دراماتورژی نمایش رادیویی

نسرین ابوالمعالی‌الحسینی*

چکیده

نمایش رادیویی نوعی تئاتر شنیداری است که براساس ویژگی‌های رادیو شکل گرفته است. درام رادیویی نیز نوعی درام وابسته به فن (تکنیک) است که در آن، رادیو، وسیله و درام رادیویی، محتوا و پیام است که باید آن را شنید. در این تکنیک، تمامی ویژگی‌های نمایش صحنه از طریق کلام، صوت و موسیقی به مخاطب انتقال می‌یابد. برای انتقال مطلوب، می‌توان یک ایده نمایشی برگرفته از متون کهن را به وسیله دراماتورژی پروراند و باورپذیر کرد تا مخاطب به خوبی با آن ارتباط برقرار کند. برای بررسی این مفهوم، نمایشنامه رادیویی بهرام چوبینه برگرفته از شاهنامه انتخاب شده است.

کلیدواژه‌ها: دراماتورژی، دراماتورژ، اقتباس نمایش رادیویی، نمایش رادیویی شاهنامه، نمایش رادیویی بهرام چوبینه

---

* کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی از دانشکده هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز
nasrin.abolmaalii@gmail.com

مقدمه

نقلِ قصه و روایت کردن اتفاقات روزمره به شیوه‌های گوناگون، همواره یکی از دغدغه‌های بشر بوده است. نمایش، بازگوکننده داستان زندگی است؛ داستان‌هایی که اتفاق می‌افتند و نویسنده آنها را نقل می‌کند. با ظهور رادیو، این داستان‌ها به صورت درام رادیویی در اختیار مخاطبان قرار گرفت. مهم‌ترین مزیت شنیداری بودن این رسانه، جاذبه تخیل است. نمایش رادیویی را می‌توان نوعی نمایش دانست که به تعداد مخاطبان خود بیننده دارد و این ظرفیت بالقوه را داراست تا از طریق سازوکار ذهنی شنونده، اثر خلق‌شده را به تصویر بکشد. این ویژگی به شرطی میسر می‌شود که درام رادیویی، از قواعد دراماتورژی[1] یا نمایش‌پردازی مناسب بهره‌مند باشد و خلاقانه به کار رود. در قرن هجدهم میلادی، لسینگ[2] نمایشنامه‌نویس و منتقد آلمانی (۱۷۸۱-۱۷۲۹) با تألیف «دراماتورژی هامبورگ» زمینه را برای ایجاد حرفه دراماتورژی، نقد تئاتر و دراماتورژ فراهم کرد. پس از لسینگ، بزرگان دیگری با تکیه بر عقاید و آرای او و حتی نقد آثارش، این راه را هموارتر ساختند. در ایران، مانند آشنایی با دیگر مکتب‌های تئاتری، این مهم راه سختی را پیمود. بزرگان نمایش در ایران، ابتدا شناختی کافی از دراماتورژ و دراماتورژی نداشتند یا آن را به‌مثابه اقتباس و ترجمهٔ آثار ادبی دیگر کشورها می‌دانستند. با به وجود آمدن رادیو در ایران و شروع به کار آن، شاخه‌ای جدید در ادبیات دراماتیک به وجود آمد.

دراماتورژی و پیشینه آن

نخستین کسانی که گفتند «من نمایشنامه می‌نویسم»، شهروندان ایونی[3] بودند که دست به ابتکار نوعی روایت از کردار انسانی زدند و در آن حرکت یا

1. dramaturgy
2. Lessing
۳. Euoni: ساکنان قدیمی یونان اولیه بیش از ۱۰ قرن ماقبل مسیح.

عمل را بازتاب دادند. این شیوه، ضمن آنکه تنها مروری بر اعمال انسان می‌کرد، نشان می‌داد رسیدن به نتیجه و انجام، حاصل چه مراتبی از عملکرد است. به بیان دیگر، وقتی نمایشنامه‌نویس می‌گفت، «من نمایشنامه می‌نویسم»، بیانگر این امر بود که متنی برای اجرا تنظیم شده است.

این پدیدهٔ نو از روایت، فقط شعر (زبان نوشتاری منظوم قدیم) نبود و فراتر از آن را دربرمی‌گرفت، از همین رو بعدها به آن «درام»[1] گفتند. امروزه، نخستین متفکر و شارح این نوع روایت را کسی جز «ارسطو» نمی‌دانیم. گویای این امر، بوطیقای ارسطوست. ارسطو در کار نمایش از دگرگونی و بازشناخت نیز سخن گفته است؛ این همان نکته‌ای است که به دراماتورژی اهمیت عملی می‌دهد. او چهار یا پنج نوع بازشناخت را از طریق استدلال و قیاس طرح می‌کند؛ بازشناختی که به اعتقاد وی از خود حوادث و رویدادهای نمایش حاصل می‌شود. اتفاق دیگری هم می‌افتد و آن تفاوت دریچه و اندیشه دید تماشاگر است و هرگاه اندیشه با اجرا روبه‌رو شود، تعلیم یا انگاره‌هایی چون ایدئولوژی و عقاید به میان می‌آید. به این ترتیب ارسطو، نقد خود از اندیشه و عمل‌بخشی را مطرح می‌کند که معاصران ما، اصل و جوهر همان اصل را در شاخه‌ای مختص به دراماتورژی و پیوندش با ادبیات نمایشی با شکلی نو بیان می‌کنند.

