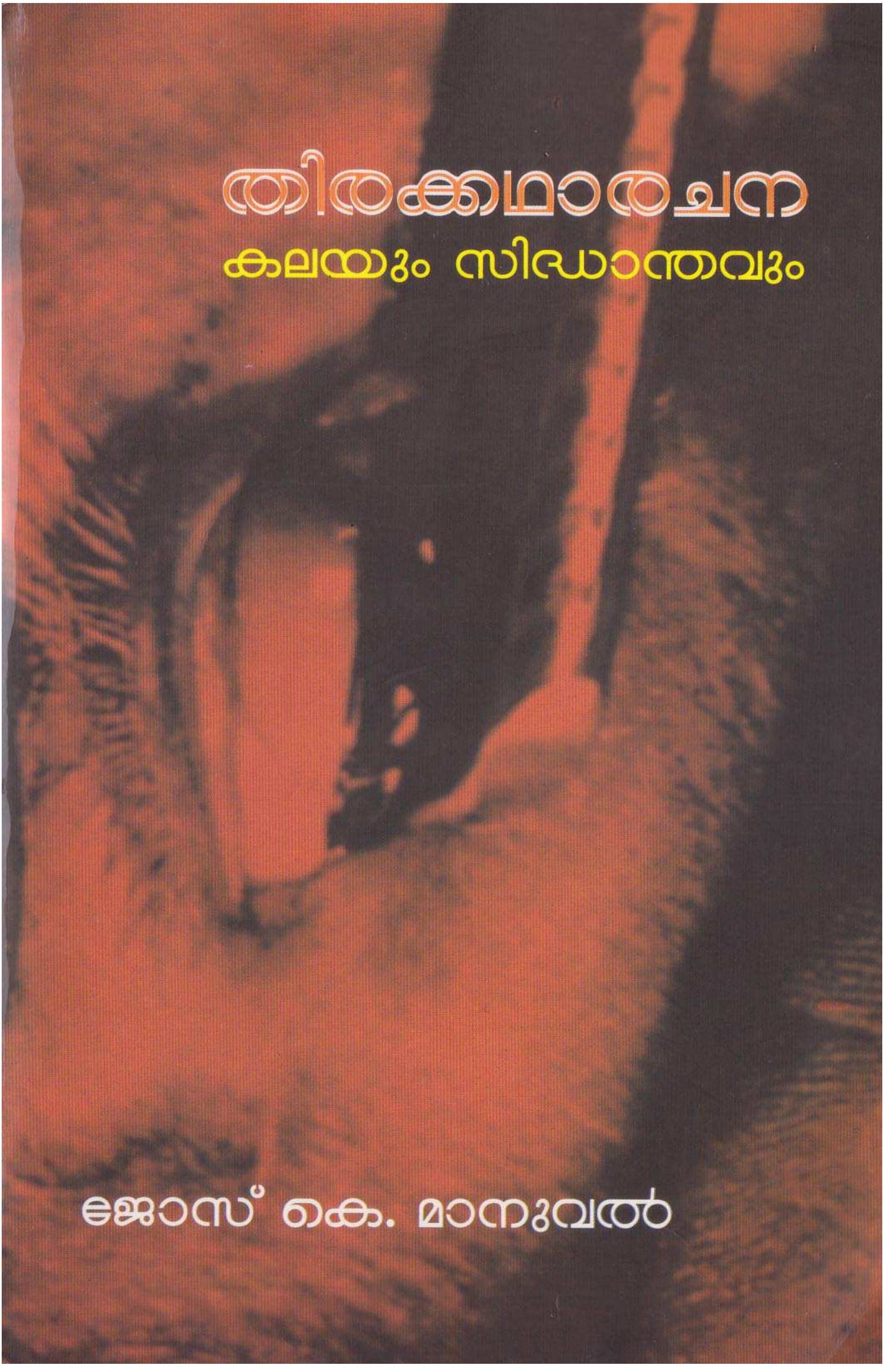
തിരക്കഥാരചന

കലയും സിദ്ധാന്തവും



ജോസ് കെ. മാനുവൽ

(Malayalam)

