آرایه‌های بلاغی و برابش دیجیتالی گفتار رادیویی

● مارتین سپینلی
ترجمه: محمدرشید صوفی
دانشجوی کارشناسی ارشد علوم ارتباطات دانشگاه تهران

چکیده

در عصر رادیوهای دیجیتالی، رویکردهای نشانه‌شناختی سنتی به گفتار رادیویی طول عمر و فایده‌مندی بیشتری یافته‌اند. علی‌رغم اینکه این قبیل رویکردها هم در مورد زبان اجرای تولیدات رادیویی و هم در زمینه گفتمان انتقادی رادیویی هنوز هم برجسته هستند، اما به‌اندازه کافی نمی‌توانند از عهده توصیف فعالیت بیشتر تولیدکنندگان جاه‌طلب رادیویی برآیند.

در این مقاله، رویکرد دیگری که تناسب بیشتری با حال و آینده رادیوی دیجیتالی دارد، معرفی و بررسی می‌شود و با بررسی ریشه‌ای در تاریخ شعر و بلاغت، به توصیف رادیویی پرداخته‌می‌شود که از مجموعه‌ای از فرصت‌های بازویرایشی و چندبنیانی ـو نه تابع روایت‌های خطی ـ تشکیل شده است. این مقاله همچنین مفهوم «آرایه‌های سمعی» را از جورج پوتنهام وام گرفته تا بلکه بهتر بتواند به توصیف و تحلیل تحریفاتی بپردازد که درباره ویرایش دیجیتالی صوت در رادیو توسط کسانی مانند کریستف میگون، گرگوری وایتهد، جان آوسوالد، شیر دولیس، آنتونی پیتس، بونی گریر و میگول ماسیاس انجام گرفته است.

در نهایت، مقاله حاضر از آرایه‌های [ادبی] ویرایش دیجیتالی صوتی یک طبقه‌بندی جدید و انعطاف‌پذیر ارائه می‌دهد. این طبقه‌بندی به افزایش درک ما از پتانسیل‌های دیجیتال برای تراکم صوت و مونتاژ و همچنین اینکه چطور ویرایش دیجیتالی صوت منجر به فعال‌شدن یک رابطه جدید با مخاطب رادیو می‌شود، کمک می‌کند.

تا همین اواخر، تلاش‌هایی که برای نظریه‌پردازی درباره زبان رادیو انجام می‌گرفت، به‌میزان زیادی ذاتاً معناشناختی و عمده تمرکز آنها بر خلق نشانه‌های زبان‌شناختی رادیو و واکاوی آنها بوده است. شاید کتاب **درک رادیو** اثر اندرو کرایسل مثال خوبی از این دست باشد. در این کتاب، کرایسل با الهام از سی. اس. پیرس (c.s.pierse) زبان‌شناس اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، به توصیف عملکرد نشانه‌ای، شمایلی و نمادی گفتار و صدا در رادیو می‌پردازد که در دوره رویکردهای خطی بر ما پوشیده بودند. هدف عمده تلاش‌های من این است که معناشناسی رادیو خصوصیات منحصربه‌فرد فناوری‌های فعلی عرصه تولید را در برگرفته، توصیفی بومی از ویرایش دیجیتالی گفتار ارائه دهد. تا به حال این تلاش‌ها در درون این مدل نشانه‌شناختی قرار گرفته‌اند و در نتیجه روش‌شناسی کاملاً رضایت‌بخشی برای بررسی این زبان جدید دیجیتالی رادیو به دست نیامده است. (سپینلی، ۲۰۰۱)

این مقاله به جست‌وجوی یک چارچوب نظری مناسب‌تر بر پایه شنود، صورت‌گرایی و نظم واژگان گفتاری می‌پردازد؛ گفتمانی که تاریخ مهم و طولانی خود را داشته باشد. بر این اساس، این مقاله در تلاش است توصیفی از طرز کار ویرایش دیجیتالی گفتار با استفاده از آرایه‌های سمعی ـ و نه با پیروی از ساختارهای معناشناختی ـ ارائه دهد که ارتباطات، اقناع و زیبایی‌شناسی به‌کاررفته در شنوایی را توضیح دهد. همچنین با مروری بر ادبیات نظری تعدادی از محققان سرشناس و گمنام حوزه رادیو (شامل هنری چوپین، گلن گولد، ویلیام بورافس، کریستف میگون، گرگوری وایتهد، جان آوسوالد، شیر دولیس، آنتونی پیتس، بونی گریر و میگول ماسیاس و بهره‌گیری از آثار قدیمی موجود درباره علم بلاغت و شعر، این مقاله طبقه‌بندی جدید و منعطفی برای ویرایش دیجیتالی صوت ارائه می‌دهد که به افزایش درک ما از پتانسیل‌های دیجیتال در زمینه تراکم صوت و مونتاژ و همچنین چگونگی برقراری یک ارتباط جدید با مخاطب رادیو کمک می‌کند.

آثار قدیمی که نمونه بارز آنها کاری است از نویسنده دوره رنسانس، جورج پوتنهام، مدل‌هایی بلاغتی از گفتار را پیش روی ما قرار می‌دهند که در ترسیم نحوه گذار از ثبت آنالوگی زبان رادیو ـ که در آن واژگان و فناوری به خدمت محتوا درآمده، به‌نوعی ناپدید می‌شوند ـ به ثبت دیجیتالی این زبان، رادیو ما را یاری می‌دهند. البته ممکن است اندکی عجیب به نظر برسد که یک نویسنده قرن شانزدهم به‌عنوان پیشگام در مطالعه یکی از وجوه ارتباطات که تنها در قرن بیست‌ویکم در حال ظهور است، معرفی شود؛ اما در اینجا مقصود رجحان‌دادن یکی از متفکران اندیشه رنسانسی نیست.

فایده‌مندی پروژه پوتنهام از آنجاست که شباهت زیادی با الگوی من دارد که تلاشی است برای بیان آرایه‌های سمعی و بلاغی مورد استفاده در گفتار و افزایش درک ما از طرز کار این آرایه‌ها و تبلیغ برای استفاده بیشتر از آنها. مخاطبان این مقاله نیز مانند مخاطبان پوتنهام که همه تحصیل‌کردگان آن زمان به حساب می‌آمدند، تولیدکنندگان هنر و ادبیات رادیویی و منتقدان معاصر هستند.[1] مقاله حاضر جایگزینی برای اسلوب‌های انتقادی تولید گفتار گفتمانی در رادیو ارائه می‌دهد؛ چیزی که در دوره رویکرد خطی به‌ندرت آشکار می‌شد.

من همچنین می‌خواهم در برابر مسئله بالقوه دیگری موضع‌گیری کنم: در تلاش برای ارائه توصیف دقیقی از تکامل زبان رادیو و پیشگیری از افتادن در دام جبرگرایی فنی، می‌باید در همین آغاز اضافه کنم که کلمات «آنالوگ» و «دیجیتال» برای طبقه‌بندی‌های زیبایی‌شناختی (یا به‌عنوان استعاره‌هایی برای اجرا و درگیرشدن) به کار گرفته شده‌اند و توصیفاتی نیستند که درباره روش تولید زبان از طریق وسایل ویرایشی متفاوت به‌راحتی و بدون مشکل به کار گرفته شده باشند. برای مثال، ممکن است این کلمات از FT شنیده شوند.

مارینتی و پینو ماسناتا در اثر خود به نام **رادیو** (۱۹۹۴) ـ و حتی آثار رادیویی قبل‌تر از آن ـ نوعی آگاهی دیجیتالی در محیط

کار رادیو را مطرح کرده بودند.[۲] بنابراین، بحث و مجادله در برابر این فرضیه که اکثر رادیوهای معاصر (که از طریق کامپیوترهای دیجیتالی برنامه تولید می‌کنند) برای تولید صدا همچنان از سیستم آنالوگ و خطی بهره می‌گیرند، احمقانه به نظر می‌رسد.