واژه فرانسوی دراماتورژ برگرفته از واژه یونانی dramaturgeo به معنانی «من نمایشنامه می‌نویسم» است. بنابراین، در معنای سنتی، این واژه معادل «نمایشنامه‌نویس» به کار گرفته می‌شود. معنای واژه دراماتورژی عبارت است از «صناعت یا فنون ساخت اثر نمایشی که به صورت جمعی صورت گیرد» (ترنر و برنت، ۱۳۹۰: ۲۵۶) و دراماتورژی، به طور ساده به عنوان

---

۱. drama: روایتی خاص از نوع عملکرد و کردار

«نمایشنامه‌نویس»[1] یا نمایشنامه‌ساز[2] تعریف می‌شود. درام به معنای کردار و دراماتورژی به معنای هنر است. با این هنر، کردار را چنان باید ساخت که نمود هنرمندانه‌اش تماشاگر را که هدفی جز سرگرمی ندارد و بی‌وقفه در فضایی تاریک به انتظار و هیجان نشسته است، با تکرار تعلیق‌های تازه گرفتار کند. به سخنی دیگر، دراماتورژی، فن پردازش متن نمایشی و کنکاش در باب روند کیفیت بازنمودهای اجرای نمایش است.

امروزه دراماتورژی بر مطالعات چندجانبه یک نمایشنامه مفروض دلالت می‌کند: نویسنده، محتوا، سبک و امکانات تفسیری آن، همراه با پیشینه تاریخی و تفکری‌اش. وظایف دراماتورژها که به عنوان مدیر ادبی شناخته می‌شوند – دراماتورژی انگلستان و بیشتر آلمان – چند مرحله را شامل می‌شود:

۱. انتخاب و آماده‌سازی متن نمایشنامه برای اجرا

۲. مشاوره با کارگردان و بازیگران

۳. تربیت تماشاگر

پس از آنکه نمایشنامه‌ای برای تولید انتخاب شد، به وسیله دراماتورژ، متن ویرایش و نمایشنامه برای اجرا آماده می‌شود. اگر نمایشنامه تاریخی پشت سرداشته باشد، طی روند دراماتورژی به پژوهش درباره آن می‌پردازند و دراماتورژ با کارگردان مشورت می‌کند. دراماتورژی یک نمایش، شامل حذف و اضافه کردن صحنه‌ها، بازنویسی دیالوگ‌ها و همچنین حذف و اضافه کردن شخصیت‌ها بنا به ضرورت است. دراماتورژی و اقتباس، جدایی‌ناپذیرند؛ اگر یک متن کلاسیک داشته باشیم و نویسنده یا کارگردان بخواهد اثر او وفادار به متن اصلی بماند، اما مخاطب را هم جذب کند، این هنر دراماتورژی است که

1. dramatist
2. playwright

به کمک فن اقتباس می‌آید و با پژوهش و تفحص، یک متن قدیمی را بـه یـک متن جدید برمی‌گرداند؛ یعنی برداشتی مطابق با شرایط روز و به زبان معاصر از طریق ترجمه و اقتباس.

اقتباس و دراماتورژی

پیوند اقتباس و دراماتورژی در ایران ناگسستنی است تا آنجا که برخی کـار دراماتورژ و هنر دراماتورژی را همان اقتباس مـی‌داننـد؛ تعبیـری نادرسـت امـا مهم. نادرست از آن رو که بی‌شک دراماتورژی تنها هنـر و کـارکردش اقتبـاس نیست و «مهم» از این نظر که یکی از وظایف دراماتورژ به هنگـام درامـاتورژی متن ادبی، برپایه اقتباس شکل می‌گیرد. اقتبـاس، واژه‌ای اسـت کـه در فارسـی معادل سه واژه لاتین به کار می‌رود؛ در جایی به معنای ترجمه[1]، در جایی دیگر به معنای آداپتاسیون[2] و گاهی نیز به جای دراماتورژی[3] برحسب اینکـه در چـه سطحی نویسنده یا کارگردان متن اصلی را دستکاری می‌کنند، اقتبـاس متفـاوت می‌شود. «گاهی نویسنده متن را ترجمه می‌کند و خودش در آن دست می‌بـرد، به گونه‌ای که اسامی را به اسامی کشور خود تغییر می‌دهد. در نمایشنامه گـاهی در ساختار دراماتیک متن دست می‌بـرد کـه آن را درامـاتورژی مـی‌نامنـد. واژه اقتباس در ایران از سه واژه، ترجمه، آداپتاسیون و دراماتورژی ترجمه شده کـه این مسئله اقتباس را مبهم کرده است.» (جلالی‌پور، ۱۳۸٤: ۳٦)

«اقتباس در اصطلاح بیان آن است که گوینده یا نویسنده آیه‌ای از قـرآن یـا قسمتی از حدیث یا قطعه‌ای از جایی نقل کند، بی‌آنکه نام مأخـذ را ذکـر کنـد.

---

1. translation
2. adaptation
3. dramaturgy

در اقتباس انعکاس و پژواک اثـر دیگـر یافـت مـی‌شـود» (داد، ۱۳۷۵: ٤٦). در حالت کلی، هـر اثـری کـه در قالـب یـک رسـانه خـاص بـه رسـانه‌ای دیگـر تغییرشکل می‌یابد، اقتباس صورت گرفته است.

ترجمه و اقتباس در ادبیات نمایشی به گونه‌ای همزمان اتفاق افتـاده اسـت. «اکثر متن‌هایی که به عنوان درام رادیویی نوشته مـی‌شـوند، بـه نـوعی اقتبـاس هستند و احاطه کامل نویسنده بر این فن می‌تواند بسـیار مـؤثر باشـد. بایـد بـه خاطر داشت اینکه یک اثر اقتباس است، هرگـز از ارزش آن نخواهـد کاسـت؛ چرا که اقتباس صحیح و دقیق، نیرویی می‌طلبد که اگر بیش از نوشتن یک متن اصیل نباشد، هرگز کمتر از آن نیست.» (آقاخانی، ۱۳۹۰: ۲۱۷)

