فصل اول: کلیات پژوهش

۱ ـ ۱ – مقدمه

جهان هستی پر از رازها و شگفتی‌های آفرینش است، که بسیاری از آن‌ها هنوز کشف نشده‌اند. کشف حقایق هستی، همواره دغدغه‌ی انسان بوده است. امروزه، با پیشرفت علم و فن‌آوری، فاصله‌ی بین اکتشافات بشری و کشف این رازها، کم و کم‌تر می‌شود.

برحسب سوژه‌های متفاوت، گونه‌هایی از فیلم مستند، بایستی برای ارایه‌ی بهتر و خلاقه‌ی واقعیت، از فن‌آوری‌های مربوطه بهره گیرند. بهترینِ آثار، آن‌هایی هستند که بتوانند فن‌آوری را برای هنر به‌خدمت گیرند، نه این‌که خود ابزاری در خدمت فن‌آوری باشند. در غیر این‌صورت، چنین آثاری که صرفاً تکنیک‌زده هستند، فاقد ارزش هنری می‌باشند. اما فراموش نکنیم که تکنیک به منظور خلق یک اثر هنری مستند با استفاده از پیشرفته‌ترین و جدیدترین فن‌آوری های روز، به‌اندازه‌ی داشتن هدف مشخص در هنگام تولید اثر اهمیت دارد.

در این پایان‌نامه، شماری از فن‌آوری‌های به‌کار گرفته شده در مجموعه‌های مستند «سیاره‌ی زمین»[۱]، «سفر حیات»[۲] و فیلم مستند «در جستجوی پلنگ برفی»[۳] مورد بررسی قرار می‌گیرند. این فیلم‌ها، با محتوای طبیعت و در شاخه‌ی حیات وحش، هرکدام به‌دلیل کاربرد خلاقانه‌ی فن‌آوری‌های خاصی، به‌عنوان آثار مورد مطالعه انتخاب شده‌اند.

برای درک بهتر فن‌آوری‌های گوناگون به‌کار گرفته شده در این فیلم‌ها، هرکدام جداگانه بررسی می‌شوند. نمونه‌های عینی این فن‌آوری‌ها، از میان سه اثر فوق و تجربه‌های شخصی نگارنده انتخاب شده‌اند، که در قالب فیلم در لوح فشرده‌ای همراه پایان‌نامه است.[٤]

آن‌چه درباره‌ی ساخت مستندهای حیات وحش باید درنظر داشت، این است که تنها تجهیزات پیشرفته کافی نیست. موارد گوناگونی باید دست به‌دست هم دهند، تا یک فیلم مستند

---

[1] Planet Eearth (Documentary Series)
[2] Journey of Life (Documentary Series)
[3] Snow Leopard
[٤] برای درک بهتر مثال‌ها، این DVD حاوی نمونه‌های عینی پیوست پایان‌نامه می‌باشد. (منظور ازDVD، پایان‌نامه‌ی عملی نیست).

مطلوب با چنین موضوعاتی، تولید شود و مهم‌ترین آن‌ها عبارتند از:

۱. منطقه‌ی محیط زیستی با تراکم مناسب از گونه یا گونه‌های موردنظر مهیا باشد، مگر این‌که به علت کاهش بسیار شدید آمار جمعیتی آن گونه و درنتیجه؛ کمیاب بودن آن در مقیاس زیستگاه بسیار گسترده، با هدف نشان ندادن گونه، تاکید بر در معرض انقراض بودن گونه شود[۱].

۲. انجام پژوهش دقیق (اگر محتوای علمی _ پژوهشی فیلم در قالب هنر ارایه گردد، موجب شگفتی، لذت و جذب مخاطب می‌شود).

۳. بردباری و تحمل، صبر و انتظار: در فیلم‌برداری از حیات وحش، همیشه اوضاع بر وفق مراد پیش نمی‌رود. بدون داشتن صبر و شکیبایی، دستیابی به تصاویر موردنظر، کم‌تر امکان‌پذیر است.

٤. نیروی انسانی کارا

۵. تجهیزات پیشرفته: در رقابت برای تولید بهترین اثر، تهیه‌ی ابزار مورد نیاز و با کیفیت، می‌تواند بسیار تاثیرگذار باشد.

همه‌ی موارد بالا، زمانی ارزش دارند که در کنار هم و راستای خلق هنر، به هدف از پیش تعیین شده برسند.

۱-۲- بیان مسأله

ساخت فیلم‌های مستند آموزنده، هنرمندانه و پربیننده‌ای چون؛ مجموعه‌های مستند «سیاره‌ی زمین»، «سفرحیات» و فیلم مستند «در جستجوی پلنگ برفی» که موضوع آن‌ها مربوط به طبیعت و حیات وحش است، نه فقط نیازمند برخورداری از یک پشتوانه‌ی پژوهشی قوی، بلکه نیازمند برخورداری و بهره‌گیری از پیشرفته‌ترین امکانات فیلم‌برداری و تدارکاتی فیلم‌سازی مستند بوده است. تجربه‌ی شبکه‌های تلویزیونی PBS و BBC در تولید این نوع مستندها، الگوهای حرفه‌ای چشم‌گیری در اختیار ما گذاشته است. برای شناخت این امکانات و نحوه‌ی کاربرد آن‌ها، بایستی به

[۱] مثال: فیلم مستند «آخرین بازمانده‌های یوز ایرانی» (۱۳۷۸) ساخته‌ی احمد ضابطی جهرمی که نخستین مونوگرافی مستند از یک گونه‌ی جانوری در حال انقراض، در تاریخ سینمای مستند ایران است.

بررسی تجربه‌های موفق این شبکه‌های تلویزیونی و نحوه‌ی کاربرد فن‌آوری‌های نوین در تولیدات این شبکه‌ها پرداخت.

