

کارگردانی در خبر



داده‌یو و تلویزیون (۳)
خلاقیات در تولید خبر



الله الرحمن الرحيم



نام کتاب: کارگردانی در خبر

پژوهشگر گروه رسانه: (دکتر محمد رضا گلپهاری)

تالیست و صفحه آرا: حمیدرضا عباسبانی

زمستان ۱۳۹۶

گروه رسانه اداره پژوهش‌های خبری

فهرست مطالب

عنوان	صفحه
فصل اول: مراحل تولید	۵
فصل دوم: فنون تصویربرداری	۱۵
فصل سوم: ویژگی‌های تدوین	۲۰
فصل چهارم: ایجاد و حفظ تداوم و پرهیز از پرش	۲۴
فصل پنجم: نقش مصاحبه و فنون آن	۲۹

پیشگفتار

در شبکه‌های مدرن تلویزیونی، اغلب عوامل سازنده برنامه‌های خبری چند مهارت‌هستند. در واقع نیاز به تولید انبوه، لحظه‌ای و شتابان برنامه با وجود دقت، صحت و جامعیت، ایجاب می‌کند که هر نیروی برنامه‌ساز با تخصص‌های مختلف این رشته، در حد مهارت کار کردن آشنا باشد. غافل نباید شد که دغدغه سهولت کاربرد تجهیزات پیشرفته و ساده‌سازی تولید، فقط جنبه اپراتوری برنامه‌سازی در خبر است، در حالی که برای رسیدن به تولیدات مطلوب، مباحث زیبایی‌شناسی نه تنها ضروری بلکه مقدم بر مهارت محوری است. کارگردان، حلقه وصل این دو عرصه اساسی در روند ساخت محسوب می‌شود.

کتاب کارگردانی در خبر در صدد جلب توجه و آشنا کردن عوامل برنامه‌ساز خبری با نقش بی‌بدیل کارگردانی خبری است. این اثر از شش فصل تشکیل شده است. فصل نخست به روند و روال تولید برنامه خبری اختصاص دارد و از ابتدای شکل‌گیری سوژه تا نگارش فیلم‌نامه را در بر می‌گیرد. فصل دوم به قنون تصویربرداری می‌پردازد که در آن ضمن بررسی مختصر اندازه‌نماها، روش‌های طرح تدوین در مرحله پیش تولید مرور می‌شوند. در فصل سوم ویژگی‌های تدوین بررسی شده است و خواننده با چند روش پر کاربرد در این حیطه آشنا می‌شود. فصل چهارم شامل بررسی فنون سینمایی - تلویزیونی برای ایجاد و حفظ تداوم و پرهیز از پرش است و در فصل پنجم به نقش مصاحبه و فنون رایج در ارائه هنرمندانه آن می‌پردازد.

فصل اول: مراحل تولید

با توجه به این که در تولید خبر و گزارش‌های خبری عوامل انسانی زیادی فعالیت دارند، بنابراین نیاز به هدایت عوامل خبر و وحدت بخشی به کل اثر، موضوع پراهمیتی است. هر چند دیدگاه‌های متفاوتی دربارهٔ ضرورت و اهمیت وجود شخصی به عنوان کارگردان در برنامه‌های خبری وجود دارد، اما اعتقاد یا نبود اعتقاد به وجود کارگردان برای برنامهٔ خبری، نافی عدم استفاده از مهارت‌های کارگردانی برای شخص خبرنگار نیست. برای تولید خبری فاخر در تلویزیون؛ به بسیاری از مهارت‌های کارگردانی احساس نیاز می‌شود که در ادامه با مقایسه ژانر خبر با فیلم و سریال به آن خواهیم پرداخت.

انواع تولیدات هنری

در تقسیم‌بندی ساده هنرها را از دیدگاه پدیدآورندگانشان می‌توان به هنرهای فردی و جمعی تقسیم کرد. هنرهایی مانند: نقاشی؛ ذاتاً فردی بوده و هنرمند به تنهایی مکنونات ذهنی‌اش را از ایده به فعل می‌رساند. در مقابل در تئاتر، موسیقی، سینما و تلویزیون، شکل گروهی را در سازماندهی شاهد هستیم. رمان‌نویس یا نقاش به تنهایی اثر خود را خلق می‌کند و هدایت و محدوده آن را در کنترل دارد. اما در فیلم یا برنامهٔ تلویزیونی با توجه به پیچیدگی فنی و عملیاتی فرآیند ساخته شدنش، این امر کاری مشکل و خطیر است. هر افزارمند یا متخصص یا هنرمند؛ نقاشی کوتاه یا بلند، مهم یا مختصر در مقطعی از زمان، ایفا می‌کند و سپس از صحنه خارج می‌شود، جز کسی که همواره هست و باید باشد تا کار به دست او دوام و قوام پیدا کند و او کسی جز کارگردان نیست. کارگردان در محاصره عوامل فنی باید با تسلطی خارق‌العاده، نه تنها گزینش‌هایی همچون ملاحظات سیاسی، فرهنگی، اقتصادی، هنری و نحوهٔ کاربرد ابزار فنی و پیگیری مفهوم و درون‌مایهٔ اثر را تا جزئی‌ترین و حساس‌ترین موارد انجام دهد؛ بلکه باید به ابهامات مطرح شدهٔ عوامل برنامه ساز، پاسخ بدهد. او به مثابه تنها دایره‌المعارف مرجع همه کارکنان این سیستم است. به این ترتیب در می‌یابیم که شرح وظایف، مسئولیت و فعالیت کارگردان خیلی وسیع‌تر از سایر دست‌اندرکاران فیلم است و هر کارگردانی نیز سبک ویژهٔ خود را دارد. اما در هر حال مهمترین مشخصه و نقش کارگردان در اثر سینمایی یا تلویزیونی را می‌توان در کلمه‌ای خلاصه کرد. «وحدت بخشی». وحدت در این جا به منزلهٔ دید خاص کارگردان است که موجب می‌شود فیلم به‌عنوان کلتی واحد مشخص شود. اگر بخواهیم مقایسه‌ای بین کارگردان فیلم و رهبر ارکستر داشته باشیم، نکتهٔ تمایز در این است که ارکستر می‌تواند، بدون وجود رهبر هر قطعه‌ای را اجرا کند. زیرا دفتر نت، خود قادر است، به‌عنوان راهنما عمل کند. ولی در ساخت فیلم، کارگردان جایگاه همان دفتر نت را دارد که بدون آن دیگر کار ارکستر امکان‌پذیر نیست.

انواع کارگردان در سینما و تلویزیون

با توسعهٔ برنامه‌های تلویزیونی نقش کارگردان نیز گسترش یافته است و لذا واژهٔ کارگردان به تخصص‌های مختلفی گفته شده است که در اینجا به تفکیک آن‌ها می‌پردازیم:

کارگردان سینما: شخصی است که بلافاصله پس از ورود تهیه‌کننده و مدیر تولید به پروژه ساخت، انتخاب می‌شود و در تمام مراحل فیلم‌سازی تا اکران، حضور فعال و نقش محوری دارد. وی مسئولیت موفقیت یا شکست هنری فیلم را بر عهده دارد.

کارگردان هنری: شخصی متخصص است که مشاور کارگردان بوده و در همهٔ تصمیم‌های هنری فیلم دخیل است. در ایران چنین نقشی در سینما پیش‌بینی نشده است و منظور از کارگردان هنری، شخص طراح صحنه است. منظور از طراح صحنه شخصی است که مسئول ارائه، اجرای طرح‌های مربوط به (دکور، صحنه‌آرایی و اشیاء موجود در صحنه) گریم، مو و لباس می‌باشد.

کارگردان تلویزیونی و کارگردان فنی و سوئیچر: کارگردان سینما هیچ ایزاری با خود ندارد، اما نیروهای ابزارمند تولید مانند فیلم‌بردار را رهبری می‌کند. در سیستم تلویزیون سه شیوه برنامه‌سازی، شامل پرتابل، استودیویی و رپرتاژ (واحد سیار) وجود دارد. در شیوه پرتابل عیناً شبیه مکانیسم سینما عمل می‌شود. یعنی شیوه تک دوربین. در دو شیوه دیگر یعنی استودیویی و رپرتاژ (که هر دو چند دوربینه هستند)، کارگردان پشت میز سوئیچ یا همان میز ترکیب یا میکس در اتاق فرمان می‌نشیند و فرآیند ضبط (و احیاناً ضبط و پخش همزمان) برنامه را بررسی و هدایت می‌کند.

کارگردانی در خبر

گروه‌های تولید سینمایی - تلویزیونی بسته به نوع برنامه، سبک کار، بودجه و مضمون، امکانات کم یا زیادی دارند؛ مثلاً در فیلم داستانی حماسی - تاریخی، به دلیل سیاهی لشکر فراوان و تعدد نیروهای تولید، کارگردان به چند دستیار نیاز دارد. در مستندهای حیات وحش گروه باید در کمترین تعداد ممکن یعنی فیلم‌بردار و کارگردان باشد تا توجه جانوران محیط را جلب نکند. در برنامه‌های خبری اوضاع متفاوت است. در اینجا از دو شیوع برنامه‌سازی، شامل پرتابل (برای گزارش‌های شهری) و استودیویی (برای پخش زنده در مرکز شبکه یا همان استودیوی پخش خبر)، استفاده می‌شود. کارگردان پخش خبر که تکلیفش مشخص است. (کارگردان تلویزیونی یا سوئیچر یا کارگردان فنی) اما گروه پرتابل که برای تهیه گزارش به سطح شهر یا غیره می‌رود شامل گزارشگر و تصویربردار و دستیار تصویر بردار است و کارگردان ندارد. کارشناسان خبره حوزه تلویزیون، علت این امر را بی‌نیازی به شخصی با تخصص و کاربری صرفاً کارگردانی، آن هم برای برنامه‌ای که ضبط واقعیت محض و مصاحبه است، می‌دانند و این نوع برنامه را «فورم لس» نامگذاری کرده‌اند (Formless). اما این بدان معنا نیست که همه ساختارهای تولیدی پرتابل خبر، نیاز به کارآیی شیوه کارگردانی نداشته باشند. به گمان نگارنده، نگاه این کارشناسان متوجه برنامه‌های سخت خبر است (Hard news). اما از دهه ۱۹۹۰ میلادی که خبر در همه ابعاد دیدگاهی و تجهیزاتی و ساختار چارت سازمانی و قالب‌های برنامه‌سازی تحول پیدا کرد، محدوده موضوعی خبر هم گسترش یافت و در کنار سخت خبر، نرم خبر هم پدید آمد. (Soft news) و به این ترتیب قالب‌های جدیدی به واسطه نرم خبر ایجاد شد. بعضی از این قالب‌ها مشابه قالب‌هایی است که در شبکه‌های تولیدی وجود دارند مانند «مستند خبری» که همانند دیگر انواع مستند، نیاز به اعمال نقش کارگردان در تولید آن‌ها است.

