सत्यजित राय

जन्म	:	1921 ।
निधन	:	1992 ।
जन्म-स्थान	:	100, गड़पार रोड, दक्षिणी कोलकाता, पश्चिम बंगाल ।
माता-पिता	:	सुप्रभा राय एवं सुकुमार राय ।
बचपन	:	भवानीपुर में नाना के घर पर, प्रारंभिक शिक्षा वहीं ।
शिक्षा	:	1936 में बालीगंज गवर्नमेंट हाई स्कूल से मैट्रिक । प्रेसिडेंसी कॉलेज, कोलकाता से स्नातक बनकर वे शांति निकेतन पहुँचे और वहाँ विस्तृत अध्ययन एवं गहन प्रकृति निरीक्षण करते हुए ललित कला की शिक्षा अर्जित की । 'ग्राफिक डिजाइन' में उनकी अभिरुचि वहीं विकसित हुई ।
वृत्ति	:	1943 में शांति निकेतन से वापस कोलकाता आकर उन्होंने एक 'ब्रिटिश एडवर्टाइजिंग एजेंसी में 'विजुअलाइजर' की नौकरी कर ली ।
प्रेरणा	:	1949 में महान फ्रांसीसी फिल्मकार जाँ रेनुआ से कोलकाता में संपर्क । रेनुआ ने ही उन्हें फिल्म बनाने के लिए प्रोत्साहित किया ।
अभिरुचि	:	फिल्म निर्माण एवं निर्देशन, संगीत, चित्रकला, फोटोग्राफी, पत्रकारिता एवं साहित्यलेखन । बच्चों के लिए विशेष कार्य ।
सम्मान	:	विश्व सिनेमा के सर्वश्रेष्ठ सम्मान 'आस्कर पुरस्कार' से सम्मानित । सिनेमा, साहित्य एवं चित्रकला के क्षेत्र में असाधारण योगदान के लिए 'भारत रत्न' से सम्मानित । अनेक बंगला, राष्ट्रीय एवं अंतरराष्ट्रीय पुरस्कारों से सम्मानित ।
प्रमुख कृतियाँ	:	फिल्में (बंगला) : पथेर पांचाली, अपराजितो, जलसाघर, अपुर संसार, कंचनजंगा, महानगर, चारुलता, नायक, गोपी गायन बाघाबायन, अरण्येर दिन-रात्रि, प्रतिद्वंद्वी, सीमाबद्धो, जनअरण्य, घरे-बाहिरे, आगंतुक आदि ।
		(हिंदी) : शतरंज के खिलाड़ी, सद्गति ।
		साहित्य (हिंदी अनुवाद) : प्रो० शंकु के कारनामे, जहाँगीर की स्वर्णमुद्रा, कुछ कहानियाँ, कुछ और कहानियाँ (कथा साहित्य) चलचित्र : कल और आज (निबंध) आदि ।

सत्यजित राय भारतीय सिनेमा के शिखर पुरुष तो थे ही, वे विश्व सिनेमा के महान निर्देशकों के बीच की एक दुर्लभ विभूति भी थे । उन्होंने बंगला जैसी सीमित क्षेत्र में बोली जानेवाली भाषा में अपनी फिल्में बनाकर भी विश्व सिनेमा में गौरवास्पद प्रतिष्ठा अर्जित की । उनके पहले महान कवि रवींद्रनाथ साहित्य के क्षेत्र में यह सार्वभौम सम्मान अर्जित कर चुके थे । सत्यजित राय की फिल्मों ने पूरी दुनिया के सिने प्रेमियों

चलचित्र

चलचित्र शिल्प है या नहीं, इस पर आज भी बहस-मुबाहसे चलते हैं । जो लोग इसे यह मर्यादा देने को तैयार नहीं हैं, उनका कहना है कि चलचित्र की कोई निजी सत्ता नहीं है, कि यह पाँच तरह के शिल्प साहित्य से मिश्रित एक पंचमेली बेढब वस्तु है ।

दरअसल इस 'शिल्प' शब्द से ही गड़बड़ी पैदा होती है । शिल्प के बजाय यदि इसे भाषा कहा जाए तो चलचित्र का स्वरूप और भी ज्यादा स्पष्ट हो जाए और तर्क की कोई गुंजाइश ही न रहे ।

लेखक के हाथ से जिस तरह कहानी की रचना होती है, चलचित्र रचयिता के हाथ से उसी प्रकार, बिंब (इमेज) और शब्द (साउंड) । इन दो के संयोग से जो भाषा बनती है, उस भाषा के प्रयोग में यदि कुशलता का अभाव रहे, उसके व्याकरण पर रचयिता का यदि अधिकार न रहे और कुल मिलाकर फिल्म का कथ्य यदि सशक्त न हो तो अच्छी फिल्म का निर्माण कैसे हो सकता है ? इतना-इतना जो लिखा जाता है, उसमें से साहित्य के स्तर को कितने छू पाते हैं ? पहले शिल्पी है, उसके बाद ही शिल्प है । जहाँ शिल्पी नहीं है, वहाँ शिल्प के उपकरण रहें तो भी उत्पत्ति की कोई संभावना नहीं है ।

इसमें कोई संदेह नहीं कि चलचित्र में विभिन्न शिल्प साहित्यों के लक्षण हैं । नाटक का द्वंद्व, उपन्यास का कथानक एवं परिवेश-वर्णन, संगीत की गति एवं छंद, पेंटिंग सुलभ प्रकाश-छाया की व्यंजना—इन सारी वस्तुओं को चलचित्र में स्थान मिल चुका है । परंतु बिंब और ध्वनि की भाषा—दिखाने और सुनाने के परे जिसकी कोई अभिव्यक्ति नहीं है—पूर्णतया एक स्वतंत्र भाषा है । फलस्वरूप कथ्य एक ही हो तो भी भंगिमा में अंतर आना जरूरी है । यह भंगिमा चलचित्र की विशेष भंगिमा है । यही कारण है कि अन्यान्य शिल्प साहित्यों के लक्षण रहने पर भी चलचित्र अनन्य है ।

