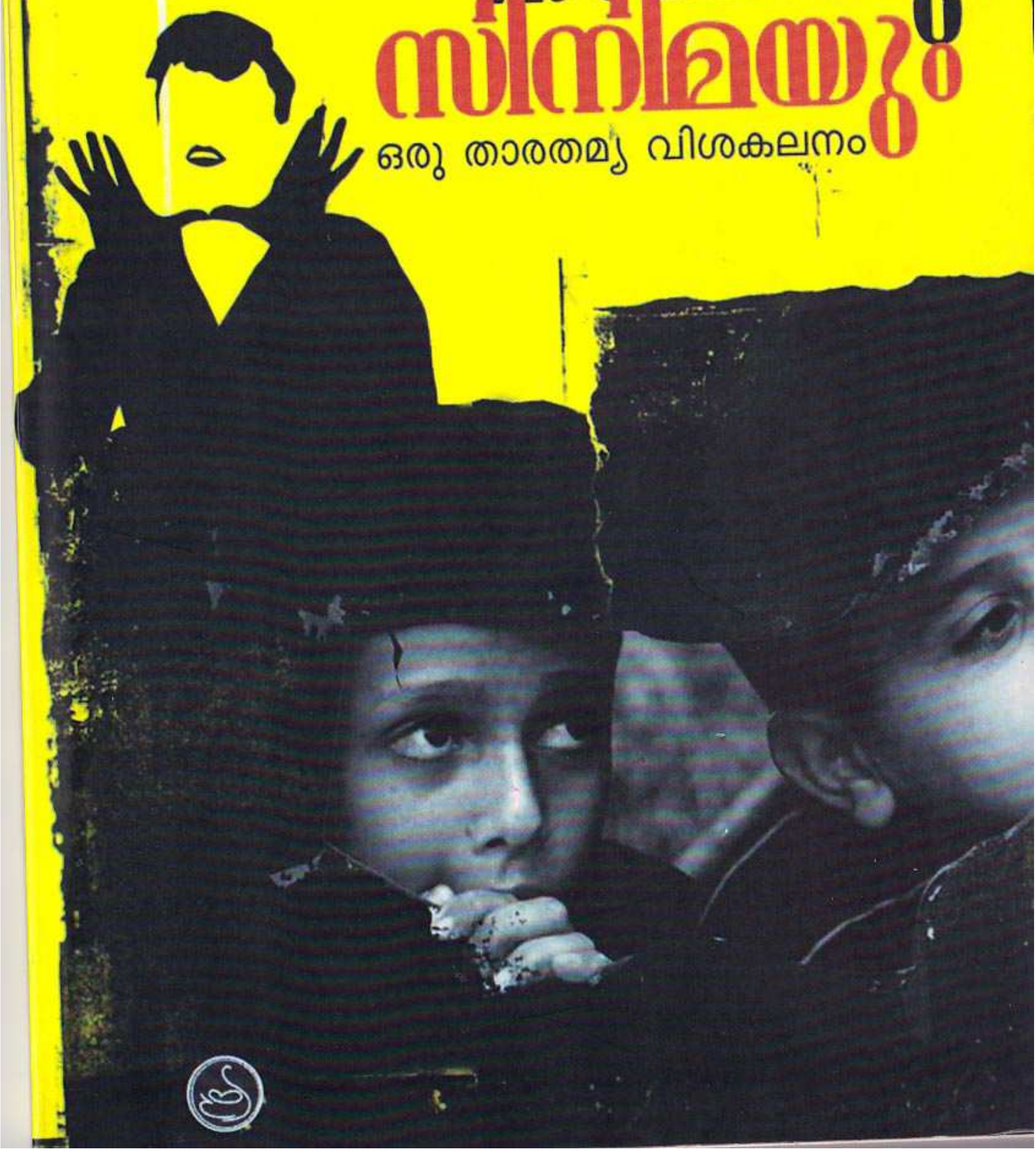
ഡോ. ജോസ് കെ. മാനുവൽ

നാടകവും സിനിമയും

ഒരു താരതമ്യ വിശകലനം



ജോസ് കെ. മാനുവൽ

കോട്ടയം ജില്ലയിലെ മീനച്ചിൽ താലൂക്കിൽ ജനിച്ചു. കുറവിലങ്ങാട് ദേവമാതാ കോളേജിൽ നിന്ന് ബിരുദവും മദിരാശി സർവ്വകലാശാലയിൽ നിന്ന്എം.എ,എം. ഫിൽ, പി.എച്ച്.ഡി ബിരുദങ്ങളും നേടി. മഹാത്മാഗാന്ധി സർവ്വകലാശാലയിൽ നിന്ന് പോസ്റ്റ് ഡോക്ടറിൽ ഫെലോഷിപ്പ് ലഭിച്ചു. ഇപ്പോൾ സ്കൂൾ ഓഫ് ലെറ്റേഴ്സിൽ അദ്ധ്യാപകൻ.

കൃതികൾ/ തിരക്കഥാരചന: കലയും, സിദ്ധാന്തവും, മലയാള ഭാഷയും സാഹിത്യവും, സിനിമയുടെ പാഠങ്ങൾ വികലനവും വീക്ഷണവും, സിനിമയിലെ ശരീര ഭാഷ: ഒരു രാസാനുഭവ സിദ്ധാന്തപഠനം,
കഥയും തിരക്കഥയും: ഒരു സർഗാത്മക പഠനം. നോവൽ യഹുര-ഒരു കമ്മ്യൂണിസ്റ്റിന്റെ കഥ, അഭിലോഷിക
കഥാസമാഹാരങ്ങൾ കാലത്തിനൊപ്പം ഒരു പെൺകുട്ടി, മറുപക്ഷകഥകൾ, കഥയ്ക്കു മുകളിലൂടെ ഡൈവ് ചെയ്തു കഥാകൃത്ത്
പുരസ്കാരങ്ങൾ / രണ്ടു തവണ മികച്ച ചലച്ചിത്ര ഗ്രന്ഥത്തിനുള്ള കേരള സംസ്ഥാന ഗവൺമെന്റ് അവാർഡ്, രണ്ടു തവണ ഫിലിം ക്രിട്ടിക്ക് അവാർഡ്, തകഴി കഥാ അവാർഡ്, കാവ്യവേദി നോവൽ അവാർഡ്, പൊൻകുന്നം വർക്കി കഥാ അവാർഡ്, മികച്ച വൈജ്ഞാനിക ഗ്രന്ഥത്തിന് സാഹിത്യസഹകരണ സമിതിയുടെ പുരസ്കാരം എന്നിവ ലഭിച്ചു.

വിലാസം

അസിസ്റ്റന്റ് പ്രൊഫസർ, സ്കൂൾ ഓഫ് ലെറ്റേഴ്സ്, മഹാത്മാഗാന്ധി യൂണിവേഴ്സിറ്റി, കോട്ടയം

ഫോൺ: 9446924323

നാടകവും സിനിമയും
ഒരു താരതമ്യ വിശകലനം

ഡോ. ജോസ് കെ. മാനുവൽ

credits / malayalam / study/ നാടകവും സിനിമയും. ഒരു താരതമ്യ വിശകലനം

Nadakavum Cinemayum
by
Jose k Manuel
transilated by ramachandran kodappally
first edition : december 2011
printing : dona offset press,kottayam
lamination : mother india,ktm
binding : s.n binding centre
cover : jyothis narayanan
type setting:lipi laser media,tvm
layout : anandahari
editorial consultant : ramachandran kodappally
no part of this book may be
used or re-produced in any manner without
written permission of the publisher and the author.

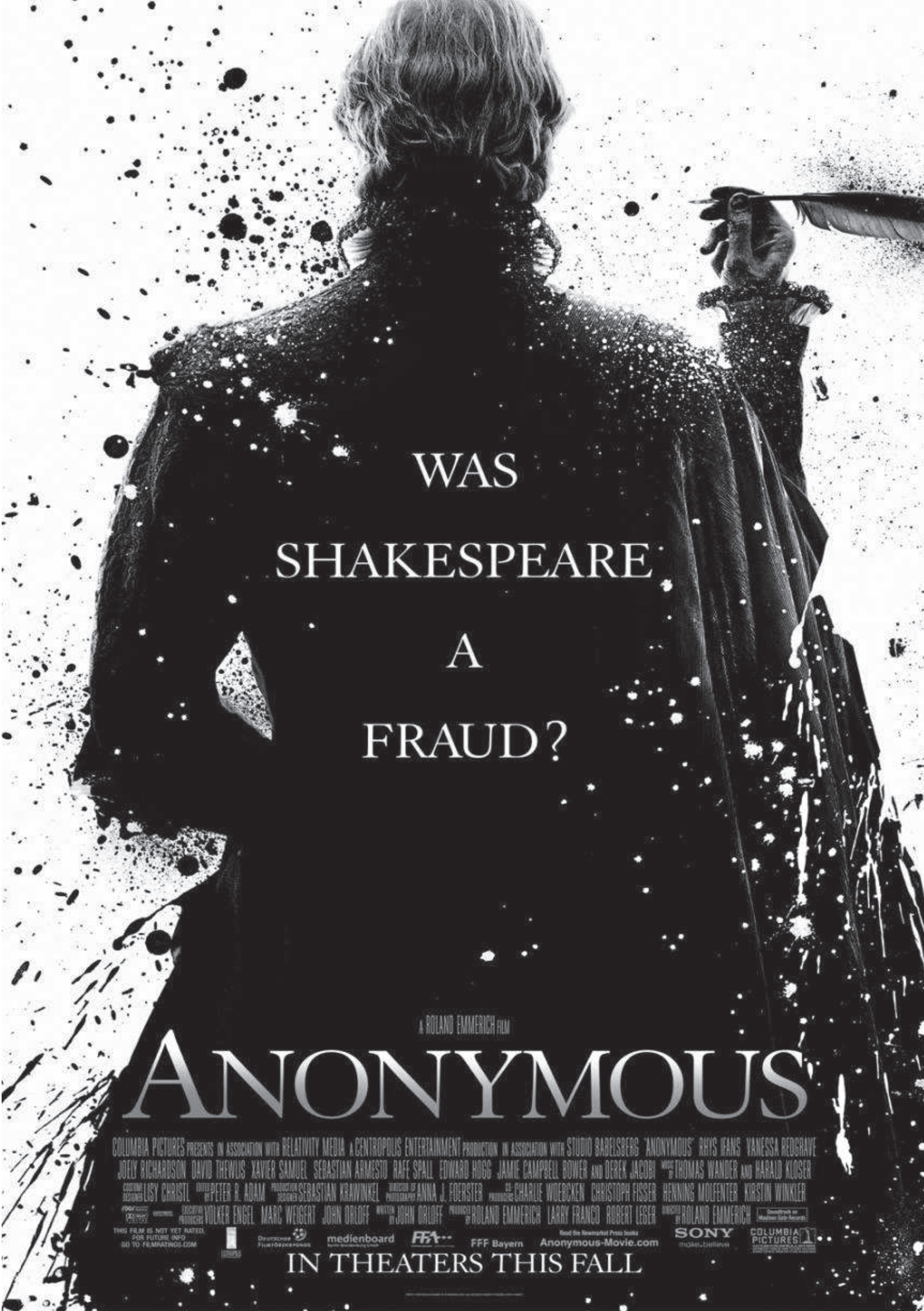
publishers

Papyrus Books
sreekandamangalam p.o,athirampuzha, kottayam
phone/09656791669, 09746214177, 09847537340
www.papyrusbooks.in
e-mail/ books.papyrus@gmail.com

distrbution

National Book Stall
branches / thiruvananthapuram/ kollam/ alapuzha/
kottayam/ernakulam/ thrissur/ palakkadu
/kozhikkodu/ kalpetta/ kannur

₹ 125.00


WAS
SHAKESPEARE
A
FRAUD?
A ROLAND EMMERICH FILM
ANONYMOUS
COLUMBIA PICTURES PRESENTS IN ASSOCIATION WITH RELATIVITY MEDIA A CENTROPOLIS ENTERTAINMENT PRODUCTION IN ASSOCIATION WITH STUDIO BABELSBERG "ANONYMOUS" RHYS IFANS VANESSA REDGRAVE
JOELY RICHARDSON DAVID THEWLIS XAVIER SAMUEL SEBASTIAN ARMESTO RAFE SPALL EDWARD HOGG JAMIE CAMPBELL BOWER AND DEREK JACOBI THOMAS WANDER AND HARALD KLOSER
LISY CHRISTL PETER R. ADAM SEBASTIAN KRAWINKEL ANNA J. FOERSTER CHARLIE WOEBCKEN CHRISTOPH FISSER HENNING MOLFENTER KIRSTIN WINKLER
VOLKER ENGEL MARC WEIGERT JOHN ORLOFF JOHN ORLOFF ROLAND EMMERICH LARRY FRANCO ROBERT LEGER ROLAND EMMERICH
THIS FILM IS NOT YET RATED. FOR FUTURE INFO GO TO FILMRATINGS.COM
medienboard
FFF Bayern
Anonymous-Movie.com
SONY
make.believe
COLUMBIA PICTURES
IN THEATERS THIS FALL

നാടകത്തിന്റേയും സിനിമയുടേയും
അശാന്തി നെഞ്ചിലേറ്റി നടന്ന്
ആത്മാർത്ഥയോടെ പ്രവർത്തിച്ചിട്ടും
കലാമേഖലയും ഒപ്പം ജീവിതവും കൺമുമ്പിലൂടെ
വാർന്നുപോയ പ്രതിഭകൾക്ക്........

അകം

ആമുഖം

ഭാഗം –1 നാടകവും സിനിമയും / 12

1. **കലാമാധ്യമങ്ങളായ നാടകവും സിനിമയും / 13**

കലയും കാഴ്ചയും
നിർവചനങ്ങളും രൂപസ്വഭാവവും
സ്ഥലകാലങ്ങളുടെ കല
പാഠവ്യത്യാസം
സാമാന്യവിശകലനം

●

2. **ആഖ്യാനഘടകങ്ങൾ / 20**

ശ്രദ്ധേയമായ ആഖ്യാനഘടകങ്ങൾ
താരതമ്യം
സമന്വയസ്വഭാവം

●

3. **നാടകവും തിരക്കഥയും / 32**

രചനയെ സ്വാധീനിക്കുന്ന ഘടകങ്ങൾ
നാടകപാഠവും തിരക്കഥയും
വിശകലനം

●

4. **നാടകപാഠവും നാടകകലയും / 43**

ഭാഷയും ആശയവിനിമയ രീതിയും
സാഹത്യഭാഷയും രംഗഭാഷയും
നാടകരൂപീകരണത്തിന്റെ വിവിധഘട്ടങ്ങൾ

●

5. തിരക്കഥയും സിനിമയും / 50

ഭാഷയും വ്യാകരണവും
തിരക്കഥകൾ സിനിമയാകുമ്പോൾ
സിനിമരൂപീകരണത്തിന്റെ സ്വഭാവം

●

6. ആഖ്യാന വിശകലനം / 58

അർത്ഥ വിശകലനം
സ്ഥലം, കാലം, സമയം, സമൂഹം
സാമ്പത്തികം, സംസ്കാരം, നിയമം
വീക്ഷണദിശകളുടെ ക്രമീകരണം
ഫ്ളാഷ്ബാക്ക് സങ്കേതങ്ങൾ

●

7. അഭിനയം നാടകത്തിലും സിനിമയിലും / 69

അഭിനവൈരുദ്ധ്യം
നാടകത്തിലെ അഭിനയം
സിനിമയിലെ അഭിനയം
അഭിനയത്തിന്റെ സംഘസ്വഭാവം

●

8. അനുകല്പന സൃഷ്ടി / 77

അനുകല്പന പഠനങ്ങൾ
മൗലീകതയുടെ പ്രസ്ക്തി
അവതരണകലകളും അനുകല്പനവും
നാടകങ്ങൾ സിനിമയാകുന്നു.

●

9. രസസൃഷ്ടിയുടെ രീതി / 86

ഭാഷകളുടെ സമന്വയം സൃഷ്ടിക്കുന്ന രസം
രസങ്ങളും സ്ഥായിഭാവങ്ങളും
ദുരന്തരസം
സ്വാധീനഘടകങ്ങൾ

10. ആസ്വാദനത്തിന്റെ സ്വഭാവം / 95

മനസിന്റെയും ബുദ്ധിയുടെയും സാന്നിദ്ധ്യം
വൈകാരിക ബുദ്ധി
സംസ്കാരവും ലിംഗസ്വഭാവവും
ആസ്വാദന സ്വഭാവം

11. നാടകാനുഭവവും ചലച്ചിത്രാനുഭവവും / 102

നാടകാനുഭവം
ചലച്ചിത്രാനുഭവം
സംഘട്ടനങ്ങളുടെ സൃഷ്ടി
കഥയുടെ അവതരണം
ഭാഷകളുടെ സമന്വയരൂപം നിർമ്മിക്കുന്ന അനുഭവം

ഭാഗം - 2 താരതമ്യവിശകലനം / 111

1. ഒഥെല്ലോയും കളിയാട്ടവും-ഒരു പാഠവിശകലനം
2.നാടകവിവർത്തനവും അനുകല്പനവും
3.ഒഥെല്ലോ: ഇതിവൃത്തവും ഘടനയും
4.അനുകല്പനം-പ്രശ്നങ്ങളും പ്രസക്തിയും
5.അനുകല്പനത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മരാഷ്ട്രീയം
6.കളിയാട്ടം: ഒരു മാധ്യമ വിശകലനം

ഉപസംഹാരം / 166
ഗ്രന്ഥസൂചി / 170

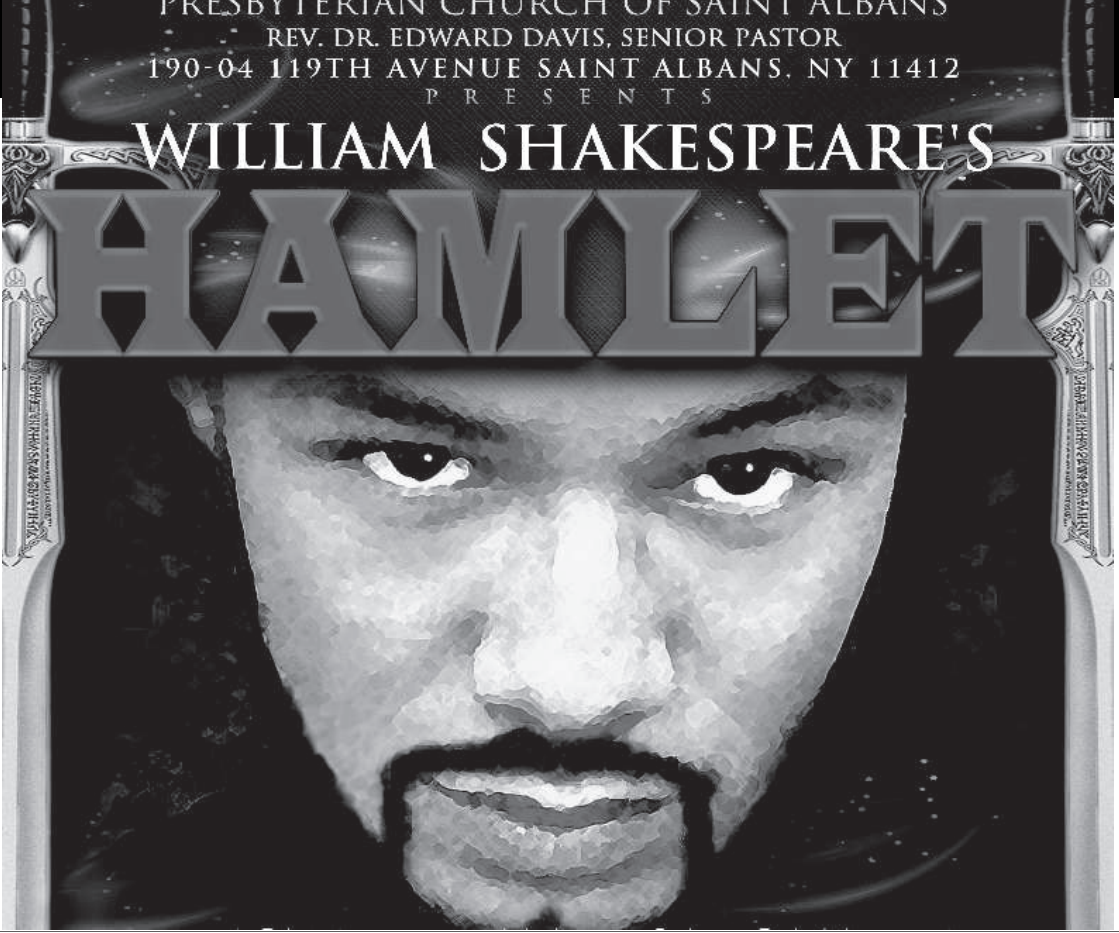
ആമുഖം

നാടകവും സിനിമയും ശ്രദ്ധേയമായ കലാമാധ്യമങ്ങളാണ്. നാടകത്തിന് നൂറ്റാണ്ടുകളുടെ പാരമ്പര്യവും ചരിത്രവുമുള്ളപ്പോൾ, സിനിമയ്ക്ക് കേവലം ഒരു നൂറ്റാണ്ടിന്റെ ചരിത്രവും പാരമ്പര്യവുമാണുള്ളത്. സാങ്കേതികബന്ധം ചലച്ചിത്രാവതരണത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. നാടകത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പ്രേക്ഷകനുമുന്നിലുള്ള അവതരണമാണ് പ്രസക്തം.നാടകത്തേയും സിനിമയേയും സംബന്ധിച്ച പഠനമേഖല വളരെ വിപുലവും സർഗാത്മാക സജീവതയോടെ നിൽക്കുന്നതുമാണ്. ഈ കലകളുടെ ആവിഷ്ക്കാരവിനിമയത്തിൽ ഭാഗഭാക്കാകുന്നവർ പൊതുവെ കലാവിഷ്കാരകുതുകികളാണ്. ആസ്വാദനത്തിൽ ഏർപ്പെടുന്നവർ രസാനുഭവപ്രിയരുമാണ്. ജനസാമാന്യത്തെ ആകർഷിക്കുവാൻ ഈ കലകൾക്ക് സവിശേഷമായ കാന്തികശക്തി തന്നെയുണ്ട്. ഈ കലകളുടെ പാഠരചനാശാസ്ത്രവും കലാവിഷ്ക്കാരകൗശലവും പഠിപ്പിക്കുന്ന സ്ഥാപനങ്ങളും പഠനഗ്രന്ഥങ്ങളും ഏറെയാണ്. നാടകത്തെയും സിനിമയേയും താരതമ്യപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടുള്ള പഠനം ആക്കാദമിക് തലങ്ങളിൽ സജീവമായി നടക്കുന്നുണ്ട്. നാടകപാഠം, തിരക്കഥ എന്നിവയെ കൃതികളായി അഥവാ സാഹിത്യമായി പരിഗണിച്ചും കലാസാഹിത്യങ്ങൾ ആഖ്യാനത്തിലും ആഖ്യാനാനന്തര അസ്തിത്വത്തിലും പുലർത്തുന്ന സാദൃശ്യവ്യത്യാസത്തെ പറ്റിയുമാണ് പ്രാഥമികമായി വിശകലനം ചെയ്യുന്നത്. തുടർന്ന് ഈ മാധ്യമങ്ങളുടെ ചരിത്രം, സംസ്ക്കാരം, സൗന്ദര്യം, നിരൂപണം, അനുകല്പനം, താരതമ്യം തുടങ്ങിയവയെക്കുറിച്ചെല്ലാമുള്ള പഠനങ്ങൾ വിലയിരുത്തുന്നതിന് വിധേയമാക്കുന്നു. സാഹിത്യവും കലയും അതാത് മാധ്യമങ്ങളുടെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് പ്രസക്തമാകുന്നതുപോലെ തന്നെ, സാഹിത്യപഠനവും കലാപഠനവും നിയതമായ അർത്ഥനിർമ്മിതിയും പാഠസൗന്ദര്യവുമാണ് വിനിമയം ചെയ്യുന്നത്. അടിസ്ഥാനപരമായി ഇരുമാധ്യമങ്ങളും തികച്ചും ഭിന്നമാണ്. ഇവയുടെ ആഖ്യാനരീതിയും രസാനുഭവവിനിമയതോതും വ്യത്യസ്ഥത പുലർത്തുന്നു. നാടകവും സിനിമയും തമ്മിലുള്ള സാദൃശ്യവ്യത്യാസത്തെപ്പറ്റിയുള്ള ഒരു സാഹിത്യപാഠ നിർമ്മിതിയാണ് ഈ ഗ്രന്ഥം.

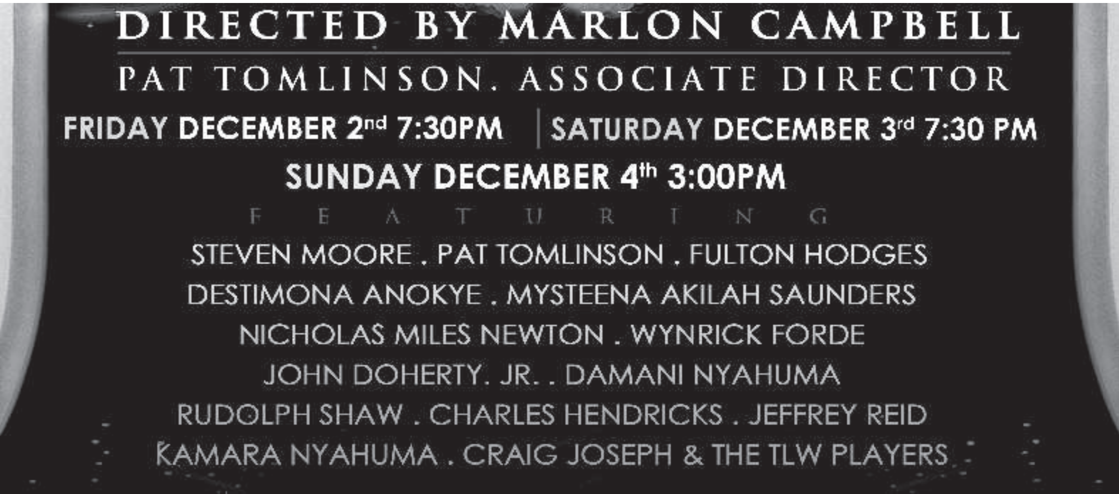
രണ്ട് ഭാഗങ്ങളായിട്ടാണ് ഈ ഗ്രന്ഥം സംവിധാനം ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. ആദ്യഭാഗത്ത് നാടകവും സിനിമയും തമ്മിലുള്ള സാദൃശ്യവ്യത്യാസങ്ങൾ സാമാന്യവിശകലനത്തിന് വിധേയമാക്കിയിരിക്കുന്നു. തുടർന്ന് ഈ കലകളിലെ പ്രധാന ആഖ്യാനഘടകങ്ങളെപ്പറ്റി പ്രതിപാദിക്കുന്നു. കൃതിയെന്ന നിലയിൽ നാടകപാഠത്തിന്റെയും തിരക്കഥ

യുടെയും സ്വഭാവങ്ങൾ ആരാഞ്ഞതിനുശേഷം, കലാരൂപങ്ങളായ നാടകത്തെയും ചലച്ചിത്രത്തെയും വിലയിരുത്തലിന് വിധേയമാക്കുന്നു. ഈ കലകളുടെ ആഖ്യാനത്തെ ശക്തമായി സ്വാധീനിക്കുന്ന സ്ഥലം, കാലം, സമയം, സമൂഹം, സാമ്പത്തികം, സംസ്ക്കാരം തുടങ്ങിയവയെ പരസ്പരം ബന്ധിപ്പിച്ച് സവിശേഷമായ നിർണ്ണയത്തിന് വിധേയമാകുന്നു. അഭിനയം, സംഭാഷണം, അനുകല്പനം, സംഘട്ടനം തുടങ്ങിയവ മാധ്യമത്തിനന്റെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് രൂപപ്പെടുന്നതിനെപ്പറ്റി വിലയിരുത്തിയതിനുശേഷം രസസൃഷ്ടിയെപ്പറ്റി പഠിക്കുന്നു. ആസ്വാദനത്തിൽ സ്വാധീനമായി വരുന്ന വൈകാരികബുദ്ധി, സംസ്ക്കാരം, ലിംഗസ്വഭാവം എന്നിവയെപ്പറ്റി വിശദീകരിച്ചതിനുശേഷം ചലച്ചിത്രാനുഭവത്തെപ്പറ്റിയും നാടകാനുഭവത്തെപ്പറ്റിയും സാമാന്യവിശകലനം നടത്തുന്നു. ഇരുകലകളിലും ഏറെ ഭാഷകളുടെ സമ്മേളനമുണ്ടെന്ന നിരീക്ഷണവും പഠനത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. രണ്ടാം ഭാഗത്ത് ഷേക്സ്പിയറുടെ നാടകമായ ഒഥെല്ലോയും ജയരാജിന്റെ ചലച്ചിത്രമായ കളിയാട്ടവും താരതമ്യവിശകലനത്തിന് വിധേയമാക്കുന്നു. ആഖ്യാനത്തിലും ആഖ്യാനാനന്തര നിലനില്പിലുമുള്ള ഈ മാധ്യമങ്ങളുടെ സ്വഭാവം വിലയിരുത്തിയതിനു ശേഷം അനുകല്പനത്തിന്റെ സാധ്യതകളെയും രാഷ്ട്രീയത്തെയും പറ്റി വസ്തുനിഷ്ടമായി പഠിക്കുന്നു. ആദ്യഭാഗത്ത് നടത്തിയ പഠനങ്ങളുടെയും നിരീക്ഷണത്തിന്റെയും അടിത്തറയിലാണ് രണ്ടാം ഭാഗം ക്രമീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

സമഗ്രതയെ സംബന്ധിച്ച അവകാശവാദങ്ങളൊന്നും നടത്താനില്ല. നാടകത്തിന്റെയും സിനിമയുടെയും തുടർപഠനങ്ങൾക്കും താരതമ്യവിശകലനങ്ങൾക്കും ഈ പഠനം ഒരു മാതൃകയോ സഹായമോ ആകുമെന്ന് പ്രതീക്ഷിക്കുന്നു.



ഭാഗം –1
നാടകവും സിനിമയും



1. കലാമാധ്യമങ്ങളായ നാടകവും സിനിമയും

നാടകവും സിനിമയും തനത് വ്യക്തിത്വമുള്ള രണ്ട് കലാമാധ്യമങ്ങളാണ്. നാടകം തുടർച്ചയായി രംഗവേദിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കലയും (Performing art) സിനിമ, രേഖപ്പെടുത്തി ക്രമീകരിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുന്ന കലയുമാണ് (Recorded art). ജനസാമാന്യത്തെ ആകർഷിക്കുവാനും രസിപ്പിക്കുവാനും ഈ കലാമാധ്യമങ്ങൾക്ക് സവിശേഷമായ കഴിവുണ്ട്. കാഴ്ചയുടെയും കേൾവിയുടെയും സാധ്യതകളെ സൗന്ദര്യാത്മകമായി പ്രയോജപ്പെടുത്തിയാണ് ഈ മാധ്യമങ്ങൾ കലാവതരണം നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. നാടകത്തിന് നൂറ്റാണ്ടുകളുടെ പാരമ്പര്യവും ചരിത്രവുമുണ്ട്. സിനിമ ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ കലയാണ്. ഇതിന് ശാസ്ത്രത്തിന്റെയും സാങ്കേതികതയുടെയും ശക്തമായ പിൻബലമുണ്ട്. അനുദിനം വികസിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന മനുഷ്യജീവിതവും സംസ്കാരവും തന്നെയാണ് ഈ കലകളുടെ നിർമ്മിതിക്കും വളർച്ചയ്ക്കും ആസ്പദം.

കലയും കാഴ്ചയും

എന്താണ് കല? ഈ ചോദ്യത്തിന് കൃത്യമായ ഉത്തരം അസാധ്യമാണ്. മനുഷ്യജീവിതം തന്നെ നിർവചനങ്ങളിൽ ഒതുക്കുവാൻ കഴിയാത്തതുപോലെ കലയേയും കേവലമായ നിർവ്വചനങ്ങളിൽ ഒതുക്കുവാൻ കഴിയില്ല. ഈശ്വരൻ സൃഷ്ടിച്ച പ്രപഞ്ചത്തെ ഇനിയൊരനുപാതത്തിൽ ഭാവന, അറിവ്, ചിന്ത, പ്രവൃത്തി തുടങ്ങിയവകൊണ്ട് പുനർസൃഷ്ടിച്ച് സൗന്ദര്യമുള്ളതാക്കി തീർക്കണമെന്ന കലാകാരന്റെ തീവ്രമായ ആഗ്രഹമാണ് കലാസൃഷ്ടിക്ക് കാരണമാകുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ പ്രകൃതിയെ ഉടച്ചുവാർത്ത് പുനർസൃഷ്ടിക്കുവാനുള്ള മനുഷ്യപ്രകൃതിയുടെ/കലാകാരന്റെ രൂപനിർമ്മാണത്വരയെയാണ് കലാമർമ്മജ്ഞതയെന്ന് വിളിക്കുന്നത്. ഭരതമുനി നാട്യശാസ്ത്രത്തിൽ സത്യത്തിന്റെ പൊരുൾ തേടലാണ് കലയുടെ ലക്ഷ്യമെന്ന് വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. കലയെപറ്റി പ്രൊഫസർ ബർനാർഡ് ഫ്യൂയിറ്റി 'പ്ലെ പ്രൊഡക്ഷൻ' എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ പറയുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. കല ഒരു സൃഷ്ടിയാണ്. അതുസങ്കല്പവുമല്ല, അനുകരണവുമല്ല. സങ്കല്പവും അനുകരണവും അന്തർഭവിച്ചിട്ടുള്ള ഒരു സവിശേഷമായ സൃഷ്ടിയാണ്.

സാധാരണ മനുഷ്യൻ കാണാത്തത് കാണാനും സൃഷ്ടിക്കുന്നതിലേറെ സൃഷ്ടിക്കുവാനുമാണ് കലാകാരനെന്ന് ബർനാഡ് ബസ്വകെ (Bernard Basanquet) വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. പ്രപഞ്ചവുമായോ അതിന്റെ പ്രവർത്തനങ്ങളുമായോ ബന്ധമുള്ള ഒരു രൂപം കലാകാരൻ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്ന പ്രക്രിയയാണ് കലയെന്ന് ഗ്യസ്റ്റൺ റോബർജിന്റെ നിരീക്ഷണം. ഇവിടെ കലയും മനുഷ്യജീവിതവും തമ്മിലുള്ള ശക്തമായ ബന്ധമാണ് വ്യക്തമാക്കുന്നത്. ലാങ്ഗ്വേജ് ആന്റ് സയലൻസ് എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ ജോർജ്ജ് സ്റ്റിനിയർ (George Steiner) മഹത്തായ രചനകളുടെ അസ്തിത്വത്തെപ്പറ്റി നടത്തുന്ന നിരീക്ഷണം കലയ്ക്കും ചേരുന്നതാണ്. മികവുറ്റ എല്ലാ സൃഷ്ടികളും നിലനിൽക്കുവാനുള്ള ആഗ്രഹത്തിൽ നിന്നോ, ആത്മാവ് മരണത്തിനെതിരായി നടത്തുന്ന തീവ്രമായ പോരാട്ടത്തിൽ നിന്നോ, സൃഷ്ടിയുടെ ശക്തികൊണ്ട് കാലത്തെ അതിജീവിക്കാമെന്ന പ്രത്യാശയിൽ നിന്നോ ആണ് രൂപമെടുക്കുന്നത്. വാല്മീകിയും വ്യാസനും സോഫോക്ലിസും ഹോമറും കാളിദാസനും ഷേക്സ്പിയറുമെല്ലാം ഇന്നും നിലനിൽക്കുന്നത് അവരുടെ സൃഷ്ടികളിലൂടെയാണ്.

പ്രഥമദർശനത്തിൽ നാടകത്തിനും സിനിമയ്ക്കും തമ്മിൽ പല സാമ്യങ്ങളും സ്വഭാവസവിശേഷതകളും ഉണ്ടെന്നു കാണാനാകും. ഈ കലാരൂപങ്ങളിലേക്ക് സൂക്ഷമതയോടെ ഇറങ്ങിച്ചെന്നാൽ ഇവ തമ്മിലുള്ള സാദൃശ്യങ്ങളെക്കാളേറെ വൈജാത്യങ്ങളാണുള്ളത്. തനത് വ്യക്തിത്വമുള്ള ആഖ്യാനസ്വഭാവവും ആഖ്യാനാനന്ത സ്വഭാവവുമാണ് നാടകത്തിനും സിനിമയ്ക്കുമുള്ളത്.

ചിത്രകലയും നൃത്തകലയും നാടകകലയുമെല്ലാം വളർച്ചയുടെ പല ഘട്ടങ്ങളിലായി സാങ്കേതികതയെ ആശ്രയിച്ചിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ ഈ കലകളുടെയെല്ലാം അസ്തിത്വനിർണയം സാങ്കേതികതയുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തിയല്ല. സാങ്കേതികയിൽ പൂർണ്ണമായും നിമഗ്നമായി നിൽക്കുന്ന കലാരൂപമാണ് സിനിമ. ലിറ്ററേച്ചർ ആന്റ് ഫിലിം (Literature and Film) എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ റോബർട്ട് റിച്ചാർഡ്സൺ (Robert Richardson) സിനിമയെപ്പറ്റി നടത്തുന്ന വിലയിരുത്തൽ ശ്രദ്ധേയമാണ്. യന്ത്രയുഗത്തിന്റെ എല്ലാ ഭീകരതകളിൽ നിന്നും വിരസതകളിൽനിന്നും മോചനം നേടാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്ന മനുഷ്യന് ഏറ്റവും ഇണങ്ങുന്നത്, ആ യുഗത്തിന്റെ തന്നെ (യന്ത്രയുഗത്തിന്റെ) കലാസൃഷ്ടിയായ സിനിമയാണ്. രൂപീകരണത്തിൽ മാത്രമല്ല, പ്രദർശനത്തിലും സിനിമയ്ക്ക് യന്ത്രസഹായം/ സാങ്കേതികസഹായം ആവശ്യമാണ്.

നിർവ്വചനങ്ങളും രൂപസ്വഭാവവും

ഗ്രീക്കിൽ നാടകമെന്ന പദത്തിന്റെ അർത്ഥം ഗൗരവമുള്ള കർമ്മമെന്നാണ്. ഒരു ക്രിയയുടെ അനുകരണമായാണ് നാടകത്തെ അരി

സ്റ്റോട്ടിൽ (Aristotle) നിർവ്വചിച്ചിരിക്കുന്നത്. നാട്യശാസ്ത്രത്തിൽ നാട്യോത്പത്തിയെപ്പറ്റി പറയുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. ബ്രഹ്മാവ് വേദങ്ങളിൽനിന്നും നാട്യത്തിനുവേണ്ട ഉപദാനങ്ങൾ സ്വീകരിച്ചു. ഋഗ്വേദത്തിൽ നിന്ന് കഥാവസ്തുവും സാമവേദത്തിൽ നിന്ന് ഗീതവും യജൂർവേദത്തിൽ നിന്ന് അഭിനയവും അഥർവ്വവേദത്തിൽ നിന്ന് രസവും സ്വീകരിച്ചു. ഇങ്ങനെ സൃഷ്ടിച്ച നാട്യത്തിൽ ശാസ്ത്രാദിവിജ്ഞാനമാകട്ടെ, പ്രതിമനിർമ്മാണ ചിത്രലേഖനാദി ശില്പങ്ങളാകട്ടെ, രാജഭരണതന്ത്ര വിദ്യകളാകട്ടെ, ഗീതാ, വാദ്യാദി കലകളാകട്ടെ, ഇവയുടെ സംയുക്ത സൃഷ്ടികളാകട്ടെ, യുദ്ധനിഗ്രഹാദി കർമ്മങ്ങളാകട്ടെ യാതൊന്നും തന്നെ ഈ നാട്യത്തിൽ കാണാത്തതായി ഉണ്ടാകുന്നതല്ല. ഈ നിർണ്ണയത്തിൽ ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്നത് നാടകത്തിന്റെ അവതരണവ്യാപ്തിയും സ്വഭാവസവിശേഷതകളുമാണ്.

വളരെ സങ്കീർണ്ണമായ സാങ്കേതികവിദ്യയുടെ നിയന്ത്രണത്തിലുള്ള കലയും മാധ്യമവുമാണ് സിനിമയെന്ന് ജെയിംസ് മൊണാകോ 'ഹൌറ്റൂ റീഡ് എ ഫിലി' മെന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ വിലയിരുത്തുന്നു. വൈച്ചൽ ലിൻസെ സിനിമയെ വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത് ചലിക്കുന്ന ശില്പമെന്നാണ്. സൂസൻ സൊണ്ടാഗിന്റെയും ജോയി ഗൗൾഡ് ബോയിയുടെയും സിനിമയെപ്പറ്റിയുള്ള നിരീക്ഷണം ശ്രദ്ധേയമാണ്. സിനിമ ദൃശ്യഭാവത്തിൽ ചിത്രകലയുമായും വൈകാരിക സൃഷ്ടിയിൽ സംഗീതവുമായും പ്രദർശന-പ്രകടനസ്വഭാവത്തിൽ നാടകവുമായും സാങ്കേതികതയിൽ വാസ്തുവിദ്യയുമായും പ്രമേയാവതരണം, ഇതിവൃത്തം, കഥാപാത്രങ്ങൾ, സംഭാഷണം, പശ്ചാത്തലവർണന, ബിംബകല്പന തുടങ്ങിയവയിൽ സാഹിത്യവുമായും സാമ്യം പുലർത്തുന്നു.

ആഖ്യാനത്തിന്റെ വിപുലനത്വവും സംഘടിത സ്വഭാവവും സമന്വയ സ്വഭാവവും നാടകത്തിലും സിനിമയിലും ആ മാധ്യമങ്ങളുടെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് കാണാവുന്നതാണ്.

നാടകത്തിന്റെയും സിനിമയുടെയും രൂപസ്വഭാവങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് കഥാഖ്യാനത്തിൽ പ്രമേയം, ഇതിവൃത്തം, കഥാപാത്രങ്ങൾ, സംഗീതം, സംഭാഷണം തുടങ്ങിയ ഘടകങ്ങൾ ഇടപെടുന്നത്. ഈ കലകളുടെ അവതരണവുമായി ചേർന്ന് അഭിനയം, പശ്ചാത്തലത്തിന്റെ പ്രദർശനം, പ്രകാശത്തിന്റെ സന്നിവേശം, ശരീരഭാഷയുടെ വിനിയോഗം, വസ്ത്രധാരണരീതി, ചലനം, നടീനടൻമാരുടെ രൂപസ്വഭാവങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ദർശിക്കാനാവും. വാസ്തവത്തിൽ ഈ ഘടകങ്ങളെല്ലാം ഏതുകലയുടെ അവതരണവുമായി ചേർന്നുനിൽക്കുന്നുവോ അതുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് അതിന്റെ അസ്തിത്വം നിലനിൽക്കുന്നത്. നാടകത്തിന്റെ ഇതിവൃത്തം, നാടകത്തിലെ സംഭാഷണം, നാടകത്തിലെ അഭിനയം എന്നെല്ലാം വ്യക്തമാക്കുമ്പോൾ തന്നെ ഇവയുടെ അസ്തി

ത്വവും സ്വഭാവവും നാടകവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് നിൽക്കുന്നത്. സിനിമയിലെ പ്രമേയം സിനിമയിലെ അഭിനയം, സിനിമയിലെ സംഗീതം, സിനിമയിലെ അഭിനേതാക്കൾ എന്നെല്ലാം വ്യവഹരിക്കുമ്പോൾ ഇവയുടെ സ്വഭാവം സിനിമയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് നിർണയ വിധേയമാകുന്നത്. ക്യാമറ, ലെൻസ്, ഛായാഗ്രഹണം, എഡിറ്റിംങ് തുടങ്ങിയവയെല്ലാം സിനിമയുടെ നിർമ്മിതിയുമായി മാത്രം ബന്ധപ്പെട്ടവയാണ്.

നാടകം, പ്രേക്ഷകനുമുന്നിൽ തുടർച്ചയായി രംഗവേദിയിൽ വരുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കലയും, സിനിമ, രേഖപ്പെടുത്തിയെടുത്ത് ക്രമീകരിച്ച് തിരശ്ശീലയിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന കലയുമാണ്. രംഗവേദിയും തിരശീലയും വ്യത്യസ്തമായ സ്വഭാവവിശേഷതകളെയാണ് പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നത്. രംഗവേദിക്ക് നീളം, വീതി, വിസ്തീർണ്ണം തുടങ്ങിയ സ്ഥല വ്യാപ്തിയുണ്ട്. തിരശീല കേവലമൊരു പ്രതലം മാത്രമാണ്. ഈ കലകൾക്ക് തമ്മിൽ പ്രാഥമികമായി ദർശിക്കാൻ കഴിയുന്ന സാമ്യം ഇവ സംഘട്ടനത്തിന്റെ കലയെന്നതാണ്. ഇരു കലാമാധ്യമങ്ങളും സംഘട്ടന സൃഷ്ടിക്ക് സ്വീകരിക്കുന്ന മാർഗ്ഗങ്ങൾ ഭിന്നമാണ്. ആൾക്കൂട്ടത്തിന്റെ കലയെന്ന നിലയിലും സംഘസ്വഭാവമുള്ള കലയെന്ന നിലയിലും പ്രഥമദർശനത്തിൽ സാമ്യമുണ്ടെങ്കിലും ഈ കലകൾ ആൾക്കൂട്ടത്തെ ഉൾക്കൊള്ളുന്നതും സംഘസ്വഭാവം പുലർത്തുന്നതും ഭിന്നരീതിയിലാണ്. നാടകം ആൾക്കൂട്ടത്തെ ഉൾക്കൊള്ളുന്നത് രംഗവേദിയിലെ പ്രകടനങ്ങൾ കാണാനാണ്. സിനിമ ആൾക്കൂട്ടത്തെ ഉൾക്കൊള്ളുന്നത് തിരശീലയിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നത് കാണാനാണ്. നാടകത്തിൽ ജീവനും ബുദ്ധിയുമുള്ള കഥാപാത്രങ്ങൾ പ്രേക്ഷകരുമായി നേരിട്ടാണ് സംവദിക്കുന്നത്. സിനിമയിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ കേവലം പ്രതിരൂപങ്ങൾ മാത്രമാണ്.

സ്ഥലകാലങ്ങളുടെ കല

നാടകവും സിനിമയും അടിസ്ഥാനപരമായി സ്ഥലകാലങ്ങളുടെ കലയാണ്. സിനിമയിലെപോലെ ഇടകലർത്തി യാഥാർത്ഥ്യപ്രതീതിയോടെ സ്ഥലവും കാലവും അവതരിപ്പിക്കാൻ നാടകത്തിനാവില്ല. നാടകത്തിന് സ്ഥലവും കാലവും അവതരിപ്പിക്കാൻ അതിന്റേതായ തന്ത്രവും രീതിയുമാണുള്ളത്. അത് രംഗവേദിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതാണെന്നു മാത്രം. രംഗവേദിയുടെ സന്നിദ്ധ്യത്തിനൊപ്പം സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെ നൽകുന്ന സൂചനകളും സ്ഥലകാല ബോധം സൃഷ്ടിക്കുന്നതിൽ പ്രധാനമാണ്. നാടകത്തിൽ സ്ഥലം/രംഗവേദി നിശ്ചലമാണ്. ചലനം രംഗവേദിയിലെ കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെയാണ് സാധ്യമാകുന്നത്. രംഗവേദിയിലെ സാമഗ്രികൾ, പ്രകാശ സന്നിവേശം, പശ്ചാത്തല സംഗീതം തുടങ്ങിയവയെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തി ചലനബോധവും സ്ഥലനിർണ്ണയവും സൃഷ്ടിക്കു

വാൻ നാടകത്തിന് കഴിയുന്നു.

ഇതരകലകളിൽനിന്നും സിനിമ വ്യത്യസ്തമാകുന്നതും ശ്രദ്ധേയമാകുന്നതും അതിലെ സ്ഥലകാലങ്ങൾ കഥാഖ്യാനത്തിനനുസരിച്ച് സ്വാതന്ത്ര്യത്തോടെ യാഥാർത്ഥ്യ പ്രതീതി ഉളവാക്കുന്നരീതിയിൽ മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നതിലാണ്. സിനിമയിലെ പശ്ചാത്തലത്തിന് ചലനമുണ്ട്. ഏതു കാലത്തിലേയ്ക്കും കഥാന്തരീക്ഷത്തെ എത്തിക്കുവാൻ നിമിഷാർദ്ധങ്ങൾ മാത്രം മതി. ക്യാമറ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ചലനം, പശ്ചാത്തല സംഗീതം, എഡിറ്റിങ് തുടങ്ങിയവ രൂപീകരിക്കുന്ന ചലനവും സിനിമയുടെ അസ്തിത്വത്തിന്റെ തന്നെ ഭാഗമാണ്. ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളിൽ നിന്നും ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളിലേയ്ക്ക് സഞ്ചരിച്ചുകൊണ്ടുള്ള സീനിന്റെ പ്രയാണം സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പ്രധാനമാണ്. ക്ലോസപ്പിലൂടെയും മീഡിയം ഷോട്ടിലൂടെയുമെല്ലാം കാണിക്കുന്ന കഥാപാത്രശരീരം സവിശേഷമായ ചലച്ചിത്രാഭിനയരീതിയാണ് ചലനാത്മകതയോടെ കാണിച്ചുതരുന്നത്.

കഥയുടെ ക്രമീകമായ വളർച്ച ചലനത്തിൽ അധിഷ്ഠിതമാണ്. കഥയുടെ ആഖ്യാതക്കളായി കടന്നുവരുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ നിർവ്വഹിക്കുന്ന അഭിനയത്തിനും ചലനാത്മകമായ തുടർച്ചയുണ്ട്. കഥാവതരണത്തിൽ സംഭവിക്കുന്ന സംഘട്ടനങ്ങളും വികാരസൃഷ്ടിയും അമൂർത്തമായ രീതിയിൽ സജീവമായി ചലനം സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ട്. കലാരൂപങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കാലവും കലാരൂപത്തിനുള്ളിലെ കാലവും പരസ്പരബന്ധത്തോടെ നിൽക്കുന്നതിൽ ആസ്വാദനവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ഭാവനയുടെ സജീവമായ പ്രവർത്തനമുണ്ട്.

പാഠവ്യത്യാസം

നൂറ്റാണ്ടുകൾ പിന്നിട്ടുവരുന്ന ഒരു നാടകത്തിന് ഏറെ സംവിധായകരുണ്ട്. ഒരേ കഥാപാത്രത്തെ അവതരിപ്പിച്ചവരും പലരാണ്. നിരവധി രംഗവേദികളും ക്രമീകരണരീതികളും നാടകത്തിന്റെ കാലാകാലങ്ങളിലുള്ള അവതരണത്തെ സ്വാധീനിച്ചിട്ടുമുണ്ട്. ഷേക്സ്പിയർ, ഇബ്സൻ, ചെക്കോവ്, ടോൾസ്റ്റോയി, മാക്സിം ഗോർക്കി, ജെ.ബി. പ്രീസ്റ്റിലി, ഓസ്കാർ വൈൽഡ്, മോളിയോർ തുടങ്ങിയവരുടെയെല്ലാം നാടകങ്ങൾ പല രാജ്യങ്ങളിൽ പലഭാഷകളിലായി നിരവധി വേദികളിൽ അവതരിപ്പിച്ചുകഴിഞ്ഞു. ഇപ്പോഴും അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ടുമിരിക്കുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇവിടെ മൂലമായ ലിഖിതപാഠം ഒന്നായിരിക്കുമ്പോഴും രംഗപാഠം പലതായിത്തീരുകയാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ നാടകപാഠം നിരന്തരം അവതരണഘട്ടത്തിൽ അർത്ഥോൽപാദനം നിർവ്വഹിക്കുന്ന സർഗ്ഗാത്മകരചന തന്നെയാണ്.

സിനിമ രേഖപ്പെടുത്തുന്ന കലയായതുകൊണ്ട്, രേഖപ്പെടുത്തിക്കഴിഞ്ഞാൽ അതിന് തിരക്കഥയുടെ ആവശ്യമില്ല. സംവിധായകൻ, നടൻ,

നടി തുടങ്ങിയവരെല്ലാം രേഖപ്പെടുത്തിയ സിനിമ നിലനിൽക്കുന്നകാലത്തോളം കാലം പ്രസക്തിയുള്ളവരാണ്. കാലാകാലങ്ങളോളം രേഖപ്പെടുത്തിയ സിനിമ പ്രദർശനത്തിലൂടെ അതിന്റെ നിലനിൽപ് സാധിക്കുന്നു. സിനിമയുമായി താരതമ്യപ്പെടുത്തുമ്പോൾ നാടകത്തിന്റെ ആയുസ്സ് അവതിരിപ്പിക്കുന്ന രണ്ടോ മൂന്നോ മണിക്കൂറുകളാണ്.

നാടകത്തിനും സിനിമയ്ക്കും ആഖ്യാനത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിനും ആശയനവീകരണത്തിന്റെ രീതിയ്ക്കുമനുസരിച്ച് നിരവധി മേഖലകൾ കല്പിച്ചിരിക്കുന്നു. ഭാഷ, സംസ്കാരം, ആവിഷ്കരണരീതി, ആശയപ്രകാശനത്തിന്റെ സ്വഭാവം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ഈ കല്പനയിൽ പ്രസക്തമായിവരുന്ന ഘടകങ്ങളാണ്. ചരിത്രനാടകങ്ങൾ, സാമൂഹ്യപ്രശ്നം കൈകാര്യം ചെയ്യുന്ന നാടകങ്ങൾ, രാഷ്ട്രീയനാടകങ്ങൾ, പ്രശ്നനാടകങ്ങൾ, സംഗീതനാടകങ്ങൾ, എക്സ്പ്രഷനിസ്റ്റ് നാടകങ്ങൾ, അസംബന്ധനാടകങ്ങൾ, തനത് നാടകങ്ങൾ, തെരുവ് നാടകങ്ങൾ, ദരിദ്രനാടകവേദി, റേഡിയോ നാടകങ്ങൾ, ഏകാങ്കനാടകങ്ങൾ എന്നെല്ലാം സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് നാടകങ്ങളെ നിർണയ വിധേയമാക്കാറുണ്ട്. പ്രസിദ്ധരായ നാടകകൃത്തുകളുടെ പേരിലും നാടകങ്ങൾ അറിയപ്പെടുന്നു. ഭാഷയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ സംസ്കൃത നാടകം, തമിഴ് നാടകം, മലയാളനാടകം, ഇംഗ്ലീഷ് നാടകം, ഫ്രഞ്ച് നാടകം, ബംഗാളി നാടകം, ചൈനീസ് നാടകം എന്നെല്ലാം നിർണ്ണയിക്കുമ്പോൾ ഭാഷയോടൊപ്പം തന്നെ ആ ഭാഷ വിനിമയം ചെയ്യുന്നവരുടെ സംസ്കാരസവിശേഷതകളും നാടകത്തിന്റെ ഭാഗമാകുന്നു.

സിനിമയെ ആഖ്യാനിക്കുന്ന മാധ്യമത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് തീയേറ്റർ സിനിമ, ടെലിസിനിമ, മൊബൈൽ സിനിമ എന്നെല്ലാം നിർണ്ണയിക്കാനാകും. ബ്ലാക്ക് ആന്റ് വൈറ്റ്, കളർ, ഡിജിറ്റൽ തുടങ്ങിയ വിശേഷണങ്ങളിലൂടെയും സിനിമയുടെ പ്രാഥമിക സ്വഭാവം വിലയിരുത്തുവാനാകും. കുറോസാവ, ഹിച്ച്കോക്ക്, വിറ്റോറിയോ ഡിസിക്ക, സത്യജിത് റേ, അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, അരവിന്ദൻ എന്നിങ്ങനെയുള്ള പ്രമുഖരായ സംവിധായകരുടെ പേരിലും സിനിമ അറിയപ്പെടുന്നു. പ്രസിദ്ധരായ അഭിനേതാക്കൾ, തിരക്കഥാ രചയിതാക്കൾ തുടങ്ങിയവരുടെ പേരിലും സിനിമ അവസരോചിതമായി അറിയപ്പെടാറുണ്ട്. ഭാഷയുടെയും രാഷ്ട്രത്തിന്റെയും അടിസ്ഥാനത്തിലും സിനിമകളെ വേർതിരിക്കാറുണ്ട്. എല്ലാകലകളും അതിന്റെ മധ്യമീകരണ സ്വഭാവത്തിനൊപ്പം കാലത്തോടും കാലത്തിന്റെ സാംസ്കാരികാന്തരീക്ഷത്തോടും സംവദിക്കുന്നവയാണ്.

സാമാന്യവിശകലനം

ജനസാമാന്യത്തെ ആകർഷിക്കാൻ കഴിയുന്ന കലാരൂപങ്ങളാണ് നാടകവും സിനിമയും. അതുകൊണ്ടു തന്നെ ഈ കലാരൂപങ്ങളെ ജന

പ്രിയകലാരൂപങ്ങളെന്നാണ് സാമാന്യേന വ്യവഹരിക്കുന്നത്. അവതരണ പക്ഷത്തും ആസ്വാദനപക്ഷത്തും സംഘസ്വഭാവം പുലർത്തുന്നവയാണ് നാടകവും സിനിമയും. രചയിതാവ്, സംവിധായകൻ, അഭിനേതാക്കൾ തുടങ്ങി ഈ കലാരൂപങ്ങളുടെ അവതരണനിർമ്മിതിയിൽ ഒരു സംഘം ആൾക്കാരാണ് പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. ഒരു വലിയ സമൂഹത്തിനു മുന്നിലാണ് ഈ കലാരൂപങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. സംഘം ചേരുവാനുള്ള വാസനയും സംഘം ചേർന്ന് ഓരോ പ്രവൃത്തികൾ നടത്തുവാനുള്ള സ്വഭാവവിശേഷതകളും മാനവരാശിയുടെ നൈസർഗ്ഗിക ചേതനയുടെ ഭാഗമാണ്. കലാമാധ്യമമെന്ന നിലയിൽ നാടകവും സിനിമയും കാണികളിലേയ്ക്ക്/പ്രേക്ഷകരിലേക്ക് വിനിമയം ചെയ്യുന്നത് ശക്തമായ വികാരങ്ങളാണ്. വികാരങ്ങൾ കൃത്രിമമായി സൃഷ്ടിച്ച് വിനിമയം ചെയ്യുന്നതിന് പലപ്പോഴും ശക്തമായ ഒരു കഥയുടെ പിൻബലം പ്രാഥമികമായിത്തന്നെ സ്വീകരിക്കുന്നു.

കഥ പറയുന്ന മനുഷ്യൻ ജീവിതത്തെ സൗന്ദര്യാത്മകമായി പുനർക്രമീകരിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. മനുഷ്യാസ്തിത്വത്തിന്റെ അനന്തസങ്കീർണ്ണമായ വിതാനങ്ങളിലേക്ക് നീളുന്ന അന്വേഷണത്തിന്റെ ഭാഗം കൂടിയാണ് കഥപറച്ചിൽ. കഥ പറയുന്നതിനുമപ്പുറം കാണിക്കുന്നതിനുള്ള മാർഗ്ഗങ്ങൾ ആരാഞ്ഞ മനുഷ്യൻ പല മാർഗ്ഗങ്ങളിലൂടെ സഞ്ചരിച്ച് അതിന് ഏറ്റവും യുക്തവും ശക്തവുമായ മാധ്യമമെന്ന നിലയിലാണ് നാടകത്തെ സൃഷ്ടിച്ച് വളർത്തിയെടുത്തത്. സാങ്കേതികത ജീവിതത്തിന്റെ പലമേഖലകളിലും സ്വാധീനം ചെലുത്തുവാൻ തുടങ്ങിയപ്പോൾ അതിന്റെ സാധ്യതയിൽ അധിഷ്ഠിതമായ സ്വാധീനം കലാരൂപീകരണത്തെയും സ്വാധീനിച്ചുതുടങ്ങി. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് കഥ പറയുന്നതിനും കാണിക്കുന്നതിനും ഏറ്റവും വ്യാപകവും തീവ്രവുമായി ഉപയോഗിക്കുന്ന സാങ്കേതിക ബന്ധമുള്ള മാധ്യമമെന്ന നിലയിൽ സിനിമ വളർന്ന് വ്യാപകമായത്.

സിനിമയുടെ വ്യാപനവും വളർച്ചയും നാടകത്തിന്റെ പ്രസക്തി നഷ്ടപ്പെടുത്തുന്നില്ല. ആശയാവിഷ്കാരത്തിനും ആത്മപ്രകാശനത്തിനുമുള്ള തികച്ചും ഭിന്നമായ രണ്ട് മാധ്യമങ്ങളെന്ന നിലയിലാണ് നാടകത്തിന്റെയും സിനിമയുടെ അസ്തിത്വം നിലനിൽക്കുന്നത്. മാധ്യമപ്രധാനമായ വർത്തമാനകാലത്ത് ആഖ്യാനത്തിന്റെ അനന്തസാധ്യതകൾ കൊണ്ട്, ശക്തവും തീവ്രവുമായ രീതിയിൽ വസ്തുതകൾ, സൗന്ദര്യാത്മകമായി ആവിഷ്കരിക്കുന്ന സിനിമയ്ക്കാണ് പൊതുജനമധ്യത്തിൽ പ്രാമാണ്യം സിദ്ധിക്കുന്നത്. ഇത് കാലപ്രവാഹത്തിൽ സംഭവിച്ച അനിവാര്യമായ കലാവതരണ രസതത്ത്വത്തിന്റെ ശാസ്ത്രപക്ഷമാണ് വെളിവാക്കുന്നത്.

2. ആഖ്യാന ഘടകങ്ങൾ

വിവിധങ്ങളായ ആഖ്യാനഘടകങ്ങളോട് ബന്ധപ്പെട്ടാണ് ഓരോ പാഠവും നിലനിൽക്കുന്നത്. ഇവ ഓരോന്നും നിയതമായ വ്യക്തിത്വം ഉൾക്കൊള്ളുന്നവയാണ്. സംഭവങ്ങളുടെ ഒരു ശ്രേണിയായി ഉരുത്തിരിയുന്ന കഥാഖ്യാന സ്വഭാവമുള്ള ആഖ്യാനരൂപങ്ങൾ വികാരങ്ങളുടെയും അനുഭവങ്ങളുടെയും സൃഷ്ടി നിർവ്വഹിക്കുന്നു. മാധ്യമീകരണ സ്വഭാവമാണ് ഇവയുടെ ആഖ്യാനരീതി നിർണ്ണയിക്കുന്നത്. പാഠം അഥവ സാഹിത്യകൃതി എന്ന നിലയിൽ നാടകത്തിലും സിനിമയിലും അടങ്ങിയിരിക്കുന്ന പല ഘടകങ്ങളും തമ്മിൽ പ്രഥമ ദർശനത്തിൽ സമാനതകളുണ്ടെന്ന് തോന്നാം. രണ്ടും ഭിന്ന മാധ്യമങ്ങളായതുകൊണ്ട് ആഖ്യാനരീതിയിൽ തികഞ്ഞ വ്യത്യസ്തതയാണ് പുലർത്തുന്നത്.

ശ്രദ്ധേയമായ ആഖ്യാന ഘടകങ്ങൾ

നാടകത്തിലും സിനിമയിലും പൊതുവെ ശ്രദ്ധേയമായി വരുന്ന ആഖ്യാനഘടകങ്ങളെപറ്റിയാണ് ഇവിടെ പ്രതിപാദിക്കുന്നത്. ഇവിടെ പ്രതിപാദിക്കുന്നതു മാത്രമാണ് ആഖ്യാന ഘടകങ്ങളെന്ന് ധരിക്കരുത്. വിപുലമായ ആഖ്യാനഘടകങ്ങളിലെ നാടകവും സിനിമയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട പ്രധാനഘടകങ്ങളെ മാത്രമാണ് വിശകലന സ്വഭാവത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

- പ്രമേയം
- ഇതിവൃത്തം
- കഥാപാത്രങ്ങൾ
- സംഭാഷണം
- പശ്ചാത്തലം
- ദൃശ്യസൂചനകൾ
- ശബ്ദസൂചനകൾ
- കഥാവിഭജനം
- കഥാമേഖല
- കൃതി

ഈ ഘടകങ്ങൾ നാടകത്തിന്റെ ആഖ്യാനരീതിക്ക് വിധേയമായി ആശയത്തോടൊപ്പം പ്രവർത്തിക്കുമ്പോൾ നാടകകൃതി രൂപപ്പെടുന്നു. സിനിമയുടെ ആഖ്യാനരീതിക്കു വിധേയമായി പ്രവർത്തിക്കുമ്പോൾ തിരക്കഥ രൂപപ്പെടുന്നു. ഏതു പാഠം സൃഷ്ടിക്കണമെന്നുള്ള രചയിതാവിന്റെ

ബോധമാണ് ഈ ഘടകങ്ങളുടെ സമന്വയിച്ചുള്ള പ്രവർത്തനത്തിൽ പ്രസക്തമായി നിൽക്കുന്നത്.

താരതമ്യം

നാടകത്തിലും സിനിമയിലുള്ള പ്രധാന ആഖ്യാന ഘടകങ്ങളായ പ്രമേയം, ഇതിവൃത്തം, കഥാപാത്രങ്ങൾ, സംഭാഷണം, പശ്ചാത്തലം, ദൃശ്യസൂചനകൾ, ശബ്ദസൂചനകൾ, കഥാവിഭജനം, കഥാമേഖല, കൃതി, തുടങ്ങിയവ എന്താണെന്നും ഇവ ഇരു മാധ്യമങ്ങളിലും എങ്ങനെ പ്രവർത്തിക്കുന്നു എന്നും സാമാന്യമായി താരതമ്യം ചെയ്യാം.

പ്രമേയം

ഒരു കഥയിൽ അടിസ്ഥാനപരമായി അടങ്ങിയിരിക്കുന്ന ആശയങ്ങളെയാണ് പ്രമേയമെന്ന് സാമാന്യമായി പറയുന്നത്. നാടകത്തിലും സിനിമയിലുമെല്ലാം ഒന്നിലധികം പ്രേമയങ്ങൾ പ്രാധാന്യത്തോടെ കടന്നുവരുന്നു. ഒരു കണ്ടുമുട്ടൽ, അന്വേഷണം, ആഗ്രഹം, സ്നേഹം, പ്രണയം, ഭീതി, വിനോദം, സന്ധി, വേർപിരിയൽ, കണ്ടെത്തൽ, വിവാഹം, ജനനം, പ്രതികാരം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം പ്രമേയങ്ങളായി വരുന്നു. ഒരു ക്രിയ അഥവ സംഭവമാണ് പ്രമേയമെന്ന് സാമാന്യമായി പറയാം. നാടകത്തിലും സിനിമയിലും വരുന്ന പ്രമേയങ്ങൾക്ക് അവതരണപരമായി വ്യത്യസ്തതയുണ്ട്. വ്യത്യസ്തമായ പ്രമേയങ്ങൾ കഥാ വികസനത്തിനായി വിനയോഗിക്കുമ്പോൾ മാധ്യമത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് സംഘർഷങ്ങൾ സംഭവിക്കുന്നു. ഈ സംഘർഷവുമാണ് കലാമാധ്യമങ്ങളെ വളർത്തിയെടുക്കുന്നത്.

നാടകത്തിൽ പ്രമേയങ്ങളെയെല്ലാം അവതരണ കേന്ദ്രമായ രംഗവേദിയിലേയ്ക്ക് എത്തിക്കുവാൻ പാകത്തിന് ക്രമീകരിക്കേണ്ടതുണ്ട്. സംഭാഷണത്തിന്റെ സാധ്യതകളിലൂടെയാകും ഏറെ പ്രമേയങ്ങളും വെളിവായി വരുന്നത്. സിനിമയ്ക്ക് വിപുലമായ ആഖ്യാനമേഖലകളും ആഖ്യാന സാധ്യതകളുമുള്ളതുകൊണ്ട് പ്രമേയങ്ങളെ ശക്തവും തീക്ഷണവുമായി ദൃശ്യവൽക്കരിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുവാൻ കഴിയും. അടിസ്ഥാനപരമായി കഥാഖ്യാനത്തിലെ മാധ്യമ വ്യത്യാസം പ്രമേയ സൃഷ്ടിയിൽ ഒരു സ്വാധീനമായി പ്രവർത്തിക്കുന്നു.

ഇതിവൃത്തം

നാടകത്തെയും സിനിമയേയും സംബന്ധിച്ച് ഇതിവൃത്തം പ്രധാന്യമർഹിക്കുന്ന ഒന്നാണ്. ഇതിവൃത്തമാണ് നാട്യത്തിന്റെ ശരീരമെന്ന് ഭരതമുനി നാട്യശാസ്ത്രത്തിൽ വ്യക്തമാക്കുന്നു. അദ്ദേഹം അഞ്ച് സന്ധി

കൾ കൊണ്ട് ഇതിവൃത്തത്തിന് വിഭാഗം കല്പിക്കുകയും ചെയ്തു. അതുപോലെതന്നെ ഇതിവൃത്തത്തെ ആധികാരികം, പ്രാസംഗികം എന്നിങ്ങനെ രണ്ടായി കല്പിക്കുന്നു. ഏതൊരിതിവൃത്തത്തിന്റെ കാര്യം ഫലപ്രാപ്തിയോടുകൂടിയതായി കല്പിക്കുന്നുവോ അതാണ് ആധികാരികമായ ഇതിവൃത്തം. മറ്റേതു പ്രാസംഗികവും. ഫലപ്രയോഗം നിമിത്തം ഇതിവൃത്തം ആധികാരികമായിത്തീരുന്നു. ആധികാരികത്തിന് ഉപയോഗിക്കുന്ന ഇതിവൃത്തം പ്രാസംഗികവും. 1. പ്രാരംഭം, 2. പ്രയത്നം, 3. പ്രാപ്തിസംഭവം, 4. നിയതപ്രാപ്തി, 5. ഫലയോഗം ഇവയാണ് അഞ്ചവസ്ഥകൾ.

മഹത്തായ ഫലം സിദ്ധിക്കുന്നതിനുവേണ്ടി ബീജത്തിന് ഔത്സുക്യം മാത്രം നിബന്ധിക്കുന്നതു പ്രാരംഭം. ഫലപ്രാപ്തി കാണാഞ്ഞിട്ട് അതിന് ഏറ്റവും യോഗ്യമായ രീതിയിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നത് പ്രയത്നം. ഫലപ്രാപ്തി സംഭവിക്കുമെന്നുള്ള പ്രതീക്ഷ സംഭവിക്കുന്നതാണ് പ്രാപ്തിസംഭവം. ഫലപ്രാപ്തി സംഭവിക്കുമെന്ന് സങ്കല്പിച്ചുറയ്ക്കുന്നത് നിയതപ്രാപ്തി. ഉദ്ദേശിച്ച കർമ്മഫലം മുഴുവനും വേണ്ട വിധത്തിൽ ലഭിക്കുന്നതു ഫലയോഗം. ഫലേച്ഛയോടുകൂടി പ്രാരംഭിക്കുന്ന എല്ലാ കാര്യങ്ങളിലും ഈ അഞ്ച് അവസ്ഥകളും വഴിക്കുവഴി സംഭവിക്കുമെന്നും ഭരതൻ പറയുന്നുണ്ട്.

ഇതിവൃത്തത്തിൽ അഞ്ച് അർത്ഥപ്രകൃതികൾ കൂടി ഉണ്ടെന്ന് തുടർന്ന് ഭരതൻ വ്യക്തമാക്കുന്നു. അവ യഥാക്രമം 1. ബീജം, 2. ബിന്ദു, 3. പതാക, 4. പ്രകാരി, 5. കാര്യം എന്നിവയാണ്. അല്പമായി ഉപക്ഷേപിക്കപ്പെടുന്നഏതൊന്നാണോ പല പ്രകാരം വളർന്നു ഫലത്തിൽ ചെന്നവസാനിക്കുന്നത് അതാണ് ബീജം. കാര്യങ്ങൾ അവസാനിക്കാറാകുമ്പോൾ ഇതവിടെ അവസാനിക്കാതെ ഫലസിദ്ധിവരെ നീണ്ടുനില്ക്കുന്നതിനു കാരണമായിട്ടുള്ളതേതോ അത് ബിന്ദു. ഏതൊരു സംഗതി പ്രധാനമായ ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ അംഗവും എന്നാൽ സ്വതന്ത്രം പോലെ ഇരിക്കുന്നതുമാണെങ്കിൽ അതാണ് പതാക. ഏതിന്റെ ഫലം പരാർത്ഥം മാത്രമായി ഭവിക്കുന്നുവോ, തുടർച്ചയില്ലാത്ത ആ കഥാഭാഗത്തിനു പ്രകാരിയെന്നു പറയുന്നു. ആധികാരികമായ ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ ഫലമായി ഉദ്ദേശിച്ചിട്ടുള്ളത് ഏതൊന്നാണോ, ഏതൊന്നിനുവേണ്ടിയാണോ ആരംഭാദികൾ നിർവ്വഹിക്കുന്നത്, അതാണ് കാര്യം.

ദുരന്ത നാടകത്തെപ്പറ്റിയുള്ള ചർച്ചയിൽ അരിസ്റ്റോട്ടിൽ ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ പ്രാധാന്യത്തെപ്പറ്റി പറയുന്നുണ്ട്. ഗൗരവ ശ്രദ്ധയെ അർഹിക്കുന്ന ഒരു ക്രിയയുടെ/ സംഭവത്തിന്റെ (Action) അവതരണമാണ് ദുരന്തനാടകമെന്ന് അരിസ്റ്റോട്ടിൽ വ്യക്തമാക്കുന്നു. ട്രാജഡിയുടെ/ദുരന്ത നാടകത്തിന്റെ ആറുഘടകങ്ങൾ ഇതിവൃത്തം (Fable or Plot) കഥാപാ

ത്രങ്ങൾ (Characters) ഭാഷാശൈലി (Diction) ആശയം അഥവ വിചാരം (Thought) ദൃശ്യം (Spectacle) രാഗം അഥവ പാട്ട് (Melody) എന്നിവയാണ്. ഇവയിൽ ഇതിവൃത്തം, കഥാപാത്രങ്ങൾ ആശയം അഥവാ വിചാരം എന്നിവ അനുകാര്യവസ്തുക്കളാണ്. ഭാഷാശൈലിയും രാഗം അഥവാ പാട്ടും അനുകരണ മാധ്യമങ്ങളാണ്. ദൃശ്യമാണ് അനുകരണരീതി. ഈ ഘടകങ്ങളിൽ ഏറ്റവും പ്രധാനം ഇതിവൃത്തമോ/ ഇതിവൃത്തത്തിലെ സംഭവസംവിധാനമോ ആണെന്ന് അരിസ്റ്റോട്ടിൽ വ്യക്തമാക്കുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇവിടെ വ്യക്തമാക്കുന്നത് നാടകത്തിൽ ഇതിവൃത്തത്തിനുള്ള പ്രാധാന്യമാണ്.

അടിസ്ഥാനപരമായി ഇതിവൃത്തത്തിലുള്ളത് കഥയാണ്. നാടകത്തിലേയും സിനിമയിലേയും ഇതിവൃത്തവും മറ്റ് കഥകളിലെ ഇതിവൃത്തവും തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസത്തെക്കുറിച്ച് റൈറ്റേഴ്സ് മാനവൽ എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ ജോൺ വാൻ ഡ്രൂറ്റെൻ നൽകുന്ന നിർണ്ണയം ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഇതിവൃത്തമില്ലാതെ ഒരു കഥ പറയാം. കൃത്യമായി പറഞ്ഞാൽ കഥയ്ക്ക് നിയതമായ അന്ത്യമില്ലാതെ തുടർന്നുപോകുവാൻ കഴിയും. എന്നാൽ ഒരു നല്ല ഇതിവൃത്തം എല്ലാത്തിനേയും പരസ്പരം ബന്ധിപ്പിക്കുകയും ആഖ്യാനരൂപത്തിന് നിയതമായ രൂപം (Shape) നൽകുകയും,. അനുവാചകനു മുന്നിൽ അത് വ്യക്തമായി വസ്തുതകൾ അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യും.

നാടകത്തിലെ ഇതിവൃത്തം ക്രിയകളെ മുഴുവൻ ബന്ധിപ്പിച്ച് കൂറടക്കത്തോടെ രംഗവേദിയിൽ അവതരിപ്പിക്കാൻ കഴിയുന്നതാണ്. എന്നാൽ സിനിമയിലെ ഇതിവൃത്തം സംഭവപരമ്പരകളെയും പശ്ചാത്തലങ്ങളെയും വിപുലമായി പ്രയോജനപ്പെടുത്തി കഥാഖ്യാനം നടത്തുന്നതാണ്.

കഥാപാത്രങ്ങൾ-

കഥയുടെ സ്വഭാവത്തിനും ആഖ്യാനരീതിക്കുമനുസരിച്ചുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളാണ് നാടകത്തിനും സിനിമയ്ക്കും ആവശ്യം. ഈ കലകളെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അതിന്റെ ആഖ്യാനരൂപം പ്രേക്ഷകനുമുന്നിൽ സമഗ്രതയോടെ എത്തിക്കുന്നത് കഥാപാത്രങ്ങളാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രവർത്തനത്തിനനുസരിച്ചാണ് ഈ കലാരൂപങ്ങൾ യഥാക്രമം രംഗവേദിയിലും തിരശീലയിലും പൂർണ്ണമാകുന്നത്. പ്രേക്ഷകർ കാണുന്നതും വിലയിരുത്തുന്നതും കഥാപാത്രങ്ങളെതന്നെയാണ്. നാടകവും സിനിമയുമെല്ലാം പ്രേക്ഷകർക്ക് കാണിച്ചുകൊടുക്കുന്നത് അവരുടെതന്നെ ജീവിതത്തെയും സങ്കല്പത്തെയും സംബന്ധിക്കുന്ന കഥകളാണ്. ഈ കഥയുടെ അവതാരകരായി വരുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ ഒരു തരത്തിലല്ലെങ്കിൽ മറ്റൊരുതരത്തിൽ മനുഷ്യരുടെ പ്രതിനിധികൾ തന്നെയാണ്.

കഥയിൽ കഥാപാത്രം ഇടപെടുന്നത് കേവലം ശരീരം കൊണ്ടുമാത്രമല്ല., ബുദ്ധികൊണ്ടുകൂടിയാണ്. ഈ ബുദ്ധി വിവിധ തലങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്നതാണ്. പ്രാഥമികമായിത്തന്നെ അഭിനയിക്കുന്നത് നാടകം/സിനിമ സൃഷ്ടിക്കാനാണെന്ന വ്യക്തമായ ബോധ്യത്തോടെയാണ്. പ്രേക്ഷകനെ ആകർഷിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന അഭിനയമാണ് നടത്തേണ്ടതെന്ന അറിവ്,. കഥാപാത്രത്തെ പൂർണമായി ഉൾക്കൊള്ളുവാനും ആ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ശാരീരികവും മാനസീകവും ബൗദ്ധീകവുമായ അവസ്ഥയിലേയ്ക്ക് എത്തുവാനുള്ള അറിവ്, ഈ അറിവുകളെയാണ് അഭിനയത്തിലൂടെയാണ് പൂർത്തീകരിച്ച് ദൃശ്യവൽക്കരിക്കുന്നത്. അഭിനേതാവിന്റെ ശരീരത്തിന് സവിശേഷമായ സർഗ്ഗശക്തി തന്നെയുണ്ട്. ഈ സർഗാത്മകത അഭിനയത്തിലൂടെ കൃത്രിമമായി സൃഷ്ടിക്കുന്ന അവസ്ഥയും വികാരങ്ങളുമെല്ലാമാണ്.

സ്ത്രീ പുരുഷകഥാപാത്രങ്ങൾ സംഘംചേർന്ന് അഭിനയിക്കുന്നതിന്റെ പരിണിതഫലം കൂടിയാണ് ഈ കലാരൂപങ്ങൾ. അതുകൊണ്ടു തന്നെ അഭിനേതാവ്/ അഭിനേത്രി അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥാരൂപത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് ഇതരകഥാപാത്രങ്ങളുമായി (നടിനടൻമാരുമായി) ചേർന്ന് അഭിനയിക്കേണ്ട രീതികൾ മനസിലാക്കേണ്ടതുണ്ട്.

നാടകത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ രംഗവേദിയിൽ നിന്ന് പ്രേക്ഷകന്റെ മനസും മനശാസ്ത്രവുമറിഞ്ഞുകൊണ്ടുള്ള അഭിനയത്തുടർച്ചയാണ് നിർവ്വഹിക്കേണ്ടത്. സംഭാഷണങ്ങൾ കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ ശക്തമായ ഭാഗമാണെന്ന അറിവ് ഉണ്ടായിരിക്കുന്നതിനൊപ്പം അനുനിമിഷം പ്രേക്ഷകരെ പിടിച്ചിരുത്തുവാൻ കഴിയുന്ന ചലനവും ഭാവപ്രകടനവുമാണ് നടത്തേണ്ടത് എന്ന അറിവും ഉണ്ടായിരിക്കേണം. അടിസ്ഥാനപരമായി നാടക നടൻ/നടി അരങ്ങിന്റെ ഭാഷയിലും വ്യാകരണത്തിലുമാണ് അഭിനയിക്കേണ്ടത്.

സിനിമയിലെ അഭിനേതാവ്/അഭിനേത്രി താൻ ഒരു പ്രതിരൂപമായി വേണം തിരശ്ശീലയിലെത്താൻ എന്നുള്ള അറിവും വിശ്വാസവും ആർജിച്ചെടുക്കേണ്ടതുണ്ട്. സംവിധായകന്റെ സർഗാത്മകമായ നിർദ്ദേശം ഉൾക്കൊള്ളാനുള്ള മനസും ക്യാമറയുടെ സാധ്യതകളും എഡിറ്റിങ്ങിന്റെ രീതിയും രേഖപ്പെടുത്തുന്ന അഭിനയമൂല്യത്തെ എങ്ങനെ സൃഷ്ടിക്കുമെന്നുള്ള അറിവും ഇവർക്ക് ആവശ്യമാണ്. പശ്ചാത്തലവും പശ്ചാത്തലദൃശ്യങ്ങളും ശബ്ദസൂചനകളും അഭിനയത്തെ സ്വാധീനിക്കുന്നതിനെപ്പറ്റിയുള്ള അറിവും ഇവർക്ക് ആവശ്യമാണ്. അടിസ്ഥാനപരമായി ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ രൂപീകരണഭാഷയാണ് ഇവരുടെ അഭിനയത്തെ നിർണയിക്കുന്നത്.

സംഭാഷണം

നാടകവും സിനിമയും സംഘട്ടനത്തിന്റെ കലയാണല്ലൊ. ഓരോ രീതിയിൽ ആശയവിനിമയം നടക്കുമ്പോഴാണ് കഥയിൽ സംഘട്ടനം സംഭവിക്കുന്നത്. നാടകത്തെപ്പറ്റി പറയുന്നത് അത് സംഭാഷണചാതുരിയുടെ കൂടി കലയാണെന്നാണ്. ഈ നിർണ്ണയം നാടകത്തിൽ സംഭാഷണത്തിനുള്ള പ്രാധാന്യമാണ് വ്യക്തമാക്കുന്നത്. കാഴ്ചയും വാചികമായ ഭാഷയും സമന്വയിപ്പിക്കുന്ന സവിശേഷമായൊരു അന്തരീക്ഷമാണ് സംഭാഷണാവതരത്തിലുള്ളത്. കഥയെ ക്രമമായി വളർത്തുവാനും, കഥയിൽ നാടകീയത സൃഷ്ടിക്കുവാനും, കഥയെ വഴിത്തിരുവിലേയ്ക്ക് നയിക്കുവാനും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവം, വ്യക്തിത്വം ,മനോഭാവം, ചിന്താരീതി തുടങ്ങിയവ അവസരോചിതമായി വെളിവാക്കാനും ഉചിതമായ സംഭാഷണത്തിന് കഴിയുന്നു.

ഒന്നിലധികം കഥകളോ സംഭവങ്ങളോ ഉണ്ടെങ്കിൽ അവയെ തമ്മിൽ ബന്ധിപ്പിക്കുവാനും അവയുടെ തുടർച്ച സൃഷ്ടിക്കുവാനും സംഭാഷണം കൊണ്ട് കഴിയുന്നു. കഥാപാത്രത്തെ നിർവ്വചിക്കാൻ (സ്വഭാവം, വ്യക്തിത്വം, മനോഭാവം, പ്രവർത്തനരീതി) സംഭാഷണത്തിന് ഏറെ പ്രാധാന്യമുണ്ട്. ചെറിയ ഫ്ളാഷ് ബാക്കുകൾ, ഫ്ളാഷ് ഫോർവേഡ് തുടങ്ങിയവ അവതരിപ്പിക്കാനും സ്വപ്നങ്ങളെപ്പറ്റി വ്യക്തമാക്കുവാനുമെല്ലാം സംഭാഷണം ഉപയോഗിക്കുന്നു. ഓരോ കഥാപാത്രവും സംഭാഷണത്തിലൂടെ വിനിമയം ചെയ്യുന്ന ആശയത്തിലൂടെയും ശബ്ദത്തിന്റെ മാധുര്യസ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ചും നിയതമായൊരു സ്വഭാവഗുണം കലാഖ്യാനത്തിനുള്ളിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ട്.

നിത്യജീവിതത്തിലെ സംഭാഷണത്തിന്റെ മാതൃകയിലാണ് നാടകത്തിലും സിനിമയിലും സംഭാഷണം അവതരിപ്പിക്കുന്നതെങ്കിലും അതിന്റെ മൂല്യഗുണം ഭിന്നമാണ്. ചെത്തിമിനുക്കി കാച്ചിക്കുറുക്കിയ വാക്കുകളും കഥാഗതിയെ മുന്നോട്ടുകൊണ്ടുപോകുവാനുള്ള അർത്ഥവ്യാപ്തിയും സവിശേഷമായൊരീണവും ഈ കലാരൂപങ്ങളിലെ സംഭാഷണങ്ങൾക്ക് ആവശ്യമാണ്.

നാടകത്തിലെ സംഭാഷണം നടന്റെ/നടിയുടെ അഭിനയ തുടർച്ചയ്ക്കൊപ്പം ക്രമത്തിൽ സംഭവിക്കുന്നതാണ്. മുന്നിലിരിക്കുന്ന പ്രേക്ഷകന്റെ പ്രതികരണമറിഞ്ഞ് സംഭാഷണത്തിന്റെ സ്വരക്രമീകരണം നടിനടന്മാർക്ക് നിർവ്വഹിക്കേണ്ടതുണ്ട്. രംഗവേദിയിലുള്ള ഇതരകഥാപാത്രങ്ങളോടാണ് സംസാരിക്കുന്നതെങ്കിലും അതിനൊപ്പം തന്നെ പ്രേക്ഷകനോടുകൂടി സംവാദിക്കുന്ന ഒരനുഭവം സംഭാഷണത്തിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കേണ്ടതുണ്ട്. നാടകത്തിൽ ആത്മഗതം എന്ന സ്വയംഭാഷണം സാധാരണമാണ്. ഇവിടെ നടൻ/നടി പ്രേക്ഷകരോടാണ് നേരിട്ട് പ്രതികരിക്കുന്നത്.

സിനിമയിലെ സംഭാഷണം പൂർണമായും അതിന്റെ സാങ്കേതികതയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണിരിക്കുന്നത്. സിനിമാനടൻ ക്യാമറയ്ക്കു മുന്നിൽ നിന്ന് അഭിനയിച്ച് സംഭാഷണം പറയുമ്പോൾ ആ പ്രത്യേക സാഹചര്യത്തിൽ താൻ പറയേണ്ടതിനു മറുപടി പറയേണ്ട നടൻ/നടി ഇല്ലാതെ വരുന്ന സാഹചര്യങ്ങൾ ഏറെയാണ്. അതുപോലെ ഓരോ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളിലായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന സംഭാഷണത്തിന് തുടർച്ച സാധിക്കുന്നത് പൂർണ്ണമായ സിനിമയിലൂടെയാണ്. ദൃശ്യാഖ്യാനത്തിന് സാധ്യതകൾ ഏറെയുള്ളതിനാൽ അല്ലെങ്കിൽ ദൃശ്യങ്ങൾ കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ ബഹുഭൂരിപക്ഷം കൈയ്യടക്കുന്നതുകൊണ്ട് ഇതിനെ പൂരിപ്പിക്കുന്ന/പൂർത്തീകരിക്കുന്ന സംഭാഷണമെ ചലച്ചിത്രത്തിൽ ആവശ്യമുള്ളൂ. സിനിമയിൽ ചിലപ്പോൾ സംഭാഷണം തുടങ്ങുന്നതുമാത്രം കാണിക്കേണ്ട കാര്യമേയുള്ളൂ. ബാക്കി സംഭാഷണത്തിനൊത്തുള്ള പ്രതികരണങ്ങൾകൊണ്ടോ സാഹചര്യദൃശ്യങ്ങൾകൊണ്ടോ തുടർച്ചയായി സംഭാഷണം പറയുന്നതു കാണിക്കുന്ന വിരസത ഒഴിവാക്കാനാകും. സിനിമയിലെ സംഭാഷണം രചിക്കുന്നതുതന്നെ ചിത്രസംയോജനത്തിന്റെ സാധ്യതകൾ മുന്നിൽക്കണ്ടുകൊണ്ടാണ്.

പശ്ചാത്തലം-

കഥയുടെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ചാണ് നാടകവും സിനിമയും പശ്ചാത്തലം നിർണ്ണയിക്കുന്നത്. നാടകത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലം രംഗവേദിയുടെ സാധ്യതകളും പരിമിതികളും ഉൾക്കൊണ്ടുകൊണ്ടുവേണം സൃഷ്ടിക്കുവാൻ. സിനിമയുടെ പശ്ചാത്തലമായി ഷൂട്ടിങ് നടത്തുവാൻ കഴിയുന്ന എവിടം വേണമെങ്കിലും തെരഞ്ഞെടുക്കാവുന്നതാണ്. ആധുനിക സിനിമകളിൽ ആനിമേഷനിലൂടെ കൃത്രിമമായി പശ്ചാത്തലങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. പലപ്പോഴും ഭാവനയിൽകാണുന്ന സവിശേഷമായ അവസ്ഥയിലേയ്ക്ക് ഈ പശ്ചാത്തല സൃഷ്ടികൾ എത്തുന്നു.

