پودمان ۲

فرایند طرح و متن

«طرح اولیه» و «نگارش فیلمنامه یا متن برنامهٔ تلویزیونی» نخستین گام و مهم‌ترین مرحله برای آغاز برنامه‌سازی تلویزیونی محسوب می‌شود. با وجود آنکه برخی از انواع برنامه‌های تلویزیونی، وابسته به متن نگارشی نیستند، اما اجرای آنها به نوعی طراحی اولیه و تحقیق محتوایی نیاز دارد. عوامل مؤثر در روایت، مانند: کارگردان، مجری، تدوین‌گر و تصویربردار، مسئولیت ساماندهی محتوای برنامه را بر عهده دارند.

واحد یادگیری ۱

تبیین طرح‌ها، متون نگارشی و روایت مبتنی بر اجرا

آیا تا به حال پی‌برده‌اید؛

- روند تولید متن و ساخت یک برنامهٔ تلویزیونی چگونه انجام می‌شود؟
- متن نگارشی در ساختار برنامهٔ تلویزیونی چه جایگاهی دارد؟

هدف از این واحد یادگیری

- هنرجویان در این واحد یادگیری، کارکردهای طرح و روایت، و شیوه تحقیق و نگارش متن را فرا می‌گیرند.

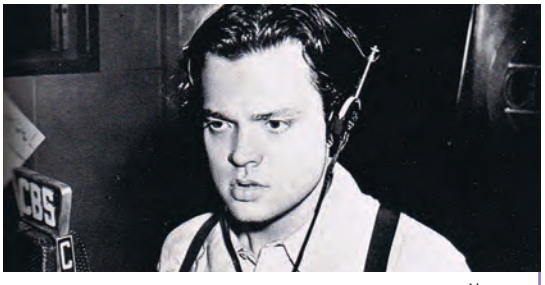
استاندارد عملکرد

- تحلیل و طراحی و نگارش متن بر اساس تعیین برآورد مالی و دسته بندی روایت‌ها؛ با استفاده از تجزیه و تحلیل چند برنامهٔ تلویزیونی و نمایش نمونه های متنی

جایگاه و اهمیت طرح و طراحی با توجه به انواع ساختار برنامه

در شامگاه ۳۰ اکتبر ۱۹۳۸ میلادی، ایستگاه رادیو C.B.S امریکا نمایشنامه‌ای به نام **جنگ دنیاها**[1] را پخش کرد که باعث بروز ترس و وحشت گسترده‌ایی در میان مردم شد! در اوایل این نمایش، گویندهٔ رادیو با صدایی که از شدت اضطراب می‌لرزید، اطلاعیه‌ای دربارهٔ حمله موجودات فضایی به زمین و فرود آنها در یکی از ایالت‌های امریکا خواند. اجرای طبیعی برنامه و بی‌اطلاعی اغلب شوندگان از ماهیت نمایشی آن، باعث بروز وحشت زیادی در بین مردم شد. بسیاری از افراد به خیابان‌ها هجوم بردند و برخی نیز برای چاره‌جویی با ادارهٔ پلیس تماس گرفتند و اوضاع ایالت نیوجرسی تا مرز بحران پیش رفت. یک سال بعد نیز رادیوی « اکوادور» نمایشنامه‌ای به همین مضمون را پخش کرد و موجب شد مردم، وحشت‌زده و خشمگین به سوی ادارهٔ رادیو یورش ببرند و آن را به آتش بکشند! در این حادثه شش نفر از بازیگران این نمایشنامه کشته شدند! رادیو و تلویزیون رسانه‌هایی پرنفوذ و پرمخاطب هستند و گاهی میلیون‌ها مخاطب را به‌طور هم‌زمان به سوی خود جذب می‌کنند. از همین رو کوچک‌ترین اشتباه یا سهل‌انگاری از سوی سازندگان و مجریان برنامه‌های مذکور، می‌تواند باعث بروز سوءتفاهم و یا تشدید تنش‌های اجتماعی و خسارت‌های جبران‌ناپذیر شود. گاهی یک مناظرهٔ کوتاه تلویزیونی می‌تواند سرنوشت آرای انتخاباتی یک کشور را تغییر دهد و یا یک جمله طعنه‌آمیز در برنامهٔ ساده نمایشی، ممکن است گروهی از مخاطبان را به اعتراض و اعتصاب وادارد. توصیف این نمونه‌های به ظاهر کوچک، نشان می‌دهد که رسانه‌های عمومی تا چه میزان باید مسئولیت‌پذیر باشند و در انتشار محتویات خود، کنترل و نظارت دقیقی را اعمال کنند.

تصویر ۱



تصویر ۲

همان‌طور که می‌دانید، تولید و پخش اغلب برنامه‌های تلویزیونی بسیار گران‌قیمت و وقت‌گیر است؛ به نحوی که هزینهٔ بعضی از سریال‌های نمایشی ممکن است به‌طور میانگین به بیش از ۷۰/۰۰۰/۰۰۰ ریال در هر دقیقه منجر شود و از نظر زمانی هم تولید برخی از آنها، گاهی تا چند سال به طول می‌انجامد! با این توصیف، شبکه‌های تلویزیونی موظفند برای تولید انواع برنامه‌های خود برنامه‌ریزی بسیار دقیقی داشته باشند و محتوای برنامه‌های خود را هم از نظر تأثیر بر افکار عمومی و هم از نظر کیفیت فنی و هنری به سطح قابل قبولی ارتقا دهند.

تصویر ۳

تصویر ۴

در تمام شبکه‌های تلویزیونی (اعم از داخلی و خارجی) وظیفهٔ کنترل محتوا و اعمال کیفیت فنی و هنری، بر عهدهٔ مدیران رسانه و گروهی از کارشناسان زبده است. در واقع این فرایند کنترلی و نظارتی از بدو شکل‌گیری «ایده و طرح» تا ورود برنامه به مراحل «پیش‌تولید» و «تولید» و حتی تا زمان پخش ادامه می‌یابد و مدیریت می‌شود. نخستین حلقه از این فرایند پیچیده در قالب یک شورا به نام «شورای طرح و برنامه» شکل می‌گیرد. مهم‌ترین وظیفهٔ این شورا بررسی طرح‌هایی است که اغلب از سوی نویسندگان یا تهیه‌کنندگان تلویزیونی مطرح می‌شود و اعضای شورا موظفند از میان طرح‌های پیشنهادی، بهترین و مناسب‌ترین طرح را انتخاب کنند و در تعاملی پویا با نویسنده و تهیه‌کننده، آن را تا رسیدن به متن نهایی و قابل تصویب دنبال نمایند.
در واقع **«طرح»** [۲] اولین و مهم‌ترین محصولی است که برای شکل‌گیری یک برنامهٔ تلویزیونی ارائه می‌شود و تقریباً هیچ برنامه‌ای بدون «تصویب طرح» وارد مراحل بعدی نمی‌شود. از این نظر می‌توان طرح را به مثابه سنگ بنای انواع مختلف برنامه‌های تلویزیونی قلمداد کرد و به مصداق شعر «خشت اول گر نهد معمار کج تا ثریا می‌رود دیوار کج»، طرح را باید محصولی استراتژیک و بسیار ضروری خواند.

تصویر۵

تصویر۶

با توجه به گستردگی معانی «طرح» شاید بهتر باشد مهم‌ترین کارکردهای آن را در حوزهٔ رسانهٔ تلویزیون شرح دهیم.
در نظام برنامه‌سازی تلویزیونی، حداقل سه کارکرد برجسته برای طرح وجود دارد که عبارت اند از:

۱. کارکرد طرح به عنوان خلاصه و چکیدهٔ داستان (ارائهٔ یک پیشنهاد اولیه برای ارزیابی توسط مدیران شبکه)؛

۲. کارکرد طرح به عنوان نقشهٔ داستانی یا «پیرنگ»[۳] (نوعی نقشهٔ مهندسی مربوط به محتوا و ساختار برنامه)؛

۳. کارکرد طرح به عنوان یک نقشهٔ اجرایی (نوعی الگو و نقشهٔ عملی و روشی هدفمند برای ساخت برنامه).

متداول‌ترین کارکرد رسانهٔ «طرح» به عنوان «خلاصه و چکیده داستان» است و طی آن، نویسنده یا تهیه‌کننده به تشریح خلاصه‌ای مختصر و موجز (حداکثر بین ۴ تا ۱۵ صفحه) می‌پردازد و آن را به‌عنوان یک برنامهٔ پیشنهادی برای ارزیابی مدیران و کارشناسان رسانه به شورای طرح و برنامه ارائه می‌دهد. در اغلب برنامه‌های غیرنمایشی، وظیفهٔ طراحی و نگارش طرح اولیه بر عهدهٔ تهیه‌کننده است و امکان دارد از نویسندهٔ حرفه‌ای استفاده نشود.

تصویر ۷

تصویر ۸

اما نگارش طرح به عنوان «نقشهٔ داستانی و پیرنگ» نیازمند یک نویسندهٔ توانا است و در آن، ساختار فنی داستان و علت وقوع حوادث و نیز انگیزهٔ شخصیت‌ها و نکات فنی و تکنیکی فراوانی مد نظر قرار می‌گیرد. در کارکرد طرح به عنوان یک «نقشهٔ اجرایی» نیز مجریان (اعم از گزارشگران و مجریان تخصصی و بازیگران و حتی کارگردان به عنوان یک مقام اجراکننده) ممکن است بر اساس متن یک نویسنده و یا بدون وجود یک متن مکتوب، نقشه‌ای برای تولید و اجرای یک برنامه داشته باشند که از آن به عنوان طرح اجرایی یاد می‌شود (البته در بخش‌های بعدی این درس، کارکردهای مختلف طرح را بیشتر توضیح خواهیم داد).

۱. **جنگ دنیاها** نام نمایشنامه‌ای رادیویی از یک کارگردان جوان به نام اورسون ولز است که با اقتباس از کتابی به همین نام اثر، هربرت جرج ولز نوشته شده است.

۲. در«فرهنگ لغات عمید» **طرح** به معانی: نقشه، مطلب، برای کاری برنامه‌ریزی کردن، چیزی را از روی نقشه ساختن، مطرح کردن، پیشنهاد کردن، ارائه کردن، طرح ریختن، بنیان نهادن و پی‌افکندن. طرح یک لغت عربی است و معادل فارسی آن نمودار و پیرنگ است. همچنین طرح را مترادف کلمات ذیل آورده‌اند:
الگو، مدل، انگاره، نگاره، گرده، نقاشی، نقش، نقشه، نمودار، شکل، تصویر، زمینه، قالب، پروژه، پیشنهاد، برنامه، کشیدن، نقاشی کردن، مطرح کردن، ارائه کردن، ارائه دادن.

۳. **پیرنگ** که در انگلیسی به آن (plot) گفته می‌شود، شبکهٔ استدلالی حوادث داستان را تشکیل می‌دهد و شکل بخشیدن به آن به دانش تخصصی نیاز دارد.

جایگاه و اهمیت متن (روایت نگارشی و روایت اجرایی) با توجه به انواع ساختار برنامه

پس از تصویب طرح، تهیه‌کنندهٔ برنامه تلویزیونی، به عنوان مدیر اجرایی، یک نویسنده یا گروهی از نویسندگان و محققان را استخدام می‌کند تا زمینهٔ بسط و توسعهٔ طرح را فراهم آورند و آن را به فیلمنامهٔ نهایی یا متن مکتوب با قابلیت اجرایی تبدیل کنند. البته ذکر این نکته ضروریست که برخی از برنامه‌های تلویزیون به متن مکتوب یا فیلمنامه نیاز ندارند و وظیفهٔ ساختاربخشی به محتوای برنامه بر عهدهٔ مجریان و کارگردان است. از این زاویه، شاید بتوان برنامه‌های تلویزیونی را به دو دسته کلی تقسیم کرد:

تصویر ۹

الف) برنامه‌های مبتنی بر متن مکتوب (نظیر: سریال‌های داستانی، پویانمایی‌ها، اغلب برنامه‌های خبری و توصیفی و...)

ب) برنامه‌های مبتنی بر اجرا و بدون اتکا به متن مکتوب (مانند: مسابقات ورزشی، سخنرانی، نماهنگ‌های آرشیوی و موسیقی و تصویر و برخی میزگردها و...)

تصویر ۱۰

جایگاه نویسنده یا گروه نویسندگان، در برنامه‌های مبتنی بر متن مکتوب، بسیار مهم است و آنها موظفند علاوه بر ساختار بخشیدن به نحوهٔ ارائهٔ اطلاعات و تعیین جزئیات محتوایی، به ساختار اجرایی و ابعاد فنی و هنری نیز بپردازند. برای مثال، نویسنده یک فیلمنامهٔ داستانی (اعم از فیلم کوتاه یا تله‌فیلم بلند و یا سریال) علاوه بر روایت قصه و توجه به فراز و فرودهای داستانی، باید گفت‌وگوی شخصیت‌ها را به‌طور دقیق بنویسد و در عین حال، متن او در بردارندهٔ دستورالعمل‌های تکنیکی برای کارگردان، تصویربردار و سایر عوامل تولید باشد. به عبارت دیگر، فیلمنامه یا متن مکتوب، مرجع نسبتاً کاملی برای همه عوامل محسوب می‌شود و تمام گروه تولید، موظف به عینیت بخشیدن به آن هستند. آثار مبتنی بر متن مکتوب فرایند پیچیده‌ای را از مرحلهٔ طراحی تا رسیدن به متن نهایی سپری می‌کنند و در برخی از موارد ممکن است نگارش یک سریال چندین ماه و حتی چندین سال طول بکشد! در این فرایند طولانی، تهیه‌کننده یا شورای طرح و برنامه می‌توانند مشاوران مختلفی (مانند: مشاور دینی، حقوقی، تاریخی و...) را به منظور افزایش غنای محتوایی به گروه نویسندگان و محققان اضافه نمایند. در برخی موارد نویسنده موظف است طبق نیاز تهیه‌کننده و شورا، قبل از نگارش متن نهایی، خلاصه‌ای از داستان هر قسمت و سپس خلاصه‌ای از سکانس‌های فیلمنامه را ارائه کند و گام‌به‌گام به متن نهایی نزدیک شود. البته در این مرحله ممکن است کارگردان نیز به عنوان راوی اجرایی (یعنی کسی که متن مکتوب نویسنده را به برنامهٔ قابل پخش از رسانه تلویزیون تبدیل می‌سازد) در کنار گروه نگارش حضور یابد و دیدگاه‌های اجرایی خود را با سرپرست نویسندگان به اشتراک بگذارد.

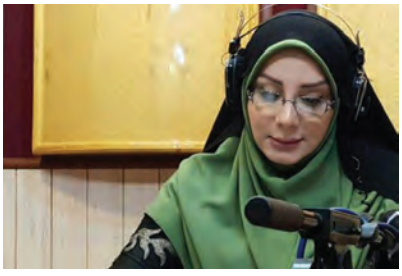
تصویر ۱۱

در اینجا توضیح یک نکته ضروری‌ست و آن تفاوت میان «روایت متن مکتوب» و «روایت اجرایی» است. روایت متن مکتوب توسط نویسنده و گروه تحقیق و نگارش شکل می‌گیرد و پایه‌ای برای مراحل اجرایی بعد است. اما روایت اجرایی توسط کارگردان و گروه اجرایی نظیر بازیگران، مجریان و گزارشگران و تصویربردار، تدوین‌گر و سایر عناصر تولید به اجرا در می‌آید. برای مثال، دو کارگردان مختلف برای ساختن یک فیلم از روی یک فیلمنامه، به هیچ وجه شبیه یکدیگر عمل نمی‌کنند و دیدگاه شخصی و مهارت و توانایی فنی و هنری آنها، منجر به تولید آثار متفاوت خواهد بود. به همین میزان، دو بازیگر مختلف نیز برای ایفای یک نقش واحد، به هیچ وجه شبیه یکدیگر عمل نخواهند کرد.

بنابراین، روایت اجرایی همیشه از روایت متنی فاصله دارد (این فاصله گاهی بسیار اندک و گاهی بسیار زیاد است).
برای درک بهتر این مسئله بهتر است مفهوم «**روایت**» و ابعاد آن را کمی بیشتر تشریح کنیم:
روایت، یک مفهوم پیچیده و چندوجهی است که علاوه بر دنیای ادبیات و هنر، در حوزه‌های فلسفه و روانشناسی و علوم اجتماعی نیز به‌وفور از آن سخن گفته شده است. بسیاری از صاحب‌نظران بر این عقیده‌اند که «روایت، ساختار بخشیدن به نحوهٔ ارائهٔ اطلاعات است و خط‌مشی سازمان یافته‌ای است که ذهن مخاطب را از مرحلهٔ پیرنگ به داستان تبدیل می‌کند»[1] در واقع روایت چیزی فراتر از پیرنگ و داستان است و کیفیت داستان‌گویی و ادراک مخاطبان از داستان را شکل می‌دهد. روایت حداقل در سه شکل متجلی می‌شود:

۱. روایت نوشتاری، ۲. روایت شنیداری، ۳. روایت دیداری

در این چارچوب، متنی که توسط یک نویسنده نوشته شده است، نوعی روایت نوشتاری محسوب می‌شود. حال اگر یک گویندهٔ رادیو، بخشی از این نوشتار را برای مخاطبان بخواند، روایت نوشتاری به روایت شنیداری تبدیل می‌شود و نحوهٔ گفتار و کیفیت صدای گویندهٔ رادیو جایگزین اندازهٔ حروف و کلمات و نوع متن می‌گردد؛ و چنانچه همان متن مکتوب با نشانه‌های دیداری (مانند: بازی بازیگران و یا عکس و تصاویر متحرک، رنگ، نور و...) توصیف شود، متن دیداری شکل گرفته است. در یک فیلم یا برنامهٔ تلویزیونی که بیشتر اوقات کارگردان، وظیفهٔ تبدیل روایت نوشتاری به روایت دیداری را بر عهده دارد، او می‌تواند برخی از نشانه‌های نوشتاری (مثل: زیرنویس یا میان‌نویس) را به نشانه‌های دیداری تبدیل کند و یا از روایت شنیداری در قالب گفت‌وگوی بازیگران یا صدای گوینده و مجری بهترین استفاده را ببرد.



تصویر ۱۲

جایگاه و اهمیت تحقیق با توجه به انواع ساختار برنامه

برای نگارش یک طرح دقیق و بی‌نقص و هم‌چنین برای نوشتن یک فیلمنامهٔ کامل و اثرگذار، راهی به‌جز «تحقیق و پژوهش» وجود ندارد. در واقع، فصل مشترک طرح و فیلمنامه یا متن تلویزیونی، همان تحقیق و پژوهش است. جایگاه تحقیق و پژوهش در فراهم کردن محتویات برخی از برنامه‌های تلویزیونی به قدری مهم است که گاهی این محصول را می‌توان جایگزین طرح و متن کرد!
برای مثال، در یک برنامهٔ زنده گزارش ورزشی مانند: گزارش فوتبال، ما با یک طرح مکتوب یا فیلمنامهٔ از پیش نوشته‌شده روبه‌رو نیستیم (البته به استثنای پاره‌ای اطلاعات مکتوب مانند: اسامی بازیکنان و سوابق ورزشی برخی از آنها و یا درج میان‌نویس‌هایی که حاوی اطلاعات ضروری از کیفت برگزاری مسابقه می‌باشند). اما آیا چنین برنامه‌ای فاقد محتوا و ساختار اجرایی است؟! هرگز! ... در این نوع از برنامه‌ها، تحلیل گزارشگران و کارشناسان حاضر در برنامه که بر مبنای تحقیق و پژوهش قبلی صورت گرفته است، جایگزین متن می‌شود و بخش مهمی از محتویات برنامه را شکل می‌دهد. در برنامه‌های مبتنی بر روایت اجرایی، هر قدر از نقش متن نگارشی کاسته می‌شود، به همان میزان به نقش و درجه تحقیق و پژوهش افزوده می‌شود. در این نوع برنامه‌ها، مجریان به عنوان راویان اطلاعات، جای طراح و نویسنده را می‌گیرند و عملاً محتوای تحقیقی خود

تصویر ۱۳

را به روایت شنیداری و دیداری تبدیل می‌کنند و کارگردان نیز به‌عنوان یک راوی اثرگذار می‌تواند در ارتقاع کیفیت گزارش مجریان نقش بسزایی ایفا نماید.

« تحقیق و پژوهش برنامه‌ای» از نظر کارکرد و شیوهٔ اجرایی، تفاوت چشمگیری با سایر انواع تحقیق و پژوهش دارد و حتی کیفیت و نحوهٔ تجلی محتویات ناشی از تحقیق در ساختارهای مختلف برنامه‌سازی تلویزیونی، متفاوت و متنوع است (در بخش مربوط به انواع روش‌های تحقیق بیشتر به این موضوع می‌پردازیم).

برای مثال: در سریال داستانی «مختارنامه» به کارگردانی آقای داود میرباقری، اطلاعات تاریخی و مذهبی

تصویر ۱۴

نویسندگان و محققان، در یک بستر دراماتیک و در قالب کشمکش‌های داستانی نمود یافته و به ندرت ممکن است که محتویات تاریخی به‌صورت مستقیم ارائه شود. اما اگر موضوع شخصیت و عملکرد مختار ثقفی را بخواهیم در یک برنامه با ساختار مستند و یا میزگرد بررسی کنیم، در این صورت، کیفیت انتقال اطلاعات تحقیق و حتی میزان اعتبار آنها متفاوت خواهد بود. همهٔ ما می‌دانیم که در یک برنامهٔ داستانی، محتویات تحقیقی، اغلب در ذیل روایت ادبی نویسنده و روایت اجرایی کارگردان قرار می‌گیرد و ممکن است تحت تأثیر اقتضائات نمایشی و دراماتیک دگرگون شود. اما در یک برنامهٔ مستند و یا میزگرد، مخاطب صرفاً به دنبال اسناد محکم و متقن است و کوچک‌ترین مسامحه را برنمی‌تابد.

