعاً آنچه دوست دارند نمی‌نویسند یا اشاره می‌کند در استرالیا اغلب نمایش‌های رادیویی و تلویزیونی خانوادگی هستند یا «مجموعه‌هایی که خط داستانی و شخصیت‌های آن از قبل برای نویسنده فراهم و تعیین شده‌اند.»

در این ارتباط، می‌توان مثالی هم از کشور خودمان آورد: «ایده و فکر اولیه نمایش رادیویی عموماً از پیش مشخص است. هرچند گاهی نویسندگان، خود پیشنهاددهنده فکر اولیه کارشان هستند، اما حتی در این صورت نیز محدوده مشخصی از موضوعات را به تناسب و تعریف سیاست‌گذاری‌های شبکه سفارش‌دهنده کار، در اختیار دارند. بنابراین مسئله انتخاب فکر جای بحث چندانی ندارد.»

مطلب بالا که از «جهانشاه آل محمود» در کتاب **با چشم گوش دیدن** نقل شد، نتیجه‌گیری عجیبی دارد. چگونه بپذیریم که با توجه به توضیحات اولیه‌ای که آل محمود آورده و می‌تواند منطقی هم باشد، به چنین نتیجه‌گیری برسیم: «بنابراین مسئله انتخاب فکر جای بحث چندانی ندارد.» شاید بتوان گفت آنچه مد نظر آل محمود بوده نیاز به توضیح و شرح بیشتری داشته که با انجام‌نشدن این کار، مطلب تناقض‌آمیز به نظر می‌رسد.

در مجموع می‌توان گفت هر چند برای نویسندگان و کارگردانان تئاتر در نقاط مختلف جهان می‌تواند محدودیت‌های خاص و عام وجود داشته باشد، ولی شکی نیست که برای نمایش رادیویی و تلویزیونی، محدودیت‌ها بیشتر است و این مسئله همان‌گونه که اشاره شد به ذات رسانه‌ای برمی‌گردد که نمایش رادیویی یا تلویزیونی در آن قرار گرفته‌اند.

با توجه به ویژگی‌های فوق که بیشتر از امکانات و شرایط خاص رادیو به‌عنوان یک رسانه نشئت گرفته‌اند، به پرسش مهم این بحث می‌رسیم: خلاقیت‌های یک درام‌نویس برای رادیو (یا تنظیم‌کننده متن برای رادیو) و گروه اجرایی تولید یک نمایش رادیویی تا چه حد وابسته به ویژگی‌ها و امکانات رادیو به‌عنوان یک رسانه است؟

این پرسش را می‌توان به‌صورت دیگری هم طرح کرد: نویسندگان و گروه اجرایی یک نمایش رادیویی تا چه حد همچون نویسندگان و گروه اجرایی تئاتر صحنه‌ای آزادی عمل دارند تا در حیطه آفرینش هنری دست به تجربه‌گرایی‌های متنوعی بزنند که در مواقعی برای آن نمی‌توان حد و مرزی قائل شد؟ و رادیو به‌عنوان یک رسانه تا چه اندازه مانع یا تسهیل‌کننده و هموارکننده خلق این تجربه‌گرایی‌هاست؟

پرسش بعدی به رابطه نمایش رادیویی و مدیومی به نام رادیو برمی‌گردد. بسیار گفته و نوشته شده که امتیاز رادیو قابل‌حمل‌بودن آن است و اینکه در هر شرایطی می‌توان از آن استفاده کرد و در حین گوش‌دادن به رادیو در صورت نیاز به کارهای دیگری هم می‌توان پرداخت. این بحث به نمایش‌های رادیویی هم تسرّی پیدا کرده است و صاحبنظران و کنشگران عرصه نمایش رادیویی این ویژگی رادیو را نیز به‌عنوان امتیازی برای نمایش‌های رادیویی مطرح کرده‌اند. هر چند نگارنده این مقاله با این بحث و طرح آن از این زاویه موافق است، ولی می‌توان در نگاه به ویژگی‌های نمایش رادیویی از این منظر، درنگی جدی داشت و این‌گونه به طرح سؤال پرداخت: آیا این ویژگی سطح تمرکز پایین‌تری برای رادیو نمی‌شود؟ در نمایش‌های رادیویی موضوعاتی نیاز به طرح دارند که کمترین تمرکز را می‌طلبد؟ می‌توان گفت تئاتر صحنه‌ای امکان طرح طیف‌های گسترده‌ای از موضوعات را دارد (از پیش‌پاافتاده‌ترین تا پیچیده‌ترین) ولی نمایش رادیویی بیشتر وابسته به موضوعاتی قصه‌محور است که با ایجاز بتوانند مسائلی نه چندان پیچیده و فلسفی را در مدت‌زمانی کوتاه طرح کنند.

