تئاتر نامرئی رادیویی

● ویلیام اِستنتون
ترجمه: حسین بصیریان جهرمی

از جهات بسیار، نمایش مشهور رادیویی تولیدشده در سال ۱۹۳۸ توسط اُورسن ولز که در تئاتر مرکوری تحت عنوان **جنگ دنیاها** اجرا گردید، نخستین تجربه و محک جدی در زمینه تئاتر نامرئی برای رادیو بوده است. در میان مناقشات و مباحثات گوناگون در زمینه تئاتر نامرئی – همچون بحث نادیده‌انگاشتن این فرم به‌طور کلی و یا بحث آگوستو بُل به‌طور خاص – مارتین کوتِس خاطرنشان می‌سازد: «بُل از بیان این واقعیت که تکنیک نیز در ارائه تئاتر نامرئی متکی به محرک‌های عاطفی (از قبیل حس ترحم، شوک روحی و خشم) است، چشم‌پوشی می‌کند تا اینکه شنونده را در عمل به‌سوی خود جلب کند». در این حالت وی یادآور می‌شود همان‌گونه که بُل ادعا نموده، این موضوع در تئاترهای سنتی از دوره ارسطو تا تئاترهای زمان برشت، نمود می‌یابد.

نمایش رادیویی – یا نمایش رادیویی نامرئی – نیز می‌تواند در چنین حالت و شرایطی تعریف و توصیف گردد، هرچند انعطاف‌پذیری رسانه‌ای که آن را برای اجرا می‌پذیرد و انطباق و همبستگی اشکال و گونه‌ها را در مورد آن تعیین می‌نماید نیز گاهی در مورد یک برنامه واحد مصداق می‌یابد. بدون هیچ تردیدی **جنگ دنیاها** اثر اورسن ولز در ژانر بسیار ترسناک تولید شده است. چنین به نظر می‌رسد که این وحشت از باور بخش کثیری از شنوندگان نشئت می‌گرفت که آنچه را شنیده بودند حقیقی می‌پنداشتند و جزو اخبار و رویدادها محسوب می‌کردند نه یک نمایش یا برنامه مستند! شاید آن دسته از شنوندگانی که ساده‌لوحانه و با طیب خاطر در خودروهای خود **جنگ دنیاها** را شنیدند و آن را یک نمایش رادیویی خام تصور نمودند، در فهم این موضوع که تئاتر رادیویی نوپا (همچون

سینمای اولیه) دارای ارتباطات محوری و اساسی با صحنه نمایش است شکست خورده‌اند. شاید هم آن‌گونه که در دیگر اشکال تئاتر نامرئی امکان رخ‌دادنش وجود دارد، این افراد خود را با بازیگران و رویدادها بیگانه احساس کرده‌اند؛ همان چیزی که سوزان مِلروز آن را حس صراحت تئاتر می‌نامد.

حال پس از گذشت ۸۰ سال از اجرای نمایشنامه رادیویی در **بی‌بی‌سی**، ما به‌سختی قادریم که به آن نمایشنامه با همان صداقت و سادگی پیشینیان گوش دهیم. در هر حال بازتاب‌های آن اجرا در سال ۱۹۳۸ ما را متقاعد می‌سازد که چنین طرح‌هایی دیگر به‌ندرت می‌توانند مورد استفاده واقع شوند. اکنون ما با گوش‌های باز می‌شنویم و برای اینکه بتوانیم صحبت کنیم، تمام احساساتمان را مهیا می‌سازیم و بدیهی است که هنوز در هر شکلی از اجراهای دراماتیک به‌صورتی خاص عمل می‌کنیم. چه در خانه شنونده یک برنامه باشیم و چه در هنگام رانندگی، در مورد اینکه ما بخشی از صدهاهزار شنونده بالفعل آن برنامه هستیم یا نه، دچار تردیدیم. چه تنها باشیم و چه در کنار یک یا دو نفر دیگر، باز هم نمی‌توانیم ـ نه از نظر فیزیکی و نه از نظر روان‌شناختی – به‌نسبت زمانی که در یک مکان مشخص مثل سالن تئاتر یا یک خیابان یا یک محل انتخابی دیگر، خود را به‌عنوان بخشی از یک مجموعه به حساب می‌آوریم، به موقعیت‌یابی صحیحی از خود دست یابیم.

نمایش‌های رادیویی نمایش‌دهندهٔ نوعی از مفهوم‌پردازی ارسطویی در مورد ترس و ترحم هستند و علاوه بر این قادرند همچون حماسه‌های برشت عمل کنند، هرچند که این‌دو در یک زمان واحد، مانعة الجمع هستند.

