نمایش رادیویی، روایتی دیگر

شناخت ویژگی‌های مستقل نمایش رادیویی

■ حمیدرضا پورعلی‌محمد
نویسنده رادیو

اشاره

حالا دیگر بیشتر از بیست سال است که نمایش رادیویی می‌نویسم. در طول این مدت گاهی به صورت پیوسته و تنگاتنگ با آن درگیر بوده‌ام و گاهی از دور دستی بر آتش داشته‌ام، اما نکته اینجاست که همیشه و در طول تمام این سال‌ها، با خود تکرار کرده‌ام که آنچه می‌نویسم هویتی مستقل و شکلی یگانه و ویژه دارد. چندان طول نکشید که به‌صورت تجربی و شاید حسی به این واقعیت آگاه شدم که تمامی ابتکارها و نوآوری‌هایی که همچون دیگران به هنگام نوشتن به‌کار می‌برم- مخصوصاً در شکل حرکتی در مسیر همین هویت و شخصیت مستقل نمایش رادیویی است؛ مسیری که وجوهی از قالبی مستقل به نام «نمایش رادیویی» را به من نشان می‌دهد و تأکید می‌کند که این عرصه چقدر حرف‌های ناگفته دارد.

من در این مقاله برآنم تا به تجربه‌هایم رنگ منطقی بدهم و در این راه از ابزار تئوریک گوناگونی استفاده می‌کنم تا نشان دهم که چگونه نمایش رادیویی می‌تواند به‌عنوان یک قالب مستقل در عرصه ادبیات نمایشی خودنمایی کند.

نمایش رادیویی اکنون از پس سال‌ها، برای من جنبه‌ای نوستالژیک یافته است. هر خط و هر داستانی که می‌نویسم، در خاطرات دور و دراز دوستان و یاد عزیزانی غرق می‌شوم که این روزها فرصت دیدنشان اندک شده است. عجب طنزی دارد این روزگار! حالا که دیدن یاران عرصه نمایش رادیویی کمیاب است، باید همچنان به صدایشان بسنده کنم.

مقدمه

روایت‌شناسی، امروزه عرصه‌ای است برای بیان ساز و کار انتقال معنا، مفهوم، احساس و تجربه در یک متن روایتی و شاید همین موضوع روایت‌شناس را تا مرزهای اسطوره (Myth) به پیش می‌برد تا بداند که داستان‌ها و به عبارتی روایت (Narra-tion)ها چگونه شکل گرفته‌اند و چه ساز و کاری بر آنها حاکم است. روایت‌شناس از آنجا به دوران معاصر می‌آید تا میان تمام قالب‌ها و رسانه‌های موجود با همه پیچیدگی‌هایشان بتواند ضمن یافتن اصول کلی روایت، روایت را در ادبیات، سینما، تلویزیون، رادیو و هر رسانه روایت‌مدار دیگر، از یکدیگر مجزا کند. روایت‌شناس در پی آن است تا دستور زبان روایت را با توجه به اصول کلی روایت‌گری، بازیابی کند و به عبارتی تأثیرهای متقابل متن، طرح (Plot) و داستان را جست‌وجو نماید. بنابراین بی‌جهت نیست که روایت‌شناسی به سراغ نمایش رادیویی هم بیاید. از این رهگذر، در این مقاله در نظر داریم تا از راه بررسی روایت و همچنین نشانه (Sign) در نمایش رادیویی، این شیوه روایت‌گری را به‌عنوان شیوه‌ای منحصربه‌فرد معرفی کنیم.

نشانه‌ها در نمایش رادیویی

یک

او در میان یک جمع می‌خواست بازی تازه‌ای را آغاز کند. از همه خواست که چشمان خود را ببندند. به آنها گفت یک واژه را در نظر بیاورند «درخت»... واژه درخت در ذهن همه شکلی از یک درخت پدید آورد. او ادامه داد «درخت سیب»... اکنون تصاویر تغییر کرد. حالا هر کس در ذهن خود یک درخت سیب داشت، او اما بازی را تمام نکرد: «درخت سیب، با میوه‌های رسیده»... همه چیز شکل دیگری به خود گرفت. اکنون سیب‌های سرخ و سبز و زرد بر شاخه‌ها روییدن گرفته بود. بازی همچنان ادامه داشت «درخت سیب، با میوه‌های رسیده، کنار رودخانه»... ذهن‌ها دری تازه را گشودند. تصویر گسترش یافت. بازتر شد. هر ذهن رودخانه‌ای را پای درخت سیب گذاشت. او چنین ادامه داد «درخت سیب، با میوه‌های رسیده، کنار رودخانه و سبد دخترک» ... حالا انگار تابلویی نقاشی در ذهن تک‌تک اعضای جمع نقش شده بود. دخترکی که می‌خواهد سبد خود را از سیب پر کند؟ دخترکی سبد به دست که دست به سوی پایین‌ترین شاخه درخت دراز کرده تا سیب را بچیند؟

او می‌توانست بازی را همچنان ادامه دهد، تا هر جا که بخواهد، اما او چند کلمه دیگر بیشتر ادامه نداد: «درخت سیب، با میوه‌های رسیده، کنار رودخانه و سبد دخترک که شکسته بود» و حالا هر کس در ذهنش تصویر و داستانی ساخت که همچنان پژواک و امتداد داشت.

دو

«نشانه‌شناسی (Semiologie) علمی است که به مطالعه نظام‌های نشانه‌ای نظیر زبان‌ها، رمزگان، نظام‌های علامتی و غیره می‌پردازد.» (گیرو، ۱۳۸۰: ۱۳) اما نشانه چه کارکردی دارد؟ تمثیل بازی درخت سیب را به‌خاطر بیاورید. در آنجا از طریق نشانه‌ها، تصویری در ذهن جمع ساخته شد؛ چرا که «کارکرد نشانه، انتقال اندیشه به وسیله پیام است. این امر مستلزم وجود این عناصر است: موضوع یا چیزی که درباره‌اش سخن گفته شود یا مرجع، نشانه‌ها و بنابراین یک رمزگان، وسیله انتقال، و البته یک فرستنده و یک گیرنده.» (همان: ۱۴)

بدین‌ترتیب نشانه در مرکز یک فرایند ارتباطی قرار می‌گیرد؛ فرایندی که از طریق ایجاد نظامی همچون دستور زبان در میان نشانه‌ها، به انتقال معنی می‌پردازد. در اینجا پیام، می‌تواند هر چیزی باشد، پیام در واقع آن چیزی است که قصد انتقال آن را داریم، که از طریق یک فرستنده، برای یک گیرنده فرستاده می‌شود. نکته اصلی و حیاتی هم همین‌جاست. پیام بدون مخاطب معنا ندارد. اکنون برای انتقال پیام از طریق فرستنده است که لاجرم باید یک رسانه انتخاب کنیم، این ممکن است خود زبان باشد و یا هر چیز دیگری که بتواند همچون زبان، مفهوم را انتقال دهد، حتی اگر ارتباط با دود توسط سرخپوستان باشد. نکته اینجاست که پیام از طریق رسانه به دسته‌ای از رمزها یا در واقع [به] نشانه بدل می‌شود که دریافت‌کننده برای آنکه پیام را دریافت کند، باید به رمزگشایی دست بزند. این پیام زمینه‌ای دارد و به همان زمینه و یا مرجع، ارجاع می‌شود.

سه

سرآغاز نشانه‌شناسی به فردیناند دو سوسور باز می‌گردد. «به نظر سوسور زبان‌شناسی بخشی از علم همگانی نشانه‌شناسی است.» (احمدی، ۱۳۷۱: ۱۳) سوسور می‌پندارد علمی کلی وجود دارد که مسائل نشانه‌شناسی را پاسخ می‌دهد و همین علم می‌تواند زبان‌شناسی را هم دربرگیرد. خوب که دقت کنیم، می‌بینیم که هسته مرکزی و نقطه آغاز بسیار مهم سوسور که همان نشانه است، به خودی خود دربرگیرنده ارتباطی بسیار مهم است؛ ارتباطی که در نگاهی فلسفی اصولاً سازنده ارتباط ذهن با هر چیز دیگری اعم از ذهن و غیرذهن است و به عبارتی نشانه به نحوی ارتباط ذهن با هستی را توضیح

می‌دهد، آن هم به شکلی کاملاً ساده! «به نظر سوسور هر نشانه زبانی بر قرارداد استوار است. واژگان درخت، arbre و tree سه نشانه زبانی در سه زبان متفاوت هستند که برای یک پدیدار و یا یک معنای خاص به‌کار می‌روند. این سه لفظ متفاوتند. اما از یک مفهوم یا مصداق خبر می‌دهند. هر یک از این سه واژه یک دال است و سازنده تصویری ذهنی که مدلول نامیده می‌شود.» (احمدی، ۱۳۷۰: ۱۵) اینجا دو مفهوم عمده و مشخص رخ می‌نماید، یکی دال و دیگری مدلول و نشانه از دیدگاه سوسور از این دو جزء تشکیل شده است و به عبارتی نشانه همانا ارتباط میان دال و مدلول است.

اگر به تمثیل بازی ابتدای این بخش برگردیم، درخواهیم یافت که بازی‌ای که انجام شد، بازی تصاویر ذهنی است که پی در پی و بی‌توقف از راه توالی نشانه‌ها در ذهن مهمانان پدید می‌آید و تمامی واژه‌هایی که در یک ساختار نظام‌مند به نام «جمله» گرد هم می‌آیند، دال و تمام تصاویری که از این رهگذر ایجاد می‌شوند، مدلول هستند.

