بازیگری و نشانه‌شناسی نمایش رادیویی

حمزه علی‌محمدی
کارشناس نمایش رادیویی

اشاره
مقاله حاضر در راستای شناساندن هر چه بیشتر و بررسی دقیق‌تر نمایش رادیویی و با دیدگاهی پرسشگر بر بازیگر این‌گونه نمایشی شکل گرفته و در نهایت به تحلیل بازیگری در علم نشانه‌شناسی و همچنین ویژگی‌های نمایش رادیویی پرداخته می‌شود.

مقدمه

می‌توان گفت که بازیگری و نشانه‌شناسی معنا و مفهومی متفاوت را دربرمی‌گیرند؛ بازیگری که تعاریف خود را از سال‌ها پیش بدون تغییر چندان تاکنون حفظ نموده و از دیدگاه‌ها و نظریات هنرمندان بزرگ سال‌های متمادی را پشت سر گذاشته، در کنار علم نشانه‌شناسی که روز به روز با تفاسیر متفاوتی روبه‌روست. اما در عین این تفاوت گسترده این دو مقوله وابستگی‌های بسیار زیادی را با یکدیگر دارا هستند که این پیوستگی را می‌توان در نشانه‌شناسی درام به‌راحتی جست‌وجو کرد. نمایش را می‌توان زنجیره توالی موقعیت‌های گوناگون دانست، که اگر بازیگری را هم یکی از این موقعیت‌ها تلقی کنیم، بدین معنا که نظام‌های نشانه‌ای گوناگون برای معنادادن بر یک نمایش در کنار هم قرار می‌گیرند، می‌توان هنر بازیگری و علم نشانه‌شناسی را در کنار یکدیگر بررسی کرد. حال باید گفت از میان انواع نمایش چرا نمایش رادیویی انتخاب شده؛ زیرا هر چند که نمایش به حساب می‌آید و نوعی کنش تقلیدی است، اما ویژگی‌هایی متناقض و پیچیده‌ای دارد. نمایش رادیویی جنبه تصویری ندارد، اما از تجربه شنوندگان رادیو می‌توان دریافت که در نمایش رادیویی این جنبه نیز وجود دارد؛ زیرا گسترش آن در زمان به همراه ویژگی‌های صوتی، تصاویری را در ذهن شنوندگان پدید می‌آورد. گفته می‌شود از این دید، نمایش رادیویی حتی از نمایش‌های دارای تصاویر دیدنی نیرومندتر است. نمایش یک موقعیت مبتنی بر گفت‌وگو و یک کنش گفتاری ملموس را با تکیه بر بازیگری به‌وجود می‌آورد که از نظر شیوه‌های تحلیل گفتار و نشانه‌شناسی بیشتر درخور مطالعه‌اند تا برنامه‌هایی که نه مبتنی بر گفت‌وگو، بلکه نوعاً خواندن تک‌صدایی متون نثر هستند. اما آنچه مسلّم است، اینکه نمایش رادیویی انحصاری را دربرنمی‌گیرد، زمان و مکانی خاص را نمی‌توان برای آن متصور شد، نشانه‌ها در متن در کنار دیگر عوامل همچون هنرمندان اجراکننده، تخیل شنونده را با خود همراه کرده و به هر سویی که خط داستانی نمایش اجازه می‌دهد به پیش می‌برند. هرچند این هدف در نهایت خلق هنری قرار دارد و رسیدن به چنین نتیجه‌ای در صورت هماهنگی تمام ارکان تشکیل‌دهنده نمایش امکان‌پذیر می‌شود.

تاریخ رادیو

در طول قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، دانشمندان زیادی که مشهورترین آنها مارکنی ایتالیایی بود، برای انتقال پیام به فواصل دور تلاش می‌کردند، که سرانجام به وسیله تلگراف بی‌سیم و بعد هم تلفن در این کار موفق شدند. ولی نکته مهم اینجاست که بدانیم این وسایل در ابتدا فقط ابزاری برای ارتباط در حد مکالمه از نقطه‌ای به نقطه دیگر به حساب می‌آمدند. برای مثال از کشتی به ساحل و نظیر آن و زمانی هم که رادیو شروع به توسعه و گسترش کرد، هنوز بیش از برقراری همین ارتباط محدود از آن انتظار نمی‌رفت. از زمان ارسال اولین موج رادیویی تا سال (۱۹۵۰) به جز پنجاه کشور جهان، بقیه کشورها از این رسانه برخوردار بودند. اما طی ۲۳ سال این رقم به سه کشور تقلیل یافت، یعنی در سال (۱۹۷۳) تنها سه کشور بوتان، لیختن‌اشتاین و سان‌مارینو فاقد رادیو بودند. (مخاطبی، ۱۳۸۵: ۳۷-۳۹) اما به سرعت این رقم کاهش یافت و در سال ۱۹۸۰ اعلام شد که یک میلیارد گیرنده رادیویی در سراسر جهان پخش شده است. این گستردگی رسانه از سویی و عوامل بالقوه‌ای که این رسانه در خود داشت از سویی دیگر باعث شد تا در کشورهای درحال‌توسعه، رادیو به‌عنوان تنها رسانه جمعی و وسیله ارتباطی قلمداد شود؛ زیرا امکان دستیابی به مناطق دوردست را با هزینه بسیار کم فراهم می‌کرد. اما این تنها دلیل گستردگی رادیو نبود. عوامل بسیاری در این میان نقش داشتند که در مجموع باعث شد رادیو در میان دیگر وسایل ارتباط جمعی شاخص شود. یافته‌های آماری و شواهد موجود نشان از آن دارد که با وجود پیشرفت قابل توجه رسانه‌های تصویری، رادیو همچنان یکی از مدعیان پروپا قرص رقابت با این رسانه‌هاست؛ زیرا دربردارنده خصوصیتی است که رسانه‌های تصویری ندارند و آن هم امکان دسترسی سهل‌الوصول آن است، به گونه‌ای که برای رادیو این امکان اختصاصی را فراهم آورده است تا به خلوت افراد هم نفوذ کند تا بدانجا که بدون هیچگونه ایجاد مزاحمتی برای فرد، به ایفای نقش خود بپردازد و گواه این ادعا حضور رادیو در عرصه‌های کاری افراد است که هیچگونه ممانعتی نیز برای آن نیست. در ماشین، کارخانه، کارگاه‌های تولیدی و در هر جای دیگر، هنگام آشپزی خانم خانه‌دار گرفته تا زمان عمل جراحی یک پزشک، رادیو حضور دارد و بدون آنکه در کار افراد خللی ایجاد کند، برای مخاطبان اخبار می‌گوید، موسیقی پخش می‌کند، داستان می‌گوید و بسیاری کارهای دیگر که تنها از عهده امواج رادیویی برمی‌آید نه امواج تصویری. همین کارکرد کافی است که رادیو همچنان تا زمانی که سیستم

کلام نمایش موجزترین و جامع‌ترین شکل عرضه کلام است؛ زیرا افراد در نمایش بسیار خلاصه‌شده‌تر از زندگی عادی و معمولی گفت‌وگو می‌کنند.

دیگری اختراع نشـود که در نظام رسانه‌ای تحولی فـرای بـاور ایجاد کند بـه حیات خویـش ادامه دهد و چه بسـا در آینده‌ای نه‌چندان دور که سیستم‌های ماهواره‌ای و اینترنتی در حال اشـغال فضای تلویزیونی هسـتند، رادیو، تتمه جای تلویزیون را هم بگیرد و برخـلاف چیزی که روزی همگان تصـور می‌کردنـد که تلویزیـون بر تمامی رسـانه‌های جمعی سایه بیفکند، این رادیو باشد که تلویزیون را از عرصه رسانه‌ای محو کند. درعین حال سیستم‌های ماهواره‌ای و اینترنتی نیز هنوز چندان گسترده نشده‌اند که بتوان گفت قطع به یقین این سیستم‌ها جایگزیـن تمامی سیسـتم‌های رسـانه‌ای خواهند شـد؛ زیرا ارتباط با این سیستم‌ها مستلزم قطع رابطه فرد با دنیای پیرامون و توجه خاص به آنهاست، اما رادیو همچنان این خصوصیت را دارد که فرد در ارتباط با آن هیچ الزامی به محدودکردن روابط خود با سـایر شئونات زندگی‌اش ندارد، و همین مزیت اسـت که رادیو را کمـاکان یکی از رسـانه‌های مورد توجه شبکه‌های ارتباطی جهان قرار می‌دهد.

نمایش رادیویـی

اگـر چه رادیو حتی زمانی که با مسـائل واقعی سـروکار دارد، ما را به نحوی درگیر پندار و تخیل می‌کند، اما این تمایز سنتی و مرسوم بین حقیقت و خیال در واقع بین نظام علامت‌ها یا رمزهایی اسـت که یا به چیزهایـی برمی‌گردند که در جهان واقعی وجود دارد و یا به چیزهایی اشـاره می‌کند کـه در جهان وجود ندارد و به اندازه کافی فرق بین حقیقت و خیال را نشان می‌دهد. امـا این تفـاوت و تمایز نوعـی پیچیدگی نشانه‌شناسـی به‌وجود مـی‌آورد؛ زیرا اگر علامت‌ها و نشـانه‌های کلمه‌ای یا کلماتی سـمبل روزنامه و نماد چیزهـای واقعی و معرف آن باشـند، علامت‌ها و نشـانه‌های کلمه‌ای داسـتان‌ها و قصه‌ها سمبل و نماد چیزهای غیرواقعی خواهنـد بود. بنابراین بین خیال یـا خیال‌پردازی از یک طرف و حقیقت از طرف دیگر رابطه‌ای وجود دارد که ماهیت آن آیکونیک اسـت و می‌دانیم و مشهور اسـت که به ادبیات آینه زندگی می‌گوینـد. داسـتان‌ها و قصه‌های تخیلی منعکس‌کننده زندگی واقعی‌اند و به همین دلیل هم روشن و قابل فهم‌اند.

