راهنمای عملی

نمایشنامه‌نویسی برای رادیو

به همراه دو درام رادیویی نمونه

(اوریژینال و اقتباسی)

ایوب آقاخانی

افراز

۱۳۹۱

تاریخچه‌ی مختصری از نمایش رادیویی در جهان

تاریخچه‌ی نمایش رادیویی به آلمان و فرانسه‌ی سال ۱۹۲٤ برمی‌گردد. برای نخستین نویسندگان آثار رادیویی، از یک‌سو اندیشه‌ی بازسازی واقع‌گرایانه و از سوی دیگر نوعی بهره‌برداری هیجان‌زده از روندهای صوتی که این وسیله‌ی جدید ارائه می‌داد، به سال‌های ۱۹۲۸-۱۹۲٤ مربوط می‌شود. موقعیت‌های بسیار غیرمنتظره و پرش‌های عمل نمایشی در زمان و مکان، از مختصات آثار متعلق به این اولین دوره است که مارموتو[1] اثر گابریل ژرمینه[2]، یکی از مشهورترین نمونه‌های آن است. سپس، مقارن ۱۹۲۸، استفاده از دنیای درون، جای این جست‌وخیز در مکان و زمان را می‌گیرد. از ۱۹۳۰ تا ۱۹۳۸، چند نویسنده با آگاهی از تکامل فن ضبط و پخش صدا، با رئالیسم قطع رابطه کردند. از آن جمله بودند: پل درهام[3] با نمایشنامه‌ی *جزیره‌ی صداها* (۱۹۳۰)،

---

1 Maremoto
2 Gabriel Germinet
3 Paul Derhame

فرنان دیووار[1] با *تولد شعر* (۱۹۳۰)، کارلوس لارند[2] با *دوازدهمین ضربه‌ی نیمه‌شب* (۱۹۳۲)، تئوفلایشمن[3] با *خورشید نیمه‌شب* (۱۹۳۲) و پی‌یر دکاو[4] با *شهر صداها* (۱۹۳۹)... این اصطلاحات فنی که قسمتی از آن مرهون سیستم ضبط بود، تکامل و رشد هماهنگی را در جریان پژوهش‌های نظری و عملی در فرانسه و با مساعدت و همکاری مؤکد کارگردان‌های رادیویی و تکنسین‌ها به دست آورد. این پژوهش‌ها عبارت بودند از: *کار آموزش* تحت مدیریت ژاک کوپو[5] در بون[6]، *گروه مطالعه درباره‌ی تئاتر رادیویی* به سرپرستی ژرژ ژاماتی[7]، *استودیوی تجربه* با پی‌یر شائفر[8] در ۱۹۳۳، *کلوب تجربه و مطالعات رادیو- تلویزیون* به مدیریت ژان تاردیو[9] (۱۹۴۶ــ۱۹۶۰)، *رادیو لابراتور* از آلبر ری‌یرا[10] و روژه ولی‌یه[11] در رادیو- تلویزیون R.T.F در ۱۹۴۶.

مدافعان این هنر- بی‌آنکه در این محدودیت، محرومیتی ببینند- از لابه‌لای وسایل کتمان‌کننده، حتی ریشه و اساس توانایی تداعی‌گری و اصالت آن‌ها را تمیز می‌دهند.

در آثار رادیویی- نمایشی، هر اندازه هم که از نظر تقابل متفاوت باشند، کیفیت مکالمات یکسان است: صراحت، اختصار، روانی و فشردگی. از سوی دیگر، هویت شخصیت نمایشی و خصوصیت مکان‌ها باید در ذهن شنونده به‌روشنی ساخته شده، و توجه شنونده به ریتم مکالمات جلب شود. این ملاحظات ابتدایی روشن می‌کند که خصوصیت‌های مشخصه‌ی صداهای بازیگران، تعیین‌کننده‌ی توزیع نقش‌ها و اختصاص صداها برای ضبط احساساتی که باید تشریح شوند، هستند. تفکیک و هماهنگ کردن آن‌ها، مشکلات اساسی بازی را تشکیل می‌دهند. پل درهام در اندیشه‌ی احراز هویت فوری شخصیت‌ها از طریق صدا بود و از وارد کردن اصطلاح