«نشانه کلیتی است ناشی از پیوند بین دال و مدلول. رابطه بین دال و مدلول را اصطلاحاً دلالت (Signification) می‌نامند. (سجودی، ۱۳۸۲: ۲۲)

سوسور معتقد است که وقتی من واژه «درخت» را به‌کار می‌برم، مفهومی از آن را در ذهن تو می‌نشانم، بنابراین من دال به‌کار برده‌ام، برای مدلولی در ذهن تو. در واقع سوسور معتقد است که این ارتباطی روانشناختی برای پیوند ذهن‌هاست. هر چند که بابک احمدی (۱۳۷۰: ۱۵) اشاره دارد که سوسور آنچنان منظور خود را از روانشناختی‌بودن نشانه مشخص نکرده است. اما نکته مسلم در این میان جنبه قراردادی‌بودن نشانه است. «در واقع، رمزپردازی مبتنی است بر توافق میان کاربران نشانه که رابطه میان دال و مدلول را پذیرفته‌اند و در کاربرد نشانه آن را لحاظ می‌کنند.» (گیرو، ۱۳۸۰: ۴۲)

چهار

چارلز سندرس پیرس، زمینه‌هایی پدید آورد تا پیش‌بینی سوسور مبنی بر اینکه نشانه‌شناسی از زبان‌شناسی فراتر می‌رود به حقیقت بپیوندد؛ هر چند که پیرس آمریکایی بود و چندان از فعالیت‌های سوسور اطلاع نداشت. آنچه دستاوردهای پیرس را مهم می‌سازد، یکی نگاهی است که به کارکرد نشانه و به عبارتی نگاهی است که به تعریف نشانه دارد و دیگری تقسیم‌بندی‌ای است که از نشانه ارائه می‌دهد. «نشانه چیزی است که برای کسی در مناسبتی خاص به‌عنوانی خاص نشان چیز دیگری باشد. خطابش به کسی است. یعنی در ذهن آن کس، نشانه‌ای معادل و چه بسا کامل‌تر می‌سازد. این نشانه دوم را من مورد تأویلی نشانه نخست می‌نامم. این نشانه از چیزی خبر می‌دهد، از موضوع خود، اما در تمامی مناسباتش چنین نمی‌کند، بلکه در ارجاع به ایده‌ای خاص که من آن را مبنای نشانه‌ای خوانده‌ام از موضوعش خبر می‌دهد.» (احمدی، ۱۳۷۱: ۳۵)

برای پیرس نشانه سه جنبه مهم و اساسی دارد. یکی representamen که فرزان سجودی (۱۳۸۲: ۳۰) آن را «نمود» و بابک احمدی (۱۳۷۱: ۳۵) آن را «مبنا» نامیده‌اند؛ دیگری object که همان موضوع است و بخش سوم interpretant که فرزان سجودی آن را «تفسیر» و بابک احمدی آن را «مورد تأویلی» نامیده است. در یک مثال ساده، چراغ قرمز راهنمایی که سر چهارراه قرار دارد، نمود (مبنا) است، توقف خودروها، موضوع آن است و اینکه چراغ قرمز به معنی آن است که خودروها باید متوقف شوند، تفسیر (مورد تأویلی) آن است. اما این تمام ماجرا نیست. موضوع ممکن است کمی پیچیده‌تر باشد.

اما پیرس سه دسته نشانه را از یکدیگر متمایز می‌کند. این سه دسته متمایز و مجزا عبارتند از: شمایل، نمایه و نماد.

پیرس در توصیف شمایل چنین توضیح می‌دهد: «شمایل نشانه‌ای است که صرفاً به‌واسطه ویژگی‌های خودش به چیزی که بر آن دلالت می‌کند ارجاع می‌دهد.» (الام، ۱۳۸۱: ۳۲) بنا بر این تعریف، شمایل نشانه‌ای است استوار بر شباهت میان دال و مدلول، مانند نقاشی‌های فیگوراتیو و عکس که خود پیرس به آنها اشاره می‌کند. یعنی دال از برخی جهات (شکل ظاهری، صدا، احساس، و یا بو) مشابه مدلول است... عکس، کاریکاتور، ماکت، نام آواها، استعاره‌ها، کاربرد صداهای واقعی در موسیقی، جلوه‌های صوتی در نمایش‌های رادیویی و...»

اما نمایه، چیز دیگری است. پیرس نمایه را اینطور توضیح می‌دهد: «نمایه نشانه‌ای است که به موجب آنکه به واقع از موضوعش متأثر می‌شود، به آن موضوع دلالت می‌کند» (همان). یعنی اینکه ما با وضعیتی علت و معلولی مواجهیم، همچون دود که نشان از وجود آتش است و یا تابلویی نقاشی که به ما اجازه می‌دهد پس‌زمینه اجتماعی آن را بشناسیم. اگر پژوهش نشانه‌های نمایه‌ای را موضوع نشانه‌شناسی بدانیم، امکان دارد که تمامی دانش انسانی موضوع نشانه‌شناسی قرار گیرد. بنابراین «نشانه‌های طبیعی (دود، رعد، جای پا، پژواک، صدا، بوهای غیرترکیبی و طعم‌ها)، نشانگان پزشکی (درد، ضربان قلب، خارش)، ابزارهای اندازه‌گیری (بادنما، دماسنج، ساعت و مشابه آن) و مواردی چون عکس، فیلم، نمای ویدیویی یا تلویزیونی، صدای ضبط‌شده روی نوار...» از مصداق‌های

نمایه هستند. اما دسته‌بندی دیگر را نماد گفته‌اند که پیرس آن را این طور توصیف کرده است: «نماد نشانه‌ای است که به موجب یک قاعده- معمولاً تداعی افکار عام- بر موضوعش دلالت می‌کند. بارزترین نمونه نماد، نشانه‌زبانی است.» (همان: ۳۵)

در اینجا ما با همان موضوعی مواجهیم که سوسور هم به آن اشاره کرده است «اینجا رابطه میان دال و مدلول استوار بر قرارداد است» و به عبارت دیگر «این رابطه را باید یاد گرفت... علامت‌های مورس، چراغ‌های راهنمایی، پرچم‌های ملی و مشابه آن...» (سجودی، ۱۳۸۲: ۳۳)

پنج

سینما، موسیقی، زبان و ادبیات از جهت چگونگی به‌کاربردن نظام‌های نشانه‌شناسی با یکدیگر تفاوت‌های بنیادی دارند. تزوتان تودورف در کتاب **بوطیقای ساخت‌گرا**، نظام‌های مرتبه اول و نظام‌های ثانویه را تعریف می‌کند و ادبیات را مربوط به دسته دوم قلمداد می‌کند: «ادبیات یک نظام نمادین مرتبه اول نیست (آنگونه که نقاشی می‌تواند باشد یا زبان، از جهتی هست) بلکه نظامی ثانوی است، چرا که از نظامی موجود یعنی زبان به‌عنوان ماده اولیه خود سود می‌جوید» (تودورف، ۱۳۷۹). نکته اینجاست که دسته‌ای از نظام‌های نشانه‌ای همچون زبان، موسیقی، نقاشی و یا احتمالاً مجسمه‌سازی از نظام‌های دیگری استفاده نمی‌کنند. اما ادبیات و به شکل شدیدتر سینما، تئاتر و تلویزیون برای بنیان‌گذاشتن نظام نشانه‌ای خود از چندین نظام دیگر سود می‌جویند. تئاتر را درنظر بیاورید که چگونه ادبیات، موسیقی، رقص، نقاشی و... را درهم می‌آمیزد و به شکلی پیچیده‌تر سینما و تلویزیون هم به همین حالت است.

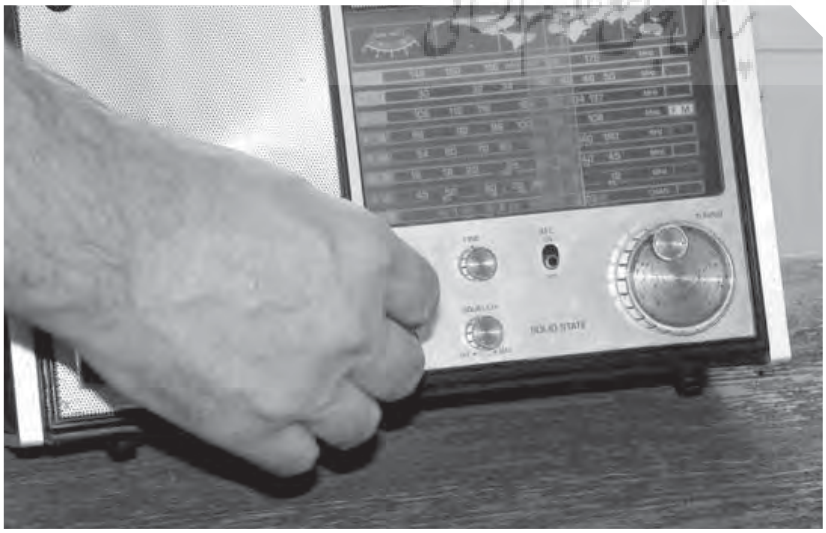
رادیو و به عبارتی نمایش رادیویی، هر چند به هر حال جزء نظام‌های ثانویه هستند، اما برخلاف تئاتر، سینما، تلویزیون و مانند اینها، حداقل به لحاظ شکل، نظام‌های نشانه‌ای یکسان را به‌کار می‌گیرند. نمایش رادیویی مجموعه نظام‌های صوتی را به‌کار می‌گیرد، همچون زبان و موسیقی و این را در کل می‌توان به چند دسته تقسیم کرد: کلام، موسیقی، سر و صدا و البته سکوت.

آنچه پیش روی ماست این است که چگونه نمایش به شکل صوتی امکان‌پذیر است؟ بخشی از پاسخ این پرسش را اینجا می‌توانیم بدهیم، یعنی از راه تحلیل نشانه‌شناسی.

هنگامی که پیش روی مخاطب، رفتار و عمل به جای گفتار می‌نشیند و به عبارتی عمل بر روی صحنه جاری می‌شود، با پدیده‌ای به نام «نمایش» روبه‌رو هستیم. بنابراین ذات نمایش فرایندی بصری است و رادیو البته رسانه‌ای غیربصری محسوب می‌شود، پس چگونه است که می‌توان عمل را از این طریق انتقال داد؟

خیال‌انگیزی که رادیو را به ادبیات و شعر نزدیک می‌کند، شاید بخش کوچکی از پاسخ باشد. باز هم به تمثیل ابتدای این بخش بازگردیم، آنجا که کلمات بازگو می‌شوند و در ذهن مهمانان، تصویری را می‌سازند، و همچنین دانستیم که اصولاً ساختار نشانه که همان ارتباط دال و مدلول است بر همین اساس یعنی ساخته‌شدن تصاویر در ذهن تعریف می‌شود، بنابراین بیراه نیست آن هنگام که کلمات بدون وجه بصری جریان می‌یابند، ذهن به سرعت به ساختن تصاویر دست بزند؛ همان که در زندگی روزمره، هنگام خواندن کتاب و یا شنیدن موسیقی رخ می‌دهد.

