فصلنامه علمی مطالعات میان رشته‌ای ارتباطات و رسانه/ سال سوم / شماره ٤ (پیاپی ١٠) / زمستان ١٣٩٩/ ٢٠٧-١٨٣
Quarterly Scientific Journal of Interdisciplinary Studies in Communication & Media, 2021 vol3, No4(10), 187-211

جایگاه روایتگری صوتی در نمایش رادیویی[1]

ابوالفضل حسنیان[2]، عباس قارونی[3]، فرشاد آذرنیا[4]

تاریخ دریافت: ١٣٩٩/٤/١٨ تاریخ پذیرش: ١٣٩٩/٩/٢١

چکیده

روایتگری صوتی، بیان روایت با استفاده از نشانه‌های غیر زبانی اصوات بوده و عنصری است که به نمایش رادیویی، جان می‌بخشد. هدف این پژوهش، درک چیستی روایتگری صوتی و چگونگی کاربرد آن در نمایش رادیویی است. روایتگری صوتی، به‌دلیل نزدیکی بیشتر به فرمِ بیانگر، از جهتی، موجب ارتقای سطح هنری آثار نمایشی و از جهت دیگر، موجب جهانی‌تر شدن آن می‌شود. در پژوهش حاضر، به روش نشانه‌شناسی و با بهره‌گیری از الگوی سفر قهرمان کریستوفر وگلر، پنج قطعهٔ نمایشی «زندگی... و دیگر هیچ»، «فردای زمین»، «افسانهٔ ایرج»، «آکوا آلتا» و «مرثیه»، تحلیل شده‌اند. این پژوهش، با دسته‌بندی رمزگان‌های موسیقی، افکت، سکوت، تدوین و حالاتِ ادای کلمات در نمایش‌های مذکور، به بررسی دلالت هر دال صوتی و رابطهٔ همنشینی دال‌ها پرداخته است. یافته‌های تحقیق، حاکی از آن است که سامان دادن یک روایت کامل (بر مبنای الگوی روایی وگلر) بدون استفاده از کلام و تنها با روایتگری صوتی، امکان‌پذیر است. تدوین صدا در نمایش رادیویی می‌تواند کارکردهای روایی متعددی از جمله: فلش فوروارد، تغییر وضعیت و گذر زمان، داشته باشد. همچنین، موسیقی می‌تواند کارکردهایی روایی، نظیر: کنترل ریتم روایت، فضاسازی و شخصیت‌پردازی داشته باشد. از سکوت، می‌توان برای ایجاد تعلیق، کنترل ریتم ماجرا و پیش‌آماده‌سازی در یک نمایش رادیویی بهره برد. حالت‌هایی که هنگام ادای کلام بروز می‌کنند نیز، می‌توانند برای نمایش تحول شخصیت، پیشبرد ماجرا و تغییر زمان به کار روند. همچنین افکت، کارکردهایی روایی، مانند نمایش کنش‌ها در نمایش رادیویی دارد.

واژه‌های کلیدی: رادیو، نمایش رادیویی، روایتگری صوتی، نشانه‌شناسی.

---

١. این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نویسندهٔ اول با عنوان «صوت روایتگر و چگونگی کاربرد آن در نمایش رادیویی» است که به راهنمایی نویسندهٔ دوم و مشاورهٔ نویسندهٔ سوم نگاشته شده است. این مقاله براساس نظر گروه دبیران و سردبیر فصلنامه، ترویجی است.

٢. دانشجوی کارشناسی ارشد تهیه‌کنندگی رادیو، گروه رادیو، دانشکده تولید رادیو و تلویزیون، دانشگاه صدا و سیما، تهران، ایران. (نویسندهٔ مسئول). abolfazlhosnian@gmail.com

٣. مربی ارتباطات جمعی، گروه رادیو، دانشکدهٔ تولید رادیو و تلویزیون ، دانشگاه صدا و سیما، تهران، ایران.
gharooni54@yahoo.com

٤. مربی طراحی صوتی، گروه رادیو، دانشکدهٔ تولید رادیو و تلویزیون ، دانشگاه صدا و سیما، تهران، ایران.
Farshad_efector@yahoo.com

مقدمه

«رادیو ابزاری است که رسانهٔ آن شنیداری است» (مخاطبی اردکانی و سجودی، ۱۳۸٦: ۷٤)؛ پس «در رادیو همهٔ علائم شنیداری هستند» (مخاطبی اردکانی، ۱۳۸۵: ٤٤). بر همین اساس، نمایش رادیویی گونه‌ای هنر دراماتیک است که رسانهٔ آن شنیداری است و تنها از نشانه‌های صوتی استفاده می‌کند. کلام، موسیقی، افکت، سکوت، تدوین اصوات- که خود، عنصری معناساز است- و حالت‌هایی که هنگام ادای کلام بروز می‌کنند، همه و همه نشانه‌هایی صوتی‌اند که در حدود نظام نشانه‌ای زبان قرار ندارند.

گفته شد نمایش رادیویی گونه‌ای از هنر دراماتیک است؛ بنابرین اصل و اساس آن بر روایت است. روایت در معنای اخص آن، «توالی ملموسی است از حوادثی که به‌صورت غیرتصادفی کنار هم آمده‌اند» (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۰). در هر روایتی، مادهٔ بیانی وجود دارد که روایت با آن بیان می‌شود. در نمایش رادیویی، مادهٔ بیان روایت، صدا (صوت) است.

برخی از پژوهشگران میان «صوت» و «صدا» تفاوت قائل شده‌اند. در این پژوهش، صوت در معنای عام آن، یعنی امواج مکانیکی در حوزهٔ شنوایی انسان، فرض شده است؛ اما منظور از روایتگری صوتی در این مقاله، روایتگری با استفاده از صوت صرفاً به‌واسطهٔ صوت‌بودن آن است؛ یعنی دلالت‌های زبانی به کناری نهاده و سپس بررسی می‌شود که با «صوت بما هو صوت» چگونه می‌توان روایتگری کرد.

در واقع، بحث بر سر این است که چگونه می‌توان با اصوات غیرزبانی، روایتی را سامان داد. این مسئله از دو جهت حائز اهمیت است: ۱. استفاده از نشانه‌های صوتی غیرکلامی، گامی است به‌سوی فرم رادیویی بیانگر؛ ۲. حرکت به‌سوی جهانی‌سازی است. می‌توان گفت استفاده از صوت روایتگر در نمایش‌های رادیویی به تقویت وجه هنری نمایش‌ها خواهد انجامید. همچنین موجب جهانی‌تر شدن نمایش‌ها خواهد شد. نتیجهٔ قهری‌اش این است که بی‌توجهی به این مقوله، موجب تضعیف وجه هنری و میزان جهانی‌بودن نمایش‌ها خواهد شد. صدالبته که این سخنان تنها قواعدی (البته «قاعده» به‌زعم ما) کلی است و هنر، همواره قاعده‌گریز است.