سنت تحلیلی مورد استفاده در این مقاله ریشه در «شعر و ریتوریقا»ی ارسطو دارد که مشهورترین اثر در زمینه طبقه‌بندی آرایه‌های گفتار به حساب می‌آید. تلاش ارسطو در این اثر بر این متمرکز بوده که چارچوبی برای قوانین بلاغت ارائه دهد؛ چیزی که مورد ارجاع پوتنهام نیز بود. این دو علاقه‌مند به رمزگذاری کردارهایی بودند که بعضی از مردم به طور شهودی قادر به انجام آنها و بعضی دیگر به طور ناقص و دیگران حتی از عهده انجام آن عاجز بودند. هدف من در اینجا بیان فایده‌مندی رویکرد پوتنهام در توصیف طرز کار رادیوهای معاصر نیست؛ بلکه هدف، بیان شدت تأثیرگذاری الگوی طبقه‌بندی اوست که به تولید و ایجاد واژگان و مفاهیم جدیدی در رابطه با آرایه‌ها و تکنیک‌های جدید برای تولیدکنندگان و متفکران معاصر حوزه رادیو منجر گشته و کشف احتمالات زبان‌شناختی جدید را از طریق رویکرد دیجیتالی به گفتار رادیویی میسر ساخته است. به‌علاوه، این کار نوعی آگاهی از نقش شنونده رادیو در بحث معناشناختی رادیو را به پروژه تاریخی طبقه‌بندی اضافه می‌کند.

پژواک‌های آنالوگی [صدا]

پوتنهام در اثرش با نام **هنر شعر انگلیسی**، مخاطبان سخنرانی‌های عمومی‌را به «ترک سالن بدون هیچ تحسین و صحبت خاصی» تشویق می‌کند (۱۳۹ :۱۹۳۶) تا با این کار، رسمی ظریف‌تر از لحاظ زبان‌شناختی را باعث بشوند. امروزه پیرایه‌های زبانشناختی (بحث مورد علاقه پوتنهام)، به‌ویژه «آرایه های سمعی» (۱۵۹ :۱۹۳۶)، تحت تأثیر نمونه‌های زیادی از گفتار رادیویی ویرایش‌شده به‌شیوه دیجیتالی، تشدید شده است. در حالی که تا همین اواخر کار در زمینه ثبت دیجیتالی عمدتاً به حوزه ادبیات محدود بود، ویرایش دیجیتالی در حال گسترش به ژانرهای دیگر است.

تاکنون ثبت دیجیتالی در ژانرهای مختلفی مورد استفاده قرار گرفته است؛ در کارهایی همچون اثر مستند میگول ماسیاس با نام **آزمایشگاه رادیو**، مجموعه مصاحبه‌های خودم در ایالات متحده به نام **رادیو رادیو**، مستندها و نمایشنامه‌های آنتونی پیتس، مجموعه نقیضه‌های انتقادی ***BBC*** با عنوان **فرمت یکشنبه** در بریتانیا، و **نایت اِر** و دیگرآثار بلند شیر دولیس برای شبکه ***ABC*** در استرالیا.[۳] با وجود تغییرات آشکار و آگاهانه‌ای که درباره رسانه‌های مختلف (به‌ویژه فیلم، تلویزیون و طرح‌های گرافیک) در ثبت دیجیتالی اعمال شده، سیر تکامل و تسری ویرایش دیجیتالی به درون ژانرهای مختلف ثابت و یکسان نبوده است.

من سیر کند پیشرفت و توسعه تطبیقی زیبایی‌شناختی دیجیتالی رادیو را به تأثیرات رسوب‌کرده فناوری تولید آنالوگ نسبت می‌دهم. این فناوری که بر اساس ویرایش الکترومغناطیسی نوارهای ضبط صوت استوار است، از دهه ۱۹۵۰ تا نیمه دهه ۱۹۹۰ بر صنعت تولید رادیو مسلط بود و به ظهور نخستین دسته از فنون تولید رادیویی و همچنین اولین موج نظریه‌پردازی در زمینه زبان و زیبایی‌شناسی رادیو انجامید. هرچند زیبایی‌شناسی رادیو برای مدل‌های مفهومی‌رادیویی بسیارکلیدی و اساسی بوده است[۴]، گفتمان‌های حرفه‌ای و انتقادی رادیو تا به حال به نقش فناوری در تکامل این زیبایی‌شناسی نپرداخته‌اند. سؤال این است که ما چگونه به وضعیتی رسیده‌ایم که ابزارهای دیجیتالی جدید عمدتاً جایگزین صورت‌های قدیمی شده‌اند و در کنار آن، رویکردهای انتقادی ما به زبان رادیویی نیز دوام یافته‌اند؟ دو پاسخ می‌توان به این پرسش داد: نخست وفاداری گفتمان صوتی- شنودی و فایده‌های سیستم‌های دیجیتالی برای آن و دوم تمایل موجود به ویرایش آنالوگ و تکامل زبان انتقادی‌ای که امتداد این تمایل در جریان داشت.

واژه «وفاداری» تاریخی طولانی را پشت سر دارد. در واقع، یکی از اصول بنیادی شعر از دیدگاه ارسطو، «تقلید» بوده است (۱۸۵۳: ۴۰۷). البته به طور کلی کارهای تقلیدی تفاوت‌های سبکی داشته‌اند؛ اما دستکاری و تصنع با هدف حفظ دقت و

وضوح، تا حد امکان کاهش داده شده است (همان: ۴۲۵). به‌طور مشابهی در توسعه فناوری‌های ضبط و پخش از زمان رگینالد فسندن (Reginald Fessenden) و توماس ادیسون (Edison Thomas) تا به امروز، تمایل بیشتری به افزایش «وفاداری» وجود داشته است (نک: فنگ، ۱۹۷۷: ۹۳ و ۹۴؛ استرن، ۲۰۰۳: ۲۱۴ و ۲۸۰). تاکنون بارها در ایالات متحده آمریکا و بریتانیا اعلام شده است که شیوه غالب تولید مستندهای رادیویی پیروی از سنت «واقع‌گرایی» است که در آن شنوندگان احساس می‌کنند در دل رویداد قرار گرفته‌اند یا به قول استرن (Sterne)، درست مانند این است که نوعی «هم‌ارزی اجتماعی» بین آنچه ضبط می‌شود و آنچه شنیده می‌شود، به‌وجود آید (۲۰۰۳ :۲۱۶). اولین نکته درباره تداوم گفتمان «وفاداری» و ورود آن به بحث‌های حاضر این است که خود فناوری دیجیتالی صوت با هدف رفع مشکل وفاداری منتهی درجه سیستم‌های آنالوگ به «اصل» و در نتیجه نارسایی منتهی درجه فناوری ابداع گردیده است و در راه نیل به این مقصود، از تاریخچه‌ای ۲۵ساله برخوردار است.

فناوری دیجیتالی صوت همیشه در پی ارائه چیزی بهتر بوده و هدف اصلی‌اش دسترسی مستقیم‌تر و شفاف‌تر به صدای انسان، با پارازیت و تحریف کمتر، و جلوه کمتر از حضور فناوری و فرایند مربوط به آن بوده است. امروزه نرم‌افزارهای ضبط و پخش دیجیتالی صوت با حداکثر وفاداری به اصل و حتی با کیفیتی بهتر از شنود زنده رویداد واقعی، به کار برده می‌شوند و این به توانایی آنها در حذف دقیق تمام صداهای جانبی برمی‌گردد که دسترسی نامحدود به صدای ناب انسان را ممکن می‌کند.

در اینجا لازم است دقیقاً تفاوت‌های کاربردی ویرایش آنالوگ و ویرایش دیجیتالی صوت توصیف شود. در بیشتر موارد، زمانی که با استفاده از نوار به تولید یک برنامه می‌پرداختیم، در ابتدا صوت را از طریق یک ماشین ریل- به- ریل (reel-to-reel)، بر روی نوار ضبط کرده، سپس به‌ساده‌ترین روش قابل تصور، به ویرایش این زنجیره خطی صدا می‌پرداختیم؛ به‌این صورت که به‌کمک یک تیغ، ادیت می‌کردیم. در واقع، هدف اصلی از این نوع ویرایش، حذف پارازیت‌ها، انحرافات و حاشیه‌روی از موضوع اصلی موردنظر، به‌منظور شفاف‌سازی بود؛ کوتاه اینکه ما کلام و گفتار اصلی مورد نظر را از میان انبوهی از صداهای موجود در دنیا استخراج می‌کردیم. در اصل، آنچه که سیستم آنالوگ درصدد ارائه آن بود ـ به نقل از صاحب‌نظران این عرصه ـ یک ویرایش یکپارچه و بدون درز بود؛ ویرایشی که محسوس و توجه‌برانگیز نباشد. در مقابل، در ویرایش دیجیتالی، هیچ خط صدایی به تنهایی وجود ندارد که بخواهیم عناصر مزاحم و اضافی آن را حذف کنیم. تکنیک به‌کاررفته در ویرایش دیجیتالی، تکنیک اضافه است، نه حذف: تعداد زیادی تراک صوتی بر روی یک پرده (صفحه) وجود دارد و اضافه‌کردن چندین تراک دیگر به آن به‌آسانیِ اضافه‌کردن یک تراک است. قطعه‌های صدا به طور دلخواه و با کوچک‌ترین زحمت، قابل برش و لایه‌گذاری ـ حتی در موقعیت‌های هم‌پوشانی ـ هستند و به‌کمک بازنمایی تصویری به شکل موج‌های صوتی، با قابلیت بزرگ نمایی تا ده‌ها هزار برابر، کار بسیار پیچیده ویرایش به امری ساده بدل شده است. شایان ذکر است که شیوه کار صداگذاری خطی به‌نوعی برگرفته و تقلید از شیوه نگارش راهبان است: یک سری تکنیک‌های سنتی، اما رایج و مسلط که به سلیس‌کردن متون نوشتاری و گفتاری می‌پرداخت؛ که امروزه جای خود را به یک فناوری متفاوت و جدید داده که در نوع خود بسیار تحسین‌برانگیز است.

