نکاتی راجع به گوش‌کردن نمایشنامه‌های رادیویی

● ترجمه: مینا خدادادی
کارشناس زبان و ادبیات
منبع: http://www.kent.ac.uk

بعد از کاری که مایکل شیون (Michael Chion) در مورد موسیقی فیلم انجام داد، نظریه نحوه شنوایی در نمایش‌های رادیویی و چگونگی قرارگرفتن شنونده در یک محدوده شنوایی شخصی با توجه به فضای شنوایی، مورد بررسی قرار گرفت. فضای شنودی رادیو، از دو جهت می‌تواند مورد بررسی قرار گیرد: مسائل صوتی هم «درونی» و هم «بیرونی» هستند. بیرونی آن شامل اصوات شنوایی (که شنیده می‌شوند ولی شنونده احساس می‌کند که آنها را می‌بیند)، نحوه شنوایی ایستایی و حرکتی و نحوه شنوایی خلاقانه نیز بررسی می‌شود.

فرانسوی‌ها فیلم را «هنر هفتم» نام نهادند. نمایش‌های رادیویی یک تولد تکنولوژیکی دیگر بود که در ۱۶ فوریه ۱۹۲۳ در سازمان رادیو و تلویزیون بریتانیا در استراند با نمایش‌های شکسپیر برای اولین بار پخش شد. اولین نمایشنامه که برای رادیو نوشته شده بود در ژانویه ۱۹۲۴ پخش شد که نامش **خطر** بود و توسط ریچارد هاگ (Richard Hugh) نوشته شده بود. این تولد دوباره، نشان‌دهنده دوگانگی نمایشنامه‌های رادیوست. حتی نمایشنامه‌های مخصوص رادیو مثل **خطر** نیز به نوعی یک نمایشنامه اقتباسی از رمان‌ها و نمایشنامه‌های دیگر است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اگرچه نمایشنامه‌های رادیویی در سال ۱۹۹۸ هفتادو پنجمین سالگرد تولدشان بود ولی فقط حدود ۱۸ کتاب در موردشان منتشر شده است. آثار چاپ‌شده در این رابطه عبارتند از: **نمایشنامه رادیویی بریتانیا** نوشته دراکاکیس، مجموعه‌ای که شامل نمایشنامه‌نویسانی است که برای رادیو مطلب می‌نوشتند، **نمایشنامه رادیویی** نوشته پیتر لوئیس، که شامل روش‌های کاربردی و تئوری است، **درک رادیو** نوشته اندرو کرایسل، **نمایشنامه** ویلیام اَش، **روش نوشتن نمایشنامه رادیویی** و **نمایشنامه رادیو** نوشته یان-رودگر که تهیه‌کننده بود.

این آثار به نوعی بنیان‌گذاران تئوری و روش‌های انتقادی بودند که حاوی توصیفاتی در مورد نمایشنامه‌های رادیو، کارگردانی و تکنولوژی جدید، به‌خصوص انقلاب دیجیتالی، مدل‌های مفهومی و نکاتی راجع به شنوندگان بودند. البته لازم است تا نمایشنامه‌های رادیویی به‌طور سیستماتیک و جزء به جزء بررسی شوند.

یکی از دست‌اندرکاران نمایشنامه‌های رادیویی به‌نام جان-تایدمن توصیفی شفاف در مورد «تولید نمایشنامه‌های رادیویی» در سال ۱۹۸۱ نوشت. چنین نویسندگانی نوعی آموزش و تحقیق در مورد نمایشنامه‌های رادیویی ارائه دادند، اگرچه هنوز هم در بسیاری از دانشگاه‌ها آن‌را تدریس می‌کنند.

ارتباط با موسیقی فیلم

به نظر من، آنچه کاملاً ناشناخته مانده روابط فیلم و موسیقی است. مهمتر از هر چیز در مورد [هم] فیلم و [هم] نمایشنامه-های رادیویی مخاطب از تکنیک‌های مشابه استفاده می‌کند. در آنها از صدا، موسیقی و تکنیک‌های صدایی، تکنولوژی ضبط و ویرایش به یک روش استفاده می‌شود. هر دوی آنها باید از فضاهای شنودی استفاده کنند و برای این کار از دیالوگ و شفاف-سازی آن استفاده می‌کنند.

صدا و تصویر در فیلم با همدیگر هستند. بعضی اوقات با هم همخوانی دارند و بعضی اوقات در تضاد با همند. موسیقی بعد سوم به نمایش می‌دهد و با توجه به پیشرفت‌هایی که رخ داده است، موسیقی به شخصیت‌های داستان واقعیت می‌بخشد. ولی در فیلم هم صدا هست و هم تصویر، در حالی‌که در رادیو فقط صدا هست. بنابراین رادیو به نوعی یک رسانه کور است. صدای ضبط‌شده یک نفر تصویر ندارد، رادیو نمی‌تواند مثل فیلم واقعی باشد. نمایشنامه‌های رادیویی فضاهای شنودی خاص خودشان را دارند که با این رسانه مطابقت داشته باشد. البته با توجه به زمان و فضای نمایشنامه متفاوت است.

