اشاره

تبدیل ادبیات داستانی به ادبیات دراماتیک یکی از مهم‌ترین اشکال نگارش در رسانه‌های مختلف است. رادیو به‌عنوان رسانه‌ای قدرتمند در جهان امروز جایگاهی ویژه در اذهان مخاطبان دارد. نمایش رادیویی یکی از انواع برنامه‌های رادیویی است که می‌تواند اهداف کوتاه‌مدت و طولانی‌مدت برنامه‌ریزان و برنامه‌سازان را محقق سازد. آنچه ذهن مؤلف را به خود مشغول کرده است، چگونگی تغییر در کارکردهای روایت در داستان‌های کوتاه ایرانی و خارجی برای اقتباس در نمایش رادیویی است. تلاش این نوشتار به کمک روش توصیفی در یافتن اشتراک‌های روایت در نمایش رادیویی و داستان کوتاه است تا نمایشنامه‌نویسان را در نگارش نمایش اقتباسی برای رسانه‌ای فراگیر چون رادیو یاری دهد. آنچه از این تحقیق نتیجه می‌شود، تفسیر و تطبیق کارکردهای روایت در داستان کوتاه و نمایشنامه رادیویی است.

روایت در نمایشنامه‌های اقتباسی رادیو

ملیحه مرادی‌جعفری
کارشناس‌ارشد نویسندگی رادیویی

رسانه رادیو در حضور جدی رسانه‌های رقیب چون تلویزیون، سینما، اینترنت و رسانه‌های مکتوب به تکاپوی خود ادامه می‌دهد. امواج صوتی که در راستای یکی از اعضای بدن انسان (گوش) در رادیو به اوج و شکوفایی خود رسیده تخیل را سامان می‌بخشد.

به گفته کرایسل، رادیو رسانه‌ای کور است (کرایسل، ۱۳۸۱: ۱) نمی‌توانیم پیام‌های آن را ببینیم، اما برخی رادیو را به‌خودی‌خود کور نمی‌دانند و معتقدند تجربه شنیدن رادیوست که شبیه حالتی نظیر کوری است.

برنامه‌های رادیویی با بیان خاص رادیو در قالب‌های مختلف و با هدف فرهنگ‌سازی، آموزش، اطلاع‌رسانی، ایجاد مشارکت اجتماعی، صمیمیت و هم‌ذات‌پنداری با مخاطبان تولید می‌شوند. یکی از قالب‌های رایج در دنیای رادیو، نمایش رادیویی است. «نمایش در معنای وسیع خود، بر دو عامل حرکت و صدا استوار است.» (مکی، ۱۳۷۱: ۱۳)

در نمایش رادیویی نیز حرکت باید با عناصر رادیو همگون شود تا مخاطبان، آنچه از گیرنده دریافت می‌کنند، با زندگی مملو از حرکت، رنگ و شکل خود عجین شوند. برگردان، آداپتاسیون (اقتباس) یا تطبیق‌دادن این اجزا برای رسانه‌ای مانند رادیو، مستلزم احاطه کامل نمایشنامه‌نویس بر رادیو و ابزار آن است. برای خلق نمایش، طرح یا داستان ضرورت دارد. داستانی که در آن شخصیت‌ها، اتفاقاتی را سبب می‌شوند و همه‌چیز پیرو قانون علت و معلول می‌شود.

ارسطو در کتاب **هنر شاعری** آورده است: «هر تراژدی باید شامل شش جزء باشد: داستان، اخلاق، گفتار، فکر، صحنه‌آرایی و آواز». (ارسطو، ۱۳۳۷: ۷۰)

آنچه بیش از همه به آن پرداخته می‌شود، جزء اول اجزای ششگانه ارسطوست. استفاده از ادبیات داستانی برای نگارش نمایش در دنیا سبب شده است که داستان‌ها و رمان‌های مطرح جهان، موردتوجه نمایشنامه‌نویسان و فیلمنامه‌نویسان قرار گیرند و نمایشنامه‌نویسان رادیویی نیز از این امر مستثنی نباشند.

از آنجایی که شنوندگان رادیو فرصت دارند ضمن کار و فعالیت‌های خود به رادیو گوش کنند، تبدیل داستان‌های مشهور ایران و جهان به نمایش رادیویی این امکان را برای مخاطبانی فراهم می‌سازد که مجالی برای مطالعه ندارند تا در حین کار آن را بشنوند.

متأسفانه گاهی شاهد نمایش‌های رادیویی هستیم که در اسارت روایت داستان وام‌گرفته‌شده دست‌وپا می‌زنند و از هیچ یک از ابزارهای رادیو مدد نمی‌جویند. از این‌رو، در پی یافتن راه‌کارهای مطلوب اقتباس از داستان‌های کوتاه به بررسی وجوه کارکردی روایت در داستان کوتاه می‌پردازیم.

نمایش‌نامه‌های ثبت‌شده در آرشیو صدای جمهوری اسلامی ایران آشکار می‌کند که درصد بالایی از آنها اقتباسی هستند. برنامه‌های از **رمان تا نمایش** و **نمایش امروز** در **رادیو فرهنگ**، **آدینه** در نمایش در **رادیو ایران**، و **نمایش جوان** در **رادیو جوان**، بیشترین نمایش‌های اقتباسی ایرانی و خارجی را پوشش می‌دهند. این امر نمایانگر علاقه به روند اقتباس از داستان کوتاه برای نمایش‌های رادیویی است که طی دو دهه اخیر افزایش یافته است، ولی به شکلی نشان‌دهنده محبوبیت نمایش‌های رادیویی نیز هست که بر اساس داستان و به‌ویژه پیشبرد اهداف ایستگاه‌های رادیویی پدید آمده‌اند.