പശ്ചാത്തലം സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിനും പുരോഗതിക്കുമനുസരിച്ച് മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കും. അതുപോലെ തന്നെ ക്യാമറയുടെ സഹായത്തോടെ പശ്ചാത്തലങ്ങളെ ചലനപ്രതീതിയോടെ അവതരിപ്പിക്കാൻ കഴിയും. പശ്ചാത്തലത്തിന്റെ ഈ ചലനം അനുവാചകരിൽ കഥാഖ്യാനത്തിനനുസരിച്ചുള്ള വികാരങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ക്യാമറയുടെ സഹായത്തോടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ നിന്നും സവിശേഷ പ്രാധാന്യത്തോടെ എടുത്തു കാണിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളും അവയുടെ ചലനവും ആവശ്യാനുസരണം കഥയ്ക്ക് സവിശേഷമായ ഒരാഴവും തീവ്രതയും നൽകുന്നുണ്ട്. മനോഹരമായ ഭൂപ്രകൃതികൾ, പൂത്തുലഞ്ഞു നിൽക്കുന്ന വൃക്ഷങ്ങൾ, വെള്ളചാട്ടങ്ങൾ, പർവ്വതനിരകൾ, നീലാകാശം, കടൽത്തീരം, പുഴകൾ തുടങ്ങിയ പശ്ചാത്ത

ലങ്ങൾക്കെല്ലാം മനുഷ്യമനസിൽ ചിന്തകളും വികാരങ്ങളും സൗന്ദര്യവുമെല്ലാം അവസരോചിതമായി സൃഷ്ടിക്കുവാൻ കഴിയുന്നു. ഇവയെ കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ ശക്തമായ ഭാഗമായി നിർത്തുമ്പോൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥാഭാഗത്തിന് നിയതമായ ആഴവും സൗന്ദര്യവും കൈവരുന്നു.

ദൃശ്യസൂചനകൾ

സിനിമയും നാടകവും കണ്ട് ആസ്വദിക്കേണ്ട കലാരൂപങ്ങളായതുകൊണ്ട് കഥാഖ്യാനവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് കാഴ്ചയെ സ്വാധീനിക്കുവാനും അതിലൂടെ സൂചനകളും അർത്ഥവ്യാപ്തിയും നൽകുവാനും കഴിയുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് പ്രാധാന്യം ഏറെയാണ്. നാടകത്തിലെ ദൃശ്യങ്ങൾ രംഗവേദിയുടെ സംവിധാനക്രമത്തിനനുസരിച്ചാണ് പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നത്. ഈ ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് കാഴ്ചയുടെ ഒരു തുടർച്ച ലഭിക്കുന്നുമുണ്ട്. ഈ ദൃശ്യങ്ങളിലേയ്ക്ക് അനുവാചകന്റെ ശ്രദ്ധ ആകർഷിക്കേണ്ടത് അഭിനേതാക്കളാണ്.

സിനിമയിലെ ദൃശ്യങ്ങൾ അതിന്റെ സാങ്കേതികതയ്ക്കനുസരിച്ച് രേഖപ്പെടുത്തി ക്രമീകരിച്ചാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സാങ്കേതികതയും സാധ്യതയും സിനിമയിലെ ദൃശ്യസൂചനാവതരണത്തിൽ പ്രസക്തമായി നിൽക്കുന്നു. സിനിമയിലെ ദൃശ്യങ്ങളെ പഠനത്തിന്റെ ഭാഗമായി ചലനമുള്ള ദൃശ്യങ്ങളെന്നും ചലനമില്ലാത്ത ദൃശ്യങ്ങളെന്നും തിരിക്കുന്നു. തുടർന്ന് അവതരണ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് പ്രധാനദൃശ്യങ്ങൾ, പശ്ചാത്തലദൃശ്യങ്ങൾ ,ഭാവദൃശ്യങ്ങൾ എന്നു തിരിക്കുന്നു. ചലനമുള്ള ദൃശ്യങ്ങളെപ്പോലെ ചലനമില്ലാത്ത ദൃശ്യങ്ങളും കഥാവതരണത്തിന്റെ ഭാഗമായി സവിശേഷമായ ആർത്ഥിക വിസ്തൃതിയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഈ ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് അർത്ഥം പകർന്നു നൽകുന്നത് സാഹചര്യമാണ്. പാറക്കൂട്ടം, മണൽപ്പരപ്പ്, ഇലപൊഴിഞ്ഞ മരം, നീണ്ടുപോകുന്ന വഴികൾ, ചിത്രങ്ങൾ, ശില്പങ്ങൾ, സൗധങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ചലനമില്ലാത്ത ദൃശ്യങ്ങളാണ്. ക്യാമറയുടെ ചലനത്തിലൂടെ ഈ വസ്തുക്കൾക്കെല്ലാം ആവശ്യാനുസരണം ചലനപ്രതീതി സൃഷ്ടിക്കുവാൻ സിനിമയ്ക്ക് കഴിയുന്നു.

ഒരു സിനിമ പറഞ്ഞുപോകുമ്പോൾ കഥയെ നേരിട്ട് ആഖ്യാനം ചെയ്ത് വളർത്തുകയെന്ന ലക്ഷ്യത്തോടെ കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെയും അവരുടെ പ്രവർത്തനങ്ങളിലൂടെയും കഥയെ ഭാവപരമായി അവതിരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളാണ് പ്രധാനദൃശ്യങ്ങൾ. ഒരു പശ്ചാത്തലം അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ സവിശേഷപ്രാധാന്യത്തോടെ എടുത്തുകാണിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളാണ് പശ്ചാത്തല ദൃശ്യങ്ങൾ. കഥാഖ്യാനത്തിനിടയിൽ ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്ന ദൃശ്യത്തിന് അഥവ സംഭവത്തിന് ശക്തി പകരാനും

അർത്ഥവ്യാപ്തി നൽകാനുമായി സാഹചര്യാനുസരണം സൃഷ്ടിച്ചവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളാണ് ഭാവദൃശ്യങ്ങൾ. പ്രേക്ഷകന് ആവശ്യമുള്ളതുമാത്രം കാണിച്ചുകൊടുക്കുന്ന സിനിമയുടെ ആഖ്യാനത്തിൽ ഇത്തരം ദൃശ്യങ്ങളുടെ പ്രാധാന്യം ഏറെയാണ്.

അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥയും അതിന്റെ സാഹചര്യവുമാണ് ദൃശ്യാവതരണങ്ങൾക്ക് പ്രസക്തിയും അർത്ഥവും പകർന്നു നൽകുന്നത്. രസം പകരുവാൻ, കാഴ്ചയിലൂടെ സൗന്ദര്യം സൃഷ്ടിക്കുവാൻ, കഥയെ ദൃശ്യാത്മകമായി ആഖ്യാനിക്കുവാനെല്ലാം ദൃശ്യങ്ങളുടെ നാനാതരത്തിൽ സമന്വയിപ്പിച്ച അവതരണത്തിന് കഴിയുന്നു.

ശബ്ദസൂചനകൾ

സിനിമയും നാടകവും അടിസ്ഥാനപരമായി ദൃശ്യകലകളാണെങ്കിലും ശബ്ദത്തിന്റെ സാന്നിദ്ധ്യം കൂടിയാണ് ഇവയുടെ സൗന്ദര്യവും പ്രസക്തിയും വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നത്. കാഴ്ചയ്ക്ക് സൗന്ദര്യവും അർത്ഥവ്യാപ്തിയും സൃഷ്ടിക്കുവാൻ കഴിയുന്നതുപോലെ ഇനിയൊരുതരത്തിൽ ശബ്ദത്തിനും കഴിയുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിൽ നിയതമായ കാഴ്ചയും ഉചിതമായ ശബ്ദങ്ങളും സമന്വയതാളത്തോടെ പ്രവർത്തിക്കുന്നതുകൊണ്ടാണ് ഈ ദൃശ്യകലകൾ യാഥാർത്ഥ്യ പ്രതീതിയോടെ ആസ്വദിക്കാൻ കഴിയുന്നത്.

രംഗവേദിയുടെ പുറത്തുനടക്കുന്ന സംഭവങ്ങൾ ശബ്ദത്തിന്റെ സാന്നിദ്ധ്യത്തോടെയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. എന്തെങ്കിലും വീണുടയുന്ന ശബ്ദം, വാഹനത്തിന്റെയോ ശക്തിയായ കാറ്റിന്റേയോ സാന്നിദ്ധ്യം. ഇതര കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സാന്നിദ്ധ്യം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ശബ്ദത്തിന്റെ സാധ്യതകളെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. രംഗവേദിയിൽ ഒരു ക്രിയ നടക്കുമ്പോൾ അതിന്റെ തീവ്രത വർദ്ധിപ്പിക്കുവാൻ ഉചിതമായ ശബ്ദക്രമീകരണം നടത്തുന്നത് സാധാരണമാണ്. രണ്ട് കഥാപാത്രങ്ങൾ സംസാരിക്കുന്നു. ഗൗരവകരമായ സംസാരമാണ് അവർ നടത്തുന്നത്. അവരുടെ സംസാരത്തിനിടയിലെ മൗനങ്ങളിൽ ഭിത്തിയിലെ ക്ലാക്കിൽ നിന്നും ടിക്, ടിക് ശബ്ദം ഉയർന്നു കേൾക്കാം. മൗനത്തിന് അർത്ഥവും ആഴവും നൽകുന്നതിന്റെ ഭാഗമായാണ്. ക്ലോക്കിന്റെ ശബ്ദം അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ആരെയോ പ്രതീക്ഷിച്ചിരിക്കുന്ന കഥാപാത്രം വിദൂരതയിൽ നിന്നും ട്രെയിനിന്റെ ചൂളംവിളി ശബ്ദം കേൾക്കുന്നു. ഇവിടെ ട്രെയിനിന്റെ ചൂളംവിളി കാത്തിരിപ്പിന്റെ ആകാംഷയെ ശബ്ദസാന്നിദ്ധ്യത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുകയാണ്.

ആധുനിക സിനിമകൾ ദൃശ്യത്തോടൊപ്പം തന്നെ ശബ്ദത്തിന്റെ കൂടി സാന്നിദ്ധ്യമുള്ള കലാരൂപമാണ്. ജനൽപാളി തുറന്നടയുന്ന ശബ്ദം, ഒരു

ലോറി നിരങ്ങി വലിഞ്ഞ് കയറ്റം കയറുന്ന ശബ്ദം, വീശിയടിക്കുന്ന കൊടുംങ്കാറ്റിന്റെ ശബ്ദം, തിമിർത്തുപെയ്യുന്ന പേമാരിയുടെ ശബ്ദം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് സവിശേഷമായ ശബ്ദവ്യാപ്തിയോടെയാണ്. സിനിമയിലെ ശബ്ദാവതരണത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിൽ പശ്ചാത്തല സംഗീതത്തിനും നിയതമായ പ്രസക്തിയുണ്ട്. ശബ്ദത്തിന്റെ സാഹചര്യാനുസരണമുള്ള തീവ്രത അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യഭാഗത്തിന് സവിശേഷമായ സൗന്ദര്യവും അർത്ഥവ്യാപ്തിയും നൽകുന്നുണ്ട്.

കഥാവിഭജനം

നാടകവും സിനിമയും കഥകളെ ആവശ്യാനുസരണം വിഭജിച്ചാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. നാടകത്തിൽ രംഗ വിഭജനമാണ് നടത്തുന്നതെങ്കിൽ സിനിമയിൽ സീൻ തിരിച്ചുള്ള വിഭജനമാണ് നടത്തുന്നത്.

യവനിക അഥവ കർട്ടൻ ഉയർന്നതിനുശേഷം രംഗവേദിയിൽ തുടർച്ചയായി നടക്കുന്ന ക്രിയകളുടെ സമഗ്രതയാണ് സംഭവിക്കുന്നത്. യവനിക അഥവ കർട്ടൻ താഴുന്നിടം വരെ പ്രേക്ഷകൻ രംഗവേദി തുടർച്ചയായി കണ്ടുകൊണ്ടിരിക്കുകയാണ്. ഒരു പ്രാവശ്യം യവനിക ഉയരുന്നതിനും അത് താഴുന്നതിനുമിടയിൽ സംഭവിക്കുന്ന ക്രിയകളുടെ തുടർച്ചയായ സമഗ്രതയാണ് നാടകത്തിലെ ഒരു രംഗമെന്നു പറയുന്നത്. ഒരു നാടകത്തിൽ എത്ര രംഗം വേണമെന്ന് ഖണ്ഡിതമായി പറയാനാവില്ല. പ്രേക്ഷകന്റെ ആസ്വാദനാനുഭവത്തിന് കോട്ടം തട്ടാത്ത രീതിയിലാണ് ഓരോ നാടകത്തിലെയും രംഗവിഭജനം നടത്തുന്നത്.

ഒരു സ്ഥലത്ത് ഒരു സമയത്ത് തുടർച്ചയായി നടക്കുന്ന സംഭവങ്ങളാണ് സിനിമയിലെ ഒരു സീൻ. പലപ്പോഴും ഒന്നിലധികം ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങൾ (shots) ചേർത്തുവെച്ചാണ് ഒരു സീൻ (scene) സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. സിനിമയുടെ കഥാവിഭജനം ഈ അടിസ്ഥാനത്തിൽ സീനുകൾ തിരിച്ചാണ് നിർണ്ണയിക്കുന്നത്. സിനിമയിലെ ഒരു സംഭവമഗ്രതയെ അഥവാ ഒരു പൂർണ്ണ ആഖ്യാനഖണ്ഡത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് സീക്വൻസാണ്(sequence). സിനിമയിലെ ഒന്നോ അതിലധികമോ സീനുകൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്നതാണ് ഒരു സീക്വൻസ്. ഒരു സീക്വൻസിൽ വരുന്ന സംഭവങ്ങൾ തുടർച്ചയായ സീനുകളിൽ വരണമെന്നില്ല.

കഥാമേഖല

നാടകവും സിനിമയും അടിസ്ഥാനപരമായി കഥകളാണല്ലൊ പ്രാധാന്യത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. കഥയുടെ സ്വഭാവമനുസരിച്ച് ഈ കലാരൂപങ്ങൾക്ക് ഓരോ മേഖലകൾ കല്പിക്കാറുണ്ട്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ

മേഖല കല്പിക്കൽ കലാരൂപങ്ങളുടെ കഥാഖ്യാന സ്വഭാവവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണിരിക്കുന്നത്.

നാടകത്തിന്റെ അഥവ സിനിമയുടെ സൃഷ്ടിക്കായി തിരഞ്ഞെടുക്കുന്ന കഥയെ കുടുംബകഥ, പ്രണയകഥ, പ്രതികാരകഥ, സാമൂഹ്യവിമർശനം നടത്തുന്ന കഥ, ചരിത്രകഥ, ഏതെങ്കിലും കൃതികളിൽ നിന്നോ സംഭവത്തിൽ നിന്നോ സ്വീകരിച്ചകഥ, ജീവചരിത്രകഥ, നിയമവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട കഥ, കുറ്റാന്വേഷണകഥ എന്നെല്ലാം സ്വഭാവത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ തിരിക്കാവുന്നതാണ്. നായക പ്രാധാന്യമുള്ള കഥയെന്നും നായികാ പ്രാധാന്യമുള്ള കഥയെന്നും അഭിനേതാക്കളുടെ ലിംഗവ്യത്യാസത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയും നിർണ്ണയിക്കാവുന്നതാണ്. ഇതിലെ ഓരോ കഥയ്ക്കും സൂക്ഷ്മത്തിൽ സ്വഭാവവ്യത്യാസങ്ങൾ ഏറെയാണ്.

കുടുംബകഥ തന്നെ ഉദാഹരണമായെടുക്കാം. സമ്പന്നന്റെ കുടുംബം, ദരിദ്രന്റെ കുടുംബം, വിദ്യാസമ്പന്നന്റെ കുടുംബം, പാർശ്വവൽക്കരിക്കപ്പെട്ടവന്റെ കുടുംബം, മന്ത്രിയുടെ കുടുംബം, തൊഴിലാളിയുടെ കുടുംബം, കൊലപാതകിയുടെ കുടുംബം ഈ നിർണ്ണയം എങ്ങനെയുമാകാം. ഇവരുടെ പ്രശ്നങ്ങളാണ് അടുത്ത തരം തിരിക്കലിന് കാരണമാകുന്നത്. കുടുംബത്തിൽ നടക്കുന്ന പ്രശ്നങ്ങളാകാം, സമൂഹത്തിൽ നടക്കുന്ന പ്രശ്നങ്ങളാകാം, കഥാപാത്രത്തിന്റെ തന്നെ മനസിലെ പ്രശ്നങ്ങളാകാം. യഥാർത്ഥത്തിൽ കഥകളുടെ മേഖല വിപുലമാണ്. ഈ വിപുലമായ മേഖലകളിലെ കഥകളെ നാടകം അതിന്റെ ആഖ്യാനരീതിക്കനുസരിച്ച് രംഗവേദിയിലും സിനിമ ആ മാധ്യമത്തിന്റെ ആഖ്യാന സാധ്യതകൾ പ്രയോജനപ്പെടുത്തി തിരശീലയിലുമാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

കൃതി

സാഹിത്യരൂപത്തെ അതിന്റെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് വേർതിരിക്കാനാണ് genre എന്ന പദം ഉപയോഗിക്കുന്നത്. ആദ്യകാലങ്ങളിൽ കവിത, ഗദ്യകഥ, നാടകം എന്നിവയുടെ രൂപത്തെയാണ് genre എന്നു പരിഗണിച്ചിരുന്നത്. എന്നാലിന്ന് ഈ പദത്തിന് വിപുലമായ അർത്ഥമാണുള്ളത്. ഇതിഹാസം, ദുരന്തസംഭവം, രസകരമായ ആഖ്യായിക, ആക്ഷേപഹാസ്യം എന്ന വേർതിരിവിന് പര്യാപ്തമായ രീതിയിൽ ഉപയോഗിച്ചു തുടങ്ങി. ഒരു കൃതിയെ ആഖ്യാന സ്വഭാവത്തിന്റെയും പര്യവസാനത്തിന്റെയും അടിസ്ഥാനത്തിൽ ദുരന്തം (Tragedy) ഉല്ലാസം (Comedy) ആക്ഷേപഹാസ്യം (Satire) എന്നു തിരിക്കാറുണ്ട്.

ഒരു കൃതി ഇതിൽ ഏതെങ്കിലും ഒരു രൂപത്തിലൊ ഇവയുടെ സമന്വയത്തിലൂടെ/സമ്മിശ്രണത്തിലൂടെ രൂപപ്പെടുന്ന രീതിയിലോ ആണ് പൂർണ്ണമാകുന്നത്. നാടകത്തെയും സിനിമയെയും സംബന്ധിച്ച് നിശ്ചി

തമായ ദൈർഘ്യവും കൃത്യമായ പരിസമാപ്തിയും ആവശ്യമാണ്. അതുകൊണ്ട് കൃതിയുടെ രൂപീകരണത്തിൽ തന്നെ രചയിതാവ് ഇതിനെക്കുറിച്ച് പൂർണബോധവാനായിരിക്കും. നിശ്ചിത സമയദൈർഘ്യത്തിനുള്ളിൽ പൂർണമാകുന്ന കൃതിയെ ദുരന്തം, ഉല്ലാസം, ആക്ഷേപഹാസ്യം, ഭാഗികമായ ദുരന്തം, ഭാഗികമായ ഉല്ലാസം, ഭാഗികമായ ആക്ഷേപഹാസ്യം എന്നും ഇവയുടെ ഓരോന്നിന്റെയും ഓരോ അനുപാതത്തിലുള്ള സമന്വയത്തിലൂടെ പൂർണമാകുന്ന കൃതിയെന്നും നിർണ്ണയിക്കാവുന്നതാണ്.

കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സംഭാഷണത്തിലൂടെ ക്രമത്തിൽ വളരുന്ന രൂപമായിരിക്കും നാടകത്തിനുള്ളത്. സിനിമയിലാകുമ്പോൾ പശ്ചാത്തലവും ദൃശ്യങ്ങളും ചലനവുമെല്ലാം സമന്വയിപ്പിച്ച രൂപത്തോടൊപ്പമാണ് കഥ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഒരു കൃതിയുടെ അഥവാ കലയുടെ രൂപീകരണത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന മാധ്യമത്തിന്റെ സ്വഭാവം ഏറെ പ്രസക്തമായ ഘടകമാണ്.

സമന്വയസ്വഭാവം

നാടകവും സിനിമയും സമന്വയസ്വഭാവമുള്ള കലകളാണ്. പ്രമേയം, ഇതിവൃത്തം, കഥാപാത്രങ്ങൾ, സംഭാഷണം, ശബ്ദസൂചനകൾ, ദൃശ്യസൂചനകൾ, പശ്ചാത്തലം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം സമന്വയഭാവത്തോടെ മാധ്യമസ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് നാടകത്തിലും സിനിമയിലുമുണ്ട്. സംവിധായകൻ, അഭിനേതാക്കൾ, രംഗസജ്ജീകരണം നടത്തുന്നവർ എന്നിവരുടെ സമന്വയിച്ചുള്ള പ്രവർത്തനം നാടകത്തെയും സിനിമയെയും സംബന്ധിച്ച് ആ കലകൾ ആവശ്യപ്പെടുന്ന രീതിയിൽ നടക്കുന്നു. ഈ കലകളുടെ അഭിനേതാക്കൾ ഒന്നിലധികം പേരാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ അഭിനയത്തിൽ സമന്വയസ്വഭാവം ഒഴിവാക്കാനാവാത്ത ഒന്നാണ്. ഒരു രംഗവേദിയിൽ വരുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ എല്ലാം ഏകകാലികമായി സമന്വയിപ്പിച്ചാണ് അഭിനയപ്രകടനംനിർവ്വഹിക്കുന്നത്. സിനിമ അതിന്റെ രൂപീകരണത്തിൽ തന്നെ സമന്വയസ്വഭാവം പുലർത്തുന്നുണ്ട്. സംവിധായകൻ ,ക്യാമറാമാൻ, അഭിനേതാക്കൾ, എഡിറ്റർ, സംഗീതസംവിധായകൻ തുടങ്ങിയവരുടെ സമന്വയിച്ചുള്ള പ്രവർത്തനമാണ് ചലച്ചിത്രത്തിന് നിയതരൂപം നൽകുന്നത്. അടിസ്ഥാനപരമായി നാടകന്റെ അവതരണത്തിലും സിനിമയുടെ രൂപീകരണത്തിലും സംഭവിക്കുന്ന സംഘടിതമായ പ്രവർത്തനം കഥാമാധ്യമത്തിനനുസരിച്ച് ഭിന്നമാണ്.

3. നാടകവും തിരക്കഥയും

മികച്ച അവതരണ കലകൾക്ക് മുൻകൂട്ടി എഴുതിതയ്യാറാക്കിയ ഒരു പാഠം (Text) ആവശ്യമാണ്. നാടകത്തിന്റെ പാഠത്തെ നാടകമെന്നുതന്നെയാണ് വ്യവഹരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ ചലച്ചതച്ചിത്രത്തിന്റെ പാഠത്തെ തിരക്കഥയെന്നാണ് പറയുന്നത്. അടിസ്ഥാനപരമായി നാടകപാഠവും ചലച്ചിത്രപാഠവും തമ്മിൽ വ്യത്യാസമുണ്ട്. ഈ വ്യത്യാസം കലാരൂപങ്ങളായ നാടകത്തിന്റെയും സിനിമയുടെയും ആഖ്യാനസ്വഭാവവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതാണ്.

നാടകപാഠത്തിലൂടെയും തിരക്കഥയിലൂടെയും സാധ്യമാകുന്നത് ആശയവിനിമയമാണ്. ലിഖിതഭാഷയുടെ അർത്ഥവ്യഞ്ജകശക്തിയെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയാണ് ഈ പാഠങ്ങളുടെ അർത്ഥസൃഷ്ടി. മാധ്യമത്തിന്റെ അടിസ്ഥാന സ്വഭാവങ്ങൾ ഈ സാഹിത്യരൂപങ്ങളുടെ ആശയസൃഷ്ടിയെയും സ്വാധീനിക്കുന്നു. എഴുത്തുകാരൻ സവിശേഷമായ പ്രതിഭകൊണ്ട് അമൂർത്തമായ ആശയത്തെ മസ്തിഷ്കത്തിന്റെ സഹായത്തോടെ സംസ്കരിച്ചെടുത്ത് ഭാഷയിലൂടെ മാധ്യമീകരിച്ചെഴുതുന്ന രൂപമാണ് ഈ പാഠങ്ങൾ.

എഴുത്തുകാരന്റെ സവിശേഷമായ പ്രതിഭയെന്ന വാക്ക് അല്പം വിശദീകരണത്തിന് വിധേയമാക്കേണ്ടതുണ്ട്. യഥാർത്ഥത്തിൽ മനുഷ്യബുദ്ധി ഭൂതം, ഭാവി, വർത്തമാനം, സാങ്കല്പികം തുടങ്ങിയ കാലങ്ങളിലൂടെയെല്ലാം വ്യാപരിക്കുന്നതാണ്. കഴിഞ്ഞകാലത്തെ ഔചിത്യ പൂർവം ഓർത്തുവയ്ക്കുക, വർത്തമാനകാലത്തെ ശരിയായും അനായാസവും ഗ്രഹിക്കുക, ഭാവിയിലേയ്ക്ക് കടന്നുചെന്ന് വസ്തുതകളെ കാണുക, സാങ്കല്പിക കാലത്തെ വിശ്വസനീയതയോടെ കല്പിച്ചെടുക്കുക-ഈ കാലങ്ങളിലെല്ലാം സഞ്ചരിക്കുന്ന പ്രജ്ഞയുടെ സവിശേഷപ്രവർത്തനമാണ് പ്രതിഭാവിലാസത്തിന് ആധാരം.

അടിസ്ഥാനപരമായി നാടകരചയിതാവ് നാടകത്തെപറ്റിയും തിരക്കഥാരചയിതാവ് സിനിമയെപറ്റിയും അറിഞ്ഞിരിക്കണം. വികാരങ്ങളുടെ/ അഥവ കഥയുടെ ലിഖിത രൂപത്തിലുള്ള പാഠമാണ് സൃഷ്ടിക്കുന്നതെന്ന അറിവും ഇവർക്ക് ഉണ്ടായിരിക്കണം. എഴുത്തുകാരനെ ഒരു പാഠത്തിന്റെ

രൂപീകരണത്തിലേയ്ക്കു നയിക്കുന്ന അവസ്ഥ പല ഘടകങ്ങളെ ആശ്ര യിച്ചാണിരിക്കുന്നത്. അതുപോലെ പൂർണ്ണമായ ഒരു പാഠത്തിൽ ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളും ഏറെയാണ്. ഇവയെപ്പറ്റിയെല്ലാമുള്ള അറിവ് പാഠങ്ങളെ പറ്റിയുള്ള വിശകലനത്തിൽ പ്രധാനമാണ്.

രചനയെ സ്വാധീനിക്കുന്ന ഘടകങ്ങൾ–

ഒരാൾ എങ്ങനെ നാടകം അഥവ തിരക്കഥ എഴുതുന്നു എന്ന ചോദ്യ ത്തിന് ഒറ്റവാക്കിൽ ഉത്തരം പറയുവാൻ കഴിയില്ല. കൃതി രചിക്കണമെന്ന ആഗ്രഹത്തോടൊപ്പം സംഭവിക്കുന്ന കുറെയധികം അമൂർത്തവും മൂർത്ത വുമായ പ്രവർത്തനങ്ങളുടെ ഫലമായിട്ടാണ് പാഠം രൂപപ്പെടുന്നത്. അവ എന്തെല്ലാമാണെന്ന് സാമാന്യമായി ചുവടെ വ്യക്തമാക്കുന്നു.

- രചയിതാവിന്റെ മനസ്
- മനോഭാവം
- അറിവ്
- ഭാവന
- സർഗാത്മകത
- പാഠബോധം
- രചനരീതി

ഈ ഓരോ ഘടകങ്ങളും രചയിതാവിനെ എങ്ങനെയാണ് സ്വാധീ നിക്കുന്നതെന്ന് വിശകലനം ചെയ്തു നോക്കാം.

രചയിതാവിന്റെ മനസ് –

എഴുത്തുകാരന്റെ മനസിന് സവിശേഷമായ ഒരവസ്ഥയാണുള്ളത്. വികാരങ്ങൾ സാങ്കല്പികമായി ഉൾക്കൊള്ളാനും അതിനെ ആവിഷ്ക രിക്കുവാനും എഴുത്തുകാരന്റെ മനസിന് കഴിയുന്നു. അമൂർത്തമായ മന സിന് പല അടരുകൾ തന്നെയുണ്ട്. ബോധമനസ്, അബോധമനസ്, ഉപ ബോധമനസ് എന്നിവയാണവ. മനുഷ്യന്റെ എല്ലാ പ്രവർത്തനങ്ങളെയും ബോധമനസിനെയും സ്വാധീനിക്കുവാനും ഒരു പരിധിവരെ നിയന്ത്രി ക്കാനും ഉപബോധമനസിന് കഴിയുന്നു (subconscious mind). രചനയുടെ വേളയിൽ കല്പിച്ചെടുത്ത ആശയങ്ങളാണ് ഭാഷയിലൂടെ ആവിഷ്കരി ക്കുന്നത്. ഇങ്ങനെ കല്പിച്ചെടുത്ത ആശയങ്ങൾ മനുഷ്യജീവിത വ്യവ ഹാരങ്ങളുടെ സമഗ്രതയാണ്. ഇവയെ രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിലും ക്രമീക രിക്കുന്നതിലും രചയിതാവിന്റെ ബോധമനസിനെ ഉപബോധമനസ് പ്രചോദിപ്പിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കും. അബോധമനസിലെ മൃഗീയവാസനകളും നിയമരഹിതമായ ചിന്തകളുമെല്ലാം സഞ്ചരിച്ച് ഉപബോധമനസിലേയ്ക്ക് വരുകയും അതിനെ കൃതിയിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന അവസ്ഥകളുമായി സമ ന്വയിപ്പിക്കാൻ പാകത്തിന് ബോധമനസിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുകയും

ചെയ്യുന്ന സവിശേഷമായൊരവസ്ഥ രചനാവേളയിൽ സംഭവിക്കുന്നു. ഇതിന് നിയമപരമായ ഒരു തോത് നിർണ്ണയിക്കുക അസാധ്യമാണ്.

തിരക്കഥയും നാടകവും രചിക്കുന്നവർ മനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെ കലാപരമായ പുനഃസൃഷ്ടിയാണ് നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ മനുഷ്യജീവിതവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട വികാരസൃഷ്ടിക്കാണ് ഈ കൃതികളിൽ പ്രാധാന്യം ലഭിക്കുന്നത്.

മനോഭാവം -

മനോഭാവം ഓരോ രചയിതാവിനേയും ആശ്രയിച്ച് പ്രതിജനഭിന്നമായിരിക്കുന്ന ഒന്നാണ്. രചിക്കുന്ന കൃതിയോടുള്ള മനോഭാവം. ആ കൃതിയിലൂടെ വിനിമയം ചെയ്യുന്ന ആശയത്തോട്/കഥയോടുള്ള മനോഭാവം, കൃതി വായിക്കുന്നവരോടുള്ള മനോഭാവം, കൃതിയിൽ നിന്നും രചയിതാവ് എന്തു പ്രതീക്ഷിക്കുന്നു എന്നുള്ള മനോഭാവം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം രചനയെ സ്വാധീനിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളാണ്. രചയിതാവിന്റെ മനോഭാവ ഫലമായാണ് കൃതി ശുഭപര്യവസായിയോ ദുരന്തപര്യവസായിയോ ആകുന്നത്. കഥ അവതരിപ്പിക്കാൻ വേണ്ടി കഥാപാത്രങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിലും അവരുടെ ശരീരഭാഷയും സംഭാഷണവും രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിലും രചയിതാവിന്റെ മനോഭാവത്തിന് നിർണ്ണായക സ്ഥാനമാണുള്ളത്. അവതരണ കലയോടുള്ള മനോഭാവം അതിന്റെ സാഹിത്യകൃതിയുടെ രൂപീകരണത്തെ ശക്തമായി സ്വാധീനിക്കുന്ന ഘടകമാണ്. മനോഭാവം രചയിതാവിന്റെ മനസിൽ സ്വയം രൂപപ്പെടുന്നതും മറ്റാരുടെയെങ്കിലും സ്വാധീനഫലമായി സംഭവിക്കുന്നതുമാകാം.

അറിവ്-

രചയിതാവിന്റെ അറിവെന്നതിന് ആർത്ഥിക വിസ്തൃതിയുണ്ട്. രചിക്കുന്ന കൃതിയെപ്പറ്റിയുള്ള അറിവ്, ആ കൃതി രൂപാന്തരപ്പെട്ട് കലയാകുന്നതിനെപ്പറ്റിയുള്ള അറിവ്, കലാരൂപത്തിന്റെ അവതരണം നിർവ്വഹിക്കുന്ന സംവിധായകനെയും നടീനടൻമാരെയും പറ്റിയുള്ള അറിവ്, കൃതി വായിക്കുന്നവരെപ്പറ്റിയുള്ള അറിവ് തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ഈ മേഖലയിൽ പ്രസക്തമാണ്.

ഭാവന -

എല്ലാ സാഹിത്യകൃതികളുടെയും കലാരൂപങ്ങളുടെയും രൂപീകരണത്തിൽ ഭാവനയ്ക്കുള്ള സ്ഥാനം നിർണ്ണായകമാണ്. ഭാവനയുള്ള മനുഷ്യനു മാത്രമെ കൃതികൾ രചിക്കുവാനും ആസ്വദിക്കുവാനും കഴിയുകയുള്ളൂ. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഭാവന മസ്തിഷ്കത്തിന്റെ സവിശേഷമായൊരു മസിലാണെന്ന് പറയാം. ഇതിനെ വിനിയോഗിക്കുന്നതനുസരിച്ച്

അതിന്റെ പ്രവർത്തനവും സജീവമായി സംഭവിക്കുന്നു. ഒരു സാഹിത്യ കൃതിയുടെ രചനയിൽ സംഭവങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുവാനും ഈ സംഭവ ങ്ങളെ പരസ്പരം ബന്ധിപ്പിക്കുവാൻ പ്രാപ്തരായ കഥാപാത്രങ്ങളെ കല്പിച്ചെടുക്കുവാനും ഭാവനയ്ക്ക് കഴിയുന്നു. ഭാവനയുടെ ഫലമായി തന്നെയാണ് രചയിതാവിന് സവിശേഷ രീതിയിൽ ബന്ധപ്പെട്ടു നിൽക്കുന്ന ഭാഷ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ കഴിയുന്നത്. നാടകം സൃഷ്ടിക്കു വാൻ കഴിയുന്ന ഭാവനയും തിരക്കഥ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ പര്യാപ്തമായ ഭാവനയും ഭിന്നമാണ്. കാരണം ഈ സാഹിത്യപാഠങ്ങൾ അർത്ഥസൃ ഷ്ടിയും വിനിമയവും നിർവ്വഹിക്കുന്നത് അതാതിന്റേതായ രീതിയിലാണ്.

സർഗാത്മകത–

എല്ലാ സർഗാത്മക രചനകൾക്കും എന്നതുപോലെ നാടകത്തി ന്റെയും തിരക്കഥയുടെയും രചനയ്ക്ക് സർഗാത്മകത ആവശ്യമാണ്. അപൂർവ്വമായ അവസ്ഥകളും അന്തരീക്ഷങ്ങളും കല്പ്പിച്ചെടുത്ത് പുതു മയോടെ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കാൻ പര്യാപ്തമായ പ്രതിഭതന്നെയാണ് സർഗാ ത്മകത. ജന്മസിദ്ധമായി രചയിതാവിന് ലഭിക്കുന്ന സർഗാത്മകതയെ അഭ്യാസം കൊണ്ടും പരിശ്രമം കൊണ്ടും വളർത്തിയെടുക്കാവുന്നതാണ്. മനുഷ്യ ബുദ്ധിയുടെ ഏറ്റവും തീക്ഷ്ണവും ശക്തവുമായ പ്രവർത്തന മാണ് സർഗാത്മകത. രചനയുമായി ബന്ധിപ്പിച്ച് വിലയിരുത്തുമ്പോൾ പുത്തൻ അവസ്ഥകളും അന്തരീക്ഷങ്ങളും സൃഷ്ടിച്ചെടുത്ത് ആവിഷ്ക്ക രിക്കുന്നതാണിത്. ഒരുപാട് നാടകങ്ങളും തിരക്കഥകളും സൃഷ്ടിച്ചുക ഴിഞ്ഞു. എന്നിട്ടും പുതിയതെന്ന് സൃഷ്ടിക്കുമ്പോൾ മുമ്പ് സൃഷ്ടിച്ചവ യിൽ നിന്ന് തികച്ചും ഭിന്നമായി നിൽക്കുന്നതിന് കാരണം സർഗാത്മക തയുടെ കാലാനുസൃതമായ പ്രവർത്തനമാണ്.

പാഠബോധം–

ഇവിടെ നാടകപാഠത്തെയും തിരക്കഥയെയും സംബന്ധിച്ച അറിവി നാണ് പ്രസക്തി. നാടകരചയിതാവിനാവശ്യം നാടകബോധവും തിര ക്കഥാരചയിതാവിനാവശ്യം തിരക്കഥാ ബോധവുമാണ്. ഒരു കഥയെ രംഗ ങ്ങൾ തിരിച്ച് കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെയും അവരുടെ സംഭാഷണത്തിലൂ ടെയും ഏറ്റവും വിശ്വസനീയവും തീക്ഷ്ണവുമായ രീതിയിൽ ഭാഷയി ലൂടെ ആധികാരികമായി രംഗവേദിയിൽഅവതരിപ്പിക്കാൻ പാകത്തിന് രേഖപ്പെടുത്തുവാനുള്ള അറിവാണ് നാടകത്തെ സംബന്ധിച്ച പാഠബോ ധമെന്ന് സാമാന്യമായി പറയാം. കഥയെ സീനുകൾ തിരിച്ച് കഥാപാ ത്രങ്ങളിലൂടെയും ദൃശ്യശബ്ദസൂചനകളുടെ സാധ്യതകളിലൂടെയും ഏറ്റവും വിശ്വസനീയവും യുക്തവുമായ രീതിയിൽ ഭാഷയിലൂടെ രേഖ പ്പെടുത്തി അവതരിപ്പിക്കാനുള്ള അറിവാണ് തിരക്കഥയെ സംബന്ധിച്ച

പാഠബോധമെന്ന് സാമാന്യമായി പറയും. കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ രീതി, കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ ഘടന, സംഘട്ടനങ്ങളുടെ സൃഷ്ടി, മൂർദ്ധന്യത്തിന്റെ കൃത്യമായ അവതരണം വികാരങ്ങളുടെ ക്രമവും ശക്തവുമായ അവതരണം തുടങ്ങിയവയെപ്പറ്റിയെല്ലാം രചയിതാക്കൾ അറിഞ്ഞിരിക്കേണ്ടതും പാഠബോധത്തെ സംബന്ധിച്ച് പ്രസക്തമാണ്.

രചനാരീതി

നാടകത്തിന്റെ രചനാരീതി, തിരക്കഥയുടെ രചനാരീതി എന്നു പറയുമ്പോൾത്തന്നെ ഇരു മാധ്യമങ്ങളും പുലർത്തുന്ന രചനാവ്യത്യാസം മനസിലാക്കാവുന്നതാണ്. ഓരോ രചയിതാവിനും ഓരോ രചനാരീതിയാണുള്ളത്. അതുപോലെ ഓരോ പാഠത്തിനും അതിന്റെ ആശയാവതരണ സ്വഭാവത്തിനും ആഖ്യാനരീതിയുമനുസരിച്ച് ഓരോ രീതിയാണുള്ളത്. ഭാരതീയരുടെ രീതിയും പശ്ചാതൃരുടെ style ഉം തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസത്തെക്കുറിച്ച് ഡോ. എസ്. കെ. ഡേ പറയുന്നു. The Riti is not, like the style, the expression of poetic individuality as is generally understood by Western Criticism, but it is merely the outward presentation of its beauty called forth by a harmonious combination of more or less fixed literary excellances......

ഭാരതീയ കാവ്യ ശാസ്ത്രത്തിൽ നിശ്ചിതങ്ങളായ ചില ഗുണങ്ങളെ ആധാരമാക്കി കൈവിരലിലെണ്ണാവുന്ന രീതികളെ നിർണ്ണയിച്ചിട്ടുള്ളൂ. Style is the man" എന്ന നിർവചനത്തിൽ തന്നെ പശ്ചാതൃരെ സംബന്ധിച്ച് style എത്രയെന്ന് നിർണ്ണയിക്കാൻ കഴിയില്ല. നാടകത്തെയും തിരക്കഥയെയും സംബന്ധിച്ചുള്ള വിശകലനത്തിൽ രീതിയെപ്പറ്റി ചർച്ചചെയ്യുമ്പോൾ പൗരസ്ത്യവും പാശ്ചാത്യവുമായ വിലയിരുത്തലുകൾക്ക് പ്രസക്തിയുണ്ട്. ഷേക്സ്പിയറുടെയും ഇബ്സന്റെയും ടോൾസ്റ്റോയിയുടെയും ചെക്കോവിന്റെയും കാളിദാസന്റെയും ഭാസന്റെയും എൻ. എൻ. പിള്ളയുടെയും ജി. ശങ്കരപിള്ളയുടെയും തോപ്പിൽ ഭാസിയുടെയുമെല്ലാം നാടകങ്ങൾ വിലയിരുത്തിയാൽ രചനാരീതിയുടെ വ്യാപ്തിയും വ്യത്യസ്തതയും മനസിലാക്കാവുന്നതാണ്. സെർഗി ഐസൻസ്റ്റെന്റെയും, ഇൻഗ്മർ ബർഗ്മാന്റെയും, അകിറ കുറോസാവയുടെയും ആൽഫ്രഡ് ഹിച്ച്കോക്കിന്റെയും എം. ടി. വാസുദേവൻ നായരുടേയും അടൂർഗോപാലകൃഷ്ണന്റെയും പി. പത്മരാജന്റെയുമെല്ലാം തിരക്കഥകൾ പരിശോധിച്ചാൽ അവയുടെ സ്വഭാവവ്യത്യസ്തതയും രീതിയും കാണുവാൻ കഴിയും.

നാടകപാഠവും തിരക്കഥയും

നാടകവും തിരക്കഥയും തമ്മിലുള്ള രൂപവ്യത്യാസവും ആഖ്യാനഭിന്നതയും മനസിലാക്കുന്നതിന് എം. ടി. വാസുദേവൻ നായരുടെ ഗോപു

രനടയിൽ എന്ന നാടകത്തിന്റെ അവസാനഭാഗവും നിർമ്മാല്യമെന്ന തിരക്കഥയുടെ അവസാന ഭാഗവും ചുവടെ ചേർക്കുന്നു.

നാടകം

വൃദ്ധ: എന്നാൽ കേട്ടോ (കൃത്രിമ സ്വരത്തിൽ) അവനുണ്ടോ? എന്റെ മകൻ ജീവനോടെ ഇരിപ്പുണ്ടോ?

നരൻ: അറിയാതാണോ വന്നത്? ഉണ്ടെന്നു വെയ്ക്കുക. എന്നാൽ?

വൃദ്ധ: ഉണ്ടെങ്കിൽ... ഉണ്ടെങ്കിൽ അവന്റെ വഴി കണ്ടു പിടിക്കണം. അവന്റടുത്ത് എന്നെ എത്തിക്കണം. തെണ്ടി നടന്നു എനിക്ക് വയ്യ തമ്പുരാനേ, (ഇപ്പോൾ തന്റെ പ്രകടനം എങ്ങിനെയെന്ന മട്ടിൽ മറ്റുള്ളവരെ ഒന്നു നോക്കുന്നു.)

നരൻ: അതു മതിയോ? അവന്റെ മുമ്പിലെത്തിയാൽ അവൻ പറഞ്ഞാലോ! സ്ത്രീയേ എനിക്കും നിനക്കും തമ്മിലൊരു ബന്ധവുമില്ല എന്ന്.

വൃദ്ധ: (സംശയിക്കുന്നു) അവൻ അങ്ങനെയൊക്കെ പറയും അതിലപ്പുറം പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. പക്ഷേ അവനുണ്ടോ?

നരൻ: (ഒരു നിമിഷം ആലോചിച്ച്) അവനില്ലങ്കിലോ?

വൃദ്ധ: (വിജയഭാവത്തിൽ ചിരിച്ച്) അങ്ങനെ ചോദിക്ക്. അതിന് മറുപടി ഞാൻ വെച്ചിട്ടുണ്ട്. ഇല്ലെങ്കിലോ? (ഉറപ്പിച്ച്) അഗതികൾക്കുള്ള പെൻഷൻ തരണം. അതിന്നപേക്ഷിക്കാൻ അവൻ ചത്തെന്ന രേഖയും തരണം. (നരൻ ചിന്താമഗ്നനാവുന്നു)

നരൻ: അവൻ... ജീവിച്ചിരിപ്പുണ്ടെന്നറിയുന്നതോ മരിച്ചെന്നറിയുന്നതോ ആശ്വാസം? (വൃദ്ധ പരുങ്ങുന്നു)

നരൻ: ഉത്തരം?

വൃദ്ധ: അങ്ങനെ ചോദിച്ചാൽ പ്രയാസം. അതപ്പോതോന്നും.

നരൻ: എപ്പോഴായാലും പറയണം. പറയേണ്ടി വരും.

രോഗി: തമ്പുരാന്റെ മുമ്പിലാണ് നിൽക്കുന്നതെന്ന് കരുതി പട്ടാങ്ങമായി പറ.

വൃദ്ധ: അങ്ങനെ ചോദിക്കരുത്.

നരൻ: ചോദ്യം വരും.

യുവതി: നാട്ടുമൊറയ്ക്കു വേണ്ടി വറയേണ്ട സത്യം സത്യമായിട്ട് പറ. (വൃദ്ധ അമ്പരക്കുന്നു,) (എല്ലാവരും ചേർന്ന് ഒരേ സ്വരത്തിൽ) പറയണം. പറയണം സത്യം പറയണം. സത്യം പറയണം.

വൃദ്ധ: (അവർ തന്നെ പരിഹസിക്കുകയാണെന്ന് കണ്ട് നിയന്ത്രിണം വിട്ട്) എന്നാൽ കേട്ടോ? (വൃദ്ധ ഹിസ്റ്റീരിയായുടെ അടുത്തെത്തുന്നു.) എന്നാൽ കേട്ടോ, (നെഞ്ചത്തടിച്ച് ദൈന്യത്തിൽ) എവിടെപ്പോയി തമ്പുരാനേ എന്റെ വാക്കുകൾ (കിതയ്ക്കുന്നു.)

കേട്ടോ. അവൻ ചത്തെന്നറിഞ്ഞാൽ എനിക്ക് സമാധാനമായി. എനിക്ക് അഗതിയാണെന്ന രേഖ കിട്ടും. വയസ്സുകാലത്ത് ഒരു ഭാഗത്തിരിക്കാം. (തളർന്ന് പതുക്കെ) പിന്നെ...ഞാൻ തമ്പുരാനെ ജപിക്കാം.

നരൻ: (പതിഞ്ഞ, പക്ഷേ മുഴങ്ങുന്ന ശബ്ദത്തിൽ) ഒരിക്കൽ കൂടി അതാ വർത്തിക്കൂ സ്ത്രീയേ നിന്റെ വാക്കുകൾ ഒരിക്കൽകൂടി. (വൃദ്ധ നടുങ്ങുന്നു)

വൃദ്ധ: അവന്റെ ശബ്ദംപോലെ. അതുകേട്ടാൽ ഉള്ളു വിറയ്ക്കുമായിരുന്നു. ഇനി പറയാൻ വയ്യ. ഇനി പറയാൻ വയ്യ.

കാവൽ: കളി നടക്കട്ടെ. കളി നടക്കട്ടെ.

വൃദ്ധ: ഇപ്പോൾ കളിയല്ല. എന്റെ നെഞ്ച് പിടയ്ക്കുന്നു.

യുവതി: (അടുത്തുകൊണ്ട്)എനിക്ക്വിശക്കുന്നു.(നരൻ ഞെട്ടുന്നു) എനിക്ക് വിശക്കുന്നു. ഇതുവരെ ഞാൻ മറക്കാൻ നോക്കി. എനിക്ക് വിശക്കുന്നു. എനിക്ക് ഭക്ഷണം താ.

രോഗി: (അടുക്കുന്നു) എന്റെ നേർച്ചക്കാശ് താ. അതുകൊണ്ട് ഒന്നും നേടാനില്ല. എന്നാലും, എന്റെ നേർച്ചക്കാശ് താ.

മുതലാളി: (മുമ്പോട്ട്) എന്റെ പിച്ചാത്തി തിരിച്ചുതാ. ജയിലറയിലെ രാത്രി തിരിച്ചുതാ.

വൃദ്ധ: എന്റെ രേഖ താ. (നരൻ നടുങ്ങുന്നു. ചുറ്റും വിചിത്രമായ വെളിച്ചം. ചുറ്റും കൂടി നിൽക്കുന്നവർ പുറംഭാഗങ്ങളിൽ തുടക്കത്തിൽ നിഴലുകൾ പോലെ നിന്നവരും നരബലി നടത്തുന്ന കാപാലികരെപ്പോലെ ചുവടുവെച്ചടുക്കുന്നു, പിൻവാങ്ങുന്നു കൂടുതൽ അടുക്കുന്നു. പേടിപ്പെടുത്തുന്ന കാൽവെപ്പുകൾ ഇടയ്ക്കിടെ, നരന്റെ നേർക്ക് കൈകൾ നീണ്ടു വരുന്നു. നടുങ്ങി നിൽക്കുന്ന നരന്റെ കൈയ്യിൽ നിന്ന് കാവൽക്കാരൻ ചാട്ട തിരിച്ചു വാങ്ങുന്നു. അയാൾ ഒരുവശത്തേക്ക് മാറി ഇരുട്ടിൽനിന്ന് നരമേധം പോലത്തെ ചടങ്ങുകൾ കണ്ട് ചാട്ട ചുഴറ്റി അടിക്കുന്നു വായുവിൽ. നരൻ പരിചയമില്ലാത്ത, പ്രതീക്ഷിക്കാത്ത ഈ ഭാവപകർച്ചയിൽ ചുറ്റുമുള്ള ഓരോരുത്തരെയും നോക്കി നിസ്സഹായനാകുന്നു.)

നരൻ: (കാവൽക്കാരനെ ചൂണ്ടി) എന്നെ നോക്കൂ. എന്റെ കണ്ണുകളിൽ നോക്കൂ. (കാവൽക്കാരൻ പൊട്ടിച്ചിരിക്കുന്നു.)

നരൻ: (ഓരോരുത്തരെ ചൂണ്ടി) എന്നെ അറിയില്ലേ? എന്നെ അറിയില്ലേ? എന്നെ അറിയില്ലേ? എന്നെ അറിയില്ലേ? (അവർ അയാളുടെ ദേഹത്തിൽ കൈവെയ്ക്കുന്നു. കൈ പിൻവലിക്കുന്നു. വീണ്ടും കൈകൾ അയാളെ വളയുന്നു. കൈകൾ വസ്ത്രം പിച്ചിച്ചീന്തുന്നു.)

നരൻ: അരുത്. അരുത്. അരുത്. (കുറെക്കൂടി ഉച്ചത്തിൽ) അരുത്!

നരൻ: (ബഹളങ്ങൾക്ക് മീതെ) നിങ്ങൾ ചെയ്യുന്നതെന്താണെന്ന് നിങ്ങൾക്കറിയില്ല. (ഒരു തോറ്റം പോലെ കളി നടക്കട്ടെ. കളിനടക്കട്ടെ. വികൃതമായ ശബ്ദങ്ങൾക്കിടയിൽനിന്ന്)

നരൻ: ഞാനാണ് ഞാനാണ്.
കളി നടക്കട്ടെ. കളി നടക്കട്ടെ!! അരുത് അരുത്! (കെട്ടു മറിഞ്ഞ രൂപങ്ങൾ. വ്യക്തമല്ലാത്ത ചലനങ്ങൾ. നരനെ പിച്ചിച്ചീന്തുകയാണെന്നും തോന്നും. രോഗിയുടെ വടി പൊങ്ങുകയും അയാളുടെ ദേഹത്ത് താഴുകയും ചെയ്യുന്നു. ചാട്ട ചുറ്റിലും പുളയുന്നു. വൃദ്ധ തകരപ്പാട്ട നരന്റെ ശിരസ്സിൽ അടിച്ചു താഴ്ത്തുന്നു. വികൃതമായ ശബ്ദങ്ങളിലൂടെ താളാത്മകമായ ചലനങ്ങളിലൂടെയും വായ്ത്താരികളിലൂടെയും ഒരു നരമേധം നടക്കുന്നു എന്ന പ്രതീതിയുണ്ടാവുമ്പോൾ രംഗം പൂർണ്ണമായി ഇരുളുന്നു. ഇരുട്ട്. ഇരുട്ടിൽ നിഴലുകൾ വികൃതമായി ചിരിക്കുന്നു. പ്രേക്ഷകർക്ക് ഒന്നും വ്യക്തമാവുന്നില്ല. താളവുംവായ്ത്താരിയും തുടരുന്നു. പശ്ചാത്തലത്തിൽ വികൃതമായ, താളം തെറ്റിയ വായ്ത്താരികൾ:) ശിവഹരി ശിവഹരി ഹരിഹരി ഹരി ഹരി ശിവ ഹരി ഹലേ ലുയ്യാ കോറസ്സ് നിശ്ശബ്ദമാവുനനു. പശ്ചാത്തലത്തിൽ മണി നാദം, നനുത്ത ഭജനഗാനം ലോലമായ പ്രഭാതരശ്മപോലെ ഒഴുകിവരുന്നു. അത് വികസിക്കുമ്പോൾ രംഗത്ത് വെളിച്ചംപരക്കുന്നു. (മറിഞ്ഞു കിടന്ന പീഠങ്ങൾ, ഭണ്ഡാരപ്പെട്ടി, വിളക്കുകാൽ, നരൻ കോട്ടമതിലിനോട് ചേർന്ന് ചാഞ്ഞു കിടക്കുന്നു. ഒറ്റനോട്ടത്തിൽ ചനലമില്ലെന്ന് തോന്നും. കൂടുതൽ വെളിച്ചം പരക്കുന്നു.) (അപ്പോൾ ഇളം പ്രായത്തിലുള്ള ഒരു കുഞ്ഞ് പ്രവേശിക്കുന്നു.)

കുട്ടി: ഹേയ്.

നരൻ: നീ വന്നോ (കുട്ടി സംശയിക്കുന്നു) (നരൻ എഴുന്നേറ്റ് പ്രയാസപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു.)

നരൻ: വാ നിനക്കായി കരുതിവെച്ചതാണിത്. (ഭാണ്ഡത്തിൽ നിന്ന് ഓരോന്നായി പുറത്തെടുക്കുന്നു. ചെങ്കോൽ, ഒരു കിരീടം.) (കുട്ടി അടുത്തു വന്നു സംശയിച്ച് നിൽക്കുന്നു.) ഇതു നിനക്കാണ്. (കുട്ടി ചെങ്കോൽ വാങ്ങുന്നു. കിരീടം കൗതുകത്തോടെ വാങ്ങി തിരിച്ചും മറിച്ചും നോക്കുന്നു. തലയിൽ വെയ്ക്കുന്നു.) (നിനക്കാണ്-ഒരു കളിക്കോപ്പ്.) (കുട്ടി ഒരു വിനോദം പോലെ ശിരസ്സിൽ വെയ്ക്കുന്നു. നരൻ വീണ്ടും കിടക്കുമ്പോൾ പിറുപിറുക്കുന്നു. വെറും കളിക്കോപ്പ് മംഗളവാദ്യങ്ങൾ പശ്ചാത്തലത്തിൽ.)

തിരക്കഥ

പുറത്തുകടക്കുന്ന അയാളുടെ കാലടികളിൽ അകലെനിന്നുള്ള മേളം ആരംഭിക്കുന്നു. നേരത്തേ, വിജിഗീഷുവായി വന്ന അതേ വഴിയിലൂടെ —

അയാൾക്കെതിരെ ശ്രമക്കാർ, കാഴ്ചക്കാർ, ബലൂൺവില്പനക്കാർ— കടന്നുപോകുന്ന പലരും നിൽക്കാതെ സംസാരിക്കുന്നു.

ഒരാൾ: നേരമായില്ലേ വെളിച്ചപ്പാടേ? അയാൾ മന്ദഹസിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. പിന്നെയും നടക്കുന്നു.

മറ്റൊരാൾ : വെളിച്ചപ്പാടേ, പൊടിപൊടിക്കണം. പിന്നെയും നടക്കുന്നു.

ഒരു വൃദ്ധൻ: വെളിച്ചപ്പാട് ഒരാളുടെ ശ്രമംകൊണ്ടുതന്യാണെ എല്ലാം ഒത്തുവന്നത് —നാട്ടാർക്ക് മുഴോൻ അറിയാം.
അതിനും അയാൾ മന്ദഹസിക്കുന്നു.അയാൾ കുളക്കരിയിലെത്തി നില്ക്കുന്നു.

കടവിൽനിന്ന് കാലും മുഖവും കഴുകി കയറിവരുന്നവർ:
താലം കൊളുത്താറായല്ലോ വെളിച്ചപ്പാടേ!

വെളിച്ചപ്പാട്: ഹും! മേളം പെരുകുന്നു, ഉത്സവസ്ഥലത്ത് —അയാളുടെ ഹൃദയത്തിലും.

വാരിയർ : ഓടിക്കിതച്ചുവന്ന് കുഞ്ഞികൃഷ്ണന്റെ മേളം ഇരമ്പി. വെളിച്ചപ്പാടേ, ഇതിന്റെ ഒക്കെ ഫലം ഭഗോതി നിങ്ങൾക്ക് തരും. മേളം

വാരിയർ :സമയമായി. നിങ്ങളെന്താ ഇവിടെ നില്ക്കണ്?വെളിച്ചപ്പാട് കുളത്തിൽ മുങ്ങുന്നു. മുങ്ങിക്കയറി അയാൾ നില്ക്കുന്നു. അരയിൽ പട്ടുചുറ്റുന്ന കൈകൾ വിറയ്ക്കുന്നു. അരമണി കെട്ടുമ്പോൾ കൈകൾ വിറയ്ക്കുന്നു. ശരീരമാകെ വിറ പടരുന്നു. അയാൾ പള്ളിവാളുമെടുത്ത് ഒതുക്കുകൾ കയറുന്നു. അമ്പലത്തിലേക്ക്-വാളും ചിലമ്പും ദീപസ്തംഭത്തിനു മുന്നിൽ വച്ച് അയാൾ നിൽക്കുന്നു. ഭഗവതിയെ നോക്കുന്നു. ഭഗവതി അയാളെ നോക്കുന്നു. തിരിയുഴിച്ചിൽ മുന്നിൽ. താളമൊഴിച്ചുള്ള ഒരു തിരിയുഴിച്ചിൽ പൂർണ്ണമായി. അതിനു പിന്നിൽ പരിചകളിക്കാർ. പരിചകളി. അതിനു മുന്നിൽ നാക്കു നീട്ടിയ ഭഗവതിതിറകൾ നടത്തുചൊല്ലൽ—മേളം.

വെളിച്ചപ്പാട് — ഇമവെട്ടാതെ ഭഗവതിയെ നോക്കിക്കൊണ്ട് അയാൾ വാളും ചിലമ്പുമെടുക്കുന്നു. ഹിയ്യേ.... എന്ന അലർച്ച താളവാദ്യങ്ങളുടെയും ആർപ്പുവിളികളുടെയും ഉപരിയായി മുഴങ്ങുന്നു.അയാൾ പരിചമുട്ടുകാർക്കിടിയിലൂടെ, വാദ്യക്കാർക്കിടയിലൂടെ താലമെടുത്ത് നില്ക്കുന്ന പെണ്ണുങ്ങൾക്കിടയിലൂടെ തുള്ളിക്കൊണ്ട് നടക്കുന്നു.

ഹിയ്യേ..... ഹിയ്യേ....
ഒരു പകിരി തിരിയുന്നു.
താലത്തിലെ തിരികൾ കത്തുന്നു.
വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ സംഹാരനൃത്തം....
മുമ്പൊരിക്കലും കാണാത്ത തീവ്രത

യോടെ.....ആവേശത്തോടെ വെളിച്ചപ്പാട് തുള്ളുന്നു. തലയിൽ വെട്ടുന്നു. ആരോ ചിലർ വിലക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. ആ കൈകളെ ഒരു നോട്ടം കൊണ്ട് മാറ്റി നിർത്തി അയാൾ തലയിൽ വെട്ടുന്നു. ആൾക്കൂട്ടത്തിന്റെ അത്ഭുതവും ഭീതിയും ഭക്തിയും. അക്കൂട്ടത്തിൽ വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ മക്കൾ.......അവരുടെ പ്രതികരണം. വാരിയർ പന്തത്തിൽ എണ്ണയൊഴിച്ച് അടുത്തുനില്ക്കുന്നവരോട്?അമ്മേ ഭഗവതീ! ഞാനിത്ര ശൗര്യം മുമ്പൊരി ക്കലും കണ്ടിട്ടില്ലേയ്-മേളം മുറുകുന്നു. പരിചകളിക്കാരുടെ താളം മുറു കുന്നു. തിരിയുഴിച്ചിലിന്റെ വേഗം കൂടുന്നു. താലത്തിൽനിന്ന് ഒരു പിടി വെളിച്ചപ്പാട് വാരിയെടുക്കുന്നു. വിറയ്ക്കുന്ന കൈത്തലത്തിൽ അരി. അത് വസൂരിയുടെ വിത്തുകളാവാൻ അയാൾ പ്രാർത്ഥിക്കുകയാ വാം.ഹിയ്യേ.... എന്ന അലർച്ചയോടെ അയാൾ അരിയെറിയുന്നു.സംഘ ത്തിൽനിന്ന് അയാൾ അലറിക്കൊണ്ട് തിരുനടയിലേക്കോടുന്നു. നടയ്ക്കു മുന്നിൽ നിന്ന് അയാൾ അലറിക്കൊണ്ട് തലയിൽ ആഞ്ഞാഞ്ഞു വെട്ടു ന്നു. മേളം മൂർദ്ധന്യത്തിൽ. തലയിൽനിന്നൊഴുകിയ ചോര മുഖത്ത്, കണ്ണുകളിൽ....

രംഗം ആകെ മങ്ങുന്നു; ഒരു നിമിഷം
അകലെ ശ്രീകോവിലിൽ ശ്രദ്ധിക്കുന്ന ഭഗവതി.
വായിലേക്കൊഴുകിയ ചോര അയാൾ തുപ്പുന്നു.
ആ രക്തം മുന്നിലെ ദീപസ്തംഭത്തിൽ; ബലിക്കല്ലിൽ.
അവസാനത്തെ ശക്തിയും സംഭരിച്ച് അയാൾ വാതിലെടുത്തു
ചാടി അമ്പലത്തിനകത്തേക്ക് —
ബിംബം അയാളുടെ അടുത്തെത്തുന്ന പ്രതീതി. അയാൾ
ആഞ്ഞു വെട്ടുന്നു. വാരിയർ: അടങ്ങണം, അമ്മേ അടങ്ങണം.
കരിങ്കല്ലിൽ തട്ടി വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ വാള് മുറിയുന്നു.
പള്ളിവാളിന്റെ പിടിയുമായി അയാൾ നടയിൽ വീഴുന്നു.
മഞ്ഞൾപ്പൊടിയും വെള്ളവുമായി വാരിയരും പരിചാരകന്മാരും
വീണു കിടക്കുന്ന വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ അടുത്ത് എത്തു
ന്നു. നിശബ്ദത. നിശ്ചലത.

വിശകലനം

നാടകകൃതിയിലെ കഥ ക്രമത്തിൽ പുരോഗമിക്കുന്നത് കഥാപാത്ര ങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണത്തിലൂടെയാണ്. സംഭാഷണം എങ്ങനെ

നിർവ്വഹിക്കണമെന്ന സൂചനയാണ് ഇവിടെ നല്കുന്നത്. തിരക്കഥയിൽ പശ്ചാത്തലവും പശ്ചാത്തലദൃശ്യങ്ങളും ശബ്ദസൂചനകളുമെല്ലാമാണ് കഥാഖ്യാനത്തെ ശക്തമായി സ്വാധീനിക്കുന്നത്. ചലനാത്മകമായ ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് പൂർണ്ണതയും സൗന്ദര്യവും നൽകാൻ പാകത്തിനാണ് തിരക്കഥയിലെ സംഭാഷണം അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്.

നാടകത്തിൽ നിന്നും തിരക്കഥ ഭിന്നമാകുന്ന മറ്റൊരവസ്ഥ ദൃശ്യസാക്ഷാത്ക്കാരത്തിന്റെ രീതിയിലാണ്. എഴുതിവെച്ച സാഹിത്യരൂപത്തിൽ നിന്നും/തിരക്കഥയിൽ നിന്നും സംവിധായകൻ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഭാവനയ്ക്കനുസരിച്ച് ദൃശ്യാഖ്യാനരൂപം സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. നാടകകൃതിയിൽ/പാഠത്തിൽ എഴുതിയിട്ടുള്ളത് മാത്രമാണ് രംഗവേദിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. തിരക്കഥയെന്ന അടിത്തറയിൽനിന്നും ഭാവനാശാലിയായ സംവിധായകൻ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്ന കലാരൂപമാണ് ചലച്ചിത്രം. നാടകത്തിൽ സംവിധായകന്റെ പ്രാധാന്യം ചലച്ചിത്രത്തെ അപേക്ഷിച്ച് കുറയുവാനുള്ള ഒരു കാരണം അദ്ദേഹത്തിന് നാടകകൃതിയിൽ പുതിയതായി ഒന്നും കൂട്ടിച്ചേർക്കുവാനോ പുനർക്രമീകരിക്കുവാനോ ഇല്ലെന്നുള്ളതാണ്. ഒരു സിനിമയ്ക്ക് ഒരു സംവിധായകനേയുള്ളൂ. അതിലഭിനയിക്കുന്നവരും മറ്റും അങ്ങനെതന്നെയാണ്. എന്നാൽ ഒരു നാടകത്തിന് ഒന്നിലധികം സംവിധായകരും അഭിനേതാക്കളുമെല്ലാമുണ്ട്.

4. നാടകപാഠവും നാടകകലയും

നാടകകലയുടെ അവതരണത്തിനുവേണ്ടിയാണ് നാടകപാഠം രചിക്കുന്നത്. സാഹിത്യരൂപത്തിൽ നിന്നും കലാരൂപത്തിലേയ്ക്കുള്ള നാടകത്തിന്റെ പരിവർത്തനത്തിൽ സവിശേഷ ശ്രദ്ധയാകർഷിക്കുന്ന പല പരിവർത്തനങ്ങളും സംഭവിക്കുന്നു. ഈ പരിവർത്തനത്തെപറ്റിയുള്ള പഠനം നാടകപഠനത്തിൽ ശ്രദ്ധേയമായ ഒരു മേഖലയാണ്. നാടകപാഠത്തെ ഗ്രന്ഥപാഠമെന്നും നാടകകലയെ രംഗപാഠമെന്നും വ്യവഹരിച്ചാണ് ഈ പഠനങ്ങൾ ചിലപ്പോഴൊക്കെ നടത്തുന്നത്. ഒരാൾ നാടകകൃതി എഴുതുന്നതിന് കൃത്യമായ ഒരു നിയമമോ നിർവ്വചനമോ നൽകുവാനാകില്ലല്ലോ. അതുപോലെതന്നെയാണ് ഒരു നാടകകൃതി കലാരൂപമായി പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നതും. സർഗ്ഗവ്യാപാരത്തിന്റെ ഒരു പ്രത്യുൽപ്പന്നം എന്നേ ഇതിനെപ്പറ്റി സാമാന്യമായി പറയാനാകൂ.

ഭാഷയും ആശയവിനിമയ രീതിയും

ആശയവിനിമയത്തിനായിട്ടുള്ള ഉപാധിയാണ് ഭാഷ. സംസ്കൃതജീവിതം ആഗ്രഹിക്കുകയും നയിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന മനുഷ്യർ നിരവധി ഭാഷകൾ വിവിധ രീതിയിൽ ആശയവിനിമയത്തിനായി ഉപയോഗിക്കുന്നു. ലിഖിതഭാഷ, സംഭാഷണഭാഷ, കാഴ്ചയുടെ ഭാഷ, ചിത്രത്തിന്റെ ഭാഷ, ശരീരഭാഷ, അഭിനയ ഭാഷ, ഭാവനയുടെ ഭാഷ, സ്വപ്നത്തിന്റെ ഭാഷ എന്നെല്ലാം വ്യവഹരിക്കുമ്പോൾ, മാധ്യമസ്വഭാവം ഭാഷയ്ക്ക് കൈവരുകയാണ്. നാടകത്തിന്റെ ഭാഷയെന്നു പറയുമ്പോൾ തന്നെ ഭാഷയ്ക്ക് നാടകമെന്ന സവിശേഷ കലാമാധ്യമത്തിന്റെ നിയമവും വ്യാകരണവും ഉൾക്കൊള്ളുന്ന മേഖലയും അർത്ഥവുമാണ് കൈവരുന്നത്.

നാടകത്തിന്റെ ഭാഷയ്ക്കുതന്നെ രണ്ട് അവസ്ഥകളുണ്ട്. ആദ്യത്തേത് ലിഖിതാവസ്ഥ. ഇത് നാടകകൃതിയാണ്. രണ്ടാമത്തേത് അവതരണാവസ്ഥ. ഇത് നാടകത്തിന്റെ രംഗാവതരണമാണ്. ഈ രണ്ട് നാടകങ്ങളും വായനക്കാരനിൽ/ കാഴ്ചക്കാരനിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്നത് ഭിന്നാനുഭവങ്ങളാണ്.

നാടകകൃതിയുടെ ഒരു ഭാഗം വായനാവേളയിൽ മനസിൽ കല്പിച്ചെടുത്ത്

കാണുന്നതും രംഗവേദിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന അതേ ഭാഗം കാണുന്നതും തമ്മിൽ തികഞ്ഞ അന്തരമുണ്ട്. നാടകകൃതിയുടെ വായനാവേളയിൽ വായനക്കാരന്റെ അറിവ് സവിശേഷമായ ഭാവനയോടെ മനസിലേയ്ക്ക് പ്രവേശിക്കുകയും അതിന്റെ പ്രത്യുൽപന്നമോ തുടർച്ചയോ ആയിട്ട് അമൂർത്തമായ ദൃശ്യകല്പനകൾ രൂപീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇവിടെ വായനക്കാരന്റെ ഭാവനാവിലാസവും കല്പനാശക്തിയും ചലനാത്മകവും അമൂർത്തവുമായ ദൃശ്യങ്ങളുടെ തുടർച്ച സൃഷ്ടിക്കുന്നതിൽ പ്രസക്ത മാണ്. ബാഹ്യനേത്രങ്ങൾ മുമ്പുകണ്ട ദൃശ്യങ്ങളും അനുഭവങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെട്ടായിരിക്കും ദൃശ്യകല്പനകൾ രൂപപ്പെടുത്തുന്നത്. ഇതിന്റെ ഫലമായി വായനക്കാരന്റെ അനുഭൂതികൾക്ക് സ്വകാര്യമായ തീവ്രതയും അനുഭവവും കൈവരുന്നു. രംഗവേദിയിലെ നാടകം കാണുന്നതിൽ മന ക്കണ്ണിന് വലിയ സ്ഥാനമില്ല. പ്രേക്ഷകന്റെ കൺമുമ്പിൽ നിന്ന് അഭിനേ താക്കൾ നാടകം പൂർണ്ണമായും അവതരിപ്പിച്ച് കാണിക്കുകയാണ്. ഈ കാഴ്ചയിൽ നിന്നും അതിന്റെ ഭാഗമായി സൃഷ്ടിക്കുന്ന സംഭാഷണാദി ശബ്ദങ്ങളിൽ നിന്നും ബാഹ്യനേത്രവും കാതുകളും ചേർന്ന് രൂപപ്പെ ടുന്ന അനുഭവമാണ് ആസ്വാദ്യമാകുന്നത്.

സാഹിത്യഭാഷയും രംഗഭാഷയും

സാഹിത്യഭാഷ ലിഖിതരൂപത്തിലുള്ളതും രംഗഭാഷ ദൃശ്യരൂപത്തി ലുള്ളതുമാണ്. അർത്ഥോൽപാദനത്തിന്റെ തുടർച്ച സൃഷ്ടിക്കുവാൻ ലിഖി തഭാഷയ്ക്കും രംഗഭാഷയ്ക്കും അതിന്റേതായ വാക്യരചനാരീതിയും വ്യാകരണ വ്യവസ്ഥയുമാണുള്ളത്. ഒരു താരതമ്യത്തിലൂടെ ഇതിന്റെ രീതിയും സ്വഭാവവും മനസിലാക്കാവുന്നതാണ്. അടിസ്ഥാനപരമായി നാടകത്തിന് രണ്ട് ഭാഷയുണ്ടെന്നു പറയുന്നതിന് ആധാരം നാടകപാ ഠവും (ഗ്രന്ഥപാഠം) രംഗപാഠവും (നാടകാവതരണം) ആണ്.

എന്താണ് നാടകത്തിന്റെ ഗ്രന്ഥപാഠം? ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കേണ്ട കഥയെ രംഗവേദിയുടെ സവിശേഷതകൾ ഉൾക്കൊണ്ട് നാടകമെന്ന മാധ്യമത്തിലേയ്ക്ക് രചിയിതാവ് ലിഖിതരൂപത്തിൽ പൂർണ്ണമായി പകർത്തുന്ന ആധികാരിക രേഖയാണ് ഗ്രന്ഥപാഠം.

എന്താണ് നാടകത്തിന്റെ രംഗപാഠം? നടീനടന്മാർ കഥാപാത്രമായി വേഷം കെട്ടി, ക്രമീകരിച്ചൊരുക്കിയ രംഗവേദിയിൽ നിന്ന്, ലിഖിതരൂപ ത്തിൽ പകർത്തിയ നാടകത്തെ പ്രേക്ഷകനുവേണ്ടി ഏറ്റവും വിശ്വസ നീയമായ രീതിയിൽ അഭിനയാദിപ്രകടനങ്ങൾകൊണ്ട് സൗന്ദര്യാത്മക മായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന കലാരൂപമാണ് രംഗപാഠം.

അമൂർത്തമായ ആശയങ്ങൾ നാടകരചയിതാവിന്റെ ഭാവനയുമായി രമിക്കുകയും സർഗാത്മകരചനയുടെ വേളയിൽ ഭാഷയിലൂടെ നാടക മെന്ന സാഹിത്യമാധ്യമമായി രൂപപ്പെടുകയുമാണ് ചെയ്യുന്നത്. വായന

യിലൂടെ അനുവാചകൻ ഈ നാടകപാഠത്തിന്റെ അർത്ഥതലങ്ങളാണ് ഗ്രഹിക്കുന്നത്.

സാഹിത്യരൂപത്തിൽ സൃഷ്ടിച്ച നാടകത്തെ കലാരൂപമാക്കി തീർക്കുന്നത് പല ഘടകങ്ങളുടെ സ്വാധീനമുള്ള സർഗാത്മക നിർമ്മാണ പ്രവർത്തനമാണ്. നാടകകൃതി വായിക്കുന്നവർ അതെ ഗ്രഹിക്കുന്നെന്നുള്ളത് നാടകാവതരണത്തിൽ പ്രസക്തമാണ്. സംവിധായകന്റെ ആഖ്യാന കൗശലം നാടകത്തെ രംഗവേദിയിൽ ക്രമീകരിക്കുന്നതിൽ നിർണ്ണായക സ്വാധീനം ചെലുത്തുന്നു. രംഗവേദിയുടെ ക്രമീകരണം മറ്റൊരു പ്രധാനഘടകമാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളായി വേഷം കെട്ടിയ നടിനടന്മാർ രംഗവേദിയിൽ നിന്ന് എങ്ങനെ അഭിനയാദിപ്രവർത്തനങ്ങൾ നടത്തുന്നെന്നുള്ളത് ഗ്രന്ഥപാഠത്തിന്റെ ദൃശ്യസാക്ഷാത്കാരത്തെ സംബന്ധിച്ച് നിർണ്ണായകമാണ്. അമൂർത്തമായ ആശയത്തിന് മൂർത്തമായ ദൃശ്യപ്രകടനമാണ് ഇവർ നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ പ്രേക്ഷക സമൂഹം ഇവരുടെ അഭിനയാദിപ്രകടനങ്ങൾ കണ്ടാണ് നാടകം ആസ്വദിക്കുന്നത്. ഒരു നാടകകൃതിയെ മുൻനിറുത്തി നടത്തുന്ന എല്ലാനാടകാവതരണങ്ങളും പൂർണ്ണമായി വിജയിക്കണമെന്നില്ല. നാടകകൃതി ഒന്നായിരിക്കുമ്പോഴും അതിന്റെ അവതരണരൂപങ്ങൾ ഭിന്നസ്വഭാവമാണ് പുലർത്തുന്നത്.

നാടകകൃതിയിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ കേവലം നാമങ്ങൾ (പേരുകൾ) മാത്രമാണ്. ഈ കഥാപാത്രനാമങ്ങളാണ് ക്രീയകളെയും മറ്റും അമൂർത്തമായി, ഭാഷയിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. രംഗവേദിയും മറ്റ് ക്രമീകരണങ്ങളും ലിഖിതഭാഷയുടെ അർത്ഥകല്പനകളെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

നാടകാവതരണഘട്ടത്തിൽ നാടകകൃതിയിലെ അമൂർത്ത കഥാപാത്രങ്ങൾക്കും രംഗവേദിക്കും അഭിനയരീതിക്കും രൂപം കൊടുക്കുവാൻ സംവിധായകൻ ആവശ്യമായിരുന്നു. നാമങ്ങളായ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്ഥാനത്ത് അഭിനേതാക്കളെ കണ്ടെത്തുന്നു. അമൂർത്തമായ രംഗവേദിയെ മൂർത്തവൽക്കരിക്കുന്നു. അതിലെ ക്രമീകരണങ്ങൾ നാടകാവതരണത്തിന് പര്യാപ്തമായ രീതിയിൽ നടത്തുന്നു.

കഥാപാത്രങ്ങളായി നടീനടൻമാർ രംഗപ്രവേശം ചെയ്താൽ പിന്നെ അവരാണ് നാടകത്തിന്റെ ആഖ്യാതാക്കൾ. നടീനടൻമാരുടെ ഛായ, രൂപം, അഭിനയരീതി തുടങ്ങിയവയെല്ലാം രംഗവേദിയിലെ പ്രകടനത്തിൽ പ്രസക്തമാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ ഘടകങ്ങളെല്ലാം നാടകകൃതിക്ക് അപ്പുറമുള്ളവ അഥവ കൃതിയിൽ ലയിച്ചു നിൽക്കുന്നവയാണ്. നടീനടൻമാർ വേഷംകെട്ടി പ്രാഥമീകമായി കഥാപാത്ര ഛായ സ്വീകരിക്കുന്നു. തുടർന്ന് മനസിലേയ്ക്ക് അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥാപാത്ര സ്വഭാവം ആവാഹിച്ചെടുക്കുന്നു. കൂടെ അഭിനിയിക്കുന്നവരുടെ മുൻവ്യക്തിത്വം

വിസ്മരിച്ച് കഥാപാത്രാസ്തിത്വത്തിൽ ദർശിക്കുന്നു. പ്രേക്ഷകരുടെ പ്രതികരണങ്ങൾ ആരാഞ്ഞ് അവർക്കു മുന്നിൽ രംഗവേദിയിൽ നിന്ന് ഈ നടീനടൻമാർ സംഘം ചേർന്ന് തുടർച്ചയായ ക്രിയകൾ പൂർത്തിയാക്കുവാൻ പാകത്തിന് അഭിനയിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്.

നാടകകൃതിയിലെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ നിയന്ത്രണം രചയിതാവിനാണ്. ഈ കഥാപാത്രങ്ങൾ രംഗവേദിയിലെത്തിക്കഴിഞ്ഞാൽ അവരുടെ നിയന്ത്രണം അഭിനേതാക്കൾക്കാണ്. അഭിനേതാക്കളിലൂടെ മൂർത്തരൂപത്തിലെത്തുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ രംഗവേദിയിൽ നിന്ന് പ്രതികരിക്കുന്ന ഊർജ്ജ്വവും ചൈതന്യവുമുള്ള കഥാപാത്ര വ്യക്തിത്വങ്ങളാണ്.

നാടകകൃതിയുടെ അവതരണത്തിൽ ലിഖിത ഭാഷയുടെ വ്യാകരണത്തിനും വാക്യരചനാ രീതിയ്ക്കുമനുസരിച്ചാണ് സംഭാഷണവും ഇതര ആശയാവിനിമയരീതികളും വികസിക്കുന്നത്. നാടകകലയുടെ അവതരണത്തിൽ നടീനടൻമാരുടെ പ്രവർത്തനത്തിനും അഭിനയരീതിക്കുമൊപ്പമാണ് സംഭാഷണം ആശയവിനിമയത്തിന്റെ ഭാഗമാകുന്നത്. നാടകകൃതിയിലെ സംഭാഷണം നാമങ്ങളായ (പേരുകളുള്ള) കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ നാടകം വെളിവാക്കുവാൻ നടത്തുന്ന രചനാ പ്രക്രിയയാണ്. എന്നാൽ രംഗവേദിയിലെ സംഭാഷണം കഥാപാത്രങ്ങളായി വേഷം കെട്ടിയ അഭിനേതാക്കൾ നടത്തുന്ന ശക്തമായ പ്രതികരണങ്ങളാണ്. അവരുടെ ശബ്ദത്തിന്റെ ഗാംഭീര്യം, പറയുന്ന രീതി, സന്ദർഭം തുടങ്ങിയവ രംഗഭാഷയുടെ നിർമ്മിതിയിൽ പ്രധാനമാണ്. ഒരു കഥാപാത്രം സംഭാഷണം പറയുമ്പോഴും രംഗവേദിയിലൂടെ സഞ്ചരിക്കുമ്പോഴും അഭിനയിക്കുമ്പോഴുമുള്ള ഇതരകഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രതികരണങ്ങൾ നാടകകൃതിക്ക് പുറത്തുള്ളതാണ്. ഈ പ്രതികരണങ്ങൾ നാടകാവതരണത്തിന്റെ തുടർച്ചയും അന്തരീക്ഷ സൃഷ്ടിയും സൗന്ദര്യാത്മകമായി നിർവ്വഹിക്കുന്നു.

നാടകകൃതിയിൽ അഭിനയം സംഭാഷണത്തിലൂടെയും ഇതര സൂചനകളിലൂടെയും അമൂർത്തമായി ലിഖിതഭാഷയിൽ മാത്രം വെളിവാകുന്നവയാണ്. രംഗപാഠത്തിലെ ഏറ്റവും ശക്തമായ പ്രവൃത്തിയാണ് അഭിനയവും സംഭാഷണവും. അഭിനയവും സംഭാഷണവും നാടകാവതരണത്തിൽ സംഭവിക്കുന്നത് സ്വാഭാവികമായിട്ടല്ല. സ്വാഭാവികപ്രതീതിയൊടെ പ്രേക്ഷകനെ കാണിക്കാനായി നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്നതാണ്. കഥാപാത്ര സ്വഭാവത്തിനും ക്രിയക്കുമനുസരിച്ച് വേഷംകെട്ടി അഭിനയിക്കുന്ന നടൻ/നടി ബോധപൂർവ്വം മുമ്പ് കൃതിയിൽ എഴുതിവെച്ച സംഭാഷണങ്ങളാണ് നാടകീയ സ്വഭാവം ഉൾച്ചേർത്ത് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഒരു നടന്റെ/നടിയുടെ അഭിനയവും സംഭാഷണവും തുടരുന്നത്, മറ്റൊരു നടന്റെ/നടിയുടെ പ്രതികരണത്തിനും അഭിനയത്തിനും സംഭാഷണത്തിനും അനുസരിച്ചായിരിക്കും. സാഹചര്യാനുസരണം ഉചിതമായ അഭി

നയ മുഹൂർത്തങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുവാനും അത് പ്രേക്ഷകരിലേക്ക് കൃത്യമായി എത്തിക്കുവാനും അഭിനേതാക്കൾ അറിഞ്ഞിരിക്കണം. ഇതിന് പ്രചോദനമായി സംഭാഷണത്തെ നിയതമായ നാടകാഭിനയ സാദ്ധ്യതകളിലൂടെ പ്രയോജനപ്പെടുത്താം. നാടകവാതരണത്തിനുള്ള ഏറെ അവസ്ഥകളും ഉൾച്ചേർന്ന ആധികാരിക പാഠമാണ് (Text) നാടകകൃതി.

നാടകകൃതിയിൽ അമൂർത്തമായി കിടക്കുന്ന രംഗസഞ്ചാരം (movement) രംഗചേഷ്ടകൾ (gesture) തുടങ്ങിയവ കണ്ടെത്തി പ്രേക്ഷകനു മുന്നിൽ നാടകീയമായി അവതരിപ്പിക്കേണ്ടത് അഭിനേതാക്കളാണ്. ഈ പ്രക്രീയയിൽ അഭിനേതാക്കളെ സഹായിക്കുകയോ പ്രചോദിപ്പിക്കുകയോ ചെയ്യുന്ന പ്രാഥമീക ദൗത്യം നാടക സംവിധായകനുണ്ട്. ഇത് നാടകാവതരണത്തിനു മുമ്പു സംഭവിക്കുന്നതാണ്. നാടകാവതരണം രംഗവേദിയിൽ തുടങ്ങിക്കഴിഞ്ഞാൽ അഭിനേതാക്കളെ അനുനിമിഷം പ്രചോദിപ്പിക്കുന്നത് പ്രേക്ഷകരാണ്. പ്രേക്ഷകരെ രംഗവേദിയിലേക്ക് ആകർഷിക്കുവാനും വിശ്വാസത്തിലെടുക്കുവാനുമുള്ള പ്രാഥമിക തന്ത്രങ്ങൾ അഭിനേതാക്കളും അറിഞ്ഞിരിക്കേണം.

നാടകരചയിതാവിന്റെ ദൗത്യം ഭാഷകൊണ്ട് സാഹിത്യരൂപത്തിൽ നാടകകൃതി സൃഷ്ടിക്കുകയാണ്. എന്നാൽ സംവിധായകന്റെ ദൗത്യം ഈ കൃതിയെ മനോഹരമായി രംഗവേദിയിൽ അവതരിപ്പിക്കാൻ അഭിനേതാക്കളെ പ്രാപ്തരാക്കുകയാണ്. അഭിനേതാക്കൾ രംഗവേദിയിൽ കഥാപാത്രങ്ങളായി വേഷം കെട്ടി എത്തിക്കഴിഞ്ഞാൽ സംവിധായകന് അവർക്കുമേൽ ഒരു സ്വാധീനവുമില്ല. അഭിനേതാവിന്റെ സർഗാത്മകതയും ആവിഷ്കാരരീതിയുമാണ് നാടകകൃതിയിൽ നിന്നും നാടകകലാരൂപം സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. ഈ ഘട്ടത്തിൽ അഭിനേതാവിനെ പ്രചോദിപ്പിക്കുകയും സ്വാധീനിക്കുകയും ചെയ്യുന്നത് രംഗവേദിക്കുമുന്നിലിരിക്കുന്ന കാഴ്ചക്കാരാണ്. കാഴ്ചക്കാർ നാടകകൃതിയെപ്പറ്റി ചിന്തിക്കുന്നേയില്ല. മുന്നിലെ രംഗവേദിയിൽ അഭിനേതാക്കൾ നടത്തുന്ന അഭിനയാദി പ്രകടനങ്ങളാണ് ഇവരെ സ്വാധീനിക്കുന്നത്.

നാടകരൂപീകരണത്തിന്റെ വിവിധഘട്ടങ്ങൾ

ഒരു നാടകം രചിച്ച് അത് രംഗവേദിയിലൂടെ പ്രേക്ഷകനിലെത്തുന്നത് പല ഘട്ടങ്ങളായിട്ടാണ്. ഇതിലെ ഓരോ ഘട്ടത്തിനും നാടകത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പ്രസക്തി ഏറെയാണ്. ഏതെങ്കിലുമൊരു ഘട്ടം പരാജയപ്പെട്ടാൽ അത് നാടകത്തിന്റെ സൗന്ദര്യത്തെതന്നെ സാരമായി ബാധിക്കും.

- ആശയം
- രചയിതാവ
- നാടകപാഠം
- സംവിധായകൻ
- രംഗവേദി
- അഭിനേതാക്കൾ
- ആഖ്യാനരീതി
- ആഖ്യാനരൂപം (നാടകം)
- പ്രേക്ഷകൻ

ഒരാശയത്തെ നാടകമായി മാധ്യമീകരിച്ച് പ്രേക്ഷകനിലെത്തിക്കുമ്പോൾ സംഭവിക്കുന്ന പരിവർത്തനങ്ങൾ ഏറെയാണ്. ആശയത്തെ അഥവ കഥയെ കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ അവതരിപ്പിച്ച് ആസ്വാദകരിൽ വിവിധതരത്തിലുള്ള ആസ്വാദന രസം സൃഷ്ടിക്കുകയാണ് അടിസ്ഥാനപരമായ ലക്ഷ്യം. ഈ പ്രക്രിയയിൽ മൂന്ന് ഘടകങ്ങൾക്കാണ് പഠനനിരീക്ഷണങ്ങളിൽ പലരും ഊന്നൽ നൽകുന്നത്. അവ യഥാക്രമം രചയിതാവ്, അഭിനേതാവ്, പ്രേക്ഷകൻ (auther, actor, audience) എന്നിവരാണ്. ഇതിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ നാടകത്തെ മൂന്ന് ' A' കളുടെ സമഗ്രശില്പമായി പരിഗണിക്കാറുണ്ട്. എന്നാൽ ആശയം നാടകപാഠം, രംഗവേദി, ആഖ്യാനരീതി, ആഖ്യാനരൂപം എന്നീ ഘടകങ്ങളെയും കൂടി ചേർത്തുവച്ച് വിലയിരുത്തുമ്പോഴേ നാടകത്തെപ്പറ്റിയുള്ള വിലയിരുത്തൽ സമഗ്രമാകുകയുള്ളൂ.

രൂപമില്ലാതെ ചിതറിക്കിടക്കുന്ന ആശയത്തെയാണ് രചയിതാവ് രൂപപ്പെടുത്തിയെടുത്ത് നാടകകൃതിയാക്കുന്നത്. നാടകകൃതിയെപ്പറ്റിയും രംഗവേദിയെപ്പറ്റിയുമുള്ള രചയിതാവിന്റെ അറിവ് ഈ ഘട്ടത്തിൽ പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്നു. നാടകപാഠം സൃഷ്ടിക്കുന്നത് അത് വായിക്കുന്നവർക്ക് അതിൽ നിന്നും രംഗപാഠം സൃഷ്ടിക്കുവാനാണെന്ന അറിവ് രചനയുടെ ഓരോ ഘട്ടത്തിലും രചയിതാവിന് ഉണ്ടായിരിക്കണം.