فرضیه‌ها و سؤال‌های پژوهش

با توجه به کیفی و اکتشافی بودن این پژوهش، فرضیه‌ای وجود ندارد؛ اما سه سؤال در این پژوهش مطرح است:

- رمزگان‌های کاربردی در روایتگری صوتی کدام‌اند؟
- کاربرد رمزگان‌های مختلف در روایتگری صوتی چگونه است؟

پیشینهٔ پژوهش

مخاطبی اردکانی، مژگان (۱۳۸۵) در فصل دوم کتاب نشانه‌شناسی نمایش رادیویی، به تشریح رمزگان‌های موجود در نمایش رادیویی –به‌شکل عام– می‌پردازد. هوایلر، الکو (۲۰۱۶)، در مقاله‌ای با عنوان «روایت‌شناسی هنر شنیداری: قصه‌پردازی با استفاده از اصوات»، چگونگی روایتگری با رمزگان‌های غیر زبانی را بررسی کرده است. شهرسبز، مرضیه (۱۳۹۳)، در پایان‌نامهٔ خود با عنوان نمایش رادیویی بدون دیالوگ، به بررسی امکان ساخت نمایش رادیویی– بدون دیالوگ– می‌پردازد. وی در پایان به این نتیجه می‌رسد که هر چند امکان ساخت نمایش رادیویی، بدون دیالوگ، وجود دارد، اما در مجموع، کاری دشوار است.

جدول ۱. پیشینهٔ پژوهش

ردیف	مطالعه	یافته‌ها
۱	مخاطبی اردکانی، مژگان (۱۳۸۵)	لایه‌های نشانه‌ای مختلفی در نمایش رادیویی وجود دارد و نمایش رادیویی، ساختهٔ این لایه‌های معنایی است، از جمله اصوات غیرزبانی.
۲	Mildorf, Jarmila & Kinzel, Till (2016)	روایتگری با اصوات غیرکلامی، ممکن است.
۳	شهرسبز، مرضیه (۱۳۹۳)	ساخت نمایش رادیویی بدون دیالوگ، ممکن، ولی دشوار است.

در این پژوهش، رمزگان‌های موجود در نمایش رادیویی را- به روشی تقریباً مشابه کتاب نشانه‌شناسی نمایش رادیویی- تفکیک کرده‌ایم. البته این پژوهش، به‌جای استفاده از نظریهٔ نشانه‌شناسی لایه‌ای یا روش مصاحبه، از نظریهٔ نشانه‌شناسی سوسور بهره برده است. همچنین به نتایجی گسترده و کاربردی‌تر دربارهٔ روایتگری صوتی رسیده است.

مبانی نظری

در این پژوهش، نظریهٔ نشانه‌شناسی فردینان دو سوسور و الگوی روایی کریستوفر وگلر مبنای کار قرار گرفته است. در ادامه، شرحی مختصر از نظریات این اندیشمندان بیان می‌شود.

نشانه‌شناسی فردینان دو سوسور[1]

«سوسور، الگویی «دو وجهی» یا دوقسمتی از نشانه ارائه می‌کند. از دید او، نشانه تشکیل شده‌است از: ۱. دال، تصور ذهنی؛ ۲. مدلول، مفهومی که دال به آن دلالت می‌کند، یا تصور مفهومی.» (سجودی، ۱۳۹۷: ۱۲)

از دید سوسور، «نشانهٔ زبانی نه یک شیء را به یک نام، بلکه یک مفهوم را به یک تصویر صوتی پیوند می‌دهد. تصویر صوتی، آوایی مادی نیست که جنبهٔ فیزیکی داشته باشد، بلکه اثر ذهنی این آواست و حواس ما نمایشی از آن ارائه می‌دهد. نشانهٔ زبانی، محسوس است و اگر بر آن می‌شویم که آن را مادی بنامیم، تنها به همین معنی و برای تقابل با وجه دیگر تداعی، یعنی مفهوم است که معمولاً مجردتر می‌نماید» (سوسور، ۱۳۹٦: ۹٦).

سوسور معتقد بود نشانهٔ جوهری ذهنی است که دو رو دارد و این دو رو، قابل تفکیک از هم نیستند. وی برای نمایش بصریِ منظور خود، از تصویر استفاده کرده است:

1. Ferdinand de Saussure

شکل شماره۱. نمود دیداری منظور سوسور از نشانه (سوسور، ۱۳۹٦: ۹۷)

به نظر سوسور، «این دو عنصر کاملاً به هم پیوسته‌اند و یکی دیگری را به یاد می‌آورد» (سوسور، ۱۳۹٦: ۹۷). در واقع، او معتقد است که نشانه، ناشی از پیوند دال و مدلول است. به‌عبارتی، نمی‌توان نشانه‌ای متصور شد که در آن مدلولی وجود ندارد و برعکسِ این تصور نیز ناممکن است.

همچنین وی معتقد است که دال و مدلول هر دو ذهنی‌اند. «از دید سوسور هم دال و هم مدلول جنبهٔ روان‌شناختی دارند و هیچ‌یک جنبهٔ مادی ندارند... نشانه‌ها به مفاهیم دلالت می‌کنند و نه به چیزها» (سجودی، ۱۳۹۷: ١٤_١٥)

سوسور خاطرنشان می‌کند که روابط میان نشانه‌ها اهمیت ویژه‌ای در فرایند نشانگی دارد. وی از این رهگذر به مفهوم «ارزشِ نشانه» می‌رسد. مفهوم ارزش «نشان می‌دهد اشتباه بزرگی است اگر نشانه را صرفاً ترکیب صدایی به‌خصوص با مفهومی به‌خصوص بدانیم. اگر نشانه را فقط حاصل این ترکیب بدانیم، آن را منفرد تلقی کرده‌ایم و از نظامی که به آن تعلق دارد، جدایش کرده‌ایم، یعنی به‌عبارتی پذیرفته‌ایم که می‌توان از نشانه‌های منفرد شروع کرد و نظام را با کنار هم قرار دادن آن نشانه‌ها ساخت؛ در حالی که برعکس، نظام به‌عنوان یک کل همگن و واحد، نقطهٔ آغاز است و از آن‌جاست که می‌توان از طریق روندی تحلیلی، اجزا و عناصر سازنده‌اش را شناخت» .(Saussure, 1983: 112) سوسور قائل به این است که در نظام نشانه‌ای، رابطه‌ای سلبی و ایجابی در کنار هم وجود دارند. او « بین آنچه در درون نشانه اتفاق می‌افتد، یعنی دلالت دال به مدلول و مفهوم ارزش، که به رابطهٔ نشانه‌ها با یکدیگر در درون نظام مربوط می‌شود، تمایز

قائل می‌شود... برداشت سوسور از ارزش، که حاصل شبکهٔ روابط درون نظام است، به‌خصوص جنبهٔ افتراقی دارد... از دید او زبان، نظامی از تمایزها و تقابل‌های نقش‌مند است» (سجودی، ۱۳۹۷: ۱۷). سوسور معتقد است مفاهیم «به‌گونه‌ای ایجابی و به‌موجب محتوای‌شان تعریف نمی‌شوند، بلکه به‌گونه‌ای سلبی و از طریق تقابل با دیگر اجزای همان نظام، ارزش می‌یابند. آنچه مشخص‌کنندهٔ هر نشانه است به بیان دقیق، بودنِ آن چیزی است که نشانه‌های دیگر نیستند» (Saussure, 1983: 115).

