فصلنامه رادیو تلویزیون/ سال دوازدهم/ شماره ۲۴/ پاییز ۱۳۹۳/۲۶-۹

Quarterly Journal of Radio Television, 2014, Vol. 10, No. 24, 9-26

(تاریخ دریافت: ۹۳/۳/۲۶ تجدیدنظر: ۹۳/۵/۱۵ پذیرش نهایی: ۹۳/۶/۱۳)

اقتباس رادیویی از داستان‌های منثور عرفانی برای نمایش نامه رادیویی

سیدمحمدمهدی موسوی‌مهر ✉

مجید شریف خدایی *

احسان هنرمندنیا **

چکیده

برنامه‌های رادیویی با بیان خاص رادیو در قالب‌های مختلف و با هدف فرهنگ‌سازی، آموزش، اطلاع‌رسانی، ایجاد مشارکت اجتماعی، صمیمیت و هم‌ذات‌پنداری با مخاطبان تولید می‌شود. یکی از قالب‌های رایج در دنیای رادیو، نمایش رادیویی است. نمایش، اقتصادی‌ترین وسیله‌ی بیانی ممکن برای تبیین حالت‌ها، تنش‌ها و احساسات و همچنین موشکافی مناسبات و روابط متقابل انسان‌ها است. قالب نمایشی، تماشاگر یا شنونده را در درک و تفسیر متن پوشیده‌ای که در پشت متن مشهود قرار گرفته است آزاد می‌گذارد.

یکی از راه‌های تولید نمایش‌نامه‌ی رادیویی، اقتباس از دیگر آثار هنری است. رایج‌ترین نوع اقتباس، اقتباس از متون مکتوب است. زبان فارسی از نظر منابع کهن از غنای بالایی برخوردار است. نمایش‌نامه نویسان رادیویی در حین اقتباس از آثار کهن ادبی باید تلاش کنند تا همان مفاهیم منتقل شود. دیگر وظیفه‌ی آن‌ها، شکل‌دهی و ساختاربخشی به متن جدید است تا برای شنونده‌ی امروزی جذاب و قابل پذیرش باشد.

این پژوهش به روش کتابخانه‌ای اسنادی انجام شده و سعی کرده تا با شناسایی و معرفی عناصر حکایت‌های عرفانی و مقایسه‌ی آن‌ها با عناصر نمایش‌نامه‌ی رادیویی، به اشتراکات و تفاوت‌های

✉ عضو هیئت علمی دانشگاه صدا و سیما (smousavimehr@gmail.com)

* عضو هیئت علمی دانشگاه صدا و سیما (majdsharifkfodaei@yahoo.com)

** دانشجوی کارشناسی ارشد نویسندگی رادیو دانشگاه صدا و سیما (ehsan.honarmandniya@gmail.com)

میان این دو دست یابد. هدف پژوهش این است که با استفاده از این یافته‌ها بتواند از حکایت‌های عرفانی کهن، جهت تولید نمایشنامه‌ی رادیویی اقتباس کند.

واژگان کلیدی: معاصرسازی، اسطوره، نمایش رادیویی

مقدمه

ادبیات کهن ما از غنای فرهنگی بالایی برخوردار است. این غنای فرهنگی در بخش ادبیات عرفانی و زمانی که ادبیات با مفاهیم معنوی می‌آمیزد بیشتر به چشم می‌آید. این گنجینه‌ی ارزشمند امروز در اختیار ما قرار دارد و می‌تواند برای رسیدن به اهداف والای فرهنگی و معنوی مورد استفاده قرار گیرد. امروز برای بیان مفاهیم غنی ادبیات گذشته، به‌خصوص ادبیات عرفانی، نیاز به بازگردانی این مفاهیم به زبان روز است.

یکی از رسانه‌هایی که به علت داشتن قدرت ایجاد صمیمیت و همدلی، می‌تواند در میان مردم تاثیرگذار باشد رادیو است. گرچه در کشور ما رادیو دیگر همچون گذشته مخاطبان زیادی ندارد، اما هنوز می‌تواند به‌عنوان رسانه‌ای همراه موثر باشد و در زمان‌هایی که رسانه‌های دیگر کارکردی ندارند، مفاهیم را بر جان و دل مخاطب بنشاند. استفاده از رادیو به‌عنوان رسانه‌ی مبلّغ فرهنگ اسلامی- ایرانی، به سبب مخاطبان همراهی که در طول روز دارد بسیار موثر است. با توجه به این ظرفیت رادیو می‌توان مضامین عرفانی و معنوی‌ای را که در ادبیات کهن ما موجود است و غنای بسیاری دارد، در قالب نمایش‌هایی کوتاه گنجاند و با پخش عطر معنویت میان مخاطبان، گامی مثبت در راستای مبارزه با ادیان و فرقه‌های ساختگی برداشت. این مهم به تقویت اخلاق اسلامی و عرفانی در میان مردم کمک شایان توجهی می‌نماید.

