കഥയും തിരക്കഥയും

ഡോ. ജോസ് കെ. മാനുവൽ

Malayalam Language
KathayumThirakkathayum
(Study)

Authour
Dr.Jose.K.Manual
Published by
Published in June 2009
by Kairali Books Private Limited
Bellard Road, Kannur.,Ph : 0497 2761200
E-mail : kairali_knr@yahoo.co.in
Website:www.kairalibooks.com
Cover Design
SirajT.K.
Printed at
Printing Park,Tly
All rights reserved. No part of this publication may be
reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted,
in any form, or by any means, electronic, mechanical, photocopying,
recording or otherwise without the prior written
permission of the publisher

Price Rs :85.00

കഥയും തിരക്കഥയും

ഒരു സർഗാത്മക പഠനം

ഡോ. ജോസ് കെ. മാനുവൽ

കൈരളി ബുക്സ്

ഡോ. ജോസ് കെ. മാനുവൽ

കോട്ടയം ജില്ലയിലെ മീനച്ചിൽ താലൂക്ക് സ്വദേശി. മദിരാശി സർവകലാശാലയിൽനിന്ന് എം.എ., എം.ഫിൽ., പിഎച്ച്.ഡി. ബിരുദങ്ങൾ. മഹാത്മാ ഗാന്ധി സർവകലാശാലയിൽ നിന്ന് പോസ്റ്റ് ഡോക്ടറൽ ഫെലോഷിപ്പ്. കൃതികൾ: തിരക്കഥാരചന കഥയും സിദ്ധാന്തവും, സിനിമയുടെ പാഠങ്ങൾ: വിശകലനവും വീക്ഷണവും, സിനിമയിലെ ശരീരഭാഷ: ഒരു രസാനുഭവ സിദ്ധാന്തപഠനം, നാടകവും സിനിമയും: ഒരു താരതമ്യ വിശകലനം, കഥയും തിരക്കഥയും, മലയാളഭാഷയും സാഹിത്യവും, തിരക്കഥാ സാഹിത്യം: സൗന്ദര്യവും പ്രസക്തിയും, ന്യൂജനറേഷൻ സിനിമ (പഠനങ്ങൾ) അഭിലോഷിക, യഹൂര – ഒരു കമ്യൂണിസ്റ്റിന്റെ കഥ (നോവലുകൾ) കാലത്തിനൊപ്പം ഒരു പെൺകുട്ടി, കഥയ്ക്കുമുകളിലൂടെ ഡൈവു ചെയ്ത് കഥാകൃത്ത്, ഹർത്താൽ ഒരു കേരളീയോത്സവം (ചെറുകഥാസമാഹാരങ്ങൾ). നവമാധ്യമങ്ങൾ: ഭാഷ സാഹിത്യം സംസ്കാരം, ബൈബിളും മലയാളസാഹിത്യവും, മാറുന്ന മലയാള സിനിമ: ഭാഷ സംസ്കാരം സമൂഹം, അന്വേഷണം പഠനം ഗവേഷണം (എഡിറ്റർ), മികച്ച ചലച്ചിത്രഗ്രന്ഥത്തിനുള്ള കേരളസംസ്ഥാന ചലച്ചിത്ര അവാർഡും (2003, 2010) ഫിലിം ക്രിട്ടിക്സ് അവാർഡും (2003, 2005) ലഭിച്ചിട്ടുണ്ട്. സാംസ്കാരിക സഹകരണസമിതി യുടെ മികച്ച വൈജ്ഞാനിക ഗ്രന്ഥത്തിനുള്ള അവാർഡ്, പൊൻകുന്നം വർക്കി കഥാ അവാർഡ്, തകഴി കഥാ അവാർഡ്, കാവ്യവേദി നോവൽ അവാർഡ് എന്നിവ ലഭിച്ചിട്ടുണ്ട്. വിലാസം: അസിസ്റ്റന്റ് പ്രൊഫസർ, സ്കൂൾ ഓഫ് ലെറ്റേഴ്സ്, മഹാത്മാഗാന്ധി സർവകലാശാല, കോട്ടയം, ഫോൺ:9446924323

ഇ–മെയിൽ: kjosemanuel@gmail.com

മനോരോഗികളും നികൃഷ്ട മനസാക്ഷിക്കാരുമായവരുടെ
പാരകളും പരാക്രമങ്ങളും മൂലം ജീവിതയാത്രയിൽ
പരിക്ഷീണിതരും പീഡിതരുമായവർക്ക്....

കഥയിൽ നിന്നും തിരക്കഥയിലേക്കുള്ള ദൂരം

നമ്മുടെ സാഹിത്യത്തോളം സമ്പന്നമല്ല സിനിമ. ഒരു ഖസാക്കിന്റെ ഇതിഹാസം സിനിമയിൽ ഉണ്ടായിട്ടേയില്ല. എന്തിന് നമ്മുടെ മികച്ച ചെറു കഥകളുമായി കിടപിടിക്കുന്ന ചിത്രങ്ങൾപോലും വിരളമാണ്.

ഇത് എന്തുകൊണ്ടാണെന്ന് ഞാൻ പലപ്പോഴും ആലോചിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഒരു ഉത്തരമേ എനിക്ക് കിട്ടിയിട്ടുള്ളൂ. നമ്മുടെ സിനിമയിൽ നല്ല എഴുത്തു കാർ കുറവാണ്.

ഓരോ ആഴ്ചയിലും ആനുകാലികങ്ങളിൽ പുതിയ കഥാകൃത്തു ക്കളും പുതുമയുള്ള കഥകളും പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരിക്കെ സിനിമ യിൽമാത്രം എന്തുകൊണ്ട് പുത്തൻ പ്രതിഭകളും പുതിയ ആശയങ്ങളും ഉദയം ചെയ്യുന്നില്ല? കാരണങ്ങൾ പലതുപറയാം.

മൂലധനം എല്ലാത്തിനെയും നിയന്ത്രിക്കുന്ന ഒരു രംഗമായതിനാ ലാവാം പുതിയ ആളുകളെ അകത്തേയ്ക്ക് കടത്തിവിടാതിരിക്കാൻ സിനിമ വല്ലാത്ത ജാഗ്രത കാട്ടുന്നത്. പുതിയ ആളുകളും കഥപറയുന്ന പുതിയ രീതിയുമെല്ലാം റിസ്ക്കാണെന്നാണ് സിനിമയുടെ മതം. അതുകൊണ്ടാണ് പാടിപതിഞ്ഞ പാട്ടുകാർക്ക് ഈ രംഗത്ത് എന്നും മാർക്കറ്റുള്ളത്. അവരെ തള്ളിമാറ്റി ചലച്ചിത്രരംഗത്ത് എത്തുകയെളുപ്പമല്ല. മാത്രമല്ല നല്ല കഥാകൃ ത്തുക്കളോ നോവലിസ്റ്റുകളോ ആയതുകൊണ്ടുമാത്രം ഒരു പ്രതിഭയ്ക്ക് സിനിമ വഴങ്ങണമെന്നുമില്ല.

തിരക്കഥയുടെ ക്രാഫ്റ്റ് തിരിച്ചറിയുന്ന എഴുത്തുകാരനെ സിനിമ യിൽ വാഴാനാകൂ. ഈ ക്രാഫ്റ്റ് എന്തെന്നു വിശദമാക്കുന്ന പുസ്തക ങ്ങൾ നിർഭാഗ്യവശാൽ മലയാളത്തിൽ വിരളമാണ്.

ജോസ് കെ.മാനുവൽ എന്നും ആ വഴിക്ക് ചിന്തിച്ചിട്ടുള്ള ആളാണ്. സിനിമയും തിരക്കഥയുമാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ എഴുത്തിന്റെയും അന്വേഷ ണത്തിന്റെയും തട്ടകം. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആദ്യപുസ്തകമായ *തിരക്കഥാര ചന: കലയും സിദ്ധാന്തവും* തിരക്കഥാരചനയുടെ അടിസ്ഥാനപ്രമാണങ്ങൾ ആധികാരികമായി വ്യക്തമാക്കുന്നു. തിരക്കഥയുടെ ക്രാഫ്റ്റ് സംബന്ധിച്ച

മലയാളത്തിലെ ഏറ്റവും മികച്ച പുസ്തകമാണിത്. ഇത്തവണ ജോസ് കഥയിൽനിന്ന് തിരക്കഥയിലേയ്ക്കുള്ള പരിണാമത്തിലേയ്ക്കാണ് വിരൽ ചൂണ്ടുന്നത്.

സത്യത്തിൽ ഇത് കാലം ആവശ്യപ്പെടുന്ന പുസ്തകമാണ്. സിനിമയിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്ന ഒരാളെന്ന നിലയിൽ തിരക്കഥാകൃത്തുക്കൾ ആകുവാൻ മോഹിക്കുന്ന അസംഖ്യം ചെറുപ്പക്കാരെ എനിക്ക് കണ്ടുമുട്ടേണ്ടിവന്നിട്ടുണ്ട്. അവരിൽ ചിലരുടെയെങ്കിലും രചനകൾ വായിച്ചുനോക്കുവാനും ഇടയായിട്ടുണ്ട്. കെട്ടുറപ്പുള്ള, കരുത്തുള്ള കഥ കുത്തഴിഞ്ഞ പുസ്തകംപോലെ തിരക്കഥയായി വെച്ചു നീട്ടിയിരിക്കുകയാണല്ലോയെന്ന തോന്നലാണ് മിക്കപ്പോഴും എനിക്കുണ്ടായിട്ടുള്ളത്. തിരക്കഥയുടെ രചനാസമ്പ്രദായം സ്വായത്തമായിരുന്നെങ്കിൽ ഇവരിൽ പലർക്കും സിനിമയിൽ സ്വന്തം ഇടം കണ്ടെത്താനായേനെ. *കഥയും തിരക്കഥയും: ഒരു സർഗാത്മക പഠനം* എന്ന ഈ പുസ്തകം പ്രസക്തമാകുന്നത് ഇവിടെയാണ്.

ആലങ്കാരികത ഒന്നുമില്ലാതെ കഥയിൽനിന്ന് തിരക്കഥയിലേക്കുള്ള ദൂരവും പരിണാമവും പുസ്തകം വ്യക്തമായി വരച്ചുകാട്ടുന്നു. സിനിമയിൽ കഥയുള്ളവർക്ക് ആകാംക്ഷ പകരും മട്ടിലാണ് പുസ്തകത്തിലെ ആശയവിന്യാസം. തിരക്കഥയുടെ സൈദ്ധാന്തികത വിവരിക്കുമ്പോൾ ഭാഷ ദുർഗ്രഹമാകുന്നത് സ്വാഭാവികം. എന്നാൽ ജോസിന് ഈ പരിമിതിയും തെളിഞ്ഞ ഭാഷയിലൂടെ മറികടക്കാനായിട്ടുണ്ട്.

കഥയിൽനിന്ന് തിരക്കഥയിലേയ്ക്ക് ആശയം പരിവർത്തനപ്പെടുമ്പോൾ തുടർച്ചയും സഞ്ചാരസ്വഭാവമുള്ള ദൃശ്യങ്ങളും ശബ്ദസൂചനകളും രൂപപ്പെട്ടുവരുന്നത് എങ്ങനെയെന്ന് ഈ പുസ്തകത്തിൽ വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. പുതിയ പല തിരക്കഥയെഴുത്തുകാരും വിസ്മരിക്കുന്നതും ഇതുതന്നെയാണ്.

കഥയിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി തിരക്കഥയിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് കൃത്യമായ രൂപവും ഭാവവും ചലനവുമെല്ലാം ആവശ്യമാണ്. ഇവയെ പൂർത്തീകരിക്കുന്ന രീതിയിലായിരിക്കണം സംഭാഷണങ്ങൾ പറയേണ്ടത്. അത് എങ്ങനെയെന്ന് ഈ പുസ്തകത്തിൽ വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. അതുപോലെ വൈകാരികത സൃഷ്ടിക്കുവാൻ തിരക്കഥയ്ക്ക് അതിന്റേതായ രീതികളാണുള്ളത്. പശ്ചാത്തലം, പശ്ചാത്തലദൃശ്യങ്ങൾ, കഥാപാത്രങ്ങൾ, അവരുടെ പ്രവർത്തനങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയുടെ കൃത്യമായ ഉപയോഗവും ഒന്നിനുപിന്നാലെ ഒന്നായി കടന്നുവരുന്ന സീനുകളുടെ തുടർച്ചയും ചേർന്നാണ് വൈകാരികസൃഷ്ടി സാഹചര്യത്തിനനുസരിച്ച് നിർവ്വഹിക്കുന്നത്.

പിന്നെ, ചലച്ചിത്രമായിക്കഴിഞ്ഞ ഒരു കഥയും തിരക്കഥയും തമ്മിലുള്ള താരതമ്യം ഈ പുസ്തകത്തിൽ ഉണ്ടായിരുന്നെങ്കിലെന്ന വിമർശനം എനിക്ക് ഉന്നയിക്കാനുണ്ട്. അത് തിരക്കഥാ വിദ്യാർത്ഥികളെ കുറെക്കൂടി സഹായിച്ചേനെ.

എന്നാൽ കാമ്പുള്ള തിരക്കഥകളുടെ അഭാവത്താൽ ഉഴലുന്ന മലയാളസിനിമയ്ക്ക് ഈ പുസ്തകം പിന്നീടെങ്കിലും ആശ്വാസം പകരുമെന്ന് ഞാൻ കരുതുന്നു. സിനിമ പഠിക്കാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്നവർ സിനിമകൾ കാണുകമാത്രമല്ല വേണ്ടതെന്ന് *കഥയും തിരക്കഥയും: ഒരു സർഗാത്മക പഠനം* എന്ന ഈ പുസ്തകം ഓർമ്മിക്കുന്നു.

കലവൂർ രവികുമാർ

ഉള്ളടക്കം

1. ആശയത്തിന്റെ മാധ്യമീകരണം **13**
സാഹിത്യത്തിലെ ആശയം 13
ഒരാശയവും ഭിന്നസ്വഭാവവും 14
മാധ്യമീകരണരൂപം സൃഷ്ടിക്കുന്ന പൊതുഘടകങ്ങൾ 15
കഥയും തിരക്കഥയും 18
ഒരാശയം 19
2. കഥ-കലാപത്തിന്റെ കറുത്ത കയ്യൊപ്പ് **21**
3. തിരക്കഥ - കലാപം **31**
4. മാധ്യമീകരണ താരതമ്യം **53**
ആഖ്യാനബലതന്ത്രം 55
ഭാവലോകങ്ങളുടെ സ്വഭാവസൃഷ്ടി 57
പാരായണ വിശകലനം 62
5. ആഖ്യാനസ്വഭാവം **64**
വിശകലനവും വിചാരവും 65
കഥകൾ സാഹിത്യവും കലയുമാകുന്നു 66
തിരക്കഥയിലെ ദൃശ്യങ്ങളുടെ സ്വഭാവം 68
തിരക്കഥയിലെ ശബ്ദങ്ങളുടെ സ്വഭാവം 70
വികാരസൃഷ്ടിയുടെ പ്രസക്തി 71
6. ആശയത്തിന്റെ വിഭിന്നരൂപങ്ങൾ **75**
കേന്ദ്ര ആശയം 76
സവിശേഷമായ ആശയങ്ങൾ 76
സൈദ്ധാന്തിക പശ്ചാത്തലം 81
ആന്തരീക സാന്നിദ്ധ്യം 83
7. കഥ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഘടകങ്ങൾ **84**
ഭാഷാസ്വാധീനവും വിനിയോഗരീതിയും 85
മസ്തിഷ്കത്തിന്റെ സ്വാധീനവും കഥാഭാഷയുടെ സൃഷ്ടിയും 85
മസ്തിഷ്കത്തെ പ്രചോദിപ്പിക്കുന്ന രീതി 87
മാധ്യമപരിവർത്തനത്തിന്റെ രീതി 88
8. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രസക്തി **89**
ആശയവും കഥാപാത്രവും 89
കഥാപാത്ര സ്വഭാവം 91
കഥാപാത്ര വ്യക്തിത്വം 92
സംഭാഷണ സ്വഭാവം 94

9. തിരക്കഥയുടെ വ്യക്തിത്വം **96**
സംഘട്ടനങ്ങളുടെ വിന്യാസക്രമം 96
സംയോജനങ്ങളുടെ വിന്യാസക്രമം 98
പ്രദർശനപരത 100
സമഗ്രാവതരണത്തെ ഉറപ്പിക്കുന്ന ഘടന 102
10. അനുകല്പന താരതമ്യം **104**
സൈദ്ധാന്തിക നിർണ്ണയം 104
തിരക്കഥയുടെ സ്ഥാനവും പ്രസക്തിയും 105
അനുകല്പന പ്രക്രിയയിൽ സംഭവിക്കുന്ന മാറ്റങ്ങൾ 107
സൈദ്ധാന്തിക നിർണ്ണയങ്ങളുടെ സ്ഥാനം 109
ആഖ്യാന സംബന്ധമായ ഭാവന 112
11. തിരക്കഥയും സിനിമയും **113**
തിരക്കഥാരചയിതാവും സംവിധായകനും 113
വീക്ഷണദിശയുടെ പ്രസക്തിയും ആഖ്യാനസ്വഭാവവും 116
തിരക്കഥയിലെ സൂചിതപദങ്ങൾ 119
ഭാവനയുടെ സ്വാധീനവും പ്രവർത്തനവും 120
വ്യാകരണ വാക്യരചനാരീതികൾ 121
ഗ്രന്ഥസൂചി **124**

1
ആശയത്തിന്റെ മാധ്യമീകരണം

ആശയം അമൂർത്ത കല്പനകളുടെ സംഗ്രഹമാണ്. മാധ്യമീകരണം സംഭവിക്കുന്നതിലൂടെയാണ് ആശയത്തിന് രൂപം (ടവമുല) സിദ്ധിക്കുന്നത്. ഏതു മാധ്യമത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നുവോ ആ മാധ്യമത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ചുള്ള രൂപമായിരിക്കും ആശയത്തിനു ലഭിക്കുന്നത്. രൂപം മാറുവാനും രൂപാന്തരപ്പെട്ട് പുതിയ രൂപത്തിലായിത്തീരുവാനും കഴിയുന്ന ആശയം സാഹിത്യത്തെയും കലയെയും സംബന്ധിച്ച് ഏറെ പ്രസക്തമാണ്. ആശയാവിഷ്കാരം വൈവിദ്ധ്യത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കാൻ സാധിക്കുന്നില്ലെങ്കിൽ സാഹിത്യവും കലയും കേവലം സൗന്ദര്യരഹിത മാധ്യമങ്ങൾ മാത്രമായിത്തീരുന്നു. സൗന്ദര്യാവതരണവും ആഖ്യാനവ്യത്യാസവും ആശയത്തെ സ്വാധീനിക്കുന്നതിന്റെ തോതിന് കൃത്യമായ അതിർവരമ്പുകളില്ല. മാധ്യമീകരിക്കുന്ന ആഖ്യാതാവിന്റെ ആവിഷ്കാരരീതി, മനോഭാവം, ഭാവന തുടങ്ങിയവ മാധ്യമത്തിനൊപ്പം ആശയാവതരണത്തിൽ പ്രസക്തമായി വരുന്ന ഘടകങ്ങളാണ്.

സാഹിത്യത്തിന്റെ അവതരണമാധ്യമം ലിഖിതഭാഷയും കലയുടെ അവതരണമാധ്യമം ദൃശ്യപരതയിൽ അധിഷ്ഠിതമായ ഭാഷയുമാണ്. ലിഖിതഭാഷയും ദൃശ്യഭാഷയും തികച്ചും ഭിന്നമായ ആഖ്യാന സ്വഭാവമാണ് പുലർത്തുന്നത്. വാക്കുകളുടെ സംഗ്രഹരൂപങ്ങൾക്ക് ആരോപിതമായ അർത്ഥകല്പനകളിലൂടെയാണ് ലിഖിതഭാഷ ആശയാവതരണം നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. ദൃശ്യപരതയിൽ അധിഷ്ഠിതമായ ആഖ്യാനരീതിയാണ് കലകളുടെ ആശയാവതരണം നിർവ്വഹിക്കാൻ ഉപയോഗിക്കുന്നത്.

സാഹിത്യത്തിലെ ആശയം

സാഹിത്യത്തിൽ, കലയിൽ, ചരിത്രത്തിൽ, ഒരു സംഭവത്തിൽ എല്ലാം ആശയങ്ങൾ ഉണ്ടായിരിക്കും. ഈ മാധ്യമങ്ങളിലെയെല്ലാം ആശയങ്ങൾ ഭിന്നവ്യക്തിത്വവും ആഖ്യാനസ്വഭാവവും ആഖ്യാനാനന്തര സ്വഭാവവുമാണ് പുലർത്തുന്നത്. കഥ പറയുന്ന സാഹിത്യത്തിലേയും ശാസ്ത്രീയ വിഷയം അവതരിപ്പിക്കുന്ന സാഹിത്യത്തിലേയും നിരൂപണം അവതരിപ്പി

ക്കുന്ന സാഹിത്യത്തിലേയും ആശയാവതരണങ്ങൾ തികച്ചും ഭിന്നമായ സ്വഭാവമാണ് പുലർത്തുന്നത്. ഓരോ കലകളുടെ സ്വഭാവമാണ് അതാതിൽ ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്ന ആശയത്തിന്റെ രീതി നിർണ്ണയിക്കുന്നത്. ഇന്നലെകളെപ്പറ്റിയുള്ള വസ്തുനിഷ്ഠമായ പഠനമാണല്ലോ ചരിത്രം. ഈ പഠനത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് ചരിത്രത്തിലെ ആശയം വിലമതിക്കുവാൻ കഴിയുന്നത്. സംഭവങ്ങളുടെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് ആശയത്തിനും സ്വഭാവമാറ്റം സംഭവിക്കുന്നു.

കഥാഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുന്ന സാഹിത്യകൃതികളിലെ ആശയത്തിതിലേക്കു വരാം. ചെറുകഥയിലെ ആശയം, നോവലിലെ ആശയം, നാടകത്തിലെ ആശയം, കവിതയിലെ ആശയം എന്നെല്ലാം വ്യവഹരിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ ആശയത്തിന്റെ കഥാഖ്യാനസ്വഭാവത്തിൽ അധിഷ്ഠിതമായ മാധ്യമസ്വഭാവമാണ് വ്യക്തമാകുന്നത്. ഒരാശയംതന്നെ സാഹിത്യമാധ്യമത്തിലൂടെ ഭിന്നമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നത് സാധാരണമാണ്. ഈ അവതരണത്തിന് ആസ്പദം ആഖ്യാനത്തിന്റെ സ്വഭാവമാണ്. ആഖ്യാതാവിന് ആഖ്യാനരൂപത്തിലെ ആശയത്തെ ഭിന്നമാക്കുവാനുള്ള തന്ത്രങ്ങളാൽ സമൃദ്ധമാണ് ആഖ്യാനരീതി. ആഖ്യാനരീതി രൂപപ്പെട്ടുവരുന്നത് ആഖ്യാതാവിന്റെ ഭാവന, ആവിഷ്കാരരീതി, മാധ്യമത്തിന്റെ സ്വഭാവം, ആശയത്തിൽ ഉൾച്ചേർന്നുവരുന്ന പ്രമേയങ്ങളുടെ വൈവിദ്ധ്യം, പ്രമേയങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള സന്ധിയും പ്രതിസന്ധിയും രൂപപ്പെടുന്നതിന്റെ തോത് തുടങ്ങിയവയെയെല്ലാം ആശ്രയിച്ചാണ്. സാഹിത്യകൃതികളുടെ ആഖ്യാനത്തിൽ ലിഖിതഭാഷയ്ക്കും അതിന്റെ അർത്ഥാരോപണ സ്വഭാവത്തിനും അർത്ഥോൽപാദന രീതിക്കും നിർണ്ണായകമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്. സാഹിത്യകൃതിയുടെ രൂപത്തിനനുസരിച്ച് അർത്ഥാരോപണ സ്വഭാവവും അർത്ഥോൽപാദനരീതിയും സൗന്ദര്യാത്മകമായി ആഖ്യാതാവിന് സൃഷ്ടിക്കേണ്ടത്. ആഖ്യാതാവിന്റെ സവിശേഷമായ ആഖ്യാനതന്ത്രം ഇവിടെ പ്രസക്തമാണ്.

ഒരാശയവും ഭിന്ന സ്വഭാവവും

യുവതീയുവാക്കളായ നായികാനായകന്മാർ യാദൃച്ഛികമായി കണ്ടുമുട്ടുന്നു. അവർ പരസ്പരം ആകൃഷ്ടരാകുന്നു. വീട്ടുകാരുടെയും സമൂഹത്തിന്റെയുമെല്ലാം എതിർപ്പുകളെ അനുദിനമെന്നതുപോലെ അവൾക്ക് അഭിമുഖീകരിക്കേണ്ടിയിരുന്നു. എതിർപ്പുകൾക്കിടയിൽ അവരുടെ ആകർഷണം തീവ്രമായ പ്രണയമായിത്തീരുന്നു. അവസാനം അവർ എതിർപ്പുകളെ അതിജീവിച്ച് പ്രണയസാക്ഷാത്കാരത്തിനായി ഒന്നിക്കുന്നു. ഈ ആശയം എത്രയോ മാധ്യമങ്ങളിലൂടെ എത്രയോ രീതിയിൽ ആഖ്യാനിച്ചിരിക്കുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിൽ വൈവിദ്ധ്യത്തോടെയുള്ള ഈ അവതരണത്തിന് ആസ്പദം ആഖ്യാന സ്വഭാവവും അതിന്റെ തന്ത്രങ്ങളുമാണ്. ആശയം ഒന്നായിരിക്കുമ്പോഴും അതിന്റെ മാധ്യമീകരണരൂപം സൃഷ്ടിക്കുന്ന അന്തരീക്ഷം,

പ്രമേയങ്ങൾ, കഥാപാത്രങ്ങൾ, സംഭവങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ഭിന്നമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഭിന്നമാക്കി അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ അന്തരീക്ഷം, പ്രമേയങ്ങൾ, കഥാപാത്രങ്ങൾ, സംഭവങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയുടെ സ്വാധീനവും യോഗവും വൈവിധ്യമുള്ളതാക്കുന്നു.

ആശയം ആഖ്യാതാവിന്റെ ഭവനയുമായി വേഴ്ചയിൽ ഏർപ്പെടുകയും സർഗാത്മക പ്രക്രിയയുടെ വേളയിൽ അതിന്റെ സന്തതിയോ പ്രത്യുൽപന്നമോ ആയി മാധ്യമീകരിച്ച് ആഖ്യാനരൂപം ഉണ്ടാകുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ആഖ്യാന സൈദ്ധാന്തികരായ വ്ലാഡിമിർ പ്രോപ്പ് (ഢഹമറശാശൃ ജ്യീു), വി.എഫ്.മിലയർ (ഢ.എ. ങശഹഹശലൃല), ആർ.എം. വോള്ക്കോവ് (ഞ.ങ. ഢീഹസീ), ഡബ്ളിയു. വുണ്ട്റ്റ് (ണ.ണൗിറ), ആന്റ്രി ആണി (അിൃേശഅൃില) തുടങ്ങിയവർ മാധ്യമീകരിച്ച അമൂർത്തമായ ആശയങ്ങളുടെ പൊതുസ്വഭാവത്തെപ്പറ്റി പഠനനിരീക്ഷണങ്ങൾ നടത്തിയവരാണ്. ആഖ്യാതാവിന്റെ ഭാവന സഞ്ചാര സ്വഭാവത്തിൽ അധിഷ്ഠിതമാണ്. ഈ സഞ്ചാര സ്വഭാവത്തിൽ കാലത്തിന്റയും ദേശത്തിന്റെയും ഒപ്പം വ്യക്തിയുടെയും / ആഖ്യാതാവിന്റെയും സ്വാധീനത സ്വാഭാവികമായിത്തന്നെ ലീനമായിരിക്കും. ഭാവനയുടെ സവിശേഷമായ ഈ സഞ്ചാരസ്വഭാവമാണ് ആശയങ്ങളെ കാലികപ്രസക്തമായ രീതിയിൽ മാധ്യമീകരിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുന്നതിന് ആസ്പദം. ആഖ്യാതാവിന്റെ സ്വാധീനതയിൽ അദ്ദേഹത്തിന്റേതായ ഭാവന, ചിന്താമനോഭാവം തുടങ്ങിയവ ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്നു.

മാധ്യമീകരണരൂപം സൃഷ്ടിക്കുന്ന പൊതു ഘടകങ്ങൾ

ഓരോ സാഹിത്യമാധ്യമം സൃഷ്ടിക്കുന്നതിനും അതാതിന്റേതായ ഘടകങ്ങളാണുള്ളത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ ഘടകങ്ങൾ ആശയത്തെ വളർത്തുന്നതിന്റെയും രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിന്റെയും ഭാഗമാണ്. ആശയത്തെ വളർത്തി ഭിന്നമായ ആഖ്യാനരൂപങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിലെ പൊതുഘടകങ്ങൾ അന്തരീക്ഷം, പ്രമേയങ്ങൾ, കഥാപാത്രങ്ങൾ, സംഭവങ്ങൾ എന്നിവയും രചയിതാവിന്റെ സ്വാധീനവുമാണ്. രചയിതാവിന്റെ സ്വാധീനത്തിൽ അദ്ദേഹത്തിന്റേതുമാത്രമായ ഭാവന, ചിന്ത, മനോഭാവം തുടങ്ങിയവ ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്നു. കഥാഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുന്ന ആശയത്തെ മാധ്യമീകരിക്കുമ്പോഴാണ് ഇവയെല്ലാം പ്രസക്തമായിത്തീരുന്നതെന്ന വസ്തുത വിസ്മരിക്കരുത്.

അന്തരീക്ഷം: കഥയ്ക്കനുസരിച്ചാണ് അന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. ഭാര്യയും ഭർത്താവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ള കഥകളിൽ കുടുംബാന്തരീക്ഷമായിരിക്കും പ്രധാന പശ്ചാത്തലമായി വരുന്നത്. തീവ്രവാദിസംഘടനയിൽപ്പെട്ട വ്യക്തികളുടെ കഥകൾ പറയുമ്പോൾ തീവ്രവാദവും അതു സൃഷ്ടിക്കുന്ന അവസ്ഥയുമായിരിക്കും അന്തരീക്ഷമായി വരുന്നത്. കലാലയത്തിൽ നടക്കുന്ന പ്രണയകഥ പറയുമ്പോൾ കലാലയമായിരിക്കും പശ്ചാത്തലമായി വരുന്നത്. ഭിന്നസമുദായത്തിൽപെട്ടവർ തമ്മിലുള്ള

സൗഹൃദത്തിന്റെയോ സംഘർഷത്തിന്റെയോ കഥ പറയുമ്പോൾ സമുദായ ന്തരീക്ഷങ്ങൾ പ്രാധാന്യത്തോടെ വരുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇവയെല്ലാം പശ്ചാത്തലവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട അന്തരീക്ഷമാണ്.

കഥയുടെ ആഖ്യാന സ്വഭാവവുമായി അഥവാ അവതരണരീതിയു മായി ബന്ധപ്പെട്ട അന്തരീക്ഷവും ഒരു നിർണ്ണയത്തെ സംബന്ധിച്ച് വരുമ്പോൾ പ്രസക്തമാണ്. ദുരന്തം അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥയുടെ അന്തരീക്ഷം, ഉല്ലാസക രമായി കഥ പറയുന്നതിന്റെ അവസ്ഥ അവതരിപ്പിക്കുന്ന അന്തരീക്ഷം, ആക്ഷേ പഹാസ്യം അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥയുടെ ഭാവത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥ യുടെ അന്തരീക്ഷമെന്ന് ആന്തരീകാവസ്ഥയെ സാമാന്യമായി നിർണ്ണയിക്കാ വുന്നതാണ്. എക്സ്പ്രെഷനിസം, മസോക്കിസം, സാഡിസം, ഹ്യൂമനിസം, മാജിക്കൽ റിയലിസം തുടങ്ങിയ പ്രസ്ഥാനങ്ങളുടെ അഥവാ അവസ്ഥകളുടെ സ്വാധീനവും ആഖ്യാനാന്തരീക്ഷത്തെ സംബന്ധിച്ച് പ്രസക്തമാണ്.

പ്രമേയങ്ങൾ: എന്തിനെപ്പറ്റി പറയുന്നുവോ അതാണ് പ്രമേയമായി വരുന്നത്. സ്നേഹം, പ്രണയം, ക്രൂരത, പ്രതികാരം, കൊലപാതകം, അപകടം, ആക്രമ ണം, പീഡനം, ത്യാഗം, മരണം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ഓരോ പ്രമേയങ്ങൾക്ക് ഉദാഹരണമാണ്. ഈ പ്രമേയങ്ങൾ മാധ്യമീകരണത്തിന്റെ സമയത്ത് വികാസം പ്രാപിക്കുകയും പല അനുപാതത്തിൽ പ്രവർത്തിക്കുകയും ചെയ്യു ന്നു. പ്രമേയങ്ങൾ തമ്മിൽ പല അനുപാതത്തിൽ സമ്മേളിച്ചും പല അനു പാതത്തിൽ സംഘട്ടനത്തിൽ ഏർപ്പെട്ടുമാണ് ആശയം മാധ്യമത്തിനനുസ രിച്ച് നിയതരൂപത്തിൽ വികാസം പ്രാപിക്കുന്നത്. മാധ്യമത്തിനനുസരിച്ച് അതിലെ ആശയവികാസത്തിന് ആന്തരികവും അഗാധവുമായ വളർച്ചയും ആഴവും സൃഷ്ടിക്കുവാൻ പ്രമേയങ്ങളുടെ പ്രവർത്തനത്തിന് കഴിയുന്നു.

കഥാപാത്രങ്ങൾ: കഥാഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുന്ന ആശയങ്ങൾക്ക് മാധ്യമീ കരണത്തിലൂടെ നിയതരൂപം ലഭിക്കുമ്പോൾ കഥാപാത്രങ്ങൾ അതിന്റെ അവ താരകരായിത്തീരുന്നത് സാധാരണമാണ്. വ്യക്തമായിപ്പറഞ്ഞാൽ കഥാപാ ത്രങ്ങളിലൂടെയാണ് ആശയം വളരുന്നതും വഴിത്തിരുവകൾ സൃഷ്ടിക്കു ന്നതും നിയതമായ മാധ്യമമായിത്തീരുന്നതും. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രവർത്ത നങ്ങൾ കഥയെ നിർണ്ണയിക്കുന്ന ഘടകമായിത്തീരുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങൾ എന്നു പറയുമ്പോൾ പുരുഷകഥാപാത്രവും സ്ത്രീകഥാപാത്രവുമാകാം. ഏതു പ്രായത്തിലും സ്വഭാവത്തിലും പെട്ടവരാകാം. എന്നാൽ കഥാപാത്ര ങ്ങളെ നാമങ്ങളിലൂടെയാണ് (പേരുകളിലൂടെ) അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. യഥാർത്ഥ ത്തിലത് സാഹിത്യാവതരണത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്.

സംഭവങ്ങൾ: ആശയം വളർത്തിയെടുക്കുന്നതിന്റെ ഭാഗമാണ് സംഭവങ്ങൾ. മാധ്യമീകരിക്കപ്പെട്ട ആശയത്തിൽ ഏറെ സംഭവങ്ങൾ അതിന്റെ സ്വഭാവ ത്തിനനുസരിച്ച് ലീനമായി കിടക്കുന്നു. സംഭവങ്ങളുടെ അവതാരകരായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത് ഏറെയും കഥാപാത്രങ്ങളാണ്. ഒരു കണ്ടുമുട്ടൽ, വേർപി

രിയൽ, വിലാപയാത്ര, ആഘോഷയാത്ര, പ്രസംഗം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം സംഭവങ്ങൾക്ക് ഉദാഹരണമാണ്. സംഭവങ്ങൾ സാഹചര്യാനുസരണം സംഭവിക്കുന്നതിന് യുക്തമായ കാര്യകാരണങ്ങൾ ഉണ്ടായിരിക്കും. ഈ കാര്യകാരണങ്ങൾ സംഭവങ്ങളുടെ വിശ്വസനീയത നിലനിർത്തുന്നവയാണ്. പരസ്പരബന്ധിതമായ സംഭവങ്ങളുടെ ശൃംഖലയാണ് ആഖ്യാനരൂപത്തിന് വിപുലനത്വവും വിസ്തൃതിയും നൽകുന്നത്.

രചയിതാവിന്റെ സ്വാധീനം: ഓരോ സാഹിത്യമാധ്യമത്തിന്റെ സൃഷ്ടിയിലും അതിന്റെ രചയിതാവിന് അയാളുടേതായ സ്വാധീനതയുണ്ട്. ഈ സ്വാധീനം ഭാവന, ചിന്ത, മനോഭാവം തുടങ്ങിയവയുടെ സമഗ്രതയാണ്. എല്ലാ മനുഷ്യർക്കുമുള്ള സവിശേഷമായ കഴിവാണ് ഭാവന. മനസിൽ എന്തും കല്പിക്കുവാനും വളർത്തിയെടുക്കുവാനും കഴിയുന്ന സവിശേഷമായൊരു വിലാസമാണീ ഭാവന. ബോധപൂർവ്വവും അബോധപൂർവ്വവുമായി ഭാവന കാണുന്നത് മനുഷ്യസ്വഭാവത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. സാഹിത്യകൃതികളുടെ രചനയ്ക്ക് അതിന്റേതായ ഭാവന ആവശ്യമാണ്. ചിലർക്ക് കവിതകൾ എഴുതുവാൻ കഴിയുന്നു. മറ്റു ചിലർക്ക് നോവലുകൾ എഴുതാനാണ് കഴിയുന്നത്. വേറെ ചിലർക്ക് തിരക്കഥകൾ രചിക്കുവാനാണ് കഴിയുന്നത്. ഇനിയും ചിലർക്ക് ചെറുകഥകൾ സമൃദ്ധമായി എഴുതുവാനാണ് പ്രതിഭ. യഥാർത്ഥത്തിലിവിടെ ഓരോരുത്തരുടെയും സർഗ്ഗഭാവന ഓരോ രീതിയിലാണ് പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. ഈ ഭാവന ജന്മസിദ്ധ ഭാവനയുടെ ഭാഗമാണ്. ജന്മസിദ്ധവാസനയുള്ളവർ കർമ്മസിദ്ധമായ പരിശ്രമത്തിലൂടെയാണ് ഭാവനയെ ജ്വലിപ്പിച്ചെടുക്കുന്നത്.

എല്ലാ മനുഷ്യരും ചിന്താശീലത്തോടുകൂടിയവരാണ്. എന്നാൽ ഓരോരുത്തരുടെയും ചിന്താശീലത്തിന് വ്യത്യസ്തതയുണ്ട്. പ്രതിജനഭിന്ന സ്വഭാവമുള്ള ചിന്താശീലത്തിന്റെ വിസ്തൃതി ഒരു സമസ്യയായിത്തന്നെ മനുഷ്യനു മുന്നിൽ നിൽക്കുകയാണ്. സാഹിത്യകൃതികളുടെ രചനയ്ക്ക് അതുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ചിന്താശീലമാണ് ആവശ്യം. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ ചിന്താശീലം ഭാവനയുമായി ചേർന്നു പ്രവർത്തിക്കുന്ന ഒന്നാണ്. ഇതിന്റെ ഫലമായാണ് ആഖ്യാനരൂപം വളരുന്നതും നിയതസ്വഭാവത്തോടെ പൂർത്തിയാകുന്നതും. രചയിതാവിന്റെ ചിന്തകൾ ആശയാവതരണത്തിന്റെ ഭാഗമായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളിലേക്ക് സംക്രമിക്കുന്നത് സാധാരണമാണ്. എന്നാൽ സംക്രമണവേളയിൽ സാഹചര്യാനുസരണം രൂപമാറ്റം സംഭവിക്കുന്നത് അതിന്റെ സ്വഭാവ വിശേഷത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്.

വ്യക്തികളോട് ബന്ധപ്പെടുന്നതിന്റെയും സാഹചര്യങ്ങളോട് പ്രതികരിക്കുന്നതിന്റെയുമെല്ലാം അനുപാതം മനോഭാവത്തിൽ അധിഷ്ഠിതമാണ്. രചയിതാവിന്റെ മനോഭാവത്തിനനുസരിച്ചാണ് ആശയം വളരുന്നതും ആശയം അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ പ്രവർത്തിക്കുന്നതുമെല്ലാം. അവതരിപ്പിക്കുന്ന സാഹിത്യമാധ്യമത്തോടുള്ള മനോഭാവം ആഖ്യാന

ത്തെയും സ്വാധീനിക്കുന്ന ഘടകമാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ രചയിതാവിന്റെ മനോഭാവം അതേ അനുപാതത്തിലല്ല കൃതികളിൽ പ്രതിഫലിക്കുന്നത്. സാഹചര്യാനുസരണമുള്ള പരിണാമത്തിനു വിധേയമായിട്ടാണ് മാധ്യമീകരിക്കുന്ന കൃതികളിൽ സ്വാധീനം ചെലുത്തുന്നത്.

രചയിതാവിന്റെ അഥവാ ആഖ്യാതാവിന്റെ ഭാവന, ചിന്ത, മനോഭാവം തുടങ്ങിയവ രൂപപ്പെട്ടുവരുന്നതിന് സാമൂഹ്യവും സാംസ്കാരികവുമായ ഒരു പശ്ചാത്തലം കൂടിയുണ്ട്. ജീവിക്കുന്ന സമൂഹത്തിന്റെ സ്വാധീനവും നിയമവ്യവസ്ഥയോടും സദാചാരത്തോടുമുള്ള മനോഭാവവും സഹജീവികളോടുള്ള പെരുമാറ്റരീതിയും കലാസാഹിത്യങ്ങളോടുള്ള മനോഭവവുമെല്ലാം സാമൂഹ്യവും സാംസ്കാരിസവുമായ അവസ്ഥയുടെ ഭാഗമാണ്.

കഥയും തിരക്കഥയും

കഥയും തിരക്കഥയും നിയതമായ വ്യക്തിത്വവും സ്വഭാവവമുള്ള രണ്ടു സാഹിത്യമാധ്യമങ്ങളാണ്. ലിഖിതഭാഷയുടെ ആശയാവതരണ സാധ്യതകളെ പ്രയോജനപ്പടുത്തിയാണ് ഇവയുടെ ആഖ്യാനം സാധ്യമാകുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ കഥയെന്ന കല്പന ആർത്ഥിക വിസ്തൃതിയുള്ളതാണ്. നോവലിൽ, നാടകത്തിൽ, തിരക്കഥയിൽ, ആട്ടക്കഥയിലെല്ലാം കഥയുണ്ട്. കഥയ്ക്ക് മാധ്യമീകരണം സിദ്ധിച്ച് രൂപം കൈവരുന്നതോടെ നിയതമായ പേര് പ്രസക്തമായി വരുന്നു. ഈ പഠനത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം കഥയെന്നാൽ ചെറുകഥയെന്നാണ് വ്യവഹരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

കഥയുടെ ആഖ്യാനലക്ഷ്യം അനുവാചകന് വായനയിലൂടെ സൗന്ദര്യാനുഭവം പ്രദാനം ചെയ്യുകയാണ്. കൃത്യമായിപ്പറഞ്ഞാൽ വായിച്ച് ആസ്വദിക്കാനായി രചിക്കുന്ന മാധ്യമമാണ് കഥ. തിരക്കഥയുടെ ആഖ്യാനലക്ഷ്യം അതിൽനിന്നും ശക്തിയുക്തമായി സിനിമ രൂപീകരിക്കുകയാണ്. വ്യക്തമായിപറഞ്ഞാൽ വായനയുടെ അനുഭവമല്ല കാഴ്ചയുടെ മേഖലകളാണ് തിരക്കഥ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. വാക്കും നോക്കും തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസം ഏറെയാണല്ലോ. അതുകൊണ്ട് കഥയേയും തിരക്കഥയേയും ഒരു നുകത്തിൽ കെട്ടുവാനുള്ള ശ്രമം താത്വികമായി അയുക്തികമാണ്. കഥപോലെതന്നെ വായനയിലൂടെയാണ് തിരക്കഥയുടെ ആന്തരിക പ്രപഞ്ചത്തിലേക്കും കയറുന്നത്. എന്നാൽ വായനാവേളയിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന അർത്ഥികകല്പനകളും അനുഭവലോകവും കഥയിലും തിരക്കഥയിലും തീർത്തും ഭിന്നമാണ്. കഥയും തിരക്കഥയും തമ്മിലുള്ള സാദൃശ്യവ്യത്യാസങ്ങളിലൂടെ അവയുടെ ആന്തരിക പ്രപഞ്ചത്തിലേക്കും ആവിഷ്കാരലക്ഷ്യത്തിലേക്കും ആവിഷ്കാരാനന്തരമുള്ള രൂപസ്വഭാവങ്ങളിലേക്കും പ്രവേശിക്കുന്നത് ഇരു മാധ്യമങ്ങളെയും കൂടുതലായി അറിയുവാൻ ഉപകരിക്കും.

കഥ: കഥകൾ പറയുന്ന മനുഷ്യർ കാലത്തോട് സൗന്ദര്യാത്മകമായി സംവാദിക്കുകയും കാലാതിവർത്തിയായ മാനവസംസ്കാരം രൂപപ്പെടുത്തുകയു

മാണ് ചെയ്യുന്നത്. വാമൊഴിയിലും ഭാവപ്രകടനത്തിലുമെല്ലാം തുടങ്ങിയ കഥാഖ്യാനം വളർന്ന് വിവിധ രൂപത്തിൽ ലിഖിതഭാഷയിലൂടെ ആവിഷ്കരിച്ച് ഇന്ന് സൈബർ മേഖലയിൽവരെ എത്തിനിൽക്കുന്നു. ചെറുതിന്റെ സൗന്ദര്യമാണ് ചെറുകഥയ്ക്ക് ആസ്പദം. ചെറുകഥകൾക്കുതന്നെ വൈവിദ്ധ്യമുള്ള ആഖ്യാനരീതികൾ കാലാനുസൃതമായി പ്രയോഗിക്കുകയും നവമായതു കണ്ടെത്താനുള്ള തീവ്രശ്രമം തുടർന്നുകൊണ്ടുമിരിക്കുന്നു. ഈ അന്വേഷണ ത്വരയും അതിന്റെ ഫലമായ ആവിഷ്കാര വൈവിദ്ധ്യവുമാണ് ചെറുകഥകളുടെ പെരുപ്പത്തിനും പ്രസക്തിക്കും കാരണം.

തിരക്കഥ: സിനിമയുടെ ഉത്ഭവചരിത്രവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് തിരക്കഥയുടെ ചരിത്രവും സ്വഭാവവും ചർച്ചചെയ്യപ്പെടുന്നത്. ആശയത്തിനും ദൃശ്യാവതരണമായ സിനിമയ്ക്കുമിടയിൽ നിൽക്കുന്ന പാഠം എന്ന നിലയിലാണ് തിരക്കഥയുടെ സ്ഥാനം നിർണ്ണയവിധേയമാക്കുന്നത്. നിയതമായ രൂപം (വെമുല) തിരക്കഥയ്ക്ക് സവിശേഷമായ അസ്തിത്വമാണ് പ്രദാനം ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. ലിഖിതഭാഷയുടെ സഹായത്തോടെ ശബ്ദദൃശ്യസൂചനകളും മറ്റും സാഹചര്യാനുസരണം ആഖ്യാനത്തിനായി ഉപയോഗിക്കുന്ന തിരക്കഥ കഥപറയുന്നത് ചിതറിയ രൂപത്തിലാണ്. ലിഖിതഭാഷയിൽ ആശയാവിഷ്കാരം നിർവ്വഹിക്കുന്ന ചെറുകഥ, നോവൽ തുടങ്ങിയ സാഹിത്യകൃതികളുമായി താരതമ്യപ്പെടുത്തുമ്പോഴാണ് ചിതറിയ രൂപം അനുഭവപ്പെടുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ വായനക്കാരന്റെ ഭാവനയാണ് ചിതറിയ അവസ്ഥകളെ സംയോജിപ്പിച്ചുനിർത്തേണ്ടത്. ആത്യന്തിക വിശകലനത്തിൽ സിനിമയുടെ രൂപീകരണം ലക്ഷ്യമാക്കിക്കൊണ്ടുള്ള രചനാപ്രക്രിയയാണ് തിരക്കഥയുടേത്.

സാദൃശ്യം: കഥ പറയുന്നതിലുള്ള സാദൃശ്യമാണ് ഏറ്റവും പ്രധാനം. ചെറുകഥയ്ക്കും തിരക്കഥയ്ക്കും നിശ്ചിതമായ ദൈർഘ്യം സാമാന്യമായി കല്പിക്കാം. ഒറ്റയിരുപ്പിന് വായിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന രീതിയിൽ സുഘടിതമായ ആഖ്യാനരീതിയിലാണ് ചെറുകഥയുടെ രചന. ഏതാണ്ട് രണ്ടു മണിക്കൂർ കൊണ്ട് തിരശ്ശീലയിൽ അവതരിപ്പിക്കാൻ കഴിയുന്ന രീതിയിൽ ആശയത്തെ രൂപപ്പെടുത്തി വേണം തിരക്കഥ അവതരിപ്പിക്കാൻ. ദൈർഘ്യത്തെ സംബന്ധിച്ച നിർണ്ണയം സാമാന്യം മാത്രമാണ്. എതിർവാദങ്ങളും സ്വഭാവങ്ങളും ഉണ്ടെന്ന് അംഗീകരിക്കുന്നു. എഴുത്തുകാരന്റെ സർഗ്ഗഭാവനയാണ് ഇരു മാധ്യമങ്ങളുടെയും ആഖ്യാനരീതിക്കു നിദാനം.

വ്യത്യാസം: ലിഖിതഭാഷയുടെ അർത്ഥകല്പന സാധ്യതകളെയാണ് കഥയുടെ ആഖ്യാനത്തിൽ പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നത്. ലിഖിതാഖ്യാനത്തിലൂടെ സാധ്യമാകുന്ന ചിത്രകല്പനാസ്വഭാവമുള്ള ഭാഷയാണ് തിരക്കഥയ്ക്ക് ആധാരം. മാനസിക കല്പനകളെയും അമൂർത്ത വസ്തുക്കളെയും അനുഭൂതിദായകമായ രീതിയിൽ അവതരിപ്പിക്കാൻ കഥയ്ക്കു കഴിയുന്നു. തിരശീലയിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കാനും അവതരിപ്പിക്കാനും കഴിയുന്ന വസ്തുതകൾമാത്രമാണ് തിരക്കഥയിലുള്ളത്. കല്പനകൾക്കും അമൂർത്തവസ്തുതാ പ്രതിപാദനത്തിനും തിരക്കഥ

യിൽ സ്ഥാനമേയില്ല. കഥകൾ എഴുത്തുകാരന് ഇഷ്ടമുള്ള രീതിയിൽ ആഖ്യാനിക്കാൻ കഴിയുന്നു. തിരക്കഥ ആഖ്യാനം ചെയ്യുവാൻ രചയിതാവിന് നിയത വ്യക്തിത്വമുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കേണ്ടതുണ്ട്. കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെയാണ് തിരക്കഥയുടെ ആഖ്യാനം സാധ്യമാകുന്നത്.

ഒരാശയം

കഥയും തിരക്കഥയും സൃഷ്ടിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന ഒരാശയമാണ് ചുവടെ ചേർക്കുന്നത്.

വ്യക്തമായ കാരണങ്ങളൊന്നുമില്ലാതെ കേരളത്തിലെ ഒരു നഗരത്തിൽ ലഹള പൊട്ടിപ്പുറപ്പെടുന്നു. സാധാരണജനങ്ങൾ പ്രാണനും കൈയ്യിൽ പിടിച്ച് രക്ഷയ്ക്കായി പായുകയാണ്. മധ്യവയസ്കനായ സഹദേവനും ഭാര്യ രേവതിയും അവരുടെ ആറുമാസം പ്രായമുള്ള മകളുമായി ഓടി രക്ഷപ്പെട്ട് വീട്ടിലെത്തുന്നു. രക്ഷപ്പെട്ടതായിക്കരുതി ആശ്വസിച്ചു തുടങ്ങുമ്പോൾ അവർക്കു മുന്നിൽ ഒരപരിചിതൻ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. അപരിചിതൻ സഹദേവനെ തോക്കു കാണിച്ച് ഭീഷണിപ്പെടുത്തി ബന്ധനസ്ഥനാക്കുന്നു. അതിനുശേഷം രേവതിയെ അയാൾക്കു മുന്നിലിട്ട് മാനഭംഗപ്പെടുത്തുന്നു. അപമാനവും, വെറുപ്പും, വിരക്തിയും അവരുടെ ജീവിതത്തെ തളർത്തുന്നു. മകളുടെ ഊഷ്മളമായ സാന്നിദ്ധ്യത്തിലൂടെ അവർ എല്ലാം വിസ്മരിച്ച് ജീവിതത്തിലേക്ക് തിരിച്ചുവരുന്നു.

തുടർന്നുവരുന്ന രണ്ടും മൂന്നും അദ്ധ്യായങ്ങളിൽ ഈ ആശയത്തിൽനിന്നും വളർത്തിയെടുത്ത കഥയും തിരക്കഥയുമാണ് കൊടുത്തിരിക്കുന്നത്. ഇരു മാധ്യമങ്ങളുടെയും സ്വഭാവവും ആഖ്യാനരീതിയും മനസ്സിലാക്കുവാൻ ഈ മാധ്യമീകരണ രൂപങ്ങൾ സഹായിക്കും. ഇവിടെ ഈ ഗ്രന്ഥരചയിതാവിന്റെ ഭാവനയ്ക്കനുസരിച്ചായിരിക്കും കഥയും തിരക്കഥയും രൂപപ്പെട്ടുവരുന്നത്. ഈ ആശയത്തിൽനിന്ന് ഭാവനാസമ്പന്നരും സർഗ്ഗവൈഭവമുള്ളവരുമായ ഇതരവ്യക്തികൾ കഥയും തിരക്കഥയും രൂപീകരിച്ചെടുത്താൽ അത് ഇനിയൊരു രൂപങ്ങളിലായിരിക്കുമുള്ളത്.

2
കഥ-ഒരു കലാപത്തിന്റെ കറുത്ത കൈയൊപ്പ്

നിരത്തിലൂടെ കൊലരക്തത്തിന്റെ ചൂരുള്ള കാറ്റ് വീശി. പലപ്പോഴും അനുഭവിച്ചറിഞ്ഞ ആ ചൂര് സാധാരണക്കാരുടെ സ്വൈരം കെടുത്തി. അവർക്കു മേൽ അശാന്തിയുടെ കരിനിഴൽ പാറിവീണു. പേടിച്ചരണ്ട ജനങ്ങൾ വീടിനുള്ളിൽ ചുരുണ്ടുകൂടി. അവരുടെ സ്വപ്നങ്ങളിൽ സമാധാനത്തിന്റെ വെള്ളരിപ്രാവുകൾ തളർന്നുകിടന്നു. നിമിഷങ്ങൾക്ക് കെടുതിക്കാലത്തിന്റെ ഇരമ്പലും യുഗങ്ങളുടെ ദൈർഘ്യവും വെച്ചു.

സഹദേവൻ പേടിച്ചരണ്ട ഭാര്യയെ ആശ്വസിപ്പിച്ചു: നമുക്ക് മതവുമില്ല പാർട്ടിയുമില്ല. പിന്നെന്തിന് ഭയപ്പെടണം.

രേവതി വല്ലായ്കയോടെ പ്രതികരിച്ചു: പാർട്ടിയും മതവുമുള്ളവരാണോ ഓരോ പ്രാവശ്യത്തെ കലാപം കഴിയുമ്പോഴും യാതനകൾ അനുഭവിക്കുകയും കൊല്ലപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നത്.

ഉത്തരം കിട്ടാത്ത ചോദ്യത്തിന്റെ ദുർമുഖം അവർക്കു മുന്നിൽ പല്ലിളിച്ചുനിന്നു.

ഉഗ്രശബ്ദത്തോടെ തെല്ലകലെനിന്നുമൊരു സ്ഫോടനം. തുടർന്ന് എന്തെല്ലാമോ തകർന്നുവീഴുന്നതിന്റെ ശബ്ദം.

രേവതി ഭർത്താവിനോട് അടക്കം പറഞ്ഞു: ബോംബ് പൊട്ടിയതാണെന്ന് തോന്നുന്നു.

സംശയത്തിന്റെ ദുർഭൂതം അവർക്കുള്ളിൽനിന്നും പുറത്തു ചാടി.

വർഗ്ഗീയപാർട്ടിയുടെ മുദ്രാവാക്യം വിളി തൊട്ടടുത്ത തെരുവിൽനിന്നും ഉച്ചഭാഷിണിയിലൂടെ ഉയർന്നു കേട്ടു. വിപ്ലവം തുലയട്ടെ .... വിപ്ലവകാരികളുടെ രക്തം ദൈവത്തിന് ബലിയായി കൊടുക്കൂ ... .

ഇരുപക്ഷവും തയ്യാറെടുത്തുകഴിഞ്ഞു. രേവതി ഭീതിയോടെ തുടർന്നു: ഈ പോലീസിനെക്കൊണ്ട് എന്താണൊരു കാര്യം.

സഹദേവൻ സത്യം വിശദീകരിച്ചു: കലാപക്കാർ രണ്ടോ മൂന്നോ മരിക്കുമ്പോൾ, പോലീസുകാരുടെ മരണസംഖ്യ അതിലുമേറുന്നു. കൈയും കാലും കണ്ണും നഷ്ടപ്പെട്ട് ജീവിതം ശാപമായിത്തീരുന്നവരുടെ എണ്ണം ആരുമറിയുന്നില്ല.

സത്യത്തിന്റെ ദയനീയരൂപം അവർക്കു മുന്നിൽ നിശ്ചലം നിന്നു.

ഈ ആഴ്ച ഇത് രണ്ടാമത്തെ കലാപമാണ്. രേവതി വല്ലായ്ക യോടെ തുടർന്നു: നഷ്ടം എന്നും നിരപരാധികൾക്കാണ്. ഓരോ പ്രാവശ്യം ലഹള അവസാനിക്കുമ്പോഴും മരിച്ചു ജീവിച്ച അവസ്ഥയാണ്. എന്നാണ് ഇതിനെല്ലാമൊരു അന്ത്യമുണ്ടാകുന്നത്?

സംശയത്തിന്റെ ആക്രോശംപോലെ തെരുവിൽനിന്നും സ്ഫോടന ത്തിന്റെ ശബ്ദങ്ങൾ ഉയർന്നു. ആയുധങ്ങളുമായി ജാഥയായിപ്പോകുന്ന വിപ്ല വപാർട്ടിയുടെ പ്രവർത്തകർക്കിടയിൽനിന്ന് ആരോ അലറിപ്പറഞ്ഞു: ദൈവ നാമത്തിൽ രക്തത്തിനായി ദാഹിക്കുന്നവരുടെ ഗളങ്ങൾ ഛേദിച്ച് രാജ്യത്തെ രക്ഷിക്കൂ.

രേവതി ഭീതിയോടെ സഹദേവന്റെ മാറിലേക്ക് ചേർന്നുനിന്നു. ഉൾമു റിയിൽ ഉറങ്ങിക്കിടന്നിരുന്ന മകൾ ഞെട്ടിയുണർന്ന് കരയുവാൻ തുടങ്ങി. രേവതി അവിടേക്കു ചെന്ന് മകളെയെടുത്ത് ചേർത്തുപിടിച്ച് ആശ്വസിപ്പിച്ചു.

സഹദേവൻ അവിടേക്കുവന്ന് മെല്ലെ തിരക്കി: ഫാൻ ഇടണമോ?

വേണ്ട. രേവതി ശബ്ദമൊതുക്കി പറഞ്ഞു: മോള് കരച്ചിൽ നിറു ത്തിയാൽ മതിയായിരുന്നു.

സഹദേവനും മകളെ ആശ്വസിപ്പിച്ച് തലോടി.

വീടിന്റെ മുറ്റത്തേക്ക് എന്തെല്ലാമോ വന്നു വീഴുന്ന ശബ്ദം. രേവതി വർദ്ധിച്ച ആധിയോടെ തിരക്കി: ബോംബായിരിക്കുമോ?

ഉത്തരത്തിനും ആശ്വാസവാക്കുകൾക്കുമായി സഹദേവൻ തപ്പിത ടഞ്ഞു.

അപ്പോഴാണ് അവർക്കൊരു കാര്യം വ്യക്തമായത്. വീടിനു മുന്നിലെ റോഡിൽക്കിടന്ന് ഇരുവിഭാഗത്തിൽപ്പെട്ടവരും തമ്മിൽ നേർക്കുനേർ ഏറ്റുമു ട്ടിക്കൊണ്ടിരിക്കുകയാണ്. അതിനിടയിൽ ആരോ വിളിച്ചു പറയുന്നതു കേട്ടു: അപ്പുറത്തും നാലെണ്ണം തീർന്നു.

സഹദേവൻ സ്വയം ആശ്വസിക്കുവാൻ ശ്രമിച്ചു: ഇരുഭാഗത്തും നാലുവീതം! ചിലപ്പോൾ കലാപം തൽക്കാലത്തേക്ക് ശമിച്ചേക്കാം.

കോലാഹലങ്ങൾക്കിടയിൽ ആശ്വാസത്തിന്റെ നെടുവീർപ്പുപോലെ പോലീസിന്റെ ഭാഗത്തുനിന്നും ദുർബലമായൊരു ശബ്ദം ഉച്ചഭാഷിണിയി ലൂടെ എത്തി: നഗരത്തിൽ നൂറ്റിനാല്പത്തിനാല് പ്രഖ്യാപിച്ചിരിക്കുന്നു. നിര ത്തിലൂടെ അനാവശ്യമായി കൂട്ടംകൂടി നടക്കുന്ന ആരെക്കണ്ടാലും വെടിവെ യ്ക്കുവാൻ പോലീസിന് നിർദ്ദേശമുണ്ട്.

ആ അറിയിപ്പിൽ പോലീസിന്റെ ദൈന്യതയാണ് നിഴലിച്ചുനിൽക്കു ന്നത്. മരണസംഖ്യ ഇരുഭാഗത്തും തുല്യമായാൽ കലാപത്തിന് താല്ക്കാ ലികമായ ഒരു ശമനം സ്വാഭാവികമാണ്.

കരഞ്ഞുറങ്ങിയ മകളെ കട്ടിലിൽ കിടത്തിയ രേവതി മെല്ലെ വാത്സ ല്യത്തോടെ തലോടിക്കൊണ്ടിരുന്നു. സഹദേവൻ അതും നോക്കി ആശ്വാ

സത്തോടെ നിന്നു.

അടുക്കളയുടെ ജനാലച്ചില്ലുകൾ തകരുന്ന ശബ്ദം. അവരുടെ ഉള്ളിലൂടെ വല്ലായ്കയുടെ കൊള്ളിയാൻ പാഞ്ഞു. സഹദേവൻ അവിടേക്ക് പോകുവാൻ തുടങ്ങി. രേവതി അയാളുടെ കൈയ്ക്കു പിടിച്ച് ശബ്ദമൊതുക്കി പറഞ്ഞു: വേണ്ട ഇപ്പോൾ അവിടേയ്ക്കു പോകേണ്ട.

അടക്കിപ്പിടിച്ച ഒരു കിതപ്പിന്റെ ശബ്ദം അവർ കേട്ടു. വീടിനുള്ളിലേക്കു കയറിയത് കലാപക്കാരനോ കവർച്ചക്കാരോ ആയിരിക്കുമെന്ന് സഹദേവൻ സംശയിച്ചു. അയാൾ രേവതിയുടെ കൈകൾ വിടുവിച്ച് മുറിയിൽനിന്നും ഡ്രോയിങ് റൂമിലേക്കിറങ്ങി.

അടുക്കളയിൽനിന്നും ഒരപരിചിതൻ സഹദേവനു മുന്നിലേക്കുവന്നു. അയാളുടെ വസ്ത്രത്തിൽ അങ്ങിങ്ങായി രക്തക്കറകൾ പറ്റിപിടിച്ചിരിക്കുന്നു. മെലിഞ്ഞ് ഇരുനിറത്തിൽ ഉയരമുള്ളൊരു രൂപം. കറുത്ത പാന്റ്സും കാവി ഖദർ ജൂബ്ബയുമാണ് ധരിച്ചിരിക്കുന്നത്. കാലിൽ വെളുത്ത കൃൻവാസ് ഷൂ. അയാൾ കിതച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുകയാണ്.

അവർക്കിടയിൽ അല്പസമയത്തെ നിശബ്ദത വളർന്നു. ആ നിശബ്ദതയെ മുറിച്ചുകൊണ്ട് അപരിചിതൻ ചോദിച്ചു: കുടിക്കാൻ അല്പം വെള്ളം തരുമോ?

പിന്നിൽ വന്നുനിന്ന രേവതിയോട് സഹദേവൻ കണ്ണുകൊണ്ട് നിർദ്ദേശിച്ചു. രേവതി വേഗത്തിൽ നടന്നുചെന്ന് ഫ്രിഡ്ജിൽ നിന്നും ഒരു കുപ്പി തണുത്തവെള്ളമെടുത്ത് അപരിചിതനു കൊടുത്തു.

അയാൾ ആ വെള്ളം മുഴുവൻ ആർത്തിയോടെ കുടിച്ചുതീർത്തു.

മുൻവശത്തെ റോഡിൽനിന്നും സംഘട്ടനത്തിന്റെയും മുദ്രാവാക്യം വിളിയുടെയും ശബ്ദം ഉയർന്നു. ചിലപ്പോഴൊക്കെ രോദനത്തിന്റെയും മറ്റു ചിലപ്പോൾ അട്ടഹാസത്തിന്റെയും ശബ്ദം അതിനോടൊപ്പം കേൾക്കാമായിരുന്നു.

സഹദേവൻ തിരക്കി: നിങ്ങൾ ആരാ? എന്തു വേണം?

അപരിചിതൻ ഉത്തരമൊന്നും പറയാതെ അങ്ങനെതന്നെ നിശബ്ദം നിന്നു.

തെല്ലു സമയത്തിനുശേഷം സഹദേവൻ തിരക്കി: എന്താ പേര്?

അപരിചിതൻ ഒന്നിളകി പുച്ഛത്തോടെ ചിരിച്ചു:

ജാതി അറിയാനോ? അതോ പോലീസിൽ പരാതി പറയാനോ?

സഹദേവൻ സത്യസന്ധമായി പറഞ്ഞു: സമാധാനത്തോടെ കഴിയുന്ന ഞങ്ങൾക്ക് എന്തിനാണ് മതവും രാഷ്ട്രീയവുമൊക്കെ.

അപരിചിതൻ അത് ആസ്വദിച്ച് വന്യമായി അട്ടഹസിച്ചു: മന്ദബുദ്ധി! മതവും രാഷ്ട്രീയവുമില്ലാത്ത നിങ്ങൾ ഈ സമൂഹത്തിലെ നപുംസകങ്ങളാണ്. നിങ്ങൾക്കൊരു പ്രശ്നം വന്നാൽ രക്ഷിക്കാൻ, ഒപ്പം സഹതപിക്കാൻ ഈ സമൂഹത്തിൽ ആരും കാണില്ല.

സഹദേവൻ അയാളെ കൗതുകപൂർവ്വം വിലയിരുത്തിക്കൊണ്ടു പറഞ്ഞു: നിയമം അത് ഇവിടത്തെ ഓരോ പൗരനും സംരക്ഷണം തരുന്നു.

പുറത്തുനിന്നും മൈക്കിലൂടെ മുഴങ്ങുന്ന പോലീസിന്റെ അറിയപ്പിനെ സൂചിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് അപരിചിതൻ പറഞ്ഞു: നിയമത്തിന്റെ ശബ്ദമാണ് പുറത്തുനിന്നും കേൾക്കുന്നത്. തികച്ചും ദുർബലമായ ശബ്ദം.