حال چه کارگردان برای برنامه خبری قائل با شیم یا نبا شیم قدر مسلم این که بسیاری از مهارت‌های کارگردانی را به ناچار باید در برنامه‌ها اجرا کنیم، اما نقش کارگردان در زمان فقدان کارگردان به چه کسی یا کسانی تفویض می‌شود؟ پاسخ این سؤال چندان مشکل نیست. نقش کارگردان میان گزارشگر و تصویربردار و تدوینگر به عنوان عوامل اصلی تولید برنامه تقسیم می‌شود. سؤال بعدی این که محدوده مانور این عوامل برای استفاده از فنون و مهارت‌های کارگردانی (در حالت فورم لس) یا در سایه حضور کارگردان، تا چه میزان است؟

در ارزیابی کلی می‌توان با کمی چشم‌پوشی گفت که در هر قالب خبری، سازنده برنامه، مجاز به استفاده از اغلب فنون برنامه‌سازی هست غیر از فیلم‌نامه کامل و بازیگر. (که خاص تولیدات داستانی و سینمایی است) به این ترتیب در ساخت برنامه‌های خبری با طیف وسیعی از امکانات و گزینه‌ها مواجهیم که نگاه نکته‌سنج کارگردان در بهترین زمان ممکن آن‌ها را به کار می‌برد. این فن و مهارت‌ها کدامند؟ برای پاسخ به این سؤالات باید مراحل ساخت برنامه را مرور کنیم. نقش کارگردان در سه مرحله ساخت برنامه قابل بررسی است:

مراحل تولید فیلم یا برنامه تلویزیونی

تولید فیلم یا برنامه تلویزیونی شامل مستند، داستانی، کوتاه یا بلند و غیره، طی سه مرحله صورت می‌گیرد که در اینجا به اختصار به شرح آن‌ها می‌پردازیم:

۱. پیش تولید (pre – production)
۲. مرحله تصویربرداری (shooting – production)
۳. پس تولید (post – production)

ساختار در برنامه خبری

جان گریسن پدر سینمای مستند شناخته می‌شود. او در تعریف این مقوله می‌گوید: «فیلم مستند گزارش و تفسیر خلاق واقعیت است.» این تعریف قائل به نوعی از برنامه‌ها می‌شود که در یک سر این نوع برنامه‌هایی با رویکرد ساختاری ساده قرار دارند و در سوی دیگر آن آثاری که از دیدگاه ساختاری پیچیده و شامل عناصر بیانی زیاد و متنوعی هستند. بر این اساس برنامه‌های خبری در شمار ساده‌ترین انواع برنامه‌های مستند شمرده می‌شوند که در یک سر این گونه قرار می‌گیرند. سپس به مستندهای گزارشی می‌رسیم که اندکی متنوع‌تر و از دیدگاه ساختار پیچیده‌ترند و در ادامه به مستندهای غیر ژورنالیستی که در آن‌ها فنون بسیار متنوع و کاربرد آن‌ها به تدریج ظریف‌تر و دقیق‌تر و اصول زیبایی‌شناسی ناب‌تری دارند. استاد ضابطی جهرمی در معرفی عناصر ساختاری فیلم چنین می‌گوید:

«عناصر ساختاری فیلم عبارتند از:

الف) آنچه که به شیوه‌های فیلم‌برداری یک‌نما مربوط می‌شود (رنگ، نور، ترکیب‌بندی، حرکت درون قاب، قاب‌بندی، زاویه فیلم‌برداری، عمق میدان و ... نظایر آن‌ها)

ب) آنچه که به ترتیب نمایش نماها و نحوه پیوند آن‌ها و رابطه بین صداها و نماها مربوط می‌شود که آن را فنون یا شیوه‌های تدوین می‌نامیم.

اتحاد این عناصر را که برپایه موضوع و محتوای فیلم یا برنامه، ساماندهی و طراحی می‌شوند، ساختار یا «نظام فرمال» برنامه می‌نامیم که هدف از طراحی و تنظیم آن انتقال و تأثیر بر ذهنیت و نگرش مخاطب نسبت به موضوعی معین است.^۱

عناصر ساختاری برنامه خبری

در این زمینه اختلاف دیدگاهی وجود دارد که ناشی از سوء تفاهم مربوط به حضور شیوه‌های نو در نتیجه پیشرفت‌های فناورانه است. نمونه بارز این تحولات در تقسیم خبر به سخت و نرم دیده می‌شود. سخت خبر واجد تمام ویژگی‌هایی است که متخصصان سینمایی برای مستندهای خبری قائل هستند: «در فیلم مستند خبری هدف اصلی، اطلاع‌رسانی است. آگاه کردن بیننده به طور سریع (در زمانی کوتاه) نسبت به وقایعی که در محیط زندگی او یا در جهان روی داده و یا در حال گذر است.»^۲

عناصر ساختاری سخت خبر: این عناصر اغلب محدود است به: پلاتو، مصاحبه، گفتار متن، تصاویر زنده و آرشیوی. مثلاً در زمینه قالب‌های ساخت خبری نمونه‌هایی مثل پکیج و «وويس آور» و «ساند بایت» را می‌توان نام برد.

۱. ضابطی جهرمی، فصلنامه تخصصی فرهنگ و هنر

۲. همان

هر گزارش خبری از موضوع‌های زیر تشکیل می‌شود:

۱. سکانس مونتاژی ۱۰ الی ۱۵ ثانیه
۲. پلاتو گزارشگر (STAND UP) ۲۰ الی ۲۵ ثانیه
۳. نریشن و تصویر (VO) ۲۵ الی ۳۰ ثانیه
۴. مصاحبه (SB) ۲۰ الی ۲۵ ثانیه
۵. پلاتو میانی (Bridge) ۲۰ الی ۲۵ ثانیه
۶. نریشن و تصویر (VO) ۲۵ الی ۳۰ ثانیه
۷. مصاحبه (SB) ۲۰ الی ۲۵ ثانیه
۸. پلاتو پایانی (SU) ۲۰ الی ۲۵ ثانیه
۹. سکانس مونتاژی ۱۰ الی ۱۵ ثانیه

تا بدین مرحله مشکلی نیست اما در دهه ۱۹۹۰ میلادی با ظهور شبکه‌های مستقل خبری و ایجاد فضای پخش بیشتر، قالب‌های برنامه‌سازی در خبر نیز تحول یافت و نرم خبر نیز به مجموعه ساختارهای مورد استفاده در خبر تلویزیون افزوده شد. دایره موضوعی نرم خبر فوق‌العاده گسترده‌تر است و در کنار آن تنوع فنی ارائه این‌گونه برنامه‌ها در دستور کار قرار می‌گیرد. به این ترتیب دیگر عناصر بیانی ساده اولیه در گونه مستند جوابگوی القای مفاهیم در این گونه جدید خبری نیست و لذا بسط فنی را می‌طلبد. از همین جا برنامه‌های پیشرفته‌تر خبری به ساختار پیچیده‌تری در گونه مستند نزدیک می‌شوند که از آن به مستند گزارشی یاد می‌شود.

عناصر ساختاری نرم خبر: «در فیلم مستند گزارشی جنبه دریافت اطلاعات و شناخت مفاهیم از طرف مخاطب نسبت به پدیده یا رویدادی خاص، ابعاد نسبتاً عمیق‌تر، گسترده‌تر و نسبت به فیلم خبری (اغلب) در زمان طولانی‌تری صورت می‌گیرد. در گزارش مستند تلویزیونی فرصت بیشتری برای توجه به فنون مختلف مستندسازی، تصویربرداری، تدوین، صدا، تحقیق و تهیه متن وجود دارد، چون فرصت و یا وقت بیشتری در اختیار است. بنابراین فنون ساخت در گزارش قاعداً دقیق‌تر و حتی متنوع‌ترند. مثلاً از وجود گزارشگر، نقشه، گرافیک، عنوان‌بندی، شبیه‌سازی، انیمیشن، مدل و یا ماکت، عکس، فیلم آرشیوی، مصاحبه و حتی بازسازی نیز می‌توان در فیلم‌های مستند گزارشی استفاده کرد، به اضافه این که موسیقی نیز می‌تواند در آن به کار آید.»^۱

مرحله پیش تولید

در برنامه‌های خبری؛ مرحله پیش تولید عمدتاً شامل سوژه‌یابی و پژوهش می‌شود. در پژوهشی با عنوان «سوژه‌یابی در خبر» به تفصیل به امر سوژه‌یابی و انواع پژوهش پرداخته شده است که در اینجا از ذکر آن خودداری می‌شود و فقط مراحل کار را مرور می‌کنیم. در تقسیم‌بندی کلی سوژه‌ها را شامل سخت خبر و نرم خبر دانستیم. صرف دیدگاه از این‌که به عنوان گزارشگر کدام را مد دیدگاه قرار داده باشیم، دو مرحله پژوهش پیش رو داریم که شامل پیش تحقیق و تحقیق می‌باشند.

۱. پیش تحقیق

۱. ضابطی جهرمی، فصلنامه تخصصی فرهنگ و هنر

در مرحله پیش تحقیق (تحقیق پایه) سوژه‌ای را با استفاده از روش‌های سه‌گانه تحقیق می‌یابیم و زاویه نگاه مناسب را پیدا می‌کنیم. در این مرحله تفاوتی بین سخت خبر و نرم خبر وجود ندارد. نتیجه این امر طرحی است که در برگه‌ای تنظیم و به سردبیر برای تأیید و دستور ساخت ارائه می‌شود.

۲. مرحله تحقیق اصلی

از این مرحله به بعد مسیر پژوهش و ساخت نرم خبر و سخت خبر از یکدیگر جدا می‌شوند. سخت خبرها اغلب زمان پخش کوتاهی دارند اصطلاحاً به سرعت بیات می‌شوند. آن‌ها را از دیدگاه تحقیق و تأمل در جمع‌آوری اطلاعات به دو نوع الف) پیش از وقوع ب) پس از وقوع می‌توان تقسیم کرد. وقایعی مانند سفر استانی رئیس‌جمهور از نوع اول است، یعنی گزارشگر خبرگزاری صدا و سیما استان مربوطه، تا قبل از پیاده شدن رئیس‌جمهور از پلکان هواپیما می‌تواند ورود وی را به عنوان اتفاقی که رخ خواهد داد، گزارش کند. این نوع گزارش‌ها نیاز اندکی به پژوهش کتابخانه‌ای دارند. نوع دوم گزارش‌ها و اخباری را گویند که عموماً شامل حوادث غیرقابل پیش‌بینی است مثل برخورد دو قطار. محصلات خبری از این نوع عموماً نیازی به پژوهش کتابخانه‌ای ندارند و تحقیق میدانی رکن اصلی جمع‌آوری اطلاعات در آنهاست. این تحقیق میدانی هم در سر صحنه تصویربرداری صورت می‌گیرد. تحقیق سخت خبر بر مشاهدات عینی استوار است، وقت‌گیر، هزینه‌بر و مفصل نیست.

تحقیق نرم خبر

نرم خبرها نوع وسیعی از موضوعها را شامل می‌شوند که مواد خام آن‌ها علاوه بر اسناد مشهود، دارای ابهاماتی نیز هست یعنی زوایای پنهان و نهفته‌ای دارند که به مدد تحقیق و جست‌وجوی مداوم و پیگیر باید روشن شود. در آن‌ها تجزیه و تحلیل، موشکافی، آسیب‌شناسی و بررسی‌های کارشناسی چپستی و چرایی و چگونگی موضوعات و رویدادها جایگاه عمده‌ای دارند. سوژه نرم خبر کمابیش روندی شبیه به تحقیقی دانشگاهی را طی می‌کند.

۱. فرضیه

۲. سؤالات تحقیق

در اینجا فرضیه‌ای بر پایه ایده حاصل از سوژه، مشخص می‌شود و سؤالات تحقیق به گونه‌ای انتخاب می‌شوند که پاسخ به آن‌ها ما را به نتیجه‌گیری‌ای برساند که فرضیه را ثابت کند یا حتی آن را مردود شمرد. برای تحقیق و پژوهش برنامه، شیوه‌های کتابخانه‌ای، میدانی و تجربی بیشترین نقش را ایفا می‌کنند.

انواع نرم خبر از دیدگاه مصداق

نرم‌خبرها را از دیدگاه مصداقی بودن یا نبودن می‌توان به دو نوع عینی و معنایی تقسیم کرد. در نمونه عینی فرایندها از تضارب آراء و چالش دیدگاه‌ها و نتیجه‌گیری از آن‌ها حاصل می‌شود، اما سوژه‌های معنایی راهی دشوارتر در پیش دارند. این‌گونه موضوعات نمونه عینی ندارند، حالت مفهومی و معنوی دارند مانند کسب روزی حلال یا خیرخواهی عمومی و انسان دوستی. در اینجا بیان موضوع با روش‌های فوق‌کارایی لازم را ندارد و در صورت اصرار بر آن، نتیجه‌ای شعارگونه و بی‌تأثیر خواهد داشت. به این خاطر در اینجا علاوه بر تحقیق پایه و تحقیق اصلی به تحقیق مصداقی هم نیازمندیم، یعنی باید ابتدا مصداقی مناسب برای این مفهوم و معنا بیابیم و آن را محمل این مفاهیم قرار دهیم. مثلاً برای موضوع خیرخواهی (تم را معمولاً در یک کلمه بیان می‌کنند) چنین محملی

در پژوهش میدانی حاصل می‌شود: «شخصی حقیقی که مرتب به مراکز نگهداری کودکان معلول سرکشی می‌کند و برای آن‌ها پوشاک مناسب تهیه می‌کند و هدایای امیدبخش می‌برد. این در حالی است که همسرش در بستر بیماری است و باید رنج نگهداری از او را نیز بر خود هموار کند».