کنش: تعاریف و ماهیت

برای ورود به بحث، راهی جز طرح نظریات ارسطو (۳۸۴-۳۲۲ ق.م) در این‌باره نیست. ارسطو به‌عنوان اولین نظریه‌پرداز و منتقد تئاتر در کتاب **فن شعر** با چنان دقت و هوشمندی نظریات خود را شرح و بسط داده که هنوز هم تمام کسانی که به درام و مباحث بنیادین آن می‌پردازند، لاجرم باید در گام اول به طرح نظریات او بپردازند.

ارسطو در فصل ششم **فن شعر** در تعریف «تراژدی» به تفاوت مهم درام و داستان و اهمیت عمل و کردار در درام پرداخته است: «پس ترگودیا تشبیه کرداری است جدی و کامل، دارای یک اندازه بزرگی، در سخنی چاشنی‌دار، هر یک از این انواع چاشنی جداگانه در اجزای موجود، در شکل نمایش نه داستان‌سرایی، از راه وقایعی که شفقت و ترس برانگیزد پاکسازی (کاتارسیس) این عواطف را انجام داده است.»

این فصل از کتاب **فن شعر** به همراه مباحث مرتبط با آن که اجزاء ششگانه تراژدی را مشخص می‌کنند و دیگر نظریه‌ها، همچون ویژگی‌های داستان و شخصیت در اجزای ششگانه، تفاوت تراژدی و حماسه، پیدایش تراژدی و کمدی (که به اختصار به آن پرداخته) بازشناخت، ویژگی‌های شخصیت‌های تراژدی و ... مهمترین مباحث فن شعر هستند.

ارسطو به درستی به تفاوت شیوه شخصیت‌پردازی در درام و داستان اشاره می‌کند، به دلیل آنکه در سده‌های ماقبل، فرهنگ و هنر یونانی شاهد ظهور هردو گروه هنرمندانی بود که برای جذب مردم علاقه‌مند به پهلوانان و قهرمانان اسطوره‌ای و حماسی از دو شیوه داستان‌گویی (به‌صورت نقل و روایت) و دراماتیک یا نمایشی (نشان‌دادن شخصیت در حال

عمل و تصمیم‌گیری و گفتار مستقیم در زمان حال) استفاده کرده بودند. می‌دانیم که قبل از پیدایش ادبیات دراماتیک به‌صورت مکتوب در قرون ۶ و۵ قبل از میلاد، نقالان و خنیاگران دوره‌گردی بودند که داستان‌های دو حماسه معروف هومر ، یعنی ایلیاد و ادیسه را در معابر به‌صورت شفاهی برای مردم نقل می‌کرده‌اند. این سنت مرسوم که باعث ماندگاری این دو حماسه عظیم و سپس مکتوب‌شدن آنها شد، در علاقه مردم شهر- کشورهای تمدن یونانی و ادبیات دراماتیک که محوریت موضوعی بسیاری از آنها با داستان‌ها و پهلوانان مرتبط با دو حماسه هومر بوده- قطعاً تأثیر بسیار داشته است.

ارسطو در همان فصل ششم **فن شعر** در ادامه تفسیر و تحلیل تعریفی که از تراژدی به عناصر ششگانه آن (داستان، اخلاق [سیرت]، گفتار، اندیشه، منظره نمایش و آواز) دارد به نکته بسیار ظریف و دقیقی اشاره می‌کند که تا امروز هم مورد پذیرش بوده و تفسیرهای گسترده‌ای از آن به عمل آمده است: «مهمترین این اجزاء [ششگانه] ترکیب‌بندی وقایع است [داستان]، زیرا تراگودیا تشبیه مردمان نیست ولی تشبیه کردار و زندگی و فرخندگی یا نافرخندگی در کردار است، و غایت زندگی یک نوع کردار است نه چگونگی اخلاقی. به مقتضای اخلاقشان مردمان صفات دارند، اما حسب کردارشان شادمان یا برعکس هستند. بنابراین نمایش را برای تشبیه اخلاق ندهند، ولی از راه کردارها اخلاق را پیش آورند... از این گذشته بی‌کردار، تراگودیا نتوان داشت ولی بی‌خلقیات تواند بود... تراگودیا تشبیه کردار است و از همه بیشتر به این علت از صاحبان افعال تشبیه می‌سازد.» (ارسطو، ۱۳۸۸: ۹۳-۹۲)

