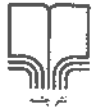
آرامش برون، آتش درون

آموخته‌های یک فیلم‌ساز

ساتیاجیت رای



ترجمهٔ کاظم فرهادی

www.ketab.ir

Ray, Satyajit
رای، ساتیاجیت.۱۹۹۲ـ ۱۹۲۱م.
آرامش برون، آتش درون (آموخته‌های یک فیلم‌ساز)/ ساتیا جیت رای؛
ترجمه کاظم فرهادی. ـ تهران: نشر چشمه، ۱۳۸۵.
۱۲۸ص.: مصور.
ISBN: 964 – 362 – 328 –9
فهرستنویسی بر اساس اطلاعات فیپا
عنوان اصلی:
Our films their films
عنوان دیگر: آموخته‌های یک فیلم‌ساز
۱. سینما ـ ـ هند ـ ـ تهیه‌کنندگان و کارگردان ـ ـ سرگذشتنامه. ۲.
سینما ـ ـ هند ـ ـ تهیه‌کنندگان و کارگردانان ـ ـ مصاحبه‌ها. الف.
فرهادی، کاظم، ۱۳۲۹ ـ ، مترجم.
۴ آر/۳/ PN ۱۹۹۸ ۷۹۱/۴۳۰۲۳۳۰۹۲
۱۳۸۵
کتابخانه ملی ایران ۲۹۶۴۷ـ ۸۵م

آرامش برون، آتش درون

ساتیاجیت رای

ترجمهٔ کاظم فرهادی

حروف‌نگاری: فرزانه حسن‌خانی
لیتوگرافی: مردمک
چاپ:حیدری
صحافی: کتیبه
تیراژ: ۱۲۰۰ نسخه
چاپ اول، تابستان ۱۳۸۶، تهران
ناظر فنی چاپ: یوسف امیرکیان
حق چاپ و انتشار محفوظ و مخصوص نشرچشمه است.
info@cheshmeh.ir

شابک ۹- ۳۲۸- ۳۶۲-۹۶۴

دفتر مرکزی و فروش نشرچشمه: تهران، انقلاب، خیابان ابوریحان بیرونی، خیابان وحید نظری، شماره۷۱
تلفن: ۶۶۴۲۹۵۲۴، ۹- ۶۶۹۵۷۵۷۷ دورنگار: ۶۶۴۶۱۲۵۵

فروشگاه نشر چشمه: تهران، خیابان کریم خان زند، نبش میرزای شیرازی، شماره۱۶۱ تلفن: ۸۸۹۰۷۷۶۶

www.ketab.ir

فهرست

یادداشت مترجم	۷
گاه‌شماری ساتیاجیت رای	۲۵
آرامش برون، آتش درون	۳۵
فیلم‌سازی	۴۹
شانس با ما نیست	۶۱
جنبه‌هایی از حرفهٔ من	۶۹
آن ترانه‌ها و تصنیف‌ها	۸۱
آموخته‌های یک فیلم‌ساز	۸۷
فیلم‌شناسی ساتیاجیت رای	۱۲۱

www.ketab.ir

یادداشت مترجم

ساتیاجیت رای (۱۹۹۲ ـ ۱۹۲۱)، فیلم‌ساز هندی، در میان استادان سینمای جهان به کارگردانی با رهیافت انسان‌دوستانه شهرت دارد. او فیلم‌هایش را به‌زبان بنگالی می‌ساخت؛ زبانی که مردم بنگال غربی ـ ایالت هند شرقی ـ و بنگلادش به آن سخن می‌گویند.

رای و سینمای متفاوت هند

تأثیر روحیه‌بخش «تریلوژی آپو» (*پاترپانچالی*[1]، ۱۹۵۵؛ *آپاراجیتو*[2]، ۱۹۵۶؛ *آپورسانسار*[3]، ۱۹۵۹) موجب شور و شوق عظیمی در سینماگران جوان و اندیشه‌مند هند شد، چنان‌که حرکت سینمای هنری را رونق بخشید، راهی نو گشود و مستقل از سینمای تجاری و سرگرم‌کننده و گاه به‌شدت مبتذل به فعالیت خود ادامه داد. منتقدان و مفسران هندی بر این نظر بودند که *پاترپانچالی* اقتصاد فیلم هنری را تغییر داد و ثابت کرد که احتمال ساختن فیلم‌های ماندنی بدون حمایت استودیوها هم وجود دارد. اما خودِ رای

---

1. *Pather Panchali* 2. *Aparajito* (*The Unvanguished*)
3. *Apur Sansar* (*The World of Apu*)

www.ketab.ir

واقع‌بینانه در پاسخ به این پرسش مصاحبه‌گر یکی از نشریات معتبر سینمایی که «آیا واقعاً این فیلم تأثیر آنی نداشت؟» می‌گوید، «این‌طور فکر نمی‌کنم. گرچه تماشاگران و منتقدان این فیلم را به‌عنوان حادثه‌یی خاص می‌شناختند، فیلم‌سازان نتوانستند این حرکت را سریع دنبال کنند و بپذیرند و هیچ تأثیر آنی قابل تشخیصی بر کار فیلم‌سازان هندی به‌چشم نخورد. این تأثیر خیلی بعد اتفاق افتاد. پنج یا شش سال بعد، فیلم‌سازانی که از مدرسهٔ سینمایی پونا فارغ‌التحصیل شدند، دریافتند که تحت تأثیر *پاتر پانچالی* بوده‌اند.»[1]