نحوه نگارش

اغلب از واژه سناریو برای نگارش متن نهایی فرآورده‌های خبری بالاخص گزارش، نام برده می‌شود. واژه‌ای نامانوس پیچیده و از منشاء غیرخبری که در وهله اول پیش از آنکه مفید واقع شود، مغلطه‌آمیز و ابهام‌آور است. واژه سناریو (scenario) در زبان فرانسه به معنی طرح‌ریزی نمایش است. معادل فارسی آن در سینما کلمه فیلم‌نامه است که چنین تعریف شده است: «فیلم‌نامه متنی است فنی که قابل تصویری شدن با شد و این قابلیت در محدوده امکانات سینما قابل ارائه با شد». معادل این واژه در سینمای هالیوود (screen play) است. سناریوی داستانی، به صورت صحنه به صحنه بیان می‌شود به گونه‌ای که تمام تمهیدات پیش‌بینی شده در آن راهگشای کارگردان برای ساخت فیلم باشد. سناریو در سینما و برنامه‌های نمایشی تلویزیونی عمدتاً متکی بر حرکت و رویداد (عمل) و تا حدی گفت‌وگو است. در این گونه متون، عناصر و عوامل درام‌پردازی نظیر تعلیق، کشمکش، نقاط اوج و فرود و گره افکنی و گره‌گشایی و نقاط عطف اول و دوم و غیره جایگاهی ویژه و تعیین‌کننده دارند.

در عرصه خبر معنی سناریو چندان قرابتی با تعریف فوق ندارد. در عرصه خبر، واژه سناریو مفهومی کلی و دارای شان ترتیبی است. از این دیدگاه سناریو در خبر عبارت است از «متن یکپارچه‌ای که (در گزارش‌های نرم خبر)، یک یا چند موضوع مرتبط در روند آن بررسی می‌شوند». در تعریفی دیگر سناریو در خبر مبتنی بر چینش خاص و منطقی مطالب گزارش است. این موضوعات را سناریو «سه سکانسی» این چنین گردهم می‌آورد:

۱. سکانس مقدمه و طرح موضوع

در این قسمت باید فرضیه یا همان مقصود و موضوع اصلی و روایت کلی بدون ابهام بیان شود.

۲. سکانس بررسی موضوع گزارش

محورهای مختلف موضوعی در اثبات فرضیه یا هدف برنامه یک به یک معرفی و کنکاش و بررسی می‌شوند، اما با ایجاد پیوستگی و تداوم اجزای بی‌فاصله اینکه به صورت یکپارچه و بدون وقفه به دنبال هم بیایند. از جمله راه‌های رسیدن به این هدف، الگوی علت و معلولی یا کنش و واکنش است. در این الگو اگر فرضاً سؤال مطرح می‌شود بلافاصله در ادامه برنامه، سند پاسخگو ارائه می‌شود. در ارتباط تصاویر با هم و ارتباط تصاویر و اصوات، این الگو کاربرد اساسی دارد، مثلاً مسئولی در شهرداری می‌گوید: ما اجازه نمی‌دهیم که زباله‌های بیمارستانی در این محل تخلیه شود. تصویر این ساند بایت، برش می‌خورد به کامیون زباله‌کش که در حال تخلیه زباله های خطرناک بیمارستانی در همان محل مورد دیدگاه است. (در اینجا تضاد میان گفتار و عمل مصاحبه شونده مشخص می‌شود و مخاطب در می‌یابد که ادعای وی عاری از حقیقت است) در مثالی دیگر ما شه تفنگی در نمای این سرت چکانده می‌شود و تصویر برش می‌خورد به پرنده‌ای که روی زمین می‌افتد. ارتباط این دو نما نه فیزیکی و جغرافیایی و حرکتی بلکه معنایی و ذهنی است.

۳. سکانس جمع‌بندی یا نتیجه‌گیری

در این قسمت بار دیگر فرضیه برنامه، یادآوری شده و استنادات مطرح شده در سکانس دوم مورد استدلال نهایی قرار می‌گیرد و نتیجه‌گیری حاصل می‌شود. در صورت نتیجه نداشتن، کار با جمع‌بندی پایان می‌یابد.

لازم به توضیح است که جایگاه سناریو در خبر با مفهوم «سبک‌های خبرنگاری» مشابه نیست. این شبیه از آنجا تقویت می‌شود که دریا بیم یکی از سبک‌های خبرنگاری، سبک سناریویی نامیده می‌شود. در تفاوت این دو، یعنی سناریو و سبک در خبر، به همین نکته بسنده می‌شود که بدانیم سناریو چهارچوب کلی برای پرورش مفاهیم و خط سیر اطلاعات و استدلال‌ها و استنادات و سیر تداوم منطقی همه گزارش است. (نه فقط گفتار متن آن) در سناریوی خبری، موضوع، تعیین هدف و فرضیه، مقدمه، فصول یا سکانس‌ها، محورها یا صحنه‌ها و نماها یا جمله‌ها و نتیجه‌گیری و منابع صوتی - تصویری و ضرباهنگ زمانی و مفهومی موضوع‌ها، نحوه و شیوه شروع گزارش، فراز و فرود کلی موضوع (یا فراز و فرود هر مقطع از گزارش) همه و همه در عین واقع‌گرایی و عینیت عرضه می‌شوند.

سناریو در انواع گزارش

۱. گزارش سخت خبر

این گزارش‌ها چهارچوب مشخص و نسبتاً ساده‌ای دارند. به این دلیل معمولاً نیازی به نگارش سناریو نیست (اگرچه استفاده از سبک خبرنگاری مناسب به قوت خود باقی است). گزارشگر روند کلیشه‌ای برنامه را در پیش می‌گیرد و سر فصل سناریو را بدون نیاز به مکتوب کردنش رعایت می‌کند. حتی دکوپاژ صحنه‌ها نیز در سخت خبرها از روندی یک سان پیروی می‌کند. (دکوپاژ عبارت است از تقطیع صحنه فیلم‌نامه به نماهای مجزا و مستقل) مثلاً در گزارشی از کارخانه سیمان، الگوی تدوینی کار، ضرباهنگ نزدیک شونده است که از نمای دور آغاز می‌شود و به ترتیب با نماهای نزدیکتر به بخش‌های مختلف کارخانه می‌رسد. همان‌طور که در توضیحات پیشین آمد دسته‌ای از این موضوعات قابل پیش‌بینی هستند که تحقیق آن مختصر و شامل کتابخانه‌ای و میدانی است که البته میدانی آن در سر صحنه تصویربرداری اعمال می‌شود. گروه دوم غیر قابل پیش‌بینی هستند که تحقیق مختصری دارند که آن هم اغلب به صورت میدانی و در زمان تصویربرداری در فضای رخداد صورت می‌پذیرد.

۲. گزارش نرم خبر

الف) گزارش عینی: این گزارش‌ها تابع الگوی سه سکانسی نامبرده فوق است و به دلیل تنوع محورها و دیدگاه‌های قابل طرح در برنامه، نگارش سناریو برنامه را ایجاب می‌کند.

ب) گزارش معنایی: سوژه‌های ذهنی در شمار نرم خبرها هستند و چون نمود عینی نداشته و از نوع مفهومی است نیاز به تحقیق پردامنه‌ای در زمینه‌های: ۱. نحوه تطبیق سوژه مفهومی به جنبه‌های عینی و ۲. یافتن مصداق انسانی مناسب دارند. به این ترتیب می‌توان گفت که سوژه‌های ذهنی یا معنایی نیاز به سناریو دارند. این گونه گزارش‌ها به دلیل وجود مصداق عینی که عامل پیش برنده موضوع برنامه است در مواردی نیاز به بازسازی‌های کوتاه دارد. در آن صورت در بخش‌هایی از برنامه، سناریوی برنامه نرم خبر، به ساختار سناریوی درام نزدیک می‌شود و حرکت و عمل و گفت‌وگو در آن لحاظ می‌شود. دکوپاژ این صحنه‌ها حتماً از پیش و بر اساس فیلم‌نامه و با توجه به موقعیت و امکانات در دسترس، نوشته می‌شود.

روش‌های نگارش فیلم‌نامه در خبر

معمولاً دو شیوه برای نگارش انواع فیلم‌نامه وجود دارد که عبارتند از: روش بین‌المللی و روش فرانسوی-ایتالیایی.

۱. **روش بین‌المللی:** در این روش فیلم‌نامه به سکانس‌ها و صحنه‌های متوالی تقسیم می‌شود. در واقع تقطیع فیلم‌نامه بر اساس صحنه به صحنه است. در ابتدای هر صحنه مشخصات آن شامل: شماره صحنه، مکان، داخلی یا خارجی، روز یا شب بودن ذکر می‌شود. در دو سطر پایین‌تر، متن رویدادها به زمان حال و به‌طور پيوسته ارائه می‌شود. گفت‌وگوها به صورت نقل قول مستقیم و با فاصله دو سطر پایین‌تر از متن رویداد، از سر سطر آغاز می‌شود. گاه به‌حالت شخصیت به‌صورت مختصر در پرانتز اشاره می‌شود، مثلاً مضطرب، آهسته، هراسناک و غیره. این شیوه نگارش را می‌توان تک ستونی نام نهاد.

روش بین‌المللی شیوه‌ای رایج در نگارش فیلم‌نامه در جهان است و در حال حاضر در صد بالایی از فیلم‌نامه‌ها در همه سیستم‌های فیلم‌سازی بدین صورت تنظیم می‌شوند.

۱- روز- خارجی- یکی از روستاهای قزوین

ظهر یک روز پائیزی، چوپان قزوینی در گوشه‌ای آرام نشسته است و برای پانزده گوسفندش نی می‌زند. یک کامیون از راه می‌رسد. چهار مرد از کامیون پیاده می‌شوند و به طرف مرد چوپان می‌روند.

کارگردان: ما فیلم‌ساز هستیم و برای یکی از فیلم‌های خود می‌خواهیم از شما استفاده کنیم.

مرد چوپان از جا برخاسته و آنها را دعوت به نشستن می‌کند (هیجان زده)

چوپان: ای بابا ما که قابل نیستیم ارباب، هر چه امر بفرمایید در خدمتتان هستیم.

کارگردان با چوپان دست می‌دهد و در کنار او می‌نشیند.

کارگردان: صحنه فیلم‌برداری به این صورت اجرا می‌شود که شما مشغول نی‌زدن هستید که چند نفر از راه می‌رسند، گوسفندهایتان را به زور سوار کامیون می‌کنند و فرار می‌کنند. آن وقت شما باید دنبال کامیون بدوید و فریاد بزنید: آی دزد، آی دزد.

۲. **روش فرانسوی- ایتالیایی:** برخلاف روش بین‌المللی، در اینجا عبارات و سطرها در هم ادغام نمی‌شوند، بلکه با رسم خط عمودی، صفحه به دو قسمت تقسیم می‌شود. قسمت راست مختص تصویر و تمهیدات مربوط به آن است و قسمت چپ به ویژگی‌های صوتی و انواع صداهاى آن صحنه اختصاص دارد.

در قسمت تصویر، اولین عبارات شامل: شماره صحنه، مکان، داخلی یا خارجی و روز یا شب می‌باشد. جمله بعدی باید از سر سطر آغاز شود و شامل اکشن و توصیف حرکات و اعمال بازیگران و توضیحات مربوط به آن صحنه است.

در سمت چپ علاوه بر گفت‌وگو جلوه‌های صوتی - موسیقی و آمبیانس قید می‌شود. گاه توصیف مختصری از نحوه و کیفیت صدا نیز می‌آید. مثلاً صدای پیچ‌زن و مرد از اعماق فضا همراه با باد، اما نه قابل درک. صدای انفجار در خیابان از فاصله دور.