تاسیس و گسترش عرفان‌های نوظهور و ضاله به‌صورت روزافزون، اتفاقی بدیهی است که نمی‌توان آن را انکار کرد. رهبران و سردمداران این فرقه‌ها با سوء استفاده از خلاءهای معنوی موجود در جوامع مذهبی و به‌خصوص جوامع اسلامی، و با استفاده‌ی حداکثری از قدرت رسانه‌ای خود توانسته‌اند به برخی جوامع رسوخ

کرده و بر بینش و منش بعضی از اعضای آن‌ها تاثیرگذار باشند. تجربه نشان داده که بهترین راه مقابله با این فرقه‌های ضاله، مقابله به مثل است. مقصود از مقابله به مثل، استفاده از ابزارهای خود آن‌ها، به نحوی است که در جهت مخالف اهدافشان قرار گیرد. این افراد با بهره‌گیری از تمام رسانه‌ها به تبلیغ علیه افکار اسلامی می‌پردازند. یکی از این رسانه‌ها که در بالا به آن اشاره شد، رادیو است. رادیو به‌سبب همراهی با مخاطب می‌تواند قدرت تاثیرگذاری بالایی داشته باشد. این از مهم‌ترین ظرفیت‌های رسانه‌ی رادیو است.

عدم بهره‌برداری از این ظرفیت سبب می‌شود تا راه برای گسترش مفاهیم غیرالهی فرقه‌های ضاله باز باشد. اما با پرداختن به راهکارهای تبدیل داستان‌های عرفانی به نمایش‌های رادیویی، گامی موثر در راستای مبارزه با این فِرق برخواهیم داشت. استفاده از غنای محتوایی ادبیات عرفانی و ترکیب کردن آن با فرم‌های جدید می‌تواند دست یافتن به این مهم را عملی کند.

گسترش ارتباطات، توسعه‌ی شبکه‌های رادیویی و تلویزیونی و ضرورت تامین برنامه‌های نمایشی برای جلب مخاطبان بیشتر، مسئولیت پژوهشگران، نویسندگان و برنامه‌سازان صداوسیما را سنگین‌تر ساخته است. واضح است که درهای جهان را نمی‌توان به روی مردم بست، بلکه باید از پنجره‌های گشوده‌ی ارتباطات جهانی، برای مقابله با پیام‌های فرهنگی دیگران، پیام‌هایی ارزشمند و جذاب ارسال کرد. بی‌شک تولید بخش مهمی از این پیام‌ها حاصل کندوکاو در میراث غنی گذشتگان خواهد بود. آثار فرهیختگانی همچون فردوسی، نظامی گنجوی، مولوی و... سرشار از مضامین زیبا، بکر و قابل تحسین است. هرچند بسیاری از این حکایات برای تبدیل شدن به یک فیلم‌نامه یا نمایش‌نامه محتاج تغییرات و بازنویسی وگاه بازآفرینی‌اند، اما در میان این آثار، داستان‌هایی هم به چشم می‌خورد که از قابلیت‌های نمایشی بالایی برخوردارند و با انجام کمترین حذف و اضافه به اثری قابل اعتنا تبدیل خواهند شد. پس با قبول این اصل، بی‌راه نیست اگر بگوییم اولین قدم در راه ارتقای فرهنگ ملی، شناختن و شناساندن ادبیات کهن ایرانی است (حنیف، ۱۳۸۴).

تعریف مفاهیم تحقیق

نمایش رادیویی[4]

نمایش رادیویی هنری است که تجارب و احساسات درونی را به‌وسیله‌ی صدا و با کمک موزیک به شنونده منتقل می‌کند، و یا به‌عبارت دیگر نمایش رادیویی در حقیقت، تجسم حوادث و وقایع است به‌وسیله‌ی قهرمانان آن، به‌ترتیبی که شنونده آن حادثه را در خیال و تصور ببیند و صدای قهرمانان را از رادیو بشنود (شمس، ۱۳۵۰).

نمایش رادیویی گونه‌ای از نمایش است که تنها از طریق گوش قابل دریافت است (مخاطبی اردکانی، ۱۳۸۵).

داستان[5]

روایت خلاقانه‌ای از رویدادها و حوادث است که در برگیرنده‌ی تلاش و کشمکشی میان دو نیروی متضاد جهت نیل به هدفی معین است. در برخی از داستان‌ها، پیام و محتوای داستان بر فرم آن غلبه دارد و در برخی دیگر بالعکس (وبستر، ۱۹۹۵).

داستان، بیان بخش‌هایی از زندگی است که ارزش بازگویی داشته باشند. اگر در یک داستان، بخش، پاراگراف یا توصیفی وجود داشت که به اصل داستان کمکی نمی‌کرد، می‌توان آن را حذف کرد و نام بقیه‌ی نوشته را داستان گذاشت. داستان خوب این‌چنین است (رابرت مک کی[6]، ۱۳۸۷).

پرتال جامع علوم انسانی

4 -radio drama
5 -story
6 -Roert Mckee

داستان‌های منثور عرفانی[۷]:

داستان‌های عرفانی روایاتی از مضمون هستند برای ترویج اخلاق و دین‌داری. نفرات این داستان‌ها قهرمانانی قوی نیستند که به زور خود بنازند یا نوابغی نیستند که از دیدن نبوغشان به وجد آییم، بلکه انسان‌هایی هستند که به‌سبب نزدیکی به خدا و دوری از زمین مورد احترام مخاطب قرار می‌گیرند (سیاهپوش، ۱۳۹۱).