به‌هرحال، این جنبش عمدتاً از سینمای بنگال و فیلم‌سازانی چون ریتویک گاتاک[2] (۷۶ـ۱۹۲۵)، مرینال سن[3] (متولد ۱۹۲۳)، و ساتیاجیت رای که در رأس این مثلث قرار داشت، آغاز شد و به ایالت‌های دیگر هند گسترش یافت. ریتویک گاتاک روشنفکری مارکسیست بود که فقط هشت فیلم ساخت، و نقش مؤثر او را در ابداع سینمایی بومی موسوم به «سینمای بدیل (آلترناتیو)» می‌دانند. شاهکار او *عقل، مباحثه و یک قصه*[4] (۱۹۷۴) است. مرینال سن هم به‌عنوان کارگردانی با گرایش‌های مارکسیستی، در سراسر سال‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ پی‌گیرانه به فیلم‌سازی ادامه داد و با *آقای شوم*[5] (۱۹۶۹) جایگاه واقعی خود را در سینمای هند یافت. این فیلم را سرآغاز فصل جدیدی در سینمای هند به‌نام «سینمای موازی» ـ موازی با جریان تجاری صنعت فیلم هند ـ می‌شناسند. از اواسط دههٔ ۱۹۶۰ این تحرک در سینمای هنری هند بیشتر شد و دیگر کارگردانان بنگالی از جمله باسو جاترجی[6]، آوتار کائول[7]، ام. اس. ساتیو[8]، و نیز مانی کائول[9] و کومار شاهانی[10]، هر دو از شاگردان ریتویک گاتاک و از فارغ‌التحصیلان مدرسه عالی سینما در پونا و از بااستعدادترین کارگردانان

1. Dan Georgakas and Lenny Rubenstein, eds., *The Cineaste Interviews: On the Art and Politics of the Cinema*, Chicago: Lake View Press, 1982.

2. Ritwik Ghatak
3. Mrinal Sen
4. *Reason, Debate, and a Tale*
5. *Mr. Shome*
6. Basu Jatterji
7. Avtar Kaul
8. M. S. Sathyu
9. Mani Kaul
10. Kumar Shahani

www.ketab.ir

«موج نو» هند، پا به عرصه گذاشتند. در ایالت کارناتاکا ـ به‌مرکزیت بنگلور ـ هم سینمای کانادازبان (یکی از زبان‌های هندی) به‌همّت سینماگرانی چون پاتابی راما ردی[1]، گیریش کارناد[2]، بی. بی. کارانت[3]، گیریش کاساراوالی[4] در عرصهٔ سینمای موازی رونق گرفت. در ایالت کِرالا ـ به‌مرکزیت تری‌واندارام ـ که اکثراً به‌زبان مالایایی صحبت می‌کنند، فیلم‌سازانی چون آدور گُپالاکریشنان[5]، ام. تی. واسودِوان نایر[6]، و جی. آراویندان[7]، و نیز از ایالت تِلوگو زبان آندرا پرادش فیلم‌سازی چون شیام بِنگال[8] پدیدار شدند.

تمامی کارگردانان در این سه ایالت عمدتاً از اوایل دههٔ ۱۹۷۰ به‌جمع فیلم‌سازان سینمای متفاوت هند پیوستند. در دههٔ ۱۹۸۰ کارگردانان جوان‌تری از جمله گائوتان گُش[9]، بودادِو داس‌گوپتا[10]، آپارنا سن[11] به‌ساختن فیلم‌هایی معروف به «سینمای میانه»، با ملاحظات سیاسی و اجتماعی در حد درک تماشاگران و درعین حال سرگرم کردن آنان، دست زدند. گُوبند نیهالانی[12]، رامش شارما[13]، جانو باروآ[14]، کوندان شاه[15]، سعید میرزا، کِتان مِهتا[16]، و آرونا راجه[17] و میرا نایر[18] ـ هر دو از زنانِ فیلم‌ساز سینمای هند ـ و جمعی دیگر که هر روز بر شمار آنان افزوده می‌شود، از کارگردانانی هستند که با مقاومت بسیار پایه‌های سینمای هنری هند را دربرابر صنعت غول‌آسای سینمای تجاری هند (بالیوود) استحکام می‌بخشند.[19]

بی‌شک، آغازگر این حرکت استوار و مؤثر در زمین ناهموار و سنگلاخ

---

1. Pattabhi Rama Reddy
2. Girish Karnad
3. B. B. Karanth
4. Girish Kasaravalli
5. Ador Gopalakrishnan
6. M. T. Vasudevan Nair
7. G. Aravindan
8. Shyam Benegal
9. Gautan Ghosh
10. Buddhadev Das Gupta
11. Aparna Sen
12. Govind Nihalani
13. Ramesh Sharma
14. Janu Brua
15. Kundan Shah
16. Ketan Mehta
17. Aruna Raje
18. Mira Nair

۱۹. برای آگاهی بیشتر، نگاه کنید به دیوید ا. کوک، *تاریخ جامع سینمای جهان*، ترجمهٔ خوشنگ آزادی‌ور، ۲ جلد، تهران: نشر چشمه، ۸۱ ـ ۱۳۸۰.

www.ketab.ir

دنیای فیلم هندی کسی جز ساتیاجیت رای نبوده است. رای و پیش‌گامانی چون سن و به‌ویژه گاتاک، در این نبرد سخت، قراردادهای تماتیک (موضوعی) و استایلیستیک (سبکی) در سینمای هند را درنوردیدند. ساتیاجیت رای به‌عنوان عضوی از بورژوازی فرهنگ‌مدار و وارث ارزش‌های شناخته شدهٔ رنسانس بنگالی، که پایه‌گذار آن رابیندرانات تاگور بود، در چرخش به قرن بیستم به‌مثابهٔ یک اومانیست مطرح شد.

