داستان پرآب و تاب فیلمبرداری ویدیویی در تلویزیون
به‌روایت داوود میرباقری، ضیاءالدین دری، مسعود فروتن، حسین فردرو و...

رضا استادی

چرا کارگردان‌ها از ویدئو می‌ترسند؟

چرا در تلویزیون ایران ارتش سری ساخته نمی‌شود؟

اشاره:
از کیفیت رنگ‌های تلویزیون خود راضی نیستید؟ حس می‌کنید تصاویری را که می‌بینید تناسبی با صفحه کوچک تلویزیون شما ندارد؟ شفافیت بیش از حد تصاویر برای شما چندان مطلوب نیست؟...
به گیرنده‌های خود دست نزنید، چشم‌هایتان را هم بی‌جهت باز و بسته نکنید، در تلویزیون ما، همه این چیزها طبیعی است. اما با خواندن این گزارش می‌توانید هم با علت این ضعف‌ها و مشکلات آگاه شوید، هم از تفاوت‌های سیستم تصویربرداری با سیستم فیلمبرداری در ساخت آثار تلویزیونی آشناشوید و هم...
در این گزارش سعی شده تا حد امکان از پرداختن به مباحث محتوایی برنامه‌های تلویزیونی پرهیز شود. چرا که پرداختن به چنین موضوعی، خود «گزارش»های مستقلی را می‌طلبد. آشنایی با سبک و سیاق کار تلویزیونی و بررسی مشکلات و مزیت‌های فنی کار در این رسانه وقتی اهمیتی مضاعف پیدا می‌کند که به این نکته توجه کنیم که این روزها در حالی زمزمه پیوستن صداوسیما به سیستم‌های دیجیتالی مطرح می‌شود که هنوز آن چنان که باید از قابلیت‌های سیستم ویدئو استفاده نشده است و هم‌چنان تصمیم‌گیران اصلی سازمان، برای ساخت سریال‌های «الف» تجهیزات نه چندان مترقی «۳۵» را به تجهیزات قابل انعطاف ویدئو ترجیح می‌دهند.
برای این منظور به سراغ افرادی رفتیم که نام آن‌ها در عنوان بندی بسیاری از مجموعه‌های به یاد ماندنی بیست سال گذشته دیده شده است: حسین فردرو (تهیه کننده مجموعه مش خیرالله و صندوقچه اسرار و کارگردان بخش‌هایی از این مجموعه و مجموعه‌هایی هم‌چون هزار برگ هزار رنگ، مسابقه تلاش، مسابقه بزرگ و...) مسعود فروتن (کارگردان تلویزیونی مجموعه‌هایی هم‌چون مثل آباد، سلطان و شبان و...) داوود میرباقری (کارگردان مجموعه‌های امام علی، رعنا و گرگ‌ها) و سیدضیاءالدین دری (کارگردان مجموعه کیف انگلیسی)، محمد نی‌ریزی (از مونتورها و تکنسین‌های بخش سازمان صداوسیما که تجربه ساخت برنامه‌های مستند را نیز در کارنامه خود دارد) و... کلانتری (مدیر لابراتور فیلم‌ساز). دیگر مباحث این گزارش را کامل می‌کنند.

از نوارهای دو اینچ تا دوربین‌های دیجیتالی

ابزار و وسایل ضبط برنامه‌های تلویزیونی، از ابتدا، مانند امروز نبود که همه چیز را بتوان بر روی نوارهای کم حجم و کوچک بناکم ضبط کرد. حسن‌فردرو که بیش از بیست سال سابقه همکاری با تلویزیون دارد، تاریخچه‌ای از سیر تکمیلی سیستم‌های ضبط تلویزیونی را ارائه می‌دهد: «زمانی که کارم را در تلویزیون شروع کردم، تصاویر برنامه‌ها بر روی نوارهای موسوم به «دو اینچ» ضبط می‌شد. به‌کار گیری و مونتاژ این برنامه‌ها بسیار سخت بود. هنگام مونتاژ این نوارها، باید دستگاههای بسیار بزرگی را به‌کار می‌انداختیم و بعد نوار چند کیلویی را به‌صورت ریل دور دستگاه می‌پیچاندیم و بعد، با کمک چند نفر دستگاه را به حرکت در می‌آوردیم. در این سیستم، مونتاژ هنگام نمایش برنامه انجام

می‌شد و موقع حرکت این نوارهای ریلی، باید دکمه‌های مربوط به مونتاژ را فشار می‌دادیم تا مونتاژ انجام شود. به همین دلیل در آن زمان از نوارهای ویدئو در مواقعی که پخش برنامه مستقیم بود، مثل پخش فوتبال و اخبار، استفاده می‌شد و به دلیل اینکه امکان انجام دادن مونتاژهای ظریف وجود نداشت، برنامه‌سازان سعی می‌کردند در ضبط برنامه به‌گونه‌ای عمل کنند که برنامه احتیاج به مونتاژ نداشته باشد. بعد از مدتی، نوارهای «یک اینچ» آمد که سبک‌تر بودند و به مونتورهای و کارگردان‌ها اجازه می‌داد از امکاناتی هم‌چون: آهسته کردن حرکات تصاویر که تا آن زمان وجود نداشته استفاده

کنند. جایگزینی این نوارها به جای نوارهای دو اینچ، سبب راحت‌تر شدن کار شد و برنامه‌سازی تلویزیونی به اصلی «تجاری» نزدیک شد اما به همان میزان از اصل «علمی و هنری» دور شد. به این دلیل که نوارهای دو اینچ از لحاظ مرغوبیت و ماندگاری بهتر بودند و طبعاً گران‌تر هم بودند، اما نوارهای یک اینچ باعث راحتی و ارزان‌تر شدن کار شدند ولی ماندگاری تصاویر را کم کردند.

هنوز سیستم یک اینچ به‌خوبی جا نیفتاده بود که «یوماتیک» آمد. این سیستم دارای نوارهایی بود که معمولاً بین ۲۰ تا ۶۰ دقیقه امکان ضبط تصویر داشت و برخلاف دو سیستم قبلی که به‌صورت ریلی بود، سیستم مذکور حالت کاست داشت.

پس از مدتی سیستم بتاکم آمد و در حال حاضر هم، دی‌وی. کم آمده و هر چه در این مسیر جلوتر رفتیم امکانات مونتاژ بهتر، روان‌تر و سریع‌تر شده و امروز با وجود سیستم‌های دی.وی کم، مشکل افت کیفیت نیز حل شده است.»

