इग्नू
जन–जन की
विश्वविद्यालय

BSOS-184

नृजातीय फिल्म निर्माण की तकनीक

ignou
THE PEOPLE'S
UNIVERSITY

सामाजिक विज्ञान विद्यापीठ
इंदिरा गांधी राष्ट्रीय मुक्त विश्वविद्यालय

विशेषज्ञ समिति

प्रो. बिश्वजीत दास
जामिया मिलिया इस्लामिया,
नई दिल्ली

डॉ. पुष्पेष कुमार
हैदराबाद केन्द्रीय विश्वविद्यालय,
हैदराबाद

प्रो. कामेश्वर चौधरी
अम्बेडकर विश्वविद्यालय,
लखनऊ

डॉ. मीता भद्र
उत्तर बंगाल विश्वविद्यालय,
सिलीगुड़ी

डॉ. स्वाति सचदेवा
सिक्किम विश्वविद्यालय,
गंगटोक

प्रो. डी. गोपाल
पूर्व निदेशक,
सामाजिक विज्ञान विद्यापीठ,
इग्नू, नई दिल्ली

डॉ. बी. किरणमयी
समाजशास्त्र संकाय,
इग्नू, दिल्ली

प्रो. देबल के. सिंहरॉय
समाजशास्त्र संकाय,
इग्नू, नई दिल्ली

प्रो. नीता माथुर
समाजशास्त्र संकाय,
इग्नू, नई दिल्ली

प्रो. रबीन्द्र कुमार
समाजशास्त्र संकाय,
इग्नू, नई दिल्ली

डॉ. अर्चना सिंह
समाजशास्त्र संकाय,
इग्नू, नई दिल्ली

प्रो. टी. कपूर
समाजशास्त्र संकाय,
इग्नू, नई दिल्ली

डॉ. आर. वाशुम
समाजशास्त्र संकाय,
इग्नू, नई दिल्ली

पाठ्यक्रम संयोजक

प्रो. देबल के. सिंहरॉय
समाजशास्त्र संकाय,
इग्नू, नई दिल्ली

पाठ्यक्रम संपादक

डॉ. रीमा भाटिया
मिरांडा हाउस,
दिल्ली विश्वविद्यालय, दिल्ली

शैक्षिक परामर्शदाता

डॉ. विनोद कुमार यादव,
समाजशास्त्र संकाय,
इग्नू, नई दिल्ली

पाठ्यक्रम सामग्री निर्माण दल

इकाई 1	नृविज्ञान और फिल्म निर्माणः पाठ्य और छवि	डॉ. रीमा भाटिया, मिरांडा हाउस, दिल्ली विश्वविद्यालय, दिल्ली
इकाई 2	फिल्म–निर्माण की विभिन्न प्रणालियाँ,	डॉ. रीमा भाटिया, मिरांडा हाउस, दिल्ली विश्वविद्यालय, दिल्ली
इकाई 3	फिल्म निर्माता और फिल्म संबंध एवं 'नैतिकता' की समझ	सुनील कुमार दास, ईएमपीसी, इग्नू, नई दिल्ली
इकाई 4	संपादन और अर्थ–सृजन	डॉ. उजमा अजहर, स्वतंत्र शोधकर्ता
इकाई 5	बहुभागी फिल्मखंड और कैमरे की गति को समझना,	अमित कुमार एसओजेएनएमएस, इग्नू
इकाई 6	फिल्मांकन मौखिक प्रमाण, साक्षात्कार और पारस्परिक बातचीत : अंतिम फिल्म परियोजनाएं	डॉ. सुनील कुमार दास ईएमपीसी, इग्नू
इकाई 7	अंतिम फिल्म परियोजनाएं	डॉ. उजमा अजहर, स्वतंत्र शोधकर्ता

सामग्री निर्माण

श्री तिलक राज सहायक कुलसचिव एमपीडीडी, इग्नू, नई दिल्ली	श्री यशपाल सहायक कुलसचिव एमपीडीडी, इग्नू, नई दिल्ली

मई, 2021

ISBN:

© इंदिरा गाँधी राष्ट्रीय मुक्त विश्वविद्यालय, 2020

सर्वाधिकार सुरक्षित। इस कृति का कोई भी अंश, मिमियोग्राफ या किसी भी अन्य रूप में, इंदिरा गाँधी राष्ट्रीय मुक्त विश्वविद्यालय की लिखित अनुमति के बिना किसी अन्य व्यक्ति द्वारा पुनरुत्पादित नहीं किया जा सकता है।

इंदिरा गाँधी राष्ट्रीय मुक्त विश्वविद्यालय की ओर से कुलसचिव, एमपीडीडी, इग्नू द्वारा मुद्रित एवं प्रकाशित।

लेजर टाइप सेटिंग : टेसा मीडिया एण्ड कम्प्यूटर, C-206,A.F.Enclave-II, नई दिल्ली

ignou
THE PEOPLE'S
UNIVERSITY

ignou
THE PEOPLE'S
UNIVERSITY

नृजातीय फिल्म निर्माण की तकनीक

नृजातीय फिल्म निर्माण का पाठ्यक्रम इग्नू द्वारा प्रस्तावित तकनीक कौशल संवर्धन पाठ्यक्रमों का एक भाग है, जो इंदिरा गांधी राष्ट्रीय मुक्त विश्वविद्यालय (इग्नू), मैदानगढ़ी, नई दिल्ली द्वारा प्रदान किया गया है। नृजातीय फिल्म निर्माण एक शोध एव अनुसंधान की तकनीक है जिसका उपयोग शोधकर्ता द्वारा अनुसंधान कार्यों में किया जाता है। नृजातीय फिल्म निर्माण को पूरी तरह से एक अनुसंधान तकनीक के रूप में उपयोग करने के लिए इसे दृश्य (visual) मानवविज्ञान के बड़े संदर्भ में रखना बहुत आवयश्यक और महत्वपूर्ण है। फिल्मों के माध्यम से एक शोधकर्ता फिल्म की पृष्ठभूमि में दृष्यों को कैद करने में सक्षम हो जाता है। शोधकर्ता द्वारा जिस दृष्य को दिखाया जाता है वह अध्ययनगत की जा रही। अध ययनाधीन संस्कृति का एक हिस्सा होता है। सभी संस्कृतियों के दृष्य विशेषताएं होती हैं और दृष्य विविधता पूर्ण होते और विविध प्रकार के होते हैं। वे दृश्य उन दृष्यों से भिन्न होते हैं जो हम मीडिया पर देखते रहते हैं- जैसे टेलीविज़न, प्रिंट मीडिया या पत्रिका, विशेष रूप से सोशल मीडिया आदि। आरम्भिक काल के मानवविज्ञानियों को इस प्रकार की कठिनाइओं और समस्याओं का सामना करना पड़ा कि दृष्यों को कैसे संभालना है तथा किस प्रकार इनका प्रयोग करना है। पूर्वकालीन मानवविज्ञान अध्ययनाधीन (being studied) जनजातियों की तस्वीरें लेते थे और उनका प्रयोग विनिबंधों (Monograph) में करते थे। तस्वीरों में चित्रण अवास्तविक लगता था और तस्वीरों में चित्रित लोगों को उनके परिवेश से हटा कर जाता था और आमतौर अप्राकृतिक और दृष्यों को चित्रित किया गया था। जैसा कि मैकडॉगल लिखते हैं "कृ.उसमें कुछ बैचेन करने, कष्ट देने वाला था। वे अभी तक सब कुछ दिखाते प्रतीत होते थे किंतु भौतिक शरीर की तरह, निस्संदेह अजील तरन से मूक बने रहते थे।..... किसी सभ्यता एवं संस्कृति के उत्पादों और संकेतकों के रूप में मोहक दृश्य वस्तुओं ने मानवविज्ञान के रूपकों के रूप में एक नया कार्य (संग्रहालयों में) प्राप्त करना शुरू कर दिया था और रूपक के रूप में, अनुकूल वातावरण के परिणामस्वरूप दृश्य जोरदार तरीके से विकसित हुआ।" (देखें: *मैकडॉगल,* 1999, पृष्ठ 277)। किसी दृष्य को समझने के लिए यह समझना महत्वपूर्ण होता है कि दृष्य का निर्माण कैसे किया जाता है। दृश्य काल्पनिक होता है लेकिन इसको प्रायः वास्तविक समझा जाता है और इसे सत्य और तथ्यपूर्ण माना जाता है। देखा गया है कि दृश्य को प्रायः उस वस्तु के सत्य चित्रण के रूप में स्वीकार किया जाता है जिसे चित्रित किया जा रहा है। दृष्य का निर्माण और इसकी समझ सांस्कृतिक और संचार साधनों के अध्ययन का एक महत्वपूर्ण हिस्सा बन जाता है। दृश्य एक सांस्कृतिक गतिविधि होती है जो केवल चित्रपट (Cinema) तक ही सीमित नहीं होती बल्कि रोज़मर्रा के कामों को भी देखने और दिखाने के लिए होती है। हम क्या देखते हैं और कैसे देखते हैं, यह हमारे जीवन का एक बहुत महत्वपूर्ण भाग बन जाता है। दृश्य संस्कृति सामाजिक दृश्य निर्माण होता है न कि दृश्य का सामाजिक निर्माणं जो कुछ भी हम देखते हैं वन उन संरचनाओं के कारण दिखता हैं जिनके साथ हम देखते हैं और सोचते रहते हैं। दृश्यता को इतिहास के मानस दर्शन के साथ भी जोड़ा जाता है। यह हमें बताता है कि संरचनात्मक और ऐतिहासिक रूप से चीजों की कल्पना कैसे की जाती है। यह एक संस्कृति में इतना रचा बसा होता है कि लोग इसे "सामान्य" होने के लिए अपरिहार्य मान लेते हैं। ये वही विचार हैं जो हम सोच सकते हैं कि "बस जिस तरह से चीजें होती हैं" जब वे वास्तव में सांस्कृतिक रूप से निर्मित होते हैं। यह नामकरण, लोगों को परिभाषित करने, वर्गीकृत करने से संबंधित होता है। वास्तव में, ये विचार संस्कृति के ताने-बाने का एक हिस्सा होता है, जब तक हम वास्तव में अपने परिवेश को ध्यान से नहीं देखते हैं, तब तक उन पर किसी का ध्यान नहीं जा सकता है। इस पाठ्यक्रम का उद्देश्य छात्रों को इन चर्चाओं के कुछ पहलुओं को उजागर करना है।

पाठ्यक्रम में निम्नलिखित विषय को शामिल किया गया है:

नृविज्ञान और फिल्म निर्माण : पाठ्य और छवि: इन विषयों में मूलपाठ और छवि के बीच के संबंध के बारे में बताया जाता है, इस दृष्टि से कि मूलपाठ की अपेक्षा दृष्यों की मानव विज्ञान संबंधी समझ कैसे मानवशास्त्रीय और समाजशास्त्रीय सिद्धांतों के विकास के दौरान कैसे बदल गई है।

फिल्म–निर्माण की विभिन्न प्रणालियाँ : विभिन्न प्रकार की नृजातीय फिल्म निर्माण के विविध तरीकों के साथ फिल्मों के प्रकार होते हैं जो संभवतः मानवविज्ञानी द्वारा बनाए जा सकते हैं। सभी प्रकार की फिल्मों के उदाहरणों की मदद से व्याख्याओं का वर्णन किया जाएगा।

फिल्म निर्माता और फिल्म संबंध एवं 'नैतिकता' की समझ : 'नैतिकता' के संबंध और समझः फिल्म बनाते समय फिल्म निर्माता को फिल्म निर्माण के संदर्भ में बहुत सी नैतिक चुनौतियों का सामना करना पड़ता है। यह इकाई फिल्म निर्माता और शोधित विषय के बीच संबंधों का विश्लेषण करती है। इस इकाई में फिल्म निर्माण में विभिन्न नैतिक मुद्दों पर भी चर्चा की गयी है और यूनिट में विषयों और दर्शकों के लिए फिल्म निर्माता की नैतिक जिम्मेदारियों का वर्णन किया गया है। फिल्म निर्माता के समक्ष आने वाली नैतिक चुनौतियों पर भी चर्चा की गयी है।

संपादन और अर्थ–सृजन : इस विषय में एक तकनीक और एक प्रक्रिया के रूप में संपादन के बारे में चर्चा की गयी है। इसमें संपादन के माध्यम से लैंगिकता और विचारधारा पर विशेष ध्यान देने के साथ-साथ सांस्कृतिक संदर्भ में अर्थ के निर्माण का वर्णन और व्याख्या की गयी है। फिल्म का संपादन कार्य तार्किक या परिभाषित तरीके से फिल्म या कार्यक्रम की अनुक्रमण और व्यवस्थित व्यवस्था में मदद करता है। यह कहानी या उसका परिकल्पित उद्देश्य को सुव्यवस्थित करने में मदद करता है जिस प्रयोजन के साथ फिल्म बनाई गई है।

बहुभागी फिल्मखंड और कैमरे की गति को समझना : इस इकाई में हम फिल्म और वीडियो प्रोडक्शन में उपयोग किए जाने वाले विभिन्न प्रकार के फिल्म खंडों को समझेंगे और इस इकाई में विभिन्न प्रकार के कैमरे की गतिविधियों (Movement) का भी वर्णन किया जायेगा। यह विभिन्न प्रकार के फिल्म खंडों और कैमरे की गतिविधियों अर्थात् वास्तविक स्थान या अवस्थिति को बदलने या इसे परिवर्तित करने के कार्यो जैसे उद्देश्यों का भी वर्णन करेगा। इस इकाई में फिल्म या वीडियो निर्माण के लिए एक उपयुक्त फिल्म खंड (Shot) या कैमरे की गतिविधि के चयन की प्रक्रिया को समझने पर भी चर्चा की जायेगी।

फिल्मांकन मौखिक प्रमाण, साक्षात्कार और पारस्परिक बातचीत : अंतिम फिल्म परियोजनाएं : केस स्टडी हम इस चर्चा को आगे बढ़ाने जा रहे हैं और अंतिम फिल्म प्रोजेक्ट्स पर चर्चा करेंगे।

अंतिम फिल्म परियोजनाएं : इस इकाई में हम इस बात की चर्चा करेंगे कि फिल्म प्रोजेक्ट्स की परिकल्पना और अवधारणा कैसे की जाती है। इस इकाई में फिल्म की कहानी से लेकर तैयार फिल्म तक की प्रक्रिया का भी वर्णन किया जायेगा। इस इकाई में फिल्म निर्माण के मामले में राज्य की भूमिका पर भी चर्चा की जायेगी। फिल्म का चित्रण

और दृष्टांत कुछ प्रसिद्ध फिल्म प्रोजेक्ट्स की चर्चा के माध्यम से होगा और वे पर्दे की कहानी के पीछे होंगे। फिल्म मेकिंग की प्रक्रिया में यह भी देखा जायेगा कि फिल्म बनाने के एक विचार से लेकर फिल्म की कहानी तक प्रगति कैसे होती है और फिर एक तैयार उत्पाद (Production) में परिणत हो जाती है जिसे फिर 'फिल्म' के रूप में दुनिया के सामने लाया जाता है।

संदर्भ

मैकडॉगल, डी. (1999)। *द विजुअल इन एंथ्रोपोलॉजी* / एम. बी. मर्फी में, रिथिंकिंग विजुअल एंथ्रोपोलॉजी (पृ.सं. 276-295)। न्यू हेवन और लंदनः येल यूनिवर्सिटी प्रेस।

ignou
THE PEOPLE'S
UNIVERSITY

ignou
THE PEOPLE'S
UNIVERSITY

विषय–सूची

इकाई सं.	इकाई का नाम	पृष्ठ सं.
इकाई 1	नृविज्ञान और फिल्म निर्माण : पाठ्य और छवि	11
इकाई 2	फिल्म–निर्माण की विभिन्न प्रणालियाँ	35
इकाई 3	फिल्म निर्माता और फिल्म संबंध एवं 'नैतिकता' की समझ	50
इकाई 4	संपादन और अर्थ–सृजन	77
इकाई 5	बहुभागी फिल्मखंड और कैमरे की गति को समझना	90
इकाई 6	फिल्मांकन मौखिक प्रमाण, साक्षात्कार और पारस्परिक बातचीत : अंतिम फिल्म परियोजनाएं	109
इकाई 7	अंतिम फिल्म परियोजनाएं	129

ignou THE PEOPLE'S UNIVERSITY

ignou
THE PEOPLE'S
UNIVERSITY

इकाई 1 नृविज्ञान और फिल्म निर्माणः पाठ्य और छवि*

इकाई की रूपरेखा

1.0 उद्देश्य

1.1 प्रस्तावनाः समाजशास्त्र, नृविज्ञान और फिल्म निर्माणः पाठ्य और छवि

1.1.1 नृविज्ञान के अध्ययन की आवश्यकता क्यों?

1.1.2 एक फिल्म और एक नृविज्ञान पाठ्य का निर्माण कैसे होता है?

1.2 नृवंशविज्ञान और दृश्य नृविज्ञान का विकासः चलचित्र और तस्वीर

1.2.1 लिखित नृविज्ञान

1.2.2 चित्र

1.2.3 नृजातीय फिल्में

1.2.4 भारत में नृविज्ञानी की फिल्में

1.3 पाठ्य और छवि की मानव-जाति संबंधित यात्रा

1.3.1 फिल्म-निर्माता और फिल्मांकित के बीच संबंध

1.4 सारांश

1.5 शब्दावली

1.6 कुछ उपयोगी पुस्तके

1.7 संदर्भ

1.8 बोध प्रश्नों के उत्तर

1.0 उद्देश्य

इस इकाई का अध्ययन करने बाद आप आप निम्न को समझने में सक्षम हो पायेंगे :

- नृविज्ञान के संदर्भ में पाठ्यांश (Text) और छवि के बीच संबंध; और
- एक नृविज्ञान की फिल्म निर्माण की प्रक्रिया।

1.1 प्रस्तावनाः समाजशास्त्र, नृविज्ञान और फिल्म निर्माणः पाठ्य और छवि

दृश्य भले ही कोई चित्रित छवि या फिल्म, यह एक सभ्यता, संस्कृति तथा समाज को समझने का एक महत्वपूर्ण तरीका होता है। एक छवि हमारे दिन-प्रतिदिन के जीवन का अभिलेख होती है। इनसे हमें एक ऐसी भाषा मिलती है जो सांस्कृतिक, प्रजातीय, सामाजिक और भाषाई बाधाओं से आगे बढ़कर जाती है। कोई फिल्म एक लोकप्रिय मुख्यधारा से संबंधित या उसकी विशेषता वाली सिनेकला या एक वृत्तचित्र (Documentry) या एक नृविज्ञान फिल्म हो सकती है। फिल्मों की सभी शैलियों और उसकी रचना-पद्धतियों से हमें किसी समाज और उसकी संस्कृति को समझने में मदद मिलती है। हम यहाँ चर्चा और विचार-विमर्श करने के उद्देश्य हेतु नृविज्ञान की फिल्मों का उल्लेख करेंगे। एक नृवंशविज्ञानी फिल्म को समझने के प्रारंभिक रूप में हम कह सकते हैं कि यह एक अकाल्पनिक फिल्म है। नृविज्ञान फिल्में दृश्य एवं मानव संबंधी विज्ञानियों और समाजशास्त्रियों के बीच प्रमुख

*डॉ. रीमा भाटिया, मिरांडा हाउस, दिल्ली विश्वविद्यालय द्वारा लिखित

परंपरा और प्रथा होती हैं। यह सभ्यताओं और समाजों का एक प्रामाणिक वृत्तांत माना जाता है।

इस इकाई के निम्नलिखित भागों में हम मूल-कथानक या मूल-पटकथा के बीच संबंध यानी पाठ्य (Text) नृविज्ञान और छवि अर्थात्, तस्वीरों और फिल्मों के बीच संबंधों पर चर्चा करेंगे। हमारे लिए दोनों के बीच के संबंध को समझने हेतु सबसे पहले यह समझना बहुत जरूरी और आवश्यक है कि एक शोध कार्य के रूप में नृविज्ञान का विकास कैसे हुआ। फिर हम दोनों के बीच संबंधों पर चर्चा करेंगे।

1.1.1 नृवंशविज्ञान के अध्ययन की आवश्यकता क्यों?

समाजशास्त्र और नृविज्ञान में नृवंशविज्ञान एक अनुसंधान एवं शोध तकनीक होती है जो लंबे समय तक मानव व्यवहार का विस्तृत विवरण करती है और विश्लेषण करती है। नृवंशविज्ञान विधि क्षेत्र कार्य पर आधारित होती है। यह एक समाजशास्त्रीय पद्धति होती है जिससे यह पता चलता है कि लोग किस प्रकार जीवन व्यतीत करते हैं और एक विशेष स्थान पर एक दूसरे के साथ अपने जीवन के अर्थ पूर्ण कैसे बनाते हैं। उनके प्रतिदिन के संवाद, उनके सामाजिक संगठन और भौतिक स्थानों की सामाजिक संरचना आदि जैसी अन्य चीजों के माध्यम से लोगों के जीवन को समझने पर ध्यान दिया जाता है। आँकड़ों को इकट्ठा करने के लिए निकट भविष्य में शोधकर्ता साक्षात्कार विधि, प्रतिभागी अवलोकन, गैर-प्रतिभागी अवलोकन, प्रश्नावली पर जैसी विभिन्न तकनीकों का उपयोग करते हैं।

दृश्य पाठ्य (Text) से बेहतर हैं या क्या वे एक दूसरे के पूरक और अनुपूरक हैं इस पर आज तक बहस चल रही है। किसी सभ्यता एवं समाज और उसकी संस्कृति को समझने के लिए उसके पाठ्य और छवि दोनों को समझना महत्वपूर्ण होता है। किसी छवि का एक सामान्य ज्ञान वह समझ होती है, जहाँ यह माना लिया जाता है कि आँखों देखी पर ही विश्वास किया जाता है। समाजशास्त्रियों के रूप में हमें उस कथन, कर्तव्य-निर्देश प्रस्ताव और वचन का अवलोकन और उसकी जाँच करनी होगी जो किसी की एक छवि को बनाता है कि क्या एक फिल्म या एक तस्वीर सत्य की अंतिम सच्चाई और चित्रण को चित्रित करती है या नहीं। हमें यह समझने की आवश्यकता होती है कि दृश्य नृविज्ञान दुनिया की समझ और ज्ञान की उत्त्पत्ति करने का एक साधन होती हैं। हमें किसी समाज और उसकी संस्कृति को समझने के लिए उसके पाठ्यों और छवि के बीच संबंध को भी समझना होगा। क्या ये संबंध पदानुक्रमित होते है जिसमें किसी एक को दूसरे से बेहतर माना जाता है या पाठ्य और छवि के संबंध में समानता पर आधारित होते हैं? हम यह नहीं मान सकते हैं कि दृश्य में कोई मिलावट नहीं होती है और यह वास्तविकता को यथावत प्रस्तुत करता है। हमें उस तरीके को समझना होगा जिसमें हम जो अध्ययन करते हैं और जो हम देखते हैं, उसका उसी रूप में निर्माण होता है?

पाठ्य और दृश्य माध्यम के बीच के संबंध को समझने हेतु हमारे लिए नृवंशविज्ञान फिल्मों के विकास के विभिन्न पहलुओं को समझना भी आवश्यक और महत्वपूर्ण है। नृवंशविज्ञान फिल्मों का विकास भी नृविज्ञान के अनुसंधान और शोधकार्यों के विकास पर निर्भर करता है। नृवंशविज्ञान के विकास का फिल्मों की शूटिंग के तरीके पर महत्वपूर्ण प्रभाव पड़ता है। नृविज्ञान की तकनीक हमारे शोध करने के तरीके को प्रभावित करती है।

1.1.2 एक फिल्म और एक नृजातीय पाठ्य का निर्माण

परंपरागत रूप से, समाजशास्त्र और नृविज्ञान में इस बात पर जोर दिया जाता है कि हमें किसी भी सभ्यता या समाज और इसके सामाजिक जीवन के बारे में बताने के लिए लिखित शब्दों पर भरोसा किया जाना चाहिए। समाजशास्त्र और मानवविज्ञान समाजों की जाँच करने के लिए कुछ तकनीकों का पालन किया जाता है। ये तकनीकें विविध और अलग-अलग प्रकार की होती हैं और इसमें अवलोकन-सहभागी और गैर-प्रतिभागी, फ़ोकस समूह चर्चा आदि जैसी तकनीकों को शामिल किया जाता हैं। जब हम कोई आँकड़े इकट्ठा करते हैं तो यह एक प्रारूप में ना होकर अपरिष्कृत एवं अव्यवस्थि रूप में होता है और अक्सर क्षेत्र में एकत्रित टिप्पणियों के लिए निर्दिष्ट व उल्लेखित किया जाता है, आँकड़ों का संग्रह हमारी रुचि पर निर्भर करता है और हमारे पास अनुसंधान विषय होता है। शोधकर्ता को अपनी नोटबुक में फिल्म से संबंधित कथनों, कमेन्ट्स और आलोचनाओं को लिखने में कुछ महीने या एक साल लग सकता है। नृशास्त्री एक श्रव्य उपकरण का उपयोग करके किसी का साक्षात्कार भी रिकॉर्ड कर सकता है। तब शोधकर्ता फील्ड नोट्स का अध्ययन करता है और साक्षात्कारों का प्रतिलेखन करता है। एक बार जब यह कार्य संपन्न हो जाता है तो शोधकर्ता एकत्रित किये गये आँकड़ो का विश्लेषण करता है और शोध समस्या के आधार पर इसे एक संरचित प्रारूप में रखना और प्रस्तुत करना शुरू कर देता है। एकत्रित किये गये आँकड़ों का बहुधा लेखन और पुनर्लेखन कार्य होता है। हर बार जब शोधकर्ता लिखता है तो वह अपने फील्ड नोट्स से संदर्भ लेता है और आँकड़ों का लेखन और पुनर्लेखन करता है।

अव्यवस्थित रूप में लिखे गये कथन और टिप्पणियों का वाक्यों, अनुच्छेदों में अनुवाद किया जाता है। शोधकर्ता को उस आँकड़े के साथ काम करना पड़ता है जो उसके पास होते हैं। नये आँकड़े पाने का एकमात्र तरीका यह भी हो सकता है कि वह वापस अपने कार्यक्षेत्र में जाए और ताज़ा आँकड़े एकत्र करे। अंत में जो भी पढ़ते है, यानी, जो कुछ जनता के लिए उपलब्ध होता है वह किताब या लेख के रूप में अंतिम संपादित संस्करण होता है। जो भी हम पढ़ते हैं वह एक सहेज कर अंतिम रूप की कहानी होती है जो खण्डमय नहीं अपितु सरल कहानी होती है।

ई. ई. इवांस प्रिचर्ड (देखें: *प्रिचर्ड,* 1940) द्वारा लिखित नुअर (Nuers) जैसे मूलग्रंथों में हमें दक्षिणी सूडान के नूअर्स के बारे में बताया जाता है या पश्चिमी प्रशांत महासागर के ट्रोब्रिएंड आइलैंडर्स के बारे में अर्गोनॉट्स उपरोक्त तरीके से लिखा है। बी. मालिनोवस्की (देखें: *मालिनोवस्की,* 1922) के जो विनिबंध हम पढ़ते और समझते हैं, वे शोधकर्ता के क्षेत्र से एक संचित टिप्पणियों पर आधारित होते हैं। आइए एक उदाहरण के माध्यम से इसे समझने का प्रयास करें। उदाहरण के लिए, यदि शोध समस्या में जाति व्यवस्था के आधार पर भारत के किसी गाँव में व्यक्तियों के बीच सामाजिक संपर्क का विश्लेषण करना होता तो हम उसके बारे में कैसे अध्ययन करते। शोधकर्ता को सामाजिक अन्तक्रियाओं पर जाति व्यवस्था के प्रभाव का पर्यवेक्षण और उसकी समीक्षा करने में ही कई महीने गुजर जाते। सभी समीक्षाओं और टिप्पणियों को एक नोटबुक में दर्ज किया जाता। जैसा कि जाति आधारित सामाजिक संपर्क के दृष्टिकोण से उन टिप्पणियों का विश्लेषण किया जाता। अगर साक्षात्कार रिकॉर्ड कर लिया गया है तो वे उस रिकार्डिंग को टाइप करते और उनकी प्रतिलिपि तैयार की जाती। अंत में जो लिखित विनिबंध तैयार होगा, वह अवलोकनों पर आधारित होगा जिसमें और भी समय लग सकता है। शोधकर्ता शोध समस्या के आधार से आँकड़े एकत्र करता है। हालांकि सबसे महत्वपूर्ण डेटा वह डेटा होता है जो सीमांत से इकट्ठा किया जाता है। यह आँकड़े अक्सर अपरिचित अनुसंधान तकनीकों के माध्यम से इकट्ठा किया जाता है उदाहरणार्थ

इसके लिए शोधकर्ता की स्मृति और इसकी सूचना देने वाले की स्मृति पर ही भरोसा किया जा सकता है। हेइडर (देखें: हेइडर, 2006) शोधकर्ता के गौण परिधीय कल्पना या सोचने की क्षमता के रूप में इसका हवाला देते हैं। लेखन संस्कृतियों का मतलब रचनात्मक कथाओं से होते हैं। जिसमें उन्होंने कुछ विषयों बातों का चयन कर शेष को छोड़ दिया हैं।

उदाहरण के लिए अगर हमें किसी जाति आधारित अन्तक्रिया के एक दृष्टांत को समझाना है तो हम उस घटना का वर्णन इस प्रकार करते हैं मानो वह यह एक 'सत्य' घटना है, जो किसी अन्य घटना पर आधारित नहीं होगी। वह हमारे अवलोकनों और समीक्षा पर आधारित होगा जिसमें और भी समय लग सकता है और अंतिम घटना चित्रों के माध्यम से समझाते हैं, वह भी हमारे अवलोकनों और समीक्षा पर आधारित होगी जिसमें समय लग सकता है। अक्सर कथानक को पुनर्लेखन शोधकर्ता की परिधीय दृष्टि पर आधारित होगा। कथानक को फिर से बदलना लिखित नृविज्ञान के विचार में एक मान्य प्रथा और परंपरा होती है। वेस्टर्न पैसिफिक (देखें: *मालिनोवस्की,* 1922) अरगोनाट्स में मालिनोवस्की ने सिनकिटा से डोबू तक ट्रोब्रिएंड एक लंबे व्यापारिक अभियान किया है। मालिनोवस्की ने ऐसे किसी भी खोज-यात्रा, वैज्ञानिक अनुसंधान या युद्ध जैसे अभियानों में भाग नहीं लिया था। इसकी रचना इसी तरह की घटनाओं के आधार पर की जाती है और इसकी सूचना देने वाले की अवलोकन क्षमता पर ही भरोसा किया जा सकता है। इस तरह के कथानक को आमतौर फिर से बदलना एन्थ्रोपॉलोजी में एक स्वीकृत प्रथा और परंपरा होती है।

इस प्रकार जब हम एक पाठ्य नृविज्ञान के मूल कथानक के बारे में बात करते हैं तो हम कई तकनीकों के माध्यम से आँकड़े एकत्र करते हैं। यह आँकड़े भी अक्सर गौण एवं दूसरे दर्जे का आँकड़ा होता है अर्थात्, वह आँकड़ा जिसे हमने फील्डवर्क के दौरान इकट्ठा किया है। फिर एकत्र किये गये एक अव्यवस्थित और विसंगत आँकड़े को व्यवस्थित रूप से प्रस्तुत किया जाता है और फिर उसका विश्लेषण किया जाता है।

फिल्में भी किसी सभ्यता और समाज को समझने और अपनाने का एक तरीका होती है। जिन फ़िल्मों की श्रेणी का हम यहाँ उल्लेख कर रहे हैं, उन्हें नृविज्ञानी फ़िल्में कहा जाता है। नृविज्ञान फिल्म शब्द को परिभाषित करना काफी कठिन है। इसका कारण यह है कि सभी फिल्में सामाजिक जीवन को दर्शाती हैं और समाज का एक दर्पण होती हैं। प्रारंभ में हमें यह स्पष्ट करना होगा कि हम सिनेमा तकनीकी कल्पना, सोच और दृष्टिकोण से फिल्मों के बारे में बात नहीं कर रहे हैं, बल्कि हमारा ध्यान इस बात पर है कि वह फिल्में हमें एक समाज, सभ्यता और उसकी संस्कृति को समझने में कैसे मदद करती हैं। नृवंशविज्ञानियों को किसी फिल्म को परिभाषित करने के लिए एक निर्धारित मापदंड प्राप्त करना मुश्किल कार्य होता है।

किसी फिल्म में नृविज्ञानी एक धारणा, विचार और एक पटकथा के साथ शुरू कर सकता है। वह फिर एक फिल्म खंड शूट करता है, एक फिल्म खंड को संपादित करता है और अंत में एक फिल्म का निर्माण करता है। फिल्म जो हम देखते हैं, समझते हैं, वह एक अनगढ़ फिल्मांकन का एक संस्करण होता है। एक फिल्म एक लिखित रचना की तरह एक तैयार उत्पादन पुननिर्मित होती है जिसे एक पुस्तक या एक लेख के रूप में नृवंशविज्ञानी द्वारा सार्वजनिक किया जाता है। एक फिल्म में भी एक फिल्म के निर्माण में एक फिल्म की शूटिंग शामिल होती है जिसे हम फुटेज कहते हैं। यह फुटेज तब संपादित और फिर से संपादित किया जाता है ठीक वैसी ही जैसे किसी पाठ का लेखन और पुनर्लेखन होता है। अंतिम रूप से तैयार कहानी जो फिल्म हमें बताती है वह एक किताब की तरह एक सरल चित्र-लेखन और निरूपण होती है। फिल्म का अधिकांश निर्माण संपादन की मेज पर होता है और

विभिन्न समय पर फिल्मांकित किए गए फिल्म खंडों को एक साथ रखा जाता है और एक निरंतर क्रम के साथ प्रस्तुत किया जाता है।

बोध प्रश्न 1

1) नृविज्ञान से आपका क्या आशय है?

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

2) सार्वजनिक उपभोग के लिए एक नृविज्ञान पाठ्य का निर्माण कैसे किया जाता है?

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

3) पाठ्य, कथानक और फिल्म के निर्माण में क्या समानता होती है?

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

सोचें और करें

एक नृविज्ञान फिल्म से आपका क्या अभिप्राय है? क्या आप एक फिल्म की विभिन्न शैलियों के बीच अंतर कर सकते हैं?

1.2 नृवंशविज्ञान और दृश्य नृविज्ञान का विकास : चलचित्र और तस्वीर

1.2.1 लिखित नृविज्ञान

1920 और 1930 के दशक में कई विनिबंध (Monograph) तैयार किए गए थे। ये क्षेत्र कार्य पर आधारित थे और दो तरह के थे। एक ओर शिक्षाविदों के लिए गहन विनिबंध तैयार किए गए थे। दूसरी ओर आम जनता के लिए भी नृवंशविज्ञान संबंधी किताबे लिखी गयी थी। मालिनोवस्की ने ट्रोब्रिएंड आइलैंडर्स के बीच अपने फील्डवर्क के आधार पर *'द सेक्सुअल लाइफ ऑफ सेवेज'* (देखें: *मालिनोवस्की बी,* 1932) को लिखा। 1925-26 में सामोआ पर अपने शोधकार्य के आधार पर 1930 में सोशल ऑर्गनाइजेशन, मनुआ में लिखे गए महत्वपूर्ण शैक्षिक विनिबंध के साथ मार्गरेट मीड ने बाल पालन, शिक्षा और सेक्स भूमिकाओं पर भी अधिक लोकप्रिय नृवंशकथाएँ लिखीं। इनमें से कुछ किताबों में तस्वीरें भी शामिल थीं। हालांकि समाजों को समझाने के लिए एक शोध उपकरण के रूप में इन्हें कोई महत्व नहीं दिया गया था। बेटसन और मीड तथा गार्डनर एवं हेइडर जैसे कुछ अपवाद भी मौजूद थे।

1.2.2 चित्र

19वीं सदी के अंत तक और 20वीं शताब्दी के प्रारंभ में तस्वीरों को एक सार्थक और वैज्ञानिक दस्तावेजों के रूप में देखा जाता था। 1915-1918 में अमेरिका में फ्रैंज बोआस, ऑस्ट्रेलिया में बाल्डविन स्पेन्सर और फ्रैंक गिलेन और ब्रॉनिस्लाव मालिनोवस्की जैसे पूर्व मानविकीविदों ने फील्डवर्क के रूप में चित्रों का उपयोग किया। तस्वीरों को सत्य उद्घाटन करने का एक माध्यम माना जाता था अर्थात् आँखों देखी पर विश्वास करना। उदाहरण के लिए, मालिनोवस्की ने अपनी पुस्तक 'द एर्गोनॉट्स ऑफ द वेस्टर्न पैसिफिक' में चित्रों के विश्लेषण के मामले में कुछ नहीं कहा है। फोटोग्राफों और तस्वीरों को क्षेत्र टिप्पणियों की तरह स्मृति का सहायक माना जाता था। कुछ छवियों का उपयोग एक दृष्टांत या स्लाइड के रूप में और प्रदर्शनियों के लिए किया गया था। एक बार फील्डवर्क जनता के लिए उपलब्ध करा दिया गया तो उसके बाद उन तस्वीरों को या तो एक संग्रहालय में रख दिया गया या उन्हें भुला दिया गया।

भारतीयों की उपरोक्त छवि एडवर्ड कर्टिस द्वारा बनायी गयी एक तस्वीर है, जिन्होंने 1896 से 1930 के बीच रेड इंडियन की करीब 2000 तस्वीरें ली थीं। फोटोग्राफी की यह शैली इस बात का उदाहरण है कि कैसे एक शोधकर्ता इमेज पर अपने प्रभावों को छोड़ता है। *''द वैनिशिंग रेस''* पुस्तक में क्रिस्टोफर लिमैन ने यह तर्क दिया कि कर्टिस का काम भारतीय मूल के रोमांचक दृष्टिकोण से प्रभावित था। लिमैन के अनुसार कर्टिस ने भारतीयों पर पड़ने वाले पश्चिमी श्वेत संस्कृति (Western white culture) के प्रभाव पर ध्यान नहीं दिया। उनकी सभी तस्वीरों में भारतीय लोगों को असभ्य, वहशी और गंवार इंसानों के रूप में और गोरे एवं

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/37/Three_Horses_by_Edward_S._Curtis%2C_

श्वेत लोगों की संस्कृति से पूरी तरह अप्रभावित दिखाया गया है। तस्वीरों में कर्टिस को "आदिम भारतीय" के रूप में दिखाया गया है। कर्टिस ने क्वाकीट्ल इंडियन (उत्तर पश्चिमी तट के उत्तरी अमेरिकी लोगों के सदस्य, जो मुख्य रूप में वैंकूवर द्वीप पर रहते हैं) पर भी एक फिल्म भी बनाई। फिल्म को हाल ही में इन द लैंड ऑफ द वॉर कैंस शीर्षक के तहत बहाल किया गया है।

दृश्य नृविज्ञान का सबसे पहले दृष्टिकोण एक प्रत्यक्षवादी दृष्टिकोण था। यह मान लिया गया कि कैमरा यथार्थ और सच्चाई की हूबहू तस्वीर खींचता है और कला और साहित्य जैसे किसी काम के हूबहू चित्र भी खींच लेता है। श्रव्य-दृश्य तकनीक को वस्तुपरक, तटस्थ और पारदर्शी माना जाता था। यह लगभग वैसा ही होता था जैसे किसी सच्चाई को बिना किसी मानवीय हस्तक्षेप या किसी के आस-पास जागरूक होने की अवस्था और चेतना के कैमरे की रील में कैद कर लिया गया हो। एक तस्वीर को वास्तविकता का एक योग्य चित्रण माना जाता था यह एक वस्तुपरक आँकड़ा था जो बिना किसी प्रकार के पूर्वाग्रहों के वास्तविकता को दर्ज करता था।

एक रोचक बात यह भी है कि बेट्सन ने न्यू गिनी में सेपिक नदी के लेतुम्ल (Iatuml) के बीच फील्डवर्क किया था और 1936 में एक नेवेन नामक विनिबंध (मोनोग्राफ) लिखा था। हालांकि उनके इस काम को शायद ही पढ़ा गया था।

20वीं सदी के मध्य में बेटसन और मीड ने 1942 में एक दशक तक बालिनी संस्कृति पर लिखे जाने के बाद चित्रांकन की ओर रुख किया। उन्होंने दो साल तक फील्डवर्क करने के दौरान करीब 25000 से अधिक तस्वीरों का निर्माण किया। 1942 में प्रकाशित बेट्सन एंड मीड की पुस्तक बालिनीज कैरेक्टरः अ फोटोग्राफिक एनॉलाइसिस (देखेंः *मीड जीबी,* 1942) और 1968 में डगूम दानी जनजाति पर प्रकाशित रॉबर्ट गार्डनर और कार्ल हीडर्स की पुस्तक *'गार्डन ऑफ़ वारः लाइफ एंड डेथ इन द न्यू गिनी स्टोन एज'* (देखेंः *हीडर आरजी,* 1969) नृविज्ञान फोटोग्राफी को प्रकाशित करने के प्रारंभिक प्रयास थे। वे आश्चर्यजनक रूप के अजाधारण काम है। स्वरूप बने रहे।

फिल्म बनाने के लिए प्रत्यक्षवादी दृष्टिकोण की समकालीन सिद्धांतकारों द्वारा आलोचना की गई है। उनका मानना है कि कैमरा और जो यह कैमरा रिकॉर्ड करता है वह शोधकर्ता के दृष्टिकोण द्वारा प्रभावित होता है। फिल्में और फोटोग्राफ एवं तस्वीरों का रिकार्ड होना सिर्फ लोगों के बस की बात नहीं है, यह उस व्यक्ति के बस की बात होती है जो घटना को रिकॉर्ड करता है। तस्वीरों को सामाजिक रूप से इंसानों द्वारा बनायी गयी एक वस्तु या आमतौर पर सांस्कृति या ऐतिहासिक रुचि की निर्मित कलाकृतियों के रूप में देखा गया था - शोधकर्ताओं के द्वारा निर्मित किया गया था जिसे वह सही मानते थे। यह समझना महत्वपूर्ण है कि किसी तस्वीर या किसी फिल्म का निर्माण शोधकर्ता द्वारा एक निश्चित प्रतिमान के अनुसार किया जाता है। फोटोग्राफ और तस्वीरों के अध्ययन के लिए यह सामाजिक दृष्टिकोण उस सामाजिक संदर्भ पर केंद्रित होता है जिसमें छवि का निर्माण विश्लेषण के लिए किया गया था न कि छवि पर।

मीड के अनुसार, चित्रों (फोटोग्राफों) को लिखित शब्दों के अनुपूरक के रूप में जोड़ा गया जाना था। प्रत्येक फ्रेम और प्रत्येक फोटोग्राफ को प्रासंगिक बनाया जाना था। 1942 में, जब मीड और बेटसन ने मिलकर काम किया, तो उन्होंने अपने लिखित कार्य के लिए परिशिष्ट के रूप में तस्वीरों का उपयोग किया। तस्वीरों का उपयोग अंतरालों को भरने और

उनके द्वारा लिखित कार्य की आलोचनाओं के बारे में किया जाता था। जैसे-जैसे तकनीक और प्रौद्योगिकी उन्नत होती गयी, मीड ने घटनाओं को रिकॉर्ड करने के लिए फिल्म कैमरे के उपयोग का समर्थन किया, जिनकी हम अगले भाग में इसकी चर्चा करेंगे। स्वयं के द्वारा लिए फोटोग्राफ को नृविज्ञानी, नहीं माना जाता था, उन्हें लिखित शब्द का पूरक होना आवश्यक था। 1970 और 20 वीं शताब्दी के अंत तक, दृश्य समाजशास्त्र, जैसा कि इसका विकास हुआ था, इस पर ध्यान केंद्रित नहीं किया था कि एक बेहतर मानविकीय (ऐन्थ्रोपॉलोजिकल) समझ के लिए एक तस्वीर का उपयोग कैसे किया जा सकता है।

1.2.3 नृजातीय फिल्में

जनता के लिए नृविज्ञानी फिल्मों का निर्माण 1920 के दशक में शुरू हुआ था। ये फिल्में शैक्षिक फिल्में थीं और विदेशी लोगों की थीं और कभी-कभी इन फिल्मों को मानवविज्ञानियों की मदद से फिल्मांकित (शूट) किया जाता था। उदाहरण के लिए 1920 में पार्थ ब्रदर्स ने हार्वर्ड विश्वविद्यालय में मानव विज्ञान विभाग की मदद से एडवर्ड कर्टिस लेंड ऑफ द हेड हंटर्स (देखें: *कर्टिस,* 1914) फिल्में बनायी थीं। इनमें से कुछ फिल्मों की फिल्मांकन भी उनकी पटकथा के अनुसार किया गया। ऐसी ही एक फिल्म थी 'चांग' (देखें: *कूपर,* 1927), जिसे थाईलैंड में लोगों के जीवन पर फिल्माया गया था, उस फिल्म को कूपर और शूजैक ने बनाया गया था। उन फिल्मों के निर्माण में पेशेवर व्यक्तियों ने रुचि दिखायी जो संगीत वाद्ययंत्र बजाते थे और जो वहाँ के 'मूल निवासी' थे। इन फिल्मों को मानव-जाति विज्ञान की दृष्टि से नृजाति केन्द्रित माना गया। इन फिल्मों की मानविकीविदों द्वारा किसी सभ्यता या संस्कृति और जाति विशेष के रूप से आलोचना की गई और एक औपनिवेशिकवादी दृष्टिकोण का अनुसरण किया गया। इसका सीधा मतलब था कि फिल्मों की शूटिंग पहले की तरह ही इस विश्वास के साथ की गई थी कि श्वेत व्यक्ति मूल निवासियों से बेहतर थे। जेमी यूयस द्वारा कालाहारी के जू/'होनसी पर आधारित फिल्म गॉड्स मस्ट बी क्रेज़ी (देखें यूईएस, 1980) अंतरराष्ट्रीय स्तर पर हिट हुई थी लेकिन जातीय और प्रजातीय आधार पर फिल्म की आलोचना की गई थी। इस तरह की फिल्मों को संस्कृति का सीधा-सादा और सरल चित्रण माना गया था। उन्हें नृवंशविज्ञान के दृष्टिकोण से महत्वपूर्ण नहीं माना गया था।

> जैसा कि पहले भाग में चर्चा की गई थी मीड और बेटसन ने फोटोग्राफों का उपयोग अपनी एथनोग्राफी (नृवंशविज्ञान) संबंधी कार्यों के लिए किया था। बेटसन ने, कई तस्वीरों के अलावा, 16 मिमी वाली 22000 फीट फिल्म फुटेज की भी शूटिंग की थी। उनका अनिर्मित फुटेज एक शोधकर्ता के लिखित फील्ड नोट्स की तरह था और 1950 में छह फिल्मों को बनाने के लिए इस्तेमाल किया गया था। इनमें से 'चाइल्डहुड राइवल्री इन बाली एंड न्यू गिनी' जैसी कुछ फिल्में शामिल थीं।

1920 के दशक में और शायद 1960 के दशक तक नृविज्ञान ने फिल्मों के विकास में कोई योगदान नहीं दिया। 1919 में मार्टिन और ओसा जॉनसन की अमंग द कैनबल आइल ऑफ द साउथ सीज़ (देखें: *जॉनसन एम.ई.,* 1918) और 1922 में हेड हंटर्स ऑफ़ द साउथ सीज़ (देखें: *जॉनसन एम*) जैसी अपवादस्वरूप फिल्में थीं। 1922 में, रॉबर्ट फ़्लेहर्टी, एक खनन इंजीनियर और एक खोजकर्ता ने हडसन की खाड़ी के इनुइट (एस्किमो) परिवार पर 'नानूक ऑफ द नॉर्थ' फिल्म बनाई (देखें: *फ्लेहर्टी आर.जे.,* 1922)। फिल्म को कृत्रिम रूप से बनाये गये इग्लू (हिम-कुटी) में शूट किया गया था जिसका सेट वास्तविक इग्लू जैसा दिखता था। 1926 में फ़्लेहर्टी की दूसरी फ़िल्म 'मोआनाः अ रोमांस ऑफ द गोल्डन एज' पैरामाउंट पिक्चर्स द्वारा वित्तपोशित (फाइनेंस्ड) की गई थी। मोआना पश्चिमी समोआ में सवाईम पर

बनायी गयी थी। नृविज्ञानियों द्वारा इन फिल्मों को एन्थ्रोपॉलोजी (नृविज्ञान) की दृष्टि से महत्वपूर्ण नहीं माना गया था। समाना में मीड के फ़ील्डवर्क क्षेत्र से 300 मील से कम की दूरी पर मोआना फिल्म की शूटिंग गई थी। 'नानूक ऑफ द नॉर्थ' फिल्म को उस क्षेत्र के बिल्कुल करीब बनाया गया था जहाँ फ्रांज बोस नामक एक अमेरिकी मानवविज्ञानी ने फील्डवर्क किया था। बोस और मीड दोनों ने भले ही इन फिल्मों के बारे में सुना हो लेकिन उन्होंने इन फिल्मों को नृजातीय दृष्टि से महत्व नहीं दिया। इन फिल्मों के लिए उन्होंने कोई महत्व नहीं दिया जबकि, उन्होंने खुद उन क्षेत्रों में काम किया, जहाँ फ्लेहर्टी ने फिल्मों की शूटिंग की थी। व्यवसायिक फिल्मी जगत के लिए फ्लेहर्टी की फिल्म बहुत अधिक नृजातीय थी फिर भी उनकी फिल्म को नृजातीय दृष्टि से महत्व नहीं दिया गया।

बेटसन और मीड पहले फिल्म निर्माता थे जिन्होंने नृविज्ञानी फिल्मों का उपयोग अपने लिखित कार्य को पूरा करने और एकीकृत करने के लिए किया। बेटसन और मीड द्वारा किया गया काम कई तरीकों से पथप्रवर्तक और मार्गदर्शक रहा था, हालांकि वे शोधकर्ताओं द्वारा नृविज्ञान फिल्मों के बढ़ते उपयोग का कभी भी नेतृत्व नहीं करते थे। नृवंशविज्ञानियों ने अभी भी फिल्मों और तस्वीरों को एक महत्वपूर्ण शोध उपकरण नहीं माना है।

1950 के दशक के द्वितीय विश्व युद्ध के बाद एन्थ्रोपॉलोजी (मानव जाति संबंधी) फिल्म मेकिंग को एक गति मिली। 1952 में संयुक्त राष्ट्र शैक्षिक, वैज्ञानिक और सांस्कृतिक संगठन (यूनेस्को) से जुड़ी नृवंश संबंधित और सामाजिक फिल्मों पर अंतर्राष्ट्रीय समिति का गठन किया गया था। इसने 1960 के दशक में न्यूयॉर्क में मार्गरेट मीड फिल्म फेस्टिवल और मैनचेस्टर में रॉयल एंथ्रोपोलॉजिकल इंस्टीट्यूट्स एथनोग्राफिक फिल्म फेस्टिवल सहित कई कार्यक्रम आयोजित किए। 1970 और 1980 के दशक में दृश्य नृविज्ञान के लिए एक व्यवस्थित दृष्टिकोण बनायी गयी। तीन जर्नल- *स्टडी इन विजुअल कम्युनिकेशन* (1974-1985), *विजुअल एंथ्रोपोलॉजी* (1987) और *विजुअल एंथ्रोपोलॉजी रिव्यू* (1986) शुरू किए गए।

संस्थागत प्रयासों के अलावा, फ्रांस में ज्यां रूच, अमेरिका में टिमोथी ऐश, जॉन मार्शल और रॉबर्ट गार्डनर जैसे फिल्म निर्माताओं ने नृजातीय (एथनोग्राफिक) फिल्म बनाने में काफी योगदान दिया। इन चारों को नृविज्ञान (मानव जाति संबंधी) में प्रशिक्षित किया गया था। जॉन मार्शल द्वारा कालाहारी रेगिस्तान के शिकारियों और संग्रहकर्ताओं पर बनायी गयी फिल्म 'द हंटर्स (1958)', न्यू गिनी के दानियों के बीच हुए युद्ध के बारे में रॉबर्ट गार्डनर द्वारा बनायी गयी फिल्म डेड वर्ड (1964) जैसी कई महत्वपूर्ण फिल्में थी, जिन्हें 1950 के दशक में बनाया गया था। मानवविज्ञानी नेपोलियन चेगनॉन के साथ टिमोथी ऐश ने वेनेजुएला के यानोमामो पर 'द फीस्ट' (1968) और 'एक्स फाइट' (1971) जैसी कई फिल्में बनाईं थीं। इन फिल्म निर्माताओं ने इस विचार का समर्थन किया कि फिल्में एक नृविज्ञान साधनों के रूप में और आँकड़ा संग्रहण करने में महत्वपूर्ण रहीं।

तकनीकी, प्रौद्योगिकी और सिंक्रनाइज़ ध्वनि के विकास का मतलब यह भी था कि फिल्मों को लंबे शॉट्स से और संपूर्ण बॉडीज को शूट किया जा सकता था। उनका मानना था कि लिखित सामग्री के साथ फिल्माए गए इस फुटेज ने फिल्म को मानव-विज्ञान के रूप में अच्छा खासा बना दिया। इस तरह की फिल्मों में फिल्मांकन की अवलोकन शैली (किसी चीज या व्यक्ति को बारीकी से देखने या देखने की क्रिया या प्रक्रिया से संबंधित) का उपयोग किया गया। इस शैली में फिल्म निर्माता एक ऐसा तरीका अपनाता है जिसमें यह विश्वास होता है कि कैमरे का प्रसंगों, विषय-वस्तुओं, वर्णनों जैसे फिल्मी-विषयों पर कोई प्रभाव नहीं पड़ेगा। इस तरह के तरीकों को 'फ्लाई ऑन द वॉल' तरीका भी कहा जाता था। यह एक 'वैज्ञानिक' लक्ष्य वाला दृष्टिकोण होता था, जिसमें सच्चा और वास्तविक चित्रण एवं

फिल्मांकन किया जाता था जो फ्लेहर्टी द्वारा बनाई गई पहले की फिल्मों से तीव्र असादृश्य विरोधाभास जो रखता था।

सिनेमाई-लोगों के एक समूह का मानना था कि वे परिणामों को प्रभावित किए बिना ही सच्चे और वास्तविक शॉट्स को फिल्मा सकते हैं। जीन राउच का मानना था कि एक कैमरा की उपस्थिति चलचित्र मोहावस्था (सिने ट्रान्स) प्रेरित करती है यानी वो लोग जिन पर शॉट फिल्माया जा रहा है कुछ समय बाद वे कैमरे के बारे में सब कुछ भूल जाते हैं। पोर्टेबल सिंक्रोनस साउंड रिकॉर्डिंग उपकरण का उपयोग इसी भ्रम में जोड़ा गया ताकि फिल्म निर्माता फिल्म के परिणाम को प्रभावित नहीं कर सकता। राउच का विचार दुनिया को इस तरह से देखने का था जैसे मूल निवासी इसे देखते हैं। उन्होंने फिल्म निर्माण की एक सहभागी शैली को जन्म दिया। सिनेमा और सिनेमाई आंदोलनों या सत्यवादी सिनेमा ने फिल्म निर्माण की इस शैली को अपनाया। फिल्म निर्माण की इस शैली का श्रेय जीन रॉच को दिया जाता है और फिल्म निर्माण की यह शैली डेजिगा वर्टोव और रॉबर्ट फ्लेहर्टी से प्रेरित है। एक फिल्म निर्माता कैमरे के सामने उपस्थित हो सकता है और यहाँ तक कि अभिनय करने वालों को एक शैलीगत अन्तक्रिया के मामले में उकसा सकता है, उत्तेजित कर सकता है और ललकार सकता है। कैमरे की भूमिका हमेशा स्वीकार की जाती है। यह प्रयास क्लासिक एक्सपोज़र इंटरव्यू की शैलियों पर ध्यान न देते हुए सीधे लोगों के साथ जुड़ने का था। यह फिल्म निर्माता को गवाहों और विशेषज्ञों के माध्यम से अतीत की घटनाओं को देखने की अनुमति देता है, जिन्हें दर्शक भी देख सकते हैं। जो कुछ फिल्माया जा रहा था, उसकी सच्चाई को पुष्ट करने के लिए कभी-कभी अभिलेखीय फुटेज का भी उपयोग किया जाता है।

फिल्म निर्माण की इस विधा और तरीके ने प्रतिनिधित्व के सम्मेलनों को और अधिक प्रत्यक्ष, स्पष्ट एवं आभासी करने की इच्छा पैदा की। यह तरीका इस अवधारणा को व्यक्त करना चाहता था कि वास्तविकता अप्रमाणिक नहीं है और जो वास्तविकता हम देखते हैं वह वास्तविकता का केवल एक संस्करण मात्र है। यह सबसे स्व-जागरूक विधा (मोड़) है - इसकी संवेदनशीलता दर्शकों को इस बात से अवगत कराती है कि अन्य मोड़ (विद्या) "सत्य" के निर्माण का दावा कैसे करते हैं। एक प्रतिवर्ती नृविज्ञानी के विचार ने फिल्म बनाने की प्रक्रिया को प्रभावित करने में फिल्म निर्माता की भूमिका को खुले तौर पर स्वीकार किया। मानव जाति संबंधित एथनोग्राफिक फिल्म बनाने में संवेदनशीलता उन मूल निवासियों का चित्रांकन और फिल्मांकन करने के लिए एक आलोचनात्मक विषय हो जाता है जो कम शक्तिशाली और कम आत्मविश्वासी हैं। यह दूसरेपन के प्रतिनिधित्व का आलोचक था।

21वीं सदी में डेविड, जुडिथ मैकडॉगल और मेलिसा लेलेविन-डेविस ने फिल्म निर्माण पर अपना प्रभाव डाला है। उन्होंने एक रिफ्लेक्सिव फिल्मांकन शैली विकसित की है। फिल्म मेकिंग की प्रतिवर्ती शैली लिखित शब्द में प्रतिवर्तन की तरह बहुत सचेत होती थी ताकि शोधकर्ता के पास एक विशेष तरीके से अपने शोधकार्य को वर्णित करने, चित्रित और फिल्मांकित करने की शक्ति है। जिस तरह से आजकल फिल्मों को फिल्माया जा रहा है, निर्माता आज उससे बहुत सचेत हो गये हैं। वे फिल्मांकन की एक ऐसी शैली का पालन करते हैं जिसमें फिल्म निर्माता को पूर्ण अधिकार नहीं होता है। वह फिल्मायी गयी हर जानकारी को फिल्म टीम के साथ साझा करेगा और उनके साथ तय करेगा कि फिल्म को किस तरह से शूट किया जाना है और किन शॉट्स का इस्तेमाल किया जाना है। ब्राजील में विंसेंट केरीली, ऑस्ट्रेलिया में एरिक माइकल्स जैसे फिल्म निर्माताओं ने भी वहाँ के मूल निवासियों को अपनी निजी फिल्मों का निर्माण करने में मदद करने के प्रयास किए हैं।

1.2.4 भारत में नृविज्ञानी फिल्में

आजादी के बाद की सबसे पहली मानव जाति संबंधी एथनोग्राफिक फिल्में जिन्हें भारत के सूचना फिल्म्स द्वारा प्रमाणित किया गया और बाद में फिल्म्स डिवीजन द्वारा अधिकृत किया गया था। इनमें से कुछ फिल्में जनजातियों की जीवनशैली पर फिल्मायी गयी थीं।

- पॉल ज़िल्स, भारत में पहली एथनोग्राफिक (मानव जाति संबंधी) फिल्म बनाने वाले जर्मनी फिल्मनिर्माता थे, जिन्होंने 1955 ओरासन ऑफ बिहार और 1958 में मार्शल डांस ऑफ मालाबार फिल्म बनायी। वह ब्रिटिश भारत में इंफॉरमेशन फिल्म्स ऑफ इंडिया के प्रमुख थे।
- रोमन कर्मेन, एक रूसी फिल्म निर्माता जिन्होंने 1957 में द फ्ल्यूट एंड द ऐरो और अ स्वेड एरेन सक्सडॉर्फ फिल्म बनायी। फिल्म बस्तर के मुरीसों की जीवनशैली पर बनायी गयी थी और सुक्सडॉर्फ के फील्डवर्क पर आधारित थी।
- पॉल ज़िल्स ने 'द वैनिशिंग ट्राइब', 1959 में बनायी, जो नीलगिरी के टोड्स जन-जाति की जीवनशैली पर फिल्मायी गयी थी।
- 1943 से 1956 के बीच इंफॉरमेशन फिल्म्स ऑफ इंडिया के तत्वावधान में 'ट्री ऑफ वेल्थ' फिल्म बनायी गयी, जिसका निर्देशन भास्कर राव ने किया था। यह केरल के लोगों के जीवन में नारियल के महत्व पर आधारित थी। इस फिल्म को एडिनबर्ग फेस्टिवल में सम्मानित किया गया था।
- 1967 में श्याम बेनेगल ने 'क्लोज टू नेचर' फिल्म बनायी। यह घोटुल जन-जाति सहित मध्य प्रदेश में आदिवासियों की जीवनशैली पर आधारित थी।

हम मणि कौल के बैनर तले बन रही फिल्मों की थीम में आए बदलाव देखते हैं। उन्होंने लुप्त हो रही लोक-कलाओं और कलाकारों पर फिल्में बनाईं। 1953 में, उन्होंने 'पपिटीअर्स' (कठपुतली का खेल दिखाने वाला) फिल्म को बनाया। यह फिल्म कठपुतली की लुप्त होती कला पर बनायी गयी थी और राजस्थान के कठपुतलियों का खेल दिखाने वालों की जीवनशैली पर आधारित थी। 1977 में उन्होंने 'चित्राकाठी' फिल्म का निर्माण किया, जो पश्चिमी भारत के लोक-कलाकारों के जीवन पर आधारित थी।

1990 के दशक से, नृविज्ञानी संबंधी फिल्मों के निर्माण ने अपनी गति पकड़ ली है। ये फिल्में कई तरह की थीम पर आधारित हैं।

- चारु कमल हजारिका द्वारा असम की जनजातियों की जीवनशैली पर बनायी गयी 'मैन टारीज ऑफ असम' फिल्म।
- एम. रहमान की फिल्म 'गोत्रस्मृति', जो केरल के उत्तर मालाबार के थाईय्या समुदाय के थाईमय रीति-रिवाजों पर बनायी गयी है। यह मानव जाति संबंधी व्याख्या पर आधारित है।
- सुधांशु मिश्रा की 'मिथक भान' (*द डिस्पेयरिंग पोयम)* मध्य प्रदेश के कान्हा नेशनल पार्क के आसपास के जंगलों में रहने वाले अगरिया आदिवासियों की जीवनशैली पर आधारित एक फिल्म है।
- 1995 में आलोक दास की 'लिरिक्स ऑफ लाइफ' कलकत्ता में झुग्गीवासियों की जीवनशैली पर आधारित एक फिल्म।

- 1999 में श्री प्रकाश द्वारा निर्देशित, 'बुद्धा वीप्स' फिल्म, झारखंड के पूर्वी सिंहभूम जिले में स्थित जादुगोड़ा में लोगों के स्वास्थ्य और पर्यावरण पर यूरेनियम के संपर्क से होने वाले प्रभावों पर आधारित है।
- 2001 में माता मूर्ति की 'कलर्स ब्लैक', बाल शोषण पर आधारित फिल्म थी।
- 1999 में एक फिल्म आयी थी, 'इन द लैंड ऑफ हिडन ट्रेजर; जिसे निलंजन भट्टाचार्य ने निर्देशित किया था। फिल्म सिक्किम में मोनास्ट्री (ईसाई मठ) की शिल्प कारीगरी और शिल्प कला पर आधारित है और इसे भारतीय मानव विज्ञान सर्वेक्षण द्वारा प्रमाणित और अधिकृत किया गया था।
- 2013 में, वैदेही चित्रे की 'बोतल मसाला इन मोइली', मुंबई में स्थित पूर्वी भारतीयों के जातीय समुदाय पर आधारित फिल्म है। इस फिल्म से उनकी जीवनशैली और संस्कृति पर हुए विकास के प्रभाव का पता चलता है। 2013 में जीविका एशिया लाइवलीहुड डॉक्यूमेंट्री फिल्म फेस्टिवल में 38 मिनट के वृत्तचित्र ने बेस्ट डॉक्यूमेंट्री अवार्ड जीता था। 2013 में ही ह्यूस्टन इंटरनेशनल फिल्म फेस्टिवल में ब्रोन्ज रेमी अवार्ड और कई अन्य पुरस्कार जीते थे।

2014 में *'खेपर मोन ब्रिंडाबोन'* लेडली मुखोपाध्याय द्वारा निर्मित और निर्देशित फिल्म है। इस फिल्म में एक बाउल, गौर खेपा की 35 सालों से भी अधिक समय की यात्रा का वर्णन किया गया है। इस फिल्म से गौर खपा के माध्यम से बंगाल के बाऊल्स के इतिहास का पता लगाता है। आप फिल्म का एक छोटा सा हिस्सा linkhttps://youtu.be/ZaP1iJT4SUI पर देख सकते हैं।

बोध प्रश्न 2

1) प्रारंभिक नृविज्ञानी में फोटाग्राफों को कैसे देखा जाता था? उदाहरण देकर व्याख्या कीजिए।

.....