അവർക്കിടയിൽ അല്പസമയത്തെ അസ്വസ്ഥകരമായ മൗനം വളർന്നു. മൗനത്തിന്റെ അസ്വസ്ഥത ആസ്വദിച്ചുകൊണ്ട് അപരിചിതൻ പരിഹസിച്ചു: നിങ്ങൾ വലിയ ത്യാഗിയും ജ്ഞാനിയുമാണല്ലോ? ഒരു അനാഥപ്പെണ്ണിന് ഭാര്യാപദം നൽകി സനാഥനാക്കിയവൻ. ആവശ്യമില്ലാത്തതിനാൽ അവസരോചിതമായി മതത്തെയും രാഷ്ട്രീയ പ്രസ്ഥാനങ്ങളെയും പുച്ഛിക്കുന്നവൻ.

സഹദേവൻ പ്രകടമായ അസ്വസ്ഥതയോടെ പറഞ്ഞു: ഏയ് മിസ്റ്റർ എന്റെ വീട്ടിൽവന്ന് എന്നെ പരിഹസിക്കുകയാണോ? ആ വാതിൽ തുറന്ന് പുറത്തേക്കിറങ്ങ്.

പോകുവാൻതന്നെയാണ് വന്നത്. അപരിചിതൻ രേവതിയുടെ അടുത്തേക്ക് നടന്നുകൊണ്ട് തുടർന്നു: പേര് രേവതി. കോൺവെന്റ് ിൽ വളർന്നതുകൊണ്ട് അവിടത്തെ സ്കൂളിൽ ജോലി. സുന്ദരിയായതുകൊണ്ട് മഹാനും ബാങ്ക് മാനേജരുമായ സഹദേവന്റെ ഭാര്യ. ഭാഗ്യവതി.

രേവതിയുടെ അടുത്തെത്തിയ അപരിചിതൻ അവളുടെ തോളിൽ കൈവച്ചു.

അപരിചിതന്റെ അറിവ് സഹദേവനെ ആശ്ചര്യപ്പെടുത്തി. പ്രവർത്തനങ്ങൾ അസ്വസ്ഥനാക്കി.

അപരിചിതൻ രേവതിയുടെ കവിൾത്തടത്തിൽ തലോടുവാൻ തുടങ്ങിയപ്പോൾ അവൾ അയാളുടെ കൈകൾ തട്ടി വെട്ടിമാറി നിന്നു.

പകച്ചു ഭയന്നുനിന്ന സഹദേവന്റെ കണ്ണുകളിലേക്ക് വിജയഭാവത്തിൽ നോക്കിക്കൊണ്ട് അപരിചിതൻ പറഞ്ഞു: നിങ്ങളുടെ ഭാര്യ ഞാൻ ഓർത്തതിലും സുന്ദരിയാണ്.

സഹദേവൻ വല്ലാതായി: നിങ്ങൾക്ക് എന്തു വേണം? ഒരലർച്ചയോടെ പറഞ്ഞു: ഇറങ്ങിപ്പോടാ പുറത്ത്.

ജൂബ്ബയുടെ പോക്കറ്റിൽനിന്നും ഒരു സിഗരറ്റ് എടുത്ത് തീ കൊളുത്തിക്കൊണ്ട് ഗൗരവത്തിൽ പറഞ്ഞു: അതെ പോകുവാൻ തന്നെയാണ് ഞാൻ വന്നത്. ഒരുനിമിഷത്തെ മൗനത്തിനുശേഷം തിരക്കി: കാണുന്നതുപോലെ രേവതി കാമകലയിൽ വല്ലഭയാണോ?

അപരിചിതനെ പിന്നിലേക്ക് തള്ളിക്കൊണ്ട് സഹദേവൻ അലറി: നായിന്റെ മോനേ...

അല്പം പിന്നിലേക്കു മാറി അപരിചിതൻ അങ്ങനെതന്നെ നിന്നു.

അപരിചിതന്റെ രക്തക്കറകൾ പുരണ്ട ജുബ്ബയും ചുമന്ന കണ്ണും ഭീതി

യോടെ ശ്രദ്ധിച്ചു.

അപിരചിതൻ സിഗരറ്റ് ഒന്നാഞ്ഞു വലിച്ചു. പിന്നെ അരയിൽ ഒളിപ്പിച്ചിരുന്ന റിവോൾവർ കൈയിലെടുത്തു.

സഹദേവനും രേവതിയും ഞെട്ടിത്തരിച്ചുപോയി.

ടെലഫോൺ ഒരു രോദനംപോലെ ശബ്ദിച്ചുതുടങ്ങി. അപരിചിതൻ റിവോൾവർ ടെലഫോണിനു നേരേ ഉന്നം പിടിച്ചു. ട്രിഗറിൽ വിരൽ വലിച്ചു. ശബ്ദത്തോടെ ടെലഫോൺ പൊട്ടിത്തെറിച്ചു. പുറത്തെ ശബ്ദത്തിനിടയിൽ ആ ശബ്ദവും അലിഞ്ഞുചേർന്നു.

രേവതി അങ്കലാപ്പോടെ സഹദേവന്റെ മാറിലേക്ക് ചാഞ്ഞു. അയാൾ അവളെ ആശ്വസിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ചേർത്തുപിടിച്ചു. ഉൾമുറിയിൽനിന്നും മകൾ ചെറുതായി ചിണുങ്ങുവാൻ തുടങ്ങി.

അപരിചിതൻ ചുമന്നു തുടുത്ത കണ്ണും ഉയർത്തിപ്പിടിച്ച റിവോൾവറുമായി അവർക്കടുത്തേക്ക് രണ്ടടി വെച്ചു. ചുണ്ടിലിരുന്ന സിഗരറ്റ് ഒന്നാഞ്ഞുവലിച്ച് തറയിലേക്കു തുപ്പി. മൂക്കിലൂടെയും വായിലൂടെയും പുക പുറത്തേയ്ക്കു വിട്ടു.

രേവതി സഹദേവന്റെ മാറിൽ മുഖം അമർത്തി തേങ്ങിക്കരയുകയാണ്. രേവതിയെ പിടിച്ചുമാറ്റി വർദ്ധിച്ച വീര്യത്തോടെ സഹദേവൻ അപരിചിതനുനേരേ കുതിച്ചു. അപരിചിതൻ തന്ത്രപൂർവ്വം തെന്നിമാറി റിവോൾവർകൊണ്ട് സഹദേവന്റെ തലയ്ക്കു പിന്നിൽ ആഞ്ഞടിച്ചു.

കുതിപ്പിന്റെ ശക്തിയും അടിയുടെ ആഘാതവുമൊരിമിച്ചേറ്റ സഹദേവൻ ഒന്നു കറങ്ങി. തറയിൽ മലർന്നടിച്ചുവീണു. അപരിചിതൻ റിവോൾവർ സഹദേവനു നേരേ ഉന്നം പിടിച്ചു. ഉൾമുറിയിൽനിന്നും മകൾ വാവിട്ടു കരഞ്ഞു തുടങ്ങി. രേവതി അപരിചിതന്റെ കാലിൽ വീണ് കെഞ്ചി: അരുത് ദേവേട്ടനെ ഒന്നും ചെയ്യരുത്. പിന്നെ ഒന്നും പറയുവാൻ വാക്കുകൾ പുറത്തേക്കുവരാതെ കെട്ടുപൊട്ടിയപോലെ പൊട്ടിക്കരഞ്ഞു.

സഹദേവൻ തറയിൽ മലർന്ന് കണ്ണുമിഴിച്ച് ഒരു ശവംപോലെ കിടന്നു.

അപരിചിതൻ അരയിൽ കരുതിയിരുന്ന വെളുത്ത നീളമുള്ള കയർ പുറത്തെടുത്തു. അതുകൊണ്ട് ഒരു കുരുക്ക് ഉണ്ടാക്കി. കുരുക്കുണ്ടാക്കിയ അറ്റം നിലത്തേക്കിട്ട് ഒരു കാലുകൊണ്ട് സഹദേവന്റെ തല മെല്ലെയൊന്നുയർത്തി ഒറ്റ വലി. കുരുക്ക് കൃത്യം സഹദേന്റെ കഴുത്തിൽ വീണു.

കാൽചുവട്ടിലിരുന്നു കരയുന്ന രേവതിയെ മുടിക്കു പിടിച്ച് ഉയർത്തിക്കൊണ്ട് അപരിചിതൻ പറഞ്ഞു: കരയുമ്പോൾ നീ കൂടുതൽ സുന്ദരിയാണ്. അയാൾ അവളുടെ കണ്ണുനീർ ഒഴുകുന്ന കവിളുകളിൽ മാറിമാറി ചുംബിച്ചു.

സഹദേവൻ തറയിൽനിന്നും കഴുവേറി എന്നലറിക്കൊണ്ട് പിടഞ്ഞെഴുന്നേറ്റപ്പോൾ, അപിരചിതൻ കയ്യിലിരുന്ന കയർ ഒന്നു വലിച്ചു. പിന്നെ

പിന്നിലേക്ക് തെന്നിമാറി. സഹദേന്റെ കഴുത്തിൽ കുരുക്ക് മുറുകി.

ചില നിമിഷങ്ങൾ പതറിനിന്ന രേവതി അടുത്തേക്കു വന്ന് കുരുക്ക് അയച്ച് അഴിക്കുവാൻ ശ്രമിച്ചു. അപരിചിതൻ രേവതിയുടെ സാരിത്തുമ്പിൽ പിടിച്ച് പിന്നിലേക്ക് വലിച്ചു.

സഹദേവനും രേവതിയും ഭയന്നുകിതയ്ക്കുകയാണ്. അപരിചിതന്റെ മുഖത്ത് തിരിച്ചറിയാനാവാത്ത സംതൃപ്തിയുടെ ഭാവം.

തോക്ക് സഹദേവന്റെ ചെവിക്കീഴിൽ ചൂണ്ടി അപരിചിതൻ ആജ്ഞാപിച്ചു: കൈകൾ പിന്നിലേക്ക് കെട്ട്.

സഹദേവൻ യാന്ത്രികമായി അതനുസരിച്ചു.

കൈയിലിരുന്ന രേവതിയുടെ സാരിത്തുമ്പുകൊണ്ട് അപരിചിതൻ സഹദേവന്റെ കൈകൾ വളരെ വേഗത്തിൽ ബന്ധിച്ചു.

മാറിൽനിന്നും സാരി നഷ്ടപ്പെട്ട രേവതി കൈകൾകൊണ്ട് മാറ് മറയ്ക്കാൻ വൃഥാ ശ്രമിച്ചുകൊണ്ടിരുന്നു. അപരിചിതന്റെ നോട്ടം അവളുടെ സമൃദ്ധമായ മാറിൽത്തന്നെ തങ്ങിനിൽക്കുകയാണ്. അവസാനമവൾ സഹദേവനോടു ചേർന്നു നിന്ന് മാറിന്റെ നഗ്നത മറച്ചു. അപരിചിതൻ ഒരു കസേര വലിച്ചിട്ട് സീലിങ് ഫാൻ പിടിപ്പിക്കാനുള്ള കൊളുത്തിൽ, സഹദേന്റെ കഴുത്തിൽ കുരുക്കിട്ട കയറിന്റെ അറ്റം വലിച്ചുകെട്ടി.

സഹദേവന് ഒന്നു വ്യക്തമായി. അനങ്ങിയാൽ കുരുക്ക് കഴുത്തിൽ മുറുകും. ജീവനും മരണത്തിനും ഇടയിലുള്ള നൂൽപ്പാലത്തിൽ സഹദേവൻ അങ്ങനെതന്നെ നിന്നു.

അപരിചിതൻ വിജയഭാവത്തിൽ സഹദേവന്റെ കരണത്ത് ആഞ്ഞടിച്ചു. പുച്ഛഭാവത്തിൽ നോക്കിക്കൊണ്ട് കീഴ്വയറ്റിൽ തൊഴിച്ചു. പ്രതികരിക്കാതെ, പ്രതിഷേധിക്കാതെ ഒരു പാവപോലെ സഹദേവൻ നിശ്ചലം നിന്നു.

മിടുക്കൻ: അപരിചിതൻ പറഞ്ഞു: രേവതിയുടെ ഭർത്താവിന് മര്യാദ അറിയാമല്ലോ .

യാചനാഭാവത്തിൽ സഹദേവൻ അപരിചിതനെ നോക്കി.

രേവതിയെ സഹദേവനിൽനിന്നും അപരിചിതൻ ബലമായി വലിച്ചകത്തി. അവളുടെ ബാക്കി സാരികൂടി അരയിൽനിന്നും അഴിയുവാൻ പാകത്തിന് ഒന്നുകറക്കിയെടുത്താണ് വലിച്ചകത്തിയത്.

കൈകൾ മാറിൽചേർത്തുപിടിച്ച് സ്വന്തം അർദ്ധനഗ്നതയിലേക്കു മുഖം താഴ്ത്തി രേവതി നിന്നു. അപരിചതൻ റിവോൾവർകൊണ്ട് അവളുടെ മുഖമുയർത്തി സഹദേന്റെ കഴുത്തിലെ കുരുക്ക് കാണിച്ചുകൊണ്ട് അട്ടഹസിച്ചു: കണ്ടോ ഭർത്താവിന്റെ കഴുത്തിൽക്കിടക്കുന്ന പുത്തൻ താലിച്ചരട്.

കൈകൾ പിന്നിലേക്ക് ബന്ധിക്കപ്പെട്ട് അനങ്ങിയാൽ മുറുകുന്ന കഴുത്തിലെ കുരുക്കുമായി കണ്ണുകൾപോലും ഒന്നു ചലിപ്പിക്കാതെ നിശ്ചലം നിൽക്കുന്ന ഭർത്താവിനെകണ്ട് അവളുടെ മിഴികൾ നദിപോലെ ഒഴുകി.

അപരിചിതന്റെ ശക്തമായ കൈകൾ തോളിൽ പതിഞ്ഞപ്പോൾ രേവതി ഞെട്ടിവിറച്ചു. ദീനസ്വരത്തിൽ ചോദിച്ചു: നിങ്ങൾ മനുഷ്യനോ, ചെകുത്താനോ?

അപരിചിതൻ അതിന് ഉത്തരം പറഞ്ഞില്ല. അയാൾ അവളെ ആർത്തിയോടെ നോക്കി. പിന്നെ തോളിലിരുന്ന കൈകൾ താഴ്ത്തി ബ്ളൗസ് വലിച്ചുകീറി.

അടിമുതൽ മുടിവരെ വിറച്ചുതുടങ്ങിയ രേവതി ഒന്നും പറയാൻ കഴിയാതെ, പ്രതികരിക്കുവാൻ കഴിയാതെ മെഴുകുപാവപോലെതന്നെ നിന്നു.

ഉൾമുറിയിൽനിന്നും മകളുടെ നിറുത്താതെയുള്ള രോദനം പുറത്തെ ശബ്ദകോലാഹലങ്ങളെയും മറികടന്ന് അവിടാകെ പ്രതിധ്വനിച്ചു.

അധാർമികതയുടെ ആൾരൂപം ഭാര്യയ്ക്കു മുകളിൽ വിഷസർപ്പത്തെപ്പോലെ പുളഞ്ഞാടുന്നത് കാണുവാൻ കഴിയാതെ സഹദേവൻ കണ്ണുകൾ വെട്ടിച്ചു.

പൗരുഷം ചെളിക്കുണ്ടിലെ പുഴുക്കളെപ്പോലെ പുളച്ചു. ശരീരം ഭൂകമ്പമേഖലപോലെ വിറകൊണ്ടു. അപമാനത്തിന്റെ പെരുമ്പറ ഹൃദയത്തിൽ നിന്നുമുയർന്നു. ആത്മനിന്ദയുടെ ചൂടിൽ ശരീരം വിയർത്തൊഴുകി.

ചില്ലുപൊട്ടിയ അടുക്കളയിലെ ജനാലയിലൂടെ പുക വീടിനുള്ളിലേക്ക് അല്പാല്പമായി കയറുന്നത് സഹദേവൻ നോക്കിനിന്നു. അതിന് കത്തിക്കരിഞ്ഞ മനുഷ്യമാംസത്തിന്റെയും റബ്ബറിന്റെയും രൂക്ഷഗന്ധമായിരുന്നു. പുറത്തുവീശുന്ന കാറ്റിൽ പുകപടലങ്ങൾ ലക്ഷ്യമില്ലാതെ അങ്ങോട്ടുമിങ്ങോട്ടും പറന്നുകൊണ്ടിരുന്നു.

കാറ്റിൽ പുകപടലങ്ങൾക്കൊപ്പം ഒരു പോസ്റ്റർ തലങ്ങും വിലങ്ങും പറന്നു നടക്കുന്നത് സഹദേവൻ ശ്രദ്ധിച്ചു. അതിലെ ചിത്രം കാണുവാൻ അറിയാതെ അയാളുടെ മനസ്സിൽ ആകാംക്ഷ വളർന്നു.

കാറ്റിൽ ഉയർന്നുപൊങ്ങി പാറിപ്പറന്ന് ആ ചിത്രമൊരു തണൽ വൃക്ഷത്തിന്റെ തടിയിൽ പറ്റിനിന്നു.

കലാപത്തിന്റെ കാരണത്തിലേക്കു നയിച്ച രക്തസാക്ഷി. വേലായുധൻ. വേലായുധൻ തന്നെനോക്കി പരിഹസിക്കുന്നതായി സഹദേവനു തോന്നി.

സഹദേവന്റെ മസ്തിഷ്കത്തിൽ ഭൂകമ്പത്തിന്റ മുഴക്കംപോലെ നീണ്ടു നീണ്ടു പോകുന്ന ഭീതികരമായൊരിരമ്പൽ. മനസ്സിനുള്ളിൽ ഓർമ്മയുടെ ക്ഷോഭിച്ച തിരമാലകളടിച്ചു. രണ്ടാഴ്ച മുമ്പുള്ള ഒരു സായാഹ്നത്തിൽ നടുറോഡിലിട്ട് വേലായുധനെ വെട്ടിക്കൊലപ്പെടുത്തിയത് അയാളുടെ സമുദായത്തിൽപ്പെട്ടവർതന്നെ ആയിരുന്നു. കൊലയാളികൾ സഹദേവന് അറിയാവുന്നവരും. സത്യം പുറത്തുപറഞ്ഞാൽ സംഭവിക്കാവുന്ന ഭവിഷ്യത്തുകളെപ്പറ്റി ചിന്തിച്ച്, അത് മനസ്സിൽത്തന്നെ നിഗൂഢമായി സൂക്ഷിക്കുകയായിരുന്നു.

അന്നു രാത്രിതന്നെ കൊലക്കുറ്റം വിപ്ലവപ്പാർട്ടിയുടെ തലയിൽ കെട്ടി

വച്ച് വർഗ്ഗീയപാർട്ടിക്കാർ നഗരത്തിൽ പ്രകടനം നടത്തുകയും അക്രമം അഴി ച്ചുവിടുകയും ചെയ്തു. മകളുടെ ദുർബലമായ രോദനം കേട്ടപ്പോൾ സഹ ദേവൻ ചിന്തകളിൽനിന്ന് ഞെട്ടിയുണർന്നു. അയാൾക്ക് കുറ്റബോധം തോന്നി. മെല്ലെ തലതാഴ്ത്തി തറയിലേക്കു നോക്കിയപ്പോൾ അപരിചിതൻ വലിച്ചു തുപ്പിയ സിഗരറ്റ്കുറ്റി പൂർണമായും എരിഞ്ഞ് ചാരക്കട്ടയായിക്കിടക്കുന്നു. അതിനടുത്തുതന്നെ ഒരു താക്കീതുപോലെയിരിക്കുന്ന കറുത്ത റിവോൾവർ.

പുറത്ത് കാറ്റ് കൂടുതൽ ശക്തിയോടെ ആഞ്ഞടിക്കുവാൻ തുടങ്ങി. മരത്തിൽ തങ്ങിനിന്ന വേലായുധന്റെ ചിത്രം കാറ്റിൽ പറന്നു പറന്ന് അപ്ര ത്യക്ഷമായി.

അപരിചിതൻ സഹദേവനെ നോക്കി വിജയഭാവത്തിൽ ചിരിച്ചു. തോളിൽതട്ടി മൗനമായൊരു യാത്രപറച്ചിൽ നടത്തി. നടന്നുചെന്ന് മുൻവ ശത്തെ വാതിൽ തുറന്ന് പുറത്തേക്കിറങ്ങി. റോഡിൽ കത്തിയെരിഞ്ഞുകൊ ണ്ടിരുന്ന ജീപ്പിന്റെ ഒരു വശത്തുകൂടി അപരിചിതൻ ധൃതിയിൽ നടന്നകന്നു.

കണ്ണുകൾ ഇറുക്കിയടച്ച് കൈകൾ ശരീരത്തോടുകൂട്ടിപ്പിടിച്ച് അപ രിചിതൻ എടുത്തിട്ട കീറിയ പാവാടയ്ക്കുള്ളിൽ മറ്റൊരു പഴന്തുണിപോലെ രേവതി ചുരുങ്ങികിടന്നു.

മുകളിൽനിന്നും മുഖത്തേക്ക് എന്തോ വീണപ്പോൾ സഹദേവൻ മെല്ലെ മുഖമൊന്നു കുലുക്കി. അത് ഉരുണ്ട് തറയിലേയ്ക്കുവീണു. അപ്പോ ഴാണ് മനസിലായത് അത് പല്ലിച്ചെടിയാണെന്ന്. പല്ലിയൊന്നു ചിലച്ച് മുക ളിലൂടെ വാലിളക്കി ഓടിനടന്നു.

സഹദേവന് തന്നെപ്പറ്റിത്തന്നെ പുച്ഛം തോന്നി. ഭാര്യ കൺമുമ്പിൽ ബലാൽസംഗം ചെയ്യപ്പെട്ടിട്ടും പ്രതികരിക്കാൻ കഴിയാത്ത ഹീനൻ. നേരിൽകണ്ട കൊലപാതകത്തെപറ്റി തുറന്നു പറയുവാൻ കഴിയാത്ത കുറ്റ വാളി. പല്ലി മാത്രമല്ല ലോകത്തിലെ സകല മൃഗങ്ങളും കാഷ്ടിക്കേണ്ടത് തന്റെ മുഖത്താണെന്ന് സഹദേവനു തോന്നി.

രേവതി.. രേവതി. സഹദേവൻ പറഞ്ഞു: മോള് കരഞ്ഞുക രഞ്ഞ് തളർന്നിരിക്കുന്നു. നീയവളെയൊന്ന് എടുക്ക്.

രേവതി മെല്ലെ കണ്ണുതുറന്ന് സഹദേവന്റെ മുഖത്തേക്കു നോക്കി. അയാൾ ഒന്നും സംഭവിക്കാത്തതുപോലെ ചെറുതായൊന്നു മന്ദഹസിക്കാൻ ശ്രമിച്ചു. വേഗന്ന് എഴുന്നേൽക്ക്. മോള് തളർന്നുകിടക്കുകയാണ് .

മകളുടെ ദുർബലമായ ഒരു ഞരങ്ങൽ കേട്ടതോടെ രേവതി തറ യിൽനിന്നും പിടഞ്ഞെഴുന്നേറ്റു. ഉൾമുറിയിലേക്ക് ഓടുവാൻ തുടങ്ങിയപ്പോൾ സഹദേവൻ വിളിച്ചു: രേവതി.

അവൾ നിന്നു.

ഒരു കൃത്രിമച്ചിരിയോടെ: ദാ എന്റെ കൈയിലിരിക്കുന്ന ഈ സാരി യെടുത്ത് ഉടുത്തിട്ടുപോകൂ.

രേവതി വേഗന്നുതന്നെ തിരിച്ചുവന്ന് സഹദേവന്റെ കൈയിൽനിന്നും സാരി വലിച്ചിഴച്ചു. അത് ശരീരത്തിൽ ആകെചുറ്റി കരയുന്ന മകളുടെ അടുത്തേയ്ക്ക് ഓടി.

കൈയ്യ് സ്വതന്ത്രമായിക്കഴിഞ്ഞപ്പോൾ കഴുത്തിലെ കുരുക്ക് അകറ്റുവാൻ ശ്രമിച്ചു. കഴിയുന്നില്ല. പിന്നെ തപ്പിത്തടഞ്ഞ് കെട്ട് സാവധാനത്തിൽ അഴിച്ചു.

മറ്റൊരു ജന്മം തിരിച്ചുകിട്ടിയതുപോലെ അയാൾ കഴുത്ത് മെല്ലെ തിരിച്ചുനോക്കി. കൈവിരലുകൾ ചലിപ്പിച്ചു. രണ്ടുമൂന്നടി അങ്ങോട്ടുമിങ്ങോട്ടും നടന്നു.

ഉൾമുറിയിൽനിന്നും രേവതിയുടെ ഏങ്ങിയുള്ള കരച്ചിൽ ഉയർന്നുകേട്ടു. സഹദേവൻ അവിടേക്കു ചെന്നു. മകൾ, അവളുടെ തോളിൽ തളർന്നു കിടക്കുകയാണ്. സഹദേവൻ അല്പം വെള്ളമെടുത്ത് മകളുടെ മുഖത്ത് തളിച്ചു. പിന്നെ നെറ്റിത്തടത്തിലും കവിളുകളിലും നനഞ്ഞകൈകൾകൊണ്ട് തലോടി. അവൾ മെല്ലെ കണ്ണു തുറന്നു. അവർക്കിടയിൽ ആശ്വാസത്തിന്റെ ചെറിയൊരു മൗനം.

വാതിലിൽ ആരോ മുട്ടുന്ന ശബ്ദം. തുടർന്ന് ഒരന്വേഷണവും. ഇവിടെ ആരുമില്ലേ?

സഹദേവൻ അവിടേക്ക് ചെന്നു. വാതിൽക്കൽ നാലു പോലീസുകാർ.

അവരിലൊരാൾ: വാതിൽ തുറന്നു കിടക്കുന്നതു കണ്ടപ്പോൾ നിങ്ങൾക്ക് എന്തെങ്കിലും സംഭവിച്ചിരിക്കുമോ എന്നു സംശയിച്ചു. അറിയാൻ വേണ്ടി വന്നതാണ്.

അപ്പോഴാണ് അപരിചിതൻ മറന്നുവച്ചിട്ടുപോയ റിവോൾവർ സഹദേവന്റെ കണ്ണിൽപെട്ടത്. മകളെ മാറിൽചേർത്തു പിടിച്ച് രേവതി ഉൾമുറിയിൽനിന്ന് അവിടേയ്ക്ക് എത്തിനോക്കി.

സഹദേവൻ പറഞ്ഞു: ഞങ്ങൾക്ക് കുഴപ്പമൊന്നുമില്ല. കലാപം തുടങ്ങിയപ്പോൾ പേടിച്ച് മുറിയിൽ കയറിയിരുന്നു. ആ പരിഭ്രമത്തിനിടയിൽ വാതിൽ അടയ്ക്കുവാൻ മറന്നതാവും.

സഹദേവന്റെ ഉത്തരത്തിൽ അവിശ്വസിച്ച് പോലീസ് പറഞ്ഞു: ദാ ഈ കടലാസിലൊരൊപ്പിട്. ഞങ്ങൾ ഇവിടെ വന്നു എന്നും ഇതുവരെ നിങ്ങൾക്ക് നാശനഷ്ടങ്ങൾ ഒന്നും സംഭവിച്ചില്ലെന്നുള്ളതിന് ചെറിയൊരു സാക്ഷ്യപത്രം. എല്ലാം സർക്കാർ കാര്യങ്ങളല്ലേ. നിയമം അതിന്റെ മുറപോലെ നടക്കട്ടെ.

സഹദേവൻ തിരിഞ്ഞ് രേവതിയുടെ മുഖത്തേയ്ക്ക് നോക്കി. അവൾ ഉൾമുറിയിലേക്ക് പിൻവലിഞ്ഞു.

സഹദേവന്റെ നോട്ടം വീണ്ടും റിവോൾവറിൽ തങ്ങി. തുടർന്ന് പൊട്ടിത്തകർന്ന ടെലഫോൺ, ചുരുണ്ടുകിടക്കുന്ന കയർ, രേവതിയുടെ

കീറിയ വസ്ത്രഭാഗങ്ങൾ, മറിഞ്ഞുകിടക്കുന്ന കസേര തുടങ്ങിയവയിലൂടെയും നോട്ടമെത്തി. പോലീസുകാർ അതെല്ലാം കാണാതിരിക്കുവാൻ പാകത്തിന് തെല്ല് നീങ്ങിനിന്നു. അവരുടെ ശ്രദ്ധയാകർഷിച്ചുകൊണ്ട് മുൻവശത്തെ റോഡിൽ കത്തിയെരിയുന്ന ജീപ്പിലേക്കു ചൂണ്ടി ചോദിച്ചു: ആ വാഹനത്തിൽ ആരെങ്കിലും ഉണ്ടായിരുന്നുവോ?

ഒരു പോലീസുകാരൻ സ്വാഭാവികമായി പറഞ്ഞു: അറിയില്ല, ഞങ്ങൾ അന്വേഷണങ്ങൾ തുടങ്ങിയിട്ടേയുള്ളൂ.

സഹദേവൻ തിടുക്കത്തിൽതന്നെ കടലാസിൽ ഒപ്പിട്ട് പോലീസുകാരന്റെ കൈയിൽ കൊടുത്തു. അവർ യാത്ര പറഞ്ഞ് ധൃതിയിൽ അവിടെ നിന്നുമിറങ്ങി നടന്നു.

മുറിയിൽ മകളേയും ചേർത്തുപിടിച്ച് നിൽക്കുന്ന രേവതിയുടെ അടുത്തേക്ക് ചെന്ന് സഹദേവൻ നിസ്സാരമായി പറഞ്ഞു: പരാതികൊടുക്കുവാൻമാത്രം നമ്മൾക്കൊന്നും സംഭവിച്ചില്ലല്ലോ.

ചോദ്യോത്തരങ്ങളില്ലാത്ത ഭർത്താവിന്റെ വാക്കുകൾക്കു മുന്നിൽ രേവതി വല്ലായ്കയോടെ മുഖം കുനിച്ചു.

സഹദേവൻ അവളുടെ മുഖമുയർത്തി കണ്ണുനീർ തുടച്ചു. രേവതിയുടെ ഭയന്ന കണ്ണുകൾ റിവോൾവറിൽ തങ്ങിനിൽക്കുന്നത് സഹദേവൻ ശ്രദ്ധിച്ചു. അയാൾ ചെറുതായൊന്നു മന്ദഹസിച്ചുകൊണ്ട് റിവോൾവറിന്റെ അടുത്തേക്കു നടന്നു. അത് കൈയ്യിലെടുത്തുപിടിച്ച് തിരിച്ചും മറിച്ചും നോക്കികൊണ്ട് പറഞ്ഞു: ഇത് നമ്മൾക്ക് ആവശ്യമില്ലല്ലോ.

രേവതി ആകാംക്ഷയോടെ സഹദേവനെത്തന്നെ നോക്കിനിന്നു.

സഹദേവൻ റിവോൾവറുമായി മുൻവശത്തെ വാതിലിലൂടെ പുറത്തേക്കിറങ്ങി. ചുറ്റും കണ്ണോടിച്ച് ആരും കാണാനില്ലെന്ന് ഉറപ്പുവരുത്തി. കത്തിയെരിയുന്ന ജീപ്പിലേക്ക് റവോൾവർ വലിച്ചെറിഞ്ഞു. ആശ്വാസത്തോടെ ഒന്നു നെടുവീർപ്പിട്ടു.

വീടിനുള്ളിലേക്ക് കയറി. തുറന്നു കിടന്ന വാതിൽ അടയ്ക്കുവാൻ തുടങ്ങിയപ്പോൾ അപരിചിതൻ വലിച്ചിട്ട സിഗരറ്റിന്റെ ചാരം കാറ്റിൽ ഉരുണ്ട് അവിടേക്ക് വരുന്നതുകണ്ടു. സഹദേവൻ അടയ്ക്കുവാൻ തുടങ്ങിയ വാതിൽ മെല്ലെ തുറന്നുകൊടുത്തു. ചാരക്കട്ട ഉരുണ്ടുരുണ്ട് വാതിലിലൂടെ പുറത്തു കടന്നപ്പോൾ വന്ന തെല്ല് ശക്തമായ കാറ്റിൽ പൊട്ടിപ്പൊടിഞ്ഞ് പറന്ന് മുറ്റത്തേക്ക് ചിതറി വീണു. കൂടുതലൊന്നും ശ്രദ്ധിക്കാതെ സഹദേവൻ വാതിലടച്ചു.

രേവതിയെയും മകളെയും മാറോടു ചേർത്തണച്ചുകൊണ്ട് സഹദേവൻ ശബ്ദമൊതുക്കി പറഞ്ഞു. പോലീസ് രംഗത്തിറങ്ങി. ഇനിയെല്ലാം ശാന്തമാകും.

അല്പസമയത്തെ മൗനത്തിനുശേഷം രേവതി ചോദിച്ചു: ഒരു കലാപത്തിൽനിന്നുംകൂടി നമ്മൾ രക്ഷപെട്ടിരിക്കുന്നു അല്ലേ?

അവരുടെ സ്വപ്നങ്ങളിൽ സമാധാനത്തിന്റെ വെള്ളരിപ്രാവുകൾ ചിറ

3
തിരക്കഥ - കലാപം

ഓരോ കലാപവും ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്ന പൈശാചികതയാണ്. അതിന്റെ തിക്തഫലം അനുഭവിക്കുന്നത് സമാധാനത്തോടെ ജീവിക്കുന്ന സാധാരണക്കാരാണ്. കലാപത്തിനിടയിൽ നടന്ന ഒരു ക്രൂരസംഭവമാണ് ഇവിടെ തിരക്കഥയായി അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. കഥ നടക്കുന്നത് മദ്ധ്യാഹ്ന ത്തിനുശേഷമുള്ള സമയത്താണ്.

പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങൾ

സഹദേവൻ (മധ്യവയസ്കൻ)
രേവതി (സഹദേവന്റെ ഭാര്യ)
മകൾ
അപരിചിതൻ
പോലീസുകാർ
ലഹളക്കാർ
ജനങ്ങൾ
വേലായുധൻ
കൊലയാളികൾ
പെൺകുട്ടി (ഏഴുവയസ്സ്)

സീൻ 1

സഹദേവൻ, രേവതി, മകൾ

ലഹളക്കാർ, ജനങ്ങൾ

നഗരം

പുറം

കാറ്റ് ശക്തിയോടെ വീശുന്നു. ഒരു കറുത്തതുണി കാറ്റിൽ പറന്നു പറന്ന് പോകുന്നു. അത് നിരത്തിലൂടെ ഉരുണ്ടും അല്പം ഉയർന്നു പറന്നും പോയി ക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. അവസാനമത് നഗരമധ്യത്തിലെത്തുന്നു. തെല്ല് ശക്തി യായി വീശിയ കാറ്റിൽ പറന്നുയർന്ന് നഗരമധ്യത്തിലെ ഗാന്ധിപ്രതിമയുടെ തലമുടി വീഴുന്നു. ഗാന്ധിപ്രതിമയ്ക്കു മുന്നിൽ ഒരു ദീപം കത്തി നിൽക്കു ന്നുണ്ട്. അതിന്റെ നാളം കാറ്റിൽ ഒന്നു വെട്ടി. പിന്നെ നേരെ നിന്നു കത്തു ന്നു. നീലാകാശത്തുകൂടി മേഘക്കീറുകൾ പടിഞ്ഞാറു ദിക്കിലേയ്ക്ക് വേഗ ത്തിൽ പറന്നു പോകുന്നു. ഗാന്ധിപ്രതിമയ്ക്കു മുന്നിലുള്ള നിരത്തിലൂടെ

വാഹനങ്ങളുടെ നീണ്ടനിര ഇഴഞ്ഞു നീങ്ങുന്നു. നിരത്തിന്റെ ഓരം ചേർന്ന് ഇഴഞ്ഞുനീങ്ങുന്ന വാഹനക്കൂട്ടങ്ങളെ മുറിച്ച് നടക്കുന്ന സാധാരണ ജനങ്ങൾ. അതിൽ ചിലർ ഗാന്ധിപ്രതിമയുടെ തലമൂടി വീണ തുണി ശ്രദ്ധിക്കുന്നു. ശക്തമായൊരു കാറ്റു വീശുന്നു. ആ കാറ്റിന്റെ ശക്തിയിൽ ഗാന്ധിപ്രതിമയ്ക്കു മുന്നിൽ കത്തിക്കൊണ്ടിരുന്ന ദീപം അണഞ്ഞുപോകുന്നു. അതിന്റെ കരിന്തിരിയിൽനിന്നും പുകച്ചുരുളുകൾ ഉയരുന്നു. അടിച്ചുവരുന്ന കാറ്റിൽ പൊടിപടലങ്ങളും കടലാസുകഷണങ്ങളുമെല്ലാം ലക്ഷ്യമില്ലാതെ പാറിപ്പറന്ന് പോകുന്നു.

ആക്രമാസക്തരായ ഒരു പറ്റം ആളുകൾ വടിവാൾ, പത്തൽ തുടങ്ങിയവ ഉയർത്തിപ്പിടിച്ച് ആ നിരത്തിലേക്ക് പ്രവേശിക്കുന്നു. അവരുടെ നേതാവെന്നു തോന്നിക്കുന്ന വ്യക്തിയുടെ മുഖം രോഷത്തിൽ ജ്വലിക്കുകയാണ്. അയാൾ കൂടെയുള്ളവർക്ക് നിർദ്ദേശം നൽകുന്നു.

അക്രമാസക്തമായ ലഹളക്കാരുടെ നേതാവ്

അടിച്ചുതകർക്കണം. ഒന്നും ബാക്കി വെച്ചേക്കരുത്.

നേതാവിന് പിന്നിൽ നിന്നവർ മുന്നോട്ട് ഓടുന്നു. അവർ കടകൾ തല്ലിത്തകർക്കുന്നു. വാഹനങ്ങൾക്കുനേരെ കല്ലെറിയുന്നു. ഭയന്നു വിറച്ച ജനങ്ങൾ നാലുഭാഗത്തേക്കും ചിതറി ഓടുന്നു. വാഹനങ്ങൾ ഉപേക്ഷിച്ച് അതിൽ നിന്നും ഇറങ്ങിയോടുന്ന യാത്രക്കാർ. അക്രമികളുടെ അട്ടഹാസവും രക്ഷപ്പെടുവാനായി പായുന്നവരുടെ വിലാപവും ഉയർന്നുയർന്നു കേൾക്കാം.

ഗാന്ധിപ്രതിമയ്ക്ക് എതിർവശത്തെ ഷോപ്പിങ് കോംപ്ലക്സിൽ നിന്നും പുറത്തേക്കു വരുന്നവർ. അവർക്കിടയിൽ മധ്യവയസ്കനായ സഹദേവനും അയാളുടെ ഭാര്യ രേവതിയുമുണ്ട്. സഹദേവന്റെ കൈയിൽ വാങ്ങിയ സാധനങ്ങളുണ്ട്. അവർ ഭീതിയോടെ നിരത്തിൽ നടക്കുന്ന സംഭവങ്ങൾ കാണുന്നു. തിരിച്ച് ഷോപ്പിങ് കോംപ്ലക്സിലേക്കു കയറുവാനായി തിരിഞ്ഞു നോക്കുമ്പോൾ അതിന്റെ ഷട്ടറുകൾ താഴുന്നതാണു കാണുന്നത്. രേവതി ഭയത്തോടെ സഹദേവനോടു ചേർന്നു നിന്നു. മുന്നോട്ടു നോക്കുമ്പോൾ ഗാന്ധിപ്രതിമയുടെ തല കറുത്ത തുണികൊണ്ട് മൂടിക്കിടക്കുന്നതാണ് കാണുന്നത്.

രേവതി

കലാപം തുടങ്ങിയല്ലോ. ഇനി നമ്മൾ എന്താണു ചെയ്യുക?

അതിന് ഉത്തരമൊന്നും പറയാതെ വല്ലായ്കയുടെ ഒരു ദീർഘനിശ്വാസം വിട്ട് സഹദേവൻ നിന്നു. പിന്നിൽ നിന്നും വന്ന ചിലർ സഹദേവനേയും രേവതിയെയും തള്ളിമാറ്റി മുന്നിലേക്ക് രക്ഷയ്ക്കായി ഓടുന്നു. സഹദേവൻ കണ്ണുയർത്തി നോക്കുമ്പോൾ നശീകരണസംഘം തെല്ലകലെ നിന്നും അവിടേക്ക് വന്നുകൊണ്ടിരിക്കുകയാണ്. കൈയിലിരുന്ന സാധനങ്ങൾ സഹദേവൻ താഴേക്കിട്ടു. രേവതിയുടെ കൈയ്യിൽനിന്നും മകളെ വാങ്ങി തോളിലിട്ടു. പിന്നെ ഭയത്തോടെ പറഞ്ഞു.

സഹദേവൻ

വരൂ... നമ്മൾക്ക് എങ്ങനെയും വീട്ടിലെത്തണം.

നശീകരണസംഘം വരുന്നതിന് എതിർദിശയിലേക്ക് ജനങ്ങൾ ഓടുകയാണ്. അവർക്കൊപ്പം സഹദേവനും ചേരുന്നു. സഹദേവന്റെ പിന്നാലെതന്നെ രേവതിയുമുണ്ട്. പ്രാണനും കൈയിൽ പിടിച്ച് ഓടുന്ന ജനങ്ങളുടെ കൂട്ടം. വാഹനങ്ങളുടെ ഇരമ്പലും ജനങ്ങളുടെ ഭീതികലർന്ന ശബ്ദവുമെല്ലാം ഉയർന്നുയർന്നു കേൾക്കാം.

സീൻ 2

സഹദേവൻ, രേവതി, മകൾ, **നഗരം**

അക്രമികൾ, ഓടിരക്ഷപെടുന്ന ജനങ്ങൾ. **പുറം**

കലാപം നാശം വിതച്ച ഒരു തെരുവ്. കത്തുന്ന വാഹനങ്ങൾ. അർദ്ധനഗ്നരായുംമറ്റും ഓടുന്ന ജനങ്ങൾ. ചിലരുടെ ശരീരത്തിൽ മുറിവുകളുണ്ട്. ആ തെരുവിലൂടെ സഹദേവനും രേവതിയും മകളുമായി ഭീതിയോടെ ഓടുന്നു. ഓടുന്നതിനിടയിൽ രേവതി കിതപ്പോടെ നിൽക്കുന്നു.

രേവതി

വയ്യ... ഇനി ഓടാൻ വയ്യ...

മകളെ എടുത്തിരിക്കുന്ന സഹദേവൻ ഒരു കൈകൊണ്ട് രേവതിയുടെ കൈയിൽപിടിച്ചു വലിച്ചുകൊണ്ട് ഓടുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. അവർക്കു സമീപത്തുകൂടി ആളുകൾ ഓടിരക്ഷപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുകയാണ്.

സഹദേവൻ

അല്പംകൂടി പോയാൽ വീട്ടിലെത്താമല്ലോ.

അക്രമികൾ ഒരു സ്ത്രീയുടെ ആഭരണങ്ങൾ ബലമായി പിടിച്ചുപറിക്കുന്നത് സഹദേവൻ രേവതിയെ കാണിച്ചുകൊടുക്കുന്നു.

സഹദേവൻ

നീ അത് കണ്ടോ?

രേവതിയുടെ കിതപ്പ് ഭയത്തിനു വഴിമാറുന്നു. അവർ വീണ്ടും നടന്നും ഓടിയുമായി മുന്നോട്ടു പോകുന്നു. പോകുന്ന വഴിക്ക് ഒരു ക്ഷേത്രം ആരെല്ലാമോ ചേർന്ന് തല്ലിത്തകർക്കുന്നതു കാണുന്നു. ഈശ്വരന്മാരുടെ പ്രതിമകൾ അടിച്ച് ഉടയ്ക്കുന്നു. കരിങ്കല്ലിലും കളിമണ്ണിലും തീർത്ത പ്രതിമകൾ പൊട്ടി നശിച്ചു വീഴുന്നു.

സീൻ 3

നഗരം

ലഹളക്കാർ, പോലീസുകാർ **പുറം**

ലഹള നാശം വിതച്ച തെരുവ്. കത്തി എരിയുന്ന വാഹനങ്ങൾ. അതിൽനിന്നും അഗ്നിയും പുകച്ചുരുളുകളും ഉയരുന്നു. തല്ലിത്തകർത്തതിനുശേഷം കൊള്ളയടിക്കപ്പെട്ട കടകൾ. ചില ലഹളക്കാർ സ്ത്രീകളെ ബലമായിപ്പിടിച്ച് അവരുടെ വസ്ത്രങ്ങൾ വലിച്ചുരിയുകയാണ്. ആ വഴി ഭയന്നോടുന്ന പോലീസു

കാർ. അതിലൊരു പോലീസുകാരൻ നിലത്ത് കമിഴ്ന്ന് വീഴുന്നു. പകുതി വസ്ത്രങ്ങൾ അഴിഞ്ഞ സ്ത്രീയെ നിരത്തിലേക്ക് ബലമായി തള്ളിക്കിടത്തുന്ന ലഹളക്കാരൻ. നിരത്തിൽക്കിടന്ന് വാവിട്ടു കരയുന്ന മൂന്നോ നാലോ മാസം പ്രായമുള്ള കുട്ടി.

സീൻ 4

വീട്

സഹദേവൻ, രേവതി, മകൾ **പുറം/അകം**

സഹദേവനും രേവതിയും മകളുമായി ഓടിത്തളർന്ന് അവരുടെ വീടിനു മുന്നിലെത്തുന്നു. ഭയവും കിതപ്പും അവരുടെ മുഖത്ത് വ്യക്തമായി ദർശിക്കാം. സഹദേവൻ മകളെ രേവതിയുടെ കൈയിൽ കൊടുക്കുന്നു. പാന്റ്സിന്റെ പോക്കറ്റിൽനിന്നും താക്കോലെടുത്ത് ധൃതിയിൽ വാതിൽ തുറക്കുന്നു.

സഹദേവൻ

വേഗന്ന് ഉള്ളിലേക്ക് കയറിക്കൊള്ളൂ.

രേവതി കണ്ണുയർത്തി ചുറ്റുവട്ടം നോക്കുന്നു. അവരുടെ വീടിരിക്കുന്ന വഴി വിജനമായിക്കിടക്കുകയാണ്. എല്ലാ വീടുകളും ഭദ്രമായി അടച്ചുപൂട്ടിയിരിക്കുന്നു. കുഞ്ഞുമായിനിന്ന് ചുറ്റുവട്ടം നിരീക്ഷിക്കുന്ന രേവതിയെ പിടിച്ചു തള്ളി സഹദേവൻ വീടിനുള്ളിലേക്ക് കയറ്റുന്നു. വാതിൽ ശബ്ദത്തോടെ വലിച്ചടച്ച് കൊളുത്തിടുന്നു. സഹദേവൻ തിരിഞ്ഞ് വാതിലിൽ ചാരിനിന്ന് രേവതിയെ നോക്കി തെല്ല് ക്ഷീണത്തോടെ അതിലേറെ സമാധാനത്തോടെ പുഞ്ചിരിക്കുന്നു. രേവതിയുടെ മുഖത്തും ആശ്വാസത്തിന്റെ പുഞ്ചിരി.

സീൻ 5

നഗരം

ലഹളക്കാർ, ജനങ്ങൾ **പുറം**

ലഹള നാശം വിതച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഒരു തെരുവ്. ജീവനുള്ള മനുഷ്യരുടെ കത്തുന്ന ശരീരങ്ങൾ. അവർ അലറിക്കരഞ്ഞ് അങ്ങുമിങ്ങും ഓടുകയാണ്. ചില മനുഷ്യരെ മറികടന്ന് പ്രാണനായി പായുന്ന ഒരു വളർത്തു നായ. ലഹളക്കാർ ആർപ്പുവിളികളോടെ ഒരു ബസ്സ് തകർക്കുകയാണ്. അതിനുള്ളിൽനിന്നും പ്രാണനുംകൊണ്ട് പുറത്തേക്ക് ചാടുന്ന യാത്രക്കാർ. രക്ഷപ്പെടുവാനായി ശ്രമിക്കുന്നവരുടെ ദീനരോദനങ്ങൾ. ലഹളക്കാർ ബസ്സ് കത്തിക്കുന്നു. അഗ്നിജ്വാലകൾ ഉയരുന്നു. അതിനു മുകളിലേക്ക് കറുത്തപുക കട്ടപിടിച്ച് ഉയരുന്നു.

സീൻ 6

സഹദേവൻ, രേവതി, മകൾ **വീട്**

അകം

പുറത്തുനിന്നുമുള്ള കോലാഹലങ്ങൾ കേട്ടു ഭയന്ന രേവതി സഹദേവന്റെ മാറിലേക്ക് ചേർന്നുനിൽക്കുന്നു. അവളുടെ ഒക്കത്ത് മകളുമുണ്ട്. സഹദേ

വൻ അവളെ ആശ്വസിപ്പിച്ച് തലോടിക്കൊണ്ടു പറയുന്നു.

സഹദേവൻ

നമ്മൾക്ക് പാർട്ടിയും മതവുമില്ലല്ലോ. പിന്നെന്തിനാണ് ഭയപ്പെടുന്നത്.

രേവതി ദീർഘമായൊന്നു നിശ്വസിച്ചു. പിന്നെ മെല്ലെ സഹദേവന്റെ മുഖത്തേയ്ക്കുനോക്കി

രേവതി

പാർട്ടിയും മതവുമുള്ളവരാണോ ഓരോ പ്രാവശ്യത്തെ ലഹളകഴിയുമ്പോഴും യാതനകൾ അനുഭവിക്കുകയും കൊല്ലപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നത്.

അതിന്റെ പ്രതികരണമായി സഹദേവന്റെ ചുണ്ടുകളിൽ നിർജീവമായ ഒരു പുഞ്ചിരി വിടർന്നു. തെല്ലകലെനിന്നും ഉഗ്രശബ്ദത്തിലുള്ള സ്ഫോടനം. തുടർന്ന് എന്തെല്ലാമോ തകർന്നു വീഴുന്നതിന്റെ ശബ്ദം. രേവതി അടക്കിയ ശബ്ദത്തിൽ.

രേവതി

ബോംബ് പൊട്ടിയതാണെന്നു തോന്നുന്നു.

സീൻ 7

ലഹളക്കാർ, ജനങ്ങൾ നഗരം

പുറം

രോഷാകുലരായ ലഹളക്കാരുടെ ജാഥ. അവർ വർഗ്ഗീയപ്പാർട്ടിയുടെ ആൾക്കാരാണ്. വടിവാൾ, കുന്തം തുടങ്ങിയവ ഉയർത്തിപ്പിടിച്ചാണ് മുദ്രാവാക്യം മുഴക്കുന്നത്.

ജാഥയുടെ നേതാവ്

ഭാരതരാജ്യം വിജയിക്കട്ടെ

അണികൾ അത് ഏറ്റു വിളിക്കുന്നു.

ജാഥയുടെ നേതാവ്

ഈശ്വരനാണെ സത്യം

അണികൾ അത് ഏറ്റുവിളിക്കുന്നു.

ജാഥയുടെ നേതാവ്

ഞങ്ങളിലൊന്നിനെ തൊട്ടെന്നാൽ

അണികൾ അത് ഏറ്റു വിളിക്കുന്നു.

ജാഥയുടെ നേതാവ്

വെട്ടിഞുറുക്കി ഈശ്വരപൂജ നടത്തും, കട്ടായം.

അണികൾ അത് ഏറ്റു വിളിക്കുന്നു.

വർഗ്ഗീയപ്പാർട്ടിയുടെ ജാഥ വരുന്നതിന് എതിർ ദിശയിൽനിന്നും വിപ്ലവപ്പാർട്ടിയുടെ മാർച്ച് വരുന്നു. ഉയർത്തിപ്പിടിച്ച പതാകകൾ, പത്തൽ, വെട്ടുകത്തി, തുടങ്ങിയവ പലരുടെയും കൈയിലുണ്ട്. മാർച്ച്ഫാസ്റ്റിന് പിന്നാലെയായി മൈക്കു കെട്ടിയ ഒരു ജീപ്പുമുണ്ട്. മാർച്ചിൽ പങ്കെടുക്കുന്നവർക്കുവേണ്ട നിർദ്ദേശങ്ങൾ നൽകുന്നത് ജീപ്പിനുള്ളിലെ ക്യാപ്റ്റനാണ്. അത് മൈക്കിലൂടെ എല്ലാവർക്കും കേൾക്കാം.

വിപ്ലവപാർട്ടിയുടെ ക്യാപ്റ്റൻ

ഈശ്വരനാമം ഉരുവിട്ടുകൊണ്ട് സകലനന്മയും നശിപ്പിക്കുന്ന വർഗ്ഗീയത രാജ്യത്തിനും ജനത്തിനും ആപത്താണ്. ഈശ്വരവിശ്വാസത്തെ ഉയർത്തിക്കാണിക്കുന്നവർ നപുംസകവ്യക്തിത്വത്തിന്റെ വക്താക്കളാണ്. ഈ നപുംസക വ്യക്തിത്വങ്ങളെ ഗളച്ഛേദം ചെയ്യേണ്ട സമയം ആഗതമായിരിക്കുന്നു.

ഇരു വിഭാഗങ്ങളും മുഖാമുഖം അടുക്കുന്നത് റോഡിനിരുപുറവുമുള്ള വീടുകളിലെ ജനങ്ങൾ ആശങ്കയോടെ ജനലുകളിലൂടെ വീക്ഷിക്കുന്നു.

സീൻ 8

സഹദേവൻ, രേവതി **വീട്**
മകൾ **അകം/പുറം**

രേവതിയുടെ ഒക്കത്ത് മകളുണ്ട്. അവൾ സഹദേവനെ ആശങ്കയോടെ നോക്കി.

രേവതി

ഇരുപക്ഷവും തയ്യാറെടുത്തുകഴിഞ്ഞെന്നു തോന്നുന്നു. (ഒരു മൗനം) ഈ പോലീസിനെക്കൊണ്ട് എന്താണൊരു കാര്യം?

സഹദേവൻ രേവതിയുടെ കണ്ണുകളിലേക്കു നോക്കി. വസ്തുതകളെ സത്യസന്ധമായി വിശകലനം ചെയ്തു പറയുന്നു.

സഹദേവൻ

ലഹളക്കാർ രണ്ടോ മൂന്നോ മരിക്കുമ്പോൾ പോലീസുകാരുടെ മരണസംഖ്യ അതിലുമേറുന്നു. കൈയ്യും കാലും കണ്ണും നഷ്ടപ്പെട്ട് ജീവിതം ശാപമായിത്തീരുന്നവരുടെ എണ്ണം ആരും അറിയുന്നില്ല.

രേവതി

ഈ ആഴ്ചയിത് രണ്ടാമത്തെ കലാപമാണ്. (ഒരു മൗനം) നഷ്ടമെന്നും നിരപരാധികൾക്കാണല്ലോ... എന്നാണ് ഇതിനെല്ലാമൊരു അന്ത്യമുണ്ടാകുന്നത്.

തെരുവിൽനിന്നും വീണ്ടുമൊരു സ്ഫോടനത്തിന്റെ ശബ്ദം. രേവതിയുടെ ഒക്കത്തിരുന്ന മകൾ ഭയന്ന് കരയുവാൻ തുടങ്ങി. രേവതി മകളെ ചേർത്തു

പിടിച്ച് ആശ്വസിപ്പിച്ചു.

രേവതി

മോള് കരച്ചിൽ നിറുത്തിയാൽ മതിയായിരുന്നു

സഹദേവനും മകളെ ആശ്വസിപ്പിച്ച് തലോടി. വീടിന്റെ മുറ്റത്തേക്ക് എന്തെല്ലാമോ വീഴുന്ന ശബ്ദം. രേവതിയുടെ മുഖം വിവർണ്ണമാകുന്നു.

രേവതി

ബോംബായിരിക്കുമോ?

സഹദേവൻ

നീയൊന്ന് സമാധാനിക്ക്

അടഞ്ഞുകിടന്ന ജനൽപാളിയുടെ ചില്ലിലൂടെ അവർ തെരുവിലേക്കു നോക്കി. തെരുവിൽ ഇരുവിഭാഗത്തിൽപെട്ടവരും തമ്മിൽ ഏറ്റുമുട്ടിക്കൊണ്ടിരിക്കുകയാണ്. അതിനിടയിൽ ഒരാൾ വിളിച്ചുപറയുന്നതു കേട്ടു.

ഒരാൾ

അപ്പുറത്തും നാലെണ്ണം തീർന്നു

തെരുവിലെ കാഴ്ചകൾ കാണാൻ ഇഷ്ടപ്പെടാതെ സഹദേവനും രേവതിയും ജനലിന്റെ അടുത്തുനിന്നും പിൻവാങ്ങുന്നു.

സഹദേവൻ

ഇരുഭാഗത്തും നാലുവീതം! ചിലപ്പോൾ കലാപം തല്ക്കാലത്തേയ്ക്കു ശമിച്ചേക്കാം.

രേവതിയോടു ചേർന്നിരുന്ന മകൾ മെല്ലെ മയങ്ങിത്തുടങ്ങി. സഹദേവൻ അതു ശ്രദ്ധിക്കുന്നു.

സഹദേവൻ

മോളെ അകത്തെ മുറിയിൽ കൊണ്ടുപോയി കിടത്ത്.

സീൻ 9

പോലീസുകാർ, ലഹളക്കാർ, യുവതി, സർക്കിൾ. തെരുവ് പുറം

ലഹള നടന്ന തെരുവിലൂടെ ഒരു പോലീസ് ജീപ്പ് വരുന്നു. പിന്നാലെ നിറയെ പോലീസുമായി നാലു വാനുകൾ. പോലീസ് ജീപ്പിലെ ഉച്ചഭാഷിണിയിലൂടെ ഉയരുന്ന അറിയിപ്പ്.

നഗരത്തിൽ നൂറ്റിനാല്പത്തിനാല് പ്രഖ്യാവിച്ചിരിക്കുന്നു. കൂട്ടംകൂടി നിൽക്കുകയോ സംഘം ചേർന്ന് നടക്കുകയോ ചെയാതാൽ വെടിവയ്ക്കുവാൻ നിർദ്ദേശമുണ്ട്... (മൗനം) എല്ലാവരും ശാന്തരാകണമെന്ന് വിനീതമായി അഭ്യർത്ഥിക്കുന്നു.

ഓരോ സ്ഥലങ്ങളിൽ പ്രാണനുംകൊണ്ട് ഒളിച്ചിരിക്കുന്നവർ പോലീസിന്റെ

അറിയിപ്പ് കേൾക്കുന്നു. ചവറ്റുകൊട്ടയിൽ ഒളിച്ചവർ, ഒരു പോസ്റ്റിനു മുകളിൽ കയറി ഇരിക്കുന്നവൻ, ഉടുതുണികൊണ്ട് മൂടിപ്പുതച്ച് കടത്തിണ്ണയിൽ കിടക്കുന്നവർ എല്ലാം അറിയിപ്പ് കേൾക്കുന്നു. നിരത്തിലൂടെ കീറിപ്പറിഞ്ഞ അല്പ വസ്ത്രവുമായി ഓടിവരുന്ന ഒരു യുവതി. അവളുടെ ശരീരത്തിൽ പീഡനത്തിന്റെ പാടുകളുണ്ട്. അവൾ ഓടി പോലീസ് ജീപ്പിന് മുന്നിലേക്ക് വരുന്നു. പോലീസ് ജീപ്പ് ബ്രേക്കിട്ട് നിറുത്തുന്നു. അവളെ ഗൗരവത്തിൽ വിലയിരുത്തുന്ന സർക്കിളിന്റെ കണ്ണുകൾ. തെല്ലകലേക്ക് ഓടിയെത്തിയ കലാപകാരികൾ. കലാപകാരികളുടെയും സർക്കിളിന്റെയും കണ്ണുകൾ തമ്മിലിടയുന്നു. സർക്കിളിന്റെ കണ്ണുകൾ വീണ്ടും .യുവതിയിൽ. യുവതിയുടെ ദൈന്യതയും ഭയവും നിഴലിക്കുന്ന മുഖവും കിതപ്പും.

സീൻ 10

സഹദേവൻ, രേവതി, മകൾ **വീട്**
അപരിചിതൻ **അകം/പുറം**

കട്ടിലിൽ ചെരിഞ്ഞുകിടന്ന് ഉറങ്ങിത്തുടങ്ങിയ മകളെ തലോടിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന രേവതി. ആ രംഗം വാത്സല്യഭാവത്തോടെ ശ്രദ്ധിക്കുന്ന സഹദേവൻ. ജനാലച്ചില്ലുകൾ എറിഞ്ഞുടച്ചതിന്റെ ശബ്ദം. സഹദേവന്റെയും രേവതിയുടെയും മുഖത്ത് സംശയം നിഴലിക്കുന്ന ഭീതി.

സീൻ 10 എ

തകർത്ത ജനാലയിലൂടെ വീടിനുള്ളിലേക്കു കയറുന്ന ആജാനുബാഹുവായ അപരിചിതൻ. അപരിചിതൻ കയറിയത് അടുക്കളയ്ക്കുള്ളിലാണ്. മെലിഞ്ഞ് ഇറുനിറത്തിൽ ഉയരമുള്ളൊരു രൂപം. കറുത്ത പാൻസും മണ്ണുകളറുള്ള ജൂബ്ബയുമാണ് വേഷം. കാലിൽ വെളുത്ത കാൻവാസ് ഷൂ. അയാൾ ദീർഘമായൊന്ന് നിശ്വസിച്ച് മുന്നോട്ടു നടന്നു തുടങ്ങി.

സീൻ 10 ബി

കിടപ്പുമുറിയിൽനിന്നും മുന്നോട്ട് നടക്കുവാൻ തുടങ്ങിയ സഹദേവന്റെ കൈയ്ക്ക് രേവതി പിടിക്കുന്നു.

രേവതി

വേണ്ട, ഇപ്പോൾ അവിടേക്ക് പോകേണ്ട.

സഹദേവൻ രേവതിയുടെ കൈകൾ വിടുവിച്ച് കിടപ്പുമുറിയിൽനിന്നും ഡ്രോയിങ് മുറിയിലേക്ക് നീങ്ങി. അയാൾക്കു മുന്നിൽ ആജാനുബാഹുവായ അപരിചിതൻ. അവർ മുഖാമുഖം നോക്കി അല്പസമയം അങ്ങനെതന്നെ നിന്നു. രേവതി ഭയത്തോടെ അങ്ങോട്ടു വന്ന് സഹദേവന്റെ പിന്നിൽ നിന്നു.

അപരിചിതൻ

കുടിക്കാൻ അല്പം വെള്ളം തരുമോ?

സഹദേവൻ തിരിഞ്ഞ് പിന്നിൽനിന്ന രേവതിയോട് കണ്ണുകൊണ്ട് നിർദ്ദേശിക്കുന്നു. രേവതി നടന്നുചെന്ന് ഫ്രിഡ്ജിൽനിന്നും ഒരു കുപ്പി വെള്ളമെടു

ക്കുന്നു. അതുമായി വന്ന് അപരിചിതനു നേരെ നീട്ടുന്നു. അപരിചിതൻ അതു വാങ്ങി രേവതിയെ നോക്കുന്നു. പിന്നെ ആർത്തിയോടെ വെള്ളം കുടിക്കുന്നു. തെരുവിൽനിന്നുമുള്ള ശബ്ദകോലാഹലങ്ങൾ അവിടേക്ക് എത്തിക്കൊണ്ടിരുന്നു. മുദ്രാവാക്യം വിളിയുടെയും രോദനത്തിന്റെയുമെല്ലാം ശബ്ദങ്ങൾ. അപരിചിതൻ വെള്ളം കുടിച്ചുകഴിഞ്ഞ് രേവതിയെയും സഹദേവനേയും മാറിമാറി നോക്കി. പിന്നെ രേവതിയിൽത്തന്നെ നോട്ടം തങ്ങിനിന്നു. അസ്വസ്ഥകരമായ ആ അന്തരീക്ഷം ഒഴിവാക്കുവാനായി സഹദേവൻ തിരക്കി.

സഹദേവൻ

നിങ്ങൾ ആരാ? (മൗനം) പേരെന്താ?

അപരിചിതൻ കിറി കോട്ടി പുച്ഛത്തോടെ ചിരിച്ചു.

അപരിചിതൻ

ജാതി അറിയാനോ, അതോ പോലീസിൽ പരാതി പറയാനോ?

ആ പ്രതികരണം സഹദേവനെ വല്ലാതാക്കി. അസ്വസ്ഥതയോടെ സ്വയം ന്യായീകരിച്ചു.

സഹദേവൻ

എന്റെ അച്ഛൻ നസ്രാണിയും അമ്മ പാലക്കാട്ടുകാരി ബ്രാഹ്മണ സ്ത്രീയുമാണ്. അവരെന്നെ ഒരു മതത്തിലും ചേർത്തില്ല. (മെല്ലെ ചിരിക്കാൻ ശ്രമിച്ചുകൊണ്ട്) പിന്നെ ഭാര്യ, അവൾ അനാഥാലയത്തിൽ വളർന്നവളാണ്. ഞങ്ങൾക്ക് ഒരു ജാതിയെപ്പറ്റിയേ അറിയൂ. മനുഷ്യജാതി. കൊല്ലും മോഷണവും തൊഴിലാക്കിയവരുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രങ്ങളിലൊന്നും വിശ്വാസവുമില്ല.

ആ സംസാരം ആസ്വദിച്ച് അപരിചിതൻ വന്യമായി അട്ടഹസിച്ചു. പിന്നെ മുഖത്ത് തീക്ഷ്ണമായ ആലോചനാഭാവം വരുത്തി.

അപരിചിതൻ

മന്ദബുദ്ധി. മതവും രാഷ്ട്രീയവുമില്ലാത്ത നിങ്ങൾ ഈ സമൂഹത്തിലെ നപുംസകങ്ങളാണ്. നിങ്ങൾക്കൊരു പ്രശ്നം വന്നാൽ രക്ഷിക്കാൻ, എന്തിന് ഒപ്പം സഹതപിക്കാൻ, ഈ സമൂഹത്തിൽ ആരും കാണില്ല.

സഹദേവൻ അയാളെ കൗതുകപൂർവ്വം വിലയിരുത്തി. പിന്നെ സ്വന്തം പക്ഷം വ്യക്തമാക്കി.

സഹദേവൻ

നിയമം. അത് ഇവിടത്തെ ഓരോ പൗരനും സംരക്ഷണം നൽകുന്നു.

പുറത്തുനിന്നും പോലീസ് മൈക്കിലൂടെ നടത്തുന്ന അറിയിപ്പ് ഇപ്പോൾ

അവൾക്ക് വ്യക്തമായി കേൾക്കാം:

അറിയിപ്പ്

എല്ലാവരും ശാന്തരാകുക. നിയമം ആരെങ്കിലും കൈയി ലെടുക്കാൻ ശ്രമിച്ചാൽ അതിന് കടുത്ത ശിക്ഷ അനുഭവി ക്കേണ്ടി വരും. നഗരത്തിൽ നൂറ്റിനാല്പത്തിനാല് പ്രഖ്യാ പിച്ചിരിക്കുന്നു.

അപരിചിതൻ

നിയമത്തിന്റെ ശബ്ദമാണ് പുറത്തുനിന്നും കേൾക്കു ന്നത്. തികച്ചും ദുർബലമായ ശബ്ദം.

അവർക്കിടയിൽ അല്പസമയത്തെ മൗനം വളർന്നു. ഭിത്തിയിലെ ക്വാട്ട്സ് ക്ലോക്കിൽ നിന്നും സമയം അറിയിക്കുന്ന സംഗീതം. അവർ അത് ശ്രദ്ധിക്കു ന്നു. അപരിചിതന്റെ മുഖത്ത് തിരിച്ചറിയാനാവാത്ത ഒരു ഭാവം വളരുന്നു. അയാൾ മുറിയിലൂടെ അങ്ങോട്ടുമിങ്ങോട്ടും ഉലാത്തി.

അപരിചിതൻ

നിങ്ങൾ വലിയ ത്യാഗിയും ജ്ഞാനിയുമാണല്ലോ. ഒരനാഥ പ്പെണ്ണിന് ഭാര്യാപദം നൽകി സനാതനനാക്കിയവൻ. ആവ ശ്യങ്ങൾ ഇല്ലാത്തതിനാൽ അവസരോചിതമായി മതത്തെയും രാഷ്ട്രീയ പ്രസ്ഥാനങ്ങളെയും പുച്ഛിക്കുന്നവൻ.

