مقدمه

نمایش رادیویی را از دو منظر می‌توان بررسی کرد: نخست، بخشی که مربوط به ویژگی‌های رادیویی‌بودن است، یا در واقع الزاماتی که نمایشنامه‌نویس رادیو باید از آن پیروی کند؛ چرا که قرار است نمایش از طریق رادیو پخش شود و محدودیت‌های نوشتن نمایش برای رادیو را باید بشناسد. دوم، امکاناتی که رادیو به متن نمایشی می‌دهد تا از آن بهره‌مند شود و خود را متمایز از انواع دیگر نمایش سازد.

آنچه از طریق رادیو امکان وصول آن را داریم، تنها صوت است. از طریق شنیدن است که کدها و رمزها را طبقه‌بندی و بر اساس تجربیات واقعی در عالم ذهنی خود ساخته و پرداخته می‌کنیم تا بتوانیم با آن ارتباط برقرار کنیم.

نمایش رادیویی امکان تصویرسازی در ذهن را فراهم می‌کند؛ هر چند ادبیات هم از این توان بهره‌مند است که با توصیف برای خواننده تصاویر ذهنی بسازد، اما در نمایش رادیویی تنها متن نیست که سازنده تصاویر است، بلکه اجرا هم به کمک آن می‌آید و این امر در آن از نمایش صحنه‌ای نمود بیشتری پیدا می‌کند و نوعی نوشتار صوتی پدید می‌آید. بارت در کتاب **لذت متن**، که نظریه «مرگ مؤلف» را در آن مطرح می‌کند، می‌نویسد: «متنی که تو می‌نویسی باید نشان دهد که به من مشتاق است» (یزدانجو، ۲۴:۱۳۸۳).

ویژگی‌های نمایش رادیویی

زهره سطوت
کارشناس رادیو

این مشـــتاقی در نمایش رادیویی در توجه بـــه مخاطب و شـــنونده معنـــا می‌یابد، اما مخاطب رادیو تنها با متن روبه‌رو نیســـت، بلکه با صدایی روبه‌روست که متن را برای او می‌خوانـــد و بازی می‌کنـــد و همچنین قطع صحنه‌هایی که مخاطب در آنها نقشی ندارد. بارت (۱۳۸۳) می‌گوید: «اگر می‌شد یک زیبایی‌شناســـی لذت متنـــی را تصور کرد، ایـــن زیبایی‌شناســـی معطوف به این بود: با صدا نوشـــتن». (یزدانجو، پیشـــین: ۹۲)

با صدا نوشـــتن امری اســـت که نویسنده نمایـــش رادیویی از آن بهـــره می‌برد. او در عالم خیـــال و در ذهن خود تلاش می‌کند که کلمات را به گونه‌ای در کنار هم بچیند که بدون اینکه چشم‌ها را بگشاییم، تنها و تنهـــا از طریق گوش‌دادن آنهـــا را دریابیم. در نمایش رادیویی صدای بازیگران و بازی آنها، موســـیقی و جلوه‌های صوتی به کمک متن می‌آینـــد تا از آن تئاتر ذهنی به‌وجود آورنـــد. متن در اجرا محو می‌شـــود و ما با ســـیر خوشـــی و لذتی همراه می‌شویم که بـــا آن متن را یکســـره فراموش می‌کنیم و خود را در آغوش صداهایی پرتاب می‌کنیم که می‌شـــنویم. در این نوع، نگرش به متن صـــوت، صدا و لحن، اســـت که به ما کمک می‌کنـــد تا متن را دریابیـــم و هدف آن نه بیـــان احساســـات و صراحـــت پیغام‌ها، که همراه‌شـــدن ما با ارکســـتری اســـت که به زعم بارت کارخوانشـــی از طنین و زبان را می‌نوازند.

بارت (۱۳۸۳) می‌گوید: «با صدا نوشـــتن نه آواشناســـانه بلکـــه آوایی اســـت. هدف آن صراحت پیغام‌ها و نمایش احساســـات نیست. آنچه این نوشـــتار (در چشم‌اندازی از سرخوشـــی) می‌جویـــد، پیش‌آمدهـــای انگیزشـــی اســـت. زبان در آغوش جســـم، متنـــی کـــه در آن می‌تـــوان آوای بافـــت حنجره را شـــنید، زنگار صامت‌ها، کامرانی مصوت‌ها، یک استریوفونی جسمانی عظیم: بخش‌بنـــدی متـــن و گویش، و نـــه معنا و زبان». (یزدانجو :۹۳)

زمانـــی کـــه اجـــرای مناســـب از متن را می‌شـــنویم، متن صوتی، دیگر سرخوشـــی ناشـــی از دال و مدلول‌هایـــی نیســـت که متـــن بـــه آن اشـــاره دارد، بلکه بـــه تعبیر بارت سرخوشـــی از کلوزآپی اســـت که از صدای ســـخن به گوش ما می‌رسد. تجربه بارت را مورتیمـــر (Mortimer) کارگردان نمایشـــنامه‌های رادیویـــی BBC در ضبط نمایـــش پنج نـــوع ســـکوت چنیـــن بیان می‌کند: برای ضبط نمایش پنج نوع سکوت که داستان غم‌انگیزی داشت و تام کورنتی در آن ایفای نقش می‌کرد، همگی سه روز در یک آپارتمان به سر بردیم که تجربه‌ای منسجم و یکپارچه بود. هرگز مجبور نشدم خود را پشـــت شیشه پنهان کنم. هیجانات احساسی و آلام التیام‌نیافته جولیا فورد [در انتهای نمایش] آنچنـــان مقهورکننده بود که مدت ده دقیقه نتوانســـتم حرفی بزنم. (بک، ۱۳۸۴: ۱۳۲)

این ســـخن در واقع این ادعا را به همراه دارد کـــه در متـــن نمایـــش رادیویی، اجرا ممکن اســـت بر متن مسلط شود، به‌طوری که حتی کارگردانی که خود در مقابل متن و بازیگران قـــرار دارد، متن را از یاد ببرد و همراه با لذتی شود که اجرا به او می‌بخشد.

در مصاحبه‌هایـــی کـــه محمـــد مهاجر با بازیگـــران و کارگردانـــان رادیـــو انجام داد، تـــوران مهرزاد از بازیگـــران قدیمی رادیو و تئاتر و سینما، خاطره‌ای را تعریف می‌کند کـــه همان نظـــر بـــارت را به‌دنبـــال دارد: دورشـــدن مدلول و همراه‌شـــدن با صدای بی‌نام و نشـــان هنرپیشه. مهرزاد می‌گوید: اولین نمایـــش [در رادیو] به نـــام قربانگاه عشق را کار می‌کردیم. آقای محتشم نقش پـــدرم را بازی می‌کردنـــد. یک رل دختری بود کـــه دِیر رفته بود و در این دِیر خانم‌ها نباید به هیچ مردی نگاه کنند. این دخترها اگـــر نـــگاه می‌کردند اعدام می‌شـــدند. من وقتـــی که این برنامه را گرفتم، شـــب رفتم خانه‌ام. وقتی گوش می‌کردم می‌ترســـیدم نکنـــد بابای آن دختر برســـد و ســـر دختر را ببـــرد! حالا من خودم بـــازی کرده بودم، ولی مثل بیـــد می‌لرزیدم. مادرم گفت این را که خودت بـــازی کردی، گفتم نمی‌دانم نکنـــد یک دفعه اینجا بابایش برســـد. حالا می‌دانستم نمی‌رسد.

مســـئله مهـــم در خوانـــدن متـــن و خودانگیختگی که از بازیگر انتظار می‌رود، تناقضی است که نویسنده متن می‌تواند با توصیف‌هایی که در متن می‌نویسد از میان ببرد. در واقع رابطه نویسنده با گروه اجرای نمایـــش از طریـــق همین توصیف‌هاســـت که باعث می‌شـــود نمایـــش رادیویی از پل مشترک میان ذهنیت نویسنده و کارگردان عبور کند.

بـــک (۱۳۸۴) می‌گویـــد: توصیـــف، یک

قاعده اساسی در رادیوست و من برای هر هنرپیشه یک قاعده یا دستور بیان می‌کنم، مثلاً می‌گویم «آیدین، دستور تو این است که روی مبل نشسته‌ای و جعبه شکلات در دستانت است».

از نظر بک، نویسندگان رادیو حق انتخاب ندارند. آنها مانند فیلمنامه‌نویسان نیستند که مدام به آنها تذکر داده می‌شود که از کلمات بکاهند و بیشتر تصویرسازی کنند. همان‌گونه که همه می‌دانیم، نویسندگان رادیو باید تصویرهای صوتی را توصیف و خلق کنند. این توصیفات باعث ناراحتی بازیگران می‌شوند، چرا که آنها در واقع در مقابل هر جمله باید طوری رفتار کنند که به نظر برسد در عالم واقعیت این اتفاق رخ می‌دهد. اما واقعیت امر این است که تنها میکروفون و افرادی در مقابل آنها برای بازی قرار دارند که هیچ ربطی به موضوع و جملاتی که آنها باید بیان کنند ندارند. بازیگری در رادیو، برخلاف بازی در تئاتر که نیاز به انرژی و حرکت و پرتاب صدا دارد یا بازیگری در سینما که بیشتر بازی دوتایی است که دوربین تعیین می‌کند، فرم دیگری از بازی را می‌طلبد: تمرکز بر کلام جریان صدا و گفت‌وگو؛ بازیگر اجرای نمایش رادیویی از بازیگر صحنه، حرکت فیزیکی کمتری دارد، همچنین در نمایش رادیویی نیازی به استفاده از دکور و صحنه وجود ندارد، اما کار اندک در رادیو کار بزرگی است.

ایجازی که در بازی نمایش رادیویی و سرعتی که در نمایش رادیویی برای ضبط وجود دارد، بازیگر را مجبور می‌کند که به سرعت به تحلیل متن رو آورد. انتخاب صحیح کارگردان در تیم بازیگرانی که برای اجرای متن در نظر می‌گیرد، می‌تواند ظرفیت‌های پنهان متن را در اجرا آشکار سازد، یا اینکه آنها را به‌طور کلی پنهان کند. هر چند نویسنده نمایش رادیویی در این بخش امکان دخالت ندارد، اما برای اینکه بتواند در انتخاب بازیگر برای کارگردان نقش بیشتری داشته باشد، باید از دستور صحنه و همچنین توصیفاتی قبل از کلام بهره ببرد که کارگردان در شناخت شخصیت از آن استفاده کند. بازیگری که متن نمایش را اجرا می‌کند، برخلاف بازیگر تئاتر، وابسته به متن است. او نیاز دارد که از روی متن بخواند، اما در عین حال باید مطالب را به گونه‌ای بخواند که گویا اصلاً متنی وجود ندارد و همه کلمات از ذهن خود او بیرون آمده است.

