اولین گام برای آنکه فیلمنامه بنویسید

قسمت اول

دادلی نیکولز
ترجمه: علی عامری

«اگر قرار است که فیلم نهایتاً محتوای قابل تأملی داشته باشد و پرتو نوینی بر زندگی بیفکند، پس نویسنده است که باید آن را خلق کند.»

شاید دادلی نیکولز در دوران اوج خود معروف‌ترین فیلمنامه‌نویس هالیوود به‌شمار می‌رفت. این شهرت عمدتاً به دلیل همکاری او با جان فورد کارگردان بزرگ امریکایی بود. از بین فیلمنامه‌هایی که او برای فورد نوشته است می‌توان به «خبرچین» (۱۹۳۵)، «دلیجان» (۱۹۳۹)، «راه طولانی به خانه» (۱۹۴۰) اشاره کرد. وی در مقالهٔ حاضر به وضوح اهمیت نقش فیلمنامه‌نویس را نشان می‌دهد. البته او

الک گینس در صحنه‌ای از فیلم پل رودخانه کوای

تأکید حتی بیشتری بر ماهیت کار گروهی در فیلمسازی دارد و در بخشی از مبحث خود توصیف روشنگرانه‌ای دربارهٔ بسیاری از مراحل تولید فیلم ارائه می‌دهد. از فحوای کلام او برمی‌آید که شاید نویسنده نقش اصلی را داشته باشد ولی حاکم مطلق فیلم، کارگردان است.

او حتی ذکری از نقش تهیه‌کننده نیز به میان نمی‌آورد: شاید این غفلت دقیقاً حساب شده باشد.

نیکولز ضمن توصیه‌هایی که به فیلمنامه‌نویسان ارائه می‌دهد، فرازهایی به یادماندنی و فراوان دربارهٔ ماهیت فیلم مطرح می‌سازد. او پردهٔ سینما را نه به منزلهٔ صحنه‌ای برای کنش، بلکه عمدتاً در حکم «رسانه‌ای برای واکنش» تعریف می‌کند. او می‌گوید «این فکر درست نیست که بازیگران بر پرده حرکت می‌کنند. در حالی که بیننده راحت بر صندلیش می‌نشیند. و کاملاً بی‌خبر است که سوار بر جاروی دسته بلند و جادویی فیلم است، چنان‌که فیلم لحظه‌ای او را به سرعت واسی‌دارد تا به چهرهٔ بازیگر یا فردی دیگر یا شیئی خیره شود که بازیگر به آن می‌نگرد. لحظه‌ای بعد بسیار عقب‌تر کشانده می‌شود تا به کل مجموعه نگاه کند یا حتی پابه پای هواپیما، قطار یا اتومبیل پیش برود.»

تنها راه برای آموختن فیلمسازی همانا ساختن فیلم است. به هر صورت آدم باید با هر ترفندی که شده خود را به عنوان کارآموز در رشته‌ای خاص وارد کار کند و شاید بتواند با مجهز شدن به تمام اطلاعات و ابزارهای مربوطه در حیطه تخصصی خود فعالیت کند. فیلمنامه‌نویس باید در زمینه کارگردانی، تدوین و سایر کارکردهای جداگانه صاحب دانش بشود.