رای و درون‌مایهٔ آثار

سهم ساتیاجیت رای در جهان سینما انتخاب موضوعات خاصی است که در فیلم‌هایش به آن‌ها می‌پردازد. او در «تریلوژی آپو» این موضوع را که تحصیل وسیلهٔ چیرگی بر فقر و بدبختی است، گسترش داد. مفهوم دانش‌اندوزی و تضاد میان ارزش‌های سنّتی و ارزش‌های نوی که از غرب آمده، بخشی از مضمون بسط‌یافته در این سه‌گانه است که در فیلم‌های بعدیِ او رنگ دیگری می‌گیرد؛ چنان‌که فیلم‌های *رقیب* (۱۹۷۱) و *واسطه* (۱۹۷۵) اغتشاش کامل اجتماعی ـ سیاسی جامعهٔ کنونی هند را بازتاب می‌دهند.

رای در فیلم‌هایش طیفی از شخصیت‌ها و گستره‌یی از موقعیت‌ها را به‌کار می‌گرفت که سینمای عامه‌پسند هند با آن‌ها بیگانه بود، و تماشاگران هندی هم بنا به عادت و نیز حدود آگاهی‌شان توجه چندانی به این‌گونه موضوعات در فیلم‌ها نداشتند. او مناسبات واقعی مردم هند را بر پرده سینما آورد: روستانشینان، طبقه متوسط شهری، روشنفکران، ثروتمندان، بلندآوازگان، کارآگاهان، پادشاهان و دیگر مردم. رای بسیار موجز، وجه مهمی از دیدگاه خود را در فیلم‌ها چنین بیان می‌کند: «آدم‌های شرور آزارم می‌دهند.» او طرح موضوعاتی چون خیر در برابر شر، سفید در برابر سیاه، قهرمان و ضد قهرمان در فیلم‌ها را فرمولی کهنه و تکراری برای گریختن از حقیقت عینی و واقعیت ملموس جهان کنونی می‌دانست و به‌جای آن سایه‌های درهم آمیخته‌یی به‌رنگ

خاکستری را به‌کار می‌گرفت. رای این نظر منتقدان غربی را که عقیده داشتند نگاه او به هند غم‌انگیز و ناامیدکننده است، قبول نداشت. او *واسطه* را تنها فیلمی می‌داند که موضوعی غم‌انگیز را مطرح می‌کند و در این‌باره می‌گوید، «احساس گناه می‌کردم. فساد در همه جا شایع شده بود. در کلکته همه در این زمینه صحبت می‌کردند. به‌طور مثال، همه می‌دانستند که فرضاً پیمانکاران سیمانی را که به ساختن جاده‌ها و خطوط آهن زیرزمینی اختصاص داشت، برای ساختن خانه‌های‌شان مصرف می‌کردند. *واسطه* فیلمی است دربارهٔ نوعی فساد که فکر نمی‌کنم برای آن راه‌حلّی وجود داشته باشد.» او دربارهٔ *روزها و شب‌ها در جنگل* می‌گوید که «از نظر من این فیلم اصلاً ناامیدکننده نیست. حقایق ناخوشایندی مطرح شده است. این بخشی از درام فیلم است که در تمام فیلم‌ها به‌کار می‌رود. می‌توانید فیلم‌های غربی را هم تحلیل کنید و جملات بسیار غم‌انگیزی دربارهٔ ارزش‌های غربی در آن‌ها پیدا کنید. همیشه نمی‌توان فیلم شاد ساخت. اگر فیلمی دربارهٔ مشکلات جامعه بسازید که هیچ راه‌حلّی برای آن نداشته باشید، به‌ورطهٔ ناامیدی افتاده‌اید. در *شهر بزرگ*[1] زن و شوهری هر دو کارشان را از دست می‌دهند و هیچ کاری پیدا نمی‌کنند. آنان بر اثر سوءتفاهمی در شرف جدایی قرار می‌گیرند، اما دوباره به هم می‌پیوندند. همچنان شغلی ندارند، ممکن است حتی در لحظاتی بعد هیچ نداشته باشند اما ناامید نیستند.» رای برای تماشاگران هندی و جامعهٔ متنوع هند، به‌ویژه بنگال که شناخت بیشتری از آن داشت، فیلم می‌ساخت. به‌همین دلیل، معتقد بود که واقعیت‌های اجتماعی به‌هر روی باید مطرح شوند.

رای در فیلم‌هایش عمیقاً با هویت اجتماعی شخصیت‌هایش درگیر بود. او بر این نظر بود که رفتار مردم از چه‌گونگی زیست‌شان در مکان و زمان خاص و در بستر اجتماعی خاص ناشی می‌شود، و این نکته‌یی است که در اکثر فیلم‌های عامه‌پسند و رقص و آوازیِ هند به‌کلی نادیده گرفته شده است.

---

1. *Mahanagar (The Big City)*

www.ketab.ir

فیلم‌سازان بالیوود (صنعت سینمای هند) برای خوشایندِ تماشاگران درخصوص وضعیت‌های زبانی متفاوت در هند، آگاهانه سعی کرده‌اند از هرگونه ارجاع به مکانی خاص اجتناب کنند، حتی نام‌های شخصیت‌ها و مکان‌ها را تا حد ممکن به‌صورت «عام» درمی‌آورند. به‌همین دلیل، در این فیلم‌ها نمی‌توان موقعیت‌ها و سیمای واقعی زنان و مردان جامعهٔ هند را بازشناخت.

