المخرج السينمائي / ساتيا جيت راي... وفن الالتزام

د. عبد السلام المدني

توطئـــــة

عالم ساتياجيت راي السحري وصوره التي تنطق بالشاعرية وتأثيرها العاطفي .. راسخة جميعها في مخيلتي ..فعمل سا تيا جيت راي ينظم إلى مجموعة من المخرجين المبدعين من معاصريه أمثال : انغمار بيرغمان واكيرا كوروساوا وفيدريكو فلليني .

مارتن سكورسيسي

يعد تطور السينما من أهم الظواهر في عصرنا الحاضر. من لعبة ميكانيكية بسيطة كانت ولا تزال في مطلع القرن التاسع عشر، حتى أصبحت من أقوى وأغنى شكل من أشكال الفن في عصرنا. فمنذ بداية اكتشافها اعتبرت وكأنها امتداد للتصوير الفوتوغرافي وبديلا عن المسرح والموسيقى ومجرد إكسسوار للاستحضار. تتمتع السينما اليوم بنفس القدر مثل الأشكال الأخرى في التعبير الإبداعي. بل اعتبرت في كثير من الدول ناقلا للتراث واللغة والتعريف بالعادات والتقاليد. كما أنها أصبحت تزيح الغبار عن كثير من الكتابات الأدبية وسابغة عليها المزيد من الإثارة والإبداع . ففي التعقيد الهائل للعملية الإبداعية، يجمع الفن السينمائي بين الشعر والموسيقى والرسم والدراما والعمارة، بالإضافة إلى عدد من أشكال الفنون الأخرى بشكل أو بآخر وبطرق مختلفة ومهمة. من أول الأشياء التي تعلمنا السينما إياها، أن إنتاج أي فيلم يبدو أكثر تطلبًا من كل تلك التي يمكن وصفها بأنها "إبداعية". إذ تمر جميع الأفلام بثلاث مراحل: " **الكتابة ، التصوير والمونتاج** ". كل مرحلة من مراحلها هي علامة مميزة في عملية الخلق. ولكن في حين أن الشرط الأول والثالث يشمل فقط مرحلة التفكير والمؤلف. أما الشرط الثاني يستدعي جميع الأحاسيس لدى الفنان : **الدماغية والجسدية والعاطفية** ويجعلها تعمل بشكل مكثف في نفس الوقت. السينمائي أثناء التصوير، يشبه بشكل عام بأنه شخصية "**منفرد بنفسه** " ويتواصل في نشوة إلهامه – ومن لا يفهم شيئًا عن هذه المهنة ، لا يجب عليه أن يقترب من الكاميرا.

لم يحدث في تاريخ السينما العربية ان تناولت بالنقد والتحليل الإنتاج السينمائي لبلدان الشرق الأقصى (آسيا وشبه القارة الهندية) . مع العلم بان العديد من دور العرض في الدول العربية قد خصصت قاعات عرض خاصة للأفلام الهندية الاستعراضية والغنائية ـ كما كان الحال عندنا في مدينة طرابلس ـ فإلى وقت قريب اعتبرت السينما الهندية أنها فقط سينما تجارية غنائية (استعراضية) وذات درامة خاصة بها[1]. كل ذلك جعل من الإنتاج السينمائي الهندي متنوع في الشكل والمضمون. كما أن كل ولاية من الولايات الهندية تعتبر مدينة قائمة بذاتها وبلغتها ولهجتها، بتنوع عادات وثقافات الناس المقيمين بها. وسميت بعد ذلك " ببوليوود " الشرق لأنها تنتج أكثر من خمسمائة فيلم في السنة. ومع هذا الكم الهائل من الإنتاج السينمائي يجعل من الهند أو شبه القارة الهندية موطن مزيج من الحضارات واللغات واللهجات كما أنها تعتبر ثرية بثقافاتها وألوانها وعاداتها المختلفة، وتناقضها الكبير الصارخ أحيانا : بين البؤس في مدنها الكبيرة ، مع الظروف اليومية الصعبة وغير المستقرة للشريحة الكبرى من الناس، وتقدم النخبة الصناعية والتكنولوجيا الحقيقية في المدن الكبرى . فهل يحتاج البشر إلى أحلام أكثر بقدر احتياجاتهم إلى الخبز؟ الهند قدمت ولا تزال تقدم الأحلام للعديد للبلدان النامية.!!

بعيداً عن الأغاني والرقص المعتاد في الأفلام الهندية التي انتشرت بسرعة بفضل الصناعة السينمائية (بوليوود)، يعتبر المخرج/ **ساتياجيت راي** استثناءاً في الإنتاج السينمائي في شبه القارة الهندية مع مجموعة صغيرة من المخرجين . فقد انحاز للواقع واعتبر انه مخرج واقعي، استطاع ان يقدم المجتمع الهندي برغم من تناقضاته في مجموعة من الصور ذات نبل وجمالية غير مسبوقة.

في نهاية القرن التاسع عشر وعندما خطت السينما خطواتها الأولى بالصور المتحركة للأخوين لوميير، كانت السينما قد وصلت بعد فترة قصيرة إلى الهند وشرق آسيا.

---

1 –في هذا المجال يصف المخرج ساتياجيت راي الأفلام الهندية الغنائية والدرامية بالشكل التالي : ان مكونات الفيلم الهندي (المتوسط) وهي معروفة جدا : الألوان " **ايستمان كولور** " وهي الألوان المفضلة دائما . يتخلل الفيلم ستة او سبعة أغاني بأصوات معهودة للجمهور فردية وجماعية والأكثر صخبا على الإطلاق. أما مشاهد الرقص فهي تجمع بين (الفردي والجماعي) مشوهة قدر الإمكان. ثم قصة فتاة جيدة أو سيئة فتى سيء أو طيب . مشاهد الحب تخلو من(القبلات)، بل الكثير من الدموع، مع مشاهد المعارك ضحك ، مطاردة ، ميلودراما، شخصياتها لا توجد إلا في مجتمع خيالي. والقصور لا توجد الا في بلاتوه التصوير. ومواقع التصوير لابد أن تجاري أحداث الفيلم كان تدور أحداث الفيلم في مدن مثل : **كولو** ، **مانالي** ، **أووتي**، **كشمير**، **لندن** ، **هونج كونج**، **طوكيو**، **باريس** . فإذا شاهدت اثنان أو ثلاثة من هذه الأفلام فانك ستعرف مكونات الفيلم الهندي ..ومع مرور الوقت أصحت هذه الظاهرة قاعدة أساسية في إنتاج الأفلام يلتزم كل من المنتج والمخرج.

. Satyagit Ray . Ecrits sur le cinéma .Traduit de l'anglais par Tony Mayer. Ed. J– C. Lattés 1982 .p 105

هذا الشرق الذي ظل لقرون طويلة ملهما للشعراء والكتاب والمغامرين بسبب ثراءه الثقافي والحضاري والإنساني أيضا. كانت السينما قد وصلت الهند والصين ودول آسيا ، بسبب أن اغلبها كان يقع تخت الاستعمار الفرنسي والانجليزي. لذا كان لأفلام الأخوين لومير الصدى الكبير في اغلب ولايات الهند وبالذات في (بومباي) الولاية الأكثر ازدحاما بالسكان في شبه القارة الهندية. بعد عدة امحاولات سينمائية تأسست مباشرة شركات إنتاج في بومباي حتى أصبحت تدعى هوليوود الشرق لغزارة الإنتاج وتنوعه. وظهر على إثرها قانون التصوير والإنتاج السينمائي ثم قانون الرقابة وترخيص لدور العرض سنة 1918.

