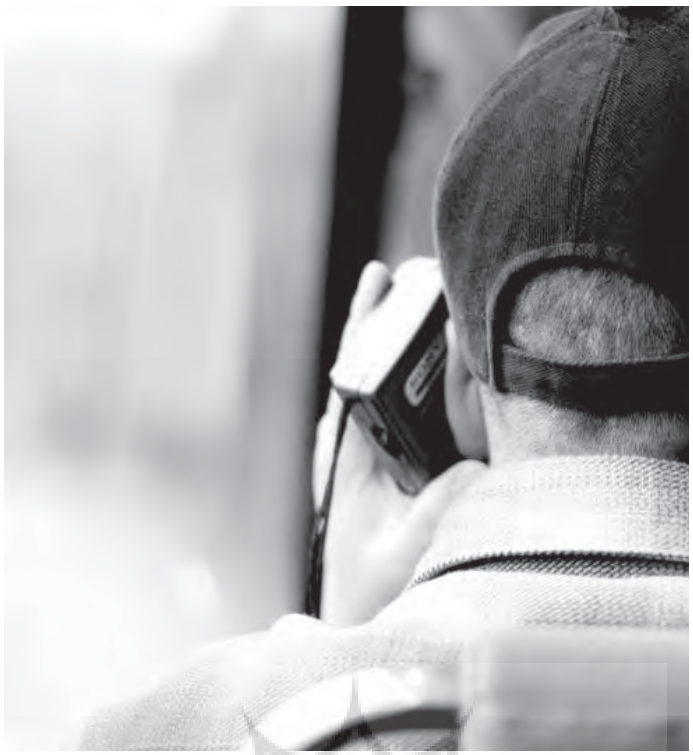

# زاویه‌شنید
## در نمایشنامه‌های رادیویی

آلن بک
مترجم: نیاز اسماعیل‌پور

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

**اشاره**

**پس از اولین کارهای میشل شی‌یون (Chion) درباره صدای فیلم، مفهوم زاویه شنید (Point of Listening) یعنی جایگاهی که شنونده در فضای شنیداری شخصی خود دارد در نمایشنامه‌های رادیویی به‌کار گرفته می‌شود. در ارتباط با فضاهای صوتی تخیلی در رادیو، دو چارچوب برای تحلیل وجود دارد: چارچوب اول صداهای داخلی و خارجی هستند، که صداهای خارجی یا همان صداهای آکوسماتیک صداهایی هستند که شنیده می‌شوند، اما اثر دیداری بر شنونده ندارند؛ یعنی گویی اثر ایجادکننده صدا را نمی‌بینند. چارچوب دوم تفاوت صداهای استاتیک (ایستا) و صداهای متحرک است که استفاده خلاقانه از زاویه شنید را در محدوده‌های صوتی امکان‌پذیر می‌کند.**

**مقدمه**

همانطور که فرانسویان نوزاد سینما را هنر هفتم نام نهادند، نمایش رادیویی، یکی دیگر از فرزندان فناوری نیز در خاک بریتانیا به‌دنیا آمد؛ در ۱۶ فوریه ۱۹۲۳، در خانه «مارکونی»، شرکتی وابسته به کمپانی پخش برنامه‌های رادیویی بریتانیا در استراند، جایی که نمایشنامه‌های شکسپیر به تئاتر رادیویی تبدیل می‌شد.

اولین باری که نمایشنامه‌ای خاص رادیو نوشته شد، ۱۵ ژانویه ۱۹۲۴ بود که ریچارد هیوز نمایشنامه‌ای به نام یک کمدی خطرناک را نوشت و به این ترتیب نمایش رادیویی که من آن را هنر هشتم می‌نامم، به‌طور کامل پا به عرصه وجود نهاد. این تولد دوباره، نشان‌دهنده طبقه‌بندی دوگانه نمایش‌های رادیویی است: نمایشنامه‌هایی که اصلی رادیویی دارند و از ابتدا به همین شیوه نوشته شده‌اند، مثل یک کمدی خطرناک و نمایشنامه‌های رایج در BBC و نمایشنامه‌هایی که اقتباسی رادیویی هستند و اکثراً از داستان یا نمایشنامه اقتباس شده‌اند.

با اینکه سال‌ها از پیدایش اولین نمایش رادیویی می‌گذرد، اما تعداد کتاب‌هایی که در طول این سال‌ها درباره فن نمایشنامه‌نویسی رادیویی نوشته شده‌اند، بسیار اندک است. پس از کارهای مقدماتی و تمرینی لانس سیوکینگ درباره میزهای جدید ترکیب صدا در رادیو (۱۹۳۴) و کارهایی که دونالد مک‌وینی روی نمایشنامه‌های ساموئل بکت انجام داد (۱۹۵۹)، مهم‌ترین منابع مرجع برای تکنیک‌های نمایشنامه‌نویسی رادیویی سه کتاب زیر هستند:

- **نمایشنامه رادیویی در بریتانیا**، نوشته جان دراکاکیس (۱۹۸۱) که مجموعه‌ای از نمایشنامه‌نویسان عمده را گردآوری کرده است؛
- **نمایشنامه رادیویی** نوشته پیتر لویس (۱۹۸۱) که رویکردی تئوریک و عملی دارد؛
- **درک رادیو** نوشته اندرو کرایسل (۱۹۸۶) که کشفیات مفصلی در تئوری این فن ارائه داده است.

علاوه بر اینها کتاب‌های زیر هم مورد استقبال قرار گرفته‌اند:

**روش نوشتن یک نمایشنامه رادیویی** از ویلیام اش (۱۹۸۵) و **نمایشنامه رادیویی** از یان راجر (۱۹۸۲)؛ و کتابی که خود نوشته‌ام: **بازیگری در رادیو** (۱۹۹۷).

این آثار از اساس و بر پایه تئوری و روش‌های منتقدانه نوشته شده‌اند و به پختگی رسیده‌اند و وسیله‌های خوبی برای تحلیل نمایشنامه‌های رادیویی هستند. با این‌حال به تحقیق و تحلیل بیشتری نیازمندیم، مخصوصاً در زمینه‌های بازیگری در رادیو، کارگردانی و استفاده از پیشرفت‌های فناوری به‌خصوص در ارتباط با ادراک‌هایی جدید که می‌توان با انقلاب دیجیتالی در رسانه به‌وجود آورد و حتی تفاوت قائل‌شدن بین گوش‌دادن و شنیدن. چیزی که در حال حاضر نمایش رادیویی به آن نیازمند است، کار سیستماتیک و جزئی‌نگر در ارتباط با تولید نمایش رادیویی است؛ کاری که این عرصه را مستقل‌تر و بارورتر خواهد کرد.

با وجود این، نمایش رادیویی حتی در بریتانیا که زادگاه آن است نیز به اندازه‌ای که باید، مورد توجه نیست و تدریس و تحقیق درباره آن فقط در چند دانشگاه انگلستان به‌صورت محدود اتفاق می‌افتد.