شنیدن یک نمایش رادیویی همچون همه آثار هنری دیگر ما را درگیر و گرفتار حلقه و زنجیره نشانه‌ها می‌کند که پی در پی در ذهنمان دچار تغییر وتحول هستند. هر نشانه، نشانه‌ای دیگر و هر معنا، معنایی دیگر را پدید می‌آورد.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

انـدرو کرایسـل در کتـاب **درک رادیو** تحلیلـی جالـب از نقـش و کاربـرد بیان کلمـات دارد، آنچنـان کـه نحـوه بیـان کلمـات را از سـطح متن نوشـتاری فراتر می‌بـرد و با پیش‌کشـیدن مفهـوم اجرا، گسـترش احساس و دریافت را مورد توجه قـرار می‌دهـد: «کلمه‌های رادیـو، اجباراً همیشه شـفاهی و گفتاری هستند. اکنون باید بـه این نکته توجه کـرد که از لحاظ نشانه‌شناسـی، کلمـه در رادیـو رمز دو-دویـی اسـت و یا دو رمـز دارد: یکی خود کلمه که نماد و سـمبل چیزی اسـت که ارائـه می‌شـود و دیگری صدایـی که این کلمه را ادا می‌کند و شـاخص شخص و یا خصلت‌ها و ویژگی‌های گوینده آن است.» (کرایسـل، ۱۳۸۱: ۶۷-۶۶) در واقـع اجرا به کلمه جـان می‌دهد. «معنـی و مفهوم روندی ایسـتا و جامد نیسـت، بلکه بسیار سیال و انعطاف‌پذیر است که همراه با بافت کلمـه و پیش‌فرض‌هایی کـه داریم، تغییر می‌کنـد و این موضوعی اسـت که علمای نشانه‌شناسـی، به آن کامـلاً نپرداخته‌اند. همان‌طور که گفته شـد، صدا می‌تواند در یک سطح، شـاخص خود فرد باشد (خود گوینـده) یا در یک سـطح، شـاخص یک شخصیت باشـد (یک روستایی ساده، یک زن و...) و در سـطحی دیگر شـاخص یک برنامه، فرسـتنده و حتی یک ملت. این دو سـطح آخر را می‌توان به مثابه نمونه‌هایی دانسـت کـه در علم نشانه‌شناسـی به آن معنی بسط داده‌شـده می‌گویند» (همان: ۶۸-۶۷)

برای نزدیک‌شدن به این ویژگی بار دیگر باید به پیرس رجوع کنیم که می‌گفت یک نشانه که ارائه می‌شود، تصویری را در ذهن تـو پدید می‌آورد که خود بـه خود تصویر چیز دیگری است و این زنجیره‌ای بی‌پایان از نشـانه‌ها را پدید می‌آورد. شـنیدن یک نمایش رادیویی همچـون همه آثار هنری دیگـر ما را درگیر و گرفتار حلقه و زنجیره نشـانه‌ها می‌کند که پی در پی در ذهنمان دچـار تغییر وتحول هسـتند. هر نشـانه، نشـانه‌ای دیگـر و هر معنـا، معنایی دیگر را پدیـد می‌آورد. شـنیدن رودخانه جاری کلمـات که بـا جلوه‌هـای صوتـی همراه هسـتند، مکان، زمان، حرکت، شخصیت، ویژگی‌های حسی شـخصیت، حالات بدن او، لباس، چیزی که می‌خورد و می‌نوشـد و... زنجیره‌ای اسـت کـه لحظه‌ای ذهن را رها نمی‌کند. اگر یادمان باشـد، پیرس در هر نشانه سه جزء تشخیص داده بود: مبنا، مـورد تأویلی و موضوع. تداوم مورد تأویلی بـود که نشـانه‌هایی را پی‌درپـی در ذهن تداعی می‌کرد؛ یعنی معنای هر نشانه، خود نشانه‌ای دیگر است. بازیگر واژه ترس را زیر لب و آرام بیان می‌کند، معنای آن می‌تواند این باشد که شخصیتی که ارائه می‌شود آرام و خونسرد اسـت. این خونسردی می‌تواند نشـان دهد که او به‌راحتی از میدان به در نمی‌رود و همین هم خود معناهای دیگری دارد که در سـاختار نمایش و نظامی که با آن مواجهیم، البته ابعاد و اشـکال دیگری هم به خود می‌گیرد.

به هر تقدیر نشانه‌ها در نمایش رادیویی، در هر سه شکل نماد، نمایه و شمایل به‌کار گرفته می‌شوند. مجموعه نشانه‌های مربوط به زبان، یعنی کلمـات و اجرای آن همان نشانه‌های نمادین هستند که البته موسیقی هم در این میان ممکن است وجهی نمادین پیدا کند؛ چون موسـیقی با نظام نشانه‌ای مربـوط به خود در نمایـش و کلاً در رادیو حضور پیدا می‌کند. اما مجموعه جلوه‌های صوتی و همچنین موسـیقی به‌عنوان یکی از ابزارهای صحنه، مجموعه‌ای از شمایل و نمادهایی هستند که در رادیو کاربرد دارند؛ هـر چند که اجرای کلمات، همانطور که از کرایسـل نقل کردیم، خود می‌تواند وجهی شمایلی و همچنین نمایه‌ای به خود بگیرد.

صـدای جیرجیرک در دل شـب در یک نمایش رادیویی، یک نشانه شمایلی است؛

نشانه‌هـای شـنیـداری، زندگـی مسـتقل خـود را دارند و برای حضورشـان بایـد بـه وجـه شـنیداری جهـان توجه داشت؛ وجهی که از تصویر برنمی‌خیزد، بلکـه به‌عنوان صدا، شـکل مستقل خود را دارد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

چـرا که یکی از وجوه شـب همین صدای جیرجیرک‌هاست، اما می‌تواند نمایه‌ای هم باشـد؛ چرا که در یک شب خلوت می‌توانِ صدای جیرجیرک‌ها را شنید، پس احتمالاً پاسـی از شب گذشته اسـت. نشانه از این رهگـذر، وجهی دوتایی پیـدا می‌کند. هر چند که برخی نشانه‌ها شاید بیشترِ از یکی از این وجوه را داشـته باشند، مثلاً صدای دسـتگاه تنفـس در یک صحنه، بیشـتر گویای آن اسـت که ماسـک اکسـیژن بر چهره بیمار اسـت و بیشتر وجهی نمایه‌ای پیـدا می‌کند و یا صـدای همهمه در بازار که نشـان‌دهنده همان مکان اسـت و این هم وجهی نمایه‌ای اسـت و از سوی دیگر صدای بـاد و یا به‌کاربردن صدای حیوانات بیشتر وجهی شمایلی دارد.

تا اینجا جایگاه نشانه‌ها در نمایش رادیویی را تبییـن کردیـم. اینکه نشـانه‌ها همه از جنس صوت هستند و هر سه صورت نماد، نمایه و شـمایل در آن قابل تشـخیص‌اند، ضمن اینکـه نشـانه‌ها می‌توانند وضعیتی دوگانه به خـود بگیرند. در کنار این، اجرا، کلمـه را از آنچـه هسـت فراتـر می‌برد و معناهـای تازه‌ای بـر دوش آن می‌گذارد و سبب ایجاد سلسـله‌ای از نشانه‌ها می‌شود که توجیه‌گـر وجه خیال‌انگیـزی نمایش رادیویی است.

حالا اگـر صدا را از یک فیلم سـینمایی جـدا کنیم، بسـیاری از ویژگی‌هایی را که در بالا به آن اشـاره شـد با خودش دارد، پس چه چیزی صدای یک فیلم سینمایی و یـا صدای ضبط‌شـده یک نمایـش را از نمایـش رادیویی مجزا و مسـتقل می‌کند و به نشـانه‌ها در نمایش رادیویی هویت و استقلال خودشان را می‌دهد؟

«شـنونده رادیو چطور تشخیص می‌دهد که معنی سـر و صداها و یا صداپردازی‌ها چیسـت ؟ ... وضعیتـی وجـود دارد که از آن به‌عنـوان یک نـوع سیسـتم میانجی و ارتباطـی از علائم صدا یـا علائم مربوط بـه صدا یـاد می‌کنند که هم فرسـتنده و هم گیرنده (شـنونده) به طـور قراردادی پذیرفته‌انـد و می‌دانند کـه هر صدا معرّف چه چیزی است...» (همان: ۲۳۵). در اینجا نقل قولی آمده است از دیدگاهی که درک موقعیت صدا را گونـه‌ای انتخاب می‌داند. یعنـی نوعی قرارداد انتخابـی و نه اتفاقی. در واقـع این دیدگاه بر آن اسـت که صدا جایگزین چیزهایی است که می‌بینیم و به همین دلیل به قرارداد بدل می‌شود، اما در این میان تکلیف کسـانی که این قراردادها را نمی‌شناسـند چـه می‌شـود؟ و اگر آنها نمی‌شناسـند، پس چگونه می‌توانند با آن ارتبـاط برقرار کنند؟ کرایسـل در پاسـخ به این پرسـش، بر نکته‌ای مهم و راهگشا انگشـت می‌گذارد: «در نحوه ادراکی که ما از جهـان داریم، صدا یک خاصیت طبیعی دارد، حتـی اگر متعلق به چیزهایی باشـد کـه اکثراً ما آن را با چشـم می‌بینیم. صدا برخـلاف کلمه چیزی نیسـت که ما آن را جانشـین چیزی کنیم» (همان: ۲۳۶). در واقـع اینجا تأکیـد بر این نکته اسـت که شناخت ما از جهان پیرامون صرفاً بر اساس تصویر نیست، بلکه ممکن است ما بسیاری از پدیده‌ها را بر اسـاس صدایشـان درک کنیم و بر این اسـاس اسـت که نمی‌توان به‌طـور مطلق گفت که در نمایش رادیویی صدا می‌آید و معادل تصویر می‌شـود، بلکه در نمایـش رادیویی، آنچـه اتفاق می‌افتد روند جابه‌جایی رمز اسـت. اگـر بخواهیم دقیق‌تـر توضیـح بدهیم، باید بـه تصویر بیندیشیم؛ به هر تصویری. فرض کنید که یک فیلم صامت دوران اولیه سینما را نگاه می‌کنید و یا یک عکس را می‌نگرید... شما با یک نظـام تصویری مواجهید؛ نظامی که هنوز صدا به آن اضافه نشـده اسـت. خب چه اتفاقی می‌افتد؟ آیا چیز ناشـناخته‌ای وجود دارد؟ درواقع شـما همـه چیز را با دیدن می‌شناسـید. حـالا بگذارید مثال را کمیِ پیچیده‌تر کنیم، می‌خواهم یک فیلم کاملاً مشـخص را مثال بزنم؛ فیلم **سرقت بزرگ قطار** سـاخته ادویـن اس پورتر از اولیـن فیلم‌های مهم تاریخ سـینما که به نحوی خالق مفهوم تدوین فیلم بود. در این فیلم نماهایی از شـلیک تفنگ را شاهدیم، همچنیـن نماهایـی از حرکـت قطـار و همچنین یورتمه‌رفتن اسب‌ها و... . در تمام اینها صدا حضور ندارد، نکته حیرت‌انگیز و قابل‌توجه این است که نبود صدا، مخصوصاً در لحظه شـلیک و کشته‌شـدن، گونه‌ای کنش و عمل ناقص را به نمایش گذاشـته اسـت و حتی افتادن‌ها به نظـر ناگهانی و مصنوعی اسـت. این همان موردی اسـت کـه بازنمایی یـک ویژگی و رفتـار با صدا کامل می‌شـود و به نحوی صدا باید مفسر و توضیح‌دهنده آن باشد. در واقع در اینجا صـدا مکملی اسـت که به کمـک تصویر می‌آید. یعنی نمایـش مبتنی بر تصویر در بسـیاری مقاطع نیازمند نظام اصوات است تا آن را کامل کند.