സഹദേവന്റെ പ്രകടമായ അസ്വസ്ഥത രോഷമായി ഉയരുന്നു.

സഹദേവൻ

ഏയ് മിസ്റ്റർ, എന്റെ വീട്ടിൽ വന്ന് എന്നെ ഉപദേശിക്കുക യാണോ? ആ വാതിൽ തുറന്ന് പുറത്തു കടക്ക്.

അപരിചിതൻ സഹദേവന്റെ കണ്ണുകളിലേക്ക് സൂക്ഷിച്ചുനോക്കി. തുടർന്ന് രേവതിയെ ശ്രദ്ധിച്ചു.

അപരിചിതൻ

പോകുവാൻതന്നെയാണു വന്നത്.

അപരിചിതൻ ഉറച്ചകാൽവയ്പുകളോടെ രേവതിയുടെ അടുത്തേയ്ക്ക് നട ക്കുന്നു. അവളെ ആകെയൊന്ന് വിലയിരുത്തി.

അപരിചിതൻ

പേര് രേവതി. കോൺവെന്റിൽ വളർന്നതുകൊണ്ട് അവി ടുത്തെ സ്കൂളിൽ ജോലി. സുന്ദരിയായതുകൊണ്ട് ബാങ്ക് മാനേജരായ സഹദേവന്റെ ഭാര്യ ... ഭാഗ്യവതി.

അപരിചിതന്റെ അറിവ് രേവതിയെയും സഹദേവനെയും ആശ്ചര്യപ്പെടുത്തു ന്നു. അപരിചിതൻ അധികാരഭാവത്തിൽ രേവതിയുടെ തോളിൽ കൈകൾ വയ്ക്കുന്നു. സഹദേവൻ അസ്വസ്ഥനാകുന്നു. രേവതി വല്ലായ്കയോടെ നിൽക്കുകയാണ്. അപരിചിതൻ രേവതിയുടെ കവിളുകളിൽ തലോടുവാൻ

തുടങ്ങുന്നു. അവൾ അയാളുടെ കൈകൾ തട്ടിമാറ്റി മാറിനിൽക്കുന്നു. അസ്വസ്ഥനായി നിൽക്കുന്ന സഹദേവനെ വിജയഭാവത്തിൽ നോക്കി.

അപരിചിതൻ

നിങ്ങളുടെ ഭാര്യ ഞാൻ വിചാരിച്ചതിലും സുന്ദരിയാണ്.

സഹദേവൻ വല്ലാതായി. ഉയർന്നുവരുന്ന രോഷമൊതുക്കി.

സഹദേവൻ

ഞങ്ങളുടെ സൈ്വരം കെടുത്താതെ ഇറങ്ങിപ്പോകുന്നുണ്ടോ?

അപരിചിതൻ ജുബ്ബയുടെ പോക്കറ്റിൽനിന്നും സിഗരറ്റെടുത്ത് ചുണ്ടിൽ വയ്ക്കുന്നു. ലൈറ്റർ കൊണ്ട് തീകൊളുത്തി വലിക്കുന്നു. പുക പുറത്തേക്ക് ഊതി.

അപരിചിതൻ

മുമ്പ് പറഞ്ഞല്ലോ പോകുവാൻതന്നയാണ് വന്നതെന്ന്.

അപരിചിതൻ വീണ്ടും സിഗരറ്റ് ആഞ്ഞുവലിച്ചു. പുക പുറത്തേക്കു നീട്ടി ഊതി.

അപരിചിതൻ

കാണുന്നതുപോലെതന്നെ രേവതി കാമകലയിൽ വല്ലഭയാണോ?

സഹദേവന്റെ മുഖത്ത് അപകടസൂചന തെളിഞ്ഞു. അയാൾ അപരിചിതനെ പിന്നിലേക്കു തള്ളിക്കൊണ്ട് ജ്വലിച്ചു.

സഹദേവൻ

നായിന്റെ മോനേ...

അപരിചിതൻ ഒന്നും സംഭവിക്കാത്തതുപോലെ സഹദേവനെ കൗതുകത്തോടെ നോക്കിനിന്നു. രേവതി വല്ലായ്കയോടെ സഹദേവനോട് ചേർന്ന് പിന്നിൽനിന്നു. അവൾ കണ്ണുയർത്തി നോക്കിയപ്പോൾ കണ്ടത് അപരിചിതന്റെ ചുമന്നു കലങ്ങിയ കണ്ണുകളാണ്. ആ കണ്ണുകൾ അവളിൽത്തന്നെ തങ്ങിനിൽക്കുകയാണ്. പേടിച്ച് വല്ലായ്കയോടെ നിൽക്കുന്ന സഹദേവനും രേവതിയും. അപരിചിതൻ സിഗരറ്റ് ആഞ്ഞുവലിക്കുന്നു. മെല്ലെ ജുബ്ബ ഉയർത്തി പിന്നിൽ ഒളിപ്പിച്ചിരുന്ന റിവോൾവർ കൈയിലെടുക്കുന്നു. അതു കണ്ട് സഹദേവനും രേവതിയും ഞെട്ടുന്നു. അവർ എന്തു ചെയ്യണമെന്നറിയാതെ മുഖാമുഖം നോക്കുന്നു. മേശമേലിരുന്ന ടെലഫോൺ ഒരു രോദനം പോലെ ശബ്ദിച്ചു തുടങ്ങി. സഹദേവനെയും രേവതിയെയും പിന്നെ ശബ്ദിക്കുന്ന ടെലഫോണിനെയും അപരിചിതൻ മാറിമാറി നോക്കി. ടെലഫോണിനു നേരെ റിവോൾവർകൊണ്ട് ഉന്നം പിടിച്ചു. ട്രിഗറിൽ വിരൽ വലിച്ചു. ശബ്ദത്തോടെ ടെലഫോൺ പൊട്ടിത്തെറിക്കുന്നു. പുറത്തുനിന്നുമുള്ള ഓരോ ശബ്ദങ്ങൾ എത്തിക്കൊണ്ടിരുന്നു.

രേവതി ഭയത്തോടെ സഹദേവനോട് കൂടുതൽ ചേർന്നുനിൽക്കു

ന്നു. അയാൾ നിശബ്ദം അവളെ ആശ്വസിപ്പിച്ച് ചേർത്തുപിടിക്കുന്നു. ഉൾമുറിയിൽനിന്നും മകൾ ചെറുതായി ചിണുങ്ങുവാൻ തുടങ്ങി. അപരിചിതൻ മകളുടെ ചുണുങ്ങൽ ശ്രദ്ധിക്കുന്നു. ആ മുറിയുടെ വാതിൽക്കൽ പോയി നോക്കുന്നു. രേവതിയും സഹദേവനും അങ്ങോട്ടു ചെല്ലുവാനായി രണ്ടടി നടക്കുന്നു. അപരിചിതൻ വേഗത്തിൽ വെട്ടിത്തിരിഞ്ഞ് റിവോൾവർ അവൾക്ക് നേരേ നീട്ടുന്നു. ചുണ്ടിലിരുന്ന സിഗരറ്റ് ഒന്നാഞ്ഞുവലിച്ച് തറയിലേക്കു തുപ്പുന്നു. മൂക്കിലൂടെയും വായിലൂടെയും പുക പുറത്തേയ്ക്ക് വിടുന്നു.

ചേർന്നുനിന്ന രേവതിയെ പിടിച്ചകത്തിയിട്ട് സഹദേവൻ അപരിചിതനുനേരേ ഒരാക്രമണത്തിനായി കുതിക്കുന്നു. അപരിചിതൻ തന്ത്രപൂർവ്വം തെന്നിമാറുന്നു. തുടർന്ന് ഒരലർച്ചയോടെ റിവോൾവർകൊണ്ട് സഹദേവന്റെ തലയ്ക്കുപിന്നിൽ ആഞ്ഞടിക്കുന്നു. കുതിപ്പിന്റെ ശക്തിയും അടിയുടെ ആഘാതവും ഒരുമിച്ചേറ്റ സഹദേവൻ ഒന്നു കറങ്ങി മലർന്നടിച്ച് തറയിലേക്ക് വീഴുന്നു. മലർന്നു കിടക്കുന്ന സഹദേവന്റെ നെഞ്ചിൽ ഇടതുകാൽകൊണ്ട് ചവിട്ടുന്നു. റിവോൾവർകൊണ്ട് നെറ്റിക്കു നേരേ ഉന്നം പിടിക്കുന്നു. ഉൾമുറിയിൽനിന്നുമുള്ള മകളുടെ ചിണുങ്ങൽ ഒരു കരച്ചിലിന് വഴിമാറുന്നു. രേവതി ഭീതിയോടെ അപരിചിതന്റെ കാലിൽവീണു കെഞ്ചി.

രേവതി

ദേവേട്ടനെ ഒന്നും ചെയ്യരുതേ..

വാക്കുകൾ പുറത്തേക്കുവരാതെ കെട്ടുപൊട്ടിയതുപോലെ രേവതി പൊട്ടിക്കരഞ്ഞു. സഹദേവൻ തറയിൽ മലർന്നടിച്ച് കണ്ണുമിഴിച്ച് കിടക്കുകയാണ്. അയാളുടെ നെഞ്ചിനു മുകളിൽ അപരിചിതന്റെ കാലും നെറ്റിക്കു ചൂണ്ടി റിവോൾവറുമുണ്ട്. അപരിചിതന്റെ കണ്ണുകൾ അവിടെ ഒരു വശത്തായി കിടക്കുന്ന തൊട്ടിലിന്റെ പ്ലാസ്റ്റിക് കയറിൽ എത്തി നിൽക്കുന്നു. കാലിൽ വീണു കിടക്കുന്ന രേവതിയെ തട്ടിമാറ്റി അപരിചിതൻ കയറിന്റെ അടുത്തേക്കു ചെന്നു. അതു കുനിഞ്ഞെടുത്ത് അതിൽ ഒരു കുരുക്കിടുന്നു. സഹദേവന്റെ അടുത്തേയ്ക്ക് അപരിചിതൻ തിരിച്ചു വരുന്നു. സഹദേവൻ അങ്ങനെതന്നെ നിശ്ചലം കിടക്കുകയാണ്. അപരിചിതൻ കാലുകൊണ്ട് സഹദേവന്റെ തല ഉയർത്തി കുരുക്ക് കഴുത്തിലിടുന്നു. രേവതിയെ വിജയഭാവത്തിൽ നോക്കി.

അപരിചിതൻ

കരയുമ്പോൾ നീ കൂടുതൽ സുന്ദരിയാണ്.

അപരിചിതൻ രേവതിയുടെ അടുത്തേക്ക് ചെന്ന് അവളെ പിടിക്കുവാൻ തുടങ്ങുന്നു. സഹദേവൻ തറയിൽനിന്നും പിടഞ്ഞെഴുന്നേറ്റുകൊണ്ട് അലറി.

സഹദേവൻ

അരുത്. അവളെയൊന്നും ചെയ്യരുത്.

അപരിചിതൻ കൈയിലിരുന്ന കയറിന്റെ അറ്റം ഒന്നു വലിച്ചു. പിന്നെ ഒരു വശത്തേക്ക് തന്ത്രപൂർവ്വം തെന്നിമാറി. സഹദേവന്റെ കഴുത്തിൽ കുരുക്ക്

മുറുകി. സഹദേവൻ ഇരുകൈകൾകൊണ്ടും കുരുക്ക് അയയ്ക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. സഹദേവന്റെ സഹായത്തിനായി രേവതിയും അവിടേക്ക് ഓടിയെത്തുന്നു. അപരിചിതൻ രേവതിയുടെ സാരിത്തുമ്പിൽ പിടിച്ച് പിന്നിലേക്ക് വലിക്കുന്നു. രേവതി സഹദേവനിൽനിന്നും തെല്ല് മാറി തെറിച്ച് വീഴുന്നു.

രേവതി

ഈശ്വരന്മാരെ ഓർത്ത് ഞങ്ങളെ ഉപദ്രവിക്കരുത്. പൊന്ന്, പണം എന്തു വേണമെങ്കിലും തരാം.

അപരിചിതൻ പരിഹാസത്തോടെ ചിരിച്ചു. തുടർന്ന് നയം വ്യക്തമാക്കി.

അപരിചിതൻ

പൊന്നും പണവും ആർക്കുവേണം.

റിവോൾവർ സഹദേവന്റെ ചെവിക്കീഴിൽ ചൂണ്ടിക്കൊണ്ട് അപരിചിതൻ ആജ്ഞാപിച്ചു.

അപരിചിതൻ

കൈകൾ പിന്നിലേക്ക് കെട്ട്.

സഹദേവൻ യാന്ത്രികമായി ഒരു പരാജിതന്റെ ഭാവത്തോടെ അത് അനുസരിക്കുന്നു. അപരിചിതൻ കൈയിലിരുന്ന സാരിത്തുമ്പുകൊണ്ട് സഹദേവന്റെ കൈകൾ വളരെ വേഗത്തിൽ ബന്ധിക്കുന്നു. സാരിയുടെ ഒരറ്റം രേവതിയുടെ അരയിലാണ്. മാറിൽനിന്നും സാരി നഷ്ടപ്പെട്ട രേവതി കൈകൾകൊണ്ട് മാറുമറയ്ക്കാൻ വൃഥാ ശ്രമിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. അപരിചിതന്റെ കാമാസക്തമായ കണ്ണുകൾ രേവതിയുടെ സമൃദ്ധമായ മാറിടത്തിൽ.

അപരിചിതൻ

കണ്ടോ, ഭർത്താവിന്റെ കഴുത്തിൽ കിടക്കുന്ന പുത്തൻ താലിച്ചരട്.

രേവതി അതിന് ഉത്തരമൊന്നും പറയാതെ ഭീതിയോടെ നിന്നു. അപരിചിതൻ മുറിയുടെ വശത്തുകിടന്ന കസേര വലിച്ചിടുന്നു. അതിൽ കയറിനിന്ന് സീലിങ് ഫാൻ പിടിപ്പിക്കുവാനുള്ള കൊളുത്തിൽ, സഹദേവന്റെ കഴുത്തിൽ കെട്ടിയ കയറിന്റെ അറ്റം കടത്തി വലിക്കുന്നു. സഹദേവന്റെ കഴുത്തിൽ അനങ്ങിയാൽ കുരുക്ക് മുറുകുന്ന അവസ്ഥയിലാക്കി കയർ കൊളുത്തിൽ കെട്ടുന്നു. കസേരയിൽനിന്നും വിജയഭാവത്തിൽ ചാടിയിറങ്ങുന്നു. കസേര വലതുകാലുകൊണ്ട് ചവിട്ടിത്തെറിപ്പിക്കുന്നു. അപരിചിതൻ രേവതിയുടെ അടുത്തേക്ക് ചെല്ലുന്നു. അവൾ ഭയന്ന് സഹദേവനോട് ഒട്ടിനിൽക്കുന്നു. അവളുടെ മിഴികൾ നിറഞ്ഞ് ഒഴുകുന്നു. അപരിചിതന്റെ ശക്തമായ കൈകൾ തോളിൽ പതിഞ്ഞപ്പോൾ രേവതി ഞെട്ടി.

രേവതി

നിങ്ങൾ മനുഷ്യനോ ചെകുത്താനോ?

അപരിചിതൻ അവളെ ആർത്തിയോടെ നോക്കി.

അപരിചിതൻ

മനുഷ്യചെകുത്താൻ.

അപരിചിതൻ രേവതിയുടെ തോളിലിരുന്ന കൈകൊണ്ട് ബ്ലൗസിൽ പിടിച്ച് താഴേക്കു വലിക്കുന്നു. ബ്ലൗസ് കീറുന്നു. അവൾ ദുർബല ശബ്ദത്തിൽ വിളിച്ചുപോയി

രേവതി

ദേവേട്ടാ...

കൈകൾ പിന്നിലേക്ക് ബന്ധിക്കപ്പെട്ട് കഴുത്തിൽ അനങ്ങിയാൽ മുറുകുന്ന കുരുക്കുമായി വല്ലായ്കയോടെ സഹദേവൻ നിൽക്കുന്നു. സഹദേവൻ രേവതിയെയും അപരിചിതനെയും മാറി മാറി നോക്കുന്നു. അപരിചിതൻ രേവതിയെ ഒന്നു കറക്കി സഹദേവന്റെ അടുത്തുനിന്നും അയാളുടെ അടുത്തേക്ക് അടുപ്പിക്കുന്നു. രേവതിയുടെ അരയിലിരുന്ന സാരി പൂർണ്ണമായും അഴിഞ്ഞ് താഴെ വീഴുന്നു. ആ സാരിയുടെ മറുതലകൊണ്ട് സഹദേവന്റെ കൈകൾ കെട്ടിയിട്ടിരിക്കുകയാണ്.

രേവതിയുടെ ശരീരം ഭയന്നു വിറയ്ക്കുകയാണ്. പ്രതികരിക്കാനോ പ്രതിഷേധിക്കാനോ ശക്തിയില്ലാതെ അവൾ അപരിചിതനു മുന്നിൽ നിൽക്കുന്നു. ഉൾമുറിയിൽനിന്നുമുള്ള മകളുടെ രോദനത്തിന് ശക്തി ഏറിവരുന്നു. പുറത്തുനിന്നുമുള്ള ശബ്ദകോലാഹലങ്ങളും അവിടാകെ പ്രതിധ്വനിച്ചു കേൾക്കാം. അപരിചിതൻ രേവതിയെ ആർത്തിയോടെ വാരിപ്പുണരുന്നു.

സീൻ 10 സി

ഉൾമുറിയിലെ കട്ടിലിൽക്കിടന്ന് കയ്യും കാലും തല്ലി അലച്ചു കരയുന്ന മകൾ.

സീൻ 10 ഡി

അപരിചിതൻ വലിച്ചുതുപ്പിയ സിഗരറ്റിന്റെ കുറ്റി തറയിൽക്കിടന്ന് എരിയുന്നു. അതിൽനിന്നും പുകച്ചുരുളുകൾ ഉയരുന്നു. തൊട്ടടുത്തുതന്നെ റിവോൾവറുമുണ്ട്. സഹദേവന്റെ കാതിൽ മകളുടെ കരച്ചിലും ഭാര്യയുടെ രോദനവുമെത്തുന്നു. അപരിചിതൻ രേവതിയെ കീഴ്പ്പെടുത്തി പീഡിപ്പിക്കുന്നതു കാണാൻ കഴിയാതെ സഹദേവൻ മറ്റൊരു ദിശയിലേക്കു നോക്കുന്നു. അപ്പോൾ അടുക്കളയിലെ പൊട്ടിയ ജനാലപ്പാളികളിലൂടെ പുക വീടിനുള്ളിലേക്ക് അല്പാല്പമായി കയറുന്നതു കാണുന്നു. തെല്ലുസമയത്തിനുശേഷം കണ്ണ് അല്പമൊന്നു തിരിച്ച് ജനാലയിലൂടെ പുറത്തേക്കു നോക്കി. വീശിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന കാറ്റിൽ പുകപടലങ്ങൾ അങ്ങോട്ടുമിങ്ങോട്ടും പറന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. കാറ്റിൽ പുകപടലങ്ങൾക്കൊപ്പം ഒരു പോസ്റ്റർ അങ്ങോട്ടുമിങ്ങോട്ടും പറന്നു നടക്കുന്നു. സഹദേവൻ അതിന്റെ പറക്കൽ ശ്രദ്ധിക്കുന്നു. കാറ്റിൽ ഉയർന്നു പൊങ്ങി പാറിപ്പറന്ന് ആ പോസ്റ്റർ ഒരു വൃക്ഷശിഖരത്തിൽ തങ്ങിനിന്നു. സഹദേവൻ ആ ചിത്രം കാണുന്നു. സഹദേവന്റെ മുഖത്ത് ഭൂതകാല സംഭവങ്ങൾ തെളിയുന്നതിനുമുമ്പുള്ള ആലോചനാഭാവം വളരുന്നു.

സീൻ 11

ഭൂതകാലം **തെരുവ്**
സഹദേവൻ, വേലായുധൻ, കൊലയാളികൾ **പുറം**

സഹദേവൻ നിരത്തിലൂടെ കാറോടിച്ച് പോകുന്നു. ഓടിക്കിതച്ച് ഒരാൾ സഹദേവന്റെ കാറിനു മുന്നിൽ വന്നു നിൽക്കുന്നു. സഹദേവൻ ബ്രേക്കിട്ട് കാറു നിറുത്തുന്നു. ഓടിയെത്തിയ ആളെ സഹദേവൻ തിരിച്ചറിഞ്ഞു. വേലായുധൻ. ആറ്-ഏഴു പേരു വരുന്ന ഒരു സംഘം ആയുധങ്ങളും മറ്റുമായി വന്ന് വേലായുധനെ വളയുന്നു.

വേലായുധൻ

രക്ഷിക്കണേ.......... നിങ്ങൾ പറയുന്ന ഒരു കുറ്റവും ഞാൻ ചെയ്തിട്ടില്ല

ചോദ്യവും പറച്ചിലുമില്ലാതെ ആ സംഘം വേലായുധനെ മൃഗീയമായി മർദ്ദിക്കുകയാണ്. അവസാനം സംഘാംങ്ങളിൽ ഒരാൾ നീളമുള്ള കഠാര വേലായുധന്റെ നെഞ്ചിൽ കുത്തിത്താഴ്ത്തുന്നു. വേലായുധന്റെ ശരീരത്തിൽനിന്നും രക്തം ഒഴുകുന്നു. റോഡ് സൈഡിൽ നിന്ന് ആ രംഗം കണ്ട പലരും ഭയന്നോടി. സഹദേവൻ കാറിനുള്ളുൽ സ്തബ്ധനായി ഇരിക്കുകയാണ്. കൊലയാളികളിൽ ഒരാളുടെ നോട്ടം സഹദേവനിൽ ഉടക്കിനിന്നു. അയാൾ വേഗത്തിൽ സഹദേവന്റെ അടുത്തേക്കുവരുന്നു. സഹദേവന്റെ മുഖത്ത് ഭീതി വളരുകയും ശരീരം വിയർക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

കൊലയാളികളിലൊരാൾ

ഇവിടെ നടന്നത് നിങ്ങൾ കണ്ടിട്ടുമില്ല അറിഞ്ഞിട്ടുമില്ല. മറിച്ചെങ്ങാനും സംഭവിച്ചാൽ ശരീരത്തിൽ പ്രാണൻ കാണില്ല. (കൂടുതൽ ഭീക്ഷണിയോടെ) ഭാര്യയും മക്കളുമൊക്കെ ഉള്ളതല്ലെ, അവർക്കും മാനമായിട്ടുതന്നെ ജീവിക്കേണ്ടേ?

കൊലയാളികളിലൊരാളും സംഘത്തോടൊപ്പം ചേർന്നു. ആ സംഘം നടന്നകലുന്നത് സഹദേവൻ കാണുന്നു. നടുറോഡിൽ രക്തമൊലിച്ച് കണ്ണു തുറിച്ച് ജഡമായിക്കിടക്കുന്ന വേലായുധൻ.

സീൻ 12

ഭൂതകാലം തുടർച്ച **വീട്**
സഹദേവൻ, രേവതി, പോലീസുകാർ

സഹദേവൻ വീടിനുള്ളിലൂടെ അസ്വസ്ഥനായി നടക്കുന്നു. രേവതി സഹദേവനെ ശ്രദ്ധിക്കുന്നു. അടുത്തേക്കു ചെല്ലുന്നു.

രേവതി

എന്താ, എന്തുപറ്റി? മുഖം വല്ലാതിരിക്കുന്നല്ലോ.

സഹദേവൻ രേവതിയുടെ മുഖത്തേക്ക് സൂക്ഷിച്ചുനോക്കി. മ്ലാനമായൊന്നു പുഞ്ചിരിച്ചു.

സഹദേവൻ

മോള് എന്തെടുക്കുന്നു?

രേവതി ചിരിച്ചു.

രേവതി

അവള് അകത്ത് കിടന്നുറങ്ങുന്നത് ദേവേട്ടൻ കണ്ടതല്ലെ.

സഹദേവൻ അസ്വസ്ഥത മറയ്ക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു.

സഹദേവൻ

വെറുതെ തിരക്കിയതാ

കോളിങ് ബെല്ലിന്റെ ശബ്ദം. രേവതി സഹദേവനെ നോക്കി കുസൃതിയോടെ ചിരിച്ചിട്ട് മുൻവശത്തെ വാതിലിന്റെ അടുത്തേക്കു നടക്കുന്നു. വാതിൽ തുറക്കുന്നു. രേവതിക്കു മുന്നിൽ വാതിലിനപ്പുറത്തേക്ക് നാല് പോലീസുകാർ. രേവതിയുടെ മുഖത്ത് ആദ്യമൊരു അമ്പരപ്പ്, പിന്നെയത് സംശയത്തിന് വഴി മാറുന്നു. അവൾ സഹദേവനെ തിരിഞ്ഞ് നോക്കുന്നു. സഹദേവൻ നടന്ന് അവിടേക്കുവരുന്നു. സഹദേവന്റെ മുഖത്ത് പ്രകടമായ പരിഭ്രാന്തിയുണ്ട്.

സഹദേവൻ

അകത്തേക്ക് കയറിയിരിക്കാം

പോലീസുകാർ വീടിനുള്ളിലേക്ക് പ്രവേശിക്കുന്നു. രേവതി അല്പം വശത്തേക്ക് മാറിനിൽക്കുന്നു. സഹദേവൻ പോലീസുകാര കസേരകളിൽ ഇരുത്തിയതിനുശേഷം അവർക്ക് അഭിമുഖമായിരിക്കുന്നു. സഹദേവന്റെ മുഖത്ത് സംശയഭാവം.

സഹദേവൻ

പതിവില്ലാതെ എല്ലാവരും കൂടി ഇവിടേക്ക്.

പോലീസുകാർ സഹദേവനെ ശ്രദ്ധിക്കുന്നു.

ഒരു പോലീസുകാരൻ

തെരുവിൽ അല്പം മുമ്പു നടന്ന കൊലപാതകത്തിന് താങ്കൾ ദൃക്സാക്ഷിയാണെന്നറിഞ്ഞു.

സഹദേവന്റെ മുഖത്ത് പ്രകടമായ അസ്വസ്ഥത. സഹദേവന്റെ അസ്വസ്ഥതയുടെ കാരണം മനസ്സിലായ രേവതിയുടെ നിശ്വാസം. അവളുടെ മുഖത്ത് ഭയത്തിന്റെ ആകുലതകളുണ്ട്.

മറ്റൊരു പോലീസുകാരൻ

ഒരു പ്രത്യേക സമുദായത്തിൽപെട്ട ആളാണ് മരിച്ചതെന്ന് അറിയാമല്ലോ. യഥാർത്ഥ കൊലയാളികളെ പിടിക്കാൻ കഴിഞ്ഞില്ലെങ്കിൽ ചിലപ്പോൾ ഒരു വർഗ്ഗീയ കലാപം തന്നെ ഉണ്ടായേക്കാം

സഹദേവൻ കൂടുതൽ അസ്വസ്ഥനാകുന്നു. രേവതി അയാളെ ശ്രദ്ധിക്കുന്നു

ണ്ട്. പോലീസുകാർ സഹദേവന്റെ ഉത്തരത്തിന് ആകാംക്ഷയോടെ കാത്തിരിക്കുന്നു.

സഹദേവൻ

കൊല നടന്നത് ഞാനോടിച്ചുവന്ന കാറിന്റെ മുന്നിൽ വച്ചായിരുന്നു. (മൗനം) ആ സംഭവം കണ്ടപ്പോൾ ചില നിമിഷങ്ങൾ എന്റെ ബോധം ഭയം കൊണ്ട് മറഞ്ഞുപോയി. കാറു തന്നെ ഒരു വിധത്തിലാണ് നിർത്തിയത്. പിന്നെ കൺമുമ്പിൽ മുഴുവനും രക്തത്തിന്റെ കടും ചുവപ്പായിരുന്നു. അല്പസമയത്തിനുശേഷം സമനില വീണ്ടെടുത്തുനോക്കുമ്പോൾ റോഡിൽ വികൃതമായിക്കിടക്കുന്ന ജഡമാണ് കണ്ടത്.

സഹദേവന്റെ മുഖത്ത് വല്ലാത്തൊരു പരിഭ്രമം വളരുന്നു. അയാൾ വിയർക്കുന്നുണ്ട്. ശ്വാസോച്ഛ്വാസത്തിനും ശക്തിയേറി.

മറ്റൊരു പോലീസുകാരൻ

നിങ്ങൾക്ക് ആ കൊലയാളികളെ കണ്ടാൽ തിരിച്ചറിയാൻ കഴിയുമോ?

സഹദേവൻ ഭയത്തോടെ ആലോചിക്കുന്നു.

സഹദേവൻ

സത്യം. എന്റെ മനസ്സിൽ ആരുടെയും രൂപം തെളിഞ്ഞുനിൽക്കുന്നില്ല. കടുംചുവപ്പിനുള്ളിൽ ചില നിഴലുകൾ ചലിക്കുന്നതേ ഓർക്കുവാൻ കഴിയുന്നുള്ളൂ.

ഒരു പോലീസുകാരൻ

നിങ്ങളുടെ മാന്യതയും സമൂഹത്തിലുള്ള സ്ഥാനവും മാനിച്ച് നിങ്ങൾ പറയുന്നത് തല്ക്കാലം ഞങ്ങളങ്ങ് വിശ്വസിക്കുകയാണ്.

പോലീസുകാർ ഇരിപ്പിടങ്ങളിൽനിന്നും എഴുന്നേൽക്കുന്നു. സഹദേവനും ഇരിപ്പിടത്തിൽനിന്നും എഴുന്നേൽക്കുന്നു. പോലീസുകാർ പുറത്തേക്കു നടക്കുന്നു. സഹദേവൻ അവരെ അനുഗമിച്ച് വാതിൽവരെയെത്തുന്നു. അവർ പുറത്തേക്കിറങ്ങി കഴിയുമ്പോൾ വാതിലടച്ച് തീവ്രമായ വികാരത്തോടെ നിൽക്കുന്നു. അപ്പോൾ തിരിച്ചറിയാവുന്ന കൊലയാളിയുടെ മുഖവും വാക്കുകളും കൺമുമ്പിൽ തെളിയുന്നതുപോലെ തോന്നുന്നു.

(സീൻ പതിനൊന്നിന്റെ അവസാനഭാഗം ആവർത്തിക്കുന്നു)

വേലായുധന്റെ കൊല നടന്ന സ്ഥലം. കൊലകഴിഞ്ഞ് അവരിലൊരാൾ കാറിന്റെ അടുത്തേക്ക് വരുന്നു. സഹദേവൻ ഭയന്ന് അയാളുടെ മുഖത്തേയ്ക്ക് നോക്കുന്നു.

കൊലയാളികളിലൊരുവൻ

ഇവിടെ നടന്നത് നിങ്ങൾ കണ്ടിട്ടുമില്ല അറിഞ്ഞിട്ടുമില്ല. മറിച്ചെങ്ങാനും സംഭവിച്ചാൽ ശരീരത്തിൽ പ്രാണൻ കാണില്ല.

രേവതി തോളിൽ പിടിക്കുമ്പോഴാണ് സഹദേവൻ ചിന്തയിൽനിന്നുമുണരുന്നത്.

സീൻ 13

ഉൾമുറിയിലെ കട്ടിലിൽക്കിടന്ന് കരഞ്ഞുകരഞ്ഞ് തളർന്ന മകൾ. മകളുടെ ദീനമായ അവസ്ഥ.

സീൻ 13 എ

മകളുടെ ദുർബലമായ കരച്ചിലിന്റെ ശബ്ദം സഹദേവന്റെ കാതുകളിലെത്തുന്നു. സഹദേവന്റെ കഴുത്തിൽ കുരുക്ക് തെല്ല് മുറുകിനിൽക്കുന്നു. കണ്ണ് അല്പം മിഴിച്ചാണിരിക്കുന്നത്. അയാൾ കണ്ണു തിരിച്ച് നോക്കുന്നു. അപരിചിതൻ എഴുന്നേറ്റ് വസ്ത്രങ്ങൾ നേരെയാക്കുന്നതാണു കാണുന്നത്. അപരിചിതൻ സഹദേവനെ നോക്കുന്നു. അവരുടെ കണ്ണുകൾ തമ്മിലിടയുന്നു. അപരിചിതൻ സഹദേവന്റെ അടുത്തേക്ക് ചെന്ന് തോളിൽ തട്ടുന്നു. തുടർന്ന് വിജയഭാവത്തിൽ ചിരിച്ചു.

അപരിചിതൻ

വിരുന്ന് സമൃദ്ധമായിരുന്നു.

സഹദേവൻ പ്രതികരിക്കാതെ നിന്നു. അപരിചിതൻ വേഗന്നുതന്നെ അവിടെനിന്നും നടന്ന് മുൻവശത്തെ വാതിൽ തുറന്ന് പുറത്തേക്കിറങ്ങുന്നു.

സീൻ 13 ബി

റോഡിൽ കത്തിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഒരു ജീപ്പിനു സൈഡിലൂടെ അപരിചിതൻ ധൃതിയിൽ നടന്നകലുന്നു. മുഖത്ത് ഒരു നീചഭാവം നിഴലിച്ചുനിൽക്കുന്നു.

സീൻ 13 സി

പിന്നിലേയ്ക്ക് കെട്ടിയ കൈയ്യും കഴുത്തിൽ മുറുകി നിൽക്കുന്ന കുരുക്കുമായി സഹദേവൻ അങ്ങനെ നിൽക്കുന്നു. കണ്ണുകൾ മാത്രം തിരിച്ച് തറയിലേക്ക് വിഷമിച്ച് നോക്കുന്നു. അപരിചിതൻ വലിച്ചുതുപ്പിയ സിഗരറ്റ് കുറ്റി പൂർണ്ണമായും എരിഞ്ഞ് ചാരമായിക്കിടക്കുന്നു. അതിനടുത്തുതന്നെ അയാൾ ഉപേക്ഷിച്ചുപോയ റിവോൾവറുമുണ്ട്. സഹദേവൻ കണ്ണുകൾ അല്പംകൂടി തിരിച്ച് നോക്കുന്നു. മുറിയുടെ മൂലയിൽ കീറിപ്പറിഞ്ഞ വസ്ത്രങ്ങൾ ശരീരത്തോടുചേർത്തുപിടിച്ച് ആകെ തളർന്ന് അപമാനിതയായി രേവതി ഇരിക്കുന്നു. അവളുടെ മുടികൾ വല്ലാത്തൊരു ഭാവത്തോടെ പാറിപ്പറന്നു കിടക്കുന്നു. കവിളുകളിലൂടെ കണ്ണുനീര് ഒഴുകിയതിന്റെ നനവ് പാടുകൾ. മുകളിലെ വാർക്കയിലൂടെ ഒരു പല്ലി തലകീഴായി ഓടിനടക്കുന്നു. പല്ലി സഹദേവന്റെ മുകളിലെത്തിക്കഴിഞ്ഞപ്പോൾ കാഷ്ടിച്ചു. ആ കാഷ്ടം സഹദേവന്റെ മുഖത്തേക്ക് വീഴുന്നു. മുഖത്തുവീണ പല്ലികാട്ടം സഹദേവൻ മുഖംകുലുക്കി

കളയുന്നു. അത് ഉരുണ്ട് തറയിലേക്കു വീഴുന്നു. പല്ലി മുകളിലൂടെ വാലിളക്കി ഓടിനടക്കുന്നു. മകളുടെ കരഞ്ഞു തളർന്ന രോദനം സഹദേവന്റെ കാതുകളിലെത്തി. സഹദേവൻ വല്ലായ്കയോടെ രേവതിയെ നോക്കി.

സഹദേവൻ

രേവതി... രേവതി... മോള് കരഞ്ഞു കരഞ്ഞ്
തളർന്നിരിക്കുന്നു. നീ അവളെയൊന്നെടുക്ക്.

മകളുടെ തളർന്ന രോദനം രേവതി ശ്രദ്ധിക്കുന്നു. അവൾ മെല്ലെ കണ്ണു തുറന്ന് വല്ലായ്കയോടെ സഹദേവന്റെ മുഖത്തേക്കു നോക്കി. അയാൾ ചെറുതായൊന്നു മന്ദഹസിച്ചു. അപമാനഭാരത്താൽ അവളുടെ മുഖം കുനിയുകയും കണ്ണുകൾ നിറയുകയും ചെയ്യുന്നു. സഹദേവൻ അവളെത്തന്നെ ശ്രദ്ധിച്ചു.

സഹദേവൻ:

വേഗെന്ന് എഴുന്നേറ്റ് ചെല്ല്. മോള് തളർന്നു കിടക്കുകയാണ്.

മകളുടെ ദുർബലമായൊരു ഏങ്ങൽ രേവതി വീണ്ടും കേൾക്കുന്നു. അവൾ തറയിൽനിന്നും പിടഞ്ഞ് എഴുന്നേൽക്കുന്നു. ധൃതിയിൽ വസ്ത്രങ്ങൾ ശരീരത്തിൽ പിടിപ്പിക്കുന്നു. സഹദേവൻ അതെല്ലാം നോക്കിനിൽക്കുകയാണ്. രേവതി മകളുടെ അടുത്തേക്ക് നടക്കുവാൻ തുടങ്ങിയപ്പോൾ സഹദേവൻ വിളിക്കുന്നു.

സഹദേവൻ

രേവതി...

രേവതി നിന്നു. സഹദേവന്റെ മുഖത്തേക്ക് ചോദ്യഭാവത്തിൽ നോക്കി. സഹദേവൻ ഒന്നും സംഭവിക്കാത്തതുപോലെ ചിരിക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നു.

സഹദേവൻ

എന്റെ കൈയ്യിൽ ചുറ്റിയിരിക്കുന്ന സാരിയെടുത്ത് ഉടുത്തു
കൊണ്ട് പോകൂ.

രേവതി വേഗന്നു തന്നെ സഹദേവന്റെ അടുത്തേക്കു വരുന്നു. സഹദേവന്റെ കൈയ്യിൽ കെട്ടിയിരുന്ന സാരിയുടെ അറ്റം വലിച്ചഴിക്കുന്നു. ആ സാരി ശരീരത്തിൽ ചേർത്തുപിടിച്ചുകൊണ്ട് മകളുടെ അടുത്തേക്ക് ഓടുന്നു. കൈയ്യ് സ്വതന്ത്രമായിക്കഴിഞ്ഞപ്പോൾ സഹദേവൻ കഴുത്തിലെ കുരുക്ക് അകറ്റുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. കഴിയുന്നില്ല. പിന്നെ തപ്പിത്തടഞ്ഞ് കയറിന്റെ കെട്ട് സാവധാനത്തിൽ അഴിക്കുന്നു. മറ്റൊരു ജന്മം തിരിച്ചുകിട്ടിയ നെടുവീർപ്പോടെ സഹദേവൻ കഴുത്ത് സാവധാനം അങ്ങോട്ടുമിങ്ങോട്ടും തിരിക്കുന്നു. കൈകൾ ഉയർത്തിപ്പിടിച്ച് വിരലുകൾ ചലിപ്പിച്ച് നോക്കുന്നു. രണ്ടടി അങ്ങോട്ടുമിങ്ങോട്ടും നടന്നു നോക്കുന്നു. ഉൾമുറിയിൽനിന്നും രേവതിയുടെ ഏങ്ങിയുള്ള കരച്ചിലിന്റെ ശബ്ദം സഹദേവൻ കേൾക്കുന്നു. അയാൾ അവിടേക്ക് നടക്കുന്നു. മകൾ രേവതിയുടെ തോളിൽ തളർന്നുകിടക്കുകയാണ്. സഹദേവൻ

വല്ലായ്കയോടെ മോളെ തലോടുന്നു. അപ്പോഴാണ് മേശപ്പുറത്ത് കുപ്പിയിലിരിക്കുന്ന വെള്ളം ശ്രദ്ധയിൽപ്പെടുന്നത്. അതെടുത്ത് കൈയ്യിലൊഴിക്കുന്നു. തുടർന്ന് മകളുടെ മുഖത്ത് നനഞ്ഞ കൈകൾകൊണ്ട് തുടയ്ക്കുന്നു. രേവതിയും സഹദേവനും ഭീതിയോടെ മുഖാമുഖം നോക്കുന്നു. അവരുടെ നോട്ടം മകളിലെത്തിനിൽക്കുന്നു. മകൾ മെല്ലെ കണ്ണു തുറക്കുന്നു. അവരുടെ മുഖത്ത് ആശ്വാസത്തിന്റെ നിശ്വാസം. വാതിൽക്കൽനിന്നും ആരോ വിളിക്കുന്ന ശബ്ദം അവർ കേൾക്കുന്നു.

ആരോ വിളിച്ചു ചോദിക്കുന്നു

ഇവിടാരുമില്ലേ

സഹദേവൻ സംശയിക്കുന്നു. രണ്ടും കല്പിച്ച് വാതിൽക്കലേക്ക് നടക്കുന്നു. തുറന്നു കിടക്കുന്ന വാതിലിനു മുകളിൽ രണ്ട് പോലീസുകാർ. മുഖത്ത് സംഘർഷം വളരുന്നു.

ഒന്നാമത്തെ പോലീസ്

വാതിൽ തുറന്നു കിടക്കുന്നതു കണ്ടപ്പോൾ നിങ്ങൾക്ക് എന്തെങ്കിലും സംഭവിച്ചിരിക്കുമോ എന്നു സംശയിച്ചു.

രേവതി മകളേയും ചേർത്തുപിടിച്ച് ഉൾമുറിയിൽനിന്നും അവിടേക്ക് എത്തി നോക്കുന്നത് സഹദേവൻ കാണുന്നു. പിന്നെ തിരിഞ്ഞ് നോക്കുമ്പോഴാണ് അപരിചിതൻ മറന്നിട്ടിട്ടു പോയ റിവോൾവർ കാണുന്നത്. സഹദേവൻ പ്രകടമായ പരുങ്ങലോടെ നിന്നു.

സഹദേവൻ

ഞങ്ങൾക്ക് കുഴപ്പമൊന്നുമില്ല

പോലീസുകാർ വിശ്വാസം വരാതെ സഹദേവനെ നോക്കുന്നു.

സഹദേവൻ

കലാപം തുടങ്ങിയപ്പോൾ ഭയന്ന് ഉൾമുറിയിൽ കയറിയതാ. ആ പരിഭ്രമത്തിനിടയിൽ വാതിൽ അടയ്ക്കാൻ മറന്നതാവും

സഹദേവന്റെ ഉത്തരത്തിൽ പൂർണ്ണ വിശ്വാസം വരാതെ ഒരു കടലാസ് നീട്ടിക്കൊണ്ട് പോലീസുകാരൻ പറയുന്നു.

രണ്ടാമത്തെ പോലീസ്

ദാ... ഈ പേപ്പറിലൊരൊപ്പിട്. ഞങ്ങൾ ഇവിടെ വന്നെന്നും ഇതുവരെ നിങ്ങൾക്ക് കഷ്ടനഷ്ടങ്ങളൊന്നും സംഭവിച്ചിട്ടില്ലെന്നുമുള്ളതിന് ചെറിയൊരു സാക്ഷിപത്രം.

ഒന്നാമത്തെ പോലീസ്

എല്ലാം സർക്കാർ കാര്യങ്ങളല്ലേ. നിയമം അതിന്റെ വഴിക്ക് നടക്കട്ടെ.

സഹദേവൻ തിരിഞ്ഞ് രേവതിയുടെ മുഖത്തേക്കുനോക്കി. അവൾ മുറിയി

ലേക്ക് പിൻവലിയുന്നു. സഹദേവന്റെ നോട്ടം വീണ്ടും റിവോൾവറിലെത്തുന്നു. പോലീസുകാർ അത് കാണാതിരിക്കാൻ പാകത്തിന് അവർക്കടുത്തേയ്ക്ക് അല്പം ചേർന്നുനിന്നു. മുൻവശത്തെ റോഡിൽ കത്തിയെരിഞ്ഞുകൊണ്ടിരുന്ന ജീപ്പിലേയ്ക്കു ചൂണ്ടി തിരക്കി.

സഹദേവൻ

ആ വാഹനത്തിൽ ആരെങ്കിലും ഉണ്ടായിരുന്നുവോ?

ഒന്നാമത്തെ പോലീസ്

അറിയില്ല. ഞങ്ങൾ പ്രവർത്തനങ്ങൾ തുടങ്ങിയിട്ടേയുള്ളൂ.

സഹദേവൻ വേഗന്നുതന്നെ പോലീസുകാരന്റെ കൈയ്യിൽനിന്നും കടലാസ് വാങ്ങിക്കുന്നു. അവിടെ നിന്നുകൊണ്ടുതന്നെ ഒപ്പിട്ട് തിരിച്ചുകൊടുക്കുന്നു.

രണ്ടാമത്തെ പോലീസ്

എന്തെങ്കിലും പരാതിയുണ്ടെങ്കിൽ പറയാൻ മടിക്കേണ്ട. നാളെ അതൊരു വാർത്തയാകാം. അർഹതയുണ്ടെങ്കിൽ സർക്കാരിന്റെ സാമ്പത്തീക സഹായവും ലഭിക്കും.

അതിന്റെ പ്രതികരണമായി സഹദേവൻ തണുത്ത മട്ടിൽ പുഞ്ചിരിച്ചു.

ഒന്നാമത്തെ പോലീസ്

ഞങ്ങളിറങ്ങുന്നു. എല്ലായിടത്തും മുഖം കാണിച്ച് ഞങ്ങളുടെയും ഒപ്പം സർക്കാരിന്റെയും സാന്നിദ്ധ്യം ഉറപ്പാക്കേണ്ടതുണ്ട്.

പോലീസുകാർ അവിടെനിന്നും തിരിഞ്ഞ് നടക്കുന്നു. സഹദേവൻ ദീർഘമായൊന്നു നെടുവീർപ്പിടുന്നു. സഹദേവൻ തിരിഞ്ഞ് മകളുമായി നിൽക്കുന്ന രേവതിയുടെ അടുത്തേക്ക് നടക്കുന്നു.

സഹദേവൻ

പരാതിപറയുവാൻ നമ്മൾക്ക് ഒന്നും സംഭവിച്ചില്ലല്ലോ?

എന്താണ് പറയേണ്ടതെന്നറിയാതെ രേവതി മുഖം കുനിച്ചു. സഹദേവൻ അവളുടെ മുഖമുയർത്തി മൃദുവായി കണ്ണുനീർ തുടയ്ക്കുന്നു. രേവതിയുടെ ഭയന്ന കണ്ണുകൾ റിവോൾവറിൽ തങ്ങിനിൽക്കുന്നത് സഹദേവൻ ശ്രദ്ധിക്കുന്നു. സഹദേവൻ നിശ്ചയദാർഢ്യത്തോടെ റിവോൾവറിന്റെ അടുത്തേയ്ക്ക് ചെല്ലുന്നു. അത് കുനിഞ്ഞ് കയ്യിലുയർത്തി തിരിച്ചും മറിച്ചും നോക്കുന്നു.

സഹദേവൻ

നമുക്ക് ഇതിന്റെ ആവശ്യമില്ലല്ലോ

രേവതി സഹദേവനെത്തന്നെ നിശബ്ദം നോക്കിനിൽക്കുന്നു. സഹദേവൻ റിവോൾവറുമായി തുറന്നു കിടന്ന മുൻവശത്തെ വാതിലിലൂടെ പുറത്തേക്കിറങ്ങുന്നു. റിവോൾവർ ഒതുക്കിപ്പിടിച്ച് ചുറ്റും നോക്കുന്നു. ആരും കാണുന്നില്ലെന്ന് ഉറപ്പുവരുത്തുന്നു. കത്തിയെരിഞ്ഞുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ജീപ്പ് സഹദേവന്റെ കാഴ്ചയിൽപ്പെടുന്നു. വേഗന്നു നടന്നുചെന്ന് ഒതുക്കിപ്പിടിച്ച റിവോൾവർ

അതിലേക്ക് നീട്ടിയെറിയുന്നു. റിവോൾവറിനെ തീജ്വാലകൾ പൊതിയുന്നത് നോക്കി നിൽക്കുന്നു. സഹദേവൻ തിരിഞ്ഞുനടന്ന് വീടിനുള്ളിലേക്ക് കയറുന്നു. വാതിലടയ്ക്കുവാൻ തുടങ്ങിയപ്പോൾ അപരിചിതൻ വലിച്ചെറിഞ്ഞ സിഗരറ്റിന്റെ ചാരക്കട്ട കാറ്റിലുരുണ്ട് അവിടേക്ക് വരുന്നതു കണ്ടു. സഹദേവൻ അടയ്ക്കുവാൻ തുടങ്ങിയ വാതിൽ മെല്ലെ തുറന്നു കൊടുക്കുന്നു. ചാരക്കട്ട ഉരുണ്ടുരുണ്ട് വാതിലിലൂടെ പുറത്തേക്ക് കടക്കുന്നു. തെല്ല് ശക്തമായ കാറ്റിൽ പൊട്ടിപൊടിഞ്ഞ് പറന്ന് മുറ്റത്തേക്ക് വീഴുന്നു. കൂടുതലൊന്നും ശ്രദ്ധിക്കാതെ വാതിൽ ശബ്ദത്തോടെ അടച്ച് കൊളുത്തിടുന്നു.

സീൻ 13 ഡി

സഹദേവൻ രേവതിയെയും അവളുടെ ഒക്കത്തിരിക്കുന്ന മകളെയും ചേർത്തു പിടിച്ചുകൊണ്ടു നിൽക്കുന്നു. അവരെ ആശ്വസിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് മെല്ലെ ചിരിക്കുവാൻ ശ്രമിച്ചു.

സഹദേവൻ

പോലീസ് രംഗത്തിറങ്ങി. ഇനിയെല്ലാം ശാന്തമാകും.

സീൻ 14

സഹദേവൻ, രേവതി, മകൾ **നഗരത്തിലെ തെരുവ്**
ജനങ്ങൾ, ഏഴുവയസ്സുള്ള പെൺകുട്ടി **പുറം**
മറ്റൊരു അപരിചിതൻ

നഗരമധ്യത്തിലെ ഗാന്ധിപ്രതിമയുടെ തലമുടി വീണ കറുത്ത തുണി കാറ്റിൽ ഇളകിയാടിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ശക്തമായൊരു കാറ്റിൽ അത് പാറിപറന്ന് നിലത്തേക്കു വീഴുന്നു. സജീവമായ തെരുവിലൂടെ ജനങ്ങൾ സാധാരണമട്ടിൽ അങ്ങോട്ടുമിങ്ങോട്ടും നടക്കുന്നു. അവർക്കിടയിൽ മകളെയുമെടുത്ത് സഹദേവനും ഒപ്പം രേവതിയുമുണ്ട്. സഹദേവൻ സംസാരിക്കുന്നത് കൗതുകപൂർവ്വം ശ്രദ്ധിച്ചുകൊണ്ടാണ് രേവതി നടക്കുന്നത്. ഗാന്ധി പ്രതിമയ്ക്ക് മുന്നിലെ തിരി അണഞ്ഞാണിരിക്കുന്നത്. ജനങ്ങൾക്കിടയിൽനിന്നും ഏഴുവയസ്സുള്ള സുന്ദരിയായ പെൺകുട്ടി കത്തിച്ചുകൊണ്ടു വന്ന തിരികൊണ്ട് ദീപം തെളിക്കുന്നു. പശ്ചാത്തലത്തിൽ ദേശഭക്തിഗാനത്തിന്റെ ഈരടികൾ. പെൺകുട്ടി ദീപം തെളിക്കുന്ന രംഗം കൗതുകത്തോടെ നോക്കിനിൽക്കുന്ന ജനങ്ങൾ. അവർക്കിടയിലൂടെ കാകദൃഷ്ടിയുമായി തിക്കിത്തിരക്കി നടക്കുന്ന മറ്റൊരു അപരിചിതൻ. അയാളുടെ ശ്രദ്ധ മറ്റൊരു കുടുംബത്തിലാണ്. സമാധാനം തിരിച്ചുകിട്ടിയതിന്റെ ഉത്സവലഹരിയിലാണവർ. മാനത്തു കൂടി പറന്നു പറന്ന് വന്ന വെള്ളരിപ്രാവുകൾ ഗാന്ധിപ്രതിമയ്ക്ക് ചുറ്റുമായി വന്നിരിക്കുന്നു. അവയിൽ ചിലത് വീണ്ടും ഉത്സാഹത്തോടെ മാനത്തേക്ക് പറന്നുയർന്നു പോകുന്നു.

4

മാധ്യമീകരണ താരതമ്യം

ചെറുകഥയും തിരക്കഥയും നിയത വ്യക്തിത്വമുള്ള ലിഖിതാഖ്യാന മാധ്യമങ്ങളാണ്. ഒന്നാമദ്ധ്യായത്തിന്റെ അവസാനഭാഗത്ത് അവതരിപ്പിച്ച ആശയത്തിൽനിന്നുമാണ് രണ്ടും മൂന്നും അദ്ധ്യായങ്ങളിലെ മാധ്യമീകരണ രൂപങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ചിരിക്കുന്നത്. മാധ്യമത്തിന്റെ ആഖ്യാന സ്വഭാവമാണ് യഥാക്രമം ചെറുകഥ, തിരക്കഥ എന്ന പേരും സവിശേഷ സ്വരൂപഘടനയും പ്രദാനം ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. കഥയും തിരക്കഥയും ഭിന്നമായ ആഖ്യാനരീതി പുലർത്തുന്നതുപോലെതന്നെ ഇനിയൊരനുപാതത്തിൽ ഭിന്നമായ ആഖ്യാനാനന്തര വ്യക്തിത്വമാണ് പുലർത്തുന്നത്. കഥ വായിച്ച് ആസ്വദിക്കാൻവേണ്ടി എഴുതുമ്പോൾ തിരക്കഥ രചിക്കുന്നത് സിനിമ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ വേണ്ടിയാണ്. ആശയത്തിനുമേൽ മാധ്യമത്തിന്റെ മേധാശക്തി പ്രയോഗിച്ചാണ് ലിഖിതരൂപങ്ങൾ അഥവാ സാഹിത്യരൂപങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. ആശയത്തിന് മാധ്യമത്തിന്റെ മേധാശക്തിയിൽ അധിഷ്ഠിതമായ ആഖ്യാനത്തിലൂടെ മാധ്യമീകരണം സംഭവിക്കുന്നതോടെ കേവലമായ (ആശയമെന്ന) അവസ്ഥ അപ്രത്യക്ഷമാകുകയും മാധ്യമീകരണം സംഭവിച്ച രൂപം അഥവാ കൃതിയെന്ന നിയതാസ്തിത്വം പ്രത്യക്ഷമാകുകയുംചെയ്യുന്നു.

മാധ്യമീകരിച്ച ആശയങ്ങൾ അഥവാ കൃതികൾ വികാരങ്ങളുടെ പ്രത്യക്ഷീകരണമാണ് നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. വികാരങ്ങളെ ഏതു രീതിയിൽ പ്രത്യക്ഷീകരിച്ച് ഭാവപരമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നുയെന്നുള്ളത് ആഖ്യാതാവിനെയും ആഖ്യാനരൂപത്തെയും ആശ്രയിച്ചിരിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളാണ്. ആഖ്യാതാവിന്റെ ആഖ്യാനവൈഭവം വ്യക്ത്യാധിഷ്ഠിതമായ പ്രതിഭയുടെ ഭാഗമാണ്. ജന്മസിദ്ധമായ കഴിവിനെ ശീലപരിശ്രമങ്ങളുടെ ഫലമായി ജ്വലിപ്പിച്ചെടുക്കുവാൻ കഴിയും. ഇതിന് അതിർവരമ്പ് നിർണ്ണയിക്കുക അസാധ്യമാണ്. ആഖ്യാനരൂപത്തിന് സാർവത്രികമായി അംഗീകരിച്ച രൂപസ്വഭാവങ്ങളുണ്ട്. ചെറുകഥ, തിരക്കഥ എന്നെല്ലാം വ്യവഹരിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ ആഖ്യാനത്തിന്റെ സാർവത്രിക സ്വഭാവമാണ് വ്യക്തമാക്കുന്നത്. ആഖ്യാതാവും ആഖ്യാതരൂപവും തമ്മിലും ആശയവും മാധ്യമീകരണ രൂപവും തമ്മിലുമെല്ലാമുള്ള ബന്ധം സുദൃഢമായ ഇഴകൾകൊണ്ട് അടുപ്പത്തോടെ ബന്ധിച്ചിട്ടുള്ളതാണ്. ഈ പശ്ചാത്തലങ്ങളിൽനിന്നുവേണം ആശയത്തിന്റെ മാധ്യമീകരണ സ്വഭാവങ്ങളെപ്പറ്റി വിലയിരുത്തുവാൻ. ഈ പഠനത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ചെറുകഥയും തിരക്കഥയും തമ്മിലുള്ള മാധ്യമീകരണ

സ്വഭാവവിശകലനത്തിനാണ് പ്രസക്തി.

ഒറ്റയിരുപ്പിന് വായിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന ദൈർഘ്യമാണ് കഥയ്ക്കുള്ളത്. ഇരുപതോ ഇരുപത്തിരണ്ടോ മിനിറ്റ് പ്രദർശിപ്പിക്കുവാനുള്ള സിനിമയുടെ തിരക്കഥയാണ് ഇവിടെ രചിച്ചിരിക്കുന്നത്. ആശയത്തോട് കഥാപാത്രങ്ങളും സംഭവങ്ങളും ചേരുമ്പോൾ കഥയ്ക്കും തിരക്കഥയ്ക്കും ദൈർഘ്യം ഏറുന്നത് സ്വാഭാവികമാണ്. ചെറുകഥയെന്നു വ്യവഹരിക്കുമ്പോൾ ദൈർഘ്യം ചില അതിർവരമ്പുകൾ ആവശ്യപ്പെടുന്നു. രണ്ടുമുതൽ രണ്ടര മണിക്കൂർ വരെ സിനിമ പ്രദർശിപ്പിക്കാനുള്ള ആഖ്യാനദൈർഘ്യമാണ് തിരക്കഥയ്ക്കുള്ളത്. ആശയത്തിന്റെ മാധ്യമീകരണ സ്വഭാവം വ്യക്തമാക്കുകയെന്ന ദൗത്യംമാത്രമുള്ളതുകൊണ്ടാണ് ഇങ്ങനെയൊരു തിരക്കഥ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്.

കഥയും തിരക്കഥയും തമ്മിലുള്ള മാധ്യമീകരണ താരതമ്യം നടത്തുവാൻ പാകത്തിനാണ് രണ്ടും മൂന്നും അധ്യായങ്ങൾ രചിച്ചിരിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ആശയരൂപാന്തരത്തിലേയും ആഖ്യാനസ്വഭാവത്തിലേയും വ്യത്യാസങ്ങൾ കഴിവതും കുറച്ചാണ് കഥയും തിരക്കഥയും രൂപപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. രണ്ടാമത്തെ അധ്യായത്തിലെ കഥയുടെ ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്നത് നാടകീയ രീതിയിലാണ് (റ്യമാമശേര ര്യേഹല). നാടകീയരീതിയിലുള്ള കഥയുടെ ആഖ്യാനത്തിന് പല സവിശേഷതകളുമുണ്ട്. വർത്തമാനകാലത്തിൽ സംഭവങ്ങൾ നടക്കുന്നതായുള്ള അവതരണം. കഥയിലൂടെ വസ്തുതകളെ അവശ്യമെങ്കിൽ ഒരു പരിധിവരെ ദൃശ്യാത്മകമായി അവതരിപ്പിക്കുവാനുള്ള സവിശേഷമായ കഴിവ്. കഥാപാത്രങ്ങളെക്കൊണ്ടുതന്നെ നേരിട്ട് സംസാരിപ്പിക്കുന്ന രീതി. അവസ്ഥകൾ വിശദീകരിക്കാനും അനുഭൂതികൾ സൃഷ്ടിക്കാനുമായി എഴുത്തുകാരന് ചില പ്രതിപാദനങ്ങൾ നടത്തുവാനുള്ള അവസരം. വാസ്തവിക പ്രതീതിയോടെ സംഭവങ്ങളെയും കഥപാത്രങ്ങളെയും അവതരിപ്പിക്കുവാനുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ഈ കഥാഖ്യാനരീതിയുടെ സാധ്യതാഭാഗങ്ങളാണ്.

മുകളിൽ പറഞ്ഞ അവസ്ഥകൾ എല്ലാം ഉൾപ്പെടുത്തി നാടകീയരീതിയിൽ ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുന്ന കഥയ്ക്ക് തിരക്കഥയുടെ ആഖ്യാനവുമായി ചില സാദൃശ്യങ്ങളുണ്ട്. ഈ സാദൃശ്യങ്ങൾ വ്യക്തമാകുവാൻ മൂന്നാമത്തെ അധ്യായത്തിൽ കൊടുത്തിരിക്കുന്ന തിരക്കഥ വായിച്ചാൽ മതിയാവും. യഥാർത്ഥത്തിൽ കഥയെയും തിരക്കഥയെയും സാദൃശ്യത്തിന്റെ ത്രാസിൽവച്ച് തൂക്കം അളക്കുന്നതിൽ യുക്തിയില്ല. പഠനത്തിന്റെയോ വിശകലനത്തിന്റെയോ ഭാഗമായി അങ്ങനെ ചെയ്യുന്നതിൽ അയുക്തികതയുമില്ല.

കഥയെ പല രീതിയിൽ ആഖ്യാനിക്കാൻ കഴിയുന്നതുപോലെതന്നെ തിരക്കഥയേയും അതിന്റെ ആഖ്യാനലക്ഷ്യത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തെ മുൻനിറുത്തി പലരീതിയിൽ ആഖ്യാനിക്കാൻ കഴിയുന്നു. ഇവിടെ മൂന്നാമധ്യായത്തിൽ കൊടുത്തിരിക്കുന്ന തിരക്കഥ ആ മാധ്യമത്തിന്റെ കേവല രൂപത്തിലൂള്ളതാണ്. സിനിമയുടെ സാങ്കേതികവശങ്ങൾ വിഭാവനം ചെയ്ത് അവതരിപ്പിക്കാതെയും ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങൾ തിരിക്കാതെയും വീക്ഷണദിശകൾ പ്രതിപാദിക്കാതെയും വായനയ്ക്കായി എഴുതന്ന തിരക്കഥകളെയാണ് കേവല രൂപത്തിലുള്ള തിരക്ക

ഥകളെന്നു പറയുന്നത്. വ്യക്തമായി പറഞ്ഞാൽ തിരക്കഥാരചയിതാവ് ഭാവനാസമ്പന്നനായ സംവിധായകനുവേണ്ടി എഴുതുന്ന തിരക്കഥ.

ആഖ്യാനബലതന്ത്രം

കഥയും തിരക്കഥയും രേഖപ്പെടുത്തുന്നത് ലിഖിതഭാഷയിലാണല്ലോ. ഭാഷയുടെ അർത്ഥവ്യഞ്ജനശേഷി ആവിഷ്കാരത്തെ നിർണ്ണായകമായ രീതിയിൽത്തന്നെ സ്വാധീനിക്കുന്നു. എത്ര മഹത്തായ ആശയത്തെ മാധ്യമീകരിച്ചാലും അതിലെ ഭാഷയുടെ വിനിയോഗം യുക്തമല്ലെങ്കിൽ മാധ്യമീകരണം ദുർബലമാകുകയെയുള്ളൂ. ആശയത്തെ മാധ്യമീകരിക്കുന്ന ആവിഷ്കാരത്തോട് ഭാഷ യോഗം ചേരുന്ന അവസ്ഥ ആഖ്യാനത്തിന്റെ ബലം നിർണ്ണയിക്കുന്നതിൽ ഏറെ പ്രസക്തമാണ്. മാധ്യമീകരണത്തിന്റെ രീതിക്കും സ്വഭാവത്തിനുമനുസരിച്ച് ഭാഷയുടെ വിനിയോഗത്തിനും രൂപപരിവർത്തനം സംഭവിക്കുന്നത് സ്വാഭാവികമാണ്. കഥ വായനയിലൂടെ അനുഭവാവസ്ഥകൾ പ്രദാനം ചെയ്യുവാൻ പ്രാപ്തമാകുമ്പോൾ തിരക്കഥ ദൃശ്യകല്പനകൾ സൃഷ്ടിക്കുവാനാണ് ഉതകുന്നത്. ഭാഷയുടെ മാധ്യമീകരണ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ചുള്ള പ്രയോഗരീതിയാണ് കഥയുടെയും തിരക്കഥയുടെയും വൈവിധ്യവൽക്കരണത്തിന് പ്രാഥമികാസ്പദമായിത്തീരുന്നത്. കഥയിൽ വാക്കുകളും വാങ്മയബിംബങ്ങളും ഇഴചേർന്ന് ആഖ്യാനരീതിക്ക് അനുഗുണമായി രസാനുഭവങ്ങൾ പ്രദാനം ചെയ്യുന്നു. തിരക്കഥയിൽ ദൃശ്യങ്ങളും ദൃശ്യകല്പനകളും സമന്വയിച്ച് ദൃശ്യാനുഭവത്തിന്റെ സവിശേഷമായ ലോകം തീർക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്.

ആശയം – ആശയത്തിന്റെ സാർവ്വലൗകികത്വസ്വഭാവം ആഖ്യാനരൂപത്തിന്റെ മൂല്യനിർണ്ണയം നടത്തുന്നതിൽ പ്രസക്തമാണ്. ദുർബലമായ ആശയം, ശിഥിലമായ ആശയം, ഉൾക്കരുത്തില്ലാത്ത ആശയം, ദൃഢമായ ആശയം, ഉൾക്കരുത്തുള്ള ആശയം, ശക്തമായ ആശയം എന്നെല്ലാം വ്യവഹരിക്കുന്നതിൽ ആശയത്തിന്റെ മൂല്യമാണ് സാമാന്യമായി നിർണ്ണയിക്കുന്നത്. ആശയത്തെ ആഖ്യാനിക്കുന്നതിൽ ഭാഷയ്ക്കുള്ള സ്ഥാനം അതിപ്രധാനവും അതിശക്തവുമാണ്.

ഭാഷ – ഭാഷയുടെ പ്രയോഗരീതി ആഖ്യാനത്തെ നിർണ്ണായകമായ രീതിയിൽത്തന്നെ സ്വാധീനിക്കുന്നു. കാവ്യാത്മകമായ ഭാഷ, സൗന്ദര്യാത്മകമായ ഭാഷ, പ്രസാദാത്മകമായ ഭാഷ, ചുറുചുറുക്കുള്ള ഭാഷ, കരുത്തുള്ള ഭാഷ, സ്ത്രൈണസ്വഭാവമുള്ള ഭാഷ, പൗരഷമുള്ള ഭാഷ എന്നെല്ലാം ആലങ്കാരിക ഭംഗിയോടെ ആഖ്യാനത്തിന് ഉപയോഗിക്കുന്ന ഭാഷകളെ വർഗ്ഗീകരിക്കുന്നത് സാധാരണമാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇത്തരം സവിശേഷവ്യക്തിത്വമുള്ള ഭാഷ ആഖ്യാനരൂപത്തിന് നിയതമായ ബലം അല്ലെങ്കിൽ കൂറടക്കം സൃഷ്ടിക്കുന്നതിൽ നിർണ്ണായകമായ സ്വാധീനം ചെലുത്തുന്നു.