در حالی‌که ثبت آنالوگ با برخورداری از ویژگی‌های خطی-بودن، یکپارچگی و وفاداری به اصل، تصویری از یک فناوری و زبان به ما می‌دهد که فقط در خدمت محتواست، ثبت دیجیتال در عین‌حال که به‌عنوان جایگزینی برای ثبت آنالوگ عمل می‌کند، شیوه‌های جدیدی از بیان رادیویی با مهارت بالا را نیز میسر می‌سازد. پوتنهام برای توصیف ویژگی‌های منحصربه‌فرد ثبت دیجیتال، از استعاره‌های زیبایی کمک گرفته که ذکر آنها در اینجا

ثبت آنالوگ با برخورداری از ویژگی‌های خطی-بودن، یکپارچگی و وفاداری به اصل، تصویری از یک فناوری و زبان به ما می‌دهد که فقط در خدمت محتواست. ثبت دیجیتال در عین حال که به‌عنوان جایگزینی برای ثبت آنالوگ عمل می‌کند، شیوه-های جدیدی از بیان رادیویی با مهارت بالا را نیز میسر می‌سازد.

خالی از لطف نیست: «این تزیین دیجیتالی که ما از آن صحبت می‌کنیم، به‌کمک آرایه‌های گفتاری صورت می‌پذیرد؛ همانند گل‌هایی که وجود دارند، اما شاعر با استفاده از هنرش به آنها رنگ و بویی خاص می‌بخشد، و یا همچون قلابدوزی و زیورآلات کارشده بر روی لباس یک شاهزاده» (پوتنهام، ۱۹۳۶: ۱۳۸). این دو رویکرد تزیین و خطی‌گرایی به مانند گوشه‌های انتهایی یک چارچوب استعاره‌ای عمل می‌کنند: ویرایش سنتی آنالوگ «بی‌درز و یکپارچه» عمل می‌کند؛ در حالی‌که ویرایش دیجیتال مانند «قلابدوزی» در پی تزیین است. ویرایش توأم با تزیین دیجیتال، این دو خط‌مشی مجزای تولید گفتار رادیویی را در خود ادغام و فرصتی برای ارائه چیزی جالب و درعین حال سلیس فراهم می‌کند.

استماع دیجیتالی

من بحث را با صحبت از اینکه آرایه‌های دیجیتالی موجود برای گفتار رادیویی چگونه ممکن است به‌نظر برسند آغاز کردم. در

ادامه می‌خواهم به این موضوع بپردازم که شنوندگان چگونه این آرایه‌ها را پردازش می‌کنند؛ و اینکه مراحل مختلف قلابدوزی [تزیین] شامل هم‌پوشانی، ناواضح‌کردن، متراکم‌کردن و پژواک چگونه به جلب رضایت مخاطب می‌انجامد.

گرت استوارت (Garrett Stewart) در تحقیقی برای تبیین تفاوت‌های موجود بین «متون نگارشی (graphotext)» و «متون صوتی (phonotext)»، مشاهده کرد که چگونه آواها در یک زمینه شعری یا ادبی وضوح خود را از دست می‌دهند. او در توضیح این مسئله بیان کرد که آواها هویت خود را در یک «جریان موج گفتاری»از دست داده و با این کار «به خلق احتمالات بیشتری از گزینه‌های پارادایمی کمک می‌کنند که در غیر این صورت امکانش کمتر است» (استوارت، ۱۹۹۰ :۲۶). بروس اسمیت (Bruce Smith)، به پیروی از استوارت، به توصیف «پژواک آوایی» می‌پردازد «که در کلمات موجود در متون مختلف نفوذ می‌کند و ثباتی را که در صدای کلمات به‌نظرمی‌رسد، بر هم می‌زند» (اسمیت، ۲۰۰۱). حتی پوتنهام نیز این مفهوم را در توصیفش از آرایه‌های صوتی به‌کاربرده است؛ آرایه‌هایی که «از طریق آوای خاص لهجه‌ها، زمان و چرب‌زبانی باعث تغییر آوایی کلمات در گوش می‌شوند» (۱۹۳۶: ۱۶۰).

آنچه استوارت، اسمیت و پوتنهام درباره گفتار شعری به آن توجه می‌کنند، در واقع یک پدیده زبان‌شناختی است که از طریق دیجیتال توسعه بیشتری یافته است: مرکزیت کنش تفسیری و افزایش احتمالات معنایی. همان‌طور که روایت‌های خطی سیستم آنالوگ دیگر کاربرد خود را از دست داده، از صحنه عمل خارج می‌شوند، حضور همه‌جانبه تولیدات سیستم دیجیتال پررنگ‌تر می‌شود؛ ثبات معنایی جایگاه خود را از دست داده، رادیویی که با استفاده از ثبت دیجیتالی خلق می‌شود بیشتر از اینکه متنی باشد که صرفاً به هدف استماع ایجاد شده، متنی است که به‌دنبال تفسیر چندگانه و هم‌زمان مخاطبان است.

در رادیوی دیجیتالی ـ با اعمال گسستگی در سیر خطی معنا ـ به‌جای اختیارکردن یک روایت و امیدبستن به اینکه آیا این تک‌روایت را مخاطب درک می‌کند یا نه، ما با واژه‌ها، روایت-ها و ایده‌هایی سروکار داریم که در رسیدن به یک اجماع معنایی در نزد بصیرت شنونده با یکدیگر به رقابت می‌پردازند. می‌توان ادعا کرد آنچه را که رولان بارت «نویسندگی» نامیده، به رادیو انتقال یافته است: آرایه‌های به‌کاررفته در آن [متن] با بهره‌گیری از تکنیک‌های خاصی نظیر نقش بازی در صحنه خلق زبان‌شناختی معنا و به‌واسطه منقطع‌کردن چرخه معنا از طریق کندکردن سرعت چرخه و با معطوف‌کردن توجه و تمرکز به زبان با ایجاد این پرسش در ذهن که: «این چیزی که گوش می‌دهم، دقیقاً چیست؟» و درکنار آن، با پاسخ‌ندادن به این پرسش.

رُون تسور (Reuven Tsur) زبان‌شناس، در تحلیلش پیرامون «صورت شعری درک گفتار»، مقایسه‌ای کاربردی از رابطه تولید معنا بین نحوه پردازش صداهای گفتاری و نحوه پردازش صداهای غیرگفتاری انجام داده که تعمیم‌پذیر برای ثبت دیجیتالی است (۱۹۹۲: ۱۱ و ۱). او اشاره می‌کند که یک تفاوت ادراکی در نحوه پردازش صداهای گفتاری انسان با صداهای غیرگفتاری او وجود دارد؛ در حالی که ما جهان اطراف را به‌صورت صداهای مخلوط‌شده، جهت‌دار، ترکیبی و... می‌شنویم، گوش فرادادن ما به گفتارها با سعی توأم با تفسیر نمادین همراه است. در حالت گفتاری، مقوله آوایی درک‌شده بازسازی و «دوباره رمزگذاری و به مقوله‌های آوایی انتزاعی تبدیل می‌شود» و درنتیجه به‌صورت آواهای صوتی محض به سطح شعور و آگاهی نمی‌رسد. (همان: ۵۱)

تسور صورت شعری را به این دو صورت از درک صوت (آوایی و معنایی) اضافه می‌کند که در آن اغلب به وسیله چیزی غیر از گفتار مورد انتظار انحرافی در فرایند معناسازی اتفاق می‌افتد. این تمایل رسیدن به سطح انتزاع (یعنی گوش‌دادن به هدف دست‌یافتن به معنا) در صورت گفتار دچار وقفه می‌شود و ما در بحبوحه شنیدن و گوش فرادادن دست و پا می‌زنیم؛ در تلاش برای درک معنا یا درک صدا. آرایه‌های دیجیتالی این شکل از گوش‌دادن را در ما فعال می‌کنند.