اکنون با این دیـدگاه به دنیای صدا قدم می‌گذاریم. فرض کنید نوار صوتی یک فیلم سـینمایی را می‌شـنویم، صحنه‌ای که دو نفر در یک نیـزار راه می‌روند. صحبت‌های آنها درباره مقر دشـمن، نحوه شناسـایی و چگونگـی حملـه به آنهاسـت، در حالی کـه در طول این مـدت صدای خش‌خش کشیده‌شدن لباس‌ها به نی‌ها لحظه‌ای قطع نمی‌شود. ما به‌عنوان شنونده هیچ شناختی از مکان، زمان، وضعیت اشـخاص نمایش و چگونگـی حرکتشـان نداریم و به همین دلیل صدای نیزار بسـیار آزاردهنده است. اینجا توضیح و تفسیری لازم است تا بتواند بـه ما بگوید که این صداها برای چیسـت، ما که تصویر در اختیار نداریم. پس نظامی که به یـاری ما می‌آید، همان زبان و کلمه است. «طبیعی‌ترین و بارزترین شیوه نمود یک شـیء که در تئاتر (نمایش) هم امکان آن وجود دارد، دیدن آن شـیء اسـت. اما در رادیـو این کار باید بـه طریقی دیگر و

به روشـی ثانویه عرضه شود؛ یعنی صدای آن شـیء باید شنیده شـود. حال اگر این کار غیرممکن و یا خیلی سخت باشد، باید آن را از طریق یک نشـانه و یا نشـانه‌های مصنوعـی و قراردادی (یعنی سـمبل‌ها و نشـانه‌هایی که کلمـه نامیده می‌شـوند) نشـان داد و عرضـه کرد. ما بـه این روند جابه‌جاکـردن رمز (از بصـری به کلامی) می‌گوییم.» (همان: ۲۳۸ و ۲۳۹)

به‌کاربردن نشانه‌های شنیداری در نمایش رادیویی، مسـتقل از تصویـر رخ می‌دهد. نشانه‌های شـنیداری زندگی مستقل خود را دارنـد و برای حضورشـان باید به وجه شـنیداری جهان توجه داشت؛ وجهی که از تصویر برنمی‌خیـزد، بلکه به‌عنوان صدا، شکل مستقل خود را دارد. به همین دلیل اسـت که نمایش رادیویـی از نظر حضور نشانه‌ها و چگونگی کاربرد، شکلی مستقل و مجزا محسوب می‌شود.

روایت در نمایش رادیویی

یک

گروهـی کنـار سـاحل جمع شـده‌اند. اکنون چند وقتی اسـت که از دوردست‌ها کشتی‌ای نیامده است. انتظار گاهی کشنده و عذاب‌آور است. مردم ساحل‌نشین اکنون سال‌هاسـت که جهـان را از راه گفته‌های ملوانانی شناخته‌اند که از سرزمین‌های دور خبر می‌آورند. کشتی‌ای از دوردست نمایان می‌شود. موج شادی بر چهره‌ها می‌نشیند. زمـانـی نمی‌گذرد که مـردم در گروه‌های کوچک و بزرگ گرد ملوانان جمع آمده‌اند و به داستان‌هایشـان گوش سـپرده‌اند. در این میان اما گروهی از ملوانان، آوازهایی را که آموخته‌اند برای مردم می‌خوانند، چند نفر از ملوانان دارند واقعه‌ای را که شاهدش بوده‌انـد بـرای ساحل‌نشـینان نمایـش می‌دهند. یکـی دو ملوان نقاشـی‌هایی با خود به همراه آورده‌اند؛ نقاشی از مردمانی در دوردست که ملوان‌ها آنها را کشیده‌اند. ملوانـان از جایی دور خبـر می‌آورند. آنها شـاهد و ناظـر چیزهایی بوده‌انـد و حالا می‌خواهند آن را به کسـانی که مشـتاقانه می‌خواهند بشـنوند، ارائه کننـد. ملوان‌ها از چـیـزی می‌خواهند بگوینـد که اکنون و در اینجـا حضور و وجود نـدارد و آنها با تمام توان و تجربه‌ای که دارند، می‌خواهند تجربـه‌ای از وجـود و حضـور آن را برای ساحل‌نشـینان پدید آورنـد؛ با کلمه‌ها، با آواز، بـا حرکت، با ایفای نقش و یا حتی با تلفیق و ترکیبی از تمام اینها. هنگام غروب ساحل خلوت است، اما شنیده‌ها در خانه‌ها همچنان نقل می‌شود.

دو

روایت بی‌وقفه و بی‌پایان، جریانی اسـت که در طول زندگی و به شکل‌های مختلف با آن مواجه هستیم، با آن زندگی می‌کنیم و معنی زندگی‌مان را می‌سـازیم. «روایت شیوه اصلی اسـت که از طریق آن، انسان تجربه‌های خود را درون رشته رخدادهایی که از نظر زمانی پرمعنا و بااهمیت هستند سـامان می‌دهـد. روایـت هم یک شـیوه اسـتدلال و هم یک شـیوه بازنمایی است. انسان‌ها می‌توانند جهان را در قالب روایت درک کننـد و دربـاره جهـان بگوینـد.» (آسـابرگر، ۱۳۸۰: ۲۴) روایـت فرایندی است برای آفریننده و خواننده؛ چرا که هر دو نیازی سیری‌ناپذیر را می‌دانند. آفریننده تجربه‌های خود را بر پایه الگویی پایه‌ریزی می‌کند که بتواند به بهترین شـکل تجربه و احسـاس را انتقال دهد و خواننده روایت خـود را در میـان عـرصه‌ای پر از سـطور نانوشته می‌یابد که باید آنها را پر کند. «اگر از چشم‌انداز ساختارگرایی و نشانه‌شناسی نظـر کنیم، روایت عبارت اسـت از فرایند نظم‌بخشـی یا نظم‌بخشـی دوباره. تعریف دوبـاره آنچـه روی داده یا گمـان می‌رود که روی داده اسـت. ایـن تعریف دوباره بر اسـاس قواعد معلوم و معینی روی می‌دهد که مشـابه با قواعدی است که ما به کمک آنهـا جمله‌ها را شـکل می‌دهیم. این خود بدان معنی است که اسرار داستان‌گویی به کمک پژوهش علمی- منطقی قابل تحقیق است.» (هیلیس، ۱۳۷۷: ۷۹)

سه

وقتی از روایت حرف می‌زنیم، دقیقاً داریم دربـاره چه پدیـده‌ای صحبـت می‌کنیم؟ «روایت یک آغاز و یک پایان دارد، واقعیتی کـه آن را از باقی جهـان متمایز می‌کند و در عین حـال در برابر جهـان واقعی قرار می‌دهد...» (متـز، ۱۳۷۶: ۴۵-۴۴) روایت یک سلسله و زنجیره است که در بعد زمان شکل می‌گیرد. روایت... یک داستان است... زنجیـره‌ای از رخدادها را دربـر می‌گیرد. دقیق‌تر بگوییم، این بدان مفهوم اسـت که روایت‌ها، در چارچوب یـا طی نوعی دوره زمانـی صورت می‌گیرند.» امـا برای اینکه بفهمیم داسـتان چرا اهمیت دارد و ساز و کار آن چیست، خوب است به این موضوع اشـاره کنیم که نقد مدرن همواره در میان داسـتان‌ها نکات اصلی را نگه داشـته و با

نمایش رادیویی محدودیتی در به‌کارگیـری عناصر داسـتانی نـدارد. بـه عبارتـی نمایـش رادیویی می‌تواند تمام عناصر داسـتانی را ارائـه نمایـد و داستانی کامل را بازگوید.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

توجه بـه این نکته‌های پایـه‌ای به قوانین کلی اشـاره کرده است؛ قانون‌هایی که ساز و کار میـان عوامـل را مشـخص می‌کند. «سـازه‌هایی که معنای آنهـا بیش از آنکه در محتوای تاریخی‌شـان نهفته باشـد، در نظام روابط صوری‌ای نهفته اسـت که این سازه‌ها با یکدیگر دارند. نقد ادبی این روش را اخذ کرده اسـت و به‌طور وسیعی آن را برای مطالعه روایت، فیلم و... به کار بسـته است.» (گیرو، ۱۳۸۰: ۱۱۳)

با توجه به همین روش اسـت که امروزه می‌توانیـم قوانین کلـی داسـتان را بهتر بشناسیم و درباره آن حرف بزنیم. «تعادل» نخستین عنصر داستانی است، آن‌چنان که بتوانـد موازنه تنش (Stress) زای میان دو نیروی متخاصم را آشـکار کنـد. باید پویا باشد نه ایستا، همچون آرامش مرگبار قبل از طوفان.