.....

.....

.....

.....

.....

2) दृश्य नृविज्ञानी में मार्गरेट मीड के योगदान पर एक निबंध लिखें।

.....

.....

.....

.....

.....

.....

3) 1920 के दशक की एथनोग्राफिक फिल्मों को एक महत्वपूर्ण एथनोग्राफिक कार्य क्यों नहीं माना गया?

.....

.....

.....

.....

.....

4) 1950 के दशक में बनी फिल्मों में विशेष क्या खास था?

.....

.....

.....

.....

.....

5) सिनेमा-शब्द का क्या अर्थ है?

.....

.....

.....

.....

.....

6) फिल्म निर्माण में संवेदनशीलता पर एक नोट लिखें।

.....

.....

.....

.....

.....

.....

सोचें और करें:

जीन राउच और मार्गरेट मीड पर शोधकार्य करें। उनकी फिल्में और साक्षात्कारों को ऑनलाइन देखें।

भारत में बनी नृविज्ञान संबंधी फिल्मों को देखें। फिल्मों के कुछ नामों का उल्लेख पूर्ववर्ती खंड में किया गया है। आप अन्य फिल्में भी देख सकते थे।

1.3 पाठ्य और छवि की मानव–जाति संबंधित यात्रा

एन्थ्रोपॉलोजिकल फिल्मों का निर्माण काफी हद तक लिखित नृवंशविज्ञान एक औपनिवेशिक प्रत्यक्षवादी दृष्टिकोण से विकसित हुआ है। 1913-1920 के बीच का समय नृविज्ञान में एक महत्वपूर्ण समय-काल था क्योंकि यह 20 वीं शताब्दी में एक प्रत्यक्षवादी प्राकृतिक विज्ञान के ढांचे से अधिक फील्डवर्क आधारित मानवतावादी विज्ञान की ओर बढ़ रहा था। जिस समय मालिनोवस्की अपना विनिबंध लिख रही थी, यह वही समय था जब फ्लेहर्टी ने भी एस्किमोस पर फिल्म बनाई थी। मालिनोव्स्की जैसे नृवंशविज्ञानी (एथनोग्राफरों) की तरह राबर्ट जे. फ्लेहर्टी भी बहुत अधिक परंपरावादी थे। जैसे मालिनोवस्की अपने फील्डवर्क के लिए ट्रोब्रिएंड आइलैंडर्स के साथ रहीं, वैसे ही फ्लेहरिटी भी इनुइट के साथ रहे और अपनी फिल्म बनाई। जिस रीति से मालिनोव्स्की ने नृविज्ञान (एन्थ्रोपॉलोजी) में फील्डवर्क परंपरा की स्थापना की और फ्लेहर्ट्टी ने भी नृजातीय (एथनोग्राफिक) फिल्मों के लिए ऐसा ही किया। मुख्य विषय के साथ एक घनिष्ठ संबंध स्थापित करने और वैज्ञानिक होने की परंपरा परंपरावादी मानव विज्ञानियों और नृवंशविज्ञान फिल्म निर्माताओं में प्रचलित हो गई।

नृविज्ञान (एन्थ्रोपॉलोजी) में 1960 और 70 के दशक ने संरचनात्मक-कार्यात्मक विचारधारा के उद्भव को देखा। इस विचारधारा का मानना था कि रोज़मर्रा की घटनाओं का अवलोकन करने से अपेक्षाकृत बड़े आकारीय एन्थ्रोपॉलोजिकल रचनात्मक संदर्भ में कोई भी उनके तात्पर्य को समझ सकता है। उदाहरण के लिए, ग्लुकमैन 1958 ने इस सिद्धांत का पालन किया कि रोजमर्रा की अंतःक्रियाओं पर ध्यान देने से व्यक्ति अंतर्निहित आदर्शवादी संरचनात्मक सिद्धांतों को समझने में सक्षम होता है। ऐश जैसे फिल्म निर्माताओं ने भी उसी सिद्धांत का पालन किया और वृत्तांतों को फिल्माया। इस तरह का फिल्म-निर्माण फिल्मांकन की एक अवलोकन शैली थी जिसमें यह अवधारणा और परिकल्पना की गयी थी कि फिल्म-निर्माता फिल्म के परिणाम को प्रभावित नहीं करता है।

जो समस्याएँ और मुद्दे लिखित रूप में लोगों के समक्ष आये, फिल्मों ने भी उन्हीं मुददों का सामना किया था। वृत्तांतों का फिल्मांकन जैसा भी हुआ था, कहानी का एक हिस्सा था, लेकिन इसे एक आकार देने के लिए इसे बनाना पड़ा ताकि (एन्थ्रोपॉलोजिकल) (मानवविज्ञान) मॉडल में फिट हो सके। हैस्ट्रुप क्रिस्टन (देखें: *हैस्ट्रुप,* 1993) ने क्लिफोर्ड गीट्ज़ के मोटे और पतले फिल्म-चित्रण की अवधारणा का उपयोग यह बताने के लिए किया कि तस्वीरों और फिल्मों में क्या देखा जाता है अर्थात्, एक पतले फिल्म-चित्रण को एक मोटे फिल्म-चित्रण द्वारा पूरक करने की आवश्यकता होती है अर्थात, इसे सांस्कृतिक रूप से प्रासंगिक बनाने की आवश्यकता होती है। यह फिल्म में बोले जाने वाले या लिखित संवादों की मदद से हो सकता है। एक पाठ्य (Text) गतिविधियों में जो हम निरीक्षण करते हैं, उसे नृविज्ञानी अवधारणाओं के संदर्भ में समझाया जाना है।

मानवविज्ञानियों द्वारा गंभीरतापूर्वक विचार करने के लिए फिल्म निर्माता ने नृविज्ञान (एन्थ्रोपॉलोजी) के मानदंडों का पालन करना शुरू कर दिया। उन्होंने अवलोकन फील्डवर्क की प्रथाओं और परंपराओं की तर्ज पर बहुत अधिक फिल्म बनाने की एक अवलोकन शैली विकसित की। नृविज्ञान फिल्मों के कुछ सिद्धांतों के अनुसार पटकथाओं का निर्माण किया गया है, बिलकुल उसी तरह से फिल्में बनायी गयीं। उस समय के मानवविज्ञानी के सामने आने वाली दुविधाओं का भी फिल्म निर्माताओं द्वारा सामना किया गया था। यह बिल्कुल कैच 22 जैसी स्थिति थी। अगर कोई सामाजिक जगत और दुनिया का अवलोकन कर रहा है, फिर वहाँ से कोई भी इसे देख सकता है बिल्कुल वैसे ही जैसे वहाँ के मूलनिवासियों ने देखा है, ऐसा लगता है जैसे कि मानवविज्ञानी और फिल्म निर्माता उस दुनिया के भीतर

हैं। मानो वे इसमें भाग ले रहे हों। क्लिफर्ड गीट्र्ज़ इसे व्यवस्थापूरक 'एमिक' के रूप में संदर्भित करते है। अगर वह इसमें नहीं है तो वह इसके बाहर है यानी व्यवहारपूरक 'एटिक'। व्यवस्था पूरक और व्यवस्था पूरक के बीच की द्वंद्वात्मकता का सामना फिल्म निर्माताओं और मानवविज्ञानी द्वारा समान रूप से किया गया था। बड़े पश्चिमी सैद्धांतिक सामाजिक ढांचों से कठिन परिश्रम करना अभी भी बाकी है।

फिल्म निर्माण और लेखन की इस शैली की जगह एक अधिक सहभागी और सजग शैली ने ले ली। रीडरों और दर्शकों को यह समझने की कोशिश की गयी है कि जिस वास्तविकता को चित्रित किया गया है, यह सच्चाई का सिर्फ एक संस्करण है। नृवंशविज्ञानी-फिल्म निर्माता और शोधकर्ता अब साफ-साफ बोलने की स्थिति में नहीं हैं। वे भी सत्य को स्पष्ट करने की कोशिश करते हैं जैसा कि विषयों द्वारा अनुभव किया जाता है।

Source: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/45/Duck-Rabbit_illusion.jpg

बोध प्रश्न 3

1) 1920 और 30 के दशक में नृविज्ञान के भावों और फिल्म निर्माण की तुलना करें। उदाहरण की सहायता से वर्णन करें।

.....

.....

.....

.....

.....

2) नृविज्ञान और फिल्म निर्माण पर संरचनात्मक-कार्यात्मक दृष्टिकोण के प्रभाव का मूल्यांकन करें।

.....

.....

.....

.....

.....

3) 1970 के दशक में मानवविज्ञानी और फिल्म निर्माताओं को किन दुविधाओं का सामना करना पड़ा?

.....

.....

.....

.....

.....

1.3.1 फिल्म-निर्माता और फिल्मांकित के बीच संबंध

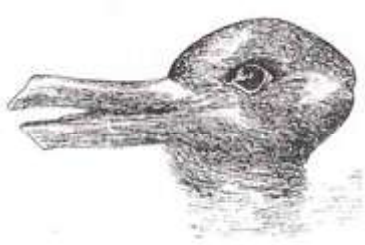
इकाई के भाग 1.2.3 और 1.3 में हम नृवंशविज्ञान संबंधी फिल्म-निर्माण के विकास पर चर्चा कर चुके हैं। इसमें एक दूसरे से लिपटना भी उन बदलावों का तरीका है जिस प्रकार फिल्म-निर्माता और फिल्म के बीच एक संबंध विकसित हुआ है।

1920 के दशक में हम देख चुके हैं कि फिल्म-निर्माताओं के पास एक उपनिवेशवादी दृष्टिकोण था। 'गॉड्स मस्ट बी क्रेज़ी' जैसी फ़िल्मों में यह मान लिया गया कि फ़िल्म-निर्माता की उपस्थिति का फ़िल्मों पर कोई प्रभाव नहीं पड़ता है। फिल्म की आवाज फिल्म-निर्माता की आवाज थी। फिल्म-निर्माता ने गैर-प्रतिभागी पर्यवेक्षक की तरह काम किया। 1950 के दशक में हमने 'डेड बड्र्स और द हंटर्स' जैसी फिल्में देखी हैं जिसमें फ्लाई ऑन द वाल जैसे दृष्टिकोण को अपनाया गया है। फिल्म-निर्माता मानता है और यह कल्पना करता है कि उसकी उपस्थिति ने फाइनल आउटकम को प्रभावित नहीं किया है। यह दृष्टिकोण एक 'वैज्ञानिक' और प्रत्यक्षवादी दृष्टिकोण था।

सिनेमाई-लोगों के एक समूह ने खरे, ईमानदार और सत्यप्रिय सिनेमा के दृष्टिकोण का अनुसरण किया। जीन राउच, डज़िगा वर्टोव और रॉबर्ट फ़्लेहर्टी जैसे फिल्म-निर्माताओं का विश्वास था कि उनका किया हुआ काम 'ईमानदारी और सच्चाई' को चित्रित करने का था। इसका मतलब यह भी हुआ कि फिल्म-निर्माता अक्सर कैमरे के सामने होते थे और कैमरे की भूमिका को स्वीकार किया जाता था। स्पीगेल (Spiegel, अप्रैल 1984) इस बात की ओर इशारा करते हैं कि फिल्म निर्माता की कार्य-भूमिका एक 'शिष्ट अतिथि' के समान होती है। उदाहरण के तौर एक 'शिष्ट अतिथि' ध्यान देता है और इस बात का इशारा करता है कि मेहमान की तरह फिल्म-निर्माता मेजबान होने की कोशिश करता है अर्थात् फिल्म बनाना और उसकी उपस्थिति गैर-हस्तक्षेप करने वाली होती है। वह आपस में बातचीत करता है और उनकी रोजमर्रा और दिन-प्रतिदिन के कार्यों में भाग लेता है। आपस में तालमेल इस हद तक बन जाता है कि यह मान लिया जाता है कि कुछ समय बाद फिल्म बनाने में कैमरे की उपस्थिति को भुला दिया हैं। फिल्मकार दुनिया को उसी रूप में ही देखता है जैसा कि फिल्म में फिल्माया गया है। प्रतिभागी अवलोकन की विधि का पालन किया जाता है, जिसमें फिल्म निर्माता फिल्म के साथ एक हो जाता है और शैलीगत बातचीत में लिप्त हो सकता है। इसमें फिल्म निर्माता भाग लेते हैं और फिल्म बनाने में लोगों के साथ रहते हैं। फिल्ममेकर को कैमरे के सामने देखा जा सकता है या उसकी आवाज भी शायद सुनी गयी है फिल्म निर्माता एक अन्तर्क्रिया (इंटरैक्शन) को भी स्टाइल कर सकता है। ऐसा मैकडॉगल की फिल्म 'न्यू बॉयज' (देखें: 2003) में भी देखा गया था। यह आस्था और धारणा बन गयी है कि अंतिम रूप (फाइनल आउटकम) एक फिल्म निर्माता की उपस्थिति से प्रभावित नहीं होता है।

इस तरह का सहभागी अवलोकन फिल्म निर्माण के लिए दृष्टिकोण बन जाता है जिसके कारण फिल्म निर्माण रिफ्लेक्टिव हो गया है। इसका सीधा मतलब यह है कि पता चल जाता है कि सच्चाई के कई संस्करण होते हैं। जैसा कि मैकडॉगल ((देखें: *मैकडॉगल,* सितंबर. 1991) कहते हैं, 'हूज स्टोरी इज इट?' फिल्म निर्माता हमेशा कहानी सुनाने के बारे में दुविधा का सामना करते हैं।

Figure 1



Source: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/45/Duck-Rabbit_illusion.jpg

किसकी आवाज हावी होनी चाहिए? क्या कहानी को नृजातीयविज्ञान के परिप्रेक्ष्य से सुनाया जाए या फिल्मा बनाने वालों के दृष्टिकोण से सुनाया जाए? मैकडॉगल घर चलाने के लिए फिगर 1 में चित्र का उपयोग इस विचार से करता है कि एक फिल्म की कई व्याख्याएँ हो सकती हैं। फिगर 1 में दिखायी गयी तस्वीर एक बतख की या एक खरगोश की हो सकती है। इस तस्वीर की तरह फिल्म की व्याख्या किसी भी तरह से की जा सकती है जिस रूप में दर्शक पसंद करें। यह सब स्थानिक दर्शक के सामाजिक और भौतिक अवस्थिति पर निर्भर करता है। (देखें: *मैकडॉगल,* सितंबर. 1991)

1.4 सारांश

पाठ्य (Text) पटकथा, कथानक और छवि के बीच बहुत घनिष्ठ संबंध होता है। मानव-जाति संबंधी दृष्टिकोण का विकास और नृवंशविज्ञान फिल्म निर्माण की पद्धतियाँ नृविज्ञान में सैद्धांतिक विकास से सदैव ही प्रभावित रहे हैं। हमने पाठ्य (Text) और फिल्मों की प्रगति को प्रत्यक्षवादी दृष्टिकोण से लेकर फिल्म के अवलोकन, सहभागी एवं भागीदारी और अंत में प्रतिवर्त अथवा आत्मार्थ विधि (रिफ्लेक्टिव) तक में देखा है। दोनों के बीच स्थापित सहयोग और सहकारिता एक बहुत समृद्ध नृविज्ञान की ओर जाता है।

1.5 शब्दावली

बाल्स : घुमंतू भाटों और गवैयों का जातीय संप्रदाय जो गीत और संगीत के माध्यम से स्वर्गिक मुहब्बत पर अपना संदेश फैलाते हैं। यह बंगाल की सांस्कृतिक मौखिक परंपरा का एक हिस्सा है।

सिने ट्रान्स : वे जिन्हें फिल्माया जा रहा था, कुछ समय बाद कैमरे के बारे में भूल गए। जीन राउच का मानना है कि यह कैमरे के लेंस के माध्यम से प्रेरित एक स्पेशल क्रिएटिव पजेशन वाली अवस्था होती है, जिसमें फिल्म-निर्माता, उसका विषय और उसके दर्शक शामिल होते हैं।

सिनेमा–वेरीटे : एक यथार्थवादी विशेषता वाली फिल्म बनाने की शैली, जो कृत्रिमता और कलात्मक प्रभाव से बचती है और आमतौर पर सरल उपकरणों के साथ बनाई जाती है।

एमिक और एटिक : दो प्रकार से किये गये क्षेत्रीय अनुसंधान और प्राप्त किए गए दृष्टिकोणः एमिक, सामाजिक समूह (विषय के परिप्रेक्ष्य से) और एटिक, बाहर से (पर्यवेक्षक के दृष्टिकोण से)।

जातीयतावाद : एक ऐसा जातीयतावाद जो किसी अन्य संस्कृति को केवल अपनी संस्कृ ति के मूल्यों और मानकों के आधार पर निर्धारित कर रहा है।

नृवंशविज्ञान : समाजशास्त्र और एथनोग्राफी (नृविज्ञान) में यह एक शोधकार्य की तकनीक होती है जो एक लंबी अवधि में मानव व्यवहार का विस्तृत विवरण और विश्लेषण करती है।

फ्लाई ऑन द वॉल अप्रोच : एक फ्लाई-ऑन-द-वॉल डॉक्यूमेंट्री-मेकिंग की तकनीकी होती है, जिसमें कैमरामैन यथासंभव काम करता है।

परिधीय डेटा : यह वह डेटा होता है जिसे हमने फील्डवर्क के दौरान इकट्ठा किया है।

पोजिटिविस्ट दृष्टिकोण : यह विजुअल एन्थ्रोपॉलोजी (दृष्य नृविज्ञान) में सबसे पहले दृ ष्टिकोण एक प्रत्यक्षवादी दृष्टिकोण था। यह माना जाता था कि कैमरा वास्तविकता को चित्रित करता है जैसा कि यह है।

स्ट्रक्चरल एंथ्रोपोलॉजी : क्लाउड लेवी-स्ट्रॉस के विचार पर आधारित नृविज्ञान का एक संप्रदाय और स्कूल होता है, जिसमें सभी संस्कृतियों में अपरिवर्तनीय गहरी संरचनाएं मौजूद होती हैं, और परिणामस्वरूप, सभी सांस्कृतिक परंपराओं एवं प्रथाओं में अन्य संस्कृतियों के मुताबिक अपने प्रतिरूप (काउंटरपार्ट्स) होते हैं, और सभी संस्कृतियां अनिवार्य रूप से समान होती हैं।

मोटा और पतला विवरण : क्लिफर्ड गीट्ज़ ने मोटे विवरण की प्रथा, अभ्यास और परंपरा को सांस्कृतिक संदर्भ और अर्थ प्रदान करने की एक विधि के रूप में वर्णित किया, जिसे लोग कार्यों, शब्दों, चीजों आदि पर इस्तेमाल करते हैं कृ इसके विपरीत पतला विवरण में, ऐसे तथ्यों को बता गया है जिसका कोई अर्थ या महत्व नहीं होता है।

1.6 कुछ उपयोगी पुस्तकें

Hastrup, Kirsten. 'Anthropological Visions: Some Notes on Visual and Textual Authority' In *Film as Ethnography.* Peter Ian Crawford, and David Turton, eds. Manchester and New York: Manchester University Press, 1993. Pp. 8-25.

Heider, Karl G. *Ethnographic Film, Austin*: University of Texas Press, 2006

MacDougall, David. 'Ethnographic Film: Failure and Promise', *Annual Review of Anthropology* Vol. 7, pp. 405-425, 1978

Bateson and Mead *Balinese Character: A Photographic Analysis*, New York: A Special Publication of the New York Academy of Sciences, Volume II. 1942

Gardner, Robert and Karl Heider *Gardens of War: Life and Death in The New Guinea Stone Age*. New York: Random House. 1968

1.7 संदर्भ

Catalán Eraso, Laura. 'Reflecting Upon Interculturality in Ethnographic Filmmaking', *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 7(3), Art. 6, http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs060369. 2006

Chatterji, Shoma A; *Filming Reality: The Independent Documentary Movement in India*. New Delhi: Sage. 2015

Cooper, E. B. (Director). (1927). *Chang: A Drama of the Wilderness* [Motion Picture].

Curtis, E. (Director). (1914). *In the Land of the Head Hunters* [Motion Picture].

Flaherty, R. (Director). (1926). *Moana: A Romance of the Golden Age* [Motion Picture].

Flaherty, R. J. (Director). (1922). *Nanook of the North* [Motion Picture].

Gross, Sabine. 'Writing in Images: Introduction', *Monatshefte, Vol. 102, No. 3, In Bildern Schreiben* (Fall 2010), pp. 277-284: University of Wisconsin Press Stable URL: http://www.jstor.org/stable/40985370 Accessed: 25-04-2017 03:49 UTC. 2010

Harper, Douglas. 'Visual Sociology: Expanding Sociological Vision', *The American Sociologist,* Vol. 19, No. 1 (Spring, 1988), pp. 54-70 Published by:

Springer Stable URL: http://www.jstor.org/stable/27698410 Accessed: 25-04-2017 04:09 UTC. 1998

Hastrup, K. (1993). Anthropological Visions: Some Notes on Visual and Textual Authority. In a. D. Peter Ian Crawford, *Film as Ethnography* (pp. 8-25). Manchester and New York: Manchester University Press.

Heider, K. G. (2006). *Ethnographic Film*. Austin: University of Texas Press.

Heider, R. G. (1969). *Gardens of War: Life and Death in the New Guinea Stone Age*. New York: Random House.

Henri Piault, Marc, Sydney M. Silverstein & Aubrey P. Graham. 'Where Indeed Is the Theory in Visual Anthropology? *'Visual Anthropology,* 28:2, 170-180, DOI: 10.1080/08949468.2015.997091. 2015

Hockings, Paul, Keyan G. Tomaselli , Jay Ruby , David MacDougall , Drid Williams , Albert Piette, Maureen T. Schwarz & Silvio Carta. 'Where Is the Theory in Visual Anthropology? *'Visual Anthropology*, 27:5, pp436-456, DOI: 10.1080/08949468950155.2014

Johnson, M. (Director). (1922). *Head Hunters of the South Seas* [Motion Picture].

Johnson, M. E. (Director). (1918). *Among the Cannibal Isles of the South Seas* [Motion Picture].

MacDougall, David. 'Prospects of the Ethnographic Film', *Film Quarterly*, Vol. 23, No. 2 (Winter, 1969-1970), pp. 16-30 Published by: University of California Press Stable URL: http://www.jstor.org/stable/1210518 Accessed: 25-04-2017 03:27 UTC. 1970

MacDougall, David. 'Ethnographic Film: Failure and Promise', In *Annual Review of Anthropology* Vol. 7, pp. 405-25, 1978

MacDougall, D. (September. 1991). 'Whose Story is it? *Visual Anthropology Review, 7*(2), 2-10.

Malinowski, B. (1922). *Argonauts of the Western Pacific: An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea* . London: G. Routledge & Sons.

Malinowski, B. (1932). *THE SEXUAL LIFE OF SAVAGES in North-Western Melanesia: An Ethnographic Account of Courtship, Marriage,and Family Life among the Natives of the Trobriand Islands, British New Guinea.* London: George Routledge & Sons, Ltd.

Mead, G. B. (1942). *Balinese character; A Photographic Analysis.* New York: New York Academy of Sciences.

Mead, M. (1969). *Social Organization of the Manu'a.* Honolulu, HI: Bishop Museum Press (Reprints).

Pritchard, E. E. (1940). *The Nuer: A Description of the Modes of Livelihood and Political Institutions of a Nilotic People.* Clarendon Press.

Rouch, Jean. 'Conversation between Jean Rouch and Professor Enrico Fulchignoni,' In trans. Steven Feld, *Cine Ethnography.* University of Minnesota Press, 2003. pp. 147- 187 Ruby, Jay

Ruby, Jay. 'Visual Anthropology' In *Encyclopedia of Cultural Anthropology*. David Levinson and Melvin Ember, editors. New York: Henry Holt and Company, vol. 4:1345-1351, 1996

Spiegel, P. (April 1984). The Case of the Well Mannered Guest. *The Independent Film and Video Monthly,*, pp15- 17 .

Uys, J. (Director). (1980). *The Gods Must Be Crazy* [Motion Picture].

1.8 बोध प्रश्नों के उत्तर

बोध प्रश्न 1

1) समाजशास्त्र (सोशलॉजी) और नृविज्ञान (एन्थ्रोपॉलोजी) में नृवंशविज्ञान एक अनुसंधान एवं शोध तकनीक होती है जो लंबे समय तक मानव व्यवहार का विस्तृत विवरण और विश्लेषण करती है। नृविज्ञान (एन्थ्रोपॉलोजी) विधि फील्डवर्क पर आधारित होती है। यह एक समाजशास्त्रीय पद्धति होती है, जिससे यह पता चलता है कि लोग किस तरह जीते हैं और एक विशेष स्थान पर एक दूसरे के साथ अपने जीवन के अर्थ एवं समझ को कैसे बनाते हैं। उनके रोजमर्रा की बातचीत, उनके सामाजिक संगठन और भौतिक स्थानों की सामाजिक संरचना आदि जैसी अन्य चीजों के माध्यम से लोगों के जीवन को समझने पर ध्यान दिया जाता है। आँकड़ों को इकट्ठा करने के लिए निकट भविष्य में शोधकर्ता साक्षात्कार विधि, प्रतिभागी अवलोकन, गैर-प्रतिभागी अवलोकन, प्रश्नावली और इतने पर जैसी विभिन्न तकनीकों का उपयोग करते हैं।

2) परंपरागत रूप से, समाजशास्त्र और नृविज्ञान (एन्थ्रोपॉलोजी) में इस बात पर जोर दिया जाता है कि हमें किसी भी सभ्यता या समाज और इसके सामाजिक जीवन के बारे में लिखित मूल-कथानक या मूल-पटकथा पर भरोसा किया जाना चाहिए। समाजशास्त्र और मानवविज्ञान समाजों की जाँच करने के लिए कुछ तकनीकों को समझना और उनका पालन करना होता है। ये तकनीकें विविध और अलग-अलग प्रकार की होती हैं और इसमें अवलोकन-सहभागी और गैर-प्रतिभागी, फ़ोकस समूह चर्चा आदि जैसी तकनीकों को शामिल किया जाता हैं। जब हम कोई डेटा इकट्ठा करते हैं तो यह एक प्रारूप में न होकर परिष्कृत एवं अव्यवस्थि रूप में होता है और अक्सर फ़ील्ड नोट्स के लिए निर्दिष्ट व उल्लेखित किया जाता है, डेटा का संग्रह हमारी रुचि पर निर्भर करता है और अनुसंधान समस्या हमारे पास होती है। शोधकर्ता को अपनी नोटबुक में फिल्म से संबंधित कथनों, कमेन्ट्स और आलोचनाओं को लिखने में कुछ महीने या एक साल लग सकता है। एथनोग्राफर एक ऑडियो डिवाइस का उपयोग करके किसी का साक्षात्कार भी रिकॉर्ड कर सकता है। तब शोधकर्ता फील्ड नोट्स का अध्ययन करता है और साक्षात्कारों को प्रसारित करता है। एक बार जब यह सब हो जाता है तो शोधकर्ता एकत्रित किये गये आँकड़ो का विश्लेषण करता है और शोध समस्या के आधार पर इसे एक संरचित प्रारूप में रखना और प्रस्तुत करना शुरू कर देता है। एकत्रित किये गये आँकड़ों का बहुत ज्यादा लेखन और पुनर्लेखन कार्य होता है। हर बार शोधकर्ता यही लिखता है कि वह अपने फील्ड नोट्स का हवाला देगा और हर नोट का जिक्र करेगा और आँकड़े को लिखेगा और फिर से लिखेगा। अव्यवस्थित रूप में लिखे गये कथन और टिप्पणियों का वाक्यों, अनुच्छेदों और पैराग्राफों में अनुवाद किया जाता है। शोधकर्ता को उस आँकड़े के साथ काम करना पड़ता है जो उसके पास होते हैं। एकमात्र तरीका यह भी हो सकता है कि यदि वह वापस अपने कार्यक्षेत्र में जाए तो उसे नये डेटा मिल सकते हैं और ताज़ा डेटा

एकत्र कर लेता है। अंत में जो भी हमें समझ में आता है, यानी, जो कुछ जनता के लिए उपलब्ध होता है वह किताब या लेख के रूप में अंतिम संपादित संस्करण होता है। जो भी हम समझते हैं वह एक सरल और फाइनल कहानी होती है जो कि कोई पैबंद, तुकमिजाजी या खण्डमय नहीं होती बल्कि एक सीधी और सरल कहानी होती है। एक फिल्म में नृवंशविज्ञान एक विचार और एक पटकथा के साथ शुरू हो सकता है। वह फिर एक फुटेज शूट करता है, एक फुटेज को संपादित करता है और अंत में एक फिल्म का निर्माण करता है। फिल्म जो हम देखते हैं वह फिर से कच्चे फुटेज का एक पुनर्निर्मित संस्करण है। एक फिल्म एक लिखित उत्पाद की तरह एक अंतिम उत्पाद है जिसे एक पुस्तक या एक लेख के रूप में नृवंशविज्ञानियों द्वारा सार्वजनिक किया जाता है।

3) किसी फिल्म में एथनोग्राफर एक कल्पना, अवधारणा, विचार, इरादा और एक पटकथा के साथ शुरू कर सकता है। वह फिर एक फुटेज शूट करता है, एक फुटेज को संपादित करता है और अंत में एक फिल्म का निर्माण करता है। फिल्म जो हम देखते हैं, समझते हैं, वह एक रफ और टफ फुटेज का एक फिर से बदलने वाला एक संस्करण होता है। एक फिल्म एक लिखित रचना की तरह एक अंतिम प्रॉडक्ट होती है जिसे एक पुस्तक या एक लेख के रूप में एथनोग्राफरों द्वारा सार्वजनिक किया जाता है। एक फिल्म में भी एक फिल्म के प्रॉडक्शन में एक फिल्म की शूटिंग शामिल होती है जिसे हम फुटेज कहते हैं। यह फुटेज तब संपादित और फिर से संपादित किया जाता है ठीक वैसी ही जैसे किसी पाठ का लेखन और पुनर्लेखन होता है। तैयार कहानी जो फिल्म हमें बताती है वह एक किताब की तरह एक सरल चित्रलेखन और निरूपण होती है। फिल्म का अधिकांश निर्माण संपादन की मेज पर होता है और समय के विभिन्न बिंदुओं पर शूट किए गए फुटेज को एक साथ रखा जाता है और एक सतत क्रम के साथ प्रस्तुत किया जाता है, जिसमें आसन्न तत्व एक दूसरे से प्रत्यक्ष रूप से अलग नहीं होते हैं, हालांकि चरम काफी अलग होता है।

बोध प्रश्न 2

4) 19वीं सदी के अंत तक और 20 वीं सदी की शुरुआती दौर में तस्वीरों को एक प्रयोजन, उद्देश्य और वैज्ञानिक दस्तावेजों के रूप में देखा जाता था। 1915-1918 में अमेरिका में फ्रैंज बोआस, ऑस्ट्रेलिया में बाल्डविन स्पेन्सर और फ्रैंक गिलेन और ब्रॉनिस्लाव मालिनोवस्की जैसे पूर्व मानविकीविदों (anthropologists) ने फील्डवर्क के रूप में फोटोग्राफ और तस्वीरों का उपयोग किया। तस्वीरों को सरल और सत्य माना जाता था, जिसका अर्थ था कि विश्वास करना। उदाहरण के लिए, मालिनोवस्की ने अपनी पुस्तक 'द एर्गोनॉट्स ऑफ द वेस्टर्न पैसिफिक' में फोटोग्राफ और तस्वीरों के मनोविश्लेषण और छान-बीन के मामले में कुछ नहीं कहा है। फोटोग्राफों और तस्वीरों को फील्ड नोट्स की तरह मेमोरी का सहायक माना जाता था। कुछ इमेजों का उपयोग एक दृष्टांत या स्लाइड के रूप में और प्रदर्शनियों के लिए किया गया था। एक बार फील्डवर्क जनता के लिए उपलब्ध करा दिया गया तो उसके बाद उन फोटोग्राफों और तस्वीरों को या तो एक संग्रहालय में रख दिया गया या उन्हें भुला दिया गया।

5) 20वीं सदी के मध्य में बेटसन और मीड ने 1942 में एक दशक तक बालिनी संस्कृति पर लिखे जाने के बाद फोटोग्राफी की ओर रुख किया। उन्होंने दो साल तक फील्डवर्क करने के दौरान करीब 25000 से अधिक तस्वीरों का निर्माण किया। 1942 में प्रकाशित बेट्सन एंड मीड की पुस्तक *बालिनीज कैरेक्टरः अ फोटोग्राफिक एनॉलाइसिस*

(देखें: *मीड जीबी*, 1942) और 1968 में डगूम दानी जनजाति पर प्रकाशित रॉबर्ट गार्डनर और कार्ल हीडर्स की पुस्तक '*गार्डन ऑफ़ वार: लाइफ एंड डेथ इन द न्यू गिनी स्टोन एज*' (देखें: *हीडर आरजी*, 1969) एथनोग्राफिक (नृवंशविज्ञान) फोटोग्राफी को पब्लिशिंग करने के शुरुआती प्रयास थे। वे काम करने के अपवाद स्वरूप बने रहे।

6) मीड के अनुसार, फोटोग्राफों को लिखित शब्दों के द्वारा जोड़ा जाना और पूरक किया जाना था। प्रत्येक फ्रेम और प्रत्येक फोटोग्राफ को प्रासंगिक बनाया जाना था। 1942 में, जब मीड और बेटसन ने मिलकर काम किया, तो उन्होंने अपने लिखित कार्य के पूरा करने और जोड़ने के लिए तस्वीरों का उपयोग किया। तस्वीरों का उपयोग अंतरालों को भरने और उनके द्वारा लिखित कार्य की आलोचनाओं के बारे में किया जाता था। जैसे-जैसे तकनीक और प्रौद्योगिकी उन्नत होती गयी, मीड ने घटनाओं को रिकॉर्ड करने के लिए फिल्म कैमरे के उपयोग का समर्थन किया।

7) 1920 के दशक की एथनोग्राफिक फिल्में शैक्षिक फिल्में थीं और विदेशी लोगों की थीं और कभी-कभी इन फिल्मों को मानवविज्ञानियों की मदद से शूट की जाती थीं। इन फिल्मों को मानव-जाति विज्ञान की दृष्टि से किसी सभ्यता या संस्कृति विशेष के मानकों के अनुसार माना जाता था। इन फिल्मों की मानविकीविदों द्वारा किसी सभ्यता या संस्कृति और जाति विशेष के रूप से आलोचना की गई और एक औपनिवेशिकवादी दृष्टिकोण का अनुसरण किया गया। इसका सीधा मतलब था कि फिल्मों की शूटिंग पहले की तरह ही इस विश्वास के साथ की गई थी कि श्वेत व्यक्ति मूल निवासियों से बेहतर थे। जेमी यूयस द्वारा कालाहारी के जू/'होनसी पर आधारित फिल्म गॉड्स मस्ट बी क्रेज़ी (देखें *यूईएस*, 1980) अंतरराष्ट्रीय स्तर पर हिट हुई थी लेकिन जातीय और नस्लवादी आधार पर फिल्म की आलोचना की गई थी। इस तरह की फिल्मों को संस्कृति का सीधा-सादा और सरल चित्रण माना गया था। उन्हें महत्वपूर्ण या अहमियत वाली एथनोग्राफी (नृवंशविज्ञान), नहीं माना गया था।

8) 1950 के दशक में फ्रांस में जीन राउच, जॉन मार्शल और अमेरिका में राबर्ट गार्डनर और टिमोशी ऐश जैसे फिल्म निर्माताओं ने इस विचार का समर्थन किया कि फिल्में एक नृविज्ञान साधनों के रूप में और डेटा रिकॉर्डिंग करने में महत्वपूर्ण रहीं। तकनीकी, प्रौद्योगिकी और सिंक्रनाइज़ ध्वनि के विकास का मतलब यह भी था कि फिल्मों को लंबे शॉट्स के साथ-साथ संपूर्ण बॉडीज को शूट किया जा सकता था। उनका मानना था कि लिखित सामग्री के साथ फिल्माए गए इस फुटेज ने फिल्म को मानव-विज्ञान के रूप में (एन्थ्रोपॉलोजिकली) अच्छा-खासा बना दिया। इस तरह की फिल्मों में फिल्मांकन की अवलोकन शैली (किसी चीज या व्यक्ति को बारीकी से देखने या देखने की क्रिया या प्रक्रिया से संबंधित) का उपयोग किया गया। इस शैली में फिल्म निर्माता एक ऐसा तरीका अपनाता है जिसमें यह विश्वास होता है कि कैमरे का प्रसंगों, विषय-वस्तुओं, वर्णनों जैसे फिल्मी-विषयों पर कोई प्रभाव नहीं पड़ेगा। इस तरह के तरीकों को 'फ्लाई ऑन द वॉल' तरीका भी कहा जाता था। यह एक 'वैज्ञानिक' लक्ष्य वाला दृष्टिकोण होता था, जिसमें सच्चा और वास्तविक चित्रण एवं फिल्मांकन किया जाता था जैसा कि फिल्मों में तीव्र असादृश्य होता था।

9) सिनेमाई-लोगों के एक समूह का मानना था कि वे परिणामों को प्रभावित किए बिना ही सच्चे और वास्तविक शॉट्स को फिल्मा सकते हैं। जीन राउच का मानना था कि एक कैमरा की उपस्थिति चलचित्र मोहावस्था (सिने ट्रान्स) प्रेरित करती है यानी वो लोग जिन पर शॉट फिल्माया जा रहा है कुछ समय बाद वे कैमरे के बारे में सब कुछ भूल जाते हैं। पोर्टेबल सिंक्रोनस साउंड रिकॉर्डिंग उपकरण का उपयोग इसी भ्रम में

जोड़ा गया ताकि फिल्म निर्माता फिल्म के परिणाम को प्रभावित नहीं कर सकता। राउच का विचार दुनिया को इस तरह से देखने का था जैसे मूल निवासी इसे देखते हैं। उन्होंने फिल्म निर्माण की एक सहभागी शैली को जन्म दिया। सिनेमा और सिनेमाई आंदोलनों या सत्यवादी सिनेमा ने फिल्म निर्माण की इस शैली को अपनाया। फिल्म निर्माण की इस शैली का श्रेय जीन रॉच को दिया जाता है और फिल्म निर्माण की यह शैली डेजिगा वर्टोव और रॉबर्ट फ्लेहर्टी से प्रेरित है। एक फिल्म निर्माता कैमरे के सामने उपस्थित हो सकता है और यहाँ तक कि अभिनय करने वालों को एक शैलीगत बातचीत के मामले में उकसा सकता है, उत्तेजित और ललकार सकता है। कैमरे की भूमिका हमेशा स्वीकार की जाती है। यह प्रयास क्लासिक एक्सपोज़र इंटरव्यू की शैलियों पर ध्यान न देते हुए सीधे लोगों के साथ जुड़ने का था। यह फिल्म निर्माता को गवाहों और विशेषज्ञों के माध्यम से अतीत की घटनाओं को देखने की अनुमति देता है, जिन्हें दर्शक भी देख सकते हैं। जो कुछ फिल्माया जा रहा था, उसकी सच्चाई को पुष्ट करने के लिए कभी-कभी अभिलेखीय फुटेज का भी उपयोग किया जाता।

10) एथनोग्राफिक (मानव जाति संबंधित) फिल्म बनाने में संवेदनशीलता उन मूल निवासियों का चित्रणांकन और फिल्मांकन करने के लिए एक आलोचनात्मक विषय हो जाता है जो कम शक्तिशाली और कम आत्मविश्ववासी हैं। यह दूसरे और भिन्न लोगों के प्रतिनिधित्व का आलोचनावादी विषय था। 21वीं सदी में डेविड, जुडिथ मैकडॉगल और मेलिसा लेलेविन-डेविस ने फिल्म निर्माण पर अपना प्रभाव डाला है। उन्होंने एक रिफ्लेक्सिव फिल्मांकन शैली विकसित की है। फिल्म मेकिंग की रिफ्लेक्सिव शैली लिखित शब्द में रिफ्लेक्सिविटी की तरह बहुत सचेत होती थी ताकि शोधकर्ता के पास एक विशेष तरीके से अपने शोधकार्य को वर्णित करने, चित्रित और फिल्मांकित करने की शक्ति है। जिस तरह से आजकल फिल्मों को फिल्माया जा रहा है, फिल्म मेकर्स आज उससे बहुत सचेत हो गये हैं। वे फिल्मांकन की एक ऐसी शैली का पालन करते हैं जिसमें फिल्म निर्माता को पूर्ण अधिकार नहीं होता है। वह फिल्मायी गयी हर जानकारी को फिल्म टीम के साथ साझा करेगा और उनके साथ तय करेगा कि फिल्म को किस तरह से शूट किया जाना है और किन शॉट्स का इस्तेमाल किया जाना है। ब्राजील में विंसेंट केरीली, ऑस्ट्रेलिया में एरिक माइकल्स जैसे फिल्म निर्माताओं ने भी वहाँ के मूल निवासियों को अपनी निजी फिल्मों का निर्माण करने में मदद करने के प्रयास किए हैं।

बोध प्रश्न 3:

1) एन्थ्रोपॉलोजिकल फिल्मों का निर्माण काफी हद तक लिखित नृवंशविज्ञान एक औपनिवेशिक प्रत्यक्षवादी दृष्टिकोण से विकसित हुआ है। 1913-1920 के बीच का समय एन्थ्रोपॉलोजी (नृविज्ञान) में एक महत्वपूर्ण समय-काल था क्योंकि यह 20वीं शताब्दी में एक प्रत्यक्षवादी प्राकृतिक विज्ञान के ढांचे से अधिक फील्डवर्क आधारित मानवतावादी विज्ञान की ओर बढ़ रहा था। जिस समय मालिनोवस्की अपना मोनोग्राफ लिख रही थी, यह वही समय था जब फ्लेहर्टी ने भी एस्किमोस पर फिल्म बनाई थी। मालिनोव्स्की जैसे एथनोग्राफरों की तरह राबर्ट जे. फ्लेहर्टी भी बहुत अधिक परंपरावादी थे। जैसे मालिनोवस्की अपने फील्डवर्क के लिए ट्रोब्रिएंड आइलैंडर्स के साथ रहीं, वैसे ही फ्लेहरिटी भी इनुइट के साथ रहे और अपनी फिल्म बनाई। जिस रीति से मालिनोव्स्की ने एन्थ्रोपॉलोजी (नृविज्ञान) में फील्डवर्क परंपरा की स्थापना की और फ्लेहर्ट्टी ने भी एथनोग्राफिक फिल्मों के लिए ऐसा ही किया। मुख्य विषय के साथ एक

घनिष्ठ संबंध स्थापित करने और वैज्ञानिक होने की परंपरा परंपरावादी मानवविज्ञानियों और नृवंशविज्ञान फिल्म निर्माताओं में प्रचलित हो गई।

2) एन्थ्रोपॉलोजी नृविज्ञान में 1960 और 70 के दशक ने संरचनात्मक-कार्यात्मक विचारधारा के उद्‌भव को देखा। इस विचारधारा का मानना था कि रोज़मर्रा की घटनाओं का अवलोकन करने से अपेक्षाकृत बड़े आकारीय एन्थ्रोपॉलोजिकल रचनात्मक संदर्भ में कोई भी उनके तात्पर्य को समझ सकता है। उदाहरण के लिए, ग्लुकमैन 1958 ने इस सिद्धांत का पालन किया कि रोजमर्रा की अंतःक्रियाओं पर ध्यान देने से व्यक्ति अंतर्निहित आदर्शवादी संरचनात्मक सिद्धांतों को समझने में सक्षम होता है। ऐश जैसे फिल्म निर्माताओं ने भी उसी सिद्धांत का पालन किया और वृत्तांतों को फिल्माया। इस तरह का फिल्म-निर्माण फिल्मांकन की एक अवलोकन शैली थी जिसमें यह अवधारणा और परिकल्पना की गयी थी कि फिल्म-निर्माता फिल्म के परिणाम को प्रभावित नहीं करता है।

3) मानवविज्ञानी द्वारा गंभीरतापूर्वक विचार करने के लिए फिल्म-निर्माता ने एन्थ्रोपॉलोजी (नृविज्ञान) के मानदंडों का पालन करना शुरू कर दिया। उन्होंने अवलोकन फील्डवर्क की प्रथाओं और परंपराओं की तर्ज पर बहुत अधिक फिल्म बनाने की एक अवलोकन शैली विकसित की। नृविज्ञान फिल्मों के कुछ सिद्धांतों के अनुसार पटकथाओं का निर्माण किया गया, किया गया है, बिलकुल उसी तरह से फिल्में बनायी गयीं। उस समय के मानवविज्ञानी के सामने आने वाली दुविधाओं का भी फिल्म-निर्माताओं द्वारा सामना किया गया था। यह बिल्कुल कैच 22 जैसी स्थिति थी। अगर कोई सामाजिक जगत और दुनिया का अवलोकन कर रहा है, फिर वहाँ से कोई भी इसे देख सकता है बिल्कुल वैसे ही जैसे वहाँ के मूलनिवासियों ने देखा है, ऐसा लगता है जैसे कि मानवविज्ञानी और फिल्म-निर्माता उस दुनिया के भीतर हैं। मानों वे इसमें भाग ले रहे हों। क्लिफर्ड गीट्‌र्ज़ इसे व्यवस्थापूरक 'एमिक' के रूप में संदर्भित करते हैं। अगर वह इसमें नहीं है तो वह इसके बाहर है यानी व्यवहारपूरक 'एटिक'। व्यवस्थापूरक और व्यवस्थापूरक के बीच की द्वंद्वात्मकता का सामना फिल्म निर्माताओं और मानव विज्ञानी द्वारा समान रूप से किया गया था। बड़े पश्चिमी सैद्धांतिक सामाजिक ढांचों से कठिन परिश्रम करना अभी भी बाकी है।

इकाई 2 फिल्म-निर्माण की विभिन्न प्रणालियाँ*

इकाई की रूपरेखा

2.0 उद्देश्य

2.1 प्रस्तावना

2.2 फिल्म-निर्माण की विभिन्न प्रणालियाँ

2.3 काव्यात्मक वृत्तचित्र

2.4 वर्णनात्मक वृत्तचित्र

2.5 अवलोकनात्मक वृत्तचित्र

2.6 प्रतिभागी वृत्तचित्र

2.7 प्रतिवर्ती/आत्मार्थक वृत्तचित्र

2.8 क्रियात्मक प्रणाली

2.9 सारांश

2.10 शब्दावली

2.11 कुछ उपयोगी पुस्तकें

2.12 संदर्भ

2.13 बोध प्रश्नों के उत्तर

2.0 उद्देश्य

इस इकाई का अध्ययन करने बाद आप निम्न को समझने में सक्षम हो पाएंगे :

- फिल्म निर्माण की निम्नलिखित विभिन्न प्रणालियाँ को समझने में
- काव्यात्मक वृत्तचित्र,
- वर्णनात्मक वृत्तचित्र,
- अवलोकनात्मक वृत्तचित्र,
- प्रतिभागी वृत्तचित्र,
- प्रतिवर्ती/आत्ममार्थक वृत्तचित्र,
- क्रियात्मक वृत्तचित्र।

2.1 प्रस्तावना

इस इकाई में हम फिल्म निर्माण के विभिन्न तरीकों पर चर्चा करेंगे जो आपको फिल्म निर्माण की गहराइयों को समझने में मदद प्रदान करेगा। इसमें विभिन्न विधि शामिल हैं जैसेकि काव्यात्मक वृत्तचित्र, वर्णनात्मक वृत्तचित्र, अवलोकनात्मक वृत्तचित्र, प्रतिभागी वृत्तचित्र, प्रतिवर्ती वृत्तचित्र एवं क्रियात्मक वृत्तचित्र/उपरोक्त विभिन्न विधियाँ व्यापक रूप से फिल्म निर्माण में इस्तेमाल की जाती है।

*डॉ. रीमा भाटिया, मिरांडा हाउस, दिल्ली विश्वविद्यालय द्वारा लिखित

2.2 फिल्म-निर्माण की विभिन्न प्रणालियाँ

फिल्म-निर्माण की विभिन्न शैलियाँ एवं प्रणालियाँ होती हैं। बिल निकोल्स के अनुसार, हम फिल्म-निर्माण के छः अलग-अलग प्रणालियों/शैलियों को अभिनिर्धारित कर सकते हैं। फिल्म-निर्माण की ये प्रणालियाँ हमें यह समझने के लिए एक स्वच्छंद ढाँचा प्रदान करती हैं कि फिल्म कैसे बनायी जाती है। हर फिल्म-निर्माता एवं निर्देशक की फिल्म निर्माण करने की अपनी अलग और विशिष्ट शैली होती हैं। भिन्न-भिन्न प्रकार की फिल्मों में से प्रत्येक फिल्म के बारे में कालक्रमबद्ध तरीके से चर्चा की गयी है जिन पर इस इकाई के निम्नलिखित भागों में प्रकाश डाला जायेगा। इनकी चर्चा उनके उद्भव के संदर्भ में की गयी है। प्रत्येक प्रणाली का विकास दूसरे प्रणाली से हुआ है और पहले वाली प्रणालियों, तरीकों के साथ फिल्म-निर्माताओं के असंतोष के परिणास्वरूप दूसरी प्रणाली नवीन उभर कर सामने आया है।

इन प्रणालियों पर ना तो विकासवादी तरीके से चर्चा की गयी हैं और न ही वे एक दूसरे से बेहतर होने की सूचक या परिचायक हैं। हालांकि फिल्म-निर्माण की प्रणालियाँ हमें फिल्म निर्माण के विभिन्न शैलियों के उद्भव के इतिहास के बारे में बताती हैं अहसास कराती हैं। यह आवश्यक नहीं कि एक फिल्म-निर्माता को फिल्म-निर्माण की केवल एक ही शैली और प्रणाली का पालन एवं अनुसरण करे। फिल्म-निर्माण के इन प्रणालियों का उद्भव भी प्रौद्योगिकी के उद्भव से जुड़ा हुआ होता हैं। वे फिल्म-निर्माण की विभिन्न प्रणालियों का समन्वय कर प्रयोग कर सकते हैं। न ही यह आवश्यक है कि हाल की के फिल्मों को फिल्म-निर्माण की अत्याधुनिक प्रणाली का ही प्रयोग करना होगा। कोई फिल्म-निर्माता आज के समय में भी फिल्म-निर्माण की उस प्रणाली का प्रयोग कर सकता है जो अत्याधुनिक न हो।

बिल निकोलस फिल्म-निर्माण की छह प्रणालियों को अभिनिर्धारित करते हैं। अपने उद्भव के अनुसार ये प्रणालियाँ निम्नलिखित हैं :

- काव्यात्मक वृत्तचित्र
- वर्णनात्मक वृत्तचित्र
- अवलोकनात्मक वृत्तचित्र
- प्रतिभागी वृत्तचित्र
- प्रतिवर्तक/आत्मार्थक वृत्तचित्र
- क्रियात्मक वृत्तचित्र

इनमें से हर एक प्रणाली पारस्परिक से अनन्य श्रेणियों/विशिष्ट श्रेणियों के रूप में मौजूद नहीं रहती हैं। काव्यात्मक प्रणाली में प्रदर्शनात्मक और क्रियात्मक प्रणाली को शामिल किया जा सकता है। प्रतिवर्ती/आत्मार्थ प्रणाली में प्रतिभागी और अवलोकनात्मक फुटेज हो सकते हैं। अवलोकनात्मक प्रणाली वर्तमान तक सीमित रहती थी। फिल्म-निर्माता द्वारा प्रतिभागी और रेफ्लेक्सिव प्रणालियों का उद्भव इस अहसास के साथ हुआ है कि फिल्मायए जा रहे लोगों के साथ घनिष्ठ संबंधों को छुपाने और उसका मुखौटा बनाने की कोई आवश्यकता नहीं है।

बोध प्रश्न 1

1) वाक्य को पूरा कीजिए।

   क) फिल्म निर्माण की ..... प्रणालियाँ होती है।

   ख) फिल्म निर्माण की प्रणालियों को ..... द्वारा अभिनिर्धारित किया गया है।

2) फिल्म-निर्माण के विभिन्न प्रणालियों का क्या महत्व है?

.....

.....

.....

.....

.....

2.3 काव्यात्मक वृत्तचित्र

फिल्म निर्माण की काव्यात्मक शैली की शुरुआत 1920 के दशक में हुई थी। इस तरह की प्रणाली फिल्मांकन की रैखिक प्रणाली नहीं होती है। फिल्म-निर्माण की यह शैली कहानी कहने की सरल तथ्यात्मकता से परे चली जाती है। अभिनेताओं को पूर्ण एवं सक्षम पात्रों के तौर पर चुना (Cast) नहीं किया जाता हैं। काव्यात्मक प्रणाली हमें यथार्थ के वैकल्पिक रूप प्रदान करती है। उदाहरण के तौर पर यदि किसी नायक को रोता हुआ दिखलाना चाहते हैं तो काव्यात्मक प्रणाली में फिल्म-निर्माता केवल बारिश के माध्यम से इसको दिखला सकता है। यदि आप किसी को दौड़ते हुए दिखाना चाहते हैं तो आप सिर्फ घुड़दौड़ को दिखा सकते हैं। किसी देश के लिए खेल का महत्व उजागर करने और उस पर प्रकाश डालने के लिए आप फिल्म की पृष्ठभूमि में किसी भी देशभक्ति संगीत के साथ खेल को दिखला सकते है। यह हमें सीधे और सरल तरीके से वास्तविकता एवं यथार्थ के बारे में बताने के बजाय यथार्थ का वैकल्पिक रूप प्रदान करती है।

वे किसी पद्य एवं कविता की तरह शैली में अमूर्त, निराकार और स्वच्छंद होते हैं। किसी फिल्म की कल्पना कीजिए जहाँ पर पानी बह रहा हो या पानी गिर रहा हो और उस फिल्म की शूटिंग करने के तरीके को थोड़ा ध्यान से देखें। उदाहरण के लिए, इस विडियो को यूट्यूब पर देखें। https://youtu.be/dEBN8zly5N4.। बिल हैन्स्ट्रा का वृत्ताचित्र 'ग्लास' भी ऐसी ही एक दूसरी काव्यात्मक वृत्तचित्र (डाक्यूमेंट्री) https://youtu.be/aLS7-ZLCoI. पर उपलब्ध है। यह ग्लास ब्लोअर और उनके काम की सुन्दरता ध्यान केन्द्रित करती है। यदि फिल्म में किसी नगर को दिखाया गया हो तो फिल्म उस नगर के बारे में बताने के लिए लोकप्रिय स्मारक जैसे इंडिया गेट, लोट्स-टेम्पल, कुतुब मीनार, कनॉट प्लेस, मेट्रो या हनुमान जी की विशाल मूर्ति भी दिखाकर उस शहर का अहसास करा सकती हैं। जिस क्षण पार्श्व आप उस स्मारक के आसपास उड़ते हुए कबूतरों, ट्रैफिक जाम और भुट्टे वाले को देखेंगे आपको भारत की राजधानी दिल्ली का आभास होगा। फिल्म-निर्माता अतीत की निशानियों से खींची गयी इन जगहों की तस्वीरों को दिखाकर भी समय बीतने को भी दिखा सकते है। देखें: फ्रांसिस थोम्प्सन के एन.वाई, एन.वाई (1957)।

काव्यात्मक शैली एवं प्रणाली में ऐतिहासिक फुटेज, स्थिर सांचे, धीमी गति से, रंग चढे हुए चित्र और सामयिक शीर्षक का अनुपयोग किसी जगह को पहचानने, किसी पटकथा और कहानी को समझने और मूड बनाने के लिए संगीत को सुनने में किया जा सकता है।

बोध प्रश्न 2

1) किसी फिल्म-निर्माण के काव्यात्मक तरीकों की विशेषताएँ और लक्षण क्या होते हैं?

.....

.....

.....

.....

.....

2) फिल्म ग्लासडो (Glass do) को देखने के बाद काव्यात्मक प्रणाली के संदर्भ में फिल्म का विश्लेषण कीजिए।

.....

.....

.....

.....

.....