پیوند میان ترجمه و اقتباس را می‌توان در نخسـتین نمـایش‌هـای رادیـویی مشاهده کـرد؛ نمونـه آن نمـایش «زبـان و دل» اثـر الـیس گرسـتنبرگ ترجمـه ابوالقاسم پاینده و اقتباس فضل‌الله بایگان است که در روز جمعه ۱۸ آذر ۱۳۲۲ پخش شد. چنانکه می‌بینیم، علاوه بر نام مترجم، نام اقتباس‌کننده نیز ذکر شـده است. اگر بپذیریم که اقتباس را به معنای دراماتورژی و تنظـیم بـرای نمـایش رادیویی به کار برده‌اند، به این نتیجه می‌رسیم که در نمایش رادیـویی، از ابتـدا کار دراماتورژی، در پس الفاظ، به نحوی وجود داشته است. از دیگر نمایش‌هـا می‌توان به نمایشنامه «لاله»[1] اشاره کـرد: داسـتانی بـه قلـم صـادق هـدایت کـه مخصوصاً برای نمایش در رادیو تنظیم شده بود. هر چند باید اذعـان کـرد کـه دراماتورژی متون نمایش رادیویی از سال‌ها قبل وجود داشته است و تنهـا نـام مشخصی بر آن اطلاق نمی‌شد.

---

۱. داستان لاله که به صورت نمایش رادیویی تنظیم شده بود، بعدها با عنوان «سه قطره خون» به چـاپ رسید. برای اطلاع یافتن عموم مردم از اینکه در چه روز و در چه ساعتی نمایش پخـش خواهـد شـد، مشخصات نمایشنامه در روزنامه به چاپ می‌رسید.

دراماتورژی و نمایش رادیویی

می‌دانیم که یک متن نمایشی در حقیقت از دو قسمت تشکیل یافته است: متن نوشتاری[1] و متن اجرایی[2]. متن نوشتاری به‌وسیله عوامل فنی و گروه اجرایی قابلیت اجرا پیدا می‌کند. «هیچ اجرایی بدون متن نیست، متن اجرایی – سیستم درهم آمیخته و پیچیده تشکیل‌شده از فرم‌ها، تکنیک‌ها و اصول زیبایی‌شناختی – می‌تواند در کنار متن نمایشنامه مشخص گردد و مورد تجزیه و تحلیل قرار گیرد. بنابراین دراماتورژی چیزی مانند متن، بازیگران، صداها، نور، تغییرات در فضا و غیره است که کنش یا تأثیر دارد» (اگنیو، ۱۹۸۵: ۷۶). فقط به وسیله دراماتورژی می‌توان از آثار کلاسیک ادبیات، تنظیم هنرمندانه و جاودانه‌ای برای رادیو خلق کرد. به واقع، انتخاب نمایشنامه را می‌توان همان انتخاب داستانی از متن یکی از داستان‌ها دانست. پژوهش در مورد اثر، تعیین مفاهیم نمایشنامه و مشخص کردن روایات از دیگر ویژگی‌ها و مؤلفه‌های دراماتورژی متن است.

نمایش‌های رادیویی اولیه بر دو دسته بودند: ۱. نمایش‌هایی برگرفته از داستان‌ها و آثار نویسندگان غربی ۲. استفاده شورای نویسندگان از نمایشنامه‌ها و داستان‌های ایرانی. نخستین نمایش ایرانی رادیویی، برگرفته از داستان‌های اساطیری شاهنامه است؛ این داستان‌ها مربوط به عهد کیومرث، هوشنگ، جمشید و ضحاک تا ظهور فریدون است. ویژگی‌های این دوره، پدیدار شدن حکومت و پی بردن آدمی به خوراک، پوشاک، مسکن، کشف آتش، آموختن زراعت و پیشه‌هاست. «در این عهد، نزاع، نزاع آدمیان و دیوان است که این

---

1. text
2. performanc

نزاع سرانجام به سود آدمیان پایان می‌پذیرد و بر اثر قدرت تهمورث، دیوها مطاع آدمیان می‌گردند و آنان را بر بسیاری از اسرار تمدن، خاصه خط و بنای شهر آشنا می‌سازند.» (نجم، ۱۳۹۰: ۲۶۱)

تبدیل ادبیات کلاسیک به ادبیات دراماتیک و دارماتیزه کردن آن، یکی از مهم‌ترین اشکال نگارش در رسانه‌های مختلف است. رادیو به عنوان یک رسانه قدرتمند، جایگاه ویژه‌ای در ذهن مخاطبان دارد و نمایش رادیویی یکی از انواع برنامه‌هایی است که می‌تواند هدف فوق را محقق سازد.

استفاده از ادبیات کلاسیک برای نگارش نمایش در دنیا سبب شد داستان‌ها و رمان‌های معروف و مطرح جهان، مورد توجه نمایشنامه‌نویسان و فیلمنامه‌نویسان قرار گیرند و نمایشنامه‌نویسان رادیویی نیز از این امر مستثنی نیستند. از آنجا که شنوندگان رادیو فرصت دارند ضمن کار و فعالیت خود به رادیو گوش دهند، تبدیل داستان‌های مشهور به نمایش رادیویی این امکان را برای مخاطبان فراهم می‌سازد تا در حین فعالیت روزمره، آنها را بشنوند.

شاهنامه فردوسی با زبان فاخر، سهل و ممتنع – آن که هر شنونده‌ای را به خود جذب می‌کند – یکی از عظیم‌ترین متون ادبیات کلاسیک است که ویژگی‌های آن موجب شده است تا چنین نمایش رادیویی از این متن به نگارش درآید. برای تبدیل داستان‌های شاهنامه به نمایش رادیویی باید ضمن بحث و بررسی در خصوص ارزش دراماتیک و جنبه‌های نمایشی آن، نویسنده تلاش کند تا کمی از زبان سنگین و فاخر شاهنامه فاصله گیرد؛ به گونه‌ای که نمایشنامه رادیویی نه آنچنان سنگین باشد که تنها عده‌ای خاص جذب آن شوند و نه آنچنان ساده که به ارزش متن ادبی لطمه وارد کند. در این میان، دراماتورژی داستان‌های شاهنامه و نوع روایت داستان برای نمایشنامه رادیویی از جنبه‌های پراهمیت کار به شمار می‌رود.