فعالیت کلاسی

چند برنامه تلویزیونی تنش‌آفرین را نام ببرید و در مورد علت تنش توضیح دهید. منطقی‌ترین راه برای پیشگیری از این تنش‌ها را بیان کنید.

کار گروهی

فیلم کوتاهی را نمایش دهید و سپس در مورد نحوهٔ روایت آن در کلاس به بحث و گفت‌وگو بپردازید.

انواع برنامه‌های تلویزیونی را شناسایی کنید و نام ببرید. در مورد نقاط اشتراک و افتراق این برنامه‌ها بحث و تبادل نظر نمایید.

دو نمونه از برنامه‌های تلویزیونی «مبتنی بر متن مکتوب» را از برنامه‌های «بدون متن مکتوب» جدا کنید؛ سپس به مزایا و معایب این دو گونه برنامه اشاره نمایید.

در مورد موضوعات و محورهای تحقیق در چند برنامهٔ تلویزیونی گفت‌وگو کنید و اهمیت تحقیق در برنامه‌های مذکور را به بحث بگذارید.

نگارش متن و روایت مبتنی بر اجرا و تنظیم پروژه

الف) طرح‌ها و متون نگارشی و روایت مبتنی بر اجرا

ب) تحلیل فرایند طرح و متن تا تصویب نهایی

الف) طرح‌ها و متون نگارشی و روایت مبتنی بر اجرا

تفکیک و دسته‌بندی برنامه‌های مبتنی بر متن (روایت نگارشی)

زمانی که از متن مکتوب و یا فیلمنامه صحبت می‌کنیم، به هیچ وجه دامنهٔ بحث ما به آثار داستانی و نمایشی خلاصه نمی‌شود. در واقع، عبارت متن مکتوب شامل انواع متن، اعم از مستند، خبری، شعر، ترانه، گفتار متن و ... می‌شود. به بیان دیگر، هر نوشته‌ای که مبنای تولید برنامهٔ تلویزیونی شود ـ چه کم و چه بسیار ـ مشمول عبارت متن مکتوب خواهد بود. برای مثال: برنامه‌های خبری (مانند اخبار ساعت چهارده و یا خبر سراسری بیست و یک و خبرهای متنوع سیاسی، اقتصادی و ورزشی در شبکه خبر) که هر روز و هر ساعت، به سمع و نظر مخاطبان می‌رسد، حجم قابل توجهی از متن مکتوب را شامل می‌شوند که توسط گروه‌های نگارشی و

در نوبت‌های صبح و عصر نوشته می‌شوند و توسط ویراستاران و سردبیران هر بخش، به‌دست مجریان خبر سپرده می‌شوند. در این نوع برنامه‌ها که مبنایشان تحقیق و گردآوری است، گروه‌های تحقیق و پژوهش به‌طور مستمر در کانال‌های رسانه‌های مختلف مانند خبرگزاری‌ها، مطبوعات، رادیو و تلویزیون‌های داخلی و خارجی و هر منبع قابل تصّور در حوزه کسب خبر، به جمع‌آوری و دسته‌بندی اطلاعات مشغول‌اند. محصول آنها در اختیار سردبیران و مدیران خبر قرار می‌گیرد و آنها نیز با کمک نویسندگان و ویراستاران خبر، نوعی سناریوی خبری می‌نویسند و پس از تأیید نهایی، برای اجرا در اختیار مجریان واحد خبر قرار می‌گیرد.

در کنار این فعالیت‌ها، نویسندگان بخش خبری، روزانه حجم قابل توجهی متن گزارشی و تحلیلی با موضوعات متنوع اقتصادی، سیاسی، فرهنگی، آموزشی و غیره را آماده می‌کنند که شاید برخی از بینندگان از گستردگی و تنوع آنها بی‌اطلاع باشند. هم‌چنین طیف وسیعی از برنامه‌های روزانه مانند برنامه‌های آموزشی، بهداشتی، فرهنگی و معارفی و غیره وجود دارند که نویسندگان خاصی، متن مربوط به مجریان و آیتم‌های آن را می‌نویسند و یا نویسندگان فیلم‌های تبلیغاتی که برای تیزرهای کوتاه تبلیغی، متن‌های نمایشی یا توصیفی می‌نویسند.

بر این اساس سهم نویسندگان و محققان در تولید متن و برنامهٔ تلویزیونی بسیار چشمگیر است و تقریباً در تمام ساختارهای برنامه‌سازی می‌توان رد آنها را به نحوی مشاهده کرد. حتی در برنامه‌های مبتنی بر روایت

تصویر۱۵

تصویر۱۶

تصویر۱۷

اجرایی مانند گزارش‌های زنده خبری، سخنرانی و گزارش‌های ورزشی و برنامه‌های سرگرمی و تفریحی نیز نمی‌توان از نقش و سهم نویسندگان و محققان چشم‌پوشی کرد. در این برنامه‌ها، صرف‌نظر از تحقیق و پژوهش که قبلاً در مورد آن سخن گفتیم، نویسندگان آماده‌ای حضور دارند که هر نوع نیاز نگارشی مانند نگارش متن مجریان، طراحی برخی از سؤالات مربوط به کارشناسان و یا نگارش گفتار متن برخی از آیتم‌های کوتاه و بلند را بر عهده می‌گیرند.

در کنار گستردگی و تنوع شغل نویسندگان و محققان، شیوه‌های نگارش متن و فیلمنامه نیز متنوع است و هر تهیه‌کننده بسته به نیاز برنامهٔ خود و بودجه‌ای که در اختیار دارد، قادر است از این روش‌ها بهره‌برداری کند و یا نویسندگانی صاحب‌سبک و نام‌آور را به خدمت برنامه درآورد.

از شیوه‌های متداول نگارشی می‌توان به روش انفرادی، گروهی، کارگاهی و روش نگارش تخصصی و صنعتی اشاره کرد. در روش انفرادی، صفر تا صد موضوع تحقیق و نگارش در اختیار یک نویسندهٔ حرفه‌ای قرار می‌گیرد و تهیه‌کننده و شورای طرح و برنامه با اعتماد به توانایی‌های آن نویسنده، فرایند نگارش را در چند مرحله به پیش می‌برند.

در روش گروهی، تهیه‌کننده چند نویسنده متوسط را تحت مدیریت یک نویسندهٔ با تجربه قرار می‌دهد (در این حالت، نویسندهٔ با تجربه به عنوان سرپرست، وظیفهٔ تقسیم کار و مدیریت تحقیق و نگارش را برعهده

دارد). این نویسندگان از طریق مشورت و طوفان فکری و هم‌افزایی، به‌صورت گام‌به‌گام، تمام اجزای فیلمنامه را به‌صورت مشارکتی به پیش می‌برند. اما در روش کارگاهی، سرپرست نگارش با تقسیم وظیفهٔ تخصصی به نویسندگان زیرمجموعهٔ خود، بستری فراهم می‌آورد تا هر نویسنده بسته به تخصص خود، نظیر دیالوگ‌نویسی و یا تخصص شخصیت‌پردازی و غیره، در شکل‌گیری متن نهایی مشارکت کند.

در روش نگارش تخصصی و صنعتی که شکل توسعه‌یافتهٔ روش کارگاهی محسوب می‌شود، سرپرست نگارش اغلب از طریق تفکیک تخصص‌های نگارشی و گاه بدون ایجاد کارگاه، محصول نوشته‌شده را برای تکمیل، به افراد متخصص می‌سپارد. برای مثال: او برای «طراحی و نگارش سیناپس» از نویسندگان خاصی که در این زمینه تبحر دارند، بهره می‌گیرد و پس از تکمیل محصول نهایی (یعنی طرح) با آنها تصویه حساب می‌کند و متن را در اختیار گروهی از دیالوگ‌نویسان قرار می‌دهد. چه بسا در این مرحله، از لهجه‌نویسان بومی برای تکمیل دیالوگ برخی از شخصیت‌ها بهره بگیرد و یا برای طنزپردازی بخش‌هایی از متن، طنزنویسانی را به خدمت بگیرد.

در واقع همان‌طور که در یک کارگاه صنعتی مانند تولید یک خودرو، پدیده‌ای به نام خط تولید شکل می‌گیرد و هزاران فرد متخصص یا قطعه‌ساز، بدون ارتباط چهره‌به‌چهره با سایر افراد و بخش‌ها، اقدام به تولید و تکمیل خودرو می‌کنند، نویسندگان تخصصی نیز با همین الگو به تکمیل قطعات یک متن می‌پردازند و محصولی با استاندارد و کیفیت بالا تولید می‌کنند. البته روش‌های دیگری نیز برای نگارش متن وجود دارد که امکان تشریح همهٔ آنها در این فرصت محدود وجود ندارد، اما باید بدانید که هر یک از روش‌های یاد شده دارای مزایا

تصویر۱۸

و محسناتی است و در عین حال معایب و محدودیت‌هایی را نیز به همراه دارد و الزاماً نمی‌توان یک روش را بر روش دیگر ترجیح داد. گاهی فیلمنامهٔ تولید شده به روش انفرادی به دلیل یکپارچگی دیدگاه نویسنده و بهره‌گیری از هوش و استعداد فردی، می‌تواند به مراتب بهتر از روش صنعتی باشد و گاهی نیز روش‌های گروهی و کارگاهی به دلیل بهره‌مندی از سلیقه‌های متنوع و دیدگاه‌های مختلف، ممکن است به اثری جذاب‌تر و کامل‌تر تبدیل شود.

تفکیک و دسته‌بندی برنامه‌های مبتنی بر اجرا (روایت اجرایی)

نقش نویسنده در برنامه‌های مبتنی بر اجرا کاهش می‌یابد و این وظیفه بر عهده عوامل اجرایی قرار می‌گیرد و آنها برای ساختار بخشیدن و انسجام به محتوای برنامه، روایت اجرایی را جایگزین می‌کنند. اما در میان عوامل اجرایی (مانند: تهیه‌کننده، کارگردان، مدیر تصویربرداری و نورپردازی، بازیگران و مجریان، طراح صحنه، دکور و... که عدد آنها می‌تواند به بیشتر از بیست سرگروه افزایش یابد) کدام یک نقش برجسته‌تری ایفا می‌کند؟! از آنجا که برنامه‌سازی یک فعالیت گروهی است، هر یک از اعضای گروه، اعم از افرادی که جلوی دوربین ایفای نقش می‌کنند (مانند: مجریان و گزارشگران، بازیگران، هنروران، کارشناسان میهمان، سخنران و ...) و افرادی که پشت دوربین حضور دارند (مانند: کارگردان، تصویربردار، صدابردار، تدوین‌گر، طراح صحنه، عوامل تدارکات و ...) به سهم خود می‌توانند نقش مؤثری در کیفیت و انسجام روایت اجرایی ایفا کنند. برای مثال، اگر تمام عوامل پشت دوربین در اجرای وظایف خود درست و دقیق عمل کنند، اما مجری و یا بازیگر در اجرای وظیفهٔ خود دچار اشتباه شود، بخش عمده‌ای از کیفیت اثر تباه می‌شود؛ به‌خصوص در برنامه‌های زنده ممکن است این مسئله به سادگی قابل جبران نباشد (البته در برنامه‌های تولیدی و به‌ویژه در آثار نمایشی، این اشتباه با تکرار مجدد یک نما قابل جبران است و تدوینگر نیز که وظیفهٔ حک و اصلاح فیلم را بر عهده دارد، می‌تواند راه‌حلی برای کاهش عوارض آن بیابد).

تصویر۱۹

نقش پنج گروه یا پنج فرد از عناصر تولید، در کیفیت روایت اجرایی بیش از سایرین است؛ البته این نقش بسته به ساختار هر برنامهٔ تلویزیونی تغییر می‌یابد. این پنج فرد که در رأس گروه خود قرار می‌گیرند، عبارت‌اند از:

۱.تهیه‌کننده (به عنوان مدیر اجرایی کل برنامه و مدیر اختصاصی گروه تولید)

۲.کارگردان (به عنوان مدیر فنی و هنری و مدیر اختصاصی گروه کارگردانی)

۳. بازیگران و مجریان اصلی (به عنوان ایفاگران نقش در جلوی دوربین)

۴.مدیر تصویربرداری (به عنوان مدیر گروه تصویربرداران و نورپردازان)

۵.تدوین‌گر (به عنوان مدیر گروه تدوین)

تصویر ۲۰

اگر چه به هیچ وجه نمی‌توان نقش و سهم سایر عوامل تولید (مانند: طراح صحنه و دکور، مسئول جلوه‌های ویژه، صدابردار، چهره‌پرداز و...) را در روایت اجرایی نادیده گرفت، اما این عناصر اغلب در زیر سایهٔ گروه‌های پنج‌گانه قرار می‌گیرند و با استقلال کمتری روبه‌رو هستند. در برنامه‌هایی نظیر ماه عسل، خندوانه و یا دورهمی، به‌دلیل نقش برجستهٔ مجریان، سهم مجری به مراتب مؤثرتر از سایر عوامل اجرایی توصیف می‌شود؛ به نحوی که تولید این گونه برنامه‌ها بدون در نظر گرفتن مجری آنها دشوار است و شیوهٔ اجرای مجری بر روایت اجرایی تأثیر انکارناپذیری دارد[1] اما در برخی از آثار مستند و نمایشی، با وجود نقش پررنگ بازیگران و مجریان، سهم کارگردان در روایت اجرایی بسیار برجسته‌تر است و تولید چنین برنامه‌هایی بدون این کارگردان‌ها غیرقابل تصور است.

برای مثال، نقش شهید مرتضی آوینی در برنامه‌های «روایت فتح» بسیار برجسته است و نمی‌توان به سادگی جایگاه او را با کارگردان دیگری عوض کرد و یا نقش کارگردانی مانند سیروس مقدم در مجموعه سریال‌های «پایتخت» بسیار چشمگیر است. در برخی از برنامه‌های گزارشی و زنده نظیر مصاحبهٔ تلویزیونی و یا انواع سخنرانی‌ها، و گزارش حوادث و رویدادهای غیرمترقبه ممکن است در عمل از کارگردان استفاده نشود که در این صورت نقش راوی اجرایی بر عهده تهیه‌کننده یا تصویربردار است. برای مثال: هنگام تصویربرداری در

تصویر ۲۱

۱ـ نام بردن از برنامه‌های تلویزیونی و رسانه‌ای در پودمان‌های این درس تخصصی، به‌معنای تأیید کیفیت ساختاری یا محتوایی آنها نیست و صرفاً به عنوان شاهد مثال از آنها یاد شده‌است.

وسط میدان نبرد، امکان همراه بردن بیش از یکی دو نفر به میان معرکه وجود ندارد و اغلب، این تصویربردار و صدابردار هستند که نقش راوی را بر عهده می‌گیرند.
در برخی از برنامه‌های مستند و گزارشی با تصاویر آرشیوی، نظیر مجموعه گزارشی «سیرهٔ عملی امام روح الله ـ محصول واحد مرکزی خبر» یا مجموعهٔ مستند « ایران در جنگ»، نقش نویسنده و تدوینگر بسیار برجسته‌تر از سایر عوامل اجرایی به نظر می‌رسد؛ به‌ویژه در ساختار برنامه‌های موسیقی و تصویر، نقش تدوینگر به عنوان راوی اجرایی، انکارناپذیر است.

■ «سیره عملی امام روح الله» در سال ۱۳۸۷ در قالب ۱۶ گزارش ۱۰ دقیقه‌ای، هر شب در بخش‌های مختلف خبری پخش شد و با استقبال مخاطبان مواجه شد.

■ «ایران در جنگ» نیز مجموعه گزارش‌های خبری از وقایع روزانه جنگ بود که در دههٔ شصت با استفاده از تصاویر مختلف خبری تدوین می‌شد و با افزودن گفتار متن، به سمع و نظر بینندگان می‌رسید.

اهمیت تحقیق در برنامه‌های مبتنی بر اجرا

در وصف اهمیت و جایگاه تحقیق و پژوهش، قبلاً نکاتی را بیان کردیم و نشان دادیم که یک تحقیق خوب ضامن نوآوری در متن و محتوای برنامهٔ تلویزیونی است. در رقابت تنگاتنگ برنامه‌های تلویزیونی، تنها برنامه‌هایی موفق به استمرار می‌شوند که هم در محتوا و هم در ساختار، حداقل به یک نوآوری رسیده باشند. برای مثال، در جشنوارهٔ تولیدات تلویزیونی داخلی و یا خارجی ممکن است ده‌ها برنامه با یک موضوع و یک ساختار شرکت کرده باشند (فرضاً در جشنواره فیلم‌های مستند پلیسی، با موضوع مواد مخدر، برنامه‌های متعددی ارائه می‌شود) اما در پایان تنها آثاری موفق به دریافت جایزه می‌شوند که نوآوری بیشتری در سطح محتوا و ساختار ارائه کرده باشند.
بدون شک نوآوری در «محتوا» ابتدا از طریق تعمیق پژوهش و کشف یک ایده و سوژهٔ نو و منحصربه‌فرد شکل می‌گیرد. در برنامه‌های مبتنی بر اجرا نیز با وجود آنکه همه چیز به نحوهٔ اجرای عوامل تولید وابسته است، اما به هیچ وجه نباید از نوآوری محتوایی غافل بود. در این نوع برنامه‌ها، محققان و پژوهشگران نقش بسیار برجسته‌ای ایفا می‌کنند. تحقیق و پژوهش نیز همانند فرایند نگارش متن، شیوه‌های متنوعی دارد. غالباً گروه تحقیق متشکل از یک یا چند محقق، در ذیل مدیریت یک نویسنده یا تهیه‌کننده، گرد هم می‌آیند و براساس یک هدف‌گذاری روشن، فرایند چندمرحله‌ای تحقیق را آغاز می‌کنند و محصولات خود را گام‌به‌گام

تصویر۲۲

در قالب متن مکتوب، تصویر (عکس و فیلم)، صدا و... ارائه می‌دهند. آنها حتی موظف‌اند در پایان مرحلهٔ تحقیق و نگارش، محتویات تحقیقی خود را در قالب DVD و یا شکل مجلد شده و مکتوب، به بخش بایگانی و یا کتابخانه رسانه تحویل دهند (البته در بسیاری از موارد نیز ـ به‌ویژه در برنامه‌های زنده و مبتنی بر اجرا ـ ممکن است هیچ‌گاه اسناد و محتویات پژوهشی ثبت و بایگانی نشود). گروه تحقیق نیز مانند گروه نویسندگان می‌توانند از شیوه‌های گروهی و کارگاهی و تخصصی بهره ببرند و همه چیز بستگی به گستردگی برنامه و نیاز تهیه‌کننده یا نویسنده و یا مجریان برنامه دارد. در برنامه‌های مبتنی بر اجرا و بدون حضور نویسنده، برخی از محققان در جایگاه سوژه‌یاب و یا گردآورنده منابع صوتی و بصری به ایفای نقش می‌پردازند.

در این حالت گاهی دستاوردهای آنها به قدری نو و جذاب است که مجری و کارگردان یا تهیه‌کننده خط‌مشی اجرایی برنامه را بر روی دستاورد آنها قرار می‌دهند و حتی مسیر حرکت برنامه را تغییر می‌دهند. اما در اکثر موارد، محتویات پژوهشی و تحقیقی شامل اطلاعات خام و نامنسجمی هستند که تنها توسط نویسنده و یا مجری و کارگردان جلوه پیدا می‌کنند. در برنامه‌های سخنرانی و یا میزگرد، به عنوان گونه‌ای از برنامه‌های مبتنی بر اجرا، محتویاتی که توسط سخنران و یا کارشناسان میزگرد مطرح می‌شود، اغلب از پشتوانه تحقیقی خاصی برخوردار است؛ با این وصف، شیوه اجرای سخنران و یا کارشناسان و نیز شیوه اجرای کارگردان و عوامل تولید، نقش بسزایی در جذب مخاطب ایفا می‌کند.

برای مثال: بیانات یک دانشمند که متکی به اطلاعات با ارزش علمی و معارفی است، اگر در هنگام سخنرانی، ضعیف و فاقد جذابیت صوتی و بصری باشد، به هیچ وجه مورد استقبال مخاطبان قرار نمی‌گیرد؛ در حالی‌که یک گفت‌وگوی ساده و کم‌محتوا (و حتی بدون پشتوانهٔ علمی) اگر جذاب ارائه شود، چه بسا مخاطبان بیشتری را به خود جلب کند. بر همین اساس این جادوی روایت و شیوهٔ اجراست که به محتویات تحقیق و پژوهش جلوه می‌دهد و بدون مؤلفه‌های روایی و اجرایی، هرگز نباید انتظار داشت که برنامهٔ موفق و جذابی شکل بگیرد.

کار گروهی

پس از نمایش چند برنامهٔ تلویزیونی کوتاه، در مورد محتوای برنامه، به‌ویژه متن و تحقیق آن صحبت کنید و به تجزیه و تحلیل آنها بپردازید.

به گروه‌های چهار نفره تقسیم شوید و با تقسیم کار در میان خود، روی یک تحقیق یا نگارش متن با یکدیگر همکاری کنید.

با دعوت از یکی از نویسندگان فیلمنامه یا متن تلویزیونی به کلاس، در مورد نحوهٔ نگارش متن و شیوه‌های نگارشی با او گفت‌وگو کنید.

اثری را در کلاس نمایش دهید که بدون اتکا به متنِ مکتوب، موفق به جذب مخاطب شده است. در مورد دلایل جذابیت و پیچیدگی‌های روایت اجرایی توضیح دهید.