باورپذیری فوق‌العادهٔ شخصیت‌های رای از هستی ریشه‌دار و مستحکم در جامعه‌یی به‌درستی تعریف شده ـ معمولاً از زندگی بنگالی در قرن نوزدهم یا بیستم ـ برمی‌آید. محلّی‌گرایی اصیل و توجه به امور خاص به‌طرزی شگفت‌انگیز حسی جهان‌شمول می‌یابد. رای عموماً در زمینه‌هایی خاص جزئیات معناداری را مطرح می‌کند که به‌تدریج جهانِ پنهان از نظر و فراگیر را شکل می‌دهند. به‌عنوان مثال، زنان در فیلم‌های رای قوی‌تر، مصمم‌تر و انعطاف‌پذیرتر از مردان‌اند. او در این‌باره گفته است، گرچه به‌لحاظ فیزیکی زنان همانند مردان قوی نیستند، طبیعت به زنان خصلت‌هایی بخشیده است که ویژگی‌های‌شان را آشکار می‌سازد. آنان صادق‌تر، روراست‌تر و به‌لحاظ شخصیتی قوی‌ترند. البته او این نکته را خاطرنشان می‌سازد که دربارهٔ زنانی سخن می‌گوید که برایش از نظر شخصیتی جذاب‌اند. او در فیلم‌هایش زنانی را نشان می‌دهد که بهتر از مردان می‌توانند با موقعیت‌ها کنار بیایند. به‌گفتهٔ رای، زیبایی فکر در زنان برای او اهمیت دارد. از نظر او، زیباییِ زن بیشتر در تجلّی نوعی اندیشگی است تا جذابیت جنسی. چیزی که او در زنان تحسین می‌کند، وقار، کمال و هوشیاری است. اگرچه همهٔ زنان در فیلم‌های او تحصیل‌کرده، عفیف و احترام‌انگیز نیستند، اما در رفتار و واکنش‌های‌شان اصالت دارند، به‌گونه‌یی که حساسیت‌های چشم‌گیری دربرابر مهربانی یا نفرت نشان می‌دهند. رای این خصوصیات را زیبایی زن می‌دانست.

داستان، فیلمنامه، و اقتباس

ساتیاجیت رای ۲۹ فیلم بلندِ سینمایی و ۳۶ فیلم کوتاه و مستند ساخت. فقط

شش فیلمنامه از فیلم‌های بلند او تماماً اوریژینال بودند ـ *کانچن‌جونگا*[1] (۱۹۶۲)، *قهرمان*[2] (۱۹۶۶)، *قلعهٔ زرین* (۱۹۷۴)، *فیل خدا* (۱۹۷۸)، *سرزمین الماس‌ها* (۱۹۸۰)، *شاخه‌های درخت* (۱۹۹۰)، و *غریبه* (۱۹۹۱). بیش از نیمی از همین فیلمنامه‌ها براساس داستان‌های کوتاه و رمان‌های خودِ او نوشته شده‌اند. او در فیلمنامه‌های اوریژینال ترجیح می‌داد شکل‌گیری شخصیت‌ها را در گسترهٔ زمانی ـ فضایی محدودی بررسی کند: *کانچن‌جونگا* در ۱۰۰ دقیقه زندگی گروهی از مردم را در تپه‌سارهای دارجلینگ نشان می‌دهد؛ *قهرمان* ماجرایی است که در یک قطار در ۲۴ ساعت می‌گذرد.

رای در اقتباس از داستان‌ها و رمان‌های دیگران، برداشت خودش را داشت که بیشتر مورد انتقاد منتقدان قرار می‌گرفت تا نویسندگان آن آثار. او داستان کوتاه یا رمانی را برای چهره‌های خاصی که مورد نظرش بودند، انتخاب می‌کرد و موقع نوشتن فیلمنامه ممکن بود موضوع را تغییر دهد. اما اکثر چهره‌های اصلی باقی می‌ماندند. رای در این‌باره گفته است، «بعد از این‌که داستان را برای چندمین بار می‌خوانید، ممکن است احساس کنید که شخصیتی در داستان آن‌طور که نویسنده توضیح داده رفتار نکرده است. بنابراین، مجبور می‌شوید آن را قدری تغییر دهید.» رای در یکی از مقالاتِ همین کتاب به‌طور مفصل در این‌باره سخن گفته است.

اهمیت بازیگران

برای رای انتخاب بازیگران به‌منظور ایفای نقش‌های اصلی از اهمیت ویژه‌یی برخوردار بوده است. او هم با بازیگرانی که هیچ‌گاه تجربهٔ بازیگری نداشتند و هم با حرفه‌یی‌ها و حتی ستاره‌های مشهور سینمای هند کار کرده است. رای فیلمنامه‌های «تریلوژی آپو» را بدون توجه به توانایی بازیگران نوشت، و در نتیجه نابازیگرانی را برگزید که در اکثر بخش‌های فیلم به‌خوبی ایفای نقش کردند. او

1. *Kanchenjunga* 2. *Nayak* (*The Hero*)

www.ketab.ir

برخی از فیلمنامه‌های بعدی خود را برای بازیگران خاص نوشت که خودش در یکی از مقالات در این‌باره به‌تفصیل توضیح داده است.

طراحی صحنه و کارگردانی هنری

رای معمولاً صحنه‌های خارجی را در مکان‌های واقعی فیلم‌برداری می‌کرد امّا استودیو را برای فیلم‌برداری داخلی ترجیح می‌داد. دکورها به این منظور طراحی می‌شدند که با مکان‌های واقعی (لوکیشن‌ها) همخوانی داشته باشند، به‌همین دلیل در فیلم‌های رای هیچ‌گاه نشانی از کیفیت استودیویی یا تصنعی بودن صحنه‌ها به‌چشم نمی‌خورد. رای عقیده داشت که دکور فیلم فقط برای دوربین و زوایای دوربین ساخته می‌شود. هر کاری که به استفادهٔ بهتر از دوربین نینجامد، هدر دادن پول، نیرو، و وقت است.