روش فرانسوی- ایتالیایی در نوبت‌سنجی برای تلویزیون زیاد استفاده می‌شود و در حال حاضر اغلب برنامه‌های تلویزیونی بالاخص برنامه‌های غیرنمایشی از این شیوه پیروی می‌کنند. یکی از مهم‌ترین دلایل این امر آن است که در مقابل هر تصویری، صدای آن قرار می‌گیرد و هم‌زمان‌سازی آن‌ها به‌سهولت قابل اجرا است. برای مثال در مستندهای گفتار محور، به‌راحتی می‌توان معادل تصویری هر جزء کلام را جست‌وجو و در مقابلش در قسمت تصویر گنجانند. به این روش دو ستونی هم می‌گویند.

فیلم‌نامه از ارکان نرم خبر است و نویسندگی آن تابع قواعدی به شرح زیر است:

۱. نویسنده باید بداند که برنامه خبری می‌تواند یکی از سه مضمون اطلاع‌رسان، احساسی یا تحلیلی باشد.

۲. هدف و درون‌مایه کاملاً مشخص باشد.

۳. بیان موضوع ساده و رسا باشد.

۴. با توجه به تدوین به نوشتن فیلم‌نامه بپردازد.

۵. سیر روایت، روان و شفاف و بدون پیچیدگی و ابهام باشد. (دقت، صحت و جامعیت)

۶. نکات و نقاط تأکید و مقاطع کلیدی موضوع برنامه در متن نوشته شود.

۷. از کاربرد لغات و اصطلاحات غامض یا واژه‌های پیچیده علمی و نامانوس که درک مفهوم را مشکل می‌سازد خودداری شود.

۸. فیلم‌نامه بدون تحقیق ارزش نوشتن ندارد.

۹. فیلم‌نامه بدون در دیدگاه گرفتن مخاطب، ارزش برنامه‌سازی مطلوب ندارد.

در نمونه زیر، سناریو یا فیلم‌نامه، خرد شده است. (فیلم‌نامه دکوپاژ شده) عملی که به دکوپاژ معروف است. (تقطیع صحنه فیلم‌نامه به نماهای مجزا و مستقل) این کار از وظایف کارگردان است و همانطور که قبلاً گفته شد در برنامه‌های سخت خبر به جای آن از برگه‌ای حاوی شات لیست نماها استفاده می‌شود.

گوینده: مایعات شکل خود را به آسانی تغییر می‌دهند. زمان: هشت ثانیه	۱. نمای دور از زاویه بالا: دریا. امواج به صخرها می‌خورند.
و شکلی متناسب ... زمان: شش ثانیه	۲. دوربین در سطح دریا، موج عظیمی به طرف دوربین می‌آید و پرده را پر می‌کند.
... جامدات به خود می‌گیرند. آبی که داخل حوضچه می‌ریزد، شکل حوضچه را به خود می‌گیرد... زمان: پانزده ثانیه	۳. نمای درشت: حوضچه دستشویی و آبی که در آن می‌ریزد. دستی وارد قاب می‌شود و شیر را می‌بندد.
... و اگر دستی وارد آن شود، آب آن را تنگ در میان می‌گیرد. زمان: ۱۰ ثانیه	۴. نمای درشت: سطح آب در حوضچه دو دست وارد قاب می‌شوند و شروع به شستشو می‌کند.
نوشیدنی در تنگ، شکل تنگ را به خود می‌گیرد و اگر در لیوان ریخته شود. شکل لیوان را پیدا می‌کند. زمان: پنج ثانیه	۵. نمای درشت: تنگ پر از نوشیدنی و لیوانی در کنارش، دستی وارد قاب می‌شود و تنگ را بلند می‌کند و دوربین ریخته شدن نوشیدنی به درون لیوان را دنبال می‌کند.

در نمونه بالا، گفتار همواره تصویر را همراهی می‌کند، اما هرگز آن را توصیف نمی‌کند؛ بلکه مکمل تصویر است. در مدل دو ستونی سطر به سطر تصویر و صدا در مقابل هم ذکر می‌شوند. فیلم‌نامه به مقاطع کوچک‌تر یعنی نما تقسیم شده و با عدد مشخص شده است. استفاده از نقطه چین (...) به منظور کوتاه کردن گفت‌وگو و گفتار متن طولانی، آمده است و فقط شروع و پایان کلام قید شده است. می‌توان در هر ستون، اطلاعاتی اضافی را هم متناسب با تصویری یا صوتی بودن آن اطلاعات گنجانند.

فصل دوم: قانون تصویربرداری

تداوم تصویری در امر برنامه سازی، برای ویدیو ژورنالیست‌های هدفمند، موضوعی حیاتی و الزامی است. در این قسمت از مباحث کارگردانی در خبر تلاش می‌شود تا راه‌های پیوستگی و وحدت موضوعی در گزارش برر سی شود. حتی اگر خودتان تصویربردار اثرتان نباشید، اما باید بدانید که تصویربردار چه نمایی را باید ضبط کند تا گزارش شما به صورتی منطقی جلوه کند.

اهمیت دوربین در گزارش تلویزیونی

دوربین، مشابه بی مهارت چشم بشر است و نمی‌توان از آن انتظار داشت مثل چشم انسان رنگ‌ها را تصحیح کند و خطاهای اپتیکال را برطرف کند و خلاصه هر اشتباهی در نورخوانی و ترکیب‌بندی و غیره را با کمک شعور ذهنی به صورت طبیعی در آورد. «پل بریف»، مستندساز انگلیسی^۱، معتقد است: «دوربین اکنون قوی‌ترین سلاح دنیا است»
الفبای تصویر در سینما و تلویزیون با تقسیم فضا به ده کادر مختلف آغاز می‌شود که عبارتند از:

۱. نمای خیلی نزدیک (از اجزاء چهره)
۲. نمای نزدیک (از زیر چانه تا محل رویش موی سر)
۳. نمای متوسط نزدیک (از سینه تا بالای سر)
۴. نمای متوسط (از مفصل کمر تا بالای سر)
۵. نما از زانو (از زانو تا بالای سر)
۶. نمای تمام قد (از کف پا تا بالای سر)
۷. نمای متوسط دور (قسمت اعظم صحنه)
۸. نمای دور یا باز (نمایی از تمام صحنه)
۹. نمای بسیار دور (نمایی مناسب برای پرده عریض سینما که در تلویزیون کاربرد زیادی ندارد)
۱۰. اینسرت (نمایی از جزئیات بدن انسان و حیوانات و گیاهان و اشیا)

از این میان سه نمای مهم در سینما و تلویزیون، شالوده تصویربرداری می‌باشند. این نماها عبارتند از:

۱. نمای دور (نمای عمومی)^۲

۲. نمای متوسط^۳

۳. نمای نزدیک^۴

۱. PAUL BERRIFF
۲. LONG SHOT
۳. MEDIUM SHOT
۴. CLOSE – UP

این‌ها حداقل به شش نمای متفاوت در گزارش‌های روزمره تقسیم می‌شوند. نکات زیر بیانگر طرز استفاده از آنها برای تصویر برداری^۱ از افراد و موضوعات مختلف است. در اینجا نمونه‌ای فرضی را ملاحظه می‌کنید:

«تانک‌هایی که از تپه سرازیر می‌شوند. ساختمان مشتعلی که آتش نشانان جلوی آن قرار دارند و همچنین جمعیت خشمگینی که جلو می‌آیند». در این مورد ابتدا شاهد نمایی دور از کل فضای مورد دیدگاه هستیم. سپس مدیوم شات، جزئیات بیشتری از همان صحنه را نشان می‌دهد. سایر نماها از این قرارند:

فرمانده تانک که سوار بر ارابه جنگی در بی‌سیم خود فرمان می‌دهد، شعله‌هایی که از پنجره طبقه بالا سر می‌کشند و فواره آب را می‌بلعند و بالاخره افراد سردسته‌ای که جمعیت را ترغیب می‌کنند. آنچه از تشریح این فضا استنباط می‌شود، به‌وسیله نماهایی از جزئیات همان صحنه تحقق می‌یابد. مثلاً چهره در هم فرمانده تانک، دماغه شیر و فشار آب، چشمان وحشت‌زده سر دسته جمعیت معترض. این توضیحات بر فعالیت‌ها و هیجانات حاکم بر صحنه تأکید دارد و در قالب نماهای نزدیک و متوسط قابل‌القاء به مخاطب است. یک نمای رایج برای مشخص کردن محل تصویربرداری نمای دور یا کلی (نمای باز) است یا نمای خیلی دور. این نما که بازترین نمای ممکن است، چشم‌اندازی از کل فضا ارائه می‌دهد. ایستگاه‌های تلویزیونی محلی، معمولاً نماهای آرشویی مناسبی از فضاهای عمومی نظیر ساختمان‌های مهم از قبیل بیمارستان‌ها دارند، که به دفعات در خبر دیده می‌شوند. می‌توانید نماهای عمومی مورد نیاز خود را بدین وسیله انتخاب کنید. بهترین روش این است که نخست ترتیب وقایع را در ذهنتان مرور کنید و تصمیم بگیرید که کدام نماها با هم بهتر می‌خوانند.^۲

تصویربرداری از تسلسل وقایع

هر چند تفاوت عمده‌ای میان کار تصویربردار و شخصی که از دوربین عکاسی استفاده می‌کند وجود دارد، اما در گزارش‌های خبری هر دو به‌دنبال آن لحظه حیاتی و بازگشت‌ناپذیر هستند. در این‌جا عکاس^۳ باید تنها کسری از ثانیه را ثبت نماید. در حالی که تصویر بردار باید به اندازه‌ای نوار خام در دسترس^۴ داشته باشد که نشان دهد چه اتفاقی افتاده، در عین حال برای گوینده متن^۵ با ضبط تصاویر مناسب و کافی، فرصت لازم برای توصیف وقایع را به‌وجود آورد. در گزارش خبری، کمتر نمایی بیش از چند ثانیه ادامه می‌یابد. البته امکان دارد بازگویی یک جزء از داستان، بیست و پنج ثانیه طول بکشد. اما نه فقط با یک نما بلکه چندین نما مورد نیاز است تا تدوینگر^۶ انتخاب کافی داشته باشد. در این حال شات‌های اشاره شده باید مجموعه متنوعی از تصاویر باشند. از نماهای باز^۷ گرفته تا نماهای بسته، از فضای کلی گرفته تا نکات جزئی. «سلسله تصاویر می‌توانند با نمای دوری شروع شوند که کل صحنه محاصره را نشان دهد. خیابان و پلیس‌هایی که پشت ماشین‌ها سنگر می‌گیرند، شخص اسلحه بدستی که لوله تفنگش سر از پنجره درآورده است. سپس نوبت به نمای نزدیک از پنجره می‌رسد که کسی در ورای آن در حال شلیک با اسلحه دیده می‌شود و بلافاصله برش می‌خورد به عکس‌العمل افسر پلیسی که پشت در ماشین مخفی می‌شود. این روند می‌تواند با نمای نزدیکی از صورت شلیک کننده دنبال شود که لحظه‌ای پشت پرده نمایان می‌شود. نمای بعدی لانگ شاتی است از چندین پلیس که پاسخ آتش را با آتش

۱. Shooting

۲. Andrew Boyd, ۲۰۰۱, Broadcast Journalism Techniques of Radio And Television News, Oxford:Focal Press, ۳rd edition,p.۳۲۶

۳. فتو ژورنالیست

۴. footage

۵. narrator

۶. editor

۷. wide shot

می‌دهند و در پی آن، نمای نزدیکی از پوکه فشنگ‌های شلیک شده که بر زمین می‌ریزند می‌تواند تداوم بخش روند مونتاژ برنامه و در عین حال اثرگذار بر مخاطب باشد. سپس نوبت نمایی باز است که رو در رویی را نشان دهد. هفت شلیک که حدوداً ۲۰ ثانیه‌ای طول می‌کشد، از میان ۳۰ شلیک ضبط شده، انتخاب می‌شوند که پس از مونتاژ، جمعاً بیش از ۲۵ ثانیه می‌رسند.^۱

نماهای تکمیلی یا تداومی

به جریان محاصره برگردیم. گزار شگر، فرمانده پلیس را به حرف می‌آورد که می‌گوید: «در صورت نیاز، پلیس متوسل به زور خواهد شد»، در این هنگام بی‌سیم فرمانده به صدا درمی‌آید. پس از مکالمه کوتاهی با سربازی در آن سوی خط، وی به گزار شگر می‌گوید: «تیراندازان پلیس در صورت لزوم، با هدف کشتن، نشانه می‌گیرند». گزار شگر می‌خواهد هر دو اظهار دیدگاه پلیس را با هم پخش کند، اما تصمیم می‌گیرد گفت‌وگوی فرمانده با سرباز در بی‌سیم را حذف کند، چرا که نامفهوم و تا حد زیادی بی‌ربط است.