عنصر بعدی «آشـفتگی» است. واقعه‌ای آغازکننده که موقعیت متعادل را برهم زده و حرکت کنش را شروع می‌کند.

«شـخصیت اول» یا شـخصیت‌محوری سـومین عنصر داسـتانی است. شخصیتی بـا اراده که اتفاقاتی را موجب می‌شـود. او می‌تواند پرتنش و فعال باشد، اما همچنین می‌تواند محوری ولی مقهور شـرایط فرض شود. همچنین شخصیت اول می‌تواند یک گروه هم باشد، اما در هر حال او در کانون وقایع قرار دارد.

«نقشه» چهارمین عنصر است. این همان چیزی است که شخصیت اول برای استقرار دوباره نظم در سر دارد. این می‌تواند آگاهانه و یا نیمه‌آگاهانه باشد، اما به هر حال مسیر و هدف در یک یا چند گفتار شخصیت اول در همان آغاز آشفتگی بیان می‌شود. گاهی نقشـه مستلزم هدف یا شرط است؛ چیزی که شخصیت اول در طلب آن است و اتفاقاً دشمن او نیز همان را می‌خواهد.

«مانع» پنجمین عنصر داسـتانی اسـت. موانع در داسـتان، عواملی هسـتند که با پیشـرفت شـخصیت اول بـه هنگامی که می‌کوشـد با اجرای نقشـه خویش تعادل را اعـاده کنـد مخالفـت ورزند، یـا عامل بازدارنده آن باشـند. کشش همراه با مانع می‌آیـد، این حاصل درگیرشـدن با موانع اسـت. بهترین موانع که بیشـترین کشش را دارند، سـه شـرط را بر شـخصیت اول تحمیـل می‌کنند: یک مانع وقتی آشـکار شـد، باید تهدیـد علیه شـخصیت اول را هدف قرار دهد و شایسته است که به قوت شـخصیت اول یا قوی‌تر از او باشد. به این ترتیب وقتی شخصیت اول می‌کوشد آن را از پیش پا بردارد، کشـمکش ایجاد خواهد شـود و سـرانجام اینکه به یک اوج جزئی یا عمده در داسـتان منجر می‌شـود. چهار نوع مانع قابل تشـخیص است: مانع مادی، ضدقهرمان، مسـائل درونی شخصیت اول و نیروهای اسـرارآمیز... اگـر مانعی صریح باشد، در داسـتان مقدار مناسـبی تعلیق می‌توان یافت.

«پیچیده‌سـازی» یا گره‌افکنی ششمین عنصر داسـتانی اسـت. گره‌افکنی عبارت است از هر عاملی که وارد دنیای اثر شود و موجب تغییر در جریان کنش گردد.

بازیگـر، فـارغ از جلوه‌هـای تصویری، باید صوت را به شکل ارائـه‌ای مسـتقل نگاه کنـد و به این بیندیشد که چگونه تفاوت‌ها در اجـرا می‌تواننـد تفاوت‌ها در احسـاس و تصورهای گوناگون را ایجاد کنند.

عنصر هفتم همان «داستان فرعی» است که ممکن اسـت مورد استفاده قرار گیرد و یا نه! این بسـتگی به این دارد که چه نوع داسـتانی در پیش داریم. داستان فرعی از عناصر داسـتان اصلی وام می‌گیرد و بر آن مؤثر است.

«بحران» هشتمین عنصر است و به همراه اوج، بیشتر ذاتی آثار نمایشی است. به بیان سـاده، بحران عبارت است از چرخشی در کنش. به بیان پیچیده‌تـر، بحران مقطعی زمانی از داسـتان اسـت که طی آن هر دو نیرو درگیر کشمکشـی فعالند و در سراسر آن نیز نتیجه نامعلوم است.

«اوج،» نهمیـن عنصر داسـتانی اسـت، همیشـه به‌دنبال بحران می‌آید و رابطه‌ای علّی و ضروری با آن دارد. برای شخصیت‌ها اوج معمولاً مسـتلزم کشف و ادراک است و ممکن اسـت در داستان لحظه دگرگونی و واژگون‌سـازی باشد. اوج نمی‌تواند بدون بحران و بدون کنش‌های اوج‌گیرنده خاص که به آن شدت می‌بخشند پدید بیاید.

دهمیـن و آخرین عنصر داسـتانی «حل و فصل» اسـت. این همان اسـتقرار مجدد وضعیـت تعادل اسـت. آنجا کـه کنش به پایان رسـیده، بحران‌ها تمام شده، اوج به سـر آمده و آنچـه باید به دسـت آید، فرا چنگ آمده است.

درام چیسـت؟ و عناصر داستانی چگونه در دل درام جای می‌گیرند؟

«درام، کنشـی تقلیـدی اسـت کـه در زمان حال عرضه می‌شـود و در برابر چشم تماشـاگر، رویدادهـای واقعی یـا تخیلی گذشته را بازسـازی می‌کند. ازاین‌رو، درام ویژگـی یگانـه‌ای دارد؛ زیـرا ویژگی‌های شـعر روایتی و هنرهای دیـداری را درهم می‌آمیـزد، یعنی هم بعـد زمان دارد و هم بعد مکان، درام روایتی اسـت که به‌صورت

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دیداری درآمده و تصویری است که توان حرکت در زمان را به دست آورده است.» (اسلین، ۱۳۸۲: ۱۹)

نمایش از آنجا که بر سلسله اعمال تمرکز بیشتری دارد و به عبارتی بر نشان‌دادن تمرکز دارد، بنابراین توالی و تداوم این عوامل را به حداقل ممکن می‌رساند. شاید به این دلیل که توصیف ادبی در اینجا اصولاً شکلی دیگر یافته است، راوی به مفهوم قصه‌گو حضور ندارد و یا بسیار کمرنگ است. عمل جاری می‌شود و این جریان از تعادل اولیه تا تعادل ثانویه به‌صورت زنجیره‌ای بی‌توقف و با تأکید و تمرکز بیشتر بر کشمکش، بحران و مواجهه با موانع، شتابناک تا نقطه اوج به پیش می‌رود. در این عرصه زمان وضعیتی تعیین‌کننده دارد؛ چرا که برخلاف داستان و یا رمان، نمایش (در هر شکل و وضعیت رسانه‌ای) زمان فیزیکی محدودی دارد. امکان بازگشت و تکرار موجود نیست (مگر اینکه در رسانه‌های الکترونیکی مانند ویدئو مخاطب به‌صورت انتخابی این کار را انجام دهد، مانند کتاب‌خواندن) جریانی پیوسته و رو به جلو آغاز شده است و تا نقطه پایان به‌صورت توقف‌ناپذیر به پیش می‌رود. این وضعیت پیش‌رونده همچون پیکانی در گستره زمان، نمایش را از دیگر شکل‌های روایت و مخصوصاً ادبیات جدا می‌کند و موضوع زمان فیزیکی یا به عبارتی زمان روایت را در برابر زمان داستانی که روایت می‌شود (مثلاً این ماجرا چه مقدار طول کشیده؟ یک قرن؟ یا یک روز؟) قرار می‌دهد. می‌توان در طول مدتی که می‌شود یک داستان را روایت کرد، زمان داستان را کندتر، تندتر و یا بسیار سریع‌تر از واقعیت درنظر گرفت، حتی می‌توان در زمان به جلو یا عقب رفت و چرخش‌های بی‌مانندی را به‌وجود آورد. شاید بسیاری از این بازی‌ها ریشه در ادبیات مکتوب داشته باشند و بعد از آن پا به عرصه نمایش گذاشته باشند، اما مهم این است که درام می‌تواند از تمام این زمینه‌ها استفاده کند تا داستانی را در زمان حال جاری سازد.

چهار

سه جنبه عمده در هر روایت به شکل گریزناپذیر خودنمایی می‌کند: یکی طرح است، دیگری داستان و سومی سبک. می‌خواهم با سفری به دنیای سینما موضوع مهمی را خاطرنشان کنم.

«هر گاه دو رویداد روایی به ما عرضه گردد، بی‌تردید در پی یافتن پیوندهایی علّی، مکانی و زمانی میان آنها برخواهیم آمد. شکل‌گرایان آن ساخت تخیلی را که ما با توجه به رویدادهای گذشته روایت و پیش‌بینی حوادث آینده در ذهن خود خلق می‌نماییم، «داستان» می‌نامیدند. به مفهوم دقیق‌تر، از نظر شکل‌گرایان، داستان، کنش نمایشی را به مثابه زنجیره زمانی و علت و معلولی از حوادثی که در محدوده زمانی و مکانی خاصی رخ می‌دهند، تجسم می‌بخشد.» (بردول، ۱۳۷۳: ۱۰۵)

دیوید بردول، در ادامه داستان را الگویی قلمداد می‌کند که تماشاگران فیلم از میان مفروضات و استنباط‌هایی که دارند خلق می‌کنند. «این کار از رهگذر درک نشانه‌ها و اشارات فیلم، به‌کارگرفتن طرح‌واره‌ها و ساختن و آزمایش‌کردن فرضیه‌ها صورت واقع به خود می‌گیرد... داستان هر چند از جنبه‌ای تخیلی برخوردار است، هرگز ساختی اختیاری یا زاییده وهم و خیال به‌شمار نمی‌آید. بیننده داستان را براساس طرح‌واره‌های نخستین (سخن‌های آشنا و مأنوس اشخاص، رویدادها، محل وقوع حوادث و...) طرح‌واره‌های راهنما و طرح‌واره‌های رویه‌ای (تلاش برای یافتن انگیزش‌های مناسب و روابط علّی، زمانی و مکانی) بنیاد می‌نهد.» (همان)

دیوید برودل در پی آن است تا نشان دهد که این داستان نیست که در فیلم ارائه می‌شود، بلکه مجموعه‌ای از بازنمایی‌هاست که استنباطی داستانی را موجب می‌شود. پس اگر داستان موردی استنباطی و حدس‌زدنی است، پس در یک فیلم چه چیزی ارائه می‌شود؟ نموداری که در ادامه آمده است، برخی نکته‌ها را نشان می‌دهد.

نمودار زیر نشان می‌دهد که می‌توان فیلم را از دو نظام و یک پیکره مادی پایدار متشکل دانست. پیرنگ یا همان طرح، انتظام و ارائه بالفعل داستان فیلم است، نه کل متن آن. پیرنگ، ساخت انتزاعی‌تری است. در واقع الگوپردازی داستانی است که می‌تواند از طریق نقل جزء به جزء فیلم ارائه شود.