**چیزی که در حال حاضر نمایش رادیویی به آن نیازمند است، کار سیستماتیک و جزئی‌نگر در ارتباط با تولید نمایش رادیویی است؛ کاری که این عرصه را مستقل‌تر و بارورتر خواهد کرد.**

**پیونددادن صدا در رادیو و سینما**

شاید عرصه‌ای که کمتر به آن پرداخته شده، پیونددادن پیشرفت‌های صوتی در سینما با رادیوست، با وجود این، هم در سینما و هم در نمایش رادیویی از تکنیک‌هایی یکسان برای درگیرکردن شنونده استفاده می‌شود. اصوات، موسیقی، افکت‌های صوتی، فناوری ضبط و ویرایش صدا در هر دو به شکلی یکسان به‌کار برده می‌شود تا لذت شنیدن متقابل باشد. هر دو رسانه نیازمندند فضای صوتی را پر کنند و از فاصله‌های سکوت بپرهیزند. هر دو دیالوگ‌محور هستند و به‌خصوص در نمایش رادیویی با برجسته‌کردن دیالوگ‌ها و فراتر قراردادن آن نسبت به سایر صوت‌ها آنها را قابل‌فهم‌تر می‌کنند.

در فیلم، صدا و تصویر با یکدیگر کار می‌کنند، گاه به صورت همزمان و سینک، و گاه با صداگذاری و میکس، و این صداست که به صفحه دوبعدی نمایش، بعد سومی می‌بخشد. صدا به صحنه وسعت می‌بخشد و با گسترش فضای بیرون فریم، با فرض منطقه‌ای وسیع که نمی‌بینیم ولی صدایش را می‌شنویم، فضای بسیار بیشتری را به کار می‌گیرد. از دهه ۴۰ میلادی به بعد با پیشرفت تکنیک‌های صوتی در سینما حتی باورپذیری حرکت کاراکترها در فضای صحنه نیز افزایش یافت. اما در مقایسه با فیلم، رادیو رسانه نابینایی محسوب می‌شود. صدای ضبط‌شده انسان چیزی ندارد تا به آن متوسل شویم و توضیح بیشتری به آن بیفزاییم. رادیو از امکان افزودن باورپذیری حرکت توسط صدا بی‌بهره است؛ چون مفهوم خود حرکت را باید با صدا منتقل کند، و علاوه بر همه اینها امکان مستقیمی برای رساندن مفهوم

«غیبت در صحنه» ندارد.

در رادیو نمایش‌ها باید طوری صحبت کنند که فضای صوتی خاص رسانه خود را بسازند که در آن مفهوم زمان و فضا با هر رسانه دیگری متفاوت است. دیالوگ در رادیو زمانی خطی و واقعی را نشان می‌دهد که از انعطاف بسیار کمی برخوردار است. در این مقاله قصد بر این است که این موضوع به‌ویژه در ارتباط با فضا بسط داده شود.

نمایش رادیویی همانطور که بارها گفته شده، رسانه بازیگر است، و به همان نسبت هم رسانه متن. در رادیو بیشتر نمایش‌ها تک‌پرده‌ای و یک قسمتی‌اند، در حالیکه در تلویزیون سریال‌ها هستند که حرف اول را می‌زنند. در قیاس با فیلم یا تئاتر صحنه، کم پیش می‌آید که نمایش‌های رادیویی تجربی باشند یا راوی نداشته باشند. با وجود این، بیشتر شنوندگان رادیو به شکلی گسترده از تجربه تصویرسازی خود سخن می‌گویند که نشان می‌دهد حسی که گوش‌دادن به یک نمایش رادیویی برمی‌انگیزد، تصور خلاق و فعال در شنوندگان است و نه واپس‌روی منفعلانه.

**نظریه میشل شی‌یون**

**دید شنیداری** آخرین اثر میشل شی‌یون که در سال ۱۹۹۴ به چاپ رسید، چهارمین کتاب او بود، ولی آثار قبلی او با وجود بیان مطالب حیاتی و مهمی مثل انتقال از لحظه‌های سکوت به دیالوگ یا موسیقی، چندین دهه مورد بی‌توجهی تئوریسین‌های فیلمسازی و کارگردانان قرار گرفت.

از مهمترین دستاوردهای شی‌یون، سنخ‌شناسی اصوات فیلم است که ارزش افزوده‌ای به ترکیب نهایی صدا و تصویر می‌بخشد و مفاهیم جدیدی برای توضیح آن به دست می‌دهد، علاوه بر اینکه هم در شنیدن و هم در زمینه ایجاد صوت حساسیت ما را بالا می‌برد. کار مهم بعدی او تحقیق درباره مفهوم جدید فاصله فاعلی و مفعولی میکروفون و دوربین بود که «گرایش ذاتی میکروفون به خلاف جهت بودن با دوربین» از نتایج منطقی آن است.

**کاربرد زاویه شنید در نمایش رادیویی**

ارتباط‌دادن این دو حیطه دو برایند دارد:

- اول مفهوم زاویه شنید یا pol است که شی‌یون آن را تعریف و چند سال بعد بازتعریف کرده است. در فیلم، pol، زوج- یا زوج فرضی- زاویه دید یا همان pov است. در این مقاله نشان می‌دهیم که چگونه از این مفهوم در رادیو استفاده می‌شود و چگونه مکان آن را تعریف می‌کنیم؛ همچنین تحقیق خواهیم کرد که عمل قابل‌شنیدن، فضاهای راویانه (دایجسیس) و غیرراویانه، شنونده، و تجربه شنیدن کجا روی می‌دهند.

- دوم مفهوم فریم یا چارچوب است؛ مفهومی که ابتدا در صنعت فیلم‌سازی تعریف شده است.

هر دو مفهوم با مسائلی مثل نوع چشم‌انداز و چگونگی ارائه فضا- زمان تخیلی درگیر می‌شوند و در هر دو مفهوم باید به پرسشی اساسی پاسخ دهیم: شنونده رادیو در چه جایگاهی در قیاس با بیننده فیلم قرار می‌گیرد؟

تحقیقات شی‌یون مباحثی درباره طبیعت صوت و ادراک آن را شامل می‌شود که به‌خوبی با پژوهش ما درباره نمایش رادیویی مرتبط است و می‌توان از همان قواعد و تکنیک‌ها استفاده کرد؛ با این‌حال باید به نکته‌ای که پدی اسکانل در مقدمه کتاب **گفت‌وگوی پخش برنامه** مطرح کرده، اشاره کنیم و آن این است که نمایش رادیویی و متونی که در رادیو خوانده می‌شوند، نباید درگیر تئوری‌های داستان‌نویسی و قواعد نگارش متن در رسانه‌های دیگر شوند.

تصور اینکه متون رادیویی مثل کتابند و شنونده‌ها چون خواننده‌های کتاب، اشتباهی است که از تفسیر غلط شخصیت ارتباطی رسانه‌هایی مثل رادیو و تلویزیون، نوع جایگیری در ذهن که خاص هرکدام آنهاست، و نقش اساسی زمینه و صدای محیط در این رسانه‌ها ناشی می‌شود.