حتی بدون هیچ شباهتی با کارهایی از قبیل خواندن یا مشاهده‌کردن، در نمایش رادیویی هیچ چیزی برای دیدن یا نگاه‌کردن وجود ندارد. بازیگران نامرئی‌اند، صحنه‌پردازی تنها در ذهن ما جریان دارد و رویدادهای نمایش در چشم‌اندازی از کلمات که آلن بک آن را صداگذاری می‌نامد، اتفاق می‌افتد: «مجموعه‌ای از پس‌زمینه‌ها یا پوشش‌های صوتی در نمایی دور، مثلاً صدای اسب‌های دریایی شنیده می‌شود بدون آنکه دیده شوند و صدای باران و ترافیک و توفان در خارج از خانه شنیده می‌شوند بی آنکه مشاهده شوند.» ما با مسائل دیداری مواجه نیستیم، بلکه با مفاهیم شنیداری و صوتی سروکار داریم و به‌همین دلیل نیازمند به‌کارگیری تخیلمان در طرق مختلف از اشکال گوناگون اجرا هستیم. مشارکت ما در نمایش رادیویی به‌واسطه مفهوم‌سازی فعال در ذهن و ایجاد چشم‌اندازی از نمایش در دنیای درونی رخ می‌دهد؛ همان چیزی که فرانسیس گری و ژانت بری آن را در مباحثات مربوط به نمایش‌های رادیویی، ۴۱ سال پس از نقد رسانه‌ای مارتین اسلین مطرح نموده‌اند. در آن مقاله تأکید گردید گوش دادن متمرکز و بادقت به یک نمایش رادیویی و شبیه‌سازی هرچه بیشتر آن با تجربه خواب‌دیدن شخص به‌نسبت زمانی که خواننده رمان است، به ما در فهم موضوع کمک می‌کند. ازاین‌رو ذهن به منظره‌های درونی موضوع از طریق تخیل وارد می‌شود.

آلن بک می‌نویسد: «رادیو رسانه‌ای غیرکامل، انتزاعی و استعاری است» و همان‌گونه که اشاره کردیم رسانه‌ای نامرئی است. ما صدای بازیگران، جلوه‌های صوتی و قالب‌های صداگذاری را در یک اتاق یا خودرو می‌شنویم، اما هیچ محل یا فضایی برای نگاه‌کردن یا نگریستن به آنها نداریم. در اینجا مفهومی از حذف و (غیرکامل بودن) را ذکر می‌کنیم: هیچ چیزی تحت عنوان حرکات بدنی بازیگر و صحنه‌پردازی وجود ندارد، با وجود این زمانی که ما به یک اجرا گوش فرامی‌دهیم، صدای بازیگران نشانه‌ای پنهان از حرکات بدنی‌شان است و ما از همین موضوع انتزاعی – و تنها بر پایه آنچه که شنیده‌ایم – به‌طور خودکار حرکات فیزیکی بازیگران را درک می‌کنیم. این یک پدیده شنیداری و چرخشی پیچیده است که از تحرک و پویایی صدای هنرپیشه در هنگام ادای جملات – یا به‌اصطلاح تنظیم صدا – در مقابل میکروفون نشئت می‌گیرد. علاوه بر این کیفیت صدای ایجادشده که در استودیو با به‌کارگیری موانع آکوستیکی (از قبیل صفحه‌های متحرک و پرده‌ها) ایجاد می‌گردد، همچنین جلوه‌های صوتی ایجادشده هم‌زمان با اجرا، به‌اضافه واکنش‌های جانبی هم‌زمان (از قبیل اکو، پژواک، نامفهوم شدن صدا) همگی در ایجاد جلوه‌های صوتی«خارج از چارچوب» مؤثرند. ترکیب این عناصر و اجزا بر روی میز صدا (که به آن پانل گفته می‌شود) از طریق میکس چندشبکه‌ای و چندوجهی – هم‌زمان با اجرا – صورت می‌گیرد. اما علاوه بر این کارگردان برنامه باید با میکس مجدد و ایجاد فضای ذهنی دورتر، موسیقی و افکت‌ها را هم در طول فرایند تدوین تهیه کند.

از طریق متون طراحی‌شده برای گفتمان بازیگران، مذاکرات و گفت‌وگوها در فرم دیگری از اجرا میان متن

نوشته‌شده، بازیگر و کارگردان اتفاق می‌افتد. متن ارائه‌شده به بازیگر در واقع بیانیه‌ای است مدون که بازیگر از طریق آن با مخاطبی نامرئی به‌وسیله میکروفون صحبت می‌کند؛ البته با درنظرگرفتن اصول منحصربه‌فردش جهت میزان سرعت انتقال، سرعت وضوح، شمردگی و سرعت تحرک و از این قبیل موارد. این تأثیرات روی مخاطب به‌واسطه «تنظیم صدا» و یا دور و نزدیک‌بودن بازیگر با میکروفون رخ می‌دهد. تأثیر حضور فیزیکی بی‌واسطه با مخاطب (بازیگر در درون ذهن و مخیله مخاطبان جریان داشته باشد) با نزدیک‌شدن بازیگر به میکروفون و همچنین استفاده از صداگیرهای آکوستیک و موانع صوتی یا گاهی در یک اتاق کوچک با عایق صوتی خشک امکان‌پذیر می‌گردد. از طرف دیگر اگر قرار باشد که بازیگران بخواهند شخصی را در انتهای یک راهرو صدا کنند، به‌منظور انتقال هرچه بهتر احساس به مخاطب در فاصله‌ای دورتر از میکروفون می‌ایستند و صدای خود را به‌گونه‌ای تنظیم می‌کنند که گویی در حال فریادزدن هستند. میزان افکت اضافه‌شده به صدای ضبط‌شده توسط صدابردار به‌وسیله پانل به‌صورت همزمان و با موافقت کارگردان صورت می‌گیرد.