نمایشنامه‌های رادیو شخصیت‌محوری هستند. اغلب نمایشنامه‌ها یکبار بیشتر در رادیو تولید نمی‌شوند، در حالی‌که در تلویزیون چندین بار در انواع مختلف تولید می‌شوند. نمایشنامه‌های شبکه ***BBC*** در مقایسه با فیلم و تئاتر کم‌تجربه-ترند و کمتر حالت داستانسرایی دارند، اگرچه، شنوندگان رادیو اعتقاد دارند که در رادیو تصاویر بیشتری می‌بینند و پیام‌هایی که به آنها داده می‌شود باعث فعال‌شدن ذهن آنها می‌شود و آن را بیدار و فعال می‌کند و اصلاً حالت غیرفعال ندارد.

آثار مایکل شیون

اکنون وقت آن است که به اثر مایکل شیون در این مورد بپردازیم که نام آن **صوت بصری-صوت روی صحنه** است. البته این اثر برای دهه‌ها، از نظر برخی از تئوری‌نویسان فیلم و کارگردانان نادیده گرفته شد.

مهم‌ترین خصیصه اثر شیون این است که یک نوع توپولوژی در مورد موسیقی فیلم ارائه داده است تا صدای فیلم و تصویر را نشان دهد و کاربرد کلمات را افزایش دهد و صوت و شنوایی را ملموس‌تر کند. او همچنین تفاوت‌های بین دوربین و میکروفن را بررسی کرد که اعتقاد دارد میکروفن با دوربین در تضاد است.

نمایشنامه‌های شبکه *BBC* در مقایسه با فیلم و تئاتر کم‌تجربه‌ترند و کمتر حالت داستانسرایی دارند، اگرچه، شنوندگان رادیو اعتقاد دارند که در رادیو تصاویر بیشتری می‌بینند و پیام‌هایی که به آنها داده می‌شود باعث فعال‌شدن ذهن آنها می‌شود و آن را بیدار و فعال می‌کند و اصلاً حالت غیرفعال ندارد.

نکاتی راجع به شنوایی در نمایشنامه‌های رادیویی

در چنین مقوله وسیعی، من دو موضوع مربوط به نمایشنامه رادیویی را انتخاب می‌کنم: ابتدا، به نحوه گوش‌کردن فیلم با توجه به توصیف شیون در قسمت صوت بصری می‌پردازیم. من در مورد اینکه گوش‌کردن کجا انجام می‌گیرد، فضاهای صوتی چیست و تجربه شنوایی، بررسی‌هایی انجام داده‌ام که به جایگاه مخاطب رادیو در مقایسه با تماشاکننده فیلم مربوط است.

تحقیق شیون بیشتر به صوت و درک آن مربوط است که با مطالعات مربوط به نمایشنامه‌های رادیویی ارتباط زیادی دارد. من برای درک بهتر این موضوع از مقاله پادی اسکاتل کمک می‌گیرم که راجع به کاربردهای نیمه‌شنوایی و تئوری متن‌خوانی رادیوست. «مقایسه برنامه‌ها با متن و مخاطبان با خواننده در ویژگی ارتباط‌دهنده رادیو و تلویزیون اشتباه ایجاد می‌کند. در واقع این تشابه خاصیت زنده‌بودن رادیو و تلویزیون را زیر سؤال می‌برد.»

مشکل اینجاست که بسیاری از انتقادها در مورد مسائل تصویری است و در مطالعات رسانه‌ای این موضوع یک نقطه ضعف محسوب می‌شود. در اینجا به بخشی از کتاب **تبعیض**

بصری اثر ورفورد میلر اشاره می‌کنیم:

«این موضوع کاملاً مشخص است که اغلب انگلیسی‌زبانان شمال آمریکا برای بیان احساساتشان از زبان استفاده می‌کنند. ما نیز برای افزایش اطلاعاتمان از چشمانمان استفاده می‌کنیم، چون توانایی‌هایی دارد که باعث اطلاع‌رسانی ما می‌شود.»

تقریباً تمام تحقیقات انجام‌شده مربوط به فیلم و تئوری فیلم راجع به فیلم‌برداری است. بنابراین در نمایشنامه‌های رادیویی، ما باید خودمان را در جایگاه شنونده قرار دهیم. بنابراین باید سعی کنیم مثل شنوندگان از قوه ذهنی‌مان کمک بگیریم. حداقل باید سعی کنیم عواملی که باعث تخریب شنوایی می‌شوند را شناسایی کرده، از آنها دوری کنیم.

نقصان در مقوله تقلیدی نمایشنامه رادیویی

از نظر کرایسل موضوع اصلی در درک نمایشنامه رادیویی، ناتوانی در به‌نمایش‌گذاشتن آن است، در مقایسه با فرم‌های دیگر نمایشنامه، در نمایش یک دنیای خیالی برای مخاطب به نمایش گذاشته می‌شود. من متوجه شدم که در اینجا منظور کرایسل از نمایش به‌تصویرکشیدن روی صحنه است که دقیقاً طبق دست‌نوشته‌های تئاتر آمریکاست. روشی که نمایشنامه رادیویی می‌تواند بر محدودیت‌هایی که دارد فائق آید در زیر نوشته شده است:

«اگر قرار باشد خصوصیتی را جایگزین خصوصیت دیگری کنیم، در مورد موارد بصری می‌توان یک مورد بصری دیگر جایگزین کرد، ولی در مورد موارد صوتی می‌توان با نحوه صحبت‌کردن، جایگزینی را انجام داد.»