بک (۱۳۸۴: ۱۳۷) می‌گوید: استیونالن (Stive Nalon) دربارهٔ فرایند ذهنی خود از متن- به- دهان این نکات را به وضوح بیان می‌دارد: برای آنکه اجرا واقعی به‌نظر برسد، باید آنچه در متن می‌خوانید «فراموش» کنید. سپس طوری آن را بیان کنید که گویی حرف تازه‌ای است و همین الآن از ذهن شما گذشته است، و البته باید بگویم که این فرایند فراموشی خطرناک است. در واقع متن از روی کاغذ برگرفته و به ذهن وارد می‌شود، به نحوی که انگار همین الآن داشتید به آن فکر می‌کردید. این کار از نظر بازیگر طبیعی می‌نماید، اما در این روش گرایش به سمت سهو زبانی زیاد می‌شود.

در استودیوی رادیو باید برای خلق شخصیت و فضای صحنه تلاش کرد. همه چیز باید در درون بازیگر خلق شود و این امر مستلزم آن است که نویسنده نمایش رادیویی با توصیف‌هایی که در درون متن گنجانده، بازیگر را هدایت کند؛ هر چند اجرای آنها برای بازیگر دشوار باشد. به این کار اصطلاحاً «معرفی» می‌گویند. در واقع شخصیت نمایشی با دستور صحنه‌ای که از جانب نویسنده برای او نوشته می‌شود، باید ارتباط برقرار کند؛ چرا که در فضایی کار می‌کند که هیچ‌یک از عوامل گفته‌شده در کلام وجود ندارد. در صحنه‌ای که بازیگر منتظر شلیک گلوله از جانب فرد روبه‌روست، میزان ترس را بنا بر متن در لحن و بازی خود منعکس می‌سازد و این در واقع تبلور متن را امکان‌پذیر می‌کند. مثال‌های زیر نشان‌دهنده تفاوت اجرا و تأثیری است از متنی که در آن توصیف وجود دارد:

(علی و زیبا در اتاق نشیمن در مقابل هم ایستاده‌اند. زیبا یک کلت کمری در دست دارد و به سمت علی نشانه رفته)

علی: [با لحن تمسخرآمیز] تو واقعاً می‌خوای منو بکشی؟ اونم با اسلحه خودم؟ (با فریاد) من برادرتم...

زیبا: (با صدایی همراه با ترس و لحن بریده بریده، همراه با بغض) دیگه همه چیز برام تموم شده، راهی برام باقی نمونده (صدای شلیک گلوله)

در متن بالا آنچه در بازی برای شنونده همراه شوک است، عدم درک «علی» از جدی‌بودن تهدید شخصی است که اسلحه را به سمت او نشانه رفته است. حتی بازی شخصیت دوم (زیبا) به‌نظر می‌آید تصمیم به شلیک ندارد، اما صدای گلوله ما را مطمئن می‌کند که اتفاقی رخ داده است. اگر جملات بالا را نویسنده‌ای بدون توصیف برای اجرا بنویسد، به صورت زیر در خواهد آمد:

علی: تو واقعاً می‌خوای منو بکشی؟ اونم با اسلحه خودم؟ من برادرتم.

زیبا: دیگه همه چیز تموم شد. راهی برام باقی نمونده (صدای شلیک گلوله)

تحلیل از جملات دوم که برای آنها توصیفی نوشته نشده است، ممکن است «علی» را مردی تصور کند که با گفتن «من برادرتم» قصد التماس دارد و زیبا نیز با ادای جمله «دیگه همه چیز تموم شده» با لحن محکم ما را با زنی آشنا می‌سازد که برادر خود را بدون هیچگونه رحم و شفقتی می‌کشد.

نمایش رادیویی بر اساس اصل کنش و واکنش مانند نمایش صحنه شکل

می‌گیرد، اما در صحنه وسایل صحنه، دکور، نورپردازی، لباس، همه و همه به ما کمک می‌کند کـه لحن بازیگـر را در جهتی که خواسـت بازیگر و کارگردان است، ببینیم و بشنویم. اجراهای مختلف از نمایش‌های یکسـان، علی‌الخصـوص نمایش‌هایی که آثار بـزرگان را دربرمی‌گیرد، مؤید این امر است. به‌عنوان مثال در اثری مانند هملت، آرایش سـر و موی هملـت، نوع حرکات او بـر روی صحنه، و لحـن وی می‌تواند از او انسـانی روان‌پریش بسازد که تنها لحظاتی از دریچـه عقل به دنیا می‌نگـرد، یا اینکه برعکس، انسـانی عاقل با پشـتوانه فکری عمیق که از روان‌پریشـی بهـره می‌برد تا بتوانـد اسـتدلال‌های منطقی خـود را به کرسی بنشاند. این کار (توصیف صحنه‌ها) شـاید برای بازیگـران چندان خوشـایند نباشـد، همچنین برای نمایشـنامه‌نویس امری اسـت دشـوار؛ چرا که هم نویسنده و هم بازیگـر می‌دانند که وقتی صحبت از اسلحه می‌شود هیچ اسلحه‌ای نه در دست بازیگر اسـت که مسئول شـلیک آن است و نه در مقابل کسـی که با اسـلحه تهدید می‌شـود، و این سـاختگی‌بودن دسـتور صحنـه، امری اسـت که باید هـر دو، چه نویسنده و چه بازیگر با آن کنار بیایند.

بـک (۱۳۸۴: ۱۵۶) می‌گویـد: ایـن کار [نوشتن توصیف] برای نمایشنامه‌نویس در هر رسانه‌ای، پرمشقت است، اما در نمایش رادیویی حتماً باید در کنار هر گفت‌وگویی توصیف حالت شـخصیت نمایشـی را نیز درج کـرد. هر چند گفته شـده اسـت در نمایش رادیویی کار اندکی انجام می‌شـود، زیرا در یک رسانه کور کم کارکردن الزامی است اما درج توضیحات همواره لازم است.

نویسـنده نمایش رادیویی باید سـرعت واژه‌هـا را نیز درنظر بگیـرد. وقتی نمایش رادیویـی تنظیم یا نوشـته می‌شـود، اگر

نویسـنده متـن نمایـش رادیویی، باید همـواره این مهـم را در نظر داشـته باشـد که زمانی کـه از لهجه‌ای خاص در متن نمایشـی خود اسـتفاده می‌کند، کنش‌های کلامی را در آن لهجه بشناسـد و از آنها بجا استفاده کند.

نتیجـه مطلوب رادیویی مورد نظر باشـد، سـرعت واژه‌ها و نقشـی که نویسـنده در کنش کلامـی مدنظـر دارد، حائز اهمیت است. در نوشتن نمایش رادیویی، استفاده از کلمـات مطنطـن و همچنین متن‌های طولانـی در صحنه‌هایـی کـه جریان‌های گفت‌وگو بین شـخصیت‌ها در میان است، عاملی اسـت که باعث می‌شود درک متن نمایشی برای گروه بازیگران رادیو با کندی صورت بگیرد. این سخن به این معنا نیست که آنـان از تحلیل متـن عاجزند یا امکان بازی دیالوگ‌های طولانـی را ندارند، بلکه عواملـی از جملـه سـرعت کار در رادیو و همچنیـن تصورکردن همه امـور و تخیل آنها در ذهن بازیگـر... در جملات طولانی یا متن‌هایی که زبان و ترکیبات کلمات در آنها هم‌خوانـی با زبان معیار روزمره ندارد، مشـکلاتی پدید می‌آورد، از قبیل اینکه در بخش‌هایـی بازیگر تنها بـه روخوانی متن بسـنده می‌کنـد و بازی خـود را فراموش می‌کند.

در نمایش رادیویی برگرفته از متن نمایش صحنه‌ای، وظیفه کارگردان و بازیگران این اسـت که به متن اصلـی مراجعه کنند. در واقع وظیفه کارگردان و بازیگران این است که متن اصلی را برای بازیگران آماده و آن را مـورد تحلیل قرار دهند؛ زیرا بسـیاری از مـواردی کـه ممکـن اسـت در تنظیم برای رادیو حذف شـود کـه در متن اصلی به‌صورت کامل‌تری توصیف و نوشـته شده است. این امر کمک خواهد کرد تا بازیگران از بـازی پینگ‌پنگی دور شـوند و به قول «بک» نقش سرهای سخنگو را بازی نکنند. همواره باید به خاطر داشـته باشیم کلام از طریق صداسـت که در نمایش رادیو جان می‌گیرد. در نمایش صحنه‌ای واکنش‌های بازیگر با کلام، اجرا را معین می‌کند، اما در رادیو وظیفه اصلـی کلنجاررفتن با کلام و دریافت معنی حقیقی است.

تحلیـل متفـاوت میان متـن و اجرا در نمایش‌های صحنه‌ای- همان‌گونه که پیش از ایـن بـا مثالی دربارهٔ هملت ذکر شـد- در واکنش‌هـای حرکتـی، طراحی صحنه، لباس و همچنین دکور مسـتتر اسـت، اما

در نمایش رادیویی تنها صداست که باید بار تحلیل‌های متفاوت از متن را به دوش بکشد، که نمایشنامه‌نویس می‌تواند بسیاری از کنش‌های حرکتی بازیگران را در بخش توصیفاتی که برای کلام ارائه می‌دهد، توضیح دهد و توانایی بازیگر به هنگام اجرا این کنش‌ها را به منصّه ظهور می‌رساند. توصیفات به بازیگر کمک می‌کند تا به دریافت معنی حقیقی کلام برسد. البته بازیگران از روش‌های مختلفی در تحلیل نقش بهره می‌برند که بخشی به حرکات بدنی و بخشی به همسانی ظاهری با شخصیت مربوط می‌شود. بک در کتاب خود به این شیوه‌ها اشاره دارد.