في منتصف الأربعينات ازدهرت السينما الهندية بإنتاج العديد من الأفلام بطلها النجم (راج كابور) والتي لاقت رواجا في بلاد الهند وخارجه، حيث لعب هذا النجم أدوارا مختلفة في عديد الأفلام. ومع مرور الوقت تنوعت الأفلام مع غزارة الإنتاج، وانتشرت دور العرض في الداخل والخارج، حتى أصبحت للأفلام الهندية سوقها الخاص ولها أيضا دور عرضها الخاصة بها في دول الشرق الأوسط بجمهورها الواسع. مستفيدة من فراغ الإنتاج السينمائي في الدول العربية. عرف الهنود أن السينما يمكن أن تقوم بدعم الثقافات الهندية المختلفة في طول شبه القارة وعرضها فتوسعوا في إنتاجها وأصبحت الرابط الأساسي لكل ثقافات الهند ولهجاته المتعددة. ويذكر المخرج ساتيا جيت راي انه كان بمدينة كالكوتا في خمسينات القرن الماضي مكتبة بمركز المدينة تقوم باستيراد الكتب السينمائية، يقول أنها كانت تنفذ بسرعة من الرفوف قبل أن يعتريها الغبار لكثرة المهتمين بالفن السابع من الهواة والمهتمين بالفن الجديد. كما يذكر أنه كان بنفس المدينة أكثر من اثني عشر ناد للسينما في مدينة كالكوتا وحدها والعدد يتضاعف. وتملك هذه النوادي العديد من الدوريات الخاصة بها، كما يتم نشر النقد السينمائي الخاص لكل مجلة وشرح وجهات نظرها في مجال الفن السابع[2].

<u>سينما راي بين الحداثة والتقليد</u>

يعتبر المخرج البنغالي ساتيا جيت راي من أشهر المخرجين في شبه القارة الهندية. فهو ينحدر من إقليم البنغال لعائلة ميسورة الحال تمتهن الكتابة والشعر. فقد ورث راي عن عائلته حب الأدب والشعر والفن الذي اخذ جل وقته فيما بعد. تلقى راي من هذه العائلة تربية فنية وثقافية الأمر الذي ساعده في توجهاته واختياراته في المجالات الفنية. اشتغل راي في بداية

2 –Ibid p. 23 Satyagit Ray.

حياته في لوحات الدعاية والإعلانات مثله مثل المخرج الروسي س. ايزنشتين وكثير من مخرجي عصره. ثم أنشأ فيما بعد ناد للسينما في بومباي. في هذه الفترة من تاريخ ميلاده كانت الأفلام الصامتة تعيش فترة ازدهارها : د. و.جريفث ، آبل غنس ، ا.ف. ستروهايم إضافة إلى أفلام شابلن وبستر كيتون الهزلية.

من هذه المرحلة بدأ راي يعي الحركة النشطة ويشاهد العروض السينمائية الصامتة في اغلبها والتي تتخللها أغاني واستعراضات كالرقص الذي كان الفن المسيطر على مشاهد اغلب الأفلام. وقد علق راي على ذلك بقوله : " دأبت الشركات المصنفة في الهند على مسايرة الموجة بإنتاج أفلام غنائية ." [3] وحين دخول الصوت لم تتغير أشياء كثيرة فيما كان يعرف بالأفلام التجارية بل تغيرت فقط مجموعة من المفاهيم والإشكاليات كتعدد اللهجات واللغات المحلية. بالإضافة إلى أفلام الاستعراضية أضيفت ايضا فيما بعد أفلام جيمس بوند وأفلام رعاة البقر والكونغ فو اليابانية واستبدلت السهام النارية ببنادق الصيد في صراع غير متكافئ بين الخير والشر. وغلبت على المشهد وجود بطل يأتي في الوقت المناسب ليقذ البطلة[4] .

في بداية الأمر كان اغلب المنتجون والمخرجون يصرون علنا بأنهم ينتجون أفلاما تجارية اذ كانت هي السمة الغالبة في إنتاج على مستوى قارة مثل الهند، وكان الغرض من ذلك هو الاستحواذ على اكبر عدد ممكن من الجمهور باستعمال اللهجة الهندية مع تحاشي أو تهميش ثقافات المدن الأخرى في شبه القارة.

بتأثره بأفلام المخرج الفرنسي ج. **رينوار والواقعية الجديدة** ، استطاع ساتياجيت راي أن يحافظ طيلة عمله السينمائي كمخرج على فكرة أن "**الفنان يجب أن يكون الشاهد الملتزم بالعصر الذي يعيش فيه...**"، وقد تجلى ذلك في فيلم : بؤس الريف (**باتر بنشالي**[5]) أو الفساد يسود في عالم الأعمال في فيلمه **(فروع الشجرة)**. من عصر النهضة البنغالية كما يحبذ أن يسميها ، يظهر ارتباطه وتمسكه بهذه الحيوية الفكرية والثقافية التي تميز أفلامًا مثل : **(الآلهة)** و **(صالون الموسيقى)**، **(شارولاتا)** و **(البيت والدنيا)**.

3 – Satyajit Ray. Dossiers réunis par Guy Hannebelle , Cinémaction (Les cinémas indiens), éd. Cerf 1984 p.6

4– Ibd. P.6,7

5 – تترجم أحيانا ب (عذابات الطريق أو أغنية الطريق).

إلى جانب حياته المهنية كمخرج، كان راي موسيقيًا وكاتبًا. في سنة 1961، بدأ في تأليف الموسيقى لأفلامه، وهو أمر نادر في تاريخ السينما – باستثناء شابلن – ولكنه متكرر في الهند. قال راي : " **إن السينما، مثل الموسيقى هي فن العصر**" وأنها بخلاف الرسم أو الأدب، هي فن تفرض مدتها الزمنية. ومع ذلك فإن الموسيقى الهندية ترتكز بشكل أساسي على الارتجال، فمن جانب الغرب هناك (بيتهوفن وموزارت) اللذان تأثر بهما راي حيث كان دائب البحث عن النماذج التي تمنح أشكالًا درامية دقيقة (كونشيرتو ، سوناتا ، سيمفونية)[6].

في سنة 1961 أعاد راي إحياء مجلة ساندیش التي أسسها جده سنة 1913. وقد تخصصت مجلة الأطفال هذه في نشر الأخبار البنغالية وهي نسخ الحكايات الشعبية الشفوية. وكان راي يحب كتابة القصص القصيرة، فيخلق شخصية المحقق فيلودا، بطله الأكثر شهرة ويوقع العديد من القصص الرائعة المستوحاة من **جول فيرن وأرثر كونان دويل**.

فن الالتـــزام :

أفلام راي بين الريف والمدينة..

سئل غاندي مرة : ماذا تعني لك الهند ؟ فأجاب: " **الهند تعيش في قراها**. "

إن ما يميز المخرج ساتياجيت راي هو التعلق العميق بالبنغال، وللتأكيد على وجهة نظر غاندي. البنغال الريفي بثقافته وتاريخه : السياسي والديني (الهندوسية) وقد اظهر ذلك من خلال فيلمين له: " **الآلهة وغانشتارو** " سنة 1989. باستثناء فيلم **(لاعبو الشطرنج)** الذي أخرجه سنة 1977 وقد أنتجه في بومباي وناطقا باللغة الأردية (الأدبية الهندية)، إذ في صدى غرفة الموسيقى يتم لعب دراما مماثلة في سجل آخر: اللامبالاة الفخمة أو الانتحارية في وجه التغيرات في العالم. ميزة أخرى مهيمنة في العمل، بطعم التكيف الأدبي والمتكرر مع **راي**، حول الشكل المركزي للشاعر **رابندرانات طاغور** ولكن أيضًا مستوحي من عمل سونيل كونغولي كفيلم : **(ايام وليالي في الغابة)**. فإذا كان **ساتيا جيت راي** قد مارس مبكرا عمله في الفنون الجميلة، كمصمم غرافيك (ملصقات وأغلفة كتب) ورسام قبل الذهاب إلى الإخراج ، فذلك لأنه نشأ في عائلة تهوى الكتابة. وكان والده سوكومار **راي**، يمتلك مطبعة وصاحب ودار نشر ومؤلف كتب أيضا للأطفال توفي عندما بلغ راي سنته الثانية. عندما بدأ **راي** في عام 1961 بتأليف الموسيقى