ആശയവികാസം – കേവലമായ ആശയത്തോട് സംഭവങ്ങളും കഥാപാത്രങ്ങളും കൂടുതലായി ചേർക്കുന്നതോടെ അത് സ്വാഭാവികമായി വികസിക്കുന്നു. ഈ വികാസത്തിൽ പ്രമേയങ്ങൾ രൂപപ്പെട്ടുവരുകയും നിയതമായ അസ്തിത്വവും വ്യക്തിത്വവും പ്രദർശിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. സ്നേഹം, ക്രൂരത, മരണം,

പ്രതികാരം, സംഘട്ടനങ്ങൾ തുടങ്ങി കഥാവിഷ്കാരത്തിനായി പറയുന്നതെല്ലാം പ്രമേയങ്ങളാണ്. പലതരം പ്രമേയങ്ങൾ ആവിഷ്ക്കരിക്കുകയും അവയെ കഥാഖ്യാനത്തിനനുസരിച്ച് ക്രമീകരിക്കുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ സാഹചര്യാനുസരണം വികാരങ്ങൾ ഉത്ഭൂതമാകുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ വികാരങ്ങൾ കഥാവിഷ്കാരവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട അവസ്ഥാസൃഷ്ടിയുടെ ഭാഗംകൂടിയാണ്. കഥാപാത്രങ്ങൾ, സംഭവങ്ങൾ, പ്രമേയങ്ങൾ, വികാരങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയുടെ സമന്വയലോകം ആശയത്തെ ശക്തമായി വികസിപ്പിക്കുകയാണു ചെയ്യുന്നത്.

ആഖ്യാനഘടകങ്ങൾ - മാധ്യമീകരണം നടത്തുന്ന രൂപങ്ങളെ / കൃതികളെ ആഖ്യാനിക്കുവാൻ അതിന്റേതായ ആഖ്യാനഘടകങ്ങളുണ്ട്. ഈ പഠനത്തിൽ കഥയിലേയും തിരക്കഥയിലേയും ആഖ്യാനഘടകങ്ങളെപറ്റിയാണ് വ്യക്തമാക്കുന്നത്. കഥയിലെ ആഖ്യാനഘകങ്ങൾ ആശയം, കഥാപാത്രങ്ങൾ, സംഭാഷണം, വാങ്മയ സൂചനകൾ എന്നിവയാണ്. തിരക്കഥയിലെ ആഖ്യാനഘടകങ്ങൾ, ഇതിവൃത്തം, കഥാപാത്രങ്ങൾ, സംഭാഷണം, ശബ്ദദൃശ്യ സൂചനകൾ എന്നിവയാണ്. സൗന്ദര്യസാന്ദ്രമായ ഭാഷയിലൂടെവേണം കഥ ആഖ്യാനിക്കുവാൻ. തിരക്കഥ ആവശ്യപ്പെടുന്ന ഭാഷ ദൃശ്യ ഉണർവുള്ളതാണ്. രചയിതാവിന്റെ മനോഭാവം, അനുഭവങ്ങൾ, വികാരങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയും ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഭാഗമായി വരുന്നുണ്ടെങ്കിലും ഇവയെ മൂർത്ത നിർണ്ണയത്തിനു വിധേയമാക്കുവാൻ കഴിയുന്നവയല്ല. എങ്കിലും ഇവയുടെ സ്വാധീനം നിർണ്ണായകവും ശക്തവുമാണ്. ആഖ്യാതാവിന്റെ സവിശേഷമായ സ്വാധീനവും ശബ്ദവും ഈ ഘടകങ്ങളുടെ സ്വാധീനത്തിൽനിന്നുമാണ് അവതരിക്കുന്നത്. നിയത സ്വഭാവമുള്ള ആഖ്യാനഘടകങ്ങളെ ഇഴയടുപ്പത്തോടെ മാധ്യമസ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് ക്രമീകരിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുന്നതിലൂടെയാണ് മാധ്യമരൂപം അഥവാ കൃതി രൂപപ്പെടുന്നത്. ഈ ആഖ്യാന ഘടകങ്ങളെ കൂറടക്കത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിന്റെ തോത് ആഖ്യാനത്തിന്റെ ബലം സൃഷ്ടിക്കുന്നതിൽ പ്രസക്തമാണ്.

ആഖ്യാന അവസ്ഥകൾ - സ്ഥലം, കാലം, സമയം, സംസ്കാരം തുടങ്ങിയ ഘടകങ്ങളാണ് ആഖ്യാനത്തിന്റെ അവസ്ഥ നിർണ്ണയിക്കുന്നത്. ഈ ഘടകങ്ങൾ സംഘംചേർന്ന് പ്രവർത്തിക്കുമ്പോൾ ആഖ്യാന മാധ്യമത്തിന് സവിശേഷമായ സ്വഭാവവും അന്തരീക്ഷവും ലഭിക്കുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇവയെ യോഗം ചേർക്കുവാൻ / സംഘംചേർത്ത് പ്രവർത്തിപ്പിക്കുവാൻ ഓരോ മാധ്യമത്തിനും അതിന്റേതായ നിയമങ്ങളുണ്ട്. ആഖ്യാനത്തിന്റെ ബലം നിർണ്ണയിക്കുന്നതിൽ ഈ ഘടകങ്ങൾക്കും നിർണ്ണായകമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്.

ആശയം, ഭാഷ, ആശയവികാസം, ആഖ്യാന ഘടകങ്ങൾ, ആഖ്യാന അവസ്ഥകൾ തുടങ്ങിയവ ഒരു മാധ്യമത്തിനുള്ളിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നതിന്റെ സമഗ്രമായ അവസ്ഥയാണ് അതിന്റെ സമഗ്രമായ ആഖ്യാനബലം നിർണ്ണയിക്കുന്നത്. ആഖ്യാനബലം സൃഷ്ടിക്കുന്നതിൽ ഓരോ രചയിതാവിനും അയാളുടേതായ തന്ത്രങ്ങളുണ്ട്. ഈ തന്ത്രങ്ങൾ ആഖ്യാനവേളയിൽ സ്വാഭാവിക പ്രക്രിയപോലെ ആഖ്യാനബലസൃഷ്ടിയുടെ ഭാഗമായിത്തീരുകയാണ്.

ഭാവലോകങ്ങളുടെ സൃഷ്ടി

കഥയും തിരക്കഥയും ആഖ്യാനത്തിന്റെ സവിശേഷതകളിലൂടെ ഭിന്നമായ ഭാവലോകങ്ങളാണ് സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. ഈ പഠനത്തിൽ ചേർത്തിരിക്കുന്ന കഥയും തിരക്കഥയും നിർണ്ണയ വിധേയമാക്കി ഇരു മാധ്യമങ്ങളുടെയും ഭാവലോകങ്ങളിലേക്കും ഭാവലോകസൃഷ്ടിയുടെ സ്വഭാവത്തിലേക്കും പ്രവേശിക്കാം.

നഗരത്തിലൂടെ കൊലരക്തത്തിന്റെ ചൂരുള്ള കാറ്റ് വീശി. പലപ്പോഴും അനുഭവിച്ചറിഞ്ഞ ആ ചൂര് സാധാരണക്കാരുടെ സൈ്വരം കെടുത്തി. അവർക്കുമേൽ അശാന്തിയുടെ കരിനിഴൽ പാറിവീണു. പേടിച്ചരണ്ട ജനങ്ങൾ വീടിനുള്ളിൽ ചുരുണ്ടുകൂടി. അവരുടെ സ്വപ്നങ്ങളിൽ സമാധാനത്തിന്റെ വെള്ളരിപ്രാവുകൾ തളർന്നുകിടന്നു. നിമിഷങ്ങൾക്ക് കെടുതിക്കാലത്തിന്റെ ഇരമ്പലും യുഗങ്ങളുടെ ദൈർഘ്യവുംവെച്ചു. കഥ തുടങ്ങുന്നത് സവിശേഷമായ ഈ അന്തരീക്ഷസൃഷ്ടിയോടെയാണ്. വാക്കുകൾക്ക് മാത്രം സൃഷ്ടിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന സവിശേഷമായ ഭാവലോകമാണിത്.

തിരക്കഥ തുടങ്ങുന്നത് സവിശേഷമായ ദൃശ്യാവതരണത്തോടെയാണ്. *കാറ്റ് ശക്തിയോടെ വീശുന്നു. ഒരു കറുത്ത തുണി കാറ്റിൽ പറന്ന് പറന്ന് പോകുന്നു. അത് നിരത്തിലൂടെ ഉരുണ്ടും അല്പം ഉയർന്നു പറന്നും പോയിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. അവസാനമത് നഗരമധ്യത്തിലെത്തുന്നു. തെല്ല് ശക്തിയായി വീശിയ കാറ്റിൽ പറന്നുയർന്ന് നഗരമധ്യത്തിലെ ഗാന്ധിപ്രതിമയുടെ തലമൂടി വീഴുന്നു. ഗാന്ധിപ്രതിമയ്ക്കുമുന്നിൽ ഒരു ദീപം കത്തിനിൽക്കുന്നുണ്ട്. അതിന്റെ നാളം കാറ്റിൽ ഒന്നു വെട്ടി. പിന്നെ നേരെനിന്നുകത്തുന്നു. നീലാകാശത്തുകൂടി മേഘകീറുകൾ പടിഞ്ഞാറു ദിക്കിലേക്ക് വേഗത്തിൽ പറന്നുപോകുന്നു. ഗാന്ധിപ്രതിമയ്ക്കു മുന്നിലുള്ള നിരത്തിലൂടെ വാഹനങ്ങളുടെ നീണ്ടനിര ഇഴഞ്ഞു നീങ്ങുന്നു. ഇഴഞ്ഞു നീങ്ങുന്ന വാഹനക്കൂട്ടങ്ങളെ മുറിച്ച് നടക്കുന്ന സാധാരണജനങ്ങൾ. അവരിൽ ചിലർ ഗാന്ധിപ്രതിമയുടെ തലമൂടി വീണ തുണി ശ്രദ്ധിക്കുന്നു. ശക്തമായ കാറ്റ് വീശുന്നു. ആ കാറ്റിന്റെ ശക്തിയിൽ ഗാന്ധിപ്രതിമയ്ക്കു മുന്നിൽ കത്തിക്കൊണ്ടിരുന്ന ദീപം അണഞ്ഞുപോകുന്നു. അതിന്റെ കരിന്തിരിയിൽനിന്നും പുകച്ചുരുളുകൾ ഉയരുന്നു. അടിച്ചുവരുന്ന കാറ്റിൽ പൊടിപടലങ്ങളും കടലാസുകഷ്ണങ്ങളുമെല്ലാം ലക്ഷ്യമില്ലാതെ പാറിപറന്നു പോകുന്നു.* വാക്കുകൾകൊണ്ട് ദൃശ്യങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുകയും ആ ദൃശ്യങ്ങൾ കഥാഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുകയുമാണ് ഇവിടെ ചെയ്യുന്നത്. ദൃശ്യങ്ങളുടെ ചലനാത്മകസ്വഭാവവും തുടർച്ചയും സ്വാഭാവികമായിത്തന്നെ തിരക്കഥാവളർച്ചയ്ക്ക് കാരണമാകുന്നു.

കഥയിൽനിന്നും ഭിന്നമായി തിരക്കഥയിൽ തെരുവും അവിടത്തെ ഗാന്ധിപ്രതിമയും അവതരിപ്പിക്കുന്നു. കഥയിൽ ഭാഷയുടെ സാധ്യതാലോകം പ്രദാനം ചെയ്യുന്ന അനുഭവം ഇനിയൊരനുപാതത്തിൽ ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ വേണ്ടിയാണ് തെരുവും ഗാന്ധിപ്രതിമയുമെല്ലാം അവതരിപ്പി

ച്ചിരിക്കുന്നത്. കഥയും തിരക്കഥയും തുടങ്ങുമ്പോൾത്തന്നെ വരുവാൻ പോകുന്ന ഏതെല്ലാമോ അശുഭകരമായ അവസ്ഥയുടെ ദുരന്തസൂചനകൾ നൽകുന്നുണ്ട്.

തിരക്കഥയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നതുമുഴുവൻ സിനിമയിൽ പ്രദർശിപ്പിച്ചുകാണിക്കാനുള്ളതാണ്. കാറ്റിന്റെ സാന്നിദ്ധ്യവും പ്രവർത്തനവും തിരശീലയിൽ കാണിക്കുവാൻ കഴിയും. *കൊലരക്തത്തിന്റെ ചൂരുള്ള കാറ്റ്* അതേ ആർത്ഥിക തീക്ഷ്ണതയോടെ തിരക്കഥയിൽ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ ഏറെ ദൃശ്യങ്ങളുടെ തുടർച്ച സൃഷ്ടിക്കേണ്ടതുണ്ട്. എന്നാൽ കഥയിൽ ആ പ്രയോഗം നിയതമായ അർത്ഥംതന്നെ കഥാഖ്യാനത്തിനനുസരിച്ച് അനുഭവിപ്പിക്കുന്നു. *അശാന്തിയുടെ കരിനിഴൽ പാറിവീണു* എന്ന ആലങ്കാരികപ്രയോഗം കഥയിൽ ആലങ്കാരികപ്രതീതി ഉളവാക്കുന്നില്ല. മറിച്ച് കലുഷിതമായ അന്തരീക്ഷസൃഷ്ടി വായനക്കാരന് മനസ്സിലാക്കിക്കൊടുക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്.

സ്വപ്നങ്ങളിൽ സമാധാനത്തിന്റെ വെള്ളരിപ്രാവുകൾ തളർന്നു വീണു അമൂർത്തമായ സ്വപ്നസങ്കല്പത്തെ ദൃശ്യവൽക്കരിക്കുന്നതിനൊപ്പം അതിന്റെ അവസ്ഥകൂടി വെളിവാക്കുവാൻ സവിശേഷമായ ഈ വാങ്മയപ്രയോഗത്തിന് കഴിയുന്നു. കഥയുടെ അനുഭവവും അനുവാചകനിലേക്ക് എത്തിക്കുവാൻ ഇത്തരം ഭാഷാപ്രയോഗങ്ങൾക്ക് അപരിമേയമായ ശക്തിയാണുള്ളത്. യഥാർത്ഥത്തിലിവിടെ ആലങ്കാരിക പ്രയോഗത്തിലൂടെ കഥാഭാഷ, സൗന്ദര്യം സൃഷ്ടിക്കുകയാണു ചെയ്യുന്നത്. *നിമിഷങ്ങൾക്ക് കെടുതിക്കാലത്തിന്റെ ഇരമ്പലും യുഗങ്ങളുടെ ദൈർഘ്യവുംവെച്ചു.* നിമിഷം എന്ന അമൂർത്ത സമയസങ്കല്പത്തെ കെടുതിക്കാലത്തിന്റെ ഇരമ്പൽ ശബ്ദവുമായി ചേർത്ത് നിറുത്തുന്നതിനൊപ്പം മൂർത്തവൽക്കരിക്കാൻ കഴിയാത്ത യുഗങ്ങളെ ഹ്രസ്വവൽക്കരിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുവാൻ അതിന്റെ ദൈർഘ്യസൂചനയിലൂടെ കഴിയുന്നു. ഇത് കഥയ്ക്കുമാത്രം സൃഷ്ടിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന ഭാവലോകങ്ങളുടെ മേഖലകളാണ്.

ഗാന്ധിപ്രതിമയുടെ തല മൂടി വീഴുന്ന കറുത്ത തുണിയും കത്തിനിന്ന ദീപം കാറ്റിൽ അണയുന്നതും അതിന്റെ കരിന്തിരി പുകയുന്നതുമെല്ലാം ദൃശ്യവൽക്കരിക്കാൻ കഴിയുന്ന കല്പനകളാണ്. ഇത്തരം സവിശേഷമായ ദൃശ്യകല്പനകളാണ് തിരക്കഥയുടെ നിയതമായ ആഖ്യാനത്തിന് ആസ്പദം.

ഉത്തരം കിട്ടാത്ത ചോദ്യത്തിന്റെ ദുർമുഖം അവർക്കു മുന്നിൽ പല്ലിളിച്ചുനിന്നു. സംശയത്തിന്റെ ദുർഭൂതം അവർക്കുള്ളിൽനിന്നും പുറത്തുചാടി. സത്യത്തിന്റെ ദയനീയരൂപം അവർക്കുമുന്നിൽ നിശ്ചലം നിന്നു. സംശയത്തിന്റെ ആക്രോശംപോലെ തെരുവിൽനിന്നും സ്ഫോടനത്തിന്റെ ശബ്ദങ്ങൾ ഉയർന്നു. മൗനത്തിന്റെ അസ്വസ്ഥത ആസ്വദിക്കുന്നു. അധാർമികതയുടെ ആൾരൂപം ഭാര്യയ്ക്കു മുകളിൽ വിഷസർപ്പത്തെപ്പോലെ പുളഞ്ഞാടുന്നത് കാണുവാൻ കഴിയാതെ അയാൾ കണ്ണുകൾ വെട്ടിച്ചു. പൗരുഷം ചെളിക്കുണ്ടിലെ പുഴുക്കളെപ്പോലെ പുളച്ചു. ശരീരം ഭൂകമ്പമേ

ഖലപോലെ വിറകൊണ്ടു. അപമാനത്തിന്റെ പെരുമ്പറ ഹൃദയത്തിൽ നിന്നു മുയർന്നു. ആത്മനിന്ദയുടെ ചൂടിൽ ശരീരം വിയർത്തൊഴുകി. മസ്തിഷ്കത്തിൽ ഭൂകമ്പത്തിന്റെ മുഴക്കംപോലെ നീണ്ടുനീണ്ടുപോകുന്ന ഭീതികരമായൊരിരമ്പൽ. മനസ്സിനുള്ളിൽ ഓർമ്മയുടെ ക്ഷോഭിച്ച തിരമാലകൾ. ഇത്തരം സവിശേഷമായ ആഖ്യാനരൂപങ്ങൾ കഥാനുഭവം സൃഷ്ടിക്കുന്നതിന്റെ ഭാഗമാണ്. വായനക്കാരന്റെ ഭാവനയുമായി ഈ ഭാഷാകല്പനകൾ നടത്തുന്ന സംവാദം കഥാസ്വാദനത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം നിർണ്ണായകമാണ്. ഈ വാങ്മയകല്പനകൾക്ക് സവിശേഷമായ ദൃശ്യാനുഭവം വായനക്കാരന്റെ മനോമുകുരത്തിൽ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ കഴിയുന്നു. എന്നാൽ ഇവയൊന്നും തിരക്കഥയിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കാൻ കഴിയുന്നവയല്ല. കഥാഖ്യാനത്തിനനുസരിച്ച് അനുഭവങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ തിരക്കഥാകാരന് തിരക്കഥയുടെതായ ദൃശ്യാവതരണങ്ങളാണ് നടത്തേണ്ടത്.

അവരുടെ സ്വപ്നങ്ങളിൽ സമാധാനത്തിന്റെ വെള്ളരിപ്രാവുകൾ ചിറകടിച്ച് കുറുകിത്തുടങ്ങി എന്ന വാങ്മയ കല്പനയോടെയാണ് കഥ അവസാനിക്കുന്നത്. *നഗരമധ്യത്തിലെ ഗാന്ധിപ്രതിമയുടെ തലമൂടി വീണ കറുത്തതുണി കാറ്റിൽ ഇളകിയാടിക്കൊണ്ടിരുന്നു. ശക്തമായൊരു കാറ്റിൽ അത് പാറിപറന്ന് നിലത്തേക്ക് വീഴുന്നു. ...ജനങ്ങൾക്കിടയിൽനിന്നും ഏഴുവയസ്സുള്ള സുന്ദരിയായ പെൺകുട്ടി കത്തിച്ചുകൊണ്ടുവന്ന തിരികൊണ്ട് ഗാന്ധിപ്രതിമയ്ക്കുമുന്നിലെ ദീപം തെളിക്കുന്നു. പശ്ചാത്തലത്തിൽ ദേശഭക്തിഗാനത്തിന്റെ ഈരടികൾ... ജനങ്ങൾ സമാധാനം തിരിച്ചുകിട്ടിയതിന്റെ ഉത്സവലഹരിയിലാണ്. മാനത്തുകൂടി പറന്നുപറന്ന് വന്ന വെള്ളരിപ്രാവുകൾ ഗാന്ധിപ്രതിമയ്ക്ക് ചുറ്റുമായി വന്നിരിക്കുന്നു. അവയിൽ ചിലത് വീണ്ടും ഉത്സാഹത്തോടെ മാനത്തേക്ക് പറന്നുയർന്ന് പോകുന്നു.* തിരക്കഥ അവസാനിക്കുന്നത് സവിശേഷമായ ഈ ദൃശ്യകല്പനകളോടെയാണ്. ദുരന്തങ്ങൾ അവസാനിച്ച് സമാധാനം കൈവരുന്നതിന്റെ സൂചനയാണ് കഥയിലും തിരക്കഥയിലും അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. സമാധാനം തിരിച്ചുകിട്ടിയതോടെ ജനങ്ങൾ മറ്റെല്ലാം മറന്നുകഴിഞ്ഞു. ദുരന്തങ്ങൾ, അത് എപ്പോൾ വേണമെങ്കിലും സംഭവിക്കാം. കർമ്മങ്ങളിലൂടെ അല്ലെങ്കിൽ ആഘോഷങ്ങളിലൂടെ അതെല്ലാം മനുഷ്യർ മറക്കുകയാണ്.

കഥയിൽനിന്നും ഭിന്നമായി തിരക്കഥയിൽ നഗരമധ്യത്തിലെ ഗാന്ധിപ്രതിമയും കലാപചിത്രീകരണവും നടത്തുന്നുണ്ട്. ദൃശ്യവിതാനങ്ങളിലൂടെ തിരക്കഥയെ വളർത്തിയെടുത്ത് ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നതിന്റെ ഭാഗമായിട്ടാണ് സവിശേഷമായ ഈ കൂട്ടിച്ചേർക്കൽ നടത്തിയിരിക്കുന്നത്. കഥയിൽ വാക്കുകൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഭാവലോകം ഇനിയൊരനുപാതത്തിൽ തിരക്കഥയിൽ ദൃശ്യവിശേഷങ്ങളോടെ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ ഗാന്ധിപ്രതിമയുടെ സാന്നിദ്ധ്യത്തിനും കലാപചിത്രീകരണത്തിനും കഴിയുന്നുണ്ട്. അഹിംസയുടെ മൂർത്തരൂപമായി ലോകർ അംഗീകരിക്കുന്ന മഹത്വ്യക്തിയാണല്ലോ മഹാത്മാഗാന്ധി. ആ ഗാന്ധിപ്രതിമയുടെ മുഖം മൂടി കറുത്ത തുണി വീഴുന്നതോടെ വരുവാൻപോകുന്ന

ദുരന്തത്തിന്റെ സൂചനാധ്വനിയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഈ അവതരണത്തിന് ദൃശ്യപ്പൊലിമ നൽകുന്നതിന്റെ ഭാഗമാണ് ശക്തമായ കാറ്റും അതിന്റെ പ്രവർത്തനങ്ങളുമെല്ലാം. കലാപം അവസാനിക്കുന്നതോടെ ഗാന്ധിപ്രതിമയുടെ മുഖം മൂടി വീണ കറുത്തതുണി കാറ്റിൽ പറന്നുപോകുന്നു. അണഞ്ഞുപോയ ദീപം കത്തിക്കുന്നതിലൂടെ പ്രകാശസാന്നിദ്ധ്യത്തിൽ സന്തോഷസാന്നിദ്ധ്യത്തിന്റെ ദൃശ്യസൂചനയാണ് നൽകുന്നത്.

കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവസൃഷ്ടി

കഥയിലെയും തിരക്കഥയിലെയും കഥാപാത്രങ്ങൾ നാമങ്ങൾതന്നെയാണ്. കഥയുടെ ആഖ്യാനപുരോഗതിയുടെ കടിഞ്ഞാൺ എപ്പോഴും എഴുത്തുകാരന്റെ കൈകളിലാണ്. എന്നാൽ തിരക്കഥ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് അതിലെ കഥാപാത്രങ്ങളാണ്. എഴുത്തുകാരന്റെ സാന്നിദ്ധ്യം വാങ്മയങ്ങളുടെ സൃഷ്ടിയിൽ നിരീക്ഷണങ്ങളുടെ അവതരണത്തിൽ പ്രസ്താവനകളുടെ വിനിയോഗത്തിലെല്ലാം കഥയിൽ ഓരോ അനുപാതത്തിൽ ദർശിക്കുവാൻ കഴിയും. തിരക്കഥയിൽ എഴുത്തുകാരൻ പൂർണ്ണമായും അപ്രത്യക്ഷനാകുകയാണു ചെയ്യുന്നത്. പകരം കഥാപാത്രങ്ങളെക്കൊണ്ട് തിരക്കഥയുടെ വളർച്ചയ്ക്കനുസരിച്ച് പ്രവർത്തിപ്പിക്കുന്നു.

സഹദേവൻ, രേവതി, മകൾ, അപരിചിതൻ, പോലീസുകാർ തുടങ്ങിയ കഥാപാത്രങ്ങൾ കഥയിലും തിരക്കഥയിലുമുണ്ട്. ഭൂതകാല സംഭവത്തിന്റെ ഭാഗമായ അവതരണഭാഗത്ത് വേലായുധൻ എന്ന കഥാപാത്രവും ശക്തമായ സാന്നിദ്ധ്യം പുലർത്തുന്നു. കഥയിലേയും തിരക്കഥയിലേയും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സംഭാഷണത്തിൽ കാര്യമായ വ്യത്യാസങ്ങളൊന്നുമില്ല. നാടകീയ രീതിയിൽ കഥാഖ്യാനം നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്നതിനാൽ കഥാപാത്രങ്ങൾതന്നെ നേരിട്ടാണ് സംവാദിക്കുന്നത്. കഥയുടെ സവിശേഷമായ ഈ ആഖ്യാനശൈലിയാണ് തിരക്കഥയിലെ സംഭാഷണവുമായി സമഭാവത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ കാരണമായത്. മറ്റൊരു പ്രധാനകാരണം തിരക്കഥയുടെ ദൈർഘ്യമാണ്. ചെറുകഥപോലെതന്നെ ഒരു ലഘുതിരക്കഥയാണല്ലൊ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്.

കഥയിൽനിന്നും ഭിന്നമായി തിരക്കഥയിൽ പോലീസുകാരുടെയും അക്രമാസക്തമായ കലാപക്കാരുടെയും അവതരണം മിഴിവോടെ നടത്തിയിട്ടുണ്ട്. കഥയുടെ വായനക്കാരന് മനസ്സിന്റെ കല്പനാലോകത്തിട്ടാണ് അതിന്റെ ഭാവാവസ്ഥകൾ വളർത്തിയെടുക്കേണ്ടത്. തിരക്കഥയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കാര്യങ്ങൾ പൂർണവും വ്യക്തവുമായി തിരശ്ശീലയിൽ അവതരിപ്പിക്കേണ്ടതുണ്ട്. അതുകൊണ്ട് തിരക്കഥയിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് കൃത്യതയും മിഴിവും പൂർണ്ണമായും നൽകേണ്ടതുണ്ട്.

കഥയിലും തിരക്കഥയിലും അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന ഭൂതകാലഖ്യാനം ശ്രദ്ധിച്ചാൽ കഥാപാത്രങ്ങളെ സൂക്ഷ്മത്തിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിന്റെ തിരക്കഥാസംബന്ധമായ രീതി വ്യക്തമാകും. കഥയിലെ ഭൂതകാലാഖ്യാനം നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്നത് ഇങ്ങനെയാണ്. *സഹദേവന്റെ മസ്തിഷ്കത്തിൽ ഭൂകമ്പത്തിന്റെ മുഴക്കംപോലെ നീണ്ടുനീണ്ടുപോകുന്ന ഭീതികരമായൊരിരമ്പൽ. മന*

സ്സിനുള്ളിൽ ഓർമ്മയുടെ ക്ഷോഭിച്ച തിരമാലകളടിച്ചു. രണ്ടാഴ്ചമുമ്പുള്ള ഒരു സായാഹ്നത്തിൽ നടുറോഡിലിട്ട് വേലായുധനെ വെട്ടിക്കൊലപ്പെടുത്തിയത് അയാളുടെ സമുദായത്തിൽപെട്ടവർതന്നെ ആയിരുന്നു. കൊലയാളികൾ സഹദേവന് അറിയാവുന്നവരും. സത്യം പുറത്തുപറഞ്ഞാൽ സംഭവിക്കാവുന്ന ഭവിഷ്യത്തുകളെപ്പറ്റി ചിന്തിച്ചപ്പോൾ അത് മനസ്സിൽതന്നെ നിഗൂഢമായി സൂക്ഷിക്കുകയായിരുന്നു.

അന്നുരാത്രിതന്നെ കൊലക്കുറ്റം വിപ്ലവപാർട്ടിയുടെ തലയിൽകെട്ടിവച്ച് വർഗ്ഗീയപാർട്ടിക്കാർ നഗരത്തിൽ പ്രകടനം നടത്തുകയും അക്രമം അഴിച്ചുവിടുകയും ചെയ്തു.

ഈ ഭാഗത്ത് കഥാകൃത്ത് കഥയിലേക്കു പ്രവേശിച്ച് സഹദേവന്റെ വീക്ഷണദിശയെ കടമെടുത്ത് കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ ഒഴുക്കിന് കോട്ടംതട്ടാതെ സംഭവം പറയുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. തിരക്കഥയിൽ ഈ ഭാഗം അവതരിപ്പിക്കുന്നത് പതിനൊന്നും പന്ത്രണ്ടും സീനുകളിലായിട്ടാണ്. സഹദേവൻ കാറിൽ വരുന്നതും സഹദേവൻ ഓടി റോഡിലെത്തുന്നതും കൊലയാളികളിൽനിന്ന് രക്ഷപ്പെടുവാനായി തീവ്രമായി ശ്രമിക്കുന്നതുമെല്ലാം കാണിക്കുന്നു. കൊലപാതകത്തിന്റെ ഭീകരമുഖവും കൊലയാളികളിലൊരാൾ സഹദേവനെ താക്കീതുചെയ്യുന്നതും കാണിക്കുന്നു. പന്ത്രണ്ടാമത്തെ സീൻ വീട്ടിലെത്തിയ സഹദേവന്റെ മാനസികാവസ്ഥ വെളിവാക്കുന്നതാണ്. ആ കുടുംബത്തിന്റെ ശാന്തവും ഊഷ്മളവുമായ അവസ്ഥ കാണിക്കുന്നു. അവിടെ സഹദേവനെ അന്വേഷിച്ച് നാലു പോലീസുകാരെത്തുന്നു. അവർ കൊലപാതകം കണ്ടോയെന്ന് സഹദേവനോട് തിരക്കുന്നു. സഹദേവൻ കണ്ടില്ലെന്ന് നുണപറഞ്ഞ് പോലീസുകാരെ തിരിച്ചയയ്ക്കുന്നു.

കഥയെക്കാൾ തീവ്രവും ശക്തവുമായി തിരക്കഥയിൽ ഭൂതകാലം അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. രേവതി, പോലീസുകാർ, കൊലയാളികൾ തുടങ്ങിയവരെല്ലാം നിയതമായ സാന്നിദ്ധ്യത്തോടെ ഈ ഭാഗത്ത് പ്രവർത്തിക്കുന്നുമുണ്ട്.

കഥയിലില്ലാത്തതും തിരക്കഥയിൽ ശ്രദ്ധേയമായ സാന്നിദ്ധ്യം പുലർത്തുന്നതുമായ കഥാപാത്രമാണ് മറ്റൊരു അപരിചിതൻ. ഈ കഥാപാത്രം ശ്രദ്ധിക്കുന്നത് ഇനിയൊരു കുടുംബത്തെയാണ്. കലാപം തൽക്കാലത്തേക്ക് ശമിച്ചെങ്കിലും അത് ഇനിയും വരുവാനുള്ള സാധ്യത ഈ കഥാപാത്രചിത്രീകരണങ്ങളിലൂടെയാണ് തിരക്കഥയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

കഥയിൽ ഈ ഭാഗം അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത് ഇനിയൊരു രീതിയിലാണ്. അതിനായി സംഭാഷണത്തിന്റെ സൂചിതാർത്ഥത്തെയാണ് പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. സംഭാഷണഭാഗം പറയുന്നത് രേവതിയാണ്. *ഒരു കലാപത്തിൽനിന്നുകൂടി നമ്മൾ രക്ഷപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു, അല്ലേ?* രേവതി സഹദേവനോടു നടത്തുന്ന ഈ ചോദ്യം തുടർന്നും കലാപമുണ്ടാകുമെന്ന സൂചന തരുന്നതാണ്.

കഥയിലില്ലാത്തതും തിരക്കഥയിൽ സാന്നിദ്ധ്യം പുലർത്തുന്നതുമായ ഗാന്ധിപ്രതിമ ശക്തമായ കഥാപാത്രസ്വഭാവംതന്നെയാണ് പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നത്. ദൃശ്യാവതരണത്തിന്റെ അപാരമായ സാന്നിദ്ധ്യത്തിലൂടെ ഗാന്ധിയെന്ന സവി

ശേഷവ്യക്തിത്വത്തെ പുനർവിചിന്തന വിധേയമാക്കുകകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഗാന്ധി പ്രതിമയ്ക്കു മുന്നിലെ ദീപം തെളിക്കുന്ന ഏഴുവയസുകാരി പെൺകുട്ടിയും തിരക്കഥയിലെ ദീപ്തമായ സാന്നിദ്ധ്യമാണ്.

വായനയ്ക്ക് അനുരൂപമായ രീതിയിൽ കല്പനകൾ നടത്തുവാൻ പാകത്തിനാണ് കഥയിലെ കഥാപാത്രങ്ങളെ സൃഷ്ടിച്ചിരിക്കുന്നത്. വാങ്മയകല്പനകൾക്കും വിശകലനങ്ങൾക്കുമുള്ളിലാണ് കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്ഥാനം. ദൃശ്യശബ്ദസൂചനകളുടെ അവതരണത്തിനൊപ്പം പ്രാധാന്യത്തോടെ കഥ അവതരിപ്പിക്കാനാണ് തിരക്കഥയിലെ കഥാപാത്രങ്ങളെ സൃഷ്ടിച്ചിരിക്കുന്നത്. മാധ്യമവ്യത്യാസം കഥാപാത്രാവതരണത്തെ ഭിന്നമായ രീതിയിലാണ് അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഈ അവതരണം അവരുടെ സ്വഭാവത്തെയും ഓരോ അനുപാതത്തിൽ സ്വാധീനിച്ചിരിക്കുന്നു.

പാരായണ വിശകലനം

ഓരോ ലിഖിത മാധ്യമത്തിനും അതാതിന്റേതായ പാരായണരീതിയാണുള്ളത്. ഈ പാരായണരീതി അർത്ഥോൽപാദനവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതാണ്. കഥയുടെയും തിരക്കഥയുടെയും വായന ഭിന്നമായ അനുഭവവും കല്പനകളുമാണ് വായനക്കാരനിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. കഥയുടെ വായന അനുഭൂതിദായകമാണെങ്കിൽ തിരക്കഥാവായന പ്രത്യുൽപന്നപരമാണ്. അനുഭൂതിധായകത്വവും പ്രത്യുൽപന്നപരതയും സൃഷ്ടിക്കുന്നതിൽ മാധ്യമത്തിനനുസരിച്ചുള്ള ചിഹ്നവ്യവസ്ഥയ്ക്ക് അതാതിന്റേതായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്. അക്ഷരങ്ങളുടെ സമൂഹത്തിന് അർത്ഥം പകർന്നു നൽകുന്ന ഭാഷാവിനിയോഗമാണ് കഥയിലും തിരക്കഥയിലുമുള്ളത്. അർത്ഥം പകർന്നുനൽകുന്ന ആവിഷ്കാരരീതിയാണ് ഇവയെ ഭിന്നമാക്കുന്നത്.

വായനക്കാരന്റെ ധിഷണ, ഭാവന, വികാരം, കല്പനാവൈഭവം തുടങ്ങിയവയെ ആസ്വാദനത്തിനായി എല്ലാ ലിഖിതരൂപങ്ങളും/ കൃതികളും ആവശ്യപ്പെടുന്നു. ഈ ആവശ്യപ്പെടലിന്റെ തോതും പ്രയോഗരീതിയും ഭിന്നമായിരിക്കുമെന്നു മാത്രം. വായനാവേളയിൽ വാക്കുകളും വാചകങ്ങളും വായനക്കാരന്റെ ബോധമണ്ഡലത്തിലേക്ക് കടന്നുവരുന്നു. അവിടെവച്ച് ലിഖിതചിഹ്നങ്ങൾക്ക് ഡിക്കോഡിങ് സംഭവിക്കുകയും അവബോധകല്പനാസങ്കല്പങ്ങളായിത്തീരുകയും ചെയ്യുന്നു. ഈ കല്പനാസങ്കല്പങ്ങളാകുന്ന പരിവർത്തനഘട്ടത്തിൽ അവബോധകല്പനാസങ്കല്പങ്ങൾ അനുഭൂതികളും പ്രത്യുൽപന്നപരതയുമെല്ലാമായിത്തീരുന്നു.

കഥകൾ എഴുതുന്നതുതന്നെ വായിച്ച് ആസ്വദിക്കാനാണ്. വായനയിലൂടെ സവിശേഷമായ അനുഭൂതി സൃഷ്ടിക്കുവാൻ പാകത്തിനാണ് അതിലെ ഭാഷ ക്രമീകരിച്ചവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അമൂർത്തമായ ദൃശ്യകല്പനങ്ങൾ കഥയുടെ ആത്മഭാവത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. *സംശയത്തിന്റെ ദുർഭൂതം അവർക്കുള്ളിൽനിന്നും പുറത്തുചാടി* . ഇത് കഥയിൽമാത്രം ഉപയോഗിക്കാൻ കഴിയുന്ന അമൂർത്തമായ ദൃശ്യകല്പനയാണ്. *സംശയത്തിന്റെ ദുർഭൂത* ത്തെ ഒരു ദൃശ്യത്തിനും അവതരിപ്പിക്കാൻ കഴിയുകയില്ല. വായനക്കാരന്റെ മനോമുകുരത്തിൽ

അമൂർത്തമായ ദൃശ്യകല്പനകൾ നടത്തുവാൻ ഈ സവിശേഷകല്പനയ്ക്ക് കഴിയുന്നു. ഒന്നിനുപിറകെ ഒന്നായി കഥാഖ്യാനത്തിനനുസരിച്ചുവരുന്ന അമൂർത്തസ്വഭാവമുള്ള ദൃശ്യകല്പനകളും ഭാഷയുടെ കാവ്യാത്മകതയും എഴുത്തുകാരന്റെ അവസരോചിതമായ ഇടപെടലുകളും കഥകൾക്ക് സവിശേഷമായ അനുഭവമാണ് പ്രദാനം ചെയ്യുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ വായനക്കാരന്റെ മനക്കണ്ണാണ് വസ്തുതകൾ കാണുന്നത്. ബാഹ്യനേത്രങ്ങൾ നേരത്തെ കണ്ടതും മനസ്സ് അറിഞ്ഞതുമായ വസ്തുതകൾക്ക് ആന്തരദൃശ്യകല്പനകളാണ് മനക്കണ്ണ് നൽകുന്നത്. വായനക്കാരന്റെ അനുഭൂതികൾക്ക് സവിശേഷമായ വൈകാരികതയും ആഴവും സൃഷ്ടിക്കുവാൻ ഈ വായനാനുഭവത്തിന് കഴിയുന്നു.

തിരക്കഥ എഴുതുന്നത് സിനിമ സൃഷ്ടിക്കുവാൻവേണ്ടിയാണ്. ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങൾ വ്യക്തമാകുന്ന രീതിയിൽ വസ്തുതകൾ അവതരിപ്പിച്ചാണ് അതിലെ ഭാഷ ക്രമീകരിക്കുന്നത്. മൂർത്തമായ കല്പനകളും ദൃശ്യാവതരണവും തിരക്കഥയുടെ അവതരണസ്വഭാവമാണ്. ഒരേസമയം കഥപറയുകയും കാണിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതാണ് തിരക്കഥയുടെ ആഖ്യാനസ്വഭാവം. *ഒരു കറുത്ത തുണി കാറ്റിൽ പറന്നുപറന്ന് പോകുന്നു* . ഇത് തിരക്കഥയിൽ പറയുന്നതിന്റെ ഭാഗമായി കാണിക്കുന്ന അവതരണമാണ്. കറുത്ത തുണി, കാറ്റിന്റെ മൂർത്തസാന്നിദ്ധ്യം, പറന്നുപോകുന്ന രീതികൾ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ദൃശ്യചിഹ്നങ്ങളാണ്. ഇവയെ തുടർച്ച സൃഷ്ടിക്കുവാനായി ചലനാത്മകമായാണ് അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ മൂർത്തമായ കല്പനകൾ നടത്തുവാൻ പാകത്തിനാണ് ഇവയുടെ അവതരണം. ബുദ്ധിയെ ഒന്നിൽനിന്നും മറ്റൊന്നിലേക്ക് ഞൊടിയിടകൊണ്ട് ചലിപ്പിക്കുവാനുള്ള ബൗദ്ധികവ്യാപരവുമായും ദൃശ്യസാക്ഷരതയുടെ ഫലമായി വസ്തുതകളെ ദൃശ്യാത്മകമായി കല്പിച്ചെടുക്കുവാനുമുള്ള പ്രതിഭാവിലാസവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതാണ് തിരക്കഥയുടെ ആസ്വാദനം. തിരക്കഥ പറയുന്നത് കഥയെ ശകലങ്ങളാക്കിയാണ്. ഈ ശകലത്തെ സാമാന്യമായി സീൻ എന്നു വ്യവഹരിക്കാം. ഓരോ സീനും സൃഷ്ടിക്കുന്നത് വിവിധ ഘടകങ്ങളുടെ സമ്മേളനത്തോടെയാണ്. ഒരു സീനിൽ പറയുന്ന കഥാഭാഗം, ആ ഭാഗത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ, കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ശരീരഭാഷാദി അഭിനയ പ്രകടനം, ശബ്ദദൃശ്യസൂചനകൾ തുടങ്ങിയവയുടെ സമ്മേളനത്തിലൂടെയാണ് കഥാഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. ഈ ഘടകങ്ങളെയെല്ലാം മനസ്സിന്റെ തിരശീലയിൽ കല്പിച്ചെടുത്തുവേണം തിരക്കഥയുടെ പാരായണം നിർവ്വഹിക്കുവാൻ. യഥാർത്ഥത്തിലിതിന് സാമാന്യമായ പരിശീലനം ആവശ്യമാണ്.

കഥയുടെ അനുഭവവും തിരക്കഥയുടെ പ്രത്യുൽപന്നപരതയും വായനക്കാരനെ ആശ്രയിച്ച് വ്യത്യാസപ്പെട്ടിരിക്കും. മാധ്യമത്തോടുള്ള മനോഭാവം, സമീപനം എന്നിവയ്ക്കൊപ്പം ഭാവനാവിശകലനശേഷി, മനോഭാവം തുടങ്ങിയവയും സാഹചര്യാനുസരണം ഓരോ അനുപാതത്തിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നു. കഥ, തിരക്കഥ എന്നീ മാധ്യമങ്ങളെ താരതമ്യപ്പെടുത്തി വിശകലനം ചെയ്യുന്നതിൽ പാരായണ സ്വഭാവത്തിനും നിർണ്ണായക സ്വാധീനമാണുള്ളത്.

5

ആഖ്യാനസ്വഭാവം

കഥയും തിരക്കഥയും ആഖ്യാനിക്കുന്നത് അതാതിന്റെതായ രീതികളിലാണ്. വികാരങ്ങളുടെ മാധ്യമീകരിച്ച പ്രത്യക്ഷീകരണമാണ് ഇരുമാധ്യമങ്ങളും പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നത്. ലിഖിതഭാഷയുടെ അർത്ഥാവതരണ സാധ്യതയും ആശയാവിഷ്കാരരീതിയും പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയാണ് കഥയും തിരക്കഥയും ആഖ്യാനിക്കുന്നതെങ്കിലും ആഖ്യാനാനന്തരം അർത്ഥവിനിമയവും ആശയാവിഷ്കാരവും ഭിന്നവ്യക്തിത്വവും സ്വഭാവവുമാണ് പുലർത്തുന്നത്. കഥയുടേത് വാങ്മയചിത്രീകരണത്തിൽ അധിഷ്ഠിതമായി പുരോഗമിക്കുന്ന ആഖ്യാനമാണ്. തിരക്കഥയുടേത് ദൃശ്യഉണർവോടെ വസ്തുതകൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ആഖ്യാനമാണ്. രചയിതാവ് ഉദ്ദേശിക്കുന്ന അർത്ഥതലങ്ങളും ഭാവലോകവും കൃതിയിൽനിന്നും പാരായണത്തിലൂടെ ഉത്പാദിപ്പിച്ചെടുക്കുവാൻ കഴിഞ്ഞാൽ ഒരു മാധ്യമമെന്ന നിലയിൽ അതിനെ വിജയമായി പരിഗണിക്കാം. രചയിതാവ് ഉദ്ദേശിക്കാത്തത് നിഗമനത്തിലൂടെ കണ്ടെത്തിയും ഭാവലോകങ്ങൾ നവമായ രീതിയിൽ സൃഷ്ടിച്ചെടുത്തും നടത്തുന്ന പാരായണമാണ് സർഗ്ഗാത്മകപാരായണം. സർഗ്ഗാത്മക പാരായണത്തിലൂടെ നവമായൊരുനുഭവമാണ് അനുവാചകന് സാദ്ധ്യമാകുന്നത്.

കഥയെ, തിരക്കഥയെ രചയിതാവിന്റെയും വായനക്കാരന്റെയും സ്ഥാനങ്ങൾ ഉപേക്ഷിച്ച് നോക്കുമ്പോൾ ഉരുത്തിരിയുന്ന ചില കല്പനകളാണ് പരിശോധനാവിധേയാമാക്കുന്നത്.

ആശയം —> രചയിതാവ് —> പാഠം —> വായനക്കാരൻ —> അർത്ഥകല്പന.

ഈ ക്രമം കഥയിലും തിരക്കഥയിലും ദർശിക്കുവാൻ കഴിയും. ഈ ഘടകങ്ങളുടെ സ്വഭാവത്തിലും അർത്ഥവിശകലനത്തിലും മാധ്യമത്തിനനുസരിച്ചുള്ള ഭിന്നത, ദർശിക്കാവുന്നതാണ്. രചയിതാവ് ആശയത്തിൽ നിന്നും അർത്ഥോൽപാദന ശേഷിയുള്ള കഥയോ തിരക്കഥയോ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. പാഠം എന്തായിരിക്കണമെന്നും പാഠത്തിലൂടെ എന്തുവിനിമയം ചെയ്യണമെന്നും നിശ്ചയിക്കുന്നത് പൂർണ്ണമായും രചയിതാവുതന്നെയാണ്. പാഠം പൂർണ്ണമാകുന്നതോടെ രചയിതാവിന്റെ സൃഷ്ടിയാണ് പൂർണ്ണമാകുന്നത്. പൂർണ്ണമായ സൃഷ്ടി (പാഠം) നിയത വ്യക്തിത്വവും സ്വഭാവം പുലർത്തുന്ന സാഹിത്യമാധ്യമമാണ്. ഈ സാഹിത്യമാധ്യമത്തെയാണ് വായനക്കാരൻ സമീപിക്കുന്നത്. ഇവിടെ സാഹിത്യമാധ്യമം അഥവാ സ്രാഷ്ടാവ് അപ്രത്യക്ഷമാകുകയുമാണ് ചെയ്യുന്നത്. വായനക്കാരൻ പാഠ

ത്തിൽനിന്നും വായനയിലൂടെ അർത്ഥം ഉത്പാദിപ്പിക്കുന്നു. യഥാർത്ഥത്തി ലിവിടെ പാഠം അഥവാ കൃതി അർത്ഥോൽപാദനത്തിന് നിമിത്തമായ അല്ലെ ങ്കിൽ കാരണമായ ഘടകം മാത്രമാണ്. വായനക്കാരനെ സംബന്ധിച്ചിട ത്തോളം പ്രസക്തമായിട്ടുള്ളത് പാഠമല്ല പാഠത്തിൽനിന്നും കല്പിച്ചെടു ത്തതൊ ഉൽപാദിപ്പിച്ചതൊ ആയ അർത്ഥമാണ്.

വിശകലനവും വിചാരവും

ആശയം, രചയിതാവ്, പാഠം, വായനക്കാരൻ, അർത്ഥകല്പന എന്നി വയെയാണ് ഇവിടെ സാമാന്യമായ വിശകലന വിചാരത്തിന് വിധേയമാ ക്കുന്നത്. കഥ, തിരക്കഥ എന്നീ മാധ്യമസ്വഭാവങ്ങളെ മുൻനിറുത്തിയാണ് വിശകലനവിചാരം നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. രചയിതാവ് അഥവ ആഖ്യാതാവ് സർഗ്ഗഭാവനയാൽ നിറഞ്ഞവനാണ്. രചയിതാവിന്റെ സർഗ്ഗഭാവന ആശയ ത്തിനുമേൽ പ്രവർത്തിക്കുമ്പോൾ സവിശേഷമായ രാസപ്രവർത്തനം മസ്തി ഷ്കത്തിൽ സംഭവിക്കുന്നു. ഈ രാസപ്രവർത്തനത്തിന്റെ രൂപം വായന ക്കാരന് വ്യക്തമാക്കേണ്ടതുണ്ട്. വായനക്കാരനായി രാസപ്രവർത്തന ഫലത്തെ മാധ്യമീകരിക്കുന്നതോടെയാണ് പാഠത്തിന്റെ സൃഷ്ടി സംഭവി ക്കുന്നത്. പാഠത്തിന്റെ പാരായണവേളയിൽ വായനക്കാരന്റെ മസ്തിഷ്ക ത്തിലാണ് ആശയകല്പനകൾ ഉത്ഭൂതമാകുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ ആശയകല്പനകൾ പാഠത്തിന്റെ രൂപസ്വഭാവങ്ങളുടെ നാലതിരു കൾക്കുള്ളിൽനിന്നാണ് സംഭവിക്കുന്നത്. വായനക്കാരന്റെ ഭാവനയെയും ചിന്താരീതികളെയും വികാരസങ്കല്പങ്ങളെയും എങ്ങനെയെല്ലാം നിയന്ത്രി ക്കണമെന്ന് രചയിതാവ് മുൻകൂട്ടി നിശ്ചയിക്കുന്നു. ഈ നിശ്ചയത്തിനനു സരിച്ചാണ് പാഠത്തിന്റെ സൃഷ്ടി ക്രമീകരിക്കുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ രചയി താവ് പാഠത്തിലൂടെ വായനക്കാരന്റെ ആസ്വാദനകല്പനകളെ നിയന്ത്രിക്കു കയാണ് ചെയ്യുന്നത്. വായനക്കാരൻ ഈ നിയന്ത്രണത്തെപ്പറ്റി അറിയുന്ന തേയില്ല. പാഠം സവിശേഷമായ അന്തരീക്ഷ സൃഷ്ടികൂടിയാണ് നിർവ്വഹി ക്കുന്നത്. ഈ അന്തരീക്ഷസൃഷ്ടിക്കുള്ളിൽ നിന്നുകൊണ്ട് ഭാവനയെ ചിന്തയെ യുക്തിയെയെല്ലാം വളർത്തിയെടുത്ത് അർത്ഥകല്പന നടത്തുക യാണ് ചെയ്യുന്നത്. പാഠത്തിനുള്ളിൽനിന്നുകൊണ്ടുള്ള ചിന്താവിശകലനങ്ങ ളിൽ മുഴുവൻ രചയിതാവിന്റെ സ്വാധീനമുണ്ട്. പാഠത്തിൽനിന്നും പുറത്തു കടന്ന് വായനക്കാരൻ നടത്തുന്ന ചിന്താവിശകലനങ്ങൾ വായനക്കാരന്റെ വ്യക്തിത്വത്തിന്റെയും ആസ്വാദനസ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെയും ഭാഗമാണ്.

ഒരു കൃതിയിൽനിന്നും മറ്റൊരു കൃതി സൃഷ്ടിക്കുന്ന അനുകല്പ നവേളകളിൽ മൂലകൃതിയിൽനിന്നും/ പാഠത്തിൽനിന്നും പുറത്തുകടന്ന് അതിനെ മാധ്യമീകരിക്കുന്ന പ്രക്രിയയാണ് നടക്കുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ അനുകല്പനപ്രക്രിയയും സവിശേഷമായ സർഗ്ഗാത്മക രചനാക്രിയതന്നെ യാണ്. ആശയമായി മൂലകൃതി മുന്നിലുണ്ടെന്നുമാത്രം. രചയിതാവിന്റെ ഭാവ ന, പാഠത്തിന്റെ രൂപം/ മാധ്യമരൂപം, വായനക്കാരന്റെ സ്വഭാവം, അർത്ഥ കല്പനയുടെ രീതി തുടങ്ങിയവ ഇവിടെയും പ്രസക്തമായി വരുന്ന വസ്തു

തകൾതന്നെയാണ്.

കഥകൾ സാഹിത്യവും കലയുമാകുന്നു.

കഥകളുടെ ആഖ്യാനരീതികൾക്ക് പ്രാഥമീകമായിത്തന്നെ സാഹിത്യമെന്നും കലയെന്നും രണ്ട് മേഖലകൾ കല്പിക്കാവുന്നതാണ്. ലിഖിതരൂപത്തിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന കഥകൾ സാഹിത്യവും ദൃശ്യരൂപത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥകൾ കലയുമാണ്. മാധ്യമീകരണരീതി സാഹിത്യത്തിനും കലകൾക്കും പല മേഖലകൾ നൽകുന്നു. ചെറുകഥ, നോവൽ തുടങ്ങിയവയും മഹാഭാരതവും ബൈബിളും പോലെയുള്ള ആഖ്യാനങ്ങളും കഥകൾ ഓരോ രീതിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന മാധ്യമങ്ങളാണ്. മഹാഭാരതത്തിലും ബൈബിളിലുമെല്ലാം കഥകളുടെ ശൃംഖലയാണ് അവയ്ക്ക് രൂപം നൽകുന്നത്. ലിഖിതഭാഷയുടെ അർത്ഥാവിഷ്കാര സ്വഭാവത്തെയാണ് ഈ സാഹിത്യകൃതികൾ ആഖ്യാനത്തിനായി പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നത്.

നാടകം, സിനിമ, ടെലിസീരിയലുകൾ, നൃത്തം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം കലാരൂപങ്ങളാണ്. ചിട്ടപ്പെടുത്തി അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഏറെ കലാരൂപങ്ങൾക്കും പാഠം ഉണ്ടായിരിക്കും. യഥാർത്ഥത്തിൽ ലിഖിതഭാഷയുടെ ശക്തി സ്വാധീനത്തിൽനിന്നും സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഈ പാഠങ്ങൾ സാഹിത്യംതന്നെയാണ്.

സാഹിത്യത്തിലേക്കും കലയിലേക്കുമുള്ള കഥകളുടെ കടന്നുകയറ്റം വ്യക്തമാക്കുന്നത് അതിന്റെ ആഖ്യാന വിപുലനത്വംതന്നെയാണ്.

കഥകൾ കാലത്തിന്റെ ദർപ്പണം

ഓരോ കഥയും സാഹചര്യാനുസരണം മാധ്യമീകരണത്തിനു വിധേയമാകുന്നത് കാലത്തിന്റെ സ്വാധീനത്തിനനുസരിച്ചാണ്. കാലത്തിന്റെ സ്വാധീനം സംസ്കാരത്തെ, മനോഭാവത്തെ, വിശ്വാസസങ്കല്പങ്ങളെയെല്ലാം ഓരോ അനുപാതത്തിൽ സ്വാധീനിക്കുന്നു. ഈ സ്വാധീനം ആഖ്യാനരീതിയെയും മാധ്യമസ്വഭാവത്തെയും രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിൽ നിർണ്ണായകമായി നിൽക്കുന്നു.

സംസ്കാരത്തിന്റെ വളർച്ച അറിവിന്റെയും സാങ്കേതികതയുടെയും ശാസ്ത്രത്തിന്റെയുമെല്ലാം വളർച്ചയുടെ പരിണതഫലമാണല്ലോ. ആഖ്യാനരീതിയെന്നാൽ ആവിഷ്കാരത്തിന്റെ സ്വഭാവവിശേഷതകളാണെന്ന് സാമാന്യമായി വ്യവഹരിക്കാം. ഉദാഹരണത്തിനായി ചെറുകഥയെന്ന സാഹിത്യമാധ്യമത്തെയെടുക്കാം. ചെറുകഥയുടെ ആഖ്യാനരീതികൾ ഏതെല്ലാം രീതിയിലാണ് തന്ത്രപൂർവ്വം വളർത്തിയെടുത്തതെന്ന് കഥാചരിത്രം പരിശോധിച്ചാൽ വ്യക്തമാകും.

ആധുനികതയുടെ കാലത്ത് കഥാഖ്യാനം നിർവഹിച്ചതിൽനിന്നും ഭിന്നമായാണ് ഉത്തരാധുനികതയുടെ കാലത്ത് കഥാഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. ഉത്തരാധുനികത ഈ കാലത്തിന്റെ ആകെയുള്ള കലാസംസ്കാരികാവസ്ഥയുടെ പ്രതിഫലനംതന്നെയാണല്ലോ. വ്യവസായവൽക്കൃതസമൂ

ഹവും കംപ്യൂട്ടർവൽക്കൃത ജീവിതാവസ്ഥയും മനുഷ്യമനോഭാവങ്ങളെ മാറ്റി മറിച്ചു. സൈബർ സാഹിത്യത്തിന്റെ സ്വാധീനം ആസ്വാദനത്തെ നവമായ നിർവചനത്തിന് വിധേയമാക്കി. പരസ്യങ്ങളും ആഗോളവ്യവസായ സംസ്കാരവും മനുഷ്യനിൽ ചെലുത്തിയ ശക്തമായ സ്വാധീനഫലമായി ആകെയൊരു ആഴമില്ലായ്മ അവന്റെ പ്രവൃത്തികളിലും ചിന്താരീതികളിലും പ്രകടമായി. ഈ സാഹചര്യത്തിലാണ് ഉത്തരാധുനികതയുടെ സവിശേഷകളെന്നു വിശേഷിപ്പിക്കുന്ന കഥാഖ്യാനരീതികൾ ശ്രദ്ധേയമായത്. അതികഥാസങ്കേതം, അപനിർമ്മാണം, മറുപാഠസൃഷ്ടി തുടങ്ങിയവയെല്ലാം കഥാഖ്യാനത്തെ സ്വാധീനിക്കുകയും രൂപപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്ത ഉത്തരാധുനിക സൃഷ്ടിസങ്കേതങ്ങളാണ്.

ബൗദ്ധികതയുടെ പ്രത്യുൽപനം

കഥയെ മാധ്യമീകരിച്ച് ഏത് രൂപത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ചാലും ആത്യന്തികമായി അത് ബൗദ്ധികതയുടെ പ്രത്യുൽപന്നമാണ്. വ്യക്തമായി പറഞ്ഞാൽ ആഖ്യാതാവിന്റെ ഭാവനാസ്വാധീനമുള്ള ബൗദ്ധിക പ്രത്യുൽപന്നം. ഒരു കഥയുടെ രൂപീകരണത്തിനായി ഉപയോഗിക്കുന്ന ഭാവന, ബുദ്ധി, സർഗ്ഗാത്മകത, പരിശ്രമം, അറിവ് തുടങ്ങിയവയുടെ തോത് കൃത്യമായ ഒരു നിർണ്ണയത്തിന് വിധേയമല്ല. എന്നാലും ഇവയുടെ ശക്തമായ സാന്നിദ്ധ്യം തള്ളിക്കളയാനുമാവില്ല.

ഓരോ കഥയ്ക്കും മാധ്യമീകരണരീതിക്കൊപ്പംതന്നെ ഓരോ അന്തരീക്ഷമുണ്ട്. ഈ അന്തരീക്ഷം കഥ നടക്കുന്ന പശ്ചാത്തലവും കഥയിലെ സാഹചര്യാവതരണവും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വ്യക്തിത്വസ്വഭാവവുമെല്ലാമായി ബന്ധപ്പെട്ടു നിൽക്കുന്നതാണ്. കഥയുടെ അവതാരകരായി അതിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് അവരുടെതായ പ്രവർത്തന ബൗദ്ധികമണ്ഡലങ്ങളുണ്ട്. യഥാർത്ഥത്തിലിത് കഥാന്തരീക്ഷവുമായി ചേർന്നാണ് നിൽക്കുന്നത്. മാധ്യമത്തിനനുസരിച്ചുള്ള കഥാഖ്യാനതന്ത്രവും ബൗദ്ധികവിനിയോഗരീതിയുമുള്ള മാധ്യമരൂപങ്ങളായ കഥകളാണ് ശ്രദ്ധേയമാകുന്നത്. ദൃശ്യമാധ്യമങ്ങളിലൂടെ കഥ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ കാഴ്ചയുടെ അപാരമായ ശക്തിയെപ്പറ്റി രചയിതാവ് അറിഞ്ഞിരിക്കണം. അനുവാചകൻ എങ്ങനെ കഥ കാണുന്നു എന്നുള്ളതും കാണുമ്പോൾ എന്ത് കല്പിച്ചെടുക്കുന്നു എന്നുള്ളതും ആഖ്യാനസമയത്തുതന്നെ മനക്കണ്ണുകൊണ്ട് കാണുവാൻ കഴിയുന്ന ആഖ്യാതാക്കൾക്കേ വിജയകരമായ ദൃശ്യമാധ്യമരൂപങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ കഴിയൂ.

തിരക്കഥയെ സിനിമയെന്ന ദൃശ്യകലയുടെ സാഹിത്യമായായാണല്ലോ പ്രാഥമികമായി സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. തിരശീലയിൽ കാണിക്കുവാനും കേൾപ്പിക്കുവാനുമുള്ള വസ്തുതകളെയാണ് ആഖ്യാതാവിന് തിരക്കഥയിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കേണ്ടത്. സിനിമയിലെ ദൃശ്യങ്ങളുടെയും ശബ്ദങ്ങളുടെയും സാധ്യതകൾ തന്ത്രപരമായി വിനിയോഗിച്ച് കഥ പറയുവാനുള്ള പ്രതിഭയാണ് തിര

ക്കഥാരചയിതാവിന് ആവശ്യം. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ പ്രതിഭ ബൗദ്ധിക ഭാവനയുടെ പ്രത്യുൽപന്നമാണ്. ഓരോ തിരക്കഥാരചയിതാവിനും ദൃശ്യ ശബ്ദങ്ങളെ സമന്വയിപ്പിച്ച് കഥാഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കാൻ ഓരോ രീതികളാണുള്ളത്. ഇത് വ്യക്ത്യാധിഷ്ഠിതമായ പ്രതിഭയുടെ ഭാഗമാണ്. അതിനെ വ്യക്തമാക്കുവാൻ കഴിയുകയില്ല. എന്നാൽ തിരക്കഥയിലെ ദൃശ്യശബ്ദ സൂചനകൾ എങ്ങനെയെല്ലാം കഥാഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുന്നു എന്ന് സാമാന്യമായി വ്യക്തമാക്കുവാൻ കഴിയും.

തിരക്കഥയിലെ ദൃശ്യങ്ങളുടെ സ്വഭാവം

തിരക്കഥാഖ്യാനവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് ദൃശ്യസൂചനകൾ പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. ചലനമുള്ള ദൃശ്യങ്ങൾ, ചലനമില്ലാത്ത ദൃശ്യങ്ങളെന്ന് ആദ്യംതന്നെ ദൃശ്യങ്ങളെ രണ്ടായി തിരിക്കാം. ഇത് കേവലമായ ഒരു നിർണ്ണയം മാത്രമാണ്. സൂക്ഷ്മമായി നിർണ്ണയിക്കുമ്പോൾ, പ്രധാനദൃശ്യങ്ങൾ, പശ്ചാത്തല ദൃശ്യങ്ങൾ, ഭാവദൃശ്യങ്ങൾ എന്ന് വേർതിരിച്ച് വിശകലനവിധേയമാക്കേണ്ടതുണ്ട്.

ചലനമുള്ള ദൃശ്യങ്ങൾ

തിരക്കഥയിലെ ഏറെ ദൃശ്യങ്ങളും ചലനമുള്ളവയാണ്. കഥാപാത്രങ്ങൾ, പശ്ചാത്തലത്തിൽ വരുന്ന വാഹനങ്ങൾ, പറക്കുന്ന പക്ഷികൾ, കാറ്റിന്റെ സാന്നിദ്ധ്യം, കടൽത്തിര തുടങ്ങിയുള്ള ദൃശ്യങ്ങളെല്ലാം ചലനത്തിന്റെ സാദ്ധ്യതയിലാണ് യാഥാർത്ഥ്യപ്രതീതിയൊടെ നിലനിൽക്കുന്നത്.

ചലനമില്ലാത്ത ദൃശ്യങ്ങൾ

ചലനമില്ലാത്ത ദൃശ്യങ്ങളെ സവിശേഷമായ അർത്ഥവ്യാപ്തിയെ തിരക്കഥയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് സാധാരണമാണ്. ഒരു നിരത്ത്, ഗാന്ധി പ്രതിമ, ഉയർന്നു നിൽക്കുന്ന സൗധം തുടങ്ങിയവ ചലനമില്ലാത്ത ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് ഉദാഹരണമാണ്.

പ്രധാന ദൃശ്യങ്ങൾ

തിരക്കഥ സൃഷ്ടിക്കുമ്പോൾ കഥയെ നേരിട്ട് ആഖ്യാനം ചെയ്ത് വളർത്തിയെടുക്കുന്നതിന് കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെയും അവരുടെ പ്രവർത്തനങ്ങളിലൂടെയും വസ്തുതകളെ പ്രാധാന്യത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളാണ് പ്രധാന ദൃശ്യങ്ങൾ. കലാപം എന്ന തിരക്കഥയിൽനിന്നും ഇതിനുള്ള ഉദാഹരണം ചുവടെ ചേർക്കുന്നു.

അക്രമാസക്തരായ ഒരുപറ്റം ആളുകൾ വടിവാൾ, പത്തൽ തുടങ്ങിയവ ഉയർത്തിപ്പിടിച്ച് ആ നിരത്തിലേക്ക് പ്രവേശിക്കുന്നു. അവരുടെ നേതാവെന്നു തോന്നിക്കുന്ന വ്യക്തിയുടെ മുഖം രോഷത്താൽ ജ്വലിക്കുകയാണ്. അയാൾ കൂടെയുള്ളവർക്ക് നിർദേശം നൽകുന്നു.

അക്രമാസക്തമായ ലഹളക്കാരുടെ നേതാവ്

അടിച്ചു തകർക്കണം. ഒന്നും ബാക്കിവെച്ചേക്കരുത്.

നേതാവിന് പിന്നിൽ നിന്നവർ മുന്നോട്ട് ഓടുന്നു. അവർ കടകൾ തല്ലിത്തകർക്കുന്നു. വാഹനങ്ങൾക്കുനേരെ കല്ലേറിയുന്നു. ഭയന്നു വിറച്ച ജനങ്ങൾ നാലുഭാഗത്തേക്കും ചിതറിയോടുന്നു. വാഹനങ്ങൾ ഉപേക്ഷിച്ച് അതിൽനിന്നും ഇറങ്ങിയോടുന്ന യാത്രക്കാർ. അക്രമികളുടെ അട്ടഹാസവും രക്ഷപെടുവാനായി പായുന്നവരുടെ വിലാപവും ഉയർന്നു കേൾക്കാം.

ഗാന്ധിപ്രതിമയ്ക്ക് എതിർവശത്തെ ഷോപ്പിങ് കോമ്പളക്സിൽ നിന്നും പുറത്തേക്ക് വരുന്നവർ. അവർക്കിടയിൽ മധ്യവയസ്കനായ സഹദേവനും അയാളുടെ ഭാര്യ രേവതിയുമുണ്ട്. രേവതിയുടെ തോളിൽ ആറു മാസം പ്രായമുള്ള മകളുമുണ്ട്. സഹദേവന്റെ കൈയിൽ വാങ്ങിയ സാധനങ്ങളുണ്ട്. അവർ ഭീതിയോടെ നിരത്തിൽ നടക്കുന്ന സംഭവങ്ങൾ കാണുന്നു. തിരിച്ച് ഷോപ്പിങ് കോംപ്ലക്സിലേക്ക് കയറുവാനായി തിരിഞ്ഞ് നോക്കുമ്പോൾ അതിന്റെ ഷട്ടറുകൾ താഴുന്നതാണ് കാണുന്നത്. രേവതി ഭയത്തോടെ സഹദേവനോടു ചേർന്നുനിന്നു. മുന്നോട്ടു നോക്കുമ്പോൾ ഗാന്ധി പ്രതിമയുടെ തല കറുത്ത തുണികൊണ്ട് മൂടിക്കിടക്കുന്നതാണ് കാണുന്നത്.

