# ദൃശ്യഭാഷയുടെ അനുഭൂതിഘടന ചലച്ചിത്രകലയിൽ

**നൗഫൽ കെ.**
ഗവേഷകൻ
മലയാളവിഭാഗം
ശ്രീ ശങ്കരാചാര്യ യൂണിവേഴ്സിറ്റി
കാലടി
Email: film.poetic@gmail.com

**സംഗ്രഹം**

വായനയും കാഴ്ചയും ആധുനികതയുടെ കാമനാലോകങ്ങൾ നിർണ്ണയിച്ച സ്വാധീനശക്തികളാണ്. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സ്വരൂപചർച്ചയിൽ വായനയുടെ സാക്ഷരമണ്ഡലം പ്രബലമായി പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ, ചലിക്കുന്ന ചിത്രങ്ങളുടെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രമാണ് സിനിമ ആവിഷ്കരിച്ചത്. ഭാഷേതരവും സാക്ഷരതയുടെ അനുശീലങ്ങളിൽ നിന്ന് സ്വതന്ത്രവുമായ കാഴ്ചയുടെ കലാനുഭവം ചലച്ചിത്രത്തിൽ ദൃശ്യപ്പെടുന്നു. ഇത്തരത്തിൽ ദൃശ്യം സ്വയമേ ഭാഷയാകുന്ന ക്രിയാത്മകമായ അനുഭൂതിഘടനയാണ് ചലച്ചിത്രം മുന്നോട്ട് വയ്ക്കുന്നത്.

**താക്കോൽവാക്കുകൾ :** ദൃശ്യഭാഷ, ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ രൂപഭദ്രത

**ആമുഖം**

യാഥാർത്ഥ്യം നിയന്ത്രിതമായി ആവിഷ്കരിക്കുമ്പോൾ ഉണ്ടാകുന്ന വിനിമയ പ്രതിസന്ധികൾ സാഹിത്യരൂപങ്ങളും ദൃശ്യരൂപങ്ങളും പങ്കുവയ്ക്കുന്നുണ്ട്. ചലച്ചിത്രം ഇതരസങ്കേതങ്ങളുടെ നിശ്ചലതകളിൽ നിന്ന് ഭിന്നമായ ദൃശ്യങ്ങളുടെ ചലനഭാഷ രൂപപെടുത്തുന്നു. ഇരുളിന്റെയും വെളിച്ചത്തിന്റെയും, വ്യക്തിയുടെയും സമൂഹത്തിന്റെയും, ഓർമ്മയുടെയും കാഴ്ചയുടേയും ഇടനിലപ്രദേശത്ത് അനുഭവങ്ങൾ ക്രമപ്പെട്ടു തുടങ്ങുന്ന ക്രിയാനുഭവമായിരുന്നു ചലച്ചിത്രം മുന്നോട്ട് വെച്ചത്. സാക്ഷരഭാഷാസാങ്കേതികത മുന്നോട്ട് വച്ച അനുഭവങ്ങളുടെ മാനകീകരണത്തിൽ നിന്ന് വിഭിന്നമായി ഒരേ സമയം ബഹുസ്വരവും ഏകാഗ്രവുമായി സിനിമ അനുഭൂതികൾ ക്രമപ്പെടുത്തി. സാമ്പ്രദായികഭാഷയുടെ ചിട്ടവട്ടങ്ങളും നിയമങ്ങളും സാക്ഷരതയുടെ അനുശീലനം മുൻകൂർ പ്രതീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. ഇത്തരം ശിക്ഷണങ്ങളിലൂടെ സാങ്കേതിക സാക്ഷരത ആർജിക്കാതെ തന്നെ അബോധപരമായി ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ചിഹ്നവ്യവസ്ഥയിലേക്ക് പ്രേക്ഷകന് എളുപ്പം പ്രവേശിക്കാൻ സാധിക്കുന്നു. “വരമൊഴിയെക്കാൾ വാമൊഴിയോടാണ് അതിനു ചാർച്ച.

പണ്ടുമുതൽ നാടോടി ഗായകരും പാഠകരും പാണന്മാരും തിരിവെളിച്ചത്തിനും തിറവെട്ടത്തിനും ചുറ്റുംകൂടിയ മനുഷ്യരെ കഥപറഞ്ഞു രസിപ്പിച്ചിരുന്നുവെങ്കിൽ ഇന്നത് വെള്ളിത്തിരയുടെ പ്രഭയിലാണ് സംഭവിക്കുന്നത് എന്നുമാത്രം. അതുകൊണ്ട് തിരക്കഥാകൃത്തിന്റെ താവഴി വരേണ്യമാധ്യമമായ സാഹിത്യമെന്നതിനേക്കാൾ ജനകീയ കഥനകലയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ഒന്നാണ്" (സി. എസ്. വെങ്കടേശ്വരൻ, 40:2011). സാഹിത്യത്തിന്റെ സുനിശ്ചിതഘടനയെക്കാൾ അയഞ്ഞതും ദ്രവസ്വഭാവിയുമായ കഥനവഴികളുടെ ചരിത്രത്തിലാണ് ഇവിടെ സിനിമയുടെ ഭാഷ സ്ഥാനപ്പെടുന്നത്.

ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഭാഷാവ്യവസ്ഥ ആത്യന്തികമായി ആശ്രയിക്കുന്നത് ദൃശ്യ ബിംബങ്ങളെയാണ്. അത്തരം ബിംബങ്ങൾ യാതൊരു അടിക്കുറിപ്പിന്റെയും പിൻബലമില്ലാതെ കാഴ്ചയെ അതിന്റെ പ്രതിനിധാന മൂല്യത്തിലേക്ക് ഉയർത്തുന്നതുമാണ്. ഈ പ്രതിനിധാന സ്വാഭാവം മറ്റൊരു ഭാഷയ്ക്കും സാധ്യമാക്കാൻ പറ്റാത്തതാണ്. സിനിമയുടെ ഭാഷേതരമായ ചലനം തേടുന്ന ചിഹ്നവ്യവസ്ഥ ഗുഹാചിത്രങ്ങളിൽ രേഖപ്പെട്ടു തുടങ്ങുന്നുണ്ട്. "ചലന ചിത്രത്തിനുവേണ്ടിയുള്ള ശ്രമം ആദിമമനുഷ്യന്റെ ഗുഹാചിത്രങ്ങളിൽ പ്രാഗ്‌രൂപത്തിലാണെങ്കിൽ പോലും പതിഞ്ഞുകിടപ്പുണ്ട്. അയാൾ പരിഷ്കാരിയായി മാറിത്തുടങ്ങിയ പിൻനാളുകളിൽ, പുരാണേതിഹാസങ്ങൾ ചുവർചിത്രങ്ങളായി ആലേഖനം ചെയ്തുവെച്ചതിലും ചലനാനുകരണങ്ങളുടെ അടുത്ത വികാസദശ വീക്ഷിക്കാവുന്നതാണ്. കാഴ്ചയ്ക്ക് വരച്ച ചിത്രങ്ങളും കേൾവിക്ക് തലമുറകൾ കെട്ടും ചൊല്ലിയും പകർന്ന ഭാഷണാഖ്യാനങ്ങളും ഉപയോഗപ്പെടുത്തിയ കലാകാരന്മാർ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെയും സ്വനഗ്രാഹിയുടെയും മുന്നവകാശികൾ തന്നെ"(അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ:2007:25). ഇത്തരത്തിൽ അശിക്ഷിതവും നൈസർഗികവുമായി ദൃശ്യങ്ങൾ ആലേഖനം ചെയ്ത യാഥാർഥ്യങ്ങളുടെ പിൻതുടർച്ചയിലാണ് ദൃശ്യങ്ങളുടെ ഭാഷ ചരിത്രവത്കരിക്കപ്പെടുന്നത്. ഇത്തരത്തിൽ, ഭാഷേതരവും അസാഹിതീയവുമായ ദൃശ്യം മൂലകമാവുന്ന കാഴ്ചവട്ടത്തെയാണ് 'ദൃശ്യഭാഷ' എന്ന് ഇവിടെ വിവക്ഷിക്കുന്നത്. എളുപ്പത്തിൽ മനസ്സിലാക്കാൻ പറ്റുന്നതുകൊണ്ട് സിനിമ വിശദീകരിക്കാൻ പ്രയാസമാണ്'' എന്ന് ചലച്ചിത്ര സൈദ്ധാന്തികനായ മൊണോക്കോ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു (How to read a film:1978:127).