دورهٔ ما، دورهٔ متخصصین است. البته در دوره‌های قدیم‌تر، قبل از پیدایش ماشین، انسان‌ها در هنرها و مهارت‌های فنی گوناگون صاحب تخصص بودند؛ ولی هنرها ومهارت‌های فوق به خودی خود به کارکردهای تخصصی تقسیم نشده بودند. فردی که نقاشی می‌کرد، تمامی مراحل کار را خودش انجام می‌داد: او نقاش بود. در مورد آهنگر، کفاش و مجسمه‌ساز هم این وضعیت صدق می‌کرد؛ ولی ماشین همهٔ این‌ها را تغییر داد. امروزه نقاش با موادی کار می‌کند که دیگران، صنعت‌گران یا تاجران تهیه کرده‌اند. پس از این مواد در کار نهایی خلق تصاویر استفاده می‌کند. هنرمند حکاک صفحات مسی را که قبلاً آماده شده می‌خرد و به‌ندرت نشانی از خود بر آن می‌گذارد. مجسمه‌ساز الگوی خود را از گل رس می‌سازد و تکمیل قالب را به سایرین یا ماشین‌های مخصوص می‌سپارد. نویسنده دیگر با دست جملات زیبایش را نمی‌نویسد و نسخه‌های دست‌نویس را بین این و آن توزیع نمی‌کند. او برای نگارش متن خود از ماشین‌تحریر کمک می‌گیرد و آن را به ماشین‌های چاپ ناشر خود می‌سپارد. ما در زمینه علم و هنر دارای تخصصهای ویژه شده‌ایم درواقع عرصه‌های کار و مطالعه، تخصصی‌تر می‌شود زیرا حیطه‌های فوق چنان گسترده شده‌اند که ذهنی مجرد نمی‌تواند آنها را دربرگیرد. همگی ما، درست یا غلط متخصص شده‌ایم و طبعاً هنر جدیدی که از دستاوردهای ماشین است باید تخصصی‌تر از سایر هنرها باشد؛ زیرا سینما به هرحال شکلی هنری است، حال فرقی نمی‌کند که از این حیث به رسمیت پذیرفته شود یا خیر.

پس این شکل نوین هنری باید توسط افرادی کنترل شود که تمام کارکردهای لازم را دارند. آنها باید «فیلمساز» باشند، ولی کارکردهای سینما چنان گسترده و پیچیده‌اند که نمی‌توان انتظار داشت انرژی خلاق یک فرد برای انجام آنها کافی باشد. بدین‌ترتیب آنها را به شکل مهارت‌های مجزا تفکیک می‌کنیم ـ فیلمنامه‌نویسی، کارگردانی، فیلمبرداری، طراحی صحنه، چاپ اپتیکی (نوری)، جلوه‌های خاص دوربین، تدوین فیلم، ساختن موسیقی متن، ضبط، میکس و ضبط مجدد. به‌علاوه باید رویکرد به دیزالو (گدازش)، فید(محو تدریجی) و سایر تمهیدات برای انتقال تصاویر و تداوم آنها را نیز اضافه کرد. لازمهٔ کار در این حیطه گسترده از فعالیت، همکاری نزدیک و بسیار هماهنگ میان اعضا است تا بهترین نتیجه به‌دست آید.

تأثیر این وضعیت در فیلم به منزله شکلی از هنر، بسیار تعیین‌کننده است و مانعی بر سر پیشرفت هنرمندان تک‌رویی به‌شمار می‌رود که می‌خواهند در عرصه سینما فعالیت کنند. نظام فیلمسازی دقیقاً شبیه به تولید کارخانه‌ای مدرن است. هر فردی مسئول کار با ماشین متفاوتی است و هرگز در کل روند آفرینش دخالت ندارد. چنین وضعیتی باعث می‌شود تا فردیت در سبک از بین برود، فردیتی که نشانه هرگونه شکل والای هنری است. در فرآیند پیچیده کار احساس فردی محو می‌شود. ذکر موارد فوق به این دلیل است که می‌خواهم گوشزد کنم که تنها یک راه برای غلبه بر این موانع وجود دارد و آن یادگیری و تسلط بر کل فرآیند تولید است. درواقع هنرمند در چارچوب نظام کارخانه‌ای باید استاد کار باشد. خلاصه آن‌که بایست در وهله اول فیلمساز و سپس فیلمنامه‌نویس یا کارگردان یا هر چیز دیگری که می‌خواهد، باشد.

البته این وضعیت تناقضی در پی دارد: در نظام کنونی تولید فیلم که در شرکت‌هایمان داریم، فرد نمی‌تواند قبل از آموختن فیلمسازی، به ساختن فیلم بپردازد: و تنها راه برای آموختن فیلمسازی همانا ساختن فیلم است. به هر صورت آدم باید با هر ترفندی که شده خود را به عنوان کارآموز در رشته‌ای خاص وارد کار کند وسعیش این باشد که سایر تخصصها را نیز بیاموزد. بدین حیث فرد شاید بتواند با مجهز شدن به تمام اطلاعات و ابزارهای مربوطه در حیطه تخصصی خود فعالیت کند. فیلمنامه‌نویس باید در زمینه کارگردانی، تدوین و سایر کارکردهای جداگانه صاحب دانش بشود. بعد از آن است که تخیل و استعداد او به نحوی مؤثر و ماهرانه در خدمت عرصه برگزیده او به کار می‌افتد. متأسفانه هیچ یک از ما آنچنان که باید کارآمد نیستیم. علت این است که هالیوود می‌خواهد هرچه زودتر فیلم‌ها را تمام و عرضه کند و چندان برایش مهم نیست که به هنرمندان فرصت بدهد تا به اوج توانایی خود برسند. در نتیجه همواره جایی برای کارکنان جدید و علاقه‌مند پیدا می‌شود. نویسنده بدون آن‌که حتی چیز زیادی راجع به فیلمسازی بداند می‌تواند جایی برای خود دست و پا کند. اگر بخت و اقبال نادری داشته باشد قادر است حتی با دانستن اندک چیزهایی راجع به فیلمسازی فوراً به شهرت برسد.