از نظر من، در این بخش بیشتر از همه می‌توان از نظریه ارسطو راجع به تقلید (mimesis) کمک گرفت، که از نظر او یک نمایشنامه رادیویی باید خالص باشد و در واقع شکل تغییریافته‌ای از رسانه‌های دیگر باشد. این خصیصه رادیو که شنوندگان هر یک طبق دیدگاه خودشان نمایشنامه را گوش می‌کنند یک نقصان در مقوله تقلیدی نمایشنامه است.

«پرده نمایش رادیو سیاه و ساکت است. نمایشنامه‌نویس روی این صحنه می‌تواند هر کس یا هر چیزی را بدون هیچ مشکلی بیاورد....

ساختاربندی آن راحت است، کلام اهمیت دارد و کارگردان، طراح، تهیه‌کننده و تغییردهنده صحنه نیز هست.(لوئیس، ۱۹۸۱)

گری فرینگتون مفهوم فیلم در ذهن را اینگونه توصیف می‌کند: «یک اثر رادیویی مؤثر باعث می‌شود که شنونده یک نوع یکپارچگی بین زندگی و فیلمی که در ذهنش ایجاد شده، احساس کند. هر شخصی کارگردان فیلم خودش است و هیچ دو نفری یک نوع ذهنیت راجع به یک نمایش رادیویی ندارند.»

قاب نمایشنامه رادیو

من متوجه شدم که صحنه و فیلم از لحاظ قاب‌بندی محدودیت‌هایی دارند، مثل مکان و فضا. در مورد فیلم مرزبندی‌های پرده نمایش وجود دارد ولی محدودیت رادیو این است که این قاب کجاست؟! آیا این مسئله می‌تواند با فضای صوتی یا فضای شنونده یا فضای خیالی ارتباط داشته باشد؟ این فضای شنودی در نمایشنامه رادیویی کجاست؟

ابتدا بهتر است با اصوات روی صحنه فیلم شروع کنیم. طبق گفته شیون در فیلم هیچگونه صوتی وجود ندارد و در واقع صدا یک ارتباط عمودی با داستانسرایی و تصاویر دارد. او اظهار می‌کند که سخنگویی و اصوات دو مقوله جدا از هم هستند.

صدای «درونی» و «بیرونی»

اینجا نمی‌توان در مورد فیلم توصیفی ارائه داد. در مقایسه می‌توان این سؤال را مطرح کرد که آیا نمایشنامه رادیویی می‌تواند صحنه‌ای باشد؟ کجا و چه زمانی صدا درونی و بیرونی است؟ چگونه می‌توانیم صدایی که شنیده می‌شود ولی دیده نمی‌شود را توصیف کنیم؟

در شبکه ***BBC***، کارگردانان و مدیران استودیو در مورد تصویر صوتی و درونی و بیرونی‌بودن آن صحبت می‌کنند. نمایشنامه رادیویی توسط یک سری «تصاویر صوتی» اجرا می‌شود و هر یک حالتی تجسمی و ساکن دارند. برای خلق هر صحنه، در استودیو از میکروفن استفاده می‌شود.

می‌توانیم با یک مثال چگونگی تولید اصوات در یک «تصویر صوتی» را نشان دهیم که من به آن «فضای صوتی» می‌گویم. دیدگاه من به عنوان یک شنونده از «تصویر صوتی» چیزی است که من تجسم می‌کنم.

۱ـ ورود به اتاق پذیرایی، سگ پارس می‌کند، خانواده سروصدا می‌کنند.

۲ـ زن: سگو ببر اونطرف!

من صدای پارس یک سگ در اتاق پذیرایی را شنیدم (اولین صدا). بعد شنیدم که شخصیت‌ها فریاد می‌زدند (دومین صدا) میزان پارس‌کردن در مقایسه با صداهای دیگر در من این احساس را ایجاد می‌کند که حیوان نزدیکتر است و اتاق پذیرایی تقریباً ۱۲ فوت است. هر صدایی در نمایشنامه رادیویی جایگاه خاصی دارد، چون هر صدا برای شنونده جایگاهی دارد. سپس زن فریاد می‌زند «سگو ببر اونطرف!» این سه صدا با خصوصیت‌های تجسمی و لغوی متمایز می‌شوند. تصویر صوتی یک «قاب اصلی» دارد که در آن یک اتاق پذیرایی با حوادث داخل آن نمایش داده می‌شود.

در مثال دوم، بیرون از قاب اصلی یک حادثه صوتی دیگر رخ می‌دهد که توسط زن شنیده شده ولی دیده نمی‌شود. صدایش شنیده می‌شود ولی احتیاجی نیست تا اتفاق در صحنه ذهنی تجسم شود. یک نوع فضای صوتی خارج از قاب اصلی اتفاق می‌افتد و در فضای صوتی این اتفاق بیرونی محسوب می‌شود:

۱ـ زن: من از سگ می‌ترسم!

۲ـ صدای پراکنده پارس سگ، سگ ناگهان وارد اتاق پذیرایی می‌شود.

۳ـ زن: نه! نه! می‌خواد منو بگیره!