با استفاده از انواع دوربین‌هایی که بیش‌تر کاربرد پژوهش علمی دارند و هم‌چنین امکانات گرافیکی و تصویرسازی رایانه‌ای، این فن‌آوری‌ها تصویر جدیدی از جهان هستی ارایه می‌دهند و باعث شده‌اند که ما صاحب دید و ادراک جدیدی از محیط و طبیعت سیاره‌ی خود شویم. این فراورده‌ها و تجهیزات، با هدف رسیدن به افق‌های جدید در علوم طبیعی (محیط شناسی[1] و زیست شناسی[2]) به‌کار می‌روند.

۱-۳- ضرورت و اهمیت پژوهش

حوزه‌ی فن‌آوری به فرایندی توقف‌ناپذیر و پرشتاب تبدیل شده است، که اگر ما با آن همراه و سازگار نشویم، بزودی با مشکلات اساسی مواجه می‌شویم. تولید فیلم مستند، جدای از مقوله‌ی هنری آن که همراه با خلاقیت است، در زمینه‌ی تکنیک‌های ساخت، نیازمند به‌روز شدن است. اگر از دیدگاه صنعت به مقوله‌ی فیلم‌سازی مستند بنگریم، متوجه می‌شویم که باید از تجربه‌های افراد در سراسر دنیا استفاده کرد نه این‌که دوباره این مسیر صدساله را آغاز کنیم. نبود کتاب، رساله و یا پایان‌نامه‌ای به زبان فارسی که فن‌آوری رسانه‌ای روز دنیا را برای تولید مستند حیات وحش معرفی کرده باشد، باعث شد برای یافتن پاسخ پرسش‌ها و نیز انگیزه‌های شخصی، به گردآوری و نگارش متن حاضر بپردازم. چند منبع انگشت‌شمار موجود مانند کتاب «راهنمای فیلم‌برداران»[3]، بیش‌تر ترجمه‌ای نه چندان روان از ابزارهای فیلم‌برداری است و فن‌آوری جدید معرفی شده‌ی آن، در چاپ‌های بعدی تغییر کرده است.

۱-٤- اهداف پژوهش

۱. مطالعه، کسب دانش و آشنایی با نحوه‌ی به‌کارگیری فن‌آوری‌های نوین رسانه‌ای در مجموعه‌های مستند تلویزیونی موفق با موضوع حیات وحش.
۲. بررسی تاثیر زیبایی‌شناسی فن‌آوری‌های نوین در فیلم‌های مستند با موضوع حیات وحش و

---

[1] Ecology
[2] Biology
[3] راب هامل، ۱۳۸٤،راهمنای فیلمبرداران، (مترجم شهرام نجاریان)، انتشارات بنیادسینمایی فارابی

طبیعت.

۳. ارایه‌ی نتایج این پژوهش‌ها برای کارگردانان، فیلم‌برداران و تهیه‌کنندگان تلویزیون وسینما به‌ویژه مستندسازان ایرانی و دیگر علاقه‌مندان به این گرایش.

٤. جمع‌آوری و تدوین اطلاعات کاربردی تکنیک‌ها و ابزارهای فنی روز دنیا در زمینه‌ی تولید فیلم مستند.

۱-۵- پرسش‌های اصلی پژوهش

۱. از چه فن‌آوری‌ها و امکانات جدیدی در تولید مجموعه‌های مورد مطالعه استفاده شده است؟

۲. چه استفاده‌های هنرمندانه و خلاقی از فن‌آوری‌های نوین در تولید این مجموعه‌ها شده است؟

۳. تاثیر فن‌آوری‌های نوین رسانه در تولید آثار مورد مطالعه تا چه اندازه بوده است؟

۱-٦- فرضیه‌ی پژوهش

یکی از عمده‌ترین علل توفیق و تاثیر مجموعه‌های مستندی چون؛ «سیاره‌ی زمین»، «سفر حیات» و فیلم مستند «در جستجوی پلنگ برفی» که در تصویرکردن محتوای علمی پژوهش‌های خود پیرامون حیات وحش و طبیعت « سیاره‌ی زمین» متمرکزند، به‌کارگیری فن‌آوری‌های نوین رسانه‌ای است که به‌گونه‌ای هنرمندانه و خلاق در خدمت بیان موضوع درآمده‌اند.

دو دهه است که شاهد تولید مجموعه‌های مستند با موضوع تاریخ طبیعی و حیات وحش در شبکه‌های تلویزیونی BBC و PBS هستیم، که فنون تولید و تکنیک آن‌ها متاثر از فن‌آوری‌های علمی روز دنیاست. این آثار به زمینه‌های شناخت نوین انسان (به ویژه در زمینه‌ی زیست شناسی و محیط شناسی) از محیط پیرامون خود کمک کرده است. در این آثار از فن‌آوری‌های پیشرفته‌ی متعددی نیز در زمینه‌های؛ تصویر، نور، صدا و گرافیک استفاده شده است. این پژوهش به بررسی آثار موفقی از مجموعه‌های حیات وحش و طبیعت می‌پردازد، که حضور فن‌آوری‌های نوین، تاثیر عمیق و زیبایی شناختی بر جای گذاشته است. در مجموع، این آثار، تصویری نو، کم سابقه و متفاوت از سیاره ما ارایه می‌دهند.

رسانه‌ها به‌طورکلی سه دلیل وجودی می‌توانند داشته باشند : اطلاع رسانی، سرگرمی،

ذخیره‌سازی اطلاعات. ترتیب اولویت و میزان اهمیتی که به هر یک از این اهداف داده می‌شود، اثربخشی هریک از رسانه‌های جمعی را تعیین می‌کند. ترتیب اولویت در تلویزیون متفاوت است و سرگرمی نخستین اولویت آن است. به عبارت دیگر ارزش سرگرمی برنامه‌های تلویزیونی معمولا به اندازه‌ی محتوای اطلاعاتی آن اهمیت دارد. چنان‌چه دو شبکه ی تلویزیونی برنامه‌های یکسانی را پخش کنند، آن شبکه‌ای که اطلاعات را به آموزنده ترین، سرگرم کننده‌ترین و معتبرترین صورت در اختیار مخاطبین خود قرار می‌دهد، درکار خود موفق‌تر خواهد بود و موثرترین کارکرد آن سرگرمی است (مارکس، ۱۳۸۲،صص۳۳-۳۱).