گروه رای با منابع محدود اما با کاردانی و ابتکار عمل درخور توجهی کار می‌کرد. بانسی چاندراگوپتا[1] کارگردان هنری فیلم‌های او بود و این همکاری پانزده سال، تا زمان مرگ طراح صحنه در ۱۹۸۱، ادامه داشت. چاندراگوپتا بعد از طراحی صحنهٔ ۱۹ فیلم ساتیاجیت رای، در اوایل دههٔ ۱۹۷۰ به بمبئی رفت، و دوباره برای طراحی صحنه *شطرنج‌باز* (۱۹۷۷) به بنگال بازگشت.

دوربین و نورپردازی

دوربین و نورپردازی در فیلم‌های رای چنان به‌کار گرفته می‌شوند که چندان به‌چشم نمی‌آیند، اما فضای اصیلی خلق می‌کنند. او برای فیلم‌برداری *پاتر پانچالی* از سوبراتا میترا[2] برای فیلم‌برداری دعوت کرد که هنوز فیلم‌بردار نشده بود و هرگز پیش از آن با دوربین فیلم‌برداری کار نکرده بود. به‌همین علت، نظر بسیاری بر این بود که آن‌ها قادر نخواهند بود در باران یا صحنه‌های خارجیْ با نورِ دائماً تغییریابنده فیلم‌برداری کنند، اما گروه کار خود را با موفقیت به‌پایان رساند.

---

1. Bansi Chandragupta 2. Subrata Mitra

www.ketab.ir

رای از تأثیرهای بصری نورپردازی چشم‌نواز و پر زرق و برق به‌شدت بیزار بود، و در عوض شیفتهٔ نورپردازیِ پخشیده[1] بود که این کار را به‌طرزی بدعت‌گذارانه با فیلم‌بردارش تکامل بخشید. این شیوه، در اجتناب از نورپردازی استودیویی در سراسر جهان پذیرفته شد. این سبک نورپردازی را که امروزه بدیهی پنداشته می‌شود، رای و میترا در فیلم‌های گوناگون که با هم کار کردند، به‌تدریج پروراندند و به‌حد قابل پذیرشی رساندند.

سوبراتا میترا تا *چارولاتا*[2] کار دوربین را به‌عهده داشت، تا این‌که رای تصمیم گرفت تصدّی دوربین را خود بر عهده گیرد. بعد از آن، رای و میترا از هم جدا شدند و دستیار میترا، سومندو روی[3]، کار نورپردازی را به‌عهده گرفت. آخرین فیلمی که سوبراتا میترا برای رای فیلم‌برداری کرد، *قهرمان* بود.

تدوین

رای بیشترِ کار تدوین را زمان فیلم‌برداری و در دوربین انجام می‌داد، به این دلیل که اهداف او قبل از فیلم‌برداری کاملاً روشن بود. او کات‌های به‌موقع می‌داد و بسیار کم فیلم‌برداری می‌کرد و برداشت‌های اضافی نداشت، جز این‌که بخواهد از صحّت کار اطمینان داشته باشد. اگر اولین برداشت واقعاً خوب درمی‌آمد، برداشت دومی در کار نبود. مصرف فیلم خام نسبت به نماهای فیلم‌برداری شده به‌طرزی شگفت‌انگیز پایین بود. این شرایط را منابع محدودِ در دسترس برای ساختن فیلم‌ها ــ از زمان *پاتر پانچالی* ــ به او دیکته کرده بود. او و تدوینگرش، دولال دوتا[4]، همان‌طور که فیلم‌برداری پیش می‌رفت، راش‌ها را ردیف می‌کردند و تا حد تدوین پیش می‌رفتند و برش نهایی فقط به حک و اصلاح نماها محدود می‌شد. امّا دولال دوتا، تدوینگر همیشگی فیلم‌های رای، نقش خود را در صحنه‌های گفت‌وگو ایفا می‌کرد. رای در خصوص این‌گونه صحنه‌ها، در همین کتاب به نکاتی پرداخته است که می‌خوانید.

---

1. diffused lighting
2. *Charulata*
3. Soumendu Roy
4. Dulal Dutta

www.ketab.ir

موسیقی

رای در آغاز کار خود با بزرگ‌ترین استادان موسیقی هند کار می‌کرد ـ پاندیت راوی شانکار برای «تریلوژی آپو» و کیمیا[1]؛ استاد ولایت خان برای *اتاق موسیقی*[2]؛ و علی‌اکبر خان برای *الاهه*[3]. امّا از *دو دختر*[4] شروع به نوشتن موسیقی برای فیلم‌هایش کرد. او دلیل این‌کار را در یکی از مقالات همین کتاب توضیح داده است.

ساتیاجیت رای نوشتن موسیقی متن برای فیلمی را که می‌خواست بسازد، بسیار پیشتر از مرحلهٔ تولید و حتی گاهی پیش از نوشتن فیلمنامه شروع می‌کرد. او در عین بسط ایده‌های موسیقی برای فیلم مورد نظر، به نت‌نویسی ادامه می‌داد. بعد از اتمام تدوین نهایی فیلم، معمولاً چند روزی را در خلوتْ صرف مطالعه و ساختن موسیقی می‌کرد.

