راه باریك و طولانی است

به مناسبت درگذشت ساتیا جیت رای

به خوبی اولین روز فیلمبرداری *پاتر پانچالی*[1] را به خاطر می‌آورم. فصل جشنها در ماه اکتبر بود و آخرین پوجاس[2] بزرگ در آن روزها برگزار می‌شد. محل فیلمبرداری ما تقریباً در ۱۵۰ کیلومتری کلکته قرار داشت. گراند ترانك رُد[3] (جاده محلی شماره یك هند) که تاکسی ما با سرعت آن را طی می‌کرد، از شهرها و دهکده‌های حومهٔ بسیاری می‌گذشت. صدای طبل شنیده می‌شد و حتی می‌توانستیم صحنه‌هایی کوتاه از جشن را ببینیم. یکی از همراهانم گفت که این برای ما شانس می‌آورد. من زیاد مطمئن نبودم؛ اما ترجیح می‌دادم آن را باور کنم. تمام کسانی که فیلم ساخته‌اند ـ یا در این راه حرکت کرده‌اند ـ می‌دانند که برای موفق شدن علاوه بر مهارت، پول، پشتکار و غیره، به شانس نیز نیاز است و ما بیش از دیگران محتاج آن بودیم.

می‌دانستیم که این اولین روز برای ما فقط حکم تمرین و آزمایش را دارد. در واقع تقریباً همه ما تازه‌کار بودیم. گروهمان شامل هشت نفر بود که از آن میان تنها بانسی[4]، مدیر هنریمان، با عنوان حرفه‌ای قبلاً سینما کار کرده بود. ما یك فیلمبردار جدید به نام سوبروتو[5] و یك دوربین کهنه داشتیم؛ تنها دوربینی که می‌شد آن روزها کرایه کرد. تنها مزیت این دستگاه مکانیسم آن بود که به ما امکان داشتن تصاویر خوب پانوراما می‌داد.

صحنه‌ای که می‌خواستیم فیلمبرداری کنیم صامت بود و نیازی به همراه داشتن وسایل ضبط نبود.

این صحنه در رابطه با اپیزودی از فیلم بود که در آن دو کودك داستان، یك خواهر و یك برادر، در ییلاق دور از دهکده خود گم

می‌شوند و از دشتی از گلهای کاش [۶] سردرمی‌آورند. آنها که با هم دعوا کرده بودند، در آنجا، در آن فضای سحرانگیز، آشتی می‌کنند و بعد در پایان راه‌پیمایی طولانیشان، با حیرت و شادمانی، برای اولین بار عبور قطاری را می‌بینند. تصمیم گرفته بودم با این صحنه که روی کاغذ به نظر ساده و در عین حال متأثرکننده می‌نمود، کار را آغاز کنم. برای ساختن فیلم، آن هم فقط با هشت هزار روپیه در جیب، مهم بود که با چه صحنه‌ای کار را شروع کنم، زیرا هدف اصلی ما سرعت در کار بود تا بتوانیم اعتماد لازم را جلب کنیم. این کاری بود که تا آن زمان از عهده انجام دادنش برنیامده بودیم و همین مانع شده بود تا سرمایه‌گذاری برای فیلم پیدا کنیم.

در پایان اولین روز فیلمبرداری، هشت پلان برداشته بودیم. بچه‌ها خیلی طبیعی بازی کرده بودند و این خود شانس بزرگی بود، چون من از آنها نخواسته بودم که سعی‌شان را بکنند، حتی تمرین هم نکرده بودیم. به یادمی‌آورم که در اوایل کار کمی عصبی بودم، اما بتدریج با گذشت زمان از آن کاسته شد و در پایان فکر می‌کنم احساس نوعی شعف می‌کردم. در این میان فقط توانسته بودیم نیمی از صحنه را فیلمبرداری کنیم و یکشنبهٔ بعد به همان محل بازگشتیم تا کار را دنبال کنیم. اما واقعاً، این همان محل هفته پیش بود؟ به سختی می‌شد باور کرد. جایی که هفته قبل دریایی از گل بود، امروز چیزی جز علفزاری اندوهبار نبود. بخوبی می‌دانستیم که «کاش» گیاهی فصلی است، اما به این سرعت نمی‌توانست ازبین برود. یك روستایی علت آن را برایمان گفت: «این گلها را چهار پایان خیلی دوست دارند.» دیروز گاوها برای چرا به آنجا آمده و تمام دکور ما را بلعیده بودند.