هدف این نوشتار، شناخت و تطبیق کارکردهای روایی در داستان کوتاه و نمایش‌نامه رادیویی است. اگر کارکردهای روایی و پیش‌برنده یک داستان کوتاه در عناصر دراماتیک نمایش، حضور مؤثر داشته باشند، نگارش نمایش رادیویی با ساختار منسجمی میسر می‌شود.

روایت و وجوه کارکردی آن

مایکل تولان در کتاب **درآمدی بر روایت**، **روایت** را اینگونه تعریف می‌کند: «تعریف حداقلی از روایت، توالی غیرتصادفی رخدادهای زنجیره‌مانند است. رخداد، وضعیت مفروضی را پیش‌فرض می‌گیرد که چیزی باعث تغییر در آن وضعیت پیش‌بینی‌شده است. توالی غیرتصادفی، حاکی از ارتباط هدفمند رخدادهاست.» (تولان، ۱۳۸۳: ۲۱)

توالی غیرتصادفی رخدادهای زنجیره‌مانند، یک اصل در نمایش‌نامه‌نویسی است. نمایش‌نامه‌نویس، رویدادها را یکی پس از دیگری طراحی می‌کند و براساس آنها، طرح داستان نمایش خود را جلو می‌برد. به‌طور مسلّم، چنین طراحی هدفمند است و وضعیتی را به وضعیتی دیگر تغییر می‌دهد. از اشاره تولان به ویژگی‌های روایت درمی‌یابیم که هر چیزی روایت نیست؛ به‌عنوان نمونه، طراحی‌ها، تابلوهای نقاشی، عکس‌ها و هر تصویری در یک قالب. پس چیزهایی که در خود هیچ توالی را نشان نمی‌دهند، غیرروایی به‌شمار می‌آیند.

داستان و نمایش رادیویی دارای خصوصیاتی مشابه هستند. هر دو، طرح ساختگی دارند؛ هر دو بر دانسته‌های قبلی مخاطبانشان بنا می‌شوند و خط سیر دارند؛ یعنی از موقعیتی به موقعیتی دیگر می‌رسند و یادآوری کننده‌اند.

ساختارگرایان، روایت را به منزله قصه خام و پایه‌ای می‌نگرند که رویدادها و فعالیت‌ها بر روی آنها استوارند. بارتز (88: 1966) می‌گوید که «روایت یک جمله بلند است، همان‌طور که جمله، یک روایت کوتاه است.»

بنابراین، روایت مانند جمله از قواعد معینی پیروی می‌کند. ساختارگرایان شخصیت‌ها را در یک روایت به اسم و فعالیت‌ها را به فعل ربط می‌دهند.

آنها ساختار یک روایت را مانند یک جمله (فعل، فاعل، ...) تجزیه و تحلیل می‌کنند که شاید در تجزیه و تحلیل داستان کوتاه و نمایش رادیویی از این راه تفاوت‌های بارزی نیابیم. رولان بارت (Ibid : 89) سه سطح عمده برای ساختار روایت پیشنهاد می‌کند:

– کارکردها (به تعریف پراپ)؛
– کنش‌ها (یا کنشگر به تعریف گرماس و یا شخصیت‌ها)؛
– روایت (سطح دوم روایت به نام گفتمان موردنظر وی است).

به نظر بارت آنچه روایت را به پیش می‌راند، کارکرد است؛ چیزی که باعث انسجام کلی روایت است. وی دو نوع کارکرد را از هم متمایز می‌سازد: کارکردهای ویژه که به یک کنش مکمل و نتیجه‌مند ختم می‌شود و علامت‌ها که به مفهومی کم و بیش نامعین اشاره دارند و شامل علامت‌های منش روان‌شناختی شخصیت‌ها، نشانه‌های حالت و ... هستند.

«کارکردهای ویژه نیز به دو دسته تقسیم می‌شوند: کارکردهای واسطه‌ای و کارکردهای هسته‌ای، که نقطه‌عطف‌های واقعی هر روایت به‌شمار می‌آیند. برای مثال، تلفن‌کردن و یا جواب‌دادن به آن، کارکردهای هسته‌ای هستند و تأخیر در جواب‌دادن و اعمال مرتبط دیگر کارکردهای واسطه‌ای. به نظر بارت، علامت‌ها نیز دو دسته‌اند: علامت‌های ویژه و علامت‌های اطلاع‌رسان.» (Ibid :92)

تقسیم‌بندی بارت برای روایت در مبحث اقتباس حائز اهمیت است. کارکردهای هسته‌ای در هر اقتباس دستخوش تغییر می‌شوند، البته با گفتمانی متفاوت. کارکردهای واسطه ممکن است حذف شوند.

در بحث اقتباس از داستان کوتاه برای نمایش رادیویی تغییر اجزایی که کارکرد هسته‌ای دارند، قابل بحث است؛ تغییر در کارکردهایی که در رابطه مستقیم با شخصیت و رویداد اصلی هستند، کل روایت را متحول می‌کند.

اما کارکردهای واسطه‌ای که در فاصله میان کارکردهای هسته‌ای واقع می‌شوند، مکانی برای آسایش‌اند؛ زیرا فقط فضای میان رویدادهای مهم روایتی اثر را پر می‌کنند و کمتر نقش محوری دارند. در

نمایشنامه‌نویس خلاق رادیو می‌تواند نمایش را به‌گونه‌ای پیش ببرد تا اصوات، به شناسه‌ای ارزشمند در جهت تثبیت خاطره داستان در ذهن مخاطبان تبدیل شوند.