در نتیجه، مستندهایی در میان مخاطبان طرفدار بیش‌تری دارند، که علاوه بر وجوه علمی و استنادی قوی، موارد گفته شده را در قالب هنر و در بستر سرگرمی ارئه دهند.

۱-۷- تعریف مفاهیم پژوهش

فن‌آوری[1]

به‌نظر می‌رسد که مرزبندی بین فن‌آوری و طبیعت، آغاز خوبی برای این بحث باشد. فن‌آوری به‌مفهوم خود، مصنوعی و غیرطبیعی بوده و برخی از پژوهش‌گران معتقدند: درست همان‌گونه که انسان از میمون‌ها[2] تکامل یافته است، فن‌آوری نیز پدیده‌ای تکامل یافته است. (Lister,. Dovy,. Giddimgs,. Grant & Kelly, 2008).

سینما، برمبنای ابزارهای ماشینی شکل گرفته است. در واقع در روزهای اولیه‌ای که این بذر جوانه می‌زد، مخاطبان بیش‌تر جذب تکنیک آن می‌شدند، تا آن‌چه نمایش داده می‌شد. همان‌گونه که استفان هیث[3] می‌گوید:

"[دراین دوره] چیزی که ترویج و فروخته می‌شد، تجربه‌ی مواجهه با ماشین بود. برنامه‌های به نمایش درآمده در «گراند کافه» با عنوان «سینماتوگراف» ارایه می‌شدند".(Miller, 1999)

فن‌آوری‌های جدید تغییرات بسیار ملموس را در زندگی روزمره‌ی ما ایجاد کرده‌اند. آن‌ها به‌گونه‌ای تأثیرات خود را اعمال می‌کنند، که در آن نیروی کار منظم می‌شود و امکان بیش‌ترین

[1] Technology

[2] منظور، نظریه‌ی تکامل داروین است.

[3] Stephen Heath

بهره‌گیری از زمان را به ما می‌دهند. این‌چنین است که فن‌آوری هم در شکل خود و هم در ظرفیت‌های خود، فرهنگ بشر را تحت تأثیر قرار می‌دهد.

درواقع، علاقه‌ی بسیاری از پژوهش‌گران حوزه‌ی فیلم به فن‌آوری، بیش‌تر مربوط به چگونگی ارتباط فن‌آوری به تجربه‌ی زیبایی شناختی سینما است. بنابراین، وظیفه‌ی این پژوهش‌گران صرفاً تشریح و مشخص کردن ابداعات خاص، فن‌آوری‌ها و تکنیک‌ها نیست، بلکه این موارد را باید درون دیدگاه‌هایی پویا که به فرایندهای گسترش و تغییر فن‌آوری مرتبط است، مورد بررسی و تحلیل قرار دهند.

پیشینه‌ی نگاه ایده‌آلیستی به فن‌آوری

از آغاز شکل‌گیری نظریه‌های فیلم، مباحث زیادی درباره‌ی فن‌آوری زیر لوای دیدگاه ایده‌آلیستی و دیدگاه تکاملی شکل گرفته است که با مفهوم رمانتیک شخص مستقل و خود مختار و نگاهی تکنولوژیک به فرایندهای تاریخی همراه بوده است. «رابرت آلن»[1] و «داگلاس گومری»[2] (۱۹۸۵) دو وقفه‌ی عمده در پیشینه‌ی تکاملی این دیدگاه مشخص کرده‌اند.

۱. مکتب مردان بزرگ:

مکتب «مردان بزرگ»، بر مبنای نظریه ی خودمختار بودن سوژه‌های انسانی شکل گرفته است و توسعه‌ی تکنولوژیک را محصول فعالیت‌های جمعی از افراد مبتکر و پیشرو می‌داند. رویکرد تکاملی، تمرکز خود را از ابداعات فردی به فن‌آوری و رابطه‌ی آن با پی‌آمدهای زیبایی شناختی آن منتقل می‌کند. «ریموند ویلیامز»[3]، این رویکرد را با عنوان «جبرگرایی فن‌آورانه» مترادف می‌داند(ضابطی جهرمی، ۱۳۸٤،ص ۲۲).

۲. مکتب جبر فن‌آوری:

پیروان این مکتب خلاقیت و ابتکار، شخص یا گروهی را علت تحولات تاریخی سینما نمی‌دانند. بلکه طی تاریخ، تحولات فن‌آوری را عامل عمده‌ی پیشرفت «ناگزیر» انسان در زندگی

[1] Robert Allen
[2] Douglas Gomery
[3] Raymond Williams

خود می‌دانند. به‌عبارت دیگر، این مکتب معتقد به فشار و جبر تاریخی فن‌آوری بر بشر است. منشاء فکری مکتب جبر فن‌آوری متأثر از این عقیده، بسیار رایج است: اختراع زاییده‌ی نیاز بشر است. اما اختراع نیز اگر موجب «پیشرفت» بشر می‌شود، خود به نیازهای جدیدی می‌انجامد و نتیجه‌ی آن هم، تحول زنجیره‌ی فن‌آوری‌هایی است که پس از انقلاب صنعتی، شتاب فزاینده‌ای به خود گرفته و «ناگزیر» تاثیرات عمیقی بر فرهنگ و زندگی نوع بشر و جوامع انسانی گذاشته و به‌طور روزافزون نیز تشدید می‌شود (ضابطی جهرمی، ۱۳۸٤،ص ۲۲).