اشکال کار در اینجا این است که فرمانده (رئیس) پلیس هنگام دومین اظهار دیدگاه خود، در نقطه دیگری ایستاده است و چنانچه نماهای مربوط به دو پاسخ کنار هم مونتاژ شوند، پرش تصویری نامطلوبی در فیلم مونتاژ شده پدیدار می‌شود.^۲ اصل مسلم در هر روایت سینمایی یا تلویزیونی، برقراری تداوم و مچینگ و دوری گزیدن از پرش یا جامپ است. گزار شگر تصمیم می‌گیرد از فرمانده درخواست مصاحبه مجدد کند، که پیغام فوری دیگری از بی‌سیم وی را مشغول می‌کند.

گزارشگر چاره‌ای ندارد (چون اصولاً در حرفه ژورنالیسم ویدیوئی عوامل برنامه‌ساز باید خود را با موقعیت و آدم‌های درگیر در آن هماهنگ کنند و نه بالعکس) باید از هر آنچه در دست دارد استفاده کند. آنچه اکنون نیاز دارد، یک نمای برون برش^۳ است. (منظور از نمای برون برش یا کات اووی نمایی است از خارج از موقعیت، مثلاً اگر صحنه مربوط به مصاحبه دو نفره مصاحبه‌گر و میهمان باشد اگر نمایی از آن سوی خیابان در میان رشته نماهای بین این دو نفر قرار گیرد، (مثلاً ساعت دیواری) در تدوین برنامه، این کار را اصطلاحاً برون برش گویند)

در مصاحبه رادیویی، جملات اول و آخر را می‌توان با هم ادیت و مابقی را حذف کرد و در صورتی که ادیت به‌طور حرفه‌ای صورت گیرد، کسی متوجه نقطه اتصال^۴ نمی‌شود، اما در تلویزیون، نقطه برش کاملاً معلوم خواهد شد. صدای هر دو جمله می‌تواند پیوسته باشد، اما تصویر می‌پرد و موضوع (مصاحبه شونده) در لحظه‌ای از یک نقطه صفحه تلویزیون (کادر تصویر) به نقطه دیگری پرت خواهد شد. (جامپ)

برای محو کردن نقطه اتصال یا برش، تصاویر اصلی دو طرف برش باید با سلسله تصاویر دیگری همراه شوند. این عمل به اینترکات معروف است. (منظور از اینترکات یا درون برش، استفاده از نمایی از داخل موقعیت مورد دیدگاه است. مثلاً در صحنه گفت‌وگوی یادشده، اگر در حین مونتاژ بخواهیم قسمتهایی از کلام مصاحبه‌شونده را حذف کنیم، صدا، پیوستگی خود را همچنان حفظ خواهد کرد، اما محل حذف در تصویر، پرشی روی صورت مصاحبه‌شونده خواهد انداخت که از دیدگاه مخاطب زشت و ناپسند جلوه می‌کند، اگر نمایی از دست خبرنگار در حال نوشتن روی کاغذ یا حتی نمایی از لوگوی میکروفن، نشان داده شود، این عمل را اینترکات یا برش به داخل موقعیت گویند) تصاویر انتخابی باید حتماً از محدوده همان فضای مربوطه باشند، مثلاً سر تکان دادن

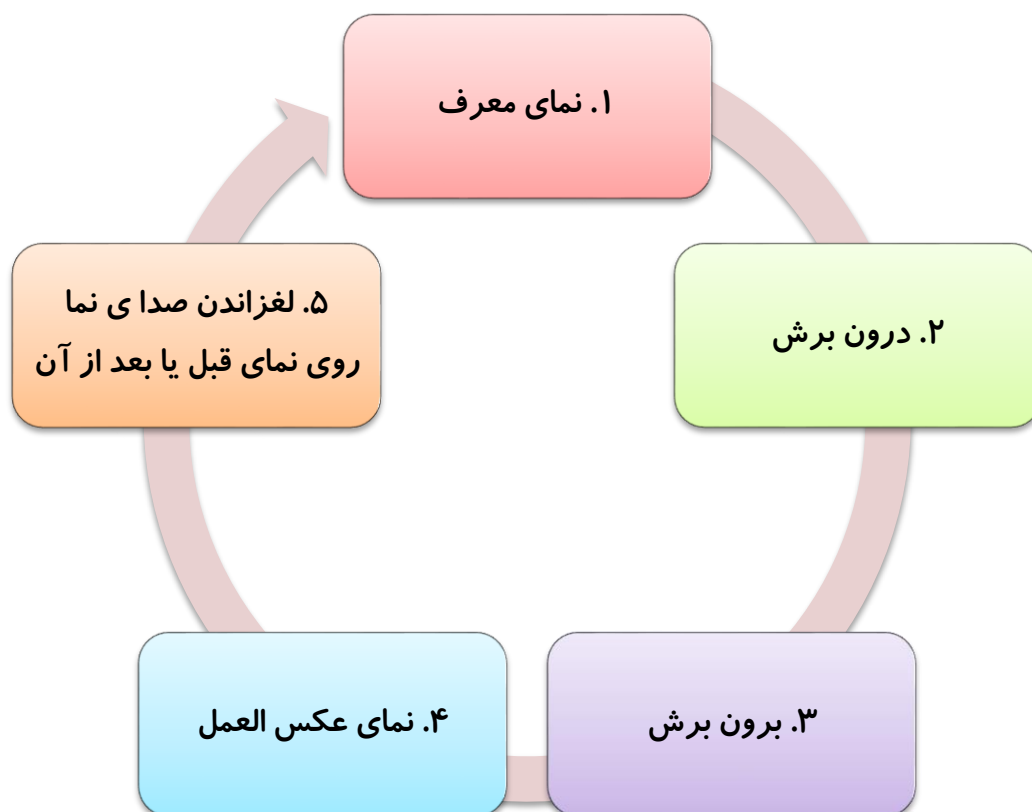
۱. Andrew Boyd, ۲۰۰۱, Broadcast Journalism Techniques of Radio And Television News, Oxford: Focal Press, ۳rd edition, p. ۳۳۷

۲. jump

۳. Cut away

۴. the join

گزارشگر یا تجسم اظهارات مصاحبه شونده از قبیل شلیک اسلحه پلیس، یا خانه تحت محاصره. صدای اصلی پا سخها محفوظ می‌ماند، اما پرش تصویری را می‌توان با تصاویر جدید پنهان کرد. نماهای تداومی گاه در جایی لازم و ضروری هستند که تصاویر مربوط به موضوع (مصاحبه‌شونده) شبیه به هم باشند (در صورت شباهت کامل و هم اندازه بودن نماها، پیوندشان نتیجه‌ای جز پرش نخواهد داشت). اما در صورتی که پرش، بین دو نمای متفاوت باشد، مثلاً از نمای متوسط به نمای نزدیک. در آن صورت پیوند آن دو نما مشکلی ندارد. نمای درون برش^۲، تصویری تکمیلی از جزئیات نامیده می‌شود. جزئیاتی از قبیل حرکت دادن دست‌ها یا ناگهان دست به اسلحه بردن^۳. آنچه در این بخش آمد مرور راه‌هایی برای حفظ تداوم و پیوستگی تصویری و صوتی در میان نماها بود که از بیشتر مشکلات گزارش‌های خبری در حین تدوین آن‌ها جلوگیری می‌کند. بار دیگر به این فنون در اینجا اشاره می‌شود:



۱. sound track

۲. inter-cut

۳. Andrew Boyd, ۲۰۰۱, Broadcast Journalism Techniques of Radio And Television News, Oxford:Focal Pres, ۳rd edition, p.۳۳۸

فصل سوم: ویژگی های تدوین

کارگردانی خبر مراحل دارد که از مقطع پیش تولید شروع می‌شود و تا زمان تصویربرداری و تدوین خبر پیش می‌رود. هر سه مرحله تولید خبر به یکدیگر مربوط هستند و هر سه با اهمیت شمرده می‌شوند و باید مورد توجه باشند. در این نوشتار به بررسی این مراحل می‌پردازیم.

پیش تولید برنامه خبری

در تولید برنامه تلویزیونی مرحله پیش تولید^۱ مهمترین مرحله ساخت است که در آن همه تمهیدات مرحله تصویربرداری^۲ و تدوین^۳ پیش‌بینی می‌شود. دو نکته در اینجا اهمیت دارد. اول این که خبرنگار عملاً هر سه مرحله را یکسان و چه بسا مرحله تصویربرداری را مهمتر ارزیابی می‌کند که این امر اشتباه محض است. چون بدون تحقیق و سناریو و دکوپاژ (هر چند در حد شات لیست)، رفتن به سر صحنه تصویربرداری مصادف است با بی‌توجهی به بسیاری از مفاهیم و نشانه‌های صوتی - تصویری و در نتیجه از دست رفتن بسیاری از ظرفیت‌ها و پتانسیل‌های محتوایی و فنی موضوع. نکته دوم این که تصور عمومی در میان خبرنگاران این است که ابتدا به موضوع باید توجه کرد و در حین تهیه برنامه، فنون صوتی - تصویری در دسترس را به کار برد. این تصور نیز خطا و نادرست است، زیرا برای هر واحد معنایی، باید معادل صوتی - تصویری مناسب را جست‌وجو کرد و بعد به سراغ مرحله اجرای این ایده‌ها رفت. در آن صورت باید بفهمیم خبرنگار ما چقدر با اصول و فنون کارگردانی آشنایی دارد تا بتواند برای ترجمه متن و محتوای مکتوب به زبان صدا و تصویر از آن‌ها استفاده کند.

درک نکردن فنون تلویزیونی و سینمایی برای گزارشگر خبر، مانند غوطه خوردن در دریا، بدون آشنایی با مهارت شناسنت. ارزشمندترین و مقدس‌ترین مفاهیم نیز بدون برخورداری از فنون رسانه‌ای مؤثر و ساختار داده شده، بی‌مخاطب خواهند ماند و این یعنی ناکارآمدی رسانه. اهمیت آشنایی با فنون (در حد به‌کارگیری مؤثرشان) به حدی است که گاه از دل روش می‌توان به سوژه رسید. ارائه خاطره‌ای واقعی در این ارتباط خالی از فایده نیست. خبرنگاری با ذوق و خلاقیت برای بیان دیدگاه مردم جهان درباره محبوبیت انقلاب اسلامی به روشی تدوینی موسوم به «مونتاز بر اساس تضاد» دست می‌زند. به این ترتیب که نحوه استقبال مردم کشور جهان سومی را از دو رئیس‌جمهور ایران و رئیس‌جمهور کشوری سلطه طلب را میان برش می‌کند. این شیوه مونتاز قادر است دو پدیده متفاوت اما با مضمونی واحد را با وجود زمان و مکان متفاوت به هم پیوند بزند به طوری که برای مخاطب قابل درک باشد. خبرنگار دیگری با مشاهده این ساختار تصمیم می‌گیرد گزارش دیگری به همین روال بسازد و از تدوینگر برنامه می‌خواهد که همین شیوه را در راش‌های تصویری او اعمال کند غافل از این که چنین کاری مستلزم پیش‌بینی ساختار برنامه و فنون مورد نیاز آن در مرحله پیش از تصویربرداری است نه در مرحله پس از تولید یا همان مرحله تدوین. به دیگر سخن، از کوزه همان تراود که در اوست. در اینجا به چند شیوه تدوینی که تحت عنوان «مونتاز ساختاری» خوانده می‌شوند و توسط زوالد پودوفکین کارگردان روس ارائه شده است می‌پردازیم.