پیرنگ از آنجا که اجزا و عناصری- مانند رویدادهای داستانی و حالات امور- را بر اساس اصول مشخص، نظم و ترتیب می‌بخشد، نوعی نظام به حساب می‌آید... پیرنگ و داستان هر دو زاییده حوادث واحدی هستند، اما پیرنگ به نظم رویدادهای اثر و مجموعه فرایندهای اطلاعاتی مربوط است که بر اساس آنها رویدادها را درک می‌کنیم.» (همان: ۱۰۶)

دیوید بردول در کنار تمایزگذاشتن مشخص و معنادار میان داستان و پیرنگ،

نظامی به نام «سبک» را مطرح می‌کند. مراد او از سبک در واقع نئورئالیسم، اکسپرسیونیسم و یا سوررئالیسم نیست. چه بسا اینها را بتوان با واژه «مکتب» معرفی کرد. سبک در نگاه برودل چگونگی به‌اجرادرآوردن رویدادهای پیرنگ است. نحوه به‌کارگیری عناصر گوناگون تکنیکی در سینما و از این رهگذر است که «پیرنگ، فیلم را به مثابه فرایندی درام‌پردازانه تجسم می‌بخشد. حال آنکه سبک، فیلم را همچون فرایندی تکنیکی مجسم می‌نماید... روایت در فیلم داستانی فرایندی است که از رهگذر آن، پیرنگ و سبک فیلم- در مسیر هدایت تماشاگر و ارائه نشانه‌هایی به او جهت ساختن داستان- بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند... روایت عبارت است از کنش و واکنش پویایی میان انتقال اطلاعات پیرنگ داستان و... حرکت، صعود و نزول مواد و مصالح سبک‌شناختی...» (همان: ۱۰۷ و ۱۱۲)

پنج

نمایش رادیویی محدودیتی در به‌کارگیری عناصر داستانی ندارد. به عبارتی نمایش رادیویی می‌تواند تمام عناصر داستانی را ارائه نماید و داستانی کامل را بازگوید. اثبات این مدعا نه نمایش‌هایی است که برای رادیو نوشته شده‌اند، بلکه می‌تواند برگردان رادیویی بزرگترین نمایش‌های جهان باشد که چگونه یک خط دراماتیک، بی کم و کاست در قالب نمایش رادیویی ارائه شده است. بنابراین نمایش رادیویی با رمزگان و نشانه‌های خاص خود، در روایت داستان دچار نقص و سستی نخواهد شد.

نمایش رادیویی جلوه‌های صوتی گوناگون، اعم از کلام و سر و صدا و موسیقی و همچنین سکوت را به‌کار می‌گیرد تا بر بستری از پیرنگ که چگونگی توالی رویدادها را مشخص کرده است، داستانی را به سمع شنونده برساند. مخاطب نمایش رادیویی از خلال بسترهای صوتی

لنز دوربین بر روی یک جهان ملموس گشوده می‌شود؛ جهان اشیاء دیداری، اما میکروفون باید جهان صوتی را بازتعریف کند، میکروفون، بر روی جهان شنیداری گشوده می‌شود تا آن را ثبت کند.

گوناگونی که به او ارائه می‌شود (و نشان می‌دهیم که این خود بازنمایی دیگری است) رویدادهای گوناگون را می‌فهمد و آنها را به هم پیوند می‌دهد. پیرنگ در نمایش رادیویی بر آن است تا مسیر کلی رویدادها را مشخص کند و سبک از خلال چگونگی به‌کارگیری انواع تکنیک‌های ارائه نمایش رادیویی خودنمایی می‌کند. در اینجا سبک گستره‌ای از موضوع‌های تکنیکی را دربرمی‌گیرد؛ چگونگی بازی، چگونگی به‌کاربردن اصوات، موسیقی‌ها و از همه مهم‌تر چگونگی به‌کارگرفتن واژه‌ها...

نمایش رادیویی از پس نظام نشانه‌ای منحصربه‌فرد، مسیر روایی منطقی و خاص خود را نیز دارد. پیرنگ و سبک در نمایش رادیویی به نحوی است که آن را از هرگونه دیگری در ادبیات نمایشی یکسره جدا می‌سازد و چیزی خاص را پیش روی دریافت‌کنندگان قرار می‌دهد. الزام جایگزینی اصوات و اینکه صدا به‌عنوان تنها مجرای ارتباطی باید بتواند مستقل و دارای هویت باشد، اتفاقی است که پیرنگ را در نمایش رادیویی تحت تأثیر قرار می‌دهد. اینجا برای توالی و همچنین نمایش زمان و مکان باید تمهیدهای دیگری اندیشید؛ تمهیدهایی که الزاماً با تئاتر یا صورت‌های دیگر نمایش نزدیکی و قرابتی ندارند. نمایش رادیویی ناگزیر است که مسیر خاص خود را بیابد و در آن قدم بگذارد و این مسیر خاص با دستگاهی فیزیکی به نام میکروفون پیوند خورده است؛ وسیله‌ای که صدا را ضبط می‌کند. درست همانند دوربین فیلمبرداری که به ضبط حرکت می‌پردازد و چقدر معنادار است این شباهت.

وضعیت ویژه میکروفون

یک

از شما می‌خواهم که چشمانتان را ببندید. قصد ندارم شما را هیپنوتیزم کنم و یا کاری کنم که به سوی پندارها و تصاویر ذهنیتان بروید، این بار آزمایشی دیگر در جریان است. اتفاقاً باید فارغ از هر نوع ذهنیت و با هوشیاری بیشتر با واقعیت اطرافتان ارتباط برقرار کنید. اما نه با چشم و از طریق تصویر که عادت دیرینه و همیشگی است و نا با لمس اشیا. شما به‌جز گوش ابزار دیگری در اختیار ندارید. به گوش‌هایتان اعتماد کنید و درباره چیزهایی که می‌شنوید بیندیشید. صداهایی که لایه لایه و تو در تو به گوشتان می‌رسد، شما جهت، بعد، موقعیت مکان، موقعیت زمان و حتی گاهی برخی ویژگی‌های دیگر را تشخیص خواهید داد. صداهای بسیاری هستند که فارغ از دیدن تصویرشان به شما اطلاعات زیادی درباره واقعیت اطرافتان می‌دهند. شما هیچگاه نمی‌توانید بر این باور بمانید که درکتان از جهان، صرفاً از طریق دیدن امکان‌پذیر است. همین حالا هم اگر چشم بگشایید، همچنان بر دیدگان تکیه نخواهید کرد، شما حواس گوناگون خود و از همه مهم‌تر

گفتن	نشان‌دادن
داستان (توسط یک مؤلف) گفته می‌شود	داستان، خود را می‌گوید
نقل	محاکات
فعل روایت	شبیه‌سازی
غیرمستقیم (باواسطه)	مستقیم (بی‌واسطه)
خلاصه داستان	صحنه
سلسله موضوع‌ها	درام
در معرض قرارگرفتن (توصیف)	بازنمایی (ترسیم، تصویر)
گزارش	استنتاج
ایده	تصویر ذهنی
زبان	تصویر
توالی	همزمانی

شـنوایی را به کار خواهید انداخت؛ چرا که همپـای جهانِ دیدن‌ها، جهانِ شـنیدن‌ها هم جاری و سـاری اسـت. دریافـت ما از جهان، حاصل عملکرد هم‌زمان این هر دو است. چه بسـیار که می‌بینیم و چه بسیار که می‌شنویم و از این رهگذر درک خود را از جهان تکامل می‌بخشیم.

دو

همیشـه وقتی سـخن از روایت به میان می‌آید، این پرسش هم مطرح می‌شود که چه کسـی دارد روایت می‌کند و از همین رهگذر اسـت که متن روایت از فعل روایت جدا می‌شـود. جدول زیـر تمایزهای میان گفتن و نشان‌دادن را آشکار می‌سازد.

هنگامی که از حضور یک راوی سـخن به میـان می‌آوریـم، در واقع داریم از یک نقطه دید حرف می‌زنیم. این نقطه دید هم در ادبیات و هم در هنرهای نمایشی وجود دارد. این نگاه سـاده در همان اوایل تاریخ سـینما وجود داشت که زاویه دید دوربین در واقـع نقطـه نـگاه یک روایت‌گـر و به عبارتی نگاه یک شـاهد نامرئی است. تأثیر بسـیار مهمی که این نگاه داشت این بود که موضـوع زاویه دید را از نگاه تئاتری به یک نگاه خاص سـینمایی سـوق داد. براساس این نظریه، فیلم روایی، حوادث داسـتان را از خلال دیدگان شـاهد نامرئی و خیالی به تصویر می‌کشد.» (بردول، ۱۳۷۳: ۲۶) این دیـدگاه هر چند ایرادهای خود را دارد، اما موجب می‌شود که موضوع نقطه دید (زاویه دید) را در سـینما دقیق‌تر پیگیری کنیم، چنانچه آلـن رُب گریله عنوان می‌کند که «سـینما، خواه در آن شخصیتی باشد که نقطه دید خاصی را درنظر بگیرد یا نباشد، همیشـه تحت فرمان مطلـق تعریف‌کردن آن اسـت- فیلم باید از یـک نقطه خاص گرفته شود، دوربین بالاخره باید جایی قرار گیـرد. اگر در حین توصیـف تغییراتی در چشـم‌انداز صورت گیرد، مورد غفلت قرار نخواهد گرفت- این تغییرات باید خود را به طریقی مورد داوری قرار دهند.» (براتیگان، ۱۳۷۶: ۹۸)

رولان بـارت در بیـان شـیوه بازنمایـی کلاسیسم بر چند نکته مهم تأکید می‌کند: «نمایش دقیقاً عملی است که جایگاه امور را آنچنان که مشـاهده می‌شـوند، بررسی می‌کنـد... بازنمایی مسـتقیماً با محاکات تعریف نمی‌شود، حتی اگر کسی از مفاهیم «واقعیت»، «حقیقت‌نما» و «نسـخه بدل» خلاص شـود، باز هم بازنمایی‌هایی وجود خواهد داشت...» (همان: ۱۱۶- ۱۱۵)