گفتگو در نمایش رادیویی

«در شیوه گفتگو، تجربه درونی و عاطفی شخصیت، غیرمستقیم نقل می‌شود و خواننده به لایه‌های زیرین ذهن شخصیت، تصویرهای خیالی، هیجانات و احساسات وی دست می‌یابد.» (میرصادقی، ۱۳۷٦: ٤۷۹)

گفتگو در نمایشنامه عنصر اصلی شخصیت‌پردازی و شکل‌گیری پیرنگ[۱] است، زیرا در نمایشنامه معمولاً راوی وجود ندارد و همه حوادث نمایشنامه و شخصیت‌پردازی در نمایش رادیویی با تکیه بر مؤلفه‌های شنیداری چون موسیقی و صدا که گفتگوهای میان بازیگران است، نشان داده می‌شود. از آنجا که در نمایش رادیویی، اثری از فرم‌ها و طرح‌های عینی وجود ندارد، از دیالوگ به عنوان مهم‌ترین عامل ارائه اطلاعات و تصویرسازی بصری در ذهن شنونده استفاده می‌شود.

برای بهبود یک درام رادیویی که بیش از نمایش صحنه‌ای، بر دیالوگ متکی است، چهار اصل مهم را باید مدنظر داشت:

۱. تکرار اسامی هرچه بیشتر شخصیت‌ها ۲. تأکید بر رفتار ۳. تصویر کردن شخصیت و موقعیت ٤. تعیین مالکیت میکروفون

این نکته مهم را نباید از یاد برد که مخاطب تنها و تنها با تکیه بر قوای شنیداری خویش با نمایش رادیویی ارتباط برقرار می‌کند و هر صدایی که از سوی فرستنده ارسال می‌شود یک فایل صوتی است. پس برای احترام به داشته‌های ذهنی مخاطب و مشوش نشدن ذهن او باید این قاعده دراماتورژی نمایش رادیویی را به کار بست.

---

۱. با تلفظ صحیح pey - rang به معنی طرح، چارچوب و نظم و ترتیب منطقی حوادث در اثر ادبی یا هنری است.

«هر صدایی باید از صداهای دیگر متفاوت باشد؛ کودک با مردی سالمند، دختر با زنی فیلسوف‌مآب، انسان امیدوار با یک آدم مردد. برای سهولت در دستیابی به تفاوت صداها نباید بازیگران زیادی به کار گرفته شوند. صحنه‌های پرجمعیت باید تقسیم شوند و زمزمه و هیاهوی مردم فقط می‌تواند در پس زمینه به گوش برسد.» (مولر، ۱۳۸۵: ۱۹۸)

گفتگو، مثلاً در شاهنامه فردوسی، دارای ویژگی‌های خاص و مشهودی است. برخی از این ویژگی‌ها را چنین می‌توان برشمرد:

۱. گفتگو تنها به عنوان آرایش و زینت داستان به کار نمی‌آید، بلکه عمل داستان را در جهت معیّن پیش می‌برد.

۲. گفتگو با ذهنیت شخصیت‌های داستان هماهنگی و همخوانی دارد و با موقعیت اجتماعی و علاقه‌های شخصی آنان در تضاد نیست.

۳. از ویژگی‌های گفتگوی کامل آن است که سه ویژگی جسمانی، روانی و اجتماعی را به نمایش بگذارد.

٤. انتخاب واژه‌ها، کوتاهی یا بلندی جمله‌ها و آهنگین کردن کلمه‌ها ویژگی گفتاری گویندگان مختلف است.

کلام‌سازی

گاهی ممکن است نمایشنامه‌نویسان در جلسات تمرین کنار گذاشته شوند. در این موارد، دراماتورژ به نحوی مقتضی با نویسنده همکاری می‌کند. با وجود این، تمایز بین «دراماتورژ» و «مدیر ادبی» که در رادیو بیشتر او را سردبیر می‌شناسیم، می‌تواند همچنان محفوظ بماند. تأکید بر پیروی از متن (اجرایی) در طی روند تولید یک نمایش رادیویی می‌تواند گویای گرایش دراماتورژی به سوی متن کلامیِ اجرا به جای کلمات روی صفحه باشد. در تولید نمایش‌های

رادیویی که اثری اقتباسی از درام‌های کلاسیک یا متن‌هایی از دیگر ژانرها هستند، در روند تمرین و قبل از ضبط یا حتی زمان ضبط نمایش رادیویی، کلام‌سازی[1] شکل می‌گیرد. به این معنا که دراماتورژ طبق نظر کارگردان، دیالوگ یا قسمتی از متن را دوباره و براساس آنچه روند و کیفیت کار را ارتقا می‌دهد می‌نویسد. البته برای کلام‌سازی، درجه خلاقیتی مثل «نمایشنامه‌نویسی» نمی‌توان قائل شد.

«این امر در تئاتر بریتانیا و سایر کشورهای اروپایی که گرایش به تئاتر کارگردانی داشته‌اند، دیده شده است... گاهی در مورد به صحنه بردن نمایشنامه، اغلب، نمایشنامه‌نویس نمی‌تواند حضور داشته باشد یا در جلسات تمرین حاضر شود، بنابراین از کلام‌سازی استفاده می‌شود.» (مک گیلیچ، ۱۹۹۸: ۲۵۷)

برای بداهه‌پردازی در نمایش رادیویی، محدودیت‌هایی وجود دارد و مهم‌ترین ضرورت در این راه، داشتن ساختاری قوی با ماهیت جستجوگرانه و پژوهشی است. نویسنده برای بداهه‌پردازی باید بتواند با تهیه‌کننده ارتباط تنگاتنگی داشته باشد. وضعیت کار نویسندهٔ نمایش رادیویی هنگام بداهه‌پردازی، به کلی متفاوت از زمانی است که نمایشنامه را می‌نویسد و ارائه‌می‌دهد.