۱. Pre Production

۲. Shooting

۳. Post Production

روش‌های مونتاژی پودوفکین^۱

۱- مونتاژی براساس تضاد یا پیوند متباین^۲

مثلاً پیوند نمای کودکان گرسنه به نمای سینی‌های طلای مملو از غذاها و خوراکی‌های مختلف که در سطل زباله خالی می‌شوند.

۲- پیوند موازی یا مونتاژ همزمانی^۳

مثلاً نماهایی از تعقیب و گریز سارق و پلیس که به‌طور متناوب به هم برش زده می‌شوند و در نهایت دو خط با هم تلاقی می‌کنند.

۳- مونتاژ براساس تشابه و جایگزینی^۴

مثلاً تشابه گربه وحشی و انسان شکارچی که هر دو درنده خو هستند. در این روش به‌وسیلهٔ مونتاژ، مفهومی مجرد و غیر عینی در ضمیر تماشاگر شکل می‌گیرد.

مثلاً تصویری از روباه به نمایی از مردی پیوند می‌خورد. آنچه از این همنشینی حاصل می‌شود، تزویر و ریای آن شخص است. در جای دیگری تصویر بوقلمون و بلافاصله بعد از آن تصویر شخصی، مفهوم دورویی و چند رنگی وی را به ذهن می‌آورد. (مفهومی که در هیچیک از دو نما نیست، اما از کنار هم قرار گرفتن آن‌ها به ذهن مخاطب راه می‌یابد).

در نمونه‌ای دیگر از این نوع مونتاژ، برای نشان دادن پایان عمر انسان، این نماها به‌دنبال هم برش می‌شوند: ساعتی بدون عقربه یا با عقربه‌های از کار افتاده، عصایی شکسته، شمعی در حال خاموش شدن.

۴- مونتاژ سمبلیک یا نمادین

در اینجا با تصاویری مواجهیم که مفهومی غیر از معنای معمول خود را به بیننده منتقل می‌کنند. در واقع نوعی تداعی معانی در این شیوه از مونتاژ خودنمایی می‌کند. مثلاً پرواز کبوتران که برش می‌خورد به شخص محتضر.

۵- مونتاژ براساس تکرار مضمون^۵

در این روش برنامه‌ساز بخاطر تأکید بر لحظه‌ای حساس در برنامه، نمای مربوط به آن لحظه را چندین بار در لحظات معین به نمایش در می‌آورد که هر بار مفهومی خاص را تداعی می‌کند بدون این‌که نیازی به توضیح داشته باشد.

طرح تدوین فیلم

طرح تدوین عبارت است از تصمیم کارگردان در تثبیت صحنه فیلم‌نامه و یا خرد کردن یا تقسیم آن به کوچکترین اجزای ممکن یعنی نماهای مجزا. طرح تدوین از وظایف کارگردان است که در مرحله پیش تولید پیش‌بینی می‌شود و در مرحله تصویربرداری اجرا شده و در مرحله تدوین در فیلم تجلی می‌یابد. طرح تدوین مقدمه‌ای برای تصویربرداری و بالطبع مونتاژ است و کارگردان پیش‌بینی می‌کند که با چه شیوه‌ای تصویربرداری کند یا صحنه را چگونه خرد کند که مفهوم مورد دیدگاهش را مخاطب دریابد. طرح تدوین دارای دو روش است.

۱. constructive
۲. contrast
۳. parallelism
۴. similarity
۵. leit motive - repeat theme

۱. روش نمای اصلی^۱

در این روش تمام صحنه و رویداد موجود در آن، از زاویه‌ای باز یا لانگ شات، به صورت بی وقفه و مداوم تصویربرداری می‌شود. به عبارت دیگر دوربین در نقطه‌ای که بر کل صحنه اشراف دارد قرار گرفته و رویداد را به‌طور کامل ضبط می‌کند. سپس نقاط توجه، جزئیات، عکس‌العمل‌ها و نماهای پوششی مجدداً ضبط می‌شود و روی میز مونتاز در لابه‌لای نمای اصلی جای می‌گیرند. از مزایای این روش می‌توان به پیوستگی دائم صدا و تصویر، سهولت اجرای مونتاز، امکان خلاقیت و نوآوری در تدوین و بالاخره سهولت رفع اشکالات فنی مانند اشکالات نوری و حرکتی دوربین اشاره کرد. از اشکالات این روش هزینه‌بر و زمان‌بر بودن آن است. این روش برای فیلم‌برداری از وقایعی که قابل تکرار نیستند و یا پیوستگی صوتی در آن‌ها ضروری است کاربرد فراوانی دارد. مثلاً ضبط قطعات موسیقی یا اجرای کنسرت که پیوستگی صوتی در آن‌ها اجتناب‌ناپذیر است. برنامه‌سازی در شیوه تولید استودیویی یا واحد سیار تلویزیونی دقیقاً به همین نحو اعمال می‌شود. منتها سه دوربین همزمان اجرای واقعه را پوشش می‌دهند. به این شکل که یکی از دوربین‌ها بی‌وقفه نمای لانگ شات از همه صحنه تا پایان ماجرا می‌گیرد و دو دوربین دیگر نماهای لایبی را ضبط می‌کنند. کارگردان هم به‌طور همزمان با اجرا، می‌تواند مونتاز را صورت دهد. مانند برنامه مسابقه فوتبال که ضبط و پخش آن به صورت همزمان و زنده و مستقیم است.

۲. روش نما به نما^۲



هر نما بخشی از اکشن صحنه را در خود دارد و اگر یکی از حلقه‌های شکل مقابل به دلیلی از بین برود (نماهای به هم پیوسته) جامپ کات (پرش) رخ می‌دهد و زنجیره به هم پیوسته نماها از هم گسسته می‌شود و نمایش آن مخاطب را دچار آشفتگی و ابهام در درک موضوع می‌کند.

در روش نما به نما، صحنه‌ها به شات‌های جداگانه خرد می‌شوند و کارگردان پیش‌بینی‌های لازم را دربارهٔ تداوم و پیوند نماها اعمال می‌کند و ذهنیت خود را در شات‌های جداگانه که هر کدامشان قسمتی از رویداد را نشان می‌دهد، می‌گنجاند. از جمله مزایای این روش این‌که از دیدگاه اقتصادی مقرون به صرفه است و از معایب آن اینکه جامپ تصویری و صوتی به‌طور دایم فیلم را تهدید می‌کند. علاوه بر اینکه دست مونتور فیلم برای خلاقیت تا حدودی بسته‌تر از روش قبلی است. معمولاً در تدوین صحنه‌های فیلم از ترکیب این دو روش استفاده می‌شود. البته استفاده از هر یک از این دو، منوط به مسائلی از قبیل سبک کارگردان، امکانات و محدودیت‌های فنی و ابزاری و مضمون و محتوای فیلم و بالاخره روایی یا غیر روایی بودن اثر است. در برنامه‌های پرتابل خبری (شیوه تک دوربین) خبرنگار از روش اول یعنی مستر شات یا نمای اصلی استفاده می‌کند. مثلاً اگر موضوع برنامه مصاحبه در فضای واقعی (لوکیشن) باشد، نخست همه مصاحبه در نمای باز (نمای اصلی) تصویربرداری می‌شود. در ادامه، نماهای لایبی و پوششی و واکنشی ضبط می‌شود و در مونتاز برنامه در لابلای نمای اصلی قرار داده می‌شود.

۱. master shot (scene master)

۲. shot by shot

فصل چہارم: ایجاد و حفظ تداوم و پرمینرا از پرش

همه برنامه‌های تلویزیونی در چهار قالب کلی گنجانده می‌شوند که عبارتند از: نمایشی، غیرنمایشی، ترکیبی و زنده. همه انواع برنامه‌های تولیدی در این تقسیم‌بندی در دو نکته مشترک هستند. نخست پرهیز از جامپ و یا پرش و دوم روی آوردن به مچینگ یا تداوم و پیوستگی. پرش نوعی پارازیت و عامل ضد تمرکز و موجب اخلال در انتقال معنا از فرستنده به گیرنده است. این پرش یا سکت‌ها یا وقفه در چند زمینه، شامل روایت، میزانشن و تدوین بروز می‌کند. باید به جای جامپ همواره پیوستگی و تداوم جایگزین شود.

فنون برقراری و حفظ تداوم در جهت نگاه و جهت حرکت

در شیوه تداومی همه چیز در صحنه باید تداوم و تطابق فیزیکی و حرکتی و فضایی داشته باشد. اگر دو یا چند نما به گونه‌ای در کنار هم قرار بگیرند که به جای ایجاد حرکت یکنواخت و طبیعی، تداوم منطقی حرکات و اعمال سوژه‌ها در کادر را بهم بزند، در آن صورت نه تنها پیشرفت منطقی روایت موضوع مختل می‌شود، بلکه توجه مخاطب از موضوع منحرف می‌شود. در تدوین به شیوه تداومی، مونتاژ باید به شکلی باشد که تماشاگر با دیدن برنامه، متوجه پرش صوتی - تصویری نشود. مثل: تغییر لول صدا از نمایی به نمای بعد، یا تغییر وضعیت نور یا تعداد و غلظت سایه‌ها یا تغییر در وضعیت اشیاء درون صحنه و دکور یا تغییر حالات و سکنتات و وضعیت ظاهر سوژه درون کادر. چرا که در آن صورت بجای عبوری هموار و یکدست، عبوری ناهموار و خشن و برهم زننده حواس و توجه تماشاگر را نسبت به برنامه موجب می‌شود. برای نیل به این امر مهم، باید تداوم را در سرتاسر صحنه‌های برنامه ایجاد و حفظ کرد نه پرش را. در اینجا به عوامل و شرایط حفظ تداوم از دیدگاه جهت حرکت و نگاه می‌پردازیم.

۱. حفظ تداوم در جهت ورود و خروج از کادر

اگر شخصی در یک نما از سمت چپ وارد کادر شود و سپس با تغییر جهت از همان سمت خارج شود، تداوم برقرار و حرکت وی طبیعی است. در این مثال، تغییر جهت سوژه عیناً بروی صفحه تلویزیون به بیننده نشان داده شده است. اما همیشه اینطور نیست. شخصی از یک سمت کادر خارج می‌شود، حال در کادر بعدی از کدام طرف باید وارد شود؟ قانون تداوم، این موضوع را در چند حالت مختلف تعیین و مشخص می‌کند.

الف. حرکت در جهت‌های مستقیم

اگر سوژه در نمای اول از سمت راست کادر خارج شود، حتماً در نمای دوم باید از سمت چپ وارد کادر شود و بالعکس. حال اگر سوژه از پائین کادر خارج شود حتماً در نمای بعد باید از بالای کادر وارد شود.

ب. حرکت در جهت‌های مورب

ورود و خروج به صورت اریب، حرکاتی خنثی تلقی می‌شوند. یعنی در صورتی که در یک نما، سوژه، از روی یکی از زوایای کادر خارج شود، در نمای بعد از هر جهت، چه مستقیم و چه مورب می‌تواند وارد کادر شود.

۲. حفظ تداوم با رعایت خط فرضی

برای نماهای تکمیلی، تصویر بردار، گزار شگر برنامه را به نحوی در کادر قرار می دهد که به دیدگاه بر سد وی به صاحبه شونده نگاه می کند. چنانچه هر دو در صفحه تلویزیون به چپ نگاه کنند، بدیدگاه می رسد با شخص سومی صحبت می کنند و نه با یکدیگر، در اصطلاح تلویزیونی در این باره می گویند: «دوربین خط فرضی را شکسته است»^۱

«خط» فرضی، نامرئی است و منظور از آن خطی است که میان دو نفر کشیده می شود و در نتیجه دو فضا را در طرفیم اشخاص مورد تصویربرداری به وجود می آورد. دوربین باید در روی یکی از این دو فضا تمام تصاویرش را بگیرد. دوربین اکیداً نباید بدون تمهیدات لازم از آن بگذرد، چرا که در آن صورت، نگاه دو نفر به یک جهت خواهد بود و در آن صورت تداوم بصری از بین رفته و مخاطب دچار سردرگمی خواهد شد.