منقلب شده بودیم. دشت گل «کاش» دیگری نمی‌شناختیم که بتوانیم سکانسهای طولانی مورد نیازمان را در آن فیلمبرداری کنیم. هیچ راه دیگری نبود جز اینکه صحنه را دوباره با دکوری دیگر فیلمبرداری کنیم و فکر این مسئله به تنهایی ما را افسرده می‌کرد. چه کسی می‌توانست پیش بینی کند که درست دو سال و نیم بعد از این ماجرا، به همان محل بازگردیم و امکان ازسرگرفتن آن صحنه را به طور کامل با همان گروه، همان دوربین و با کمك مالی دولت بنگال غربی داشته باشیم؟

وقتی فیلمبرداری *پاترپانچالی* را به خاطر می‌آورم، نمیدانم بیشتر اندوهگینم کرده بود یاخوشحال. توصیف اینکه انسان چه‌عذابی می‌کشد وقتی بایدساختن فیلمی را به‌علت مشکلات اقتصادی عقب بیاندازد مشکل است. استراحت طولانی و اجباری (دوبار وقفه، هریك به مدت یك سال و نیم) شما را غرق در ناامیدی می‌کند. دیدن فیلمنامه، بیمارتان می‌کند و تنها می‌توانید به جزئیات جدیدی که قبلاً به آنها فکر کرده بودید و به اصطلاح دیالوگها بیاندیشید.

اما کار- حتی کار یك روزه - پاداشش را با خود به همراه می‌آورد و آن دستیابی تدریجی به طبیعت پیچیده و جذاب کار کارگردانی فیلم است. بی‌شك اصولی را که تئوریسینها تدوین کرده‌اند و ما با جدیت و کوشش مطالعه کرده‌ایم، بی‌فایده نیستند و همیشه کم و بیش به خاطر می‌سپاریمشان، اما وقتی باید آنها را برای اولین بار به کار ببندیم و به تنهایی گلیم خود را از آب بیرون بکشیم، خیلی زود درمی‌یابیم که بسیار کمتر از آنچه فکر می‌کردیم می‌دانیم و تئوریها تمام مشکلات را حل نمی‌کنند. شور و هیجانی که صحنه رقص زیر نور ماه فیلم زمین، اثر الکساندرداوژنکو (۱۹۳۰) در شما ایجاد می‌کند، هرچه که باشد، کارتان را روی آن بنا نمی‌کنید، بلکه ریشه فیلم شما، اگر داستانش در کشورتان اتفاق افتاده باشد، از خاك و روح کشورتان الهام می‌گیرد.

پاترپانچالی، نوشته بیبوتیبوسان بانرجی [۷]، به صورت سریال در اوایل سالهای سی در یك هفته نامهٔ مردمی در بنگال منتشر شده بود. نویسنده در دهکده‌ای بزرگ شده و قسمت اعظم متن اتوبیوگرافی بود. درآن‌وقت، ناشران دستنویس این داستان را به بهانه اینکه موضوع نداشت رد کرده بودند. هفته نامه نیز در ابتدا در چاپ آن تردید داشت، اما با این شرط به انتشارش تن در داد که اگر مورد توجه خوانندگان قرار نگرفت، از چاپ آن خودداری کند. اما چاپ قسمت اول آن، یعنی داستان «آپو و دورگا» با موفقیت همراه بود و وقتی یك سال بعد به صورت کتاب منتشر شد، چه در نزد منتقدان و چه در نزد خوانندگان، موفقیت زیادی کسب کرد. از آن زمان به بعد این کتاب یکی از پرخواننده‌ترین کتابها در هندوستان به شمار می‌آید.

من پاترپانچالی را به لحاظ نکات انسان دوستانه، سبك شاعرانه و حقیقتی که از آن کتابی بزرگ ساخت، انتخاب کردم. می‌دانستم که قسمتهایی از آن را باید سانسور کنم و بعضی‌تغییراتی بدهم- بی‌شك این کار را فقط در قسمت اول که با رفتن خانواده به سوی *بنارس* تمام می‌شد، می‌توانستم انجام دهم - اما در عین حال احساس می‌کردم که فروبردن اثر در قالبی کلاسیك اشتباه محض است. فیلمنامه می‌بایست مشخصهٔ لجام گسیختگی رمان را حفظ می‌کرد، زیرا واقعاً همین بود و تنها از این راه می‌شد مهر صحت آن را حفظ کرد: بی‌نظمی کلاً، یکی از علایم مشخصه زندگی در روستاهای فقیر بنگال است.