با این‌همه، رای چندان اصراری به استفاده از موسیقی برای بعضی از صحنه‌ها نداشت. او همیشه این احساس را داشت که اگر از موسیقی در فیلم درست استفاده نشود، می‌تواند واقعاً عنصری نامربوط با تصاویر و کلیت فیلم باشد. کارگردان می‌تواند در صورت لزوم کار را بدون موسیقی هم انجام دهد و خودش را بدون آن بیان کند. او در بعضی از سکانس‌ها چنان با دقت و ظرافت، ترکیب نابی از ذکاوت و احساس را به نمایش گذاشته که واکنشی حسّی و درونی را بدون موسیقی پس‌زمینه برانگیخته و تأثیر دراماتیک لازم را ایجاد کرده است.

رای تلفیق عناصر موسیقی غربی و هندی را در موسیقی متن فیلم‌هایش تجربه کرد. او با شناخت از سنّت‌های موسیقی هندی، به‌جای استفادهٔ

---

1. *Parash Pathar* (*The Philosopher's Stone*)
2. *Jálsagar* (*The Music Room*)
3. *Devi* (*The Goddess*)
4. *Teen Kanya* (*Two Daughters*)

www.ketab.ir

مستقیم از آن‌ها، موسیقی‌یی می‌ساخت که متعلق به یک فیلم خاص باشد. رای در *خانه و دنیا* با اقتباس از عناصر موسیقی غربی در کنار موسیقی هندی به‌عنوان دو عامل مؤثر بر شخصیت‌های فیلم استفاده کرد؛ کاری که در *چارولاتا* هم شاهدش هستیم.

رای و نوشتارهای این کتاب

رای در مقدمه‌یی بر مجموعه مقالات خود ــ که این کتاب گزیده‌یی از آن‌ها است ــ علاوه بر بحث‌های گوناگون، نکاتی را دربارهٔ انگیزه‌اش از انتشار آن‌ها بیان می‌کند که خواندنی است. او می‌نویسد:

> یک فیلم‌ساز به‌ندرت دربارهٔ فیلم می‌نویسد. او سخت مشغول ساختن فیلم است، یا بسیار ناخشنود است از این‌که نمی‌تواند فیلم بسازد، یا بعد از آخرین فیلمی که ساخته بسیار خسته شده است. ژان کوکتو[1] می‌توانست یادداشت‌های روزانهٔ یک فیلم‌ساز را بنویسد، چون او به‌نوعی یک آماتور بی‌نظیر بود که هرگز فشارهای دائمی فیلم‌سازی حرفه‌یی را احساس نکرد. سرگئی میخائیلوویچ آیزنشتاین[2] هم از واژه‌ها بسیار استفاده می‌کرد، به همان اندازه که از سلولوید. اما او به همان اندازه که یک فیلم‌ساز بود، یک معلّم و یک نظریه‌پرداز هم بود. عده‌یی هم در پایان کار حرفه‌یی خود دربارهٔ فیلم‌های‌شان مطالبی نوشته‌اند، امّا فیلم‌سازان به‌طور کلی از افزودن پانوشت‌هایی بر آثارشان پرهیز می‌کنند.

رای به این نکته اشاره می‌کند که این تو‌داری و امساک در بیانْ موجب گسترش رمز و راز و در عین حال ابهتی می‌شود که به فیلم‌ساز کمک می‌کند تا در عین

---

1. Jean Cocteau (1889-1963)
2. Sergei M. Eisenstein (1898-1948)

www.ketab.ir

پنهان کردن آسیب‌پذیری‌اش غرور خود را حفظ کند. غرور او جزئی مهم از ابزار او است. او با صرف مبلغ زیادی پول که در اختیار دارد و ارتش کاملی از افراد مستعد و فعال که گوش به فرمان او هستند، باید با حسّی به‌مراتب قوی‌تر از هر هنرمند دیگر ــ در زمینه‌های دیگر هنر ــ کار کند و اثرش را بیافریند. همین واژهٔ «اَکشن» [«حرکت»] که او در یک صحنه به‌کار می‌برد، حلقهٔ اصلی کار او و عامل پیش برندهٔ لشکر تحت فرمان او است. درواقع، او به‌خوبی می‌داند در مدتی که فیلم در مرحلهٔ ساخت است، یگانه آدمی است که انتظار می‌رود بر امور مسلط باشد. او در ادامه می‌نویسد، اما وقتی ساختن فیلم پایان می‌یابد، حسّ قدرت از بین می‌رود و ناتوانی آرام آرام چیره می‌شود. فیلم‌ساز می‌داند که فقط به منتقدان پاسخ‌گو نیست، چنان‌که همهٔ هنرمندان هستند، بلکه او به کسی پاسخ‌گو است که امکانات را فراهم آورده است، و نیز به میلیون‌ها ناشناسی که هیجان عمومی را شکل می‌دهند و اینک فیلم او باید آنان‌را به جوش و خروش درآورد، جز این‌که خودِ فیلم از مسیر اصلی منحرف شود و به‌ورطهٔ فراموشی درغلتد. تعجبی ندارد که در چنین وضعیتی فیلم‌ساز به‌حالتی از سکوت تسلیم‌گونه درآید. همهٔ کاری که او در چنین شرایطی می‌تواند انجام دهد، انتظار برای فیلم بعدی است تا غرورش را با بازپس‌گیری موقعیتش دوباره به‌دست آورد.