کار گروهی

با دعوت از کارگردان یا تدوینگر و سایر عوامل کلیدی در روایت برنامهٔ تلویزیونی، زمینه‌ای فراهم کنید تا هنرجویان بتوانند با ابعاد اجرایی و خلق محتوا بدون نیاز به متن مکتوب تبادل نظر کنند.

دو برنامهٔ مستند با یک موضوع مشترک نمایش دهید و کیفیت تحقیق هر یک را به‌طور جداگانه بررسی کنید.

تفکیک و دسته‌بندی طرح و الزامات نگارش طرح

خلاصهٔ طرح‌هایی که توسط نویسنده یا تهیه‌کننده به یک شبکه تلویزیونی ارائه می‌شود، اغلب در دو شکل دسته‌بندی می‌شوند:

۱. طرح‌های نمایشی[۱]

۲. طرح‌های غیرنمایشی[۲]

۱- طرح‌های نمایشی (مانند: تله‌فیلم، تله‌تاتر، انواع سریال و مینی‌سریال و پویانمایی‌های نمایشی و حتی آثار مستند ـ نمایشی)

۲- طرح‌های غیرنمایشی (مانند: انواع مستند، برنامه‌های گزارشی، خبری، سخنرانی، میزگرد پویانمایی‌های غیرنمایشی و آگهی‌های تبلیغاتی و...)

در رسانهٔ صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران و در برخی از شبکه‌های داخلی، فرم‌های ویژه‌ای با عنوان «شناسنامهٔ طرح» وجود دارد که در دو گروه نمایشی و غیرنمایشی دسته‌بندی شده است و تمام نویسندگان و ارائه‌دهندگان طرح موظف‌اند طرح‌های خود را در قالب یکی از این دو فرم ارائه دهند.
لازم به‌ذکر است که شکل و محتویات این فرم‌ها در هر شبکه یا گروه برنامه‌ساز متفاوت است و نمی‌توان نمونه‌های ارائه شده را فرم‌های قطعی و استاندارد تلقی کرد.
اما نکته ارزشمندی که در این فرم‌ها وجود دارد، جامع بودن اطلاعات درخواستی از نویسنده یا ارائه‌دهندهٔ طرح است. در واقع اگر شما هم تا کنون طرحی ننوشته باشید، بر اساس اطلاعات مندرج در این فرم‌ها قادر خواهید بود طرح خود را قالب‌بندی کنید و آن را به شکل درست‌تری ارائه نمایید.
برای مطالعه و آشنایی بیشتر با مندرجات شناسنامه طرح و نمونهٔ فرم‌های مذکور به صفحهٔ بعد مراجعه کنید.

شناسنامه طرح برنامه نمایشی

نقش پیشنهاد دهنده: طراح ☐ نویسنده متن ☐ محقق ☐ کارگردان ☐ تهیه کننده ☐

مشخصات عوامل برنامه ساز:

۱- طراح: میزان تحصیلات: رشته تحصیلی: گه ملی: تلفن:

۲- نویسنده: میزان تحصیلات: رشته تحصیلی: گه ملی: تلفن:

۳- کارگردان: میزان تحصیلات: رشته تحصیلی: گه ملی: تلفن:

۴- تهیه کننده: میزان تحصیلات: رشته تحصیلی: گه ملی: تلفن:

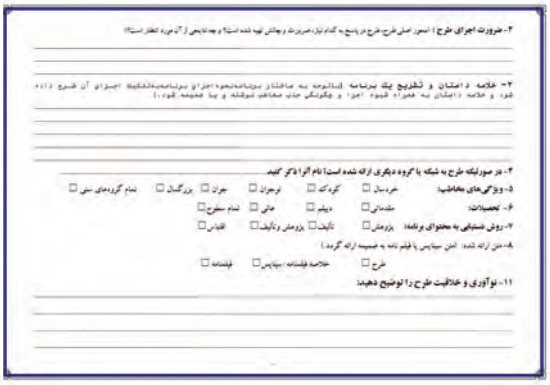
آدرس ارائه دهنده: امضاء:

مهمترین سوابق کاری نویسنده:

ردیف	نام برنامه	طبقه	ساختار	موضوع	تعداد	شبکه	سال تولید	مسولیت
۱								
۲								
۳								

مهمترین سوابق کاری تهیه کننده:

ردیف	نام برنامه	طبقه	ساختار	موضوع	تعداد	شبکه	سال تولید	مسولیت
۱								
۲								
۳								



۳- ضرورت اجرای طرح : (محور اصلی طرح، طرح در پاسخ به کدام نیاز، ضرورت و چالش تهیه شده است؟ و چه تاثیری از آن می رود انتظار است؟)

۴- خلاصه داستان و تشریح یک برنامه: (با توجه به ساختار برنامه(نحوه اجرای برنامه(تکنیک اجرای آن فرم ( ) فرد و خلاصه داستان به همراه قسمت اجرا و چگونگی جذب مخاطب نوشته و پیا ضمیمه گردد.)

۴- در صورتیکه طرح به شبکه یا گروه دیگری ارائه شده است؟ نام آنرا ذکر کنید

۵- ویژگی های مخاطب: خردسال ☐ کودک ☐ نوجوان ☐ جوان ☐ بزرگسال ☐ تمام گروههای سنی ☐

۶- تحصیلات: مقدماتی ☐ دیپلم ☐ عالی ☐ تمام سطوح ☐

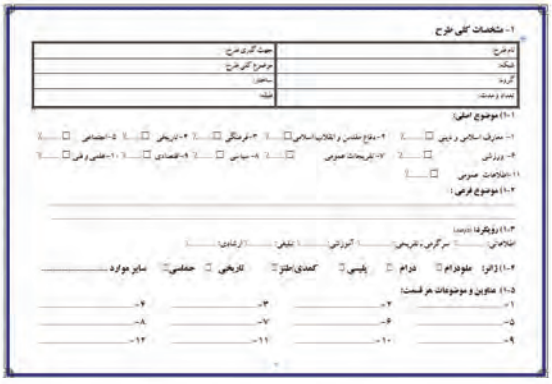
۷- روش شناسایی به محتوای برنامه: پژوهش ☐ تالیف ☐ پژوهش وتالیف ☐ اقتباس ☐

۸- متن ارائه شده: (متن سیناپس یا فیلم نامه به ضمیمه ارائه گردد.)

طرح ☐ خلاصه فیلمنامه /سیناپس ☐ فیلمنامه ☐

۱۱- نوآوری و خلاقیت طرح را توضیح دهید:

۲۳،۲۴
تصاویر ۲۵،۲۶



۱- مشخصات کلی طرح

نام طرح:	جهت گیری طرح:
شبکه:	موضوع کلی طرح:
گروه:	ساختار:
تعداد و مدت:	قبلی:

۱-۱) موضوع اصلی:

۱- معارف اسلامی و دینی ☐ ۲- دفاع مقدس و انقلاب اسلامی ☐ ۳- فرهنگی ☐ ۴- تاریخی ☐ ۵- اجتماعی ☐

۶- ورزشی ☐ ۷- تاریخ/حادث صدری ☐ ۸- سیاسی ☐ ۹- اقتصادی ☐ ۱۰- علمی و فنی ☐

۱۱- اطلاعات عمومی ☐

۱-۲) موضوع فرعی:

۱-۳) رویکرد: (تاریخی)

اطلاعاتی: سرگرمی ، تفریحی: آموزشی: تبلیغی: (ارشادی):

۱-۴) (الف) مقدماتی ☐ دوم ☐ پیشی ☐ کمدی/طنز ☐ تاریخی ☐ حماسی ☐ سایر موارد:

۱-۵) عناوین و موضوعات هر قسمت:

۱- ۲- ۳- ۴-

۵- ۶- ۷- ۸-

۹- ۱۰- ۱۱- ۱۲-

بررسی طرح در شورای طرح و برنامه گروه و شبکه

۱- مشخصات کلی

نام طرح: گروه: شبکه:

تاریخ بررسی در طرح و برنامه گروه: تاریخ بررسی در طرح و برنامه شبکه:

۲- نظر نهایی شورا: (نکات مثبت، منفی و پیشنهادات)

الف) نظر شورای طرح و برنامه گروه: قبول ☐ رد ☐ مشروط ☐

نام و امضاء اعضای شورا گروه:

۱- ۲- ۳- ۴-

۵- ۶- ۷- ۸-

امضاء مدیر گروه

الف) نظر شورای طرح و برنامه شبکه: قبول ☐ رد ☐ مشروط ☐

نام و امضاء اعضای شورا شبکه:

۱- ۲- ۳- ۴-

۵- ۶- ۷- ۸-

امضای مدیر طرح و برنامه و نظارت

شناسنامه طرح برنامه غیر نمایشی

نقش پیشنهاد دهنده: طراح ☐ نویسنده متن ☐ محقق ☐ کارگردان ☐ تهیه کننده ☐

مشخصات عوامل برنامه ساز:

۱- طراح: میزان تحصیلات: رشته تحصیلی: گه ملی: تلفن:

۲- نویسنده: میزان تحصیلات: رشته تحصیلی: گه ملی: تلفن:

۳- کارگردان: میزان تحصیلات: رشته تحصیلی: گه ملی: تلفن:

۴- تهیه کننده: میزان تحصیلات: رشته تحصیلی: گه ملی: تلفن:

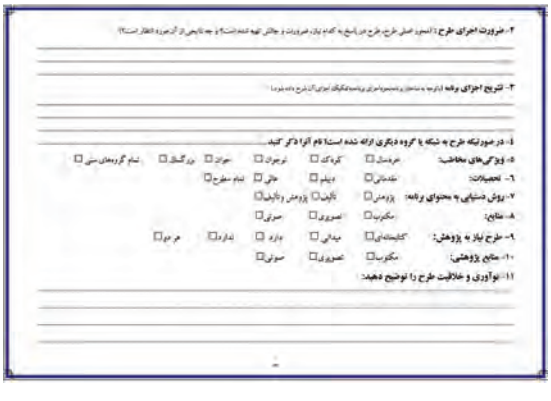
آدرس ارائه دهنده: امضاء:

مهمترین سوابق کاری کارگردان:

ردیف	نام برنامه	طبقه	ساختار	موضوع	تعداد	شبکه	سال تولید	مسولیت
۱								
۲								
۳								

مهمترین سوابق کاری تهیه کننده:

ردیف	نام برنامه	طبقه	ساختار	موضوع	تعداد	شبکه	سال تولید	مسولیت
۱								
۲								
۳								



۳- ضرورت اجرای طرح : (محور اصلی طرح، طرح در پاسخ به کدام نیاز، ضرورت و چالش تهیه شده است؟ و چه تاثیری از آن می رود انتظار است؟)

۴- تشریح اجرای برنامه: (با توجه به ساختار و دستورالعمل اجرای برنامه شکل های اجرای آن شرح داده شود.)

۵- در صورتیکه طرح به شبکه یا گروه دیگری ارائه شده است؟ نام آنرا ذکر کنید.

۵- ویژگی های مخاطب: خردسال ☐ کودک ☐ نوجوان ☐ جوان ☐ بزرگسال ☐ تمام گروههای سنی ☐

۶- تحصیلات: مقدماتی ☐ دیپلم ☐ عالی ☐ تمام سطوح ☐

۷- روش شناسایی به محتوای برنامه: پژوهش ☐ تالیف ☐ پژوهش وتالیف ☐

۸- منابع: مکتوب ☐ تصویری ☐ صوتی ☐

۹- طرح نیاز به پژوهش: کتابخانه ای ☐ میدانی ☐ دارد ☐ ندارد ☐ هر دو ☐

۱۰- منابع پژوهش: مکتوب ☐ تصویری ☐ صوتی ☐

۱۱- نوآوری و خلاقیت طرح را توضیح دهید:

۲۷،۲۸
تصاویر ۲۹،۳۰

۱- مشخصات کلی طرح

نام طرح:	جهت گیری طرح:
شبکه:	موضوع کلی طرح:
گروه:	ساختار:
تعداد و مدت:	قبلی:

۱-۱) موضوع اصلی:

۱- معارف اسلامی و دینی ☐ ۲- دفاع مقدس و انقلاب اسلامی ☐ ۳- فرهنگی ☐ ۴- تاریخی ☐ ۵- اجتماعی ☐

۶- ورزشی ☐ ۷- تاریخ/حادث صدری ☐ ۸- سیاسی ☐ ۹- اقتصادی ☐ ۱۰- علمی و فنی ☐

۱۱- اطلاعات عمومی ☐

۱-۲) موضوع فرعی:

۱-۳) رویکرد: (تاریخی)

اطلاعاتی: سرگرمی ، تفریحی: آموزشی: تبلیغی: (ارشادی):

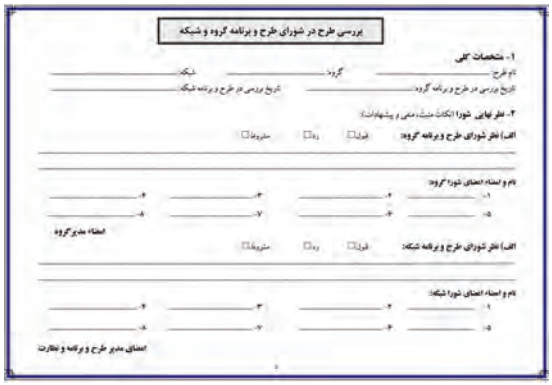
۱-۴) نوع تولید برنامه: زنده ☐ ضبطی ☐ زنده و ضبطی ☐

۱-۵) عناوین و موضوعات هر قسمت:

۱- ۲- ۳- ۴-

۵- ۶- ۷- ۸-

۹- ۱۰- ۱۱- ۱۲-



بررسی طرح در شورای طرح و برنامه گروه و شبکه

۱- مشخصات کلی

نام طرح: گروه: شبکه:

تاریخ بررسی در طرح و برنامه گروه: تاریخ بررسی در طرح و برنامه شبکه:

۲- نظر نهایی شورا: (نکات مثبت، منفی و پیشنهادات)

الف) نظر شورای طرح و برنامه گروه: قبول ☐ رد ☐ مشروط ☐

نام و امضاء اعضای شورا گروه:

۱- ۲- ۳- ۴-

۵- ۶- ۷- ۸-

امضاء مدیر گروه

الف) نظر شورای طرح و برنامه شبکه: قبول ☐ رد ☐ مشروط ☐

نام و امضاء اعضای شورا شبکه:

۱- ۲- ۳- ۴-

۵- ۶- ۷- ۸-

امضای مدیر طرح و برنامه و نظارت

دسته‌بندی روش‌های تحقیق

«تحقیق را فرایندی شده، هوشیارانه، نظام‌مند و قابل اعتماد برای یافتن حقایق یا فهم عمیق مسائل» تعریف نموده‌اند. درواقع این تعریف همان هدف و غایت برنامه‌سازی تلویزیونی است و هر برنامه نمایشی یا غیرنمایشی، به نحوی در پی بیان یک حقیقت یا افزایش فهم مخاطبان و عمق بخشیدن به مسائل است. از این زاویه، آشنایی با اصول و روش‌های تحقیق و پژوهش، جزء اولین مهارت‌هایی است که برنامه‌سازان تلویزیون باید آن را فرابگیرند.

البته اهداف تحقیق و شیوه‌های پژوهش بسیار متنوع‌اند و یقیناً برخی از این اهداف یا روش‌ها در حوزه برنامه‌سازی تلویزیونی کاربردی ندارند. برای مثال: بسیاری از محققان و پژوهشگران، به عنوان تولیدکننده محتویات تحقیقی، به دنبال اثبات نظریات علمی و معرفتی خاصی هستند؛ در حالی که محققان برنامه‌های تلویزیونی اغلب مصرف‌کننده و گردآورندهٔ تحقیق دیگران محسوب می‌شوند و باید به نیاز نویسنده و نیازهای برنامه پاسخ دهند (البته گاهی رویکرد برخی از برنامه‌ها مانند: میزگردهای علمی و اقتصادی و... به سمت اثبات یک نظریه خاص سوق می‌یابد که در این صورت برنامهٔ تلویزیونی، صرفاً درگاه انتقال این مفاهیم است، نه خالق و به‌وجودآورندهٔ آن). صرف‌نظر از اهداف تحقیق که می‌تواند میان محققان برنامه‌ای و پژوهشگران علمی تفاوت‌های فراوانی ایجاد کند، اما اغلب راهبردها و روش‌های تحقیق جنبهٔ مشترک دارند و پژوهشگران تلویزیونی هم از این روش‌ها برای رسیدن به هدف بهره می‌گیرند. برای نمونه، دو راه‌کار عمده برای انجام تحقیق وجود دارد که عبارت‌اند از:

۱. راهکار میدانی (fieldwork)

۲. راهکار کتابخانه‌ای یا پشت میزی (deskwork)

در راهکار میدانی، محقق برای کسب اطلاعات باید وارد محیط اجتماعی شود و با مشاهدهٔ میدانی و برقراری ارتباط مستقیم با پدیدهٔ مورد مطالعه، به تحقیق بپردازد. این شیوه در اکثر برنامه‌های گزارشی و خبری به شکل مستقیم و گاه ابزاری است که محقق به وسیلهٔ آن، مطالب ارزشمندی برای مجریان و یا نویسندگان فراهم می‌کند. اما در راهکار کتابخانه‌ای و پشت میزی، محقق از طریق مطالعهٔ کتاب‌ها و مقالات و یا جست‌وجوی اینترنتی و روش‌هایی از این قبیل، به گردآوری مطالب و اسناد می‌پردازد و تحقیق خود را به نتیجه می‌رساند. روش‌های فنی عملیاتی تحقیق عبارت‌اند از:

۱. مصاحبه (interview)

۲. مشاهده (observation)

۳. پرسشنامه (questionnaires)

۴. تحلیل اسناد و مدارک (document analysis)

در روش مصاحبه که خود یک شیوهٔ متداول در برنامه‌سازی محسوب می‌شود، محقق و برنامه‌ساز از طریق گفت‌وگو و مصاحبهٔ صوتی و تصویری با افراد مختلف به هدف خود دست می‌یابند.

در روش مشاهده که در اکثر برنامه‌های مستند شیوه‌ای برای توصیف وقایع است، محقق برنامه و یا فیلم‌ساز مستند، به مشاهده و بررسی عینی یک پدیده می‌پردازد.
در روش پرسشنامه که یک روش انحصاری در تحقیق است، محقق پرسشنامهٔ معینی را میان گروهی از اقشار جامعه توزیع می‌کند و پس از جمع‌آوری و تجزیه و تحلیل پاسخ‌ها، نتایج تحقیق را توصیف می‌کند. شاید بتوان برخی از برنامه‌های گزارشی را که با سؤالات مشترک مطرح می‌شود، معادل این روش در برنامه‌سازی دانست، اما از نظر تحقیق برنامه‌ای، روش پرسشنامه‌ای کمتر استفاده می‌شود.
در روش اسنادی که در برنامه‌سازی اغلب آثار مستند را به همین نام می‌شناسند، محقق و مستندساز از طریق استناد به منابع مکتوب و نقشه‌ها و تصاویر موجود، هدف خود را محقق می‌کند.

تفکیک و دسته‌بندی متن نگارشی

شیوه‌های نگارش فیلمنامه و محتوای آثار مبتنی بر متن، اعم از انواع داستانی و غیرداستانی، بسیار متنوع است و نویسندگان برنامه‌های تلویزیونی، بسته به گرایش تخصصی خود، باید با انواع شیوه‌های نگارش آشنا باشند. برای مثال: در نگارش طرح و فیلمنامه‌های داستانی، بسته‌های نگارشی با عنوان لاگ لاین (log line)، تگ لاین (tag line)، سیناپس (Synopsis)، اوت لاین (Outline)، تریتمنت (Treatment) وجود دارد که نویسنده باید از کارکرد هر یک از این بسته‌ها و شیوه نگارش آنها مطلع باشد. علاوه بر این، نویسنده باید از نظر فنی و هنری نحوه تقسیم پرده‌های داستان و سکانس‌بندی و صحنه‌بندی هر یک از سکانس‌ها را به خوبی بشناسد و در هنگام نگارش فیلمنامه، به بهترین شکل از این قابلیت‌ها بهره بگیرد.
غالباً یک فیلمنامه داستانی به‌صورت سکانس‌به‌سکانس نوشته می‌شود، هر سکانس به تعدادی صحنهٔ کوچک‌تر تقسیم می‌گردد و هر صحنه نیز به تعدادی نما تقسیم می‌شود. البته تقسیم‌بندی نمابه‌نما اغلب بر عهدهٔ کارگردان است و اکثر فیلمنامه‌نویسان به‌ندرت به جزئیات نما تأکید می‌کنند. برای آشنایی بهتر شما با ساختار نگارشی فیلمنامهٔ داستانی، در اینجا به یک سکانس از فیلمنامه «گرداب» نوشتهٔ علیرضا اسحاقی و کارگردانی اسماعیل براری که در سال ۱۳۸۸ تولید شده است، می‌پردازیم. (داستان فیلم گرداب به تلاش نظامیان انگلیسی برای ایجاد جنگ و خونریزی میان اهالی دو روستای شیعه و اهل سنّت است که در نهایت برخلاف نقشهٔ انگلیسی‌ها، این توطئهٔ ناکام می‌ماند و شیعیان و برادران اهل سنت با اتحاد و همبستگی موفق می‌شوند توطئه انگلیسی‌ها را خنثی کنند و...)