واقع، در جایی به روایت شتاب می‌دهند و گاهی تأخیر ایجاد می‌کنند. از نظر بارت، هر نوع تغییری حتی اگر «داستان» را تغییر ندهد، به‌طور حتم بر گفتمان روایی تأثیر می‌گذارد. چگونه بیان‌کردن یک داستان، گفتمان داستان است.

تغییرات خلاقانه نمایشنامه‌نویس رادیویی، زاویه دید متفاوتی به همراه دارد و باعث تغییر در چگونه بیان‌کردن همان گفتمان روایی خواهد شد. لازم است در اینجا به نظر مک‌فارلین نیز تعمق و تفکر کنیم. او در مقدمه کتاب **رمان در فیلم** (۱۹۹۶) تأثیرهای ساختاری تبدیل و ترجمه از یک شکل روایی به دیگری را در کانون توجه قرار می‌دهد. مک‌فارلین معتقد است باید میان مؤلفه‌های روایی که می‌توان آنها را از رسانه‌ای به رسانه‌ای دیگر تغییر داد و آنهایی که نیاز به اقتباس دارند تمایز قائل شد.» (ولهان، ۱۳۸۳: ۱۴)

مک‌فارلین ضمن اشاره به رده‌بندی‌های بارت تصریح می‌کند که کارکردهای هسته‌ای را می‌توان تا حدی از رسانه‌ای به رسانه دیگر تغییر داد؛ زیرا به محتوای «داستان» اشاره می‌کنند و می‌توان آنها را به شکل صوتی یا کلامی تغییر داد. از نظر او، تغییر پایان غم‌انگیز به پایان خوش می‌تواند باعث تغییر داستان اصلی شود، با حفظ کارکرد اصلی آن. در ضمن، نویسنده با انجام این تغییر بیش از حد به داستان اصلی وفادار نمی‌ماند و قوه خلاقه خود را به‌کار می‌گیرد.

از سوی دیگر، مک‌فارلین معتقد است «کارکردهای واسطه‌ای که وسیله انتقال اطلاعات در مورد شخصیت، فضا و مکان هستند، به اقتباس– تغییر مناسب با رسانه– نیاز دارند؛ زیرا ضبط کلامی یا صوتی نیازمند وسایل کاملاً متفاوتی برای بازنمایی است.» (همان)

مؤلفه‌های مهم روایی در نظر او، زاویه دید و صحنه‌بندی نمایش است که نقشی اساسی در فضاسازی و شکل‌دهی به متن دارند.

آنچه مک‌فارلین اشاره می‌کند، به‌طور نامفهومی به اقتباس و تنظیم اشاره دارد و سعی می‌کند تفاوت این دو را در چارچوب نظریه بارت تعریف کند که در این صورت تعریف اقتباس او در حوزه تغییرات کارکردهای واسطه‌ای یک روایت در رسانه‌ای دیگر جای تردید دارد.

به زبان ساده‌تر می‌توان گفت تغییر در کارکردهای واسطه‌ای و هسته‌ای یک روایت، برای استفاده در رسانه‌ای دیگر اجتناب‌ناپذیر است. اما تنظیم‌گر یک اثر برای یک رسانه متفاوت، فقط در حیطه تغییر

در کارکردهای واسطه‌ای وارد عمل می‌شود و اقتباس‌گـر با نیـروی خلاقانه خود هم در حیطه تغییر در کارکردهای هسـته‌ای و هم تغییر در کارکردهای واسـطه‌ای از داستان و روایـت اولیه، داسـتان و روایتی دیگر، خلق می‌کند.

پـس می‌توان اجزای یک داسـتان کوتاه را بـه کارکردهای هسـته‌ای و واسـطه‌ای تقسـیم‌بندی کرد و در اقتباس برای نمایش رادیویـی هر یک را با توجـه به زاویه دید و صحنه‌بندی نمایش دسـتخوش تغییر کرد؛ تغییری شایسـته کـه درخور رسـانه رادیو باشد.

تردید نباید کرد که هر نمایشنامه‌نویس با توجه به هدفمندی اقتباس خود، یک داستان کوتاه را به یک اثـر متفاوت در رادیو تبدیل می‌کند. یعنی می‌توان از یک داسـتان کوتاه چندیـن نمایش رادیویـی متفاوت خلق کرد که هـر کدام خصوصیات ارزشـمندی چون خلاقیـت نمایشـنامه‌نویس را در دل خـود دارند.

داستان کوتاه

تعریف‌های ارائه‌شده برای داستان کوتاه همه بـر این موضوع تأکید می‌ورزند که داسـتان کوتاه در مقایسه با رمان، از انعطاف‌پذیری و جهندگی بیشتری، هم در انتخاب موضوع و هم در انتخاب زمان و شخصیت‌ها، برخوردار اسـت. در یک جمع‌بندی، تعاریف داسـتان کوتـاه در دایره‌المعارف‌ها و کتب مختلف به شرح زیر است:

• داسـتان کوتاه را داسـتانی می‌دانند که بتوان آن را در مدت نیم‌ساعت خواند.

• داستان کوتاه برشی است از زندگی.

• داسـتان کوتاه حکایتی اسـت که چند آدم را در یک تلاش و وضعیت بغرنج نشان می‌دهد و نتیجه معمولی از آنها می‌گیرد.

• داسـتان کوتاه نوعی داسـتان است که انواع آن از نظر اندازه کاملاً با هم فرق دارند، اما کوتاه‌تر از رمان است.