حال پس از بیان ماهیت روابطی که بین دنیـای خیال‌پردازانه داسـتان و نمایش با زندگی واقعی وجود دارد، باید بر موضوعی تأکید کرد که شـالوده و اساس تفاوت‌های موجـود بیـن داسـتان و نمایشـنامه را تشـکیل می‌دهد. پرسـش این اسـت که اگر داسـتان‌ها دنیـای خیال‌پردازانه خود را به وسـیله کلمات خلـق می‌کنند، پس نمایشـنامه‌ها دنیای خیالی خود را چگونه به‌وجود می‌آورند؟ البته آنچه در نمایشنامه نقـش اساسـی دارد، وجـود دیالـوگ و گفت‌وگوست که رادیو از این لحاظ بهترین است، اما از طرفی نه در همه نمایشنامه‌ها دیالـوگ وجـود دارد و هـم اینکه بعضی از نمایشـنامه‌ها به‌صـورت مونولـوگ و یا حرف‌زدن تک‌نفره اجرا می‌شـود. از طرفی هم نمایشـنامه‌های پانتومیم بر این اساس استوارند که نمایش اصولاً باید تماشاکردنی باشـد، چون چیزی که نمایش را از لحاظ شیوه معنادهی از سایر هنرها به‌ویژه ادبیات جـدا می‌کنـد، همین جنبه «نشـان‌دادن و نمایشـی» آن اسـت کـه در آن، دنیای خیالـی نمایش بـه جـای توصیف‌کردن، توضیح‌دادن و یا تعریف‌کردن به مخاطبان نشان داده می‌شـود. کیکاد (Kikad) یکی از تهیه‌کنندگان رادیو، سـال‌ها قبل گفته بود که ما به‌طور معمول عادت به شـنیدن ایـن جمله داریم که نمایـش را ببینیم نه اینکه به نمایـش گوش بدهیم و به همین دلیـل اسـت که تقابـل کلمـه «رادیو» و «نمایشـنامه» برای خیلی از مردم تناقض ایجـاد کـرده اسـت. در رادیو نیـازی به صحنه‌آرایی، نورپردازی، دکور صحنه، لباس و یا گریم نیسـت همچنین تصویری‌نبودن رادیـو محدودیت‌هـای زیـادی را بر نوع نمایشـنامه‌هایی که می‌توان در رادیو اجرا کرد اعمال می‌کند. اجرای نمایشنامه‌هایی کـه در آنها تعداد شـخصیت‌ها و بازیگرها خیلی زیاد است، تقریباً در رادیو امکان‌پذیر نیست. در هر صحنه نمایش، شنونده فقط می‌تواند در بهترین حالت فقط چهار یا پنج کاراکتر و شخصیت اصلی را که صداهایشان کاملاً بـا هم فرق می‌کنـد، همراهی کند. در رادیـو اگـر دو نفر مشـغول گفت‌وگو در نمایش باشـند، نمی‌تـوان عکس‌العمل ناشـی از صحبت یک شخصیت را بر روی صـورت و چهره بقیه نشـان داد. هیچ یک از شـخصیت‌های نمایشنامه مجاز نیستند بیش از مدت‌زمان محدودی سکوت کنند؛ زیـرا اگر صدای آنها به‌طور مرتب شـنیده نشـود، آن قهرمان از خاطر شـنونده محو می‌شـود. هیچ نوع حرفـه صحنه‌آرایی در رادیو وجود نـدارد؛ زیرا لازمه صحنه‌آرایی و یـا حسـی که ما از فضا و مـکان و زمان و یا شـرایط روبه‌رویی قهرمان‌ها با یکدیگر و وضعیـت حرکت آنها نسـبت به یکدیگر داریم، اساساً بصری است.

پردازش صحنه برای این است که چیزی برای ما ظاهر شـود و یا نشـان داده شود، اما حال باید پرسـید اگر وجـود صحنه و صحنه‌آرایی، یک صفت و خصلت برجسته و مشـخص نمایش به شـمار می‌آید، پس چگونـه در رادیو که رسـانه‌ای غیربصری اسـت و چیـزی را در آن نمی‌تـوان دید، نمایشنامه امکان وجودی پیدا کرده است؟ حتی اگر نمایشنامه‌ای فقط مبتنی بر صدا باشـد، باز هـم این ژانر نمایـش رادیویی، دارای محدودیت‌هـا و تنگناهـای زیـادی است. فناوری رسانه گستره آوایی و صدایی موجود در شـخصیت‌ها را متراکم و فشرده و کار ایجاد گره‌های نمایشـی را مشکل‌تر می‌کند؛ زیرا فریادها باید خفیف‌تر باشـند و از دور شـنیده شوند و نجواها و صداهای پاییـن را هـم باید تقویت کـرد و بالا برد. عـلاوه بر آن، صداها بایـد در طول اجرای

نمایش همیشــه حضور داشــته باشــند تا از خاطر شــنونده محو نشــوند و او متوجه آن شــخصیت باشــد؛ چون هیچ نوع ابعاد بصری بــرای پرکردن ســکوت طولانی در نمایش وجود ندارد. نارســایی‌های آشکار و مسـلّم نمایش‌های رادیو به همینجا ختم نمی‌شود، زیرا مخاطبان این رسانه نه تنها قابل رؤیت نیســتند، و در اصــل غایب‌اند. این مخاطبــان در زمانی که نمایش ضبط می‌شــود حضــور ندارنــد و در عین حال وقتــی هم که به نمایش گــوش می‌دهند، در خانــه، بیــرون و یا در هرجــای دیگر با محیط و فضای شخصی خود سروکار دارند. در تئاترهای رســمی و ســنتی، تماشاچی به شکل‌ها و شــیوه‌های مختلف با نمایش ارتباط برقرار می‌کند. از لحظه تهیه بلیت تا یگانگی همه تماشاچیان برای مشاهده اثر این حضور تماشــاگر نفوذ و تأثیری دوگانه دارد. حضور تماشــاگران می‌تواند یا باعث تحریک تماشــاگر دیگر برای مقبول‌افتادن نمایش بشــود و یا نوعــی تأیید بر نمایش ایجــاد کند. اما نقش، فضا و شــرایطی که مخاطبان نمایشــنامه‌های رادیویی در آن قــرار دارنــد، کاملاً فرق می‌کنــد؛ نکته‌ای که ســال‌ها پیش مک وینی (Mac Vani) به آن اشــاره کرده اســت. گروه مخاطبان نمایشنامه‌های رادیویی برخلاف تماشاگران و مخاطبان در تئاتر، هیچ پولی برای خرید بلیت نمی‌پردازند، فرصــت دارند در حین گــوش‌دادن به نمایشــنامه خیلی کارهای دیگر هم بکنند و وقتی هم از نمایشنامه‌ای خوششــان نیامد، مجبور نیستند تا انتهای نمایش صبــر کنند، بلکه خیلی راحت پیچ رادیــو را می‌بندند. به‌عــلاوه از این نظر که عکس‌العمل‌های آنان نمی‌تواند در نمایش رادیویی در حال اجرا مؤثر باشد و یا کنترلی بر آن داشته باشند و معمولاً هم به صورت انفــرادی و پراکنده و جدا از هم به نمایش گوش می‌دهند، زیرا نه تنها از دیدن آنچه در صحنه می‌گــذرد محرومند، بلکه حتی از تأثیــر واکنش دیگر مخاطبــان بر خود نیز جــدا افتاده‌اند. به ایــن ترتیب درک و قضاوت آنها در مورد نمایشنامه، به‌صورتی کاملاً فردی درمی‌آید که ارتباط مســتقیم با هر شنونده خاص دارد، اما با وجود تمام این کاستی‌ها و نارسایی‌ها، به نظر می‌رسد کــه نمایشــنامه‌های رادیویــی روز به روز پررونق‌تر می‌شــوند. تنوع نمایشــنامه‌ها و تعداد آنها کاملاً زیاد شــده است. در میان آنها، هم نمایشنامه‌های خیلی عامه‌پسند و سریال‌های معمولی و کم‌اهمیت وجود دارد و هم دیگر شکل‌های نمایش کاربردی مثلاً کارهایی که در آگهی‌های تجارتی، معرفی برنامه‌ها، نمایش‌هــای کمدی و گزارش‌ها انجام می‌شوند. (کرایسل، ۱۳۸۱: ۲۳۳)

باید پرســید، پس رادیو چگونه توانســته اســت بر محدودیت‌هــا و کمبودهای خود غلبه کند و چیزی مشــابه نمایشنامه‌های سنتی و مرســوم به‌وجود بیاورد؟ قسمتی از ایــن موفقیــت رادیــو مرهــون رونــد جابه‌جاکردن کدها و رمزها و یا دســته‌ای از کدها و رمزها با دســته‌ای دیگر اســت، به این ترتیب که رادیو کدهای شــنیداری را جایگزین کدهای تصویری کرده اســت. البتــه نبایــد فراموش کرد کــه به‌کاربردن زیاد کلمات در بعضــی از ارتباطات، خوب عمل نمی‌کند، اما برعکس، در نمایش‌های رادیویــی باید از کلمات بیشــتر اســتفاده

بازیگــر در رادیــو کــم و بیــش تنهاســت. درســت اســت که در استودیو سایر بازیگــران و متصدیــان بــا جلوه‌های صوتــی در کنار او حضــور دارنــد، امــا بــه هنــگام ضبــط، کارگــردان بــاید در اتاق فرمان و پشت میــز فرمــان بنشــیند و در کنار بازیگر نیست.

کـرد، در مـواردی که باید برای شـنونده وضعیت نمایـش و کاراکترهـا و موقعیت نمایشـنامه وضعیت بدنی و ظاهری، لباس و یا سایر وسـایل و ابزاری که او نمی‌بیند، بیان شـود؛ مثلاً ایـن جمله «مواظب باش تفنگ دستته.» ممکن است در یک رسانه تصویری اضافی به نظر برسد، چون بازیگر دیگـر تفنگ را می‌بیند ولی در رادیو حتماً باید گفته شود، زیرا در نمایشنامه رادیویی، هر شـخصیتی که وارد صحنه می‌شود باید معرفی شـود تا مخاطب از وجود او مطلع گـردد، حال یا باید حرفی بزند و یا با کلمه و یـا کلماتی تقریباً به‌طور مرتب به حضور او اشـاره شـود. البته مهم اسـت به خاطر بیاوریم که رادیو از همه امکانات نمایش‌ها و تئاترهای روی صحنه هم محروم نیست، زیـرا رادیو، صـدا و انواع صداسـازی را در اختیـار دارد. امـا نقش صـدا در نوع خود نقش پیچیده‌ای است.

حـال، شـنونده رادیو چگونه تشـخیص می‌دهد که معنـی صداها و یا صداپردازی چیسـت؟ دراکاکیـس (Drakakis) از آنهـا به‌عنوان یک نوع سیسـتم میانجی و ارتباطی از علائم صدا یا مربوط به صدا یاد می‌کند که هم فرسـتنده و هم گیرنده به طـور قراردادی پذیرفته‌انـد و می‌دانند که هـر صدا معرف چه چیزی اسـت) (همان: ۲۴۱)، امـا این توصیف وقتی مفید اسـت که ما قبلاً این صداهای مورد اسـتفاده در نمایش‌هـای رادیویـی را در تئاتر از طریق ابزار و وسایل بصری تجربه کرده باشیم.

