فیلمنامه

* نوشتهٔ بلابالاش
■ ترجمهٔ حمید خضوعی ابیانه

از زمانی که هنوز مشکل به نظر می‌رسید افراد بی‌ذوق متقاعد گردند که سینما هنر مستقل و جدیدی است و قواعد مربوط به خود را داراست، مدت مدیدی نمی‌گذرد. امروزه حتی این مسئله به ندرت مورد تردید واقع می‌شود و این امر پذیرفته شده‌ایست که پایهٔ ادبی این هنر جدید- فیلنامه-، همچون نمایشنامه در تئاتر، دارای شکل ادبی خاص و مستقلی است. فیلمنامه یك وسیلهٔ تکنیکی نیست همچون داربستی که وقتی خانه‌ای ساخته می‌شود موقتاً بپا کردد: بلکه شکلی ادبی است که شایستکی شیوهٔ نکارش شعرا دارد وحتی ممکن است به‌صورت کتاب منتشرشده و خوانده شود. البته فیلمنامه‌ها هم، مانند دیگر کارهای ادبی می‌توانند خوب یا بد باشند، اما هیچ چیز مانع آن نمی‌شود تا همین فیلمنامه‌ها به شاهکارهای ادبی بدل نگردند. اگر شکل ادبی فیلمنامه هنوز یك شکسپیر، کالدرون، مولیر یا ایبسن ندارد، باکی نیست، زیرا روزگاری خواهد داشت. اکنون ما حتی نمی‌دانیم آیا ممکن است در میان هزاران فیلمنامه‌ای که کمترین توجهی به آنها مبذول نداشته‌ایم، شاهکارهای بزرگی کم شده باشند یا خیر. هرگز در میان فیلمنامه‌ها به دنبال شاهکارهای ادبی نگشته‌ایم و حتی همین مسئله را که ممکن است شاهکاری در چنین مکان دور از انتظاری یافت شود، غالباً انکار کرده‌ایم.

اکثر سینماروها متوجه این نکته نیستند که آنچه برروی پرده می‌بینند، صحنه‌پردازی یك فیلمنامه است و به همان اندازه به صحنه‌پردازی نمایشنامه‌ای می‌ماند که آنها در سالن تئاتر نظاره می‌کنند. به راستی در سالن تئاتر، چه تعداد از تماشاچیان به این مسئله فکر می‌کنند؟ اگر نقدهای روزنامه‌ها، از خود نمایشنامه و اجرای آن به مثابه دو موضوع مجزا بحث نمی‌کردند، همان معدود کسانی هم که به تئاتر می‌روند، فکر می‌کردند اثر خلاقهٔ ادبی بایستی براجرای یك نمایشنامه تقدم داشته باشد.

این نظر رایج که بین نمایشنامه و اجرای صحنه‌ای آن، تفاوت آشکارتری نسبت به رابطهٔ میان فیلمنامه و فیلم به نمایش درآمده قایل است، این امر را خاطرنشان می‌کند که یك نمایشنامه به صورتهای مختلف و در سالنهای بسیاری قابل اجراست. بنابراین نمایشنامه نسبت به اجرای آن، دارای موجودیت مجزایی است. برخلاف تئاتر، سینما عموماً تمام فیلمنامه را جذب می‌کند، آنچنانکه فیلمنامه دیگر به موضوع مستقلی بدل نخواهد شد تا دوباره برای تولید فیلم دیگری مورد استفاده قرار گیرد. در اکثر مواقع فیلمنامه به صورت چاپ شده در دسترس مردم قرار ندارد و هنوز هم رسم پذیرفته‌ای نیست که فیلمنامه را برای خواندن به دست چاپ بسپارند.

فیلمنامه از شکل کاملاً جدیدی در ادبیات برخوردار است. حتی جدیدتر از خود سینماست به همین دلیل عجیب نیست که تا کنون هیچ کتابی در زمینهٔ زیباشناسی ادبیات، نامی از آن به میان نیاورده است. سینما پنجاه سال عمر دارد، اما شکل ادبی فیلمنامه حداکثر ۲۵ سال عمر دارد. برای اولین بار در آلمان دههٔ بیست بود که انتشار فیلمنامه‌های فوق العاده خوب آغاز شد.