സിനിമയുടെ രൂപഘടനയിൽ വാക്കുകൾക്കു പകരം തത്സമയ-യഥാതഥ വ്യാഖ്യാനം ആവശ്യമില്ലാത്ത ഇമേജുകൾ സൂചകങ്ങളായി ഉപയോഗിക്കുന്നതുകൊണ്ട് സാധാരണ ഭാഷയ്ക്ക് അപ്രാപ്യമായ താദാത്മ്യ വേഗതയെ കൈവരിക്കാൻ സാധിക്കുന്നു. കാഴ്ച ഒരു സ്വയാർജ്ജിത വ്യവസ്ഥയാണ് എന്ന് സാരം. ചലച്ചിത്രങ്ങൾ എങ്ങനെ വായിക്കപ്പെട്ടു എന്നതിൽ നിന്നും എങ്ങനെ കാണപ്പെട്ടു എന്ന നിലയിൽ അന്വേഷണം മാറുമ്പോൾ കാഴ്ചയുടെ പുതിയ പരിപ്രേക്ഷ്യങ്ങൾ രൂപപ്പെട്ടുവരുന്നു.

ഉത്പാദിപ്പിക്കുന്ന ആശയത്തെ കുറിച്ചു ചിന്തിക്കാനുള്ള സമയം സിനിമ എന്ന ഉല്പന്നം കാഴ്ചാവേളയിൽ നൽകുന്നില്ല. തെളിഞ്ഞും മാഞ്ഞും തുടരുന്ന കാഴ്ചകളാണ് സിനിമയുടെ ദൃശ്യാനുഭവം സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. ദൃശ്യങ്ങളും ചിന്തയും ഉൾച്ചേർത്ത് കാമനകളുടെയും ഓർമ്മകളുടെയും ചലനഭാഷ പിന്നീട് കാണി മനനം ചെയ്തെടുക്കുന്നു. ഇത്തരത്തിൽ സിനിമ എന്ന ഉല്പന്നവും കാണി എന്ന ഉപഭോക്താവും തമ്മിലുള്ള വിനിമയം കല്പറ്റ നാരായണൻ ഇപ്രകാരം നിരീക്ഷിക്കുന്നു. "എങ്കിലും 'പകൽക്കിനാവ്'' പുറത്തുവന്നപ്പോൾ അതിനുവേണ്ടി വേദനയനുഭവിച്ചയാൾ


ISSN: 2582 - 2594

എന്ന നിലയ്ക്ക് എനിക്ക് ആ ചിത്രത്തിനോട് വലിയ മമത തോന്നി. അതിലെ ഗാനങ്ങൾ അന്നത്തെ മാത്രമല്ല ചിലപ്പോൾ ഇപ്പോഴത്തെയും എന്റെ ഇഷ്ടഗാനമായതിന്റെ കാരണം ഞാൻ കൊണ്ട അടിയുടെ ചൂടായിരിക്കാം. അതിന്റെ നിർമ്മാതാവും സംവിധായകനും കഴിഞ്ഞാൽ ഞാനാവും ആ സിനിമയ്ക്ക് വേണ്ടി ഏറ്റവുമധികം ക്ലേശിച്ചിട്ടുണ്ടാവുക" (2011:23). കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വേദനകളും സന്തോഷങ്ങളും ഇതരരുമായി പങ്കിടാൻ ഇച്ഛിക്കാത്ത അനന്യനായ ആധുനികകാണിയുടെ കാമനകൾ കൂടിയാണ് 'ദൃശ്യഭാഷ' രൂപപ്പെടുത്തുന്നത്.

ചലച്ചിത്രനിർമാണത്തിൽ സംവിധായകന്റെയും സാങ്കേതികപ്രവർത്തകരുടെയും രൂപപരമായ തിരഞ്ഞെടുപ്പിനെകുറിച്ചും അത് പൊതുമണ്ഡലത്തിൽ ഉളവാക്കുന്ന പ്രതിഫലനത്തെക്കുറിച്ചുമുള്ള പഠനങ്ങൾ ദൃശ്യഭാഷയുടെ സാംസ്കാരികപഠനം തുടങ്ങിവെക്കുന്നുണ്ട്. സാംസ്കാരിക സന്ദർഭങ്ങളുടെയും സാങ്കേതികതയുടെയും ചരിത്രവത്കരണവും വിമർശവും സിനിമയുടെ തനതായ ദൃശ്യഭാഷയുടെ ആലോചനകളിലേക്ക് നയിക്കുന്നു. സാഹിത്യ സിദ്ധാന്തങ്ങളുടെ വ്യാഖ്യാനശാസ്ത്രമാണ് ചലച്ചിത്രകലയും പിൻപറ്റേണ്ടത് എന്ന വാദം ഘടനാവാദികളിൽ നിന്നും ഉയർന്നുവരുന്നുണ്ട്. ഭാഷാചിന്തകൾക്ക് സമാനമായി ഓരോ ഷോട്ടും ചേർന്ന് രൂപപ്പെടുന്ന ആശയം ഒരു സ്വേച്ഛഘടനാവ്യവസ്ഥയായി ഇവർ പരിഗണിച്ചു. ലൈറ്റ്, ക്യാമറആംഗിൾ, ഷോർട് ദൈർഘ്യം തുടങ്ങിയവ സിനിമയുടെ അർഥം രൂപീകരിക്കുന്നതിൽ പങ്ക് വഹിക്കുന്നു എന്ന ഉപകരണയുക്തിയിലാണ് ഇവിടെ അർത്ഥം നിർണ്ണയിക്കപ്പെടുന്നത്. ചലച്ചിത്ര ഇമേജുകളും അത് ഘടിപ്പിക്കാൻ സ്വീകരിക്കുന്ന രീതികളും സ്വേച്ഛാപരമായിട്ടുള്ളതും മറ്റൊരു ചിഹ്നവ്യവസ്ഥയിൽ നിന്നും കടം കൊള്ളാനാകാത്തതുമാണെന്ന ക്രിസ്റ്റ്യൻ മെട്സ് സ്ഥാപിക്കുന്നുണ്ട് (1984:61). ഭാഷാശാസ്ത്രപരമായ സങ്കൽപ്പങ്ങൾ സിനിമയുടേതായി സ്വീകരിക്കുന്നത് ശരിയല്ലെന്ന് ചലച്ചിത്ര സൈദ്ധാന്തികനായ ജെയിംസ് മൊണോക്കോ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു (1978:122).