سکانس ۱ــ خارجی ــ روز ــ هورالعظیم (عراق) در حاشیهٔ روستای حره

(۱/۱) عنوان‌بندی اولیه فیلم، همراه با موسیقی مناسب بر روی تصاویر زیبایی از هورالعظیم. تعدادی گاومیش در آب کم‌عمق حاشیهٔ هور شنا می‌کنند و دختری جوان با لباس زیبای بومی مراقب آنهاست. او **سلیمه** نام دارد (دختری زیبا و با وقار، حدوداً ۲۵ ساله) نگاهش به آبراهی در هور است و گویی چشم‌انتظار کسی است.
(۱/۲) دورتر از او گویی مردی از لابلای نی‌ها او را می‌پاید!
(۱/۳) یک قایق **چینکو** (مخصوص ماهیگیران بومی) از میان هور به پیش می‌آید. جوانی رشید که صورتش را با چفیه پوشانده است درون قایق ایستاده و با چوبی بلند قایق را به جلو می‌راند (او علی نام دارد و تقریباً ۳۰ ساله است). قایق او به آرامی از کنار یک منطقه نظامی که با موانع مختلف از جمله سیم خاردار احاطه شده است، عبور می‌کند. این موانع کاملاً درون آب قرار دارند. روی قسمتی از آنها تابلوی خطر مرگ (با شکل استخوان و جمجمه

انسان و عبارت انگلیسی و عربی«منطقهٔ خطر، ورود ممنوع») دیده می‌شود. کمی دورتر نیز پرچم کشور انگلیس قابل مشاهده است.

(۱/۴) سلیمه هم‌چنان چشم‌انتظار است. برای لحظه‌ای صدای خش‌خش نی‌ها توجه او را به پشت سر جلب می‌کند، اما کسی آنجا نیست! سلیمه که اندکی ترسیده از جا برمی‌خیزد و کمی دورتر می‌رود! ناگهان مردی از نیزارِ پشت سر او بیرون می‌آید و موجب ترس سلیمه می‌شود! آن مرد علی است و از این‌که موجب ترس سلیمه شده است، عذرخواهانه به او می‌نگرد.

علـــی: سلیمه ... منم!

علی چفیه را از جلوی صورتش کنار زده و لبخند گرمی به سلیمه می‌زند.

سلیمه: ترسیدم علی!! (با لبخند) چرا این‌قدر دیر اومدی؟!

علی: انگلیسی‌ها بیشتر راه‌ها رو بستن! مجبور شدم از آبراه **ام‌النعاج** بیام! .... ببخشید که معطل شدی!

علی به سراغ قایقش می‌رود تا آن را به خشکی بکشد. سلیمه هم به کمک او می‌شتابد.

(۱/۵) کمی دورتر از آن دو، کسی یا کسانی از میان نیزارهایی که در خشکی قرار دارد، آن دو را زیر نظر دارند!

(۱/۶) علی برای کمک به سلیمه، سر قایق را به درون خشکی می‌کشد اما ناگهان هر دو سُر خورده و به آرامی زمین می‌خورند. این اتفاق موجب خنده آن دو می‌شود. علی ناگهان به یاد چیزی می‌افتد.

علی: آخ ... فکر کنم شکست!

سلیمه: چی؟!

علی: قلبم!!

سلیمه: (با خنده)ای بی‌مزه!

علی از جیب داخلی کت خود که روی دشداشه پوشیده، یک گل شقایق زیبا را بیرون می‌آورد و به سلیمه می‌دهد.

سلیمه: وای! چقدر قشنگه!!

علی: قابل نداره! می‌دونی برای پیدا کردنش ... تا کجا رفتم؟!

سلیمه: نه!

علی: تا نزدیک مرز ایران! ... یه نصفِ روز پارو زدم!

سلیمه: همیشه کارهای خطرناک می‌کنی!

علی: من به‌خاطر تو ... هر کاری می‌کنم!

سلیمه: هر کاری؟! (مکث) یعنی شرط بابا ماجد رو قبول می‌کنی؟

علی: خودت می‌دونی، من حرفی ندارم! ولی مادرم میگه رسم شیعه اینه که دختر باید بیاد خونه شوهرش... نه بالعکس!!

سلیمه: این موضوع ربطی به شیعه و سنی نداره! تو که با پدرم حرف زدی، اون تو این روستا به غیر از من کسی رو نداره!!

سلیمه ناگهان ساکت می‌شود و وحشت‌زده به مردی که در چند قدمی آنها ایستاده خیره می‌شود. علی نیز با تعجب جلو می‌آید و سلیمه را پشت سر خود قرار می‌دهد. مرد مذکور که چفیه‌ای سرخ به سر دارد و ریش پرفسوری هم گذاشته، با غیظ به علی و سلیمه خیره شده و سیگاری می‌کشد. در همین حال دو مرد تنومند با فاصله از یکدیگر از میان نیزاری که پشت سر مرد اول است، خارج می‌شوند. بر شانه یکی از آنها یک اسلحه کلاشینکف دیده می‌شود! مردی که چفیه سرخ به سر دارد، **فهد حسام** نام دارد. او مردی۴۸ ساله و قوی‌هیکل است، مرد اسلحه به‌دست نیز ۴۵ ساله و **یابرحطه** نام دارد و مرد دیگر **جاسم دلفی** ۴۰ ساله است.

فهد: به به!! چشم ما روشن! دخترعمو سلیمه ... از کی تا حالا با مردهای غریبه خلوت می‌کنی؟!

سلیمه و علی با تردید و نگرانی به فهد می‌نگرند.

فهد: پس هر روز ... به بهانه گاومیش‌ها ... میای اینجا آره؟!

علی: اشتباه می‌کنید! ... اسم من علی عبدالله ... من ...

فهد: تو یکی ... صداتو ببُر!!

سلیمه: فهد ... با اون کاری نداشته باش!

فهد: (به سلیمه) تو بهتره برگردی خونه ... زود!

علی: ببین برادر ... حتماً یه سوء تفاهمی شده ...

فهد با عصبانیت علی را به عقب هُل می‌دهد و موجب زمین افتادن او می‌شود.

فهد: اگه یه کلمه دیگه حرف بزنی ... می‌کشمت! (با تحکم به سلیمه) گفتم از اینجا برو!!

سلیمه با ترس و نگرانی چند گامی دور می‌شود. اما باز می‌ایستد.

سلیمه: اگه بهش آسیبی بزنی ... دیگه حق نداری منو دخترعمو صدا کنی!

سلیمه با عصبانیت دور می‌شود. علی هم در حالی که خود را کنترل می‌کند، از جا برمی‌خیزد.

علی: شما اگه پسرعموشی! باید بدونی که ما قصد ازدواج داریم!

فهد: چه داستان قشنگی! یه غریبه ... از اون‌ور آب ... برای دخترعموی من گل میاره!!

او با مشت ضربه‌ای به‌صورت علی می‌زند و او را به سمت دیگری می‌اندازد. علی با عصبانیت قصد واکنش دارد ولی یابر و جاسم دست‌های او را می‌گیرند.

علی: چون فامیل سلیمه‌اید، احترامتون واجبه. من رسم و رسوم شما رو نمی‌دونم ... ولی ...

فهد: ما اومدیم که همینو یادت بدیم! اینجا ... منطقهٔ منه! اوّلین قانونش هم اینه که هیچ غریبه‌ای حق نداره پاشو بذاره اینجا!

فهد دوباره قصد دارد علی را بزند ولی علی با پیشانی به‌صورت او می‌کوبد. جاسم و یابر شروع به زدن علی می‌کنند. امّا علی در حال فائق آمدن بر آنهاست. فهد که از گوشه لبش خون جاری شده، متوجه چنگه ماهیگیری می‌شود که درکف قایق علی افتاده آن را برمی‌دارد و سعی دارد تا از پشت آن را به کمر علی بکوبد، اما با صدای رگبار یک مسلسل که به‌صورت هوایی شلیک می‌شود، همه را میخکوب می‌کند!

صدای مایکل: (با لهجه انگلیسی) از جاتون تکون نخورید!

سروان **مایکل** (مردی ۳۸ ساله) به همراه سرهنگ **ویلیام** (مردی ۵۰ ساله) و۴ سرباز انگلیسی در دو قایق مخصوص نیروهای گشت آبی، با اسلحه به سمت آنها نشانه رفته‌اند. مایکل سلاح کلت در دست دارد و ویلیام نیز دستش بر قبضهٔ کلت کمری است. آن دو به همراه دو سرباز دیگر پا به خشکی می‌گذارند. در داخل یکی از قایق‌ها جسد فردی دیده می‌شود که رویش را با پارچه پوشانده‌اند!

ویلیام: اینجا چه خبره؟! ... شما چه مرگتون شده؟!

فهد لبخند به لب، چنگه ماهیگیری را به زمین می‌اندازد.

فهد: هیچی سرهنگ! داشتیم به این غریبه ... یه ریزه آداب و رسوم یاد می‌دادیم!

مایکل: برید عقب! (به یابر) تو هم اسلحه رو بذار زمین!

یابر با احتیاط اسلحه را زمین گذاشته و به حالت تسلیم گامی عقب می‌رود.

فهد: جناب سرهنگ ما مجوّز داریم ... نگهبان روستاییم!

ویلیام: مدارکتونو ببینم ... (به علی) تو کی هستی؟!

مایکل: اون از روستای عزیزه ... من می‌شناسمش!

فهد: خیلی خوبه! ... شما فک و فامیلاتونو خوب می‌شناسین!

مایکل کارت شناسایی فهد را از دستش بیرون کشیده و به سرهنگ می‌دهد.

ویلیام: بهتره مواظب حرف زدنت باشی ... من می‌تونم شما رو به جرم تلاش برای آدم‌کشی دستگیر کنم!

فهد: جناب سرهنگ زیاد سخت نگیر ... نیروهای متحّد تو این جنگ بیشتر از یه میلیون آدم کشتند!!

ویلیام: ما یه جنازه توی آب پیدا کردیم ... نکنه اون هم رسم و رسوم شما رو نمی‌دونسته؟!

کارت فهد را به او پس می‌دهد و به سوی قایقی می‌رود که جنازه در آن قرار دارد.

ویلیام: می‌تونید شناساییش کنید؟!

فهد و جاسم با تعجب نگاهی به هم می‌اندازند. سرهنگ پارچه را از روی جنازه کنار می‌زند.

ویلیام: بیایید جلوتر! ... می‌خوام بدونم مال روستای شماست؟!

فهد کمی جلوتر می‌رود.

فهد: من نمی‌شناسمش!

علی با تعجب جلو می‌رود. ظاهراً او هویت جسد را شناخته است.

علی: اون ابوسمیره است! اهل روستای ماست، یه هفته پیش گم شده بود!

ویلیام: متأسفانه وارد منطقهٔ ممنوعه شده بود! احتمالاً قایقش با یه مین ایرانی برخورد کرده!

فهد: این قصّهٔ مین‌های شناور ایرانی چیه جناب سرهنگ؟! جنگ ایران و عراق بیست ساله که تموم شده؟!

ویلیام: اون‌ها دارند سلاح‌های خطرناکی تولید می‌کنند ... هور هم جای خوبی برای امتحان کردنشه!!

فهد: برای چی می‌خواهید ما رو از اون‌ها بترسونید؟!

ویلیام: فهد حسام ... تو زیادی حرف می‌زنی!! بهتره تا عصبانی نشدم ... بساطت رو جمع کنی و بری!

فهد: باشه ... حتماً! (به علی) بچه جون اگه یه بار دیگه این طرف‌ها ببینمت ... زنده برنمی‌گردی!

علی با غیظ به او می‌نگرد. یابر اسلحه‌اش را برداشته و همراه فهد و جاسم در میان نیزار ناپدید می‌شوند.

در متن فوق، با یک سکانس که از شش صحنه تشکیل شده است، روبه‌رو هستیم. سکانس مانند یک بخش از کتاب است که یک موضوع واحدی را دنبال می‌کند اما در پیوند با سکانس‌های قبل و بعد از خود به تدریج داستان کاملی را بنا می‌کند. سکانس اول فیلم «گرداب» ضمن معرفی شخصیت‌های اصلی داستان، به تضاد شدید فهد (به عنوان یک عنصر افراطی بعثی و ضدتشیع) با علی (قهرمان داستان) اشاره می‌کند. در این سکانس علاقه‌مندی علی و سلیمه برملا می‌شود و تضاد علی و فهد به شکل رسمی آغاز می‌گردد و نقش نیروهای انگلیسی که علاقه‌مند اند خود را به عنوان میانجی صلح معرفی کنند، پایه‌گذاری می‌شود.

اما صحنه‌ای که به مثابه یک پارگراف در یک کتاب است، واحد کوچک‌تری است که از ترکیب و تجمیع آنها، سکانس ساخته می‌شود. صحنه‌ها اغلب بخش‌های کوچکی از یک موضوع بزرگ‌تر هستند و در پیوند با هم، یک موضوع واحد و یک سکانس را شکل می‌دهند. در اینجا نیز صحنه (۱/۱) که انتظار سلیمه را در حاشیه هور نشان می‌دهد، به‌خودی‌خود موضوعیت ندارد، اما وقتی با صحنه‌های بعد پیوند می‌یابد، موضوع انتظار و ملاقات پنهانی شکل می‌گیرد.

عامل تغییر صحنه‌ها، جابه‌جایی مکانی و زمانی است؛ یعنی هر بار که زمان یا مکان وقوع داستان تغییر کند، بلافاصله شماره صحنه عوض می‌شود. برای مثال: محل انتظار سلیمه در کنار هور به عنوان یک صحنه و محل پارو زدن علی در بخش دیگری از هور به عنوان یک صحنهٔ دیگر شماره‌بندی شده است. اما شمارهٔ سکانس با تغییر موضوع (که اغلب با تغییر زمان و مکان نیز همراه است) رخ می‌دهد.

کوچک‌ترین واحد معنادار یک فیلمنامه، نما است. در برخی فیلمنامه‌ها، جزئیات نما یا پلان‌ها نیز قید می‌شود و یا مانند فیلمنامه «گرداب» از تشریح جزئیات نما پرهیز می‌شود و صرفاً کنش‌ها و واکنش‌ها توصیف می‌شوند. برای مثال: جملات آغازین صحنه شمارهٔ ۱/۱ را بار دیگر مرور کنید:

(عنوان‌بندی اولیه فیلم، همراه با موسیقی مناسب بر روی تصاویر زیبایی از هورالعظیم. تعدادی گاومیش در آب کم‌عمق حاشیهٔ هور شنا می‌کنند و دختری جوان با لباس زیبای بومی مراقب آنهاست و...)

در همین یکی دو جمله، به‌راحتی می‌توان دریافت که عنوان‌بندی یا تیتراژ اولیه فیلم روی تعدای پلان باز از مناظر زیبای هورالعظیم است و موسیقی مناسبی نیز روی این تصاویر شنیده می‌شود. سپس یک یا دو نما از شنا کردن گاومیش‌ها در حاشیه هور دیده می‌شود و سرانجام نمای باز و سپس نمای متوسطی از یک دختر جوان با لباس زیبای بومی و...

متن هر فیلمنامهٔ داستانی حداقل از سه جزء تشکیل شده است:

- تیتر هر سکانس با قید شماره و نام مکان و تصریح زمان و محیط داخلی (سرپوشیده) و یا محیط خارجی (فضای باز و غیرمسقف)
- نگارش توضیح صحنه‌ها (شامل: کنش‌ها و واکنش‌ها و شرح رویدادها به همراه پاره‌ای توضیحات فنی صدا و تصویر)
- نام نقش و دیالوگ یا گفت‌وگوی هر یک از اشخاص به همراه برخی دستورالعمل‌های رفتاری و حسی شکل و سیاق نگارشی فیلمنامه‌ها و متن برنامه‌های تلویزیونی (اعم از داستانی یا غیرداستانی) به سه شیوه صورت می‌گیرد.

این شیوه‌ها عبارت‌اند از:

۱. شیوهٔ نگارشی (master scene script)

۲. شیوهٔ دو ستونه (Two-Column Script)

۳. شیوه نمابه‌نما یا تصویرنامه (Plan to plan)

(این شیوهٔ را در بخش بعد تشریح می‌کنیم).

شیوهٔ نگارش که به آن شیوهٔ تک‌ستونی نیز می‌گویند، مانند: شیوهٔ فیلمنامه «گرداب»، ترکیب توضیحات صحنه و دیالوگ در ذیل هم.

در شیوهٔ دو ستونه توضیحات صحنه و نکات بصری در ستون سمت راست و دیالوگ‌ها و نکات فنی صوتی در سمت چپ نوشته می‌شود؛ مانند جدول روبه رو:

شیوهٔ نمابه‌نما در حالت تک ستونی، به‌صورت شماره‌بندی

تصاویر ۳۱

نماهای یک صحنه و تشریح کنش‌ها و واکنش‌های بازیگران به همراه دیالوگ مربوط به همان نما (در کنار توضیحات فنی هر نما) زیر هم است.

نمونه فیلمنامه به روش نما به نما (تک ستونی)

نام برنامه : تله تاتر« سه راه آزادگان» تاریخ ضبط .....

داخلی ■ خارجی □ روز ■ شب □ محل تصویربرداری: اتاق مجروحان اسیر

شماره نما	سکانس ۱۲ صحنه شماره ۳ شرح وقایع
۱	L.S – fade in تصویر باز میشود به تمای عمومی از اتاق مجروحان. تعداد زیادی مجروح در وضعیت اسف باری در درون اتاق روی زمین و روی تخت ها دیده می شوند. دوربین به آرامی به راست PAN میکند. یک پرستار زن (به نام همدانی ۴۵ ساله) به همراه یک پرستار مرد (به نام اسدی ۳۵ ساله) در حال رسیدگی به مجروحان هستند .
۲	F.S صدای گشوده شدن قفل ـ درباز می شود و سحر توسط یک نگهبان زن به درون هل داده میشود. پس از پرتاب سحر به داخل دوربین به آرامی DOLY BACK میکند.
۳	M.2.S از خانم همدانی و پرستار دوم . با ورود سحر به داخل اتاق همه با تعجب به او مینگرند . همدانی : (به نگهبان) خانم ـ تو رو به خدا یه چندتا گاز استریل و شیشه بتادین به ما بدین .. زخم این مجروح ها چرک کرده !! همدانی به سمت نگهبان میرود و دوربین با او PAN به چپ می کند.
۴	و.....
۵	
۶	

تصاویر ۳۲

لاگ لاین:

عبارتی کوتاه و تأثیرگذار بر روی مخاطبان، کل داستان فیلم در یک خط شامل: ایده اصلی، قهرمان و مشکل پیش روی قهرمان.

تگ لاین:

عبارت یک یا دو خطی که روی پوستر فیلم‌ها نوشته می‌شود. این عبارات باید جذاب و برانگیزاننده باشند، اما در مورد داستان فیلم اطلاعات چندانی ارائه نمی‌دهند.

سیناپس:

خلاصهٔ طرح معمولاً بین ۱۰۰ تا ۵۰۰ کلمه. خلاصه‌ای از داستان که روی پیرنگ اصلی متمرکز است و سراغ جزئیات پیچیده و شخصیت‌های کم‌اهمیت نمی‌رود.

اوت لاین:

شبیه همان سیناپس است اما کمی گسترده‌تر؛ اغلب سندی است که نویسنده در گسترش داستان از آن بهره می‌گیرد.

تریتمنت:

مجموعهٔ روایت و توصیف همراه با جزئیات یک داستان است، فرضیات و محتوا و ساختار، شخصیت‌ها، اهداف و انگیزه‌ها، پیرنگ درون‌مایه، سبک، کشمکش، آغاز، میان و نقطهٔ اوج در آن است.

تبیین تصویرنامه ــ استوری‌بُرد و روایت‌های مبتنی بر اجرا

در اکثر برنامه‌های تلویزیونی که در داخل استودیو ضبط می‌شود، شیوهٔ تصویرنامه‌نویسی یک شیوهٔ مرسوم و بسیار کارگشاست. در این شیوهٔ که ترکیبی از روش دوستونه و نمابه‌نما محسوب می‌شود، توضیحات فنی مربوط به تک‌تک نماها و نکات صوتی در سمت راست نوشته می‌شود و توضیحات صحنه‌ها و دیالوگ‌ها در سمت چپ.

نمونهٔ شیوهٔ نمابه‌نما (تصویرنامه)

تصویر ۳۳

نمونه ایی از یک تصویر نامه تلویزیونی — **تله تاتر: سه راه آزادگان** — تاریخ ضبط .....