बिंब और ध्वनि । बिंब यहाँ मात्र चित्र ही नहीं, वाङ्मय चित्र भी है । अर्थात चित्र का चित्रत्व ही आदि-अंत नहीं है, जैसा आदि-अंत चित्रकला में होता है । यहाँ प्रमुख होता है चित्र का अर्थ । एक-एक चित्र एक-एक वाक्य हुआ करता है और समस्त चित्रों के मिलने से कथ्य पूरा होता है । चलचित्र के निर्वाक् युग में भी चित्र अर्थ वहन करते रहे हैं । उनकी भाषा संलाप निरपेक्ष हुआ करती थी ।

और ध्वनि ? ध्वनि बिंब का ही परिपूरक है । एक के अभाव में दूसरे का कोई अस्तित्व ही नहीं । आँख और कान–इन दोनों को सजग रखे बिना चलचित्र की भाषा समझ में नहीं आती । किसी दृश्य में यदि ध्वनि नहीं है तो उसका न होना ही व्यंजक हो उठता है, शब्दहीनता ही उसके कथ्य का स्वरूप ग्रहण कर लेती है ।

जिस प्रकार लेखक की विषय-वस्तु और दृष्टि भंगिमा के अनुसार लेखन की श्रेणी का विभाजन होता है, चलचित्र में भी ऐसा होना संभव है । उपन्यास, काव्य, नाटक, जीवनी, शिक्षामूलक विवरण–ये सभी चलचित्र में रचे गए हैं । हम मौजूदा आलोचना के लिए एक ही श्रेणी पर ध्यान देंगे । वह है कथात्मक चलचित्र । यही सर्वाधिक प्रचलित है और दुनिया के श्रेष्ठ चलचित्र इसी श्रेणी के अंतर्गत आते हैं ।

चलचित्र निर्माण कार्य को मोटे तौर पर तीन पर्यायों में विभक्त किया जाता है । पहला, चलचित्र नाट्य रचना (सिनेरिओ) । दूसरा, उस चलचित्र नाट्य के अनुसार विभिन्न परिवेशों का चुनाव (लोकेशन) या निर्माण (सेट्स) करके उन परिवेशों में चरित्रों के अनुसार लोगों से अभिनय कराकर उनकी तस्वीरें लेना (शूटिंग) । तीसरा, इन खंड-खंड रूपों में ली गई तस्वीरों को चलचित्र के अनुसार पंक्तिबद्ध सहेजना (एडिटिंग) । चलचित्र नाट्य फिल्म का फलक है । बिंब और ध्वनि के माध्यम से परदे पर जो व्यक्त होता है, वह उसका लिखित संकेत है । इसी फलक को अवलंबन बनाकर चलचित्र के रंगकर्मी समुदाय निर्देशक के निर्देशन पर समवेत रूप में काम कर चलचित्र को सावयव और सजीव बनाते हैं । इसीलिए चलचित्र नाट्य अवहेलना की वस्तु नहीं है । इसमें यदि दोष रह जाए तो चलचित्र के अंग-सौष्ठव पर उसका प्रतिफलन निश्चय ही होगा, निर्देशन चाहे कितना ही कुशल क्यों न हो । चलचित्र नाट्य श्रेष्ठ होने पर भी निश्चिंतता के साथ बैठा नहीं जा सकता, क्योंकि दुर्बल निर्देशन के फलस्वरूप वह नष्ट हो सकता है ।

चलचित्र नाट्य के कार्य के अतिरिक्त अन्यान्य सभी कार्यों में यंत्रों का प्रयोग अनिवार्य हो जाता है । चलचित्र पूर्णतया यंत्र युग की भाषा हैं । यह बात बेझिझक कही जा सकती है कि कैमरा नामक यंत्र का यदि आविष्कार नहीं हुआ होता तो इस भाषा का सृजन ही नहीं हो पाता । और, चित्र की भाषा से ध्वनि की भाषा का संयोग सवाक् युग में जो संभव हो सका इसका कारण है शब्द-यंत्र (साउंड रिकॉर्डिंग मशीन) का आविष्कार ।

शूटिंग में कैमरे और शब्द-यंत्र की सहायता से जिन विषयों और शब्दों की फिल्में ली जाती हैं उन्हें उभारने के लिए (डेवलपिंग एवं प्रिंटिंग) प्रयोगशाला के समस्त यंत्रों से सहायता लेनी पड़ती है । उसके बाद इन चित्रों और शब्दों के टुकड़ों को 'मूविओला' नामक यंत्र को बार-बार चलाकर देखते हुए उनमें से अच्छे-बुरे का चयन कर कैंची से काटकर (यानी अनावश्यक अंशों को अलग कर) गोंद (फिल्म सीमेंट) से जोड़ने की जिम्मेदारी संपादक (एडिटर) पर रहती है । सबसे अंत में पार्श्व संगीत (बैकग्राउंड म्यूजिक) का कार्य संपन्न किया जाता है । वाद्य यंत्रों के कार्यों को शब्द-यंत्र में ग्रहण कर रि-रिकॉर्डिंग यंत्र में, अन्यान्य शब्द-संलाप इत्यादि से तारतम्य

रखते हुए मिलाने का जटिल अध्याय जब समाप्त हो जाता है, उसके बाद ही यंत्रों के हाथ से मुक्ति मिलती है ।

कहना न होगा कि इसके पीछे जो रंगकर्मी रहते हैं, यदि उनमें शिल्पबोध और शिल्प-विवेचन के गुण न हों तो यह भी शिल्प के लिए बाधक साबित होता है ।