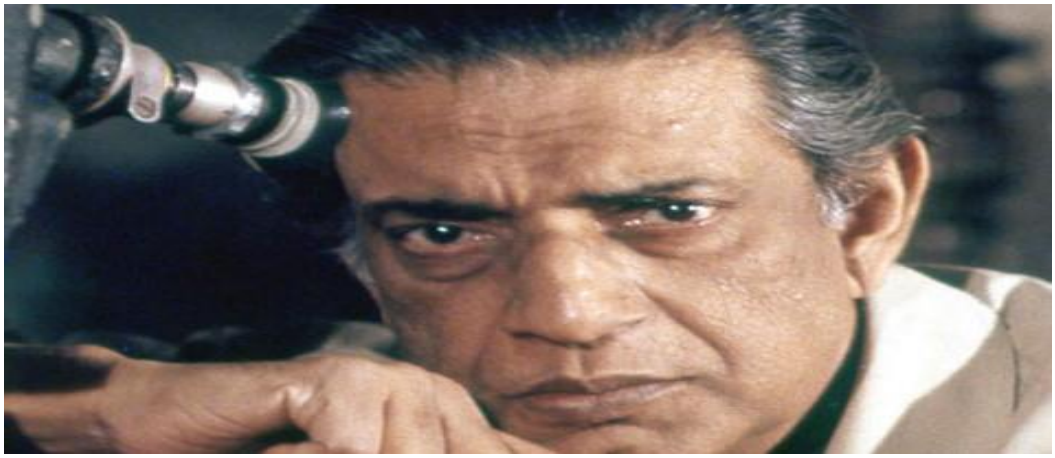
[6]- Satyagit Ray . Ecrits sur le cinéma Ibd.p. 87.

لأفلامه ، بعد أن عهد بها إلى ملحنين عظماء مثل **رافي شانكار وعلي أكبر خان**، أعاد إحياء التقليد الأدبي العائلي بإعادة إطلاق مراجعة لجده ساندیش، الذي قام بكتابة مجموعة أعمال، ثم أنجز العديد من القصص، تحولت مواضيعها سينمائيا. ولذا فان راي يعتبر سليل لأسرة برجوازية مثقفة من كلكتا. من جهة أخرى فهو وريث تيار فكري، عصر النهضة البنغالية وبرؤية تقدمية وإنسانية معنية ومنفتحة على بعض قيم الغرب في السياسة وخصوصا في المجال الفني. ففي هذا العالم المرتبط بماضي البنغال، الذي صاغه راي في العديد من أعماله السينمائية مثل أفلام : "**الآلهة، شارولاته والبيت والدنيا** ". نجد أيضا أفكاره في بعض أفلام أخرى معاصرة مثل: " **عدو الشعب ، فروع الشجرة والزائر**" .

إضافة إلى رغبته كمخرج في استعادة هذا العالم الذي يرغبه وهو عالم الطفل (أفلام للأطفال وقصص بوليسية هي أيضًا جزء من عالم عائلته). فقد اعتبر انه شاهد على واقع بلاده، وهي ردة فعل حول السينما الهندية ومستوحى من أسلوب وأعمال المخرج الفرنسي **جان رينوار**. وهي أعمال كان **راي** يجهلها لأنه في فترة ما كان مأخوذا ومتأثرا بالسينما الأمريكية. كان لقاءه الأول **برينوار** حينما كان هذا الأخير يجهز لإنتاج فيلم (**النهر**) وأخرجه لاحقا في الهند. ابتعد راي الى حد ما عن عالمه الحضري ووسطه الاجتماعي، عندما قام باقتباس بعض القصص من مؤلف روائي شعبي : ب. بيانجيري وهي قصص استقى منها الثلاثية : (**عالم ابو**) ثم (**الرعد البعيد**). وهي أفلام تدور مواضيعها حول الفقر ومشاكل الريف المهمش. في ذات الوقت استطاع ان يعمل بالتوازي بإخراج أفلام في كالكوتا كفيلم الخلاص (**صادقاتي**) مع الراحلة ساميتا باتيل، والعمل أيضا في موطنه الأصلي البنغال. كانت الحاجة إلى إنتاج أفلام خارج وسطه الطبيعي وهو لجوؤه إلى عالم الواقع الذي يبحث عنه والذي يعرف كيف يتعامل معه ويجعله مألوفا وذلك بالعودة إلى جذوره الأولى وهويته البنغالية عالمه المفضل لديه : (ر.**طاغور والنهضة البنغالية**) والتي أبدعها في فيلم (**صالون الموسيقى**). لذا جعل عمله فريدًا ومتجانسا، وقد عبر عن هذا التفرد أيضًا من خلال طريقة الوسم أو السيمياء التقليدية للعلاقة بين الريف والمدينة. في حين أن الهجرة الريفية غالبا ما تجعل المدينة مكان الهلاك والفساد. فقد عكس راي النموذج الذي قدمه المخرج الألماني **ف. مورناو** في فيلم (**الفجر**) اذ جعل المدينة مكان الوصول إلى العلم والمعرفة من خلال ثلاثية : (**ابو**) ومع الممثل سوميترا شاطارجي في فيلم (**الآلهة**). اذ كان راي في ثلاثية كالكوتا، قد عبر عن المدينة بشكل مختلف.

الواقعية الجديدة على ضفاف نهر الغنج

ساتياجيت راي : الأسلوب والمنهج..



المخرج ساتياجيت راي

في بداية الحرب العالمية الثانية، كانت الواقعية الجديدة التي ظهرت في ايطاليا في أوج ازدهارها. فأحدثت بذلك نظرة جديدة في التعاطي مع الشكل السينمائي مع الأخذ في الاعتبار الواقع اليومي لحياة الناس أينما كانوا. وعلى إثر هذه اللغة الجديدة تشكل نموذجا وأسلوبا مختلفا لصانعي الأفلام في بلدان العالم الثالث والذين يرغبون في الإدلاء بشهاداتهم حول الواقع الاجتماعي لبلدانهم ومتأثرين بالأفلام الايطالية ما بعد الحرب. وكان راي من بين الذين استهوتهم " **سينما الحقيقة**". أثناء إقامته في لندن سنة 1950 شاهد راي الفيلم الايطالي (**سارق الدراجة)** للمخرج الايطالي (**ف. دي سيكا**)، إذ علق بعدها بأنه شعر بحماس شديد لإخراج فيلمه " **باتر بنشالي** "[7]. كان الناقد والمنظر السينمائي الفرنسي أندريه بازان أول من اكتشف شيئًا جديدا ومختلفا في سينما راي عندما كتب حول فيلم **ابراجيتو** (Aparajito) ثم فيلم **باتر بنشالي**[8] (Pather Panchali) الذي أعجب به فيما بعد، فكتب معلقا : " إن اختيار الصور وطريقة تسلسلها وبالرغم من جمالياتها فهي تعد اقل أهمية مقارنة بأحداث الفيلم، من خلال الأثر الذي

7 – Satyajit Ray. Ibid p. 14

8 – فيلم باتر بنشالي ..أولى أفلام سا تياجيت راي وأشهرهم، والذي يعتبر تحفته: Pather Panchali (شكوى الطريق). مستوحى من الأدب البنغالي الكلاسيكي الذي نشر في عام 1928 . يوزع راي الأدوار القيادية للأصدقاء ويصور فيلمه في مشهد حقيقي. فاز فيلم **باتر بنشالي** بالعديد من الجوائز الدولية ، بما في ذلك "جائزة الوثيقة الإنسانية" في مهرجان كان السينمائي 1956. وهو الجزء الأول من ثلاثية **ابو (رؤية طفل)** يليه فيلم **(اباراجيتو)** "**الفاشل**" رؤية مراهق و **(عالم ابو – رؤية شخص بالغ)**

تركته في ذاكرة الطفل البطل الرئيسي للقصة[9]. إن أي متفرج شاهد **باتر بنشالي** فانه سيبقى متذكرا على الدوام وفاة المرأة العجوز في الغابة : " **الصوت الباهت والمختنق لجمجمتها عندما اصطدمت بالأرض، وضجيج المزهرية المعدني، الذي يتدحرج من المنحدر قبل أن يستقر في بركة الماء في حين يسمع صرير البامبو**، ثم **يظهر وجه الطفل ابو**."[10]. وبالمثل هناك لحظات لا تنسى في هذا الفيلم وذلك عندما تتوقف حركة الطفل (**ابو**) الذي يقوم بغسل أسنانه على حافة الماء، حينما يقطع هدوءه صوت الأب الصادم ليخبره بموت أخته.