2.4 वर्णनात्मक वृत्तचित्र

इस विधा की शुरुवात 1920 के दशक में हुई और यह अभी भी बहुत लोकप्रिय है। दूरदर्शन के समाचार और रियलिटी शो में इस विधा का प्रयोग किया जाता है। प्रकृति, नैसर्गिक और वैज्ञानिक वृत्तचित्र (डाक्यूमेंट्री) में इस प्रणाली का व्यापक रूप से अनुप्रयोग किया जाता है। आत्मकथाएँ और जीवनी को भी इस प्रणाली के माध्यम से फिल्माया जाता है। इस प्रणाली और तरीके को अक्सर वौइस् ऑफ़ गॉड कमेंटरी विधा के रूप में जाना जाता है, जहाँ वक्ता और स्पीकर सुनाई तो देता है लेकिन दिखाई नहीं देता; आप उन फिल्मों के बारे में सोचिए जिसमें पार्श्वस्वर (Voice over) होता हैं। उदहारण के लिए, मॉर्गन लेविस की 'हैप्पी' जो https://youtu-be/5RFuzk&&qqc पर उपलब्ध है;' मॉर्गन फ्रीमेन की 'द ओरिजिंस ऑफ़ मेन' जो https://youtu-be/bJ&utURBEdY पर उपलब्ध है; अमिताभ बच्चन द्वारा हिंदी में डब की गयी 'पेंगुइन अ लव स्टोरी' जो https://youtu-be/pnPyRHG05e8 पर उपलब्ध है।

जैसा कि हम ऊपर दिये गये वॉइस् ऑफ़ गॉड कमेंट्रीज के उदाहरण से देख सकते हैं कि वर्णनात्मक प्रणाली में व्यवसायिक तौर पर प्रशिक्षित पुरुष स्वरों का वर्चस्व रहा है। 'द स्पेनिश अर्थ' (1937) की एक भाषा या अनुवाद के लिए अर्नेस्ट हेमिंग्वे की कमेंट्री की तरह ये कमेंट्री कम पेशेवर आवाजों के द्वारा भी पार्श्व स्वर हो सकती हैं। एक ही फुटेज वाले दो संस्करणों (भाषाओं) में अलग-अलग आवाजें हैं- फ्रेंच भाषा में जीन रेनोइर और अंग्रेजी भाषा के लिए ऑरसन वेल्स और अर्नेस्ट हेमिंगवे की आवाजें थी। हेमिंगवे की कमेंटरी अधिक विश्वसनीय, तथ्यपरक और ठोस आवाज में थी।

वर्णनात्मक प्रणाली (एक्सपोजिटरी मोड) तर्कसंगत और न्यायसिद्ध पर अधिक निर्भर करता है और इसमें स्वर का वर्चस्व रहता है। इस संदर्भ में छवि (Image) गौण और अधीनस्थ

होते हैं और उन्हें इस प्रकार सम्पादित किया जाता है ताकि ये कथन के साथ निरन्तरता एवं सामंजस्य बनाए रखें। पार्श्व स्वर (टेलीविजन और फिल्म में) अपना वर्चस्व बनाए रखती हैं। इसमें तर्क और प्राधिकार का स्वर रहता है। भारत सरकार द्वारा बनाए गए किसी भी लघु वृत्तचित्र (Documentry) के बारे में सोचें; URL https://youtu.be/mrsrz-izfxI.पर परिवार नियोजन पर को वृत्तचित्र (डाक्यूमेंट्री) देखें।

वर्णनात्मक वृत्ताचित्र सामान्यीकरण और व्यापक स्तर पर सूचना के प्रसार की सुविधा प्रदान करती हैं। उदाहरण के लिए उपरोक्त वर्णित परिवार नियोजन पर फिल्म सामान्य ज्ञान पर निर्भर करती है और तार्किक एवं सुसंगत तरीकों से भारत के विभिन्न प्रांतों में परिवार नियोजन से संबंधित सामान्य ज्ञान और समझ का समर्थन करती है। समाजशास्त्री के तौर पर हमें यह समझना चाहिए कि सामान्य ज्ञान, समझ और बुद्धि समय और स्थान से सीमित होती है; इस प्रकार का सामान्य ज्ञान जोकि वर्णनात्मक प्रणाली पर निर्भर करता है वह भी समय और स्थान द्वारा सीमित होता है। यह समय परिवर्तन के समय साथ-साथ यह अपना महत्व और प्रासंगिकता खो देता है।

बोध प्रश्न 3

1) वर्णनात्मक प्रणाली (एक्सपोजिटरी मोड) की विशेषताएँ और लक्षण क्या हैं?

.....

.....

.....

.....

.....

2) वॉइस ऑफ गॉड से आप क्या समझते हैं?

.....

.....

.....

.....

.....

.....

2.5 अवलोकनात्मक वृत्तचित्र

इस प्रणाली का 1960 के दशम में 16 मिमी के कैमरों और मैग्नेटिक टेप रिकॉर्डर की उपलब्धता से उद्‌भव हुआ। अवलोकनात्मक प्रणाली ने काव्यात्मक प्रणाली को अमूर्त बनाया और वर्णनात्मक प्रणाली को बहुतअधिक नीतिसंगत समझा। अवलोकनात्मक प्रणाली तथ्यों पर निर्भर होती है और अक्सर इसमें पार्श्व स्वर और संगीत का प्रयोग नहीं किया जाता है। इसमें पात्र और चरित्र ऐसा व्यवहार करता है जैसे कोई फिल्म-निर्माता वहाँ है ही नहीं। 16 मिमी के कैमरों और हल्के साउंड रिकॉर्डर जैसे नागरा ने अवलोकनात्मक प्रणाली के विकास में मदद की क्योंकि इसका मतलब यह भी था कि अब फिल्म निर्माता हस्तक्षेप किए

बिना स्वतंत्र और स्वच्छंद रूप में घूम सकता था। लोगों को उनके स्वाभाविक एवं सामान्य परिवेश में स्वच्छंद रूप में अवलोकित है जिससे वे अनायास व्यवहार करते रहे हैं। डेविड मैकडॉगल की 1997 में शूट किया गया न्यू बॉय, दून स्कूल क्रॉनिकल, स्वभाविक रूप से इसका एक अन्य उदाहरण हॉस्पिटल (1970) है देखें http://www.youtube.com/watch?v=2_jZRlh5QTc.।

फिल्म-निर्माता फिल्म और दूरदर्शन निर्माण में उपयोग की जाने वाले वृत्तचित्र फिल्म निर्माण की शैली 'अ फ्लाई ओन द वाल' दृष्टिकोण को यह सोचते हुए अपनाते हैं कि उनकी उपस्थिति लाइटवेट कैमरे और उसके साथ मेल खाती (सिंक्रोनस) साउंड के बीच लगभग हस्तक्षेप नहीं करेगी। लेकिन इस अप्रत्यक्ष हस्तक्षेप के कारण नैतिक प्रश्न उठ खड़े हो जाते हैं। फिल्म निर्माता की मात्र उपस्थिति ही सक्रिय रूप से भाग लेने वालों के व्यवहार को प्रभावित कर सकती है। अवलोकनात्मक वृत्तचित्र को जिन लोगों पर फिल्माया जा रहा है, उन लोगों की अनुमति लेना भी एक महत्वपूर्ण विषय होता है। अब प्रश्न यह उठता है कि अनुमति का स्वरूप मौखिक होनी चाहिए या लिखित। अनुमति भी परिस्थिति के अनुसार भिन्न हो सकती है और समयानुसार बदलती रहती है।

अवलोकनात्मक फिल्मों से वास्तविक समय का बोध होता है। ये वास्तवितक समय की समझ एवं आभास की भावना भी देती हैं। फिल्म-निर्माता उस तरीके से फिल्मांकन करता है जिसको उसे होता है। उदाहरण स्वरूपः डेविड मैकडॉगल की फिल्म न्यू बॉयजः मौन, ठहराव और खाली स्थानों को ऐसे दिखाती है मानों हम उस अनुभव को जी रहे हों। फिल्म निर्माता को अनुशासनिक तौर पर अलग रहना चाहिए क्योंकि यह फिल्म-निर्माता को बिना किसी बाधा सहज रूप लोगों के उस व्यवहार को रिकॉर्ड करने का मौका देती है जब लोग नहीं होते यह फिल्म-निर्माताओं पर दबाव डालती है कि वे फिल्म में हस्तक्षेप न करें। फिल्म पर पूरा नियंत्रण प्रतिभागियों के पास होता है। फिल्म के संपादन में किसी भी प्रकार की समय-सीमा (टाइम फ्रेम) या तालमेल नहीं होता, लेकिन यह सजीव और वास्तविक समय का प्रभाव छोड़ता है। यह प्रणाली फिल्म निर्माता को तत्कालीन पलों तक सीमित करती है और घटनाओं से स्वयं अनुशासित होने की अपेक्षा की जाती है। यह अप्रत्यक्ष संबोधन, सुनी गई बातें, समकालीन ध्वनि और अपेक्षाकृत लंबे टेक का अनुप्रयोग करती है। इसमें अवलोकन की भावना निम्नलिखित चीजों से आती हैंः

- प्रतिनिधि और सारगर्भित क्षणों को शामिल करने के लिए फिल्म-निर्माता की क्षमता,
- वर्णनात्मक प्रणाली के एक पार्श्व स्वर के विपरीत अवलोकन संबंधी फिल्मांकन के समय के स्वरों और छवियों को रिकॉर्ड किया जाता है,
- उन दृष्टांतों और उदाहरणों से जिन्हें सामान्यीकरण नहीं बल्कि यथार्थ की विशेष स्लाइड में प्रस्तुत नहीं किया गया है,
- परिदृश्य में कैमरे की उपस्थिति,
- समन्वयक स्वर साउंड का प्रयोग,
- बड़े टेक लेना।

माइकल ब्रेल, रोबर्ट ड्रू, रोबर्ट फ्लेहर्टी, रिचर्ड लीकोक, जीन राउच एंड डेजिगा वर्टोव कुछ फिल्म निर्माता हैं जो इस शैली के साथ जुड़े हुए हैं। आफ्टर लाइफ (1999), बेड बॉयज (1961) और चिल्ड्रेन ऑफ़ हिरोषिमा (1952) कुछ ऐसी फिल्में हैं जो इस शैली में बनायी गयी हैं।

बोध प्रश्न 4

1) फिल्म-निर्माण की अवलोकनात्मक प्रणाली के लक्षण और विशेषताएँ क्या हैं?

.....

.....

.....

.....

.....

2) यह वर्णनात्मक प्रणाली से किस प्रकार से भिन्न है?

.....

.....

.....

.....

.....

2.6 प्रतिभागी वृत्तचित्र

नृविज्ञानी और समाजशास्त्र ने लोगों के जीवन की समीक्षा करने के लिए प्रतिभागी अवलोकन के प्रयोग का समर्थन किया है। प्रतिभागी अवलोकन में फिल्म-निर्माता किसी स्थिति में लंबे समय तक क्षेत्र में रहना और उन पात्रों, चरित्रों और विषयों के साथ मिलकर एक हो जाना शामिल होता है, जिनका का अवलोकन एवं समीक्षा किया जाना है। शोधकर्ता से यह अपेक्षा की जाती है कि वे उन लोगों निष्पक्षता और दूरी बनाये रखने में सक्षम होंगे जिनका अवलोकन एवं समीक्षा की जा रही है। अवलोकनात्मक प्रणाली में हमने यह देखा कि फिल्म-निर्माता की उपस्थिति न के बराबर होती है और यह समझा जाता है कि फिल्म निर्माता किसी भी तरह लोगों के बीच वार्तालाप को प्रभावित नहीं करते हैं। हालांकि प्रतिभागी प्रणाली में फ़िल्म निर्माता कैमरा के सामने रहकर जिन लोगों की समीक्षा कर रहे होते हैं उनके साथ मिलकर एक हो जाते हैं। निर्माता किसी भी प्रकार छुपे नहीं रहते हैं क्योंकि वे काव्यात्मक प्रणाली में निराकार रहते हैं; वर्णनात्मक प्रणाली में पार्श्व स्वर के रूप में विद्यमान रहते हैं और अवलोकनात्मक प्रणाली में 'अ फ्लाई ऑन द वॉल' वाले दृष्टिकोण को अपनाकर उपस्थित रहते हैं। यह प्रणाली 1960 के दशम में लोकप्रिय हुई, जब समकालीन समन्वयक साउंड रिकॉर्डिंग करना संभव हो चुका था। इस प्रणाली को अक्सर तब प्रयोग किया जाता है जब फिल्म निर्माता अपने पात्रों, चरित्रों और विषय-वस्तु से साक्षात्कार कर रहे होते हैं। यह दर्शक को फिल्म-निर्माण की प्रक्रिया के साथ शामिल होने का एहसास दिलाती है। 2011 में रॉस मैकलेवे की फिल्म 'द फोटोग्राफिक मेमोरी' इस प्रणाली का एक जीता-जागता उदाहरण है। फिल्म-निर्माता को अपने बेटे के साथ बातें करते हुए दिखाया जाता है और फिल्म में एक बहस करने वाले तर्कशली किशोर के रूप में बड़े हो रहे बच्चे की दुविधा और उथल-पुथल को दिखाया गया है। इस फिल्म का ट्रेलर यहाँ https://youtu.be/HcAjO5G3kTc. पर उपलब्ध है। जीन रॉच की क्रॉनिकल ऑफ समर, एडगर मोरीन की पोर्ट्रेट ऑफ जैसन, डेज़िगा वर्टोव की 'द मैन विथ अ मूवी कैमरा' को कुछ अन्य उदाहरणों में शामिल किया गया है।

सिनेमा और सिनेमा-वेरिट मूवमेन्ट्स या यथार्थवादी सिनमा ने इस फिल्म निर्माण की शैली को अपनाया है। इस फिल्म निर्माण की शैली का श्रेय जीन रॉउच को जाता है और फिल्म डेज़िगा वर्टोव और रॉबर्ट फ्लेहर्टी से प्रेरित है। इस विधा में फिल्म निर्माता कैमरे के सामने उपस्थित हो सकता है व अपने पात्रों, चरित्र और विषय वस्तु को शैलीगत वार्तालाप के संदर्भ में प्रभावित कर सकते हैं। कैमरे की भूमिका को सदैव स्वीकार किया जाता है। दर्शक को इस बात का एहसास हो जाता है कि फिल्म निर्माता और पात्रों के बीच संबंधों पर बात-चीत करने का क्या मतलब होता है। हमें भी इस बात की समझ हो जाती हैं कि कौन किसे नियंत्रण कर रहा है।

फिल्म निर्माता किसी दृश्य (Seeue) का सृजन भी कर सकते हैं। उदाहरण स्वरुप, 1961 के दशक में 'क्रॉनिकल ऑफ अ समर' में रॉउच एक घटना का वर्णन करते हैं जहाँ फ्रांस से निर्वासित हुई एक यहूदी ने द्वितीय विश्व युद्ध के दौरान एक जर्मन कान्सन्ट्रेशन कैंप में समय बिताया था, वहाँ उसने एक हल्के वहनीय साउंड रिकॉर्डर का उपयोग करके अपने अनुभवों के बारे में बताया। कैमरा दूर से उस पर केन्द्रित (Focus) करता है और रॉउच अपना मत इस प्रकार प्रकट करते हैं जैसे कैमरा वहाँ उपस्थित ही नहीं था।

फिल्म-निर्माण की दूसरी शैलियाँ भी हो सकती है जहाँ फिल्म-निर्माता की आवाज मुख्य परिप्रेक्ष्य का काम कर सकती है जैसा कि 1970 में फिल्म सॉरो एंड पिटि में देखा गया था। फ़िल्म-निर्माता खोजी पत्रकार भी हो सकता है या वह चिंतनशील, उत्तरदायी एवं अनुक्रियाशील विधि (Mode) में भी हो सकता है। चिंतनशील विधि में फिल्म-निर्माता डायरी और व्यक्तिगत प्रशंसापत्र का प्रयोग कर सकता है। प्रतिभागी प्रणाली में साक्षात्कार को भी शामिल कर सकते हैं। फिल्म-निर्माता कई साक्षात्कार का उपयोग कर उन्हें कहानी का रूप में एक साथ प्रयोग कर रख सकता है। उदाहरण के रूप में नागरिक अधिकार आन्दोलन के इतिहास पर बनी 'आईस ऑन द प्राइज' नामक एक फिल्म है; हिना ख्वाजा के उन लोगों के साथ किये गये साक्षात्कार जो विभाजन के दौरान भारत छोड़कर पाकिस्तान गए थे; ये URL https://youtu.be/yY40sosTtzk पर उपलब्ध हैं।

इस प्रकार प्रतिभागी प्रणाली में हम उन विषयों की विविध श्रृंखला को सहेजने में सक्षम हैं जो हमें इतिहास का भिन्न आभास दे सकते हैं या शायद साक्षात्कारकर्ता स्वयं हमें इतिहास की समझ या उनके उसके आस-पास के परिवेश से सम्बंधित अनुभवों का ज्ञान देने का प्रयास कर सकते हैं।

बोध प्रश्न 5

1) फिल्म-निर्माण में प्रतिभागी प्रणाली की क्या विशेषताएँ होती हैं?

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

2) ऊपर दिये गये भाग में सूचीबद्ध किन्ही दो फिल्मों को देखिए और उनकी तुलना कीजिए।

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

2.7 प्रतिवर्ती / आत्मार्थक वृत्तचित्र

फिल्म-निर्माण की यह शैली फिल्म-निर्माण की प्रक्रिया पर विशेष ध्यान आवश्यकता है। यह शैली समीक्षकों का ध्यान इस बात की ओर आकर्षित करती है कि कैसे किसी विशिष्ट प्रस्तुतीकरण का निर्माण गठन किया जाए। प्रतिभागी प्रणाली में हमने फिल्म-निर्माता और पात्रों के बीच समझौते की प्रक्रिया को देखा है। प्रतिवर्ती प्रणाली में हमारा ध्यान फिल्म-निर्माता और उसके दर्शक के बीच होने वाले संधिक्रम (Negotiation) पर जाता है। फिल्म-निर्माताओं की अपने दर्शकों से यही अपेक्षा रहती है कि वे फिल्म को एक रचना के तौर पर देखने को कहते हैं, एक ऐसे संस्करण के रूप में जिसे फिल्म-निर्माता ने रचित किया हो। यह हमारा ध्यान वृत्तचित्र फिल्म से दर्शक की धारणाओं और अपेक्षाओं की ओर करती हैं। उदाहरण के लिए, दर्शक कल्पना करता है और मान लेता है कि वृत्तचित्र में मेकअप और खींचती परिधान का कोई महत्व नहीं होता है और न ही इसकी कोई आवश्यकता होती है। लेकिन वास्तव में ऐसा नहीं होता है। फिल्म-निर्माण की प्रक्रिया में इनकी बहुत महत्वपूर्ण भूमिका होती है। दर्शकों के रूप में हम ये सोचने पर विवश और मजबूर हो जाते हैं कि हमारे आसपास की दुनिया को हम कैसे देखते हैं और हमारे आसपास की दुनिया से हमारी क्या अपेक्षाएँ हैं। प्रतिवर्ती शैली हमें दर्शक के रूप में हमारी आत्मतुष्टि, हमें बाहर रखती हैं और हमें एक रचना के रूप में फिल्मों के बारे में सोचने के लिए विवष करती है। यह उस सत्य पर सवाल उठाने के लिए मजबूर करती है जैसा हम देखते हैं। डेजिगा वेर्टोव की फिल्में 'द मैन विथ द मूवी कैमरा' यह संदेश देती है कि हमें कैमरामैन को दिखाकर एक फिल्म का निर्माण कैसे किया जाता है और उस फिल्म के किसी विशेष खंड की शूटिंग को कैसे करते हैं, कैसे फिल्में बनायीं जाती हैं। वर्टोव हमें यह भी बताते हैं कि फिल्म के संपादन के दौरान एक फिल्म निर्माता कहानी का निर्माण कैसे करता है। फिल्म की कहानी बताने के लिए प्रशिक्षित पात्रों, अभिनेताओं और चरित्रों पर भरोसा कर सकती है जो 'सत्य' है।

1970 के दशक की नारीवादी वृत्तचित्र फिल्म-निर्माण की प्रतिवर्ती प्रणाली का उदाहरण हैं जहाँ दर्शकों को महिलाओं के खिलाफ हो रहे अन्याय और भेदभावों के विभिन्न रूपों के बारे में पता चलता है। वे मर्दानगी, पुरुषत्व और नारीत्व के प्रभावी विचार पर सवाल उठाकर हमारे आस-पास की दुनिया से सम्बंधित हमारी अवधारणा, सोच और दृष्टिकोण को चुनौती देते हैं।

बोध प्रश्न 6

1) फिल्म-निर्माण की प्रतिवर्ती (रेफ्लेक्सिव) प्रणाली से आपका क्या तात्पर्य है?

.....

.....

.....

.....

.....

2) फिल्म-निर्माण के सामान्य समय से पहले के किसी भी तरीके से तुलना करते हुए एक निबंध लिखें।

.....

.....

.....

.....

.....

2.8 क्रियात्मक प्रणाली

फिल्म-निर्माण के इस तरीके से यह सवाल उठता है कि जानकारी, सूचना और ज्ञान क्या होता है और इसका सृजन किस प्रकार से किया जाता है। क्रियात्मक प्रणाली इस बात पर जोर देती है हमारे इर्द-गिर्द वाली दुनिया की जानकारी और समझ हमारे व्यक्तिगत अनुभवों से किस प्रकार उपजी है। जिस तरीके से हम संसार को देखते हैं वह हमारी आत्म-चेतना, हमारी विषय-वस्तु से उपजा हुआ होता है। ज्ञान निर्माण की प्रक्रिया से जुड़ा अर्थ स्पष्ट रूप से व्यक्ति के अनुभवों और स्मृति से उपजा हुआ है। क्रियात्मक विधि हमें यह समझने में मदद करता है कि हमारे आस-पास की दुनिया का निर्माण हमारी भावनाओं और स्नेह के माध्यम से कैसे किया जाता है। हमारे अनुभवों की भावनात्मक जटिलता फिल्मकार की सोच और उसके दृष्टिकोण को प्रभावित करती है। एक आत्मकथा से भी वृत्तचित्रों का निर्माण हो सकता है। फिल्मकार खुद ही वह उस फिल्म का पात्र और चरित्र होता है जिस फिल्म को वह बना रहा है। वह अदृश्य नहीं होता है। निक ब्रूमफील्ड की फिल्म निर्माण की शैली इस तरह की फिल्म-निर्माण का एक जीता-जागता उदाहरण है। निक ब्रूमफील्ड अपनी फिल्मों में एलेन वुर्नोरोस इन एलेन वुर्नोरोस के साथ 'द सेलिंग ऑफ़ अ सीरियल कीलर' को शामिल करते हैं। निक ब्रूमफील्ड की फिल्मों में एक वृत्तचित्र भी उतनी ही प्रमुख होती जितनी ऑन-स्क्रीन को प्रस्तुत करने वाली फिल्म की मुख्य कहानी होती है जो छोटे पैमाने तो पर होती है और निष्कपट एवं सच्ची लगती है, लेकिन हमेशा मनोरंजक होती हैं। यह तर्क दिया जा सकता है कि ब्रूमफ़ील्ड भोलेपन और मासूमियत को दृश्य पटल उभार कर हैं जो भेंटवार्ता के पात्र का अक्सर अपने वास्तविक इरादों से भटका देता है। वह एक भूमिका निभाता है, दर्शकों की खातिर अभिनय करता है, अपने पात्रों, चरित्रों और विषयों से हट कर काम करता है वो पूरी तरह से स्वाभाविक नहीं हो सकता है कि जो वह कर रहा होता है।

बोध प्रश्न 7

1) फिल्म-निर्माण का प्रतिभागी प्रणाली क्या होती है?

.....

.....

.....

.....

.....

2) यह पहले या सामान्य समय से पूर्व के तरीकों से कैसे तुलना करता है?

.....

.....

.....

.....

.....

2.9 सारांश

इस भाग में, आपने फिल्म निर्माण के विभिन्न तरीकों एवं प्रणालियों के बारे में सीखा हैं। ये विभिन्न तरीके एवं प्रणालियाँ हैं: -

- काव्यात्मक वृत्तचित्र
- वर्णनात्मक वृत्तचित्र
- अवलोकनात्मक वृत्तचित्र
- प्रतिभागी वृत्तचित्र
- रेफ्लेक्सिव वृत्तचित्र
- क्रियात्मक वृत्तचित्र

2.10 शब्दावली

वर्णनात्मक वृत्तचित्र : यह वॉइस ऑफ गॉड की अवधारणा पर आधारित होती है।

अवलोकनात्मक वृत्तचित्र : यह फिल्म-निर्माता को बिना किसी बाधा सहज रूप में रिकॉर्ड करने का मौका देती है जिसे लोग कैमरे का सामना करने में हिचकते हैं और सहज नहीं हो पाते। यह फिल्म-निर्माताओं पर दबाव डालती है कि वे फिल्म में हस्तक्षेप न करें।

प्रतिभागी वृत्तचित्र : प्रतिभागी प्रणाली में फ़िल्म निर्माता कैमरा के सामने रहकर जिन लोगों की समीक्षा कर रहे होते हैं उनके साथ मिलकर एक हो जाते हैं।

क्रियात्मक वृत्तचित्र : यह ज्ञान की उस परिभाषा का अनुमोदन करती है जो व्यक्तिगत अनुभवों पर जोर देती है। (कविता एवं साहित्य की परंपरा में)

काव्यात्मक वृत्तचित्र : इस प्रणाली में ऐसे संबंधों, संगतों और प्रतिमानों की व्याख्या की जाती है जिनमें सामयिक तालमेल और स्थानिक रस-बोध शामिल होते हैं।

रेफ्लेक्सिव वृत्तचित्र : यह सबसे आत्म-जागरुक प्रणाली होती है- इसकी रेफ्लेक्सिविटी दर्शकों को इस बात से अवगत कराती है कि अन्य तरीके, प्रणालियाँ और विधाएँ डाक्यूमेंट्री प्रैक्टिस के माध्यम से "सत्य" के निर्माण का दावा कैसे करती हैं।

2.11 कुछ उपयोगी पुस्तकें

MacDougall, 'Whose Story is it?' In *Visual Anthropology Review*, Volume 7, Issue 2, Pp. 2-10, September 1991

Nichols, Bill. 'What types of Documentary are there?' In *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001. Pp- 99 137

Watch *The Six Modes of Documentary* athttps://youtu.be/I7MhOghI4u8

Watch *6 Types of Documentary* at*https://youtu.be/3Pp4ldOgKNI*

Watch *The Evolution of Documentary and Its Modes* at *https://youtu.be/BmKU9_V0SXg*

2.12 संदर्भ

Nichols, Bill. 'What types of Documentary are there?' In *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001. Pp. 99- 137

2.13 बोध प्रश्नों के उत्तर

बोध प्रश्न 1

1) क) फिल्म निर्माण की छः प्रणालियाँ होती हैं।

ख) फिल्म निर्माण के इन तरीकों को बिल निकोलस ने अभिनिर्धारित किया है।

2) फिल्म निर्माण की प्रणालियाँ हमें फिल्म निर्माण के विभिन्न शैलियों के उद्भव के इतिहास के बारे में बताती हैं और उनके ऐतिहासिक होने का अहसास कराती हैं। यह आवश्यक नहीं कि एक फिल्म निर्माता को फिल्म निर्माण की केवल एक ही शैली और प्रणाली का पालन एवं अनुसरण करे। फिल्म निर्माण के इन तरीकों और प्रणालियों का उद्भव भी प्रौद्योगिकी के उद्भव से जुड़ा हुआ होता हैं। वे फिल्म-निर्माण की विभिन्न प्रणालियों को एक साथ जोड़कर अनुप्रयोग कर सकते हैं। न ही यह आवश्यक है कि हाल की के फिल्मों को फिल्म निर्माण की अत्याधुनिक प्रणाली का ही प्रयोग करना होगा। कोई फिल्म-निर्माता आज के समय में फिल्म-निर्माण की उस प्रणाली का भी अनुप्रयोग कर सकता है जो अत्याधुनिक न हो।

बोध प्रश्न 2

1) क) धारावाहिक संपादन का अनुप्रयोग नहीं करता है, बहुत विशिष्ट स्थिति और जगह की समझ को छोड़ता है जो निरंतरता बनाता है।

ख) इस प्रणाली में ऐसे संबंधों, संगतों और प्रतिमानों की व्याख्या की जाती है जिनमें सामयिक तालमेल और स्थानिक रस-बोध शामिल होते हैं।

ग) सामाजिक पात्र और चरित्र शायद ही कभी पूरी तरह से चरित्रवान बनते हैं।

घ) जानकारी, सूचना और ज्ञान के सीधा-सादे हस्तांतरण के लिए ज्ञान के वैकल्पिक रूपों की संभावना का पता चलना।

2) ग्लास (काँच) बनाने के प्रक्रिया को दिखाने के लिए फिल्म 'ग्लास' में विभिन्न प्रकार के संगीत का इस्तेमाल किया जाता है। वहाँ किसी भी शब्द को इस्तेमाल नहीं किया गया है। कैमरा भी शायद ही कभी पात्रों, चरित्रों और अभिनेताओं पर केंद्रित होता है। यह हाथों पर और ग्लास बनाने की प्रक्रिया पर अधिक फोकस करता है। जब फैक्ट्री में शूटिंग की जाती है और कारखाने में वहाँ से शॉट लिया जाता है जहाँ ग्लास (काँच) को मशीनों द्वारा बनाया जाता है, तो हम देखते हैं कि उस जगह संगीत अलग होता है और कैमरे की पोजीशन भी बदलती है।

बोध प्रश्न 3

1) क) फिक्शन फिल्म की दीवाना करने वाली मनोरंजन गुणवत्ताओं के साथ से असंतुष्टता उभरी और दृष्टिगोचर हुई।

ख) वोइस ऑफ़ गॉड कमेंट्री, काव्यात्मक दृष्टिकोण से हमें ऐतिहासिक दुनिया के बारे में जानकारी मिलती है और उस दुनिया को नये सिरे से, नई दृष्टि से देखने की कोशिश की गयी है, भले ही विचार रोमांटिक या शिक्षाप्रद एवं उपदेशात्मक हो।

ग) बिना शीर्षक या आवाज़ के, सीधे दर्शक को संबोधित करती है।

घ) ऐतिहासिक दुनिया के बारे में तर्क करती है।

ङ) इसमें दर्शकों की तरफ कमेंट्री की जाती है; मौखिक कमेंट्री में इमेज और चित्रों का उदाहरण किसी समस्या के समाधान में लगभग नाटकीय भागीदारी की भावना और समझ पैदा करते हैं।

च) गैर समकालीक ध्वनि होती है।

छ) फिल्म की एडिटिंग आमतौर पर स्थानिक/सामयिक/लौकिक की अपेक्षा शोर-शराबे की शब्दाडंबरपूर्ण निरंतरता को स्थापित/बनाए रखती है।

2) वॉइस् ऑफ़ गोड कमेंटरी मोड़ जिसमें स्पीकर या वक्ता को सुना तो जाता है लेकिन दिखाई नहीं देता। उदाहरण के लिए, मॉर्गन लुईस की 'हैप्पी', मोर्गन फ्रीमैन की 'द ओरिजिन ऑफ मैन' और पेंग्विन की 'ए लव स्टोरी' को हिंदी में अमिताभ बच्चन ने अपनी आवाज़ दी थी। जैसा कि हम ऊपर दिए गए वॉइस् ऑफ़ गॉड कमेंट्री के उदाहरणों से हम देख सकते हैं कि वर्णनात्मक प्रणाली में व्यवसायिक रूप से प्रशिक्षित पुरुष आवाज़ों का वर्चस्य था। वास्तव आवाज़ के एक मामले में द स्पेनिश अर्थ (1937) की एक भाषा या अनुवाद के लिए अर्नेस्ट हेमिंग्वे की कमेंट्री की तरह ये कमेंट्री कम पेशेवर आवाजों द्वारा भी वॉइस-ओवर्स हो सकती हैं।

बोध प्रश्न 4

1) इसकी विशेषताओं और लक्षणों को एक उदाहरण द्वारा दर्शाया गया हैः रोजमर्रा की जिंदगी का चित्रण।

2) अक्सर प्रत्यक्ष सिनेमा या सिनेमा वेराइट के रूप में वर्णित किया जाता है।

3) लाइटवेट पोर्टेबल सिंक्रोनस रिकॉर्डिंग उपकरण और वर्णनात्मक डॉक्यूमेंट्री की गुणवत्ता के नैतिक असंतोष के कारण उभरा।

4) यह फिल्म-निर्माता को बिना किसी बाधा सहज रूप में रिकॉर्ड करने का मौका देती है जिसे लोग कैमरे का सामना करने में हिचकते हैं और सहज नहीं हो पाते।

5) यह फिल्म-निर्माताओं पर दबाव डालती है कि वे फिल्म में हस्तक्षेप न करें।

6) फिल्म निर्माता किसी भी अन्य विधा से अधिक घटनाओं पर नियंत्रण का हवाला देता है।

7) फिल्म के संपादन में किसी भी प्रकार की समय-सीमा (टाइम फ्रेम) या तालमेल नहीं होता, लेकिन यह सजीव और वास्तविक समय का प्रभाव छोड़ता है।

8) यह प्रणाली फिल्म निर्माता को मौजूदा पलों तक सीमित करती है और घटनाओं से स्वयं अनुशासित होने की अपेक्षा की जाती है।

9) यह अप्रत्यक्ष संबोधन, सुनी गई बातें, समकालीन ध्वनि और अपेक्षाकृत लंबे टेक का अनुप्रयोग करती है।

10) इसमें अवलोकन की भावना निम्नलिखित चीजों से आती हैं :

- प्रतिनिधि और सारगर्भित क्षणों को शामिल करने के लिए फिल्म निर्माता की क्षमता,
- वर्णनात्मक प्रणाली के एक वॉइस-ओवर अन्तर और विषमता में अवलोकन संबंधी फिल्मांकन के समय उस साउंड और इमेज से जिन्हें रिकॉर्ड किया गया है,
- उन दृष्टांतों और उदाहरणों से जिन्हें सामान्यीकरण नहीं बल्कि यथार्थ की विशेष स्लाइड में प्रस्तुत नहीं किया गया है,
- परिदृश्य में कैमरे की उपस्थिति।

2) अपनी प्रगति की जाँच-3 प्रश्न 1 और अपनी प्रगति की जाँच-4 प्रश्न 1 के संदर्भ में

बोध प्रश्न 5

1) प्रतिभागी प्रणाली में फ़िल्म निर्माता कैमरा के सामने रहकर जिन लोगों की समीक्षा कर रहे होते हैं उनके साथ मिलकर एक हो जाते हैं। निर्माता किसी भी प्रकार छुपे नहीं रहते हैं क्योंकि वे काव्यात्मक प्रणाली में निराकार रहते हैं; वर्णनात्मक प्रणाली में वॉइस ओवर के रूप में विद्यमान रहते हैं और अवलोकनात्मक प्रणाली में 'अ फ्लाई ऑन द वॉल' वाले दृष्टिकोण को अपनाकर उपस्थित रहते हैं। यह प्रणाली 1960 के दशम में लोकप्रिय हुई जब समकालीन साउंड रिकॉर्डिंग करना संभव हो चुका था। इस प्रणाली को अक्सर तब प्रयोग किया जाता है जब फिल्म निर्माता अपने पात्रों, चरित्रों और विषय-वस्तु से साक्षात्कार कर रहे होते हैं। यह दर्शक को फिल्म निर्माण की प्रक्रिया के साथ शामिल होने का एहसास दिलाती है।

2) इस शैली में फिल्म निर्माता कैमरे के सामने उपस्थित रहकर भी अपने पात्रों, चरित्र और विषय-वस्तु को शैलीगत वार्तालाप के संदर्भ में प्रभावित कर सकते हैं। कैमरे की भूमिका को सदैव स्वीकार किया जाता है। दर्शक को इस बात का एहसास हो जाता है कि फिल्म निर्माता और पात्र, चरित्र के बीच संबंधां पर बात-चीत करने का क्या मतलब होता है। हमें भी इस बात की समझ हो जाती हैं कि कौन किसे नियंत्रण कर रहा है। फिल्म निर्माता किसी सीन का सृजन भी कर सकते हैं। प्रतिभागी प्रणाली में

साक्षात्कार को भी शामिल कर सकते हैं। फिल्म-निर्माता कई साक्षात्कार का उपयोग कर उन्हें कहानी का रूप में एक साथ रख सकता है।

3) छात्रों को सूचीबद्ध फिल्मों को देखना चाहिए और उन फिल्मों की डाक्यूमेंट्री के विभिन्न प्रणालियों से तुलना करनी चाहिए।

बोध प्रश्न 6

1) प्रतिनिधित्व की परंपराओं को स्वयं बनाने की इच्छा से अधिक स्पष्ट और वास्तविकता की धारणा को चुनौती देने के लिए फिल्ममेकिंग का रिफ्लेक्टिव मोड़ पैदा हुआ जो अन्य तीन मोड़ों ने सामान्य रूप से अप्रमाणित रूप से व्यक्त किया।

2) यह सबसे आत्म-जागरुक विधा है - इसकी सजगता दर्शकों को इस बात से अवगत कराती है कि डॉक्यूमेंट्री प्रैक्टिस के माध्यम से "सत्य" के निर्माण के लिए अन्य मोड़ कैसे दावा करते हैं।

3) यह अन्य प्रणाली के कई उपकरणों का उपयोग करता है, लेकिन उन्हें किनारे पर सेट करता है ताकि दर्शक डिवाइस के साथ-साथ प्रभाव में भी शामिल हो।

4) यह फिल्म निर्माताओं के घोर अभाव को दूर करता है

5) तकनीकी रूप से व्यवहार्य हो जाता है जो पोर्टेबल सिंक्रोनस ध्वनि उपकरण के उद्‌भव के साथ होता है, जो बातचीत को और अधिक व्यावहारिक बनाता है।

6) अन्य प्रणालियों के साथ तुलना करने के लिए पहले के भागों को देखें।

बोध प्रश्न 7

1) प्रतिवर्ती वृत्तचित्र की तरह, यह ज्ञान और जानकारी के बारे में सवाल उठाता है

2) यह उस ज्ञान और जानकारी की परिभाषा का समर्थन करती है जो व्यक्तिगत अनुभवों पर जोर देती है। (कविता, साहित्य की परंपरा में)

3) यह प्रदर्शित करने की कोशिश करती है कि ऐसे व्यक्तिगत ज्ञान को कैसे समझें, जो हमें समाज की सामान्य प्रक्रियाओं को अधिक समझने में सहायक हो सकती है।

4) दुनिया के व्यक्तिपरक ज्ञान/समझ और अधिक सामान्य समझ, यानी ऐतिहासिक लोगों के बीच लिंक प्राप्त करने के लिए विभिन्न वृत्तचित्र मोड़ के तत्वों को "मिक्स" कर सकती है।

2) अन्य प्रणालियों के साथ तुलना के लिए पहले के अनुभागों को देखें।

इकाई 3 फिल्म निर्माता और फिल्म संबंध एवं 'नैतिकता' की समझ*

इकाई की रूपरेखा

3.0 प्रस्तावना

3.1 उद्देश्य

3.2 फिल्म और फिल्म निर्माता

- 3.2.1 फिल्म निर्देशक का माध्यम होती है
- 3.2.2 वृत्तचित्र फिल्म : क्या यह पत्रकारिता से संबधित होती है?
- 3.2.3 फिल्म निर्माताः क्या वे द्वारपाल होते हैं?

3.3 फिल्म निर्माण में नैतिकता

- 3.3.1 फिल्म निर्माता और विषय के बीच संबंध
- 3.3.2 वृत्तचित्र फिल्म निर्माण में आचार संहिता
- 3.3.3 फिल्म निर्माता : शक्ति और अधिकारों के असंतुलन को दूर करने में उनकी भूमिका

3.4 वृत्तचित्र फिल्म निर्माणः इसके विभिन्न नैतिक मुद्दे और दायित्व

- 3.4.1 फिल्म निर्माण में मौजूद विभिन्न नैतिक मुद्दे
- 3.4.2 विषय और दर्शकों के लिए नैतिक जिम्मेदारी
- 3.4.3 भारतीय सामाजिक वृत्तचित्र में नैतिकता

3.5 फिल्म निर्माताओं के लिए नैतिक चुनौतियाँ

- 3.5.1 वृत्तचित्र फिल्म निर्माता और नैतिक चुनौतियाँ
- 3.5.2 फिल्मांकन और संपादन के दौरान नैतिक चुनौतियाँ
- 3.5.3 निर्णय लेने की प्रक्रिया

3.6 सारांश

3.7 इकाई अंत अभ्यास के प्रश्न

3.8 बोध प्रश्नों के उत्तर

3.9 संदर्भ

3.10 कुछ उपयोगी पुस्तकें

3.0 प्रस्तावना

'संबंध' और 'नैतिकता' हमारे दिन-प्रतिदिन के जीवन के दो महत्वपूर्ण और प्रमुख पहलू होते हैं। किसी के साथ एक यथोचित संबंध बनाए रखने के लिए, हमें कुछ नियमों, विशिष्ट तत्वों एवं सिद्धांतों का पालन करना जरूरी होता है। उन सिद्धांतों में से एक नैतिकता का सिद्धांत हो सकता है। क्या यह नहीं है? आप अतीत में कई बार हमें अवस्थितियों एवं परिस्थितियों का सामना करना पड़ता है, जब इस प्रकार की दुविधा आती है कि अब हम क्या करें, अब गतिविधि की कौन-सी योजना बनाएं, अब कौन-से नियमों और सिद्धांतों का पालन करें आदि। वृत्तचित्र निर्माण के संदर्भ में, विशेष रूप से नृजातीय वृत्तचित्र के मामले में, भाषाविदों

*सुनील कुमार दास (ईएमपीसी, इग्नू, नई दिल्ली) द्वारा लिखित।

ने फिल्म निर्माता के संबंधों पर अध्ययन करने के लिए अपनी रुचि एवं उत्साह दिखाना शुरू कर दिया।

इस इकाई में, हम फिल्म निर्माता और फिल्म के विषयों के बीच के संबंध पर चर्चा करेंगे जिसका एक वृत्तचित्र फिल्म बनाने में केंद्रीय स्थान होता है। इसके अलावा, हम वृत्तचित्र बनाने के दौरान वृत्तचित्रों में उठाए गए कई नैतिक प्रश्नों का विश्लेषण करेंगे। जैसा कि ओल्गा खीसलेवा, एक अन्य शोधकर्ता ने एथिक्स ऑफ वृत्तचित्र फिल्ममेकर में सूचीबद्ध किया गया है, इस तरह के नैतिक प्रश्न जैसे (देखें: *खीस्तलेवा*, 2014) - "क्या वास्तविकता को बीच में लाए बिना और किसी स्पष्ट, विचार या दृश्य जिसे सुगमता से देखा जा सके, ऐसे दृष्टिकोण को व्यक्त किए बिना एक वृत्तचित्र बनाना संभव है? क्या वृत्तचित्र के विषय के साथ अनुकूल और उपयोगी संबंध स्थापित करने से कहानी लाभप्रद होगी या नहीं? क्या फिल्म-निर्माता लोगों के जीवन पर एक वृत्तचित्र उनका शोषण कर रहे हैं? अगर फाइनल फिल्म में फुटेज का केवल एक थोड़ा प्रतिशत उपयोग किया जाता है तो एक वृत्तचित्र में लोगों की कहानियाँ कितनी सच्ची होती हैं?"

इस इकाई में फिल्म निर्माताओं के अनुभवों और विचारों को शामिल करके एक वृत्तचित्र फिल्म मेकिंग की नैतिकता पर विभिन्न तर्क-वितर्कों और वाद-विवाद पर प्रकाश डाला जायेगा ताकि आप समझ सकें कि वृत्तचित्र फिल्म निर्माण के क्षेत्र में नैतिकता वास्तव में क्या मायने रखती है।

3.1 उद्देश्य

इस इकाई का अध्ययन करने बाद आप सक्षम हो पायेंगे :

- फिल्म-निर्माता और फिल्म के विषय के बीच संबंध का विश्लेषण करने में;
- फिल्म-निर्माण में विभिन्न नैतिक मुद्दों को समझने में;
- फिल्म के विषय और दर्शकों के लिए नैतिक जिम्मेदारियों का वर्णन करने में; तथा
- फिल्म-निर्माताओं के लिए नैतिक चुनौतियों का वर्णन करने में

3.2 फिल्म और फिल्म-निर्माता

फिल्म निर्माता कौन होता है? "फिल्म-निर्माता" शब्द को आमतौर पर एक फिल्म के 'निर्देशक' या 'निर्माता' के रूप में जाना जाता है। 'फिल्म निर्माता' की विशिष्ट कामों के संदर्भ में, यह हर फिल्म में अलग-अलग होता है। लेकिन सच्चाई यह है कि फिल्म को उसके पाठ्य (Text), मूल कथानक और फिल्म बनाने के विचार से लेकर अंततः फिल्म बनने तक पूरी जिम्मेदारी फिल्म-निर्माता की होती है। फ़िल्मकार परिस्थितियों के आधार पर अपने अलग-अलग कार्यों को दूसरे लोगों को सौंप सकते हैं। उन कार्य-कर्तव्यों में पटकथा लेखन, बजट बनाना, पात्रों का चयन, हायरिंग, निर्माण कार्य (निर्माण से पूर्व, निर्माण में और निर्माण के उपरांत) और अंत में, फिल्म को रिलीज़ करना सम्मिलित हो सकता है।

जहाँ तक एक फिल्म की पटकथा का सवाल है, एक पटकथा कई तरीकों से तैयार की जा सकती है। फिल्म निर्माता एक मूल विचार के आधार पर स्वयं पटकथा लिख सकते हैं, इसे एक पटकथा लेखक से भी खरीदा जा सकता है, एक लेखक को एक विचार में अतिरिक्त ब्यौरा जोड़ने के लिए अधिकृत किया जा सकता है। हालांकि, पटकथा तैयार करने के लिए फिल्म निर्माता द्वारा अपनाए गए तरीकों के बावजूद, उनका अंतिम लक्ष्य यह

होता है कि इस विशेष 'फिल्म' के माध्यम से किसी कहानी या विचार को लक्षित दर्शकों तक कैसे पहुंचाया जाना चाहिए। आपने यह भली-भांति सुना होगा कि किसी भी फिल्म निर्माण का सबसे महत्वपूर्ण पहलू 'बजट' होता है। यह सच है कि 'लाभ' के बिना (या हम इसे 'सफलता' कह सकते हैं), आमतौर पर किसी भी फिल्म परियोजना की कल्पना नहीं की जाती है। फिल्म निर्माताओं को फिल्म की पटकथा के यथार्थवादी मूल्यांकन (अर्थात्, फिल्म से क्या हासिल किया जा सकता है या क्या किया जा सकता है इसका एक प्रत्यक्ष, दृष्टिगोचर, अनुभूत और व्यवहारिक विचार होना चाहिए) और उनके द्वारा तय की गई कथानकर (स्क्रिप्ट) के आधार पर फिल्म के अनुमानित बजट के साथ तैयार होना चाहिए। यह मूल्यांकन किसी भी चीज के संबंध में हो सकता है और फिल्म-निर्माण हेतु किसी विशेष उद्देश्य के लिए आवश्यक वस्तुओं, सजावट, साज-सामान, उपकरणों को किराये पर लेने से संबंधित हो सकता है, प्रतिभाओं और क्रू (ऐसे लोगों का समूह जो एक साथ मिलकर काम करते हैं) को भुगतान करने के लिए स्टूडियो स्पेश की बुकिंग से संबंधित हो सकता है और फिल्म-निर्माण से जुड़ी हर आवश्यक चीजों के संबंध में हो सकता है। एक बार विस्तृत बजट बन जाने के बाद, फिल्म निर्माता वित्तदाता की तलाश कर सकते हैं। बजट के पूरा होने के बाद, फिल्म निर्माता फिल्म बनाने की प्रक्रिया आरंभ करते हैं, अर्थात् विज्ञापन निकालकर या कलाकारों और अभिनेताओं से संपर्क करके, ऑडिशन आयोजित करके और अभिनेताओं और कलाकारों का चयन करके फिल्म के लिए उनका चुनाव (कास्टिंग) करते हैं। फिल्म निर्माताओं के लिए अगला महत्वपूर्ण कदम में एक कैमरा चालक दल, कला निर्देशक, संगीत निर्देशक, कोरियोग्राफर, स्टंट करने वाले लोग, संपादक, फिल्म स्कोरर और फिल्म के निर्माण के लिए जो आवश्यक हो वे सभी कार्य गतिविधियाँ शामिल होती हैं।

मोटे तौर एक फिल्म-निर्माण की गतिविधियों के तीन चरण होते हैंः अर्थात् निर्माणाधीन और निर्माण पूर्व। निर्माण पूर्व चरण का उद्देश्य फिल्म की वास्तविक फिल्मांकन के लिए सावधानीपूर्वक समन्वय और योजना बनाना है। इस स्तर पर, शूटिंग करने के लिए स्थानों का चयन किया जाता है, रिहर्सल किए जाते हैं, प्रॉप्स अर्थात् वेशभूषा एवं रंगमंच की सामग्री आदि खरीदे जाते हैं, और शूटिंग की कार्य-सूची को अंतिम रूप दिया जाता है। फिल्म निर्माण (प्रॉडक्शन) गतिविधियों को अभिनेताओं और क्रू-सदस्यों के निर्देशन और समन्वय के साथ ध्यानपूर्वक शुरू किया जाता है ताकि बजट, समय-सीमा और फिल्म के इच्छित कहानी-वाचन पैटर्न, व्यवहार/फिल्म के तरीके जिसमें हर किसी के साथ उचित व्यवहार के अनुसार सब कुछ हो। निर्माणोपरांत के दौरान, फिल्म निर्माता अधूरी, टूटी-फूटी फुटेज/शूटिंग सामग्री को संपादकों और अन्य तकनीकी विशेषज्ञों की मदद से एक सार्थक फिल्म बनाने में संपादित करने की प्रक्रिया पर अपना सारा ध्यान लगाते हैं। संपादन की प्रक्रिया में दृश्य विजुअल संपादन, डबिंग, पृष्ठभूमि संगीत और अन्य स्पेशल इफैक्ट्स और विशेष प्रभावों को शामिल किया जाता है।

अंत में, फिल्म अंधेरे कमरे से बाहर आने के बाद दिन का प्रकाश देखती है, अर्थात्, 'फिल्म लैब' से फिल्म के फाइनल और अंतिम प्रिंट के विकास के बाद। फिल्म को रिलीज करने का दायित्व भी फिल्म निर्माता का होता है। आधुनिक तकनीकों के साथ, एक फिल्म को विभिन्न सिनेमाघरों से एक साथ डिजिटल सिनेमा वितरण नेटवर्क जैसे यूएफओ का उपयोग करके रिलीज़ किया जाता है। संचार प्रणाली के माध्यम से प्रेषित या संकेत (ट्रैफ़िक) के कारण होने वाली देरी और पायरेसी से बचने के लिए सैटेलाइट रिलीज़ मूवी को प्रोजेक्ट करने के लिए पारंपरिक रील का उपयोग नहीं किया जाता है। यह बस हैंड फ्री होने के लिए फिल्म के प्रदर्शन की अनुमति देता है, क्योंकि सिग्नल उपग्रह के माध्यम से प्रसारित होते हैं। यह फिल्म-निर्माताओं के लिए एक महत्वपूर्ण क्षण होता है जब दर्शकों की प्रतिक्रियाओं को देखने के लिए उनकी उत्सुकता बनी रहती है। फिल्म रिलीज करने

से पहले, फिल्म निर्माता विज्ञापन के साथ-साथ जनसंपर्क अभियान का भी समन्वय करते हैं, रिलीज की तारीख तय करते हैं। फिल्म को आम जनता के लिए रिलीज़ करने के बाद एक स्क्रीनिंग शेड्यूल को अंतिम रूप दिया जाता है। कभी-कभी एक विशेष सीमित दर्शकों के लिए विशेष स्क्रीनिंग की योजना बनाई जाती है। यह जानना दिलचस्प नहीं है: एक फिल्म का निर्माण व्यवस्थित रूप से कितने अवस्थाओं से गुजरता है? आपने बहुत सी फिल्में देखी होंगी। लेकिन, क्या आपने कभी सोचा है कि फिल्म निर्माता को फिल्म निर्माण के हर विभाग को बेहद सावधानी से संभालने की जरूरत है?

3.2.1 फिल्म निर्देशक का माध्यम होती है

जब बॉलीवुड के एक प्रसिद्ध निर्देशक, श्री सुजीत सरकार से एक फिल्म को प्रसिद्ध होने की गारंटी देने पर उनकी प्रतिक्रिया व्यक्त करने के लिए कहा गया, तो उन्होंने कहा, "एक अकेली प्रसिद्ध अच्छी कथा (स्क्रिप्ट) एक अच्छी फिल्म की गारंटी नहीं दे सकती है।" एक फिल्म अंततः एक निर्देशक का माध्यम होती है।" (देखें: *बॉक्सऑफिस*, 2015)। बॉलीवुड के एक और प्रसिद्ध निर्देशक राकेश ओमप्रकाश मेहरा ने अपने विचार व्यक्त करते हुए कहा है कि सिनेमा एक निर्देशक का माध्यम होता है न कि किसी अभिनेता का (देखें: *न्यूज18*, 2015)। उनके अनुसार, निर्देशक के लिए फिल्म बनाने का कोई फार्मूला नहीं होता है। कहानी को बयान करने का एक प्रयोजन और उद्देश्य होना चाहिए। मेहरा कहते हैं, "मैं व्यवसाय के लिए फिल्में नहीं बनाता। कहानी के पीछे मेरा जुनून होता है। मैं कहानियाँ सुनाना चाहता हूँ। अगर मैं सच्चे दिल से फिल्में बनाता हूँ तो फिल्में अच्छा परिणाम देती हैं।" जैसे एक 'चित्रकार' को कैनवस पर अपने विचारों को आकर्षित करने के लिए रंगों की जरूरत होती है, उसी तरह एक निर्देशक को अपनी कहानी बताने के लिए एक माध्यम (फिल्म) की आवश्यकता होती है।

3.2.2 वृत्तचित्र फिल्म : क्या यह पत्रकारिता से संबंधित होती है?

वृत्तचित्र फिल्म क्या होती हैं? क्या यह अंग्रेजी में फिल्म 'जुरासिक पार्क' या हिंदी में 'भारत एक खोज' जैसी अकाल्पनिक (गैर-फिक्शन) फिल्म होती हैं? 20वीं शताब्दी की शुरुआत से, एक वृत्तचित्र फिल्म को इसकी प्रॉडक्शन के बाद से एक शैली के रूप में परिभाषित करने की दिशा में लगातार प्रयास किये गये हैं। एक समय, जब सिनेमा केवल सामान्य रूप से उभर रहा था, वृत्तचित्र फिल्म को एक रूप या कला (देखें: *खीस्तलेवा*, 2014) के रूप में समझा जाता था। वृत्तचित्र की व्याख्या करने के प्रयास में, जॉन ग्रियर्सन ने अपनी पुस्तक 'फर्स्ट प्रिंसिपल्स ऑफ डॉक्यूमेंट्री' (देखें: *ग्रियर्सन*, 1996) में वृत्तचित्र के तीन मुख्य सिद्धांतों का विकास किया और उन्होंने इसके कारण बताया कि क्यों इसका सिनेमा की एक शैली के रूप में "बहुत बड़ा (एक) भविष्य है" (देखें: *खीस्तलेवा*, 2014)।

ग्रियर्सन का मानना है कि सिनेमा में "चारों ओर क्षमता होती है कि वह अवलोकन करके , जीवन से ही स्वयं के लिए चुन (और) एक नए और महत्वपूर्ण कला रूप में प्रयोग किया जा सकता है", और उनका यह भी मानना है कि वृत्तचित्र में "जीवित (लाइव) दृश्य और जीवित (लाइव) कहानी" को कैद कर लिया जाता है। (*खीस्तलेवा*, 2014)। जैसा कि खीस्तलेवा एक बहुत ही प्रासंगिक सवाल उठाते हैं (देखें: *खीस्तलेवा*, 2014): "क्या वृत्तचित्र फिल्म में निर्माता और पत्रकार या कैमरे की मौजूदगी सिर्फ वास्तविकता का अवलोकन कर रहे हैं या एक अजनबी अपनी नोटबुक के साथ, वास्तविकता को बदल रहा है जैसा कि कथित तौर पर देखा, समझा और माना जा रहा हैं?"

ग्रियर्सन द्वारा उठाया गया दूसरा मुद्दा, अभिनेता और कलाकारों के साथ संबंधों को संदर्भित करता है जिस पर चर्चा की जा रही है, जिन्हें वर्णित किया गया है। ग्रियर्सन का आशय 'अभिनेताओं' के रूप में 'विषयों या विषयों' को संदर्भित करना है। उनका दृढ़ विश्वास है कि "मूल (या मूलनिवासी) अभिनेता, और मूल (या देशी) दृश्य, आधुनिक दुनिया की एक स्क्रीन व्याख्या करने के लिए बेहतर मार्गदर्शक होते हैं" - जिसे उन्होंने "वास्तविकता की बहुमुखी व्याख्या" के रूप में कहा है। इस बिंदु पर ख्रीस्तवाले द्वारा उठाए गया दार्शनिक सवाल बहुत महत्वपूर्ण हैः "एक वृत्तचित्र फिल्म में कितनी वास्तविकता बाकी छोड़ी जाती है", (देखेंः ख्रीस्तलेवा, 2014)। जैसा कि उन्होंने आगे लिखा हैः "यह वास्तविकता है जिसे एक दोहरे चश्मे के माध्यम से देखा जाता है- पहले विषयों के संक्षेत्र (Prism) के माध्यम से, और फिर एक फिल्म निर्माता के संक्षेत्र (Prism) के माध्यम से।"

एक प्रसिद्ध फिल्म निर्माता, डेविड मैकडोगल, फिल्मों की वास्तविकता पर टिप्पणी करते हुए कहते हैं, "आपके लिए जो एक कुल्हाड़ी का ऊपरी है- मेरे लिए वह पेपर वेट हो सकता है" (देखेंः *मैकडॉगल*, 1998)। मैकडॉगल फिल्मों को लक्ष्य, विषय, कर्म और मुद्दे के रूप में मानते हैं और जो व्यक्तियों का एक ऐसा समूह होता है जिनका एक स्वतन्त्र अस्तित्व हो जो अपने स्वयं के बनाए नियमों से संचालित होते हों, जिनकी अलग-अलग समानता, समरसता एव पहचान होती है। वह आगे लिखते हैं कि जिस तरह फिल्में भीतर से संवादहीन होती हैं और लेखक और विषय की आवाज़ों का रस निकालती हैं, वे उसी तरह से बाहरी रूप से ऐसी ही प्रतीत होती है, मानो एक दूसरे के लिए काफी अलग हैं।

तीसरी चीज़ जो ग्रियर्सन के उन सिद्धांतों की बात करते हैं जो इस तथ्य पर जोर देती हैं कि काल्पनिक या कहानी फिल्मों की तुलना में वृत्तचित्र फिल्मों में वास्तविकता और सच्चाई का बोध अधिक होता है। ग्रियर्सन ने वृतचित्र (डॉक्यूमेन्ट्री फिल्मों) को "स्टोरी फ्रॉम द रा" के रूप में संदर्भित किया है और उनका मानना है कि इससे "ज्ञान के सामीप्य" से प्राप्त हो सकती है और परिणामस्वरूप, यह फिक्शन या 'द ऐक्ट स्टोरी' की तुलना में अधिक प्रभावशाली हो सकती हैं (देखेंः *ख्रीस्तवालेवा*, 2014)।

अमेरिकी डॉक्यूमेन्ट्री सिद्धांतवादी बिल निकोल्स (देखेंः *निकोल्स*, 2010) ने कहा है कि डॉक्यूमेन्ट्री फिल्म की कोई विधिपूर्ण, निश्चित, एकदम सही और सटीक परिभाषा नहीं है। हालांकि, उन्होंने कहा कि "डॉक्यूमेन्ट्री फिल्म सामाजिक जुड़ाव और विशिष्ट दृष्टि के सिनेमा के लिए सर्वोत्कृष्ट और प्रमुख बन गयी हैं"। हालाकि, निकोलस को लगता है कि "परिस्थितियों, घटनाओं, वारदातों, कार्यक्रमों, वृत्तांतों, कार्यों और मुद्दों को विभिन्न तरीकों से दर्शाया जा सकता है।" (देखेंः *निकोलस*, द.क) और "किसी भी घटना, वृत्तांत और मुद्दों को निरूपित और वर्णित करने के साधन कुछ आवर्तक विशेषताओं या सम्मेलनों के संबंध में पटकथाओं, विषय एवं टेक्स्ट को व्यवस्थित करने के मूल तरीके होते हैं"। जैसा कि निकोल्स आगे लिखते हैंः "डॉक्यूमेंट्री फिल्म में, निरूपण, अभिवेदन और वर्णन करने के चार तरीके प्रमुख संगठनात्मक पैटर्न के रूप में सामने आते हैं, जिसके चारों ओर अधिकांश ग्रंथ संरचित होते हैंः क्रियात्मक, अवलोकनात्मक, अंतक्रियात्मक और प्रविर्ती।" हमने इस बारे में इकाई के अंतर्गत दिये गये फिल्म निर्माण के विभिन्न तरीकों पर अध्ययन किया है।

क्या एक डॉक्यूमेंट्री फिल्म पत्रकारिता से संबंधित होती है? इस सवाल का जवाब देने के लिए, ओल्गा ख्रीस्तलेवा ने लिखा है, "निकोलस द्वारा किये गये वृतचित्रों (डॉक्यूमेंट्री फिल्मों) के अवलोकात्मक और संवादात्मक वर्गीकरण से डॉक्यूमेंट्री फिल्में एक्सपोजिटरी और रिफ्लेक्सिव की तुलना में 'पत्रकारिता से अधिक संबंधित' प्रतीत होती हैं, हालांकि वे फिल्म निर्माता के प्रस्तुतीकरण को अपनाने से पूरी तरह से इंकार भी नहीं करते हैं। (देखेंः *ख्रीसलेवा*, 2014)"

3.2.3 फिल्म निर्माताः क्या वे द्वारपाल होते हैं?