میکروفون‌های جانبی هم در محل وجود دارند که ارتباطات فیزیکی میان دو یا چند بازیگری را که به‌صورت ایستاده یا نشسته در مقابل میکروفون حضور دارند تنظیم می‌کنند. بر روی صحنه میکروفون‌های جانبی به‌صورت آشکارا تحرک عملکردی مهمی را در بر می‌گیرند. پیش از این در مورد حرکات فیزیکی بازیگران در ارتباط با یکدیگر به‌عنوان جزئی اساسی از «میزانسن» مطالبی خوانده‌ایم. در تجربه اجرای نمایش رادیویی نیز تحرکات آوایی و آکوستیک در پیوند با حالات بازیگران در ارتباط با میکروفون، به‌اضافه شیوه‌ای که آنها برای ادای کلمات به کار می‌برند، و همچنین کاربرد عایق‌های صوتی، متن و اجرایی می‌آفرینند که در آن شنونده کاملاً می‌تواند در ذهن خویش به «صحنه‌آرایی» بپردازد که این موضوع شامل دیده‌های ذهنی ما از حرکات فیزیکی بازیگران نیز هست.

این مطلب ممکن است به‌قدر کافی واضح و روشن به نظر برسد، اما در محتوای برخی از ابزار نظریات اجرا چنین ادعا می‌گردد که نمایش‌های رادیویی شخصیتی چندلایه را به وجود می‌آورند که نوعی دگراندیشی پساساختاری را موجب می‌شوند. این نظریات می‌افزایند که اجراها مانند تمامی زبان‌ها موضوعی جهت نمایش معانی و مفاهیم هستند و بنابراین در ظاهر گول‌زننده خود، دارای نوعی خلأند. پرسش فیلیپ آوسلندر را مورد بررسی قرار می‌دهیم: «اگر استنباط ما از اجرای بازیگر با آن چیزی که وی واقعاً اجرا می‌کند متفاوت باشد، آنگاه چگونه می‌توانیم ادعا کنیم که قادریم حضور بازیگر را از روی اجرا تشخیص دهیم؟» در پس یافته‌های آوسلندر مبنی بر وجود شخصیت‌های کاذب در آثار دریدا و دروغی‌بودن آنها این باور به ذهنمان متبادر می‌شود که اصل این اجراها در واقع نمی‌تواند باورپذیر باشد، زیرا این اساس دارای یک جایگاه واقعی نیست و محلی معین ندارد و بنابراین آنچه ارائه می‌گردد مجموعه‌ای از رویدادهای بدون محل، همراه با شمار نامعینی از تعویض نشانه‌ها به‌عنوان نمایش است. این شیوه تعریف موجب می‌شود که آوسلندر مفهوم جدیدی را تحت عنوان «تفاوت» مطرح کند که بر پایه ترجمه آلن بَک: «ترکیبی است از تمایز (ناتوانی در معنابخشی به واژه)

و تسلیم (عقب‌نشینی مصادیق وقتی معنا، مورد توجه واقع شود)». برای آوسلندر تکرار یافتهٔ متافیزیکی دریدا یعنی فقدان اصل (نبود زبان‌شناسی و هستی‌شناسی) نشان‌دهنده آن است که اجرا (و نظریه آن) چه از نظر نمایش مفهوم و چه از نظر فقدان اصل بحثی پایان‌ناپذیر است. با توجه به نظریات استانیسلاوسکی، برشت، گرتُفسکی و آوسلندر می‌توان دریافت که تمامی آنها در اظهارنظرهایشان دارای نقصی ویرانگر و اشتباهی عمده هستند، آنجا که همگی وجود شخص بازیگر را پیش از اجرایش در نظر می‌گیرند و این موجب می‌شود که حضور بازیگران در حین اجرا توسط شنونده به‌نحو مطلوب جهت دستیابی به واقعیت مشخص نگردد.