در این فصل از مطالب **فن شعر** هر

شخصیت‌ها در نمایشنامه همیشه در وضعیت «چنین می‌کنم» قرار دارند و نه در وضعیت «چنین کردم.»

چند ارسطو در میان اجزای ششگانه تراژدی از نظر اهمیت، داستان را در رتبه اول و کاراکتر را در رتبه دوم قرار داده (در ترجمه‌های فارسی فن شعر، «اخلاق یا سیرت» مترادف کاراکتر است) اما در تفسیر چگونگی حضور کاراکتر در تراژدی، تأکید درستی بر کردار (عمل- کنش) کاراکتر دارد. حتی در این‌باره میان تراژدی‌نویسانی که بر کردار و آنهایی که بر صفات و ویژگی‌های درونی (خلقیات) تأکید کرده‌اند، تفاوت قائل می‌شود. شکی نیست که گروه اول را برتر می‌داند و به وضوح می‌نویسد: تراژدی تشبیه کردار است و به همین علت است که درام‌نویسان از کاراکترها و اعمال آنها تراژدی می‌نویسند.

تعاریف

کنش در منابع گوناگونی که درباره «درام»، فیلمنامه و حتی ادبیات داستانی نوشته شده تقریباً با یک معنی ولی حوزه‌ای گسترده از مفاهیم، ماهیت و تفسیر آمده است.

در اکثریت این منابع، کنش (Action) به‌معنای عمل، عمل نمایشی، حرکت، ماجرا، ماجرای دراماتیک و حادثه آمده است. از میان این مترادف‌ها دو اصطلاح «حرکت» و «حادثه» کمترین ارتباط را با معنای مصطلح کنش در دنیای درام دارند. همچنین در برخی منابع همچون کتاب کارگردانی نمایشنامه نوشته فرانسیس هاج گفت‌وگوی دراماتیک بین کاراکترها را کنش میان آن کاراکترها می‌نامند.

با توجه به مجموع این اصطلاح‌ها می‌توان کنش را اهداف، انگیزه‌ها و اعمالی دانست که شخصیت‌ها در طی نمایشنامه برای رسیدن به نیاز و خواستی که دارد به آنها دست می‌زنند. با این تعریف کنش فقط شامل اعمال فیزیکی یا بیرونی و دیالوگ‌های کاراکترها نیست، بلکه، انگیزه‌ها و اهدافی که کاراکتر دارد و جنبه عینی یا بیرونی ندارند را نیز شامل می‌شود. در واقع کنش دراماتیک ترکیب غیرقابل‌تفکیکی از وجوه درونی (ذهنی) و عینی و بیرونی کاراکتر است. مثالی که «فرانسیس هاج» در این‌باره دارد مثال کوه یخ است. او کنش را به کوه یخی تشبیه می‌کند که بخش کوچکی که بیرون آب قرار دارد همان اعمال، رفتار و دیالوگ‌های کاراکتر است که دیده می‌شود در صورتی‌که قسمت اعظم کوه یخ درون آب قرار دارد و قابل رؤیت نیست و آن قسمت از کنش را که قابل رؤیت نیست باید با تحلیل و کشف «زیرمتن» (Sub text) به‌دست آورد.

«هاج» بخش درونی کنش را (به‌عنوان هسته) مهمتر و اعمال کاراکتر (پوسته آن هسته) را در رتبه بعدی اهمیت قرار می‌دهد. این‌گونه است که تمام بازیگرانی که تا کنون «مکبث» ، «هملت» یا «اتللو» را بازی کرده‌اند نیازی نبوده رفتار و اعمال شبیه به هم و یکسانی را داشته باشند؛

چون به هسته نسبتاً ثابت کنش‌ها می‌توان پوسته‌های متفاوت چسباند.