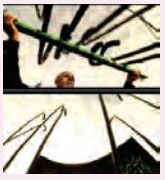
سکانس ۱۲ صحنه شماره ۳ داخلی ■ خارجی □ روز ■ شب □ — محل تصویربرداری: اتاق مجروحان اسیر

دوربینهای A1-B2-C3 — بوم های G1 , H2

نما	دوربین	موقعیت	تصویر	حرکت و گفتار و ...
۱	۲	B	L.S – fade in تصویر باز میشود به نمای عمومی از اتاق مجروحان. دوربین به آرامی به راست PAN میکند.	تعداد زیادی مجروح در وضعیت اسف باری در درون اتاق روی زمین و روی تخت ها دیده می شوند. یک پرستار زن (به نام همدانی ۴۵ ساله) به همراه یک پرستار مرد (به نام اسدی ۳۵ ساله) در حال رسیدگی به مجروحان هستند .
۲	۱	A	F.S صدای گشوده شدن قفل و نمای نگهبان و سحر – پس از پرتاب سحر به داخل دوربین به آرامی DOLY BACK میکند.	درباز می شود و سحر توسط یک نگهبان زن به درون هل داده میشود.
۳	۳	C	M.2.S از خانم همدانی و پرستار دوم . همدانی به سمت نگهبان میرود و دوربین با او PAN به چپ می کند.	با ورود سحر به داخل اتاق همه با تعجب به او مینگرند . **همدانی :** (به نگهبان) خانم .. تو رو به خدا یه چندتا گاز استریل و شیشه بتادین به ما بدین .. زخم این مجروح ها چرک کرده !!
۴	۱	A	F.S نگهبان و همدانی – خروج نگهبان و صدای قفل شدن مجدد درب اتاق.	**نگهبان :** باز درو باز کردم دور برداشتین ؟! زیاد حرف بزنید امشب نه از آب خبریه نه از غذا! نگهبان بی توجه به آنها در را قفل میکند و میرود .
۵	۲	B	M.C.S سحر که با حیرت به مجروحان می نگرد.	سحر حیرت زده و ناباور به مجروحان می نگرد **سحر :** یا ابولفضل(ع) ... اینجا چه خبره ؟!
۶	۳	C	۴.S از اسدی و دو پرستار دیگر که مشغول مداوای یک مجروح هستند.	**اسدی :** این و واسه چی آوردن اینجا ؟! پرستاران با سوظن به او مینگرند و به کار خود مشغول می شوند .
۷	۲	B	F.S سحر بعد از بیان جمله خود به سمت یک مجروح میرود. حرکت ARC به چپ. خانم همدانی وارد کادر شده و مانع سحر می شود. PAN به راست با همدانی تا ۳.S که به کنار پرستاران دیگر میرسد.	**سحر :** من دکترم .. اسمم سحر احمدیه .. از تهران اومدم ! سحر برای کمک به مجروحان جلو میرود ولی خانم همدانی مانع او میشود. **همدانی :** لازم نیست به اینا دست بزنی ! **سحر :** چرا ؟! **همدانی :** (مشکوک) این و از رفیقای بی انصافت بپرس ! همدانی به کنار سایر پرستاران میرود.
۸	۳	C	M.S از سحر که تنها است.	**سحر :** شما فکر کردین من با اینام ؟! نه من و شوهرم از تهران اومدیم ... برگه مأموریت هم داشتیم ولی ما رو تو راه اسیر کردن و آوردن اینجا .
۷	۲	B	F.S همدانی و پرستاران و مجروحان. Fade out (غروب تصویر)	پرستاران سکوت کرده و با شک و تردید به او می نگرند!

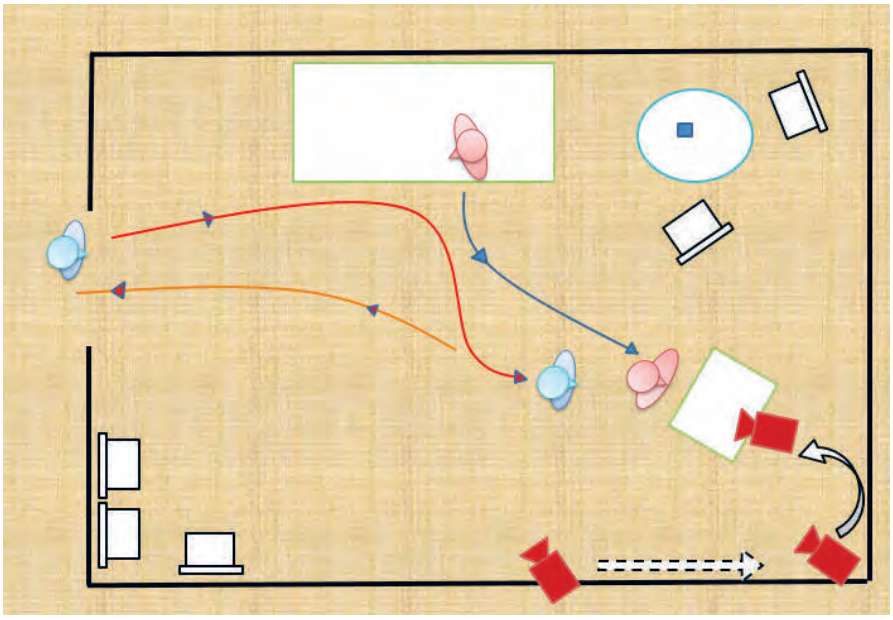
نمونه دیگر تصویر نامه همراه با استوری برد

تصویر ۳۴

۶	**کات به:** e.l.s از لشکر یزید که در سه دسته بزرگ هزار نفری به دهمان شکل صف‌آرایی کرده‌اند. دوربین از موقعیت‌های انگل نسبت به لشکر، در حرکت آرام کرین به پایین می‌آید و به نمای l.s عمر سعد می‌رسد که به همراه چهار سوار جنگی در پیشاپیش لشکر خود در مقابل امام حسین(ع) قرار دارند. در ادامه حرکت کرین به سمت پایین، دوربین در اور شولدر امام و چهار تن از یاران ایشان که پشت به تصویر دارند متوقف می‌شود. یک پرچم سبز یا شعار لا اله الا الله در دست سواره‌ای که پشت امام است دیده می‌شود.		۱۰ ثانیه	... به فرماندهی عمر بن سعد در برابر حسین بن علی (ع) و یارانش که به ۷۲ تن معروف شدند، ایستاده اند.	صدای جیغ یک عقاب به صورت ناهمگاه روی تصویر طنین‌انداز می‌شود و سپس محو می‌گردد. موسیقی بخش اول نیز فید این می‌شود و زیر صدای گوینده شنیده می‌شود.
۷	**کات به:** e.l.s ازسپاه اندک امام حسین (ع) که در سمت چپ تصویر قرار دارند و لشکر عمر سعد آنها را چون نگینی در محاصره دارند. قسمتی از لشکر قرمزپوش یزید در جلوی تصویر دیده می‌شوند که سوار بر اسب و با نیزه و شمشیر پشت به تصویر دارند. سایر لشکریان که بخش زیادی از آنها از سمت راست قاب بیرون هستند، منتظر حمله ایستاده‌اند. سپاه امام حسین (ع) (شامل ۵ ردیف سواره نظام و چند ردیف نیروهای پیاده با حداقل امکانات جنگی) در پس‌زمینه آنها نیز تعدادی خیمه سیاه و سفید با پرچم‌های سبز بر فراز برخی خیام دیده می‌شود. چند شعاع نور آفتاب از میان ابرهایی که در آسمان دیده می‌شود. چند شعاع نور آفتاب از میان ابرهایی که در آسمان دیده می‌شود به سمت لشکر امام تابیده است. **فید اوت**		۱۸ ثانیه	ــــــــ	موسیقی بخش اول و صدای باد
۸	**فیداین** (تصویری از مراسم عزاداری روز عاشورا) شیپورهای عصا شکل هم‌سو با صدای حسین به آسمان بلند می‌شود.		۱۲ ثانیه	ــــــــ	موسیقی بخش دوم با صدای گروهی «حسین»

در شیوهٔ نمابه‌نما برای عینیت بخشیدن به ماهیت هر نما، از دو روش طراحی(floor plan) (نقشهٔ مختصات از زاویهٔ بالا یا کروکی نما) و یا (storyboard) استفاده می‌شود. فلور پلان یک نقشهٔ نسبتاً ساده از زاویهٔ بالاست که موقعیت مکان و نحوهٔ استقرار اشیا و بازیگران را نمایش می‌دهد و کارگردان با استفاده از آن نحوهٔ حرکات بازیگران و نیز حرکات دوربین را ترسیم می‌کند تا در هنگام تولید، همه چیز با نظم و دقت و سرعت مناسب به پیش برود.

نمونهٔ یک فلورپلان[1] (floor plan)



تصویر ۳۵

روش متداول دیگر طراحی[2] (storyboard) است که در آن تک‌تک نماها طبق دستورالعمل کارگردان، به صورت نقاشی ساده یا با سایه‌روشن و حرفه‌ای، توسط یک نقاش و متخصص استوری‌بُرد کشیده می‌شود. درواقع وجود استوری‌برد، تمام عوامل اجرایی را از نحوهٔ میزانسن و مدیریت حرکات متقابل دوربین و بازیگران مطلع می‌سازد و بر نظم و اجرای دقیق هر پلان می‌افزاید. البته در آثار نمایشی الف و الف ویژه، اطلاعات فنی هر نما در قالب برگه‌های مجزایی به نام برگه دکوپاژ[3] (Decoupage) درج می‌گردد و استوری‌برد نیز ترسیم می‌شود.

۱. فلورپلان floor plan = نقشه هوایی یا کروکی

۲. استوری‌برد storyboard = داستان تصویری و نقاشی شده

۳. دکوپاژ Decoupage = کلمه‌ای فرانسوی به معنی تقطیع یا برش فنی است. (اما مفهومی به مراتب وسیع‌تر از تقطیع را شامل می‌شود). دانش تقطیع و مهارت عملی در دکوپاژ یکی از مهم‌ترین قابلیت‌های یک کارگردان حرفه‌ای و مهم‌ترین ابزار روایت اجرایی محسوب می‌شود.

تصویر۳۶

در هر صورت فلورپلان، استوری‌برد و برگهٔ دکوپاژ ابزارهایی مناسب برای بیان روایت اجرایی محسوب می‌شوند و هر برنامه‌ای، چه مبتنی بر متن و چه‌بدون اتکای به آن، نیازمند چنین ابزاری است. به عبارت دیگر، کارگردان برای تجسّم بخشیدن به ایده و طرح ذهنی خود یا عینیت دادن به متن فیلمنامه، چاره‌ای به جز توسل به این اسباب ندارد و به همین دلیل آگاهی از این شیوه‌ها اجتناب‌ناپذیر به نظر می‌رسد.

فعالیت کلاسی

دو نسخه شناسنامه طرح (نمایشی و غیرنمایشی) تا ایده را در قالب فرم‌ها پُر کنید.

هنرآموز با ارائه چند نمونه اوت لاین و تریتمنت یا خلاصه سکانس، از هنرجویان بخواهد تا تفاوت هر یک از متن‌ها را بیان کنند.

یک موقعیت کوتاه را به صورت استوری‌برد ارائه دهید.

پس از دیدن یک برنامهٔ تلویزیونی، تعداد نماهای یک صحنه یا سکانس را شمارش کنید و محل استقرار دوربین‌ها را روی نقشه کروکی ساده، مربوط به صحنه، مشخص نمایید. سپس علت تغییر زاویهٔ دوربین را توضیح دهید.

۲ واحد یادگیری

تحلیل فرایند طرح و متن

آیا تا به حال پی‌برده‌اید؛

- چگونه ایدهٔ اولیه به طرح اجرایی تبدیل می‌شود؟

هدف از این واحد یادگیری

- هنرجویان در این واحد یادگیری، انواع ساختار متن را فرامی‌گیرند و مهارت برآورد مالی تولید بر اساس متن را کسب می‌کنند.

استاندارد عملکرد

- تحلیل و طراحی و نگارش متن بر اساس تعیین برآورد مالی و دسته بندی روایت‌ها؛ با استفاده از تجزیه و تحلیل چند برنامهٔ تلویزیونی و نمایش نمونه های متنی

نگارش متن و روایت مبتنی بر اجرا و تنظیم پروژه

ب) تحلیل فرایند طرح و متن تا تصویب نهایی

ساختار کلاسیک و غیرکلاسیک در طرح، متن و روایت اجرایی ایجاد ساختار روایی جذاب و منطقی در هر یک از انواع برنامه‌های تلویزیونی، کاری سخت و پیچیده است و به دانش و مهارت فراوانی نیاز دارد. تمام برنامه‌های تلویزیونی، اعم از نمایشی و غیرنمایشی، در ساختار روایی خود از یک الگوی ثابت استفاده می‌کنند که به آن «الگوی سه پرده‌ای» می‌گویند.

برای آشنایی با این مفهوم، بهتر است با یک مثال غیرنمایشی آن را توضیح دهیم: در یک برنامهٔ ترکیبی مانند: خندوانه، طبق روال همیشگی، کار با عنوان‌بندی یا تیتراژ اولیه آغاز می‌شود و مجری پس از سلام و احوال‌پرسی با حضار داخل استودیو و مخاطبان تلویزیونی، به تشریح مختصر یک موضوع اجتماعی می‌پردازد. (موضوعاتی نظیر: کمک به همنوعان یا مفهوم کنترل خشم و...) در واقع این موضوع، که هسته مرکزی محتوای برنامه را شکل می‌دهد، در بطن بخش‌های متنوع دیگر نیز بروز و ظهور می‌یابد و می‌توان رد پای آن را در خلال گفت‌وگو با مهمانان عادی و یا مردم داخل سالن و یا در میان نمایش‌های طنز و شوخی‌های کلامی جناب خان و مهم‌تر از همه در گفت‌وگوی اختصاصی با میهمان ویژهٔ برنامه دنبال کرد. در خاتمهٔ برنامه نیز مجری پس از جمع‌بندی موضوع، برنامه را به شکلی شاد و مفرح به انتها می‌رساند و تیتراژ پایانی، خاتمه‌بخش این قسمت از برنامه است.همان‌طور که ملاحظه می‌کنید، برنامه خندوانه (صرف‌نظر از آیتم‌های متنوع مانند: گفت‌وگو، مسابقه، نمایش و...) از یک ساختار سه بخشی شکل گرفته است که عبارت‌اند از:

۱. **پردهٔ شروع** (شامل: تیتراژ آغازین و فرایند احوال‌پرسی با مخاطبان و طرح موضوع)

۲. **پردهٔ میانی** (شامل: بسط و توسعه موضوعِ محوری در خلال سایر آیتم‌ها و بررسی ابعاد مختلف موضوع)

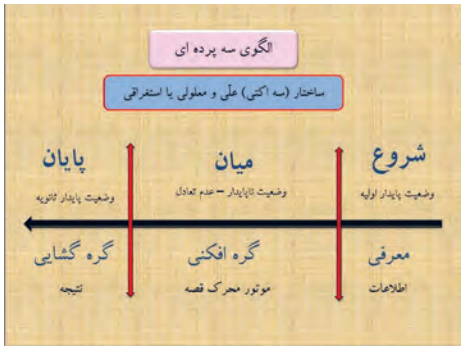
۳. **پردهٔ پایانی** (شامل: جمع‌بندی موضوع، تعیین تکلیف افراد حاضر در مسابقه و... تیتراژ نهایی)

تصویر ۳۷

تصویر ۳۸

بسیاری از صاحب‌نظران، موضوع پرده‌بندی را مخصوص آثار نمایشی می‌دانند و دلایل فنی فراوانی برای آن ذکر می‌کنند، اما به دلیل تأثیرپذیری ساختارها بر یکدیگر نمی‌توان این موضوع را نادیده گرفت. برای مثال: مفهوم پرده و پرده‌بندی ابتدا در نمایشنامه‌ها و ساختارهای تئاتری معنا داشت، اما به‌تدریج وارد سایر انواع دراماتیک نظیر فیلمنامه و الگوهای داستان‌نویسی هم شد و به نظر می‌رسد، ساختارهای مستند و غیرنمایشی نیز تأثیرات چشمگیری از آن گرفته‌اند. البته الگوهای پرده‌بندی دارای تنوع است و علاوه بر ساختار سه پرده‌ای، می‌توان به انواع دیگری نظیر دو پرده‌ای، چهار و پنج و یا هفت پرده‌ای، نُه پرده‌ای و چهارده پرده‌ای

نیز اشاره کرد. (شایان ذکر است، انتخاب اعداد مذکور به هیچ‌وجه سلیقه‌ای و ذوقی نیست، و هر یک از این ساختارها، بر نحوهٔ زمان‌بندی داستان و کیفیت روایی آن اثر مستقیم می‌گذارد. متأسفانه به دلیل محدودیت زمان، امکان تشریح این ابعاد وجود ندارد؛ اما شما می‌توانید با مراجعه به کتاب‌های آموزش نمایشنامه‌نویسی و فیلمنامه‌نویسی، اطلاعات جامع‌تری به دست آورید).



تصویر ۳۹

البته در میان ساختارهای پرده‌بندی داستان، الگوی سه پرده‌ای، مشهورترین و کاربردی‌ترین ساختار محسوب می‌شود و از نظر قدمت و میزان اعتبار در چنان جایگاهی‌ست که به آن «ساختار کلاسیک»[1] نیز گفته می‌شود. نویسندگانی که در آثار خود، به استفاده از الگوی کلاسیک سه پرده‌ای علاقه‌مند هستند، باید از قواعد فنی و هنری این الگو تبعیت کنند و نوآوری‌ها و خلاقیت خود را با رعایت همین قواعد عملی نمایند و مجاز نیستند که چارچوب ساختاری کلاسیک را در هم بشکنند.

برخی نمونه‌های داستانی کلاسیک در ایران و جهان عبارت‌اند از: داستان‌های رستم دستان در شاهنامهٔ حکیم ابوالقاسم فردوسی، داستان‌های ایلیاد و ادیسه به قلم حماسه‌سرای یونانی هومر و غیره و نمونه‌های سینمایی و تلویزیونی جدیدتر مانند شخصیت‌های داستانی ازجمله سوپرمن، مرد عنکبوتی، پاندای کونگفوکار، پدرخوانده، و در کشور ایران آثاری مانند قیصر، ناخداخورشید، به وقت شام و امثال آنها. از جمله قواعد کلاسیک، استفاده از شیوهٔ «روایت خطی» است. در این شیوهٔ، رویدادهای داستانی یکی بعد از دیگری به وقوع می‌پیوندند و به صورت یک خط ممتد (از نظر زمانی) به پیش می‌روند و نویسنده مجاز نیست خط سیر زمانی را تغییر دهد و به گذشته یا آینده بپردازد. در حالی که در نمونه‌های غیرکلاسیک، نویسنده می‌تواند داستان خود را از لحظهٔ پایانی زندگی یک شخصیت آغاز کند و سپس به گذشته بازگردد و به سرگذشت او بپردازد و باز دوباره در خلال داستان به زمان حال برگردد. برخی دیگر از قواعد ساختار کلاسیک سه پرده‌ای عبارت‌اند از:

۱. الزام به خلق یک قهرمان فعال

(که اغلب از میان مردان انتخاب می‌شود و بیشتر اوقات مظهر خیر و خوبی است)؛

۲. نیاز به ضد قهرمان (به عنوان نمادی از شرارت)؛

۳. پیوستگی رویدادها از نظر علت و معلول؛

۴. پایان بسته و الزام به پیروزی خیر بر شر.

در فرهنگ فارسی «معین»، اصطلاح کلاسیک به معنی نمونه، سرمشق در طبقه خود و یا هر نوشته و اثر هنری که مطابق با اصول و قواعد قدیم باشد، آمده است. بسیاری از صاحب‌نظران معتقدند الگوی کلاسیک سه پرده‌ای، نخستین بار در نمایشنامه‌های عهد باستان یونان و رم نمودار شد.

ارسطو (فیلسوف شهیر یونانی در کتاب فن شعر یا بوطیقا) اولین کسی بود که به تشریح فنی و هنری الگوی سه پرده اقدام کرد.