ഒരു നാടകരചയിതാവിനെ സ്വാധീനിച്ച ഘടകങ്ങളല്ല, സംവിധായകനെ സ്വാധീനിക്കുന്നത്. രചയിതാവ് ഭാഷയിലൂടെ നാടകകൃതി സൃഷ്ടിക്കുമ്പോൾ, ആ കൃതിയിൽ നിന്നും ദൃശ്യരൂപത്തിൽ രംഗവേദിയിലാണ്, സംവിധായകൻ നാടകകല സൃഷ്ടിക്കേണ്ടത്. വാക്കും കാഴ്ചയും തമ്മിലുള്ള അന്തരം ഇവിടെ പ്രസക്തമാണ്.

അവതരിപ്പിക്കേണ്ട നാടകസ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ചാണ് രംഗവേദി സൃഷ്ടിച്ച് ക്രമീകരിക്കേണ്ടത്. ഈ രംഗവേദി നടീനടൻമാർക്ക് നാടകം അഭിനയിച്ചു ഫലിപ്പിക്കുവാനുള്ള സവിശേഷ സ്ഥലമാണ്. കൃത്യമായി പറഞ്ഞാൽ നാടകാവതരണത്തിനായുള്ള സ്ഥലം. അഭിനേതാക്കളെ നാടകാവതരണത്തിനായി തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നതും പരിശീലിപ്പിക്കുന്നതും സംവിധായകനാണല്ലൊ. എന്നാൽ ഈ അഭിനേതാക്കൾ രംഗവേദിയിലെത്തിയാൽ പിന്നെ സംവിധായകന് ഇവർക്കുമേൽ ഒരു സ്വാധീനവുമില്ല. ഇവർക്കുമേൽ സ്വാധീനമുള്ളത് നാടകകൃതിക്കും പ്രേക്ഷകനുമാണ്. കൃതി അവതരണ മാധ്യമവും പ്രേക്ഷകൻ പ്രചോദനഘടകവുമാണ്.

അഭിനേതാക്കൾ രംഗസംവിധാനത്തിനനുസരിച്ച് ആദ്യം മുതൽ അവസാനം വരെ നാടകകൃതിയെ തങ്ങളുടെ ശരീരവും അതിന്റെ സാധ്യതകളും പ്രയോജനപ്പെടുത്തി ആഖ്യാനിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഈ ആഖ്യാനത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിനാണ് ആഖ്യാനരീതിയെന്നു പറയുന്നത്. പൂർണമായ ആഖ്യാന മാധ്യമത്തിലുള്ള രൂപത്തിനാണ് ആഖ്യാനരൂപം അഥവാ നാടകകല എന്നുപറയുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ആഖ്യാനരൂപം

അഥവാ നാടകകല പൂർണമാകുന്നത് പ്രേക്ഷകനുമുന്നിലാണ്. പ്രേക്ഷകന്റെ ആസ്വാദന ഫലമായി സംഭവിക്കുന്ന പ്രതികരണങ്ങൾ നാടകത്തിന്റെ വിജയപരാജയ നിർണ്ണയത്തിൽ പ്രധാനമാണ്. പ്രേക്ഷകനുമുന്നിൽ ഒരു നാടകം ആദ്യം മുതൽ അവസാനം വരെ അവതരിപ്പിച്ച് കഴിയുന്നതോടെ മൂർത്തമായ നാടകം തീരുകയാണ്. പിന്നീട് ആ നാടകത്തെ സംബന്ധിച്ച് പ്രസക്തിയോടെ നിലനിൽക്കുന്നത് ഗ്രന്ഥപാഠമാണ്

5. തിരക്കഥയും സിനിമയും

സിനിമയ്ക്കുവേണ്ടി അഥവാ തിരശ്ശീലയിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കാൻ വേണ്ടി തയ്യാറാകുന്ന കഥയാണ് തിരക്കഥ. ഒരു തിരക്കഥ പരിവർത്തനപ്പെട്ട് സിനിമയാക്കുന്നതിൽ സർഗാത്മകതക്കൊപ്പം സാങ്കേതികതയുടെ കൂടി ശക്തമായ സ്വാധീനം ആവശ്യമാണ്. ചലച്ചിത്രകലയെപ്പറ്റിയുള്ള അറിവ് പൂർണ്ണമാകണമെങ്കിൽ അതിന്റെ രൂപീകരണത്തെ സംബന്ധിച്ച സാങ്കേതികവശം കൂടി അറിഞ്ഞിരിക്കണം. സിനിമ കലയോടൊപ്പം ഒരു വ്യവസായം കൂടി ആയതുകൊണ്ട് തിരക്കഥയുടെ രചനയിലും ഇതിന്റെയെല്ലാം സ്വാധീനം ദർശിക്കാനാകും. ഒരു കഥയെ മനോഹരമായ തിരക്കഥയാക്കുകയാണ് വേണ്ടത്. എന്നാലിന്ന് വിപുലമായ പശ്ചാത്തലങ്ങൾ മുന്നിൽകണ്ടും താരമൂല്യമുള്ള നടിയെ/നടനെ മുന്നിൽ കണ്ടും തിരക്കഥകൾ തയ്യാറാക്കുന്നത് സാധാരണമാണ്. നിർമ്മാതാവിന്റെ താല്പര്യത്തിനനുസരിച്ചും സംവിധായകന്റെ നിർദ്ദേശമനുസരിച്ചും തയ്യാറാക്കുന്ന തിരക്കഥയും സിനിമയും ഏറെയാണ്.

ഭാഷയും വ്യാകരണവും

തിരക്കഥയും സിനിമയും തികച്ചും ഭിന്നമായ രണ്ട് മാധ്യമങ്ങളാണ്. തിരക്കഥയുടെ രചനാലക്ഷ്യം സിനിമയുടെ രൂപീകരണമാണ്. പൂർത്തീകരിച്ച സിനിമയ്ക്ക് പിന്നീട് തിരക്കഥയുടെ ആവശ്യമില്ല. രേഖപ്പെടുത്തി ക്രമീകരിച്ചെടുത്ത സിനിമയ്ക്കുള്ളിൽ തന്നെ നിയതമായ ഒരു തിരക്കഥ രൂപപ്പെടുന്നുമുണ്ട്. ഒരു തിരക്കഥ സിനിമയാകുന്നത് പല പരിവർത്തനങ്ങൾക്കൊടുവിലാണ്. സംവിധായകന്റെ തിരക്കഥ അഥവാ ഷൂട്ടിങ്ങ് സ്ക്രിപ്റ്റ് (Shooting Script) എന്നു വ്യവഹരിക്കുന്ന രൂപം തന്നെ തിരക്കഥയുടെ രൂപമാറ്റത്തെ കാണിക്കുന്നതാണ്. ലൊക്കേഷനിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നതിനായി പ്രത്യേകമായി തയ്യാർ ചെയ്യുന്ന തിരക്കഥാരൂപമാണ് ഷൂട്ടിങ് സ്ക്രിപ്റ്റ്. ഷൂട്ടിങ് സ്ക്രിപ്റ്റിന് മലയാളത്തിൽ ചിത്രണരേഖയെന്നാണ് പറയുന്നത്.

തിരക്കഥയെ സംബന്ധിച്ച ഏറ്റവും പ്രസിദ്ധമായ നിർവ്വചനം സെയിദ് ഫീൽഡിന്റെതാണ് (Syde Field). ഒരു കഥയെ ചിത്രങ്ങൾകൊണ്ടു പറ

യുന്നതാണ് തിരക്കഥ. കഥാഖ്യാനത്തിലെ ദൃശ്യസ്വഭാവമാണ് ഈ നിർവ്വചനത്തിൽ പ്രകടമാകുന്നത്. സിനിമയ്ക്കും നിരവധി നിർവ്വചനങ്ങൾ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. യന്ത്രവത്ക്കരിച്ച കാവ്യദേവതയെന്നാണ് മാർഗരറ്റ് കെന്നഡി സിനിമയെ വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത്. ആർതൻ നെറ്റിന്റെ അഭിപ്രായത്തിൽ സിനിമ ജീവനുള്ള കലയാണ്.

പ്രമേയം, ഇതിവൃത്തം, കഥാപാത്രങ്ങൾ, സംഭാഷണം, ദൃശ്യരൂപങ്ങൾ, പശ്ചാത്തല നിർണ്ണയം, ശബ്ദസൂചനകൾ തുടങ്ങിയ ഘടകങ്ങളെ ഇഴയടുപ്പത്തോടെ സമന്വയിപ്പിച്ച് രചിക്കുന്ന മാധ്യമമാണ് തിരക്കഥ. ഈ ഘടകങ്ങളെ സാഹചര്യാനുസരണം തിരക്കഥ, രചയിതാവ് കൂട്ടിച്ചേർത്ത് തിരക്കഥ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിന് പലരീതികളും ഘട്ടങ്ങളുമുണ്ട്. രീതികളും ഘട്ടങ്ങളുമെല്ലാം പ്രസക്തമാകുന്നത് പഠനങ്ങളെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളമാണ്. സംഭവങ്ങൾക്ക് പ്രാധാന്യം കൊടുത്തുകൊണ്ടും, കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് പ്രാധാന്യം കൊടുത്തുകൊണ്ടുമെല്ലാം തിരക്കഥകൾ രചിക്കാവുന്നതാണ്. അടിസ്ഥാനപരമായ ഒരാശയം ആ ആശയത്തെ ക്രമത്തിൽ വളർത്തിയെടുക്കുവാൻ കഥാപാത്രങ്ങളേയും സംഭവങ്ങളേയും സൃഷ്ടിച്ച് നാടകീയമുഹൂർത്തങ്ങൾ രൂപികരിച്ചെടുക്കുന്നു. തുടർന്ന് വഴിത്തിരിവുകളും ചെത്തിമിനുക്കിയ സംഭാഷണങ്ങളും അനുയോജ്യമായ പശ്ചാത്തലവും കൽപ്പിച്ചെടുക്കുന്നു. എല്ലാറ്റിനും ഒടുവിൽ സീനുകൾ തിരിച്ച് നിയതമായ തിരക്കഥ സൃഷ്ടിക്കുന്നു.

ഒരു സംവിധായകനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം തിരക്കഥ, സിനിമസൃഷ്ടിക്കാനുള്ള പ്രഥമ മാർഗ്ഗരേഖയാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളെ നടീനടന്മാരിൽ നിന്നും തിരഞ്ഞെടുക്കുകയും അനുയോജ്യമായ പശ്ചാത്തലം നിർണ്ണയിക്കുകയും ചെയ്യണം. ക്യാമറയും അത് പ്രവർത്തിപ്പിക്കുന്നതിനുള്ള ഛായാഗ്രാഹകനെയും കണ്ടെത്തണം. ക്യാമറയിലേയ്ക്കുള്ള രേഖപ്പെടുത്തലിൽ വീക്ഷണദിശകൾക്ക് പ്രാധാന്യം ഏറെയാണ്. എഡിറ്റിങിനുശേഷം ഡബിംങ്ങും, റി-റെക്കോർഡിങ്ങും, ഇഫക്ട്സും, മിക്സിങ്ങുമെല്ലാം നടത്തിവേണം പൂർണ്ണമായ സിനിമ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ ഓരോ ഘട്ടവും സവിശേഷമായ സർഗാത്മകതയും നിർമ്മാണാത്മകതയും ആവശ്യപ്പെടുന്നുണ്ട്.

തിരക്കഥ വായിച്ച് മനസ്സിലാക്കുന്ന കഥാവസ്ഥയെ ദൃശ്യാവസ്ഥയിലേയ്ക്ക് പരിവർത്തനപ്പെടുത്തുന്ന ദൗത്യമാണ് സംവിധായകൻ നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. കാണിച്ചുകൊടുക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെയും ഈ ദൃശ്യങ്ങളുടെ സവിശേഷതകൾക്കനുസരിച്ച് കേൾപ്പിച്ചുകൊടുക്കുന്ന ശബ്ദങ്ങളിലൂടെയും രൂപപ്പെടുത്തിയെടുക്കുന്ന ഭാഷയാണ് സിനിമയുടേത്.

തിരക്കഥയിൽ തിമിർത്തുപെയ്യുന്ന മഴ, വീശിയടിക്കുന്ന കാറ്റ് എന്നെല്ലാം പറയുന്നതിനെ സിനിമയിൽ കൃത്യമായി കാണിച്ചുകൊടുക്കേണ്ടതുണ്ട്. പ്രണയിച്ചുകൊണ്ട് കടൽക്കരയിലൂടെ നടക്കുന്ന നായകനും നായികയുമെന്ന് തിരക്കഥയിൽ

പറയാം. സിനിമയിലേയ്ക്കുവരുമ്പോൾ കടൽക്കരയും അവിടെ പ്രണയിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന നായകനേയും നായികയേയും കാണിച്ചുകൊടുക്കേണ്ടതുണ്ട്. എങ്ങനെ പ്രണയിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നെന്നും അത് എങ്ങനെയാണ് സിനിമയിൽ കാണിക്കേണ്ടതെന്നും സംവിധായകൻ അറിഞ്ഞിരിക്കണം. പ്രണയത്തെ തീവ്രമാക്കാൻ കഴിയുന്ന ശബ്ദസൂചനകളും പശ്ചാത്തല ദൃശ്യങ്ങളും കണ്ടെത്തി അവതരിപ്പിക്കേണ്ടത് സിനിമയെ സംബന്ധിച്ച് പ്രസക്തമാണ്. മുമ്പ് അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളെയും തുടർന്ന് അവതരിപ്പിക്കാൻ പോകുന്ന ദൃശ്യങ്ങളെയും തമ്മിൽ ചേർത്തുനിർത്തുന്നതായിരിക്കണം ഓരോ ദൃശ്യഖണ്ഡവും. തിരക്കഥയിൽ സൂചനകളിലൂടെ ഇതൾ വിരിയുന്ന സമയസൃഷ്ടിയെ സിനിമയിൽ ദൃശ്യവത്ക്കരിച്ച് കാണിക്കണം. ഇതിനായി സംഭവങ്ങളുടെ അവതരണ ക്രമത്തെയും രീതിയേയുമാണ് സിനിമ വിനിയോഗിക്കുന്നത്. സായാഹ്നത്തിൽ ഒരു കഥാപാത്രം ആലോചനയോടെ കടൽക്കരയിൽ നിൽക്കുന്നെന്ന് തിരക്കഥയിൽ പറയാം. ഇതിനെ സിനിമയിലേയ്ക്ക് പകർത്തുമ്പോൾ കടൽക്കരയോടൊപ്പം തന്നെ സായാഹ്നവും വ്യക്തമാക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഇതിന് ചലച്ചിത്രകാരൻ അനിവാര്യമായ മറ്റ് ദൃശ്യങ്ങളെ സ്വയം മനസ്സിലാക്കി സൃഷ്ടിക്കുന്നു. സൂര്യൻ അസ്തമിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിലൂടെയും, തൊഴിലാളികൾ വീടണയാൻ തിക്കിതിരക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിലൂടെയും, കടൽക്കരയിൽ വിശ്രമിക്കാനും ഉല്ലസിക്കാനുമായെത്തുന്നവരുടെ ദൃശ്യത്തിലൂടെയും ആരുടെയെങ്കിലും അനുയോജ്യമായ സംഭാഷണ ഭാഗത്തിലൂടെയും സായാഹ്ന സൂചന അവതരിപ്പിക്കാവുന്നതേയുള്ളു.

തിരക്കഥ എഴുതുവാൻ രചയിതാവിനെ പ്രചോദിപ്പിക്കുന്ന അവസ്ഥയും രചനയ്ക്കായി രചയിതാവ് വിനിയോഗിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളുമല്ല സിനിമയുടെ സൃഷ്ടിയിൽ സംവിധായകനെ പ്രചോദിപ്പിക്കുന്നത്. തിരക്കഥയെന്ന അടിത്തറയിൽ നിന്നും മനോഹരവും കെട്ടുറപ്പുള്ളതുമായ ഒരു സൗധം പോലെ സിനിമ സൃഷ്ടിക്കുകയാണ് സംവിധായകൻ ചെയ്യുന്നത്. തിരക്കഥ വായിക്കുമ്പോൾ കിട്ടുന്ന അനുഭവമല്ല സിനിമ കാണുമ്പോൾ ലഭിക്കുന്നത്. തിരക്കഥയ്ക്ക് അതിന്റേതായ ഭാഷയും മാധ്യമീകരണ രീതിയുമാണുള്ളത്. സിനിമയ്ക്ക് സാങ്കേതികതയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട നിർമ്മാണ ഘട്ടങ്ങളും വ്യാകരണസ്വഭാവവുമാണുള്ളത്. ഒരു നല്ല തിരക്കഥാ രചയിതാവിന് ഒരു മികച്ച സംവിധായകനാകുവാൻ കഴിയണമെന്നില്ല. അതുപോലെ മികച്ച സംവിധായകൻ പലപ്പോഴും മികച്ച തിരക്കഥാകൃത്താകണമെന്നുമില്ല. ബെർഗ്മാൻ, ഫെല്ലാനി, കുറോസവ, അന്ത്രോണിയോണി തുടങ്ങിയ മഹാരഥന്മാർ തിരക്കഥാരചനയിലും സിനിമാസൃഷ്ടിയിലും ഒരുപോലെ പ്രതിഭ തെളിയിച്ചവരാണ്.

തിരക്കഥകൾ സിനിമയാകുമ്പോൾ

ഒരു തിരക്കഥയുടെ രചനാ ലക്ഷ്യം സിനിമ സൃഷ്ടിക്കുകയാണ്. ലിഖിതഭാഷ സൃഷ്ടിക്കുന്ന അർത്ഥോൽപാദനത്തെ മുൻ നിറുത്തിയാണ് തിരക്കഥയുടെ ആശയപ്രകാശനം. വസ്തുതകളെ അഥവാ കഥയെ സീനുകൾ തിരിച്ച് തിരശ്ശീലയിൽ കാണുന്നതിനു സമാനമായ ആഖ്യാന സ്വഭാവമാണ് തിരക്കഥയ്ക്കുള്ളത്. ഒരു തിരക്കഥ പരിവർത്തനപ്പെട്ട് സിനിമയാകുന്നതിൽ പല ഘടകങ്ങളുടെ സ്വാധീനമുണ്ട്.

തിരക്കഥയിലെ സംഭവങ്ങളും മറ്റും കേവലം അമൂർത്തകല്പനകളാണ്. ഈ അമൂർത്തകല്പനകളെ സൃഷ്ടിക്കുന്നത് ലിഖിതഭാഷയാണ്. തിരക്കഥയിലെ കഥയുടെ ആഖ്യാതാക്കളായ കഥാപാത്രങ്ങൾ കേവലം നാമങ്ങൾ (പേരുകൾ) മാത്രമാണ്. ഈ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വ്യവഹാരങ്ങളിലൂടെ രൂപപ്പെട്ടുവരുന്ന കഥയിൽ അഭിനയസൂചനകൾ, ശബ്ദസൂചനകൾ, പശ്ചാത്തലനിർണയം തുടങ്ങിയ ഘടകങ്ങൾ അമൂർത്ത സാന്നിദ്ധ്യമായി നിൽക്കുന്നു. ഭാവന, ഭാഷ തുടങ്ങിയ ഘടകങ്ങൾ ആഖ്യാനിക്കുന്ന കഥയോടൊപ്പം ചേർത്താണ് രചയിതാവ് തിരക്കഥ സൃഷ്ടിച്ചെടുത്തത്. എന്നാൽ സംവിധായകൻ പൂർണമായ തിരക്കഥയിൽ നിന്നുമാണ് സിനിമ രൂപീകരിച്ചെടുക്കുന്നത്. അടിസ്ഥാനപരമായി സംവിധായകനെ സ്വാധിനിക്കുന്ന ഘടകം തിരക്കഥയാണ്.

- ആശയം
- തിരക്കഥ
- സംവിധായകന്റെ തിരക്കഥ
- സെറ്റിന്റെ തിരഞ്ഞെടുപ്പ്
- ഛായാഗ്രാഹകൻ
- ക്രമീകരിക്കൽ (എഡിറ്റിങ്)
- കലാരൂപമായ സിനിമ
- രചയിതാവ്
- സംവിധായകൻ
- നടൻ/നടി
- ക്യാമറ
- രേഖപ്പെടുത്തൽ
- ആഖ്യാനരീതി
- പ്രേക്ഷകൻ

അമൂർത്തമായ ആശയത്തെ/കഥയെ രചയിതാവ് തന്റെ ഭാവനയും ഭാഷയും സർഗാത്മകതയും ചേർത്ത് തിരക്കഥയാക്കുന്നു. രചയിതാവ് സൃഷ്ടിച്ച തിരക്കഥയെ സംവിധായകൻ കലാരൂപത്തിൽ പുനർസൃഷ്ടിക്കുകയാണ് ചെയ്യേണ്ടത്. സിനിമ രേഖപ്പെടുത്തുന്നതിന്റെ എളുപ്പത്തിനായി തയ്യാറാക്കുന്ന രേഖയാണ് സംവിധായകന്റെ തിരക്കഥ (Shooting Script) തിരക്കഥയിൽനിന്നും ചിത്രീകരണം നടത്തേണ്ട ക്രമത്തിലും രീതിയിലും ആവശ്യമായ സാങ്കേതിക സൂചനകൾ ഉൾപ്പെടുത്തി തയ്യാറാക്കുന്ന ഈ തിരക്കഥയിൽ സംവിധായകന്റെ ഭാവനയും മനോഭാവവുമാണ് പ്രാധാന്യത്തോടെ പ്രതിഫലിക്കുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ പാകത്തിനുള്ള നടീനടന്മാരെ തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നത്

സംവിധായകനാണ്. ഇവരിലൂടെയാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് ഛായയും രൂപവും ലഭിക്കുന്നത്. കഥയ്ക്കനുസരിച്ചുള്ള പശ്ചാത്തലവും മറ്റും തിരഞ്ഞെടുത്ത് സെറ്റിന്റെ ക്രമീകരണം നടത്തേണ്ടതുണ്ട്. ഇതിന് സംവിധായകനെ സഹായിക്കാൻ കലാസംവിധായകനുണ്ട്.

ഏതുതരം ക്യാമറ ഉപയോഗിക്കുന്നെന്നുള്ളതും അതിൽ ഏതുതരം ലെൻസാണുള്ളതെന്നുള്ളതും ഷൂട്ടിങ്ങിനെ സംബന്ധിച്ച് പ്രസക്തമാണ്. ക്യാമറയുടെ പ്രവർത്തനങ്ങൾ നിയന്ത്രിക്കുന്ന ഛായാഗ്രാഹകന്റെ മനസ്സും പ്രവർത്തനവും രേഖപ്പെടുത്തലിനെ സ്വാധീനിക്കുന്നു. രേഖപ്പെടുത്തുമ്പോഴുള്ള പശ്ചാത്തല ദൃശ്യങ്ങളുടെയും കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും ചലനത്തിനനുഗുണമായുള്ള ക്യാമറയുടെ ചലനം ഇനിയൊരു ഘടകമാണ്. രേഖപ്പെടുത്തിയെടുത്ത ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളിൽ നിന്ന് ആവശ്യമുള്ളതുമാത്രം സ്വീകരിച്ച് ചിത്രക്രമീകരണം നിർവ്വഹിക്കുന്നത് ചലച്ചിത്രനിർമ്മിതിയിലെ പ്രധാന ഘട്ടമാണ്. ഇവിടെ എഡിറ്ററുടെ അഥവാ ചിത്രസംയോജകന്റെ മനോഭാവത്തിനും പ്രതിഭയ്ക്കും പ്രസക്തി ഏറെയാണ്. വിവിധ ശബ്ദങ്ങളുടെ സന്നിവേശവും ഈ ഘട്ടത്തിലാണ് നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. സംവിധായകന്റെ മനോഭാവത്തിനും അഭിനേതാക്കളുടെ പ്രകടനത്തിനും ക്യാമറയുടെ പ്രവർത്തനഫലമായും എഡിറ്റിങ്ങിലൂടെ രൂപപ്പെടുന്ന ഓരോ സിനിമയ്ക്കും കഥ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിന് ഒരു രീതിയുണ്ട്. ഈ സവിശേഷമായ രീതിയെ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആഖ്യാനരീതിയെന്നു പറയാവുന്നതാണ്. ശുഭകരമായ പര്യവസാനവും ദുരന്തപര്യവസാനവുമെല്ലാം ആഖ്യാനത്തെ ഓരോ അനുപാതത്തിൽ സ്വാധീനിക്കും. ഇതിന്റെ തോത് ഓരോ ചലച്ചിത്രത്തെയും ആശ്രയിച്ചിരിക്കുന്നത്.

പൂർത്തീകരിച്ച സിനിമ തനത് വ്യക്തിത്വമുള്ള കലാരൂപമാണ്. ഈ കലാരൂപം കാലങ്ങളോളം ആവർത്തിച്ച് പ്രദർശിപ്പിച്ചു കാണുവാൻ കഴിയുന്നു. ഒരു സിനിമയുടെ നിർമ്മാണ ദൗത്യം തന്നെ പ്രേക്ഷകനെ സൗന്ദര്യാത്മകമായി പ്രദർശിപ്പിച്ചു കാണിക്കുകയാണ്. പ്രേക്ഷകൻ വിവിധ വികാരങ്ങളോടെ സിനിമ ആസ്വദിച്ചുകഴിയുമ്പോഴാണ് അതിന്റെ നിർമ്മാണ ദൗത്യം പൂർണ്ണമാകുന്നത്. പ്രേക്ഷകൻ ചലച്ചിത്രം കാണുന്നത് വർത്തമാനകാലത്തിൽ തുടർച്ചയായി നടക്കുന്ന സംഭവങ്ങളുടെ പരമ്പരയായിട്ടാണ്.

ഒരാശയം തിരക്കഥയായി രൂപപ്പെട്ടതിനുശേഷം അത് രൂപാന്തരപ്പെട്ട് സിനിമയാക്കുന്നത് ഏറെ പരിവർത്തനങ്ങൾക്കു വിധേയമായിട്ടാണ്. സിനിമ പൂർണ്ണമാകുന്നതോടുകൂടി തിരക്കഥ ആ സിനിമയ്ക്ക് ആവശ്യമില്ലാത്ത ഒന്നാണ്. സിനിമയിൽ മറ്റൊരു തിരക്കഥ സ്വാഭാവികമായി രൂപപ്പെട്ടു നിൽക്കുന്നു. സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളുടേയും സീനുകളുടെയും ക്രമത്തിൽ അതിൽ നിന്ന് പകർത്തിയെഴുതുന്ന

തിരക്കഥകളുമുണ്ട്. വായനക്കാരെയും പഠിതാക്കളെയും മുന്നിൽക്കണ്ടാണ് ഇത്തരം തിരക്കഥകൾ പ്രസിദ്ധീകരിക്കുന്നത്.

സിനിമാരൂപീകരണത്തിന്റെ സ്വഭാവം

ഒരു ആശയത്തെ/കഥയെയാണ് സിനിമയെന്ന മാധ്യമത്തിലേയ്ക്ക് അതിന്റെ സാധ്യതകൾ പ്രയോജനപ്പെടുത്തി പകർത്തുന്നത്. ആശയമെന്നത് കലയ്ക്കപ്പുറമുള്ള വസ്തുവായതിനാൽ കലാരൂപമായി തീർക്കുന്നതിനുള്ള സവിശേഷമായ സാധ്യതകൾ ഉപയോഗിച്ചുമാത്രമേ അതിന്റെ വൈരുദ്ധ്യം മറികടക്കാനാകുകയുള്ളു എന്ന് ഫിലിം ടെക്നിക്ക് എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ പുഡോവ്ക്കിൻ വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്.

സിനിമ രേഖപ്പെടുത്തുവാനുള്ള ഏറ്റവും പ്രധാന ഉപകരണം മൂവി ക്യാമറയാണ്. മൂവി ക്യാമറയുടെ ഏറ്റവും പ്രധാന സവിശേഷത ഒരു സെക്കന്റിൽ തുടർച്ചയായി ഒന്നിലധികം ചിത്രങ്ങൾ പകർത്തുവാൻ കഴിയുന്നതാണ്. ആധുനിക മൂവിക്യാമറകളിൽ സെക്കന്റിൽ ചിത്രീകരിക്കേണ്ട ഫ്രെയിമുകളുടെ എണ്ണം കൂട്ടുവാനും കുറയ്ക്കുവാനും സാധിക്കുന്നു. ഇതിന്റെ ഫലമായി ഫാസ്റ്റ്മോഷനുകളും സ്ലോമോഷനുകളും നിർമ്മിച്ചെടുക്കുവാൻ അനായാസേന കഴിയുന്നു. ചിത്രീകരിച്ച ദൃശ്യങ്ങളെ സെക്കന്റിൽ ഇരുപത്തിനാല് ഫ്രെയിം എന്ന ക്രമത്തിൽ പ്രൊജക്ടറിലൂടെ അവതരിപ്പിച്ച് തിരശ്ശീലയിൽ വീഴ്ത്തുമ്പോൾ ക്യാമറയ്ക്കു മുന്നിൽ നടന്ന ചലനം സ്വഭാവികതയോടെ പുനരാവർത്തിക്കുന്നു. ഡിജിറ്റൽ ക്യാമറ, വെരി ഹൈ സ്പീഡ് ക്യാമറ, ഹൈ സ്പീഡ് ക്യാമറ, സ്റ്റോപ്പ് മോഷൻ ക്യാമറ, അണ്ടർ വാട്ടർ ക്യാമറ, ആനിമേഷൻ ക്യാമറ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ചിത്രനിർമ്മാണത്തിന് ഉപയോഗിക്കുന്നു.

സിനിമയുടെ രൂപീകരണത്തിന് ഉപയോഗിക്കുന്ന പ്രധാന ലെൻസുകൾ നോർമൽ ലെൻസ് (normal lence), നാരോ ആംഗിൾ ലെൻസ് (narrow angle lence), ഇന്റർ മീഡിയറ്റ് ലെൻസ് (intermediate lence), ടെലി ലെൻസ് (tele lence) സൂം ലെൻസ് (zoom lence), വൈഡ് ആംഗിൾ ലെൻസ് (wide angle lence), അനമോർഫിക് ലെൻസ് (anamorphic lence), സ്ലാന്റ് ഫോക്കസ് ലെൻസ് (slant focus lence), മൈക്രോലെൻസ് (micro lence), വൈഡ് അപ്പർച്ചർ ലെൻസ് (wide aperture lence) തുടങ്ങിയവയാണ്. ഈ ലെൻസുകൾ ഓരോന്നും നിയതമായ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ചാണ് ദൃശ്യങ്ങൾ പകർത്തുന്നത്. ക്യാമറ പകർത്തിയെടുക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളിൽ ചലനം ഉണ്ടാക്കുന്നത് പ്രധാനമായും മൂന്ന് രീതികളിലാണ്. 1. ഫ്രെയിമിനകത്തെ വസ്തുക്കളുടെ ചലനം. 2. ക്യാമറ പല രീതിയിൽ ചലിപ്പിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ചലനം. 3. എഡിറ്റിങ്ങിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ചലനം. ഈ ചലനങ്ങളെല്ലാം ഏകകാലികമായി സംഭവിക്കുമ്പോൾ കഥാഖ്യാനത്തിന് സവിശേഷമായ ചലനാത്മകതയും തുടർച്ചയും സൗന്ദര്യവും കൈവരുന്നു.

ഫ്രെയിമിനകത്തെ ദൃശ്യങ്ങളെ പ്രധാനമായും മൂന്നു രീതികളിലാണ് ചലിപ്പിക്കുന്നത്. 1. ലംബതലത്തിലുള്ള ചലനം (horizontal) 2. തിരശ്ചീന തലത്തിലുള്ള ചലനം (vertical) 3.മുൻപിൻ ദിശയിലുള്ള ചലനം (forward and backward) ചലനത്തിന്റെ ഈ സ്വഭാവവിശേഷതകൾ മനസ്സിലാക്കിവേണം ഫ്രെയിമിനുള്ളിലെ വസ്തുക്കളുടെ ചലനം സാഹചര്യാനുസരണം ക്രമീകരിക്കാൻ. ചിത്രീകരണത്തിനിടയിൽ നിരന്തരം ചലനവിധേയമായിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഉപകരണമാണ് ക്യാമറ. ക്യാമറയുടെ സ്ഥാനം മാറ്റാതെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ചലനങ്ങളെ പ്രധാനമായും മൂന്നായി തിരിക്കാം. 1. മുകളിലേയ്ക്കും താഴേയ്ക്കും (ടിൽറ്റിങ്) 2. ഇടത്തോട്ടും വലത്തോട്ടും (പാനിങ്) 3. മുന്നോട്ടും പിന്നോട്ടും (സൂമിങ്) എന്നിവയാണ്. ക്യാമറയുടെ സ്ഥാനം മാറ്റിക്കൊണ്ട് ക്രമത്തിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ചലനങ്ങളെ 1. ക്രെയിനിങ് (മുകളിലേയ്ക്കും താഴേയ്ക്കും) 2. ക്രാബിങ് (ഇടത്തോടും വലത്തോട്ടും) 3. ട്രാക്കിങ് (ഇടത്തോട്ടും വലത്തോട്ടും, മുന്നോട്ടും പിന്നോട്ടും) 4. ഷോൾഡറിങ് (എല്ലാ ദിശകളിലേയ്ക്കും) 5. വെഹിക്കിൾ ടേക്ക് (എല്ലാ ദിശകളിലേയ്ക്കും). ഇവകൂടാതെ ക്യാമറ ഉറപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന പെഡലിനെ ഉയർത്തിയും താഴ്ത്തിയും ചലനം സൃഷ്ടിക്കാനാവും. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ ചലനങ്ങളെല്ലാം ഓരോ വീക്ഷണ ദിശയിലൂടെ വസ്തുക്കളെ/ ഫ്രെയിമിലുള്ള വസ്തുക്കളെ ചലനാത്മക പ്രതീതിയോടെ രേഖപ്പെടുത്തുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്.

എഡിറ്റിങ്ങിലുണ്ടാകുന്ന ചലനം അതിന്റെ രീതിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണിരിക്കുന്നത്. ചലന സ്വഭാവം കുറഞ്ഞ പല സംഭവങ്ങളെയും എഡിറ്റിങ്ങിലൂടെ ചടുലവും വേഗതയുള്ളതുമാക്കി മാറ്റുവാനാകും. ഈ സങ്കേതത്തിന് ഫാസ്റ്റ് എഡിറ്റിങ് (Fast editing) എന്നാണു പറയുന്നത്. തിരശ്ശീലയിലെ ദൃശ്യം/ചിത്രം ക്രമേണ മാഞ്ഞുമാഞ്ഞുവന്ന് ഇരുളിൽ ലയിക്കുന്നതിന് ഫെയിഡ് ഔട്ട് (fade out). ഇതിനു വിപരീതമായ സങ്കേതമാണ് ഫെയ്ഡ് ഇൻ (fade in). ഇരുണ്ടിരിക്കുന്ന തിരശ്ശീലയിൽ പതിയെ ഒരു ദൃശ്യം/ചിത്രം തെളിഞ്ഞുവരുന്നു. ഒരു ദൃശ്യം/ചിത്രം മങ്ങിവരുകയും അതിനുമേൽ ക്രമത്തിൽ മറ്റൊരു ദൃശ്യം/ചിത്രം തെളിഞ്ഞു വരുകയും ചെയ്യുന്നതിന് ഡിസ്സോൾവ് (dissolve) എന്നാണ് പറയുന്നത്. രണ്ടോ അതിലധികമോ ദൃശ്യങ്ങളിലെ ഷോട്ടുകൾ ഇടകലർത്തി എഡിറ്റു ചെയ്തു ചേർക്കുന്ന സങ്കേതത്തിന് ക്രോസ്കട്ടിങ് (cross cutting) എന്നാണ് പറയുന്നത്. ഒരു ദൃശ്യം നിശ്ചലമാകുന്ന സങ്കേതത്തിന്(freeze) എന്നാണ് പറയുന്നത്. ഐസൻസ്റ്റീന്റെ മൊണ്ടാഷ് സിദ്ധാന്തമനുസരിച്ച്, ഒരു ഷോട്ട് മറ്റൊരു ഷോട്ടിനോട് കൂട്ടിചേർക്കുമ്പോൾ (ഭിന്നമായ രണ്ട് ദൃശ്യങ്ങൾ തമ്മിൽ കൂട്ടിചേർക്കുമ്പോൾ) മൂന്നാമതൊരു അർത്ഥതലം കൈവരുന്നു. (1+1=3).

സിനിമയുടെ അടിസ്ഥാന യൂണിറ്റാണ് ഷോട്ട് (shot). ക്യാമറ തുടർച്ചയായി ചലിപ്പിച്ച് കട്ടുകളൊന്നുമില്ലാതെ ലഭിക്കുന്ന ദൃശ്യഖണ്ഡമാണി

ത്. ഒരു സ്ഥലത്ത് ഒരു സമയത്ത് തുടർച്ചയായി നടക്കുന്ന സംഭവമാണ് ഒരു സീൻ (seen). ഒരു സീനിൽ ഒന്നോ അതിലധികമോ ഷോട്ടുകൾ ഉണ്ടായിരിക്കും. ദൃശ്യങ്ങളെ അതിന്റെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് വർഗ്ഗീകരിക്കാറുണ്ട്. കഥാപാത്രത്തെ അഥവാ വസ്തുവിനെ ഏറ്റവും അടുത്ത് കാണിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിനാണ് ക്ലോസ്-അപ്-ഷോട്ട് (സമീപദൃശ്യം) എന്നു പറയുന്നത് (close-up-shot). കഥാപാത്രങ്ങളെയും പശ്ചാത്തലത്തേയുമെല്ലാം വിദൂരമായ രീതിയിൽ കാണിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിനാണ് വിദൂര ദൃശ്യമെന്നു പറയുന്നത് (long shot). സൂക്ഷ്മമായ ഭാവപ്രകടനങ്ങൾക്ക് ഈ ഷോട്ടിൽ പ്രസക്തിയില്ല. ക്ലോസ്-അപ്പിനും ലോംഗ് ഷോട്ടിനുമിടയിലുള്ള ദൃശ്യഖണ്ഡത്തെയാണ് മീഡിയം-ഷോട്ട് (medium shot) എന്നു പറയുന്നത്. ഈ ഷോട്ടിൽ ഒരാളുടെ ദൃശ്യമാണ് കാണിക്കുന്നതെങ്കിൽ അയാളുടെ അരവരെയുള്ള ഭാഗമായിരിക്കും ഫ്രെയിമിൽ വരുന്നത്.

ചെറിയ വസ്തുക്കളെ വലുതാക്കിക്കാണിക്കുന്ന സ്പെഷ്യൽ ഇഫക്ട് ഷോട്ടിനാണ് മൈക്രോ സൂം ഷോട്ടെന്നു പറയുന്നത്. കണ്ണിലെ കൃഷ്ണമണിയോ ചെറിയ ജീവികളെയോ ഒക്കെ ഈ രീതിയിൽ വലുതാക്കി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ക്യാമറാ ലെൻസിന്റെ ദൃഷ്ടി കോൺ ചെറുതാക്കിയും വലുതാക്കിയും ക്ലോസ് -അപ്പും ലോംങ് ഷോട്ടുമെല്ലാം ഒന്നിച്ച് ഉൾക്കൊള്ളിക്കുന്നതിനെയാണ് സൂമിങ് (സൂം ഷോട്ട്) എന്നു പറയുന്നത്. വിദൂരദൃശ്യത്തിൽ നിന്ന് സമീപദൃശ്യത്തിലേക്കു വരുന്നത് സൂം ഇൻ (zoom in). സമീപദൃശ്യത്തിൽ നിന്നും വിദൂരദൃശ്യത്തിലേക്കു പോകുന്നത് സൂ-ഔട്ട് (zoom out) എന്നും പറയുന്നു. രണ്ട് കഥാപാത്രങ്ങൾ മാത്രം ഫ്രെയിമിൽ വരുന്ന ദൃശ്യത്തെ ടൂ-ഷോട്ട് (two-shot) എന്നാണ് പറയുന്നത്. മീഡിയം ഷോട്ടും ക്ലോസ്-അപ് ഷോട്ടുമാണ് ഈ അവതരണത്തിനായി ഉപയോഗിക്കുന്നത്. ദൃശ്യത്തിന്റെ ഒരു വശത്ത് ക്യാമറ ഉറപ്പിച്ച് ഷോട്ട് രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ട് പിന്നീട് അതിന്റെ നേരെ മറുവശത്ത് ക്യാമറവെച്ച് രേഖപ്പെടുത്തുന്നതിന് റിവേഴ്സ് ആംഗിൾ ഷോട്ട് (reverse angle-shot) എന്നു പറയുന്നു.

ഒരു സിനിമ തിരശ്ശീലയിൽ കണ്ട് ആസ്വദിക്കുന്ന സമയത്ത് പ്രേക്ഷകർ തിരക്കഥയെ പ്പറ്റിയോ സിനിമയുടെ രൂപീകരണ സ്വഭാവത്തെപ്പറ്റിയോ ചിന്തിക്കുന്നില്ല. അവർക്കുമുന്നിൽ തിരശ്ശീലയിൽ നടക്കുന്ന പ്രതിരൂപാവതരണങ്ങളെ യാഥാർത്ഥ്യ പ്രതീതിയോടെ കാണുന്നു. ഈ കാഴ്ചയുടെ ഫലമായി അവർ സിനിമാവതരണത്തിൽ നിമഗ്നമാകുകയും വിവിധ വികാരങ്ങളോടെ പലതരം രസങ്ങൾ അനുഭവിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഈ രസാവതരണത്തിന് കാരണമാകുന്നത് പ്രതിരൂപമായ കഥാപാത്രങ്ങളാണ്. തിരക്കഥയിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ നാമങ്ങൾ (പേരുകൾ) മാത്രമാണ്. നടീനടന്മാർ യഥാർത്ഥ അഭിനയം നിർവ്വഹിക്കുന്നത് ക്യാമറയ്ക്കു മുന്നിലാണ്. തിരശ്ശീലയിൽ തെളിയുന്ന പ്രതിരൂപങ്ങളുടെ അഭിനയം സൃഷ്ടിക്കുന്നത് സാങ്കേതികതകൂടി ചേർന്നാണ്.

6. ആഖ്യാന വിശകലനം

ആഖ്യാനം പൊതുവെ സംഭവപരമ്പരകളാണ്. കൂറടക്കമുള്ള ആഖ്യാന പരമ്പകരകൾക്ക് സമഗ്രമായ ഒരു കഥ പറയാനുണ്ടാവും. ജെറാർഡ് പ്രിൻസ് ആഖ്യാനത്തെ നിർവ്വചിച്ചിരിക്കുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. കലാനിബദ്ധമായി കോർത്തിണക്കുന്ന യഥാർഥമോ കൽപ്പിതമോ ആയ സംഭവങ്ങളുടെയോ സാഹചര്യങ്ങളുടെയൊ ആവിഷ്ക്കാരമാണ് ആഖ്യാനം. കൃത്യമായി പറഞ്ഞാൽ ആഖ്യാനം, കഥവിവരിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഇന്ദ്രീയ ഗോചരവും ക്രമികവും പരസ്പര ബദ്ധിതവുമായ സംഭവശ്രേണിയാണ് ആഖ്യാനമെന്ന് റൊളാങ് ബാർത്ത് നിർവ്വചിക്കുന്നു. ട്രോഗോറ്റിന്റെയും പ്രാറ്റിന്റെയും നിർവ്വചനം ആഖ്യാനത്തിന്റെ മറ്റു ചില സ്വഭാവം കൂടി വെളിവാക്കുന്നു. യഥാർത്ഥമോ കൽപ്പിതമോ ആയ ഗതകാലസ്മരണകൾ മൗലികമായി ഭാഷയിലൂടെ പ്രിതിനിധാനം ചെയ്യുന്നതാണ് ആഖ്യാനം.

ഒരു സംഭവം എന്നത് സങ്കീർണമായ സംജ്ഞയാണ്. ഈ സംജ്ഞ പ്രകാരം സംഭവത്തിന് സവിശേഷമായ ഒരവസ്ഥയുണ്ട്. ഈ അവസ്ഥയ്ക്ക് ക്രമീകമായോ ചടുലമായോ മാറ്റമുണ്ടാകുമ്പോൾ മുൻ അവസ്ഥയിൽ നിന്നും ഭിന്നമായ മറ്റൊരവസ്ഥയിലേയ്ക്ക് വസ്തുതകൾ മാറുന്നു. ഈ മാറ്റത്തിന് കാരണമാകുന്ന പ്രയാണം അഥവാ സഞ്ചാരം ആഖ്യാനത്തിന് സവിശേഷമായ അവസ്ഥ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ഈ അവസ്ഥാന്തരത്തെയാണ് ആഖ്യാനമെന്ന് സാമാന്യമായി വ്യവഹരിക്കുന്നത്. വെറുതെയുള്ള സംഭവങ്ങളുടെ ഒരു കൂട്ടം അഥവാ കൊളാഷ് (Collage) ആഖ്യാനമാകില്ല. അതുപോലെ സംഭവങ്ങളുടെ ശൃംഖലയും ആഖ്യാനമാവില്ല. വിവരണം പലഭാഗങ്ങളിലായി വിന്യസിക്കുന്ന അവസ്ഥയും ആഖ്യാനമാകില്ല. വിവരണങ്ങളുടെ അഥവാ സംഭവങ്ങളുടെ കൂറടക്കമുള്ള പരസ്പരബന്ധവും തുടർച്ചയുമാണ് ആഖ്യാനമായിത്തീരുന്നത്. ആഖ്യാനത്തിന് ഒരു മാധ്യമം ആവശ്യമാണ്.

അർത്ഥവിശകലനം

എല്ലാ അർത്ഥവ്യവസ്ഥകൾക്കും നിയതമായൊരു തുടർച്ചയും ഏകകമായിരിക്കുന്ന അവസ്ഥയുമുണ്ട്. ഇവ സുഘടിതമായിരിക്കും. വ്യക്ത

മായി പറഞ്ഞാൽ പല അടരുകളായി വ്യവച്ഛേദിച്ചെടുത്ത് അപഗ്രഥ നത്തിന് സാധ്യതകൾ നൽകിക്കൊണ്ടാണ് ആഖ്യാനങ്ങൾ നിർമ്മിക്കു ന്നത്. ഈ നിർമ്മിതിയാണ് ആഖ്യാനങ്ങൾക്ക് നിയതസ്വഭാവം പ്രധാനം ചെയ്യുന്നത്. ഉദാഹരണത്തിന് ഒരു വാക്യത്തെ ഭാഷാശാസ്ത്രപരമായി പലരീതിയിൽ വിവരിക്കാം.

- ശബ്ദതലത്തിൽ
- ധ്വനിരൂപതലത്തിൽ
- വ്യാകരണതലത്തിൽ
- സാന്ദർഭിക തലത്തിൽ

യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇവയെല്ലാം വ്യത്യസ്ത അർത്ഥമേഖലകളും തല ങ്ങളും ആണെങ്കിലും സുഘടിതമായിട്ടാണ് നിൽക്കുന്നത്. ഒന്ന് മറ്റൊ ന്നിനെ പൂരിപ്പിച്ചുകൊണ്ടോ പൂർത്തികരിച്ചുകൊണ്ടോ നിൽക്കുന്നു.

ഒരു അവതരണകലയെ, ഇവിടെ നാടകത്തെ, ഭാഷാശാസ്ത്രപരമായി സമീപിച്ച് അതിന്റെ ആഖ്യാനത്തിൽ അർത്ഥവ്യവസ്ഥയും തുടർച്ചയും സംഭവിക്കുന്നതെങ്ങനെയെന്ന് വിശകലനം ചെയ്യാം.

- ദൃശ്യതലത്തിൽ
- ശബ്ദതലത്തിൽ
- അവതരണതലത്തിൽ
- സാന്ദർഭികതലത്തിൽ

ദൃശ്യതലം, കാഴ്ചയുടെയും ശബ്ദതലം, കാഴ്ചയെ പൂർത്തീകരി ക്കുവാനായി സൃഷ്ടിക്കുന്ന പശ്ചാത്തല സംഗീതത്തിന്റയും സവിശേ ഷമായ ശബ്ദ വിനിയോഗത്തിന്റെയും പിന്നെ, സംഭാഷണത്തിന്റെയു മാണ്. അവതരണം രംഗവേദിയുമായും നടീനടന്മാരുടെ തുടർച്ചയായ അഭിനയാദി പ്രകടനങ്ങളുമായും ബന്ധപ്പെട്ടാണ് നിൽക്കുന്നത്. സാന്ദർഭി തലത്തിന് അർത്ഥവിസ്തൃതിയുണ്ട്. രംഗവേദിയിലെ സന്ദർഭവും കഥ അവതരിപ്പിക്കാൻ കാരണമായ സന്ദർഭവും അഥവാ പ്രേക്ഷകന്റെ കലാ രൂപാവതരണവുമായുള്ള സംവാദം ഇവിടെ പ്രസക്തമാണ്. ഇവയെല്ലാം ഏകകാലികമായി സമന്വയിച്ച് ആഖ്യാനത്തിൽ സംഭവിക്കുമ്പോൾ ആഖ്യനരൂപം യാഥാർത്ഥ്യമാകുന്നു.

രേഖപ്പെടുത്തുന്ന കലയെ, ഇവിടെ സിനിമയെ, ഭാഷാശാസ്ത്രപര മായി സമീപിച്ച് അതിന്റെ ആഖ്യാന വ്യവസ്ഥയും തുടർച്ചയും സംഭവി ക്കുന്നതെന്ന് പരിശോധിക്കാം.

- ദൃശ്യതലത്തിൽ
- ശബ്ദതലത്തിൽ
- ചലനതലത്തിൽ
- പ്രദർശനതലത്തിൽ
- സാന്ദർഭികതലത്തിൽ

വിവിധ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങൾ ഉചിതമായ രീതിയിൽ സമന്വയിപ്പിച്ച് സൃഷ്ടിക്കുന്ന കാഴ്ചയുടെ തുടർച്ചയാണ് സിനിമയിലെ ദൃശ്യതലം. ഈ ദൃശ്യതലം പ്രതിരൂപങ്ങളുടെതാണ്. ശബ്ദതലം പ്രതിരൂപങ്ങളുടെ ചലനത്തിനും സഞ്ചാരത്തിനുമനുസരിച്ച് റിക്കാർഡ് ചെയ്തതിനുശേഷം പുനരവതിരിപ്പിക്കുന്നതാണ്. പശ്ചാത്തല സംഗീതവും സവിശേഷമായ ശബ്ദസൂചനകളും അന്തരീക്ഷസൃഷ്ടിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് ആഖ്യാനത്തെ സ്വാധീനിക്കുമ്പോൾ സംഭാഷണം നിയതമായ അർത്ഥവ്യവസ്ഥയുടെ തുടർച്ചയായിട്ടാണ് ആഖ്യാനിക്കുന്നത്. പ്രതിരൂപങ്ങൾക്ക് സംഭവിക്കുന്ന ചലനം പല ചലനാഖ്യാനങ്ങളുടെയും സമന്വയിച്ച രൂപമാണ്. ക്യാമറയുടെ ചലനം, അഭിനേതാക്കളുടെയും പശ്ചാത്തലത്തിന്റെയും ഇതരവസ്തുക്കളുടെയും ചലനം, എഡിറ്റിങ്ങിലൂടെ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്ന ചലനം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ഇതിൽ ഉൾപ്പെടുന്നു. പ്രദർശന ഘട്ടത്തിലാണ് പ്രേക്ഷകരിലേക്ക് ചലച്ചിത്രം എത്തുന്നത്. പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന രീതിയും തിരശ്ശീലയുടെ സ്വഭാവവും പ്രദർശനതലത്തെ സ്വാധീനിക്കുന്നു. ആവർത്തിച്ചുള്ള പ്രദർശനത്തിലും രേഖപ്പെടുത്തുന്ന കലാരൂപങ്ങൾ ഏകാവസ്ഥയും സ്വഭാവവുമാണ് വിനിമയം ചെയ്യുന്നത്. ഇവിടെ കഥയിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന സന്ദർഭത്തിനാണ് പ്രസക്തി.

ദൃശ്യമാധ്യമമെന്ന നിലയിൽ നാടകത്തിലെയും സിനിമയിലെയും ആഖ്യാനത്തിനുള്ളിൽ സവിശേഷ ശ്രദ്ധയോടെ ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്ന സ്ഥലം, കാലം, സമയം, സമൂഹം, സാമ്പത്തികം സംസ്ക്കാരം, നിയമം, വീക്ഷണ ദിശകളുടെ ക്രമീകരണം, ഫ്ളാഷ് ബാക്ക് സങ്കേതങ്ങൾ എന്നിവ എന്തെന്ന് വ്യക്തമാക്കിയതിനുശേഷം ഈ ഘടകങ്ങൾ ഇരുമാധ്യമങ്ങളിലും എങ്ങനെ സംഭവിക്കുമെന്നാണ് വിലയിരുത്തുന്നത്.

സ്ഥലം, കാലം, സമയം, സമൂഹം

സ്ഥലകാലങ്ങൾക്കും സമൂഹത്തിനും അവതരണ കലയായ നാടകത്തിലും രേഖപ്പെടുത്തുന്ന കലയായ സിനിമയിലും നിർണ്ണായക സ്ഥാനമാണുള്ളത്. ഈ മാധ്യമങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് ഈ ഘടകങ്ങൾ എങ്ങനെ പ്രവർത്തിക്കുന്നെന്ന അറിവ് ആഖ്യാനത്തിന്റെ വിശകലനം കാര്യക്ഷമമായി നിർവ്വഹിക്കാൻ സഹായിക്കും.

സ്ഥലം

മനുഷ്യൻ നിലനിൽക്കുന്നതിന്റേയും പ്രവർത്തിക്കുന്നതിന്റേയും വിസ്തൃതിയെ സ്ഥലമെന്ന അവസ്ഥയുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തിയാണ് നിർണ്ണയിക്കുന്നത്. നാടകത്തിലൂടെയും സിനിമയിലൂടേയും ആഖ്യാനിക്കുന്നത് മനുഷ്യജീവിതാവസ്ഥകൾ തന്നെയാണ്. ഭാവനയും മാധ്യമീകരണ സ്വഭാവവും കടന്നു വരുന്നതിലൂടെ ഇവയ്ക്ക് കാല്പനികമായ സൗന്ദര്യം കൈവരുന്നു.

കലാരൂപത്തിന്റെ ആഖ്യാനത്തിനായി അതിനുള്ളിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന സ്ഥലത്തെ രൂപീകരണ സ്ഥലമെന്നു വ്യവഹരിക്കാം. കലാരൂപത്തിന്റെ അവതരണത്തിനായോ പ്രദർശത്തിനായോ തിരഞ്ഞെടുക്കുന്ന സ്ഥലത്തെ അവതരണ സ്ഥലമെന്നോ പ്രദർശന സ്ഥലമെന്നോ വിളിക്കാം. കലാരൂപങ്ങളിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന സ്ഥലത്തിന് ഒരു കൽപ്പിതാവസ്ഥയുടെ പിൻബലമാണുള്ളത്. ഈ പിൻബലം, സൃഷ്ടിക്കുന്ന കലാരൂപവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണിരിക്കുന്നത്.

നാടകത്തിൽ രൂപീകരണസ്ഥലം സൃഷ്ടിക്കേണ്ടത് രംഗവേദിയിലാണ്. രംഗവേദിയുടെ പരിമിതികൾ ഈ സ്ഥല നിർമ്മിതിയെ ബാധിക്കുന്നു. കൊട്ടാരം എന്നോ ഉദ്യാനം എന്നോ തെരുവ് എന്നോ പറയുമ്പോൾ ആ സ്ഥലമാണ് രംഗവേദിയിൽ ക്രമീകരിക്കേണ്ടത്. തുടർന്നുള്ള കഥാവതരണത്തെ ആ സ്ഥലത്തേയ്ക്ക് കേന്ദ്രീകരിച്ചുകൊണ്ടുവരാനുള്ള അവതരണരീതിയാണ് നാടകത്തിന് ആവശ്യം. നാലോ അഞ്ചോ രംഗങ്ങളിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന നാടകത്തിൽ അത്ര തന്നെയോ അതിൽ കുറവോ രൂപീകരണസ്ഥലങ്ങളാണുള്ളത്.

സിനിമ സാധ്യതകളുടെ കലവറയായതുകൊണ്ട് സ്ഥല സൃഷ്ടി പരിമിതിയാകുന്നില്ല. ഓരോ സീനിലും ആവശ്യാനുസരണം രൂപീകരണസ്ഥലം അവതരിപ്പിക്കാൻ സിനിമയ്ക്കു കഴിയുന്നു. തെരുവ്, കടൽ, കപ്പൽ, നദി, കലാപനഗരം, മദ്യശാല, നൃത്തശാല, കലാലയം, രോഷാകുലരായ ജനക്കൂട്ടം കടന്നുപോകുന്ന സ്ഥലങ്ങൾ, വലിയ ഒരു നഗരം തുടങ്ങിയ സ്ഥലങ്ങൾ കഥാഖ്യാനത്തിനനുസരിച്ച് ചലനാത്മകമായ വിവിധ വീക്ഷണദിശകളിലൂടെ കാണിക്കാൻ സിനിമയ്ക്കു കഴിയുന്നു. സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം രൂപീകരണസ്ഥലം ആഖ്യാനത്തെ സ്വാധീനിക്കുന്ന ശക്തമായ സാന്നിധ്യമാണ് . അതുപോലെ സാധ്യതയും.

കലാരൂപം അവതരിപ്പിക്കുന്ന അഥവാ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന സ്ഥലത്തെയാണ് പ്രകാശന സമയമെന്നു പറയുന്നത്. നാടകത്തിന്റെ അഥവാ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അവതരണ/പ്രദർശന സമയമാണ് അതിന്റെ പ്രകാശന സമയം. ഇരുപത് മിനിറ്റുള്ള നാടകങ്ങളും ലഘുസിനിമകളും മുതൽ മണിക്കൂറുകളോളമുള്ള നാടകവും സിനിമയുമുണ്ട്. കലാരൂപം ആസ്വാദിക്കാനായി പ്രേക്ഷകർ ഇരിക്കുന്ന സ്ഥലവും ആസ്വാദനത്തെ സംബന്ധിച്ച് പ്രസക്തമാണ്. വിശാലമായ തെരുവിലിരുന്ന് നാടകമോ സിനിമയോ കാണുന്ന അനുഭവമല്ല ശീതികരിച്ച തീയേറ്ററിനുള്ളിലിരുന്ന് നിയതമായ ശബ്ദ പ്രകാശസന്നിവേശത്തോടെ കാണുന്ന നാടകവും സിനിമയും വിനിമയം ചെയ്യുന്നത്.

കാലം

കാലബോധം സംസ്ക്കാരമുള്ള ഒരു ജനതയുടെ അസ്തിത്വനിർണയത്തിൽ പ്രധാനമാണ്. കലാരൂപങ്ങളെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അത്

സൃഷ്ടിക്കുന്ന കാലവും അവതരിപ്പിക്കുന്ന കാലവും പഠനത്തെയും വില യിരുത്തലുകളെയും സംബന്ധിച്ച് പ്രസക്തമാണ്. കാളിദാസന്റേയും ഷേക്സ്പിയറുടെയും നാടകങ്ങൾ നൂറ്റാണ്ടുകൾക്ക് മുമ്പ് സൃഷ്ടിച്ചവ യാണ്. ഇന്നും ഇവയുടെ അവതരണം കാലിക പ്രസക്തമായ രീതി യിൽ നിർവ്വഹിക്കുന്നു. നൂറു വർഷങ്ങൾക്കുമുമ്പ് നിർമ്മിച്ച നിശബ്ദ സിനിമകൾ ഇന്നും പ്രേക്ഷകർ ആസ്വദിക്കുന്നുണ്ട്. ചരിത്ര നാടകങ്ങ ളിലും സിനിമകളിലും ആ കാലഘട്ടത്തിന്റെ പ്രതീതി സൃഷ്ടിച്ചുകൊ ണ്ടുള്ള അവതരണമാണ് നടക്കുന്നത്. ഈ കാലഘട്ടം ടെലിവിഷൻ, മൊബൈൽ ഫോൺ, ഇന്റർനെറ്റ് തുടങ്ങിയ നവമാധ്യമങ്ങളുടെ ശക്ത മായ സാന്നിധ്യമുള്ളതാണ്. ഈ മാധ്യമങ്ങൾ ഇല്ലാത്ത അല്ലെങ്കിൽ ഉണ്ടാകുന്നതിന് മുമ്പുള്ള കാലഘട്ടത്തിലെ കഥാവതരണം ഇപ്പോൾ കാണുമ്പോൾ പഴമയായിട്ടായിരിക്കും അനുഭവപ്പെടുന്നത്. സിനിമ സങ്കേ തികതയുടെ കൂടി കലയായതുകൊണ്ട് അതിന്റെ നിർമ്മിതിയിലും പ്രദർശനത്തിലും കാലാനുസൃതമായ വളർച്ച/ പരിവർത്തനം സംഭവി ക്കുന്നത് സ്വഭാവികമാണ്.

അവതരിപ്പിക്കുന്ന കലാരൂപത്തിനുള്ളിൽ കാണിക്കുന്ന കാലം ആഖ്യാനത്തെ സംബന്ധിച്ച് പ്രസക്തമാണ്. ഭൂതം, വർത്തമാനം, ഭാവി തുടങ്ങിയ കാലങ്ങൾ മാധ്യമത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് അവതരി പ്പിക്കാൻ കഴിയും. നാടകത്തിൽ ഈ അവതരണത്തിന് പരിമിതികളു ണ്ട്. സിനിമയിൽ ഇത്തരം കാലാവതരണത്തിന് പരിമിതികളില്ല.

സമയം

സമയബോധത്തിന് പ്രധാനമായും മൂന്ന് അവസ്ഥകളാണുള്ളത്. 1. അവതരണ സമയം 2. ആഖ്യാനരൂപത്തിനുള്ളിലെ സമയം 3. ആഖ്യാന വിനിമയ സമയം എന്നിവയാണ്. നാടകവും സിനിമയും അവതരിപ്പി ക്കുന്നതിനായി ഭിന്നമായ സമയമാണാവശ്യം. നാടകം അവതരിപ്പിക്കാൻ തുടങ്ങിയാൽ തുടർച്ചയായി അവതരണം നടക്കുന്നു. രംഗങ്ങൾ മാറുന്ന സമയത്തുമാത്രമാണ് അല്പമായി അവതരണത്തിന് തുടർച്ച നഷ്ടമാ കുന്നത്. സിനിമയുടെ അവതരണം അതിന്റെ രേഖപ്പെടുത്തലുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതാണ്. വർഷങ്ങൾ കൊണ്ട് പൂർത്തികരിക്കുന്ന സിനിമ കൾവരെ ഇന്ന് സാധാരണമാണ്.

നാടകത്തിന്/ സിനിമയ്ക്ക് ഉള്ളിൽ കഥാഖ്യാനവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട സമയത്തിനാണ് ആഖ്യാനരൂപത്തിനുള്ളിലെ സമയമെന്നു പറയുന്നത്. നാടകത്തിൽ സംഭാഷണത്തിലെ സൂചനകൾ കൊണ്ട് ഭൂതകാലത്തെ അവതരിപ്പിക്കാൻ കഴിയും. സിനിമയ്ക്ക് മാറിമാറി വരുന്ന സീനിന്റെ സഹായത്തോടെ തലമുറകളുടെ ചരിത്രം തന്നെ പറയാൻ കഴിയും. ഗാന്ധി എന്ന സിനിമയിലൂടെ ഗാന്ധിയുടെ സംഭവബഹുലമായ ജീവ

ചരിത്രമാണ് പറയുന്നത്. ഇവിടെ സമയം വർഷങ്ങൾ നീണ്ടു നിൽക്കുന്നതാണ്.

കലാരൂപത്തിന്റെ അവതരണത്തിന് എടുക്കുന്ന സമയമാണ് ആഖ്യാന വിനിമയസമയം. അരമണിക്കൂർ നാടകവും രണ്ടു മണിക്കൂർ നാടകവും മുപ്പതുമിനിറ്റുള്ള സിനിമയും മൂന്നു മണിക്കൂർ ദൈർഘ്യമുള്ള സിനിമയും അത്രയും സമയം ആഖ്യാന വിനിമയമാണ് നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. നാടകത്തിലെ ആഖ്യാതാക്കൾ രംഗവേദിയിലെ നടീനടന്മാരും സിനിമയിലെ ആഖ്യാതാക്കൾ രേഖപ്പെടുത്തിയെടുത്ത പ്രതിരൂപങ്ങളായ കഥാപാത്രങ്ങളുമാണ്.

സമൂഹം

കലാരൂപങ്ങൾക്കുള്ളിൽ രൂപപ്പെടുന്ന സമൂഹവും കലാരൂപങ്ങൾ കണ്ട് ആസ്വദിക്കുന്ന സമൂഹവുമാണുള്ളത്. ആഖ്യാനത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം കലാരൂപത്തിനുള്ളിലെ സമൂഹം പ്രസക്തമാണ്. ആഖ്യാതാക്കളാണ് ഈ സമൂഹങ്ങളുടെ സൃഷ്ടാക്കൾ. നാടകത്തിലെ സമൂഹം പൊതുവെ ചെറുതാണ്. ഈ സമൂഹത്തിന്റെ പ്രതിനിധികളായ കഥാപാത്രങ്ങൾ രംഗവേദിയിൽ വന്നുനിന്ന് അവരുടെ സംസ്ക്കാരത്തിനും മനോഭാവത്തിനും ദൗത്യത്തിനുമനുസരിച്ച് അഭിനയാദി പ്രകടനങ്ങൾ നടത്തുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. സിനിമയിലെ സമൂഹങ്ങളെ എങ്ങനെ വേണമെങ്കിലും അവതരിപ്പിക്കാനുള്ള ആഖ്യാനസാധ്യത ആ കലാരൂപത്തിനുണ്ട്. വിപുലമായ ആചാരവിശ്വാസങ്ങൾ, നിയമബോധത്തോടുള്ള സമീപനം കലാസാംസ്ക്കാരികാവസ്ഥയോടുള്ള സമീപനം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം സമൂഹത്തിന്റെ സ്വഭാവനിർണ്ണയത്തിന്റെ ഭാഗമാകേണ്ടതാണ്. സിനിമയിലും മറ്റും സംഘർഷങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ നായകനേയും പ്രതിനായകനേയും സൃഷ്ടിക്കുമ്പോൾ അവർ സ്വഭാവികമായും രണ്ടുതരം മനോഭാവങ്ങളേയും സമൂഹങ്ങളേയുമാണ് പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നത്. നായകനും നായികയും ഭിന്ന അന്തരീക്ഷത്തിൽ നിന്നും വരുന്നത് കഥാവികാസത്തിൽ സംഘർഷത്തിനായി ഇരുകലാരൂപങ്ങളിലും അവതരിപ്പിക്കുന്നത് സാധാരണമാണല്ലോ. കഥയുടെ ക്രമത്തിലുള്ള വികാസത്തിനും കലാരൂപത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് സൃഷ്ടിക്കുന്ന സമൂഹങ്ങൾക്ക് രൂപസ്വഭാവങ്ങൾ പകർന്നു നൽകുന്നതിൽ ആഖ്യാതാവിന്റെ ആഖ്യാനമനോഭാവത്തിന് നിർണ്ണായക സ്ഥാനമുണ്ട്.

നാടകവും സിനിമയും അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ഓരോ പ്രേക്ഷക സമൂഹത്തിനു മുമ്പിലാണ്. ഈ പ്രേക്ഷകസമൂഹത്തിന്റെ മനസും ആസ്വാദനമനോഭാവവും കലാരൂപത്തിന്റെ ആസ്വാദനത്തിലും വിലയിരുത്തലിലും പ്രധാനമാണ്. ആസ്വാദകന് സുപരിചിതമായ സമൂഹങ്ങൾ അഥവാ സാമൂഹ്യക്രമങ്ങളാണ് ഓരോ കലാരൂപത്തിലും പൊതുവെ പ്രത്യക്ഷമാകുന്നത്. അല്ലാതെയുള്ളവ ആസ്വാദനത്തിന്റെ സ്വഭാവികാ

നുഭവത്തിന് ഭംഗം വരുത്തും. മലയാളികൾ ഇതരഭാഷാചിത്രങ്ങൾ കാണുമ്പോൾ ആ സമൂഹത്തെപ്പറ്റിയും സംസാരത്തെപ്പറ്റിയും അറിഞ്ഞി ല്ലെങ്കിൽ ആസ്വാദനം സുഗമമാകുകയില്ല. ഇതര ഭാഷാനാടകങ്ങൾ അവ തരിപ്പിക്കുമ്പോഴും അതിലെ സമൂഹങ്ങളുടെ അവസ്ഥ പ്രേക്ഷകന് വ്യക്തമാക്കികൊടുക്കേണ്ട ദൗത്യം അവതാരകർക്കുണ്ട്.

സാമ്പത്തികം, സംസ്ക്കാരം, നിയമം

സാമ്പത്തികത്തിനും സംസ്ക്കാരത്തിനും നിയമത്തിനും കലകളുടെ നിർമ്മിതിയിൽ ഒഴിച്ചുകൂടാനാവാത്ത സ്ഥാനമാണുള്ളത്. കലാരൂപ ത്തിന്റെ സ്വഭാവവും ആഖ്യാനരീതിയുമനുസരിച്ചാണ് ഈ ഘടകങ്ങ ളുടെ സ്വാധീനത്തിന് പ്രസക്തി കൈവരുന്നത്. ഈ ഘടകങ്ങൾ നാട കത്തിലും സിനിമയിലും എങ്ങനെ സ്വാധീനം ചെലുത്തുന്നെന്ന് സാമാ ന്യമായി വിശകലനം ചെയ്യാം.

സാമ്പത്തികം

എല്ലാ കലാരൂപങ്ങളുടെ അവതരണത്തിനും ഒരു തരത്തിലല്ലെങ്കിൽ മറ്റൊരു തരത്തിൽ സാമ്പത്തികം വിനിയോഗിക്കേണ്ടിവരുന്നു. ഒരു നാട കത്തിന്റെ അവതരണത്തിന് ആവശ്യമുള്ളതിനേക്കാൾ അധികം സാമ്പ ത്തികം സിനിമയുടെ നിർമ്മിതിക്ക് ആവശ്യമുണ്ട്. നാടകം ഓരോ പ്രാവശ്യം ആവർത്തിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുമ്പോഴും സാമ്പത്തികമുടക്ക് ആനുപാതികമായി സംഭവിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കും.

സിനിമയെ, സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഭാവനയിലൂടെ എന്തും കല്പി ച്ചെടുക്കുവാനുള്ള സാധ്യതയുണ്ട്. ഏതു കഥാപാത്രത്തെ സങ്കല്പിച്ചും ഏതു പശ്ചാത്തലത്തെ സംബന്ധിച്ചും ഏതു കാലത്തെ സംബന്ധിച്ചും കഥ സൃഷ്ടിക്കാനാകും. നിശ്ചയിച്ചിരിക്കുന്ന/ ലഭ്യമായ സാമ്പത്തിക ത്തിനുള്ളിൽ നിന്ന് ആഖ്യാനിക്കാവുന്ന കഥയാണ്, ഓരോ സിനിമയ്ക്കും ആവശ്യം.

സംസ്ക്കാരം

ഏറെ ആർത്ഥിക വിസ്തൃതിയുള്ള പദമാണ് സംസ്ക്കാരം. നാടക സംസ്ക്കാരം ചലച്ചിത്ര സംസ്ക്കാരം എന്നു പറയുമ്പോൾ അവതരിപ്പി ക്കുന്ന കലാരൂപത്തിന്റെ ആഖ്യാനരീതിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട സവിശേ ഷമായ അന്തരീക്ഷമാണ് വെളിവാകുന്നത്. മലയാളിയുടെ സംസ്ക്കാരം, തമിഴന്റെ സംസ്ക്കാരം, ഹിന്ദിക്കാരന്റെ സംസ്ക്കാരം എന്നൊക്കെ പറ യുമ്പോൾ അതിൽ ഭാഷാപരമായ പ്രദേശികത സംഭവിക്കുന്നുണ്ട്. ഇന്ത്യാക്കാരന്റെ സംസ്ക്കാരം, ചൈനാക്കാരന്റെ സംസ്ക്കാരം, അമേരി ക്കക്കാരന്റെ സംസ്ക്കാരം എന്നു പറയുമ്പോൾ രാഷ്ട്രസ്വഭാവവും ചരി

ത്രവും വർത്തമാനകാലാവസ്ഥയും രാഷ്ട്രത്തോട് ബന്ധപ്പെട്ട് സംഭവിക്കുന്നു. ഓരോ വ്യക്തിയും ഓരോ സംസ്ക്കാരത്തിന്റെ വക്താക്കളാണ്. ഇവിടെ സംസ്ക്കാരം ചുരുങ്ങി വ്യക്തിയുടെ അറിവ്, വസ്ത്രധാരണം, മനോഭാവം, മനശാസ്ത്രം , ചിന്താരീതികൾ, പ്രവർത്തനമേഖല തുടങ്ങിയവയെല്ലാമായി ബന്ധപ്പെട്ടു നിൽക്കുന്നു. ഓരോ മാധ്യമത്തിന്റെ ആഖ്യാനസ്വഭാവവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് രൂപികരിച്ചെടുക്കുന്ന സവിശേഷമായ അന്തരീക്ഷവും ആ അന്തരീക്ഷ സൃഷ്ടിയുടെ ഭാഗമായി കല്പിച്ചെടുക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളും ആ കഥാപാത്രങ്ങൾ കഥാവികാസത്തിനായി പ്രവർത്തിക്കുന്ന രീതിയും മേഖലകളുമെല്ലാമായി ചേർന്നു നിൽക്കുന്ന അവസ്ഥയാണ് സംസ്ക്കാരമെന്ന് സാമാന്യമായി പറയാം. ലിംഗപരതയിൽ, സംഭാഷണത്തിൽ, വസ്ത്രധാരണത്തിൽ, പശ്ചാത്തല നിർമ്മിതിയിൽ, അഭിനയത്തിൽ എല്ലാം സംസ്ക്കാരത്തിന്റെ ഓരോ അവസ്ഥകൾ ലീനമായി നിലനിൽക്കുന്നുണ്ട്.

നിയമം

ഓരോ കലാരൂപം സൃഷ്ടിക്കുന്നതിനും അതിന്റേതായ നിയമവ്യവസ്ഥയുണ്ട്. ഇത് കലാരൂപത്തിന്റെ നിർമ്മിതിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട നിയമമാണ്. ആഖ്യാനിക്കുന്ന കലാരൂപത്തിനുള്ളിലേയ്ക്ക് അല്ലെങ്കിൽ കഥയിലേയ്ക്ക് പ്രവേശിക്കുമ്പോൾ മറ്റുപല നിയമങ്ങളും ദർശിക്കാനാകും. കാലാകാലങ്ങളിലൂടെ മനുഷ്യസമൂഹം സൃഷ്ടിച്ചെടുത്ത് നടപ്പാക്കുന്ന നിയമങ്ങൾ ലംഘിക്കുമ്പോഴാണ് ശ്രദ്ധേയമായ വാർത്തകൾ ഉണ്ടാക്കുന്നത്. ഇതുതന്നെയാണ് കഥയുടെ അവസ്ഥയും നിയമ നിർവ്വഹണമല്ല നിയമനിഷേധവും അതിന്റെ പരിഹാരവുമാണ് ഓരോ കഥയിലൂടെയും ഓരോ അനുപാതത്തിൽ സംഭവിക്കുന്നത്.

നിയമം വ്യക്തിയെ സ്വാധീനിക്കുന്നതിന് പല രീതികളുണ്ട്/ അവസ്ഥകളുണ്ട്. വ്യക്തി ബന്ധപ്പെടുന്ന അവസ്ഥയും മനോഭാവവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതാണ് ഈ അവസ്ഥ സംജാതമാകുന്നത്. രാഷ്ട്രത്തിന്റെ പൊതുനിയമം, ഓരോ മതവും സൃഷ്ടിക്കുന്ന നിയമം, പ്രാദേശികമായ അവസ്ഥയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട നിയമങ്ങൾ, വ്യക്തികളുടെ മനോഭാവത്തിനും പ്രവൃത്തിക്കുമനുസരിച്ച് രൂപികൃതമാകുന്ന നിയമം തുടങ്ങിയവ കലാപരമായി കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ ഭാഗമാകുന്നത് സ്വഭാവികമാണ്. ഇങ്ങനെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന നിയമവ്യവസ്ഥകൾ അനുവാചകന്റെ ബുദ്ധിയെ ചോദ്യം ചെയ്യാതിരുന്നാൽ അവതരണത്തിന് യാഥാർത്ഥ്യബോധം കൈവരും. നാടകത്തിന്റേയും സിനിമയുടേയും ആഖ്യാന വ്യത്യാസം നിയമാവതരണത്തിന്റെ രീതിയെ സ്വാധീനിക്കുക തന്നെ ചെയ്യും.

വീക്ഷണ ദിശകളുടെ ക്രമീകരണം

ആഖ്യാനവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട വീക്ഷണ ദിശകൾ നാടകത്തിലും സിനിമയിലും രൂപപ്പെട്ടുവരുന്നത് കഥയെ എങ്ങനെ പ്രേക്ഷകനു മുന്നിൽ കാണിക്കുന്നുവെന്നതിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ്. നാടകാവതരണം രംഗ വേദിയിൽ നടക്കുമ്പോൾ പ്രേക്ഷകൻ ആ സ്ഥലം പൂർണ്ണമായി കാണുകയാണ്. പ്രേക്ഷകന്റെ ശ്രദ്ധ ആകർഷിക്കുവാൻ വേണ്ടി അഭി നേതാക്കൾ നാടകീയമായ അഭിനയ മൂഹൂർത്തങ്ങൾ ചടുലമായ ചലന രീതികൾ, സംഭാഷണം പറയുന്നതിന്റെ തീക്ഷ്ണത തുടങ്ങിയവ ആവ ശ്യാനുസരണം അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഇവിടെ പ്രേക്ഷകൻ കാഴ്ചക്കാര നാണ്. സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളും ദൃശ്യങ്ങളെ അവശ്യാനുസ രണം പ്രേക്ഷകർക്ക് കാണിച്ചുകൊടുക്കുകയാണ്. കാണിച്ചുകൊടുക്കു ന്നതു മാത്രമാണ് പ്രേക്ഷകർ കാണുന്നത്. ഇവിടെ ദൃശ്യങ്ങൾ അവത രിപ്പിക്കുന്ന രീതികളാണ് സിനിമയുടെ വീക്ഷണദിശയായിത്തീരുന്നത്.

വസ്തുനിഷ്ഠമായ വീക്ഷണദിശ (Objective View Point) ഇവിടെ ക്യാമറ ഒരു നിരീക്ഷകനെപ്പോലെ (Sideline Observer) യാണ് പ്രവർത്തി ക്കുന്നത്. പ്രേക്ഷകർ വസ്തുതകൾ/കഥാഭാഗം കാണുന്നത് ജനാലയി ലൂടെ വസ്തുക്കളെ / പുറംലോകത്തെ കാണുന്നതുപോലെയാണ്. ആത്മനിഷ്ഠമായ വീക്ഷണദിശയിൽ (Subjective View Point) ക്യാമറ കൂടി പ്രവർത്തനത്തിൽ പങ്കാളിയാകുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങളെയും അവർ ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തികളെയും ഒരുമിച്ച് കാണിക്കുന്നതിനൊപ്പം അതിലേ തെങ്കിലും ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ വീക്ഷണദിശയിലൂടെ വസ്തുതകൾ അഥവാ പ്രവൃത്തികൾ പ്രേക്ഷകനെ കാണിക്കുവാൻ പാകത്തിന് ക്യാമറ ക്രമീകരിച്ച് വസ്തുതകൾ രേഖപ്പെടുത്തി അവതരിപ്പിക്കുന്നതാണ് ഈ വീക്ഷണദിശയുടെ സവിശേഷത. ചലിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ക്യാമറകൊ ണ്ടാണ് ഇത്തരം ഭാഗങ്ങൾ രേഖപ്പെടുത്തുന്നത്. നേരിട്ടല്ലാതെ ആത്മ നിഷ്ഠമായി ക്രമീകരിക്കുന്ന വീക്ഷണദിശ (Indirect Subjective Point of View) സംഭവങ്ങളേയും കഥാപാത്രങ്ങളേയും വളരെ അടുത്ത് നിറുത്തി തീവ്രമായ വികാരവിനിമയം സാധ്യമാകുന്ന രീതിയിൽ അവർക്ക്/പ്രേക്ഷ കർക്ക് കാണിച്ചുകൊടുക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഇതിനായി ക്ലോസപ്പ് ദൃശ്യങ്ങൾ (Close-Up) ഉചിതമായ രീതിയിൽ വിനിയോഗിക്കുന്നു. വിവ രണാത്മകമായ വീക്ഷണദിശയിൽ (Interpretive Point of View) സംവി ധായകൻ കഥയെ അവതാരകന്റെ മനോഭാവത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കു കയാണ് ചെയ്യുന്നത്.

ഫാസ്റ്റ് മോഷനും സ്ലോ മോഷനും അവതരിപ്പിക്കുന്നതും പ്രത്യേക തരം ലെൻസുകൾ ഉപയോഗിച്ച് ക്യാമറയുടെ നിലയും (Camera Positions), കോണുകളും (Camera Angle) ക്രമീകരിക്കുന്നതിനുമുള്ള കാരണം വൈവിധ്യമുള്ളതും ചലനാത്മകവുമായ കാഴ്ചയിലൂടെ കഥാഖ്യാനം നിർവ്വഹിച്ചിക്കുകയാണ്. ഇത്തരം കാഴ്ചകൾ കഥയുടെ അവതരണ

ത്തിന് സൗന്ദര്യവും വൈകാരിക തീവ്രതയും സൃഷ്ടിക്കും. നാടകത്തേക്കാൾ തീവ്രതയോടെ സിനിമ ആസ്വദിക്കാനുള്ള കാരണം അതിന്റെ കൃത്യമായുള്ള കാണിച്ചുകൊടുക്കലാണ്.

ഫ്ളാഷ് ബാക്ക് സങ്കേതങ്ങൾ

വർത്തമാനകാലത്തിൽ കഥ ആഖ്യാനിച്ചുപോകുന്ന ചില അവസരങ്ങളിൽ ഭൂതകാലത്തിലെ സംഭവങ്ങൾ അതരിപ്പിക്കുകയോ സൂചിപ്പിക്കുകയോ ചെയ്യേണ്ടിവരും. ഇങ്ങനെയുള്ള ഭൂതകാലാഖ്യാനത്തിനാണ് ഫ്ളാഷ് ബാക്ക് (Flash back) എന്നു പറയുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ ഭൂതകാലാഖ്യാന രീതി വിജയകരമായി നിർവ്വഹിക്കുവാൻ കഴിയുന്നത് സിനിമയിലാണ്. സീനുകളിൽ നിന്നും സീനുകളിലേയ്ക്ക് സഞ്ചരിച്ച് കഥാഖ്യാനം പുരോഗമിപ്പിക്കുന്ന സിനിമയ്ക്ക് വർത്തമാന കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ തുടർച്ചയായി ഭൂതകാലം പറയുന്ന സീൻ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ ബുദ്ധിമുട്ടില്ല. ചില നാടകങ്ങളിലും ഫ്ളാഷ് ബാക്ക് സങ്കേതങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ അവതരണം നാടകത്തിന്റെ പ്രകടനത്തിന് തുടർച്ച നഷ്ടപ്പെടുന്നതിന് കാരണമാകാറുണ്ട്. രംഗവേദിയിൽ അഭിനയാദി പ്രകടനങ്ങൾ പ്രേക്ഷകന്റെ കൺമുനയിൽ നടത്തുന്ന അഭിനേതാക്കൾ ഭൂതകാലം ആഖ്യാനിക്കേണ്ടിവരുമ്പോൾ മറ്റൊരു പശ്ചാത്തലം/ രംഗസജ്ജീകരണം, വസ്ത്രധാരണം തുടങ്ങിയവ നിർവ്വഹിക്കേണ്ടതുണ്ട്. നാടകത്തിന്റെ പ്രധാന ആഖ്യാന മാധ്യമമായ സംഭാഷണത്തിലൂടെ ഭൂതകാലം പറഞ്ഞ് അവതരിപ്പിക്കാവുന്നതാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ സിനിമയിൽ നിന്നും നാടകം കടംകൊണ്ടതാണ് ഫ്ളാഷ് ബാക്കിന്റെ അവതരണമെന്നു പറയുന്നതാണ് ശരി.

Flash back എന്ന പദത്തിന്റെ അർത്ഥം തന്നെ സിനിമയുടെ ഒരു ഭാഗം അഥവാ സംഭവം കാണിക്കാനായി കുറച്ചുനേരത്തേയ്ക്കു കാണിക്കുന്ന പൂർവ്വ ദൃശ്യങ്ങളുടെ സമാഗ്രതയെന്നാണ്. Flash എന്ന പദത്തിന്റെ അർത്ഥം മിന്നൽ പിണർ, ആകസ്മികമായ തോന്നൽ എന്നെല്ലാമാണ്. ഈ തോന്നലിനെയാണ് അതേ വേഗത്തിലും തീവ്രതയിലും പ്രേക്ഷകന് കാണിച്ചുകൊടുക്കേണ്ടത്. Flash back എന്നു പറയുമ്പോൾ പിന്നിലുള്ള/ ഭൂതകാലത്തിലുള്ള സംഭവമെന്ന കൃത്യമായ അറിവും നൽകുന്നു.

ഫ്ളാഷ് ഫോർവേഡ്

കഥ വർത്തമാനകാലത്തിൽ ആഖ്യാനിച്ചുപോകുന്നതിനിടയിൽ വരുവാൻ പോകുന്ന സംഭവത്തെപ്പറ്റിയുള്ള സൂചനകളുടെ അവതരണത്തിനാണ് ഫ്ളാഷ് ഫോർവേഡ് (Flach foreward) എന്നു പറയുന്നത്. ഈ ആഖ്യാനരീതിയും സിനിമയുടേതാണ്. സിനിമയിൽ നിന്നും കടംകൊണ്ട ഈ രീതി നാടകവും പരീക്ഷിക്കാറുണ്ടെന്നുമാത്രം. സിനിമയ്ക്ക് വർത്തമാനകാലത്തിൽ നിന്നും ഭൂതകാലത്തിലേയ്ക്കും അവിടെ നിന്ന്

വീണ്ടും വർത്തമാനകാലത്തിലേയ്ക്കും അവിടെ നിന്ന് ഭാവികാലത്തി ലേയ്ക്കും മാറിമാറി പ്രവേശിച്ച് കഥാഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കാൻ അനായാ സേന കഴിയുന്നു. ഏതു പശ്ചാത്തലത്തേയും എപ്പോൾ വേണമെങ്കിലും സ്വീകരിക്കാൻ കഴിയുന്ന ആഖ്യാനസാധ്യതയാണ് ഈ അവതരണ ത്തിന് സഹായകമായ ഒരു ഘടകം. അടുത്ത ഘടകം സമയസൃഷ്ടി നടത്തുവാനുള്ള കഴിവാണ്. സമയത്തെ ചുരുക്കുവാനും വികസി പ്പിക്കുവാനും സിനിമയ്ക്ക് അതിന്റേതായ സങ്കേതങ്ങളുണ്ടല്ലോ. ഈ സാധ്യത ഒരുകാലത്തിൽ നിന്നും അടുത്ത കാലത്തിലേയ്ക്കുള്ള സഞ്ചാരം സൃഷ്ടിക്കുന്ന സമയത്തെ ശൂന്യവൽക്കരിക്കുവാൻ അല്ലെ ങ്കിൽ ഇല്ലാതാക്കുവാൻ ഉപകരിക്കും.

സാങ്കല്പിക കാലം

സ്വപ്നം കാണുന്ന മനുഷ്യൻ സ്വപ്നതുല്യമായി ജീവിക്കുവാനും സ്വപ്നത്തിലൂടെ പലതും കാണുവാനും നേടുവാനും ആഗ്രഹിക്കുന്നു. സിനിമ സ്വപ്നതുല്യമായ കലാരൂപവും അത് വാരിക്കോരി പ്രേക്ഷകന് കൊടുക്കുന്ന മാധ്യമവുമാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ സ്വപ്നത്തിന്റെ അവ തരണത്തിന് സിനിമയിൽ പ്രസക്തി ഏറെയാണ്. പ്രണയ സിനിമക ളിൽ നായകൻ നായികയേയും നായിക നായകനേയും മനസിൽ കണ്ട് സൃഷ്ടിക്കുന്ന സ്വപ്നങ്ങൾ ഏറെയാണല്ലൊ. നൃത്തത്തിന്റെയും ഗാന ത്തിന്റേയും അവതരണത്തിന്, സംഗമത്തിന്റെയും ചുംബനത്തിന്റേയും അവതരണത്തിന് ഇത്തരം സ്വപ്നങ്ങൾ കാരണമാകുന്നു. ശരീരപ്രദർശ നവും ശരീരംവിനിമയം ചെയ്യുന്ന ഊഷ്മളമായ ചലനങ്ങളും കഥാപാ ത്രങ്ങൾക്കുവേണ്ടി/കഥയ്ക്കുവേണ്ടിയെന്ന വ്യാജേന പ്രേക്ഷകനു വേണ്ടിയാണ് അവതരിപ്പിക്കുനന്നത്. ഇത്തരം അവതരണത്തിന് സ്വപ്ന ങ്ങൾ കാരണമാകുന്നത് സാധാരണമാണ്. കാല്പലികത സ്വപ്നം കാണുന്നതുപോലെ ദുരന്ത സംഭവങ്ങളും ഭീതിയുളവാക്കുന്ന സംഭവ ങ്ങളും കൗതുകമുണർത്തുന്ന സംഭവങ്ങളും കലാപരമായ ചാരുത യോടെ അവതരിപ്പിക്കാറുണ്ട്.