دراین مرحله، ملاحظات درباره فرم، ریتم یا حرکت اصلاً من را مضطرب نمی‌کرد. من هسته اصلی را داشتم: خانواده‌ای متشکل از زن و شوهر، دو بچه و یك عمه پیر. نویسنده شخصیتها را طوری خلق کرده بود که تبادلات روانی زیرکانه و مستمری بین آنها وجود داشت. ماجرای داستان در طول یك سال رخ می‌داد. همان قدر که تضادهای عینی در آن وجود داشت، تضادهای احساسی نیز به چشم می‌خورد: ثروتمندان و فقرا، خنده و گریه، زیبایی محیط اطراف و طبیعت شوم تیره بختی. نیمی از داستان نگذشته، دو مرگ تاثربار آن را به نقطهٔ اوج می‌رسانند. یك فیلمنامه‌نویس چه چیزی از این می‌خواهد؟

کمبود اصلی من ، نداشتن تجربه شخصی از محیط بود. محیطی که داستان در آن اتفاق می‌افتاد. مسلماً می‌توانستم، از کتاب کمك بگیرم که دایرةالمعارفی بود از

زندگی روستایی در بنگال؛ اما خوب می‌دانستم که این به تنهایی کافی نیست. به هرحال روستای محل داستان بیش از ده کیلومتر با شهر فاصله نداشت.

بی‌شك کار من جنبهٔ ماجراجویانه نداشت؛ بلکه این کشف واقعی یك روستا، در دنیای جدید و جذابی را به رویم گشود. من در شهر زاده و بزرگ شده بودم و ناگهان خود را با فضا و موقعیتی جدید در تماس می‌دیدم: دلم می‌خواست همه چیز را ببینم، همه‌چیز را تجربه کنم. کمترین جزئیات، حرکات خاص و روشهای متفاوت بیان احساسات را به خاطر بسپارم. می‌بایست شگفتیهای «فضا» را ارزیابی کنم. تفاوت آن درچه بود؟ درآنچه دیده می‌شد؟ درآنچه شنیده می‌شد؟ چگونه می‌شد تفاوت بین سحرگاه و غروب آفتاب را تشخیص داد و سکوت رنگ پریده و مرطوب اولین بارانهایی را که باد فصلی به همراه می‌آورد، قابل درك نمود؟ آفتاب بهاری همان آفتاب پاییزی بود؟

هر «لحظه» کشف جدیدی به‌همراه می‌آورد و انسان را بی‌اعتنا نمی‌گذاشت. الفت باعث تولد عشق، درك و بردباری می‌شد. مشکلات تکنیکی در مرحلهٔ دوم قرار داشت و ما توانسته بودیم، اهمیت دوربین فیلمبرداری را به حداقل برسانیم؛ زیرا فقط وسیله‌ای برای ثبت کردن بود. تنها حقیقت است که اهمیت دارد؛ آن را به‌کار گیرید و سپس شاهکار بزرگ بشر دوستانه شما آفریده می‌شود.

اما مثل اینکه در اشتباهیم! هنوز به محل نرسیده‌ایم که مشکلات به‌سرعت از راه می‌رسند و سه پایه تمام وقتتان را می‌گیرد. دوربین را کجا قرار دهیم؟ بالا یا پایین؟ دور یا نزدیك؟ روی گردونه یا روی زمین؟ آیا لنز ۳۵ خوب است یا ۵۰؟ اگر به بازی زیاد نزدیك شویم، هیجان و احساس بیشتر القا می‌شود و اگر زیاد از آن دور شویم، همه چیز سرد و فاصله‌دار خواهد شد. برای هر مشکل باید به‌سرعت راه حلی سریع پیدا کرد. اگر تردید کنیم خورشید تغییر مکان می‌دهد و نور را از دست خواهیم داد.

صدا نیز یك مشکل است. شما دیالوگ را به حداقل رسانده‌اید؛ اما می‌خواهید باز هم از آن بکاهید. نمی‌دانید آیا این چند کلمه باقیمانده بهتر است، یا اینکه حرکتی گویا را جانشین آن کنید. منتقدان، در این میان، جایگزینی دیالوگ را با حرکت به سبب اینکه اساس سینمای صامت را زنده می‌کند، ستایش خواهند کرد؛ اما در واقع شما خوب می‌دانید که این امر، بیشتر برای کم کردن هزینهٔ صداگذاری و دوبلاژ بوده است تا چیز دیگر.