اقتباس[۸]

در فرهنگ دهخدا روبه‌روی کلمه‌ی اقتباس می‌خوانیم: فرا گرفتن علم، دانش گرفتن، علم آموختن از کسی، فایده گرفتن، فایده دادن، اندکی از قرآن یا حدیث در عبارت خود آوردن بی‌اشارت. اقتباس آن است که نثر یا نظم متضمن گردد چیزی از قرآن یا حدیث را. اقتباس کردن، از کسی فایده گرفتن و پیروی او در دانش و علم کردن (دهخدا، ۱۳۷۷، ج اول).

اقتباس عبارت است از بازگرداندن شکلی به شکل دیگر، مخصوصا بازسازی قطعه‌ای هنری به یک شکل و ساختار تازه، مانند رمانی که در قالب نمایش‌نامه بازنویسی می‌شود (وبستر، ۱۹۹۵).

اقتباس ادبی

اقتباس در اصطلاح ادبی عبارت است از فرآیندی که در طی آن اثری با تکیه بر اثری دیگر خلق می‌شود. اثر مبدا نه تنها الزاما از همان قسم ادبی نیست، بلکه می‌تواند دامنهای گسترده‌تر داشته و از یک شعر و داستان کوتاه گرفته تا پاورقیهای یک روزنامه را در بر گیرد. (زندی‌زاده، ۱۳۹۰).

اقتباس در ذات خود تبدیل و برگردان دست‌مایه از یک رسانه به رسانه‌ای دیگر است. تمام دست‌مایه‌های اصلی مقاومت می‌کنند و می‌گویند: « مرا همین‌طور که هستم بخواه.» اما اقتباس، تغییر ضمنی را در بر دارد و روندی را در خود دارد که نیازمند بازاندیشی، بازشناخت و درک چگونگی این نکته است که اساسا طبیعت

---

[7] - prose mystic stories

[8] - Adapted

درام با تمام اشکال ادبی دیگر متفاوت است. اقتباس یعنی انتخاب چیزهای مهم در دست‌مایه‌هایی که دارای پیچیدگی‌ها و مقدار خاصی درهم و برهمیِ بسیار غنی باشد. گزینش لازمه‌ی اقتباس است، به‌عبارتی آن مقدار از دست‌مایه که شما دوست دارید، اجازه‌ی ورود به اثر دراماتیک را دارد. در اغلب موارد دست‌مایه با نویسنده سر ستیز دارد. از این رو اقتباس متکی بر شناخت چیزهایی از هر دو قالب است که ذاتا دراماتیک نیستند. نویسنده با شناخت مکان و علت مقاومت دست‌مایه در برابر انتقال بهتر می‌تواند تشخیص دهد که چه دست‌مایه‌ای ارزش امتحان کردن را ندارد و به چه مسایلی باید پرداخت تا اقتباس کارآمد شود (میرزاپور، ۱۳۸۸).

باید توجه داشت که اقتباس با الهام و یا برداشت آزاد تفاوت دارد. میرزاپور (۱۳۸۸) می‌گوید: آن‌چه که الهام و اقتباس را از یکدیگر جدا می‌کند ماهیت ذاتی آن‌هاست و نه شکل صوری‌شان. الهام، آن‌چه که عموما دست‌خوش و دست‌مایه‌ی شعرا قرار می‌گیرد است و بُعد و تجسم ندارد؛ درونی و انتقال‌پذیر نیست و شخصی و منحصربه‌فرد است. اصولا تکرارشدنی نیست و تحت شرایط و موقعیتی خاص متجلی می‌شود و باید برای متبلور شدن، تبدیل و تشخیص در آن صورت گیرد. حال آن‌که اقتباس صورت مادی دارد. غالبا قابل دسترس است، به‌راحتی تعمیم می‌پذیرد، متظاهر و بیرونی است، تعریف شده، و ابعاد آن هویداست و هر دخل و تصرف در آن به‌راحتی مشخص می‌گردد و بیشتر دست‌خوش بهره‌وری داستان‌نویسان و درام‌نویسان است.

تفاوت‌های زیرساختاری و درون‌متنی میان اقتباس و برداشت آزاد از یک اثر ادبی وجود دارد، در برداشت آزاد نویسنده بر اساس پایه‌های بنیادین یک اثر، شالوده و بن اثر خود را می‌نهد و بدین‌سان ممکن است اثر تازه‌آفریده‌شده به‌لحاظ شکل‌گیری بسیار متفاوت از نوع داستانی خود باشد. در برداشت آزاد همان‌گونه که از اسمش مشخص است، گرته‌برداری آزاد است و می‌تواند قید و بندی در میان نباشد. قصه‌ی داستان به آن شکل که نویسنده‌ی اثر اقتباسی می‌خواهد، تغییر و تحول اساسی و فاحشی می‌یابد و یا حتی می‌توان گفت چیزی کاملا دگرگون‌شده خلق می‌شود و پای‌بند بودن به موضوع اصلی در دستور کار نیست. به‌عبارتی

می‌توان چنین استنباط کرد که مولف دست به ساختارشکنی و بنیان‌گرایی زده است. حال آن‌که در اقتباس، نویسنده به اصل قضیه پای‌بند بوده و تنها دست به تغییرات جزئی در راستای تبدیل شدن به اثری دراماتیک می‌زند و به‌اصطلاح دستی هنرمندانه به سر و روی داستان می‌کشد. این وفاداری سبب می‌شود تا مخاطب دست به قیاس تطبیقی زده و حق انتخاب و شایسته‌گزینی داشته باشد و سره را از ناسره تشخیص و تمیز دهد و همان‌طور که تفاوت‌ها را به‌درستی فهمیده، در نهایت قضاوتی بایسته و شایان داشته باشد. همان‌گونه که منتقدان حرفه‌ای نیز با بررسی و تحلیل‌های دقیق و حساب‌شده و موشکافانه و با دستانی باز می‌توانند مانور انتقادی کرده و نظرات خود را ارائه کنند. زیرا با وجود دو نمونه‌ی متفاوت از یک موضوع، بستر کار برای چنین واکنش‌ها و اظهارنظرهایی به‌خوبی مهیا است.