سوسور روابط میان نشانه‌ها را به دو حوزهٔ مجزا تقسیم می‌کند: روابط هم‌نشینی (زنجیره‌ای) و روابط جانشینی (متداعی). «که هر یک پدیدآورندهٔ دستهٔ معینی از ارزش‌هاست. تقابل میان این دو دسته، ماهیت هریک از آنها را مشخص‌تر می‌سازد... . از یک سو، واژه‌ها در گفتار به‌دلیل توالی‌شان روابطی را میان خود برقرار می‌کنند که بر بنیاد ویژگی خطی و یک‌بعدی زبان استوار است. این ویژگی، امکان تلفظ دو عنصر را در آنِ واحد، ناممکن می‌سازد و به همین دلیل، این عناصر، یکی بعد از دیگری، بر روی زنجیرهٔ گفتار ترتیب می‌یابند. این ترکیبات را که تکیه‌گاهشان امتداد زمانی است، می‌توان زنجیره نامید... . عنصری که بر روی یک زنجیره قرار می‌گیرد، تنها زمانی ارزش خود را به دست می‌آورد که در تقابل با عناصر پیش و پس از خود یا هر دوی آنها باشد. از سوی دیگر، در خارج از چهارچوب گفتار، واژه‌هایی که وجه مشترکی دارند، در حافظه با یکدیگر ارتباط می‌یابند و به این ترتیب، گروه‌هایی را تشکیل می‌دهند که روابط بسیار گوناگونی در آنها حکمرواست... می‌بینیم که این نوع همپایگی‌ها با نوع اول به‌کلی متفاوت است. تکیه‌گاه آنها امتداد خطی یا زمانی نیست. جایگاه آنها در مغز است... . ما این نوع روابط را متداعی می‌نامیم. رابطهٔ زنجیره‌ای، رابطه‌ای حضوری است؛ یعنی رابطهٔ دو یا چند عنصر که در رشته‌ای از عناصر موجود حضور دارند. برعکس، رابطهٔ متداعی، عناصر غیابی را در یک زنجیرهٔ بالقوهٔ ذهنی به هم می‌پیوندد» (سوسور، ۱۳۹٦: ۱۷۷ـ۱۷٦).

ناگفته پیداست آنچه سوسور دربارهٔ نظام نشانه‌ای زبان- از حیث نظام نشانه‌ای بودن آن- می‌گوید، قابل تعمیم به سایر نظام‌های نشانه‌ای نیز هست.

الگوی روایی کریستوفر وگلر

پیش از آن‌که به وگلر و نظریهٔ روایی‌اش بپردازیم، بهتر است مقدمه‌وار به پیشینهٔ این نظریه اشاره کنیم. جوزف کمبل[1]؛ اسطوره‌شناس نام‌آشنا، در میان تألیف‌های متعدد خود کتابی دارد به‌نام *قهرمان هزار چهره* که نخستین بار در ۱۹۴۹ به چاپ رسید. در واقع، نظریهٔ روایی وگلر ریشه در این کتاب و نظریهٔ «سفر قهرمان» دارد. « *قهرمان هزارچهره* بیانیهٔ او [کمبل] دربارهٔ ماندگارترین درون‌مایهٔ ادبیات مکتوب و سنن شفاهی، اسطورهٔ قهرمان، است. کمبل طی بررسی اسطوره‌های جهان کشف کرد که همگی در اصل، داستان واحدی دارند که به صوَر گوناگون، تعریف و بازتعریف می‌شوند» (وگلر، ۱۳۹٦: ١٤)

کمبل خواسته یا ناخواسته به ساختاری روایی دست یافت. وی در پیش‌گفتار *قهرمان هزار چهره* (کمبل، ۱۳۹۸: ۱۱) چنین آورده‌است: «به‌محض گوش‌سپردن به سمبل‌ها می‌توان دید که چطور داستان‌ها معادل و موازی یکدیگرند» «او دریافت که داستان‌گویی، خودآگاه باشد یا ناخودآگاه، از الگوهای کهنِ اسطوره پیروی می‌کند و هر داستانی از خام‌ترین لطیفه‌ها تا با ارزش‌ترین آثار ادبی را می‌توان برحسب «سفر قهرمان»، اسطورهٔ واحدی که اصولش را در *قهرمان هزارچهره* مشخص‌کرده، درک کرد» (وگلر، ۱۳۹٦: ١٤). کمبل در همهٔ قصه‌ها، قهرمانی می‌دید که عازم سفری می‌شود. از دید او، سفر قهرمان سه مرحلهٔ کلی دارد: عزیمت، آیین تشرف، بازگشت (کمبل، ۱۳۹۸: ۲٦۰–۵۹). هر مرحله نیز به تعدادی مرحلهٔ کوچکتر تقسیم می‌شود.

کریستوفر وگلر ساختار روایی خود را بر همین مبنا بنیان می‌نهد. از نظر وگلر، «تمام داستان‌ها حاوی چند عنصر ساختاری مشترک‌اند که سروکلهٔ آنها به‌نحوی جهان‌شمول در اسطوره‌ها، قصه‌های پریان، رؤیاها و فیلم‌ها پیدا می‌شود و در مجموع به سفر قهرمان موسوم است» (وگلر، ۱۳۹٦: ۱).

وگلر معتقد است که می‌توان الگوی سفر قهرمان را با نیاز خود تطبیق داد. خود او برای سامان‌دادن الگویش چنین کاری می‌کند. وی مراحل «سفر قهرمان» کمبل را در جدولی با مراحل

1. Joseph Campbell

مدنظر خود برای سفر قهرمان- که با فیلم‌ها و رمان‌ها هم‌خوانی بیشتری دارد- مقابله می‌کند (وگلر، ۱۳۹٦: ۱۷). این جدول، با اندک تغییراتی برای گویاتر شدن مطلب، در زیر آمده است:

جدول ۲. مقایسهٔ سفر قهرمان از منظر کمبل و وگلر (وگلر، ۱۳۹٦: ۱۷)

سفر نویسنده (سفر قهرمان از منظر وگلر)		سفر قهرمان از منظر کمبل	
پردهٔ اول	دنیای عادی	عزیمت، جدایی	دنیای زندگی روزمره
	دعوت به ماجرا		دعوت به ماجرا
	رد دعوت		رد دعوت
	ملاقات با مرشد		کمک ماورایی
	عبور از آستانهٔ اول		عبور از آستانهٔ اول
	----------		شکم ماهی
پردهٔ دوم	آزمون‌ها، پشتیبانان، دشمنان	آهنگ هماره، اجرا، نفوذ	مسیر آزمون‌ها
	رویکرد به درونی‌ترین غار		----------
	آزمایش سخت (محک تجربه)		ملاقات با الهه
	----------		زن به‌عنوان اغواگر
	----------		آشتی با پدر
	----------		پرستش
	جایزه (تصرف شمشیر)		----------
پردهٔ سوم	مسیر بازگشت	بازگشت	انکار بازگشت
	----------		پرواز سحرآمیز
	----------		نجات از درون
	----------		عبور از آستانهٔ بازگشت
	تجدید حیات		آقای دو دنیا
	بازگشت با اکسیر		آزادی برای زیستن

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

روش پژوهش

برای دستیابی به چگونگی کاربرد صوت روایتگر در نمایش رادیویی لازم بود نمونه‌هایی از نمایش‌های رادیویی تحلیل شود که در آنها از اصوات غیرزبانی برای روایتگری استفاده شده است. برای تحلیل این متون، از نشانه‌شناسی و روایت‌شناسی استفاده شده است.