7. അഭിനയം നാടകത്തിലും സിനിമയിലും

അഭിനയം അടിസ്ഥാനപരമായി ഒരു കലയാണ്. അവതരിപ്പിക്കുന്ന കലാരൂപത്തിന്റെ സ്വഭാവമാണ് അതിന്റെ രീതി നിർണ്ണയിക്കുന്നത്. നൃത്തത്തിലെ അഭിനയം, കഥകളിയിലെ അഭിനയം, നാടകത്തിലെ അഭിനയം, സിനിമയിലെ അഭിനയം എന്നെല്ലാം നിർണ്ണയിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ അഭിനയത്തിന്റെ വിപുലമായ മേഖലകളും സ്വഭാവവും വ്യക്തമാണല്ലോ. അഭിനയത്തിൽ ആശയവിനിമയ മാധ്യമം അഭിനേതാവിന്റെ/അഭിനേത്രിയുടെ ശരീരമാണ്. ഇവിടെ ശരീരത്തിന്റെ രൂപത്തിനും പ്രായത്തിനും ലിംഗത്തിനും വസ്ത്രധാരണത്തിനും പ്രസക്തി ഏറെയാണ്. ജീവനും ബുദ്ധിയുമുള്ള ശരീരം സാമാന്യത്തിൽ നിന്നും ഭിന്നമായി വിശേഷസ്വഭാവത്തോടെ നടത്തുന്ന പ്രകടനമാണ് അഭിനയമായിത്തീരുന്നത്. ശരീരം മാധ്യമമായിരിക്കുമ്പോഴും ബുദ്ധിയുടെയും അനുഭവത്തിന്റെയും സാന്നിദ്ധ്യം അവതരണത്തിന്റെ ഓരോ നിമിഷത്തിലും ആവശ്യമാണ്. 'അഭിനയത്തിന്റെ ലക്ഷ്യത്തെപ്പറ്റി പുഡോവ്ക്കിൻ പറയുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. അഭിനയത്തിന്റെ അത്യന്തികലക്ഷ്യം താനഭിനയിക്കുന്ന കഥാപാത്രത്തെ കാഴ്ചക്കാരനു മുന്നിൽ ഒരു യഥാർത്ഥ്യമാക്കി അവതരിപ്പിക്കുകയാണ്.'

റോബർട്ട് ബർട്ടോണിന്റെ അഭിപ്രായത്തിൽ 'അഭിനയത്തിലൂടെ സംഭവിക്കുന്നത് മനസിലാക്കലാണ്.' മനസിലാക്കുന്നത് കാണുന്നവരും മനസിലാക്കികൊടുക്കുന്നത് അഭിനയിക്കുന്നവരുമാണ്. വിശ്വസനീയവും തീക്ഷ്ണവുമായി ആശയവിനിമയം നടത്തുന്ന അഭിനയത്തെ സവിശേഷമായ ഭാഷയായി കല്പിക്കാവുന്നതാണ്. നാടകാഭിനയവും സിനിമാഭിനയവും പ്രേക്ഷകനിലേയ്ക്ക് എത്തുന്നത് കാഴ്ചയിലൂടെയും, കാഴ്ചയെ പൂർത്തീകരിക്കുവാനും പൂരിപ്പിക്കുവാനും കഴിയുന്ന സംഭാഷണത്തിലൂടെയും പശ്ചാത്തല സംഗീതത്തിലൂടെയുമാണ്. നാടകത്തിലെ അഭിനയം പ്രേക്ഷകന്റെ കൺമുനയിൽ തുടർച്ചയായി രംഗവേദിയിൽ നടക്കുന്നു. സിനിമയിലെ അഭിനയം പ്രാഥമീകമായി സംഭവിക്കുന്നത് ക്യാമറയ്ക്കു മുന്നിലാണ്. രേഖപ്പെടുത്തി ക്രമീകരിച്ചതിനു ശേഷം പ്രതിരൂപമായിട്ടാണ് തിരശ്ശീലയിലൂടെ പ്രേക്ഷകനു മുന്നിലെത്തുന്നത്.

അഭിനയ വൈരുദ്ധ്യം

സിനിമയിലേയും നാടകത്തിലേയും അഭിനയ വൈരുദ്ധ്യത്തെപ്പറ്റി സിനിമാഭിനയം എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ പുഡോസാവ്ക്കിൻ നടത്തുന്ന വിലയിരുത്തൽ ശ്രദ്ധേയമാണ്. സിനിമയിൽ നിന്നും നാടകത്തിനുള്ള അടിസ്ഥാനപരമായ വൈരുദ്ധ്യം, സാങ്കേതിക സഹായമില്ലെന്നതാണ്. അതുകൊണ്ട് വളർച്ചയുടെ ഒരു ഘട്ടത്തിൽവെച്ച് നാടകത്തിന്റെ വളർച്ച വഴിമുട്ടിപോയത്രേ. സിനിമയുടെ രൂപീകരണത്തിൽ മൂവിക്യാമറയ്ക്കും മൈക്രോഫോണിനുമുള്ള സ്ഥാനം അതിപ്രധാനമാണ്. ഇതിനെപ്പറ്റി പുഡോവ്ക്കിൻ പറയുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. 'മൂവിക്യാമറ കാഴ്ചക്കാരന്റെ കണ്ണിനുപകരം പ്രവർത്തിക്കുന്നു. കാഴ്ചയുടെ ഏതു പ്രായോഗിക പരിധിക്കപ്പുറത്തും അതു നമ്മുടെ കണ്ണിനു പകരം കാഴ്ചയുടെ പരിധിക്കുള്ളിലാക്കി തീർക്കുന്നു. ഒരു നിസാരകാര്യത്തിൽ കേന്ദ്രീകരിച്ചു ശ്രദ്ധിക്കാനും അതു നമ്മെ സഹായിക്കുന്നു. എവിടെ നിന്ന് എങ്ങോട്ടും അവിടെനിന്നും മറ്റൊരിടത്തേക്കും മാറി മാറി നിന്നു കാണുന്ന കാഴ്ചപ്പാടിൽ ഓടിച്ചാടി തലകുത്തിനിന്നും ചാഞ്ഞും മറിഞ്ഞും പൊങ്ങിയും താഴ്ന്നും ഒക്കെ ഒരു രംഗം നമുക്ക് ഇരുന്ന ഇരിപ്പിൽ തന്നെ ദർശിക്കാൻ കണ്ണിനു പകരമായി (കണ്ണിനൊത്തു) ശ്രമിക്കുകയാണ് ക്യാമറാ കണ്ണുകൾ. ആ ചലനങ്ങളും അത് ഒപ്പിയെടുത്ത് കാണിക്കുന്നു. അതിനൊന്നും കാഴ്ചക്കാരന്റെ ശാരീരിക ചലനം ആവശ്യമില്ല. മൈക്രോഫോൺ ചെവിയ്ക്കു പകരം പ്രവർത്തിക്കുന്നു. അത് ചലിക്കുന്ന ഒരു ചെവിയായി വർത്തിക്കുന്നു. അതിലുപരി കേൾവിയുടെ പരിധിക്കപ്പുറത്തും ചെവിയിൽ ശക്തിയിൽ തുളച്ചുകയറുന്നതിനെ മയപ്പെടുത്തിയും നമ്മുടെ ചെവിയിൽ എത്തിക്കുന്നു. ചുരുക്കത്തിൽ എല്ലാ ശബ്ദങ്ങളും അതു ക്ലേശരഹിതമായി കേൾപ്പിക്കുന്നു. അതൊരു കുശുകുശുക്കൽ മുതൽ സൈറന്റെ ശബ്ദം വരെ ഒരേ രീതിയിൽ ചെവിയിൽ എത്തിക്കുന്നു.

കലാനുസൃതമുള്ള ശാസ്ത്രത്തിന്റെ വളർച്ച സിനിമാഭിനത്തിന്റെ മൂല്യവിശകലനത്തിലും സ്വാധീനം ചെലുത്തും. ഇങ്ങനെയൊരു വളർച്ച നാടകത്തിലെ അഭിനയത്തിനില്ല. അജ്ഞാതവും അദൃശ്യവുമായ ഒരു സദസ്സിനുവേണ്ടിയാണ് സിനിമാ നടൻ/നടി അഭിനയിക്കുന്നത്. തൊട്ടുമുന്നിലിരിക്കുന്ന പ്രേക്ഷകർക്കുവേണ്ടിയാണ് നാടക നടൻ/നടി അഭിനയിക്കുന്നത്. നാടകാവതരണത്തിൽ നടീനടൻമാരും പ്രേക്ഷകരും തമ്മിൽ പുലർത്തുന്ന ബന്ധം ഏറെ പ്രധാനമാണ്. നാടക നടന്/നടിയ്ക്ക് പ്രേക്ഷകരിൽ നിന്നും പ്രതികരണങ്ങൾ അറിയാനും അതിനനുസരിച്ച് അഭിനയത്തെ ക്രമീകരിക്കാനും സാധിക്കും. പ്രേക്ഷകരിൽ നിന്നും പ്രചോദനം ഉൾക്കൊണ്ടുകൊണ്ട് തുടർച്ചയായി അഭിനയിക്കാൻ നാടക നടന്/നടിയ്ക്ക് കഴിയുന്നു. സിനിമയിലെ അഭിനയത്തിന് തുടർച്ചയില്ലെന്നു തന്നെ പറയാം. സംവിധായകന്റെ നിർദേശപ്രകാരം ഓരോ ശ

കലങ്ങളായി അഭിനയത്തെ അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. നാടകാവതരണത്തിൽ അതിലെ നടൻ/നടി സർവ്വപ്രധാനിയാണ്. സിനിമാനടനെ/നടിയെ അങ്ങനെ കാണുന്നില്ല. ചലച്ചിത്ര രൂപീകരണം നിർവ്വഹിക്കുന്ന പലഘടകങ്ങളിലൊന്നായി മാത്രമായാണ് ഇവരെ കാണുന്നത്. കൃത്യമായി പറഞ്ഞാൽ നാടകത്തിൽ കർത്താവായി കാണുന്ന അഭിനേതാക്കളെ സിനിമയിൽ കരുക്കളായിട്ടാണ് കാണുന്നത്.

അഭിനയിക്കുന്ന കഥാഭാഗത്തിന്റെ സ്വഭാവമെന്തെന്നു പോലും സിനിമയിൽ അഭിനയിക്കുന്ന പല നടീനടൻമാരും അറിയുന്നില്ല. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ആന്തരികസത്തയുമായി താദാത്മ്യപ്പെട്ടു ജീവിക്കാൻ കഴിയുന്ന അഭിനേതാക്കളെ നാടകത്തിന് ആവശ്യമാണ്. എന്നാൽ ഇത്തരം അഭിനേതാക്കളെ സിനിമയ്ക്ക് ആവശ്യമില്ല. സംവിധായകനും ക്യാമറാമാനും പറയുന്നതനുസരിച്ച് പ്രവർത്തിക്കുന്നവരാണ് സിനിമയെ സംബന്ധിച്ച് ആവശ്യമായ അഭിനേതാക്കൾ. നാടകനടൻ രംഗവേദിയിലെത്തിയാൽ അയാളുടെ നിയന്ത്രണം സ്വന്തം കരങ്ങളിലാണ്.

നാടകത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾ രംഗവേദിയിലില്ലാത്ത അവസരമില്ല. എന്നാൽ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന സിനിമയിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾ തിരശ്ശീലയിലില്ലാത്ത സമയങ്ങളുണ്ട്. ഇവിടെ ദൃശ്യങ്ങളും ദൃശ്യസൂചനകളും ചലനത്തിന്റെ തുടർച്ചയിലൂടെ കഥാഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുന്നു. ഈ ആഖ്യാനരീതി സിനിമാഭിനയത്തിന്റെ അർത്ഥാവതരണത്തെ ശക്തമായി സ്വാധീനിക്കുന്നുണ്ട്.

നാടകത്തിലെ അഭിനയം

നാടകം പൂർണ്ണമായും അവതരിപ്പിക്കുന്നത് രംഗവേദിയിലാണല്ലോ. ഓരോ നാടകത്തിന്റെയും സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ചായിരിക്കും രംഗവേദിയുടെ സംവിധാനം ക്രമീകരിക്കുന്നത്. നടൻ/നടി നാടകാവതരണത്തിനായി രംഗവേദിയിലെത്തിയാൽ നാടകത്തിന്റെ ആഖ്യാനം തുടങ്ങുകയായി. അവിടെനിന്ന് നടൻ/നടി കാണിക്കുന്നതും പറയുന്നതും പ്രവർത്തിക്കുന്നതുമെല്ലാം നാടകാഭിനയത്തിന്റെ ഭാഗങ്ങളാണ്. ഒന്നോ അതിലധികമോ കഥാപാത്രങ്ങൾ രംഗവേദിയിൽ വച്ച് നടത്തുന്ന തുടർച്ചയായ പ്രവൃത്തികളാണ് അഭിനയത്തിന്റെ പൂർണത സൃഷ്ടിക്കുന്നത്.

അഭിനയത്തിലൂടെ സംഭവിക്കുന്നത് കൃത്രിമമായ ആശയപ്രകാശനമാണ്. എന്നാൽ ഈ ആശയപ്രകാശനം കൃത്രിമമാണെന്ന് കാഴ്ചക്കാർക്ക് തോന്നുകയുമരുത്. അങ്ങനെയെന്തെങ്കിലും തോന്നൽ ജനിച്ചാൽ അത് നാടകാവതരണത്തിന്റെ ഭാഗമാണെന്ന ബോധ്യപ്പെടുത്തുവാനുള്ള കഴിവ് അഭിനേതാക്കൾക്ക് ആവശ്യമാണ്.

നാടകാവതരണത്തിന്റെ വേളയിൽ പ്രേക്ഷകർ രംഗവേദിയും അതിലെ വസ്തുക്കളുമെല്ലാം സമഗ്രമായിട്ടാണ് കാണുന്നത്. അതുകൊ

ണ്ടുതന്നെ അഭിനയിക്കുന്ന നടന്/നടിക്ക് പ്രേക്ഷകരുടെ ശ്രദ്ധയാകർഷിക്കാൻ കഴിയുന്ന രീതിയിൽ അനുനിമിഷം ചലനവും ഭാവവും ക്രമീകരിക്കേണ്ടതുണ്ട്. സംഭാഷണത്തിലൂടെയാണ് നാടകത്തിലെ കഥ പ്രേക്ഷകനുമുന്നിൽ ക്രമമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഭൂതകാലങ്ങളെപ്പറ്റി സൂചിപ്പിക്കാനും പറയുവാനും ഇതരകഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവവിശേഷതകളെപ്പറ്റി പറയുവാനും സ്വപ്നം കാണുവാനും ഭാവിയെപ്പറ്റി ചിന്തിക്കുവാനുമെല്ലാം സാഹചര്യാനുസരണം സംഭാഷണം തന്നെയാണ് നാടകത്തിൽ അതിപ്രാധാന്യത്തോടെ ഉപയോഗിക്കുന്നത്. സംഭാഷണം, പറയുന്ന ശബ്ദത്തിന്റെ സ്വരരീതികൾ അഭിനയത്തിന്റെ തന്നെ ഒരു ഭാഗമാണ്. ഏറ്റവും പിന്നിലിരിക്കുന്ന കാഴ്ചക്കാരനു വരെ മനസിലാകുകയും കേൾക്കുകയും ചെയ്യുന്ന രീതിയിൽ വേണം സംഭാഷണം പറയുവാൻ. നാടകം അവതരിപ്പിക്കുന്നത് വലിയൊരു പ്രേക്ഷകസമൂഹത്തിനു മുന്നിലാണല്ലൊ. രംഗവേദിയോട് ഏറ്റവും അടുത്തിരിക്കുന്നവരേയും ഏറ്റവും അകന്നിരിക്കുന്നവരേയും ആകർഷിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന നടന്റെ കൈയ്യിലെ ആയുധം അഭിനയം തന്നെയാണ്. ബാഹ്യപ്രകടനങ്ങൾ ഏറെപ്രകടമായും തീവ്രമായും നാടകനടന്/നടിക്ക് അവതരിപ്പിക്കേണ്ടതുണ്ട്. കഥാപാത്ര സ്വഭാവം പ്രാഥമീകമായി സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്നത് വസ്ത്രധാരണത്തിലൂടെയും മറ്റുമാണ്. രാജാവ്, മന്ത്രി, തൊഴിലാളി, വിപ്ലവകാരി, ദാസൻ, നർത്തകി, സഹോദരി തുടങ്ങിയുള്ള കഥാപാത്രങ്ങൾ രൂപപ്പെട്ടുവരുന്നത് സാഹചര്യാനുസരണം കഥയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ്. ഇവരുടെ പ്രായം, സംസ്കാരം, പ്രവർത്തനരീതികൾ, മനോഭാവം തുടങ്ങിയവ സൃഷ്ടിച്ച് അവതരിപ്പിക്കേണ്ടത് അഭിനേതാക്കളാണ്. സ്വന്തം ഭാവത്തെയും പ്രായത്തെയും രൂപത്തെയും ഒരു പരിധിവരെ പരിവർത്തനപ്പെടുത്തിയും ക്രമീകരിച്ചും അഭിനയം നിർവഹിക്കുമ്പോൾ സവിശേഷരസപ്രവർത്തനം അഭിനേതാവിൽ സംഭവിക്കുന്നുണ്ട്. വികാരങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ച് വിനിമയം ചെയ്യുന്ന ഈ പ്രക്രിയ അഭിനയത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. നാടകമെന്ന മധ്യമത്തിനനുസരിച്ച് അഭിനയത്തെ മാധ്യമീകരിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുന്ന ധർമ്മമാണ് നാടകനടൻ/നടി നിർവ്വഹിക്കുന്നത്.

നാട്യശാസ്ത്രത്തിലെ എട്ടാമത്തെ അധ്യായമായ ഉത്തമാംഗാഭിനയം എന്ന ഭാഗത്ത് അഭിനയത്തെ നാലു വിഭാഗമായി കല്പിച്ചിരിക്കുന്നു. ആംഗികം, വാചികം, ആഹാര്യം, സാത്ത്വികം എന്നിവായാണവ. ആംഗികാഭിനയമെന്നാൽ അംഗങ്ങൾ കൊണ്ടുള്ള അഭിനയമാണ്. കൈമുദ്രകൾ, അംഗങ്ങൾ, ഉപാംഗങ്ങൾ എന്നിവയോടു ചേർന്ന അഭിനയം മൂന്നുവിധമാണ്. ശരീരാഭിനയം, മുഖാഭിനയം, ചേഷ്ടാഭിനയം എന്നിവയാണവ. ഈ അഭിനയത്തിന് തല, കയ്യ്, മാറ്, വാരി, അര, കാല് എന്നിങ്ങനെ ആറ് അംഗങ്ങളും കണ്ണ്, പുരികം, മൂക്ക്, ചുണ്ട്, കവിൾ, താടി എന്നിങ്ങനെ ആറ് ഉപാംഗങ്ങളുമുണ്ട്. മനസ്സിൽ നിന്നും ഉത്ഭൂത

മാകുന്ന വികാരങ്ങളിൽ അധിഷ്഻ിതമാണ് സാത്ത്വികാഭിനയം. അവ യഥാക്രമം സ്വേദം, സ്തംഭം, രോമാഞ്ചം, സ്വരഭംഗം, വേപഥു, വൈർണ്ണ്യം, അശ്രു, പ്രളയം എന്നിവയാണ്. വാചികാഭിനയമെന്നാൽ വാക്കുകൊണ്ടുള്ള അല്ലെങ്കിൽ സംഭാഷണത്തിലൂടെയുള്ള അഭിനയമാണ്. ആംഗീകം, ആഹാര്യം, സാത്ത്വികം എന്നീ അഭിനയരീതികളിലെല്ലാം സംഭാഷണത്തിന്റെ സാധ്യതകളെയും അർത്ഥത്തെയും ആവശ്യാനുസരണം പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നു.

ആഹാര്യമെന്നാൽ നടൻ/നടി വേഷഭൂഷകളിലൂടെ കഥാപാത്രമാകുന്ന ഘട്ടമാണ്. നടൻ/നടി സ്വന്തം വേഷം മറച്ച് വേഷം കെട്ടുവാൻ കൈക്കൊള്ളുന്നതിന് കൃത്രിമമായി സ്വീകരിക്കുന്ന ബാഹ്യരൂപാഭിനയമാണിത്. അഭിനയത്തിൽ കണ്ടുവരുന്ന നാലുഭേദങ്ങളെക്കുറിച്ചുകൂടി ഭരതമുനി വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. വാക്പ്രധാനമായ അഭിനയം, ശരീരാഭിനയത്തിന് പ്രാധാന്യമുള്ളത്, ശൃംഗാരപ്രധാനവും നൃത്തഗീത പ്രചുരവുമായ ലളിതാഭിനയം, ബാഹ്യാഡംബരപൂർണ്ണവും സംഘട്ടനപ്രധാനവുമായ അഭിനയം എന്നിവയാണവ.

സിനിമയിലെ അഭിനയം

നിരന്തരം പരിവർത്തന വിധേയമാകുന്ന സവിശേഷമായൊരവസ്ഥ സിനിമാഭിനയത്തിനുണ്ട്. സിനിമാഭിനയത്തിന്റെ മൂല്യം നിർണ്ണയിക്കുന്നത് നിയതമായ ചലനരീതിയും ശബ്ദക്രമീകരണവും പ്രകാശസന്നിവേശവുമെല്ലാം സമന്വയിച്ച അവസ്ഥയാണ്.

സിനിമയിലെ അഭിനയത്തിന് അടിസ്ഥാനപരമായി നൈരന്തര്യമില്ല. ഈ നൈരന്തര്യമില്ലായ്മ നാടകത്തിന്റെ അഭിനയവുമായി താരതമ്യപ്പെടുത്തുമ്പോഴാണ്. പ്രേക്ഷകർ സിനിമാ കാണുമ്പോൾ അതിന്റെ മാധ്യമീകരണ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ചുള്ള തുടർച്ചയായ അഭിനയരീതിയാണ് ദർശിക്കുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിലിവിടെ പ്രേക്ഷകന്റെ ആസ്വാദനാവസ്ഥയെ സൗന്ദര്യാത്മകമായി തൃപ്തിപ്പെടുത്തുവാൻ പാകത്തിന് ഓരോരോ ദൃശ്യശകലങ്ങളിലൂടെയും ശബ്ദസാന്നിദ്ധ്യത്തിലൂടെയും കഥാഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുകയാണ്. അപ്പോൾ സ്വാഭാവികമായിത്തന്നെ കാഴ്ചയുടെ തുടർച്ച ലഭിക്കുന്നു. ഈ തുടർച്ച അഭിനയത്തിന്റെ സിനിമാറ്റിക്കായ തുടർച്ചയാണ്.

നാടകത്തിലും സിനിമയിലുമെല്ലാം അഭിനയ സങ്കല്പം പ്രാഥമികമായി ഉരുത്തിരിഞ്ഞുവരുന്നത് അതിന്റെ പാഠസൃഷ്ടിക്കൊപ്പമാണ്. തുടർന്ന് ഇതിനെ യാഥാർത്ഥ്യമാക്കാനുള്ള അവതരണമാണ് അഭിനയത്തെ മൂർത്തവൽക്കരിക്കുന്നത്. പാഠത്തിൽ നിന്നും രംഗവേദിയിലെ അഭിനേതാക്കളിലൂടെ നേരിട്ട് കാഴ്ചക്കാരനിലെത്തുന്ന അഭിനയമാണ് നാടകത്തിലേത്. എന്നാൽ സിനിമയിലെ അഭിനയ മൂല്യം പൂർണ്ണമാകു

ന്നതിന് പല ഘട്ടങ്ങൾ പിന്നിടേണ്ടതുണ്ട്.

തിരക്കഥാരചയിതാവ് ഭാവനയിലൂടെയും ഭാഷയിലൂടെയും സൃഷ്ടിച്ചെടുത്ത തിരക്കഥയിലാണ് സിനിമാഭിനയത്തിന്റെ പ്രാഥമീകഘട്ടം അമൂർത്തമായിരിക്കുന്നത്. തിരക്കഥാരചയിതാവും സംവിധായകനും രണ്ടാളാണെങ്കിൽ തിരക്കഥയിലൂടെ സംവിധായകന്റെ മനസിലേയ്ക്ക് അഭിനയത്തെപ്പറ്റിയുള്ള നിഗമനങ്ങളും കാഴ്ചപ്പാടുകളും കടന്നുവരുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അവതരണത്തിനായി നടീനടൻമാരെ തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നു. ഈ ഘട്ടത്തിൽ അമൂർത്തമായ (തിരക്കഥയിൽ നാമങ്ങൾ മാത്രമായ) കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് മൂർത്തഛായ നൽകുവാനുള്ള പ്രാഥമീകഘട്ട നിർണ്ണയം നടക്കുന്നു. അഭിനേതാക്കൾ തങ്ങൾ അഭിനയിച്ച് ഫലിപ്പിക്കേണ്ട കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തെപ്പറ്റിയും രൂപഭാവങ്ങളെപ്പറ്റിയും മനസിലാക്കുകയും അതിനെ മൂർത്തരൂപത്തിൽ ക്യാമറയുടെ മുന്നിൽ അവതരിപ്പിക്കാൻ തയ്യാറെടുക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

സംവിധായകന്റെ നിർദ്ദേശപ്രകാരം തിരഞ്ഞെടുത്ത പശ്ചാത്തലത്തിൽ അല്ലെങ്കിൽ സൃഷ്ടിച്ചെടുത്ത പശ്ചാത്തലത്തിൽ നിന്ന് അഭിനേതാക്കൾ അഭിനയിക്കുന്നത് ശകലങ്ങലായിട്ടാണ്. പലപ്പോഴും കൂടെ അഭിനയിക്കുന്നവരെ കാണുന്നുപോലുമില്ല. അതുപോലെതന്നെ കഥയുടെ ഏതെങ്കിലുമൊരു ഭാഗമായിരിക്കും അഭിനയിക്കുന്നത്. ഈ അഭിനയം രേഖപ്പെടുത്തുന്നത് ക്യാമറയാണ്. ക്യാമറയുടെ സ്വഭാവം, ലെൻസിന്റെ സ്വഭാവം, ചലനരീതി, തുടങ്ങിയവയെല്ലാം രേഖപ്പെടുത്തിയെടുക്കുന്ന പ്രതിരൂപത്തിന്റെ രൂപസൃഷ്ടിയിൽ പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളാണ്.

രേഖപ്പെടുത്തിയെടുത്ത ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളെ തിരഞ്ഞെടുത്തു ക്രമീകരിക്കുന്നതിന്റെ ഭാഗമായിട്ടാണ് ചലച്ചിത്രത്തിന് നൈരന്തര്യത അനുഭവപ്പെടുന്നത്. എഡിറ്റിംങ്, ഡബിങ്, റീ-റെക്കാർഡിങ്, ഇഫക്ട്സ്, മിക്സിങ് തുടങ്ങിയവയുടെയെല്ലാം ഫലമായാണ് സിനിമ പൂർണ്ണമാകുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇവയുടെയെല്ലാം സ്വാധീനം സിനിമയിലെ അഭിനയത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്നതിൽ പ്രസക്തമാണ്. പ്രേക്ഷകൻ തീരശീലയിൽ നിന്നുമാണ് സിനിമാഭിനയം മനസിലാക്കുന്നത്. പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന സ്ക്രീനിന്റെ സ്വഭാവവും ശബ്ദവിനിമയത്തിന്റെ രീതിയും പ്രദർശനശാലയുടെ സ്വഭാവവും പ്രേക്ഷകന്റെ കാഴ്ചയിലൂടെയുള്ള അനുഭവത്തെ സ്വാധീനിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളാണ്. ഇവയുടെ സാന്നിദ്ധ്യം കൂടി പരിഗണിച്ചാലേ സിനിമാഭിനയത്തിന്റെ രൂപസ്വഭാവത്തെപ്പറ്റിയുള്ള വിലയിരുത്തൽ പൂർണ്ണമാകുകയുള്ളൂ.

ആത്യന്തിക വിശകലനത്തിൽ സിനിമയിലെ നടൻ/നടി നടത്തുന്ന അഭിനയാദിപ്രകടനങ്ങൾ സിനിമാഭിനയത്തെ രേഖപ്പെടുത്തി ക്രമീകരിക്കുന്നതിലെ ഒരു ഘട്ടം മാത്രമാണ്. പശ്ചാത്തലത്തിനും പശ്ചാത്തല

ത്തിൽ വരുന്ന സവിശേഷ ദൃശ്യങ്ങൾക്കും ദൃശ്യങ്ങളുടെ ചലനത്തിനും പ്രകാശത്തിന്റെ വിനിയോഗത്തിനും കൃത്രിമമായി സൃഷ്ടിക്കുന്ന ചലനത്തിനും വരെ നടന്റെ/നടിയുടെ അഭിനയ തീക്ഷ്ണതയെ സ്വാധീനിക്കാൻ കഴിയുന്നു. മാറിമാറി മൊണ്ടാഷിലൂടെ വരുന്ന ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളും ശബ്ദ സന്നിവേശവും ചേർന്ന് ചലച്ചിത്രാഭിനയത്തിന് സവിശേഷമായ തീവ്രത നൽകുന്നുണ്ട്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇതിൽ നടന്റെ/നടിയുടെ സാന്നിദ്ധ്യം എത്രമാത്രമുണ്ടെന്ന് ചിന്തിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു.

സാങ്കേതികതയുടെ സഹായത്തോടെ ആവശ്യാനുസരണം കഥാഖ്യാനത്തിനുള്ളിലെ സമയത്തെ ചുരുക്കുവാനും വികസിപ്പിക്കാനും സിനിമയ്ക്ക് കഴിയുന്നു. ഈ സവിശേഷമായ ആഖ്യാനാവസ്ഥ സിനിമാഭിനയത്തേയും സ്വാധീനിക്കുന്നുണ്ട്. അഭിനയത്തിലൂടെ വിനിമയം ചെയ്യുന്ന ഭാവങ്ങളെ ഇതര ഘടകങ്ങളുടെ സ്വാധീനത്തോടെ തീവ്രമാക്കുവാനും പരിവർത്തനപ്പെടുത്തുവാനും സിനിമയ്ക്ക് അനായാസമായി കഴിയുന്നു.

അഭിനയത്തിന്റെ സംഘസ്വഭാവം

സിനിമയും നാടകവും അടിസ്ഥാനപരമായി സംഘസ്വഭാവമുള്ള കലാരൂപങ്ങളാണ്. ഈ കലകളുടെ അവതരണത്തിനായി ഒരു സംഘം ആളുകൾ വിവിധരീതിയിൽ പ്രവർത്തിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ആസ്വാദന പക്ഷത്തും ഈ കലകൾക്ക് സംഘസ്വഭാവമാണുള്ളത്. ഒരുപറ്റം ആളുകൾക്കു മുന്നിൽ അല്ലെങ്കിൽ കാഴ്ചക്കാരായ ഒരു സമൂഹത്തിനു മുന്നലാണ് ഈ കലകൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നതും പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നതും.

സിനിമയിലും നാടകത്തിലും അതിന്റെ അവതാരകർ കഥാപാത്രങ്ങളാണല്ലൊ. കഥാപാത്രങ്ങൾ എന്തു കാണിക്കുന്നു, ചെയ്യുന്നു, പറയുന്നു, ചിന്തിക്കുന്നു എന്നതിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് കഥ വികസിക്കുന്നത്. ഒരു കഥാപാത്രം അഭിനയിക്കുന്നതിന്റെ തുടർച്ചയായി ഇനിയൊരു കഥാപാത്രം അഭിനയിക്കുകയും ഒന്നിനുപിന്നാലെ ഒന്നായി കഥാപാത്രങ്ങൾ വിവിധരീതിയിൽ അഭിനയിക്കുന്നതിലൂടെയാണ് സിനിമയും നാടകവും കഥ ആഖ്യാനിക്കുന്നത്. വസ്ത്രധാരണത്തിലെ ചേർച്ചയും ചേർച്ചയില്ലായ്മയും സംഭാഷണത്തിലെ വിവിധ ആശയങ്ങളുടെ ചേർച്ചയും ചേർച്ചയില്ലായ്മയും തുടർച്ചയായി സംഭവിക്കുന്നതിലൂടെ കലാമാധ്യമത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ചുള്ള സംഘട്ടനങ്ങൾ അനിവാര്യമായ രീതിയിൽ സംഭവിക്കുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ സംഘട്ടനങ്ങളുടെ ബാഹ്യാവതരണം പ്രേക്ഷകനിലേയ്ക്ക് എത്തുന്നത് കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെയാണ്. കൃത്യമായി പറഞ്ഞാൽ കഥാപാത്രഭിന്നമായി സംഭവിക്കുന്ന അഭിനയത്തിലൂടെ.

അഭിനയത്തിലെ സംഘസ്വഭാവത്തെപ്പറ്റി വിലയിരുത്തുമ്പോൾ അവ

തരിപ്പിക്കുന്ന കലാരൂപത്തിൽ ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളെപ്പറ്റിയും സാഹചര്യാനുസരണം സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഭാവങ്ങളെപ്പറ്റിയും ചിന്തിക്കേണ്ട തുണ്ട്. കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ പൊതുസ്വഭാവം, കഥയിലെ പ്രധാന സംഭ വങ്ങൾ, കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവം, മുഖാഭിനയം, ശരീരചലനം, സംഭാ ഷണരീതി, വസ്ത്രധാരണ സ്വഭാവം, പശ്ചാത്തലവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ഘടകങ്ങൾ, കഥാപാത്രങ്ങൾ വിവിധ ക്രിയകളിലൂടെ ബാഹ്യവും ആന്ത രീകവുമായി സൃഷ്ടിക്കുന്ന വിവിധ വികാരങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം സവിശേഷമായ രീതിയിൽ സമന്വയിക്കുന്നതിന്റെ പരിണിത ഫല മായാണ് നിയതമായ അഭിനയാനുഭവം സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നത്. സിനിമ യിലാകുമ്പോൾ ക്യാമറയുടെ പ്രവർത്തനവും എഡിറ്റിങ്ങിന്റെ രീതിയും ഡബ്ബിങ്ങിന്റെ സ്വഭാവവുമെല്ലാം സമന്വയിപ്പിച്ച് അത്യന്തികമായ അഭിന യ മൂല്യം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. അടിസ്ഥാനപരമായി അവതരണകലകളിലെ അഭിനയത്തിന് വിവിധഘടകങ്ങളുടെ സംഘടിതമായ സ്വാധീനം മാധ്യ മത്തിന്റെ പ്രവർത്തനത്തിനനുസരിച്ച് സംഭവിക്കുന്നു.

8. അനുകല്പന സൃഷ്ടി

നാടകത്തിനും സിനിമയ്ക്കും അടിസ്ഥാനപരമായി സാഹിത്യവുമായി ബന്ധമുണ്ട്. ഈ കലകളുടെ നിർമ്മിതിക്ക് സാഹിത്യകൃതികളെ യഥേഷ്ടം പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. വികാരസൃഷ്ടിയും സൗന്ദര്യ സൃഷ്ടിയും ജ്ഞാനവിനിമയവും രസവിനിമയവും സാഹിത്യത്തിന്റെയും കലകളുടെയും നിർമ്മിതിയുടെ ലക്ഷ്യം തന്നെയാണ്. ഇവയെ സൃഷ്ടിച്ച് വിനിമയം ചെയ്യുന്നതിന്റെ അടിസ്ഥാന രീതിയ്ക്കാണ് വ്യത്യാസമുള്ളത്. സിനിമയും നാടകവും ദൃശ്യാനുഭവവും സാഹിത്യം വാങ്മയാനുഭവവുമാണ് സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. അടിസ്ഥാനപരമായി ഈ രണ്ട് കലാരൂപങ്ങളുടെയും പ്രാഥമീകപാഠങ്ങൾ (നാടകപാഠവും തിരക്കഥയും) രൂപപ്പെടുന്നത് സാഹിത്യരൂപത്തിലാണ്.

അനുകല്പനത്തെപറ്റിയുള്ള ധാരാളം പഠനങ്ങൾ സാഹിത്യലോകത്ത് നടന്നിട്ടുണ്ട്. ഇമെൽഡവെലിഹാൻ (Imelda whelehan) അനുകല്പന പഠനത്തെ ഹൈബ്രിഡ്ബ്രിഡ് സ്റ്റഡി എന്നാണ് വിശേഷിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഒരു മാധ്യമത്തിൽ നിന്നും മറ്റൊരു മാധ്യമത്തിലേയ്ക്ക് സാഹിത്യരൂപങ്ങളെയൊ കഥാരൂപങ്ങളെയൊ മാറ്റി അവതരിപ്പിക്കുന്നതാണ് അനുകല്പനം (adaptation). ഒരു സാഹിത്യ/കല മാധ്യമത്തെ അനുകല്പനത്തിന് വിധേയമാക്കുകയെന്നു പറഞ്ഞാൽ അതിന്റെ ആശയാവതരണത്തെ പരിവർത്തനപ്പെടുത്തുകയാണ്. പരിവർത്തനപ്പെടുത്തുന്നതിന്റെ രീതി ആഖ്യാനരൂപത്തേയും ആഖ്യാതാവിനേയും ആശ്രയിച്ചാണിരിക്കുന്നത്. ചെറുകഥ സിനിമയാകുന്നതും നാടകം സിനിമയാകുന്നതും നോവൽ തിരക്കഥയാകുന്നതുമെല്ലാം അനുകല്പനങ്ങൾ തന്നെയാണ്. ഒരു സാഹിത്യകൃതിയെ അഥവ കലാരൂപത്തെ മറ്റൊരു മാധ്യമത്തിലേയ്ക്ക് മാറ്റി പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്നതിന് അഥവ അനുകല്പനം ചെയ്യുന്നതിന് പലകാരണങ്ങളാണുള്ളത്. ഒരു മാധ്യമത്തിലൂടെ വിനിമയം ചെയ്ത ആശയത്തെ മറ്റൊരു മാധ്യമത്തിലൂടെ വിനിമയം ചെയ്യുക. ഉദാഹരണത്തിന് നോവലുകൾ സിനിമയാകുന്നതിനെ പരിഗണിക്കാം. നോവൽ വായനയിലൂടെ വായനക്കാരന് അനുഭവം പകർന്നു കൊടുക്കുകയാണ്. നോവൽ സിനിമയാകുന്നതോടുകൂടി പ്രേക്ഷകന് കാഴ്ചയിലൂടെ കല ആസ്വദിക്കാനുള്ള അവസരം ലഭിക്കുന്നു.

ചെറുകഥകൾ നാടകവും സിനിമയുമാകുന്നതിനു പിന്നിൽ നല്ലകഥകൾ കണ്ടെത്തുവാനുള്ള നാടകക്കാരന്റെ /ചലച്ചിത്രകാരന്റെ അന്വേഷണമാണ് പ്രാഥമീകമായി സംഭവിക്കുന്നത്. ഓരോ മാധ്യമവും ഓരോ രീതിയിലുള്ള അത്മാവിഷ്കാരമാണ് നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. ഒരാശയത്തെ അഥവ കഥയെ വിവിധരീതിയിൽ ആത്മാവിഷ്കാരം നടത്തുവാനുള്ള ആഗ്രഹം അനുകല്പനത്തിന് കാരണമാകുന്നു. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിൽ നിന്നെല്ലാം വിലയിരുത്തുമ്പോൾ അനുകല്പനം സവിശേഷമായ ഒരു സർഗാത്മക പ്രവർത്തനമാണെന്നു കാണാം.

അനുകല്പന പഠനങ്ങൾ

അനുകല്പന പഠനങ്ങളുടെ മൂലമായി പഠിതാക്കൾ പരിഗണിക്കുന്നത് 17–ാം നൂറ്റാണ്ടിൽ ജോൺ ഡ്രൈഡൻ നടത്തിയ വിലയിരുത്തലാണ്. ഡ്രൈഡൻ വിവർത്തനത്തെ മൂന്നായി തരംതിരിക്കുന്നു. ആദ്യത്തേത് പദാനുപദവിവർത്തനമാണ്. മൂലകൃതിയിലെ വാക്കുകളും വരികളും അതേപോലെ തന്നെ മറ്റൊരു മാധ്യമത്തിലേയ്ക്കു പകർത്തുന്നതാണ് പദാനുപദവിവർത്തനം. രണ്ടാമത്തേത് പരിഭാഷയാണ് (translation). മൂലകൃതിയിലെ എല്ലാവാക്യങ്ങളും പദാനുപദമായി പിൻതുടരാതെയും ആശയത്തിന് കോട്ടം തട്ടാതെയും നടത്തുന്ന വിവർത്തനമാണിത്. മൂന്നാമത്തേത് അനുകരണം (imitation). മൂലകൃതിയുടെ അത്മാവു നഷ്ടപ്പെടാതെ വിവർത്തകൻ പൂർണസ്വാതന്ത്ര്യമെടുത്തു നടത്തുന്ന വിവർത്തനമാണിത്. സിനിമയിലെ അനുകല്പനത്തെപ്പറ്റി പറഞ്ഞ ആദ്യകാല സൈദ്ധാന്തികരിൽ ഏറെ ശ്രദ്ധേയനാണ് ജ്യോഫ്രി വാഗ്നർ. വാഗ്നർ മൂന്നുതരം വിവർത്തനത്തെ/അനുകല്പന രീതിയെപ്പറ്റി പറയുന്നു. വിവർത്തനം (transposition) ഒരു കൃതിയെ നേരിട്ട് തിരശ്ശീലയിലെത്തിക്കുന്നു. വിവരണം (commentary) മനഃപൂർവ്വമോ അല്ലാതെയോ മൂലകൃതിയെ മാറ്റിയവതരിപ്പിക്കുന്നു. സാദൃശ്യം (analogy) മൂലകൃതിയുടെ ആത്മാവ് നഷ്ടപ്പെടാതെ അതിൽനിന്നു വ്യതിചലിച്ച് മറ്റൊരു സൃഷ്ടി നടത്തുന്നു.

അനുകല്പനത്തെപ്പറ്റി ശ്രദ്ധേയമായ രീതിയിൽ വിലയിരുത്തലുകൾ നടത്തിയ മറ്റൊരു പ്രതിഭയാണ് ഡഡ്‌ലി ആൻഡ്രു. അനുകല്പനത്തെ ആൻഡ്രു സ്വഭാവത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ മൂന്നായി തിരിക്കുന്നു. മൂലകൃതിയിൽ നിന്നും ആശയം കടംകൊള്ളുന്ന അനുകല്പനം. ഇതിനെ കടംകൊള്ളൽ (borrowing) എന്നു പറയുന്നു. ഇവിടെ മൂലകൃതിയോടുള്ള വിശ്വാസ്യതയ്ക്ക് സ്ഥാനമില്ല. മൂലകൃതിയെ കൂടുതൽ സ്ഫുടമായി പുനഃസൃഷ്ടിക്കാനുള്ള ശ്രമമാണ് അടുത്തത്. ഇതിനെ ആഴ്ന്നിറങ്ങിയുള്ള അവതരിപ്പിക്കൽ എന്നു പറയുന്നു (intersescting). മൂലകൃതിയുടെ പുനരുല്പാദനം അല്ലെങ്കിൽ കേവലമായ രൂപം മാറ്റൽ മാത്രമാണ് അടുത്തത്. ഇതിനെ പുനഃസൃഷ്ടിയെന്നു പറയുന്നു (transforming). അനുക

ല്പനങ്ങളെക്കുറിച്ച് പഠനം നടത്തിയ ജെറാൾഡ് ബാരറ്റിന്റെ നിരീക്ഷണത്തിൽ ഈ പ്രക്രിയ/അനുകല്പനം അനുകരണമോ അയഞ്ഞ വിവർത്തനമോ മാത്രമാണ്.

കലാമേഖലയിലേയും സാഹിത്യമേഖലയിലേയും അനുകല്പന നിരീക്ഷണങ്ങൾ ഇന്ന് സവിശേഷമായ ഒരു പഠനമേഖലയായി വളർന്നു. ഇതിന്റെ ഫലമായി ശ്രദ്ധേയമായ ഏറെ പഠനങ്ങളും ഗ്രന്ഥങ്ങളുമെല്ലാം പുറത്തുവന്നു. റോബർട്ട് റിച്ചാർഡ്സന്റെ ലിറ്ററേച്ചർ ആന്റ് ഫിലിം, ജോർജ്ജ് ബ്ലൂസ്റ്റന്റെ നോവൽ ഇൻടൂ ഫിലിം, മൈക്കിൾക്ലീനും ഗിലിയൻ പാർക്കറും ചേർന്ന് എഡിറ്റുചെയ്തിറക്കിയ ദി ഇംഗ്ലീഷ് നോവൽ ആന്റ് ദി മൂവീസ്, ഡെബോറ കാർട്ട്മെല്ലും ഇമൽഡ വെലിഹാനും ചേർന്ന് എഡിറ്റു ചെയ്തിറക്കിയ അഡാപ്റ്റേഷൻസ് ഫ്രം ടെക്സ്റ്റ് ടു സ്ക്രീൻ സ്ക്രീൻ ടു ടെക്സ്റ്റ് തുടങ്ങിയവയെല്ലാം അനുകല്പനങ്ങളെപറ്റി പ്രതിപാദിക്കുന്ന ശ്രദ്ധേയമായ ഗ്രന്ഥങ്ങളാണ്.

നാടകത്തേക്കാൾ അധികമായി അനുകല്പന പഠനങ്ങൾ നടന്നിട്ടുള്ളത് സിനിമയിലാണ്. വിർജീനിയ വൂൾഫ് 1926-ൽ ദി സിനിമ എന്ന ലേഖനത്തിൽ നടത്തുന്ന നിരീക്ഷണം ഏറെ ശ്രദ്ധേയമാണ്. അനുകല്പനത്തിന്റെ ഫലമായി ലോകത്തിലെ വിഖ്യാതമായ നോവലുകൾ നിഷ്കരുണം സിനിമയ്ക്ക് വളരാനുള്ള മൂലഘടകമായിത്തീരുകയാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇത് ഇത്തിൾക്കണ്ണി ചെടിയെ നശിപ്പിക്കുന്നതുപോലെ നോവലുകളെ നശിപ്പിക്കും. ഈ നിരീക്ഷണത്തിന്റെ തുടർച്ചയെന്ന രീതിയിൽ ഇരു മാധ്യമങ്ങളുടെയും ആഖ്യാനപരിവർത്തനത്തെ മുൻനിറുത്തി വിർജീനിയ വൂൾഫ് നടത്തുന്ന വിലയിരുത്തലും ശ്രദ്ധേയമാണ്. സിനിമയും സാഹിത്യവും തമ്മിലുള്ള കൂട്ടുകെട്ട് അസ്വാഭാവികവും ഇരുമാധ്യമങ്ങൾക്കും ഹാനീകരവുമാണ്. ജോർജ്ജ് ബ്ലുസ്റ്റോൺ അനുകൽപനത്തെപ്പറ്റി പറയുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഉപരിവിപ്ലവമായ ചില സമാനതകളുണ്ടെങ്കിലും സാഹിത്യവും സിനിമയും പരസ്പരം വൈപരീത്യം പുലർത്തുന്ന മാധ്യമങ്ങളാണ്. നല്ല അനുകല്പനങ്ങൾ പോലും മൂലകൃതിയെ അപേക്ഷിച്ച് തരംതാണ സൃഷ്ടിയാണ്. അന്ദ്രേ ബാസിൻ അനുകല്പനത്തെപ്പറ്റി നടത്തുന്ന നിരീക്ഷണവും ശ്രദ്ധയാകർഷിക്കുന്നതാണ്. ഒരു കൃതിയെ ചലച്ചിത്രകാരൻ സമീപിക്കുന്നത് ഇതിവൃത്തത്തിനുവേണ്ടിയോ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കുവേണ്ടിയോ കഥാന്തരീക്ഷത്തിനുവേണ്ടിയോ ആണ്. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ഇരു മാധ്യമങ്ങളെയും തമ്മിൽച്ചേർത്ത് വിലയിരുത്തുന്നതിൽ യുക്തിയില്ല. ഓരോ മാധ്യമത്തിനും അതിന്റേതായ ആഖ്യാനരീതിയും ഘടനയുമാണുള്ളത്. ഒരു സൃഷ്ടിയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അത് അവതരിപ്പിക്കുന്ന മാധ്യമത്തിന്റെ സാധ്യതകളും സൗന്ദര്യവും എത്രമാത്രം ഉൾക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു എന്നതിലാണ് അതിന്റെ പ്രസക്തി.

അനുകല്പനം, അനുകല്പനപഠനം, അനുകല്പന സംബന്ധമായ

പഠനം എന്നിവയുടെ അർത്ഥവും വ്യാപ്തിയും മനസ്സിലാക്കുന്നത് ഈ മേഖലയെപ്പറ്റിയുള്ള പഠനത്തിൽ പ്രസക്തമാണ്. സാഹിത്യകൃതിയോ കലാരൂപമോ മറ്റൊരു മാധ്യമത്തിലേക്ക് പരിവർത്തനപ്പെടുത്തുന്നതിന് അനുകല്പനമെന്നും, ഈ പരിവർത്തനത്തിന്റെ രീതിയും സ്വഭാവവും നിർണ്ണയിക്കുന്ന നിരീക്ഷണപഠനങ്ങളെ അനുകല്പനപഠനങ്ങളെന്നും അനുകല്പനപഠനളെപ്പറ്റിയുള്ള പഠനങ്ങൾക്ക് അനുകല്പനസംബന്ധമായ പഠനമെന്നും പറയുന്നു. അനുകല്പനവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട എല്ലാ പഠനങ്ങളേയും ചേർത്ത് അനുകല്പനപഠനമെന്നാണ് പറയുന്നത്.

മൗലീകതയുടെ പ്രസക്തി

സാഹിത്യത്തേയും കലയേയും സംബന്ധിച്ച് മൗലീകതയെന്ന വാക്കിന് നിയതമായ അർത്ഥവ്യാപ്തിയാണുള്ളത്. ഒരു വ്യക്തിയുടെ സർഗ്ഗഭാവനയിൽ ഉടലെടുത്ത ആശയത്തെ സ്വതന്ത്രവ്യക്തിത്വത്തോടെ സാഹിത്യരൂപത്തിലേക്കോ കലാമാധ്യമത്തിലെക്കോ പകർത്തുമ്പോൾ അതിനെ മൗലീകസൃഷ്ടിയെന്നു പറയുന്നു. അനുവർത്തനപ്രക്രിയയിൽ മൗലീകതയെ സംബന്ധിച്ച തർക്കങ്ങൾ ഉയർന്നു വരുന്നത് സാധാരണമാണ്. ഒരു സാഹിത്യകാരന്റെ/കലാകാരന്റെ മസ്തിഷ്കത്തിൽ രൂപപ്പെട്ട കൃതിയെ/കലയെ മറ്റൊരാൾ അനുവർത്തനം ചെയ്യുമ്പോൾ അതിന്റെ മൗലീകത നഷ്ടമാകുന്നു എന്നവാദം ഉയരുന്നു. മൗലീകതയെ ഒരു യാഥാർത്ഥ്യമായി അംഗീകരിക്കുന്നതിനൊപ്പം തന്നെ കൃതികളെ/കലകളെ അനുകല്പനത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കാനുള്ള മറ്റൊരാളുടെ മൗലീകതയെ തടയുന്നത് ശരിയല്ല. ഇവിടെ മൂലകൃതി അനുകല്പത്തിലൂടെ എങ്ങനെ പുനർജനിക്കുന്നു എന്നുള്ളതാണ് പ്രസക്തം.

ഷേക്സ്പിയറുടെ ഹാംലറ്റ്, റോമിയോ ആന്റ് ജൂലിയറ്റ്, ടെമ്പസ്റ്റ്, കിങ്ലിയർ, ഒഥല്ലോ, മാക്ബത്ത് തുടങ്ങിയ നാടകങ്ങൾക്ക് എത്ര അധികം അനുകല്പനങ്ങൾ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. ഈ നാടകങ്ങൾ പലഭാഷകളിലും വിവർത്തകന്റെ മനോഭാവത്തിനനുസരിച്ചുള്ള മാറ്റങ്ങളോടെ പകർത്തിയിട്ടിട്ടുണ്ട്. ഓരോ നാടകവും പലവട്ടം പല ഭാഷകളിലായി സിനിമയായിട്ടുണ്ട്. മൗലികതയുടെ പ്രശ്നം ഇവിടെയെല്ലാം ഉയർന്നു വന്നിരുന്നെങ്കിൽ ഇത്രയധികം അനുകല്പനങ്ങൾ ഉണ്ടാകുമായിരുന്നുവോ? കലാരൂപമെന്ന നിലയിൽ ഓരോ കൃതിയും ഓരോ അനുപാതത്തിൽ വ്യത്യസ്തത പുലർത്തുന്നുണ്ട്. അനുകല്പനം കഴിഞ്ഞതോടുകൂടി ഇവയ്ക്കോരോന്നിനും ഷേക്സ്പിയർ കൃതികളുടെ സ്വാധീനമില്ലാതെതന്നെ നിലനിൽക്കുവാനാകും. കാളിദാസന്റെ അഭിജ്ഞാന ശാകുന്തളം നാടകത്തിന് മലയാളത്തിൽ തന്നെ എത്ര അധികം വിവർത്തനങ്ങളുണ്ട്. കാളിദാസന്റെ ശാകുന്തളത്തിന്റെ പിൻബലമില്ലാതെ ഈ നാടകങ്ങൾ വായിക്കുവാനും രംഗത്ത് അവതരിപ്പിക്കുവാനും കഴിയുന്നു. ഇവിടെയും വിവർത്തന കൃതിയ്ക്ക് സ്വതന്ത്ര്യമായ അസ്തിത്വം ലഭിക്കുന്നു.

ഒരു പഠനത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അനുകല്പനത്തിന്റെ സ്വഭാവവും തോതും പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്നതാണ്. എന്നാൽ രചനയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം എഴുത്തുകാരന്റെ മനോഭാവവും ആഖ്യാനരീതിയുമാണ് പ്രസക്തം. കൃതി/ കലാരൂപം പൂർണമായിക്കഴിഞ്ഞാൽ വായനക്കാരൻ/ പ്രേക്ഷകൻ അതിനെ എങ്ങനെ വായിക്കുന്നു/കാണുന്നു എന്നതിനാണ് പ്രസക്തി. അനുകല്പനത്തെ സംബന്ധിച്ച മോറിസ് യാക്കോവാർ എന്ന ചിന്തകന്റെ നിരീക്ഷണം ശ്രദ്ധേയമാണ്. മൂലകൃതിയിൽ മാറ്റങ്ങളൊന്നും നടത്താത്തത് സത്യസന്ധമായ അനുവർത്തനമാണെന്നും നിർണ്ണയിക്കുന്നത് ശരിയല്ല. മാറ്റങ്ങൾ വരുത്തിയോ ഇല്ലയോ എന്നുള്ളതല്ല മൂലകൃതിയുടെ ഊർജ്ജവും ഉദ്ദേശ്യവും നിലനിർത്തിയോ എന്നുള്ളതാണ് പ്രസക്തം.

അവതരണ കലകളും അനുകല്പനവും

ആവർത്തിച്ച് അവതരിപ്പിക്കേണ്ടി വരുന്ന കലാരൂപങ്ങൾക്ക് മുൻകൂട്ടി ചിട്ടപ്പെടുത്തി ക്രമീകരിച്ച സാഹിത്യരൂപം / പാഠം ആവശ്യമാണ്. നാടകത്തിന്റെ സാഹിത്യരൂപമാണ് നടീനടന്മാരുടെ രംഗവേദിയിലുള്ള അഭിനയത്തിലൂടെ കലാരൂപമായിത്തീരുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇവിടെയും സംഭവിക്കുന്നത് ഒരു മാധ്യമത്തിൽ നിന്നും ഇനിയൊരു മാധ്യമത്തിലേയ്ക്കുള്ള ആശയത്തിന്റെ (നാടകത്തിന്റെ) പരിവർത്തനമാണ്. ഒരു നാടകം തന്നെ വിവിധ രംഗവേദികളിൽ പല നടിനടന്മാർ അഭിനയിക്കുമ്പോൾ സംഭവിക്കുന്നത് അനുകല്പനത്തിന്റെ ഒരു തുടർച്ചയാണ്. ഷേക്സ്പിയറുടെയും കാളിദാസന്റെയും ഭാസന്റെയുമെല്ലാം നാടകങ്ങൾ നൂറ്റാണ്ടുകൾ പിന്നിട്ട് ഇന്നും അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ അതിൽ സംഭവിക്കാവുന്ന മാറ്റങ്ങൾ ഏറെയാണ്. നാടകത്തിന്റെ സാഹിത്യരൂപം ഒന്നായിരിക്കുമ്പോഴും, കലാരൂപം അവതാരകരുടെ രൂപ സ്വഭാവത്തിനും അഭിനയരീതിക്കുമനുസരിച്ച് മാറികൊണ്ടിരിക്കുന്നു.

സിനിമ രേഖപ്പെടുത്തുന്ന കലയായതുകൊണ്ട് ഒരിക്കൽ സിനിമ പൂർത്തികരിച്ചു കഴിഞ്ഞാൽ പിന്നെ അതിന് തിരക്കഥയുടെ ആവശ്യമില്ല. ഒരു തിരക്കഥ പരിവർത്തനപ്പെട്ട് സിനിമയാകുന്നതിൽ തുടർച്ചയായ സർഗാത്മക നിർമ്മാണ പ്രവർത്തനമുണ്ട്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇവിടെയും സംഭവിക്കുന്നത് അനുകല്പനം തന്നെയാണ്. തിരക്കഥയെന്ന സാഹിത്യമാധ്യമത്തിൽ നിന്നും സിനിമയെന്ന രേഖപ്പെടുത്തുന്ന കലാമാധ്യമത്തിലേയ്ക്കുള്ള കൃതിയുടെ പരിവർത്തനം. ഒരിക്കൽ സിനിമയായ തിരക്കഥകളിൽ നിന്നും വീണ്ടും സിനിമകൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നത് ഇന്ന് സാധാരണമാണ്. ഒരു തിരക്കഥയിൽ നിന്നും സൃഷ്ടിക്കുന്ന സിനിമകൾ ഒരിക്കലും സാമ്യമുള്ളതായിരിക്കില്ല. അഭിനേതാക്കൾ മാറുന്നു, വസ്ത്രധാരണരീതിമാറുന്നു, രേഖപ്പെടുത്തുന്ന രീതിയിൽ മാറ്റം സംഭവിക്കുന്നു.

ക്യാമറയുടെ വീക്ഷണകോണുകൾ ക്രമീകരിക്കുന്നതിൽ വ്യത്യാസം സംഭവിക്കുന്നു. എഡിറ്റിങ്ങിന്റെ രീതിക്ക് മാറ്റം വരുന്നു. കലാരൂപമായി സിനിമ പ്രദർശനത്തിനെത്തുമ്പോൾ കഥ ഒന്നായിരിക്കുമ്പോഴും അതിന്റെ ആഖ്യാന രീതി തികച്ചും ഭിന്നമായിരിക്കുന്നതായി കാണാം. നീലത്താമര, രതിനിർവ്വേദം, തുടങ്ങിയ സിനിമകൾ റിമേക്കുകളിലൂടെ/ പുനരാവിഷ്ക്കാരത്തിലൂടെ ശ്രദ്ധേയമായ മലയാള സിനിമകളാണ്. ഒരു ഭാഷയിലിറങ്ങിയ സിനിമകൾക്ക് മറ്റ് ഭാഷകളിൽ റിമേക്ക്/ പുനരാവിഷ്ക്കാരം ഉണ്ടാകുന്നത് സാധാരണമാണ്. അനുകല്പനത്തിന്റേയും പുനരാവിഷ്ക്കാരത്തിന്റയും താത്ത്വികതലം ഭിന്നമാണ്. ഒരു മാധ്യമത്തിൽ നിന്നും മറ്റൊരു മാധ്യമത്തിലേക്ക് കൃതിയെ മാറ്റി അവതരിപ്പിക്കുന്നത് അനുകല്പനവും ഒരു മാധ്യമത്തിലവതരിപ്പിച്ച കലയെ അതെ മാധ്യമത്തിലേയ്ക്കു തന്നെ പുനരവതരിപ്പിക്കുന്നതിന് പുനരാവിഷ്ക്കാരവുമാണ്.

നാടകങ്ങൾ സിനിമയാകുന്നു

വിശ്വസാഹിത്യത്തിലെ വിഖ്യാതമായ നാടകങ്ങളെല്ലാം തന്നെ സിനിമയായിട്ടുണ്ട്. ഷേക്സ്പിയർ, ഇബസൻ, ചെക്കോവ്, ടോൾസ്റ്റോയി, മാക്സിം ഗോർക്കി. ഓസ്ക്കർ വൈൽഡ്, ഷെരിഡൻ, മോറിസ് മദേർലിങ്ക്, ജെ.ബി, പ്രിസ്റ്റിലി, മോളിയേർ തുടങ്ങിയവരുടെ ശ്രദ്ധേമായ നാടകങ്ങൾ എല്ലാം സിനിമയായിട്ടുണ്ട്. ചില നാടകങ്ങൾ പല പ്രാവശ്യം ആവർത്തിച്ച് സിനിമയായിട്ടുണ്ട്. ഇവരുടെ നാടകങ്ങളെ സിനിമയിലേയ്ക്ക് പകർത്തുവാൻ ചലച്ചിത്രകാരന്മാരെ പ്രേരിപ്പിച്ച ഘടകങ്ങൾ പലതാണ്. നാടകത്തിന്റെ പേരും ജനപ്രീതിയും മുതലാക്കി ചലച്ചിത്ര വിജയം നേടുക. നാടകകൃത്തിന്റെ പ്രചാരവും ഔന്നത്യവും അദ്ദേഹത്തിന്റെ കൃതിയുടെ അനുകല്പനത്തിലൂടെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തുക. സംഘട്ടനങ്ങൾ നിറഞ്ഞ കഥ സിനിമയ്ക്കായി ഉപയോഗിക്കുക. കഥയുടെ ആഖ്യാനത്തെ നാടകവേദിയുടെ നാലതിരുകൾക്കുള്ളിൽ നിന്നും വേർപെടുത്തി സിനിമയുടെ വിപുലമായ സാധ്യതകൾ പ്രയോജനപ്പെടുത്തി കഥാഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുക. അത്മാവിഷ്ക്കാരത്തിന് നാടകത്തിൽ നിന്നും ഭിന്നമായി ചലച്ചിത്രമെന്ന മാധ്യമത്തെ ഉപയോഗിക്കുക. ഇവയെല്ലാം നാടകങ്ങൾ സിനിമയാക്കുവാൻ പ്രേരിപ്പിച്ച ചില ഘടകങ്ങൾ മാത്രമാണ്.

കലയോടൊപ്പം അതിനെക്കാൾ തീവ്രതയോടെ വ്യവസായ സാധ്യത ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്ന കലാരൂപമാണ് സിനിമ. ഒരിക്കൽ രേഖപ്പെടുത്തിയെടുത്താൽ കാലങ്ങളോളം പ്രദർശിപ്പിച്ച് ലാഭം നേടാമെന്നുള്ളത് സിനിമാരൂപീകരണത്തെ ശക്തമായി സ്വാധീനിക്കുന്ന ഘടകമാണ്. രേഖപ്പെടുത്തുന്ന കലകൾക്ക് കാലങ്ങളോളം ലഭിക്കുന്ന നിലനിൽപ്പ് കലാസൃഷ്ടിക്കൊപ്പം ഇനിയൊരനുപാതത്തിൽ സൃഷ്ടാക്കൾക്കും ലഭിക്കു

ന്നു. രംഗവേദിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന നാടകത്തെ അങ്ങനെ തന്നെ ഫിലിമിലേയ്ക്കും കംപ്യൂട്ടറിന്റെ മെമ്മറിയിലേയ്ക്കും പകർത്തുന്നതിൽ നിലനിൽപിന്റെ സാധ്യതകൾ ആരായുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഇത്തരം കലാരൂപങ്ങളെ യഥാർത്ഥനാടകത്തിന്റെ പ്രതിരൂപാവതരണമായോ കാണാനാകു. നാടകത്തിന്റെ ഒരു ദൗത്യവും ഈ പ്രതിരൂപാവതരണ ങ്ങൾ നിർവ്വഹിക്കുന്നില്ല.

ഒരു നല്ല നാടകം കണ്ടിട്ടുള്ള വ്യക്തി അതിന്റെ ചലച്ചിത്രരൂപം തിര ശ്ശീലയിൽ കാണാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്നു. ഇതിനുള്ള കാരണങ്ങൾ പലതാ ണ്. നാടകം അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ പ്രേക്ഷകൻ രംഗവേദിയേയും കഥാ പാത്രങ്ങളെയുമെല്ലാം പൂർണ്ണമായിട്ടാണ് കാണുന്നത്. സിനിമയിലൂടെ കാണിച്ചു കൊടുക്കുന്നതാണ് പ്രേക്ഷകൻ കാണുന്നത്. ഇതിന്റെ ഫല മായി നാടകത്തെക്കാൾ തീവ്രമായ ആസ്വാദനം സിനിമ കാഴ്ചക്കാരനു നൽകുന്നു. രംഗവേദി കഥയുടെ അവതരണത്തിനു സൃഷ്ടിക്കുന്ന പരി മിതി സിനിമയിൽ ഇല്ലാതാക്കുന്നു. ഇതിന്റെ ഫലമായി കഥയുടെ വിപു ലമായ അവസ്ഥ കണ്ടാസ്വദിക്കാൻ കഴിയുന്നു. സംഭാഷണമാണ് നാട കത്തിൽ കഥയെ സാന്ദർഭികമായി വളർത്തുന്നത്. സിനിമയിൽ ദൃശ്യ സൂചനകളും മാറിമാറി വരുന്ന പശ്ചാത്തലവുമെല്ലാം ചേർന്ന് കഥാ ഖ്യാനം സജീവമായി നിർവ്വഹിക്കുന്നു. നാടകത്തിലെ അഭിനേതാക്ക ളുടെ സ്ഥാനത്ത് സിനിമയിലെ അഭിനേതാക്കൾ നടത്തുന്ന പ്രകടനം കാണുവാനുള്ള താല്പര്യം. നാടകത്തിലെ സ്ഥലകാലങ്ങളും ആഖ്യാ നരീതിയെയും സിനിമയിലെ സ്ഥലകാലങ്ങളും ആഖ്യാനരീതിയുമായി കാണുവാനുള്ള കൗതുകം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം പ്രസക്തമാണ്. മലയാ ളത്തിൽ ഇദംപ്രഥമമായി സിനിമയായ നാടകം തിക്കുറുശ്ശി സുകുമാ രൻ നായരുടെ സ്ത്രീയാണ് (1950). ഈ നാടകത്തിന്റെ തിരക്കഥ തിക്കു റുശ്ശി തന്നെയാണ് രചിച്ചത്. സംവിധാനം നിർവ്വഹിച്ചത് ആർ. വേലപ്പ നാണ്. ഈ സിനിമയുടെ സാമ്പത്തിക വിജയത്തെ തുടർന്ന് ധാരാളം നാടകങ്ങൾ സിനിമയാക്കുവാൻ ചലച്ചിത്രപ്രവർത്തകർക്ക് പ്രചോദനം നൽകി. തിക്കുറിശ്ശി, വൈക്കം മണി, ഓമല്ലൂർ ചെല്ലമ്മ, രാധാദേവി, സുമ തി, ചേർത്തല രാമൻ നായർ തുടങ്ങിയവരാണ് സിനിമയിൽ അഭിന യിച്ച പ്രധാനപ്പെട്ട നടീനടന്മാർ നാടകരചയിതാവും നോവൽ രചയി താക്കളുമെല്ലാം തിരക്കഥാകൃത്തുക്കളായും സംവിധായകരായും സിനി മാരംഗത്ത് പ്രവേശിച്ചത് അനുകല്പനത്തെ ശക്തമായി സ്വാധീനിച്ചു. ഇവരുടെ നാടകങ്ങളും നോവലുകളും മത്സരബുദ്ധിയോടെ തന്നെ മല യാളത്തിൽ സിനിമയാക്കുന്ന ചരിത്രമാണ് തുടർന്ന് ദർശിക്കുവാൻ കഴി യുന്നത്.

പൊൻകുന്നം വർക്കിയുടെ നവലോകം എന്ന നാടകം അതേപേരിൽ തന്നെ 1951 സിനിമയായി. ഇതിന്റെ തിരക്കഥ പൊൻകുന്നം വർക്കിത

ന്നെയാണ് രചിച്ചത്. സംവിധാനം നിർവ്വഹിച്ചത്, പി.വി. കൃഷ്ണയ്യരാണ്. തിക്കുറുശ്ശി സുകുമാരൻ നായർ, കുഞ്ഞുകുഞ്ഞു ഭാഗവതർ, വഞ്ചിയൂർ മാധവൻ നായർ, മുതുകുളം മുത്തയ്യ, മിസ് കുമാരി, സേതുലക്ഷ്മി, ലളിത തുടങ്ങിയവരാണ് പ്രധാനകഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിച്ചത്.

തോപ്പിൽഭാസിയുടെ മുടിയനായ പുത്രൻ, പുതിയ ആകാശം പുതിയ ഭൂമി, അശ്വമേധം, തുലാഭാരം, മൂലധനം, കൂട്ടുകുടുംബം, നിങ്ങളെന്നെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റാക്കി, ശരശയ്യ, സർവ്വേക്കല്ല്, കൈയ്യും തലയും പുറത്തിടരുത് തുടങ്ങിയ ശ്രദ്ധേയമായ നാടകങ്ങളെല്ലാം സിനിമയായി. എസ്.എൽ പുരം സദാനന്ദന്റെ ഒരാൾക്കൂടി കള്ളനായി, അഗ്നിപുത്രി, പഠിച്ച കള്ളൻ, വിലകുറഞ്ഞ മനുഷ്യൻ, കാട്ടുകുതിര, കല്ലുകൊണ്ടൊരു പെണ്ണ് തുടങ്ങിയ നാടകങ്ങളും എൻ.എൻ. പിള്ളയുടെ ക്രോസ്ബെൽറ്റ്, കാപാലിക, പൊൻകുന്നം വർക്കിയുടെ അൾത്താര എൻ.പി.ചെല്ലപ്പൻ നായരുടെ ആറ്റംബോംബ്, പി.ജെ. ആന്റണിയുടെ റോസി, സി.എൻ. ജോസിന്റെ ഭൂമിയിലെ മാലാഖ, കാലടി ഗോപിയുടെ ഏഴുരാത്രികൾ, സി.ജി. ഗോപിനാഥിന്റെ കുരുതിക്കളം, കെ.ടി. മുഹമ്മദിന്റെ കടൽപ്പാലം, തുറക്കാത്ത വാതിൽ, സൃഷ്ടി, സമസ്യ, പി.ആർ ചന്ദ്രന്റെ അക്കൽദാമ, സി.എൻ. ശ്രീകണ്ഠൻ നായരുടെ കാഞ്ചനസീത, പി. ആർ ചന്ദ്രന്റെ അഹല്യ, സുരാസുവിന്റെ വിശ്വരൂപം, പാപ്പനം കോട് ലക്ഷ്മണന്റെ ഇന്ദ്രധനുസ്സ്, സി. എൽ. ജോസിന്റെ അറിയാത്ത വീഥികൾ, ബെന്നി പി. നായരമ്പലത്തിന്റെ അച്ചാമ്മക്കുട്ടിയുടെ അച്ചായൻ തുടങ്ങിയ നാടകങ്ങളെല്ലാം അതേപേരിൽത്തന്നെ ശ്രദ്ധേയങ്ങളായ സിനിമകളായവയാണ്. വില്യം ഷേക്സ്പിയറിന്റെ ഒഥല്ലോ എന്ന നാടകം കളിയാട്ടമെന്ന പേരിൽ സിനിമയാക്കി. ഇതിന്റെ സംവിധായകൻ ജയരാജാണ്.

ആൽഫ്രഡ് ഹിച്ച്കോക്ക് 1960-ൽ സൈക്കോ നിർമ്മിച്ചത് ജോസഫ് സ്റ്റീഫാനോയുടെ തിരക്കഥയിൽനിന്നുമാണ്. ഇതേ തിരക്കഥയെ മുൻനിറുത്തി 1999-ൽ വേറൊരു സിനിമ സൃഷ്ടിച്ചു. വിഖ്യാതമായ തിരക്കഥകളിൽ നിന്ന് പലപ്രാവശ്യം സിനിമകൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിന് ആസ്പദം മുമ്പ് നടത്തിയ കലാസൃഷ്ടിയെക്കാൾ ഭിന്നമായതോ മികച്ചതോ ആയ ആവിഷ്ക്കാരം നടത്താമെന്നുള്ള കലാകാരന്റെ/സംവിധായകന്റെ വിശ്വാസമാണ്. ഇത്തരം സൃഷ്ടികളെ ആവിഷ്ക്കാരരീതികളും കാലവും ശക്തമായി സ്വാധീനിക്കുന്നു. മലയാളത്തിൽ എം.ടി. വാസുദേവൻ നായരുടെ നീലത്താമരയെന്ന തിരക്കഥയിൽ നിന്നും 1979-80 കാലഘട്ടങ്ങളിൽ യൂസഫലികേച്ചേരി സിനിമ സംവിധാനം ചെയ്തു. 2009-ൽ ഇതേ കഥയിൽ നിന്ന് ലാൽജോസ് മറ്റൊരു സിനിമ സൃഷ്ടിച്ചെടുത്തു. യഥാർത്ഥത്തിൽ തിരക്കഥയുടെ പ്രഥമലക്ഷ്യം സിനിമയുടെ സൃഷ്ടിയാണ്. ഒരു തിരക്കഥയിൽ നിന്ന് എത്ര സിനിമകൾ വേണമെങ്കിലും സൃഷ്ടിക്കാനാകും. അഭിനേതാക്കളേയും പശ്ചാത്തലത്തേയും മാറ്റി പ്രതിഷ്ഠിച്ച്, ഷോട്ടുക

ളേയും സീനുകളേയും തത്ത്വത്തിൽ മറ്റൊരു ബൗദ്ധീകവീക്ഷണ ദിശയിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുകയും പശ്ചാത്തലസംഗീതവും ഗാനചിത്രീകരണത്തിന്റെ അവതരണവും ഭിന്നമാക്കിയാൽ ഒരു തിരക്കഥയിൽ നിന്നു തന്നെ ഭിന്നമായ ആവിഷ്ക്കാരരൂപങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ കഴിയും. അനുകല്പനത്തെ പറ്റിയുള്ള പഠനത്തിൽ തിരക്കഥയുടെ ഈ സാധ്യതയും വിശകലനവിധേയമാണ്.

9. രസസൃഷ്ടിയുടെ രീതി

നാടകവും സിനിമയും ആൾക്കൂട്ടത്തിന്റെ കലയാണ്. ഈ കലകളിൽ ആപാദചൂഡം വ്യാപിച്ചു കിടക്കുന്ന മൗലികസത്തയാണ് രസം. കലാരൂപങ്ങൾ കണ്ടാസ്വദിക്കുന്ന അവസരത്തിൽ പ്രേക്ഷകന്റെ/ആസ്വാദകന്റെ മനസ്സ് വ്യക്തിയുടെ മനസ്സ് എന്ന അവസ്ഥയിൽനിന്നും വേർപെട്ട് ഒരു സംഘം വ്യക്തികളുടെ മനസ്സെന്ന സംഘടിതാവസ്ഥയിലേയ്ക്ക് പരിവർത്തനപ്പെടുന്നു. ഇതിന്റെ പരിണിതഫലമായാണ് ആസ്വാദനത്തിന്റെ രസാനുഭവം കലാരൂപത്തിന്റെ അവതരണ ക്രമത്തിനനുസരിച്ച് കാഴ്ചക്കാരനിലേയ്ക്ക്/ആസ്വാദകനിലേയ്ക്ക് സഞ്ചരിച്ച് എത്തുന്നത്. ഈ കലാരൂപം ആസ്വദിക്കാനായി തീയേറ്ററിനുള്ളിലേയ്ക്ക് കയറുന്ന ഒരു സംഘം ആൾക്കൂട്ടത്തിന്റെ മനസ്സ് കലാരൂപത്തിന്റെ അവതരണം തുടങ്ങുന്നതോടെ അതിനൊപ്പം സഞ്ചരിക്കുന്ന സവിശേഷമായൊരവസ്ഥ കൂടിയുണ്ട്.

കലാരൂപം കാണുവാൻ തീയേറ്ററിൽ എത്തുന്നവർ നാടകത്തെപ്പറ്റി /സിനിമയെപ്പറ്റി നിയതമായ മുൻധാരണകളോടെയാണ് എത്തുന്നത്. അവർക്ക് നാടകം/സിനിമ എന്താണെന്നും അവതരണത്തിന് /പ്രദർശനത്തിന് അനുഗുണമായി അതിന്റെ ഭാഷ എങ്ങനെ ആശയവിനിമയം നടത്തുന്നെന്നും അറിയാം. ഈ സവിശേഷമായ അറിവ്, കലാരൂപത്തിൽ നിന്നും പ്രവഹിച്ചെത്തുന്നു/പ്രസരിച്ചെത്തുന്ന ഭാഷയെ/ആശയത്തെ ഉൾക്കൊള്ളുവാനും അതിനനുസരിച്ച് വികാരങ്ങൾ അറിയുവാനും അനുഭവിക്കുവാനും കഴിയുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥാഭാഗത്തിനനുസരിച്ചുള്ള വികാരങ്ങൾ അവരിലൂടെതന്നെ / കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെത്തന്നെയാണ് അറിയുത്. ഈ അറിവിന്റെ പരിണിതഫലമായി പ്രേക്ഷകന്റെ മനസിൽ സംഭവിക്കുന്ന അനുഭവത്തിന്റെ തുടർച്ചയാണ് വികാരങ്ങളുടെ അനുഭവം.

ഭാഷകളുടെ സമന്വയം സൃഷ്ടിക്കു രസം

നാടകത്തിന്റെയും സിനിമയുടെയും ഭാഷകൾ തനത് വ്യക്തിത്വം പുലർത്തുന്നവ ആയിരിക്കുമ്പോഴും അതിൽ മറ്റ് പലഭാഷകളുടെയും

സമന്വയം ദർശിക്കാവുന്നതാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ ഭാഷകളുടെ സമുന്വയം അതിരുകളില്ലാത്ത ആനന്ദത്തിന്റെ മഹാസാഗരം അനുവാചകനിൽ സൃഷ്ടിക്കാനുള്ള രംഗഭൂമിയായിത്തീരുകയാണ്.

നാടകത്തിലും സിനിമയിലും അതിന്റെ ആഖ്യാനവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടു നിൽക്കു ഭാഷകളെ വിശകലനം ചെയ്ത് നിർണ്ണയിക്കാം. കഥയുടെ ഭാഷ, കഥാപാത്രങ്ങൾ രൂപികരിക്കുന്ന അഭിനയത്തിന്റെ ഭാഷ, സംഭാഷണത്തിന്റെ ഭാഷ, വസ്ത്രധാരണത്തിന്റെ ഭാഷ, പശ്ചാത്തലത്തിന്റെ ഭാഷ, ചലനത്തിന്റെ ഭാഷ, നൃത്തത്തിന്റെ ഭാഷ, സംഗീതത്തിന്റെ ഭാഷ, സംഘട്ടനത്തിന്റെ ഭാഷ, സംവിധായകന്റെ ഭാഷ, എന്നെല്ലാം തിരിച്ചു തന്നെ വിശകലനം നടത്താവുന്നതാണ്. സിനിമയിലേയ്ക്ക് വരുമ്പോൾ ക്യാമറയുടെ ഭാഷ, എഡിറ്റിങിന്റെ ഭാഷ, ശബ്ദസന്നിവേശത്തിന്റെ ഭാഷ, ഛായാഗ്രഹണത്തിന്റെ ഭാഷ, പ്രതിരൂപസൃഷ്ടിയുടെ ഭാഷ എല്ലൊമുള്ള ഭാഷകളേപ്പറ്റിക്കൂടി വിശകലനം നടത്തേണ്ടതുണ്ട്. യാഥാർത്ഥത്തിൽ ഇങ്ങനെയുള്ള നിരവധിഭാഷകളെ കലാപരമായി സമന്വയിപ്പിച്ച് മാധ്യമത്തിനനുസരിച്ചുള്ള ഭാഷസൃഷ്ടിക്കുകയാണ്.

വിവിധ ദേശത്തും സംസ്കാരപശ്ചാത്തലത്തിലുമുണ്ടാകുന്ന നാടകവും സിനിമയും പ്രേക്ഷകരെ രസം അനുഭവിപ്പിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന കലാകർമ്മത്തിന്റെ തുടർച്ചയാണ്. ഇന്ന് നാടകത്തെക്കാൾ ജനപ്രിയതയും ആസ്വാദനവിസ്തൃതിയും ചലച്ചിത്രത്തിന് കൈവിരിക്കുന്നു. ഇതിന് ആസ്പദം ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ രസസൃഷ്ടിക്കുള്ള അപരിമേയമായ കഴിവാണ്. പ്രേക്ഷകനെ ചലച്ചിത്രാവതരണത്തിലേയ്ക്ക് നിമഗ്നമാക്കുവാനും വൈകാരിക തീവ്രതയോടെ നാനതരത്തിലുള്ള രസങ്ങൾ ക്രമത്തിൽ സൃഷ്ടിക്കുവാനും അതിന്റെ ഭാഷയ്ക്ക് അത്ഭുതാവഹമായ കഴിവാണുള്ളത്.

രസങ്ങളും സ്ഥായിഭാവങ്ങളും

രസം, ഭാവം, അഭിനയം, ധർമി, വൃത്തി, പ്രവൃത്തി, സിദ്ധി, സ്വരം, വാദ്യം, ഗാനം, രംഗം എിങ്ങനെയുള്ള ഏറെ വിഷയങ്ങൾ നാട്യശാസ്ത്ര പരിധിയിൽ വരുന്നുണ്ട്. ഇതിൽ ഏറ്റവും പ്രധാന്യത്തോടെ ഭരതമുനി കൈകാര്യം ചെയ്യുത് രസത്തെയാണ്. നാനാതരത്തിലുള്ള വ്യഞ്ജനങ്ങൾ ചേർത്തു സംസ്കരിച്ച ഭക്ഷണം കഴിക്കുന്ന സുമനസ്സുകൾ രസങ്ങൾ ആസ്വദിച്ച് ആനന്ദിക്കുന്നു. അതുപോലെതെ നാനാഭാവാഭിനയങ്ങളാൽ വ്യഞ്ജിക്കുന്നതും വാഗംഗസത്ത്വോപേതവുമായ സ്ഥായിഭാവങ്ങൾ സുമുനസ്സുകളായ പ്രേക്ഷകർ ആസ്വദിച്ച് രസിക്കുന്നു /ആനന്ദിക്കുന്നു.

സാധാരണക്കാർക്കിടയിൽ രാജാവെന്ന പോലെയും ശിഷ്യ ന്മാർക്കിടയിൽ ഗുരുവെന്നതുപോലെയും മഹത്തരമാണ് ഭാവങ്ങൾക്കിടയിൽ സ്ഥായിഭാവം. നാട്യശാ

സ്ത്രത്തിൽ എട്ട് രസങ്ങളെപ്പറ്റി പറയുന്നുണ്ട്. പിൽക്കാലത്ത് ശാന്തം എന്ന രസത്തെകൂടി ചേർത്ത് നിർവേദം കൂടി സ്ഥായിഭാവമായി.

	രസം		സ്ഥായിഭാവം
1.	ശൃംഗാരം	-	രതി- സ്നേഹം
2.	വീരം	-	ഉത്സാഹം- കാര്യോന്മുഖത്വം
3.	കരുണം	-	ശോകം- ദുഃഖം
4.	അത്ഭുതം	-	വിസ്മയം- ആശ്ചര്യം
5.	ഹാസ്യം	-	ഹാസം-ചിരി
6.	ഭയാനകം	-	ഭയം- പേടി
7.	ബീഭത്സം	-	ജുഗുപ്സ-വെറുപ്പ്
8.	രൗദ്രം	-	ക്രോധം- കോപം
9.	ശാന്തം	-	നിർവ്വേദം- വിരക്തി

"വിഭാവാനുഭാവവ്യഭിചാരി സംയോഗാൽ രസനിഷ്പത്തി" ഇതാണ് ഭരതന്റെ രസസൂത്രം. വിഭാവം, അനുഭാവം, വ്യഭിചാരിഭാവം ഇവയുടെ നിയതമായ സംയോഗംകൊണ്ടാണ് രസം നിഷ്പന്നമാകുന്നതെന്നാണ് സൂത്രത്തിന്റെ അർത്ഥം.

വിശേഷേണ ഭവിക്കുന്ന ഭാവത്തിനാണ് വിഭാവം എന്നുപറയുത്. ഇതിന് കാരണം, നിമിത്തം, ഹേതു എല്ലാം അർത്ഥം കല്പിക്കാം. വൈകാരികബുദ്ധിയുള്ള മനുഷ്യന് സാഹചര്യത്തിനനുസരിച്ച് വികാരംകൊള്ളുവാനും ബുദ്ധിപരമായി കാര്യങ്ങൾ കൈകാര്യം ചെയ്യുവാനുള്ള കഴിവുണ്ട്. ജീവിതത്തിലെ എല്ലാ അവസ്ഥകളും നിമിഷങ്ങളും വികാരപൂർണ്ണമല്ല. ചില പ്രത്യേകനിമിഷങ്ങൾ/അവസ്ഥകൾ/സംഭവങ്ങൾ വികാരസൃഷ്ടിക്ക് കാരണമാകുന്നു. കൃത്യമായി പറഞ്ഞാൽ വികാരം ഒരവസ്ഥയുടെ /സന്ദർഭത്തിന്റെ സൃഷ്ടിയാണ്. വികാരവാനായ ഒരു വ്യക്തിയുടെ വികാരം ലക്ഷ്യപ്രാപ്തിവരെ സവിശേഷമായ ഒരു തുടർച്ചയോടെ നിലനിൽക്കുന്നു. രാഗവാനായ ഒരാൾക്ക് രാഗത്തോടൊപ്പം തന്നെ ഭയം, ഗ്ലാനി, നിർവ്വേദം തുടങ്ങി പലതും അനുഭവപ്പെടാം. യഥാർത്ഥ ജീവിതത്തിലെ കാര്യമാണിത്. എന്നാൽ കലകളിലൂടെ അനുഭവപ്പെടുന്ന വികാരത്തിന്റെ കഥ നടന്റെയായാലും പ്രേക്ഷകന്റെയായാലും ഭിന്നമാണ്.

അഭിജ്ഞാനശാകുന്തളം നാടകത്തിൽ ശകുന്തളയേയും ദുഷ്യന്തനേയും പ്രേക്ഷകർ കാണുന്നു. അതുപോലെ ശകുന്തളാരതിക്ക് ദുഷ്യന്തനും, ദുഷ്യന്തരതിക്ക് ശകുന്തളയും പരസ്പരം കാരണങ്ങളാകുു. ഇതിന്റെ ഭാഗമായ നോട്ടവും ചലനവും സഹചാരിയായ ലജ്ജയും ഇതരഭാഗങ്ങളുമെല്ലാം അവരിൽ മാത്രമാണുള്ളത്. പ്രേക്ഷകർക്ക് ഇവിടെ ശകുന്തളയോട് അനുരാഗം ഉണ്ടാകുകയല്ല മറിച്ച് ശൃംഗാരം ആസ്വദിക്കാൻ കഴിയുകയാണ് ചെയ്യുത്. ഇവിടെ വ്യക്തമാകുന്നത് വിഭാവങ്ങൾ

(വിശേഷേണഭവിപ്പിക്കുത്) ആസ്വാദക ഹൃദയത്തിൽ ഒരു വിഭാവനാ വ്യാപാരം നടത്തുന്നു എന്നാണ്.

കലാസ്വാദനവേളയിൽ സംഭവിക്കുന്ന സാധാരണീകരണം വിഭാവനാ വ്യാപാരത്തെ ശക്തമായി സ്വാധീനിക്കുന്നു. ഒരു ഉദാഹരണത്തിൽ നിന്നും ഇത് മനസിലാക്കാവുന്നതെയുള്ളൂ. രാഗവേദിയിൽ സമുദ്രം താണ്ടുവാൻ ഉത്സാഹത്തോടെ നിൽക്കുന്ന ഹനുമാനെ കാണുന്നു. ഹനുമാനെപോലെ ചാട്ടത്തിൽ പ്രാഗത്ഭ്യമില്ലാത്ത പ്രേക്ഷകരിലും ഹനുമാനിലും ഉത്സാഹം കൊള്ളുവാനുള്ള സഹജശക്തിയുണ്ട്. യഥാർത്ഥത്തിലിവിടെ ഉത്സാഹം സാധാരണീകൃതമാകുകയാണ്. ഇതുപോലെ തന്നെയാണ് രത്യാദിസ്ഥായിഭാവങ്ങളെല്ലാം സാധാരണീകരണം മൂലം പ്രേക്ഷകർക്കും അനുഭവപ്പെടുന്നത്.

ആലംബമെന്നും ഉദ്ദീപനമെന്നും വിഭാവങ്ങൾ രണ്ടുവിധമുണ്ട്. രത്യാദികൾക്ക് ആലംബനമായി നിൽക്കുന്ന നായികാനായകാദികൾ (കഥാപാത്രങ്ങൾ) ആലംബനവിഭാവങ്ങളും അവരുടെ രൂപയൗവനാദി ഗുണങ്ങൾ, ഭാവഹാവങ്ങൾ, വേഷഭൂഷകൾ, രമ്യപരിസരങ്ങൾ മുതലായവ ഉദ്ദീപനങ്ങളുമാണ്. അങ്ങനെ രത്യാദികൾക്കാലംബനമായി നില്ക്കുവ ആലംബനവിഭാഗങ്ങളും, രത്യാദിഭാവങ്ങളെ ഉദ്ദീപിപ്പിക്കുന്നവ ഉദ്ദീപന വിഭാഗങ്ങളുമാണ്.

പിന്നാലെ അഥവ അനുഗമിച്ച് എത്തുന്ന/ഭവിക്കുന്ന ഭാവമൊണ് അനുഭാവത്തിന്റെ വാച്യാർത്ഥം. കൃത്യമായി പറഞ്ഞാൽ അന്തർഗതമായ ഭാവത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്ന വികാരമാണ് അനുഭാവം. ബാഹ്യപ്രകാശനങ്ങളിലൂടെയാണ് അദൃശ്യമായ അന്തർഭാവങ്ങളെ അറിയുന്നത്. ഭാവമെന്നത് മനോഗതം തന്നെയാണ്. അനുഭാവങ്ങൾ മാനസികം, കായികം, സാത്വികം എന്ന് മൂന്നു വിധമുണ്ട്. 'ഭാവഹാവഹേലാമാധുര്യാദി' കളെ മാനസികമായ അനുഭാവങ്ങളായി കണക്കാക്കുന്നു. കായികമായ അനുഭാവത്തിന് വാചികം, ആംഗീകം എന്ന് രണ്ടു വിഭാഗമുണ്ട്. ആലാപം/വിസ്തരിച്ച് ഈണത്തിലുള്ളപാട്ട്, വിലാപം/കരച്ചിൽ, സല്ലാപം/മധുരമൊഴികൾ ഇവയാണ് വാചികമായ അനുഭാവങ്ങൾ ലീലാവിലാസങ്ങളാണ് ആംഗീകമായ അനുഭാവങ്ങൾ

സാത്വികമായ അനുഭാവങ്ങൾ എട്ടുവിധമുണ്ട്.