في أسلوب المخرج ساتيا جيت راي هناك حقيقة ما : هي مسألة الأشياء والكائنات ، وحقيقة ما لا يُرى (الهواء)، الحامل لكل الأصوات (الكلمات ، الضوضاء ، الموسيقى). وواقعيته الحساسة، المهتمة بتتابع الأصوات وزمنها (حيث يحدث الصوت الناتج من حوار او مؤثرات، حينما يقابل الممثل شخصا ما أو(الإتيان بحركة ما). ذلك هو المصدر الخفي **في** " **دراما** " راي. الصوت عند راي مثلا وبكل مكوناته، هو ما يحول الواقع إلى لحن لا يلين. كلما أعجب راي بالمواد الصوتية، كلما أسر جمال هذه الوجوه التي تأثرت بصوت دون رفع سر التحول الذي سيعمل فيه.

<u>فيلم باتر بنشالي</u>

استغرق تصوير فيلم **باتر بنشالي** ثلاث سنوات لأن راي كان هو المخرج والمنتج وكاتب السيناريو. وبفضل قرض من حكومة ولاية البنغال الغربية، استطاع استكمال الفيلم سنة 1955. واستقبل الفيلم من قبل النقاد بامتنان شديد لطرحه قضية إنسانية. البعض الآخر وجد في تسلسل المشاهد بطيئًا جدًا. ويراها مجرد "إنسانية ساذجة" يطرحها الفيلم. كما ان العمل ككل " مناهض للحداثة "، ودعوة للعودة للسينما الكلاسيكية. إلا أن المخرج الياباني الشهير **أكيرا كوروساوا** وضع حدا لهذه الآراء وكانت له كلمته الأخيرة حول الفيلم قائلا: " **من لم يشاهد سينما راي التي ترقى إلى الوجود في العالم فكأنه لم ير الشمس ولا القمر.**"

9 –كراسات سينمائية العدد 57 أكتوبر سنة 1957 .

10 – من خلال مشاهدة الفيلم باتر بنشالي ..الباحث

باتر بنشالي : درامــة موسيقيــة

من المشاهد الأولى للفيلم، ومنذ بدء العناوين تنسج آلة السيتار والفلوت والإيقاع مع الطبلة والأجراس مشاهد الفيلم من بدايته إلى آخر لقطة فيه. كما أن الموسيقى لا تغرق الصور تحت موجة من الأصوات المتقطعة. الفيلم تم تصويره بالأبيض والأسود ومع ذلك يسلط الفيلم الضوء على جمال النخيل والغابة. من خلال مبدأ الإضاءة الذي يجعل البشرة أكثر إشراقًا، والعيون أكثر لمعانا والأسنان أكثر بياضًا. فتلتقط الكاميرا تباين وجه الطفل بالقرب من وجه جدته التي تبدو فاقدة لأسنانها. أظهر المخرج وفي اغلب أفلامه جماليات لشكل (الساري) اللباس التقليدي في الهند كما ظهرت ثناياه بشكل مميز مثل طيات فستان القديسين في النحت الروماني، الذي اعتبره الأديب الفرنسي **أندريه مالرو** بأنها مقاربة أقرب إلى التماثيل البوذية اليونانية القديمة في الهند والتي تعود إلى القرن الرابع الميلادي. في ذات الوقت قدم المخرج العديد من التفاصيل اليومية لهذه العائلة : هناك مشاهد للطفل **ابو** الذي يفضل لعبة الموت بدلاً من الغسل في الصباح. تصطحبه والدته إلى المدرسة عبر طريق في الريف. بائع متجول يصرخ بشكل متميز لبيع الحلويات، قبل لفها في عبوات صغيرة من الأوراق.

في فيلم **باتر بنشالي** كما هو الحال في السينما الإيطالية **الواقعية الجديدة** التي لم يخفي ساتياجيت راي إعجابه بها فيصف هذا الفيلم الجمال بكل الوسائل، على الرغم من البيئة المتداعية. خلال زيارته إلى الهند للعثورعلى أحد أفلامه، أعجب المخرج الأمريكي **جون هيوستن** بمشاهد من هذا الفيلم. وعلى اثر ذلك كتب إلى أمينة متحف الفن الحديث في نيويورك : " **لقد ظهرت موهبة كبيرة** ".

في المشهد المعني ، يكتشف الأخ والأخت فجأة ، في الحقل المفتوح أبراج كهربائية عملاقة : الأسلاك الكهربائية، الممتدة بين الأبراج، مبرزة عالما جديدا وحلقة وصل بين العالم الحديث

والريف. في مشهد يبدو مفاجئ للأطفال صوت قاطرة بخارية تقطع الصمت ثم مرورها بالقرب منهما نافثة دخانها الأسود. حينها يلجأ الأطفال إلى الشجيرات القريبة، والتي تبدو مدوية بضحكاتهم وصخبهم.

فيلم مفعم بالإنسانية الراقية:

من بين مشاهد الفيلم العديدة مشهد العاصفة : إذ تبدأ الريح بتحرك أوراق اللوتس. يصاحب الرعد أمطارغزيرة التي تضطر الكلاب إلى اللجوء إلى مأوى الشرفات. والطفلان: " **ابو** و **دورغة** " ، يرقصون بسعادة تحت المطر[11]. قبل أن يصابا بالبرد الشديد مكتفين بشال وحيد رقيق تحت شجرة كبيرة. إلا أن الفتاة **دورغة** أصيبت بالبرد، ثم بالحمى فلم تسعفها الكمدات التي تضعها والدتها على جبينها حتى تتمكن من علاجها. ويظهر الفيلم في الخارج آثارا لعاصفة، فأصبحت الأزقة عبارة عن مستنقعات. وفي مشهد حزين تموت الفتاة الصغيرة " **دورغة**" على ركبتي والدتها. وعندما يعود الأب، لم يجد أبناءه يستقبلانه كالمعتاد. في الحديقة التي دمرتها العاصفة، لم يبق سوى بعض الأبقار. من وشاح صغير يستخرج الأب الهدايا التي أعدها لطفليه. ولكن عندما يكتشف تنهدات الأم عن وفاة ابنتهما، يطلق صرخة عالية وفي حزن عميق تنضم دموعه إلى دموعها. في نهاية الفيلم: عربة يسحبها اثنان من الثيران، يغادرا لأب والأم والابن القرية إلى المدينة حيث يضع المخرج بهذه النهاية الأليمة العديد من الأسئلة وعلامات الاستفهام.