در رابطه‌ای که نویسنده متن با بازیگر برقرار می‌سازد، توصیف هر چه دقیق‌تر و مشخص‌تر در متن اعمال می‌شود تا بازیگر را هدایت کند و رابطه بازیگر با متن نیز از هر روش و راهی بهره می‌برد تا مبتنی بر این اصل باشد که به داستان وفادار بماند و فقط حول و حوش داستان و گفت‌وگوی نمایشی بیندیشد. سرعت در رسیدن به نقش تفاوتی است که بازیگر نمایش رادیویی در مقایسه با بازیگر نمایش صحنه نیاز دارد که از آن برخوردار باشد. بازیگر باید بتواند متن نمایش را در همان جلسهٔ روخوانی تحلیل کند، اما متوجه این مهم باشد که همه تحلیل او تنها از طریق صدا منتقل می‌شود. ثریا قاسمی در این باره می‌گوید: سرعت در رسیدن به نقش یکی از تفاوت‌های هنرپیشه رادیو [با هنرپیشه تئاتر] است که آن تمرکز و جداسازی لازم است. یعنی اینکه آن سرعت انتقالی که شما در این وقت کم به آن نهایت درست اجراکردن نقشتان برسید. (نقل از محمد مهاجر، اثر در دست انتشار)

بازیگر و تحلیل او از متن در حین بازی، بخش دیگری از رابطه‌ای است که بازیگر با متن برقرار می‌کند. چگونه بازیگر باید به بازی نقش و شخصیتی بپردازد که تصوری از او در ذهن ندارد؟ صحنه‌ها و دکورها و لباس در تئاتر صحنه‌ای کمک می‌کند تا بازیگر بتواند خود را در فضا و مکان مربوط به متن حس کند و از این طریق با تجسم بیشتری از محیط واقعی به کار بازی بپرازد. متن نمایش رادیویی تنها توصیفاتی از طریق واژه و دستور صحنه در اختیار بازیگر و کارگردان قرار می‌دهد. فضایی را فراهم می‌سازد تا بازیگر تصویر ذهنی بسازد و پس از آن به کار بازی بپردازد. راهکارهایی که برای بازیگران در این مرحله توصیه می‌شود، تطبیق کلمات و در واقع جملات و فضای نمایش با زندگی واقعی‌شان است. این مسئله در نمایش‌هایی که سبک آنها رئال و مسائل آن در شمار مسائل روزمره است، به نظر کار چندان دشواری نیست؛ اما همه نمایش‌ها از اینگونه متنها برخوردار نیستند. اگر بازیگر نتواند تجسم واقعی از فضا را به شنونده منتقل سازد، بی‌شک کار، بی‌روح و خسته‌کننده خواهد شد. تئاتر این مجال را به بازیگر می‌دهد تا از طریق کنش‌های بدنی به معنای شخصیت نزدیک بشود، در عین حال در تئاتر، وقتی بازیگر بر روی صحنه می‌رود، خط داستانی به وسیله عوامل فنی مثل دستورهایی که از اتاق فرمان به فرد داده می‌شود، از قبیل دور و نزدیک‌شدن به میکروفون یا اشکالی که بازیگر مقابل باعث آن می‌شود، مثل تپق‌زدن یا صدای کاغذ متن را درآوردن، روی نمی‌دهد. به همین دلیل بازیگری در رادیو و بازیگری که بخواهد متن نمایش را دقیقاً اجرا کند، مستلزم تلاشی فوق‌العاده است. تجسم فضای نمایشی همچنین ممکن است از طریق اجرای نمایش در فضای واقعی صورت بگیرد. تجربه نگارنده در نمایش‌های رادیویی هیچگاه چنین امکانی را فراهم نساخته، اما در BBC که سابقه ۷۵ سال تولید نمایش رادیویی را دارد و به قولی می‌توان آن را هالیوود نمایش‌های رادیویی لقب داد، این تجربه به کرّات صورت می‌گیرد. البته این کار مخالفان و موافقانی نیز دارد. برخی معتقدند صدا ذهنی است و ساختار غلط راه را بر درک موقعیت درست خواهد بست.

تجسم فضای نمایش را به دو بخش باید تقسیم کنیم: بخشی که به بازیگر نمایش مربوط می‌شود تا بتواند متن نمایش را با تمام وجود حس کند و آن را بازی کند، و بخشی که به نویسنده متن مربوط می‌شود تا بازیگر را از طریق کنش کلامی به سویی هدایت کند که بازیگر با بار واژه‌ها به سمت تجسم کشانده شود. بک (۱۳۸۴) از واژه «جایگزینی» برای تجسم فضای نمایش و بازی درست بهره می‌برد. او معتقد است اگر بازیگر بتواند در حین بازی، از تجربه‌های واقعی زندگی خود بهره‌مند شود و شخصیتی را خلق کند که در استودیو احساس کند در کنار او حضور دارد، بهتر می‌تواند بازی خود را ارائه کند. او همچنین معتقد است نمایشی که از صحنه تئاتر اقتباس شده باشد، برای بازیگر امکان بهتری را برای تجسم فراهم می‌سازد. بک (۱۳۸۴: ۲۲۷) می‌گوید: «اگر متن نمایش رادیویی اقتباسی از تئاتر صحنه باشد، جایگزینی آسان‌تر و مشخص‌تر است و می‌توانید کنش‌ها و دکور صحنه را در چشم ذهن خود ببینید.»

بخشی از تجسم یا در واقع اصلی‌ترین قسمت آن، نقشی است که شنونده بر عهده می‌گیرد. همچنین متخصصان جلوه‌های صوتی هم باید به این تجسم‌بخشی کمک کنند، که هر یک از این موارد در جای خود ذکر خواهد شد. اما نکته مهمی که باید در نظر داشت، فضای استودیو است. ارتباط بازیگر در فضای استودیو مدام با متن قطع و وصل می‌شود. در فضاهای نمایشی رادیو خروج و ورود افراد، تذکرات کارگردان و حضور متخصص جلوه‌های صوتی کم است. هر بازیگر برای فائق‌شدن به این فضاها روش خود را دارد، اما نویسنده متن نمایش رادیویی نمی‌تواند در خلائی بنویسد که از این فضاها شناختی نداشته باشد. متن نمایش رادیویی باید در ذهن نویسنده نمایش به‌طور کامل بازی شود. اکنون به ذکر نظر کسانی خواهیم

پرداخت که معتقدند تجربه ضبط در خارج از استودیو قوام‌بخش نمایش رادیویی است و اجـرای آن را طبیعی‌تر و در نتیجه متن را باورپذیرتر می‌کند؛ هر چند که شـنونده امـکان دیدن هیـچ صحنه‌ای را با چشـم ندارد.

ردسـکا (Rodesca)- بازیگـر- از تجربه خود چنین نقل می‌کند: تفاوتی که اجرای نمایـش در بیرون از اسـتودیو بـا اجرا در استودیو دارد این است که در این روش اگر قرار باشد بازیگر در تمام مدت نمایش مثلاً باید در جاده‌ای طولانی یا روی تپه و ماهور برود، بسیار مناسـب است. با این همه، در اسـتودیو هم می‌توان بسیاری از حرکات و جنبش‌های بدنی را انجام داد، و در نهایت، پس از ضبط نمایـش در مکان واقعی این سـؤال پیش می‌آید که آیا شنونده دریافته اسـت که نمایش در مـکان بیرونی ضبط شده اسـت؟ یا آیا تولید نمایش در بیرون استودیو به اندازه تولید نمایش در استودیو موفق بوده است؟ (بک، ۱۳۸۴: ۱۲۹)

از نظر توران علی، کارگردان نمایش‌های رادیویـی، خلـق تصاویـر در اسـتودیو راهبردی‌تر اسـت. او معتقد اسـت که در خلق صدا باید به سـاختار صوتی آن توجه ویژه مبـذول کنیم. تـوران علی (۱۳۸۴) می‌گویـد: فقـط در اتاق فرمان اسـت که می‌توان درکی صحیح از صدایی به‌دسـت آورد که در چنین ساختاری تولید می‌شود. در مقام کارگـردان بارها اتفاق می‌افتد که به‌منظـور ادراک بهتـر بخواهیم پرده‌های اتـاق فرمان را ببندیم و فقط به صدایی که از استودیو می‌آید گوش کنیم.

استفاده از لهجـه

در متـن نمایـش رادیویی، گهـگاه این ضـرورت پیش می‌آید که نویسـنده متن، از لهجـه یا اصطلاحات خـاص یک ناحیه اسـتفاده کند. در متن ایـن لهجه ممکن اسـت کنش خاصی ایجاد کنـد، به‌عنوان مثال وقتی ما مایلیم فردی را نشـان دهیم که بـا لهجه افراد بیگانه سـخن می‌گوید، در اسـتفاده از افعال و همچنین سـاخت جملات بر طبق زبان معیار بهره نمی‌گیریم. همچنیـن زیر و بم‌هایی که به کلمات داده می‌شود نیز ممکن است شخصیت نمایشی را منتسب به طبقه و شرایطی خاص نماید. همه این امور بر روی کاغذ انجام می‌شود و نویسنده متن تنها می‌تواند با ذکر جزئیات به اجرا کمک کند. مثلاً اینکه مرد با لهجه عربی سـخن می‌گوید یا زن لهجهٔ شمالی غلیظـی دارد؛ اگـر بازیگر نتوانـد از عهده اجـرا برآید یا برعکـس بتواند به‌خوبی کار را ارائه دهد، متن توانمندی خود را نمودار می‌کند. نویسـنده متن نمایـش رادیویی، باید همواره این مهم را در نظر داشته باشد که زمانی کـه از لهجه‌ای خـاص در متن نمایشی خود اسـتفاده می‌کند، کنش‌های کلامی را در آن لهجه بشناسد و از آنها بجا استفاده کند.

واویلا؛ هـو (به‌صورت کشـیده) و امثال آن هـر کدام معنی و مفهوم متفاوتی را در محل استفاده آن در جمله می‌رساند. ما در نمایـش رادیویی معمولاً از دو شـیوه بهره می‌بریـم، یا در ابتدا به‌صورت کلی لهجه را ذکر می‌کنیم و کنش کلامی آن را به‌عهدهٔ بازیگـر قرار می‌دهیم و یـا اینکه نمایش و متـن آن را همراه با لهجه می‌نویسـیم. در شـکل دوم نویسـنده همزمان با نوشـتن شـکل اجرا را نیز در ذهـن دارد، اما متنی که بازیگر را موظـف می‌کند خود لهجه را بیابد و آن را به‌کار بگیرد، ممکن است فرم دلخـواه و بالطبع نتیجه دلخواه را به همراه نداشته باشـد. به‌عنوان مثال اگر نویسنده در متـن ذکر کند لهجه جنوبی، از آنجایی که عوامل دکور و صحنه وجود ندارد، متن نیاز به نشانه‌گذاری دارد؛ زیرا گویش مردم جنوب در نواحی کناره خلیج‌فارس تفاوت معناداری با آنچه مـا به‌عنوان لهجه مردم خرمشهر می‌شناسیم، دارد.