1. സ്തംഭം - എല്ലാചലനങ്ങളും നിലച്ച അവസ്ഥ
2. സ്വേദം - വിയർക്കുന്ന അവസ്ഥ
3. രോമാഞ്ചം -പുളകിതമാകുന്ന/കോൾമയിർകൊള്ളുന്ന അവസ്ഥ
4. വൈസ്വര്യം- സ്വരമിടറുന്ന അവസ്ഥ
5. വേപഥു -വിറയ്ക്കുന്ന അവസ്ഥ
6. വൈവർണ്യം-വിളറിനിൽക്കുന്ന അവസ്ഥ
7. അശ്രു -കണ്ണീർപൊഴിക്കുന്ന അവസ്ഥ

8. പ്രളയം -എന്തിലെങ്കിലും മുഴുകി നില്ക്കുന്ന അവസ്ഥ

സത്വത്തെ സംബന്ധിക്കുന്നതാണ് സാത്വികം. മറ്റുള്ളവരുടെ ശോക ഹർഷാദികളെ അനുഭാവനം ചെയ്യാൻ ഏറ്റവും അനുകൂലമായ മാന സീകാവസ്ഥയോടുകൂടിയ സ്ഥിതിയാണ് സത്വം.

വ്യഭിചാരിഭാവമൊൽ സഞ്ചാരിഭാവമാണ്. സമുദ്രമില്ലാതെ തിരമാല കളില്ലാത്തതുപോലെ സ്വാധാരഭൂതമായ സ്ഥായിഭാവമില്ലാതെ വ്യഭിചാ രിഭാവങ്ങളുമില്ല. വിഭാവാനുഭാവവ്യഭിചാരികൾ ഭിന്നധർമ്മത്തോടുകൂടി യവയാണ്. സന്ദർഭം അനുസരിച്ച് ഒന്ന് മറ്റൊായി തീരാവുന്നതാണ്. ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഭാവഹാവങ്ങൾ ആ വ്യക്തിയിൽ ഉൽബുദ്ധമാകു ന്നഭാവത്തിന്റെ കാര്യത്തിൽ എന്ന നിലയ്ക്ക് അനുഭാവങ്ങളാണ്. ഈ അനുഭാവങ്ങൾ മറ്റൊരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഉള്ളിൽ ഉറങ്ങിക്കിടക്കുന്ന ഭാവങ്ങളെ ഉണർത്തുന്ന അവസരത്തിൽ അവ ഉദ്ദീപനവിഭാവങ്ങളായി ത്തീരുന്നു.

തന്നിലേയ്ക്ക് ഒഴുകിയെത്തുന്ന വിവധനദികളിലെ ജലപൂരത്തെ സമുദ്രം തന്നിൽ ലയിപ്പിക്കുന്നു. എന്നാലും സമുദ്രഭാവം സ്ഥിരമായി തന്നെ നിൽക്കുന്നു. സ്ഥായിഭാവവും അതുപോലെ തന്നെയാണ്. വിഭാവാനുഭാവവ്യഭിചാരി ഭാവങ്ങളിലാണ് സ്ഥായിഭാവം അഭിവ്യക്തമാ വുന്നത്. അതാണ് രസത്തെ പ്രാപിക്കുന്നത്. അടിസ്ഥാനപരമായി രസ ത്തിന്റെ മൂലകന്ദമായഭാവമാണ് സ്ഥായിഭാവം. ലൗകികമായ രതിയിൽ തുടങ്ങി അലൗകികമായ രാഗത്യാഗയോഗം എന്നു വിശേഷിപ്പിക്കാവുന്ന, ശമത്തിൽ/നിർവേദത്തിൽ ചെന്നെത്തുന്ന ഒരു പരിണാമ പ്രക്രിയയാണ് മനുഷ്യപ്രകൃതിയുടേത്. ഈ ഒരവസ്ഥ രസസൃഷ്ടിയിലൂടെ സംഭവി ക്കുന്ന ആസ്വാദനത്തിലും ഇനിയൊരു തരത്തിൽ സംഭവിക്കുന്നു.

ദുരന്ത രസം

നിത്യജീവിതത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അസഹനീയവും ആഗ്ര ഹിക്കാത്തതുമാണ്. എന്നാൽ കലകളെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം രസ സൃഷ്ടിയുടെ പരമകാഷ്ടയാണ് ദുരന്തങ്ങൾ കാണിച്ചുതന്ന് അനുഭവി പ്പിക്കുന്നത്. മനുഷ്യമനസ്സിലെ ഭയം, ദുഃഖം തുടങ്ങിയ ഭാവങ്ങളെ പരമാ വധി ഉദ്ദീപിപ്പിക്കുവാൻ പാകത്തിന് കഥയിലെ സംഭവങ്ങളെ ക്രമീകരി ക്കുകയും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ദാരുണമായ അന്ത്യത്തിലൂടെ/അവസ്ഥ യിലൂടെ ഈ വികാരങ്ങൾ പരമകാഷ്ടയിലെത്തുകയും ചെയ്യുന്ന ഒരവ സ്ഥ. ഈ അവസ്ഥ അനുവാചകനിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്നത് ആസ്വാദന ത്തിന്റെ തീവ്രതയാണ്.

അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ ദുരന്തനാടക നിർവ്വചനം എന്താണെന്ന് സാമാ ന്യമായി വിശകലനം ചെയ്തുനോക്കാം. 'ദുരന്ത നാടകം നിശ്ചിത ദൈർഘ്യമുള്ള സങ്കീർണ്ണവും ഗൗരവകരവുമായ ഒരു ക്രിയയുടെ അനു

കരണമാണ്. ഇതിന്റെ ഓരോ ഭാഗത്തിനും അനുയോജ്യമായരീതിയിൽ, വ്യത്യസ്തരീതികൾ അവലബിക്കുന്ന ഭാഷാരൂപവും അലങ്കാരമനോഭാവവും ആസ്വാദ്യമായരീതിയിൽ പ്രയോഗിക്കുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിലിത് ആഖ്യാനരീതിയിലല്ല നാട്യരൂപത്തിലാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഇത് ദയാനുകമ്പകളിലൂടെ അതേ വികാരങ്ങളുടെ വിരേചനമോ വിമലീകരണമോ നിർവ്വഹിക്കുന്നു'. ഈ നിർവ്വചനത്തെ ഇഴയകത്തിയെടുത്താൽ അതിന്റെ സ്വഭാവങ്ങൾ കൂടുതൽ വ്യക്തമാകും.

ഭാഷയാണ് ട്രാജഡിയിലെ അനുകരണ ഉപാധി

ഒരു ക്രിയയുടെ അനുകരണമാണ് ട്രാജഡി നിർവ്വഹിക്കുത്.

അനുകരണം ആഖ്യാനരൂപത്തിലല്ല, ക്രിയാനുകരണരൂപത്തിലാണ്. (കൃത്യമായി പറഞ്ഞാൽ നാടകീയരീതികൾ)

ദുരന്തനാടകം ഉണർത്തുന്ന വികാരങ്ങൾ ഭയവും അനുകമ്പയുമാണ് (pity and terror)

ട്രാജഡിയുടെ പ്രയോജനം ഭയാനുകമ്പകളുടെ വിരേചനത്തിലൂടെ (catharsis) സംഭവിക്കുന്ന വിമലീകരണമാണ്.

ട്രാജഡിയുടെ ആറുഭാഗങ്ങളായി നിർദ്ദേശിക്കുത് ഇതിവൃത്തം (plot) കഥാപാത്രങ്ങൾ (Characters) ഭാഷാശൈലി (Diction) ആശയം അഥവ വിചാരാംശം (Thought) ദൃശ്യം (Spectacle) പാട്ട് അഥവാ രാഗം (Melody) എന്നിവയാണ്. ഇവയിൽ ഇതിവൃത്തം, കഥാപാത്രങ്ങൾ, ആശയം എന്നിവ അനുകാര്യവസ്തുക്കളാണ്. ഭാഷാശൈലിയും രാഗവും അനുകരണ മാധ്യമങ്ങളാണ്. ദൃശ്യങ്ങൾ അനുകരണരീതിയാണ്. ഇവയിൽ ഏറ്റവും പ്രധാനം ഇതിവൃത്തമാണ്. കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് അടുത്തസ്ഥാനമാണ് അരിസ്റ്റോട്ടിൽ നൽകിയിരിക്കുത്. ഈ അഭിപ്രായം പിൽക്കാലത്ത് ചോദ്യം ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. ഷേക്സ്പിയർ ദുരന്തനാടകങ്ങളിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കാണ് മറ്റെന്തിനെക്കാളും പ്രധാന്യം നൽകിയിരിക്കുത്.

ഇതിവൃത്തത്തിന് ആദിമദ്ധ്യാന്തപൊരുത്തമുണ്ടായിരിക്കണം. 'സംഭവിച്ചുകഴിഞ്ഞതിനെ വർണ്ണിക്കലല്ല, സംഭവിക്കാവുതിനെ വർണ്ണിക്കുകയാണ് കവ്യകർമ്മമെന്നാണ് പറയുത്. ഇതിവൃത്തം സംഭവ്യതാനിയമത്തെ അനുസരിക്കണമെന്നാണ് ചുരുക്കം. ഇതിവൃത്തത്തിൽ ചുവടെ പറയു ഘടകങ്ങൾകൂടിയുണ്ട്.

സ്ഥിതിവിപര്യയം (Reversal of situation) ഒരവസ്ഥയിൽ നിന്നും മറ്റൊരവസ്ഥയിലേയ്ക്കുള്ള ക്രിയാപരിവർത്തനമാണ് സ്ഥിതിവിപര്യയം. ഇതിന് ഉദാഹരണമായി ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നത് 'ഇഡിപ്പസി' ലെ സംഭവമാണ്. ഇഡിപ്പസിന്റെ ഭയവും ആശങ്കകളും അകറ്റാൻ ദൂതൻ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. ദൂതന്റെ വാക്കുകൾ ഇഡിപ്പസിന്റെ ജനനരഹസ്യം വെളിപ്പെടുത്തുന്നു. അതോടെ അനുകൂലമായ അവസ്ഥയ്ക്കുപകരം പ്രതികൂലമായ അവസ്ഥയാണ് സംജാതമാകുന്നത്.

പ്രത്യഭിജ്ഞാനം (discovery or recognition)ഏതെങ്കിലും വ്യക്തിയേയോ വസ്തുവിനേയോ സംബന്ധിച്ച് അതുവരെ ഉണ്ടായിരുന്ന അറിവില്ലായ്മയിൽ നിന്നും അറിവിലേയ്ക്കുള്ള പരിവർത്തനമാണ് (പത്യഭിജ്ഞാനം).

യാതനാദൃശ്യങ്ങൾ (disasters)വേദനാകരമോ വിനാശകരമോ ആയ ക്രിയയെന്ന് യാതനാദൃശ്യങ്ങളെ നിർവ്വചിക്കാവുന്നതാണ്.

ട്രാജഡിയിലെ ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ പാരിമാണിക വിഭാഗങ്ങളെ (quantitative parts) നാലായി തിരിച്ചിരിക്കുന്നു. പ്രസ്ഥാവന (prologue) ഉപാഖ്യാനം (episode) സംഘഗാനം (Chorus) എിവയാണവ. സംഘഗാനത്തെ പൂർവ്വഗാനം എന്നും (parode) ഉത്തരഗാനമെന്നും (stasimon) രണ്ടായി തിരിക്കുന്നുണ്ട്.

ആത്മാവിനെ അസ്വസ്ഥമാക്കുന്ന ഭയം, അനുകമ്പ തുടങ്ങിയ വികാരങ്ങളെ പരമാവധി ഉദ്ദീപിപ്പിക്കുന്നു. തുടർന്ന് ഇവയുടെ ശമനത്തിലുടെ സ്വച്ഛശാന്തമായ ഒരു നില കൈവരുന്നു. ഈ നിലയാണ്/ അവസ്ഥയാണ് ദുരന്ത നാടക ദർശനത്തിലൂടെ സംഭവിക്കുന്നത്. ദുരന്തനാടകാസ്വാദനത്തിൽ നിന്നുണ്ടാകുന്ന സുഖം വേദന കലർതല്ല. വിരേചനത്തിലൂടെ വേദന പുറംതള്ളപ്പെടുകയും, തുടർന്ന് അലൗകീകമായ ഒരു സുഖാനുഭൂതിയായി പരിണമിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. നാടകത്തിലെ ശോകരംഗം കണ്ട് കണ്ണുനിറയുന്ന പ്രേക്ഷകനുണ്ടാകുന്ന രസത്തെപ്പറ്റി ഭാരതീയ കാവ്യമീമാംസനും പറയുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്.

'സുഖത്താലുള്ളഴിഞ്ഞശ്രു-
പാതാദികൾ ഭവിപ്പതു'

ഭയവും അനുകമ്പയും ഭിന്നതലങ്ങളിലുള്ള വികാരങ്ങളാണെങ്കിലും, ട്രാജഡിയെ 'a reconciliation of opposite or discordant qualities'എന്ന് ഹെഗൽ വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നുണ്ട്. പിൽക്കാലത്ത് മനശാസ്ത്ര വിശകലനത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ട്രാജഡിയെ വിലയിരുത്തുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. മനുഷ്യന്റെ ഉള്ളിൽ അടിച്ചമർത്തിയ വികാരങ്ങളെ നിയന്ത്രിതമായ തോതിൽ തുറന്നുവിടേണ്ടത് മാനസികവും ശാരീരികവുമായ ഒരാവശ്യമാണ്. ഇത്തരം വികാരങ്ങളുടെ നിരുപദ്രവമായ ഒരു നിർഗ്ഗമന മാർഗ്ഗമാണ് ട്രാജഡിയിലൂടെ സംഭവിക്കുത്.

നാടകവുമായി ബന്ധിപ്പിച്ചാണ് ഭരതനും അരിസ്റ്റോട്ടിലും വികാരസൃഷ്ടിയെപ്പറ്റിയും രസഉത്പാദനത്തെപ്പറ്റിയും വിലയിരുത്തിയത്. എന്നാലിന്ന് നാടകത്തേക്കാൾ തീവ്രമായ വികാരങ്ങൾ വിനിമയം ചെയ്യുവാൻ കഴിയുന്ന കലാരൂപമായി ചലചിത്രമുണ്ട്. നാടകത്തിലെ അഭിനേതാക്കളിൽ നിന്നും സഞ്ചരിച്ച് പ്രേക്ഷകനിലേയ്ക്ക് എത്തുന്ന വികാരത്തിന്റെ സ്ഥാനമാണ് സിനിമയിൽ തിരശ്ശീലയിലെ പ്രതിരൂപങ്ങളിൽ നിന്നും സംക്രമിച്ചെത്തുന്ന വികാരത്തിനുള്ളത്.

സ്വാധീനഘടകങ്ങൾ

ഓരോ സിനിമയും നാടകവും അനുവാചകനിൽ സൃഷ്ടിക്കു രസത്തിന്റെതോത് ഓരോന്നായിരിക്കും. അതുപോലെ ഓരോ സിനിമയും / നാടകവും പ്രേക്ഷകർ ഓരോരുത്തരും കാണുന്നത് ഓരോ രീതിയിലായിരിക്കും. വിപുലമായ പാശ്ചാത്തലങ്ങളേയും കഥാപാത്രങ്ങളെയും തിക്ഷ്ണതയോടെ അവതരിപ്പിക്കാൻ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആഖ്യാനരീതിക്ക് അനായാസേന കഴിയുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ചലച്ചിത്രത്തിന് വിവിധ രസങ്ങളെ കൂടുതൽ തീക്ഷ്ണവും ശക്തവുമായി കാഴ്ചക്കാരിലെത്തിക്കാൻ കഴിയുന്നു.

പ്രണയകഥ, പ്രതികാരകഥ, ദുരന്തകഥ, കുടുംബകഥ, അന്യഗ്രഹ ജീവികളുടെ കഥ, കാടിനുള്ളിൽ നടക്കുന്ന കഥ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം പ്രധാനം ചെയ്യുന്ന രസാനുഭവങ്ങൾ ഭിന്നമാണ്. ഹോളിവുഡ്സിനിമകളും ചൈനീസ് ചിത്രങ്ങളും ഇറാനിയൻ സിനിമകളും ഹിന്ദിസിനിമകളും മലയാളം സിനിമകളും കാഴ്ചക്കാർക്കു നൽകുന്ന അനുഭവം ഓരോ രീതിയിലാണ്. നാടകത്തിലും ഇതുതയൊണ് സംഭവിക്കുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ രസസൃഷ്ടിയെ സ്വാധീനിക്കുന്ന ഘടകങ്ങൾ പലതാണ്.

- ◆അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥ
- ◆കഥയുടെ ആഖ്യാനരീതി
- ◆കഥാപാത്രങ്ങളുടെ രൂപസ്വഭാവം
- ◆അഭിനയരീതി
- ◆സംസ്ക്കാരം
- ◆ബൗദ്ധിക സാന്നിദ്ധ്യം
- ◆വൈകാരികസൃഷ്ടിയുടെ രീതി
- ◆സ്ഥലകാലങ്ങൾ
- ◆പശ്ചാത്തലം
- ◆അന്തരീക്ഷം
- ◆ശബ്ദത്തിന്റെ വിനിയോഗം
- ◆പ്രകാശത്തിന്റെ സന്നിവേശം
- ◆സാങ്കേതികതയുടെ ഉപയോഗം
- ◆സംഘടിതസ്വഭാവത്തിന്റെ രീതി
- ◆പ്രേക്ഷകന്റെ സംസ്കാരം
- ◆പ്രേക്ഷകന്റെ മനോഭാവം

വിവിധരസങ്ങൾ കല്പിതവും കലാപരവുമായി സൃഷ്ടിച്ച് വിനിമയം ചെയ്യുക എന്ന ലക്ഷ്യമാണ് കലയുടെ സൃഷ്ടാക്കൾക്കുള്ളത്. രസം ഏറ്റവും തീവ്രവും ശക്തവുമായി അനുഭവിക്കുകയെ ലക്ഷ്യമാണ് പ്രേക്ഷകർക്ക് / ആസ്വാദകർക്കുള്ളത്. അവതരണവും സ്വീകരണവും തമ്മിലുള്ള ചേർച്ച രസാനുഭവത്തെ നിർണ്ണയിക്കുതിൽ പ്രസക്തമാണ്. കലാരൂപത്തിന്റെ ആഖ്യാനരീതിക്കനുസരിച്ച് കാഴ്ചക്കാരിൽ/ പ്രേക്ഷകരിൽ രസം ഉത്ഭൂതമാക്കുവാനും അതിന്റെ തോത് നിർണ്ണയിക്കുവാനും സ്വാധീനമായി നിൽക്കു ഘടകങ്ങൾ പലതുണ്ട്.

- ◆പ്രായം
- ◆ലിംഗം
- ◆സൗന്ദര്യസങ്കല്പം
- ◆ഗ്രഹണശേഷി
- ◆ബൗദ്ധികമേഖല
- ◆വൈകാരികാനുഭവം
- ◆ലൈംഗീകത
- ◆കാഴ്ചപ്പാട്

- ◆സംസ്കാരം
- ◆അറിവ്
- ◆ബോധമനസ്
- ◆കല്പനാശക്തി
- ◆വിശകലന രീതി
- ◆വിദ്യാഭ്യാസം
- ◆ഭാവന
- ◆അബോധമനസ്
- ◆അധികാരവിധേയതാഭാവങ്ങൾ
- ◆ആസ്വാദനരീതി

ഇവയുടെ എല്ലാം സ്വാധീനഫലമായ പ്രവർത്തനങ്ങൾ കലാസ്വാദന വേളയിൽ സമന്വയിച്ച് സംഭവിക്കുന്നു. തൽഫലമായി അവതരണത്തിന്റെ ക്രമത്തിനനുസരിച്ച് വിവിധ രസഭാവങ്ങൾ ഉത്ഭവിക്കുകയും പരിവർത്തനപ്പെട്ട് മറ്റൊന്നായി മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന തുടർപ്രക്രിയയാണ് രസാനുഭവം. ഈ പ്രക്രിയ കലാരൂപത്തിന്റെ ആരംഭം മുതൽ അവസാനം വരെ തുടരുന്നു. കലാരൂപം ആസ്വദിച്ചുകഴിഞ്ഞും അതിനെപ്പറ്റിയുള്ള ഓർമ്മകളിലും വിശകലനങ്ങളിലും രസഭാവങ്ങളെപ്പറ്റിയുള്ള അറിവ് സ്വഭാവികമായി സ്വമനസിൽ സംഭവിക്കുന്നു. ഈ അവസ്ഥയെ പുനർ രസഭാവവസ്ഥയായി പരിഗണിക്കാവുന്നതാണ്.

10. ആസ്വാദനത്തിന്റെ സ്വഭാവം

ഓരോ കലാരൂപവും ഓരോ തരത്തിലുള്ള അനുഭവമാണ് പ്രേക്ഷകരിലേയ്ക്ക് വിനിമയം ചെയ്യുന്നത്. ഈ അനുഭവ വിനിമയത്തിന് ആവിഷ്കാരവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട നിയതരൂപമാണുള്ളത്. നൃത്തത്തിന്റെ ഭാഷ, കഥകളിയുടെ ഭാഷ, നാടകത്തിന്റെ ഭാഷ, സിനിമയുടെ ഭാഷ എന്നെല്ലാം വ്യവഹരിക്കുമ്പോൾ ഭിന്നകലാഭാഷകളാണ് വ്യക്തമാകുന്നത്. നാടകത്തിനും സിനിമയ്ക്കും അതാതിന്റെതായ ആസ്വാദന സ്വഭാവമുണ്ട്. ഈ ആസ്വാദന സ്വഭാവത്തെപ്പറ്റി വ്യക്തമാക്കുന്നതിനുമുമ്പ് പൊതുവായ ചില വസ്തുതകൾ കൂടി വിശകലന വിധേയമാക്കേണ്ടതുണ്ട്.

മനസിന്റെയും ബുദ്ധിയുടെയും സാന്നിദ്ധ്യം

മനുഷ്യർ ലോകത്തെ അറിയുന്നതും വിലയിരുത്തുന്നതും പഞ്ചേന്ദ്രിയങ്ങൾ കൊണ്ടാണ്. ഒരു മനുഷ്യൻ ഉണ്ടെന്നതിന്റെയും സർഗാത്മകമായി നിലനിൽക്കുന്നെന്നതിന്റെയും പ്രത്യക്ഷമായ തെളിവാണ് ബുദ്ധികൊണ്ടുള്ള പ്രവർത്തനങ്ങൾ. ഇവിടെ പ്രവർത്തനങ്ങൾക്ക് മാധ്യമമായി നിൽക്കുന്നത് ശരീരമാണ്. ജീവിതാനുഭവങ്ങളിൽ നിന്നും മനോഭാവങ്ങളിൽ നിന്നും രൂപപ്പെട്ടുവരുന്നതാണ് മനസ്സ്. അമൂർത്തമായ മനസിനെയും മാനസികമായ പ്രവർത്തനങ്ങളെയും ദൃശ്യവൽക്കരിക്കുന്നത് ശരീരത്തിന്റെ ചലനഭാവാദി പ്രവർത്തനങ്ങളാണ്.

പഞ്ചേന്ദ്രിയങ്ങളായ കണ്ണ്, ചെവി, മൂക്ക്, നാക്ക്, ത്വക്ക്, എന്നിവ കൊണ്ടാണ് സംവേദനങ്ങളെ സ്വീകരിക്കുന്നത്. ഇതിനുശേഷം മസ്തിഷ്കത്തിന്റെ സഹായത്തോടെ വിശകലന വിധേയമാക്കുന്നു. കാഴ്ച, കേൾവി, ഗന്ധം, രുചി, സ്പർശം എന്നിവയുടെ സഹായത്തോടെ സാഹചര്യാനുസരണം ഗ്രഹിച്ചെടുക്കുന്ന അറിവുകൾ/അവസ്ഥാവിശേഷങ്ങൾ ഓർമ്മയായി മസ്തിഷ്കത്തിൽ ശേഖരിച്ചുവയ്ക്കുവാൻ മനുഷ്യപ്രകൃതിക്ക് കഴിയുന്നു. ഇങ്ങനെ ശേഖരിച്ചു വയ്ക്കുന്ന അറിവുകളെ/അവസ്ഥകളെ വിശകലനം ചെയ്യുവാനും സാഹചര്യവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി

പ്രതികരിക്കാനുള്ള പ്രതിഭ മനുഷ്യസഹജമാണ്. ഇന്ദ്രിയങ്ങളുടെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ചാണ് ഇന്ദ്രിയ വിഷയങ്ങൾ രൂപപ്പെടുന്നത്. കണ്ണ്, ചെവി, മൂക്ക്, നാക്ക്, തൊലി എന്നിവ ദൃശ്യാവയവങ്ങളാണല്ലോ. ഇവയുടെ അനുഭവങ്ങൾ യഥാക്രമം രൂപം, ശബ്ദം, ഗന്ധം, രുചി, സ്പർശം എന്നിവയാണ്. ആശയവിനിമയത്തിൽ കാഴ്ചയ്ക്കും ശബ്ദത്തിനുമാണ് ഏറ്റവുമധികം സ്വാധീമനുള്ളത്. കലാരൂപങ്ങൾ ആശയവിനിമയത്തിനായി ഈ ഘടകങ്ങളെയാണ് പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നത്. പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നതിന്റെ തോത് കലാരൂപത്തെയും ആഖ്യാനരീതിയേയും ആശ്രയിച്ചാണിരിക്കുന്നത്.

കാഴ്ച സംഭവിക്കുന്നത് കണ്ണിന്റെ മുന്നിലാണ്. കാണുന്ന വസ്തുവിനെ അഥവാ പ്രവൃത്തികളെ മുമ്പ് അറിഞ്ഞതും ആർജിച്ചെടുത്തതുമായ അറിവുകൾ ചേർത്ത് വിശകലനം നടത്തുന്നു. അപ്പോൾ അർഥകല്പനകൾ മസ്തിഷ്കത്തിൽ രൂപപ്പെട്ടു തുടങ്ങുന്നു. അത് മനസിലേയ്ക്ക് സഞ്ചരിച്ചെത്തുമ്പോൾ മനസിലെ അവസ്ഥകളുമായി ചേർന്ന് പ്രവർത്തിക്കുന്നു. ഇവിടെ വ്യക്തിയുടെ അബോധ മനസിനും ഉപബോധമനസിനും ബോധമനസിനും അതാതിന്റേതായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്. സൂര്യോദയം കാണുമ്പോൾ അതിന്റെ സൗന്ദര്യത്തെപ്പറ്റി ചിന്തിക്കുന്നവരുമുണ്ട്. കലാരൂപങ്ങൾ കാണുന്നതിനുമുമ്പു തന്നെ അതിനെപറ്റിയുള്ള അറിവ് കാഴ്ചക്കാരനിലുണ്ട്. കല ആസ്വദിക്കാനുള്ളതാണെന്നും അതിലൂടെ സഞ്ചരിച്ചെത്തുന്ന വികാരങ്ങൾ ആസ്വാദനത്തിന്റെ ഭാഗമാണെന്നുമുള്ള അറിവ് ആസ്വാദനത്തിന്റെ തീവ്രത കെടുത്തുന്നില്ല. അത് ആസ്വാദനത്തെ ഒരു തരത്തിലല്ലെങ്കിൽ മറ്റൊരു തരത്തിൽ സ്വാധീനിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്.

ശബ്ദങ്ങൾ ഗ്രഹിക്കുന്നതിനുള്ള പ്രവേശ കവാടമാണ് ചെവി. ശബ്ദം സഞ്ചരിക്കുന്നത് തരംഗങ്ങളായിട്ടാണ്. പുറം ചെവിയിൽ നിന്നും അകത്തു പ്രവേശിക്കുന്ന ശബ്ദം ടിംപാനിക് സ്തരത്തിലൂടെ സഞ്ചരിച്ച് രൂപപരിവർത്തനം സംഭവിച്ച് മസ്തിഷ്കത്തിലെത്തുന്നു. അവിടെ നിന്നും അർത്ഥകല്പനകൾ സംഭവിച്ച് മനസിലെത്തുകയും തുടർന്ന് വിശകലനം സംഭവിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. എല്ലാ ശബ്ദങ്ങൾക്കും നിയതമായ അർത്ഥമില്ല. ഇതര അവസ്ഥകളുമായി ബന്ധപ്പെട്ടു നിൽക്കുമ്പോൾ ശബ്ദത്തിന് അർത്ഥവ്യാപ്തി കൈവരാം. സംഭാഷണഭാഷയ്ക്ക് നിയതമായ അർത്ഥമുണ്ട്. നാടകത്തേയും സിനിമയേയും സംബന്ധിച്ച് സംഭാഷണം അനുഭവേദ്യമാകണമെങ്കിൽ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ചുണ്ടുകളിൽ നിന്നുതന്നെ നേരിട്ട് കേൾക്കേണ്ടതുണ്ട്. യഥാർത്ഥത്തിലിവിടെ കാഴ്ചയുടെ തുടർച്ചയോ പൂർത്തീകരണമോ ആയിട്ടാണ് അർത്ഥഗ്രഹണം സംഭവിക്കുന്നത്.

ഗന്ധം, രുചി, സ്പർശം തുടങ്ങിയവയുടെ അനുഭവവും സാഹചര്യാനുസരണം കല്പിതമായി കാഴ്ചയിലൂടെയും കേൾവിയിലൂടെയും സംഭ

വിക്കുന്നുണ്ട്. ഗന്ധത്തെപ്പറ്റിയോ രുചിയേപ്പറ്റിയോ സ്പർശനത്തെപ്പറ്റിയോ പറയുമ്പോൾ തന്നെ അതിന്റെ അവസ്ഥ പ്രേക്ഷകർ ഉൾക്കൊള്ളുന്നു. ഇവയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ദൃശ്യങ്ങൾ കാണുമ്പോൾ അവയുടെ സ്വഭാവം നിഗമനിച്ചെടുക്കുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇങ്ങനെയുള്ള അവസ്ഥയ്ക്കു കാരണം ഇവയെപ്പറ്റിയെല്ലാമുള്ള മുൻ അറിവും/അനുഭവവുമെല്ലാമാണ്. കലാവതരണവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുവരുമ്പോൾ അതിന്റെ രീതി ശാസ്ത്രവും തത്വസംഹിതകളും ഉൾക്കൊണ്ട് ഇവയെ വിലയിരുത്തുന്നു. ഈ വിലയിരുത്തലിൽ മനസിന്റെയും ബുദ്ധിയുടെയും നിയതമായ സാന്നിദ്ധ്യമുണ്ട്.

നായകനും നായികയും പ്രണയിച്ചുകൊണ്ട് നടക്കുന്നു. ഈ പ്രണയത്തിനിടയിൽ അവർ സംസാരിക്കുകയും ചുംബിക്കുകയും തലോടുകയും പരസ്പരം സൗന്ദര്യം കണ്ടാസ്വദിക്കുകും ചെയ്യുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിലിവിടെ നായകന്റെയും നായികയുടെയും പ്രണയവും അനുഭവവും പ്രേക്ഷകനും കണ്ട് അനുഭവിക്കുന്നുണ്ട്. ഇതിന്റെ തോത് പ്രേക്ഷകന്റെ പ്രായവും, ലിംഗവും, മനോഭാവവും, സംസ്കാരവുമെല്ലാമായി ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുമെന്നുമാത്രം. പ്രണയത്തെപ്പറ്റിയുള്ള മുൻഅറിവുകളും സങ്കല്പങ്ങളും കാല്പനീകമായിത്തന്നെ പ്രണയരംഗം ആസ്വദിക്കുന്ന പ്രേക്ഷകനിലേയ്ക്കും സംക്രമിച്ചെത്തുന്നുണ്ട്. നാടകത്തിലൂടെയും സിനിമയിലൂടെയും നിരന്തരം നിരവധി പ്രണയങ്ങൾ കണ്ടിട്ടും പ്രേക്ഷകന് തുടർന്നു കാണുന്ന പ്രണയങ്ങൾ ആവർത്തനമോ വിരസമോ ആയി തോന്നുന്നില്ല. ഇത് പ്രണയത്തിന്റെ മാത്രം കാര്യമല്ല. പ്രതികാരത്തിന്റെ, ദുരിതത്തിന്റെ, പീഡനത്തിന്റെ, ചൂഷണത്തിന്റെ സാഹസികതയുടെ, ധീരതയുടേയെല്ലാം കഥകൾ ഒന്നിനൊന്ന് വ്യത്യസ്തമായ അനുഭവത്തോടെയാണ് കലാരൂപങ്ങളിലൂടെ പ്രേക്ഷകൻ/കാഴ്ചക്കാരൻ കണ്ട് ആസ്വദിക്കുന്നത്. ഈ വ്യത്യസ്തതയ്ക്ക് ആസ്പദം കഥപറയുന്നതിന്റെയും അതിനെ പ്രകടിപ്പിച്ച് കാണിക്കുന്നതിന്റെയും രീതിയാണ്.

വൈകാരിക ബുദ്ധി

മനുഷ്യസ്വഭാവം വൈകാരിക ബുദ്ധിയോടുകൂടിയതാണ്. ബുദ്ധിയുടെയും വികാരത്തിന്റെയും തോത് ഓരോ പ്രവൃത്തിക്കനുസരിച്ച് ഓരോരുത്തരിലും ഭിന്ന അനുപാതത്തിലാണ് പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. ലിംഗം, പ്രായം, സംസ്കാരം, വിശകലനം, സാഹചര്യം, അന്തരീക്ഷം, വിനിമയം, സ്വീകരണം തുടങ്ങിയുള്ള ഘടകങ്ങൾ/അവസ്ഥകൾ വൈകാരിക ബുദ്ധിയുടെ അവസ്ഥയെ സാചര്യാനുസരണം സ്വാധീനിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളാണ്. യുവതീയുവാക്കളിലെ പ്രണയം വൈകാരികതയുടെ ഭാഗമാണ്.

ഇതിന്റെ സാക്ഷാത്കാരത്തിലേക്ക് നയിക്കുന്ന പ്രവൃത്തികളിൽ വൈകാരികതയോടൊപ്പം ബുദ്ധിയുടെ കൂടി പ്രവർത്തനമാണുള്ളത്.

യഥാർത്ഥത്തിൽ കരയുന്നതും ചിരിക്കുന്നതുമെല്ലാം വൈകാരികതയുടെ പിൻബലത്തോടെയാണ്. പഠിക്കുന്നതും വിശകലനം ചെയ്യുന്നതും ബുദ്ധിയുടെ സ്വാധീനത്തോടെയാണ്. ഏകകാലത്തിൽ വൈകാരികത, ബുദ്ധി എന്നീ അവസ്ഥകൾ സമന്വയിച്ച് പ്രവർത്തിക്കുന്നതിലൂടെയാണ് മനുഷ്യകർമ്മങ്ങൾ സംഭവിക്കുന്നത്.

ഓരോ കലാരൂപവും സവിശേഷമായ അവസ്ഥകൾ/യഥാർത്ഥ്യങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നവയാണ്. ഈ യാഥാർത്ഥ്യങ്ങൾ പൊതുവെ മനുഷ്യാവസ്ഥയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടവയാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഈ സവിശേഷമായ അവലസ്ഥകൾ/യാഥാർത്ഥ്യങ്ങൾ മനുഷ്യബുദ്ധിയുടെയും വികാരത്തിന്റെയും കലാപരമായ വിനിമയമാണ് നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. കഥ പറയുന്ന കലാരൂപങ്ങൾ സഷ്ടിക്കുന്നതുതന്നെ വൈകാരികബുദ്ധിയുടെ പിൻബലത്തോടെയാണ്. എല്ലാത്തിനെയും ബുദ്ധിയുടെ അളവുകോൽ ഉപയോഗിച്ച് വിശകലനം ചെയ്യുന്ന ഒരാൾക്ക് കരയുവാനോ ചിരിക്കുവാനോ കഴിയില്ല. വൈകാരികതയോടെ വസ്തുക്കളെ സമീപിക്കുന്നവർക്ക് വിവേകത്തോടെ പ്രവർത്തിക്കാനുമാകില്ല. വൈകാരികതയുടെയും ബുദ്ധിയുടെയും നിയതമായ സമന്വയമാണ് ഒരു വ്യക്തിയെ രൂപപ്പെടുത്തുന്നത്. നാടകവും സിനിമയും മനുഷ്യബന്ധങ്ങളുടെ കഥയാണ് ഓരോ രീതിയിൽ ആഖ്യാനിക്കുന്നത് ആഖ്യാതാവ് ബൗദ്ധികവും വൈകാരികവുമായ ഒരു സാങ്കല്പികാവസ്ഥ സൃഷ്ടിച്ച് യാഥാർത്ഥ്യപ്രതീതിയോടെ അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. അവതരിപ്പിക്കുന്ന കലാരൂപം അനുവാചകനെ ബൗദ്ധികവും വൈകാരികവുമായ ഒരവസ്ഥയിലേക്ക് എത്തിക്കുന്നു. കൃത്യമായി പറഞ്ഞാൽ കലാരൂപത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ചുള്ള ബുദ്ധിയും ആ ബുദ്ധിയെ വിശ്വസനീയമോ സൗന്ദര്യാത്മകമോ ആക്കുന്ന വൈകാരികതയുമാണ് സൃഷ്ടിക്കുന്നത്.

കൃത്രിമമായ വികാരം അനുഭവിക്കുവാനുള്ള മനുഷ്യന്റെ ആഗ്രഹമാണ് കലകളുടെ നിർവ്വഹണത്തിന് ആധാരം. കലാരൂപത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന അവസ്ഥ കൃത്രിമമാണെന്ന് അറിയാമെങ്കിലും അത് കണ്ടാസ്വദിക്കുന്ന വേളയിൽ യാഥാർത്ഥ്യാനുഭവമുണ്ടാകുന്നു. ഈ യാഥാർത്ഥ്യാനുഭവമാണ് പ്രേക്ഷകരിൽ വിവിധ വികാരങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്.

കഥാപാത്രങ്ങളെ കാണുമ്പോൾ അവർ നിത്യജീവിതത്തിലെ മനുഷ്യരുടെ പ്രതിനിധികളാണെന്നും അവർ നടത്തുന്ന പ്രവർത്തനങ്ങൾ നിത്യജീവിതത്തിലെ പ്രവർത്തനങ്ങളാണെന്നും ഇതിവൃത്തത്തിനുള്ളിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന സംഭവങ്ങൾ യഥാർത്ഥജീവിതത്തിലെ സംഭവങ്ങളാണെന്നും പ്രേക്ഷകർ വിശ്വസിക്കുന്നു. ഈ വിശ്വാസം കഥാപാത്രങ്ങളെ മനസിലാക്കാനും കഥയ്ക്കുള്ളിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന അന്തരീക്ഷം ഉൾക്കൊള്ളുവാനും ആ അന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിക്കുന്ന അവസ്ഥകൾ ആസ്വദിക്കാനും പ്രേക്ഷകനെ പ്രാപ്തമാക്കുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിൽ

ഇവിടെ സംഭവിക്കുന്നത് കലാസ്വാദനത്തിന് പര്യാപ്തമായ വൈകാരി കബുദ്ധിയുടെ സൃഷ്ടിയാണ്.

സംസ്കാരവും ലിംഗസ്വഭാവവും

സംസ്കാരമെന്ന പദം വിപുലമായ അർത്ഥം പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ഓരോ കലാരൂപവും ഓരോ സംസ്കാരത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. ഓരോ പ്രദേശത്തും രൂപപ്പെടുന്ന കലാരൂപം ആ പ്രദേശത്തിന്റെ സംസ്കാരവുമായി ചേർന്നാണ് നിൽക്കുന്നത്. അവതാരകന്റെ സംസ്കാരം, കലാരൂപത്തെയും പ്രേക്ഷകന്റെ സംസ്കാരം, ആസ്വാദനത്തെയും സ്വാധീനിക്കുന്നു. ഒരു സമൂഹത്തിലെ തന്നെ വിദ്യാഭ്യാസമുള്ളവരുടെയും വിദ്യാഭ്യാസമില്ലാത്തവരുടെയും സംസ്കാരം ഭിന്നമാണ്. സമുദായങ്ങൾ, മതങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം സാഹചര്യാനുസരമം സവിശേഷമായ സംസ്കാരനിർമ്മിതി നിർവ്വഹിക്കുന്നുണ്ട്. ലിംഗപരമായി സ്ത്രീകളുടെ സംസ്കാരമെന്നും പുരുഷന്മാരുടെ സംസ്കാരമെന്നും വ്യവഹരിക്കാൻ കഴിയും. പ്രായവും സംസ്കാരരൂപീകരത്തിൽ അതിന്റേതായ സ്വാധീനം ചെലുത്തുന്നുണ്ട്. ഓരോ കാലഘട്ടവും ആ കാലഘട്ടവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട സംസ്കാരാവസ്ഥ സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ട്. ഒരു പ്രദേശത്തെ ജനങ്ങളുടെ വിദ്യാഭ്യാസം, വസ്ത്രധാരണം, മനോഭാവം, കലകൾ, സാഹിത്യം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം സംസ്കാരരൂപീകരത്തിൽ ഇടപെടുന്ന ഘടകങ്ങളാണ്. ഒരു സമൂഹത്തിൽ രൂപപ്പെടുന്ന സിനിമ അഥവാ നാടകം ആ സമൂഹവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് നിൽക്കുന്നത്. ഉദാഹരണമായി മലയാള സിനിമ അഥവ മലയാള നാടകം എന്നുപറയുമ്പോൾ തന്നെ അതിന്റെ സാമാന്യ സ്വഭാവം ഊഹിച്ചെടുക്കാനാകും. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വസ്ത്രധാരണം, സംഭാഷണം, അംഗചലനം തുടങ്ങിയവയും കഥയുടെ പശ്ചാത്തലം, കഥയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സംഭവങ്ങൾ, കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം കേരളീയരുടെതിനു സമാനമായ രീതിയിലായിരിക്കും. ഈ അവസ്ഥയെ കേരളീയനായ ഒരാൾ ആസ്വദിക്കുന്നതുപോലെ മറ്റുള്ളവർക്ക് ആസ്വദിക്കാനാവില്ല.

ലിംഗപരമായി സ്ത്രീ പുരുഷൻ എന്നു തിരിക്കുമ്പോൾ തന്നെ ഏതു സമൂഹത്തിലെ സ്ത്രീ/പുരുഷൻ എന്ന അറിവുകൂടി ആവശ്യമാണ്. പുരുഷമേധാവിത്വമുള്ള സ്ത്രീ സമൂഹങ്ങൾ അനുഭവിക്കുന്ന അനുഭവങ്ങൾ സ്ത്രീ മേധാവിത്വമുള്ള സമൂഹത്തിലെ സ്ത്രീകൾ അനുഭവിക്കുന്ന അനുഭവമല്ല. സ്ത്രീകൾ എയ്യുന്ന തൊഴിൽ, അവരുടെ കുടുംബജീവിതം തുടങ്ങിയവയും പുരുഷൻമാർ ചെയ്യുന്ന തൊഴിൽ, അവരുടെ ഇതര വ്യവഹാരങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയും മനോഭാവരൂപീകരണത്തിൽ നിർണായകമായ സ്വാധീനം ചെലുത്തുന്നു. കലയോടും കലാസ്വാദനത്തോടും പുരുഷനും സ്ത്രീയും പുലർത്തുന്ന മനോഭാവം ഭിന്നമാണ്. പുരുഷ ശരീരങ്ങളെ സ്ത്രീകൾ കാണുന്നതും വിലയിരുത്തുന്നതും സ്ത്രീ ശരീര

ങ്ങളെ പുരുഷന്മാർ കാണുന്നതും ആസ്വദിക്കുന്നതും തികച്ചും ഭിന്ന മായ വികാരവിചാരങ്ങളോടെയാണ്. നാടകം, സിനിമ തുടങ്ങിയ മാധ്യ മങ്ങളിൽ അഭിനേതാക്കളുടെ ശരീരത്തിനും ആ ശരീരം വിനിമയം ചെയ്യുന്ന ഭാഷകൾക്കുമുള്ള സ്ഥാനം അനിഷേധ്യമാണ്. ആഖ്യാനമാ ധ്യമമായി വരുന്ന ശരീരങ്ങൾ കണ്ടാണ് പ്രേക്ഷകർ കലാരൂപം ആസ്വ ദിക്കുന്നത്.

ആസ്വാദന സ്വഭാവം

ഓരോ കലാരൂപത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ചാണ് ആസ്വാദനം സംഭവിക്കുന്നത്. നൃത്തത്തിന്റെ ആസ്വാദനം, കഥകളിയുടെ ആസ്വാദ നം, നാടകത്തിന്റെ ആസ്വാദനം, സിനിമയുടെ ആസ്വാദനം എന്നെല്ലാം വ്യവഹരിക്കുമ്പോൾ തന്നെ ആസ്വദനത്തിൽ കലാമാധ്യമം ചെലുത്തുന്ന സ്വാധീനമാണ് വെളിവാകുന്നത്. ആസ്വാദകന്റെ മനസും മനഃശാ സ്ത്രവും ആസ്വാദനത്തെ സംബന്ധിച്ച് പ്രസക്തമാണ്. വൈകാരിക ബുദ്ധി, സംസ്കാരം, ലിംഗം വിശകലനശേഷി തുടങ്ങിയവ ഓരോ ആസ്വാദകനിലും പ്രത്യേകമായ ഒരവസ്ഥ സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ട്. ഇതിന്റെ തോത് കത്യമായ നിർണ്ണയത്തിന് വിധേയമല്ല. എന്നാൽ ഇവയെ തിര സ്കരിക്കാനുമാവില്ല.

നാടകം എന്ന് വ്യവഹരിക്കുമ്പോൾ തന്നെ ആ കലാരൂപത്തെ പറ്റി യുള്ള സവിശേഷമായ അറിവും മനോഭാവവും ആസ്വാദകന്റെ മനസിൽ രൂപപ്പെടുന്നു. കഥയുടെ ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുന്ന നാടത്തിന്റെ രീതി യെപ്പറ്റിയും നാടകത്തിലെ നടീനടൻമാർ അഭിനയിക്കുന്ന രീതിയെപ്പ റ്റിയും രംഗവേദിയുടെ സ്വഭാവത്തെ പറ്റിയുമെല്ലാം ആസ്വാദകന് നിയ തമായ ഒരു ധാരണയുണ്ട്. രസാസ്വാദനം നിർവ്വഹിക്കാനായി നടത്തുന്ന കൃത്രിമമായ വികാരങ്ങളുടെ സമ്മേളനമാണ് നാടകീയ പ്രാധാന്യ ത്തോടെ ആഖ്യാനിക്കുന്നത്. നാടകത്തിലെ അഭിനേതാക്കളുടെ ശരീ രവും ശരീരഭാഷയും വിനിമയം ചെയ്യുന്ന കലാഭാഷ ആസ്വാദനത്തെ അനുനിമിഷം വളർത്തുന്ന ഘടകമാണ്. ഇതിന്റെ പൂർത്തീകരണത്തിന് നാടകീയ സ്വഭാവമുള്ള സംഭാഷണവും വിനിയോഗിക്കുന്നു. തുടർച്ച യായി വിവിധരീതിയിലുള്ള നാടകങ്ങൾ കണ്ട് ആസ്വദിക്കുന്ന ആസ്വാദ കന്റെ മനസ് ആ കലാരൂപത്തിന്റെ ഭാഷയും ഭാവതലവും ഉൾക്കൊള്ളു വാൻ ഏറെ സജ്ജമായിരിക്കും. കേവലം കഥാപാത്രങ്ങളെ മാത്രം കണ്ട് നാടകത്തിന്റെ കഥ ആസ്വദിക്കുന്നവർ ആസ്വാദനത്തിലെ ആദ്യഘട്ടക്കാ രാണ്. മറ്റ് ചില ആസ്വാദകർ കഥാപാത്രങ്ങളെയും കഥയെയും കണ്ട് അവരുടെ അഭിനയവും നാടകത്തിന്റെ രീതിയും വിലയിരുത്തി ആസ്വ ദിക്കുന്നു. ഇവർ നാടകത്തിന്റെ അടുത്ത ഘട്ടത്തിലേക്കു കൂടി കടക്കു ന്നു. യഥാർത്ഥ ആസ്വാദകർ കഥയേയും കഥാപാത്രങ്ങളേയും അവ രുടെ വ്യവഹാരങ്ങളേയും ഭേദിച്ച് രംഗവേദിയുടെ സവിശേഷതകളും

ആഖ്യാനത്തിന്റെ സ്വാഭാവവിശേഷതകളും ഉൾക്കൊണ്ട് നാടകരചയിതാവ് അർത്ഥമാക്കുന്ന തലങ്ങളിലേയ്ക്കെല്ലാം ഇറങ്ങിച്ചെന്ന് ആസ്വാദനം സമഗ്രമായി നടത്തുന്നവരാണ്. അടിസ്ഥാനപരമായി ഓരോ ആസ്വാദകനും നാടകസ്വാദനം നിർവ്വഹിക്കുന്നത് ഓരോ രീതിയിലാണ്. വൈയക്തികമായ സാംസ്കാരിക പാശ്ചാത്തലം കലയുടെ ആസ്വാദനത്തെ ശക്തമായി സ്വാധീനിക്കുന്നുണ്ട്.

ചലച്ചിത്രം എന്നുപറയുമ്പോൾ തന്നെ സാങ്കേതികസഹായത്തോടെ നിർമ്മിക്കുന്ന കലാരൂപത്തെപ്പറ്റിയുള്ള അറിവും അതിന്റെ സ്വഭാവവിശേഷതകളും പ്രേക്ഷകന്റെ/ആസ്വാദകന്റെ മനസിൽ രൂപപ്പെടുന്നു. സിനിമയെ സംബന്ധിച്ച സാക്ഷരത അതിന്റെ ആസ്വാദനത്തിൽ പ്രസക്തമാണ്. ഒരു വ്യക്തി ഭാഷ പഠിക്കുകയും ശീലമാക്കുകയും ചെയ്യുന്നത് സ്വാഭാവികമായ പ്രതിഭകൊണ്ടും ബോധപൂർവ്വമുള്ള പഠനത്തിലൂടെയുമാണ്. ഇതുപോലെ തന്നെയാണ് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഭാഷ ഹൃദിസ്ഥമാക്കുന്നതും. നിരന്തരമുള്ള കാഴ്ചയിലൂടെ ആർജിച്ചെടുക്കുന്ന അറിവും ബോധപൂർവ്വമുള്ള വിലയിരുത്തലുകളിലൂടെ സ്വായത്തമാക്കുന്ന ജ്ഞാനവും ചലച്ചിത്രാസ്വാദനത്തെ ക്രമത്തിൽ രൂപപ്പെടുത്തുന്ന ഘടകങ്ങളാണ്. കൃത്രിമമായി ഭാവനയുടെ സഹായത്തോടെ എന്തും സൃഷ്ടിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന ഭാവാന്തരീക്ഷമാണ് സിനിമയ്ക്കുള്ളത്. പ്രേക്ഷകർ കാണേണ്ടതുമാത്രം തിരശീലയിൽ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളിലൂടെ കാണിച്ചുകൊടുക്കുന്നു. കാഴ്ചയുടെ പൂർത്തീകരണത്തിനും യാഥാർത്ഥ്യബോധ സൃഷ്ടിക്കും അനുഗുണമായ രീതിയിലാണ് സിനിമയിൽ ശബ്ദവിന്യാസം നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ കഥാഖ്യാനം നടത്തുന്നതിനൊപ്പം പലരീതിയിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ചലനങ്ങൾ പ്രേക്ഷകമനസിൽ ആസ്വാദനാനുഭവവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട സൗന്ദര്യം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ചലനവും ചടുലതയും വർണ്ണങ്ങളും ശബ്ദസന്നിവേശവുമെല്ലാം ചേർന്ന് സൃഷ്ടിക്കുന്ന അന്തരീക്ഷം അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥയ്ക്ക് സവിശേഷമായ ഒരനുഭവം പ്രധാനം ചെയ്യുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിനുമാത്രം നൽകുവാൻ കഴിയുന്ന ഈ അനുഭവത്തെ ചലച്ചിത്രാനുഭവമെന്നു വ്യവഹരിക്കാം. ചലച്ചിത്രാസ്വാദനവും വ്യക്തിയുടെ പ്രായം, സംസ്കാരം, അനുഭവം, വിശകലനരീതി തുടങ്ങിയവയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണിരിക്കുന്നത്. ഓരോ ആസ്വാദകനും ഓരോ തരത്തിലുള്ള അനുഭവമാണ് സിനിമ പ്രധാനം ചെയ്യുന്നത്. വൈകാരികസൃഷ്ടി, സംഘട്ടനസൃഷ്ടി, വഴിത്തിരിവ് തുടങ്ങിയവയെല്ലാം അവതരിപ്പിക്കാൻ സിനിമയ്ക്ക് അതിന്റെ മാത്രമായ രീതികളാണുള്ളത്.

നാടകത്തിനും സിനിമയ്ക്കും അതാതിന്റേതായ ഭാഷയും വ്യാകരണവുമാണുള്ളത്. ഒന്നിൽനിന്നും മറ്റൊന്ന് ഭിന്നമാണ്. ഈ കലാരൂപങ്ങൾ പ്രദാനം ചെയ്യുന്ന ആസ്വാദനാനുഭവങ്ങളും ഭിന്നമാണ്. നാടകംനൽകുന്നത് നാടകാനുഭവവും സിനിമ നൽകുന്നത് സിനിമാനുവുണ്.

11. നാടകാനുഭവവും ചലച്ചിത്രാനുഭവവും

നാടകവും സിനിമയും തികച്ചും വ്യത്യസ്തമായ അനുഭവമാണ് നൽകുന്നത്. നാടകം പ്രദാനം ചെയ്യുന്നത് നാടകാനുഭവവും ചലച്ചിത്രം നൽകുന്നത് ചലച്ചിത്രാനുഭവവുമാണ്. ഈ അനുഭവങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള അന്തരം രസസൃഷ്ടിയേയും വിനിമയത്തേയും സ്വാധീനിക്കുന്നു. മാധ്യമമെന്ന നിലയിൽ നാടകത്തിന്റെ ആഖ്യാതാക്കാർ രംഗവേദിയിലെത്തുന്ന നടീനടന്മാരാണ്. സിനിമയുടെ ആഖ്യാതക്കാൾ പ്രതിരൂപങ്ങളായി തീരശ്ശീലയിലെത്തുന്ന അഭിനേതാക്കളാണ്. ജീവനും ചൈതന്യവുമുള്ള യഥാർത്ഥ വ്യക്തികൾ കൺമുമ്പിൽ നിന്ന് അഭിനയിക്കുന്നതും പ്രതിരൂപങ്ങളാക്കിയ ഛായകൾ തിരശ്ശീലയിൽ എത്തുന്നതും ഭിന്ന കാഴ്ചാനുഭവമാണ് പ്രേക്ഷകരിലെത്തിക്കുന്നത്.

നാടകാനുഭവം

ഒരു നാടകം രംഗവേദിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ അഭിനേതാക്കൾക്കും പ്രേക്ഷകർക്കും ഉണ്ടാകുന്ന അനുഭവം ഭിന്നമാണ്. അടിസ്ഥാനപരമായി പ്രേക്ഷകനുവേണ്ടിയാണ് നാടകാവതരണം നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. അവതരണവേളയിൽ അഭിനേതാക്കളും പ്രേക്ഷകരും തമ്മിൽ സ്ഥാപിച്ചെടുക്കുന്ന ബന്ധം ഒരു നാടകത്തിന്റെ വിജയപരാജയങ്ങളെ നിർണ്ണയിക്കുന്നതിൽ പ്രധാനമാണ്. നാടകാവതരണവേളയിൽ പ്രേക്ഷകന്റെ പ്രതികരണങ്ങൾക്ക് അനുഗുണമായി അഭിനേതാക്കളിൽ സവിശേഷമായ അനുഭവവും രൂപപ്പെടുന്നുണ്ട്. പ്രേക്ഷകന് ആസ്വാദനാനുഭവവും അഭിനേതാക്കൾക്ക് അഭിനയത്തിലൂടെയുള്ള ആത്മാവിഷ്ക്കാരാനുഭവവുമാണ് ലഭിക്കുന്നത്. അടിസ്ഥാനപരമായി ഈ രണ്ട് അനുഭവങ്ങളും ഭിന്നമാണ്.

ആവിഷ്ക്കാരാനുഭവം

ശരീരം മാധ്യമമാക്കിയുള്ള അഭിനയത്തിലൂടെയാണ് നടൻ/നടി ആത്മവിഷ്ക്കാരാനുഭവം നേടുന്നത്. പ്രതിഭയുള്ളവർ ആത്മാവിഷ്ക്കാരത്തിനായി ഓരോ മാർഗ്ഗങ്ങളാണ് ആരായുന്നത്. കവി കവിതയെഴുതിയും കഥാകൃത്ത് കഥയെഴുതിയും ചിത്രകാരൻ ചിത്രം വരച്ചും ഗായ

കൻ ഗാനം ആലപിച്ചും ആത്മാവിഷ്ക്കാരം നിർവ്വഹിക്കുന്നു. അതുപോലെതന്നെ അഭിനേതാവ് അഭിനയത്തിലൂടെയാണ് ആത്മാവിഷ്ക്കാരം നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. കലാരൂപത്തിനനുസരിച്ച് അഭിനയരീതിക്കും മാറ്റമുണ്ട്. നാടകനടന്/നടിക്ക് ആത്മാവിഷ്ക്കാരം നടത്താൻ കഴിയുന്നത് നാടകത്തിലൂടെയാണ്.

ചില അഭിനേതാക്കൾക്ക് ചില പ്രത്യേക സ്വഭാവവിശേഷതകളുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളെ ശക്തവും തീവ്രവുമായി അവതരിപ്പിക്കാൻ കഴിയുന്നു. ഇവിടെ നടന്റെ/നടിയുടെ ശരീരം, അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രതിരൂപമായിത്തീരുകയും ശരീരചലനങ്ങളും അഭിനയരീതിയും രൂപാന്തരപ്പെട്ട് കഥാപാത്രത്തിന്റേതായി തീരുകയും ചെയ്യുന്നു. നടൻ/നടി, അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥാപാത്രത്തെ മനസിലേക്ക് ആവാഹിച്ചെടുത്ത് പ്രേക്ഷകനുമുന്നിൽ സവിശേഷമായ അനുഭവത്തോടെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. ആവിഷ്ക്കാരത്തിന്റെ അനുഭവത്തിലേയ്ക്ക് അഭിനേതാവ്/അഭിനേത്രി എത്തുന്നതിൽ അന്തരീക്ഷത്തിന് നിർണ്ണായകമായ സ്വാധീനമാണുള്ളത്.

സജ്ജീകരണങ്ങളോടുകൂടിയ രംഗവേദി, കഥാപാത്രമാകുവാൻ വേണ്ടി അണിഞ്ഞിരിക്കുന്ന വേഷഭൂഷകൾ, സാഹചര്യാനുസരണം കൂടെ അഭിനയിക്കുവാനായി തയ്യാറെടുത്തു നിൽക്കുന്നവർ, സർവ്വോപരി അഭിനയം കാണുവാനായി മുന്നിലിരിക്കുന്ന പ്രേക്ഷകസമൂഹം തുടങ്ങിയവരെല്ലാം ചേർന്ന് സൃഷ്ടിക്കുന്ന അന്തരീക്ഷം സവിശേഷമായ ആത്മാവിഷ്ക്കാരത്തിന് നടനെ/നടിയെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നു.

ആസ്വാദാനാനുഭവം

ആസ്വാദാനാനുഭവം പ്രേക്ഷകർക്കുള്ളതാണ്. ഓരോ നാടകവും ഓരോ അനുഭവമാണ് പ്രേക്ഷകർക്ക് നൽകുന്നതെന്ന് സാമാന്യമായി പറയാം. എന്നാൽ നാടകം എന്ന കലാരൂപം നൽകുന്ന അസ്വാദ്യതയിൽ പ്രസക്തമായി നിൽക്കുന്ന ചില ഘടകങ്ങളുണ്ട്. ഓരോ കാഴ്ചക്കാരനും നാടകത്തോടു പുലർത്തുന്ന മനോഭാവം നാടകത്തെപ്പറ്റിയുള്ള അറിവ് തുടങ്ങിയവ നാടകീയാനുഭവം സൃഷ്ടിക്കുന്നതിൽ പ്രസക്തമായ ഘടകങ്ങളാണ്.

നാടകത്തിന്റെ അവതരണത്തിന് സവിശേഷമായ അന്തരീക്ഷസൃഷ്ടി ആവശ്യമാണ്. രംഗവേദിയുടെ നിർമ്മിതി, പ്രേക്ഷകർക്ക് ഇരിക്കാനുള്ള സ്ഥലം തുടങ്ങിയവ ഇതിൽ പ്രസക്തമായ ഘടകങ്ങളാണ്. രംഗവേദിയിൽ നാടകം തുടങ്ങുന്നതോടെ പ്രേക്ഷകർ ആ കലാവതരണത്തിൽ ശ്രദ്ധിക്കുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അഭിനയത്തിലൂടെയും സംഭാഷണത്തിലൂടെയും കഥയിലേയ്ക്ക് പ്രവേശിക്കുകയും ക്രമത്തിൽ അവരുമായി മാനസികമായ ഐക്യം സ്ഥാപിച്ചെടുക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇതിന്റെ ഫലമായി വർത്തമാനകാല യാഥാർത്ഥ്യാവസ്ഥയിൽ നിന്നും

മനസ് വിട്ടുനിൽക്കുകയും നാടകാഖ്യാനത്തിന്റെ വിശേഷമായ അവസ്ഥയിലേയ്ക്ക് നിമഗ്നമാകുകയും ചെയ്യുന്നു. ഈ അവസരത്തിൽ ആസ്വാദകൻ ഏകനായിട്ടല്ല തീയേറ്ററിനുള്ളിലെ ഇതര ആസ്വാദകർക്കൊപ്പമാണ് ഇരിക്കുന്നത്. ചുറ്റുമുള്ളവരുടെ പ്രതികരണങ്ങളും മനോഭാവവും ഓരോ ആസ്വാദകനും അറിയുന്നുമുണ്ട്. ഈ അറിവിനൊപ്പം ഓരോരുത്തരും ആ അന്തരീക്ഷത്തോട് മാനസികമായി താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുന്നു. നാടകത്തിലെ ആഭ്യന്തരവും ബാഹ്യവുമായ സംഘട്ടനം പ്രേക്ഷകർ വിവിധ വികാരങ്ങളോടെയാണ് കണ്ട് മനസിലാക്കുന്നത്. ഈ മനസ്സിലാക്കലിന് ആസ്പദം രംഗവേദിയിലെ അഭിനേതാക്കളുമായും അവരുടെ വ്യവഹാരങ്ങളുമായും സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്ന ബന്ധമാണ്. സവിശേഷമായ ഈ അവസ്ഥകളുടെയെല്ലാം സമാനത സൃഷ്ടിക്കുന്ന അനുഭവമാണ് നാടകാനുഭവം.

ചലച്ചിത്രാനുഭവം

നാടകത്തിൽനിന്നും ഭിന്നമായ അനുഭവമാണ് സിനിമ പ്രദാനം ചെയ്യുന്നത്. രേഖപ്പെടുത്തുന്ന കലയായ സിനിമ പ്രേക്ഷകരിലേയ്ക്ക് എത്തുന്നത് പ്രദർശനത്തിലൂടെയാണ്. രംഗവേദിയിലെ ജീവനുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളെ തിരശീലയിലെ പ്രതിരൂപങ്ങളായ കഥാപാത്രങ്ങളുമായി താരതമ്യപ്പെടുത്തുന്നതിൽ അയുക്തികതയുണ്ട്. നാടകത്തിലേതുപോലെ അഭിനേതാക്കളും പ്രേക്ഷകരും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം ചലച്ചിത്രത്തിലില്ല. നാടകാവതരണത്തിൽ രംഗവേദി പൂർണ്ണമായിട്ടാണ് കാഴ്ചക്കാരനു മുന്നിൽ പ്രത്യക്ഷമാകുന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ പ്രേക്ഷകന്റെ ഇച്ഛയ്ക്കനുസരിച്ച് രംഗവേദിയിലെ ഏതുകഥാപാത്രത്തിലും വസ്തുവിലും മാറി മാറി ശ്രദ്ധിക്കാൻ കഴിയുന്ന അവസ്ഥയാണുള്ളത്. തിരശ്ശീലയിൽ കൃത്യമായി കാണിച്ചുകൊടുക്കുന്നതുമാത്രമാണ് പ്രേക്ഷകർ കാണുന്നത്.

ചലച്ചിത്രം കാണുവാനായി തീയേറ്ററിൽ എത്തുന്നവർ കലാസ്വാദനത്തിനായി സംഘം ചേരുന്നു. ചലച്ചിത്രപ്രദർശനം തുടങ്ങുന്നതോടെ തീയേറ്ററിലെ ഇരുട്ടിൽ കാഴ്ചക്കാരൻ അകപ്പെടുന്നു. ക്രമത്തിൽ ബാഹ്യാവസ്ഥകൾ വിസ്മരിച്ച് തിരശ്ശീലയിലെ ചിത്രങ്ങളിൽ ശ്രദ്ധയും മനസും കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആഖ്യാനഭാഗങ്ങളായ ചലനം, പ്രകാശസന്നിവേശരീതി, ഒന്നിനുപിറകെ ഒന്നായി തെളിഞ്ഞു വരുന്ന ദൃശ്യങ്ങളുടെ തുടർച്ച, ശബ്ദസൂചനകൾ, കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അഭിനയം, സംഭാഷണം തുടങ്ങിയവയിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥയിലേയ്ക്ക് ക്രമത്തിൽ നിമഗ്നമാകുന്നു.

കഥ കണ്ട് ആസ്വദിക്കാനുള്ള കൗതുകം ചലച്ചിത്രാസ്വാദനത്തിന്റെ ഭാഗമാണല്ലോ. കഥ ആഖ്യാനിക്കുന്ന രീതിയ്ക്കനുസരിച്ച് പ്രേക്ഷകരിൽ വികാരവിചാരങ്ങൾ രൂപപ്പെടുകയും കഥയുടെ തുടർച്ച സംഭവി

ച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നതിനനുസരിച്ച് വികാരവിചാരങ്ങൾക്ക് പരിവർത്തനം സംഭവിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഈ അവസരത്തിൽ ബോധമനസ് ആസ്വാദകനിൽ നിന്ന് അപ്രത്യക്ഷമാകുകയും ഉപബോധമനസ്സുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് സവിശേഷമായ ചലച്ചിത്രാസ്വാദനക്ഷമമായ മനസ് രൂപപ്പെട്ടുവരുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇതിന്റെ ഫലമായി ചലച്ചിത്രത്തിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന സമൂഹം, സമയം, നിയമം, സംസ്കാരം, സ്ഥലം, കാലം, കുടുംബം, പ്രണയം, പ്രതികാരം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം യാഥാർത്ഥ്യപ്രതീതിയോടെ ആസ്വാദകന് അനുഭവവേദ്യമാകുന്നു. ഇവയുടെ സൃഷ്ടാക്കളോ വ്യാഖ്യാതക്കളോ ആയി പ്രവർത്തിക്കുന്നത് തിരശ്ശീലയിലെ പ്രതിരൂപങ്ങളായ കഥാപാത്രങ്ങളാണ്. ആസ്വാദകർ ഈ കഥാപാത്രങ്ങളെ കാണുന്നത് ജീവനും ബുദ്ധിയുമുള്ള മനുഷ്യരുടെ പ്രതിനിധിയായിട്ടാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഇവരുടെ പ്രവർത്തനങ്ങളിൽ സ്വഭാവികതയോടെ നിമഗ്നമാകുകയും, ക്രമത്തിൽ സവിശേഷമായ ആസ്വാദനം നിർവ്വഹിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു.

ഒരു സിനിമ സൃഷ്ടിക്കുന്നവരുടെ അനുഭവവും കാണുന്നവരുടെ അനുഭവവും ഭിന്നമാണ്. സംവിധായകൻ, തിരക്കഥാകൃത്ത്, അഭിനേതാവ്, ഛായാഗ്രാഹകൻ, ചിത്രസംയോജകൻ തുടങ്ങിയവർ അഭിമുഖീകരിക്കുന്ന അനുഭവങ്ങൾ ഭിന്നമാണ്. ആത്മാവിഷ്ക്കാരത്തിനായി ഇവർ പ്രവർത്തിക്കുന്നതും ഓരോ രീതിയിലാണ്. സൃഷ്ടാക്കളുടെ അനുഭവത്തിൽ നിന്നും ഭിന്നമാണ് സൃഷ്ടിയിൽ നിന്നും പ്രേക്ഷകർ കണ്ടനുഭവിച്ചെടുക്കുന്ന അനുഭവങ്ങൾ. പ്രേക്ഷകന്റെ അനുഭവം ആസ്വാദനവുമായി സമ്മേളിച്ചു നിൽക്കുന്ന രസാനുഭവമാണ്.

സംഘട്ടനങ്ങളുടെ സൃഷ്ടി

നാടകത്തേയും സിനിമയേയും സംബന്ധിച്ച് സംഘട്ടനങ്ങൾക്ക് പരമപ്രധാനമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്. യുക്തവും ശക്തവുമായ സംഘട്ടനപരമ്പരകൾ ക്രമീകമായ രീതിയിൽ മാധ്യമസ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് സംഭവിക്കുന്നില്ലെങ്കിൽ ഈ കലാരൂപങ്ങൾ തികച്ചും പരാജയമായിത്തീരും. സാമാന്യത്തിൽനിന്നും ഭിന്നമായി വിശേഷതയോടെ സംഭവിക്കുന്ന വസ്തുതകൾക്കാണ്/അവസ്ഥകൾക്കാണ് സാമാന്യേന സംഘട്ടനമെന്നു പറയുന്നത്. നാടകത്തിലും സിനിമയിലും ആ മാധ്യമങ്ങളുടെ ആഖ്യാനസ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ചാണ് സംഘട്ടനങ്ങൾ സംഭവിക്കുന്നത്. പ്രാഥമികമായി അനുവാചകന്റെ/കാഴ്ചക്കാരന്റെ കാഴ്ചയുടേയും കേൾവിയുടേയും സാധ്യതകളെ സംഘട്ടന സൃഷ്ടിക്കായി ഉപയോഗിക്കുന്നു. ബുദ്ധി, വിശകലനം, ഓർമ്മ, ഭാവന, നീതിബോധം, ലൈംഗികത, അബോധമനസ്സിലെ വാസനകൾ, സദാചാര സങ്കല്പം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ക്രമത്തിൽ സംഘട്ടനാനുഭവത്തിന്റെ തീവ്രതയ്ക്കായി ആവശ്യാനുസരണം പ്രയോജനപ്പെടുന്നു. സംഘട്ടനങ്ങളെ ആന്തരികം,

ബാഹ്യം എന്ന് സ്വഭാവത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ വേർതിരിക്കാറുണ്ട്.

കൺമുന്നിൽ കാണാവുന്ന രീതിയിൽ സംഭവിക്കുന്ന പ്രവർത്തികളിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന സംഘട്ടനങ്ങൾക്കാണ് ബാഹ്യസംഘട്ടനമെന്ന് പറയുന്നത്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഉള്ളിൽ നടക്കുന്ന മാനസികവും വൈകാരികവുമായ സംഘട്ടനങ്ങൾക്കാണ് ആന്തരിക സംഘട്ടനമെന്നു പറയുന്നത്. ബാഹ്യസംഘട്ടനങ്ങളുടെ തുടർച്ചയായിട്ടാണ് പൊതുവെ ആന്തരികസംഘട്ടനങ്ങൾ സംഭവിക്കുന്നത്. അഭിനേതാക്കളുടെ ഭാവപ്രകടനം, സവിശേഷമായ ചലനം, ശബ്ദം തുടങ്ങിയവയിലൂടെയാണ് ആന്തരിക സംഘർഷങ്ങൾ പ്രേക്ഷകന് അനുഭവവേദ്യമാകുന്നത്.

കഥയിലെ സംഭവങ്ങൾ, അഭിനേതാക്കളുടെ വസ്ത്രാധാരണ രീതി, സംഭാഷണരീതി, അഭിനയരീതി, പശ്ചാത്തലത്തിന്റെ പ്രത്യേകതകൾ, ശബ്ദവിനിയോഗ രീതി തുടങ്ങിയവയെല്ലാം മാധ്യമത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് നാടകത്തിലും സിനിമയിലും അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ഓരോ രീതിയിലാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ അവതരണങ്ങളിലെല്ലാം സാമാന്യത്തിൽ നിന്നും ഭിന്നമായ അവസ്ഥകൾ സൃഷ്ടിച്ച് സംഘട്ടന നിർമ്മിതി നടത്തുകയാണ്.

നാടകം

കഥയെന്നു വ്യവഹരിക്കുന്നതിൽ തന്നെ കല്പിച്ചെടുക്കുന്ന സംഭവങ്ങളുടെ കലാപരമായ അവതരണമെന്ന അർത്ഥമാണുള്ളത്. നാടകം കഥയെ നടിച്ച്/അഭിനയിച്ച് രംഗവേദിയിൽ നിന്ന് അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. രംഗവേദിയുടെ അവസ്ഥയും അഭിനേതാക്കളുടെ പ്രകടനവും സമന്വയിച്ച് സംഘട്ടനം സംഭവിക്കുകയാണു ചെയ്യുന്നത്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ ശരീരവും ആ ശരീരം കഥാഖ്യാനത്തിനായി സൃഷ്ടിക്കുന്ന ശരീരഭാഷകളും നാടകത്തിലെ സംഘട്ടനസൃഷ്ടിയുടെ പ്രധാന ഘടകമാണ്. സംഭാഷണത്തിലൂടെ കഥ വെളിവാക്കുന്നതുകൊണ്ട് നാടകത്തിലെ സംഭാഷണത്തിന് സംഘട്ടനസൃഷ്ടിയിൽ നിർണ്ണായകമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്. സംഭാഷണത്തിലൂടെ പറയുന്ന കാര്യങ്ങൾ, നടൻ/നടി അതിനായി ഉപയോഗിക്കുന്ന ശബ്ദം ഇതര അഭിനേതാക്കളുടെ പ്രതികരണങ്ങൾ തുടങ്ങിയവ ക്രമത്തിൽ സംഘട്ടനം വളർത്തിയെടുക്കുവാൻ ഉപകരിക്കുന്നവയാണ്. ദുരന്തകഥയിലെയും ശുഭപര്യവസായിയായ കഥയിലെയും സംഘട്ടന സൃഷ്ടികൾ തികച്ചും ഭിന്നമായിരിക്കും. സംഗീത നാടകത്തിലെയും തെരുവ് നാടകത്തിലെയുമെല്ലാം സംഘട്ടന സൃഷ്ടിയ്ക്ക് ആഖ്യാന രീതിയ്ക്കനുസരിച്ചുള്ള വ്യത്യാസങ്ങളുണ്ട്.

സിനിമ

യാഥാർത്ഥ്യബോധം ജനിപ്പിക്കുന്ന രീതിയിൽ സംഘട്ടനങ്ങൾ അനായാസേന സൃഷ്ടിക്കാൻ സിനിമയുടെ ആഖ്യാനരീതിയ്ക്ക് കഴിയുന്നു. നാടകത്തിൽ നിന്നും ഭിന്നമായി സ്ഥലകാലങ്ങളേയും വിപുലമായ പശ്ചാ

ത്തലത്തേയും ചടുലതയോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിന് സിനിമയ്ക്ക് കഴിയുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇവയെല്ലാം കഥാഖ്യാനത്തെ തീവ്രമാക്കുന്നതിനൊപ്പം ശക്തമായ സംഘട്ടന സൃഷ്ടികൂടി നിർവ്വഹിക്കുന്നുണ്ട്.

കത്തി അമർന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഒരു തെരുവ്, ആ തെരുവിലൂടെ പ്രാണനുമായി പായുന്ന ജനങ്ങൾ, പലരുടേയും ശരീരത്തിൽ ഭാഗീകമായ പൊള്ളലുകൾ ഏറ്റിട്ടുണ്ട്. കൂടുതൽ നശീകരണത്തിനായി കച്ച കെട്ടി നിൽക്കുന്ന പ്രതിനായകനും സംഘവും. അവരുടെ പ്രവർത്തനങ്ങൾ നടക്കുന്നു. ഇതിനിടയിൽ അകപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന നായകന്റെയും നായികയുടേയും അവസ്ഥ. നായകന് നായികയെ മാത്രം രക്ഷിച്ചാൽ പോരാ ആ തെരുവിലുള്ള ജനങ്ങളെയും രക്ഷിക്കണം. ഇവിടെ സംഘട്ടനങ്ങൾ നാനാരീതിയിൽ സംഭവിക്കുന്നുണ്ട്. അഗ്നിയുടെ സംഹാരതാണ്ഡവം, ഭീതിയോടെ അലറികൊണ്ട് പായുന്ന ജനങ്ങളുടെ ദാരുണമായ അവസ്ഥ, പ്രതിനായകന്റെയും സംഘത്തിന്റേയും ദുഷ്പ്രവർത്തനങ്ങൾ, നായികയുടെ പ്രതികരണങ്ങൾ, നായകനും നായികയും തമ്മിലുള്ള ആത്മബന്ധം, അനുനിമിഷം നായകൻ അഭീമുഖീകരിക്കുന്ന പ്രശ്നങ്ങൾ ഇവയെല്ലാം ചേർന്ന് സംഘട്ടനങ്ങളുടെ കലാപരമായ ഒരു പരമ്പര തന്നെ തീർക്കുകയാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ സംഘട്ടനങ്ങൾ കഥാവളർച്ചയുടെ ചെറിയൊരു ഭാഗം (സീൻ) മാത്രമാണ്. ഇതുപോലെയുള്ള നിരവധി ദൃശ്യങ്ങളും അവസ്ഥകളും ചേർന്ന് തുടർച്ചയായി സൃഷ്ടിക്കുന്ന സംഘട്ടനങ്ങളുടെ പരമ്പര സിനിമയ്ക്കു മാത്രം അവതരിപ്പിക്കാൻ കഴിയുന്നതാണ്.

ക്യാമറയുടെ ചലനം, ദൃശ്യങ്ങളുടെ ചലനം, എഡിറ്റിങ്ങിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ചലനം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം സാഹചര്യാനുസരണം സംഘട്ടനങ്ങൾ നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്നുണ്ട്. ഒരു സീനിനുള്ളിൽ തന്നെയുള്ള ദൃശ്യങ്ങളുടെ വിന്യാസക്രമത്തിൽ തന്നെ സവിശേഷമായ അന്തരീക്ഷ സൃഷ്ടിയുണ്ട്. ഈ അന്തരീക്ഷസൃഷ്ടികളും സാഹചര്യാനുസരണം സംഘട്ടനങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ഒരു സീനിൽ നിന്നും അടുത്ത സീനിലേയ്ക്കുള്ള മാറ്റം സിനിമയെ സംബന്ധിച്ച് നിർണ്ണായകമാണ്. പലപ്പോഴും ഭിന്ന അന്തരീക്ഷങ്ങളും അവസ്ഥകളും പശ്ചാത്തലങ്ങളുമാണ് ഒന്നിനു പിറകെ ഒന്നായി കടന്നുവരുന്ന സീനുകളിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. ഇത് സ്വാഭാവികമായിത്തന്നെ കാഴ്ചക്കാരനിൽ സംഘർഷം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. കാഴ്ചയിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന വിവിധ ദൃശ്യാവസ്ഥകളും അതിന്റെ തുടർച്ചയും കലാപരമായ കലാപം പ്രേക്ഷകനിൽ വളർത്തുന്നുണ്ട്. ഇതിന്റെ പൂർത്തീകരണത്തിനോ ശക്തിക്കോ വേണ്ടി ശബ്ദസൂചനകളെയും തീവ്രതയോടെ വിനിയോഗിക്കുന്നു. നാടകാനുഭവവും സിനിമാനുഭവവും ക്രമത്തിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിൽ സംഘട്ടനങ്ങളുടെ അവതരണത്തിന് അതത് മാധ്യമങ്ങളുടെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ചുള്ള പ്രസക്തിയാണുള്ളത്.

കഥയുടെ അവതരണം

നാടകത്തിലൂടെയും സിനിമയിലൂടെയും അവതരിപ്പിക്കുന്നത് കഥയാണ്. നാടകത്തിന് കഥയുടെ അവതരണത്തെ മുഴുവനായി രംഗവേദിയിലേക്ക് എത്തിക്കേണ്ടതുണ്ട്. സിനിമയ്ക്ക് സീനുകളിലൂടെ വൈവിധ്യമുള്ള പശ്ചാത്തലത്തിലും സ്ഥലത്തും നിന്നാണ് കഥയുടെ ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കേണ്ടത്. നാടകം തുടർച്ചയായി അഭിനേതാക്കളിലൂടെ പ്രകടിപ്പിച്ച് കാണിക്കുന്ന കലയും സിനിമ രേഖപ്പെടുത്തിയെടുത്തതിനു ശേഷം ക്രമീകരിച്ച് തീരശ്ശീലയിൽ പ്രദർശിപ്പിച്ച് കാണിക്കുന്ന കലയുമാണല്ലോ. അടിസ്ഥാനപരമായ ഈ സ്വഭാവവ്യത്യാസം കഥയുടെ അവതരണത്തെ ശക്തമായി സ്വാധീനിക്കുന്നു.

ഫുട്ബോൾ എന്നുപറയുമ്പോൾ തന്നെ ഒരു കളിയെ പറ്റിയുള്ള നിയമവ്യാകരണ രീതികൾ മനസ്സിലേയ്ക്ക് കടന്നുവരുന്നു. ഫുട്ബോൾ നേരിട്ട് കാണുന്നതും ടെലിവിഷനിൽ കാണുന്നതും രണ്ട് അനുഭവമാണ് പ്രദാനം ചെയ്യുന്നത്. രണ്ട് ടീമുകൾ തമ്മിലുള്ള മത്സരമായതുകൊണ്ടു തന്നെ അതിന്റെ അന്ത്യമെന്നു പറയുന്നത് ഏതെങ്കിലുമൊരു ടീമിന്റെ വിജയമാണ്. ടീമുകൾ കളിയിലേർപ്പെടുന്നത് പരസ്പരം ബോളിനുവേണ്ടിയുള്ള മത്സരത്തിലൂടെയാണ്. ഈ കളിയെപ്പറ്റിയും അതിന്റെ അന്ത്യത്തെപ്പറ്റിയും അറിയാമായിട്ടും ഫുട്ബോൾ കാണുന്നതിന്റെ തത്ത്വശാസ്ത്രമെന്താണ്?. കളിക്കാരുടെ ശരീരം സാഹചര്യാനുസരണം സൃഷ്ടിച്ച് വിനിമയം ചെയ്യുന്ന ഭാഷയും ഭിന്നമാണ്. ഫുട്ബോൾ എന്ന കളിയെപ്പറ്റി മനസ്സിലാക്കി അതിൽ അടങ്ങിയിരിക്കുന്ന കരുത്തും ഉദ്വോഗവും സവിശേഷമായ രീതിയിൽ ആസ്വദിക്കണമെന്ന മുൻ നിശ്ചയമാണ് ആ കളിയിലേക്ക് കാണികളെ ആകർഷിക്കുന്നത്. ഇതുപോലെതന്നെയുള്ള ഒരാകർഷണം നാടകം, സിനിമ തുടങ്ങിയ കലകളുടെ ആസ്വാദനത്തിലുമുണ്ട്. പൊതുവെ ഈ മാധ്യമങ്ങളും അവതരിപ്പിക്കുന്നത് കഥകൾ തന്നെയാണ്. കഥ യെന്നു പറയുമ്പോൾ തന്നെ കല്പിതമായ സംഭവങ്ങളുടെ തുടർച്ചയെന്ന അർത്ഥമാണല്ലൊ ലഭിക്കുന്നത്.

കല്പിതമായ സംഭവങ്ങളെ നാടകത്തിന് അവതരിപ്പിക്കാനും സിനിമയ്ക്ക് അവതരിപ്പിക്കാനും അതാതിന്റേതായ ആഖ്യാനരീതികളാണുള്ളത്. ഈ ആഖ്യാനം ഓരോ രീതിയിലുള്ള സംഘട്ടനങ്ങളുടെ തുടർച്ചയായ സൃഷ്ടിയും അതിന്റെ പരിസമാപ്തിയുമാണ്. കഥയുടെ സ്വഭാവമാണ് അതിന്റെ തുടർ ആഖ്യാനത്തെ നിർണയിക്കുന്നത്. നാടകത്തിന് അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥയെ സമന്വയിപ്പിച്ച് രംഗവേദിയിലേയ്ക്ക് എത്തിക്കേണ്ടതുമുണ്ട്. രംഗവേദിയിലെത്തുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അഭിനയാദി പ്രകടനങ്ങളിൽക്കൂടിയും മൂർച്ചയുള്ള സംഭാഷണത്തിലൂടെയുമാണ് കഥ വളരുന്നതും സംഘർഷത്തോടെ പരിസമാപ്തിയിലെത്തുന്നതും. സിനി

മയിലാകുമ്പോൾ വിവിധ പശ്ചാത്തലങ്ങളിൽ നടക്കുന്ന സംഭവങ്ങളെ സീനുകൾ തിരിച്ചാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഇവിടെ മാറി മാറി വരുന്ന പശ്ചാത്തലവും ചടുലവും ശക്തവുമായ ദൃശ്യങ്ങളും സവിശേഷമായ ചലനരീതിയുമെല്ലാം കഥയുടെ വളർച്ചയ്ക്കനുരിച്ച് സിനിമയിൽ സംഘർഷം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങൾ പരസ്പരം ബന്ധപ്പെടുന്നതിന്റെയും പ്രതികരിക്കുന്നതിന്റേയും രീതിയ്ക്കനുസരിച്ചാണ് നാടകത്തിലും സിനിമയിലും സംഘർഷം രൂപികൃതമാകുന്നത്. ഈ ബന്ധപ്പെടലിൽ സവിശേഷമായ ഒരു കളിയുടെ തലമുണ്ട്. ഈ തലം കഥാഖ്യാനവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതാണ്.

കഥാപാത്രങ്ങൾ കഥ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് പ്രേക്ഷകർക്കുവേണ്ടിയാണ്. കഥയേപറ്റിയും കഥാപാത്രങ്ങളെപ്പറ്റിയുമുള്ള ചില ധാരണകൾ അവർക്കുമുണ്ട്. കഥയെ ക്രമത്തിൽ വളർത്തിയെടുക്കുവാനുള്ള സംഘട്ടനങ്ങൾ പ്രേക്ഷകർക്കുവേണ്ടിക്കൂടിയാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ശരീരം, ശരീരം സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഭാഷകൾ, ഇതരകഥാപാത്രങ്ങളുമായി നടത്തുന്ന വ്യവഹാരങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം സവിശേഷമായ പ്രദർശനത്തിൽ അധിഷ്ഠിതമാണ്. ആത്യന്തിക വിശകലനത്തിൽ കഥയെ അതിന്റെ ആഖ്യാനരീതിയുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന മൂർത്ത സാന്നിദ്ധ്യങ്ങളാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾ. ഈ കഥാപാത്രങ്ങളാണ് കഥയെ വിശ്വസനീയതയോടെ നാനാസംഘട്ടനങ്ങളിലൂടെ മാധ്യമത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഓരോ മാധ്യമവും വിനിമയം ചെയ്യുന്ന അനുഭവം ഓരോ രീതിയുലുള്ളതായിരിക്കും. അതുകൊണ്ടുതന്നെ സംഘട്ടനസൃഷ്ടിയ്ക്കും ഓരോ മാധ്യമത്തിനും അതാതിന്റേതായ രീതികളാണുള്ളത്.

സിനിമ, നാടകം എന്നെല്ലാം പറയുമ്പോൾതന്നെ ആ കലാമാധ്യമങ്ങളുടെ സ്വഭാവത്തെയും വ്യാകരണത്തെയും പറ്റിയുള്ള ധാരണ രൂപപ്പെടുന്നു. ആസ്വദിക്കാനാണ് കലാരൂപങ്ങൾ കാണുന്നതെന്ന ധാരണയുള്ളപ്പോളും, കലാരൂപങ്ങൾ കാണുന്ന അവസരത്തിൽ മറ്റെല്ലാം വിസ്മരിച്ച് അതിൽ നിമഗ്നമാകുന്നു. തുടർന്ന് സവിശേഷമായ ഒരു വിനോദക്കളി ഉദ്വോഗത്തോടെ ആസ്വദിക്കുകയാണ് പ്രേക്ഷകർ ചെയ്യുന്നത്. ഉദ്വോഗകരമായ ഈ വിനോദക്കളി കഥയുടെ അവതരണത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അതിനെ ശ്രദ്ധേയമാക്കുന്ന ആഖ്യാനരീതിയുടെ ഭാഗമാണ്.

ഭാഷകളുടെ സമന്വയരൂപം നിർമ്മിക്കുന്ന അനുഭവം

നാടകവും സിനിമയും വിവിധഭാഷകളുടെ സമന്വയരൂപമാണെന്ന് സാമാന്യമായി വ്യവഹരിക്കാം. ഈ കലാമാധ്യമങ്ങൾ ഭാഷ സൃഷ്ടിക്കുന്നത് അതാത് മാധ്യമങ്ങളുടെ ആഖ്യാനരീതിയ്ക്കും അവതരണസ്വഭാവത്തിനും അനുസരിച്ചാണ്. ഓരോ തരത്തിലുമുള്ള അനുഭവങ്ങൾ

ഉണ്ടാകുന്നത് സവിശേഷമായ അറിവിൽ നിന്നോ നിരീക്ഷണത്തിൽ നിന്നോ ആണ്. ഇതിന് പ്രാപ്തമായ ആശയങ്ങളുടെ/ അവസ്ഥകളുടെ സഞ്ചാരണം സംഭവിക്കുന്നത് ഭാഷയിലൂടെയാണ്. വിപുലമായ ആർത്ഥികവിസ്തൃതിയുള്ള പദമാണ് ഭാഷ. നാടകാനുഭവവും ചലച്ചിത്രാനുഭവവും സൃഷ്ടിക്കുന്നതിൽ അതാത് കലാമാധ്യമങ്ങളുടെ ഭാഷയ്ക്ക് നിർണായകവും ശക്തവുമായ സ്വാധീനമാണുള്ളത്.