اول در تصویر صوتی و صحنه سگ پارس‌کننده وجود ندارد. در این لحظه ما سگ را تجسم نمی‌کنیم، ولی ترس زن را در اتاق پذیرایی احساس می‌کنیم. سگ در قاب اصلی نیست ولی بیرون است و قابل مشاهده نیست، اگرچه ما صدایش را می‌شنویم ولی تجسمش نمی‌کنیم.

اصوات شنیداری

ابتدا شیون از این اصطلاح استفاده کرد، به این معنا که یک نفر صدایی را می‌شنود بدون اینکه دلیلی داشته باشد. سپس برای فیلم، رادیو و تلفن و هر وسیله‌ای که صدایی را منتقل می‌کند، این تعریف را عنوان کرد.

صدای شنیداری عبارت خوبی برای اهمیت‌بخشیدن به نمایشنامه رادیویی است که شخصیت‌های نمایشنامه فقط از طریق شنیدن تشخیص داده می‌شوند نه دیدن.

صدای شنیداری عبارت خوبی برای اهمیت‌بخشیدن به نمایشنامه رادیویی است که شخصیت‌های نمایشنامه فقط از طریق شنیدن تشخیص داده می‌شوند نه دیدن. برای مثال می‌توان ایستگاه راه‌آهن یا بلندگوها، انفجار یک بمب در دوردست، صدای تلفن پشت خط، صدای پای شخصی از راه پله، درزدن یک نفر و زنگ‌زدن را عنوان کرد. نمایشنامه رادیو از لحاظ شنیداری بسیار غنی است، علاوه بر این در هر صحنه تصویر صوتی وجود دارد که دیده نمی‌شود.

صدای شنیداری در نمایشنامه رادیو با فیلم بسیار متفاوت است، چون با هر صدایی که در نمایشنامه رادیو می‌شنویم، آن را با فضای صوتی ارتباط می‌دهیم. اینجا اتفاقاتی در قاب بیرونی رخ می‌دهد. اصطلاح «قاب اصلی» را برای صداهایی که در تصویر صوتی اتفاق می‌افتند و عبارت «قاب بیرونی» را برای صداهایی که در فضای تصویر صوتی نیستند استفاده می‌کنیم. در مثال اول، تصویر صوتی در قاب اصلی مربوط به صداهای خارج است. در مثال دوم، صدایی در قاب اصلی وجود دارد (زنی که ترسیده است را مجسم می‌کنیم) و سگی که در بیرون پارس می‌کند و غیرقابل مشاهده است، در قاب بیرونی وجود دارد.

یکی از مشهورترین آثار صوتی تئاتر **باغ گیلاس** اثر آنتوان چخوف است. در پرده دوم که اتفاق در جایی خارج از روستا رخ می‌دهد، قدرت سمبولیک یک اتفاق شنیداری مشاهده می‌شود.

«همه در فکر فرو رفته‌اند، فقط صدای نجوا شنیده می‌شود، ناگهان صدایی از دور می‌آید، گویی از آسمان می‌آید، مثل اینکه طنابی در حال پاره‌شدن است، کم کم صدا از بین می‌رود.»

در **باغ گیلاس** شخصیت‌ها حالتی مالیخولیایی دارند. چخوف برای به‌کارگیری اصوات در جاهای مناسب در نمایش‌هایش زحمت زیادی کشیده است.

از آنجائی‌که در تئاتر «اصوات دور» هم شنیده می‌شوند، مخاطبان دچار یک نوع سردرگمی می‌شوند؛ چون صداهایی را می‌شنوند که نمی‌بینند. اصوات صرفاً توسط شخصیت‌ها تولید نمی‌شوند، بلکه بعضی اوقات واکنش‌های محیط اطراف هستند. این استراتژی تئاتری چخوف است که ساختاربندی محوری در آنها وجود دارد.

علاوه بر این، باعث می‌شود تا شنونده با دقت گوش کند نه فقط بشنود. به‌خصوص در **باغ گیلاس** ریتم‌ها و توقف‌های صوتی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بیشتر باعث این امر می‌شوند. هر صدایی که در دوردست شنیده می‌شود معنایی دارد که بی‌دلیل نیست. به گفته شیون «صدای شنیداری» اجازه می‌دهد تا صدا از تمام جهات نقش خودش را نشان دهد.

چگونه گوش کنیم؟

این موضوع ما را به مسئله اصلی نحوه گوش‌کردن هدایت می‌کند. باید بپرسیم که چگونه باید گوش کرد؟ شیون برای این سؤال دو دیدگاه دارد: «ابتدا باید نحوه گوش‌کردن را بررسی کرد که دو معنی دارد:

ـ **حس فضایی:** از چه جایی صداها را می‌شنوم، از چه محلی اصوات روی صحنه می‌آیند.