با این‌که جزئیاتی از رویکرد فوق گفته شد، اما کاستی‌های این رویکردها در ناتوانی‌شان برای ارایه‌ی دلیل کافی به این پرسش‌هاست که؛ چرا سینما در زمان‌ها و مکان‌های خاص، بر مبنای فرم‌های خاص گسترش یافته است و این‌که چرا فن‌آوری و تکنیک‌های خاصی مورد قبول واقع شده و برخی تکنیک‌ها و فن‌آوری‌ها به‌اقتضای رسانه‌های جدید کنار گذاشته شده‌اند؟

پیشینه‌ی دیدگاه ضد ایده‌آلیست فن‌آورانه

آشکارترین عامل «بیرونی» که به شکل‌گیری طبیعت سرمایه‌داری تجارت فیلم منجر شده بود، نقش اقتصادی بود. تحلیل «داگلاس گومری» (۱۹۷٦) از آینده‌ی هالیوود، از یک تئوری نئوکلاسیک برای تشریح تغییر تکنولوژیک خبر می‌داد، که از یک الگوی سه مرحله‌ای پیوسته تشکیل شده بود:

۱.اختراع Invention
۲.نوآوری Innovation
۳. اشاعه Diffusion

منتقد فرانسوی؛ «ژان لوئیس کوملی»[1]، به‌شکلی مشابه، دیدگاه‌هایی که فن‌آوری را دارای طبیعت ایدئولوژیک خنثی می‌دانند، نقد می‌کند و در این راستا تلاش دارد تا نشان دهد که چگونه «آپاراتوس سینما» الزاماً ریشه در ایدئولوژی دارد. «ماشین همواره پیش‌از آن‌که تکنیک باشد، یک فرایند اجتماعی است.

[1] Jan Louis Komeli

دگرگونی تاریخ تکنیک‌های سینمایی، نمود و غیر نمودهای آن، جنبه‌های هم‌گرایی آن، دوره‌های تسلط و انحطاط آن‌ها برای من، دلالت بر نظم عقلانی خطی و وجود قابلیت کمال فن‌آوری را نداشته و شاهد مستقلی بر پیشرفت علمی نیست. بلکه پیشرفت متعادل کننده‌ها، تنظیم کننده‌ها و آرایش دهنده‌هایی مبتنی بر یک نظم اجتماعی، در نمایش خود، هویت خود و تولید خود نقش دارند (Miller, 1999).

هم‌چنین این امر راهنمایی است برای پژوهش‌گران تا به گذشته برگشته و به گنجینه‌ی داده‌های تاریخی نگاهی بیندازند تا فهم ما از پیچیدگی‌های تکنولوژیک سینما و استفاده‌ی عینی از آن‌ها را در بافت‌های خاص تاریخی تصحیح کنند.

فن‌آوری رسانه‌ای

فن‌آوری‌های رسانه‌ای، کلیه‌ی فن‌آوری‌هایی هستند که باعث می‌شوند، یک اثر(برنامه) تولید شده و از شبکه‌های تلویزیونی به نمایش درآید. اما منظور از فن‌آوری رسانه‌ای به‌طور خاص در این پایان‌نامه، حوزه‌ی فن‌آوری‌هایی است که در تولید آثار مستند به کار گرفته شده‌اند.

فن‌آوری نوین رسانه‌ای[1]

برای تعریف فن‌آوری نوین رسانه‌ای، بایستی جزئیات آن را با دقت بررسی و معرفی کرد. زیرا خود رسانه‌ی مورد نظر ما یعنی تلویزیون، یک فن‌آوری نوین به‌شمار می‌آید ولی به‌دلیل تخصصی بودن موضوع پایان‌نامه، تعریف ما از این عبارت بیش‌تر فن‌آوری‌هایی است که در دو دهه‌ی اخیر (هر چند که پیش‌تر هم وجود داشته‌اند)، به خدمت فیلم‌سازی مستند در آمده است.

فیلم مستند

تاکنون از سینمای مستند یا فیلم مستندتعریفی که مورد قبول همه‌ی مورخان، منتقدان، فیلم‌سازان و نظریه‌پردازان باشد، ارایه نشده است.
حمید نفیسی(۱۳۵۷) در کتاب «فیلم مستند» برخی از تعریف‌ها در مورد فیلم مستند را برشمرده و

[1] New Technology of Media

می‌نویسد: «جان گریرسون»[1] سینماگر انگلیسی که برخی او را پدر سینمای مستند خوانده‌اند، نخستین بار واژه‌ی Documentary را پس از دیدن فیلم «موانا»[2] اثر رابرت جوزف فلاهرتی[3] در سال ۱۹۲۶ به‌کار برد. او فیلم مستند را چنین تعریف کرد: «تفسیر خلاقه واقعیت». پرلورنتس[4]، سینماگر معروف آمریکایی و سازنده‌ی فیلم‌هایی چون «خیشی که دشت‌ها را شیار زد»[5] (۱۹۳۶)، و «رودخانه»[6] (۱۹۳۷)، فیلم مستند را فیلمی واقعی و برخوردار از عوامل درام می‌داند. پال روتا، سینماگر انگلیسی و نویسنده‌ی چندین کتاب درباره‌ی فیلم مستند از جمله «فیلم مستند» و «مروری بر سینما از آغاز تا کنون»، برای فیلم مستند تعریف «فیلمی که زندگی واقعی مردم را به نحوی خلاق با توجه به شرایط اجتماعی نمودار سازد»، ارائه کرده است.

اتحادیه جهانی فیلم مستند[7] چنین تعریفی را برای فیلم مستند آورده است: فیلم مستند شامل تمام روش‌هایی است که برای ضبط جنبه‌های گوناگون واقعیت روی نوار فیلم به‌کار می‌روند. این گونه فیلم‌ها احساس و تفکر را بر می‌انگیزند و گزارش حقیقی و راستینی از واقعیت ارایه می‌دهند یا به تفسیری صادقانه و موجه پس از رخ دادن رویدادها، اکتفا می‌کنند. هدف این فیلم‌ها برانگیختن میل و رغبت تماشاگر نسبت به توسعه‌ی دانش و ادراک خود و مطرح کردن مسایل گوناگون زندگی و ارایه‌ی راه‌حل‌های آن‌ها از نقطه نظرهای فرهنگی، اقتصادی است» (نفیسی، ۱۳۵۷،ص۵).