در ادامه، ضمن بسط مفهوم آرایه‌های سمعی پوتنهام به ثبت دیجیتالی رادیو و ارائه فهرستی از آنها، نمونه‌های متفاوتی از این دست و پازدن‌ها و تقلاها را در صحنه کارزار معناسازی بحث و بررسی می‌کنیم. همچنین سعی می‌کنیم طرح و نقشه‌ای برای

ماسیاس در تلاش است تا حدی احساسات منتج از عشق را از طریق رادیو انتقال دهد: صداهایی نو از شب، نجواهایی که در امتداد بالش به گوش شما می‌رسند. از حیث محتوا، این پژوهش علاوه بر بررسی مواردی چون واقعیت عشق، امکان عشق، ساخت فرهنگی عشق به عنوان محصولی از سرمایه‌داری، تحقیقی است که امکان ساخت فرهنگی رابطه رادیویی را بررسی می‌کند.

واردشدن به این جهان زبان‌شناختی کاملاً دگرگون‌شده رادیو ارائه دهیم. در حالی که آرایه‌های پوتنهام برای خوشایندکردن بیشتر استماع پیام‌های ارتباطی یا اقناعی کاربرد داشت، ویرایش دیجیتالی گفتار رادیویی برای فعال‌سازی بخش‌هایی از ادراک که پیشتر امکانش فراهم نبود، به کار گرفته می‌شود. زبان دیجیتالی رادیو، در تقابل با زبان آنالوگ، نه برای هدایت تفکر، بلکه برای ایجاد تفکر و یا حتی شاید برای ایجاد مانع بر سر راه آن نقش ایفا می‌کند. در اینجا لازم است دوباره تأکید کنیم که تاریخ ویرایش دیجیتالی گفتار رادیویی به حدود پنجاه سال قبل‌تر از ویرایش دیجیتالی صوت از طریق کامپیوتر برمی‌گردد و منظور ما از واژه «دیجیتال» در اینجا اشاره به کارکرد مفهومی‌آن است؛ نه توصیفی از یک فناوری یا فرایندی تکنولوژیکی.

رادیوی دیجیتالی در عمل

حتی قبل از ظهور کامپیوتر نیز عده‌ای از صاحب‌نظران، مستقیم یا غیرمستقیم به مباحث زیبایی‌شناختی رادیوی دیجیتالی توجه کرده‌اند. برای نمونه هنری چوپین (۱۹۵۷)، در شعرهای صوتی‌اش، برای توسعه بعد جدیدی از ارتباطات انسانی با فناوری، از به‌کاربردن واژه‌های آنالوگ معناشناسی اجتناب می‌کند و با این درصدد نوعی جنبه مادی بخشیدن دوباره به زبان از طریق صدا برمی‌آید. یک دهه بعد، گلن گولد (Glenn Gould) به کمک تعدادی ماشین‌های ضبط صوت به‌هم‌پیوسته و مرتبط، موفق به ابداع و تولید مجموعه مستند رادیویی با نام **ایده شمال** شد. او توانست با اعمال یک سری کنارهم‌چینی‌ها، وقفه‌ها و هم‌پوشانی‌ها، نسخه‌های دقیق‌تر و مناسب‌تری را از تکنیک‌هایی ابداع کند که امروزه متخصصان حوزه دیجیتال آنها را اجرا می‌کنند. اما مهم‌تر از این دو، در زمینه نیل به درک یک تصور دیجیتالی از گفتار که با نوع فناوری آن روز ناممکن می‌کرد، ویلیام بورافس بود که با انجام آزمایش‌هایی در زمینه هنر ضبط‌کردن، به گفتار چندبنیانی (یا چندظرفیتی) دست یافت. از این مثال‌ها می‌توان به ایده ارزشمندی برای مطالعات بیشتر دست یافت و آن اینکه مرحله «کات‌کردن» از سیستم خطی وارد ویرایش دیجیتال شده است.

تلاش برای بسط و توسعه بیشتر مباحث زیبای‌شناختی سیستم دیجیتال و همچنین ابداع یک زبان برای کلمات گفتاری که قابل استفاده برای فناوری‌های مدرن دیجیتالی باشد، با جان اسولد شروع شد. در حدود سی سال پیش، اسولد تعدادی فناوری ساده و اولیه را در روش‌های نامتعارف به‌کار گرفت و ژانر موسیقی «قطعه برادری صوتی» را بدون تقلید از سیستم آنالوگ ابداع کرد. او یکی از کارهای اولیه‌اش را در دهه ۱۹۷۰ ارائه کرد. این کار در واقع برگرفته از عبارت «I got» بود که عنوان نطقی از ویلیام بورافس است. اسولد در واقع از روش کات‌گیری و قطعه-برداری خود بورافس و تکنیک‌های پیشنهادی او برای ویرایش در این کار استفاده کرد؛ به این صورت که چندین بار عبارت «I got» او را عقب- جلو کرد. تکرار این عبارت بر روی خودش و یا در عبارات بزرگ‌تر به مرحله‌ای می‌رسید که دیگر تشخیص اینکه آیا این عبارت به جلو برمی‌گردد یا به عقب، مشکل می‌شد.[۵]

پیچیدگی‌های صدا و شنوایی این قطعات کوچک در کارهای مشهورتر وی شدت بیشتری یافت. روش کار او این بود که یک ترانه مشهور را برمی‌داشت ـ که معمولاً ترانه‌های پاپ را انتخاب می‌کرد ـ و آن را به قطعه‌های یک یا چنددقیقه‌ای تقسیم می‌کرد و سپس این قطعات را در خلق یک آهنگ جدید به‌کار می‌گرفت. نکته در کارهای او این بود که قطعه‌برداری و چیدمان جدید قطعات به طوری بود که از بافت فرهنگی کار اصلی دور نمی‌شد. آهنگ‌های تلفیقی جدید اسولد همان احساساتی را تحریک می‌کردند که آهنگ‌های اصلی به دنبال آن بودند. از دیدگاه زیبایی‌شناختی دیجیتال، آنها نوعی بازی بر روی انتظارات و پس‌زمینه‌ها هستند.

یکی از کارهای گرگوری وایتهد به نام **اگر صدایی مثل آنچه** (If a Voice Like the What) که برای رادیو ساخته شده، از لحاظ آواشناسی بسیار شبیه کارهای اسولد است. این کار دو دقیقه و۴۰ ثانیه‌ای در عین اینکه از ویژگی پیوندهای فرهنگی اصیل برخوردار است، بر ذات رسانه‌ای رادیو نیز متمرکز است. این کار در ابتدا با کلام یک گوینده شروع می‌شود که از تکنیک-هایی مشابه منطق بلاغی آگهی‌های تجاری رادیویی ـ که در آن گوینده مسئله‌ای را طرح می‌کند و سپس راه‌حلی برای آن ارائه می‌دهد ـ استفاده می‌کند. گوینده می‌پرسد که آیا شنونده از مشکلات صوتی رنج می‌برد یا آیا به‌نظر شنونده صحبت‌کردن کار مشکلی است؛ اما در این لحظه انتظار برای دریافت پیشنهاد یا راه حل، با یک مونتاژ کاملاً پردازش‌شده وایتهد، با تعلیق مواجه می‌شود. پس از آن، عبارت‌هایی لکنت‌دار، گره‌دار، توأم با مکث و تحریف‌شده، به صورت کنارهم چیده‌شده برای شنوندگان پخش می‌شود. در اینجا، رادیو یکی از تکنیک‌های زیبایی‌شناختی سیستم دیجیتال را برای ازهم‌گسیختن انتظار مخاطب در دریافت یک فرم زبان‌شناختی معمولی (یک فرم آنالوگ) به‌کار می‌گیرد.