डॉक्यूमेंट्री फिल्मों की विविध विशेषताओं, सिद्धांतों, विधियों और तौर-तरीकों को जानने के बाद, आप इतना विश्वास कर सकते हैं कि फिल्म निर्माता किसी अवस्थिति या घटना की वास्तविकता के प्रचार-प्रसार करने में बहुत महत्वपूर्ण भूमिका निभा सकते हैं। क्या फिल्म निर्माताओं को 'गेटकीपर' माना जा सकता है? यह सच है कि फिल्म निर्माताओं और अभिनेताओं एवं कलाकारों के बीच का संबंध डॉक्यूमेंट्री फिल्म की नैतिकता का एक महत्वपूर्ण मुद्दा और विषय होता है। लेकिन खीस्तलेवा (*खीस्तलेवा,* 2014) के अनुसार, इसके कम से कम दो पहलू हैं-फिल्मांकन की प्रक्रिया के दौरान होने वाली अन्तर्क्रिया और एक फिल्म निर्माता द्वारा फिल्म में उनके प्रस्तुतीकरण करने का तरीका।

द्वारपाल (गेटकीपर) वे लोग होते हैं जो "सूचना, भाषा और ज्ञान के प्रवाह को विनियमित करते हैं" (देखें: *स्टॉर्म,* 2007) और "यह निर्धारित करते हैं कि किसी व्यक्ति की सामाजिक वास्तविकता, दुनिया के लिए क्या विशेष महत्व रखती है" (शोमेकर और वोस, 2009)। जैसा कि हम सभी जानते हैं, पत्रकारों को पारंपरिक रूप से गेटकीपर ही माना जाता है क्योंकि वे ही यह तय करते हैं कि कौन सी कहानियों को कवर करना है और कौन-सी जानकारियों और सूचनाओं को कहानी में शामिल किया जाना चाहिए। हम "डॉक्यूमेंट्री (वृत्तचित्र) फिल्म निर्माताओं को कई कारणों से द्वारपाल समझ महत्व दे सकते हैं, जिसमें वास्तविक रूप में, फुटेज का केवल एक छोटा हिस्सा ही एक फिल्म में उपयोग किया जाता है" (देखें: *खीस्तलेवा,* 2014)।

फिल्मकार की कार्य-भूमिका, या दायित्वों के संबंध में, और इस प्रश्न को लेकर क्या एक फिल्म-निर्माता कुछ परिस्थितियों में हस्तक्षेप कर सकता है या नहीं, और इस सवाल के लिए मैककारोन लिखते हैं कि एक पत्रकारों या एक डॉक्यूमेंट्री निर्माता के गैर-हस्तक्षेप का मुख्य कारण यह होता है कि उनकी यह कार्रवाई "उनके अभिनेताओं और कलाकारों की स्वायत्तता का उल्लंघन करती है"(देखें: *मैककारोन,* 2010)। चूँकि कैमरे की उपस्थिति इस स्वायत्तता का पहले से ही एक तरह से उल्लंघन करता है, इसलिए एक तटस्थ और निष्पक्ष पर्यवेक्षक के रूप में कार्य करना लगभग मुश्किल हो जाता है, खासकर जब एक फिल्म-निर्माता केवल अवलोकन और निरीक्षण करने के बजाय वास्तविकता का हिस्सा बन जाता है।

अभिनेताओं और कलाकारों के प्रस्तुतीकरण जिसमें जानकारी का प्रश्न (कितनी जानकारी का उपयोग किया जाता है), शोषण (फिल्म निर्माता और लोगों पर फिल्माए गए अधिकार और नियंत्रण में अंतर), अभिनेताओं और कलाकारों के साथ अनुचित व्यवहार, गोपनीयता, कलाकारों की सहमति, फिल्म रिलीज होने के बाद आये परिणामों का प्रतिभागियों द्वारा सामना करना, और एक फिल्म निर्माता के अधिकार और ज़िम्मेदारियों सहित "फिल्म की कार्यप्रक्रिया में अभिनेताओं और कलाकारों आदि को शामिल करने और उनके साथ अनुचित व्यवहार और और शोषण से बचने के तरीके के रूप में सहयोगपूर्ण संपादन'' सहित विभिन्न पहलुओं के बारे में प्रिलोक लिखते हैं (देखें: प्रिलोक, 1976)। हालांकि, कई अन्य शोधकर्ताओं (देखें: *सैंडर्स,* 2010; नैश, 2011) और प्रिलोक ने खुद स्वीकार किया है कि डॉक्यूमेंट्री फिल्म पर इसके सकारात्मक और नकारात्मक दोनों ही परिणाम हो सकते हैं।

बोध प्रश्नः 1

नोटः 1) अपने उत्तरों को नीचे दिए गए स्थान पर लिखें।

2) इस इकाई के अंत में दिए गए उत्तरों के साथ अपने उत्तरों की तुलना करें।

1) आप एक 'फिल्म-निर्माता' को अपने अनुसार, कैसे परिभाषित करना चाहते हैं? (अपना उत्तर 100 शब्दों के भीतर लिखिए)

.....

.....

.....

.....

.....

2) किसी डॉक्यूमेंट्री फिल्म में प्रस्तुतीकरण के कितने तरीकों को प्रमुख संगठनात्मक पैटर्न माना जा सकता है? प्रत्येक तरीके की विशेषताएँ लिखिए। (अपना उत्तर 100 शब्दों के भीतर लिखिए)

.....

.....

.....

.....

.....

3) फिल्म निर्देशक का माध्यम होती है। क्या आप इस बात से सहमत हैं? क्या एक डॉक्यूमेंट्री फिल्म का स्वरूप पत्रकारिता से संबंधित होता है? अपने उत्तर को उपयुक्त उदाहरणों के साथ सही ठहराएं। (अपना उत्तर 100 शब्दों के भीतर लिखिए)

.....

.....

.....

.....

.....

4) क्या हम डॉक्यूमेंट्री फिल्म-निर्माताओं को 'गेटकीपर' मान सकते हैं? अपने उत्तर को उपयुक्त उदाहरणों के साथ सही ठहराएं। (अपना उत्तर 100 शब्दों के भीतर लिखिए)

.....

.....

.....

.....

.....

3.3 फिल्म–निर्माण में नैतिकता

अब तक, आप वृत्तचित्र (डॉक्यूमेंट्री) फिल्म के विषय से संबंधित वास्तविकता को पेश करने के लिए एक फिल्म निर्माता की महत्वपूर्ण कार्यभूमिका को समझ गए होंगे। लेकिन उसी समय में, एक वृत्तचित्र (डॉक्यूमेंट्री) फिल्म बनाते समय हमें लोगों के वास्तविक जीवन पर पड़ने वाले इसके संभावित प्रभावों को भी समझने की आवश्यकता होती है क्योंकि इसमें मानवजाति को अभिनेता और कलाकारों के रूप में पेश किया जाता है। चूँकि, शोधकर्ता यह समझते हैं और मानते हैं कि वृतचित्र डॉक्यूमेंट्री फिल्मों से न केवल दर्शकों को, बल्कि उन व्यक्तियों और समुदायों को भी प्रभावित किया जा रहा है जिनकी जिनकी छवियों और तस्वीरों का उपयोग फिल्म-निर्माता अपनी बातों को स्पष्ट करने समझाने के लिए करते हैं। क्योंकि डॉक्यूमेंट्री फिल्मों में लोगों के जीवन को बदलने की जबरदस्त शक्ति होती है, इसलिए हमें फिल्म-निर्माताओं से इन छवियों और तस्वीरों का उपयोग करने में नैतिकता के साथ एक बड़ी जिम्मेदारी निभाने की उम्मीद करनी चाहिए (देखें: *हॉर्टेल,* 2003)।

फिल्म-निर्माताओं के जीवन में नैतिकता एक बड़ी भूमिका निभाती है जो अपने अभिनेता और कलाकारों आदि के प्रति एक वचनबद्ध, सच्चा और ईमानदारी वाला दायित्व निभाते हैं। लेकिन यह जानना और समझना भी इतना सरल नहीं है कि किसी फिल्मकार के कार्यों का इन लोगों, इनकी सभ्यता और इनकी संस्कृतियों पर किस तरह का प्रभाव पड़ेगा, विशेषकर तब, जब वह इन सबके बारे में कुछ भी न जानता/जानती हो। इसलिए, हमेशा विश्वास नहीं किया जा सकता है कि वह फिल्म में नैतिक तरीके से काम कर रहा/रही है (देखें: हॉर्टेल, 2003)।

हालांकि, सबसे पहले, हमें यह जानने की आवश्यकता है कि नैतिकता की वास्तविक परिभाषा क्या है। आप इस मानक शब्दकोष प्रविष्टि पर विचार कर सकते हैं: "नैतिकता: एक सिद्धांत या एक कार्यप्रणाली होती है जिसमें मानवीय कार्यों से संबंधित कुछ कार्यों के सही और गलत होने के संबंध में और ऐसे किन्हीं कार्यों की मंशा, इरादे, उद्देश्यों और उनके परिणामों की अच्छाई एवं बुराई के लिए उनके मूल्यों और महत्व के साथ व्यवहार किया जाता है" (देखें: फीजर), 2008)।

नैतिकता को कई तरीकों से परिभाषित किया जा सकता है जिसके आधार पर एक नैतिक सिद्धांत लागू किया जाता है। हम चार प्रमुख नैतिक विचारों पर विचार कर सकते हैं, जिन्हें एक शोधविद (रिसर्च स्कॉलर), ले क्लेयर हॉर्टेल, द्वारा प्रस्तावित किया गया है तथा जिन्हें चार प्रमुख श्रेणियों में वर्गीकृत किया जा सकता है: (1) फिल्म-निर्माता का इरादा, मंशा एवं उददेश्य, (2) फिल्मकार का अपने अभिनेताओं/अभिनेत्रियों आदि के साथ संबंध (3) फिल्म निर्माता के विभिन्न दायित्व एवं जिम्मेदारियाँ, और (4) फिल्म-निर्माता/निर्मात्री खुद को, अपने काम को, और अभिनेता/अभिनेत्री या अन्य कलाकारों आदि को दर्शकों के सामने कैसे प्रस्तुत करता है (देखें: *हॉर्टेल,* 2003)। एक फिल्म निर्माता के इरादों के संबंध में, हॉर्टेल का प्रश्न: "क्या फिल्म के साधन अपने उददेश्य में सही ठहराती हैं? (डू द मीन्स जस्टिफाई एंड्स?)" (देखें: *हॉर्टेल,* 2003)। यह सच है कि किसी फिल्म विशेष के लिए एक फिल्म-निर्माता के इरादे अंततः तैयार फिल्म को प्रभावित करते हैं। लेकिन क्या यह जरूरी है कि किसी फिल्म-निर्माता को नैतिक प्रेरणाओं से प्रेरित होना चाहिए तभी उसके द्वारा दिये गये प्रस्तुतीकरण को नैतिक माना जायेगा? क्या सत्य इससे उल्टा भी हो सकता है? यदि फिल्म का परिणाम फिल्म के अभिनेता/अभिनेत्री या अन्य कलाकारों आदि विषयों के लिए लाभप्रद है, तो "क्या इस बात से कोई फर्क नहीं पड़ता कि फिल्म-निर्माता के नैतिक इरादे क्या थे?" (देखें: *हॉर्टेल,* 2003)।

फिल्म उद्योग में आये परिवर्तनों के साथ, एक वृत्तचित्र (डॉक्यूमेन्ट्री फिल्म) के निर्माण में नैतिकता के मामलों में तेजी आयी है। अर्थात् इस पर अब ज्यादा विचार-विमर्श होने लगा है। 1990 के दशक के उत्तरार्द्ध में, अमेरिकी डॉक्यूमेंट्री फिल्म-निर्माताओं को एक बड़ी संख्या में मीडिया निर्माताओं के साथ-साथ अभिव्यक्ति की स्वतंत्रता के रूप में उस समय मान्यता दी गई थी, जिस समय जनता ने मीडिया की मुख्यधारा और राजनीतिक प्रक्रिया की अखंडता में अपना विश्वास खो दिया था। मीडिया में राजनेताओं के हस्तक्षेप और उनके प्रभाव ने वृत्तचित्र (डॉक्यूमेंट्री) फिल्मों की धारणा को तटस्थ और निष्पक्ष रूप में प्रभावित किया (देखें: *औफ़रहाइड, जस्सी* और *चंद्रा, एन.डी.*)। परिणामस्वरूप, वृत्तचित्र (डॉक्यूमेंट्री) फिल्म-निर्माता अपने कार्यों को प्रयोग में लाने के लिए नैतिकता की जाँच के दायरे में आ गए। जैसा कि लैरी चोंको लिखा है, "नैतिक निर्णय लेने की प्रक्रिया को समझने के लिए, छात्रों एवं विद्यार्थियों को यह महसूस करना महत्वपूर्ण हो जाता है कि हर कोई एक ही जानकारी का उपयोग करके, एक ही समान निर्णय नियमों को लागू करते हुए, उसी तरह से निर्णय नहीं लेता है।" (देखें: *चोंको*, 2012)

नैतिक सिद्धांतों के संबंध में, ख्रीस्तलेवा का तर्क है, अरस्तुवादी "(अरस्तोटेलियन) नैतिकता, या सदाचार नैतिकता, एक व्यक्ति के आंतरिक गुणों (या इस संदर्भ में, एक फिल्म निर्माता) पर केंद्रित होती है जो नैतिक दुविधाओं से निपटने के उसके तरीकों को निर्धारित करता है" (देखें: *ख्रीस्तलेवा*, 2014)। जर्मन दार्शनिक इमैनुअल कांट के अनुसार, एक ईमानदार, सच्ची और खरी प्रक्रिया नैतिक विचारों का सबसे महत्वपूर्ण पहलू होती है (देखें: 1724-1804)। जहाँ तक परिणामस्वरूप होने वाले सिद्धांत का सवाल है, यह तैयार प्रॉडक्ट (फिल्म) पर जोर देता है। इस परिप्रेक्ष्य के अनुसार, यह उचित होगा, यदि कुछ नैतिक मुद्दों को निपटाने और उनका समाधान करके अंतिम उत्पाद (फिल्म) दर्शकों को लाभान्वित करे।

नैतिकता संबंधित हाल के अधिकांश सिद्धांतों में स्वाधीनता समर्थक या उदारवादी सिद्धांत और सामाजिक दायित्व सिद्धांत शामिल होते हैं। ऐसी अवस्था में, उदारवादी सिद्धांत मीडिया में बाजार, मितव्ययता और अर्थव्यवस्था की भूमिका पर जोर देता है, सामाजिक दायित्व सिद्धांत इस बात का समर्थन करता है कि नैतिक निर्णय लेने की प्रक्रिया में दर्शक एक महत्वपूर्ण भूमिका निभाते हैं।(देखें: *सीबर्ट, पीटरसन*, और *श्रैम*, 1963)

3.3.1 फिल्म-निर्माता और विषय के बीच संबंध

फिल्म निर्माताओं के बीच यह व्यापक रूप से स्वीकार कर लिया गया है कि "फिल्म निर्देशक का माध्यम होती हैं"। हॉलीवुड अभिनेता (देखें: *एचटी*, 2014) और फिल्म निर्माता केविन स्पेसी के अनुसार, "फिल्में निर्देशक और संपादक का माध्यम होती हैं जबकि थियेटर अभिनेता का माध्यम होता है। दो सप्ताह तक थिएटर देखना बेहतर हो सकता है, जबकि, जब कोई फिल्म एक बार रिलीज हो जाती है, तो आप फिल्म देख सकते हैं और दर्शकों की प्रतिक्रिया प्राप्त कर सकते हैं और तदनुसार सुधार भी कर सकते हैं।" एक निर्देशक के काम के प्रति अपनी आसान छाप एवं धारणा रखने के लिए हम 'निर्देशक' शब्द को 'फिल्म-निर्माता' जैसे दूसरे शब्द के साथ बदल सकते हैं। लेकिन ऐसा करके, हम फिल्म-निर्माता के काम को आसान नहीं बना सकते, खासकर जब एक फिल्म-निर्माता वृत्तचित्र बनाने के लिए निकलता है। एक फिल्म-निर्माता का जीवन बहुत आसान-सा प्रतीत नहीं होता है क्योंकि वृत्तचित्र फिल्म बनाने की प्रक्रिया में नैतिक मुद्दों के एक सेट सहित कई चुनौतियाँ स्वाभाविक रूप से उलझी रहती हैं। जैसा कि वांडा बर्शेन (देखें: *बर्शेन, एन.डी.*) द्वारा दी गयी एक पहचान के रूप में, एक सलाहकार द्वारा त्योहारों पर चन्दा या वित्तीय सहायता माँगना, अनुदान संचय करना और वितरण करना, एक वृत्तचित्र (डॉक्यूमेंट्री) फिल्म-निर्माता

द्वारा सामना की जाने वाली स्पष्ट चुनौतियाँ हैं: "फिल्म के विषयों को कैसे दिखाया जाए? क्या फिल्मांकन किया जाए और क्या नहीं? कैसे संपादित करें? ताकि फिल्म अपने विषय और अभिनेता/अभिनेत्री या अन्य कलाकारों आदि के लिए सही हो। फिर भी यह दर्शकों के लिए एक आकर्षक और सम्मोहक कहानी के रूप में काम उपयोगी हो?" उनके द्वारा यह भी महसूस किया गया है कि जब भी कोई फिल्म-निर्माता किसी विदेश या संस्कृति (या उपसंस्कृति) पर काम कर रहा होता है, तो यह काफी चुनौतीपूर्ण होता है कि उस स्थान, समय और अनुभव आदि के बारे में गरिमा और संवेदनशीलता के साथ लोगों का प्रस्तुतीकरण किस प्रकार करें, जैसा कि वांडा बर्शेन (देखें: *बर्शेन, एन.डी.*) द्वारा स्पष्ट रूप से कहा गया है, "वृत्तचित्र निर्माण का केन्द्र-बिन्दु फिल्म निर्माता और अभिनेता/अभिनेत्री या अन्य कलाकारों आदि के बीच संबंध होता है - अक्सर अधिकार का एक समान संतुलन नहीं होता है।" और यह सच है और प्रायः देखा भी गया है कि फिल्म-निर्माता वही होता है जो यह निर्धारित करता है कि संतुलन को कैसे बनाए रखा जाए।

वृत्तचित्र बनाते समय विभिन्न प्रकार के नैतिक मुद्दों से निपटने में, कई निदेशकों/फिल्म निर्माताओं ने वृत्तचित्रों के व्यक्तिगत अनुभवों को व्यक्त किया है कि कई बार लड़ाइयों के सीन फिल्माने में सैनिकों को दिखाते हुए और भयानक भय और तनाव को रिकॉर्ड करते हुए, वे कभी भी यह नहीं जान पाते कि आगे क्या होगा। जबकि निर्देशक लड़ाइयों के सीन को कवर करते हुए घायल हो जाते हैं, फिल्म निर्माताओं पर कुछ प्रतिबंध भी लगे होते हैं, उदाहरण के लिए जैसे कि घायल सैनिकों (देखें: *बर्शेन, एन. डी.*) के फिल्मांकन पर सैन्य प्रतिबंध होता है। जैसा कि वांडा (देखें: *बर्शेन, एन. डी.*) आगे लिखते हैं कि फिल्म निर्माता जानबूझकर हिंसा के किसी भी ग्राफिक निरूपण से बचते हैं, यह सोचकर कि यह जो वे दिखाना चाहते हैं उससे एक व्याकुलता पैदा हो जायेगी। यद्यपि कुछ वृत्तचित्र निर्माता फिल्म पर किये गये अपने काम को पत्रकारिता के रूप में मानते हैं; उनकी प्राथमिक चिंता फिल्म पर फिल्माए गये युद्ध की कई प्रस्तुतीकरणों का मुकाबला करना है जो "सीमित होते हैं और युद्ध में निहित हास्य, ऊब और भ्रम को प्रकट नहीं कर सकते।"

संयुक्त राज्य में, जिस समय फिल्म के विषय, प्रमुख जातीय समूहों से लेकर उप-संस्कृतियों के लगभग असाधारण सदस्यों तक, भिन्न और अलग-अलग होते हैं, इन फिल्म-निर्माताओं में से अधिकांश फिल्म-निर्माता फिल्म में काम करने वाले अभिनेता/अभिनेत्री या अन्य कलाकारों आदि और फिल्म निर्माताओं के बीच संबंध को लेकर चिंतित रहते हैं। वृत्तचित्र फिल्म निर्माता हमेशा अपने अभिनेता/अभिनेत्री या अन्य कलाकारों आदि के साथ बातचीत करने पर जोर नहीं देते हैं। दूसरी ओर, एक समय था, जब डॉक्यूमेंट्री फिल्म निर्माता का आदर्श स्वरूप लक्ष्य एक अलग और विशेष रूप से अवलोकनात्मक दृष्टिकोण वाला होता था, जिसे "फ्लाई ऑन द वाल'' कहा जाता है। (देखें: *स्पीगेल*, 1984)

अतीत में फिल्म निर्माताओं के दृष्टिकोण के इस परिदृश्य के मुकाबले, किसी फिल्म निर्माता के संबंधों की भावना उनके अभिनेता/अभिनेत्री या अन्य कलाकारों आदि के साथ और भी गहरी हो सकती है। न्यूयॉर्क में रहने वाले सिसिलियन प्यूपेटर्स के एक परिवार के साथ डे नोनो के संबंध के संदर्भ में, जो डे नॉनो की फिल्म "इट्स वन फैमिली, नॉक ऑन वुड" (एक मूल्यवान शिल्प परंपरा के संरक्षण में पीढ़ियों के बीच निरंतरता और सहयोग से संबंधित) का हिस्सा थे पॉलिन स्पीगल, एक स्वतंत्र फिल्म निर्माता और फ्रीलांसर (स्वतंत्र) लेखक के हवाले से कहा गया कि फिल्म निर्माता टोनी डी नॉनो कहते हैं, "मुझे परिवार के सदस्य की तरह महसूस हुआ" (देखें: *स्पीगल*, 1984)। वह आगे लिखती हैं, "वही विचार कई अन्य फिल्म निर्माताओं द्वारा प्रति ध्वनित होते हैं"। (देखें: *स्पीगल*, 1984)

3.3.2 वृत्तचित्र (डॉक्यूमेंट्री) फिल्म निर्माण में आचार संहिता

जैसा कि निकोलस ने एक बहुत महत्वपूर्ण प्रश्न उठाया है: "क्या हम एक नैतिक वृत्तचित्र के चलन के लिए कोई मानदण्ड स्थापित कर सकते हैं?" (देखें: *निकोलस, एन. डी.*)। आप भी उनके इस विचार से सहमत होंगे। यह विशुद्ध रूप से आडंबरपूर्ण और अलंकारिक प्रश्न नहीं है। क्या डॉक्यूमेंट्री फिल्म किसी नैतिक मानदण्डों का उल्लंघन करती हैं? निकोल्स के पास सवालों की पूरी श्रृंखला है: "ऐसा मानदण्ड क्या हो सकता है और इसे कौन लागू कर सकता है? फिल्म निर्माता के विरूपण, गलत बयानी, जबरदस्ती या विश्वासघात से बचने के लिए क्या-क्या कर्त्तव्य और दायित्व होते हैं, भले ही ऐसे कृत्य उच्च लक्ष्य की ओर दिखाई देते हों जैसे "कहानी को सुनाना" या अन्याय को उजागर करना?" एक फिल्म-निर्माता की क्या जिम्मेदारी होती है? वह यह सुनिश्चित करे कि प्रेरक तकनीकें प्रमाणित तथ्यों, साक्ष्य के नियमों और सही वाद-विवाद एवं बहस के सिद्धांतों को विकृत नहीं करती हैं।"

क्या किसी फिल्म-निर्माता को "विनम्र अतिथि" (देखें: *स्पीगल,* 1984) के रूप में कार्य करना चाहिए, जैसा कि पॉलीन स्पीगेल ने अपने लेख 'द केस ऑफ द वेल-मैनर्ड गेस्ट' में लिखा है, जिसे 1984 में प्रकाशित किया गया था। चूँकि, स्पीगल को लगता है कि टोनी डी नॉनो की "इट्स वन फैमिली" जैसी फिल्में जो गंभीर, प्रभावी और भावनाओं को छूने वाली हैं लेकिन उनका प्रभाव कुछ कम-सा है, ऐसा लगता है कि कुछ छूट गया है, दर्शकों को इससे भी अधिक समझाया और दिखाया जा सकता है। अपने अभिनेता/अभिनेत्री और अन्य कलाकारों आदि के प्रति विनम्रता, सभ्यता और शिष्टता की भावना, इन फिल्मों की विशेषता मानी जाती है। टोनी डी नॉनो सहित कई फिल्म निर्माताओं को लगता है कि उनके अभिनेता/अभिनेत्री और अन्य कलाकारों आदि को चुनौती देना उस अंतरंगता के साथ एक विश्वासघात और धोखा देने जैसा है जो उन्होंने बाहरी लोगों के रूप में उन्हें दी गई है। हालांकि, फिल्म-निर्माता को एक अजनबी के रूप में देखना और समझना भी महत्वपूर्ण होता है क्योंकि यह रिष्तों और संबंधों को तैयार करता है, उन्हें स्थापित करता है, फिल्म-निर्माण की प्रक्रिया को निर्धारित करता है, और यह तैयार फिल्म के स्वरूप को प्रभावित करता है।

जैसा कि पहले भी इस बात पर चर्चा की जा चुकी है, फिल्म निर्माताओं और उनके अभिनेता/अभिनेत्री और अन्य कलाकारों (विषयों) आदि के अधिकारों के बीच अंतर को बार-बार किये गये प्रस्तुतीकरण के तरीकों में उनकी सापेक्ष पहुँच के द्वारा सबसे अच्छी तरह से मापा जा सकता है। लेकिन यह कुछ संबंधित प्रश्नों पर भी निर्भर करता है: क्या अभिनेता/अभिनेत्री और अन्य कलाकारों आदि (विषयों) के पास खुद को प्रस्तुत करने का कोई माध्यम है? क्या उनके पास फिल्म-निर्माता द्वारा प्रदान की गई मीडिया की पहुँच के अलावा मीडिया का कोई और विकल्प मौजूद है? यदि उत्तर 'नहीं' में है, तो उनके साथ कोई गलत बयानी, शोषण और दुर्व्यवहार आदि से बचने के लिए फिल्म निर्माता का नैतिक दायित्व और भी बढ़ जाता है। वास्तव में, जो अभिनेता/अभिनेत्री और अन्य कलाकार फिल्म निर्माता पर निर्भर होते हैं, वे गलत बयानी और दुर्व्यवहार के लिए सबसे अधिक संवेदनशील होते हैं।

3.3.3 फिल्म निर्माता : शक्तियों के असंतुलन को दूर करने में उनकी भूमिका

एक नैतिक संहिता में फिल्म-निर्माताओं को "शक्ति और अधिकार के असंतुलन को समझने और उसे दूर करने की गुंजाइश होनी चाहिए जो अक्सर फिल्म-निर्माताओं और उनके अभिनेता/अभिनेत्री और अन्य कलाकारों आदि (विषयों) और उनके दर्शकों दोनों के बीच

उत्पन्न हो जाती है" (देखें: *निकोल्स*, 2006)। यह अन्य बातों के साथ, अभिनेता/अभिनेत्री और अन्य कलाकारों आदि (विषयों) के लिए सूचित सहमति के सिद्धांत की पुष्टि करता है, यह स्वीकार करने के लिए प्रेरित करता है कि वृत्तचित्र (डॉक्यूमेंट्री) फिल्म-निर्माण एक वैज्ञानिक प्रयोग की तुलना में एक कलात्मक चलन ज्यादा होता है।

जैसा कि प्रिलॉक का सुझाव है कि जब नैतिकता को किसी वृत्तचित्र (डॉक्यूमेन्ट्री) फिल्म पर लागू किया जाता है तो यह नैतिकता के बारे में कम है और कलात्मकता के बारे में अधिक होता है। "नैतिक मान्यताओं एवं धारणाओं के परिणाम कलात्मक होते हैं, और कलात्मक मान्याताओं एवं धारणाओं के परिणाम नैतिक होते हैं" (देखें: *प्रिलॉक*, 1973)। यह स्पष्ट है कि डॉक्यूमेंट्री फिल्म में 'नैतिकता' और कलात्मकता' एक साथ मिले होते हैं तथा फिल्म-निर्माता को निर्णय लेने एवं दायित्वों को निभाने में डॉक्यूमेंट्री फिल्म निर्माण के इन दोनों पहलुओं पर ध्यान देना चाहिए।

बोध प्रश्न : 2

नोट: 1) अपने उत्तरों को नीचे दिए गए स्थान पर लिखें।

2) इस इकाई के अंत में दिए गए उत्तरों के साथ अपने उत्तरों की तुलना करें।

1) नैतिकता (एथिक्स) की परिभाषा दीजिए। वृत्तचित्र (डॉक्यूमेंट्री) फिल्म के निर्माण में नैतिकता का क्या योगदान होता है? (अपना उत्तर 100 शब्दों के भीतर लिखिए)

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

2) डॉक्यूमेंट्री फिल्म के निर्माण में कोड ऑफ एथिक्स (आचार-संहिता) से आपका क्या अभिप्राय है? इस कोड की क्या आवश्यकता है? (अपना उत्तर 100 शब्दों के भीतर लिखिए)

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

3) आपके अनुसार, फिल्ममेकर और उनके कलाकारों एवं कामगारों आदि एवं उनके दर्शकों दोनों के बीच अधिकार और शक्ति का संतुलन बनाए रखने हेतु एक फिल्मकार की क्या कार्य-भूमिका होनी चाहिए? (अपना उत्तर 100 शब्दों के भीतर लिखिए)

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

3.4 वृत्तचित्र फिल्म-निर्माण : इसके विभिन्न नैतिक मुद्दे और दायित्व

जब भी फिल्मकार सच्ची कहानी को रिकॉर्ड करने की योजना बनाते हैं, तो उन्हें खुद से भी कुछ प्रश्न पूछने चाहिएः "फिल्म करने के बारे में या फिल्म न करने के बारे में? आप अपने अभिनेता/अभिनेत्री, अन्य कलाकार और कामगार आदि के कितने करीब हैं बहुत ज्यादा करीब? कितने दूर हैं बहुत ज्यादा दूर?" (देखेंः सिप्रियानी, 2014)। यह सच है कि कभी-कभी बीच की रेखाएँ पार हो जाती हैं, कभी-कभी सीमाएँ पहले से निर्धारित होती हैं और कभी-कभी फिल्म निर्माता और फिल्म के दर्शक इस बात से भी असहमत होते हैं कि रेखा कहाँ पर स्थित है, और उनके बीच एक दूरी बना दी जाती है। लेकिन फिल्म निर्माताओं को उस 'पतली रेखा' के साथ न्याय करना चाहिए और "करने" या "न करने" के बीच एक संतुलन बनाए रखने की कोशिश करनी चाहिए।

3.4.1 फिल्म निर्माण में मौजूद विभिन्न नैतिक मुद्दे

नैतिक सिद्धांतवादी दृष्टिकोण और सही एवं गलत व्यवहार की सिद्धांतवादी अस्पष्ट सीमाओं के संबंध में, एक अमेरिकी वृत्तचित्र (डॉक्यूमेन्ट्री) फिल्म की निर्माता, गॉर्डन क्विन, को लगता है कि फिल्म निर्माताओं को "उन सभी नैतिक सवालों या चिंताओं की समझ होनी चाहिए, जो उनके काम को प्रभावित करती हो। (देखेंः *सिप्रियानी*, 2014)"। क्विन कहती हैं, "एक वृत्तचित्र फिल्म निर्माताओं के रूप में, मुझे लगता है, नैतिकता के प्रति हमारी जबाबदेही होनी चाहिए।" क्विन आगे कहती हैं, "आप अपने दर्शकों के प्रति उनको सच्चाई बताने, कहानी की तह तक जाने, जो आप प्रस्तुत कर रहे हैं उसके सटीक होने के लिए जबाबदेह हैं।" एक उदाहरण का हवाला देते हुए, क्विन को याद आया कि जब वह अपनी एक फिल्म बना रही थीं, एक खास कलाकार/अभिनेत्री उसमें शामिल नहीं होना चाहती थी। उन्होंने अपनी टीम सहित उस महिला के साथ बैठक की और उसे आश्वस्त किया तथा उसे यकीन दिलाया कि फिल्म पूरी होने से पहले वह फिल्म को देख सकती है और यदि उसे ऐसा कुछ लगता हो, अपनी चिंताओं को हमसे साझा कर सकती है, व्यक्त कर सकती है, हमें उस दुविधा से अवगत करा सकती है। चूँकि, क्विन को लगता है कि सभी फिल्म-निर्माताओं को शुरुआत में ही अपने कलाकारों सहित टीम के सभी सदस्यों से यही कहना चाहिए कि वे फिल्म को पूरी होने से पहले देखने जा रहे हैं और यदि उन्हें ऐसा कुछ लगता हो, तो इसे

अभी भी बदला जा सकता है। यह सच है कि सभी फिल्म-निर्माताओं को उन कलाकारों सहित टीम के सभी सदस्यों को समझाने की कोशिश करनी चाहिए; वे सभी लोग उस वृत्तचित्र फिल्म बहुत आवश्यक हैं; वे लोग इस कहानी के लिए महत्वपूर्ण भी हैं कि इस कहानी को बताने में सामान्य रूप से समाज के लिए भी यह बहुत अच्छा रहता है। क्विन का सुझाव है कि एक दिन पूरा हो जाने के बाद, यदि कोई फिल्म-निर्माता अपने कलाकारों सहित टीम के सभी सदस्यो को नहीं समझा पाता, तो उन्हें फिल्म से बाहर कर देना चाहिए। लेकिन क्विन यह भी स्वीकार करती हैं कि "जो नियम एक आम व्यक्ति पर लागू होते हैं, वह उस व्यक्ति पर लागू नहीं हो सकते जो पहले से ही प्रसिद्ध है (देखें: *सिप्रियानी*, 2014)"। क्विन आगे भी अपना सुझाव देती हैं कि यदि कोई अभिनेता/अभिनेत्री/कलाकार/टीम का सदस्य (विषय) पहले से ही प्रसिद्ध हैं, तो फिल्म निर्माताओं को यह सुनिश्चित करना चाहिए कि अगर यह वास्तव में ऐसा कुछ है जो उन्हें परेशान कर रहा है या वे जो सुन रहे हैं, उससे वे खुश नहीं हैं। वह दृढ़तापूर्वक दावा करती हैं कि दिन पूरा हो जाने के बाद एक फिल्म-निर्माता को इस पर विचार करना चाहिए।

इसलिए, एक वृत्तचित्र निर्माता को अपने दायित्वों की पूरी भावना और समझ के साथ, आवश्यक नियमों को स्वयं ही बनाना और निर्धारित करना चाहिए और उन्हें खुद और अपने कोई अभिनेता/अभिनेत्री/कलाकार/टीम का सदस्यों (विषयों) द्वारा निर्धारित रेखाओं को पार किए बिना ही अपनी कर्त्तव्यनिष्ठा से स्थापित सीमाओं का सम्मान करते हुए उन्हें बनाए रखना चाहिए। (देखें: सिप्रियानी, 2014)

3.4.2 विषय और दर्शकों के लिए नैतिक जिम्मेदारी

औफ़रहाइड, जस्सी और चंद्रा लिखते हैं,

"ऐसे समय में जब किसी फिल्म निर्माता पर अपनी लागत को कम करने और उत्पादकता बढ़ाने के लिए अपूर्व वित्तीय दबाव होता है, उन्होंने यह भी बताया और इस तथ्य से अवगत करावाया कि उन्होंने खुद को उन परिस्थितियों में पाया था जहाँ उन्हें नैतिक जिम्मेदारियों के विरुद्ध एक व्यावहारिक विचार के संतुलन की आवश्यकता पड़ती है। (देखें: *औफ़रहाइड, जस्सी* और *चंद्रा, एन.डी*)"।

औफ़रहाइड, जस्सी और चंद्रा द्वारा नैतिक चुनौतियों पर एक अध्ययन किया गया जिसे संयुक्त राष्ट्र अमेरिका में, डॉक्यूमेंट्री फिल्म निर्माताओं-निर्देशकों और फिल्म निर्माताओं-निर्देशकों द्वारा पहचान दिये जाने के बाद, संक्षेप में प्रस्तुत किया गया था: आमतौर पर सभी उत्तरदाताओं ने अभिनेता/अभिनेत्री/कलाकार/टीम का सदस्यों (विषयों) आदि के संबंध में यह कहकर इस तरह के सिद्धांतों को साझा किया, ''उनका कोई नुकसान मत करो'' और अति संवेदनशील लोगों की सुरक्षा करो" तथा दर्शकों के संबंध में यह कहा," दर्शकों के विश्वास का सम्मान करो।"

फिल्म निर्माताओं के सामने सबसे पहली समस्या थी: गोपनीयता की इन रेखाओं को कैसे पार किया जाए और दूसरी समस्या उनके सामने यह थी: उन अपरिचित घटनाओं को कैसे समझा जाए जो उन्हें एक अजीब माहौल और वातावरण में डाल देती हैं। एक प्रकार की समर्पित, अलर्ट हैंग-आउट एक प्रक्रिया जिसे "प्रतिभागी अवलोकन" कहा गया, इन दोनों सवालों का जवाब था (देखें: *स्पीगेल*, 1984)। अभिनेता/अभिनेत्री/कलाकार/टीम के अन्य सदस्यों आदि से बाच-चीत करना और अधिक संवेदनशील और अधिक विश्वसनीय जानकारी हांसिल करने की उम्मीद में घटनाओं का अवलोकन करना आदि इस प्रक्रिया-विधि में शामिल होता है। फिल्म निर्माताओं के लिए समझना यह विशेष रूप से महत्वपूर्ण

है कि अभिनेता/अभिनेत्री/कलाकार/टीम के अन्य सभी सदस्य (विषय) फिल्मांकन के सभी टुकड़ों के साथ खुद को सहज महसूस करें। टोनी डी नॉनो की फिल्म "परिवार का सदस्य" होने के लिए फिल्म निर्माता का दावा, न केवल एक आरामदायक तथ्य है, बल्कि यह वैधता का दावा होता है। अपने अभिनेताओं/अभिनेत्रियों/कलाकारों/टीम के अन्य सभी सदस्यों के विश्वास का तात्पर्य है, एक जिम्मेदारी और दायित्व निभाना, विश्वासघात नहीं करने के लिए एक नैतिक अनिवार्यता के प्रति वचनबद्ध होना। "द चॉइस ऑफ हूम टू फिल्म" जैसे महत्वूपर्ण और आवश्यक कदम जिम्मेदारी और दायित्व निभाने में शामिल हो सकते है। हालांकि, नृवंशविज्ञान की फिल्म के निर्माताओं का झुकाव हमेशा सीमांत लोगों पर अपना ध्यान केंद्रित करने पर होता है जो अपेक्षाकृत शक्तिहीन और निःशब्द होते हैं।

जैसा कि पॉलीन स्पीगल का मानना है कि "कुछ फिल्म निर्माताओं को लगता है कि इस जिम्मेदारी को एक तरह के अनुबंधित प्रतिफल देकर पूरा किया जा सकता है" (देखें: *स्पीगेल,* 1984)। फिल्म निर्माता जॉर्ज स्टोनी ने कहा: "जब मैं कैमरा और माइक्रोफोन के साथ किसी के पास जाता हूँ और मैं कहता हूँ, 'देखो, मुझे अपनी आत्मा दे दो,' मैं कहने योग्य बनना हूँ 'देखो, इससे तुम्हारी मदद होगी, न कि कोई नुकसान।'' स्टोनी की तरह सभी फिल्म निर्माताओं के साथ ऐसा नहीं है, जिन्होंने अधीनस्थ समूहों और सरकारी नौकरशाही के बीच बात-चीत और संवाद को बढ़ावा देने हेतु अपनी फिल्मों का उपयोग करने के लिए ठोस प्रयास किया। इस प्रतिफल (क्विड प्रो क्वो) का तात्पर्य है "यह एक प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष समझौता होता है, जो अपने अभिनेताओं/अभिनेत्रियों/कलाकारों/टीम के अन्य सभी सदस्यों के साथ एक फिल्म के निर्माण करने के लिए किया जाता है जो उन अपने अभिनेताओं/अभिनेत्रियों/कलाकारों/टीम के अन्य सभी सदस्यों (विषयों) को दिखाया जाता है जो वे खुद को देखते हैं" (देखें: *स्पीगेल,* 1984)। स्पीगेल का मानना है कि एक जाँच-पड़ताल, अनुसंधान से संबद्ध होने के बजाय एन्थ्रोपॉलोजिकल (नृविज्ञान) संदर्भ में, यह न केवल अयोग्य, अशिष्ट, अभद्र और आवेगपूर्ण होगा बल्कि लोगों को खुद के बारे में जो भी कहना है उसे चुनौती देने के लिए व्यर्थ ही होगा।

3.4.3 भारतीय सामाजिक में नैतिकता

आनंद पटवर्धन, एक भारतीय वृत्तचित्र फिल्म-निर्माता एवं फिल्मकार, जिन्हें चार दशकों से अधिक समय से सामाजिक, राजनीतिक, मानवाधिकार-उन्मुख फिल्मों के लिए जाना जाता है, अपने लेख में लिखते हैं, नैतिकता ही एक जवाब है: "हमें अम्बेडकर और गांधी जैसे मुक्तिविदों की आवश्यकता है, जो लोगों को उनकी विरासत में मिली धार्मिक संस्कृति की सबसे खराब लक्षणों एवं विशेषताओं को त्यागने में मदद और सहायता कर सकते हैं और उन्हें नैतिक व्याख्याओं के साथ प्रतिस्थापित कर सकते हैं"(देखें: *पटवर्धन,* 2017) । उनकी कुछ फिल्में भारत में धार्मिक कट्टरवाद, संप्रदायवाद और जातिवाद के उदभव की खोज करके जाँच-पड़ताल और पता लगाती हैं, जबकि अन्य फिल्में सूक्ष्म राष्ट्रवाद और निरंतर विकास की जाँच करती हैं। उनकी उल्लेखनीय फिल्मों में बॉम्बे: अवर सिटी (हमारा शहर) (1985), इन मेमोरी ऑफ फ्रेंड्स (1990), इन द नेम ऑफ गॉड (राम के नाम) (1992), फादर, सन एंड होली वार (1995), ए नर्मदा डायरी (1995), वॉर एंड पीस (2002) और जय भीम कॉमरेड (2011) रही हैं, जिन्होंने राष्ट्रीय और अंतर्राष्ट्रीय पुरस्कार जीते हैं। आनंद पटवर्धन द्वारा बनाई गयी इन वृत्तचित्र फिल्मों को आप एक दर्शक के रूप में देखकर सोच सकते हैं कि क्या उन्होंने विभिन्न संवेदनशील मुद्दों को संभालते हुए नैतिक रेखाओं को पार किया है, जिसने भारतीय समाज को अधिक हद तक प्रभावित किया है।

पटवर्धन का मानना है कि धर्म, संस्कृति आदि से संबंधित मुद्दों के बारे में सभी दुविधाओं के लिए "नैतिकता ही एक जवाब है", इस मुद्दे पर बहस करते हुए, वह आगे लिखते हैं कि गांधी का 'सर्व धर्म समभाव' (सभी धर्म समान हैं) अंबेडकर की संवैधानिक रूप से प्रत्याभूति और गारंटीकृत लोकतांत्रिक अधिकारों की जगह नहीं ले सकता है और हमें पवित्र पुस्तकों को पढ़ने से अधिक संविधान को पढ़ने और समझने की आवश्यकता है। जैसा कि वह आगे लिखते हैं, "थोड़ा आश्चर्य होता है कि अम्बेडकर और गांधी, दोनों ही अहिंसा की व्यक्तिगत परिभाषाओं पर पहुंचे"। यह सभी वृत्तचित्र (डॉक्यूमेन्ट्री) फिल्मों के निर्माताओं पर समान रूप से लागू होता है, जबकि वे फिल्म में अपने अपने अभिनेताओं/अभिनेत्रियों/कलाकारों/टीम के अन्य सभी सदस्यों की भागीदारी के साथ-साथ दर्शकों के लिए उनके महत्व, मूल्यों, विश्वासों आदि की व्याख्या के संबंध में नैतिक निर्णय लेने के लिए एक चौराहे पर मौजूद रहते हैं।

बोध प्रश्नः 3

नोटः 1) अपने उत्तरों को नीचे दिए गए स्थान पर लिखें।

2) इस इकाई के अंत में दिए गए उत्तरों के साथ अपने उत्तरों की तुलना करें।

1) कृपया फिल्म निर्माताओं के काम को प्रभावित करने वाले पाँच नैतिक तत्वों एवं मुद्दों का उल्लेख करें? (अपना उत्तर 100 शब्दों के भीतर लिखिए)

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

2) वृत्तचित्र फिल्मों के अभिनेताओं/अभिनेत्रियों/कलाकारों/टीम के अन्य सभी सदस्यों (विषयों) और दर्शकों के प्रति विभिन्न नैतिक जिम्मेदारियों का वर्णन करें। (अपना उत्तर 100 शब्दों के भीतर लिखिए)

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

3) भारत के किसी भी सामाजिक मुद्दे (ओं) पर एक डॉक्यूमेंट्री फिल्म देखें और अगर फिल्म निर्माता ने पर किसी भी समय पर फिल्मों के अभिनेताओं/अभिनेत्रियों/कलाकारों/टीम के अन्य सभी सदस्यों (विषयों) के साथ-साथ दर्शकों के संबंध में नैतिक रेखाओं को भी पार किया है, यदि कोई है, तो उल्लेख करें। (अपना उत्तर 100 शब्दों के भीतर लिखिए)

.....

.....

.....

.....

.....

.....

3.5 फिल्म निर्माताओं के लिए नैतिक चुनौतियां

जैसा कि पहले भागों में भी चर्चा की गई है कि एक फिल्म निर्माता को कई नैतिक चुनौतियों का सामना करना पड़ता है। औफ़रहाइड, जस्सी और चंद्रा लिखते हैं, वृत्तचित्र "(डॉक्यूमेन्ट्री) फिल्म निर्माताओं ने खुद को रचनात्मक कलाकारों के रूप में स्थापित किया है, जिनके लिए नैतिक व्यवहार उनके प्रोजेक्टों के मूल में निहित होता है" (देखें: *औफ़रहाइड, जस्सी* और *चंद्रा, एन.डी.*)। अभिनेताओं/अभिनेत्रियों/कलाकारों/टीम के अन्य सभी सदस्यों (विषयों) के संबंध में, फिल्म निर्माता अक्सर दो कारणों से अभिनेताओं/अभिनेत्रियों/कलाकारों/टीम के अन्य सभी सदस्यों (विषयों) की रक्षा करने के लिए खुद को बाध्य महसूस नहीं करते हैं: सबसे पहले, वे मानते हैं कि अभिनेताओं/अभिनेत्रियों/कलाकारों/टीम के अन्य सभी सदस्यों (विषयों) ने खुद को नुकसान पहुंचाया है। दूसरे, उनमें से कुछ प्रसिद्ध व्यक्ति (सेलिब्रिटी) या कॉर्पोरेट अधिकारियों की अपने स्वयं के जनसंपर्क जैसे साधनों के साथ मीडिया तक जाने की स्वतंत्र पहुँच होती है। उसी समय, दर्शकों के मामले में, फिल्म निर्माता अक्सर व्यक्तिगत तथ्यों, दृश्यों, और छवियों के अर्थों में हेरफेर को सही ठहराते हैं क्योंकि उन्हें लगता है कि इससे कहानी को अधिक प्रभावी ढंग से दर्शाने में मदद मिलती है ताकि दर्शक किसी कहानी की मुख्य थीम, प्रसंग और मुद्दों को उतना ही सच मान लें, जितने सच वह हैं। हालांकि, एक सर्वेक्षण के दौरान यह नोट किया गया है कि फिल्म निर्माताओं ने आमतौर पर दो क्षेत्रों (देखें: *औफ़रहाइड, जैज़ी* और *चंद्रा, एन. डी.*) में निराशा व्यक्त की थी। सबसे पहले, वे यह स्वीकार करते हैं कि नैतिक रूप से उन्हें अमल में, प्रथाओं, परंपराओं और व्यवहारों में स्पष्टता और मानकों की कमी रहती है। दूसरे, फिल्म निर्माता आमतौर पर उनकी कारगरी, हस्थकौशल शिल्प के नैतिक आयामों और उन्हें प्रभावित करने वाले आर्थिक और सामाजिक दबावों से भी अवगत होते हैं।

3.5.1 वृत्तचित्र फिल्मकार और नैतिक चुनौतियाँ

पत्रकारिता के विपरीत, वृत्तचित्र फिल्म निर्माण को काफी हद तक एक व्यक्तिगत और स्वतंत्र प्रयास के रूप में माना जाता है (देखें: *औफ़रहाइड, जैज़ी* और *चंद्रा, एन. डी.*)। जब डिस्कवरी, नेशनल जियोग्राफिक और पीबीएस (द पब्लिक ब्रॉडकास्टिंग सर्विस इंक) जैसे बड़े निकासों के लिए वृत्तचित्र (डॉक्यूमेंटी) फिल्मों का काम किया जाता है, इनमें से कुछ निकाय फिल्म-निर्माताओं को मानकों और प्रथाओं और/या प्रिंट पत्रकारिता (प्रिंट जर्नलिज्म)

और समाचार प्रसारण (ब्रॉडकास्ट न्यूज) से निकले नैतिकता संहिता का पालन करने के लिए कह सकते हैं। लेकिन इसके विपरीत, मानकों और नैतिकता (और यहाँ तक कि स्वतंत्र तथ्य-जाँच) के अवलोकन के संबंध में, "डॉक्यूमेंट्री (वृत्तचित्र) फिल्म निर्माता काफी हद तक व्यक्तिगत निर्णय, अधिकारियों से मार्गदर्शन और कभी-कभी फिल्म समारोहों में होने वाली सामयिक बातचीत पर भी निर्भर हो चुके हैं।" (देखें: *औफ़रहाइड, जैज़ी* और *चंद्रा, एन. डी.*)

3.5.2 फिल्मांकन और संपादन के दौरान नैतिक चुनौतियाँ

किये गये एक सर्वेक्षण के दौरान (देखें: *औफ़रहाइड, जैज़ी* और *चंद्रा, एन. डी.*), कई फिल्मकारों ने स्वीकार किया है कि व्यावसायिक दबावों के कारण, विशेष रूप से तारों (केबल) के व्यवसाय में, उन्होंने ऐसे निर्णय लिए हैं जिन्हें वे 'अनैतिक' मानते हैं। यह तेजी गति के साथ और सस्ती डाक्यूमेन्ट्री फिल्मों (वृत्तचित्रों) की ओर बढ़ते रुझानों के कारण "विशेष रूप से अपने अभिनेताओं/अभिनेत्रियों/कलाकारों/टीम के अन्य सभी सदस्यों (विषयों) के प्रति अपने दायित्वों की समझने" में फिल्म-निर्माताओं के लिए चुनौतीपूर्ण हो जाता है। कई शोधकर्ताओं का मानना है कि चूँकि बजट मांग की दक्षता एवं क्षमता को प्रभावित करता है जो नैतिक रूप से चिन्ताजनक हो सकता है।

यह आपको बहुत परेशान करने वाला हो सकता है, जिसका वर्णन कुछ समझने और अध्ययन करने के लिए नीचे दिया गया है, लेकिन आपको स्पष्ट करने के लिए, एक उदाहरण यहाँ दिया जा रहा है। जब किसी फिल्म निर्माता को उस समय वापस बुला लिया जाता है, जिस समय वह एक वन्यजीव फिल्म की शूटिंग की लोकेशन पर होता है, और वह एक जानवर को दूसरे जानवर के शिकार करने सीन को अपने कैमरे में कैद करने की कोशिश कर रहा होता है। (देखें: *औफ़रहाइड, जैज़ी* और *चंद्रा, एन. डी.*):

हमने कुछ को गोली मारने की कोशिश की, और आज भी दोनों को याद करके परेशान हो जाता हूँ। मुझे बिना बताए, एक अश्वपाल (पशु रैंगलर) ने खरगोश के अगले पैरों को तोड़ दिया, इसलिए वह नहीं चल सका। अगले शॉट लेने पर, उन्होंने फिर पूछा, "क्या हमें इसके पैरों को फिर से तोड़ देना चाहिए?" डीपी (फोटोग्राफी के निदेशक) वहीं बैठे हुए थे, कहने लगे, "नहीं, मुझे पूरा यकीन है कि आप ऐसा नहीं करना चाहेंगे," लेकिन उन्होंने अपना सिर को हाँ में हिलाया। मैंने निर्णय ले लिया, इन्हें तोड़ दो। इस बात का मुझे बहुत अफसोस है। यह घटना मुझे आज भी हर दिन सालती है। मैं इसे तार्किक आधार पर उचित बता सकता हूँ और एक तर्कसंगत रूप दे सकता हूँ, कि अगर मैं ऐसा न कहता तो भी एक दिन वह संभवतः एक हिंसक और शिकारी जानवर द्वारा मारा जा सकता था। लेकिन बेहतर शॉट पाने के लिए हमें उसे पीड़ा पहुँचना, दर्द देना, उसे चोटिल करना, एक गलत काम था।"

जहाँ तक "फिल्मांकन की अवस्थिति के रूप में फिल्म निर्माताओं और उनके अभिनेताओं/अभिनेत्रियों/कलाकारों/टीम के अन्य सभी सदस्यों (विषयों) के बीच किए गए समझौतों की अखंडता" का सवाल है, तो फिल्म निर्माण (प्रॉडक्शन) की एत्रीकरण रेखा (असेंबली-लाइन) लोकेशन पर काम करने वालों और उपकरणों की एक श्रृंखला जिसमें बाद में सभी चीजों को इक्कठा किया जाता है) प्रकृति के कारण इसमें भी खतरा और जोखिम होता है। फिल्म के संपादन और निर्माण उपरांत के समय, प्रोड्यूसर जो अभिनेताओं/अभिनेत्रियों/कलाकारों/टीम के अन्य सभी सदस्यों (विषयों) या ओवरसाइज़ प्रोडक्शन को पसंद करते हैं, अक्सर इस प्रक्रिया से अलग हो जाते हैं। फिल्म निर्माता अवस्थान और ठिकानों के रूप में खुद को कुंठाग्रस्त, विफल और निराश महसूस करते हैं, हमेशा ही वे अपने अभिनेताओं/अभिनेत्रियों/कलाकारों/ टीम के अन्य सभी सदस्यों (विषयों) के साथ किए

गए समझौतों का सम्मान नहीं करते हैं। एक फिल्म निर्माता के रूप में एक सर्वेक्षण के दौरान व्यक्त किया गया एक उदाहरण, (देखें: *औफ़रहाइड, जैज़ी* और *चंद्रा*), "साक्षात्कार किये जाते हैं और रिलीज पर हस्ताक्षर इस शर्त पर किए जाते हैं कि वे सबमें से सबसे अच्छे को चुनेंगे उनके चेहरों को अस्पष्ट और छुपाएंगे..... उन्होंने आवाज नहीं सुनी अर्थात्, सबमें से सबसे अच्छे को नहीं चुना लेकिन चेहरे को अस्पष्ट कर लिया। जो मुझे असहज, असुविधाजनक और असुखद लगा; यह सब करना उन्हें जोखिम में डालता है।"

इंदिरा गांधी राष्ट्रीय मुक्त विश्वविद्यालय (इग्नू) के लिए बेसहारा बच्चों पर एक वृत्तचित्र (डॉक्यूमेंट्री) फिल्म "ब्रिंगइंग इनटू फोकस" की शूटिंग के दौरान जैसा कि इस यूनिट के लेखक (फिल्म-निर्माता) 1999 के अपने उन दिनों को याद करते हुए कहते हैं: "मैं अक्सर दिल्ली की सड़क पर कई बच्चों को किताबें, पत्रिकाएँ बेचते हुए, ट्रैफिक की रेड लाइट पर फूल बेचते हुए देखा करता था,"। एक दिन दोपहर से पहले, मैं अपने शूटिंग दल के साथ दिल्ली की सड़कों पर आया, ताकि मैं उन बच्चों से कैमरे पर बात कर सकूँ और यह पता लगा सकूँ इनके पीछे क्या कारण है कि वे सड़कों पर ये सब करने पर मजबूर हैं। क्या वे यह सब अपनी पसंद से करते हैं या उनके आगे कोई मजबूरी है या फिर अपनी आजीविका को कमाने के लिए कर रहे हैं? लेकिन, जब एक लड़का कैमरे पर मुझसे बात कर रहा था, तभी सामने से लोकेशन पर दिखने में भूत जैसा बूढ़ा-सा आदमी आ गया और उसने उस लड़के के कान में हमसे पैसे माँगने के लिए फुसफुसाया क्योंकि वह साक्षात्कार देकर हम पर अहसान कर रहा था और हमें पैसे देने के लिए बाध्य कर रहा था। हालांकि, मैंने कैमरे पर उसे दाना डालने के लिए कोई पैसा नहीं दिया था, मैंने इंटरव्यू में उसके सहयोग के लिए अपना आभार प्रकट करने हेतु उसे दस रुपए का नोट दिया क्योंकि उसने पैसे के लिए प्रेरित होने के बावजूद लोकेशन को नहीं छोड़ा।" हालांकि, पैसे की माँग करते हुए बिना दाना डाले अधीनस्थ व्यक्ति स्वयं से कैमरे के सामने नहीं आता है। यह कई वृत्तचित्र (डॉक्यूमेंट्री) फिल्म निर्माताओं द्वारा अभिनेताओं/कलाकारों (विषयों) के लिए उनकी इच्छा के अनुसार (या एक कल्पना की तरह) वृत्तचित्र (डॉक्यूमेंट्री) में अभिनय करने के लिए पैसे की पेशकश करना अनैतिक निर्णयों (या काल्पनिक कथाओं की तरह) के कारण होता है।

अभिनेताओं/कलाकारों (विषयों) के साथ उनके निकट रहने या उनसे दूर रहने के बारे में, अधिकांश फिल्म निर्माता अपने अभिनेताओं/कलाकारों (विषयों) या "सहयोगियों" (जैसा कि रॉस कॉफ़मैन द्वारा कहा गया है) से दूर रहने की कोशिश नहीं करते हैं, क्योंकि उन्हें लगता है कि जिन लोगों पर फिल्म की शूटिंग की जा रही है वे सक्रिय प्रतिभागी हैं और उनके बिना फिल्म में योगदान संभव नहीं होगा। जहाँ तक भागीदारी बनाम गैर-भागीदारी के मुद्दे का संबंध है, औफ़रहाइड, जेज़ी और चंद्रा ने अपने सर्वेक्षण में बताया है कि कई फिल्म निर्माताओं ने कई नैतिक रूप से चुनौतीपूर्ण स्थितियों को याद किया जहाँ उन्होंने एक स्थिति में सीधे हस्तक्षेप करने का विकल्प चुना। एक उदाहरण, फिल्म की शूटिंग के दौरान, यह पता चला कि घर से भागने वाले बच्चों की सुरक्षा करने के लिए रखा गया रात का गार्ड (चौकीदार) बच्चों को पीटता था। फिल्म निर्माताओं ने संबंधित प्राधिकारी को सूचना दी और गार्ड को निकाल दिया गया।

3.5.3 निर्णय लेने की प्रक्रिया

यह महसूस किया जाता है कि नैतिक निर्णय लेना "तर्कसंगत औचित्य" पर आधारित होना चाहिए (देखें: *प्लेसेन्स*, 2008)। प्लेसेन्स नैतिकता को परिभाषित करते हुए कहते हैं, यह "हमारे कार्यों के तर्कसंगत औचित्य को खोजने की प्रक्रिया से संबंधित जाँच का वह रूप होता है जब हम जो मूल्य धारण करते हैं वह संघर्ष में आ जाता हैं"। पैटरसन और विल्किंस ने तर्क दिया कि "नैतिकता वहाँ पर शुरू होती है जहाँ पर एक नैतिक प्रणाली के तत्व संघर्ष

करते हैं" (देखें: *पैटरसन* और *विल्किंस*, 2008)। "नैतिक प्रणाली" और "तर्कसंगत औचित्य" दोनों शब्द अस्पष्टता पैदा करते हैं क्योंकि वे अक्सर देश से देश या पत्रकार से पत्रकार के रूप में भिन्न होते हैं क्योंकि कुछ चीजें जो कुछ देशों में आदर्श मानी जाती हैं उन्हें दूसरे देशों में पथभ्रष्ट माना जाता है। यह अंतर काफी हद तक एक फिल्म निर्माता की सांस्कृतिक, राजनीतिक और सामाजिक पृष्ठभूमि के कारण होता है।

कई फिल्म निर्माता अपने स्वयं के नियमों से प्रेरित होते हैं जो नियंत्रित करने वाली शैली के नियमों की एक श्रृंखला के साथ-साथ विषय-वस्तु को खुद पर थोप सकें। इसका सीधा मतलब है कि सीमाओं का एक सेट स्थापित करना। स्पष्ट रूप से, यह फिल्म निर्माता और उस विषय के बीच एक अनुबंध हो सकता है जो आत्म-सेंसरशिप की ओर जाता है (देखें: *स्पाइगल*, 1984)। स्पीगल के अनुसार, कई फिल्म निर्माता ऐसा कुछ भी शामिल करने से इनकार करते हैं जो विषय-वस्तु को खराब कर सकता है क्योंकि यह अनैतिक होता है। सेंसरशिप के मुद्दे के युक्तिकरण के संबंध में, फिल्म निर्माताओं का दावा है कि वे केवल उन विषयों पर काम करते हैं जिनके बारे में उनकी सकारात्मक भावनाएँ जुड़ी होती हैं। वे यह भी दावा करते हैं कि नकारात्मक सामग्री दिखाने की उनकी कोई इच्छा या कारण नहीं होते हैं।

लेकिन इसके विपरीत, यह महसूस किया जाता है कि ऐसी फिल्मों को बौद्धिक रूप से सतर्कता के साथ देखा जा सकता है क्योंकि विषय (कलाकार आदि) पूरी तरह से खुद के लिए बोलते हैं और फिल्म निर्माता कम बोलते हैं। जब भी फिल्म निर्माता हस्तक्षेप करता है, तो उनका विश्लेषण करना नहीं होता है, बल्कि स्क्रीन पर घटनाओं के लिए एक संदर्भ प्रदान करना होता है। इन सबके बावजूद फिल्में द्वारा हमें अन्य लोगों के महत्व, मूल्यों और वैश्विक विचारों के बारे में बताया जाता है, सांस्कृतिक प्रक्रिया कैसे होती और क्यों होती है इसके बारे में ये फिल्में चुप रहती हैं, उस बारे में कुछ भी स्पष्ट नहीं करती। इन सबका निष्कर्ष दर्शकों पर छोड़ दिया जाता है। जैसा कि स्पीगेल सुझाव देते हैं, "यह एक असाधारण रूप से सतर्क, शिक्षित और विचारशील दर्शकों या सामाजिक विज्ञान के छात्रों के एक वर्ग की माँग करता है- (देखें: *स्पीगल*, 1984)"।

नैतिक मुद्दों और चुनौतियों पर विस्तृत चर्चा करने के बाद, आप महसूस कर सकते हैं कि फिल्म निर्माण-विषय और फिल्म निर्माताओं में शामिल हरेक अपनी खुद की आशाओं, आशंकाओं और उम्मीदों को फिल्म में लाता है। लेकिन निष्कपट व्याख्या करने के जम्मेदारी के साथ सहानुभूति की जिम्मेदारी को संतुलित करने की चुनौतियाँ बाहरी लोगों (फिल्म निर्माताओं) और अंदर के लोगों (विषयों) को दोनों के साथ होती हैं। (देखें: *स्पीगेल*, 1984)

आशा है, एक फिल्म निर्माता के रूप में कोई इसे बेहतर ढंग से समझ सकता है। लेकिन दर्शक बुद्धिमान होते है; वह फिल्म को अपने तरीके से समझते हैं और व्याख्या करते हैं।

बोध प्रश्न 3

नोट: 1) अपने उत्तरों को नीचे दिए गए स्थान पर लिखें।

2) इस इकाई के अंत में दिए गए उत्तरों के साथ अपने उत्तरों की तुलना करें।

1) डॉक्यूमेंट्री फिल्म निर्माताओं के सामने कौन-सी नैतिक चुनौतियाँ आती हैं? कृपया कुछ नैतिक चुनौतियों के बारे में जिनका किसी भी प्रसिद्ध भारतीय डॉक्यूमेंट्री फिल्म निर्माता द्वारा सामना किया गया हो। (अपने उत्तर को 100 शब्दों के भीतर लिखिए)

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

2) फिल्मांकन और और संपादन प्रक्रिया के दौरान डॉक्यूमेंट्री फिल्म निर्माताओं द्वारा किस तरह की नैतिक चुनौतियों का सामना किया जाता है? (अपने उत्तर को 100 शब्दों के भीतर लिखिए)

.....