مجموعه‌ی مستند تلویزیونی

مجموعه‌ای پیوسته از برنامه‌های مستند که هر قسمت آن، دارای محتوا و مضمون مشابه کل مجموعه و درحالی که از لحاظ موضوع و محتوا مستقل است، ارتباط مضمونی و ساختاری خود را با بقیه‌ی قسمت‌ها از دست نمی‌دهد. باید دقت داشت که سریال مستند کم‌تر می‌تواند کشش لازم برای جذب مخاطب را داشته باشد. به‌همین دلیل، بسیاری از شبکه‌های مطرح جهان، مستند را به‌صورت سری (مجموعه‌ی ناپیوسته) پخش می‌کنند و نه سریال (مجموعه‌ی پیوسته). برخی از علت‌های پخش فیلم‌های مستند به‌صورت سری (مجموعه‌ی ناپیوسته) به شرح ذیل است:

۱. تقاضای روزافزون بینندگان برنامه‌های مستند، و افزایش مخاطبان خاص هر موضوع

[1] John Grierson
[2] Moana
[3] Robert J.Flaherty
[4] Pare Lorentz
[5] The Plow That Broke the Plains
[6] The River
[7] World Union of Documentary

۲. حجم بالای اطلاعات و پایین بودن زمان کشش فیلم‌ها برای ارایه‌ی کامل اطلاعات هر موضوع با یک قسمتِ حداکثر یک ساعته.

۳. وجود جدول زمانی پخش برنامه یا کنداکتورهای مشخص در شبکه‌های جهانی برای پخش فیلم‌های مستند.

مجموع عوامل فوق باعث شده، امروزه شاهد تولید و پخش مجموعه‌هایی از فیلم‌های مستند با موضوع، مضمون و ساختار مشترک باشیم.

فیلم مستند حیات وحش[۱]

فیلمی مستند با موضوع حیات وحش که به نحوه‌ی زندگی در محیط زیست جانوری، گیاهی و یا ترکیبی از آن‌ها و رابطه‌شان با محیط بپردازد، مستند حیات وحش نامیده می‌شود. این گونه فیلم‌ها، به طبیعت و تاریخ آن در خشکی، دریا و هوا می‌پردازد.

از نمونه‌های شاخص این گونه فیلم‌ها، می‌توان به مجموعه‌ی؛ «سیاره‌ی زمین»، فیلم‌های «رژه‌ی پنگوئن‌ها»[۲] و «میکروکاسموس»[۳] اشاره کرد. همه‌ی این مستندها با موضوع حیات وحش هستند، اما ساختارهای متفاوتی از نظر زیبایی‌شناسی دارند.

- موضوع فیلم مستند «میکروکاسموس»، (۱۹۹۶، محصول مشترک فرانسه، ایتالیا و سوئیس، ۸۰ دقیقه) به کارگردانی مشترک کلود نوریدسانی و ماریه پرنو[۴] درباره‌ی حشرات و دنیایی که در آن زندگی می‌کنند، که ساختار آن تقریباً بدون کلام است. این فیلم مستند، جوایز بین‌المللی فراوانی از جمله؛ جایزه‌ی تکنیکی‌ترین فیلم مستند جشنواره‌ی کن[۵] و جوایز بهترین فیلم‌برداری، تدوین، موسیقی و تهیه‌کنندگی جشنواره‌ی فیلم سزار[۶] را دریافت کرده است.
- «رژه‌ی پنگوئن‌ها»، (محصول سال ۲۰۰۵ فرانسه به کارگردانی ماریه پرنو[۷]، ۸۰ دقیقه) در این فیلم پنگوئن‌ها دارای شخصیت مستقل هستند. این شخصیت‌ها هرکدام زندگی خود را برای بیننده توضیح می‌دهند. این فیلم نیز جایزه‌های جهانی فراوانی کسب کرد، که

[1] Wildlife Documentary Film
[2] March of the penguins
[3] Microcosmos
[4] Claude Nuridsany & Marie Pérennou
[5] Cannes Film Festival
[6] César Awards Festival, France
[7] Marie Perennou

مهم‌ترین آن‌ها، اسکار[1] بهترین فیلم مستند در سال ۲۰۰۶ بود. این فیلم بالاتر از مستند «زمین»[2]، هم‌چنان رکورد دار پرفروش‌ترین فیلم مستند تاریخ سینماست.

- مجموعه‌ی مستند «سیاره‌ی زمین»، که از دیدگاه علمی به مقوله‌ی حیات وحش می‌پردازد و در این پایان‌نامه، به‌طور کامل به معرفی، بررسی و تحلیل آن خواهیم پرداخت.

آثار مورد مطالعه

در ایـن پایـان نامـه مجموعـه‌ی «**سـیاره‌ی زمـین**» (Planet Earth)، ۲۰۰۶, ۱۱ قسـمت، محصول BBC، تهیه‌کننده‌ی مجموعه: Alastair Fothergill به علت دربرگیری کلیه مباحث مورد بررسی قرار گرفته است. لازم به ذکر است که در مواردی آثار دیگری نیز مورد بررسی قرار گرفته اند، از جمله مجموعه سفر حیات و فیلم های مستند «پلنگ برفی» و «زندگی در کسوف». اما به علت دربرگیری پایین، از آنها به عنوان آثار مورد مطالعه یاد نمی شود.