رواج سیستم‌های پرتابل

فردرو در صحبت‌های خود، به خاطره‌ای اشاره می‌کند که نقش مهمی در رواج استفاده از دوربین‌های پرتابل در زمینه کارهای داستانی تلویزیونی دارد. ماجرا از آن جا آغاز می‌شود که این کارگردان تلویزیونی، به‌همراه روح‌الله علی «از تصویر برادران» و احمد بنده‌ای «از نورپردازان» سازمان صدا و سیما، تصمیم می‌گیرند برای اولین بار در ایران، با سیستم ویدئو، کاری با کیفیت سینمایی ارائه دهند. تا آن زمان رسم بود که تمام کارهای داستانی یا توسط واحد سیار ضبط می‌شد و از سه دوربین برای ضبط این برنامه‌ها استفاده می‌شد - مانند مجموعه‌های مراد برقی و تلخ و شیرین - و یا توسط دوربین سینمایی فیلم‌برداری انجام می‌شد - مانند فیلم دایی جان ناپلئون - فیلم دسیسه، در فضایی غیر ایرانی می‌گذشت.»

فردرو با ذکر این نکته که «اصلاً فکر نمی‌کردیم کار به لحاظ فنی و کیفی، مورد استقبال مردم قرار گیرد. این برنامه که اولین کار ویدئویی، داستانی بود هنوز هم در کشورهای مختلف از شبکه‌های مختلف پخش می‌شود» به توضیح کار فنی انجام شده در مونتاژ این برنامه می‌پردازد: «این برنامه روی نوار یوماتیک ضبط شد اما برای حفظ کیفیت، مونتاژ یوماتیک به یوماتیک نشد، بلکه با قرار دادن دستگاه یوماتیک در کنار میز یک اینچ، همزمان از یوماتیک به یک اینچ مونتاژ کردیم که کیفیت و ماندگاری بهتری نسبت به نوارهای یوماتیک داشت و پس از آن سیل علاقه به ضبط برنامه‌ها به صورت پرتابل آغاز شد، هر چند باز هم برخی کارهایی که میزان سن‌ها و ... آن‌ها اقتضاء می‌کرد، هم‌چنان با سه دوربین ضبط می‌شد».

تلویزیون دنیای تصویر است

تلویزیون رسانه‌ای است که به لحاظ فنی، تفاوت‌های زیادی با قالب سینما دارد اما پیش از شرح و توضیح این تفاوت، لازم است از جنبه‌ای دیگر، ویژگی‌های تلویزیون و تفاوت آن با سینما را مطرح کنیم. این جنبه، جنبه هنری و زیبایی شناسانه تلویزیون است. همان چیزی که مسعود فروتن از آن تحت عنوان «فرهنگ تلویزیون» نام می‌برد و با نام بردن از چند نمونه مشخص، آن را توضیح می‌دهد: «کارگردان‌هایی که از سینما به تلویزیون می‌آیند نه تنها وسایل فنی این کار را نمی‌شناسند، بلکه از فرهنگ این رسانه نیز بی‌اطلاع هستند. نمونه‌اش را هم در سریالی هم چون: تنهاترین سردار، کار قبلی مهدی فخیم‌زاده می‌بینیم که قصه، تمام مدت در نماهای باز اتفاق می‌افتد و همیشه صحنه پر از سپاهی لشکر است.»

این برنامه‌ساز تلویزیونی، در پاسخ به سوال دیگری، به تشریح جنبه‌های دیگری از کار تلویزیونی در زمینه: میزانسن ها، نوع کادربندی‌ها و... می‌پردازد و با نام بردن از سریال «دایی جان ناپلئون» به‌عنوان «بهترین نمونه کار تلویزیونی»، توضیح می‌دهد: «ناصر تقوایی آن موقع زبان کار تلویزیون را فهمید. وقتی امروز هم این سریال را نگاه می‌کنیم، هنوز هم دایی‌جان ناپلئون تلویزیونی‌ترین و بهترین کار تلویزیون است. به این خاطر که اندازه تصاویر مدیوم‌شات است. در فضای پر هنر پیشه هم این تصاویر در مدیوم‌شات می‌گذرد و کارگردان در این صحنه‌ها، برای ایجاد حرکت، نماها را با حرکت هنرپیشه هماهنگ می‌کند و به این طریق صحنه را به تماشاچی معرفی می‌کند. مثلا در صحنه میهمانی که ۱۵ نفر حضور دارند، هیچ وقت نمای بازدیده نمی‌شود، بلکه با حرکت هنر پیشه‌ها تغییر فضا را حس می‌کنیم و این درس بزرگی برای همه کسانی است که می‌خواهند در تلویزیون، کارگردانی کنند.»

مشکلات سیستم ویدئویی

کار با سیستم ویدئو، در کنار همه مزیت‌هایی که دارد، مشکلات و ضعف‌هایی را نیز برای برنامه‌سازان دارد. پیش از اشاره به مزایای ویدئو، به بررسی برخی از این مشکلات می‌پردازیم.

یکی از این مشکلات، وضوح بسیار زیاد تصاویر ویدئو است که این مساله، در کارهایی که حال و هوایی قدیمی دارند، اغلب مشکل‌ساز است. در این باره، داوود میرباقری که سابقه ساخت چند سریال تاریخی هم‌چون: امام علی(ع)، گرگ‌ها، رعنا و ... را در کارنامه فعالیت‌های خود دارد و با هر دو سیستم - تصویربرداری و فیلم‌برداری - کار کرده است، می‌گوید: «شفافیت فوق‌العاده ویدئو در مقایسه با فیلم، مساله مهمی است. به‌خصوص در کارهای تاریخی. گاه کارگردان ناگزیر است برای آنکه زمینه‌ها لو نرود که دکور است، به هزار و یک‌نرفند متوسل شود. در کار با دوربین ۳۵، با انتخاب حساسیت مناسب نگاتیو، خیال ادم راحت‌تر است. همچنین می‌توان با انتخاب نورهای مناسب، به تصاویر دلخواه دست یافت. این تجربه شخصی من است. اما در کار با دوربین ویدئو، گاهی مجبور بودیم برای آنکه فضاهایمان لو نرود، از لوکیشن‌های صددرصد واقعی استفاده کنیم. مثلاً در سریال رعنا، زمانی که من کار می‌کردم، ابزار ویدئویی مثل حال پیشرفت نکرده بود. دوربین فقط دارای یک زوم لنز بود که قدرت مانور ما را کم می‌کرد. اما در قطع ۲۳۵ میلی‌متری یا ۱۶ میلی‌متری، با انتخاب لنزهای مناسب می‌توان به کمپوزیسون‌های تصویری دلخواه رسید.»