«کنش نمایشی، فعل و فعالیت نیست... فعل بازیگر تصویرسازی کنش است، یعنی آنچه بازیگر یا کارگردان تعیین کرده است تا به بهترین حالت کنش را به نمایش گذارد... بنابراین بازیگری فرایند تصویرسازی کنش نمایشی است از طریق فعل و فعالیت بازیگر. فعالیت از چگونگی سخن می‌گوید، اما کنش از چیستی.» (همان: ۸۲)

ویژگی دیگری که درباره کنش بر آن باید تأکید کرد «زمان حال» است. کنش در درام همیشه در زمان حال جریان دارد و اگر هم در مواردی به کنش‌های قبل از شروع نمایشنامه اشاره یا تأکید می‌شود، برای تأثیری است که بر کنش‌های زمان حال دارند. «هاج» به خوبی اشاره می‌کند، شخصیت‌ها در نمایشنامه همیشه در وضعیت «چنین می‌کنم» قرار دارند و نه در وضعیت «چنین کردم.»

از دیگر تعاریفی که درباره کنش وجود دارد و تا حدی متفاوت هم تئوریزه شده، دیدگاه‌های پروفسور «دیوید بال» است. وی کنش را مجموعه‌ای از عمل و عکس‌العمل کاراکترها می‌داند به این معنی که: کاراکتر «یک» کاری انجام می‌دهد (چیزی می‌گوید) و در اثر آن، کاراکتر «دو» عکس‌العملی نشان می‌دهد (چیزی می‌گوید یا عکس‌العملی انجام می‌دهد). کنش در این تعبیر دربرگیرنده مجموعه عمل و عکس‌العمل کاراکترهای یک و دو است. دیوید بال از اصطلاحات «نشانه» و «هدف» برای عمل و عکس‌العمل استفاده می‌کند و با ذکر مثال توضیح می‌دهد عمل کاراکتر «یک» نشانه است و عکس‌العمل کاراکتر «دو» هدف. در زنجیره کنش‌های علت و معلولی یک نمایشنامه عکس‌العملی که در کنش قبلی «هدف» بوده در کنش بعدی یک «نشانه» محسوب می‌شود که منجر به یک عکس‌العمل جدید (هدف

جدید) می‌شود و این زنجیره و دیگر زنجیره‌های کنشی (نشانه و هدف) تا پایان نمایشنامه ادامه خواهند داشت. مسئله مهمی که دیوید بال دقیق‌تر به آن پرداخته، احتمال پیش‌آمدن چند عکس‌العمل از یک «عمل» است که ما به‌عنوان کارگردان یا منتقد یا تحلیل‌گر باید بتوانیم زنجیره‌های درستی از کنش‌های نمایشنامه را آن‌گونه که نمایشنامه‌نویس طراحی کرده، کشف کنیم.

تعبیری که از دیوید بال نقل کردیم، از طرف فرانسیس هاج باعنوان فرضیه مطرح می‌شود، البته فرضیه‌ای که پذیرفته شده و مورد قبول واقع شده است. هاج می‌نویسد: «بنیان این مفهوم فرضیه‌ای است که می‌گوید همه کنش‌ها دوجانبه است (الف کاری با ب می‌کند و ب کاری با الف) و نقش کارگردان این است که مطمئن شود کنشی «دوجانبه» و مناسب عملاً میان بازیگران وقوع می‌یابد. فرایند بازیگری صرفاً به معنی انجام کنش‌های فردی نیست، بلکه بسیار مهمتر است و آن اجرای دوجانبه تمامی کنش‌هاست. تا الف کاری با ب نکند و ب با الف، برای تماشاگر هیچ چیز وقوع نخواهد یافت». (هاج، ۱۳۸۲: ۷۸)

مهمترین وظیفه نمایشنامه‌نویس مدیریت اطلاعات است. او باید بداند چه چیزی را چه کسی و چه وقت بگوید و نیز چه کسانی چه اطلاعاتی را داشته یا نداشته باشند.