[1] Academy Awards, USA
[2] Earth

فصل دوم: پیشینه و مبانی نظری پژوهش

۲-۱- مبانی و چارچوب نظری پژوهش

آن‌چه در این رساله به آن می‌رسیم، نظریه‌ی «سینما – چشم»[1] دنیس آرکادوویچ کوفمن[2] (۱۸۹۶-۱۹۵٤) است، که در تاریخ سینما، او را با نام ژیگاورتف[3] می‌شناسیم. او در حدود ۹۰ سال پیش اعلام کرد: ساختار چشم انسان محدود به آفرینش آن است و این دوربین فیلم‌برداری است که تا ابد کامل و کامل‌تر می‌شود. او معتقد بود، روزی فرا می‌رسد که آن‌چه را چشم انسان نمی‌تواند ببیند، دوربین فیلم‌برداری برای او قابل رؤیت می‌کند.

> سینما در زمان و مکان حرکت می‌کند. پدیده ها را به شیوه‌ای کاملا متفاوت با چشم انسان می‌بیند و ثبت می‌کند. محدودیت‌های ساختار چشم؛ مانند پدیده‌ی پس‌ماند، در «سینما – چشم»، با قابلیت بسیار گسترده‌تر وجود ندارد. ما نمی‌توانیم چشم خود را اصلاح کنیم، اما همیشه می‌توانیم دوربین را تکمیل کنیم(بارنو، ۱۳۸۰،ص ۱۰۳).

۲-۲- پیشینه‌ی موضوعی

در ایران کتابی با عنوان فن‌آوری نوین رسانه‌ای و حتی رساله‌ای با این موضوع وجود ندارد و قطعا نخستین اثر پژوهشی در موضوع فن‌آوری‌های نوین ساخت فیلم مستند، این پایان نامه است. نخستین مقاله‌ی مربوط به این موضوع را در زمان تحصیل در گرایش مستند، در مجله‌ی تخصصی و اطلاع رسانی آینه (نشر اداره کل تولید سیما، شماره ۹ تیر ماه ۱۳۸۷ با عنوان: نقش فن‌آوری در ساخت مستندهای توصیفی و شکل‌گرا) نوشته‌ام.

---

[1] Cinema-Eye(kinoki)
[2] Denis Arkadievich Kaufman
[3] Dziga Vertov

۲-۳- تاریخچه‌ی مستند حیات وحش در جهان

سینما از همان نخستین روزهای پیدایش و رشد، کوشیده تا با دعوت از تماشاگر به حیطه‌ی موضوع‌های ناشناخته، او را به شگفت آورد. بی‌تردید، سهم سینمای مستند در این میان، به دلیل ماهیت واقعی موضوعی‌اش، بیش از سینمای داستانی بوده است.

یکی از نخستین فیلم‌هایی که در آن به موضوع طبیعت و حیات وحش پرداخته شده است، فیلمی از چری کرتون[1] به‌نام «جانوران وحشی آفریقا»[2] در سال ۱۹۰۹ بود. در همین سال ویلیام سلیگ[3]، فیلم «شکار جانوران بزرگ آفریقا»[4] را جلوی دوربین برد، که شرح سفر، ساختگی است. زیرا فیلم در شیکاگو و با بهره‌گیری از حیوانات باغ وحش فیلم‌برداری شده است(Selznick, 1999).

چری کرتون ۱۹۰۹، استفاده از خلاقیت برای سه پایه، سفر به قطب و روش استتار

پرداختن به موضوع طبیعت و دنیای حیوانات در بسیاری از مستندهای اکتشافی اولیه (لااقل به‌عنوان بخش یا موضوعی فرعی)، رواج داشته است. به همین دلیل مستندسازانی که با سفر به سرزمین‌های دور، درصدد تصویر کردن جهان ناشناخته برای مخاطبان خود برمی‌آمدند، یکی از جذاب‌ترین بخش‌های اثر خود را توجه به موضوع جانوران و یا پوشش گیاهی منطقه تلقی می‌کردند. آفریقا و سرزمین‌های مجاور قطبِ شمال و جنوب از متداول‌ترین مکان‌هایی بودند که

[1] Cherry Kearton
[2] WILD ANIMALS IN AFRICA
[3] William Selig
[4] Hunting Big Game in Africa

فیلم‌های اکتشافی در آن‌ها تولید می‌شد. «شکار آفریقایی»[1] به‌کارگردانی پل رینی[2]، (۱۹۱۲) و «زیبای وحشی»[3] به‌کارگردانی هنری مک ری[4] (۱۹۲۷) از نخستین فیلم‌هایی بودند که در این مسیر گام نهادند (دزفولی، ۱۳۸۸).

پس از جنگ جهانی دوم، جریان سینمای مستند خسته از سه دهه جنگ، نگرشی شاعرانه به خود گرفت. در سوئد، که در محاصره‌ی جنگ بود و در حالتی متشنج، بی طرفی خود را حفظ می‌کرد، مقامات به بررسی آثاری پرداختند که به هر نحو امکان داشت نیروهای درگیر را به دخالت در سوئد تحریک کند و یا بهانه‌ای دست آن‌ها دهد. جوان بیست و سه ساله‌ای به نام آرنه سوکسدورف[5]، در نخستین فعالیت سینمایی خود، فیلم‌های کوتاهی که خود آن‌را «غزل‌هایی برای تابستان سوئد»[6] نامیده، در دو بخش؛ یکی با نام «راپسودی ماه آگوست»[7] (۱۹٤۰) و «این سرزمین سرشار از حیات است»[8] (۱۹٤۱)، تولید کرد. «موسسه‌ی صنعت فیلم‌سازی سوئد» ، حامی و پخش کننده‌ی آثار سوکسدورف شد. با ساختن تعدادی فیلم کوتاه و استادانه که بیش‌تر آن‌ها به طبیعت، حیات وحش و رابطه‌ی انسان با آن‌ها مربوط می‌شد سوسکدورف به شخصیتی برجسته در سینمای سوئد مبدل شد. او سرانجام با ساختن آثار بلند، فعالیت خود را توسعه داد. پس از جنگ آثار سوکسدورف در سراسر جهان به نمایش درآمد (بارنو، ۱۳۸۰،ص ۳۱۳).