هزینه، همیشه عامل مشخص کننده‌ای است که حتی بر سبك فیلم نیز اثر می‌گذارد. عامل مهم دیگر ـ حتی اگر نخواهم به آن عمومیت بخشم ـ عامل انسانی است. همیشه برایم ناممکن بوده است که خود را جدا از بازیگرانم احساس کنم و آنها را با نگاهی سرد و تنها به عنوان ابزاری اولیه ببینم که به دلخواه می‌توان به هر شکلی درآورد. برای مثال، من هیچگاه نخواهم توانست زن هشتاد ساله‌ای را مجبور کنم که زیر آفتاب سوزان بایستد و نقش خود را آن‌قدر تکرار کند تا من، با چشمان نیمه بازم، حرکت و گویش او را آن گونه که تشخیص می‌دهم بهتر است، انتخاب کنم. البته، این طرز فکر من باعث تمرین و سعی کمتر در کار می‌شود.

گاهی شانس می‌آوریم و همه چیز از همان ابتدا خوب پیش می‌رود. اما گاهی نیز کارها خوب پیش نمی‌روند و انسان احساس می‌کند که هرگز نمی‌تواند به آنچه می‌خواهد برسد. بیش از پیش فیلم و هزینه مصرف می‌شود و دقت زیاد نزدیك است آن خواست کمال شما را خفه کند و شما از سعی در بهتر کردن کار، چشم می‌پوشید با این امید که منتقدان در کارتان چیزهایی بیابند که اهمیت نقص را کاهش دهد و تماشاگران متوجه چیزی نشوند. آدم حتی از خود می‌پرسد آیا زیاد پرتوقع نبوده؟ آیا گذشته از همه اینها کارش به اندازه‌ای که فکر می‌کرده اشتباه و بد نبوده؟

این وضع بی‌وقفه ادامه می‌یابد و به رغم همه اینها، ما به امید آنکه سرانجام به اثری هنری خواهیم رسید، کار را دنبال می‌کنیم. لحظاتی وجود دارند که فشار غیر قابل تحمل می‌شود و آدم می‌خواهد کار را رها

کند. احساس می‌کنید سعی و کوشش، شما یا دست کم هنری را که در شما وجود دارد، خواهد کشت. اما ادامه می‌دهید، زیرا به‌جز شما افراد و چیزهای بسیاری در این میان مطرح هستند، به کار ادامه می‌دهید تا آخرین پلان، تا آخرین حلقه و درآخر غافلگیر می‌شوید؛ زیرا به جای احساس شادی و تسکین، فقط غمگین خواهید شد و تنها شما نیستید که این احساس را می‌کنید، همه در احساستان شریک هستند. از عمه پیر گرفته که با وجود خستگی و بعد از سی سال در انزوا به سربردن انجام این کار چقدر برایش هیجان آور بوده است تا آن پسر بچه‌ای که درجست و جوی عنکبوتهای زنده و قورباغه‌ها بود.

برای من، ریتم دشوار مراحل آفرینش است که به رغم رنجها و کاستیها، فیلمسازی را این‌قدر جذاب می‌نماید. به آنچه در طی آن می‌گذرد فکر کنید: شما صحنه‌ای را مجسم کرده‌اید، حال هر صحنه‌ای را. مثلاً صحنه دخترك جوان بیمار، اما سرشار از شور و هیجان، که خود را به دست اولین باران فصلی می‌سپارد، و در خلسه می‌رقصد، درحالی که قطرات درشت باران بر او می‌ریزند و در وجودش نفوذ می‌کنند. صحنه شما را به هیجان می‌آورد، نه فقط به خاطر امکانات بصری آن، بلکه به دلیل تمام تناقضاتش. در واقع همین باران است که باعث مرگ دخترك می‌شود.

شما صحنه را به چند پلان تقسیم می‌کنید. یادداشتهایی برمی‌دارید و طرحهایی می‌کشید. بعد لحظه‌ای فرا می‌رسد که باید به ایدهٔ خود جان ببخشید. خارج می‌شوید، منظره را بررسی و دکوررا انتخاب می‌کنید. ابرهای باران‌زا نزدیك می‌شوند. دوربین را مستقر می‌کنید، آخرین تمرین را به‌سرعت انجام می‌دهید و سپس دستور می‌دهید: «فیلمبرداری می‌کنیم.» اما تنها یك برداشت کافی نیست. مسئله یك صحنه مهم و اصلی در میان است و تا باران متوقف نشده، باید تلاش دیگری کرد. دوباره دستور فیلمبرداری می‌دهید و سرانجام صحنه روی فیلم ضبط می‌شود.