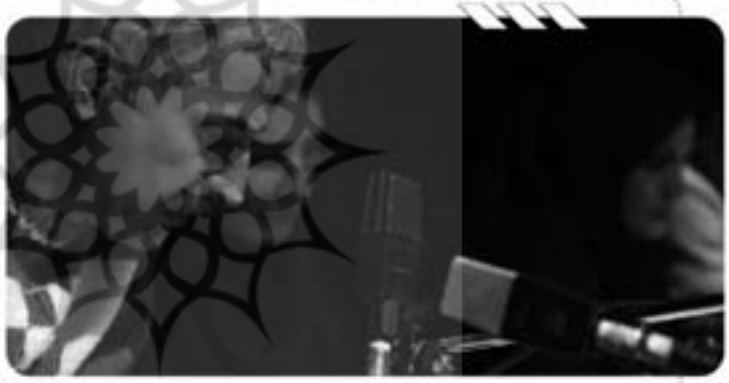
ـ **حس ذهنی:** چه شخصیتی در داستان تقریباً همان چیزی که من می‌شنوم را می‌شنود؟»

جایگاه شنونده رادیو کجاست؟ به نظر من این جایگاه بسیار متفاوت است. فضای صوتی همیشه در اطراف یک مرکز صوتی است. بنابراین برای ایجاد تصویر و تهیه آن باید از ترکیب و تعادل‌بخشیدن به صداها استفاده کرد، که می‌توان با ترکیب و میزان صدا این کار را انجام داد.

بنا به تعریف شیون صداهای شنیده‌شده به نوعی با زندگی عادی ما ارتباط پیدا می‌کنند. بنا به گفته وی، در تجربیات روزمره، ما به نوعی در حال دریافت و پخش امواج صوتی هستیم. تمام اصوات به‌طور مستقیم نیستند، بلکه در جهات غیرمستقیم هم هستند. همیشه نمی‌توان از یک دیدگاه مشخص نحوه گوش‌کردن را در نظر گرفت، بلکه باید از دیدگاه شنونده این کار را انجام داد. در واقع با توجه به تجربیات روزمره هرکس تصویری که خلق می‌شود، متفاوت است.

کارگردان یک نمایشنامه رادیویی باید تمام مکانیسم‌های شنیداری را در نظر گرفته، از تصاویر فیلم کمک بگیرد. او باید گوش‌های بسیار قوی داشته باشد تا بتواند برای یک نمایشنامه رادیویی مناسب‌ترین تکنولوژی صوتی را به‌کار بگیرد. این بدین معناست که با توجه به دیالوگی که گفته می‌شود، اصواتی را به عنوان زمینه نمایش قرار دهد که مناسبند. همیشه در یک صحنه رادیویی ارتباطی بین شخصیت‌ها و فضا وجود دارد و برای جایگزین‌کردن اصوات به عنوان پیش‌زمینه محدودیت‌های زیادی وجود دارد. در واقع در یک نمایشنامه رادیویی دیالوگ‌ها مهم‌ترین بخشی هستند که شنیده می‌شوند و موسیقی هم زیاد با دیالوگ قابل ترکیب نیست.

نحوه گوش‌کردن به رادیو یک جایگاه فضایی دارد. کارگردان باید تمام جنبه‌های شنوایی را در نظر بگیرد (با توجه به اینکه توسط شنونده از حافظه کوتاه‌مدت در جمع‌آوری اطلاعات استفاده می‌کند) به‌خصوص زمانی که دیالوگ و داستانسرایی در صحنه است.



همیشه در یک صحنه رادیویی ارتباطی بین شخصیت‌ها و فضا وجود دارد و برای جایگزین‌کردن اصوات به عنوان پیش‌زمینه محدودیت‌های زیادی وجود دارد. در واقع در یک نمایشنامه رادیویی دیالوگ‌ها مهم‌ترین بخشی هستند که شنیده می‌شوند و موسیقی هم زیاد با دیالوگ قابل ترکیب نیست.

قلمرو شنوایی

هنوز هم در مورد قلمرو شنوایی سؤالاتی مطرح است. فرانس-گری به این سؤال اینطور پاسخ داده که این قلمرو در واقع قوه تخیلات و خلاقیت ذهن است که در صحنه‌های متفاوت با آنها درگیر است. در واقع در مغز شنونده یک صحنه دیگر در حال رخ‌دادن است که خود شنونده بازیگر و کارگردان آن است. بخشی از این قلمرو شخصی مربوط به اطلاعات شنیداری هستند که در حال دریافت‌اند و در واقع همان فضای شخصی شنونده هستند. مثلاً آشپزخانه که رادیو در آن روشن است یا رادیو در ماشین یا هدفون. اگر صدا به‌طور استریو پخش شود در واقع شنونده را در یک جایگاه سه بعدی قرار می‌دهد که می‌تواند پشت سر و چپ و راستش را احساس کند.

در واقع نحوه گوش‌کردن شنونده از جمله میزان امواج و دریافت اصوات بستگی به محیط شنونده دارد. همیشه در رادیو

این مسئله تکرار می‌شود که یک رسانه خوب اگر خوب شنیده نشود، بی‌استفاده است.

«به نظر من محیط گوش‌کردن من ایده‌آل است. در حالی- که دراز می‌کشم و با هیچکس صحبت نمی‌کنم، چراغ را هم خاموش می‌کنم و در تاریکی به نمایشنامه گوش می‌کنم.»

صحبت‌های بالا مربوط به فیلسون یانگ است که در حال گوش‌کردن نمایشنامه «رومئو و ژولیت» بوده و نحوه گوش‌کردنش را توصیف کرده است. این نمایشنامه شکسپیر از لحاظ ادبی بسیار غنی است و شنونده‌ای که به آن گوش می‌کند یک شنونده معمولی و بی‌تجربه نیست، بلکه کسی است که تمام اجراها و متن را درک می‌کند. بنابراین، آقای یانگ به محیط خوبی برای گوش- کردن دسترسی پیدا کرده است.

قلمرو شنوایی رادیو کاملاً شخصی است و اصلاً نمی‌توان آن‌را با سینما و تئاتر مقایسه کرد. به ندرت افراد به‌طور جمعی به نمایشنامه‌های رادیویی گوش می‌کنند. هر قلمرو شنوایی، صداهای خودش را دارد و قابل دسترس‌بودنش باعث لذتبخشی آن می‌شود. بدون شک محیط روی درک ما تأثیر می‌گذارد، البته بسیاری از نمایشنامه‌های رادیویی موضوعات خانگی دارند.

سؤال دومی که شیون مطرح می‌کند موضوع نحوه گوش‌کردن درونی و بیرونی را مورد بررسی قرار می‌دهد.

یک صحنه درونی: شخصیت در آن لحظه از داستان همان چیزی را می‌شنود که شنونده می‌شنود.

برای مثال می‌توان به یک داستان کوتاه از سامرست موقام اشاره کرد که نامش **حقایق زندگی** است. به‌طور مکرر یک نوع یادآوری از جانب پدر جوان می‌شنویم که در حال نصیحت اوست.

پدر هنری: (تفکراتش) هرگز شرط‌بندی نکن! هرگز به کسی پول قرض نده! و در آخر هرگز سر به سر زنان نگذار!

تفکرات در نمایشنامه رادیویی یک بخش تکنیکی محسوب می‌شوند. بازیگر در یک موقعیت خنثی قرار می‌گیرد که فقط صدا شنیده می‌شود. در واقع ما اینطور احساس می‌کنیم که صدای پدر هنری در ذهن هنری در حال شنیده‌شدن است. در اینجا می‌توان گفت که شنونده به عنوان تنها شخصیتی است که نصیحت‌هایی که به هنری می‌شود را می‌شنود و با او احساس یکی‌بودن می‌کند. بنابراین یک نوع گوش‌کردن درونی محسوب می‌شود.

تفکر به‌عنوان یک صحبت یک نفری در نظر گرفته می‌شود. زمانی که تفکرات بازیگر صحبت می‌کنند صدا به میکروفن نزدیکتر است، ولی در جایگاه دیالوگ‌گویی فاصله دورتر است. صدا به‌طور متمایز در جایگاه‌های نزدیک پخش می‌شود که جزئیات بیشتری را نمایش دهد.

علاوه بر این، در چنین مواردی میکروفن اهمیت فوق‌العاده- ای پیدا می‌کند، که طریقه به‌کارگیری میکروفن در نمایشنامه‌های رادیویی بخش مشکلی محسوب می‌شود. گاهی اوقات یک صحبت تک نفری طولانی‌تری شنیده می‌شود و گاهی اوقات کمتر است و یک روش قدرتمند برای نویسنده است تا شنونده با شخصیت احساس یکی‌بودن کند. من به این روش «درونی بخشی» می‌گویم و یکی از خصوصیت‌هایی است که رادیو را در بین رسانه‌های دیگر امتیاز می‌بخشد. در روی صحنه، مونولوگ- ها بیرونی هستند. به‌نظر من این «درونی‌بخشی» بعد چهارم رادیو محسوب می‌شود و برای شنونده پیچیدگی است.

شیون نام این مقوله را «صدای درونی» گذارده است. که یک نوع واکنش جسمی و روحی بازیگر است و از طریق داستانسرایی و یا صدایی دیگر توصیف می‌شود. سامرست موام آن را یک «لحظه صدایی» نام نهاده است.

گوش شنونده کاملاً این قسمت را درک می‌کند، چون در دیالوگ وقفه‌ای ایجاد می‌شود و صدای شنیده‌شده با توجه به محیط کاملاً متمایز است. گوش ما تفاوت‌ها را خیلی بهتر از چشم احساس می‌کند.

اصوات حرکتی

در نمایشنامه دیلان به‌نام **زیر جنگل میلک** صداهای داستانی به- طور مکرر در قلمرو شنیداری وارد می‌شوند.

همه حرکت‌ها باید با صحبت‌کردن انجام گیرند. این یک قانون است که بازیگران رادیو باید به آن توجه کنند، چون هر اشتباهی در یک صحنه باعث می‌شود داستان از مسیرش خارج شود.

صدای اول: زمان می‌گذرد، گوش کن، زمان می‌گذرد نزدیکتر بیا

می‌توانی صدای خانه‌های خواب در خیابان را بشنوی

شب ساکت و سیاه و زخمی

در اتاق‌های کور می‌توانی خواب را حس کنی.

این مثال از اصوات حرکتی است که با اصوات بازی می‌کنند. ما در ذهنمان در یک روستایی که همه خوابند حرکت می‌کنیم، در واقع ما می‌توانیم شخصیت‌های سخنگو را دنبال کنیم که یک نوع حرکت بیرونی محسوب می‌شود. در واقع شخصیت‌ها از جایی به جای دیگر می‌روند و با این حرکتشان صحبت هم می‌کنند که این حرکت‌ها با میکروفن انجام می‌شود.

در زیر مثالی از یک نمایشنامه استرالیایی آورده شده است به‌نام **عروسک** از کارولین لوگان که در آن دختربچه‌ای با پرستارش نانی با عصبانیت صحبت می‌کند:

۱ـ صدای پا از سه پله یک باغ

۲ـ دیدی: (گریه‌کنان) عروسکمو بهم برگردون!