۲-٤- تاریخچه‌ی مستند حیات وحش در ایران

نخستین فیلم‌ها با موضوع طبیعت در ایران در سال ۱۳۱۳ دو فیلم «مناظر ایران» و «مناظر طبیعی ایران از طیاره» بودند که در سینما سپه اکران شدند (امید، ۱۳۷٤، ص ۸۳۸).

نکته‌ی جالب درباره‌ی تاریخ سینما در ایران این است که حتی در نخستین جشنواره‌ی فیلم ایران به موضوع طبیعت اشاره شده است :

---

1 African Hunt
2 Paul Rainey
3 Wild Beauty
4 Henry MacRae
5 Arne Sucks-dorff
6 Hymns to the Swedish Summer
7 Auguset Rhapsody
8 This Land is Full of Life

مسابقه (جشنواره) راجع به شرکت در تهیه موضوع آقای بدل صاحب شرکت فیلم‌برداری بدل مقیم برلین که موقتا به تهران سفر نموده، در نظر دارد فیلم بزرگی از ترقیات کشور شاهنشاهی اقدام و آن را در بیش‌تر نقاط عالم به‌معرض نمایش درآورد. از کسانی‌که مایل به شرکت در این مسابقه که مربوط به تهیه‌ی موضوع فیلم است می‌باشند، دعوت می‌نماید که تا اول تیر ۱۳۱٦ پیشنهادات خود را راجع به موضوع فیلم که واجد شرایط ذیل باشند به دفتر روزنامه‌ی اطلاعات ارسال نمایند.

موضوع فیلم باید ابتکار شخصی شرکت کننده در مسابقه و حاوی نکات ذیل باشد:

الف: دراماتیک و راجع به اوضاع ۲۰ سال اخیر.

ب: معرف ترقیات ایران در دوره‌ی سلطنت پهلوی

ج: متضمن مناظر طبیعی و دلکش ایران از قبیل مازندران و غیره

د: گنجاندن توده و دستجات ارتشی (امید، ۱۳۷٤،ص ۸۳۹).

و سایر شرایط که نیاز به آوردن آنها نیست. مسئله‌ی مهم این است که در نخستین جشنواره‌ی فیلم کشور، جایگاهی برای فیلم‌های با موضوع طبیعت وجود داشته است. دیگر از آثار تولید شده با مستند طبیعت اطلاعی در دست نیست تا سال ۱۳۳٦ که مرکز سینمایی اداره کل هنرهای زیبای کشور اقدام به تولید مستند«مناظر ایران» کرد.

اما شاید نخستین مستندهای با موضوع حیات وحش در ایران را بتوان به بهرام ری پور برای فیلم «پرندگان مهاجر» (۱۳۳٤)، نسبت داد (امید، ۱۳۷٤،ص ۸۵۷). چون سندی که به آثار مستند با موضوع حیات وحش پیش از وی اشاره داشته باشد، تاکنون یافت نشده است.

۲-۵- گروه تولید مستند حیات وحش

فیلم مستند با موضوع حیات وحش, یک تفاوت اساسی با سایر موضوع‌های مستند دارد و آن، گروه تولید متفاوت است. ضمن این‌که یک گروه نسبتاً بزرگ باید گروه را همراهی و هدایت

کند، اما در نهایت برای فیلم‌برداری در میدان عمل، به‌اصطلاح فیلدمن‌ها[1] : «یک نفر کم و دو نفر زیاد است»!

۲-۵-۱- گروه تهیه و تولید

گروه تهیه و تولید مستند حیات وحش نقاط مشترک بسیاری با سایر گروه‌های تولید فیلم دارد اما آن‌چه به شدت تاثیرگذار است، آشنایی گروه تولید با موضوع گونه‌ی جانوری یا گیاهی مورد نظر و در کل موضوع زیست محیطی در حال فیلم شدن است.

۲-۵-۲- تدوین‌گر حیات وحش

نمی‌توان از تدوین‌گری که تفاوت بین قوچ و کَل را نمی‌داند، انتظار داشت که تدوینی بدون نقص برای اثر مورد نظر ما ارایه دهد. به‌عنوان مثال: شخصاً یک‌بار این تجربه را با یک تدوین‌گر معمولی[2] انجام دادم، متاسفانه در بسیاری از موارد تصاویر کل‌ها (بز وحشی) و میش‌ها (گوسفند وحشی) با هم به‌عنوان بز وحشی تدوین شده بودند.

۲-۵-۳- فیلم‌بردار حیات وحش

برخی از ویژگی‌های فیلم‌بردار حیات وحش

- زیست شناس و طبیعت شناس: یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های فیلم‌بردار حیات وحش، دانش شناخت گونه‌ها و زیرگونه‌ها، برای ثبت رفتار آن‌هاست. به‌عنوان مثال گروه فیلم‌برداری ما در مواجهه با افعی قفقازی از رفتار منحصر به فرد این گونه یعنی لرزاندن دمش که همانند مارزنگی بود، آگاه نبودند و تصاویر نزدیک از دم آن که بسیار حائز اهمیت بود، گرفته نشد.
- شکارچی: یک فیلم‌بردار حیات وحش به‌مثابه یک شکارچی باید تا حد امکان روش‌های استتار و نزدیک شدن به شکار را بداند. البته کار فیلم‌بردار به مراتب دشوارتر از شکارچی است، چون در همان لحظه که شکارچی در یک لحظه کار را تمام می‌کند، فیلم‌بردار کارش آغاز می‌شود.
- ورزشکار(سالم و مقاوم): بدن سالم و قوی به‌ویژه استقامت بالا در کوه نوردی و کویر پیمایی، در برابر محیط‌های طبیعی با دمای متفاوت، در هوای بسیار گرم و یا سرد، از

[1] Fieldman

[2] منظور تدوین‌گری است که چیزی از جانورشناسی نمی داند.