می‌خواهم بگویم که – در پاسخ به پرسش آوسلندر – امروزه ما به [نظریه] اجرای پُست اِستانیسلاوسکی به

دیده تردید می‌نگریم، و تمایلی نداریم که حضور بازیگر را از طریق اجرایش درک کنیم. برداشت شخصی بازیگران از خویش و نظر آنان درباره «گام‌برداشتن در خطوط تعیین‌شده» از طریق واکنش‌های عاطفی و واردشدن در راه‌های پرخطر به‌عنوان ضابطه‌ای جهت اجرای واقعی (آن‌گونه که آوسلندر پیشنهاد می‌نماید) چه در اجرای صحنه‌ای و چه در اجرای رادیویی نامربوط است. در ورای این مقاله چنین پرسش‌هایی مطرح می‌گردند: اینکه آیا دیگران نیز همچون آوسلندر بر این باورند که بازیگران می‌توانند واقعاً حقیقت درونی خود را از طریق حضور در حین اجرا آشکار سازند یا نه؟ و اینکه آیا این نظریه قابل دفاع که ابراز وجود کلی برای بازیگر از طریق زبان در حیطه امیال فیزیکی قابل مشاهده (با توجه به گفته تُفسکی) می‌تواند در اجرای تئاتر نیز منعکس‌کننده و بهترکننده حالت انسانی باشد، به صلاح است یا نه؟

آوسلندر اشارات مناسبی دارد درباره تصور نادرست حضور شخص بازیگر در نوشته‌های استانیسلاوسکی و گرتفسی و عقیده برشت در مورد اجراهای نیازمند به خلق شخصیت خیالی ثانویه که برای بازیگر اتفاق می‌افتد. آوسلندر پا را از این نیز فراتر می‌گذارد و خاطرنشان می‌سازد که یافته دریدا در مورد زبان و شیوه اجرا به ما نشان می‌دهد نمایش تفاوت‌ها می‌تواند نتیجه به‌کارگیری متون و خواندنی‌های غیرمرتبط در اجرا باشد. خطری که وجود دارد این است که هیچ‌چیز [خطایی نمی‌تواند بدون تقسیم شدن به خطاهای بیشتر] در اجرا گفته شود. وی ادعا می‌کند که با القای تفکر از بین رفتن ریشه‌های تئاتری ما، در مراسم جمعی معتبر و همچنین درک تمامی تفاوت‌ها و همین‌طور با توجه به اشاره دریدا به اینکه ما نمی‌توانیم «شخصیتی گم‌شده یا غیرممکن از وجودی غایب داشته باشیم»، دو راه یا دو انتخاب پیش رویمان قرار می‌گیرد: یکی اینکه به گونه‌ای از نوستالژی پناه ببریم و استنباط نادرست از حضور در اجرا را با فرم قدیمی و ازرده‌خارج، تعویض کنیم. دیگر آنکه با پیروی از شیوه اجرایی دریدا که وی آن را مبنایی برای تعویض ساختارگرایی لوی استروس قلمداد می‌کند، قدم برداریم.

بهترین راهی که من می‌توانم برگزینم آن است که یادمان باشد که اغلب نظریات پساساختارگرایانه به‌خودی خود از نوعی سادگی گم‌گشته در سوررئالیسم یعنی دنیای پرتحرک ادراکاتی که برای فرار از تنگناهای تفاوت، ساخته شده – نشئت گرفته که به‌وسیله تئوری بی‌قیدوبند و آزادانه پیروان مارکس و یا انقلاب‌ها و تحولات شکست‌خورده رواج یافته است.

ضمیر ناخودآگاه و شاخ‌وبرگ دادن به نوشته‌های رمزآلود

پیش از این در بحث جایگاه هنر، اشاره کردیم که مارتین اسلین، تأکید می‌کند گوش‌دادن به نمایش رادیویی بیشتر شبیه به خواب‌دیدن است تا خواندن رمان. مثل هر نوع دیگری از نمایش، نمایش رادیویی با آنچه که با حضور تخیلی گویندگان و درک تلویحی متن مربوط می‌شود، درارتباط است. این امر نوعی تعامل زیرکانه است که ما آن را «صحنه‌پردازی شنیداری» می‌نامیم: تجسم محل (موقعیت) که می‌تواند واقعی یا خیالی باشد، در زمان گذشته یا حال اتفاق بیفتد؛ و محیط که چکیده تجسمی است که ممکن است اشکال مختلفی از واکنش‌های مؤثری را که گفته شد به تحرک وادارد.

لاکان که از فروید الگوبرداری می‌کند، اظهار می‌دارد: ضمیر ناخودآگاه مانند زبان ساختاربندی شده است. فرایند روان‌کاوی که حضور شخص را از طریق شفاف‌سازی احساسات، انگیزه‌ها، تجربیات و رؤیاها مورد مطالعه قرار می‌دهد در ارتباطات کلامی نیز اتفاق می‌افتد. اما این موضوعی است بر آن «قانون مدلل» که زنجیره مفاهیم کنایه‌آمیز در طول هر مفهوم ثابتی محو و زایل می‌شود. این امر آن‌گونه که دریدا هم مطرح می‌کند در نهایت به تفاوت منجر می‌گردد که در آن «تعویض نشانه‌ها به نظر فعالیتی اساسی برای تفاسیر روان‌کاوانه» به شمار می‌رود. برای لاکان، فرایندی که ما در آن به خودشناسی – به‌عنوان فردی باهویت – دست می‌یابیم، یعنی «مرحله آیینه‌ای»، نه‌تنها آغاز بحران اودیپ شکل می‌گیرد، بلکه بازشناسی آن چیزی هم که از آن به «من» تعبیر می‌کنیم، در شکل‌گیری‌اش مؤثر است.