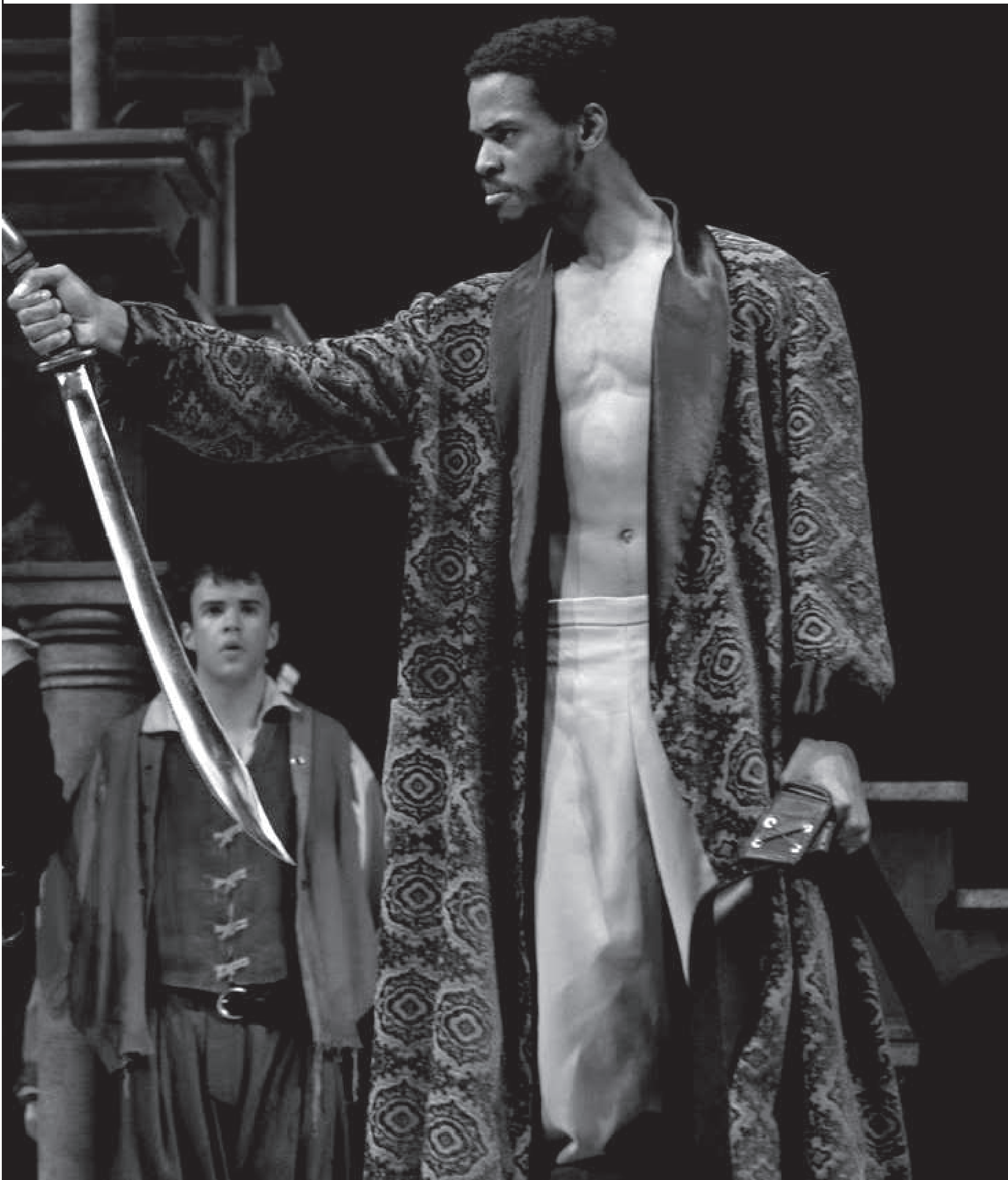
നാടകം സൃഷ്ടിക്കുന്ന നാനാവിധമായ ഭാഷകളെ ഒരപഗ്രന്ഥനത്തിനായി ഇഴയകത്തിയെടുക്കാം. നാടകത്തിന്റെ ഗ്രന്ഥപാഠം രൂപപ്പെടുത്തിയെടുക്കുന്ന ലിഖിതഭാഷ, കഥാരൂപീകരണവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ആഖ്യാനഭാഷ, കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഭാഷ, അവരുടെ അഭിനയാദിവ്യവഹാരങ്ങളുടെ ഭാഷ, സംഭാഷണത്തിന്റെ രീതി സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഭാഷ, രംഗവേദിയുടെ ഭാഷ, നാടകീയ സംഘർഷങ്ങൾ രൂപികരിക്കുന്നതിന്റെ ഭാഷ. ഒറ്റയ്ക്കുനിന്നാൽ ഈ ഭാഷകളുടെ അർത്ഥം അപൂർണവും ലളിതവുമാണ്. ഇവ സമന്വയിച്ച് കലാമാധ്യമത്തിന്റെ നിയതരൂപത്തിലാകുമ്പോൾ, നാടകാനുഭവം സൃഷ്ടിക്കുന്ന ചടുലവും ചലനാത്മകവും സൗന്ദര്യവുമുള്ള ഭാഷയായിത്തീരുന്നു.

സിനിമയിലും നാനാവിധമായ ഭാഷകളുടെ സമന്വയമാണുള്ളത്. തിരക്കഥയുടെ ഭാഷ, സംവിധായകന്റെ ഭാഷ, ചലച്ചിത്രകഥയുടെ ഭാഷ, ചലച്ചിത്രാഭിനയത്തിന്റെ ഭാഷ, സിനിമയിലെ സംഘട്ടനസൃഷ്ടിയുടെ ഭാഷ, ക്യാമറയുടെ ഭാഷ, ക്യാമറാമാന്റെ ഭാഷ, ചലനത്തിന്റെ ഭാഷ, എഡിറ്റിങിന്റെ ഭാഷ, പശ്ചാത്തലത്തിന്റെ ഭാഷ, ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിന്റെ ഭാഷ, സൂക്ഷ്മത്തിൽ നിരീക്ഷിച്ചാൽ ഈ ഭാഷകളുടെ പട്ടിക ഇനിയും ഏറെയാണ്. തനിച്ച് നിന്നാൽ ഈ ഭാഷകൾക്ക് നിയതാമായ അത്ഥമില്ല. യുക്തിസഹമായ സമ്മേളനമാണ് ഈ ഭാഷകൾക്ക് സിനിമാനുഭവം സൃഷ്ടിക്കുന്ന നിയതമായ അർത്ഥം നൽകുന്നു.

ആത്യന്തിക വിശകലനത്തിൽ നാടകവും സിനിമയും ആ കലാരൂപങ്ങളുടെ സവിശേഷസാധ്യതകളുടെ പിൻബലമുള്ള ഭാഷകളെ കലാപരമായി വിനിയോഗിച്ച് ആസ്വാദ്യജന്യമായ കലാഭാഷ സൃഷ്ടിക്കുകയാണ്.ഈ ഭാഷകൾ കാഴ്ചക്കാരന്/പ്രേക്ഷകന് വിനിമയം ചെയ്യുന്നത് കലാരൂപത്തിന്റെ സവിശേഷതയ്ക്കും ആസ്വാദകന്റെ മനോഭാവത്തിനും അനുസരിച്ചുള്ള ഓരോ അനുഭവങ്ങളാണ്.

ഭാഗം II

താരതമ്യവിശകലനം



1. ഒഥെല്ലോയും കളിയാട്ടവും ഒരു പാഠവിശകലനം

കാഴ്ചക്കാരുടെ ആദരവും അംഗീകാരവും ഏറ്റുവാങ്ങിയ നിരവധി നാടകങ്ങൾ സിനിമയായിട്ടുണ്ട്. വിശ്വനാടകകൃത്തായ ഷേക്സ്പിയറുടെ നാടകങ്ങൾ വിവിധഭാഷകളിലെ സിനിമകളുടെ നിർമ്മിതിക്ക് മൂലപാഠമായിട്ടുണ്ട്. റോമിയോ ആന്റ് ജൂലിയറ്റ്, മാക്ബത്ത്, ഹാംലെറ്റ്, ജൂലിയസ് സീസർ, എ മിഡ് സമ്മർ നൈറ്റ്സ് ഡ്രീം, ഒഥെല്ലോ തുടങ്ങിയുള്ള നാടകങ്ങൾക്ക് വിവിധഭാഷകളിലായി ഏറെ അനുകല്പനങ്ങൾ സിനിമയിലേക്ക് നടത്തിയിട്ടുണ്ട്. മാക്ബത്തിനെ ജപ്പാനീസ് ഭാഷയിലേക്ക് അകിര കുറോസാവ അനുകല്പിച്ചെടുത്തത് ത്രോൺ ഓഫ് ബ്ലഡ് എന്ന ചലച്ചിത്രത്തിലൂടെയാണ്. നാടകത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങളെയും സ്ഥലത്തെയും പശ്ചാത്തലത്തെയുമെല്ലാം പൂർണമായും ജപ്പാനീസ് അന്തരീക്ഷത്തിലേക്ക് പരിവർത്തനപ്പെടുത്തുകയായിരുന്നു കുറോസാവ ചെയ്തത്. അനുവർത്തന കലയിലെ മികച്ച സൃഷ്ടിയായിട്ടാണ് കുറോസാവയുടെ ത്രോൺ ഓഫ് ബ്ലഡിനെ വിലമതിക്കുന്നത്.

ഷെക്സ്പിയറുടെ ഉദാത്ത ദുരന്തനാടകങ്ങളിലൊന്നായ ഒഥെല്ലോ മലയാളസിനിമയിലേക്ക് കളിയാട്ടമെന്ന പേരിൽ 1997 ൽ ജയരാജ് അനുകല്പിച്ചെടുത്തു. മൂലകൃതിയുടെ കഥാതന്തുവും മുഹൂർത്തങ്ങളുമെടുത്ത് പശ്ചാത്തലത്തെയും കഥാപാത്രങ്ങളെയും സ്ഥലത്തെയുമെല്ലാം മലയാളീകരിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുകയായിരുന്നു. വസ്തുനിഷ്ഠമായി വിലയിരുത്തിയാൽ വിപ്ലവകരമായ അനുകല്പന പ്രക്രിയയാണ് ജയരാജ് നിർവ്വഹിച്ചത്. ഷേക്സ്പിയർ നാടകം രചിച്ചത് പതിനഞ്ചാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ അന്ത്യപാദത്തിലും ജയരാജ് അതിന് യുക്തമായ അനുകല്പന സിനിമസൃഷ്ടിച്ചത് ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ അന്ത്യപാദത്തിലുമാണ്. കോളോണിയൻ ഭാഷയിലിറങ്ങിയ നാടകത്തെ പ്രാദേശികഭാഷയായ മലയാളത്തിലെ സിനിമയിലേക്ക് അനുകല്പിക്കുന്നതിൽ അടങ്ങിയിരിക്കുന്ന വെല്ലുവിളികൾ ഏറെയാണ്. കലാരൂപത്തിന്റെ കാലം, സംസ്കാരം, ആഖ്യാനരീതി, കഥാപാത്രങ്ങളുടെ രൂപസ്വഭാവങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയെയെല്ലാം മാധ്യമത്തിനനു

സരിച്ചും കാലത്തിനനുസരിച്ചും ഭാഷയ്ക്ക നുസരിച്ചുമെല്ലാം വിശ്വസനീയതയോടെ പരിവർത്തനപ്പെടുത്തേ ണ്ടതുണ്ട്. ഈ വെല്ലുവിളി ധീരമായി ഏറ്റെടുക്കുമ്പോൾ മുന്നിൽ മാതൃകയും പ്രചോദനവുമായി കുറോസാവയുടെ ത്രോൺ ഓഫ് ബ്ലഡ് ഉണ്ടായിരുന്നു.

ഷേക്സ്പിയറുടെ എല്ലാ നാടകങ്ങളും മലാളത്തിലേക്ക് പരിവർത്തനപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. ഏറെ നാടകങ്ങൾക്കും ഒന്നിലധികം വിവർത്തനങ്ങൾ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ടെന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഷേക്സ്പിയറോടും അദ്ദേഹത്തിന്റെ കൃതികളൊടുമുള്ള മലയാളികളുടെ പരിചയവും താല്പര്യവും മനസ്സിലാക്കിയതാണ് ഒഥെല്ലോയെ കളിയാട്ടമെന്ന പേരിൽ പുനരാവിഷ്കരിക്കുവാൻ സംവിധായകനെ പ്രേരിപ്പിച്ച ഒരു ഘടകം. നല്ല ചലച്ചിത്ര കഥതേടിയുള്ള അന്വേഷണം, അനുകല്പന സിനിമകൾക്ക് കേരളത്തിലെ പ്രേഷകർ നൽകിപോന്ന സവിശേഷമായ അംഗീകാരം തുടങ്ങിയവയും ചലച്ചിത്രരൂപീകരണത്തിന് പിൻബലം നൽകിയ ഘടകങ്ങളാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഷേക്സ്പിയറെ വായനക്കാരും പഠിതാക്കളുമായ പണ്ഡിതന്മാർ നവമായരീതിയിൽ കല്പിച്ചുകൊണ്ടിരി ക്കുന്നതിന്റെ ഭാഗം കൂടിയാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ കൃതികളുടെ അനുകല്പനങ്ങൾ. ഗാരിറ്റെയ്ലർ തന്റെ പഠനത്തിനു പേരിട്ടിരിക്കുന്നത് Reinventing Shakespeare എന്നാണല്ലോ. Repositioning Shakespeare എന്നാണ് റ്റോമസ് കാർറ്റെലിയുടെ പുസ്തകത്തിന്റെ പേര്.

ഷേക്സ്പിയറുടെ ഓരോ കൃതികളിലും ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്ന തത്വചിന്തകളും മനോവിശകലനവും എക്കാലത്തും പ്രസക്തിയുള്ള വയാണ്. അവതരിപ്പിക്കുന്ന കൃതിയുടെ ഘടനയ്ക്കും ആഖ്യാനസ്വഭാവത്തി നുമനുസരിച്ച് ഈ ഘടകങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കാൻ കഴിഞ്ഞെന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. സംഘടനകളുടെ കലയായ നാടകത്തെ അതിന്റെ എല്ലാ സാധ്യതകളൊടുംകൂടി അവതരിപ്പിക്കു ന്നതിൽ ഷേക്സ്പിയർ അപാരമായ മികവാണല്ലോ പുലർത്തിയത്. കഥാനിർമ്മിതി, കഥാപാത്രരൂപീകരണം, മൂർച്ചയുള്ള സംഭാഷണങ്ങൾ, ഹാസ്യത്തിന്റെ അവതരണം, ദുരന്തത്തിന്റെ ആഖ്യാനം തുടങ്ങിയവയും രംഗസജീകരണത്തിന്റെ സവിശേഷതകളും എല്ലാലത്തും വിലമതിക്കുന്ന വയായിരുന്നു. ഈ മതിപ്പാണ് ഷേക്സ്പിയർ നാടകങ്ങളുടെ ആഗോളാടിസ്ഥാനത്തിലുള്ള അനുകല്പനങ്ങൾക്കു കാരണം. വാസ്തവത്തിൽ ഈ അനുകല്പനശ്രേണിയിലെ ഒരു കണ്ണിയാണ് കളിയാട്ടമെന്ന സിനിമയും.

മൂലപാഠം

കളിയാട്ടമെന്ന സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം മൂലപാഠം ഒഥെല്ലോയാണ്. എന്നാൽ ഒഥെല്ലോയ്ക്കുമുണ്ട് മറ്റൊരു മൂലകൃതി.

ജിറൾഡോ സിന്തിയയുടെ ഹെക്കറ്റോമിതിയിലെ (കഥാശതകത്തിലെ) ഒരു കഥയെ ആധാരമാക്കിയാണ് ഒഥെല്ലൊയിലെ ഇതിവൃത്തം രൂപീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഒഥെല്ലൊയെന്ന നാടകവും അനുകല്പനകൃതിയാണ്. മൂലകഥ ഒരു ഗുണപാഠമാണ്. സൗന്ദര്യവും സംസ്കാരവുമുള്ള പെൺകുട്ടികൾ വഴിവിട്ട്പോകുന്നതിന് എതിരെയുള്ള ഗുണപരമായ പരാമർശമെന്ന നിലയിലാണ് കഥ ആഖ്യാനിച്ചിരിക്കുന്ന്. ആ ഗുണപാഠകഥയെ ഷെക്സ്പിയർ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഉയർന്ന തത്ത്വചിന്തയും നാടകീയസ്വഭാവവുമുള്ള ദുഃഖകരമായ കുടുംബബന്ധ ദുരന്തമാക്കി മാറ്റി. സ്ത്രീയും പുരുഷനുംതമ്മിൽ ഉദാത്തമായ പ്രണയത്തിന്റെ ഒരുഘട്ടത്തിൽ ധീരമായി ഒന്നിക്കുവാൻ തീരുമാനിക്കുന്നു. ഭാര്യയും ഭർത്താവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തിന് നിർവ്വചിക്കാനാവാത്ത ആഴവും അടുപ്പവുമാണുള്ളത്. അവർക്കിടയിൽ ചാരിത്രവും പരസ്പര വിശ്വാസവും തീർക്കുന്ന കോട്ട അവരുടെ ബന്ധത്തെ അടിക്കടി ദൃഢപ്പെടുത്തുന്നതാണ്. ഭാര്യയുടെ ചാരിത്രത്തിൽ സംശയിക്കുകയും അവളിലുള്ള വിശ്വാസം തകരുകയും ചെയ്യുന്നതൊടെയാണ് ഒഥെല്ലൊയിലെ ദുരന്തം ആരംഭിക്കുന്നത്. സ്ത്രീയും പുരുഷനും പ്രണയിക്കുന്നിടത്തോളം കാലം, ഭാര്യയും ഭർത്താവുമായി ഇഷ്ടത്തോടെ ജീവിക്കുന്നിടത്തോളം കാലം നിലനിൽക്കുന്ന കഥാഘടനയാണ് ഒഥെല്ലൊയ്ക്കുള്ളത്.

നാടകമെന്ന അവതരണകലയുടെ ആഖ്യാനസ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് സംഭവങ്ങളെ രംഗവേദിയിലേയ്ക്ക് കേന്ദ്രീകരിക്കുകയും ആ സംഭവങ്ങളുടെ ആഖ്യാതാക്കളായി കഥാപാത്രങ്ങളെ സൃഷ്ടിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുകയുമാണ് ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. ഈ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കു മുണ്ട് സവിശേഷമായ സ്വഭാവവും സംസ്കാര പശ്ചാത്തലവും. അവയെല്ലാം വെളിവാക്കുന്നത് നാടകാഖ്യാന ത്തിനൊപ്പം സംഭവിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ശരീരഭാഷകൊണ്ടും സംഭാഷണംകൊണ്ടുമാണ്. മനുഷ്യജീവിത വ്യവഹാരങ്ങളെപ്പറ്റിയും മനുഷ്യമനശാസ്ത്രത്തെ പ്പറ്റിയും അവസരോചിതമായി നാടകകൃത്ത് നടത്തുന്ന നിരീക്ഷണങ്ങൾ നാടകത്തിന് ശക്തിപകരുന്നുണ്ട്.

വെനീസ് ഭരണകൂടത്തിലെ സേവകനും മാന്യകാപ്പിരിയായ ഒഥെല്ലൊയും ബ്രബാൻറ്യോയുടെ പുത്രിയും സൽസ്വഭാവിയും സുന്ദരിയുമായ ഡെസ്ഡിമോണയും തമ്മിലുള്ള പ്രണയവിവാഹവും അനുബന്ധ സംഭവങ്ങളുമാണ് നാടകത്തിന്റെ പാഠനിർമ്മിതിക്ക് ആസ്പദമായ കഥ. ചെകുത്താന്റെ അവതാരമെന്നു വിശേഷിപ്പിക്ക പ്പെടുന്ന ഇയാഗോയാണ് ഈ നാടകത്തിലെ ക്രൂരനും വഞ്ചകനുമായ പ്രതിനായകൻ. ഇയാഗോയുടെ ഭാര്യയായ എമിലിയ മാന്യയും ശ്രദ്ധേയമായ സ്വഭാവത്തിന്റെ ഉടമയുമാണ്. വെനീസിലെ നാടുവാഴി ശ്രദ്ധേയമായ വ്യക്തിത്വത്തിന്റെ മറ്റൊരുടമയാണ്. ബ്രബാൻറ്യോ ഒരു

സാമാജികനാണ്. ഒഥെല്ലൊയുടെ ഉപസേനാധിപനാണ് കാസ്യോ. കാസ്യോയുടെ വെപ്പാട്ടിയാണ് ബിയാങ്ക. മൊൺറ്റാനോ സൈപ്രസിൽ ഒഥെല്ലൊയുടെ മുൻഗാമിയാണ്. റോഡറിഗോ വെനിസിലെ ഒരു മാന്യനാണ്. ബ്രബാൻ റ്യോയുടെ സഹോദരനായ ഗ്രാഷിയാനോയും ബന്ധുവായ ലൊഡൊവീക്കോയും നാടകത്തിലെ ശ്രദ്ധേയരായ മറ്റ് കഥാപാത്രങ്ങളാണ്. പ്രധാനപ്പെട്ട ഈ കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെയാണ് നാടകം അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്.

കഥാപാത്രങ്ങളെ സജീവവും ശക്തവുമാക്കിനിറുത്തുന്നതിൽ നാടകത്തിലെ സംഭാഷണത്തിനുള്ള സ്ഥാനം മർമ്മപ്രധാനമാണ്. ഷേക്സ്പിയറുടെ ലോകാവബോധവും തത്ത്വജ്ഞാനവും മനുഷ്യ ജീവിത വിശകലനസ്വഭാവവുമെല്ലാം ഓരോ കഥാപാത്രങ്ങളി ലൂടെയും അവരുടെ സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെയും വെളിവാകുന്നുണ്ട്. പരഹൃദയ ജ്ഞാനമുള്ള രചയിതാവിന്റെ മനശാസ്ത്രാപഗ്രഥനരീതിയും നാടകമെന്ന മാധ്യമത്തോടുള്ള മനോഭാവവും സൂക്ഷ്മതയൊടെ മനസ്സിലാക്കുവാനും ഈ സംഭാഷണങ്ങൾ ഉപകരിക്കും. സംഘടന ത്തിന്റെ കലയായ നാടകത്തെ അതിന്റെ പൂർണ അർത്ഥിക വിസ്തൃതി യൊടെ താത്ത്വികമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നതിൽ ഷേക്സ്പിയർ പുലർത്തുന്ന മികവ് ആരെയും അത്ഭുതപ്പെടുത്തുന്നതാണ്. ഓരോ കഥാപാത്രത്തിലൂടെയും അവരുടെ ഓരോ സംഭാഷണശകല ത്തിലൂടെയും അനുനിമിഷം സംഘടനങ്ങൾ ആന്തരീകവും ബാഹ്യവുമായി അനുവാര്യതയൊടെ ക്രമത്തിൽ സംഭവിക്കുകയാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ രൂപത്തിനും സ്വഭാവത്തിനുമനുസരിച്ച് അവരുടെ പ്രവർത്തനങ്ങളെ ക്രമീകരിക്കുവാൻ നാടകകൃത്ത് കാണിക്കുന്ന ആർജവതവും ശ്രദ്ധേയമാണ്.

ദാരുണമായ ദുരന്തം നാടകത്തിലെ സംഘട്ടന സൃഷ്ടിയുടെ പാരമ്യമാണ് വ്യക്തമാക്കുന്നത്. ഈ ദുരന്തത്തിന്റെ തീവ്രമായ ആഘാതം നൽകുവാൻ പാകത്തിനാണ് നാടകത്തിലെ ഓരോ സംഭവത്തെയും ക്രമത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഒഥെല്ലൊയെ ഓരോ നിമിഷവും ചതിക്കുഴിയിൽ വീഴ്ത്തുവാനുള്ള കുതന്ത്രങ്ങളാണ് ഇയാഗോ പ്രയോഗിക്കുന്നത്. ഈ കുതന്ത്രങ്ങൾ എന്തെല്ലാമാണെന്ന് അനുനിമിഷം പ്രേക്ഷകർ അറിയുന്നുണ്ട്. ഒഥെല്ലൊയും ഇതര കഥാപാത്രങ്ങളും അതൊന്നും അറിയുന്നുമില്ല. വാസ്തവത്തിലിവിടെ സ്വാഭാവീകതയൊടെ സംഘടനം ക്രമത്തിൽ ശക്തിപ്രാപിച്ച്, അതിന്റെ മൂർദ്ധന്യത്തിൽ ദാരുണ ദുരന്തമായിത്തീരുകയാണ്. സവിശേഷമായ ഈ കഥയിൽനിന്നുമാണ് യുക്തമായ രീതിയിൽ നാടകം സൃഷ്ടിച്ചിരിക്കുന്നത്. സംഘട്ടനത്തിന്റെയും സംഘർഷത്തിന്റെയും സൂക്ഷ്മതലംവരെ എത്തുന്ന നാടകത്തിൽ നിന്നുമാണ് തുടർന്ന് ചലച്ചിത്രാനുവർത്തനം നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്നത്.

2. നാടകവിവർത്തനവും അനുകല്പനവും

ഷേക്സ്പിയറുടെ നാടകങ്ങളെപ്പറ്റിയുള്ള വസ്തുനിഷ്ഠമായ വിശകലനത്തിൽ വിവ ർത്തനത്തിന്റെയും അനുകല്പനത്തിന്റെയും സ്വഭാവത്തെപ്പറ്റിയുള്ള നിർണയത്തിന് പ്രസക്തിയുണ്ട്. ലോക ത്തിലെ പ്രധാനപ്പെട്ട എല്ലാ ഭാഷകളിലേയ്ക്കും ഷേക്സ്പിയറുടെ നാടകങ്ങൾ വിവർത്തനം ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. നൃത്തം ചലച്ചിത്രം തുടങ്ങിയുള്ള പല കലാരൂപങ്ങളിലേയ്ക്കും അനുകല്പനം നടത്തിയിട്ടുമുണ്ട്. നാടകത്തിന്റെ ലിഖിതപാഠത്തെ ഒരു ഭാഷയിൽ നിന്നും മറ്റൊരുഭാഷയിലേക്ക് മാറ്റുന്നതാണ് നാടകത്തിന്റെ വിവർത്തനം. ഇവിടെ വിവർത്തകന്റെ മനസ്സിനും മനോഭാവത്തിനും ഭാഷാപരിവർത്തനജ്ഞാനത്തിനും പ്രസക്തിയേറെയാണ്.

വിവിധഭാഷകളിലേക്ക് വിവർത്തനം ചെയ്തിട്ടുള്ള ഒഥെല്ലോയെന്ന നാടകത്തെ സാമാന്യമായൊന്നു വിലയിരുത്താം. ആഫ്രിക്കയിലെ നീഗ്രോകൾ അവരുടെ ഭാഷകളിലേയ്ക്ക് വിവർത്തനംചെയ്ത് ഒഥെല്ലോ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ കേവലം ഭാഷമാത്രമല്ല സംസ്കാരവും പശ്ചാത്തലവുമെല്ലാം ഓരോ അനുപാതത്തിൽ മാറ്റത്തിന് വിധേയമാകുന്നുണ്ട്. ഒഥെല്ലോയെ ചൈനീസ്ഭാഷയിൽ അവതരിപ്പി ക്കുമ്പോൾ കഥാപാത്രങ്ങൾ, സംഭാഷണരീതി തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ചൈനീസ് സംസ്കാരത്തിനും നാടകസങ്കല്പത്തിനുമനുസരിച്ച് മാറ്റത്തിന് വിധേയമാകുന്നു. മലയാളികൾ മലയാളത്തിൽ ഒഥെല്ലോയെ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ കേരളീയമായ നാടകാവതരണത്തിന്റെ രൂപസ്വഭാവങ്ങളാണ് പ്രസക്തമായിവരുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ രൂപസ്വഭാവത്തിനും വസ്ത്രധാരണത്തിനും രംഗസജ്ജീകരണത്തിനും അഭിനയരീതികൾക്കും ഭാഷയ്ക്കും സംസ്കാരത്തിനുമനുസരിച്ച് മാറ്റം സംഭവിക്കുന്നു.

പാഠം അഥവാ കൃതി വിവർത്തനം ചെയ്യുകയും ആ വിവർത്തനത്തിന് നാടകാവതരണം നിർവ്വഹിക്കുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ സംഭവിക്കുന്ന മാറ്റങ്ങൾ ഒരു പാഠത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം വിലമതിക്കേണ്ടതാണ്. ഒരു നാടകത്തിന് ഒരുഭാഷയിലേക്കുതന്നെ ഒന്നിലധികം വിവർത്തനങ്ങൾ ഉണ്ടാകുമ്പോൾ വിവർത്തന കൃതിയുടെ

മൂല്യവും വിശകലനവിധേയമാക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഒഥെല്ലോയെന്ന നാടകത്തിനുതന്നെ മലയാളത്തിൽ ഒന്നിലധികം ശ്രദ്ധേയമായ വിവർത്തനങ്ങളുണ്ട്. വിവർത്തനത്തിന്റെ തോത് അനുസരിച്ച് ഇവയുടെ രംഗാവതരണത്തിനും മാറ്റം സംഭവിക്കുന്നത് സ്വാഭാവികമാണ്. അടിസ്ഥാനപരമായി വിവർത്തനത്തിൽ മാറ്റം സംഭവിക്കുന്നത് ഭാഷയ്ക്കാണ്.

അനുവർത്തന പ്രക്രിയയിൽ സംഭവിക്കുന്ന പ്രാഥമികമാറ്റം മാധ്യമത്തിന്റെതാണ്. മാധ്യമത്തിന്റെ ഭാഷയ്ക്കും വ്യാകരണത്തിനുമനുസരിച്ചായിരിക്കും കൃതിയെ അഥവാ കലയെ മാറ്റിപ്രതിഷ്ഠിക്കുന്നത്. നാടകത്തെയും ചലച്ചിത്രത്തെയുമെല്ലാം സംബന്ധിച്ച് ലിഖിതപാഠവും ആ പാഠത്തിൽനിന്നും രൂപീകരിക്കുന്ന കലയുമാണുള്ളത്. നാടകത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ലിഖിതപാഠത്തിന് പ്രസക്തിയെറെയാണ്. ഓരോ പ്രാവശ്യവും നാടകത്തിന്റെ രംഗാവതരണം നിർവ്വഹിക്കുന്നത് ലിഖിതപാഠത്തെ ആധാരമാക്കിയാണ്. സിനിമ രൂപീകരിക്കുന്ന സമയത്തുമാത്രമെ അതിന് ലിഖിതപാഠത്തിന്റെ/തിരക്കഥയുടെ ആവശ്യമുള്ളു.

ഒരു ഭാഷയിൽനിന്നും മറ്റൊരു ഭാഷയിലേയ്ക്ക് കൃതിയെ അഥവാ കലാരൂപത്തെ അനുകല്പനം നടത്തുമ്പോൾ മാധ്യമമാറ്റത്തിനൊപ്പംതന്നെ ഭാഷാമാറ്റവും സ്വഭാവികമായിതന്നെ സംഭവിക്കുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിലിവിടെ അനുകല്പനത്തോടൊപ്പം വിവർത്തനത്തിന്റെതായ ഒരു തലംകൂടി സ്വാധീനമായി വരുന്നുണ്ട്. സാംസ്കാരികാവസ്ഥയുടെ പരിവർത്തനവും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അനിവാര്യമായ രൂപസ്വഭാവമാറ്റവും കലാരൂപത്തിൽനിന്നും ഉത്പാദിപ്പിക്കുന്ന വികാരങ്ങളുടെ തോതും ഇവിടെ വിശകലന വിധേയമാക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഷേക്സ്പിയറുടെ കാലത്തെ ഇംഗ്ലീഷ്ഭാഷയിൽനിന്നും വർത്തമാന കാലപ്രസക്തമായ ജപ്പാനീസ് ഭാഷയിലേക്ക് ഒഥെല്ലോ വിവർത്തനം ചെയ്യുമ്പോൾ ഭാഷയ്ക്കൊപ്പം വിവർത്തകന്റെ മനോഭാവത്തിനനുസരിച്ച് കഥാന്തരീക്ഷത്തിന്റെ വിവർത്തനത്തിനും വികാരങ്ങൾ രൂപീകരിക്കുന്ന മുഹൂർത്തങ്ങളുടെ വിവർത്തനത്തിലും മാറ്റം സംഭവിക്കുന്നു. സവിശേഷമായ ഈ മാറ്റത്തിലൂടെ വർത്തമാനകാല പ്രസക്തമായ ജപ്പാനീസ് സാംസ്കാരികാവസ്ഥയെ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന രീതിയിൽ ഒഥെല്ലോയെ വിശ്വസനീയമായി അവതരിപ്പിക്കാനാവും.

ഒഥെല്ലോ നാടകം മലയാളത്തിലേയ്ക്ക് വിവർത്തനം ചെയ്ത് മലയാളികൾതന്നെ കഥാപാത്രങ്ങളായി വരുമ്പോൾ അതിന് ചില അസ്തിത്വപ്രശ്നങ്ങളുണ്ട്. ഈ പ്രശ്നങ്ങൾ ഒഴിവാക്കുവാൻ കഥാന്തരീക്ഷത്തിന്റെയും കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും യുക്തമായ പുനർക്രമീകരണത്തിലൂടെ കഴിയും. ലിഖിത രൂപത്തിലെഴുതിയ പാഠത്തെ/സാഹിത്യത്തെ കലയാക്കുന്ന ദൗത്യമാണ് നാടകാവതരണം നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. തിരക്കഥ സിനിമയാക്കുന്നതിലും ഈ

പ്രക്രിയതന്നെയാണ് ഇനിയൊരനുപാതത്തിൽ സംഭവിക്കുന്നത്. നാടകത്തിന്റെ രംഗാവതരണം കൃതിയിൽനിന്നും പ്രചോദനമുൾക്കൊണ്ട് തുടർച്ചയായി നേരിട്ട് പ്രേക്ഷകർക്കുമുന്നിൽ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ സിനിമ തിരക്കഥയിൽനിന്നും ആശയങ്ങൾ ഉൾക്കൊണ്ട് ഓരോഘട്ട ങ്ങളിലായി ക്യാമറയുടെ സഹായത്തോടെ ക്രമീകരിച്ച് പ്രതിരൂപങ്ങളാക്കി തിരശീലയിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കുകയാണ്. നാടകത്തിന്റെയും സിനിമയുടെയും ലിഖിതപാഠം കലാരൂപമാകുന്നതിൽ തികച്ചും വ്യത്യസ്തമായ അവതരണ രാഷ്ട്രീയമാണുള്ളത്.

ആത്യന്തികവിശകലനത്തിൽ ഒരു ഭാഷയിലും സാംസ്കാരിക പരിസരത്തും കാലഘട്ടത്തിലുമിറങ്ങിയ നാടകപാഠത്തെ മറ്റൊരു ഭാഷയിലെ ചലച്ചിത്രത്തിലേയ്ക്ക് അനുകല്പിക്കുന്നതിൽ വിവർത്ത നത്തിന്റെയും സാംസ്കാരിക പരിവർത്തനത്തിന്റെയും കാലഘട്ട പുനർനിർമ്മിതിയുടെയും പുനർക്രമീകരിക്കുന്ന സൗന്ദര്യാനുഭൂതി യുടെയും തലങ്ങൾ ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്ന അനുകല്പനപ്രക്രിയയാണ് സംഭവിക്കുന്നത്. ഒഥെല്ലോയെന്ന നാടകം കളിയാട്ടമെന്ന സിനിമയാ യപ്പോഴും ഈ പരിവർത്തനാവസ്ഥകൾ ഓരോ രീതിയിൽ സംഭവിച്ചിട്ടുണ്ട്. വസ്തുനിഷ്ഠമായ പഠനത്തിൽനിന്നേ ഈ പരിവർത്തനത്തിന്റെ തോത് മനസ്സിലാക്കാനാകൂ. അനുകല്പനത്തെ സംബന്ധിച്ച പഠനമേഖ താത്ത്വികവും സൗദ്ധാന്തികവുമായി ഏറെ ആഴവും പരപ്പുമുള്ളതാണ്. ഈ പഠനത്തിന്റെ പിൻബലത്തോടെ അനുകല്പനപ്രക്രിയയിൽ സംഭവിക്കുന്ന പരിവർത്തനങ്ങൾ പ്രാഥമികമായി വിശകലനവിധേയമാക്കിയാൽ ഒഥെല്ലോയും കളിയാട്ടവും തമ്മിലുള്ള സാദൃശ്യവ്യത്യാസങ്ങൾ മനസ്സിലാക്കാ വുന്നതാണ്. മലയാളത്തിലേക്ക് വിവർത്തനം ചെയ്ത ഒഥെല്ലോയെന്ന നാടകത്തിന്റെ സ്വാധീനവും കളിയാട്ടത്തിന്റെ രൂപീകരണത്തിലുണ്ടെന്ന വസ്തുത തള്ളിക്കളയാനാവാത്തതാണ്. പരിവർത്തനത്തിന്റെയും പുനർരൂപീകരണത്തിന്റെയും കലാപരമായ തലങ്ങൾ ആസ്വാദന ത്തെയും ശക്തമായി സ്വാധീനിക്കുന്നുണ്ട്.

കളിയാട്ടമെന്ന സിനിമ കാണാനിരിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ മൂലകഥയെ പ്പറ്റിയും കഥാപാത്രങ്ങളെപ്പറ്റിയും അതിലെ നാടകീയമുഹൂർത്ത ങ്ങളെപറ്റിയും സാമാന്യമായി പ്രേക്ഷകർ ചിന്തിക്കും. കാരണം ഈ നാടകത്തിന് ആഗോളാടിസ്ഥാനത്തിൽ ലഭിച്ച പ്രശസ്തി അത്രയധികമാണ്. പ്രേക്ഷകരുടെ മനസ്സിലെ ധാരണകളെ കലാപരമായി പൂരിപ്പിച്ചും പൂർത്തീകരിച്ചും ചിലപ്പോഴൊക്കെ അത്ഭുതപ്പെടുത്തിയും മുന്നോട്ടുപോകുന്ന ചലച്ചിത്രത്തിനുമാത്രമെ പ്രേക്ഷകരെ ആകർഷിക്കാനാവൂ.

3. ഒഥെല്ലൊ - ഇതിവൃത്തവും ഘടനയും

ഓരോ മാധ്യമത്തിനും കഥയാഖ്യാനിക്കുവാൻ അതാതിന്റേതായ ഇതിവൃത്തസ്വഭാവമാണുള്ളത്. നാടകത്തിലെയും സിനിമയിലെയുമെല്ലാം ഇതിവൃത്തത്തിന് ആദ്യം, മധ്യം, അന്ത്യം എന്ന ക്രമത്തിലുള്ള അവതരണരീതിയാണുള്ളത്. ഈ അവതരണരീതി നാടകത്തിലെയും സിനിമയിലെയുമെല്ലാം സംഭവങ്ങളെ ക്രമത്തിൽ സൃഷ്ടിച്ച് കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെയും അവരുടെ പ്രവർത്തനങ്ങളിൽകൂടിയും വസ്തുതകളെ പരസ്പരം ബന്ധിപ്പിച്ചവതരിപ്പിക്കുന്നതാണ്.

നാടകവും സിനിമയും കഥയെ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ തികച്ചും ഭിന്നമായ രീതികളാണ് അനുവർത്തിക്കുന്നത്. സംഘട്ടനങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുവാനും ആഖ്യാനിക്കുന്ന കഥയെ വഴിത്തിരുവുകളിലൂടെ മുന്നോട്ട് കൊണ്ടുപോകുവാനും ശ്രദ്ധേയമായ വെളിപ്പെടുത്തലുകൾ നടത്താനും ഇരുമാധ്യമങ്ങൾക്കും ഭിന്നരീതികളാണുള്ളത്. ഈ ഭിന്നരീതികൾ ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തെയും വ്യത്യസ്തമാക്കുന്നു. നാടകത്തിൽ സംഭവങ്ങളെ മുഴുവൻ നിയതമായൊരനുപാതത്തിൽ ക്രമീകരിച്ച് രംഗവേദിയിലേയ്ക്ക് ആവാഹിച്ചെടുക്കേണ്ടതുണ്ട്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ നാടകത്തിലെ കഥ, കഥാപാത്രങ്ങൾ, സംഭവങ്ങൾ, സംഘട്ടനങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം രംഗവേദിയിൽ കേന്ദ്രീകരിച്ചുള്ളതായിരിക്കണം. സിനിമയിലെ ഇതിവൃത്തം അതിന്റെ കഥാഖ്യാനരീതികളുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണിരിക്കുന്നത്. നാടകവുമായി താരതമ്യപ്പെടുത്തുമ്പോൾ വസ്തുതകളെ വിപുലനത്വത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കാൻ സിനിമയിലെ ഇതിവൃത്തത്തിനുകഴിയുന്നു. നാടകത്തിലെ ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ സാമാന്യസ്വഭാവം മനസ്സിലാക്കാനായി ഒഥെല്ലൊയിലെ ഇതിവൃത്തം ചുവടെ ചേർത്തിരിക്കുന്നു.

ഇതിവൃത്തം

വെനീസിലെ ഒരു തെരുവിൽവച്ച് റോഡ്റിഗോയും ഇയാഗോയും ഒഥെല്ലൊയപ്പറ്റി സംസാരിക്കുന്ന രംഗത്തോടെയാണ് നാടകം

ആരംഭിക്കുന്നത്. ഇയാഗോയുടെ മനസ്സിൽ നിറയെ ഒഥെല്ലോയോടുള്ള അസൂയയും പകയുമാണുള്ളത്. ഇതിനുള്ള ഒരു കാരണം ഇയോഗോയെ ഉപസേനാധിപനാക്കാത്തതാണ്. ഇയാഗോ ഇപ്പോൾ കേവലം കൊടിക്കാരൻ മാത്രമാണ്. മറ്റൊരുകാരണം സമ്പന്നനായ ബ്രബാൻഡ്യോയുടെ സുന്ദരിയും സൽസ്വഭാവിയുമായ മകളെ പ്രണയിച്ച് വിവാഹം കഴിച്ചതാണ്. ബ്രബാൻഡ്യോയുടെ മകളായ ഡെസ്ഡിമോണയെ സ്വന്തമാക്കാൻ റോഡ്റിഗോ അതിയായി ആഗ്രഹിച്ചിരുന്നു. ഒഥെല്ലോയുടെ നാശമെന്ന ലക്ഷ്യം നേടാൻ മാത്രമാണ് താൻ ഒഥെല്ലോയെ സേവിക്കുന്നതെന്ന ഇയാഗോയുടെ വെളിപ്പെടുത്തൽ നാടകത്തെ സംഘർഷത്തോടെ മുന്നോട്ടു നയിക്കുവാൻ പര്യാപ്തമാണ്.

ഇയാഗോ ശക്തമായ പ്രവർത്തനങ്ങൾ ഒഥെല്ലോയ്ക്കെതിരെ തുടങ്ങുവാൻ നിശ്ചയിക്കുന്നതിന്റെ ഭാഗമായാണ് റോഡ്റിഗോയെ ഒപ്പംകൂട്ടി ബ്രബാൻഡ്യോയെ വിളിച്ചുണർത്തുന്നത്. റോഡ്റിഗോയെ കണ്ടപ്പോൾതന്നെ ബ്രബാൻഡ്യോയുടെ നെറ്റി ചുളിയുകയും അയാളുടെ മകൾ റോഡ്റിഗോയ്ക്കുള്ളതല്ലെന്ന് രോഷത്തോടെ പറയുകയും ചെയ്യുന്നു. അപ്പോൾ ഇയാഗോ വസ്തുതകൾ വെളിവാക്കിക്കൊണ്ട് അയാളുടെ മകൾ ഒരു കാപ്പിരിയൊടൊപ്പം ഒളിച്ചോടിപോയെന്നു പറയുന്നു. കാപ്പിരി ഇപ്പോൾ എവിടെയുണ്ടെന്നുകൂടി വെളിപ്പെടുത്തിയതിനുശേഷമാണ് ഇയാഗോ അവിടെനിന്നും മറയുന്നത്.

ബ്രബാൻഡ്യോ ബന്ധുക്കളെയും സേവകരെയുംകൂട്ടി മകളെ അന്വേഷിച്ചിറങ്ങാൻ തീരുമാനിച്ചു. അതിനിടയിൽ ബ്രബാൻഡ്യോയുടെ മനോവ്യഥ സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെ പുറത്തുവരുന്നു. *'ഓ, ദൈവമേ! എങ്ങനെയവൾ പുറത്തുകടന്നു? സ്വരക്തത്തിന്റെ വഞ്ചന. പിതാക്കന്മാരേ, ഇന്നുമുതൽ നിങ്ങളുടെ പെൺമക്കളുടെ ബാഹ്യവൃത്തികണ്ടുമാത്രം മനസിലെ ഉദ്ദേശ്യങ്ങളെ വിശ്വസിക്കരുത്. യുവത്വത്തിന്റെ സന്മാർഗബോധത്തെയും കന്യകാത്വത്തെയും ദ്രോഹിക്കുവാനുള്ള ആഭിചാരവിദ്യകളില്ലേ? അത്തരം കാര്യങ്ങളെപ്പറ്റി നിങ്ങൾ വായിച്ചിട്ടില്ലേ?'*

രണ്ടാമത്തെ രംഗം നടക്കുന്നത് മറ്റൊരു തെരുവിലാണ്. ഒഥെല്ലോയും ഇയാഗോയും തീവെട്ടികളുമായി സേവകരൊടൊപ്പം പ്രവേശിക്കുന്നു. ഒഥെല്ലോയുടെ പക്ഷം ചേർന്ന് അയാളുടെ മനസറിയാൻ ഇയാഗോ ശ്രമിക്കുന്നു. ഒപ്പംതന്നെ ബ്രബാൻഡ്യോയുടെ ഭാഗത്തുനിന്നും ഉണ്ടാകാൻ സാധ്യതയുള്ള പ്രതികരണത്തെപറ്റി സൂചിപ്പിക്കുന്നു. ഒഥെല്ലോയ്ക്ക് തന്റെ സ്ഥാനത്തെപറ്റിയും നാടുവാഴിയുടെ മുന്നിലുള്ള സ്വാധീനത്തെപറ്റിയും തികഞ്ഞ ആത്മവിശ്വാസമാണുള്ളത്. അവർ സംസാരിക്കുന്നിടത്തേയ്ക്ക് കാസ്യോയും ചില ഉദ്യോഗസ്ഥന്മാരും തീവെട്ടികളുമായി വരുന്നു. നാടുവാഴി അത്യാവശ്യമായി ഒഥെല്ലോയോട് സഭാമണ്ഡപത്തിലെത്താൻ പറഞ്ഞ കാര്യം കാസ്യോ അറിയിക്കുന്നു.

അവർ സംസാരിക്കുന്നിടത്തേയ്ക്ക് ബ്രബാൻഡ്യോയും റോഡറിഗോയും എത്തുന്നു. മകളെ തട്ടിയെടുത്തതിലുള്ള പ്രതിഷേധം ബ്രബാൻഡ്യോ അറിയിക്കുന്നു. തുടർന്ന് ഒഥെല്ലോയെ തടവറയിലടയ്ക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. അത്യാവശ്യ രാജ്യകാര്യങ്ങൾക്കുവേണ്ടി നാടുവാഴിതന്നെ ക്ഷണിച്ചിരിക്കുകയാണെന്ന ഒഥെല്ലോയുടെ മറുപടിക്കുമുന്നിൽ ബ്രബാൻഡ്യോയും സംഘവും പതറിനിൽക്കുന്നു.

മൂന്നാമത്തെ രംഗം ആരംഭിക്കുന്നത് സഭാമണ്ഡപത്തിലാണ്. നാടുവാഴിയും സാമാജികരുമെല്ലാം അവിടെയുണ്ട്. അവർ രാജ്യരക്ഷയെപറ്റിയാണ് സംസാരിക്കുന്നത്. അവിടേയ്ക്കാണ് ഒഥെല്ലോ, ബ്രബാൻഡ്യോ, ഇയാഗോ, റോഡറിഗോ തുടങ്ങിയവർ പ്രവേശിക്കുന്നത്. ഒഥെല്ലോയെ കണ്ടപ്പോൾതന്നെ നാടുവാഴി തുർക്കികൾക്കെതിരായി അയാളെനിയോഗിക്കുന്നകാര്യം അറിയിക്കുന്നു. ബ്രബാൻഡ്യോ ഈ സമയത്ത് മകളെ ഒഥെല്ലോ വശീകരിച്ച് സ്വന്തമാക്കിയ വിവരം രോഷത്തോടെ അറിയിക്കുന്നു. ഒഥെല്ലോ അദ്ദേഹത്തിന്റെ പക്ഷം ന്യായീകരിച്ചുകൊണ്ട് പറഞ്ഞു *'ഡസ്ഡിമോണയെ വിചാരണചെയ്ത് എന്നെ കുറ്റക്കാരനായി നിങ്ങൾ കാണുകയാണെങ്കിൽ ഞാനിപ്പോൾ നിങ്ങളുടെ കീഴിൽ വഹിക്കുന്ന സ്ഥാനവും എന്നിലുള്ള വിശ്വാസവും പിൻവലിച്ചേക്കുക. മാത്രമല്ല നിങ്ങളുടെ ശിക്ഷാവിധി എന്റെ ജീവന്റെമേൽ തന്നെ പതിക്കട്ടെ.'*

നാടുവാഴിയുടെ നിർദ്ദേശപ്രകാരം ഡെസ്ഡിമോണയെ അവിടെയേക്ക് കൊണ്ടുവരുന്നു. ഡെസ്ഡിമോണ അവളുടെ പ്രണയം സത്യമാണെന്ന് പറയുന്നു. നാടുവാഴി അവരുടെ പ്രണയത്തിനും തുടർന്നുള്ള ജീവിതത്തിനും സന്തോഷത്തോടെ ആശംസകൾ അർപ്പിച്ചു. എന്നാൽ ബ്രബാൻഡ്യോയുടെ വാക്കുകൾ നീചവും ക്രൂരവുമായിരുന്നു. *'നിങ്ങൾക്കു കണ്ണുണ്ടെങ്കിൽ കാപ്പിരി അവളെ സൂക്ഷിച്ചുകൊള്ളുക. അവൾ അവളുടെ അച്ഛനെവഞ്ചിച്ചു. നിങ്ങളെയും വഞ്ചിക്കും.'* ഈ ശാപവാക്കുകൾക്ക് അത്ര വിലയൊന്നും കല്പിക്കാതെ ഒഥെല്ലോ ഡസ്ഡിമോണയെയും കൂട്ടി അവിടെനിന്നും പോകുന്നു.

റോഡ്റിയോയും ഇയാഗോയും തനിച്ചായപ്പോൾ ഇയാഗോ അവന്റെ പദ്ധതികളെപറ്റി പറയുന്നു. ഒഥെല്ലോയുടെയും ഡസ്ഡിമോണയുടെയും പ്രണയത്തെ തല്ലിതകർക്കുവാനുള്ള എല്ലാ തന്ത്രങ്ങളും റോഡറിഗോയ്ക്കുവേണ്ടി ഇയാഗോ നടത്തുമെന്നു പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു. ഇയാഗോയെ വിശ്വസിച്ച് റോഡ്റിയോ അവിടെനിന്നും പോകുന്നു. അപ്പോൾ ഇയാഗോ നടത്തുന്ന ആത്മഗതം ആ ക്രൂരമനസിന്റെ സ്വഭാവവും തന്ത്രങ്ങൾ മെനയുന്നതിലുള്ള കുശാഗ്രബുദ്ധിയും വെളിവാക്കുന്നതാണ്. *'യഥാർത്ഥത്തിൽ ഞാൻ കാപ്പിരിയെ വെറുക്കുന്നു. എന്റെ ഉദ്ദേശ്യങ്ങൾ അവനിൽ പ്രവർത്തിക്കത്തക്ക രീതിയിൽ നല്ല അഭിപ്രായമാണയാൾക്ക് എന്നെപ്പറ്റി. കാസ്യോ അനുയോജ്യനായ മനുഷ്യനാണ്. ഞാൻ നോക്കട്ടെ. അവന്റെ സ്ഥാനം*

തട്ടിയെടുക്കുകയും എന്റെ ഇച്ഛാകൗശലങ്ങൾ നടപ്പാക്കുകയും വേണം. ഇരട്ടവഞ്ചനയാൽ. എങ്ങനെ? എങ്ങനെ? കാസ്യോ, അയാളുടെ ഭാര്യയുമായി കൂടുതൽ അടുപ്പത്തിലാണെന്ന് ഒഥെല്ലോയോട് ദുർബോധനം നടത്തും. "

രണ്ടാമത്തെ അങ്കം തുടങ്ങുന്നത് സൈപ്രസിലെ ഒരു തുറമുഖത്താണ്. അവിടേയ്ക്ക് സൈപ്രസിലെ ഭരണാധികാരി മൊൺറ്റാനോയും രണ്ട് മാന്യരും പ്രവേശിക്കുന്നു. അവർ തുർക്കിനാവികപ്പടയുടെ അവസ്ഥയെപറ്റി സംസാരിക്കുന്നു. അവിടേയ്ക്ക് കാസ്യോയും എത്തുന്നു. കാറ്റിലും കോളിലുംപെട്ട് ഒഥെല്ലോയുമായി കടലിൽവച്ച് പിരിയേണ്ടിവന്നതിനെപ്പറ്റി കാസ്യോ വിശദീകരിക്കുന്നു. അപ്പോൾ ഡെസ്ഡിമോണ, എമിലിയ, ഇയാഗോ, റോഡറിഗോ, സോവകർ തുടങ്ങിയവർ അവിടേയ്ക്ക് പ്രവേശിക്കുന്നു. അവർ യുദ്ധത്തെപ്പറ്റിയും ജീവിതത്തെപ്പറ്റിയുമെല്ലാം സംസാരിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുമ്പോൾ ഒഥെല്ലോയും സേവകരുമെത്തുന്നു. തുർക്കികൾ മുങ്ങിതകർന്നതിലും തങ്ങൾ വിജയിച്ചതിലുമുള്ള സന്തോഷം അവർ പങ്കിടുന്നു. തുടർന്ന് ഇയാഗോയും റേഡറിഗോയുമൊഴിച്ചെല്ലാവരും അവിടെനിന്നു പോകുന്നു. ഇയാഗോ റോഡറിയോയോട് ഡസ്ണിമോണയെപ്പറ്റി പലതും പറയുന്നു.

രണ്ടാം രംഗത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് സൈപ്രസിലെ ഒരു തെരുവാണ്. ഒഥെല്ലോയുടെ ഘോഷങ്ങൾ ഒരു വിളംബരമായി പ്രവേശിക്കുകയാണ്.

മൂന്നാം രംഗം നടക്കുന്നത് സൈപ്രസിലെ ഒരു കോട്ടയിലാണ്. ഒഥെല്ലോ, ഡെസ്ഡിമോണ, കാസ്യോ, സേവകർ എന്നിവർ പ്രവേശിക്കുന്നു. സൈന്യത്തിന്റെ ചുമതല ആ രാത്രിയിൽ മൈക്കൾ കാസ്യോയെ ഒഥെല്ലോ ഏല്പിക്കുന്നു. തുടർന്ന് അവർ രംഗം വിടുന്നു. അവിടേയ്ക്ക് ഇയാഗോ പ്രവേശിക്കുന്നു. ഇയാഗോ തന്ത്രപൂർവ്വം കാസ്യോയെ മദ്യപിപ്പിക്കുന്നു. മദ്യം ഉള്ളിൽചെന്ന കാസ്യോ വഴക്കിട്ട് റോഡറിഗോയെ അടിക്കുന്നു. തടയാൻ ശ്രമിച്ച മൊൺറ്റാനോയേയും അടിക്കുന്നു. തുടർന്ന് അതൊരു ഏറ്റുമുട്ടലാകുന്നു. ഇയാഗോ ഇതിനിടയിൽ റോഡറിഗോയെ പ്രേരിപ്പിച്ച് ലഹളനടക്കുന്നെന്ന് വിളിച്ചുപറയിപ്പിച്ച് ഒഥെല്ലോയെ വരുത്തുന്നു. ഒഥെല്ലോ രോഷത്തോടെ പറഞ്ഞു *'കാസ്യോ, നിങ്ങളെ ഞാൻ സ്നേഹിക്കുന്നു. പക്ഷേ ഇനിയൊരിക്കലും എന്റെ കീഴുദ്യോഗസ്ഥനായിരിക്കണ്ടാ.'*

ഒഥെല്ലോ പോയിക്കഴിഞ്ഞ് ഇയാഗോ അനുനയത്തിൽ കാസ്യോയെ സമാധാനിപ്പിക്കുന്നു. ഡെസ്ഡിമോണയോടു പറഞ്ഞ് ഒഥെല്ലോയുടെ മനസിലെ തെറ്റിധാരണകൾ മാറ്റാൻ ശ്രമിക്കണം. കാസ്യോ അവിടെനിന്നും പോകുന്നു.

ഇയാഗോ അയാളുടെ മനസിലെ കണക്കുകൂട്ടലുകൾ വെളിപ്പെടുത്തുകയാണ്. *'കാസ്യോ അയാളുടെ ദൗർഭാഗ്യത്തിനു പരിഹാരമു ണ്ടാക്കാൻ ഡെസ്ഡിമോണയെ അലട്ടുമ്പോൾ, അപ്പോഴാണ് അവന്റെ ചെവിയിൽ വിഷമൊഴിക്കാൻ പോകുന്നത്-കാസ്യോയെ തിരിച്ചുവേ ണമെന്നാവശ്യപ്പെടുന്നത് അവളുടെ കാമപൂർത്തിക്കാണെന്ന്. അവൾ കാസ്യോയ്ക്കുവേണ്ടി നിർബന്ധം ചെലുത്തുന്തോറും കാപിരിക്ക് അവളിലുള്ള മതിപ്പ് കുറഞ്ഞുകൊണ്ടിരിക്കും. അങ്ങനെ ഞാനവളുടെ നന്മയെ കറുപ്പിക്കും. അവരെയെല്ലാവരെയും കുരുക്കാൻപറ്റിയ വല അവളുടെ നന്മയിൽനിന്നു ഞാൻ നെയ്തെടുക്കും.'*

ഇയാഗോയുടെ അടുത്തേയ്ക്ക് അസ്വസ്ഥതയോടെ വരുന്ന റോഡ്റിഗോയ്ക്ക് ഡസ്ഡിമോണയെ കിട്ടുമെന്ന ആശ വീണ്ടും നൽകുന്നു.

മൂന്നാം അങ്കത്തിലെ ഒന്നാം രംഗം നടക്കുന്നത് കൊട്ടാരത്തിനു മുൻവശത്താണ്. കാസ്യോയും കുറേ വാദ്യക്കാരുമാണ് ആദ്യം പ്രവേശിക്കുന്നത്. ഇയാഗോയും അവിടേയ്ക്കു വരുന്നു. കാസ്യോയും ഇയാഗോയും സംസാരിക്കുന്നിടത്തേയ്ക്ക് എമിലിയായും എത്തുന്നു. ഡസ്ഡിമോണവഴി ഒഥെല്ലോയൊട് സംസാരിച്ച് കാസ്യോയുടെമേലുള്ള തെറ്റിദ്ധാരണ മാറ്റാമെന്ന് എമിലിയാ പറയുന്നു.

രണ്ടാംരംഗം കൊട്ടാരത്തിലെ ഒരു മുറിയാണ്. ഒഥേല്ലോയും ഇയാഗോയും സേവകരുമാണ് അവിടേയ്ക്ക് പ്രവേശിക്കുന്നത്. അവർ കോട്ടകൾ പരിശോധിക്കാൻ തീരുമാനിച്ച് അവിടെനിന്നും പോകുന്നു.

രംഗം മൂന്ന് കൊട്ടാരത്തിലെ ഒരു ഉദ്യാനമാണ്. അവിടെയ്ക്ക് ഡെസ്ഡിമോണയും എമിലിയും കാസ്യോയും പ്രവേശിക്കുന്നു. കാസ്യോയുടെ ഇപ്പോഴുള്ള അവസ്ഥയ്ക്ക് എത്രയും വേഗത്തിൽ പരിഹാരമുണ്ടാക്കുമെന്ന് ഡെസ്ഡിമോണ പറയുന്നു. *'അദ്ദേഹത്തെ (ഒഥെല്ലോയെ) ഞാനുണർത്തി ക്ഷമകെടുംവരെ സംസാരിച്ച് കിടക്ക ഒരു പാഠശാലപോലെ അനുഭവപ്പെടുത്തി, ആഹാരസമയം ഏറ്റുപറച്ചിലിന്റെ വേളയാക്കി, അദ്ദേഹത്തിന്റെ പ്രവൃത്തികൾക്കിട യിലെല്ലാം കാസ്യോയുടെ അപേക്ഷ ഇടകലർത്തും.'*

ഒഥെല്ലോ അവിടെയ്ക്കുവരുന്ന വിവരം എമിലിയ അറിയിക്കുന്നു. ഒഥെല്ലോയെ അഭിമുഖീകരിക്കാനുള്ള വിഷമംകൊണ്ട് കാസ്യോ അവിടെനിന്നും പിൻവാങ്ങുന്നു. ഇയാഗോ ഈ സാഹചര്യം മുതലാക്കി കാസ്യോയ്ക്കെതിരെ ഒഥേല്ലോയൊട് സംസാരിക്കുന്നു. ഒഥെല്ലോ അടുത്തേയ്ക്കുവരുമ്പോൾ ഡെസ്ഡിമോണ കാസ്യോയ്ക്ക് എതിരെയുള്ള നടപടികൾ പിൻവലിക്കണമെന്ന് വിനയപൂർവ്വം അഭ്യർത്ഥിക്കുന്നു. ഡെസ്ഡിമോണയും എമിലിയായും അവിടെനിന്നു പോകുന്നതോടെ ഒഥെല്ലോയും ഇയാഗോയും തനിച്ചാകുന്നു. ഈ അവസരം മുതലാക്കി ഇയാഗോ തന്ത്രപൂർവ്വം ഒഥെല്ലോയുടെ മനസിൽ

ഡസ്ഡിമൊണയുടെ ചാരിത്രത്തെപ്പറ്റിയുള്ള സംശയം ക്രമത്തിൽ വളർത്തുന്നു. കാസ്യോയും ഡെസ്ഡിമോണയും തമ്മിലുള്ള അടുപ്പം അപകടകരമാണെന്നും ശരീരികാസക്തിയുടെതാണെന്നും ന്യായങ്ങൾ നിരത്തി ഇയാഗോ സമർത്ഥിക്കുന്നു. *'കാസ്യോയോടുള്ള അവളുടെ പെരുമാറ്റം സൂക്ഷ്മമായി നിരീക്ഷിക്കുക. അങ്ങയുടെ കണ്ണുകളെ ദുശ്ശങ്കയോ അമിതവിശ്വാസമോ ബാധിക്കാത സൂക്ഷിക്കുക. അങ്ങയുടെ സ്വതഃസിദ്ധമായ നന്മകൊണ്ട് അങ്ങയുടെ സ്വാതന്ത്ര്യവും മാന്യവുമായ സ്വഭാവം വഞ്ചിക്കപ്പെടുന്നത് എനിക്ക് അനുവദിക്കാനാവില്ല. ഇതു ശ്രദ്ധിക്കണം. ഞങ്ങളുടെ നാട്ടുനടപ്പ് എനിക്കു നന്നായി അറിയാം. വെനിസിൽ അവർ ഭർത്താക്കന്മാരെ കാണിക്കാത്ത വൈകൃതങ്ങൾ സ്വർഗത്തിന് കാണിച്ചുകൊടുത്തെന്നുവരും. അവരുടെ മനസ്സാക്ഷിയുടെ പ്രേരണ കുറ്റം ചെയ്യാതിരിക്കാനാവില്ല, കണ്ടുപിടിക്കപ്പെടാതിരിക്കാനാണ്. ഇയാഗോ തുടർന്ന് പറയുന്നത് ന്യായമായും സംശയത്തിന്റെ കനലുകൾ ഉള്ളിൽ ജ്വലിപ്പിക്കുന്ന വാക്കുകളാണ്. അങ്ങയെ വിവാഹം കഴിച്ച് അവർ അവരുടെ അച്ഛനെ വഞ്ചിച്ചു. അങ്ങയുടെ രൂപംകണ്ടു വിറയ്ക്കുകയും ഭയപ്പെടുകയും ചെയ്തെന്നു ഭാവിച്ചപ്പോൾ അങ്ങയെ ഏറ്റവും അധികം സ്നേഹിക്കുകയായിരുന്നു... ഇത്രചെറുപ്പത്തിലെ ഈ അഭിനയംകാട്ടി അച്ഛന്റെ കണ്ണ് ഓക്കുതടിപോലെ കടുപ്പിച്ച് അന്ധമാക്കി - അദ്ദേഹം വിചാരിച്ചു ആഭിചാരപ്രയോഗമാണെന്ന് - പക്ഷെ എന്നെ കുറ്റപ്പെടുത്തേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. ഞാൻ വിനയപൂർവ്വം അപേക്ഷിക്കുക യാണ്, അങ്ങയുടെ മാപ്പിന് ഇത്രമാത്രം അങ്ങയെ സ്നേഹിച്ചു പോയതിന്.'*

ഇയാഗോയുടെ നയപരമായ ചതിവാക്കുകളിൽ ഒഥെല്ലോ വീണുപോകുന്നു. അസ്വസ്ഥഹൃദയനായി നിൽക്കുന്ന ഒഥെല്ലോയെവിട്ട് ഇയാഗോ ആത്മസന്തോഷത്തോടെ പോകുന്നു. അവിടേയ്ക്ക് എമിലിയായും ഡെസ്ഡിമോണയും പ്രവേശിക്കുന്നു. അസ്വസ്ഥതയോടെ നിൽക്കുന്ന ഒഥെല്ലോയൊട് എന്തുപറ്റിയെന്ന് സ്നേഹപൂർവ്വം ഡെസ്ഡിമോണ തിരക്കുന്നു. തന്റെ നെറ്റിയിൽ വേദനയാണെന്ന് ഒഥെല്ലോ പറയുന്നു. ഡെസ്ഡിമോണ തുവാലയെടുത്ത് തലയിൽ കെട്ടാൻ തുടങ്ങുന്നു. ഒഥെല്ലോ തട്ടുമ്പോൾ ആ തൂവാല താഴെവീഴുന്നു. തുടർന്ന് ഒഥെല്ലോയും ഡെസ്ഡിമോണയും അവിടെനിന്നും നടന്നുപോകുന്നു. എമിലിയ നിലത്തുവീണ തൂവാല കൈയിലെടുക്കുന്നു. പലവട്ടം ആ തൂവാല മോഷ്ടിച്ചെടുത്തു കൊടുക്കുവാൻ ഇയാഗോ പ്രലോഭിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട് എമിലിയായെ. എന്താണെങ്കിലും ആ തൂവാല ഭർത്താവിനെ സന്തോഷിപ്പിക്കുന്നതിനായി കൊടുക്കുവാൻ എമിലിയാ നിശ്ചയിക്കുന്നു. തൂവാലകിട്ടിയ ഇയാഗോ അതീവസന്തുഷ്ടനാകുന്നു. എമിലിയ പോയിക്കഴിയുമ്പോൾ തുടർന്ന് ചെയ്യേണ്ട കാര്യങ്ങളെപറ്റി ഇയാഗോ തീരുമാനിക്കുന്നു. *'കാസ്യോ ഇതു കണ്ടെടുക്കാൻ വേണ്ടി ആയാളടെ മുറിയിൽ ഇതു ഞാൻ കൊണ്ടിടും. കാറ്റുപോലെ ലോലമായ*

നിസ്സാരവസ്തുക്കൾ ദുശ്ശങ്കാലുക്കൾക്ക് വേദവാക്യംപോലെ ശക്തമായ തെളിവാണ്. ഇതിനു ഫലമുണ്ടാകും കാപ്പിരി ഇപ്പോഴേ എന്റെ വിഷത്തിനൊത്തു മാറിത്തുടങ്ങി.'

ഇയാഗോ നിൽക്കുന്നിടത്തേയ്ക്ക് ഒഥെല്ലോ പ്രവേശിക്കുന്നു. ഡെസ്ഡിമോണയെപ്പറ്റിയുള്ള സംശയചിന്തകൾ ഒഥെല്ലോയുടെ മനസിനെ പീഡിപ്പിക്കാൻ തുടങ്ങിയതായി പറയുന്നു. തുടർന്ന് രോഷത്തോടെ പറഞ്ഞു. *'നീചാ, നിസ്സംശയമായി തെളിയിക്ക് എന്റെ കാമിനി വേശ്യയെന്ന്. നിശ്ചയമായിരിക്കണം. കണ്ണിനു തൃപ്തിതരുന്ന തെളിവുവേണം. അല്ലെങ്കിൽ മനുഷ്യന്റെ അനശ്വര ആത്മാവിന്റെ മൂല്യമാണെ, എന്റെ രോഷം നേരിടുന്നതിനെക്കാൾ എത്ര ഭേദമാണ് ഒരു പട്ടിയായി ജനിച്ചിരുന്നെങ്കിൽ എന്ന് നിങ്ങൾ ആഗ്രഹിച്ചുപോകും.'*

തന്റെ വഞ്ചന വിജയിക്കുന്നുവെന്നറിഞ്ഞ ഇയാഗോ സന്തോഷിക്കുന്നു. ഡെസ്ഡിമോണയുടെ കൈയ്യിലെ ഞാവൽപഴം തുന്നിയ തൂവല കാസ്യോ ഉപയോഗിക്കുന്നത് കണ്ടെന്നുപറയുന്നു. തുടർന്ന് ഒഥെല്ലോയ്ക്കുവേണ്ടി കാസ്യോയെ കൊല്ലുമെന്നും വാക്കുകൊടുക്കുന്നു. ആ വാക്കുകൾ വിശ്വസിച്ചുകൊണ്ട് ഒഥെല്ലോ പറഞ്ഞു *'നശിച്ചവേശ്യ. അവൾ തുലയട്ടെ. ഹൊ... തുലയട്ടെ... ആ സുന്ദരിയായ പിശാചിനെ കൊല്ലാനുള്ള ദ്രുതമാർഗ്ഗങ്ങൾ ആരായുന്നതിനു ഞാൻ പിൻവാങ്ങുന്നു. ഇനി നിങ്ങളായിരിക്കും എന്റെ ഉപസേനാധിപൻ.'*

നാലാമത്തെരംഗം ആരംഭിക്കുന്നത് കൊട്ടാരത്തിനു മുൻവശത്താണ്. എമിലിയായും ഡെസ്ഡിമോണയും അവിടേയ്ക്കു പ്രവേശിക്കുന്നു. തൂവാല നഷ്ടപ്പെട്ടതിൽ ഡെസ്ഡിമോണ അതീവ ദുഃഖിതയാണ്. എമിലിയ ഒന്നും അറിയാത്തവളെപ്പോലെയാണ് ഡെസ്ഡിമോണയോട് സംസാരിക്കുന്നത്. അവിടേയ്ക്ക് ഒഥെല്ലോ കടന്നുവരുന്നു. സാസ്യോയുടെ കാര്യം എന്തായെന്ന് ഒഥെല്ലോയോട് ഡെഡ്സിമോണ തിരക്കുന്നു. അപ്പോൾ ഒഥെല്ലോ ഡെസ്ഡിമോണയോട് കൈയ്യിലെ തൂവാലയെപറ്റി തിരക്കുന്നു. ഡെസ്ഡിമോണ കാസ്യോയുടെ കാര്യത്തെപ്പറ്റി തുടർന്ന് ചോദിക്കുമ്പോൾ ഒഥെല്ലോ ആ തൂവായുടെ മഹത്വത്തെപറ്റിയാണ് പറയുന്നത്. *'ആ തൂവാല എന്റെ അമ്മയ്ക്ക് ഒരു ഈജിപ്തുകാരി കൊടുത്തതാണ്. അന്യന്റെ ഹൃദയങ്ങൾ ഗ്രഹിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന മാന്ത്രിക. അവർ പറഞ്ഞിരുന്നു അമ്മ അതു സൂക്ഷിക്കുന്നിടത്തോളം അമ്മ പ്രിയപ്പെട്ടവളായിരിക്കുമെന്നും അച്ഛൻ അമ്മയുടെ സ്നേഹത്തിനു വിധേയനായിരിക്കുമെന്നും. പക്ഷെ അതുനഷ്ടപ്പെട്ടാൽ, അല്ലെങ്കിൽ സമ്മാനമായി നൽകിയാൽ, അച്ഛന്റെ കണ്ണുകൾ അമ്മയെ വെറുപ്പോടെ നോക്കുമെന്നും അച്ഛന്റെ മനസ് പുതിയ താല്പര്യങ്ങൾതേടി അലയുമെന്നും. മരണകാലത്ത് അമ്മ എനിക്കതുതന്നു. വിധി നിനക്കൊരിണയെത്തരുമ്പോൾ അവൾക്കു കൊടുക്കണേ എന്ന ആശീർവാദത്തോടെ. ഞാൻ അതുചെയ്തു. നിന്റെ*

കണ്ണുപോലെ പ്രിയപ്പെട്ടതായി അതിനെ സൂക്ഷിക്കണം. അതു നഷ്ടപ്പെടുകയോ കൈമാറുകയോ ചെയ്താൽ മറ്റൊന്നിനും തുല്യമല്ലാത്ത നാശമുണ്ടാകും.'

ഒഥെല്ലോ അവിടെനിന്നും രോഷത്തോടെ പോയിക്കഴിഞ്ഞപ്പോൾ ഇയാഗോയും കാസ്യേയും പ്രവേശിക്കുന്നു. ഇയാഗോ ഒന്നും അറിയാത്തവനെപ്പോലെ, ഒഥെല്ലോയ്ക്ക് എങ്ങനെയാണ് അരിശപ്പെടാൻ കഴിയുക. ഏതുപ്രതിബന്ധത്തെയും നേരിടുന്നവനാണ് ഒഥെല്ലോ. തുടർന്ന് ഒഥെല്ലോയുടെ മനസിൽ എന്താണെന്നറിഞ്ഞ് അതു പരിഹരിക്കാനുള്ള മാർഗ്ഗം തേടാമെന്നുപറഞ്ഞ് അവിടെനിന്നും പോകുന്നു. കാസ്യോയോട് യാത്രപറഞ്ഞ് ദുഃഖത്തോടെ ഡെസ്ഡിമോണയും എമിലിയായും അവിടെ നിന്നും പോകുന്നു. അല്പം കഴിഞ്ഞപ്പോൾ ബിയാങ്ക അവിടേയ്ക്ക് വരുന്നു. അവൾക്ക് കാസ്യോയെ കാണാൻ കഴിയാത്തതിലുള്ള വിഷമവും ഒപ്പം അവളുടെ പ്രണയവും ആവർത്തിച്ചുപറഞ്ഞു. പ്രശ്നങ്ങൾ എല്ലാം തീർന്നുകഴിയുമ്പോൾ ബിയാങ്കയെ വന്നു കണ്ടു കൊള്ളാമെന്ന് കാസ്യോ ഉറപ്പുകൊടുക്കുന്നു. തുടർന്ന് അവർ രണ്ടുപേരും രംഗത്തുനിന്നും പോകുന്നു.

നാലാം അങ്കത്തിലെ ഒന്നാം രംഗം ആരംഭിക്കുന്നത് സൈപ്രസിലെ കൊട്ടാരത്തിനു മുന്നിലാണ്. ഒഥെല്ലോയും ഇയാഗോയുമാണ് അവിടേയ്ക്ക് പ്രവേശിക്കുന്നത്. ഇയാഗോ കൗശലപൂർവ്വം ഡെസ്ഡിമോണയും കാസ്യോയും തമ്മിലുള്ള അവിഹിതബന്ധത്തിന്റെ ഇല്ലാക്കഥകൾ പറഞ്ഞ് ഒഥെല്ലോയെ സമ്മർദ്ദത്തിലാക്കുന്നു. സമ്മർദ്ദം മുറുകിയ ഒഥെല്ലോ തളർന്ന് വീഴുന്നു. അപ്പോൾ ഇയാഗോ അയാളുടെ ഭാഗം വ്യക്തമാക്കുന്നു. *'..ഔഷധമേ, പ്രവർത്തിക്ക്. ഇങ്ങനെയണ് കണ്ണുമടച്ച് വിശ്വസിക്കുന്ന മണ്ടന്മാർ കുടുക്കപെടുന്നത്. നല്ലവരും സുചരിതകളുമായ സ്ത്രീകൾ നിരപരാധികളെങ്കിലും ആരോപണം നേരിടുന്നതും.'*

കാസ്യോ അവിടെയ്ക്ക് പ്രവേശിക്കുന്നു. തളർന്നുകിടക്കുന്ന ഒഥെല്ലോയ്ക്ക് എന്തുപറ്റിയെന്ന് ഇയാഗോയോട് തിരക്കുന്നു. ഒഥെല്ലോയ്ക്ക് അപസ്മാരം മൂർച്ഛിച്ചതാണെന്നും അത് താനേ മാറിക്കൊള്ളുമെന്നും പറയുന്നു. ഒഥെല്ലോപോയിക്കഴിഞ്ഞ് തനിച്ച് ഒരു പ്രധാനകാര്യം സംസാരിക്കാനുണ്ടെന്നും പറയുന്നു. കാസോ അവിടെനിന്നും പോകുന്നു. ഒഥെല്ലോയ്ക്ക് മെല്ലെ ബോധംവീഴുന്നു. കാസോ അവിടെവന്നിരുന്ന കാര്യം ഇയാഗോ ഒഥെല്ലോയോട് പറഞ്ഞു. തുടർന്ന് തന്ത്രപൂർവ്വം മറ്റൊരു നുണകൂടി പറയുന്നു. *'അങ്ങേയ്ക്ക് തളർച്ചയുണ്ടായതിന്റെ കാരണം ഞാൻ പറഞ്ഞുകൊടുത്തു. ഉടനെ തിരിച്ചുവന്ന് എന്നോടു സംസാരിക്കണമെന്നും ഞാൻ പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. അയാൾ സമ്മതിച്ചു. വെറുപ്പുകലർന്ന നോട്ടവും പുച്ഛവും നിന്ദയുമൊക്കെ അവന്റെ മുഖത്തിന്റെ ഓരോ ഭാഗത്തും മാറിമാറി വരുന്നതു അങ്ങ് മറഞ്ഞിനിന്ന് ശ്രദ്ധിക്കുക. അവനെക്കൊണ്ട്*

ഞാനാകഥ വീണ്ടും പറയിപ്പിക്കും. അയാളുടെ പത്നിയുമായി; എവിടെ, എപ്പോൾ, എത്രതവണ, എത്രകാലം മുമ്പ്, ഇനി എന്ന് ഒപ്പം കഴിയും എന്നൊക്കെ ഞാൻ അവനെക്കൊണ്ടു പറയിക്കും. പക്ഷേ ഞാൻ പറയട്ടെ അവന്റെ ചേഷ്ടകളെല്ലാം സൂക്ഷിച്ചുകൊള്ളണം.'

ഒഥെല്ലോ സംഘർഷം നിറഞ്ഞ മാനസികാവസ്ഥയോടെ ഇയാഗോയുടെ നിർദ്ദേശപ്രകാരം അവിടെനിന്നും മാറി നിൽക്കുന്നു. അപ്പോൾ ഇയാഗോ തുടർന്ന് ചെയ്യാൻ പോകുന്ന ചതിപ്രയോഗത്തിന്റെ നയം വ്യക്തമാക്കുന്നു. *'ഞാൻ ബിയാങ്കയെപറ്റി കാസ്യോയോടു ചോദിക്കും. അവളുടെ കാമം വില്പനനടത്തി റൊട്ടിയും വസ്ത്രങ്ങളും വാങ്ങുന്ന ഒരു വീട്ടമ്മ. അവൾക്ക് കാസ്യോയിൽ ബഹുമാനമാണ്. ങ്ഹും. പലരേയും അവൾ കുടുക്കി. അവളെപറ്റി കേൾക്കുമ്പോൾ കാസ്യോയ്ക്കും പൊട്ടിച്ചിരി അടക്കാനൊക്കില്ല. അവൻ ചിരിക്കുമ്പോൾ ഒഥെല്ലോയ്ക്ക് ഭ്രാന്തിളകും. കാസ്യോയുടെ ചിരിയെയും ചേഷ്ടകളെയും അയഞ്ഞ പെരുമാറ്റത്തെയും ഒഥെല്ലോയുടെ അന്ധമായ ദുശ്ശങ്ക വളരെ തെറ്റായിതന്നെ വ്യാഖ്യാനിച്ചുകൊള്ളും.'*

കാസ്യോ വല്ലായ്കയൊടെ അവിടേയ്ക്കുവരുന്നു. ഇയാഗോ തെല്ല് പരിഹാസത്തോടെ ഉപസേനാധിപനെന്ന് അയാളെ വിളിക്കുന്നു. ആ സ്ഥാനപ്പേരു ചേർത്തുവിളിക്കുന്നത് കഷ്ടമാണെന്ന് കാസ്യോ പറയുന്നു. അപ്പോൾ ഇയാഗോ ഉച്ചത്തിൽ പറഞ്ഞു. *'ഡെസ്ഡിമൊണയെ നിർബന്ധിക്കൂ. നിശ്ചയമായും കിട്ടും. (സ്വരം താഴ്ത്തി). ഈ അപേക്ഷ നിർവഹിക്കേണ്ടത് ബിയാങ്കയുടെ ശക്തിയിൽപെട്ടതായിരുന്നെങ്കിൽ എത്ര പെട്ടെന്നു നിങ്ങൾ വിജയിച്ചേനേ.'*

ഇയാഗോ തുടർന്ന് ബിയാങ്കയെപറ്റി കാസ്യോയോട് സംസാരിച്ചു കൊണ്ടിരുന്നു. ഒളിഞ്ഞിരുന്ന ഒഥെല്ലോ അതെല്ലാം ഡെസ്ഡിമോണ യെപറ്റിയാണെന്ന് തെറ്റിദ്ധരിക്കുന്നു. അവിടെയ്ക്ക് ബിയാങ്ക എത്തുന്നു. അവളുടെ കൈയ്യിൽ ചിത്രപണിയുള്ള തൂവാലയുമുണ്ട്. തൂവാലയിലെ ചിത്രപണികൾ പകർത്താൻ പറ്റില്ലെന്നും ആ തൂവാല കാസ്യോയ്ക്ക് ഏതോ തേവിടിശ്ശി കൊടുത്തതാണെന്നും വല്ലായ്കയോടെ പറയുന്നു. തുടർന്ന് രോഷത്തോടെ ബിയാങ്ക അവിടെനിന്നും പോകുന്നു. ഇയാഗോ നിർബന്ധിച്ച് കാസ്യോയെ അവൾക്കു പിന്നാലെ വിടുന്നു. അർത്ഥബോധത്തോടെ അതെല്ലാം കേട്ടുകൊണ്ടിരുന്ന ഒഥെല്ലോ അവിടേയ്ക്കു വരുന്നു. വർദ്ധിച്ച കോപത്തോടെ കാസ്യോയെ കൊല്ലണമെന്ന് പറയുന്നു.

ഇയാഗോ ചതിയുടെ പിൻബലമുള്ള തന്ത്രത്തോടെ എങ്ങനെയാണ് ഡെസ്ഡിമോണയെ കൊല്ലേണ്ടതെന്ന് പറയുന്നു. *'വിഷം പ്രയോഗിക്കേണ്ട. അവളുടെ കിടക്കയിൽ ശ്വാസംമുട്ടിച്ച് കൊല്ലുക. അവൾ അശുദ്ധമാക്കിയ ആ കിടക്കയിൽവച്ചുതന്നെ.. കാസ്യോയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഞാനാകും അവന്റെ കാര്യനിർവാഹകൻ. ഇന്ന് രാത്രി അങ്ങ് ഇതേപ്പറ്റി കൂടുതൽ കേൾക്കും.'*

ലൊഡൊാവീക്കോയും ഡെസ്ഡിമോണയും അവിടേയ്ക്കു പ്രവേശിക്കുന്നു. ഒരെഴുത്ത് ഒഥെല്ലോയ്ക്ക് കൊടുത്തുകൊണ്ട് വെനിസിലെ പ്രഭുവിന്റെയും സാമാജികരുടെയും അഭിനന്ദനങ്ങൾ ലൊഡൊാവീക്കോ അറിയിക്കുന്നു. അവരുടെ സംഭാഷണത്തിനിടയിൽ ലൊഡൊാവീക്കോ കാസ്യോയെപ്പറ്റി ഒഥെല്ലോയോടു തിരക്കുന്നു. അപ്പോൾ വ്യഥയൊടെ ഡെസ്ഡിമോണ ഒഥെല്ലോയും കാസ്യോയും തമ്മിൽ തെറ്റിയതിനെപ്പറ്റി പറയുന്നു. ആ സംഭാഷണത്തിനിടയിൽ ഒഥെല്ലോ ഡെസ്ഡിമോണയോട് കോപിക്കുകയും അവളെ അടിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ലൊഡോവീക്ക അതെല്ലാം കണ്ട് വല്ലായ്കയൊടെ നിന്നു. ആദ്യം ഡെസ്ഡിമോണ അവിടെനിന്നും പോകുന്നു. തുടർന്ന് ഒഥെല്ലായും പോകുന്നു. ഇയാഗോ നയതന്ത്രജ്ഞതയോടെ ലൊഡൊാവീക്കോയോട് ഒഥെല്ലോയുടെ സ്വഭാവമാറ്റത്തെപറ്റി സംസാരിക്കുന്നു.

രംഗം രണ്ട് കൊട്ടാരത്തിലെ ഒരു മുറിയാണ്. അവിടേയ്ക്ക് ഒഥെല്ലോയും എമിലിയായും പ്രവേശിക്കുന്നു. എമിലിയ ഡെസ്ഡിമോണയെപ്പറ്റി ഒഥെല്ലോയോട് നല്ലതുമാത്രമാണ് സംസാരിക്കുന്നത്. ഒഥെല്ലോ അതിനൊന്നും അത്ര ചെവികൊടുക്കാതെ ഡെസ്ഡിമോണയെ കൂട്ടിക്കൊണ്ടുവരാൻ പറയുന്നു. തെല്ല് സമയത്തിനുശേഷം എമിലിയാ ഡെസ്ഡിമോണയേയും കൂട്ടി അവിടേയ്ക്കു പ്രവേശിക്കുന്നു. ഒഥെല്ലോയുടെ നിർദ്ദേശപ്രകാരം എമിലിയയാ അവിടെനിന്നും പോകുന്നു. ഒഥെല്ലോ ഡെസ്ഡിമോണയുടെ ചാരിത്രശുദ്ധിയിൽ സംശയിച്ച് രോഷത്തോടെ പലതും പുലമ്പുന്നു. തന്റെ പതിവൃത്ത്യം എങ്ങനെ വെളിപ്പെടുത്തണമെന്നറിയാതെ ഡെസ്ഡിമോണ കുഴങ്ങിനിൽക്കുകയാണ്. എമിലിയ അവടെയ്ക്ക് വീണ്ടും വരുമ്പോൾ ഒഥെല്ലോ അവിടെനിന്നും വേഗത്തിൽ പുറത്തേയ്ക്ക് പോകുന്നു.

ഒഥെല്ലോയുടെ സ്വഭാവമാറ്റവും സംഭാഷണരീതിയും എമിലിയായെ അസ്വസ്ഥയാക്കുന്നു. ഏതോ നീചനാണ് ഒഥെല്ലായുടെ മനസിൽ സംശയത്തിന്റെ വിത്ത് പാകിയതെന്ന് ആത്മാർത്ഥതയോടെ പറയുന്നു. ഡെസ്ഡിമോണാ വല്ലായ്കയോടെ എമിലിയായോടുപറഞ്ഞു. *'എനിക്ക് കരയാൻ കഴിയുന്നില്ല. ഉത്തരങ്ങളൊന്നും കൈവശമില്ല. കണ്ണുനീരൊഴുക്കേണ്ടതുമാത്രം. ഞാൻ അപേക്ഷിക്കുകയാണ്. ഇന്നുരാത്രി എന്റെ വിവാഹവിരികൾ കിടക്കയിൽ വിരിക്കണം. ഓർമിച്ചുകൊള്ളണം. എന്നിട്ട് നിന്റെ ഭർത്താവിനെ ഇങ്ങോടു വിളിക്ക്.'*

ഇയാഗോയേയുംകൂട്ടി എമിലിയ ഡെസ്ഡിമോണയുടെ അടുത്തേയ്ക്കുവരുന്നു. അകാരണമായി ഒഥെല്ലൊ ശാസിച്ചതിനെപ്പറ്റി ഹൃദയവ്യഥയോടെ ഡെസ്ഡിമോണ അവരോടു പറയുന്നു.

എമിലിയായും ഒഥെല്ലോയെ കുറ്റപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് സംസാരിക്കുന്നു. കാര്യങ്ങളൊന്നും മനസിലാകാത്തവനെപ്പോലെ ഇയാഗോ കുഴങ്ങിനിൽക്കുന്നതായി അഭിനയിക്കുകയും നല്ലവാക്കുകൾകൊണ്ട് ഡെസ്ഡിമോണയെ സമാധാനിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. തെല്ല് സമയത്തിനുശേഷം ഡെസ്ഡിമോണയും എമിലിയായും അവിടെനിന്നും പോകുന്നു. തുടർന്ന് അവിടേയ്ക്ക് റോഡറിയോ പ്രവേശിക്കുന്നു.

നിരന്തരം വഞ്ചിക്കപ്പെട്ടതിന്റെ രോഷത്തോടെയാണ് റോഡറിയോ സംസാരിച്ചുതുടങ്ങിയത്. *സത്യമല്ലാതെ മറ്റൊന്നുമില്ല. എന്റെ ധനശേഷിക്കപ്പുറം ഞാൻ പാഴാക്കിക്കഴിഞ്ഞു. ഡെസ്ഡിമോണയ്ക്കു നൽകാനെന്നുപറഞ്ഞ് എന്നിൽനിന്നു വാങ്ങിയ പകുതി രത്നങ്ങളുണ്ടായിരുന്നെങ്കിൽ ഒരു കന്യാസ്ത്രീപോലും വഴങ്ങുമാ യിരുന്നു. അവർ അതെല്ലാം ഏറ്റുവാങ്ങിയിട്ടുണ്ടാകുമെന്നുപറഞ്ഞ് അവരുടെ അടുപ്പവും പ്രീതിയും എന്നിലേക്കുണ്ടാകു മെന്ന ആശതന്നു. പക്ഷേ രണ്ടും എനിക്ക് ലഭിച്ചില്ല.* റോഡരിയോയുടെ രോഷത്ത തന്ത്രപൂർവ്വം പ്രയോജനപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടാണ് ഇയാഗോ അടുത്ത പദ്ധതികൾ ആസൂത്രണം ചെയ്യുന്നത്. *'ധൈര്യം, തന്റേടം, നെഞ്ചുറപ്പ് – ഈ രാത്രി അത് പ്രകടിപ്പിക്കൂ. അടുത്ത രാത്രി നിങ്ങൾ ഡെസ്ഡിമോണയെ ആസ്വദിച്ചില്ലെങ്കിൽ വഞ്ചനാമാർഗ്ഗത്തിലൂടെ എന്റെ ജീവനെടുക്കാം. അതിനുള്ള ഗൂഢതന്ത്രങ്ങൾ ഉണ്ടാകുകയും ചെയ്യാം.'*

ഒഥെല്ലോയുടെ സ്ഥാനത്ത് കാസ്യോയെ നിയമിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ഉത്തരവ് വെനീസിൽനിന്ന് വന്നിട്ടുണ്ടെന്നും ഒഥെല്ലോ മോറിറ്റാനിയയിലേക്കു സുന്ദരിയായ ഡെസ്ഡിമോണയുമായി പോകാനാണ് ഉദ്ദേശിക്കുന്നതെന്നും ഇയാഗോ യുക്തിപൂർവ്വം റോഡരിഗോയെ വിശ്വസിപ്പിക്കുന്നു. ഒഥെല്ലോയുടെയും ഡെസ്ഡിമോണയുടെയും യാത്ര തല്ക്കാലത്തേയ്ക്ക് മാറ്റിവയ്ക്കണമെങ്കിൽ അസാധാരണമായിട്ട് എന്തെങ്കിലും സംഭവിക്കണം. അതിന് ഇയാഗോ നിർദ്ദേശിച്ച വഴി ക്രൂരമായിരുന്നു. റോഡറിയോ എങ്ങനെയെങ്കിലും കാസ്യോയുടെ തലമണ്ട അടുച്ചുതകർക്കണം.