در این مسئله هم دوباره سینما مانند تئاتر پیشرفت کرد. قبل از آنکه نوشتن

نمایشنامه‌ها شروع شود و برای مطالعه در بیرون از سالن نمایش در دسترس عموم قرار گیرد، قرنها از زندگی نمایشنامه نویسان بزرگ می‌گذشت. در یونان باستان، قرون وسطی و دوران رنسانس، نمایشنامهٔ مکتوب همیشه پس از اجرای کار به وجود می‌آمد.

درام با شعائر مذهبی و بدیهه‌سرایی آغاز گشت و از شخصیتهای ماندگار «کمدی دلارته» ایتالیا تأثیر پذیرفت. صحنهٔ تئاتر نسبت به نمایشنامه، قدمت بیشتری دارد. مشهور است نمایشنامه‌های شکسپیر، از قسمتهایی که برای بازیگران نوشته می‌شد بعداً جمع‌آوری شده است. سینما نیز به همین ترتیب قدمت بیشتری نسبت به فیلمنامه دارد. «بیشتر» در اینجا به معنی بیست سال است، سالیانی که نزدیک به نیمی از کل تاریخ سینما را تشکیل می‌دهد.

در زمان پیدایش سینما، فیلمنامه‌ای در کار نبود کارگردان هرصحنه را در حین انجام کار بداهه‌سازی می‌کرد و به هربازیگری می‌گفت که برای نمای بعد بایستی چه کاری انجام دهد. میان نویس‌ها نوشته می‌شد و بعداً در وسط فیلم قرار می‌گرفت.

فیلمنامه زمانی متولد شد که سینما به هنر مستقل و جدیدی بدل گشته بود و تمهیدات جدید و دقیق بصری را دیگر نمی‌شد فی‌البداهه جلوی دوربین ساخت. بنابراین این چنین تمهیداتی بایستی پیشاپیش و با دقت خاصی برنامه‌ریزی می‌شد. زمانی فیلمنامه شکل ادبی به خود گرفت که سینما از توجه به تمهیدات ادبی دست کشید و استوار، روی پاهای خود ایستاد؛ سپس به جنبهٔ تمهیدات بصری خود اندیشید. فصولی که از تئاتر فیلمبرداری شده، می‌توانند به شکل نمایشنامه‌ای کلیشه‌ای و مرسوم نوشته شود، اما استفادهٔ یك فیلم از تمهیدات خاص بصری نمی‌تواند در قالب یك درام یا رمان گنجانده شود. بنابراین شکل بدیعی مورد نیاز بود. وظیفهٔ متضادی که برعهدهٔ فیلمنامه بود حالات و شکل تازه‌ای را تعیین می‌کرد. فیلمنامه بایستی مشاهدات بصری سینمای صامت را که به اندازهٔ کافی نمی‌توانست در قالب کلمات بیان شود، در قالب کلمات ارائه می‌کرد.

فیلمنامه‌های اولیه در واقع کمکهای تکنیکی صرفی بودند که به جز فهرست صحنه‌ها و نماهای فیلم، تازه آن هم برای راحتی کارگردان، هیچ چیز دیگری در آن وجود نداشت. آن فیلمنامه‌ها، فقط نشان می‌دادند که چه چیزی و با چه ترتیبی قرار است درون فیلم جای گیرد، اما به هیچ وجه دربارهٔ اینکه چگونه به نمایش درخواهد آمد صحبت نمی‌کردند. همان زمانی که داستانهای حادثه‌ای موجود، در فیلمهای صامت کوتاه می‌شدند و فیلمها معنای عمیق‌تری از خود بروز می‌دادند، اهمیت شکل ادبی فیلمنامه افزایش یافت. نوع تخیلی که نویسندگان داستانهای حادثه‌ای در اختیار داشتند مناسب کار نبود، زیرا به یك تخیل ویژهٔ سینمایی یعنی به ایده‌های دقیق بصری که عاری از طرحهای بغرنج داستانی باشند، نیاز می‌رفت. کثرت نمای نزدیك، پیچیدگی داستانی را به کناری زد و شکل ادبی جدیدی به وجود آورد.