.....

.....

.....

.....

3) नैतिक निर्णय लेने की प्रक्रिया को प्रभावित करने वाले कौन-से कारक होते हैं? (अपने उत्तर को 100 शब्दों के भीतर लिखिए)

.....

.....

.....

.....

.....

3.6 सारांश

एक डॉक्यूमेंट्री (वृत्तचित्र) फिल्म को देखने के बाद, दर्शक यह पूछ सकते हैं: "यह किसकी कहानी है?" क्या यह फिल्म हमारी कहानी या निर्देशक की कहानी या विषय की कहानी से सबंधित है? डेविड मैकडॉगल ने इस बारे में विभिन्न प्रकार के प्रश्न उठाए हैं (देखें: *मैकडॉगल*, 1998):

"1) अपनी फिल्मों में उन संरचनाओं को हम किन तरीकों से अलग कर सकते हैं जिनके बारे में हमारा मानना है और हमें विश्वास है कि हमारी फिल्में उन संरचनाओं से ही होती हैं जिनके बारे में विचार किया जाता है, निर्णय किया जाता है और अक्सर हमारे तथा फिल्म में काम करने वाले लोगों (विषयों) के जाने ही बिना अंतर किया जाता हैं? तथा

2) यह उन लोगों के लिए किसी भी अर्थ में वही फिल्म है जिन्होंने इसे उसी उद्देश्य के साथ बनाया है, हर उन लोगों के लिए यह रहस्योद्घाटन और प्रकटीकरण की अवस्थिति जैसी हो सकती है, जो लोग गुजरते हुए उन पर अपना भौतिक निशान छोड़ गये हैं?"

मैकडॉगल का एक राय के रूप में पूछते है कि "किसकी कहानी?" इस प्रकार वे दोनों आयामों के पक्षधर हैं: सात्विक और नैतिक। उनके अनुसार, इसे एक दुर्लभ पुस्तक या कोई फिल्म माना जाता है जो उस प्रक्रम के आखिर में उसी रूप में उभरता है जिस रूप में लेखक ने इसकी पूर्व कल्पना की थी। फिल्म संचार के एक चैनल के रूप में ही है और अगर हम पूछें, "यह किसकी कहानी है?" देशी शब्दों में, हमें "क्या कहानी है" की अपनी अवधारणा को और अधिक व्यापक बनाना पड़ सकता है।

यह स्पष्ट है कि एक वृत्तचित्र (डॉक्यूमेंट्री) फिल्म लोगों और सरकार के बीच तथा समाज के विभिन्न वर्गों के बीच समय-समय पर उनके द्वारा किए गए अनैतिक कार्यों को दर्शाकर उन्हें 'आईना' दिखाकर उन सबके बीच एक संतुलन बनाए रखने की दिशा में महत्वपूर्ण भूमिका निभाती है। इसके विपरीत, एक डॉक्यूमेंट्री नीति को समान रूप से कलाकारों/टीम के अन्य सभी सदस्यों (विषयों) और दर्शकों की गरिमा और व्यक्ति का सम्मान करने की आवश्यकता को संबोधित करते हुए एक मूलभूत स्तर पर पहुंचना चाहिए। यह महसूस किया जाता है कि "यह करो, वह करो" जैसी हठधर्मिता या सिद्धांतवाद की स्थिति के बजाय, ऐसे दृष्टिकोण को स्वीकार करना चाहिए जिसमें नैतिकता का प्रश्न एक विकसित ऐतिहासिक संदर्भ में हो। वृत्तचित्र (डॉक्यूमेंट्री) फिल्मकारों को नियमों के बजाय मूल दिशा निर्देशों का उपयोग करना चाहिए, जैसे कि कला नियमों और एक डॉक्यूमेंट्री नैतिकता से हट भी जायेगी तो क्या अनर्थ हो जायेगा? (देखें: *औफ़रहाइड, जैज़ी* और *चंद्र, एनडी*)

बोध प्रश्न

1) 'फिल्म निर्माता' से आपका क्या अभिप्राय है? प्रस्तुतीकरण के सभी तरीकों पर चर्चा करें जिन्हें डॉक्यूमेंट्री फिल्म में प्रमुख संगठनात्मक पैटर्न के रूप में माना जाता है? कृपया एक हफ्ते के लिए टेलीविजन देखें और कुछ ऐसी डॉक्यूमेंट्री को पहचानने का प्रयास करें जिसमें प्रस्तुतीकरण का हर तरीका मौजूद हो। आपने जवाब का उचित कारणों सहित समझाएँ।

2) क्या डॉक्यूमेंट्री फिल्म एक पत्रकारिता होती है? नैतिक मुद्दों के संदर्भ में अपने उत्तर को उचित कारणों सहित समझाएँ।

3) क्या हम डॉक्यूमेंट्री फिल्म निर्माताओं को 'गेटकीपर' मान सकते हैं? अपने उत्तर को उचित उदाहरण देकर उचित कारणों सहित समझाएँ।

4) नैतिकता (एथिक्स) की परिभाषा दीजिए। डॉक्यूमेंट्री फिल्म के निर्माण में नैतिकता का क्या योगदान होता है?

5) डॉक्यूमेंट्री फिल्म के निर्माण में कोड ऑफ एथिक्स (आचार-संहिता) से आपका क्या अभिप्राय है? इस कोड की क्या आवश्यकता है? उपयुक्त उदाहरण देकर समझाइए।

6) फिल्ममेकर, उनके कलाकारों एवं कामगारों और उनके दर्शकों दोनों के बीच अधिकार और शक्ति का संतुलन बनाए रखने हेतु एक फिल्मकार की क्या कार्य-भूमिका होनी चाहिए?

7) फिल्म निर्माताओं के काम को प्रभावित करने वाले नैतिक मुद्दों पर चर्चा करें? डॉक्यूमेंट्री (वृत्तचित्र) फिल्मों के अभिनेताओं/अभिनेत्रियों/कलाकारों/टीम के अन्य सभी सदस्यों (विषयों) और दर्शकों के प्रति विभिन्न नैतिक जिम्मेदारियों का वर्णन करें।

8) डॉक्यूमेंट्री फिल्मकारों के सामने क्या-क्या नैतिक चुनौतियाँ होती हैं? कृपया किसी भी प्रसिद्ध भारतीय डॉक्यूमेंट्री फिल्म निर्माता (विशेषरूप से एक बायोग्राफी या एक आटो-बायोग्राफी)पर को पढ़े और अध्ययन करें साथ ही फिल्मांकन/फिल्मसंपादन के समय फिल्म निर्माताओं द्वारा सामना की गयी कुछ नैतिक चुनौतियों के बारे में लिखें।

3.8 बोध प्रश्नों के उत्तर

बोध प्रश्न 1

1) (**परोक्ष संकेतः** आज के परिदृश्य में किसी ''फिल्म निर्माता'' को परिभाषित करने का प्रयास करें, उदाहरण के लिए, किसी 'फिल्मकार' के विशिष्ट कार्यों के संदर्भ में आप 'निर्माता' या 'निदेर्शक' को 'फिल्म-निर्माता' कह सकते हैं जो फिल्म से फिल्म अलग-अलग होते हैं जिसे पूरा करने के लिए सभी शर्तों को पूरा करते हैं।)

2) (**परोक्ष संकेतः** किसी डॉक्यूमेंट्री फिल्म में प्रस्तुतीकरण के चार तरीकों को प्रमुख संगठनात्मक पैटर्न माना जा सकता हैः एक्सपोजिटरी, ऑब्जर्वेटिव, इंटरएक्टिव और रिफ्लेक्टिव)।

3) (**परोक्ष संकेतः** अखबारों में प्रिंट/ऑनलाइन प्रकाशित होने वाली फिल्मों के निर्देशक की टिप्पणियों के बारे में फिल्मों पर समीक्षाओं को पढ़ने की कोशिश करें)

4) (**परोक्ष संकेतः** गेटकीपर वे लोग होते हैं जो सूचना, भाषा और ज्ञान के प्रवाह को नियंत्रित करते हैं और किसी व्यक्ति की सामाजिक वास्तविकता और दुनिया के विशेष दृष्टिकोण को निर्धारित करते हैं)

बोध प्रश्न 2

1) (**परोक्ष संकेतः** नैतिकता : एक सिद्धांत या प्रणाली होती है जो कुछ कार्यों की उपयुक्तता एवं अनुपयुक्तता तथा इस तरह के कार्यों के उद्देश्य एवं लक्ष्यों की अच्छाई एवं बुराई के लिए कुछ मानव कार्यों से संबंधित मूल्यों से संबंधित होती है)।

2) (**परोक्ष संकेतः** डॉक्यूमेंट्री फिल्मों के निर्माण में आचार संहिता-एक ऐथिकल डॉक्यूमेंट्री प्रैक्टिस के लिए मानदण्डों को स्थापित करना)।

3) (**परोक्ष संकेतः** अधिकार और शक्ति का असंतुलन जो अक्सर फिल्म निर्माताओं और उनके कलाकारों/टीम के सदस्य आदि (विषयों) और उनके दर्शकों दोनों के बीच उत्पन्न होता है)।

बोध प्रश्न 3

1) (**परोक्ष संकेतः** फिल्म निर्माताओं को उन नैतिक विषयों या चिंताओं की समझ का होना जरूरी है जो उनके कामों को प्रभावित करते हैं)।

2) (**परोक्ष संकेतः** फिल्म-निर्माताओं पर अभूतपूर्व वित्तीय दबाव के कारण लागत कम करने और उत्पादकता बढ़ाने के लिए, फिल्म निर्माता खुद को ऐसी स्थितियों में पाते हैं जहाँ उन्हें व्यावहारिक विचारों के खिलाफ नैतिक जिम्मेदारियों को संतुलित जरूरत होती है।)।

3) (**परोक्ष संकेतः** पटवर्धन का दढ़ विश्वास है कि धर्म, संस्कृति आदि से संबंधित मुद्दों के बारे में सभी दुविधाओं के लिए "नैतिकता ही एक उत्तर है")।

बोध प्रश्न 4

1) (**परोक्ष संकेतः** डॉक्यूमेंट्री फिल्म निर्माता काफी हद तक व्यक्तिगत निर्णय, अधिकारियों द्वारा दिये मार्गदर्शन और कभी-कभी फिल्म समारोहों में होने वाली बातचीत पर निर्भर होते है)।

2) (**परोक्ष संकेतः** फिल्म के संपादन और पोस्ट-प्रोडक्शन के समय, निर्माता जो विषयों या ओवरसीज प्रॉडक्शन को लाइन-अप करते हैं, उन्हें अक्सर इस प्रक्रिया से अलग कर दिया जाता है। फिल्मकार अपने आपको कुंठाग्रस्त, हताश और निराश महसूस हैं क्योंकि परिस्थियाँ, अवस्थान और अवस्थाएँ हमेशा उन समझौतों के साथ प्रांसगित नहीं हो पाते हैं जो उन्होंने अपने कलाकारों आदि (विषयों) के साथ किए हैं।)।

3) (**परोक्ष संकेतः** नैतिक निर्णय (एथिकल डिसीजन मेकिंग) तर्कसंगत औचित्य पर आधारित होना चाहिए)।

3.9 संदर्भ

Aufderheide, P., Jaszi, P. & Chandra, M. (n.d.). *Honest Truths: Documentary*

Filmmakers on Ethical Challenges in Their Work. Retrieved on June 08, 2017, from http://cmsimpact.org/resource/honest-truths-documentary-filmmakers-on-ethical- challenges-in-their-work/.

Berry, C., and Rofel, L. (2010). *Alternative Archive: China's independent documentary culture*. The New Chinese Documentary Film Movement: For the Public Record. Ed. Chris Berry, Lu Xinyu, and Lisa Rofel. Hong Kong: Hong Kong UP, 2010, pp.135-154. Cited in Chiu, K. (2013). Afterword: Documentary filmmaking as ethical production of truth. *Concentric: Literary and Cultural Studies, 39* (1), pp-203-220. Retrieved on July 02, 17, from http:// taiwan.nchu.edu.tw/uploads/files/562a18087d0bd.pdf

Bershen, W. (n.d.). A Question of Ethics: The Relationship between Filmmaker and Subject by Wanda Bershen.Retrieved on June 06, 2017, from http:// www.documentary.org/feature/question-ethics-relationship-between-filmmaker-and-subject

Boxoffice. (2015). *A film is ultimately a director's medium.* Retrieved on June 16, 2017, from http://boxofficeindia.co.in/a-film-is-ultimately-a-directors-medium/Chiu, K. (2013). Afterword: Documentary filmmaking as ethical production of truth. *Concentric: Literary and Cultural Studies, 39* (1), pp-203-220. Retrieved on July 02, 17, from http://taiwan.nchu.edu.tw/uploads/files/ 562a18087d0bd.pdf

Chonko, L. (2012). *Ethical Theories.* Retrieved on June 19, 2017, from http:// www.dsef.org/wp-content/uploads/2012/07/EthicalTheories.pdf N.P.I Cipriani, C. (2014). The Ethics of Documentary Filmmaking. Retrieved on June 07, 2017,

from http://www.indiewire.com/2014/10/the-ethics-of-documentary-filmmaking-69007/

Fieser, J. (2008). Ethical Theory: From Moral Issues that Divide Us. Retrieved on June 19, 2017, from https://www.utm.edu/staff/jfieser/class/160/1-ethical-theory.htm

Grierson, J. (1996). *First Principles of Documentary*. In Kevin Macdonald & Mark Cousins (eds.) Imagining Reality: The Faber Book of Documentary. London: Faber and Faber.

Hartzell, L.C. (2003). *Ethics in Documentary Film Making: An Anthropological Perspectives.* A Thesis submitted in Partial Fulfilment of the Requirements for the Degree of Master of Arts in the Faculty of Graduate Studies. The University of British Columbia. Retrieved on April 04, 2020, from https://open.library.ubc.ca/media/download/pdf/831/1.0091041/1

HT. (2014). *Theatre is actor's medium, film is director's: Kevin Spacey.* Retrieved on June 08, 2017 http://www.hindustantimes.com/hollywood/theatre-is-actor-s-medium-film-is-director-s-kevin-spacey/story-S26DrL1BKCqfVEhV49rzWM.html N.P.I Khrustaleva, O. (2014). *Ethics of Filmmaker-Subject Relationships in Documentary.* A Thesis presented to the Faculty of the Graduate School at the University of 'Missouri-Columbia in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Master of Arts. Retrieved on June 07, 2017, from https://mospace.umsystem.edu/xmlui/bitstream/handle/10355/44426/research.pdf?

MacDougall, D. (1998). Whose Story Is It? In Transcultural Cinema. Princeton University Press. Princeton, New Jersey.

Sh, K. (2011). Documentary-for-the-Other: Relationships, Ethics and (Observational) Documentary, University of Tasmania, Australia.

News18. (2015). *Rakeysh Omprakash Mehra feels cinema is a 'director's medium and not an actor's medium*. Retrieved on June 16, 2017, from http://www.news18.com/news/movies/rakeysh-omprakash-mehra-feels-cinema-is-a-directors-medium-and-not-an-actors-medium-1082774.html

Nichols, B. (n.d.). *What to Do About Documentary Distortion? Toward a Code of Ethics.* Retrieved on June 06, 2017, from http://www.documentary.org/content/what-do-about-documentary-distortion-toward-code-ethics-0

Nichols, B. (1992). *Representing reality.* Indiana University Press. Cited in Khrustaleva, O. (2014). Ethics of Filmmaker-Subject Relationships in Documentary. A Thesis presented to the Faculty of the Graduate School at the University of 'Missouri-Columbia in Partial Fulfilment of the Requirements for the Degree Master of Arts. Retrieved on June 07, 2017, from https://mospace.umsystem.edu/xmlui/bitstream/handle/10355/44426/research.pdf?

Nichols, B. (2010). *Introduction to Documentary*. Second Edition. Indiana University Press. Cited in Khrustaleva, O. (2014). *Ethics of Filmmaker-Subject Relationships in Documentary.* A Thesis presented to the Faculty of the Graduate School at the University of 'Missouri-Columbia in Partial Fulfilment of the Requirements for the Degree Master of Arts. Retrieved on June 07, 2017, from

https://mospace.umsystem.edu/xmlui/bitstream/handle/10355/44426/research.pdf?

Nichols, B. (n.d.). *Documentary modes of representation-Description*

Retrieved on June 17, 2017, from

http://artsites.ucsc.edu/sdaniel/177_2015/bill-nichols-modes.pdf

Patterson, P., & Wilkins, L. (2008). Media Ethics: Issues and cases (6th ed.). Boston: McGraw-Hill.

Patwardhan, A. (2017). Ethics is the answer. Retrieved on June 29, 2017, from http://indianexpress.com/article/opinion/columns/ethics-is-the-answer-abvp-rss-rohith-Plaisance, P.L. (2008). Media Ethics: Key Principles for Responsible Practice.

Pryluck, C. (1976). Ultimately we are all outsiders: The ethics of documentary filming. In A. Rosenthal (Ed.), New challenges for documentary (pp. 255-268). Berkeley: University of California Press. Cited in Khrustaleva, O. (2014). Ethics *of Filmmaker-Subject Relationships in Documentary.* A Thesis presented to the Faculty of the Graduate School at the University of 'Missouri-Columbia in Partial Fulfilment of the Requirements for the Degree Master of Arts. Retrieved on June 07, 2017, from https://mospace.umsystem.edu/xmlui/bitstream/handle/10355/44426/research.pdf?

Renov, M. (1993). Introduction: The truth about non-fiction. In M. Renov (Ed.), Theorizing documentary. New York: Routledge.

Sanders, W. (2010). *Documentary Filmmaking and Ethics: Concepts, Responsibilities, and the Need for Empirical Research.* Retrieved on June 11, 2017, from http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/15205431003703319 *Mass Communication and Society, 13* (5), pp. 528-553 http://dx.doi.org/10.1080/15205431003703319

Shoemaker, P.J. & Vos, T.P. (2009). Gatekeeping theory. New York: Routledge. Cited in Khrustaleva, O. (2014). Ethics *of Filmmaker-Subject Relationships in Documentary.* A Thesis presented to the Faculty of the Graduate School at the University of 'Missouri-Columbia in Partial Fulfilment of the Requirements for the Degree Master of Arts. Retrieved on June 07, 2017, from https://mospace.umsystem.edu/xmlui/bitstream/handle/10355/44426/research.pdf?

Siebert, F.S., Peterson, T. & Schramm, W. (1963). Four Theories of the Press: The Authoritarian, Libertarian, Social Responsibility and Soviet Communist Concepts of What the Press Should Be and Do. University of Illinois Press. Cited in Khrustaleva, O. (2014). Ethics *of Filmmaker-Subject Relationships in Documentary.* A Thesis presented to the Faculty of the Graduate School at the University of 'Missouri-Columbia in Partial Fulfilment of the Requirements for the Degree Master of Arts. Retrieved on June 07, 2017, fromhttps://mospace.umsystem.edu/xmlui/bitstream/handle/10355/44426/research.pdf?

Spiegel, P (1984). The Case of the Well-Mannered Guest. *The Independent Film and Video Monthly*, April 1984, pp. 15-17.

Storm, E. (2007). *The Endurance of Gatekeeping in an Evolving Newsroom: A Multimethod Study of Web-Generated User Content* Paper presented at the annual meeting of the International Communication Association, TBA, San Francisco, CA Online. Retrieved on July 7, 2008 from http://www.allacademic.com/meta/p172623_index.html.Cited in Khrustaleva, O. (2014). Ethics *of Filmmaker-Subject Relationships in Documentary.* A Thesis presented to the Faculty of the Graduate School at the University of 'Missouri-Columbia in Partial Fulfilment of the Requirements for the Degree Master of Arts. Retrieved on June 07, 2017,

from https://mospace.umsystem.edu/xmlui/bitstream/handle/10355/44426/research.pdf?

3.10 कुछ उपयोगी पुस्तकें

i) ***Media Ethics: Cases and Moral Reasoning.*** Clifford G. Christians, Kim B. Rotzali & Mark Frackler (Longman)

ii) ***Media Ethics: Key Principles for Responsible Practice.*** Patrick Lee & Plaisance (Ch-1: Ethics Theory. Ethics Theory: Application to Media)

iii) ***Transcultural Cinema.*** David MacDougall. Edited and with an Introduction by Lucien Taylor. Copyright 1998 by Princeton University Press Published by Princeton University Press, 41 William Street, Princeton, New Jersey

iv) ***Documentary filmmaker Sanjay Kak's three films which are often known as the "Series on Indian Democracy"***

ignou THE PEOPLE'S UNIVERSITY

इकाई 4 संपादन और अर्थ–सृजन*

इकाई की रूपरेखा

4.0 उद्देश्य

4.1 प्रस्तावना

4.2 संपादन

4.3.1 अर्थ-सृजन

4.3.2 अर्थ-सृजन तथा संस्कृति

4.3.3 अर्थ-सृजन और लैंगिकता

4.3.4 मीडिया, प्रयोजन और विचारधारा

4.4 सारांश

4.5 शब्दावली

4.6 बोध प्रश्नों के उत्तर

4.7 संदर्भ एवं कुछ उपयोगी पुस्तकें

4.0 उद्देश्य

इस इकाई का अध्ययन करने बाद आप निम्न को समझने में सक्षम होंगे :

- फिल्म संपादन की एक तकनीक और प्रक्रिया के रूप में चर्चा करने में,
- अर्थ-सृजन फिल्म के संपादन से कैसे संबंधित है, यह समझाने में,
- सांस्कृतिक परिप्रेक्ष्य में लैंगिकता और विचारधारा के संदर्भ में अर्थ-सृजन की व्याख्या करने में, और
- अर्थ-सृजन और विचारधारा आपस में कैसे जुड़ी हुई हैं, यह समझाने में।

4.1 प्रस्तावना

पिछली इकाई में, हम 'फिल्म निर्माता और फिल्म चित्रण' शामिल नीति एवं नैतिकता के बीच स्थापित संबंधों की समीक्षा और अवलोकन कर चुके हैं। इस इकाई में, हम इस चर्चा को आगे बढ़ाते हुए संपादन और अर्थ-सृजन के स्वरूप के विषय में बात करेंगे और इस इकाई संपादन का स्वरूप और अर्थ-सृजन पर चर्चा की जायेगी। फिल्म-निर्माण की प्रक्रिया में, फिल्म के छायांकन (Shooting) के बाद, अगली प्रक्रिया संपादन की होती है। फिल्म के संपादन करने से किसी भी फिल्म या प्रोग्राम को तर्कसंगत या उसे क्रमबद्ध करने में सहायता मिलती है। इससे फिल्म की पटकथा या परिकल्पना के उस प्रयोजन को सुव्यवस्थित करने में मदद मिलती है जिस प्रयोजन से फिल्म बनायी गयी थी। फिल्म के संपादन का संबंध फिल्म की पटकथा के प्रयोजन को स्पष्ट करने से होता है, जिसका हम अब विस्तार से अध्ययन करेंगे।

*डॉ. उजमा अजहर (स्वतंत्र शोधकर्त्ता) द्वारा लिखित

4.2 संपादन

अब हम संपादन का एक तकनीक और प्रक्रिया के रूप में पर्यवेक्षण करेंगे और देखेंगे कि यह सार्थक पटकथाओं और कहानियों के बनाने की दिशा में पहुँचने का या साधन कैसे बन जाता है। संपादन दृश्य (visual) फिल्म खंड (Shot) के चयन, व्यवस्था और समय निर्धारण से संबंधित होता है। एक दृश्य सबसे बुनियादी इकाई होता है, जिसपर एक फिल्म बनायी जाती है। संपादन से पहले फिल्म एकल और दैनिक घटनाओं के स्थिर फिल्माकनों (शाटस) रूप में हुआ करती थीं।

फिल्म के माध्यम से किसी भी फिल्म खंड के चयन की प्रक्रिया शुरू की जाती है। एक सुदंर कहानी गढ़ने के साथ-साथ किसी फिल्म को सार्थक रूप से हिट होने के लिए उस फिल्म का अच्छी तरह से छायांकन करने की आवश्यकता होती है। तब एक संपादक से अपेक्षा की जाती हैं:

क) वह एक फिल्म खंड का चयन करे;

ख) वह फिल्म के सभी फिल्म खंडों को प्रदर्शित करे और उन्हें एक के बाद दूसरे फिल्म खंड को क्रमानुसार व्यवस्थित करे; और

ग) किसी एक फिल्म खंड के लिए समय-सीमा का चयन करे।

सन 1889 में, फिल्म/चलचित्र (Motion Picture) का सूत्रपात हुआ और सन् 1903 तक एकल फिल्म खंड (Single Shot) प्रस्तुतीकरण और निरूपण का चलन चलता रहा जबकि एक शॉट से दूसरे शॉट में कट करने की क्षमता विकसित हो चुकी थी। यह 1915 के आसपास की बात थी जब हम एडिटर्स (अंग्रेजी में) शब्द का प्रयोग उनके लिए करने लगे (जिन लोगों ने काम का अंदाजा लगाने के लिए उसके के महत्वपूर्ण और आवश्यक हिस्से पर जोर देते हुए इमेजों को एक साथ रखा।) लेकिन, दूसरे स्थानों पर अलग-अलग शब्द का प्रयोग किया गया था, जैसे कि फ्रांस में "मोन्टयूर", स्पेन में "मोन्टादोरेस", इटली में "मॉन्टोरी"। ये सभी छवियों (Images) की स्थिति, समय या क्रम बदलने की प्रक्रिया के स्वरूप को दर्शाते हैं।

उदाहरणस्वरूप, 1950 में अकीरा कुरोसावा के रोशोमन में जहाँ एक ही कहानी को चार अलग-अलग रूपों, अनुवादों और संस्करणों के साथ दिखाया गया था और कुरोसावा ने हर एक दृश्यों और परिदृश्यों को दिखाने के लिए कहानी को आगे-पीछे करके संपादन तकनीक का अनुप्रयोग किया था। 1960 में अल्फ्रेड हिचकॉक साइको ने दिखाया कि कहानी को आगे बढ़ाने और कहानी में सस्पेंस पैदा करने के लिए एडिटिंग की गति को किस प्रकार तेज किया जा सकता है। भारत में, जाने भी दो यारों (1983), परिंदा (1989), या राम गोपाल वर्मा की सत्या (1998) जैसी फिल्मों में संपादक, रेणु सलूजा ने हिंदी सिनेमा में एक नए दौर की शुरुआत की।

काल्पनिक फिल्मों के लिए, कहानी फिल्म के फिल्मांकन से पहले लिखी जाती है। प्रलेखी फिल्मों में कहानी फिल्म के संपादन के दौरान उभरकर आती है। फिल्मांकन के दौरान परिदृश्यों और दृश्यों को इकट्ठा किया जाता है जिसके बाद फिल्म को संपादित किया जाता है। हॉरर फिल्म में संपादन के बारे में बहुत अधिक जानकारी, ज्ञान और सूचनाओं की आवश्यकता होती है क्योंकि कहानी में फिल्म खंडों के तेज गति परिवर्तन से रोमांच (सस्पेंस) पैदा होता है।

प्रक्रियाः

क) फिल्माए गये दृश्य और ध्वनि का तालमेल किया जाता है,

ख) एक लॉग (सूची) तैयार किया जाता है जो हर फिल्म खंड को वर्गीकृत करके, उनका खुलासा करके, उनकी जानकारी और विवरणों को एकसाथ रखता है,

ग) सभी फिल्म खंड का मूल्यांकन किया जाता है (कई फिल्म खंड इस स्तर पर रद्द हो जाते हैं),

घ) चयनित फिल्म खंडों को फिर एक साथ रखा जाता है;

ई) एक फिल्म खंड को कितनी देर (सेकंड/मिनट) तक दिखाया जाए, इसका निर्णय लिया जाता है और अतिरिक्त भागों को हटा दिया जाता है;

च) यदि आवश्यक हो, कहानी की पटकथा को बढ़ाने के लिए अतिरिक्त संगीत और दृश्यों को जोड़ा जाता है ;

छ) अंतिम चयन किया जाता है;

ज) जो फिल्म के महत्वपूर्ण मूल्यांकन करने वाले भाग पर विशेष जोर देते हुए छवियों को व्यवस्थित रूप में एक साथ रखते थे। फिल्म खंडों शाट्स के चयन के उपरांत फिल्म को प्रोडक्शन टीम के लिए दिखाया जाता है।

1920 के दशक में सोवियत सिनेमा का पुनर्संपादन

संपादन और संस्कृति के संबंध पर कई प्रकार के शोधकार्य और अनुसंधान किये गए हैं। यूरी सिवियन (1996) ने अपने निबंध 'द वाइज एंड द विक्ड गेमः रि-एडिटिंग एंड सोवियत फिल्म कल्चर ऑफ़ द 1920 इन फिल्म हिस्ट्री' में शब्द "री-एडिटिंग" (पेरेमोन्टाज) को स्पष्ट किया जैसा कि 1920 के दशक के दौरान सोवियत फिल्म उद्योग में अनुप्रयोग किया गया थाः अर्थात् किसी फिल्म को उसके मूल देश के अलावा किसी अन्य देश में फिल्मांकन करना। शब्द के उचित अर्थ में ''री-एडिटिंग'' के अलावा इस शब्द को रीटाइटिलिंग कर, मुख्य टाइटिल को बदल कर, पात्रों और चरित्रों के नाम को बदलकर, और पहले से मौजूद खंड में नए दृश्यों को जोड़कर भी संदर्भित किया जाता है। आमतौर पर, पुनर्संपादन सेंसरशिप से जुड़ा होता है, और इसे फिल्म के राजनीतिक इतिहास का हिस्सा माना जाता है। त्सिवियन इसे फिल्म शैली और संस्कृति के दृष्टिकोण से देखते हैं, और दो गतिविधियों पर चर्चा करते है :

1) सोवियत पटलों के लिए विदेशी फिल्मों का पुनःसंपादन,

2) विदेशों में भेजने के लिए सोवियत फिल्मों का पुनःसंपादन।

वास्तव में इसी तरह की प्रथाएँ और परंपराएँ फिल्म उद्योग के विभिन्न भागों में प्रचलित थी। (विदेशों के लिए री-एडिटिंग फिल्म उत्पादन का हिस्सा था-या, बल्कि, एक नियम के रूप में, स्टूडियो में परफॉरम किया गया पोस्टप्रोडक्शन-जहाँ पर प्रोटोटाइप प्रिंट किया गया था, जबकि आने वाली फिल्मों को उनके वितरकों द्वारा फिर से संपादित किया गया था)। प्रत्येक परम्परा, प्रथा और अभ्यास अपनी स्वयं की नीति और अपने स्वयं के कलात्मक तर्क से प्रेरित था। वह अपने लेख में बताते हैं कि कैसे सोवियत-फिल्म निर्माताओं और संपादकों को फिर से संपादित करने की प्रक्रिया ने विदेशिता के विचारों का परीक्षण करने और (साथ ही साथ भूमिका निभाने) के तरीकों को स्पष्ट करने का अवसर प्रदान दिया, जिसमें सोवियत पहचान को 'चित्रित किया जाना चाहिए'। यहाँ तक कि वर्तमान समय में भी, दुनिया भर में विभिन्न दर्शकों की रुचि के

अनुरूप फिल्में फिर से संपादित की जाती हैं। अमेरिकी फिल्मों को भारत में प्रदर्शित होने से पहले सेंसर बोर्ड प्रमाणन ('भारतीय संवेदनशीलता' पर आधारित) से गुजरना पड़ता है और कुछ हॉलीवुड फिल्मों को एशियाई दर्शकों के लिए फिर से संपादित भी किया जाता है।

बोध प्रश्न

1) फिल्म संपादन से आपका क्या अभिप्राय है?

.....

.....

.....

.....

.....

4.3.1 अर्थ-सृजन

आइए अब देखते हैं कि सिनेमा में अर्थ-सृजन कैसे होता है। फिल्म देखना बहुत सरल लगता है- हर कोई दृश्यों एवं परिदृश्यों को देखता है और दृश्य एवं परिदृश्य फिल्म के प्रयोजन की ओर ले जाती है। फिल्म के दर्शकों की संख्या फिल्म खंडों के सांचाबद्ध (Framing) करने, इसकी रचना, पृष्ठभूमि, प्रकाश, रंग, फोकस, परिधान, मूवमेंट आदि जैसी सिनेमाई प्रदर्शन की चुनी हुई विशेषताओं के बीच स्थापित संबंधों पर बनती है जो वास्तविक विश्व दृश्य और दर्शकों के सामाजिक अनुभव के बीच प्रमुख होते हैं। दर्शक केवल फिल्म की उस रूपरेखा से अर्थ का निर्माण करता है जो उसे फिल्म प्रदान करती है और यह उसे दृश्य से अर्थ निर्माण करने के लिए मार्ग दिखाता है।

किसी फिल्म की समीक्षा तीन दृष्टिकोणों से होती हैं:

क) एक सीधी-सरल कहानी जहाँ फिल्म दर्शकों को कहानी के माध्यम से ले जाती है;

ख) कहानी में कुछ सामंजस्य तो होता है लेकिन इसके दृष्टिकोण से कई अर्थ निकलते हैं। उदाहरण के लिए, कॉइन ब्रदर्स की फ़ार्गो (1996) या कुंदन शाह की जाने भी दो यारों (1993) जैसी फिल्में व्यंग्यात्मक होते हुए भी शास्त्रीय (क्लासिक) मानी जाती हैं।

ग) शैली का प्रभुत्व होते हुए भी पोस्ट मॉडर्न कथन शैली में सामंजस्यता और यथार्थ दर्शकों को समीक्षा करने के लिए कई अवसर देती हैं। जैसेः वाचोकीस (Wachowkis) की मैट्रिक्स (1999) और क्रिस्टोफर नोलन की इन्सेप्शन (Inception; 2010)।

बर्टन (2005) का कहना है कि "फ़िल्म देखना एक चिंतन प्रक्रिया होती है जिसमें दर्शक न केवल फिल्म के भीतर के पात्रों की एक पहचान बनाते हैं बल्कि फिल्म को देखने की प्रक्रिया के साथ भी पहचान बनाते हैं जिसे कैमरे के माध्यम से फिल्म पूरी करता है। ..... जिसे एकनिष्ठता (Subjectivity) कहते हैं जिसमें दर्शक स्वयं को फिल्म के पात्र होने का आभास होने लगता है, जहाँ हम सिनेमाई दुनिया में जीने लगते हैं और यथार्थ और कहानी की बात करते हैं - मानो जादू सा हुआ हो। हम सीन में दिखाए जाने वाले दृश्य और उस दुनिया के साथ एकात्म करते हैं, हालांकि यह एक भ्रम होता है, एक सृजन सामाजिक रूप से निर्मित होता है और विचारधारा की अभिव्यक्ति है।" (पृष्ठ 189)

फिल्म को देखना की मनोवैज्ञानिक विश्लेषण फ्रायड की बुतपरस्ती की अवधारणा और सिद्धांत को नियोजित करता है, यानी, किसी विशिष्ट वस्तु को हमारी वांछित वस्तु के साथ प्रतिस्थापित किया जाता है। पहले की पश्चिमी फिल्मों में सरल प्रतीकवाद का पालन किया जाता था। चरवाहों को काली और सफेद टोपी दी जाती थी जो उनके पात्रों और चरित्रों को अच्छे (सफेद) या बुरे (काला) रूप में दर्शाती थी। हिंदी सिनेमा में 1950 या 1960 के दशकों के दौरान पुरुष या स्त्री पात्रों को अपेक्षित और वांछनीय लैंगिकता के साथ देख जा सकता था। जो पुरुष और स्त्री के दृश्य पटल (On screen) में परम सौंदर्य युक्त व्यक्तित्व का चित्रण हो सकता था। यह मुख्य पात्र के नैतिक और सही व्यवहार का चित्रण भी हो सकता था। एक मुख्य पात्र के रूप में दर्शक स्वयं को देखने लगता है और फिल्म का मुख्य किरदार बन जाता है, जो सुंदर नायिका से प्रेम करता है, गुंडों से लड़ता है और धर्म या नीति का मान रखता है। सिनेमा को अक्सर हमारे व्यक्तित्व के व्यापक रूप के तौर पर देखा जाता है। उदाहरणस्वरूप, मुंबई में हिंदी फिल्म उद्योग में बड़जात्या प्रोडक्शन हाउस आदर्शवादी पात्रों के चित्रण और सरल कथाओं के लिए जाना जाता है। उन्होंने नदिया के पार (1982), हम आपके हैं कौन (1994), विवाह (2006) जैसी फिल्मों को बनाया। ये आमतौर पर प्रेम संबंध पर आधारित घरेलू और पारिवारिक नाटक थे और बुरे, अच्छे, सकारात्मक और नकारात्मक भूमिका करने वाले सभी किरदारों एवं पात्रों को सरलता से पहचाना जा सकता था; संहेदास्पद कोई किरदार नहीं हुआ करता था। इन फिल्मों की कहानी सरल हुआ करती थी जिसे सरल रूप में वर्णन किया जाता था। रॉकस्टार, तमाशा, हैदर और कबीर सिंह जैसी हिंदी फिल्मों में नकारात्मक मन स्थित (ग्रे शेड) किरदार थे। इन फिल्मों में आधुनिकतावादी दृष्टिकोण का अनुप्रयोग किया गया है और दर्शकों द्वारा फिल्म की समीक्षा और व्याख्या करने के लिए बहुत कुछ छोड़ देता है।

4.3.2 अर्थ-सृजन तथा संस्कृति

इस अनुभाग में हम संस्कृति के साथ फिल्मों में अर्थ सृजन के निर्माण के बीच संबंध का अध्ययन करेंगे। फिल्मों में अर्थ सृजन उसके सांस्कृतिक संदर्भ पर निर्भर होता है। सांस्कृतिक संदर्भ विभिन्न प्रकार के होते हैं, जैसे - ग्रामीण या शहरी, लैंगिक, वर्ग, जाति और वंश आदि स्तरीकरण प्रणाली के कुछ घटक हैं। इसमें सांस्कृतिक संदर्भ की भी एक महत्वपूर्ण भूमिका रहती है कि फिल्म को देखने के दौरान एक दर्शक कैसे फिल्म के पात्र और चरित्र के रूप में खुद के लिए एक अर्थ सृजन करता है।

अभिनेता, लेखक, निर्माता, निर्देशक और फिल्म प्रोडक्शन से संबंधित अन्य कर्मियों जैसे विषय-वस्तु (Content) रचयिता एक विशिष्ट आर्थिक और संगठनात्मक व्यवस्था अब स्थित होते है। यह प्रणाली और व्यवस्था उनके व्यक्तिगत और व्यवसायिक जीवन का अंग एवं भाग बन जाती है। जिन सामाजिक, वैधानिक, राजनैतिक और आर्थिक बाधाओं के साथ वे लोग जीते हैं और अपना कार्य करते हैं, वे सभी उनकी फिल्मों की कहानी को प्रभावित करती है, जिन्हें वे सिनेमा में प्रस्तुत करते हैं। प्रॉडूसर और दर्शक दोनों ही अपने स्थानीय अवस्थितियों से प्रभावित होते हैं। रॉकीच और केंटर (1986) का यह मानना है कि फिल्म की विषय-वस्तु सामाजिक व्यवस्था के अंतर्गत बनायी जाती है। वे यह एक तर्क के साथ कहते हैं कि विश्व भर में बड़े पैमाने पर संचार साधनों के लिए विषय-वस्तु तैयार करने का अधिकार गिने-चुने लोगों के पास होता है। यह अक्सर वे लोग होते हैं जो नौकरशाही संरचनाओं और ढाँचों में प्रभावशाली पद पर कार्यरत होते हुए औपचारिक भूमिका निभाते हैं। ये संचारक मीडिया जानकारी संसाधनों के मजबूत और ठोस नियंत्रक होते हैं, जैसे संसाधनों का निर्माण करना, इकट्ठा करना, प्रकरण करना और संसाधनों को प्रसारित करना जो सामाजिक, सांस्कृतिक, संगठनात्मक और व्यक्तिगत जीवन के व्यवहारिक आचरण के

महत्वपूर्ण, मूलभूत और आधार-भूत अंग बन चुके हैं (देखें पृष्ठ 15)। जहाँ तक मीडिया प्रयोक्ताओं की बात हैं, वे 'सक्रिय रूप से अलग-अलग व्यक्ति और सामाजिक समूहों के सदस्य होते हैं जो अपने व्यक्तिगत और सामाजिक लक्ष्य के संदर्भ में मीडिया का उपयोग करते हैं और यह मीडिया ही है जो विभिन्न संस्थानों के साथ फिल्म के दर्शकों को जोड़ती है' (देखें: पृष्ठ 17)। उदाहरण के तौर पर, सामाजिक और सांस्कृतिक स्वीकार्यता प्राप्त करने के लिए और संतुलन को बनाये रखने के लिए, फिल्म-निर्माता अक्सर कहानी में एक अच्छे एवं सकारात्मक पात्र या किरदारों को जोड़ देते हैं।

बूथ (2000) के अनुसार, अन्य वाणिज्यिक और व्यवसायिक फिल्मों की तुलना में हिंदी सिनेमा सामाजिक, ऐतिहासिक और सौन्दर्यपरक संदर्भ पर अधिक निर्भर एवं आश्रित होता है। यह अधिकतर और मुख्य रूप से अपने दर्शकों के कारण होता है। जब फिल्म की प्रकरण (Theme), विषय और कहानियों की बात आती है, हिंदी फिल्मों के दर्शक अभी भी इस मामले में रूढ़िवादी होते हैं। चूँकि अधिकांश जनसंख्या ग्रामीण क्षेत्रों में रहती हैं, इसलिए वे सामान्यतया और आमतौर पर सीधी, सादी एवं सरल कहानियाँ देखना पसंद करते हैं। हाल के दिनों में कुछ युवा और नये निर्देशकों के काम में एक बदलाव देखने को मिल रहा है। इनमें अनुराग कश्यप (देखें: 2012 में गैंग्स ऑफ़ वसईपुर) और जोया अख्तर (देखें: 2019 में गली बॉय) जैसे निर्देशकों को शामिल किया जा सकता है। लेकिन इनके दर्शकों की संख्या कम है, विशेषकर शहरी क्षेत्रों में उनका आधार अभी भी छोटा है।

4.3.3 अर्थ सृजन और लैंगिकता

इस अनुभाग में, हम लैंगिक निरूपण और चित्रण सिनेमा में अर्थ का लैंगिक निर्माण की जाँच करेंगे। अधिकांश फिल्में और दूरदर्शन धारावाहिक (सीरियल) महिलाओं के लिए ''उचित'' व्यवहार पर तर्क और संवाद प्रस्तुत करते है। इस 'उचित' व्यवहार का प्रस्तुतीकरण और निरूपरण सामान्यतः पुरुष प्रधान होता है। उदाहरण के तौर पर, महिलाओं द्वारा व्यभिचार और परगमन करने पर महिलाओं को या तो दंडित किया जाता है या उन्हें बुरा-भला कहा जाता है। इसके विपरीत, दूसरी ओर जब पुरुष ऐसा काम करते हैं तब उनके द्वारा किये गये व्यभिचार पर उनको हवा दी जाती है, स्वतंत्रता और छूट दे दी जाती है। कई बार समलैंगिकता का कहानियों और किस्सों में मज़ाक उड़ाया जाता है। सिनेमा और दूरदर्शन के माध्यम से समाज में पुरुष और स्त्री के बीच अधिकार में विषमता को प्रदर्शित किया जाता है। महिलाओं और स्त्रियों के व्यवहार को पुरुष प्रधान संरचना के आधार पर प्रस्तुत और निरुपित किया जाता है। पुरुषों का प्रस्तुतीकरण और निरूपण भी विषमलैंगिकता (हेटेरोनोर्मेटिव) से लिया गया है। इसी कारण समलैंगिक पुरुषों को विकृत व्यक्ति और विपथगामी के रूप में निरुपित या प्रस्तुत किया जाता है और उनका मज़ाक उड़ाया जाता है। सिनेमा और टेलीविज़न में समाज के अन्दर अर्थ का सामाजिक सृजन लैंगिक संदर्भ में दिखाया जाता है (देखें: *मुलवे*,1975)।

रूढ़िवाद को समाज में जटिल सामाजिक रिश्तों एवं संबंधों तथा सत्ता समीकरण को दिखाने के तरीकों के रूप में देखा जा सकता है। पश्चिमी सभ्यता में कई हॉलीवुड फिल्मों में महिलाओं को मूक, मूर्ख ('डम्ब ब्लोंड') भूरे बालों वाली रूढ़िवाद दिखाकर उनकी अवस्थिति को अधीनस्थ और गौण रूप में संदर्भित किया जाता है। फेमिनिन मिस्टिक (1964) में बेट्टी फ़िरएदन ने लोकप्रिय मीडिया चित्रों के द्वारा अमरीकी संस्कृति में प्रसारित वैचारिक संदेशों की आलोचना की हैं। उन्होंने जो संदेश पहुँचाया हैं वह था कि स्त्री घर के कामकाज, विवाह, यौन जीवन और बच्चों से ही पूर्ण होती है। एक आदर्श स्त्री को करियर, शिक्षा या राजनैतिक महत्वकांशाओं में रूचि नहीं दिखाना चाहिए। उन्होंने व्यापकता के साथ व्याप्त

इस विश्वास और धारणा को चुनौती दी कि ''1949 के बाद एक महिला के रूप में निर्वाह करना ही अमरीकी महिलाओं के लिए केवल एक परिभाषा थी - गृहणी और माँ। अर्थात्, एक महिला के लिए गृहणी और माँ बनना ही उनके जीवन में पूर्णता का एकमात्र रास्ता है। (देखें पृष्ठ सं. 19-20)

लौरा मुलवे ने मेल गेज सिद्धांत दिया है (देखें: *मुलवे,*1975) जहाँ मीडिया में महिलाओं को विषम लांगिक (हेटेरोसेक्सुअल) पुरुष की दृष्टि से देखा जाता हैं। महिलाओं को पुरुषों के भोग विलास की निष्क्रिय वस्तु माना जाता है। निरूपण, प्रस्तुतीकरण और चित्रण की सिनेमा प्रणाली के उनके विश्लेषण में यह प्रतीत होता है कि पुरुषों को प्रधान और प्रमुख दर्शक, एक निहित दर्शक का पद प्रदान किया जाता है, जिसे 'बेरर ऑफ लुक' के रूप में देखा जाता है, जबकि महिलाओं को उनके क्षेत्र तक सीमित कर दिया गया है और इस प्रकार वे अपने स्थान में ही सिमटकर रहती हैं, चूँकि उन्हें मात्र पुरुष के भोग-विलास की वस्तु माना गया है। इस सिद्धांत को तीन तरीकों में देखा जा सकता हैः

- पुरुष महिलाओं को किस नजर से देखते है,
- महिलाएँ स्वयं को किस नजर से देखती हैं,
- महिलाएँ अन्य महिलाओं को किस नजर से देखती हैं।

पुरुष की दृष्टि (मेल गेज) के ठेठ उदाहरणों में पुरुष के कन्धों पर महिलाओं के समीप से शॉट लेना शामिल होता है। ऐसे शॉट्स करना महिलाओं के शरीर पर तय होते हैं। उदाहरण के लिए, किसी फिल्म में ऐसे सीन अक्सर दिखाए जाते हैं जहाँ पुरुष सक्रियता से किसी निष्क्रिय, सहनशील और दब्बू महिला को देख रहा होता है। पुरुष को टकटकी लगाकर देखने (मेल गेज) का यह तात्पर्य है कि पुरुष दृष्टिकोण के साथ महिला दर्शकों को किसी कहानी को गौण रूप में देखना चाहिए। पुरुष का कर्तव्य है कि वह 'काम' या 'अभिनय' करे जबकि महिला सिर्फ उसके आसपास रहे या उपस्थित रहे। पुरुष प्रधान और अधीनस्थ महिला के प्रस्तुतीकरण, निरूपण और चित्रण के लिए पुरुष की दृष्टि (मेल गेज) द्वारा महिला को भोग-विलास की वस्तु के रूप में दिखाया जाता है। पुरुष प्रधान और अधीनस्थ महिला का यह सामाजिक चित्रण दर्शकों द्वारा इसलिए स्वीकार किया जाता है क्योंकि यह पुरूष प्रधान एवं लैंगिक मानदंड के अनुकूल होते है। सिनेमा की यह मुख्यधारा इन ठेठ, रूढ़िवाद को बढ़ावा देती हैं। महिला की टकटकी (फीमेल गेज) महिलाओं को स्वयं को एवं अन्य महिलाओं को निर्देशित रूप से इन रूढ़िवाद, ठेठ, रूढ़िवाद से प्रभावित होती हैं। जिन फिल्मों में पुरुष टकटकी (मेल गेज) लगा कर देखते हैं, उन फिल्मों को पुरुष और महिला दर्शकों के स्वीकार्य दृष्टिकोण के हिसाब से काफी महत्वपर्ण और सफल माना जाता है। यह व्यवसायिक सफलता में भी परिवर्तित होता है। यह बात खेल प्रदर्शन और दूरदर्शन प्रसारण पर भी लागू किया जाता है। केवल चुनिंदा खेलों को मनोरंजन के रूप में देखा जाता है। महिला खिलाड़ी जो पारंपरिक रूप से अस्वीकार्य खेलों जैसे रग्बी, सॉफ्टबॉल, वॉलीबॉल, हॉकी, बास्केटबॉल में भाग लेती हैं, उनकी उपेक्षा की जाती है। इसके विपरीत, तैराकी, टेनिस, जिमनास्टिक, गोल्फ और फिगर स्केटिंग को सामाजिक स्वीकृति मिलती है। पहले वाले में शक्ति प्रदर्शन और आक्रामक स्वभाव की आवश्यकता होती है इसलिए मीडिया द्वारा इसे उपेक्षित और नजरंदाज किया जाता है। बाद वाले को स्वीकृत करने के कारण इसे अक्सर प्रसारण किया जाता है। टीआरपी (टेलिविज़न रैंकिंग अंक) या किसी निवेश पर निर्देशक सिद्धांत अधिकतम लाभों में से एक है। इस प्रकार फिल्में, विज्ञापन और टेलीविज़न जैसी पुरुष प्रधान संस्थाएँ अपना प्रभाव डालती हैं और यह निर्धारित करते हैं कि समाज में 'प्राकृतिक और सामान्य' क्या होता है। (देखें: *मुलवे,*1975)

बोध प्रश्न 2

1) मेल गेज सिद्धांत को स्पष्ट कीजिए।

.....

.....

.....

.....

.....