نکتـه دیگر آن اسـت که حـدود تأثیر و بسـط معانی به این صداها در نمایش‌های رادیویـی، بسـتگی به یک رونـد فرهنگیِ آشـنایی با آن صدا دارد. همانطور که قبلاً ذکر کردیم، صدای جغد هم ممکن اسـت معرف یک جغد باشـد و هم نشـان‌دهنده فضای شوم یک گورستان در نیمه شب. اما این توصیف در عین حال نه تنها نمی‌تواند مفیـد باشـد، بلکه ممکن اسـت مـا را به کج‌فهمی هم بکشاند. اگر بگویند که رابطه بیـن این علامت‌ها و نشـانه‌های صدایی با آن چیزی که معرف آن هستند، قراردادی اسـت، باید بگوییم رابطه بین نشـانه‌ها و علائم کلامی و آنچه به آن اشـاره می‌کنند و دال بر آن هسـتند، انتخابی اسـت. این توصیفات حقیقتـی بزرگ را نادیده گرفته که در نحـوه ادراکی که ما از جهان داریم، صدا خودش هم یک خاصیت طبیعی دارد، حتی اگر متعلق به چیزهایی باشد که اکثراً ما آن را با چشـم می‌بینیم. صدا، برخلاف کلمه، چیزی نیسـت که ما آن را جانشین چیـزی کنیـم. البته غالب‌بودن و سـلطه دنیـای بصری تئاتـر هم به همـان اندازه حقیقتی اسـت که نبایـد از آن غافل بود. منظور این اسـت که خیلـی وقت‌ها بدون کمک صـدا نمی‌توانیم هر چـه می‌بینیم، تشخیص دهیم؛ مثلاً اگر روی صحنه تئاتر، هنرپیشـه‌ای تفنگی به سـوی هنرپیشـه دیگر بگیرد، ما صحنه مرگ را خوب درک نمی‌کنیـم، مگـر آنکه صـدای تیراندازی و فریـاد قربانی همراه با افتادن هنرپیشـه تلفیق شـود. این صداهـا هر چند جزئی و ناچیز باشـند به درک مـا از مرگی که در روی صحنـه می‌بینیم، کمـک می‌کند. به این ترتیب صداپـردازی در رادیو برخلاف آنچـه نظریه‌پردازان دربـاره آن می‌گویند، نمی‌توانند جانشـین آن چیز که در دنیای بصری روی می‌دهند باشند. بلکه برای خود هویت دارند و جـزو عنصری از آنچه روی می‌دهند هستند و ارتباط آنها با آنچه دال بـر آن و معرف آن هسـتند، از نوع ارتباط شـاخصه‌ای اسـت، نه فقط سـمبلیک و نمادی. بنابراین تلقی آنها به‌عنوان جانشین رمز و کدهای تصویری درست نیست. نکته مهم این است که اگر چه نمایش را می‌توان از این نظر که بروز ظاهری دارد و می‌شود آن را دید، تشخیص داد، اما در ضمن، باید گفـت نمایش، متشـکل از عناصر دیداری و شـنیداری اسـت. ما جنب و جوش‌ها و فعالیت‌های روی صحنـه تئاتر را همانطور که با چشـم می‌بینیم، از طریق شـنیدن نیـز در خاطرمـان ثبت می‌کنیـم و حتی در بعضی موارد برای نشـان‌دادن توفان از صدای رعد و برق بیشتر از نمایش آن حتی در تئار سنتی و مرسوم استفاده می‌شود.

بایـد بدانیـم کـه تعـدادی از صداها را نمی‌توان در ابتدا، به آسانی شناسایی کرد. صدای خش خشـی که از مالیـدن نوارها تولید می‌شـود، ایـن صداهـا قابل عرضه در رادیو هسـتند، اما از آنجایی که هویت ذاتـی ندارند، وضع آنها تا حدی شـبیه به پدیده‌های بصری اسـت و می‌شـود آنها را بـا جابه‌جاکردن رمزهـای تصویر و صدا و آن هم فقط از طریق گفتار برای شـنونده آشکارسـازی کرد، زیـرا او نمی‌تواند بدون کمک کلمـه و حرفی که این صدای خش خش را به او بشناسـاند، آن را تشـخیص دهد، چون نه پیراهن هنرپیشه را می‌بیند و نه زمان و مـکان نمایش را. تنها کلمه‌ها هسـتند که بـا مجـاورت و همراهی صدا، شـنونده را قادر می‌سـازند کـه بفهمد آیا صدای خش خشـی که می‌شـنود، مربوط به شـخصی اسـت که زیـر بوته‌ها حرکت می‌کند یا صدای دامن لباس یک زن است و یا صدای بازکردن کاغذ کادوی یک جعبه و یـا هدیه. پس معنای غایی یک صدا را تا موقعی که با کلمه همراه نباشـد، نمی‌توانِ تشـخیص داد، زیرا صداها به‌ندرت، کاملاً همان معنی خود را می‌دهند.

از دیگـر برتری‌هـای رادیو می‌تـوان به کلمات اشـاره نمود، ویژگی و خصوصیات کلمه‌ها در رادیو، حتی در مقایسه با ادبیات و رسانه‌های نوشتاری به مراتب بیشتر جلوه می‌کند. به این جمـلات مک نیس (Mac Niss) (۱۹۶۴) توجه کنید: «وقتی شخص شـروع به نوشـتن می‌کند، خوانندگانی را که آن نوشته را می‌خوانند، نمی‌بیند، نظیر

آنکه هیچ وقت هـم نمی‌توان مطمئن بود که آیا آنها در ذهنشـان آنچه نویسـنده بر زبان می‌آورد، می‌شـنوند. اما در رسانه‌های صوتی می‌توان با انتخاب یک گوینده ماهر، شنونده را مجبور کرد که حداقل کلمات را بشنود.» (کرایسل، ۱۳۸۱: ۲۴۹)

به همین دلیل اسـت کـه رادیو در خلق نمایش‌هایـی که بـر وضعیت‌های مختلف بصری قرار ندارد بسـیار موفق است. البته این نوع افکار و یـا تضادهای ذهنی را هم می‌تـوان در تئاتر روی صحنه نشـان داد؛ مثـلاً در موقعـی که شـخصیت و قهرمان نمایـش بـر روی صحنه قـدم می‌زند و با خودش حرف می‌زند و یا سـاکت در جایی می‌نشیند. صدای ضبط‌شـده او که گویی با خود حـرف می‌زند پخش می‌شـود. اما این تمهیدات چندان اقناع‌کننده نیسـت، بنابراین همه این مثال‌ها با مشکلاتی همراه هسـتند و هر کوششـی بـرای وادارکردن بیشـتر تماشـاچی بـه توجـه و تمرکز بر کلمـات نقش بر آب می‌شـود. امـا به هر صورت به دلیل تصویری‌نبودن رسانه رادیو، تک‌گویی اثر بیشتری دارد و آن گسستگی و فاصلـه عجیبی کـه در تئاتر بین صدای ضبط‌شده و قهرمان نمایش وجود دارد، در اینجا دیده نمی‌شـود. با درنظرگرفتن این مطلب که گفت‌وگو و حرف‌زدن شـخص با خود به شـکلی که در تئاتر معمول اسـت کمی‌عجیـب و غریب اسـت، می‌بینیم که در رادیـو این غرابت کمتـر به نظر می‌آید و همینطـور رادیو این مزیت را نسـبت به رسـانه‌های تصویـری و بصـری دارد کـه می‌توانـد به‌راحتی صحنه‌های نمایشـی را که نمی‌خواهیم آن را ببینیم، منتقل کند.

مزایای رادیو در اینها خلاصه نمی‌شـوند، صدا که جوهره و ذات رادیوسـت در زمان جاری است و به همین دلیل کلمات به‌طور مرتب ادا می‌شـوند و سپس محو و ناپدید می‌گردند؛ یعنی اگر بعد از یک کلمه، کلمه دیگری نگوییم، سـکوت، خـود را تحمیل می‌کند. این موضوع البته در تئاتر و سینما هم اتفاق می‌افتد اما چندان مهم نیسـت؛ زیرا این رسـانه‌ها می‌توانند سـکوت را با تصاویـر دیگری که در اطراف موضوع و در فضای پیرامونی آن قرار دارند پر کنند و به این ترتیب صدا و سـکوت را با هم داشـته باشـند. اما در رادیو که نمی‌شود سکوت را با تمهیدات بصری پر کرد، بنابراین سکوت کامل حکمفرما می‌شود. در عین حال باید در نظر داشـته باشـیم که رادیـو کیفیتی دارد کـه در آن بیشـتر از سـینما و تئاتر، به کلمات توجه می‌شـود، شنیده می‌شود و گوش داده می‌شـود. وجود این تفاوت‌ها را می‌توان کاملاً در دقتی که برای انتخاب حاشـیه و باند صوتی تیزرهـای تبلیغاتی فیلم‌ها به کار می‌رود، دید. برای شـنونده رادیو که نمایش را نمی‌بیند، سکوت مابین حرف‌زدن‌ها بسـیار طولانی و خسته‌کننده بـه نظر می‌آیـد. در واقع اگر این سـکوت بیشتر از چند ثانیه ادامه پیدا کند، ممکن اسـت این تصور در شنونده ایجاد شود که یک ایستگاه فرستنده دچار نقص فنی شده و یا رادیوی او مشـکل پیدا کرده است. اما سـکوت در رادیـو تنها به معنـی وقفه در جریان صدا نیست، بلکه نوعی سکوت‌های شنیده‌نشـدنی نیز وجود دارد. برای مثال، بازیگـری که قبلاً در نمایش نقش داشـته و حالا بین گفت‌وگوی دو شـخصیت دیگر نمایش بـا یکدیگر، سـکوت دارد، باید به نحوی این جداافتادگی و سکوت او برطرف شـود؛ حالا یـا نام او برده شـود و یا راجع بـه او صحبت شـود. رادیو به شـکل‌های مختلـف در محاصره سـکوت قـرار دارد. این روند نیسـت‌گرایانه سکوت، همچنین به یاد ما می‌آورد کـه رابطه بین کلمات و اشـیا از پیچیدگی عجیبی برخوردار است. از طـرف دیگر نبودن سـکوت بیش از حد معین در رادیو برای خودش مزایای خاصی هـم دارد، به ایـن ترتیب که چـون رادیو رسـانه‌ای اسـت که باید به طـور مرتب و مداوم در آن صدا باشـد و مواقعی که صدا

دنیـای نمایش رادیویی دنیای زبان اسـت و شـخصیت‌های نمایش رادیویی تقریباً همگی وابسـته به کلام هستند. کلام در رادیو شامل زبان دلیل و برهان و شور و هیجان می‌شود، اما کشف معنای نهفته تنها برعهده بازیگر است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ندارد به‌شـدت حساس و آسیب‌پذیر است، خیلی بیشتر از تئاترهای روی صحنه برای ارائه و اجرای نمایش‌های پر از حرف مدرن مناسب است. همانطور که فرانسیس کری (Fransis Cari) (۱۹۸۱) خاطرنشان کرده اسـت نبودن یک واقعیت ثابت و مداوم در رادیو خودش نوعی پوچی اسـت؛ حقیقتی که در اغلـب نمایشـنامه‌های حال حاضر دیده می‌شـود. رادیو حتـی موقعی که به توصیف دنیایـی می‌پردازد کـه ذاتاً ثابت است و متغیر نیسـت، باز هم ممکن است چیزهایی در آن دنیا وجود داشته باشد که پایگاه و موقعیت هستی‌شناسانه آنها عمداً به صورت مبهم نگه داشـته شود و چنین ابهامـی می‌تواند هم از طریق سـکوتی که شـنیده می‌شـود به وجود بیایـد و هم به وسیله سکوتی که شنیده نمی‌شود.

بازیگری

بازیگری در رادیو مسـتلزم برخورداری از این موارد است:

- زیرکی: بازیگـر همه چیز را کم‌اهمیت جلـوه می‌دهـد و بـه نـدرت چیـزی را بزرگ‌نمایی می‌کند.
- تیزبینـی در زمان‌بندی و موقعیت‌یابی: بازیگر باید آماده و انعطاف‌پذیر باشد.
- دقـت، در کاربـرد صدا، انـواع لهجه و نحوه تلفظ و سبک نمایش
- سرعت و تعهد.

در هنگام شـروع به ضبط، بازیگر رادیو، متن نمایشی را در دست نگه می‌دارد (بک، ۱۳۸۴: ۱۳۳). بـه این مهارت بازیگری در رادیـو کـه در آن گفت‌وگوهای نمایشـی از روی متـن خوانـده می‌شـود، «اجرا از روی متـن» گفته می‌شـود. این فرایند در بازیگـری از صفحـه به ذهـن و از صدا به میکروفون شـکل می‌گیرد، البته هنوز هم گاهـی لازم می‌آید کـه بازیگر بخش‌هایی از متـن را حفـظ کند، اما برخلاف سـایر رسانه‌ها، بازیگران در رادیو متن خود را به کل، زمین نمی‌گذارند. نگه‌داشتن متن در

نمایشنامه‌نویس رادیویی باید متوجه باشـد که عملکرد اولیه موسـیقی در نمایشـی که اجرا خواهـد شـد، در ایجـاد و خلـق محیط و بیان مطالب و حقایقی اسـت که او قادر نخواهد بود با کلام آنها را ادا کند.