تصویر ۴۰

تصویر ۴۱

چندین قاعدهٔ فنی و هنری دیگر وجود دارد که فرصت بازگویی آنها در این درس فراهم نیست.
برای مثال سوپرمن (قهرمان غربی) یا رستم دستان (قهرمان ایرانی) به عنوان یک عنصر فعال، به جنگ نیروهای شرور یا همان ضدقهرمان می‌روند. در داستان‌های سوپرمن، ضدقهرمان اغلب یک موجود شریر است که با استفاده از تکنولوژی به دنبال سیطره بر کل جهان است و با وجود قدرت فراوان و مکر و حیله پیش‌بینی‌ناپذیر، همواره در پایان داستان شکست می‌خورد و محکوم به نابودی است. در داستان‌های رستم نیز گاهی دیو یا اژدها نقش ضد قهرمان را دارند و یا شخصیت‌هایی مانند کیکاوس و اسفندیار در چنین نقشی ظاهر می‌شوند، اما در اکثر موارد شکست می‌خورند و هرگز به هدف شوم خود نمی‌رسند.
در نگاه نخست، شاید رعایت قواعد کلاسیک توسط هنرمندان، سخت و دست‌وپاگیر به نظر برسد، اما با گذشت چندین قرن از شکل‌گیری ساختار کلاسیک، هنوز هم شاهکارهای هنری بزرگی بر پایهٔ این الگو شکل می‌گیرد. با وجود این، بسیاری از هنرمندان این قالب را نمی‌پسندند و ظرفیت آن را برای بیان اندیشه‌های خود محدود می‌پندارند. به همین دلیل، از دیرباز برخی از هنرمندان به دنبال کشف الگوهای جدید و درهم‌شکستن الگوهای سنتی و قدیمی بوده‌اند. یکی از این الگوها، ساختار «ضدکلاسیک» است که نمونه‌های افراطی آن را به نام «ضدساختار» می‌شناسند. آثار ضدساختار که نمونه‌های آن در داستان، شعر، نقاشی، تئاتر، موسیقی، فیلم و سایر شاخه‌های هنری به‌وفور یافت می‌شود، اغلب در پی ساختارهای شکلی و محتوایی هستند و گاهی روش‌های خودساختهٔ خودشان را هم نقض می‌کنند. از جمله نمونه‌های ضدکلاسیک در فیلم‌های سینمایی می‌توان به آثار ذیل اشاره کرد: سگ آندلسی، سال گذشته در مارین باد، شاتر آی لند و... در سینمای ایران نیز فیلم‌های طبیعت بی‌جان، مغول‌ها، کلوزآپ و زیر درختان زیتون و بسیاری از آثار دیگر را می‌توان به عنوان آثار غیرکلاسیک نام برد. توضیح این نکته ضروری است که امروزه نمونه‌های کلاسیک و ضدکلاسیک، که نمایندهٔ دو طیف کاملاً متضاد محسوب می‌شوند، کمتر مورد توجه قرار می‌گیرند و گرایش اغلب نویسندگان و هنرمندان به حد وسطی از این سبک‌ها جلب شده است که در اصطلاح فنی به آن «مینی‌مالیسم» گفته می‌شود. در واقع ساختار مینی‌مالیستی یا الگوی کوچک‌سازی قواعد کلاسیک، برای خلق دنیای روایی خود از الگوهای کلاسیک فاصله می‌گیرد، اما الزاماً در پی شکستن تمام قواعد کلاسیک نیست و راه افراطی ضدکلاسیک را هم نمی‌پیماید. به عبارت دیگر، آثار مینی‌مالیستی را می‌توان تولیداتی با ساختار نسبتاً آزاد تلقی کرد که به‌تدریج

تصویر ۴۲

از الگوهای کلاسیک فاصله گرفته‌اند و به الگوهای ضدکلاسیک نزدیک می‌شوند، اما هیچ‌گاه به یکی از این دو ساختار تبدیل نمی‌شوند. نمونه این آثار را می‌توان در فیلم‌های سینمایی و سریال‌های فراوانی مشاهده کرد، مانند: «یک حبه قند»، «جدایی نادر از سیمین» و یا سریال‌های «پایتخت» و یا مجموعه «شاید برای شما هم اتفاق بیفتد» و... در این دست از آثار دیگر خبری از قهرمانان رویین‌تن مانند سوپرمن و رستم دستان نیست و الزاماً موضوع پیروزی خیر بر شر و پایان بسته و بسیاری از قواعد مرسوم در روایت کلاسیک استفاده نمی‌شود. از سوی دیگر، از ساختارشکنی‌های عجیب و غریب و افراطی ضدکلاسیک مانند نفی قهرمان، برهم‌زدن ساختار زمانی و... نیز اثری نمی‌بینیم. الگوهای متنوع مینی‌مالیستی، برای روایت داستان از ساختارهای زمانی مختلفی بهره می‌گیرند که در این‌جا به تعدادی از آنها اشاره می‌کنیم:

تصویر۴۳

۱. ساختار خطی
(نزدیک‌ترین ساختار به روش کلاسیک)
۲. ساختار دایره‌ای
۳. ساختار مارپیچ یا حلزونی
۴. ساختار منقطع
۵.ساختار دووجهی و چندوجهی
۶.ساختار شکسته
(نزدیک‌ترین ساختار به روش ضدکلاسیک)

توضیح مختصر «ساختار خطی» با ذکر یک مثال:

در انیمیشن معروف «در جست‌وجوی نمو» که یک نمونه مینی‌مالیستی و نزدیک به الگوی کلاسیک محسوب می‌شود، فیلمنامه‌نویسان از «ساختار خطی» برای الگوی روایتی خود بهره گرفته‌اند. شروع داستان از زمانی است که پدر و مادر نمو در حال مراقبت از تخم‌های حاوی ماهی‌های کوچک هستند، اما با حملهٔ یک ماهی مهاجم به محل زندگی آنها، تمام نوزادان و مادر نمو از بین می‌روند و تنها یک تخم کوچک باقی می‌ماند و پدر نام « نمو» را برای او انتخاب می‌کند. وقایع بعدی نیز شامل مدرسه رفتن نمو و اسیر شدن او به دست یک غواص و فرایند جست‌وجوی نمو توسط پدرش به همراه یک ماهی کم‌حافظه به نام «دوری» و... تا پایان داستان است که نمو و پدرش به خانه خود بازمی‌گردند. همان‌طور که ملاحظه می‌کنید، ماجرای نمو کمی قبل‌تر از تولد او آغاز می‌شود و به صورت کاملاً خطی و بدون بازگشت به گذشته ،... تا رشد و تحول او و پدرش در پایان امتداد می‌یابد.

تصویر۴۴- «در جست‌وجوی نمو»

تصویر۴۵- ماهی و گربه فیلمی به کارگردانی و نویسندگی شهرام مکری محصول سال ۱۳۹۲ است.

توضیح مختصر «ساختار دایره‌ای» با ذکر یک مثال:

در فیلم «ماهی و گربه» چند دانشجوی دختر و پسر برای شرکت در جشن بادبادک‌بازی به شمال کشور رفته‌اند. در همسایگی کمپ کوچک آنها، کلبه ـ رستورانی قرار دارد که سه مرد در آن ساکن هستند. رستوران به گوشت احتیاج دارد و جز این جوان‌ها شکاری در آن اطراف نیست! داستان با معرفی یکی از شخصیت‌ها آغاز می‌شود و با ورود شخصیت دوم به‌تدریج از نفر اول فاصله می‌گیرد و با تکرار موقعیت‌هایی که قبلاً آن‌را دیده‌ایم، شخصیت‌های بعدی را به داستان اضافه می‌کند. در واقع در طول فیلم چندین‌بار احساس می‌کنیم که قصه از اول شروع شده است؛ اما هربار شخصیت محوری داستان فرد دیگری است. در برخی دیگر از داستان‌های مبتنی بر ساختار مدوّر، گاهی شخصیت فیلم در آغاز داستان در موقعیت خاصی قرار دارد و به نقل خاطره‌ای می‌پردازد و موجب می‌شود تا به گذشته بازگردیم و به تماشای اتفاقاتی بپردازیم که در نهایت او را به موقعیت پایانی رسانده‌اند.

توضیح مختصر «ساختار مارپیچ یا حلزونی» با ذکر یک مثال:

در فیلم « ژاکت»، مردی به‌نام «جک» که در اثر جراحت جنگی، حافظه‌اش را به‌طور کامل از دست داده است، به اتهام قتل یک مأمور پلیس محاکمه می‌شود؛ در حالی که به هیچ عنوان حادثه قتل را به یاد ندارد. او را برای معالجه به یک آسایشگاه روانی می‌فرستند. مدیر آسایشگاه، پزشکی است که پنهانی بیماران را برای آزمایش در جلیقه‌ای مخصوص می‌پیچد و در داخل یک محفظه حبس می‌کند. بعد از مدتی جک پی می‌برد که با تمرکز می‌تواند از این طریق در زمان سفر کند و تلاش می‌کند از این فرصت برای نجات خودش و دیگران استفاده کند. در این ساختار ما شاهد حرکت مارپیچ زمان هستیم. گاهی داستان از وسط شروع می‌شود و به طرف ابتدا حرکت می‌کند (یعنی به گذشته برمی‌گردد) و سپس دوباره به طرف جلو به پیش می‌رود و ما دوباره قسمت میانی داستان را که در ابتدای فیلم دیده بودیم، می‌بینیم و سپس تا انتهای فیلم به پیش می‌رویم. فیلم «هامون» مهرجویی تقریباً از همین الگو استفاده کرده است.

تصویر۴۶-The Jacket کارگردان: جان میبری سال ۲۰۰۴

توضیح مختصر «ساختار منقطع» با ذکر یک مثال:

در فیلم «دعوت» شاهد سه داستان به ظاهر مستقل از یکدیگر هستیم. این داستان‌ها در مورد سقط جنین است و در هر داستان کنش و واکنش شخصیت‌ها با این موضوع به نمایش درمی‌آید. در برخی از سریال‌های تلویزیونی نیز گاهی مخاطب با چند شخصیت یا چند خانواده مستقل روبه‌روست و در هر قسمت از سریال یکی دو خانواده محور قرار می‌گیرند و به‌تدریج مشکلات و مسائل آنها به یکدیگر گره می‌خورد.

تصویر ۴۷- «دعوت»، فیلمی به کارگردانی ابراهیم حاتمی‌کیا - ۱۳۸۷ هـ.ش

توضیح مختصر «ساختار دووجهی و چندوجهی» با ذکر یک مثال:

در فیلم «راشامون» در یک روز بارانی، یک راهب، یک هیزم‌شکن و یک مرد عامی در محلی به نام دروازهٔ راشومون گرد هم می‌آیند. هیزم‌شکن و راهب به تناوب داستان قتلی را تعریف می‌کنند که هر دو در دادگاه رسیدگی به آن حضور داشته‌اند. داستان از زاویه دید آن سه نفر با سه شکل متفاوت و متضاد تعریف می‌شود؛ به نحوی که معلوم نمی‌شود کدام وجه درست و کدام وجه نادرست است. درواقع ساختار چندوجهی همانند یک معمای پیچیده مخاطبان را میان دیدگاه‌های مختلف، سرگردان و گیج می‌کند و موجب می‌شود تا آنها با دقت مضاعفی به جزئیات دقت کنند. نمونه ایرانی این فیلم می‌تواند «عصر یخ‌بندان» و «رخ دیوانه» باشد.

تصویر ۴۸- فیلم سینمایی «راشامون»

توضیح مختصر «ساختار شکسته» با ذکر یک مثال:

اساساً ساختار شکسته به الگوی ضدساختار کلاسیک نزدیک است و تجربه متفاوتی را به بیننده منتقل می‌سازد. با وجود این‌که ساختارهای یاد شده، اغلب کارکرد نمایشی دارند و در این‌جا نیز تمام مثال‌ها ماهیت نمایشی و داستانی دارد، اما باید بدانید که برنامه‌سازان تلویزیونی در صورت شناخت دقیق از این ساختارها قادر خواهند بود تا از آنها در سایر انواع برنامه‌های تلویزیونی نظیر: مستند، پویانمایی و برخی از گزارش‌های خبری بهره بگیرند. برای مثال: یک برنامه‌ساز مستند می‌تواند موضوع اصلی برنامه را با چند موضوع موازی و به ظاهر بی‌ارتباط در هم بیامیزد و از ساختار منقطع یا شکسته استفاده نماید و به‌تدریج موضوعات را به یکدیگر پیوند دهد و یا با پس و پیش کردن زمان، مخاطبان را با شکل‌های بسیار متفاوتی از مستند روبه‌رو سازد.

کاربرد گره‌های دراماتیک در انواع ساختارهای برنامه‌سازی

یکی از مهم‌ترین وظایف برنامه‌سازان تلویزیونی، افزایش حداکثری جاذبه‌های محتوایی و اجرایی است. همان‌طور که در مباحث قبل نیز اشاره کردیم، اطلاعات محتوایی و تحقیقی، هر قدر هم مهم و اساسی باشند، اگر با عناصر روایی و دراماتیک پیوند نخورند، ممکن است هیچ میل و رغبتی در تماشاگران به وجود نیاورند. درواقع عناصر روایی نوعی ظرف مناسب برای محتویات ما فراهم می‌کنند و بدون توجه به این ظرف، امکان بهره‌برداری از محتویات به حداقل می‌رسد.

در درس‌های قبل به برخی از فنون روایتگری و قصه‌سازی، نظیر الگوهای ساختاری و برخی قواعد کلاسیک یا مدرن، اشاره کردیم، اما در اینجا قصد داریم شما را با ابزار قدرتمند دیگری که به آنها ابزار یا افکت‌های دراماتیک می‌گویند، آشنا سازیم.

از جمله برجسته‌ترین ابزارهای خلق درام می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد:

۱. کشمکش، ۲. غافلگیری، ۳. معما و کنجکاوی، ۴. تعلیق و دلهره، ۵.کنایه دراماتیک

بحث در خصوص درام و ابزار دراماتیک به هیچ‌وجه محدود به قالب‌های داستانی نیست و چه بسا عوامل روایتگر اجرایی مانند: کارگردان، مجریان، بازیگران و... بیش از نویسندگان آثار داستانی به این ابزار نیازمندند و باید درک کاملی از آنها داشته باشند. در ادامه بحث به تشریح خلاصه‌ای از افکت‌ها و ابزارهای درام می‌پردازیم:

۱. کشمکش (Conflict)

بسیاری کشمکش را معادل کلماتی مانند: ستیز، جدال، روبه‌رویی، برخورد و تنازع بقا دانسته‌اند. اغلب صاحب‌نظران کشمکش را مهم‌ترین ابزار خلق درام و گاهی آن‌را به جای اصطلاح درام نیز به کار برده‌اند. برای خلق یک داستان زیبا و جذاب کافیست که عناصر مثبت و منفی داستان را به شکلی آگاهانه و برنامه‌ریزی شده به نوعی درگیری و تضاد سوق داد. قطعاً بی‌توجهی به عنصر کشمکش و ستیز، موجب عادی شدن رویدادها می‌شود و میل و رغبت مخاطبان را به مرور کاهش می‌دهد. این مسئله را می‌توان در رقابت‌های ورزشی مشاهده کرد. هنگامی‌که دو کشتی‌گیر حرفه‌ای و هم‌سطح با هم درگیر می‌شوند، جذابیت به اوج می‌رسد اما زمانی‌که از درگیری و اجرای فنون عقب‌نشینی می‌کنند، حالتی کسل‌کننده و بی‌روح پدید می‌آورند. البته فراز و فرود لازمه هر کشمکشی است و حمله و عقب‌نشینی به‌موقع یک شگرد ضروری محسوب می‌شود. کشمکش غالباً به معنای روبه‌رویی آگاهانه است و فقط در درگیری جسمی یا زدوخورد بدنی خلاصه نمی‌شود. در دنیای درام طیف متنوعی از کشمکش لازم است که از آن جمله می‌توان به کشمکش کلامی، روحی و عاطفی، ذهنی و... اشاره کرد.

تصویر ۴۹

به‌طور خلاصه انواع کشمکش را می‌توان در سه دستهٔ طبقه‌بندی کرد:

تصویر ۵۰

الف) کشمکش درونی:
نوعی از کشمکش ذهنی و عاطفی که غالباً فرد را به خود مشغول می‌سازد. هر انسان در درون خویش گاهی با تعارض‌ها و تناقضاتی روبه‌رو می‌شود که ادامهٔ زندگی را برایش دشوار می‌کند. وجدان که از آن به دادگاه درونی یاد می‌شود، نمونهٔ برجسته از کشمکش‌های درونی است. تردیدها و تمایلات حسی و عاطفی و یا عقلانی، از دیگر مصادیق کمشکش درونی محسوب می‌شوند.

تصویر ۵۱

ب) کشمکش فردی (بین فردی):
در این نوع از کشمکش، شخصیت داستانی با فردی دیگر، یا افراد معدودی هم‌چون عضوی از خانواده و یا تعدادی از دوستان و همکاران دچار تعارض می‌شود. در چنین حالتی، کشمکش جنبه درونی و ناپیدا ندارد و قهرمان با یک ضدقهرمان بیرونی و صاحب هویت درگیر است؛ اگرچه ترکیب این نوع از کشمکش با تردیدها و تمایلات درونی می‌تواند به پیچیدگی‌های دراماتیک بیفزاید.

ج) کشمکش فرافردی:
در این سطح از کشمکش، شخصیت با یک طیف اجتماعی، سیاسی، مذهبی و دیگر انواع عمومی روبه‌روست و نمی‌توان فرد معینی را به عنوان معارض معرفی کرد (اگرچه اغلب یک فرد به عنوان ضدقهرمان، به نمایندگی از سوی گروه بزرگ‌تر، این رویارویی را رهبری می‌کند که در این صورت ترکیبی بین کشمکش فردی و فرافردی محسوب می‌شود). البته انواع دیگری از کشمکش نیز وجود دارد که به دلیل محدودیت زمانی فرصت تشریح همهٔ آنها نیست و صرفاً به چند مورد دیگر از آنها اشاره می‌کنیم؛ از جمله: کشمکش فرد با طبیعت، کشمکش بر ضد سرنوشت و تقدیر، کشمکش جامعه با جامعهٔ دیگر و...

تصویر ۵۲

۲.غافلگیری (Surprise)
غفلت و فراموشی در اغلب مواقع باعث بروز اتفاقات غافلگیرکننده می‌شود. البته منظور ما از غافلگیری فقط مواجهه با حوادث تلخ نیست و شامل رویدادهای شیرین هم می‌شود. در زندگی عادی، اغلب زمانی دچار غافلگیری می‌شویم که میان پیش‌بینی خود و نتیجهٔ نهایی یک شکاف ناگهانی را کشف می‌کنیم. هنگام رانندگی در یک اتوبان، با وجود نگرانی از تصادف (به عنوان پیش‌بینی) ناگهان لاستیک ماشین منفجر می‌شود و یا دویدن یک حیوان به وسط اتوبان ما را به شدت غافلگیر می‌کند. در هر صورت برای خلق موقعیت

غافلگیرکننده، نویسنده و کارگردان باید زمینه‌چینی نوعی پیش‌بینی را در مخاطبان به وجود بیاورند، اما برخلاف تصّور قهرمان و مخاطب برنامه، نتیجهٔ نهایی باید باعث شگفتی و غافلگیری آنها شود.

۳. معما (Mystery)

نوعی کشمکش ذهنی و عقلانی است. در هر معما همواره یک سؤال نسبتاً روشن با چند جواب احتمالی وجود دارد. فیلم‌های «کارآگاه پوارو» و یا اغلب آثار پلیسی و معمایی، مصادیق عینی به‌کارگیری این ابزار دراماتیک محسوب می‌شوند. آثار معمایی با ایجاد سؤالات کنجکاوی‌برانگیز و بسیار ضروری، ذهن شخصیت‌های داستان و مخاطبان را به تحرک وامی‌دارد و آنها را به جست‌وجوی پاسخ می‌کشاند و همین امر یعنی جذابیت و ایجاد تمایل برای پیگیری داستان.

تصویر ۵۳

تصویر ۵۴

در برنامه‌های غیرنمایشی نظیر یک برنامهٔ گزارشی و یا میزگرد، طراحی پرسش‌های معماگونه و دقیق سبب می‌شود که مخاطبان برای شنیدن نظرات و آرای افراد دیگر تحریک شوند. همچنین کارگردان برنامه می‌تواند در دکوپاژ خود به شیوه‌ای معماگونه و کنجکاوی‌برانگیز افراد را به تصویر بکشد.

۴. تعلیق، دلهره (Suspense)

تعلیق به معنای معلق بودن و پا در هوا ماندن و نوعی بی‌اعتمادی و بی‌خبری از نتیجهٔ کار است. در غافلگیری و معما، اغلب پاسخی وجود دارد که برخلاف تصور ما به وقوع می‌پیوندد و تکلیف مخاطب را روشن می‌کند، اما در تعلیق، فرایند پاسخگویی به تأخیر می‌افتد و فرد به مدت بیشتری در اضطراب و دلواپسی به سر می‌برد. فیلم‌های ترسناک، نمونه‌های آشکار بهره‌گیری از ابزار تعلیق و دلهره محسوب می‌شوند.

۵.کنایه دراماتیک (Dramatic irony)

نوعی پیش‌آگاهی و فرضیه‌سازی از اتفاقات و رویدادهای بعدی است؛ چیزی شبیه معما اما فراتر از آن. در معما، پرسش یا پرسش‌هایی مطرح می‌شود اما در کنایه، پاسخ‌هایی مطرح می‌شود که مخاطب علی‌رغم آگاهی از آن، اقناع نمی‌گردد. درواقع غافلگیری و معما و تعلیق عمدتاً بر ناآگاهی ما از حوادث پیش رو استوار است، اما کنایهٔ دراماتیک بر آگاهی‌های ما از لایه‌های زیرین وقایع شکل می‌گیرد.

برای مثال: زمانی‌که قهرمان اثر گمان می‌کند که به پاسخ معما دست یافته است و همه چیز با موفقیت به

پایان رسیده است، کنایه دراماتیک موقعیتی پدید می‌آورد که پاسخ ایجادشده را نوعی پرش تازه قلمداد می‌کنیم و پیروزی موقتی را نوعی دردسر تازه. در اغلب آثار مبتنی بر کنایه دراماتیک، قهرمان اثر در جست‌وجوی حقیقتی می‌گردد؛ در حالی که در پایان داستان درمی‌یابد این حقیقت در وجود او بوده است و یا چیزی را به دست می‌آورد که گمان می‌کرد موجب خوشبختی او می‌شود، اما دردسرهای دیگری برای او به وجود آورده است.

فعالیت کلاسی

فهرست ده اثر کلاسیک و غیرکلاسیک (تلویزیونی) را با ذکر دلایل بیان کنید و در کلاس با یکدیگر به بحث و گفت‌وگو بپردازید.

در میان برنامه‌های تلویزیونی، انواع ساختارها (خطی، منقطع، دایره‌ای و..) را مشخص کنید؛ و در کلاس به بحث و گفت‌وگو بپردازید.

چگونه می‌توان یک اثر با ویژگی‌های کلاسیک را به اثری با ویژگی‌های غیرکلاسیک تبدیل کرد؟

نقاط تفکیک پرده‌بندی یک اثر تلویزیون نمایشی را مشخص نمایید و در مورد آن در کلاس گفت‌وگو کنید.

گره‌های دراماتیک (نظیر: کشمکش و تضاد، غافلگیری، معما و کنجکاوی، تعلیق و کنایه دراماتیک) را در آثار تلویزیونی دلخواه خود مشخص کنید و با ذکر دلیل توضیح دهید.

کار گروهی

به چند گروه تقسیم شوید، سپس یک موقعیت نمایشی را برای آنها توصیف کنید و از هر گروه بخواهید تا بر اساس آموخته‌های این درس، موقعیت نمایشی را با یکی از گره‌های دراماتیک به پایان برسانند (یعنی یک گروه موقعیت نمایشی را به شیوهٔ معمایی مطرح کند، گروه دیگر با تعلیق و گروه بعدی با کنایه دراماتیک).