Thirakkatharachana
Kalayum Sidhanthavum
Study
By **Jose K. Manuel**
Published by the Author
First Published November 2003
Cover Design: G. Biju
Rights Reserved
Typesetting: Graphic Computers, Kottayam
Printed at D.C. Press (P) Ltd., Kottayam-12
Distributors
CURRENT BOOKS
Kottayam, Thiruvananthapuram, Kollam, Pathanamthitta, Thiruvalla, Alappuzha, Thodupuzha, Eranakulam, Aluva, Irinjalakuda, Palakkad, Kozhikode, Kannur, Vatakara, Thalassery, Kalpetta, Kanhangad

Rs. 85.00

ISBN 81—240—1310—1

Sl. No. 2031

03/91-LXVIII-CBD-1300-1000-1103

തിരക്കഥാരചന
കലയും സിദ്ധാന്തവും

ജോസ് കെ. മാനുവൽ

കറൻറ് ബുക്സ്

കോട്ടയം തിരുവനന്തപുരം കൊല്ലം പത്തനംതിട്ട തിരുവല്ല
ആലപ്പുഴ തൊടുപുഴ എറണാകുളം ആലുവ ഇരിങ്ങാലക്കുട പാലക്കാട്
കോഴിക്കോട് കണ്ണൂർ വടകര തലശ്ശേരി കല്പറ്റ, കാഞ്ഞങ്ങാട്

വില **85.00** രൂപ

ഡോ. ജോസ് കെ. മാനുവൽ

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

ഇ-മെയിൽ: kjosemanuel@gmail.com

അവസരങ്ങൾ നിഷേധിച്ചതിനാലും

ലഭിക്കാത്തതുകൊണ്ടും പ്രതിഭ തിളക്കിയെടുത്ത്

ജ്വലിപ്പിക്കാൻ കഴിയാത്തവർക്ക്...

മറീനയിലെ സമൃദ്ധമായ കാറ്റും കാഴ്ചയും

കഥകൾ അറിയുവാനുള്ള ആഗ്രഹമാണ് വായിക്കുവാനും സിനിമ കാണുവാനും നിരന്തരം പ്രചോദിപ്പിച്ചത്. വായിക്കുന്ന കഥകളും കാണുന്ന സിനിമയുടെ കഥകളും ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നതിന്റെ രീതിയെപ്പറ്റിയറിയുവാൻ മനസ്സിനെന്നും കൗതുകമുണ്ടായിരുന്നു. പഠനത്തിനിടയിൽ തിരക്കഥയെ അടുത്തറിഞ്ഞു തുടങ്ങിയപ്പോൾ അതിന്റെ രചനാതന്ത്രം പഠിക്കണമെന്ന ആഗ്രഹം ശക്തമായി. ഒഴിവുവേളകളിൽ കുത്തിക്കുറിക്കുന്ന കഥകൾക്ക് തിരക്കഥയെഴുതി തിരക്കഥാ രചനയുടെ ആദ്യപാഠങ്ങൾ സ്വയം പഠിക്കുകയായിരുന്നു. എം.ടി. വാസുദേവൻനായരുടെയും പി. പത്മരാജന്റെയും പ്രസിദ്ധീകരിച്ച തിരക്കഥകളായിരുന്നു ഈ പഠനത്തിന്റെ ആദ്യമാതൃകകൾ. പിന്നീട് ഇന്റർനെറ്റിലെ വെബ്സൈറ്റുകളിൽനിന്ന് തിരക്കഥയും തിരക്കഥാസംബന്ധമായ പഠനങ്ങളും ശേഖരിച്ചു വയ്ക്കുന്നതും പഠനത്തിന്റെ ഭാഗമായി.