متن یک نمایشنامهٔ رادیویی حاوی نکات شنیداری چند لایه‌ای است که با کنار زدن موانع ادراکی و ضمیر خودآگاه، به ضمیر ناخودآگاه آدمی که محل بروز احساسات، محفوظات و عواطف است، هجوم می‌آورد. هیچ‌کس حضور فیزیکی ندارد: نه بازیگران و نه شنوندگان.

به‌عبارت دیگر (به‌صورت تحت‌اللفظی) «من» نمی‌تواند به‌طور کامل و دقیق تعریف گردد، اما درعین‌حال موضوعی است برای محوکردن نمایش مفهوم. روان‌کاوی ادامه می‌دهد: سپس در بخشی که در آن حذف و خلأ وجود دارد – که لاکان آن را «فاصله‌گذاری» می‌نامد – چیزی به وجود می‌آید. در جملات نوشته‌شده یا گفته‌شده، چیزی دچار سردرگمی است. لاکان ادامه می‌دهد: این امر به‌دلیل طبیعت زبان و همچنین خودآگاهی است. از این بحث وی چنین نتیجه می‌گیرد که ضمیر ناخودآگاه مانند زبان ساختاربندی شده است. با توجه به توضیحات لاکان و تئوری فروید، موضوع اعلام موجودی «من» تنها در قالب‌بندی‌های زبانی امکان‌پذیر است و بنابراین ضمیر ناخودآگاه از قانونی مشابه با نشانه‌ها در زبان تبعیت می‌کند.

در سال ۱۹۲۰ فروید در مقاله‌ای تحت عنوان «آن‌سوی اصول لذت‌بخش»، برداشت‌ها و مشاهدات خود را از بازی پسربچه‌ای، که در زمان غیبت و نیز حضور مادر خود با استفاده از یک قرقره نخ، به انجام یک فعالیت Fort-Da آرامش‌بخش دست می‌زند، مطرح می‌کند. در این داستان – یعنی بازی کودک و مشاهده فروید – آن اوبرسفلد تأکید می‌کند که فروید، ریشه فیزیکی لذت تئاتری را کشف نموده: «آنچه آنجا هست، در حقیقت آنجا نیست، بلکه نشانه، علامت، یا تعویضی است خیالی یا حتی واقعی که شخص در ذهن خود آن را آرزو می‌کند.» اوبرسفلد خاطرنشان می‌سازد که بسیاری از نمایش‌های ناتورالیستی از حکایت‌های لذت‌بخش مشابه بازی کودک بهره می‌گیرند که در آنها شخص یا چیزی گم می‌شود، اما مجدداً در انتها پیدا می‌شود.

این مقاله فروید بخش عمده‌ای از وقت و کار وی را در مورد ضمیر ناخودآگاه برای حدود سی سال به خود اختصاص داد و بخشی هم صرف توضیح این مطلب گردید: «شرایط و وضعیتی که پیش از این به آنها اشاره شد، و بعد از خودآگاهی‌های مکانیکی مختلف، از قبیل مصیبت‌های ریلی (جاده‌ای) و سایر تصادفات و حوادث پرخطر موجود در زندگی رخ می‌دهند، تحت عنوان «اختلال روانی ناشی از ضایعه» مطرح می‌گردد. جنگ‌های مصیبت‌باری که به‌تازگی پایان یافته‌اند، تبعات بی‌شماری از همین نوع بیماری را به دنبال داشته‌اند. به‌بیان دیگر ما اختلال روانی ناشی از ضایعه فروید را امروز «تنش‌های عصبی تکان‌دهنده» می‌نامیم.

سپس در سال ۱۹۲۳ در یادداشتی مشابه در همین زمینه، که حاوی شرح و تفسیری در مورد خواب‌ها و رؤیاها بود، فروید تأکید نمود که تخیلاتی از این دست، به‌همان صورت اولیه به بخش هشیار ذهن، هدایت می‌شوند و با واژه‌پردازی‌های مرتبط با آن حادثه یا رویداد همیشه درارتباط خواهند بود. سپس به‌منظور «اهمیت بخشیدن دوباره» به نشانه‌های ذهنی در افراد می‌افزاید: این بخش (بخش هشیار ذهن) به‌وسیله واژه‌پردازی‌هایی که امروز کاملاً شفاف و روشن شده‌اند، فعالیت نموده و آنگاه با میانجیگری درونی فرایندهای ذهنی، به ادراکات تبدیل می‌شوند.

دریدا با مبنا قراردادن یادداشت‌های فروید در اثر شاخ‌وبرگ‌دادن به نوشته‌های رمزآلود در مقاله «فروید و چشم‌انداز نگارش» (۱۹۷۸)، چنین نتیجه‌گیری می‌کند که تلاش سی‌ساله فروید با ارائه مدلی عصب‌شناختی از ضمیر ناخودآگاه و حافظه آغاز شده و به استعاره‌ای مشابه نوشتن منتهی می‌گردد. ردیابی [اثر] حافظه، در سرخوردگی حاصل از ناخودآگاه و الزاماتی که از طریق خودآگاهی به وجود می‌آید، نفوذ می‌کند. دریدا نمونه‌های بی‌شماری از این حس سرخوردگی را ذکر می‌کند. برای او استعاره از شاخ‌وبرگ دادن به نوشته‌های رمزآلود، توصیفی چندلایه نیست، بلکه سیستمی‌از ارتباطات میان طبقات و لایه‌های مختلف است.

او در این مقاله چنین نتیجه می‌گیرد، که فراخواندن نوستالژیک وی، در مورد پیمودن راه‌های «درست و ناب» از طریق به‌کاربستن مکتب سوررئالیسم فرانسه و اصول آن در نمایش و اجرا امکان‌پذیر است.

یک نمایش گروهی

نگرانی من در مورد نظریات دریدا (و شرح و تفصیل آن) – که البته یک بیانیه تکراری بدون اصل و خاستگاه است – آن است که ما یا باید به یک نوستالژی واپس‌گرایانه تسلیم شویم (برای چیزی که در همان اولین قدم اشتباه است) و یا بازی (نمایش) دیگری ارائه دهیم (که به نظر می‌آید برگرفته از نوع دیگری از نوستالژی، برای مکتب‌های هنری نوین و سوررئالیسم باشد.) این گزینه زمان برای ما جنبه اجبار ایجاد می‌کند که به این باور برسیم که تمام زبان‌ها و خودآگاهی‌ها و در نتیجه هنر از هیچ چیزی بجز نمایش‌هایی نامعین و ناپایدار از مفاهیم تشکیل نشده است. از این دیدگاه قصد دارم بگویم که به‌عنوان یک نویسنده، اگر کوچک‌ترین گرایشی به این نوع نگرش و دیدگاه داشتم دیگر به‌هیچ عنوان تلاش نمی‌کردم چیزی بنویسم. علاوه بر این می‌خواهم بگویم که تولید رادیویی – اعم از نگارش متن، اجرا و ضبط صدا – اساساً از اجرای صحنه‌ای و تصویری متفاوت است.

شـاید نمایـش رادیویی [درواقع] شـامل همان چیزی باشـد که والتر بنیامین زمانی آن را در شـکل سوررئالیسم فرانسـوی «روشـنایی کفرآمیز» دیده [و همان] راه نجاتی باشد از لنگرگاه نمایش‌های فیزیکی و روی صحنه. بنیامین در مقاله خود که در سـال ۱۹۲۹ به رشـته تحریر درآورده نتیجه می‌گیرد که وضوح بدبینی سوررئالیسم در رویارویی بـا زندگی بورژوا (بـازاری) به‌صورت بالقوه تـوان ایجاد تحـول و دگرگونی را دارد. سوررئالیسـم بـا دیدگاه‌های کمونیسـتی، نزدیکی زیادی دارد؛ و این به‌آن معناسـت که بدبینـی در تمام جنبه‌های آن جریان دارد. در سـال ۱۹۲۹ زمینه برای کسـانی که خواهان دگرگونی‌ها و انقلاب‌های اجتماعـی بودند، فراهم بود و بنیامین نیز آرزو داشـت که قدرت سنت‌شـکن مکتب سوررئالیسـم بتواند احساسات آزادی‌خواهانه و شـدیداً انسـان‌گرایانه مردم را در رابطه با آزادی برآورده سازد.

ادعـای (تفکر) من در مـورد نمایـش رادیویی چنین چیزی اسـت: «چیـزی که تا به حال همیشـه ناقص بوده» چیزی شـبیه به‌سـرهم‌کردن یا بافتن نشـانه‌های سـاده و نـاب به هم، از طریق صداهـا، آواها و محیطی که می‌تواند به‌وسـیله جعبـه‌ای بر روی میـز یا روی یک تاقچـه و یا داشـبورد یک خودرو به فضایی که تئاتری گذرا (ناپایدار) را شبیه‌سـازی می‌کند، انتشار یابد. در این رابطه هیچ‌کس و هیچ‌چیز حضور فیزیکی نـدارد و نمودی تمثیلی و تخیلی از واقعیت شـکل می‌گیرد. اگر صحبت مارتین اسـلین را صحیح فرض کنیم که تجربه گوش‌دادن به نمایش رادیویی شـبیه به خواب دیدن اسـت، بایداز خودمان بپرسـیم که آیـا ما ضمیر ناخودآگاه خود را بـا روایت‌هایی که از زبان گویندگان نمایش خارج می‌شـود، هماهنگ می‌سـازیم یا اینکـه ذهن خود را با نوع دیگـری از تصاویر خیالی (مثل خواب‌دیدن) مواجه سازیم. شاید برخی راه دوم را بپذیرند، زیرا نمایش رادیویی مثل سفر به درون ضمیر ناخودآگاهی دیگر قلمداد می‌گردد – که نه مربوط به نویسـنده است نه بازیگر – اما یک فرآورده دست‌ساز صوتی رمزآلود (کنایی) و پیچیده اسـت. شـاید ما به‌آسـانی و با رضایت خاطر به حوزه چیزهای محتمل کشانده شویم، زیرا این حوزه مانند خـواب‌دیدن یک محدوده شـخصی و همچنین عملی‌تر و تجربی‌تر اسـت؛ چرا که [آن] همین‌جاسـت و در حال حاضر وجود دارد (بدون آنکه نیاز داشته باشیم برای پیداکردنش جایی برویم.) من معتقدم که نمایش‌های رادیویی نمایش‌دهنده نوعی از مفهوم‌پردازی ارسطویی در مورد ترس و ترحم هستند و علاوه بر این قادرند همچون حماسه‌های برشت عمل کنند، هرچند که این‌دو در یک زمان واحد مانعه‌الجمع هستند.

در پایان بحث هستی‌شناسـی اجرا، هربرت بلاو هر دو دیـدگاه ایدئولوژیکی خود را در مورد تئاتر آمریکایی یکی می‌سازد: «نظرهایی راجع به بهبود کیفیت تصورات نادرست ما وجود دارد که در این صورت اگر بتوانم فلسفه وجودی تئاتر را بپذیرم، می‌توانم تئاتر را چنین چیزی بدانم: نمایشی آرمانـی از تصورات نادرسـت که بر پایـه آن [من نوعی] بـر روی زمین زندگی می‌کنم.» با ایـن توضیح به گونه‌ای از اجرای تئاتر بی‌عیب‌ونقص دسـت می‌یابیم که اغلب در اشکال فرانسوی و آمریکایی آن، قابل مشاهده است. به‌رغم اینکـه هربرت بلاو چیزی در تعریف نمایش رادیویی ارائه نمی‌دهـد، اما بیانیـه و نظر وی می‌تواند حـاوی بحثی در این رابطه نیز باشـد. او ما را به بحـث فروید برمی‌گرداند: نه دانسـته‌ها و یافته‌های فروید در مورد مسائل فراعرفی و

لغزش‌ها و اشـتباه‌هایی که ما را گمراه می‌سازد، و نه کلام بی‌نتیجـه لاکان، بلکه نافرمانی رغبت‌ها و آرزوها به‌خودی خود است، که به ما در این راه یاری می‌رساند، و این موضوع من را مجدداً به یاد اثر هوارد باکر می‌اندازد؛ کسـی که آثارش و نمایش‌هایش جنگ، گفت‌وگو، یا جدالی است انعطاف‌پذیر میان علاقه و سرکوبی، سخن گفتن و دلواپسی (مثل نمایشنامه **عمو وانیا**)، و همچنین فشاری فریبنده میان یأس و پایداری. اثر وی تحت عنوان **دیدگاه‌هایی درباره روش اجرا** در مورد علایق هنرمندان جهت معروف شـدن، نخسـتین بیانیه برای نمایش‌های رادیویی بود. دراماتیک بودن اشعار هوارد بارکر، در رسـانه‌ای چون رادیو قدرت و صلابـت خاصی ایجاد می‌کند، زیرا ما می‌توانیـم (و باید) با نزدیکی به زبان اجرا در ذهن و درون خود به صحنه‌آرایی دسـت بزنیم. هنگامی کـه به آثار بارکر گوش می‌دهیـم، درمی‌یابیم که او با آنچه آشکارا سبب ایجاد صدا می‌گردد، با آنچه به‌صورت طبیعی سـکوت می‌کند و با آنچه باعث ایجاد علاقه می‌گردد، در حال دسـت و پنجه نرم کردن اسـت. از ایـن منظر، هوارد بارکر و نمایشـنامه‌هایش در ورای آثار ناتورالیسم دست به آفرینش می‌زنند و شـاید بتوان گفت که انعطاف‌پذیری این آثار در اجـرای رادیویی به‌همان خوبی (یا شـاید بهتر از) اجرای صحنه‌ای است.