സിനിമയുടെ ഭാഷ കൂടുതൽ മനശ്ശ്യോന്മുഖമായതും ക്ലാസിക്കൽ ഭാഷാശാസ്ത്രത്തിൽ നിന്നും വേറിട്ടു നിൽക്കുന്നതുമായ കാഴ്ചയുടെ അനുഭൂതി ഘടനയാണ് പങ്കുവയ്ക്കുന്നത് എന്ന പരികല്പന ഘടനാവാദാനന്തരം തിരിച്ചറിയപ്പെട്ടു തുടങ്ങി. തുടർന്ന് സാഹിത്യത്തിൽ നിന്നും ഭിന്നമായ ഒരു സാംസ്കാരിക ഭാഷയുടെ അന്വേഷണം ചലച്ചിത്രഭാഷയുടെ ചരിത്രത്തിൽ ആരംഭിച്ചു. ഫ്രഞ്ച് സൈദ്ധാന്തികനായ റൊളാങ്ങ് ബാർത്ത് സിനിമയിലെ ചിഹ്നങ്ങളുടെ പ്രതിനിധാനപരത പാഠപരതയുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തിയാണ് വിശകലനം ചെയ്യുന്നത്. സാംസ്കാരികപാഠമെന്ന നിലയിലുള്ള വ്യാഖ്യാനപദ്ധതി പ്രേക്ഷകന് കർതൃത്വം നൽകി.

സംയോജനാത്മകവും സാദൃശ്യാത്മകവുമായി നിൽക്കുന്ന രണ്ട് തലങ്ങളെ ഇഴപിരിച്ച പരിശോധിച്ചാണ് ചിഹ്നവിജ്ഞാന തലത്തിൽ സിനിമയുടെ ഘടന അപഗ്രഥിക്കപ്പെടുന്നത്. ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്ന സ്ഥലരാശിയിൽ ഉൾപ്പെടുത്തേണ്ട കഥാപാത്രങ്ങൾ, കലാസജ്ജീകരണങ്ങൾ, വെളിച്ചത്തിന്റെ വിതാനം, പശ്ചാത്തലസംവിധാനം എന്നിവ എങ്ങനെ ഉൾപ്പെടുത്തണം എന്നുള്ളതിനെക്കുറിച്ചുള്ള ആലോചനകളാണ് സാദൃശ്യാത്മക തലം (shooting), ഇങ്ങനെ ചിത്രീകരിച്ചെടുക്കുന്ന ഒരു കൂട്ടം ചിത്രങ്ങളെ വിവിധ മാർഗ്ഗങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ച് കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നതാണ് സംയോജനാത്മക തലം (Editing) എന്ന് സാമാന്യമായി പറയാം.

സിനിമയിൽ കാണാവുന്ന മൂന്നു തരത്തിലുള്ള ചിഹ്നങ്ങളെ കുറിച്ച് ചലച്ചിത്ര സൈദ്ധാ

ന്തികനായ പീറ്റർ വോളൻ Sign and Meaning in the Cinema എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്. ബിംബകം (Icon), സൂചിക (Index), പ്രതീകം (Symbol) എന്നിവയാണവ. ഉദാഹരണത്തിന് അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ എലിപ്പത്തായം എന്ന സിനിമ വിശകലനം ചെയ്താൽ അതിൽ മാറ്റാൻ പറ്റാത്ത ബിംബകമായി ഇടയ്ക്കിടയ്ക്ക് പ്രത്യക്ഷമാകുന്നത് എലിയെ പിടിക്കുന്നതിന് ഉപയോഗിക്കുന്ന എലിക്കെണിയാണ്. എലിയെ വിവിധ സമയങ്ങളിലായി പിടിക്കുകയും കൊല്ലുകയും ചെയ്യുന്ന ദൃശ്യങ്ങളാണ് സൂചികയായി പ്രവർത്തിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നത്. സിനിമയിൽ വീട് രക്ഷപ്പെടാൻ പറ്റാത്ത വണ്ണം പഴുതുകളില്ലാത്ത ഒരു എലിക്കെണിയായി പ്രതീകവത്കരിച്ചിരിക്കുന്നതായും കാണാം. ഇത്തരം സങ്കീർണ്ണമായ ചിഹ്നവിജ്ഞാന പരിശോധനകൾ പ്രേക്ഷകരുടെ ദൃശ്യവ്യാഖ്യാനക്ഷമതയും ഓർമകളുമായുള്ള വിനിമയങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് കിടക്കുന്നത്.

ഭാഷയുടെ ലക്ഷണങ്ങളും, ആശയ വിനിമയ ശേഷിയും, ആവിഷ്കാരമാധ്യമമെന്ന നിലയും പരിണാമങ്ങളും ഉൾക്കൊള്ളുന്നത് കൊണ്ട് സിനിമയെയും സാഹിത്യഭാഷാവ്യവസ്ഥക്ക് സമാനമായി പരിഗണിക്കാനാവില്ല. ഏതെങ്കിലും ഒരു ഭാഷയുടെ ചട്ടക്കൂടിനുള്ളിൽ നിർത്തി വ്യാകരണപരമായോ രൂപപരമായോ സിനിമയെ പഠിക്കുന്ന രീതി ദൃശ്യങ്ങളുടെ ചലനാത്മകത നിർജീവമാക്കുന്നുണ്ട്. മാഞ്ഞും തെളിഞ്ഞും ചലിക്കുന്ന അനവധി കാഴ്ചകളുടെ ഓർമ്മയും, ഓർമ്മകളുടെ കാഴ്ചയും, സ്വയാർജിതവിനിമയ ശേഷിയുമാണ് ദൃശ്യഭാഷ നിർണ്ണയിക്കുന്നത്. വായനയുടെയും കാഴ്ചയുടെയും സംഘർഷങ്ങൾ ഉൾച്ചേരുന്ന പാഠം എന്ന നിലയിൽ ദൃശ്യഭാഷയുടെ ക്രിയാനുഭവം തിരക്കഥയെ മുൻനിർത്തി വിശദീകരിക്കുകയാണ് തുടർന്ന് ചെയ്യുന്നത്.

### ദൃശ്യഭാഷയുടെ സാക്ഷാത്കാരം തിരക്കഥയിൽ

സാഹിതീയതയും ദൃശ്യാത്മകതയും സംബന്ധിച്ച സന്ദിഗ്ധനില തിരക്കഥ പഠനത്തിൽ ഉള്ളടങ്ങുന്നുണ്ട്. വായന എന്ന അനുഭവ മണ്ഡലത്തിനകത്ത് സിനിമയുടെ സാങ്കേതികത ചുരുക്കി വായിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. ദൃശ്യകലാരൂപങ്ങളുടെ അരങ്ങുപാഠം എന്നതിന് സമാനമായി സിനിമയുടെ ലിഖിതസാഹിത്യരൂപം എന്ന നിലയ്ക്കാണ് 'തിരക്കഥ' എന്ന സാങ്കേതികസംജ്ഞ സാമാന്യമായി പരിചരിക്കപ്പെടുന്നത്. ദൃശ്യപരതയെ മുൻനിർത്തിയുള്ളഗ്രന്ഥങ്ങൾ പോലും വായനയിൽ ഊന്നിയാണ് ആദ്യകാലങ്ങളിൽ നാമകരണം ചെയ്യപ്പെടുന്നത് എന്ന് കാണാം. 'how to read a film, grammer of television and cinema' എന്നിങ്ങനെയുള്ള തലക്കെട്ടുകൾ നോക്കുക.