خط فرضی را باید دربارهٔ نماهایی از وقایع و فعالیتها یا صحنه‌های اکشن نیز رعایت کرد. عبور از خط فرضی به دیدگاه مخاطب عجیب و غیر طبیعی می آید، زیرا بسان آن است که ناظر صحنه به سرعت از یک نقطه دید به نقطه دیگری رفته باشد. البته راههایی برای عبور از خط فرضی بدون شکستن آن پیش‌بینی شده است.

رسم خط فرضی در صحنه، تضمین‌کنندهٔ تداوم جهت نگاه و جهت حرکت سوژه در داخل کادر است. اگر در اثر بی توجهی خبرنگار یا تصویربردار در جهت نگاه و جهت حرکت سوژه پرش ایجاد شود، نتیجه آن سردرگمی و گیج شدن مخاطب خواهد بود.

مجددا یادآوری می شود که «خط فرضی»^۲ همانطور که از عنوانش پیداست به خطی ذهنی یا خیالی گفته می شود که با ترسیم آن، صحنه به دو نیم‌دایره (یا نیم کره) مستقل تقسیم می شود. آنگاه فیلم‌ساز فقط می تواند یکی از این دو نیم‌دایره (نیم کره) را به عنوان فضای مانور دوربین برگزیند و فارغ از دغدغه بهم خوردن تداوم، نماها را تصویربرداری کند. البته بدون آن که به منطقه ممنوعه (نیم کره دیگر) وارد شود. خط فرضی را می توان خط جداکننده یا حائل نیز نامید. فن رعایت خط فرضی راهی است سهل و آسان برای حفظ تداوم جهت حرکت و جهت نگاه سوژه و این سوژه هر چیزی می تواند باشد؛ شامل شخص و شی ثابت و متحرک.

انواع خط فرضی

- خط فرضی برای یک سوژه
- خط فرضی برای دو سوژه
- خط فرضی برای سه سوژه یا بیشتر

الف) خط فرضی برای یک سوژه

این خط از وسط چشمان سوژه گذشته و از هر دو سمت تا بی نهایت امتداد می یابد. به این ترتیب دوربین فقط می تواند یکی از دو نیم کره تشکیل شده در طرفین شخص (سوژه برنامه) را به عنوان محدوده تصویربرداری انتخاب کند. اگر دوربین به ناگهان به آن سوی خط فرضی برود و تصویربرداری کند، در آن صورت جهت حرکت یا نگاه سوژه بروی پرده برعکس شده که این امر از سوی تماشاگر پذیرفتنی نیست و پرش محسوس می شود. در واقع از میان کره‌ای که دوایر آن 360° درجه هستند، ما فقط مجاز به تصویربرداری از یک 180° (یک طرف قطر دایره) هستیم. سوژه می تواند شخصی یا شیءای مانند اتومبیل یا مجسمه و غیره باشد.

۱. has crossed the line

۲. Imaginary Line

خط فرضی برای دو سوژه

در این حالت خط فرضی از میان پیشانی دو شخص که با هم مشغول گفت‌وگو هستند یا در مقابل هم قرار دارند گذشته و از دو طرف امتداد می‌یابد. به این ترتیب دو نیم‌کره در طرفین ایجاد می‌شود که هر کدام می‌توانند، به عنوان محدوده حرکت دوربین و محوطه مجاز برای تصویربرداری قرار گیرند. دربارهٔ اشیاء نیز خط مستقیمی که آن دو را بهم وصل می‌کند به عنوان خط فرضی شمرده می‌شود.

خط فرضی برای سه سوژه و بیشتر

اگر سوژه‌ها شامل سه شخص یا شی باشند که مثلاً در حال گفت‌وگو با یکدیگر هستند، در آن صورت خط فرضی خطی است که بین دو نفری که با هم به صحبت مشغولند، رسم می‌شود. به این ترتیب تمام نماهایی که از آن دو نفر و سایرین فیلم‌برداری می‌شود، همه در این محدوده حرکتی هستند. به محض پایان گفت‌وگو میان آن دو و شروع گفت‌وگو میان دو نفر دیگر، خط فرضی متناسب با آن تغییر می‌کند و شاهد فضای جدیدی به عنوان منطقه استقرار دوربین هستیم که از محوری متفاوت که بین دو سوژه جدید به وجود می‌آید، تشکیل شده است.

راه‌های عبور از خط فرضی

طبیعی است که اگر در حال تصویربرداری از صحنه‌ای طولانی باشیم، نباید به دلیل رعایت خط فرضی خود را از فضای ۱۸۰ دیگر محروم کنیم. به جز تنوع تصویری، گاه منطقی روایت موضوع ایجاد می‌کند که از موقعیت نیم‌کره دوم، نماهایی را تصویربرداری کنیم. در این صورت باید به نحوی از خط فرضی عبور کنیم (نه آن که آن را بشکنیم) که ایجاد پرش نکند. برای این منظور پنج راه حل مختلف وجود دارد که به بررسی آنها می‌پردازیم:

الف) عبور سوژه از خط فرضی

ب) عبور دوربین از خط فرضی

پ) استفاده از نمای خنثی (Neutral-shot)

ت) اینترکات (Inter-cut)

ث) کات اوی (Cut-away)

ج) آور هد (Over Head)

در موارد اول و دوم، حرکت در درون نما، مجوز عبور از خط فرضی می‌شود، یعنی حرکت سوژه و حرکت دوربین به آن سوی خط فرضی، که این حرکت از طریق تماشاگر دیده می‌شود و لذا عوض شدن جهت حرکت و در نتیجه نگاه بازیگران در صحنه، برای او امری طبیعی و قابل قبول است.

استفاده از نمای خنثی: نمای خنثی نمایی است که دقیقاً از روبه‌رو یا درست از پشت سر سوژه گرفته شده باشد. برای تصویربرداری از چنین نمایی، دوربین روی خط فرضی قرار می‌گیرد و پس از این نما، می‌توان خط فرضی جدیدی رسم کرد. نمایی که از روبه‌رو گرفته می‌شود می‌تواند نمای نقطه دیدگاه شخص مقابل نیز باشد.

استفاده از نمای اینترکات (**Inter Cut**): منظور از اینترکات، گنجاندن نمایی از جزئیات ماجرا است. مثلاً اگر موضوع برنامه، گفت‌وگوی دو نفر با همدیگر است، اینترکات می‌تواند نمای نزدیکی از ساعت مچی یا لرزش انگشتان یکی از طرفین باشد. در آن صورت با نمایش این نمای نزدیک، می‌توان به طرف دیگر خط فرضی رفت و از آنجا بقیه نماها را تصویربرداری کرد، بدون آن که تداوم به هم بخورد. این نما برای فشرده کردن زمان واقعی رویداد، ایجاد ضرباهنگ دلخواه، رفع اشکالات فنی و یا تأکید و طولانی کردن برخی لحظات مهم هم استفاده می‌شود. (اینتر کات و کات اوی کاربردهای فراوانی دارند که رعایت خط فرضی یکی از آن هاست.)

استفاده از نمای کات اوی (**Cut Away**): منظور از کات اوی نمایی است خارج از حادثه یا ماجرای اصلی صحنه، مثلاً هنگامی که چند نما از یک طرف خط فرضی، از اتومبیلی گرفته می‌شود، اگر نمایی از ساعت دیواری آن سوی خیابان، یا رهگذری در حال نگاه کردن به اتومبیل یا تابلو نئون مغازه‌ها گرفته شود. آن‌گاه می‌توان از خط فرضی گذشت و از سوی دیگر آن، نماهایی را تصویربرداری کرده و در مونتاز فیلم اعمال کرد.

استفاده از نمای آور هد (**Over Head**): آور هد نمایی است درست از بالا، عمود بر کل صحنه. مثلاً از زاویه‌ای که لوستر اتاق قرار دارد. به این ترتیب دقیقاً از روی خط دو نیم کره، صحنه فیلمبرداری می‌شود. در این حال دوربین روی هیچکدام از دو نیم کره نیست. در این صورت در نمای بعد می‌توان از نیم کره دیگر را برای فیلمبرداری استفاده کرد بدون این که تداوم و پیوستگی نماها آسیب ببیند.

شایان ذکر است که اصل رعایت خط فرضی و فنون مربوط به آن در تمام شیوه‌های برنامه‌سازی اعم از سینما و تلویزیون، تک دوربین یا چند دوربین، استودیو یا رپرتاژ یا پرتابل، داستانی یا مستند کاربرد داشته است و در انواع برنامه‌سازی‌های تلویزیونی به کار گرفته می‌شود.

فصل پنجم : نقش مصاحبه و فنون آن

صحنه متداول‌ترین نوع تقسیم‌بندی در فیلم‌نامه‌های داستانی است و آن واحدی از اجزاء ساختمانی فیلم است که در آن گسست زمانی و مکانی وجود ندارد، یعنی اتفاقات دارای وحدت زمانی - مکانی و موضوعی هستند (وحدت‌های سه‌گانه) وظیفه تدوینگر در فیلم داستانی ایجاد این وحدت با استفاده از فنون و راهکارهای تخصصی است، اما آنچه باید مورد توجه خاص برنامه‌سازان خبری قرار گیرد این‌که اصولاً تداوم فیلم مستند و خبری بر پایه صحنه استوار نیست و از این رو اهمیت نقش تدوینگر خبر در جایی به جز حفظ تداوم سه‌گانه فوق است. در واقع باید گفت: «ایجاد فرم یا ساختار، وظیفه مهمتری برای تدوینگر برنامه‌های مستند و خبری است».

میزان اهمیت صحنه در فیلم‌های مستند و قالب گزارش‌های خبری

توضیح این‌که چرا اهمیت صحنه در فیلم مستند و قالب‌های گزارشی خبر تلویزیون کم است؟ چون بسیاری از این‌گونه فیلم‌ها، داستان تعریف نمی‌کنند. آن‌ها می‌خواهند موضوعی را تشریح کنند یا زندگی آدمی را نشان دهند یا معماری بنایی را توصیف کنند یا رویدادی در حال وقوع را ثبت کنند. برای این هدف، آن‌ها باید ماده خامی را که در اختیار دارند را کنار هم بچینند و با افزودن گفتار توصیفی و تفسیری، آوردن عکس و فیلم آرشیوی و کنار هم چیدن مصاحبه‌ها و حرف‌های آدم‌های گوناگون (که دیدگاه‌های متفاوتی درباره موضوع برنامه دارند) به ساختار یا فرم برسند. بدین خاطر فرم در این‌گونه آثار مهم‌تر از فیلم داستانی است. مهمترین وظیفه تدوینگر فیلم مستند خبری، کنار هم چیدن ماده خام از منابع گوناگون بر اساس طرحی مفهومی، حسی، گزارشی، سفرنامه‌ای، علمی و غیره است. این طرح‌ها در تدوین، مهارت‌هایی می‌طلبند که کاملاً با مهارت‌های تدوین فیلم داستانی (با اولویت تداوم زمانی و مکانی) متفاوت است.

چه چیز در این نوع تدوین اهمیت دارد؟ کنار هم قرار دادن دو تصویر از دو مکان و زمان متفاوت به منظور جلب توجه بیننده به شباهت یا تضاد آن‌ها، (مراجعه شود به شیوه‌های مونتاژ پودوفکین که شامل پیوند بر اساس تشابه و تضاد و تکرار مضمون و استعاره و مونتاژ موازی است) برش زدن دو مصاحبه به هم برای همین منظور، خلق فصل‌های خوشه‌ای (یعنی سکانس‌هایی که در آن‌ها بخشی از فعالیت‌ها و اتفاقات متداول در یک مکان، بدون توجه به تداوم مکانی و ترتیب زمانی، کنار هم چیده می‌شوند تا حس مکان مورد دیدگاه خلق شود). و استفاده از صدای ناهم‌زمان برای القا مفهوم تازه در تصویر یا ایجاد پیوستگی بین تصاویر بی‌ربط، اهمیت زیادی در این نوع تدوین پیدا می‌کند. البته مستندهای داستانی از این قاعده مستثناء است.