عوامـل پیرازبانـی در معنـی‌شنـاسـی نمـایـش رادیویـی نقش مهمی دارند، زیـرا در برخـی مـوارد این عوامـل که شـامل صداهای زمینـه و همچنیـن کیفیـت صدا می‌شوند، ذهن مخاطب را به سمت و سویی هدایت می‌کننـد کـه بـر اسـاس شـنیده‌های پیـش از آن و استنتاجی که در ذهن دارد، معنای کلام را بهتر دریابد.

سرعت بـازی

گاه در نمایش‌هـای رادیویـی متوجـه می‌شـویم کـه زمـان اجـرا، نمایشـی با گروه‌هـای مختلف سـرعت‌های مختلفی دارد. در این نمایش‌ها متن یکسـان است، اما آنچه باعث می‌شـود سرعت نمایش در یـک اجرا با اجـرای دیگر متفاوت باشـد، علاوه بر انتخـاب بازیگر و نحـوه اجرا که مورد بحث ما نیست، به علامت‌گذاری‌هایی برمی‌گردد که ممکن اسـت نویسنده برای متن درنظر گرفته باشد، یا عوامل پیرازبانی که بازیگر به‌کار می‌گیرد یا به‌کار نمی‌گیرد. عوامـل پیرازبانی در واقع جزئی از سـلیقه کارگردان و بازیگر اسـت که به متن اضافه می‌شـود، هر چنـد این عوامل در شـمار کنش‌های کلامی معنا پیـدا نمی‌کند، اما گهگاه آن را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد. برخی از بازیگران ممکن اسـت این صداها را نشناسـند، یا از نظر آنها اهمیت چندانی نداشته باشـد یا ممکن اسـت این صداها ناشی از دسـتگاه آوایی بازیگر باشد؛ اما از آنجایـی که بحث ما متن (نمایش) را مورد نظر قـرار می‌دهد، باید متوجه باشـیم که ایـن بخـش از صداها اگر در متن نوشـته نشده باشـد. در نمایش‌های طنز رادیویی از صداهای اوم و واکنش‌های صوتی بسیار استفاده می‌شود. در متن نمایش می‌توان از این صداها به‌عنوان علامت‌ها و نشـانه‌های شـنیداری بهره برد. ما نیاز داریم فردی را نمایـش دهیم که مـدام کلام خود را گم می‌کنـد. در نمایش صحنه با ژسـت‌های متفاوت هم می‌توان به این نتیجه رسـید، اما در رادیو تنها صوت اسـت که به کمک متن می‌آید.

وامیـز می‌گوید: بازیگر رادیو حتی باید با بدنش، با سرفه‌ای کوتاه و شانه بالاانداختن کلامی، نشـان دهد که دارد به حرف‌های طرف مقابـل خود گوش می‌کنـد. بازیگر خـوب می‌تواند حضـور خـود را در تمام مدت یک صحنه نمایشـی حفـظ نماید و مجبور نیسـت که هر بار که حرف می‌زند، شـخصیت نمایشـی نقش خـود را به زور نشان دهد.

واکنش‌های صوتی بیشترین کاربرد را در نمایش‌های طنز و احساسـی از خود بروز می‌دهند. بازیگـر نمایش طنز همواره باید حضور خود را به شـنونده یادآوری کند تا کاراکتر او در ذهن شـنونده گم نشود، اما واکنش صوتـی در واقع تیغ دودم اسـت. بازیگـر توانـا به‌خوبی می‌داند چـه زمانی از عهـده این کار برآید، طـوری که بازیگرِ مقابـل کلام خـود را گم نکنـد و در عینَ حـال واکنش صوتی را بایـد به گونه‌ای به کار برد که تصور ذهنی شـنونده در مورد فضای گفت‌وگو و جریـان در نمایش را بر طبق خوانشـی معنا بخشـد که از متن و تحلیلی که از آن می‌شـود به عمل می‌آید. فضاسـازی نمایش از طریـق واکنش‌های صوتی است که شکل می‌گیرد.

بـک (۱۳۸۴: ۱۶۴) می‌گوید: حتی یک لحظه را نیز نباید از دست بدهید، در مقابل دریافـت کلام دیگـران ایـن واکنش‌های صوتی را ادا کنید. این صداها لحظات خالی را پر می‌کنند. اگر قبل از نوبت خود با این صداها سریع‌تر شـروع کنید، هر چیزی را که لازم اسـت گفته‌اید، ایـن صدا (اوم) به شـنونده فرصت می‌دهد تا مطلب را خوب دریافت کند.

اصطـلاح جالبـی کـه بـک در این‌باره به‌کار می‌برد، اصطلاح گلوی یخزده اسـت. او معتقـد اسـت شـنونده‌ها بایـد فرصت درک نمایش را داشـته باشـند و این کار بـا مکث‌های طولانـی بیـن کلام حاصل می‌شـود. در اسـتودیوی فیلمبرداری، به بازیگـری کـه نمی‌تواند در برابـر دوربین واکنش داشته باشد، «چهره یخزده» گفته می‌شود. در رادیو هم نباید کاری کنید که به نظر بیاید «گلوی یخزده» دارید.

عوامل بیرون زبانی

تعریفـی که از عوامـل پیرازبانی می‌توان ارائه داد، حوزه وسـیع‌تری از واکنش‌های صوتـی را دربرمی‌گیرد. عوامـل پیرازبانی در واقـع آن بخـش از گفتارنـد که بدون شناخت آنها ما نمی‌توانیم به معنی درست متن برسـیم. بخشـی از عوامل پیرازبانی همان‌گونـه کـه پیـش از این بـه توضیح آن پرداختیـم، با توصیفاتی همراه اسـت که نویسـنده نمایش در دسـتور صحنه و همچنیـن توصیف لحن و بیـان بازیگر در اجرای نمایش می‌نویسـد، اما بخشـی نیز به قدرت بازیگر در اجرای کار بازمی‌گردد. ویژگی‌های صوتی که بازیگر به‌کار می‌گیرد تـا کلام خود را رنگ‌آمیـزی کند، از قبیل زیـر و بمی، بلندی صـدا، آهنگ، طنین و صداهای غیرکلامی است. تارگر (Targer) سـه گروه از ویژگی‌های آوایی را مشخص می‌کند. مخاطبی (۱۳۸۵: ۱۰۴) می‌گوید: جـرج ال تارگـر در مقاله‌ای کـه به واقع آغازگر مطالعات پیرازبانی بود، سه گروه از ویژگی‌های آوایی را مشـخص کرد: زمینه صـدا (پس‌زمینه‌ای کـه ویژگی‌های آوایی از عوامل فیزیولوژیکی، جنسـیت، سـن و عقیـده دریافـت می‌کند)، کیفیـات صدا (صداهایی که عملاً تولید شده‌اند) و سپس در تحلیل گسـترده‌تر عوامـل دیگر چون مشـخص‌کننده‌های صوتی (خنده، گریه، کرکر خندیدن، فریـاد، نجوا، ناله، غرولند، خمیازه و غیره).

در شناخت عوامل پیرازبانی و به‌کارگیری آن، نقـش کارگـردان نمایـش رادیویی از اهمیـت ویژه‌ای برخوردار اسـت. اوسـت کـه می‌توانـد با بینشـی که دربـاره متن نمایـش رادیویـی دارد، ایـن عوامل را در خدمـت کنـش و واکنش‌های متـن قرار دهد. نمایشنامه‌نویس رادیو وقتی متنی را می‌نویسد، در ذهن خود آن را بازی می‌کند، اما این همه آن چیزی نیست که نمایش را تبدیل به نمایش رادیویی می‌کند. نمایش رادیویی نمایشی اسـت برای شنیدن و به همین دلیل نقش کارگردان یا بازی‌گردان نمایـش رادیویی، کـه متـن را تبدیل به صـوت می‌کند، نیز مهم اسـت. کارگردان علاوه بر میزانسـن که در نمایش برای دور و نزدیک‌شـدن افراد باید اعمـال کند که

البته در نمایش‌های رادیویی ایران با توجه به تفکیک شغل تهیه‌کننده و کارگردان این امر بیشتر بر عهده تهیه‌کننده است، باید به انتخاب بازیگر توجه کند. مخاطبی (۱۳۸۵) در کتاب خود جدولی را ارائه داده که عوامل پیرازبانی و ویژگی‌های آن را به نقل از درایتز بیان کرده است. در این جدول نمودار احساسات مربوط به ویژگی‌های پیرازبانی به هشت نوع احساس تقسیم می‌شود و در پی آن عوامل پیرازبانی از قبیل بلندی صدا- زیر و بمی صدا- آهنگ صدا، نحوه بیان، ریتم و شیوه بیان در مقابل هر یک از این انواع احساس کدگذاری می‌شود. هرچند اینگونه جداول و بررسی‌ها در عالم واقع کاربرد بیشتری دارند تا در عالم کار هنری، اما از آنجایی که رادیو رسانه‌ای است که مخاطبان آن به‌طور گسترده و در همه جا و متعلق به همه طبقات سنی و تحصیلی و پایگاه اجتماعی هستند، عموم کارگردانان در شیوه‌های اجرای خود سعی دارند که از عوامل پیرازبانی بهره برند. عوامل پیرازبانی رابطه‌ای خاص با فرهنگ و آداب و رسوم هر منطقه نیز دارد. به همین دلیل در اجرای نمایشی موفق، کارگردان باید به این فهم نیز توجه داشته باشد که پاره‌گفتارها

نثر خالص هرگز کسل‌کننده نیست، بلکه همانند شعر، شاعرانه و نادر است. بنابراین انسان با پاسخگویی به زبان، سخن می‌گوید. این پاسخ‌گفتن یک شنیدن است؛ زیرا از آنجا که به فرمان سکوت گوش می‌دهد شنواست.