فقط در سال‌های اخیر است که فیلم‌سازان نمایش زبان‌آوریِ‌شان را آغاز کرده‌اند. اما نه در نوشتن و نه دربارهٔ خودشان. منتقدان خستگی‌ناپذیر مجهز به ضبط صوت با چرب‌زبانی آنان را وادار به خارج شدن از خلوت‌شان کرده و به سخن گفتن واداشته‌اند، که عیناً ضبط شده و کلمه به کلمه از نوار پیاده شده است. به‌دلایل آشکار، کارگردانان با فردیتی ممتاز و هواداران گسترده‌شان به‌این منظور برگزیده می‌شوند. اگر این موضوع به بازگشایی تمام عیارِ رمز و رازهای آفرینش نینجامد، دست‌کم برخی برداشت‌های کلّی از شیوه‌های کار را ارائه می‌دهد و همین امر موجب ابهام‌زدایی نسبی از فرایند فیلم‌سازی می‌شود.

www.ketab.ir

یادداشت رای بر کتاب یادشده، که به نیمه دوم دههٔ ۱۹۷۰ برمی‌گردد، بر این موضوع اشاره دارد که در سال‌های اخیر پدیدهٔ وارونه‌یی به‌وقوع پیوسته است. عده‌یی از منتقدان فیلم از نوشتن دست کشیده و به فیلم‌سازی روی آورده‌اند. در فرانسهٔ اواخر دههٔ ۱۹۵۰ گروهی از منتقدان جوان که به دوسینما[1] (*دفترهای سینما*) میز کارشان را رها کردند و جنبش سینمایی اکنون مشهوری را به‌راه انداختند. همین ماجرا در بریتانیا و جاهای دیگر هم اتفاق افتاده است. بررسی این نکته جالب است که وقتی این گذار حاصل شد، عده‌یی دوباره به نوشتن روی آوردند.

مشکلاتی که فیلم‌ساز با آن روبه‌رو می‌شود، از طبیعت کلّی کار ناشی می‌شود که هر کس برای آن‌ها راه‌حل‌هایی پیدا می‌کند. اغلب اتفاق می‌افتد که یک فیلم مجموعه‌یی از محدودیت‌های خاص را به‌همراه می‌آورد. ممکن است بتوان از شرّ بعضی از آن‌ها به‌سادگی خلاص شد، ممکن است حلّ بعضی از آن‌ها نیاز به تلاش و زحمت بیشتری داشته باشد. اما ممکن است در عمل معلوم شود که حل بعضی دیگر اساساً دشوار است. این مشکلات معمولاً با چسبیدن سرسختانه به فیلم به‌عنوان نقص‌هایی به‌پایان می‌رسند که البته کارگردان‌ها بسیار امیدوارند که فهمیده نشوند و به‌چشم نیایند.

در این‌جا، رای به نکته‌یی ظریف اشاره می‌کند: «درسی که من آموخته‌ام و رنج‌هایی که کشیده‌ام، این موضوع را برایم آشکار ساخت که فیلم‌سازی بسیار پرزحمت‌تر از همهٔ فعالیت‌هایی است که عنوان متین 'خلاق' را دارد.» کل فرایند در سه مرحله انجام می‌پذیرد: نوشتن، فیلم‌برداری، و تدوین. هر سه مرحله خلاقانه‌اند؛ گرچه در نخستین و سومین مرحله اساساً فکر و ذهن (تخیّل) به‌کار گرفته می‌شود. امّا مرحلهٔ دوم به‌دلیل به‌کار گرفتن همهٔ توانایی‌ها ــ فکری، جسمی و احساسی ــ پیش برندهٔ کل جریان در تمام دورهٔ کاری است. هر فیلم‌ساز که در حین کار میان خود و مفهوم عام هنرمند به‌عنوان آدمی منزوی شباهتی بیابد که در پیوند مستحکمی با الاهه هنر او است، قطعاً

1. *Cahies du Cinema*

www.ketab.ir

دچار ساده‌اندیشی شده و این موضوع هیچ ربطی به کیلومترها فیلم درونِ دوربین سینمایی ندارد. و، در عین حال، فیلم‌سازی به کارگردانی که از تکانه(شوک)های اولیهٔ فشارهای توان‌فرسا جان سالم به‌در می‌برد، پاداش‌هایی ارزانی می‌دارد که گویی اصلاً فشاری بر او وارد نشده است.

رای در بخشی دیگر می‌نویسد، من بیست سال چیزهایی دربارهٔ سینما نوشتم ــ هم به بنگالی و هم به انگلیسی ــ که یا به فیلم‌های من مربوط می‌شد یا به فیلم‌های دیگر کشورها. با نوشتن دربارهٔ کارهای خودم، پی بردم که چرا فیلم‌سازان بسیار کم دربارهٔ فیلم‌سازی نوشته‌اند؛ چون فیلم‌سازی فراگردی پیچیده دارد؛ چون رابطهٔ مثلثیِ میان کارگردان، ابزار و عوامل انسانی که به‌کار گرفته می‌شوند، ظریف و بیان‌نشدنی است، که تشریح حتی یک‌روز کار با همهٔ جزئیات برداشت‌ها، همکاری و اجرا، ظرفیتی فراتر از توانایی اکثر کارگردانان را می‌طلبد. حتی با داشتن اختیار کامل در چنین حیطه‌هایی، نکات زیادی به اعماق تاریک ذهن کارگردان می‌خزد که ناگفته می‌ماند، به این دلیل ساده که آن نکات نمی‌تواند به کلام درآید. در خوانش دوبارهٔ یادداشت‌هایم از نخستین روز فیلم‌برداری *پاتر پانچالی*، پی بردم که من مشکلاتی را که با آن روبه‌رو بوده‌ام، یا درس‌هایی را که آموخته‌ام، به‌ندرت به‌کار بسته‌ام. بعضی از این درس‌ها غریب به‌نظر می‌رسند، یا راه‌هایی غیرمستقیم بوده‌اند. مثالی می‌زنم. یکی از نماهایی که من در روز اولْ فیلم‌برداری کردم، نمایی از دختر بچه (دورگا)[1] است که برادرش (آپو) را ــ که از حضور او آگاه نیست ــ از پشت یک دستهٔ بلند و لرزانِ نی زیر نظر دارد. من این نما را به‌صورت مدیوم کلوزآپ با لنز نرمال از کمر به‌بالا طراحی کرده بودم. در آن روز دوستی را همراه‌مان داشتیم که فیلم‌برداری حرفه‌یی بود. در حینی که من پشت نی‌ها ایستاده بودم و داشتم به دورگا توضیح می‌دادم که در این نما چه کاری باید انجام دهد، نگاهی به دوست‌مان انداختم که داشت با لنز ور می‌رفت. دیدم که او لنز نرمال را از