بازنمایی به شـش شرط وابسته است که عبارتند از مبدأ، رؤیـت، زمان، قاب، ذهن و شناسـایی. باید دانسـت که «یک روایت خاص نوعی محدودیت‌گـذاری نظام‌یافته بر معنی اسـت. موضوع روایت که در یک سـطح ظاهـر می‌شـود همیشـه به‌خاطر شـرایط مشـاهده آن، یعنی مبدأ، رؤیـت، زمان، قاب و ذهن وابسـته اسـت. سطح، نوعی محدودیت را بر معنی اعمال می‌کند. بدین ترتیب، نقطه دید به‌عنوان نظامی در درون متن بر دسـتیابی تماشـاگر نظارت دارد (و آن را گسـترش می‌دهـد، محدود می‌کنـد و تغییر می‌دهد) ولی دسـتیابی او بـه موضـوع واقعـی (حتـی دوربین) و حـالات و نگرش‌هـای روانشـناختی را

کنتـرل نمی‌کنـد... نقطـه دیـد مرزهای معرفت‌شـناختی هستند که در درون متن حک شـده‌اند. متـن با معقول‌سـاختن و توجیه روشـن خود برای شناخت جهان- نقطه دید- به وجهی بسـیار عمیق و دقیق با بازنمایی آنچه جهان هسـت یا می‌تواند باشد، مواجه می‌شود.» (همان: ۳۰۶)

سه

میکروفون در نمایـش رادیویی آیا نقش همان دوربین در سـینما را بازی می‌کند و بر همین قیاس آیـا می‌توان موضوع نقطه دید در سـینما را بـه میکروفون‌گذاری در نمایش رادیویی بسـط داد و از این رهگذر چنین بیان داشـت که نمایش رادیویی به نحوی از منظر یک میکروفون شـاهـد بیان می‌شود؟ شـاید به نحو دقیق و مطلق این قیاس، قیاسی صحیح نباشد و از این رهگذر ما نتوانیم به شکل علمی جایگاه میکروفون در نمایش رادیویی را تعریف کنیم. کاربرد واژه «نقطـه دید» برای نمایـش رادیویی کمی تناقض‌آمیز است، اما اگر نقطه دید را یک اصطـلاح فنی قلمداد کنیم، می‌توانیم آن را به‌راحتـی به‌کار ببریـم. به هر حال جایـگاه میکروفـون یک جایـگاه نقطه‌ای اسـت. میکروفون در نقطـه‌ای از فضا قرار دارد و به نسـبت آن نقطه اسـت که فضا، زمان و شـخصیت معرفی می‌شود. اما ما با سلسـلـه‌ای از شنیدارها مواجه هستیم و نه دیدارهـا. بنابراین با تعریـف نقطه دید در ادبیات و سـینما، ایـن همانی صد در صد ندارد و بر همین اساس است که نمی‌توان به صورت مطلق میکروفن و دوربین را بدل یکدیگر دانست.

جا دارد در اینجا به شـیوه ضبط نمایش رادیویی اشـاره‌ای بکنیم و از این طریق به وضعیت منحصربه‌فـرد میکروفن نزدیک‌تر شـویم. اکنون سـال‌های طولانی است که نمایش رادیویـی همچون یک تئاتر درنظر گرفته می‌شـود؛ نمایشـی کـه میکروفون بـه میـان آن رفته اسـت و وظیفه کنترل حرکـت و فضـا را بر عهـده دارد. دوری و نزدیکی، شدت و بلندی و کنترل اصوات و اجازه ورود و خروج آنها، بخش عمده‌ای از کنترلی است که میکروفون بر متن روایت اعمال می‌کند و به هدایت شـنونده از این راه می‌پـردازد و شـنونده هم البته نمایش را از همین راه دریافت می‌کند. میکروفون در اینجا بیشـتر تابع کنش است و همپای آن قصـد دارد تا تداوم حسـی مخاطب را حفظ کند. همین نگاه صحنه‌ای به نمایش رادیویی اسـت کـه امکان بـرش را از آن گرفتـه و ما معمولاً به همراه موسـیقی از صحنه‌ای به صحنه دیگر منتقل می‌شـویم کـه این هـم در کل، نمایـش رادیویی را بیشتر به سوی تئاتر می‌برد. این همه شاید بدان سـبب اسـت که میکروفون وسـیله ضبـط صـدا فرض شـده اسـت و نه یک ابزار فعال کـه نقطه دید را برای ما تعریف می‌کند. اما از همین رهگذر و در طول تمام سـال‌هایی که نمایش رادیویـی به همین شـکل تهیه می‌شـود، میکروفن وظیفه‌ای خـاص را انجام داده اسـت که از جهتی با کار دوربین متفاوت است. برای شرح بهتر مثالـی می‌زنم: کارگردان سـر صحنه یک فیلم داد می‌زند نور، صدا، دوربین، اکشن... و جریـان فیلمبـرداری آغاز می‌شـود. در اینجا دوربین از آنچه پیش رویش ساخته و پرداخته شده است تصویربرداری می‌کند، بوم صدا لحظـه‌ای دوربین را رها نمی‌کند تـا بتواند صداهایی را که مـورد لزوم فیلم است ضبط نماید؛ صداهایی که بیشتر آنها بدون وجـود تصویر معنای چندانی ندارند. دوربیـن در طول فیلمبـرداری زاویه‌های گوناگونـی بـه خـود می‌گیـرد، دوربین حرکت‌هـای مختلفی انجـام می‌دهد، اما در تمـام ایـن حالت‌هـا میکروفـون فقط می‌تواند بعد مسـافتی صدا را نشـان دهد. اینجا میکروفون وابسـته مستقیم دوربین اسـت. فرض کنید که در تمـام این مدت کارگـردان مشـغول فیلمبـرداری از یک صحنه ثابت بوده اسـت. مثـلاً صحنه یک تئاتـر را فیلمبرداری می‌کرده اسـت و در تمام این مدت دوربین هیچ حرکتی نکرده اسـت. حالا ما می‌خواهیم همین صحنه را با صدا به شـنونده‌ای فرضی انتقال دهیم. نوار صدای ضبط‌شده به همراه فیلم، کمک چندانـی به ما نمی‌کند؛ چون منطق دور و نزدیک‌شدن‌ها چندان معلوم نیست و گاهی صدا از حیطه قدرت میکروفون خارج شده اسـت و به عبارتی out است. برخی صداها معنـی خاصـی ندارنـد و... بنابراین برای تهیه یک نسـخه صوتی، میکروفون باید به بازآفرینی حرکت و گفتار دسـت بزند و به عبارت دقیق‌تر، فعل روایت در اینجا دچار تغییری عمده خواهد شد.

لنـز دوربیـن به سـوی جهان گشـوده می‌شـود و به قاب‌بنـدی آن می‌پـردازد. قاب‌بندی معنایی آشنا و آماده است. تاریخ

درام، کنشـی تقلیـدی اسـت که در زمـان حال عرضه می‌شـود و در برابـر چشـم تماشـاگر، رویدادهـای واقعـی یـا تخیلی گذشـته را بازسـازی می‌کنـد. درام روایتی است که به‌صورت دیـداری درآمـده و تصویـری است که توان حرکت در زمان را به دست آورده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بشـر شـاید قدیمی‌تر از عمـر درک درام، قاب‌بندی را درک کرده اسـت، دوربین بر اساس همین قاب‌بندی به ساختن دنیایی جدید می‌پـردازد، قاب‌هایی که پی در پی سـاخته می‌شوند و همچنان که در پی هم می‌آینـد به یـک روایت شـکل می‌دهند. لنـز دوربیـن بر روی یک جهـان ملموس گشوده می‌شـود؛ جهان اشیاء دیداری، اما میکروفون باید جهـان صوتی را بازتعریف کند، میکروفون، بر روی جهان شـنیداری گشـوده می‌شـود تـا آن را ثبـت کنـد. بنابراین میکروفـون قاب‌بندی مورد عینی و ملموسـی را که پیش رویش قرار گرفته انجام نمی‌دهـد، بلکه هر لحظـه در حال خلق آن است. میکروفون باید به خلق فضا، زمان، شـخصیت، ماجرا و روابط میان آنها بپردازد تا از این رهگذر بتواند داستان خود را روایـت کند، به عبارت دیگر فعل روایت در نمایـش رادیویی با بازنمایـی رادیویی شکل می‌گیرد.

چهـار

عمل نشـان‌دادن به جای گفتن، نیازمند عاملـی اسـت کـه بتواند کار نشـان‌دادن را انجـام دهـد و این در نمایـش برعهده بازیگر گذارده شـده است. یعنی کسی در نقـش دیگری. بازیگـری از جمله مقولات پیچیده و گسترده در عرصه نمایش است؛ از مباحـث تکنیکی گرفته تـا تمهیدهای نویسـندگی که درباره شـخصیت‌پردازی اسـت. شـخصیت نمایـش در عرصه درام وظیفه‌ای سخت و سـنگین بر دوش دارد. به عبارتی بخـش عمده‌ای از روایت در هر نمایش برعهده اوسـت. اما وقتی به نمایش رادیویـی می‌رسـیم با نقـش و جایگاهی یکسـره متفـاوت مواجه می‌شـویم که با سینما و تئاتر چندان قابل مقایسه نیست.

نقش، اجرای کلمات و افزودن جلوه‌های لازم بر حسـب پیرنگ و کنش اسـت، به نحوی کـه بتواند از طریق صـدا، تصوری از شـخصیت و وضعیـت او را به مـا ارائه کند. درک مخاطب از شـخصیت بر اساس مجموعه اطلاعاتی اسـت که از طریق صدا و چگونگـی به‌اجـرادرآوردن آن دریافـت می‌کنـد. بازیگـر در حالـی کـه انواعی از کنش‌هـا و رفتارهای انسـانی را از طریق ارتباطی صوتی بازنمایـی می‌کند، زمان و مکان را هم می‌سـازد. نقش و یا شخصیت نمایشـی در نمایش رادیویی، جایی اسـت کـه زمـان، مـکان، موقعیـت، پیرنـگ و روایت با هـم پیوند خورده‌اند. شـخصیت نمایشـی مجموعه‌ای از تمام اینهاست، او روایت‌گری اسـت که از طریق تمهیدهای صوتـی وضعیت کلـی نمایـش را تبیین می‌کند. شخصیت نمایشـی از درون متن آغاز می‌شـود و تـا مرحله اجـرا همچنان در حال تغییر و تحول اسـت، ضمن اینکه در وضعیتی خـاص و منحصربه‌فرد، آنچه شخصیت نمایشـی از طریق صدا بازنمایی می‌کند، شـاید بسیار بیشـتر از نمونه‌های تصویـری، تأویل و تفسـیر در پی داشـته باشـد؛ تأویل‌هایی درباره وضعیـت اندام، چهره، لباس، ژسـت، احساس و چگونگی عمل و... .