کریستف میگن، هنرمند معاصر، در پیشرفت و توسعه تکنیک‌هایی که پیش از او به‌کار گرفته شده بودند، نقش منحصربه‌فردی بازی کرد. میگون در نوشته‌های خود پیرامون پروژه رادیویی‌اش با نام **سوراخی در سر** (hole in the Head A) در بسیاری از نگرانی‌های چوپین درباره تجزیه و تحلیل سماعی صدا ـ کلمه‌ها یا آواها با وی هم‌عقیده می‌شود (مک کافری، ۱۹۹۷).[۶] اما دامنه کاری میگون وسیع‌تر است: در توضیحات او که بین بررسی کلمات کامل تا قطعات آوایی در نوسان است، حرکت از معنا به صدا همراه با ارائه جزئیات دقیق را شاهد هستیم. او با حرکت از گفتار واضح و قابل تشخیص به

سمت قطعات آوایی، موفق به خلق یک تولید رادیویی کاملاً دیجیتال شد و با ارائه پیوسته واژه‌ها و بخش‌هایی از آنها به‌عنوان اجزائی غیر از معنا و نیز غیر از روایت، چیزی را تولید کرد که فراتر از اصوات بود و در عین‌حال بسیار توجه‌برانگیز عمل می‌کرد. او با این کار حرکت از آنالوگ به ثبت دیجیتال و برعکس را عملی کرد.

شیر دولیس و جان جیکوب با تولید محصول بلند کاملاً دیجیتالی خود با نام **If** برای ***ABC*** در استرالیا در سال ۲۰۰۲، رویکردی برای ویرایش ارائه کردند که از لحاظ ساختاری وامدار سنت آنالوگ روایت رادیویی بود و همچنین از شیوه انتظار در زبان رادیویی بهره برده بود[۷]؛ به‌این صورت که بعد از مونتاژی سطحی از کلمه «if»، صدای بچه‌ای شنیده می‌شد که می‌گفت: «... If I were a fish (اگر یک ماهی بودم...)»؛ پس از آن کلمات دیگری مانند: «finch (**سهره (نوعی پرنده)**)»، «flame (**شعله**)»، «friend of a bird (**دوست یک پرنده**)» و پس از آن «crocodile (**کروکودیل (نوعی تمساح)**)» و سپس «kitty (**بچه گربه**)» در جمله ادغام می‌شوند و به شنونده کمک می‌کنند بچه‌ای را تصور کند که مریض و احتمالاً تحت مداواست (ساعت پخش: ۳۱ :۱). در این لحظه، یک شخص بزرگسال با به زبان آوردن کلمه «if» صحبت‌های بچه را قطع می‌کند، اما دوباره ما صدای بچه را می‌شنویم که به مداوای خود اشاره می‌کند: «this this this this and You have this (**شما این این این و این را دارید**)» که در این ردیف از کلمات، کلمه «this» مشابه «fish» ظاهر می‌شود. در بحث از آرایه‌های قابل تشخیص، در ابتدا ما با چیزی شبیه به لکنت زبان مواجه هستیم که در آن، اشتباه‌های لپی که شبیه کلمات مورد انتظار یا بر طبق ساختار دستوری معینی هستند، تأثیر زیادی بر ما می‌گذارند و همین امر کمک می‌کند که بهتر در ذهن بمانند و واقعی‌تر به‌نظر برسند.

اثر برجسته آرایه‌هایی شبیه آنچه در مورد **if** به‌کار برده شد، نوعی تکنیک زیبایی‌شناختی است که از نوعی بیماری کودکان الهام گرفته است. بنابراین، می‌توان گفت که در **if** ما شاهد یک هنجارشکنی سنت رادیویی هستیم که تلاش می‌کند تا احساسی فرای امور طبیعی و این‌جهانی ایجاد کند.[۸] در اینجا ما با چیزی روبه‌رو هستیم که از یک طرف یک کلیشه قابل اثبات است و از طرف دیگر با حرکت به سمت غیرعادی‌بودن، تبدیل به امری می‌شود که شایان غور و تفکر هنری است. در نهایت، شنونده بین زیبایی‌شناسی و یکدلی با اثر رهاشده و به زیر سؤال‌بردن آن و همچنین مقایسه آن با استفاده سنتی از رادیو به‌عنوان یک ماشین تحریک احساسات و عواطف فراخوانده می‌شود.

اما از حیث تلاش برای توجه به بعد خودآگاهانه دیجیتالی-بودن و برخورداری از لحن شعری در کارهای مستند و واقعی رادیو، پروژه بونی گریر و آنتونی پیت با نام **پیاده‌روی در خلاف مسیر باد** (Walking Against the Wind) کار تقویت‌شده‌تری به نظر می‌رسد.[۹] این پروژه با چیزی در ظاهر غیرقابل توضیح شروع می‌شود؛ همان‌طوری که گریر خود قبل از جلسه ضبط گفته بود: «چرا وانمود کنیم که اینجا استودیوست؟» بنابراین، این پروژه پروژه‌ای رادیویی که درباره رادیو در نظر گرفته می‌شود. در اینجا رسانه در خودش پنهان نمی‌شود و یا فرایندهای لازمه‌اش را مخفی نمی‌کند، بلکه در طول کار حاضر است. بعد از اینکه نام برنامه اعلام شد، گریر روایت ساده‌اش را از اینکه چگونه از انگلستان به آمریکا مهاجرت کرده است، ارائه می‌کند؛ اما در این لحظه اولین استفاده از لایه‌گذاری در روایتش مداخله می‌کند: نام کار دوباره اعلام می‌شود و نوعی هم‌پوشانی با روایت از طریق تکنیک برنامه‌ریزی سنتی رادیو پیش می‌آید و برای شنوندگان اینچنین به نظر می‌رسد که با یک تکنیک ساده تکرار موجه هستند. این لایه‌ی رویی کم کم غیرعادی‌بودن خود را نشان می‌دهد و از این مرحله به بعد تبدیل به یکی از ویژگی‌های اصلی پخش می‌شود.

با وجود تغییرات آشکار و آگاهانه‌ای که درباره رسانه‌های مختلف در ثبت دیجیتالی اعمال شده، سیر تکامل و تسری ویرایش دیجیتالی به درون ژانرهای مختلف ثابت و یکسان نبوده است.

در حدود ساعت ۳:۲۰، بعد از اینکه گوینده فهرست همکاران پروژه را معرفی کرد، ما صدای قدم‌های گریر را می‌شنویم که در حال خارج‌شدن [از استودیو] است و همچنین صدای بادی که بر سطح یک خیابان در حال وزیدن و دورشدن است. این تکنیک ضعیف میکروفونی، در واقع، یکی از عواملی است که حضور رسانه‌ای رادیو را در هر نقطه از جهان به ما گوشزد می‌کند. ساعت ۳:۳۶، گریر با صدا و زبانی که از حالت محاوره‌ای درآمده و رنگ و بویی رسمی و حرفه‌ای و لحنی ادبی به خود گرفته، شروع به خواندن شعری می‌کند. تأکید بر این تغییر صوت در خوانش شعر، در واقع تأکید بر آرایه‌ای است که شاید اسم «پیش- پژواک» برای آن مناسب باشد که منظور از آن، تکرار ملایم کلمات پیش از خواندن رسمی شعر است. اثر آن می‌تواند نوعی افزایش تمرکز زبان‌شناختی باشد که از طریق آن سؤالی درباره با این کلمات سرگردان که در ثانیه‌ای بعد با لحنی معمولی ارائه می‌شوند، در ذهن شنونده شکل می‌گیرد. فراهم‌آوردن چنین جوی از تمرکز، یکی از ویژگی‌های استماع دیجیتالی است که لازمه تداوم پخش است.

در طی چند دقیقه بعد، لایه‌های جداگانه به واسطه هم‌پوشانی، چینش و میان هم‌گذاری کلمات سرگردان و اسامی، در هم تنیده می‌شوند. این لایه‌ها شامل موارد زیرند: خواندن شعر به شیوه‌ای رسمی، طوری که بر روی یک صفحه چاپ-شده به‌نظر برسد (که با این بند شروع می‌شود: «چه چیزی است که یک غریبه می‌داند؟»)؛ خواندن متن‌هایی از آثار ادبی مشهور (مانند غزل‌هایی از شکسپیر یا اشعاری از امیلی دیکنسن)؛ بخش‌هایی از صحبت‌های گریر در استودیو درباره مردم یا چیزهایی که او در پیاده‌روی‌هایش با آنها روبه‌رو شده؛ و یا بخش‌هایی زنده از مصاحبه‌هایی که او با مردم کرده است. اما نکته جالب جاهایی است که بیشتر این مطالب با افزایش گاه و بیگاه صدای محیط محل پیاده‌روی، ناواضح شده‌اند و یا در بعضی مواقع کاملاً شنیده نمی‌شوند. می‌توان گفت که دستاورد بزرگ پیت و گریر دقیقاً همین تکنیک مونتاژی است که آنها به-کاربرده‌اند: **پیاده‌روی** یک پروژه شعری دیجیتال به‌حساب می‌آید که ما در آن فرایند نگارش یک شعر را می‌شنویم. برای نمونه، در بندهایی در توصیف غریبه‌بودن، ما احساسات یک توریست آمریکایی را که در هنگام پیاده‌روی مشغول ملاقات و مصاحبه با افراد خیابان است، در بخش‌هایی گلچین‌شده می‌شنویم. این کردار شعری در سراسر برنامه به‌چشم می‌خورد و بازتابی است از به‌کارگیری آگاهانه وسایل فنی در تولید رادیویی. مراحل خاص و تکراری فرایند نگارش یک شعر را به صورت یک پروژه پخش رادیویی می‌توان با آرایه «تکرار صدا» عملی کرد؛ به این صورت که عبارت‌های گفته‌شده در مصاحبه‌ها به‌صورت بخش بخش گلچین و جمع‌آوری‌شده، با اجرای شاعرانه گریر دوباره در متن قرار می‌گیرند.