जो लोग फिल्म देखते हैं उन्होंने इस बात पर ध्यान दिया होगा कि फिल्म के अधिकतर अंश को एक ही दृष्टिकोण से न दिखाकर तोड़-तोड़कर विभिन्न दृष्टिकोणों से दिखाया जाता है। इन खंडों को 'शॉट्स' कहा जाता है और इस प्रकार तोड़-मोड़कर दिखाने की रीति चलचित्र की निजी रीति है । इसके पूर्व किसी शिल्प में इसकी आवश्यकता नहीं होती थी । यह कोई खामखयाली रीति नहीं है और न वैचित्र्य लाना ही इसका उद्देश्य है । इसका एक शिल्पगत उद्देश्य है, एक भाषागत सार्थकता है ।

एक चलचित्र के एक विशेष अंश को उद्धृत कर उसके शॉटों का विश्लेषण करने से इस रीति के उद्देश्य और सार्थकता को बहुत कुछ स्पष्ट किया जा सकता है । साथ ही चलचित्र की अन्यान्य छोटी-बड़ी समस्याओं पर थोड़ा-बहुत प्रकाश डाला जाएगा । कहना न होगा कि इस उदाहरण से किसी ऐसे तत्त्व का पता नहीं चल सकता जिसका व्यापक पैमाने पर प्रयोग किया जा सके । अन्यान्य शिल्पों की तरह चलचित्रों की भी कोई 'थ्योरी' या फॉर्मूला नहीं है जो अव्यर्थ साबित हो । कहानी के अनुसार, निर्देशक के व्यक्तित्व के अनुसार, चलचित्रों की रीति में परिवर्तन आना स्वाभाविक है । एक ही कहानी का कोई भी एक दृश्य विभिन्न निर्देशकों के भाषा-प्रयोग की भिन्नता के कारण भिन्न-भिन्न स्वरूप ग्रहण कर लेगा, यह बात कहने की कोई जरूरत नहीं है ।

दृष्टांत स्वरूप 'पथेर पांचाली' फिल्म का एक दृश्य लेकर इस विषय पर आलोचना की जा सकती है । उपन्यास में विभूति भूषण वंद्योपाध्याय ने इस प्रकार वर्णन किया है - ''देश के स्टेशन पर उतरने के बाद पैदल चलता हुआ वह अपने गाँव पहुँचा । रास्ते में किसी से भेंट-मुलाकात नहीं हुई, कोई दिख भी गया तो भी वह लंबे डग भरता हुआ बेचैनी के साथ, किसी ओर ध्यान दिए बिना, घर की ओर बढ़ने लगा। दरवाजे के अंदर पाँव रखने जा ही रहा था कि मन-ही-मन बड़बड़ाने लगा, ''उफ्, बाँस बिलकुल दीवार पर झुक आया है । भुवन चाचा इसे कटवाते नहीं, भारी मुसीबत है ।'' उसके बाद आँगन में पहुँचकर अभ्यासवश प्यार भरे स्वर में पुकारा, ''दुर्गा बिटिया, अपू.....''

''उसके गले की आवाज सुनकर सर्वजया कमरे से बाहर निकल आई । हरिहर ने मुस्कराकर पूछा, 'घर पर कुशल है न ? ये लोग कहाँ चले गए ? घर पर नहीं हैं क्या ?'

''सर्वजया ने शांत भाव से आगे बढ़कर पति के हाथ की भारी गठरी लेकर उसे नीचे रख दिया और बोली, 'आओ कमरे के अंदर चले आओ ।' पत्नी की गतिविधि में अदृश्यपूर्व शांति भाव पाकर भी हरिहर के मन में किसी तरह का संदेह नहीं जगा । उसकी कल्पना का स्रोत तब

उद्दाम वेग से दूसरी ही ओर दौड़ लगा रहा था–अभी-अभी लड़की और लड़का दोनों दौड़ते हुए आएँगे । दुर्गा कहेगी, 'बाबूजी इसके अंदर क्या है ?' हरिहर तत्काल गठरी खोलकर बेटी के लिए लाई गई साड़ी एवं आलते की शीशी तथा 'सचित्र चंडी माहात्म्य', 'कालकेतु उपाख्यान' और टीन की रेलगाड़ी दिखाकर उन्हें हैरत में डाल देगा । कमरे के अंदर पाँव रखते-रखते वह बोला, 'अबकी बेल-कटहल का चकला-बेलन ले आया हूँ ।' उसके बाद तरसती हुई आँखों से चारों तरफ ताकता हुआ तनिक निराशापूर्ण स्वर में बोला, 'अपू और दुर्गा कहाँ हैं ? कहीं घूमने निकल गए हैं ?'

''अब सर्वजया स्वयं को संयत नहीं रख सकी । वह फफक-फफक कर रोने लगी, 'अजी, अब दुर्गा कहाँ है ? बिटिया मुझसे विदा होकर चल बसी । अब तक तुम कहाँ थे ?''

'पथेर पांचाली' चलचित्र में उपर्युक्त घटना को इस प्रकार सजाया गया था –

1. मेघिल दिन । मैदान से होकर जाता हुआ रास्ता ।
   लांग शॉट : अपू गाढ़े रंग की चादर देह पर डाले, हाथ में किरोसिन तेल की बोतल थामे, रास्ते से चलता हुआ दूर निकल गया ।
   (पार्श्व संगीत चल रहा है)
2. मेघिल दिन । इंदिर ठकुरानी का ओसारा ।
   क्लोज अप : चूल्हे पर चढ़ी हांड़ी में चावल पक रहा है । उबला हुआ मांड़ उफन-उफनकर हांड़ी के मुँह के बाहर तक चला आता है । हांड़ी का ढक्कन ऊपर-नीचे हो रहा है ।
   टिल्ट अप : सर्वजया का चेहरा । दाहिने हाथ पर ठोढ़ी टिकाए वह घुटनों के बल बैठी है । दृष्टि उदास, निष्पलक ।
   (पार्श्व संगीत चल रहा है)
3. मेघिल दिन । सर्वजया के घर का आँगन ।
   मिड शॉट : आँगन के दरवाजे से एक दस-बारह साल की लड़की (बिन्नी) अंदर आती है । उसके हाथ में सब्जी की टोकरी है ।
   वह सर्वजया के ओसारे के नजदीक जाकर खड़ी हुई । (सर्वजया दिखाई नहीं पड़ती है)
   बिन्नी : नई ताई जी !
4. मेघिल दिन । आँगन से हम इंदिर के ओसारे की ओर देख रहे हैं ।
   मिड शॉट : बिन्नी दाहिनी ओर अग्रभूमि (फोर ग्राउंड) पर कैमरे की ओर पीठ किए खड़ी है ।
   सर्वजया दूर बाईं ओर, बिन्नी की ओर पीठ किए उसी तरह बैठी है ।
   बिन्नी : नई ताई जी !