با این وجود، چنین ساده سازیهایی در داستان فیلم، اصلاً کاری به خود فیلم نداشت. اگر ماجرای کمتری در کار وجود داشت در عوض روان شناسی بیشتری به چشم می‌آمد. روند روبه رشد فیلمنامه مسیر اصلی خود را بازیافت و فیلمنامه نویسی تبدیل به کاری شد که شایستگی آثار قلمی بهترین نویسندگان را در برداشت.

لازم به تذکر است که داستانهای حادثه‌ای، تنها گرایش موجود در روند روبه رشد سینمای صامت نبود. در همان زمان، تمایلی به آشکارترین نوع رمانتیسم وجود داشت و هردوی این گرایشها از منشأ واحدی سرچشمه می‌گرفت. اینها گرایشهای واقعیت گریزی بودند که در مسیرهای مخالف یکدیگر حرکت می‌کردند. سینما در جایی به درون ماجراهای رمانتیك و آشکار گریز می‌زد و در جایی دیگر به بخشی از واقعیت که جدا از مابقی کل واقعیت بود، راه می‌یافت.

با تولد سینمای ناطق، فیلمنامه خودبخود در درجهٔ اول اهمیت قرار گرفت. فیلمنامه هم، چون نمایشنامه به گفتار نیاز داشت، لیکن بسیار بیشتر از نمایشنامه نیازمند گفتار بود. یك نمایشنامه تنها محتاج گفتار است و همین گفتار هم در فضایی تهی، رد و بدل می‌شود. با این وجود تئاتر برتمایلات نویسنده دلالت دارد اما به شکلی ادبی ارائه نمی‌گردد. در فضای صرفاً معنایی و کلامی درام، مکان دور و بر شخصیتهای نمایش، در حکم پس زمینهٔ صرفی است که نمی‌تواند برذهن این افراد تأثیری بگذارد و از این جهت قادر نیست در رویداد داستانی مشارکت داشته باشد. اما در سینما پدیده‌هایی که صورت سمعی و بصری دارند، همچون شخصیتهای انسانی ایفای نقش می‌کنند و در چنین ساختار مصوری، عموماً مشارکت یکسانی در رویداد داستانی به عهده دارند. به همین دلیل، فیلمنامه نویس نمی‌تواند با در دست داشتن چیزی در حدود چند راهنمایی صحنه، سرو کاری با رویداد داستانی داشته باشد. او بایستی گونه‌های بصری و سایر موارد را ارائه دهد، توصیف کند و نشان دهد، و آنها را با ابزارهای ادبی بیان کند، البته با جزئیات بیشتری نسبت به مثلاً یك رمان نویس، که ممکن است بسیاری از موارد را به تخیل خوانندگانش واگذارد.

بدین ترتیب، سینما که در آن زمان هنری کاملاً گسترش یافته و جامع بود، میوهٔ جدیدی به نام «فیلمنامه» به بار آورد که از یك شکل جدید ادبی برخوردار بود. تاکنون فیلمنامه‌های بسیاری چاپ شده و در دسترس مردم قرار گرفته است و شاید بزودی خواندن این کتابها بسیار متداولتر از نمایشنامه‌های به مراتب انتزاعی تئاتر گردد. مشکل بتوان گفت که چه زمانی باید سپری شود تا بالاخره منتقدان ادبی ما، تولد این پدیدهٔ بدیع را بپذیرند. به همین دلیل بایستی برای معین کردن قواعد حاکم براین شکل جدید ادبی، کوشش کنیم.

سؤال این است که فیلمنامه از چه جنبه‌هایی با نمایشنامه یا رمان تمایز دارد؟ جواب در درون همین شکل ادبی قرار دارد. زیرا با معین کردن خصوصیات اساسی‌ای که فیلمنامه را از دیگر شکلهایی که نزدیکترین رابطه را با آن دارند، مجزا می‌کند، براحتی می‌توان اصول و قواعد مخصوص فیلمنامه را مشخص کرد.