شـخصیت نمایشـی، با توجه به آنچه در طول نمایش به اجرا می‌گذارد، منحنی‌ای از کنش و رفتار خود ترسیم می‌کند، بنابراین بخشی مهم از روایت است و مهم این است که در نمایش رادیویی این همه بر اسـاس مجموعه‌ای از آنچه شـخصیت نمایشی بر زبان می‌آورد به همراه تمهیدهای صوتی و تفسیرهای متقابل این دو انجام می‌پذیرد. بنابراین، کنش در نمایش رادیویی وابسته به کلمه‌هـا و چگونگـی به‌اجـرادرآوردن آنهاسـت. کلمه‌ها (گفتار و گفت‌وگو) جزء گریزناپذیـر نمایـش هسـتند- فرم‌هـای استثنایی که از کلام دوری می‌کنند، مانند پانتومیم و سـینمای صامت در این تحلیل عام نمی‌گنجند- اما در رسانه‌هایی همچون سـینما و تلویزیون، گفتـار و گفت‌وگو در کنـار بیان تصویری قـرار می‌گیرند و جزء تکمیل‌کننـده آنند. به همین دلیل اسـت که هر جا نیازی به گفت‌وگو نیسـت، طبعاً از آن اسـتفاده نمی‌شـود- البته تلویزیون به‌خاطر وضعیت مخاطب از جریان بی‌وقفه گفتـار اسـتفاده می‌کند، تـا مخاطبی که درگیـر امور خانـه اسـت ارتباطش قطع نشـود، اما در این حالت هـم، گفت‌وگو و گفتار بسـیار وابسته به تصویر بازیگر است.

جریان گفت‌وگو در تئاتر هم چیزی اسـت وابسـته بـه صحنه، به همین دلیل اسـت کـه گفتار در بسـیاری از جاهـا خود را از ارائه دسـته‌ای از توضیح‌ها و تمهیدها فارغ می‌بیند. اما در نمایش رادیویی گفت‌وگو و گفتار، اصلی و محوری و تعیین‌گر اسـت. اگـر نمایش رادیویی ناظـر بر جهانِ بدون تصویر اسـت، پس لاجرم گفت‌وگو و گفتار در این حالت اهمیـت می‌یابد؛ چرا که در این جهـان، گفت‌وگو و صدای انسـان‌ها، جای هر جلـوه تصویری دیگـر را خواهد گرفت. همچـون همه نشـانه‌های صوتی، گفت‌وگو و گفتار که نشانگر حضور انسانی و عمل و کنش و روایت اوست، قرار نیست در وضعیت‌هـای مشـابه جایگزین معادل تصویری باشـد، بلکه همـان جابجایی در اینجـا هم صورت می‌گیـرد. از این رهگذر است که بازیگر، فارغ از جلوه‌های تصویری، باید صوت را به شـکل ارائه‌ای مستقل نگاه کند و به این بیندیشد که چگونه تفاوت‌ها در اجـرا می‌توانند تفاوت‌ها در احسـاس و تصورهای گوناگون را ایجاد کنند. بنابراین گفت‌وگو و گفتار هـم در نمایش رادیویی نقشـی متفـاوت با تئاتـر و سـینما پیدا می‌کند. هویت و شـکلی مستقل می‌یابد و باید بتواند رابطه خود را با جلوه‌های صوتی دیگـر، با زمان، مـکان، رویـداد، روایت و پیرنگ به نحوی مشـخص و حیاتی تعریف نماید و اگر این اتفاق به نحو مؤثر و صحیح رخ دهـد، نمایش رادیویی بدون احسـاس محدودیـت می‌توانـد حرکـت، برخـورد، جـدال، زد و خـورد و بسـیاری جلوه‌های فیزیکی دیگـر را بازنمایی کند. هرگز لازم نیست که نمایش رادیویی را به مجموعه‌ای از صحنه‌های ایستا- که در آن شخصیت‌ها درباره چیزهایی که برایشان اتفاق افتاده و یا اتفاق خواهـد افتاد حرف می‌زنند- بدل کنیم؛ بلکـه نمایش رادیویـی می‌تواند به مفهـوم واقعی درام، یعنـی عمل جاری و زنده نزدیک شود.

مؤخـره

نمایـش رادیویـی تنها رهیافـت جهان روایت به هستی، منهای تصویر است؛ جایی

کـه از ایـن رهگذر صدا هویت شناسـنده بـه خود می‌گیـرد و به جای اینکه اشـیا، شـمایل و نمایه‌ای از تصویر واقعی باشند، این صداها هسـتند که نقش شـمایل و یا نمایـه را برعهـده می‌گیرند و از این جهت اسـت که در کنار تمامی عرصه‌های روایت کـه از نظام‌های گوناگون نشـانه‌ای سـود می‌جوینـد، نمایش رادیویـی از نظام‌های وابسته به اصوات استفاده می‌کند و در این عرصه و با توجه به چگونگی استفاده، یگانه و منحصربه‌فـرد اسـت؛ چرا کـه صدا باید چنان باشد که جهان را معرفی کند.

نمایش رادیویی روایت‌گراست و همچون تمام شیوه‌های روایت تمام عناصر داستان را بـه‌کار می‌گیـرد و همچـون نمایش‌ها، نشان‌دادن را به جای گفتن نشانده است. اما نشان‌دادن در نمایش رادیویی، نشان‌دادن جهان متکی بر صوت است و از این رهگذر گفت‌وگو اهمیـت منحصربه‌فردی به خود می‌گیـرد. امـا گفت‌وگو خود، بخشـی از همین به نمایش درآوردن به‌حساب می‌آید.

نمایـش رادیویی در کار روایت، دو عنصر پیرنگ و سـبک را در اختیار گرفته اسـت و این هـر دو تحت تأثیر ویژگی نشـانه‌ها در نمایـش رادیویـی دسـتخوش تغییر و تحول هستند. سـبک به عبارتی چگونگی به‌کارگیری تکنیک‌ها بـرای اجرای روایت اسـت که نمایش رادیویـی از تکنیک‌های وابسـته به صـدا و تعریف‌شـده در رادیو اسـتفاده می‌کند. پیرو همین اتفاق اسـت که پیرنـگ، یعنی توالی و نظـم رویدادها هم شـکل و شمایلی از نمایش رادیویی به خود می‌گیرد و از شکل‌های دیگری مانند نمایشنامه و یا فیلمنامه جدا می‌شود.

نقطـه شـنیدن در نمایـش رادیویی که نشانگر وضعیت و عملکرد میکروفن است، نشان می‌دهد که چگونه بازنمایی در نمایش رادیویی به انجام می‌رسد. این بازنمایی در پیونـد لایه‌های صوتی بـه یکدیگر و ادغام واقعیت و اجرا شـکل ویژه و منحصربه‌فرد خود را پیدا می‌کند. نمایش رادیویی بیش از آنکه بخواهد از توهم دراماتیک استفاده کند، به سـوی بازنمایی اتفاقـات می‌رود، امـا در این بازنمایـی از ویژگی‌های صوتی استفاده می‌کند.

دسـت آخـر اینکـه نمایـش رادیویـی اهمیـت دارد، نـه تنهـا به ایـن دلیل که می‌تواند مشـارکت بیشتری از مخاطب در ساختن داسـتان طلب کند، چه اینکه این مشارکت‌های بیشتر شـاید در عرصه‌های دیگر هم قابل اثبات باشد. نمایش رادیویی بـه این دلیل اهمیت دارد که به خاطر نوع نشانه‌ها، جنس مشارکت مخاطب از جنس خیال‌انگیزی اسـت و از سوی دیگر و شاید حتی مهم‌تـر از این خیال‌انگیـزی، اینکه نمایش رادیویی تجربه جهان بدون تصویر اسـت. این شـاید به همان اندازه می‌تواند شـگفت‌انگیز باشـد که تجربه تصویرهای جهان... . نمایش رادیویی نشان می‌دهد که بدون تصویر هم تجربه و حس قابل انتقال اسـت و بنابراین نمایش رادیویی عرصه‌ای منحصربه‌فرد محسوب می‌شود.

منابع

احمـدی، بابـک (۱۳۷۰). سـاختار و تأویل متن، تهران: مرکز.

احمدی، بابک (۱۳۷۱). از نشـانه‌های تصویری تا متن. تهران: مرکز.

آسـابرگر، آرتور (۱۳۸۰). روایت در فرهنگ عامه، رسـانه و زندگـی روزمـره. ترجمـه: محمدرضا لیراوی. تهران: سروش.

الام، کـر (۱۳۸۱). نشانه‌شناسـی تئاتـر و درام. ترجمه: فرزان سجودی. تهران: قطره.

براتیـگان، ادوارد (۱۳۷۶). نقطه دید در سـینما، ترجمه: مجید محمدی. تهران: فارابی.

بردول، دیوید (۱۳۷۳). روایت در فیلم داسـتانی. ترجمه: سیدعلاءالدین طباطبایی. تهران: فارابی.

تـودورف، تزوتان (۱۳۷۹). بوطیقای سـاخت‌گرا، ترجمه: محمد نبوی. تهران: آگه.

سـجودی، فرزان (۱۳۸۲). نشانه‌شناسی کاربردی. تهران: قصه.

کرایسـل، انـدرو (۱۳۸۱). درک رادیـو. ترجمه: معصومه عصـام، تهـران: اداره کل پژوهش‌های رادیو.

گیرو، پی یر (۱۳۸۰). نشانه‌شناسی. ترجمه محمد نبوی، تهران: آگه.

متز، کریسـتین (۱۳۷۶). نشانه‌شناسـی سـینما، ترجمه: روبرت صافاریان. تهران: کانون فرهنگی هنری ایثار.

هیلیـس میلر،جـی (۱۳۷۷). روایـت، روایـت و ضدروایـت. ویژه‌نامه روایت در سـینما. ترجمه: منصور براهیمی، تهران: فارابی.