മൂന്നാം രംഗം നടക്കുന്നത് കൊട്ടാരത്തിലെ ഒരു മുറിയിലാണ്. ഒഥെല്ലോ, ലൊഡൊവീക്കോ, ഡെസ്ഡിമോണ, എമിലിയ തുടങ്ങിയവർ അവിടേയ്ക്ക് പ്രവേശിക്കുന്നു. ചില രാജ്യകാര്യങ്ങൾക്കായി ഒഥെല്ലോയും ലൊഡോവീക്കോയും പുറത്തേയ്ക്കു പോകാൻ തീരുമാനിക്കുന്നു. പോകുന്നതിനുമുമ്പ് ഒഥെല്ലോ തെല്ല് അനുനയഭാവത്തിൽ ഡെസ്ഡിമോണയോട് കിടപ്പുമുറിയിലേയ്ക്ക് പോയ്ക്കൊള്ളുവാനും എമിലിയായെ അവിടെനിന്നും പറഞ്ഞയക്കുവാനും പറയുന്നു. ഒഥെല്ലോയും ലൊഡൊവീക്കോയും പോയിക്കഴിയുമ്പോൾ എമിലിയ വല്ലായ്കയോടെ ഒഥെല്ലോയെ ഡെസ്ഡിമോണ

കാണാതിരുന്നെങ്കിലെന്ന് പറയുന്നു. അപ്പോൾ ഡെസ്ഡിമോണ അവളുടെ ഒഥെല്ലോയോടുള്ള ആത്മാർത്ഥ സ്നേഹത്തെപറ്റി ആവർത്തിച്ച് പറയുന്നു. നിശാവസ്ത്രങ്ങൾ എടുത്തുതന്നിട്ട് എമിലിയായോട് പോയിക്കൊള്ളാൻ ഡെസ്ഡിമോണ പറയുന്നു. തുടർന്ന് ഡെസ്ഡിമോണ ഒരുപാട്ട് പാടുന്നു.

'അത്തിവൃക്ഷത്തിൻ ചുവട്ടിലായി,
പാവംപെണ്ണിരുന്നു.
ദീർഘനിശ്വാസമുതിർത്തുകൊണ്ടും
കൈകൾ നെഞ്ചത്തുചേർത്തുകൊണ്ടും
തലയെ കാൽമുട്ടിൽത്താങ്ങിക്കൊണ്ടും
പാവം പെണ്ണിരുന്നു...പാടിക്കൊണ്ട്
..'

പാട്ടുപാടിക്കഴിഞ്ഞ് എമിലിയായുമായി സംസാരിക്കുമ്പോൾ ആത്മാർത്ഥതയോടെ, ഡെസ്ഡിമോണ പറഞ്ഞു, ഈ ലോകം മുഴുവൻ തന്നാലും ഞാൻ എന്റെ ഭർത്താവിനെ വഞ്ചിക്കയില്ല. ഡെസ്ഡി മോണയ്ക്ക് ശുഭരാത്രിനേർന്നിട്ട് എമിലിയ വല്ലായ്കയോടെ അവിടെനിന്നും പോകുന്നു.

അഞ്ചാമത്തെ അങ്കത്തിലെ ഒന്നാം രംഗം നടക്കുന്നത് സൈപ്രസിലെ ഒരു തെരുവിലാണ്. അവിടേയ്ക്ക് ഇയാഗോയും റോഡരിഗോയും പ്രവേശിക്കുന്നു. കാസ്യേവരുന്നതും കാത്ത് റോഡറിഗോ നിൽക്കുമ്പോൾ ഇയാഗോ അവിടെനിന്നും മെല്ലെ പിൻവലിയുന്നു. ആസമയത്ത് ആരും കേൾക്കാതെ ആത്മഗതംപറയുന്നത് വഞ്ചനാ യപരമായ വാക്കുകളാണ്. *'ഞാൻ ഈ ചെറിയ കുരുവിനെ ഉരച്ചുരച്ച് നോവുന്ന പരുവത്തിലാക്കി. അവന്റെ ദേഷ്യം വളരുകയാണ്. ഇനി അവൻ കാസ്യോയെ കൊന്നാലും കാസ്യോ അവനെകൊന്നാലും രണ്ടുപേരും പരസ്പരം കൊന്നാലും എന്തായാലും എനിക്കു ലാഭംതന്നെ!'*

കാസ്യോ രംഗത്തേയ്ക്ക് പ്രവേശിക്കുമ്പോൾ പതുങ്ങിയിരുന്ന റോഡറിഗോ വാളുകൊണ്ട് ആക്രമിക്കുന്നു. വെട്ടുകൊണ്ടത് കാസ്യോയുടെ പടച്ചട്ടയിലാണ്. കാസ്യോ വാളൂരി റോഡറിഗോയെ മുറിവേൽപിക്കുന്നു. ആസമയത്ത് പിന്നിൽനിന്ന് ആരുംകാണാതെ ഇയാഗോ കാസ്യോയുടെ കാലിൽ കുത്തുന്നു. റോഡറിഗോയുടെയും കാസ്യോയുടെയും വിലാപങ്ങൾ അന്തരീക്ഷത്തിൽ ഉയരുന്നു. ഒഥെല്ലോ അവിടേയ്ക്ക് പ്രവേശിക്കുമ്പോൾ മുറിവേറ്റുകിടക്കുന്നവരുടെ ശബ്ദം കേൾക്കുന്നു. ഒഥെല്ലോ ചില തീരുമാനങ്ങളുമായി പോയിക്കഴിയുമ്പോൾ ലൊഡോവിക്കോവും ഗോഷിയാനോയും പ്രവേശിക്കുന്നു. കാസ്യോയും റോഡറിയോയും രക്ഷിക്കുവാൻവേണ്ടി നിലവിളിക്കുന്നത് അവർ കേൾക്കുന്നു. എന്താണ് ചെയ്യേണ്ടതെന്നറിയാതെ അവർ കുഴങ്ങി

നിൽക്കുമ്പോൾ ഇയാഗോ വെളിച്ചവുമായി വരുന്നു. അവർ നോക്കുമ്പോൾ ആദ്യം കാണുന്നത് പ്രാണനുവേണ്ടി യാചിക്കുന്ന കാസ്യോയെയാണ്. കാസ്യോയുടെ അടുത്തേയ്ക്കു ചെല്ലുമ്പോൾ തെല്ല്മാറി പരുക്കുപറ്റിക്കിടക്കുന്ന റോഡറിയോയാണ് തന്നെ കൊല്ലാൻ ശ്രമിച്ചതെന്ന് പറയുന്നു. ഇയാഗോ അടുത്തേയ്ക്കുചെന്ന് റോഡറിഗോയെ കുത്തുന്നു. ചതി തിരിച്ചറിഞ്ഞ റോഡറിഗോ ശപിച്ചുകൊണ്ട് പറഞ്ഞു *'ഓ നശിച്ച ഇയാഗോ.. മനുഷ്യത്വമില്ലാത്ത നായേ..... ഹോ....'* ഈ സമയത്ത് ഇയാഗോ ലൊഡൊവിക്കോയുടെയും ഗ്രാഷിയാനോയുടെയും സഹായത്തോടെ ഇയാഗോയുടെ മുറിവ് കെട്ടാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. അവിടേയ്ക്ക് ബിയാങ്ക പ്രവേശിക്കുന്നു. കാസ്യോയ്ക്കുപറ്റിയ മുറിവ് അവളെ അസ്വസ്ഥതപ്പെടുത്തുന്നു. ഇതിനിടയിൽ കൊല്ലപ്പെട്ട റോഡറിഗോയെ ഇയാഗോ തിരിച്ചറിഞ്ഞതായി ഭാവിക്കുന്നു. തുടർന്ന് കാസ്യോയെയും റോഡറിഗോയെയും അവിടെനിന്നും ചുമന്നുകൊണ്ടുപോകുന്നു.

എമിലിയ അവിടേയ്ക്കു പ്രവേശിക്കുമ്പോൾ ഇയാഗോ കാര്യങ്ങൾ ചുരുക്കി പറയുന്നു. *റോഡറിഗോ കാസ്യോയെ ഇരുട്ടത്ത് ആക്രമിച്ചു. കൂടെയുള്ളവർ രക്ഷപെട്ടു. കാസ്യോ മൃതപ്രാണൻ. റോഡറിഗോ മരിച്ചു.* തുടർന്ന് ബിയാങ്കയെ കുടുക്കുവാനുള്ള തന്ത്രങ്ങളാണ് കാസ്യോ മെനയുന്നത്.

രംഗം രണ്ടിൽ കൊട്ടാരത്തിലെ ഒരു കിടക്കമുറിയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അവിടെ കട്ടിലിൽ ഡെസ്ഡിമോണ ഉറങ്ങിക്കിടക്കുന്നു. അടുത്തുതന്നെ ഒതുദീപം കത്തിനിൽപ്പുണ്ട്. അവിടേയ്ക്ക് ഒഥെല്ലോ പ്രവേശിക്കുന്നു. ഉൾക്ഷോഭത്തോടെ ഒഥെല്ലൊ പറഞ്ഞു *'.... അവൾ മരിക്കണം അല്ലെങ്കിൽ കൂടുതൽ പുരുഷന്മാരെ വഞ്ചിക്കും. വിളക്കണയ്ക്കുക, എന്നിട്ട് ആ വിളക്കും കെടുത്തുക. എന്നെ സേവിക്കുന്ന ദീപജ്വാലേ, ഞാൻ നിന്നെ കെടുത്തിയാൽ എനിക്കു വീണ്ടുമാ പ്രകാശം തിരിച്ചുകൊണ്ടുവരുവാൻ കഴിയും - എനിക്കു പശ്ചാത്താപം വന്നാൽ. പക്ഷേ എന്റെ പ്രകാശം ഒരിക്കൽ കെടുത്തിയാൽ, അത്ഭുതപ്രകൃതിയുടെ അതിവിചിത്രമാതൃകാരുപമേ, ആ വിളക്കുവീണ്ടും കൊളുത്തുവാനുള്ള പ്രൊമിത്തിയൻ ജ്വാല എവിടെയുണ്ടെന്നെനിക്കറിയില്ല. ഒരു റോസാപുഷ്പത്തെ പറിച്ചെടുത്തുകഴിഞ്ഞാൽ അതിനു വീണ്ടും ജൈവവളർച്ച നൽകാൻ എനിക്കു കഴിയില്ല. അതു വാടിക്കൊഴിഞ്ഞെമതിയാകൂ. ചെടിയിൽ നിൽക്കുമ്പോൾ അതിനെ മണക്കാം. (ഡെസ്ഡിമോണയെ ചുംബിക്കുന്നു).*

ഡെസ്ഡിമോണ ഉണരുമ്പോൾ ഒഥെല്ലൊയെയാണ് കാണുന്നത്. നീ പ്രാർത്ഥിച്ചുവോ? തയ്യാറാകാത്ത പ്രാണനെ ഞാൻ ഹനിക്കുകയില്ല എന്നെല്ലാം ഒഥെല്ലോ പറയുമ്പോൾ ഡെസ്ഡിമോണ വല്ലാതെ ഭയപ്പെടുകയും മരണത്തെ മുന്നിൽക്കാണുകയും ചെയ്യുന്നു. കാസ്യോയുമായി ഡെസ്സിമോണയ്ക്ക് അവിഹിത ബന്ധമുണ്ടെന്നും

അതിന്റെ തെളിവായി തൂവാലകണ്ടെന്നുമെല്ലാം ഒഥെല്ലോ പറയുന്നു. ആളയച്ച് കാസ്യോയെ വരുത്തിയാൽ സത്യമറിയാമെന്ന് ഡെസ്ഡിമോണ പറയുന്നതും കൊല്ലാതെ പുറത്താക്കാൻ കെഞ്ചുന്നതുമൊന്നും ചെവിക്കൊള്ളാൻ ഒഥെല്ലോ കൂട്ടാക്കുന്നില്ല. ഒഥെല്ലോ ശ്വാസംമുട്ടിച്ച് ഡെസ്ഡിമോണയെ കൊല്ലാൻ തുടങ്ങുന്നു. എമിലിയ അവിടേയ്ക്ക് പ്രവേശിക്കുന്നു. വല്ലായ്കയോടെ റോഡറിഗോയെ കാസ്യോകൊന്നവിവരം പറയുന്നു. ആ വാർത്തകേട്ടപ്പോൾ ഒഥെല്ലോയുടെ പ്രതികരണം ഇപ്രകാരമായിരുന്നു. *'കാസ്യോ കൊല്ലപ്പെട്ടിട്ടില്ല? എങ്കിൽ കൊലയുടെ താളംതെറ്റി. എന്റെ മധുരപ്രതികാരം കൂടുതൽ കഠിനമായി വളരുന്നു.'* ഈ സമയത്ത് ഡെസ്ഡിമോണ കട്ടിലിൽക്കിടന്ന് നിലവിളിക്കുന്നത് എമിലിയ ശ്രദ്ധിക്കുകയും അവിടേയ്ക്ക് വല്ലായ്കയോടെ ഓടിച്ചെല്ലുകയും ചെയ്യുന്നു. ആരാണ് ഈ കർമ്മം ചെയ്തതെന്ന് ചോദിക്കുമ്പോൾ ഡെസ്ഡിമോണ നൽകിയ ഉത്തരം ഇപ്രകാരമാണ്. *ഞാൻ തന്നെ. വിടതരൂ.. ദയാലുവായ എന്റെ പ്രഭുവിന് അഭിവാദനമർപ്പിക്കുക. ഓ! വിടതരിക.'* തുടർന്ന് ഡെസ്ഡിമോണ മരിക്കുന്നു. ഡെസ്ഡിമോണയെ കൊല്ലാനുള്ള കാരണം അവൾക്ക് കാസ്യോയുമായുള്ള അവിഹിത ബന്ധമാണെന്ന് ഒഥെല്ലോ പറയുന്നു. ഈ ബന്ധത്തിന്റെ കഥകൾ പറഞ്ഞത് ഇയാഗോയാണെന്ന് ഒഥെല്ലോ പറയുമ്പോൾ എമിലിയ ഞെട്ടുന്നു. തുടർന്നുള്ള പ്രതികരണം ഇപ്രകാരമാണ്. *'അയാളങ്ങനെ പറഞ്ഞിട്ടുണ്ടെങ്കിൽ അയാളുടെ ദുഷ്ടാത്മാവ് അനുദിനം അരക്കഴഞ്ചച്ച് ചീഞ്ഞഴുകട്ടെ. തനിക്കള്ളമാണയാൾ പറഞ്ഞത്. കൊലനടന്നേ, രക്ഷിക്കണേ...'* എന്നെല്ലാം എമിലിയ അവിടെനിന്ന് നിലവിളിക്കാൻ തുടങ്ങി.

മൊൺറ്റാനോ, ഗ്രാഷിയാനോ, ഇയാഗോ തുടങ്ങിയുള്ളവർ അവിടേയ്ക്കു വരുന്നു. എമിലിയ വർധിച്ച ഭയത്തോടെ, *ആളുകൾ നിങ്ങളെ കൊലപാതകത്തിനു കാരണക്കാരനാക്കാൻ പോവുകയാ ണെന്ന് ഇയാഗോയോടുപറയുന്നു. തുടർന്ന് 'നിങ്ങൾ ആണാണെങ്കിൽ ഈ നീചൻ ഒഥെല്ലോ പറഞ്ഞത് തെറ്റാണെന്ന് തെളിയിക്ക്. ഇയാഗോയുടെ പ്രതികരണം വളരെ തണുത്തമട്ടിലായിരുന്നു. 'എനിക്കുതോന്നിയത് ഞാനദ്ദേഹത്തോടു പറഞ്ഞു.'* എമിലിയ കൂടുതൽ സത്യങ്ങൾ പറയാൻ തുടങ്ങിയപ്പോൾ ഇയാഗോ വാൾ ഊരി അവളെ വെട്ടാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. രോഷം ഒതുക്കാൻ കഴിയാതെ എമിലിയ സത്യം എല്ലാവർക്കും മുന്നിൽ വിളിച്ച് പറഞ്ഞു. *'ആ തൂവാല, അതെനിക്കു യാദൃച്ഛികമായി കിട്ടിയതാണ്. ഞാൻ അതെന്റെ ഭർത്താവിനുകൊടുത്തു. ആ നിസ്സാര സാധനത്തിനുവേണ്ടി വളരെ താത്പര്യത്തോടുകൂടി, അത്തരം നിസ്സാര വസ്തു വിലുണ്ടാകേണ്ടതിനേക്കാൾ കുടുതൽ താല്പര്യത്തോടുകൂടി-അതു മോഷ്ടിച്ചെടുക്കാൻ ഈ മനുഷ്യൻ (ഇയാഗോ) എന്നോടു യാചിച്ചു- പലതവണ.'*

അവിടെ കൂടിനിൽക്കുന്ന എല്ലാവർക്കുമൊപ്പം സത്യം ഒഥെല്ലോയും ഗ്രഹിക്കുന്നു. ഒഥെല്ലോ അടക്കാനാവാത്ത പകയോടെയും വർധിച്ച കോപത്തോടെയും ഇയാഗോയ്ക്കു നേരെ അടുത്തു. ഇയാഗോ ഈസമയത്തുതന്നെ പിന്നിൽനിന്ന് എമിലിയയെ കുത്തിയിട്ട് ഓടുന്നു. മൊൺറ്റാനേയും ഗ്രാഷിയനോയും അവിടെനിന്നും വല്ലായ്കയൊടെ പോകുന്നു. *'കാപ്പിരി, അവർ സുചരിതയായിരുന്നു. അവർ നിങ്ങളെ സ്നേഹിച്ചു. ദുഷ്ടനായ കാപ്പിരീ, ഞാൻ ഈ പറയുന്നതു സത്യമല്ലെങ്കിൽ സ്വർഗമെങ്കിലും വിലക്കുതരട്ടെ. സത്യം പറഞ്ഞതുകൊണ്ട് ഇങ്ങനെ പറഞ്ഞുകൊണ്ട്'* എമിലിയ മരിക്കുന്നു. ഗ്രാഷിയാനോ വീണ്ടും പ്രവേശിക്കുന്നു. ആത്മദുഃഖം സഹിക്കവയ്യാതെ ഒഥെല്ലോ നീറുന്നു.

ലൊഡൊവീക്കോ, മൊൺറ്റാനോ, കസേരയിൽ ഇരിക്കുന്നനിലയിൽ കാസ്യോ, ബന്ധിതനായി ഇയാഗോ, മറ്റുചില ഉദ്യോഗസ്ഥർ തുടങ്ങിയവർ രംഗത്തേയ്ക്ക് പ്രവേശിക്കുന്നു. ഒഥെല്ലോയ്ക്കു സംഭവിച്ച ദൗർഭാഗ്യത്തെപറ്റി സംസാരിക്കുന്നതിനിടയിൽ ഇയാഗോയെ മുന്നോട്ട് നീക്കിയിരുത്തുന്നു. ഒഥെല്ലോ അവനെ കൊല്ലാതെ മാരകമായി മുറിവേൽപിക്കുന്നു. തെറ്റിധരിച്ചതിന് കാസ്യോയോട്, ഒഥെല്ലോ മാപ്പുചോദിക്കുന്നു. ഇയാഗോ ചെയ്ത ഓരോ ചതിയുടെയും യഥാർത്ഥ വസ്തുതകൾ അവർക്ക് ബോധ്യപ്പെടുന്നു. പശ്ചാത്താപത്താലും ദുഃഖഭാരത്താലും ഒഥെല്ലോ നെഞ്ചിൽ സ്വയം കുത്തി മരിക്കുന്നു.

ഘടന

സംഭവങ്ങളെ ആദ്യം മുതൽ അവസാനം വരെ ക്രമത്തിൽ രംഗവേദിയിലവതരിപ്പിക്കുന്ന കലാനുക്രമമായ വിശദ്ദീകരണാത്മകമായ (Expositary or Chronological) ആഖ്യാനരീതിയാണ് ഒഥെല്ലോയെന്ന നാടകത്തിന്റേത്. ഇതിന്റെ മൂർദ്ധന്യം സൃഷ്ടിച്ചിരിക്കുന്നത് കൊടിയ ദുരന്തത്തിലാണ്. ഈ ദുരന്തത്തിലേക്ക് നാടകത്തെ ക്രമത്തിൽ വളർത്തിയെടുക്കുന്നതിന് സവിശേഷമായ നാടകീയ രീതിയാണ് ഒഥെല്ലോയെന്ന നാടകവും പിൻതുടർന്നിരിക്കുന്നത്. ഒരു സാമാന്യ വിശകലനത്തിലൂടെ ഒഥെല്ലോ എന്ന നാടകത്തിന്റെ അടിസ്ഥാന ഘടന എന്തെന്നു മനസ്സിലാക്കാം.

സ്റ്റാറ്റസ് കൊ്വാ (Status Quo) സംഘടനം (Conflict) പ്രവർത്തനങ്ങളുടെ ഉദയം (Rising Action) മൂർദ്ധന്യം (Climax) പ്രവർത്തനങ്ങളുടെ അവസാനം (Falling Action) കഥാനിർവ്വഹണം (Denouement) എന്ന ക്രമത്തിലാണ് ഒഥെല്ലോയിലെ ആഖ്യാനരീതി ക്രമീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഈ ആഖ്യാനക്രമം നാടകത്തിലെ സംഭവങ്ങളെ തീക്ഷ്ണവും ശക്തവുമായി പ്രേക്ഷകരിൽ എത്തിക്കുവാൻ പ്രാപ്തിയുള്ളതാണ്. മേൽപറഞ്ഞ ആഖ്യാനക്രമം ഒഥെല്ലോയെന്ന

നാടകത്തിൽ എങ്ങനെയാണ് സംഭവിക്കുന്നതെന്ന് പരിശോധിക്കാം.

ഒഥെല്ലോ പ്രണയത്തിലൂടെ ഡെസ്ഡിമോണയെ സ്വന്തമാക്കുന്നു. അവരുടെ ഉദാത്തമായ പ്രണയത്തെ തല്ലിതകർക്കുവാൻ പലരും ശ്രമിക്കുന്നു. ഈ സംഭവങ്ങളിലുടെയാണ് നാടകം ആരംഭിക്കുന്നത്. ഈ സംഭവങ്ങളുടെ അവതാരകരായി ഇയാഗോ, റോഡറിഗോ, ബ്രബാൻറ്യോ, ഒഥെല്ലോ, ഡെസ്ഡിമോണ തുടങ്ങിയുള്ള പ്രധാനകഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രവർത്തനങ്ങളെപ്പറ്റി പറയുന്ന ആദ്യഭാഗമാണ് സ്റ്റാറ്റസ് ക്വൊ. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ ഭാഗം കഥാപാത്രങ്ങളെപറ്റിയുള്ള ആമുഖവും വരുവാനിരിക്കുന്ന ആന്തരികവും ബാഹ്യവുമായ സംഘടനകളെപറ്റിയുള്ള കൃത്യമായ സുചനയും നൽകുന്നു. ഒഥെല്ലോയെയും ഡെസ്ഡിമോണയേയും തമ്മിൽ തെറ്റിക്കുവാൻ ഇയാഗോ നിശ്ചയിക്കുന്നതിനെ തുടർന്ന് നാടകത്തിലെ സംഘട്ടനം ആരംഭിക്കുകയാണ്. ഇതിന് വ്യക്തമായ തുടക്കം സൃഷ്ടിക്കുന്നത് ഒഥെല്ലോയുടെ മനസിൽ ഡെസ്ഡി മോണയുടെ ചാരിത്രത്തെ പറ്റിയുള്ള സംശയം വളർത്തിയാണ്. ഈ സംശയത്തിനുള്ള പുരുഷരൂപമായി ഇയാഗോ കണ്ടെത്തുന്നത് കാസ്യോയെയാണ്. ഒഥെല്ലോയുടെ മനസിൽ ഡെസ്ഡിമോണയുടെ അവിഹിതബന്ധ ത്തെപറ്റിയുള്ള സംശയം രൂപപ്പെടുന്നതോടെ സംഘട്ടനം ശക്തമായി ആരംഭിക്കുകയാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ ഭാഗം നാടകത്തിലെ ശാന്തമായ അവസ്ഥയെ തകിടംമറിക്കുകയും കഥയെ മുന്നോട്ടു കൊണ്ടുപോകുവാനുള്ള പുതിയ വഴികൾ കാണിച്ചുതരുകയും ചെയ്യുന്നു. ഈ ഭാഗത്ത് ഏതെല്ലാം കഥാപാത്രങ്ങളാണ് സംഘട്ടന സൃഷ്ടിയിൽ ഉൾപ്പെടുന്നതെന്ന് വ്യക്തമാകുന്നുണ്ട്.

സംഘട്ടനം ശക്തമായി സംഭവിച്ചുകഴിഞ്ഞാൽ നാടകത്തിലെ തുടർപ്രവർത്തനങ്ങളുടെ ഉദയം ക്രമത്തിൽ സംഭവിക്കുകയായി. ഈ നാടകത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഇയാഗോ കല്പിച്ചെടുത്ത ഡെസ്ഡിമോണയുടെ അവിഹിത ബന്ധത്തിന്റെ കള്ളക്കഥകളാണ് പ്രവർത്തനങ്ങളെ വളർത്തുന്നത്. ഒഥെല്ലോയുടെ പ്രവർത്തനവും പ്രതികരണവും ഈ ഭാഗത്തിന്റെ ശക്തമായ അവസ്ഥാനിർമ്മിതിക്ക് കാരണമാകുന്നുണ്ട്. ഡെസ്ഡിമോണയുടെ നിഷ്കളങ്കതയും ഭർതൃസ്നേഹവും സംഘടനത്തെ ദുരന്തപരമായി വളർത്തുവാൻ ഉപയുക്തമാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ പ്രവർത്തനങ്ങളുടെയെല്ലാം അന്ത്യത്തിൽ നിർണ്ണായകമായ ഒരു സംഘട്ടനം അനിവാര്യമായിവരുന്നു. അതാണ് നാടകത്തിന്റെ മൂർദ്ധന്യം.

ഒഥെല്ലോ ഡെസ്ഡിമോണയെ കൊല്ലുകയും തുടർന്ന് എമിലിയായിൽനിന്ന് സത്യങ്ങൾ അറിയുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ മൂർദ്ധന്യം ശക്തിപ്രാപിക്കുന്നു. എല്ലാ ദുരന്തങ്ങളുടെയും കാരണക്കാരനായ

ഇയാഗോയെ തകർക്കുകയും സ്വന്തം നെഞ്ചിൽ കത്തിയിറക്കി ഒഥെല്ലോ ആത്മഹത്യചെയ്യുകയും ചെയ്യുന്നിടത്ത് മൂർദ്ധന്യം പൂർണമാകുന്നു. നാടകത്തിന്റെ ഏറ്റവും ഉദ്വേഗജനകവും ആകർഷകവുമായ ഭാഗമാണ് മുർദ്ധന്യം. ഈ ഭാഗത്ത് തീരുമാനങ്ങൾ എടുത്തുകഴിഞ്ഞിരിക്കണം. ഈ തീരുമാനത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ യഥാർത്ഥ സ്റ്റാറ്റസ് ക്വൊയിലേക്ക് തിരിച്ചുപോവുക അസാദ്ധ്യമാണ്.

മൂർദ്ധന്യത്തിന്റെ പരിണിതഫലം കാണിച്ചുകൊടുക്കുന്നതാണ്/ അനുഭവിപ്പിക്കുന്നതാണ് അടുത്തഘട്ടം. പ്രവർത്തനങ്ങളെല്ലാം അവസാനിക്കുന്ന ഈ ഭാഗത്ത് നാടകത്തിന്റെ പലഭാഗത്തായി ചിതറിക്കിടക്കുന്ന സംഭവങ്ങളെ ഒരുമിപ്പിക്കേണ്ടതുണ്ട്. നാടകത്തിലെ കാസ്യോയുടെയും ലൊഡോവീക്കോയുടെയും പ്രതികരണങ്ങൾ ഈ ഭാഗത്തിന് ചേർന്നതാണ്. കഥ അവസാനിച്ചതിനുശേഷം ഒരു പുതിയ സ്റ്റാറ്റസ് ക്വൊയിലെത്തി ചേരുന്നു. ഇതിനെ കഥാനിർവ്വഹണമെന്നും വ്യവഹരിക്കാം. ഈ നാടകത്തിന്റെ നിർവ്വഹണം സാധ്യമാകുന്നത് ഇപ്രകാരമാണ്. ചതിയനും ക്രൂരനുമായ ഇയാഗോയ്ക്കുമേൽ കാലവും സ്ഥലവും ഭണ്ഡനീതി നടപ്പാക്കട്ടെയെന്ന് ലൊഡോവീക്കോ നെടുവീർപ്പിടുന്നു. അവസാനരംഗത്തുനിന്നും മറയുന്നതിനുമുമ്പ് ഭരണകൂടത്തോട് ഈ ദുഃഖവൃത്താന്തം മുഴുവൻ വിഷണ്ണഹൃദയത്തോടെ അറിയിക്കുമെന്നും പറയുന്നു.

കഥയെ സമഗ്രമായരീതിയിൽ രംഗവേദിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നതാണല്ലോ നാടകത്തിന്റെ മാധ്യമസ്വഭാവം. രംഗവേദിയിൽ വരുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ അവരുടെ അഭിനയാദിപ്രകടനങ്ങൾക്കൊപ്പം നടത്തുന്ന സംഭാഷണാവതരണം നാടകത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഏറെ പ്രസക്തമാണ്. ഈ സംഭാഷണമാണ് കഥയെ ക്രമത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ച് വളർത്തിയെടുക്കുന്നതും നിയതമായ രീതിയിൽ സംഘട്ടനങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നതുമെല്ലാം. അതുകൊണ്ടുതന്നെ നാടകത്തിന്റെ ഘടനയെപ്പറ്റിയുള്ള വിശകലനത്തിൽ സംഭാഷണത്തിനുള്ള പ്രസക്തി ഏറെയാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഘടനയെപറ്റിയുള്ള ചർച്ച നാടകത്തിന്റെ കഥാഖ്യാന സ്വഭാവവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണല്ലോ നിൽക്കുന്നത്.

4. അനുകല്പനം: പ്രശ്നങ്ങളും പ്രസക്തിയും

സാഹിത്യത്തിലും കലയിലുമെല്ലാം നടക്കുന്ന അനുകല്പനങ്ങൾ സവിശേഷമായ സർഗ്ഗാത്മക നിർമ്മാണ പ്രവർത്തനങ്ങളാണ്. മാധ്യമം മാറുന്നതനുസരിച്ച് ആഖ്യാനരീതിക്കും സ്വാഭാവികമായിതന്നെ മാറ്റം സംഭവിക്കും. ഒഥെല്ലോയെന്ന നാടകം കളിയാട്ടമെന്ന സിനിമായാകുന്നു. ഇവിടെ പ്രാഥമികമായി സംഭവിക്കുന്നത് നാടകം ചലച്ചിത്രമാകുന്ന അനുകല്പനമാണ്. ഈ അനുകല്പനത്തിന്റെ സ്വാധീനം ഏതെല്ലാം തലങ്ങളെയും അവസ്ഥകളെയും എങ്ങനെയെല്ലാം സ്വാധീനിച്ചിരിക്കുവെന്ന വിലയിരുത്തലാണ് വസ്തുനിഷ്ഠമായ പഠനത്തെ പ്രസക്തമാക്കുന്നത്.

ചലച്ചിത്രത്തിലേയ്ക്കുള്ള അനുകല്പന പഠനങ്ങളിൽ പ്രസക്തിയോടെ ചർച്ചചെയ്യുന്നത് ജ്യോഫി വാഗ്നറുടെ നിർണയമാണ്. വാഗ്നർ അനുകല്പനങ്ങളെ വിവർത്തം (Transposition) ഭാഷ്യം (Commentary) സാദൃശ്യം (Anology) എന്നിങ്ങനെ മൂന്നായിട്ടാണ് നിർണ്ണയിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഒരു മാധ്യമത്തിൽനിന്നും മറ്റൊരു മാധ്യമത്തിലേയ്ക്ക് വസ്തുതകളെ/ആശയത്തെ അതേപടി മാറ്റുന്നതാണ് അല്ലെങ്കിൽ പറിച്ചുനടുന്നതാണ് വിവർത്തനം. മൂലകൃതിയിൽ മാറ്റങ്ങൾവരുത്തി അതിന് അനുയോജ്യമായ ക്രമീകരണം അഥവാ ആവിഷ്കാരം നൽകുന്നതാണ് ഭാഷ്യം. മൂലകൃതിയുടെ ആത്മാവ് അഥവാ ചേതന ചോർന്നുപോകാതെ അതിൽനിന്ന് ഏറെ ഭിന്നമായ മറ്റൊരു കലാസൃഷ്ടി രൂപീകരിക്കുന്നതാണ് സാദൃശ്യം. ഇതിൽ ആദ്യത്തെ രീതിയായ വിവർത്തമാണ് കളിയാട്ടമെന്ന് പ്രഥമ ദർശനത്തിൽതന്നെ മനസ്സിലാക്കാം. ഈ വിവർത്തനത്തിൽ/അനുകല്പനത്തിൽ ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്ന നൈയാമികവും താത്വികവുമായ പ്രശ്നങ്ങൾ ഏറെയാണ്. മൂലകഥയെ ഒരു കാലഘട്ട ത്തിൽനിന്നും മറ്റൊരു കാലഘട്ടത്തിലേയ്ക്കും, ഒരു സംസ്കാരത്തിൽനിന്ന് മറ്റൊരു സംസ്കാരത്തിലേയ്ക്കും, ഒരു അന്തരീക്ഷത്തിൽനിന്ന് മറ്റൊരു കഥാന്തരീക്ഷത്തിലേയ്ക്കും മാറ്റി പ്രതിഷ്ഠിക്കുമ്പോൾ സംഭവിക്കുന്ന

വൈകാരികതലവും ബൗദ്ധിക പശ്ചാത്തലവും ഭിന്ന അനുപാത ത്തിലുള്ളതാണ്. മാധ്യമവ്യത്യാസം അവതരണത്ത മാത്രമല്ല അവതരണാന്തര നിലനിൽപിനെയും ആസ്വാദനപ്രക്രിയയെയും ഭിന്നമായിതന്നെയാണ് സ്വാധീനിക്കുന്നത്. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിൽ വിലയിരുത്തുമ്പോൾ വിശകലനം മാധ്യമത്തിനും കാലത്തിനും അനുസരിച്ചുള്ള മാറ്റം അനിവാര്യതയോടെ ആവശ്യപ്പെടുന്നുണ്ട്.

അനുകല്പന പഠനവേളയിൽ സജീവമായി വിശകലനം ചെയ്യേണ്ട ഘടകങ്ങൾ

- അടിസ്ഥാന കഥ
- പാഠം നിർമ്മിതി
- കഥാപാത്രങ്ങൾ
- പശ്ചാത്തലം
- സാംസ്കാരികാന്തരീക്ഷം
- മുഹൂർത്തങ്ങൾ നിർമ്മിച്ചിരിക്കുന്ന രീതി
- ശരീരഭാഷയും സംഭാഷണവും
- ദൃശ്യശബ്ദ സൂചനകൾ
- അവതരണരീതി

അടിസ്ഥാന കഥ

പതിനാറാം നൂറ്റാണ്ടിലെ രാജഭരണത്തിന്റെയും ഇംഗ്ലണ്ടിലെ ജീവിതാവസ്ഥയുടെയും പശ്ചാത്തലത്തിൽ നടക്കുന്ന കഥയെ കേരളത്തിലെ ശ്രദ്ധേയമായ തെയ്യാവതരണത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തി ലേയ്ക്ക് മാറ്റി പ്രതിഷ്ഠിച്ചു. ഈ മാറ്റിപ്രതിഷ്ഠ കഥയുടെ അവതരണ സ്വഭാവത്തിന് ശ്രദ്ധേയമായ പരിവർത്തനംതന്നെയാണ് സൃഷ്ടിച്ചത്. നാടകത്തിലെ മർമ്മപ്രധാനമായ സംഭവങ്ങളെയും മുഹൂർത്തങ്ങളെയും അതേക്രമത്തിൽതന്നെ ഇനിയൊരനുപാതത്തിൽ ചലച്ചിത്രത്തിലും വ്യന്യസിച്ചിരിക്കുന്നു. മനുഷ്യബന്ധങ്ങളിൽ തെറ്റിധാരണയുടെ ഫലമായി വിള്ളലുകൾ വീഴുന്നതും തുടർന്ന് സംഭവിക്കുന്ന ദുരന്തവുമാണ് അനിവാര്യമായ സ്വാഭാവികയുക്തിയൊടെ കഥയിൽ ക്രമീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

പാഠനിർമ്മിതി

നാടകപാഠത്തിൽനിന്നുമാണ് സിനിമയുടെ അടിസ്ഥാന രൂപരേഖയായ തിരക്കഥ രൂപീകരിക്കുന്നത്. ലിഖിതഭാഷയിലൂടെ ആഖ്യാനിക്കുന്ന ഈ രൂപങ്ങൾക്ക് കൃത്യമായ മാധ്യമീകരണ വിനിമയ സ്വഭാവമാണുള്ളത്. നാടകത്തിൽ രംഗങ്ങൾ തിരിച്ചാണ് കഥാഖ്യാനം സാധ്യമാക്കുന്നത്. രംഗവേദിയുടെ സാധ്യതകളും പരിമിതികളുമെല്ലാം

ഈ പാഠനിർമ്മിതിയെ സ്വാധീനിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളാണ്. സീനുകൾ തിരിച്ചാണ് തിരക്കഥയുടെ രൂപഘടന രൂപീകരിക്കുന്നത്. വിപുലമായ സ്ഥലനിർണ്ണയം സമയത്തിന്റെ വിനിയോഗസാധ്യത പശ്ചാത്തല ത്തിന്റെ വ്യാപ്തി തുടങ്ങിയവയെല്ലാം തിരക്കഥാരൂ പീകരണത്തിൽ സാധ്യതകകൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളാണ്. നാടകത്തിന്റെ ഭാഷയും ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഭാഷയും ഭിന്നമാണല്ലോ. ഈ ഭാഷാരൂപീകരണത്തെ സഹായിക്കുന്ന രീതിയിലാണ് കലാരൂപങ്ങളുടെ പാഠനിർമ്മിതി. ആത്യന്തിക വിശകലനത്തിൽ ആശയത്തെ അഥവാ കഥയെ മാധ്യമത്തിനനുസരിച്ചുള്ള പാഠത്തിലേയ്ക്ക് വിന്യസിക്കുവാൻ അതാതിന്റേതായ ആഖ്യാനരീതിയും വ്യാകരണസ്വഭാവമുമാണുള്ളത്. അനുകല്പന പ്രക്രിയയിൽ നാടകവും ചലച്ചിത്രപാഠമാകുന്നത് ആശയാഖ്യാന രൂപാന്തരത്തിന്റെ ശ്രദ്ധേയമായ ഒരു ഘട്ടമാണ്.

കഥാപാത്രങ്ങൾ

നാടകത്തിലെയും സിനിമയിലേയും കഥയുടെ ആഖ്യാതക്കാർ കഥാപാത്രങ്ങളാണ്. നാടകത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ ജീവനും ബുദ്ധിയുമെല്ലാമുള്ള യഥാർത്ഥ വ്യക്തികൾതന്നെയാണ്. എന്നാൽ സിനിമയിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ ജീവനും ബുദ്ധിയുമെല്ലാമുള്ള മനുഷ്യരുടെ പ്രതിരൂപങ്ങളാണ്. നാടകത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ രംഗവേദിയിൽ പ്രേക്ഷകരുടെ പ്രതികരണങ്ങൾ ആരാഞ്ഞ് അഭിനയാദി പ്രകടനങ്ങൾ നടത്തുമ്പോൾ സിനിമയിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ പ്രതിരൂപങ്ങളായി തിരശീലയിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കപ്പെടുകയാണ്.

ഒഥെല്ലോയെന്ന നാടകത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അസ്തിത്വ ത്തിൽനിന്നും ഭിന്നമായ അസ്തിത്വമാണ് കളിയാട്ടമെന്ന സിനിമയിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കുള്ളത്. പേര്, രൂപം, സ്വഭാവം, അഭിനയം, തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ഇരുമാധ്യമങ്ങളിലെയും കഥാപാത്രങ്ങൾ ആവശ്യപ്പെടുന്നത് ഭിന്നരീതിയിലാണ്. നാടകത്തിലെ കേന്ദ്രകഥാപാ ത്രമായ ഒഥെല്ലോയുടെ സ്ഥാനത്ത് സിനിമയിൽ പെരുമലയരയനും ഡെസ്ഡിമോണയുടെ സ്ഥാനത്ത് താമരയും ഇയാഗോയുടെ സ്ഥാനത്ത് കോമാളിക്കോലം കെട്ടുന്ന പനിയനും റോഡറിഗോയ്ക്കു പകരം ഉണ്ണിതതസുരാനും എമിലിയായ്ക്കു പകരം ചീരമ്മയും കാസ്യോയ്ക്കു പകരമായി കാന്തരുമെല്ലാം വരുമ്പോൾതന്നെ കഥാപാത്രസ്വഭാവം ആവശ്യമായ മാറ്റം ആവശ്യപ്പെടുന്നുണ്ട്. അനുകല്പന പ്രക്രിയയിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കു സംഭവിക്കുന്ന ഈ മാറ്റങ്ങൾ ശ്രദ്ധേയവും സവിശേഷവുമായ രീതിയിൽ വിലമതിക്കേണ്ടതുമാണ്.

പശ്ചാത്തലം

പശ്ചാത്തലത്തെ അവതരിപ്പിക്കാൻ നാടകത്തിനും സിനിമയ്ക്കും അതാതിന്റേതായ രീതികളാണുള്ളത്. കഥയിലുള്ള പശ്ചാത്തലത്തെ ക്രമീകരിച്ച് കഥയാവിഷ്കരിക്കുന്ന രംഗവേദിയിലേയ്ക്ക് നാടകത്തിനെ കൊണ്ടുവരേണ്ടതുണ്ട്. സിനിമയ്ക്ക് വിവിധ പശ്ചാത്തലങ്ങളിലൂടെ സഞ്ചരിച്ച് കഥയെ സജീവവും ചലനാത്മകവുമായി ആവിഷ്കരിക്കാൻ അതിന്റേതായ രീതികളുണ്ട്. ഒഥെല്ലോയെയും കളിയാട്ടത്തെയും അനുകല്പനപ്രക്രിയയുടെ രീതിശാസ്ത്രത്തിനനുസരിച്ച് വിലയിരുത്തുമ്പോൾ ഒഥെല്ലോയിലെ കഥനടക്കുന്ന സ്ഥലവും പശ്ചാത്തലാവതരണത്തിൽ പ്രസക്തമാണ്. ഇംഗ്ലണ്ടിലെ വെനിസ്, സൈപ്രസ് തുടങ്ങിയ സ്ഥലങ്ങളെയും കൊട്ടാരവുമെല്ലാമാണ് ഇവിടെ പശ്ചാത്തലമായി വരുന്നത്.

കേരളത്തിലെ തെയ്യാവതരണവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട സ്ഥലങ്ങളും പ്രദേശവുമെല്ലാമാണ് കളിയാട്ടത്തിന്റെ പ്രധാന പശ്ചാത്തലം. സ്ഥലവും കാലവും മലയാളികൾക്ക് ഉൾക്കൊള്ളാൻ കഴിയുന്ന രീതിയിലുമാണ് വിന്യസിച്ചിരിക്കുന്നത്. സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പശ്ചാത്തലത്തിനും പശ്ചാത്തലത്തിലെ ദൃശ്യാവതരണങ്ങൾക്കും പകർന്നുനൽകുവാൻ കഴിയുന്ന അർത്ഥം കാഴ്ചക്കാരനെ നിമഗ്നമാക്കാനും യഥാർത്ഥ്യപ്രതീതിയോടെ വസ്തുതകൾ അവതരിപ്പിക്കാനും നിയതമായ പശ്ചാത്തലാവതരണത്തിന് കഴിയുന്നു.

സാംസ്കാരികാന്തരീക്ഷം

വിപുലമായ അർത്ഥത്തെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്ന പദമാണ് സംസ്കാരമെന്നത്. നാടകത്തിന്റെ സംസ്കാരം ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സംസ്കാരം എന്നീ അവസ്ഥകളെപറ്റിതന്നെ പ്രഥമീകമായി വിശകലനം ചെയ്യേണ്ടതുണ്ട്. ഒഥെല്ലോയെന്ന നാടകം ഇംഗ്ലണ്ടിലിറങ്ങിയ കാലത്ത് നാടകം അവിടുത്തെ ഏറ്റവും പ്രബലമായ അവതരണകല തന്നെയായിരുന്നു. ചലച്ചിത്രം പ്രബലമായ ജനപ്രിയകലയായും വ്യവസായമായും വളർന്നുകഴിഞ്ഞപ്പോൾ അനുയോജ്യമായ കഥകൾ തേടിയുള്ള അന്വേഷണമാണ് മികച്ച സാഹിത്യകൃതികളും നാടകമുൾപ്പെടെയുള്ള കലാരൂപങ്ങളും ഈ മാധ്യമത്തിലേയ്ക്ക് അനുകല്പനക്ക് വിധേയമാക്കിയത്.

ഭാഷകൾ കാലാനുസൃതമായ മാറ്റത്തിനു വിധേയമാണ്. പതിനാറാം നൂറ്റാണ്ടിൽ ഇംഗ്ലണ്ടിൽ സജീവമായിരുന്ന ഇംഗ്ലീഷ്ഭാഷയിലാണ് ഒഥെല്ലോ രചിച്ചത്. തുടർന്ന് മലയാളം ഉൾപ്പെടെയുള്ള നിരവധി ഭാഷകളിലേയ്ക്ക് ആ നാടകം വിവർത്തനം ചെയ്യപ്പെട്ടു. കളിയാട്ടമെന്ന സിനിമയിലെ ഭാഷ ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ അന്ത്യപാദത്തിലെ മലയാളമാണ്. കഥാപാത്രങ്ങൾ ശരീരംകൊണ്ടും പേരുകൊണ്ടും

പ്രവൃത്തികൾകൊണ്ടും മലയാളത്തിലേതാകുമ്പോൾ സവിശേഷമായ ഇവിടുത്തെ സംസ്കാരമാണ് അവർ പിന്തുടരുന്നത്. വസ്ത്രധാരണം, ആചാരവിശ്വാസങ്ങൾ, സംഭാഷണരീതി, ബന്ധപ്പെടുന്ന അവസ്ഥകൾ തുടങ്ങിയവയല്ലാം സംസ്കാരത്തെപറ്റിയുള്ള വിശകലനത്തിൽ പ്രസക്തമാണ്. ഒരു കലാരൂപം മറ്റൊരു ഭാഷയിലേക്ക് ഇനിയൊരു കലാരൂപമായി പരിവർത്തനപ്പെടുമ്പോൾ സാംസ്കാരികമായ പരിവർത്തനവും അനിവാര്യതയോടെ സംഭവിക്കുന്നു.

മുഹൂർത്തങ്ങൾ നിർമ്മിക്കുന്ന രീതി

കഥകൾ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ നാടകത്തിനും സിനിമയ്ക്കും അതാതിന്റേതായ രീതികളാണല്ലോ ഉള്ളത്. വാസ്തവത്തിൽ ഈ രീതിക്കനുസരിച്ചാണ് നാടകവും സിനിമയും യഥാക്രമം നാടകീയവും ചലച്ചിത്രാത്മകവുമായ മുഹൂർത്തങ്ങൾ നിർമ്മിക്കുന്നത്. നായകനും നായികയും തമ്മിലുള്ള പ്രണയവും, വിവാഹവും അവരുടെ ജീവിതവുമായി ബന്ധപ്പെടുന്ന ഇതര കഥാപാത്രങ്ങൾ, അവരെത്തമ്മിൽ വേർപിരിയിക്കുവാൻ വേണ്ടി ചതിയനും നീചനുമായ പ്രതിനായകൻ നടത്തുന്ന ഗൂഢാലോചനകൾ, പ്രതിനായകന്റെ പത്നി നടത്തുന്ന വെളിപ്പെടുത്തലുകൾ, നായികയെ ദാരുണമായി കൊല്ലുന്ന നായകന്റെ മാനസികവിഹ്വലതയും തുടർന്നുള്ള ആത്മഹത്യയുമെല്ലാം ഒഥെല്ലോയിലും കളിയാട്ടത്തിലും അവതരിപ്പിക്കുന്നത് കലാമാധ്യമത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ചാണ്.

രംഗവേദിക്ക് പുറത്തേയ്ക്കുകടന്ന് വസ്തുതകൾ അവതരിപ്പിച്ചു കാണിക്കാൻ ചലച്ചിത്രത്തിനു കഴിയുന്നതുകൊണ്ടുതന്നെ നിർണ്ണായകമായ മുഹൂർത്തങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കാൻ വൈവിധ്യമുള്ള സ്ഥലവും അന്തരീക്ഷവും ആവശ്യാനുസരണം സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ട്. ഇവിടെ ദൃശ്യാവതരണത്തിന് കൈവരുന്ന പ്രസക്തി ഏറെയാണ്. നാടകത്തിലെ മുഹൂർത്തങ്ങൾ രംഗവേദിയിൽവച്ച് സംഭാഷണത്തിലൂടെയാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് അവതരിപ്പിക്കേണ്ടത്. നാടകത്തിലെ അഭിനയ രീതികളും ചലച്ചിത്രത്തിലെ അഭിനയ രീതികളും ഭിന്നമായതുകൊണ്ടുതന്നെ മുഹൂർത്തങ്ങളുടെ നിർമ്മിതിയിൽ മാധ്യമത്തിനനുസരിച്ചുള്ള അഭിനയവ്യത്യാസവും അനുവാര്യതയോടെ സംഭവിക്കുന്നുണ്ട്. അനുകല്പന വിശകലനവേളയിൽ മാധ്യമത്തിന്റെ വ്യത്യാസത്തിനും സ്വഭാവത്തിനുമനുസരിച്ച് മുഹൂർത്തങ്ങളുടെ നിർമ്മിതിയിൽ സംഭവിക്കുന്ന മാറ്റങ്ങളും വിലമതിക്കേണ്ടതാണ്.

ശരീരഭാഷയും സംഭാഷണവും

നാടകത്തിലെയും സിനിമയിലെയും കഥയുടെ അവതാരകർ കഥാപാത്രങ്ങളാണല്ലോ. അതുകൊണ്ടുതന്നെ അവരുടെ ശരീരത്തിന്റെ

രൂപത്തിനും ഭാവത്തിനും പ്രകടനത്തിനുമെല്ലാം പ്രസക്തി ഏറെയാണ്. നാടകത്തെ സംബന്ധിച്ച് കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ശരീരഭാഷ മൂർത്തമാകുന്നത് രംഗവേദിയിലെ അവതരണ സമയത്താണ്. ഒരു നാടകംതന്നെ വിവിധ സ്ഥലങ്ങളിൽ പലപ്രാവശ്യമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ഭിന്നവ്യക്തികളാണ്. ഒഥെല്ലൊയെന്ന നാടകം നൂറ്റാണ്ടുകളായി അവതരിപ്പിച്ച് തീർത്തത് ഏത്രയെത്ര അഭിനേതാക്കളാണ്. അഭിനേതാക്കൾ മാറുന്നതിനനുസരിച്ച് കഥാപാത്രത്തിന്റെ രൂപത്തിന്/ശരീരത്തിന് മാറ്റം സംഭവിക്കുന്നു. ഈ മാറ്റം തുടർന്നുള്ള ഭാഷാവതരണത്തെ ശക്തമായി സ്വാധീനിക്കുന്ന ഘടകമാണ്.

നാടകം രംഗവേദിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾതന്നെ കഥാപാത്രമായി രൂപാന്തരപ്പെടുന്നവർ അവസരത്തിനനുസരിച്ച് സംഭാഷണം പറയുകയാണ്. യഥാർത്ഥത്തിലിവിടെ പ്രേക്ഷകരെ വസ്തുതകൾ ബോധ്യപ്പെടുത്തുവാൻ കഴിയുന്ന രീതിയിലാണ് സംഭാഷണാവതരണം നടത്തുന്നത്. ഇനി ചലച്ചിത്രത്തിലേയ്ക്കുവരിക. ഒരു സിനിമയ്ക്ക് നിശ്ചിതമായ കഥാപാത്രങ്ങളാണുള്ളത്. കളിയാട്ടത്തിൽ പെരുമലയനായി വേഷംകെട്ടിയ സുരേഷ്ഗോപിയും തമാശയായി അഭിനയിച്ച മജ്ഞുവാര്യരും പനിയന് രൂപഭാവങ്ങൾ പകർന്ന ലാലും കാന്തനെ ആകർഷകമാക്കിയ ബിജുമേനോനും ചീരമ്മയെ അവതരിപ്പിച്ച ബിന്ദുപണിക്കരും ആ സിനിമയുള്ളിടത്തോളം കാലം നിലനിൽക്കുന്നവരാണ്. ഇവരുടെ വ്യവഹാരങ്ങളും അതിനെ പൂർത്തീകരിക്കുന്ന സംഭാഷണങ്ങളും ചലച്ചിത്രമെന്ന മാധ്യമത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ചുള്ളതാണ്.

ദൃശ്യശബ്ദ സൂചനകൾ

നാടകവും സിനിമയും കഥാവതരണം നിർവ്വഹിക്കുന്നത് കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ ദൃശ്യാത്മകമായിട്ടാണ്. നാടകാവതരണത്തിൽ രംഗവേദിയും അതിലെ കഥാപാത്രങ്ങളുമാണ് ദൃശ്യാവതരണത്തിന് ഹേതുവാകുന്നത്. എന്നാൽ ചലച്ചിത്രത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കൊപ്പംതന്നെ പശ്ചാത്തലവും പശ്ചാത്തല ദൃശ്യങ്ങളും സവിശേഷമായ ചലനത്തൊടെ കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ ഭാഗമാകുന്നുണ്ട്. തിരശീലയിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾ തന്നെ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത് നിയതമായ ഓരോ വീഷണ ദിശകളിലൂടെയാണ്. ക്യാമറയുടെ ചലനവും പശ്ചാത്തലത്തിന്റെ വൈവിധ്യവും ദൃശ്യാവതരണത്തിന് സവിശേഷമായ സൗന്ദര്യവും ആഴവും ചലച്ചിത്രത്തിനു നൽകുന്നുണ്ട്. താവ്രമായ കഥാമൂഹൂർത്തങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ അതിനെ ന്യായികരിക്കുന്ന അല്ലെങ്കിൽ ശക്തിപ്പെടുത്തുന്ന ചലനാത്മക ദൃശ്യങ്ങൾ ചലച്ചിത്രത്തിൽ മർമ്മപ്രധാനമാണ്.

താമരയുടെ പാതിവ്രത്യത്തെപ്പറ്റി സംശയിക്കുന്ന പെരുമലയന്റെ സംഘർഷം അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ വിവിധ തെയ്യങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നതും ഒരു ഘട്ടത്തിൽ ഒരു തെയ്യം കിഴിക്കാംതൂക്കായ പാറക്കെട്ടിലൂടെ താഴെയ്ക്ക് പതിക്കുന്നതുമെല്ലാം ദൃശ്യാവതരണത്തിന്റെ സാധ്യതയും ശക്തിയുമാണ് സാഹചര്യാനുസരണം കാണിച്ചുതരുന്നത്. വിവാഹശേഷം പെരുമലയനും താമരയും വസിക്കുന്ന സ്ഥലവും അവർ കാണുന്ന പ്രദേശങ്ങളും മനോഹാരിതകൊണ്ട് കാല്പനീകമായ അന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ട്. തെയ്യാവതരണവും അതിന്റെ തിക്ഷ്ണതയും ചലച്ചിത്രത്തെ നിയതമായ രീതിയിൽ സംഘർഷത്തോടെ വളർത്തിയെടുക്കുന്നതിൽ നിർണ്ണായക പ്രാധാന്യത്തോടെ വഹിക്കുന്നത്.

ശബ്ദംകൊണ്ട് ആശയവിനിമയം നടത്തുന്നതിലെ പ്രധാനഘടക മാണ് സംഭാഷണം. നാടകത്ത സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം സംഭാഷണ ത്തിന്റെ പ്രാധാന്യവും പ്രസക്തിയും ഏറെയാണ്. നാടകത്തിൽ സംഭാഷണത്തിലൂടെ പറയുന്ന പലകാര്യങ്ങളും ചലച്ചിത്രത്തിലൂടെ അനായാസേന ദൃശ്യവത്കരിച്ച് അവതരിപ്പിക്കാൻ കഴിയും. ചലച്ചിത്രത്തിലെ പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തിനും അന്തരീക്ഷസൃഷ്ടിയിൽ സവിശേഷമായ പ്രസക്തിയാണുള്ളത്. അതുപോലെ ചലച്ചിത്രത്തിലെ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളെയും സീനുകളെയും തുടർച്ചയോടെ അവതരിപ്പിക്കാൻ പശ്ചാത്തല സംഗീതത്തിന് കഴിയുന്നു. നാടകത്തിലെ പശ്ചാത്തല സംഗീതം രംഗവേദിയിലെ കഥാപാത്രത്തിന്റെ അഭിനയത്തെയും പ്രകടനത്തേയും സമന്വയിപ്പിക്കുന്ന രീതിയിലാണ് ക്രമീകരിക്കുന്നത്. അനുകല്പനവേളയിൽ മാധ്യമത്തിനനുസരിച്ചുള്ള പരിവർത്തനമാണ് ദൃശ്യസൂചനകളും ശബ്ദവിന്യാസവും ആവശ്യപ്പെടുന്നത്.

അവതരണരീതി

നാടകവും സിനിമയും പൊതുവെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് കഥകളാണ്. കഥയെ മാധ്യമീകരിക്കുന്നതിന്റെ രീതിയാണ് ഇവയെ നിയതവ്യ ക്തിത്വമുള്ള കലാരൂപങ്ങളാക്കുന്നത്. നാടകപാഠത്തെ അഭിനേതാക്കൾ യുക്തിപൂർവ്വം രംഗവേദിയിൽ നിന്ന് പ്രേക്ഷകരുടെ മനോഗതമറി ഞ്ഞുള്ള അവതരണത്തിലൂടെയാണ് മൂർത്ത വത്കരിച്ച് നാടകകലയാ ക്കുന്നത്. ചലച്ചിത്രത്തിന്റ അവതരണത്തിന് സാങ്കേതികതയുടെ പിൻബല മുള്ളതുകൊണ്ട് മറ്റ് പല ഘടകങ്ങളെയും ചലച്ചിത്രമാധ്യമ ത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് സമന്വയിപ്പിച്ച് അവതരി പ്പിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഒരു തിരക്കഥ. ആ തിരക്കഥയെ യുക്തിപൂവ്വം സംവിധാനം നിർവ്വഹിക്കാൻ കാഴിയുന്ന സംവി ധായകൻ. കഥാപാത്രങ്ങളായി വേഷംകെട്ടി അഭിനയിക്കുന്ന നടീനടന്മാർ.

ക്യാമറയുടെ പ്രവർത്തനം, ക്യാമറാമാന്റെ ഭാവവും സർഗ്ഗാത്മകതയും എഡിറ്റിംങിന്റെ രീതി, എഡിറ്ററുടെ മനസ്സും മനോഭാവവും തുടങ്ങിയുള്ള ഏറെ ഘടകങ്ങൾ ചലച്ചിത്രാവതരണത്തെ സ്വാധീനിക്കുന്നവയാണ്. അവസാനമായി ചലച്ചിത്രം പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന തീയേറ്ററിന്റെയും തിരശീലയുടെയും സ്വഭാവംവരെ ചലച്ചിത്രാവതരണത്ത ശക്തമായി സ്വാധീനിക്കുന്നുണ്ട്. രംഗവേദിയിലെ അവതരണരൂപത്തെയാണ് മാറ്റി ചലച്ചിത്രത്തിലെ അവതരണമാക്കിമാറ്റേണ്ടത്. നിയതമായ ഒരു അനുവർത്തനപഠനത്തിൽ മാധ്യമത്തിനനുസരിച്ചുള്ള ഈ അവതരണ വ്യത്യാസത്തെക്കൂടി വിശകല നവിധേയമാക്കേണ്ടതുണ്ട്.

മൂലകൃതിയുടെ അടിസ്ഥാന സ്വഭാവം അസ്തിത്വം വ്യക്തിത്വം തുടങ്ങിയവയെപറ്റിയുള്ള വിലയിരുത്തലിന് അനുകല്പനത്തിൽ പ്രസക്തിയില്ല. അനുകല്പിച്ചെടുത്ത കൃതിയുടെ മൂല്യം, പ്രസക്തി, മാധ്യമീകരണസ്വഭാവം, സൗന്ദര്യം തുടങ്ങിയവയാണ് വസ്തുനിഷ്ഠമായ വിലയിരുത്തലിൽ പ്രസക്തമായിവരുന്നത്. നാടകം സിനിമയാകുമ്പോൾ നാടകത്തിൽ പറഞ്ഞകാര്യങ്ങൾ സിനിമയിൽ പകർത്തിയില്ലെന്നു പറയുന്നതിൽ അടിസ്ഥാനമില്ല. മറിച്ച് സിനിമയെ സൗന്ദര്യമുള്ളതും കലാമൂല്യമുള്ളതുമാക്കി തീർക്കുവാൻ എന്തെല്ലാം ചെയ്തെന്നതിനാണ് പ്രസക്തി. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിൽ നിന്നും വിലയിരുത്തുമ്പോൾ ഒഥെല്ലോയുടെ അനുകല്പനമായ കളിയാട്ടം ശ്രദ്ധേയമായ മികവാണ് പുലർത്തുന്നത്.

5. അനുകല്പനത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മരാഷ്ട്രീയം

സൈദ്ധിക വിശകലനമെന്നനിലയിൽ അനുകല്പനത്തെ സമീപിച്ചുകഴിയുമ്പോൾ അതിലടങ്ങിയിരിക്കുന്ന വസ്തുതകൾക്ക് ബഹുമുഖ രാഷ്ട്രീയമാണുള്ളത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ കലാരൂപീകരണ തന്ത്രത്തിന് ഭിന്നരീതികളാണുള്ളത്. ഇതിൽ മാധ്യമത്തിനനുസരിച്ചുള്ള തന്ത്രവും വൈയക്തിക പ്രതിഭയ്ക്കനുസരിച്ചുള്ള തന്ത്രവുമെല്ലാമുണ്ട്. നാടകവും സിനിമയും മാധ്യമീകരിച്ചവതരിപ്പിക്കുന്നത് കഥയെയാണല്ലോ. ഒരു കഥതന്നെ എത്രയോരീതിയിൽ പറയാൻ കഴിയും. ഒരു നാടകത്തെ ഒന്നിലധികം പ്രതിഭകൾ ചലച്ചിത്രത്തിലേയ്ക്ക് അനുകല്പനം നടത്തിയാൽ ആ സിനിമകൾക്കെല്ലാം ഭിന്നമായ അസ്തിത്വമായിരിക്കും.

അവതരണത്തിലും ആസ്വാദനത്തിലും സംഘസ്വഭാവം പുലർത്തുന്ന കലാരൂപങ്ങളാണല്ലോ നാടകവും സിനിമയും. അതുകൊണ്ടുതന്നെ അവതരണത്തിൽ സംഘം ചേരുന്നവരുടെയും ആസ്വാദനത്തിൽ സംഘം ചേരുന്നവരുടെയും മനോഭാവങ്ങളും അവസ്ഥകളും ആരായേണ്ടതുണ്ട്. വൈയക്തികാനുഭവങ്ങളെയും ഭാവനയേയും ക്രമികരിച്ച് കഥയാക്കി, ആ കഥയെ മാധ്യമീകരിക്കുന്ന ദൗത്യമാണ് നാടകവും ചലച്ചിത്രവുംപോലെയുള്ള അവതരണകലകളിലൂടെ സാധ്യമാകുന്നത്. ഈ കലാരൂപങ്ങളുടെ രൂപീകരണം അഥവാ നിർമ്മിതി ആത്മാവിഷ്കാരത്തിനൊപ്പം പ്രേക്ഷകരെ ആകർഷിക്കുകയെന്നതുകൂടിയാണ്. രചയിതാവ് ആവിഷ്കരിക്കുന്ന നാടകപാഠത്തെ സംവിധായകന്റെ നിർദ്ദേശത്തോടെ അഭിനേതാക്കൾ സംഘംചേർന്ന് രംഗവേദിയിൽ വിശ്വസനീയതയോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിലാണ് നാടകത്തിന്റെ പ്രസക്തി. ഒന്നിലധികം വ്യക്തികളുടെ ഭാവന, സർഗ്ഗാത്മകത, പരിശ്രമം തുടങ്ങിയവ ഓരോ അനുപാതത്തിൽ ഈ പ്രക്രിയയിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. നാടകം സിനിമയാക്കുമ്പോൾ ഈ മുന്നവസ്ഥകളെയെല്ലാം അറിഞ്ഞ് പ്രയോജനപ്പെടുത്തിവേണം ചലച്ചിത്രകാരന് അനുകല്പനം നടത്തുവാൻ. വൈയക്തികാനുഭവത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മരാഷ്ട്രീയം വിലയിരുത്തുവാനായി ഇവിടെ നിർണ്ണയവിധേയമാക്കുന്ന ഘടകങ്ങൾ:

ഭാവനാവിലാസം
സർഗ്ഗാത്മകത
യുക്തിബോധം
ലോകജ്ഞാനം
കാലബോധവും സമയനിർണ്ണയവും
രചനാവൈഭവവും അവതരണസൗന്ദര്യവും

ഈ ഘടകങ്ങൾ രചനാവേളയിലും അനുകല്പനപ്രക്രിയയിലും ഇടപെടുന്നതിന്റെ തോത് വ്യക്ത്യാധിഷ്ഠിതമാണ്. ഇവയെപറ്റിയുള്ള സാമാന്യവിശകലനം ബൗദ്ധികപശ്ചാത്തലത്തിലേയ്ക്ക് കടന്ന് അനുകല്പനത്തെ വിശകലനവിധേയമാക്കുവാൻ ഉപകരിക്കും.

ഭാവനാവിലാസം

മനുഷ്യബുദ്ധിയുടെ സവിശേഷമായ പ്രവർത്തനമാണ് ഭാവനാവിലാസത്തിന് ആസ്പദം. കഴിഞ്ഞ കാലത്തെ ഔചിത്യപൂർവ്വം ഓർത്തുവയ്ക്കുവാനും വർത്തമാനകാലത്തെ യുക്തവും കൃത്യവുമായി ഗ്രഹിക്കുവാനും ഭാവിയിലേക്ക് കടന്നുചെന്ന് വസ്തുതകൾ കാണുവാനുമുള്ള കഴിവ് ഇതിനുണ്ട്. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിൽ നിന്നുവേണം ഭാവനയെപറ്റി വിലയിരുത്തുവാൻ. ഭാവനയ്ക്കുതന്ന പലപ്രവർത്തന മേഖലകളുണ്ട്. ജീവിതാവസ്ഥയും മനോഭാവവും ആഗ്രഹവുമെല്ലാം അനുസരിച്ചാണ് ഭാവനാവിലാസം പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. കലാനിർമ്മിതിക്ക് ആസ്പദമായ ഭാവനയാണ് ഇവിടെ പ്രസക്തമായിട്ടുള്ളത്. നാടകം, സിനിമ എന്നീ കലകളിലൂടെ ആഖ്യാനിക്കുന്നത് മനുഷ്യജീവിത വ്യവഹാരങ്ങളുടെ സവിശേഷമായ അന്തരീക്ഷമാണ്.

നാടക രചയിതാവിന്റെയും നാടക സംവിധായകന്റെയും നാടകത്തിലെ അഭിനേതാക്കളുടെയും ഭാവന ഒരു നാടകത്തിന്റെ രൂപീകരണത്തിൽ ഭിന്ന അനുപാതത്തിലാണല്ലോ പ്രവർത്തിക്കുന്ന്. എന്നാൽ ഈ ഭാവനാവിലാസങ്ങളുടെയെല്ലാം സമന്വയിച്ച അവസ്ഥയാണ് ഒരു നാടകത്തിന് നിയതമായ രൂപവും സൗന്ദര്യവും പ്രസക്തിയും നൽകുന്നത്. നാടകത്തെ സിനിമയായി അനുകല്പിക്കുമ്പോൾ ഈ സവിശേഷമായ അന്തരീക്ഷങ്ങളെപറ്റി അതിന്റെ സൃഷ്ടികർത്താക്കൾ പ്രാഥമികമായിതന്നെ മനസ്സിലാക്കുന്നു. ഒഥെല്ലോയെന്ന നാടകം കലാ മാധ്യമമെന്ന നിലയിലും ആസ്വാദന മാധ്യമമെന്ന നിലയിലും ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടുകയും ഇന്നത നിലവാരം പുലർത്തുകയും ചെയ്തതിന്റെ പിൻബലത്തിൽ നിന്നുമാണ് കളിയാട്ടമെന്ന സിനിമയാക്കി മാറ്റിയത്. യഥാർത്ഥത്തിലിവിടെ നാടകരൂപത്തിലും അതിന്റെ നിർമ്മിതിയിലും അവതരണത്തിലും ഭാഗഭാക്കായവരുടെയും ഭാവനാവിലാസത്തിനുമേൽ ചലച്ചിത്രമാധ്യമത്തിന്റെ ഭാഷയ്ക്കനുസരിച്ചുള്ള ഭാവനപ്രവർത്തിപ്പിക്കുകയാണ്

പ്രാഥമികമായി ചെയ്തത്. ചലച്ചിത്രമായി നാടകത്തെ പരിവർത്ത നപ്പെടുത്തുന്നതിനൊപ്പം കഥാഖ്യാനത്തെയും കഥാപാത്രങ്ങളെയും അഭിനയ രീതികളെയും സംഭാഷണത്തെയും മുഹൂർത്ത നിർമ്മിതിയെ യുമെല്ലാം മാധ്യമത്തിനനുസരിച്ചുള്ള മാറ്റത്തിനുവിധേയമാക്കേണ്ടതുണ്ട്. നാടകം കണ്ട് ആസ്വദിക്കുന്ന പ്രേക്ഷകന്റെ മനസ്സല്ല ചലച്ചിത്രം ആസ്വദിക്കുന്ന പ്രേക്ഷകനുള്ളത്. ഇവരെയും തൃപ്തിപ്പെടുത്തുവാനുള്ള ഘടകങ്ങൾ ആരായേണ്ടതുണ്ട്. ഇവിടെയാണ് ചലച്ചിത്ര നിർമ്മിതിയിൽ ഏർപ്പെടുന്നവരുടെ ഭാവന നാടകത്തിനുമേൽ സജീവമായി പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് അനുകല്പനത്തിൽ ഏർപ്പെടുന്നവരുടെ ഭാവനാവിലാസവും ആ പ്രക്രിയയ്ക്കനുസരിച്ച് പരിവർത്തിക്കുവാനും പ്രവർത്തന വിധേയമാക്കുവാനും.

സർഗ്ഗാത്മകത

സൃഷ്ടിപരമായ എല്ലാ പ്രർത്തനങ്ങൾക്കും സർഗ്ഗാത്മകത ആവശ്യമാണ്. ഇല്ലാത്തത് ഉണ്ടാക്കുവാനും ഉള്ളതിനെ പുനർസൃ ഷ്ടിക്കുവാനും ഒന്നിനെ മറ്റൊന്നാക്കി മാറ്റി ക്രമീകരിക്കുവാനുമെല്ലാം നിയതമായ സർഗ്ഗാത്മകത ആവശ്യമാണ്. നാടകവും ചലച്ചിത്രവും അതിന്റെ രൂപീകരണത്തിന്റെ പല ഘട്ടങ്ങളിലും പല അനുപാതങ്ങ ളിലുമുള്ള സർഗ്ഗാത്മകത സജീവമായിതന്നെ ആവശ്യപ്പെടുന്നുണ്ട്. നാടകപാഠത്തിന്റെ രചനയ്ക്ക് ലിഖിതാഖ്യാനവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടു നിൽക്കുന്ന മാധ്യമീകരണ പിൻബലമുള്ള സർഗ്ഗാത്മകതയാണ് ആവശ്യം. നാടകപാഠത്തെ രംഗവേദിയിൽ കഥാപാത്രങ്ങളിലുടെ പ്രകടനകലയായി അവതരിപ്പിക്കാനും സർഗ്ഗാത്മകത ആവശ്യമാണ്. ഇവിടെ അഭിനേതാക്കൾ കഥാപാത്രമായി പരിവർത്തനപ്പെട്ടതിനുശേഷം ശരീരംകൊണ്ടും ബുദ്ധികൊണ്ടും നടത്തുന്ന വൈകാരികതയുള്ള പ്രവർത്തനങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കുകയും നിയന്ത്രിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന സർഗ്ഗാത്മകതയ്ക്കാണ് പ്രസക്തി. ഇതുപോലെതന്നെ തിരക്കഥാരചയി താവിനും സംവിധായകനും ചലച്ചിത്രത്തിൽ അഭിനയിക്കുന്നവർക്കും വസ്തുതകൾ രേഖപ്പെടുത്തുന്ന ക്യാമറാമാനും വസ്തുതകളെ ക്രമീകരിക്കുന്ന എഡിറ്ററിനുമെല്ലാം അവരുടെ പ്രവർത്തനവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട സർഗ്ഗാത്മകത ആവശ്യമാണ്.

നാടകം ചലച്ചിത്രമാക്കുന്ന അനുകല്പന പ്രക്രിയയിൽ സംഭവിക്കുന്ന സർഗ്ഗാത്മകതയുടെ പ്രവർത്തനത്തിനും ചില സവിശേഷതകളുണ്ട്. ഒരു കലാമാധ്യമത്തെ ഇനിയൊരു കലാമാധ്യ മമാക്കുന്ന സർഗ്ഗാത്മക നിർമ്മാണ പ്രവർത്തനമാണ് പ്രാഥമീകമായി നടക്കുന്നത്. നാടകത്തിലെ ഏതെല്ലാം ഘടകങ്ങളെ ഒഴിവാക്കണമെന്നും ഏതെല്ലാം ഘടകങ്ങളെ പരിവർത്തനപ്പെ ടുത്തണമെന്നും എന്തെല്ലാം

വസ്തുതകൾ കൂട്ടിച്ചേർക്കണമെന്നതും കൃത്യതയോടെ നിശ്ചയിക്കുന്നത് കലാരൂപീകരണത്തിന് നിധാനമാകുന്ന സർഗ്ഗാത്മകതയാണ്. തിരക്കഥയുടെ രചന, സംവിധായകന്റെ പ്രവർത്തനം, അഭിനേതാക്കളുടെ പ്രകടനം, ക്യാമറാമാന്റെ മനോഭാവം, എഡിറ്ററുടെ രീതി തുടങ്ങിയവ അനുകല്പന സിനിമകളിലാകുമ്പോൾ അതിന്റെ മൂലപാഠത്തിൽനിന്നും ആർജ്ജിച്ചെടുത്ത അറിവിന്റെയും വിശകലനത്തിന്റെയും തുടർച്ചയിൽനിന്നും സംഭവിക്കുന്ന സർഗ്ഗാത്മക ചിന്തകളെ വിലമതിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ചലച്ചിത്രരൂപീകരണത്തിൽ സംഘടിതമായി പ്രവർത്തിക്കുന്ന സർഗ്ഗാത്മകതയുട തുടർച്ചകൂടിയുണ്ട്.

പ്രേക്ഷകർ ആസ്വദിക്കുകയും വിലമതിക്കുകയും ചെയ്യുമ്പോഴാണ് ഒരു കലാരൂപം മഹത്വമുള്ളതായി തീരുന്നത്. അനുകല്പന സിനിമകാണുന്ന പ്രേക്ഷകർ അത് മികച്ചതായെന്നു നിർണ്ണയിക്കുമ്പോൾ കലാമാധ്യമമെന്ന നിലയിൽ അതിന് പ്രസക്തി കൈവരുന്നതിനൊപ്പം വിജയിച്ച അനുകല്പന സൃഷ്ടികൂടിയാകുകയാണ്. പ്രേക്ഷകന്റെ ആസ്വാദനോന്മുഖമായ സർഗ്ഗാത്മക പ്രവർത്തനങ്ങളെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തുവാനും വിലമതിക്കുവാനും കഴിയുമ്പോഴാണ് ഒരനുകല്പന സിനിമ പ്രസക്തമായിത്തീരുന്നത്.

യുക്തിബോധം

കലയുടെ ആവിഷ്കാരവും അവതരണവിമായി ബന്ധപ്പെട്ട് വിലയിരുത്തുമ്പോൾ ഏറെ ആർത്ഥിക വിസ്തൃതിയുള്ള പദമാണ് യുക്തിബോധം. ഓരോ കലയ്ക്കും അതിന്റേതായ യുക്തിയുണ്ട്. നാടകമെന്നു പറയുമ്പോൾതന്നെ നിയതമായൊരവതരണ കലയാണ് ബോധമണ്ഡലത്തിലേയ്ക്ക് വരുന്നത്. നാടകത്തിന് അതിന്റേതായ ഭാഷയും വ്യാകരണവുമുണ്ട്. ഇതുപൊലെതന്നെയാണ് ചലച്ചിത്രവും. മനുഷ്യരുടെ യുക്തിബോധം കാലാനുസൃതമായ മാറ്റത്തിന് വിധേയമാണ്. അയുക്തികത ഉളവാക്കുന്ന പല ഘടകങ്ങളെയും അനായാസേന ചലച്ചിത്രത്തിന് അതിന്റെ ഭാഷയിലൂടെ യുക്തിയോടെ അവതരിപ്പിക്കാനാവും. ഈ അവതരണത്തിനാസ്പദം ഓരോ പ്രദേശത്തും ചലച്ചിത്രം വളർത്തിയെടുത്ത സവിശേഷമായ സംസ്കാരമാണ്. ഒരു തമിഴ് സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സംഭവങ്ങൾ പ്രണയരീതികൾ വസ്ത്രധാരണരീതികൾ തുടങ്ങിയവ മലയാളിയുടെ ചലച്ചിത്രയുക്തിക്ക് അത്രപെട്ടെന്ന് ഇണങ്ങുന്നതല്ല. ഇതുതന്നെയാണ് നാടകാവതരണത്തിലും സംഭവിക്കുന്നത്.

ഭാഷ, സംസ്കാരം, കാലം തുടങ്ങിയവ ഓരോ കലാരൂപത്തെയും ശക്തമായി സ്വാധീനിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളാണ്. ഈ ഘടകങ്ങൾ കലാരൂപം വിനിമയം ചെയ്യുന്ന ഭാഷയെയും യുക്തിയേയും സ്വാധീനിക്കുന്നുണ്ട്.

ഇതിന്റെ തോത് ഒരു താത്ത്വിക നിർണ്ണയത്തിന് പൂർണ്ണമായും വഴങ്ങുന്നതുമല്ല. ഷേക്സ്പിയർ പതിനാറാം നൂറ്റാണ്ടിലെഴുതിയ ഒരുനാടകം. അതിന്റെ ഭാഷ ഇംഗ്ലീഷാണ്. ഇതിൽ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത് ആ കാലഘട്ടത്തിലെ ജീവിതാവസ്ഥയാണ്. കഥാപാത്രങ്ങൾക്കുമുണ്ട് കാലത്തിന്റെയും ദേശത്തിന്റെയും സ്വാധീനം.

കാലഘട്ടത്തിന്റെയും സംസ്കാരത്തിന്റെയും സ്പന്ദനങ്ങൾ ഉൾക്കൊണ്ട് നാടകത്തിൽ താത്ത്വിക യുക്തിയിലെഴുതിയ ഒഥെല്ലോയെന്ന നാടകത്തെയാണ് രണ്ടായിരാമാണ്ടിനടുത്തിറങ്ങിയ മലയാളസിനിമയുടെ താത്ത്വികയുക്തിയിലേക്ക് അനുകല്പനം ചെയ്തത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇവിടെ അനുകല്പനത്തിന് വിധേയമായ ഘടകങ്ങൾ എത്രയധികമാണ്. സംഭാഷണഭാഷ, കഥാപാത്രങ്ങൾ, പശ്ചാത്തലം, മാധ്യമഭാഷ, കാലഘട്ടം, കഥനടക്കുന്ന അന്തരീക്ഷം തുടങ്ങിയവ ഈ ഘടകങ്ങളിൽ ഏറ്റവും പ്രധാനപ്പെട്ടവയാണ്. ഇവയെയെല്ലാം ക്രമീകരിച്ച് മാധ്യമത്തിന്റെ ആഖ്യാനരീതിക്കനുസരിച്ചുള്ള സവിശേഷമായ യുക്തിയാണ് രൂപീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. മൂലകൃതിയെ മാറ്റി പകർത്തിയാൽ മാത്രംപോരാ അതിനെ വിശ്വസനീയവും സൗന്ദര്യാത്മകവുമായി പ്രേക്ഷകനുമുന്നിൽ ചലച്ചിത്രത്തിലൂടെ എത്തിക്കേണ്ടതുണ്ട്. പ്രേക്ഷകർ മൂലകൃതിയെപറ്റി ധാരണയും അറിവും ഉള്ളവർകൂടിയാകുമ്പോൾ അനുകല്പനകലയോട് സ്വീകരിക്കേണ്ട നിലപാടുകൾ മൂലകൃതിയെ അംഗീകരിക്കുന്നതു കൂടിയിരിക്കണം. ഇവിടെയാണ് മുലകൃതിയേയും അനുകല്പന കൃതിയേയും തമ്മിൽ നിയതമായ രീതിയിൽ ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന യുക്തിപ്രസക്തമായി തീരുന്നത്. വസ്തുനിഷ്ഠമായി വിലയിരുത്തിയാൽ അനുകല്പന പ്രക്രിയയിൽ പ്രവർത്തിക്കേണ്ട യുക്തിബോധത്തിന് പലതലങ്ങളും അവസ്ഥകളുമുണ്ടെന്ന് കാണുവാൻ കഴിയും.

ലോകജ്ഞാനം

ശ്രദ്ധേയമായ എല്ലാകലകളുടെ നിർമ്മിതിയിലും ലോകജ്ഞാനത്തിന്റെ തലങ്ങൾ ഉൾച്ചേർന്നിട്ടുണ്ട്. നാടകവും സിനിമയും അവതരണത്തിലും ആസ്വാദനത്തിലും സംഘസ്വഭാവം പുലർത്തുന്നതുകൊണ്ടുതന്നെ ലോകജ്ഞാനത്തിന്റെ തലങ്ങൾക്ക് വിപുലനത്വവും പ്രസക്തിയും ഏറെയാണ്. അനുഭവങ്ങളിൽക്കൂടിയും അനുഭവങ്ങൾ രൂപീകരിക്കുന്ന ചിന്തകളിൽക്കൂടിയും ചിന്തകൾ നേടിത്തരുന്ന അറിവിൽക്കൂടിയും ക്രമത്തിൽ ജീവിതത്തെപ്പറ്റിയും അതിന്റെ വൈവിദ്ധ്യമുള്ള വ്യവഹാരാവസ്ഥകളെ പറ്റിയുമുള്ള അറിവാണ് ലോകജ്ഞാനമെന്ന് സാമാന്യമായി പറയാം. കലകളുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാവുമ്പോൾ അതിന്റെ ചരിത്രം, സ്വഭാവം, രൂപീകരണതന്ത്രം വിനിമയരീതി തുടങ്ങിയവയെപ്പറ്റിയുള്ള അറിവാണ് കലാജ്ഞാനത്തിന് ആസ്പദം.

അനുകല്പനപ്രക്രിയയിൽ ലോകജ്ഞാനത്തിനുള്ള സ്ഥാനം പ്രധാനമാണ്. മൂലകലയെപറ്റിയുള്ള വസ്തുനിഷ്ഠമായ അറിവാണല്ലോ പ്രാഥമികമായി ആവശ്യമായുള്ളത്. കൃതിയിൽ/കലാരൂപത്തിൽ ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്ന ജീവിതാവസ്ഥ ആ കലാരൂപത്തിന്റെ അവതരണ സ്വഭാവത്തിനും പ്രസക്തിയ്ക്കും ഉതകുന്നതായിരിക്കും. ആ കലാരൂപ സൃഷ്ടാവിന്റെ ലോകജ്ഞാനാവബോധം കാലത്തിനും സംസ്കാരത്തിനുമനുസരിച്ച് കലാരുപത്തിൽ ലീനമായിക്കിടപ്പുണ്ട്. ഈ സവിശേഷമായ അവസ്ഥകളെയും അന്തരീക്ഷത്തേയുമെല്ലാം വിശകലനവിധേയമാക്കിയിട്ടുവേണം മാധ്യമസ്വഭാവത്തിനും കാലത്തിനും അവതരിപ്പിക്കുന്ന സമൂഹത്തിനും ആവശ്യമുള്ള ഘടകങ്ങൾ ഉൾച്ചേർക്കുവാൻ.നാടകത്തിലെ ലോകജ്ഞാനം മാധ്യമബോധത്തിനുമനുസരിച്ച് കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെയും അവരുടെ പ്രവൃത്തികളിലൂടെയും സംഭാഷണത്തിലൂടെയുമാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. എന്നാൽ ചലച്ചിത്രത്തിലാകുമ്പോൾ അതിന്റെ ആഖ്യാനരീതിക്കനുസരിച്ച് ദൃശ്യാവിഷ്കാരങ്ങളിലുടെയും കഥാപാത്ര വ്യവഹാരങ്ങളിൽ ക്കൂടിയുമെല്ലാമാണ് ക്രമീകരിക്കേണ്ടത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ മാധ്യമത്തിനും, കാലത്തിനും, ആഖ്യാനരീതിക്കും, ആസ്വാദക നുമെല്ലാമനുസരിച്ച് വസ്തുതകൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനും വ്യത്യാസമുണ്ട്.

ജീവിതത്തെ അഥവ ലോകത്തെ ആവിഷ്കരിക്കാൻ നാടകത്തിനും സിനിമയ്ക്കും ഭിന്നതീരികളും വഴികളുമാണല്ലോ ഉള്ളത്. അനുകല്പന പ്രക്രിയയിൽ നാടകത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിച്ച വസ്തുതകളെ യുക്തമായരീതിയിൽ ചലച്ചിത്രത്തിലേക്ക് പുനർക്രമീകരിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഇതിന്റെ തോത് അഥവാ അവസ്ഥ നിർണയവിധേയമാക്കുമ്പോഴാണ് അനുകല്പനത്തിന്റെ ശ്രദ്ധേയമായ ഒരു മേഖല വ്യക്തമാകുന്നത്.

കാലബോധവും സമയനിർണയവും

കാലബോധവും സമയനിർണയവും നാടകവും ചലച്ചിത്രവും പോലെയുള്ള അവതരണകലകളെ സംബന്ധിച്ച് ഏറെപ്രസക്തമാണ്. കലാരൂപത്തിനുള്ളിൽ വരുന്ന കാലവും സമയവും കലാരൂപം സൃഷ്ടിക്കുന്ന കാലവും സമയവും കലാരുപം ആസ്വദിക്കുന്നസമയവും കാലവുമെല്ലാം നാടകത്തിലും സിനിമയിലും അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ഓരോ രീതികളിലാണ്.

ഒഥെല്ലോയെന്ന നാടകത്തിനുള്ളിൽ വരുന്ന കാലം പതിനാറാം നൂറ്റാണ്ടിലേതാണെന്ന് സാമാന്യമായി പറയാം. ഒഥെല്ലോയും ഡെസ്ഡിമൊണയും തമ്മിലുള്ള പ്രണയവിവാഹവും ആ വിവാഹ ത്തിന്റെ തകർച്ചയുമാണ് നിശ്ചിതസമയത്തിനുള്ളിൽ അവതരിപ്പിക്കു

ന്നത്. ഈ നാടകത്തിന്റെ അവതരണം മൂന്നരയോ നാലോ മണിക്കൂറുകൊണ്ടാണ് സാധ്യമാകുന്നത്. നൂറ്റാണ്ടുകളായി ലോകത്തിന്റെ പലഭാഗങ്ങളിലായി ഇതിന്റെ കലാവതരണം നടന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു എന്നതും പ്രസക്തമായ കാര്യമാണ്. കളിയാട്ടമന്ന സിനിമയുടെ അവതരണം ഇരുപതാംനൂറ്റാണ്ടിന്റെ അന്ത്യഭാഗത്ത് കേരളത്തിൽവെച്ചാണ്. സിനിമയുടെ പ്രദർശനസമയം രണ്ടേകാൽ മണിക്കൂറാണ്. കേരളത്തിന്റെ തെയ്യാവതരണവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട പശ്ചാത്തലവും ചലച്ചിത്രത്തെ ശ്രദ്ധേയമാക്കുന്നുണ്ട്. നാടകത്തിന്റെ അവതരണത്തിനുള്ളിൽ ക്രമീകരിച്ചിരിക്കുന്ന സമയം തന്നെയാണ് ചലച്ചിത്രാവതരണത്തിനുള്ളിലും ക്രമീകരി ച്ചിരിക്കുന്നത്. രേഖപ്പെടുത്തിയെടുത്ത സിനിമ ആവശ്യാനുസരണം എപ്പോൾ വേണമെങ്കിലും കണ്ട് ആസ്വദിക്കാവുന്നതാണ്.

ഒഥെല്ലോയെന്ന നാടകത്തെ കളിയാട്ടമെന്ന സിനിമയാക്കിയപ്പോൾ അതിനുള്ളിലെ മൂലകഥയ്ക്ക് പരിവർത്തനം വരുത്തുകയുണ്ടായല്ലോ. യഥാർത്ഥത്തിൽ കഥയുടെ ഈ പരിവർത്തനം കലാബോധത്തേയും സമയനിർണയത്തെയും ശക്തമായി സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ട്. നാടകത്തിലെ കാലത്തെയും സമയത്തെയും ചലച്ചിത്രത്തിലെ കാലവും സമയവുമാക്കി. കേരളത്തിന്റെ അന്തരീക്ഷത്തിൽ തെയ്യാവത രണവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് സിനിമയിലെ കാലനിർമ്മിതി. ഈ കാലനിർമ്മിതിക്കനുഗുണമായി ചലച്ചിത്രത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ, വേഷധാരണരീതി, സംഭാഷണരീതി, അഭിനയരീതി, തുടങ്ങിയവയെ യെല്ലാം സമഗ്രമായി പരിവർത്തനപ്പെടുത്തി. സവിശേഷമായ ഈ പരിവർത്തനത്തിന് നാടകം സിനിമായാക്കുന്ന അനുകല്പനത്തിൽ പ്രസക്തിയേറെയാണ്.