اگرچه عنوان داستان، عموماً به معنایی خاص، شامل رمان، داستان کوتاه و داستان بلند می‌شود، اما در اقتباس یا تنظیم داستان برای نمایش رادیویی، تمامی انواع قصه و داستان، خواه به معنای یاد شده و خواه به مفهوم کلی آن

---

۱. کلام‌سازی اشاره به الگوهای تمرینی دارد که طی آنها کارگردان به جای تکیه بر دریافت‌های متن از نمایشنامه، پرداخت شفاهی و کلامی آن را در بیان دراماتورژ دنبال می‌کند. به این معنا، به جای متن، اولویت به اجرای شفاهی یا کلامی متن داده می‌شد. (ترنر و برنت، ۱۳۹۰: ۲۱۲)

که حکایات، روایات، قصه‌ها و حتی مثل‌ها را شامل می‌شوند، مدنظر است؛ بویژه داستان‌هایی از ادبیات کلاسیک و به خصوص ادبیات منظوم و شاهنامه فردوسی.

طبیعی است که هریک از انواع مختلف داستان و حکایات، دارای ویژگی‌هایی هستند که آنها را از هم متمایز می‌سازند، اما جملگی در غیردراماتیک بودن به اشتراک می‌رسند؛ یعنی متنی برای خوانده شدن و نه برای اجرا. در نتیجه، کار اصلی ما در برخورد با این گونه متون؛ تبدیل آنها به ادبیات دراماتیک یا نمایشی است.

در متون داستانی، کلام آزاد و رهاست و می‌توان بخش عظیمی از آن را به توصیف و تعریف گذراند. زمان نیز به همان اندازه سیال است و می‌توان از یک جمله به هزار سال پیشتر یا صدها سال عقب‌تر برگشت. وقایع نیز عموماً تعریف می‌شوند و می‌توانند پیشتر اتفاق افتاده باشند. اما متن دراماتیک، به نشان دادن و نمایش، آن هم درست در حضور مخاطب، وابسته است. اتفاقات باید به زمان و زبان حال بیان شوند، هر چند امکان بازگشت به گذشته در متن نمایشی رادیویی[1] وجود دارد، اما این بازگشت موقت است و در بستر زمانِ حال هویت و موجودیت می‌یابد. همین ویژگی باعث می‌شود که فشرده‌گویی به عنصری ذاتی برای نمایش بدل شود و هرچه زمان فشرده‌تر می‌شود، شخصیت‌ها نیز بیشتر تحت فشار قرار می‌گیرند و بهتر و سریع‌تر مکنونات قلبی خویش را آشکار می‌کنند. در اینجا، نویسندهٔ نمایش رادیویی، به نوعی

---

۱. در نمایش رادیویی می‌توان بوسیله افکت خاصی آمبیانس (صدای محیط) فضا و صحنه نمایشی را تغییر داد. این افکت که برای تغییر زمان یا تغییر صحنه از جایی به جایی دیگر به کار می‌رود، در طول مدت نمایش باید یکسان باشد. آمبیانس، فضاسازی از سوی عوامل صوتی؛ همهمه یا صداهای انسانی، طبیعی یا مصنوعی محیط است.

اقتباس می‌رسد. طرح و درون‌مایه‌های حاشیه‌ای داستان را حذف می‌کند، شخصیت‌های حاشیه‌ای را کنار می‌گذارد و حتی به جای آنان، شخصیت خلق می‌کند.

ممکن است نمایشنامه‌نویس، یک اقتباس آزاد از متن ادبی داشته باشد یا بخش منتخبی از آن را کار کند که الزاماً باید در اعلام کار، آن را مشخص سازد.

«در روند اقتباس از متون کلاسیک و برای نمایش رادیویی، مراحل زیر را باید گذراند:

– تلخیص متن اولیه و مشخص کردن مضمون کار و منظور نویسنده

– مشخص ساختن شخصیت‌های کار (شخصیت اصلی، فرعی، کمکی و...)

– جدا کردن صحنه‌های اصلی و لحظات حساس و سرنوشت‌ساز آن

– پرداخت طرحی نمایشی از خلاصه متن اصلی» (آل محمود، ۱۳۸۸: ۸٦)

– نویسندهٔ درام رادیویی، طرحی را براساس یکی از داستان‌های بی‌شمار انتخاب می‌کند و پس از گذراندن مراحل فوق، به متنی برای اجرا دست می‌یابد.

در رادیو، خلق شخصیت و ایفای نقش مسیری متفاوت را می‌پیماید؛ اگر در بازیگری سینما و تلویزیون با «تصویر» شخصیت روبه‌رو هستیم، در رادیو تنها صدای او را می‌شنویم. در این رسانه، شخصیت نمایش به دور از عناصر بصری و تنها با تکیه بر شناسه‌های صوتی کلام و بیان بازیگر خلق می‌شود و ابعاد نمایشی شکل می‌گیرد. به عبارت دیگر، «شخصیت در رادیو به معنای این است که دکور، صحنه، نور و هیچ علایم دیداری برای نشان دادن مکان نمایش وجود ندارد، همه‌چیز باید در درون بازیگر خلق شود.» (بک، ۱۳۸٤: ۱٤٥)

شماره ۳۵ / زمستان ۱۳۹۲

زبان در نمایش رادیویی

فردوسی، آگاهانه یا ناآگاهانه، معتقد بوده که زبان، وسیله‌ای اجتماعی است و شاید از این روست که پس از او گوسانان[1] در اغلب نواحی ایران، آشکار و پنهان داستان‌های شاهنامه را نقل می‌کردند و روایتگر داستان‌های نیاکان خود بودند و پس از آنان، نقالان این راه را تا دوران معاصر ادامه دادند. از زبان سهل و ممتنع شاهنامه تا زبان نقالان، فاصله‌ای بسیار طولانی است، اما این روایت و نقل کمک می‌کرد تا داستان‌ها بر پیکره وجودی مردم نقش بندد و مانا شود؛ هر چند نقالی زبان خاص خود را داشت.