نشانه‌شناسی، علم مطالعهٔ نشانه‌هاست. فردینان دو سوسور (۱۳۹٦: ۲٤) پیش از اینکه چنین علمی به وجود آید، آن را پیش‌بینی کرده بود: «می‌توان دانشی را در نظر گرفت که به بررسی نقش نشانه‌ها در زندگی جامعه می‌پردازد... که ما آن را نشانه‌شناسی می‌نامیم»

حوزهٔ نشانه‌شناسی بسیار گسترده است و ساحت‌های گوناگون زندگی بشری را در بر می‌گیرد. «نشانه‌شناسی، علمی است که به مطالعهٔ چگونگی تولید معنی در جامعه می‌پردازد. بنابراین نشانه‌شناسی به یک اندازه به موضوع فرایندهای دلالت و ارتباطات، یعنی به مطالعهٔ شیوه‌های تولید و مبادلهٔ معنی می‌پردازد. پس به‌طور هم‌زمان به بررسی نظام‌های متفاوت نشانه‌ای و رمزگانی که در جامعه عمل می‌کنند و پیام‌ها و متن‌های واقعی که براساس آنها تولید می‌شود، می‌پردازد. عرصهٔ نشانه‌شناسی چنان گسترده است که نمی‌توان آن را صرفاً رشته دانست و در عین حال چندوجهی‌تر و ناهمگون‌تر از آن است که بتوان آن را به یک رشته تقلیل داد. نشانه‌شناسی، دست‌کم به‌شکل آرمانی، یک علم چندرشته‌ای است که خصوصیات دقیق آن از نظر روش شناختی در حوزه‌های مختلف متفاوت است. اما یک هدف عام مشترک، یعنی درک بهتر رفتار معنادار انسان، به آن وحدت می‌بخشد» (الام، ۱۳۸۳: ۱۱).

«مردم معمولاً قلمرو نشانه‌شناسی را فقط منحصر به نشانه‌های بصری می‌دانند...؛ نشانه‌شناسی می‌تواند شامل کلمات، اصوات و زبان بدن هم باشد» (چندلر، ۱۳۸٦: ۲٤). چندلر همچنین توضیح می‌دهد: «نشانه‌شناسی نه فقط با ارتباطات (نیت‌مند)، بلکه با انتساب معنا به هر چیزی در جهان سروکار دارد. نشانه‌شناسی مدام در حال تغییر بوده است؛ زیرا نشانه‌شناسان باید درمانی برای ضعف روش‌های اولیهٔ آن می‌یافتند. حتی اصطلاحات بنیادی نشانه‌شناسی بارها بازتعریف شده‌اند. در نتیجه کسی که به تحلیل نشانه‌شناسانه مبادرت می‌ورزد، باید روشن کند که کدام

تعاریف را به کار می‌برد و یا اگر بر طبق روش یکی از نشانه‌شناسان کار می‌کند، منابع او کدام‌اند» (چندلر، ۱۳۸٦: ۲۸).

روایت‌شناسی، علمی است که به تحلیل روایت می‌پردازد. «روایت‌شناسی یکی از شیوه‌های تحلیل متن است که در حوزهٔ مطالعات داستانی می‌تواند کاربرد فراوانی داشته باشد» (حاجی‌آقابابایی، ۱۳۹۷: ۳).

روایت‌شناسی در معنای دقیق آن، سابقه‌ای چندان طولانی ندارد؛ اگر چه می‌توان برایش پیشینه‌ای حتی در عهد باستان نیز یافت. «آورده‌اند که در آغاز، ارسطو بود که نظریهٔ پِیرنگ را نوشت. بعد رمان‌نویسان دیگر از راه رسیدند و نظریه‌های پیرنگ خودشان را نوشتند. سپس به‌دنبال چند شروع کاذب (پروپ، بنیامین، باختین)، نظریهٔ روایت واقعاً با روایت‌شناسی (علم روایت به سردمداری ساختارگرایان) شکوفا شد» (مکوئیلان، ۱۳۸۸: ۳).

روند تحلیل: نخست، نشانه‌های صوتی موجود در هر نمایش رادیویی، جمع‌آوری و دسته‌بندی شده است. به این منظور از دسته‌بندی مخاطبی اردکانی (۱۳۸۵: ۱۲۰) استفاده شده است. ذکر نکته‌ای در اینجا الزامی است: اگر چه مخاطبی اردکانی نظریهٔ نشانه‌شناسی لایه‌ای را مبنای کار خود قرار داده، این نکته مانع استفاده از دسته‌بندی او در این پژوهش نمی‌شود؛ زیرا آنچه وی به‌عنوان لایه‌های رمزگانی مختلف نمایش رادیویی نام برده (۱۳۸۵: ۱۲۰)، عناصر سازندهٔ نمایش رادیویی است، البته نه همهٔ عناصر، چنان که در ادامه توضیح خواهیم داد.

مخاطبی اردکانی (۱۳۸۵: ۱۲۰) چهار عنصر: کلام، موسیقی، سکوت و ساند افکت را به‌عنوان چهار لایهٔ رمزگان در نمایش رادیویی از هم تفکیک کرده است. در این پژوهش، ضمن اینکه این چهار لایه به‌عنوان عناصر سازندهٔ نمایش رادیویی پذیرفته شده، یک عنصر دیگر نیز افزوده شده است: تدوین.

طبیعتاً در این پژوهش به فراخور موضوع، به عنصر کلام پرداخته نشده است. البته نشانه‌هایی مانند: بالا رفتن یا پایین آمدن صدا که در خلال کلام رخ می‌دهد، بررسی شده و در دسته‌ای با عنوان «گفتار» قرار گرفته‌اند. پس در این تحلیل، پنج عنصر بررسی شده است: موسیقی، سکوت، ساند افکت، تدوین و گفتار (که به‌تسامح، گفتار نام گرفته است).

بدیهی است آنچه در تحلیل، با عنوان «دال» از آن یاد شده، در واقع، مدلول دالی است که در متنِ مورد بررسی حضور دارد. با شرح دال‌ها و روابط میان آنها، کار به سطح دوم دلالت رسید. با بررسی دال‌های این سطح و روابط میان آنها، ماجرای قطعهٔ مورد بررسی به دست آمد. در ادامه، این ماجرا با الگوی روایی وگلر تطبیق داده شد. منطبق بودن متن (ماجرای نهفته در متن) با الگوی روایی وگلر به این معنی است که قطعاً آن متن، متن روایی است. به این ترتیب، اثبات شد که نمونه‌های مورد بررسی متن‌هایی روایی‌اند. اشاره به نکته‌ای در اینجا ضروری است: برای انطباق متن بر الگوی روایی وگلر، لزومی ندارد تمام مراحل این الگو در متن وجود داشته باشد.

یافته‌های پژوهش

در این پژوهش، پنج نمونه بررسی شده است.

نمونهٔ اول: قطعهٔ نمایشی «زندگی... و دیگر هیچ». این نمونه، ساختهٔ هنرمندان ایرانی و یکی از برگزیدگان جشنوارهٔ بین‌المللی رادیو، در بخش برنامه‌های افکتیو بوده است. جدول زیر، نشان‌دهندهٔ فراوانی هر دال در سطح اول دلالت‌هاست.

جدول ۳. فراوانی انواع دال‌های موجود در قطعهٔ نمایشی «زندگی... و دیگر هیچ» در سطح اول دلالت

ردیف	نوع دال	تعداد
۱	افکت	٤٦
۲	تدوین	۹

همان‌طور که از جدول بالا برمی‌آید، در این نمایش، تنها از رمزگان افکت و تدوین استفاده شده است. پس از شرح دال‌ها و روابط میان آنها، کار به سطح دوم دلالت‌ها رسید. براساس جدول سطح دوم دلالت‌ها نیز ماجرای موجود در این قطعه به دست آمد. این قطعه، روند تبدیل شدن یک جنگل به منطقه‌ای شهری را روایت می‌کند.

در قطعهٔ «زندگی... و دیگر هیچ» افکت‌های طبیعت بر فضای جنگل دلالت دارند. سپس افکت‌هایی مانند صدای ارّه، صدای آتش‌سوزی، صدای شکستن درخت، صدای شلیک و... در کنار افکت‌های طبیعی، بروز تغییر و تحولی در این فضا را دلالت می‌کنند؛ گویی وسایلی چون: ارّه، تفنگ، آتش و... به حریم طبیعت هجوم آورده‌اند. در ادامه، صداهای مهاجم، بیشتر و قوی‌تر می‌شود و صداهای طبیعی، کم‌تر. در نهایت، صدای ماشین‌ها باقی می‌ماند و یک فضای شهری را می‌سازد. به این ترتیب، چنین مدلولی خواهیم داشت: مهاجمان، بر طبیعت پیروز می‌شوند و جنگل را به شهر تبدیل می‌کنند.

در طول متن، از افکت صدای شاتر دوربین عکاسی، افکت «دینگ» و همچنین کات برای دلالت بر گذرِ زمانی طولانی استفاده شده است. مخاطب در مواجهه با متن در می‌یابد که صدای شاتر و صدای «دینگ»، نشانه‌ای است مبنی بر اینکه صحنه تمام شده. کات نیز دال بر این دارد که زمان تغییر کرده است.

پس از تطبیق ماجرای قطعه با الگوی روایی وگلر، مشخص شد که در این قطعه، چهار مرحله از مراحل دوازده‌گانهٔ الگوی سفر قهرمان از منظر وگلر وجود دارد: دنیای عادی، دعوت به ماجرا، آزمون‌ها، پشتیبانان و دشمنان و آزمایش سخت. در جدول ذیل این مراحل و معادل آنها در نمایش «زندگی ... و دیگر هیچ» مشخص شده است.

جدول ٤. مراحل سفر قهرمان که در قطعهٔ «زندگی... و دیگر هیچ» موجودند

ردیف	مرحلهٔ سفر قهرمان	معادل در متن
۱	دنیای عادی	حکومت قوانین طبیعت
۲	دعوت به ماجرا	ورود آدمیان به جنگل
۳	آزمون، پشتیبان و دشمنان	شکار، بارش باران، قطع درختان، آتش و...
٤	آزمایش سخت	ورود ماشین‌آلات جدید، افزایش حمله به جنگل و ایجاد تأسیسات

در نتیجه، قطعهٔ «زندگی... و دیگر هیچ» یک متن روایی منطبق بر الگوی روایی وگلر شناخته شد. از آن‌جا که در این قطعه، تنها از افکت و تدوین استفاده شده، روایتگری صوتی در آن وجود دارد.

نمونهٔ دوم: قطعهٔ نمایشی «فردای زمین». این نمونه که ساختهٔ هنرمندان ایرانی است یکی از برگزیدگان جشنوارهٔ بین‌المللی رادیو در بخش برنامه‌های افکتیو است. فراوانی انواع مختلف دال‌های این قطعه را در جدول زیر آورده‌ایم.

جدول ۵. فراوانی انواع دال‌های موجود در قطعهٔ نمایشی «فردای زمین» در سطح اول دلالت

ردیف	نوع دال	تعداد
۱	افکت	۲۵
۲	تدوین	۵
۳	موسیقی	٦

در این قطعه، از سه عنصر افکت، موسیقی و تدوین استفاده شده است. با شرح ۳٦ دالِ موجود در این قطعه و رابطهٔ میان آنها، دلالت‌های سطح دوم معلوم شد و براساس آنها ماجرای این قطعه به دست آمد: سیاست‌مدارهای جنگ‌طلب، آرامش و سلامت زندگی بشر را به خطر می‌اندازند؛ ولی در نهایت، بشر با بازگشت به معنویت به اوضاع عادی بازمی‌گردد.

در قطعهٔ «فردای زمین» ابتدا افکت‌هایی مانند صدای گوسفندان، خنده، پرندگان، آب روان، خروس و... همچنین موسیقی سرود کریسمس بر موقعیتی شاد و آرام دلالت می‌کنند. «فید-این» شدنِ صدای تیک‌تاک ساعت، بر گذر زمان دلالت می‌کند و در ادامه، فضا متشنج می‌شود. موسیقی، سخنرانی هیتلر (که حتی ریتم و شدت ادای کلماتش دال بر تشویش است)، شعارهای جمعیت و صدای رژه بر این تشنج دلالت می‌کنند. صدای آژیر وضعیت قرمز، مسلسل، هواپیما و... نیز بر بروز جنگ دلالت دارند. موسیقی محزون و صدای آتش بر وضعیتی حزن‌انگیز دلالت

می‌کنند. دوباره، گذر زمان و بروز جنگی دیگر با ابزارهای جدیدتر به همان روش قبلی نمایش داده می‌شود. سپس صدای زوزهٔ باد و آتش، تنها صداهایی است که به گوش می‌رسد و به این دلالت دارد که جنگ تمام شده و ویرانی بر جای مانده است. صدای گریهٔ نوزاد، دلالت بر نوزایی قهرمان دارد و در ادامه، صدای ناقوس کلیسا، صدای اذان و موسیقی بر معنویت دلالت می‌کنند. افکت صدای آب روان، باران، پرنده و... نیز دال بر بازگشت به وضعیت شاد و آرام هستند.

پس از تطبیق ماجرای این قطعه با الگوی وگلر، مشخص شد که در این قطعه، ۵ مرحله از مراحل سفر قهرمان آمده است: دنیای عادی، دعوت به ماجرا، آزمایش سخت، جایزه (تصرف شمشیر) و بازگشت با اکسیر. در جدول ذیل این مراحل و معادل آنها در نمایش «فردای زمین» مشخص شده است.

جدول ٦. مراحل سفر قهرمان که در قطعهٔ «فردای زمین» موجودند

ردیف	مرحلهٔ سفر قهرمان	معادل در متن
۱	دنیای عادی	زندگی در صلح و آرامش
۲	دعوت به ماجرا	بروز تشنج
۳	عبور از آستانهٔ اول	پایان تشنج
٤	آزمایش سخت	جنگ‌ها
۵	تجدید حیات	گریهٔ نوزاد (زاده شدن نسل جدید)
٦	بازگشت با اکسیر	به دست آوردن معنویت و زندگی در صلح و آرامش

بنابراین، قطعهٔ «فردای زمین» یک متن روایی منطبق بر الگوی وگلر است. در این قطعه، روایتگری صوتی با استفاده از سه عنصر: افکت، تدوین و موسیقی انجام شده است.

نمونهٔ سوم: نمایش رادیویی «افسانهٔ ایرج». این نمایش به کارگردانی صدرالدین شجره، تهیه‌کنندگی ماهداد توکلی، نویسندگی بابک صفی‌خانی و سردبیری نادربرهانی مرند ساخته شده و در آن، کلام نقش بسیار مهمی دارد؛ ولی ما تنها به دال‌های غیرکلامی پرداختیم. در جدول زیر، فراوانی هر دسته از این دال‌ها مشخص شده است.

جدول ۷. فراوانی انواع دال‌های موجود در نمایش «افسانهٔ ایرج» در سطح اول دلالت

ردیف	نوع	تعداد
۱	افکت	۱۶۱
۲	تدوین	۵۷
۳	موسیقی	۳۷
٤	گفتار	۱۱۲
۵	سکوت	۵

در این قطعه، از تمام عناصر ممکن استفاده شده است. با شرح ۳۷۲ دالِ موجود در این قطعه و رابطهٔ میان آنها، دلالت‌های سطح دوم و براساس این دلالت‌ها ماجرایی به دست آمد که عناصر غیرزبانی، آن را روایت می‌کنند: پادشاهی با موجودی فراطبیعی درگیر می‌شود و در پایان از او شکست می‌خورد.