فیلمنامهٔ کنونی، یك پیش طرح ناتمام، طرحی عمومی، یا نمای کلی صرف از یك اثر

هنری نیست، بلکه به تنهایی اثری کاملاً هنری است. فیلمنامه می‌تواند واقعیت را معرفی کند و همچون گونه‌های دیگر هنر، تصویر مستقل و قابل درکی از واقعیت ارائه دهد. در واقع فیلمنامه، صحنه‌ها و گفتارهایی را که قرار است بعداً به فیلم برگردانده شوند، روی کاغذ ثبت می‌کند، اما درام اجرای صحنه را روی کاغذ می‌آورد. لیکن هنوز هم از نظر شکل ادبی، درام را به فیلمنامه ترجیح می‌دهند.

موسیقی مکتوب، تنها نمادی از موسیقی است که به وسیلهٔ سازها تولید می‌گردد. به این دلیل، کسی یک سونات بتهوون را کاری ناتمام یا قطعه‌ای کوتاه نمی‌نامد. حتی در حال حاضر فیلمنامه‌هایی هستند که تبدیل به فیلم نشده‌اند اما برای خواندن مورد استفاده قرار می‌گیرند، درست مانند نمایشنامه‌هایی که به صورت کتاب درآمده‌اند اما هرگز روی صحنه نیامده‌اند. با این وجود، چنین فیلمنامه‌هایی همانند رمان، داستان کوتاه یا نمایشنامه نیستند، بلکه این فیلمنامه‌ها به شکل ادبی جدیدی تعلق دارند.

واقعیت مهمی که زمینه ساز هرشکلی از سینماست و قواعد حاکم برفیلمنامه را تعیین می‌کند، این است که سینما نمایشی سمعی، و تصویری متحرک است. به بیان دیگر رویداد داستانی، در همان لحظه در برابر دیدگان ما به وقوع می‌پیوندد.

یکی از مواردی که درپی این واقعیت مهم می‌آید این است که فیلمنامه مانند درام تنها می‌تواند زمان واقعی را نمودار کند. نویسندهٔ فیلمنامه هم مانند درام نویس، نمی‌تواند برای خودش صحبت کند، نمی‌تواند بگوید در این اثنا زمان سپری شد...، نمی‌تواند بگوید پس از سالیان سال... یا پس از این... فیلمنامه نمی‌تواند به گذشته ارجاع دهد، دربارهٔ چیزهایی که مدت مدیدی از آن گذشته یا در مکان دیگری اتفاق افتاده به ما بگوید و وقایع را آنچنان که آثار حماسی قادر به انجام آن هستند، خلاصه کند. فیلمنامه تنها می‌تواند چیزی را ارائه دهد که در حال حاضر بتواند در برابر دیدگان ما، در فضا و زمانی که برای حواس ما قابل دریافت باشد به نمایش درآید. در چنین حالتی فیلمنامه به درام شبیه است. پس چگونه فیلمنامه از درام متمایز می‌گردد؟

رویداد داستانی در سینما هم مانند تئاتر سمعی و بصری است. اما رویداد داستانی در صحنهٔ تئاتر در فضایی واقعی (فضای صحنه) و به وسیله انسانهایی زنده (بازیگران) به نمایش درمی‌آید. از سوی دیگر، سینما تنها، تصاویر چنین فضا و انسانهایی را به نمایش می‌گذارد. سینما بعضی رویدادها را که در تخیل یک شاعر نقش می‌بندد ارائه نمی‌دهد: بلکه یک رویداد واقعی، که در فضایی حقیقی و با استفاده از افراد موجود در طبیعت یا استودیو به اجرا درآمده را می‌گیرد و تنها تصویری، عکسی از این وقایع را ارائه می‌دهد. بنابراین سینما نه توهم ذهن است و نه واقعیت مستقیم.

نتیجهٔ چنین بحثی این است که فیلمنامه به عنوان یک شکل ادبی، تنها می‌تواند شامل آن چیزی گردد که روی پرده حالت سمعی و بصری دارد. ساده انگاری است اگر حدود تعیین شده توسط این قاعده را بررسی نکنیم، زیرا همه چیز، براین مدار دور می‌زند.