نویسندهٔ نمایش رادیویی که سعی در نوشتن نمایشنامه‌ای براساس داستان‌های شاهنامه دارد، باید چند عامل را مدنظر قرار دهد. او می‌داند که نمایش رادیویی امکان تصویرسازی را در ذهن فراهم می‌کند؛ هر چند ادبیات هم از این توان بهره‌مند است، اما در نمایش رادیویی تنها متن نیست که سازنده تصاویر است، بلکه اجرا نیز به کمک آن می‌آید و این کلامِ معروف از

---

۱. کوسان یا گوسان، این کلمه پهلوی است. دکتر محمد معین این کلمه را پارتی، به معنای موسیقیدان و خنیاگر دانسته است. همچنین آن را نوعی خوانندگی و نیز نام شخصی نایی و نی‌نواز زمان‌های قدیم دانسته‌اند. (نجم، ۱۳۹۰: ٤٧٢)

رولان بارت، عینیت و مصداق پیدا می‌کند؛ «متنی که می‌نویسی باید نشان دهد که به من مشتاق است». این اشتیاق در نمایش رادیویی در توجه مخاطب معنا می‌یابد، اما مخاطب رادیو تنها با متن مواجه نیست، با صدایی روبه‌روست که متن را برای او می‌خواند و بازی می‌کند. اگر می‌شد زیبایی‌شناسی و لذت متنی را تصور کرد این زیبایی‌شناسی معطوف به این بود؛ با صدا نوشتن.

«با صدا نوشتن نه آواشناسانه، بلکه آوایی است که هدف آن صراحت پیغام‌ها و نمایش احساسات نیست. آنچه این نوشتار می‌جوید، پیشامدهای انگیزشی است. زبان در آغوش جسم، متنی که در آن می‌توان آوای بافت حنجره را شنید، زنگار صامت‌ها، کامرانی مصوت‌ها یک استریوفونی جسمانی عظیم؛ بخش‌بندی و تبیین متن وگویش و نه معناست.» (بارت، ۱۳۸۳: ۹٤)

بنابر آنچه گفته شد، برای نوشتنِ نمایشِ رادیویی، نویسنده باید خلاقیت داشته باشد و زمینه‌چینی[1] مناسبی برای مخاطب فراهم کند. در مورد شاهنامه، مثلاً نویسنده باید بکوشد در مورد زبان نمایش خود، مکان و شخصیت‌ها به شنونده اطلاعات لازم را بدهد. زبان او نه آن‌چنان باید ممتنع باشد که مخاطب با شنیدن نخستین گفتگوها از آن دوری گزیند و نه آن چنان سهل و ساده که منبع اثر و شکل‌گیری شخصیت‌های داستان‌های شاهنامه زیر سؤال رود.

در این بخش به یکی از داستان‌های شاهنامه به عنوان یک متن نمایشی اشاره می‌شود.

بهرام چوبینه

نمایشنامه رادیویی بهرام چوبینه برگرفته از داستان «بهرام چوبین» در شاهنامه است. این نمایش رادیویی وامدار دوره تاریخی شاهنامه است. بخش

1. exposition

پهلوانی با مرگ رستم پایان می‌پذیرد و بخش تاریخی با آغاز کار بهمن پسر اسفندیار آغاز می‌شود. قسمت تاریخی شاهنامه به کلی از بخش پهلوانی آن متمایز است. در این قسمت، لحن و سبک اشعار شکوه کمتری دارند و داستان‌ها کمتر به استواری داستان‌های پهلوانی هستند اما باید دانست اگرچه جنبه حماسی شاهنامه در دوران تاریخی کم است، ولی این قسمت، به لحاظ حکمت و سیاست مقامی بلند و عظیم دارد.

شخصیت محوری در این نمایشنامه، بهرام چوبین، سردار بزرگ ساسانی و آتوسا شاهدخت ایرانی است که به عقد و نکاح برمود پسر خاقان چین درآمده است. شخصیت آتوسا در شاهنامه وجود ندارد، تنها در دوران انوشیروان از دختری ایرانی نام برده شده که خاقان چین خواستگار او بوده است. اما در این نمایشنامه رادیویی، آتوسا عروس خاقان چین در حقیقت برافروزنده جنگ میان ایران و چین است و بهرام، سپهسالار ایرانی. زمان نگارش این داستان به دوران تاریخی شاهنامه می‌رسد. در شاهنامه، حکیم توس، بهرام چوبینه را شخصیتی حماسی – پهلوانی همانند رستم می‌داند. توصیف ظاهری فردوسی، از عوامل عمدهٔ شخصیت‌پردازی است و گفتگوها در این داستان تأمل‌برانگیزند. در این نمایشنامه، سعی نویسنده بر آن بوده است تا نشان دهد چگونه با درایت و کاردانی یک مرزبان ساده و گمنام، اوضاع آشفته ایران به سامان می‌رسد، اما از دیگر سو دسیسه‌چینی‌ها و کینه‌توزی‌ها راه را بر او می‌بندند و باعث می‌شوند پیمان وفاداری خویش را بشکند. در این نمایش رادیویی، بسیاری از شخصیت‌های شاهنامه حضور ندارند و برخی از شخصیت‌ها جایگزین شده‌اند. دراماتوری در این نمایش رادیویی با تحلیل شخصیت‌ها و تکیه بر دیالوگ، کلام‌آوایی و روایت‌های گوناگون صورت

پذیرفته است. طرح کلی نمایشنامه رادیویی «بهرام چوبینه» ترکیبی از چند روایت تاریخی و حتی افسانه‌ای است که به آنها خواهیم پرداخت.