محمد نی‌ریزی، از مونتورها و تکنسین‌های پخش صدا و سیما در این باره نظر خاصی دارد. او به توضیح مساله تفاوت رنگ‌ها در ویدئو و سینما پرداخته می‌گوید: «بیننده در ویدئو رنگ‌ها را از طریق مجموعه‌ای الکترونیکی می‌بیند ولی در فیلم، اطلاعات بر روی نوار سلولوئید ضبط می‌شود و ماهیت آن با ویدئو کاملاً متفاوت است. در ویدئو هر چقدر که بخواهیم کیفیت تصویر را بالا ببریم، باز هم سیستم الکترونیکی است که امکان دست‌یابی به کیفیت فیلم را ندارد. در سینما تصویر از کیفیت بالاتری برخوردار است که علت آن،

ضبط مستقیم تصاویر بر روی نوار سلولوئید و عدم وجود رابطه‌ای الکترونیکی برای نمایش تصاویر است. از سوی دیگر، تصاویر را که در سینما می‌بینیم از نظر رنگ، عمق، میدان و... با تصاویر ویدئویی گرفته شده از همان سوژه‌ها کاملا متفاوت است و تصاویر سینمایی، ملموس‌تر و واقعی‌تر است» نی‌ریزی در ادامه صحبت‌هایش، به موضوع «قابلیت بزرگ‌نمایی تصاویر سینما» اشاره کرده، می‌گوید: «تصاویر سینما، در کادر تصویر ۷۰ میلی‌متری نیز که از لحاظ بزرگی دو برابر قطع ۳۵ است، قابل رویت است. تصاویر سینما را می‌توان از فاصله‌ای بسیار دور تماشا کرد، اما در ویدئو این امکان نیست و در تلویزیون‌های نهایتاً ۳۰ الی ۴۰ اینچ نیز، وقتی کمی به تصویر نزدیک می‌شویم تصاویر حالت نقطه نقطه می‌گیرد».

مزیت‌های ویدئو نسبت به دوربین‌های ۳۵

«البته ویدئو محاسنی دارد که فیلم ندارد. مثل کنترل دقیق اجزای صحنه به هنگام تصویر برداری و دیدن آنچه ثبت و ضبط می‌شود. این ویژگی به کارگردان امکان می‌دهد که سرصحنه به برداشت‌های دلخواه برسد» میرباقری باذکر این توضیح درباره سایر امتیازهای ویدئو این گونه توضیح می‌دهد: «تروکاژهای ویدئویی هم خیلی نمیزتر از فیلم درمی‌آید و قدرت مانور هم در آن جا بیشتر است. به‌خصوص با وضعی که در حال حاضر لابراتورهای فیلم دارد، فیلم‌ساز همیشه باید دلواپس یک فید یا دیزالو ساده باشد، اما این قابلیت‌ها در ویدئو بسیار بالاست و می‌توان به‌راحتی از افه‌های ویژه تصویری و تکنیک پرده‌آبی با کیفیت عالی استفاده کنید. شاید در جاهای دیگر دنیا که فیلم‌سازی رونق دارد - مثل آمریکا - بتوان با فیلم هم به‌افه‌های دلخواه تصویری رسید ولی در کشور ما این‌گونه نیست. در اینجا ویدئو و تکنیک آن بیشتر شایع است و واضح است که کار کردن در چنین شرایطی راحت‌تر به‌نظر می‌رسد».

ویدئو مزایای دیگری نیز دارد که در کار تلویزیونی، با توجه به سرعتی که تولید برنامه‌های تلویزیونی دارد، به‌کار می‌آید. به‌عنوان نمونه به‌راحتی می‌توان گرافیک‌ها و تابلوهای مختلف تصویری را در کارویدئویی اجرا کرد. سیستم ضبط ویدئویی این امکان را به برنامه‌سازان می‌دهد که به فاصله کوتاهی پس از ضبط، برنامه را نمایش دهند. نوار ویدئو را می‌توان به تعداد زیاد، بدون پایین آمدن مقدار زیادی کیفیت تکثیر کرد. می‌توان بارها آن را پاک و برنامه دیگری روی آن ضبط کرد. حجم این نوارها به مراتب کمتر از فیلم سی‌وپنج و حمل و نقل آن‌ها نیز ساده‌تر است، کارگردان سریال کیف انگلیسی معتقد است: «در تلویزیون اصل تولید باید بر کار با ویدئو منطبق باشد. کار با سی‌وپنج هم، براساس اهمیت کار و تلاش برای رسیدن به کیفیت قابل کنترل سینمایی و عموماً در مور دکارهای الف انجام می‌شود.»

«در تلویزیون اصل تولید باید بر کار با ویدئو منطبق باشد. کار با سی‌وپنج هم، براساس اهمیت کار و تلاش برای رسیدن به کیفیت قابل کنترل سینمایی و عموماً در مور دکارهای الف انجام می‌شود.»