सर्वजया निरुत्तर बैठी रहती है ।

बिन्नी : माँ ने यह सब भेजा है । लीजिए यहाँ रख रही हूँ ।

बिन्नी हाथ की टोकरी आँगन में रखती है ।

5. मेघिल दिन ।

क्लोज शॉट : बिन्नी टोकरी रखकर सर्वजया की ओर ताकती हुई दरवाजे की तरफ पीछे सरकने लगती है ।

(पार्श्व संगीत 'फेड आउट' कर जाता है)

'डिजौल्व टू'

6. मेघिल दिन । हरिहर के पैतृक मकान के पीछे की ओर की बँसवारी ।

लांग टॉप शॉट: दूर से दिखाई पड़ता है कि हरिहर आ रहा है ।

हरिहर : अपू !

7. मेघिल दिन । इंदिर का ओसारा ।

क्लोज अप : हरिहर के गले की आवाज सुनकर सर्वजया की प्रतिक्रिया–उसका हाथ गाल से जरा-सा सरकता है, शंख की चूड़ी खिसक कर तनिक नीचे चली आई ।

8. मेघिल दिन । हरिहर के पैतृक मकान की दक्षिणी दीवार के निकट ।

मिड शॉट : हरिहर आकर ठिठककर खड़ा हो जाता है । आम की एक डाली गिरने के कारण दीवार का थोड़ा-सा हिस्सा टूटकर गिर गया है ।

हरिहर : (स्वगत) इस्स .... और कुछ दिनों तक धीरज नहीं रख सके ? हरिहर डाली फाँदकर आगे बढ़ता है–साथ-ही-साथ कैमरा भी 'पैन' करता है । हरिहर आगे बढ़कर मकान की ओर मुखातिब होकर अपने कोठे की ओर ताकता है । उसके बाद आँगन के दरवाजे की ओर तस्वीर सीमा रेखा के परे चला जाता है । कैमरा अब पैन नहीं करता है–टूटी दीवार के पीछे खटाल में गाय पागुर कर रही है । उसके पीछे हरिहर का ओसारा है । (नेपथ्य में हरिहर के द्वारा दरवाजा खोलने और अंदर जाने की आवाज) कुछ देर के बाद हरिहर 'लांग' में दिखाई पड़ा कि वह अपने ओसारे के सामने पहुँच गया है । वह उद्विग्नता के राथ इधर-उधर ताकता है ।

हरिहर : (उद्विग्न स्वर में) मुन्ना ! दुर्गा !

सर्वजया हरिहर की बगल से सीढ़ियाँ चढ़ती हुई ओसारे पर आती है ।

हरिहर : ओह, तुम हो !

सर्वजया : आओ.....

हरिहर सीढ़ियाँ चढ़ने लगता है ।

9. मेघिल दिन । हरिहर का ओसारा ।

मिड शॉट : हरिहर सीढ़ियाँ तय कर अपने हाथ की टीन की अटैची केस और गठरी फर्श पर रखता है । उसके बाद अपने हाथों की कलाइयों को रगड़कर धोती के कोर से पोंछने लगा ।

हरिहर : कैसी हो ?

सर्वजया ने हरिहर के लिए पाँव धोने का पानी लोटे से झारी में ढाला, उसके बाद कमरे से एक-एक कर खड़ाऊँ, पीढ़ा, अंगोछा लाकर झारी के पास रख गई ।

हरिहर : ये लोग कहीं घूमने निकल गए हैं ?

सर्वजया बिना कुछ बोले सीढ़ी की ओर बढ़ जाती है । हरिहर उसके कंधे पर हाथ रखकर उसे रोकता है ।

हरिहर : यह क्या ? कहाँ जा रही हो ? जो-जो चीजें ले आया हूँ, उन्हें एक बार देख तो आओ ।

सर्वजया रुकती है । हरिहर घुटनों के बल बैठकर गठरी की गाँठ खोलने लगता है ।

10. मेघिल दिन । हरिहर का ओसारा ।

मिड क्लोज शॉट : सर्वजया अग्रभूमि में कैमरे की तरफ मुड़कर खड़ी है । उसके पीछे हरिहर ओसारे पर बैठा गठरी खोल रहा है ।

हरिहर : पहले आना संभव होता तो मैं आता नहीं ? बाप रे, कम चक्कर लगाना पड़ता है ? ....अंत में जब विष्णु पर पहुँचा तो भाग्य ने साथ दिया–इसलिए, यह देखो–चड़क के मेले से तुमने लक्ष्मी जी का पट लाने को कहा था न ? शीशे से मढ़वाकर ले आया हूँ । और यह.....कटहल की लकड़ी की चीज है...

चकला-बेलन रखकर हरिहर एक धारीदार साड़ी सर्वजया की ओर बढ़ाता है ।

हरिहर : और यह देखो...

11. मेघिल दिन ।

क्लोज अप : दुर्गा की धारीदार साड़ी ।

हरिहर : (नेपथ्य से) दुर्गा के लिए कैसी...