در شاهنامه، حکیم توس با مدد جستن از این روایات، بهرام را بار دیگر چون آرش کمانگیر و تهمتن دانسته است که برای نجات ایران در سخت‌ترین شرایط از جان خویش می‌گذرد. اما در نمایش رادیوییِ بهرام چوبینه، نگاه نویسنده و دراماتورژی کار به گونه‌ای دیگر است. نویسنده با یاری گرفتن و واکاوی روایت فردوسی از داستان سردار ساسانی، بهرام چوبین و همچنین با توجه بیشتر به اتفاقات و رویدادهای تاریخی، حوادث و شخصیت‌های این نمایش رادیویی را شکل داده است. برای مثال در هیچ‌کدام از منابع، از عشق و دلدادگی بهرام سخنی به میان نیامده، اما در این نمایش رادیویی، نخستین صحنه و گفتگو، سخن بهرام با عشق قدیمی خود به نام مهرناهید است که تنها او را در خواب و رؤیا می‌بیند. این شخصیت – مهرناهید – به نوعی ضمیر ناخودآگاه بهرام است که او را در همه حال راهنمایی می‌کند؛ از مرزبانی ساده به سرداری سپاه ایران‌زمین و سپس ترغیب برای نشستن بر تخت پادشاهی. حتی در لحظاتی او را دعوت به کشتن مردی می‌کند که او را به قتل رسانده است. از دیگر شخصیت‌ها، آتوسا، شاهدخت ایرانی است که در روایات و شاهنامه مابه‌ازای خارجی ندارد. آتوسا شاهدختی است که در زمان حکومت هرمز به جبر، از دلداده خود جدا شده و به همراه تُحفه‌ها و هدایا به دربار ساوه‌شاه خاقان چین فرستاده شده است و ساوه‌شاه او را به همسری پسر خود، برمود درآورده است. این آتوساست که ساوه‌شاه را با مکر و فریب به قصد گرفتن انتقام از هرمز روانه جنگ با ایران می‌کند و در آخر، باعث مرگ بهرام چوبینه می‌شود. بهرام چوبینه، سردار بزرگ ساسانی نقش عمده‌ای در تحولات

سیاسی و نظامی عهد هرمز و اوایل عهد خسرو پرویز دارد. شرح ماجراجویی‌های وی در شاهنامه در بخش تاریخی، زمینه مناسبی را برای خلق حماسه‌ای زیبا فراهم کرده است. بررسی دقیق محتوای این داستان به روشنی حاکی از حضور عناصر و شاخصه‌های سروده‌ای حماسی، به سبک بخش پهلوانی شاهنامه است. شخصیت بهرام چوبینه با همه کاستی‌هایی که نسبت به یک قهرمان وجود دارد، در اشعار فردوسی در قالب پهلوانی حماسه‌آفرین معرفی شده که دارای وجوه مشترک فراوانی با جهان‌پهلوان شاهنامه رستم‌دستان است. این واقعیت حاکی از آن است که فردوسی هر کجا اقتضا می‌کرده است، در جریان به‌نظم‌کشیدن تاریخ ایران باستان، وقایع تاریخی را دستمایه سرودن حماسه‌ای شورانگیز قرار داده است.

براساس روایت شاهنامه؛ اخترشناسان چنین پیشگویی کرده بودند که از دختر شاه چین و انوشیروان پسری زاده خواهد شد که چون به شاهی برسد، کشورش را آشوب فرا می‌گیرد و از دوردست‌ها کهتری به نزد وی می‌آید که دارای این خصوصیات است:

به بالا دراز و به اندام خشک — به گرد سرش جعد مویی چو مشک
سخن‌آوری جلد و بینی بزرگ — سیه‌چرده و تندگوی و سترگ
جهانجوی چوبینه دارد لقب — هم از پهلوانش باشد نسب

در نخستین حضور؛ بهرام، مرزبان ساده و گمنامی است که در پی فرمانی از سوی هرمزشاه ایران مبنی بر دستگیر کردن زردهشت، موبد موبدان او را دستگیر می‌کنند و به بارگاه خسرو می‌برد و او را از کشتن زردهشت بازمی‌دارد و به او یادآور می‌شود که با این کار، مردم بر او خواهند شورید.

پیکـر بهـرام آن گونـه کـه وصـف شـده، مبـیّن اسـتحکام اسـت؛ بلنـدبالا، قوی‌استخوان و لاغر، سیه‌چرده با موهای مجعد که هیبتش اطاعت و احتـرام را در زیردستانش برمی‌انگیخته است از نظر روحی نیز او سـرداری بـزرگ دارای ارادهٔ قوی، قوه تخیّل، ابتکـار و تـدبیر دلاوری و گسـتاخی اسـت. در روایـات تاریخی و همچنین شاهنامه آمده است که بهرام در رویارویی با ساوه‌شاه (شـاه به شاه) با یک تیر او را از پا در می‌آورد. در نمایشنامه رادیویی «بهرام چوبینـه» و همچنین روایت فردوسی، این تیر همانند تیری اسـت کـه رسـتم بـه سـمت اشکبوس کشانی می‌اندازد.

به بخش‌هایی از متن نمایش اشاره می‌شود:

بارگاه هرمز- روز- داخلی

خراد برزین و آیین‌گشسب موبد موبدان را برده‌اند تا به تیغ جـلاد بسـپارند (صداها با اکو همراه است) (بهرام هنوز نزد هرمز است.)