دست باعث می‌شود که بازیگر هنگام ضبط، گفت‌وگوهای نمایش را فراموش نکند. این کار به بازیگر اعتمادبه‌نفس می‌بخشـد و او را از یکـی از عوامـل تـرس از صحنه جدا می‌سـازد. در نمایش رادیویی از سـوفلور خبری نیست. بازیگر این امتیاز را دارد که همه حواسـش را روی متن متمرکز کند، و به سـبب فقدان الزامـات حفظ کل متن دچار حواس‌پرتی نشـود. البته در نمایش رادیویـی نیز حفظ‌کـردن جزئیات اجرای نمایـش ضرورت دارد. بازیگر در ذهن خود باید با متن دقیقاً مو به مو در ارتباط باشد و هیچ جای متن از دید او پنهان نماند.

اگر نحوه اجرای نمایش باورپذیر ننماید، شـنونده احسـاس می‌کند که گفت‌وگوی نمایشی صرفاً از روی متن روخوانی می‌شود و بازیگران کاری جز آنکه سرشـان را تکان دهند، انجام نمی‌دهند، گفت‌وگوی یک در میـان آنها به صورت یک بازی غیرواقعی و پینگ‌پنگی درمی‌آید. اندرو ساشز (بازیگر) می‌گویـد: بهترین تذکری کـه کارگردانی به من داده اسـت مربوط می‌شود به جان گیبسـون (Jan Gibson) در دهـه ۱۹۶۰ که گفت، می‌خواهم این جملات را از روی متـن اجرا کنی. این نکته‌ای اسـت که هر کارگردانی باید به بازیگرانش بگوید (همان: ۱۴۱). وظیفه بازیگر خواندن صرف نیست، بلکه برقرارکردن ارتباط است. در مورد خلق حس نمایشی‌بودن گفت‌وگو، جاناتان جیمز (Janatan James) مدیـر بخش برنامه‌های سرگرمی BBC توضیح می‌دهد: بازیگر باید هنگام اجرای گفت‌وگوی نمایشـی ارتباط درونی خود را با متن پرورش دهد، نه اینکه فقـط یک نفر حرف بزند و بعد نوبت به نفر دیگر برسد. البته هدایت این ارتباط درونی کاری مشـکل است. فرایندهای پیچیده‌ای در مـورد نحوه حفظ‌کـردن متن نمایش، در لحظاتی که چشـم بازیگر از روی متن منحرف می‌شود و در عین حال دارد متن را از رو می‌خواند، وجود دارد. این جابه‌جایی نـگاه از متن به میکروفون صورت می‌گیرد و زنجیره این فرایند در واقع از تغییر اندک نگاه به جلو، به ذهن، و به دهان، و سـپس بازشـنوایی در گوش است. این جابه‌جایی مداوم اسـت و تقریباً همزمـان در زنجیره چشم- ذهن- دهان- گوش اتفاق می‌افتد. لغزش‌ها (خطاهای زبانـی) و ابدال آغازی (جابه‌جایـی صداهـای آغازیـن دو کلمه پی در پـی) نیز همـواره در کمین بازیگر هسـتند، صرف نظر از آنکـه او تا چه حد در حرفه خود تواناست. با این همه، تجربه حرفه‌ای بازیگران به آنها آموخته اسـت که استودیوی نمایش رادیویی مکانی است که امکان حداکثر تمرکـز را فراهم می‌آورد و اشـتباه یا اصطلاحاً خراب‌کردن بازیگر به ندرت اتفـاق می‌افتد. برخلاف سـخنرانی از روی متـن در جمع مردم که سـخنران ملزم اسـت به مردم نـگاه کند، در نمایش رادیویی چشـمان بازیگر تقریباً تمام مدت روی متـن متمرکز می‌مانـد. بازیگری در رادیـو نیـز کاری اسـت پرمخاطـره، زیرا همچنـان شـکلی از اجراسـت. همچنین برنامـه تولید اسـتودیویی آن در محدوده زمانی سـخت‌گیرانه‌ای بودجه‌بندی شـده اسـت، که همین امر مشـکلاتی را موجب

می‌شـود. اما بازیگر رادیو از ابتدای مراحل تولیـد نمایـش هدف خودجوشـی دارد و کمتر دچار بی‌نظمی‌می‌شود. شکی نیست که بازیگران شیفته کار در نمایش رادیویی هسـتند. حتی نیکلاس کریـج (Nicolas Ceraje)، استاد بازیگری نقش‌های طنز، در نمایش من بازیگرم که نایجل پلانر (Nigel Planer) آن را کارگردانی کرد، مشـتاقانه از پلانر تقاضا داشـت که او را بیشتر به کار دعوت کند و به او نقش‌های بیشتری بدهد. پلانر دربـاره بازیگر مطلوب می‌گوید: البته آن بازیگری از نظر من کاملاً ایدئال اسـت که بتواند در روزهای تعطیل آخر هفته هم بـرای من کار کند. (همـان: ۱۵۱). درباره بخـش مهم، فرایند متن- بـه- دهان باید این مسـائل را به وضوح بیـان نمود. برای آنکه اجرا واقعی به نظر برسد باید آنچه در متن خوانده می‌شود فراموش کرد و سپس طـوری آن را بیـان کرد کـه گویی حرف تـازه‌ای اسـت و در لحظه از ذهـن بازیگر عبور می‌کند. البته باید گفت که این فرایند فراموشی خطرناک اسـت. در واقع متن از روی کاغذ برگرفته می‌شود و به ذهن وارد می‌شود، به نحوی که انگار بازیگر در ذهن خـود به متن فکر می‌کنـد. این کار از نظر بازیگر طبیعی می‌نمایـد، اما در این روش گرایش به سـمت سهو زبانی زیاد می‌شود. اگر کارگردان علت این اشـتباهات بازیگر را درک کنـد، در روند کار مشـکلی پیش نمی‌آید و همه چیز عالی پیش می‌رود. اگر بازیگر فقط متن را روخوانی کند، اشتباهی رخ نمی‌دهـد، ولی نمایش خسـته‌کننده می‌شـود. فراموشـی نمایان‌گر نحـوه کار ذهن است، ذهن آنچه خوانده می‌شود فوراً فرامـوش می‌کند و مجبور می‌شـوید متن را طوری اجرا کنید کـه انگار تازه از ذهن شـما برخاسته، اما مشکل اینجاست که در معرض اشـتباهید و از هر چند کلمه یکی را فراموش می‌کنید و مجبور می‌شوید واژه مترادف با واژه اصلی را به کار ببرید.

صـدا کـه جوهـره و ذات رادیوسـت در زمـان جـاری اسـت و بـه همین دلیـل کلمات به‌طـور مرتـب ادا می‌شـوند و سپس محو و ناپدید می‌گردند؛ یعنی اگر بعد از یک کلمه، کلمه دیگری نگوییم، سکوت، خود را تحمیل می‌کند.

برای حل این مشـکل بازیگـر باید آنچه می‌خوانـد قبـلاً درک کـرده باشـد و به خودانگیختگـی و شـناخت شـخصیت نمایش بپردازد. تولیـد نمایش رادیویی به سرعت انجام می‌گیرد و این سرعت به نظر مبتدی‌ها ترسـناک می‌آید؛ زیرا به محض ضبط اولین برداشـت نمایـش، بازیگر در مقابل همه چیز مسئول است؛ چون نمایش رادیویی درلحظه شـکل می‌گیرد و بعد از ضبط، کار تمام است. بازیگر در رادیو کم و بیش تنهاست. درست است که در استودیو سـایر بازیگـران و متصدیان بـا جلوه‌های صوتی در کنار او حضور دارند، اما به هنگام ضبط، کارگردان باید در اتاق فرمان و پشت میز فرمان بنشیند و در کنار بازیگر نیست. در دوران ضبط به شـیوه مونو، پرده‌ای بر روی پنجره‌ای که اتاق فرمان اسـتودیو را جدا می‌کـرد آویخته می‌شـد. تهیه‌کننده به ندرت به اسـتودیو می‌رفـت تا بتواند بر آنچه از طریق میکروفون‌های اسـتودیو به اتاق فرمان می‌رسید تمرکز داشته باشد. اما در این حالت بازیگر چه بازخوردی دریافت می‌کـرد و از حضور تنهـا مخاطبانش چه نفعی می‌برد؟

تناقـض مهم‌تر مربوط می‌شـود به بازی روی صحنـه تئاتـر و حضور تماشـاگران. صحنـه تئاتـر بازیگران را بزرگ‌تر نشـان می‌دهـد و تماشـاگران بـر آنهـا متمرکز می‌شـوند، در واقـع نیرو و اجـرای بازیگر شدیدتر نمود می‌یابد. در یک دوره نمایش صحنه‌ای، بازیگر هر شـب با تماشـاگران گوناگونی مواجه می‌شـود، در حالی که در اسـتودیوی فیلم، بازیگر در مقابل دوربین ایفـای نقش می‌کنـد و البتـه از واکنش اولیـن تماشـاگران خود که در اسـتودیو حضـور دارنـد نیـز منتفع می‌گـردد. در حالی که در رادیـو بازیگر به‌ندرت از میان بازیگران مقابل خود، کارگردان و متصدیان جلوه‌های صوتی افـرادی را به‌عنوان اولین مخاطبـان خـود می‌یابـد، و حداقل زمان ممکـن را برای بازخوردهای آنها در اختیار دارد. در تولیـد نمایش رادیویی قید و بند عجیب دیگری نیز وجود دارد. تک‌گویی و خواندن داستان و کتاب‌های صوتی، بازیگر را بیـش از اندازه منزوی می‌کند، در حالی که فقط دو نفر شـامل بازیگر و تهیه‌کننده با هـم کار می‌کنند. صدابـردار نیز که در اتاق فرمان باقی می‌ماند، مشـارکت اندکی در کار دارد. در نتیجـه کار در اسـتودیوی رادیو فقط بین بازیگر و تهیه‌کننده متمرکز اسـت، و در حالـی که تهیه‌کننـده اولین مخاطب بازیگر محسـوب می‌شود، بازیگر بازخورد مناسـبی را از هر عبارتی که بیان مـی‌دارد دریافت نمی‌کند. حـال پرورش شـخصیت نمایشـی و فضـای نمایش در چنین شـرایطی چگونه است؟ استودیوی رادیـو باعث می‌شـود بازیگر بـرای خلق شخصیت بیشـترین تلاش را مبذول دارد؛ زیرا هیچگونه علائم دیداری در اسـتودیو وجود نـدارد. باید صحنه را با اسـتفاده از قـدرت تخیل در چشـم ذهن خـود ابداع کند. فضای استودیو با مبلمان قهوه‌ای‌رنگ یا سبزرنگ، یا ابزار و وسایل دیگری که در آن قرار دارد، ممکن است خشک و بی‌روح به نظر برسـد. بازیگری در رادیو به معنای

این اســت که هیچ دکــور و علائم دیداری برای نشان‌دادن مکان نمایش وجود ندارد؛ همه چیز باید در درون بازیگر خلق شــود. دیویــد هالــت (David Halt) که ســابقاً بازیگــر ســازمان نمایش رادیــو BBC بود چنین می‌گوید: در استودیوهای BBC که موقعیت بسیار تصنعی است، بازیگران خلق نمایــش باورپذیــر را مشــکل می‌یابند. در اســتودیو فقط چراغ‌های کیو و لامپ‌های فلورســنت وجود دارد. از بازیگر خواســته می‌شود که در چنین محیطی کاری بسیار تخصصی انجــام دهد. (کرایســل، ۱۳۸۱: ۲۳۰)

خلق معنا، بستگی به تخیل و مهارت‌های تصویرســازی و منابع درونــی بازیگر دارد. در تمریــن تئاتر روی صحنــه روش اصلی ســاختن شــخصیت نمایشــی از بیرون به درون است و فضای صحنه است که بازیگر را دربرمی‌گیرد، حال که در رادیو اینچنین نیســت و فضای ذهن همه چیز را تشکیل می‌دهد و بازی از درون شکل می‌گیرد. در ایــن بین تنها چیزی که به بازیگران اندک کمکی می‌کنند متصدیان جلوه‌های صوتی هستند. بازیگران باید به حضور افکتورها در اطراف خود عادت کنند، در حالی که کنار پایشــان زانو زده‌اند، یا کنارشان سر و صدا می‌کنند، کفش‌ها و لباس‌های شــخصیت

در تمرین تئاتر روی صحنه روش اصلی ساختن شخصیت نمایشی از بیرون به درون است و فضای صحنه است که بازیگر را دربرمی‌گیرد، حال که در رادیو اینچنین نیست و فضای ذهن همه چیز را تشکیل می‌دهد و بازی از درون شکل می‌گیرد.