إنها ثورة صغيرة تحدث في الهند عندما أخرج **راي** أولى أفلامه **(باتر بنشالي)**، على الشاشات البنغالية في عام 1955. كان في ذلك الوقت يمثل ولادة سينما مؤلف، مخالفاً بذلك قوانين الصناعة الهندية السائدة. كما حضي الفيلم باستقبال وترحيب من قبل النقاد، ورفع من قيمة السينما الهندية آنذاك. كانت جائزة مهرجان كان سنة 1955 للمخرج ساتياجيت راي كمكافأة له، " **لأفضل وثيقة إنسانية**". إذ فتح الفيلم في ذلك الوقت أعين الغرب على إنتاج سينمائي جديد ومختلف عن السينما التجارية والسائدة في الهند. فالنقاد وأصحاب الشركات العالمية يترددون في التعامل مع أي بادرة جديدة من دول العالم الثالث، كونها لم تزل غير قادرة على استيعاب الفن الجديد على اعتباره فنا تجاريا بالدرجة الأولى. ويصادف خروج فيلم **باتر بنشالي** في بداية الخمسينات انطلاق ما يسمى **بالموجة الجديدة** في السينما الفرنسية والتي اعتبرت كرد فعل عن

11 – من خلال مشاهد وتحليل فيلم باتر بنشالي للمخرج ساتياجيت راي 1955

السينما الكلاسيكية بعد عشر سنوات على بداية انطلاق **الواقعية الجديدة** في ايطاليا والتي أيضا كانت تعتبر بأنها المعبر الأساسي للحركة العمالية والطبقة المسحوقة في العالم، وكمناصرة للفيلم الواقعي كما انها في ذات الوقت حركة فنية وجمالية جاءت لتثري اللغة السينمائية في كل تخصصاتها. علق المخرج فرانسوا تروفو احد أقطاب مؤسسي الموجة الجديدة:" **انه لا يريد رؤية مشاهد فيلم فيه قرويون يأكلون بأيديهم..**"[12]

ساتيا جيت راي الشاعر والمستبصر

قدم المخرج سا تياجيت راي قرابة ثمانية وعشرون فيلمًا روائيًا ، من سنة 1952-1955 إلى جانب ثمانية أفلام قصيرة ومتوسطة الطول (أفلام وثائقية وروائية)، وبعض الأفلام الرائعة من أشهرها ثلاثية: **باتر بنشالي** 1955، **اباراجيتو 1957 وعالم ابو** 1959 وهي الدعامة الأساسية لنوادي الأفلام لسنوات عديدة.

استغرق العمل في إخراج فيلم **باتر بنشالي** ثلاث سنوات. اضطر خلالها سا تياجيت راي إلى الاستدانة فباع مكتبته ووصل به الأمر إلى بيع الأشياء الثمينة لكل من والدته وزوجته. استطاع راي بعد هذا المجهود ان يشارك به في مهرجان كان سنة 1956، ليحصل على استحسان النقاد. وليصبح فيما بعد علامة مميزة في السينما البنغالية بشكل خاص. في هذا العمل كما في الأجزاء الأخرى من ثلاثية : **باتر بنشالي، اباراجيتو وعالم ابو**. وضع ساتياجيت راي جميع مكونات فنه.

فعندما يضيع الأخوين : " **دورغة وابو** " وسط حقل من الزهور يتناهى الى سمعهم صفارة قطار لأول مرة يمر بالقرب منهم بسرعة ينفث الدخان، وهو يرمز للأمل والانطلاق. عندما ترقص الصبية **دورغا** تحت المطر والعاصفة في **باتربنشالي** أو عندما يموت الأب على نهر بناريس في فيلم **اباراجيتو** فان راي يحاول ربط الإنسان بالكون، والتقاط لحظات الوجود في حياتهم نقطة نقطة وتسجيل أعلى درجات التوتر لديهم دون تجاهل الأبعاد التأملية للمشهد .

أما بالنسبة للعامل الزمني فان راي دائما حاضرا وغالبًا ما يكون الماضي والحاضر والمستقبل واحدًا بالنسبة له كما هو الحال في الفلسفة الهندوسية، فهو أيضًا رسام للصراعات والتناقضات الاجتماعية . ففي فيلم **(صالون الموسيقى)** ، يتعرض الفيلم لحياة رجل ارستقراطي يرى

12 .- Pour critikat.www. doc. world. ..Critique le (la complaint de sentier) .Ophélie Wiel

أسلوب حياته ينهار، فيعزل نفسه عن العالم من خلال تكريس نفسه بالكامل لشغفه بالموسيقى ، يجعلنا نشعر أن أي تقدم – بلا شك هو ضروري – إلا انه يؤدي في النهاية إلى خسارة القيم الثمينة. أما في فيلم **اباراجيتو**، يدفع التعطش الى العلم الشاب **(ابو)** في فيلم **ابو** إلى مغادرة البيت متوجها إلى المدينة والانفصال عن والدته. فيحدث بذلك شرخا في الرابط العائلي ومعلوم إن الروابط العائلية " قوية جدًا في المجتمع الهندي "، فاحدث ذلك هوة في النسيج الأسري لن يتعافى منها.

شارولاتـــه:

في فيلم (**شارولاتة**) الذي أخرجه راي سنة (1964)، يعتبر احد روائع أعماله وتحفة سينمائية رائعة. فهو يجمع بين جماليات التصوير بالأبيض والأسود حيث تماهت شخصيات الفيلم مع هذه الألوان الثلاث والأداء الموسيقى والحوار الذي يمر عبر الشاشة بشكل متقن وحرفي. في دور " شارولاته " الممثلة القديرة **(مهدبي مخرجي)**، أما في دور الزوج " امل " **(سوميترا شاتارجي)**، اذ يعتبر هذان الممثلان احد الشخصيات الرئيسية التي اعتمد عليها راي في اغلب أعماله، ومن شدة تجسيد هذه الشخصيات لادوارها قد ينسيك في تتبع بقية الشخصيات الأخرى المشاركة في أفلامه. راي يستخدم ازميل النحات في تشكيل شخصياته بشكل مطابق للواقع . أولاً من قبل المؤلف **رابيندرانات طاغور**، ثم بواسطة راي الذي قام بتكييف النص مرة أخرى.

بالنسبة للممثلة مهذبي مخرجي على وجه الخصوص وصاحبة الدور الرئيسي في فيلم شارولاتة. اذ قام التي راي بتصويرها واظهر وجهها من زوايا متعددة حتى جعلها تسكن الشاشة بشكل حيوي، وفي مشاهد معينة، تمكنت من جعل مجموعة كاملة من المشاعر المتتالية تنتقل عبر وجهها ، حيث يمكن للمرء أن يتحدث عن مقياس في الموسيقى، وهو الهدف الذي سعى إليه راي كما شرح نفسه في مقاله الجميل للغاية تحت عيون الغرب (انظر مجموعة مقالات راي المنشورة تحت عنوان كنت أود أن أتمكن من عرضها لك). كان لدى راي شغف بالموسيقى الغربية وخاصة موزارت. ربما تكون شارولاتا واحدة من أجمل صور امرأة في تاريخ السينما. عندما تتجمد الصور في النهاية ، لدينا بالفعل انطباع بأنه خلال هذا الفيلم ، قرأنا للتو قصة رومانسية غنية بالتفاصيل والعواطف وشخصيات لا تنسى ، وهي علامة لا مثيل لها لأفلام رائعة. بواسطة راي.إذ تسمح العلاقة الثلاثية بين (الزوج والزوجة والصديق) بإظهار ووصف اضطراب العلاقة العاطفية الحساسة كما يصفها الروائي الروسي تشيكوف مع الحفاظ على حرية كل شخصية كما أنها تسمح لكل منهم بمنح مشاعره بسخاء في حدود الاحترام.