सर्वजया साड़ी को कसकर पकड़ती है । साड़ी के साथ उसका हाथ ऊपर उठता है, कैमरा उसके साथ ही 'टिल्ट अप' करता है ।

सर्वजया का चेहरा रुलाई के आवेग से विकृत हो उठता है । दाँतों से साड़ी को काटकर रोती हुई वह बैठ जाती है ।

(रोने की आवाज की जगह तार सप्तक में करुण संगीत)

12. मेघिल दिन ।

मीडियम क्लोज शॉट : (वही कोना जो संख्या 10 में है)

(सर्वजया रोती हुई बैठ जाती है । हरिहर बेहद व्याकुल सर्वजया की ओर झुकता है)

सर्वजया फर्श पर लुढ़क पड़ती है)

(तार शहनाई का पार्श्व संगीत)

13. मेघिल दिन ।

क्लोज शॉट : सर्वजया रोती हुई फर्श पर लेट जाती है.। हरिहर उसका कंधा पकड़कर झकझोरता है । भाव है–क्या हुआ ?

सर्वजया माथा हिलाकर जताती है–दुर्गा नहीं है । कैमरा ट्रक फॉरवर्ड कर हरिहर के चेहरे की ओर जाता है ।

बात हरिहर की समझ में आ गई है । वह हतप्रभ होकर खड़े होने की कोशिश करता है–उसके बाद धम् से बैठ जाता है और रुलाई के आवेग से झुक जाता है । कैमरा 'ट्रक बैक' कर पहले के स्थान पर लौट आता है ।

हरिहर चीख उठता है –

हरिहर : दुरगा : बेटी दुरगा ।

(तार शहनाई का संगीत)

14. हरिहर के पैतृक मकान के पीछे का तालाब ।

मिड शॉट : अपू तेल से भरी बोतल हाथ में लिए खड़ा है । हरिहर (नेपथ्य में) बेटी दुर्गा –

अपू ठिठककर खड़ा हो जाता है–नितांत असहाय, हतप्रभ । कैमरा द्रुतगति से 'ट्रक फॉरवर्ड' कर अपू के चेहरे की ओर बढ़ जाता है ।

'फेड आउट' ।

(तार शहनाई संगीत 'फेड आउट' कर जाता है)

अपू के पाठशाला जाने के दिन से शुरू कर दुर्गा की मृत्यु की अवधि के एक वर्ष की कल्पना करके चलचित्र की घटनाओं का ऋतु के अनुसार विभाजन कर लिया गया था । चैत की प्रथम वर्षा में भींगने के कारण दुर्गा बीमार पड़ती है । उस दिन हरिहर के वापस आने के दिन तक की तमाम घटनाओं की तस्वीरें मेघिल दिन में ले ली गई थीं । बारिश रुकने पर धूप नहीं निकलती हो, ऐसी बात नहीं है–किंतु उपन्यास का यह जो निरवच्छिन्न भाराक्रांत मूड है, मेघिल दिन में शूटिंग के अतिरिक्त चित्र के आलोक में उसका प्रतिफलन नहीं हो पाता । समय की दृष्टि से उस तस्वीर की घटना की लंबाई पाँच मिनट की है ।

तीन दिन की शूटिंग में इस दृश्य की तस्वीर ली गई थी, प्रत्येक 'शॉट' को दो या तीन बार लिया गया था । यह चलचित्र रचना के स्वाभाविक नियम के अंतर्गत आता है ।

अब शॉटों की गहराई में जाकर देखना चाहिए ।

1. लांग शॉट : दृश्य वस्तु से कैमरे की दूरी के अनुसार शॉटों के विभिन्न नाम चालू हैं । आदमी के मुँह से उसके सिर या उससे कम हिस्से को यदि तस्वीर में दिखाना पड़ता है तो उसे 'बिग क्लोज अप' कहते हैं । सिर से कमर तक के हिस्से को 'क्लोज अप' और पैर तक 'मीडियम शॉट' ।

2. इस शॉट में अपू की नि:संग असहायता को उभारने के लिए खुले मैदान के परिवेश में 'लांग शॉट' लिया गया है । इसी मैदान के रास्ते से एक वर्ष पूर्व अपू को दुर्गा का हाथ थामे पाठशाला की ओर जाते हुए दिखाया गया था । अत: दुर्गा का अभाव दर्शकों के निकट और भी अधिक प्रकट होता है ।

3. इससे पहले के शॉट और इस शॉट के बीच समय के व्यवधान को समझाने के लिए 'डिजॉल्व' में कोई तस्वीर धीरे-धीरे मिटती है और उसके स्थान पर दूसरी तस्वीर आ जाती है । इस तरह से न जाकर यदि सीधे 'शॉट' में जाया जाए तो उसे 'कट' कहते हैं । 'कट' की अपेक्षा 'डिजॉल्व' का परिवर्तन स्वभावतया किंचित दीर्घ होता है ।

हांड़ी के ढक्कन का उठना-गिरना, सर्वजया की उदास दृष्टि–इन सबको निकट से दिखाए बिना समझाना मुश्किल होगा, यही सोचकर यहाँ 'क्लोज अप' का व्यवहार किया गया था । इसके अतिरिक्त इससे पहले के शॉट के खुले मैदान के दृश्य की प्रसारता के बाद 'क्लोज अप' का यह संकोचन एक ही करुण स्वर में छंद का वैचित्र्य लाने में सहायक हुआ ।

कैमरे की दृष्टि को ऊपर-नीचे या अगल-बगल घुमाने की व्यवस्था रहती है । पहले को 'टिल्टिंग' और दूसरे को 'पैनिंग' कहते हैं https://www.evidyarthi.in/

इस शॉट से ढक्कन से दबे उबलते चावल से सर्वजया के रुद्ध और शोकदग्ध मन की उपमा देने का सुयोग प्राप्त हुआ था ।

4. बिन्नी को इस दृश्य में लाने का उद्देश्य यही जताना था कि सर्वजया की पड़ोसियों ने दुर्दिन में सहायता की है ।

बिन्नी प्रारंभ में 'मीडियम शॉट' में दिखाई पड़ती है, उसके बाद वह पैदल चलती हुई जब ओसारे के निकट आकर खड़ी होती है तो वह करीब-करीब 'क्लोज अप' की स्थिति में है । बिन्नी सवर्जया को पुकारती है परंतु उत्तर नहीं मिलता है । सर्वजया की अभिव्यक्ति क्या है, यह बात हमें मालूम नहीं है, क्योंकि इस 'शॉट' में सर्वजया दिखाई नहीं पड़ती । उससे सर्वजया कितनी दूरी पर है, यह बात भी समझाने का कोई उपाय नहीं है ।