کنش- دیالوگ

«کوچکترین نامگذاری کنش نمایشی همان سطر (یا گفتار) است. (همان: ۸۶)

شکی نیست مهمترین بستری که کنش‌های کاراکترها (کنش‌های دراماتیک و کنش‌های فنی و زیبایی‌شناسانه) از طریق آن معرفی می‌شوند و یا اینکه این بستر، خود محمل کنش است، دیالوگ‌ها و گفتار در نمایشنامه است.

اگر ما قاعده‌ای را بپذیریم که بر مبنای آن هر چند عرفاً در زبان فارسی «کنش» معادل و مترادف «عمل» تبیین می‌شود، ولی ما کنش را فراتر از عمل تعریف می‌کنیم (با توضیحاتی که قبلاً آوردیم) «عمل» می‌تواند یکی از امکانات ظهور (و البته مهمترین امکان) کنش باشد. بنابر این قاعده، امکان دوم، دیالوگ و گفتار در نمایشنامه است. البته چگونگی شکل‌گیری کنش‌های گفتاری به سبک و ژانر نمایشنامه نیز بسیار وابسته است (کمدی، تراژدی، ملودرام، درام جدی مدرن و ...).

پیرو همین قاعده پیش‌گفته است که «ساونا» و «آستن» در کتاب **نشانه‌شناسی متن و اجرای تئاتری** اشاره می‌کنند در بسیاری از موارد، اهمیت کنش‌های یک نمایشنامه به‌صورت «عمل نمایشی» بیشتر از آنکه محدود به خود آن عمل باشند به «آنچه درباره آن عمل گفته می‌شود» وابسته هستند. آنها همچنین درباره تفاوت کنش گفتاری در کمدی و تراژدی می‌نویسند: «دروغ‌ها و فریب‌هایند که کمدی را موفق می‌کنند و کمدی به جای آشکارکردن معنا به دنبال پیچیدگی است. در کمدی، کنش اغلب به وسیله فریب و بدل‌پوشی، هم در کنش ظاهری و هم در خود زبان صورت می‌گیرد».

درباره تراژدی هم این دو پژوهشگر در همین کتاب، کنش در دیالوگ را گسترش‌دهنده کنش پیرنگ می‌دانند که کاراکترهای اصلی را به سمت فاجعه یا سرنوشتی که برایشان رقم زده‌شده حرکت می‌دهد: «مسلماً یکی از کارکردهای اساسی دیالوگ گسترش این کنش بیرونی [کنش در پیرنگ و پلات نمایشنامه] است، چون زبان قادر به خلق کنش است. در پایان «مکبث» وقتی مکبث به دست «مکداف» کشته می‌شود، این خود مرگ نیست که اهمیت دارد، بلکه حقایقی که به‌دنبال آن ادا می‌شود مهم‌اند». (آستن و ساونا، ۱۳۸۴: ۸۲)

گذشته از مباحث فوق که بیشتر مربوط به درام‌های کلاسیک، رئالیستی، ملودرام و نمایشنامه‌های جدی و... است، در نیمه قرن بیستم میلادی با شکل‌گیری «درام ابزورد» گونه‌ای از دیالوگ‌نویسی شکل گرفت که می‌توان گفت کنش در این درام به صورت «تنش» میان کاراکترها (و نه کشمکش) و کاملاً در سطح گفتار و دیالوگ بود و کمتر به عمل (فعل و فعالیت) منجر می‌شد. حتی در برخی از این‌گونه نمایشنامه‌ها استفاده از کلام و گفتار، نه تنها در مسیر شکل‌گیری یا تقویت کنش به کار گرفته نمی‌شد، بلکه در مسیری کاملاً متضاد با این کارکرد گفتار، صورت می‌گرفت.

کنش، دیالوگ، درام رادیویی

«تئاتر بسیاری از اشکال هنر را در یک پرده در هم می‌بافد. وسیله اصلی تئاتری که بر صحنه می‌آید «ارتباط گفتاری» بازیگران است که به وسیله حرکت فیزیکی و آنچه در دور و بر آنهاست، پشتیبانی می‌شود».