ان راي يعرف كيف يكون شاعرا دون أن يقول شعرا، إلا أن منتقديه يرون فيه شاهدًا سلبيًا على عصره. كما أنهم لا يخفون اهتمامهم به وله عليهم فضل كبير بأنه أيقض فيهم روح المغامرة وفتح عيونهم على صناعة سينما مختلفة[13]. في رباعية معقدة على المدينة الحديثة وسكانها تعامل راي مع اللوحة الحالية مباشرة في مجموعة من الأفلام أخرجها حديثا يشرح فيها رؤيته حول المدينة : (**أيام وليالي في الغابة** – 1970 ؛ **الخصم** – 1971 ؛ شركة محدودة 1972 ثم فيلم الوسيط – 1975. اذ ينتقد في هذه الأفلام الثلاثة الغطرسة وفساد الشباب من قبل مجتمع قائم على الجانب المادي، ونفاق العلاقات الاجتماعية وانحطاط البرجوازية التجارية. إلا أن راي لا يحكم على شخصياته، بل يجعلنا نفهمهم ونعاملهم باحترام. كما تستهدف أفلامه روح الدعابة القاسية.

13 – Michel Ciment / Satyajit Ray, poète, clairvoyant. Le monde Diplomatique. Caméra critique. Mars 1981. P.23

عالم ابو

استطاع راي ولمدة عشرين عامًا وفي عشرة أفلام، ان يبهرنا بأعماله متناولا شتى المواضيع التي تشغل بال المتفرج سواء أكان في داخل الهند او خارجها. كما انه اثبت بلا مجال للشك بأنه متمكن من اللغة السينمائية وفك طلاسمها وجعلها تخدم إغراضه معتمدا في ذلك على مجموعة من الممثلين الذين اختارهم بنفسه وحسب دور كل واحد منهم : ومن أهم ممثليه الذين تعاملوا معه في اغلب أفلامه كممثله المفضل ، **سوميترا شاترجي** الذي أصبح يمثل الواقعية الشابة من خلال فيلم (**عالم ابو**) ثم تدريجيًا أصبح يعكس واقعا ساخرًا تحت ضغط التغيرات الاجتماعية التي تحدث في الهند اليوم.

اذ أعربت الصناعة الهندية عن أسفها لأن راي كان يمكن أن يظهر الهند في أكثر الحقائق المؤلمة لوضعها العالمي الثالث حين أنجز فيلمه " **باتر بنشالي** " . ومع ذلك ، فان الفيلم تناول حياة القرويين بشكل متواضع من خلال حياة أسرة صغيرة، فلا توجد مشاهد بؤس في الفيلم. يصف المخرج الحياة اليومية لهذه العائلة حيث يعد تناول وجبتين في اليوم احتفالًا ولكن في الغالب يكون من الضروري أن تكون راضيًا بالقضمات العشوائية. كان مواضيع الجوع والبحث عن العمل في العالم الصناعي مبعث بحث وجدل للعديد من المواضيع السينمائية . فقد تناول شارلي شابلن في مجموعة أقلامه : " **الأزمنة الحديثة والمتشرد والبحث عمن الذهب** " في بداية مسار حياته السينمائية بطرح مشكلة الفقر والجوع وبداية سيطرة رأس المال منذ بداية القرن

الماضي. وقد تناول الموضوع بشكل هزلي ومضحك. في فيلم **باتر بنشالي** لا يدخل راي في المباشرة وهي إحدى سمات الأفلام الحديثة فهو يتناول حياة عائلة قروية من خلال نضالها اليومي. اذ يكون موضوع الجوع محوريًا في الفيلم ولكن بطريقة غير مباشرة : فالمشاهد تدور حول فاكهة مسروقة أو تاجر حلوى فالشخصيات هنا تحاول خداع البؤس.

من خلال الجوع يجيء التأمل أو الصمت للبالغين وعدم الفهم للأطفال. الفرح والحب ليسا غائبين عن الفيلم ، ولا يعاملان بالبساطة : إن عدوانية الأم وهي إحدى الشخصيات الرائعة في الفيلم ولا تقابلها إلا هدية الذات والإيثار التي تظهرها. في فيلم " **باتر بنشالي** " ، الألم والسعادة يسيران جنبًا إلى جنب ، ويجمعان بشكل مثالي بين سحر ابتسامة الفتى **دورغا** ، الذي تم تصويره عن قرب وبين الحزن الشديد والمفاجأة غير السارة والمؤلمة للأب الذي يعلم، بعد رحلة طويلة، أن ابنته اختفت إلى الأبد فيصرخ في صمت وبدون مشاعر مصطنعة. ولكن في المشاعر اللحظية في إيقاعها الخاص بالسينما الهندية ، يبدو أن الوقت يمر ببطء أكثر من أي مكان آخر.

ان نجاح راي الرائع في الطريقة التي يستخدم بها مؤثراته " **الواقعية الإيطالية الجديدة** " لصنع فيلم بمواضيع هندية عميقة. فلم يكن راي، الذي ينحدر من الطبقة البرجوازية البنغالية ، يعرف شيئًا عن الريف الفقير او حتى عن وجود قرويين فقراء. ومع ذلك فإنه في فيلمه يعطيها واقعية كبيرة، وخلق لها صدى واسعا في الهند وخارجه.

الدورالريادي للمرأة في سينما راي

في شبه القارة الهندية والتي تعد اليوم قرابة المليار وثلاثمائة مليون نسمة، فعلت السينما ولا تزال تفعل الكثير من أجل الاعتراف بالدور الحيوي والريادي للمرأة في بلد لا تزال تُعامل فيه على أنها كائنات أدنى. في فيلم **باتر بنشالي**، يؤكد راي دون أن يلمس المعاملة المخصصة للابن المدلل. أما الابنة فإنها بالمقابل تعامل معاملة سيئة. فهي تؤنب إذا أخطأت أو تقوم بمهام صغرى ككنس أرضية المنزل. في المنزل الأم ربة البيت هي التي تتحمل مسؤولية الأطفال. بالنسبة **لأبو** الصغير، فهو يتبع أخته **دورغة** أينما ذهبت فهي تبدو أكثر حيلة منه، وعندما تموت يختفي جزء من عالم الصبي إلى الأبد. فيستلم هو زمام المبادرة معتمدا على نفسه من خلال رمي اللآلئ التي سرقتها أخته في فترة ما في النهر كرمزية وليظهر أخيراً انه قادرً على تولي مسؤولية حياته الخاصة. وقد عبر راي عن هذه الشخصية في الجزأين التاليين من " ثلاثية ابو»: **وعالم أبو والمهزوم.**

اما في فيلم " **شارولاتة** " (1964) الذي يشكل احدي اللوحات الفنية الرائعة للمخرج ساتياجيت راي، فهو يدلل على مكانة المرأة في المجتمع الهندي وأنها لازالت العمود الفقري وسبب نهضته وعلى وجه التحديد المرأة البنغالية.

في فيلم " **المدينة الكبيرة** " (1963) يتناول راي الجانب الحياة العصرية حيث أصبحت المرأة متحررة من خلال عملها، فهي التي توفراحتياجات الأسرة في كالكوتا المدينة الكبيرة ابان فترة الستينيات. في فيلم **شارولاتة**[14] ، يعود راي من جديد ليلمس الجانب الغامض والقديم للمرأة. إذ

[14] - تحليل فيلم شارولاتة ، لساتياجيت راي سنة 1964

يركز المخرج على الجانب الاجتماعي والرومانسي من خلال حياة زوجة منسية من طرف زوجها تعيش في منزل ارستقراطي كبير بكالكوتا في نهاية القرن التاسع عشر. وهنا تنفجر عبقرية راي في بداية الفيلم بالطريقة التي تتفحص بها كاميراته شغل تطريز **شارولاتة**، وتراقب المارة من النافذة في انتظار لمحة من زوجها **بوبال**، وهي تذهب جيئة وذهابا في ممرات المنزل الكبير شاعرة بالملل والفراغ من هذه الحياة الساكنة.