1. Durga

www.ketab.ir

روی دوربین برداشت و به‌جای آن یک عدسی با فاصله کانونی بلند گذاشت. به من گفت، «حالا بیا با این لنز به اون نگاه کن،» و من رفتم تا از ویزور (نمایاب) نگاهی بیندازم. من تا آن زمان عکس‌های زیادی گرفته بودم اما وفاداری تزلزل‌ناپذیر من به‌کارتیه ـ برسون[1] باعث شده بود که هرگز از لنز تله استفاده نکنم. حالا آن‌چه من از درون ویزور دوربین می‌دیدم، نمای بسیار درشت صورت دورگا بود، در پشتش نور آفتاب، قاب شده با نی‌های لرزان و درخشان که او با دست‌هایش آن‌ها را از هم باز کرده بود. من مجذوب این نما شدم. از دوستم به‌دلیل پیشنهاد به‌موقعش تشکر کردم و این نما را فیلم‌برداری کردم. چند روز بعد، در اتاق مونتاژ، از این کشف که آن کلوزآپ مؤکد مطلقاً پاسخ‌گوی سکانس مورد نظر نیست، وحشت کردم. آن نما با همهٔ زیبایی‌اش ـ و شاید به همین دلیل ـ منفک از تصویرهای همنشین خود بود و بنابراین به‌کل سکانس آسیب می‌رساند. با یک تکانه، من این دو درس بنیادی فیلم‌سازی را آموختم: (*الف*) یک نما زیبا است فقط در صورتی که درست در متن خود قرار گیرد، و این درستیْ جزئی باشد از آن‌چه به‌نظر زیبا می‌آید؛ و (*ب*) هرگز به‌توصیهٔ کسی دربارهٔ جزئیات گوش نکن که درگیر کل فیلم نیست، به‌اندازه‌یی که تو به روشنی در جریان کار هستی.

و این‌ها تنها درس‌هایی نبودند که من در نخستین روز فیلم‌برداری آموختم. درواقع، از زمان ترک حرفه‌ام در رشته تبلیغات، در هر روز کاملی که من در این مدت به کار سینما مشغول بودم، جرقه‌های نورْ رازِ پنهان خُردی از فراگرد پیچیدهٔ فیلم‌سازی را برایم روشن کرده است.

رای ضمن طرح این مطلب که «امیدوارم در نوشته‌هایم توانسته باشم آن هیجان خاصی را که از کارم به‌دست می‌آورم، انتقال دهم،» دربارهٔ این مقاله‌ها

---

1. Cartier - Bresson (1908-2004)

می‌نویسد، «اگر به اختیار من بود، اکثر این مطالب را نمی‌نوشتم. این نوشته‌ها حاصل قول و قرارهایی است که من برای ارائه مقاله یا انجام سخن‌رانی با تشریه‌ها و سازمان‌ها داشته‌ام.»

آن‌چه در این مجموعه آمده، گزیدهٔ پنج مقاله از کتاب یاد شده و یک سخن‌رانی است که مستقلاً در یکی از تشریه‌های انگلیسی‌زبان کلکته و سپس در یک فصلنامهٔ معتبر انگلیسی چاپ شده است.

رای می‌گوید، «من در شرایط خاصی در بنگال فیلم ساخته‌ام که ممکن است پاره‌یی نکات از تجربه‌ها و شیوه‌های کارم درخور توجه باشد، حداقل برای آن‌هایی که در کشور ما [هند] می‌خواهند در این راه گام بردارند اما از مشکلات و خطرهای آن آگاه نیستند.»

از آن‌جاکه شرایط فیلم‌سازی در کشور ما چندان تفاوتی با هند ندارد، مترجم امیدوار است مطالعهٔ آموخته‌های ساتیاجیت رای برای دست‌اندرکارانِ جوان و علاقه‌مندان به سینما در ایران هم مفید باشد.

در پایان، یادآوری این نکته ضروری است که ساتیاجیت رای به‌واقع هنرمند جامع‌الاطرافی بود. او به‌دلیل شناخت عمیق و آگاهی حرفه‌یی خود از دیگر هنرها از جمله نقاشی، موسیقی و ادبیات ــ به‌همراه سینما ــ گه‌گاه در مقالات گوناگون خود بحث‌هایی را مطرح کرده و ارجاعاتی داده است که شاید برخی از نام‌ها و موضوع‌ها برای علاقه‌مندان جوان ناآشنا باشد. بنابراین، مترجم به‌منظور آگاهی بیشترِ خوانندگانِ کتاب ضرورتاً پانوشت‌هایی را به متن افزوده است.

ک. ف.

www.ketab.ir