در فیلم چاپایف، یکی از زیباترین فیلمهای شوروی، کمیسرسیاسی وابسته به پارتیزانان چاپایف، یکی از رهبران پارتیزانها را به خاطر دزدیدن خوکی دستگیر می‌کند. اما چرا زندانی را در مزرعه‌ای که جای خوکهاست حبس می‌کند؟ آنجا تنها یک انبار مخروبه با دری شکسته وجود دارد که بسته هم نمی‌شود و به همین دلیل در فیلم، پارتیزان درشت هیکل، چندین بار کلهٔ ببر مانندش را از در بیرون می‌آورد. او در صورتی که بخواهد می‌تواند بیرون بیاید. چه عاملی او را از درب و داغان کردن کل این انبار مخروبه باز می‌دارد؟ چرا فورمانوف، کمیسر سیاسی پارتیزانها، نگهبانی برای محافظت آنجا می‌گمارد؟ با اینکه خود نگهبان هم در مراقبت از زندانی، ناتوان‌تر از انبار است. او با قیافهٔ استخوانی کوچک و رقت‌انگیزش، کوته نظر نیز هست. بندرت الف را از ب تشخیص می‌دهد. پارتیزان درشت هیکل و وحشی می‌تواند با نفسی برآمده از ریه‌های توانای خود، این مرد مضحک و کوچک را به کناری پرتاب کند، اما این کار را نمی‌کند. زیرا، عاملی که زندانی درشت هیکل را در جای خویش حبس کرده، نیروی فیزیکی نیست بلکه نیرویی اخلاقی است. می‌توانیم ببینیم چگونه این تاثیر اخلاقی، به طور کاملاً آشکاری در یک تمهید تصویری جلوه‌گر می‌شود.

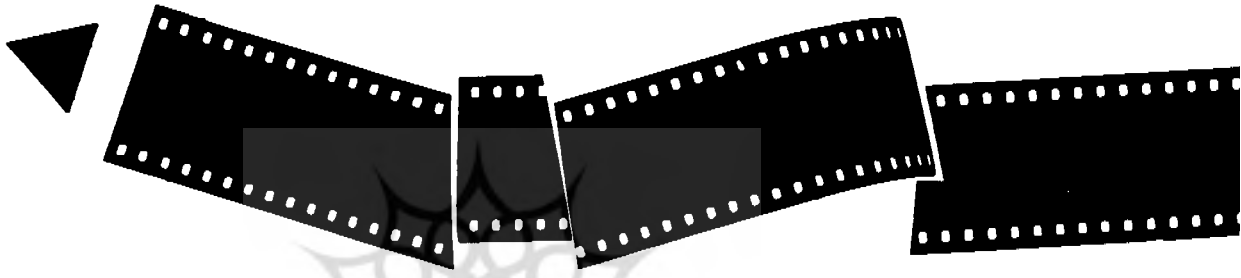
بالاخره، خود چاپایف برای آزاد کردن دوستش جلو می‌آید. اما سرباز مضحک و بیچاره که با جثهٔ کوچک خود مراقب زندانی است، راه او را سد می‌کند. راه چه کسی را سد می‌کند؟ راه فرماندهٔ بسیار قوی، تندخو و خطرناک خویش را می‌بندد. چاپایف خشمگین می‌شود و شمشیرش را بیرون می‌کشد. اما سرباز کوچک را از سر راهش کنار نمی‌زند. زیرا در اینجا هم نیروی فیزیکی چاپایف را از حرکت باز نمی‌دارد، بلکه نیروی اخلاقی است که با ارائهٔ بصری و تصویری فیلم آشکار شده است. نیروی اخلاقی به گونه‌ای در مرد لاغر، کوته نظر و کوچک اندام تجسم می‌یابد تا او به عنوان نمایندهٔ حزب، مراقب آن انبار باشد. این توانایی حزب است که حتی پارتیزانهای بی‌برنامه، بی‌قانون و تندخو به آن احترام می‌گذارند و همین مسئله به نگهبان مضحک و کوچک اندام، مقامی از آگاهی اعطاء می‌کند. در اینجا اگرچه ممکن است توانایی و قدرت حزب به شکلی انتزاعی جلوه‌گر شود، لیکن در صحنه‌ای نمایشی و به صورت بصری درآمده است و بدین سان به گونه‌ای بدل گشته که قابلیت تصویربرداری دارد. باید دانست که در این مثال نماهای سمبولیک یا استعاری وجود ندارد. تمام آنها تصاویری کاملاً واقعی و معمولی هستند که با هیچ چیز غیرمحتملی سر و کار ندارند و در عین حال معنای عمیقتری نیز، می‌گسترانند.

«لسینگ» با تحلیلی برتمایز اساسی میان درام و اجرای آن، تمایز فیلمنامه و فیلم را یک قرن و نیم جلوتر از زمان خویش طرح ریزی می‌کند. توضیح او دربارهٔ ماهیت و قواعد حاکم برتئاتر آنچنان درخشان است که اکنون پس از گذشت ۱۵۰ سال ما را در تشخیص قواعد و ماهیت هنر دیگری- سینما- کمک می‌کند. اگرچه این دو هنر چندان بی ارتباط با یکدیگر هم نیستند.

● سینما که رکن اصلی آن بصری بودن است نمی‌تواند خود را با وقایع طولانی و صرفاً درونی و در نتیجه نامرئی، وفق دهد. سینما برای هراتفاق درونی به یك تصویر صوری، بصری و قابل فیلمبرداری نیاز دارد.

● تاریخ فیلمنامه تاکنون، صرفاً فصلی از تاریخ سینما بوده است، اما ممکن است در آیندهٔ نزدیکی فیلمنامه به نوبت خود، تاریخ سینما را تعیین کند.

● فیلمنامه می‌تواند واقعیت را معرفی کند و همچون گونه‌های دیگر هنر، تصویر مستقل و قابل درکی از واقعیت ارائه دهد.



لسینگ در آغاز کتابش به نام «درام نویسان هامبورگی» از نمایشهایی صحبت می‌کند که از روی رمانها به وجود آمده‌اند. او می‌گوید: «رها کردن احساسات صرف به درون صحنه، اصلاً کار مشکلی نیست... بلکه چیزی که در اینجا مورد نیاز است توانایی تغییر داستان از نقطهٔ دید یك راوی به نقطهٔ دید صحیح هرشخصیت است. به جای توصیف احساسات نفسانی افراد، این احساسات باید در برابر دیدگان تماشاگر وجود پیدا کرده و بدون اینکه وقفه‌ای در توهم پیوستگی نمایش به وجود آید، ظاهر شوند.

تمام مواردی که در این قسمت از کتاب لسینگ بیان شده، دربارهٔ اساسی‌ترین تمایز میان درام و حماسه است. همین‌تمایز، میان فیلمنامه و آثار حماسی نیز، وجود دارد. فیلمنامه هم مانند درام احساسات نفسانی را توصیف نمی‌کند بلکه به آنها وجود بخشیده و در برابر چشم تماشاگران نمودار می‌سازد. لسینگ در همین گفتار تمایز میان درام و فیلمنامه را نیز تعیین کرده و ما را در فهم یکی از اصول اساسی هنر سینما یاری رسانده است. او می‌گوید: درام، بدون آنکه هیچ وقفه‌ای در توهم پیوستگی صحنه به وجود آورد، احساسات نفسانی را ارائه می‌دهد. در واقع این ویژگی، خاص درام است. چنین پیوستگی‌ای لزوماً از این مسئله نشأت می‌گیرد که درام برای صحنهٔ تئاتر نوشته شده است و زمانی که شخصیتی روی صحنه ظاهر می‌شود، بدون وقفه‌ای در پیوستگی مستمر صحنه، در برابر دیدگانمان حی و حاضر است، تا اینکه دوباره صحنهٔ نمایش را ترك کند.

رمان نویس می‌تواند جماعت بزرگی را به خوانندگانش بقبولاند و سپس، تنها با یك نفر از کل آن جمعیت سر و کار داشته باشد. او می‌تواند کل داستان زندگی همان یك نفر را تعریف کند. بدون آنکه به خواننده بگوید که طی این همه مدت، افراد دیگرچه می‌کرده‌اند. شاید خواننده اصلاً فراموش کند که چنین افرادی در داستان حضور داشته‌اند. این پرسشها در آثار حماسی امکان پذیر است و ایجاد توهم در پیوستگی دائم صحنه‌های فیلم، بسان تئاتر، حتمی و اجباری نیست. این مسئله تمایز اساسی میان آثار نمایشی و حماسی نیز هست.

به هرحال فیلمنامه، به آثار حماسی نزدیکتر از کارهای نمایشی است. سینما، همچون آثار حماسی، به حفظ توهم در پیوستگی مستمر صحنه محدود نشده است، چنین استمراری اصلاً ممکن نیست. در صحنه‌ای از فیلم که همهٔ افراد در مکان یکسانی حضور دارند، لازم نیست که تمام این افراد در هرنما دیده شوند، بلکه حتی نشان دادن پی‌درپی این افراد با سبك و تکنیك سینما مغایرت دارد. اگر چه کل این افراد دیده نمی‌شوند، لیکن مردم این توهم را در ذهن خود می‌پرورانند که همهٔ شرکت کنندگان در صحنه حاضر هستند. در تغییرات دایمی میان نماهای کوتاه و نزدیك، ما تنها چهره یا گفتار کسانی را می‌بینیم که در همان لحظه مورد نیازند. سینما می‌تواند چنین فردی را از خیل بی‌شمار افراد بیرون بکشد، توجه خاصی به او مبذول کند و عمیقاً به درون احساسات و روان او رسوخ کند. در این موارد، سینما و فیلمنامه با آثار حماسی ارتباط دارند.

سینما می‌تواند استمرار یك صحنه را

متوقف کند. این کار با عدم نمایش تمام افرادی که در صحنهٔ فیلم حضور دارند به دست نمی‌آید، بلکه کل صحنه می‌تواند قطع شود و صحنهٔ دیگری که فضای کاملاً متفاوتی در بردارد، نشان داده شود و درپی آن، صحنهٔ قطع شدهٔ قبلی دوباره ادامه یابد. چنین کاری در صحنهٔ تئاتر، غیرقابل درک است. امکان به نمایش گذاردن بیش از یک رویداد پی‌درپی، آن هم به صورت فصول موازی، ویژگی منحصر به فرد سینماست. از این‌رو است که وجود فیلمنامه را به عنوان یک شکل هنری ممکن می‌سازد.

وحدت مکان، سینما را حتی کمتر از درام‌هایی که وابستگی زیادی به فرم ندارند، محدود می‌کند. درام نمی‌تواند در وسط یک صحنه، به صحنهٔ دیگری که مکان کاملاً متفاوتی را نشان می‌دهد بازگردد و صحنهٔ اصلی را ادامه دهد. قانون وحدت مکان اصلاً در سینما کاربرد ندارد، وحدت زمان کاربرد بیشتری دارد. حتی اگر صحنه‌ای را قطع کنیم و صحنهٔ اضافه شده جای دیگری را نشان بدهد، چنین صحنه‌ای نباید زمان دیگری را به نمایش بگذارد. نباید دیر یا زود اتفاق بیفتد، بلکه بایستی در همان زمان بوقوع بپیوندد، وگرنه بیننده نخواهد فهمید چه کاری در حال انجام است یا اصلاً باور نخواهد کرد.

سؤالی که اکنون مطرح می‌شود این است که وقتی شخصیتهای متعددی روی صحنهٔ تئاتر حضور دارند ولی تنها یک یا دو تن از آنها واقعاً درگیر گفتگو یا رویداد داستانی هستند، آیا سایر بازیگران به صورت عناصر بیجان صحنه درنمی‌آیند و رنگ نمی‌بازند؟ (تکنیک سینما قادر است ما را از چنین امری باز دارد.) این مسئله در یک نمایش خوب اتفاق نمی‌افتد، زیرا یک نمایش خوب همیشه یک موضوع مرکزی دارد که اساساً تمام شخصیتهای نمایشنامه را در برمی‌گیرد.

همیشه هرکسی، هرچه را که روی صحنهٔ تئاتر می‌گوید، ارتباط تنگاتنگی با شخصیتهای نمایش دارد، از این رو تمام این افراد، زنده و جذاب باقی می‌مانند. پس نیازهای تکنیکی تئاتر، ساختار ادبی درام را تعیین می‌کند.

همان طور که دیده‌ایم، نیازهای تکنیکی سینما با یکدیگر فرق دارد و از این‌رو ساختار ادبی فیلمنامه نیز، فرق می‌کند. تنها مسئلهٔ مهم که ساختار درام را مشخص می‌کند، گردآوری افراد حول یک کشمکش مرکزی است. این مسئله، عکس ماهیت سینماست که حالات تکنیکی متفاوتی را در بردارد. ماهیت بصری فیلم، ساختاری را که از چند صحنهٔ طولانی تشکیل شده باشد، تحمل نمی‌کند. به این دلیل که صحنه‌های طولانی بدون تغییر دکور، در صورتی امکان پذیر است که سرشار از حرکت درونی بوده و بازیگران ساعتها بتوانند در اتاقی به صحبت بپردازند و گفتار آنها حرکت یا کشمکشی درونی درپی داشته باشد. سینما که رکن اصلی آن بصری بودن است نمی‌تواند خود را با وقایع طولانی و صرفاً درونی و در نتیجه نامرئی، وفق دهد. سینما برای هراتفاق درونی به یک تصویر صوری، بصری و قابل فیلمبرداری نیاز دارد. به همین دلیل فیلمنامه- بار دیگر مانند رمان- کشمکش واحدی را محور قرار نمی‌دهد، بلکه شخصیتها را در طول داستان با زنجیره‌ای از مسائل روبرو می‌کند.

یکی از قواعد حاکم برشکل فیلمنامه، طول تجویز شدهٔ آن است و از این جهت به درام شبیه است. طول درام، براساس زمان اجرای آن تعیین می‌شود. البته، درام‌هایی نیز هستند که تصمیمی برای روی صحنه رفتن آنها وجود ندارد و زمان نمایش را درنظر نمی‌گیرند. همینطور ممکن است فیلمنامه‌های زیبایی، تنها برای خواندن و نه برای فیلمبرداری، نوشته شوند.

سینما نیز تا به حال، تا اندازه‌ای به دلایل تجاری و برای اینکه سالنهای نمایش فیلم بتوانند نمایشهای بیشتری در روز ارائه دهند، طول استانداردی را از خود بروز داده است. لیکن دلایل فیزیولوژیک نیز عامل دیگری است که طول فیلمها را محدود می‌کند. فیلمهایی که طولشان بیش از ده هزار فوت است چشم انسان را خسته می‌کند.

این مسائل، صرفاً ملاحظات صوری و تکنیکی قضیه است. لیکن در امر هنر غالباً حالات صوری و تکنیکی، به سختی با قواعد حاکم برترکیب باطنی و هنری اثر جور درمی‌آید. طول معین روزنامه، داستان کوتاه را به وجود آورد و سپس کارهای کلاسیکی، همچون داستانهای کوتاه موپاسان و چخوف را نمودار ساخت. شکلهای معماری، ترکیبهای بسیاری را برای مجسمه‌سازی وضع کرد.

طول از پیش مقرر شدهٔ اثر می‌تواند محتوای کار را نیز تعیین کند. طول غزل، بیانگر سبک آن است. هیچ کس مجبور نیست غزل بسراید یا فیلمنامه بنویسد، اما اگر کسی دست به این کار بزند طول از پیش مقرر شدهٔ اثر، نباید تبدیل به شرطی تحمیلی گردد که محتوای مورد نیاز را تنزل دهد. طول فیلمنامه بایستی الهام بخش مضمون، محتوا و سبک اثر باشد. همین طول از پیش مقرر شدهٔ فیلمنامه در حکم سبکی است که فیلمنامه نویس بایستی برآن تسلط کامل داشته باشد.

فیلمنامه در حال تبدیل شدن به یک شکل مستقل ادبی است. فیلمنامه از سینما متولد گردید، همچنانکه درام از نمایش صحنه‌ای به وجود آمد. طی گذر زمان، درام برنمایش صحنه‌ای برتری یافته و اکنون درام است که وظایف و سبک تئاتر را مقرر می‌کند. تاریخ تئاتر، مدت مدیدی، تنها، تابعی از تاریخ درام بوده است. روند روبه رشد مشابهی که در تئاتر مشهود است، تاکنون در سینما وجود نداشته، ولیکن به موقع نمود خواهد یافت. تاریخ فیلمنامه تاکنون، صرفاً فصلی از تاریخ سینما بوده است، اما ممکن است درآیندهٔ نزدیکی فیلمنامه به نوبت خود، تاریخ سینما را تعیین کند.