در نمایش «افسانهٔ ایرج»، افکت‌هایی خاص، فعالیت‌های شخصیت‌ها و حوادث را دلالت می‌کنند.تدوین (کات و فید) و همچنین تغییر صدای صداپیشه‌ها (پیر شدن صدا) به گذر زمان و تغییر مکان دلالت می‌کنند. فضاسازی با استفاده از برخی تکنیک‌های تدوین مانند: پیچش صدا و همچنین بهره‌گیری از افکت‌هایی مانند: صدای پیچش باد در علف‌ها انجام شده که هر یک به فضایی خاص دلالت دارند. در پرداخت شخصیت «جهی» (عفریته) نیز تکنیک‌های تدوین مانند: تغییر صدا، پیچش صدا و... (که دلالت بر غیر عادی و شوم بودن شخصیت دارند) بسیار مؤثر بوده است. متأسفانه در این نمونه، موسیقی، کارکرد نشانگی چندانی ندارد. از موسیقی صرفاً برای ایجاد فصل استفاده شده است. از تغییر در ریتم کلام و میزان بلندی صدا و همچنین افکت‌هایی مانند: صدای گریه یا خنده برای دلالت بر وضعیت خاص استفاده شده است. ماجرایی که اصوات غیرزبانی، آن را ارائه کرده‌اند، با الگوی روایی وگلر تطبیق داده و مشخص شد که این ماجرا شامل پنج مرحله از مراحل دوازده‌گانهٔ سفر قهرمان است: دنیای عادی، دعوت به ماجرا، آزمون‌ها، پشتیبانان و دشمنان، رویکرد به درونی‌ترین غار و آزمایش سخت. در جدول ذیل، این مراحل و معادل آنها در نمایش «افسانهٔ ایرج» مشخص شده است.

جدول ۸. مراحل سفر قهرمان که در قطعهٔ «افسانهٔ ایرج» موجودند

ردیف	مرحلهٔ سفر قهرمان	معادل در متن
۱	دنیای عادی	موقعیت فریدون پیش از برخورد با عفریته
۲	دعوت به ماجرا	ملاقات فریدون با عفریته
۳	آزمون‌ها، پشتیبانان و دشمنان	حوادث مربوط به ایرج، سلم، تور، شهرناز، ارنواز، جندل و دیگران
٤	رویکرد به درونی‌ترین غار	عزم فریدون بر خون‌خواهی ایرج
٥	آزمایش سخت	خون‌خواهی و کشته شدن سلم و تور

در نتیجه، تنها قسمت غیرزبانیِ نمایش «افسانهٔ ایرج» متن روایی منطبق بر الگوی روایی وگلر شناخته شد. این نمونه نیز نمایندهٔ کارکرد روایتگرانهٔ اصوات غیرزبانی است.

نمونهٔ چهارم: قطعهٔ «آکوا آلتا». این قطعه ساختهٔ هنرمندان صربستان و یکی از برگزیدگان جشنوارهٔ بین‌المللی رادیو در بخش برنامه‌های افکتیو است. در این نمونه، کاربرد وسیع موسیقی مشهود است؛ چنان‌که موسیقی و یک صدای محیطی، سراسر قطعه را فرا گرفته است. فراوانی انواع دال‌های این قطعه را در جدول زیر می‌توان دید.

جدول ۹. فراوانی انواع دال‌های موجود در قطعهٔ «آکوا آلتا» در سطح اول دلالت

ردیف	نوع	تعداد
۱	افکت	٤
۲	تدوین	۳
۳	موسیقی	۱٤

در این قطعه، از موسیقی، افکت و تدوین استفاده شده است. پس از شرح ۲۱ دال موجود در این قطعه و روابط میان آنها، دلالت‌های سطح دوم به دست آمد و از آن نیز ماجرای موجود در قطعه: گاوباز با گاو، درگیر است و در نهایت پیروز می‌شود.

در این قطعه، افکت صدای همهمهٔ ورزشگاه، دو نوع موسیقی (ساز بادی و ساز آرشه‌ای) و تدوین آنها، روایت را شکل داده‌اند، صدای تماشاچیان ورزشگاه دلالت می‌کند بر فضای ورزشگاه. تقابل دو ساز نیز دلالت بر تقابل موجود در صحنه دارد. در واقع، ریتم و نوانس هر ساز دال بر وضعیت یکی از دو طرف درگیری است. اما اینکه کدام ساز دال بر وضعیت کدام طرف است، با توجه به صدای همهمهٔ تماشاگران مشخص می‌شود افکت همهمه- که دال بر هیجان و حمایت تماشاگران است- در پایان قطعه (که ساز بادی با همراهی ساز کوبه‌ای، موسیقی‌ای دال بر پیروزی می‌نوازد) تبدیل به سکوت یا افکتی دال بر افسوس یا... نمی‌شود؛ بلکه صدای همهمه بالاتر می‌رود و این دلالت می‌کند بر همراهی تماشاگران با پیروز میدان. از آن‌جا که تماشاگرانِ گاوبازی، انسان هستند، با پیروزی انسان (گاوباز) همراهی می‌کنند نه با پیروزی گاو. بنابراین، درمی‌یابیم که ریتم و نوانس ساز بادی، بر وضعیت گاوباز و ریتم و نوانس ساز آرشه‌ای، بر وضعیت گاو دلالت می‌کنند.

پس از تطبیق ماجرای این نمونه با الگوی روایی وگلر، مشخص شد که سه مرحله از مراحل دوازده‌گانهٔ سفر قهرمان در این متن وجود دارد: آزمون‌ها، پشتیبانان و دشمنان، آزمایش سخت و جایزه (تصرف شمشیر). در جدول ذیل، این مراحل و معادل آنها در قطعهٔ «آکوا آلتا» مشخص شده است.

جدول ۱۰. مراحل سفر قهرمان که در قطعهٔ «آکوا آلتا» موجودند

ردیف	مرحلهٔ سفر قهرمان	معادل در متن
۱	آزمون‌ها، پشتیبانان و دشمنان	درگیری‌های گاو و گاوباز
۲	آزمون سخت	اوج درگیری میان گاو و گاوباز
۳	جایزه (تصرف شمشیر)	نغمهٔ پیروزی

بنابراین، قطعهٔ «آکوا آلتا» یک متن روایی منطبق بر الگوی وگلر است. از آن‌جا که در این متن، هیچ استفاده‌ای از کلام نشده، این قطعه نیز نمایندهٔ کاربرد صوت روایتگر است.

نمونهٔ پنجم: قطعهٔ نمایشی «مرثیه». این قطعه، ساختهٔ هنرمند ایرانی؛ ارمغان محرم و تقدیرشدهٔ جشنوارهٔ منابع طبیعی پاریس است. فراوانی انواع دال‌های این قطعه را در جدول زیر می‌توان دید.