മദിരാശി സർവകലാശാലയിൽ ഗവേഷണത്തിനായി ചേർന്നപ്പോൾ തിരഞ്ഞെടുത്ത വിഷയം തിരക്കഥയെ ഒരു സാഹിത്യമായി എങ്ങനെ പഠിക്കാമെന്നുള്ളതായിരുന്നു. തിരക്കഥയെ ഒരു സാഹിത്യമായി പരിഗണിച്ച് ഗവേഷണം ചെയ്യുന്നതിന്റെ യുക്തിയെ ചിലർ ചോദ്യം ചെയ്യുകയുണ്ടായി. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് തിരക്കഥാരചനയുടെ തന്ത്രം പ്രതിപാദിക്കുന്ന ഒരു ഗ്രന്ഥം രചിക്കുവാൻ തീരുമാനിക്കുന്നത്.

പിഎച്ച്.ഡി. പ്രബന്ധത്തിന്റെ രചനാജോലികൾ പൂർത്തിയാക്കിയതിനുശേഷം സമർപ്പിക്കുന്നതിനായി മദിരാശിയിൽ താമസിച്ച കാലത്താണ് ഈ ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ രചന പൂർണ്ണമായും നിർവഹിച്ചത്. എഴുത്ത് പുരോഗമിച്ചപ്പോൾ ഏറെക്കാര്യങ്ങൾ ഉൾപ്പെടുത്തിയെങ്കിലേ ഗ്രന്ഥം പൂർണ്ണമാകുകയുള്ളൂ എന്ന് ബോധ്യപ്പെട്ടു.

മദിരാശി സർവകലാശാലയുടെ, മറീനാബീച്ചിന് അഭിമുഖമായിരിക്കുന്ന മനോഹരമായ ഹോസ്റ്റൽ. അതിന്റെ തുറന്നിട്ട ജാലകത്തിലൂടെ കാണാവുന്ന കടലും കടൽത്തീരവും കടൽത്തിരയും നടുക്കടലിൽ നങ്കൂരമിട്ടു കിടക്കുന്ന കപ്പലുകളും ചക്രവാളവും ചക്രവാളത്തിൽനിന്നു പറന്നെത്തുന്ന പക്ഷികളുമെല്ലാം സുന്ദരമായ കാഴ്ചകളായിരുന്നു. ചക്രവാളത്തിൽ നിന്നും സൂര്യൻ ഉദിച്ചുയരുന്നതിനു മുമ്പു തന്നെ മുക്കുവർ ആർപ്പുവിളികളോടെ ചങ്ങാടങ്ങളിലും ചെറുബോട്ടുകളിലുമായി മത്സ്യബന്ധനത്തിനു പുറപ്പെടുന്ന കാഴ്ച ഏറെ ഹൃദ്യമാണ്. സായാഹ്നത്തോടെ നിറയെ മത്സ്യങ്ങളുമായി അവർ തിരിച്ചെത്തിത്തുടങ്ങും. മുക്കുവസ്ത്രീകളും കുട്ടികളും കച്ചവടക്കാരുടെ

സംഘവും ആരവങ്ങൾ മുഴക്കിയാണ് അവരെ സ്വീകരിക്കുന്നത്. രാത്രി ഏറെ വൈകുന്നതുവരെ ഇത് തുടരുന്നു. എഴുത്തിനിടയിലെ വിരസതകളിൽ അവരുടെ അദ്ധ്വാനവും ഉത്സാഹവും ഉന്മേഷവും പകർന്നു തന്നിട്ടു.ണ്ട്.

ജാലകത്തിലൂടെ എപ്പോഴും തന്നെ സമൃദ്ധമായി അടിച്ചുവരുന്ന കടൽക്കാറ്റിന്റെ സ്പർശം ശരീരത്തെ ഉന്മേഷഭരിതമാക്കുന്നതും മനസ്സിനെ പ്രചോദിപ്പിക്കുന്നതുമായിരുന്നു. മറീനയിലെ മണൽപ്പരപ്പിൽ ജ്വലിക്കുന്ന സൂര്യനു കീഴിലിരുന്നു സ്ഥലകാലങ്ങൾ മറന്നു പ്രണയിക്കുന്ന കമിതാക്കളുടെ പെരുപ്പവും സല്ലാപ ലീലകളും ഊഷ്മളമായ മറ്റൊരു കാഴ്ചയാണ്. നഗരത്തിന്റെ തിരക്കുകളിൽ നിന്നും ചൂടിൽ നിന്നും ശാന്തി തേടി സായാഹ്നത്തോടെ മറീനയിലെത്തുന്നവരുടെ പ്രവർത്തനങ്ങളും വൈവിദ്ധ്യമുള്ള കാഴ്ചയുടെ വിരുന്നുതന്നെ ആയിരുന്നു.