دستاوردهای پروژه **پیاده‌روی** در کمک به درک ثبت دیجیتالی، تنها به بازی با واژه‌ها محدود نمی‌شود، بلکه علاوه بر آن، مرحله مؤثر دیگری را به ما معرفی می‌کند که در آن نوعی آگاهی دیجیتالی به ما می‌دهد که بتوانیم بر مرحله «دریافت» نیز متمرکز شویم. سر ساعت ۴۱ :۵، شنونده صدای پارازیتی را می‌شنود که مشابه صدای پارازیتی است که موبایل روشن نزدیک دستگاه رادیو ایجاد می‌کند. در اینجا از خود وسیله ارتباطی استفاده می‌شود تا مانع از غوطه‌وری مخاطب در برنامه رادیویی گردد. این صدای مزاحم ـ که ما آن را «شبیه‌سازی» یک عنصر مزاحم بیرونی می‌نامیم ـ شنونده را از جذب‌شدن در صحنه صوتی (مثلاً صحنه‌ای از یک قصه که در حال نقل‌شدن است) بازمی‌دارد. این مداخله در ارتباط، نه در بخش تولید و به طور نمادین، بلکه در مرحله دریافت و درک مداخله روی می‌دهد. بعد از شنیدن صدای پارازیت‌ها، شنوندگان بلافاصله شروع می‌کنند به دست و پا زدن برای پیداکردن گوشی موبایلشان و اینکه هرچه سریع‌تر آن‌را خاموش کنند تا بیش از این مزاحم شنیدن برنامه مورد علاقه‌شان نشود. مشابه این کار را اورسن ولز (Orson Welles) در ۱۹۳۸ در موقع پخش **جنگ دنیاها** با شدت کمتری انجام داده بود. بنابراین، می‌توانیم بگوییم که رادیو این قدرت و توانایی را دارد که ما را گول بزند و پیش‌فرض‌های ما را درباره رادیو درهم ریزد.

مجموعه **رادیو رادیو** که درواقع، کاری از خودم در راستای بررسی و توسعه مباحث زیبایی‌شناختی رادیوست، در بریتانیا در سال ۲۰۰۳ شروع شد. این مجموعه که شامل یک‌سری آثار رادیویی و مصاحبه با تعدادی از تولیدکنندگان ماهر رسانه‌ای است، هدفش دستیابی به ابتکار و ابداع‌های نو تولید شده است. از لحاظ ارزش‌های تولیدی، مجموعه **رادیو رادیو** در تلاش است به توسعه تکنیک‌های «ارائه»(presentational) از طریق مصاحبه با تعدادی از فعالان این حوزه کمک کند. بنابراین، این کار در تلاش است که به برنامه‌های مصاحبه‌ای رادیو طرحی نو ببخشد. من برای نیل به این هدف، یک‌سری ابزارهای چارچوب‌ساز به اسم «بامپر (bumper) های صوتی» ایجاد کردم. بامپرها در اصل بخش‌های منتخب کوتاه‌مدت موسیقی (از سه ثانیه تا یک دقیقه) هستند که برای جداکردن بخش‌های یک برنامه، اشاره به وقوع تغییر در برنامه و یا اشاره به شروع یک موضوع جدید استفاده می‌شوند. در حال حاضر، بامپرها به یک ابزار رایج در بیشتر مجلات رادیویی ملی مجلات سرویس جهانی ***BBC*** بدل شده‌اند و در برنامه‌های مستند نیز کاربردهای فراوانی دارند.

برای نمونه، در بخش مجله خبری یکی از رادیوها، ما به یک بامپر موسیقی برمی‌خوریم که مثلاً بین یک گزارش خبری درباره معرفی کارت شناسایی ملی و گزارشی درباره عملیات نظامی‌دیروز در عراق گنجانده شده است. اما در پروژه **رادیو رادیو** به‌جای بامپرهای موسیقی از بامپرهای کلامی استفاده شده است؛ به این

معنا که بخش‌هایی گلچین شده از گفتار مصاحبه‌شوندگان در یک مصاحبه رادیویی یا منتقدان رادیو، در بین بخش‌های بزرگ‌تری ـ مانند ایده‌ها و نظرهای کلی ـ که مدت زمان بیشتری را به خود اختصاص می‌دهند، قرار می‌گیرند و مانند یک قاب عمل می‌کنند. این مونتاژهای متراکم دیجیتالی به چندین طریق عمل می‌کنند: آنها به منزله نقد، جمله‌ای متناقض و یا توضیحی بر محتوای اصلی مصاحبه نقش ایفا کرده، به‌شیوه‌ای غیرروایی و غیرخطی مخاطب را به درگیرشدن در بحث فرا می‌خوانند. بنابراین، می‌توان گفت که بامپرهای صوتی نمونه‌های پردازش‌شده‌ای از گفتار رادیویی هستند که هدفشان کار بر روی انتظارات مخاطب از رسانه است؛ و آنها همچنین به‌عنوان پیش‌درآمدی ساخته و پرداخته و زیبایی‌شناسانه از گفتار رادیویی و به‌نحوی خارج از چرخه معناسازی عمل می‌کنند.

بعد از چند مورد استفاده از بامپرها، مشخص شد که برای دستیابی به حداکثر اثرگذاری، باید بامپرها در داخل بدنه برنامه مصاحبه گنجانده شوند؛ چرا که قبلاً از ثبت آنالوگ برای زمینه و بدنه اصلی مصاحبه‌ها پیروی می‌شد. پیشتر، از فرمت آنالوگ برای مصاحبه‌ها استفاده می‌شد؛ مثلاً مهمان‌ها دعوت می‌شدند، از آنها سؤال‌هایی پرسیده می‌شد و آنها جواب‌هایی می‌دادند، بعد از آن نیز معمولاً بحث و جدلی درمی‌گرفت و به همین صورت ادامه می‌یافت. پیروی دوباره از این قالب و فرمت، مانع از این می‌شد که تکنیک‌های ابداع‌شده در برابر ساختار تثبیت‌شده خودنمایی کنند و اثرگذار باشند.

ازمیان‌برداشتن تدریجی این ویژگی‌های تثبیت‌شده به‌صورت دیجیتالی بستری را برای شیوه جدیدی از تولید رادیویی فراهم و خواننده را به نوع جدیدی از گوش‌دادن به رادیو دعوت می‌کند. برای مثال، در بدنه مصاحبه کریس چیک)، آرایه‌های دیجیتالی به ریتم استاندارد مصاحبه رسوخ کرده، برای تأکید یا به‌زیرسؤال‌بردن نکات کلیدی صحبت‌هایش پیرامون «اجرای نگارش» (performance writing) استفاده شدند. او در یکی از پاسخ‌هایش به تعدادی آرایه دیجیتالی اشاره می‌کند که در بحث اجرای نگارش مطرح هستند. او آنها را این‌گونه توصیف می‌کند: «اجرای زبان در کنش‌های نگارش». برجسته‌تر از تمام آرایه‌ها، آرایه «مابین‌گذاری» (Interjection) (چیزی که پوتنهام آن را آرایه «پرانتز» می‌نامد) است که در آن کلمات و بخش‌هایی برگرفته از پاسخ‌های طولانی خود مصاحبه‌شونده در بین بخش‌هایی از پاسخ وی گذاشته شده و به‌نوعی به برجسته‌شدن ابعاد دیگر مسئله کمک می‌کند. به علاوه، هنگامی‌که چیک در بحث از اجرای نگارش از گرافیتی (یا نگارش کلمات بر روی کلمات سابقاً نوشته‌شده) حرف به میان می‌آورد، همین تکنیک بر روی صحبت او اعمال می‌شود و جملات او بر روی جملات سابقش بازگویی می‌شوند؛ در نتیجه به نوعی این مفهوم در نزد مخاطب به اجرا درمی‌آید.