جدول ۱۱. فراوانی انواع دال‌های موجود در قطعهٔ نمایشی «مرثیه» در سطح اول دلالت

ردیف	نوع	تعداد
۱	افکت	۱۳
۲	موسیقی	۳
۳	تدوین	۵

در این قطعه، از افکت، موسیقی و تدوین استفاده شده است. پس از شرح ۲۱ دال موجود در این قطعه و روابط میان آنها، دلالت‌های سطح دوم معلوم شد و از آن نیز ماجرای موجود در قطعه: همه‌چیز در رابطه‌ای طبیعی و متوازن قرار دارد. قوانین طبیعت حکم‌فرماست و اوضاع بسامان و ایستایی برقرار است. ماشین‌ها ظهور می‌کنند و این وضعیت ایستا را به وضعیتی نامتعادل تبدیل می‌کنند. مشخص نیست نتیجهٔ این وضعیت چه خواهد شد. شهر، به وجود آمده و قوانین طبیعت دیگر حکم‌فرما نیست. حوادثی مثل آتش‌سوزی رخ می‌دهند که موجب می‌شوند شرایط معلق به شرایط ناگوار تبدیل شود. گویا دیوِ شهر، طبیعت را در کام خود می‌کشد و می‌بلعد.

قطعهٔ «مرثیه» با موسیقی یک آغاز می‌شود که دلالت بر صمیمیت و آرامش دارد. این موسیقی در ادامه فید–اوت می‌شود. موسیقی دو فید–این می‌شود و جای موسیقی یک را می‌گیرد. این تدوین دلالت بر گذر زمان دارد. موسیقی دو نیز بر تعلیق دلالت می‌کند. سپس موسیقی دو نیز به همان ترتیب، فید–اوت می‌شود و جای خود را به موسیقی سه می‌دهد. چنان‌که گفته شد، این تدوین بر گذر زمان دلالت دارد. موسیقی سه نیز بر اندوه و شکست دلالت می‌کند. در نهایت، فید–اوت موسیقی سه دلالت دارد بر تداوم وضع موجود. در طول موسیقی، یک افکت صدای پرندگان را داریم که دلالت بر فضایی طبیعی دارد. صدای استارت خوردن ماشین بر شروع هجوم شهر به طبیعت دلالت می‌کند. در ادامه، صدای هواپیماها شنیده می‌شود که بر ادامهٔ فرایند هجوم شهر به طبیعت دلالت دارد. صدای هواپیماها از چپ به راست و از راست به چپ چند بار به

گوش می‌رسد که این خود دلالت دارد بر هجوم همه‌جانبه به طبیعت. در طول موسیقی دوم، صداهای مربوط به شهر بیشتر می‌شود. افکت‌هایی مانند: حرکت ناگهانی خودرو، ترمز خودرو، باز و بسته شدن در خودرو، صدای کودکان در حال بازی، کبریت کشیدن، آتش‌سوزی و... دلالت می‌کنند بر غالب شدن شهر بر طبیعت و در نهایت، نابودی طبیعت.

پس از تطبیق ماجرای این نمونه با الگوی روایی وگلر، مشخص شد که چهار مرحله از مراحل دوازده‌گانهٔ سفر قهرمان در این متن وجود دارد: دنیای عادی، دعوت به ماجرا، آزمون‌ها، پشتیبانان و دشمنان و آزمایش سخت. در جدول ذیل، این مراحل و معادل آنها در قطعهٔ «مرثیه» مشخص شده است.

جدول ۱۲. مراحل سفر قهرمان که در قطعهٔ «مرثیه» موجودند

ردیف	مرحلهٔ سفر قهرمان	معادل در متن
۱	دنیای عادی	حکومت قوانین طبیعت
۲	دعوت به ماجرا	ظهور ماشین‌ها
۳	آزمون‌ها، پشتیبانان و دشمنان	فضای شهری
٤	آزمایش سخت	روشن شدن آتش و موسیقی محزون

بنابراین، قطعهٔ «مرثیه» یک متن روایی منطبق بر الگوی روایی وگلر است. در این قطعه، هیچ استفاده‌ای از کلام نشده است؛ پس این قطعه نیز نشان‌دهندهٔ روایتگری صوتی و کاربرد صوت روایتگر است.

نتیجه‌گیری

در قطعهٔ «زندگی... و دیگر هیچ» تنها از افکت و تدوین برای روایتگری استفاده شده است. به این ترتیب، مشخص شد که تنها با استفاده از افکت و تدوین می‌توان روایتی را سامان داد و افکت و تدوین هر دو می‌توانند کارکردهای روایتگرانه داشته باشند.

در نمونهٔ دوم، «فردای زمین»، علاوه بر افکت و تدوین از موسیقی نیز استفاده شده است. نتیجه اینکه موسیقی می‌تواند کارکردی روایتگرانه در متن داشته باشد. در نمایش هفت‌قسمتی «افسانهٔ ایرج» از تمام عناصر ممکن در یک قطعهٔ صوتی استفاده شده است. شاید بتوان گفت تحلیل این قطعهٔ طولانی تأثیر بسزایی در این پژوهش داشت. توضیح بیشتر اینکه نگارنده در ابتدای مواجهه با این متن، تصور می‌کرد که نشانه‌های غیرکلامی این قطعه به‌تنهایی روایتی کامل را شکل نمی‌دهند و درنتیجه، لازم است نشانه‌های کلامی را نیز در کنار آنها مدنظر قرار دهد تا روایت کامل شود؛ ولی پس از تحلیل مشخص شد دال‌های غیرکلامی، خود، روایتی کامل را شکل داده‌اند. اینکه این روایت، روایت تمام متن هست یا خیر، بحث دیگری است؛ ولی اینکه اصوات غیرکلامی، روایتی را شکل داده‌اند، واقعیتی محرز است. این نمایش، کارکرد روایتگرانهٔ سکوت و حالت‌هایی که هنگام ادای کلام رخ می‌دهند را نشان می‌دهد.

در قطعهٔ «آکوا آلتا» از افکت، موسیقی و تدوین استفاده شده است. نکتهٔ قابل‌تأمل در «آکوا آلتا» این است که اغلبِ دال‌های این قطعه از نوع موسیقی‌اند. از تحلیل قطعه این نتیجه به دست آمد که دال‌های موسیقایی این قابلیت را دارند که بیشتر بار روایتگری را در متن به دوش بکشند.

قطعهٔ «مرثیه»، آخرین نمونه بود. در این قطعه نیز از افکت، موسیقی و تدوین استفاده شده است. از تحلیل این قطعه نتیجهٔ جدیدی حاصل نشد و این خود، گواهی بر رسیدن به اشباع نظری است.

در مجموع، با تحلیل این نمونه‌ها روشن شد که روایتگری با اصوات غیرکلامی، امری ممکن است. رمزگان‌هایی که می‌توانند در جهت روایتگری صوتی مؤثر واقع شوند، افکت، موسیقی، سکوت، تدوین و حالت‌هایی است که هنگام ادای کلام بروز می‌کند (گفتار). ممکن بودن روایتگری با اصوات غیرکلامی، با نتیجهٔ پژوهش شهرسبز (۱۳۹۳) هم‌سو است. وی در پژوهش

خود به امکان ساخت نمایش رادیویی بدون دیالوگ پرداخته و در پایان به این نتیجه رسیده که ساخت نمایش رادیویی بدون دیالوگ، ممکن است؛ هرچند کاری است دشوار. نمایش رادیویی اگر بدون دیالوگ باشد، لاجرم مشمول روایتگری صوتی است؛ پس نتایج این دو پژوهش مؤید یکدیگرند.

اِلکو هووایلر نیز در مقالهٔ خود با عنوان A Narratology of Audio Art: Telling Stories by Sound که در کتاب *Audionarratology: Interfaces of Sound and Narrative* به چاپ رسیده، با بررسی نمونه‌هایی، به این نتیجه می‌رسد که امکان روایتگری صوتی وجود دارد. نتایج این پژوهش نیز مؤید یافته‌های پژوهش حاضر است.