با شتاب به سوی لابراتوار! سرتا پا عرق ـ درماه سپتامبر هستیم ـ باتشویش منتظر دیدن نتیجه کار هستیم؛ در حالی که ظهور این نگاتیو لعنتی وقت می‌گیرد. هیچ‌کاری نمی‌توان کرد تا زودتر ظاهر شود. عاقبت نتیجه معلوم می‌شود، شما به خود می‌گویید: زیاد بدك نیست. «اما مواظب باشید! این فقط بخش کوچکی از کار است و تعیین کننده نیست. چگونه این صحنه با بقیه صحنه‌ها هماهنگ خواهد شد؟ شما گردن مسئول تدوین را می‌گیرید و با شتاب به سالن مونتاژ می‌دوید. چند ساعت اضطراب‌آور مملو از انتظاری پرهیجان به بریدن و چسباندن می‌گذرد و در آخر می‌توانید تمام کار را نگاه کنید. حتی دستگاه قدیمی پخش پر از تکان مانع نمی‌شود که در تشخیص خوب بودن صحنه تردید کنید. آیا به موسیقی نیاز است؟ فضای پرصدا به تنهایی کافی نیست؟ این لحظه، لحظه‌ای مشخص کننده است. برای اینکه تصمیمی درست و منطقی گرفته شود باید صبر کرد تا تمام تکه‌ها و بخشهایی که به صحنه‌ها جان می‌بخشد و به صورت سکانس درمی‌آید، به هم چسبانده شود. در آخر کار، فیلم را به شکل کامل خواهید دید. فقط در این صورت ـ مسلماً به شرط آنکه عدم دلبستگی و بی‌طرفی خود را نشان دهید ـ می‌توانید تشخیص دهید که رقص زیر باران و اقعاً موفق بوده است یا نه.

اما این عدم دلبستگی و بی‌طرفی امکان پذیر است؟ می‌دانید که سخت و با دقت کار کرده‌اید. دیگران هم همین طور، اما این را نیز می‌دانید که ناچار بوده‌اید سرصحنه فیلمبرداری و در سالن مونتاژ تغییراتی به وجود آورید و قراردادهایی را بپذیرید ـ بی‌شك همیشه برای هدفهای والاتر ـ آیا حق با شما بوده است یا اشتباه کرده‌اید؟ آیا باید در آخر به سلیقهٔ شخصی خودتان قضاوت کنید. یا تصمیم اکثریت را بپذیرید؟ پاسخ این سؤال غیرممکن است. اما یك چیز مسلم است؛ حال که فیلم را به پایان رسانده‌اید، احساس می‌کنید آدم دیگری شده‌اید.

مروری کوتاه بر زندگی ساتیا جیت رای

ساتیا جیت رای، پسر یك نویسنده، نقاش و عکاس بنگالی، در ۲ می ۱۹۲۱ در بنگال متولد شده، در سال ۱۹۴۰ از دانشگاه کلکته در رشته اقتصاد فارغ‌التحصیل می‌گردد. از سال ۱۹۴۰ تا ۱۹۴۲ در دانشگاه «سانتی نیکیتان» به مدیریت رابیندرانات تاگور، به تحصیل در رشته هنرهای گرافیك می‌پردازد. در سال ۱۹۴۳ به کلکته باز می‌گردد تا به عنوان مدیر هنری یك آژانس تبلیغاتی انگلیسی فعالیت کند. او همچنین جلد کتاب «پاتر پانچالی» را طراحی می‌کند. در سال ۱۹۴۷ اولین سینما ـ کلوب هندی را با نام Film Society Calcutta تاسیس می‌کند. از سال ۱۹۴۹ تا ۱۹۵۰ به لندن می‌رود تا در زمینه تبلیغات فعالیت کند. در بازگشت به هند در سال ۱۹۵۰ در تدارك فیلم رویخانه، اثر ژان رنوار، با وی همکاری می‌کند. او در همین ناشر مجله ساندش (Sandesh) برای کودکان بوده است. حقوق کتاب پاتر پانچالی را در سال ۱۹۵۲ می‌خرد و با هزینه خود مشغول ساختن فیلمی از آن می‌شود تا زمانی که دولت بنگال به کمك او می‌آید. از سال ۱۹۶۱ به بعد موسیقی متن تمام فیلمهایش و نیز فیلم Shakespeare Wallah اثر «جیمز آیوری» در سال ۱۹۶۵ را خود می‌ساخته است.

قسمتی از خاطرات ساتیاجیت رای، برگرفته از کتاب ـ Ecrits surle Cinema

ترجمه حمیدهٔ فرمانی

پاورقی‌ها:

۱. Pather Panchali؛ محصول ۱۹۵۵، اولین فیلم ساتیا جیت رای.

۲. Pujas؛ مراسم مذهبی.

3. Grand Trunk Road

4. Bansi

5. subroto

۶. kaash؛ از تیره سرخس.

7. Bibhutibhusan Banerji