മദിരാശിയിലെ നീറുന്ന ചൂടിനു ശമനം നൽകിക്കൊണ്ട് ഇടയ്ക്കൊക്കെ ചാറി വീഴുന്ന മഴത്തുള്ളികളുടെ സാന്നിദ്ധ്യം മറക്കാവുന്നതല്ല. മഴത്തുള്ളികളും കടൽക്കാറ്റും ചുറ്റിമറിഞ്ഞ് താളാത്മകമായ ഇരമ്പൽ സംഗീതത്തോടെ മറീനയ്ക്കുമേൽ തീർക്കുന്ന നൃത്തോത്സവം ചേതോഹരമായ കാഴ്ച തന്നെയായിരുന്നു.

പുസ്തകരചനയ്ക്കു പിന്നിലെ നന്ദിയും കടപ്പാടും ഏറെയാണ്.

പുസ്തകത്തിന് അവതാരിക എഴുതിത്തരികയും ഗ്രന്ഥരചനയെ സംബന്ധിച്ചു ക്രിയാത്മകമായി നിർദേശങ്ങൾ നൽകുകയും ചെയ്ത കെ.ജി. ജോർജിന്റെ സ്നേഹസഹകരണങ്ങൾ ഏറെയാണ്. ഈ ഗ്രന്ഥം പ്രസിദ്ധീകരിക്കുന്നതിനുമുൻപ് വായിക്കുകയു ം നിർദേശങ്ങൾ നൽകുകയും അനുയോജ്യമായ ഗ്രന്ഥനാമം നിർദേശിക്കുകയും ചെയ്തത് ചലച്ചിത്ര നിരൂപൻ കൂടിയായ ഐ. ഷൺമുഖദാസാണ്.

തിരക്കഥാരചനയെപ്പറ്റി തന്റേതായ അഭിപ്രായങ്ങളും നിരീക്ഷണങ്ങളും പറഞ്ഞു തന്ന ഡോ. രാജേന്ദ്രബാബു ഗുരുനാഥൻ കൂടിയാണ്. തിരക്കഥയുടെ ചലച്ചിത്ര രൂപീകരണത്തെപ്പറ്റിയുള്ള പ്രാഥമിക അറിവുകൾ പഠിപ്പിച്ചു തന്നത് സംവിധായകനായ തമ്പി കണ്ണന്താനമാണ്. പൂനെ ഫിലിം ആൻഡ് ടെലിവിഷൻ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ടിലെ തിരക്കഥയുടെ അധ്യാപകനായ മൻമോഹൻ ഛോധ തിരക്കഥാ രചനയെ സംബന്ധിച്ചു പറഞ്ഞു തന്ന കാര്യങ്ങൾ ഈ ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ പലഭാഗത്തായി ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. ഗ്യാസ്റ്റൺ റോബർജ്, എം.ടി. വാസുദേവൻനായർ, അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, പി.കെ.നായർ, സിബി മലയിൽ തുടങ്ങിയവരുടെ സ്നേഹസാമീപ്യം മറക്കാവുന്നതല്ല.