در نگاه اول به جمله بالا که از «جان کلتنر» نقل شده، ممکن است برای هنرمندانی که به هر شکلی در نمایش رادیویی و تولید آن دستی دارند حسی لذت‌بخش ایجاد کند، به دلیل آنکه در این نقل قول «کلتنر»، «ارتباط کلامی» را وسیله اصلی برای اجراکردن تئاتر بر صحنه و عوامل دیگر را که احتمالاً، طراحی صحنه، لباس، نور و... هستند پشتیبانی‌کننده «گفتار» می‌داند. نظریه «کلتنر» زمانی درست خواهد بود که ما کلمه «اولین» را در این نظریه وارد کنیم.

هرچند «کلتنر» به اجرای تئاتر توجه کرده، اما منظور وی از «گفتار» همان دیالوگ‌های نمایشنامه است که در ابتدا مکتوب بوده و در اجرا به گفتار (آنچه شنیده می‌شود) تبدیل می‌شود. از این منظر اشتباه نیست که جمله «کلتنر» را بپذیریم ولی با مدنظر قراردادن این اصل که دیالوگ (در قالب نمایشنامه) اولین وسیله ارتباطی به هنگام اجراست ولی قطعاً در اجرای صحنه‌ای حرف آخر را نمی‌زند، هرچند شکی نیست در نمایش رادیویی، حرف اول و آخر با دیالوگ‌ها و گفتار متن است. (در اینجا بیشتر نگاه ما به متن است هر چند که در اجرای نمایش رادیویی، موسیقی، افکت‌ها و حتی سکوت هم بسیار مهم و تأثیرگذار هستند.)

در نمایشنامه صحنه‌ای همچون نمایشنامه رادیویی، دیالوگ‌ها (حتی مونولوگ، سولی‌لوگ و...) مهمترین بخش نمایشنامه هستند ولی بدون شک باید بپذیریم که تفاوت بسیاری میان دیالوگ‌های این دوگونه از نمایشنامه وجود دارد. در این ارتباط کیت ریچارد می‌نویسد: «صدا یکی از مهمترین ابزار تهییج و بیان احساسات است و نمونه عالی آن موسیقی است. کلام نیز شکل موسیقیایی است و از آن جهت که ابزار احساس و تخیل است بسیار تأثیرگذار است... هنگام نوشتن برای رادیو باید صدای شخصیت‌ها، جلوه‌های صوتی و موسیقی را در ذهن شنید تا بتوان فهمید، شنونده قرار است نوشته را چگونه و با چه کیفیتی دریافت کند.»

دیالوگ‌ها در نمایشنامه صحنه‌ای، در طی اجرا و ترکیب با دیگر عوامل بصری و خلاقیت‌های کارگردان می‌توانند بسیار بسیار متفاوت‌تر از آنچه روی کاغذ بوده‌اند به نظر بیایند، اما در نمایشنامه رادیویی به دلیل نبود امکان خلق دنیای بصری، تفاوت زیادی میان متن و اجرا وجود ندارد و کارگردان یا تهیه‌کننده معمولاً در پی آن است که بر محدودیت‌ها و اصول اولیه‌ای که در تولید نمایش رادیویی وجود دارد غلبه کند (به‌طور مثال اولین عامل مهم برای کارگردان یا تهیه‌کننده حفظ توجه شنونده است چون مخاطب نمایش رادیویی به راحتی می‌تواند موج رادیو را عوض یا آن را خاموش کند، اما در نمایش صحنه‌ای چون مخاطب بلیت تهیه کرده و یا آگاهانه دیدن اجرایی خاص را انتخاب کرده، ترک سالن کمتر پیش می‌آید. یا اینکه تعویض صحنه در نمایش رادیویی

مهمتر است و دقت بیشتری می‌طلبد).

اکثر کسانی‌که نمایشنامه رادیویی نوشته‌اند یا درباره آن نظریه‌پردازی کرده‌اند بر رعایت موارد زیر متفق‌القول هستند: دیالوگ‌های نمایش رادیویی باید فشرده، موجز، روشن و ارائه‌کننده اطلاعات ضروری باشند. درباره چگونگی ارائه اطلاعات به مخاطب توسط دیالوگ، آل محمود معتقد است: «مهمترین وظیفه نمایشنامه‌نویس مدیریت اطلاعات است. او باید بداند چه چیزی را چه کسی و چه وقت بگوید و نیز چه کسانی چه اطلاعاتی را داشته یا نداشته باشند». در این ارتباط «ایوب آقاخانی» در کتاب **اصول درام‌نویسی برای رادیو** به موارد خاص‌تری توجه کرده است: «برای بهبود یک درام رادیویی- که طبیعتاً بیش از یک درام صحنه‌ای بر دیالوگ متکی است- باید چهار اصل مهم را در نظر داشت:

۱. تکرار اسامی جهت شناسایی هر چه بهتر شخصیت‌ها؛

۲. تأکید بر رفتار؛

۳. تصویرکردن شخصیت و موقعیت؛

۴. تعیین مالکیت میکروفن.»