इन दो बातों के संबंध में जो कौतूहल रह जाता है, उसके निवारण के लिए ही बाद वाला शॉट लिया गया है ।

5. इस शॉट में सर्वजया और बिन्नी का एक साथ (टू-शॉट) दिखाना उनके पारस्परिक संबंध का सूचक है । दोनों के बीच यथेष्ट दूरी है, फिर भी दोनों को एक साथ दिखाना है, इसीलिए मीडियम 'लांग शॉट' की आवश्यकता महसूस हुई । बिन्नी की पुकार पर सर्वजया मौन है – इससे उसके गंभीर शोक की अभिव्यक्ति मिलती है ।

इस शॉट में बिन्नी का चेहरा दिखता नहीं है । मगर हम यह जानने को उत्सुक हैं कि सर्वजया के इस अस्वाभाविक व्यवहार से बिन्नी के चेहरे पर कौन-सा भाव उभरता है । यानी कैमरे के दृष्टिकोण को परिवर्तित कर अब बिन्नी के चेहरे की ओर जाना होगा । एक शॉट से दूसरे शॉट में जाने के क्षण को सावधानी से चुनना होगा ।

6. हमने शॉट का परिवर्तन बिन्नी के द्वारा टोकरी रखे जाने के कार्य-व्यापार के ठीक बीच की स्थिति में किया–जिससे रखने के पूर्व की स्थिति एक शॉट में दिखाई पड़े और रखने के बाद की स्थिति दूसरे शॉट में । इतना जरूर है कि शूटिंग के समय दो शॉटों में ही टोकरी रखने का कार्य-व्यापार (एक्शन) पूरा कर लेना पड़ता है । बाद में संपादक बढ़े हुए अंश को काटकर अलग कर देता है ।

इस तरह से दिखाने में सुविधा यही है कि दर्शकों की दृष्टि टोकरी रखने की ओर रहने के कारण उनका ध्यान इसपर जाता ही नहीं कि कब कैमरे का दृष्टिकोण बदल गया ।

चलचित्र के यांत्रिक चमत्कारों का दर्शकों को पता न चले, निर्देशक को इस पर ध्यान देना पड़ता है । संपादन की जीवंतता इन चमत्कारों को छिपाकर रखने में बहुत-कुछ सहायता करती है ।

बिन्नी की आँखों की दृष्टि और पीछे हटने की भंगिमा से हमारी समझ में यह बात आती है कि वह अवाक् है, हो सकता है, वह थोड़ी-बहुत भयभीत भी हो गई हो ।

7. इससे पहले के शॉट और इस शॉट के बीच एक और डिजॉल्व है । इस डिजॉल्व का अर्थ यही है – बिन्नी के चले जाने के कुछ देर बाद दिखाई पड़ता है कि हरिहर आ रहा है ।

आने पर हरिहर को दुर्गा की मृत्यु का समाचार मिलेगा–इस नाटकीय क्षण के लिए स्वभावतया दर्शकगण आग्रह के साथ प्रतीक्षारत हैं । हरिहर आ रहा है, दर्शकों को इस समाचार की सूचना देकर, मृत्यु-संवाद के चरम क्षण को विलंबित कर नाट्य रस को सघन बनाने का यहाँ अच्छा-खासा सुयोग है ।

सोलह फीट ऊँचे मचान पर से 'लांग शॉट' लेकर पहले यह दिखाया गया कि हरिहर दूर से, बँसवारी के रास्ते से होता हुआ घर की ओर कदम बढ़ा रहा है । पार्श्व संगीत के थम जाने से सन्नाटे का एक भाव अपने आप आ जाता है । कहीं कोई आवाज नहीं, जैसे संपूर्ण प्रकृति ही साँस रोके चरम त्रासद क्षण की प्रतीक्षा में तल्लीन हो ।

इस निःशब्दता में सहसा दूर से अपने पुत्र और पुत्री का नाम लेकर हरिहर की स्नेहपूर्ण पुकार । सर्वजया ने यह पुकार सुनी है ?

8. हाँ, सुनी है । यहाँ उसकी अभिव्यक्ति क्या होगी ? ज्यादती होना असंभव है, क्योंकि रुलाई का बाँध इतनी सरलता से नहीं टूट सकता । इसीलिए एक हल्का-सा 'मूवमेंट' है और यही कारण है कि 'क्लोज अप' जरूरी हो जाता है । शंख की उजली चूड़ी गाल के समक्ष दबी थी—हाथ को जरा-सा हिलाते ही शंख की चूड़ी अलग होकर लगभग एक इंच खिसक आई। इतना ही पर्याप्त है – क्योंकि इससे पूर्व हम उसे बहुत देर तक अचल अवस्था में देख चुके हैं। शंख की चूड़ी का यह कंपन मानो, उसके वक्ष का कंपन है । अब हरिहर कहाँ है ?

9. वह अपने मकान की दीवार के पास है । दीवार की हालत देखकर वह एक आरोपसूचक स्वगतोक्ति करता है - जितना स्वाभाविक हो सकता है, उतना ही । (उपन्यास में कुछ ज्यादा ही है) । नाट्य रस और भी सघन हो जाता है । हरिहर सोच रहा है, उसके कोठे का ढह जाना ही मानो उसके लिए सबसे बड़ी 'ट्रैजडी' है ।

नाट्य क्षण को विलंबित करने के निमित्त उस शॉट को लगभग डेढ़ मिनट तक रखा गया था । घटना नहीं है—केवल गाय को पागुरं करते दिखाया गया है, जैसे आँधी आने के पूर्व की स्थिति हो ।

शॉट के प्रारंभ में हरिहर 'मीडियम' अवस्था में है, शॉट के अंत में वह पैदल चलता हुआ 'लांग' में चला गया है ।

सीढ़ियाँ चढ़ता हुआ जब वह ओसारे पर जा रहा है—इस चढ़ने के मध्य-पूर्व में ही हम एकबारगी –

10. ओसारे पर चले आए । दो सीढ़ियाँ एक शॉट में और बाकी दो सीढ़ियाँ उसके बाद वाले शॉट में चढ़ने से दृष्टिकोण का परिवर्तन हमारी निगाह में नहीं आता है । इस शॉट में हरिहर का इधर-उधर के बारे में सवाल और सर्वजया का लंबा कार्य-व्यापार (एक्शन)—पानी ढालना, पीढ़ा ले आना, अंगोछा ले आना, खड़ाऊँ ले आना इत्यादि—दर्शकों को अधीर बना देता है : कब और कैसे हरिहर इस बेधक समाचार से अवगत होगा !

11. हरिहर के गठरी खोलने के प्रारंभ में ही शॉट परिवर्तित होता है । अब हम सर्वजया के चेहरे को सामने से देख रहे हैं । मगर अब भी 'क्लोज अप' का समय नहीं आया है ।

हरिहर शुरू में दुर्गा की साड़ी नहीं दिखाता है । दो चीजें दिखाने के बाद साड़ी है ।

12. साड़ी । यही तो 'क्लोज अप' का समय है । हरिहर दुर्गा के लिए साड़ी ले आया है । दुर्गा अब जीवित नहीं है, हरिहर इस बात को नहीं जानता है । वह हर्ष के साथ सर्वजया की ओर साड़ी बढ़ाता है । सर्वजया ने अब तक अपनी सहिष्णुता का बाँध टूटने नहीं दिया था—अब क्या वह उसे रोक सकती है ?

रुलाई की आवाज में एक प्रकार की वीभत्सता होती है, उसका परिहार करने के उद्देश्य से इस दृश्य में स्वाभाविक स्वर की जगह तार शहनाई के तार-सप्तक में पटदीप राग से एक करुण स्वर की अभियोजना की गई थी । यह जैसे रुलाई में ही शामिल है । मुझे विश्वास है कि इससे

करुण रस घनीभूत हो उठा था।

13. इस शॉट में संगीत के अतिरिक्त किसी भी आवाज को प्रयोग में नहीं लाया गया था।

14. हरिहर की उपलब्धि के क्षण को रेखांकित करने के लिए कैमरे को आगे बढ़ाकर उसके चेहरे की ओर ले जाना पड़ा था। हरिहर के शोकाकुल होते ही दृश्य का कथ्य करीब-करीब अपनी अंतिम अवस्था में पहुँच जाता है। किंतु दृश्य का अंत यहीं करने के बजाय एक अतिरिक्त शॉट दिया गया है।

15. अपू से दृश्य का प्रारंभ किया गया था, अपू से ही उसका अंत किया गया।

यद्यपि यह शॉट अन्यान्य शॉटों के बहुत बाद में लिया गया था, किंतु भाव से एकात्म होने के कारण एवं हरिहर के आर्त्तनाद का अपू के शॉट के ऊपर आकर अतिवाहित होने से यह शॉट अपने पहलेवाले शॉट से आंगिक रूप से जुड़ गया था।

इस शॉट के अंत में 'फेड आउट' का अर्थ है पूर्णविराम। बिंब और ध्वनि (यहाँ पार्श्व संगीत) धीरे-धीरे लुप्त हो जाते हैं और कुछ देर तक अंधकार छाए रहने के बाद पुनः नए बिंब, नए परिच्छेद की शुरुआत होती है।

❑❑❑

अभ्यास

पाठ के साथ

1. क्या लेखक ने चलचित्र को शिल्प माना है ? चलचित्र को शिल्प न माननेवाले इस पर क्या आरोप लगाते हैं ?
2. चलचित्र एक भाषा है। यह किन दो चीजों के संयोग से बनती है। लेखक ने इस भाषा के प्रयोग में किस चीज की अपेक्षा रखी है और क्यों ?
3. चलचित्र में विभिन्न शिल्प साहित्यों के लक्षण किस प्रकार समाहित हैं ?
4. चलचित्र निर्माण कार्य को मोटे तौर पर किन पर्यायों में विभक्त किया जाता है। प्रत्येक का संक्षिप्त परिचय दें।
5. शॉट्स किसे कहते हैं ?
6. 'पथेर पांचाली' किसका उपन्यास है ? पाठ में 'पथेर पांचाली' के जिस कथा अंश का उल्लेख है,

उसका सारांश लिखें ।

7. चलचित्र में हरिहर अपने घरवालों के लिए कौन-कौन-सी चीजें लाता है ?
8. दुर्गा की मृत्यु किस कारण से हुई ?
9. हांड़ी के ढक्कन का उठना-गिरना किस बात को दिखाने में सहायक हुआ है ? इसे 'क्लोज अप' में क्यों दिखाया गया है ?
10. शंख की चूड़ी के कंपन से क्या महसूस करा दिया गया है ?
11. सर्वजया का पानी ढालना, पीढ़ा ले आना, अंगोछा ले आना, खड़ाऊँ ले आना—ये सभी कार्य-व्यापार दर्शकों पर कैसा प्रभाव छोड़ते हैं ? और क्यों ?
12. सर्वजया की रुलाई की आवाज का अंकन किस तरह किया गया और इसमें क्या सावधानी रखी गई ?
13. सत्यजित राय ने चलचित्र को 'भाषा' कहा है । क्या आप ऐसा मानते हैं ? क्या स्वयं सत्यजित राय 'भाषा' के अनुरूप बिंब (इमेज) और शब्द (साउंड) का संयोजन चलचित्र के निर्देशन में कर पाते हैं ? अपना मत दें ।
14. पाठ के आधार पर निम्नलिखित पारिभाषिक शब्दों के अर्थ स्पष्ट करें –

    एडिटिंग, शॉट्स, लांग शॉट, मिडशॉट, क्लोज अप, टिल्टिंग, फॉरवर्ड, पैनिंग, डिजॉल्व, फेड आउट, शूटिंग, मूविओला, पार्श्व संगीत, ट्रक बैक, ट्रक फॉरवर्ड ।
15. पाठ में किन प्रसंगों में 'क्लोज अप' का प्रयोग किया गया । इसके प्रयोग की क्या आवश्यकता थी ।

पाठ के आस-पास

1. रुलाई को दिखाने के लिए सत्यजित राय ने चूड़ी के खिसकने का उपयोग किया । अगर आप निर्देशक होते तो इसी दृश्य के अंकन के लिए कौन-सी युक्ति का प्रयोग करते । अपनी कल्पना के आधार पर उत्तर दें ।
2. सत्यजित राय ने यहाँ ग्रामीण परिवेश का चुनाव किया । यदि इसी की शूटिंग शहरी परिवेश में होती तो क्या दृश्य का स्वरूप और प्रभाव ऐसा ही होता । इस पर चर्चा करें ।
3. सत्यजित राय के द्वारा बनाई गई फिल्मों के नाम मालूम करें और उनकी फिल्मों को विद्यालय प्रबंधन से दिखाने का अनुरोध करें ।
4. सत्यजित राय के बारे में जानकारी इकट्ठी करें ।
5. सत्यजित राय फिल्मकार के अलावा लेखक भी थे । हिंदी में अनूदित उनके साहित्य को स्कूल के पुस्तकालय में मँगवाएँ और उसे पढ़ें ।
6. प्रेमचंद की किस कहानी पर सत्यजित राय ने फिल्म बनाई है । इस फिल्म को उपलब्ध करके देखें और कहानी के पाठ से उसका मिलान करें और मालूम करें कि अंतर कहाँ-कहाँ और क्यों आया है ?
7. सत्यजित राय, ऋत्विक घटक और मृणाल सेन – तीनों बंगाल के बड़े फिल्मकार हैं । इनके कार्यों और

इनकी फिल्मों के बारे में जानकारी इकट्ठी करें ।

भाषा की बात

1. निम्नलिखित शब्दों का वचन पहचानें और उनका वचन परिवर्तित करें –

शब्द	वचन	परिवर्तित रूप
सीढ़ियाँ	**बहुवचन**	**सीढ़ी**
कलाइयों	.....	.....
चीजें	.....	.....
धोती	.....	.....
साड़ी	.....	.....
तस्वीरें	.....	.....
गहराई	.....	.....
टोकरी	.....	.....

2. निम्नलिखित शब्दों के प्रत्यय बताएँ –

चित्रत्व, निश्चिंतता, सार्थक, स्वाभाविक, आंगिक, वीभत्सता, अवहेलना

3. निम्नलिखित वाक्यों से कोष्ठक में दिए गए निर्देश के अनुरूप पद चुनें –

(क) सर्वजया साड़ी को कसकर पकड़ती है । (कर्म कारक)

(ख) सर्वजया रोती हुई फर्श पर लेट जाती है । (क्रिया)

(ग) चैत की प्रथम वर्षा में भींगने के कारण दुर्गा बीमार पड़ती है । (विशेषण)

(घ) सर्वजया बिना कुछ बोले सीढ़ी की ओर बढ़ जाती है । (संज्ञा)

(ड.) उसके गले की आवाज सुनकर सर्वजया कमरे से बाहर निकलकर आई । (संयुक्त क्रिया)

4. निम्नलिखित शब्दों के समानार्थी शब्द लिखें –https://www.evidyarthi.in/

संदेह, ध्वनि, भंगिमा, परिवेश, अवहेलना, अवलंबन, दुर्बल, यंत्र, निर्वाचन, व्यापक, परिवर्तन, अंगोछा, हतप्रभ, ऋतु, मौन, सुविधा, आग्रह, उपलब्धि, प्रारंभ, तस्वीर ।

शब्द निधि :

बहस-मुहाबसे : वाद-विवाद

शिल्प : कलाकृति

गुंजाइश : संभावना

वाङ्मय : शब्द और अर्थ से युक्त, साहित्य

परिपूरक	:	अच्छी तरह से पूर्ण करने वाला
संलाप	:	बातचीत
निरपेक्ष	:	तटस्थ
पर्याय	:	समानार्थी
फलक	:	पटल, विस्तार
समवेत	:	एक साथ, इकट्ठा
सवाक्	:	बोलता हुआ
निर्वाक्	:	मूक
खामखयाली	:	निरा काल्पनिक
उद्दाम वेग	:	तेज गति
सावयव	:	सांगोपांग
अवहेलना	:	उपेक्षा
रंगकर्मी	:	नाट्यकर्मी, नाटक करने वाला
वैचित्र्य	:	निरालापन, न्यारापन, विचित्रता
हैरत	:	अचरज
स्वगत	:	मन ही मन, अपने आप
मुखातिब	:	सामने, अभिमुख
ओसारा	:	बरामदा
निरुत्तर	:	उत्तर विहीन
उद्विग्न	:	अशांत, बेचैन
नेपथ्य	:	पर्दे के पीछे, दृश्य के पीछे
विकृत	:	बिगड़ा हुआ
हतप्रभ	:	भौंचक्का
व्यवधान	:	बाधा
प्रसारता	:	फैलाव
संकोचन	:	सिकुड़ाव
दुर्दिन	:	बुरा दिन
अभिव्यक्ति	:	व्यक्त करना

बँसवारी	:	बाँसों की बाड़ी
सहिष्णुता	:	सहनशीलता
घनीभूत	:	सघन
अतिवाहित	:	तेज गति से बहने वाला
परिच्छेद	:	अध्याय, विलगाव
वीभत्स	:	घृणास्पद, घिनौना
परिहार	:	दूर करना
शोकदग्ध	:	शोक की आग में झुलसा हुआ
यथेष्ट	:	जितना चाहिए उतना
विलंबित	:	प्रदीर्घ, लंबा, ठहरा हुआ
त्रासद	:	पीड़ादायक
अधीर	:	धैर्यहीन, चंचल