پستر فیلم پینکی، یکی از فیلم‌هایی که نیکولز فیلمنامه آن را نوشته است.

هالیوود عادت دارد که آثار داستانی را به شکل‌های دیگری دربیاورد و نهایتاً به زبان فیلم ترجمه کند. به همین دلیل و دلایل دیگر نویسندگان با استعداد تشویق نمی‌شوند که مستقیماً فیلمنامه بنویسند. این موضوع جای تأسف دارد زیرا فیلمنامه می‌تواند تبدیل به شکل جذاب و نوینی از ادبیات شود، البته اگر مدیران استودیوها آنقدر ذوق داشته باشند که بتوانند کیفیت ادبی را تشخیص دهند و از آن استقبال کنند. با وجود این فیلمنامه‌های خوب و صادقانه‌ای نوشته‌شده، می‌شود و خواهد شد. زیرا نویسندگان و کارگردان‌هایی که اهداف والایی دارند سرسختانه به تلاش‌های خود ادامه می‌دهند.

وضعیت دیگری وجود دارد که کار را برای پذیرش فیلمنامه به منزله شکل ادبی مستقل دشوار می‌کند. فیلمنامه هرگز به خودی خود محصول نهایی نبوده و نیست. بلکه صرفاً یکی از مراحل در فرآیند فیلمسازی است، هر چند که اولین و مهمترین مرحله باشد. شاید بگویید که نمایشنامه نیز محصول نهایی تئاتر نیست، با این حال نمایشنامه کلاً متکی بر واژه، ایده، شخصیت و کنش است که تماماً از طریق واژه‌ها انتقال می‌یابند و یک نمایشنامه‌نویس ماهر می‌تواند در ذهن خود مجموعه‌ای از بازی‌های فوق‌العاده را متصور شود. فیلمنامه در قیاس با نمایشنامه راه زیادی برای کامل‌شدن

رمان‌نویس هنرمند خوشبختی است زیرا شخصیت‌ها را با قدرت تخیل و روان خود خلق می‌کند. هرگز لزومی ندارد که شخصیت آنها با تجسم زنده‌شان مخدوش شود. زیرا اگر افراد زنده به قالب آنها در آیند، لزوماً خصوصیات شخصیتی متفاوتی خواهند داشت. ولی نمایشنامه‌نویس و فیلمنامه‌نویس برای ارائه آثارشان نیاز به افراد واقعی دارند.

دارد زیرا فیلمنامه‌نویس ماهر علاوه بر واژه‌ها دائماً به خود فیلم هم فکر می‌کند. فیلمنامه‌نویس باید در بطن وجودش فیلمساز باشد و فیلمساز کسی است که در فرآیند تولید فیلم می‌اندیشد و زندگی و کار می‌کند. هدف نهایی این است: هشت یا ده هزار فوت (تقریباً ۲۵۰۰ تا ۳۳۰۰ متر) نگاتیو در کنار هم قرار می‌گیرند تا عاقبت، توهم نوع و کیفیتی خاص را ایجاد کند. وقتی فیلمساز، یا در این مورد فیلمنامه‌نویس شروع به سامان‌دهی تصورات مبهم خود می‌کند، درواقع همین توهم را پی می‌گیرد.

حقیقت آن است که فیلم مراحل متعددی از خلاقیت را فرامی‌گیرد. نخست یک رمان، داستان کوتاه یا فکری در ذهن فیلمنامه‌نویس دستمایه قرار می‌گیرد. نقطه عزیمت همین است. سپس فیلمنامه‌نویس طی بنای داستان در شکل فیلمنامه اولین گام را به سمت نگاتیو نهایی برمی‌دارد. این دست‌نویس اولیه ۲ یا ۳ بار مورد تجدیدنظر قرار می‌گیرد و هربار بیشتر با مقتضیات سینما متناسب می‌شود. اگر همه‌چیز بر وفق مراد باشد، کارگردانی که همان‌قدر به فیلمنامهٔ مذکور علاقه دارد، کار را به‌دست می‌گیرد و افکار سینمایی خود را در مورد فیلمنامه طرح می‌کند. البته بسیاری از این موارد در فیلمنامه نمود نخواهد یافت بلکه در نوشته‌های دیگری ثبت می‌شوند تا در زمان مناسب از آنها استفاده شود.

ستاره حلبی با شرکت آنتونی پرکینز و هنری فاندا با فیلمنامه‌ای از نیکولز

معمولاً هنگامی که تمام افکار دربارهٔ پرداخت سینمایی اثر کشف و متن نهایی آماده می‌شود، کار فیلمنامه‌نویس به پایان می‌رسد و روند تولید فیلم به کارگردان و سایر متخصصان سپرده می‌شود. این موضوع برای فیلمنامه‌نویس بسیار تأسف‌انگیز است، زیرا سیر آموزش وی در اواسط فرآیند تولید متوقف می‌شود. با این همه بیایید خود را جای فیلمنامه‌نویسی بگذاریم که امکان می‌یابد تا در مراحل بعدی نیز حاضر باشد. دومین مرحله در تولید فیلم انتخاب بازیگر است که می‌تواند فکر اصلی فیلمنامه‌نویس را تقویت یا تضعیف کند. رمان‌نویس هنرمند خوشبختی است زیرا شخصیت‌ها را با قدرت تخیل و روان خود خلق می‌کند. هرگز لزومی ندارد که شخصیت آنها با تجسم زنده‌شان مخدوش شود. زیرا اگر افراد زنده به قالب آنها در آیند، لزوماً خصوصیات شخصیتی متفاوتی خواهند داشت. ولی نمایشنامه‌نویس و فیلمنامه‌نویس برای ارائه آثارشان نیاز به افراد واقعی دارند. همواره بازیگران آرمانی وجود داشته‌اند ولی حتی کامل‌ترین آنها، به نحوی تعیین‌ناپذیر شکل، حالت و معنای درام ذهنی را تغییر می‌دهند. اکنون هریک از بازیگرانی که انتخاب شده‌اند باید نقش خود را در فیلم ایفا کنند. و آن‌چه از نقش آنها باقی می‌ماند مرحلهٔ دیگری از فیلم را پدید می‌آورد. در این مقطع شخصیت کارگردان فیلم را از طریق تلفیق (به سبک خود که شاید همان سبک نویسنده نباشد) نقش نویسنده و بازیگران می‌سازد. در همین مرحله اتفاق خاصی رخ می‌دهد که باید آن را به منزلهٔ تفاوت صحنه تئاتر و پرده سینما درک کرد. قبلاً هرگز ندیده‌ام که این نکته را هیچ‌کس، حتی دست‌اندرکاران فیلم مطرح کرده باشند و ضروری است که آن را خاطرنشان کنیم: صحنه تئاتر و پرده سینما کلاً رسانه‌های متفاوتی هستند زیرا مخاطب به روش‌هایی کاملاً متفاوت با آنها رابطه دارد. سانس نمایش (این اصطلاح را هم برای تئاتر و هم سینما به کار می‌برم) نیازمند مخاطب است. بدون حضور مخاطب، سالن نمایش کامل نمی‌شود و حتی باید گفت که بیشتر قدرتش را از حضور مخاطب به دست می‌آورد. بازیگر تئاتر از این نکته آگاه است و آن را تجربه کرده است. مخاطب با بازیگر، همذات‌پنداری می‌کند. احساسات جمعی او یا به صورت همدلی یا دل‌زدگی نسبت به بازیگر برانگیخته می‌شود، با نوعی کرامت که به تخلیه‌ای الکتریکی و نامرئی می‌ماند. این وضعیت حس بالقوهٔ بازیگر را افزایش و به او امکان می‌دهد تا احساساتش را با قدرتی فزاینده ابراز کند. مجدداً این احساسات به طرف خود او منعکس می‌شوند هم‌چون ماشینی برقی که انرژیش را با نوسان تخلیه می‌کند. چنین لحظاتی در صحنه تئاتر منجر به پیدایش تجربیاتی فراموش نشدنی می‌گردند. جایی که نمایش هم از جنبه قدرت ادبی و هم بازیگری دستاورد بزرگی محسوب می‌شود. در این‌جا رابطه میان بازیگر و مخاطب مستقیم است و بازیگر هوشمند درست مانند مخاطب می‌تواند به حس قوی‌تری برسد.

جالب است که پدیده فوق ابداً در سینما وجود ندارد ولی در مرحلهٔ فیلمسازی که راجع به آن بحث کردیم به چشم می‌خورد. در صحنه فیلم هم بازیگران مخاطبان خاص خود را دارند، هرچند که تعدادشان اندک باشد: همان پنجاه نفری که اعضای گروه فیلمسازی را تشکیل می‌دهند. البته اگر او به شیوه‌ای بازی کند که صرفاً این گروه کوچک از مخاطبان را تحت‌تاثیر قرار دهد، قافیه را باخته است زیرا مخاطبان واقعی او کیلومترها دورتر قرار دارند و صرفاً وی را از دریچهٔ تک‌چشم دوربین مشاهده می‌کنند. نکتهٔ مهم آن است که نوعی نقل و انتقال نامرئی رخ می‌دهد که تمام قواعد صحنه تئاتر را می‌شکند و قوانینی جدید، مختص پرده سینما را تحمیل می‌کند.

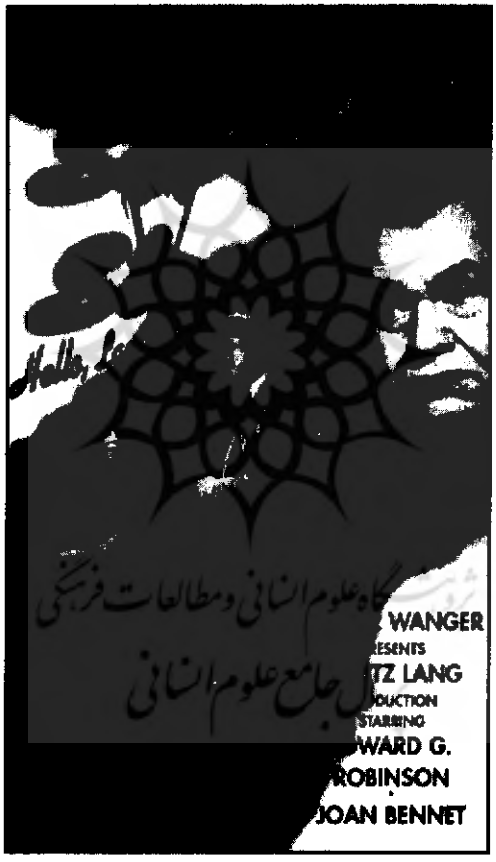
در سینما بازیگران در خلق فیلم و نه بازی بر صحنه دخیل هستند. هر چند به نظر می‌آید که تئاتر اجرا می‌کنند. ما نه دوربین بلکه موجوداتی زنده هستیم و نمی‌توانیم با یک عدسی مجزا همه‌چیز را ببینیم. در دوران اولیه سینمای ناطق اشتباهات زیادی رخ داد زیرا هنوز مرزهای کار درک نشده بود. رویدادی که برای صحنهٔ نمایش ناطق مناسب به نظر می‌رسید، بر پردهٔ سینما متقاعدکننده نبود.

علت آن است که مخاطب فیلم به روشی کاملاً متفاوت با تصاویر فرافکنده ارتباط برقرار می‌کند. عجیب نیست اگر به‌خاطر آوریم که فیلم سینمایی در سالن خالی هم به خوبی سالن پر، نمایش داده می‌شود. البته تأثیر آن برای بیننده تنها بسیار کمتر از آن خواهد بود که همان فیلم را در سالنی مملو از جمعیت ببیند: مخاطبان برای ایجاد خنده، احساس غم و شادی به حضور یکدیگر نیاز دارند ولی عکس‌العمل آنها تأثیری بر فیلم ندارد. اما بازیگران فیلم

فیلم در لحظاتی که تنش عاطفی شدیدی ایجاد می‌شود، می‌تواند مخاطبان را به چهرهٔ بازیگران نزدیک کند. این واکنش تأثیرهای بسیار قدرتمندتری در قیاس باصحنه تئاتر دارد... آدم‌های ظاهربین سینما را رسانهٔ «کنش» می‌دانند. حقیقت آن است که تئاتر، رسانهٔ کنش و سینما رسانهٔ واکنش است

چنین وضعیتی توهمی کامل هم‌چون رویا پدید می‌آورد و قدرت همذات‌پنداری (که باید در هر شکلی از تئاتر داشته باشید) بین مخاطب و تصویر بازیگر بر پرده ایجاد می‌شود.

آدم‌های ظاهربین سینما را رسانهٔ «کنش» می‌دانند. حقیقت آن است که تئاتر، رسانهٔ کنش و سینما رسانهٔ واکنش است قدرت‌نوسان‌گر و تغییرپذیر فیلم بر مخاطب از طریق همذات‌پنداری با شخصی ایجاد می‌شود که بر پرده‌بازی می‌کند و نه فردی که مستقیماً در مقابل تماشاگر نقش‌آفرینی دارد. فیلمسازان نخبه این نکته را به‌طور غریزی درک می‌کنند ولی تا جایی که می‌دانم هرگز آن را فرمول‌بندی نکرده‌اند. در صحنه‌ای که شاهد بحرانی عاطفی در فیلم هستیم شخصیتی به شخصیت دیگر چیزی می‌گوید که عمیقاً وی را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. فیلمساز عملاً به‌طور غریزی شخصیت دوم را مثلاً در نمای درشت نشان می‌دهد. بعد از آن است که دل مخاطبان می‌لرزد، یا از خنده می‌ترکند یا دلشان از درد فشرده می‌شود، ناگهان وارد دنیای فیلم می‌شوند و به سرعت برمی‌گردند. بازیگران بزرگ صحنه نمایش، بازیگر هستند، حال آن که بازیگران سینما، تصویر بازیگرند.



خیابان اسکارلت، شاهکار بزرگ فرینتس لانگ با فیلمنامه‌ای از دادلی نیکولز.

اگر کسی در این مورد تردید دارد، باید حین تماشای فیلمی خوب احساسات خود را بررسی کند. فیلمساز با تجربه می‌تواند به‌طور خودکار چنین کاری را طی اولین نمایش فیلمش انجام دهد ولی سایرین ناچارند تا باز هم آن را ببینند یا در ذهنشان مرور کنند. من چنین تجربه‌ای را با تعدادی از دوستانم حین تماشای فیلم «کشتی‌ای که در آن خدمت می‌کنیم» ساخته نوئل کوارد از سرگذراندم. این نکته بسیار روشنگرانه بود که آنها تقریباً به‌طور کامل تحت‌تأثیر واکنش‌ها و نه کنش‌ها بودند: مثلاً شخصیت زنی که می‌شنود شوهرش در دریا مفقود شده است، چهره افسری که به او می‌گویند زنش مرده است. (نوئل کوارد چقدر استادانه عمل می‌کند، وقتی افسر در حال نوشتن نامه برای زنش است، مأمور بی‌سیم با خبر مذکور وارد می‌شود. پس واکنش تا جایی تداوم می‌یابد که افسر روی عرشه می‌رود و نامه را به دریا می‌اندازد، پس واکنش به مرحلهٔ کنش گسترش می‌یابد.) در همین فیلم یکی از تأثیرگذارترین صحنه‌ها، صحنه نهایی است جایی که ناخدا با افراد باقیمانده‌اش خداحافظی می‌کند، به نظر می‌آید که این نوعی کنش باشد، در حالی که دوربین زیرکانه آن را به منزلهٔ واکنش نمایش می‌دهد: ما چهره‌های افراد را به ترتیب می‌بینیم، واکنش آنها نسبت به کل تجربهٔ جنگ، حتی در صدای آرام آنها و چهرهٔ خسته ناخدا آشکار است.