اما مشکل اصلی در به‌کارگیری نظریه شی‌یون در رادیو، اِلمان‌های تصویری موجود در این نظریه است که ناگزیریم با آن کنار بیاییم.

از روشی که انگلیسی‌زبانان در بیان مقوله‌هایی مثل معرفت، شناخت، دانش و حقیقت به‌کار می‌برند، مشخص است که زیربنای همه این مفاهیم را حس بینایی می‌دانند. چشم و توانایی‌ها و نحوه اطلاع‌رسانی‌اش اساس دانش و معرفت بشر را تشکیل می‌دهد. گرایش دیداری در شناخت‌شناسی‌های اجتماعی و فرهنگی از برتری قابل توجهی برخوردار است.

همه حرکت‌ها در فیلم و تئوری‌های آن بر اساس عکس لحظه‌ای آن حرکت (عکس‌های پیاپی که حس حرکت را در چشم بیننده القا می‌کنند) تحلیل می‌شود و در رادیو با توجه به اینکه تنها یکی از حواس پنجگانه (شنوایی) دخیل است، چاره‌ای جز این باقی نمی‌ماند که از روش‌هایی مثل امتزاج (Fusion) حسی یا جابه‌جایی حسی برای ایجاد حس‌های مختلف در ذهن شنونده استفاده کنیم.

شنونده ما توانایی این را دارد که تصویری چندحسی در ذهن خود خلق کند و کار ما این است که از تحریف تجربه شنیداری او جلوگیری کنیم؛ مثلاً در ارائه تصویر ذهنی باید خیلی دقت کنیم که الگوی واحدی برای جهت نوری که در نظر داریم به شنونده ارائه بدهیم.

**فقدان تظاهر غیرکلامی در نمایش‌های رادیویی**

کرایسل مفهوم کلیدی تعریف نمایش رادیویی را فقدان میمیک چهره یا به عبارت بهتر فقدان تظاهرات غیرکلامی در آن می‌داند، در حالی که تظاهرات غیرکلامی

وسیله‌ای مهم است که شنوندگان را با دنیای خیالی داستان پیوند می‌دهد.

کرایسل این تظاهرات را در ابعاد اهمیت میزانسن و تصویرسازی صحنه در تئاتر می‌داند و روشی که در نمایش رادیویی برای غلبه بر این فقدان پیشنهاد می‌کند این است: تا اندازه‌ای می‌توان با روش رمزگذاری متقابل این موضوع را حل کرد: روشی که در آن یک یا چندین رمز شنیداری جایگزین رمزی دیداری می‌شوند و این فقط با ارائه کدهایی در نحوه دیالوگ‌گفتن میسر است.

به نظر من این همان بازخوانی نظریه مایمسیس (نمایش غیرکلامی) یا تقلید ارسطو است که هم در نمایش رادیویی اصل و هم در اقتباس‌های رادیویی آثار دیگر رسانه‌ها به‌کار برده می‌شود. فقدان تظاهرات غیرکلامی در رادیو به شنونده اجازه می‌دهد که بیانگری احساسی فردی خود را وسعت دهد.

فرانسیس گری به این شکل موضوع را توضیح می‌دهد: نمایش رادیویی در تاریکی و سکوت محض روی می‌دهد؛ تاریکی صحنه ذهن شنونده. حالا هنرمند می‌تواند بدون هیچ محدودیت، دردسر یا هزینه‌ای هرچه را که می‌خواهد به‌کار گیرد. پروسه ساخت بسیار ساده است: کلمات هستند که حرف می‌زنند و ما به‌عنوان نویسنده، به تنهایی تهیه‌کننده، طراح، عوض‌کننده صحنه و خود تئاتر هستیم.

گری فرینگتون هم به تئوری تمثیل فیلم در ذهن شنونده اشاره می‌کند: یک کار رادیویی تأثیرگذار قابلیت این را دارد که با ائتلاف با تجربیات زندگی شنونده به فیلمی تبدیل شود که آن را می‌توانیم «تئاتر ذهن» بنامیم. هر فرد تجربه شخصی خاص خود را دارد و هیچ دو فردی را نمی‌توانید بیابید که فیلمی یکسان در ذهن خویش ساخته باشند.

**فریم در نمایش رادیویی**

هم سینما و هم تئاتر در محدودیت فریم هستند: صحنه، قوس پیشگاه صحنه تئاتر، پلاتو در اصطلاح قرون وسطایی آن، فضا و مکان اجرا؛ و در سینما نیز مرزهای پرده نمایش، چه در پیشگاه بیننده و چه ورای آن.

مشکل در نمایش رادیویی این است که مرزهای فریم را کجا باید تعریف کنیم. آیا این محدودیت به فضای صوتی، جایگاه شنونده و فضا- زمان تخیلی داستان بستگی دارد و آیا به‌کارگیری عبارت «فریم» برای آن صحیح است؟

فضای خاص شنیداری در نمایش رادیویی کجاست، کما اینکه در تئاتر و سینما به درستی می‌توان آن را تعریف و نمایان کرد؟ عمل شنیدن واقعاً کجا اتفاق می‌افتد؟

بیایید با تعریف صداهای آن اسکرین و آف اسکرین در سینما شروع کنیم.

صداهای آن اسکرین، صداهایی هستند که از داخل فریم قابل‌دیدن ساطع می‌شوند و صداهای آف اسکرین از بیرون فریم ایجاد و ساطع می‌شوند و به گوش بیننده می‌رسند.

شی‌یون عمده کار خود را بر این موضوع انجام داده و به مخالفت با اصل وجود «باند صدا» در فیلم برخاسته است. از نظر شی‌یون هر المان شنیداری، نسبتی عمودی و همزمان با المان گفتاری موجود در صحنه دارد؛ برای فیلم به «گفتار مکانی» قائل است و عقیده دارد که صدا و منبع آن به شکلی مستقل از هم موجودیت دارند که هر یک می‌توانند آن اسکرین یا آف اسکرین باشند.

**صداهای داخلی و خارجی**

از اینجا به بعد دیگر درباره فیلم صحبت نمی‌کنیم و فقط در مقام مقایسه به آن رجوع خواهیم کرد.

آیا معادل آن اسکرین و آف اسکرین در نمایش رادیویی نیز وجود دارد؟ واقعه صوتی را کی و کجا داخلی یا خارجی تعریف می‌کنیم؟ چگونه می‌توان یک واقعه صوتی را که شنیده می‌شود ولی کاراکتر رادیویی- و البته شنونده ما نیز- آن را ندیده است، توصیف کنیم؟ اجیل تورنکویست چنین توضیح می‌دهد: وقایع مکانی نمایشی دیداری که از بیرون صحنه آغاز شده‌اند یا همان بیرون روی داده‌اند، می‌توانند در عبارت‌های کلی آف اسکرین برای تلویزیون و سینما، آف استیج برای تئاتر و آف ایر برای رادیو گنجانده شوند.

با این‌حال عبارت آف ایر عبارتی نمایشی و خاص برنامه‌سازی نیست و BBC در

**رادیو از امکان افزودن باورپذیری حرکت توسط صدا بی‌بهره است؛ چون مفهوم خود حرکت را باید با صدا منتقل کند، و علاوه بر همه اینها امکان مستقیمی برای رساندن مفهوم «غیبت در صحنه» ندارد.**

جست‌وجوی عبارات مناسبی ویژه نمایش رادیویی از اصطلاحات «تصویر صوتی» و صداهای داخلی و خارجی استفاده کرد.

نمایش رادیویی بر اساس مجموعه‌ای از تصاویر صوتی بنا شده که هر کدام چشم‌انداز و فضای صوتی (آکوستیک) مخصوص به خود را دارند.

برای تهیه این فضای صوتی، تکنیسین‌های رادیو به عبارت خودشان برای هر صحنه در استودیو و به کمک میکروفون‌ها و ابزارهای عایق صوتی یک «ست» (Set) آماده می‌کنند که در صورت لزوم می‌تواند شامل فرش، پارکت یا سنگ برای کف صحنه، در، پنجره یا پله، ظروف، شیشه یا شن باشد.

بیایید مبحث خود و مفاهیم تصویر صوتی و صداهای داخلی و خارجی را با مثال کوتاهی روشن کنیم. در این متن کوتاه فضا واقعی است یعنی سعی کرده به داستان خیالی جلوه‌ای واقعی ببخشد:

۱) f/x: قطع به اتاق نشیمن: سگی پارس می‌کند. صدای جیغ زن.

۲) زن: این سگو از من دور کن!

در این صحنه من ابتدا صدای پارس سگ را در اتاق نشیمن به‌عنوان اولین واقعه صوتی که ایجاد شده می‌شنوم و بعد صدای جیغ کاراکتر را که دومین واقعه صوتی است. سطح صدای سگ در قیاس با صدای دیگر که جیغ زن است، به من نشان می‌دهد که سگ خیلی نزدیک است و این فاصله در یک اتاق نشیمن معمولی می‌تواند حدود سه تا چهار متر باشد.

هر واقعه صوتی در نمایش رادیویی به یک فضای صوتی و یک زمینه نیاز دارد که توضیحاتی کلامی است تا خلأ موجود را برای شنونده پر کند و در اینجا همان جمله زن است که می‌گوید: «این سگو از من دور کن».

این سه واقعه صوتی به وسیله چشم‌انداز، فضای صوتی و معنی مستتر در دیالوگ، به من می‌گویند که در این «تصویر صوتی» صدای سگ «داخلی» است.

تصویر صوتی ما در یک «فریم اصلی» اتفاق می‌افتد که مرزهای آن دیوارهای اتاق نشیمن هستند و همه وقایع صوتی ما «داخلی»اند.

در مثال دوم واقعه صوتی بیرون فریم اصلی و تصویر صوتی اتفاق می‌افتد و زن آن را می‌شنود، ولی منبع آن را نمی‌بیند. من نیز به‌عنوان شنونده مانند زن صدا را می‌شنوم اما لزومی ندارد که آن را در ذهنم مثل یک فیلم مجسم کنم. فضای صوتی ورای فریم اصلی گسترده شده است؛ یعنی صدا «خارجی» است و فضای صوتی ما به این شکل وسعت یافته است.

در این صحنه سگ در حال پارس‌کردن در تصویر صوتی نیست و من به‌عنوان شنونده آن را چون یک شرح صحنه دریافت می‌کنم و به‌عنوان موجودی حاضر در صحنه تصورش نخواهم کرد. رویداد اصلی در این صحنه وحشت زن در این سوی در است، در داخل اتاق نشیمن. سگ در فریم اصلی نیست و صدای آن «خارجی» است؛ یعنی هرچند ما این صدا را می‌شنویم، اما منبع ایجاد آن را «تصور نمی‌کنیم» و این تفاوت تشخیصی مهمی است.

**صداهای آکوسماتیک**

شی‌یون در مبحث صدای فیلم این نوع صدا را در طبقه صداهای آکوسماتیک یا نامشخص قرار داده است: صداهایی که شنیده می‌شوند اما منبع ایجاد آن دیده نمی‌شود.

از نظر او رسانه‌هایی مثل رادیو، تلفن و دستگاه‌های ضبط صدا که همگی صوت را منتقل می‌کنند، بدون اینکه صادرکننده آن قابل مشاهده باشد، همگی جزو رسانه‌های آکوسماتیک هستند.

در نمایش رادیویی صداهای نامشخص یا آکوسماتیک نقشی اساسی در بیان زندگی روزمره دارند.

صداهایی که در یک ایستگاه قطار می‌شنویم، صدای انفجاری در دوردست، صدای پا در پله‌ها، درزدن، صدای نواختن ارگ، و سر و صداهای اتاق کناری، همه جزو همین نوع صوت هستند که در زندگی روزمره به آنها عادت داریم.

علاوه بر این می‌توان آنها را اصطلاحاً اتمس (Atmos) نامید، یا همان صداها یا آمبیانس محیطی؛ صداهایی که فضای صوتی را گسترش می‌دهند ولی دیده نمی‌شوند؛ مثل صدای مرغان دریایی، صدای ترافیک، صدای باران و رعد و برق.

صداهای آکوسماتیک در نمایش رادیویی فرقی عمده با این صداها در فیلم دارند و آن این است که در رادیو در یک فضای صوتی فراگیر، همه صداهایی را که می‌شنویم با عامل ایجادکننده آن پیوند می‌دهیم. در اینجا صداهای آکوسماتیک بیرونِ فریم اصلیِ تصویر صوتی ما وجود دارند و خارجی و نادیدنی‌اند، اما هنوز با فریم بیرونیِ فضای صوتی ما در ارتباطند. من عبارت «فریم اصلی» را برای تصویر

**کارگردان نمایش رادیویی باید همه فعالیت‌های مکانیزم شنیدن را به‌طور کامل انجام دهد، بدون اینکه از مزایای وجود تصویر در فیلم بهره‌مند باشد.**

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

صوتی و عبارت «فریم بیرونی» را برای فضای صوتی فراگیر به‌کار می‌برم.

برای توضیح بیشتر باز به همان دو مثال برمی‌گردیم: در مثال اول تصویر صوتی و فریم اصلی آن با فضای صوتی فراگیر، دارای همزمانی‌اند، همه وقایع صوتی داخلی هستند و فریم بیرونی با فریم اصلی منطبق است.

در مثال دوم واقعه‌ای داخلی در فریم اصلی داریم (زن وحشت‌زده) و واقعه‌ای خارجی در فریم بیرونی (سگ در حال پارس). صدای راوی (نریشن) نیز یک واقعه صوتی است که می‌تواند به خودی خود تمامی فضای صوتی را پر کند.

یکی از معروف‌ترین جلوه‌های ویژه صوتی در تئاتر در یک قرن اخیر نمایش باغ آلبالوی آنتوان چخوف است که میزانسن آن بیرون و در هوای آزاد یک روستا واقع شده است. برتری سمبلیک این نمایش به خاطر استفاده آن از همین صداهای آکوسماتیک است: آنها در سکوت در فکر فرو رفته‌اند. صدایی جز زمزمه خفیف فیرز (یکی از کاراکترها) به گوش نمی‌رسد. ناگهان صدایی از دوردست، گویی از آسمان شنیده می‌شود. صدای تاری از یک ساز زهی که کشیده و رها می‌شود، صدایی که در آهسته و غمگنانه به مرگ می‌گراید.

کاراکترهای نمایش، تفسیرهای گوناگونی از این صدای نامعلوم دارند: «ریسمانی که در معدنی دوردست پاره شده» یا «پرنده‌ای ناشناس» یا «یک جغد». چخوف از این وسیله برای توصیف خُلقی جمع حاضر استفاده کرده و پریشانی و اندوه موجود در فضا را بالا برده است. البته بماند که چه دردسرهایی در اجرا برای اجرای درست این جلوه صوتی و دیگر موارد مشابه در نمایشنامه‌هایش متحمل شده است.

این صدای دوردست، صدای آکوسماتیکی است که مخاطبان تئاتر را هم مانند کاراکترهای داستان با خود درگیر همان تجربه شوم و گیج‌کننده می‌کند. صدا در میان کاراکترها نیست، اما هرکدام تفسیر خود را از آن به‌عنوان پاسخی متعاقب این صدای تحریک‌کننده ارائه می‌دهند. این صدای دوردست فضایی آفاستیج را می‌گشاید که در چارچوب مبحث فضای صوتی، خارجی است، بیرونِ مرزهای فریم است، بیرونِ میزانسن ناتورالیستی باغ آلبالوست.

این استراتژی تئاتریکال چخوف است که لحظه به لحظه ما را از صحنه و ساختار فضامحور آن دور کند. در عین حال مخاطب را وادار به گوش‌دادن فعال کند، نه شنیدن صرف؛ چیزی که برای درنگ‌ها و ریتمی که باغ آلبالو به آن نیاز دارد، ضروری است. صدای دوردست کدی هم ارائه نمی‌دهد که شنونده بتواند منبع احتمالی آن را به صورت ضمنی تشخیص دهد و واجد معنی برای تولیدکننده صدای خاصی باشد.

شی‌یون می‌نویسد: «استفاده از صداهای آکوسماتیک این اجازه را می‌دهد که صوت، خود را در همه ابعادش آشکار کند.»

از کجا می‌شنویم؟

این سؤال هسته اصلی زاویه شنید در نمایش‌های رادیویی است، کما اینکه اولین سؤالی نیز هست که شی‌یون در کتاب دید شنیداری‌اش درباره pol مطرح کرده است:

درباره مکان درست‌شنیدن دو مفهوم به دست می‌آید که لزوماً با هم مرتبط هم نیستند:

۱) **حس مکانی**: از چه نقطه‌ای می‌شنوم؟ از چه نقطه‌ای در فضاست که این صدا بر پرده یا باند صدا ایجاد شده است؟

۲) **حس فاعلی**: کدام کاراکتر در این لحظه از داستان همین را که من شنیده‌ام، می‌شنود؟

حالا این سؤال مطرح می‌شود که شنونده رادیو در کجا جای گرفته است؟

در نمایش‌های رادیویی رئالیستی که قاعده‌مندند و کمتر از قراردادهای ابداعی متنوع برای ارائه استفاده می‌کنند، پاسخ به این سؤال ساده است: در تولید اینگونه نمایش‌ها فضای صوتی تقریباً همیشه حول «مرکز صوتی» قرار دارد؛ عبارتی که در میان بازیگران رادیویی رایج است. این مرکز صوتی جایی است ثابت و بی‌حرکت، و برای نمایش‌های رئالیستی polهمانجاست: مرکز فضای صوتی.

این نقطه است که ترکیب و بالانس اصوات را تعیین می‌کند و برای تصویر صوتی ما چشم‌انداز و تنظیم مناسب ارائه می‌دهد.

در ادامه درباره pol متحرک، pol با ابعاد گسترش‌یافته و pol در نمایش‌های غیررئالیستی صحبت خواهیم کرد.

سؤالاتی که شی‌یون مطرح کرده، او را به مقایسه منابع صوت در زندگی روزمره واداشته است.

به عقیده او در زندگی روزمره ما صداها همه‌سویی هستند، نه اصوات مستقیمی که واکنش‌های چندسویه‌ای را در پی دارند، و «اغلب نمی‌توان نقطه دقیقی برای

**واقعیت این است که سیستم شنوایی ما بسیار بیشتر از حس بینایی به تغییر حساس است و هرگونه تغییر ریتم، زمان و لحن را سریع درمی‌یابد.**

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مکان شنیدن تعیین کرد و شاید بهتر باشد به جـای نقطه از عبـارت منطقه یا فضای شـنیدن اسـتفاده کرد.» اما برخلاف این تجربه روزمره، برای بیننده فیلم، «تصویر» اسـت که همیشه مکان شـنیدن را تعیین می‌کند.

کارگـردان نمایـش رادیویـی باید همه فعالیت‌هـای مکانیـزم شـنیدن را به‌طور کامل انجـام دهد، بدون اینکـه از مزایای وجود تصویر در فیلم بهره‌مند باشد.

او بایـد «اَبَـر گوشـی» ایجـاد کند که شـنوندگان به وسـیله آن نمایش رادیویی را از خلال سـازوکارهای شـنیداری مؤثر دریافت کنند. به عبـارت دیگر باید وقایع صوتـی مهم را برجسـته کنـد و بالاخص دیالوگ‌هـا را بر صداهـای زمینه یا همان اتمس ترجیح بدهـد، و با هر واقعه صوتی خاص، ابزار و زمینه مخصوص خود را ارائه دهد.

در ایـن حیطه پیش‌زمینـه و پس‌زمینه مکان‌هـای اصلی هسـتند و جای میانه‌ای معمولاً وجـود نـدارد. کاراکترها و اتمس در یـک رابطه شـکل- زمینه‌ای هسـتند. دیالوگ‌ها برجسـته و آشکارتر از همه چیز شـنیده می‌شـوند که به عبارت شـی‌یون برجسـته‌کردن مهمتریـن واقعـه صوتی است. موسیقی با مضایقه و بیشتر به‌عنوان وسـیله‌ای غیرراویانه اسـتفاده می‌شود و به‌ندرت با دیالوگ ترکیب می‌گردد.

برخلاف فیلم، در رادیو باید جایگاه مکانی pol به شـکل دقیق تعریف شـود، هرچند می‌توان درباره ابعاد آن بحث کرد.

کارگردان باید روشـی اتخـاذ کند که از پریشـانی‌های شـنوایی بالقـوه (صداهای کوچـک پراکنـده‌ای که اطلاعـات صوتی محیط ارائه می‌دهند) بکاهد و در شـنونده «گـوش‌دادن فعـال» رادیویـی (حفظ و تفسـیر، اسـتفاده لازم و کافـی از حافظه کوتاه‌مدت) ایجاد کند.

از ایـن به بعد، عبارت «گوش‌دادن» را به جای شـنیدن برای مخاطبان نمایش‌های رادیویی به‌کار خواهیم برد، کسـانی که در این تماس شـنیداری خـود را در رابطه‌ای متعهد و پذیرا قرار می‌دهند.

**منطقه گـوش‌دادن**

سـؤالی که باقی می‌ماند تعریف «منطقه شنیداری» شخصی یا به عبارتی که ترجیح می‌دهیم، «منطقه گوش‌دادن» است.

فرانسیس گری، تصویرسـازی، خلاقیت ذهـن و همه حواس درگیر را عناصر اصلی در تعریـف منطقـه گـوش‌دادن می‌داند؛ عناصری در نمایش ثانوی شـکل‌گرفته در ذهن شـنونده؛ تئاتری کـه در آن آخرین بازیگـر و آخرین کارگردان خودِ شـنونده است.

بخشی از این منطقه مکانی را دربرمی‌گیرد که شـنونده قرار دارد، جغرافیای شخصی او و جایـی که اطلاعـات صوتی را دریافت می‌کنـد. معمولاً این مکان جاهایی اسـت مثل آشپزخانه (رادیوهایی با یک بلندگو)، و رادیوی ماشـین، یا هدفـون واکمن که استریو (با دو بلندگو) هستند.

گـوش‌دادن بـه شـیوه اسـتریو امکان جهت‌یابـی چـپ، راسـت و روبـه‌رو را به شـنونده می‌دهـد، و اگر از هر دو گوشـی هدفون اسـتفاده شـود، صداهایی بسـیار شـبیه بـه تجربیـات زندگی روزمـره را خواهد شـنید؛ جایی که شنونده در وسط سه جهت یادشـده قرار دارد و بنابراین به شکل قراردادی تجربه جهت دیگری (پشت سرش) را نیز خواهد داشت.

«شنیدن» یعنی دریافت پیغام‌های صوتی توسـط گوش از طریق عبور امواج از میان هواسـت که به منطقه محیطی شـخصی شنونده می‌رسند، اما «گوش‌دادن» قدمتی به انـدازه خـود رادیـو دارد. در دهه‌های بیسـت و سـی میلادی، رادیو تایمز بارها و بارهـا ایـن جملـه را تکـرار می‌کرد که برنامه‌سازی خوب، بدون خوب گوش‌دادن بی‌فایده است.

فیلسـون یانـگ ایدئال‌تریـن منطقـه گوش‌دادن را بدون هرگونه پارازیت حسی یا ذهنی به این شکل توصیف می‌کند: دراز کشیده‌ام در سکوت، با کسی حرف نمی‌زنم، نورها خاموشند و پرده‌ها را کشیده‌ام، و به نمایشـی گوش می‌دهم که پیش از این با آن آشنا هستم یا آن را از برم.

اشـاره به آشـنابودن با متن به این دلیل است که گوش‌های شنونده برای اولین بار با داسـتان مواجه نمی‌شـوند و بازدریافت داستان به بهترین شیوه صورت می‌گیرد.

سـؤال دوم شـی‌یون ما را به تعریف pol فاعلـی و مفعولـی و pol در نمایش‌هـای غیررئالیستی هدایت می‌کند:

- **حـس فاعلـی**: کدام کاراکتـر در این لحظه از داستان همین را که من شنیده‌ام، می‌شنود؟

برای روشن‌شـدن این موضـوع به مثالی رجوع می‌کنیم که از نمایشنامه‌ای برداشته شده که اقتباسی است از داستانی کوتاه از سامرست موآم به نام حقایق زندگی.

کات‌های داخلـی کوتـاه از دیالوگی در سـکانس قبلی وارد دیالوگ می‌شـود که به مرد جوان نصایح سـختگیرانه پدرش را یادآوری می‌کند:

پدر هنری (صدای ذهـن): قمار نکن! به کسی پول قرض نده! و ... .

عبـارت «صدای ذهـن» در نمایش‌های رادیویی، توضیحی نگارشـی تکنیکی است که به قـرارداد تولیدی برای صدای درونی ذهـن کاراکتر اشـاره دارد. در این قرارداد بازیگر در فضای صوتـی کاملاً خنثی قرار می‌گیـرد کـه تنها صدای موجـود صدای خودش باشـد و به همین دلیل گاه به این کار، «میکروفـون راوی» نیز می‌گویند. ما که شـنونده این متن هسـتیم، می‌فهمیم کـه این پدر هنری نیسـت که به شـکلی رئالیسـتی دیالوگ می‌گوید، بلکه صدایی ورای متن به شکل نریشن است که در سَرِ هنری منعکس می‌شود.

برای جواب‌دادن به سؤال دوم شی‌یون، در این مثال می‌توانیم بگوییم که صدا را فقط یک کاراکتر می‌تواند بشنود که همان هنری است که صدا در ذهن اوست، و ما این امتیاز را داریم که وارد فاعلیت ذهنی او شویم. این همان pol فاعلی است.

صدای ذهنی درباره فکر خود کاراکتر یا مونولوگ‌ها نیز می‌تواند صادق باشد. گوینده- بازیگر در موقعیت یک یا دو نسبت به میکروفون قرار می‌گیرد (که در موقعیت یک کاملاً به میکروفون چسبیده و در موقعیت دو چند اینچ بالاتر از میکروفون است) و نه در موقعیت سه که موقعیت معمولی دیالوگ‌گفتن در برابر میکروفون است و تقریباً به درازای بازویش با میکروفون فاصله دارد.

رنگ صدا در این دو موقعیت به نسبت موقعیت سه متفاوت است و جزئیات بیشتری از مکانیزم‌های فردی گفتاری بازیگر ارائه می‌دهد.

اینجا تفاوت مهم به وسیله روش کار بازیگر با میکروفون یا به عبارتی خودمانی‌شدن بازیگر با میکروفون ایجاد می‌شود که سخت‌ترین تکنیک برای یک بازیگر رادیویی است.

گاه یک مونولوگ طولانی باید به این روش بیان شود و گاه کل نمایشنامه مونولوگ است و این بهترین روش برای شنونده است که درگیر گفتار درونی کاراکتر با خود بیرونی‌اش شود.

من این فرایند را «درونی‌کردن» می‌نامم و این تکنیکی است که در رادیو بسی بیش از سایر رسانه‌ها به‌کار گرفته می‌شود.

در نمایش صحنه گفتار درونی یا مونولوگ بازیگر باید بیرونی شود و بازیگر آنها را بازی کند، در حالیکه در رادیو این درونی‌کردن بعد چهارمی به کار می‌بخشد و او را چنان در نقش درگیر و همدست می‌کند که حالا چیزی که از ذهن او می‌گذرد، به نشخوارهای فکری خودش بسیار شبیه است.

شی‌یون عقیده دارد که گفتار درونی با «شرایط درونی فیزیکی- ذهنی کاراکتر مرتبط است» و از طریق نریشن یا بازی بازیگر به تناوب بیان می‌شود.

مثال سامرست موآم مثالی بود از واردکردن کات‌های درونی کوتاه به یک دیالوگ، و نوعی نمای صوتی که من آن را قطعه می‌نامم.

شنونده در حال گوش‌دادن به‌راحتی می‌تواند این نوع از دیالوگ‌ها را تشخیص دهد؛ چرا که بین دیالوگ‌های معمول و این گفتارهای ذهنی معمولاً لحظه‌ای سکوت وارد می‌شود و بعد صدای محیط قطع و مونولوگ در فضای صوتی خنثی گفته می‌شود.

واقعیت این است که سیستم شنوایی ما بسیار بیشتر از حس بینایی به تغییر حساس است و هرگونه تغییر ریتم، زمان و لحن را سریع درمی‌یابد.

**pol متحرک**

در نمایشنامه رادیویی معروف زیر جنگل شیری اثر دیلن تامس صدای راوی به‌طور مکرر وارد حریم «منطقه گوش‌دادن» شنونده می‌شود و از او می‌خواهد که pol فاعلی را تعقیب کند.

صدای اول: زمان می‌گذرد. گوش کن. زمان می‌گذرد.

حالا جلوتر بیا.

تنها تویی که می‌توانی صدای خواب خانه‌ها را زیر این برف عمیق آرام و این سیاهی ساکت شب، این شب زخمی بشنوی.

تنها تو می‌توانی در این اتاق‌خواب‌های تاریک، شانه‌ها را ببینی...

این یک مثال کلاسیک برای pol

**شنونده ما توانایی این را دارد که تصویری چندحسی در ذهن خود خلق کند و کار ما این است که از تحریف تجربه شنیداری او جلوگیری کنیم؛ مثلاً در ارائه تصویر ذهنی باید خیلی دقت کنیم که الگوی واحدی برای جهت نوری که در نظر داریم به شنونده ارائه بدهیم.**

متحـرک اسـت. در چشـم ذهـن، ما به روسـتای خیالـی و به‌خواب‌رفته لارگیب سـفر می‌کنیم، در حالیکـه در یک صحنه رئالیسـتی مـا می‌توانیـم مسـیر حرکت کاراکترها و دیالوگ‌هایشان را در یک pol متحرک مفعولی تعقیب کنیم.

در اصطلاح «حرکـت روی خط» که در BBC کاربـرد دارد، بازیگـران روی خطی حرکت می‌کنند و دیالوگ‌هایشان را نیز در حـال حرکت می‌گویند. یـا حتی در جای خـود روی یک نقطـه راه می‌روند، یا دور مرکـزی می‌چرخنـد که به‌طور مناسـبی بـا میکروفون تجهیز شـده اسـت، از یک بلندگـوی اسـتریو به دیگـری می‌روند یا موازی هر دوی آنها حرکت می‌کنند.

مثال بعد از یک نمایشـنامه اسـترالیایی است درباره عروسکی به همین نام: بیبی- بیبی نوشـته کارولین لـوگان. این تکه از سکانسـی طولانی و هیجانی انتخاب شده که در آن دو خواهر کوچک به اجبار پرستار عصبانی‌شان از پله‌های باغ بالا می‌روند:

۱) لحظـه‌ای: صـدای بالارفتـن کند از پله‌های شیبدار باغ

۲) دی‌دی(گریان): بیبی- بیبی منو پس بده!

۳) پرسـتار (جلوتر از آنها بـالا می‌رود): برسیم بالا بهت می‌دم.

۴) دی‌دی: خیلـی بـدی! خیلـی خیلی بدی!

۵) پرستار: بالاخره گیر افتادی، نه؟

Pol متحـرک در نمایش‌هـای رادیویی فقـط وقتی امکان‌پذیر اسـت که بازیگران دیالوگ کافی برای «حرکت روی خط» در اختیار داشته باشند.

خانـم لیان آکین کارگـردان این نمایش چنیـن توضیـح می‌دهـد: جایـی بـرای نشـان‌دادن حرکـت وجـود نـدارد، مگر اینکه حـرف بزنی. این نکته‌ای اسـت که بازیگرانی کـه تازه به رادیـو می‌آیند باید به آن خیلـی دقت کنند، چون اکثراً بنا بر غریزه بازیگری، پیش از حرف‌زدن حرکت می‌کننـد. گهگاه متن به آن اندازه طولانی نیست که در طول حرکت روی خط ادامه یابد کـه به‌عنـوان کارگـردان باید خطی مناسـب با آن تعریف کنیم کـه بتواند در طـول دیالوگ روی آن حرکـت کند. مثلاً زمانـی به طـول خطی به انـدازه دیالوگ «سلام به همه»، به شنونده می‌فهماند که کاراکتر وارد اتاق شده است.

آیا می‌تـوان میکروفون را معادل دوربین در فیلـم دانسـت، در جایی‌کـه اغلب لنز دوربین را به‌جای چشم بیننده می‌گیرند؟

در نمایـش رادیویی ما قطعاً امکان همان مقـدار تحرک فیلم را داریـم، و می‌توانیم به‌سـرعت در زمـان و فضـا حرکت کنیم، از زاویه شـنید مفعولی به فاعلی برویم، از راوی رئالیستی خارجی به مونولوگ داخلی برویـم و تکنیک‌هایی چـون کات و فید را برای رفتـن از صحنه‌ای به صحنه دیگر به کار ببریم.

امـا بایـد توجه کـرد کـه pol در رادیو نمی‌تواند به همان سـرعتی که در فیلم با تکنیک‌هایـی چون لانگ شـات، کلوزآپ، تغییر زاویه دوربین و زوم جابه‌جا می‌شود، تغییر مکان دهد.

تنهـا قراردادهایی که می‌تـوان با آن در نمایش رادیویی زاویه شـنید را تغییر داد، کات از صحنه‌ای به صحنه دیگر، اسـتفاده محدود از مونتاژ رادیویی و کات‌های داخلی «قطعات» است.

**نمایـش رادیویـی بـر اسـاس مجموعـه‌ای از تصاویر صوتی بنا شـده که هر کدام چشم‌انداز و فضـای صوتی (آکوسـتیک) مخصوص به خود را دارند.**

**ابعاد pol در نمایش‌های رادیویی**

Pol در فیلم مرکز توجه یا فوکوسی مانند دوربیـن دارد، اما ابعاد pol در نمایش‌های رادیویی چه اندازه است؟

این زاویه شـنید تا چه ابعـادی می‌تواند گسترش یابد؟

اینجـا اساسـی‌ترین وجه افتـراق صدا و تصویر خود را نشـان می‌دهد و برای بهتر توضیـح‌دادن آن، اجازه بدهیـد دوباره به سـراغ گری فرینگتـون و نظریه‌اش درباره صداهای زندگی واقعی برویم: وجه اساسی صوت، مکان آن نیسـت، بلکه چیزی است که فضا را پر می‌کند. این فضای شنیداری سـه‌بعدی است و حول شـنونده را احاطه کـرده اسـت. صدایـی کـه فـرد دریافت می‌کند، به وسـیله محیطی که صدا در آن تولید شده است، شکل می‌گیرد. ایجاد یک فضای صوتی در کار رادیویی کار سـختی اسـت و کارگردان باید «فوکوس انتخابی» را به دقـت برگزیند، یعنی فوکوس باید بر صدایی باشـد که ترجیح می‌دهیم شنونده به آن بیشتر توجه کند.

آنچنـان کـه در فیلـم با توسـل به نور و تکنیک‌هـای فیلمبـرداری می‌تـوان از فوکوس اسـتفاده کـرد، در فضای صوتی چنین امکانی وجود ندارد.

بیشـتر کارگردانان رادیویـی از فوکوس انتخابی اسـتفاده می‌کنند و با اسـتفاده از چشم‌انداز صحنه، بالانس صدا، پیش‌زمینه و پس‌زمینه و مخصوصاً برتری محسـوس دیالوگ به این منظور دست می‌یابند.

خوشـبختانه صدای آدمی چه در زندگی واقعی و چه در رسانه، قابلیت اثر متقابل را دارد و حول خویش سلسله مراتبی تشکیل می‌دهد که سـاختار فضای صوتی می‌تواند شامل آن باشد.

شنونده همیشـه به دنبال یافتن پیوندی میـان صدایی که می‌شـنود و منبع تولید

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

آن، است. شـی‌یون صدای ورای تصویر یا همان نریشن را طوری توصیف می‌کند که «گویی روی پرده نمایش سرگردان است.»

در فیلم **آبی** (۱۹۹۳) ساخته درک یارمن (Derek Jarman) بیننـدگان در طـول هفتـاد و پنج دقیقه چیـزی جز یک رنگ آبی تک فـام نمی‌بینند، اما تصویرسـازی اسـت که ارزش افزوده‌ای بـه این صدای سـرگردان می‌دهد و پرشـدن فضای باند صدا با موسـیقی و دیالوگ است که آنها را سرجایشان نگاه می‌دارد.

فیلم **آبی** یک تجربه فراگیر pol است که در آن فضای صوتی، صدا و موسـیقی باند صدا را از چشم‌انداز و جهت پر کرده‌اند.

**آبـی** منطقه گـوش‌دادن مخاطـب را تا جای امکان بسط داده؛ کاری که در سینما تا پیش از این سابقه نداشته است.

جای تعجب نیست که وقتی شی‌یون دو محیط دیداری و شنیداری را با هم مقایسه می‌کند، محیط شنیداری «بسیار محدود و منحصـر و حد فاصل آن نامطمئن و متغیر است.»

وظیفـه کارگردان نمایـش رادیویی این اسـت که با گرایش صوت به سرگردانی و چرخش مقابله کند و آنقدر فریم بسـازد تا آن را در خود احاطه کنند.

بهتریـن روش‌هـای جواب پـس داده از این قرار است: اسـتفاده درست از دیالوگ و صـدای آدمی که سلسـله‌مراتب خود را حول خویش می‌سـازد و برتری بی‌رقیبی در رسانه نابینای رادیو دارد.

انتخاب فضاهای رئالیسـتی، در بیشـتر صحنه‌ها در نمایش‌های رئالیسـتی مکان بسـیار نزدیک بـه زندگی روزمره اسـت، اتاق، آشـپزخانه، ماشـین و فضاهایی که برای شنونده بسیار آشنا هستند و می‌توان با پیش‌زمینه و پس‌زمینه مناسـب (حتی گاهـی فقط با پیش‌زمینه) فضای صوتی را تعریف کرد.

جای مناسـب واقعه صوتی؛ مثل مواقعی کـه واقعـه صوتی در وسـط فریـم اتفاق می‌افتد.

انتخـاب یـک کاراکتر نقـش اصلی که نزدیکترین فاصله را با میکروفون دارد و در مرکز صوتی قرار می‌گیرد.

در نمایش‌های رادیویـی مخصوصاً برای متونـی که ویژه رادیو نوشـته می‌شـوند، ترجیح با نمایش‌های کم کاراکتر است.

مخاطبان رادیو نشـان داده‌اند که خیلی سـریع با تغییرات ناشـی از فنـاوری کنار می‌آیند: جلوه‌های ویژه صوتی، به‌خصوص اصـوات دیجیتال، صداهایـی که به دنیای امروز ما افزوده شده‌اند، مثل پیام‌گیر تلفن یا بوق‌هـای کامپیوتر در مواقـع مختلف، پژواک‌ها و افه‌های صوتی جدید خیلی زود جای خود را بـاز کرده‌اند و معنای خود را به‌درستی می‌رسانند.

فریـادزدن، صدای جیغ، صدای شـلیک گلولـه، انفجار و رعد و بـرق تا حد امکان نبایـد نزدیک میکروفون اتفاق بیفتند و به عقیده بعضی کارگردانان، هرگز.

در عـوض صـدای نریشـن و راوی باید فوکـوس اصلـی و نزدیکتریـن جـا بـه میکروفون را داشـته باشد و بقیه صداها به فریم بیرونی انتقال داده شوند.

البته گاه صحنه‌هایی در فضای باز وجود دارنـد که کارگـردان ترجیـح می‌دهد در همان فضای باز ضبط شـوند، اما این اتفاق به شکلی بسـیار محدود خواهد بود. هنوز رادیو با تولید عظیم فیلم فاصله بسیار دارد و کنترل محیطـی که انواع صداها و منابع جذب صـوت را در خود دارد، کار آسـانی نیست.

خیلـی از نمایش‌هـای رادیویـی بـرای شـنوندگان ثابـت خـود از راوی ثابتـی استفاده می‌کنند که می‌تواند به کار کمک کند. آشـنایی با یک صدا برای تشـخیص واکنش‌هـا، دریافـت درسـت اطلاعات و ارتباط‌برقرارکردن بیشتر مفید خواهد بود.

نمایش رادیویی راهی بس طولانی پیش رو دارد کـه بـا تحقیـق و کار روی حس شنوایی و توانایی‌های شنیداری انسان توأم اسـت؛ دنیایی که هنوز جای بسیاری برای تحقیق دارد.

نوزاد پـس از تولد صدای مـادرش را از دوران جنینـی به یـاد دارد و این یکی از نشانه‌های قدرت ناشـناخته حس شنوایی است.