استخدم راي حركات الكاميرا التي تتبع هذه المرأة العاطلة، وكأنها رفيقها في غياب زوجها تتقدم أمامها وتراقبها. وهي بمثابة بديل ميكانيكي لهذا الزوج الموجود جسديًا ولكن روحه غائبة. وإدراكا منه أن زوجته تشعر بالملل، يطلب من ابن عمه (**أمل**) أن يشغلها. لكن سرعان ما وقعت **شارولاته** في حب هذا الأخير، وهو شاب مثقف ومهتم بالآداب ، فأصيب بالإحراج وهو الذي يقف دوره فقط للترويح عن الزوجة بقراءة النصوص الأدبية.

وشارولاته في فيلم **راي** ليست مدام **بوفاري** في رواية الكاتب الفرنسي **اميل زولا**. فهي ليست امرأة ساذجة أو أنها تشعر بخيبة أمل من الحياة، ولا تنتظر إلا المناسبات الاحتفالية والتجمعات الاجتماعية. إنها فقط امرأة أصيبت بخيبة أمل من قبل زوج أعمى برغم العديد من المناسبات في التودد له لكي يمنحها القليل من وقته. فهو يعطي جل وقته لصحيفته السياسية التي يديرها ويهتم بنشاطاته ومناقشاته الصحفية. فهو يبدو زوجا يعيش لنفسه فقط. ولأن **شارولاته** امرأة ممنوعة، ممنوعة من التعبير عن أحاسيسها ولا تعيش رومانسية الزوجة مع زوجها. فهي وتريد ان تكون شيئا ما صالحا في المجتمع. وباعتراف الجميع بالكاد تتذوق المناقشات السياسية التي تشعل افكار (**بهوبا**) زوجها. لم يكن **راي** مساعد **رينوار** في فيلم **(النهر)** من أجل لا شيء. أسلوب راي في إخراج أفلامه بعد الخمسينات عكست مدى استفادته من أفلام **انغمار بيرغمان*** المخرج السويدي في حركات الكاميرا وهي تتبع الممثلين ببطء، والإضاءة الناعمة المنعكسة على وجوه ممثليه وكأنهم يعيشون الحقيقة. وتظهر لمسات بيرغمان على وجه الممثلة السويدية **ليف اولمان** من خلال تعبير وجهها، في فيلم " **صرخات ووشوشة، ساعة الذئب** " . وبنفس القدر استطاع راي إضفاء الإضاءة بشكل على وجه شارولاتة وتحديدا في اللقطات القريبة. كما يظهر تأثره المخرج الفرنسي **جان رينوار** في احد المشاهد **لشارولاته** وهي تتمرجح في حديقة المنزل، فان ذلك يعكس جزءًا من فيلم **رينوار** " **نزهة ريفية** " وقد التقط المصور الخاص لأفلام

راي **سوبراتا ميترا** صورة مقربة متطابقة على وجه المرأة الشابة تتأرجح، وهي نفس اللقطة التي استوحاها راي من فيلم **رينوار** وقد أكد المصور بعد ذلك تأثر **راي** بأعمال **جان رينوار**.[15]

البيت والدنيا

أما فيلم (**البيت والدنيا** 1984) فهو يقترب كثيرا من فيلم **(شارولاته)** مع سوميترا شاتارجي، فيكتور بانارجي، وسواتيليكا شاتارجي. قصة **الروائي راباندرانات طاغور**[16]، وهي قصة جرت أحداثها في بداية القرن العشرين. اقتبسها راي للسينما سنة 1984 ويجسد **نيخيل وساندیب** وجهان متناقضان للهند. فالأول يحلم باستقلال لبلده مع الإبقاء على الثقافة الإنجليزية. أما الشخصية الأخرى **ساندیب**، يرى في نفسه مناضل قومي ويفضل جانب العنف. وبين الرجلين، هناك امرأة **(بيمالا)**، التي تحاول الخروج من العزلة والانفتاح على الخارج ومغادرة المنزل بمساعدة زوجها لتكتشف تعقيد العالم. إنها درامة سيكولوجية بالدرجة الأولى أو أن راي يفتح فيها صفحة من صفحات تاريخ شبه القارة الهندية السياسي؟ والزوجة هنا تعيش في حيرة بين زوجها وصديقة ! ربما هي رمزية للهند وان لم يلمح اليها المخرج من خلال سرده للنص الفيلمي. ويذكر ساتياجيت راي عن فيلم " **البيت والدنيا** " في لقاء مع كراسات سينمائية سنة 1987، .. بأنه كتب مجموعة سيناريوهات لهذا الفيلم : "... السيناريو الأول كان سيئا جدا لأنه كان من

15 – جان رينوار مخرج فرنسي (1894– 1979) الابن الثاني للرسام الفرنسي الشهير اوغسط رينوار. اخرج قرابة الأربعين فلما روائيا. نذكر منها: الوهم الكبير 1937 حول الخرب العالمية الثانية . الحيوان الآدمي 1938 .قانون اللعبة 1939 . النهر أخرجه في الهند 1951 .

16 – راباندرانات طاغور (1861– 1941) يجمع بين الفنون والآداب والفلسفة فهو مؤلف موسيقي ، ورسام وروائي إلى جانب انه مؤلف مسرحي .. تأثر المخرج ساتياجيت بأعماله الأدبية وحولها إلى أعمال سينمائية منها فيلم **البيت والدنيا** .

*– انغمار بيرغمان مخرج سويدي (1918–2007).. من أهم أعماله : ساعة الذئب 1968 ، مشاهد من حياة زوجية 1973 ، سوناتة الخريف ، 1978 الفراولة البرية 1957، صرخات ووشوشة 1972 .

النوع الهوليودي فكتبت سيناريو آخر مختلف تماما عم الأول إلا انه لم ينفذ لأنه يسيء لي كمخرج فيلم " **باتر بنشالي**"، لذلك قمت بكتابة سيناريو في قالب مختلف تماما ..وكانت مشكلتي الحصول على ممثلين يتماشون مع الدور."

ويذكر راي جانبا من عمله في فيلم " **البيت والدنيا** : " ..في بداية الفيلم المرأة بمفردها تتحرك وتنتقل من حجرة إلى حجرة أخرى. إذ كنت أريدها أن تمتلك طاقة حيوية لم تستغلها لعدم وجود رفيق معها. كما أن هذه الحركات تملي عليا حركات الكاميرا. في فيلم " **شارولاته** " تتحرك البطلة وتتحرك معها الكاميرا. لذلك هناك حركات عديدة في بداية الفيلم. ولكن في شريط " **البيت والدنيا** " الوضع مختلف تماما فالمرأة لا تشكو من الوحدة ، بل العكس فهي سعيدة مع زوجها إلا أن الزوج هو الذي يخشى ان لا تقابل أصدقاءه لأنه يريدها أن تخرج من عزلتها"[17] .

إن فن راي وتعامله مع شخصياته وأسلوب إخراجه الذي اتبعه منذ باكورة أعماله " **باتر بنشالي**" **شارولاته**" وصولا إلى " **صالون الموسيقى**" باللونين الأسود والأبيض، فان راي قد اكتسب خبرة في التعامل مع هذه الألوان وكيفية إسقاط الظلال واستعمال أنواع الإضاءة القوية والخافتة قبل أن ينتقل في التعامل مع جميع الألوان والتي بالنسبة له يجب ان تلعب دورا مهما في الفيلم. . في فيلم " **البيت والدنيا** " الذي أخرجه بالألوان الطبيعية تكمن جمالياته في المشاهد المتمثلة في الديكور والإكسسوارات والملابس الزاهية وأشكال **الساري** (اللباس التقليدي في الهند)، فقد أولى راي هذا الفيلم عنايته الخاصة ليس فقط فيما يخص الألوان وحركات الممثلين بل أيضا العناية باللقطات، والمشاهد وأشكال الكادرات التي أجاد فيها مصوره الخاص **سوبراته ميترا**. كما لعب الضوء والظل دورا مهما فأضاف جماليات غاية في الروعة والبراعة لعديد اللقطات. وقد برز ذلك من خلال صورة رائعة لخطوط ظلال من الستائر على وجه **بيمالا**. كما ان هناك لقطات رائعة عندما تطوى **بيمالا** (ساريها) أثناء الغناء باللغة الانجليزية ثم باللغة الهندوسية.