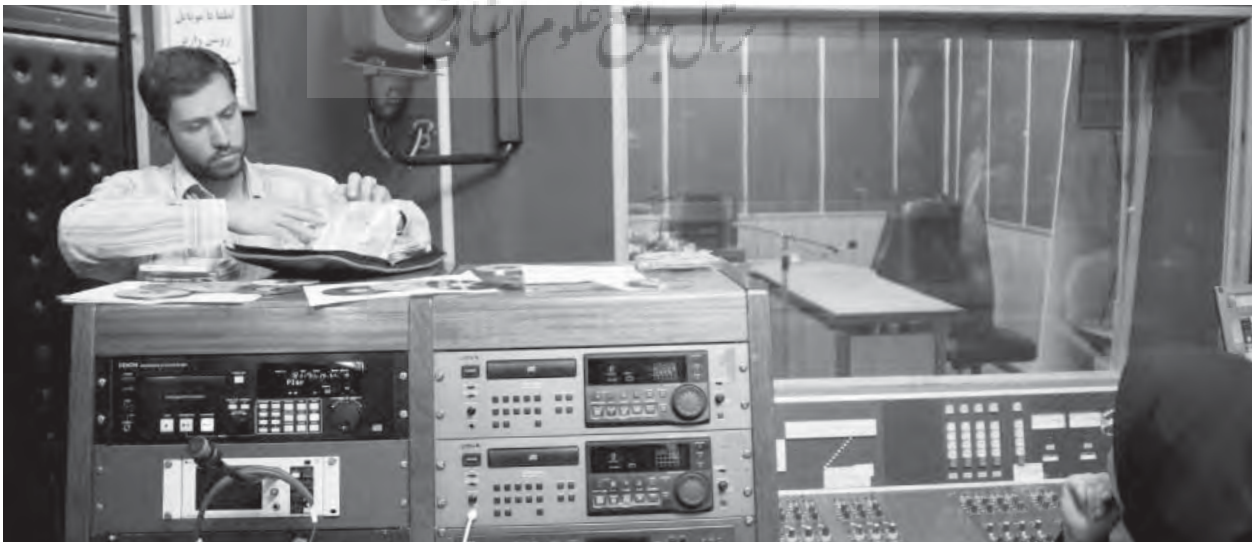
و قطع و وصل کردن آنها چگونه صورت می‌گیرد.

آلام می‌گوید: وقتی گوینده در هدایت پاره‌گفتار خود از ویژگی‌های مناسب پیرازبانی بهره می‌گیرد، با مشخص‌کردن واحدهای نحوی، غیربیانی یا گزاره‌ای تنظیم جریانی اطلاعات معنایی و تغیر شیوه ارائه محتوا، بسته به میزان و توجه مورد نیاز و غیره، به شنونده کمک می‌کند گفتمان را دنبال کند. (همان)

ضرباهنگ کلام نیز بخشی است که بر عهده کارگردان است و از عواملی است که کارگردان باید به آن توجه کند. ضرباهنگ، کندی یا تندی تولید صداست و تعداد شمارش کلماتی است که در هر دقیقه خوانده می‌شود.

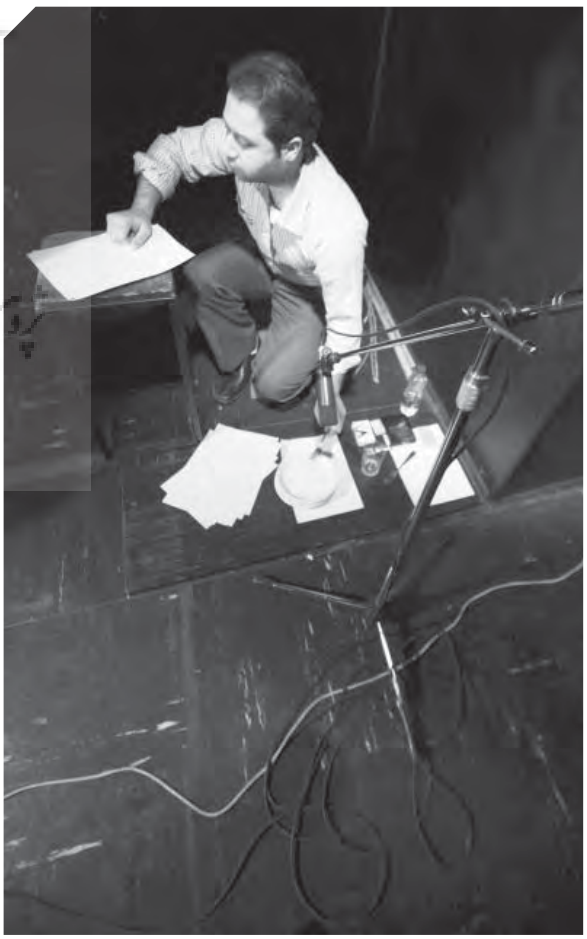
بک (۱۳۸۴: ۱۸۸) می‌گوید: اعتقاد بر این است که در گفت‌وگوی معمولی و روزمره حد متوسط سرعت ۱۴۰-۱۲۰ کلمه در هر دقیقه است و سرعت پایین‌تر حدود ۱۰۰-۹۰، نشانه ناتوانی سخنگو، احساسات عمیق، وقار، یا قصد سخنگوست که می‌خواهد آهسته سخن بگوید که البته همه این موارد به محتوای متن بستگی دارد.

بنا بر تجربه، نویسندگان نمایش رادیویی



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نویسنده نمایش رادیویی زمانی از کلام بهره بیشتری خواهد برد که دریابد، کنش‌های بیرون‌دیالوگی را که در یک نمایش صحنه‌ای در عناصر طراحی، نور، گریم و ژست‌های بازیگر مطرح‌اند، چگونه به کنش‌های درون‌دیالوگی، از قبیل طرح نمایش، شخصیت و گفت‌وگو تبدیل کند.



به‌خوبی می‌دانند که بخشی از کنش نمایشی در همین ضرباهنگ است که معنا پیدا می‌کند. این ضرباهنگ یا ریتم، که در نظر زبان‌شناسان در شمار عوامل پیرازبانی قرار می‌گیرد، در کنش نمایشی که در اجرا شکل می‌گیرد، ممکن است متنی را به متنی کشدار و خسته‌کننده یا برعکس به‌علت سرعت اجرا به متنی غیرقابل‌فهم و درک‌نشدنی تبدیل کند. موضع شنوندگان نمایش رادیویی در برابر هر دوی اینگونه اجراها، پیچاندن پیچ رادیوست. کارگردان برای اینکه ضرباهنگ متن را درک کند، باید بتواند تحلیل درستی از شخصیت‌ها به نمایش بگذارد. نمایشنامه‌نویس باید افت و خیزهای کلامی را به‌درستی بشناسد، چرا که او با حس شنوایی سر و کار دارد. گوش برخلاف چشم که امکان دیدن تا دوردست‌ها را دارد، نمی‌تواند چیزی را ببیند، اما مهمترین عاملی که در حس شنوایی اثرگذار است، قدرت تشخیص زیر و بمی کلمات است. متن نمایشی بخشی از کنش کلامی خود را مرهون همین قدرت شنوایی است. کارگردان باید بداند صدا و ضرباهنگ آن کجا اوج می‌گیرد و در چه نقطه‌ای فرو می‌افتد؛ چرا که بدون این درک، متنی که اجرا می‌کند، متنی است که شنونده گوش خود را بر آن خواهد بست، همچنان که چشم مناظر یکنواخت را از دیدرس خود دور می‌کند و به آنها توجه نمی‌کند.

میکروفون و جای بازیگر در کنار آن، نحوه دور و نزدیک‌شدن به آن در حیطه کار کارگردان و تهیه‌کننده است. پنج موقعیت برای میکروفون تعریف می‌شود، کارگردان یا تهیه‌کننده است که این موقعیت‌ها را در استودیو با توجه به توصیفاتی که در متن آمده مشخص می‌کند. بک (۱۳۸۴: ۸۹) می‌گوید: پنج موقعیت مربوط به میکروفون عبارتند از:

موقعیت ۱: نزدیک‌ترین موقعیت به میکروفون (برای گفت‌وگو با خود و بیان افکار)

موقعیت ۲: دهان بازیگر به فاصله نصف دست از میکروفون دورتر است (برای گفت‌وگوهای دوستانه و حرف‌های خصوصی)

موقعیت ۳: فاصله به میزان یک دست است (برای گفت‌وگوهای معمولی)

موقعیت ۴: حرکت و نصف اتاق تخیلی را طی‌کردن

موقعیت ۵: نقل‌مکان‌کردن به فاصله دورتر، به سمت در اتاق خیالی و خارج از اتاق.

نمایشنامه‌نویسان در متن نمایش خود، این موقعیت‌ها را با توصیف بیان می‌کنند. به‌عنوان مثال:

مریم: (با خود)ای کاش همه چیز همین امروز تموم می‌شد.

فرهاد: (آرام و با نجوا) مریم چیزی گفتی؟

مریم: نه... با خودم بودم.

مادر: (از کمی دورتر) خوب، بچه‌ها من آماده‌ام!

فرزانه: (از دور) صبر کنید من هنوز آماده نشدم.

در این نوشته کوتاه هر پنج نوع میزانسن وجود دارد. آنچه باعث می‌شود ما فضای نمایش را متوجه شویم، همین دوری و نزدیکی به میکروفون است. نمایش رادیویی با حرکت بازیگران به سمت میکروفون کنش‌های تصویری را به کنش‌های کلامی بدل می‌کند. مثال:

ساناز: آیدین تو داری سخت می‌گیری.

آیدین: نه ساناز لحظه موعود برای تو رسیده.

در نمونه... چون متن نشانه‌گذاری ندارد، ما متوجه کنش حرکتی نمی‌شویم و بالطبع کلام ممکن است بدون لحن اجرا شود. با میکروفون‌گذاری بار دیگر متن را می‌خوانیم.

ساناز: (نزدیک به میکروفون) آیدین تو داری سخت می‌گیری.

آیدین: (در حالی که از کمی دور به ساناز نزدیک می‌شود) نه ساناز لحظهٔ موعود برای تو رسیده.

اگر بخش توصیف را به کلام بالا اضافه کنیم، متن نمایش به این شکل در خواهد آمد:

ساناز: (نزدیک به میکروفون با ترس) آیدین تو داری سخت می‌گیری.