اما سؤال دیگر این است که آیا قواعدی برای روایتگری با استفاده از دال‌های صوتی غیر زبانی وجود دارد؟ در جدول ذیل، شاهد قواعدی برای روایتگری صوتی با استفاده از رمزگان‌های مختلف هستیم که از بررسی نمونه‌های این پژوهش به دست آمده است.

جدول ۱۳. قواعدی برای روایتگری صوتی با استفاده از رمزگان‌های مختلف

ردیف	نوع	هدف	راهبرد	توضیح
۱	تدوین	تغییر اتمسفر فلش‌فوروارد	فید- اوت و فید- این	---
۲	تدوین	ایجاد حالت‌های غیرطبیعی	ایجاد اعوجاج در اصوات	---
۳	تدوین	جابه‌جایی میان ماجراهای موازی تغییر مکان در زمان ثابت تغییر ناگهانی وضعیت	برش (کات)	---
٤	تدوین	مرور خاطرات یا فلش‌بک‌های پی در پی	تلفیق کات، فید، اعوجاج، درهم‌آمیختن چند صدا	---

ردیف	نوع	هدف	راهبرد	توضیح
۵	تدوین	تداوم وضع موجود و گذر زمان	فید- اوت	---
٦	تدوین	تغییر شخصیت	تغییر صدا	تبدیل صدای شخصیت از نوع فرضی الف به نوع فرضی ب
۷	تدوین	حضور یک شخصیت خاص در صحنه	صدای معرف	صدای معرف می‌تواند یک موسیقی خاص، آمبیانس خاص، نویز خاص یا... باشد
۸	تدوین	شخصیت‌پردازی راوی	تغییر در کیفیت صدا	برای مثال، ممکن است یک راوی، تنها یک گوش شنوا داشته باشد یا صدا را با نویز خاصی بشنود و...
۹	تدوین	جابه‌جایی	تغییر میزان بلندی صدا	میزان بلندی صدا در گوش چپ و راست می‌تواند متفاوت باشد و این موجب می‌شود تا حرکت در محور افقی نیز درک شود
۱۰	تدوین	فضاسازی	تکنیک‌های مختلف	برای مثال، پیچش صدا در یک ساختمان خالی
۱۱	موسیقی	کنترل ریتم متن نمایش میزان تنش	تغییر در نوانس و ریتم متناسب با هدف	---
۱۲	موسیقی	شخصیت‌پردازی	همراهی یک موسیقی با یک شخصیت	---
۱۳	موسیقی	ایجاد کل روایت	تکنیک‌های مختلف	برای مثال، سازی را نمایندهٔ یک طرف درگیری و سازی دیگر را نمایندهٔ طرف دیگر در نظر می‌گیریم. با تغییر ریتم، ملودی و نوانس موسیقی‌ای که از هر یک از این سازها برمی‌آید، می‌تواند وضعیت درگیری را نمایش دهد

ردیف	نوع	هدف	راهبرد	توضیح
۱٤	موسیقی	نمایش موقعیت نمایش یک جغرافیای خاص نمایش دورهٔ زمانی خاص تعلیق	استفاده از موسیقی متناسب با هدف	برای مثال، استفاده از موسیقی‌ای که بر ترس دلالت می‌کند برای یک موقعیت ترسناک یا موسیقی باروک برای نمایش دوره‌ای تاریخی و...
۱۵	سکوت	تعلیق نمایش فاجعه‌ای عمیق نمایش رخدادی باورنکردنی ایجاد پاساژ ایجاد وضعیت مرموز و ترسناک پیش‌آماده‌سازی تغییر ریتم متن شخصیت‌پردازی	استفاده از سکوت متناسب با هدف	---
۱٦	گفتار	شخصیت‌پردازی تغیّر شخصیت نمایش نوع و کیفیت رابطهٔ میان شخصیت‌ها تحول شخصیت	انتخاب یا تغییر ریتم و میزان بلندی صدا متناسب با هدف	---
۱۷	گفتار	پیش‌برد ماجرا	برقراری گفتار میان چند شخصیت	---
۱۸	گفتار	تغییر زمان	تغییر در صدا	مثلاً پیر شدن صدای شخصیت‌ها
۱۹	گفتار	ایجاد موقعیت نمایش احساسات شخصیت	استفاده از گفتاری که بر حسی خاص دلالت دارد	مثلاً گفتار در حالت ترس، حالت خشم و...

ردیف	نوع	هدف	راهبرد	توضیح
۲۰	افکت	نمایش افعال شخصیت‌ها نمایش رخدادهای محیط فضاسازی	استفاده از افکت‌ها، متناسب با هدف	---

پیشنهاد تحقیق

در مطالعات رادیو، از افکت، به‌معنای کیفیتی که بر صوت عارض می‌شود، صحبتی به میان نیامده است. به نظر می‌رسد استفاده از افکت- به‌معنایی که گفته شد- می‌تواند بسیار مفید و اثربخش باشد؛ با وجود این، به‌ندرت در نمایش‌های رادیویی از آن استفاده می‌شود. پیشنهاد می‌شود پژوهش‌هایی دربارهٔ افکت (بدین‌معنا) و نشانه‌شناسی و کارکرد آن در روایت انجام شود.

فهرست منابع

- اخوت، احمد (۱۳۷۱). ***دستور زبان داستان***. اصفهان: فردا.
- الام، کر (۱۳۸۳). ***نشانه‌شناسی تئاتر و درام***. (مترجم: فرزان سجودی). تهران: قطره.
- چندلر، دانیل (۱۳۸٦). ***مبانی نشانه‌شناسی***. (مترجم: مهدی پارسا). تهران: سوره مهر.
- حاجی‌آقابابایی، محمدرضا (۱۳۹۷). ***روایت‌شناسی: نظریه و کاربرد***. تهران: مهراندیش.
- سجودی، فرزان (۱۳۹۷). ***نشانه‌شناسی کاربردی***. تهران: علم.
- سوسور، فردینان دو (۱۳۹٦). ***دورهٔ زبان‌شناسی عمومی***. (مترجم: کوروش صفوی). تهران: هرمس.
- شهرسبز، مرضیه (۱۳۹۳). ***نمایش رادیویی بدون دیالوگ***. پایان‌نامهٔ دورهٔ کارشناسی‌ارشد تهیه‌کنندگی رادیو. به‌راهنمایی محمود اربابی. تهران: دانشگاه صدا و سیما.
- کمبل، جوزف (۱۳۹۸). ***قهرمان هزارچهره***. (مترجم: شادی خسروپناه). مشهد: گل آفتاب.

- مخاطبی اردکانی، مژگان (۱۳۸۵). ***نشانه‌شناسی نمایش رادیویی***. تهران: طرح آینده.
- مخاطبی اردکانی، مژگان؛ و سجودی، فرزان (۱۳۸٦). «بررسی نظام متنی نمایش رادیویی». ***زبان و زبان‌شناسی***. ۳ (۵). ۷۸_۷۳.
- مکوئیلان، مارتین (۱۳۸۸). ***گزیدهٔ مقالات روایت***. (مترجم: فتاح محمدی). تهران: مینوی خرد.
- وگلر، کریستوفر (۱۳۹٦). ***ساختار اسطوره‌ای در داستان و فیلم‌نامه***. (مترجم: عباس اکبری). تهران: نیلوفر.
- Saussure, F (1983). ***course in jeneral linguistics***. (R. Harris, Trans.). London: Duckworth.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی