تکنیک‌ها و تمهیدات نوشتاری برای نمایش‌نامه رادیویی

●سکینه عرب نژاد
کارشناس ارشد ادبیات نمایشی

قانون طلایی نوشتن برای رادیو

نوشتن نمایش‌نامه برای رادیو رویکرد خاصی می‌طلبد، قانون طلایی نوشتن برای رادیو این است:

همه چیز برای شنیدن و همه چیز برای گوش.

همیشه همین طور است. ما در یک سو شنونده را داریم و در سوی دیگر کلام را. این رابطه دو سویه در رسانه رادیو قراردادی است که خود را در برابر ما قرار می‌دهد.اگر شنونده نتواند تنها از راه شنیدن، به درک شخصیت‌ها، صحنه پردازی، عمل و پیام یک نمایش دست پیدا کند، آن نمایش، نمایش موفقی نخواهد بود. پیروی از این قانون طلایی ناچار نویسنده را وا می‌دارد که در تمام صحنه‌ها و در هر موقعیتی به سوی وضوح و سادگی پیش برود.اما واژه سادگی نباید غلط تعبیر شود.تلاش نویسنده رادیو برای نشان دادن توهمی از سادگی یا واقعیتی ساده، معطوف به تمام جنبه هایی است که به نوشتن در رادیو مربوط می‌شود.ما زمانی یک اثر نمایش را نمایش رادیویی می‌نامیم که بر روی جزئیات متمرکز شود، جزئیاتی که به واسطه آنها شنونده آنچه را که می‌شنود، به تمامی درک کنداز آنجا که نمایش رادیویی تنها از راه صدا ارائه می‌شود، باید توجه ویژه‌ای به گفت‌وگو، جلوه‌های صوتی و موسیقی شود. نمایش رادیویی خوب انسجامی است از این سه عنصر: دیالوگ، جلوه‌های صوتی و موسیقی.

این عناصر باید بدون تفوق بر یکدیگر با هماهنگی هم تصویر کاملی را در تخیل شنونده‌ها خلق کنند.

کاربرد دیالوگ

نمایش رادیویی متکی به کلمات است. کلماتی که در کلیت خود باید شنونده را آگاه کنند.اما باید پرسید که شنونده‌ها قرار است از چه چیزی آگاه شوند؟در اینجا البته تکیه بر نوع دادن اطلاعات نمایشی در نمایش‌نامه رادیویی است که در ادامه تشریح می‌شود

عمل بر آمده از یک موقعیت نمایشی و هم زمان کشمکش دراماتیکی که به عملی نمایشی منتهی می‌شود.

- مکان و زمانی که عمل نمایشی در آن مکان و یا در طول آن زمان روی می‌دهد.

- شخصیت های درگیر ماجرا و عمل نمایشی و اینکه از آن اشخاص چه عملی سر می‌زند و آنها در موقعیت‌های مختلف در برابر هر کنشی چه واکنشی انجام می‌دهند.

- احساسات برانگیخته شده و پیام متن

بیشترین کاربرد کلمات در یک نمایش رادیویی ارائه شکلی از گفت‌وگوست. که بین دو یا چند نفر شکل می‌گیرد.به هر حال گفت‌وگو نویسی محکم و استوار یکی از بنیادی‌ترین مهارت‌های نوشتن برای رادیوست. قوانین زیر می‌توانند نویسنده را در خلق چنین گفت‌وگوهایی یاری رسانند:

گفت‌وگو باید به طور کامل متن نمایشی و داستانی را بازگو کند. در یک نوشتار رادیویی که برای اجرا در رادیو آماده شده است، گاهی بازیگران رادیو بر حسب دیدگاه‌های خود در متن دست به تغییراتی بنیادی یا جزئی می‌زنند تا بیان آن گفت‌وگوها برای آنها راحت‌تر شود یا معتقدند این متن موجود، به اندازه کافی مناسب شخصیتی نیست که آنها نقش آن را بازی می‌کنند. در مقوله آموزش نمایش رادیویی، این زیاده رویه‌ای بی حدوحصر می توانند موجب مشکلات زیادی شوند.اما واقعیت آن است که حتی یک تغییر کوچک و جزئی در عبارت‌ها و جمله‌های متن می‌تواند معنای پیام نمایش را به کلی آشفته کند و یا اطلاعات غلط به شنونده‌ها دهد. از این رو نویسنده باید مراقب این نکته باشد که دقیقاً گفت‌وگوهایی را بنویسد که تمامیت وجوه شخصیت‌های اثر را به نمایش بگذارد تا نیازی به این تغییرات بازیگران نباشد.

گاهی پیدا کردن بازیگرانی که به اندازه کافی از عهده خواندن دقیق و تأثیرگذار برآیند، کار سختی است. به همین دلیل بهتر آن است که بازیگران نقش خود را بر اساس طرحی که از پیش در نظر گرفته شده است، یاد بگیرند و به تغییر متن یا اضافه کردن آن بر اساس نوع بازی و سبک آن و تجربه‌ها و دانش‌های گذشته‌شان مبادرت ورزند.

اما به هر حال در مقوله آموزش نمایش رادیویی، ما در بعضی جاها مجبور به تغییر متن یا اضافه کردن مواردی به آن هستیم. اما این کار باید با دقت بسیاری انجام گیرد.

پدر: باید خدمتتون عرض کنم که باعث افتخار منه که همگی شما دعوت من رو پذیرفتین و به جشن دخترم اومدین، باید به عرضتون برسونم که لیلا توی فامیل ما اولین کسیه که تحصیلات عالی می‌گیره. به هر حال به جشن لیلا خوش آمدین.

(توضیح: همه ابراز خوشحالی می‌کنند. حرف می‌زنند. دست می‌زنند و ...)

در قطعه بالا از همه بازیگران خواسته شده است که سر و صدای معمولی و گفت‌وگوهای جشن را ایجاد کنند. این توضیح برای متن خطری در پی ندارد، چرا که گفت‌وگوها سر و صداهای مهمانی هیچ ربطی به پیام نمایش نامه ندارد. به هر حال این وظیفه نویسنده است که مطمئن شود صددرصد گفت‌وگوهای مؤثری در متن نمایشی نوشته است.

گفت‌وگو باید طبیعی باشد. مهم ترین مسئله در خلق گفت‌وگوی طبیعی آن است که گفت‌وگو از طریق زبان نمایش‌نامه باید منعکس‌کننده خلق‌وخو،ذهنیت، آداب و روش زندگی شخصیتی باشد که او را برای معرفی به مخاطب در نظر گرفته‌ایم. در زندگی واقعی و واقعیت عینی و بیرونی، مکالمات هر روزه، به طور کامل و با رعایت صحیح قوانین و قواعد دستوری بیان نمی‌شوند.

مردم در زندگی روزانه خود تقریباً مدام جملات نیمه تمام، ناقص، ابتر و منقطع به کار می‌برند و مدام سخن یکدیگر را قطع می‌کنند، وسط سخن یکدیگر می‌پرند.این واقعیت هر روزه زندگی انسان است. این بدان معنا نیست که نویسنده مثل همان گفتار و سخنان را در اثر خود بیاورد، بلکه او دست به گزینش می‌زند. اما در این گزینش سمت و سوی تکنیک او بر طبیعی بودن و یا توهمی از واقعیت می‌رود.گفت‌وگوی نمایش رادیویی باید آنقدر طبیعی باشد که شنونده‌ها باور کنند که در حال شنیدن یک گفت‌و شنود واقعی هستند.

گفت‌وگویی که در ادامه آورده می‌شود کاملاً غیر طبیعی است. لحن گفت‌وگوها بیشتر شبیه سخنرانی یا پند و اندرز است تا چیزی شبیه یک مکالمه و گفت و شنود طبیعی. با دقت در این گفت‌وگو می‌توان به جملات طولانی و رسمی توجه کرد که در آن هیچ گونه احساس خودجوشی در زبان به چشم نمی‌خورد.

مادر: امروز صبح دخترم رفت کلینیک.اونجا همه چیز رو درباره سود و زیان روش جلوگیری، که این روزها همه دارن ازش حرف می‌زنن ، بهش گفته بودن. می‌گفت فایده‌اش اینه که خیلی خوب جواب می‌ده، تا پنج سال هم کار می‌کنه و همین که مصرفش رو قطع کنی می‌تونی باردار بشی ... تو نمی‌خوای از این روش استفاده کنی، مینا؟

مینا: باید روش جالبی باشه. اما شاید بهتر باشه همه چیز رو درست و حسابی در موردش بهم بگی.می‌خوام قبل از اینکه تصمیم بگیرم خوب در موردش بدونم.

واکنش شنونده به قطعه فوق، واکنشی بسیار سرد و ناامیدکننده خواهد بود.

در قطعه بعدی گفت‌وگوهای همین دو شخصیت را در همین موقعیت و با همین اطلاعات داریم اما دراینجا برعکس موقعیت قبلی، گفت‌وگوها بسیار طبیعی هستند. آنها حرف یکدیگر را قطع و بیشتر از راه جملات طبیعی و روزانه و زبان معیار افکار و ذهنیتشان را بازگو می‌کنند.ما از خلال گفت‌وگوها، مکث‌ها،قطع کردن‌ها و ادامه جدل با ذهنیت و درونشان آشنا می‌شویم. در این جملات باید به حذف به قرینه‌ها و مکث‌ها و سکوت‌های کامل و گاه به گاهی کلمات دقت کرد.جایی که بازیگر باید جملات را به صورت یک رشته از جملات از هم گسیخته ادا کند نه به صورت یک عبارت یکپارچه کامل. حذف به قرینه‌هایی که در پایان یک

جمله بیان می‌شوند می‌توانند بیانگر این نکته باشند که شخصیت بعدی، قبل از اینکه جمله تمام و کامل شود، آن جمله را قطع کرده است.این نوع کارکرد به خوبی در گفت‌وگوهایی که در زیر می‌آید مشاهده می‌شود.

مادر: مینا، بهت گفتم که امروز صبح سارا رفت کلینیک؟

مینا:نه، چرا؟

مادر: خیلی وقت بود که می‌خواست یه چیزایی راجع به این روش‌های پیشگیری بدونه، واسه همین...

مینا: منظورت روش‌های جلوگیریه، نه؟

مادر: اره همون. چند تا از دوستاش روش‌های مختلفی رو تجربه کرده بودند.

مینا: سارا دهن بینه.

مادر: نه. ما خیلی وقت پیش این رو می‌دونستیم. می‌گفت که توی کلینیک چیزای خوبی راجع به این روش بهش گفتند...همونی که تو می‌گی... جلوگیری...

مینا: (با لحنی تحقیرآمیز) مثلاً چی گفتن؟

مادر: همه‌اش یادم نیست ...

مینا: دیدی خودت هم نمی‌دونی چی هست.

مادر: انگاری بهش گفته بودن که این روش خیلی خوب جواب می‌ده. ... تا پنج سال هم کار می‌کنه ... خلاصه چیزای خیلی خوبی گفته بودن و ...

مینا: ممکنه مامان، ممکنه.

مادر: (به او نزدیک می‌شود) خب... اون می‌گفت واقعاً روش مؤثریه... می‌گفت که اصلاً مثل روش‌های قبلی نیست، می‌فهمی که چی می‌گم، نه؟

مینا: آره منظورت رو می‌فهمم... این روش خیلی مؤثره، قبول. ولی اگه یه وقت آدم بخواد باردار بشه، چی؟ شرط می‌بندم تازه وقتی که مصرف اون رو قطع کردی ، باید شش ماه بعدش هم منتظر بمونی.

مادر: نه... نه... درست یادمه که سارا گفت بعد از اینکه مصرفش رو قطع کردی خیلی زود می‌تونی باردار بشی. خوب ، نظرت چیه،مینا... نمی‌خوای از یه همچین چیز درست و حسابی استفاده کنی؟

مینا:نمی دونم... شاید...

چنین گفت‌وگوهایی که در بالا به آن اشاره شد، نه تنها لحنی طبیعی‌تر در فرهنگ عمومی و فرهنگ معیار دارند، همچنین به شنونده اجازه می‌دهند که آرام آرام و گام به گام ، جذب اطلاعات موجود در نمایش شوند. این روش باعث می‌شود تا ما آهسته با بروز ماهیت و خصوصیات شخصیت‌ها به درون اثر فرا خوانده شویم و با دنیای آنها آشنا شویم.

سبک و لحن گفت‌وگو باید متناسب با ماهیت هر شخصیت تغییر یابد. هر چند واضح است که بازیگران برای شخصیت‌های متفاوت لحن و صدای متناسب با آن شخصیت را به کار می‌گیرند، اما این وظیفه نویسنده است که گفت‌وگویی را خلق کند که ماهیت حقیقی هر شخصیت را نشان دهد. چرا که هر شخصیتی بنا به فرهنگی که در آن زندگی می‌کند، وابسته به طبقه‌ای خاص،شرایط

اقتصادی خاص و دایره‌ای از واژگان است. همه این عوامل با یکدیگر فرهنگ ذهنی و دانش شخصیت را می‌سازند.

به عنوان مثال یک شخصیت شهر نشین با تحصیلات عالی در مقابل یک شخصیت روستایی با سواد معمولی، از زبان بسیار فرهیخته‌تری استفاده می‌کند که شامل اصطلاحات ماهرانه‌تری راجع به مسائل پزشکی و فنی است. حتی هنگامی که شخصیت‌ها دارای پیشینه‌ای یکسان باشند، باز هم آنها مستعد داشتن الگوهای کلامی، شخصی و خصیصه‌هایی فردی هستند که ماهیت و شخصیت آنها را بیان می‌کند. نویسنده زبردست آن چنان ماهرانه گفت‌وگو را به کار می‌برد که به توصیف شخصیت کمک کند و از این راه است که ما با دانش، فرهنگ و شیوه زندگی شخصیت و جهان بینی او آشنا می‌شویم.

سرعت و آهنگ حرکت گفت‌وگو باید متناسب با عمل نمایشی باشد.

هنگامی که شخصیت به عملی اشتیاق نداشته باشد آن عمل برای او کسالت بار و کند می‌گذرد. اما هنگامی که علاقه و توجه شخصیت نسبت به عملی جلب می‌شود، ریتم و سرعت و آهنگ کلام و عمل او افزایش می‌یابد. گفت‌وگوهای شخصیت‌ها باید با سرعت عمل آن نمایش هماهنگ باشند. گفت‌وگوهای دو نفر درباره یک مهمانی ساده طبیعتاً گفت‌وگویی با تأنی بیشتر، بدون عجله و دارای جملات و عبارات بلندتری است. به عکس این گفت‌وگو نسبت به گفت‌وگوی دو آدمی که ناگهان می‌فهمند خانه شان آتش گرفته است، بسیار متفاوت خواهد بود.

شنونده‌ها حال و هوا و فضای یک صحنه را از طریق سرعت و آهنگ حرکت گفت‌وگوها احساس می‌کنند.فردی که تا ۱۰ دقیقه دیگر به پای چوبه دار خواهد رفت زمان برایش تند می‌گذرد و شتاب می‌گیرد، اما برای کسی که به یک مهمانی دعوت می‌شود که دوست ندارد در آنجا حاضر شود، زمان و سرعت عمل بسیار کند خواهد بود. صد البته این شتاب زمان، در طرز گفتار و نوع گفت‌وگوی آنها تأثیر مستقیم و مؤثر دارد.

صحنه زیر با فضایی شروع می‌شود که در آن گفت‌وگوها سرعت و آهنگ آرامی دارند و ناگهان در طول عمل این آهنگ تبدیل به حالت دیگری می‌شود. تغییر سرعت و آهنگ حرکت گفت‌وگوها آنقدر با کلمات و عبارات مناسب و خوب به کار برده شده است که واکنش احساسی شنونده‌ها را برمی‌انگیزد:

محمود: (در همان حال که خودش را روی یک صندلی رها می‌کند) آخ. چه حس خوبیه نسرین. هیچی مث این نیس که آخر روز بشینی توی ایوان خونه خودت و به غروب خورشید نیگا کنی.

نسرین: زندگی خوبیه محمود.من راضیم. ما سخت کار می‌کنیم، ولی خوشبختیم... باید به خاطر خیلی چیزا شکر کنیم. من اگه یه بار دیگه هم به دنیا بیام ، نمی‌خوام زندگیم عوض بشه.

محمود: ولی... من فکر می‌کنم شاید می‌تونستیم یه ذره وقت آزاد بیشتری داشته باشیم، به هر حال نباید گله کرد. خب ، نسرین جان دوست داری واست یه فنجون چای...

(تلفن زنگ می‌زند. آنقدر زنگ می‌خورد تا محمود به آن پاسخ بدهد).

نسرین: من نمی‌دونم واسه چی همیشه درست وقتی زنگ می‌زنه که ما تازه نشستیم تا نفسی تازه کنیم؟

محمود: من جواب می‌دم.

(محمود از روی صندلی بلند می‌شود. زیر لب غرغر می‌کند. مکث. تلفن همچنان در حال زنگ زدن است).

محمود: (گوشی را برمی‌دارد). الو... شما؟ ... (با لحنی مشکوک) بله، قربان... من چکار می‌تونم بکنم؟ چی؟ آه، خدای من، نه...

نسرین: چی شده محمود؟ مشکلی پیش اومده؟

محمود: من نمی‌تونم... ببینید... نه نه ....ولی اون ... آره ... چشم قربان ... بله، حتماً میام. الآن راه می‌افتم.

(گوشی تلفن را می گذارد).

نسرین: (هراسان) محمود... محمود... چی شده؟

محمود: باز هم درد سر.

این صحنه یک تغییر ملموس در سرعت و آهنگ و فضا را نشان می‌دهد. لازم نیست همه صحنه‌ها (هر صحنه‌ای) به این اندازه نمایشی باشد، اما به هر حال با تند شدن سرعت و آهنگ گفت‌وگو، هیجان و تحرک یک صحنه باید افزایش یابد. بهترین روش برای آن، استفاده از عبارات کوتاه و تبادلات سریع است.کاربرد جملات کوتاه جهت ساختن گفت‌وگویی با سرعت و آهنگ بالا یکی از شگردهای نوشتاری برای رادیوست. اما به عکس با جملات بلند می‌توان فضا و خلوتی با آهنگ کند ساخت.

استفاده از نام شخصیت‌ها دردیالوگ: نام نوعی هویت است. هنگامی که به چیزی یا پدیده‌ای شناخت نداریم و تصویر آن امر

تمثیل نوعی تشبیه و یا مقایسه است. ما وقتی پدیده‌ای را در اثر خود می‌آوریم و منظورمان پدیده‌ای دیگر است که در پشت آن قرار گرفته است از تمثیل استفاده می‌کنیم. تمثیل با نماد تفاوت دارد. وقتی پدیده‌ای را در اثر می‌آوریم و در پشت آن به پدیده‌های بی‌شمار دیگری اشاره داریم، از نماد بهره برده‌ایم. تمثیل‌ها برای شرح و توضیح یک ایده برای شنونده‌ها کمک مؤثری می‌کنند

و پدیده را نمی‌بینیم و حالا قرار است از راه صدا و کلام با آن پدیده آشنا شویم ، بسیار سخت خواهد بود که در همان برخورد اولیه، شناخت و آشنایی موفقی روی دهد.در زبان شناسی، کلام دال است و تصویر مدلول. ما از رابطه دال و مدلول با پدیده‌ای آشنا می‌شویم. در رادیو ما در برخورد اولیه مدام با دال‌ها سر و کار داریم. نام اشخاص یک است. از این رو نام در رادیو اهمیت زیادی دارد. پس شنونده با شنیدن نام شخصیت‌ها کم کم صدای آنها را تشخیص می‌دهد و از راه صدا با دیالوگ آنها آشنا می‌شود. آشنایی با گفت‌وگوی آنها سبب تمیز جهان ذهنی شخصیت‌ها با یکدیگر می‌شود.

صحنه بالا همچنین نشان‌دهنده یکی از خصوصیات تقریباً غیر طبیعی نمایش رادیویی است و آن این است که شخصیت‌ها بیشتر از آن چیزی که در یک گفت و شنود طبیعی، معمول است اسم یکدیگر را به کار می‌برند. این خصوصیت به شنونده کمک می‌کند تا تشخیص دهد که چه کسی با چه کسی حرف می‌زند. استفاده از نام‌ها مخصوصاً در قسمت‌های اولیه نمایش‌های رادیویی دنباله‌دار و سریالی اهمیتی دو چندان دارد. آن هم وقتی که شنونده‌ها هنوز به صدای بازیگرانی که شخصیت‌ها را به تصویر می‌کشند عادت نکرده اند. اما پس از آشنایی اولیه این ارتباط دو سویه ادامه می‌یابد.

اجتناب از کاربرد تک گویی: تک گویی شگرد و تمهیدی نمایشی است که در آن شخصیت با خودش و برای خودش با صدای بلند سخن می‌گوید.در رسانه رادیو شنونده هرگز تصویر شخصیت را نمی‌بیند. از این رو تک گویی بیشتر از آنکه به وضوح مل و آشکار شدن شخصیت بیانجامد، سبب ابهام می‌شود، مگر آنکه مخاطبی فرضی اما خاموش وجود داشته باشد. در رادیو جایی که شخصیت را نمی‌توان دید، بسیار مشکل است که تک‌گویی قانع کننده‌ایی خلق کرد. تقریباً بهتر است در اغلب موارد شخصیت افکارش را با دیگر شخصیت‌ها در میان بگذارد، این همان مخاطب فرضی است که از آن نام بردیم.

در صحنه زیر، شهرام که زنش او را ترک کرده است، درحال تک گویی و درد دل و بیان بدبختی‌ها و مصیبت‌های خود با سگش است:

(در جیرجیرکنان باز می‌شود و با سر و صدا بسته می‌شود).

شهرام: (آه کشان) سلام، تو اینجایی جوجو؟ دُمت رو واسه چی تکون می‌دی؟

(صدای سگ که با خوشحالی زوزه می کشد).

شهرام: خوش به حالت.همه چی واسه تو خوبه.تو می‌تونی واسه خودت یه دوست پیدا کنی ... اصلاً هم نگران این نیستی که اون دوستت داشته باشه یا نه.اما،این درباره آدما فرق می‌کنه جوجو. اصلاً نمی‌تونم باور کنم که اون همچین کاری با من کرده.منظورم اینه که ما کلی نقشه واسه آینده مون

در رادیو باید از صداهایی استفاده کرد که در زندگی واقعی هم باور پذیرند

داشتیم.من دوستش دارم. فکر می‌کردم اونم منو دوست داره...

(چند بار آرام به گردن سگ ضربه می زند).

شهرام: چی شد که اون گذاشت و رفت؟ می‌دونی چیه جوجو، شاید من باید از اینجا برم... مثلاً برم افریقای جنوبی یا یه جای دور و خودم رو گم و گور کنم. وقتی که اینجا نباشم ... حتماً اون خیلی غمگین می‌شه ...

همانند قطعه پیشین که خواندید، شخصیت‌ها می‌توانند با حیوانات یا حتی گیاهان صحبت کنند و احساسات خودشان را آشکار سازند. همان طور که بعضی افراد برای گیاهان و درختان قائل به روح هستند و یا در ادبیات و فرهنگ ما داستان‌هایی وجود دارد که در آن آدمی با حیوان و یا گیاهان و طبیعت و آسمان سخن می‌گوید. اما یادمان باشد که بدون فضاسازی و خلق درست آن قادر به شناخت درست آن نخواهیم بود. مثلاً در داستان **سوگواری** یا **اندوه** اثر انتوان چخوف، برگردان احمد گلشیری، پیرمرد دلزده و مطرود از آدم‌های بیرون به خانه باز می‌گردد و به اصطبل می‌رود و در آنجا با اسبش درد دل می‌کند. اما اینجا مخاطبی وجود دارد: اسب. صرف وجود مخاطبی خاص، گفت‌وگوهای شخصیت را باور پذیر می‌نماید.

راه دیگر، به عنوان مثال، این است که مادری می‌تواند افکار خودش را با فرزند کوچکش که سن و سال او طوری است که نمی تواند سخن بگوید در میان بگذارد و هدف از این کار آشکار کردن احساسات قلبی مادر است.

خلق تصاویر کلامی

رادیو رسانه‌ای است که پیش از آنکه تفکری ایجاد کند، باعث خلق

نخستین و ابتدایی‌ترین قانون استفاده از جلوه‌های صوتی در نمایش رادیویی این است که باید از به کار بردن بیهوده صداها اجتناب کرد، مگر اینکه کاربرد آنها ضروری و مهم باشد

جهانی تصویری می‌شود. سپس این تصاویر به راهنما و چشم شنونده تبدیل می‌شوند.

خلق گفت‌وگوی مناسب رادیویی مستلزم این است که نویسنده به تصاویر بیندیشد. نویسنده باید جهان متن را آن گونه تصویر کند که اگر شنونده‌ها قادر می‌بودند آن جهان را با چشم واقعی ببینند، یا همان جهان را بر روی صحنه مشاهده کنند به وضوح و عینیت آن را باور کنند. در سرتاسر نمایش، نویسنده تصاویری ذهنی از شخصیت‌ها و ظرافت‌های صحنه‌ای را به طور هم‌زمان و یکسان در گفت‌وگوها به تصویر می‌کشد.

در هر صورت خلق تصاویر کلامی به عنوان بخشی از اساسی‌ترین وظایف نویسنده رادیو محسوب می‌شود.البته این به معنای استفاده زیاد از تصاویر در عبارات و گفتار و به کارگیری روش شاعرانه در متن نیست. افراط در استفاده از این عوامل این خطر را به دنبال خواهد داشت که نویسنده را به ورطه وعظ و خطابه بکشاند. نمایش رادیویی باید انعکاس روش واقعی گفت و شنود انسان باشد. بهترین روش خلق تصاویر در ذهن شنونده‌ها استفاده از گفت‌وگوهایی است که به نشانه‌ها و موقعیت‌های آشنا اشاره می کنند.

به عنوان مثال، شنونده‌ها بلافاصله معنای این جمله را که: «باد اونقدر تند می وزید که نزدیک بود منو پرت کنه» درمی‌یابند. اما به کاربردن یک تشبیه ناآشنا مانند این جمله: «باد مثل یک موتور توربینی می‌وزید» فقط موضوع را پیچیده‌تر می‌کند.

تشبیهات و استعارات

تشبیه و استعاره آن است که چیزی را به چیز دیگری تشبیه می‌کنند تا به آن ارزشی افزوده دهند. این صنایع تصویر سازند. نویسنده رادیو باید فوق العاده مراقب استفاده از تشبیهات و استعارات در خلق گفت‌وگو برای ایجاد تصاویر از اشخاص و مکان‌ها باشد. تشبیهات تقریباً در زبان گفتاری روزمره بسیاری از فرهنگ‌ها شنیده می‌شود. به عنوان مثال عباراتی نظیر:

«او به اندازه یه گاو زور داره»

«مثل یک گل زیباست»

«هوا امروز عین کوره داغه»

«تنش مثل فانوس تا شده بود»

توصیفات ناآشنا به هرحال، هر اندازه هم که بتوانند نوشته‌ای را زیبا کنند، به همان نسبت می‌توانند از بار واقع‌گرایی متن بکاهند. در قطعه زیر تصویری روشن از محیط و صحنه خلق می‌شود، هر چند این نوع زبان تقریباً به ندرت زبان یک شخص معمولی است، اما می‌تواند از زبان شخصیتی بیان شود که به عنوان مثال شاعر است:

«می‌بینی مینا، بالاخره رسیدیم به این دشت باشکوه و زیبا. نگاه کن. درست مثل یک فرش سحرآمیز می‌مونه که جلوی پاهامون پهن شده. فکر می‌کنم حضرت آدم هم وقتی برای اولین بار باغ عدن رو دید، همچین احساسی رو داشته که الآن من دارم».

قطعه بعدی با اینکه از همان تشبیهات استفاده شده است، اما واکنش معمولی‌تر و عادی‌تری در برابر دیدن دشت از خود نشان می‌دهد. علاوه بر آن تنها از چند علامت و آوای تعجب استفاده شده است:

«وای مینا، این دشت رو ببین.چقدر خوشگله. انگاری همیشه اینجا بوده و من ندیدم. احساس حضرت آدم رو دارم وقتی که باغ بهشت رو کشف کرد. فوق‌العاده‌اس».

این نوع تصاویر کلامی در نمایش رادیویی مؤثر تر از تصاویری است که در قطعات شاعرانه وداستانی خلق می‌شود. چون در اینجا زبانی به کار برده می‌شود که برای شنونده‌ها فهمیدنی است و از سویی دیگر شخصیت‌های نمایش هم به طول معمول وطبیعی از آن استفاده می‌کنند وتصویری در ذهن شنونده ساخته می‌شود که بر پایه آن به شخصیت مورد نظر وجهان ذهنی او نزدیک‌تر است.

نویسنده همیشه باید زبانی را انتخاب کند که متناسب باشخصیت نمایشی باشد وبرای شنونده‌ها راحت باشد، نه اینکه

نمایش رادیویی باید انعکاس روش واقعی گفت و شنود انسان باشد. بهترین روش خلق تصاویر در ذهن شنونده‌ها استفاده از گفت‌وگوهایی است که به نشانه‌ها و موقعیت‌های آشنا اشاره می‌کنند

زبانی انتخاب کند که برای خودش جذاب است واینکه قدرت وتوانایی او را در نوشتن به اثبات می‌رساند.

تمثیلات

تمثیل نوعی تشبیه و یا مقایسه است. ما وقتی پدیده‌ای را در اثر خود می‌آوریم و منظورمان پدیده‌ای دیگر است که در پشت آن قرار گرفته است از تمثیل استفاده می‌کنیم. تمثیل با نماد تفاوت دارد. وقتی پدیده‌ای را در اثر می‌آوریم و در پشت آن به پدیده‌های بی‌شمار دیگری اشاره داریم، از نماد بهره برده‌ایم. تمثیل‌ها برای شرح و توضیح یک ایده برای شنونده‌ها کمک مؤثری می‌کنند

در صحنه زیر، شادی که کارمند اداره بهداشت است، برای اینکه تأثیر تجارب مصرف‌کننده‌ها روش‌ها و داروهای ضد بارداری را برای فرزانه توضیح دهد و در عین حال او را معاینه هم بکند، از تمثیل استفاده می‌کند:

شادی: خیلی خوبه فرزانه جون، فکر می‌کنم تقریباً سه ماه از تزریق اخرین آمپولت گذشته نه؟ می‌تونم کارت بهداشتت رو ببینم؟ اوهوم، اردیبهشت، خرداد، تیر.... درسته. فکر می‌کنی بدنت خودش رو با این روش تطابق داده یا نه؟

فرزانه: منظورتون چیه؟

شادی: یعنی اینکه، خب، به طور طبیعی بدن هر کس با بدن شخص دیگه فرق می‌کنه. مثلاً بعضی‌ها تو چایی شون خیلی شکر می‌ریزن، بعضی‌ها هم کم.

فرزانه: اره ، خیلی عادیه.

شادی: بعضی‌ها با بعضی داروها تحریک می‌شن، مثل داروهای بیهوشی.بعضی‌ها هم این حساسیت رو ندارن.

فرزانه: آره. شوهرم همیشه بعد از این جور داروها شروع می‌کنه خودش رو خاروندن.مثل گربه خودش رو مدام می‌خارونه. اما من اصلاً این جوری نیستم.

شادی: دقیقاً به خاطر همین تفاوت‌هاست که خیلی خوب می‌شه تأثیر هر پدیده جدیدی رو در بدن هر شخص کنترل کرد و چگونگی تطابق اون رو دنبال کرد.

فرزانه: درسته. دختر من به صابون‌های معطر؟ آلرژی داره. بدنش رو زخم می‌کنن.

شادی: به همین خاطر که گفتم وقتی کسی شروع به مصرف داروی جدیدی می‌کنه ما سعی می‌کنیم کیفیت سازگاری و تطابق بدنش رو با اون دارو پی‌گیری کنیم.

ضرب‌المثل‌ها

اما راه دیگر برای غنا بخشیدن به گفت‌وگو در نمایش رادیویی و خلق تصاویر در ذهن شنونده‌ها به کار بردن ضرب‌المثل‌های محلی، اصطلاحات یا مَتَل‌هاست. این اصطلاحات ممکن است برای مردم کشورهای دیگر آشنا نباشد، اما آنها رنگ و بوی باورهای خودشان را به آن اضافه می‌کنند و بعد آن را به دست مخاطب می‌رسانند. در واقع هر ضرب‌المثل و اصطلاحی در زمینه همان فرهنگ غنا دارد.از این رو کاربرد آنها از زبان شخصیت‌ها، آنها را به فرهنگ مورد اشاره منتسب می‌کند.گاه چنین کاربردی سبب باورپذیری شخصیت و واقع نمایی اثر برای مخاطب می‌شود.

پدر: ببینمت مازیار. چه شکلی شدی این همه سال اون ور آب، توی اون آب و هوای سرد؟ اوه،چه قدی؟! از من بلندتری پسر. (خنده) خب، بگو ببینم،این روزها چیکار می‌کنی؟

مازیار: هیچی. کاری که گیر نیاوردم، فعلاً بیکارِ بیکار، علاف. فکر می‌کنم آخرش باید برم دست به دامن یکی بشم.

پدر: اگه از من می‌شنوی این حرف رو همین جا خاکش کن. ناسلامتی حالا دیگه واسه خودت یه پا مرد شدی. مثل من که برفی ننشسته روی موهات.

مازیار: آره. گفتن این حرف واسه شما آسونه. شما که واسه خودت مزرعه داری و آقای خودت هستی.

پدر: یعنی چی؟ فکر کردی من از صبح تا شب می‌شینم اینجا و مگس می پرونم؟ مزرعه داری هم مثل کارهای دیگه

است. زحمت می‌خواد. باید جون بکنی تا ثمرش رو ببینی. کار زیاد هم تا حالا کسی رو نکشته.

کاربرد جلوه های صوتی

میخائیل باختین می‌گوید: کسی که در کنار دریا زندگی می‌کند هرگز صدای دریا را نمی‌شنود. در زندگی واقعی صداها همیشه در متن زندگی وجود دارند. بعضی از این صداها شنیده نمی‌شوند، چرا که این صداها طبیعی، واقعی و عادی هستند. به عبارت بهتر ما به این صداها عادت کرده‌ایم و آنها را نمی‌شنویم. این صداها بخشی از محیط پیرامون ما هستند و به دلیل اینکه دیگر حواس ما، مثل بینایی،لامسه و بویایی اغلب تحت‌الشعاع اصوات دیگر هستند،آنها را کمتر می‌شنویم. با یک دید کاملاً ناتورالیستی، در سرتاسر یک نمایش رادیویی، صدا باید وجود داشته باشد. یعنی اصوات باید بدون وقفه در زیر هر گفت‌وگو به گوش برسند. اما تمرکز صرف بر صدا موجب آشفتگی و سردرگمی می‌شود، چرا که در رادیو همه صداها جلب توجه می‌کنند و شنونده سعی می‌کند از طریق اصوات، احساسات، اطلاعات، روند کلی نمایش‌نامه را دنبال کند. نویسنده دقیق نمایش رادیویی، جلوه‌های صوتی را سنجیده و دقیق انتخاب می‌کند و هرگز افراط در این کار، او را وسوسه نمی‌کند.

نخستین و ابتدایی‌ترین قانون استفاده از جلوه‌های صوتی در نمایش رادیویی این است که باید از به کار بردن بیهوده صداها اجتناب کرد، مگر اینکه کاربرد آنها ضروری و مهم باشد.

نکات زیر می‌توانند به عنوان راهنمایی مؤثر به نویسنده‌ها نمایش‌های رادیویی در به کارگیری مثمر ثمر و معقول‌تر جلوه‌های صوتی کمک کند:

- در رادیو باید از صداهایی استفاده کرد که در زندگی واقعی هم باور پذیرند. به عنوان مثال صدای پوست کندن پرتقال صدایی نیست که به طور طبیعی و معمولی به گوش انسان برسد و بتوان از آن به عنوان جلوه‌ای صوتی در رادیو استفاده کرد. همچنین نباید مدام بر صدای قدم کسی که معمولاً به گوش نمی‌رسد، تأکید کرد. قدم زدن با پای برهنه بر سطح زمین، صدایی ایجاد نمی‌کند. هنگامی که شخصیتی وارد صحنه یا از صحنه خارج می‌شود، واقعی‌تر و طبیعی‌تر آن است که بازیگر با نزدیک یا دور شدن از میکروفون آن حالت را نشان دهد، تا اینکه بخواهد صدای قدم‌ها را به طور تصنعی به آن بیفزاید.

علی: (به میکروفون نزدیک می‌شود) سلام، فرهاد... فرهاد... کجایی؟ (درمقابل میکروفون) تو اینجایی؟

فرهاد: عزیزم... چی شده؟ چرا اینقدر هیجان‌زده‌ای؟

علی: (با خوشحالی) بالاخره رسیدن. اونا اینجان.

فرهاد: کیا اینجان؟ از چی داری حرف می‌زنی علی؟

زمانی که موسیقی واقعی و طبیعی در موقعیتی به کار رود که نمایش در وضعیتی واقعی اتفاق می‌افتد، می‌تواند بسیار مؤثر واقع شود

علی: بازیگرای تئاتر خیابونی... خیلی دلمون می‌خواست بیان اینجا. حالا هم اینجان و می‌خوان نمایششون رو شروع کنن.

فرهاد: عالیه. (از میکروفون دور می‌شود) بریم ببینیمشون.

علی: بریم... (از میکروفون دور می‌شود) منم دارم می‌آم. صبر کن.

- استفاده از صداهای پس زمینه اهمیت بسزایی دارد. یک صدای زمینه، فضای تداوم دار و بی وقفه را در طول صحنه ایجاد می‌کند. به عنوان مثال در یک صحنه که مکان آن بازار است، نویسنده باید صداهای زمینه و زیر متن بازار را به کار برد که شامل سر و صداهای معمولی داخل یک بازار و دست‌فروش‌هاست. مثلاً صدای ماشین‌ها، سر و صدای مردم، صدای خریداران و خرده فروشان. استفاده نامناسب از این صداهای پس زمینه می‌تواند مزاحمت برای اثر ایجاد کند، چرا که ما در صحنه مدام در حال تغییر هستیم و تغییرات درون اثر را می‌شنویم. اینکه نویسنده مدام از یک جلوه صدایی به جلوه‌ای دیگر روی می‌آورد یا اینکه برای پُر کردن فضای خالی و فاصله و خلأ بین دو صحنه از موسیقی استفاده می‌کند، امری ضروری است و نویسنده از آن ناگزیر است. اما استفاده زیاد از موسیقی برای اثر گذاری فراوان در صحنه‌ها یا

فاصله بین صحنه‌ها می‌تواند اثر را آشفته سازد. این افراط سبب می‌شود که شنونده‌ها خط سیر حوادث نمایش‌نامه را از دست بدهند. مگر اینکه از موسیقی به عنوان یک پس زمینه غنی استفاده کنیم و این استفاده «به شکل یکی از عناصر اصلی و پایه‌ای در صحنه‌ای خاص تلقی گردد». در غیر این صورت کاربرد آن اثر را آشفته می‌کند.

این جلوه‌های صوتی که بیشتر شامل موسیقی زمینه می‌شوند، می‌توانند از ابتدای صحنه شروع و به تدریج با شروع گفت‌وگوهاو تسلط آنها بر فضا قطع شوند.

(صدای موسیقی که از خیابان به داخل اتاق می‌آید. این صدا به تدریج کم و کمتر می‌شود تا جایی که قطع می‌شود).

رسول: (به میکروفون نزدیک می‌شود) اووووَه ... لباساشونو ببین. خیلی دلم می‌خواد بتونم یه بازیگر بشم. چقدر کیف داره. خیلی جالبه علیرضا. اون جا رو ببین... اون شهریار نیس؟ (فریاد می‌زند) شهریار، شهریار... ما اینجاییم. خوبی؟

(صدای موسیقی بلند می‌شود).

شهریار: (به میکروفون نزدیک می‌شود) امیدوار بودم بتونم اینجا ببینمتون. می‌دونین چند وقته شما دو تا رو ندیدم؟ خب حالا بهم بگین ببینم، این روزها چه کارها می‌کنین؟در چه حالین؟

(بین سه مرد جوان ادامه پیدا می‌کند. صدای موسیقی در پس زمینه بیشتر می‌شود).

- باید مطمئن شویم که واقعاً به جلوه‌های صوتی نیازمندیم. استفاده بجا و معقول از جلوه‌های صوتی می‌تواند به غنا و زیبایی نمایش رادیویی بیفزاید. اما استفاده نابجا و زیاد از این پدیده می‌تواند از یک نمایش خوب رادیویی، اثری سطحی و بی‌مایه بسازد. به عنوان یک مثال تکراری و قدیمی باز هم می‌توانیم از صدای قدم‌ها نام ببریم. استفاده از این جلوه صوتی در فرصت‌های مناسب باید بسیار با احتیاط و دقیق صورت گیرد. مثلاً زمانی که به طور طبیعی صدای دیگری وجود ندارد یا هنگامی که صدای قدم‌ها امری پراهمیت و ضروری در داستان باشد.

مثلاً اگر شخصیتی در نمایش رادیویی، در موقعیتی خاص، در جایی در بسته گرفتار شده باشد، صدای قدم‌هایش می‌تواند اهمیت دوچندان بیابد. در اینجا این جلوه صوتی می‌تواند تداعی کننده حالت ترس، اضطراب، چاره اندیشی و غیره باشد، یا وقتی که شخصیت در تاریکی قرار گرفته باشد یا در سلولی تنگ و تاریک زندانی شده باشد، صدای قدم‌ها ارزش افزوده‌ای به خود می‌گیرند.

- اولین و مهم‌ترین کاربرد جلوه صوتی این است که می‌تواند مشخص‌کننده مکانی باشد که مرتباً به آن اشاره می‌شود. در نمایش‌های مجموعه‌ای و دنباله‌دار رادیویی، مکان‌ها به طور مداوم تکرار می‌شوند. اگر در چنین مواردی از یک جلوه صوتی یا موسیقی ساده استفاده شود، این صحنه می‌تواند معنا و مفهومی دیگر و ارزشی بیشتر یابد. این امر به مخاطب اجازه می‌دهد که بلافاصله مکان عمل را دریابد. اینکه این شخصیت اکنون و در چه مکانی دست به چه عملی می‌زند.

- از به کار بردن جلوه‌های صوتی نامتعارف، مثل اکو و پژواک صدا جداً باید خودداری کرد. این پدیده‌ها ممکن است در داستان‌های تخیلی کودکان یا نمایش‌هایی در ژانر وحشت جایگاهی داشته باشند، اما در یک نمایش رئالیستی جایگاهی ندارند.