فرایند ارائه طرح و متن به شبکه تا تصویب نهایی

رسانه‌های تلویزیونی در تمام دنیا، اعم از دولتی و یا خصوصی، بر اساس سیاست‌های خاصی اداره می‌شوند و برنامه‌سازانی را استخدام می‌کنند که مطابق با جهت‌گیری و منافع مادی و معنوی مدیران رسانه عمل کنند. از همین رو، استعداد هنری و دانش و مهارت برنامه‌سازان فقط بخشی از قابلیت‌های آنها محسوب می‌شود و چنان‌چه این افراد به سیاست‌ها و قوانین رسانه آشنا نباشند و مهارت تعامل با کارشناسان و مدیران رسانه را نیاموزند، شاید هیچ وقت موفق به بروز استعداهای فردی خود نشوند. اولین چیزی که باید بدانید این است که فعالیت برنامه‌سازی چه در یک نهاد خصوصی و چه در یک نهاد دولتی، یک فعالیت سلسله‌مراتبی است و ایده‌ها و طرح‌های شما باید مرحله‌به‌مرحله به تصویب کارشناسان و سیاست‌گذاران رسانه برسد. تصویب محتوا کاری بسیار سخت و گاه طولانی است و اگر با فرایند آن آشنا نباشید و از قبل استراتژی روشنی برای کوتاه کردن این مسیر پیدا نکنید، بدون شک در معرض آسیب‌های مختلف قرار می‌گیرید.

تصور کنید که چند روز یا چند هفته روی یک موضوع مطالعه کنید و طرح جامعی را آماده نمایید، اما شورای طرح و برنامه آن را در اولویت نداند و هر بار که شما متنی می‌نویسید، با همین پاسخ روبه‌رو شوید!

تصویر ۵۵

بدون شک خیلی زود سرخورده می‌شوید و ممکن است برای همیشه این کار را کنار بگذارید. اما اگر قبل از نگارش طرح و متن با سیاست‌ها و اولویت‌های موضوعی گروه برنامه‌ساز آشنا باشید و یا فرصت گفت‌وگو با مدیر گروه و کارشناسان طرح و برنامه برایتان فراهم شود، بدون شک متن شما بسیار هدفمند نوشته می‌شود و قطعاً در وقت و انرژی صرف‌جویی قابل ملاحظه‌ای صورت می‌گیرد. در مطالب درسی گذشته آموختید که مراحل برنامه‌سازی حداقل از ۵ فصل به هم پیوسته تشکیل شده است که عبارت‌اند از:

۱) مرحلهٔ «طراحی، تحقیق و نگارش» یا آماده‌سازی محتوا؛

۲) مرحلهٔ «پیش‌تولید» با رویکرد تهیه و تدارک امکانات و جذب و به کارگیری عوامل اجرایی برای تولید؛

۳) مرحلهٔ «تولید» یا ساخت برنامه متکی بر متن یا مبتنی بر اجرا و عینیت‌بخشی به محتوا؛

۴) مرحلهٔ «پس از تولید» با هدف ویرایش و پالایش ساختار و محتوا و آماده‌سازی برای مرحلهٔ پخش؛

۵) مرحلهٔ «پخش» و رساندن محصول نهایی به سمع و نظر مخاطبان و اخذ بازخورد از آنها.

در سازمان صدا و سیما، نحوهٔ نظارت بر طرح و متن و نیز فرایندهای پنج‌گانهٔ فوق، غالباً به سه شکل صورت می‌گیرد که عبارت‌اند از:

نظارت سطح اول، مربوط به آثار «الف ویژه و یا الف ستاره‌دار» مانند: سریال‌های نمایشی فاخر و بزرگ نظیر هزاردستان، مختارنامه، درچشم باد و ... است. این طبقه از آثار، بالاترین درجه کیفی و بیش‌ترین هزینهٔ تولید را به خود اختصاص می‌دهند و نحوهٔ نظارت بر آنها طولانی و پیچیده است. گاهی برای بررسی این برنامه‌ها، شورای ویژه‌ای متشکل از ریاست سازمان صدا و سیما و مدیران ارشد رسانه تشکیل می‌شود.

نظارت سطح دوم، به آثار طبقهٔ «الف و ب» تعلق دارد. اغلب سریال‌های نمایشی و بسیاری از برنامه‌های مستند در این دسته قرار می‌گیرند. این طبقه از آثار، از نظر کیفیت و بودجه، در رده معمولی و متوسط قرار دارند و به سطح آثار طبقهٔ الف ستاره‌دار نمی‌رسند. نظارت بر این آثار نیز توسط مدیر گروه و مدیر شبکه صورت می‌گیرد.

نظارت سطح سوم، مربوط به برنامه‌های طبقات «ج و د» است. برنامه‌هایی مانند: گزارش‌های خبری، برنامه‌های میزگرد و سخنرانی که از نظر اجرا ساده و کم‌هزینه‌تر هستند. اغلب اوقات وظیفهٔ نظارتی این‌گونه برنامه‌ها بر عهدهٔ مدیرگروه یا نمایندهٔ شورای طرح و برنامه قرار دارد. البته به دلیل گستردگی و حجم برنامه‌های طبقات «ج و د»، نظارت بر آنها با سخت‌گیری کمتری همراه است. (بسیاری از برنامه‌های روزانه مانند: اخبار و برنامه‌های روتین خانواده، آشپزی و... ممکن است از ارائهٔ طرح و متن به شورای گروه و شبکه معاف باشند و محتوا یا ساختار آنها صرفاً زیر نظر مدیرگروه یا یکی از نمایندگان شورا بررسی شود.)

تصویر ۵۷

تصویر ۵۶

در هر صورت آشنایی برنامه‌سازان با سطوح نظارتی و درک صحیح از بودجه‌بندی آثار و درجهٔ کیفی برنامه‌ها، یکی از مهارت‌های برنامه‌سازی است. و به هیچ‌وجه نباید آن را کم‌اهمیت فرض کرد. همچنین آشنایی نویسندگان و طراحان برنامه با سیاست‌های مدون شبکه‌ها و نتایج نیازسنجی رسانه‌ای، روش بسیار مؤثری برای یافتن موضوعات و هدف‌های برنامه‌سازی است و از اتلاف وقت آنها جلوگیری می‌کند. برای مثال: در یکی از متن‌های سیاست‌گذاری شده در حوزهٔ اقتصاد مقاومتی که توسط کارشناسان شورای اقتصاد مقاومتی معاونت سیما در سال ۱۳۹۳ تهیه و تدوین شده است، به برخی از محورها و مصادیق برنامه‌سازی اشاره شده که عبارت‌اند از:

۱. نمایش مکان‌های بکر و گسترده در استان‌های مختلف

۲. نمایش امکانات و مواد اولیهٔ فراوان و ارزان‌قیمت

۳. نمایش اهمیت اقوام و خرده فرهنگ‌های بومی

۴. دسترسی به سود سرشار با کمی تلاش و برنامه‌ریزی
۵. ترویج نگاه بلندمدت و ملی به جای نگاه مقطعی و مبتنی بر سود فردی
۶. اعتماد به جوانان دانشگاهی
۷. آموزش شیوه‌های نوین بازاریابی در داخل و خارج
۸. معرفی مستقیم و غیرمستقیم امکانات اقتصادی صنعت گردشگری و...

وجود این اولویت‌های موضوعی، راه طراحان و نویسندگان را برای انتخاب ایده یا فکر اولیه هموار می‌سازد و سرعت و دقت آنها را بسیار افزایش می‌دهد. نویسندگان و طراحان چه بر اساس مطالعات شخصی به ایده و طرح رسیده باشند و چه از محورهای سیاست‌گذاری شده در اسناد سازمان صدا و سیما استفاده کرده باشند، محصول نهایی آنها در قالب طرح باید به شورای طرح و برنامهٔ گروه ارائه شود. دبیر شورا، بسته به میزان دریافت طرح و متن از نویسندگان و تهیه‌کنندگان مختلف و محاسبهٔ زمان برای مطالعهٔ هر یک از آنها، مدت زمانی بین یک هفته و حداکثر یک ماه را برای تعیین تکلیف این آثار معین می‌کند. اعضای شورای طرح و برنامه که تعداد آنها اغلب بین ۳ تا ۷ عضو به همراه مدیر گروه است، پس از مطالعهٔ طرح و ارزیابی قابلیت‌های آن، نظرات انتقادی یا پیشنهادی خود را طی یک صورت‌جلسه مکتوب ارائه می‌کند و نتیجهٔ نهایی را در ذیل سه عنوان: «مردود، اصلاحی و یا مورد قبول» اعلام می‌کند.

تصویر ۵۸

چنانچه اکثریت اعضای شورا به اتفاق آرا نظر به مردود بودن طرح داشته باشند، دبیر شورا، دلایل مکتوب یا شفاهی اعضا را ثبت می‌کند و طی صورت‌جلسه‌ای به سمع و نظر ارائه‌دهندهٔ طرح می‌رساند و طرح مذکور را از دستور کار شورا خارج می‌کند. البته نسخه‌ای از طرح و فایل رایانه‌ای، در بایگانی شورا ذخیره می‌شود تا در گزارش‌های سالیانهٔ اداری به آن استناد شود. در صورتی که اعضای شورا، قابلیت‌هایی در طرح ملاحظه کنند و یا اشکالات و ابهاماتی را در آن ببینند، به اتفاق آرا آن را به عنوان طرح اصلاحی معرفی می‌کنند و دبیر شورا نتیجهٔ مذکور را به همراه صورت‌جلسه که حاوی مهم‌ترین انتقادات و پیشنهادها است، به ارائه‌دهندهٔ طرح انتقال می‌دهد و یا نشست اختصاصی با نویسنده برگزار می‌کنند. در این حالت نویسنده این شانس را دارد تا با اعمال پیشنهادها و یا کاستن از ابهامات و ضعف‌های طرح خویش، آن را بار دیگر مطرح کند.

در صورت تصویب طرح نیز متن مذکور با شناسنامهٔ طرح و صورت‌جلسه کارشناسان به شورای شبکه ارجاع می‌شود و بسته به ساختار و طبقهٔ کیفی، نحوهٔ نظارت و ادامه روند رسیدگی بر روی طرح و متن تعیین می‌گردد. چنانچه طرح مذکور در شورای شبکه نیز به تصویب برسد، مجوز رسمی برای ورود به مرحلهٔ تحقیق و نگارش فیلمنامه صادر می‌شود. فرایند بررسی فیلمنامه نیز تقریباً مشابه روند بررسی طرح است و علی‌رغم پاره‌ای تفاوت‌های بنیادی، از تکرار آن پرهیز می‌کنیم. فقط باید آگاه باشید که پس از تصویب نهایی فیلمنامه، یک گام دیگر تا مرحلهٔ پیش‌تولید باقی می‌ماند و آن گام «تجزیه و تحلیل متن» به منظور آماده‌سازی «برآورد مالی تولید» و «اخذ مجوز تولید» است که در درس بعد به تشریح آن می‌پردازیم.

فعالیت کلاسی

با تماشای برنامه‌های مختلف تلویزیونی، سطح کیفی آنها را (الف، ب، ج ، د) با ذکر دلیل مشخص کنید.

بر اساس موضوعات مطرح‌شده در برنامه‌های یک شبکه، مأموریت‌های عمومی گروه تلویزیونی یا شبکهٔ سازنده را توصیف کنید.

با تشریح بخشی از مأموریت‌های رسانه‌ای یک شبکه، ایده‌هایی مناسب برای آن ارائه دهید.

تجزیه و تحلیل متن و برآورد مالی تولید بر اساس متن

با تصویب متن یا فیلمنامه، مرحلهٔ طراحی و تحقیق و نگارش تقریباً پایان می‌پذیرد و تهیه‌کننده آمادهٔ پیش‌تولید و تهیهٔ مقدمات برای ساخت برنامه می‌شود. (این‌که از پایان مرحلهٔ نگارش به صورت تقریبی یاد کردیم، به این دلیل است که اغلب فیلمنامه‌ها ممکن است در مرحلهٔ اجرا ـ و اغلب به دلیل مشکلات اجرایی و ضرورت کاهش برخی هزینه‌ها ـ نیاز به اصلاحاتی پیدا کنند؛ در این شرایط به حضور مجدد نویسنده نیاز است).

فیلمنامه یا متن، یکی از مهم‌ترین عناصر برای تعیین مراحل اجرایی بعدی است و بدون وجود متن، نمی‌توان شیوهٔ تولید و میزان بودجه و زمان‌بندی برنامهٔ تلویزیونی را تشخیص داد. البته در برنامه‌های بدون اتکا به متن یا فیلمنامه، تهیه‌کنندگان از مهارت‌های تجربی خود بهره می‌گیرند و با استفاده از فرم برآورد مالی، به یک میانگین زمانی و هزینه‌ای دست پیدا می‌کنند در هر صورت بدون پیش‌بینی دقیق از هزینه‌ها و تعیین زمان شروع و پایان یک پروژهٔ تلویزیونی، پیش‌تولید و یا تولید آن پروژه غیراصولی است و احتمال شکست پروژه یا نیمه‌کاره رها شدن آن بسیار زیاد است. اگر به خاطر داشته باشید، گفتیم یکی از کارکردهای تولید متن، پیش‌بینی هزینه‌های احتمالی و کاهش زمان و بودجه است؛ در همین راستا، برآورد مالی هر برنامه نسبت

تصویر ۵۹

مستقیم با طبقهٔ کیفی و نیازهای مندرج در متن دارد. برای مثال: پیش‌تولید یک سریال فاخر تاریخی مانند «هزار دستان» بیش از دوسال طول کشیده و در مجموع نزدیک به هشت سال فرایند ساخت آن ادامه پیدا کرده است. در این سریال تاریخی، قسمت کوچکی از شهر تهران به صورت دکور ساخته شده است و شهرک غزالی که امروز به عنوان تنها شهرک سینمایی و تلویزیونی ایران قلمداد می‌شود، یادگار مرحوم علی حاتمی و گروه تولید آن سریال است. اولین و مهم‌ترین وظیفهٔ تهیه‌کننده پس از خاتمهٔ فیلمنامه، تجزیه و تحلیل متن به‌منظور تفکیک اطلاعات مالی و زمان‌بندی است. به‌منظور آشنایی عملی شما عزیزان با نحوهٔ تجزیه و تحلیل متن و انجام برآورد مالی، قسمتی از سکانس اول فیلمنامه «گرداب» را که در درس شیوه‌های نگارش متن ارائه شده بود، تشریح می‌کنیم.

در گام نخست، تهیه‌کننده به تفکیک مکان و زمان وقوع رویدادها که در سرفصل هر سکانس و صحنه‌های آن درج شده است، می‌پردازد. برای مثال، سکانس اول فیلمنامهٔ گرداب متشکل از شش صحنه، در منطقهٔ هورالعظیم (منطقهٔ جنوب غربی ایران و در حدفاصل مناطق مرزی با عراق) واقع شده است. بنابراین تهیه‌کننده باید فهرست دقیق و جزئی از مکان و زمان هر صحنه آماده سازد.

۱. محل استقرار سلیمه و گاومیش‌های او در حاشیهٔ هور (که محل اصلی رویدادهای این سکانس محسوب می‌شود).

۲. محل پنهان شدن فهد و دو نفر از دوستانش در پشت نیزارها و مشرف بر محل استقرار سلیمه و علی.

۳. آبراهی در هور که علی با قایق خود در آن حرکت می‌کند و به محل استقرار سلیمه نزدیک می‌شود.

۴. تکرار محل استقرار سلیمه و لحظه ملاقات علی و سلیمه و غافلگیری توسط فهد و...

۵. تکرار محل پنهان شدن فهد و دو نفر از دوستانش.

۶. تکرار محل استقرار سلیمه.

در فیلمنامه گرداب، بیش از چهل سکانس و هفتاد صحنه مستقل وجود دارد که تهیه‌کننده باید فهرست دقیق هر مکان و زمان رویدادها را استخراج کند. درواقع تجزیه و تحلیل مکان رویدادها موجب می‌شود تا تهیه‌کننده دریابد کدام مکان‌ها اصلی و کدام مکان‌ها فرعی است. همچنین مشخص می‌شود کدام مکان‌ها به دکور و صحنه‌آرایی نیاز دارد و کدام مکان‌ها با حداقل امکانات قابل فیلمبرداری است. در کنار این اطلاعات که هرکدام بار مالی و زمانی خاصی را به پروژه تحمیل می‌کند، تهیه‌کننده می‌تواند مکان‌ها را از لحاظ داخلی یا خارجی بودن، تجزیه و تحلیل کند. مراد از صحنه‌های داخلی، صحنه‌هایی است که نیازمند نورپردازی هستند و موضوع آکوستیک صدا و ایمنی مکان فیلمبرداری در آنها حساس‌تر از مکان‌های خارج از محیط مسقّف است. به‌طور طبیعی، امکان نورپردازی ساده در یک مکان دورافتاده از هورالعظیم نیاز به ژنراتور برق و سیم‌کشی در دل هور خواهد داشت و باید هزینه هنگفت چنین اقدامی در مرحلهٔ برآورد دیده شود. همچنین تجزیه و تحلیل مکان‌ها از نظر زمان تصویربرداری، اطلاعات پیچیدهٔ دیگری را هویدا می‌سازد. برای مثال، اگر سکانس اول فیلم گرداب به‌جای روز، در تاریکی شب رخ می‌داد، باید برای تمام این محیط نورپردازی خاصی صورت می‌گرفت که هزینه و زمان اجرای این کار را به چند برابر افزایش می‌دهد!

نکتهٔ بعدی، تجزیه و تحلیل امکانات و تجهیزات مورد نیاز در هر صحنه است. برای مثال، صحنهٔ چهار از

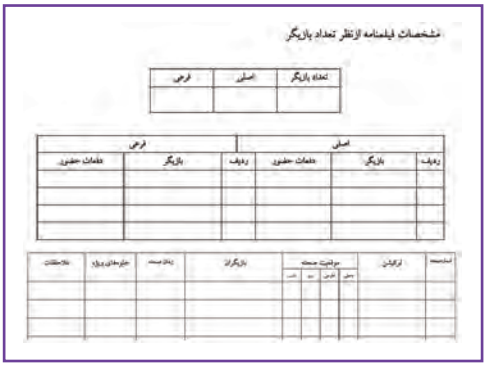
فیلمنامهٔ گرداب، علاوه بر نیاز به تعدادی گاومیش، به قایق علی و امکاناتی نظیر پارو و چنگهٔ ماهیگیری احتیاج است. همچنین به دو قایق مخصوص نیروهای انگلیسی با تعدادی لباس و تجهیزات نیروی دریایی انگلستان نیاز است و نیز سلاح و مهماتی که در اختیار فهد و دو نگهبان همراه او دیده می‌شود و...

گام بعدی تهیه‌کننده، تجزیه و تحلیل بازیگران و نیروی انسانی مورد نیاز برای تولید برنامه است که باید در هر صحنه، مکان و زمان، به صورت دقیق برآورده شود. نیروی انسانی در پروژه‌های فیلمسازی حداقل به دو دستهٔ عمده تقسیم می‌شوند که عبارت‌اند از: عوامل انسانی جلوی دوربین (شامل: بازیگران اصلی، فرعی و هنروران یا سیاهی‌لشکر) و عوامل پشت دوربین (شامل: گروه کارگردانی، گروه تصویر و صدا، گروه گریم، صحنه و دکور و....). در اغلب اوقات عوامل پشت دوربین ثابت و بدون تغییرند، اما عوامل جلوی دوربین در هر صحنه و سکانس تغییر می‌کند.

شمارش دقیق عوامل در هر صحنه می‌تواند برآورد نسبتاً روشنی از میزان کار هر یک از عوامل و در نتیجه، تعیین دستمزد آنها به صورت روزانه، هفتگی و ماهیانه و حتی سالیانه انجام می‌شود؛ و مهم‌تر از آن، موضوعات پیچیده‌ای مانند (تغذیهٔ روزانهٔ عوامل (شامل: صبحانه، ناهار، شام و میان‌وعده‌ها) و نیز نحوهٔ حمل و نقل افراد از درِ منزل تا محل فیلمبرداری و بازگرداندن ایشان به محل سکونت و هزاران نکتهٔ ظریف دیگر است.

در فیلم داستانی گرداب عوامل ثابت پشت صحنه نزدیک به چهل نفر برآورد شده بود که به مدت چهل و پنج روز کاری از تهران به منطقهٔ هورالعظیم رفته و در یک هتل مناسب اسکان پیدا کرده بودند. عوامل جلوی دوربین نیز با جمع هنروران و بازیگران اصلی و فرعی در هر صحنه و سکانس، به بیش از پانصد نفر می‌رسید که به‌طور متوسط هر روز باید بیست تا سی نفر در جلوی دوربین قرار می‌گرفتند. به‌طور طبیعی حمل و نقل روزانهٔ این تعداد افراد، به همراه پذیرایی یک یا دو وعده غذا و نیز تهیه لباس و تجهیزات آنها و سایر موارد از قبیل دکور و نورپردازی و... هزینه‌ای بسیار هنگفت را به پروژه تحمیل می‌کرد و اگر در برآورد آن دقت لازم صورت نمی‌گرفت، می‌توانست پروژه را با دردسرهای جدی روبه‌رو سازد. تهیه‌کننده موظف است تمام هزینه‌های تولید را از مرحلهٔ پیش‌تولید تا مرحلهٔ پخش و تصفیه‌حساب نهایی، برآورد کند و در قالب فرم‌های مخصوص به شورای برآورد تحویل دهد. خوشبختانه فرم‌های برآورد به نحوی تنظیم شده‌اند که تهیه‌کننده را موظف می‌سازد تا نیاز بودجه و زمان را به تفکیک در آنها قید کند. مشاهدهٔ یک نمونه از فرم خام برآورد به شما نشان می‌دهد که یک تهیه‌کننده باید هنگام تجزیه و تحلیل متن به چه نکاتی توجه کند.