اقتباس، بازنویسی و یا خلاصه کردن ایده‌ی دیگری نیست، بلکه خود دارای ساختاری منسجم و هدف‌مند است که روایتی نو از ایده‌های قدیمی خواهد بود. یک متن اقتباس‌شده باید دارای ساختاری اصولی باشد و بتوان آن ساختار را برای مخاطبان شرح داد. اقتباس اگر تنها جرح و تعدیل در متن اصلی بدون داشتن ساختاری منظم و تعریف‌شده باشد، اقتباس نیست و تنها یک خلاصه‌نویسی یا بازنویسی ساده است.

ریچارد کریوولن[9] در کتاب« چگونه از هر چیزی فیلم‌نامه اقتباس کنیم؟» (۱۳۸۵) می‌گوید: برای رسیدن به یک اقتباس خوب و درست، باید مشخص کرد در یک اقتباس:

۱. شخصیت اصلی کیست؟

۲. خواسته/ نیاز/ میل او چیست؟

۳. عوامل بازدارنده‌ی او کدامند؟

۴. چگونه به شیوهای نامنتظر، جذاب و غیرمعمول به خواسته اش می‌رسد یا نمی‌رسد؟

۵. پایان حاوی چه نکاتی است؟

9 -Richard Krevolin

۶. روند رسیدن از آغاز به پایان چگونه است؟
۷. وضعیت معرفی، پرداخت و تحول شخصیت‌ها در طول اثر چگونه است؟

حکایت

از لحاظ ادبی، به نوعی داستان ساده و غالبا مختصر، واقعی یا ساختگی گفته می‌شود که در میان مردم، شهرت یافته و نویسندگان و شاعران، از آن، برای ایضاح مطالب و مقاصد خود، یا به منظور زیبایی و قوت بخشیدن به کلامشان سود می‌جویند (رزمجو، ۱۳۷۰).

حکایت، به نوعی داستان ساده که اغلب جنبه‌ی تمثیلی داشته، گفته می‌شده است. در حکایت بیان مفهوم و پیام که اغلب اخلاقی و معنوی است، بر ساختار ارجحیت دارد (اخلاقی، ۱۳۷۶).

نمایش‌نامه‌ی رادیویی

نمایش‌نامه‌ی رادیویی متنی نمایشی است که بر اساس آن، نمایش رادیویی ساخته خواهد شد. با توجه به این‌که تنها مصالح در اختیار نویسنده‌ی نمایش‌نامه‌ی رادیویی، صوت و موسیقی است، نوشته باید برای بیان مفهوم و معنا، صداها را شرح دهد.

عناصر مشترک حکایت و نمایش‌نامه‌ی رادیویی

با بررسی عناصر مشترک میان حکایت و نمایش‌نامه‌ی رادیویی به روندی برای اقتباس از حکایات عرفانی می‌رسیم. برخی از مهم‌ترین عناصر مشترک میان حکایت و نمایش‌نامه‌ی رادیویی عبارتند از:

۱. موضوع

موضوع هر داستان، مفهومی است که داستان درباره‌ی آن نوشته می‌شود. در داستان کوتاه، موضوع به لحاظ ساختاری مانند پیکری است که اندام‌های داستان به آن مربوطند و رویدادهای داستان مستقیم یا غیرمستقیم باید به‌نحوی به آن مربوط

باشند. موضوع در حقیقت بذر اولیه‌ای است که در زمین ذهن داستان‌نویس کاشته می‌شود، و داستان براساس همین بذر اولیـه رشد می‌کند و شکل می‌گیرد. موضوع، کل فضای داستان را در بر می‌گیرد، بدون آن‌که نظر نویسنده را در مورد آن مسئله‌ی خاص مطرح کند (گل‌آرا، ۱۳۸۹).

۲. درون‌مایه

درون‌مایه، مضمون یا تم، فکر اصلی و مسلط هر اثر ادبی است. خط یا رشته‌ای که در خلال اثر کشیده می‌شود و وضعیت و موقعیت‌های داستان را به هم پیوند می‌دهد. به بیانی دیگر، درون‌مایه را به‌عنوان فکر و اندیشه‌ی حاکمی تعریف کرده‌اند که نویسنده در داستان اعمال می‌کند. به همین جهت است که می‌گویند درون‌مایه‌ی هر اثری جهت فکری و ادراکی نویسنده‌اش را نشان می‌دهد (میرصادقی، ۱۳۸۵).

درون‌مایه‌ی حکایت‌های عرفانی بیشتر بیان مفاهیم و مضامین اخلاقی و معنوی است. کتاب اسرارالتوحید نیز به‌عنوان یک کتاب عرفانی از این قاعده مستثنی نیست.

۳. شخصیت

شخصیت، سازمان پویایی (زنده)، جنبه‌های ادراکی، انفعالی، ارادی و بدنی (شکل بدن و اعمال حیاتی بدن) فرد آدمی است. منظور از شخصیت، افراد و اشخاص و یا قهرمانان داستانند که به‌خاطر اهمیتی که در ساختار و آفرینش داستان دارند از ارزش هنری فراوانی برخوردارند؛ به‌طوری که هریک از افراد و اشخاص، داستانی شبه‌شخصی است تقلید شده از اجتماع که بینش جهانی نویسنده به آن فردیت و تشخص می‌بخشد. در ادبیات، شخصیت، فرد ساخته‌شده‌ای است که مانند اشخاص حقیقی از ویژگی‌هایی برخوردار است و با این ویژگی‌ها در داستان و نمایش ظاهر می‌شود (بقال لاله، ۱۳۷۹).

۴. زاویه‌ی دید

زاویه‌ی دید، نحوه‌ی انتخاب راوی داستان است که نویسنده از طریق آن داستان را بازگویی و روایت می‌کند. انواع زاویه‌ی دید را می‌توان در سه دسته‌ی کلی تقسیم کرد:

الف. اول‌شخص

ب. سوم‌شخص

ج. دانای کل محدود (نیکنام، ۱۳۸۶).

۵. پیرنگ

در تعریف پیرنگ، مقدادی (۱۳۸۷) می‌گوید:

پیرنگ عبارت است از نقشه، طرح یا الگوی رخدادها در یک نمایش، شعر یا قصه. به بیان دیگر، پیرنگ، توالی حوادث یا رخدادهای یک داستان است در پیوستار فضا/ زمان.

سه پرسش پی‌درپی در ذهن مخاطب مطرح می‌شود که به پیرنگ ارتباط دارد:

الف. چرا آن اتفاق رخ داد؟

ب. چرا این اتفاق می‌افتد؟

ج. پس از این چه اتفاقی روی خواهد داد و چرا؟

۶. زمان

هر داستان در زمان یا زمان‌هایی می‌گذرد، مثلا در سال فلان یا قرن فلان است و خود مدت‌زمانی دارد؛ یعنی مثلا رویدادهای یک هفته یا یک ساعت را بیان می‌کند. زمان از عناصر مهم در داستان است، چرا که می‌تواند به ذهن مخاطب دریافتی ویژه داده و اصطلاحا به او خط بدهد.

۷. مکان

مکان فضای عینی وقوع داستان است. برخی از روایت‌ها مکان را تعریف نمی‌کنند یا مکانی را که شرح می‌دهند، بی‌مکانی را القا می‌کند. این کار معمولا با این هدف صورت می‌گیرد که داستان را جهان‌شمول نشان دهند. در ذات هیچ روایتی نمی‌تواند بی‌مکان باشد.

۸. صحنه

صحنه، ظرف زمانی و مکانی وقوع عمل داستانی است. هر داستان درجایی و در محدوده‌ای از زمان اتفاق می‌افتد. این موقعیت زمانی و مکانی وقوع حوادث داستان، صحنه‌ی داستان را تشکیل می‌دهد. ظرف زمان می‌تواند دربرگیرنده‌ی دوره‌ی تاریخی معینی باشد. تعبیر مفهومی مکان در صحنه‌ی داستان تا حدی شبیه مفهوم میزانسن است در هنر نمایش (گل‌آرا، ۱۳۸۹).

۹. فضا

فضا (جو) فضای ذهنی داستان است که نویسنده آن را به‌وجود می‌آورد. در صحنه‌ی تئاتر مثلا، جو را با گذاشتن دکور و تنظیم نور به‌وجود می‌آورند و در داستان با عبارات و توصیفات. در جو و فضا، توصیفات برخلاف زمینه، بیشتر جنبه‌ی درونی و ذهنی دارد و از این رو فضا از زمینه‌ی داستان قوی‌تر، حساس‌تر و موثرتر است. فضا می‌تواند شاد یا غمگینانه باشد. شکسپیر فضای ترسناک آغاز هملت را با گفت‌وگوی موجز نگهبانانی که متوجه حضور روح شده‌اند به‌وجود آورده است (شمیسا، ۱۳۸۱).

۱۰. زبان

زبان، شیوه‌ی سخن گفتن نویسنده است در داستان. این شیوه می‌تواند از سوی راوی و یا خود نویسنده اختیار شود. عناصری که به زبان هویت می‌دهند طیف گسترده‌ای را تشکیل می‌دهند که در یک سوی آن قواعد دستوری یا صرف و نحو زبان قرار دارد، در میانه‌ی آن آرایه‌های زبانی نظیر استعاره، تمثیل، تشبیه، نماد،

اسطوره، کنایه، قیاس، اطناب و ایجاز و در سوی دیگر آن کارکردهایی نظیر طنز، توصیف و گفت‌وگو.

وقتی که گفته می‌شود زبانِ داستان نمادین، استعاری، موجز، توصیفی، کنایی، طنزآلود و یا محاوره‌ای است، اشاره به یکی از عناصر مسلط زبان بر روایت است (مستور، ۱۳۷۹).

۱۱. حادثه

در تعریف حادثه، گل‌آرا (۱۳۸۹) می‌گوید:

حادثه در داستان، عاملی است بسیار مهم که وجودش برای طرح داستان و گسترش آن ضروری است و باعث می‌شود تا خواننده به خواندن داستان ادامه دهد. نویسنده نیز برای خلق حادثه، معمولا شخصیت یا شخصیت‌هایی را که با مشکل و درگیری روبه‌رو هستند با قدرت و ظرافت تمام، پرداخت نموده، مطرح می‌کند و بعد با گسترش و سیر طبیعی داستان، کم کم و به‌طور منطقی این مشکل را حل می‌کند (گل‌آرا، ۱۳۸۹).

۱۲. گفت‌وگو

گفت‌وگو کارکردهای مختلفی را در آثار نمایشی و داستانی ایفا می‌کند:

۱-اطلاعاتی در مورد شخصیت‌ها، مکان‌ها و موقعیت‌ها می‌دهد.

۲-فضاسازی‌های مختلف برای زمان و مکان می‌کند.

۳-زمینه ساز درگیری‌های حسی و فیزیکی است.

۴-عامل اصلی فعل و انفعالات است (بیشاپ[10]، ۱۳۹۰).

روند اقتباس از داستان‌های منثور عرفانی برای نمایش‌نامه‌ی رادیویی

[10] -Leonard Bishop

همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد، اقتباس فرآیندی خلاقانه است و نمی‌توان اسلوب و روشی دائمی برایش متصور شد بلکه باید در هر نمونه، روشی خاص یافت یا ساخت. اما روند پیشنهادی زیر می‌تواند برای هرگونه اقتباس از متون مکتوب مورد استفاده قرار گیرد.

گام نخست: گزینش داستان منثور عرفانی مناسب جهت اقتباس

نخستین اقدام در اقتباس، گزینش داستان مورد نظر و مطلوب برای اقتباس است. هر داستان منثور عرفانی‌ای قابلیت تبدیل شدن به یک نمایش رادیویی را ندارد.
ممکن است یک داستان هنگام خواندن از کشش مناسب برخوردار باشد ولی برگردان آن به صورت نمایش رادیویی مناسب نباشد (خزائلی، ۱۳۷۵).
برای تبدیل هر فرمت هنری‌ای به فرمت دیگر باید ویژگی‌های فرمت مبدا و ویژگی‌های فرمت مقصد را در نظر گرفت. اگر فیلمی که از لحاظ بصری بسیار قدرت‌مند است بخواهد به یک نمایش تبدیل شود، باید تغییرات بسیاری در آن اعمال کرد. این تغییرات ممکن است ماهیت و درون‌مایه‌ی اثر مبدا را تغییر دهد و اقتباس را با چالشی بزرگ مواجه نماید. در این شرایط بهتر است از اقتباس صرف نظر نمود. در واقع اقتباس از هر اثر هنری‌ای امکان‌پذیر نیست (داوودی، ۱۳۸۸).
هر نوشته‌ای که پر از اطلاعات توصیفی یا به شدت تصویری است، معمولا برای اقتباس رادیویی مناسب نیست و اگر اقتباس صورت گیرد، نتیجه‌ی کار به‌هیچ‌وجه با اهداف نویسنده‌ی اصلی مطابقت نخواهد داشت (ریچاردز[11]، ۱۳۸۱) .
البته تصویری بودن قسمتی از یک نوشته، نمی‌تواند مانعی برای اقتباس باشد چرا که رادیو رسانه‌ای تخیل‌برانگیز است و می‌توان به‌کمک جلوه‌های صوتی و موسیقی، فضای لازم را برای تداعی ذهنی شنونده فراهم کرد. شاید منظور از نوشته‌های تصویری آن‌هایی هستند که کنش‌های فیزیکی بسیاری دارند که برای اقتباس رادیویی کار را دشوار می‌نمایند (مرادی جعفری، ۱۳۸۸).

11 -Richards

برای انتخاب حکایت عرفانی مناسب جهت اقتباس برای نمایش رادیویی، باید دقت داشت که هدف تنها بیان بی‌کم و کاست گفت‌وگو نیست؛ بلکه قصد، یک اقتباس هدف‌مند است. یعنی با وجود تلاش برای حفظ محتوا و درون‌مایه‌ی حکایت عرفانی، باید اقتباسی خلاقانه داشت وگرنه خود حکایت عرفانی تاثیرگذاری بیشتری دارد و نیازی به اقتباس رادیویی نیست.

گام دوم: مطالعه‌ی دقیق داستان منثور عرفانی انتخاب شده

هنگامی که صحبت از مطالعه‌ی دقیق یک حکایت عرفانی می‌شود، منظور این است که باید جزئیات حکایت به‌دقت بررسی شوند چرا که جزئیات هستند که روایت را شکل می‌دهند. سپس عناصر حکایت را در آن مشخص نماییم تا برای اقتباس الگویی آماده در اختیار داشته باشیم. در واقع پس از خواندن حکایت باید توانست به سوالات زیر پاسخ دقیق و جامع داد:

۱. آغاز، میان و پایان حکایت کجاست؟
۲. شخصیت اصلی حکایت کیست؟
۳. شخصیت اصلی چه نیاز یا خواسته‌ای دارد؟
۴. کنش شخصیت اصلی و سایر شخصیت‌ها چیست؟
۵. درون‌مایه‌ی حکایت چیست؟
۶. راوی کیست؟ زاویه‌ی دید حکایت چیست؟
۷. شخصیت اصلی در پایان حکایت چه تغییری کرده است؟
۸. آیا می‌توان بخشی از حکایت یا یکی از شخصیت‌ها را بدون آن‌که به کلیت حکایت صدمه وارد شود، حذف کرد؟

پاسخ به پرسش‌های فوق که می‌توان تعداد بیشتری نیز بر آن‌ها افزود، حدود اقتباس را مشخص می‌کند. از آن‌جایی که پاسخ دادن به این سوالات به خلاقیت فرد اقتباس‌گر بستگی دارد، شاهد پاسخ‌هایی یک‌سان نخواهیم بود و همین تفاوت است که اقتباس‌ها را از یکدیگر متفاوت می‌نماید. گاهی با پاسخ دادن به یکی از این

سوالات، سوال دیگری ایجاد می‌شود؛ مثلا وقتی شما به این سوال پاسخ می‌دهید که راوی حکایت کیست یا زاویه‌ی دید حکایت چیست، بعد باید به این سوال پاسخ دهید که زاویه‌ی دید شما در اقتباس چیست و چگونه می‌خواهید آن حکایت را روایت کنید.

گام سوم: نوشتن طرحی کوتاه براساس داستان منثور عرفانی

پس از مطالعه‌ی دقیق داستان و مشخص نمودن حدود اقتباس، باید طرحی جامع برای اقتباس تهیه کرد. نوشتن این طرح کاملا منطبق بر خواسته‌های نویسنده و سلیقه‌ی فکری او خواهد بود. طرح باید درون‌مایه‌ی حکایت را حفظ کند اما در تغییر دیگر عناصر تا جایی که به کلیت حکایت لطمه نزند، آزاد است. مثلا می‌توان مکان و زمان رویداد را به هر علتی مانند عدم امکان ارائه در فرمت رادیو، تغییر داد؛ این مسئله به اقتباس لطمه‌ای نخواهد زد. در نوشتن طرح باید توجه داشت که هدف، نگارش نمایش‌نامه‌ای رادیویی است؛ شناخت فرمت رسانه نویسنده را محدود می‌کند. مثلا نویسنده‌ی نمایش رادیویی نمی‌تواند تصاویر را نشان دهد یا هر رویدادی را که در حکایت تصویرسازی شده است، عینا نقل کند؛ چرا که وی نمایش رادیویی می‌نویسد و از روی متن روخوانی نمی‌کند.

گام چهارم: گسترش طرح و نوشتن نمایش‌نامه‌ی رادیویی

پس از نوشته شدن طرح، که از آن با عنوان اسکلت یک ساختمان یاد می‌شود، می‌توان نمایش‌نامه‌ی نهایی را نوشت. در این مرحله تنها نوشتن دستور صحنه و گفت‌وگو صورت می‌گیرد چرا که در مرحله‌ی پیشین کلیت نمایش نوشته شده است و در واقع در این مرحله ما از اقتباس گذشته‌ایم و اقتباس صورت گرفته است. نکته‌ی بسیار مهم در اقتباس از داستان منثور عرفانی برای نمایش‌نامه‌ی رادیویی، فضاسازی است. در نمایش رادیویی شما نمی‌توانید مکان را از زبان راوی معرفی

کنید؛ یا باید آن را از زبان یکی از شخصیت‌ها معرفی کنید یا به‌کمک امکانات صوتی به مخاطب بگویید محل رویداد نمایش کجاست. در مبحث فضاسازی، علاوه بر مکان شما باید بتوانید به‌کمک دیالوگ و امکانات صوتی، فضای حکایت اقتباس‌شده را به نمایش رادیویی منتقل کنید. ممکن است گفته شود که مکان رویداد نمایش رادیویی با حکایت عرفانی متفاوت است؛ این امری طبیعی ست اما فضاسازی اثر اقتباس‌شده در نمایش رادیویی مهم و ضروری است.

علاوه بر این‌که باید فضای حاکم بر نمایش رادیویی همچون داستان منثور عرفانی اقتباس‌شده باشد، محتوا و درون‌مایه، پیرنگ، ویژگی‌های کلی شخصیت‌های اصلی و برخی دیگر از عناصر داستانی نیز باید در هر دو یکی باشند. اما در برخی موارد مانند زبان، نه‌تنها ایرادی در اعمال تغییرات کلی و جزئی نیست، بلکه ممکن است این تغییرات ضروری هم باشد. مخاطب امروزی رادیو، زبان حکایت‌های عرفانی‌ای را که سال‌ها پیش به نثری دشوار نوشته شده‌اند، سخت درک می‌کند و اگر آن را بفهمد، احتمالا نمی‌تواند رابطه‌ی موفقی با آن برقرار کند و نمایش ارزش چندانی ندارد. نوشتن گفت‌وگوهایی جدید که برای مخاطب امروز قابل فهم باشد و موجب برقراری رابطه‌ای صمیمی میان وی و نمایش رادیویی گردد، بسیار لازم است.

نتیجه‌گیری

برای انتخاب یک حکایت عرفانی مناسب جهت اقتباس باید آن را از چند جهت مورد بررسی قرار داد و در صورت داشتن معیارهای لازم، آن را جهت اقتباس رادیویی انتخاب نمود؛ برخی از این معیارها عبارت‌اند از:

الف: داستان عرفانی باید پرکشش باشد؛ این به‌آن سبب است که اقتباس‌گر، مواد لازم برای خلق یک درام را در اختیار داشته باشد.

ب: زیاد توصیفی نباشد؛ توصیفی بودن حکایت عرفانی سبب می‌شود تا نمایش‌نامه نویس رادیویی دچار مشکل شود و ممکن است نتواند درون‌مایه‌ی حکایت را منتقل سازد.

پ: مبنای ساختاری آن بر گفت‌وگو استوار باشد؛ گفت‌وگو مهم‌ترین عنصر نمایش رادیویی است و اگر روایتی گفت‌وگو نداشته باشد چندان مورد اقبال مخاطب رادیو قرار نمی‌گیرد. حکایتی که مبنایش بر گفت‌وگوی میان شخصیت‌ها باشد برای اقتباس رادیویی بسیار مناسب است.

ت. کنش اصلی حکایت عرفانی، تصویری نباشد؛ کنش اصلی داستان عرفانی باید به‌نحوی باشد که بتوان آن را در قالب گفت‌وگو یا صوت بیان نمود. مثلا اگر کنش یا حادثه‌ی اصلی یک حکایت، اتفاقی باشد که نتوان آن را در قالب گفت‌وگو یا صوت بیان نمود، مخاطب درک درستی از آن حادثه نخواهد داشت و نسبت به کل روایت دل‌زده می‌شود.

برای بیان مفاهیم عرفانی در نمایش رادیویی، نخست باید درون‌مایه‌ی هر حکایت را به‌خوبی شناخت. سپس با شناخت درون‌مایه‌ای که نشات گرفته از مفاهیم عرفانی است، آن را روزآمد نمود؛ یعنی باید به این پرسش پاسخ داد که آیا این درون‌مایه هنوز می‌تواند برای مخاطبان معاصر جذاب باشد یا باید در آن تغییری داد تا مورد پسند ذهن مخاطبان معاصر قرار گیرد. اگر نیاز به تغییر هست، باید تغییرات اعمال شوند. نکته‌ی بسیار مهم این است که حرف اصلی درون‌مایه تغییر نکند.

برای تاثیرگذاری بالا بر مخاطبان معاصر باید طوری عناصر روایی را چید که آن‌ها داستان را باور کنند و با شخصیت اصلی هم‌ذات‌پنداری کنند. در این صورت است که می‌توان بر ذهن و جان مخاطب مسلط شد. با مخاطب معاصر نمی‌توان دستوری برخورد کرد بلکه باید به وی حق انتخاب داد یا حداقل حس داشتن قدرت انتخاب را در وی ایجاد کرد. او دیگر شاید چندان شخصیت ابوسعید را باور نکند، اما باور شخصیت فلان عارف معاصر، که کت و شلوار می‌پوشد، برایش ساده‌تر است.

منابع

اخلاقی، اکبر (۱۳۷۶). **تحلیل ساختاری منطق‌الطیر عطار**. اصفهان: فردا.

بقال لاله، عبدالحسین (۱۳۷۹). **تبیین جایگاه داستان در ادبیات نمایشی**. تهران: تندیس.

بیشاپ، لئونارد (۱۳۹۰). **درس‌هایی درباره‌ی داستان‌نویسی**. (محسن سلیمانی، مترجم). تهران: سوره مهر.

حنیف، محمد (۱۳۸۴). **قابلیت‌های نمایشی شاهنامه**. تهران: سروش.

خزائلی، عذرا (۱۳۷۵). **نویسندگی رادیو و تلویزیون**. تهران: مرکز تحقیقات صداوسیما.

داودی، کریم (۱۳۸۸). **اقتباس هنر است**. تهران: گل‌آویز.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷). **لغت‌نامه‌ی دهخدا**. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

رزم‌جو، حسین (۱۳۷۰). **انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی**. مشهد: آستان قدس.

ریچاردز، کیت (۱۳۸۱). **نگارش نمایش‌نامه‌ی رادیویی**. (مهدی عبداله‌زاده، مترجم). تهران: سروش.

زندی‌زاده، هومن (۱۳۹۰). **کلیاتی در باب اقتباس**. بازیابی ۲۹ بهمن ۱۳۹۲، از com.louh

سیاهپوش، اسماعیل (۱۳۹۱). **ساختار داستان‌های عرفانی**. قزوین: اندیشه زرین.

شمس، منصور. (۱۳۵۰). **نمایش در رادیو**. پایان نامه‌ی کارشناسی ارشد، دانشکده‌ی هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۱). **انواع ادبی**. تهران: فردوس.

کریوولن، ریچارد (۱۳۸۵). **چگونه از هر چیزی فیلم‌نامه اقتباس کنیم؟**. (بابک تبرایی، مترجم). تهران: انتشارات بنیاد سینمای فارابی.

گل‌آرا، میر مهدی (۱۳۸۹). **عناصر نمایش**. بازیابی ۱۸ بهمن ۱۳۹۲، از **amoooly.com**

مخاطبی اردکانی، مژگان (۱۳۸۵). **نشانه‌شناسی نمایش رادیویی**. تهران: طرح آینده.