مروارید (۱۹۷۸) اثر جان آردن، مخاطبان و شنوندگان خـود را در قلمروی مشـابه آثـار بارکر میـان علاقه‌ها و آرزوها، حالات و تفکرات سیاسی‌شان، به چالش می‌طلبد. من به‌خوبی می‌توانم میزان رنج و سـتم ایرلندی‌ها در قرن هفدهم را از طریق حکایات شخصی و نمایشنامه‌های مرتبط با آن به خاطر بیاورم. نمایشـنامه **مروارید** که منعکس‌کننده رنـج ایرلندی‌ها در طول قرن هفدهم بـود، به‌طور خاص، جهت اجرا در رادیو نوشـته شـده بود و آن‌گونه که مایک کیسی به ما می‌گوید، آردن درخواست اجرای صحنه‌ای آن را که از طریق شـرکت سـلطنتی شکسپیر مطرح شده بود، نپذیرفت!

در سـال ۲۰۰۱ من نمایشـنامه‌ای برای رادیو **BBC** با عنوان **سـه جوجه** نوشتم؛ این نمایشـنامه بر پایه داستانی که هنـگام کارکردن بر روی طرح‌های اجـرای نمایش در برزیل نوشته بودم، شـکل گرفت. به‌محض شنیدن داستان (و قبل از آنکه خودم را برای ضبط جزءجزء داسـتان آماده سازم) بایستی بر روی داسـتان نقل‌شده، کارهایی صورت می‌گرفت؛ چرا که برای من – این داسـتان سـنتی – هم از نظر عینی و هم از نظر استعاری، با دو بن‌بست مواجه شده بود: یکی علاقه و اشـتیاق پسـری برای ترک خانه مادری و ازدواج کـردن، و دیگـری کوشـش و تقـلای مهاجران تازه‌وارد در برزیل برای جداساختن خود از فرهنگ مادری پرتغالی‌شان. نمایشنامه من باید فن لایه‌سازی در داستان‌ها را به‌کار می‌برد؛ به‌همین دلیل یکی از داسـتان‌ها در کشـور برزیل و در زمان واقعی(که به‌درسـتی محل اجرای نمایش بود) و در مدت‌زمانی که داسـتان برایم نقل می‌شد، نوشته شـد؛ و داسـتان دیگر – که مربوط به خانه مادری و عشق به آن بود – خارج از زمان واقعی و در بازگشت به گذشته (فلش‌بک) نقل شـد. البته نمی‌توانم بگویـم که آیا نمایش ارائه‌شـده، در همان مسیری که من تجسـم می‌کردم اجرا گردید یا نه. شـاید دست‌نوشته نهایی که من برای اجرا در رادیو به مسئولان دادم جرح و تعدیل شده باشد، اما در هر حال شـما می‌توانید متن کامل **سـه جوجه** را بر روی وب مطالعه نمایید.

فروید در کتاب **ورای اصول خوشایند** می‌نویسد: «آنچه که مطرح گردید نوعی گمانه‌زنی است؛ یک گمانه‌زنی بعید و غیرواقعـی که خواننده می‌توانـد آن را با توجه به تمایل ذاتی و شـخصی خویش مـورد تأیید یا تکذیب قرار دهد» و مـا امروز چنین گمانه‌زنی می‌کنیم: نمایش رادیویی – که یـک کار تأثیرگذار نامرئی، تلویحی و شـنیداری اسـت – همچون نشانه‌ای از تخیل (پی‌جویی حافظه) و شبیه خواب دیدن به نظر می‌رسـد. متن یک نمایشنامهٔ رادیویی حاوی نکات شـنیداری چندلایه‌ای اسـت که با کنـارزدن موانع ادراکـی و ضمیر خـودآگاه، به ضمیر ناخـودآگاه آدمی که محل بروز احساسـات، محفوظات و عواطف است، هجوم مـی‌آورد. هیچ‌کس حضور فیزیکی ندارد: نـه بازیگران و نه مخاطبان (شنوندگان). نمایشنامه رادیویی برای ما در جایگاه شـنوندگان نوشته و اجرا می‌گردد که البته این نوشته‌شدن و اجرا نه به‌وسیله نویسـنده نامرئی، بلکه به‌واسطه تعاملات صوتی بازیگرانی که غایبند و آواهایی که در ذهن ما جریان می‌یابند، نمود پیدا می‌کند.

این مسـئله از زمان پخش نخسـتین اجراهای نمایش رادیویی در سـال ۱۹۲٤ تا به حال، به‌عنوان مسـئله اصلی و اساسی باقی مانده اسـت: یک اجرای گروهی دراماتیک که تجربه حسـی، ذهنی و اثرگذار فوق‌العاده ارزشـمندی را ایجـاد می‌کند. مهم نیسـت که بی‌ثباتـی زنجیره مفاهیم چگونه اسـت؛ بلکه آنچه اهمیت دارد این است که **همیشه** در نمایش‌های رادیویی جانشـین و معادلی وجود دارد که حاکـی از آمال و آرزوهای شـخصی من نوعـی، به‌منظور ایجاد حس رضایتمندی خیالی و واقعی است.