۳ـ نانی: (به جلو می‌آید) هر وقت رفتی بالا بهت

برمی‌گردونم!

۴ـ دیدی: نانی بد! نانی بد! بد! بد!

۵ـ نانی: می‌خوای بگیریش یا نه؟!

اصوات حرکتی فقط زمانی مؤثرند که هنگام حرکت نمایش همه عوامل به ما کمک کنند تا موقعیت را خوب درک کنیم. لیان آکین، کارگردان و نویسنده این موضوع را این‌طور توصیف می‌کند: «همه حرکت‌ها باید با صحبت‌کردن انجام گیرند. این یک قانون است که بازیگران رادیو باید به آن توجه کنند، چون هر اشتباهی در یک صحنه باعث می‌شود داستان از مسیرش خارج شود. بعضی اوقات در متن داستان چنین بخشی وجود ندارد ولی کارگردان باید به بازیگر خط بدهد تا بتواند ادامه دهد. ما به

عنوان شنونده فقط زمانی می‌توانیم حرکت یک شخص به درون یک اتاق را قبل از اینکه بگوید «سلام» تجسم کنیم که تمام حرکت‌ها را احساس کنیم

آیا میکروفن کارآیی‌های دوربین را دارد؟ اغلب اوقات گفته می‌شود که لنز دوربین چشم تماشاگر است. بدون شک، نمایشنامه رادیویی به‌اندازه یک فیلم دارای تحرک است، چون در رادیو هم تغییرات زمانی و مکانی وجود دارد. ولی در نمایشنامه رادیویی چشم‌اندازها مثل فیلم به‌راحتی تغییر نمی‌کنند، چون در فیلم لانگ‌شات و کلوزآپ، تغییرات زاویه و زوم وجود دارد. تنها شباهتشان در توانایی تغییر صحنه است.

محل گوش‌کردن نمایشنامه رادیویی

در فیلم یک محل تمرکز وجود دارد ولی در رادیو چطور؟ محل گوش‌کردن رادیو کجاست؟ در اینجا ما تفاوت‌های شنیدن و دیدن را بیان می‌کنیم که از گفته‌های گری فرینگتون گرفته شده است: «مهمترین خصیصه صدا این است که موقعیت خاصی ندارد ولی فضایی را پر می‌کند. فضای شنیداری آن سه‌بعدی است و شنونده را محصور می‌کند.....

صدایی که پخش می‌شود بستگی به محیطی دارد که صدا در آن پخش می‌شود .....

ایجاد یک فضای صوتی در یک کار رادیویی بسیار مشکل است...کارگردان باید دقت زیادی کند و صداها باید طوری باشند که توجه شنونده را به خود جلب کنند.....»

فضای صوتی هیچ نقطه تمرکزی مثل فیلم ندارد که از طریق نور بتوان تصویرسازی کرد. بیشترین کاری که یک کارگردان رادیویی می‌تواند انجام دهد، استفاده صحیح از اصوات است. خوشبختانه، صدای آدمی به عنوان یک عطیه الهی توانایی زیادی در رسانه‌ها دارد و می‌تواند فضای صوتی بسیار خوبی را ساختاربندی کند.

شنونده دوست دارد تا بین یک صدا و منبع آن ارتباط برقرار کند. شیون صدای فیلم را این‌طور توصیف می‌کند که روی صحنه سرگردان است. مثلاً تماشاگران فیلم **آبی** تنها با تصوراتی روبه رو هستند که ترکیبی از موسیقی و کلام به مدت ۷۵ دقیقه می‌باشد.

البته در فیلم **آبی** از سیستم دالبی استفاده شده که با ترکیبی از صدا و موسیقی باعث تمرکز روی چشم‌اندازها می‌شود. در فیلم آبی، قلمرو شنوایی شنونده افزایش یافته است. یکی از تأثیرات مستقیم در اینجا بازی ایوس کلن است که دیدگاه «فرار از پوچی» را مطرح می‌کند.

اغلب نمایشنامه‌های رادیویی یک داستان مشخص برای شنونده عادی دارند. قلمرو شنوایی از یک فضای جغرافیایی مثل صحنه فیلم بزرگ‌تر است، چون در تخیلات شکل می‌گیرد و با توجه به داستانسرایی و استفاده از اصوات و موسیقی فضاهایی برای شنونده شکل می‌گیرد.

تعجبی ندارد که شیون دامنه دید را با شنوایی مقایسه می‌کند. او متوجه شد که دامنه شنوایی منحصر است و می‌تواند نادیده‌ها را نقاشی کند. وظیفه یک کارگردان نمایشنامه این است که با استفاده از توانایی‌های صوت افکار سرگردان را هدایت کند و قاب‌های متفاوتی ترسیم نماید. دیالوگ و صدای انسان یک نعمت الهی است که در او نهاده شده و همین توانایی باعث چیره‌شدن این رسانه کور گردیده است. بسیاری از صحنه‌های نمایشنامه‌ها در محوطه اتاق پذیرایی، آشپزخانه یا ماشین اتفاق افتاده‌اند. اغلب اوقات شخصیت اصلی داستان کنار میکروفن نشسته حتی اگر مکالمه‌شان دو نفری باشد. کمتر پیش می‌آید که نمایشنامه‌ای در اصل برای رادیو نوشته شده باشد، که بیشتر به‌خاطر کمبود بودجه باشد.