بهرام: گستاخی‌ام را بر من ببخشید شـهریارا. مـن نگفـتم کـه او را نکشـید، گفتم او را به جلاد نسپارید، زیرا به دیگرگونـه نیـز مـی‌تـوان او را پـاافره داد، بی‌آنکه خشم مردم را برانگیزید.

هرمز: مقصودت را درنمی‌یابم... چگونه؟

بهرام: تا مجال هست فرمان کنید. او را به دژخیم نسپارید پس از آن خواهم گفت/ چند لحظه بعد خراد برزین نزد هرمز می‌آید.

هرمز: / به بهرام / بگو با او چه کنم؟

بهرام: خاموش و بی‌هیاهو فرمان کنید یکی از زندانبانان وفادار شما هر روز اندکی سَم به خوراک او بیالاید تا رفته رفته ضـعف بـر او چیـره شـود و از پـا بیفتد که اگر چنین شود، همه خواهند گفت او را در پیری، علت مرگ است.

هرمز: /مکث/ تو تاکنون کجا بودی که من آگاهی‌ام نبود؟

بهرام: هر کجا بودم کمر به همت و خدمت شما بسته بودم شهریار!!

هرمز: / به خراد/ نخست در پی آیین‌گشسب دبیر می‌فرستی تا حکم بهرام چوبینه را بنویسد تا من مهر کنم!

فواد: بهرام چوبینه؟!

هرمز: آیا تو لقبی بهتر از این برای این مرد بلندبالای خشکیده می‌شناسی؟

بهرام: بر خود می‌بالم که شهریار مرا چنین می‌نامند.

جمع‌بندی

امروزه دراماتورژی یکی از کارکردهای مهم و اجزای اساسی در روند بازآفرینی یک اثر تاریخی است که در کنار سایر مؤلفه‌های موجود و برای به‌سرانجام رسانیدن و تثبیت کلیت یک درام رادیویی در ذهن مخاطب نقشی به‌سزا ایفا می‌کند. بسیاری از مخاطبان رادیو، نمایش‌های ماندگار را که بر اساس رمان‌ها یا داستان‌های تاریخی نوشته و اجرا شده‌اند، به خوبی به خاطر دارند. دلیل این امر چیزی نیست جز اینکه در بازآفرینی این متون، هنر دراماتورژی همگون با سایر مؤلفه‌های فنی و اجرایی رادیو قرار می‌گیرد. بنابراین، زمانی که صحبت از نمایشنامه‌ای تاریخی است، ماندگاری این اثر وابسته به هماهنگی و تعادلی است که قواعد دراماتورژی حاکم بر متن، چه در نوشتار و چه در اجرا برقرار کرده‌اند.

در اوان کار، هنر دراماتورژی برای برخی از بزرگان نمایش این دیار، همسنگ با آداپتاسیون و ترجمه بود، اما بعدها جای صحیح خود را بازیافت. با تأسیس رادیو و شروع پخش نمایش‌های رادیویی، این پرسش مطرح شد که آیا دراماتورژی در آن زمان در نمایش‌های رادیویی وجود داشته است؟ پاسخ

این پرسشِ مهم و حیاتی، ایجاد مقوله‌ای به نام «تنظیم برای رادیـو» و «اقتبـاس برای رادیو» از رمان و داستان‌های معروف بود که در اسناد دیده می‌شـود و بـه نوعی کارکرد انتخاب نمایشنامه و کلام‌سازی در دراماتورژی را توضیح‌می‌دهد.

قواعد دراماتورژی بر اساس ساختار، طول زمان نمایش، اقتباس یا خلق اثـر شکل می‌گیرد. اهمیت دراماتورژی در رادیو و بویژه نمایش رادیویی اینجاسـت که تمامی قواعد نمایش صحنه بـا حـذف مؤلفـه‌هـای بصـری و تبـدیل آن بـه مؤلفه‌های شنیداری، انجام می‌شوند و با این تکنیک، یک داستان یا قصه تبـدیل به یک نمایش رادیویی می‌گردد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

الف) کتاب

۱. آقاخانی، ایوب (۱۳۹۰). **راهنمای عملی نمایشنامه‌نویسی برای رادیو (به همراه دو درام رادیویی نیم‌تنه ارغوانی و بیلی بتگیت)**. تهران: افراز.

۲. آل‌محمود، جهانشاه (۱۳۸۸). **با چشم گوش دیدن نوشتن نمایشنامه رادیویی**. تهران: طرح آینده و دفتر پژوهش‌های رادیو.

۳. بارت، رولان (۱۳۸۳). **لذت متن**. ترجمه پیام یزدان‌جو. تهران: نشر مرکز.

٤. بک، آلن (۱۳۸٤). **بازیگری در رادیو**. ترجمه معصومه رحمتی امین. تهران: طرح آینده.

۵. ترنر، کتی و برنت سین (۱۳۹۰). **دراماتورژی و اجرا**. ترجمه محمدجعفر یوسفیان و پرستو محبی. تهران: افراز.

٦. داد، سیما (۱۳۷۵). **فرهنگ اصطلاحات ادبی**. تهران: نشر مروارید.

۷. مولر، گوتفرید (۱۳۸۵). **دراماتورژی تئاتر و نمایش رادیویی**. ترجمه عباس شادروان. تهران: قطره.

۸. میرصادقی، جمال (۱۳۷٦). **عناصر داستان**. تهران: سخن

۹. نجم، سهیلا (۱۳۹۰). **هنر نقالی در ایران**. تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.

ب) مقاله

جلالی‌پور، بهرام (۱۳۸٤). «اقتباس و دراماتورژی». **مجله نمایش**. دوره ۳، ش٦۷.

پرتال جامع علوم انسانی

ج) انگلیسی

1. Eugenio, Barba (1985). The Nature of Dramaturgy . **The Old Drama Quarterly**.

2. Mc. Gillich. Paul (1998). Dram What ?Dramaturgy**. "New Theater"**. Australia, March & April.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی