چهارمین کنفرانس ملی نوآوری و تحقیق در
فرهنگ، زبان و ادبیات فارسی
The 4th National Conference on Innovation and
Research in Persian culture, language and literature

همسانی‌ها و ناهمسانی‌ها در ساخت‌مایه‌های داستان، نمایش‌نامه و فیلم‌نامه

نُصرت‌الله حدادی

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد آیت‌الله آملی

Email: Nosrat.Haddadi@Yahoo.com

چکیده

با نگاهی همه‌سویه، سازهٔ «روایت» در سه رسانهٔ هنری ادبیات داستانی، نمایش‌نامه و فیلم‌نامه برجسته‌ترین وجه مشترک بین آن‌هاست. بااین‌همه، پردازشِ روایت در هریک از آن‌ها گونه‌گون است؛ زیرا با نگرش به هرکدام از این رسانه‌ها، کاربستِ ساخت‌مایه‌ها یکسره به ساختار ویژه و آرمان بنیادی هنرمند وابسته است. این وابستگی چه در روند آفرینش و چه در شیوهٔ ارائه و چه در پیوند با مخاطب نمود دارد. شناخت و سنجش ژرف‌نگرانهٔ همسانی‌ها و ناهمسانی‌ها و به‌کارگیری ساختمند و بهینهٔ این ساخت‌مایه‌ها در هریک از این سه رسانهٔ هنری، برگ برنده‌ای است برای پدیدآوریِ اثری درخور و درخشان. از سویی بر پایهٔ کلیدی بودنِ روایت در داستان، نمایش‌نامه و فیلم‌نامه است که اقتباس‌های هنری بینِ این سه رسانه، بده‌بستانی همیشگی و پایان‌ناپذیر دارد. همین عامل بایستگیِ چنین جستارهایی را دوچندان می‌نمایاند. دستاوردِ این شناسایی و سنجش‌ها آن است که برای آفریدنِ کاری هنری ـ روایی، شناخت موشکافانهٔ ساخت‌مایه‌های هریک از آن‌ها و هماهنگی گونهٔ روایت با ساختارِ رسانهٔ هنریِ برگزیده، نخستین و برجسته‌ترین گام است. بی‌گمان یکی از رازهای مانایی اقتباس‌های ماندگار و جاودانه همین خواهد بود.

کلمات کلیدی: ساخت‌مایه‌ها، داستان، نمایش‌نامه، فیلم‌نامه، اقتباس.

مقدمه

در بین هنرهای روایی، سه رسانه‌ای که بده‌بستان یا وام‌گیری بیشتری با هم دارند، ادبیات داستانی، نمایش‌نامه و فیلم‌نامه هستند. در نخستین نگاه، کاربستِ سازهٔ روایت است که در هریک از این سه رسانهٔ هنری، برتر و چشمگیرتر از سازه‌های دیگر می‌نمایاند. بااین‌همه، هم در پدیدآوری و آفرینش و هم در به‌دست دادن و ارائه و هم در بهره‌مندی و به‌کارگیری، در هرکدام از این رسانه‌ها ناهمسانی‌ها و همسانی‌هایی دیده می‌شود. آشکار است که هنرمند تیزبین و آگاه به ساختار و ساخت‌مایه‌های داستان، نمایش‌نامه و فیلم‌نامه بسته به آرمانی که قصد و آهنگ به‌دست دادنِ آن را دارد، یکی از این رسانه‌های هنری را برمی‌گزینند. برای دستیابی به این خواسته‌ها در این زمینه، کنکاشی داشته‌ایم در ساختار و بهره‌گیری از ساخت‌مایه‌های بیان، توصیف و دستور و راهنمای صحنه، شخصیت و بازیگری و شخصیت‌پردازی، گفت‌وگو، زمان و مکان، درون‌مایه و زاویهٔ نگاه، زاویهٔ دید در هریک از سه رسانهٔ هنری داستان، نمایش‌نامه و فیلم‌نامه.

انگیزهٔ جستار پیش رو این است که پاسخی باشد به این پرسش که شناخت ساختار و ساخت‌مایه‌های گونه‌های هنریِ روایی در پیوند با ویژگی هر روایت چه اندازه کارساز و کارگر است. پرسش کلیدی‌تر اینکه آیا این شناخت و آگاهیِ باریک‌بینانهٔ هریک از این رسانه‌های هنری، در اقتباس از هم، یاری‌رسان است؟ این پژوهش با واکاوی ساخت‌مایه‌هایِ همانند، از نوشتن تا اجرا و نمایش و کاربردِ هریک، به این برآیند رسیده که بسته به گونهٔ روایت و آرمانِ نویسنده، سربلندی در هر کار هنری، وابستگیِ تام‌وتمام به شناخت همسانی‌ها و ناهمسانی‌ها ساخت‌مایه‌ها و به‌کارگیری بهینهٔ آن‌ها در ساختار آن رسانه دارد. کندوکاو و ریزبینی در شاهکارهای هرکدام از این سه رسانهٔ هنری، خود برترین گواهِ درستی در این زمینه است.

این جستار با همین نگاه به روش توصیفی ـ تحلیلی، سویه‌های گوناگونِ بنیادی‌ترین ساخت‌مایه‌ها را در ساختار داستان، نمایش‌نامه و فیلم‌نامه واکاوی نموده است. شایان گفتن است که پیش از این در این باره، به شیوه‌هایی جسته‌گریخته در آثاری آمده، که در کتاب‌نامه آورده شده؛ ولی به روشی یکپارچه و مسئله‌محور به آن پرداخته نشده است.

بحث و تحلیل

داستان برای خواندن، نمایش‌نامه برای اجرا، فیلم‌نامه برای اکران ـــ بنیانی‌ترین ناهمانندی که در میان ادبیات داستانی و ادبیات نمایشی یا دراماتیک هویداست، این است که هریک از زیرگروه‌های ادبیات داستانی، مستقل و آزاد و ناوابسته‌اند و به‌خودی‌خود یک اثر هنریِ کامل و پایان‌یافته به شمار می‌آیند؛ مانند داستان کوتاه یا بلند، رمان و منظومهٔ داستانی. در صورتی که هرکدام از شاخه‌های ادبیات دراماتیک همچون نمایش‌نامهٔ تک‌پرده‌ای کوتاه یا بلند، نمایش‌نامهٔ چندپرده‌ای بلند یا بسیار بلند، همچنین فیلم‌نامهٔ کوتاه یا بلند داستانی یا سینمایی یا سریال تلویزیونی، پیش از آنکه به صحنه روند یا فیلم شوند و به نمایش یا به اکران درآیند، به‌عنوان یک اثر هنریِ کامل و پایان‌یافته پذیرفته نمی‌شوند؛ زیرا متن ادبیات نمایشی چون نمایش‌نامه و فیلم‌نامه، تنها بخشی از نمایش یا فیلم است، گو اینکه برجسته‌ترین بخش آن‌ها باشد، به‌هرروی در فرجام، این متن برای اجرا یا اکران نگاشته می‌شود نه برای خواندن. هرچند دربارهٔ متن نمایش‌نامه شاید بتوان گفت کمابیش از استقلال برخوردار است؛ ولی متن فیلم‌نامه وابستگیِ افزون‌تری به فیلم شدن دارد تا مستقل به شمار آید.

نمایش‌نامه‌نویس یا فیلم‌نامه‌نویس در هنگام نگارش از آغاز تا پایان، پیوسته در اندیشهٔ پدید آوردنِ زمینه‌هایی بایسته برای همیاریِ دیگر دست‌اندرکاران و گردانندگانِ نمایش و فیلم است؛ زیرا نمایش و سینما رسانه‌هایی گروهی هستند نه فردی. نویسندهٔ نمایش‌نامه یا فیلم‌نامه، پیشاپیش می‌داند که اثر او در کنارِ کارگردانی، بازیگری، صحنه‌آرایی، چهره‌پردازی، جامه‌آرایی، نورپردازی، موسیقی و اجرا در نمایش؛ همچنین افزون بر این‌ها صدابرداری، تدوین، فیلم‌برداری و اکران در سینما؛ چهره و کار هنریِ کامل و ناوابسته به خود می‌گیرد. با اینکه خوانندهٔ داستان یا نمایش‌نامه یا فیلم‌نامه، در هرکدام با متنی نوشتاری سروکار دارد؛ ازآنجایی‌که داستان‌نویس در سنجش با دو رسانهٔ هنری دیگر، برخود می‌داند تا همهٔ آگاهی‌های بایسته را در کار هنری خود به‌گونه‌ای بسنده و رسا بگنجاند، پس خوانندهٔ داستان با اثری سراسر مستقل و کامل روبه‌روست. از آن‌سوی، خوانندهٔ نمایش‌نامه یا خوانندهٔ فیلم‌نامه با متنی سروکار دارد که می‌باید دیگر

ساخت‌مایه‌های نمایشی، آن را کامل نمایند. خوانندهٔ متن ادبیات دراماتیک ناگزیر است از پنداره و اندیشهٔ خویش یاری جوید تا به‌جای دیگر دست‌اندرکاران در پردازش ساختِ نمایش یا فیلم، کمبودهای آن را در خوانشِ خود پُر سازد.

کلیدی‌ترین واسطهٔ بیان یا مدیوم در داستان «نوشتار» است که با خواندنِ متن و توصیف نویسنده، جهان داستان بی‌کم‌وکاست در ذهن خواننده نمودار می‌شود. پس داستان با زبان، آغاز و در زبان، پایان می‌پذیرد. در برابر، آنچه در نمایش چشمگیرترین می‌نماید، ساخت‌مایهٔ «گفت‌وگو» ست که بخشی از زبان است و در کنار صحنه و اجرایی زنده از بازیگران، ریختی بسامان و کامل از نمایش می‌یابد. اما در سینما، کلیدی‌ترین ساخت‌مایه واسطهٔ بیانِ «تصویر» است. تصویر در فیلم، دوشادوش ساخت‌مایهٔ «حرکت» و به‌همراه دیگر ساخت‌مایه‌ها، روایت را به بیننده نشان می‌دهد. به دیگر سخن، متنِ داستان در پیوند با خواننده است که یک‌سر به همهٔ خواسته‌های خود دست می‌یابد؛ ولی متن نمایش‌نامه یا فیلم‌نامه نه با خواننده، بلکه پس از فرآیندِ نمایش و فیلم، با تماشاگر است که به خواستهٔ فرجامین دست خواهد یافت.

داستان هنری یک‌بُعدی، نمایش هنری سه‌بُعدی، سینما هنری دوبُعدی ــ همین نخستین ناهمسانی بنیانی که از آن به «خواندنی بودنِ داستان و اجرایی بودنِ نمایش‌نامه و به اکران در آمدنِ فیلم‌نامه» نام بردیم؛ پایه و بنیاد پدیدآمدنِ گونه‌های جوراجورِ «بیان» در هریک از آن‌هاست: یعنی بیانِ داستانی، بیانِ نمایشی و بیانِ سینمایی. «بیان، در اصطلاح نقد (Critic-Critigue) به مجموعهٔ مواد، مصالح و وسایل و تمهیداتی گفته می‌شود که هنرمند در آفرینش هنری خود به کار می‌برد، هم در ریخت و هم در درون‌مایه.» (جولایی، ۱۳۹۷: ۷۸).

راست این است که بیانِ داستانی یک‌بُعدی است؛ زیرا خواننده واژه‌های نویسنده را بسته به اندازه‌های توانایی خود، در ذهن بازسازی می‌کند. هنر داستان‌نویس بر پایهٔ کاربستِ نیرومندِ واژه‌ها و توصیف‌هاست که رخدادها و آدم‌های داستان را در ذهن خواننده به تصویر می‌کشد و نشان می‌دهد. در پیوند با همین سخن است که باید گفت، نمایش رادیویی یا خواندنی، گونه‌ای از نمایش است که با داستان همسانی‌های فراوانی دارد؛ زیرا در این گونه از نمایش، تلاش می‌شود تا به یاری ساخت‌مایه‌های شنیداری مانندِ واژه‌ها، درنگ در سخن، آهنگ و ترفندهای آوایی، ساخت‌مایه‌های دیداری را در ذهن شنونده، نمودار سازند. یعنی صحنه در خیال شنونده همچون تماشاگر پدیدار شود. دیگر همانندیِ نمایش رادیویی یا خواندنی و داستان این است که در هر دو رسانهٔ هنری، بیشتر از «روایتگر» به‌گونه‌ای مستقیم و بی‌میانجی بهره می‌جویند. «به اصطلاح مارجوری بولتن (Marjorie Boultion) نمایش‌نامهٔ واقعی سه‌بُعدی است، ادبیاتی است که در برابر چشم ما راه می‌رود و سخن می‌گوید... متن نمایش‌نامه باید به صداها، منظره‌ها و کارپرداخت‌ها (Sights, Sounds and Action) ترجمه گردد که دقیقاً و عملاً روی صحنه به اجرا درآید.» (ناظرزاده، ۲۶۰:۱۳۷۳). همین ویژگیِ نمایش‌نامه مایهٔ آن می‌شود تا نمایش‌نامه‌نویس از میان حواسِ پنج‌گانهٔ آدمی، بیشتر بر حس دیداری و حس شنیداری پای بفشرد؛ ولی داستان‌نویس در هنرنمایی خویش به‌گونه‌ای بالقوه و نهفته، آزاد است از هرکدام از حواس پنج‌گانه بهره بَرَد؛ زیرا تنگنای صحنه و اجرا را ندارد. فیلم‌نامه‌نویس نیز برای پرداختِ داستان، در پیوند با بیننده حس دیداری و حس شنیداری را پشتوانهٔ هنر خویش می‌داند؛ ولی از نگاهی، نمایش سویهٔ رئالیستیِ پررنگ‌تری در برابر فیلم داراست. «چراکه در سینما با حضور مادی و ملموس اشخاصِ بازی مواجه نیستیم، بلکه با تصویری دو

بعدی، یا بهتر است بگوییم با توهمِ حضور او سروکار داریم.» (مکی، ۱۳۹۸: ۵۱). زبانِ فیلم‌ساز تصویر است. او با تصویر سخن می‌گوید و داستان‌پردازی می‌کند. پس سروکارِ ما در سینما با تصویرِ دو بعدی از فضا و اشیاست.

توصیف در داستان، دستور و راهنمای صحنه در نمایش‌نامه و فیلم‌نامه ــ داستان‌نویس بخش زیادی از متن را به یاری واژگان به توصیفِ آدم‌های داستان و ویژگی‌های گونه‌گون آن‌ها می‌پردازد. این توصیف‌ها، شاید سراسرِ یک داستان را در بر گیرد؛ ولی در نمایش‌نامه و فیلم‌نامه، چه از دیدِ شمار و چه از دیدِ ویژگی، کاربستِ این‌گونه نوشته‌ها با داستان ناهمسان است. بخش توصیفی نمایش‌نامه یا فیلم‌نامه که دستور و راهنمای صحنه نامیده می‌شود، باید کوتاه و گویا باشد؛ چراکه نمایش‌نامه‌نویس یا فیلم‌نامه‌نویس با رهنمون‌هایی ساده و گزیده، انجام و به‌کارگیری آن‌ها را برای به فرجام رساندنِ اثر هنری به برداشتِ کارگردان و دست‌اندرکارانِ وابسته وامی‌گذارد. در ادبیات دراماتیک کارکردِ توضیح صحنه شناساندنِ شرایط و فضا و مکانِ صحنه است، هم برای خواننده و تماشاگر هم برای کارگردان و همکارانش.

برای روشنگریِ دستور و راهنمای صحنه، بایسته می‌نماید به دیدگاه‌های برجسته‌ترین پژوهندگانِ نمایش‌نامه‌نویسی نگاهی بیفکنیم: «اینگاردن (Ingarden) از اصطلاحِ "متن اصلی" و "متن فرعی" استفاده می‌کند تا دیالوگ‌ها را از توضیحات صحنه متمایز کند. او بر آن است که توضیحات صحنه به دو صورت به کار برده می‌شوند: ۱. لفظی، که در صحنه‌آرایی متن مشخص می‌شود. ۲. نمایشی، که اجرا و تولید نمایشی از روی آن انجام می‌شود. اسلین (Esslin) می‌نویسد تماشاگران از طریق متن اصلی، معنی را در ذهن خویش خلق می‌کنند؛ اما متن فرعی، تابع برداشتِ کارگردان و دیگر همکارانِ اوست. او برخلاف اینگاردن، متن فرعی را در اولویت می‌داند. ولتروسکی (Veltrusky) بیان می‌کند که توضیحات صحنه تشکیل‌دهنده و لازمهٔ «ساختار ادبیِ» نمایش‌نامه هستند؛ اما در مقایسه با دیالوگ، آن‌ها نقش تابع دارند. در دورهٔ مدرن، نمایش‌نامه‌نویس به کرّات، توضیحات صحنه را گسترش می‌دهد، برای اینکه متن به اجرا نزدیک‌تر شود؛ مانند برخی از آثار بکت (Beckett). توضیحات صحنه به دو دستهٔ برون دیالوگی و درون دیالوگی تقسیم شده است. در نمایش‌نامه‌های قرون وسطی و رنسانس این توضیحات دو ویژگی دارند: ۱. استفادهٔ آن حداقل است. ۲. غیردستوری است. یعنی کاربرد یا عدم کاربرد آن‌ها تأثیری ندارد. شکل دیگر آن درون دیالوگی است. به‌طور مثال در «ادیب شهریارِ» سوفوکل (Sophocles) ما از خلال دیالوگ‌ها به اطلاعاتی نظیر محل نمایش‌نامه (تبس) و... پی می‌بریم. گاهی توضیحات صحنه به‌صورت میان‌نویس و عناوینِ آهنگین به کار می‌روند که به کرّات در سینمای صامت استفاده شده، به‌صورت آنونس یا پلاگارد یا پانل خبری به نمایش در می‌آیند. مؤلف می‌تواند یادداشتی در آغاز اثر بیاورد و محتوای نمایش را توضیح دهد.» (سهیلی‌راد، ۱۳۸۸: ۹۶ – ۹۹). این یادداشت آغازینِ اثر، در ادبیات منظوم داستانی به‌ویژه در شاهنامه بسیار کاربرد داشته است. گذشتگان، این شگرد و آرایه را براعت استهلال نامیدند.

امروزه از سویی، شماری از نمایش‌نامه‌نویسان دستور و راهنمای صحنه را به شیوه‌ای ادبی و توصیفی می‌نگارند تا هم بتوان آن را بر صحنه به اجرا درآورد و هم مانند داستان خوانده شود. از دیگر سوی، شماری از داستان‌نویسان نیز با فشرده کردن توصیف‌ها می‌کوشند تا داستان را بتوان بر صحنه هم پدید آورد؛ برخی چنین آثاری را داستان ـ نمایش نامیده‌اند.

ناگفته نماند که همین نزدیکی و همانندی را میان فیلم و داستان نیز می‌توان دید که در بخش اقتباس به تأثیر بسیار و دوسویهٔ این دو رسانه خواهیم پرداخت.

شخصیت و شخصیت‌پردازی ــ یکی از پایه‌های بنیادی، که هر سه رسانهٔ داستان و نمایش‌نامه و سینما بر آن استوارند، ساخت‌مایهٔ «شخصیت» است. پرداختِ بسامان یا نابسامان شخصیت از سنجه‌های برترِ کامیابی یا شکستِ هریک از نویسندگان آن‌ها به شمار می‌آید. شخصیت‌های کلیدی، هماره با سویه‌ها و بُعدهای فراگیر ساخته و پرداخته می‌شوند. در برخی از آثار، نه‌تنها ساخت‌مایه‌های دیگر با شخصیتِ داستان همسو و هماهنگ هستند، بلکه یک‌سره برای پرداختِ شخصیت است که پدید می‌آیند. کارِ شخصیت‌های پیرامونی نیز افزون بر سامان‌بندیِ پی‌رنگِ هر داستان، ژرفا بخشیدن به شخصیت‌های کلیدی و راست‌نماییِ آن‌هاست. از نگاهی، می‌توان شخصیت‌ها را با سه سویهٔ جسمانی، روانی و اجتماعی پروراند و دسته‌بندی کرد. بر نویسنده است که با به دست دادنِ آگاهی‌های ژرف و گسترده از شخصیت، انگیزهٔ رفتار و کردارشان را برای خواننده یا بیننده روشن و شایستهٔ پذیرش سازد. این ویژگی‌های فراگیر برای هر سه رسانهٔ هنری، همانند و بایسته است و کیانِ هریک به پرداختِ شخصیت بازبسته است. بااین‌همه، چه در زمینهٔ اندازه‌های پرداختن به پاره‌ای از سویه‌های شخصیت‌ها و چه در شیوه‌های شناساندن و آشکارسازی یا افشای آنان، در این سه رسانهٔ هنری ناهمسانی‌هایی هست. برجسته‌ترینِ آن در شیوهٔ شناساندن شخصیت‌ها در این رسانه‌های هنری، کاربستِ عنصر «روایتگر» در بیشتر داستان‌ها، و به‌کارگیری اندک آن در بیشتر نمایش‌نامه‌ها و فیلم‌نامه‌هاست؛ زیرا در ادبیات دراماتیک، شناخت همه‌سویهٔ شخصیت‌ها افزون بر گفت‌وگو و کنش و واکنش آن‌ها، بر گردن دیگر دست‌اندرکاران نمایش و فیلم و همچنین پنداره و تخیل بینندگان است. تماشاگر به‌سبب تنگنای مکانی و زمانی در تئاتر، و تنگنای زمان پخش در سینما، حذف‌های ناگزیرِ نمایش و فیلم را با پندارهٔ خویش پُر می‌کند؛ ولی داستان‌نویس می‌تواند چنین تنگنایی را نادیده بگیرد. دیگر ناهمسانی برجسته، این است که به‌وارونهٔ فیلم‌نامه و نمایش‌نامه، داستان‌نویس می‌تواند به‌آسانی با توصیفِ سرراست، ویژگی درونی شخصیت‌ها را بشناساند. به گفتهٔ فورستر (Forster) «اگر رمان‌نویس بخواهد، زندگیِ درون و بیرونشان [شخصیت‌ها] را می‌توان در پیشِ روی خواننده نهاد... این‌ها حتی از دوستانمان مشخص‌ترند؛ زیرا رازی در پیرامون خویش ندارند، حال آنکه دوستانمان چنین اسراری دارند.» (فورستر، ۱۴۰۱: ۶۸). ولی در نمایش‌نامه و فیلم‌نامه، درون شخصیت‌ها را نه با توصیفی سرراست، بلکه با کنش‌ها و گفت‌وگوها یا با پدیدآوردنِ آمیختگیِ ویژه‌ای در اشیای گوناگون صحنه و نیز از شیوهٔ پیوند پاره‌های رخدادها و دیگر شگردهای وابسته نشان می‌دهند. نمایش‌نامه‌نویس چون شخصیت‌هایش را به‌گونه‌ای زنده به بیننده می‌شناساند و فیلم‌نامه‌نویس هم به یاری تصویر آن‌ها را نشان می‌دهد، پاره‌ای از سویه‌های شخصیت‌ها را به کوتاهی و فشردگی در متن می‌آوردند و به گفتنِ واژه‌هایی اندک بسنده می‌کنند. از آن‌سوی، داستان‌نویس، چون راهی مگر نوشتار برای شناساندنِ شخصیت‌ها ندارد، خود به توصیفِ سرراستِ ویژگی‌های خُرد و جزیی آن‌ها می‌پردازد. از شیوه‌های دیگرِ شناسایی شخصیت‌ها، واکنش آن‌ها در برابر همدیگر یا واکنش آن‌ها در برابر رخدادهاست. در ادبیات دراماتیک، نویسندگان ناگزیر از به‌کارگیری این ترفند هستند؛ ولی در داستان افزون بر این شگرد می‌توان از توصیف هم بهره جست.

درست است که فیلم‌نامه‌نویس به مانند نمایش‌نامه‌نویس ناچار به نشان دادن کنش‌های شخصیت اما در برابر دوربین است؛ بااین‌همه ناهمانندی‌هایی در شخصیت‌پردازی دارند. چشمگیرترین آن‌ها، شمار گفت‌وگوهاست. در نمایش‌نامه به‌سبب تنگناها و کمبودهایش در برابر سینما، عاملِ پیش‌برندهٔ رویدادها گفت‌وگوست؛ زیرا نمایش‌نامه‌نویس با این ساخت‌مایه، رخدادها را گسترش می‌دهد و به یاری آن اندیشه‌ها و انگیزه‌های درونیِ شخصیت‌ها را روشن می‌سازد و فضایی شایستهٔ پذیرش برای فهماندن دیدگاه‌های خویش می‌آفریند. اگر رخدادها، کنش‌ها و گفت‌وگوها چندان هم طبیعی به چشم نیایند یا با جهان بیرونی و راستین هماهنگ نباشد، همین که پیوند علت و معلولیِ بسامانی دارند و پیش آمدنِ چنین کارهایی برای بیننده گمان‌پذیر و شدنی باشد، تماشاگر بر پایهٔ سنت‌های نمایشی آن را می‌پذیرد؛ زیرا این سنت‌ها در نمایش، برخاسته از تنگناها و کمبودهایی است که بیننده به‌درستی از آن آگاهی دارد و با آن همدلی می‌کند. برای نمونه، نمایش‌نامه‌نویس ناگزیر است که گفت‌وگوها را شیواتر بنگارد و بازیگران نیز بلندتر و رساتر از زندگیِ روزانه سخن گویند؛ زیرا گمان می‌رود که شاید به‌سبب دوریِ صحنه، تماشاگر سخنانِ بازیگر را به‌خوبی نشنود. دوریِ تماشاگر از بازیگر، مایهٔ آن می‌شود که بسیاری از حالت‌ها و دگرگونی‌های چهرهٔ شخصیت‌ها که بازتابی از درونِ آن‌هاست، آشکارا دیده نشود. از همین روست که نمایش‌نامه‌نویس بر پایهٔ سنت‌های پذیرفته‌شدهٔ نمایش، بخشی از آگاهی‌هایی که بیننده باید به چشم ببیند با گفت‌وگوی شخصیت‌ها روشن می‌سازد. این تنگناست که بازیگر را ناچار می‌کند تا در کنش و واکنشِ تن و پیکر خویش زیاده‌روی و اغراق کند. چهره‌پردازی و نورپردازی‌های غلوشده در تئاتر برای شخصیت‌ها، در پیوند با همین سخن است. در برابر، فیلم‌نامه‌نویس می‌داند که دوربین از این توانایی برخوردار است تا تماشاگر و شخصیت را به هم نزدیک سازد. با نماهای نزدیک می‌توان صدای نفس کشیدن آن‌ها را هم شنید یا ریزترین واکنش چهرهٔشان را دید. بی‌آنکه نیاز به واژه‌ای باشد، می‌توان تماشاگر را با شخصیت همدل کرد. نزدیکی و هم‌اندیشی‌ای این‌چنین که در سینماست، در رسانه‌های هنریِ دیگر کمتر پدید می‌آید. دیگر آنکه تنگنای مکان و زمان در نمایش در سنجش با سینما، نمایش‌نامه‌نویس را ناگزیر می‌سازد، رخدادهای جای‌ها و زمان‌های گونه‌گون و پراکنده را با ترفندهایی نمایشی درآمیزد که میانجیِ این کارها بیشتر گفت‌وگو یا توصیف گفتاری است.

نمایش‌نامه نیاز به گفت‌وگوهایی پیاپی و پرکشش دارد تا به‌همراهِ دادنِ آگاهی‌های بایسته و کنکاش ریزبه‌ریزِ نیازها و پرسش‌ها، اندیشهٔ تماشاگر را همواره متمرکز نگاه دارد؛ ولی در فیلم با داشتن تکنیک‌های رنگارنگ در همهٔ زمینه‌ها به‌ویژه توانایی فیلم‌برداری در جاهای متنوع و رفت‌وبرگشتِ زمانی به یاری تدوین، مایهٔ آن می‌شود که شخصیت‌ها به پرگویی نیفتند و تنها آنچه که نیاز است به‌کوتاهی بگویند. هم شخصیت‌پردازی به پشتوانهٔ توصیف در داستان، و هم شخصیت‌پردازی با تکیه بر گفت‌وگو در نمایش‌نامه، سراسر وابسته به گفتار است؛ درحالی‌که شگردهای فنی و بیانی سینما در نشان دادنِ ویژگی‌های شخصیت، فیلم‌نامه‌نویس را از وابستگی بسیار به گفت‌وگو بی‌نیاز می‌سازد.

بازیگری و شخصیت‌پردازی ــ ارزشمندیِ ساخت‌مایهٔ بازیگری در نمایش تا آنجاست که برخی از پژوهندگانِ ادبیات دراماتیک می‌انگارند که هنر نمایش‌نامه‌نویسی تنها از نویسندگانی برمی‌آید که افزون بر ذوق و شور ادبی، هنر بازیگری نیز در آن‌ها نیرومند و پرمایه باشد. زیرا بر این باورند که نمایش‌نامه‌ای می‌تواند با تماشاگر پیوندی درخور پدید آورد که در گام نخست برای بازیگران نگاشته شده باشد. این بایستگی مایهٔ ناهمسانی نمایش و داستان می‌شود. تماشاگران، متن

ادبی را در نمایش‌نامه با میانجیگری بازیگران دریافت می‌نمایند. چنین ویژگی‌ای در داستان‌نویسی نیست؛ چراکه نویسندهٔ داستان ناچار نیست تا برای تأثیرگذاری وکارساز بودنِ اثر بر خواننده، از میانجی‌هـایی ماننـد بـازیگر یـاری گیـرد، امـا او می‌تواند با بهره جستن از هنر بازیگری همچون بازیگردانی، شخصیت‌هایش را به‌رسایی در متن بپروراند.

یکی از شیوه‌های ارزشمند پرداختِ شخصیت در نمایش‌نامه و فیلم‌نامه، در پیوند با حرکت‌های گونه‌گون تن یا پیکـرِ بازیگر و فرازوفرودِ به‌هنجار صدای اوست. کنش و واکنش جسمانی بازیگر/ شخصیت در برابر هـر رخـدادی نشـان‌دهندهٔ درون اوست. لیتز پیسک (Litz Pisk) در کتاب بازیگر و بدنش آورده: «شکل اندام شما، به‌صورت ایستاده، نشسته، و یا در حال حرکت، نشانگر شخصیت شماست. انگیزه‌های حرکات شما از منابع جسمی، احساسـی، و ذهنـی شـما سرچشـمه می‌گیرند. شدت احساسات شما به‌صورت یک فعالیـت بـدنی بـروز می‌کنـد. حرکـت بـازیگر بـر مبنـای ضـرورت اسـت. عکس‌العمل‌های حرکتی و عکس‌العمل‌های صوتی اغلب هم‌زمان رخ می‌دهند. [حتی] گردشِ گردن می‌تواند یک حرکت بزرگِ پرمعنی باشد. بدن و هر قسمت آن، از هر زاویه دارای معنی است. پشت همان‌قدر دارای معنی اسـت کـه جلـو...» (پیسک، ۱۴۰۰: ۹ – ۱۱) نویسندهٔ ادبیات دراماتیک به‌ویژه نمایش‌نامـه‌نویس بـا دانـش خـویش بـه هنـر بـازیگری و بـا کاربستِ این ریزپردازی‌هاست که شخصیت را در متن نشان می‌دهد. لیندا سیگر (Linda Seger) مشاور فیلم‌نامـه در هالیوود می‌نویسد: «وقتی تماشاگر به سالن نمایش می‌آید، تسلیم می‌شود تا در تبادل انرژی بازیگران و تماشاگران سهیم شود. بعضی‌ها دربارهٔ جذبهٔ هیپنوتیزمی ماجراهای روی صحنه سخن می‌گویند و بعضی‌ها از جذابیت سحرآمیزی که آن‌ها را وامی‌دارد تا با بازیگران یا درامِ رو به گسترش هماهنگی یابند. گاهی انگار بازیگر جادویی در هوا پراکنده که توان نفس کشیدن را از من گرفته است. دستیابی به این پویایی خاص بین بازیگر و تماشاگر با هیچ رسانهٔ دیگری ممکـن نیسـت.» (سیگر، ۱۳۹۲: ۵۲). ناهمانندی پایه‌ای بازیگری در نمایش و سینما، از فضا و زمان در ایـن دو رسـانه مایـه می‌گیـرد. در نمایش، بازیگر باید آشکارا دیده شود. صدایش باید پرتوان باشد تـا از تـه سـالن بتـوان آن را شـنید. ازآنجایی‌کـه گفتـار، ارزشمندترین سرچشمهٔ معنا در نمایش است، بازیگر باید بداند زیروبم‌های گفت‌وگو، واژه‌هایی که باید فشرده شود، زمـانِ درنگ در سخن، تند یا آهسته گفتنِ جمله‌ها و... برای رساندن پیام‌ها و اندیشه‌ها، چگونه و کـی و کجـا باشـد. همچنـین پیکر و تنِ بازیگر در نمایش از ویژگی‌های برجستهٔ اوست. چراکه او از سر تا پا در برابر چشم تماشاگر است، او باید بدانـد کی و کجا از تک‌تک بدنش برای حرکت و اشاره‌ای بامعنا و به دست دادنِ عاطفه‌ای ویژه بهره جوید. چگونه اندامش را با شخصیت‌های گونه‌گون سازگار سازد. از دید زمانی، بازی در نمایش پیوسته است. بازیگر ساختارِ خودِ نمایش را با انـرژی روحی‌اش تجسم می‌بخشد و هر صحنه را در درونِ خود بنا می‌کند. بازیگرانِ نمایش می‌دانند که سطح انـرژیِ درخـور و مناسبی را در درازای یک صحنه باید حفظ کنند و نگه دارند. به‌وارونهٔ سینما، در نمایش همین که پرده بـالا رفـت، دیگـر بازیگر تنهاست، نه می‌تواند لغزش‌های خویش را درست کند و نه می‌تواند دوباره بازی کند یا آن را از نمـایش درآورد. در سینما یک بازیگر را بیشتر برای اینکه همانند نقش موردنیاز به چشم می‌آید، بر می‌گزینند نه صددرصد برای توانایی‌هـای تکنیکی بازیگری او، سینما در رساندن و فهماندنِ اندیشه‌های نهفتهٔ متن همچون نمایش آن چنان وابسـته بـه بـازیگری نیست. چون تنگناهای نمایش را در زمان و فضا و مکان نـدارد. بـرای نمونـه، شـگردهایی چـون تـدوین، انـدازهٔ نماهـا،

میزانسن، حرکت‌های دوربین و دیگر تکنیک‌ها هریک در رساندن پیام‌ها به‌گونه‌ای بسزا کارساز است. سینما می‌تواند به شیوه‌های مکانیکی صدای هنرپیشه را کنترل کند و با افکت‌های صوتی (صداهای زمینه) معنا را دگرگون سازد.

«حضور زندهٔ بازیگران با تأثیرات متقابل ظریف در نمایش، هم در بین خودشان و هم با تماشاگران، در سینما غیرقابل‌تقلید است. هیچ‌گونه تأثیر و تأثری میان بازیگرانِ روی پرده و تماشاگران وجود ندارد. بازیگر صحنه با تماشاگرش بازی متقابل دارد: او باید با هر گروه از تماشاگران جدید، نزدیکی یا صمیمیت ظریفی را بنیان نهد. از سوی دیگر بازیگر سینما قادر به وفق دادن خود با گروه تازهٔ تماشاگرانش نیست.» (جانتی، ۱۴۰۱: ۱۲۹ – ۱۳۰). بازیگر فیلم به‌وارونهٔ بازیگر نمایش ناگزیر از به‌هم‌پیوستگیِ بازی خویش در زمانی دراز نیست. شاید صحنهٔ بزنگاه یا نقطهٔ اوج در آغاز، فیلم‌برداری شود و پس از آن صحنه‌های پیشین یا پسین را بگیرند. او ناچار از بنای ساختاری حسی نیست. باید دارندهٔ درجهٔ ژرفی از نیروی تمرکز باشد تا این توانایی را داشته باشد که عواطفش را در طول دوره‌های کوتاهِ زمانی برانگیزاند و فروبنشاند. نبودِ پیوستگی زمانیِ تئاتر در فیلم، مایهٔ آن می‌شود تا بازیگر سینما کمابیش هماره، زیر فرمانِ کارگردان باشد و بازیگر به او وابستگی بسیار داشته باشد. در ادبیات داستانی نیز سخنِ آغاز و فرجام را نویسنده می‌گوید. پس دراین‌باره به سینما نزدیک‌تر است. شایان گفتن است که نویسندهٔ داستان برای کارساز بودنِ متن بر خواننده و رساندنِ پیام و اندیشه‌ها، می‌تواند به روش‌های ناسرراست دست زند؛ با نشانه‌گذاری‌های نوشتاری، فاصله‌گذاری‌ها در گفت‌وگو، معماری فضا، آهنگ جمله‌ها و دیگر شیوه‌ها حس بایستهٔ آدم‌های داستانش را برساند. بااین‌همه، زبان نوشتاری به نیرومندیِ القای زبانِ گفتاری و کنشیِ یک بازیگر کارآمد و توانمند نخواهد بود. به‌ویژه در نمایش که زنده است و نَفَس بازیگر در هوا جاری.

گفت‌وگو ــ ساخت‌مایهٔ گفت‌وگویِ شخصیت‌ها در داستان از دیدِ اندازه و شمار در سنجش با نمایش‌نامه کمتر است و بیشتر در میان گزارش و توصیفِ داستان‌نویس جای می‌گیرد. جدای از راهنمایی‌ها و توصیف‌های کوتاهِ صحنه در نمایش‌نامه، دیگر بخش‌های متن ادبی ـ نمایشی، سراسر به گفت‌وگو می‌پردازد. ارزش و برجستگی این ساخت‌مایه در نمایش‌نامه بیشتر از داستان و فیلم‌نامه است.

شاید داستان، روایتی باشد که از سوی یک کس گفته شود و همهٔ کنش‌ها و گفتار دیگران نیز از آینهٔ درونِ او بازتاب یابد. در نمایش‌نامه چنین تکنیکی بسیار اندک رخ می‌دهد که بر پایهٔ یک شخصیت ساخته شود. نمایش‌نامه‌نویس ناگزیر است چیزهایی را که باید برابر نیاز پی‌رنگِ داستان در صحنه‌ای به دست دهد، میان شخصیت‌های همان صحنه پخش کند. شخصیتی که سخن و کنشی ندارد، بی‌درنگ باید از صحنه بیرون رود؛ زیرا او همواره به چشم می‌آید و مایهٔ آزار بیننده می‌شود. در داستان گرچه چنین شخصیتی چندان خوشایند نیست، بااین‌همه، چون این شخصیتِ بیکار برابرِ نگاه خواننده جای ندارد، چنانکه باید آزاردهنده نیست. نویسندهٔ نمایش‌نامه ناگزیر است همهٔ پاره‌های گفتار را به‌گونه‌ای رسا و بی‌کم‌وکاست بنویسد. ازاین‌رو، بیننده پیاپی با بخش‌های نه‌چندان کلیدی از یک گفت‌وگو رویارو می‌گردد که شاید نه به خواست نویسنده، بلکه بر پایهٔ بایستگی‌های صحنه گفته شود. از این دید، فیلم‌نامه همانندیِ بسیاری با داستان دارد. فیلم‌نامه‌نویس نیز هنگام روبه‌رو شدن با بخش‌های کش‌دار یک گفت‌وگو، به شیوهٔ گسستِ آن صحنه و پرداختن به صحنه‌های دیگر، به‌آسانی می‌تواند خیلی کوتاه، از آن گفت‌وگوی بلند بگذرد و در زمانی درخور به همان صحنه بازگردد و

یا با شگردهایی ویژه از واگوکردن آنچه که بیش از اندازه و گزافه می‌نماید، بپرهیزد. گفت‌وگو در نمایش‌نامه با نگرش به چگونگی اجرای نمایش، بایستی همسانی بیشتری با طبیعت داشته باشد و سخنان شخصیت‌ها باید بسیار نزدیک‌تر از گفتاری باشد که شخصیت‌ها در داستان بازگو می‌کنند. این سخن در سنجش با فیلم‌نامه، به‌سبب نزدیکی زیاد فیلم و واقعیت‌های جهان پیرامون ما و توانمندی‌اش در حضور بی‌میانجی در هر موقعیت و جایگاه، تماشاگر بیش از هر گونهٔ هنری، خواهانِ همانندی با واقعیت پیرامون است. گفت‌وگو در سینما گرچه در ظاهر ساده و پیش‌پاافتاده به چشم می‌آید و مانند سخنان مردم کوچه و بازار می‌نماید، ولی راست این است که سخنانی فشرده و جهت‌دار است و ساختمانی سخت پیچیده و سنجیده دارد. نویسنده باید به آن نیرو و گیراییِ ویژه‌ای ببخشد تا مایهٔ آن شود که پیام فیلم در ژرفای دل تماشاگر جای گیرد و او را دگرگون سازد. «سناریو نویسان بایست گفت‌وگویی ابداع کنند که هم غنی و رنگین و شیرین و بُرنده باشد و هم پیراسته از هرگونه حشو و زواید. بایست بیاموزد که چه باید گفت و چه‌چیزهایی را می‌توان ناگفته گذاشت، گفتن چه‌چیزهایی را می‌توان به دوربین و کارگردان و بازیگر واگذار کرد.» (خیری، ۱۳۶۸: ۸۷). بر پایهٔ سرشت سینما که تصویر و حرکت است، گفت‌وگوها باید کوتاه و فشرده باشند. چراکه کاربستِ گفتارهای بلند و دراز و پرشکوه به فیلم سویه‌ای نمایش‌نامه‌ای می‌دهد.

فیلم‌نامه‌نویس به‌هیچ‌روی نباید شخصیت را وادارد که هنگام گفت‌وگو، شخصیت خود را برای کسی دیگر در فیلم ریشه‌یابی کند. نیک‌تر است که این‌چنین آگاهی‌ها با رفتار و واکنش‌هایی که از خود نشان می‌دهد، شناسانده شود. سینما زمانی سینماست که بتواند داستان فیلم را با بازی و حرکت بگوید و تنها هنگامی از گفت‌وگو بهره جوید که برای بازگویی موضوع، هیچ راه دیگری نداشته باشد. سید فیلد (syd Field) دربارهٔ گفت‌وگو در فیلم‌نامه می‌نویسد: «گفت‌وگو جزیی از عمل شخصیت‌هاست. وظیفهٔ گفت‌وگو چیست؟ گفت‌وگو به نیاز شخصیت‌ها، امیدها و آرزوهایش مربوط می‌شود. گفت‌وگو چه باید بکند؟ گفت‌وگو باید اطلاعات و حقایقی از داستان را به مخاطب منتقل کند. باید داستان را پیش براند. باید شخصیت‌ها را برملا کند. باید تضادهای درونی و بین شخصیت‌ها، حالات درونی و چرخش‌های سریع شخصیت‌ها را نمودار کند.» (فیلد، ۱۴۰۰الف: ۳۸ – ۳۹). گفت‌وگو به ما می‌گوید که شخصیت به چه می‌اندیشد و چه می‌خواهد و به چه‌چیزی باور دارد. شیوهٔ بازگویی گفت‌وگو، انگیزهٔ به زبان راندن و خاستگاه اجتماعی گوینده و نیز پس‌زمینهٔ فرهنگی، خوی و رفتار و وضعیت عاطفی او را می‌نمایاند. گفت‌وگو کنش را فشرده می‌سازد، گسترش می‌دهد. رخدادهایی از گذشته و آگاهی‌هایی دربارهٔ کارهایی که فراسوی صحنه پیش آمده، به دست می‌دهد. «گفت‌وگو همیشه صحنه‌ای عاطفی را تشدید می‌کند، شکلی از کنش را تسریع می‌کند. گفت‌وگو به کمک تکرار واژه‌ها، انگاره‌ها و طرز تکلم دارای ضرب‌آهنگ می‌شود. از طریق سرعت انتقال، شتاب ایجاد می‌کند. لحظه‌ای که خواننده/ ناظر احساس می‌کند که روی سخن با اوست، گفت‌وگو توضیحی می‌شود و جادوی حضور در مکان ماوقع از میان می‌رود. هرچه اطلاعات پوشیده‌تر منتقل شود، باورپذیرتر و مؤثرتر می‌شود.» (مرینگ، ۱۳۹۴: ۲۲۸ – ۲۳۲). شناخته‌ترین روش یادگیریِ گفت‌وگونویسی، گوش سپردن به شیوه‌های سخن گفتنِ روزانهٔ مردم است. نباید در سینما به‌وارونهٔ نمایش‌نامه و داستان، گفت‌وگوها به درازا بکشد. به دست دادن آگاهی‌ها از راه گفت‌وگو بیشتر برای خواننده یا بیننده گزینش می‌شود نه برای شخصیت‌های دیگر در داستان.

زمان و مکان ــ ساخت‌مایه‌های زمان و مکان در داستان، نمایش‌نامه و فیلم‌نامه، صحنه نامیده می‌شود. در هرکدام از این سه رسانهٔ هنری، اینکه رویدادها در چه هنگام و در کجا رخ می‌دهد، نکته‌ای است بسیار کلیدی. بر نویسندهٔ داستان است که خود یک‌تنه زمان و مکان را با توصیفی باریک‌بینانه و موشکافانه، همچنین همه‌سویه در داستان بنگارد. او باید به یاری نوشتار بکوشد تا خواننده بی‌کم‌وکاست این دو ساخت‌مایه را در پندارهٔ خویش دریافت کند، بشناسد و ببیند: «زیرا بدون خصوصیت زمانی و فضاییِ محیط داستان، شخصیت در خلاء زندگی می‌کند و نویسنده قادر نخواهد بود که دنیای ذهنی خود را خلق کند. گذشته از این، حال‌وهوا و اتمسفر داستان نیز دچار اشکال می‌شود.» (میرصادقی، ۱۴۰۱: ۲۹۴)؛ ولی نمایش‌نامه‌نویس یا فیلم‌نامه‌نویس بیشتر، زمان و مکان را به فشردگی و کوتاه توصیف می‌کند. او پیشاپیش آگاه است که آشکارسازیِ این دو ساخت‌مایه در نمایش یا فیلم، به اندازهٔ بسیاری به دیگر همکارانِ اجراییِ این رسانه‌ها واگذار می‌شود. بنیانِ این ناهمسانی، ریشه دارد در همان توصیف و گونهٔ روایت در داستان، اجرا و پدید آوردن بر صحنه در نمایش‌نامه و فیلم‌نامه. داستان‌نویس به‌آسانی مکان را جابه‌جا و یا زمان را پیش‌وپس می‌کند. در برابر، نمایش‌نامه‌نویس می‌داند که نمایش این نرمش‌پذیری را ندارد. در این زمینه، فیلم به داستان نزدیک‌تر است. نرمش‌پذیری زمانی و مکانی فیلم، به یاری توانایی‌های دوربین و تدوین به‌سادگی انجام می‌پذیرد. «در ادبیات نمایشی کلاسیک، رعایت اصول "وحدت مکان" و "وحدت زمان" اموری واجب تلقی می‌گردیده است... رعایت این دو "وحدت" زمینه را برای پیدایش وحدت سوم و رعایت آن مساعد می‌کند: وحدت کار پرداخت (Unity Of Action). نمایش‌نامه‌نویسان دیگری که خود را به چنین ضابطه‌ای مقید نمی‌دانستند نیز، اغلب به‌سبب ضرورت نمایش‌نامه، از شمار مکان و نیز تنوع زمان نمایش‌نامه‌های خود کاسته‌اند.» (ناظرزاده، ۱۳۷۳: ۲۷۱). ناگفته پیداست در زمینهٔ شمار صحنه‌های گونه‌گون، داستان و فیلم هیچ‌گونه تنگنا یا چالشی ندارند. بااین‌همه، شمار و شتابِ جابه‌جایی مکان در سینما شدنی‌تر از داستان می‌نماید. به‌هرروی، درنگ بر صحنه‌ها برای دریافت بهینه و تثبیت مکان بایسته است.

به‌وارونهٔ نمایش‌نامه که در زمان‌بندیِ صحنه‌ها در تنگناست؛ اندازهٔ صحنه در داستان و فیلم‌نامه می‌تواند به‌دلخواه باشد. در کوتاهیِ صحنه، سینما آزادی بیشتری دارد. برای نمونه می‌تواند یک صحنه‌تنها یک نما باشد: ترنی با شتاب و پر سرو صدا می‌گذرد. در بلندیِ صحنه، نمایش‌نامه یا داستان آزادترند و می‌توانند در بردارندهٔ گفت‌وگویی بلند و چند صفحه‌ای باشند. در سینما این‌چنین صحنه‌ها، آمیخته‌ای است از گفت‌وگو و کنش؛ یا بدون گفتار تنها به نشان دادن کنشِ شخصیت‌ها می‌پردازد. جای‌گزینی صحنه‌ها در هر سه رسانهٔ هنری، وابسته به جانشینی و دگرگونیِ مکان و زمان است. گاه مکان یکی است؛ ولی نویسنده با شگردها و ترفندهای ویژهٔ هنر خویش، زمان را پیش‌وپس می‌برد و صحنه‌های گونه‌گونی می‌آفریند. برآیند سخن اینکه، جابه‌جایی مکان وابسته به زمان است؛ ولی جابه‌جایی زمان می‌تواند در یک مکان هم انجام گیرد و صحنه‌های دیگری را پدید آورد. این کار در نمایش‌نامه با شمار پرده‌ها و گفت‌وگوست؛ در داستان بر نوشتار استوار است؛ در فیلم‌نامه افزون بر گفت‌وگو و نوشتار بیشتر با دگرگونیِ تصویر نمود می‌یابد. هر صحنه، دست‌کم یک بخش از آگاهی‌های بایستهٔ داستانی را برای خواننده یا تماشاگر روشن می‌سازد. این آگاهی‌های دریافت‌شده همان هدف صحنه به شمار می‌آید. لیندا سیگر می‌نویسد: «نمایش می‌تواند از دکور و فضای انتزاعی استفاده کند. مولیر گفته که تنها چیزی که می‌خواهد "یک سکو و یکی دو رابطهٔ عشقی است. " و دیگری گفته "دو متر مربع فضا و شور

دانستنِ مفهوم زندگی..." تماشاگری که وارد سالن تئاتر می‌شود، می‌داند که به فضایی مصنوعی و نمادین قدم گذاشته است. فضای نمایش سیال است. نمایش نیازی به واقع‌گرایی سینما ندارد. در واقع، واقع‌گرایی باعث قطع کنش و از بین رفتنِ جادوی نمایش می‌شود. گاهی این فضا عام می‌شود و دقیقاً نمی‌دانیم که کجا هستیم، دانستنش مهم نیست.» (سیگر، ۱۳۹۲: ۵۵ –۵۶). بااین‌همه، در هر سه رسانهٔ هنری، مکان یا صحنه با ویژگی‌های یگانه و برجستهٔ خود معنا و بُعد پیدا می‌کند. اینکه نوعِ مکان چیست، آپارتمان یا بانک یا باغ است؛ یا حالتِ آن چگونه است، نوساز یا کهنه و بزرگ یا کوچک است، و کاربردِ آنچه است، برای گردش یا کار یا آموزش است؛ ایده‌ها و اندیشه‌های ویژه‌ای را در پی خواهد داشت. روشن است که هریک از ویژگی‌های مکان، تأثیر و کارایی بسزایی در روندِ داستان دارد. باید بدانیم که پیوندِ مکان و شخصیت، پیوندی است مستقیم. اگر برخوردِ دو شخصیت را در مکان‌هایی گونه‌گون نشان دهیم، آشکار است حتی اگر گفت‌وگوی آن‌ها یکی باشد، آن حس و برایندِ پدیدآمده گونه‌گون و ناهمانند خواهد بود. چه خودِ آن مکان و لوازمِ در آن و چه چیدمانِ آن لوازم، می‌تواند ذهنِ خواننده یا تماشاگر را برانگیزد و به‌معنای نهفته در صحنه بیفزاید.

«هنرها را به اعتبار اینکه در مکان قرار می‌گیرد و یا آنکه در زمان جاری می‌شوند به سه دسته تقسیم می‌کنند: ۱. هنرهای فونتیک یا هنرهایی که در زمان جریان می‌یابند؛ مانند موسیقی، شعر و داستان. ۲. هنرهای پلاستیک یا هنرهایی که در مکان قرار می‌گیرند؛ مانند مجسمه‌سازی، نقاشی و معماری. ۳. هنرهایی که ضمن جاری بودن در زمان، در هر لحظه، مکانی را نیز اشغال می‌کنند؛ مانند رقص و تئاتر و سینما.» (مکی، ۱۳۹۸: ۳۹ –۴۰). پیرو این ناهمسانی‌ها با نگرش به این دسته‌بندی، ناهمانندی دیگری میانِ‌داستان، نمایش و فیلم آشکار می‌شود که در پیوند با خواننده/بینندهٔ آن‌هاست. خوانندهٔ داستان می‌تواند در هر زمان و مکانِ دلخواهی از داستان بهره‌مند گردد. همچنین نویسندهٔ داستان دغدغه‌ای برای پرشماری یا کم‌شماری صفحه‌های آن ندارد؛ ولی نمایش و فیلم برای اجرا و پخش به چارچوب زمانیِ اندک و مکانی ویژه وابسته و نیازمند است. باید به این نکته ژرف نگریست که برگزیدنِ زمانی ویژه، چه کارایی و تأثیری در روند روایت و آفرینش موقعیت‌ها می‌تواند داشته باشد. روشن است که برای هر رخدادی در روایت می‌توانیم زمان‌های گونه‌گونی برگزینیم. اینکه چه زمانی بایسته و شایسته است، وابستگیِ همه‌سویه به هدف و خواستهٔ نگارنده یا هنرمندِ آن دارد. اینکه کنش یا واکنشی در بامدادان باشد یا شباهنگام، اینکه در شبی تیره یا ماهتابی، اینکه در چه فصلی باشد، پیوندی تنگاتنگ با درون‌مایه و پیام آن صحنه از زنجیرهٔ روایت خواهد داشت. رویدادها در سینما هرچند هنگام دیدنِ بیننده در اکنون، یعنی زمان حال می‌گذرد، می‌تواند دربارهٔ هریک از زمان‌های حال، گذشته یا آینده باشد. این ترفند به یاری شگردهای «بازگشت به گذشته» و «رجوع به آینده» انجام می‌پذیرد. شگردِ دیگر در همین راستا، دگرگشت یا تغییر هنرورزانهٔ ساخت‌مایهٔ زمان و پیشبردِ روایت با به‌کارگیری زمان‌های حال و گذشته در کنار هم یا به‌گونه‌ای موازی است. به‌هرروی، این شگردهای زمانی در سینما توانمندی برتری است که این رسانه به دست می‌دهد تا حال و گذشته و آیندهٔ شخصیت را بی‌میانجی و سرراست به تصویر بکشد.

هرچند که این شگرد با نوشتار و توصیف در داستان و با گفت‌وگو یا تک‌گویی در نمایش‌نامه پدید می‌آید؛ ولی در سینما به‌سبب فراوانیِ تکنیک‌های تصویری و صوتی، افزون بر شگردهای دو رسانهٔ دیگر همچنین ماندگاریِ بیشتر تصویر و آوا بر ذهن، آسان‌تر و روان‌تر انجام می‌پذیرد. «در تمام آثار نمایشی با چهار زمان گونه‌گون سروکار داریم: وقتی

به تماشای فیلمی می‌نشینید، زمانی خاص را صرف دیدن آن می‌کنید. این "زمان فیزیکی" است. در هر فیلمی، بیننده شاهد رویدادهای مختلفی در زمان‌های متفاوت است. "زمان داستانی" دربرگیرندهٔ کل زمانی است که ما طی آن شخصیت‌ها را مشاهده می‌کنیم. "زمان دراماتیک"، زمانی است که وقایع آن در زمان حال اتفاق می‌افتد. [این زمان می‌تواند برابر یا بیشتر یا کوتاه‌تر یا کندتر از زمان فیزیکی یا واقعی نشان داده شود]. "زمان روانی"، بیان‌کنندهٔ خصوصیات روحی و روانی شخصیت‌هاست و به‌شکل غیرمستقیم این وضعیت روحی را شرح می‌دهد.» (لطفی، ۱۳۹۳: ۹۸ – ۹۹). امروزه که روزگار شتاب است، اگر فیلم‌نامه‌نویس از ایجاز بهره جوید، یعنی زمان فیزیکی اندک‌تری را به کار گیرد، کامیاب‌تر است. هرچند زمان فیزیکی یک فیلم سینمایی دستِ‌کم ۷۵ دقیقه است. در زمان روانی، گذشتِ زمان با نگرش به خوشایندی و ناخوشایندی لحظه‌ها بر شخصیت، ضرب‌آهنگی گونه‌گون خواهد داشت؛ چراکه زمان برای هرکس در سختی بلندتر و در خوشی کوتاه‌تر جلوه خواهد کرد. روی‌هم‌رفته در زمینهٔ زمان، داستان آزادتر است و سینما نیز مگر در زمان فیزیکی، کمابیش آزادیِ داستان را داراست؛ ولی در نمایش‌نامه افزون بر چالشِ زمان فیزیکی، ازآنجایی‌که با تنگنا و کمبود مکان روبه‌روست، از دیدِ دگرگشت یا تغییر زمان که بسیار وابسته به مکان است، آزادی کمتری دارد و خواهانِ ساختاری فشرده‌تر است.

لوییس جانتی (Louis Giannetti) می‌نویسد: «گذشتِ زمان تئاتری عموماً منطبق برگذشتِ زمان واقعی است. البته بعضی از نمایش‌ها حاوی گذشت سال‌های بسیاری هستند؛ ولی این سال‌ها عموماً در "فاصلهٔ پرده‌ها" جای می‌گیرند. درام [نمایش] ناچار از جای دادنِ میزان هنگفتی از زمان در بین صحنه‌ها و پرده‌های محدود است، سینما می‌تواند زمان را در فواصل میانی صدها شات [نما]، گسترده یا فشرده سازد. فضا نیز در تئاتر وابسته به صحنه است. معمولاً چارچوب صحنه، تعیین‌کنندهٔ حدود آن است. تئاتر به‌عنوان هنری ترکیبی، همهٔ مفاهیم مربوطه را محدود به این فضای مفروض می‌کند. چارچوب صحنه در سینما فریم [قاب] است. سینما در مقام هنرِ تجزیه‌وتحلیل، سروکار با سلسله‌ای از "پاره‌های" فضا دارد. برای مثال، درشت‌نْمای یک شیء‌ای، عموماً جزیی از دورنمای بعدی است که زمینهٔ آن درشت‌نْما را به ما ارائه خواهد داد. این‌گونه نگه‌داریِ اطلاعات در حافظهٔ ساختاری، در تئاتر بسیار دشوارتر است.» (جانتی، ۱۴۰۱: ۱۲۸ – ۱۲۹). در نمایش، تماشاگران در موقعیتی ایستا و ثابت جای دارند. چون که دوری و نزدیکی میان بیننده و صحنهٔ نمایش اندازهٔ کمابیش ثابتی است؛ ولی بینندهٔ فیلم با دوربین یگانه می‌شود و از هر فاصله‌ای می‌تواند به همه سو حرکت کند. تماشاگر با یک نمای بسیار نزدیک، ریزترین حرکت چهرهٔ بازیگر را می‌بیند؛ با نمای بسیار دور می‌تواند بینندهٔ کیلومترها فاصله در همهٔ سوی‌ها باشد. به‌هرروی، ارتباط و پیوند میان تماشاگر و کارکردِ هنر در دو رسانهٔ نمایش و سینما ناهمانند است. ناگفته پیداست ساخت‌مایه‌های دیگر که به‌گونه‌ای در پیوند با زمان و مکان هستند، در این دو رسانه شیوه‌های پرداخت و کاربرد ویژه‌ای دارند؛ مانندِ کارگردانی، بازیگری، جامه‌آرایی، صحنه‌آرایی، چهره‌پردازی، نورپردازی، رنگ‌پردازی و... .

درون‌مایه ــ «درون‌مایه یا مضمون یا تِم (Theme)، فکر اصلی و مسلط در هر اثر ادبی است، خط یا رشته‌ای که در خلالِ اثر کشیده می‌شود و عناصر آن را به یکدیگر پیوند می‌دهد... درون‌مایه تمامِ عناصر داستان را انتخاب می‌کند: موضوع، شخصیت‌ها، عمل، کشمکش، بحران، بزنگاه، گره‌گشایی و...» (میرصادقی و ذوالقدر، ۱۳۹۹: ۱۱۰). هر داستان،

نمایش‌نامه یا فیلمی دربارهٔ چیزی است. یعنی درون‌مایه‌ای دارد که به شخصیت‌ها و به رشتهٔ داستانی و فرازوفرودِ آن ژرفا می‌بخشد. «کریستنا کالاس آن را شاه‌مایهٔ فیلم‌نامه می‌داند. درون‌مایه، احساس معنایی است که در اعماقِ ساختار یک متن دراماتیک وجود دارد. اهمیت درون‌مایه در فُرم روایتیِ پُست ـ کلاسیک که تأکید نه برماجراهای فیلم، بلکه بر شخصیت‌های فیلم است، بیشتر به چشم می‌آید. درون‌مایه به‌لحاظ ساختاری مانند پیکری است که اندام‌های داستان به آن مربوط‌اند و رویدادهای داستان، مستقیم و غیرمستقیم، باید به آن مربوط باشند.» (شهبازی، ۱۳۹۴: ۹۹ – ۱۰۰). گرایش داستان و نمایش‌نامه به درون‌مایه محور بودن، زیادتر از سینماست. داستان برای وارسیِ درون‌مایه زمانِ بیشتری دارد، متن به‌گونه‌ای سرراست به یاری روایت و توصیف به ما می‌گوید که داستان دربارهٔ چه‌چیزی است. داستان‌های پیشامدرن، درون‌مایه‌ای آشکارا داشتند و نویسنده به‌آسانی، گاه‌گاهی داستان را کنار می‌گذاشت و دربارهٔ درون‌مایه با خواننده سخن می‌گفت؛ ولی نویسندگان داستان‌های امروز از این دیدگاه در پرده و زیرکانه‌تر کار می‌کنند. آنان از عنصر روایت برای کاوش و پنهان‌داشتِ درون‌مایه بهره می‌جویند.

در داستان‌های امروز به روش‌های گونه‌گونی درون‌مایه را در متن می‌گنجانند و به شیوه‌های پوشیده به خواننده بازمی‌تابانند. یکی از راه‌های شناساییِ درون‌مایه این است که اگر راوی داستان، شخصیتی از داستان نیز باشد، هنگامی که او با دیگری گفت‌وگو می‌کند، به‌ویژه دربارهٔ معنی رخدادها می‌اندیشد، به‌گونه‌ای مفهومِ داستان را بازگو می‌کند. این نویسنده است که با روایت خویش، همانند خدایگان بر سرنوشتِ شخصیت‌ها اختیاری همه‌سویه دارد. همین انتخاب‌های داستانی، درون‌مایهٔ اثر را می‌آفریند. افزون‌براین، از یک سوی انتخاب‌های شخصیت‌ها بُعد تازه‌ای به شخصیت می‌دهد و از دیگر سوی، به نویسنده یاری می‌رساند تا درون‌مایه را به دست دهد. همچنین تصویرها هریک برای رسانیدن ایده یا ایده‌هایی است که نویسنده آگاهانه یا ناخودآگاه به کار می‌بندد. در هریک از ساخت‌مایه‌های دیگر نیز می‌توان نکته‌هایی از این دست یافت. درون‌مایه چه به‌گونه‌ای سرراست و چه پوشیده، در سرشت داستان، نمایش‌نامه و فیلم‌نامه به‌عنوان یک اثر هنری نهادینه شده است. بااین‌همه، شیوه‌های کاربرد و پردازشِ درون‌مایه در هریک از رسانه‌های هنری با نگرش به فُرم یا ریختِ ویژهٔ هرکدام از آن‌ها، هماهنگ و همسان نیست. برای نمونه، هر فیلم‌نامه تنها یک درون‌مایهٔ بنیادین دارد و چند درون‌مایهٔ وابسته؛ به‌وارونهٔ رمان که می‌تواند درون‌مایه‌های گونه‌گونِ بنیادی و پیرامونی داشته باشد. در سینما، درون‌مایه به‌گونه‌ای جدی‌تر از دیگر رسانه‌ها باید با داستان و شخصیت‌ها هم‌تراز گردد. چنانچه درون‌مایه به‌گونه‌ای انتزاعی به دست داده شود یا بر ماجرای فیلم چیرگی یابد، مایهٔ ایستا شدن و یا پُرگفت‌وگو شدنِ فیلم خواهد شد؛ ولی این شیوه در نمایش‌نامه و داستان، بازتابی منفی ندارد.

برخی از پژوهندگان هنر بر این باورند که «نمایش مبتنی است بر درون‌مایه و نیاز به خط داستانیِ قوی ندارد. اکثر نمایش‌نامه‌نویسان با فلسفه‌ای خاص شروع می‌کنند و شخصیت‌هایی می‌سازند تا درون‌مایهٔ مورد نظرشان را تجسّم بخشند. نمایش، تضادهای درونی انسان و درون‌مایه‌های عام بشری را بهتر از فیلم می‌کاود.» (سیگر، ۱۳۹۲: ۵۳ – ۵۴). همچنین سیگر در بخشِ «چرا ادبیات در مقابل فیلم مقاومت می‌کند؟» از کتابش، می‌نویسد: «رمان برخلاف نمایش‌نامه و فیلم، تمام اطلاعات را از طریق واژه انتقال می‌دهد. واژه چیزی بیش از داستان و حوادث، چیزی بیش از تصویر و شخصیت را بیان می‌کند؛ واژه اندیشه را انتقال می‌دهد... فیلم‌های خوب نیز درون‌مایهٔ قوی دارند؛ اما درون‌مایه در خدمت

داستان است و بُعدی به ابعادِ داستان می‌افزاید و جانشین آن نمی‌شود. در رمان، اغلب داستان در خدمت درون‌مایه است.» (همان،۲۷). شایان گفتن است که درون‌مایه و فرم یا ریختِ هر اثر هنریِ برجسته، چنان درهم تنیده و جدایی‌ناپذیر است که می‌توان گفت، ریخت، زبانِ درون‌مایه است و درون‌مایه چیزی مگر ریخت نیست. مارگارت مرینگ (Margaret Mehring) می‌گوید: «شکل فیلم، نحوهٔ به فعلیت درآمدنِ انگاره‌های فیلم‌نامه‌نویس در فیلم است... ساختمانِ یک فیلم‌نامه را می‌توان مجموع عناصر شکل فیلم و محتوای فیلم در ارتباط با یکدیگر تعریف کرد (مرینگ، ۱۳۹۴: ۱۷ و۲۷).

روشن است که بازنمودِ درون‌مایه در هر اثر هنری، پیوندی تنگاتنگ با زاویهٔ نگاه و تحلیل آفرینندهٔ آن دارد. «نوعِ تفسیر نویسنده از تم یا درون‌مایه را زاویهٔ نگاه می‌گویند.» (شهبازی، ۱۳۹۴: ۱۰۳). به‌وارونهٔ درون‌مایه که همه‌زمانی و همه‌مکانی است و نیز اندک‌شمار و جهانی است، همچون: عشق، پیمان‌شکنی، خودباوری، مسئولیت، رشد، کیستی و چیستی، گناه و گرامیداشت و مانند آن‌ها؛ «زاویهٔ نگاه به‌دلیل اینکه به حوزهٔ خودآگاهِ نویسنده مربوط می‌شود و بازتابِ افکار و اعتقادات اوست، تاریخی و متناسب با تغییر شرایطِ تاریخی تغییر می‌کند.» (همان، ۱۰۴). به باور بیشتر استادان فیلم‌نامه‌نویسی، روشن‌ترین سنجه برای شناسایی زاویهٔ نگاهِ نویسنده، پاسخ او در بزنگاه یا نقطهٔ اوج داستان است؛ زیرا در بزنگاه است که نویسنده به گشودنِ تضاد بنیادی داستان می‌پردازد و قهرمان تصمیم فرجامین خود را می‌گیرد. در داستان‌های نخستین یا پیشامدرن، نویسنده یک‌راست زاویهٔ نگاه یا تفسیر و داوریِ خود را به خواننده بازگو می‌کرد. همچنین برخی از تراژدی‌نویسان یونان نیز از «هم‌سرایان» برای بیان زاویهٔ نگاه به‌شیوه‌ای سرراست بهره می‌جستند. پاره‌ای از نویسندگان نمایش‌نامه در بخشی از زمان‌ها و روزگاران شخصیتی را به‌جای سخن‌گوی اندیشه‌های خویش در نمایش می‌آورند؛ ولی امروز در نمایش‌نامه و نیز در فیلم‌نامه، این عناصر یا ساخت‌مایه‌های نمایشی است که کار ویژهٔ تفسیر را گردن می‌گیرند و زاویهٔ نگاهِ کارگردان یا نویسنده را می‌نمایانند. همچنین است در داستان‌های امروز که زاویهٔ نگاه پیوندی ژرف با ساختار و ریختِ آن دارد.

زاویه‌دید ــ زاویه‌دید (Point of View; View Point) را دیدگاه، زاویهٔ روایت، نظرگاهِ راوی و نقطهٔ دید هم گفته‌اند. ساخت‌مایهٔ زاویه‌دید یعنی نویسنده، داستان را از سوی چه کسی یا کسانی می‌خواهد روایت کند؛ زیرا خواه ناخواه همهٔ داستان‌ها گوینده‌ای دارند که آن‌ها را به زبان می‌آورند یا می‌نگارند. این کار شاید به شیوهٔ اول یا دوم یا سوم شخص انجام پذیرد. در نگاهی کلان، زاویه‌دید یا درونی است یا بیرونی.

در «زاویه‌دید درونی»، یکی از شخصیت‌های اصلی یا فرعیِ داستان، گویندهٔ آن است و داستان از زاویه‌دید اول شخص روایت می‌شود. از این گروه، برخی از داستان‌ها بر پایهٔ چندین نامهٔ پیاپی سامان می‌گیرد؛ امروزه گونهٔ دیگر آن، این است که نویسنده با همان زاویه‌دید دوم شخص، سرراست با شخصیت‌های داستان سخن می‌گوید. همچنین داستان‌هایی هستند که با یادداشت‌های روزانه، آغاز و فرجام می‌پذیرند. داستان‌هایی نیز هستند که به شیوهٔ تک‌گوییِ درونی و جریان سیالِ ذهن نگاشته شده‌اند؛ پاره‌ای از این دسته داستان‌ها، حدیثِ نفس را به کار گرفته‌اند. دیگر، داستان‌هایی است که به روش تک‌گوییِ نمایشی نوشته می‌شود. در «زاویه‌دید بیرونی»، به‌شیوهٔ سوم شخص داستان گفته می‌شود. راوی از اندیشه‌ها و عواطفِ همهٔ شخصیت‌های داستانی آگاه است. چونان خدایی است که بر کردار و

کنش‌های آن‌ها چشم دوخته. این شیوه را زاویه‌دید دانای کل می‌نامند. داستان‌نویس گاهی اندیشه‌ها واکنش‌های یکی از شخصیت‌ها را از بیرون نشان می‌دهد و سویه‌ای بی‌طرفانه به داستان می‌دهد. به این شیوه، زاویه‌دید دانای کلِ محدود می‌گویند. گاهی هم راوی، تنها آنچه شاهدها و گواهانِ رخدادها دیده‌اند، روایت می‌کند. خواننده برای اینکه دریابد شخصیت‌ها چه اندیشه و عواطفی دارند، راهی مگر گمانه‌زنی پیشِ خود ندارد؛ راوی حضور ندارد تا شرح دهد و داوری کند. به این شیوه، زاویه‌دید نمایشی یا عینی گفته می‌شود.

داستان‌نویسیِ امروز بسته به ویژگی‌های داستان، می‌تواند از هر زاویه‌دیدی بهره جوید و خود را وابسته و در بندِ زاویه‌دیدی ویژه نمی‌کند. گاهی برای هر بخشی، زاویه‌دیدهای گونه‌گون برمی‌گزینند. حتی درون یک بخش از داستان گاهی زاویه‌دید را جابه‌جا می‌کند و گاهی آن‌ها را درهم می‌آمیزد. زاویه‌دید بر ساخت‌مایه‌های دیگرِ داستان کارساز و تأثیرگذار است و مایهٔ سازمان‌بندی داستان می‌گردد. «دیدگاه [زاویه‌دید] مهم‌ترین عامل در شکل دادن و وحدت بخشیدن به مصالح تکه‌تکهٔ داستان است، نسبت نویسنده را با جهان داستانش معلوم می‌دارد، و احساسات خواننده را نسبت به شخصیت‌ها هدایت می‌کند. ازاین‌رو نقد ساختاری داستان ممکن نیست، مگر آنکه عنصر دیدگاه مبنای نقد قرار گیرد و در داستان خاصی به دقت سنجیده شود که آیا دیدگاه باتوجه‌به موضوع درست انتخاب شده است یا نه.» (ایرانی، ۱۳۹۴: ۳۷۹). به‌کارگیری زاویه‌دیدهای درونی که در داستان به‌آسانی انجام می‌پذیرد، برای نمایش‌نامه و فیلم‌نامه تنگناها و چالش‌هایی را پدید می‌آورد؛ زیرا گرایش طبیعی در نمایش و فیلم به‌سوی زاویه‌دید عینی و نیز دانای کل است. دربارهٔ شیوه‌های روایتی اول شخص باید گفت که شمار بسیاری از فیلم‌نامه‌ها آن را تنها به گونهٔ تک‌لحظه‌ای در اینجا و آنجای متن به کار می‌گیرند. در داستان، فاصلهٔ میان راوی و خواننده آشکار است؛ ولی در فیلم، بیننده با دوربین هم‌ذات‌پنداری می‌کند و در پیِ آن با راوی آمیخته می‌شود. در داستان، ما از لابه‌لای سخن‌ها و داوری‌های اول شخص، او را می‌شناسیم؛ ولی در فیلم ما با دیدن چگونگی واکنش یک شخصیت در برابر آدم‌ها و رخدادها به شناخت او می‌رسیم. روایت اول شخص در سینما مایهٔ آن می‌شود که ما هرگز نتوانیم خودِ قهرمان را ببینیم، تنها آنچه را او می‌بیند، می‌توان دید. این شیوه احساس دل‌زدگیِ بیننده را در پی خواهد داشت؛ زیرا او خواهان دیدنِ قهرمان است. یکی از راه‌های سودمند کاربرد اول شخص در فیلم این است که گوینده‌ای داستان را بازگو کند و هم‌زمان دوربین رخدادها را نشان دهد.

لوییس جانتی در کتاب شناخت سینما می‌نویسد: «در ادبیات، اول شخص و دانای کل را نمی‌توان باهم به کاربرد؛ زیرا اگر شخص افکار خود را مستقیماً به ما بگوید، دیگر نمی‌تواند با همان تعین اندیشه‌های دیگران را بیان کند؛ ولی آمیختن این دو تکنیک در سینما رواج دارد. هر بار که کارگردان دوربین را حرکت می‌دهد، نقطهٔ دید تازه‌ای برای ارزیابی صحنه به ما ارائه می‌شود. معادل سینمایی سوم شخص، کلی است و فاقد دقتِ ادبی است. شاید نمایی از شخصیت مرکزی، معادل بصری سوم شخص باشد. درهرحال تکنیک‌های اول شخص و سوم شخص را در بیشتر فیلم‌ها ترکیب می‌کنند. همچنین گفتار عینی بیشتر با سینما سازگار است تا با ادبیات؛ زیرا سینما عملاً با دوربینِ ضبط‌کننده [رویدادهای بیرونی] سروکار دارد.» (جانتی،۱۴۰۱: ۱۷۲-۱۷۳). در فیلم، زاویه‌دید جریان سیال ذهن همواره با دشواری‌ها و چالش‌هایی همراه بوده است. بیشترین کاربرد سینما بهره‌جویی از شیوه‌های اول شخص همچون حدیث نفس و تک‌گویی درونی است. شخصیت داستان در حدیث نفس، اندیشه‌ها و عواطفش را با صدای بلند به زبان می‌آورد. بدان‌گونه که شخصیت از

حضور تماشاگر و دیگران ناآگاه است. حدیث نفس از دیرباز در نمایش‌نامه به کار گرفته می‌شود. در تک‌گویی درونی، سخنان شخصیت به زبان نمی‌آید و در ذهن او جریان می‌یابد و به‌ظاهر کسی آن را نمی‌شنود. برخی بر این باورند که در سینما روایت اول شخص به‌گونه‌ای خالص پدید نمی‌آید؛ زیرا روایت وابسته به دوربین است و دوربین نمی‌تواند ذهنی باشد. بااین‌همه، به دست دادنِ بخش‌هایی از اندیشه و ذهن شخصیتی که دوربین نتواند نشان دهد، با صدای روی تصویرِ (Voice Over) همان شخص، شیوه‌ای کمابیش پذیرفته شده است. «شیوهٔ چرخشِ زاویه‌دید در خلال روایت، که به یک واقعه از دید و زوایای شخصیت‌های مختلف می‌نگرد، شیوه‌ای تا اندازه‌ای پلیسی و جنایی است؛ اما این شیوه در سینمای مدرن به بیان نسبی بودن حقیقت و واقعیت می‌انجامد. شیوهٔ مرسوم «رود ـ رمان» که بنا به فصل‌های مختلف رمان، چند شخصیت در زمان و مکان مختلف و نامرتبط اندک‌اندک به هم مرتبط می‌شوند و ماجرای واحدی را می‌سازند، [همچنین] شیوهٔ روایتِ «ارجاع به خود» که از شیوه‌های مرسوم ادبی است، در سینما هم نمود یافته است. اشاره به متن بودنِ اثر و مؤلف را واردِ ماجرا ساختن و... در موج نو سینمای فرانسه رواج کاملی یافت که ریشهٔ دیگر آن در شیوهٔ فاصله‌گذارانهٔ نمایش‌های شرق و تئاتری برشت و پیرانولو نهفته است.» (نظرزاده، ۱۳۸۷: ۷۷).

هنگامی می‌توان زاویه‌دید را به‌درستی و به‌رسایی بررسی کرد و نشان داد که صدای نویسنده، راوی و روایت را شناسایی کنیم. این سه ضلع، آمیزه‌ای گونه‌گون و رنگارنگ از زاویه‌دید را پدید می‌آورد. هریک از این‌ها وابستگیِ گونه‌گونی را با چگونگیِ تقسیم آگاهی‌ها و ارائه به بیننده برقرار خواهند کرد؛ زیرا در میانهٔ این مثلث، بیننده جای می‌گیرد. با این نگاه، شاهپور شهبازی زاویه‌دید در سینما را به پنج گروه اصلی دسته‌بندی نمود: «۱. زاویه‌دید دانای کل کلاسیک: اطلاعات راوی و تماشاگر از شخصیت بیشتر است. این زاویه‌دید بی‌طرف نیست، جانب‌دار است. راوی صدای نویسنده را در ساختن فضای سیاه و سفید آدم‌ها به خوب و بد لو می‌دهد. بنابراین تقسیم اطلاعات، عادلانه صورت نمی‌گیرد. صدای نویسنده از گلوی راوی شنیده می‌شود. ۲. زاویه‌دید دانای کل مدرن: صدای راوی جانب‌دار نیست و تقسیم اطلاعات، عادلانه صورت می‌گیرد. با ارائه اطلاعات به تماشاگر، فضای خاکستری ایجاد می‌شود. شخصیت‌ها نه خوب‌اند نه بد، هم خوب‌اند و هم بد. اطلاعات راوی و تماشاگر از شخصیت بیشتر است؛ اما داوری به‌راحتی ممکن نیست. راوی، نویسنده را حذف می‌کند و صدای نویسنده از گلوی شخصیت‌ها شنیده می‌شود. ۳. زاویه‌دید اول شخص کلاسیک: نویسنده از منظر شخصیتِ اصلی، فیلم را روایت می‌کند. شخصیت اصلی، ماجرا را آن‌گونه که خودش می‌خواهد و می‌بیند گزارش می‌دهد. تماشاگر را به اعماق درون، افکار و احساس‌ها می‌برد تا همدلی او را برانگیزد. نویسنده پنهان است؛ اما صدای نویسنده از گلوی شخصیت اصلی شنیده می‌شود. ۴. زاویه‌دید اول شخص منفعل: مخصوصِ یکی از شخصیت‌های فرعیِ فیلم است. او به‌عنوان یک ناظر بی‌طرف، آن را به تماشاگر گزارش می‌دهد. در واقع، این شیوه ترکیبی از زاویه‌دید اول شخص و زاویه‌دید دانای کل است و می‌تواند کلاسیک (جانب‌دار) یا مدرن (بی‌طرف) باشد. ۵. زاویه‌دید اول شخص مدرن: جهان از فیلترِ ذهنِ کابوس‌گونهٔ شخصیت اصلی می‌گذرد. راوی به تماشاگر چیزی را گزارش نمی‌کند، دردِدل نمی‌کند، بلکه شخصیت با خودش مونولوگ دارد، مانند خواب، کابوس، رویا و خاطره. راوی، نویسنده را حذف می‌کند و صدای نویسنده از گلوی شخصیت شنیده می‌شود.» (شهبازی، ۱۳۹۴: ۱۰۹ – ۱۱۱).

در فرجام، زاویه‌دید در سینما، همیشه دوربین است. به این معنی که اگر در ادبیات صدایی از بیرون یا درونِ داستان، راوی است در سینما هماره دوربین است؛ زیرا این دوربین است که ماجرا را نشان خواهد داد. باید افزود در سینما نیز صدایی از بیرون و یا درونِ داستان می‌تواند راوی باشد؛ ولی بایسته است بدانیم که این صدایِ روی تصویر، راویِ فرعی است؛ چراکه هم‌زمان با روایتِ او، روایتِ دوربین هم با آن همراه است. این راویِ فرعی، بیشتر بازگوکنندهٔ روایتِ اندیشه‌ها و عواطفِ شخصیت‌هایی است که به تصویر درآوردنشان سخت‌تر است؛ همچنین گویندهٔ آگاهی‌های کلان و فراگیر برای پدید آوردنِ زمینه برای پیشبردِ داستان است. برایند سخن اینکه، بهره‌وری و شناوری ساخت‌مایهٔ زاویه‌دید در داستان و فیلم‌نامه بسیار افزون‌تر از نمایش‌نامه است. همچنین رنگارنگی و گونه‌گونیِ زاویه‌دید در داستان فراوان‌تر از فیلم‌نامه است. یاکوب لوته (Jakob Lothe) در کتاب مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما آورده: مهم‌ترین اجزای روایت در نظریهٔ فیلم هم از مفاهیم اصلی به شمار می‌رود. اصطلاحات رایج در روایت، در سینما هم حایز اهمیت است، گرچه شکل ارائه و چگونگی فعلیت یافتن این مفاهیم در این دو هنر با یکدیگر تفاوت‌های بسیار دارد. (لوته، ۱۳۹۱: ۱۵).

نتیجه‌گیری

زیرگروه‌های ادبیات داستانی، اثر هنریِ کامل‌اند؛ ولی شاخه‌های ادبیات دراماتیک پیش از اجرا یا نمایش، اثر هنریِ کامل و پایان‌یافته نیستند؛ زیرا متن ادبیات نمایشی تنها بخشی از آن‌هاست و برای اجرا یا اکران‌اند نه برای خواندن. کلیدی‌ترین واسطهٔ بیان در داستان «نوشتار» است که با خواندنِ متن و توصیف نویسنده، جهان داستان بی‌کم‌وکاست در ذهن خواننده نمودار می‌شود؛ در نمایش «گفت‌وگو»، در سینما «تصویر» و «حرکت» است. متنِ داستان یک‌سر به همهٔ خواسته‌های خود دست می‌یابد؛ ولی متن نمایش‌نامه یا فیلم‌نامه پس از فرایندِ نمایش و فیلم، به خواستهٔ فرجامین می‌رسد. بیان در ریخت و درون‌مایه در هریک از این سه رسانه گونه‌گون است. بیان در اصطلاح نقد، مجموعهٔ مواد، مصالح و وسایل و تمهیداتی است که هنرمند در آفرینش هنری خود به کار می‌برد. بیانِ داستانی یک‌بُعدی است؛ زیرا خواننده واژه‌های نویسنده را بسته به اندازه‌های توانایی خود، در ذهن بازسازی می‌کند. نمایش‌نامه سه‌بُعدی است، ادبیاتی است که بیشتر بر حس دیداری و حس شنیداری پای می‌فشرد؛ ولی داستان‌نویس تنگنای صحنه و اجرا را ندارد. فیلم‌نامه‌نویس نیز همین دو حس را پشتوانهٔ هنر خویش می‌داند؛ ولی نمایش سویهٔ رئالیستیِ پررنگ‌تری در برابر فیلم داراست. در سینما با حضورِ ملموس اشخاصِ بازی مواجه نیستیم، بلکه سروکارِ ما با تصویرِ دو بعدی از فضا و اشیاست. داستان‌نویس بخش زیادی از متن را به یاری واژگان به توصیفِ داستان می‌پردازد؛ ولی بخش توصیفی در نمایش‌نامه و فیلم‌نامه که دستور و راهنمای صحنه نامیده می‌شود، باید کوتاه و گویا باشد؛ چراکه نمایش‌نامه‌نویس یا فیلم‌نامه‌نویس با رهنمون‌هایی فراگیر و ساده و گزیده، انجام و به‌کارگیری آن‌ها را برای به فرجام رساندنِ اثر هنری به برداشتِ کارگردان و دست‌اندرکارانِ وابسته وامی‌گذارد. در دورهٔ مدرن، نمایش‌نامه‌نویس توضیحات صحنه را گسترش می‌دهد، برای اینکه متن به اجرا نزدیک‌تر شود. توضیحات صحنه به دو دستهٔ برون‌دیالوگی و درون‌دیالوگی تقسیم شده است. شماری از نمایش‌نامه‌نویسان دستور و راهنمای صحنه را به شیوه‌ای ادبی و توصیفی می‌نگارند تا هم بتوان آن را بر صحنه به اجرا

درآورد و هم مانند داستان خوانده شود. شماری دیگر از داستان‌نویسان با فشرده کردن توصیف‌ها می‌کوشند تا داستان را بتوان بر صحنه هم پدید آورد؛ برخی چنین آثاری را داستان ـ نمایش نامیده‌اند. همین نزدیکی و همانندی را میان فیلم و داستان نیز می‌توان دید.

نویسنده باید با به دست دادنِ آگاهی‌های گسترده از شخصیت‌ها، انگیزهٔ کردارشان را برای مخاطب روشن سازد. این ویژگی برای هر سه رسانهٔ هنری، همانند و بایسته است. برجسته‌ترین ناهمسانی، کاربستِ عنصر «روایتگر» در بیشتر داستان‌ها، و به‌کارگیری اندک آن در نمایش‌نامه‌ها و فیلم‌نامه‌هاست؛ زیرا در ادبیات دراماتیک، شناخت همه‌سویهٔ شخصیت‌ها افزون بر گفت‌وگو، کنش و واکنش آن‌هاست. همچنین تماشاگر به‌سبب تنگنای مکانی و زمانی در تئاتر، و تنگنای زمانِ پخش در سینما، حذف‌های ناگزیرِ نمایش و فیلم را با پندارهٔ خویش پُر می‌کند. داستان‌نویس می‌تواند با توصیفِ سرراست، ویژگی درونی شخصیت‌ها را بشناساند؛ ولی در نمایش‌نامه و فیلم‌نامه، درون شخصیت‌ها را با کنش‌ها و گفت‌وگوها یا با پدیدآوردنِ آمیختگیِ ویژه‌ای در اشیای گوناگون صحنه و دیگر شگردهای وابسته نشان می‌دهند. در ادبیات دراماتیک برای شناسایی شخصیت‌ها، بیشتر از داستان‌نویسان، ناگزیر از به‌کارگیری ترفندِ واکنش آن‌ها در برابر همدیگر یا در برابر رخدادها هستند. شخصیت‌پردازی در داستان و نمایش‌نامه، سراسر وابسته به زبان گفتاری است؛ درحالی‌که توانایی‌های فنی و بیانی سینما فیلم‌نامه‌نویس را از وابستگی بسیار به گفت‌وگو بی‌نیاز می‌سازد. از شیوه‌های پرداختِ شخصیت در نمایش‌نامه و فیلم‌نامه، در پیوند با حرکت‌های تنِ بازیگر و فرازوفرودِ به‌هنجار صدای اوست. کنش و واکنش جسمانی بازیگر نشان‌دهندهٔ درون اوست. ناهمانندی پایه‌ای بازیگری در نمایش و سینما، از فضا و زمان در این دو رسانه مایه می‌گیرد. بازی در نمایش پیوسته است. نبودِ پیوستگی زمانیِ تئاتر در فیلم، مایهٔ آن می‌شود تا بازیگر سینما کمابیش هماره، زیر فرمانِ کارگردان باشد. در ادبیات داستانی نیز سخنِ آغاز و فرجام را نویسنده می‌گوید، پس دراین‌باره به سینما نزدیک‌تر است. نویسندهٔ داستان می‌تواند با نشانه‌گذاری‌های نوشتاری، فاصله‌گذاری‌ها در گفت‌وگو، معماری فضا، آهنگ جمله‌ها و دیگر شیوه‌ها حس بایستهٔ آدم‌های داستانش را برساند. بااین‌همه، زبان نوشتاری به نیرومندیِ القای زبانِ گفتاری و کنشیِ یک بازیگر توانمند نخواهد بود. به‌ویژه در نمایش که زنده است. برجستگی و شمارِ ساخت‌مایه‌ی گفت‌وگو در نمایش‌نامه بیشتر از داستان و فیلم‌نامه است. نمایش‌نامه‌نویس ناگزیر است گفت‌وگوهایی را برابر نیاز پی‌رنگِ داستان، میان شخصیت‌ها پخش کند و همهٔ پاره‌های گفتار را به‌گونه‌ای رسا بنویسد. ازاین‌رو، بیننده با گفت‌وگوهایی نه‌چندان کلیدی رویارو می‌گردد که شاید نه به خواست نویسنده، بلکه بر پایهٔ بایستگی‌های صحنه گفته شود. از این دید، فیلم‌نامه همانندیِ بسیاری با داستان دارد. فیلم‌نامه‌نویس هنگام روبه‌رو شدن با بخش‌های کش‌دار یک گفت‌وگو، به شیوهٔ گسستِ آن صحنه و پرداختن به صحنه‌های دیگر، به‌آسانی می‌تواند خیلی کوتاه، از آن گفت‌وگوی بلند بگذرد و در زمانی درخور به همان صحنه بازگردد و یا با شگردهایی ویژه از واگوکردن آنچه که بیش از اندازه می‌نماید، بپرهیزد. گفت‌وگو در نمایش‌نامه باید نزدیک‌تر از گفتاری باشد که شخصیت‌ها در داستان بازگو می‌کنند. گفت‌وگو در سینما گرچه در ظاهر ساده به چشم می‌آید، ولی بر پایهٔ سرشت سینما که تصویر و حرکت است سخنانی فشرده و جهت‌دار است و ساختمانی سخت سنجیده دارد. سینما زمانی سینماست که بتواند داستان فیلم را با بازی و حرکت بگوید و تنها هنگامی از گفت‌وگو بهره جوید که هیچ راه دیگری نداشته باشد.

ساخت‌مایه‌های زمان و مکان در این سه رسانهٔ هنری، صحنه نامیده می‌شود.. بـر نویسـندهٔ داسـتان اسـت کـه خـود یک‌تنه زمان و مکان را با توصیفی باریک‌بینانه در داستان بنگارد؛ زیرا بدون خصوصیت زمانی و فضاییِ محـیط داسـتان، نویسنده قادر نخواهد بود که دنیای ذهنی خود را خلق کند. در نمایش‌نامه یا فیلم‌نامه، زمان و مکان بـه‌کوتاهی توصـیف می‌شود؛ زیرا آشکارسازیِ این دو ساخت‌مایه بیشتر به دیگر همکارانِ اجراییِ این رسانه‌ها واگـذار می‌شـود. داسـتان‌نویس به‌آسانی مکان را جابه‌جا و یا زمان را پیش‌وپس می‌کند. در برابر، نمایش‌نامه‌نویس می‌داند که نمایش این نرمش‌پذیری را ندارد. در این زمینه، فیلم به داستان نزدیک‌تر است. در زمینهٔ شمار و شتاب صحنه‌ها، داسـتان و فـیلم هیچ‌گونـه چالشـی ندارند. بااین‌همه، جابه‌جایی مکان در سینما شدنی‌تر از داستان می‌نماید. به‌وارونهٔ نمایش‌نامه که در زمان‌بنـدیِ صـحنه‌ها در تنگناست، اندازهٔ صحنه در داستان و فیلم‌نامه می‌تواند به‌دلخواه باشد. در کوتاهیِ صحنه، سـینما آزادی بیشـتری دارد. می‌تواند یک صحنه تنها یک نما باشد. در بلندیِ صحنه، نمایش‌نامه یا داستان آزادترند و می‌توانند دربردارندهٔ گفت‌وگویی بلند و چندصفحه‌ای باشند. در سینما این‌چنین صحنه‌ها، آمیخته‌ای است از گفت‌وگو و کنش؛ یا تنها به کنشِ شخصیت‌ها می‌پردازد. خوانندهٔ داستان می‌تواند در هر زمان و مکانِ دلخواهی از داستان بهره‌مند گـردد. نویسـندهٔ داسـتان دغدغـه‌ای برای پرشماری یا کم‌شماری صفحه‌های آن ندارد؛ ولی نمایش و فیلم برای اجرا و پخش به زمانیِ اندک و مکـانی ویـژه وابسته است. رویدادها در سینما هرچند هنگام دیدنِ بیننده در زمان حال می‌گذرد، می‌توانـد دربـارهٔ هریـک از زمان‌هـای حال، گذشته یا آینده باشد. در زمینهٔ زمان، داستان آزادتر است و سینما نیز جز در زمان فیزیکی، کمابیش آزادیِ داستان را داراست؛ ولی در نمایش‌نامه افزون بر چالشِ زمان فیزیکی، در تغییر زمان که بسیار وابسته به مکان است، آزادی کمتـری دارد. نمایش ناچار از جای دادنِ میزان هنگفتی از زمان در بین صـحنه‌های محـدود اسـت، سـینما می‌توانـد زمـان را در فواصل میانی صدها نما، گسترده یا فشرده سازد. در فیلم درشت‌نمای یک شیئی، عموماً جزیی از دورنمای بعدی است که زمینهٔ آن درشت‌نما را به ما ارائه خواهد داد. این‌گونه نگه‌داریِ اطلاعات در حافظهٔ ساختاری، در تئاتر بسیار دشوارتر است. در نمایش، تماشاگران در موقعیتی ایستا جای دارند؛ چون که دوری و نزدیکی میان بیننده و صحنهٔ نمایش اندازهٔ کمابیش ثابتی است؛ ولی بینندهٔ فیلم با دوربین یگانه می‌شود و از هر فاصله‌ای می‌تواند به همه‌سو حرکت کند.

هر داستان، نمایش‌نامه یا فیلمی درون‌مایه‌ای دارد که به شخصیت‌ها و رشتهٔ داستانی و فرازوفرودِ آن ژرفا می‌بخشد. گرایش داستان و نمایش‌نامه به درون‌مایه‌محور بودن، زیادتر از سینماست. داستان برای وارسیِ درون‌مایه زمانِ بیشتری دارد. داستان‌های امروز درون‌مایه را به شیوه‌های پوشیده به خواننده بازمی‌تابانند. پردازشِ درون‌مایه در هریک از رسانه‌های هنری با نگرش به فُرم ویژهٔ هرکدام از آن‌ها، همسان نیست. هر فیلم‌نامه تنها یک درون‌مایهٔ بنیادین دارد و چند درون‌مایهٔ وابسته؛ به‌وارونهٔ رمان که می‌تواند درون‌مایه‌های گونه‌گونِ بنیادی و پیرامونی داشته باشد. در سینما، چنانچه درون‌مایه به‌گونه‌ای انتزاعی به دست داده شود یا بر ماجرای فیلم چیرگی یابد، مایهٔ ایستا شدن و یا پُرگفت‌وگو شدنِ فیلم خواهد شد؛ ولی این شیوه در نمایش‌نامه و داستان، بازتابی منفی ندارد. در داستان‌های پیشامدرن، نویسنده همانند برخی از تراژدی‌نویسان یونان برای بیان زاویهٔ نگاه به‌شیوه‌ای سرراست بهره می‌جستند؛ ولی امروزه در نمایش‌نامه و نیز در فیلم‌نامه، ساخت‌مایه‌های نمایشی و فرم است که زاویهٔ نگاهِ کارگردان یا نویسنده را می‌نمایانند. به‌کارگیری زاویه‌دیدهای درونی در داستان آسان است، ولی در نمایش‌نامه و فیلم‌نامه چالش‌برانگیز. در داستان، فاصلهٔ میان راوی و

خواننده آشکار است؛ اما در فیلم، بیننده با دوربین هم‌ذات‌پنداری می‌کند و با راوی آمیخته می‌شود. در داستان، بیشتر، از لابه‌لای سخن‌های اول شخص او را می‌شناسیم؛ ولی در فیلم، بیشتر، با دیدن چگونگی واکنش در برابر آدم‌ها و رخدادهاست. در فیلم گوینده‌ای داستان را بازگو می‌کند و هم‌زمان دوربین رخدادها را نشان می‌دهد. در ادبیات، اول شخص و دانای کل را نمی‌توان باهم به کار برد؛ ولی آمیختن این دو تکنیک در سینما رواج دارد. در فیلم، زاویه‌دیدِ جریان سیال ذهن دشوار است. در سینما بهره‌جویی از شیوه‌های اول شخص همچون حدیث نفس و تک‌گوییِ درونی است. حدیث نفس از دیرباز در نمایش‌نامه به کار گرفته می‌شود. برخی بر این باورند که در سینما روایت اول شخص به‌گونه‌ای خالص پدید نمی‌آید؛ زیرا دوربین نمی‌تواند ذهنی باشد. بااین‌همه، به دست دادنِ بخش‌هایی از ذهن شخصیت، با صدای روی تصویرِ همان شخص، شیوه‌ای کمابیش پذیرفته شده است. شیوهٔ چرخشِ زاویه‌دید در خلال روایت، که به یک واقعه از دید و زوایای شخصیت‌های مختلف می‌نگرد، شیوه‌ای تا اندازه‌ای پلیسی و جنایی است؛ اما در سینمای مدرن به بیان نسبی بودن حقیقت و واقعیت می‌انجامد. اگر صدایی از بیرون یا درونِ داستان، راوی است در سینما نیز صدایی از بیرون و یا درونِ داستان می‌تواند راوی باشد؛ ولی این صدایِ روی تصویر، راویِ فرعی است؛ چراکه هم‌زمان با روایتِ او، روایتِ دوربین هم با آن همراه است. این راویِ فرعی، بیشتر بازگوکنندهٔ روایتِ عواطفِ شخصیت‌هایی است که به تصویر درآوردنشان سخت‌تر است. بهره‌وری زاویه‌دید در داستان و فیلم‌نامه بسیار افزون‌تر از نمایش‌نامه است. همچنین گونه‌گونیِ زاویه‌دید در داستان فراوان‌تر از فیلم‌نامه است. دستاورد این سنجش‌ها آن است که برای آفرینش هر کار هنری ـ روایی، شناخت موشکافانهٔ ساخت‌مایه‌های هریک از آن‌ها و هماهنگی گونهٔ روایت با ساختارِ رسانهٔ هنریِ برگزیده، نخستین و برجسته‌ترین گام است. بی‌گمان یکی از رازهای مانایی اقتباس‌های ماندگار و جاودانه همین است.

منابع

۱. ایرانی، ناصر؛ هنر رمان، فرهنگ نشر نو، تهران، ۱۳۹۴

۲. بوردول، دیوید؛ روایت در فیلم داستانی، علاءالدین طباطبایی، فارابی، تهران، ۱۳۹۶

۳. پیسک، لیتز؛ بازیگر و بدنش، برگردان ناصر آقایی، سروش، تهران، ۱۴۰۰

۴. جانتی، لوییس؛ شناخت سینما، برگردان ایرج کریمی، بیدگل، تهران، ۱۴۰۱

۵. جولایی، احمد؛ قابلیت‌های دراماتیک ادبیات کهن فارسی، افراز، تهران، ۱۳۹۷

۶. خیری، محمد؛ اقتباس برای فیلم‌نامه، سروش، تهران، ۱۳۹۷

۷. سهیلی‌راد، فهیمه؛ توضیحات صحنهٔ نمایش به‌عنوان نشانه، کتاب ماه هنر، شمارهٔ ۱۳۷، ۱۳۸۸، صفحات ۹۶-۹۹.

۸. سیگر، لیندا؛ نگارش فیلم‌نامهٔ اقتباسی، برگردان عباس اکبری، نیلوفر، تهران، ۱۳۹۲

۹. شهبازی، شاهپور؛ تئوری‌های فیلم‌نامه در سینمای داستانی، نشر چشمه، تهران، ۱۳۹۴

۱۰. شهبازی، شاهپور؛ تئوری‌های فیلم‌نامه در سینمای داستانی ۲، نشر چشمه، تهران، ۱۳۹۹

۱۱. فورستر، ادوارد مورگان؛ جنبه‌های رمان، برگردان ابراهیم یونسی، نگاه، تهران، ۱۴۰۱

۱۲. فیلد، سید (الف)؛ چگونه فیلم‌نامه بنویسیم، برگردان عباس اکبری ، نیلوفر، تهران، ۱۴۰۰

۱۳. فیلد، سید (ب)؛ راهنمای فیلم‌نامه‌نویس، برگردان عباس اکبری، نیلوفر، تهران، ۱۴۰۰

۱۴. کروبر،کارل؛ وانمایی در سینما و ادبیات داستانی، فرشاد و علی‌رضا عسگری‌نیا، سمت، تهران، ۱۳۹۶

۱۵. لطفی، حسن؛ درس‌هایی دربارهٔ فیلم‌نامه‌نویسی، ققنوس، تهران، ۱۳۹۳

۱۶. لوته، یاکوب؛ مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما، برگردان امید نیک‌انجام، مینوی خرد، تهران، ۱۳۹۱

۱۷. مارتین، والاس؛ نظریه‌های روایت، برگردان محمد شهبا، هرمس، تهران، ۱۳۹۵

۱۸. مرینگ، مارگارت؛ فیلم‌نامه‌نویسی، برگردان داوود دانشور، سمت، تهران، ۱۳۹۴

۱۹. مک‌کی، رابرت؛ داستان، ساختار، سبک و اصول فیلم‌نامه‌نویسی، محمد گذرآبادی، هرمس، تهران ۱۳۹۰

۲۰. مکی ابراهیم؛ مقدمه‌ای بر فیلم‌نامه‌نویسی و کالبدشکافی یک فیلم‌نامه، سروش، تهران، ۱۳۹۸

۲۱. میرصادقی، جمال؛ عناصر داستان، سخن، تهران، ۱۴۰۱

۲۲. میرصادقی، جمال و ذوالقدر، میمنت؛ واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی، لوگوس، قم، ۱۳۹۹

۲۳. ناظرزاده کرمانی، فرهاد؛ مطالعهٔ تطبیقی میان نمایش‌نامه و داستان، فصل‌نامهٔ هنر، شمارهٔ ۲۵، ۱۳۷۳، صفحات ۲۵۷–۲۸۱.

۲۴. نظرزاده، رسول؛ چگونگی حضور ادبیات در سینما، مقالات اولین هم‌اندیشی سینما و ادبیات، فرهنگستان هنر، تهران، ۱۳۸۷، صفحات ۶۳–۸۶.