از سوی دیگر، هزینه‌های کار با ویدئو به مراتب پایین‌تر از کار با سی‌وپنج است. به‌عنوان نمونه یک عدد کاست نیم ساعته بتاکم، در حدود یازده هزار تومان قیمت دارد. این نوار، بدون انجام هیچ‌گونه کار خاص، قابل استفاده است، در صورتی که قیمت یک حلقه نگاتیو چهار صد فوتی که تنها برای ضبط چهار دقیقه فیلم، کفایت می‌کند، در حدود بیست و یک هزار تومان است. قیمت مذکور نیز قیمتی است که بنیاد سینمایی فارابی، براساس سهمیه دولتی، در اختیار فیلم‌سازان قرار می‌دهد و الا در کار تلویزیونی، قیمت نگاتیو، به احتمال بسیار زیاد، به قیمت بازار آزاد - که در حدود چهل تا پنجاه هزار تومان است - محاسبه می‌شود. از سوی دیگر، از آن‌جا که سیستم سی‌وپنج در کار تلویزیونی بیشتر در ساخت سریال‌های تاریخی مورد استفاده قرار می‌گیرد، میزان مصرف نگاتیو بسیار بیشتر از نسبتی است که در یک کار سینمایی حاکم است. به عبارت ساده‌تر، در کار سینمایی برای فیلم‌هایی که صدابرداری آن‌ها سر صحنه است، نسبت ۱ به ۶ و برای فیلم‌هایی که قرار است دوبله شوند، نسبت ۱ به ۴ در مورد میزان مصرف نگاتیو، نسبت به نماهای گرفته شده قابل قبول وجود دارد که البته در کارهای تلویزیونی تاریخی این نسبت گاهی ممکن است به ۱ به ۸ نیز برسد. حال برای تولید سریالی تاریخی که قرار است به سیزده قسمت پنجاه دقیقه‌ای پخش شود «مجموعاً ۶۵۰ دقیقه» با در نظر گرفتن نسبت ۱ به ۶، حدوداً سه هزار و نهصد دقیقه نگاتیو لازم است که با در نظر گرفتن قیمت چهل هزار تومان برای هر حلقه نگاتیو چهار دقیقه‌ای، حدود چهل میلیون تومان صرف نگاتیو فیلم می‌شود. در صورتی که این نسبت در صورت انجام کار با ویدئو، در حدود دویست و پنجاه هزار تومان خواهد شد - با در نظر گرفتن این نکته که در کار ویدئو، می‌توان برداشت‌های نامطلوب را حذف و دوباره روی آن‌ها تصویر ضبط کرد - پس از این مرحله، ظهور فیلم‌ها نیز هزینه بالای دارد. به گفته «کلانتری» مدیر استودیو فیلمساز، «هزینه متوسط ظهور هرفوت نگاتیو، حدود هجده هزار تومان است. پس از آن چاپ کپی کار است که هزینه ظهور هر فوت آن، سیصد ریال است. البته در فیلم‌های اکشن با توجه به تعداد بالای پلان‌ها، این رقم افزایش می‌یابد. با توجه به نیاز به پزیتو برای چاپ فیلم، یک فیلم حدوداً نود دقیقه‌ای، با توجه به مواد خام مورد نیاز تا تبدیل به کپی صفر حدوداً هفت‌ونیم میلیون تومان هزینه دارد». طبیعی است که هزینه‌های مذکور، در کار سریال سازی، به‌میزان بسیار زیادی بالا می‌رود. گذشته از آن، پس از مونتاژ و میکس نهایی، این تصاویر باید برروی نوار ویدئو ضبط شود تا قابل پخش از تلویزیون باشد. و قطعاً لازم به ذکر نیست که کار با ویدئو، صرف‌نظر از این نکته که هزینه‌های مذکور را ندارد، به‌راحتی کار برای عوامل هم‌چون: بازیگر، کارگردان، منشی صحنه و... خواهد شد.

قابلیت‌های کشف نشده ویدئو

با توجه به توضیحات مذکور، این سوال پیش می‌آید که به چه دلیل برنامه‌سازان صدا و سیما، در ساخت سریال‌های تاریخی، همچنان استفاده از سیستم ۳۵ را بر ویدئو - که اتفاقاً قابلیت‌های بسیار زیادی نیز دارد - ترجیح می‌دهند؟

از منظر افرادی که با آن‌ها گفت‌وگو شده، این مساله دلایل متفاوت دارد. به‌عنوان نمونه حسین فردرو می‌گوید: «باید از خود آن برنامه‌سازان سوال کرد، اما من به‌عنوان کارگردانی تلویزیونی، معتقدم بهتر است هر چه بیشتر با سیستم ویدئویی کار کرد و به این مساله هم افتخار می‌کنم. هر چند با سیستم ۳۵ هم فیلم ساخته‌ام و سریالی به صورت ۱۶ میلی‌متری هم کار کردم اما بعضی وقت‌ها حس می‌کنم سیاست سازمان صدا و سیما این است که بخشی از پروژه‌هایش به این شیوه [شیوه ۳۵] کار شود تا بخش لابراتور و امکانات موجود در زمینه ۳۵، بی‌کار نماند، زیرا اگر قرار باشد تمام پروژه‌ها با ویدئو کار شود، تجهیزات مذکور بی‌کار می‌مانند. اما در شیوه فعلی، هر دو بخش ویدئو و سی‌وپنج فعال هستند».

وی در پاسخ به این سوال که «آیا در صداوسیما، هر شبکه‌ای برای کار با سی‌وپنج سهمیه مشخصی دارد». پاسخ می‌دهد: «احساس می‌کنم این‌گونه نست و اگر ۱۰۰٪ این‌گونه نباشد، قطعاً ۲۰٪ علت کار با سی‌وپنج وجود امکانات مذکور است» اما فروتن می‌گوید: «من این مساله را نشنیدم اما معتقدم

هیچ لابراتوری در ایران بی‌کار نمی‌ماند. چون به اندازه کافی فیلم در کشور ساخته می‌شود و تلویزیون می‌توان گر خودش کاری ندارد، کار فیلم‌های دیگر را انجام دهد». نی‌ریزی نیز معتقد است: «فکر نمی‌کنم این دلیل اصلی باشد، شاید یکی از فاکتورها باشد اما دلیل اصلی نیست که مثلاً صداوسیما، هزینه سنگینی را صرف تولید سریالی کند که هزینه‌ی بسیار زیادتر از آن لابراتوار دارد».

اما این مساله، چه دلایل دیگری می‌تواند داشته باشد؟ در زیر، به بررسی برخی از این دلایل می‌پردازیم.

نگاه به سینما

به اعتقاد فردرو، «فیلم‌سازانی که کارهای گران قیمت در صداوسیما انجام می‌دهند، نظری هم به سینما دارند. یعنی می‌گویند چه اشکالی دارد از این سریال، نسخه سینمایی هم تهیه کنیم» او می‌گوید: «تمام سریال‌های گران قیمت به صداوسیما قول یک کسب درآمد از طریق سینما را می‌دهند. لذا تا به حال مرسوم بود تا کل سریال را با فیلم بگیرند و سپس برای پخش تلویزیون آن را تبدل کنند. اما ممکن است در آینده این نگرش عوض شود و با توجه به لزوم تبدیل ۳۵ به ویدئو برای پخش، مجموعه نیز به طریقه تصویربرداری ضبط شود و بعد، نسخه سینمایی آن مونتاژ و تبدیل به ۳۵ شود».

میرباقری نیز معتقد است: «یکی از دلایل این است که عمده سریال‌های سنگین و یا تاریخی را کارگردان‌هایی می‌سازند که قبلاً فیلم‌ساز قطع ۳۵ بوده‌اند و به این شیوه کار بیشتر عادت دارند، در تدوین هم به نظرشان کار آسان‌تر است.»

فردرو: «تمام سریال‌های گران قیمت به صداوسیما قول یک کسب درآمد از طریق سینما را می‌دهند. لذا تا به حال مرسوم بود تا کل سریال را با فیلم بگیرند و سپس برای پخش تلویزیون آن را تبدل کنند. اما ممکن است در آینده این نگرش عوض شود و با توجه به لزوم تبدیل ۳۵ به ویدئو برای پخش، مجموعه نیز به طریقه تصویربرداری ضبط شود و بعد، نسخه سینمایی آن مونتاژ و تبدیل به ۳۵ شود».

پایین بودن شأن و منزلت ویدئو در تفکر بودجه‌ای صدا و سیما

دلیل دیگر از نظر کارگردان مجموعه امام علی، به تفکر خاص مسؤولان صدا و سیما نسبت به ویدئو مربوط می‌شود: «شأن و منزلت ویدئو در تفکر بودجه‌ای ما پایین‌تر از فیلم است، به محض اینکه گفته شود سریالی با ویدئو کار شود، بلافاصله هزینه‌ها را نصف می‌کند. طبیعی است که تولیدکنندگان سریال‌های سنگین از این مساله می‌ترسند».

سیدضیاءالدین دری نیز که علاوه بر ساخت سریال کیف انگلیسی با دوربین ۳۵، ساخت فیلمی داستانی با نام «دیدار در غبار» به‌صورت ویدئویی را در کارنامه خود دارد، درباره این اختلاف می‌گوید: «وقتی صحبت کار با ۳۵ می‌شود، همه‌چیز حالت حرفه‌ای پیدا می‌کند و توقعات حرفه‌ای هم بالا می‌رود و کار جدی‌تر به نظر می‌رسد، اما نهایتاً در برآورد بودجه، به‌نظر این اختلاف بیشتر از ۱۵٪ نیست. مضافاً بر اینکه کار با ویدئو، وقت بیشتری هم می‌گیرد، به‌عنوان نمونه در تعامل میان کارگردان فنی و هنری برای رسیدن به تصویر قبتال، اگر کارگردان هنری با تصویر موافقت کند کار ضبط می‌شود اما در غیر این صورت، باید آن قدر تصویر تنظیم شود تا به تصویر دلخواه کارگردان برسند که این مساله، برخی مواقع بسیار وقت‌گیر است. در کار با ۳۵، از ابتدا تصمیم می‌گیرند با افه‌های خاصی فیلم بگیرند و بنا به توافق کارگردان و فیلم‌بردار، کار با خیال راحت انجام و ادامه پیدا می‌کند.»

عدم شناخت قابلیت‌های ویدئو

گذشته از موارد مذکور، یکی از مهم‌ترین دلایلی که به‌نظر می‌رسد باعث عدم استفاده از قابلیت‌های ویدئو است، عدم شناخت کافی نسبت به امکانات این وسیله است. در این باره نیز، نظرهای متناقضی وجود دارد. به‌عنوان نمونه، محمد نی‌ریزی یکی از تکنسین‌های پخش تلویزیون می‌گوید: «علم هر چه پیشرفت کند، تکنولوژی خاص خود را می‌طلبد و آدم‌ها باید به نسبت همان تکنولوژی حرکت کنند. در سیستم ۳۵، نورپرداز حتماً باید با نوع دیافراگم دوربین آشنا باشد، فیلم‌بردار هم باید به نورها مسلط باشد اما در کار ویدئو این مساله را دوربین به‌صورت خود به خود انجام می‌دهد. یعنی آن تخصص و علم در ویدئو شاید به اندازه سینما خود را نشان ندهد. در سینما فیلم‌بردار هنگام انتخاب دیافراگم و دادن نور، باید با نور سنج میزان نور صحنه را بسنجد اما این مساله را کمتر در تلویزیون می‌بینیم. از سوی دیگر هر چه کار مکانیکی‌تر باشد، تخصص بیشتری را می‌طلبد و کسی که با ۳۵ کار می‌کند تجربه و علم زیادی را دار پشت‌سر دارد نسبت به آن کسی که مثلاً همه چیز به طریقه اتوماتیک برایش انجام می‌شود. به همین دلایل به‌نظر می‌رسد بچه‌های سینما یک درجه حرفه‌ای‌تر از تلویزیونی‌ها هستند، اما در حال حاضر در سازمان افرادی هستند که سال‌ها با ۳۵ کار کردند و حالا آمده‌اند با ویدئو کار می‌کنند».

اما حسین فردرو می‌گوید: «فیلم‌سازی که بیست سال فیلم سینمایی ساخته، نمی‌تواند در مدتی کوتاه، به‌راحتی خود را با سیستم ویدئو، هماهنگ کند. زیرا هم خود او باید برای کار با این سیستم آموزش ببیند و هم مجموعه افرادی که با آن‌ها کار کرده است مثل: دستیاران، تصویر بردارها و... البته بعضی کارگردان‌های جوان این کار را کردند اما بعضی دیگر، هنوز هم به فیلم به‌عنوان پدیده‌ای مقدس نگاه می‌کنند و حاضر به پذیرش هیچ نوع تغییری نیستند».

به این سوال که «گفته می‌شود یکی از دلایل عدم علاقه کارگردان‌های سینما به‌کار با سیستم ویدئویی، عدم توانایی کافی تکنسین‌های فنی است»، دو کارگردان سینمایی این‌گونه پاسخ می‌دهند:

سیدضیاءالدین دری: «قاعده غلطی در تلویزیون وجود دارد که کار الف را، فقط کار ۳۵ می‌دانند و به ویدئو که می‌رسد، کار افت پیدا می‌کند. کار با ویدئو هیچ‌وقت تخصصی نبوده است. خیلی موقع اطلاعات در «وایت بالانس کردن» تصویر بوده است. همیشه هم به عوامل به‌عنوان تکنسین نگاه شده است نه هنرمند. و به‌همین

دلیل بسیاری از این عوامل، به‌عنوان نمونه ساختمان نور در ویدئو را نیاموخته‌اند. از طرفی در شبکه‌های مختلف دنیا، نقش این تکنسین‌های ویدئویی بسیار مشهود است. به همین دلیل است که در سریال‌هایی که مثلاً BBC می‌سازد، قابلیت‌های تصویری را می‌بینم که فقط متخصصان ویدئو می‌توانند کیفیت بالای آن را درک کنند. این تلاش‌ها سبب می‌شود که خصلت‌های ویدئو به سینما نزدیک شود. در شبکه‌ای هم‌چون BBC باآمدن سیستم دیجیتال، همه‌چیز به یک باره دیجیتالی نمی‌شود بلکه به مرور زمان این اتفاق می‌افتد و در اثر تجربه تکنسین‌ها، با شناخت ابعاد دیجیتال، تصاویری هم که به این طریق ضبط می‌شود، کیفیتی بالاتر دارد، اما به‌عنوان نمونه، آشنایی نیروهای فنی ما با وسیله‌ای هم چون «میکسر» در حد استفاده از این وسیله برای شوهای تلویزیونی و بازی فوتبال است و به‌همین دلیل معتقدم که نباید تا مدتی به فکر دیجیتالی شدن باشیم».

داوود میرباقری: «در حال حاضر شاید چنین باشد اما در سال‌های قبل این‌گونه نبود. شما اگر تکنسین‌های موجود در سینما را بررسی کنید، متوجه می‌شوید که همه آن‌هایی که استاد کارند، قبلاً تلویزیونی بوده‌اند. من این اعتقاد را ندارم که تکنسین‌های تلویزیونی توانایی کافی را ندارند. در سریال «رعنا»، نور، رنگ و... به اندازه‌ای هماهنگ بود که این مشکل وجود نداشت. مشکل اصلی در همان نوع نگاه به تولید ویدئویی است. هنوز نفهمیدم این همه تفاوت در ارزیابی مسؤولینی که برآورد بودجه می‌کنند از کجا ناشی می‌شود. فرق ویدئو و فیلم در ارزیابی بودجه، فقط در قیمت مواد خام (نوار یا نگاتیو)

و عملیات لابراتوری (شست و شوی نگاتیو، چاپ و...) است والابقیه عناصر در هر دو سیستم مشترک است.»

ماندگاری ویدئو

مساله ماندگاری، یکی از مسائل بسیار مهم در برنامه‌سازی تلویزیونی است. وقتی قرار است برای ساخت سریالی تاریخی، گاه تا رقمی بالای یک میلیارد تومان هزینه شود، مساله بسیار مهم، حفظ نوارهای این برنامه است. در اینجا برتری با فیلم ۳۵ است و نوار ویدئو، در صورت عدم رعایت شرایط مطلوب، ممکن است پس از مدتی اصطلاحاً دچار «ریختگی» شود. شرایط مطلوب نگهداری نوار ویدئو را، محمد نی‌ریزی این‌گونه توضیح می‌دهد: «سیستم آرشیوی نوار ویدئو، از جهاتی هم‌چون: درجه حرارت، میزان رطوبت و نور و ... باید دارای ویژگی‌های خاصی باشد. همه اینها فاکتورهایی است که در نگهداری، حفظ و پایداری نوار موثر است. کافی است موقع بیرون آوردن نوار از آرشیو، در اثر افتادن نوار روی زمین، به‌نوار صدمه بخورد، چون اطلاعات روی یک لایه نوار مغناطیسی ضبط شده است، این اطلاعات می‌تواند به راحتی از بین برود. در مواردی هم، عدم نگهداری صحیح نوار می‌تواند باعث چسبندگی نوار شد.» میرباقری نیز، ضمن اشاره به خاطره‌ای، این نکته را توضیح می‌دهد: «یادم هست که موقع مونتاژ نمایشی تلویزیونی، نوارهای مادر به اشتباه در دستگاهی قرار گرفت که نوارها را پاک می‌کند. در یک چشم به هم‌زدن، حاصل کاری طاقت فرسا به همین راحتی، دور شد و به هوا رفت. اما در مورد فیلم، رخ دادن چنین اتفاقی ممکن نیست و به‌ندرت پیش می‌آید که مثلاً نگاتیو در شست و شو لطمه ببیند. اخیراً شنیدم که چند نما از فیلم جدید جیرانی در لابراتوار خراب شده، خوشبختانه چند نما بوده. ولی نوار مادر ویدئو، به سادگی ممکن آسیب ببیند.» اما مسعود فروتن چندان با این نظر که ماندگاری نوار ویدئو نسبت به فیلم کمتر است، موافق نیست. او توضیح خود را با طرح یک سوال آغاز می‌کند: «تا به‌حال چند سریال تلویزیونی به‌دلیل جنس نوار مغناطیسی ماندگار نبوده؟ اصلاً آیا ماندگار به دلیل جنس نوار است؟»

حل مشکل ماندگاری ویدئو بتاکم CD و ...

با رواج استفاده از CDهای صوتی و تصویری، به‌نظر می‌رسد در آینه‌ای نزدیک، مشکل ماندگاری نوارهای ویدئو، چندان مساله مهمی نباشد و بتوان با صرف هزینه‌ای اندک، و تهیه کپی CD، برای سال‌هایی بسیار طولانی، مجموعه‌ای تلویزیونی را، در حجم و اندازه‌ای بسیار کوچک حفظ کرد. در چنین شرایطی، مساله اصلی، رسیدن به استانداردهای تصویری قابل قبولی است که البته، در اکثر تلویزیون‌های دنیا محقق شده است. نمونه‌هایی هم‌چون «ارتش سری»، با آنکه با ویدئو ساخته شده‌اند، از لحاظ کیفی، کیفیتی قابل قبول دارند. یافتن پاسخ این سوال که به چه علت برنامه‌های تلویزیونی ما نمی‌توانند به کیفیت‌هایی که در برنامه‌های خارجی از لحاظ فنی وجود دارد، برسند، مستلزم بررسی مشکلاتی است که در مسیر ضبط تا پخش این برنامه‌ها وجود دارد. اما پیش از بررسی جزء به جزء این مشکلات پاسخ کلی دو کارگردان را، می‌خوانیم:

میرباقری معتقد است: «به‌محض آنکه اسم ویدئو می‌آید، یعنی روزی حداقل ۱۵-۱۰ دقیقه تصویر. اما در سینما و یا فیلم، این میزان حداکثر به ۵-۳ دقیقه می‌رسد. خب معلوم است که وقتی به جای ۱۵ دقیقه، ۵ دقیقه کار کنیم، وقت بیشتری داریم تا به اجزای تکنیکی تصویر بپردازیم. در نمونه‌هایی هم‌چون، ارتش سری، برنامه‌سازان با این نوع مشکلات مواجه نیستند، آن‌ها بر خلاف ما، تفاوت‌ها را منطقی می‌بینند. این هم یکی از همان معضلاتی است که در برآوردها به شدت لحاظ می‌کنند. در نتیجه وقتی زمان ضبط روزانه بیشتر باشد، قیمت پایین‌تر می‌آید.»

و اما فرد دوم، پاسخ به سوال مذکور را، با ابراز تاسف از کیفیت کارهای داخلی آغاز می‌کند و آن‌گاه به توضیح می‌پردازد: «حساسیتی که در شبکه‌ای همچون BBC در زمینه فنی وجود دارد، مانند

حساسیتی است که مانسبت به جنس‌های صادراتی خود اعمال می‌کنیم. این شبکه، محصول غیراستاندار از لحاظ فنی و کیفی تولید نمی‌کند و اگر به صورت اتفاقی تولید کند، با صدور و فروش آن ابرویش را به خطر نمی‌اندازد. به همین دلیل سریالی هم چون ارتش سری، تبدیل به یکی از زیباترین سریال‌های دنیا می‌شود و اعتبار و وجهه‌ای خاص برای این کشور به همراه می‌آورد. هم کیفیت فنی آن، افتخاری برای تکنسین‌های این شبکه است و هم، این پیام از خلال سریال منتقل می‌شود که بخش عمده‌ای از آزادی اروپا در جنگ جهانی دوم، به‌دلیل تلاش‌های انگلستان بوده است».

تنظیم تصاویر در کار با ویدئو

در کار ویدئو، تنظیم فنی تصاویر، نقش مهمی در رسیدن به کیفیت قابل قبول تصویری دارد. متخصص تنظیم تصویر، از جمله افرادی است که نقش مهمی در تنظیم تصاویر از لحاظ میزان رنگ‌ها تنظیم دوربین و... دارد. بهتر است وضعیت موجود در این زمینه را از زبان فروتن بشنویم: «متخصص تنظیم تصویر در حال حاضر کسی است که دوربین را به او تحویل می‌دهند. او هم در سر صحنه، دوربین را یک‌بار «وایت بالانس» می‌زند و بعد تحویل گروه می‌دهد. گاهی ممکن است دو دوربین از لحاظ تنظیم به هم نخورند. بارها پیش آمده که رنگ‌های دو دوربین به هم نمی‌خورد و عوامل مجبورند مدت‌ها روی دو دوربین کار کنند تا بتوانند برنامه را با رنگی واحد ضبط کنند و البته گاهی پیش می‌آید که کارگردان متوجه این تغییر رنگ نمی‌شود. این‌ها نتیجه عجله داشتن، نبود افراد متخصص در پشت دوربین و مسائل مشابه است. اما در کار با ۳۵، در لابراتوار بعد از ظهور نگاتیو، شخصی هست که پلان به پلان فیلم را نگاه می‌کند تا رنگ‌ها اشکالی نداشته باشد. اما گاه در گزارش فوتبال تلویزیون، می‌بینیم که رنگ چمن هم اختلاف دارد.»

مساله تغییر رنگ‌ها، در ضبط تلویزیونی به صورت استودیویی، آن چنان که این کارگردان تلویزیونی می‌گوید، متفاوت است: «در هنگام ضبط برنامه‌های استودیویی تلویزیونی، متخصصانی حضور دارند که وظیفه کنترل کیفیت تصاویری را، به عهده دارند. به عنوان نمونه بخش «نودال»، وظیفه تنظیم تصویر را، انجام می‌دهد. تمام دستگاه‌ها را کنترل می‌کند و آن موقع کار را تحویل کارگردان می‌دهد. در طول کار هم مراقبت می‌کنند تا مثلا هنگام تغییر نما از لانگ‌شات به نمای بسته، همزمان با تغییر تصویر کارگردان، تصاویر نیز از لحاظ فنی تنظیم و کنترل شوند».

تنظیم نورها در کار با ویدئو

نور نیز از جمله بحث‌های مهم در کار تلویزیون است. فردرو در تشریح وضعیت موجود در تلویزیون می‌گوید: «من اینجا از همکاران خود سوال می‌کنم: آیا قبول دارند که ما بعضی وقت‌ها سر صحنه با هم حاضر می‌شویم و همدیگر را می‌شناسیم؟ به‌گونه‌ای که من به‌عنوان کارگردان نمی‌دانم نورپردازی که به من می‌دهند، چه کسی است؟ در اکثر مواقع گروه به من می‌گوید، معلوم نیست وقت چه کسی آزاد است و به دلیل آنکه حقوق نورپرداز را، صداوسیما پرداخت می‌کند و برخلاف کار سینما، نمی‌توان عوامل را انتخاب کرد، اکثر اوقات، تصویر بردار و نورپردازم را نمی‌توان انتخاب کنم و با هم، در سر صحنه می‌شویم».

وی در تشریح اهمیت وجود جلسات هماهنگ میان تصویربردار، نورپرداز، کارگردان و طراح صحنه می‌گوید: «برخی ازنورپردازان ماممکن است تخصصی اصلی‌شان در فضاهای غربی باشد و مثلاً نورهای آبازوری را خوب بدهند. کار تاریخی این مشکل را دارد که باید منبع نوری را تعریف کنیم و وجود جلسات هماهنگ باعث می‌شود طراح صحنه فضایی را خلق کند که منابع نوری برای نورپردازی از جای کار داشته باشد. امکان ندارد تصویربردار کارش خوب شده باشد، بدون آنکه نورپرداز کارش را درست انجام داده باشد و تا طراحی صحنه درستی نباشد و تکلیف بیننده مشخص نباشد که نور از کجا وارد صحنه می شود، نورپرداز هم نمی‌تواند خوب کار کند. به‌خصوص که در کارهای تاریخی معمولاً منبع نور وجود ندارد و نور صحنه را مشعل‌ها تامین می‌کنند.»

و دست‌آخر، شناخت امکانات دوربین و توانایی در استفاده از قابلیت‌های مختلف این وسیله، عامل مهمی در دست یابی به کیفیت مناسب تصویر است. شناخت نیاز دوربین، شامل موارد مختلفی است که از زبان فرد رو می‌شنویم: «دوربین ویدئو ۷، الی ۸ تنظیم مختلف دارد، مانند: گیم، دیافراگم، شارپ نس، گاما، شاتر و ... که من خیلی کم دیده‌ام که تصویر برداران و نورپردازان ما با اینها کار کنند. معمولاً دوربین همیشه روی حالت استاندارد است. در این حالت نور استاندارد تصویر را بهتر می‌کند اما وقتی نور را غیر استاندارد می‌کنیم، باید روی محفوظات اطلاعاتی دوربین هم کار کنیم و تغییرات مناسبی را به‌وجود بیاوریم. نورپردازی سریال‌هایی همچون: امیر کبیر، رعنا و گرگ‌ها، در حد عالی است. اما نورپردازی هم از جهاتی کار حساسی است که یکی از مهم‌ترین موارد آن، این است که نورپرداز بتواند افه‌ای را که می‌خواهد در بیاورد. هر چند ممکن است او کارش را خوب انجام دهد ولی مسؤول فنی تنظیم برنامه، از پس تنظیم مناسب تصاویر برنیاید.

پخش و افت کیفیت

پس از تهیه یک برنامه، پخش آن به صورت مناسب است که می‌تواند کیفیت‌های فنی را که برنامه براساس آن ضبط شده، به بیننده ارائه دهد.

یکی از مهم‌ترین مشکلات برنامه‌های ویدئویی، سینکا نبودن تصاویر با دیالوگ‌ها است، درسینما، باند تصویر از صدا مجزا است و طبیعی است که در صورت پاره شدن فیلم، در صورت عدم دقت لازم در چسباندن تصاویر به هم، این مشکل پیش بیاید، اما علت این مشکل، در سیستم ویدئویی که هر دو باند صدا و تصویر کنار هم است چیست؟ فردرو به این سوال پاسخ می‌دهد: «متأسفانه در مونتاژ با D.F.S هنگام مونتاژ، تصاویر به داخل این دستگاه می‌روند و بعد از انجام مونتاژ دوباره بیرون می‌آیند. در چنین مواردی حدود یک فریم از تصویر جا می‌افتد. و حالا اگر اشکالی متوجه کار شود و به‌دلیل نظر کارگردان، مسؤول پخش و ... احتیاج به مونتاژ مجدد باشد، این یک فریم تبدیل به ۲ و ۳ فریم می‌شود. در مونتاژ به وسیله کامپیوتر نیز این مشکل در صورتی پیش می‌آید که ردیف صدا و تصویر با هم به درستی سینک نشود»

نی‌ریزی وجود این مشکل را، به عدم استفاده از وسایل استاندارد مربوط می‌داند: «در بیرون از سازمان، برخی از برنامه‌سازان با وسایلی کار می‌کنند که متناسب با استانداردهای سازمان نیست. مثلاً شخصی دوربینی را به قیمت شصت میلیون و ست مونتاژی را به قیمت صد میلیون تومان می‌خرد و شخص دیگر، تجهیزات مشابه را با قیمت بیست میلیون تومان خریداری می‌کند.

بعضی برنامه سازها ترجیح می‌دهند از سیستم ارزان‌تر استفاده کنند و در این سیستم‌های غیر استاندارد مشکلات مذکور پیش می‌آید. البته در دستگاههای حرفه‌ای هم، به دلیل اینکه سیستم ویدئو، متشکل از یک سری مدارهای الکترونیکی است، کافی است در یکی از این مدارها، مشکلی ایجاد شود و دستگاه یک فریم بدزدد. و این یک فریم، به مرور اضافه می‌شود و در نهایت می‌بینیم در یک دیالوگ، سه یا چهار فریم با هم نمی‌خواند.»

یکی از موارد دیگری که سبب افت کیفیت برنامه‌ها در هنگام پخش می‌شود، عدم تناسب سیستم پخش تلویزیون با سیستم‌های دیجیتالی است. در حال حاضر، به واسطه وجود سیستم‌های تصویربرداری D.V.Cam ، امکان تصویر برداری برنامه‌ها با این سیستم وجود دارد، اما مشکل اصلی است که تجهیزات پخش سازمان صداوسیما به صورت بتاکم است و این مانع پخش مستقیم برنامه به صورت دیجیتالی می‌شود. طبیعی است که تبدیل این نوارها به بتاکم، سبب افت کیفیت می‌شود. اما نی‌ریزی معتقد است کیفیت برنامه‌ها، ارتباط چندانی با سیستم پخش ندارد: «سیستم بتاکم سال‌ها در آمریکا و اروپا کار شده و موفق هم بوده است. علت این موفقیت رعایت استانداردهای مشخص از مرحله تهیه تا پخش است. بدون رعایت این استانداردها در زمینه تصویر برداری، صدابرداری، مونتاژ، ساخت تلویزیون‌های مناسب و... با دیجیتالی شدن پخش، باز هم مشکلی حل نخواهد شد. زیرا استفاده از امکانات دیجیتالی زمانی به نتیجه مطلوب می‌رسد که استانداردهای کار با بتاکم، قبلاً رعایت شده باشد».

اما گاهی در بخش یک سریال، رنگ‌های پخش‌هایی از مجموعه اصطلاحاً «خفه» می‌شود. به‌گونه‌ای که رنگ صورت شخصیت‌ها - عمدتاً زن - گرفته می‌شود و بیننده کاملاً تفاوت رنگ‌ها را حس می‌کند. به اعتقاد نی‌ریزی، بروز چنین مشکلی، ناشی از عدم آشنایی برنامه سازان با شاخص‌های ضبط برنامه‌های تلویزیونی است، شاخص‌هایی که مطابق با هر برنامه‌ای تعیین شده است و نباید از آن فراتر رفت».

جمع بندی

مسعود فروتن معتقد است: «در حال حاضر از دانسته‌ها و تجربیات نسل قبلی برای آموزش نسل بعدی استفاده نمی‌شود. تلویزیون با ۲۵ سال کار که حدود ۵ سال آن مدرسه صدا و سیما و دو سال آن سربازی است، کارمندانش را بازنشسته می‌کند و این زمانی است که فرد مذکور، همه چیز را آموخته و حالا باید آموخته‌هایش را پس بدهد و نسل بعدی را بپروراند. اما چنین وضعیتی باعث می‌شود نسل بعدی الگو نداشته باشد و خودش کار کند و تا بیاید به تجربه نسل قبل برسد،یک نسل از بین رفته و به همین دلیل است که برنامه‌هایی می‌بینیم که در آن، حتی جای دوربین غلط است.»