نمایشی نقش آنها را پوشیده‌اند، سلاح‌های آنهــا را حمل می‌کنند، گاهی با آنها تماس بدنی دارند، آنها را هول می‌دهند یا به زور می‌کشــند، و نیز به فضــای اجرا و حرکات آنها نفــوذ می‌کننــد. در مــوارد دیگر که متخصصــان جلوه‌های صوتی پشــت پرده پنهان شــده‌اند و با میکروفون جداگانه‌ای افکت‌ها را ضبط می‌کننــد، بازیگران نباید خود را درگیر کار این متصدیان نموده و از فضای نقش خارج شوند.

از دیگــر مســائلی که می‌توانــد به درک بیشتر بازیگر از شــخصیت نمایشی کمک کند، خواندن دقیــق متن برای درک بهتر آن است. در این خوانش باید خط داستانی بــا گره‌افکنی‌هــا و موانعش از ابتــدا تا به انتها کشــف شود، ســبک، گونه و موضوع برای بازیگر شــناخته شده باشــد، زبان و ســبک‌های زبانی که شــخصیت‌ها به کار می‌برند و همچنین روابط بین شخصیت‌ها را بازیگــر در این خوانش بیابد و همچنین شــرایط یا موقعیت‌های نمایــش و معنای اصلی را درک کند. دنیای نمایش رادیویی دنیای زبان اســت و شخصیت‌های نمایش رادیویــی تقریبــاً همگی وابســته به کلام هســتند، برخــلاف شــخصیت‌های فیلم و تئاتر کــه حضور عینی بیشــتر خودنمایی می‌کند. کلام در رادیو شــامل زبان دلیل و

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

برهان و شـور و هیجان می‌شود، اما کشف معنای نهفته تنها برعهده بازیگر است.

قدرت رادیو در کلام اسـت و این کلام بر پایه منطق شـکل می‌گیرد. برای بازیگران و نمایشنامه‌نویسان در رادیو گاهی مشکل اسـت که بتوانند از طریق سطوح پایین‌تر ذهـن، از قبـل به گفت‌وگو، احساسـات و غرایز شـکل بدهند. اگر به سطوح پایین‌تر ذهن برویم، به اغتشـاش درونی می‌رسیم و صداهای دیگر ذهـن، رؤیاها و هیجانات قبـل از آنکه گفت‌وگوی نمایشـی شـکل بگیرد و کامل شود، بروز می‌کنند. هنوز هم روش‌های مدرن بازیگری تا حد بسـیاری به آنچه در حاشـیه کلام می‌گذرد وابسته است، به‌خصوص بسـیاری از ویژگی‌هایی که به نظر در رسانه‌های دیگر هیجان‌انگیز و جذاب‌ترنـد. امـا رادیو فضایی سـاده‌تر در زمینـه کلام بـه بازیگر ارائـه می‌دهد. جریـان اصلـی و نقطه قـوت نمایش‌های رادیویی شامل این موارد است: نمایش‌های پرگفت‌وگو که بیشـتر در محیط‌های بسته و خانوادگی شکل می‌گیرند؛ یا آنچه به قول آمریکایی‌ها نمایش‌های پراحساس خوانده می‌شود؛ و نیز اقتباس از رمان‌های معروف و نمایش‌های صحنه‌ای. نمایش رادیویی در دنیایی شـکل می‌گیرد که دست‌یافتنی و ملموس است و می‌توان در آن زندگی کرد.

از مسـائل دیگر در بازیگری واکنش‌های صوتی اسـت کـه بازیگر به‌صـورت بداهه در متن ایجـاد می‌کند. غرولنـد یا «اوم» صداهای اضافی دیگری اسـت که به کلام متن اضافه می‌شود که به دو شیوه صورت می‌گیـرد: اول، صداهـای اضافه‌ای اسـت کـه به همـراه گفت‌وگو بازیگـر با خود به منظور بیان معنای نهفته و رنگ‌بخشـیدن بـه کلام بیان می‌کنـد و دوم واکنش‌های صوتـی اسـت کـه هنـگام گفت‌وگـوی شـخصیت‌های دیگـر، بازیگـر می‌گویـد. به‌کاربـردن واکنش‌هـای صوتـی موضوع بحث‌انگیزی اسـت، به‌خصـوص وقتی که بازیگر با این صداها به میان گفتار دیگران می‌پرد و باعث آشفتگی کلام آنها می‌شود. این صداها را بعد از بحث و بررسـی درباره آنها، باید به متن افزود و به هنگام برداشت دوباره نمایش، زمان ادای آنها را روی متن علامت‌گـذاری کرد. واکنش‌های صوتی در واقـع زبـان پیرامون زبان هسـتند که در صحبت‌های عادی و روزمره به کرّات به‌کار می‌بریم.

پی‌بـردن به عمق ذهن شـخصیت یکی دیگر از نقاط قوت رادیوست که گفت‌وگوی درونی شـخصیت نامگذاری شده که کافی اسـت بازیگر به میکروفون نزدیک شـده و تنها صدای او شـنیده شـود. در بازیگری رادیو خطای زبانی امری طبیعی اسـت که به‌راحتـی می‌توان آن را جبران کرد. کافی اسـت ضبط را متوقـف کـرده و به عقب برگردید. هیچگاه بازیگر برای شروع مجدد نباید به این سـؤال که از کجا باید شـروع کند پاسـخ دهد، اگر لازم است که بازیگر جریـان خاصی را به اجرای خود بدهد باید برای جلوگیری از اشـتباه مجدد آن کار را انجام دهد. بازیگر هنـگام اجرا باید دارای اعتمادبه‌نفس باشـد، زیرا منشـأ خطاهای زبانی سه چیز است: اول اینکه ممکن است متن را اشـتباه بخوانـد، دوم اینکه لغزش زبانی پیدا کند و سوم، اشتباه در استفاده از کلماتی است که معانی نزدیک به هم دارند که تنها راه غلبه بر این اشـتباهات تمرکز دقیـق بر روی متن نمایش و خارج‌شـدن از درگیری‌هـای ذهنی بیرونی برای بازیگر است.

نشانه‌شنـاسی

نشانه‌شناسـی که در اوایل قرن بیسـتم توسـط دو متفکـر بزرگ، یعنـی فردینان دوسوسـور زبان‌شناس سوئیسـی و چارلز ساندرز پیرس (Charles Pierce) فیلسوف آمریکایی در حکم علم جامع نشانه‌ها مطرح شـد، از آن زمان به این سـو، مسیر بسیار ناهمواری را طی کرده است. نشانه‌شناسی به‌طـور مشـخص شـاهد دو دوره فعالیت شدید و گسترده بوده است: دهه‌های سی و چهل (با کار صورت‌گرایان چک) و دهه‌های شصت و هفتاد (به‌خصوص فرانسه، ایتالیا، آلمان، شـوروی و ایالات متحـده. راه این دو بنیانگـذار را دیگرانـی در طـول قرن بیسـتم ادامه دادند. سـنت نشانه‌شناسی سوسـوری توسـط اندیشـمندانی چـون یلمزلف (Yelmzlof)، یاکوبسـن (Yakub-cen)، بارت (Bart)، کریسـتوا (Kristova) و بودریار (Boudriar) ادامه پیدا کرد و راه نشانه‌شناسی پیرس را نیز متفکرانی چون موریس (Moris)، ریچـاردز (Richardz)، آگـدن (Agden)، سـبئوک (Cebuk) و دیگران پی گرفتند. (الام، ۱۳۸۳: ۱۲)

نشانه‌شناسـی برای ما مشخص می‌سازد که نشـانه‌ها از چه تشکیل شـده‌اند و چه قوانینی بر آنها حاکم اسـت. از آنجا که این دانش هنوز به وجود نیامده، نمی‌توان گفت که چـه خواهد بود ولی چـون حق وجود دارد، جایگاهش ازپیش‌تعیین‌شـده است. زبان‌شناسـی تنها بخشـی از ایـن دانش عمومی اسـت. قوانینی را که نشانه‌شناسی کشف خواهد کرد، می‌توان در زبان‌شناسـی به کار برد و به این ترتیب زبان‌شناسـی در مجموعه رویدادهای بشری، به قلمرو کاملاً مشخصی تعلق خواهد داشت. در تعریفی از نشانه‌شناسـی می‌توان گفت: نشانه‌شناسی علمی اسـت که به مطالعه چگونگی تولید معنـی در جامعـه می‌پـردازد. بنابرایـن نشانه‌شناسـی به یـک اندازه بـه موضوع فرایندهـای دلالت و ارتباطـات، یعنی به مطالعه شـیوه‌های تولیـد و مبادله معنی می‌پردازد. پس به‌طور همزمان به بررسـی نظام‌های متفاوت نشانه‌ای و رمزگانی که در جامعه عمـل می‌کنند و پیام‌ها و متن‌های واقعی که براسـاس آنها تولید می‌شـوند، می‌پـردازد. عرصـه نشانه‌شناسـی چنان گسـترده اسـت که نمی‌تـوان آن را صرفاً رشـته نامید و در عین حال چندوجهی‌تر

و ناهمگون‌تر از آن است که بتوان آن را به یک روش تقلیل داد. نشانه‌شناسی، دست کم به شکل آرمانی یک علم چندرشته‌ای است که خصوصیات دقیق آن از نظر روش‌شناختی در حوزه‌های مختلف متفاوت است. اما یک هدف عام مشترک، یعنی درک بهتر رفتار معنادار انسان، به آن وحدت می‌بخشد.