രംഗവേദിയിൽനിന്ന് തുടർച്ചയായി സംഭാഷണത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥയെയാണ്/നാടകത്തെയാണ് വിവിധ പശ്ചാത്തലത്തിൽനിന്ന് നിരവധി ചലനാത്മകമായ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങൾ ക്കൊണ്ട് ചലച്ചിത്രമാക്കുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിലിവിടെ കഥാവതരണ ത്തിന്റെ തോതും സമയവും സമഗ്രമായ മാറ്റത്തിന് വിധേയ മാക്കുകയാണ്.

രചനാവൈഭവവും അവതരണ സൗന്ദര്യവും

രചനാവൈഭവം പാഠസൃഷ്ടിയിൽ അധിഷ്ഠിതമാണ്. നാടകപാഠം ചലച്ചിത്രപാഠം/തിരക്കഥയെന്ന് നാടകത്തിന്റെയും ചലച്ചിത്രത്തിന്റെയും പാഠങ്ങളെ വിലമതിക്കാം. ഒരുകഥയെ നാടകീയമുഹൂർത്തങ്ങൾ ഉൾച്ചേർത്ത് രംഗവേദിയിലേക്ക് കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സംഭാഷണാദി പ്രകടനത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കാൻ പാകത്തിന് ലിഖിതഭാഷയിലൂടെ

അവതരിപ്പിക്കുന്ന മാധ്യമീകരണരൂപമാണ് നാടകപാഠം. കഥയെ രംഗങ്ങളായിട്ടാണ് ഇവിടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. തിരക്കഥ രചിക്കുമ്പോൾ തിരശീലയുടെ സാധ്യതകളും അവസ്ഥയുമാണ് രചയിതാവിനെ സ്വാധീനിക്കേണ്ടത്. കാഴ്ചയിലൂടെയും ചലനത്തിലൂടെയും കഥ ആഖ്യാനിക്കാൻ പാകത്തിന്, ലിഖിതഭാഷയിലൂടെ ദൃശ്യപ്രതീതിയുണ്ടാക്കുന്ന രീതിയിൽ സീനുകൾ തിരിച്ചാണ് തിരക്കഥ എഴുതേണ്ടത്. സാങ്കേതികതയുടെ സാധ്യതകളാണ് ചലച്ചിത്രകഥയ്ക്ക് മൂർത്തരൂപം നൽകുന്നതെന്ന ധാരണയും തിരക്കഥയുടെ രചയിതാവിന് ഉണ്ടായിരിക്കണം.

നാടകത്തിന്റെ അവതരണ സൗന്ദര്യം രംഗവേദിയിലെത്തുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രകടനത്തിൽ അധിഷ്ഠിതമാണ്. അതുപോലെതന്നെ ഈ കലയുടെ രസച്ചരടും തുടർച്ചയും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സംഘംചേർന്നുള്ള പ്രകടനത്തിൽ അധിഷ്ഠിതമാണ്. ചലച്ചിത്രാവതരണം ഒരു സംഘടിത സർഗ്ഗാത്മകമായ നിർമ്മാണ പ്രക്രിയയാണ്. എല്ലാഘടകങ്ങളുടെയും നിയന്ത്രണത്തിന്റെ ഒരു ചരട് സംവിധായകന്റെ കൈകളിലാണ്. എങ്കിലും അതിന്റെ അവതരണത്തിൽ പങ്കെടുക്കുന്ന ഓരോരുത്തർക്കുമുണ്ട് അവരുടേതായ സർഗ്ഗാത്മക സംഭാവനയും നിയതമായ പ്രസക്തിയും.

നാടകത്തെ ചലച്ചിത്രമാക്കുന്ന അനുകല്പനപ്രക്രിയയിൽ പ്രസക്തമായിവരുന്ന പ്രഥമഘടകം നാടകപാഠമാണ്. നാടകപാഠത്തെയാണ് പരിവർത്തനപ്പെടുത്തി തിരക്കഥയാക്കുന്നത്. തുടർന്ന് തിരക്കഥയുടെ പിൻബലത്തിൽനിന്നാണ് അത്യന്തികലക്ഷ്യമായ സിനിമയുടെ രൂപീകരണം. ഇവിടെ നാടകപാഠത്തിൽനിന്നും തിരക്കഥ, തിരക്കഥയിൽനിന്നും സിനിമ എന്ന ക്രമത്തിലാണ് അനുകല്പന പ്രക്രിയ ക്രമത്തിൽ സംഭവിക്കുന്നത്. സിനിമയുടെ രൂപീകരണത്തിൽ സംവിധായകനൊടൊപ്പം ക്യാമറാമാൻ, അഭിനേതാക്കൾ, ഛായാഗ്രാഹകൻ, ചിത്രസംയോജകൻ തുടങ്ങിയുള്ള ഏറെപ്രതിഭകളുടെ പ്രവർത്തനം നടക്കുന്നുമുണ്ട്. ഇവരുടെ പ്രവർത്തനങ്ങളിലെല്ലാം സ്വാഭാവികമായി ഇവരുടെ കലാവബോധം, സർഗ്ഗാത്മകത, നിർമ്മാണത്വര തുടങ്ങിയവയുടെ സാന്നിധ്യം സാമാന്യമായി സംഭവിക്കാറുണ്ട്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ അവസ്ഥ അനുവൽത്തന പ്രക്രിയയ്ക്കിടയിലെ മാധ്യമപരിവർത്തനത്തെ നിർണയിക്കുന്നതിൽ പ്രസക്തമായിവരുന്ന അവസ്ഥാവിശേഷമാണ്.

6. കളിയാട്ടം: ഒരു മാധ്യമവിശകലനം

ശ്രദ്ധേയമായ മലയാള സിനിമയെന്ന നിലയിലാണ് കളിയാട്ടത്തിന്റെ പ്രഥമികാസ്തിത്വം നിലനിൽക്കുന്നത്. മാധ്യമരൂപത്തിലുള്ള സിനിമയുടെ കരുത്തും വിനോദോപാധിയാക്കുവാനുള്ള അതിന്റെ അസാമാന്യമായ മികവിനെയും മറികടക്കുന്നതാണ് കലാരൂപമെന്ന നിലയിലുള്ള കളിയാട്ടത്തിന്റെ പ്രാമാണികത്വം. ഉത്തരകേരളത്തിലെ കണ്ണൂർ, കാസർഗോഡ് ജില്ലകളിൽ തെയ്യാവതരണം നടത്തുന്നതിന്റെ രീതിയും നടത്തുന്നവരുടെ ജീവിതവും കേന്ദ്രമാക്കി ഒഥെല്ലോയിലെ കഥയെ അനുകല്പിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുകയാണ്. ഒഥെല്ലോയെന്ന നാടകത്തിന്റെ പ്രശസ്തിയും കളിയാട്ടമെന്ന കലാരൂപത്തിന്റെ സാധ്യതയും സമന്വയിപ്പിച്ച് ചലച്ചിത്രത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിച്ചതും ശ്രദ്ധേയമാണ്.

കേരളീയാന്തരീക്ഷത്തിലുള്ള ഒരു ഫ്യൂഡൽ കാലഘട്ടത്തെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്ന രീതിയിലാണ് കളിയാട്ടത്തിലെ അന്തരീക്ഷസൃഷ്ടി നടത്തിയിരിക്കുന്നത്. കഥയ്ക്കൊപ്പം കഥാപാത്രങ്ങൾക്കുമുണ്ട് ഈ കാലഘട്ടത്തിന്റെ സ്വഭാവവിശേഷതകൾ. കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ ഭാഗമായി കഥാപാത്രങ്ങൾ വിനിമയം ചെയ്യുന്ന ശരീരഭാഷയും സംഭാഷണവും വർത്തമാനകാലത്തോട് പ്രാദേശികസ്വഭാവത്തോടെ ചേർന്ന് നിൽക്കുന്നവയാണ്. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഭാഷ വർത്തമാനകാല പ്രസക്തവുമാണ്. വിവിധ ഘടകങ്ങളെ കൃത്യമായ അനുപാതത്തിൽ സമന്വയിപ്പിച്ച് ചലച്ചിത്രത്തെ കലാമൂല്യമുള്ളതും കാലികപ്രസക്ത വുമാക്കി പ്രേക്ഷകനുമുന്നിൽ വിശ്വാസ്യതയോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നി ടത്താണ് കളിയാട്ടത്തിന്റെ മികവ്. വേഷംകെട്ടിയാടുന്ന കളിയാട്ടക്കാരൻ ദൈവംതന്നെയാണെന്ന കേരളീയ സങ്കല്പത്തിന്റെ പുനരവതരണവും കലാമാധ്യമമെന്ന നിലയിൽ ഈ ചലച്ചിത്രത്തിന് അതിന്റേതായ പ്രസക്തിനൽകുന്നുണ്ട്. കളിയാട്ടാവതരണരംഗങ്ങൾ വിശ്വസനീയത യോടെ അവതരിപ്പിക്കാൻ കഴിഞ്ഞതു ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ മികവു തന്നെയാണ്.

അവതരണത്തിലെ സർഗ്ഗസാന്നിദ്ധ്യം

പലഘടകങ്ങളുടെ യുക്തമായ സമന്വയമാണല്ലോ കളിയാട്ടത്തെ ശ്രദ്ധേയമാക്കിയത്. ഈ ചിത്രത്തിന്റെ സംവിധായകൻ ജയരാജാണ്. ചലച്ചിത്രരൂപീകരണത്തിൽ എന്നും പരീക്ഷണങ്ങൾ നടത്തുന്ന പ്രതിഭയാണ് ഇദ്ദേഹം. ഒഥെല്ലോയെന്ന നാടകത്തിൽനിന്നും യുക്തിഭദ്രതയോടെ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനപാഠമായ തിരക്കഥ രൂപീകരിച്ചത് മട്ടന്നൂരുകാരനായ രാധാകൃഷ്ണനനാണ്. ചലത്തിത്രത്തിലെ പ്രധാനകഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് രൂപഭാവങ്ങൾ നൽകിയത് മലയാളത്തിലെ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ട അഭിനേതാക്കളായ സുരേഷ്ഗോപി, മഞ്ജുവാര്യർ, ലാൽ, നരേന്ദ്രപ്രസാദ്, ബിജുമേനോൻ, പ്രസിദ, ബിന്ദുപണിക്കർ, രാജേന്ദ്രൻ തുടങ്ങിയവരാണ്. ഇവരുടെ ശരീരംകൊണ്ടും ശരീരഭാഷകൊണ്ടും പ്രാഥമികമായിതന്നെ കഥാപാത്രങ്ങൾ മലയാളികളാകുന്നുണ്ട്. ചിത്രത്തിന്റെ ഛായഗ്രഹണം മികവോടെ നിർവ്വഹിച്ചത് എം.ജെ.രാധാകൃഷ്ണനനാണ്. ചമയങ്ങൾ ഒരിക്കിയത് രവിയാണ്. വസ്ത്രാലങ്കാരം നിർവ്വഹിച്ചത് നാഗരാജാണ്. മികച്ചരീതിയിൽ കലാസംവിധാനം നിർവ്വഹിച്ചത് ബസന്താണ്. യുക്തിഭദ്രതയോടെ ചിത്രസംയോജനം നിർവ്വഹിച്ചത് ബി.ലെനിനാണ്. മുരുകേഷ് നൽകിയ സൗണ്ട് ഇഫക്ടും ശ്രദ്ധേയമാണ്. സിനിമയ്ക്ക് മലയാളികളുടെ സങ്കല്പത്തിലുള്ള ഗാനാർത്ഥസൗന്ദര്യം മികവോടെ രചനയിലൂടെ നിർവ്വഹിച്ചത് കൈതപ്രം ദാമോദരൻ നമ്പൂതിരിയാണ്. ആലാപനം ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ വൈകാരികാന്തരീക്ഷത്തിനനുസരിച്ച് യേശുദാസ്, കല്ലറഗോപൻ, കൈതപ്രം, ശ്രീജ, ഓമന, ഭാവന തുടങ്ങിയവരാണ് നടത്തിയത്. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ നിർമ്മാണം നിർവ്വഹിച്ചത് ജയലക്ഷ്മി ഫിലിംസിന്റെ ബാനറിൽ കെ.രാധാകൃഷ്ണനനാണ്.

സാങ്കേതികതയ്ക്കൊപ്പം സർഗ്ഗാത്മകതയുടെ സംഘംചേർന്നുള്ള പ്രവർത്തനമാണ് ഒരു ചലച്ചിത്രത്തെ നിയതരൂപത്തിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. ഇതിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്ന ഓരോരുത്തരുടെയും ബൗദ്ധികവും സർഗ്ഗാത്മകവുമായ പ്രവർത്തനങ്ങൾ വസ്തുനിഷ്ഠമായി പരിഗണിക്കുമ്പോഴാണ് കലാരൂപത്തിന്റെ രൂപീകരണരഹസ്യവും കലാസ്വഭാവും നിയതമായ രീതിയിൽ വെളിവാക്കുന്നത്. ചലച്ചിത്രത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം സംവിധായകന്റെ സർഗ്ഗാത്മകവും ബൗദ്ധി കവുമായ പ്രവർത്തനങ്ങൾക്ക് മുൻതൂക്കവും പ്രസക്തിയും ഏറെയാണ്.

കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ ക്രമം

ഒഥെല്ലോയിലെ കഥയും ആഖ്യാനിക്കുന്നതുപോലെ ആദ്യം മുതൽ അവസാനംവരെ ക്രമത്തിലാണ് കളിയാട്ടത്തിലെയും കഥ ആഖ്യാനിക്കുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങൾക്കും കഥാന്തരീക്ഷത്തിനും മാറ്റം

സംഭവിക്കുന്നതിനൊപ്പം സ്ഥലം, കാലം എന്നിവയ്ക്കും അനുവര്യമായ പരിവർത്തനം സംഭവിക്കുന്നുണ്ട്. കഥാഖ്യാനത്തിൽ ദൃശ്യങ്ങൾക്കു കൈവരുന്ന പ്രസക്തി മാധ്യമത്തിനനുസരിച്ച് സ്വാഭാവികതയോടെ സംഭവിക്കുന്നതാണ്. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ വ്യാകരണവും ഭാഷയുമാണ് കളിയാട്ടത്തിന്റെ അസ്തിത്വനിർണ്ണയത്തിൽ പ്രസക്തമാകുന്ന ഒരു ഘടകം. അനുകല്പനത്തെ സ്വാധീനിച്ച ഘടകങ്ങളാണ് അസ്തിത്വനിർണയത്തിൽ പ്രസക്തമായി വരുന്ന ഇനിയൊരു ഘടകം.

കളിയാട്ടം ആരംഭിക്കുന്നത് തിമിർത്ത് കത്തിയെരിയുന്ന അഗ്നിയുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ടൈറ്റിലുകൾ അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ്. ചൂട്ടുകറ്റയും മിന്നിച്ച് കളിയാട്ടത്തിനുമുമ്പുള്ള കോമാളികോലം അവതരിപ്പിക്കുന്ന പനിയനെയും അതുകണ്ട് ആസ്വദിക്കുന്ന ജനങ്ങളെയുമാണ് ആദ്യം അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഗുരുക്കളുമായി ചേർന്ന് പനിയൻ നടത്തുന്ന നർമ്മസല്ലാപം ചലച്ചിത്രത്തെ കാഴ്ചയുടെ പക്ഷത്ത് രസകരമാക്കുന്നുണ്ട്. അവിടെയ്ക്കെത്തുന്ന ഉണ്ണിതമ്പുരാൻ പനിയനെ നയത്തിൽ മാറ്റിനിറുത്തി പെരുമലയനും താമരയും ആരുമറിയാതെ വിവാഹിതരായ വിവരം പറയുന്നു.

പനിയന്റെ കുശാഗ്രബുദ്ധി ആ വിവരം താമരയുടെ അച്ഛനെ അറിയിക്കാൻ നിർബന്ധിക്കുന്നു. താമരയുടെ അച്ഛൻ വാർത്തയറിഞ്ഞ് രോഷംകൊള്ളുന്നു. പനിയൻ തന്ത്രപൂർവ്വം പെരുമലയന്റെ അടുത്തെത്തി താമരയുടെ അച്ഛൻ രോഷത്തോടെ വരുന്ന വിവരം പറയുന്നു. പെരുമലയൻ ജ്വലിച്ചമർന്ന തീക്കനലിനുമുകളിലൂടെ ആന്തരീകവും ബാഹ്യവുമായ ക്ഷോഭത്തോടെ തെയ്യാവതരണം നടത്തുന്നു. അവിടേയ്ക്ക് താമരയുടെ അച്ഛൻ പരിവാരങ്ങളുമായി ക്ഷോഭത്തോടെ എത്തുന്നു. തർക്കം മൂത്തപ്പോൾ അവർ വാഴുന്നവരുടെ അടുത്തെത്തുന്നു. താമര അവിടെവച്ച് അവളുടെ പ്രണയം വെളിപ്പെടുത്തുന്നതോടെ കഥ മറ്റൊരു വഴിയിലേക്ക് പ്രവേശിക്കു കയാണ്. താമരയുടെ അച്ഛൻ അവരെ അനുഗ്രഹിച്ചുകഴിഞ്ഞ് പെരുമലയനോട് അച്ഛനെ ചതിച്ച ഇവൾ നിന്നെയും ചതിക്കുമെന്ന് പറയുന്നു.

പനിയൻ ഉണ്ണിതമ്പുരാനുമായി നടത്തുന്ന സംഭാഷണം പനിയന്റെ പകയും കാപട്യവും വ്യക്തമാക്കുന്നതാണ്. ഉണ്ണിതമ്പുരാന്റെ കൈയ്യിൽനിന്ന് പണംവാങ്ങിക്കുകയും താമരയെ പെരുമലയന്റെ കൈയ്യിൽനിന്നും രക്ഷിച്ച് നൽകാമെന്ന് പറയുകയും ചെയ്യുന്നു. ഉണ്ണതമ്പുരാൻ പോയിക്കഴിയുമ്പോൾ പകയോടെ പനിയൻ നടത്തുന്ന പ്രസ്ഥാവന അവന്റെ വികൃതസ്വഭാവം കൂടുതൽ വെളിവാക്കുന്നതാണ്. 'നായെ, നീയെന്നെ പനിയനാക്കി. ഞാൻ നിന്നെ കോമാളിയാക്കും.

ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പിൻബലത്തോടെ പെരുമലയനും താമരയും തമ്മിലുള്ള ഇഷ്ടത്തിന്റെ തീവ്രതയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

മനോഹരമായ ദൃശ്യങ്ങളും നായികാനായകന്മാരുടെ പ്രസാദാത്മകമായ പ്രവർത്തനങ്ങളും ഈ ഭാഗത്തിന് കാല്പനികതയും മനോഹാരിതയും നൽകുന്നു. 'വേളിക്ക് വെളുപ്പാൻകാലം താലിക്ക് കുരുത്തോല, കോടിക്ക് കന്നിനിലാവ്...' എന്ന ഗാനത്തിന്റെ ആലാപനസൗന്ദര്യവും അർത്ഥസവിശേഷതകളും ഈ ഭാഗത്തെ ശ്രദ്ധേയമാക്കുന്നുണ്ട്.

പെരുമലയന്റെ ചെറിയവീട് പ്രകൃതിമനോഹരമായ ഒരു കുന്നിൽചെരുവിലാണ്. അവർ അവിടെയെത്തുമ്പോൾ അടുത്തവീട്ടിലെ വൃദ്ധയായ സ്ത്രീയാണ് അവരെ അനുഗ്രഹിച്ച് സ്വീകരിക്കുന്നത്. സൂര്യോദയത്തെപറ്റിയും അസ്തമയത്തെപറ്റിയും പിന്നെ ജീവിതത്തെപറ്റിയുമെല്ലാം തെല്ല് വൈകാരികതയോടെ നായികാനായകന്മാർ സംസാരിക്കുന്നു. താമരയെ കാണുവാൻ ഗ്രാമത്തിലുള്ളവരെത്തുന്നു. പനിയനും ചീറമ്മയും പല ഹാരങ്ങളുമായെത്തുന്നു. കാന്തൻ സുഹൃത്തുക്കളൊടൊപ്പം ഒരു മന്ദാരകട്ടിലുമായെത്തുന്നു. തുടർന്ന് അവിടെ കാന്തന്റെ നേതൃത്വത്തിൽ നടക്കുന്ന ഗാനവും മദ്യപാനവുമെല്ലാമായി ആഘോഷം പൊടിപൊടിക്കുകയാണ്. 'വണ്ണാത്തിപുഴയുടെ തീരത്ത്, തിങ്കൾ കണ്ണാടി നോക്കും നേരത്ത്, സ്വപ്നംകണ്ട് ഇറങ്ങിവന്നോളേ.....' എന്ന ഗാനം ആലാപന മാധുര്യംകൊണ്ടും അർത്ഥകല്പനകൾകൊണ്ടും ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഈ ഗാനത്തോടൊപ്പം അവതരിപ്പിക്കുന്ന ചലനാത്മകമായ ദൃശ്യപരമ്പരകൾ ആഘോഷത്തിന് സൗന്ദര്യവും കഥാവികാസത്തിന് അനുപേക്ഷണീയമായ വൈകാരികതലവും നൽകുന്നുണ്ട്. പെരുമലയൻ അമ്മയിൽ നിന്നും കിട്ടിയ ചുവന്നപട്ട് താമരയെ ഏല്പിക്കുകയും അത് നിധിപോലെ സൂക്ഷിക്കണമെന്നും പറയുന്നു. അവരുടെ പ്രണയത്തെയും സംഗമത്തെയും ധന്യാത്മകമായി സൂചിപ്പിക്കുന്നതിന് നിറമുള്ള ചാന്ത് നിലത്തേയ്ക്ക് വീണുചിതറുന്ന ദൃശ്യവും പ്രാധാന്യത്തൊടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഗാനത്തിന്റെ ഒടുവിൽ പനിയൻ ഒരുക്കിയ ചതിയിൽ കാന്തൻ വീഴുന്നു. പനിയൻതന്നെയാണ് ഉച്ചത്തിൽ വിളിച്ച് പെരുമലയനെ വരുത്തുന്നത്. മദ്യപിച്ച് ഗുരുക്കളെ ആക്ഷേപിച്ചതിന് പെരുമലയൻ തെയ്യം കൊട്ടുന്നതിൽനിന്ന് കാന്തനെ വിലക്കുന്നു. എല്ലാവരും പോയിക്കഴിയുമ്പോൾ പനിയൻ ആശ്വസിപ്പിക്കാനെന്ന ഭാവത്തിൽ കാന്തന്റെ അടുത്തെത്തുന്നു. താമരയൊട് പറഞ്ഞ് പെരുമലയന്റെ മനസ്സുമാറ്റുവാൻ കഴിയുമെന്ന് ഉപദേശിക്കുന്നു. തുടർന്ന് ഒരാത്മഗതത്തിലുടെ പനിയൻ അയാളുടെ ചതിയൻതന്ത്രം വെളിവാക്കുകയാണ്. താമരയുടെ അടുത്ത് അപേക്ഷയുമായി കാന്തനെത്തും. അപ്പോൾ അവർതമ്മിൽ അവിഹിതബന്ധമുണ്ടെന്ന് പെരുമലയനെ പറഞ്ഞ് വിശ്വസിപ്പിക്കും. ഉണ്ണിതമ്പുരാനുമായി പനിയൻ ചതിതന്ത്രത്തിന്റെ കാര്യം പങ്കുവയ്ക്കുന്നു.

താമരയുടെ അടുത്തെത്തി കാന്തൻ അയാളുടെ ദുഃഖം പറയുന്നു. ചീരമ്മയും അവർക്കരികിലുണ്ട്. താമര അയാളെ സഹായിക്കാമെന്ന് സമ്മതിക്കുന്നു. പെരുമലയനും പനിയനുംകൂടി അവിടെയ്ക്ക് വരുന്നതുകണ്ട് കാന്തൻ ഓടിമറയുന്നു. കാന്തൻ ഓടിമറയുന്നത് എന്തിനെന്ന് പെരുമലയനോട് സംശയത്തോടെ പനിയൻ തിരക്കുന്നു. കാന്തൻ അവിടെവന്നതും വിലക്ക് നീക്കണമെന്ന് പറഞ്ഞതുമെല്ലാം താമര വിവരിച്ച് പെരുമലയനോട് പറയുന്നു.

ഒറ്റക്കോലം കെട്ടാൻ പോകുന്ന പെരുമലയനെ സന്തോഷത്തോടെ താമര യാത്രയാക്കുന്നു. കൂടെയുള്ള പനിയൻ ഇതെല്ലാം അസൂയയോടെ ശ്രദ്ധിക്കുന്നുണ്ട്. യാത്രയ്ക്കിടയിൽ ഒരവസരം കിട്ടിയപ്പോൾ പനിയൻ തന്ത്രപൂർവ്വം താമരയുടെ സ്വഭാവത്തിൽ സംശയിക്കുന്നു. പെരുമലയന്റെ മനസ്സിൽ താമരയെപ്പറ്റിയുള്ള സംശയത്തിന്റെ കനലുകൾ എരിയുവാൻ തുടങ്ങി. ഈ അവസ്ഥ ചലച്ചിത്രകാരൻ ദൃശ്യവൽക്കരിച്ച വതരിപ്പിക്കുന്നത് തെയ്യക്കോലം പെരുമലയന്റെ മുന്നിൽവന്ന് തുള്ളുന്നതും കിഴുക്കാംതൂക്കായ പാറക്കെട്ടിലൂടെ താഴെയ്ക്ക് വീഴുന്നതുമായ ദൃശ്യത്തിലൂടെയാണ്. തുടർന്ന് പെരുമലയൻ ഉഗ്രഭാവത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന തെയ്യത്തിന്റെ ദൃശ്യങ്ങളാണ് കാണിക്കുന്നത്.

തെയ്യംകഴിഞ്ഞ് വീട്ടിലെത്തുന്ന പെരുമലയൻ ആകെ അസ്വസ്ഥനാണ്. പെരുമലയനെ ആശ്വസിപ്പിക്കാൻ താമര ശ്രമിക്കുന്നു. കിടക്കയിൽ പെരുമലയന് ഇഷ്ടമുള്ള പട്ട് വിരിക്കുന്നു. അവരുടെ സംഗമരസം സൂചിപ്പിക്കാൻ ചാന്തുപെട്ടികൾ തറയിലേക്ക് വീണ് ചാന്ത് ചിതറുന്ന ദൃശ്യമാണ് കാണിക്കുന്നത്. തന്ത്രങ്ങൾ പുതിയ രൂപത്തിൽ നെയ്തെടുക്കുവാനുള്ള ശ്രമത്തിലാണ് പനിയൻ. ചീരമ്മയുടെ അടുത്തുചെന്ന് മക്കളുണ്ടാകാത്തതിന്റെ ദുഃഖം പറയുന്നു. ഒരുദിവസത്തേയ്ക്കെങ്കിലും താമരയുടെ കൈയ്യിലിരിക്കുന്ന ചുവന്നപട്ട് എടുത്തുതരണമന്ന് കെഞ്ചിപറയുന്നു. അടുത്ത ദിവസംതന്നെ ചീരമ്മ ആ പട്ട് മോഷ്ടിച്ച് അവരുടെ കിടക്കയിൽ വിരിക്കുന്നു. അതുകണ്ട പനിയൻ സന്തോഷംകൊണ്ട് തുള്ളിച്ചാടുന്നു.

ഒരുദിവസം കിടക്കയിൽകിടന്ന് പെരുമലയൻ ദുസ്വപ്നം കാണുന്നു. താമരയ്ക്കൊപ്പം കട്ടിലിൽ കാന്തനും കിടക്കുന്നു. ഞെട്ടിയുണരുന്ന പെരുമലയൻ തന്റെ അടുത്തുകിടക്കുന്ന താമരയെയാണ് കാണുന്നത്. പെരുമലയന്റെ മനസ്സിലെ സംഘർഷം വർദ്ധിക്കുന്നു. പനിയനോട് ഉറങ്ങാൻകഴിയുന്നില്ലെന്ന് പറഞ്ഞ് ക്ഷോഭിക്കുന്ന പെരുമലയൻ അവനെപിടിച്ച് പുഴയിലെ ജലത്തിൽ മുക്കുന്നു. താമര പിഴച്ചവളാണെന്ന് തെളിവുതന്നില്ലെങ്കിൽ കൊന്നുകളയുമെന്ന് താക്കീത് ചെയ്യുന്നു. തെളിവുനൽകാമെന്ന വെല്ലുവിളിയോടെ പനിയൻ അവിടെനിന്നും

പോകുന്നത്. എത്തിയത് കാന്തന്റെ അടുത്താണ്. കാന്തനും കാമുകിയായ ദമയന്തിയും തമ്മിൽ ചില്ലറ സൗന്ദര്യപിണക്കത്തിലാണ്. കാന്തന്റെ മദ്യപാനം അവൾക്കും ഇഷ്ടമല്ല. ദമയന്തിപോയിക്കഴിഞ്ഞ് ബോധമില്ലാതെ തളർന്നുകിടക്കുന്ന കാന്തന്റെ അരയിൽ പനിയൻ ചുവന്നപട്ട് കെട്ടിവയ്ക്കുന്നു. ഇതേസമയത്ത് പട്ട് കാണാത്തതിൽ താമര അസ്വസ്ഥയാകുന്നു. രണ്ടുമൂന്ന് ദിവസത്തിനുള്ളിൽ പട്ട് തിരിച്ചു കിട്ടുമെന്ന് പറഞ്ഞ് ചീറമ്മ സമാധാനിപ്പിക്കുന്നു.

വാഴുന്നവരുടെ നിർദ്ദേശപ്രകാരം പെരുമലയൻ തെല്ലകലെയുള്ള സ്ഥലത്ത് പെരുംകളിയാട്ടം നടത്തുവാൻ സമ്മതിക്കുന്നു. പെരുകളി യാട്ടം നടത്തുന്ന ദേശത്തെ ആൾക്കാരെത്തി ദിവസവും സമയവും നിശ്ചയിച്ച് പെരുമലയന് വെറ്റിലയും പാക്കും ദക്ഷിണയായി നൽകുന്നു. അവിടെ താമരയും പനിയനുമെല്ലാമുണ്ട്. പനിയൻ നയത്തിൽ പെരുമലയനെ മാറ്റിനിറുത്തി താമരയും കാന്തനും തമ്മിലുള്ള അവിഹിതബന്ധത്തിന്റെ തെളിവ് പെരുംകളിയാട്ടം നടക്കുന്നതി നുമുമ്പുതന്നെ നൽകുമെന്നു പറയുന്നു. പനിയൻ നടന്നകലുമ്പോൾ ദക്ഷിണകിട്ടിയ വെറ്റിലയും പാക്കും ആത്മനിന്ദയോടെ പെരുമലയൻ നിലത്തേയ്ക്ക് എറിയുന്നു. അപ്പോൾ മനസിലെ സംഘർഷത്തിന്റെ ശബ്ദപ്രതീകംപോലെ മേളം മുറുകുന്നതിന്റെ തീക്ഷ്ണമായ ശബ്ദമുയരുന്നു. താമര വല്ലായ്മയൊടെ നോക്കിനിൽക്കുമ്പോൾ പെരുമലയൻ വിദൂരതയിലേയ്ക്ക് നടന്നകലുന്നു. നദിയിൽകുളിച്ച് പെരുമലയൻ ആത്മാർത്ഥതയോടെ പനിയന് തെളിവ് നൽകാൻ കഴിയരുതെയെന്ന് പ്രാർത്ഥിക്കുന്നു. പെരുമലയന്റെ ആത്മസംഘർഷവും ദുഃഖവുമെല്ലാം ദൃശ്യാവതരണത്തിന്റെ പിൻബലത്തോടെ ഒരു ഗാനത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. *ഏഴിമലയോളും മേലേയ്ക്ക്, ഏഴുകോലോളും താഴേയ്ക്ക്, കോലത്തുനാടിന്റെ വാക്കോളം, നാട്ടരയാലിന്റെ വേരുണ്ട്......* ഗാനത്തിന്റെ അവസാനം തെല്ല്ശാന്തമായ മനസ്സുമായി വീട്ടിലെത്തുന്ന പെരുമലയൻ വ്രതംതുടങ്ങിയെന്നും പെരുംകളിയാട്ടം കഴിഞ്ഞാൽ താമരയെ പതിൻമടങ്ങ് ഊഷ്മളതയോടെ സ്നേഹിക്കുമെന്നും പറയുന്നു.

കളിയാട്ടാവതരം നടത്തുന്ന സ്ഥലത്ത് പെരുമലയനും താമരയും ചേർന്ന് എത്തുന്നു. അവരെ അവിടെ ആദ്യം സ്വീകരിക്കുന്നത് പനിയനാണ്. പെരുമലയനും താമരയും തമ്മിലുള്ള ചേർച്ചയും സ്നേഹവും പനിയനെ തെല്ല് അസ്വസ്ഥനാക്കുന്നു. താമര ചിരമ്മയോടൊപ്പം അവിടെയെത്തിയ വെച്ചുവാണിഭകടകളിൽ പോകുന്നു. അലങ്കാരങ്ങളും ഘോഷങ്ങളും കണ്ട് ആസ്വദിക്കുന്നു. ഇതിനിടയിൽ കാന്തൻ തന്ത്രപൂർവ്വം പെരുമലയനെ കൂട്ടിക്കൊണ്ടു പോയി താമരയും കാന്തനും സംസാരിക്കുന്നത് ദൂരെനിന്ന്

കാണിക്കുന്നു. ഒരു പിഴച്ചപെണ്ണിന്റെ അടുത്തുനിന്ന് നിങ്ങളെ രക്ഷിക്കലല്ല തന്റെ ജീവിതലക്ഷ്യമെന്നും പനിയൻ നയത്തിൽ പറയുന്നു. പെരുമലയന്റെ മനസ്സിലെ സംഘർഷം മുറുകുന്നു. അതിന്റെ ദൃശ്യപ്രതീകംപോലെ ഒരു തെയ്യക്കോലം ആടുന്നതും മേളം മുറുകുന്നതുമായ രംഗങ്ങളാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. താമരയുടെ അടുത്ത് കാന്തനെത്തിയത് അവന്റെ വിലക്ക് മാറ്റുവാൻ പെരുമലയനോട് പറയണമെന്ന അഭ്യർത്ഥനയുമായിട്ടാണ്. ഒറ്റയ്ക്ക് നടന്നുപോകുന്ന പനിയന്റെ മുന്നിൽ ഉണ്ണിതസുരാനെത്തുന്നു. പണം നഷ്ടപ്പെട്ടതിൽ അസ്വസ്ഥനാകുകയും ആശതന്ന് ചതിക്കുകയാണെന്നും പറയുന്നു. പനിയന്റെ വാക്കുകളിൽ പിന്നെയും മയങ്ങിയ ഉണ്ണിതമ്പുരാൻ താമരയ്ക്കു കൊടുക്കുവാൻവേണ്ടി കുറെ പണം പനിയന്റെ കൈയ്യിൽ കൊടുക്കുന്നു. വഞ്ചനയുടെ ഓരോഘട്ടവും വിജയിക്കുന്നതിന്റെ ആവേശത്തോടെ പനിയൻ വിഷമിച്ചിരിക്കുന്ന കാന്തന്റെ അടുത്തെത്തുന്നു. അവിടെ കിടക്കുന്ന ചുവന്ന വെള്ളിപട്ട് യാദൃച്ഛികമായി കാണുന്നതായി പനിയൻ അഭിനയിക്കുന്നു. അത് ദമയന്തിക്ക് കൊടുക്കണമെന്ന് ഉപദേശിച്ചതിനുശേഷം അവിടെനിന്നും ഇറങ്ങനടന്ന് പെരുമലയന്റെ അടുത്തെത്തുന്നു. പെരുമലയനൊട് അയാൾ താമരയ്ക്കുകൊടുത്ത ചുവന്നവെള്ളിപട്ട് കാന്തന്റെ കൈയ്യിൽ കണ്ടെന്നു പറയുന്നു. പെരുമലയന്റെ ഉള്ളിൽ സംഘർഷത്തിന്റെ വേലിയേറ്റം നടക്കുന്നു. വിശ്വാസവഞ്ചന നടത്തിയവരെ കൊല്ലുമെന്നുകൂടി പനിയൻ കടത്തിപറയുന്നു.

താമര പട്ട് നഷ്ടപ്പെട്ടതിനെപ്പറ്റി ചിറ്റമ്മയോട് പിന്നെയും സംസാരിക്കുന്നു. അവിടേയ്ക്ക് പെരുമലയൻ വരുമ്പോൾ ചിറ്റമ്മ അവിടെനിന്നും മാറിനിൽക്കുന്നു. പെരുമലയൻ ചുവന്നവെള്ളിപട്ടിനെപറ്റി താമരയോട് ചോദിക്കുന്നു. അപ്പോൾ താമര കാന്തന്റെ വിലക്ക് മാറ്റി തിരിച്ചെടുക്കണമെന്ന് കേണപേക്ഷിക്കുന്നു. തുടർന്ന് ജീവിതത്തിന്റെ അവസ്ഥയും മനോഹാരിതയും സംഘർഷവുമെല്ലാം അവതരിപ്പിക്കാൻ പാകത്തിനുള്ള ദൃശ്യങ്ങൾ കോർത്തിണക്കിയ ഗാനത്തിന്റെ അവതരണമാണ്. *കതിവനൂർവീരനെ, നോമ്പുനോറ്റിരുന്നു, മമയിൽപീലിപോൽ അഴകോലും ചെമ്പരത്തി....*

മനസിലെ സംഘർഷവും സംശയവും വളർന്നുകഴിഞ്ഞപ്പോൾ പെരുമലയൻ ചിറ്റമ്മയോട്തന്നെ താമരയുടെ പാതിവ്രത്യത്തെയും സ്വഭാവത്തേയുംപറ്റി തിരക്കുന്നു. ചിറ്റമ്മ താമരയുടെ സൽസ്വഭാവത്തെപറ്റിയും പെരുമലയനോടുള്ള സ്നേഹത്തെപറ്റിയും പറയുന്നു. അതിൽ അത്രയ്ക്കൊന്നും വിശ്വാസംവരാത്ത പെരുമലയൻ താമരയോടുതന്നെ അവളുടെ സ്വഭാവത്തെപറ്റി സംസാരിക്കുന്നു. അവൾ പറയുന്നതൊന്നും വിശ്വാസത്തിലെടുക്കാൻ സംശയവും സംഘർഷവും

മനസിൽകയറിയ പെരുമലയന് കഴിയുന്നില്ല. താമരയോടുള്ള സ്നേഹം വീണ്ടും ആവർത്തിച്ചിട്ട് പെരുമലയൻ അവിടെനിന്നും ഇറങ്ങിപോകുന്നു. അവിടേയ്ക്ക് ചിറ്റമ്മയും പനിയനും എത്തുന്നു. പനിയൻ പെരുമലയന്റെ മനസ് മാറ്റിതരാമെന്ന് താമരയ്ക്ക് വാക്കുകൊടുക്കുന്നു. പെരുമലയന്റെ അടുത്തെത്തിയ പനിയൻ താമരയും കാന്തനും തമ്മിലുള്ള അവിഹിത ബന്ധത്തിന്റെ കള്ളക്കഥകൾ പറയുന്നു. അതെല്ലാം കേട്ട പെരുമലയൻ സംഘർഷം പെരുകി തളർന്നു വീഴുന്നു. അവിടേയ്ക്കുവന്ന കാന്തനെ വെള്ളമെടുക്കാനായി പറഞ്ഞുവിടുന്നു.

തളർച്ചയിൽനിന്നും ഉണർന്ന പെരുമലയനോട് കാന്തൻവന്നവിവരം പറയുന്നു. പെരുമലയനെ തെല്ല് അകലെയായി ഒളിച്ചിരുത്തി. കാന്തൻ വെള്ളവുമായി വന്നപ്പോൾ പനിയൻ അവനോട് ദമയന്തിയുടെ കാര്യം തിരക്കുന്നു. കാന്തൻ മറ്റെല്ലാം മറന്ന് അവരുടെ പ്രണയവർത്തമാനങ്ങൾ ഉത്സാഹത്തോടെ പറയുന്നു. അവിടെയ്ക്ക് കൈയ്യിൽ ചുവന്ന പട്ടുമായി ദമയന്തിയെത്തുന്നു. ആ പട്ട് കാന്തന്റെ നേർക്കെറിഞ്ഞ് അത് മറ്റേതോ ഇഷ്ടക്കാരി അവന് കൊടുത്തതാണെന്നു പറഞ്ഞ് പിണങ്ങിപോകുന്നു. ദമയന്തിയുടെ പിന്നാലെ ചെല്ലാൻ പനിയൻ കാന്തനെ ഉപദേശിക്കുന്നു. കാന്തൻ അവിടെനിന്നും പോയിക്കഴിയുമ്പോൾ തെല്ല്മാറി ഒളിച്ചിരിക്കുന്ന പെരുമലയന്റെ അടുത്ത് പനിയൻ എത്തുന്നു. പനിയൻ പെരുംകളിയാട്ടത്തിനുമുമ്പ് നൽകണമെന്നുപറഞ്ഞ് തെളിവന് നൽകിക്കഴിഞ്ഞെന്ന് പറയുന്നു.

പെരുമലയന്റെ സംഘർഷം അവതരിപ്പിക്കാൻ നിരന്നുനിൽക്കുന്ന പലതരം തെയ്യങ്ങളെയും മേളത്തിന്റെ ശബ്ദവുമെല്ലാമാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഭ്രമാത്മകമായ ഒരവസ്ഥയിൽ നിൽക്കുന്ന പെരുമലയന്റെ അടുത്തേയ്ക്ക് പനിയനും എത്തുന്നു. കാന്തനെ പനിയൻതന്നെ കൊല്ലാമെന്നുപറയുന്നു. താമരയെ പെരുമലയനും കൊല്ലാൻ ഉറച്ചു. താമര രാത്രി ദീപങ്ങൾ കൊളുത്തുന്നു. അവിടേയ്ക്ക് പെരുമലയനെത്തുന്നു. തെയ്യം കഴിഞ്ഞ് രാത്രിതന്നെ അവിടെ യെത്തുമെന്ന് പെരുമലയൻ പറയുന്നു. അപ്പോൾ ചിറ്റമ്മയെ അവിടെനിന്നും പറഞ്ഞുവിടണമെന്നും നിർദ്ദേശിച്ച് അവിടെനിന്നും പോകുന്നു. രാത്രി വിജനമായൊരിടത്തുകൂടി നടക്കുന്ന പനിയന്റെ മുന്നിലേയ്ക്ക് ഉണ്ണിതമ്പുരാൻ കത്തിയുമായി ചാടിവീഴുന്നു. പനിയന്റെ കഴുത്തിൽ കത്തിവെച്ച് ഇതുവരെ ചതിക്കുകയായിരുന്നില്ലെയെന്ന് ചോദിക്കുന്നു. പനിയൻ നയത്തിൽ ഉണ്ണിനമ്പൂതിരിയെ കൈയ്യിലെടുത്തുകൊണ്ട് പെരുമലയാന്റെ യാത്രമുടക്കണമെന്ന് പറയുന്നു. അതിന് ഒരത്യാപത്ത് നടക്കണം. അത് കാന്തന്റെ കൊലപാതകമായിരിക്കണം.

താമരയും ചിറ്റമ്മയും സംസാരിക്കുന്നു. താമര പെരുമലയന്റെ സ്നേഹത്തെപറ്റിയും മരണത്തെപറ്റിയുമെല്ലാം പറയുന്നു.

തീചാമുണ്ഡികെട്ടി പൊളളിക്കിടന്നപ്പോഴാണ് താമര ആദ്യമായി പെരുമലയനെ കണ്ടെതെന്നും ചിറ്റമ്മയോട് പറഞ്ഞു. ചിറ്റമ്മയോട് അവിടെനിന്നും പോയിക്കൊളളാനും താമര പറയുന്നു. തുടർന്ന് പൊള്ളലേറ്റുകിടക്കുന്ന പെരുമലയനെ ആദ്യമായികണ്ടപ്പോൾ ആശ്വസിപ്പിച്ച് പാടിയപാട്ട് പാടുന്നു. താമരയുടെ ദുഃഖവും ഏകാന്തതയും നിസ്സഹായാവസ്ഥയുമെല്ലാം ദശ്യങ്ങളിലൂടെ ഈഗാനം വെളിവാക്കുന്നു. ഒപ്പംതന്നെ തെയ്യംകെട്ടാനായി ഒരുങ്ങുന്ന പെരുമലയന്റെ സംഘർഷവും ചില ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. *എന്നോടെന്തിനീ പിണക്കം, എന്നുമെന്തിനാണ് എന്നോടു പരിഭവം, ഒരുപാടുനാളായി കാത്തിരുന്നു നീ ഒരു നോക്കു കാണാൻ വന്നില്ല ചന്ദനതെന്നലും പൂനിലാവും എന്റെ കരളിന്റെ നൊമ്പരം ചെല്ലിയില്ലേ?* ശോകവും സംഘർഷവും വളർത്തി ചലച്ചിത്രത്തെ മൂർദ്ധന്യത്തിലേക്ക് വളർത്തുവാൻമാത്രം ആർദ്രമധുരമായശക്തി ഈ ഗാനത്തിനും അതിന്റെ ദൃശ്യാവതരണത്തിനുമുണ്ട്.

ഒരു പുഴക്കടവിൽവെച്ച് ഉണ്ണിതമ്പുരാൻ കാന്തനെ അപായപ്പെടുത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നു. അവർ മൽപിടുത്തത്തിൽ ഏർപ്പെട്ടിരിക്കുമ്പോൾ ഒളിഞ്ഞുനിന്ന പനിയൻ കത്തികൊണ്ട് കാന്തന്റെ കാലിൽ കുത്തുന്നു. തുടർന്ന് ഇരുളിൽ മറയുന്നു. അവിടേയ്ക്ക് ഉണ്ണിനമ്പൂതിരിയും വരുന്നു. പനിയൻ തന്ത്രങ്ങളുടെ വിജയത്തിനായി ഉണ്ണിനമ്പൂതിരിയെ കുത്തുന്നു. ഉണ്ണിനമ്പൂതിരി ചതിമനസിലാക്കി യതിന്റെ വേദനയിൽ കരയുന്നു. ഓടിവരണേ എന്ന് കാന്തനും അലറിക്കരയുന്നു. ആ കരച്ചിൽ പെരുമലയന്റെ കാതുകളിൽ എത്തുന്നു. കളിയാട്ടത്തിന് വേഷംകെട്ടിക്കൊണ്ടിരുന്ന പെരുമലയൻ ആത്മസംഘർഷത്തോടെ ആ കരച്ചിൽ കേൾക്കുന്നു.

നിശബ്ദമായി അരണ്ടവെളിച്ചത്തിൽ ഉറങ്ങിക്കിടക്കുന്ന താമരയുടെ മുറിയിൽ ദീപവും തെളിച്ച് പെരുമലയൻ എത്തുന്നു. ക്ഷോഭവും വൈകാരികതയും നിറഞ്ഞ ഒരാത്മബന്ധത്തിലൂടെയാണ് പെരുമലയൻ അയാളുടെ മനസ്സ് വെളിവാക്കുന്നത്. *അതാണ് കാരണം. കാരണം അതാണ്. എനിക്ക് അത് ബോധ്യമായി. ആകാശത്തിലെ നക്ഷത്രങ്ങളെ നിങ്ങളൊടെനിക്കത് പറയാൻ വയ്യ. ഞാൻ അവളുടെ രക്തം ചീന്തുകയില്ല. മഞ്ഞിനേക്കാൾ നിർമ്മലമായ അവളുടെ ശരീരത്തിൽ ഒരു പോറൽപോലും ഏല്പിക്കില്ല. അവൾ മരിക്കണം. ഈ വെളിച്ചം ഞാൻ അണയ്ക്കട്ടെ. ഈ വെളിച്ചം അണച്ചാൽ എനിക്ക് വീണ്ടും കൊളുത്താം. പക്ഷെ സുന്ദരമായ ആ ദീപം ഒരിക്കൽ കെടുത്തിയാൽ പിന്നീട് ഒരിക്കലും അത് കൊളുത്താൻ കഴിയില്ലല്ലോ. നിശബ്ദമായ ഈ പനിനീർപൂവ് ഞാൻ ഇറുത്താൽ വീണ്ടും ജീവൻ കൊടുക്കാൻ കഴിയില്ലല്ലോ. കൊഴിയുംമുമ്പ് ഞാൻ ഈ സൗരഭ്യം നുകരട്ടെ...* എന്നു പറഞ്ഞ് അവസാനമായി താമരയുടെ നെറ്റിത്തടത്തിൽ പെരുമലയൻ

ചുംബിക്കുന്നു. താമര ഞെട്ടിയുണരുമ്പോൾ മുന്നിൽ കളിയാട്ടത്തിനു വേഷം കെട്ടിനിൽക്കുന്ന പെരുമലയൻ.

പെരുമലയൻ മരണത്തെപറ്റി താമരയോടു പറയുന്നു. താമര ഒരുതെറ്റും ചെയ്തിട്ടില്ലെന്ന് കണ്ണീരോടെ പറഞ്ഞിട്ടും പെരുമലയന് വിശ്വാസമാകുന്നില്ല. കൈവെള്ളയുടെ ഉള്ളിൽ എടുത്തുവെച്ചിരുന്ന ദീപം പിന്നിലേക്ക് കൈവീശിയെറിയുന്നു. താമരയെ കൊല്ലുവാനായി കടന്നുപിടിക്കുന്നു. ഒരുനിമിഷം മനസ് പതറിപ്പോയപ്പോൾ അവളെ ചേർത്ത് ആലിംഗനം ചെയ്യുന്നു. പിന്നീട് പിടിച്ചുമാറ്റി തലയിണമുഖത്തമർത്തി കിടക്കയിലിട്ട് ശ്വാസംമുട്ടിച്ച് കൊല്ലുന്നു. വാതിലിൽ ചിറ്റമ്മമുട്ടുന്നു. പെരുമലയൻ അവിടേയ്ക്കുചെന്ന് വാതിൽ തുറക്കുന്നു. ചിറ്റമ്മ അകത്തേയ്ക്ക് പ്രവേശിച്ചുകൊണ്ട് ഉണ്ണിതമ്പുരാനെ കാന്തൻ കൊന്നവിവരം പറയുന്നു. കാന്തൻ ചത്തില്ലേയെന്ന് പെരുമലയൻ തിരക്കുന്നു. കൊലയുടെ താളം തെറ്റിയതറിഞ്ഞ് പെരുമലയൻ അസ്വസ്ഥനാകുന്നു. ചിറ്റമ്മ താമരയെപറ്റി അന്വേഷിക്കുന്നു. അവളെകൊന്ന വിവരം പെരുമലയൻ പറയുന്നു. ചിറ്റമ്മ പെരുമലയനെ ശപിച്ചുകൊണ്ട് മരിച്ചുകിടക്കുന്ന താമരയുടെ അടുത്തെത്തുന്നു.

താമര പിഴച്ചവളാണെന്ന് പെരുമലയനോട് പനിയനാണ് പറഞ്ഞതെന്നറിയുന്ന വാർത്ത ചിറ്റമ്മയ്ക്ക് വിശ്വസിക്കാനാവുന്നില്ല. പട്ടുമോഷ്ടിച്ചതുൾപ്പെടെയുള്ള സത്യം വ്യഥയോടെ ചിറ്റമ്മ പെരുമലയനോട് പറയുന്നു. ഇതെല്ലാം ഒ ളിച്ചുനിന്നുകേട്ട പനിയൻ പിന്നിൽനിന്നും ചിറ്റമ്മയെ കുത്തിയതിനുശേഷം ഇരുട്ടിൽ ഓടിമറയുന്നു. മരിക്കുന്നതിനു മുമ്പ് താമര നല്ലവളായിരുന്നെന്നും പെരുമലയനോട് ഒരുപാട് ഇഷ്ടമുണ്ടായിരുന്നെന്നും പറയുന്നു. ചതിക്കപ്പെട്ടതിന്റെയും പരിശുദ്ധയും നിർമ്മലയുമായ ഭാര്യയെ അപായപ്പെടുത്തിയതിന്റെയും ഉള്ളുരുക്കത്തോടെ പെരുമലയൻ അവിടെനിന്നും ഇറങ്ങിയൊടുക്കുന്നു.

ഒരു തീകുണ്ഡത്തിനു മുന്നിലിരിക്കുന്ന പനിയന്റെ അടുത്ത്

പെരുമലയനെത്തുന്നു. ചതിയനായ പനിയന്റെ കാലുകളും കൈകളും കല്ലുകൊണ്ടിടിച്ച് തകർക്കുന്നു. മരണമെന്ന ദയപോലും അർഹിക്കാത്ത പനിയനെ ഒരു ജീവച്ഛവമായി ജീവിക്കാൻ വിധിച്ച് അവിടെനിന്നും കാന്തന്റെ അടുത്തെത്തുന്നു. കാന്തനെ അനുഗ്രഹിച്ച് പെരുമലയന്റെ പിൻഗാമിയായി പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു. ആളിക്കത്തുന്ന അഗ്നിയിലേയ്ക്ക് ഓടിക്കയറുന്നു. അതിനുള്ളിൽക്കിടന്ന് താണ്ഡവഭാവത്തിൽ ആടിക്കൊണ്ട് ധീരമായി മരണത്തെ പ്രാപിക്കുന്നു. സത്യംതിരിച്ചറിഞ്ഞ കാന്തനുൾപ്പെടെയുള്ളവർ ഹൃദയവ്യഥയൊടെ ആ ദാരുണദുരന്ത ത്തിനുമുമ്പിൽ പകച്ചുനിൽക്കുന്നു. അവർക്കുമുന്നിൽ തീനാളങ്ങൾ ജ്വലിച്ച് ഉയർന്ന് ഉയർന്ന് കത്തുന്നു.

ആശയം വിനിമയം ചെയ്യുന്ന ഭാഷ

ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഭാഷ ശക്തമായ വികാരവിനിമയത്തിനുള്ളതാണ്. വികാരം വിനിമയംചെയ്യാൻ ദൃശ്യങ്ങളെയും അവയുടെ സവിശേഷമായ ചലനത്തെയും നിയതമായ ശബ്ദവർണ്ണ സമന്വയത്തൊടെയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ചലനാത്മകമായ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങൾ തന്മയത്തത്തോടെ ചേർത്തുവച്ച് അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ സവിശേഷമായ അർത്ഥം സ്വാഭാവികതയൊടെ കൈവരുകയാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ കളിയാട്ടമെന്ന സിനിമ രേഖപ്പെടുത്തിയ ചലനാത്മകമായ ദൃശ്യങ്ങളുടെ ശൃംഖലയാണ്. പശ്ചാത്തലവും നടീനടന്മാരുമെല്ലാം കേവലം പ്രതിരൂപങ്ങൾ മാത്രമാണ്.

സിനിമകണ്ട് ആസ്വദിക്കേണ്ട കലയായതുകൊണ്ട് അതിലെ ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് പ്രാമുഖ്യം ഏറെയാണ്. ദൃശ്യങ്ങളെ അവയുടെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് പലതായി തിരിക്കാവുന്നതാണ്. ചലനമുള്ള ദൃശ്യങ്ങളും ചലനമില്ലാത്ത ദൃശ്യങ്ങളും സിനിമയിലുണ്ട്. പാറക്കെട്ട്, പർവ്വതം, റോഡ് തുടങ്ങിയവയൊക്കെ ചലനമില്ലാത്ത ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് ഉദാഹരണമാണ്. എന്നാൽ സിനിമയ്ക്ക് ക്യാമറായുടെ പ്രവർത്തനങ്ങളിലൂടെ ഇവയ്ക്ക് ചലനപ്രതീതി സൃഷ്ടിക്കുവാനാകും. ചലനത്തിന്റെ തോതുപോലും നിർണ്ണയിക്കുന്നത് രേഖപ്പെടുത്തു ന്നതിന്റെയും ക്രമീകരിക്കുന്നതിന്റെയും അടിസ്ഥാനത്തിലാണ്. ഒരു വിട് കാണിക്കുമ്പോൾ കഥാപാത്രത്തെ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ ആൾക്കൂട്ടം അവതരിപ്പരിക്കുമ്പോഴെല്ലാം സവിശേഷമായ ഓരോ അർത്ഥമാണ് സാഹചര്യാനുസരണം സഞ്ചരിച്ച് അനുവാചകനിലെത്തുന്നത്.

ഒരു ചലച്ചിത്രം അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ അതിലെ കഥയെ നേരിട്ട് ആഖ്യാനിച്ച് വളർത്തിയെടുക്കുകയെന്ന ലക്ഷ്യത്തോടെ കഥാപാത്ര ങ്ങളിൽക്കൂടിയും അവരുടെ പ്രവർത്തനങ്ങളിൽകൂടിയും സിനിമയെ/ കഥയെ ഭാവപരമായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളാണ് പ്രധാന

ദൃശ്യങ്ങൾ. കളിയാട്ടം ആരംഭിക്കുന്നതുതന്നെ ഇത്തരം ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെയാണ്. ചൂട്ടുകറ്റയും മിന്നിച്ച് കോമാളികോലത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന പനിയനും അതുകണ്ട് ആസ്വദിക്കുന്ന ജനങ്ങളുമെല്ലാം ഇത്തരം പ്രധാനദൃശ്യങ്ങൾക്ക് ഉദാഹരണമാണ്. പശ്ചാത്തലാവതരണത്തിന്റെ ഭാഗമായി വരുന്ന ദൃശ്യങ്ങളെയാണ് പശ്ചാത്തലദൃശ്യങ്ങളെന്ന് പറയുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ സിനിമയിലെ കഥ വിവിധ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. കളിയാട്ടം നടക്കുന്ന പശ്ചാത്തലം, പനിയനും പെരുമലയനും സംസാരിക്കുന്ന പശ്ചാത്തലം, പെരുമലയനും താമരയും കണ്ടുമുട്ടുന്ന പശ്ചാത്തലം, പനിയനും ഉണ്ണിനമ്പൂതിരിയും തമ്മിൽ ഗൂഢാലോചന നടത്തുന്ന പശ്ചാത്തലം പെരുമലയന്റെ വീടിരിക്കുന്ന പശ്ചാത്തലം ഗാനാലാപനവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടു വരുന്ന നിരവധി പശ്ചാത്തലങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ കഥാവതരണത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഏറെ പ്രസക്തമാണ്. കാഴ്ചയുടെ വൈവിധ്യം സൃഷ്ടിക്കുക, സാഹചര്യത്തിനനുസരിച്ച് വികാരം രൂപീകരിക്കുക, ആഖ്യാനിക്കുന്ന കഥാഭാഗത്തിന് അനിവാര്യമായ ഭാവതലം പകർന്നു നൽകുക എന്നിങ്ങനെയുള്ള ഏറെ പ്രാധാന്യം സിനിമയിലെ പശ്ചാത്തലത്തിനുണ്ട്. പശ്ചാത്തലത്തിൽ ഒരു പുഴയാണ് വരുന്നതെങ്കിൽ അതിന് സ്വാഭാവികമായ ചലനമുണ്ട്. ആ പശ്ചാത്തലത്തിൽനിന്ന് അഭിനയിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രവർത്തനങ്ങൾക്ക് ചലനമുണ്ട്. ക്യാമറ രേഖപ്പെടുത്തുന്നതിന്റെ രീതിക്കനുസരിച്ചുള്ള ചലനമുണ്ട്. എഡിറ്റിങ്ങിനിടയിൽ ക്രമീകരിക്കുന്ന ചലനമുണ്ട്. സജീവമായ ഈ ചലനങ്ങൾ സിനിമയുടെ ഓരോ ഭാഗത്തെയും ആകർഷകമാക്കുന്നുണ്ട്.

ഭാവദൃശ്യങ്ങൾക്ക് ചലച്ചിത്രത്തിലുള്ള സ്ഥാനം ഏറെയാണ്. ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിനിടയിൽ ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്ന ദൃശ്യത്തിന് അഥവാ സംഭവത്തിന് ഭാവനാപരമായ ശക്തി പകരുവാനും അർത്ഥതീവ്രത നൽകുവാനുമായി സാഹചര്യാനുസരണം അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളെയാണ് ഭാവദൃശ്യങ്ങളെന്ന് വ്യവഹാരിക്കുന്നത്. നിരവധി ഭാവദൃശ്യങ്ങളാൽ സമൃദ്ധമാണ് കളിയാട്ടമെന്ന ചലച്ചിത്രം. താമരയുടെ അവിഹിതബന്ധത്തെപറ്റി പനിയൻ പെരുമലയനോടു പറയുമ്പോൾ അയാളുടെ മനസിലുള്ള സംഘർഷം ദൃശ്യാത്മകമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ഒരു തെയ്യം തീക്ഷ്ണതയൊടെ ചുവടുവയ്ക്കുന്നതും കിഴുക്കാം തൂക്കായ പാറക്കെട്ടിലൂടെ താഴേയ്ക്ക് കറങ്ങിമറിഞ്ഞ് വീഴുകയും ചെയ്യുന്ന ചലനാത്മകമായ ദൃശ്യത്തിലൂടെയാണ്. മൂർദ്ധന്യരംഗത്തിൽ പെരുമലയൻ കൈവെള്ളയ്ക്കുള്ളിൽ ഒരു ദീപവുമായി താമരയ്ക്കടുത്തേയ്ക്കു ചെല്ലുന്നുണ്ട്. സംഘർഷമുളവാക്കുന്ന സംഭാഷണത്തിനൊടുവിൽ കൈക്കുള്ളിലെ ആ

ദീപം രോഷത്തോടെ പിന്നിലേയ്ക്ക് എറിയുന്നു. ആ ദീപം പിന്നിലേക്കു പോകുമ്പോൾ അണയുന്നുമുണ്ട്. സവിശേഷമായ ഈ ദൃശ്യത്തിന് അനുമാനങ്ങളുടെയും നിഗമനങ്ങളുടെതുമായ ഒരു വേലിയേറ്റം അനുവാചകരിൽ സൃഷ്ടിക്കുവാനാവുന്നുണ്ട്. താമരയുടെ കൊലപാതകം ദാരുണമായ ദുരന്തം തുടങ്ങിയവയിലേയ്ക്കെല്ലാം ഭാവനാപരമായി സംക്രമിച്ചുകിടക്കുന്ന അർത്ഥമാണ് ഈ ദൃശ്യത്തിനുള്ളത്.

കാഴ്ചയ്ക്ക് അനുപേക്ഷണീയമായ അർത്ഥപൂർത്തിയും ഭാവപരതയും പ്രധാനം ചെയ്യുവാൻ ചലച്ചിത്രത്തിൽ നിയതമായ ശബ്ദത്തിന്റെ സാന്നിധ്യം ആവശ്യമാണ്. ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ വിനിമയം ചെയ്യുന്ന ആശയത്തിന് നിയതമായ വികാരതലം നൽകുവാൻ പാകത്തിന് ക്രമീകരിക്കുന്ന ശബ്ദത്തെയാണ് പശ്ചാത്തലസംഗീതമെന്ന് പറയുന്നത്. കേൾവിയുടെ സാധ്യതകളെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തി കഥയ്ക്ക് ആഴവും ആവശ്യമെങ്കിൽ ചടുലതയും സൗന്ദര്യവും പ്രധാനം ചെയ്യുവാൻ പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തിന് കഴിയുന്നു. കഥാഖ്യാനത്തിനിടയിൽ ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്ന ഭാഗത്തിന് അഥവാ സംഭവത്തിന് ശക്തിനൽകുവാനും അർത്ഥവ്യാപ്തി പകരുവാനുമായി സാഹചര്യത്തിനനുസരിച്ച് സൃഷ്ടിക്കുന്ന ശബ്ദസൂചനകളെയാണ് ഭാവശബ്ദങ്ങളെന്ന് പറയുന്നത്. കളിയാട്ടത്തിൽ സംഘർഷകരമായ അവസ്ഥകൾ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ചെണ്ടമേളത്തിന്റെ മുറുകുന്ന ശബ്ദം ഇത്തരം ശബ്ദസൂചനയ്ക്ക് ഉദാഹരണമാണ്.

രേഖപ്പെടുത്തുന്ന ലെൻസിന്റെ സ്വഭാവം ക്യാമറയുടെ ചലനരീതികൾ വീക്ഷണദിശകളുടെ ക്രമീകരണം തുടങ്ങിയവയും രേഖപ്പെടുത്തുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് സവിശേഷമായ സ്വഭാവം പ്രധാനം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ഷോട്ടുകളുടെ സ്വഭാവം പ്രകാശത്തിന്റെ ക്രമീകരണം തുടങ്ങിയവയും രേഖപ്പെടുത്തുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് സാഹചര്യാനുസരണം അർത്ഥം പകർന്നുനൽകുന്ന ഘടകങ്ങളാണ്. ചലച്ചിത്രത്തിലെ സംഭാഷണത്തിനുമുണ്ട് അർത്ഥവിനിമയത്തിൽ അതിന്റേതായ പ്രസക്തി. ചലച്ചിത്രത്തിലെ കഥയുടെ ആഖ്യാതാക്കൾ കഥാപാത്രങ്ങളാണല്ലോ. കഥാപാത്രങ്ങൾ എന്തുകാണിക്കുന്നു എന്നതിന്റെയും അവതരിപ്പിക്കുന്നു എന്നതിന്റെയും അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് ചലച്ചിത്രത്തിന് ക്രമത്തിൽ വളർച്ച സംഭവിക്കുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഈ ദൃശ്യാത്മകമായ പ്രവർത്തനങ്ങളെ പൂർത്തീകരിക്കുന്നതോ പൂരിപ്പിക്കുന്നതോ ആയ രീതിയിലാണ് ചലച്ചിത്രത്തിലെ സംഭാഷണം അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങളെ വെളിപ്പെടുത്താൻ കഥയിൽ വഴിത്തിരുവുകൾ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ സംഘർഷങ്ങൾ രൂപീകരിക്കാൻ എല്ലാം നല്ല സംഭാഷണങ്ങൾക്ക് കഴിയുന്നു.

കാണിച്ചുകൊടുക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെമാത്രമാണ് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആസ്വാദകർ സഞ്ചിരിക്കുന്നത്. ഒന്നിനുപിന്നാലെ ഒന്നായി കടന്നുവരുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ കഥാവതരണത്തിനൊപ്പം കാഴ്ചയുടെ കലാപരമായ തുടർച്ചയും കൗതുകവും സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ട്. സവിശേ,മായ ഈ അവസ്ഥ ആസ്വാദകനെ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിലേക്ക് വളരെവേഗം നിമഗ്നമാക്കുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിലെ ഗാനാവതരണത്തിനുമുണ്ട് അതിന്റേതായ സ്വഭാവവിശേഷതകൾ. മലയാളസിനിമകളിൽ പൊതുവെ നാലഞ്ച് ഗാനങ്ങൾ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ വിവിധഭഗങ്ങളിലായി കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് സവിശേഷമായ വികാരം സൃഷ്ടിക്കുവാൻ പാകത്തിന് ക്രമീകരിക്കാറുണ്ട്. ചലച്ചിത്രഗാനത്തിന് നിയതമായ അർത്ഥവും ശബ്ദമാധുര്യവുമുണ്ട്. ഈ അർത്ഥത്തിനും ശബ്ദമാധുര്യത്തിനുമനുസരിച്ച് കഥയെ വികസിക്കാൻ പാകത്തിനാണ് ഗാനാവതരണ സമയത്തെ ദൃശ്യങ്ങൾ ക്രമീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഭാഷയ്ക്ക് അടിസ്ഥാനപരമായി സമന്വയ സ്വഭാവമാണുള്ളത്. വിവിധഭാഷകളെ സമന്വയിപ്പിച്ച് ചലച്ചിത്ര ത്തിന്റേതായ ഭാഷയാക്കിതീർക്കുന്ന സവിശേഷമായൊരു സംഘടിതസ്വഭാവം. തിരക്കഥയ്ക്ക് സംവിധാനരീതിക്ക്, അഭിനയത്തിന്, പ്രകാശക്രമീകരണത്തിന് സംവിധാനരീതിക്ക്, അഭിനയത്തിന്, പ്രകാശക്രമീകരണത്തിന്, വസ്ത്രധാരണരീതിക്ക്, പശ്ചാത്തലത്തിന്, ചിത്രസംയോജനത്തിന്, പശ്ചാ ത്തലസംഗീതത്തിന് എല്ലാം അതാതിന്റേതായ പ്രസക്തിയും ഭാഷയുമുണ്ട്. ഇവയെല്ലാം ഒരു ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സമഗ്രതയിൽ സമന്വയിച്ചുനിൽക്കുന്ന ഭാഷയാണ് ചലച്ചിത്രത്തിനുള്ളത്. അനുകല്പന സിനിമകളെ സംബന്ധിച്ചിട ത്തോളം മൂലകൃതിയുടെ സ്വഭാവവും അവതരണരീതിയും ഒരു സ്വാധീനമായി ഭാഷാനിർമ്മിതിയിൽ ഇടപെടുന്നുണ്ട്. ക്ലോസപ്പ്, ക്രോസ്കട്ടിംഗ്, ഡിസ്സോൾവ്, ഫെയിഡ് ഇൻ ഫെയിഡ് ഔട്ട് ഫാസ്റ്റ് എഡിറ്റിംഗ്, ഫ്രീസ്, മൊണ്ടസ് തുടങ്ങിയ സങ്കേതങ്ങൾ ചലച്ചിത്ര ഭാഷയുടെ രൂപീകരണത്തിൽ സാഹചര്യാനുസരണം സ്വാധീനം ചെലുത്തുന്ന ഘടകങ്ങളാണ്. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിൽ നിന്നെല്ലാം വിലമതിക്കുമ്പോൾ ഒരു കഥയുടെ ആഖ്യാനത്തിനായി ചലച്ചിത്രത്തിന് അതിന്റേതായ രീതികളാണുള്ളതെന്ന് വ്യക്തമാകും. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ രീതികൾ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഭാഷാനിർമ്മിതിയുടെ ഭാഗം മാത്രമാണ്.

ഉപസംഹാരം

കലാമാധ്യമങ്ങളായ നാടകത്തേയും സിനിമയേയും വസ്തുനിഷ്ഠമായി വിലയിരുത്തിയാൽ ഇരുമാധ്യമങ്ങളും തമ്മിലുള്ള അന്തരം അത്ഭുതപ്പെടുത്തുന്നതാണ്. പ്രമേയം, ഇതിവൃത്തം, കഥാപാത്രങ്ങൾ, സംഭാഷണം, ദൃശ്യശബ്ദസൂചനകൾ, സംഘട്ടനസൃഷ്ടി, അഭിനയം, ഫ്ളാഷ്ബാക്ക് തുടങ്ങിയ ഘടകങ്ങൾ ഇരുമാധ്യമങ്ങളിലും പൊതുവായിട്ട് ഉണ്ടെന്നു കാണാം. എന്നാൽ ഈ ഘടകങ്ങളുടെ അസ്തിത്വവും രീതിയും ഇരുമാധ്യമങ്ങളിലും ഭിന്നമാണ്.

ലിഖിതപാഠവും അതിന്റെ കലാരൂപവും തമ്മിലുള്ള അന്തരവും ശ്രദ്ധേയമാണ്. നാടകത്തിന്റെ ലിഖിതപാഠം അവതരണത്തിനായി കാലങ്ങളോളും കരുതി വയ്ക്കുന്നു. എന്നാൽ സിനിമയുടെ ലിഖിതപാഠത്തിന്/ തിരക്കഥയ്ക്ക് സിനിമയുടെ രൂപീകരണത്തിനുശേഷം അത്ര പ്രസക്തിയില്ല. ലിഖിതപാഠങ്ങൾ അമൂർത്തമായ അർത്ഥകല്പനകളാണ് വായനക്കാരന്റെ മനോമുകരത്തിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. കലാരൂപങ്ങൾ സവിശേഷമായ ഭാവലോകം പ്രേക്ഷകനു മുന്നിൽ അവതരിപ്പിക്കുകയാണ്.

നാടകത്തിന്റെയും സിനിമയുടെയും അവതരണത്തിനുമുണ്ട് ഏറെ അന്തരങ്ങൾ. നാടകം സാങ്കേതികബന്ധമില്ലാത്ത സ്വതന്ത്രകലയാണ്. സിനിമ സാങ്കേതികബന്ധമുള്ള രേഖപ്പെടുത്തുന്ന കലയാണ്. പ്രേക്ഷകന്റെ കൺമുനയിൽ നിന്നും വേണം നാടകത്തിലെ അഭിനേതാക്കൾക്ക് കലാവതരണം വിശ്വസനീയമായ രീതിയിൽ നിർവ്വഹിക്കാൻ. സിനിമയിലെ അഭിനേതാക്കൾ ക്യാമറയ്ക്കുമുന്നിലാണ് അഭിനയിക്കുന്നത്. സംവിധായകന്റെ പൂർണ്ണമായ നിർദ്ദേശമനുസരിച്ച് അഭിനയിക്കുന്നത് ശകലങ്ങളായിട്ടും. നാടകത്തിൽ കഥാവിഷ്കാരം സജീവമായി നിർവ്വഹിക്കുന്നത് സംഭാഷണത്തിലൂടെയാണ്. സംഭാഷണത്തെ പൂർത്തീകരിക്കാനും ന്യായീകരിക്കാനുമുള്ള അഭിനയമാണ് പ്രാഥമികമായി നടത്തുന്നത്. സിനിമയിൽ കഥാവിഷ്ക്കാരം നിർവ്വഹിക്കുവാൻ സജീവമായ

ദൃശ്യങ്ങളും വൈവിധ്യമുള്ള പശ്ചാത്തലങ്ങളും ശ്രദ്ധേയമായ ചലനരീതികളുമുണ്ട്. അനിവാര്യമായ ഘട്ടത്തിൽ ചലനാത്മകമായ ദൃശ്യാഖ്യാനത്തെ പൂരിപ്പിക്കാനാണ് സംഭാഷണം ഉപയോഗിക്കുന്നത്. രംഗവേദി ഒന്നായി കാഴ്ചയ്ക്കായി പ്രേക്ഷകന്റെ മുന്നിൽ വരുന്നു. സിനിമ വിവിധദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ കാഴ്ചക്കാരനെ കൂടെ കൊണ്ടുപോകുകയാണ്.

നാടകവും തിരക്കഥയും പരിവർത്തനപ്പെട്ട് കലാരൂപങ്ങളാക്കുന്നതിൽ മൗലികമായ പല ഘടകങ്ങളുടെയും പ്രത്യക്ഷ ഇടപെടലുകളുമുണ്ട്. നാടകത്തിൽ അഭിനേതാക്കൾക്കാണ് ഏറ്റവും പ്രസക്തി. രംഗവേദിയിൽ നാടകം അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനുമുമ്പുള്ള സ്വാധീനമേ ഇവിടെ സംവിധായകനുള്ളു. സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം സംവിധായകൻ പ്രധാനിയാണ്. അഭിനേതാക്കൾ, ക്യാമറമാൻ, എഡിറ്റർ തുടങ്ങിയവരുടെയും ഇടപെടൽ ചലച്ചിത്രരൂപീകരണത്തെ സ്വാധീനിക്കുന്നു. വിപുലമായ സ്ഥലമേഖലകളും പശ്ചാത്തലവും സിനിമയുടെ രൂപീകരണത്തിന് ആവശ്യമാണ്. രംഗവേദിയുടെ സാധ്യതകൾ തന്നെയാണ് അല്ലെങ്കിൽ പരിമിതികൾ തന്നെയാണ് നാടകാവതരണത്തെ സ്വാധീനിക്കുന്നത്.

നാടകത്തിലും സിനിമയിലും അവതരിപ്പിക്കുന്ന സ്ഥലകാലങ്ങളുടെ സ്വഭാവത്തിനുമുണ്ട് കാതലായ വ്യത്യാസം. നാടകത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സ്ഥലത്തെ മുഴുവൻ രംഗവേദിയിലേയ്ക്ക് പരിമിതപ്പെടുത്തി എത്തിക്കേണ്ടതുണ്ട്. സംഭാഷണത്തിലൂടെയാണ് ഏറെ സ്ഥലസൂചനകളും അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. സിനിമയ്ക്ക് ഏതുസ്ഥലത്തേയും കഥ ആവശ്യപ്പെടുന്ന രീതിയിൽ അവതരിപ്പിക്കാനാവും. ഭാവനാത്മകമായ ഒരു സ്ഥലത്തെതന്നെ രൂപീകരിച്ച് തികഞ്ഞ വിശ്വസനീയതയോടെ അവതരിപ്പിക്കാനും സിനിമയ്ക്ക് കഴിയും. നാടകത്തിലെ കാലാവതരണത്തിലുമുണ്ട് പരിമിതികൾ. സിനിമയ്ക്ക് ഏതു കാലത്തേയും എപ്പോൾ വേണമെങ്കിലും അവതരിപ്പിക്കാനാവും. അതുപോലെതന്നെ ഭൂതം, വർത്തമാനം, സാങ്കല്പികം തുടങ്ങിയ കാലങ്ങളെ ഇടകലർത്തിയവതരിപ്പിച്ച് സവിശേഷമായ അന്തരീക്ഷസൃഷ്ടി നിർവ്വഹിക്കാനും സിനിമയ്ക്ക് അനായാസേന കഴിയും.

നാടകാനുഭവും ചലച്ചിത്രാനുഭവും തികച്ചും ഭിന്നമാണ്. കലാമാധ്യമങ്ങളുടെ ആഖ്യാനസ്വഭാവമാണ് പ്രേക്ഷകർക്ക് ഈ അനുഭവങ്ങൾ പ്രദാനം ചെയ്യുന്നത്. കലാവതരണങ്ങളുടെ ആത്യന്തികമായ ലക്ഷ്യം കാഴ്ചക്കാരെ ഉത്സവലഹരിയിലാക്കുന്ന രസസൃഷ്ടിയാണല്ലൊ. ഈ മാധ്യമങ്ങൾ രസസൃഷ്ടിക്ക് സ്വീകരിക്കുന്ന മാർഗ്ഗങ്ങളും ഭിന്നമാണ്. ആശയ വിനിമയം നടത്തുന്ന മാധ്യമങ്ങളെ ഭാഷയായി പരിഗണിക്കുമ്പോൾ ഈ മാധ്യമങ്ങളുടെ ഭാഷയ്ക്കുമുണ്ട്വ്യത്യാസങ്ങൾ. കാഴ്ചയും കേൾവിയുമാണ് നാടകത്തിന്റെയും ചലച്ചിത്രത്തിന്റെയും ഇന്ദ്രീയാനുഭവങ്ങൾ പ്രേക്ഷകർക്ക് നൽകുന്നത്. ഈ ഇന്ദ്രീയാനുഭവ

ങ്ങൾക്കുമുണ്ട് സ്ഥായിയായ വ്യത്യാസങ്ങൾ. കലകളുടെ അവതാരകർ സവിശേഷമായ ആത്മപ്രകാശന കുതുകികളാണ്. നാടകത്തിലൂടെയും സിനിമയിലൂടെയും ആത്മപ്രകാശനം നടത്തുന്നവരുടെ മനസും ചിന്താ രീതിയും ഭാഷാവിലാസവും തികച്ചും ഭിന്നമാണ്.

കലാമാധ്യമമെന്ന നിലയിൽ നാടകം ശക്തമായിരുന്ന കാലഘട്ടത്തിൽ രചിച്ച നാടകമാണ് ഒഥെല്ലൊ. ചലച്ചിത്രം സജീവവും ജനപ്രിയവുമായപ്പോൾ ശ്രദ്ധേയമായ നാടകങ്ങൾ ചലച്ചിത്രത്തിലേക്ക് അനുകല്പിക്കുന്നത് സദാരണമായി. നല്ല കഥതേടിയുള്ള അന്വേഷണമാണ് ഒഥെല്ലോയുടെ മലയാളത്തിലേയ്ക്കുള്ള കളിയാട്ടമെന്ന അനുകല്പനത്തിന് ആധാരം. കാഴ്ചക്കാർക്കിടയിൽ നാടകത്തെക്കാൾ പ്രസക്തി സിനിമയ്ക്ക് കൈവന്നതും നാടകങ്ങളുടെ ചലച്ചിത്രത്തിലേയ്ക്കുള്ള അനുകല്പനത്തിന് കാരണമായി. കളിയാട്ടത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ, പശ്ചാത്തലം, സംഭവങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം കേരളീയമാണ്. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആഖ്യാനരീതിപോലും മലയാളികൾക്ക് സുപരിചിതമായ അവസ്ഥയിലാണ് ക്രമീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ആത്യന്തിക വിശകലനത്തിൽ എല്ലാ അർത്ഥത്തിലും വിജയിച്ച ഒരു അനുകല്പനമായാണ് കളിയാട്ടത്തെ വിലമതിക്കുന്നത്. നാടകത്തിന്റെ ഭാഷയെ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഭാഷയിലേയ്ക്ക് മാറ്റി പ്രതിഷ്ഠിച്ചപ്പോൾ ചലച്ചിത്ര ഭാഷയുടെ സാധ്യതകൾ കൃത്യമായി പ്രയോജനപ്പെടുത്താൻ കഴിഞ്ഞെന്നതും കളിയാട്ടത്തിന്റെ പ്രസക്തിക്ക് കാരണമായി. നാടകമെന്ന നിലയിൽ ഒഥെല്ലോയ്ക്കും സിനിമയെന്ന നിലയിൽ കളിയാട്ടിത്തിനും അതാതിന്റേതായുള്ള പ്രസക്തിയാണുള്ളത്. കാലത്തിന്റെ സ്വാധീനവും ചലനവും സംസ്കാരവും വളർന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഏതൊരു കലയേയും ശക്തമായി സ്വാധീനിക്കും. ആശയസ്വീകരണത്തിൽ, അവതരണരീതിയിൽ ആശയപ്രകാശനത്തിൽ എല്ലാം ഈ സ്വാധീനം ദർശിക്കാവുന്നതാണ്. നാടകവും ചലച്ചിത്രവും കാലത്തിന്റെ സ്പന്ദനങ്ങളെ അനുനിമിഷം ആവാഹിച്ചെടുക്കുന്ന കലാരൂപങ്ങൾ തന്നെയാണ്. നാടകം നവമായ പരീക്ഷണങ്ങളിലൂടെ അത് സാധ്യമാക്കുമ്പോൾ ചലച്ചിത്രം പുത്തൻ സാങ്കേതികവിദ്യകളുടെ പിൻബലത്തോടെ അത് സാധ്യമാക്കുന്നു. പ്രേക്ഷകരുടെ പിൻബലം ഇന്ന് സിനിമയ്ക്കാണ് ഏറെയുള്ളത്. സ്വപ്നതുല്യമായ അനുഭവങ്ങളും കാഴ്ചയുടെ വിഭവസമൃദ്ധമായ വിരുന്നും ശരീരഭാഷകളുടെ കാല്പനിക ചാരുതയും വൈവിദ്ധ്യമുള്ള കഥാഖ്യാനങ്ങളുടെ പിൻബലത്തോടെ തീവ്രമായി അവതരിപ്പിക്കാൻ ചലച്ചിത്രത്തിന് അനായാസേന കഴിയുന്നു. അനുദിനമുള്ള നിലനില്പിനായി നാടകമേഘല നിരന്തരം പരീക്ഷണങ്ങൾ നടത്തികൊണ്ടിരിക്കുകയാണ്.

ആത്യന്തിക വിശകലനത്തിൽ കലാമാധ്യമമെന്ന നിലയിൽ നാടകത്തിന് അതിന്റേതായ അസ്തിത്വവും പ്രസക്തിയുമാണുള്ളത്. ചലച്ചി

ത്രത്തിന് അതിന്റേതായ ഭാഷയും വ്യാകരണവും സൗന്ദര്യവുമുണ്ട്. ഇരു മാധ്യമങ്ങൾക്കും ആശയപ്രകാശനത്തിന് അവയുടെതായ മാർഗ്ഗങ്ങളാണുള്ളത്. വർത്തമാനകാല പ്രസക്തമായ ഈ മാധ്യമങ്ങളെ പറ്റിയുള്ള പഠനങ്ങൾക്കും സാഹിത്യമേഖലയിൽ നിയതമായ സ്ഥാനവും പ്രസ്ക്തിയുമുണ്ട്. നാടകവുമായി താരതമ്യപ്പെടുത്തുമ്പോൾ ചലച്ചിത്രപഠനങ്ങൾക്കാണ് ഇന്ന് കൂടുതൽ പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത് നാടകത്തെക്കാൾ തീവ്രവും ശക്തവുമായി വൈകാരികതയും അന്തരീക്ഷ സൃഷ്ടിയും നിർവ്വഹിക്കുവാൻ ചലച്ചിത്രത്തിനു കഴിയുന്നു. കാഴ്ചക്കാരുടെ അഥവാ ആസ്വാദകരുടെ ബാഹുല്യവും ഇന്ന് ചലച്ചിത്രത്തിനാണ് അത്ഭുതപ്പെടുത്തുന്ന രീതിയിലുള്ളത്. പുത്തൻ സാങ്കേതിക വിദ്യയുടെ പിൻബലത്തിൽ സിനിമ ടെലിവിഷനിലൂടെ മൊബൈയിലിലൂടെ ഇന്റർനെറ്റിലൂടെയെല്ലാം അനുനിമിഷം ആഗോളാടിസ്ഥാനത്തിൽ വിപുലമായി പ്രദർശിപ്പിച്ചു കൊണ്ടേയിരിക്കുന്നു. സാങ്കേതികതയുമായി അനുനിമിഷം ബന്ധപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന പുത്തൻ തലമുറ ആത്മാവിഷ്കാരത്തിനും കലാവതരണത്തിനുമായി തിരഞ്ഞെടുക്കുന്ന മാധ്യവും സിനിമതന്നെയാണ്.

❖❖❖

ഗ്രന്ഥസൂചി

1. ഗംഗാധരൻ നായർ ജി. മലയാളനാടകം ഗ്രന്ഥപാഠവും രംഗപാഠവും.
ഡി.സി.ബുക്സ്: കോട്ടയം, 1991.

2. ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, അടൂർ. സിനിമയുടെ ലോകം.
കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട് : തിരുവന്തപുരം, 1983.

3. ഗ്രാമപ്രകാശ്, എൻ. ആർ. തെരുവുനാടകം സിദ്ധാന്തവും പ്രയോഗവും.
ഗ്രീൻ ബുക്സ്: തൃശൂർ, 2003.

4. ജനാർദനൻ നായർ, കരമന. അഭിനയം നാടകത്തിലും സിനിമയിലും.
കേരള ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്: തിരുവനന്തപുരം, 2000.

5. നാരായണൻ, കാട്ടുമാടം. നാടകരൂപചർച്ച.
മാതൃഭൂമി ബുക്സ്: തൃശൂർ, 2006.

6. പുഡോവ്ക്കിൻ, വെസ്‌ലോവോദ്. സിനിമാഭിനയം (എഡി.)എം. എം.വർക്കി.
അമച്ച്വർ മൂവി മേക്കേഴ്സ് അസോസിയേഷൻ: കോട്ടയം, 1998.

7. ബാലചന്ദ്രൻ നായർ, പെരുന്താണി. മലയാള സിനിമ.
യവനിക പബ്ളിക്കേഷൻസ് : തിരുവനന്തപുരം, 2000.

8. ഭരതമുനി. നാട്യശാസ്ത്രം 1 & 2 (വിവ.) നാരായണ പിഷാരടി.
കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി: തൃശൂർ, 1987.

9. ഭാസ്ക്കരൻ, ടി. ഭാരതീയ കാവ്യശാസ്ത്രം.
കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്: തിരുവനന്തപുരം, 1994.

10. ഭാസി, മടവൂർ. മലയാള നാടക വേദിയുടെ കഥ.
കറന്റ് ബുക്സ്: കോട്ടയം, 1996.

11. മുരളീകൃഷ്ണ. സിനിമ വീഡിയോ ടെക്നിക്.
ഡി.സി.ബുക്സ്: കോട്ടയം, 2006.

12. വാസുദേവൻ നായർ, എം.ടി. ഗോപുരനടയിൽ.
പി.കെ. ബ്രദേഴ്സ്: കോഴിക്കോട്, 1998.

13. വാസുദേവൻ നായർ, എം.ടിയുടെ തിരക്കഥകൾ.
ഡി.സി. ബുക്സ്: കോട്ടയം, 1996.

14. സാജൻ തെരുവപ്പുഴ. ഫിലിം ഡയറക്ഷൻ.
സിഗ്നേച്ചർ ബുക്സ്: കോഴിക്കോട്, 2008.

നാടകവും സിനിമയും

ഒരു താരതമ്യ വിശകലനം

ഡോ. ജോസ് കെ. മാനുവൽ

നാടകത്തേയും സിനിമയേയും താരതമ്യവിശകലനത്തിനു വിധേയമാക്കി അവയുടെ കലാധിഷ്ഠിത പ്രത്യയ ശാസ്ത്ര തത്ത്വങ്ങൾ വെളിവാക്കുന്ന കൃതി. രചയിതാവ്, പാഠം, സംവിധായകൻ, അഭിനേതാക്കൾ, അഭിനയരീതികൾ, വീക്ഷണദിശകൾ, കലാരൂപം, രസസൃഷ്ടിയുടെ രീതി, ആസ്വാദകർ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം വസ്തുനിഷ്ഠമായി താരതമ്യം ചെയ്യുന്നു. സ്ഥലാവതരണം, സമയാഖ്യാനം, കാലവിന്യാസം തുടങ്ങിയവ ഈ കലാരൂപങ്ങളെ സ്വാധീനിക്കുന്നതിന്റെ തോത് താത്ത്വിക വിശകലനത്തിന് വിധേയമാക്കുന്നു. ആഖ്യാനരീതി അനുകല്പന സ്വഭാവം, രംഗവേദി, തിരശീല തുടങ്ങിയവയുടെ സവിശേഷതകളെപറ്റി വിലയിരുത്തുന്നു. ഒഥെല്ലോയെന്ന നാടകം കളിയാട്ടമെന്ന സിനിമയായതിന്റെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രം താരതമ്യയുക്തിക്കധിഷ്ഠിതമായി രസവിശകലനം ചെയ്യുന്നു.

നാടകത്തേയും ചലച്ചിത്രത്തേയും ഗൗരവത്തോടെ സമീപിക്കുന്നവർക്കും അക്കാദമിക പഠനങ്ങൾക്കും ഉപയുക്തമായ ഗ്രന്ഥം.

വില
₹ 125

പ്രസാധനം
പാപ്പിറസ് ബുക്സ്

വിതരണം
നാഷണൽ ബുക്ക് സ്റ്റാൾ

ISBN 978-81-92289 77
9 789788 192282