ചലച്ചിത്രനിർമ്മിതിക്ക് വേണ്ടി ഉപയോഗിക്കുന്ന സാങ്കേതിക രൂപരേഖയാണ് തിരക്കഥ. ചിത്രീകരിക്കേണ്ടുന്ന സന്ദർഭത്തിനെ അതിവിദൂരവും ബാഹ്യവുമായി എഴുതിവെക്കുന്ന കേവലസൂചനകളാണ് തിരക്കഥകൾ എന്ന് പറയാം. തിരക്കഥ ആ വാക്ക് സൂചിതമാക്കുന്നത് പോലെ അനുസ്യൂതം ചലിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളുടെ തിരയുടെ ആലേഖനമാണ് നിർവഹിക്കുന്നത്. ദൃശ്യങ്ങൾ ചലനാത്മകമാക്കുന്ന സാമാന്യസൂചനകളാണ് തിരക്കഥ പങ്കിടുന്നത്. എന്നാൽ, സാഹിത്യപരതയിലും വായനയിലും ഊന്നിയാണ് തിരക്കഥയുടെ പുസ്തകരൂപം വായനക്കാരിലേക്ക് എത്തുന്നത് എന്നത് കൊണ്ട് തിരക്കഥ ഇതരസാഹിത്യരൂപങ്ങൾ പോലെ മറ്റൊരു വായനാവിഭവമായി സാഹിത്യപൊതുമണ്ഡലത്തിൽ വ്യാപിച്ചു. ദൃശ്യകലാസാഹിത്യത്തിൽ

 ISSN: 2582 - 2594

ഒരു ഉപവിഭാഗം എന്ന നിലയിലാണ് പാഠപുസ്തകങ്ങളിൽ തിരക്കഥ പരിചരിക്കുന്നത്. “പാഠ്യഭാഗത്തിനപ്പുറത്തേക്ക് പോയി, തിരക്കഥ (നിർമ്മാല്യം) മുഴുവനായി വായിക്കുവാനും അതിനാധാരമായ ചെറുകഥ (പള്ളിവാളും കാൽച്ചിലമ്പും) യിൽ നിന്നും എന്തൊക്കെ മാറ്റങ്ങൾ സിനിമയ്ക്കുവേണ്ടി വരുത്തിയിട്ടുണ്ടെന്ന് അന്വേഷിക്കുവാനും അറിയുവാനുമൊക്കെയുള്ള അവസരവും പ്രോത്സാഹനവുമാണ് സ്കൂളിൽ നിന്നും ഒരു പഠിതാവിന് ലഭിക്കേണ്ടത്” (അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, 28:2007). സാഹിത്യത്തിന്റെയും ചലച്ചിത്രരചനയുടെയും ആഖ്യാന തന്ത്രത്തെ വ്യവച്ഛേദിച്ചറിയാനും ഓരോന്നിന്റെയും ഭിന്നസ്വരൂപത്തെ മനസ്സിലാക്കാനും അത് വഴി ദൃശ്യപരമായ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സ്വകീയ ഭാഷ കണ്ടെത്താനും അടൂർ ഇവിടെ ശ്രമിക്കുന്നു.

തിരക്കഥയിൽ വാക്കുകൾ സാഹിത്യ ബാഹ്യമായതും സിനിമയുടെ ക്രിയകളിലേക്ക് നീളുന്നതുമായ സൂചനകൾ മാത്രമായാണ് പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. ചലച്ചിത്രരചന ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിനുതകുന്ന ബിംബങ്ങളുടെ സൂചകങ്ങളിൽ രചിക്കപ്പെടേണ്ടതിന്റെ ആവശ്യകത മങ്കട രവിവർമ്മ വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. “സ്ക്രിപ്റ്റ്, ബിംബങ്ങളെ മുൻകൂട്ടി കണ്ടുകൊണ്ട്, ബിംബത്തിന്റെ സ്ഥാനങ്ങളെ നിർണ്ണയിച്ചുകൊണ്ട്, അവയുടെ ദിശ, വേഗത മുതലായി ചലനത്തിനുതകുന്ന നിർദേശങ്ങൾ ഉൾക്കൊണ്ടതായിരിക്കണം. സംഭാഷണങ്ങൾക്കും മറ്റു ശബ്ദങ്ങൾക്കുമുള്ള നിർദേശങ്ങൾ അടങ്ങുന്നതും നല്ലതു തന്നെ. ഏതു ലെൻസുപയോഗിക്കണമെന്നും ട്രോളിയുടെയും ക്രെയിനിന്റെയും ഉപയോഗം ആവശ്യമാണോ എന്നും മറ്റുമുള്ള നിർദേശങ്ങൾ സ്ക്രിപ്റ്റിൽ വേണമെന്നില്ല. പകരം ‘സമീപദൃശ്യം-പശ്ചാത്തലം അവ്യക്തം’ എന്നൊരു നിർദേശമുണ്ടെങ്കിൽ ഏതു ലെൻസുപയോഗിക്കണമെന്നും, ഛായാഗ്രഹണ വസ്തു ക്യാമെറയിൽ നിന്നും എത്ര ദൂരത്തായിരിക്കണമെന്നും ഛായാഗ്രാഹകനും സംവിധായകനുംവ്യക്തമാകും” (മങ്കട രവി വർമ്മ, 51:2015). ഇങ്ങനെ സാഹിത്യത്തിനും കേവല സാങ്കേതികതയ്ക്കും അപ്പുറം നിൽക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിന്റെ തനതുഭാഷയെ കുറിച്ചും അത് സാധ്യമാക്കുന്ന സവിശേഷ ആഖ്യാനത്തെ കുറിച്ചുമാണ് മങ്കട രവിവർമ്മ ഇവിടെ സൂചിപ്പിക്കുന്നത്.

ദൃശ്യപരമായി സിനിമ ആദ്യനാളുകളിൽ സാധർമ്മ്യം പ്രകടിപ്പിച്ച രൂപം നാടകമാണ്. അരങ്ങിനുള്ളിൽ മാത്രം ചലനമുണ്ടായിരുന്ന നാടകം പുറത്തുനിന്നും നോക്കിക്കാണുന്ന ഒരു കാണിയുടെ വീക്ഷണകോണിലായിരുന്നു ചലച്ചിത്രം ചിത്രീകരിച്ചിരുന്നത്. ആദ്യകാലങ്ങളിൽ ചലച്ചിത്രം നാടകത്തെ അന്ധമായി അനുകരിച്ചിരുന്നതിന്റെ ചരിത്രപശ്ചാത്തലത്തെ അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ ഇങ്ങനെ രേഖപ്പെടുത്തുന്നു. “അരങ്ങിന്റെ വിശ്വസ്തമായ പകർപ്പുകളെടുക്കാനുതകുന്ന ഉത്തമമായൊരു മാർഗ്ഗമായി നാടകക്കാർ ചലച്ചിത്രത്തെ കണ്ടു. ഫ്രാൻസിലെ പാഥേ കമ്പനിയുമായി ഈ ആവശ്യത്തിലേക്ക് അവിടുത്തെ നാടകസംഘങ്ങൾ ദീർഘകാല കരാറുകളിൽ ഏർപ്പെടുകപോലും ചെയ്തു. അരങ്ങിൽ കാട്ടാൻ കഴിയാത്ത പലതും വാതിൽപുറത്തേക്കിറങ്ങി ചിത്രീകരിക്കാം എന്ന സാധ്യത ഇവിടെ കൂടുതലുണ്ടായി” (അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, 1:2014). അരങ്ങിൽ നിന്നും പുറത്തേക്ക് കുതറുന്ന ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പരിണാമ വ്യഗ്രതയാണ് അടൂർ ഇവിടെ വെളിവാക്കുന്നത്.

മലയാളത്തിൽ ആദ്യകാല തിരക്കഥാ രചയിതാക്കൾ നാടക രചനയുടെ അനുശീലനമാണ് പങ്കിട്ടത്. “ഭിന്നവൈചിത്ര്യമാർന്ന പ്രമേയങ്ങൾ കൈകാര്യം ചെയ്തുവെങ്കിലും ഈ സിനിമകൾ കേവലം ഫോട്ടോനാടകങ്ങളായിരുന്നു. ദൃശ്യങ്ങളുടെ നൈരന്തര്യോപാധി സംഭാഷണവും,

ഒരു ഗ്രൂപ്പ്ഫോട്ടോയിലെന്നതുപോലെ പരിമിതമാക്കപ്പെട്ട കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ക്രിയാമണ്ഡലവും എന്നിങ്ങനെ അളവിൽ കവിഞ്ഞ നാടകാസ്വാധീനമാണ് ഈ സിനിമകൾ വെളിപ്പെടുത്തിയിരുന്നത്. ചലച്ചിത്രപരമായ സൗന്ദര്യശിക്ഷണമോ ഇവരുടെ സിനിമകൾക്ക് തീർത്തും അന്യമായിരുന്നു. ആശയങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെയാണ് മാത്രമല്ല, ആഖ്യാനവും കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെയാണ് സംഭവിക്കുന്നത്" (എ.പി. സുരേഷ് 22:2000). നാടകത്തിന്റെ പരിമിതികൾ മറികടക്കുന്ന ദൃശ്യാനുഭവമായി ചലച്ചിത്രം തിരിച്ചറിയപ്പെട്ടു. "അസംഖ്യം നർത്തകർ പങ്കെടുക്കുന്ന സമൂഹ നൃത്തം, പ്രകൃതിക്ഷോഭ ദൃശ്യങ്ങൾ, യുദ്ധരംഗങ്ങൾ എന്നിങ്ങനെ നാടകവേദിയിലൊതുങ്ങാത്ത രംഗങ്ങളെ യാഥാർഥ്യപ്രതീതി നഷ്ടപ്പെടാതെ ചലച്ചിത്രത്തിലേക്ക് പകർത്തുവാൻ ക്യാമറയ്ക്ക് കഴിയും. നാടകത്തിലെ നടീനടന്മാരുടെ ഭാവഹാവാദികളെ അടുത്തുകണ്ടാസ്വദിക്കുവാൻ നാടകസദസ്സിൽ വിദൂരതയിലിരിക്കുന്ന വ്യക്തികൾക്ക് സാധിക്കുന്നില്ല. എന്നാൽ വെള്ളിത്തിര നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന സമീപദൃശ്യങ്ങളെ (close shots) ഉപയോഗപ്പെടുത്തി ഈ കുറവ് പരിഹരിക്കാൻ സിനിമാസംവിധായകന് കഴിയുന്നു" (ആർ.എസ്. പിള്ള, 41:1992). ഒരു തരം ഫോട്ടോനാടകം എന്നതിനപ്പുറം ക്യാമറയുടെ ചലനശേഷിയും സംവഹനവും കാണിയെ സൂക്ഷ്മമായി സംബോധന ചെയ്യുന്ന നിലയും ഇവിടെ സൂചിതമാകുന്നു.

നാടകത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അടിസ്ഥാനപാഠം നിലനിൽക്കുന്നത് 'നാടക രചന' എന്ന് പറയുന്ന അതിന്റെ എഴുത്തുരൂപത്തിലാണ്. ഓരോ രംഗസജ്ജീകരണത്തിനും, ഓരോ അഭിനേതാക്കൾക്കും, ഓരോ കാണികൾക്കും, ഓരോ കാലഘട്ടത്തിനും അനുസരിച്ച് നാടകങ്ങളുടെ രംഗാവിഷ്ക്കാരം മാറാം. അതിന്റെ രചിതപാഠം മാറുന്നില്ല. എന്നാൽ ചലച്ചിത്രം പൂർത്തീകരിക്കുന്നതോടെ തിരക്കഥയുടെ അപ്രമാദിത്യം നഷ്ടപ്പെടുകയും പാഠത്തിന്റെ ദൗത്യം തുടർകാലത്തേയ്ക്ക് ചലച്ചിത്രം കയ്യാളുകയും ചെയ്യുന്നു. ഒരേ സമയം ദൃശ്യപ്രകാശനത്തിനുള്ള മാർഗ്ഗരേഖ ആയിരിക്കുമ്പോൾ തന്നെ നാടകരചനയും ചലച്ചിത്രരചനയും എങ്ങനെ വ്യതാസപ്പെടുന്നു എന്ന് ജി. ശങ്കരപ്പിള്ള നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. "നാടകം ദൃശ്യപ്രകാശനത്തിനുള്ള രൂപരേഖ മാത്രമല്ലെന്നും തിരക്കഥ രൂപപൂർണ്ണതയില്ലാത്ത അടിസ്ഥാനം മാത്രമാണെന്നും അദ്ദേഹം ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. നാടകസംവിധായകൻ നാടകസ്ക്രിപ്റ്റിനെ അന്ധമായി ആശ്രയിക്കുന്നുവെന്നും തിരക്കഥയുടെമേൽ സംവിധായകന് ഇത്തരം വിധേയത്വമില്ലെന്നും പറയാതെ പറയുന്ന ശങ്കരപ്പിള്ള. കാലം കൊണ്ട് തിരക്കഥയ്ക്കും ഈ സാഹിത്യപദവി കിട്ടിയേക്കാം. ആട്ടക്കഥയ്ക്കും ഇങ്ങനെയൊരു സ്വയംസമ്പുഷ്ടത കാണാം. ആട്ടക്കഥ മുഴുവനായി അവതരിപ്പിക്കുക പതിവില്ല" (ഡോ. ആർ.വി.എം. ദിവാകരൻ, 2017:69 ).

നാടകവും കഥകളിയും പോലുള്ള രംഗകലകളുടെ ദൃശ്യപാഠവും ആട്ടപ്രകാരങ്ങളും അവതരണങ്ങൾക്കായുള്ള ഭാവിസൂചനനല്കുന്നുണ്ട്. വർത്തമാനകാല ക്രിയകളായാണ് തിരക്കഥ എഴുതുന്നത് എങ്കിലും ഭാവികാലത്തിൽ ഊന്നി നീട്ടിയെഴുതിയ സൂചനകളാണ് തിരക്കഥ എന്ന് പറയാം. ഭൂതകാല സംഭവങ്ങളും തിരക്കഥയിൽ അടയാളപ്പെടുക വർത്തമാനകാലത്തിലാണ്.[1] സിനിമ സംഭവിക്കുന്നതോടെ തിരക്കഥയിൽ ലീനമായ കാലഉദ്ദേശങ്ങളും ലക്ഷ്യങ്ങളും അവസാനിക്കുന്നു. ഇത്തരത്തിൽ കാലപരമായും സ്ഥലപരമായും അനവധി ആയലുകളും ആയിത്തീരലുമാണ് ദൃശ്യഭാഷ ചലനാത്മകമാക്കുന്നത്.

സിനിമയുടെ സങ്കേതങ്ങൾ ക്യാമറയുടെ സാങ്കേതികതയുമായാണ് ബന്ധപ്പെട്ടു കിടക്കുന്നത്. ഒരു കഥയെ ചിത്രങ്ങൾകൊണ്ട് പറയുന്നതാണ് തിരക്കഥ എന്ന് സയ്ദ് ഫീൽഡ് പറയുന്നു (1984:3). ചിത്രസന്നിവേശത്തിനു പ്രാധാന്യം കിട്ടുന്നതോടെ എങ്ങനെ ചിത്രങ്ങളെ ക്രമാനുഗതമായി അടുക്കിവെക്കാം എന്ന ചിന്ത രൂപപ്പെടുകയും ആ മാതൃകയിൽ ചലച്ചിത്രം എഴുത്തിന്റെ ഘടനയിലേക്കു മാറ്റപ്പെടുകയും ചെയ്തതാണ് തിരക്കഥയായി പരിണമിച്ചത്. കാഴ്ചപ്പെടുത്താൻ പോകുന്നതിനെ ചിത്രങ്ങളിൽ മുദ്രിതമാക്കുന്ന ചിത്രരൂപങ്ങളെ ഷൂട്ടിങ് സ്ക്രിപ്റ്റ് എന്ന് പറയുന്നു. പ്രസ്തുത രൂപം നാടകത്തിന്റെ ലിഖിതപാഠം പോലെ സംഭാഷണത്തിലൂടെയും വിവരണത്തിലൂടെയും സാഹിത്യവുമായി ഇഴചേർന്ന് കിടക്കുന്ന ഒന്നല്ല. ഇത്തരം വിവരങ്ങളും സംഭാഷണങ്ങളും എല്ലാം കഥാപാത്രങ്ങൾക്കും സംവിധായകനും കൊടുക്കുന്ന കേവല നിർദേശങ്ങൾ മാത്രമാണ്. കഥാപാത്രങ്ങൾക്കിടയിൽ സംഭവിച്ചിട്ടുള്ള വൈകാരിക സംഘട്ടനങ്ങൾ, ഇതിവൃത്തത്തിൽ കാത്തുവെയ്ക്കേണ്ട നാടകീയ മുഹൂർത്തങ്ങൾ എല്ലാം തിരക്കഥയ്ക്കും മുമ്പുള്ള ആശയാനുവാദത്തിന്റെ ഭാഗമായേ പരിഗണിക്കാൻ പറ്റുകയുള്ളൂ. തിരക്കഥ ജനിക്കുന്നതും പൂർണമാകുന്നതും ലിഖിതപാഠത്തിലല്ല. സാങ്കേതികപാഠം ചിത്രീകരണത്തിലൂടെ വളർന്ന് ചിത്രസംയോജനത്തിലും ശബ്ദ സന്നിവേശത്തിലൂടെയും വളരുകയുമാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഓരോ ഘട്ടത്തിലും തിരക്കഥയിൽ തിരുത്തലുകളും കൂട്ടിച്ചേർക്കലുകളും ഒഴിവാക്കലുകളും സംഭവിക്കുന്നുണ്ട്. അതൊന്നും രേഖപെടുത്തപ്പെടണം എന്നില്ല. അതുകൊണ്ട് തിരക്കഥ അദൃശ്യമായതും വളർച്ചയുള്ളതുമായ ഒന്നായിട്ടാണ് മനസ്സിലാക്കേണ്ടത്. തിരക്കഥകൾ സംവിധായകന്റെയും ഛായാഗ്രാഹകന്റേയും ശബ്ദ-ചിത്ര സന്നിവേശകന്റെയും അഭിനേതാക്കളുടെയും ഉൾച്ചേരലുകൾക്ക് വിധേയമായാണ് പൂർത്തിയാകുന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ സാഹിത്യത്തിലെ രചയിതാവ് എന്നത് പോലെ തിരക്കഥാകൃത്തിന് ഏക കർതൃപദവി ലഭ്യമാകുന്നില്ല. പ്രേക്ഷകസവിധത്തിൽ എത്തുന്നതോടെ തിരക്കഥയ്ക്ക് പ്രസക്തിയില്ലാതാവുകയും വളർച്ച മുറ്റി മരിക്കുകയുമാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഇതാണ് തിരക്കഥയുടെ ജീവചരിത്രം. ഇങ്ങനെ മൃതമായ പാഠമാണ് പുസ്തക രൂപത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്.

സാഹിത്യത്തിന്റെ ലാവണ്യശാസ്ത്രാധികാരത്തിൽ നിന്ന് ചലച്ചിത്ര ഭാഷയെ വേർപെടുത്തികൊണ്ട് പഠിക്കപ്പെടുന്ന നിരൂപണ പ്രസ്ഥാനത്തിന് ദൃശ്യഭാഷയുടെ നിർണ്ണയനത്തിൽ വലിയൊരു പങ്ക് വഹിക്കാനാവുമെന്ന് വി. രാജകൃഷ്ണൻ നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. “ചലച്ചിത്ര രൂപങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള (cinematic symbols) ചർച്ചയ്ക്ക് ആരംഭമിടുന്നതിന് മുമ്പായി ചെയ്യേണ്ട ഒരു കാര്യം, സാഹിത്യനിരൂപണത്തിൽ നിന്ന് (literally symbols) അവയെ വേർതിരിച്ചു കാണുക എന്നതാണ്. ഒരു ചെറുകഥയിൽ അല്ലെങ്കിൽ ഒരു നോവലിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന പ്രതിരൂപത്തിന്റെ ധ്വനന രീതി ചലച്ചിത്ര രൂപത്തിന്റേതിൽ നിന്നും വിഭിന്നമാണ്. 1992:40)”. കാഴ്ചപ്പെടുത്തലിന്റെ പ്രായോഗിക തലങ്ങളായ ക്യാമറയുടെ വീക്ഷണകോൺ ചിത്രത്തിന്റെ വിവിധ ദൂരക്കാഴ്ച്ചകൾ, ക്യാമറയുടെ തലങ്ങും വിലങ്ങുമുള്ള സഞ്ചാരങ്ങൾ, ചിത്ര സംയോജനത്തിന്റെ ക്രമങ്ങൾ, ചിത്രീകരണത്തിലും ചിത്രസംയോജനത്തിലും ഉപയോഗിക്കുന്ന വിവിധ നിറങ്ങൾ ഉടങ്ങിയ രൂപപരമായ തിരഞ്ഞെടുപ്പുകൾ സംവിധായകന്റെ കർതൃത്വാവകാശമാണ്. “അഗ്നിസാക്ഷി എന്ന സിനിമ ഫുൾ കളറിൽ ചിത്രീകരിക്കുമ്പോൾ ഉണ്ടാകുമായിരുന്നേക്കാ

വുന്ന എത്രയോ കാഴ്ചസാദ്ധ്യതകളാണ് സെപിയ സൗന്ദര്യപരമായും രാഷ്ട്രീയപരമായും ചുരുക്കിക്കളഞ്ഞത്! "സ്ത്രീവിമോചനം, കേരളീയനവോഥാനം, ഇന്ത്യൻസ്വാതന്ത്ര്യസമരധാരകൾ, വിവിധ ഭൂഭാഗചിത്രീകരണം തുടങ്ങി ബഹുസ്വരമായി നിലകൊള്ളുന്ന കഥാഖ്യാനപാഠത്തെ ആത്മീയതയുടെയും സന്ന്യാസത്തിന്റെയും അംശങ്ങൾ കലർന്നൊഴുകുന്ന സവർണ്ണസാംസ്കാരികതയുടെ ഏകപാഠത്തിലേക്ക് ഒതുക്കുന്നത് സാംസ്കാരിക ദേശീയത (cultural nationalisam) യുടെ ചലച്ചിത്രപരമായ വെളിപ്പെടലാണ്. ചുരുക്കിപ്പറഞ്ഞാൽ ഗോൾഡൻ സെപിയ സാംസ്കാരികദേശീയതയുടെ വർണ്ണസൂചക(colour code)മായി മാറുന്നു. ഇങ്ങനെ ഒരു കോഡ് രൂപപ്പെടുന്നതോടെ ബഹുസ്വരവായന/കാഴ്ച്ച അസാധ്യമായി തീരുന്നു (അജു കെ നാരായണൻ, ഷെറി ജേക്കബ്, 2012:43)." സംവിധായകന്റെ ഇത്തരം രൂപപരമായ തിരഞ്ഞെടുപ്പുകൾക്ക് പിന്നിലെ ബോധമോ അബോധപരമോ ആയ ഉദ്ദേശ്യങ്ങളെ സാംസ്കാരിക വ്യവഹാരത്തിലും ചരിത്രപശ്ചാത്തലത്തിലും വെച്ച് പ്രശ്നവൽക്കരിക്കേണ്ടതുണ്ട്. സാഹിത്യാംശത്തെ അനുകൂലിക്കുന്ന പ്രമേയകേന്ദ്രിതവും സംഭാഷണബഹുലവുമായ ചർച്ചകൾ ചലച്ചിത്രഭാഷയെ സംബന്ധിച്ച ചർച്ചകളിൽ നിന്ന് വിടുവിച്ചുകൊണ്ട് ചലച്ചിത്രത്തിനെ സ്വകീയരൂപത്തിലേക്കും സ്വാതന്ത്ര്യത്തിലേക്കും എത്തിച്ചേരാൻ സഹായിക്കുന്നതാണ് ഇത്തരം പഠനങ്ങൾ. ഇങ്ങനെ സാഹിത്യേതരമായ ദൃശ്യഭാഷയിലൂടെ നിർവഹിക്കുന്ന ആഖ്യാനം 'ചലച്ചിത്രത്തിന്റെരൂപഭദ്രത' എന്ന രീതിയിൽ പരിഗണിക്കാവുന്നതാണ്.

പ്രതിപാദ്യവും അവതരണരീതിയും, രൂപവും ഭാവവും ഒരേ പോലെ പ്രാധാന്യമുള്ളതാകണം എന്ന നിലയിൽ ചലനാത്മകമായ ക്രിയകളിൽ രൂപത്തെ വ്യാഖ്യാനിക്കാനുള്ള ശ്രമം ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ രൂപഭദ്രത ഉള്ളടക്കുന്നുണ്ട്. 'നാടകാന്തം കവിത്വ'മെന്നത് കൊണ്ട് എത്രമേൽ ക്രിയാത്മകമാകണം കവിത എന്നാണ് മുണ്ടശ്ശേരി ആലോചിക്കുന്നത്.[2] ഇതുപോലെ എത്രമേൽ ദൃശ്യപരമായ ഭാഷയിൽ, ചലനാത്മകമായി ചലച്ചിത്രം ആഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെടുന്നു എന്നതാണ് 'ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ രൂപഭദ്രത' നിർണ്ണയിക്കുന്നത് എന്ന് പറയാം. ഇതരകലകളെ അപേക്ഷിച്ച് ചലച്ചിത്രത്തിന് അതിന്റെ രൂപം തന്നെയാണ് ഉള്ളടക്കം.

ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ രൂപഭദ്രതയെ നിർണ്ണയിക്കുന്ന രണ്ട് ഘടകങ്ങൾ സ്ഥലവും കാലവും ആണ്. ഇതിൽ സ്ഥലവിന്യാസത്തിൽ എന്തെല്ലാം ഉൾച്ചേരണമെന്നു തീരുമാനിക്കുന്നത് മിസ്-എൻ-സീൻ(mise-en-scene)ഉം ഈ സ്ഥലത്തെ ചലനാത്മകമാക്കുകയും അനുയോജ്യമായ സമയം അനുവദിച്ചു കൊണ്ട് അതിനെ വളർത്തി എടുക്കുന്നത് മൊണ്ടാഷും (montage) ആണ്. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സൗന്ദര്യപരമായ അന്തസത്ത അതിന്റെ രൂപപരതയിൽ തന്നെയാണു സൈദ്ധാന്തികർ കണ്ടെത്തുന്നത്. ഓരോ ജനുസ്സും സ്വയം സൗന്ദര്യാത്മകമായി തീരുന്നു എന്ന വിലയിരുത്തലാണിത്. ലെൻസിനു വ്യത്യാസപ്പെടുത്താൻ കഴിയുന്ന ദൃശ്യരൂപങ്ങളും പ്രകാശക്രമീകരണങ്ങളും ചലച്ചിത്രാത്മകതയുടെ അന്തസത്തയായി കാണുന്നവരുണ്ട്. ഇത്തരത്തിൽ സാങ്കേതികതയും സാംസ്കാരികതയും ഉൾച്ചേരുന്ന സവിശേഷമായ കാഴ്ചവട്ടങ്ങൾ സിനിമ ഉത്പാദിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.

സാഹിതീയമായ മേൽക്കൈ കാഴ്ചപാടുകളിൽ നിന്ന് വേറിട്ട ചലച്ചിത്രകലയുടെ കർതൃപദവി ദൃശ്യഭാഷ ചർച്ച രൂപപരമായും ഭാവപരമായും ഉൾച്ചേർക്കുന്നു. ചലചിത്ര നിർമ്മാണത്തിൽ


ISSN: 2582 - 2594

പ്രയോഗിക്കുന്ന സാങ്കേതികതയും അതുളവാക്കുന്ന സൗന്ദര്യ വിവക്ഷകളും വിനിമയം ചെയ്യുന്ന ദൃശ്യഭാഷ കാഴ്ചയുടെ പുതുചരിത്രം നിർമ്മിക്കുന്നു. നിർമ്മാണവേളയിലെ സാങ്കേതിക പ്രയുക്തത ചലച്ചിത്രകലയുടെ രൂപത്തെ മാത്രമല്ല അതിന്റെ പ്രമേയത്തെക്കൂടി സ്വാധീനിക്കാൻ കെല്പുള്ളതായി മാറുന്നു. രൂപം തന്നെ അതിന്റെ ഉള്ളടക്കവും ഉള്ളടക്കം തന്നെ രൂപവും ആകുന്ന ആദേശപ്രക്രിയയാണത്.

## ഉപസംഹാരം

സാമ്പ്രദായിക ഭാഷയുടെ ചിട്ടവട്ടങ്ങളെയോ നിയമങ്ങളെയോ അനുസരിക്കാത്തതും അനുശീലനം ഇല്ലാതെ തന്നെ പ്രവേശിക്കാവുന്നതുമായ ഭാഷേതരമായ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ചിഹ്നവ്യവസ്ഥ ദൃശ്യത്തിന്റെ തനതുഭാഷ മുന്നോട്ട് വയ്ക്കുന്നു. സാങ്കേതിക അവബോധത്താൽ നിർവഹിക്കുന്നതും സാഹിത്യസ്വഭാവം പ്രകടിപ്പിക്കുന്നതുമായ തിരക്കഥ ദൃശ്യഭാഷയുടെ സങ്കീർണനില സംവഹിക്കുന്ന രൂപമാണ്. കാഴ്ച സ്വകീയമായി വ്യാഖ്യാനക്ഷമമാകുന്ന ഭാഷാസ്വഭാവം സിനിമയുടെ ദൃശ്യഭാഷ വെളിപ്പെടുത്തുന്നു.

## കുറിപ്പുകൾ

1. വാരിക്കുഴി, സിനിമയുടെ തിരക്കഥാരൂപം പരിശോധിച്ചു നോക്കുക. "മാധവൻകുട്ടിനടക്കുന്നു. ആനപ്പന്തിക്കടുത്തെത്തിയമാധവൻകുട്ടി. ക്ഷീണിതനായി മാധവൻകുട്ടി പന്തിയുടെ തടിമരത്തിൽ പിടിച്ചു നിൽക്കുന്നു. മനുഷ്യന്റെ ഭേദ്യങ്ങൾ മുഴുവൻ ഏറ്റു തളർന്ന, ബന്ധനസ്ഥനായ ആനക്കുട്ടി അപരിചിതനെ നോക്കുന്നു. മാധവൻ കുട്ടി പന്തിയുടെ അഴി തുറക്കുന്നു. തുറന്ന വാതിൽ. അതിലൂടെ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിലേക്കുള്ള വഴി തുറന്നു കണ്ട് അമ്പരന്നു നിൽക്കുന്ന ആന. മാധവൻകുട്ടി :രക്ഷപെട്ടോ, വേണമെങ്കിൽരക്ഷപെട്ടോ. പന്തിയുടെ തുറന്ന വാതിൽ. പന്തിയുടെ അഴികൾക്കിടയിലൂടെ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ വിശാലഭൂമി. മാധവൻകുട്ടി നിശ്ശബ്ദമായി ആനയോട്, രക്ഷപെടാൻ ആജ്ഞാപിക്കുന്നു. ആന അനങ്ങുന്നില്ല. ഹതാശനായ മാധവൻകുട്ടി തിരികെ നടക്കുന്നു. സ്വാതന്ത്ര്യത്തിലേക്കുള്ള വാതിൽ തുറന്നിട്ട് നിസ്സഹായനായി, ക്ഷീണിതനായി, പുറത്തേക്കു കടക്കാതെ നിൽക്കുന്ന കൊമ്പൻ "(എം. ടി. വാസുദേവൻ നായർ, 2001:164)
2. ദൃശ്യകാവ്യങ്ങളിൽ പോലും ആവിഷ്കരിക്കുന്ന ജീവിതം ജീവിതമായി തോന്നണമെങ്കിൽ ക്രിയാത്മകമാവണം കഥയെന്നുണ്ട്. ശാകുന്തളവും ഉത്തരരാമചരിതവും തമ്മിലുള്ള അന്തരം യഥാർത്ഥത്തിൽ ക്രിയാത്മകതയുടെ പേരിലാണ്. ഒന്നാമങ്കത്തിൽ രാമായണ കഥ മുക്കാലെ മുണ്ടാണിയും ചിത്രദർശനം എന്ന ടെക്നിക്കിലൂടെ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുകയാണല്ലോ ഭവഭൂതി. അരങ്ങത്ത് ആ കഥാഭാഗം ഒട്ടും ശോഭിക്കാതെ പോവുകയാണ്. ശാകുന്തളത്തിൽ ആകട്ടെ പൂർവ്വ കഥാപ്രതിപാദകങ്ങളായ അങ്കങ്ങൾ മൂന്നും ക്രിയാത്മകങ്ങളാണ്; അഭിനയത്തിൽ നല്ലപോലെ ശോഭിക്കുന്നവയും. ഭവഭൂതിയെ അപേക്ഷിച്ച് നാടകീയ ക്രിയ വൈചിത്ര്യത്തിൽ കൂടുതൽ അവഹിത ബുദ്ധിയായ കാളിദാസനെ ഭാസനുമായി തട്ടിച്ചു നോക്കിയാൽ ഭാസനാണ് ഏതു കഥയെയും നാടകീയമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നതിൽ കൂടുതൽ വിജയിച്ചിട്ടുള്ളത് എന്നു കാണാം. ദൃശ്യേതര കാവ്യങ്ങളിൽ കഥാപാത്രങ്ങളെയും സംഭവങ്ങളെയും കഴിയുന്നിടത്തോളം നാടകീയ ശൈലിയിൽ വേണം ആവിഷ്കരിക്കുക എന്നു സിദ്ധാന്തിക്കുമ്പോൾ ഊന്നുന്നതും ഇതേ മർമ്മത്തിൽ തന്നെയാണ്-ക്രിയാത്മകതയിൽ. ജീവിതമെന്നു വെച്ചാൽ ഏറ്റവും ചുരുക്കത്തിൽ ചലനം, സ്വദേശമായ ചലനം എന്നാണർത്ഥം. അതിനെ തന്നെ നാടകീയമാക്കുക എന്ന് വെച്ചാലോ സംഘട്ടനാത്മകമാക്കുക എന്നും. (ജോസഫ് മുണ്ടശേരി, നാടകാന്തം കവിത്വം:2018:645)

## സഹായക ഗ്രന്ഥങ്ങൾ

1 നാരായണൻ, അജു കെ ചെറി ജേക്കബ് കെ, (2012), പലവക സംസ്കാര പഠനങ്ങൾ, കോട്ടയം: നാഷണൽ ബുക്സ്റ്റാൾ.

2 ദിവാകരൻ, ആർ. വി. എം, (2017), സിനിമയുടെ കാവ്യശബ്ദം, കോട്ടയം: നാഷണൽ ബുക്ക് സ്റ്റാൾ.

3 ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, അടൂർ, (2007), സിനിമ സാഹിത്യം ജീവിതം, തൃശ്ശൂർ: കറന്റ് ബുക്ക്സ്.

4 ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, അടൂർ, (2014), സിനിമയുടെലോകം, തിരുവനന്തപുരം: ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്.

5 നാരായണൻ, കൽപ്പറ്റ, (2011), നിഴലാട്ടം:ഒരു ചലച്ചിത്രപ്രേക്ഷകന്റെ ആത്മകഥ, കോഴിക്കോട്: മാതൃഭൂമി ബുക്സ്.

6 വെങ്കിടേശ്വരൻ, സി. എസ്, (2011), മലയാള സിനിമാ പഠനങ്ങൾ, കോട്ടയം: ഡി. സി ബുക്ക്സ്,

7 രവിവർമ്മ, മങ്കട, (2015), ചിത്രം ചലച്ചിത്രം, തിരുവനന്തപുരം: ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്.

8 രാജകൃഷ്ണൻ, വി., (1992), കാഴ്ച്ചയുടെ അശാന്തി, , തിരുവനന്തപുരം: ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്.

9 പിള്ള, ആർ. എസ്. , (1992), ചലച്ചിത്ര ചിന്ത, തിരുവനന്തപുരം: കേരള ഫിലിം ക്രിട്ടിക് അസോസിയേഷൻ.

10 സുരേഷ്, എ. പി., (2000), കാഴ്ച്ചയുടെ കല, കോട്ടയം: സാഹിത്യ പ്രവർത്തക സംഘം.

11 Metz, Christian, (1984), The imaginary signifier, USA: Indiana University Press.

12 Monaco, James, (2009), How to read a film, New York: Oxford.

13 Wollen, Peter, ( 1997), Sign And Meaning In The Cinema, London: BFI Publishing.

14 Field, Syed, (1984), screenplay, the foundation of screenwriting, New York: Dell publishing Co.


ISSN: 2582 - 2594