انواع نشانه

طبقه‌بندی‌های متفاوتی برای نشانه ارائه شده است. از جمله سوزان لانگر (Susan Langer) معتقد است که حدود ۶۰۰۰۰ نوع نشانه وجود دارد که آنها را سرانجام در یک طبقه‌بندی کلی‌تر به شصت و شش نوع کاهش می‌دهد. بدیهی است که پیچیدگی و گستردگی این نوع طبقه‌بندی‌ها عملاً طبقه‌بندی نشانه را بی‌ثمر می‌کند و آن را از کاربرد می‌اندازد. یکی از موارد طبقه‌بندی نشانه که هنوز به‌طور گسترده در مطالعات نشانه‌شناختی به آن ارجاع می‌شود، طبقه‌بندی سه‌گانه‌ای است که پیرس ارائه کرده است. پیرس خود این طبقه‌بندی را بنیادی‌ترین تقسیم‌بندی نشانه‌ها می‌داند. هاوکس در این مورد می‌گوید: طبقه‌بندی پیرس کمتر طبقه‌بندی است و بیشتر منش‌های متفاوت رابطه بین نشانه و موضوع.

متن

سجودی در کتاب **نشانه‌شناسی کاربردی**، متن را اینگونه تعریف می‌کند: متن شبکه‌ای باز است از لایه‌های متنی متفاوت که خود حاصل رمزگان متفاوتند. اما نباید تصور کرد که این لایه‌ها، صرفاً در کنار هم قرار می‌گیرند و یا به هر طریقی ممکن است با هم مجاور شوند، بلکه باید گفت که این لایه‌ها هم دارای سازمان درونی هستند و هم سازمان بیرونی، و بر اساس روابط و نظم بخصوصی شکل می‌گیرند و بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند. به عبارت دیگر، در اینجا از یک سو با روابط درون رمزگانی روبه‌رو هستیم که نظام ارزشی نشانه‌های هر رمزگان را تعیین می‌کند و پیوسته متأثر از لایه‌های متنی که تولید می‌شود متغیر است و از سوی دیگر با روابط بینارمزگانی که تأثیر متقابل بین رمزگان‌ها را در پی دارد؛ و آنگاه روابط درون متنی که ساختار درونی هر لایه از متن را تعریف می‌کند و روابط بینامتنی که بیانگر تأثیر متقابل لایه‌های متنی بر یکدیگر است. به عبارت دیگر متن مفهومی تکراری است. (سجودی، ۱۳۸۲: ۱۶۰)

بر همین اساس می‌توان گفت که نشانه نیز مفهومی تکراری است و مفهوم نشانه کلان نیز مبتنی بر همین تصور از ساخت سلسله‌مراتبی نشانه است. هر یک از لایه‌های درونی، خود دارای ساختاری درونی است که متأثر از دیگر لایه‌های متنی است. برای مثال، در لایه متنی زبانی، نشانه‌های زبانی در کنار یکدیگر ساختارهای نشانه‌ای میانی را به وجود می‌آورند که هر چند اصطلاحاً ممکن است آنها را نشانه کلان دانست، ولی در حقیقت هیچگاه به قول نحویون به گره فرافکن بیشینه نمی‌رسد و همیشه در نظریه و نیز در عمل امکان نشانه‌های کلان‌تر وجود دارد. از سوی دیگر لایه‌های متنی نیز بر هم تأثیر متقابل دارند و هر یک انتظاراتی را از لایه دیگر به‌وجود می‌آورند که هم برآورده‌شدن آن انتظارات به دریافت و ارتباط می‌انجامد و هم برآورده‌نشدن آن انتظارات می‌تواند منجر به شکل‌گیری ساخت‌های استعاری کنایی و غیره شود و دریافت را با تعلیق همراه کند و تفسیرپذیری را متکثر نماید. وجود نقطه‌چین‌ها در مستطیلی که متن نام گرفته است، حکایت از بازبودن این پدیده دارد. برای مثال اگر قطعه‌ای نوشتاری را به شکل دست‌نوشته در کوچه پیدا کنیم، ممکن است به دلیل هندسه نوشتار حدس بزنیم که شعر است، نگاهی به آن بیندازیم و بپسندیم یا نپسندیم. بی‌تردید اگر همین نوشته روی کاغذی چاپ شده باشد، لایه متنی دیگری در ارزش‌گذاری آن دخالت خواهد کرد. حال اگر در همین لایه نام شاعر سرشناسی در بالای آن قطعه

واژه‌ها و کلمات، و همچنین کدهای اولیه نمایش رادیویی، مهم‌ترین عامل در ایجاد تصویرسازی هستند.

نوشـتاری نقش بسته باشـد، این نام خود به مثابه لایه‌ای متنی در چگونگی خواندن آن قطعه و ارزش‌گـذاری آن دخالت دارد. حال فرض کنید این قطعه را در یک مجله ادبی معتبر بیابید، ولی نام شاعر برای شما شناخته‌شده نباشد. اعتبار این لایه متنی، یعنـی مجلـه ادبـی معتبـر، در چگونگی خواندن و ارزش‌گذاری آن نوشـته مداخله خواهد کرد، و به آن اعتبار خواهد بخشـید و آنگاه بر اساس نظریه‌های غالب، چگونگی تفسـیر یا خواندن آن شعر متفاوت خواهد بود.

تقسیمات بافت و متـن

حـال ممکن اسـت در اینجـا این بحث مطرح شـود که چرا از همان تقسیم‌بندی معمول متن و بافت استفاده نمی‌کنیم. در پاسخ باید گفت که در تقسیم‌بندی به متن و بافت، بر حسب سنت، همیشه این تصور وجود دارد که اصل متن است که در بافتی واقع می‌شـود و بافت شرایط دریافت متن را فراهـم می‌کند، حال آنکـه به‌خصوص، اگـر ذهن خودمان را از متن صرفاً به مثابه نوشـتار یا در بهترین حالت گفتاری که در بافتی واقع می‌شود و نشانه‌های بافتی به ما در دریافـت آن کمک می‌کند، رها کنیم و به انبوه متونـی توجه کنیم که به‌خصوص در دنیـای معاصـر و غلبه تصویـر و متون تصویری، ارائه می‌شـوند و چندرسـانه‌ای هسـتند و تلفیقی هسـتند از نشـانه‌های برگرفتـه از رمزگان‌های متفـاوت، آنگاه با رویکـرد مذکور در تحلیل ایـن نوع متون دچار مشکل می‌شویم. حال ممکن است باز گفته شـود که کل آنچه در یک بسته ارائه شده اسـت، متن است و شـرایطی که در آن خوانده می‌شـود، بافت؛ یعنی یک متن چندرسـانه‌ای سرانجام در قالب یک بسته، با محدوده‌های مشـخص ارائه می‌شود، آن را متن تلقی کنیم و شـرایط دریافت آن را بافت. باز باید گفت که بافت خود واقعیتی نشانه‌ای است و براساس نظام‌های رمزگانی در کار دریافـت دخالت می‌کنـد، و مانند لایه‌های متنـی درون آن به اصطلاح متن اصلی عینیتی است که وقتی دلالت‌گر شد، بی‌تردید براساس رمزگانی که ارزش‌گذاری دلالی آن را موجب می‌شود تولید و تفسیر می‌شـود و در تداوم آن بـه اصطلاح متن اصلـی در چگونگی خوانـدن و دریافت آن دخالت خواهد داشت. و سرانجام مهم‌ترین ایراد این دیدگاه آن اسـت که با قائل‌شدن تمایز میان متن و بافت (و نه نگریسـتن به این پدیده به مثابه سـاختار لایه‌ای باز) به اصطلاح متن کانون معنا تلقی می‌شود و به آن ارزشـی ویژه داده می‌شود و بافت صرفاً به زائده‌ای بدل می‌گردد.

رسـانه

از آنجایی که ما چیزهای مادی را از طریق حواس دریافت می‌کنیم، (به نظرمی‌رسـد گریـزی از عینیت‌یافتن متن بـه گونه‌ای که توسط یکی از این حواس قابل دریافت باشد وجود ندارد) پس رسانه متن می‌تواند شـنیداری، دیداری، بسـاوایی، چشایی و یـا بویایی باشـد. در متونی کـه در دنیای معاصر تولید می‌شوند، عمدتاً از رسانه‌های شنیداری و دیداری استفاده می‌شود. تنها موردی که از رسانه بساوایی بهره می‌گیرد، خط بریل است که برای روشندلان طراحی شـده و از طریـق لمـس نشـانه‌ها امکان دریافت آنها فراهم می‌شود. شاید در آینده نزدیک به‌خصوص در سـالن‌های سـینما و تئاتر شـاهد بهره‌گیری از رسـانه بویایی نیز باشـیم، به این ترتیب که با توسـل به فناوری مـورد نیاز بتوان از طریق انتشـار بوهـای متناسـب با دیگر لایه‌هـای متن، به حس‌آمیزی و گسـترش امکانات متنی کمک کرد. هر چند در شـرایط کنونی نیز اگر نامه عاشـقانه‌ای را متصور شوید که با عطر دلپذیری معطر شـده است، بی‌تردید بـوی خوش نامه بـه مثابه لایـه‌ای متنی برای دریافت‌کننـده آن عمل خواهد کرد. در مورد حس چشایی تصور روشنی نداریم و به‌نظر می‌رسـد درحال حاضـر از چنان اهمیتـی در تحلیـل نشانه‌شـناختی متن برخوردار نباشد.

انواع رسـانه

- **رسانه‌های شنیداری**:

الف) گفتار

ب) موسیقی

ج) صداهای محیطی

- رسانه‌های دیداری:

الف) نوشتار

ب) تصویر

(که در این مجال از توضیح و تفسیر آنها صرف‌نظر می‌کنیم.)

رمـزگان

رمزگان را می‌تـوان اینگونه تعریف نمود که دسـتگاهی اسـت که پیوند واحدی از نظام معنایی (مدلول) را به واحدی از نظام نحـوی به‌وجود می‌آورد. بـه عبارت دیگر، رمزگان، مجموعه قوانین همبستگی است که ناظر بر شـکل‌گیری روابط نشانه‌ای‌اند. رمزگان ممکن اسـت بسیار ساده باشند و فقط از دو یا سه قانون تشکیل شده باشند (کـه برای مثـال چراغ قرمـز را به مدلول (خطر) و چراغ سبز را به مدلول دیگر (رفع خطـر) پیوند می‌زند) و یا بسـیار پیچیده باشـند، (مثل رمزگان‌های زبانـی.) البته، زبان در واقع مجموعه‌ای از رمزگان اسـت از قوانین همبستگی صریح گرفته تا قوانین پیرازبانـی، بلاغـی، کاربـردی و بافتی که همه در کنار هم شـبکه پیچیده قیدهایی را به‌وجـود می‌آورنـد کـه تنظیم‌کننـده پاره‌گفتارهـا و معنـای آنهاینـد). (الام، ۱۳۸۳: ۶۶)

نظام

نظـام را می‌تـوان خزانـه نشـانه‌ها یـا سـیگنال‌ها و قواعد نحوی درونی حاکم بر انتخـاب و ترکیب آنها در نظر گرفت. نظام را می‌تـوان در حکـم شـبکه‌ای صوری از عناصر دانست که دارای ساختار تمایزی‌اند (یعنـی از طریـق تقابـل دوسـویه معنی پیـدا می‌کننـد، مانند رنگ‌هـای متفاوت چراغ‌های راهنمایی) و تحت حاکمیت یک دستگاه نحوی خود سـامان قرار دارند که کاملاً مسـتقل از کارکردهـای دلالی نظام عمل می‌کنند. (همان: ۶۷)

نمایشنامه‌نویس رادیویی باید متوجه باشد که عملکرد اولیه موسیقی در نمایشی که اجرا خواهد شد، در ایجاد و خلق محیط و بیان مطالب و حقایقی است که او قادر نخواهد بود با کلام آنها را ادا کند.