شنوندگان نمایشنامه‌های رادیویی بیشتر از صدای چکاچاک‌کردن شکایت می‌کنند که امروزه اصوات دیجیتالی نیز به آن اضافه شده‌اند. تمام صداهای بوق بوق کامپیوترها، ماشین‌ها و صداهای دیگر همه و همه نشانه‌های جهنمی هستند که در حال بر پا شدن‌اند.

بهتر است فریادزدن و جیغ‌کشیدن در فیلم‌ها کمتر شود، یا اینکه در مرکز صوت نباشد.

در نمایشنامه‌های رادیویی، صدای داستانسرا کاملاً نزدیک به ذهن شنونده است. به‌خاطر این تمرکز، تمام اصوات در یک قالب جای می‌گیرند.

در مقایسه نمایشنامه‌های رادیویی با فیلم حتی با ظهور کامپیوتر و تکنولوژی دیجیتال، محدودیت‌هایش چندان راضی‌کننده نیست و هنوز خیلی از فیلم عقب‌تر است؛ چون در فیلم از روش‌های پیچیده صوتی، انعکاسی و جذبی استفاده می‌شود.

اغلب نمایشنامه‌های رادیویی یک داستان مشخص برای شنونده عادی دارند. قلمرو شنوایی از یک فضای جغرافیایی مثل صحنه فیلم بزرگ‌تر است، چون در تخیلات شکل می‌گیرد و با توجه به داستانسرایی و استفاده از اصوات و موسیقی فضاهایی برای شنونده شکل می‌گیرد. لذت شنوایی به درک و کشف هر چیزی است. موفقیت‌های مستمر و تنوع نمایشنامه‌های رادیویی، نشان می‌دهد که شنوندگان جایگاه بااهمیتی در تئاتر رادیویی دارند.

منابع:

Ash, William, 1985, ***The Way to Write Radio Drama***, London: Elm Tree Books.

Beck, Beck, 1997, ***Radio Acting, London***: A & C Black.

Carroll, Noel, 1988, ***Philosophical Problems of Classical Film Theory***, Princeton, New Jersey: Princeton Univ. Press.

Chion, Michel, 1982, "La Voix au Cinema", Paris: Cahiers du Cinema/Editions de l'Etoile.

Chion, Michel, 1985, "Le Son au Cinema", Paris: Cahiers du Cinema/Editions de l'Etoile. (This contains chapter 3, 'Le point d'ecoute' - the point-of-listening.)

Chion, Michel, 1988,"La Toile Trouee", Paris: Cahiers du Cinema/Editions de l'Etoile.

Chion, Michel, 1994, ***Audio-Vision***: Sound on Screen edited and translated by Claudia Gorbman, Columbia University Press, from L'Audio-Vision, 1990, Paris: Editions Nathan.

Crisell, Andrew, 1986, ***Understanding Radio***, Methuen.

John Drakakis, 1981, ed., ***British Radio Drama***, Cambridge: Cambridge University Press.

Raymond Durgnat, 1984, "Mind's Eye, Eye's Mind": Transformation by Context, Quarterly Review of Film Studies, Spring, 89-100

Keir Elam, 1980, ***The Semiotics of Theatre and Drama***, London: Methuen.

Felix Felton, 1949, ***The Radio-play: its techniques and possibilities***, London: Sylvan Press.

Elisaveta Fen trans., 1959, ***Chekhov, Plays***, London: Penguin.

Gary Ferrington, 1993, "Audio Design: Creating Multi-Sensory Images For The Mind", electronic publication, 'http://interact.uoregon.edu/MediaLit/WFAEResearch/sndesign' in the World Forum for Acoustic Ecology (WFAE).

Gary Ferrington, 1994,"Keep Your Ear-Lids Open", electronic publication, 'http://interact.uoregon.edu/MediaLit/WFAEResearch/earlids' in the World Forum for Acoustic Ecology (WFAE).

Andre Gardies, 1993, ***L'espace au cinema***, Paris: Meridiens Klincksieck.

Val Gielgud, 1957, ***British Radio Drama*** 1922-1956, London.

Claudia Gorbman, 1987, ***Unheard Melodies: Narrative Film Music***, London: BFI.

Peter Lewis (ed.), 1981, ***Radio Drama***, London, Longman.

Donald McWhinnie, 1959, ***The Art of Radio***, London.

Susan Melrose, 1992, ***A Semiotics of the Dramatic Text***, New York.

Wreford Miller, 1995, "Silence in The Contemporary Soundscape", electronic publication, http://interact.uoregon.edu/MediaLit/WFAE in the World Forum for Acoustic Ecology (WFAE) Archive.

Ian Rodger, 1982, ***Radio Drama***, London: Macmillan.

Paddy Scannell, 1991, ***Broadcast Talk***, London: Sage 1991.

Lance Sieveking, 1934, ***The Stuff of Radio***, London: Cassell.

Dylan Thomas, 1954, ***Under Milk Wood***, London: J.M.Dent & Sons.

Egil Tornqvist, 1991, ***Transposing Drama***, Copenhagen.

Elisabeth Weis and John Belton, 1985, ***Film Sound. Theory and Practice***, Columbia Univ. Press.

* * *