• داسـتان کوتـاه، نوشـته منثـور کوتاه خلاقه‌ای است که هدف آن به‌هم‌پیوستن و

باید بپذیریم که اقتباس یکی از راه‌های نوشتن نمایش رادیویی است. به‌طور حتم، کپی‌برداری صرف نخواهد بود، بلکه تنها بهره‌گیری از یک فکر با یک طرح داستانی و یک شخصیت، طرحی برای قهرمان‌شدن در یک قالب هنری خاص به‌نام نمایشنامه است.

هماهنگ‌کردن شخصیت‌پردازی، درون‌مایه، موضوع و تأثیربخشی است.

• در داستان کوتاه توجه به یک شخصیت معیـن اسـت و کلیه وقایـع از «زاویه دید» همان شخصیت دیده و بررسی می‌شوند.

• داسـتان کوتـاه تمرکزدادن شـخصیت است در یک حادثه مهم ضمنی. در آن کمتر شخصیت گسترش می‌یابد و نویسنده بیشتر شـخصیت را در وضعیـت و موقعیتی خاص نشان می‌دهد.

• داسـتان کوتاه یک شـخصیت اصلی و یک حرکت داستانی دارد.

حرکت داسـتانی: «گسترش تدریجی اندیشه‌ها در جهت پیام و گره‌گشایی یا پایان خاص داستان را حرکت داستانی می‌خوانند.» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۲۹۹)

می‌تـوان داسـتان کوتـاه را بـه یـاری خصوصیات زیر از دیگر آثار بازشناخت:

• طرح منظم و مشخصی دارد؛

• یک شخصیت اصلی دارد؛

• این شخصیت، در یک واقعه اصلی ارائه می‌شود؛

• در «کلـی» که همه اجـزای آن با هم پیوند متقابل دارند، شکل می‌بندد و؛

• تأثیر واحدی را القا می‌کند؛

• کوتاه است؛

«پس ویژگی‌های یک داسـتان کوتاه به شرح ذیل است:

• اختصار؛

• ابتکار؛

• روشنی؛

• تازگی شیوه پرداخت». (یونسی، ۱۳۷۹: ۱۶)

نمایش رادیویی

نمایش در رادیو با احسـاس شنونده ارتباطی تنگاتنـگ دارد. «عنصـر نمایـش در رادیو، بسـتری را فراهـم می‌کند تا وجـه عاطفی پیام بـالا رود. بالارفتن ضریب نفوذ عاطفی پیام، موجب درگیری عاطفی پیام از سـوی مخاطب می‌شود.» (خجسته، ۱۳۸۷: ۵۰)

نمایش در رادیـو، تصویری قابل درک از دنیای قابل لمس به شنوندگان ارائه می‌دهد. از نظر آلن بک، نمایش رادیویی هنر هشـتم اسـت (بک، ۱۳۸۵: ۸۷). این بدان معناست که هنر نمایش رادیویی کاملاً مستقل است و تکنیک‌هـا و روش‌های منحصربه‌فرد خود را دارد.

کیت ریچاردز در کتاب **نگارش نمایش رادیویی** خود آورده اسـت: «اجرای نمایش رادیویـی، انزوا و تنهایی شـنونده را از میان می‌بـرد و در ذهن شـنونده، تصاویر تازه‌ای خلق می‌کند.» (ریچاردز، ۱۳۸۱: ۱۵)

گری فرینگتـون در کتاب **طراحی صدا** اشاره می‌کند: «نمایش رادیویی که به شکل تأثیرگذاری طراحی شـده باشـد، گنجاندن تجربیـات زندگی شـنونده در متن فیلمی را که در تالار نمایش ذهن سـاخته می‌شود و

به نمایش درمی‌آید، آسـان می‌کند. هر فرد به کارگردان فیلم ذهنی خود تبدیل می‌شود و صـد البته که هرگز هیـچ دونفری تجربه تخیلـی واحـدی ندارنـد.» (Ferrington، ۱۹۹۳: ۱۶۲)

اثرگذاری وسـیع و غیرقابل‌تصور نمایش رادیویی نمایان اسـت و انسـان بـا تکیه بر دانش و خاطـرات خود تصویـری ذهنی از آنچـه می‌شـنود، می‌سـازد و در آن حضور می‌یابد.

نمایش رادیویی از دیدگاه رسانه‌ای دارای تمامی خصوصیاتی اسـت که به رسانه رادیو نسبت داده می‌شود:

- امکان تصویرسازی ذهنی؛
- دسترسی آسان؛
- مخاطبان بی‌شمار؛
- حین فعالیت مخاطبان، شنیده شود.

اما چند چیـز قدرت نمایش رادیویی را در رسانه خود افزایش داده است. دیداری‌نبودن نمایش رادیویی همان ویژگی جادویی نهفته در آن اسـت. این همان قدرتی است که به شنونده اجازه می‌دهد تا به خلق تصاویر ذهنی خود، آنگونه دست پیدا کند که هرگز به پهنه هیچ نمایشـگر یا صحنه‌ای به آن دست پیدا نمی‌کرد. اینگونه اسـت که گوش‌سپردن به نمایش رادیویی علمـی پرتحرک و ارادی و شکار لحظه‌هاست در گذر زمان.

نمایـش رادیویـی از کلام، موسـیقی، جلوه‌های صوتی و سکوت بدون یاری‌گرفتن از عوامـل بصری- که در تئاتر و فیلم آنها را تشدید و تقویت می‌کند- ترکیب یافته است. بنابراین این تنها باید گوش را مخاطب قرار دهد و تنها به این مسئله اعتماد کند که قوه مخیله مخاطبان یا ارتباط ذهنی آنها، فقدان باقی ابزارها و مسـائل یعنی تجسم واقعیت دیداری را جبران می‌کند.