بر این اساس می‌توان برای مثال، قوانین واج‌شناختی و نحوی یک زبان را مجموعه قوانینی خودبسنده دانست که عملکردشان، ارتباطی با محتوای معنایی پیدا نمی‌کند.

ویژگی‌های نمایش رادیویی

زمانی که ما به روایتی در رادیو گوش می‌دهیم، ذهن خود را به کار می‌گیریم تا آن را تجسم کنیم (یعنی با چشم ذهن ببینیم) یا در مخیله خود ترسیم کنیم که ظاهر شخصیت‌ها چگونه است، آنها چگونه آدم‌هایی هستند، کجایند و چه می‌کنند. از آنجا که رادیو به توانایی آدم‌ها در تجسم‌بخشیدن چیزها در ذهنشان تکیه می‌کند و از آنجا که با مفروض‌دانستن سرنخ‌های درست از طریق کاربرد صدا، جلوه‌های صوتی و موسیقی، ما می‌توانیم هر چیزی را به تخیل درآوریم، رادیو می‌تواند باورنکردنی‌ترین داستان‌ها را نقل کند. هزینه تولید روایت‌های رادیویی، به نسبت هزینه‌های دیگر، مثلاً سینما یا تلویزیون بسیار اندک است. بنابراین در یک جمع‌بندی اجمالی می‌توان به این نتیجه رسید که نمایش رادیویی دارای ویژگی‌های زیراست:

- نمایش رادیویی به مانند رمان یا شعر، امکان تصویرسازی ذهنی را فراهم می‌کند.
- نمایش رادیویی قابلیت این را دارد که برای مخاطبان خود در هر جایی که هستند به‌راحتی قابل دسترسی باشد.
- نمایش رادیویی می‌تواند بدون هیچگونه مزاحمتی، حین فعالیت‌های دیگر مخاطب شنیده شود.
- نمایش رادیویی این امکان را دارد تا پیام خود را در آن واحد به تعداد بی‌شماری از مخاطبان برساند و خصوصیات جزئی‌تری که در شاخه‌های تخصصی جامعه‌شناسی، سیاست، روان‌شناسی و دیگر حوزه‌های مرتبط، متناسب با منظری که از آن به رادیو نگاه می‌کنیم، ارائه می‌دهد. از این جهت نمایش رادیویی از دیدگاه رسانه‌ای دارای تمامی‌خصوصیاتی است که ما برای رسانه‌ها متصور هستیم، از جمله آموزش، اطلاع‌رسانی، پخش اخبار و خصوصیات دیگر. اما هم‌زمان این قابلیت را نیز دارد که از منظر هنری به آن نگاه شود و هرگونه تأویل و تفسیری را که برای هنر قائل هستیم، برای نمایش رادیویی نیز قائل باشیم. (مخاطبی، ۱۳۸۵: ۷۴)

محدودبودن نمایش رادیویی

الف) صدا: به گفته اغلب نظریه‌پردازان همواره مهم‌ترین محدودیتی قلمداد می‌شود که در نمایش رادیویی وجود دارد و علت را اینگونه برمی‌شمارند که نمایش رادیو فقط از صدا تشکیل می‌شود و برعکس تئاتر و سینما، هیچگونه عامل دیداری در آن وجود ندارد. زیبایی‌های طبیعت، رنگ، چهره انسان‌ها و جانوران، میدان‌های جنگ، ورزش و اجتماعات، خاص تئاتر و سینماست که هر دو حس بینایی و شنوایی بیننده را دراختیار می‌گیرند. در نمایش رادیویی به کمک صدا باید کل مطلب را به شنونده منتقل کرد. صدا شامل صدای انسان، صدای طبیعت، صدای اسباب و ابزار موسیقی است که اولی توسط هنرپیشگان، دومی به صورت ساندافکت و سومی به صورت موسیقی عرضه می‌شود. اما خود صدا هم محدودیت دیگری را تحمیل می‌کند و آن نفی سکوت است. در تئاتر و سینما ممکن است

صحنه‌های طولانی فاقد هرگونه صدایی باشد. وقتی موضوع صحنه مسموم‌کردن به صورت ریختن سم در لیوان آب شخصی است که در خواب است یا موضوع صحنه، حالت دزدی است که وارد اتاقی می‌شود و بی‌سر و صدا اشیا و اموالی را برمی‌دارد، سکوت ضروری‌ترین و مؤثرترین عاملی است که کیفیت صحنه را تجسم می‌کند، ولی در نمایش رادیویی سکوت معنی ندارد و حتی اگر از نظر نویسنده، عملی باید در مدت زمان و سکوت انجام شود، باید موسیقی و ساندافکت مناسب جای آن را پر کند. سکوت در نمایش رادیویی و بسیاری از برنامه‌های دیگر به معنی مرگ برنامه و قطع برق یا پاره‌شدن نوار برنامه است. (برهانی مرند، ۱۳۸۳)

ب) نثر نمایشنامه: محدودیت دیگری که آن نیز ناشی از شنیداری‌بودن نمایش رادیویی است، نوع نثر نمایشنامه است. دستور شعاری که باید نویسندگان رادیویی همواره آن را در نظر داشته باشند جمله معروف «نوشتن برای گفتن نه برای خواندن» است. مقصود از این جمله این است که آنچه از رادیو پخش می‌شود، بیش از یک بار تحت تشخیص شنونده نمی‌تواند قرار بگیرد و آن زمانی است که شنیده می‌شود؛ در حالی که خواننده کتاب یا روزنامه اگر معنی عبارتی را نفهمد، می‌تواند دوباره و چندباره آن را بخواند. نتیجه این تفکیک آن است که نثر نمایش رادیویی به دو دلیل باید ساده و روان باشد: اولاً، نمایش، تجسم صحنه‌های واقعی زندگی است و معمولاً افراد در زندگی روزانه و در صحبت‌کردن بدون تفکر و جمله‌سازی سخن می‌گویند وجمله‌ها کوتاه است؛ ثانیا: در محاوره کلمات به صورت شکسته ادا می‌شوند، نه به صورت نثر کتابت.

ج) تعداد هنرپیشگان: تعداد هنرپیشگان هم محدودیت دیگری است که بر نویسنده تحمیل می‌شود و آن نیز ناشی از شنیداری‌بودن رادیوست. صدای هنرپیشه معرّف هویت اوست. در نمایش روی صحنه و سینما تعداد هنرپیشگان محدود نیست و تشخیص هنرپیشگان برای بیننده بیشتر از شکل ظاهر که در آن عواملی از قبیل لباس، رنگ، گریم، اندازه و جثه مؤثر است انجام می‌شود و صدا در مرحله آخر است؛ ولی در رادیو شنونده شخصیت هنرپیشه را تنها از طریق صدای او تشخیص می‌دهد. چند عامل مؤثر در تشخیص صداها از یکدیگر عبارتند از: اختلاف سن، اختلاف جنس، اختلاف لحن و لهجه و اختلاف شخصیت. در نمایش رادیویی حتی‌الامکان باید تعداد هنرپیشگان کم باشد و این محدودیتی است که رادیو تحمیل می‌کند.

برتری‌های نمایش رادیویی

آنچه نمایش رادیویی را از تئاتر متمایز می‌کند این است که نمایش رادیویی چیزی بین سینما و تئاتر است. در تئاتر، صحنه‌ها به دو یا سه یا حداکثر چهار صحنه (یا پرده) محدود است، ولی در سینما دوربین لحظه به لحظه می‌تواند از هر جا به جای دیگر برود و در زمان و مکان سیر کند. نمایش رادیویی از این حیث؛ یعنی تعدد صحنه‌ها محدودیت تئاتر را ندارد؛ مثلاً ممکن است صحنه اول در خانه اتفاق بیفتد و ضمن گفت‌وگو موضوع سفر مطرح شود، صحنه دوم در فرودگاه و گمرک و صحنه سوم در مقصد که یک کشور یا شهر است؛ ممکن است فاصله زمانی دو صحنه چند لحظه و یا حتی چند سال باشد. رادیو در تصویرکردن مکان حقیقتاً نامحدود است. در نمایش‌های علمی- تخیلی ممکن است صحنه اول در کره زمین و صحنه دوم در یکی دیگر از کرات آسمانی باشد. اما در مورد زمان، نامحدودیت تا به این حد نیست. ممکن است صحنه اول زمان یکی از خلفای عباسی و صحنه دوم زمان حال باشد، ولی کسانی که در صحنه اول دخالت دارند نمی‌توانند در صحنه دوم دخالت داشته باشند؛ مگر اینکه صحنه اول نیز کاملاً تخیلی باشد.

تصویرسازی در نمایش رادیویی

تصویرسازی به وسیله دیالوگ یکی از مهم‌ترین و از طرفی مشکل‌ترین کارهای یک نمایش‌نویس است که برای رادیو می‌نویسد. تجسم دیداری هم بخشی از جهان صدا محسوب می‌شود و هم جزئی از جهان تصویر. در واقع اعمالی که بر روی صحنه انجام می‌شود هم از طریق آنچه می‌توان شنید و هم از طریق آنچه می‌توان دید، درک می‌شوند، اما در نمایش رادیویی یک شیء یا یک عمل باید شنیده شود. اگر این کار به سختی قابل انجام باشد، شیء یا عمل را باید به‌وسیله نشانه‌های نمادین، یعنی نمادهایی که «کلمات» نامیده می‌شوند، بیان کرد. در تئاتر صحنه هم، گفتار و اصوات فقط بخش‌های فرعی شخصیت‌ها و اشیا نیستند و بخشی از تشابه گسترده تئاتر به جهانی محسوب می‌شوند که آنها را به نمایش می‌گذارد. علاوه بر این، در حالی که هر چیزی که در نمایش رادیویی می‌شنویم نوعی عمل تجسم دیداری است که تنها کد قابل فهم آن «گفتار» است، شخص یا اشخاصی را به نمایش می‌گذارد که همان گفتار را بیان کرده‌اند (برهانی مرند، ۱۳۸۳). بنابراین چیزهایی که در نمایش رادیویی نمی‌توانند مستقیماً خودشان را از طریق گفتار و یا اصوات نشان دهند، صرفاً از کانال بصری به کانال توصیفی و نمادین واژه‌ها تغییر کد می‌دهند. پس می‌توان گفت واژه‌ها و کلمات، و همچنین کدهای اولیه نمایش رادیویی، مهم‌ترین عامل در ایجاد تصویرسازی هستند.