روایت آنالوگ رادیو به میزان زیادی در اثر تلاش‌های میگول ماسیاس، تولیدکننده رادیو، و به ویژه در پروژه مستند ـ نمایشی او با عنوان **در پی عشق (Chasing Love)** که یک کار ترکیبی به حساب می‌آید ـ توسعه یافت.[10] شاید ماسیاس بیشتر از سایر فعالان این حوزه بر روی «تراکم» تقویت‌شده صداها کار کرد. لایه‌گذاری‌هایی که او انجام می‌داد، به مانند انفجاری ناگهانی از صدای ازدحام یک جمعیت در برابر یک تک صدا عمل می‌کرد و به این ترتیب زمینه را برای بحث و تبادل‌نظر گسترده‌تر آماده می‌نمود. اما ویژگی برجسته آنها تنها فشردگی نبود؛ ویژگی‌هایی برگرفته از سبک هنری «کوبیسم» نیز در آنها قابل برداشت بود؛ به این صورت که آنها یک سیر ادراکی را [برای مخاطب] میسر می‌ساختند و فاقد نقطه تمرکز اصلی بودند. در آنها تنها یک متن صوتی به همراه بافتی از لایه‌های متعدد وجود داشت (تشخیص اینکه چه تعداد لایه در آنها کار گذاشته شده است، ممکن نبود). در کارهای او زبان خاصیتی «خودخورندگی» (occluding-Self) پیدا می‌کرد؛ به این معنا که در میان لایه‌های کارگذاشته‌شده، مات و مبهم می‌شد. تراکم صدا در مونتاژ آغازین به سرعت محو شده، تنها عبارت «به عشق فکر کن» برجای می‌ماند و در آن نیز واژه «عشق» با اندکی تأخیر بیان می‌شد. در نتیجه، هم موضوع برنامه و هم سبک پخش آن با موفقیت همراه بود. در میان هاله‌ای از صداهای نسبتاً ناواضح، ایده‌ای با صوتی واضح و همچنین بامعنا بیرون می‌جست (شاید چنین آرایه‌ای را بتوان آرایه «زوال هاله‌ای» (nebular decay) نام نهاد).

در حدود ۰:۳۳، موسیقی زمینه در جریانی از روایت به صورت پچ پچ و جملات ناواضح محو می‌شود؛ جملاتی که با حجم استانداردی از صدا تکرار می‌شوند. نجوای جملات کاربردهای زیر را دارد: نخست اینکه جلب توجه می‌کند؛ دوم اینکه در مخاطب انگیزه ایجاد می‌کند (معمولاً رازها به صورت

پچ پچ بیان می‌شوند)؛ و دست آخر نوعی احساس صمیمیت برقرار می‌نماید. از منظر آرایه‌های سماعی، این تکنیک خاص مانند پژواکی بازگوینده عمل می‌کند؛ زیرا کیفیت جمله نجواشده مانند جمله قبلی محو شده است؛ دست آخر، صدای گفتار اصلی بر روی جملات نجوایی قرار گرفته، آنها را فرامی‌گیرد. در پایان، آرایه دیگر استفاده‌شده در پروژه **درپی عشق** که می‌خواهیم آن را بررسی کنیم، آرایه «هم‌زمانی احساسات» است. دو شخصیت مطرح در نمایش ـ صدای یک مرد و صدای یک زن ـ در تمام طول برنامه، هردو کلماتی یکسان از جملاتی یکسان را بر زبان می‌آورند؛ اما آنها هیچ‌گاه هم‌زمان سخن نمی‌گویند. بعضی وقت‌ها چند ثانیه بین آنها فاصله می‌افتد. در مواقع دیگر، فاصله به ۲۰ ثانیه می‌رسد. هر مرحله از این نزدیکی و فاصله صوتی، حاکی از سطحی از صمیمیت است که آن زوج در آن مرحله تجربه می‌کنند. این معنا نتیجه رمزگذاری معنایی دیجیتالی است که رویکردهای سنتی به‌طور غیرمستقیم قادر به القای آن نیستند. در اینجا ملاحظه می‌شود که ویرایش دیجیتال قادر به نمایش رابطه‌ای است که کلمات تنها به‌طور کلیشه‌ای می‌توانند آن را توصیف کنند.

همچنین زبان به‌کاررفته برای بخش‌های نمایشی- البته نه زبان سنتی مرسوم در داستان‌های عشقی رادیویی- نکاتی را درباره فهم ماسیاس از زبان جدید رادیویی به ما می‌گوید. جملات ادبی آغازگر نمایش علاوه بر اینکه در ظاهر درباره این است که یک فرد چگونه عشق را می‌شنود، وعده‌هایی درباره گفتار دیجیتالی رادیو را برملا می‌کند: «تا به حال هرگز صداهایی اینچنین سازگار با گوش‌های خود را نشنیده‌اید» (در ۱:۵۰). ماسیاس در تلاش است تا حدی احساسات منتج از عشق را از طریق رادیو انتقال دهد: صداهایی نو از شب، نجواهایی که در امتداد بالش به گوش شما می‌رسند.

از حیث محتوا، این پژوهش علاوه بر بررسی مواردی چون واقعیت عشق، امکان عشق، ساخت فرهنگی عشق به عنوان محصولی از سرمایه‌داری، تحقیقی است که امکان ساخت فرهنگی رابطه رادیویی را بررسی می‌کند. این رابطه در راستای تضاد با رابطه‌هایی که در نتیجه داستان‌گویی‌های آبکی عشقی یا مستندهای کم‌مایه برقرار می‌شدند، ایجاد گردیده و میزان تفاوت آن با رابطه‌ای که رادیوی آنالوگ می‌توانست برقرار کند، مانند تفاوت رقص واقعی با رقص در سرکلاس‌های رقص است. در ویرایش دیجیتال ایده‌ها و اندیشه‌ها در یک ساختار اصلی ارائه می‌شوند؛ اما هنگام نتیجه‌گیری از برنامه، هر معنی که انتقال می‌یابد، ترکیبی است از تلاش‌های ماسیاس و شنونده.

یک طبقه‌بندی و نتیجه‌گیری

هرگونه طبقه‌بندی جدید از ویرایش معاصر گفتار رادیویی باید به ویژگی‌های فناوری جدید و توانایی‌های شنوندگان در مواجهه با تولیدات رسانه‌ای و استراتژی‌های ادراکی گوناگون توجه خاص مبذول داشته و به تبیین پیچیدگی رابطه رادیویی بپردازد. در اینجا ما به تعداد زیادی از آرایه‌های قلابدوزی‌شده ثبت دیجیتال اشاره می‌کنیم که با تنها آرایه یکپارچه در ثبت آنالوگ در تقابل هستند. اولین و مهم‌ترین آنها آرایه «وساطت تکنولوژیکی» (technological intercession) است که با پردازش آگاهانه صدای رادیو، وساطت آنی را بر گفتار رادیویی ممکن می‌کند. آرایه‌های دیگر عبارتند از: آرایه «بریذلس» (breathless) که به نحوی بین دو قسمت یک گفتار فاصله می‌اندازد که باعث تشدید سرعت بیان یکی از آن دو می‌شود و این کار در تضاد با ریتم معمولی گفتار است؛ آرایه «بافنده» (weave) که در آن [گفتارهایی از] دو (یا حتی بیشتر از دو) خط فکری به قطعات گوناگونی تبدیل شده، به‌نحوی در یکدیگر می‌پیچند که نوعی دیالوگ مصنوعی را به‌وجود می‌آورند. سابقاً تکنیک‌های محو (fade) گفتار و تبدیل تدریجی آن به سکوت (یا بالعکس از سکوت به گفتار) برای تمرکز شنیدن به‌کار می‌رفت؛ در این راستا آرایه «محو متقاطع» (cross fade) گفتارهایی از دو خط فکری جدا را به گونه‌ای ارائه می‌داد که در اثر هم‌پوشانی و دخالت در یکدیگر، در نهایت یکی به دیگری تبدیل می‌شد. از دیگر آرایه‌ها، از این موارد می‌توان نام برد: آرایه «تکرار کات» که در آن دو (یا بیشتر از دو) نسخه از یک گفتار، یکدیگر را پژواک داده یا درپی یکدیگر می‌آیند؛ «جفت صوتی» که در آن قطعه‌ای از گفتار یا صدا به قطعه دیگری با ریتم و زیر و بمی مشابه تبدیل می‌شود (برای اشاره به وساطت تکنولوژیکی صدا یا ایجاد نوعی از ترکیب صدا)؛ «ویرایش لکنت‌شان» که درآن یک جمله گفتاری از طریق بازگشت‌های پراکنده و نامنظم به کلمات آغازین جمله شکسته می‌شود؛ «مبالغه یا توضیح لایه‌لایه» که در آن المان‌های گفتارهای تبیین‌کننده یا انتقادی به‌کار معنایی اصلی افزایش می‌یابد؛ «پژواک دور» که درآن قسمت‌هایی از گفتار در ابتدای گفتار ارائه می‌شوند که متعاقباً در جریان اصلی گفتار در جای اصلی‌شان دوباره شنیده می‌شوند (با هدف آماده‌کردن ذهن برای شنیدن گفتارهای پیچیده)؛ و در نهایت، آرایه «سکوت» که در آن ایده‌ای در میانه ساختارش شکسته شده، با مکثی نسبتاً طولانی شنونده را به تکمیل جمله فرا می‌خواند.