گونه‌های متون نمایشی

با توجه به ساختار و عناصر شکل‌دهنده یک متـن نمایش رادیویی می‌توان سـه گونه از این متون را به تفضیل بیان کرد:

- متون نمایشی خلاقه رادیو؛
- متون نمایشی اقتباسی رادیو؛
- متون نمایشی تنظیمی رادیو.

در گونـه نخسـت، نمایشـنامه‌نویس بـا نیروی خلاقه و اشراف کامل بر ابزار اجرایی نمایـش رادیویـی داسـتانی را طرح‌ریـزی می‌کند، شـخصیت‌هایی را ایجاد و سـپس گفت‌وگوی متناسـب با رادیـو را می‌نگارد. در بسـط‌دادن یک طرح به نمایش رادیویی، فقط گفت‌وگونویسـی، قوه خلاقه نویسـنده را درگیـر نمی‌کند، بلکه نوشـتن توضیحات صحنه، اسـتفاده از اصـوات محیطی و حتی موسیقی، می‌تواند متن نمایشی او را به اثری شایسته و بی‌نظیر مبدل کند.

نمایشـنامه‌نویس خـلاق رادیـو می‌تواند نمایـش را به‌گونه‌ای پیش ببـرد تا اصوات، به شناسه‌ای ارزشمند در جهت تثبیت خاطره داسـتان در ذهـن مخاطبان تبدیل شـوند. به‌طـور مثال، خلق صحنـه‌ای از نمایش در کارخانـه، کارگاه چوب‌بـری، آهنگری، اتاق دندان‌پزشـک، اسـتودیو موسـیقی، باشگاه ورزشـی، قطار، اتومبیل، فرودگاه، مسـجد، بیمارسـتان و محل‌ها و مکان‌های بی‌شمار دیگر که در ذهن شنونده خاطره‌ای را یادآور شود.

صداهـا و افکت‌های زمینـه که متعلق به مکان خاص باشـد، سـبب می‌شـود رویداد و گفت‌وگـو در چنین صحنه‌هایـی زنده‌تر، باورپذیرتـر و فراموش‌نشـدنی جلـوه کند. همچنین صدای کالسـکه و شـیهه اسـب در پس‌زمینـه یک صحنه نمایـش رادیویی بلافاصلـه ذهن شـنونده را از نظر زمانی به عقب می‌برد و شنونده درمی‌یابد که اتفاقات مربوط به دوران گذشـته است، این طراحی به کمـک گفت‌وگوها آمده و در تکمیل آنها عمل می‌کند. اسـتفاده از این تکنیک‌ها، نیاز به ارجاعات زمانی و مکانی به‌وسیله دیالوگ را کاهش می‌دهد و نمایشنامه‌نویس می‌تواند بدون دغدغه تأکید بر زمان و مکان توسـط دیالوگ‌ها، نمایش را جلو ببرد.

حتی آشنایی با سازها و توانایی فضاسازی آنهـا یاریگر یـک نمایشـنامه‌نویس خلاق رادیویی است. او می‌تواند در پایان هر صحنه یا در هر قسـمت از نمایش خود به موسیقی، سـاز یا ضرباهنگ موسیقی اشاره و به‌عنوان توضیح صحنه آن را ثبت کند.

یـک نمایشـنامه‌نویس رادیویـی با خلق اشخاص آشنا و قابل‌باور، شـنونده رادیویی را وامی‌دارد با آنها دوسـت شـوند. این یک اصل در نمایشنامه‌نویسی است. ابتدا شخص باید جزئی از زندگی پیرامون مخاطبان شود. از رازهای درون، احساسـات و خواسته‌های آنها آگاه شـود. سپس با آنها در دل داستان، وقایـع و رویدادها برود. اینجاسـت که حس همذات‌پنداری ایجاد می‌شـود و کاتارسیس ارسـطو- جایی که حس ترحم و شـفقت و ترس، انسان را به خودنگری وامی‌دارد- رخ می‌دهد.

شـناخت اشخاص نمایش توسط مخاطب به دو طریق انجام می‌شود:

- توسـط حالات و اعمال و احساساتی که خود او دارد؛
- توسـط نقل قـول از اطرافیـان و دیگر اشخاص.

در متـون نمایـش تنظیمـی رادیـو که خوشبختانه در کشـور ما به درستی صورت می‌پذیرد، شناخت ابزار رادیو- یعنی موسیقی و صداهـای محیطـی- دارای اهمیتی ویژه است.

یک تنظیم‌گر نمایش رادیویی می‌داند که گفت‌وگوهای داستانی و یا دیالوگ‌های یک فیلـم در رادیو کاربرد ندارد. تنظیم‌گر مجبور است شناسـه‌های مکانی، شخصیتی و حتی زمانی را بـه دیالوگ‌ها اضافه کند. تنظیم‌گر رادیو باید توجه داشـته باشد که صحنه‌های طولانی بـا تعدد شـخصیت‌ها جایگاهی در رسـانه او ندارند. پس با تقلیـل صحنه‌ها و کاهش شخصیت‌های داسـتانی و سینمایی به یاری نمایش رادیویی می‌آید.

در تنظیم رادیویی، به‌هیچ‌عنوان رویدادها نسـبت بـه اثـر اصلـی تغییـر نمی‌کننـد. شـخصیت‌های اصلـی ناپدید نمی‌شـوند و نتیجه‌ای که از نمایش گرفته می‌شود، مقارن

با پایان‌بندی داستان و یا فیلم تنظیم‌شده است؛ درست برخلاف اثر اقتباسی در نمایش رادیویی.

گاهی هنرمندان رادیویی در تعریف اثر تنظیمی و اقتباس دچار شبهه و تردید می‌شوند. می‌توان گفت یک نمایش رادیویی اقتباس جایگاهی میان اثر تنظیمی و اثر خلاقه دارد. اثر اقتباسی در نمایش رادیویی هم تنظیم می‌شود و هم خلق.

اما یک تفاوت اساسی با تنظیم مطلق دارد و آن این است که تنظیم در خلق شخصیت‌ها، رویدادها، صحنه‌بندی آغاز و پایان رخ می‌دهد.

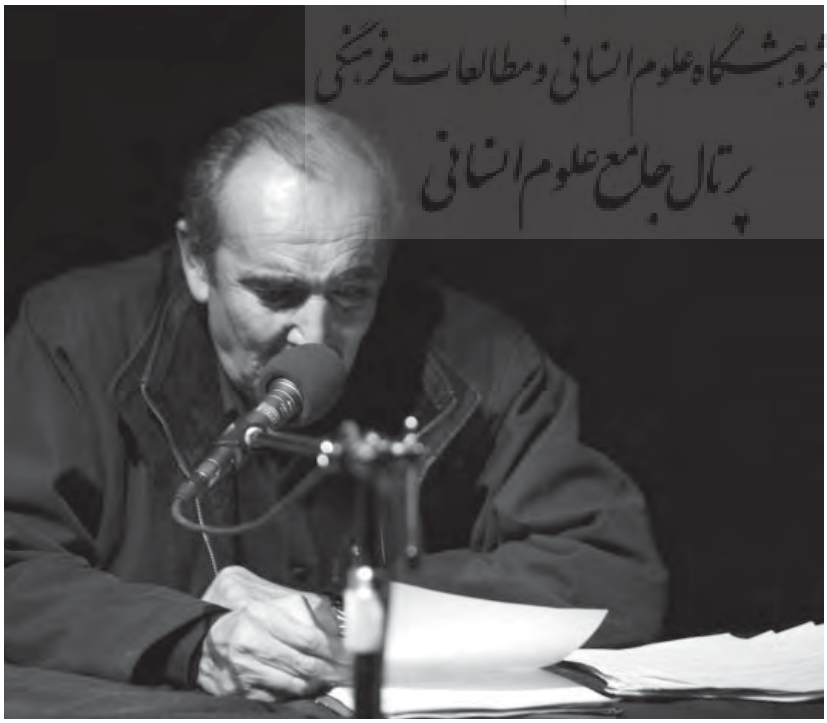
آرتو کوپیت، یکی از نویسندگان نمایش رادیویی در آمریکا، معتقد است: «نوشتن برای نمایش رادیویی کمتر نگران‌کننده است؛ زیرا شما به عنوان نویسنده مجبور نیستید در جهنم تئاترهای محلی کار کنید. جانی که تهیه‌کنندگانش حتی نمی‌دانند به چه منظور نمایش شما را تولید کنند. در نمایش رادیویی شما می‌نویسید. یک کارگردان کاربلد می‌آورید و بهترین بازیگر آن را برای نمایش خود انتخاب می‌کنید و همین کافی است. شما به‌راحتی و به‌سادگی یک نمایش تولید می‌کنید. این واقعاً متقاعدکننده است.» (Cote, 2003: 2)

از نظر او، نوشتن برای رادیو به دلیل اینکه تولیدش زمان کمی می‌خواهد، از نوشتن برای صحنه آسان‌تر است. البته در کشو ما این مسئله مشهودتر است. سالن‌های بسیار محدود و متقاضیان بسیار، اعم از گروه‌های حرفه‌ای و تجربی جهت اجرا، مرحله تولید یک نمایش نگاشته‌شده را مدت‌ها به تعویق می‌اندازد، در حالی‌که یک نمایشنامه رادیویی شایسته، در کمتر از یک ماه، ضبط و پخش می‌شود.

اقتباس

اقتباس در شاخه‌هایی مختلف معنا می‌پذیرد، اما از میان این تعاریف می‌توان به چند گزینه بسنده کرد و از آنها برای مفاهیم اقتباس بهره گرفت. این گزینه‌ها عبارتند از:

هر نمایشنامه‌نویس با توجه به هدف‌مندی اقتباس خود، یک داستان کوتاه را به یک اثر متفاوت در رادیو تبدیل می‌کند. یعنی می‌توان از یک داستان کوتاه چندین نمایش رادیویی متفاوت خلق کرد که هر کدام خصوصیات ارزشمندی چون خلاقیت نمایشنامه‌نویس را در دل خود دارند.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

• گرفتن و اخذکردن؛
• از شکلی به شکل دیگر تبدیل‌شدن؛
• تطابق و سازگاری با محیط یا متن جدید.

پس می‌توان گفت: برداشت از یک داستان، رمان، نمایشنامه و یا انواع دیگر ادبی و تبدیل آن به نمایش رادیویی به گونه‌ای که عناصر ادبی منبع اصلی با رسانه رادیو سازگار شود و بتواند با ویژگی‌های خاص هنر نمایشنامه‌نویسی رادیویی تطبیق پیدا کند، میسر می‌شود.

فرانسیس وانوا در کتاب **فیلمنامه‌های الگو، الگوهای فیلمنامه**، اقتباس را «کاتالیزور» ابدی رقابت میان نمایش و ادبیات می‌داند: «ما با این اصل آغاز می‌کنیم که اقتباس، قبل از هرچیز، یک عمل است؛ عملی که بیشتر بر حسب ضرورت انجام می‌شود. سینما و نمایش به داستان احتیاج دارد، به موضوع، به طرح اولیه و از سوی دیگر، اقتباس راهکاری است برای زندگی‌بخشیدن به «آثار موجود» در جامعه‌ای دیگر و تابع شرایط دیگر وجودی. اقتباس در تمامی پیکره‌اش برگردان شکلی از اشکال بیانی است در شکلی دیگر.» (وانوا، ۱۳۷۹: ۲۰)

باید بپذیریم که اقتباس یکی از راه‌های نوشتن نمایش رادیویی است. به‌طور حتم، کپی‌برداری صرف نخواهد بود، بلکه تنها بهره‌گیری از یک فکر با یک طرح داستانی و یک شخصیت، طرحی برای قهرمان‌شدن در یک قالب هنری خاص به‌نام نمایشنامه است.

اقتباس، خلق مجدد است و چون دوباره خلق شده، مستقل است و به نویسنده‌ای که اقتباس کرده، تعلق خواهد داشت.

پر واضح است که شرافت و صداقت نویسندگان حکم می‌کند در انعکاس اثر، چه به صورت کتاب یا هر شکل دیگر به مبنای اثر اولیه و نویسنده آن احترام بگذارند و اعلام کنند که ماده اولیه خود را از چه منبعی دریافت کرده‌اند.

تطبیق کارکردهای داستان کوتاه و نمایش‌نامه رادیویی

• تغییر در کارکرد زمانی

بسیاری از داستان‌های کوتاه وابسته به زمان مختص خود هستند. به‌طور مثال، در گذشته رخ داده‌اند و اشخاص نیز متناسب با آن دوره زمانی صحبت و عمل می‌کنند.

گاهی می‌توان در پی متناسب‌سازی با رسانه‌ای خاص و هدف نمایشنامه‌نویس، زمان رویدادها را تغییر داد یا اتفاقات در گذشته را طوری طراحی کرد که در دوره زمانی نزدیک‌تری رخ دهد. به‌عنوان نمونه، اتفاقات در دوره مشروطه را به دوره انقلاب در دهه پنجاه منتقل کرد یا برعکس. رویدادهای دوره کنونی را طوری طراحی کرد که گویی در دوره قاجار روی داده است.

شاخص‌های زمانی مانند صداهای محیطی، لحن و گویش شخصیت‌ها، موسیقی‌های مربوط به آن دوره زمانی و به‌طور کلی خصوصیات شخصیت می‌توانند با قوه خلاقه نمایشنامه رادیویی دستخوش تغییر شوند.

• تغییر در کارکرد مکانی

می‌توان در صحنه‌بندی یک نمایش رادیویی، صحنه‌هایی از داستان را که در آن رویداد رخ می‌دهد در مکانی طراحی کرد که بتوان با ابزار رادیو، شناسه شنیداری به شنونده رادیو عرضه کرد. مثلاً صحنه‌ای در کارخانه، اتاق دندانپزشک، آشپزخانه، معدن زغال‌سنگ و... . البته انتخاب یکی از مکان‌ها باید متناسب با شخصیت‌ها و هدف نمایش باشد.

• تغییر در کارکرد شخصیت

شخصیت‌ها در نمایش رادیویی می‌توانند نسبت به داستان کوتاه زیاد یا کم شوند. خصوصیات و اعمال و رفتار شخصیت‌ها باید با رسانه رادیو متناسب باشند. به طور مثال، شاید در یک داستان برای عیان‌کردن حالت عصبی یک شخصیت، نگارش بی‌هدف یا کشیدن خطوط بی‌معنی روی کاغذ، شناسه‌ای راهبردی باشد، اما در رسانه رادیو به دلیل توصیفی‌بودن، این عمل کارکردی مناسب نخواهد داشت. می‌توان لگدزدن فرد به سطل زباله یا اجسام موجود در محیط، فریادزدن، عقب یا جلوبردن CD یا کاست موسیقی و اعمالی از این دست را برای بازنمایی حالت شخصیت طراحی کرد. می‌توان با طراحی نوع گویش و لحن شخصیت‌ها به تمیز آنها در ذهن شنوندگان یاری رساند.

• تغییر در کارکرد رویداد

گاهی در داستان‌های کوتاه، رویدادهای فرعی برای آشنایی خواننده با شخصیت‌ها طراحی می‌شوند که کاملاً توصیفی هستند. با تغییر در این رویدادها با استفاده از صداهای محیطی، موسیقی و گفت‌وگو می‌توان به خلق نمایش رادیویی اقتباسی شایسته کمک کرد.

• تغییر در کارکرد شخصیت اصلی

تغییر در شخصیت اصلی یک داستان کوتاه، منظور یک تغییر کلی نیست. حتی تغییر در جزئیات شخصیت‌پردازی می‌تواند به مدد نمایشنامه‌نویس بیاید. مثلاً تغییر در علایق، سلیقه‌ها، نوع گویش و لحن، خصوصیات ظاهری و رفتاری و...

• تغییر در کارکرد رویداد اصلی (آغاز، میانه و پایان)

داستان‌های کوتاه معمولاً با توصیف آغاز می‌شوند؛ در حالی‌که آغاز در نمایش رادیویی مساوی با گره‌افکنی و اتفاق است؛ اتفاقی که ذهن شنونده را درگیر چون و چرا می‌کند.

میانه یک داستان کوتاه سرشار از پیچیدگی است؛ پیچیدگی‌هایی که ترتیب علت و معلولی رویدادهای فرعی را در دل خود دارند.

برهم‌زدن چینش رویدادهای فرعی در صحنه‌بندی نمایش رادیویی، عملی جسورانه است و پایان یعنی نتیجه. نمایشنامه‌نویس می‌تواند با تغییر پایان خوش به پایانی غم‌انگیز یا بالعکس هدف شخصی خود را از نگارش و اقتباس مشخص کند.

تغییر در رویداد اصلی شامل تغییر در ساختار بیانی نیز می‌شود. گاهی نمایشنامه‌نویس پایان یک داستان را در صحنه اول طراحی می‌کند و آغاز آن را در پایان، یا میانه

داستان را به آغاز و یا پایان نمایش منتقل می‌کند. انتخاب یکی از این ساختارها معرف هوشمندی و خلاقیت نمایشنامه‌نویس رادیویی است.

نتیجه‌گیری

با توجه به مطالب ارائه‌شده، تردید نباید کرد که کارکردهای مکانی، زمانی، شخصیتی و رویدادی در یک داستان کوتاه، بن‌مایه‌های نگارش یک نمایش را در اختیار نمایشنامه‌نویس رادیویی قرار می‌دهد. می‌توان با اطمینان پذیرفت که حضور مؤثر عناصر روایی و پیش‌برنده یک داستان کوتاه (عناصر دراماتیک نمایش) به ساختاری منسجم منتهی می‌شود که نگارش یک نمایش رادیویی را پایه‌گذاری می‌کند.

از نظر بسیاری، مقایسه داستان و اثر اقتباسی تقریباً به اولویت ناخودآگاه داستان اصلی برابر اثر اقتباسی می‌انجامد. اما استفاده بجا از کارکردهای روایی در رسانه جدید، حیطه خلاقیت نویسنده را هویدا می‌کند و این غیرقابل چشم‌پوشی است.

وقتی پای اقتباس به میان می‌آید، واکنش بسیاری از مخاطبان احتمالاً نوعی سردرگمی است. چرا روایت اختصاص‌یافته در یک رسانه را بگیریم و بکوشیم به رسانه دیگری منتقل کنیم؟

اگر بر این باوریم که هر رسانه‌ای الزامات و امکانات بیانی خاص خود را دارد، پس هنرمندان به‌طور عمده باید به آن دلیل یک روایت موجود را تغییر دهند که برای اثری جدید در رسانه‌ای متفاوت مناسب باشد. شاید یکی از دلایل گرایش هنرمندان به مقوله اقتباس این است که آن آثار ادبی امتحان تاریخی‌شان را پس‌داده‌اند و در فرم رسانه‌ای اولیه خود موفق به جذب مخاطبان شده‌اند و یک عامل پنهان‌تر هم مربوط به وجود مواد روایتی موردنیاز برای رسانه‌های امروزی است.

به‌طور حتم، تحلیل موشکافانه نوشتار نمایش رادیویی، تأثیرگذاری این‌گونه برنامه را بر مدیران ایستگاه‌های مختلف رادیویی نمایان خواهد کرد و آنها نیز خواهند پذیرفت که نمایش در هر شکل خود، ارتباطی تنگاتنگ با احساس مخاطبان دارد. در رادیو که رسانه‌ای کاملاً شخصی است و شنوندگان آن بیشتر در انزوا و تنهایی، آن را همدم خود می‌یابند، بستری فراهم است تا وجه عاطفی پیام این رسانه بالاتر برود.

منابع و مآخذ

- ارسطو (۱۳۳۷). **هنر شاعری** (بوطیقا)، ترجمه: فتح‌الله مجتبایی. تهران: بنگاه نشر اندیشه.
- بک، آلن (۱۳۸۵). «شنیدگاه در نمایش‌نامه رادیویی»، ترجمه: محمدرضا فرزاد، مجله **رادیو**، سال ششم، شماره ۳۴.
- تولان، مایکل. جی (۱۳۸۳). **درآمدی بر روایت**، ترجمه: ابوالفضل حری. تهران: فارابی.
- خجسته، حسن (۱۳۸۷). **رادیو، مدیریت و جامعه**، تهران: دفتر پژوهش‌های رادیو.
- ریچاردز، کیت (۱۳۸۱). **نگارش نمایش‌نامه رادیویی**، ترجمه: مهدی عبدالله‌زاده، تهران: سروش.
- کرایسل، اندرو (۱۳۸۱). **درک رادیو**، ترجمه: معصومه عصام، تهران: تحقیق و توسعه صدا.
- مکی، ابراهیم (۱۳۷۱). **شناخت عوامل نمایش**، تهران: سروش.
- میرصادقی، جمال (۱۳۷۶). **عناصر داستان**. تهران: سخن.
- وانوا، فرانسیس (۱۳۷۶). **فیلمنامه‌های الگو، الگوهای فیلمنامه**، ترجمه: داریوش مؤدبیان، تهران: سروش.
- وله‌هان، ایملدا (۱۳۸۳). «معضلات معاصر اقتباس»، ترجمه: علی عامری مهابادی، فصلنامه **فارابی**، دوره چهاردهم، شماره دوم.
- یونسی، ابراهیم (۱۳۷۹). **هنر داستان‌نویسی**، تهران: نگاه.
- Barthes,Roland (1966). "***Introduction to the Structural Analysis of Narrative***" in Image-Music-Text. London: Collins.
- Cote, David."***Drama for the Ear and the Imagination***" The NewYork Times, August 17, 2003. [Online]http://infotrac college. Thomsonlearning. Com [5May 2008].
- Ferrington, Gary: (1993). ***Audio Desing***: creating Multi Sensor Images for the Mind. Electronic publication.