4.3.4 मीडिया, प्रयोजन और विचारधारा

चूँकि, पिछले भाग में हम इस बात पर चर्चा कर चुके हैं कि मीडिया सांस्कृतिक प्रतिमान (कल्चरल मॉडल) को शब्दों में वर्णित करता है। यह पुरुष प्रधान मानदण्डों और पितृसत्तात्मक आदर्शों को बढ़ावा देता है, उनका पालन एवं समर्थन करता है। इस अनुभाग में, हम फिल्म और मीडिया में अर्थ सृजन में विचारधारा की भूमिका पर चर्चा करेंगे। मीडिया संगठन अलग-अलग, विभिन्न प्रकार के एवं जटिल होते है। मीडिया एक सांस्कृतिक मॉडल, अनिवार्य रूप से दर्खाइमी नमूने (दुर्खीमियम मॉडल) का समर्थन करती है और उसे बढ़ावा देती है, जिसमें समाज का एक मानदण्ड संबंधी एकीकरण महत्वपूर्ण होता है। अराजकता इस एकीकरण खतरा हैं। दर्खाइम के अनुसार, धर्म और राष्ट्र सामूहिकता और एकीकरण के प्रतीक के रूप में कार्य करते हैं। वे सामूहिक चेतना और एकजुटता को मजबूत और सुदृढ़ बनाते हैं। वे एक साझी पहचान का निर्माण करते हैं जो मानक एकीकरण को मजबूत और फिर से बनाता है। मीडिया सदैव कई तरीकों से विभिन्न क्षेत्रीय एवं सांस्कृतिक समूहों के बीच एकजुटता को बढ़ावा देने में सहायता करती है। यह भाषा और सांस्कृतिक प्रतीकवाद के प्रयोग से किया जा सकता है (देखें: *मैक कोर्माक* 1986)। उदाहरण के तौर पर, 15 अगस्त को भारतीय प्रधानमंत्री द्वारा स्वाधीनता दिवस पर दिये गये भाषण का प्रसारण या 4 जुलाई को संयुक्त राज्य अमेरिका में आतिशबाजी या ओलिंपिक खेलों के समारोह में वाकपटुता के माध्यम से एक सांझी पहचान को सुदृढ़ करने में मदद मिलती है।

बर्टन के अनुसार, मीडिया और समाज के बीच संबंध और अर्थ सृजन विभिन्न माध्यमों से होता है (देखें: *बर्टन,* 2005, पृष्ठ 6)। ये इस प्रकार से है :

क) मीडिया संस्थान और सांस्कृतिक वस्तुओं का उत्पादन;

ख) सरकार और उन संस्थानों द्वारा खुद के बनाए गए विनियमन;

ग) मीडिया के लिखित संदर्भ में उत्पादन और उपभोग के प्रतिनिधित्व और शर्तों के बीच संबंध, और

घ) सामाजिक और सांस्कृतिक असमानताओं के बारे में संस्कृति की खपत।

शूडसन (Schduson) का मानना है कि 1972 से 1985 तक संचार (मीडिया) समाजशास्त्र तीन दिशाओं में विकसित हुआ है। एक, नव-वेबरियन है जो संगठन, पेशा या व्यावसाय, उत्पादन और बाजार की अवधारणा पर जोर देता है: दूसरे, नव-मार्क्सवादी जो नेतृत्व और विचारधारा की अवधारणा पर जोर देता है, और तीसरे, नव-दुर्खिमियन हैं जो संस्कार, धार्मिक अनुष्ठान, कर्मकाण्ड और संस्कृति की अवधारणा पर जोर देते हैं। नव-वेबरियन विचारक बाजार के दृष्टिकोण से संस्कृति के निर्माताओं की जाँच करते हैं। वह अवयव

(Content) तैयार किया जाता है जो बिकता है। नव-मार्क्सवादी संस्कृति की प्रतीकात्मक अवयव को नियंत्रित करते हैं। पत्रकार निर्माताओं, उत्पादकों और मालिकों के विश्व-दृष्टिकोण को साझा करते हैं और गेटकीपिंग और कार्यक्रम विन्यास के अनुप्रयोग से उन वस्तुओं को मीडिया एजेंडा से दूर रखते हैं जो संभ्रांत वर्ग के लिए हानिकारक होती है और इस प्रकार स्वैच्छिक रूप से प्रभावी विचारधारा का प्रसार करते हैं। इस परिप्रेक्ष्य को प्रभुत्व विचारधारा, या मीडिया के अभिभावी परिप्रेक्ष्य के रूप में भी जाना जाता है। नव दर्खाइम यह मानते हैं कि मीडिया के साथ दर्शकों का अनुभव लोगों को बड़े पैमाने पर सामूहिक रूप से पूरी तरह से एकजुटता की भावना प्रदान करता है जो कि आज शायद कुछ अन्य संस्थाएँ प्रतिद्वंद्वी बन सकती हैं (देखें: पृष्ठ 46)। मीडिया प्रायोजन भी 'समुदाय' की भावना पैदा करती हैं। (जैसे ओलंपिक समारोह, महात्मा गांधी/नेहरु जी का अंतिम संस्कार, शपथ ग्रहण समारोह आदि)

मीडिया का आलोचक दृष्टिकोण समाज में बड़े पैमाने पर जनसंचार प्रभाव की समीक्षा करता है। उनका तर्क होता है कि प्रतिस्पर्धा का दृष्टिकोण सादगी, उदारता और पारदर्शिता का भ्रम पैदा करते हैं। वास्तव में, यह एक एजेंडा या 'संपूर्ण प्रवचन' तक ही सीमित होता है। यह समाज द्वारा किस पर चर्चा की जाएँगी या नहीं की जाएँगी; उन सीमाओं को निर्धारित करता है। 'कार्यसूची विन्यास' शब्द का प्रयोग अक्सर एक प्रक्रिया को संदर्भित करने के लिए किया जाता है, जहाँ पर आलोचना करने के लिए संदर्भ की शर्तों को शक्तिशाली वर्ग के हितों के अनुरूप निर्धारित किया जाता है। उदाहरण के लिए, दिल्ली और मुंबई से शहरी कहानियों को दिखाने का आरोप अक्सर मीडिया पर लगाया जाता है। यह तब है जब 2017 में, विश्व बैंक संग्रहण के विकास संकेतकों के अनुसार, भारत में 66.46 फीसदी आबादी ग्रामीण है। अवतत्वों का नियंत्रण उन संगठनों के हाथ में होता है जो सांस्कृतिक उत्पादों के विनिर्माण और प्रसारण के लिए जिम्मेदार होते हैं। वे स्पष्ट रूप से शहरी अभिजात वर्ग से संबंधित होते हैं और मीडिया संगठनों के नौकरशाही ढंग और बनावट पर हावी रहते हैं और उनपर अपना दबाव बनाए रखते है।

आलोचनात्मक दृष्टिकोण रखने वाले फ्रैंकफर्ट स्कूल के सिद्धांतकार स्टुअर्ट हॉल (Sturat Hall) कहते हैं कि कैसे शासक वर्ग अन्य समूहों पर अपना नियंत्रण बनाए रखता है और समाज के भीतर एक आम सहमति बनाता है। मीडिया अक्सर एक ऐसा उपकरण बन जाता है जो प्रभावी विचारधारा को पुनः प्रस्तुतिकरण में मदद करता है। प्रबल विचारधारा, जिसे वे लोकप्रिय मीडिया में छवियों और शब्दों के माध्यम से व्यक्त करते हैं, एक प्रमुख तरीका होता है जिसके द्वारा प्रभावषाली लोग अपनी स्थिति को सुरक्षित करते हैं। होर्खाइमर और एडोमो (Horkhemier & Adomo) अपनी कृति, डायलेक्टिक ऑफ एनलाइटेनमेंट (1947) में बताते हैं कि कैसे कला और संस्कृति के अभिरूप तेजी के साथ फिल्मों, टीवी और रेडियो के रूप में मानकीकृत और वस्तुओं में बदल जाते हैं। वे किसी व्यक्ति की कल्पनाओं या बुद्धिमत्ता को चुनौती नहीं देते हैं। वे पूर्वानुमान के द्वारा निष्क्रिय दर्शक की कल्पना और सहजता की कमी को बढ़ावा देते हैं और अनुरूपता उत्पन्न करते हैं। सांस्कृतिक उद्योग को संदेह है और वह नए प्रयोग करने में अनिच्छुक है और नये प्रयोग नहीं करना चाहता है। सांस्कृतिक उद्योग व्यक्तियों को उपभोक्ताओं में परिवर्तित करता है। यह बाकायदा एक संदेश देता है कि उपभोक्ता किसी अन्य तरीके से स्वयं की कल्पना नहीं कर सकते हैं। जैसा कि एडोर्नो कहते हैं कि यह स्वायत्त, स्वतंत्र व्यक्तियों के विकास में बाधा उत्पन्न करते हैं, उन व्यक्तियों के विकास को बाधित करते हैं जो अपने लिए सचेत रूप से न्याय और निर्णय लेते हैं। (देखें: *लारेन*, 1994)

नाजी जर्मनी के राजनीतिक और आर्थिक अधिनायकवाद से ताजातरीन होखाइमर और एडोमो ने संयुक्त राज्य अमेरिका में हॉलीवुड और सांस्कृतिक उद्योग के रूप में अत्याचार के एक नए रूप की खोज की। सांस्कृतिक उद्योग एक मानकीकृत, समरूप जन संस्कृति का उत्पादन करता है जिसमें बाजार, लावा के प्रवाह की तरह, अपने रास्ते में मूल्य की हर चीज का उपभोग करता है। नागरिकों को उपभोक्ताओं में बदल दिया जाता है। संस्कृति और मनोरंजन को आपस में एक कर दिया जाता हैं। उपभोक्ताओं को उसी तरह वर्गीकृत और लेबल किया जाता है जिस तरह से वस्तुओं को किया जाता है। मीडिया, विशेष रूप से टेलीविज़न का नया रूप (1944 में वे मूल रूप से इन विषयों पर लिख रहे थे) एक निरंतर और सरल प्रवाह प्रदान करता हैः दोहराव, पूर्वानुमान, आत्मसंतुष्टता और सतही प्रोग्रामिंग। वास्तविक जीवन फिल्म और टेलीविज़न से अलग नहीं हो सकता है और वह खुद को फिल्म और टेलीविज़न से अलग करने या जानने के योग्य नहीं रह गया है। सब झूठ और मिथ्या हैः आनंद, खुशी, तमाशा, हँसी, कामुकता, व्यक्तित्व। मनोरंजन को उस तालमेल के अनुरूप संरचित किया जाता है एन्टरटेन्मेन्ट की फैक्टरी-मीडिया।

कप्सिस (देखें:1986, पृ.सं. 162) गैन्स (देखें: 1957) उदाहरण देते हुए कहते हैं किः

"एक फिल्म बनाना ही खुद में निर्णय लेने की प्रक्रिया के रूप में देखा जा सकता है और उसकी समीक्षा की जा सकती है। चूँकि प्रत्येक रचनाकार के रूप में निर्णय लेने में अपने दर्शकों की छवि को प्रयोग करता है, जिसे बनाया जाना है इस प्रकार, वह कुछ जनता के लोगों को 'दिखा' रहा है जो अंततः फिल्म को देखेंगे। पूरी फिल्म उसके निर्माताओं द्वारा लिए गये निर्णयों का संयोजन होता है, और एक समझौता भी हो सकता है या, शायद सटीक और सही रूप में कहा जाए तो, उनके अलग-अलग दर्शकों की छवियों का एक 'सुलझाया हुआ संकलन' होता है। हालांकि, यह संकलन एक सामर्थ्यवान संरचना के भीतर होता है, और अंतिम निर्णय अक्सर स्टूडियो अधिकारियों द्वारा लिया जाता है जो एक दिशा में समझौता करते हैं जो सबसे बड़े बॉक्स ऑफिस के अनुकूल होता है। (देखें. पृ.सं.318)

छवि 4.1 : मीडिया पर निर्भरता और दबाव (देखें: बर्टन, 2005)

फिल्म उद्योग अब कॉर्पोरेट फर्मों और व्यापारिक संघों से बना होता है। फर्म दो प्रकार की होती हैं, बड़े कॉर्पोरेट, जो बाजार के एक बड़े हिस्से को नियंत्रित करते हैं, आमतौर पर अपनी फिल्मों का उत्पादन, वितरण और प्रदर्शन करते हैं। कुछ स्वतंत्र व्यक्ति, निकाय और छोटी कंपनियाँ होती हैं जो इन कार्यों में से केवल एक या दो को ही कर पाती हैं। वे धार्मिक, शैक्षणिक, सामाजिक या इसी तरह के उददेश्यों के लिए स्थापित संस्थानों को विनियमित करते हैं और मीडिया सामग्री को उनके मानक सामाजिक व्यवस्था के अनुरूप बनाने की कोशिश करते हैं। राज्य सेंसरशिप बोर्ड और संघीय प्रचार एजेंसियाँ इनमें से सबसे सक्रिय सार्वजनिक संगठन होती हैं। विज्ञापनों में भी यही नियंत्रण दिखाई देता है। पूँजीवादी अर्थव्यवस्थाओं में विज्ञापन राजस्व का एक प्रमुख स्रोत होता है। फिल्म के तत्व और विकास पर इन बड़े निगमों का अपना प्रभाव, असर और रसूख होता है। वे जो कुछ पैदा करते हैं बजाय उसके जो वे उपभोग करते हैं, उसके आधार पर लोग ब्रांडों (पेप्सी पीढ़ी) के साथ खुद प्रोत्साहित होते हैं। कुछ देशों में, जहाँ जनसंचार (मास मीडिया) राज्यों द्वारा नियंत्रित होती है, यह सरकार का साधन बन जाती है। उन देशों में, जहाँ निजी कंपनियाँ जन संचार को बड़े पैमाने पर नियंत्रित करती है, वहाँ पूँजीवादी बाजार की ताकतों का प्रभाव नीति और लाभ को प्रभावित करता है जो सूचनाओं के मूल्य पर लक्षित होता है।

दूरदर्शन समाचार कक्ष में विभाजित विशेष कर्मचारियों का एक पदानुक्रम होता हैः

1) समाचार-संग्रहकर्ता (क्षेत्र में काम करने वाले पत्रकार) और,
2) समाचार प्रोसेसर (जैसे संपादक और उप-संपादक) जो समाचारों/सूचनाओं/जानकारियों को फ़िल्टर करते हैं और यह तय करते हैं कि कौन-सी चीजें कहाँ पर जायेंगी।

उप-संपादक द्वारा कहानी को लिखा जाता है और ड्यूटी संपादक बुलेटिन के संकलन का पर्यवेक्षण और देखरेख का कार्य संभालता है, फिल्म के चल रहे क्रम और रनिंग ऑर्डर को ठीक करता है और इसे आकार देता है (देखेंः *हुड* 1972)। क्योंकि इन सभी मीडिया कर्मियों को कुछ विशिष्ट पृष्ठभूमि (शहरी मध्य वर्ग) से लिया जाता हैं, इस कारण उनके निर्णय और किसी विषय को लेकर रोचकता में इसका प्रभाव दिखता हैं। जिन परिदृश्यों को कहानी के साथ शामिल किया जाता है, उन्हें फिल्म संपादक द्वारा चुना जाता है। उस दिन की मुख्य कहानी को संपादक तय करते हैं, पूरे दिन की कवरेज और कहानी के बारे में संक्षिप्त जानकारी, कैमरा क्रू, रिपोर्टर्स और संवाददाता विभिन्न नयी स्टोरी और अन्य ख़बरों में व्यस्त रहते है।

बोध प्रश्न 3

1) सांस्कृतिक उद्योग से आप क्या समझते हैं?

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

4.4 सारांश

इस भाग में, हमने फिल्मों के लिए तकनीक और प्रक्रिया के रूप में संपादन पर चर्चा की। हमने देखा कि कैसे सांस्कृतिक संदर्भ में कहानी का निर्माण किया जाता है और कैसे यह विभिन्न बाहरी कारकों से प्रभावित होता है। हमने यह भी देखा कि कैसे लैंगिकता और विचारधारा दोनों अर्थ के निर्माण में एक बड़ी भूमिका निभाते हैं और अपने विभिन्न रूपों और माध्यमों में मीडिया को प्रभावित करते हैं।

4.5 शब्दावली

संपादन : यह विजुअल शॉट्स के चयन, व्यवस्था और समय के बारे में होता है।

शॉट : एक शॉट सबसे बुनियादी और आधारभूत यूनिट होता है, जिसपर एक फिल्म बनायी जाती है।

मेल गेज सिद्धांत : लौरा मुलवे इस सिद्धांत को प्रतिपादित किया और उन्होंने समीक्षात्मक अवलोकन करते हुए स्पष्ट किया कि फिल्में पुरुषों को प्रमुख दर्शक की गौरवपूर्ण स्थिति प्रदान करती हैं और एक निहित दर्शक का पद प्रदान किया जाता है, जिसे 'बेरर ऑफ लुक' के रूप में देखा जाता है, जबकि महिलाओं को स्वयं के भोग-विलास की वस्तु और बेजुबान, बेवकूफ, मूर्ख ('डम्ब ब्लोंड') सफेद बालों वाली स्टीरियोटाइप निष्क्रिय इमेज की पहचान दी जाती है।

संस्कृति उद्योग : सांस्कृतिक उद्योग एक मानकीकृत, समरूप जन-संस्कृति का उत्पादन करता है जिसमें बाजार, लावा के प्रवाह की तरह, अपने रास्ते में मूल्य की हर चीज का उपभोग करता है।

4.6 बोध प्रश्नों के उत्तर

बोध प्रश्न 1

एडिटिंग या संपादन परिदृश्य शॉट के चयन, व्यस्था और समय से सम्बंधित होता है, और शॉट एक शॉट सबसे बुनियादी और आधारभूत यूनिट होता है, जिसपर एक फिल्म बनायी जाती है।

बोध प्रश्न 2

लौरा मुलवे ने मेल गेज सिद्धांत (1975) को प्रतिपादित किया और उन्होंने समीक्षात्मक अवलोकन करते हुए स्पष्ट किया कि फिल्में पुरुषों को प्रमुख दर्शक की गौरवपूर्ण स्थिति प्रदान करती हैं और एक निहित दर्शक का पद प्रदान किया जाता है, जिसे 'बेरर ऑफ लुक' के रूप में देखा जाता है, जबकि महिलाओं को स्वयं के भोग-विलास की वस्तु और बेजुबान, बेवकूफ, मूर्ख ('डम्ब ब्लोंड') सफेद बालों वाली स्टीरियोटाइप निष्क्रिय इमेज की पहचान दी जाती है।

बोध प्रश्न 3

सांस्कृतिक उद्योग एक मानकीकृत, समरूप जन-संस्कृति का उत्पादन करता है जिसमें बाजार, लावा के प्रवाह की तरह, अपने रास्ते में मूल्य की हर चीज का उपभोग करता है।

4.7 संदर्भ एवं कुछ उपयोगी पुस्तकें

Dancyger, Ken (2010). The Technique of Film and Video Editing: History, Theory, and Practice, *5th edition, Routledge, New York.*

Burton, Graeme (2005). *Media and Society Critical Perspectives*, Rawat Publications, New Delhi.

Booth, Gregory (2000). *Religion, Gossip, Narrative Conventions and the Construction of Meaning in Hindi Film Song,* Cambridge University press, Popular Music Vol 19, No. 2 (Apr 2000) pp 125-145

Barrat, David (1986) *Media Sociology*, Routledge, London.

Rockeach Sandra B and Cantor, Muriel J, (1986). *Introduction in Media, Audience and Social Structure (ed.)* Sage, London.

Mc Cormack Thelma (1986). *Reflections on the Lost Vision of Communication Theory in Media,* Audience and Social Structure (ed.) Sage, London.

Mulvey, Laura (Autumn 1975). *Visual Pleasure and Narrative Cinema.* Screen. 16 (3): 6-18. doi:10.1093/screen/16.3.6.

Schudson Michael (1986). *The Menu of Media Research Theory in Media*, Audience and Social Structure (ed.) Sage, London.

Kapsis Robert (1986). *Hollywood Film Making and Audience Image in Media,* Audience and Social Structure (ed.), London: Sage.

Adorno Theodor and Horkheimer Max (1947). *Dialectic of Enlightenment,* New York: Verso.

Tsivian, Yuri (1996) *The Wise and the Wicked Game: Re-Editing and Soviet Film Culture of the 1920s in Film History*, vol. 8, no. 3, Cinema and Nation- II pp. 327-342, Indiana University Press.

Larrain Jorge (1994) *Ideology and cultural identity, Cambridge* Polity Books.

इकाई 5 बहुभागी फिल्मखंड और कैमरे की गति को समझना*

इकाई की रूपरेखा

5.0 उद्देश्य

5.1 प्रस्तावना

5.2 शॉट (फिल्मांकन)

5.3 फिल्मांकन (शॉट्स) के प्रकार और उनके उपयोग

5.3.1 कैमरे की गति द्वारा श्रेणीबद्ध और वर्गीकृत शॉट्स

5.3.2 फ्रेम में विषय के आकार द्वारा श्रेणीबद्ध और वर्गीकृत शॉट्स

5.3.3 कैमरा कोण द्वारा श्रेणीबद्ध और वर्गीकृत शॉट्स

5.3.4 अन्य प्रकार के शॉट्स

5.4 कैमरे की गति

5.5 कैमरे की गतियाँ और उनके उपयोग के प्रकार

5.6 सारांश

5.7 बोध प्रश्नों के उत्तर

5.8 संदर्भ एवं कुछ उपयोगी पुस्तकें

5.0 उद्देश्य

इस इकाई का अध्ययन करने बाद आप निम्न को समझने में सक्षम हो पायेंगे :

- फिल्म और वीडियो निर्माण में प्रयुक्त किए जाने वाले विभिन्न प्रकार के शॉट्स को समझने में;
- कैमरे की विभिन्न गतियों की व्याख्या और वर्णन करने में;
- विभिन्न प्रकार के फिल्मखंड और कैमरे की गति के प्रयोजनों एवं उद्देश्यों की व्याख्या करने में; और
- अपनी फिल्म या वीडियो निर्माण के लिए उपयुक्त फिल्मांकन शॉट या कैमरा गति का चयन करने में।

5.1 प्रस्तावना

फिल्म एक दृश्य-श्रव्य उत्पाद (Product) होती है जिसमें आमतौर पर दो मूल तत्व होते हैं: एक श्रव्य और दूसरा दृश्य। एक फिल्म अपने मौखिक, लिखित या रिकॉर्ड किये संदेशों को मुख्य रूप से चित्रों, फिल्म के हिस्सों या प्रदर्शन अर्थात्, दृश्यों के माध्यम से संप्रेषित करती है, जो श्रव्य घटक द्वारा समर्थित होता है। यदि आप एक फिल्म बनाना चाहते हैं तो आपके पास श्रव्य भाषा की समझ होनी चाहिए। दृश्य भाषा की अपनी पूरी प्रणाली होती है जो आमतौर पर वाक्य रचना और कभी-कभी ध्वनिविज्ञान और शब्दाथों से मिलकर भी ली जाती है, और शॉट्स और कैमरे की गति इसके महत्वपूर्ण तत्व होते हैं। इस इकाई में, हम फिल्म

*अमित कुमार (एसओजेएनएम, इग्नू) द्वारा लिखित

निर्माण में प्रयुक्त किए जाने वाले विभिन्न प्रकार के शॉट्स और कैमरे की गतियों पर चर्चा करेंगे। एक बार जब आप दृश्य भाषा की मूल बातें समझ लेंगे, तो आप इसे नृजातीय (एथनिकोग्राफिक) फिल्मों सहित विभिन्न दृश्य-श्रव्य प्रस्तुतियों में प्रयुक्त और अनुपयोग कर सकते हैं। उदाहरण के लिए, यदि आप अंग्रेजी भाषा जानते हैं, तो कहानियों, समाचारों की रिपोर्टों, विज्ञान की किताबों, लेखों, उपन्यासों आदि की विभिन्न चीजों को लिखने के लिए आप इस भाषा को प्रयुक्त कर सकते हैं। कहानी लेखन, समाचार लेखन या विज्ञान पुस्तक लेखन में भाषा की शैली भिन्न और अलग हो सकती है, लेकिन भाषा के मूल एवं आवश्यक तत्व या सिद्धांत और व्याकरण समान रहते हैं। यही तर्क दृश्य भाषा पर भी लागू होती है।

5.2 शॉट फिल्मांकन

लिखित भाषा की तरह, दृश्य भाषा (फिल्म की भाषा) के भी अलग-अलग घटक और इकाईयाँ होती हैं। आप अक्षरों के साथ फ्रेम, शब्दों के साथ शॉट, दृश्यों के साथ वाक्य, अनुक्रमों के साथ अनुबंध (Paragraph) और पूरी फिल्म के साथ संपूर्ण कहानी का समीकरण बैठा सकते हैं। हालांकि शब्द लिखित भाषा की सबसे छोटी श्रेणी या पृथक भाग होते है, लेकिन इसमें अर्थों और भावों का अभाव रहता है। अक्षरों को संग्रहण करने से एक शब्द बनाता है जिसमें कुछ अर्थ और भाव होते है। अतः हम कह सकते हैं कि शब्द लिखित भाषा की सबसे एक छोटी सार्थक इकाई एवं श्रेणी होती है। इसी तरह, शॉट दृश्य भाषा की सबसे छोटी सार्थक इकाई होती है। यह फ्रेमों का एक संग्रहण होता है। असल में, फ्रेम एक स्थिर और अचल छवि होती है जिसे कैमरे द्वारा रिकॉर्ड किया जाता है और कई फ्रेमों और छवियों को मिलाकर एक शॉट बनाते हैं। जैसा कि आप जानते हैं कि एक निश्चित गति पर कई स्थिर और अचल छवियों को क्रमबद्ध चलाकर, एक गति का निर्माण होता है, और फिल्म उसी सिद्धांत पर अपने उद्देश्य और परिणाम को प्राप्त करने के लिए मानसिक और शारीरिक रूप से जुड़ जाती है और एक अमूर्त विचार, एक सामान्य धारणा पर काम करती है।

फिल्म निर्माण या वीडियो निर्माण में, आप बिना किसी अंतराल (Break) के अर्थात् निरन्तर रिकॉर्डिंग करके या फुटेज के रूप में एक शॉट को परिभाषित कर सकते हैं। शॉट या फिल्मांकन करना एक एकल अभंग, अखंडित और निरंतर चलने वाली फुटेज या रिकॉर्डिंग होती है। दूसरे शब्दों में यह भी कह सकते हैं कि शॉट एक फुटेज या एक कट से दूसरे कट तक की रिकॉर्डिंग होती है। एक शॉट की अवधि कुछ सेकंड या कई मिनट तक की हो सकती है। यदि आप किसी भी फिल्म को सावधानी से देखते हैं तो आप आसानी से विभिन्न शॉट्स की पहचान कर सकते हैं।

5.3 फिल्मांकन (शॉट्स) के प्रकार और उनके प्रयोग

जैसा कि हम पहले चर्चा कर चुके हैं, शॉट दृश्य भाषा का एक बहुत ही महत्वपूर्ण और मूल तत्व होता है जिसके माध्यम से आप एक फिल्म के रूप में अपनी कहानी को सुना सकते हैं। हर प्रकार के शॉट का अपना उद्देश्य और उपयोगिता होती है। आप अनुकूल और उचित शॉट्स का प्रयोग करके अपने दर्शकों को अपनी फिल्म से एक बड़ी संख्या में जोड़ सकते हैं। शॉट्स का गलत चयन कहानी को सरल और सीधी सादे तरीक से दर्शाने में गड़बड़ी पैदा कर सकता है और दर्शकों को असहज और विचलित कर सकता है।

शॉट्स को विभिन्न मानदंडों के आधार पर वर्गीकृत किया जा सकता है। कुछ महत्वपूर्ण वर्गीकरण नीचे दिए गए हैं:

1) कैमरे की गति द्वारा श्रेणीबद्ध और वर्गीकृत शॉट्स
2) फ्रेम में विषय के आकार द्वारा श्रेणीबद्ध और वर्गीकृत शॉट्स
3) कैमरे के कोण (angle) द्वारा श्रेणीबद्ध और वर्गीकृत शॉट्स
4) अन्य प्रकार के शॉट्स,

5.3.1 कैमरे की गति द्वारा श्रेणीबद्ध और वर्गीकृत शॉट्स

आप कैमरे के मूवमेंट के आधार पर शॉट्स को दो व्यापक श्रेणियों में वर्गीकृत कर सकते हैं:

1) स्थैतिक (Static) फिल्मांकन (शॉट)
2) गत्यात्मक (Dynamic) फिल्मांकन (शॉट)

1) **स्थैतिक (Static) शॉट** : यदि आप शॉट की रिकॉर्डिंग के दौरान अपने कैमरे को नहीं हिलाते हैं और कैमरे की कोई गति नहीं होती है, तो इसे स्थैतिक शॉट नहीं कहा जाएगा। स्थैतिक शॉट्स की स्थिति में, कैमरा अपनी जगह से बिल्कुल नहीं हिलता, केवल पात्र और चरित्र ही हिल सकते हैं।

2) **गत्यात्मक (Dynamic) शॉट** : डायनामिक शॉट्स की रिकॉडिंग को गतिशील (Moving) कैमरा द्वारा किया जाता है। यदि आप किसी शॉट की रिकॉर्डिंग के दौरान अपने कैमरे को घुमाते हैं, तो इसे डायनामिक और गतिशील शॉट कहा जाता है। उदाहरण के लिए, दो व्यक्ति आपके शॉट में एक दूसरे से गुस्से में बात कर रहे हैं, फिर कुछ अन्य लोगों की उपस्थिति दिखाने के लिए कैमरा बाईं ओर चला जाता है। इसे एक गतिशील और डायनामिक शॉट के रूप में गिना जाएगा। हम इस इकाई के बाद के भागों में विभिन्न प्रकार की कैमरा गतियों पर चर्चा करेंगे।

5.3.2 फ्रेम में विषय के आकार द्वारा श्रेणीबद्ध और वर्गीकृत शॉट्स

फ्रेम में प्रग्रहित (Captured) किए गए पात्रों, चरित्रों और अन्य विषयों के आकार से शॉट्स को वर्गीकृत किया जा सकता है। यहाँ, आपको दो शब्दों के बारे में जानना आवश्यक और महत्वपूर्ण होगाः एक 'विषय' और दूसरा 'फ्रेम'।

विषयः विषय फिल्म में काम करने वाले चरित्र, पात्र या कोई अन्य सदस्य हो सकते हैं जिनसे कैमरे का सरोकार होता है। दूसरे शब्दों में, विषय फिल्म के पात्र, चरित्र या वस्तु होते हैं जिन पर रिकॉर्डिंग के दौरान ध्यान केन्द्रित किया जाता है। एक से अधिक चरित्र, पात्र या वस्तुओं को भी विषयों के रूप में माना जा सकता है।

फ्रेम : एक फ्रेम एक स्थिर छवि होती है और किसी भी फिल्म या वीडियो की सबसे छोटी इकाई होती है। जैसा कि हमने पहले चर्चा की, एक साथ कई फ्रेम एक शॉट बनाते हैं। इस संदर्भ में, फ्रेम उस जगह की इमेज होती है जो एक निर्देशक या छायाकार को एक शॉट बनाने के लिए उपलब्ध करायी जाती है। आप यह भी कह सकते हैं कि फ्रेम एक ऐसा क्षेत्र होता है जिसे एक कैमरे द्वारा कैप्चर किया जाता है और दर्शकों को दिखाई देता है। शूटिंग के दौरान जो कुछ भी फ्रेम से बाहर होता है वह फिल्म का हिस्सा नहीं होता है क्योंकि उसे कैमरे द्वारा कैप्चर नहीं किया जाता है।

एक फ्रेम में प्रग्रहित (कैप्चर) पात्र, चरित्र और अन्य (विषय) के आकार के आधार पर, शॉट्स को तीन मूल प्रकारों में विभाजित किया जा सकता है:

1) क्लोज-अप अर्थात् समीप के लिया गया शॉट

2) मीडियम शॉट अर्थात् मध्यम दूरी से लिया गया शॉट

3) लंबा शॉट अर्थात् दूर से लिया गया शॉट

इन तीन बुनियादी शॉट्स को आगे कुछ अन्य श्रेणियों में विभाजित किया जा सकता है। पात्र, चरित्र और अन्य (विषय) के आकार के आधार पर, आप सात प्रकार की श्रेणियों में शॉट्स को वर्गीकृत कर सकते हैं:

1) चरम क्लोज-अप (ईसीयू)

2) क्लोज़-अप (सीयू)

3) मध्यम क्लोज-अप (एमसीयू)

4) मध्यम शॉट (एमएस)

5) मध्यम लंबा शॉट (एमएलएस)

6) लंबा शॉट (एलएस)

7) अत्यधिक लंबा शॉट (ईएलएस)

इन सभी उपर्युक्त शॉट्स को कैमरे और विषय के बीच की दूरी को इमेजों में बदलकर तैयार किया जा सकता है। एक शॉट तैयार करते समय, आप अपनी कहानी की आवश्यकता के अनुसार कुछ भी प्रग्रहित या कमरे में कैद कर सकते हैं। इसमें मनुष्य, जानवर, पौधे, निर्जीव वस्तुओं आदि को शामिल किया जा सकता है, यहाँ हम एक महिला पात्र का अनुप्रयोग विभिन्न प्रकार के शॉट्स और उनके प्रयोजनों एवं उद्देश्यों को समझाने के लिए एक उदाहरण के रूप में करेंगे। लेकिन विभिन्न प्रकार के शॉट्स पर चर्चा शुरू करने से पहले, आपको एक नियम के बारे में पता होना चाहिए। किसी भी शॉट को हमारे शरीर के वास्तविक, कुदरती और असली हिस्सों जैसे गर्दन, कमर और घुटनों पर कभी कट (पूरा) नहीं करना चाहिए। आपको हमेशा इन वास्तविक, कुदरती और असली विभाजनों के ऊपर या नीचे से अपने शॉट्स को पूरा करना चाहिए।

1) **अत्यधिक समीप से लिया गया शॉट (ईसीयू):** इसे अन्य क्लोज़-अप शॉट की तुलना में काफी करीबी से लिया जाता है और चेहरे के किसी एक हिस्से को कैप्चर किया जाता है। इसे लघु रूप में ईसीयू कहते हैं। एक छोटे से हिस्से को महत्वपूर्ण और विस्तृत रूप में दिखाने के लिए अत्यंत क्लोज-अप शॉट का अनुपयोग किया जाता है। आप इस शॉट का अनुपयोग अपने चरित्र के चेहरे पर कुछ महत्वपूर्ण निशान या अपने चरित्र की आँखों, होंठों आदि की कुछ महत्वपूर्ण और सार्थक गतिविधियों को स्पष्ट में दिखाने के लिए कर सकते हैं। यह चेहरे के विस्तृत भाव और भावनाओं को गहनता से दिखाने में सहायक होता है। उदाहरण के लिए, एक अत्यंत क्लोज़-अप एक चरित्र की उदास, शोकाकुल, रंजीदा और अश्रुपूर्ण आँखों का हो सकता है। यह निर्देशक के चरित्र के भाव को खूबसूरती से प्रकट करने में सहायता और मदद करता है। चमकते दांतों के अत्यंत क्लोज-अप का अनुपयोग आमतौर पर विभिन्न दंत उत्पादों की विज्ञापन फिल्मों में किया जाता है। चित्र (5.1) अत्यधिक क्लोज़-अप शॉट का एक उदाहरण है।

2) **समीप से लिया गया शॉट (सीयू)** : इसमें पूरे चेहरे को कैप्चर किया जाता है। पूरे फ्रेम को मुख्य रूप से केवल चेहरे से कवर किया जाता है, इसलिए पृष्ठभूमि कम से कम दिखायी देती है। चेहरे के भाव और भावनाओं को दिखाने के लिए क्लोज-अप शॉट्स का अनुपयोग किया जाता है। ये शॉट्स अभिनेता और अभिनेत्रियों को अपने हावभाव और अभिनय कौशल दिखाने के अवसर प्रदान करते हैं। चरित्र की प्रतिक्रियाओं और भावनाओं को दिखाने के लिए क्लोज़-अप शॉट्स को अक्सर किसी स्थिति या घटना के जवाब में अनुभव की गयी अनुक्रिया, प्रतिक्रिया या भावानात्मक शॉट्स के रूप में अनुपयोग किया जाता है। इसे लघु रूप में ईसीयू कहते हैं।

चित्र 5.2 : क्लोज–अप शॉट का एक उदाहरण दिखाता है।

3) **मध्यम क्लोज़-अप (एमसीयू)** : एक मध्यम क्लोज़-अप शॉट को आमतौर पर बगल या सीने से निचले हिस्से से फ्रेम किया जाता है। इस शॉट को हेड एंड शोल्डर शॉट भी कहा जाता है क्योंकि यह सिर और कंधे दोनों को कैप्चर करता है। बस्ट शॉट एक मध्यम क्लोज-अप के अधिक लोकप्रिय नाम में से एक है। आप अपने चरित्र की किसी स्थिति या घटना के परिणामस्वरूप में अनुभव की गयी अनुक्रिया, प्रतिक्रिया या भावानाओं को दिखाने के लिए इस शॉट का उपयोग कर सकते हैं। इसमें पृष्ठभूमि का भी कुछ हिस्सा दिखाया जाता है।

चित्र 5.3 : मध्यम क्लोज-अप का उदाहरण है।

4) **मीडियम शॉट (एमएस)** : इसे मिड-शॉट भी कहा जाता है। मध्यम शॉट में, आप अपने चरित्र को कमर के ठीक ऊपर या नीचे से फ्रेम करते हैं। इसमें पृष्ठभूमि की पूरी जानकारी दी जाती है। आप बॉडी लैंग्वेज और पात्रों की गतिविधियों को कमरे में कैद कर सकते हैं।

चित्र 5.4 : मध्यम शॉट का एक उदाहरण मिलता है।

5) **मीडियम लॉन्ग शॉट (एमएलएस)** : यह मीडियम शॉट और लॉन्ग शॉट के बीच का मध्यवर्ती शॉट होता है। मध्यम लंबे शॉट में, आपको अपने चरित्र को घुटनों के ठीक नीचे या ऊपर से फ्रेम करना चाहिए। इसे तीन चौथाई अर्थात् थ्री-क्वार्टर शॉट भी कहा जाता है क्योंकि यह आपके चरित्र के तीन चौथाई हिस्से को कवर करता है। मध्यम लंबे शॉट से पृष्ठभूमि के बारे में पर्याप्त जानकारी का पता चलता है। आप मध्यम लंबे शॉट के माध्यम से अपने पात्रों की गतिविधियों को दिखा सकते हैं।

चित्र 5.5 : मध्यम लंबे शॉट का उदाहरण दिखाता है।

6) **लॉन्ग शॉट (एलएस)** : लॉन्ग शॉट को कभी-कभी वाइड शॉट या फुल शॉट के रूप में भी जाना जाता है। एक लंबे शॉट में, आप पूरे शरीर को सिर से पैरों तक फ्रेम करते हैं। लंबे शॉट आपके चरित्र और पात्र के बारे में होता है। आप इस शॉट का अनुपयोग प्रदर्शित स्थान (Location) के बारे में कर सकते हैं। इस शॉट में पृष्ठभूमि की विस्तृत जानकारी प्रदान की जाती है। इस शॉट के माध्यम से आप अपने चरित्रों और पात्रों की गतिविधियों को स्पष्ट पृष्ठभूमि सहित व्यापक रूप में दिखा सकते हैं।

चित्र 5.6 : एक लंबे शॉट का उदाहरण पेश

7) **एक्सट्रीम लॉन्ग शॉट (ईएलएस)** : इस शॉट में पृष्ठभूमि अर्थात् लोकेशन को पात्र की अपेक्षा ज्यादा प्रमुखता दी जाती है और प्रभावी शैली में दिखाया जाता है। यह लोकेशन का एक बड़ा दृश्य होता है। अत्यंत लंबे शॉट का अनुपयोग अक्सर लोकेशन के लिए एक आधारभूत और मौलिक शॉट के रूप में किया जाता है। आमतौर पर, यह किसी भी फिल्म या नतीजे, परिणाम, परम्परा और अनुक्रम की शुरुआत में लोकशन के बड़े दृश्य को दिखाने के लिए प्रयुक्त किया जाता है।

चित्र 5.7 : अत्यंत लंबे शॉट का उदाहरण देख सकते हैं।

सोचें और करें 1

किसी भी फिल्म (विशेष रूप से नृवंशविज्ञान फिल्म) को केवल दो मिनट के लिए देखें और निम्न चीजों को करने की कोशिश करें :-

- इन दो मिनटों के अंतर्गत अनुपयोग किए जाने वाले शॉट्स की संख्या की गणना करें।
- इन दो मिनटों के दौरान इस्तेमाल किए गए शॉट्स के प्रकारों की सूची बनाएँ।

5.3.3 कैमरे के कोण द्वारा श्रेणीबद्ध और वर्गीकृत शॉट्स

आप कैमरा एंगल्स के आधार पर भी किसी शॉट्स को श्रेणीबद्ध और वर्गीकृत कर सकते हैं। कैमरा एंगल पात्र, चरित्र और अन्य (विषय) से संबंधित गतिविधियों को कैमरे में कैद करने हेतु कैमरा लगाने के बारे में बताता है। उदाहरण के लिए, यदि कैमरा पात्र, चरित्र और अन्य (विषय) के लिए एक उच्च स्थान पर रखा जाता है, तो इसे 'हाई एंगल' और 'लो एंगल' कहा जाएगा। इस आधार पर आप शॉट्स को निम्नलिखित प्रकारों में वर्गीकृत कर सकते हैं:

1) आई-लेवल का शॉट (Eye-level shot)
2) हाई-एंगल शॉट (High-angle shot)
3) लो-एंगल शॉट (Low-angle shot)
4) बर्ड आई ब्यू शॉट (Bird's eye view shot)
5) वर्म आई ब्यू शॉट (Worm's eye view shot)

1) **आई–लेवल शॉट :** यह एक सामान्य और साधारण सा शॉट होता है। आप कैमरे को चरित्र या पात्र की आँख के स्तर पर रखकर एक आँख के स्तर का शॉट ले सकते हैं। आई लेवल शॉट एक सामान्य दृश्य प्रभाव प्रदान करता है। यह एक आमतौर पर और सबसे ज्यादा इस्तेमाल किया जाने वाला शॉट होता है। आकृति (1.1) से (1.7) तक के सभी चित्र आई लेवल शॉट्स के उदाहरण हैं।

2) **हाई–एंगल शॉट :** जैसा कि नाम से ही पता चलता है कि हाई-एंगल शॉट में कैमरे को उच्च स्तर (हाई लेवल) पर रखा जाता है। यह दृश्य के फिल्मांकन में एक ऐसा प्रभाव देता है जैसे कि आप पात्र, चरित्र और अन्य विषय को देख रहे हैं। अपने चरित्र को अपेक्षाकृत कम महत्वपूर्ण दिखाने के लिए आप उच्च कोण शॉट का अनुपयोग कर सकते हैं। हाई-एंगल शॉट्स का इस्तेमाल उन चीजों को दिखाने के लिए भी किया जाता है, जिन्हें आई-लेवल शॉट के जरिए नहीं दिखाया जा सकता है।

चित्र 5.8 : उच्च-कोण शॉट का एक उदाहरण प्रस्तुत करता है।

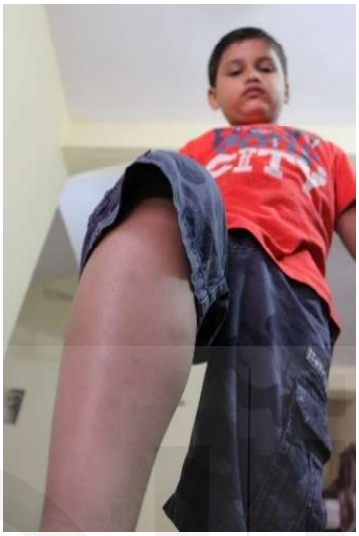
3) **लो–एंगल शॉट** : इस तरह के शॉट में आप कैमरे को नीचे स्तर पर रखते हैं। यह दृश्य में एक ऐसा प्रभाव देता है जैसे आप एक लंबी या बड़ी चीज को देख रहे हैं। कम एंगल वाला शॉट पात्र, चरित्र और अन्य (विषय) को महत्वपूर्ण और अपेक्षाकृति अधिक प्रभावी बनाता है।

चित्र 5.9 : कम एंगल वाले शॉट का एक उदाहरण है।

4) **बर्ड आई ब्यू शॉट** : यह शॉट एक ऐसा दृश्य/सीन प्रस्तुत करता है, जिसमें आकाश से जमीन पर किसी चीज का अवलोकन किया जाता है। इसे ओवरहेड शॉट भी कहा जाता है। इस प्रकार के शॉट में, आप कैमरे को पात्र, चरित्र और अन्य विषय और लोकेशन के ठीक ऊपर रखते हैं। यह शॉट उस स्थान (लोकेशन) का पूरा दृश्य प्रस्तुत करता है जहाँ पर सीन का एक्शन चल रहा होता है। आप इस शॉट का अनुपयोग उस लोकेशन और अनुक्रिया को दिखाने या उसके बारे में पूरी जानकारी दर्शाने के लिए कर सकते हैं जो हाई एंगल शॉट के माध्यम से दिखाया जाना संभव नहीं होता है।

चित्र 5.10 : बर्ड आई व्यू शॉट का उदाहरण

5) **वर्म आई व्यू शॉट :** यह एक अत्यधिक कम एंगल वाला शॉट होता है। यह सीन में एक वर्म (लंबे, पतले, कमजोर शरीर वाला कीड़ा जिसका कोई अंग न होने के कारण रैंगता रहता है) जैसा प्रभाव देता है जो बड़ी या लंबी चीजों को दिखाया जाता है। आप पात्र, चरित्र और अन्य (विषय) के नीचे कैमरा रखकर एक वर्म आई ब्यू शॉट को फ्रेम कर सकते हैं। इसमें पात्र, चरित्र और अन्य (विषय) की उपस्थिति को बहुत ज्यादा फैलाकर दिखाया जाता है और पात्र, चरित्र और अन्य (विषय) एक शक्तिशाली, प्रबल और विशाल दैत्य की तरह प्रभावी बन जाते हैं।



चित्र 5.11 : वर्म आई व्यू शॉट का उदाहरण दिखाता है।

5.3.4 अन्य प्रकार के शॉट्स

कुछ अन्य प्रकार के शॉट्स भी होते हैं, जिनका फिल्म निर्माण या वीडियो प्रॉडक्शन में अक्सर अनुपयोग किए जाता है। आपको इन शॉट्स के बारे में पता होना चाहिए। ये निम्नलिखित होते हैं :

1) **कंधे से ऊपर अर्थात् ओवर-द-शोल्डर शॉट (ओटीएस) :** चित्र (1.13) ओवर-द-शोल्डर शॉट का उदाहरण प्रस्तुत करता है। जैसा कि इस शॉट के नाम से प्रतीत होता है इसमें एक पात्र, चरित्र (विषय) के कंधे के ठीक पीछे कैमरे को इस प्रकार रखा जाता है, जैसे पात्र या चरित्र (विषय) किसी को देख रहा होता है, ऐसा एक दृश्य प्रस्तुत करता है। आम तौर पर, इसका उपयोग दो पात्रों या चरित्रों के बीच वार्तालाप दिखाने के लिए किया जाता है।

2) **पॉइंट-ऑफ-व्यू शॉट (पीओवी)** : पॉइंट-ऑफ-व्यू शॉट में एक पात्र या चरित्र के दृष्टिकोण से चीजों को दर्शाया जाता है। चित्र (1.14) एक पॉइंट-ऑफ-व्यू शॉट का उदाहरण मिलता है।

3) **प्रतिक्रियात्मक शॉटः** कहानी के विवरण में प्रतिक्रियात्मक रिएक्शन शॉट बहुत आवश्यक और महत्वपूर्ण होता है। आप किसी भी संवाद या एक्शन पर एक पात्र या चरित्र की प्रतिक्रिया को दिखाने के लिए इस शॉट को फ्रेम करते हैं। उदाहरण के लिए, बस एक ऐसे दृश्य की कल्पना करें जिसमें तीन पात्र किसी बात पर चर्चा कर रहे हों। पात्रों में से एक चौंकाने वाली जानकारी का पता चलता है। अब आपको अन्य दो पात्रों की प्रतिक्रियाओं को प्रतिक्रियात्मक शॉट के माध्यम से दिखाना होगा। प्रतिक्रियात्मक शॉट्स में चेहरे के भावों और पात्रों की भावनाओं को दिखाया जाता हैं। आमतौर पर, प्रतिक्रियात्मक शॉट्स को क्लोज़-अप या माध्यम क्लोज़-अप शॉट्स के रूप में तैयार किया जाता है। प्रतिक्रियात्मक शॉट का एक उदाहरण चित्र (1.15) में दिखाया गया है।

बोध प्रश्न 1

संक्षेप में उत्तर दें।

1) शॉट क्या होता है?

.....

.....

.....

.....

.....

2) आप अत्यधिक लंबे शॉट का कब अनुपयोग करेंगे?

.....

.....

.....

.....

.....

3) हाई-एंगल शॉट और लो-एंगल शॉट के बीच अंतर को समझाएँ।

.....

.....

.....

.....

.....

4) किसी फिल्म की सबसे छोटी इकाई (smallest unit) क्या होती है?

ए) शॉट (Shot)

बी) फ्रेम (Frame)

ग) दृश्य (Scene)

घ) अनुक्रम (Sequence)

5) किसी पात्र या चरित्र की प्रतिक्रिया (रिएक्शन शॉट्स) को दिखाने के लिए, आपका ..... अनुपयोग करेंगे।

ए) लंबा शॉट (Long shot)

बी) अत्यंत लंबा शॉट (Extreme long shot)

ब) क्लोज-अप शॉट (Close-up shot)

क) नी शॉट (Knee shot)

5.4 कैमरे की गति

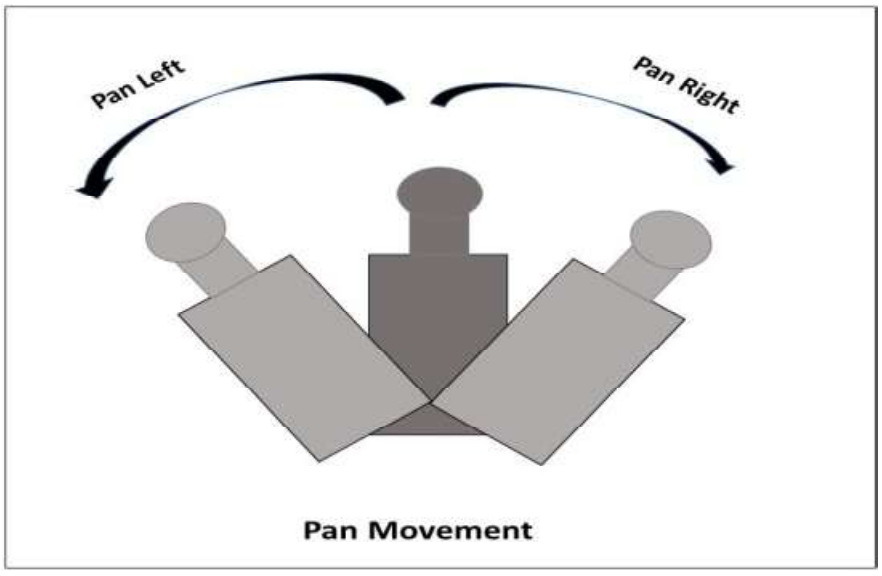
कैमरा मूवमेंट शॉट को रिकॉर्ड करते समय कैमरे की गति को दर्शाया जाता है। यह दृश्य भाषा का एक आवश्यक और महत्वपूर्ण तत्व होता है। यह कहानी बताने, समझाने, कहने और दर्शकों की भागीदारी प्राप्त करने में मदद करता है। कैमरा मूवमेंट शॉट में भावना को भी प्रकट कर सकते हैं या भावुकता को जोड़ भी सकते हैं। मूवमेंट का प्रकार और मूवमेंट की गति दोनों ही कुछ न कुछ अर्थ बनाते हैं। फिल्म निर्माण में कैमरा मूवमेंट बहुत प्रभावषाली और महत्वपूर्ण होते हैं और आमतौर पर इस्तेमाल किए जाने वाले सामान्य कैमरा मूवमेंट के बारे में आपको पता होना चाहिए।

5.5 कैमरा की गतियाँ और उनके उपयोग के प्रकार

जैसा कि हम पहले भी चर्चा कर चुके हैं, फिल्म मेकिंग में विभिन्न प्रकार के कैमरा मूवमेंट होते हैं जो शॉट्स को डायनेमिक शॉट्स बनाते हैं। कुछ महत्वपूर्ण कैमरा मूवमेंट्स निम्नलिखित हैं :

1) पैन (Pan)
2) टिल्ट (Tilt)
3) पेडस्टल (Pedestal)
4) डॉली / ट्रैक (Dolly/Track)
5) जूम (Zoom)
6) ट्रक (Truck)
7) आर्क (Arc)
8) क्रेन मूवमेंट्स (Crane movements)
9) हैन्ड्हैल्ड कैमरा मूवमेंट्स (Handheld camera movements)
10) कैमरा स्टेबलाइजर्स मूवमेंट (Movements with the help of camera stabilizers)

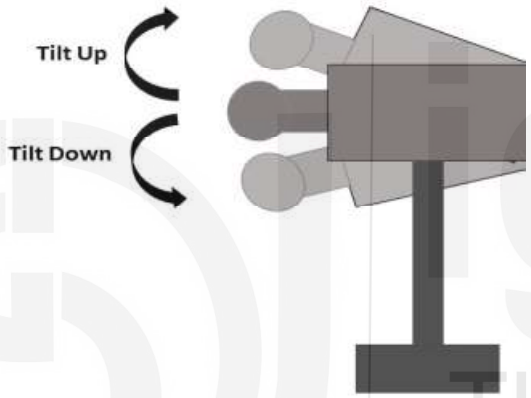
1) पैन: पैन एक क्षितिज के समान्तर क्षैतिज (horizontal) मूवमेंट होता है, जिसमें आप अपने कैमरे को दाएँ से बाएँ या बाएँ से दाएँ घुमा सकते हैं। पैनिंग में, कैमरा माउंट



Pan Movement

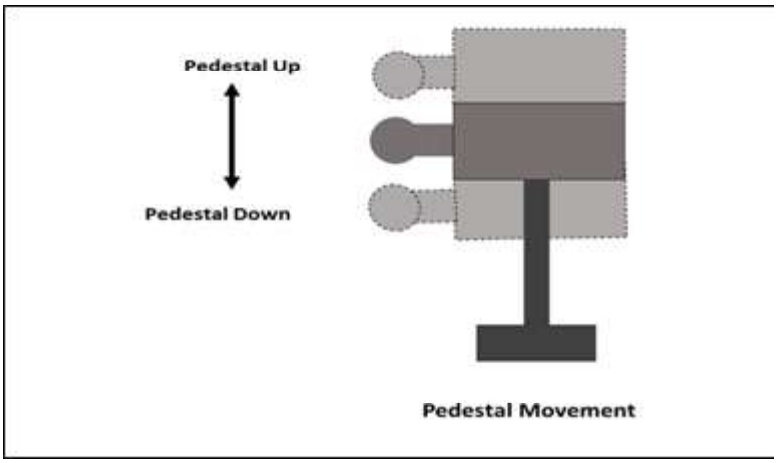
स्थिर रहता है। जब कोई एक जगह पर खड़ा होता है तो उस स्थिति के दौरान, पैनिंग एक तरफ से देखने जैसा प्रभाव देता है अर्थात् साइड से देखने की तरह प्रभाव देता है। आप किसी पात्र के मूवमेंट का अनुसरण करने अर्थात् आने या जाने, पीछे हटने या चलने आदि या किसी लोकेशन को पूरी तरह से दर्शाने के लिए पैन का अनुपयोग कर सकते हैं। चित्र (5.16) पैन मूवमेंट को प्रदर्शित करता है।

2) **टिल्ट:** टिल्ड एक सीधा, खड़ा और लम्बवत् (vertical) मूवमेंट होता है जिसमें आप अपने कैमरे को ऊपर या नीचे सेट कर सकते हैं और स्थानांतरित कर सकते हैं। पैन की तरह, कैमरा माउंट टिल्ट में भी स्थिर रहता है। जब कोई एक जगह पर खड़ा होता है तो उस स्थिति में होने के दौरान टिल्ट ऊपर या नीचे देखने जैसा प्रभाव देता है। टिल्ट मूवमेंट का अनुपयोग आपके चरित्र और पात्र के ऊपर या नीचे की गतिविधियों का अनुसरण करने के लिए और पीछे-पीछे चलने के लिए किया जा सकता है। अपनी लोकेशन के बारे में अधिक जानकारी प्रकट करने के लिए आप इस मूवमेंट का अनुपयोग कर सकते हैं। चित्र (5.17) टिल्ट मूवमेंट को दर्शाता है।



Tilt Movement

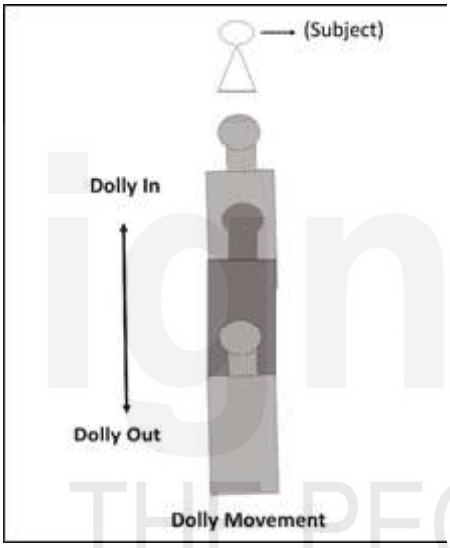
3) **पेडस्टल:** पेडस्टल एक प्रकार का कैमरा माउंट होता है जिसका इस्तेमाल आमतौर पर स्टूडियो में किया जाता है। पेडस्टल अप/डाउन की अवस्थिति में, कैमरा अपनी टिल्ट या पैन घुरी पर बिना किसी बदलाव के ऊपर और नीचे चलता रहता है। आपको टिल्ट और पेडस्टल के बीच भ्रमित नहीं होना चाहिए। टिल्ट अवस्थिति में, कैमरा माउंट स्थिर रहता है, कैमरा माउंट की ऊंचाई में कोई बदलाव नहीं होता है, केवल कैमरा ऊपर या नीचे होता रहता है। लेकिन पेडस्टल में, कैमरा माउंट की ऊंचाई बदलती रहती है। पेडस्टल अप में, कैमरा ऊपर की ओर बढ़ता रहता है क्योंकि कैमरा माउंट की ऊँचाई बढ़ती रहती है और इसके विपरीत कैमरा नीचे की ओर



Pedestal Movement

चलता रहता है क्योंकि कैमरा माउंट की नीचाई बढ़ती रहती है। सामान्य तिपाई (tripods) के साथ इस मूवमेंट को करना मुश्किल होता है। चित्र (5.18) में पेडस्टल मूवमेंट को दिखाया गया है।

4) **डॉली / ट्रैक** : डॉली या ट्रैक में कैमरे का मूवमेंट पात्र या चरित्र (विषय) की ओर होता है या पात्र या चरित्र (विषय) दूर होता है। यदि आप कैमरे को पात्र या चरित्र (विषय) की ओर ले जाते हैं, तो इसे 'डोली इन' या 'ट्रैक इन' कहा जायेगा, और यदि कैमरा उस पात्र या चरित्र (विषय) से दूर चला जाता है, तो उसे 'डॉली आउट 'या' ट्रैक आउट' कहा जाएगा। इस मूवमेंट के लिए पहिएदार कैमरा माउंट और पटरियों का अनुपयोग किया जाता है। यह मूवमेंट सामान्य परिदृश्य को बनाए रखता है। यह ऐसा प्रभाव देता है जैसे आप पात्र या चरित्र (विषय) की ओर जा रहे हैं या पात्र या चरित्र (विषय) से दूर जा रहे हैं। चित्र (5.19) में डोली या ट्रैक मूवमेंट को दिखाया गया है।

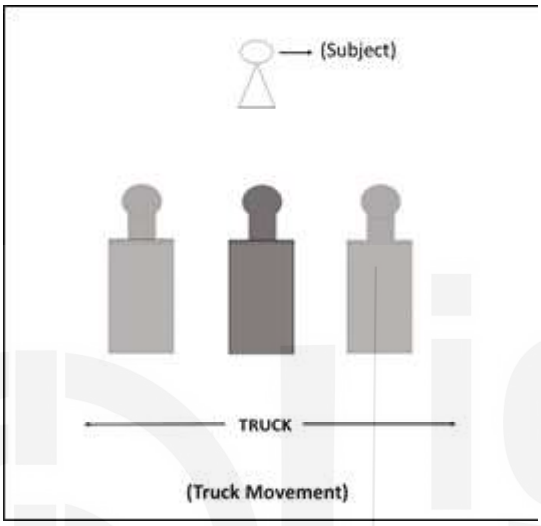


5) **जूम** : तकनीकी रूप से जूम एक कैमरा मूवमेंट नहीं होता है क्योंकि इसमें कैमरा के किसी भी मूवमेंट की आवश्यकता नहीं होती है। जूम करने से जूम लेंस की केन्द्रण (फोकल) लंबाई बदल जाती है। 'जूम इन' करते समय, आप फोकल लंबाई बढ़ाते हैं और परिणामस्वरूप परिदृश्य का कोण संकुचित हो जाता है। 'जूम इन' में पात्र और चरित्र (विषय) को बड़ा करके (जूम करके) दिखाया जाता है और परिदृश्य के संकीर्ण एंगल के कारण फ्रेम मे से कुछ मूल तत्वों को निकाल दिया जाता है। दूसरी ओर, 'जूम आउट' करने में, फोकल लंबाई कम हो जाती है और परिदृश्य का एंगल चौड़ा हो जाता है। नतीजतन, 'जूम आउट' पात्र और चरित्र (विषय) के आकार को कम कर देता है और इसमें पात्र और चरित्र (विषय) के आसपास मौजूद फ्रेम में बहुत सारे मूलतत्व शामिल होते हैं।

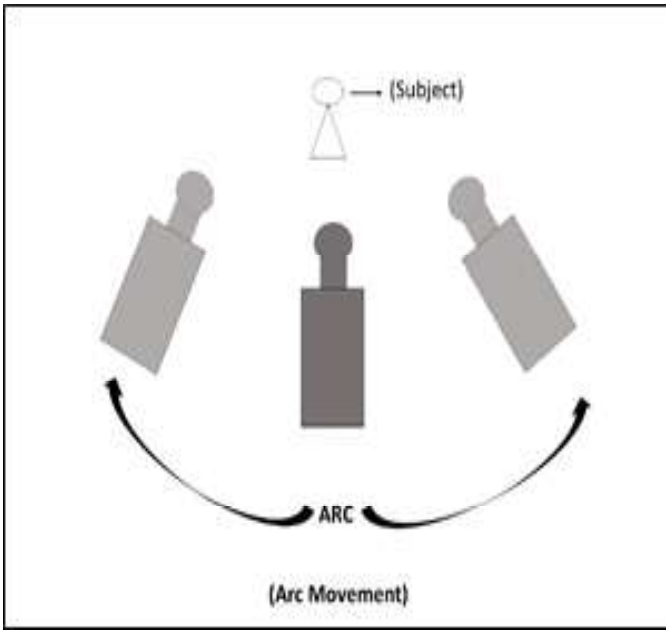
आपको डॉली मूवमेंट और जूम मूवमेंट के बीच भ्रमित नहीं होना चाहिए। 'डॉली इन' एक ऐसा प्रभाव देता है जैसे आप पात्र और चरित्र (विषय) की ओर आ रहे हैं। यह सामान्य परिप्रेक्ष्य बदलाव प्रदान करता है, लेकिन 'जूम इन' में पात्र और चरित्र (विषय) को बढ़ाकर (जूम करके) दिखाया जाता है। 'डोली' मूवमेंट में आपको खाली स्थान की गहराई महसूस होती है, लेकिन 'जूम इन' मूवमेंट में ऐसा नहीं होता है और यह कृत्रिम जैसा दिखता है।

6) **ट्रक:** डॉली की तरह, ट्रक भी एक कैमरा मूवमेंट होता है, जिसे पहियेदार कैमरा माउंट्स और ट्रैक्स (पटरी) की मदद से परफॉर्म किया जाता है, लेकिन ट्रेकिंग में आप

कैमरा साइड में ले जाते हैं, अर्थात् आस-पास या बगल में ही घुमाते रहते हैं। यदि आप कैमरे को दाएं घुमाते हैं, तो इसे 'ट्रक राइट' कहा जाता है या यदि आप कैमरा को बाएँ घुमाते हैं, तो इसे 'ट्रक लेफ्ट' कहा जाता है। आपको 'पैन' मूवमेंट और 'ट्रक' मूवमेंट के बीच भ्रमित नहीं होना चाहिए। 'पैन' मूवमेंट में, कैमरा माउंट (ट्राइपॉड या पेडस्टल) की अवस्थिति स्थिर रहती है, केवल कैमरा ही अपनी धुरी पर दाएँ या बाएँ चलता रहता है, लेकिन 'ट्रकिंग' मूवमेंट में कैमरा के साथ-साथ कैमरा माउंट भी या दाएँ या बाएँ चलता रहता है। उदाहरण के लिए, यदि आप अपने पात्र और चरित्र के साथ बने रहना चाहते हैं, जो सीधे चल रहा है, तो आप 'ट्रक मूवमेंट' का अनुपयोग कर सकते हैं। चित्र (5.20) ट्रक मूवमेंट को दर्शाता है।



7) **आर्क:** जब आप अपने कैमरे को घुमावदार रास्ते पर ट्रक करते हैं, तो इसे आर्क कहा जाता है। आर्क मूवमेंट आर्क दाएँ या आर्क बाएँ हो सकता है। इस मूवमेंट में, कैमरा अर्धवृत्त की अवस्थिति में पात्र और चरित्र (विषय) के आस-पास और उसके चारों ओर घूमता रहता है। आप अपने पात्र और चरित्र (विषय) को अधिक जानकारियों के साथ दिखाने के लिए आर्क मूवमेंट का अनुपयोग कर सकते हैं, एक चलते-फिरते पात्र और चरित्र (विषय) को शूट करने के लिए और अपनी फिल्म में परिदृश्य विविधता लाने के लिए आर्क मूवमेंट का अनुपयोग कर सकते हैं। चित्र (5.21) आर्क मूवमेंट को दर्शाता है।



8. **क्रेन मूवमेंट्सः** फिल्ममेकिंग या प्रोफेशनल वीडियो निर्माण में, क्रेन का अक्सर उपयोग किया जाता है। क्रेन एक प्रकार का उपकरण होता है जिसमें एक लंबी भुजा होती है और उस पर कैमरा लगाया जा सकता है। हम क्रेन की मदद से कई प्रकार के मूवमेंट कर सकते हैं। 'क्रेन अप' और 'क्रेन डाउन 'का अनुपयोग क्रेन आर्म के ऊपर और नीचे की ओर कैमरे के साथ-साथ किया जाता है जबकि क्रेन आर्म के बाएँ और दाएँ मूवमेंट्स के लिए 'टंग लेफ्ट' और 'टंग राइट' का अनुपयोग किया जाता है। क्रेन की मदद से हम बहुभागी (Multiple) कैमरा मूवमेंट कर सकते हैं। क्रेन पर लगा एक कैमरा हस्तचालित भी संचालित किया जा सकता है या इसे रिमोट कंट्रोल की मदद से भी संचालित किया जा सकता है। आम तौर पर, छोटी क्रेन को 'जिब' कहा जाता है।

आप क्रेन मूवमेंट का इस्तेमाल विभिन्न उददेश्यों और प्रयोजनों के लिए कर सकते हैं। उदाहरण के लिए, आप किसी पात्र या चरित्र विषय को हाई एंगल से शूट कर सकते हैं और फिर क्रेन मूवमेंट की मदद से एक शॉट में आई लेवल पर आ सकते हैं। क्रेन मूवमेंट वर्ड आई व्यू वाले परिदृश्य और अन्य हाई लेवल शॉट्स लेने में मदद कर सकते हैं। क्रेन मूवमेंट की मदद से, आप कई मूवमेंट्स को आपस में जोड़ सकते हैं और वांछित परिदृश्य को कवर कर सकते हैं।

9) **हैंडहेल्ड कैमरा मूवमेंट्सः** यदि फिल्म की शूटिंग के दौरान कैमरामैन अपने हाथों में कैमरा पकड़ता है, तो इसे हैंडहेल्ड कैमरा शूट कहा जाता है। हैंडहेल्ड कैमरा शूट में, कैमरा तिपाई या किसी अन्य कैमरा माउंट पर नहीं लगाया जाता है। हैंडहेल्ड कैमरा मूवमेंट में किसी शॉट को विभिन्न मूवमेंट्स हेतु शूट करने में अधिक स्वतंत्रता मिल जाती है लेकिन इसमें काफी झटके, धक्के, कंपकपी और हलचल होती है। आप समाचार एकत्र करने और प्रसारण में हैंडहेल्ड कैमरों का उपयोग देख सकते हैं क्योंकि कई बार समाचार चैनलों के कैमरामेन को ट्राइपॉड पर अपने कैमरों को ठीक करने के लिए न तो पर्याप्त समय ही मिलता है और न ही जगह नहीं मिल पाती है। डॉक्यूमेंट्री फिल्म में भी हैंडहेल्ड कैमरा शॉट्स का उपयोग किया जाता है।

कभी-कभी हैंडहेल्ड कैमरा का उपयोग परिदृश्य में कुछ विशेष प्रभाव डालने के लिए उद्देश्यपूर्ण तरीके से किया जाता है। घबराहट, बैचेनी अस्थिरता और चिंता दिखाने के लिए आप शैकी कैमरा शॉट्स का इस्तेमाल कर सकते हैं। इन शॉट्स का अनुपयोग अन्य रचनात्मक उद्देश्यों के लिए भी किया जा सकता है।

10) **कैमरा स्टेबलाइजर्स मूवमेंट्सः** कैमरा स्टेबलाइजर्स मूवमेंट्स में वे उपकरण मौजूद होते हैं जो हैंडहेल्ड कैमरा मूवमेंट को निर्बाध और धक्का मुक्त करने में सक्षम होते हैं। साधारण, सरल से लेकर मिश्रित, संयुक्त और पेचीदा सभी तरह के कैमरा स्थिरक विविध रूप में उपलब्ध हैं। स्टेडीकैम (Steadicam) अग्रणी ब्रांड का है। कैमरा चालक एक उपयुक्त स्थिरक को अपने साथ लेकर चल सकता है और उस पर कैमरा लगा सकता है। अब वह कहीं भी और किसी भी प्रकार की सतह पर जा सकता है। ये कैमरा स्थिरक विभिन्न जटिल कैमरा मूवमेंट्स के लिए हर तरह की स्वतंत्रता प्रदान कर देते हैं।

मान लीजिए कि आप एक कैमरामैन या ऑपरेटर हैं और आपके शरीर पर एक कैमरे को एक तकनीक से फिट कर दिया जाता है ताकि आपके शरीर में हलचल कम से कम हो। अब आप शूटिंग के दौरान जाने के लिए पूरी तरह से स्वतंत्र हैं। शूटिंग के दौरान आप बिना किसी परेशानी के स्वतंत्र रूप आनन्द लेने के बारे में सोच सकते हैं।

बोध प्रश्न 2

संक्षेप में उत्तर दें।

1) कैमरा मूवमेंट से आप क्या समझते हैं?

.....

.....

.....

.....

.....

2) हम फिल्म निर्माण में विभिन्न कैमरा मूवमेंट्स का अनुपयोग क्यों करते हैं?

.....

.....

.....

.....

.....

3) 'जूम' मूवमेंट 'डोली' मूवमेंट से अलग क्यों है?

.....

.....

.....

.....

.....

4) 'पैन' और 'ट्रक' मूवमेंट्स के बीच अंतर स्पष्ट कीजिए?

.....

.....

.....

.....

.....

5) पैन मूवमेंट में, आप कैमरा ..... स्थानांतरित (move) करेंगे।

1) ऊपर
2) नीचे
3) ऊपर और नीचे
4) दाएँ और बाएँ

5.6 सारांश

इस इकाई में, हमने विभिन्न प्रकार के शॉट्स और कैमरा मूवमेंट्स पर चर्चा की है। यदि आप कोई कहानी लिखना चाहते हैं, तो आपको भाषा का ज्ञान होना आवश्यक है। उसी तरह से, फिल्म निर्माण के लिए परिदृश्य भाषा और उसके व्याकरण की समझ की आवश्यकता होती है। एक बार जब आप परिदृश्य भाषा को अच्छी तरह से समझ लेते हैं, तो आप इसे किसी भी प्रकार की फिल्म बनाने के लिए अनुपयोग कर सकते हैं जिसमें नृवंशविज्ञान (एथनोग्राफिक) फिल्में भी शामिल होती हैं। फिल्म का विषय परिदृश्य भाषा की शैली को तय करता है। उदाहरण के लिए, जैसा कि आपने पिछली इकाइयों में सीखा है, नृवंशविज्ञान (एथनोग्राफिक) फिल्मों में हम किसी घटना की सच्चाई और वास्तविकता को शूट करते हैं, इसलिए हम तदनुसार शॉट्स और कैमरा मूवमेंट्स का चयन करते हैं।

फिल्मांकन (शॉट्स) और कैमरे की गति (मूवमेंट्स) एक फिल्म के परिदृश्य व्याकरण के लिए बहुत महत्वपूर्ण और आवश्यक मूलतत्व होते हैं। इन दो मूलतत्वों की उचित समझ फिल्म निर्माता को एक अच्छी फिल्म का निर्माण करने में मदद करती है, जिससे फिल्म के उददेश्य, प्रयोजन और संदेश को ठीक से, सुचारू रूप से और दिलचस्प तरीके से बताया जा सकता है और ठीक प्रकार से समझाया जा सकता है।

5.7 बोध प्रश्नों के उत्तर

बोध प्रश्न 1

1) भाग 1.2 देखें
2) उप भाग 1.3.2 के बिंदु संख्या 7 को देखें
3) उप भाग 1.3.3 के बिंदु संख्या- 2 और 3 को देखें
4) (बी)
5) (सी)

बोध प्रश्न 2

1) भाग 1.4 को देखें
2) भाग 1.4 और 1.5 को देखें
3) भाग 1.5 के बिंदु संख्या- 4 और 5 को देखें
4) भाग 1.5 के बिंदु संख्या - 1 और 6 को देखें
5) (डी)

5.8 संदर्भ एवं कुछ उपयोगी पुस्तकें

Belavadi, V. (2013). Video Production.

Oxford: Oxford University Press.

Maulli, J.V. *2005). Five C's of Cinematography: Mopian Picture Filming Techniques.

Thompson, R.& C Bowen. (2009). Grammar of Shot: Media Manual

Waltham: Focal Press, Rautledge

इकाई 6 फिल्मांकन मौखिक प्रमाण, साक्षात्कार और पारस्परिक बातचीत : अंतिम फिल्म परियोजनाएँ*

इकाई की रूपरेखा

6.0 उद्देश्य

6.1 प्रस्तावना

6.2 फिल्मांकन के मौखिक प्रमाण

6.2.1 मौखिक इतिहास की विशेषताएँ?

6.2.2 मौखिक इतिहास- सिद्धांत और प्रचलन

6.2.3 मौखिक इतिहास का फिल्मांकन

6.3 साक्षात्कार का फिल्मांकन

6.3.1 स्वतंत्रता सेनानियों के साक्षात्कार का फिल्मांकन

6.3.2 मौखिक साक्ष्य गवाही: क्या यह पूर्वाग्रह या पक्षपात से मुक्त है?

6.3.3 साक्षात्कार करने की तकनीक

6.4 अन्तर्क्रिया का फिल्मांकन

6.4.1 पारस्परिक क्रिया बनाम वार्तालाप/चर्चा

6.4.2 सार्थक अन्तर्क्रिया का महत्व

6.4.3 अन्तर्क्रिया फिल्मांकन की रणनीतियाँ

6.5 अंतिम फिल्म परियोजनाएं

6.6 सारांश

6.7 इकाई अंत अभ्यास के प्रश्न

6.8 बोध प्रश्नों के उत्तर

6.9 संदर्भ

6.10 कुछ उपयोगी पुस्तकें

6.0 उद्देश्य

इस इकाई को पढ़कर आप सक्षम होंगे :

- मौखिक प्रमाण, साक्षात्कार और परस्पर बातचीत के महत्व को समझने में;
- मौखिक प्रमाण, साक्षात्कार और परस्पर बातचीत के फिल्म निर्माण की आवश्यकता का विश्लेषण करने में;
- मौखिक प्रमाण, साक्षात्कार और परस्पर बातचीत के फिल्म निर्माण में शामिल विभिन्न मुद्दों को समझने में; और
- मौखिक प्रमाण, साक्षात्कार और परस्पर बातचीत के फिल्म निर्माण में शामिल विभिन्न तकनीकों को समझने में।

*डॉ. सुनील कुमार दास (इएमपीसी, इग्नू) द्वारा लिखित

6.1 प्रस्तावना

फिल्मिंग साक्ष्य या मौखिक प्रमाण को सबसे प्राचीन और पुराने साक्ष्य (ओटी, एन. डी.) के रूप में वर्णित किया जा सकता है। आमतौर पर, लिखित प्रमाण या साक्ष्य के रूप में अपने वृत्तांत, को दर्ज करने से पहले, लोग कहानी बताने एवं कहने के माध्यम से पीढ़ी से पीढ़ी तक संसूचनाएँ और जानकारी छोड़कर आगे बढ़ गये। आज भी यह प्रचलन में है। क्या आपको ऐसा नहीं लगता? यदि आपको स्मरण हो, तो आपको इस बात का एहसास भी होगा कि आपको अपने दादा-दादी, माता-पिता, परिवार के अन्य सदस्यों या यहाँ तक कि समाज के महत्वपूर्ण लोगों की जीवनशैली और जीवन के बारे में मुहूँ-जबानी पता चली है। संभवता, आपने या तो उन्हें अपने बारे में किसी से बात करते हुए सुना होगा या अन्य लोगों के बारे में। इसलिए, इसे समझना बहुत मुश्किल नहीं है कि मौखिक प्रमाण या साक्ष्य को सबूत का एक महत्वपूर्ण स्रोत क्यों माना जाना चाहिए। लेकिन, यह भी सच है कि इसे हमेशा ही न तो आवश्यक और महत्वपूर्ण नहीं माना जाता है और न ही मान्यता-प्राप्त। यह सिर्फ इसलिए है क्योंकि अतीत में कई इतिहासकार मौखिक प्रमाण या साक्ष्य को अविश्वसनीय मानते थे और वे लिखित साक्ष्य और प्रमाण पर भरोसा करना ज्यादा पसंद करते थे। उनका मानना था कि कहानी बदल जाती है क्योंकि इसे कई मुंह से गुजरना पड़ता था और सबसे ऊपर, कहानी की विश्वसनीयता को सुनिश्चित करने का कोई और तरीका नहीं था। लेकिन यह उल्लेखनीय है कि लिखित स्रोत ज्यादातर महत्वपूर्ण, अमीर के विवरण को दर्ज करने के लिए पाए जाते हैं साधारण लोगों जिसमें गायब हो जाते हैं परिणामस्वरूप, आम लोगों के जीवन के बारे में बहुत सारी जानकारी खो गई।

हालांकि, मौखिक प्राचीन कथा और इतिहास पूरी तरह से मूल विचार और सीमा रेखा से बाहर नहीं गया है। बहुत सारे प्रमाण बच गये हैं, हालांकि लिखित रूप में साक्ष्य परिरक्षित किये गये हैं। जैसा कि कैथरीन इसाबेल लिटिलजोन, एक रिसर्च स्कॉलर ने अपने शोध में लिखा है, ''द इंडियन ओरल ट्रेडिशनः ए मॉडल फॉर टीचर्स'', ''मौखिक परंपरा का उपयोग स्रोत के रूप में कोई नया विचार नहीं है। उपयोग करने के लिए सबसे परिचित पुस्तक बाइबिल है। सुकरात ने मौखिक और लिखित स्रोतों के बीच मूल्यों के टकराव का बहुत ही कठिनाइयों और समस्याओं के साथ संघर्ष किया था। हेरोडोटस, जो 'फादर ऑफ हिस्ट्री', के समर्थक रहे हैं उन्होंने भी फारसी युद्धों के इतिहास में मौखिक स्रोतों का इस्तेमाल किया है।'' (देखें: *लिटिलजोन*, 1975)। महान महाकाव्य महाभारत के मुताबिक, भगवान कृष्ण का कुरुक्षेत्र में युद्ध के मैदान में, अर्जुन से विचारों और भावनाओं को व्यक्त करना मौखिक स्रोतों की ही श्रेणी में आता है । भागवत् गीता में इनका उदाहरण मिलता है, जो भारत में मौखिक रीति-रिवाजों का एक महत्वपूर्ण हिस्सा हैं। पूर्व ईसाई युग (बीसीई) में भी सैकड़ों वर्षों से मौखिक रूप से ये प्रसारित हुए थे। लगभग 20वीं सदी के आस-पास, टेलीफोन और रिकॉर्डिंग उपकरण के आविष्कार से मौखिक गवाही का उपयोग आसान हो गया। लोगों का साक्षात्कार लेना इससे पहले कभी भी इतना आसान नहीं था। उनके विचार, विश्वास, विचार और अनुभव आने वाली पीढ़ियों के लिए दर्ज किए जा सकते हैं।

इस इकाई में, हम विस्तार से चर्चा करेंगे- मौखिक प्रमाण (ओरल टेस्टिमनीज) क्या होते है? इससे मौखिक इतिहास (ओरल हिस्ट्री), सिद्धांत (थ्योरी) और प्रचलन (प्रैक्टिस) पर भी कुछ प्रकाश डाला जा सकता है। किसी व्यक्ति से साक्षात्कार करना उसके साथ बातचीत करने के लिए अलग कैसे है?

यह इकाई उन विभिन्न प्रकार के विषयों, मुद्दों और तकनीकों पर ध्यान केंद्रित करेगी, जिसमें फिल्मांकन मौखिक साक्ष्य (ओरल टेस्टिमनीज), साक्षात्कर (इंटरव्यू) और अन्तर्क्रिया (इंटरेक्शन)

शामिल होते हैं। इससे भी महत्वपूर्ण बात, यह इकाई किसी भी फिल्म प्रोजेक्ट का संचालन करने और उसको संभालने के बारे में बुनियादी विचार प्रस्तुत करेगी।

6.2 फिल्मांकन के मौखिक प्रमाण

मौखिक इतिहास क्या होता है? किसी व्यक्ति द्वारा अपने अतीत में बीती पहले की घटनाओं, वृत्तांतों और वारदातों के वर्णन को 'मौखिक इतिहास' माना जाता है। अधिकांशतः, इन घटनाओं, वृत्तांतों और वारदातों को वृद्ध लोगों, परिवार के सदस्यों, इतिहासकारों, संग्रहकर्ताओं या अन्य लोगों के साक्षात्कार के माध्यम से मालूम किया जाता है। इसे घटनाओं और जीवन के लिखित प्रमाण और प्रलेख बनाने का एक प्रयास माना गया है जिसे अन्यथा भुला दिया जाता और अतीत में लुप्त या खोया हुआ मान लिया जा सकता था।

यह सच है कि मौखिक इतिहास और मूल्यवान हैं। लेकिन जब भी हम उन्हें प्राथमिक स्रोतों के रूप में उपयोग करते हैं, तो हमें यह नहीं भूलना चाहिए कि स्मृतियों को आमतौर पर कमजोर मान लिया जाता है। क्योंकि अधिकांश इतिहासकारों का मानना है कि घटनाओं, वृत्तांतों और वर्षों के अंतराल एवं उन घटनाओं के दोबारा होने के बीच में, कोई व्यक्ति दूसरों की घटनाओं के साथ-साथ किताबों या यहाँ तक कि फिल्मों की घटनाओं से भी प्रभावित हो सकता है। (देखें विलेज, एन.डी.)। सामान्य तौर पर, यह भी माना जाता है कि घटनाएँ समय के जितना करीब होती हैं, उन्हें उतना ही विश्वसनीय (मौखिक प्रमाण) मान लिया जाता है।

6.2.1 मौखिक इतिहास की विशेषताएँ

ऐसा क्या है जो मौखिक इतिहास को अलग बनाता है? फिल्म निर्माण के संदर्भ में, यह आपके (विशेष रूप से, उन लोगों के लिए जो दृश्य-श्रव्य (ऑडियो-विजुअल) मीडिया के साथ काम नहीं करते हैं) समझने के लिए लिए उचित होगा कि ''ऐसा क्या है जो मौखिक इतिहास को अलग बनाता है काश हम वह सब देख पाते, जो हम सुनते आये हैं?'' (देखेः, *लिचब्लाऊ,* 2006)। मीडिया विशेषज्ञों का मानना है कि संचार का साधन ही संचार का माध्यम होता है क्योंकि यह विषय-वस्तु और संदेशों की संरचना को एक विशेष नजरिए से, आमतौर पर सिद्धांतों द्वारा निर्धारित और डिजाइन करता है और इस बात पर असर डालता है कि पाठकों द्वारा संवादों, को कैसे समझा जाता है। यूनिवर्सिटी ऑफ़ साल्ज़बर्ग, ऑस्ट्रिया के अल्बर्ट लिचब्लाऊ ने इस इसका विश्लेषण करके समझाया है कि हस्तलिखित पत्र अनिवार्य रूप से उन अक्षरों से भिन्न होते हैं जो टाइपराइटर द्वारा लिखे गए होते हैं या कंप्यूटर फ़ाइलों के प्रिंटआउट होते हैं या केवल स्क्रीन पर दिखाई देते हैं (देखेंः *लिचब्लाऊ,* 2006)। लिचब्लाऊ के अनुसार, किसी के व्यक्तित्व के चरित्र को टाइप किए गए शब्दों, जिसमें मानकीकृत टाइपोग्राफिक प्रारूपों की एक छोटी श्रृंखला शामिल होती है, की तुलना में हस्तलिखित शब्दों में व्यक्तिगत शैली द्वारा आसानी से एक पहचान दी जा सकती है। वह आगे कहते हैं कि कोई व्यक्ति टाइप किए गए अक्षरों में भी औपचारिक पत्र या बहुत अधिक अनपौचारिक पत्रों जैसे विभिन्न रूपों के बीच अंतर कर सकता है। जहाँ तक ई-मेल और लघु संदेश सेवा (एसएमएस) का संबंध है, वे मौलिक रूप से टाइप किए गए संचार के रूपों और संरचनाओं को अनौपचारिकताओं में बदल देते हैं। वास्तव में, दोनों भाषा, संकेत और कोड के एक विशिष्ट रूप में होते हैं।

इसलिए, इस तर्क से, आप इस बात से सहमत होंगे कि संचार माध्यमों के प्रारूप में भिन्नता होने पर आवश्यक शब्दावलियाँ की रूपरेखा की भिन्न हो जाती हैं। नतीजतन, ऑडियो-टेप या वीडियो-टैप किए गए साक्षात्कारों के बीच के अंतरों को समझना आवश्यक है और

तद्नुसार, कोई व्यक्ति विभिन्न स्तरों जैसे कि प्रपत्र, संरचना, साक्षात्कार सेटिंग और अन्तकिर्क्रया (इंटरैक्शन), इरादा, पुनः/निर्माण प्रक्रिया, विभिन्न प्रकार की जानकारी का विश्लेषण कर सकता है। और अकादमिक और गैर-शैक्षणिक दर्शकों द्वारा स्वागत (*लिक्टब्लाऊ*, 2006)।

6.2.2 मौखिक इतिहास– सिद्धांत और प्रचलन

एसेक्स विश्वविद्यालय, इंग्लैंड के एक शोध प्रोफेसर, पॉल थॉम्पसन, जिन्होंने ब्रिटिश मौखिक इतिहास संस्था ओरल हिस्ट्री सोसाइटी और अंतरराष्ट्रीय मौखिक इतिहास आंदोलन के निर्माण में एक प्रमुख भूमिका निभाई, अपनी क्लासिक पाठ्यपुस्तक बुक '*द वॉइस ऑफ द पास्ट*' में लिखते हैं कि अभी हाल ही में यह पता चला है कि मौखिक साक्ष्य को संभालने का कौशलकार्य महान इतिहासकार तक ही सिमट कर रह गया है। (देखें: *यूएच, एनआईए*)। इसलिए, अपने सैद्धांतिक और व्यावहारिक दृष्टिकोण से 'मौखिक इतिहास' (ओरल हिस्ट्री) को समझना प्रासंगिक और उचित है। मौखिक इतिहास अतीत के बारे में सबूत, प्रमाण और साक्ष्यों को एकत्र करने का एक तरीका होता है, और इस बारे में भी, कि किस प्रकार से अतीत वर्तमान से जुड़ा हुआ होता है। मौखिक इतिहास उन लोगों और घटनाओं के बारे में जानकारी प्राप्त करने में आवश्यक और एक महत्वपूर्ण भूमिका निभाता है, जहाँ पर कम प्रलेखन, साक्ष्य और दस्तावेज होते हैं, या सबूतों के कोई अन्य स्रोत उपलब्ध हैं। यह माना जाता है कि मौखिक इतिहास का संग्रह कार्य और व्याख्या करना अंतरंग रूप से स्मृतियों (मेमोरी) के कामकाज से अंतरंग रूप से जुड़ा हुआ होता है (देखें: यूएच, एन.डी.)। व्यक्तियों के साथ साक्षात्कार करते समये अनिवार्य रूप से ऐसे सवालों पर ध्यान दिया जाता है कि कैसे और क्यों व्यक्तियों के साथ-साथ उनके समुदायों को यह याद रहता है कि वे कैसे हैं, वे क्या कर रहे हैं।

मौखिक इतिहास के सभी पहलुओं का गहनता के साथ और पूरी तरह से व्यावहारिक और सैद्धांतिक ज्ञान रखने के लिए, आपको एक छात्र के रूप में ऐतिहासिक संसाधनों के रूप में मौखिक साक्षात्कार को समझने की आवश्यकता है; अर्थात्, मौखिक इतिहास साक्षात्कार, वर्तमान उपयोग और मौखिक इतिहास की व्याख्याओं की योजना, संचालन और विश्लेषण कैसे करें। इसके अलावा, यह सुझाव दिया जाता है कि आप निम्नलिखित पंक्तियों पर मौखिक इतिहास से संबंधित विभिन्न मुद्दों का पता लगा सकते हैं (देखें: *यूएच, एन.डी.*) :

1) मौखिक इतिहास का विकास किस प्रकार से हुआ है, यह वहाँ कैसे विकसित हुआ है, जहाँ मौखिक इतिहास ऐतिहासिक संसाधनों के नियमों और मानदण्डों में निहित रहता है, और जब ऐतिहासिक स्रोत के रूप में इसका मूल्यांकन किया जाता है, उस समय समय किन-किन बातों का ध्यान रखना चाहिए?

2) स्मृति कैसे काम करती है, व्यक्तियों के कामकाज और क्रियाकलाप कैसे होते हैं और सामूहिक स्मृतियाँ कैसे प्रभावित करती हैं, लोग अतीत के बारे में कैसे बात करते हैं, और अतीत को वर्तमान के साथ कैसे जोड़ते हैं?

3) एक मौखिक इतिहास साक्षात्कार की योजना, संचालन, और संग्रह करना,

4) विभिन्न समुदायों के साथ मौखिक इतिहास बनाने के व्यावहारिक और सैद्धांतिक मुद्दे,

5) विशिष्ट क्षेत्रों में स्वतंत्रता के बाद के विकास, विभिन्न समुदायों के जीवन, स्वतंत्रता संग्राम आंदोलन की यादें और स्मृतियों जैसे मौखिक इतिहास और जीवन की व्याख्या के व्यावहारिक और सैद्धांतिक मुद्दों को शहरी जीवन के विभिन्न पहलुओं के मौखिक इतिहास के संदर्भ में खोजा जाएगा।

6.2.3 मौखिक इतिहास का फिल्मांकन

एलन जॉन पर्किवेल टेलर, जो एक एक अंग्रेजी इतिहासकार, पत्रकार और एक ब्रॉडकास्टर भी थे, 1968 में, उन्होंने ऐतिहासिक प्रमाण और साक्ष्य के रूप में मूविंग इमेज रिकॉर्ड के संबंध में, अपने विचार व्यक्त किये कि 'एक फिल्म बनाना ऐतिहासिक अध्ययन के लिए बहुत उपयोगी होने के साथ-साथ एक बहुत ही जोखिम भरा कार्य होता है' (देखें: *यूएच, एनडी*)। 5 साल बाद, मार्टिन ए जैक्सन ने जर्नल ऑफ इंटरडिसिप्लिनरी हिस्ट्री में यह निष्कर्ष निकाला कि ''फिल्म के शोधकार्य में जो भी परिमाण निकलता है वह एक नया और उत्तेजक स्रोत सामग्री के रूप में होता है, जो पारंपरिक स्रोतों को प्रतिस्थापित नहीं करता है, लेकिन उन्हें जोड़ता है'' (देखें: *यूएच, एन.डी.*)। इसलिए, आपकी ओर से मूविंग इमेज की एक महत्वपूर्ण समझ होना आवश्यक है ताकि आप उनके साथ जुड़ सकें और अन्य ऐतिहासिक स्रोतों के साथ उनकी जगह, स्थान और मूल्य निर्धारित करने में सक्षम हो सकें।

इस संदर्भ में, मूविंग इमेज (*यूएच, एन.डी.*) के मामलों में निम्नलिखित रणनीतियाँ अपनाई जा सकती हैं :

1) मीडिया की विकासशील तकनीकियों और प्रौद्योगिकियों के संबंध में फिल्म की उत्पत्ति और प्रकृति को ध्यान में रखा जाना चाहिए।
2) फिल्म बनाने की परिकल्पना, सोच एवं दृष्टिकोण को हमारे ध्यान में लाया जाना चाहिए। विशेष रूप से, 'डॉक्यूमेंट्री' फिल्म बनाने के घटनाक्रम को फिल्म में 'वास्तविकता ' के विचार एवं अवधारणा और इतिहासकार के संदर्भ से फिल्म के महत्व पर विचार करते समय देखा जाना चाहिए।
3) टेलीविजन कार्यक्रमों, विशेष रूप से क्षेत्रीय टेलीविजन के समाचारों को किसी घटना या घटनाओं के एक अनुक्रम की खबर को कहानी के तरीकों, विधियों एवं प्रणालियों सहित अन्य मुद्दों के साथ ऐतिहासिक संसाधन की खोज के रूप में देखा जाना चाहिए और यह भी विश्लेषण करना चाहिए कि यह उस घटना या घटनाओं के अनुक्रम के बाद लिखित इतिहास से अलग कैसे है और किस प्रकार से है।
4) इस संदर्भ में सामग्री के उपयोग के संबंध में अभिलेखागार और अभिलेखीय अभ्यास के प्रभाव को भी देखा जाना चाहिए।
5) फिल्म को टेलीविजन के इतिहास के संदर्भ में और भौतिक शॉट के संदर्भ में भी देखा जाना चाहिए। उदाहरण के लिए, मौखिक इतिहास को ऐतिहासिक रिकॉर्ड में जोड़ने के इरादे से फिल्मांकित (शूट) किया जाना चाहिए।

बोध प्रश्न 1

1) मौखिक इतिहास (ओरल हिस्ट्री) से आपका क्या तात्पर्य है? ऐसा क्या है जो मौखिक इतिहास को अलग बनाता है कि हम जो कुछ भी सुनते हैं काश! उसे देख पाते? (100 शब्दों में उत्तर दीजिए)

.....

.....

.....

.....

.....

2) अपने सैद्धांतिक और व्यावहारिक दृष्टिकोण से 'मौखिक इतिहास' (ओरल हिस्ट्री) की व्याख्या करें। (100 शब्दों उत्तर दीजिए)

.....

.....

.....

.....

.....

3) मौखिक इतिहास को फिल्माते समय मूविंग इमेज की आलोचनात्मक समझ होना क्यों आवश्यक है? (100 शब्दों उत्तर दीजिए)

.....

.....

.....

.....

.....

4) मूविंग इमेज के लिए विभिन्न रणनीतियों का वर्णन करें। (100 शब्दों उत्तर दीजिए)

.....

.....

.....

.....

.....

6.3 साक्षात्कार का फिल्मांकन

फिल्में हमारे साक्षात्कार-संबंधित शोधकार्य को संप्रेषित या संवाद करने के लिए विशुद्ध रूप से ऑडियो स्रोतों की तुलना में आसान बनाती हैं (देखें: *लिक्टब्लाऊ,* 2006)। जहाँ तक मौखिक इतिहास के प्रभावी संचार का संबंध है, 'फिल्म' एक श्रव्य–दृश्य (ऑडियो-विजुअल) माध्यम होने के कारण ऑडियो से बहुत अधिक फायदेमंद है। ऐसा क्यों है? जैसा कि लिक्टब्लाऊ लिखते हैं, ''इसका कारण बहुत स्पष्ट है। श्रोता केवल संपादित या असंपादित ऑडियो स्रोतों को सुनने के आदी नहीं होते हैं; वे वृत्तचित्र फिल्मों को देखते रहते हैं।'' यह भी माना जाता है कि मौखिक इतिहासकारों के समुदाय के भीतर भी; फिल्में सूत्रों और स्रोतों से संवाद के लिहाज से जुड़े रहने के लिए अधिक उपयुक्त होती हैं और इसलिए अधिक प्रभावषाली प्रतीत होती है।

लिक्टब्लॉउ का मानना है कि एक साक्षात्कार को अवलोकन करने के दौरान, हम ''सिर्फ'' साक्षात्कार सुनते हैं, काश! हम मौन के क्षणों का अलग से अपनी प्रतिक्रियाएँ दे पाते। वह बहुत ही सही रूप में व्याख्या करते हैं कि 'मौन' दर्शकों को 'अतिरिक्त व्याख्याओं' के लिए जगह देता है। इसे दर्शकों के लिए उनकी परिकल्पना को संजोए रखने वाले के रूप में

माना जा सकता है, क्योंकि इससे दर्शक कहानी को देखने की परिकल्पना कर लेता है। न केवल 'मौन', बल्कि साक्षात्कारकर्ता के 'चेहरे का भाव' किसी की स्मृति को प्रभावी ढंग से स्पष्ट करने में महत्वपूर्ण भूमिका निभाता है क्योंकि यह एक शब्द का उपयोग किए बिना भावनात्मक जिद्दोजहद को संचारित करने में सक्षम होता है।

6.3.1 स्वतंत्रता सेनानियों के साक्षात्कार का फिल्मांकन

आपमें से अधिकांश लोगों ने भारत के स्वतंत्रता आंदोलन का इतिहास पढ़ा होगा। क्या आपने कभी इसका इतिहास सुना है? मेरा मतलब है कि भारत के स्वतंत्रता आंदोलन पर मौखिक इतिहास! जैसा कि आप सभी लोग जानते हैं कि ब्रिटिश शासन से स्वतंत्रता के लिए संघर्ष में लाखों भारतीयों ने भाग लिया था। वे आन्दोलन के गवाह और साक्षी थे और महात्मा गांधी के नेतृत्व में बड़े अहिंसात्मक आंदोलन का हिस्सा भी थे। जैसा कि गांधी सेवा फाउंडेशन ने अपने सह-संगठन, गांधी सेवा इंडिया ट्रस्ट, मुंबई/भारत के सहयोग से दावा किया है, 2005 में, पहली बार भारत की स्वतंत्रता के लिए अहिंसक स्वतंत्रता सेनानियों के वीडियो-रिकॉर्ड संस्मरणों के लिए एक महत्वपूर्ण प्रयास किया गया था (देखें : *गांधीसर्वे* 2005)। उन्होंने योजनाबद्ध और एक व्यवस्थित रूप से पुराने अनुभवी और वृद्ध व्यक्तियों जैसे दिग्गजों की पहचान की और उनसे संघर्ष के विभिन्न पहलुओं के बारे में बात की, जो सत्य और अहिंसा पर आधारित इतिहास का पहला बड़ा अभियान था।

6.3.2 मौखिक साक्ष्य गवाहीः क्या यह पूर्वाग्रह या पक्षपात से मुक्त है?

आज के इतिहासकारों के लिए मौखिक गवाही (देखेंः *ओटी, एन.डी.*) के लिए बहुत उपयोगी है। यदि मौखिक गवाही का उपयोग ध्यानपूर्वक और सावधानी से किया जाता है और इसे किसी भी अन्य प्रकार के साक्ष्य की तरह उपयोग किया जाता है, तो हम अतीत के बारे में बहुत कुछ पता लगा सकते हैं। मौखिक गवाही हमें बता सकती है कि अतीत में जीवन कैसा था, लोगों ने विभिन्न विषयों के बारे में क्या सोचा और यहाँ तक कि लोगों ने किसी विशेष घटना के बारे में कैसे बात की थी। लेकिन क्या मौखिक गवाही पूर्वाग्रह से मुक्त है?

अगर किसी ने आपसे पूछा हैः क्या आप पक्षपाती हैं? यह कोई ट्रिक सवाल नहीं है। व्यावहारिक रूप से, हर कोई किसी न किसी तरह से पक्षपाती होता है। यदि आप एक राजनीतिक पार्टी का समर्थन करते हैं, तो आप संभवतः दूसरे के खिलाफ पक्षपाती हो जाते हैं, यदि आप एक विचारधारा का समर्थन करते हैं, तो आपको संभवतः दूसरे के खिलाफ पक्षपाती माना जाता है। जब भी आप विभिन्न पुस्तकों, टेलीविजन कार्यक्रमों, मुद्दों, यहाँ तक कि सरकारी नीति के बारे में बात कर रहे हैं, तो आप अपना पक्ष रख सकते हैं। तो इसका क्या अर्थ है? क्या मतलब है? असल में, पूर्वाग्रह या पक्षपात का अर्थ होता है अनुचित या असंतुलित राय (देखेंः *ओटी, एन.डी.*)। इतिहास को एक ऐसा विषय माना जाता है जहाँ लोग अपनी राय व्यक्त करते हैं। इसका मतलब है कि पूर्वाग्रह से छुटकारा पाने के लिए हमें सावधान रहने की भी जरूरत होती है।

उदाहरण के लिए, एक छात्र के रूप में यदि आप कहानी के दो पक्षों पर गौर करते हैं कि क्या वास्तव में किसी विशेष स्थान पर एक हिंदू मंदिर था जिसे बाद में उसे तोड़कर एक मस्जिद द्वारा कवर किया गया था, तो कोई भी पक्षपाती होने से नहीं बचेगा। सवाल के संदर्भ में, हिंदू पक्ष द्वारा निरपवाद के रूप में मामले पर ध्यान केंद्रित किया गया है, अर्थात, कभी वहाँ पर एक मंदिर हुआ करता था, और विभिन्न प्रकार के साक्ष्य इस बात के प्रमाण है और इसकी पुष्टि भी करते हैं। आप एक मानक प्रश्न के साथ सामना कर सकते हैंः क्या मंदिर विध्वंस परिदृश्य के लिए पेश किये गये सबूत मान्य और वैध हैं? इसके विपरीत, मंदिर

विरोधी तर्क यह भी सबूत प्रस्तुत कर देता है कि कथित रूप से ध्वस्त हिंदू मंदिर कभी अस्तित्व में था ही नहीं। अब यह आपके लिए स्पष्ट होना चाहिए कि यदि आप किसी भी पक्ष को लेते हैं, तो आपको दूसरे द्वारा पक्षपाती माना जायेगा। इसलिए, यदि आप बहुत सावधान नहीं हैं, तो आप एकतरफा दृष्टिकोण के साथ समाप्त कर देंगे। मौखिक गवाही को फिल्माना निश्चित रूप से एक अन्य स्रोत के रूप में कि एक विशेष स्रोत पक्षपाती है, यह पहचाना आसान हो जायेगा। इसका मतलब यह नहीं है कि हमें अन्य उपलब्ध स्रोतों का उपयोग नहीं करना चाहिए - बस हमें सावधान रहना चाहिए।

यह भी जानना और पहचानना महत्वपूर्ण होता है कि पूर्वाग्रह या पक्षपात सिर्फ माध्यमिक स्रोतों में नहीं पाए जाते हैं, बल्कि जिन मौखिक प्रमाणों को प्राथमिक स्रोत के रूप में फिल्माया गया है, वे भी पक्षपाती हो सकते हैं। जरूरी नहीं कि हर पूर्वाग्रह बुरे होते हैं (देखें *ओटी, एन.डी.*)। वास्तव में, यह बहुत उपयोगी और फायदेमंद भी हो सकता है क्योंकि यह किसी व्यक्ति को यह सोचने और पता लगाने के लिए मजबूर कर देते हैं कि लोग किसी विशेष विषय के बारे में क्या मानते थे, क्या विश्वास करते थे या सोचते थे। इतिहासकारों को फिल्माए गए स्रोतों सहित कई अलग-अलग स्रोतों से सबूतों, साक्ष्यों और प्रमाणों को खोजने की आवश्यकता होती है ताकि वे स्वयं एक संतुलित राय बना सकें।

6.3.3 साक्षात्कार करने की तकनीक

कोई सवालों का जबाब दे रहा है, सिर्फ यही फिल्माने के अतिरिक्त इंटरव्यू को भी फिल्माना होता है (देखें: *वॉकर* और *जर्मनो, एन.डी.*)। साक्षात्कार को सफल बनाने के लिए एक अच्छे साक्षात्कारकर्ता होने के अलावा, आपको एक विशेष साक्षात्कार को फिल्माने के अकादमिक, शैक्षणिक और तकनीकी पहलुओं के बारे में साक्षात्कार करने की विभिन्न तकनीकों को समझने की आवश्यकता होती है। लगभग हर निर्माण कौशल (प्रॉडक्शन स्किल) के लिए ऑन-कैमरा साक्षात्कार करने की माँग चल रही है (देखें: *स्टिन्सन*, 2000)। आपकी समझ के लिए, साक्षात्कार तकनीकों के विभिन्न पहलुओं को तीन श्रेणियों में विभाजित किया जा सकता है: पूछताछ तकनीक, उत्पादन के तरीके और विधियाँ और साक्षात्कार संपादन की गूढ़ता।

1) पूछताछ की तकनीक

अ) विषय को तैयार करना

एक इंटरव्यू को फिल्माने से पहले, आपको अपनी सवाल करने वाली और पूछताछ करने की शैली तय कर लेनी चाहिए। या तो आप साक्षात्कारकर्ता को सुन सकने योग्य और कर्णगोचरता के साथ और कभी-कभार दिखाई देने वाली एक क्लासिक प्रश्न/उत्तर शैली पसंद कर सकते हैं या फिर आप एक ऑफ-कैमरा श्रोता से बात करने वाले विषय के साथ एकालाप शैली को आगे बढ़ा सकते हैं, जिसे कभी भी कैमरे पर नहीं देखा जाता है। हालांकि, दोनों शैलियों के अपने अपने गुण और दोष (देखें :स्टिन्सन, 2000) हैं।

इंटरव्यू लेने वाला (साक्षात्कारकर्ता) और इंटरव्यू देने वाला (साक्षात्कारदाता) दोनों को शामिल करने का निर्णय लेने के अपने ही फायदे होते हैं:

- दर्शक प्रत्येक प्रश्न को सुनते हैं, इसलिए इंटरव्यू लेने वाले को अपने उत्तर में इसे बनाना नहीं होता है (देखें: *स्टिन्सन*, 2000)। उदाहरण के लिए, यदि साक्षात्कारकर्ता (interviewee) उत्तर देता है: ''आपने बहुत अच्छा प्रश्न पूछा है'', इसका अपने आप में कोई मतलब नहीं है। लेकिन इसका मतलब होता

अगर प्रश्न को इस प्रकार से पूछा जाता ''आपके अनुसार वह क्या है जिसकी बजह से आपने एक भारतीय के रूप में गौरवान्वित महसूस किया है?''

- पूछताछ की इस शैली में, साक्षात्कारदाता (interviewer) के सवालों को बाद में फिर से फिल्मांकित (शूट) करने की संभावना होती है। लेकिन आपको सावधान रहना चाहिए क्योंकि साक्षात्कारकर्ता (interviewee) इसे आक्रामक के रूप में ले सकता है। साक्षात्कारकर्ता (interviewee) द्वारा दिए गए उत्तरों के साथ अधिक बारीकी से मिलान करने के लिए प्रश्नों को केवल संशोधित किया जा सकता है। लेकिन निश्चित रूप से यह दर्शकों को साक्षात्कार होने के बाद दर्ज किए गए संशोधित प्रश्नों के साथ अलग तरीके से उत्तर की व्याख्या करने की अनुमति नहीं चाहिए। यह विशुद्ध रूप से अनैतिक होगा।

इसके विपरीत, अदृश्य या दिखाई न देने वाले साक्षात्कारदाता (interviewer) शैली के अपने फायदे हैं:

- प्रश्नों के अभाव में, दिए गए समय में अधिक उत्तरों को कवर किया जा सकता है।
- प्रश्न-उत्तर सत्र की तुलना में सहज उत्तर देना और प्रतिक्रियाएँ करना अधिक स्वाभाविक प्रतीत होते हैं।

हालांकि, प्रश्न/उत्तर देने की शैली विषय (साक्षात्कारकर्ता) पर निर्भर करती है। यदि व्यक्ति (साक्षात्कारकर्ता) तेज-तर्रार (और तनावमुक्त) है, तो वह इस तरह के आदान-प्रदान में सुधार करने के लिए पर्याप्त गुंजाइश होती है:

''क्या आप याद करेंगे और हमें बताएंगे कि आप स्वतंत्रता संग्राम में कब शामिल हुए थे।''

''मैं 1942 में स्वतंत्रता संग्राम में शामिल तब हुआ था, जब मैं एक छात्र था; उस समय मैं स्नातक (ग्रेजुएशन) स्तर की पढ़ाई के अंतिम वर्ष में था।'' अब, आपको यकीन है कि आपको एक बहुत अच्छा विषय (साक्षात्कारकर्ता) मिला है। लेकिन अगर विषय (साक्षात्कारकर्ता) केवल यह उत्तर देता, ''1942'', तब आपको एक साक्षात्कारदाता की आवश्यकता होती।

ब) अपने प्रश्नों को तैयार और तय करें

टीवी रिपोर्टर-जैसे साक्षात्कार से दूर रहना चाहिए (''तो आपको कैसा महसूस हुआ जब आप उस ट्रक के नीचे फंस गये थे?'') (देखें: *स्टिन्सन*, 2000)। यदि आपके पास समय है, तो आपको अपने विषय अर्थात, साक्षात्कारकर्ता और साक्षात्कारदाता दोनों की तलाश और जाँच-पड़ताल करनी चाहिए और प्रश्नों को पहले से तैयार और तय कर लेना चाहिए। अच्छा और अनूकूल रहेगा यदि आप पूछने के लिए प्रश्नों की एक सूची तैयार कर लेते हैं। लेकिन आपको अपने अंतर्ज्ञान के आधार पर उन प्रश्नों को साक्षात्कारदाता (इंटरव्यूअर) के पास रख देना चाहिए ताकि आपको अपने प्रश्नों के उत्तर मिल सकें? आप इस तरह के प्रश्नों को अपनी प्राथमिकता दे सकते हैं (देखें: *स्टिन्सन*, 2000) :-

- पहले सामान्य, अनौपचारिक और आकस्मिक प्रश्न पूछें, जिस समय साक्षात्कारकर्ता तैयार हो और सहज महसूस करे।
- अगला प्रश्न महत्वपूर्ण होना चाहिए, जब विषय (साक्षात्कारकर्ता) स्वयं को ताजा और ऊर्जावान महसूस करे।

- कम महत्वपूर्ण प्रश्न साक्षात्कार को समाप्त करने में मदद करेंगे।
- विषय को कवर करने हेतु अंतराल को भरने एवं कम करने के लिए और बाद में मुख्य साक्षात्कार में शामिल करने के लिए प्रश्नों को तेज करें।

आप अपने विषय (साक्षात्कारकर्ता एवं साक्षात्कारदाता) के साथ प्रश्नों को साझा कर सकते हैं, ताकि उन्हें पता चल जाए कि आप उनसे क्या उम्मीद करते हैं। आपको उन लोगों से खुले प्रश्नों को या खुलकर प्रश्न पूछने के बारे में सोचने की कोशिश करनी चाहिए बजाय इसके कि उनका जवाब 'हां' या 'नहीं' में मिले। सबसे महत्वपूर्ण बात यह है कि समझाएं और बतायें कि हर गलती को छुपाने के लिए आप संपादन का उपयोग कैसे करेंगे। यदि विषय उत्तर देते समय लड़खड़ाता है या लड़खड़ाते हुए बोलता है तो अपने प्रश्न को दोहरा सकते हैं।

2) निर्माण की विधियाँ

अ) साक्षात्कार का आयोजन करना

साक्षात्कार आयोजित करते समय, इस बात की सबसे अधिक संभावना बनी रहती है कि आपको दो तरह की टोपी पहनना पड़ सकता हैः अर्थात्, इतिहासकार के रूप में और साक्षात्कारकर्ता रूप में। लेकिन आपको इन कार्यों को अलग करने की आवश्यकता है। जब तक साक्षात्कार के परिणाम का उपयोग मौखिक साक्ष्य के रूप में किया जाएगा, तब तक आपको दर्शकों के लिए चिंतित होने की आवश्यकता नहीं है क्योंकि यह आमतौर पर प्रसारण के लिए नहीं होता है। हालांकि, यह उम्मीद की जाती है कि आपको एक निर्देशक या पेशेवर कैमरमैन को नियुक्त करना और भाड़े पर लेना पड़ सकता है जो साक्षात्कार को फिल्माने के प्रॉडक्शन/तकनीकी पहलुओं को संभालेंगे। उदाहरण के लिए, यदि आप केवल 'सब्जेक्ट-ओनली स्टाइल' का उपयोग करते हैं, तो कट अवे (काटकर निकालना) आवश्यक हो जाता है। कट अवे आमतौर पर एक दूसरे कैमरे के साथ रिकॉर्ड किए गये 'क्लोज़-अप' शॉट्स होते हैं (यदि कोई उपलब्ध है)। अगर कैमरा पैनिंग/झुकाव वाला है तो कट अवे रिकॉर्ड किया जा सकते हैं। साक्षातकर्ता के हाथों के मूवमेन्ट्स या चेहरे के हाव-भाव (अभिव्यक्तियों) को कट अवे के रूप में उपयोग किया जाता है। यदि साक्षात्कारकर्ता कैमरे पर दिखाई देता है, तो उसे या उसकी बात या उसके आशय को सुनते हुए या सहमति से सिर हिलाते हुए और प्रशंसा में मुस्कुराते हुए उसके कट अवे को फिल्माया/रिकॉर्ड किया जा सकता है। वास्तव में, कट अवे फिल्माए गए साक्षात्कार के संपादक को अधिक विकल्प प्रदान करता है। कृपया याद रखें कि यदि आपका मुख्य उद्देश्य उन्हें गवाही के रूप में उपयोग करना है, तो आपके द्वारा फिल्माए गए फुटेज को संपादित करने की आवश्यकता नहीं हो सकती है।

ब) अपना कैमरा एंगल तैयार (फ्रेम) करना

इस तथ्य पर ध्यान दिये बिना कि फिल्माया गया इंटरव्यू प्रसारित होने वाला है या नहीं, विषय को तैयार होना चाहिए अर्थात्, ऐसा होना चाहिए जो आपको अच्छा लगे। ड्यूटी पर मौजूद पेशेवर कैमरमैन फ्रेम का ध्यान रखेंगे। फिर भी, आपको पता होना चाहिए कि एक साक्षात्कार करने के लिए पारंपरिक रूप से तैयारी (फ्रेमिंग) एक मीडियम क्लोज-अप होता है (एमसीयू, छाती के केंद्र से सिर तक)। साथ ही, हम क्लोज-अप, मीडियम शॉट्स और वाइड शॉट्स में तैयार किये गये (फ्रेम किये गये) विषयों को भी देखते हैं। कुछ समय बाद, आप देखेंगे कि फ्रेम के शीर्ष पर बहुत अधिक हेडरूम छोड़ दिये गये हैं। एक साक्षात्कार के लिए किसी शॉट को अधिक

जानकारीपूर्ण बनाने हेतु उपयुक्त पृष्ठभूमि (बैकग्राउंड) का चयन करना एक महत्वपूर्ण कार्य होता है। आपको एक ऐसी पृष्ठभूमि (बैकग्राउंड) चुननी चाहिए जो साक्षात्कार की सामग्री को पुष्ट करती है या हमें विषय के बारे में कुछ बताती हो (देखें : *वॉकर* और *जर्मनो, एन.डी.*)।

3) साक्षात्कार संपादित करने की गूढ़ता

डॉक्यूमेंट्री और इंटरव्यू को संपादित (एडिटिंग) करना एक क्लोज डोर एक्टिविटी होती है, जिसमें अपनी रिकॉर्ड की गई/फिल्माई गई फुटेज को एक सार्थक साक्ष्य के लिए रखा जाता है। चूंकि आपका मुख्य उद्देश्य किसी भी सामाजिक आंदोलन, किसी समूह या किसी ऐतिहासिक घटनाओं के संघर्ष का समर्थन करने या महत्वपूर्ण होने के लिए साक्ष्य/सबूत के रूप में अपने फुटेज का उपयोग करना है, तो आपके पास किसी भी साक्षात्कार को ग्लैमोरिज़ करने की गुंजाइश कम रहती है। वास्तव में, आपके पास अपने दृश्यों को सिनेमाई उपचार करने का अवसर कम रहता है क्योंकि यह विशिष्ट दर्शकों को सच्चाई से विचलित कर सकता है। संपादन करना वास्तव में दृश्य, टिप्पणियों और स्मृति या विषय द्वारा वर्णित पिछली घटनाओं का सुझाव/समर्थन करने के लिए दृष्यों का उपयोग करने की प्रक्रिया होती है। संपादन का मुख्य रहस्य फिल्मांकन/रिकॉर्डिंग करने के दौरान टूटने और गलतियों को छिपाने के लिए कई एंगल और कट अवों का उपयोग करना होता है। आपको याद होगा कि एक साक्षात्कार ऑडियो-चालित होता हैः यह एक प्रकार का सचित्र रेडियो शो होता है (देखेंः *स्टिन्सन*, 2000)। इसलिए, आप गति सेट करने के लिए ध्वनि का उपयोग कर सकते हैं। आप चित्र के साथ प्रत्येक संपादित क्रम को सुन सकते हैं। यदि आप पाते हैं कि ऑडियो तेज और सुचारू है, तो गति अच्छी मानी जाती है।

बोध प्रश्न 2

1) जहाँ तक मौखिक इतिहास के प्रभावी संचार का सवाल है, साक्षात्कारों को फिल्माना ऑडियो पर बहुत फायदेमंद होता है। ऐसा क्यों है? (100 शब्दों में उत्तर दीजिए)

.....

.....

.....

.....

.....

2) क्या आपको भारत के स्वतंत्रता आंदोलन पर रिकॉर्ड किए गए वीडियो को मौखिक इतिहास पढ़ने की तुलना में अधिक जानकारीपूर्ण लगता है? उदाहरण के रूप में इकाई में प्रदान किए गए कुछ स्वतंत्रता सेनानियों के वीडियो-रिकॉर्ड के अंश के संदर्भ देकर समझाएँ। (100 शब्दों में उत्तर दीजिए)

.....

.....

.....

.....

3) फिल्माई गई मौखिक गवाही में पूर्वाग्रह या पक्षपात की उपस्थिति की उपयोगिता के बारे में बताएँ। (100 शब्दों में उत्तर दीजिए)

.....

.....

.....

.....

.....

4) साक्षात्कार को फिल्माने के उद्देश्य के लिए साक्षात्कार तकनीकों की विभिन्न श्रेणियों का वर्णन करें। (100 शब्दों में उत्तर दीजिए)

.....

.....

.....

.....

6.4 अंतर्क्रिया का फिल्मांकन

सामाजिक परिणामों को बेहतर बनाने और सुधार करने की दिशा में अंतर्क्रिया, पारस्परिक क्रिया एवं सहभागिता हमारे दैनिक जीवन का एक और महत्वपूर्ण पहलू है। सार्थक बातचीत और अंतःक्रिया से संबंधित कई साक्ष्य और प्रमाण पाये गये हैं। आपको अन्य लोगों के साथ लाभकारी बातचीत करने के समर्थन में अच्छी तरह से प्रलेखित सबूत मिल सकते हैं (भले ही वे अलग-अलग पृष्ठभूमि से हों या फिर नहीं) (देखें: *डीएल्मबर्ट*, 2008)। विशेष रूप से, यह संबंध में स्पष्ट दिखाई देता है: मनोवैज्ञानिक स्वास्थ्य के बढ़े हुए स्तर, खुशी और भावनात्मक कल्याण एवं भलाई के विभिन्न उपायों द्वारा मूल्यांकान; और शारीरिक स्वास्थ्य में निम्न रक्तचाप जैसे वृद्धि हुई।

विभिन्न पृष्ठभूमि (बैकग्राउंड) के लोगों के बीच एक सार्थक बातचीत को फिल्माने से किसी भी प्रकार की जानकारी एवं समझ को बढ़ाने और पूर्वाग्रह एवं पक्षपात को कम करने की संभावना को एक मजबूत सबूत के रूप में इस्तेमाल किया जा सकता है। इन फिल्माए गए सबूतों से पता चलता है कि सार्थक बातचीत से एक क्षेत्र में लोगों के बीच विश्वास कायम करने में मदद मिलती है, और इस तरह समुदायों में लचीलापन बढ़ता है (अंतर-समूह तनाव, आक्रोश, और अतिवाद की अपील के खिलाफ) (देखें: *डीएल्मबर्ट*, 2008)।

6.4.1 पारस्परिक क्रिया बनाम वार्तालाप/चर्चा

बातचीत, पारस्परिक क्रिया और सहभागिता को किसी भी प्रक्रिया के रूप में वर्णित किया जा सकता है, जिसमें एक प्रतिभागी की कार्रवाई दूसरे प्रतिभागी की कार्रवाई को प्रभावित करती है (देखें: *आईसीसी, एन.डी.*)।

वार्तालाप और चर्चा- ये दो शब्द एक आम और सामान्य अर्थ को साझा करते हैं यानी दो या दो से अधिक लोगों के बीच पारस्परिक बातचीत का आदान-प्रदान होना। लेकिन इन शब्दों के बीच के अंतर के बारे में, बातचीत आमतौर पर दो व्यक्तियों के बीच सभी तरह की

बातों के लिए उपयोग की जाती है, जबकि चर्चा में एक सटीक विषय को शामिल किया जाता है (देखें: *डीएल्मबर्ट,* 2008)। सरल शब्दों में, हम कह सकते हैं कि एक आदमी की बातचीत अच्छी है जो यह इशारा करता है कि वह विभिन्न प्रकार के विषयों के बारे में अच्छी तरह से बोल लेता है जिस विषय पर उसे बात करने का अवसर मिला है। लेकिन इसका मतलब यह बिल्कुल भी नहीं है कि वह चर्चा करने में माहिर और अच्छा है, अर्थात्, हमें यह नहीं कहना चाहिए कि वह चर्चा में अच्छा है। जब बात किसी महत्वपूर्ण विषय की होती है, तो चर्चा शब्द का उपयोग किया जाता है । उदाहरण के लिए, दो राष्ट्राध्यक्षों के बीच शांति बनाने के लिए बातचीत या चर्चा हो सकती है। जब भी कई लोग, विशेष रूप से दो से अधिक, इकट्ठा होते हैं और अनौपचारिक रूप से एक साथ बोलते हैं, हम कहते हैं कि वे आपस में बातचीत कर रहे हैं न कि चर्चा (देखें: *डीएल्मबर्ट,* 2008)।

6.4.2 सार्थक अंतर्क्रिया का महत्व

एक अध्ययन से पता चलता है कि वे लोग, जो किसी कार्यस्थल में अलग-अलग पृष्ठभूमि (बैकग्राउंड) के लोगों के संपर्क में आते हैं, उन लोगों की तुलना में 'कम पूर्वाग्रह का प्रदर्शन' करने की संभावना रखते हैं जो नहीं करते हैं (देखें: *गार्नर,* 2009)।

इसलिए, अलग-अलग विश्वास और जातीय समूहों और भिन्न-भिन्न पीढ़ियों के लोगों के साथ बातचीत करते समय, बातचीत में शामिल व्यक्ति को पूर्वाग्रह से मुक्त होना चाहिए। यूनाइटेड किंगडम के समुदाय और स्थानीय सरकार के लिए विभाग द्वारा प्रमाणित और अधिकृत की गई एक रिपोर्ट के अनुसार, बातचीत के सबसे प्रमुख लाभ पूर्वाग्रह के कम स्तर और बेहतर सामुदायिक लचीलेपन, शिक्षा प्राप्ति, कौशल और रोजगार में वृद्धि, बेहतर स्वास्थ परिणामों में सुधार, विशेष रूप से मनोवैज्ञानिक स्वास्थ्य और अवसाद से बचने, कम अपराध और असामाजिक व्यवहार के कम स्तर में पाये जाते हैं (देखें: *ओपीएम,* 2011)।

6.4.3 अंतर्क्रिया फिल्मांकन की रणनीतियाँ

सार्थक अंतार्क्रिया करने के लिए, हमें उन खाली जगह और स्थानों की पहचान करने की आवश्यकता होती है जहाँ पर एक सार्थक बातचीत हो सकती है। शोध अध्ययन में यह दावा किया गया है कि वास्तव में सार्थक बातचीत 'असाधारण, अलौकिक और सांसारिक वातावरण' में हो सकती है (देखें: *कैटेल, डायन्स, गेसलर* और *कर्टिस,* 2008)। बातचीत करने के लिए स्थान विशेष की आवश्यकता नहीं होती है, अर्थात्, कहीं पर भी बातचीत की जा सकती है, लेकिन उन्हें साझा करने की आवश्यकता जरूर होती है (देखें: *ओपीएम,* 2011)। हालांकि, यह माना जाता है कि 'स्कूल-लिंकिंग' योजनाओं के साथ शैक्षिक सेटिंग्स जैसे कुछ सार्वजनिक स्थानों को सार्थक बातचीत के लिए प्रभावी जगह माना जा सकता है।

लोगों के साथ एक सार्थक जुड़ाव रखने वाले पेशेवरों के लिए एक महत्वपूर्ण प्रवीणता, योग्यता और कुशलता जैसे गुणों का होना आवश्यक है, खासकर जब आप लोगों के विविध समूहों को एक साथ ला रहे हों। हालांकि, किसी चीज को प्रभाव रूप से सुनने, चर्चा को सुगम करने और संघर्ष/तनाव प्रबंधन करने जैसी कुशलता और प्रभावषीलता के लिए अभ्यास और प्रशिक्षण दोनों आवश्यक होते हैं (देखें: *ओपीएम,* 2011)।

बोध प्रश्न 3

1) अंतर्क्रिया से आपका क्या आशय है? फिल्मांकन की उपयोगिता का वर्णन करें? (100 शब्दों में उत्तर दीजिए)

.....

.....

.....

.....

.....

2) वार्तालाप और चर्चा में क्या अंतर होता है? (100 शब्दों के भीतर)

.....

.....

.....

.....

.....

.....

3) एक सार्थक अंतर्क्रिया और सहभागिता का क्या महत्व होता है? (100 शब्दों में उत्तर दीजिए)

.....

.....

.....

.....

.....

4) फिल्मांकन की कुछ रणनीतियों के बारे में चर्चा करें? (100 शब्दों में उत्तर दीजिए)

.....

.....

.....

.....

.....