آیدین: (در حالی که به او نزدیک می‌شود، با صدای نجواگونه و قاطع) نه ساناز لحظهٔ موعود برای تو رسیده.

با توجه به مثال‌های ذکرشده، درخواهیم یافت در مورد میکروفون و نحوه عملکرد آن بر بازی و ارتباط آن با متن می‌توان موارد بسیاری را برشمرد و به آن اشاره کرد که ما تنها به بخش کوچکی که در واقع بر متن اثر می‌گذارد، توجه داشتیم. متن نمایشی و بخشی از کنشی که در کار نمایش است، حاصل همین ارتباطی است که کارگردان و بازیگر و تهیه‌کننده با میکروفون برقرار می‌کنند.

کارگردان نمایش رادیویی موظف است که بازیگر را در مورد نمایشنامه و مسائل مربوط به آن از قبیل صدای شخصیت نمایش، سبک و طرز رفتار آن هدایت کند.

یکی از مهمترین تلاش‌هایی که بازیگر باید انجام دهد، تفسیر خلاقانه آداب و سنن و سبک خاص دوره‌ای است که نمایش در آن می‌گذرد. به نظر شما تحلیل کارگردان از متن است که بیشتر ارزش دارد یا تحلیل بازیگر؟ و اصولاً کدام‌یک از آنها به متن این قوت را می‌بخشد که متن را با توجه به رادیویی‌بودن آن به سمت و سویی ببرند که در کوتاه‌ترین مدت بهترین نتیجه حاصل شود؟ کارول بوید معتقد است که تذکرات بیش از حد کارگردان باعث گیجی و سردرگم‌شدن بازیگر می‌شود. (بک، ۱۳۸۶: ۶۹)

کارگردانان در مرحله روخوانی متن برخی تحلیل‌ها و کلامی را به‌کار می‌گیرند که به‌جای بازیگران بازی می‌کند. هر چند شاید از نظر کارگردان این کار بازیگر را به سمت تفسیر درست از کار رهنمون شود، اما این خطر را در پی دارد که کارگردان اجازهٔ خلاقیت را به‌طور کامل از بازیگر بگیرد و بازیگر هم به دلیل اینکه از این ترس دارد که بار دیگر دعوت به کار نشود، مجبور به تن‌دردادن به خواست کارگردان شود.

متن نمایش رادیویی همچنین متأثر از ساختار صوتی و جلوه‌های صوتی است. نویسنده نمایش رادیویی بدون شناخت وضعیت صوتیِ استودیویی که نمایش رادیویی قرار است در آن انجام پذیرد، نمی‌تواند به نوشتن بپردازد؛ چرا که نیاز دارد صدا را بر روی متن کاغذ بیاورد. اما مهمترین قسمت کار اجرای صداست. اگر متخصصان صوتی نمایش نتوانند صدا را اجرا کنند، متن دچار نقصان می‌شود... برای همین هر نمایشنامه‌نویسی باید از استودیو نمایشی که قرار است نمایش در آنجا ضبط شود، آگاهی کامل داشته باشد. این تأکید به این خاطر است که بسیاری از اصواتی که ما به‌راحتی به‌عنوان جلوهٔ صوتی در فیلم‌ها یا انواع نمایش‌های بصری دیگر در جاهای مختلف شنیده‌ایم، به دو دلیل ممکن است انجام آن در استودیوی رادیو امکان‌پذیر نباشد: دلیل نخست اینکه در صورتی که صدا در شمار صداهای بسیار نامأنوس باشد، امکان تهیه آن دشوار است و دلیل دوم به دلیل امکان فنی است که مختص هر استودیویی است و بازیگری در آن را با توجه به این امکانات متفاوت می‌کند.

ساختار صوتی همان‌گونه که پیش از این ذکر شد، بازیگر را درگیر می‌کند که او هم به نوبه خود اثرش را بر روی متن می‌گذارد. برای همین درک وضعیت اجرای ساختار صوتی و قبول آن بیش از همه مرهون تخیل بازیگر است.

طریقه نوشتن دستورات تولیدی برای تهیه‌کننده یا متصدی جلوه‌های صوتی اینچنین است:

جلوه صوتی: افزایش ناگهانی صدای امواج دریا و مرغان دریایی

جلوه‌های صوتی را باید شناخت و برای این کار یک نمایشنامه‌نویس رادیویی باید نمایش‌های رادیویی را بشنود و از طریق شنیدن نمایش به نکاتی پی ببرد که هنگام نوشتن متن نمایشنامه به‌کارگیری آن نکات باعث شود بازیگران، متن را به نحوی اجرا کنند که برای شنونده باورپذیر باشد. در مورد جلوه‌های صوتی هر چند که در حین شنیدن نمایش برای شنونده عام، اجزا بسان کلام به ظاهر اثرگذار نیست، اما اثر آن کلام را جلا می‌بخشد.

بک در این باره توصیه‌های مناسبی دارد که می‌تواند راهکاری مناسب باشد برای کسانی که می‌خواهند این مهارت را در خود پرورش دهند. او می‌گوید: سعی کنید تفاوت بین فضاهای صوتی (یا اصوات زمینه) را بشناسید؛ مثلاً تفاوت صدای فضاهای اتاق نشیمن، کنار جاده، داخل خودرو، کارخانه، فضاهای خنثی به لحاظ صوتی، تک‌گویی (بیان افکار یا بیان ذهنیات درونی) و فضاهایی از این قبیل را.

• همچنین تفاوت بین کار متصدیان جلوه‌های صوتی در استودیو را با کار متصدیان جلوه‌های صوتی در اتاق فرمان دریابید، چگونگی شکل‌گیری تصویر صوتی را در لایه‌های گوناگون صوتی بررسی کرده و به‌خاطر بسپارید.

• عمق صوتی را بشناسید و فرایند توقف یا حرکت شخصیت‌های نمایشی در اطراف میکروفون را که به ساختن تصویر صوتی منجر می‌شود، در ذهنتان مرور کنید و به این نکته بیندیشید که تصویر صوتی سه بعدی در روش استودیو چگونه به وجود

می‌آید.

• پنج موقعیت بازیگر پیرامون میکروفون را شناسایی کنید.

تفاوت معنی‌شناسی ساختار نمایش رادیو با نمایش صحنه

مهرابی (۱۳۸۵) متن نمایش رادیویی را مانند هر متن دیگر قابل تحلیل زبان‌شناسانه می‌داند و از حوزه زبان‌شناسی برای معنی‌شناسی نمایش رادیویی و تفاوت آن با معنی‌شناسی نمایش صحنه‌ای وام می‌گیرد. اما پیش از آنکه به تفاوت‌ها و شباهت‌های نمایش رادیویی و نمایش صحنه‌ای وارد شویم، نیاز به تعریف معنی‌شناسی زبانی داریم. معنی‌شناسی زبانی بنا به گفته صفوی (۱۳۸۴) در کنار معنی‌شناسی فلسفی و معنی‌شناسی منطقی قرار می‌گیرد. صفوی (۱۳۸۴: ۹۹-۹۸) می‌گوید: معنی‌شناسی زبانی، یا بهتر بگوییم، «معنی‌شناسی» معادل فارسی واژه فرانسوی semantiqve است که برای نخستین‌بار به سال ۱۸۹۷ در کتاب Es-saide semantiqve [= مقالاتی در باب معنی‌شناس]م. بریال (M. Breal) معرفی شد.

مطالعه علمی معنی زبانی بر حسب نگرش همزمانی (Synchronic) یا درزمانی (diachronic) به زبان دوگونه معنی‌شناسی همزمانی و معنی‌شناسی.

درزمانی یا معنی‌شناسی تاریخی قابل تفکیک است. در میان زبان‌شناسان اصطلاح «معنی‌شناسی» برای اشاره به معنی‌شناسی زبان نظری همزمانی استفاده می‌شود. یعنی مطالعه علمی و نظری معنی زبانی در یک مقطع از زمان، بدون مقایسه آن با مقطع زمانی دیگر و توجه به تحول زبان.

در معنی‌شناسی که برای تحلیل یک متن با شیوه زبان‌شناسی به کار گرفته می‌شود، به سطح صورت‌گرای زبان توجه می‌شود، در حالی‌که تحلیل کلان یک متن آن را به سوی فلسفه زبان و تحلیل محتوایی می‌برد. در واقع در شکل صورت‌گرا به فرد این اجازه داده می‌شود که از ساخت‌ها و امکانات مختلف ساخت زبان بهره ببرد تا منظور خود را به بهترین شکل بیان کند.

در نوع دوم فرد منفعل و زبان انتخاب‌گر است. در واقع از مجموعه واژگانی که وجود دارد جملات ساخته و پرداخته می‌شود و فرد محکوم به استفاده از همین جملات است و بس. مهرابی معتقد است این سطح صورت‌گراست که در تنظیم و نوشتن نمایش رادیویی مورد بهره‌برداری قرار می‌گیرد؛ یعنی اینکه فرد می‌تواند از ساخت‌ها و امکانات ساخت زبان بهره ببرد.

او می‌گوید: در تحلیل نمایشنامه‌های رادیویی ما به دستورالعمل‌ها و راهکارهای زبانی می‌پردازیم که می‌توانند کدها و رمزهای زبانی شنیداری را به‌صورت عینی، تصویر کنند. یکی از این راهکارها، بهره‌گیری از رابطه مفهومی نشانداری (markedness) در سطح جمله است؛ چرا که این ساز و کار می‌تواند مفهوم (sense) و مصداق (reference) را به هم نزدیک کند. «مصداق» در نوشته‌ها و متون زبان‌شناختی به رابطه میان عناصر زبانی مانند واژه و جمله از یک‌سو و تجربه‌های غیرزبانی جهان خارج از سوی دیگر مربوط می‌شود، اما «مفهوم» به نظام پیچیده روابطی گفته می‌شود که میان عناصر زبانی- به‌طور مثال واژه‌ها- و یا عناصر زبانی و ذهن ما یعنی تصور ذهنی آن واژه‌ها، اشاره دارد.

همان‌گونه که مهرابی می‌گوید، نشاندارکردن واژه‌ها در سطح خود و در شکل صورت‌گرای جملات یکی از راهکارهای شنیداری‌کردن آنهاست که می‌تواند از راه عوامل زبانی یا پیرازبانی شکل گیرد.

مخاطبی (۱۳۸۵: ۱۱۰) در این‌باره می‌نویسد: سجودی در مقاله «نشانه‌شناسی رادیو» سه رمزگان را برای رادیو بیان می‌کند که عبارتند از: رمزگان گفتار، رمزگان موسیقی و رمزگان صداهای محیطی. بالطبع نمایش رادیویی نیز می‌تواند بالقوه هر سه رمزگان یادشده را در خود داشته باشد. هر یک از آنها نشانه‌هایی را در خود دارند که آن نشانه‌ها می‌توانند بیانگر وجود عناصر معناآفرین بسیار مهمی در متن باشند.

عوامل پیرازبانی نیز در معنی‌شناسی نمایش رادیویی نقش مهمی دارند، زیرا در برخی موارد این عوامل که شامل صداهای زمینه و همچنین کیفیت صدا می‌شوند، ذهن مخاطب را به سمت و سویی هدایت می‌کنند که بر اساس شنیده‌های پیش از آن و استنتاجی که در ذهن دارد، معنای کلام را بهتر دریابد.

مثال:

آیدین: هیچ وقت نفهمیدم چرا سارا منو دست‌کم گرفت. اون واقعاً از من چی می‌خواست.

مادر: بهتره بپرسی تو از اون چی می‌خواستی؟

در اینجا استفاده از کلمه «اون» برای نشاندارکردن نام سارا استفاده شده است. عوامل پیرازبانی نیز می‌توانند در فضای شنیداری تأثیر بگذارند و بر اساس استنتاج ذهن ما نقش مؤثری ایفا کنند.

ساند افکت: (صدای بسته‌شدن درهای آهنی، این صدا تکرار و همراه با صدای قدم‌های سنگین اکو می‌شود، صدای بازشدن قفل و بازشدن در)

مرد: سام صبح شده، دیگه وقت رفتن تو هم رسید.

در اینجا شنونده به سرعت ذهن خود را به سمت فضای زندان و تعلیق حاصل از قدم‌های کند و صدادار متمرکز می‌کند و بر اساس این عوامل و تفسیر آنها در ذهن جمله را تعبیر می‌کند و روابط آن را بین دو شخصی که صدای یکی را می‌شنود و صدای دیگری را نشنیده، مشخص می‌سازد. در اینجا عوامل پیرازبانی نشان‌دهنده قدرتمندبودن مرد نسبت به شخص مورد خطاب است و کلام به واسطه آن از قدرت بیشتری برخوردار است. در بخش تحلیل کلان یا محتوا، زبان است که سیستم تفکر معنایی را که خلق می‌کنیم مدیریت می‌کند. درک ما از متن لزوماً همان درکی نیست که در دل متن مطرح است. در این سیستم متن‌های ادبی متن‌هایی نیستند که از سوی ما قابل کنترل‌اند، بلکه متن‌هایی هستند که چه بسا در ساحت

کلامی خـود معنایی را بـه ذهن مخاطب متبـادر سـازند، برخلاف آنچـه مورد نظر ماسـت. این نظر، ریشـه در اندیشـه‌های پساسـاختارگرایانه دارد. این نوع اندیشه و انطباق آن در نمایش رادیویی منجر به این تفکر می‌شـود که در نمایش رادیویی همه چیز غیرکامل و انتزاعی و اسـتعاری است؛ نظری که آلن بک ابراز می‌دارد و استینتون آن را بررسی می‌کند.

بک می‌گوید: رادیو رسـانه‌ای غیرکامل، انتزاعی، استعاری و نامرئی است. ما صدای بازیگـران، جلوه‌هـای صوتـی و قالب‌های صداگـذاری را در یـک اتـاق یـا خودرو می‌شـنویم، اما هیچ محـل یا فضایی برای نگاه‌کردن یا نگریسـتن بـه آنها نداریم. در اینجـا مفهومی از حذف (و غیرکامل‌بودن) را ذکر می‌کنیـم: هیچ چیزی تحت عنوان حرکات بدنی بازیگر و صحنه‌پردازی وجود نـدارد، با وجـود این زمانی کـه ما به یک اجرا گوش فرا می‌دهیـم، صدای بازیگران نشانه‌ای پنهان از حرکات بدنی‌شان است و ما از همین موضوع انتزاعی- و تنها بر پایه آنچه شـنیده‌ایم- به‌طور خـودکار حرکات فیزیکی بازیگران را درک می‌کنیم. این یک پدیده شـنیداری و چرخشی پیچیده است که از تحرک و پویایی صدای هنرپیشـه در هنگام ادای جملات- یا به اصطلاح تنظیم صدا- در مقابل میکروفون نشئت می‌گیرد.

نویسـنده نمایـش رادیویی بـدون شـناخت وضعیـت صوتـی اسـتودیویی کـه نمایـش رادیویی قرار اسـت در آن انجام پذیرد، نمی‌تواند به نوشـتن بپردازد؛ چرا که نیـاز دارد صـدا را بـر روی متن کاغذ بیاورد.

(استینتون، ۱۳۸۶: ۶۰)

چرخش پیچیده همان اصلی است که ما باید در درک نمایش رادیویی و پذیرش آن به‌عنوان گونـه‌ای از نمایش بپذیریم. اینکه ما قدرت تخیل خود را به واسـطه پرشدن گوش و چشم از درک نمایش‌های رادیویی از دسـت داده‌ایم یا نمایش‌هـای رادیویی بی‌توجه به اصـول و توانمندی که در ذات خود دارند نوشته و اجرا می‌شوند، بی‌شک راه را بر توانمندی این سبک ادبی نخواهد بست؛ چرا که نظریه‌پردازان و محققان این رشته امکانات و ظرفیت‌ها و همچنین ساز و کار مربوط به آن را دریافته و ظرفیت‌های آن را شناخته‌اند.

اسـتینتون (۱۳۸۶: ۶۴) می‌گویـد: اگر صحبـت مارتیـن اسـلین را صحیح فرض کنیم کـه تجربه گـوش‌دادن بـه نمایش رادیویی شبیه به خواب‌دیدن است، باید از خودمان بپرسیم که آیا ما ضمیر ناخودآگاه خود را با روایت‌هایی که از زبان گویندگان نمایش خارج می‌شود هماهنگ می‌سازیم بـا اینکه ذهن خـود را با نـوع دیگری از تصاویر خیالی (مثـل خواب‌دیدن) مواجه می‌کنیم. شـاید برخی راه دوم را بپذیرند؛ زیـرا نمایش رادیویی مثل سـفر به درون ضمیر ناخودآگاهی دیگر قلمداد می‌شود- که نه مربوط به نویسنده است و نه بازیگر- اما یک فرآورده دست‌سـاز صوتی رمزآلود (کفایـی) و پیچیـده اسـت. شـاید ما به آسـانی و با رضایت‌خاطر به حوزه چیزهای محتمل کشـانده شـویم؛ زیـرا این حوزه ماننـد خواب‌دیدن یک محدوده شـخصی و همچنیـن عملی‌تـر و تجربی‌تر اسـت و در حـال حاضر وجـود دارد (بـدون آنکه نیاز داشـته باشیم برای پیداکردنش جایی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

برویم). من معتقدم که نمایش‌های رادیویی نمایش‌دهنده نوعی از مفهوم‌پردازی ارسطویی در مورد ترس و ترحم هستند و علاوه بر این قادرند همچون حماسه‌های برشت عمل کنند، هر چند که این دو در یک زمان مانعه‌الجمع هستند.

نظر استینتون درباره تفاوت نمایش صحنه‌ای و نمایش رادیویی در بخش اجرا به این معنی است که می‌توان در اجرا غرق شد و در عین حال ایجاد فاصله کرد و این کنش و واکنش در دل متن نمایش رادیویی نیز می‌تواند نهفته باشد.

در متن نمایش رادیویی حتی زمانی که آن را می‌خوانیم- نه اجرا می‌کنیم- توصیفات و فضاسازی‌ها ما را به محدوده شخصی و عملی و تجربی می‌کشاند که با خواندن یک متن نمایش صحنه‌ای متفاوت است؛ زیرا توصیف مشخصه نوشتار ادبی است و گفت‌وگو و دیالوگ مشخصه متن نمایشی، و ادغام این دو همراه با هم با صداهایی که در متن نوشته می‌شود در خواندن یک متن رادیویی نوعی دیگر از متن را پدید می‌آورد که نه این است و نه آن، اما ظرفیت‌های بهره‌گیری از هر نوع شکل را دارد و می‌تواند در آنچه هایدگر از آن سخن می‌گوید سهیم باشد؛ اینکه پاسخ‌گفتن به زبان شنیدن است.

هایدگر معتقد است چیزی ورای زبان وجود ندارد و انقلاب‌های فناورانه بشر را به نابودی کشانده است.

او می‌گوید: بیایید خود را فریب ندهیم، همه ما از جمله آنان که تخصصی فکر می‌کنند، اغلب به فقر تفکر دچاریم. همه ما در فکرکردن بسیار سهل‌انگاریم. بی‌فکری زائر مرموزی است که در جهان امروز ما، در همه‌جا حضور دارد؛ زیرا در این روزگار، ما همه چیز را به سریع‌ترین وجه تلقی می‌کنیم، فقط برای اینکه بلافاصله فراموشش کنیم. (مهرابی، ۱۳۸۵: ۵۰)

ارتباط نمایش رادیویی و نمایش صحنه‌ای قبل از اجرا با واژه‌هاست. از طریق درک و شناخت واژه است که به حقیقت می‌رسیم؛ حقیقتی که در گرو درک توالی‌های متن است. برای درک توالی‌هایی که در متن وجود دارد، ارتباط بین حقایق کاملاً ضروری است.

صورت ناب سخن همان صورتی است که ما را آزاد می‌گذارد تا به درک معنایی خود از آن برسیم و بر اساس درک خود پاسخ و واکنش درستی به کنش مطرح‌شده بدهیم. نمایش رادیویی صورت ناب بیان است و فرمانی است برای شنیدن.

هایدگر (۱۳۸۱: ۹۸) می‌گوید: نثر خالص هرگز کسل‌کننده نیست، بلکه همانند شعر، شاعرانه و نادر است. بنابراین انسان با پاسخگویی به زبان، سخن می‌گوید. این پاسخ‌گفتن یک شنیدن است؛ زیرا از آنجا که به فرمان سکوت گوش می‌دهد شنواست. (مهرابی، ۱۳۸۵: ۵۰)

نتیجه‌گیری

درک ماهیت نمایش، برای شناخت زمینه بیرونی آن از اهمیتی ویژه برخوردار است. آنچه نمایش صحنه‌ای را در اجرای رادیویی آن همراهی می‌کند، کنشی است که براساس طرح و گفت‌وگو و میزانسن در درون متن رادیویی صورت می‌گیرد؛ عواملی چون نور، گریم، لباس، و میزانسن‌های حرکتی در خدمت معنارسانی از طریق متن و رمزهای شنیداری قرار می‌گیرند. همواره میان متنی که خوانده شده و چیزی که اجرا می‌شود تفاوت‌های محسوسی وجود دارد. اکثر نویسندگان نمایش و اجراکنندگان این تفاوت‌ها را درمی‌یابند. واژه‌ها در خوانش محض کمتر از زمانی که اجرا رخ می‌دهد با هم ارتباط برقرار می‌کنند. در مرحله دورخوانی، یعنی زمانی که کار بر روی متن صورت می‌گیرد، تمرکز اصلی بر روی واژه‌هاست و توجه به آنها، تا معنای حقیقی نمایش کشف شود.

ارتباط نمایش رادیویی و نمایش صحنه‌ای قبل از اجرا با واژه‌هاست. از طریق درک و شناخت واژه است که به حقیقت می‌رسیم؛ حقیقتی که در گرو درک توالی‌های متن است. برای درک توالی‌هایی که در متن وجود دارد، ارتباط بین حقایق کاملاً ضروری است. در درک این توالی‌ها، دو اصلی که از آنها بهره می‌بریم، اصل استلزام و نیز اصل استنتاج است. این دو اصل از جمله اصولی است که درک الگوهای ساختاری یک نمایش را آسان‌تر می‌کند و در دنیای ذهن، واژه‌هایی را که پیش از این کدگذاری کرده است می‌شناسد و بر طبق طبقه‌بندی ذهنی که ناشی از میزان اطلاعات، بافت، موقعیت، توانمندی کلامی و گنجینه لغات می‌شود، تبدیل به تصویر ذهنی می‌کند و به این ترتیب ارتباط با واژه از طریق شناخت نقش زبانی هر واژه میسر می‌شود.

هماهنگی میان بیان و محتوا نیز عاملی است که نویسنده نمایش رادیویی باید به آن توجه کند. در درون متن، رمزگان شنیداری به‌کار گرفته می‌شود تا مخاطب به درک درستی از متن شنیداری دست یابد و این امر تنها با دقت نظر نویسنده صورت می‌گیرد.

عوامل اثرگذار بر متن نمایش صحنه‌ای و نمایش رادیویی به دو دسته درون‌دیالوگی و بیرون‌دیالوگی تقسیم می‌شوند. چنانچه متنی در نمایش صحنه‌ای مبتنی بر دیالوگ باشد، برای تبدیل‌شدن به نمایش

رادیویی بر طبق نظرات سوسور، دایره واژگانی گسترده‌تر امکان معناسازی وسیع‌تری را فراهم می‌سازد، بنابراین نویسنده‌ای که مایل است نمایش صحنه‌ای را به نمایش رادیویی تبدیل کند، به محورهای همنشینی و جانشینی کلمات توجه می‌کند و واژه‌های جدید جانشین واژه‌ها و دستور صحنه‌های بصری می‌شود.

وجه اشتراک نمایشی که محوریت آن با کلام باشد با نمایش رادیویی در ساختار آن مطرح است. در این تبدیل، شخصیت‌ها باید بر اساس چارچوب اعمال‌شده در نمایش صحنه‌ای از واژگانی بهره‌مند شوند که در نمایش رادیویی شرایط دراماتیک آن را مشخص می‌سازد. علاوه بر این، نمایش صحنه‌ای و نمایش رادیویی هر دو از نشانه‌شناسی بهره می‌گیرند که در نمایش رادیویی، این نشانه‌ها به نشانه‌های شنیداری تبدیل می‌شوند. نشانه‌های شنیداری در متن نمایش رادیویی در سه سطح کلام، موسیقی و افکت به‌کار گرفته می‌شوند و تنها عامل بصری که در صحنه‌ای قابل شناسایی است و در نمایش رادیویی وجود ندارد، در کنش کلامی معنا پیدا می‌کند. کنش کلامی در نمایش رادیویی همچون نشانه‌های بصری در نمایش صحنه‌ای بر عامل بافت و موقعیت تکیه دارد و برگرفته از خرده‌فرهنگ جامعه‌ای است که در آن نمایش اجرا و پخش می‌شود.

بحث کنش کلامی که گرماس در نظریه خود بیان می‌کند، در شناخت ساختار نمایش در هماهنگی میان محتوا و کلام تجلی می‌یابد. نویسنده نمایش رادیویی زمانی از کلام بهره بیشتری خواهد برد که دریابد، کنش‌های بیرون‌دیالوگی را که در یک نمایش صحنه‌ای در عناصر طراحی، نور، گریم و ژست‌های بازیگر مطرح‌اند، چگونه به کنش‌های درون‌دیالوگی، از قبیل طرح نمایش، شخصیت و گفت‌وگو تبدیل کند. هم‌چنین عناصر فنی چون موسیقی، افکت، بازی و عوامل پیرازبانی مانند تکیه، لحن، آوا و لهجه در این میان نقش بسزایی دارند. در تبدیل متن نمایش صحنه‌ای به نمایش رادیویی، نویسنده متن نمایش رادیویی می‌تواند با توجه به تسلط بر زبان از درون نشانه‌های مطرح در یک متن به نوشتاری متفاوت روی آورد. این خوانش تازه از متن هم در بخش توصیف صحنه و هم در بخش بازی قابل اجراست. علاوه بر آن، گفت‌وگو میان شخصیت‌ها با تأویل تازه‌ای روبه‌روست. در این فرم، از تبدیل نمایش صحنه‌ای به نمایش رادیویی روبه‌رو خواهیم شد. در این بخش، از آنچه نویسنده نمایش رادیویی به‌عنوان ماده اولیه در دست دارد، متنی آفریده می‌شود که از صافی ذهن نویسنده به‌عنوان یکی از هزاران مخاطب متنِ نوشته‌شده عبور می‌کند، اما در همین عبور و تبدیل‌شدن به متنی تازه بارت اذعان داشته که نیاز به طبقه‌بندی کدها و نشانه‌ها وجود دارد.

نویسنده متن نمایش نخست بی‌هیچ زمینهٔ شنیداری متن نمایش صحنه‌ای را در مقابل خود بر روی کاغذ می‌بیند و متن را کدگذاری می‌کند. در اینجا، با توجه به الزامات رادیویی، خوانش تازه‌ای از متن مطرح می‌شود. در اجراهای متفاوت از یک متن مشترک بر روی صحنه نیز این خوانش متعدد و متنوع مطرح است و امری پذیرفتنی محسوب می‌شود.

متن نمایش رادیویی زمانی می‌تواند پررنگ‌تر شود که نمایش رادیویی همراه با توصیفات و دستور صحنه‌ای کامل باشد؛ چرا که برخلاف متن نمایش صحنه‌ای که کارگردان می‌تواند از دیدگاه نویسنده فاصله بگیرد و ذهنیت خود را در متن نمایش و اجرای آن اعمال کند، در متن نمایش رادیویی، کارگردان در اکثر موارد، ملزم به آوردن توصیفاتی است که نویسنده در متن نوشته است. این امر ناشی از سرعت اجرا در نمایش رادیویی است.

ـ تمرین نمایش در رادیو نسبت به تمرین نمایش صحنه‌ای زمان بسیار کمتری می‌طلبد. در میان مجموعه عواملی که در ساخت نمایش رادیویی نقش دارند، نویسنده بیش از دیگران با متن ارتباط برقرار می‌کند و تحلیل او مقدم بر تحلیل دیگر عوامل است.

ـ نویسنده ملزم است ابزار رسانه‌ای را درست به‌کار بگیرد. فاصله بازیگران از میکروفون و اثر آن بر متن و لحن بازیگر، نقش عوامل پیرازبانی در متن نمایش رادیویی، درک صحیح از قابلیت‌های کلامی و تأثیر واژگان، از مهمترین عواملی هستند که باید در یک متن نمایشی رعایت شوند.

ـ موسیقی به‌عنوان عاملی اثرگذار در نمایش رادیویی می‌تواند به رنگ‌آمیزی کار کمک شایان توجهی کند.

ـ شناخت فضای استودیو و درک درست از ماهیت آن با توجه به امکانات محلی است که قرار است نمایش در آن ضبط شود. اگر نویسنده نداند که قرار است نمایش او در چه استودیویی ضبط شود و امکانات صدابرداری در آن چگونه است و تنها بر پایه تصورات ذهنی خود و صداهایی که در ذهن می‌شنود دست به نوشتن نمایشنامه بزند، از آنجا که نمایش رادیویی نمایشی است که اجرا جزء لاینفک متن است، نویسنده بدون توجه به این عوامل به تأثیر دلخواه دست نخواهد یافت. علاوه بر این، نویسندگانی که دست به تبدیل نمایش صحنه‌ای به نمایش‌های رادیو می‌زنند، باید رمزها و کدهای شنیداری را که براساس نشانه‌های بصری در متن رادیویی ایجاد می‌شود بشناسند. نشانه‌ها باید کدگذاری و در جای خود به‌درستی به‌کار گرفته شوند.

منابع

استینتون، ویلیام (۱۳۸۶). «تئاتر نامرئی در نمایش‌های رادیو»، ترجمه حسن بصیریان، مجله رادیو. شماره ۳۹.

بارت، رولان (۱۳۸۳). لذت متن، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

بک، آلن (۱۳۸۴). بازیگری در رادیو، ترجمه معصومه رحمتی‌امین، تهران: اداره کل پژوهش‌های رادیو.

صفوی، کوروش (۱۳۸۴). فرهنگ توصیفی معنی‌شناسی، تهران: فرهنگ معاصر.

مخاطبی اردکانی، مژگان (۱۳۸۵). نشانه‌شناسی نمایش رادیویی. تهران: اداره کل پژوهش‌های رادیو.

مهاجر، محمد، سیری در نمایش رادیویی.

مهرابی، معصومه (۱۳۸۵). «زبان و نمایش‌نامه رادیویی». مجله رادیو، شماره ۳۳.