البته باید اضافه کرد که موفقیت ثبت دیجیتالی بدون ریسک نیست. آرایه‌های گفته‌شده هنگامی‌که در پس‌زمینه برنامه‌های صوتی آنالوگ قرار می‌گیرند، تأثیرگذار، درگیرکننده و به‌یادماندنی عمل می‌کنند. آنها قادر هستند در مقیاس کوچک در داخل استراتژی‌های ویرایشی آنالوگ استفاده و در مقیاس بزرگ‌تر به‌طور مستقل به عنوان برنامه‌هایی کاملاً دیجیتالی از ایستگاه‌های رادیویی پخش شوند.[11] اما بهترین حالت، در تغییر سیستمی در رادیو قابل تجربه است. در این حالت تکنیک‌های جدید تولید

معنا در رادیو بررسی می‌شوند، تکنیک‌هایی که شدیداً مستقل از ساختارهای سنتی زبان‌شناختی و معناشناختی عمل می‌کنند. در مرحله انجام‌پذیری این گذار و قبل از اینکه طبقه‌بندی ما به زبانی رایج در این حوزه تبدیل شود، باید اذعان کرد که بازی دیجیتال در ارتباطات رادیویی می‌تواند پرثمر و در عین حال ماجراجویانه باشد.

پی‌نوشت:

۱. ریشه‌های بحث مطالعه زبان دیجیتالی رادیو را می‌توان در آثار نویسندگان متعدد دیگری از قدیم و معاصر (مانند افلاطون، ارسطو، والتر انگ، دیرک آتریج، برایان ویکرز، چارلز برنشتین و دیگران) که مانند پوتنهام بر صورت‌های زبانی قبل از ضرورت معنا متمرکز شده‌اند جست‌وجو کرد.

۲. در «رادیو» آمده است که رادیو در مقابل روایت خطی خلق شده است.

۳. این کار بر روی وب‌سایت‌های اینترنتی زیر قابل دسترسی است:
http://www.wnyc.org/shows/radiolab (Radio Lab)
http://www.ubu.com/radio>(**Radio Radio**)
http://talk.transom.org
همچنین تحقیق پیتس و تحقیق دیگری با عنوان **فرمت یکشنبه**، هردو بر روی وب سایت ***BBC*** قابل دسترسی است (http://www.bbc.co.uk). نمونه‌هایی از مجموعه **نایت اِر** نیز بر روی وب سایت http://www.abc.net.au/rn/arts/nightair است. همچنین مجموعه **If** از دولیس نیز در آدرس زیر در دسترس است:
http://www.thirdcoastfestival.org/pages/
extras/competition/winners_ful 2002

۴. این موضوع با وضوح بیشتری در تعبیر کرایسل از خطی‌بودن، بررسی و به‌طور ثابت در کارهای تولیدکنندگان رادیو لحاظ شده است. برای نمونه، ایرا گلس (Ira Glass)، که با رویکرد خلاقانه‌اش به رادیوی عمومی در ایالات متحده آمریکا مشهور است، مکرراً از تولیدکنندگان خواسته است که از سلسله‌ای از کنش‌ها یا روایات پیروی کنند (نک: گلس و آیبل، ۱۹۹۹: ۵ و ۶).

۵. گوش کنید به سخنرانی جان آوسوالد و بحث او درباره «I got» از **رادیو رادیو**.

۶. مک کافری به خوبی گذار صدای شعری از دوفرن به چوپین و میزان علاقه به استفاده از فناوری را به‌عنوان یک ابزار سرایشی تا صرفاً یک ابزار ضبط توصیف می‌کند (۱۵۴-۶۱).

۷. نک:
//www.third coast festival.
.org/pages/extras/competition/winners_full_2002.html

۸. برای مقایسه بهتر، گوش کنید به **My So-Called Lungs**، کاری از جو ریچمن و لورا رودنبرگ، داستانی غمناک و واقعی از سیستم آنالوگ که جایزه سومین جشنواره رادیویی سالانه ساحل را در سال ۲۰۰۲ از آن خود کرد؛ نیز نک:

//www.third coast festival.org
.pages/extras/competition/winners_full_2002.html

۹. نوشته بونی گریر و میکس و تولید از آنتونی پیتس، پخش‌شده از رادیو ***BBC*** در برنامه **بین گوش‌ها** در ۲۱ ژوئن ۲۰۰۴.

۱۰. **در پی عشق** اولین بار در ۱۳ فوریه ۲۰۰۵ از ایستگاه NPR (در کیپ کود، واقع در ایالت ماساچوست) پخش شد. این قطعه در آرشیو وب سایت زیر در دسترس است:
http://www.transom.org/shows/2005
/200502.chasing_love.html

۱۱. پوتنهام همچنین گفته است که در به‌کارگیری آرایه‌های سماعی‌اش باید صرفه‌جویی کرد: «شما نباید همیشه و یا به ندرت از آرایه‌ها بهره بگیرید.» (۱۶۹ :۱۹۳۶)

منابع:

Aristotle (1853) Treatise on Rhetoric, trans. Theodore Buckley), London: Henry G. Bohn

Benjamin, W. (n.d.) '[T]he Choral Production, Performed in an Auditorium or in the Open Air, [Now] Resounds in the Drawing Room', ***in The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction***, URL (accessed 11 November 2005): http://bid.berkeley.edu/bidclass/readings/benjamin.html

Crisell, A. (2000 [1994]) 'Radio Signs', in P. Marris and S. Thornham (eds), ***Media Studies: A Reader***,. New York: New York University Press (Reprinted from A. Crisell, Understanding Radio, London: Methuen)

Fang, I. (1997) ***The History of Mass Communications: Six Information Revolutions***, Boston, MA: Focal Press

Glass, I. and Abel, J. (1999) ***Radio, An Illustrated Guide***, Chicago, IL: WBEZ

Marinetti, F. T. and Masnata, P. (1994) 'La Radia', in D. Kahn and G. Whitehead (eds), ***Wireless Imagination: Sound, Radio and the Avant-Gard***e,. Cambridge, MA: MIT Press

McCaffery, S. (1997) 'From Phonic to Sonic: The Emergence of the Audio Poem', in A. K. Morris (ed.), ***Sound States: Innovative Poetics and Acoustical Technologies***, Chapel Hill: University of North Carolina Press

Puttenham, G. (1936) ***The Arte of English Poesie*** (1589 work edited by G. D. Willicock and A. Walker), London: Cambridge University Press

Smith, B. R. (2001) 'Hearing Green: Logomarginality in Hamlet', ***Early Modern Literary Studies***, 7(1), May: 5.1-6, URL (accessed 17 January 2006): http://purl.oclc.org/emls/07-1/logomarg/conclus.htm
Spinelli, M. (2001) 'A Poetics of Digital Audio Editing', Object, 10 (December), URL (accessed 10 November 2005): http://www.ubu.com/papers/object/06_spinelli.pdf

Sterne, J. (2003) ***The Audible Past***, Durham, NC: Duke University Press

Stewart, G. (1990) ***Reading Voices: Literature and the Phonotext*** Berkeley: University of California Press

Tsur, R. (1992) ***What Makes Sound Patterns Expressive?***, Durham, NC: Duke University Press

Whitehead, G. (n.d.) 'If a Voice Like the What?', URL (accessed 10 November 2005): http://www.ubu.com/sound/whitehead.html

* * *