1 Fernand Divoire
3 Carlos Laronde
4 Theo Fleischman
4 Peirre Descaves
5 Jacques Copeau
6 Beaune
7 Georges Jamati
8 Pierre Schaeffer
9 Jean Tardieu
10 Albert Riera
11 Roger Veille

«ماسک‌های صدایی» باکی نداشت و چنان به‌سادگی آن‌ها را وارد رپرتوار می‌کرد که گویی نقش‌های کمدی کلاسیک و یا کمدی ایتالیایی است. از سوی دیگر، شارل دولن[1] یادآور می‌شود که در میکروفون «صداهای احساساتی و صداهای خشک وجود دارد. صداهایی که نیکی را اعلام می‌کند، یا ملاطفت را و یا غرور را...» و با بازگویی اندیشه‌ای از ژاک کوپو می‌افزاید: «صداهایی هستند که نگاه نمی‌کنند، که نمی‌اندیشند.» درواقع، این ملاحظات که منبعث از تفکر و یا تجربه بودند، در پیشاپیش خود، در فرانسه، تجربیات به عمل آمده توسط *رادیو- لابراتور* ری‌یرا و ولی‌یه را داشتند و با تحقیقات منظمی دنبال شدند که توسط گروه «پژوهشی درباره‌ی صدا» به مدیریت اتی‌ین فوزلیه[2] در مرکز مطالعات رادیو- تلویزیون فرانسه، به سال ۱۹۵۷ انجام گرفت.

وی‌یرا و ولی‌یه، همین‌طور فوزلیه، نوشته‌اند که در پایان برنامه‌های تجربی، برای هشتاد درصد شنوندگان، خصوصیات جسمانی (قد، چاقی و لاغری، سن و رنگ موها) و اخلاقی (خشونت، وقار و شخصیت، عامی بودن و...) به‌طور قاطع اهمیت پیدا می‌کردند.

سال‌های اول تئاتر رادیویی، دوره‌ی بهره‌گیری وسیع و بی‌نظم از «سروصداسازی» بود که خصوصیات موضوع انتخابی نیز آن را تسهیل می‌کرد. تحقیقات بر تقلید وفادارانه از همه‌ی سروصداهای طبیعت با هر وسیله‌ی ممکن، پافشاری می‌کرد. این سروصداهای ترکیبی- که دقیق‌تر از سروصداهای واقعی ساخته می‌شدند- معمولاً ضبط شده بودند تا در موارد ضروری مورد استفاده‌ی مجدد قرار گیرند (سروصداهای جمعیت، سروصداهای تماشاگران نمایش، سروصداهای ترن در حال عبور و...) طراحی و اجرای سروصدای مصنوعی تبدیل به یک حرفه شد و «سروصداساز» سعی می‌کرد که نخستین مجری این تئاتر شود و کارگردانی رادیو تا حد «هنر سروصداسازی» کاهش یافت.

گذر به آثار درون‌گرا، تحول هنرهای مجاور به‌سوی ساده‌گرایی و تجرید،

1 Charles Dullin
2 Etienne Fuzellier

به این افراط جوانانه پایان داد و اختصار و سادگی، ارزش‌های مکالمه را جلوه‌گر ساخت. «درست است ولی نباید باورش کرد»، اثر کلودآولین[1] که در ۱۹۵۵ به کارگردانی رادیویی آلبر ری‌یرا توسط رادیو- تلویزیون فرانسه اجرا و ضبط شد، این تغییر کامل و همه‌جانبه را روشن می‌کند.

از زمان نخستین اقدامات نمایشی رادیو، نویسندگان و افزارمندان تصور کرده بودند که قالب بیانی تازه‌ای کشف کرده‌اند که کارلوس لارند آن را «شعر فضا» نامیده بود.

مفهوم «طرح‌های صوتی» که پیشاپیش به‌صورت تجربی احساس شده بود، در جریان یک کارآموزی مطالعاتی که در ۱۹۲۱ در بون، تحت مدیریت ژاک کوپو و با مشارکت مهندسانی چون ژوزه برنهارت[2] و پی‌یر شائفر تشکیل یافته بود، تصریح شد.