ویژگی‌های ضروری برای فیلم‌برداران حیات وحش است. البته افراد سیگاری جدا از مشکل تنفسی، با بوی سیگاری که از آن‌ها ساطع می‌شود، باعث فراری دادن وحوش می‌شوند.

- صبور: بسیاری از مواقع فیلم‌بردار ۱۰ روز در کومه می‌نشیند و هیچ تصویری نمی‌گیرد. این عامل نباید بر روحیه‌ی او تاثیر منفی بگذارد. در حین ساخت مستند «حیات وحش ایلام»[۱]، برای ثبت صحنه‌ی هجوم گرگ به لاشه‌ی گراز، ۱۰ شب پیوسته بیدار ماندم، اما دریغ از یک دقیقه تصویر مفید، اما در شب یازدهم اتفاق مورد نظر افتاد. ۲ گرگ آمدند و لاشه را خوردند، مابقی را هم بردند.
- خلاق، مبتکر و تیزهوش: در بسیاری از مواقع، تصویربرداری با استفاده از روش‌های معمول امکان پذیر نیست. در این شرایط، خلاقیت تصویربردار باید به کمک او بیاید تا بتواند تصاویر دلخواه را ثبت کند. برای ثبت تصویر نزدیک از زنبورخوار هرچه به او نزدیک می‌شدیم، او دورتر می‌شد، از سویی در آن زمان، لنز تله در اختیار نداشتیم. از دور و با استفاده از دوربین شکاری شاخه‌ای از درخت که بیش‌تر مرغان زنبورخوار برآن می‌نشستند، شناسایی کردیم و دوربین فیلم‌برداری را در حالت ضبط در زیر درخت و با زاویه‌ی مناسب کاشتیم. سرانجام تصویر دلخواه ضبط شده بود.
- دلبسته یا عاشق کار: این کار در یک جمله نیازمند «عشق» است.

۲-۵-٤- پژوهش‌گر حیات وحش

شخصی که علاوه بر دانش کامل از گونه‌ی مورد مطالعه، ازجمله؛ مطالعه‌ی کتابخانه‌ای، اینترنتی، آزمایشگاهی و میدانی، از زیست‌گاه و نحوه‌ی دیدن گونه در محیط طبیعی زندگی آن، زنده گیری، بی‌هوشی و نصب رادیوتله متری، پرورش و تربیت گونه، افراد محلی آشنا به گونه، گونه‌های موجود در اسارت (در صورت امکان)، راه‌های دسترسی به منطقه و... اطلاع کامل دارد. معمولا تا آخرین لحظه در کنار فیلم‌بردار می‌ماند. در بسیاری از موارد، اگر قرار است یک‌نفر در کنار فیلم‌بردار بماند، آن شخص پژوهش‌گر حیات وحش است، (نه کارگردان) تا رفتارهای منحصر به فرد گونه را به فیلم‌بردار گوشزد کند. البته پیش از جدا شدن، کارگردان نماهای مورد نیاز را بایستی به آن دو، به‌ویژه تصویربردار، یادآوری کند.

---

[۱] پروژه فارغ التحصیلی مقطع کارشناسی تولید اینجانب، به راهنمایی دکتر احمد ضابطی جهرمی، ۱۳۸۵ دانشکده صداوسیما.

۲-۵-۵- صدا در مستند حیات وحش

صدا، به‌ویژه صدای طبیعی محیط، یکی از مقوله‌های مهم در فیلم‌های مستند است. صدابرداری در مستند حیات وحش به خاطر عدم دسترسی مناسب به سوژه، دشواری‌های خاص خود را دارد. در بسیاری از موارد، صدابردار از میکروفن بی‌سیم استفاده می‌کند، اما همیشه این امکان نیز وجود ندارد. در نتیجه، بحث صداگذاری و صداسازی ابتکاری مطرح می‌شود. بدترین حالت، زمانی است که تهیه کننده برای فرار از زحمت ضبط یا ساخت صدا از موسیقی به‌جای آن استفاده کند.

۲-۵-٦- پشتیبانی فنی

اگر ساخت فیلم مستند دو بخش کلی داشته باشد (نیروی انسانی و تجهیزات)، پیش از نیروی انسانی باید به تجهیزات و پشتیبانی فنی آن‌ها اشاره کرد. آن‌چه امروزه در بسیاری از مستندهای شاخص باعث پیشی گرفتن تولید این فیلم‌ها شده، بهره‌گیری از ابزار و تجهیزات روز دنیاست. در همه‌ی موارد گفته شده، نیروی انسانی متخصص لازم است، اما بدون وجود امکانات و تجهیزات فنی مناسب به کمال نمی‌رسد.

۲-۵-۷- برنامه‌ریزی

مستندهای حیات وحش، به برنامه‌ریزی دقیق براساس پژوهش نیازمند است. دوره‌ی برنامه‌ریزی در مستند حیات وحش معمولا یک‌ساله[۱] است. به‌عنوان مثال؛ گاوبانگی مرال[۲] فقط اوایل مهرماه صورت می‌گیرد و اگر گروه تولید نتواند در این زمان در محل حاضر باشد و یا پژوهش‌گران نتوانند مکان دقیق گله‌ی مرال را پیدا کنند، باید یا صحنه مورد نظر از فیلم حذف شود و یا یک‌سال دیگر صبر کنند.

[۱] در کشور ما به‌علت وجود چهار فصل در سال، اگر فصلی از دست برود، بایستی تا سال بعد در همان موعد صبر کرد.

[۲] در آغاز پاییز، گوزن‌ها یا مرال‌های نر، بانگ رسا و نعره های کشیده ای سر می دهند که اصطلاحاً «گاوبانگی» خوانده می شود.