در آثار خبری و مستند، دکوپاژ از پیش تعیین شده‌ای وجود ندارد، چرا که نمی‌توان رویدادها را از پیش مشخص و برای آن‌ها برنامه ریزی کرد. در این حالت نقش عوامل انسانی در جلو دوربین، غیرقابل پیش‌بینی است. رویدادها یک بار و فقط یک بار اتفاق می‌افتند و باید با آن‌ها همراه شد (وسایل پرتابل تصویربرداری در خبر به همین علت است). چون نماهای برنامه‌های خبری از نوع غیر تداومی است، بنابراین ارتباط آن‌ها صرفاً مفهومی و محتوایی است. این ارتباط در صحنه تصویربرداری به صورت کاملاً شهودی و غریزی و نه پیش‌بینی شده و کاملاً آگاهانه مد دیدگاه تصویربردار و گزارشگر قرار می‌گیرد. این‌که تصویربردار یا گزارشگر در گیرودار اتفاقی پرتنش بتواند نماهایی بگیرد که به کار تدوین برنامه بخورد، تا حد زیادی به استعداد و تجربه و علاقه و سماجت و شرم خبری‌اش بستگی دارد. مثلاً اگر تصویربردار برای گزارشی، تصویر دستگاه خمیر همزن نانویی را در حال کار، ضبط کند، آن‌گاه گزارشگر می‌تواند روی این تصویر چنین گفتار متنی بگذارد: «رئیس صنف نانوبان خمیرمایه گرانی نان را کلید زد.»

اما برداشت‌های مجدد در آثار خبری و مستند اغلب وجود ندارد. پس باید بدانیم با حذف هر نما، جایگزینی برای آن وجود ندارد و چه بسا تداوم برنامه دچار تزلزل شود.

با وجود این که برداشت‌های مجدد در خبر وجود ندارد، اما شمار تصاویر و حجم آنها بسیار زیاد است که بخش اعظم این تصاویر غیرقابل استفاده است و باید حذف شوند. بدین خاطر بیرون کشیدن تصاویر به درد نخور اولین وظیفه تدوینگر است، اما ضوابط حذف این‌گونه مواد خام چیست؟

ویرایش فنی:

۱. حذف بخش‌هایی که عیب فنی آشکار دارند؛ مثلاً تصاویری که نوردهی مناسبی ندارند یا دوربین تکان‌های ناهنجاری دارد یا صدا نامفهوم است. (به خصوص مصاحبه)

۲. ویرایش محتوایی یا زبانی قسمت‌هایی از راش‌ها (مواد خام صوتی- تصویری) که حرف‌های مصاحبه‌شونده نامفهوم هستند؛ مثلاً جمله‌های نیمه کاره و درهم‌اند و کلماتی که به کار برده اشتباهند. یا جوابی غیر از منظور مصاحبه‌کننده داده است.

۳. بخش‌هایی که گفت‌وگو از موضوع فیلم دور شده است، اما در زمان مصاحبه نخواسته‌ایم حرف مصاحبه‌شونده را قطع کنیم یا خواسته‌ایم به حرف زدن جلو دوربین عادت کند. واقعیت این است که بخش‌های زیادی از مصاحبه‌ها وجود دارند که در همان زمان ضبط می‌دانیم در برنامه استفاده نخواهیم کرد.

تذکر مهم:

موارد فوق مطلق نیست و گاه قسمتی از مواد خام حذفی می‌توانند در ساختار برنامه به کار آیند؛ مثلاً تصویر مسئولی که در جایی از مصاحبه سرش را به علامت نفی موضوع مرتب تکان می‌دهد یا جمله کوتاهی که مصاحبه‌شونده می‌گوید که می‌تواند به صورت لایت موتیو در قسمت‌های مختلف برنامه تکرار شود.

به هر حال ملاک گزینش مواد خام فقط سلیبی (حذف قسمت‌های به درد نخور) نیست؛ گاهی اوقات حالت اثباتی (گزینش قسمت‌های مناسب و اثرگذار) نیز می‌باشد.

معمولاً مصاحبه‌شونده تا قبل از مصاحبه بسیار راحت است و اگر مصاحبه‌گر فنون ارتباطی را به خوبی بلد باشد می‌تواند رابطه صمیمانه‌ای با او برقرار کند. اما مشکل اینجاست که به محض روشن شدن دوربین و حکمفرما شدن سکوت و چشم دوختن همه حاضران به مصاحبه‌شونده، او بار روانی زیادی بر وجود خود احساس می‌کند لذا حالت آرام و راحت خود را از دست می‌دهد و بیانش کنترل شده و حالت تدافعی به خود می‌گیرد. نتیجه مصاحبه در این حالت چندان رضایت بخش نیست. برخی از مصاحبه‌های خبری چنین حالتی دارند. روش مناسب برای شروع مصاحبه این که گزارشگر اختیار شروع ضبط مصاحبه را به تصویربردار بسپرد و او بی سرو صدا و بدون جلب دیدگاه اطرافیان، ضبط را آغاز کند. در این حالت مصاحبه‌شونده وجود دوربین را فراموش کرده و به گفت‌وگو (نه پرسش و پاسخ) با خبرنگار ادامه می‌دهد. این نوع مصاحبه‌ها اغلب بسیار طبیعی و دلنشین خواهند بود.

مصاحبه در ساختار برنامه

انواع برنامه‌های مستند و خبری از دیدگاه اجرا شامل: مجری محور، گفتار محور و مصاحبه محور هستند. اولین کار گزارشگر انتخاب ساختار برنامه‌اش از میان سه شکل فوق است.

ساختار مصاحبه محور: اگر حجم مصاحبه در فیلم بسیار زیاد باشد در آن صورت برنامه می‌تواند ساختار مصاحبه محور داشته باشد. در صورت انتخاب این ساختار، سؤال بعدی برای تعیین ساختار این خواهد بود که آیا مصاحبه‌ها با یک نفر است یا با آدم‌های

مختلف و متعدد. در فیلمی که همه مصاحبه‌ها با یک نفر صورت می‌گیرد، مسئله این است که مصاحبه‌ها با چه ملاکی چیده شوند و با چه ماده خامی تکمیل شوند؟ اگر مصاحبه‌ها در روزهای مختلف و در مکان‌های مختلف گرفته شده‌اند، با چه منطقی مرتب شوند که موجب پرش در ذهن مخاطب نشود؟ مصاحبه‌ها از دیدگاه مضمون چگونه طبقه‌بندی شوند؟

در برنامه‌ای که با آدم‌های متعدد مصاحبه می‌شود موضوع این است که مصاحبه با این آدم‌ها چگونه در طول فیلم پخش شود؟ یعنی علاوه بر هماهنگی مضمون صحبت‌ها، باید یک نوع توازن و تعادل از دیدگاه حضورشان در طول فیلم احساس شود. می‌توان حرف‌های هر کدام از مصاحبه‌شونده‌ها را در یک بخش فیلم تمام کرد و برعکس، می‌توان حضور همه مصاحبه‌شونده‌ها را در سراسر فیلم حفظ کرد. این امر البته به مضمون صحبت‌های آن‌ها بستگی دارد، اما وجود نظم در این زمینه می‌تواند به خلق ساختار منسجم و متوازن فیلم کمک کند. (در واقع باید بتوان به طرحی منطقی برای توزیع مصاحبه‌ها در طول فیلم رسید).

قبلاً به نحوه ایجاد تداوم و پیوستگی بین نماها پرداختیم. در اینجا چند راه برای جلوگیری از پرش در مصاحبه‌ها را بررسی می‌کنیم:

- استفاده از اینترکات مثل نمای دست‌های مصاحبه‌شونده.

- استفاده از کات اووی مانند نمایی از محیط اطراف مثل تماشاگر در صحنه.

- استفاده از نمای کنش و واکنشی مانند تأیید کردن حرف‌های مصاحبه‌شونده توسط مصاحبه‌کننده.

- استفاده از تصویر بخش‌های دیگر مصاحبه: اگر تصویری از دور (در لانگ شات) از مصاحبه‌شونده گرفته باشیم، می‌توانیم از آن‌ها، بین دو تکه از مصاحبه که با هم هماهنگ نیستند استفاده کرد و مشکلی به وجود نمی‌آید، چون چهره مصاحبه‌شونده و حرکت لب‌های او در این تصویر عمومی، خوب دیده نمی‌شود. البته راه حل این مشکل تنها لانگ شات نیست. تصویربردار مجرب معمولاً قبل از مصاحبه، تصاویری از سوژه می‌گیرد که بدون اطلاع اوست و وی را در حال فکر کردن، یا مطالعه و نوشتن نشان می‌دهد. در اینجا این نماها که در آن‌ها سوژه حرف نمی‌زند، نشسته است و به جایی نگاه می‌کند و یا لبخند می‌زند نه تنها مشکل تداوم را حل می‌کنند بلکه گاهی هم‌نشینی‌های جالبی پدید می‌آورد. (بنابراین، بهتر است همیشه تصاویری از مصاحبه‌شونده در مکان یا محیط زندگی‌اش بگیریم تا شاید برای این گونه موارد به کار بیایند).

- پل صوتی یا اورلپ کردن صدا: صدای مصاحبه‌شونده روی تصویر بعدی او ادامه پیدا می‌کند یا برعکس.

- صدای مصاحبه روی تصاویر دیگر: چهره مصاحبه‌شونده و بازی اجزای صورت او هر اندازه هم جالب باشد، بعد از حدود بیست ثانیه، دیگر اطلاعات جدیدی در بر ندارد و تکراری می‌شود. برای پرهیز از این امر، از جایی به بعد، صدای مصاحبه‌شونده ادامه پیدا می‌کند، اما به جای تصویر او تصویر دیگری جایگزین می‌شود که به لحاظ هم‌نشینی با محتوای حرف‌های مصاحبه‌شونده، حالت‌های مختلفی پیدا می‌کند و امکانات جذابی در اختیار برنامه‌ساز قرار می‌دهد.

رابطه بین صحبت‌های مصاحبه‌شونده و تصویری که می‌آید چند حالت دارد

الف) مصور سازی: آوردن مثال و شاهد برای تقویت حرف‌های مصاحبه‌شونده با مصور کردن و یا توضیح آن‌ها مثل تصاویری که شاهد مدعای وی هستند.

ب) تناقض: برای افشای نادرستی یا تناقض بین حرف‌های مصاحبه‌شونده و تصاویر، این کار نوعی تفسیر حرف‌های گوینده یا حتی افشاگری اوست.

ج) تزئین و تنوع: گاهی تصاویر صرفاً جنبه تزئینی و ایجاد تنوع دارند. این عمل گاه برای حفظ ضرباهنگ عمومی فیلم صورت می‌گیرد. این که دیدن تصاویر مصاحبه‌شونده کی خسته‌کننده می‌شود؟ بستگی دارد به:

۱. محتوای صحبت

۲. جذابیت بیان او

۳. ضرباهنگ فیلم

پیشنهاد فنی برای خلق مصاحبه جذاب

۱. استفاده از لایت موتیو
۲. روایت ماجرا توسط چند نفر به طوری که هر کدام کلام نفر قبلی را تکمیل یا تکذیب کنند.
۳. استفاده از میان برش‌های تأییدکننده یا نفی کننده.
۴. تکرار چندباره تیک رفتاری مانند تکان دادن سر (هر معنایی می‌تواند داشته باشد مثل تأیید یا تکذیب یا افسوس، ندامت و ...)
۵. استفاده از برداشت اوتی به منظوری خاص (تصویر و صدای پیوسته یا هر کدام به طور مجزا)
۶. بالا بردن صدای آمبیانس به طوری که صدای مصاحبه‌شونده قابل تشخیص نباشد.
۷. استفاده از سکانس مونتاژی متشکل از حرکات و سکانات خاص مصاحبه‌شوندگان در میزگرد.
۸. مصاحبه‌شونده مشغول کار یا ورق زدن آلبوم یا خوردن و آشامیدن یا راندن خودرو، دوچرخه، موتورسیکلت و ...
۹. تداوم ضبط تا لحظات قبل و بعد از مصاحبه. گاه در این لحظات سوژه حرکت غیر ارادی نشان می‌دهد، مانند گریه کردن که می‌تواند مورد استفاده قرار گیرد. (باید تصویربردار نسبت به این موارد توجه شود).