کاربرد موسیقی در نمایش رادیویی

امروزه تقریباً رادیو مساوی با موسیقی است. اهمیت رادیو برای بیش از میلیون‌ها انسان در جهان، بیشتر به علت این است که مردم رادیو را منبع و سرچشمه موسیقی می‌دانند.از این رو نویسنده‌های رادیو احساس می‌کنند هر برنامه‌ای که برای رادیو برنامه‌ریزی می‌شود باید مقدار زیادی موسیقی داشته باشد. اما این رویکرد برای نمایش رادیویی واقعاً لازم و ضروری نیست. در واقع در نمایش رادیویی، کاربرد نامطلوب موسیقی موجب آشفتگی ذهنی و عدم تمرکز می‌شود. نویسنده‌های حرفه‌ای نمایش رادیویی برآنند که استفاده از موسیقی را به موقعیت‌های زیر محدود نماید:

- به کار بردن یک آرم و نشانه یا تمس موسیقایی در شروع و پایان هر قطعه یا اپیزود نمایشی (Episod). انتخاب درست آرمی خوب و مناسب برای نمایش رادیویی می‌تواند یک اثر مطلوب را نوید دهد. اثر تراژیک یا کمدی موسیقی‌های متفاوتی را می‌طلبند. نمایشی ایرانی یا نمایشی خارجی نوع موسیقی متفاوتی دارند. درهرصورت در نمایش رادیویی چه از یک موسیقی سنتی معروف و شناخته شده یا یک موسیقی معمولی و عامیانه‌تر استفاده کنیم، هر کدام از اینها باید متناسب و در خور فرهنگ مخاطبان اثر باشد.

معمولاً آرم موسیقی کوتاه است. برای آغاز قطعه‌ها و اپیزودها بیشتر از، ۱۰ ثانیه و برای پایان صحنه‌ها حدود پنج ثانیه موسیقی کافی است. اما اگر یک موسیقی فقط مختص نمایشی خاص نوشته شده و فقط برای آن ساخته شده باشد،آهنگساز باید قطعه‌ای در حدود پنج دقیقه بسازد. چون این موسیقی در لحظه‌های مختلف کارایی دارد.

در رادیو صحنه‌های مختلف یک نمایش به چه طریقی به یکدیگر پیوند می‌خورند؟ صد البته یکی از کاربردهای موسیقی می‌تواند پیونددهندگی و اتصال صحنه‌ها و قطعه‌های مختلف نمایش به یکدیگر باشد. شنونده هنگام گذر از صحنه‌ای به صحنه‌ای دیگر آن فاصله و خلأ را باید پر کند. موسیقی در این مرحله کاربرد فراوانی دارد. البته نویسنده حرفه‌ای علاوه بر استفاده ازموسیقی ارتباطی، سعی می‌کند که پیوند بین یک صحنه با صحنه دیگر را از طریق گفت‌وگو ممکن سازد.

با دقت در صحنه زیر می‌توان دریافت جمله‌هایی که مادر در انتهای یک صحنه به زبان می‌آورد، آشکارا شنونده‌ها را متوجه این نکته می‌کند که مکان رویداد صحنه بعدی در کجا خواهد بود.گاهی

با استفاده از یک مکث می‌توان رویدادی جدید را در مکانی نو نشان داد. این مسئله در صحنه زیر با جلوه‌های صوتی برجسته و تأکید شده است:

مادر: چه روز وحشتناکی بود، یه عالمه اخبار وحشتناک که یهو همه با هم سرازیر شدن... فکر نمی‌کردم زهره اینقدر مشکل داشته باشه. نمی‌دونم هیچ وقت دکتر رفته یا نه.

(مکث. سر و صدای بیمارستان به آرامی در پس زمینه شنیده می‌شود. این سر و صدا تا مدتی ادامه دارد و کم کم محو می‌شود.)

پرستار: نفر بعدی کیه؟ شما حالتون خوبه خانم؟ به نظر حالتون خوش نیس.

زهره: (ضعیف) نه، حالم خوبه... فقط... فکر می‌کنم...

پرستار: بذارین ببینم چی شده؟ بیایین اینجا، خواهش می‌کنم.... (از میکروفون دور می‌شود) اسمتون چیه؟....

به نظر می‌رسد که باید برای این صحنه یک موسیقی مدرن انتخاب کرد، چرا که مکان رویداد زمینه‌ای شهری دارد. بعضی از نویسنده‌ها برای پیوند صحنه‌ها به یکدیگر زحمت زیادی به خود نمی‌دهند، چرا که آنان خود را مقید به شناخت و دانش پیشین شنونده‌ها و آشنایی آنها با داستان می‌کنند. آنان امیدوارند که این شناخت و پیش‌انگاشت شنونده‌ها را به فهم این نکته برساند که: چه کسی حرف می‌زند و محل وقوع حادثه کجاست.

اما برای شنونده‌ها باید نشانه‌هایی برای پایان یک صحنه و شروع صحنه بعدی - ترجیحاً این نشانه‌ها از طریق گفت‌وگو درک شود یا ترکیبی از موسیقی و گفت‌وگو - در نمایش وجود داشته باشد.

موسیقی پیونددهنده در جاهایی از اثر، عاملی تغییردهنده و امری مؤثر و کارآمد است. شاید بتوان گفت که مثلاً این استفاده می‌تواند در جایی که یک قطعه بلند و طولانی زمان زیادی را از یک نمایش می‌گیرد یا زمانی که مکان عملِ نمایشی کاملاً تغییر می‌یابد یا در جایی که باید در صحنه، صدای هیچ کدام از شخصیت‌ها به طور واضح به گوش نرسد.

در اولین صحنه از قطعه زیر، پیش از هر چیزی، شخصیت‌ها و صحنه به مخاطب معرفی می‌شود:

گروهی از شهروندان که برای مالکیت و تأسیس یک درمانگاه تلاش می‌کنند. صحنه دوم، موقعیت جدیدی است. دیداری در یک فروشگاه زنجیره‌ای را نشان می‌دهد که این مکان از قبل در نمایش حضور نداشته است، به عبارتی این اولین حضور این مکان در اواسط نمایش است. درکنارهم‌قرارگرفتنِ این دو صحنه، علاوه بر اینکه بار دراماتیک بالایی دارد، می‌تواند با استفاده از موسیقی بر روی صحنه دوم چنان تأکید کند که اهمیت آن را دو چندان نماید.

حمید: خیلی خب، دیگه همه چی درسته. کمیسیون موافقت کرد که یک درمانگاه جدید در ساختمان قدیمی، نزدیک ایستگاه پلیس تأسیس بشه. ولی ما باید طرح‌های پیشنهادی خودمون رو به وزارت بهداشت بدیم و بعدش دیگه می‌تونیم کارمون رو شروع کنیم و اینجا یه درمونگاه فوق‌العاده درست کنیم.

(موسیقی انتقالی -پیوند دهنده- قطع موسیقی)

آقای فرخی: خیلی خب، دیگه همه چی درست شد. این هم قرارداد سوپرمارکت جدیدمون. خوبه نه؟

آقای رضایی: خوب نیست، عالیه، محشره. درست بغل دست ایستگاه پلیس. بهترین جای شهر. مردم همه چیزشون رو از اینجا می‌خرن، خوار بار، گوشت...