این توانایی ناشی از آن است که فیلم در لحظاتی که تنش عاطفی شدیدی ایجاد می‌شود، می‌تواند مخاطبان را به چهرهٔ بازیگران نزدیک کند. این واکنش تأثیرهای بسیار قدرتمندتری در قیاس باصحنه تئاتر دارد. پس در نقطه اوج فیلم «پل رودخانه کوای» شاهد اضطراب و آشفتگی سرهنگ می‌شویم که نقش او را آلک گینس ایفا می‌کند. او ناگهان تشخیص می‌دهد که واقعاً چه اتفاقی در حال وقوع است و این واکنش او را به طرف عمل نهایی و غریبی سوق می‌دهد که همانا منفجر کردن پل است. نیتی که در پشت عمل نهایی او وجود دارد، مبهم می‌ماند ولی لحظه دراماتیک جایی است که سرهنگ به تناقض وحشتناک موقعیت خود پی می‌برد و ما آن را از چهره‌اش می‌خوانیم. بر صحنه تئاتر باید این فرآیند ذهنی را در قالب کلام نشان داد. بر پردهٔ سینما که هیچ‌چیز گویاتر از تصویر خاموش نیست، برآوردن هر کلامی مخرب خواهد بود.

به رغم اهمیت واکنش در سینما، فیلم را به منزلهٔ رسانهٔ کنش یا حداقل حرکت قلمداد کرده‌اند و نتوانسته‌ایم بفهمیم که عملاً مخاطب در حرکت است. در سالن تئاتر هریک از مخاطبان در جایی ثابت می‌نشینند و می‌توانند آزادانه هریک از شخصیت‌ها یا مجموعه آنها را مشاهده کنند. او می‌تواند آزادانه مونتاژ یا برآورد خاص خود را از آن‌چه می‌بیند شکل دهد. به‌طور خلاصه او همه‌چیز را بی‌قید و بند از ورای چشمان خود می‌بیند. در سالن سینما هم بیننده ظاهراً بر جای ثابتی می‌نشیند، اما صرفاً می‌تواند چیزهایی را ببیند که گردش دوربین در معرض دیدش می‌گذارد. پس بایست دائماً جایگاه و نظرگاه خود را مطابق با خواست دوربین (کارگردان) تغییر دهد.

نکته تناقض‌آمیز آن که تماشاگر بیش از بازیگران بر پرده در جنبش است. او راحت بر صندلیش نشسته است و کاملاً بی‌خبر است که دارد جاروی دسته بلند و جادویی فیلم را می‌راند. چنان‌که لحظه‌ای او را به سرعت وامی‌دارد تا به چهرهٔ بازیگر یا فردی دیگر یا شیئی خیره شود که بازیگر به آن می‌نگرد. لحظه‌ای بعد بسیار عقب‌تر کشانده می‌شود تا به کل مجموعه نگاه کند یا حتی پا به‌پای هواپیما، قطار یا اتومبیل پیش برود. به‌علاوه شاهد کنش‌ها و واکنش‌های بازیگران باشد و در عواطف و هیجان آنها سهیم شود. بیننده فیلم، دیگر هم‌چون تماشاگر تئاتر فردی مستقل نیست. او صرفاً چیزی را می‌تواند ببیند که فیلمساز حکم می‌کند. همین کنترل مطلق بر مخاطب است که سینما را هنری اساساً متفاوت با تئاتر سنتی می‌کند. به علاوه سرمنشاء هنر فیلم نیز به‌شمار می‌رود. نمی‌خواهیم بگوییم که تئاتر و سینما از جنبهٔ شکل با هم تضاد دارند. هنرمند تئاتر بسیاری از چیزها (مثلاً بازگشت به گذشته) را از سینما وام گرفته است. درست همان‌طور که هنرمند فیلم مواردی را از تئاتر برگرفته است. بسیار پیش از آن که حتی تصور هنر سینما وجود داشته باشد، در تئاتر دوران ملکه الیزابت مکان و پس‌زمینه به تخیل بیننده واگذار می‌شد و صحنه‌ها دائماً تغییر می‌کرد. این‌ها جنبه‌هایی پیش‌بینی شده برای تکنیک فیلم بودند.

در هر صورت این اصول بنیادین فیلمنامه‌نویسی و کارگردانی را به ذهن بسپارید. ساختن فیلم، نخست از نوشتن با قلم آغاز می‌شود و سپس به کار با دوربین می‌رسد.