فرم برآورد مالی یک اثر نمایشی


مشخصات فیلمنامه از نظر تعداد بازیگر

تعداد بازیگر	اصلی	فرعی

اصلی			فرعی		
ردیف	بازیگر	خدمات حضور	ردیف	بازیگر	خدمات حضور

شماره صحنه	ترکیب	بازیگران	زمان صحنه	موقعیت صحنه				ملاحظات
				شب	ظهر	روز	صبح	

تصویر ۶۰

نام گروه:
نام برنامه:
نام تهیه کننده:
تاریخ تحویل:

نیروی انسانی خارج از سازمان

شرح شغل	تعداد	دستمزد(ریال) پیش بینی تهیه کننده	دستمزد(ریال) مصوب جلسه مالی	توضیحات

بهره وری عوامل داخل سازمان

شرح شغل	تعداد	دستمزد(ریال) پیش بینی تهیه کننده	دستمزد(ریال) مصوب جلسه مالی	توضیحات
جمع کل				

تصویر ۶۱

فرم برآورد مالی یک اثر نمایشی

برنامه‌ریزی زمانی ساخت برنامه‌ها

مشخصات کلی : .... شماره برآورد : ....

نام برنامه: .... نام تهیه‌کننده / مجری طرح : .... گروه: ....

مدت هر برنامه: .... تعداد برنامه : .... مدت کل : .... طبقه : .... ساختار : ....

نوع ساخت : ....

ضبط در استودیو: .... ضبط با واحد سیار : .... ضبط با پرتابل : .... انیمیشن : ....

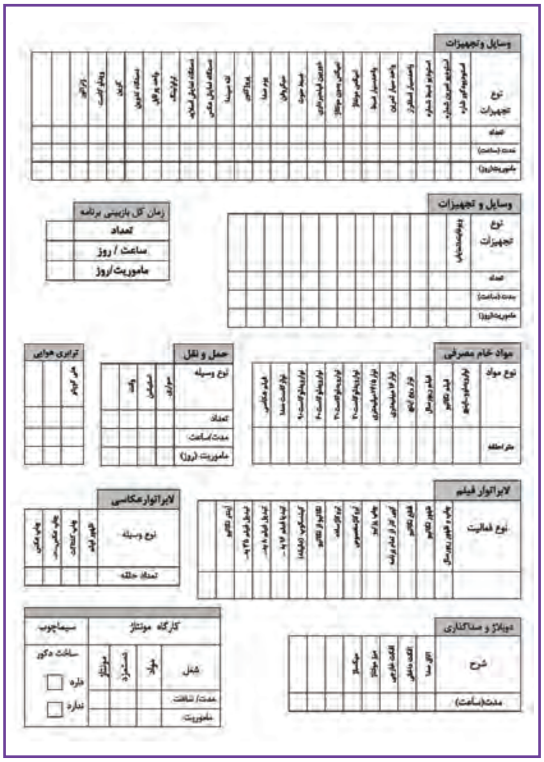
فیلمبرداری : .... ضبط ترکیبی / فیلم و ویدئو (فیلم ...... درصد / ویدئو ...... درصد)

برنامه‌ریزی ساخت برنامه :

مراحل ساخت برنامه	پیش تولید				تولید			پس از تولید			تحویل کار
	تحقیق و نگارش	بازبینی محل	تهیه مقدمات	انتخابات نیروی انسانی	تصویربرداری	فیلمبرداری	انتخابات (گردآوری) تصاویر	مونتاژ	صداگذاری ــ میکساژ	لابراتوار	
مدت زمان ساخت (روز)											
پرداخت مستقیم (درصد)											
نحوه اجراء براساس تاریخ پایان کار											

تاریخ شروع: .... تاریخ پایان: .... تاریخ تقریبی اولین پخش: ....

شماره تلفن تهیه‌کننده :



وسایل و تجهیزات

زمان کل بازبینی برنامه: تعداد / ساعت / روز / ماموریت/روز

وسایل و تجهیزات

مواد خام مصرفی — نوع مواد

حمل و نقل — نوع وسیله / تعداد / مدت/ساعت / ماموریت (روز)

ترابری هوایی

لابراتوار فیلم — نوع فعالیت

لابراتوار عکاسی — نوع وسیله / تعداد حلقه

دوبلاژ و صداگذاری — شرح / مدت(ساعت)

کارگاه مونتاژ — شغل / مدت ساعت / ماموریت

سیماچوب — ساخت دکور: دارد / ندارد

خدمات خارج از سازمان

هدایا/ جوایزوپذیرایی

ردیف	شرح شغل	تعداد	مبلغ(ریال)

جمع

ردیف	عنوان	تعداد	مبلغ (ریال)

جمع

وسایل غیر مصرفی

ردیف	عنوان	مدت	تعداد	مبلغ (ریال)

جمع

مواد مصرفی

ردیف	عنوان	تعداد	مبلغ (ریال)

جمع

نیاز به استفاده از خدمات شرکتهای وابسته و مرکز موسیقی

شرکت صبا

شرکت سیمافیلم

شرکت سیما چوب

مرکز موسیقی

امور دوبلاژ

کل هزینه پیش بینی شده	
قیمت دقیقه ای برنامه	

امضاء تهیه کننده:

امضاء مدیر گروه :

پیش برآورد برنامه های سیما

اطلاعات و برنامه ریزی شبکه اول سیما

نام برنامه :	مدت برنامه :	تعداد برنامه :	مدت برنامه:
نام تهیه کننده :	طبقه :	ساختار :	
نام گروه :	نوع ساخت :	درصد فیلم	درصد ویدئو

۱- تاریخ تحویل مجوز ساخت (دریافت پیش برآورد)

۲- تاریخ تحویل پیش برآورد (درانتظار جلسه برآورد)

نیروی انسانی داخل سازمان - پشتیبانی تولید

شغل / تعداد / ساعت / روز / ماموریت / روز

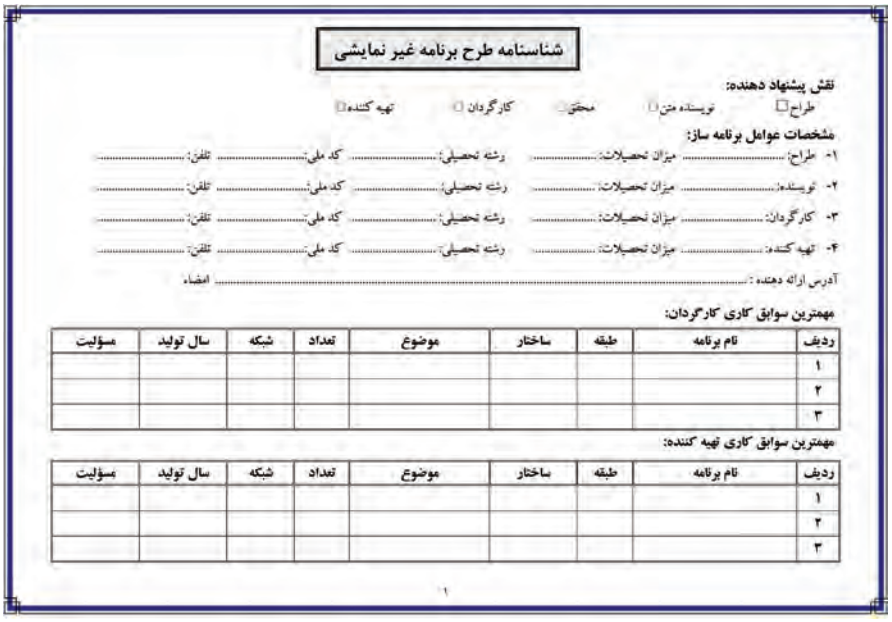
نیروی انسانی داخل سازمان - پشتیبانی فنی

شغل / تعداد / ساعت / روز / ماموریت / روز

تصاویر ۶۲، ۶۳، ۶۴، ۶۵

پی‌نوشت تکمیلی

برای آشنایی با چارچوب یک طرح نمایشی و یا غیرنمایشی، بهتر است برخی از مندرجات شناسنامه طرح را با تفصیل بیشتری بیان کنیم.
در این بخش شناسنامهٔ طرح غیرنمایشی را با دقت بیشتر کالبد شکافی می‌کنیم.



شناسنامه طرح برنامه غیر نمایشی

نقش پیشنهاد دهنده:

طراح☐ نویسنده متن☐ مجری☐ کارگردان☐ تهیه کننده☐

مشخصات عوامل برنامه ساز:

۱- طراح: ..... میزان تحصیلات: ..... رشته تحصیلی: ..... کد ملی: ..... تلفن: .....

۲- نویسنده: ..... میزان تحصیلات: ..... رشته تحصیلی: ..... کد ملی: ..... تلفن: .....

۳- کارگردان: ..... میزان تحصیلات: ..... رشته تحصیلی: ..... کد ملی: ..... تلفن: .....

۴- تهیه کننده: ..... میزان تحصیلات: ..... رشته تحصیلی: ..... کد ملی: ..... تلفن: .....

آدرس ارائه دهنده : ..... امضاء

مهمترین سوابق کاری کارگردان:

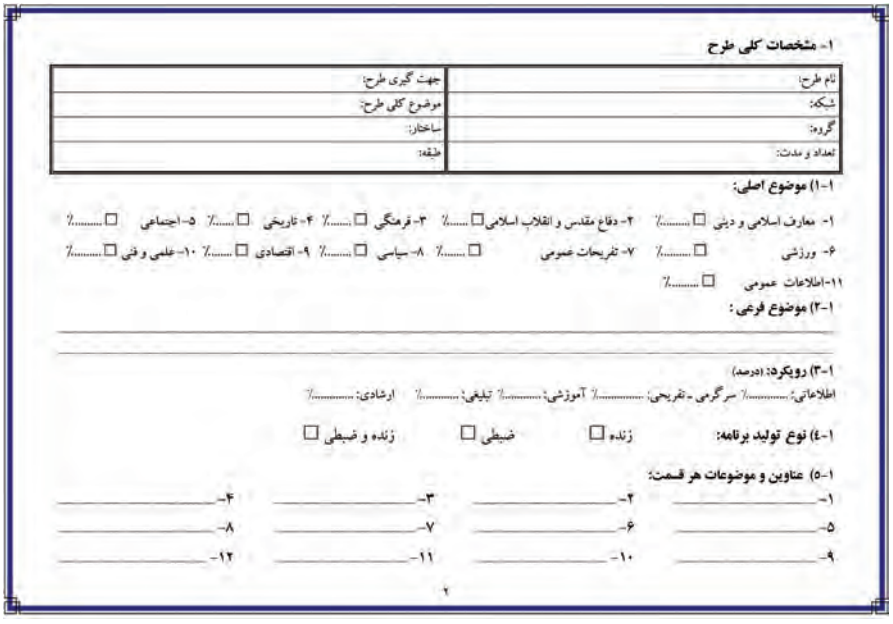
ردیف	نام برنامه	طبقه	ساختار	موضوع	تعداد	شبکه	سال تولید	مسؤلیت
۱								
۲								
۳								

مهمترین سوابق کاری تهیه کننده:

ردیف	نام برنامه	طبقه	ساختار	موضوع	تعداد	شبکه	سال تولید	مسؤلیت
۱								
۲								
۳								

۱

تصویر ۶۶



۱- مشخصات کلی طرح

نام طرح:	جهت گیری طرح:
شبکه:	موضوع کلی طرح:
گروه:	ساختار:
تعداد و مدت:	طبقه:

۱-۱) موضوع اصلی:

۱- معارف اسلامی و دینی ☐ .....٪ ۲- دفاع مقدس و انقلاب اسلامی☐ .....٪ ۳- فرهنگی ☐ .....٪ ۴- تاریخی ☐ .....٪ ۵- اجتماعی ☐ .....٪

۶- ورزشی ☐ .....٪ ۷- تفریحات عمومی ☐ .....٪ ۸- سیاسی ☐ .....٪ ۹- اقتصادی ☐ .....٪ ۱۰- علمی و فنی ☐ .....٪

۱۱-اطلاعات عمومی ☐ .....٪

۱-۲) موضوع فرعی :

۱-۳) رویکرد: (درصد)

اطلاعاتی: .....٪ سرگرمی - تفریحی: .....٪ آموزشی: .....٪ تبلیغی: .....٪ ارشادی: .....٪

۱-٤) نوع تولید برنامه: زنده ☐ ضبطی ☐ زنده و ضبطی ☐

۱-۵) عناوین و موضوعات هر قسمت:

۱-_____ ۲-_____ ۳-_____ ۴-_____

۵-_____ ۶-_____ ۷-_____ ۸-_____

۹-_____ ۱۰-_____ ۱۱-_____ ۱۲-_____

۲

تصویر ۶۷

در صفحهٔ اول شناسنامهٔ طرح، اطلاعاتی از سوابق نویسندهٔ طرح و برخی از عناصر کلیدی مانند تهیه‌کننده و کارگردان اخذ می‌شود تا در همان گام نخست، کارشناسان شورای طرح و برنامه را با چکیده‌ای از سوابق حرفه‌ای و نمونه برنامه‌های قبلی آنها آشنا سازد (البته در شناسنامهٔ طرح نمایشی، اطلاعات نویسنده و یا سرپرست نویسندگان در اولویت قرار می گیرد).
آگاهی از این سوابق به کارشناسان کمک می‌کند تا در هنگام بررسی طرح، روش اجرایی و سبک روایی نویسنده یا کارگردان را مد نظر قرار دهند و به ارزیابی دقیق‌تری از توانایی‌ها نائل شوند.

در صفحهٔ دوم شناسنامهٔ طرح، اطلاعات کمّی و کیفی طرح از جمله: مشخصات کلی طرح و ساختار و طبقهٔ کیفی برنامه و محورهای موضوعی اصلی و فرعی درج می‌شود. منظور از «ساختار» تعیین یکی از ساختارهای ۹گانه است که در پودمان اول به آن اشاره شد. طبقهٔ برنامه نیز ناظر بر سقف بودجه و کیفیت مورد انتظار از برنامه است.

این طبقه‌بندی نیز در پودمان اول تشریح شده است و صرفاً برای یادآوری به رئوس آنها اشاره می‌کنیم:
۱. برنامه‌های گروه «الف ویژه یا الف ستاره‌دار» (مختص برنامه‌های با کیفیت ممتاز و شرایط سخت تولید)؛
۲. برنامه‌های گروه «الف» (مختص برنامه‌های با کیفیت خوب و شرایط متعارف تولید)؛
۳. برنامه‌های گروه «ب» (مختص برنامه‌های با امکانات و بودجهٔ متوسط)؛
۴. برنامه‌های گروه «ج» (مختص برنامه‌های با امکانات کمتر و بودجهٔ زیر متوسط)؛
۵. برنامه‌های گروه «د» (مختص برنامه‌های با حداقل امکانات تولید و بودجهٔ بسیار اندک).

سایر اطلاعات درخواستی در صفحهٔ دوم، به تبیین موضوع اصلی و فرعی و رویکرد عمومی برنامه اختصاص دارد و نویسنده باید به صورت بسیار موجز و مختصر و با مناسب‌ترین کلمات یا کلیدواژه‌ها، این مطالب را درج کند تا کارشناسان شورا در یک نگاه، محورهای موضوعی و محتوایی را تشخیص دهند و قادر شوند مزایا و محسنات این طرح را در مقایسه با طرح‌های مشابه معلوم سازند.

در صفحهٔ سوم شناسنامهٔ طرح، نکات بسیار مهمی درج شده است که اگر نویسنده طرح، در توصیف آنها دقت بیشتری کند، عملاً تصویب طرح خود را سرعت می‌بخشد. درواقع در این صفحه از شناسنامهٔ طرح، نویسنده قادر است به مهم‌ترین دلایل خود برای ارائهٔ طرح اشاره کند (موضوعی که شاید در خلاصهٔ طرح ضمیمه‌شده به این شناسنامه وجود نداشته باشد). همچنین نویسنده موظف است به برجسته‌ترین نوآوری محتوایی در طرح و یا حتی خلاقیت‌هایی که در مرحلهٔ اجرا، مد نظر قرار دارد، اشاره کند.
سایر اطلاعات مندرج در این صفحه نیز شیوه‌های اجرایی و عملیاتی را معین می‌سازد که البته در شناسنامهٔ طرح نمایشی با اندکی تفاوت ارائه می‌شود.
در اغلب مواقع، نویسنده یا تهیه‌کننده خلاصهٔ دست‌نویس یا تایپ‌شده از طرح اولیه را هم به شناسنامهٔ طرح ضمیمه می‌کند و کارشناسان شورا علاوه بر مطالعهٔ شناسنامهٔ طرح، وظیفه اکید دارند تا طرح ضمیمه‌شده را نیز مطالعه کنند و ادعای نویسنده در خلاصهٔ طرح را با شناسنامهٔ طرح مقایسه کنند.

۲- ضرورت اجرای طرح : (محور اصلی طرح، طرح در پاسخ به کدام نیاز، ضرورت و چالش تهیه شده است؟ و چه نتایجی از آن مورد انتظار است؟)

.....

.....

.....

۳- تشریح اجزای برنامه (باتوجه به ساختار برنامه‌نحوه‌اجرای برنامه‌به‌تفکیک اجزای آن شرح داده شود.)

.....

.....

.....

٤- در صورتیکه طرح به شبکه یا گروه دیگری ارائه شده است؟ نام آنرا ذکر کنید......

۵- ویژگی‌های مخاطب: خردسال ☐ کودک ☐ نوجوان ☐ جوان ☐ بزرگسال ☐ تمام گروه‌های سنی ☐

٦- تحصیلات: مقدماتی☐ دیپلم ☐ عالی ☐ تمام سطوح☐

۷- روش دستیابی به محتوای برنامه: پژوهش☐ تألیف☐ پژوهش وتألیف☐

۸- منابع: مکتوب☐ تصویری☐ صوتی☐

۹- طرح نیاز به پژوهش: کتابخانه‌ای☐ میدانی ☐ دارد ☐ ندارد☐ هر دو☐

۱۰- منابع پژوهشی: مکتوب☐ تصویری☐ صوتی☐

۱۱- نوآوری و خلاقیت طرح را توضیح دهید:

.....

.....

.....

.....

۳

تصویر ۶۸

بررسی طرح در شورای طرح و برنامه گروه و شبکه

۱- مشخصات کلی

نام طرح: ..... گروه: ..... شبکه: .....

تاریخ بررسی در طرح و برنامه گروه: ..... تاریخ بررسی در طرح و برنامه شبکه: .....

۲- نظر نهایی شورا (نکات مثبت، منفی و پیشنهادات):

الف) نظر شورای طرح و برنامه گروه: قبول☐ رد☐ مشروط☐

.....

.....

نام و امضاء اعضای شورا گروه:

۱- ..... ۲- ..... ۳- ..... ۴- .....

۵- ..... ۶- ..... ۷- ..... ۸- .....

امضاء مدیر گروه

الف) نظر شورای طرح و برنامه شبکه: قبول☐ رد☐ مشروط☐

.....

.....

نام و امضاء اعضای شورا شبکه:

۱- ..... ۲- ..... ۳- ..... ۴- .....

۵- ..... ۶- ..... ۷- ..... ۸- .....

امضای مدیر طرح و برنامه و نظارت

٤

تصویر ۶۹

چه بسا نویسنده در خلاصهٔ طرح به تشریح نکاتی پرداخته باشد که بخشی از آنها قابل درج در فضای محدود شناسنامهٔ طرح نیست و..

صفحهٔ چهارم شناسنامهٔ طرح، مربوط به شورای طرح و برنامه و نظر نهایی کارشناسان است که نتیجهٔ ارزیابی خود را به‌صورت رسمی در سه حالت (مردود، اصلاح و مصوب) ابلاغ می‌کنند. (در خصوص فرایند طرح و برنامه در بخش‌های بعد بیشتر توضیح خواهیم داد).

فعالیت کلاسی

یک فیلمنامه کوتاه داستانی را مطالعه کنید، سپس موارد زیر را بر آن اعمال نمایید.
الف) به تجزیه و تحلیل دقیق عناصر متن بپردازید.
ب) برآورد مالی و زمان تولید آن را مشخص کنید.

هزینه‌های یک سکانس از یک فیلم نمایشی یا غیرنمایشی را برآورد کنید.

با مراکز کرایهٔ تجهیزات فنی تماس بگیرید. کرایهٔ برخی از اقلام (مانند: دوربین‌های حرفه‌ای، تجهیزات نورپردازی و سایر تجهیزات) را در کار خود برآورد کنید.

با استفاده از فرم برنامه‌ریزی زمان ساخت برنامه، یکی از برنامه‌های تلویزیونی را به شکل مهندسی معکوس برآورد کنید.

جدول ارزشـــیابی پودمان دوم

عنوان پودمان فصل ۲	تکالیف عملکردی (شایستگی‌ها)	استاندارد عملکرد (کیفیت)	نتایج	استاندارد (شاخص‌ها، داوری، نمره‌دهی)	نمره
فرایند طرح و متن	تبیین طرح‌ها و متون نگارشی مبتنی بر اجرا	تحلیل و طراحی و نگارش متن بر اساس تعیین برآورد مالی و دسته بندی روایت‌ها؛ با استفاده از تجزیه و تحلیل چند برنامه تلویزیونی و نمایش نمونه های متنی	بالاتر از حد انتظار	تعیین برآورد مالی و تجزیه و تحلیل متن یک برنامه از نظر نوع روایت تحلیل و بررسی، مفاهیم روایت نگارشی و روایت مبتنی بر اجرا و الزامات نگارش طرح	۳
			در حد انتظار	تعیین برآورد مالی و تجزیه و تحلیل متن یک برنامه از نظر نوع روایت	۲
	تحلیل فرآیند طرح و متن		پایین‌تر از انتظار	درک و مفهوم روایت نگارشی و روایت مبتنی بر اجرا، تجزیه و تحلیل یک برنامه از نظر نوع روایت	۱
نمره مستمر از ۵					
نمره شایستگی پودمان از ۳					
نمره پودمان از ۲۰					