രേവതി

കലാപം തുടങ്ങിയല്ലോ. ഇനി നമ്മൾ എന്താണു ചെയ്യുക.

അതിന് ഉത്തരമൊന്നും പറയാതെ വല്ലായ്കയുടെ ഒരു ദീർഘനിശ്വാസം വിട്ട സഹദേവനിൻനിന്നും തിരക്കഥ നേരിട്ട് ആഖ്യാനിക്കുന്നതിന്റെ ഭാഗമായ ദൃശ്യങ്ങളാണിവ. ദൃശ്യങ്ങളെ പൂർത്തീകരിക്കുവാനോ അവയ്ക്ക് അർത്ഥപൂർത്തി നൽകുവാനോ കഴിയുന്ന സംഭാഷണശകലങ്ങളാണ് ഇടയ്ക്ക് വരുന്നത്.

പശ്ചാത്തലദൃശ്യങ്ങൾ

ഒരു സവിശേഷമായ അന്തരീക്ഷ സൃഷ്ടി അഥവാ പശ്ചാത്തല സൃഷ്ടി നിർവ്വഹിക്കുന്നതിനായി പ്രാധാന്യത്തോടെ എടുത്തു കാണിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളാണ് പശ്ചാത്തലദൃശ്യങ്ങൾ. കലാപം എന്ന തിരക്കഥ ആരംഭിക്കുന്നത് സവിശേഷമായ അന്തരീക്ഷ സൃഷ്ടിയൊടെയാണ്. ഈ അന്തരീക്ഷസൃഷ്ടിയിൽ ദൃശ്യങ്ങൾക്കുള്ള പ്രാധാന്യം നിർണ്ണായകമാണ്.

കാറ്റ് ശക്തിയോടെ വീശുന്നു. ഒരു കറുത്തതുണി കാറ്റിൽ പറന്ന് പറന്ന് പോകുന്നു. അത് നിരത്തിലൂടെ ഉരുണ്ടും അല്പം ഉയർന്നു പറന്നും പൊയിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. അവസാനമത് നഗരമദ്ധ്യത്തിലെത്തുന്നു. തെല്ല് ശക്തിയായി വീശിയ കാറ്റിൽ പറന്നുയർന്ന് നഗരമധ്യത്തിലെ ഗാന്ധി പ്രതിമയുടെ തല മൂടി വീഴുന്നു. ഗാന്ധിപ്രതിമയ്ക്കു മുന്നിൽ ഒരു ദീപം കത്തിനിൽക്കുന്നുണ്ട്. അതിന്റെ നാളം കാറ്റിൽ ഒന്നു വെട്ടി. പിന്നെ നേരെ നിന്നു കത്തുന്നു. നീലാകാശത്തുകൂടി മേഘക്കീറുകൾ പടിഞ്ഞാറു ദിക്കിലേക്ക് വേഗത്തിൽ പറന്നുപോകുന്നു. ഗാന്ധിപ്രതിമയ്ക്ക് മുന്നിലുള്ള നിരത്തിലൂടെ വാഹനങ്ങളുടെ നീണ്ടനിര ഇഴഞ്ഞു നീങ്ങുന്നു. നിരത്തിന്റെ ഓരം

ചേർന്ന് ഇഴഞ്ഞു നീങ്ങുന്ന വാഹനക്കൂട്ടങ്ങളെ മുറിച്ച് നടക്കുന്ന സാധാരണ ജനങ്ങൾ. ശക്തമായൊരു കാറ്റുവീശുന്നു. ആ കാറ്റിന്റെ ശക്തിയിൽ ഗാന്ധിപ്രതിമയ്ക്ക് മുന്നിൽ കത്തിക്കൊണ്ടിരുന്ന ദീപം അണഞ്ഞുപോകുന്നു. അതിന്റെ കരിന്തിരിയിൽനിന്നും പുകച്ചുരുളുകൾ ഉയരുന്നു. അടിച്ചു വരുന്ന കാറ്റിൽ പൊടിപടലങ്ങളും കടലാസുകഷണങ്ങളുമെല്ലാം ലക്ഷ്യമില്ലാതെ പാറിപ്പറന്ന് പോകുന്നു.

കഥയിൽ തുടർന്ന് സംഭവിക്കാൻ പോകുന്ന ദുരന്തസംഭവങ്ങളുടെ മുന്നോടിയായി സൃഷ്ടിക്കുന്ന അന്തരീക്ഷസൃഷ്ടിയാണ് സവിശേഷമായ ഈ ദൃശ്യസൂചനകളിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ ദൃശ്യങ്ങൾ കഥാഖ്യാനത്തെ വളർത്തിയെടുക്കുന്നതിന്റെ ശക്തമായ ഭാഗമാണ്.

ഭാവദൃശ്യങ്ങൾ

തിരക്കഥാഖ്യാനത്തിനിടയിൽ ദൃശ്യാവതരണത്തിന് അഥവാ സംഭവങ്ങൾക്ക് ശക്തി പകരുവാനും ആർത്ഥികവിസ്തൃതി നൽകുവാനുമായി സാഹചര്യാനുസരണം അവതരിപ്പിക്കുന്ന നിയതവ്യക്തിത്വമുള്ള ദൃശ്യങ്ങളെയാണ് ഭാവദൃശ്യങ്ങൾ എന്നു പറയുന്നത്.

അണഞ്ഞ ദീപത്തിന്റെ കരിന്തിരിയിൽനിന്നും പുകച്ചുരുളുകൾ ഉയരുന്നു.
ഈശ്വരന്മാരുടെ പ്രതിമകൾ അടിച്ചുടയ്ക്കുന്നു.
നിരത്തിൽക്കിടന്ന് വാവിട്ടുകരയുന്ന കുട്ടി
ജീവനു ള്ള മനുഷ്യരുടെ കത്തുന്ന ശരീരങ്ങൾ
പൊട്ടിത്തെറിക്കുന്ന ടെലഫോൺ
കട്ടിലിൽ കിടന്ന് കൈയ്യും കാലും തല്ലി അലച്ചു കരയുന്ന കുട്ടി.
തറയിൽ കിടക്കുന്ന സിഗരറ്റ് കുറ്റിയിൽനിന്നും പുക ച്ചുരുളുകൾ ഉയരുന്നു.
കാറ്റിൽ ഒരു പോസ്റ്റർ പാറി പറക്കുന്നു.
മാനത്തുകൂടി പറന്ന് പോകുന്ന വെള്ളരിപ്ര ാവുകൾ

ഇതുപോലെ സവിശേഷ വ്യക്തിത്വം പുലർത്തുന്ന ഏറെ ദൃശ്യങ്ങൾ ഒരു തിരക്കഥയിൽ ഉപയോഗിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഈ സവിശേഷമായ ചലനാത്മകദൃശ്യങ്ങൾക്ക് അർത്ഥവ്യാപ്തി ലഭിക്കുന്നത് സാഹചര്യത്തിനനുസരിച്ചാണ്.

തിരക്കഥയിലെ ശബ്ദങ്ങളുടെ സ്വഭാവം

തിരക്കഥയുടെ ആഖ്യാനത്തിന് ദൃശ്യങ്ങളോടൊപ്പം തന്നെ ശബ്ദങ്ങളും ഉപയോഗിക്കുന്നു. ദൃശ്യാവതരണങ്ങളെ പൂർത്തീകരിക്കുവാനോ പൂരിപ്പിക്കുവാനോ കഴിയുന്ന സവിശേഷമായ അവസ്ഥയാണ് ശബ്ദത്തിനുള്ളത്. ഈ ശബ്ദാവാവതരണങ്ങളെ സംഭാഷണം, പശ്ചാത്തലസംഗീതം, സവിശേഷമായ ഭാവം പ്രദാനം ചെയ്യുവാൻ കഴിയുന്ന ഭാവശബ്ദങ്ങൾ എന്ന് തിരിക്കാവുന്നതാണ്. പൂർണ്ണമായ തിരക്കഥാശരീരത്തോട് ചേർന്നുനിൽക്കുമ്പോഴാണ് ശബ്ദസൂചനകൾക്ക് ആർത്ഥിക വിസ്തൃതി ലഭിക്കുന്നത്.

സംഭാഷണം

കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വാചികമായ ആശയവിനിമയത്തിനാണ് സംഭാഷണമെന്നു പറയുന്നത്. തിരക്കഥയിലെ സംഭാഷണം അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥാഭാഗവുമായി ചേർന്നുനിൽക്കുന്നതായിരിക്കണം. വ്യക്തമായി പറഞ്ഞാൽ ദൃശ്യാവതരണങ്ങളുടെ അവതരണം വിനിമയം ചെയ്യുന്ന അർത്ഥത്തിന്റെ തുടർച്ചയൊപൂർണ്ണതയൊ സൃഷ്ടിക്കാൻ കഴിയുന്നതായിരിക്കണം സംഭാഷണഭാഗങ്ങൾ. തിരക്കഥയിലെ സംഭാഷണങ്ങൾക്ക് നീണ്ടുപോകുന്ന അവതരണസ്വഭാവം പാടില്ല. കഥാപാത്രരൂപം, സ്വഭാവം, മനോഭാവം തുടങ്ങിയവയ്ക്കനുസരിച്ച് പ്രതികഥാപാത്രഭിന്നമായ ഒരു ശൈലി സംഭാഷണത്തിന് ആവശ്യമാണ്.

പശ്ചാത്തല സംഗീതം

പശ്ചാത്തല സംഗീതം പൂർണ്ണമായും ചലച്ചിത്രവ്യാനത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. പൊതുവേ തിരക്കഥാ രചയിതാവ് അതിനെപ്പറ്റി ചിന്തിക്കേണ്ടകാര്യമില്ല. ദൃശ്യാവതരണം നടത്തുന്നവേളയിൽ അനുരൂപമായ രീതിയിൽ സംവിധായകനാണ് പശ്ചാത്തല സംഗീതത്തെപ്പറ്റിയുള്ള നിർണ്ണയം നടത്തുന്നത്. യുക്തമായ ഒരു സാഹചര്യത്തിൽ കഥയ്ക്ക് ആഴമോ തീക്ഷ്ണതയോ സവിശേഷമായ അന്തരീക്ഷമോ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ ഏതുരീതിയിലുള്ള പശ്ചാത്തലസംഗീതം ഉപയോഗിക്കണമെന്ന് തിരക്കഥാകാരന് തിരക്കഥയിൽ നിർദ്ദേശിക്കാവുന്നതാണ്.

ഭാവശബ്ദങ്ങൾ

തിരക്കഥയിൽ ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്ന ഭാഗത്തിന് അഥവാ സംഭവത്തിന് ശക്തിയും നിയതസ്വഭാവവിശേഷതയും നൽകുവാനായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന ശബ്ദസൂചനകളെയാണ് ഭാവശബ്ദങ്ങളെന്നു പറയുന്നത്.

വാഹനങ്ങളുടെ ഇരമ്പൽശബ്ദം

വാതിൽ ശബ്ദത്തോടെ വലിച്ചടയ്ക്കുന്നു.

സ്ഫോടനത്തിന്റെ ഉഗ്രശബ്ദം.

ജനാലച്ചില്ലുകൾ എറിഞ്ഞുടച്ചതിന്റെ ശബ്ദം.

മുദ്രാവാക്യം വിളിയുടെയും രോദനത്തിന്റെയും ശബ്ദം

ക്വാട്ട്സ് ക്ലോക്കിൽ സമയം അറിയിക്കുന്ന സംഗീതം

ദുർബലമായൊരു ഏങ്ങൽ

തിരക്കഥയിൽ സാന്ദർഭികമായി ഉപയോഗിച്ച ശബ്ദസൂചനകളാണല്ലൊ മുകളിൽ കൊടുത്തിരിക്കുന്നത്. സാഹചര്യത്തിന്റെ അഥവ കഥാന്തരീക്ഷത്തിന്റെ സവിശേഷതയാണ് ഇത്തരം ശബ്ദങ്ങൾക്ക് ഭാവപരമായ അർത്ഥവ്യാപ്തി പ്രദാനം ചെയ്യുന്നത്.

ദൃശ്യശബ്ദങ്ങളുടെ സമന്വയം

ദൃശ്യങ്ങളുടെയും ശബ്ദങ്ങളുടെയും നിയതമായ യോഗമാണ് തിരക്കഥ സൃഷ്ടിക്കുന്നതെന്നു പറയാം. ലിഖിത ഭാഷയുടെ അർത്ഥവ്യഞ്ജകശേഷി പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയാണ് ദൃശ്യങ്ങളെയും ശബ്ദങ്ങളെയും പറ്റി

യുള്ള പ്രതിപാദനങ്ങൾ നിർവഹിക്കുന്നത്. തിരക്കഥ സിനിമയാകുന്നതോടെ യാണ് ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് ജീവസഞ്ചാരണവും ശബ്ദത്തിന് നിയത സ്വരമാധുര്യവുമെല്ലാം ലഭിക്കുന്നത്. സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ദൃശ്യങ്ങൾക്കും ശബ്ദങ്ങൾക്കുമെല്ലാം ഇഴയടുപ്പത്തോടെ നെയ്തെടുത്ത ഒരു ശരീരമാണല്ലോ ഉള്ളത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ ശരീരത്തിന്റെ ഘടനാസൃഷ്ടി പ്രാഥമികമായി കല്പിച്ചവതരിപ്പിക്കുന്നത് തിരക്കഥയിലൂടെയാണ്.

വികാരസൃഷ്ടിയുടെ പ്രസക്തി

കഥയും തിരക്കഥയുമെല്ലാം ഒരു തരത്തിലല്ലെങ്കിൽ ഇനിയൊരുതരത്തിലുള്ള വികാരസൃഷ്ടിയാണ് നിർവഹിക്കുന്നത്. വികാരസൃഷ്ടിയുടെ രീതിയും തോതും മാധ്യമരൂപത്തെയും മാധ്യമീകരണരീതിയേയും മാധ്യമവിധേയമാക്കുന്ന ആശയത്തെയും ആശ്രയിച്ചാണിരിക്കുന്നത്. വികാര വിമലിനീകരണത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥാഴ്സിസും (ഇമവേമൃശെ) ഭാരതീയ കാവ്യമീമാംസകൻ വ്യക്തമാക്കുന്ന ആസ്വാദന സുഖത്തിന്റെ ഭാഗമായി സംഭവിക്കുന്ന - സുഖത്താലുള്ളഴിഞ്ഞശ്രുപാതാതികൾ ഭവിക്കുന്ന അവസ്ഥയുമെല്ലാം വികാരസൃഷ്ടിയുടെ സ്വഭാവത്തെപ്പറ്റിയുള്ള സമഗ്രനിരീക്ഷണത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. ഓരോ കലാരൂപവും ഓരോ സാഹിത്യമാധ്യമവും അതിന്റെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് ആശയത്തോടൊപ്പം വികാരം വിനിമയം ചെയ്തുകൊണ്ടാണിരിക്കുന്നത്. ഇതിൽ കൃത്രിമ സ്വഭാവമുണ്ടെങ്കിലും കലയുടെ അല്ലെങ്കിൽ സാഹിത്യത്തിന്റെ സൗന്ദര്യവിനിമയസ്വഭാവം അതിനെ മറച്ചു വയ്ക്കുന്നു. കൃത്രിമസ്വഭാവം മറച്ചുവയ്ക്കുന്നതിന്റെ തോത് ദൃഢമാകുന്നതനുസരിച്ച് വികാരസൃഷ്ടിക്കും ശക്തിയേറുന്നു.

പ്രണയം, ഭാര്യാഭർതൃബന്ധം, വിധേയത്വം, ക്രൂരത, പ്രിയപ്പെട്ടവരുടെ മരണം, വേർപിരിയൽ, കണ്ടെത്തൽ ശിശുവിന്റെ ജനനം, ഒരു വിവാഹം, ആഘോഷങ്ങൾ, മതപരമായ ചടങ്ങ് തുടങ്ങിയവയെല്ലാം സാഹചര്യാനുസരണം അതിന്റെ അവതരണത്തിനനുസരിച്ചുള്ള വികാരസൃഷ്ടി നിർവ്വഹിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ വികാരസൃഷ്ടിയുടെ അവതാരകരായി പ്രത്യക്ഷരാകുന്നത് അല്ലെങ്കിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് കഥാപാത്രങ്ങളെയാണ്. കഥാപാത്രങ്ങൾ കഥയ്ക്കനുസരിച്ച് ഏതെങ്കിലുമൊരു സംസ്കാരത്തിന്റെയും സ്വഭാവത്തിന്റെയും വാഹകരായിരിക്കും. കഥയിൽ അവർക്ക് അവതരിപ്പിച്ചു തീർക്കുവാൻ നിയതമായ സംഭവങ്ങളുമുണ്ടായിരിക്കും. കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലാണ് ബന്ധപ്പെടുന്നതും ആശയവിനിമയം നിർവ്വഹിക്കുന്നതുമെല്ലാം. അവർക്കിടിയിൽ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്ന വികാരങ്ങൾ അനുവാചകനിലേക്ക് സഞ്ചരിച്ചെത്തുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിലിവിടെ അനുവാചകന്റെ മനോഭാവം, കഥയിലേക്ക് നിമഗ്നമാകുന്നതിന്റെ തോത്, വൈകാരികമായി കഥാപാത്രങ്ങളുമായി സ്ഥാപിച്ചെടുക്കുന്ന ബന്ധം, അവതരിപ്പിക്കുന്ന സംഭവത്തോടുള്ള മാനസികാടുപ്പം തുടങ്ങിയവയും വികാരസൃഷ്ടിയുടെ തോതും സ്വഭാവവും നിർണ്ണയിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളാണ്. പാഠത്തിൽ അല്ലെങ്കിൽ മാധ്യമത്തിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന വികാരവും അത് സഞ്ചരിച്ച് അനുവാചകനിലെത്തി

സൃഷ്ടിക്കുന്ന വികാരവും ഒരു വിശകലനത്തെ സംബന്ധിച്ച് വരുമ്പോൾ പ്രസക്തമാണ്.

പാഠത്തിനുള്ളിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന വികാരം

വികാരങ്ങളുടെ പ്രാഥമിക സൃഷ്ടി കഥയ്ക്കുള്ളിലാണ് സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. കഥയുടെ അവതാരകരായ കഥാപാത്രങ്ങളെ സംഭവങ്ങളുമായി ചേർത്തു നിറുത്തിയുള്ള ആഖ്യാനം വികാരസൃഷ്ടിൽ നിർണ്ണായകമാണ്. യഥാർത്ഥത്തിലിവിടെ ആഖ്യാതവിന്റെ പ്രതിഭയാണ് വികാരസൃഷ്ടിക്ക് ആസ്പദമായതെല്ലാം സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. അർത്ഥോൽപാദനം നിർവ്വഹിക്കാൻ കഴിയുന്ന ആശയങ്ങളുടെ സമഗ്രതയാണ് പാഠമായിത്തീരുന്നത്. ആശയാവതരണത്തിന് ചിഹനങ്ങൾ ആവശ്യമാണ്. ലിഖിതഭാഷയുടെ സഹായത്തോടെ എഴുതുന്ന കഥകളിൽ അക്ഷരങ്ങളാണ് ചിഹനങ്ങളായിത്തീരുന്നത്.

കഥയോ തിരക്കഥയോ വായിക്കുമ്പോൾ അതിന്റെ രചയിതാവിനെപ്പറ്റി വായനക്കാരൻ അത്ര ചിന്തിക്കാറില്ല. കഥയിലൂടെ അഥവാ തിരക്കഥയിലൂടെ എന്ത് ആശയങ്ങളാണ് അല്ലെങ്കിൽ വികാരങ്ങളാണ് വിനിമയം ചെയ്തിതിരിക്കുന്നതെന്ന് വായനയിലൂടെ അറിയുന്നു.

തിരക്കഥയിലാകുമ്പോൾ അതിന്റെ വികാരസൃഷ്ടി നിർവ്വഹിക്കുന്നത് പൂർണ്ണമായും കഥാപാത്രങ്ങളാണ്. ശബ്ദദൃശ്യ സൂചനകൾ കഥാപാത്രങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന വികാരത്തെ യുക്തിപൂർവ്വം സാധൂകരിക്കുന്നതിനായി ആഖ്യാനരീതിക്കനുസരിച്ച് തിരക്കഥാശരീരത്തിൽ വിന്യസിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളാണ്. ഓരോ കഥാപാത്രവും വ്യക്തമായ ബൗദ്ധിക മണ്ഡലത്തോടും അതിനനുസരിച്ചുള്ള പ്രവർത്തനങ്ങളോടുംകൂടിയവരാണ്. സംസ്കാരം, സംഭാഷണം, പെരുമാറ്റരീതികൾ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് നിയതമായ വ്യക്തിത്വം നൽകുന്ന ഓരോ ഘടകങ്ങളാണ്.

പാഠത്തിന്റെ (കഥയുടെതോ തിരക്കഥയുടെതോ) അവതരണരീതി ദുരന്തം, ഉല്ലാസം, ആക്ഷേപഹാസം തുടങ്ങിയവയോ ഇവയുടെ ഓരോ അനുപാതത്തിലുള്ള സമന്വയ രൂപത്തിലോ ആണ് നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. പാഠത്തിനുള്ളിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന വികാരത്തിന്റെ രീതിയും സ്വഭാവവും നിർണ്ണയിക്കുന്നതിൽ ഈ ഘടകങ്ങൾക്കും നിർണ്ണായകമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്.

അനുവാചകരിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന വികാരം

വായനയുടെ പരിണത ഫലമായാണ് അനുവാചകരിൽ വികാരം ഉദ്ഭൂതമാകുന്നത്. ഏതൊരു പാഠവും വായിക്കുന്നതിനു മുമ്പുതന്നെ അതിന്റെ പൊതുവായ ആഖ്യാനരീതിയെപ്പറ്റി വായനക്കാരൻ സാമാന്യേന അറിഞ്ഞിരിക്കുമല്ലോ. അതുപോലെതന്നെ പാഠത്തിന്റെ പാരായണത്തിലൂടെ വികാരം അറിയുകയോ അനുഭവിക്കുകയോ ചെയ്യണമെന്ന ധാരണയും അനുവാചകനിലുണ്ട്. പാഠം വായിക്കുന്നതിനനുസരിച്ചാണ് കഥ അറിയുന്നതിനൊപ്പം വികാരവും അറിയുന്നത് അഥവാ അനുഭവിക്കുന്നത്. ഈ അറിവ് സവിശേഷമായൊരുനുഭവം അനുവാചകന് പ്രദാനം ചെയ്യുന്നു. ഈ അനു

ഭവത്തിന്റെ പൂർത്തീകരണം സാധ്യമാകുന്നത് കഥാന്ത്യത്തിലാണ് അല്ലെങ്കിൽ പാഠത്തിന്റെ പൂർത്തീകരണ ഘട്ടത്തിലാണ്.

ഒരു കഥ/തിരക്കഥ വായിക്കുന്നത് കേവലമായ ഒരു വികാരം മാത്രം അനുഭവിച്ചുകൊണ്ടല്ല. പല തരത്തിലുള്ള വികാരങ്ങൾ പല അനുപാതത്തിൽ അനുഭവിച്ചുകൊണ്ടാണ് വായന പുരോഗമിക്കുന്നത്. വികാരങ്ങളുടെ തുടർച്ചയും ചലനശക്തിയും ഇവിടെ പ്രസക്തമായി വരുന്ന വസ്തുതകളാണ്. കഥയെ/തിരക്കഥയെ ആദ്യംമുതൽ അവസാനംവരെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളാണ് തുടർച്ച സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. ചലനത്തിന്റെ സവിശേഷത അതിന്റെ വൈവിധ്യവൽക്കരണമാണ്. ഉദാഹരണമായി ഒരു പ്രണയം എന്ന സംഭവമെടുക്കാം. നായികാനായകന്മാരുടെ നാടകീയമായ കണ്ടുമുട്ടൽ. അവർ പരസ്പരം പ്രണയം വെളിപ്പെടുത്തുവാനായി അനുഭവിക്കുന്ന സംഘർഷപൂരിതമായ പ്രവർത്തനങ്ങൾ. അവരുടെ പ്രണയം തട്ടി തകർക്കുവാൻ ദുഷ്ടപ്രവൃത്തികളുമായി ഇറങ്ങിയ പ്രതിനായക കഥാപാത്രങ്ങൾ. അവരുടെ നീതിരഹിതമായ പ്രവർത്തനങ്ങൾ. നായികാനായകന്മാരുടെ വീടുകളിൽനിന്നുള്ള എതിർപ്പുകൾ. ഇതിനിടയിൽ വന്യമായി ആക്രമിക്കപ്പെടുന്ന നായകൻ പരുക്കുകളോടെ രക്ഷപ്പെടുന്നു. നായികയെ തട്ടിക്കൊണ്ടുപോകുന്നു. അവസാനം നായകന്റെ ധീരമായ ഇടപെടലിലൂടെ നായികയെ രക്ഷപ്പെടുത്തുന്നു. അവർ പ്രണയസാക്ഷാത്കാരത്തിനായി ഒന്നാകുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിലിവിടെ പ്രണയമെന്ന വികാരത്തെ തീഷ്ണമായി അവതരിപ്പിക്കാൻ മറ്റു വികാരങ്ങളുടെ ഉചിതമായ രീതിയിലുള്ള വിനിയോഗം നടത്തിയിരിക്കുകയാണ്.

കലാപവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് ഒരു കുടുംബത്തിനുണ്ടാകുന്ന ദാരുണമായ അവസ്ഥയാണ് ഈ ഗ്രന്ഥത്തിലെ കഥയിലും തിരക്കഥയിലും ചേർത്തിരിക്കുന്നത്. ഇവിടെ ഭീതി, ക്രൂരത, നിസ്സഹായത, സ്നേഹം, ത്യാഗം തുടങ്ങിയുള്ള ഏറെ വികാരങ്ങൾ അവതരിപ്പിച്ചാണ് കഥാഖ്യാനം/തിരക്കഥാഖ്യാനം സൗന്ദര്യാത്മകമായി നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്നത്. അനുവാചകനിൽ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ കഴിഞ്ഞ ഈ വികാരങ്ങളുടെ ശ്രേണിയാണ് കഥയെ/തിരക്കഥയെ ശ്രദ്ധേയവും പ്രസക്തവുമാക്കുന്നത്.

6
ആശയത്തിന്റെ വിഭിന്നരൂപങ്ങൾ

ആശയങ്ങൾ രൂപീകൃതമാകുന്നത് രചയിതാവിന്റെ മസ്തിഷ്കത്തിലാണ്. ഈ രൂപീകരണത്തെ സ്വാധീനിക്കുന്ന ഘടകങ്ങൾ പലതാണ്. രചയിതാവിന്റെ ചിന്താശീലം, ഭാവനാരീതി, വിശകലനസ്വഭാവം, സർഗവിലാസം തുടങ്ങിയവ സ്വാധീനഘടകങ്ങളിൽ ചിലതാണ്. ആർജിച്ചെടുത്ത അറിവ്, മനോഭാവം തുടയങ്ങിയവയും ആശയരൂപീകരണത്തെ സാഹചര്യാനുസരണം സ്വാധീനിക്കുന്നു. ചിലപ്പോൾ ഒരാശയം രൂപീകരിച്ചെടുത്തതിനുശേഷം അതിനെ വിഭിന്നരീതിയിൽ വളർത്തിയെടുത്തും പരിവർത്തനപ്പെടുത്തിയും നിയതമായ സ്വഭാവവും വ്യക്തിത്വവും പകർന്നു നൽകുന്നതും സാധാരണമാണ്.

രചയിതാവിന്റെ ആവിഷ്കാരപ്രതിഭാവിലാസത്തിനനുസരിച്ച് ആശയത്തിൽനിന്നും സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്ന വിഭിന്നരൂപങ്ങളുടെ എണ്ണം ഏറുന്നു. അവസാനം ഇതിൽ ഏറ്റവും നല്ലതെന്നു തോന്നുന്നതിനെ തുടർരചനയ്ക്കായി സ്വീകരിക്കുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിൽ ആശയം വിഭിന്നരീതിയിൽ വളർത്തിയെടുക്കുന്നതിന് സവിശേഷമായ സൈദ്ധാന്തിക പശ്ചാത്തലമാണുള്ളത്. അഭിരുചിയും അറിവുമാണ് ഇതിനെ സ്വാധീനിക്കുന്ന ഘടകങ്ങൾ. തുടർരചനയ്ക്കായി സ്വീകരിക്കുന്ന നല്ല ആശയത്തിൽ പുതുമ, കാലികപ്രസക്തി, ആഖ്യാനത്തിനുചേരുന്ന അവതരണസ്വഭാവം, ആവശ്യമായ നാടകീയത തുടങ്ങിയവ ഉണ്ടായിരിക്കും. നല്ല കഥാപാത്രങ്ങളും തീവ്രവും ആസ്വാദ്യവുമായ സംഭവപരമ്പരകളും സൃഷ്ടിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന ആശയങ്ങളുടെ രൂപീകരണം ശ്രദ്ധേയമായ വസ്തുതതന്നെയാണ്.

ആശയസൃഷ്ടി സർഗ്ഗാത്മകരചനയിലെ പ്രഥമഘട്ടം മാത്രമാണ്. ചിന്തയുടെയും താത്ത്വികനിർണ്ണയത്തിന്റെയും തുടർഘട്ടങ്ങളാണ് ആശയത്തെ നിയതാസ്തിത്വത്തോടെ മാധ്യമവിധേയമാക്കുന്നത്. ആശയരൂപീകരണം ഭാവനാസമ്പന്നരായവർക്ക് നടത്തുവാൻ കഴിയും. എന്നാൽ ആ ആശയത്തിന്റെ നിയതവ്യക്തിത്വമുള്ള മാധ്യമീകരണരൂപം സൃഷ്ടിക്കുവാൻ മാധ്യമത്തെപ്പറ്റിയും രചനാപരമായ തന്ത്രത്തെപ്പറ്റിയുമെല്ലാം ഗാഢമായിതന്നെ അറിഞ്ഞിരിക്കേണം.

കേന്ദ്ര ആശയം

ഒന്നാം അധ്യായത്തിന്റെ അവസാനഭാഗത്ത് കൊടുത്തിരിക്കുന്ന ആശയത്തെയാണ് ഇവിടെ കേന്ദ്ര ആശയമായി പരിഗണിച്ചിരിക്കുന്നത്. സാഹചര്യാനുസരണം ഈ ആശയം വളർത്തിയെടുക്കുവാനും, പരിവർത്തനപ്പെടുത്തുവാനും പുതിയ അന്തരീക്ഷം സമന്വയിപ്പിച്ച് അവതരിപ്പിക്കാനുമെല്ലാം കഴിയുന്നു. ഒരു ആശയം അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ അതിൽ കഥാപാത്രങ്ങളും സംഭവപരമ്പരകളും പൂർണ്ണമായും ഉണ്ടായിരിക്കുകയില്ല. മൂന്നാമത്തെ അധ്യായത്തിലെ തിരക്കഥ വായിച്ച് നോക്കിയാൽ ഈ വസ്തുത വ്യക്തമാകുന്നതേയുള്ളൂ. മൂന്നാമത്തെ അധ്യായത്തിലെ തിരക്കഥ കൂടുതൽ വളർത്തിയെടുക്കുവാൻ കഥാപാത്രങ്ങളെയും സംഭവങ്ങളെയും കൂടുതലായി സൃഷ്ടിക്കുകയും പുതിയ വഴിത്തിരിവുകളും നാടകീയ മുഹൂർത്തങ്ങളും ഉൾച്ചേർക്കുകയും ചെയ്തിരിക്കുന്നു.

ഒന്നാം അധ്യായത്തിന്റെ അവസാനത്തിൽ കൊടുത്തിരിക്കുന്ന കേന്ദ്ര ആശയത്തെ മുൻനിറുത്തി ആശയാവതരണത്തിന്റെ വിവിധങ്ങളായ സ്വഭാവം വ്യക്തമാക്കുകയാണ് ഈ അധ്യായത്തിൽ ചെയ്യുന്നത്. മകളുടെ ഊഷ്മളമായ സാന്നിദ്ധ്യം പലരീതിയിൽ സംഭവിക്കാവുന്നതാണ്. മകൾക്ക് ഒരുവയസ് പ്രായം ഉണ്ടാകുകയും അമ്മയെ (രേവതി) മാനഭംഗപ്പെടുത്തുവാൻ തുടങ്ങുന്നിടത്തേക്ക് നാലുകാലിൽ നടന്ന് എത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. ആ കുട്ടിയുടെ നിഷ്കളങ്കമായ ചിരികാണുന്ന അപരിചിതന്റെ മനസ് മാറുന്നു. വ്യക്തമായി പറഞ്ഞാൽ ക്രൂരമായ കാമവികാരത്തിന്റെ സ്ഥാനത്ത് സ്നേഹത്തിന്റെ മിന്നലാട്ടം. അപരിചിതൻ രേവതിയെവിട്ട് മകളുടെ അടുത്തേക്ക് ചെല്ലുന്നു. മകളെ ഉയർത്തി വാത്സല്യത്തോടെ ചുംബിക്കുന്നു. പിന്നെ മകളെ നിലത്തു നിറുത്തി അവിടെനിന്നും നടന്ന് വാതിൽ തുറന്ന് നിരത്തിലെ ലഹളയിലേക്ക് മറയുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിൽ മകളുടെ ഊഷ്മളമായ സാന്നിദ്ധ്യം അപരിചിതന്റെ മനസ്സ് മാറ്റിമറിച്ചു. ഒരു ദുരന്തം സംഭവിക്കാതെതന്നെ രേവതിക്കും സഹദേവനും ജീവിതത്തിലേക്ക് തിരിച്ചുവരുവാൻ കഴിയുന്നു.

ഇങ്ങനെയാണ് കഥാന്ത്യം സംഭവിക്കുന്നതെങ്കിൽ കഥയുടെ ആകെയുള്ള ഭാവതലത്തിനുതന്നെ മാറ്റം സംഭവിക്കുന്നു. ഒപ്പം നന്മയെപ്പറ്റിയുള്ള പ്രതീക്ഷയുടെ നാമ്പ് ഇനിയും അസ്തമിച്ചിട്ടില്ലെന്ന സൂചനയും നിലനിൽക്കുന്നു.

സവിശേഷമായ ആശയങ്ങൾ

കേന്ദ്ര ആശയത്തിൽനിന്നും സവിശേഷ സ്വഭാവം പുലർത്തുന്ന ആശയങ്ങൾ രൂപീകരിച്ചെടുക്കുവാൻ അനായാസേന കഴിയുന്നു. അവയുടെ സാമാന്യസ്വഭാവം ചുവടെ ചേർക്കുന്നു.

സായാഹ്നം. സഹദേവനും ഭാര്യ രേവതിയും ചേർന്ന് നഗരത്തിലെ മുന്തിയ ഒരു ഷോപ്പിങ് സെന്ററിൽനിന്നും സാധനങ്ങൾ വാങ്ങുന്നു. പ്രത്യേകിച്ച് കാരണങ്ങളൊന്നുമില്ലാതെ നഗരത്തിൽ ലഹള പൊട്ടിപ്പുറപ്പെടുന്നു. ഷോപ്പിങ് സെന്ററിൽനിന്നും ആളുകളെ പുറത്താക്കി അതിന്റെ വാതിൽ അടയ്ക്കുന്നു. പുറത്താക്കിയവർക്കിടയിൽ ഒരു നിശ്ചയവുമില്ലാതെ സഹദേ

വനും രേവതിയുമുണ്ട്. അവർ ലഹള നാശം വിതച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന തെരുവിലൂടെ സ്വന്തം വീട് ലക്ഷ്യമാക്കി ഭയന്നോടിപ്പോകുകയാണ്. അപ്പോഴാണ് റോഡിന്റെ നടുവിൽക്കിടന്ന് കരയുന്ന നാലോ അഞ്ചോ മാസമുള്ള കുട്ടിയെക്കാണുന്നത്. ഒന്നുരണ്ടു വാഹനങ്ങൾ ആ കുട്ടിയുടെ അടുത്തുകൂടി പാഞ്ഞുപോകുന്നു. ലഹള ഭയന്ന് ഓടുന്നവർ ആ കുട്ടിയെ കവച്ച് കടന്നുപോകുന്നു. എപ്പോൾ വേണമെങ്കിലും പ്രാണൻ നഷ്ടപ്പെടാവുന്ന ദാരുണമായ അവസ്ഥ. സഹദേവനും രേവതിയും അടുത്തേക്ക് ചെന്ന് ആ കുട്ടിയെ എടുക്കുന്നു. കുട്ടി ഭയന്നുവിറച്ച് നിറുത്താതെ കരയുകയാണ്. അവർ ആ കുട്ടിയുമായി ആശുപത്രിയിലെത്തുന്നു. അവിടെയെല്ലാം ലഹളയിൽ പരുക്ക് പറ്റിയവരെക്കൊണ്ട് നിറഞ്ഞിരിക്കുകയാണ്. അവസാനം ഒരു വിധത്തിൽ ഡോക്ടറുടെ മുറിയിലെത്തുന്നു. അപ്പോൾ ഡോക്ടറുടെ കണ്ണുകൾ സുന്ദരിയായ രേവതിയിൽ പതിയുന്നു. ഡോക്ടർ ചില മരുന്നുകൾ കുറിച്ചിട്ട് അത്യാവശ്യമായി പുറത്തുനിന്നും വാങ്ങിക്കുവാൻ പറയുന്നു. സഹദേവൻ ആ കുറിപ്പുമായി മരുന്നുകടയും തേടി ലഹളയിലൂടെ നടക്കുന്നു.

തകർന്നു കിടക്കുന്ന ഒരു മരുന്നുകടയിൽനിന്നും സഹദേവൻ കുറുപ്പിലുള്ള മരുന്നുകൾ തപ്പിയെടുക്കുന്നു. അതുമമായി ആശുപത്രിയിലേക്ക് ഓടുന്നു. അക്രമാസക്തരായി എത്തിയ ഒരുപറ്റം ആളുകൾ സഹദേവനെ മർദ്ദിക്കുന്നു. മർദ്ദനത്തിനിടയിലും മരുന്നുകൾ നഷ്പ്പെടാതെ സൂക്ഷിക്കുന്നു. സഹദേവൻ പരുക്കുകളോടെ ആശുപത്രിയിലെത്തുന്നു. നേരം വെളുക്കുന്നിടംവരെ ആ കുട്ടിയെയും പരിചരിച്ച് അവർ ആശുപത്രിയിൽ തങ്ങി.

പ്രഭാതത്തോടെ ലഹള ശമിച്ചു. പട്ടാളം രംഗത്തിറങ്ങി. സഹദേവനും രേവതിയും ആ കുട്ടിയുമായി വീട്ടിലെത്തുന്നു. മക്കളില്ലാത്ത അവർ ആ കുട്ടിയെ വളർത്തവാൻ നിശ്ചയിക്കുന്നു. അടുത്തുള്ള പോലീസ് സ്റ്റേഷനിൽ കുട്ടിയെപ്പറ്റിയുള്ള വിവരങ്ങൾ നൽകുന്നു. ആരും അന്വേഷിച്ച് വന്നില്ലെങ്കിൽ കുട്ടിയെ വളർത്തുന്നതിന് നിയമപരമായി തടസമൊന്നുമില്ലെന്ന് സർക്കിൾ ഇൻസ്പെക്ടർ പറഞ്ഞു. കുട്ടിയുമായി സഹദേവനും രേവതിയും ഏറെ അടുക്കുന്നു. സഹദേവന്റെ പരുക്കുകൾ ഭേദമായി. കുട്ടിയുടെ കൊച്ചുകൊച്ചു വികൃതികൾ അവർക്ക് സന്തോഷം പകരുന്നു. ചില ആഴ്ചകൾക്കുശേഷം നിനച്ചിരിക്കാതെ കുട്ടിയുടെ മാതാപിതാക്കൾ എത്തുന്നു. സഹദേവനും രേവതിയും വല്ലാതാകുന്നു. അവർ വല്ലായ്കയോടെ കുട്ടിയെ മാതാപിതാക്കൾക്ക് തിരിച്ചുനൽകുന്നു. മാതാപിതാക്കൾ കുട്ടിയുമായി പടിയിറങ്ങുമ്പോൾ രേവതിയും സഹദേവനും പരസ്പരം ആശ്വസിപ്പിച്ച് ചേർന്നു നിൽക്കുന്നു. അവരുടെ ഏകാന്തതയ്ക്ക് അല്പമെങ്കിലും ആശ്വാസം നൽകുവാൻ പ്രകൃതിക്ക് കഴിയുമെന്ന സൂചനയോടെ ചെറുകാറ്റും അതിലാടി ഉല്ലസിക്കുന്ന ഉദ്യാനത്തിലെ പുഷ്പങ്ങളും അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് കഥ പൂർണ്ണമാകുന്നത്.

കേന്ദ്ര ആശയത്തിൽനിന്നും ഭിന്നമായി ആശുപത്രിയും അവിടത്തെ അന്തരീക്ഷവും കടന്നുവരുന്നു. ഡോക്ടർ ശ്രദ്ധേയമായ കഥാപാത്രമാണ്. കുട്ടിയുടെ മാതാപിതാക്കൾ സഹതാപവും ഒപ്പം അസ്വസ്ഥതയും സൃഷ്ടി

ക്കുന്ന സാന്നിദ്ധ്യമായാണ് കഥയിൽ പ്രത്യക്ഷരാകുന്നത്. ലഹളയിൽ സ്വന്തം കുട്ടി നഷ്ടപ്പെട്ടതിന്റെ തീവ്രവ്യഥ അവർ അനുഭവിക്കുന്നു. എന്നാൽ കഥയിൽ ആദ്യംമുതൽ അവസാനംവരെ ത്യാഗോജ്ജ്വലമായ പ്രവൃത്തികളിലൂടെ അവതരിപ്പിച്ച സഹദേവനും രേവതിക്കും വീണുകിട്ടിയ ഭാഗ്യംപോലെ ലഭിച്ച കുട്ടി നഷ്ടപ്പെടുന്നു. പ്രേക്ഷകപക്ഷത്ത് ആസ്വാദനത്തിനു ഗുണമായ അസ്വസ്ഥത സൃഷ്ടിക്കുവാൻ ഈ വേർപിരിയലിനു കഴിയുന്നു. മാതാപിതാക്കൾ സ്വന്തം കുട്ടിയെ കണ്ടെത്തുന്നതിന്റെ സന്തോഷത്തെക്കാൾ അധികമായി രേവതിക്കും സഹദേവനും കുട്ടി നഷ്ടപ്പെടുന്നതിന്റെ തീവ്രാനുഭവമാണ് കഥയിലെ ആശയാഖ്യാനത്തിന്റെ കേന്ദ്രമായി സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

കേന്ദ്രആശയത്തെ മുൻനിറുത്തി ഒരു പ്രതികാരകഥ എങ്ങനെ സൃഷ്ടിക്കാമെന്നു പരിശോധിക്കാം.

സായാഹ്നം. നഗരത്തിൽ പെട്ടെന്നാണ് കലാപം പടർന്നു പിടിച്ചത്. ലഹള നടക്കുന്ന തെരുവിലൂടെ ചിത്രങ്ങളെടുത്തും വാർത്തകൾ ശേഖരിച്ചും നടക്കുന്ന സഹദേവൻ. അപ്പോഴാണ് മൊബൈൽ ഫോണിൽ ഭാര്യയായ രേവതിയുടെ സന്ദേശമെത്തുന്നത്. സഹദേവൻ വീട്ടിലേക്ക് കുതിക്കുന്നു. ആറുവയസ്സുള്ള മകളെയും ഭാര്യയേയും ചിലർ ചേർന്ന് പീഡിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. തളർന്ന് കിടക്കുന്ന മകളുമായി ആശുപത്രിയിലെത്തുന്നു. അവിടെയെല്ലാം ലഹളയിൽ പരുക്ക് പറ്റിയവരെക്കൊണ്ട് നിറഞ്ഞിരിക്കുന്നു. മകളെ പരിശോധിക്കണമെങ്കിൽ അമ്മയുടെ ശരീരംതന്നെ വേണമെന്ന് ഡോക്ടർ തുറന്നുപറയുന്നു. രോഷവും പ്രതിഷേധവും കടിച്ചമർത്തി സഹദേവൻ ഭാര്യയെ ഡോക്ടറുടെ ഇഷ്ടത്തിന് വിട്ടുകൊടുക്കുന്നു. വൈദ്യസഹായം ലഭിക്കുന്നതിനുമുമ്പ് മകൾ മരിക്കുന്നു.

സഹദേവൻ നീതിക്കുവേണ്ടി പല വാതിലുകൾ മുട്ടിയെങ്കിലും ഫലമുണ്ടായില്ല. സഹദേവന്റെ ഭാര്യയും മകളും അനുഭവിച്ച യാതനകൾ നിറം കലർത്തി എഴുതി പല മാധ്യമങ്ങളും ആഘോഷിച്ചു. സഹദേവൻ ജോലി രാജിവച്ചു. സ്വന്തം നിലയ്ക്ക് ലഹളയുടെ കാരണത്തെപ്പറ്റി അന്വേഷിച്ചു. അപ്പോഴാണ് ഞെട്ടിക്കുന്ന സത്യങ്ങൾ മനസ്സിലായത്. ജേർണലിസം വിദ്യാർത്ഥികളായ ആനന്ദും റോസ്മേരിയും സഹദേവന്റെ സഹായത്തിനായി കൂടെയുണ്ട്. അവർ പ്രണയത്തിലാണ്. അവരുടെ പ്രണയത്തെയും പ്രവൃത്തികളെയും അംഗീകരിക്കുകയും അവർക്കുവേണ്ട നിർദേശങ്ങൾ നൽകുകയും ചെയ്തിരുന്നത് സഹദേവനാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ സഹദേവനും കുടുംബത്തിനും സംഭവിച്ച ദുരന്തം ആനന്ദിനും റോസ്മേരിക്കും ദുഃഖകരം തന്നെ ആയിരുന്നു.

റോസ്മേരി രേവതിയെ ഉപയോഗിച്ച ഡോക്ടറുടെ അടുത്തെത്തുന്നു. അവൾക്ക് വയറ്റിനുള്ളിൽ വേദനയാണെന്ന് ഡോക്ടറോടു പറയുന്നു. റോസ്മേരിയുടെ ശൃംഗാരവും മറ്റും ഡോക്ടറെ ആകർഷിക്കുന്നു. ഡോക്ടർ റോസ്മേരിയെ പരിശോധനയ്ക്ക് എന്നു പറഞ്ഞ് വസ്ത്രങ്ങൾമാറ്റി തലോടുന്നു. അവിടെനിന്ന നഴ്സിനെ പുറത്തേക്ക് പറഞ്ഞുവിടുന്നു. വല്ലാത്തൊരാ

വേശത്തിൽ ഡോക്ടർ റോസ്മേരിയെ ചുംബിക്കുന്നു. റോസ്മേരി അലറിക്കരഞ്ഞുകൊണ്ട് ഡോക്ടറുടെ മുറിയിൽനിന്നും പുറത്തേക്ക് വരുന്നു. അവൾ കാര്യങ്ങൾ വിശദീകരിക്കുന്നു. ഡോക്ടർ പീഡിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിച്ചെന്നു പറയുന്നു. വാർത്തയറിഞ്ഞ ജനം രോഷാകുലരാകുന്നു. ജേർണലിസം വിദ്യാർത്ഥികൾ ആനന്ദിന്റെ നേതൃത്വത്തിലവിടെയെത്തുന്നു. ഡോക്ടറെ മർദ്ദിക്കുന്നു. അതിനിടയിൽ ഒരു കഠാര ഡോക്ടറുടെ നെഞ്ചിൽ ആഴ്ന്നിറങ്ങുന്നു.

സഹദേവനും ആനന്ദും റോസ്മേരിയും ഒന്നിച്ചിരുന്ന് സംസാരിക്കുന്നു. ആ കൊലപാതകത്തിൽ ആർക്കും സംശയമൊന്നുമില്ലെന്ന് അവർ മനസ്സിലാക്കുന്നു. നഗരത്തിൽ കലാപം നടത്തുവാൻ മുൻകൈ എടുത്തവരെപ്പറ്റി അവർക്ക് വ്യക്തമായ അറിവ് ലഭിക്കുന്നു. കലാപത്തിനു പിന്നിലെ ലക്ഷ്യങ്ങൾ പലതായിരുന്നു.

കലാപം നടന്നതിന് തൊട്ടുമുമ്പുള്ള ദിവസങ്ങളിലെ മൊബൈൽ ഫോൺ സന്ദേശങ്ങൾ തന്ത്രപൂർവ്വം ചോർത്തിയെടുക്കുവാൻ കഴിഞ്ഞതാണ് കുറ്റവാളികളെപ്പറ്റി അറിയുവാൻ ഉപകരിച്ചത്. ജേർണലിസം വിദ്യാർത്ഥികൾ അതു പുറത്തുവിട്ടെങ്കിലും അതൊരു കെട്ടുകഥ മാത്രമായാണ് ചിത്രീകരിച്ചത്. അതു പുറത്തുവിട്ട രണ്ട് ജേർണലിസം വിദ്യാർത്ഥികൾ റോഡപകടത്തിൽ മരിക്കുകകൂടി ചെയ്യുന്നു.

സഹദേവനും ആനന്ദും രേവതിയും വീണ്ടും ഒന്നിച്ചിരുന്ന് സംസാരിക്കുന്നു. ലഹളയ്ക്കു പിന്നിലുണ്ടായിരുന്ന മന്ത്രിയെയും മതനേതാവിനെയും വധിക്കുവാൻ നിശ്ചയിച്ച് കരുക്കൾ നീക്കുന്നു. അവരുടെ നീക്കം ചോർന്നതോടെ പോലീസിൽനിന്നും മന്ത്രിയുടെയും മതനേതാവിന്റെയും ഗുണ്ടകളിൽനിന്നും രക്ഷപെടേണ്ടതായിവരുന്നു. ആനന്ദിന്റെ തലയിൽ ഡോക്ടറുടെ കൊലക്കുറ്റം ചുമത്തി. പിടികിട്ടാത്തതിനാൽ തലയ്ക്ക് ലക്ഷങ്ങൾ വിലപറയുന്നു.

ഒരു ദിവസമെങ്കിലും ഭാര്യാഭർത്താക്കൻമാരെപ്പോലെ ജീവിക്കാൻ റോസ്മേരി ആനന്ദിനെ നിർബന്ധിക്കുന്നു. അവർ അതിനായി അജ്ഞാതമായ ഒരു സ്ഥലം കണ്ടെത്തുന്നു. അവരെ പോലീസ് വളയുന്നു. അവർ അവിടെനിന്നും സാഹസികമായി രക്ഷപ്പെടുന്നു. സഹദേവന്റെ സഹായത്തോടെ അവർ സുരക്ഷിതമായൊരിടത്ത് ഒളിക്കുന്നു.

മന്ത്രിയുടെ എതിരാളിയായ മറ്റൊരു നേതാവിനെ സഹദേവനും മറ്റും ചേർന്ന് അവരുടെ ചേരിയിലെത്തിക്കുന്നു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ സഹായത്തോടെ മന്ത്രിക്കെതിരെ കരുക്കൾ നീക്കുന്നു. മന്ത്രിയുടെ അഴിമതികൾ പുറത്തുകൊണ്ടുവരുന്നു. അതോടെ അയാളെ മന്ത്രിസഭയിൽനിന്നും പുറത്താക്കുന്നു.

മതനേതാവിന്റെ ആശ്രമത്തിൽ നടക്കുന്ന ലൈംഗികത്തൊഴിലുമായി ബന്ധപ്പെട്ട വാർത്തകൾ പുറത്തുവരുന്നു. ചില യുവതികളാണ് ഞെട്ടിക്കുന്ന ഈ സത്യം സമൂഹത്തോട് പറഞ്ഞത്.

മുൻമന്ത്രിയുടെയും മതനേതാവിന്റെയും പതനം ഏതുരീതിയിൽ വേണ

മെങ്കിലുമാകാം. കൊലപാതകം, നിയമത്തിനു മുന്നിൽ നിറുത്തൽ, ജനങ്ങൾ നൽകുന്ന വിധി തുടങ്ങി ഏതുമാകാം. കഥയിലെ നായകൻ സഹദേവനോ ആനന്ദോ ആകാം. ഇതിനനുസരിച്ചായിരിക്കും കഥയുടെ പുരോഗതി സംഭവിക്കുന്നത്. ചടുലമായ പ്രവർത്തനങ്ങളൊ സംഭാഷണങ്ങളുടെ മൂർച്ചയൊ കഥയുടെ വളർച്ചയെ സ്വാധീനിക്കാം. സംഘട്ടനങ്ങളുടെ രീതിയും നൃത്തത്തിന്റെയും ഗാനത്തിന്റെയും ക്രമീകരണവും കഥയുടെ ആഖ്യാനത്തെ ശക്തമായി സ്വാധീനിക്കുന്ന ഘടകങ്ങൾതന്നെയാണ്. ഇതിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങളുടെ കുടുംബാന്തരീക്ഷം ദീപ്തമാക്കി നിറുത്തി കഥയ്ക്ക് വൈകാരികമായ ഒരാഴം നൽകാവുന്നതാണ്. ആനന്ദിന്റെയും രേവതിയുടെയും പ്രണയരീതിയും വളർച്ചയും കഥയെ കാല്പനികമാക്കുന്ന ശക്തമായ ഘടകമാണ്.

ഏഴോ എട്ടോ വയസ് പ്രായമുള്ള കുട്ടിയെ കേന്ദ്രസ്ഥാനത്തുനിറുത്തി കഥ എങ്ങനെ സൃഷ്ടിക്കാമെന്ന് വിലയിരുത്താം.

രേവതിയും സഹദേവനും അവരുടെ ഏഴുവയസുള്ള കുട്ടിയും ഷോപ്പിങ് കോംപ്ലക്സിനുള്ളിലൂടെ നടക്കുന്നു. കുട്ടി കൗതുകത്തോടെ ഡിജിറ്റൽ ക്യാമറകൊണ്ട് ഓരോരോ ദൃശ്യങ്ങൾ പകർത്തുന്നു. പെട്ടെന്നാണ് ലഹള പൊട്ടിപ്പുറപ്പെട്ടത്. ഓരോരുത്തരും സ്വന്തം വീടുകളിലേക്ക് പോകുവാനായി തിടുക്കപ്പെടുന്നു. സഹദേവനും രേവതിയും കുട്ടിയെയുംകൊണ്ട് തിരക്കിനിടയിലൂടെ വീട് ലക്ഷ്യമാക്കി ഓടിയും നടന്നുമെല്ലാമായി പോകുന്നു. സവിശേഷമായ ഓരോ ദൃശ്യങ്ങൾ ക്യാമറയിൽ പകർത്തുന്നതിലാണ് കുട്ടിക്ക് താൽപര്യം. ഒരു ഘട്ടത്തിൽ അവർക്കുമുന്നിൽ വർഗ്ഗീയ പാർട്ടിയുടെ അക്രമാസക്തമായ പ്രകടനക്കാർ എത്തുന്നു. ഭയന്ന് ചിതറിയോടുന്നതിനിടയിൽ കുട്ടി കൂട്ടം വിട്ടു പോകുന്നു. ആകുലതയും ഭീതിയുമൊതുക്കി സഹദേവനും രേവതിയും കുട്ടിയെ തിരയുന്നു. അക്രമങ്ങൾ നടക്കുന്നത് ഭീതിയോടെ കാണുന്ന കുട്ടി. മെല്ലെ അക്രമങ്ങൾ കുട്ടിക്ക് കൗതുകമായിത്തീരുന്നു. അവൻ ഡിജിറ്റൽ ക്യാമറയിൽ ഓരോരോ ദൃശ്യങ്ങൾ പകർത്തുന്നു.

സഹദേവനും രേവതിയും പോലീസ് സ്റ്റേഷനിലെത്തി കുട്ടി നഷ്ടപ്പെട്ടെന്നു പരാതിനൽകുന്നു. പോലീസിന്റെ നിർദ്ദേശപ്രകാരം കുട്ടിയുടെ ചിത്രങ്ങൾ നൽകുന്നു. പോലീസ് കുട്ടിയുടെ അന്വേഷണം ഏറ്റെടുക്കുന്നു. കുട്ടിയുടെ ചിത്രം ടെലിവിഷൻ ചാനലുകളിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നു.

ലഹളക്കാരുടെ ഒരു സങ്കേതത്തിൽ കയറിയ കുട്ടി ഫോട്ടോകൾ എടുക്കുന്നു. അവരുടെ പിടിയിൽപെടാതെ രക്ഷപെട്ടോടുന്ന കുട്ടി. കുട്ടിക്കു പിന്നാലെ ലഹളക്കാരുമുണ്ട്. സഹദേവനും രേവതിയും കുട്ടിയെ അവരുടെതായ രീതിയിൽ അന്വേഷിക്കുന്നു. അതിനിടയിൽ അവർക്ക് പല കഷ്ടനഷ്ടങ്ങളും സംഭവിക്കുന്നു. പോലീസ് സംഘവും കുട്ടിയെ അന്വേഷിക്കുന്നുണ്ട്. ഇവരിൽനിന്നെല്ലാം രക്ഷപെട്ടോടുന്ന കുട്ടിക്ക് എല്ലാം ഒരു വിനോദംപോലെയാണ്. ലഹളയുമായി ബന്ധമുള്ള ചില പോലീസ് ആഫീസർമാരുടെവരെ ഫോട്ടോ കുട്ടിയെടുത്തിട്ടുണ്ട്.

എടുത്ത ചിത്രങ്ങളെല്ലാം കുട്ടി ഇന്റർനെറ്റിൽ കൊടുക്കുന്നു. ജന

ങ്ങൾ ലഹളയെപ്പറ്റിയുള്ള യഥാർത്ഥ വിവരങ്ങൾ ധരിക്കുന്നു. അവർ നിരത്തിലേക്കിറങ്ങി ഓരോരുത്തരെയായി കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നു. എല്ലാത്തിനുമൊടുവിൽ ഒരു ഫ്ളാറ്റിലെ താമസക്കാരില്ലാത്ത വീട്ടിൽനിന്നും കുട്ടിയെ കണ്ടെത്തുന്നു. പോലീസ് ഉദ്യോഗസ്ഥരും മന്ത്രിമാരും അവിടെയെത്തി കുട്ടിയെ അഭിനന്ദിക്കുന്നു. എന്നാൽ കുട്ടിക്ക് അതിലൊന്നും ശ്രദ്ധയില്ല. അവൻ സഹദേവന്റെയും രേവതിയുടെയും അടുത്തേക്ക് ഓടിയെത്തുന്നു. അവരുടെ സ്നേഹപ്രകടനങ്ങൾ സ്വീകരിച്ചതിനുശേഷം ഒരു ഫോട്ടോ എടുക്കുന്നു.

ഒരാശയത്തെ എത്രമാത്രം വിഭിന്ന രൂപങ്ങളിൽ കല്പിച്ചെടുക്കുവാൻ കഴിയുന്നു എന്നുള്ളത് സർഗ്ഗാത്മക രചനയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഏറെ പ്രസക്തമാണ്. ഇങ്ങനെ കല്പിച്ചെടുക്കുന്ന ആശയങ്ങളുടെ വിഭിന്നരൂപങ്ങളിൽനിന്ന് കഥാപാത്രങ്ങളെയും സംഭവങ്ങളെയും സ്വീകരിച്ചെടുത്ത് നവമായ കഥാന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിക്കുവാൻ കഴിയുന്നു. നവമായ ആശയങ്ങൾ രൂപീകരിക്കുന്നതിലും വളർത്തിയെടുക്കുന്നതിലും രചയിതാവിന്റെ മസ്തിഷ്കത്തിന് അതിപ്രധാനമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്. ഓരോ രചയിതാവിന്റെയും മസ്തിഷ്കം ഭിന്നമായ അറിവുകളോടും ഭാവനയോടും സർഗ്ഗാത്മകതയോടുംകൂടിയതാണ്. ഈ ഭിന്നതയും ആശയരൂപീകരണത്തെ സാഹചര്യാനുസരണം സ്വാധീനിക്കുന്നു.

സൈദ്ധാന്തിക പശ്ചാത്തലം

ആശയം വിഭിന്ന രീതിയിൽ വളർത്തിയെടുക്കുന്നതിന് സവിശേഷമായ സൈദ്ധാന്തിക പശ്ചാത്തലമുണ്ടെന്ന് മുമ്പ് സൂചിപ്പിച്ചിരുന്നല്ലൊ. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ സൈദ്ധാന്തിക പശ്ചാത്തലം നിയതമായ പഠനക്രമത്തിന്റെയോ സമഗ്രമായ നിരീക്ഷണത്തിന്റെയോ ഫലമാണ്. ആശയം വിഭിന്നരൂപത്തിൽ വളരുന്നത് സർഗ്ഗാത്മക രചയിതാവിന്റെ മസ്തിഷ്കത്തിലാണല്ലൊ. ഈ ആശയം വളർത്തിയെടുക്കുന്നതിനായി മുൻനിശ്ചയപ്രകാരമൊ പഠനരീതിക്കനുസരിച്ചോ ഉൾച്ചേർക്കുന്ന സാങ്കേതികതത്ത്വം അഥവാ നിയമം (ളീൃ ൗഹമ) ഉപയോഗിക്കുന്നത് സാധാരണമാണ്. ഒരു ശുഭപര്യവസായിയായ കഥ പറയുമ്പോൾ അതിന്റെ അന്തരീക്ഷത്തെപ്പറ്റിയും അതിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന സംഘട്ടനങ്ങളെപ്പറ്റിയും അതിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളെപറ്റിയും ഒരു പൊതുധാരണ ഉണ്ടായിരിക്കും. ഇതുപോലെതന്നെ ദുരന്തകഥ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോഴും മുൻനിശ്ചയപ്രകാരമുള്ള ഒരു ധാരണയുണ്ടായിരിക്കും. ഇവിടെ ആശയത്തെ ക്രമീകരിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്.

ആദ്യം, മധ്യം, അന്ത്യം എന്ന വ്യക്തമായ ക്രമം തിരക്കഥയ്ക്ക് ആവശ്യമാണ്. ഉദ്വേഗജനകമായി അവതരിപ്പിച്ചു തുടങ്ങുന്നതാണ് കഥയുടെ ആദ്യഭാഗം. സംഘട്ടനങ്ങളും സംഘർഷങ്ങളും നിറഞ്ഞതും കഥയെ സജീവമാക്കുന്നതുമായ തുടർഭാഗമാണ് മധ്യഭാഗം. സംഘട്ടനങ്ങളും സംഘർഷങ്ങളുമെല്ലാം പരിഹരിച്ച് കഥാനിർവ്വഹണം നടത്തുന്ന ഭാഗമാണ് അന്ത്യം, ഇത് കഥയുടെ ആകെയുള്ള ചട്ടക്കൂടാണ്. ഇതുപോലെതന്നെ കഥയ്ക്കനുസരിച്ചാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നത്. നായകൻ, നായിക, പ്രതിനായ

കൻ, പ്രതിനായിക, ഹാസ്യകഥാപാത്രങ്ങൾ, രണ്ടാം നിര കഥാപാത്രങ്ങൾ തുടങ്ങി ഒരു കഥയുടെ ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുവാൻ പല സ്വഭാവക്കാരും മനോഭാവക്കാരുമായ കഥാപാത്രങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. കഥയുടെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ചാണ് കഥാപാത്രങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. നായകനും നായികയും തമ്മിലുള്ള ശക്തമായ പ്രണയകഥയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നതെങ്കിൽ അവരുടെ പ്രണയം തകർക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന ശക്തികളെക്കൂടി അവതരിപ്പിക്കണം. ഇവിടെയാണ് ശക്തമായ പ്രതിനായക/പ്രതിനായിക കഥാപാത്രം പ്രസക്തമായി വരുന്നത്. ഇതര കഥാപാത്രങ്ങൾ സാഹചര്യാനുസരണം ഇരുചേരികളുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് പ്രവർത്തിക്കുന്നത്.

സംഘട്ടനങ്ങളുടെ സൃഷ്ടിയും അതിന്റെ വളർച്ചയും കഥകളുടെ വികാരസൃഷ്ടിയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പ്രസക്തമായ ഘടകമാണ്. എന്തൊക്കെ സംഘട്ടനങ്ങൾ എങ്ങനെയെല്ലാം എപ്പോൾ കഥയിൽ സംഭവിക്കണമെന്നുള്ള മുൻനിശ്ചയം കഥാഖ്യാനത്തെ സംബന്ധിച്ച് പ്രസക്തമാണ്. സംഘട്ടനങ്ങളുടെ പരിഹാരത്തിനായുള്ള യത്നം അതിനെ കൂടുതൽ സങ്കീർണ്ണമാക്കുന്നു. സംഘട്ടനങ്ങൾക്ക് ചെറിയ ചെറിയ പരിഹാരങ്ങൾ സംഭവിക്കുമ്പോൾ അത് പ്രതിസന്ധി രൂക്ഷമാക്കാൻ വഴി തെളിക്കുന്നു. ഒരു ചങ്ങലപോലെ നീണ്ടുപോകുന്ന സംഭവങ്ങളെ ബന്ധിപ്പിക്കുന്നതിനും നിയതമായ കണ്ണികൾ ആവശ്യമാണ്. ഇതിനായി സവിശേഷവ്യക്തിത്വമുള്ള കഥാപാത്രങ്ങൾ, സംഭവങ്ങൾ, സംഭാഷണങ്ങൾ, വഴിത്തിരിവുകൾ, വെളിപ്പെടുത്തലുകൾ തുടങ്ങിയവ സാഹചര്യാനുസരണം പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നു.

ആശയം മാറുന്നതനുസരിച്ച് കഥ മാറുന്നു. കഥ മാറുന്നതനുസരിച്ച് കഥാപാത്രങ്ങളും സംഭവപരമ്പരകളും മാറുന്നു. ഓരോ കഥയുടെയും തുടക്കം അതിന്റെ വളർച്ചയും പരിസമാപ്തിയും മുന്നിൽ കണ്ടുകൊണ്ടാണ്. കഥയ്ക്കും അതിന്റെ ആഖ്യാനരീതിക്കുമനുസരിച്ച് സ്വാഭാവികവും ക്രമീകവുമായി വളർന്നുവരുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളും സംഭവങ്ങളുമാണ് ആ കഥയെ സംബന്ധിച്ച് വിലമതിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന ഘടകങ്ങൾ. ഒരാശയത്തിൽനിന്നും വിഭിന്ന രീതിയിലുള്ള ആഖ്യാനരൂപങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുമ്പോൾ ഒന്നിൽനിന്നും മറ്റൊന്നു പുലർത്തുന്ന വ്യത്യാസത്തിന്റെ തോത് ഒരു നിഗമനത്തെ അഥവാ പഠനത്തെ സംബന്ധിച്ച് വരുമ്പോൾ പ്രസക്തമാണ്. ഏതു വീക്ഷണദിശയിലൂടെ ആശയത്തെ കാണുന്നതും വളർത്തിയെടുക്കുന്നതുമാണ് അതിനെ മൂല്യമുള്ളതാക്കുന്നതെന്നുള്ള അറിവ് രചനയെ സംബന്ധിച്ച് ഏറെ പ്രസക്തമാണ്.

കേന്ദ്ര ആശയത്തിൽനിന്നും വ്യത്യസ്ത ആശയങ്ങൾ അഥവാ കഥാരൂപങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്നത് രചയിതാവുതന്നെയാണല്ലൊ. ആശയങ്ങളുടെ അഥവാ കഥാരൂപങ്ങളുടെ സ്വഭാവവും മൂല്യവും വിലയിരുത്തുന്നതും നിർണ്ണയിക്കുന്നതും രചയിതാവുതന്നെയാണ്. യഥാർത്ഥത്തിലിവിടെ സൈദ്ധാന്തിക നിർണ്ണയം പ്രാഥമികമായി രചയിതാവിന്റെ വ്യക്തിനിഷ്ഠ വിശകലനവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് നിൽക്കുന്നത്. ഒരു മാധ്യമരൂപം സൃഷ്ടിക്കുന്നതിനുമുമ്പ് അതിന്റെ മൂല്യം നിർണ്ണയിക്കാനും പ്രസക്തി മനസ്സിലാക്കുവാനും കഴിയുന്ന

രചയിതാക്കൾക്കെ വിജയിക്കുന്നവരുടെ അഥവാ പ്രതിഭകളുടെ മണ്ഡലത്തിലേക്ക് എത്തുവാൻ കഴിയുകയുള്ളൂ.

ആന്തരിക സാന്നിദ്ധ്യം

കഥാപാത്രങ്ങളും സംഭവപരമ്പരകൊണ്ടും ആഖ്യാനിക്കുന്ന ആശയത്തിന്റെ അഥവാ കഥയുടെ ഭാവതലം പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളെയാണ് ആന്തരിക സാന്നിദ്ധ്യമെന്ന് വ്യവഹരിക്കുന്നത്. ബാഹ്യഘടകങ്ങളെപ്പറ്റിയുള്ള നിർണ്ണയത്തിലൂടെയാണ് ആന്തരികാവസ്ഥയിലേക്ക് പ്രവേശിക്കുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങൾ, സംഭവങ്ങൾ, സംഭാഷണം, പശ്ചാത്തലം, സന്ധി, പ്രതിസന്ധി, സംഘട്ടനങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ആഖ്യാനത്തിനനുസരിച്ച് നേരിട്ട് വ്യക്തമാകുന്ന ഘടകങ്ങളാണ്. ഈ ഘടകങ്ങളുടെ സമന്വയഫലമായി സംഭവിക്കുന്ന അവസ്ഥയാണ് ആന്തരികവൈകാരികാവസ്ഥ വ്യക്തമാക്കുന്നത്.

ആശയത്തെ അഥവാ കഥയെ ആഖ്യാനിച്ച് വളർത്തിയെടുക്കുമ്പോൾ അതിന് ഒരു സാഹിത്യസ്വഭാവം ആവശ്യമായി വരുന്നു. ദുരന്തം, ഉല്ലാസം, ആക്ഷേപഹാസ്യം എന്ന് സാഹിത്യരൂപത്തെ സാമാന്യമായി നിർണ്ണയിക്കാം. സാഹചര്യാനുസരണം ഇവയുടെ വിഭിന്ന അനുപാതത്തിലുള്ള സമന്വയ രൂപങ്ങളും സാഹിത്യരൂപത്തിന്റെ സ്വഭാവം നിർണ്ണയിക്കുന്നു. ഈ രൂപഘടകങ്ങൾക്ക് ആന്തരികാവസ്ഥ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിൽ നിർണ്ണായക സ്വാധീനമാണുള്ളത്. എക്സ്പ്രെഷനിസം, മസോക്കിസം, മാജിക്കൽ റിയലിസം, എസ്കേപ്പിസം, സാഡിസം തുടങ്ങിയ ഇസങ്ങൾ അഥവാ അവസ്ഥകളും അവതരണത്തിന്റെ ഭാഗമായി വരുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ സാന്നിദ്ധ്യാവസ്ഥകൾ ആന്തരിക സാന്നിദ്ധ്യത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. ആശയത്തിന്റെ അഥവാ കഥയുടെ ആഖ്യാനത്തിനുള്ളിൽ അതിന്റെ സജീവമായ ഭാഗമായിട്ടാണ് ഈ സാന്നിദ്ധ്യങ്ങൾ നിലനിൽക്കുന്നത്. ബാഹ്യമായ അവസ്ഥയെ അഥവാ സാന്നിദ്ധ്യങ്ങളെ ശക്തവും സജീവവുമാക്കുന്നത് ആന്തരിക സാന്നിദ്ധ്യങ്ങളാണ്. ബാഹ്യമായ ഘടകങ്ങളുടെ ഇഴയടുപ്പമുള്ള പ്രവർത്തനവും പ്രതിപ്രവർത്തനവുമെല്ലാം ചേർന്ന് അമൂർത്താവസ്ഥയിലാണ് ആന്തരിക സാന്നിദ്ധ്യം വളർത്തിയെടുക്കുന്നത്. ആസ്വാദനവേളയിലാണ് ഇവയ്ക്ക് പ്രസക്തിയും പ്രാധാന്യവും കൈവരുന്നത്.

രചയിതാവ് കൃതി സൃഷ്ടിക്കുന്ന വേളയിൽതന്നെ ആസ്വാദകൻ എങ്ങനെ അത് ആസ്വദിക്കണമെന്ന് തീരുമാനിച്ചിരിക്കണം. ഈ തീരുമാനത്തിന്റെ നിയതമായ പൂർത്തീകരണത്തിനായിട്ടാണ് ശക്തമായ വൈകാരികാവസ്ഥ സാഹചര്യാനുസരണം ആഖ്യാനരൂപത്തിന്റെ ചട്ടക്കൂടിനുള്ളിൽനിന്ന് വളർത്തിയെടുക്കുന്നത്.

7
കഥ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഘടകങ്ങൾ

ഒരാശയത്തിന്റെ വിഭിന്നരൂപങ്ങളാണല്ലോ പ്രധാനമായും മുൻ അദ്ധ്യായത്തിൽ പ്രതിപാദിച്ച് വ്യക്തമാക്കിയത്. ആശയത്തിന്റെ രൂപം മാറുന്നതനുസരിച്ച് മാധ്യമീകരണത്തിന് കാരണമാകുന്ന ആഖ്യാനരീതിക്കും മാറ്റം സംഭവിക്കുന്നു. ആശയവും ആഖ്യാനരീതിയും തമ്മിലുള്ള സുദൃഢമായ ബന്ധമാണ് ആഖ്യാനരൂപത്തിന്/ മാധ്യമരൂപത്തിന് നിയതാസ്തിത്വം പ്രദാനം ചെയ്യുന്നത്. ആഖ്യാനരൂപം/ ഇവിടെ കഥാരൂപം അനുവാചകനു മുന്നിലെത്തിക്കുന്നത് ലിഖിതഭാഷയുടെ സഹായത്തോടെയാണല്ലോ. ആശയം ആവിഷ്കരിക്കുന്ന ഭാഷ ആശയപ്രകാശനത്തിൽ ചെലുത്തുന്ന സ്വാധീനം അതിനിർണ്ണായകവും അതിപ്രധാനവുമാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ മാധ്യമരൂപത്തിന്റെ സൗന്ദര്യവും വ്യാപ്തിയും നിർണ്ണയിക്കുന്നതിൽ രചയിതാവിന്റെ ഭാഷ ശക്തമായ സ്വാധീനമാണ് ചെലുത്തുന്നത്. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് മാധ്യമീകരിച്ച കഥാരൂപങ്ങളിലെ ഭാഷയെ സവിശേഷമായ വിശകലനത്തിന് വിധേയമാക്കേണ്ടത്.

ഭാഷയെ സവിശേഷമായ വിശകലനത്തിന് വിധേയമാക്കിക്കഴിഞ്ഞാൽ ഭാഷാസഹായത്തോടെ കഥാഖ്യാനത്തിനായി വിനിയോഗിക്കുന്ന ഇതര ഘടകങ്ങളെയാണ് വിശകലനവിധേയമാക്കേണ്ടത്. ഈ ഘടകങ്ങൾ രചയിതാവിന്റെ മസ്തിഷ്കത്തിന്റെ പ്രവർത്തനങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെട്ടവയാണ്. ഭാവന, സർഗ്ഗാത്മകത, സവിശേഷമായ അറിവ് തുടങ്ങിയവയെല്ലാം മസ്തിഷ്കത്തിന്റെ പ്രവർത്തനവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് നിൽക്കുന്നത്. എന്നാൽ ഇവയുടെ പ്രവർത്തനം ഓരോ സമയത്തും ഓരോ രീതിയിലാണ് സംഭവിക്കുന്നത്. അനുവാചകന് ഇവയെല്ലാം വ്യക്തമാകുന്നത് കഥ ആഖ്യാനിക്കുവാൻ വിനിയോഗിച്ച ഭാഷയിലൂടെയാണ്. രചയിതാവിന്റെ മാധ്യമീകരിച്ച ഭാവന (ഇവിടെ കഥാരൂപമാക്കിയ മാധ്യമം)യാണ് അനുവാചകന് ആസ്വാദിക്കാൻ/അഥവാ സംവാദിക്കുവാൻ പര്യപ്തമാകുന്നത്. കഥകൾ എല്ലാം തന്നെ കല്പിക്കുന്ന ഭാഷയ്ക്കും ചില സവിശേഷതകളുണ്ട്. ഈ സവിശേഷത കഥയുടെ മാധ്യമരൂപവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണിരിക്കുന്നത്.

ഭാഷാസ്വാധീനവും വിനിയോഗരീതിയും

അഭ്യസ്തവിദ്യയിൽ അടിസ്ഥാനമായ ഭാഷകൾക്ക് ചില പൊതുസ്വഭാവങ്ങളുണ്ട്. ചിഹ്നങ്ങളുടെ സൃഷ്ടി, വാക്കുകൾക്കു പകർന്നു നൽകുന്ന

ആരോപിതാർത്ഥം, ചില പ്രയോഗങ്ങളുടെ സവിശേഷത തുടങ്ങിയവയെല്ലാം പൊതുസ്വഭാവത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. ഈ പൊതുസ്വഭാവമുള്ള ഭാഷയ്ക്ക് നിയതമായ വ്യാകരണവും വാക്യരചനാക്രമവുമുണ്ട്. ആശയപ്രകാശനത്തിൽ ഇവയ്ക്കും നിയതമായ സ്ഥനമാണുള്ളത്. അഭ്യസ്തവിദ്യയിൽ അധിഷ്ഠിതമായ ഭാഷയുടെ വ്യാകാരണത്തിലേക്ക് വാക്യരചനാരീതിയിലേക്കും രചയിതാവിന്റെ വ്യക്തിജ്ഞാനത്തിൽ അധിഷ്ഠിതമായ ഭാഷ വിനിവേശിപ്പിക്കുമ്പോൾ സവിശേഷമായ ആഖ്യാനഭാഷ രൂപപ്പെട്ടുവരികയാണ് ചെയ്യുന്നത്. മാധ്യമരൂപത്തെപ്പറ്റിയും അതിന് വിനിയോഗിക്കുന്ന ഭാഷാക്രമത്തെപ്പറ്റിയും രചയിതാവ് സ്വാഭാവികമായിത്തന്നെ ജ്ഞാനമുള്ളവനായിരിക്കും.

വായനക്കാരനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ലിഖിതരൂപത്തിലുള്ള ചിഹ്നവ്യവസ്ഥയിൽ അധിഷ്ഠിതമായ ഭാഷയാണ് പ്രസക്തം. ആശയ പ്രകാശനത്തിനും ആശയ ഗ്രഹണത്തിനും ഇടയിൽ നിൽക്കുന്ന ഭാഷാമാധ്യമചിഹ്നമായി ഇവയെ ഗണിക്കാവുന്നതാണ്. അനുവാചകൻ എങ്ങനെയാണ് ലിഖിതഭാഷയിൽനിന്നും അർത്ഥകല്പനകൾ നടത്തുന്നതെന്നതിനെപ്പറ്റി രചയിതാവ് രചനാവേളയിൽ ചിന്തിക്കും. ഈ ചിന്തയുടെ പരിണതഫലമായി അനുവാചകപക്ഷത്തുനിന്ന് കഥാഖ്യാനസംബന്ധമായ വസ്തുതകൾ കാണുകയും അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

അഭ്യസ്തവിദ്യയിലൂടെയാണ് ഭാഷ പഠിക്കുന്നതെങ്കിലും സവിശേഷമായ ഭാഷാവതരണ സിദ്ധിയുടെ ഫലമായി വ്യക്ത്യധിഷ്ഠിതമായ ഒരു ഭാഷാ വിനിയോഗരീതി ഓരോരുത്തരിലുമുണ്ട്. സർഗ്ഗാത്മക രചയിതാക്കളെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അവരുടെ ഭാഷയ്ക്ക് സവിശേഷമായൊരു ഭംഗിയും ഒഴുക്കുമുണ്ട്. ഭംഗിയും ഒഴുക്കുമുള്ള ഭാഷയെ കഥാമാധ്യമത്തിലേക്ക് പ്രയോഗിക്കുമ്പോൾ അതിന് സവിശേഷമായൊരു വ്യക്തിത്വം കൈവരുന്നു.

മസ്തിഷ്കത്തിന്റെ സ്വാധീനവും കഥാഭാഷയുടെ സൃഷ്ടിയും

മനുഷ്യരുടെ മസ്തിഷ്കം ഒരു പ്രതിഭാസമാണ്. കാലത്തിലൂടെയുള്ള വളർച്ചയും പ്രവർത്തനരീതിയും അതിന്റെ സവിശേഷതയാണ്. ഭാഷകൾ സൃഷ്ടിക്കുവാനും വിനിയോഗിക്കുവാനും മസ്തിഷ്കത്തിന് സവിശേഷമായ പ്രതിഭ തന്നെയുണ്ട്. ആശയവിനിമയത്തിനായി മനുഷ്യർ പലതരത്തിലുള്ള ഭാഷകൾ പലരീതിയിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നു. ആശയം എപ്പോൾ എങ്ങനെ വിനിമയം ചെയ്യുന്നു എന്നതിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് ഭാഷയുടെ സ്വഭാവം നിർണ്ണ വിധേയമാക്കുന്നത്. ഈ പഠനത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം കഥകളുടെ സൃഷ്ടിക്കായി ഭാഷ എങ്ങനെ വിനിയോഗിക്കുന്നു എന്നതാണ് പ്രസക്തം. കഥകൾ ഏറെയും കല്പനാകഥനങ്ങളാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഭാഷയിൽ ഭാവനയുടെ ധാരാളിത്തം കടന്നുവരുന്നത് സാധാരണമാണ്. കഥ പറയുന്നവർക്കും അവതരിപ്പിക്കുന്നവർക്കും ആസ്വദിക്കുന്നവർക്കും സവിശേഷമായ ആനന്ദമാണുള്ളത്.

മനുഷ്യമസ്തിഷ്കത്തെ പ്രധാനമായും രണ്ട് ഭാഗങ്ങളായി തിരിക്കു

ന്നു - വലതു മസ്തിഷ്കവും ഇടതു മസ്തിഷ്കവും. എന്തിനെയും കല്പന യിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ വലതു മസ്തിഷ്കത്തിന് സവിശേഷമായൊരു കഴി വുണ്ട്. മസ്തിഷ്കത്തിന്റെ ഈ ഭാഗം ഉപബോധ മനസ്സുമായി ബന്ധപ്പെ ട്ടാണ് പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഉപബോധമനസ്സിൽ ലീന മായി കിടക്കുന്ന കല്പനകൾക്കും സ്വഭാവവിശേഷതകൾക്കും വലതുമസ്തി ഷ്കത്തിന്റെ പ്രവർത്തനത്തിൽ സ്വാധീനം ചെലുത്തുവാൻ കഴിയുന്നു. ഈ സ്വാധീനം വലതുമസ്തിഷ്കത്തിന്റെ കല്പനാസൃഷ്ടികളെ വിപുലതയുള്ള തും പലപ്പോഴും സമൂഹത്തിന്റെ നിയമപരിധിയിൽ ഉൾക്കൊള്ളിക്കാൻ കഴിയാ ത്തതുമാക്കുന്നു. ഭാഷകൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിനും വലതുമസ്തിഷ്കത്തിന് അതി ന്റെതായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്. കൃത്യത കുറഞ്ഞതും സംസ്കാരത്തിന് വിധേയമല്ലാത്തതുമായ ഭാഷകളാണ് ഈ മസ്തിഷ്കഭാഗം ധാരാളിത്വത്തോടെ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്.

ഇടതുമസ്തിഷ്കം ബോധമനസുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് പ്രവർത്തിക്കു ന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ നിയമപരവും ചിട്ടപ്പെടുത്തി ക്രമീകരിച്ചതുമായ കല്പനകളും ഭാഷകളുമാണ് മസ്തിഷ്കത്തിന്റെ ഈ ഭാഗം സൃഷ്ടിക്കുന്ന ത്. ഉപബോധമനസ്സിന്റെ സഹായത്തോടെ വലതുമസ്തിഷ്കം സൃഷ്ടിക്കുന്ന ക്രമരഹിതവും കല്പനാവിപുലവുമായ ഭാഷകളെ ക്രമീകരിച്ചും ചിട്ടപ്പെടു ത്തിയും അവതരണയോഗ്യമാക്കുന്നത് ഇടതുമസ്തിഷ്കമാണ്. മസ്തിഷ്ക ത്തിന്റെ ഇരുഭാഗങ്ങൾ (വലതുഭാഗവും ഇടതുഭാഗവും) ഏകകാലികമായും തുടർച്ചയായും പ്രവർത്തിക്കുന്നതിന്റെ പരിണതഫലമായാണ് ആശയങ്ങ ളെയും കല്പനകളെയും മറ്റും ഭാഷയിലൂടെ ക്രമപ്പെടുത്തി അവതരിപ്പിക്കു ന്നത്.

മാധ്യമീകരിച്ച ഭാഷ ഇവിടെ കഥ/അഥവാ തിരക്കഥ എങ്ങനെയു ണ്ടായി എന്നതിന്റെ അന്വേഷണമാണ് ഈ ആശയസൃഷ്ടി ഘടകങ്ങളുടെ കണ്ടെത്തലിന് ആസ്പദം.

എല്ലാ മനുഷ്യരിലും സർഗാത്മകതയുണ്ട്. ഇതിന്റെ തോതും സ്വഭാ വരീതിയും വ്യത്യാസപ്പെട്ടിരിക്കുമെന്നു മാത്രം. ഇവിടെ കഥാരചനയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട സർഗാത്മകതയ്ക്കാണ് പ്രസക്തി. കഥകൾ ആലോചിക്കുന്നവേ ളയിൽ വലുതു മസ്തിഷ്കം ഉണർന്നു പ്രവർത്തനം തുടങ്ങുകയായി. ഉപ ബോധമനസിൽനിന്നുമുള്ള തരംഗങ്ങൾ വലതുമസ്തിഷ്കത്തെ പ്രചോദിപ്പി ച്ചുകൊണ്ടിരിക്കും. കഥയ്ക്ക് നിയതമായ രൂപം കൊടുക്കുവാനുള്ള ശ്രമത്തി നിടയിലാണ് ഇടതുമസ്തിഷ്കത്തിന്റെ ഇടപെടൽ സജീവമാക്കുന്നത്. മസ്തി ഷ്കത്തിന്റെ മധ്യഭാഗം ഒരു അരിപ്പപോലെ ഇവിടെ പ്രവർത്തിക്കുന്നു. വല തുമസ്തിഷ്കത്തിൽ നിന്നും ഇടതുമസ്തിഷ്കത്തിലേക്കുള്ള കഥാശയത്തിന്റെ ഒഴുക്കിനെയാണ് മസ്തിഷ്കത്തിന്റെ മധ്യഭാഗമാകുന്ന അരിപ്പ ശുദ്ധീകരിക്കു ന്നത്. ഇടതുമസ്തിഷ്കത്തിൽനിന്നും ബോധമനസിലേക്ക് എത്തുന്നതോടെ കഥയ്ക്ക് രചയിതാവ് നിർണ്ണയിക്കുന്ന രൂപം കൈകവരുന്നു. ബോധമനസ്സിൽ എത്തുന്നതോടെ മാത്രമെ കഥയ്ക്കുമേൽ രചയിതാവിന്റെ സാന്നിദ്ധ്യവും നിയ ന്ത്രണവും പൂർണ്ണമായി സംഭവിക്കുന്നുള്ളൂ. തുടർന്നുള്ളത് രചനയുടെ ഘട്ട

മാണ്. ഈ ഘട്ടത്തിലാണ് കഥ ഭാഷയിലൂടെ മാധ്യമീകരിച്ച് നിയതരൂപം പ്രാപിക്കുന്നത്. രചയിതാവിന്റെ മധ്യമത്തെപ്പറ്റിയുള്ള അറിവും ധാരണയും മാധ്യമീകരണരൂപത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്നതിൽ പ്രധാനമാണ്.

മസ്തിഷ്കത്തെ പ്രചോദിപ്പിക്കുന്ന രീതി

നല്ല കഥകളുടെ രൂപീകരണത്തിനായി/സൃഷ്ടിക്കായി മസ്തിഷ്കത്തെ പ്രചോദിപ്പിച്ച് ഫലപ്രാപ്തി നടത്തുവാൻ കഴിയുന്ന ഒരു പുതിയരീതി കാലികമായി വളർന്നുവന്നിട്ടുണ്ട്. ന്യൂറോലിങ്ഗ്വിസ്റ്റിക്കുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ഒരു തന്ത്രമാണിത്. ഭാഷാശാസ്ത്രത്തിന്റെ വഴിയിലൂടെ ചിന്തയുടെയും സർഗ്ഗാത്മകതയുടെയും രീതിയും വ്യാകരണവും ശാസ്ത്രീയമായി മനസ്സിലാക്കുവാനുള്ള ഒരു പഠനശാഖയാണ് ന്യൂറോ ലിങ്ഗ്വിസ്റ്റിക്. ഇതിനെ ഇരുപത്തിയൊന്നാം നൂറ്റാണ്ടിലെ പ്രായോഗിക ഭാഷാശാസ്ത്രം, മനഃശാസ്ത്രം, വിശകലനശാസ്ത്രം, എന്നെല്ലാം വിശേഷിപ്പിക്കാറുമുണ്ട്.

ന്യൂറോ എന്ന പദം മസ്തിഷ്കം, മനസ് എന്നിവയെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. ലിങ്ഗ്വിസ്റ്റിക് എന്ന പദം ആശയവിനിമയവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ഭാഷയെയാണ് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. ചിന്ത, വികാരം, പ്രവൃത്തി തുടങ്ങിയവയുടെ നിയതമായ വിനിയോഗത്തിലൂടെ മസ്തിഷ്കത്തെ ഭാഷാവതരണവുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുവാൻ കഴിയുന്നു. ഇവിടെ ബോധപൂർവ്വമായ പ്രവൃത്തികൾക്കാണ് പ്രസക്തി. അതുപോലെ കഥാവതരണവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ആശയ ഉൽപാദനത്തിനും പ്രഥമസ്ഥാനം കൊടുക്കുന്നു. വ്യക്തമായിപ്പറഞ്ഞാൽ ആശയങ്ങളുടെ ഉത്ഭവസ്ഥാനം മസ്തിഷ്കമാണല്ലൊ. ഈ ആശയ ഉത്ഭവ പ്രക്രിയ രചയിതാവിന്റെ ഇഷ്ടത്തിലും നിയന്ത്രണത്തിലുമാക്കുവാൻ പരിശീലനത്തിലൂടെ സാധിക്കുന്നു. മസ്തിഷ്കം എന്താശയം അഥവ കഥ ഉത്പാദിപ്പിക്കണമെന്നും ആ ആശയം അഥവാ കഥ എങ്ങനെ ലിഖിതരീതിയിൽ മാധ്യമീകരിക്കണമെന്നുമുള്ള വ്യക്തമായ ധാരണ മുൻകൂട്ടി നിർണ്ണയിക്കുവാൻ കഴിയുന്നു.

ആവർത്തനവും വേഗവുമാണ് മസ്തിഷ്കത്തിന് മനസിലാകുന്നവ. ഒരു കഥയുടെ രചനാവേളയിൽ അതുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതോ സമാനസ്വഭാവമുള്ളതോ ആയ അവസ്ഥകൾ അഥവാ ആശയങ്ങൾ മസ്തിഷ്കത്തിലേയ്ക്ക് നിക്ഷേപിക്കുക. ബോധപൂർവ്വമായ ചിന്തയിലൂടെയാണ് ഇത് സാധ്യമാകുന്നത്. മുമ്പ് മനസ്സിലാക്കിയവയോ ഇപ്പോൾ മനസ്സിലാക്കിയെടുത്തതോ ആവാം ഈ ചിന്തകൾ. ഇങ്ങനെയുള്ള ചിന്തകൾ നിക്ഷേപിക്കുന്നതിനൊപ്പം തന്നെ തനിക്കാവശ്യമായ പുതിയ ചിന്തയുടെ ഭാഗം അഥവാ ആശയം മസ്തിഷ്കത്തോട് ഉത്പാദിപ്പിക്കാൻ നിരന്തരം ആവശ്യപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരിക്കണം. ഈ ഘട്ടത്തിൽ മസ്തിഷ്കം സജീവമാകുകയും കഥയ്ക്ക് ആവശ്യമായ ആശയങ്ങൾ ഉത്പാദിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യും. സവിശേഷമായ ഈ ആശയോത്പാദനരീതിക്ക് ന്യൂറോ ലിങ്ഗ്വിസ്റ്റിക് ക്രിയേറ്റുവിറ്റിയെന്നാണ് വ്യവഹരിക്കുന്നത്.

എല്ലാക്കാലത്തും സർഗാത്മക രചയിതാക്കൾ ആശയോത്പാദനത്തിന് ഇത്തരം രീതികൾ പ്രയോഗിച്ചുവന്നിരുന്നു. എന്നാൽ ഇന്ന് ഇതിനെ ശാസ്ത്രീ

യവും സമഗ്രവുമായ ഒരു പഠനത്തിന്റെ ഭാഗമാക്കിയതോടെയാണ് ന്യൂറോ ലിങ്ഗ്വിസ്റ്റിക് ക്രിയേറ്റുവിറ്റിയെന്ന ആധികാരിക നാമം പതിഞ്ഞത്.

മസ്തിഷ്കത്തെ നിയന്ത്രിക്കാനും ആവശ്യാനുസരണം സർഗാത്മകമായി വിനിയോഗിക്കുവാനും പരിശീലനം ആവശ്യമാണ്. ഞാൻ എന്ന അഹം ഭാവം ഒഴുവാക്കി യഥാർത്ഥ്യം എന്ന അവസ്ഥയുമായുള്ള താദാത്മീകരണം ഇതിന് ആവശ്യമാണ്. യാഥാർത്ഥ്യം മനുഷ്യൻ/ഞാൻ നിസാരനും ഏറെ മനുഷ്യരിൽ ഒരുവനും മാത്രമാണെന്നുള്ള അറിവാണ്. പ്രവർത്തിക്കുന്നവന് അതിന്റെ ഫലം ലഭിച്ചിരിക്കും. ഇവിടെ പ്രവർത്തനം മസ്തിഷ്കത്തിന്റെ സഹായത്തോടെയാണ്. പ്രവർത്തനഫലം നല്ല കഥകളുടെ സൃഷ്ടിയാണ്.

മാധ്യമപരിവർത്തനത്തിന്റെ രീതി

മാധ്യമപരിവർത്തനമെന്നാൽ ലിഖിതഭാഷയിലൂടെയുള്ള കഥാവതരണമെന്നാണ് ഇവിടെ വിവക്ഷ. മസ്തിഷ്കം ഉത്പാദിപ്പിക്കുന്ന ഭാഷയെ അഥവാ ആശയത്തെയാണ് മാധ്യമീകരിക്കുന്നത്. മസ്തിഷ്കവും രേഖപ്പെടുത്തുന്ന അവസ്ഥയും തമ്മിലുള്ള അന്തരീക്ഷം ഒരു വിശകലനത്തിന് വിധേയമാണ്. വേഗത മസ്തിഷ്കത്തിന്റെ പ്രവർത്തനഭാഗമാണെന്ന് മുമ്പുസൂചിപ്പിച്ചിരുന്നല്ലോ. എന്നാൽ രേഖപ്പെടുത്തുന്ന പ്രക്രിയയ്ക്ക് വേഗത വളരെക്കുറവാണ്. എല്ലാ പ്രവൃത്തികൾക്കും ഒരുദ്ദേശ്യവും ലക്ഷ്യവുമുണ്ട്. മസ്തിഷ്കം വേഗത്തിൽ വസ്തുതകൾ രൂപീകരിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുമ്പോഴും എഴുത്ത് എന്ന പ്രക്രിയയുടെ / കംപ്യൂട്ടറിൽ രേഖപ്പെടുത്തുന്നു എന്ന പ്രക്രിയയുടെ പൂർത്തീകരണമാണ് അത് നിർവ്വഹിക്കുന്നതെന്ന ധാരണയുണ്ടായിരിക്കും. ഈ ധാരണയുടെ ഫലമായി മസ്തിഷ്കം വേഗത്തിൽ സൃഷ്ടിച്ച വസ്തുതകൾ/ഇവിടെ കഥാഭാഗം അതിന്റെ ഒരു ഭാഗത്ത് (മസ്തിഷ്കത്തിന്റെ) സ്വരൂക്കട്ടി വയ്ക്കുകയും രചനാവേളയിൽ അല്പാല്പവും ക്രമവുമായി വിട്ടുകൊടുക്കുകയുമാണ് ചെയ്യുന്നത്.

കഥയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നതെങ്കിൽ സവിശേഷമായ വാക്കുകളും വാങ്മയബിംബങ്ങളും ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഭാഗമായി വരുന്നു. തിരക്കഥയാകുമ്പോൾ ദൃശ്യസൂചനകളും ദൃശ്യബിംബങ്ങളും ധാരാളിത്തത്തോടെ ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഭാഗമാക്കുന്നു. കഥയും തിരക്കഥയും രേഖപ്പെടുത്തുന്നത് ഭാഷയിലൂടെയാണെങ്കിലും ഭാഷയുടെ സ്വഭാവത്തിന് മാധ്യമത്തിനനുസരിച്ചുള്ള വ്യത്യാസമുണ്ട്. ചെറുകഥയുടെ ആശയം തിരക്കഥയുടെ ആശയം എന്നു വ്യവഹരിക്കുമ്പോൾ തന്നെ ആശയസ്വഭാവത്തിന്റെ വൈവിധ്യമാണല്ലോ വ്യക്തമാകുന്നത്.

ഒരു കഥയെ തിരക്കഥയാക്കുമ്പോൾ പല ഘടകങ്ങളുടെയും അവസ്ഥയുടെയും പൊളിച്ചെഴുത്താണ് നടത്തുന്നത്. ഈ പൊളിച്ചെഴുത്ത് പ്രാഥമികമായി സംഭവിക്കുന്നത് രചയിതാവിന്റെ മസ്തിഷ്കത്തിലാണ്. പൊളിച്ചെഴുതുമ്പോൾ കഥയെക്കാൾ തീവ്രവും ശക്തവുമായി തിരക്കഥ എങ്ങനെ ആവിഷ്കരിക്കാമെന്നുള്ള ചിന്തകൾ മസ്തിഷ്കത്തിലേക്ക് തുടർച്ചയായി നിക്ഷേപിക്കുകയും അതിന്റെ ഉത്തരത്തിനായി കാത്തിരിക്കുകയും ചെയ്യേണ്ടതാണ്. ഉത്തരമെന്നു പറയുന്നത് നല്ല തിരക്കഥയുടെ രൂപീകരണമാണ്.

8
കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രസക്തി

കഥയുടെ അവതാരകരാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾ. ചെറുകഥയിലെയും തിരക്കഥയിലെയും കഥാപാത്രങ്ങൾ ഭിന്ന വ്യക്തിത്വവും അസ്തിത്വവുമാണ് പുലർത്തുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ആശയത്തിന്റെ മാധ്യമീകരണ സ്വഭാവം മാധ്യമത്തിന്റെ ഭാഗമായി നിൽക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളെയും സ്വാധീനിക്കുന്നു. ഈ സ്വാധീനത്തിന്റെ തോത് മാധ്യമരൂപവും ആ രൂപത്തിന്റെ ആഖ്യാനസ്വഭാവവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണിരിക്കുന്നത്. ചെറുകഥയിൽ വാക്കുകൾക്കും വാങ്മയകല്പനകൾക്കും ഉള്ളിൽനിന്നാണ് കഥാപാത്രവ്യക്തിത്വം രൂപപ്പെടുന്നത്. തിരക്കഥയിൽ ദൃശ്യങ്ങളും ദൃശ്യകല്പനകളും ശബ്ദസൂചനകളുമെല്ലാം സമ്മേളിച്ച് കഥാപാത്രസ്വഭാവം രൂപപ്പെടുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്.

ആശയവും കഥാപാത്രവും

മാധ്യമീകരണത്തിനു വിധേയമാകുന്നതിനു മുമ്പുള്ള അർത്ഥകല്പനകളുടെ സംഗൃഹീത രൂപത്തെയാണ് ആശയമെന്നു വ്യവഹരിക്കുന്നത്. ഒന്നാമധ്യായത്തിന്റെ അവസാനഭാത്ത് നോക്കിയാൽ ഈ പഠനത്തിന്റെ ഭാഗമായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥയുടെയും തിരക്കഥയുടെയും ആശയം കാണാവുന്നതാണ്. ആ ആശയത്തിൽ സഹദേവൻ, രേവതി, മകൾ, അപരിചിതൻ എന്നീ കഥാപാത്രങ്ങളെപ്പറ്റിയുള്ള സൂചനകൾ മാത്രമാണ് നൽകുന്നത്. ചെറുകഥയായും തിരക്കഥയായും ആശയത്തിന് മാധ്യമീകരണം ലഭിക്കുമ്പോഴാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് നിയതമായ വ്യക്തിത്വവും അസ്തിത്വവും ലഭിക്കുന്നത്. ആശയത്തിനും പൂർണ്ണരൂപത്തിലുള്ള മാധ്യമീകരണത്തിനും ഇടയിൽ സംഭവിക്കുന്ന വളർച്ചാഘട്ടത്തിലാണ് കഥയും കഥാപാത്രവുമെല്ലാം വികാസം പ്രാപിച്ചുവരുന്നത്. വളർച്ചയുടെ ഘട്ടത്തിൽ എന്തു സംഭവിക്കുന്നു എന്നുള്ളതും എങ്ങനെ സംഭവിക്കുന്നു എന്നുള്ളതും ഒരു പഠനത്തെ സംബന്ധിച്ചു വരുമ്പോൾ പ്രസക്തമാണ്.

വായിക്കുമ്പോൾ മനസ്സിലാക്കുവാനും രസിക്കാനും കഴിയുന്ന രീതിയിലാണ് ചെറുകഥയിലെ കഥാപാത്രങ്ങളെ രൂപപ്പെടുത്തുന്നത്. വായിക്കുമ്പോൾ അത് വ്യക്തമാകുവാനും സിനിമയിൽ അഭിനയിക്കുമ്പോൾ പൂർണ്ണരൂപത്തിൽ/മൂർത്തരൂപത്തിൽ എത്തുവാനും കഴിയുന്ന രീതിയിലാണ് തിര

ക്കഥയിലെ കഥാപാത്ര സൃഷ്ടി പൂർത്തീകരിക്കുന്നത്.

കലാപത്തിന്റെ കറുത്ത കൈയൊപ്പ് എന്ന കഥയും കലാപം എന്ന തിരക്കഥയും വിശകലന വിധേയമാക്കിയാൽ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രസക്തിയും സ്വഭാവവിശേഷങ്ങളും വ്യക്തമാകുന്നതേയുള്ളൂ. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ക്രമീകമായ വളർച്ചയ്ക്ക് അനുഗുണമായാണ് സംഘർഷങ്ങളും സംഘട്ടനങ്ങളും സാഹചര്യാനുസരണം രൂപപ്പെടുത്തുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിൽ ഓരോ രീതിയിൽ ബന്ധപ്പെടുമ്പോൾ ഓരോരോ സംഭവങ്ങൾ രൂപപ്പെടുന്നു.

കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ബുദ്ധിയും വൈകാരികാവസ്ഥയും സാഹചര്യാനുസരണം ആഖ്യാനരൂപത്തിന് (ഇവിടെ കഥയും തിരക്കഥയും) നിയതമായ സ്വഭാവം പ്രദാനം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. രേവതി, സഹദേവൻ, അപരിചിതൻ തുടങ്ങിയവരെല്ലാം ഓരോ സംസ്കാരത്തിന്റെയും മനോഭാവത്തന്റെയും വക്താക്കളാണ്. പ്രതിജനഭിന്നമായ മനോഭാവവും സംസ്കാരവും കഥാവികാസത്തിനനുഗുണമായി സംഘർഷസൃഷ്ടി നിർവ്വഹിക്കുന്നുണ്ട്. ആശയത്തെ വളർത്തിയെടുക്കുന്നതിന്റെ ഭാഗമായാണ് പോലീസുകാർ, ലഹളക്കാർ, ജനങ്ങൾ, വേലായുധൻ, കൊലയാളികൾ തുടങ്ങിയുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സൃഷ്ടി നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്നത്. വാസ്തവത്തിൽ ഈ കഥാപാത്രങ്ങൾ കേന്ദ്രാശയത്തിൽ പ്രതിപാദിച്ച സഹദേവൻ, രേവതി, ആറുമാസം പ്രായമുള്ള മകൾ, അപരിചിതൻ എന്നീ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രവർത്തനങ്ങൾക്ക് അനുസരിച്ച് രൂപപ്പെട്ടു വരുന്നവരാണ്. എന്നാൽ രൂപപ്പെട്ടു കഴിയുന്നതോടെ ഈ കഥാപാത്രങ്ങളും നിയതാസ്തിത്വവും വ്യക്തിത്വവുമുള്ളവരായിത്തീർന്നു.

തിരക്കഥയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം കഥാപാത്ര വ്യക്തിത്വ സൃഷ്ടിയിൽ പശ്ചാത്തലത്തിനും സവിശേഷമായ ദൃശ്യങ്ങൾക്കും അപരിമേയമായ ശക്തിയാണുള്ളത്. കലാപം എന്ന തിരക്കഥയിലെ ഗാന്ധിപ്രതിമയും കറുത്ത തുണിയും ഗാന്ധിപ്രതിമയ്ക്കു മുന്നിലെ ദീപവുമെല്ലാം ഇടകലർന്ന ചലനാത്മകമായ ദൃശ്യങ്ങളുടെ തുടർച്ച സവിശേഷമായ അന്തരീക്ഷ സൃഷ്ടിയാണ് നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. ഈ അന്തരീക്ഷ സൃഷ്ടിക്കുശേഷമാണ് അക്രമാസക്തരായ ഒരു പറ്റം ആളുകളെ/കഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. പ്രഥമദർശനത്തിൽതന്നെ ഈ ആളുകളുടെ അഥവാ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വ്യക്തിത്വചിത്രീകരണം ദൃശ്യാത്മകമായി നിർവ്വഹിക്കുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. വടിവാൾ, പത്തൽ തുടങ്ങിയവ ഉയർത്തിപ്പിടിച്ച് രോഷത്തോടെയാണ് അവർ രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുന്നത്. അവരെ നയിക്കുന്ന - ലഹളക്കാരുടെ നേതാവ് - ഇതര കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പിൻബലത്തോടെയാണ് ശക്തമായ രംഗപ്രവേശം നടത്തുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ ഭാഗം തിരക്കഥയിലെ കഥാപാത്ര വ്യക്തിത്വചിത്രീകരണത്തിന് സാമാന്യമായ ഒരു ഉദാഹരണമാണ്.

പ്രക്ഷുബ്ധമായ അന്തരീക്ഷ സൃഷ്ടിക്കുശേഷമാണ് തിരക്കഥയിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങളായ സഹദേവൻ, രേവതി, അവരുടെ മകൾ എന്നീ കഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. വായിക്കുന്ന മാത്രയിൽതന്നെ ലഹള

യിൽ അകപ്പെട്ടുപോയ ഈ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അവസ്ഥ അനുവാചകർക്ക് വ്യക്തമാകും. ഈ കഥാപാത്രങ്ങളോട് അനുഭാവപൂർവ്വമായ ഒരനുകമ്പ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ സവിശേഷമായ ഈ അന്തരീക്ഷ സൃഷ്ടിയിലൂടെ കഴിയുന്നു. പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അവതരണം ശ്രദ്ധേയവും ആകർഷകവുമാക്കുന്നത് തിരക്കഥയുടെ ഒരു സവിശേഷതയാണ്. പ്രധാനകഥാപാത്രങ്ങളായ രേവതി, സഹദേവൻ തുടങ്ങിയവർ അനുഭവിക്കുന്ന ദുരന്തങ്ങളാണ് കഥയെയും തിരക്കഥയെയും നിയതരൂപത്തിൽ ഇവിടെ വളർത്തിയെടുക്കുന്നത്. ഈ കഥാപാത്രങ്ങൾ നന്മയുടെ അഥവാ പ്രത്യാശയുടെ വാഹകരായിട്ടാണ് കഥയിൽ പ്രത്യക്ഷരാകുന്നത്. തിന്മയുടെ ദൃശ്യപ്രതീകമായിട്ടാണ് അപരിചിതന്റെ രംഗപ്രവേശം. നന്മയും തിന്മയും തമ്മിലുള്ള ഒരു സംഘട്ടനമാണ്, നീതിയും നീതിരാഹിത്യവും തമ്മിലുള്ള ഒരു സംഘർഷമാണ് കഥയുടെ കേന്ദ്രമായിത്തീരുന്നത്.

സഹനത്തിലൂടെ അഥവാ ത്യാഗത്തിലൂടെ തിന്മയ്ക്കുമേൽ നന്മയുടെ വിജയം അഥവാ നീതിരാഹിത്യത്തിനുമേൽ നീതിയുടെ വിജയം സംഭവിക്കുന്നു. ഇവിടെ ഈ സംഭവങ്ങൾക്ക് മൂർത്ത പ്രതീതി നൽകുന്നത് രേവതി, സഹദേവൻ, അവരുടെ മകൾ എന്നീ കഥാപാത്രങ്ങളാണ്.

ആത്യന്തിക വിശകലനത്തിൽ ആശയത്തെ നിയതമായ രീതിയിൽ വളർത്തിയെടുക്കുന്നതിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കുള്ള സ്ഥാനം നിർണ്ണായകവും പ്രധാനവുമാണ്. നല്ല കഥാപാത്രങ്ങളും കഥാപാത്രങ്ങളടെ കൃത്യവും ഇഴയടുപ്പവുമുള്ള പ്രവർത്തനങ്ങളുമില്ലെങ്കിൽ കഥതന്നെ ഇല്ലാതാകുന്ന അവസ്ഥ സംഭവിക്കുന്നു.

കഥാപാത്ര സ്വഭാവം

കഥയുടെ സ്വഭാവം കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വഭാവവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണിരിക്കുന്നത്. ഇതിനെ ഒരു പൊതുതത്ത്വമായി പരിഗണിക്കുമ്പോൾതന്നെ കഥയിലെ വിവിധ കഥാപാത്രങ്ങൾ വിഭിന്ന സ്വഭാവക്കാരായിരിക്കുന്നത് സവിശേഷമായ കഥാപാത്ര സൃഷ്ടിയുടെ ഭാഗമാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വൈവിധ്യം കഥയെ ആകർഷണമുള്ളതും സവിശേഷവ്യക്തിത്വമുള്ളതുമാക്കുന്നത് സാധാരണമാണ്. പ്രാഥമികമായിത്തന്നെ കഥാപാത്രങ്ങളെ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ, പുരുഷകഥാപാത്രങ്ങൾ എന്ന് നിർണ്ണയിക്കാവുന്നതാണ്. സ്ത്രീപുരുഷകഥാപാത്രങ്ങൾ ഏതു പ്രായത്തിലും സംസ്കാരത്തിലും പെടുന്നവരായിരിക്കും.

കഥാപാത്രാവതരണം, കഥാപാത്രവളർച്ച, കഥാപാത്രവ്യക്തിത്വനിർണ്ണയം എന്നീ ഘട്ടങ്ങളിലുടെയാണ് ഓരോ പ്രധാനകഥാപാത്രങ്ങളെയും അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഒരു കഥയിലുള്ള പല പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങളെയും ഈ ക്രമത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾതന്നെ പ്രതിപാത്രഭിന്നമായ സ്വഭാവം ഓരോ കഥാപാത്രത്തിനും നൽകേണ്ടതുണ്ട്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ബുദ്ധി, പ്രവർത്തനം തുടങ്ങിയവ കഥയിൽ സാന്നിദ്ധ്യം ചെലുത്തുന്നതിനൊപ്പംതന്നെ

ശരീരം എന്ന അവസ്ഥയും പ്രസക്തമായി വരുന്നു. സ്ത്രീ, പുരുഷൻ, സുന്ദരൻ, സുന്ദരി, ക്രൂരൻ, യുവാവ്, യുവതി എന്നെല്ലാം കല്പിക്കുമ്പോൾ അവസ്ഥാസൃഷ്ടിക്കൊപ്പം ശരീരവും സാന്നിദ്ധ്യം ചെലുത്തുന്നുണ്ട്.

ചെറുകഥയിലെ കഥാപാത്രങ്ങളെ കല്പനകളുടെ സങ്കല്പത്തിനുള്ളിൽ നിർത്തുവാൻ കഴിയും. അങ്ങനെ നിർത്തുന്നതിലാണ് അവയുടെ അസ്തിത്വവും സ്വഭാവവും നിലനിൽക്കുന്നത്. എന്നാൽ തിരക്കഥയിലേക്കു വരുമ്പോൾ അവസ്ഥ ആകെ മാറുന്നു. തിരക്കഥയിൽ കല്പനയിലൂടെയും സങ്കല്പത്തിലൂടെയും അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് പിന്നീട് സിനിമയിൽ മൂർത്താവസ്ഥ സൃഷ്ടിക്കേണ്ടതുണ്ട്. മൂർത്തരൂപങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന അസ്തിത്വവും സ്വഭാവവുമാണ് തിരക്കഥയിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് പകർന്നു നൽകേണ്ടത്.

കലാപം എന്ന തിരക്കഥ വായിക്കുമ്പോൾ കഥാപാത്രങ്ങളെയും അവരുടെ പ്രവർത്തനങ്ങളെയും ദൃശ്യപ്രതീതിക്ക് അനുഗുണമായരീതിയിൽ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത് കാണാവുന്നതാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രവർത്തനങ്ങളെ സൂക്ഷ്മവും വസ്തുതിഷ്ഠവുമായിട്ടാണ് തിക്കഥയിൽ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. പ്രധാനകഥാപാത്രങ്ങളല്ലാതെ സാന്നിദ്ധ്യക്കാരായി കടന്നുവരുന്ന ലഹളക്കാർ, ജനങ്ങൾ, കൊലയാളികൾ തുടങ്ങിയവർക്കുവരെ തിരക്കഥയിൽ ദൃശ്യാവതരണത്തിന് പാത്രീഭൂതമാകുന്ന സ്വഭാവമാണ് പകർന്നു നൽകിയിരിക്കുന്നത്.

എല്ലാകഥകളും ആഖ്യാനിക്കുന്നത് ചിതറിയസ്വഭാവത്തോടെയാണ് .രചയിതാവ് തന്റെ സവിശേഷമായ ആഖ്യാനരീതിയിലൂടെ ഒരു തുടർച്ചാസ്വഭാവം കഥയ്ക്ക് ആദ്യംമുതൽ അന്ത്യംവരെ സൃഷ്ടിക്കുകയാണ്. രചയിതാവ് പറയുന്നതിലൂടെ വായനക്കാർ/ആസ്വാദകർ സഞ്ചരിക്കുന്നു. കഥയുടെ ചിതറിയസ്വഭാവം അഥവാ പറയുന്നതിലൂടെ മാത്രം അനുവാചകൻ സഞ്ചരിക്കുന്ന അവസ്ഥ കഥാപാത്രാവതരണത്തെയും സ്വാധീനിക്കുന്നു. കഥയിൽ എന്തൊക്കെ പറയുന്നുവോ അതിന്റെ ഭാഗമായിട്ടാണ് കഥാപാത്രം പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. കഥയുടെ ആഖ്യാനസ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് ഓരോ സമയത്തും ഓരോ കഥാപാത്രമായിരിക്കും ആഖ്യാന ഭാഗത്തേക്ക് കടന്നുവരുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ സമയത്ത് അനുവാചകർ ഇതര കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അസാന്നിദ്ധ്യത്തെപ്പറ്റി ചിന്തിക്കാറില്ല. അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ സാന്നിദ്ധ്യം ഇതര അവസ്ഥകളെ (കഥാപാത്രങ്ങളെയും സംഭവങ്ങളെയും) ഒരു തുടർച്ചാ ഭാവത്തോടെ നിറുത്തുന്നു. അവതരിപ്പിച്ചു കഴിഞ്ഞ കഥാഭാഗത്തെയും അവതരിപ്പിക്കാനുള്ള കഥാഭാഗത്തെയും തമ്മിൽ ബന്ധിപ്പിച്ചുനിറുത്തുവാൻ കഥയ്ക്കുള്ളിലെ ഓരോ കഥാപാത്രത്തിനും കഴിയുന്നുണ്ട്. അനുവാചകർ കഥയുടെ ഏതു ഭാഗത്ത് നിൽക്കുന്നുവോ ആ ഭാഗത്തുള്ള കഥാപാത്രങ്ങൾ സജീവമാകുകയും പിൻഭാഗത്തെയും മുൻഭാഗത്തെയും തമ്മിൽ ബന്ധിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ആസ്വാദകരെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം

പിന്നിട്ടഭാഗം വെളിവായതാണ്. എന്നാൽ വരുവാനിരിക്കുന്ന ഭാഗം വെളിപ്പെടുവാനുള്ളതാണ്. കഥയ്ക്കനുസരിച്ച് അനുവാചകനിൽ ആകാംക്ഷ, കാത്തിരിപ്പ് തുടങ്ങിയവ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ കഥയ്ക്കുള്ളിലെ കഥാപാത്രത്തിനുള്ള സ്ഥാനം പ്രധാനമാണ്.

കഥാപാത്രവ്യക്തിത്വം

ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ വ്യക്തിത്വം ആ കഥാപാത്രത്തെ സംബന്ധിച്ച് ആകെയുള്ള അവസ്ഥയുടെ ഭാഗമാണ്. ബുദ്ധി, സംസ്കാരം, സ്ഥലം, സാമ്പത്തികം, രാഷ്ട്രീയം, നിയമം, സാമൂഹ്യാവസ്ഥ തുടങ്ങിയവയുടെ സമഗ്രതയാണ് കഥാപാത്രത്തിന്റെ വ്യക്തിത്വം നിർണ്ണയിക്കുന്നത്. ഇവിടെ പ്രാധാന്യത്തോടെ ഓർമ്മിക്കേണ്ട ഒരു വസ്തുതയുണ്ട്. കഥയിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ യഥാർത്ഥജീവിതത്തിലെ മനുഷ്യരുടെ പ്രതിരൂപങ്ങളോ പ്രതിനിധികളോ അനുകർത്താക്കളോ ഒക്കെയാണ്. മനുഷ്യാവസ്ഥയുടെ വസ്തുനിഷ്ഠമായ ആരോപിത സ്വഭാവമാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾക്കുള്ളത്. കഥകളിൽ ഭാവനാത്മകമായ കല്പനകൾ ഉള്ളതുകൊണ്ട് കഥാപാത്രങ്ങളും ആ അവസ്ഥയിലേക്ക് എത്തിച്ചേരുന്നത് സാധാരണമാണ്. കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ സ്വഭാവമാണ് ഈ എത്തിച്ചേരലിന് ആസ്പദം.

പ്രവർത്തനങ്ങളുടെയും പെരുമാറ്റത്തിന്റയും സംഭാഷണത്തിന്റെയുമെല്ലാം ആകെയുള്ള അവസ്ഥയിൽനിന്നാണ് ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ ബൗദ്ധികമായ അവസ്ഥയെപ്പറ്റി വ്യക്തമാകുന്നത്. ബുദ്ധിയുള്ള പോലീസ് ഓഫീസർ, മണ്ടനായ പോലീസ് ഓഫീസർ എന്ന പ്രസ്താവന കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ പൊതുയുക്തിക്ക് ചേരുന്നതല്ല. പോലീസ് ഓഫീസറുടെ പ്രവർത്തനങ്ങളിൽക്കൂടിയാണ് ബുദ്ധിയുടെ തോത് വെളിവായി അവതരിപ്പിക്കേണ്ടത്. ബുദ്ധിയും അനുബന്ധിതപ്രവർത്തനങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ഒന്നാണ് സംസ്കാരം. വിവേകമുള്ളവന്റെ സംസ്കാരം, മണ്ടന്റെ സംസ്കാരം എന്നെല്ലാം വ്യവഹരിക്കുന്നതിൽനിന്നുതന്നെ അതിന്റെ സ്വഭാവം വ്യക്തമാണല്ലോ.

ഓരോ കഥയും നടക്കുന്നത് ഓരോ സ്ഥലകാലങ്ങളിലാണല്ലോ. ഈ സ്ഥലകാലങ്ങളുമായി കഥാപാത്രങ്ങൾക്കുള്ള ബന്ധം പ്രസക്തമാണ്. ചേരിയിലെ കഥാപാത്രം, ഉന്നതകുലജാതയായ നായികാകഥാപാത്രം എന്നെല്ലാം വ്യക്തമാക്കുമ്പോൾതന്നെ സ്ഥലസംബന്ധമായി കഥാപാത്രത്തിനുള്ള ബന്ധം വ്യക്തമാണ്. ഒരവസ്ഥയുടെ അല്ലെങ്കിൽ സാമൂഹ്യക്രമത്തിന്റെ ഭാഗമായിരിക്കുന്ന കഥാപാത്രത്തിന് നിയതമായ സാമ്പത്തിക പശ്ചാത്തലം കൂടിയുണ്ടായിരിക്കും. ദാരിദ്ര്യം അനുഭവിക്കുന്ന കഥാപാത്രം, തൊഴിൽ ചെയ്യുന്ന കഥാപാത്രം, അതിസമ്പന്നയായ കഥാപാത്രം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം വ്യക്തമായ സാമ്പത്തിക പശ്ചാത്തലത്തിന്റെകൂടി പ്രതിനിധികളാണ്.

ശരീരത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയം, പ്രവർത്തനങ്ങളുടെ രാഷ്ട്രീയം, മനോഭാവത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയം എന്നെല്ലാം കഥാപാത്രങ്ങളുടെ രാഷ്ട്രീയാവസ്ഥയെ വേർതിരിച്ച് നിർണ്ണയിക്കാവുന്നതാണ്. ഒരു കഥാപാത്രത്തെ നിർണ്ണയവിധേ

യമാക്കുമ്പോൾ രാഷ്ട്രീയത്തിന് പ്രാധാന്യം ഏറെയാണ്. വ്യക്തിനിയമം, സാമൂഹ്യനിയമം, ഏതെങ്കിലും ആചാരവിശ്വാസങ്ങളുടെ ഭാഗമായി കല്പിച്ചെടുക്കുന്ന നിയമം തുടങ്ങിയവയെല്ലാമുണ്ട്. ഈ നിയമങ്ങൾ നേരിട്ടും അല്ലാതെയുമെല്ലാം കഥാപാത്രങ്ങളെ സ്വാധീനിക്കുന്നു.

ഒരു സമൂഹത്തിൽ നടക്കുന്ന കഥയാകുമ്പോൾ അതിന്റെ ആചാരവിശ്വസങ്ങൾ, നിയമസ്വഭാവം, വേഷഭൂഷകൾ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം കഥാപാത്രങ്ങളെ സ്വാധീനിക്കുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ സ്വാധീനം സാമൂഹ്യാവസ്ഥയുടെ ഭാഗമാണ്. ഭൂപ്രകൃതി, നിർമ്മാണവസ്തുക്കൾ തുടങ്ങി പശ്ചാത്തലമായി വരുന്ന വസ്തുക്കളും നേരിട്ടല്ലാതെ കഥാപാത്രങ്ങളെ സംബന്ധിക്കുന്ന സാമൂഹ്യാവസ്ഥ രൂപപ്പെടുത്തുന്ന ഘടകങ്ങൾ തന്നെയാണ്. ഇവിടെ സൂചിപ്പിക്കുകയും സാമാന്യമായി വ്യക്തമാകുകയും ചെയ്ത ബുദ്ധി, സംസ്കാരം, സ്ഥലം, സാമ്പത്തികം, രാഷ്ട്രീയം, നിയമം, സാമൂഹ്യാവസ്ഥ തുടങ്ങിയവ പരസ്പരബന്ധിതമായി ഓരോ അനുപാതത്തിൽ കഥയ്ക്കനുസരിച്ച് കഥാപാത്രങ്ങളെ സ്വാധീനിക്കുന്നു. ഈ സ്വാധീനത്തിന്റെ തോത് അതിരുകൾ നിർണ്ണയിച്ചുള്ള ഒരു വിലയിരുത്തലിനു വിധേയമല്ലെങ്കിലും ഇവയുടെ സ്വാധീനം സർവ്വത്ര നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്നത് സ്വാഭാവികമാണ്.

ഓരോ കഥാപാത്രത്തിന്റെയും വ്യക്തിത്വം കഥയ്ക്കനുസരിച്ച് ഓരോ രീതിയിൽ രൂപപ്പെട്ടു വരുമ്പോൾതന്നെ സ്വാധീനമായിനിൽക്കുന്ന ഘടകങ്ങളുടെ തോതിനും മാറ്റം സംഭവിക്കുന്നത് സാധാരണമാണ്.

സംഭാഷണ സ്വഭാവം

ചെറുകഥയിലെയും തിരക്കഥയിലെയും സംഭാഷണം തികച്ചും ഭിന്നമാണ്. ചെറുകഥയിൽ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സംഭാഷണം അവതരിപ്പിക്കുവാൻ രചയിതാവിന് പലതരത്തിലുള്ള ആഖ്യാനരീതികൾ സ്വീകരിക്കാവുന്നതാണ്. കഥാപാത്രങ്ങൾ പറയുന്നതായി രചയിതാവിനുതന്നെ സംഭാഷണം അവതരിപ്പിക്കാൻ കഥയിൽ സ്വാതന്ത്ര്യമുണ്ട്. യഥാർത്ഥത്തിൽ സംഭാഷണത്തിന്റെ ദൗത്യം കഥയുടെ സൗന്ദര്യാത്മകമായ അവതരണംതന്നെയാണ്. തിരക്കഥയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം കഥാപാത്രാസ്തിത്വത്തിന്റെ ഭാഗംതന്നെയാണ് സംഭാഷണം.

ഭാഷയും കാഴ്ചയും ചേരുന്ന സവിശേഷമായ അന്തരീക്ഷമാണ് തിരക്കഥയിൽ സൃഷ്ടിക്കേണ്ടത്. തിരക്കഥയിലെ സംഭാഷണം പറയുന്നത് കഥാപാത്രങ്ങൾ നേരിട്ടാണെങ്കിലും ഈ സംഭാഷണങ്ങൾ പൂർണ്ണമായും ദൃശ്യാവതരണത്തോട് ചേർന്നാണു നിൽക്കുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവം, കഥയുടെ രീതി തുടങ്ങിയവയും സംഭാഷണത്തെ സ്വാധീനിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളാണ്. കഥയെ വളർത്തുക, നാടകീയത സൃഷ്ടിക്കുക, സംഘർഷം സൃഷ്ടിക്കുക, വഴിത്തിരിവുകൾ സൃഷ്ടിക്കുക, സന്ധികൾ രൂപപ്പെടുത്തുക, നിർണ്ണായകമായ വെളിപ്പെടുത്തലുകൾ നടത്തുക, കഥാഭാഗങ്ങളെ ശക്തവും യുക്ത

വുമായരീതിയിൽ പരസ്പരബന്ധിതമാക്കി നിറുത്തുക, തുടങ്ങി തിരക്കഥയിലെ സംഭാഷണത്തിന് സാഹചര്യാനുസരണം പല ധർമ്മങ്ങളാണുള്ളത്.

തിരക്കഥ എപ്പോഴുംതന്നെ വർത്തമാനകാല പ്രതീതിയോടെയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. തിരക്കഥയുടെ ഈ സവിശേഷത ഉൾക്കൊണ്ടുവേണം സംഭാഷണാതവതരണം നിർവ്വഹിക്കുവാൻ. നിത്യജീവിതത്തിലെ സാധാരണ സംഭാഷണങ്ങളെക്കാൾ ഗുണവും സൗന്ദര്യവും തിരക്കഥയിലെ സംഭാഷണത്തിന് ആവശ്യമാണ്. കാരണം, കലാരൂപമായിത്തീരേണ്ട സിനിമയുടെ സവിശേഷതകൾ തിരക്കഥയിലെ സംഭാഷണസൃഷ്ടിയിൽത്തന്നെ മുൻകൂട്ടി കാണേണ്ടതുണ്ട്. യഥാർത്ഥത്തിൽ സംഭാഷണം പൂർണ്ണമായും ആശയവിനിമയത്തിനുള്ളതാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഓരോ വാചകത്തിനും വാക്കിനും കൃത്യമായ ഉദ്ദേശലക്ഷ്യം ഉണ്ടായിരിക്കും. തിരക്കഥയുടെ ആരംഭത്തിലെ സംഭാഷണം, കഥാപാത്രാവതരണത്തിലെ സംഭാഷണം, പ്രണയരംഗത്തിലെ സംഭാഷണം, കലാപരംഗത്തിലെ സംഭാഷണം, മൂർദ്ധന്യത്തിലെ സംഭാഷണം എന്നെല്ലാം നിർണ്ണയിക്കുമ്പോൾതന്നെ സാഹചര്യം സംഭാഷണത്തിൽ ചെലുത്തുന്ന സ്വാധീനം വ്യക്തമാണല്ലോ. നല്ല സംഭാഷണങ്ങൾക്ക് സാഹചര്യാനുസരണം ചിന്തിപ്പിക്കുവാൻ, ദുഃഖിപ്പിക്കുവാൻ, രസിപ്പിക്കുവാൻ, സഹതാപം സൃഷ്ടിക്കുവാൻ, ഉദ്വേഗം സൃഷ്ടിക്കുവാനെല്ലാം കഴിയുന്നു. സാഹചര്യാനുസരണമുള്ള വികാരസൃഷ്ടിക്ക് നിയതമായ സംഭാഷണത്തെ തിരക്കഥയിൽ വിനിയോഗിക്കുന്നത് സാധാരണമാണ്

കഥാപാത്ര സ്വഭാവം, കഥാപാത്രവ്യക്തിത്വം എന്നിവ ആശയവികാസത്തിനനുഗുണമായി സൃഷ്ടിക്കുമ്പോൾ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സംഭാഷണത്തിനുള്ള സ്ഥാനം നിർണ്ണായകമാണ്. ഇതിന്റെ തോത് കഥാരീതിയും കഥയുടെ ആഖ്യാനരീതിയുമെല്ലാമായി പരസ്പര ബന്ധിതമായിട്ടാണ് നിൽക്കുന്നത്.

9
തിരക്കഥയുടെ വ്യക്തിത്വം

ഇതരകഥാഖ്യാന മാധ്യമങ്ങളിൽനിന്നും ഭിന്നവും സവിശേഷവുമായ വ്യക്തിത്വമാണ് തിരക്കഥയ്ക്കുള്ളത്. വസ്തുതകളെ അഥവാ ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്ന കഥയെ ദൃശ്യരൂപത്തിൽ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുവാൻ പര്യാപ്തമായ രീതിയിലാണ് തിരക്കഥ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. ഇതിവൃത്തം, കഥാപാത്രങ്ങൾ, ശബ്ദസൂചനകൾ, സംഭാഷണം ഇവയെല്ലാം കൂറടക്കത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ പര്യാപ്തമായ ദൃശ്യസൂചനകൾ തുടങ്ങിയവയുടെ സമഗ്രരൂപമാണല്ലോ തിരക്കഥയ്ക്ക് വ്യക്തിത്വം പകർന്നു നൽകുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇങ്ങനെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന തിരക്കഥയിൽ സംഘട്ടനങ്ങളുടെയും സംയോജനങ്ങളുടെയും സവിശേഷമായ വിന്യാസക്രമം ദർശിക്കാവുന്നതാണ്. പ്രദർശനപരതയും സമഗ്രാവതരണത്തെ ഉറപ്പിക്കുന്ന ഘടനയും തിരക്കഥയുടെ പ്രധാനമായ ഇനിയുള്ള സവിശേഷതയാണ്.

സംഘട്ടനങ്ങളുടെ വിന്യാസക്രമം

തിരക്കഥയെ സംഘട്ടനത്തിന്റെ സാഹിത്യം അഥവാ പാഠം എന്നു വിശേഷിപ്പിക്കാറുണ്ട്. സംഘട്ടനങ്ങൾ സംഭവിക്കുന്ന വഴികൾ പലതാണ്. പ്രധാനപ്പെട്ടവയെമാത്രം ഒരു വിശകലനത്തിനായി പ്രതിപാദിക്കാം. കഥയിലെ സംഘട്ടനങ്ങൾ, കഥാപാത്രങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന സംഘട്ടനങ്ങൾ, ദൃശ്യസൂചനകളിലെ സംഘട്ടനങ്ങൾ, എന്നെല്ലാം സംഘട്ടനങ്ങളെ നിർണ്ണയിക്കാവുന്നതാണ്.

കഥയിലെ സംഘട്ടനങ്ങൾ

കഥയിലെ സംഭവങ്ങൾ എല്ലാം സവിശേഷമായ വികാരങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ പാകത്തിലുള്ള അവതരണമാണ് നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. സാമാന്യത്തിൽനിന്നും ഭിന്നമായി സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഈ വികാരങ്ങൾ സംഘർഷസൃഷ്ടിയുടെ ഭാഗമാണ്. പൂർണ്ണമായ ഒരു തിരക്കഥയിലെ കഥകളെ ഇഴയകറ്റിയെടുത്താൽ പല സ്വഭാവമുള്ള കഥകൾ ദർശിക്കാനാവും. പ്രധാന കഥ, ഉപകഥകൾ, ലഘുകഥകൾ, സൂചിതകഥകൾ എന്നിവയാണ് തിരക്കഥയ്ക്കുള്ളിൽനിന്നും കണ്ടെത്താനാവുന്ന കഥകൾ. തിരക്കഥയുടെ സമ്പൂർണ്ണമായ ആഖ്യാനത്തിൽ മർമ്മപ്രധാനമായ സ്ഥാനം കൈയടക്കുകയും കേന്ദ്രമായ ആശയത്തെ പ്രകാശിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന കഥയാണ്

പ്രധാനകഥ. പ്രധാനകഥയ്ക്ക് പിൻബലം നൽകുന്നതിനൊപ്പം തനതായ ഒരു കഥയുടെകൂടി ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുന്ന കഥയാണ് ഉപകഥ. ഉപക ഥകളെക്കാൾ ചെറുതും എന്നാൽ നിയതവ്യക്തിത്വം പുലർത്തുകയും ചെയ്യുന്ന തിരക്കഥയിലെ കഥകളെയാണ് ലഘുകഥകളെന്നു പറയുന്നത്. പ്രധാനകഥ, ഉപകഥകൾ, ലഘുകഥകൾ, എന്നിവയെ ആവശ്യാനുസരണം പുരോഗമിപ്പിക്കുവാനും നാടകീയമായ വഴിത്തിരിവിലേക്ക് നയിക്കുവാനും ഉതകുന്ന നിർണ്ണായകമായ സൂചനകളാണ് സൂചിതകഥകൾക്ക് ആസ്പദം..

തിരക്കഥയ്ക്കുള്ളിൽനിന്ന് നിയതസ്വഭാവം പുലർത്തുന്ന ഈ കഥ കൾ സ്വഭാവികമായിത്തന്നെ സംഘർഷസൃഷ്ടി നിർവ്വഹിക്കുന്നുണ്ട്. ഇതി ന്റെ തോത് തിരക്കഥാഖ്യാനവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടായിരിക്കും നിൽക്കുന്നത്.

കഥാപാത്രങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന സംഘട്ടനങ്ങൾ

ഒരു തിരക്കഥയെ ആഖ്യാനം ചെയ്യുമ്പോൾ പ്രാധാന്യത്തോടെ കടന്നുവരുന്നത് കഥാപാത്രങ്ങളും അവർ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സംഭവങ്ങളു മാണ്. വ്യക്തമായി പറഞ്ഞാൽ കഥയ്ക്ക് മൂർത്തഭാവം നൽകി അവതരി പ്പിക്കുന്നത് കഥാപാത്രങ്ങളാണ്. നിയതമായ പ്രവർത്തനമേഖലയും സംസ്കാരവും ഓരോ കഥാപാത്രത്തിനുമുണ്ട്. ഇവയുടെ അവതരണം വിശ്വസനീയവും സൗന്ദര്യാത്മകവുമാക്കുവാനുള്ള ഭാവനാ വിലാസവും കഥാ പാത്രങ്ങളുടെ പ്രവർത്തനങ്ങളിൽ വിന്യസിക്കുന്നു. വിഭിന്നബുദ്ധിക്കാരും ഭാവനക്കാരുമായ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രവർത്തനങ്ങൾ സംഘട്ടനങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രവർത്തനം, അഭിനയം, സംഭാഷണം, അവർ ബന്ധപ്പെടുന്ന മേഖലകൾ, അന്തരീക്ഷം, പശ്ചാത്തലം തുടങ്ങിയവ സാഹചര്യാനുസരണം സംഘട്ടനസൃഷ്ടി നിർവ്വഹിക്കുന്നു. കഥ അവതരി പ്പിക്കുന്നതുതന്നെ സവിശേഷമായ വികാരസൃഷ്ടിക്കാണല്ലൊ. കഥയുടെ അവതാരകർ കഥാപാത്രങ്ങൾ ആയതുകൊണ്ട് അവർക്ക് സാമാന്യ ത്തിൽനിന്നും വിശേഷമായ സംഘട്ടനങ്ങളിലൂടെ വേണം കഥയ്ക്ക് ആവ ശ്യമായ വികാരങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ. കഥാപാത്രങ്ങൾ സാഹചര്യാനുസ രണം കഥാഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുന്നത് അവരുടെ ശരീരംകൊണ്ടും ശരീരം സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഭാഷകൊണ്ടുമാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ശരീരവും ശരീര ഭാഷകളും സവിശേഷമായ വികാരങ്ങൾ സാഹചര്യാനുസരണം സൃഷ്ടി ക്കുന്നു. തിരക്കഥയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളും കഥാപാത്രങ്ങൾ നാമങ്ങൾ (പേര്) അഥവ അമൂർത്തമായ കല്പനകൾ മാത്രമാണ്.

ശബ്ദസൂചനകളിലെ സംഘട്ടനങ്ങൾ

ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് സാഹചര്യാനുസരണം ആർത്ഥികവിസ്തൃതി പകർന്നു നൽകുവാൻ ശബ്ദസാന്നിദ്ധ്യത്തിന് കഴിയുന്നു. ശബ്ദസൂചനക ളിലൂടെ മാത്രം ഗ്രഹിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന അർത്ഥമേഖലകളുമുണ്ട്. അർത്ഥ കല്പന, വികാരസൃഷ്ടി, അവസ്ഥാരൂപീകരണം തുടങ്ങിയവയ്ക്കെല്ലാം

ശബ്ദത്തിന്റെ സാധ്യതകളെയാണ് സാഹചര്യാനുസരണം ഓരോ അനുപാതത്തിൽ പ്രയോജനപ്പെടുത്തേണ്ടത്.

ആർത്ഥിക വിസ്തൃതിക്കൊപ്പം ശബ്ദവിന്യാസത്തിന്റെ സാധ്യതകൾകൂടി പരിഗണിച്ചാണ് സംഭാഷണങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. അവതരിപ്പിക്കുന്ന അവസ്ഥയുടെ വികാരം ഭാവപരമായി വിനിമയം ചെയ്യുവാൻ കഴിയുന്ന പദങ്ങളാണ് സാധാരണയായി ഉപയോഗിക്കുന്നത്. സ്ത്രീശബ്ദം, പുരുഷശബ്ദം എന്നു വ്യവഹരിക്കുമ്പോൾ അല്ലെങ്കിൽ സ്ത്രീയുടെ സംഭാഷണം, പുരുഷന്റെ സംഭാഷണം എന്നു നിർണ്ണയിക്കുമ്പോൾ സവിശേഷമായ വ്യക്തിത്വമാണ് സംഭാഷണത്തിനു പകർന്നു നൽകുന്നത്. ഭിന്നമായ ആശയങ്ങൾ, നിലപാടുകൾ, മനോഭാവങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയെ സംഘർഷസൃഷ്ടിക്കായി അവതരിപ്പിക്കാൻ സംഭാഷണത്തിന്റെ സാധ്യതകളെയാണ് വിനിയോഗിക്കുന്നത്. കഥയെ അനുക്രമമായി പുരോഗമിപ്പിക്കുന്ന സംഭാഷണഭാഗങ്ങളിലെല്ലാം ഓരോ തരത്തിലുള്ള സംഘർഷസൃഷ്ടിയുടെ ഘടകങ്ങൾ കലാപരമായി വിന്യസിക്കുന്നത് സാധാരണമാണ്.

സവിശേഷമായ ഭാവം അഥവാ അവസ്ഥ പ്രദാനം ചെയ്യുന്ന ശബ്ദസൂചനകളെ ഭാവശബ്ദങ്ങൾ എന്നാണ് പറയുന്നത്. സാഹചര്യാനുസരണം സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഈ ഭാവശബ്ദങ്ങളെല്ലാം വികാരസൃഷ്ടിയുടെ ഭാഗമാണ്. ദൃശ്യാവതരണത്തിന്റെ സ്വഭാവം ഭാവശബ്ദങ്ങളുടെ അവതരണത്തെ സ്വാധീനിക്കുന്നു. സാമാന്യത്തിൽനിന്നും വിശേഷമായി കഥാഖ്യാനത്തിനനുസരിച്ചുള്ള വികാരസൃഷ്ടി അഥവാ സംഘർഷസൃഷ്ടി നിർവഹിക്കുന്നതിന്റെ ഭാഗമായിട്ടാണ് ഏറെ പശ്ചാത്തലസംഗീത ഭാഗങ്ങളെയും അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

ദൃശ്യസൂചനകളിലെ സംഘട്ടനങ്ങൾ

തിരക്കഥ ദൃശ്യാഖ്യാനത്തിന് പ്രധാന്യം നൽകിക്കൊണ്ടുള്ള അവതരണമാണല്ലോ നിർവഹിക്കുന്നത്. കഥ പറയുന്ന ഈ ദൃശ്യശകലങ്ങളെല്ലാം സവിശേഷമായ വികാരസൃഷ്ടിയുടെ ഭാഗമാണ്. പ്രധാനദൃശ്യങ്ങൾ, പശ്ചാത്തലദൃശ്യങ്ങൾ, ഭാവദൃശ്യങ്ങൾ എന്ന് എല്ലാം ദൃശ്യങ്ങളെ നിർണ്ണയിക്കുമ്പോൾതന്നെ അവയുടെ സവിശേഷമായ സ്വഭാവമാണ് വ്യക്തമാകുന്നത്. കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ചാണ് ഈ ദൃശ്യസൂചനകൾ സവിശേഷ സ്വഭാവത്തോടെ പ്രവൃത്തിക്കുന്നത്. സാമാന്യത്തിൽനിന്നും സവിശേഷമായ അവസ്ഥകൾ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ ഈ ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് കഴിയുന്നു. ഈ വിശേഷമായ അവസ്ഥ സംഘട്ടനസൃഷ്ടിയുടെ ഭാഗമാണ്. അനുനിമിഷം ചലനാത്മകമായും ചലനപ്രതീതിയില്ലാതെയും മാറിമാറി വരുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ കാഴ്ചയുടെ നൈരന്തര്യതയ്ക്ക് അനുസരിച്ച് സംഘട്ടനസൃഷ്ടി നിർവ്വഹിക്കുന്നു.

സംയോജനങ്ങളുടെ വിന്യാസക്രമം

തിരക്കഥയിൽ ആദ്യംമുതൽ അവസാനംവരെ ഓരോ രീതിയിൽ ക്രമീകരിക്കുന്ന സംഘട്ടനങ്ങൾ കൃത്യമായ ലക്ഷ്യത്തോടെയുള്ളവയാണ്.

സംഘട്ടനങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള പൊരുത്തവും ചേർച്ചയും തുടർച്ചയും സവിശേഷമായ സംയോജന വിന്യാസത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. സംഘട്ടന സൃഷ്ടിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് വിശകലനം ചെയ്ത കഥസ്വഭാവം, കഥാപാത്രങ്ങൾ, ശബ്ദസൂചനകൾ, ദൃശ്യസൂചനകൾ തുടങ്ങിയവയെ സംയോജനരീതിയുമായി ബന്ധിപ്പിച്ച് വിലയിരുത്തുന്നത് ഒരു നിർണ്ണയത്തെ സംബന്ധിച്ചാകുമ്പോൾ പ്രസക്തമാണ്. സംയോജനമെന്നാൽ പരസ്പരമുള്ള കൂറടക്കം അഥവ സവിശേഷബന്ധം എന്നു വ്യവഹരിക്കാവുന്നതാണ്.

കഥാസ്വഭാവം

കഥയുടെ ആദിമധ്യാന്തപ്പൊരുത്തം എന്നു വ്യവഹരിക്കുമ്പോൾതന്നെ അതിന്റെ സംയോജനസ്വഭാവമാണല്ലൊ വ്യക്തമാകുന്നത്. കഥയിൽ സാഹചര്യാനുസരണം സൃഷ്ടിക്കുന്ന സംഘട്ടനങ്ങൾ ഒരു രീതിയിലല്ലെങ്കിൽ ഇനിയൊരു രീതിയിൽ പരിഹരിക്കുന്നത് കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ പൊതുസ്വഭാവമാണല്ലോ. ഈ സ്വഭാവത്തിൽത്തന്നെ സംയോജനത്തിന്റെ തത്ത്വം ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്നു.

തിരക്കഥയ്ക്കുള്ളിൽ കണ്ടെത്താൻ കഴിയുന്ന പ്രധാന കഥ, ഉപകഥകൾ, ലഘുകഥകൾ, സൂചിതകഥകൾ എന്നിവ തമ്മിൽ പരസ്പരം സുദൃഢമായ ബന്ധമാണുള്ളത്. ഈ കഥകൾ തിരക്കഥയുടെ സമഗ്രമായ അവസ്ഥ രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിൽ നിർണ്ണായക സ്വാധീനമാണ് ചെലുത്തുന്നത്. കഥയെന്ന അമൂർത്താവസ്ഥയെ മൂർത്തവൽക്കരിക്കുന്ന മാധ്യമീകരണം സംഭവിക്കുമ്പോൾതന്നെ കഥാസ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ചുള്ള സംയോജനപ്രക്രിയ സംഭവിക്കുന്നുണ്ട്.

കഥാപാത്രങ്ങൾ

പല സ്വഭാവക്കാരും മനോഭാവക്കാരുമായ കഥാപാത്രങ്ങൾ ഭിന്ന ദൗത്യത്തോടെ ഇടപെടുന്നതിന്റെ രീതിക്കനുസരിച്ച് സംഘട്ടനം സംഭവിക്കുന്നത് സാധാരണമാണല്ലോ. ഇങ്ങനെ സംഭവിക്കുന്ന സംഘട്ടനങ്ങളുടെ പരിഹാരം കണ്ടെത്തുന്നതും കഥാപാത്രങ്ങൾതന്നെയാണ്. സംഘട്ടനങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുവാനായി കഥാപാത്രങ്ങൾ വിനിയോഗിക്കുന്ന ബുദ്ധി, ഭാവന, പ്രവർത്തനം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം കഥാഗതിക്കനുസരിച്ച് പരിവർത്തനപ്പെടുകയും നിർണ്ണായകമായ ചില സന്ധികളിലൊ ഘട്ടനങ്ങളിലൊ അവയുടെ പരിഹാരം കലാപരമായി സംഭവിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇതിന്റെ തോത് കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ സ്വഭാവവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണിരിക്കുന്നത്.

തിരക്കഥയിലുള്ള എല്ലാ ഘടകങ്ങളെയും കൂറടക്കത്തൊടെ വിന്യസിക്കുന്നതിൽ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രവർത്തനത്തിന് നിർണ്ണായക സ്വാധീനമാണുള്ളത്. ശബ്ദസൂചനകൾ, ദൃശ്യസൂചനകൾ, സംഭാഷണം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ആദ്യംമുതൽ അവസാനംവരെ സംയോജിപ്പിച്ച് നിറുത്തുന്നത് കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രവർത്തനങ്ങളാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രവർത്തനത്തിന് സവിശേഷമായ വികാരങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ പര്യാപ്തമായ ഒരു

സർഗ്ഗശക്തിയുണ്ട്. ഈ സർഗ്ഗശക്തി വസ്തുതകളെ സംയോജിപ്പിച്ചു നിറുത്തുന്നതിൽ പ്രധാന ഘടകമാണ്.

ശബ്ദസൂചനകൾ

ദൃശ്യങ്ങളെ സംയോജിപ്പിച്ചു നിറുത്തുവാനും ചലനാത്മകമായ തുടർച്ച സൃഷ്ടിക്കുവാനും ശബ്ദസൂചനകൾക്ക് സവിശേഷമായ കഴിവാണുള്ളത്. ഓരോ കഥാപാത്രവും പരസ്പരഭിന്നമായ മനോഭാവത്തോടെയാണ് പെരുമാറുന്നതും സംസാരിക്കുന്നതുമെല്ലാം. എന്നാൽ ഈ പരസ്പരഭിന്നത കഥയെന്ന സമഗ്രരൂപത്തിന് കൂറടക്കം നൽകുന്നതാണ്. ഒരു കഥാപാത്രം നടത്തിയ സംഭാഷണത്തിന്റെ തുടർച്ച ആശയവിനിമയത്തെ മുൻനിറുത്തി ഇനിയുള്ള കഥാപാത്രങ്ങൾ നിർവ്വഹിക്കുന്നതിൽ സംയോജനത്തിന്റെ തലങ്ങളാണുള്ളത്. ആശയങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള ബന്ധവും തുടർച്ചയും സംഭാഷണത്തിലൂടെ നിർവ്വഹിക്കുന്നത് സാധാരണമാണ്. സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളും പുരുഷകഥാപാത്രങ്ങളും സാഹചര്യാനുസരണം ഇടകലർന്ന് കഥാഖ്യാനത്തിനനുസരിച്ച് നിർവ്വഹിക്കുന്ന സംഭാഷണത്തിൽ സവിശേഷമായൊരു ചേർച്ചയുണ്ട്. ഇതിന്റെ തോത് കഥാസ്വഭാവവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണിരിക്കുന്നത്.

സവിശേഷമായ ഭാവം അഥവാ അവസ്ഥ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ശബ്ദസൂചനകൾ സാഹചര്യാനുസരണം സംയോജന പ്രക്രിയ നടത്തുന്നുണ്ട്. സൃഷ്ടിക്കുന്ന വികാരങ്ങളെ, ഭിന്നസ്വഭാവമുള്ള ദൃശ്യങ്ങളെ, ഭിന്ന ആശയങ്ങൾ വിനിമയം ചെയ്യുന്ന സംഭാഷണഭാഗങ്ങളെയെല്ലാം സംയോജിപ്പിച്ചു നിറുത്തുവാൻ സാഹചര്യാനുസരണം ഭാവശബ്ദങ്ങൾക്ക് കഴിയുന്നു.

ദൃശ്യസൂചനകൾ

കാഴ്ചയുടെ സൗന്ദര്യവും തുടർച്ചയും സൃഷ്ടിക്കുകയെന്ന ലക്ഷ്യത്തോടെയാണ് തിരക്കഥയിലെ ദൃശ്യസൂചനകൾ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. പ്രധാനദൃശ്യങ്ങൾ, പശ്ചാത്തലദൃശ്യങ്ങൾ, ഭാവദൃശ്യങ്ങൾ എന്നെല്ലാം ദൃശ്യങ്ങളെ ആഖ്യാനസ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് നിർണ്ണയിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ അവയുടെ സവിശേഷ പ്രകൃതിയാണ് വ്യക്തമാകുന്നത്. സംയോജനങ്ങളുടെ വിന്യാസക്രമം സാഹചര്യാനുസരണം സൃഷ്ടിക്കുവാൻ ഈ ദൃശ്യസൂചനകൾക്കെല്ലാം ഓരോ രീതിയാണുള്ളത്. പ്രധാന ദൃശ്യങ്ങൾ കഥയിൽ നേരിട്ട് സംഘട്ടനം സൃഷ്ടിക്കുന്നതുപോലെതന്നെ ഇനിയൊരനുപാതത്തിൽ സംഘട്ടനങ്ങളുടെ പരിഹാരവും സംയോജനവും സൃഷ്ടിക്കുന്നു. പ്രധാനദൃശ്യങ്ങളുടെ ആർത്ഥിക തലങ്ങൾക്ക് വ്യാപ്തിയും ശക്തിയും നൽകുവാൻ പശ്ചാത്തലദൃശ്യങ്ങൾക്ക് കഴിയുന്നു. പശ്ചാത്തലദൃശ്യങ്ങളും പ്രധാന ദൃശ്യങ്ങളും തമ്മിലുള്ള ചേർച്ച ആഖ്യാനത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പ്രധാനമാണ്. സംയോജനത്തിന്റേതായ വികാരം അഥവാ അവസ്ഥ അഥവാ ഭാവം സൃഷ്ടിക്കുവാൻ ചിലപ്പോഴെല്ലാം സാഹചര്യാനുസരണം ഭാവശബ്ദങ്ങളെ വിനിയോഗിക്കുന്നു. ശബ്ദസൂചനകൾ തമ്മിലുള്ള പരസ്പര ചേർച്ച സംയോജനത്തിന്റെ വിപുലമായ പ്രസക്തിയും

മേഖലയുമാണ് വ്യക്തമാക്കുന്നത്. തിരക്കഥയിലെ സംഘട്ടനത്തിന് ഉപയോഗിച്ച അതേ ഘടകങ്ങൾതന്നെ ഇനിയൊരു രീതിയിൽ സംയോജനത്തിനായും ഉപയോഗിക്കുകയാണ് ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിലിത് തിരക്കഥയുടെ വ്യക്തിത്വം നിർണ്ണയിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളിലൊന്നാണ്.

പ്രദർശനപരത

തിരക്കഥ ഒരവതരണ കലയുടെ പാഠമായതുകൊണ്ടുതന്നെ അതിൽ പ്രദർശനപരത ഏറെയാണ്. വസ്തുതകളെ കലാപരമായി പ്രദർശിപ്പിച്ച് അവതരിപ്പിക്കേണ്ട ദൗത്യം തിരക്കഥയിൽ നിർവ്വഹിക്കുന്നത് സവിശേഷസ്വഭാവം പുലർത്തുന്ന ഭാഷയാണ്. ഈ ഭാഷയെ ദൃശ്യഭാഷ, ചിത്രഭാഷ, ജീവനുള്ള ഭാഷ, സർഗ്ഗ ശക്തിയുള്ള ഭാഷ എന്നെല്ലാം വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത് സാധാരണമാണ്.

തിരക്കഥകൾ ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നത് വർത്തമാനകാലത്തിലാണ്. സംഭവങ്ങൾ കൺമുമ്പിൽ ചലനാത്മകവും സൗന്ദര്യാത്മകവുമായി നടക്കുന്നു എന്ന ധാരണ വളർത്തേണ്ടത് അതിന്റെ സവിശേഷമായ ആഖ്യാന വ്യക്തിത്വത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്.

കലാപം എന്ന തിരക്കഥയുടെ രണ്ടാമത്തെ സീൻ ശ്രദ്ധിച്ചാൽ പ്രദർശനപരതയുടെ സ്വഭാവവും പ്രസക്തിയും വ്യക്തമാകും.

കലാപം നാശം വിതച്ച ഒരു തെരുവ്, കത്തുന്ന വാഹനങ്ങൾ. അർദ്ധനഗ്നരായും മറ്റും ഓടുന്ന ജനങ്ങൾ. ചിലരുടെ ശരീരത്തിൽ മുറിവുകളുണ്ട്. ആ തെരുവിലൂടെ സഹദേവനും രേവതിയും മകളുമായി ഭീതിയോടെ ഓടുന്നു. ഓടുന്നതിനിടയിൽ രേവതി കിതപ്പോടെ നിൽക്കുന്നു.

രേവതി

വയ്യാ.........ഇനി ഓടാൻ വയ്യ.............

മകളെ എടുത്തിരിക്കുന്ന സഹദേവൻ ഒരു കൈകൊണ്ട് രേവതിയുടെ കൈയിൽ പിടിച്ച് വലിച്ചുകൊണ്ടു ഓടുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. അവർക്കു സമീപത്തുകൂടി ആളുകൾ ഓടി രക്ഷപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുകയാണ്.

സഹദേവൻ

അല്പംകൂടി പോയാൽ വീട്ടിലെത്തുമല്ലൊ.

അക്രമികൾ ഒരു സ്ത്രീയുടെ ആഭരണങ്ങൾ ബലമായി പിടിച്ചുപറിക്കുന്നത് സഹദേവൻ രേവതിയെ കാണിച്ചുകൊടുക്കുന്നു.

ഈ സീനിന്റെ പശ്ചാത്തലമായി വരുന്നത് നാശം വിതച്ച തെരുവിന്റെ അന്തരീക്ഷവും അവസ്ഥയുമാണ്. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിൽനിന്നുകൊണ്ടാണ് കഥയുടെ നിയതമായൊരു ഭാഗം ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നത്. പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങളായി സഹദേവൻ, രേവതി, അവരുടെ മകൾ എന്നിവർ വരുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ പശ്ചാത്തലത്തിൽ കഥയെ സജീവമാക്കുവാൻ കഴിയുന്ന കുറെ അധികം കഥാപാത്രങ്ങൾ വരുന്നുണ്ട്. ഇവർ കലാപത്തിന്റെ

ദോഷഫലം അനുഭവിക്കുന്നവരാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ ഘടകങ്ങളുടെയെല്ലാം പ്രദർശനസ്വഭാവം കഥാഖ്യാനത്തിനുള്ളിൽ അതിന്റെ സൗന്ദര്യത്തിനും സ്വഭാവത്തിനുമനുസരിച്ച് ഉൾച്ചേർത്തു നിറുത്തിയിരിക്കുകയാണ്.

പശ്ചാത്തലവും പശ്ചാത്തലത്തിൽ വരുന്ന ദൃശ്യങ്ങളും പ്രദർശിപ്പിച്ചു നിറുത്തിയതിനുശേഷമാണ് കഥാഖ്യാനത്തിൽ മർമ്മപ്രധാനസ്ഥാനം കൈയ്യാളുന്ന പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഈ പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങൾ കഥ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് പൂർണ്ണമായും പ്രദർശനത്തിൽ അധിഷ്ഠിതമായിട്ടാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വസ്ത്രധാരണം, സംഭാഷണം, ശരീരഭാഷാവിനിയോഗം, പരസ്പരമുള്ള ബന്ധപ്പെടൽ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം അനുവാചകരെ പ്രദർശിപ്പിച്ചു കാണിക്കുന്നതിൽ അധിഷ്ഠിതമാണ്.

ദൃശ്യങ്ങളുടെ പ്രദർശനമൂല്യം ഉയർത്തിക്കാട്ടുവാനും, സജീവമായി നിലനിറുത്തുവാനും കഴിയുന്ന ശബ്ദസൂചനകളാണ് തിരക്കഥയിലുള്ളത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ ശബ്ദങ്ങൾ സവിശേഷമായ ദൃശ്യഭാവം ഉണർത്തുവാൻ കഴിവുള്ളവയാണ്. വായിക്കുന്നവന്റെ മനോമുകരത്തിൽ ചലനാത്മകമായ ദൃശ്യകല്പനകൾ തുടർച്ചയോടെ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുയെന്ന ദൗത്യമാണല്ലൊ തിരക്കഥയ്ക്കുള്ളത്. ചലനാത്മകമായ ദൃശ്യകല്പനകൾ തുടർച്ചയോടെ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ തിരക്കഥയിലെ പ്രദർശനപരതയ്ക്ക് സവിശേഷമായ കഴിവും ശക്തിയുമുണ്ട്.

മനുഷ്യകഥകൾതന്നെ മനുഷ്യരുടെ പ്രതിനിധികളായ കഥാപാത്രങ്ങൾ ആഖ്യാനം ചെയ്യുമ്പോൾ അതിന് മനുഷ്യജീവിതാവസ്ഥയുടെ ഭാഗങ്ങളുമായിയുള്ള ചേർച്ച കൈവരുന്നു. ഭാവന, സർഗ്ഗാത്മകത, ചിന്താശീലം തുടങ്ങിയവ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഓരോ പ്രവൃത്തികളിലും ദർശിക്കുവാൻ കഴിയും. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ പ്രവൃത്തികളെ യാഥാർത്ഥ്യബോധത്തോടെ ആഖ്യാനിക്കുന്നത് പ്രദർശനത്തിന്റെ യാഥാർത്ഥ്യബോധം ജനിപ്പിക്കുന്ന അവതരണത്തിലൂടെയാണ്.

സമഗ്രാവതരണത്തെ ഉറപ്പിക്കുന്ന ഘടന

സവിശേഷസ്വഭാവമുള്ള കഥകൾ, കഥാപാത്രങ്ങൾ, സംഭാഷണം, ശബ്ദദൃശ്യസൂചനകൾ തുടങ്ങിയവയും ആഖ്യാനസ്വഭാവത്തിന്റെ ഭാഗമായി നിർണ്ണയ വിധേയമാകുന്ന ഉല്ലാസം, ആക്ഷേപഹാസ്യം, ദുരന്തം ഇവയുടെ പല അനുപാതത്തിലുള്ള സമ്മിശ്രരൂപം തുടങ്ങിയവയും കുടുംബകഥ, കലാലയകഥ, പ്രണയകഥ, ചരിത്രസംഭവവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട കഥ നീതിയുടെ ശക്തി വ്യക്തമാക്കുന്ന കഥ, അനീതികളെ തീവ്രമായി എതിർക്കുന്ന കഥ തുടങ്ങിയവയും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രവർത്തനരീതിയും സ്വഭാവവിശേഷങ്ങളുമെല്ലാം കൂറടക്കത്തോടെ ക്രമീകരിക്കുന്ന സവിശേഷമായ ഘടനാ വിശേഷമാണ് ഓരോ തിരക്കഥയ്ക്കുമുള്ളത്. ഈ സവിശേഷ ഘടനയെ ആദ്യം, മധ്യം, അന്ത്യം എന്നു നിർണ്ണയിച്ച് തിരക്ക

ഥയുടെ നിയതമായ സ്വഭാവം വ്യക്തമാക്കുന്ന നിർണ്ണയങ്ങളും ഘടനയുടെ പ്രസക്തിയാണ് വ്യക്തമാക്കുന്നത്.

തിരക്കഥയിലൂടെ എന്താണ് പറയുവാൻ ഉദ്ദേശിക്കുന്നതെന്ന് വ്യക്തമാക്കുന്ന ഭാഗമാണ് ആദ്യത്തേത്. ഈ ഭാഗത്ത് പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുകയും അവർ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്ന സ്വഭാവവിശേഷതകൾ വ്യക്തമാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇതോടെ കഥ അവതരിപ്പിക്കുവാനുള്ള സ്ഥിതിവിശേഷം രൂപപ്പെട്ടുവരുന്നു. ഏറ്റവും ദൈർഘ്യമുള്ള ഭാഗമാണ് മധ്യഭാഗം. ഇവിടെ ഏറ്റുമുട്ടലുകളും സംഘർഷങ്ങളും നടക്കുന്നു. ഇവ ബാഹ്യമോ ആന്തരികമോ ആകാം. ഇവയുടെ പരിഹാരങ്ങളൊ പരിഹാരങ്ങളിലേക്ക് നയിക്കുന്ന അവസ്ഥാവിശേഷങ്ങളൊ ഈ ഭാഗത്ത് സംഭവിക്കുന്നത് സാധാരണമാണ്. കഥയെ സംബന്ധിച്ച തീരുമാനങ്ങൾ എല്ലാം പൂർണ്ണമായി എടുക്കുന്ന ഘട്ടമാണ് അതിന്റെ അന്ത്യഭാഗം. കഥ എങ്ങനെയാണ് അവസാനിപ്പിക്കുന്നത്, പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് എന്തു സംഭവിച്ചു തുടങ്ങിയ കാര്യങ്ങൾ പൂർണ്ണമായും വ്യക്തമാക്കുന്നത് ഈ ഭാഗത്താണ്. എല്ലാ നല്ല തിരക്കഥകളിലും വ്യക്തമായ ആദ്യഭാഗം മധ്യഭാഗം അന്ത്യഭാഗം എന്നിവ ഉണ്ടായിരിക്കും.

10
അനുകല്പന താരതമ്യം

സാഹിത്യത്തെയും കലകളെയും സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അനുകല്പനമെന്ന പദത്തിന് ഏറെ ആർത്ഥിക വിസ്തൃതിയുണ്ട്. ഒരു മാധ്യമത്തിൽനിന്നും മറ്റൊരു മാധ്യമത്തിലേക്ക് കൃതികളെയോ കലാരൂപങ്ങളെയോ പരിവർത്തനപ്പെടുത്തി അവതരിപ്പിക്കുന്നതാണ് അനുകല്പനമെന്ന് സാമാന്യമായിപറയാം. ഇംഗ്ലീഷിലെ Adaptation എന്ന പദത്തിന് തത്സമമായാണ് മലയാളത്തിൽ അനുകല്പനമെന്ന പദം ഉപയോഗിക്കുന്നത്. അനുരൂപീകരണം, അനുസൃഷ്ടി തുടങ്ങിയ പദങ്ങളും അനുകല്പനത്തിന് തുല്യമായ അർത്ഥമാണ് പ്രദാനം ചെയ്യുന്നത്. ഒരു ചെറുകഥ നാടകത്തിലേയ്ക്കോ, കവിതയിലേയ്ക്കോ, സിനിമയിലേയ്ക്കോ മാറ്റി പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്നതിനെ അനുകല്പനമെന്നാണ് പറയുന്നത്.

സാഹിത്യകൃതികൾ സിനിമയാകുന്നതിനെ മുൻനിറുത്തിയുള്ള അനുകല്പനപഠനങ്ങൾ കാലികമായി ഏറ്റവും ശ്രദ്ധേയവും സജീവവുമായ ഒന്നാണ്. യഥാർത്ഥത്തിലിവിടെ സാഹിത്യം മാധ്യമവ്യത്യാസത്തിനു വിധേയമായി കലയായിത്തീരുന്നു. സാഹിത്യകൃതിയിലെ കഥയാണ് സിനിമ അവതരണത്തിനായി സ്വീകരിക്കുന്നത്. കഥയെ അവതരണത്തിനായി സ്വീകരിക്കുന്നതിന്റെ തോതിനെ സൈദ്ധാന്തീകരിച്ചുള്ള പഠനങ്ങൾ ഏറെയാണ്. ജ്യോഫ്രിവാഗ്നർ, ഡഡ്‌ലി ആൻഡ്രു, ജെറാൾഡ് ബാരറ്റിൽ തുടങ്ങിയവരുടെ സൈദ്ധാന്തിക നിർണ്ണയങ്ങൾ പ്രസക്തമാണ്.

സൈദ്ധാന്തിക നിർണ്ണയം

1970–കൾക്കുശേഷം സിനിമാസാഹിത്യത്തിലെ സവിശേഷമായൊരു മേഖലയായി അനുകല്പന പഠനങ്ങൾ വളർന്നു. ഇതിന്റെ ഫലമായി ഏറെ ഗ്രന്ഥങ്ങളും പഠനങ്ങളും പുറത്തുവന്നു. റോബർട്ട് റിച്ചാർഡ്സന്റെ ലിറ്ററേച്ചർ ആന്റ് ഫിലിം, ജോർജ് ബ്ലൂസ്റ്റന്റെ നോവൽസ് ഇൻടു ഫിലിം, മൈക്കിൾ ക്ലിനും ഗിലിയൻ പാർക്കറും ചേർന്ന് എഡിറ്റ് ചെയ്തിറക്കിയ ദി ഇംഗ്ലീഷ് നോവൽ ആന്റ് ദി മൂവീസ്, ഡെബോറ കാർട്ട്മെലും ഇമൽഡ വെലിഹാനും ചേർന്ന് എഡിറ്റുചെയ്തിറക്കിയ അഡാപ്റ്റേഷൻസ് ഫ്രം ടെക്സ്റ്റ് ടു സ്ക്രീൻ, സ്ക്രീൻ ടു ടെസ്റ്റ് കീനത്ത് പോർട്ട്നോയ്‌യുടെ സ്ക്രീൻ അഡാപ്റ്റേഷൻസ് തുടങ്ങിയുള്ള ഏറെ ഗ്രന്ഥങ്ങൾ സിനിമയിലെ അനുകല്പനത്തെപ്പറ്റി താത്ത്വികമായി പ്രതിപാദിക്കുന്നവയാണ്.

സിനിമയിലെ അനുകല്പനത്തെപ്പറ്റി സൈദ്ധാന്തിക നിർണ്ണയം നടത്തിയ ആദ്യകാല സൈദ്ധാന്തികനാണ് ജോഫ്രിവാഗ്നർ. വാഗ്നർ മൂന്നു തരം വിവർത്തനത്തെ / അനുകല്പനത്തെപ്പറ്റി പറയുന്നു. വിവർത്തനം [transposition] 'ഒരു കൃതിയെ നേരിട്ട് തിരശ്ശീലയിലെത്തിക്കുന്നു'. വിവരണം (commentary) 'മന:പൂർവ്വമോ അല്ലാതെയോ മൂലകൃതിയെ മാറ്റി അവതരിപ്പിക്കുന്നു'. സാദൃശ്യം (anology) 'മൂലകൃതിയുടെ ആത്മാവ് നഷ്ടപ്പെടാതെ അതിൽനിന്നും വ്യതിചലിച്ച് മറ്റൊരു സൃഷ്ടി നടത്തുന്നു.'

സ്വഭാവത്തിന് അനുഗുണമായി അനുകല്പനപ്രക്രിയയെ വർഗ്ഗീകരിച്ച മറ്റൊരു സൈദ്ധാന്തികനാണ് ഡഡ്‌ലി ആൻഡ്രു. അനുകല്പനത്തെ ആൻഡ്രു മൂന്നായി വേർതിരിക്കുന്നു. മൂലകൃതിയിൽനിന്നും ആശയം കടം കൊണ്ടുള്ള അനുകല്പനം. ഇതിനെ കടംകൊള്ളൽ (borrowing) എന്നു പറയുന്നു. ഇവിടെ മൂലകൃതിയുടെ വിശ്വാസ്യതയ്ക്ക് സ്ഥാനമില്ല. മൂലകൃതിയെ കൂടുതൽ സ്ഫുടമായി പുനഃസൃഷ്ടിക്കുവാനുള്ള ശ്രമമാണ് അടുത്തത്. ഇതിനെ ആഴ്ന്നിറങ്ങി അവതരിപ്പിക്കൽ (intersecting) എന്നു പറയുന്നു. മൂലകൃതിയുടെ പുനരുല്പാദനമാണ് അല്ലെങ്കിൽ കേവലമായ രൂപംമാറ്റൽ മാത്രമാണ് അടുത്തത്. ഇതിനെ പുനഃസൃഷ്ടി (transforming) എന്നു പറയുന്നു. ജെറാൾഡ് ബാരറ്റിൻ അനുകല്പനത്തെ വിലയിരുത്തുന്നത് ഇനിയൊരു രീതിയിലാണ്. ബാരറ്റിന്റെ വിലയിരുത്തലിൽ 'എല്ലാ അനുകല്പനങ്ങളും ഒരു തരത്തിലല്ലെങ്കിൽ ഇനിയൊരു തരത്തിലുള്ള അനുകരണമോ അയഞ്ഞ വിവർത്തനമോ മാത്രമാണ്.'

കഥാഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുന്ന സാഹിത്യകൃതികൾ സിനിമയായി പരിവർത്തനപ്പെടുന്നതിനെപ്പറ്റിയുള്ള പഠനത്തിൽ കഥ പറയുന്ന സാഹിത്യകൃതികളും കഥപറയുന്ന സിനിമകളും തമ്മിലുള്ള സാദൃശ്യവ്യത്യാസമാണ് പ്രസക്തമായിത്തീരുന്നത്. മാധ്യമത്തിന്റെ വ്യത്യാസം കഥാഖ്യാനത്തെ സ്വാധീനിക്കുന്നതിനെപ്പറ്റിയും ഈ അവസരത്തിൽ നിർണ്ണയിക്കേണ്ടതുണ്ട്. തിരക്കഥ ലിഖിതാസ്തിത്വമുള്ള സാഹിത്യമാണെങ്കിലും അതിന്റെ ആവിഷ്കാരാസ്തിത്വം ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആഖ്യാനവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണിരിക്കുന്നത്.

ഒരു കഥ അല്ലെങ്കിൽ നോവൽ അല്ലെങ്കിൽ നാടകം അതേ അനുപാതത്തിൽ സിനിമയിലേക്ക് പകർത്തിയാൽ അത് സൗന്ദര്യമുള്ള ഒരു സിനിമയിരിക്കില്ല. ചലച്ചിത്രമാധ്യമത്തിന്റെ ആഖ്യാന സവിശേഷതകൾക്കനുസരിച്ചുവേണം കഥ പരിവർത്തനപ്പെട്ടുവരുവാൻ. സാഹിത്യകൃതികളുടെ അനുകല്പനവേളയിൽ തിരക്കഥയുടെ പ്രസക്തിയെപ്പറ്റിയുള്ള പല ചർച്ചകളും നിരീക്ഷണങ്ങളും നടന്നിട്ടുണ്ട്. അതിൽ പൗഡ്മേക്കറുടെ നിരീക്ഷണങ്ങൾ ശ്രദ്ധേയമാണ്.

തിരക്കഥയുടെ സ്ഥാനവും പ്രസക്തിയും

അനുകല്പന സിനിമകളുടെ രൂപീകരണത്തിൽ അതിന്റെ തിരക്കഥയ്ക്ക് സവിശേഷമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്. മൂലകൃതിക്കും സിനിമയ്ക്കും ഇട

യിൽ നിൽക്കുന്ന ലിഖിതാഖ്യാന മാധ്യമമാണ് തിരക്കഥ. അനുകല്പന സിനിമയുടെ രൂപീകരണത്തിൽ തിരക്കഥയുടെ പ്രസക്തിയെപ്പറ്റി പൗഡ്മേക്കർ നടത്തിയ നിരീക്ഷണംതന്നെ ഉദ്ധരിക്കാം. സാഹിത്യകൃതിയായ നോവലോ നാടകമോ സിനിമാനിർമ്മാണസ്ഥാപനം (studio) വാങ്ങിയതിനുശേഷം എഴുത്തുകാരനെക്കൊണ്ട് അതിന്റെ അനുകല്പനം നടത്തിക്കുന്നു. എഴുത്തുകാരൻ അതിൽ നാടകീയ ഘടകങ്ങളെ ഉൾച്ചേർത്ത തന്റെ വ്യക്തിപരമായ ഫാന്റസിയും അനുവാചകന് എന്തു വേണമെന്നു തോന്നുന്നുവോ അതിനെയും നിർമ്മാതാവിന്റെ വ്യക്തിപരമായ താൽപര്യത്തേയും സെൻസർബോർഡിന്റെ നിയന്ത്രണങ്ങളെയും ഉൾക്കൊണ്ട് സിനിമയുടെ നിർമ്മാണത്തിന് ഉപകരിക്കുന്ന രീതിയിൽ മറ്റൊരു മാധ്യമത്തിലേക്ക് പകർത്തുന്നു. ചിലപ്പോൾ പ്രധാനകഥാപാത്രത്തിന്റെ വ്യക്തിത്വത്തിനു കൂടുതൽ പ്രാധാന്യം കൊടുക്കുന്നു. മറ്റു ചിലപ്പോൾ മൂലകൃതിയുടെ തലക്കെട്ട് മാത്രമാകാം സ്വീകരിക്കുന്നത്. അവസാനം ഈ അനുകല്പനം തിരക്കഥയായി മാറുന്നു. സാധാരണയായി സംവിധായകരായിരിക്കില്ല തിരക്കഥയുടെ രചന നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. പൗഡ്മേക്കർ ഇവിടെ വ്യക്തമാക്കുന്നത് സിനിമയിലേക്കുള്ള ഒരു കൃതിയുടെ അനുകല്പന വേളയിൽ തിരക്കഥയ്ക്കുള്ള സ്ഥാനവും പ്രാധാന്യവുമാണ്.

മൂലകൃതിയുടെ അനുകല്പനമായി തിരക്കഥ, തിരക്കഥയുടെ അനുകല്പനമായി സിനിമ എന്ന ക്രമത്തിലാണ് മാധ്യമീകരണം നടത്തുന്നത്. മൂലകൃതിയുടെ രചയിതാവ്, അതിന്റെ മാധ്യമരൂപം, തിരക്കഥാരചയിതാവ്, അതിന്റെ മാധ്യമരൂപം (തിരകക്കഥ), സംവിധായകൻ, സംവിധായകൻ സൃഷ്ടിക്കുന്ന സിനിമ എന്ന ക്രമം സവിശേഷ വിശകലനത്തിന് ആസ്പദമാണ്. അനുകല്പനത്തിനായി സ്വീകരിക്കുന്ന മൂലകൃതി ചെറുകഥയാണെന്നു കരുതാം. ചെറുകഥയ്ക്ക് അതിന്റേതായ മാധ്യമസ്വഭാവമുണ്ട്. ഈ മാധ്യമസ്വഭാവം ഉൾക്കൊണ്ടുവേണം രചയിതാവിന് മാധ്യമീകരണം നിർവ്വഹിക്കാൻ. ഇവിടെ രചയിതാവിന്റെ ഭാവന, സർഗ്ഗാത്മകത,രചനാതന്ത്രം തുടങ്ങിയവയും ആഖ്യാനരൂപത്തെ (ചെറുകഥയെ) സ്വാധീനിക്കുന്നു. ഈ മൂലകൃതിയെയാണ് (ചെറുകഥ) തിരക്കഥയിലേക്ക് അനുകല്പനം ചെയ്യുന്നതെന്നു കരുതുക.

തിരക്കഥയ്ക്ക് അതിന്റെതായ മാധ്യമസ്വഭാവമുണ്ട്. ഈ മാധ്യമസ്വഭാവത്തോടാണ് തിരക്കഥാരചയിതാവിന്റെ ഭാവന, സർഗ്ഗാത്മകത, രചനാതന്ത്രം തുടങ്ങിയവ കഥാവതരണത്തിനായി പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. തിരക്കഥയിലേക്കുള്ള അനുകല്പനവേളയിൽ മൂലകൃതിയിലെ മാധ്യമീകരണസ്വഭാവവും രചയിതാവിന്റെ ആഖ്യാനരീതിയുമെല്ലാം ബാഷ്പീകരിച്ച് പോകുകയും തിരക്കഥാരചയിതാവിന്റെ ആഖ്യാനരീതി തിരക്കഥയുടെ മാധ്യമസ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് പുതിയ രൂപമായ തിരക്കഥയായി ഘനീഭവിച്ച് വരുകയുമാണു ചെയ്യുന്നത്. മൂലകൃതിയുടെ അനുകല്പനമായ തിരക്കഥ ആ കൃതിയോടല്ല, മറിച്ച്, തിരക്കഥയുടെ ലക്ഷ്യമായ സിനിമയോടാണ് നീതി പുലർത്തേണ്ടത്. മൂലകൃതിയോടുള്ള നീതി, നീതിരാഹിത്യം തുടങ്ങിയുള്ളവ അനുകല്പനസംബന്ധമായ പഠനത്തിന്റെ മാത്രം ഭാഗമാണ്.

സിനിമയെന്ന ലക്ഷ്യത്തിലേക്കുള്ള മാർഗ്ഗം മാത്രമാണ് തിരക്കഥ. സംവിധായകൻ തിരക്കഥയോടല്ല, മറിച്ച്, തിരശ്ശീലയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സിനിമയോടാണ് നീതി പുലർത്തേണ്ടത്. മൂലകൃതിയിൽനിന്നും തിരക്കഥ രൂപപ്പെടുത്തുന്നതുപോലെയുള്ള സർഗ്ഗാത്മകതയുടെ പ്രവർത്തനം ഇനിയൊരനുപാതത്തിൽ തിരക്കഥയിൽനിന്നും സിനിമ രൂപപ്പെടുത്തുമ്പോഴും സംഭവിക്കുന്നു. തിരക്കഥ എല്ലായ്പ്പോഴുംതന്നെ ഏകരചയിതാവിനാൽ എഴുതപ്പെടുന്നതാണെങ്കിൽ സംവിധായകന് സിനിമ രൂപീകരിക്കാൻ ഒരു സംഘപരമായ നിർമ്മാണപ്രവർത്തനം ആവശ്യമാണ്.

അനുകല്പനപ്രക്രിയയിൽ സംഭവിക്കുന്ന മാറ്റങ്ങൾ

ആശയങ്ങൾക്ക് മാധ്യമീകരണവേളയിൽ മാധ്യമത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിനും ആഖ്യാനശൈലിക്കുമനുസരിച്ച് സംഭവിക്കുന്ന രാസമാറ്റങ്ങളാണ് അനുകല്പനത്തെ സംബന്ധിച്ച് പഠനവിഷയമാക്കേണ്ട ഒരു മേഖല. മാധ്യമീകരണ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ചുള്ള രാസമാറ്റത്തെപ്പറ്റിമാത്രമാണ് ഇവിടെ വ്യക്തമാക്കുന്നത്. അല്ലെങ്കിൽ മാധ്യമത്തിനനുസരിച്ച് ആശയങ്ങൾക്കു സംഭവിക്കുന്ന രൂപാന്തരത്തെപ്പറ്റി മാത്രമാണ് ഇവിടെ പ്രതിപാദിക്കുന്നത്.

കഥയും തിരക്കഥയും

നാടകത്തിൽ, നോവലിൽ എല്ലാം കഥയുണ്ട്. അതുകൊണ്ട് കഥയെന്നു പറയുമ്പോൾ ഇവിടെ ചെറുകഥയെന്നാണ് വിവക്ഷ. ചെറുകഥ തിരക്കഥയാകുമ്പോൾ സംഭവിക്കുന്ന മാറ്റങ്ങൾ പലതാണ്. വാക്കുകളും വാങ്മയ ബിംബങ്ങളുമായി ആഖ്യാനിച്ചിരിക്കുന്ന രൂപത്തെ പൊളിച്ചെടുത്ത് അതിലെ കഥ മാത്രം തിരക്കഥയുടെ ആശയമായി സ്വീകരിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഈ ആശയത്തിനുമേൽ വ്യക്തിത്വമുള്ള കഥാപാത്രങ്ങൾ, സംഭവപരമ്പരകൾ തുടങ്ങിയവ ഉൾച്ചേർത്ത് അതിനെ ആദിമദ്ധ്യാന്ത പൊരുത്തമുള്ള ഒരു കഥയാക്കണം. ഈ കഥ തിരക്കഥയെന്ന മാധ്യമത്തിന്റെ പൊതുസവിശേഷതകൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്നതായിരിക്കണം. തുടർന്ന് കഥയെ സീനുകൾ തിരിച്ച് എഴുതുകയാണു വേണ്ടത്. ഇവിടെ ദൃശ്യങ്ങളും ശബ്ദസൂചനകളും തിരക്കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ ശക്തമായ ഭാഗമായിത്തീരണം. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അഭിനയാദിപെരുമാറ്റത്തിനും ദൃശ്യസൂചനകൾക്കും അനുരൂപമായിട്ടുവേണം കഥാപാത്രങ്ങൾ സംഭാഷണം പറയുവാൻ.

ചെറുകഥ തിരക്കഥയാകുമ്പോൾ പ്രധാന കഥ, ഉപകഥകൾ, സൂചിതകഥകൾ തുടങ്ങിയവ പൂർണ്ണമായും ചെറുകഥയിൽനിന്നും കിട്ടുകയില്ല. അതുകൊണ്ടുതന്നെ തിരക്കഥാരചയിതാവിന് കുറെയധികം സംഭവങ്ങളെയും സംഭവങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളെയും സൃഷ്ടിക്കേണ്ടിവരും. പശ്ചാത്തലസൃഷ്ടിയും അന്തരീക്ഷസൃഷ്ടിയും കഥാവികാസത്തിനനുസരിച്ച് തിരക്കഥാരചയിതാവിന് സൃഷ്ടിക്കേണ്ടതുണ്ട്. സംഘട്ടനങ്ങളും സംഘർഷങ്ങളും സന്ധികളും പ്രതിസന്ധികളും ശക്തമായ വികാരങ്ങളുടെ ദൃശ്യാവിഷ്കാരവും തിരക്കഥാരചയിതാവുതന്നെ സൃഷ്ടിക്കേണ്ടതായിവരും. ചെറുകഥകൾ തിരക്കഥകളാകുമ്പോൾ ഏറിയകൂറും അവ തിര

ക്കഥകളുടെ സൃഷ്ടിക്ക് ഉപോദ്ബലകമായ ആശയമായി മാത്രം വർത്തിക്കുന്നതാണ് കാണുവാൻ കഴിയുന്നത്.

നോവലും തിരക്കഥയും

നോവലിന്റെ ആഖ്യാനവിസ്തൃതി പൊതുവായ ഒരു നിർണ്ണയത്തിനു വിധേയമല്ല. ഒന്നിലധികം തലമുറകളുടെ കഥകൾ പറയുന്ന നോവലുകളിൽ നൂറുകണക്കിന് കഥാപാത്രങ്ങളും ഏറെ സംഭവപരമ്പരകളും വൈവിദ്ധ്യമുള്ള പശ്ചാത്തലവും അന്തരീക്ഷവുമെല്ലാം കടന്നുവരുന്നത് സാധാരണമാണ്. ചെറുകഥ തിരക്കഥയാക്കുമ്പോൾ കഥാപാത്രങ്ങളെയും സംഭവപരമ്പരകളെയും സൃഷ്ടിക്കുവാൻ തിരക്കഥാരചയിതാവ് ബാദ്ധ്യസ്ഥനായിരുന്നെങ്കിൽ ഏറെ നോവലുകളെയും ഒരു വെട്ടിച്ചുരുക്കലിന് വിധേയമാക്കുവാൻ ബാധ്യസ്ഥനാകുന്നു. നോവലിന്റെ സംക്ഷിപ്തമായ ഒരു കഥാരൂപം ആദ്യം സൃഷ്ടിക്കുകയും അതിൽനിന്ന് തിരക്കഥ രൂപീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന തന്ത്രമാണ് നോവലുകളിൽനിന്നും തിരക്കഥകൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഏറെ രചയിതാക്കളും പൊതുവെ അനുവർത്തിക്കുന്ന രീതി. നോവലിലെ അപ്രധാന സംഭവങ്ങളെയും കഥാപാത്രങ്ങളെയും തിരക്കഥയിൽ ഒഴിവാക്കുന്നു. നോവലിൽ ഒന്നിലധികം പ്രധാനപ്പെട്ട കഥാപാത്രങ്ങളുണ്ടെങ്കിൽ അതിലെ ഏതെങ്കിലുമൊരു കഥാപാത്രത്തിനായിരിക്കും തിരക്കഥയിൽ പ്രാധാന്യം കൊടുക്കുന്നത്. നോവലിലെ സംഭാഷണങ്ങൾ സാഹചര്യാനുസരണം സംക്ഷിപ്തമാക്കേണ്ടതുണ്ട്. കാരണം, ഏറെക്കാര്യങ്ങൾ ദൃശ്യാത്മകമായി പറയുമ്പോൾ തിരക്കഥയ്ക്ക് നീണ്ട സംഭാഷണങ്ങൾ ആവശ്യമില്ല. പശ്ചാത്തലം, ദൃശ്യസൂചനകൾ പ്രദാനം ചെയ്യുന്ന ആർത്ഥികമേഖലകൾ, ശബ്ദസൂചനയുടെ സാധ്യതകൾ, കഥാപാത്രത്തിന്റെ രൂപസ്വഭാവങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയ്ക്കനുസരിച്ചായിരിക്കണം തിരക്കഥയിലെ സംഭാഷണങ്ങൾ ക്രമീകരിക്കുവാൻ.

ആദിമദ്ധ്യാന്തപൊരുത്തമുള്ള കഥാരീതിയും സമഗ്രമായ കൂറടക്കവും തിരക്കഥയുടെ അസ്തിത്വത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. നോവലിലെ ആലങ്കാരിക ഭാഷയൊ വാങ്മയബിംബങ്ങളൊ പ്രദാനം ചെയ്യുന്ന ഭാവലോകങ്ങൾ തിരക്കഥയ്ക്ക് ആവശ്യമില്ല. തിരക്കഥയ്ക്കനുസരിച്ച് പുതിയ ദൃശ്യമേഖലകളും ദൃശ്യബിംബങ്ങളും സ്വാഭാവികമായിത്തന്നെ ഉത്ഭൂതമായി വരുകയാണുചെയ്യുന്നത്. തിരക്കഥയുടെ നിശ്ചിതമായ ദൈർഘ്യത്തിനുള്ളിൽ നിൽക്കുന്ന സംഘട്ടനങ്ങളും, പ്രതിസന്ധികളും, സന്ധികളും വഴിത്തിരിവുകളുമെല്ലാമാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

നാടകവും തിരക്കഥയും

നാടകവും തിരക്കഥയും അവതരണകലകളുടെ പാഠങ്ങളാണല്ലൊ. രംഗവേദിയുടെ മുഴുവൻ പരിമിതികളും നാടകത്തിലെ കഥാവതരണത്തെയും സ്വാധീനിക്കുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങൾ, സംഭവങ്ങൾ, പശ്ചാത്തലം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ക്രമമായും കൃത്യമായും രംഗവേദിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ആഖ്യാനരീതിയാണ് നാടകത്തിന്റേത്. ദൈർഘ്യത്തിൽ നാടകവും തിരക്കഥയും തമ്മിൽ തുല്യസ്ഥാനം കൈയ്യാളുന്നു. രണ്ടു മുതൽ രണ്ടര മണിക്കൂർവരെയുള്ള അവ

തരണത്തിന് ആസ്പദമായ ദൈർഘ്യമാണ് ഇവയ്ക്ക് പൊതുവെയുള്ളത്.

നാടകത്തിൽനിന്നും തിരക്കഥ സൃഷ്ടിക്കുമ്പോൾ നാടകത്തിലെ സ്ഥലകാലങ്ങൾ പൊളിച്ചെടുത്ത് അതിന്റെ കഥയ്ക്ക് അവതരണപരമായ മാറ്റം വരുത്തുകയാണ് പ്രാഥമികമായി ചെയ്യുന്നത്. സംഭാഷണത്തിലൂടെ ആഖ്യാനിക്കുന്ന നാടകത്തിലെ കഥാഭാഗത്തിന് പൂർണ്ണമായും പരിവർത്തനം വരുത്തുന്നു. വൈവിദ്ധ്യമുള്ള പശ്ചാത്തലങ്ങളും ദൃശ്യസൂചനകളും ഒപ്പം സവിശേഷവ്യക്തിത്വം പുലർത്തുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളും തിരക്കഥയ്ക്കായി രൂപീകരിക്കുന്നു. ഇതിന്റെ ഫലമായി നാടകീയാവതരണത്തിന്റെ സ്ഥാനത്ത് സിനിമാറ്റിക്കായ അവതരണം സ്ഥാനം പിടിക്കുന്നു.

നാടകം നാലോ അഞ്ചോ രംഗങ്ങളിലായി കഥ പറയുന്ന രീതിയാണ് പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നത്. തിരക്കഥയ്ക്ക് ശരാശരി നൂറോളം സീനുകളിലൂടെ കഥ പറയുവാൻ കഴിയുന്നു. നാടകത്തിൽനിന്നും ഭിന്നമായി കഥ പറയുന്നതിന്റെ വേഗതയും കഥാരംഗങ്ങൾ മാറുന്നതിന്റെ വേഗതയും സംഘട്ടനസൃഷ്ടിയെയും പ്രതിസന്ധി സൃഷ്ടിയെയും സന്ധിസൃഷ്ടിയെയും വഴിത്തിരിവുകളെയുമെല്ലാം സ്വാധീനിക്കുന്നു. നാടകം രചിക്കുമ്പോൾ നാടകീയചലനങ്ങൾ, നാടകീയ സംഭാഷണങ്ങൾ, നാടകീയ വേഷഭൂഷകൾ, കഥാപാത്രങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയെയാണ് രചയിതാവ് മുന്നിൽ കാണുന്നത്. തിരക്കഥ രചിക്കുമ്പോൾ സിനിമാറ്റിക്കായ ചലനങ്ങൾ, സിനിമാറ്റിക്കായ സംഭാഷണരീതി, സിനിമാറ്റിക്കായ വേഷഭൂഷകൾ, കഥാപാത്രങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയെയാണ് രചയിതാവ് മുന്നിൽകാണുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ നാടകത്തിൽനിന്നും കഥ മാത്രമെടുത്ത് അതിൽനിന്നും തിരക്കഥ പുനർസൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുകയാണ് പ്രതിഭാധനരായ തിരക്കഥാരചയിതാക്കൾ ചെയ്യുന്നത്.

ചെറുകഥ, നോവൽ, നാടകം എന്നീ സാഹിത്യകൃതികളാണ് തിരക്കഥയിലേക്ക് കൂടുതലായി പകർത്താറുള്ളത്. ചരിത്രസംഭവങ്ങൾ, കാവ്യങ്ങൾ, യഥാർത്ഥ ജീവിതത്തിലെ സംഭവങ്ങൾ, വ്യക്തികൾ തുടങ്ങിയവയും തിരക്കഥയുടെ രചനയ്ക്ക് മൂലമായിത്തീരുന്നത് സാധാരണമാണ്. കഥാഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുന്നതിന്റെ രീതിക്കനുസരിച്ച് ആശയം പരിവർത്തനപ്പെടുത്തിയെടുത്തതിനുശേഷമാണ് ആദ്യമദ്ധ്യാന്തപൊരുത്തത്തോടെ തിരക്കഥ രചിക്കുന്നത്. തിരക്കഥയുടെ രചനാവേളയിൽ പ്രസക്തമായി വരുന്ന വസ്തുത മൂലകൃതിയുടെ അസ്തിത്വമോ യാഥാർത്ഥ്യബോധമോ അല്ല, മറിച്ച്, കലയുടെ (സിനിമ) അവതരണത്തിന് അതിന്റെ സൗന്ദര്യത്തിനനുസരിച്ച് പര്യാപ്തമായ രൂപം എന്ന വസ്തുതയാണ്.

സൈദ്ധാന്തിക നിർണ്ണയങ്ങളുടെ സ്ഥാനം

ചെറുകഥ, നോവൽ, നാടകം തുടങ്ങിയ സാഹിത്യകൃതികൾ സിനിമയാക്കുന്നതിനെ സൈദ്ധാന്തീകരിച്ച് ഏറെ പഠനങ്ങൾ നടന്നിട്ടുണ്ട്. ഈ പഠനങ്ങളിലെല്ലാംതന്നെ പൊതുവായി ദർശിക്കുവാൻ കഴിയുന്നത് മൂലകൃതിയെ ഏതനുപാതത്തിൽ അനുവർത്തനത്തിന് വിധേയമാക്കിയെന്ന നിർണ്ണ

യങ്ങളാണ്. പലപ്പോഴുമിവിടെയെല്ലാം മാധ്യമവ്യക്തിത്വങ്ങളെപ്പറ്റി ആധികാരികമായി വിശകലനം ചെയ്യുന്നില്ല. ഓരോ മാധ്യമത്തിനും കഥയെ ആഖ്യാനിക്കുവാൻ ഓരോ രീതികളാണുള്ളത്. ഈ രീതികളോട് രചയിതാവിന്റെ സർഗ്ഗഭാവനയും അറിവും ആഖ്യാനകൗശലവും ചേരുന്നതിന്റെ പ്രത്യുൽപന്നമായിട്ടാണ് മാധ്യമരൂപം ഉത്ഭൂതമാകുന്നത്.

സാഹിത്യകൃതികളെ ദൃശ്യരൂപത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കാൻ പര്യാപ്തമായ മാർഗ്ഗരേഖയുടെ സ്ഥാനം മാത്രം തിരക്കഥയ്ക്ക് നൽകുന്നതും യുക്തമല്ല. തിരക്കഥയ്ക്ക് അതിന്റേതായ വാചകഘടനയും വ്യാകരണ രീതിയുമുണ്ട്. മാധ്യമീകരണവേളയിൽ ആശയം പരിവർത്തനപ്പെടുന്നത് തിരക്കഥയുടെ വാചകഘടനയ്ക്കും വ്യാകരണരീതിക്കുമനുസരിച്ചാണ്. എന്താണ് തിരക്കഥയുടെ വാചകഘടന എന്നും വ്യാകരണമെന്നും തിരക്കിയാൽ അതിനുള്ള ഉത്തരം ഒരു നല്ല തിരക്കഥ എടുത്തുനോക്കൂ എന്നുള്ളതാണ്. പറഞ്ഞ് വ്യക്തമാക്കുന്നതിനെക്കാൾ ഉചിതമാണല്ലോ അറിഞ്ഞും കണ്ടും മനസ്സിലാക്കുന്നത്.

ഒരേ ആശയത്തിന് എം.ടി. വാസുദേവൻ നായരും അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണനും ശ്രീനിവാസനും രഞ്ജിപ്പണിക്കരും തിരക്കഥയെഴുതുന്നു എന്ന് കല്പിക്കുക. തീർച്ചയായും ഇവർ ഓരോരുത്തരുടെയും തിരക്കഥ ഓരോന്നായിരിക്കും. ഇവിടെയാണ് രചയിതാവിന്റെ സർഗ്ഗഭാവനയും അറിവും ആഖ്യാനകൗശലവും മാധ്യമീകരണത്തെ സ്വാധീനിക്കുന്നതിന്റെ തോത് വിശകലനവിധേയമാക്കേണ്ടത്.

സർഗ്ഗഭാവന

ഓരോ വ്യക്തിക്കും ഓരോ അനുപാതത്തിലായിരിക്കും സർഗ്ഗഭാവനയുള്ളത്. തിരക്കഥാരചനയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട സർഗ്ഗഭാവനയാണ് ഇവിടെ പ്രസക്തം. ജന്മസിദ്ധമായ/നൈസർഗ്ഗികമായ വാസനയായാണ് ഇതിനെ പരിഗണിക്കേണ്ടത്. കഥയെ ദൃശ്യരൂപത്തിൽ ശകലങ്ങളാക്കി കല്പിക്കുവാനും അതിനെ ലിഖിതരൂപത്തിൽ ആവിഷ്കരിക്കുവാനുമുള്ള പ്രതിഭ തിരക്കഥാസംബന്ധമായ സർഗ്ഗവാസനയുടെ ഭാഗമാണ്. ഇല്ലായ്മയിൽനിന്ന് ഒന്നും ഉണ്ടാകുന്നില്ല. ഒരു ചിന്തയിൽനിന്ന്, സംഭവത്തിൽ നിന്ന്, കാഴ്ചയിൽനിന്ന്, അറിവിൽനിന്ന് എല്ലാമാണ് തിരക്കഥയ്ക്കായുള്ള ആശയം മൊട്ടിട്ട് വളർന്നുവരുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ ആശയവളർച്ച ജന്മസിദ്ധമായ സർഗ്ഗഭാവനയുടെ ഭാഗമാണ്.

അറിവ്

സർഗ്ഗഭാവന തിരക്കഥ സൃഷ്ടിക്കുവാനുള്ള ഒരവസ്ഥാഭാഗം മാത്രമാണ്. നിയതമായ അറിവാണ് രചനയെ കൃത്യവും യുക്തവുമാക്കുന്ന ഇനിയൊരു ഘടകം. എന്താണ് തിരക്കഥയെന്ന അറിവ് സാധാരണ എല്ലാവർക്കുംതന്നെ ഉണ്ടാകാം. തിരക്കഥയെ കാലാനുസൃതവും സൗന്ദര്യാത്മകവുമായി രചിക്കുവാൻ പല കാര്യങ്ങളെപ്പറ്റിയുള്ള അറിവ് ആവശ്യമാണ്.

തിരക്കഥയ്ക്ക് പുതുമ ആവശ്യമാണ്. ചടുലതയും നാടകീയതയും ആവശ്യമാണ്. സവിശേഷവ്യക്തിത്വം പുലർത്തുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളും കഥാന്തരീക്ഷവും ആവശ്യമാണ്. ദൃശ്യാഖ്യാനത്തെ പൂർത്തീകരിക്കുവാൻ കഴിയുന്നതും പ്രതിപാത്രഭിന്നവുമായ സംഭാഷണം ആവശ്യമാണ്. സാഹചര്യാനുസരണം ഈ ആവശ്യങ്ങൾ പൂർത്തീകരിക്കുവാനുള്ള പ്രതിഭയെയാണ് തിരക്കഥാരചനാസംബന്ധമായ അറിവെന്ന് സാമാന്യേന വ്യവഹരിക്കുന്നത്. ഈ അറിവ് പൂർണ്ണമായും ആർജ്ജിച്ചെടുക്കുന്നതുതന്നെയാണ്. പഠനം, നിരീക്ഷണം, ഗവേഷണം തുടങ്ങിയവ ഈ സവിശേഷമായ അറിവാർജ്ജനത്തിന്റെ ഭാഗങ്ങളാണ്.

ആഖ്യാനകൗശലം:

ആഖ്യാനത്തിന്റെ പൂർണ്ണതയാണല്ലൊ മാധ്യമത്തിന്/തിരക്കഥയ്ക്ക് രൂപം നൽകുന്നത്. ആദിമധ്യാന്തപൊരുത്തം, നാടകീയത, യുക്തമായ ദൃശ്യശബ്ദസൂചനകൾ, നിയതമായ സംഭാഷണം തുടങ്ങിയവയെയും കഥാപാത്രങ്ങളെയും ഇഴയടുപ്പത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനാണ് സാമാന്യേന ആഖ്യാനമെന്നു പറയുന്നത്. ആഖ്യാനം ചെയ്യുവാനുള്ള കൗശലം ഓരോ രചയിതാവിനും ഓരോ രീതിയിലായിരിക്കുമുള്ളത്. തിരക്കഥ വായിക്കുമ്പോൾ യുക്തവും ശക്തവുമായ ദൃശ്യകഥാ കല്പനാവസ്ഥ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ കഴിയുകയെന്നുള്ളത് സവിശേഷമായ ആഖ്യാനകൗശലത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. തിരക്കഥയുടെ അവതരണത്തിന് ആസ്പദമായ സംഭവങ്ങളെയും കഥാപാത്രങ്ങളെയും അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ആകർഷകമാക്കുവാൻ കഴിയുന്ന ആഖ്യാനസംബന്ധമായതെല്ലാം ആഖ്യാന കൗശലത്തിന്റെ സൃഷ്ടിയാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ തിരക്കഥയിലെ കഥാപാത്രങ്ങളാണ് അതിന്റെ ആഖ്യാതാക്കളായി വായനക്കാരനു മുന്നിൽ പ്രത്യക്ഷരാകുന്നത്. കഥയ്ക്കനുസരിച്ചുള്ള കഥാപാത്രസൃഷ്ടി ആഖ്യാനത്തെ സംബന്ധിച്ച് പ്രസക്തമായ വസ്തുതയാണ്.

രചയിതാക്കളുടെ മാധ്യമീകരണ സ്വഭാവം:

എം.ടി. വാസുദേവൻനായർ തിരക്കഥയെഴുതുമ്പോൾ വൈകാരിക തീവ്രത മുറ്റിനിൽക്കുന്ന അവതരണമാണ് സാധാരണ ദർശിക്കാൻ കഴിയുന്നത്. തിരക്കഥയിലെ നായികാനായകൻമാരെ ചുറ്റിപ്പറ്റിയാണ് ഇതര കഥാഭാഗങ്ങൾ ക്രമമായി വളർന്നുവരുന്നത്. സ്നേഹം, സദാചാര സംബന്ധമായ പ്രശ്നങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ ഭാഗമായി ഓരോ രീതിയിൽ കടന്നുവരുന്നു. അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ തിരക്കഥയെഴുതുന്നത് ചില കലാസങ്കല്പങ്ങളെ പൂർത്തീകരിക്കുവാൻ പാകത്തിനാണ്. വൈകാരികതയുടെ അതിരുകടന്ന പ്രവേശം അവിടെ ദർശിക്കാനാവില്ല. ബൗദ്ധികതയുടെ സന്നിവേശം തിരക്കഥാഖ്യാനത്തെ ശക്തമായി സ്വാധീനിക്കുന്ന ഒരു ഘടകമാണ്. സാമ്പ്രദായിക കഥാപാത്രങ്ങൾ അടൂരിന്റെ തിരക്കഥകളിൽ പൊതുവെയില്ല. ശ്രീനിവാസന്റെ തിരക്കഥകളിൽ ആക്ഷേപഹാസ്യത്തിന്റെ സന്നിവേശം അതി

മനോഹരമായിത്തന്നെയുണ്ട്. സാധാരണക്കാരുടെ സാധാരണമായ പ്രശ്ന ങ്ങൾ അവർക്കുതന്നെ കാണിച്ചുകൊടുക്കുന്ന സമ്പ്രദായം പൊതുവെ ദർശി ക്കുവാൻ കഴിയും. പ്രധാനകഥാപാത്രങ്ങളുടെ സൗന്ദര്യസങ്കല്പത്തെ പൊളി ച്ചെഴുതുവാൻ ബോധപൂർവ്വമോ അബോധപൂർവ്വമോ ആയി ശ്രമിക്കുന്നത് ആ തിരക്കഥകളിൽ കാണാവുന്നതാണ്. മണ്ടത്തരമെന്നു തോന്നുന്ന സംഭാഷണ ങ്ങളിൽ ചിലതിൽ ചിന്തോദ്ദീപകമായ എന്തെങ്കിലുമൊക്കെ നിഗൂഹനം ചെയ്തു നിൽക്കുന്നു. ഇവയെല്ലാമാണ് ശ്രീനിവാസന്റെ തിരക്കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ പൊതു സ്വഭാവമായി നിൽക്കുന്നത്. വസ്തുതകളെ അതിതീവ്രഭാവത്തോടെ അവത രിപ്പിക്കുന്ന തിരക്കഥാഖ്യാനശൈലിയാണ് രഞ്ജിപ്പണിക്കരുടെത്. സമൂഹ ത്തിൽ നിലനിൽക്കുന്ന നിയമരാഹിത്യത്തോടും അഴിമതികളോടും സന്ധിയി ല്ലാതെ ക്ഷോഭിക്കുന്നവരുടെ അവസ്ഥയും കർമ്മപാഥങ്ങളുമാണ് രഞ്ജിപ്പണി ക്കർ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ശക്തമായ നായക കഥാപാത്രം, അത്യുഗ്രമായ സംഭാഷണം, അതിഭാവുകത്വം നിഴലിച്ചുനിൽക്കുന്ന കഥാമുഹൂർത്തങ്ങൾ തുട ങ്ങിയവയും രഞ്ജിയുടെ തിരക്കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്.

അനുകല്പന തിരക്കഥകളെ മൂലകൃതിയുമായി ബന്ധിപ്പിച്ച് വിശ കലനം ചെയ്യുന്നതിലും മൂല്യനിർണ്ണയം നിർവ്വഹിക്കുന്നതിലും താത്ത്വിക യുക്തിയില്ല. പഠനത്തിന്റെ സ്വഭാവവും രൂപീകരിക്കുന്നതിന്റെ ഭാഗവുമായി അങ്ങനെ ചെയ്യാമെന്നു മാത്രം. അഥവാ അനുകല്പന തിരക്കഥകളെയും മൂലകൃതികളെയും ബന്ധിപ്പിച്ച് പഠിക്കുകയാണെങ്കിൽ മാധ്യമവ്യത്യാസം, രചയിതാക്കളുടെ ആഖ്യാനരീതി തുടങ്ങിയവയും ആശയപരിവർത്തന രീതി കളൊടൊപ്പം വിശകലനവിധേയമാക്കേണ്ടതുണ്ട്.

ആഖ്യാനസംബന്ധമായ ഭാവന

സാഹിത്യകൃതികളിൽനിന്നും തിരക്കഥ സൃഷ്ടിക്കുമ്പോൾ സംഭ വിക്കുന്നത് വിഷയത്തിന്റെ അഥവാ ആശയത്തിന്റെ മാധ്യമപരിവർത്തനമാ ണല്ലൊ. ഈ മാധ്യമപരിവർത്തനത്തിൽ ഭാവനയുടെ പ്രവർത്തനം നിർണ്ണാ യകമായ സ്ഥാനമാണ് പുലർത്തുന്നത്. അനുകല്പനവുമായി ബന്ധപ്പെ ടുത്തി ഭാവനയെ നിർണ്ണയവിധേയമാക്കുമ്പോൾ മാധ്യമപരിവർത്തനത്തിന്റെ രീതിയും പരിഗണനാ വിധേയമാക്കേണണ്ടതുണ്ട്. മാധ്യമത്തിന്റെ സ്വഭാവ ത്തിനനുസരിച്ചാണല്ലൊ ആശയത്തിന്റെ ആഖ്യാനം പുരോഗമിക്കുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ മാധ്യമരൂപത്തിന്റെ ഉള്ളിൽനിന്നാണ് ആശയം വികാസം പ്രാപിക്കുന്നതും നിയതവ്യക്തിത്വം പ്രാപിക്കുന്നതും.

ഓരോ രചയിതാവിന്റെയും സവിശേഷമായ ഭാവനയിൽനിന്നുമാണ് അയാളുടെതായ ആഖ്യാനരീതി രൂപപ്പെട്ടുവരുന്നത്. മൂലകൃതിയിൽനിന്നും ഇനിയൊരു കൃതി സൃഷ്ടിക്കുമ്പോൾ മൂലകൃതിയുടെ രചയിതാവ് പാഠത്തി ലൂടെ അവതരിപ്പിച്ച ഭാവനയ്ക്കുമേലാണ് അനുകല്പനം ചെയ്യുന്ന രചയി താവ് ഭാവനയെ വിനിയോഗിക്കുന്നത്. അനുകല്പനം ചെയ്യുന്ന വ്യക്തി യുടെ മാധ്യമബോധവും ഭാവനാവിലാസവും അനുകല്പനപാഠത്തെ സവി

11
തിരക്കഥയും സിനിമയും

തിരക്കഥയും സിനിമയും വ്യത്യസ്തമായ രണ്ട് ആഖ്യാന മാധ്യമങ്ങളാണ്. തിരക്കഥ പൂർണ്ണമായും ലിഖിത ഭാഷയിലെഴുതുന്ന മാധ്യമവും സിനിമ ദൃശ്യരൂപത്തിൽ പ്രദർശിപ്പിച്ച് കാണിക്കുന്ന മാധ്യമവുമാണ്. ലിഖിതഭാഷയുടെ അർത്ഥവ്യഞ്ജകശേഷിയിലൂടെവേണം തിരക്കഥയ്ക്ക് വസ്തുതകളെ അഥവാ കഥയെ വ്യക്തമാക്കുവാൻ. കാഴ്ചയുടെയും ശബ്ദത്തിന്റെയും സാധ്യതകളെ സമന്വയിപ്പിച്ചാണ് സിനിമ വസ്തുതകളെ അഥവാ കഥയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. വാക്കും നോക്കും ഭിന്നവ്യവഹാരങ്ങളാണല്ലൊ. ചിഹ്നശാസ്ത്രപരമായും ഇവയുടെ അസ്തിത്വം ഭിന്നമാണ്. വാക്കുകൾക്കുള്ള അർത്ഥം പൂർണ്ണമായും ആരോപിതമാണ്. എന്നാൽ ദൃശ്യങ്ങൾ അതായിരിക്കുന്ന അവസ്ഥയിൽതന്നെ കാണുവാൻ കഴിയുന്നു. വാക്കുകളുടെ അർത്ഥം വായനക്കാരൻ അഥവാ കേൾവിക്കാരൻ കല്പിച്ചെടുക്കുമ്പോൾ ദൃശ്യങ്ങൾ വസ്തുതാവരണത്തൊടെ മൂർത്തമായിത്തന്നെ നിൽക്കുന്നു.

തിരക്കഥയുടെ വായനക്കാരനെയും സിനിമയുടെ കാഴ്ചക്കാരനെയും സാമാന്യമായി അനുവാചകനെന്നു വ്യവഹരിക്കാം. അനുവാചകൻ ആസ്വാദനത്തിനായി അല്ലെങ്കിൽ വസ്തുതാഗ്രഹണത്തിനായി അല്ലെങ്കിൽ കഥാസ്വാദനത്തിനായി ചെലുത്തുന്ന ബൗദ്ധികവ്യായാമത്തിന്റെ തോത് തിരക്കഥയിലും സിനിമയിലും ഭിന്നമാണ്. തിരക്കഥയുടെ പാരായണവേളയിൽ എല്ലാ വസ്തുക്കളെയും കല്പിച്ചെടുത്തുവേണം അതിന്റെ ആസ്വാദനം അഥവാ ഗ്രഹണം നിർവ്വഹിക്കാൻ. സിനിമയുടെ കാഴ്ചവേളയിൽ എല്ലാ വസ്തുക്കളും മൂർത്തമായി മുന്നിൽ അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിലിവിടെ കാഴ്ചയുടെ കൗതുകവും ശബ്ദസാന്നിദ്ധ്യത്തിന്റെ സാദ്ധ്യതയും ചേർന്ന് ആസ്വദനത്തെ ലളിതമാക്കുന്നു.

തിരക്കഥാരചയിതാവും സംവിധായകനും

സിനിമ സംഘടിത കലയാണല്ലൊ. ഈ സംഘടിതകലയിൽ സംവിധായകന്റെ സ്ഥാനം പ്രഥമവും പ്രധാനവുമാണ്. സിനിമയുടെ ആഖ്യാന ലക്ഷ്യം കഥ കാണിക്കുകയെന്നുള്ളതാണ്. സിനിമയ്ക്കുവേണ്ടിയുള്ള കഥ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിൽ തിരക്കഥയുടെ രചയിതാവിനും നിർണ്ണായക സ്ഥാനമാണുള്ളത്. ആശയത്തിന്റെ വിപുലമായ സൃഷ്ടിയിലൂടെ കഥ പ്രാഥമികമായി

രൂപപ്പെട്ടുവെങ്കിലും അതിന് സിനിമയ്ക്കനുഗുണമായ ശൈലി രൂപപ്പെട്ടുവരുന്നത് തിരക്കഥയിലൂടെയാണല്ലോ. തിരക്കഥാരചയിതാവിന് ദൃശ്യരൂപത്തിലാണ് കഥ പറയേണ്ടതെങ്കിലും കഥ പറയുവാനുള്ള ഉപകരണം ലിഖിതഭാഷയാണ്. ഭാഷ യുടെ അർത്ഥവ്യഞ്ജകശേഷി തിരക്കഥാപറച്ചിലിനെ സ്വാധീനിക്കുന്നു.

തിരക്കഥയിൽനിന്നുമാണ് സംവിധായകന് സിനിമ സൃഷ്ടിക്കേണ്ടത്. കഥയുടെ പൂർണ്ണമായ രൂപം ലിഖിതരൂപത്തിൽ സംവിധായകനു മുന്നിലു ണ്ട്. സംവിധായകന്റെ ഭാവനയെ തിരക്കഥയിലേക്ക് കടത്തിവിടുകയും അമൂർത്തമായ കഥാപാത്രങ്ങൾ, പശ്ചാത്തലങ്ങൾ, ശബ്ദസൂചനകൾ, സംഭ വപരമ്പരകൾ തുടങ്ങിയവയ്ക്ക് മൂർത്തരൂപം നൽകി അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് ചെയ്യേണ്ടത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ സംവിധായകൻ നിർവ്വഹിക്കുന്നത് ഒരു സർഗ്ഗാ ത്മക നിർമ്മാണ പ്രക്രിയയാണ്. ഈ സർഗ്ഗാത്മക നിർമ്മാണ പ്രക്രിയയ്ക്ക് ശാസ്ത്രസാങ്കേതികതയുടെ പിൻബലം ആവശ്യാനുസരണം പ്രയോജനപ്പെ ടുത്തുന്നു.

തിരക്കഥാകാരന് ഇങ്ങനെ കഥ പറയാം

അക്രമാസക്തരായ ഒരുപറ്റം ആളുകൾ വടിവാൾ, പത്തൽ തുടങ്ങി യവ ഉയർത്തിപ്പിടിച്ച് ആ നിരത്തിലേക്ക് പ്രവേശിക്കുന്നു. അവരുടെ നേതാ വെന്നു തോന്നിക്കുന്ന വ്യക്തിയുടെ മുഖം രോഷത്തിൽ ജ്വലിക്കുകയാണ്. അയാൾ കൂടെയുള്ളവർക്ക് നിർദ്ദേശം നൽകുന്നു.

അക്രമാസക്തരായ ലഹളക്കാരുടെ നേതാവ്

അടിച്ചുതകർക്കണം, ഒന്നും ബാക്കിവെച്ചേക്കരുത്.

നേതാവിന് പിന്നിൽ നിന്നവർ മുന്നോട്ട് ഓടുന്നു. അവർ കടകൾ തല്ലിത്ത കർക്കുന്നു. വാഹനങ്ങൾക്കുനേരെ കല്ലെറിയുന്നു. ഭയന്നുവിറച്ച ജനങ്ങൾ നാലുഭാഗത്തേക്കും ചിതറി ഓടുന്നു. വാഹനങ്ങൾ ഉപേക്ഷിച്ച് അതിൽനിന്നും ഇറങ്ങിയോടുന്ന യാത്രക്കാർ. അക്രമികളുടെ അട്ടഹാസവും രക്ഷപ്പെടുവാ നായി പായുന്നവരുടെ വിലാപവും ഉയർന്നുകേൾക്കാം.

ഈ തിരക്കഥാഭാഗം സംവിധായകന് അവതരിപ്പിക്കണമെങ്കിൽ പല കാര്യങ്ങൾ ഒരേസമയത്ത് ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ആദ്യം ചെയ്യേണ്ടത് വസ്തു തകളെ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിനനുസരിച്ചുള്ള യാഥാർത്ഥ്യബോധത്തോടെ രേഖ പ്പെടുത്തിയെടുക്കുകയാണ്. അതിന് വീക്ഷണദിശകളുടെ കൃത്യമായ നിർണ്ണ യം, ക്യാമറയുടെയും ലെൻസിന്റെയും തിരഞ്ഞെടുപ്പ്, ചലനരീതികളുടെ ക്രമീ കരണം തുടങ്ങിയവ നിയതമായി കല്പിച്ച് നിർണ്ണയിക്കേണ്ടതുണ്ട്. തിരക്കഥ യിൽ കേവലം നാമങ്ങൾ മാത്രമായിരുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളെ കണ്ടെത്തുകയും സംഭവങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുവാനുള്ള സ്ഥലമേഖലകളും ഇതരഘടകങ്ങളും സംഘടിപ്പിച്ച് എടുക്കുകയും ചെയ്യണം.

അക്രമാസക്തരായ ഒരുപറ്റം ആളുകൾ വടിവാൾ, പത്തൽ തുട ങ്ങിയവ ഉയർത്തിപ്പിടിച്ച് ആ നിരത്തിലേക്ക് പ്രവേശിക്കുന്നു എന്ന് തിരക്ക ഥാകാരൻ ഒരു വാചകത്തിൽ എഴുതുന്നത് സംവിധായകന് പല ദൃശ്യ ഖണ്ഡങ്ങളിലൂടെയാണ് (ടവീേ) അവതരിപ്പിച്ച് ഫലിപ്പിക്കേണ്ടത്. ആദ്യം

തന്നെ അക്രമാസക്തരായ ഒരു പറ്റം ആളുകളെ കാണിക്കുന്നു. അക്രമാസക്തരായ ആളുകൾ എത്രവേണമെന്നും അവർ എന്തു വസ്ത്രങ്ങൾ ധരിച്ച് എങ്ങനെയാണ് പ്രവർത്തിക്കുന്നതെന്നും സംവിധായകന് വ്യക്തമായി കാണിക്കേണ്ടതുണ്ട്. വടിവാൾ, പത്തൽ തുടങ്ങിയവ ഉയർത്തിപ്പിടിച്ചിരിക്കുന്ന ദൃശ്യഖണ്ഡമാണ് തുടർന്നു കാണിക്കേണ്ടത്. ഇവിടെ വടിവാളിന്റെ ആകൃതി, മുഴുപ്പ്, പത്തലിന്റെ ആകൃതി, വലിപ്പം തുടങ്ങിയവയും അക്രമാസക്തരായ ജനം അത് ഉയർത്തിപ്പിടിച്ചിരിക്കുന്നതും കാണിക്കണം. ഇവിടെ കേവലമായി ഉയർത്തിപ്പിടിച്ചാൽപോരാ; സജീവത പ്രദാനം ചെയ്യുന്ന രീതിയിൽ അവയ്ക്ക് ചലനങ്ങൾ ആവശ്യമാണ്. ആ ചലനങ്ങൾ എങ്ങനെ കാണിക്കണം എന്നും നിശ്ചയിക്കുന്നത് സംവിധായകനാണ്. *ആ നിരത്ത്* എന്ന സൂചനയിൽത്തന്നെ മുമ്പ് വ്യക്തമാക്കിയതെന്ന സൂചനയുണ്ട്. മുമ്പ് വ്യക്തമാക്കിയ അല്ലെങ്കിൽ കാണിച്ച നിരത്ത് കാണിക്കുവാൻ സംവിധായകൻ ബാധ്യസ്ഥനാണ്. തുടർന്ന് കാണിക്കേണ്ടത് അവരുടെ പ്രവേശനമാണ്. ഉദ്വേഗജനകമായി ആ പ്രവേശനത്തെ അവതരിപ്പിച്ച് കാണിക്കണം. ഒരു ദൃശ്യഖണ്ഡത്തിൽനിന്നും അടുത്ത ദൃശ്യഖണ്ഡത്തിലേക്ക് അവതരണം പുരോഗമിക്കുമ്പോഴുള്ള തുടർച്ച ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിന് യോജിക്കുന്ന രീതിയിൽ ക്രമീകരിക്കേണ്ടതും സംവിധായകൻതന്നെയാണ്. ഇത്രയും അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനിടയിൽത്തന്നെ ആ ആൾക്കൂട്ടത്തിന്റെ നേതാവിനെ നിയതവ്യക്തിത്വത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കണം. ഇവിടെ നേതാവിന്റെ രൂപം, ഛായ, വസ്ത്രധാരണരീതി, അംഗചലനങ്ങൾ തുടങ്ങിയവ കൃത്യമായിത്തന്നെ നിർണ്ണയിച്ച് അവതരിപ്പിക്കേണ്ടതുണ്ട്. നേതാവായ കഥാപാത്രത്തെ ഏതാണ്ട് ഇത്രയുമെങ്കിലും അവതരിപ്പിച്ചു കഴിഞ്ഞാൽ മാത്രമെ അയാളുടെ രോക്ഷത്താൽ ജ്വലിക്കുന്ന മുഖം അവതരിപ്പിച്ച് കാണിക്കുവാൻ കഴിയുകയുള്ളൂ. തുടർന്നാണ് ആക്രോശത്തിന്റ ഭാഷയിൽ കൂടെയുള്ളവർക്ക് നിർദ്ദേശം നൽകുന്ന സംഭാഷണഭാഗം അവതരിപ്പിക്കേണ്ടത്. സംഭാഷണം കേൾക്കുന്നതിനുമുമ്പുള്ള ആളുകളുടെ അവസ്ഥയും സംഭാഷണം കേട്ടതിനുശേഷമുള്ള ആളുകളുടെ അവസ്ഥയും സംവിധായകന്റെ ആഖ്യാനയുക്തിക്കനുസരിച്ച് അവതരിപ്പിച്ചു കാണിക്കാവുന്നതാണ്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ രൂപത്തിനും ഛായയ്ക്കും പ്രവർത്തനങ്ങൾക്കുമനുസരിച്ചായിരിക്കണം സംഭാഷണം പറയുന്ന രീതി ക്രമീകരിച്ച് അവതരിപ്പിക്കാൻ.

രോഷത്താൽ ജ്വലിച്ചുനിൽക്കുന്ന നേതാവും അയാൾക്കു പിന്നിൽ നിൽക്കുന്ന ഒരുപറ്റം ആളുകളും തുടർന്ന് പ്രസക്തമായിവരുന്ന അവതരണഭാഗമാണ്. നേതാവിനു പിന്നിൽ നിൽക്കുന്നവർ മുന്നോട്ട് ഓടുമ്പോൾ ഓടുന്നവരെ കൃത്യതയോടെ കാണിക്കേണ്ടതുണ്ട്. എത്രപേര് ഓടണം, എങ്ങനെ ഓടണം, എവിടെവരെ ഓടണം എന്നെല്ലാം നിർണ്ണയിക്കുന്നത് സംവിധായകനാണ്. കടകൾ തല്ലിത്തകർക്കുന്നു എന്ന് പറയുമ്പോൾ ഏതെല്ലാം കടകൾ എങ്ങനെയെല്ലാം തല്ലിത്തകർക്കുന്നു എന്ന് വ്യക്തമായി അവതരിപ്പിക്കേണ്ടതുണ്ട്. വാഹനങ്ങൾക്കുനേരെ കല്ലെറിയുന്നവരെ കാണിക്കുമ്പോൾ അവർ

കട തല്ലിത്തകർത്തവരാകാം അല്ലെങ്കിൽ അക്രമാസക്തരായ ജനക്കൂട്ടത്തിലുള്ള മറ്റാരെങ്കിലുമാകാം. അതുപോലെ ഏതു വാഹനത്തിനുനേരെ എങ്ങനെയാണ് എറിയുന്നതെന്നും ആക്രമിക്കപ്പെട്ട വാഹനങ്ങളുടെ അവസ്ഥ എന്തെന്നും കാണിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഇവിടെയെല്ലാം ദൃശ്യങ്ങളെ കേവലമായി അവതരിപ്പിച്ചാൽപോരാ, ശബ്ദസൂചനകളും ശബ്ദസാന്നിദ്ധ്യങ്ങളും ആവശ്യാനുസരണം സന്നിവേശിപ്പിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ക്രിയകളിൽനിന്ന് നേരിട്ടെത്തുന്ന ശബ്ദവും ക്രിയ നടത്തുന്നവരുടെ ആക്രോശങ്ങളും അട്ടഹാസങ്ങളും ഒപ്പം പശ്ചാത്തലസംഗീതവുമെല്ലാം സിനിമാറ്റിക്കായ രീതിയിൽ അവതരിപ്പിക്കേണ്ടതുണ്ട്.

ഭയന്നുവിറച്ച ജനങ്ങൾ നാലുഭാഗത്തേക്കും ചിതറി ഓടുന്നു. ഭയന്നുവിറച്ച ജനങ്ങൾ ആരെല്ലാമാണെന്ന് വ്യക്തമായി കാണിക്കണം. പുരുഷന്മാർ, സ്ത്രീകൾ, കുട്ടികൾ എങ്ങനെയാണ് ഭയന്നുനിൽക്കുന്നതെന്നും അവർ ചിതറി ഓടുവാൻ പെട്ടെന്ന് എന്തെങ്കിലും സവിശേഷമായി സംഭവിച്ചോ എന്നും വ്യക്തതയോടെ സംവിധായകന് അവതരിപ്പിച്ച് കാണിക്കേണ്ടതുണ്ട്. എങ്ങോട്ടാണ് ഓടുന്നതെന്നും എങ്ങനെയാണ് ഓടുന്നതെന്നും കാണിക്കുന്നതിനൊപ്പംതന്നെ ശബ്ദത്തിന്റെ സാദ്ധ്യതകളും ചലനത്തിന്റെ രീതികളും നിറങ്ങളുടെ സവിശേഷതകളും യുക്തിപൂർവ്വം വിനിയോഗിക്കേണ്ടതുണ്ട്.

വാഹനങ്ങൾ ഉപേക്ഷിച്ച് അതിൽനിന്നും ഇറങ്ങിയോടുന്ന യാത്രക്കാർ. ഉപേക്ഷിക്കുന്ന വാഹനങ്ങൾ, അതിൽനിന്നും ഭീതിയോടെ ഇറങ്ങുന്നത്, പ്രാണനുംകൊണ്ട് ഓടുന്നത് തുടങ്ങിയവ പ്രാധാന്യത്തോടെ കാണിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഏതെല്ലാം കഥാപാത്രങ്ങൾ എങ്ങനെയെല്ലാമാണ് ഇതെല്ലാം ചെയ്തതെന്നും വ്യക്തമായി അവതരിപ്പിക്കണം. *അക്രമികളുടെ അട്ടഹാസവും രക്ഷപെടുവാനായി പായുന്നവരുടെ വിലാപവും ഉയർന്നു കേൾക്കാം.* തിരക്കഥാശകലത്തിന്റെ അവസാനഭാഗത്ത് വ്യക്തമാക്കുന്ന ഈ ശബ്ദസാന്നിദ്ധ്യസൂചന ചലച്ചിത്രാഖ്യാനശകലത്തിന്റെ ഭാഗമായി ആദ്യംമുതൽ അവസാനംവരെ സജീവസാന്നിദ്ധ്യത്തോടെ സാഹചര്യാനുസരണം നിറഞ്ഞുനിൽക്കേണ്ടതുണ്ട്.

സംവിധായകന്റെ ദൃശ്യഉണർവുള്ള ഭാവന തിരക്കഥയിലെ ഭാഷാഖ്യാനത്തെ ദൃശ്യശബ്ദങ്ങളിലൂടെ ചലനാത്മകമായി പുനരാഖ്യാനിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിലിവിടെ സംവിധായകന്റെ ബൗദ്ധിക സാന്നിദ്ധ്യമുള്ള ചലച്ചിത്രാഖ്യാനഭാവനയുടെ തോത് ചലച്ചിത്രരൂപീകരണത്തെ അതിശക്തമായി സ്വാധീനിക്കുന്നു. ഒരു തിരക്കഥയിൽനിന്ന് ഒന്നിലധികം സംവിധായകർ സിനിമ രൂപീകരിച്ചാൽ അവ ഓരോന്നും ഓരോ ആഖ്യാനരീതിയും ഓരോ വ്യക്തിത്വവുമായിരിക്കും പുലർത്തുന്നത്. സംവിധായകരുടെ മനോഭാവം വീക്ഷണദിശകളുടെ രൂപീകരണത്തിലും നിർണ്ണായകമായ സ്വാധീനമാണ് ചെലുത്തുന്നത്.

വീക്ഷണദിശകളുടെ പ്രസക്തിയും ആഖ്യാനസ്വഭാവവും

തിരക്കഥ രചിക്കുന്നത് സംവിധായകന് അതിൽനിന്നും സിനിമ രൂപീ

കരിക്കുന്നതിനാണല്ലോ. സിനിമയുടെ വാചകത്തിനും വ്യാകരണത്തിനും അനുസരിച്ച് കഥയെ രൂപപ്പെടുത്തുന്ന ദൗത്യമാണ് തിരക്കഥയിലൂടെ നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. സിനിമ രൂപീകരിക്കുന്നത് അനുവാചകനെ/കാഴ്ചക്കാരനെ വസ്തുതകൾ അഥവാ കഥ കാണിച്ചുകൊടുക്കുവാനാണ്. കഥ എങ്ങനെ കാണിച്ചുകൊടുക്കുന്നു എന്നുള്ളത് ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഏറെ പ്രസക്തമാണ്. ഇവിടെയാണ് വീക്ഷണദിശകളുടെ പ്രസക്തി.

- വസ്തുനിഷ്ഠമായ വീക്ഷണദിശ (objective view point)
- ആത്മനിഷ്ഠമായ വീക്ഷണദിശ (subjective view point)
- നേരിട്ടല്ലാതെ ആത്മനിഷ്ഠമായി ക്രമീകരിക്കുന്ന വീക്ഷണദിശ (Indirect-subjective point of view)
- വിവരണാത്മകമായ വീക്ഷണദിശ (Interpretive point of view)

ക്യാമറയുടെ സഹായത്തോടെ ഇങ്ങനെയെല്ലാം വീക്ഷണദിശകൾ ക്രമീകരിക്കുന്നതിന് അതിന്റേതായ ഉദ്ദേശലക്ഷ്യങ്ങളാണുള്ളത്. ലിഖിതകഥകൾ ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്ന രീതികൾ ശ്രദ്ധിച്ചാൽ അതിന്റെ ആഖ്യാനസ്വഭാവം വ്യക്തമാകും. രചയിതാവിന് നേരിട്ട് കഥ പറയാം. ഏതെങ്കിലുമൊരു കഥാപാത്രത്തെക്കൊണ്ട് കഥ പറയിക്കാം. കഥ സ്വാഭാവികമായി സംഭവിക്കുന്ന അനുഭവസൃഷ്ടിയോടെ ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കാം. ഈ ഘടകങ്ങൾ എല്ലാം സൗന്ദര്യപരമായി സമന്വയിപ്പിച്ച് കഥ പറയാം. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ കഥപറച്ചിലിന്റെയെല്ലാം ലക്ഷ്യം അതിനെ മനോഹരമാക്കുകയാണ്. സിനിമയ്ക്കും കഥാഖ്യാനം നിർവഹിക്കാൻ ഇതുപോലെയെല്ലാമുള്ള രീതികൾ ഇനിയൊരനുപാതത്തിലുണ്ട്. അവയെയാണ് സാമാന്യമായി വീക്ഷണദിശകൾ (point of view) എന്ന് വ്യവഹരിക്കുന്നത്. ലിഖിതഭാഷയിലുള്ള കഥപറച്ചിലുമായി ഇതിന് അർത്ഥാരോപണം നടത്തുന്നത് താത്ത്വികമായി അയുക്തികമാണ്.

വസ്തുനിഷ്ഠമായ വീക്ഷണദിശ: ഈ വീക്ഷണദിശ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ ക്യാമറ ഒരു നിരീക്ഷകനെപ്പോലെയാണ് പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. ഇവിടെ പ്രേക്ഷകർ ക്രിയാഭാഗം ദർശിക്കുന്നത് ജാലകത്തിലൂടെ കാഴ്ച കാണുന്നതുപോലെയാണ്. ഇവിടെ പ്രേക്ഷകർ കാഴ്ചക്കാരുടെ അവസ്ഥയിൽ മാത്രമാണിരിക്കുന്നത്. വ്യക്തമായിപറഞ്ഞാൽ ഈ വീക്ഷണദിശ ജാലകക്കാഴ്ചയുടെ അവസ്ഥയാണ് പ്രേക്ഷകർക്ക് പ്രദാനം ചെയ്യുന്നത്. ഒരു നിരീക്ഷകൻ ക്രിയ കാണുന്ന രീതിയിലാണ് ഫ്രെയിമിലുള്ള വസ്തുതകളെ ക്യാമറ രേഖപ്പെടുത്തുന്നത്. വസ്തുതകളെയും കഥാപാത്രങ്ങളെയും സാധാരണ രീതിയിൽ അല്ലെങ്കിൽ സ്വാഭാവികമായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന പ്രതീതിയാണ് ഈ വീക്ഷണദിശ പ്രേക്ഷകരിൽ ചെലുത്തുന്നത്. വളച്ചുകെട്ടില്ലാതെ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കേണ്ട ഭാഗങ്ങളിൽ സാധാരണയായി ഈ വീക്ഷണദിശയിലുള്ള അവതരണമാണ് നിർവഹിക്കുന്നത്.

ആത്മനിഷ്ഠമായ വീക്ഷണദിശ: ഈ വീക്ഷണദിശയിൽ ക്യാമറകൂടി ക്രിയ

യിൽ അഥവാ പ്രവർത്തനത്തിൽ പങ്കാളിയാകുന്നു. ഒരു പ്രവൃത്തി അല്ലെങ്കിൽ ക്രിയ ചെയ്യുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളെ അല്ലെങ്കിൽ കഥാപാത്രത്തെയും അവർ ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തിയെയും ഒരുമിച്ച് അവരുടെതന്നെ വീക്ഷണദിശയിലൂടെ (കഥാപാത്രത്തിന്റെ) പ്രേക്ഷകനെ കാണിക്കാൻ പാകത്തിന് ക്യാമറ ക്രമീകരിച്ച് വസ്തുതകൾ രേഖപ്പെടുത്തി അവതരിപ്പിക്കുന്നതിന് ആത്മനിഷ്ഠമായ വീക്ഷണദിശയാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. കഥയിലെ ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെയോ ഒന്നിലധികം കഥാപാത്രങ്ങളുടെയോ മനോഭാവമാണ് അവർ വീക്ഷിക്കുന്ന/നിരീക്ഷിക്കുന്ന ഇതര സംഭവങ്ങളിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അത് ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിനനുസരിച്ച് പ്രേക്ഷകരെ ബോധ്യപ്പെടുത്തുകയാണ് ഈ വീക്ഷണദിശയുടെ ഉദ്ദേശ്യം. അവതരിപ്പിക്കുന്ന സംഭവത്തിലേക്ക് പ്രേക്ഷകനെ കൂടുതൽ അടുപ്പിക്കാനും ക്രമേണ അവരെ അതിൽ ഭാഗഭാക്കാക്കുവാനും ഈ വീക്ഷണദിശയ്ക്ക് കഴിയുന്നു.

നേരിട്ടല്ലാതെ ആത്മനിഷ്ഠമായി ക്രമീകരിക്കുന്ന വീക്ഷണദിശ: ഈ വീക്ഷണദിശ പ്രേക്ഷകരെ ആത്മനിഷ്ഠമായ വീക്ഷണദിശ വസ്തുതകളിലേക്ക് എത്തിക്കുന്നതുപോലെ ഒന്നാകെ കാണിക്കുന്നില്ല. പകരം സംഭവങ്ങളെയും കഥാപാത്രങ്ങളെയും വളരെ അടുത്ത് അല്ലെങ്കിൽ തീവ്രമായി അവർക്ക് കാണിച്ചുകൊടുക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഇതിനായി പലപ്പോഴും ക്ലോസപ്പ് (close-up) ദൃശ്യങ്ങൾ ഉചിതമായ രീതിയിൽ ഉപയോഗപ്പെടുത്തുന്നു. ഇത്തരം ദൃശ്യങ്ങൾ കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും പ്രവർത്തനങ്ങളുടെയും അല്ലെങ്കിൽ ക്രിയകളുടെ വികാരങ്ങളും പ്രതികരണങ്ങളും വൈകാരികമായി പ്രേക്ഷകനെ അനുഭവിപ്പിക്കുവാൻ പര്യാപ്തമാണ്. നാടകീയ ഉദ്വേഗം സൃഷ്ടിക്കുവാനും നിലനിറുത്തുവാനും കഥയെ പുതിയ വഴിത്തിരിവുകളിലേക്ക് തിരിച്ചുവിടുവാനും സംവിധായകൻ ഇത്തരം വീക്ഷണദിശകൾ പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നത് സാധാരണമാണ്.

വിവരണാത്മകമായ വീക്ഷണദിശ: ഈ വീക്ഷണദിശയിൽ സംവിധായകൻ കഥയെ അവതാരകന്റെ മനോഭാവത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. അവതാരകൻ എന്നു പറഞ്ഞാൽ സംവിധായകൻതന്നെയാണ്. എല്ലാ വീക്ഷണദിശകളും ക്രമീകരിക്കുന്നത് സംവിധായകനാണെങ്കിലും ഓരോ വീക്ഷണദിശയ്ക്കും ഓരോ പ്രയോഗ/ഉപയോഗ രീതികളാണുള്ളത്. ഒരു ഫ്രെയിമിൽത്തന്നെ രണ്ട് കഥാപാത്രങ്ങൾ അല്ലെങ്കിൽ ഒന്നിലധികം സംഘങ്ങൾ ഉള്ള കഥാപാത്രക്കൂട്ടങ്ങൾ വരുമ്പോൾ അതിൽ ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെയോ അല്ലെങ്കിൽ ഒരു സംഘത്തിന്റെയോ അവസ്ഥ നേരിട്ട് കാണിച്ച് അവരുടെ പ്രകടന, പ്രദർശന രീതിയിലൂടെ ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഇതര ഭാഗത്തേക്ക് ശ്രദ്ധ തിരിച്ചുവിടുന്ന വീക്ഷണദിശയാണിത്.

സംവിധായകൻ പ്രേക്ഷകനുവേണ്ടി എന്ത് അവതരിപ്പിക്കുന്നുവെന്നുള്ളതും പ്രേക്ഷകർ എന്തു കാണുന്നുവെന്നുള്ളതും അവതരണത്തെ സംബന്ധിച്ച് പ്രാധാന്യമുള്ള വസ്തുതയാണ്. ഫാസ്റ്റ് മോഷനും സ്ലോ മോഷനും

ഉപയോഗിക്കുന്നതും സവിശേഷതരം ലെൻസുകൾ ഉപയോഗിച്ച് ക്യാമറയുടെ നിലയും (camera position), ക്യാമറയുടെ ദിശയും (camera angle), ക്യാമറയുടെ ചലനവും (camera movement) ക്രമീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതിന് ആധാരം വൈവിദ്ധ്യമുള്ള കാഴ്ചയിലൂടെ കഥാഖ്യാനത്തിന് ഭാവതീവ്രത സൃഷ്ടിക്കുകയാണ്.

തിരക്കഥയിലെ സൂചിതപദങ്ങൾ

പൂർണ്ണമായ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തെ മുന്നിൽ കണ്ടുകൊണ്ടാണ് തിരക്കഥയുടെ രചന നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ രചനാവേളയിൽ രചയിതാവിന്റെ മനസ്സിലെ തിരശ്ശീലയിൽ സവിശേഷമായ രീതിയിൽ വസ്തുതകൾ തെളിഞ്ഞുകൊണ്ടിരിക്കും. ഓരോ സീനും എവിടെ, എങ്ങനെ നടക്കുന്നുയെന്നുള്ളത് തിരക്കഥാഖ്യാനത്തെ സംബന്ധിച്ച് പ്രസക്തമാണ്. ഒരു സ്ഥലത്ത് ഒരു സമയത്ത് തുടർച്ചയായി നടക്കുന്ന സംഭവങ്ങളെയാണ് ഒരു സീൻ എന്നു വ്യവഹരിക്കുന്നത്. സീൻ തുടങ്ങുന്നതിനുമുമ്പുള്ള തലക്കെട്ടുകൾ, സീനിന്റെ ആഖ്യാനവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട നിർദ്ദേശങ്ങൾ, ക്യാമറയുടെ ദിശ തുടങ്ങിയവ തിരക്കഥയിൽ ഉൾപ്പെടുത്തുന്നത് സാധാരണമാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇവയെല്ലാം സിനിമയുടെ രൂപീകരണവേളയിൽ സംവിധായകനെ സഹായിക്കുവാനായി നിർദ്ദേശിക്കുന്നവയാണ്.

സീനിന്റെ തലക്കെട്ടുകൾ: തിരക്കഥാഭാഗമായ സീൻ നടക്കുന്ന സമയം രാത്രിയാണോ പകലാണോ എന്നു വ്യക്തമാക്കണം. തുടർന്ന് ഏതു സ്ഥലത്താണ് കഥ നടക്കുന്നതെന്നു പറയണം. കഥ നടക്കുന്നത് വീടിന്റെയോ കെട്ടിടങ്ങളുടെയോ ഉള്ളിലാണോ പുറത്താണോ എന്ന് വ്യക്തമാക്കണം. ആ സീനിൽ വരുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ ആരെല്ലാമാണെന്നു പറയണം. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇത് ശകലങ്ങളായി ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്ന കഥാഭാഗത്തിന്റെ മൂഡും അവസ്ഥയും വേഗന്നുതന്നെ തിരക്കഥ വായിക്കുന്നവർക്ക് അഥവാ സംവിധായകന് മനസ്സിലാക്കുവാനാണ് ഇത്രയും കാര്യങ്ങൾ സീനിന്റെ തലക്കെട്ടായി കൊടുക്കുന്നത്.

സീനിൽ ഉൾച്ചേർക്കുന്ന നിർദ്ദേശങ്ങൾ: സിനിമയുടെ രൂപീകരണവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട കുറെയധികം നിർദ്ദേശങ്ങൾ സംവിധായകനുവേണ്ടി തിരക്കഥാകൃത്ത് തിരക്കഥയിൽ നൽകുന്നത് സാധാരണമാണ്. തിരക്കഥാരചയിതാവ് ഭാവനാസമ്പന്നനും പ്രതിഭാശാലിയുമാണെങ്കിൽ നിർദ്ദേശങ്ങളുടെ തോത് ഏറുന്നത് സ്വാഭാവികമാണ്. സാധാരണയായി തിരക്കഥയിൽ (സീനിൽ) നൽകുന്ന നിർദ്ദേശങ്ങൾ ചുവടെ ചേർക്കുന്നു.

V.O.	(Voice - over)
O.S.	(Off screen)
M.O.S.	(Without sound)
P.O.V.	(Point of view)
f.g.	(foreground)
m.g.	(mid-ground)
b.g.	(background)

ക്യാമറയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട നിർദ്ദേശങ്ങൾ: അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന വസ്തുതകളെയും കഥാപാത്രങ്ങളെയുമെല്ലാം എങ്ങനെ രേഖപ്പെടുത്തണമെന്ന് തിരക്കഥാകൃത്ത് നൽകുന്ന നിർദ്ദേശങ്ങൾ തിരക്കഥയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പ്രസക്തമാണ്.

LS	(Long Shot)
MS	(Medium Shot)
CS	(Close Shot)
C/U	(Close Up e.g. of the face)
Tight C/U	(e.g. on the eyes alone)
Two-shot	(MS of two characters)
Three-shot	(MS of three characters... etc)

യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇങ്ങനെയുള്ള നിർദ്ദേശങ്ങളൊന്നും തിരക്കഥയിൽ രചയിതാവ് എഴുതേണ്ട ആവശ്യമില്ല. തിരക്കഥയ്ക്കുമേൽ സംവിധായകന്റെ ഭാവന പ്രവർത്തിക്കുമ്പോൾ അദ്ദേഹമാണ് സാഹചര്യാനുസരണം കഥ രേഖപ്പെടുത്തേണ്ട രീതികൾ നിർണ്ണയിക്കേണ്ടത്. തിരക്കഥാരചയിതാവും സംവിധായകനും ഒരാളാകുമ്പോൾ ദൃശ്യവൽക്കരണത്തിന്റെ രീതിയെപ്പറ്റി തിരക്കഥാരചനയുടെ വേളയിൽത്തന്നെ ചിന്തിച്ചിരിക്കുകയും അതിനൊരു രൂപം ക്രമീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നത് സ്വാഭാവികമാണ്. തിരക്കഥാരചയിതാവും സംവിധായകനും രണ്ടു വ്യക്തികളായിരിക്കുമ്പോഴാണ് മാധ്യമീകരണ സ്വാധീനം പൂർണ്ണമായും രണ്ടു രീതിയിലാകുന്നത്. തിരക്കഥാരചയിതാവ് തിരക്കഥ രചിക്കുമ്പോൾ മനസ്സിൽ കല്പിക്കുന്ന ദൃശ്യരൂപങ്ങളായിരിക്കില്ല സംവിധായകൻ ആ തിരക്കഥ വായിക്കുമ്പോഴും തുടർന്ന് സിനിമ രൂപീകരിക്കുമ്പോഴും സംഭവിക്കുന്നത്.

ഭാവനയുടെ സ്വാധീനവും പ്രവർത്തനവും

തിരക്കഥയുടെ രചനയിലും സിനിമയുടെ രൂപീകരണത്തിലും ഭാവന ശക്തമായ സ്വാധീനവും സവിശേഷമായ പ്രവർത്തനവുമാണ് നടത്തുന്നത്. ഭാവന കാണുകയും അതിനെ സർഗ്ഗാത്മക പ്രവർത്തനങ്ങളുമായി ബന്ധിപ്പിച്ച് വസ്തുതകളും വസ്തുക്കളും സൃഷ്ടിക്കുന്ന മനുഷ്യൻ ജീവിതത്തെ ക്രമീകരിക്കുകയും ചിട്ടപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്നതിനൊപ്പം അതിനെ സൗന്ദര്യമുള്ളതുമാക്കുന്നു. കഥകൾ കല്പിതങ്ങളാണ്. കല്പിതകഥകൾക്ക് രൂപവും ഭാവവും നൽകി അവതരിപ്പിക്കുന്നതിലൂടെയാണ് കലാസാഹിത്യങ്ങൾ സാഹചര്യാനുസരണം രൂപപ്പെടുന്നത്. കലാവതരണത്തെ ശാസ്ത്രവുമായി ബന്ധിപ്പിച്ചതിന്റെ പരിണതഫലമായാണ് സിനിമയുടെ ജനനം. ശാസ്ത്രത്തിന്റെ പുരോഗതി സിനിമയുടെ പുരോഗതിയെ അല്ലെങ്കിൽ വളർച്ചയെ ആഴത്തിൽ സ്വാധീനിക്കുന്നു. ഈ വളർച്ചയുടെ അവസാനമെത്തിനിൽക്കുന്ന പടിയാണ് ഡിജിറ്റൽ സിനിമ. ആനിമേഷൻ, മോർഫിങ് തുടങ്ങിയവ ഡിജിറ്റൽ സിനിമയുടെ ഭാഗമാണ്.

നിശ്ചലചിത്രങ്ങൾക്ക് ജീവസഞ്ചാരണ പ്രതീതി നൽകി അവതരിപ്പി

ക്കുന്നതാണ് ആനിമേഷൻ. അല്ലെങ്കിൽ ചിത്രങ്ങളുടെ കൂട്ടത്തെ (തുടർച്ച യായ ചിത്രങ്ങൾ) ചലനാത്മകമായി ചിത്രീകരിക്കുന്നതാണ് ആനിമേഷൻ. ഒരു രൂപത്തെ മറ്റൊരു രൂപമാക്കുന്നതാണ് മോർഫിങ്. ഇത് ആനിമേഷനുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് നിൽക്കുന്നത്. കംപ്യൂട്ടറിന്റെ മെമ്മറിയിൽ രേഖപ്പെടുത്തുന്ന സിനിമകളെയാണ് ഡിജിറ്റൽ സിനിമയെന്നു പറയുന്നത്. ക്യാമറയിലൂടെ എടു ക്കുന്ന ചലനാത്മകമായ ചിത്രങ്ങളെയും വരച്ച ചിത്രങ്ങളെയും സമന്വയിപ്പിച്ച് ഒരേ രീതിയിലുള്ള ചലനം സൃഷ്ടിച്ച് ചലച്ചിത്ര യാഥാർത്ഥ്യത്തോടെ അവത രിപ്പിക്കുവാൻ ഡിജിറ്റൽ സിനിമയ്ക്ക് അനായാസം കഴിയുന്നു. സവിശേഷരീ തിയിലുള്ള ആനിമേഷന്റെ സാന്നിദ്ധ്യം ഡിജിറ്റൽ സിനിമയിൽ എപ്പോഴും സംഭ വിക്കുന്നു.

ചലച്ചിത്ര രചയിതാക്കളുടെ ചിന്തയിലും വികാരങ്ങളിലുമൊക്കെ ഭാരം ചുമത്തിയിരുന്ന സാമ്പത്തിക, രാഷ്ട്രീയ, സാങ്കേതിക പ്രശ്നങ്ങളാണ് ഡിജി റ്റൽ സിനിമയുടെ ആഗമനത്തോടെ ഇല്ലാതാകുന്നത്. ഫിലിമിൽ രേഖപ്പെടു ത്തുന്ന വലിയ ക്യാമറയുടെ സ്ഥാനത്ത് ഡിജിറ്റൽ രൂപത്തിൽ രേഖപ്പെടുത്തുന്ന ചെറിയ ക്യാമറ വരുന്നതോടെ ക്യാമറകൾ പേനപോലെ ഉപയോഗിക്കാൻ കഴിയും. എഴുത്തുപോലെ ചെലവുകുറഞ്ഞ തൊഴിലായി ചലിച്ചിത്ര നിർമ്മാണം മാറുന്നതോടെ അതിനുമേലുള്ള സാമ്പത്തികത്തിന്റെ മേൽക്കോയ്മ ഇല്ലാതാകും. ഇന്റർനെറ്റിലൂടെ ആർക്കും യഥേഷ്ടം സിനിമ പ്രദർശിപ്പിക്കാമെന്നാകുന്നതോടെ സെൻസിറിങ്ങന്റെ അന്ത്യവും സംഭവിക്കും. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇവയെല്ലാം സംഭവിക്കുന്നതോടെ കഥയുടെ ആവിഷ്കാര ത്തിന് മുമ്പുള്ള ഭാവനയെക്കാൾ ശക്തമായ ഭാവന പുനർ ഉൽപാദിപ്പിക്കേ ണ്ടിവരും.

ലോകത്തിലെ ഭൂരിപക്ഷം സിനിമാവിദ്യാലയങ്ങളിലും പഠിപ്പിക്കുന്നത് സിനിമയുടെ സാങ്കേതിക കാര്യങ്ങളാണ്. ഇതിന് മാറ്റം സംഭവിക്കുകയും സിനിമയെന്ന കലയെപ്പറ്റിയും അത് രൂപീകരിക്കുവാനുള്ള നവഭാവനയെപറ്റി യുമായിരിക്കും ഇനിയുള്ള കാലത്ത് പഠിപ്പിക്കുന്നത്. ഈ പഠനം തിരക്കഥാര ചനയെയും തുടർന്നുള്ള സിനിമാരൂപീകരണത്തെയും ഭാവനാപരമായിത്തന്നെ സ്വാധീനിക്കും. ഭാവനാസമ്പന്നർ സിനിമയുടെ മേഖലകളിലേക്ക് കടന്നുവരു ന്നതിന്റെ ഫലമായി അതിന്റെ ആഖ്യാനസൗന്ദര്യം ഏറുവാൻ കാരണമാകും.

സ്വപ്നം കാണുന്നത് മനുഷ്യസ്വഭാവവും സ്വപ്നതുല്യമായി ജീവി ക്കണമെന്നുള്ളത് മനുഷ്യാഗ്രഹവുമാണ്. ഈ സ്വഭാവാഗ്രഹങ്ങളുടെ പ്രത്യുൽപന്നമായി സൃഷ്ടിക്കുന്ന സിനിമകൾ കിനാചന്തമുള്ളവതന്നെയായി രിക്കും. ഭാവനയിൽ കാണുന്നതെന്തും അവതരിപ്പിക്കാൻ കഴിയുന്ന അവസ്ഥ തിരക്കഥാരചനയ്ക്ക് കൂടുതൽ ഭാവന ആവശ്യപ്പെടുകയും ഒപ്പം ഭാവനയുടെ സ്വാഭാവികമായ വളർച്ച സംഭവിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. മുമ്പ് ക്യാമറയുടെ മുന്നിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് മാത്രം രേഖപ്പെടുത്തുവാൻ കഴിഞ്ഞിരുന്നുള്ളൂ. എന്നാലിന്ന് സാങ്കേതിക സഹായത്തോടെ എന്തും കല്പിച്ച് അവതരിപ്പിക്കാ വുന്നതേയുള്ളൂ.

വ്യാകരണ വാക്യരചനാരീതികൾ

തിരക്കഥയിൽനിന്നും സിനിമയിലേക്കുള്ള ഒരു കഥയുടെ പരിവർത്തനവേളയിൽ സാഹിത്യവ്യാകരണത്തിൽനിന്നും വാക്യരചനാരീതിയിൽനിന്നും കലാവ്യാകരണത്തിലേക്കും വാക്യരചനാരീതിയിലേക്കുള്ള പരിവർത്തനമാണ് സംഭവിക്കുന്നത്. സാഹിത്യരൂപം തിരക്കഥയും കലാരൂപം സിനിമയുമാകുമ്പോൾ അവയുടെ വ്യാകരണ വാക്യരചനാരീതികളാണ് വിശകലന വിധേയമാക്കേണ്ടത്.

തിരക്കഥ: ഒരു തിരക്കഥ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളെ ഇഴയകറ്റിയെടുത്താൽ ഇതിവൃത്തം, കഥാപാത്രങ്ങൾ, സംഭാഷണം, ശബ്ദസൂചനകൾ, ദൃശ്യസൂചനകൾ തുടങ്ങിയവ നിയതമായ വ്യക്തിത്വത്തോടെ ദർശിക്കുവാൻ കഴിയും. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ ഘടകങ്ങൾ തിരക്കഥയുടെ വാക്യഘടന സൃഷ്ടിക്കുന്നവയാണ്. വാക്യഘടന സൃഷ്ടിക്കുമ്പോൾ സവിശേഷമായ വികാരങ്ങൾ, സംഘർഷങ്ങൾ, പരിസമാപ്തി, ആകെയുള്ള അന്തരീക്ഷം തുടങ്ങിയവ രൂപപ്പെട്ടുവരുന്നു. പൂർണ്ണമായ തിരക്കഥയിലാണ് അതിന്റെ വ്യാകരണം ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്നത്. വ്യക്തമായി പറഞ്ഞാൽ വ്യാകരണശുദ്ധിയോടുകൂടി സൃഷ്ടിക്കുന്ന തിരക്കഥയ്ക്കേ വിജയം വരിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന സിനിമയുടെ മൂലം അഥവാ പാഠം ആയിത്തീരുവാൻ കഴിയുകയുള്ളൂ.

തിരക്കഥയുടെ വ്യാകരണത്തിലെ പ്രധാനഘടകമാണ് അതിന്റെ ആദ്യമധ്യാന്തപ്പൊരുത്തം. ചലച്ചിത്ര സൈദ്ധാന്തികനായ സെയ്ദ് ഫീൽഡിന്റെ വാക്കുകളിൽ പറഞ്ഞാൽ യഥാക്രമം അതിന്റെ ആദ്യമധ്യാന്തത്തെ ആക്റ്റ് വൺ, ആക്റ്റ് ടു, ആക്റ്റ് ത്രീ എന്ന് തിരിക്കാം. ഈ ഓരോ ആക്റ്റിനും തിരക്കഥയിൽ അതാതിന്റേതായ രീതിയും സ്വഭാവവുമാണുള്ളത്. തിരക്കഥയുടെ അടിസ്ഥാന യൂണിറ്റ് സീനാണ്. ഒരു സ്ഥലത്ത് ഒരു സമയത്തു നടക്കുന്ന തുടർച്ചയായ പ്രവൃത്തികളാണ് ഒരു സീനായിത്തീരുന്നത്. ഒരു സീനിൽനിന്നും അടുത്ത സീനുകളിലേക്കുള്ള ക്രമികമായ വളർച്ചയിലൂടെയാണ് തിരക്കഥ പൂർണ്ണമാകുന്നത്. ഓരോ സീനിനും നിയതമായ സ്വഭാവവും പശ്ചാത്തലവും ഉണ്ടായിരിക്കും. അതുപോലെതന്നെ ഓരോ സീനിലും പ്രാധാന്യത്തോടെ വരുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ, സംഭവങ്ങൾ അഥവാ സംഭവശകലങ്ങൾ, സംഭാഷണരീതി തുടങ്ങിയവ ആ സീനിന്റെ സമഗ്രതയിൽ നിയതവ്യക്തിത്വത്തോടെ നിൽക്കുന്നതിനൊപ്പം തിരക്കഥയെന്ന സമഗ്രരൂപത്തിന്റെ ശക്തമായ ഭാഗംകൂടിയായിരിക്കണം. ചങ്ങലകൾപോലെ പരസ്പരബന്ധിതമായ മുറുക്കവും അടുപ്പവും സീനുകൾ തമ്മിൽ ആവശ്യമാണ്.

തിരക്കഥയുടെ ആദ്യഭാഗത്തെ സീനുകൾ, മധ്യഭാഗത്തെ സീനുകൾ, അന്ത്യഭാഗത്തെ സീനുകൾ എന്ന് നിർണ്ണയിക്കുവാൻ കഴിയും. സെയിദ് ഫീൽഡിന്റെ ത്രീ ആക്റ്റ് ഘടനയാണ് ഈ നിർണ്ണയത്തിന്റെ കൃത്യതയും രീതിയും അവതരിപ്പിക്കുന്നതിൽ പ്രസക്തമായി നിൽക്കുന്നത്.

സിനിമ: ചലിക്കുന്ന പ്രതിരൂപങ്ങൾകൊണ്ടു സൃഷ്ടിക്കുന്ന കലാവതരണത്തിന്റെ പ്രത്യുൽപ്പന്നമാണ് സിനിമ. സിനിമ രൂപീകരിക്കുന്ന അവസ്ഥകളെ

അല്ലെങ്കിൽ പ്രക്രിയകളെ സാമാന്യമായൊന്നു വിലയിരുത്തിയാൽ അതിന്റെ വാക്യരചനാരീതി വ്യക്തമാകും. സിനിമ രേഖപ്പെടുത്തുന്ന കലയായതുകൊണ്ടുതന്നെ രേഖപ്പെടുത്തുന്ന രീതികൾക്ക് സവിശേഷമായ പ്രാധാന്യമാണുള്ളത്. ക്യാമറയുടെ സ്വഭാവം, ലെൻസ്, ചലനരീതി തുടങ്ങിയവയും വീക്ഷണദിശകളുടെ ക്രമീകരണവും രേഖപ്പെടുത്തുന്ന അവസ്ഥയ്ക്ക് സവിശേഷമായ രീതി പ്രദാനം ചെയ്യുന്നു.

സിനിമയുടെ അടിസ്ഥാനയൂണിറ്റാണ് ഷോട്ട് (ടവീ). ക്യാമറ തുടർച്ചയായി പ്രവർത്തിപ്പിച്ച് കട്ടുകളൊന്നുമില്ലാതെ എടുക്കുന്ന ദൃശ്യഖണ്ഡത്തിനാണ് ഷോട്ട് എന്നു പറയുന്നത്. ഒരു സ്ഥലത്തു വച്ച് ഒരു സംഭവവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് എടുക്കുന്ന ഷോട്ടുകളുടെ കൂട്ടമാണ് സിനിമയിലെ സീനായി (ടരലില) തീരുന്നത്. ഒരു പ്രത്യേക ലൊക്കേഷനിൽ വച്ചും ഒരു പ്രത്യേക സംഭവത്തെ ആസ്പദമാക്കിയും ചിത്രീകരിക്കുന്ന ഒന്നോ അതിലധികമോ ഷോട്ടുകളുടെ സമാഹരമാണ് സിനിമയിലെ സീനെന്നു നിർവചിക്കാം.

ചലനം സിനിമയുടെ ജീവനാണ്. അയഥാർത്ഥ്യകല്പനകളെ യാഥാർത്ഥ്യ പ്രതീതിയോടെ അവതരിപ്പിക്കാൻ സിനിമയിലെ ചലനത്തിനു കഴിയുന്നു. ക്യാമറയുടെ വിവിധരീതിയിലുള്ള ചലനം, ഫ്രെയിമിൽ വരുന്ന വസ്തുതകളുടെ സവിശേഷമായ ചലനം, എഡിറ്റിങ്ങിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ചലനം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ഏകകാലികമായി സമന്വയിച്ച് സാധ്യമാക്കുന്നതിലൂടെയാണ് സിനിമയിലെ ചലനം പ്രസക്തമാകുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ സിനിമ ഒരു കഥാഖ്യാനരീതിയുടെ പൂർണ്ണരൂപത്തെയാണ് വ്യക്തമാക്കുന്നത്. സിനിമയുടെ ഭാഗങ്ങൾ കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ ഭാഗങ്ങളാണ്. സിനിമയുടെ ഓരോ ഭാഗത്തും പ്രത്യക്ഷവൽക്കരിക്കുന്ന ചലനം ഓരോ രീതിയിലാണ്. ചലനത്തിന്റെ ഈ ഓരോ രീതികൾ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിന്റെ അല്ലെങ്കിൽ സിനിമയാക്കിയുള്ള കഥയുടെ സവിശേഷമായ രീതിസ്വഭാവമാണ് വ്യക്തമാക്കുന്നത്. ചലനത്തോടൊപ്പം പ്രസക്തമായി വരുന്ന ഘടകങ്ങളാണ് പ്രതിരൂപത്തിന്റെ വലിപ്പം, നിറങ്ങളുടെ വ്യാപ്തി, പ്രകാശത്തിന്റെ ക്രമീകരണം, ശബ്ദത്തിന്റെ വിനിയോഗം തുടങ്ങിയവ. വീക്ഷണദിശകളുടെ അവസ്ഥയും ഒന്നിനുപുറകെ ഒന്നായി കടന്നുവരുന്ന വീക്ഷണദിശകളുടെ ക്രമീകരണരീതിയും സിനിമാഖ്യാനത്തെ സ്വാധീനിക്കുന്ന ഘടകമാണ്.

കഥ, സാങ്കേതികത, സംവിധായകന്റെ ആഖ്യാനരീതി, അഭിനേതാക്കളുടെ അഭിനയരീതി തുടങ്ങിയവയുടെ സാന്നിദ്ധ്യത്തിലൂടെയാണ് സിനിമയുടെ വാക്യക്രമം സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്നത്. മൂർത്തമായി തിരശ്ശീലയിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന സിനിമ പൂർണ്ണമായ ആശയങ്ങളുടെ സംഗ്രഹമാണ്.

ഗ്രന്ഥസൂചി

അച്യുതൻ, എം. *ചെറുകഥ ഇന്നലെ ഇന്ന്.* നാഷണൽ ബുക്സ്റ്റാൾ: കോട്ടയം, 1985.

അരവിന്ദൻ വല്ലച്ചിറ. *ആത്മനിന്ദയുടെ പൂക്കൾ.* പൂർണ പബ്ലിക്കേഷൻസ്: കോഴിക്കോട്, 1991.

ജോണി, ഓ. കെ. (എഡി). *അരവിന്ദന്റെ കല.* ബോധി പബ്ലിഷിങ് ഹൗസ്: കോഴിക്കോട്, 1991.

ജോസഫ്, വി. കെ. *സിനിമയും പ്രത്യയശാസ്ത്രവും.* സാംസ്കാരിക പ്രസിദ്ധീകരണവകുപ്പ്: തിരുവനന്തപുരം, 1997.

ദിവാകരൻ, ആർ. വി. എം. *കഥയും തിരക്കഥയും.* ഒലീവ് പബ്ലിക്കേഷൻസ്: കോഴിക്കോട്, 2005.

പത്മരാജൻ, പി. *പത്മരാജന്റെ തിരക്കഥകൾ.* ഡി.സി. ബുക്സ്: കോട്ടയം, 1998.

പുഡോവ്ക്കിൻ. *ഫിലിം ടെക്നിക്ക്* (വിവ.) എം.എം. വർക്കി. അമേച്ചർ മൂവി മേക്കേഴ്സ് അസോസിയേഷൻ: കോട്ടയം, 1987.

മധു ഇറവങ്കര. *മലയാളസിനിമയും സാഹിത്യവും.* ഡി.സി. ബുക്സ്: കോട്ടയം, 1999.

രാധാകൃഷ്ണൻ നായർ, ഡി. *ആഖ്യാനവിജ്ഞാനം.* കേരള ഭാഷ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്: തിരുവനന്തപുരം, 2000.

വാസുദേവൻ നായർ, *എം.ടി.യുടെ തിരക്കഥകൾ.* ഡി.സി.ബുക്സ്: കോട്ടയം, 1978.

-----. *എന്റെ പ്രിയപ്പെട്ട തിരക്കഥകൾ.* ഡി.സി.ബുക്സ്: കോട്ടയം, 1983.

വിജയകൃഷ്ണൻ. *ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പൊരുൾ.* കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്: തിരുവനന്തപുരം, 1996.

ശ്രീകുമാരൻ തമ്പി. *സിനിമ കണക്കും കവിതയും.* സാഹിത്യ പ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം: കോട്ടയം, 1989.

ഷൺമുഖദാസ്, ഐ. *സിനിമയുടെ വഴികൾ.* കറന്റ് ബുക്സ്: തൃശൂർ, 1990.

Andrew, Dudley. J. *Major Film Theories: An Introduction.* Oxford

University Press: London, 1976.

Bazin, Andre. *What is Cinema?* Vol. 1&2 (Jr) Hugh Gray. University of California Press: Berkely and Los Angels, 1967.

Bluestone, George. *Novels into Film.* University of California Press: Berkely, 1957.

Boyam, Joy Gould. *Double Exposure: Fiction into Film.* Seagull Books, Calcutta, 1989.

Corlis, Richard. *Talking Pictures: Screenwriters in the American Cinema.* Penguin Books: New York, 1974.

Cartmell, Deborah and Imelda Whelehan. *Adaptations from Text to Screen, Screen to Text.* Routledge: London and New York, 1999.

Cohen, K. *Film and Fiction: The Dynamics of Exchange.* Yale University Press: New Haven, 1979.

Dancyger, Ken and Jeff Rush. *Alternative Scriptwriting.* Focal Press: Washington Street, 1995.

D'Vari, Marisa. *Script Magic: Subconscious Techniques to Conquer Writers Block.* Michael Wiese Productions: Studio City, 2000.

Field, Syd. *Screenplay: The Foundations of Screenwriting.* Dell Publishing Company: New York, 1982.

Frensham, Raymond. G. *Screenwriting: Teach Yourself.* Modder and Stoughton: London, 1997.

Goldman, William. *Adventures in the Screen Trade.* Warner Books: New York, 1983.

Jeffrey and Lynn Wood. *Short Story Workshop.* Cambridge University Press: Cambridge, 1990.

Katz, Steven, D. *Film Directing Shot to Shot: Visualizing from Concept to Screen.* Michael Wiese Productions: Studio City, 1991.

Lane, Tamar. *The New Technique of Screenwriting.* Whittlessy House: London, 1936.

Mamer, Bruce. *Film Producting Technique: Creating the Accomplished Image.* United States, 2000.

McFarlance, B. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation.* Clarendon Press: Oxford, 1996.

Merlin, Joanna. *Auditioning An Actor – Friendly Guide.* Vintage

Books: New York, 2001.

Miller, Dale and Michael Springer. *The Writer's Manual*. ETC Publication: California, 1977.

Monaco, James. *How to Read a Film.* Oxford University Press: New York, 1981.

Nash, Constance and Virginia Oakey. *The Screenwriter's Handbook.* Harper and Row Publishers: Cambridge, 1974.

Panofsky, Erwin. *Meaning in the Visual Arts.* Penguin Books: England, 1993.

Portnoy, Kenneth. *Screen Adaptation: A Scriptwriting Handbook.* Focal Press: London, 1991.

Proffltt, Edward. *Reading and Writing About Short Fiction.* Harcourt Brace Jovanovich: United States of America, 1988.

Rabiqer, Michael. *Directing: Film Techniques and Aesthetics.* Focal Press: London, 1989.

Reynolds, P. (ed). *Novel Images: Literature in Performance.* Routledge: London, 1993.

Richardson, Robert. *Literature and Film.* University Press: Bloomington and London.

Roberge, Gaston. *A Book on Film Appreciation.* Chitrabani: Calcutta, 1974.

Root Weels. *Writing the Script: A Practical Guide for Films and Television.* Henry Holt and Company: New York, 1979.

Swain, Dwight. V. *Film Scriptwriting: A Practical Manual.* Hastings House: New York, 1981.

Wiese, Michael. *The Independent Film and Videomaker's Guide.* Michael Wiese Productions: California, 1998.

Winston, Douglas Garrett. *The Screenplay as Literature.* The Tantivy Press: London, 1973.

Wollen, Peter. *Signs and Meaning in the Cinema*. Secker and Warbury: London, 1972.

കഥയും തിരക്കഥയും

ഡോ. ജോസ് കെ. മാനുവൽ

ഒരു കഥ തിരക്കഥയായി മാറുന്നതിന്റെ രസതന്ത്രം ആധികാരികമായി വെളിപ്പെടുത്തുന്ന പുസ്തകം. തിരക്കഥയുടെ സങ്കേതപരവും സൃഷ്ടിപരവുമായ സാദ്ധ്യതകൾ ചലച്ചിത്രവിദ്യാർത്ഥികൾക്കും ആസ്വാദകർക്കും ഒരുപോലെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്ന രീതിയിൽ ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നു.

പഠനം

വില: 85.00

9622 0924 41524

കൈരളി ബുക്സ്