[17] - شارل تيسون لقاء مع ساتياجيت راي أغسطس 1987. كراسات سينمائية يونيو 1992

البيت والدنيا

المنهجية والاسلوب في افلام راي

يتم إنتاج الأفلام القصيرة والمتوسطة في شبه القارة بإتباع أسلوب القروض الصغيرة. كما يتم التصوير غالبا في مواقعه الحقيقية بعدا عن الاستوديوهات ذات التكلفة العالية . في ذات الوقت يتم التعامل مع ممثلين جدد لديهم الحماس للعمل وإبراز مواهبهم وطاقاتهم الإبداعية. أما مواضيع الأفلام فاغلبها مستوحاة من الأعمال الأدبية الهندية .

شكلت أفلام ساتياجيت راي : **باتر بنشالي** 1955 **اباراجيتو**1956 ، **وابورسانسور** 1959 في اغلبها ملحمة ينتقل مسرحها من القرية إلى المدينة، من الماضي البعيد إلى الماضي القريب ، من حياة ريفية منظمة إلى بيئة فوضوية ما قبل الريف[18] . وهو مجال رؤية أعمال راي ما بعد الخمسينات واستمرت إلى نهاية الثمانينات مع مجموعة من الأعمال الأخرى. وعليه فقد أصبح راي قوة محورية في تطوير الوسط السينمائي، من خلال تأثير عمله وأسلوب تناول مواضيعه، إضافة إلى عوامل التطور الأخرى ، جعل الخمسينات العقد الأكثر أهمية للسينما في الهند.

خـــاتمة

أسقطت أفلام راي جميع الأساطير التي ابتكرها أنصار السينما الشعبية، والتي تزعم أن الأشخاص الذين يسعون بشكل أساسي إلى تشتيت انتباههم لا يريدون حتى مشاهدة أفلام "**جادة**" أو أن الإنتاج المعروض يلبي احتياجات الجمهور. لقد أظهرت أفلامه بالفعل أنه يمكن استخدام

18 – Raghunath Raina , le contexte social et culturel du cinéma indien , Cinémaction. p. 35

الشاشة لنقل حقيقة **(حادة)** حول الطبيعة الحقيقية للإنسان والظلم المتكرر من المجتمع. كما أن "**الترفيه**"لا يعني بالضرورة "**الهروب**" ولا يعني بشكل منهجي وجود مشاهد " **الرقص والغناء**". كما تتمثل منهجية راي بإثراء السينما برؤية شخصية ومبدعة، وأفلامه هي نقيض السينما الشعبية. اذ يفضل العمل مع ممثلين يعرفهم ويتعاون معهم في إيجاد صيغة مفهومه، استطاع إن ينقل للسينما مواضيع رائعة مقتبسة من الأدب الهندي من بينها مجموعة أعمال للأديب **(رامبراندرانات طاغور)**. كان راي يقوم بكتابة السيناريو لأغلب أفلامه باللغة البنغالية ويناقش مواضيع عن البنغال والشخصيات التي يتم استكشاف لها علاقاتها المتداخلة في السياق الاجتماعي نفسه الذي ينتمي إليه المخرج والذي يستمد منه هويته المميزة. وهذا ما يفسر الجانب الواقعي لهذه الأفلام، إلى الحد الذي ندرك فيه مدى التزامه الحقيقي تجاه الإنسان. وبالتحديد فإن عمل راي يرسم عالميته ، حيث أنه يسلط الضوء على حالة الإنسان وبالتالي يقيم علاقة مع جمهوره في أي مكان في العالم. تعد سينما المخرج ساتياجيت راي ذات أهمية اجتماعية وصادقة من الناحية الجمالية، وتقدم منظورًا إنسانيًا عصريًا أكثر تماسكًا وأكثر متانة بكثير من الرؤية الخيالية للسينما الشعبية. فوضع "**السينما الجديدة**" لها انطباع " **إقليمي**" نظرًا لأنها تتناسب دائمًا مع المواقف التي يتم تحديدها، منذ البداية وبذلك فإنها تمنح شخصياتها توصيفًا اجتماعيًا وتتعامل مع المواقف القريبة من الحياة.

مع راي، كانت السينما في الهند تؤتي ثمارها، وبعيدا عن الاضطرابات الكبرى التي أحدثتها أفلامه في السينما الهندية، فإنها كانت في ذات الوقت تنبأ بولادة مخرج متمكن ومتميز في رؤيته الجديدة للأوضاع الاجتماعية في شبيه القارة. ان فيلم مثل " **باتر بنشالي** " قد احدث نقلة نوعية في الإنتاج السينمائي في الهند، وجعلها تعيش بشكل مختلف بعيدا عن الرؤية الغربية التي تدور في مخيلة الكثيرين عن قصور المهراجا، وإعادة النظر حول الميلودراما الهندية التي اشتقت اسمها من عديد الأفلام الاستعراضية وتأليف صور مرعبة للفقر.

كانت الهند قبل فترة طويلة تعتبر دولة من دول العالم الثالث أو هي مزيج خيال للرجل الأبيض وبأنها موطنا للفلسفات البوذية وللذين يبحثون عن النشوة ورياضة اليوغا ليس إلا. إلا أن الهند كانت ولا تزال دولة ذات ثقافة عمرها أكثر من ألف عام، وبفضل الطموحات الفنية وثقافاتها المتنوعة وإنتاجها السينمائي المتعدد، فان السينما الملتزمة التي يحمل شعارها كل من: **ساتيا جيت راي ومرينال صن** استطاعت ان تغير عن واقع المجتمع الهندي من منظور مختلف. إذ

ابدع **س.راي** من خلال **نص سردي** اتبعه في اغلب إنتاجه السينمائي، وهو إظهار التناقض الشديد بين الريف والمدينة وطبيعة الحركة والعلاقة بينهما. وعند **س.راي** فان معالجة هذه المواضيع لا تخرج عن كونها جزءا لا يتجزأ من إشكالية الأسلوب الإخراجي (الميز ان سين) وفلسفته في طريقة اختيار وإدارة ممثليه.

المـــــراجع : -

1- تحليل أفلام المخرج البنغالي / ساتياجيت راي : (شارولاته، باتر بنشالي، البيت والدنيا)

2- محمد اديب السلاوي/ صورة المراة في السينما العربية mamlakapress.com

3- امل الجمل / المرأة كفاعل ومفعول به في السينما المصرية. مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان. الموقع الكتروني.

4- شارل تيسون لقاء مع المخرج ساتياجيت راي أغسطس 1987. كراسات سينمائية يونيو 1992

5- Satyajit Ray. Dossiers réunis par Guy Hannebelle , Cinémaction (Les cinémas indiens), dossier réuni par Aruna Vasudev et Philippe Lengelet , préfaces de Satyajit Ray et André Fontaine . Ed, Cerf, 1984

6- Michel Ciment / Satyajit Ray,(Poète clairvoyant , le monde diplomatique, mars 1981

7- Satyajit Ray ; écrits sur le cinéma . Traduction de l'anglais, par Tony Mayer . Ed.J.C.Lattès Paris, 1982

8- Ophéli Wiel. Critique du film (la complainte de sentier), Critika. www.critika .doc. world.