نشانه‌شناسی نمایش

نشانه‌شناسی درام به شکل کنونی در آغاز سده بیستم و نخست با کارهای منتقدان شکل‌گرای روسی پا گرفت. این منتقدان برای تجزیه و تحلیل اینکه برخی از آثار ادبی چگونه تأثیرهای خود را به‌وجود می‌آورند، شیوه‌هایی را برای بررسی جنبه‌های شکل‌گرایانه آن آثار

پایه‌ریزی کردند. سپس پیروان این نگرش، بیشتر در پراگ، در سال‌های حدود ۱۹۳۰ این روش را در مورد درام به کار گرفتند. این عده تحت تأثیر نوشته‌های دو تن از بزرگ‌ترین پیشگامان این دیدگاه نو بودند: یکی فردینان دو سوسور پدر زبان‌شناسی جدید و دیگری چارلز ساندرز پیرس، فیلسوف بزرگ آمریکایی. اگر رسانه‌های نمایشی را با برخی از روش‌ها و ابزارهایی که نشانه‌شناسی در اختیارمان قرار داده است بنگریم، می‌توانیم برای درک و دریافت انتقادی درام، دیدگاهی ملموس و بسیار عملی بیابیم. موضوع این دیدگاه نشانه‌شناسی آن است که نمایش با چه ابزار و نشانه‌هایی، اطلاعات بنیادینی را ارائه می‌دهد که داستان نمایش به‌تدریج از طریق آن پی‌ریزی می‌شود و شخصیت‌ها و زمان و مکان رویداد و حوادثی را که پیرنگ آن را شکل می‌دهند، ترسیم می‌کند. ازاین‌رو، این دیدگاه می‌تواند روندی را روشن و آشکار سازد که مخاطبان از طریق آن، پیرنگ بنیادین رویداد نمایش را درمی‌یابند؛ یعنی زمینه‌ای که ازآن، سطوح پیچیده نمایش سرانجام بر آنان گشوده خواهد شد. (اسلین، ۱۳۸۲: ۷-۱۰)

نشانه‌شناسی نمایش رادیویی

هر لحظه از نمایش رادیویی را می‌توان با دیدگاهی استوار بر فهم تأثیر متقابل همه دال‌های شمایلی و نمادین و نمایه‌ای موجود در آن تحلیل کرد؛ یا به سخن روشن‌تر، اینکه چه دال‌هایی را در هر لحظه نمایش به کار برد و به کدام نظام نشانه‌ای نقش غالب داد، گفتار، موسیقی یا صداهای محیطی. از سوی دیگر لازم است برای موشکافی و فهم و رمزگشایی دال‌های فراوانی که هر نمایش رادیویی عرضه می‌کند، آنها را هم به گونه، هم‌زمانی دید (یعنی کارکرد هم‌زمان آنها را در هر لحظه از نمایش درنظر گرفت) و هم به گونه و درزمانی (یعنی همچنان که نمایش به پیش می‌رود، دال‌های گوناگون در سیر زمان به ساختارهای پیچیده‌ای بدل می‌شود) و با این دو نگاه بررسی کرد.

رمزگان گفتار

گفتار را به عنوان یکی از زیررسانه‌های شنیداری عنوان می‌کنند. در رسانه‌ای شنیداری همچون رادیو، عمدهٔ بار را گفتار به دوش می‌کشد و از آنجا که هیچگونه جنبه دیداری ندارد، یکی از عوامل انتقال اطلاعات، گفتار است، ازاین‌رو از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است.

کلام نمایش: دیالوگ نمایشی برخلاف داستان و رمان، چون تنها ابزار نویسنده است که باید به‌وسیله آن ساختمان نمایش خود را بنا کند، دارای الزاماتی می‌شود. در واقع، آشکارترین کارکرد عناصرکلامی، کارکرد اطلاعاتی آنهاست. حال آنکه عنصرکلام در نمایش رادیویی کارکرد کنشی نیز دارد. ارزش یک درام به دیالوگ‌های آن است و شاید مهم‌ترین عامل ماندگاری آن هم به دیالوگ بستگی داشته است. کلام نمایش موجزترین و جامع‌ترین شکل عرضه کلام است؛ زیرا افراد در نمایش بسیار خلاصه‌شده‌تر از زندگی عادی و معمولی گفت‌وگو می‌کنند. این گفت‌وگو فشرده و جهت‌دار است و وظایف مهمی بر عهده دارد. در نمایش رادیویی، عنصر کلام می‌تواند بیانگر این موارد باشد: مکان نمایش، زمان نمایش، شخصیت‌های دراماتیک، بیان کنش، وقایع، اشیا، موقعیت شخصیت دراماتیک در صحنه (دور یا نزدیک‌بودن) و حرکت. در مورد شخصیت دراماتیک باید گفت که ویژگی‌های فردی شخصیت، رابطه بین اشخاص و حالات آنها در کلام نمایش نشان داده می‌شوند و در مورد حرکت، هم حرکت زمان، هم حرکت مکان و هم حرکت اشخاص مشهود خواهند بود.

رمزگان موسیقی

موسیقی نمایش: موسیقی همچون یک نظام دلالت، همواره نقش مهمی در نمایش رادیویی بازی کرده است و در نظام معنارسانی اینگونه نمایش‌ها، نقش‌های حیاتی بر عهده دارد. موسیقی می‌تواند به عناصر ساختاری مهمی بدل شود، جریان پیوسته کنش را بگسلد و لحظه‌هایی را که احساسی ژرف دارند، مشخص کند. نمایشنامه‌نویس رادیویی باید متوجه باشد که عملکرد اولیه موسیقی در نمایشی که اجرا خواهد شد، در ایجاد و خلق محیط و بیان مطالب و حقایقی است که او قادر نخواهد بود با کلام آنها را ادا کند. به عبارتی، هر اندازه که از کارکرد کلام او کاسته می‌شود، موسیقی جلوه بیشتری می‌یابد. در واقع خدمات ویژه‌ای که موسیقی در ارائه متن نمایش رادیویی ایفا می‌کند، بسیار مهم‌تر از پرکردن لحظات سکوت و یا پس‌زمینه و ساندافکت برای یک اثر است.

الف) **موسیقی برای تجسم دکور**: نویسنده نمایشنامه‌های رادیویی می‌تواند صوت و موسیقی را به‌عنوان دکور به کار ببرد تا فضایی را که اشخاص نمایش در آن حرکت می‌کنند مشخص سازد. در این صورت، صوت و موسیقی نقشی معنابخش بر عهده نخواهند داشت؛ با جریانات همراه می‌شوند و رنگ‌آمیزی آنها را به عهده می‌گیرند.

ب) **موسیقی به عنوان بخشی از نمایش**: لحظاتی وجود دارند که موسیقی به جای شخصیت‌ها، ایفای نقش می‌کند و به جای آنها سخن می‌گوید و انتقال عمل می‌نماید.

ج) **موسیقی برای دراختیارگذاشتن اطلاعات**: از آنجا که در صحنه نامرئی نمایش رادیویی، مخاطب هر اطلاعی را از راه شنیدن و سپس تصور آن دریافت می‌کند، موسیقی نقش عمده‌ای را داراست و می‌تواند شروع یک خبر مهم، بد و ناگوار یا خوب و خوشایند را نوید دهد و یا اینکه زمینه‌ساز حال و هوای صحنه‌های بعدی نمایش بشود که لازم است خارج از حد تحمل شنونده نباشد.

د) **موسیقی برای ارتباط صحنه‌های نمایش**: گاهی موسیقی پیونددهنده یک صحنه به صحنه دیگر نمایش است و گاهی مجسم‌کننده صحنه‌ای است که شنونده قبلاً با آن آشنایی پیدا کرده است. گاهی هم او را از مکانی به مکان دیگر می‌برد و فضای نمایشی تعویض می‌شود که این احساس تغییر با آواهای موسیقی القا می‌شود. علاوه بر موارد

یادشده کارکردهای دیگری نظیر موسیقی برای بیان احساسات، تصور و خیال‌پردازی شنونده، تفریح و نیز موسیقی برای تجسم خاطرات بیان شده‌اند. از جمله مورد آخر یعنی موسیقی برای تجسم خاطرات از اهمیت خاصی برخوردار است.

رمزگان صداهای محیطی

سومین و آخرین رمزگانی که در رادیو بیان می‌شود، رمزگان صداهای محیطی است. در رسانه‌ای نظیر رادیو که هیچگونه جنبه دیداری ندارد، برای ایجاد و تفهیم بافت موقعیت لازم است از صداهای محیطی استفاده نماییم تا نبود تصویر جبران شود.

در زمینه نمایش رادیویی، رمزگان صداهای محیطی اغلب باعنوان ساندافکت یا جلوه‌های صوتی بیان می‌شود (مخاطبی، ۱۳۸۵: ۱۲۰). در نمایش‌های صحنه و کلاً در نمایش‌هایی که جنبه‌های بصری دارند، با طراحی صحنه می‌توان بافت موقعیت را مشخص نمود، اما در نمایش رادیویی برای طراحی صحنه و ایجاد بافت موقعیت از جلوه‌های صوتی کمک می‌گیریم. جلوه‌های صوتی، نشانه‌هایی هستند؛ زیرا توانایی بازنمایی دارند، ولی همیشه اینچنین نیست؛ مثلاً صدای قلب می‌تواند نشانه‌ای نمایه‌ای بر فرارسیدن مرگ باشد. بنابراین، در مجموع می‌توان گفت که جلوه‌های صوتی برای ایجاد بافت موقعیت و طراحی صحنه مورد استفاده قرار می‌گیرد و می‌تواند نشانگر زمان، مکان، وقایع، اشیا و حرکت باشد. در مورد آخر یعنی حرکت باید گفت که این حرکت می‌تواند برای زمان، مکان یا شخص مد نظر قرار گیرد. همچنین جلوه‌های صوتی می‌تواند بیانگر کنش و نشان‌دهنده حالات اشخاص باشد.

در بررسی انواع نشانه در نمایش رادیویی، دریافتیم که هر سه نوع نشانه (یعنی نشانه‌های شمایلی، نمایه‌ای و نمادین) را در نمایش رادیویی می‌توان یافت مثلاً صداهای محیطی هم می‌توانند نشانه شمایلی باشند و هم نشانه نمایه‌ای؛ موسیقی گاهی نشانه نمایه‌ای در خود دارد و بیان عنوان نمایش در برخی نمایش‌ها، بارزترین نشانه نمادین نمایش رادیویی است.

سخن آخر

در مجموعه حاضر سعی نمودیم اطلاعاتی مفید هر چند اندک را از منابع مختلف در مقوله بازیگری و نشانه‌شناسی جمع‌آوری کنیم. بازیگری خود دنیایی است که نمی‌توان در گزیده‌ای کوتاه این هنر را توصیف کرد. نظام‌های گوناگونی که ذهن آدمی را دربرگرفته و در حلقه‌ای محدود محصور ساخته‌اند، نمایش رادیویی زمانی معنا می‌یابد که مخاطبش بتواند به راحتی فضایی را که اتفاقات در آن به وقوع می‌پیوندند تخیل کند و این امکان‌پذیر نیست مگر اینکه صاحبان اثر اندکی آشنایی با زبان نشانه‌ها داشته باشند. در اینجا هنرمندان را نباید فراموش کرد؛ بازیگرانی که در مقابل میکروفون‌ها با صدای خود شخصیت‌ها، داستان‌ها و در نهایت نمایش را خلق می‌کنند؛ هنرمندانی که تنها با یک عنصر سرو کار دارند. بیراه نیست که بگوییم بازیگران نمایش‌های رادیویی را می‌توان محدودترین هنرمندان نامید، زیرا نه بومی در اختیار دارند، نه رنگی، نه صحنه‌ای در اطرافشان ساخته شده و نه لباس شخصیتی را که ایفا می‌کنند بر تن دارند.

منابع

اسلین، مارتین (۱۳۸۲). دنیای درام. مترجم محمد شهبا، تهران: هرمس.

الام، کر. (۱۳۸۳). نشانه‌شناسی تئاتر و درام، مترجم فرزان سجودی، تهران: قطره.

برهانی‌مرند، نادر (۱۳۸۳). نمایش رادیو، نمایش تخیل. پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر.

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

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

کرایسل، اندرو (۱۳۸۱). درک رادیو. مترجم معصومه عصام، تهران: اداره کل پژوهش‌های رادیو.

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