از میان چهار ویژگی فوق مشخص است که موارد ۱ و۴ کاملاً مختص رادیو هستند و توجه به این ویژگی‌ها اضافه بر آن چیزی است که قبلاً از منابع دیگر نقل کردیم. در ادامه توجه به ویژگی‌های خاص دیالوگ در نمایش رادیویی اشاره به مقاله «زبان و جنسیت در رادیو» نوشته فردوس آقاگل‌زاده هم زوایایی خاص‌تر را روشن می‌کند: «جنسیت یکی از عوامل اجتماعی است که باعث ایجاد تنوع زبانی در حوزه‌های مختلف آوایی، نحوی، معنایی و واژگانی می‌شود. با وجود اینکه عامل جنسیت در اصل جنبه زیست‌شناختی و بیولوژیکی دارد، اما از آنجا که زنان و مردان نقش‌های اجتماعی کاملاً یکسانی بر عهده ندارند، جنسیت را نیز معمولاً یک عامل اجتماعی به شمار آورده‌اند.»

نگاه به امکانات و شرایط خاص دیالوگ و زبان در نمایش‌های رادیویی از دید زبان‌شناسان یادآوری ظرافت‌های خاص نقش و جایگاه زبان در رسانه‌های جمعی و به‌خصوص رادیوست که نمایشنامه‌نویسان نمایش رادیویی نیز باید به آن توجه لازم داشته باشند.

در پایان ضروری است اشاره‌ای داشته باشیم به تحولی که در سال‌های اخیر در اجرای نمایش‌های رادیویی در جشنواره‌های تئاتری و رادیویی رخ داده است. این تحول تحت عنوان «رادیو- تئاتر یا اجرا و ضبط نمایش رادیویی» در حضور تماشاگر به صورت زنده است. در این ارتباط می‌توان سؤال کرد که این اجراها در مقابل تماشاگر چه تفاوتی با اجرای نمایش رادیویی در استودیو دارند؟ این اجراها چه امکانات جدیدی برای نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان نمایش‌های رادیویی ایجاد کرده‌اند؟

پاسخ به این پرسش‌ها و تحلیل اینگونه اجراهای نمایش رادیویی جدید شاید بتواند چشم‌اندازهایی جدید مقابل چالش‌های دهه‌های گذشته نمایش رادیویی ایجاد کند.

منابع

ارسطو (۱۳۸۸). فن شعر، ترجمه سهیل محسن افنان، تهران: حکمت.

آستن، آلن و جرج ساونا (۱۳۸۴). نشانه‌شناسی متن و اجرای تئاتری، ترجمه داود زینلو، تهران: سوره مهر.

آقاخانی، ایوب (۱۳۸۷). اصول درام‌نویسی برای رادیو، تهران: نمایش.

آل محمود، جهانشاه (۱۳۸۸). با چشم گوش دیدن، تهران: اداره‌کل پژوهش‌های رادیو.

آقاگل زاده، فردوس (۱۳۸۹). تحلیل گفتمان‌های رادیو، تهران: اداره‌کل پژوهش‌های رادیو.

ریچاردز، کیت (۱۳۸۱). نگارش نمایشنامه رادیویی، ترجمه مهدی عبدالله‌زاده، تهران: سروش.

سیگر، لیندا (۱۳۷۴). خلق شخصیت‌های ماندگار، ترجمه عباس اکبری، تهران: مرکز گسترش سینمای تجربی.

کلتنر، جان. دابلیو (۱۳۷۶). ارتباط گفتاری میان مردم، ترجمه سیداکبر میرحسینی و قاسم کبیری، تهران: امیرکبیر.

هاج، فرانسیس (۱۳۸۲). کارگردانی نمایشنامه، ترجمه منصور براهینی و علی‌اکبر علیزاد، تهران: سمت.