6.5 अन्तिम फिल्म परियोजनाएँ

एक शिक्षार्थी के रूप में अगर आप जमीनी स्तर पर ज़ीरो से सीखना चाहते हैं तो आपको 20-25 मिनट की अवधि की एक लघु फिल्म/डॉक्यूमेंट्री (या छोटी फिल्मों का संग्रह करने की) के निर्माण (या किसी प्रॉडक्शन टीम का हिस्सा बनने) करने की आवश्यकता है। पाठ्यक्रम के दौरान, आपको फिल्म के विभिन्न पहलुओं (उत्पादन, पटकथा लेखन, फिल्म-निर्माण, पोस्ट-प्रॉडक्शन और मार्केटिंग) पर छोटे समूह बनाने पड़ सकते हैं।

'प्रोडक्शन' के बारे में, प्रोडक्शन टीम/ग्रुप के पास कानूनी, फाइनेंसिंग, कास्टिंग और लोकेशन का पता करने और प्रोडक्शन शेड्यूल बनाकर समय सीमा के भीतर फिल्म को पूरा करने का कार्यभार होता है। जहां तक 'पटकथा लेखन' टीम का सवाल है, यह फिल्म के लिए एक पटकथा का (स्टोरी, उपन्यास या कहानी के मामले में) और स्टोरीबोर्ड (कहानी/वृत्तचित्र दोनों के मामले में) निर्माण करती है और फिल्मांकन (शूटिंग) पटकथा को अंतिम रूप देती है। यह टीम रचनात्मक लेखन, फोटोग्राफी, ड्राइंग इत्यादि का ध्यान रखती है। उसी समय, शूटिंग, लाइट व्यवस्था, निर्देशन, साउंड (ध्वनि) आदि का ध्यान 'फिल्म निर्माण' टीम द्वारा किया जाता है। यह समूह मुख्य रूप से सिनेमेटोग्राफी से जुड़े उपकरण एवं सभी तामझाम प्राप्त करने, सेट बनाने, वेशभूषा, पोषाक/प्रॉप्स, रंगमंच की व्यवस्था करने आदि के लिए जिम्मेदारी और उत्तरदायी होती है।

पोस्ट-प्रोडक्शन टीम संपादन (एडिटिंग) से काफी पहले पृष्ठभूमि संगीत (बैकग्राउंड म्यूजिक), ध्वनि प्रभाव (साउंड इफैक्ट्स), एनीमेशन और ग्राफिक्स आदि तैयार करती है। फिल्म को अंतिम रूप देने के लिए वीडियो और ध्वनि संपादन सॉफ्टवेयर का उपयोग करते हुए, इस समूह का काम मुख्य रूप से तकनीकी होगा।

अंत में, आखिरी और कम से कम, विपणन से संबंधित गतिविधियाँ होती हैं जिन्हें विपणन टीम द्वारा पूरा किया जाता है। यह एक ट्रेलर को तैयार करता है और वेबसाइट पर अपलोड करता है। यह आमतौर पर एक पूर्ण पूर्वावलोकन का आयोजन करता है, एक प्रेस विज्ञप्ति/प्रेस-रिलीज़ तैयार करता है और प्रिंट/इलेक्ट्रॉनिक मीडिया पर विज्ञापन अभियान का समन्वय करता है।

बोध प्रश्न 4

नोट: 1) अपने उत्तरों के लिए नीचे दिए गए स्थान का उपयोग करें।

2) अपने उत्तरों की तुलना उनके साथ करें जो इस इकाई के अंत में दिए गए हैं।

1) फिल्म को प्रोजेक्ट लेते समय आपको किन विभिन्न और अलग-अलग समूहो को बनाने की आवश्यकता होती है? (100 शब्दों में उत्तर दीजिए)

.....

.....

.....

.....

.....

.....

2) निर्माण करने वाली प्रोडक्शन टीम/समूह की क्या जिम्मेदारी होती है? (100 शब्दों में उत्तर दीजिए)

.....

.....

.....

.....

3) आपके फिल्म प्रोजेक्ट में कौन से क्षेत्र हैं जिनका स्क्रीन-लेखन टीम द्वारा ध्यान रखा जाता है? यह फिल्म निर्माण टीम के लिए किस प्रकार अलग है? (100 शब्दों में उत्तर दीजिए)

.....

.....

.....

.....

.....

4) निर्माणोपरांत (पोस्ट-प्रोडक्शन) से आपका क्या तात्पर्य है? पोस्ट-प्रोडक्शन टीम द्वारा कौन से कार्य किए जाते हैं? (100 शब्दों में उत्तर दीजिए)

.....

.....

.....

.....

6.6 सारांश

इस इकाई में, हमने पहली बार मौखिक गवाही को फिल्माने के बारे में चर्चा की है, जिसके दौरान हमने यह समझाने की कोशिश की है कि मौखिक इतिहास उसे कैसे अलग बनाता है जिसे हम जो सुनते हैं काश उसे देख पाते। खासतौर पर मौखिक इतिहास साक्षात्कार की योजना बनाने, उसका विश्लेषण करने और उसका विश्लेषण करने के संदर्भ में मौखिक इतिहास के सभी पहलुओं का गहनता पूर्वक व्यावहारिक और सैद्धांतिक ज्ञान रखने के लिए, हमने मौखिक साक्षात्कारों को ऐतिहासिक संसाधनों के रूप में समझने की जरूरत को बताया है। मौखिक इतिहास के फिल्मांकन के संबंध में, हमने विभिन्न रणनीतियों पर भी प्रकाश डाला है, जो मूविंग इमेजों के मामलों में अपनाई जा सकती हैं।

इसके बाद, जहाँ तक मौखिक इतिहास के प्रभावी संचार का संबंध है, हमने विशुद्ध रूप से ऑडियो स्रोतों पर फिल्मांकन साक्षात्कार के लाभ के बारे में बताया है। हमने समीक्षात्मक रूप से विश्लेषण किया है कि फिल्माई गई मौखिक गवाही भी किस प्रकार पक्षपाती हो सकती है। लेकिन इसके विपरीत, फिल्माए गए स्रोत, इतिहासकारों को कई अलग-अलग स्रोतों से सबूतों और साक्ष्यों को इकट्ठा करके एक संतुलित राय बनाने में मदद करते हैं। साक्षात्कार की विभिन्न तकनीकों पर गहनपूर्वक और भली-भांति चर्चा की गई है।

इसके अलावा, हमने विशेष रूप से सार्थक बातचीत के महत्व के बारे में, बातचीत को फिल्माने के महत्व पर जोर दिया है। उसके बाद, हमने फिल्मांकन की विभिन्न रणनीतियों के अनुकूलन के बारे में भी चर्चा की है।

इकाई के आखिर में, हमने शिक्षार्थी द्वारा फिल्म प्रोजेक्ट को शुरू करने के बारे में चर्चा की है।

6.7 इकाई अंत अभ्यास के प्रश्न

1) ओरल हिस्ट्री से आपका क्या तात्पर्य है? अपने सैद्धांतिक और व्यावहारिक दृष्टिकोण से 'ओरल हिस्ट्री' पर चर्चा करें। मौखिक इतिहास को फिल्माते समय मूविंग इमेजों की आलोचनात्मक समझ होना क्यों आवश्यक है?

2) मूविंग इमेजों के मामलों में विभिन्न रणनीतियों का वर्णन करें।

3) जहाँ तक मौखिक इतिहास के प्रभावी संचार का सवाल है, ऑडियो पर फिल्मांकन साक्षात्कार का बहुत फायदा होता है। उपयुक्त उदाहरण देकर इस कथन का औचित्य सिद्ध कीजिए।

4) पूर्वाग्रह जरूरी नहीं कि बुरी चीज हो। फिल्माई गई मौखिक गवाही में पूर्वाग्रह की उपस्थिति की उपयोगिता के संबंध में कथन को उचित एवं न्यायसंगत साबित करें।

5) उपयुक्त उदाहरणों के साथ साक्षात्कार फिल्मांकन के उद्देश्य से साक्षात्कार तकनीकों की विभिन्न श्रेणियों का वर्णन करें।

6) बातचीत से आपका क्या तात्पर्य है? एक सार्थक बातचीत का महत्व क्या है? बातचीत के फिल्मांकन की कुछ रणनीतियों के बारे में चर्चा करें?

7) फिल्म प्रोजेक्ट लेते समय आपको कौन-कौन से समूह बनाने की आवश्यकता है?

8) प्रॉडक्शन समूह की प्रमुख जिम्मेदारी क्या होती हैं? कृपया इसे उपयुक्त उदाहरण देते हुए समझाएँ।

9) स्क्रीन-राइटिंग टीम और फिल्म प्रॉडक्शन टीम के बीच क्या अंतर है?

10) पोस्ट-प्रोडक्शन से आपका क्या आशय है? पोस्ट-प्रोडक्शन टीम द्वारा कौन-कौन से कार्य किए जाते हैं?

6.8 बोध प्रश्नों के उत्तर

बोध प्रश्न 1

1) (**संकेतः** मौखिक इतिहास (ओरल हिस्ट्री) को परिभाषित करने की कोशिश करें। या तो आप ऐसी 'डॉक्यूमेंट्री फिल्म' को याद करें जिसमें लोगों की बाइट्स/राय/इंटरव्यू हो या टेलीविज़न पर दिया गया एक इंटरव्यू प्रोग्राम हो।

अगर आपने रेडियो पर ऐसी कोई बात सुनी है, तो समझाइए कि टेलीविजन की तुलना में आपने इसमें क्या अलग महसूस किया है?)

2) (**संकेतः** यद्यपि, मौखिक इतिहास अतीत के बारे में साक्ष्य एकत्र करने का एक तरीका है, और कैसे इस बारे में अतीत वर्तमान से जुड़ा हुआ है। एक व्यावहारिक परिप्रेक्ष्य में, मौखिक इतिहास हमें उन लोगों और घटनाओं के बारे में जानकारी प्राप्त करने में मदद करता है, जहाँ पर कुछ दस्तावेज मौजूद हैं या सबूत और साक्ष्य के अन्य स्रोत उपलब्ध हैं।)

3) (**संकेतः** मूविंग इमेजों की एक महत्वपूर्ण समझ हमें उनके साथ जुड़ने और अन्य ऐतिहासिक स्रोतों के साथ उनके स्थान और मूल्य को निर्धारित करने में सक्षम बनाने के लिए आवश्यक है।)

4) (**संकेतः** फिल्मों को उनकी मूल उत्पत्ति और फिल्म की प्रकृति के संबंध में फिल्म में 'वास्तविक और असली' की धारणा के संदर्भ में फिल्म बनाने और इतिहासकार के लिए इसका मूल्य, अभिलेखागार का उपयोग और अभिलेखीय अभ्यास के प्रभाव के संबंध विचार किया जाता जाना चाहिए, और फिल्म को ऐतिहासिक रिकॉर्ड के इरादे से जोड़ना चाहिए।)

बोध प्रश्न 2

1) (**संकेतः** संपादित/असंपादित ऑडियो स्रोतों को सुनने के अलावा एक डॉक्यूमेंट्री फिल्मों को देखने के लिए दर्शकों (ऑडियंस) का उपयोग किया जाता है। लोगों के साथ-साथ मौखिक इतिहासकारों के लिए भी अधिक फिल्म उपयुक्त लगती है।)

2) (**संकेतः** भारत के स्वतंत्रता आंदोलन पर लिखे गये इतिहास को पढ़ने की अपेक्षा उसके इतिहास को सुनना बिल्कुल अलग होता है। ब्रिटिश हुकूमत से स्वतंत्रता प्राप्त करने के लिए किये गये संघर्ष में लाखों भारतीयों ने भाग लिया था। वे इसके साक्षी थे और उस बड़े अहिंसक आंदोलन का हिस्सा भी थे, जिसका नेतृत्व महात्मा गांधी ने किया था। उनसे बात करने के बाद हम संघर्ष के उन विभिन्न पहलुओं के बारे में जान पायेंगे, जो सत्य और अहिंसा पर आधारित इतिहास के सबसे पहले बड़े आन्दोलन, लड़ाई और मुहिम में शामिल थे।

3) (**संकेतः** पूर्वाग्रह और पक्षपात फिल्माए गए मौखिक प्रमाणों की तरह कम महत्व के दूसरे दर्जे वाले स्रोतों के साथ-साथ प्राथमिक स्रोतों में भी पाए जाते हैं। यह बिल्कुल भी जरूरी नहीं है कि पूर्वाग्रह और पक्षपात कोई बुरी बात हो। चूंकि, यह बहुत उपयोगी भी हो सकता है क्योंकि पूर्वाग्रह से किसी विषय (फिल्म के पात्र और चरित्र) विशेष के बारे में लोगों की सोच, विश्वास और विचारों का पता चलता है। इतिहासकार स्वयं एक संतुलित राय बना सकते हैं क्योंकि उन्हें फिल्मी स्रोतों सहित विभिन्न स्रोतों से बहुत सारे सबूत मिल जायेंगे।)

4) (**संकेतः** साक्षात्कार करने की तकनीकों के विभिन्न पहलुओं को तीन श्रेणियों में विभाजित किया जा सकता हैः पूछताछ तकनीक, उत्पादन के तरीके और साक्षात्कार संपादन रहस्य)

बोध प्रश्न 3

1) (**संकेतः** आपसी बातचीत और पारस्परिक क्रियाओं (इंटरैक्शन) को एक ऐसी प्रक्रिया के रूप में वर्णित किया जा सकता है, जिसमें एक प्रतिभागी की कार्रवाई दूसरे प्रतिभागी की कार्रवाई को प्रभावित करती है। विभिन्न पृष्ठभूमि (बैकग्राउंड) के लोगों के बीच एक सार्थक बातचीत को फिल्माने से किसी भी प्रकार की जानकारी एवं समझ को बढ़ाने और पूर्वाग्रह एवं पक्षपात को कम करने की संभावना को एक मजबूत सबूत के रूप में इस्तेमाल किया जा सकता है)

2) (**संकेतः** बातचीत आमतौर पर दो व्यक्तियों के बीच सभी तरह की बातों के लिए उपयोग की जाती है, जबकि चर्चा में एक सटीक विषय को शामिल किया जाता है।

3) (**संकेतः** बातचीत के सबसे प्रमुख लाभ पूर्वाग्रह के कम स्तर और बेहतर सामुदायिक लचीलेपन, शिक्षा प्राप्ति, कौशल और रोजगार में वृद्धि, बेहतर स्वास्थ परिणामों में सुधार, विशेष रूप से मनोवैज्ञानिक स्वास्थ्य और अवसाद से बचने, कम अपराध और असामाजिक व्यवहार के कम स्तर में पाये जाते हैं।

4) (**संकेतः** सार्थक बातचीत करने के लिए, हमें उन खाली जगह और स्थानों की पहचान करने की आवश्यकता होती है जहाँ पर एक सार्थक बातचीत और सहभागिता हो सकती है जैसे कि कुछ सार्वजनिक स्थान जैसे 'स्कूल-लिंकिंग' योजनाओं के साथ शैक्षिक सेटिंग्स। चिकित्सकों के लिए कुछ महत्वपूर्ण कार्यक्षम का होना आवश्यक है। लोगों के साथ एक सार्थक जुड़ाव रखने वाले पेशेवरों के लिए एक महत्वपूर्ण प्रवीणता, योग्यता और कुशलता जैसे गुणों का होना आवश्यक है, खासकर जब आप लोगों के विविध समूहों को एक साथ ला रहे हों। किसी चीज को प्रभाव रूप से सुनने, चर्चा को सुगम करने और संघर्ष/तनाव प्रबंधन करने जैसी कुशलता और प्रभावषीलता के लिए अभ्यास और प्रशिक्षण दोनों आवश्यक होते हैं।

बोध प्रश्न 4

1) (**संकेतः** एक फिल्म परियोजना लेते समय, आपको फिल्म के विभिन्न पहलुओं (उत्पादन, पटकथा लेखन, फिल्म-निर्माण, पोस्ट-प्रॉडक्शन और मार्केटिंग) पर छोटे समूह बनाने पड़ सकते हैं।)

2) (**संकेतः** प्रोडक्शन टीम/ग्रुप के पास कानूनी, फाइनेंसिंग, कास्टिंग और लोकेशन का पता करने और प्रोडक्शन शेड्यूल बनाकर समय सीमा के भीतर फिल्म को पूरा करने का कार्यभार होता है।

3) (**संकेतः** 'पटकथा लेखन' टीम एक पटकथा या स्क्रीनप्ले का (स्टोरी, उपन्यास या कहानी के मामले में) और स्टोरीबोर्ड (कहानी/वृत्तचित्र दोनों के मामले में) निर्माण करती है और शूटिंग स्क्रिप्ट को अंतिम रूप देती है। यह टीम रचनात्मक लेखन, फोटोग्राफी, ड्राइंग इत्यादि का ध्यान रखती है। उसी समय, शूटिंग, लाइट व्यवस्था, निर्देशन, साउंड (ध्वनि) आदि का ध्यान 'फिल्म निर्माण' टीम द्वारा किया जाता है। यह समूह मुख्य रूप से सिनेमेटोग्राफी से जुड़े उपकरण एवं सभी तामझाम प्राप्त करने, सेट बनाने, वेशभूषा, पोशाक/प्रॉप्स, रंगमंच की व्यवस्था करने आदि के लिए जिम्मेदार और उत्तरदायी होता है।

4) (संकेतः पोस्ट-प्रोडक्शन टीम संपादन (एडिटिंग) से काफी पहले पृष्ठभूमि संगीत (बैकग्राउंड म्यूजिक), ध्वनि प्रभाव (साउंड इफैक्ट्स), एनीमेषन और ग्राफिक्स आदि तैयार करती है। फिल्म को अंतिम रूप देने के लिए वीडियो और ध्वनि संपादन सॉफ्टवेयर का उपयोग करते हुए, इस समूह का काम मुख्य रूप से तकनीकी होगा।)

6.9 संदर्भ

Cattell, Vicky; Dines, Nick; Gesler, Wil; Curtis, Sarah. (2008). Mingling, observing, and lingering: Everyday public spaces and their implications for wellbeing and social relations. *N.P.I Health & Place, 14*(3), pp. 544-561. In OPM. (2011). *The benefits of meaningful interaction: Rapid evidence assessment of existing literature.* Department for Communities and Local Government, Eland House, Bressenden Place, London.

Retrieved on January 28, 2018, from https://www.opm.co.uk/wp-content/uploads/2014/02/2113064.pdf N.P.I d'Alembert, J. R. (2008). *Conversation, discussion.* Retrieved on January 28, 2018, from https://quod.lib.umich.edu/d/did/did2222.0000.840/ N.P.I Gandhiserve. (2005).*Oral History on India's Independence Movement.* Retrieved on January 20, 2018, fromhttp://gandhiserve.org/activities/research/oral_history.html

Garner. (2009). Sources of resentment and perceptions of ethnic minorities among poor white people in England. In OPM. (2011). *The benefits of meaningful interaction: Rapid evidence assessment of existing literature.* Department for Communities and Local Government, Eland House, Bressenden Place, London. Retrieved on January 28, 2018, from https://www.opm.co.uk/wp-content/uploads/2014/02/2113064.pdf

ICC. (n.d.). *What is the difference between interaction, communication, conversation, and discussion?* Retrieved on January 28, 2018, from https://english.stackexchange.com/questions/198152/what-is-the-difference-between-Interaction-communication-conversation-and-discussion.

Lichtblau, A. (2006).*What Makes Oral History Different If We Can See What We Hear?*

Individual paper for the "Dancing with memory: oral history and its audiences" entitled XIVthInternational Oral History Conference in Sydney, 12-16 July 2006

Retrieved on June 15, 2017, from
http://www.oralhistory-productions.org/articles/Lichtblau.pdf

Littlejohn, C.I. (1975).*The Indian Oral Tradition–A Model for Teachers.* Retrieved on January 12, 2018, from www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk3/SSU/TC-SSU-06222007125110.pdf N.P.I OPM. (2011). *The benefits of meaningful interaction: Rapid evidence assessment of existing literature.* Department for Communities and Local Government, Eland House, Bressenden Place, London. Retrieved on January 28, 2018, from https://www.opm.co.uk/wp-content/uploads/2014/02/2113064.pdf N.P.I OT. (n.d.). *Oral Testimony.* Retrieved on December 13, 2017, from https://community.dur.ac.uk/4schools.resources/History/Oral.htm

Stinson, J. (2000). *The art of the video interview.* Retrieved on January 25, 2018, from https://www.videomaker.com/article/f5/7657-interview-techniques N.P.I UH. (n.d.).*Testimonies: the filmed and spoken record.* Retrieved on June 14, 2017, from http://www2.le.ac.uk/departments/urbanhistory/study/taught-courses/modules/testimonies-outline.pdf

VILLAGE. (n.d.). VILLAGE-Virtual Information Literacy Learning and Growing Environment. Retrieved on January 12, 2018, from https://www.library.illinois.edu/village/primarysource/mod1/pg11.htm

Walker, N. and Germano, D. (n.d.).*Interviewing Techniques.* Retrieved on January 25, 2018, fromhttps://collab.its.virginia.edu/wiki/toolbox/Interviewing%20Techniques.html

6.10 कुछ उपयोगी पुस्तकें

Dunaway, David K., and Willa K. Baum, eds. *Oral History: An Interdisciplinary Anthology.* Nashville: American Association for State and Local History, 1984.

Gluck, Sherna Berger, and Daphne Patai, eds. *Women's Words: The Feminist Practice of Oral History.* New York: Routledge, 1991.

Ives, Edward D. *The Tape-Recorded Interview: A Manual for Field Workers in Folklore and Oral History.* Knoxville: University of Tennessee Press, 1980.

Jackson, Bruce. *Fieldwork*. Urbana: University of Illinois Press, 1987.

Paper: Techniques of Ethnographic Film Making.

इकाई 7 अंतिम फिल्म परियोजनाएं*

इकाई की रूपरेखा

7.0 उद्देश्य

7.1 प्रस्तावना

7.2 फिल्म-निर्माण के विभिन्न चरण

- 7.2.1 निर्माता की भूमिका और कहानी का विचार
- 7.2.2 फिल्म निर्माण (Production) कार्य का प्रारंभ
- 7.2.3 निर्माण कार्य
- 7.2.4 फिल्मांकन (शूटिंग)
- 7.2.5 निर्माणोपरांत
- 7.2.6 वितरण और प्रचार

7.3 राज्य की कार्य-भूमिका

7.4 फिल्म निर्माण की कथा

- 7.4.1 मदर इंडिया
- 7.4.2 शोले
- 7.4.3 मुगल-ए-आज़म

7.5 सारांश

7.6 शब्दावली

7.7 बोध प्रश्नों के उत्तर

7.8 संदर्भ एवं कुछ उपयोगी पुस्तकें

7.0 उद्देश्य

इस इकाई का अध्ययन करने के बाद आप सक्षम हो पायेंगेः-

- फिल्म परियोजनाओं की परिकल्पना कैसे की जाती है, यह चर्चा करने में,
- फिल्म की कहानी से लेकर फिल्म के निर्माण तक की प्रक्रिया का वर्णन करने में,
- जिस अवस्थिति में अभिनय किया जाता है उस भूमिका की व्याख्या करने में, और
- जो पर्दे की कहानी के पीछे होते हैं उन पर कुछ प्रसिद्ध फिल्मों के उदाहरणों द्वारा चर्चा करने में।

7.1 प्रस्तावना

इससे पिछली इकाई में, हमने 'कैमरा और सामाजिक शोध' के बीच संबंध का अवलोकन और समीक्षा की और हमने सामाजिक शोध के निर्देशन और संचालन करने में कैमरे के उपयोग की चर्चा की। वर्तमान इकाई में हम 'मौखिक परिसाक्ष्यों, साक्षात्कार और अंतःक्रिया, केस स्टडी आदि' पर आगे चर्चा करने जा रहे हैं और फाइनल फिल्म प्रोजेक्ट (अंतिम फिल्म परियोजनाएँ) थानि समापन पर चर्चा की जायेगी।

*डॉ. उजमा अजहर (स्वतंत्र शोधकर्त्ता) द्वारा लिखित

तैयार फिल्म परियोजना (फिल्म प्रोजेक्ट) के साथ फिल्म निर्माण की प्रक्रिया के बारे में चर्चा करते हुए, हमें यह देखना है कि एक विचार पैदा होने से कहानी बनने तक का सिलसिला कैसे आगे बढ़ता है और फिर एक चरमोत्कर्ष बिन्दु (क्लाइमेक्स) पर पहुँचकर इसकी परिणति होती है जिसे फिर 'फिल्म' के रूप में दुनिया के सामने लाया जाता है।

7.2 फिल्म निर्माण के विभिन्न चरण

फिल्म मेकिंग एक लंबी प्रक्रिया है। आइए, फिल्म निर्माण के विभिन्न चरणों पर एक नजर डालते हैं -

7.2.1 निर्माता की भूमिका और कहानी का विचार

फिल्म परियोजना का प्रारंभ हर परियोजना (प्रोजेक्ट) में अलग-अलग और भिन्न हो सकती है। फिल्म बनाने का विचार किसी पुस्तक या सामाजिक जीवन/समाज से लिया जाता है और फिर इसे एक एक संक्षिप्त कथानक और कहानी में बदला जा सकता है। यह निर्माता का खुद का भी विचार हो सकता है या कोई निर्देशक/लेखक भी उन्हें कहानी का विचार सुझा सकते हैं। फिल्म-निर्माता (प्रॉड्यूसर) कहानी/लेखक का चयन करता है, कहानी-लेखन की प्रक्रिया का मार्गदर्शन करता है, फिर वित्त का इंतजाम करता है, रचनात्मक दल (Creative Team) की नियुक्ति करता है, फिल्म-निर्माण प्रक्रिया को देखता है और फिल्म की शुरुआत से लेकर फिल्म के रिलीज होने तक निर्माण के उपरांत तक निरीक्षण करता है। प्रचार और वितरण प्रक्रियाओं में निर्माता भी शामिल हो सकता है।

7.2.2 फिल्म निर्माण कार्य का प्रारंभ

फिल्म बनाने का विचार किसी घटना के घटित होने/किसी व्यक्ति (जीवनी)/के जीवन संबंधी मुद्दे से आ सकता है, जो इतिहास या वर्तमान समय से हो सकता है। सच्ची कहानी बनाना या काल्पनिक कहानियाँ बनाना (पुस्तक/जीवनी के मामले में लेखकों के साथ एग्रीमेन्ट तैयार करना) जिसमें सभी को कम से कम एक नाटकीय भूमिका करने को दी जाती है जो दर्शकों को फिल्म की कहानी के संघर्ष/परिवर्तन और चरित्र-चित्रण दिलचस्पी के साथ जोड़ सके। फिल्म बनाने की शुरुआत से पहले, प्रोजेक्ट को अंतिम रूप देने के लिए एक लेखक, एक कथानक (Script), बजट और फिल्म के निर्देशक की आवश्यकता होती है और फिल्म के प्रमुख अभिनेताओं एवं कलाकारों का चयन किया जाता है। फिर प्रोजेक्ट के लिए फिल्म की शूटिंग और मानसिक चित्रण को शुरु करने से पहले योजनाबद्ध तरीकों में चयनित विकल्पों को आमतौर पर सीमित कर दिया जाता है। फिल्म के लिए पात्र चयन और शूटिंग विवरण, स्थान, आदि भी अच्छी तरह से तय हो जाते हैं। सहायकों और अन्य पेशेवरों को फिल्म के काम पर रखा जाता है, बजट तैयार किया जाता है और कार्य-सूची (Schedule) को अंतिम रूप दिया जाता है।

7.2.3 निर्माण कार्य

निर्माण की अवधि बड़े व्यवस्थित रूप से तीन चरणों में विभाजित की जा सकती हैः तैयारी, वास्तविक शूटिंग और निर्माणोपरांत (Post-Production)। वास्तविक शूटिंग की अवधि सबसे कम होती है क्योंकि यह कार्य सबसे महंगा भी होता है और फिल्म के प्रोजेक्ट को पूरा करने की लागत को निर्धारित करता है।

जैसे ही फिल्म की परियोजना शुरू होती है, निम्नलिखित जिम्मेदारियों को संभालने के लिए लाइन प्रॉड्यूसर या यूनिट निर्माण मैनेजर (यूपीएम) को नियुक्त किया जाता हैः

1) लोगों को नौकरी पर रखना और नौकरी से बाहर करना,
2) आवश्यक नियम, अधिनियम और निकासी (Clearence) निर्धारित करना,
3) फिल्म के सदस्यों के लिए उपकरण उपलब्ध कराना,
4) यात्रा और परिवहन की व्यवस्था कराना,
5) प्रतिदिन निर्माण की लागत,
6) फिल्म निर्माण के बारे में सभी विभागों और प्रक्रियाओं की कार्यप्रणाली तैयार करना।

(लाइन प्रोड्यूसर्स और यूनिट प्रॉडक्शन मैनेजर (यूपीएम) में एक मामूली-सा अंतर होता है चूँकि, लाइन प्रोड्यूसर्स उपरोक्त सभी कार्यों के साथ रचनात्मक रूप से शामिल हो सकता है जबकि यूनिट प्रॉडक्शन मैनेजर (यूपीएम) प्रचालन और संगठनात्मक विवरण का प्रभारी होता है)।

एक स्थापन कार्यालय (Location Office) का चयन किया जाता है, वहीं पर आधारिक कार्यालय (Base Office) तैयार किया जाता है और वहीं से विभिन्न फिल्मांकन के लिए स्थानों (Location) का प्रचालन और संचालन किया जाता है। कथानक को फिल्मांकन की पटकथा में बदल दिया जाता है क्योंकि दृश्यों को क्रमांकित किया जाता है और निर्देशक, प्रॉड्यूसर और यूपीएम के साथ मिलकर लोकेशन का विवरण निर्दिष्ट किया जाता है। सपोर्टिंग कलाकारों (कास्ट) के चयन को पूरा किया जाता है और फर्स्ट असिस्टेंट डायरेक्टर (एडी) एक फिल्मांकन की कार्यसूची को जारी करता है, जिसमें प्रत्येक दिन के काम को पूरा करने के लिए आवश्यक सभी चीजों का पूरा ब्यौरा होता है। यूडीएम दैनिक/साप्ताहिक लागतों का अंतिम बजट तैयार करता है।

शूटिंग शुरू होते ही निर्देशक कार्यभार संभालता है। फर्स्ट असिस्टेंट डायरेक्टर (एडी) प्रचालन (Logistic) के लिए जिम्मेदार व्यक्ति होता है और दूसरा असिस्टेंट डायरेक्टर (एडी) प्रत्येक दृश्य की पृष्ठभूमि के लिए जिम्मेदार होता है। चलचित्र निर्देशक कैमरा और सदस्यों का प्रभारी (Incharge) होता है और फिल्म की प्रकाश व्यवस्था सहित फिल्म की प्रस्तुति का निर्णय लेता है। प्रोडक्शन साउंड मिक्सर और बूम ऑपरेटर संवादों की रिकॉर्डिंग करते है। कला विभूषक (आर्ट डेकोरेटर), प्रोडक्शन डिज़ाइनर, और सेट डेकोरेटर फिल्म के दृश्यों के लिए सैट तैयार करते हैं और पृष्ठभूमि सौन्दर्यीकरण (Backdrop Acsthetics) का फैसला लेते हैं। कॉस्टयूम डिजाइनर, हेयर और मेकअप विशेषज्ञ फिल्म में कलाकारों की देखभाल और उनके रखरखाव को देखते हैं। निर्माण समन्वयक कार्यालय के कर्मचारियों और संचार-कार्यों का निरीक्षण करता है और प्रॉडक्शन एकाउंटेन्ट रिकॉर्ड, बिलों को अपडेट रखता है।

7.2.4 फिल्मांकन (शूटिंग)

फिल्म की शूटिंग के दिन से पहले काम की घोषणा के रूप में एक कॉल शीट तैयार की जाती है। अगले दिन के काम को कॉल शीट में सूचीबद्ध किया जाता है, जिसमें प्रत्येक विभाग के लिए उपस्थिति का समय बताया जाता है। विज्ञापन प्रभारी, पोशाक और मेकअप करने वाले कर्मचारी शूटिंग से पहले पहुँच जाते हैं, इसके बाद वे सभी अभिनेता और कलाकार पहुँचते हैं जिन पर उस दिन दृश्य फिल्मांकन करना होता है। यह माना जाता है कि एक बार जब कैमरा रोल करना शुरू करता है तो समूचे चित्र को तैयार रहना चाहिए

क्योंकि कैमरा किसी का इंतजार नहीं करता यानि पर्याप्त नहीं होता है। दृश्य में भी अलग-अलग फिल्म खंडों की आवश्यकता हो सकती है जब तक कि तकनीकी रूप से यह डायरेक्टर प्रॉडयूसर (डीपी), साउंड मिक्सर और कैमरा ऑपरेटर और निर्देशक के लिए स्वीकार्य न हो। कथानक में परिवर्तन हो सकते हैं जहाँ फिल्म के सेट पर पर अभिनेताओं द्वारा संपादन की जाती है। एक दिन की शूटिंग पूरी होने के बाद, फिल्म को डेवेलपिंग करने के लिए एक लैब प्रयोगशाला में भेजा जाता है और फिर निर्देशक, संपादक, एक्जीक्यूटिव और फिल्म निर्माता के देखने के लिए वीडियो टेप में स्थानांतरित कर दिया जाता है।

7.2.5 निर्माणोपरांत

निर्माणोपरांत की अवधि को तीन भागों में विभाजित किया जा सकता हैः संपादन, संगीत और इफेक्ट्स अडिशन एवं डबिंग, और प्रिंटिंग। अगर लगता है कि कहानी में अभी गुंजाइश है तो उन दृश्यों को पुनः किया जाता है। संपादक फिल्म का फिल्मांकन पूर्णतः निर्मित रूप निर्माणोपरांत के दौरान तय करता है।

7.2.6 वितरण और प्रचार

एक बार जब फिल्म निर्माण (पोस्ट-प्रोडक्शन) का काम खत्म हो जाता है, तो निर्मित फिल्म (Final Production) को वितरकों की आवश्यकता होती है और फिल्म के प्रति दिलचस्पी और रुचि को आकर्षित करने के लिए विभिन्न संचार माध्यमों पर फिल्म का प्रचार किया जाता है।

जब हम भारतीय फिल्मों पर विचार-विमर्श और चर्चा करते हैं तो हमें फिल्म के संगीत और फिल्म के गीतों के पहलू को भी ध्यान में रखना होता है जो भारतीय फिल्मों का एक अभिन्न हिस्सा होता हैं। कभी-कभी तो संगीत को फिल्म-शूट के पहले भी तैयार किया जाता है। संगीत निर्देशक, फिल्म निर्देशक और निर्माता के साथ गीतकार फिल्म में गाने, गायकों, नष्त्य कोरियोग्राफर्स आदि का समय तय करते हैं।

भारत में, आलम आरा पहली 'वाक् अथवा बोलती हुई' फिल्म थी, जो 1931 में रिलीज हुई थी। हिंदी, तमिल, तेलुगु, मलयालम, कन्नड़, बंगाली, भोजपुरी, पंजाबी अलग-अलग भाषाएँ हैं जिनमें भारतीय फिल्में लोकप्रिय होती हैं।

सोचें और करें (Activities)

अपने अध्ययन केंद्र पर अन्य छात्रों के साथ सामाजिक मुद्दे पर एक लघु फिल्म बनाएं।

बोध प्रश्न 1

1) फिल्म निर्माता (प्रॉड्यूसर) की कार्य-भूमिका क्या होती है?

.....

.....

.....

.....

.....

.....

2) प्रॉडक्शन को कितने भागों में विभाजित किया जा सकता है?

.....

.....

.....

.....

.....

7.3 राज्य की कार्य–भूमिका

भारत में, सिनेमैटोग्राफी अधिनियम 1952 में पारित किया गया था। तब से अब तक जो परिवर्तन हुए हैं उन्हें समायोजित करने के लिए, न्यायमूर्ति मुदगिल के अधीन एक समिति का गठन किया गया था। सिफारिशों के आधार पर, सिनेमैटोग्राफ विधेयक को वर्ष 2013 में प्रस्तावित किया गया था।

सूचना और प्रसारण मंत्रालय फिल्मों से संबंधित सभी मामलों को देखता है, अर्थात् फिल्म-निर्माण, प्रसार और फिल्म-सामग्री के संरक्षण को बढ़ावा देने सहित यह भारतीय अंतर्राष्ट्रीय फिल्म महोत्सव, दूसरे राष्ट्रीय और अंतर्राष्ट्रीय फिल्म समारोह के आयोजनों को करना, फिल्मों की मंजूरी, फिल्म की शूटिंग की अनुमति, राष्ट्रीय फिल्म पुरस्कारों को नियंत्रित करना।

फिल्म प्रमाणन बोर्ड के प्रमाण-प्रत्र (सर्टीफिकेट) के बिना किसी भी फिल्म को सार्वजनिक रूप से नहीं देखा जा सकता है। केन्द्रीय फिल्म प्रमाणन बोर्ड (सीबीएफसी) द्वारा दिए गए दिशानिर्देशों का आवश्यक रूप से और सख्ती के साथ पालन करना होता है।

केन्द्रीय फिल्म प्रमाणन बोर्ड (सीबीएफसी) के दिशा निर्देश

दिनांक 7 जनवरी, 1978 को, भारत सरकार के सूचना और प्रसारण मंत्रालय की अधिसूचना सं. (एस.ओ. 9 ई) के स्थान पर और सिनेमैटोग्राफ अधिनियम, 1952 (1952 का 37) की धारा 5 बी की उप-धारा (2) द्वारा प्रदत्त शक्तियों को अमल में लाते हुए, इस तरह के अतिलंघन से पहले किए गए कामों या न किये गए कामों के अलावा, केंद्र सरकार एतद् द्वारा निर्देश दिया कि फिल्मों को सार्वजनिक प्रदर्शन की मंजूरी देने में, फिल्म प्रमाणन बोर्ड को निम्नलिखित सिद्धांतों द्वारा निर्देशित किया जाएगा।

फिल्म प्रमाणन के उद्देश्य एवं प्रयोजन

- फिल्म का माध्यम समाजिक मूल्यों और मानकों के प्रति जिम्मेदार और संवेदनशील रहता है;
- कलात्मक अभिव्यक्ति और रचनात्मक स्वतंत्रता पर अंकुश नहीं लगाया जाता है;
- प्रमाणन सामाजिक परिवर्तनों के लिए जिम्मेदार होता है;
- फिल्म का माध्यम स्वच्छ और स्वस्थ मनोरंजन प्रदान करता है; तथा
- जहाँ तक संभव हो, फिल्म सौंदर्यीकरण और सिनेमाई रूप से एक अच्छे स्तर की हो।

उपरोक्त उद्देश्यों के पालन करने में, केन्द्रीय फिल्म प्रमाणन बोर्ड (सीबीएफसी) यह सुनिश्चित करेगा कि हिंसा जैसी असामाजिक गतिविधियों को महिमामंडित न किया गया हो या अपराधियों के कार्य करने के ढंग और तौर-तरीकों को उचित न ठहराया गया हो, किसी भी अपराध के सीन, दृश्यों या शब्दों को फिल्माया नहीं गया हो जिसमें आयोग को उकसाने की संभावना दिखे; बच्चों को हिंसा-पीड़ितों में शामिल करने या अपराधियों के रूप में हिंसात्मक गतिविधियों में बच्चों की भागीदारी करने या हिंसा के लिए गवाह के रूप में बच्चों को दिखाने, या बच्चों को बाल शोषण के किसी भी रूप में दिखाने; शारीरिक और मानसिक रूप से विकलांग व्यक्तियों का दुरुपयोग या उपहास दिखाने जैसे दृश्यों को प्रस्तुत नहीं किया गया है; और जानवरों के प्रति क्रूरता करने या जानवरों के प्रति दुर्व्यवहार दिखाने जैसे अनावश्यक, व्यर्थ या परिहार्य हिंसा के दृश्यों को प्रस्तुत नहीं किया गया है, हिंसा के ऐसे दृश्यों को मुख्य रूप से मनोरंजन के इरादे से प्रस्तुत नहीं किया गया हो जो असंवेदनशील या अमानवीय लोगों पर प्रभाव डाल सकते हैं; ऐसे सीन वे नहीं दिखाए गये हों जिनमें शराब पीने का औचित्य हो या महिमामंडन का प्रभाव होता हो, नशे की लत को प्रोत्साहित करने, न्यायोचित या ग्लैमरस दर्शाने वाले दृश्य नहीं दिखाए गए हों; तंबाकू या धूम्रपान के उपभोग को प्रोत्साहित करने के लिए, या औचित्य को दर्शाने वाले दृश्य नहीं दिखाए गए हों; मानवीय संवेदनाओं को अश्लीलता, अशिष्टता, असभ्यता या उदासीनता से आहत होकर प्रस्तुत नहीं किया जा रहा हो, इस तरह के दोहरे अर्थ वाले शब्दों को स्पष्ट रूप से आधार वृत्ति को पूरा करने की अनुमति नहीं होती है; किसी भी तरीके से महिलाओं को अपमानित या बदनाम करने वाले दृश्य प्रस्तुत नहीं किए गये हों; महिलाओं के खिलाफ यौन हिंसा से जुड़े दृष्य जैसे बलात्कार, बलात्कार या छेड़छाड़ का प्रयास या किसी समान प्रकृति के दृश्य से बचा जा सकता हो, और यदि इस तरह की कोई घटना जो कथानक के अनुकूल हो, तो ऐसे दृश्य को कम से कम कर दिया गया हो और यौन विकृतियों को दर्शाने वाले दृश्यों से बचा जा सकता है और अगर इस तरह के सीन फिल्म की थीम के लिए अनुकूल हैं तो उन्हें ही दिखाया जाये जाएगा और आगे कोई ब्यौरा नहीं दिखाया जायेगा, प्रजातीय या धार्मिक अन्य समूहों के अवमानना वाले दृश्य या शब्द प्रस्तुत नहीं किए गए हों; ऐसे दृश्य या शब्द जो सांप्रदायिक, अश्लील, वैज्ञानिक और राष्ट्र-विरोधी रवैये को बढ़ावा देते हैं, प्रस्तुत नहीं किए जा सकते हैं; भारत की संप्रभुता और अखंडता पर कोई सवाल नहीं उठाया जा सकता है; राज्य की सुरक्षा खतरे या खतरे में नहीं डाला जा सकता है; विदेशी राज्यों के साथ मैत्रीपूर्ण संबंधों को तोड़ा-मरोड़ा नहीं सकता हैं; सार्वजनिक व्यवस्था को खतरे में नहीं डाला जा सकता है; किसी व्यक्ति या व्यक्तियों के शरीर की अवहेलना या अदालत की अवमानना वाले दृष्य या शब्द प्रस्तुत नहीं किए जा सकते हैं।

व्याख्याः ऐसे दृश्य जो नियमों की अवहेलना, अपमान, मजाक या तिरस्कार करते हों या न्यायालय की गरिमा को कमजोर करना या उसका अवमूल्यन करना ''न्यायालय की अवमानना'' मानी जायेगीः और राष्ट्रीय प्रतीक और राज्य-चिह्नों को नहीं दिखाया जा सकता अगर सीन फिल्म की थीम के लिए अनुकूल हैं तो प्रतीक और नाम (अनुचित उपयोग की रोकथाम) अधिनियम, 1950 (1950 का 12) के प्रावधानों के अनुसार ही दिखाया जा सकता है।

फिल्म प्रमाणन बोर्ड यह भी सुनिश्चित करेगा कि फिल्म के साथ उसके समग्र प्रभाव के दृष्टिकोण से पूरी तरह से न्याय किया गया है फिल्मों में दिखायी गयी कालावधि, देश के समकालीन मानकों और उन लोगों के संदर्भ में फिल्म की जाँच की जाती है जिन

लोगों से फिल्म संबंधित है, बशर्ते कि फिल्म दर्शकों की नैतिकता को ना तो कोई नुकसान पहुँचाती है और न ही घटाती है।

जो फिल्में उपरोक्त वर्णित मानदंडों को पूरा करती हैं, लेकिन नाबालिगों और गैर-वयस्कों के प्रदर्शन हेतु अनुपयुक्त मानी जाती हैं, उन्हें केवल वयस्क दर्शकों के प्रदर्शन हेतु प्रमाणित किया जाएगा।

अप्रतिबंधित सार्वजनिक प्रदर्शन के लिए फिल्मों को प्रमाणित करते समय, बोर्ड यह सुनिश्चित करेगा कि फिल्म परिवार को देखने के लिए उपयुक्त है, अर्थात, फिल्म ऐसी होगी कि बच्चों सहित परिवार के सभी सदस्य इसे एक साथ देख सकें।

फिल्म की प्रकृति, सामग्री और विषय के संबंध में यदि बोर्ड की राय यह बनती है कि माता-पिता/अभिभावक को इस बात पर विचार करना आवश्यक है कि क्या बारह वर्ष से कम उम्र के किसी भी बच्चे को शायद ऐसी फिल्म देखने की अनुमति दी जा सकती है, फिल्म को अप्रतिबंधित सार्वजनिक प्रदर्शन के लिए उस प्रभाव के समर्थन के साथ प्रमाणित किया जाएगा।

फिल्म की प्रकृति, सामग्री और विषय के संबंध में यदि बोर्ड की राय यह बनती है कि फिल्म का प्रदर्शन किसी भी पेशे या किसी भी वर्ग के व्यक्तियों के लिए सीमित होनी चाहिए, फिल्म को बोर्ड द्वारा निर्दिष्ट किए जाने वाले विशेष दर्शकों हेतु सार्वजनिक प्रदर्शन के लिए प्रमाणित किया जाएगा।

बोर्ड फिल्मों के शीर्षकों की सावधानीपूर्वक जाँच-पड़ताल करके यह सुनिश्चित करेगा कि वे उपरोक्त दिशा निर्देशों में से किसी के विरुद्ध उत्तेजक, अशिष्ट, आक्रामक या उल्लंघनकारी नहीं हैं।

स्रोतः https%@@www-cbfcindia-gov-in@main@guidelines-html

बोध प्रश्न 2

1) फिल्मों के बारे में सूचना और प्रसारण मंत्रालय की क्या भूमिका रहती है?

.....

.....

.....

.....

.....

7.4 फिल्म निर्माण की कथा

हमने पटल (स्क्रीन) अर्थात् पर्दे पर सबसे बड़ी फिल्मों को देखा है लेकिन इन शास्त्रीय (क्लासिक) फिल्मों में से कुछ फिल्में ऐसी भी बनी हैं जिनकी फिल्म शास्त्रीय निर्माण कथा बहुत रोचक है। आइए हम विशेष विचारधारा वाली प्रतिष्ठित हिंदी फिल्मों का और उनकी फिल्म निर्माण कथाओं का पर्यवेक्षण करें।

7.4.1 मदर इंडिया

मदर इंडिया वर्ष 1957 में रिलीज़ हुई, जो महबूब खान की पिछली फ़िल्म औरत (1940) की पुनर्निर्मित थी। फिल्म का शीर्षक कैथरीन मेयो की पुस्तक (1927, मदर इंडिया) से लिया गया था, जिसमें भारतीय समाज की काफी आलोचना की गयी है। यह फिल्म 'द मदर' (1934) पर आधारित है, जिसमें एक चीनी महिला के संघर्ष को दर्शाया गया है, जिसका उसके पति ने परित्याग कर दिया था और उस महिला ने अपने बच्चों को पाला पोसा और उनका पालन-पोषण किया, उन्हें उठाया और अपने पैरों पर खड़ा किया। मदर इंडिया, भारतीय नारीत्व का प्रतीक है, राधा (नरगिस) नामक एक गरीब गाँव की महिला की कहानी है, जो अपने बेटों को पाल-पोस कर बड़ा करने और उनकी परवरिश करने के लिए संघर्ष करती है और अपने पति की अनुपस्थिति में एक धूर्त साहूकार के षड़यंत्रों के खिलाफ विशेष रूप से खतरों का सामना करती है और कठिनाइयों के बाबजूद डटी रहती है, जीवित रहती है और बच जाती है।

चटर्जी (देखें: 2002) ने फिल्म और उसके ऑपनिंग शॉट का वर्णन किया है, जो एक बूढ़ी औरत के चेहरे का टाइट क्लोज-अप था। वह शरीर से तो बूढ़ी हो चुकी है, लेकिन उसके इरादे अभी भी मजबूत हैं, गाँव वाले और ग्रामीण लोग उसके पास नदी पर बने बांध का उद्घाटन करने का अनुरोध करने आते हैं और उस औरत के गले पर माला डालना चाहते हैं। वह चिढ़ जाती है और फिल्म की कहानी फ्लैशबैक में चली जाती है जहाँ उसे राज कुमार के साथ शादी करने वाली एक युवा दुल्हन के रूप में दिखाया गया है।

फिल्म ने उच्च नैतिक मूल्यों और आत्म-बलिदान को प्रतिबिंबित किया, इस फिल्म में कहीं न कहीं राष्ट्रवाद और राष्ट्र-निर्माण की एक मजबूत भावना के साथ एक माँ के रूप में राष्ट्र के विचार पर भूमिका निभायी गयी है। फिल्म की शूटिंग मुंबई के महबूब स्टूडियो और महाराष्ट्र, गुजरात और उत्तर प्रदेश के गाँवों में हुई थी। फिल्म के फिल्मांकन मुख्य रूप से समन्वयक (सिंक) साउंड पर लिये गये थे, डबिंग बहुत कम की गयी थी, क्योंकि खान डबिंग के खिलाफ थे, फिल्म में ज्यादातर संवाद हिंदी में स्थानीय और देशी भाशा में थे। नौषाद ने फिल्म में संगीत दिया और पश्चिमी शास्त्रीय संगीत (Western classical music) और हिंदी सिनेमा के लिए आर्केस्ट्रा सहित कुछ प्रयोग भी फिल्म में किए थे।

यह फिल्म अपने समय की एक ग्रंथ (महाकाव्य, जिसमें वीरों का वर्णन हो) फिल्म थी और एक व्यावसायिक रूप से भी काफी सफल थी। इसने सर्वश्रेष्ठ फिल्म, सर्वश्रेष्ठ निर्देशक, सर्वश्रेष्ठ अभिनेत्री, सर्वश्रेष्ठ साउंड डिजाइन, सर्वश्रेष्ठ छायांकन (सिनेमाटोग्राफी) आदि जैसे कई पुरस्कार जीते। यह भारत की ओर से बेस्ट फॉरेन लैंग्युएज फिल्म के लिए अकादमी पुरस्कार हेतु नामांकित होने वाली पहली भारतीय फिल्म बन गई थी, फिल्म पुरस्कार जीतने के बिल्कुल करीब आ गई थी लेकिन एक मत से हार गयी। भारत सरकार ने फिल्म के परिवहन का समर्थन किया चूँकि फिल्म ने अकादमी पुरस्कार में भारत का प्रतिनिधित्व किया था।

7.4.2 शोले

अनुपमा चोपड़ा शोले द मेकिंग ऑफ अ क्लासिक (देखें: 2000) में प्रसिद्ध फिल्म शोले (1975) के निर्माण के बारे में अपनी बात रखती है। यह मूल रूप से एक बदले की कहानी होती है। इसे चार पंक्तियों से विकसित किया गया था जिसे लेखक सलीम-जावेद ने रमेश सिप्पी के साथ साझा किया था और रमेश सिप्पी ने सलीम जावेद से इसकी पटकथा (स्क्रिप्ट) तैयार करने को कहा था। फिल्म के अभिनेता और पात्र बदलते रहे। फिल्म में

गब्बर की भूमिका मूल रूप से डैनी डेन्जोंगपा को दी गई थी और बाद में यह भूमिका एक नवोदित अभिनेता, अमजद खान के पास चली गयी जिसे जावेद अख्तर ने सुझाया था। संजीव कुमार और अमिताभ बच्चन दोनों गब्बर सिंह की भूमिका करने में रुचि रखते थे और धर्मेंद्र ठाकुर की भूमिका करना चाहते थे। बैंगलोर से 50 किलोमीटर दूर रामनगर को फिल्म को फिल्मांकित करने के स्थान के लिए चुना गया था।

सिप्पी ने शेड्यूल के पूर्वार्द्ध में हेमा मालिनी के दृश्यों की शूटिंग की, क्योंकि हेमा मालिनी के संवाद लंबे होते थे, जिन्हें याद करने में उन्हें काफी परेशानी हुई थी। जावेद अख्तर को उन्हें उनके किरदार के संवाद के साथ अभिनय करने में मदद करने के लिए उन्हें तैयार कराना पड़ता था। कुछ सिंगल शॉट्स करने में बीस दिन भी लगे क्योंकि सिप्पी चाहते थे कि प्रत्येक शॉट पूरी तरह से अभिनीत हों। कुछ वास्तविक जीवन की अवस्थितियों को कथानक का हिस्सा बनाया गया था, उदाहरण के लिए, जहाँ पर जय (अमिताभ बच्चन) वीरू के लिए बसंती की मौसी को समझाने और मनाने की कोशिश करते हैं, वह दृश्य स्वयं युगल के जीवन से लिया गया था। जावेद अख्तर ने सलीम खान को हनी ईरानी की माँ से मिलने और उन्हें एक उपयुक्त दामाद के रूप में मनाने के लिए कहा था।

फिल्म शोले ने संपादन (Editing) के लिए फिल्मफेयर अवार्ड जीता। सीबीएफसी ने फिल्म-निर्माताओं से फिल्म का चरमोत्कर्ष जहाँ ठाकुर (संजीव कुमार) गब्बर (अमजद खान) को मारता है - को गब्बर को पुलिस द्वारा गिरफ्तार कर लिया जाता है - को बदलने के लिए कहा था।

7.4.3 मुगल-ए-आज़म

मधुबाला, दिलीप कुमार और पृथ्वीराज कपूर द्वारा अभिनीत, के.आसिफ द्वारा निर्देशित मुग़ल-ए-आज़म (1960) बड़े बजट अपने समय की सबसे महंगी फिल्म के साथ सबसे भव्य और शानदार फिल्मों में से एक है। इसमें शानदार सेट और प्रामाणिक वेषभूशा, शानदार छायांकन और कला निर्देशन सभी मौजूद थे। फिल्म की अलंकृत और सुपरिष्कृत वेषभूशा की कढ़ाई सूरत में की गई और उसकी सिलाई दिल्ली में की गई थी। हैदराबाद से आभूषण, कोल्हापुर के मुकुट, राजस्थान से हथियार और आगरा से जूते मंगाए गये थे। युद्ध के दृश्यों के लिए 2000 ऊँट, 4000 घोड़े और 8000 एक्स्ट्रा लिये गये थे - उनमें से कुछ वास्तविक सैनिकों को भारतीय सेना से लिया गया था। 2009 में पूरी फिल्म को रंगीन बनाया गया, बहाल किया गया और फिर से दुनिया भर में रिलीज़ किया गया।

चूँकि, के. आसिफ ने इम्तियाज अली के 'ताज' प्ले को रूपान्तरित करने उद्देश्य से अपनी फिल्म बनाने के बारे में सोचा। यह नाटक सलीम, मुगल शहजादा और अनारकली के बीच प्रेम कहानी की भूमिका निभाने के बारे में था, जो बादशाह अकबर के दरबार में एक नर्तकी थी। यद्यपि, ऐतिहासिक तथ्य में कहानी का कोई आधार नहीं है। 1946 में, जब अकबर, सलीम और अनारकली की भूमिकाओं के लिए पहला शूटिंग शेड्यूल शुरू हुआ, तो क्रमशः चंद्र मोहन, डी.के. सप्रू, और नरगिस को भूमिका निभाने के लिए लिया गया। देश-विभाजन के कारण उनके कुछ कलाकार और टीम के अन्य सदस्य पाकिस्तान चले गए, फिल्म के बड़े हिस्से को फिर से शूट करना पड़ा, फिल्म की देरी और बजट में वृद्धि का एक और कारण यह भी था। मधुबाला द्वारा फिल्म में जो जंजीर पहनी गई वे विशुद्ध, विश्वसनीय, प्रामाणिक और भारी थीं जिसके कारण मधुबाल बहुत जख्मी हो गयी थीं और शूटिंग के बाद उन्हें ठीक होने में काफी दिन लग गए।

नौशाद ने फिल्म में संगीत दिया और के. आसिफ चाहते थे कि बडे गुलाम अली फिल्म के लिए गाना गाए। बडे गुलाम अली खान साहब ने गाने के लिए एक बड़ी रकम मांगी,

के. आसिफ ने इसे देने के लिए राजी हुए और उन्हें वहीं और उसी समय अग्रिम भुगतान किया। फिल्म के प्रत्येक सीन को बड़ी बारीकी और सावधानीपूर्वक ध्यान देते हुए शूट किया गया था। मुगल-ए-आज़म एक बहुत बड़ी व्यावसायिक सफलता थी, जिसने रिलीज़ के समय ही बॉक्स ऑफिस के सभी रिकॉर्ड तोड़ दिए। फिल्म मूल रूप से काले और सफेद रंग में शूट की गई थी जिसमें केवल कुछ दृश्य और एक गीत रंगीन था।

बोध प्रश्न 3

1) मदर इंडिया ने कितने पुरस्कार जीते थे?

.....

.....

.....

.....

.....

.....

2) सीबीएफसी ने शोले का चरमोत्कर्ष (Climax) कैसे बदला?

.....

.....

.....

.....

.....

.....

3) मुगल-ए-आज़म के लिए मूल विचार कहाँ से आया?

.....

.....

.....

.....

.....

7.4 सारांश

इस इकाई में, हमने देखा है कि कैसे फिल्म परियोजना की अवधारणा पर विस्तार से विचार किया जाता है, एक कहानी से एक तैयार फिल्म तक की प्रक्रिया का वर्णन किया गया है।

हमने उस भूमिका की भी जाँच की है जो भारत में फिल्म प्रदर्शन के लिए प्रमाणन और इसके दिशानिर्देशों के माध्यम से निभायी जाती है। अंत में, हमने सफल फिल्म प्रोजेक्ट और उनकी कहानियों के पीछे की अवधारणा से लेकर फिल्म की अवधि, फिल्मांकन से लेकर चयन, फिल्मांकन, स्थान आदि के लिए कुछ प्रसिद्ध फिल्मों जैसे मुग़ल-ए- आज़म, शोले और मदर इंडिया के उदाहरणों पर विस्तार से चर्चा की।

7.5 शब्दावली

कॉल शीट : अगले दिन के काम को कॉल शीट में सूचीबद्ध किया जाता है, जिसमें प्रत्येक विभाग के लिए रिपोर्टिंग का समय बताया जाता है।

लोकेशन ऑफिस : का आशय उस मूल-ऑफिस से है जहाँ से विभिन्न और अलग-अलग शूट लोकेशनों का प्रचालन और संचालन किया जाता है।

फर्स्ट असिस्टेंट डायरेक्टर (एडी) : लॉजिस्टिक्स के लिए जिम्मेदार होता है।

अन्य असिस्टेंट डायरेक्टर (एडी) : प्रत्येक दृश्य की पृष्ठभूमि के लिए जिम्मेदार होता है।

डायरेक्टर ऑफ फ़ोटोग्राफ़ी : कैमरा और क्रू-सदस्यों का इंचार्ज (प्रभारी) होता है और फिल्म की लाइटिंग सहित अपीरन्स का निर्णय लेता है।

7.6 बोध प्रश्नों के उत्तर

बोध प्रश्न 1

19 फिल्म-निर्माता (प्रॉड्यूसर) कहानी/लेखक का चयन करता है, कहानी-लेखन की प्रक्रिया को गाइड करता है, फिर फंडिंग का इंतजाम करता है, क्रियेटिव टीम की नियुक्ति करता है, फिल्म-निर्माण प्रक्रिया को देखता है और फिल्म की शुरुआत से लेकर फिल्म के रिलीज होने तक पोस्ट-प्रोडक्शन का भी सुपरविजन करता है। मार्केटिंग और डिस्ट्रिब्यूशन प्रक्रियाओं में निर्माता भी शामिल हो सकता है।

2) प्रॉडक्शन की अवधि बड़े करीने से तीन चरणों में विभाजित की जा सकती हैः तैयारी, वास्तविक शूटिंग और पोस्ट-प्रोडक्शन।

बोध प्रश्न 2

1) सूचना और प्रसारण मंत्रालय फिल्मों से संबंधित सभी मामलों को देखता है, अर्थात् फिल्म-निर्माण, प्रसार और फिल्म-सामग्री के संरक्षण को बढ़ावा देने सहित भारतीय अंतर्राष्ट्रीय फिल्म महोत्सव, दूसरे राष्ट्रीय और अंतर्राष्ट्रीय फिल्म समारोह के आयोजनों को करना, फिल्मों की मंजूरी, फिल्म की शूटिंग की अनुमति देना, नियंत्रित राष्ट्रीय फिल्म पुरस्कारों को फिल्म्स विंग देखता है।

बोध प्रश्न 3

1) इसने सर्वश्रेष्ठ फिल्म, सर्वश्रेष्ठ निर्देशक, सर्वश्रेष्ठ अभिनेत्री, सर्वश्रेष्ठ साउंड डिजाइन, सर्वश्रेष्ठ छायांकन (सिनेमाटोग्राफी) आदि जैसे कई पुरस्कार जीते। यह भारत की ओर से बेस्ट फॉरेन लैंग्युएज फिल्म के लिए अकादमी पुरस्कार हेतु नोमिनेटेड (नामांकित) होने वाली पहली भारतीय फिल्म बन गई थी,

2) सीबीएफसी ने फिल्म-निर्माताओं से फिल्म का क्लामेक्स जहाँ ठाकुर (संजीव कुमार) गब्बर (अमजद खान) को मारता है - को गब्बर को पुलिस द्वारा गिरफ्तार कर लिया जाता है - से बदलने के लिए कहा था।

3) मुग़ल-ए-आज़म की कहानी इम्तियाज़ अली के ताज नाटक का एक रूपांतरण है।

7.7 संदर्भ कुछ उपयोगी पुस्तकें

Benedetti, Robert (2002) From Concept to Screen, *Allyn and Bacon*, London.

Chatterjee, Gayatri (2002) *Mother India,* British Film Institute.

Chopra, Anupama (2000) *Sholay* the Making of a Classic, *Penguin*, Delhi.

https://www.mib.gov.in/films-wing accessed on 30th Oct 2019 at 11pm

https://www.cbfcindia.gov.in/main/guidelines.html accessed on 30th Oct 2019 at 11pm.

https://scroll.in/reel/834577/the-mughal-e-azam-that-was-never-made-starring-nargis https://www.utsavpedia.com/bollywood-beyond/mughal-e-azam/

ignou
THE PEOPLE'S
UNIVERSITY