چون میکروفون اجازه نمی‌دهد که موقعیت جغرافیایی منبع صوتی محل مشخصی داشته باشد، دور شدن بیش از پیش از این منبع و از میکروفون مربوط به طرحی است معروف به «طرح اتمسفری» که در تقابل با طرحی است به نام «طرح حضوری» (طرح امریکایی) که وقتی منبع صوتی به میکروفون نزدیک می‌شود به‌دست می‌آید. بدین‌ترتیب، احساس حرکت از اختلاف موجود بین دو طرح صوتی حاصل می‌شود. این تضاد را با به کار بردن دستگاه‌های خاصی به‌نام «فیلتر» می‌توان به‌طور مصنوعی تشدید کرد. به‌علاوه، احساس جابه‌جایی به‌وسیله‌ی استریوفونی[3] القا می‌شود که دو منبع صدابرداری جداگانه بدان وصل می‌شود و پخش نیز در همان سالن به‌وسیله‌ی گیرنده‌های جداگانه انجام می‌گیرد. این روند که در ۱۸۸۱ برای پخش اپراها توسط آدر[4] کشف شده بود، فقط در ۱۹۵۰ با پخش *اشکی از شیطان* اثر تئوفیل گوتیه[5] در فرانسه به کار گرفته شد. این اثر را ژان فرست[6] برای رادیو

1 Claude Aveline
2 Jose Bernhart
3 stereophonie
4 Ader
5 Theophile Gautier
6 Jean Forest

تنظیم و رنه کلر[1] کارگردانی کرده بود.

سرانجام می‌توان ملاحظه کرد که به کمک وسایل و روندهایی که به‌اختصار شرح دادیم، نمایشنامه‌هایی که در ابتدا برای صحنه نوشته شده و یا از سالنی که در آن اجرا می‌شوند پخش شده‌اند، توانسته‌اند در استودیو به شیوه‌ای خاص، اجرا و ضبط شوند. نمونه‌ی ممتاز چنین اقتباسی با مطالعه‌ی تجربی کارگردان رادیو فرانسه، ژرژ گودبر[2]، در سال ۱۹۵۰ و ۱۹۵۲ از اثر کلاسیک ژان راسین[3] به نام *برنیس*[4] فراهم آمده است. نخستین اجرا در استودیو با یک کارگردانی درست ولی خنثی انجام و ضبط شده بود. این خنثایی «مکان صوتی» به هنگام شنیدن، مانع از ادراک روشنی از موقعیت می‌شد و بازی بازیگران، احساسی از یکنواختی به شنونده می‌داد. این نقص، بخش عمده‌ای از قدرت تراژدی را تقلیل می‌داد.

دومین ضبط این نمایشنامه در جریان یک اجرای عادی در یک تئاتر انجام گرفته بود. استقرار امکانات فنی درست، مانع از آن نشده بود که روابط اشخاص نمایش باهم، به دلیل مقتضیات «حرکت تئاتری»، غلط و گمراه‌کننده از آب درآیند.

در سومین ضبط، کارگردان با انجام یک دکوپاژ صوتی و روان‌شناختی از بیست بیت شعر تراژدی، توانست کارگردانی رادیویی اصیلی از تراژدی ارائه دهد. بازیگران بر حسب نیازهای درونی و بیرونی، میکروفون‌های مختلف به کار می‌بردند. این تجربه، شنونده را از امتیاز بی‌چون‌وچرای درک دقیق حرکات اشخاص بازی در دکور برخوردار می‌کرد و از نظر روان‌شناسی، سلسله مراتبی را که وضع و موقعیت بین بازیگران ایجاد می‌کرد به‌خوبی ارائه می‌داد. شنونده خود را در ارتباط نزدیک و مستقیم با شخص بازی می‌یافت و به‌این‌ترتیب، اثر، طنینی غیرقابل پیش‌بینی پیدا کرد.

1 Rene Clair
2 Georges Godebert
3 Jean Racine
4 Berenice