در زبان شناسی، کلام دال است و تصویر مدلول. ما از رابطه دال و مدلول با پدیده‌ای آشنا می‌شویم. در رادیو ما با برخورد اولیه مدام دال‌ها سر و کار داریم. نام اشخاص یک است. از این رو نام در رادیو اهمیت زیادی دارد. پس شنونده با شنیدن نام شخصیت‌ها کم‌کم صدای آنها را تشخیص می‌دهد و از راه صدا با دیالوگ آنها آشنا می‌شود. آشنایی با گفت‌وگوی آنها سبب تمیز جهان ذهنی شخصیت‌ها با یکدیگر می‌شود

خانم احمدی: خیلی زیرکی به خرج دادین که اینجا رو خریدین آقای فرخی. مطمئنم که خیلیا از اینجا خوششون میاد.

آقای رضایی: مخصوصاً اونایی که اینجا رو واسه یه درمونگاه می‌خواستن.

خانم احمدی: به هر حال اونا هیچ شانسی ندارن. اینجا الآن مال ماست و اونا هم هیچ کاری نمی‌تونن بکنن.

(موسیقی انتقالی -پیوند دهنده- قطع موسیقی)

موسیقی طبیعی و واقعی

زمانی که موسیقی واقعی و طبیعی در موقعیتی به کار رود که نمایش در وضعیتی واقعی اتفاق می‌افتد، می‌تواند بسیار مؤثر واقع شود. مثلاً در یک مهمانی یا در صحنه‌ای که کسی در حال گوش دادن به رادیوست. راه دیگر عرضه کردن موسیقی در نمایش رادیویی حضور یک موسیقی‌دان به عنوان یکی از شخصیت‌های نمایش است. موسیقی‌دان می‌تواند با ارائه آهنگ‌های سنتی یا مدرن به گونه‌ای پیام متن را برساند یا بر آن تأکید کند. آهنگ‌های تأثیرگذار و ریشه‌دار در فرهنگ مورد نظر برای مخاطبان راحت‌تر و آسان‌تر در خاطر می‌مانند و می‌توانند راه قدرتمندی برای ارائه نکات و پیام‌های -احتمالاً- آموزشی نمایش باشند. در هر صورت اگر این موسیقی به عنوان یک بخش طبیعی و عادی از داستان ارائه شود، خیلی بیشتر می‌تواند موفق و تأثیرگذار باشد.

موسیقی حسی و عاطفی

بعضی از نویسنده‌ها دوست دارند با استفاده از موسیقی حسی و عاطفی در یک صحنه، مخاطب را در چهارچوب حسی خاصی قرار دهند. در استفاده از موسیقی حسی باید نهایت دقت و ظرافت را به کاربست.

در بعضی از فیلم‌های مدرن اغلب موسیقی در پس زمینه استفاده می‌شود.چنین استفاده‌ای از موسیقی در رادیو، فکری وسوسه برانگیز است. چنین چیزی واقعاً ضروری نیست. تلویزیون هر دو حس ما را -شنیدن و دیدن- مورد هدف قرار می‌دهد. در حالی که رادیو فقط یکی از این دو را به کار می‌برد: شنیدن (گوش).

مخاطب تلویزیون می تواند عمل و کنش را به صورت تصویری ببیند، درحالی که هم زمان موسیقی را هم در پس زمینه می‌شنود. اما در مقایسه با تلویزیون، مخاطب رادیو باید بر این امر متمرکز شود که عمل و کنش را با شنیدن گفت‌وگو و از خلال آنها دریابد. نویسنده‌ها رادیو باید به خاطر داشته باشند که:

استفاده از سکوت، برای پس زمینه گفت‌وگو مناسب‌تر است تا موسیقی. به ویژه برای تک‌گویی درونی (monologe)، سکوت بهترین تأثیر و تأکید دراماتیک محسوب می‌شود.

موسیقی حسی و عاطفی می‌تواند به طور محدودی در شروع صحنه‌ها استفاده شود. اما بسیاری از نویسنده‌های حرفه‌ای رادیو ترجیح می‌دهند که با استفاده از گفت‌وگوهای قدرتمند، چنین فضای حسی و عاطفی‌ای را ایجاد کنند. همچنین این موسیقی می‌تواند به راحتی یک حس عاطفی را به نمایش رادیویی بیفزاید.

به هر حال در یک نمایش رادیویی که بر اساس یک موقعیت معمولی و طبیعی زندگی پیش می‌رود، موسیقی‌ای موفق خواهد بود که در یک فرم و شکل اغراق شده و غیرعادی جلوه نکند. پدیده‌هایی مثل موسیقی پیونددهنده میان صحنه‌ها یا موسیقی حسی و عاطفی ممکن است مدام در حال تغییر و تبدیل باشند، اما توجه و دقت یک نمایش رادیویی به داستان آن نمایش است. در واقع اساس و بنیاد آن بر همین پایه استوار است: داستان

بنا براین نویسنده‌ای که می‌تواند نمایش جالب و جذابی خلق کند نباید خود را نگران موسیقی کند.

منابع:

- ابراهیمی، نادر. (۱۳۷۷). **برائت استهلال یا خوش آغازی در ادبیات داستانی**. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنراسلامی.
- اخوت، احمد. (۱۳۷۱). **کار نویسنده**. فردا.
- سیگر، لینگر. (۱۳۷۴). **خلق شخصیت‌های ماندگار** .برگردان عباس اکبری. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- شفیعی کدکنی، محمد رضا. (۱۳۷۵). **صور خیال**. تهران: آگاه.
- حق شناس، علی محمد. (۱۳۸۲). **زبان و ادب فارسی در گذرگاه سنت و مدرنیته**. تهران: آگه.
- تودورف، تزوتان. (۱۳۷۷). **منطق گفت‌وگویی میخائیل باختین**. برگردان ایرج کریمی .تهران: مرکز.
- جهاندیده، سینا. (۱۳۷۹). **از معنای خطی تا معنای حجمی**. تهران: چوبک.
- کزازی، میر جلال‌الدین. (۱۳۷۰). **زیبایی شناسی سخن پارسی**. تهران.
- لوکاچ، جورج. (۱۳۷۹). **نقد و فرهنگ**. (برگردان اکبر معصوم بیگی). تهران: دیگر.
- میشل، ادام و فرانسواز، رواز. (۱۳۸۳). **تحلیل انواع داستان**. (برگردان حسین زاده و شهپر راد). تهران: قطره.
- مقدادی، بهرام. (۱۳۷۸). **کیمیای سخن**. تهران: هاشمی.
- میلر، جی. هیلیس. (۱۳۸۴). **پیرامون ادبیات**. (برگردان علی اصغر بهرامی). تهران: نی.
- مژده، پروانه. «زبان در تئاتر». **فصل‌نامه تئاتر**. سال دوم، شماره۲۵.
- ناظرزاده کرمانی، فرهاد. (۱۳۷۵). «تفاوت داستان و نمایش‌نامه» **فصلنامه هنر**، شماره۲۵.
- ناظرزاده کرمانی، فرهاد. (۱۳۸۰). «کمینه گرایی». **ماهنامه هنرهای نمایشی**. شماره ۴ و۳.
- ناظرزاده کرمانی، فرهاد. (۱۳۶۸). **نمادگرایی در ادبیات نمایشی**. تهران: برگ.
- یوسا، ماریو وارگاس. (۱۳۷۰). **واقعیت و نویسنده**. (برگردان مهدی غبرایی). تهران: مرکز.

❖ ❖ ❖