അനുവദിച്ച സമയം കഴിഞ്ഞിട്ടും മദിരാശി സർവകലാശാലയുടെ ഹോസ്റ്റലിൽ താമസസൗകര്യം അനുവദിച്ചത്, ഹോസ്റ്റലിന്റെ വാർഡനും എക്സാമിനേഷൻ കൺട്രോളറുമായ എസ്. കരുണാനിധിയാണ്. പൂണെയിലെ നാഷനൽ ഫിലിം ആർകൈവ് ഓഫ് ഇന്ത്യയിലെ ലൈബ്രറി യഥേഷ്ടം ഉപയോഗിക്കുന്നതിനുള്ള സൗകര്യം ചെയ്തുതന്നത് അതിന്റെ ഡയറക്ടർ സ്ഥാനം വഹിക്കുന്ന ശശിധരനാണ്. പൂനെ ഫിലിം ആൻഡ് ടെലിവിഷൻ

ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ടിൽ താമസം ഉൾപ്പെടെയുള്ള സൗകര്യങ്ങൾ വാത്സല്യത്തോടെ ചെയ്തു തന്നത് അവിടുത്തെ അധ്യാപകൻ കൂടിയായിരുന്ന ചന്ദ്രമോഹനാണ്.

അമേരിക്കൻ ലൈബ്രറി, ബ്രിട്ടിഷ് ലൈബ്രറി, ഇന്റർനെറ്റിലെ വെബ് സൈറ്റുകൾ തുടങ്ങിയിടങ്ങളിൽ നിന്നും രചനയ്ക്ക് ഉപകരിക്കുന്ന പുസ്തക സാമഗ്രികൾ എത്തിച്ചു തന്ന വിനോദ്കുമാർ, രാജേന്ദ്രപ്രസാദ്, തോമസ് എന്നിവരുടെ സ്നേഹസഹകരണങ്ങളും മനസ്സിൽ തെളിയുന്നു. രേഖാചിത്രങ്ങൾ വരച്ചു തന്നത് ജി. സദാനന്ദനാണ്.

സിബി മലയിൽ ഉൾപ്പെടെയുള്ള സംവിധായകരോടു കഥകൾ പറഞ്ഞു കലവൂർ രവികുമാർ മദിരാശിയിൽ താമസിക്കുന്ന കാലം. പല സായാഹ്നങ്ങളിലും മറീനയിലെ മണൽപ്പരപ്പിൽ തിരക്കുകൾ ആസ്വദിച്ച് കടൽക്കാറ്റും കൊണ്ടിരുന്നു ഞങ്ങൾ പറഞ്ഞു തീർത്ത കഥകളും കഥകൾ വരുന്ന വഴികളും ഈ ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ രചനയെ പ്രചോദിപ്പിച്ച ഘടകങ്ങളാണ്.

രവി ഡിസിയോടും കറന്റ് ബുക്സിനോടുമുള്ള നന്ദി വാക്കുകൾക്ക് അതീതമാണ്. ജയിസൺ, സലീം എന്നീ സുഹൃത്തുക്കളുടെ സ്നേഹ സഹകരണവും ഏറെയായിരുന്നു. പാപ്പൻ എന്നതിലുപരി എന്റെ സ്നേഹിതനും വഴികാട്ടിയുമായ സണ്ണി പി. മാത്യുവിന്റെ നിർലോഭമായ പ്രോത്സാഹനവും സഹകരണവുമാണ് ഈ ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ പ്രസിദ്ധീകരണം ഇത്രവേഗം നടത്തുവാൻ സഹായിച്ചത്.

മലയാളത്തിൽ ധാരാളം തിരക്കഥകൾ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിട്ടുണ്ടെങ്കിലും തിരക്കഥയേയും തിരക്കഥാരചനയേയും സംബന്ധിക്കുന്ന ഗ്രന്ഥങ്ങൾ അംഗുലീപരിമിതങ്ങളാണ്. ഈയൊരു പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് ഈ ഗ്രന്ഥത്തിന് പ്രസക്തിയേറുന്നത്. അനുവാചകർ ഈ ഗ്രന്ഥത്തെയും സദയം സ്വീകരിക്കുമെന്നു കരുതുന്നു.

ജോസ് കെ. മാനുവൽ

അവതാരിക

കെ.ജി. ജോർജ്

Screenplay എന്നതിനു തുടക്കം മുതലേ മലയാളത്തിൽ 'തിരക്കഥ' എന്ന പരിഭാഷയാണ് ഉപയോഗിച്ചു വരുന്നത്. യഥാർഥത്തിൽ 'തിരനാടകം' എന്നല്ലേ അതിന്റെ തർജമ വേണ്ടത്? സ്ക്രീൻപ്ലേ എന്നതിന്റെ അർഥം മുഴുവനായും ഉൾക്കൊള്ളാൻ 'തിരക്കഥ'യ്ക്കു കഴിയാത്തതിനാലാവാം നമ്മുടെ ചിത്രങ്ങളുടെ ക്രെഡിറ്റ് ടൈറ്റിലുകളിൽ 'തിരക്കഥ', 'സംഭാഷണം' എന്ന രണ്ടു പ്രക്രിയകൾ ചേർത്ത് അതിനു താഴെ എഴുത്തുകാരന്റെ പേര് ഇപ്പോഴും പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്നത്. എന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽ അവയുടെ സ്ക്രീൻപ്ലേ മറ്റാരെങ്കിലുമാണ് തയ്യാറാക്കുന്നതെങ്കിൽ, രചയിതാവിന്റെ പേര് 'തിരനാടകം' എന്ന സംജ്ഞയ്ക്ക് താഴെയാണ് ഞാൻ ചേർക്കാറുള്ളത്. അർഥം പൂർണമല്ലെങ്കിലും 'തിരക്കഥ' എന്ന വാക്ക് സ്ക്രീൻപ്ലേക്ക് പകരമായി പറഞ്ഞ് നാം ശീലിച്ചുപോയതുകൊണ്ട് (ഈ പുസ്തകത്തിൽ മുഴുനീളെ ആ പ്രയോഗമാണുള്ളത്) അതുതന്നെ ഇവിടെയും ഉപയോഗിക്കുന്നതിൽ തെറ്റില്ലെന്നു തോന്നുന്നു.

ഇംഗ്ലീഷിൽ സ്ക്രീൻപ്ലേക്ക് Scenario, Script എന്നീ പേരുകൾ കൂടിയുണ്ട്. സ്ക്രിപ്റ്റ് എന്ന പദംകൊണ്ട് എഴുതിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന തിരക്കഥ യുടെ ഏതു ഘട്ടത്തെയും വിശേഷിപ്പിക്കാം. പൂർത്തിയായ തിരക്കഥയെയും അങ്ങനെ തന്നെ വിളിക്കാം. സിനാറിയോ മൂന്നു തരത്തിൽ ആവാം. (1) ചിത്ര ത്തിന്റെ കഥയും കഥാപാത്രങ്ങളും സംഭവങ്ങളും അടങ്ങുന്ന ഒരു ചെറിയ രൂപരേഖ (2) കഥയും കഥാപാത്രങ്ങളും സീക്വൻസുകളും അടങ്ങുന്ന കുറേക്കൂടി വിസ്തരിച്ചുള്ള ഒരു പ്രതിപാദനം (3) പൂർണ്ണമായ തിരക്കഥ.

ഏതു പേരിൽ വിളിച്ചാലും സ്കീൻപ്ലേക്ക് ലോകവ്യാപകമായി അംഗീകരിച്ചിട്ടുള്ള നിർവ്വചനം "The script that is used as a blueprint for the production of a movie"എന്നാണ്. വൻ നിർമാണച്ചെലവ്, ചിത്രനിർമിതിയിലെ പലർ ചേർന്നുള്ള സഹകരണപ്രവർത്തനം തുടങ്ങിയ ഘടകങ്ങൾ എഴുതി വച്ചിട്ടുള്ള തിരക്കഥയെ പല മാറ്റങ്ങൾക്കും വിധേയമാക്കുന്നു. നിർമാണത്തിന്റെ ഓരോ ഘട്ടത്തിലും വ്യാവസായികവും കലാപരവുമായ സമ്മർദങ്ങളാൽ തിരക്കഥയിൽ മാറ്റങ്ങൾ ഉണ്ടായിരിക്കൊണ്ടിരിക്കും എന്നത് എവിടെയുമുള്ള ചലച്ചിത്രപ്രവർത്തകരുടെ അനുഭവപാഠമാണ്.

ലോകസിനിമാവ്യവസായത്തിന്റെ സിരാകേന്ദ്രമായ ഹോളിവുഡിൽ ഒരു തിരക്കഥ ഉണ്ടാകുന്നത് ഏതാണ്ട് താഴെപ്പറയുന്നതുപോലെയാണ്. എഴുത്തുകാരന്റെയോ അല്ലെങ്കിൽ മറ്റാരുടെയെങ്കിലുമോ ഒരാശയത്തിൽ നിന്ന് (പുസ്തകങ്ങളിൽ നിന്നോ യഥാർഥ സംഭവങ്ങളിൽ നിന്നോ ആകാം.) ആദ്യം ഒരു ചെറിയ ഔട്ട്ലൈൻ ഉണ്ടാക്കുന്നു. ഒരു നിർമാതാവ് അതിൽ താല്പര്യം കാണിച്ചാൽ എഴുത്തുകാരൻ അത് വിസ്തരിച്ച് ഒരു ട്രീറ്റ്മെന്റാക്കി മറ്റുന്നു; ഈ ഘട്ടത്തിൽ തിരക്കഥയുടെ ഒരു പ്രാഥമികരൂപം തയ്യാറാക്കി എന്നു വരാം. ഈ സമയത്ത് നിർമാതാവ് ചിത്രത്തിന്റെ സംവിധായകൻ ആരെന്നു തീരുമാനിക്കുന്നു. തുടർന്നു നിർമാതാവും അയാൾക്ക് പണം നൽകുന്നവരും (ഹോളിവുഡിലെ നിർമാതാവ് മിക്കപ്പോഴും വലിയ സ്റ്റുഡിയോകളുടെ സഹായത്തോടെ ചിത്രനിർമാണം നടത്തുന്ന ഒരു എക്സിക്യൂട്ടീവ് പ്രൊഡ്യൂസർ ആണ്) സംവിധായകനും എഴുത്തുകാരനും ചേർന്ന് ചർച്ചകൾ ആരംഭിക്കുന്നു. ചർച്ചകൾ പല ഘട്ടങ്ങളായി മാസങ്ങൾ നീണ്ടു എന്നുവരാം. എല്ലാവരുടെയും ആശയങ്ങൾ സമന്വയിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ഉരുത്തിരിഞ്ഞു വരുന്ന തിരക്കഥയ്ക്ക് ആദ്യഘട്ടത്തിൽ എഴുത്തുകാരന്റെ സങ്കല്പത്തിലുണ്ടായിരുന്ന മൗലികത മിക്കവാറും നഷ്ടപ്പെട്ടിരിക്കും. പകരം ഏറ്റവും അവസാനം ആകസ്മിക വിജയം നേടിയ ഏതെങ്കിലും ചിത്രത്തിന്റെ സവിശേഷതകളോടു സാമ്യവും കണ്ടെന്നുവരാം. തിരക്കഥ എല്ലാവർക്കും സ്വീകാര്യമാണെന്നു കണ്ടാൽ അതിൽനിന്നു സംവിധായകൻ പ്രൊഡക്ഷൻ ഡിസൈനറുടെ (ഇങ്ങനെ ഒരാളെ ഇന്ത്യൻ സിനിമയിൽ കണ്ടെന്നു വരില്ല) സഹായത്തോടെ ഒരു വിശദമായ Shooting Script തയ്യാറാക്കുന്നു. ഇതിൽ ക്യാമറയ്ക്കുള്ള വിശദമായ നിർദേശങ്ങൾ അടങ്ങിയിരിക്കും. ഇത്തരം വിശദമായ ഒരു തിരക്കഥയ്ക്കുപോലും അവസാനം കാണുന്ന സിനിമയുമായി വലിയ ബന്ധമുണ്ടാകണമെന്നില്ല. ചിത്രീകരണസമയത്തും എഡിറ്റിംഗ് നടക്കുമ്പോഴും ധാരാളം മാറ്റങ്ങൾ അതിനു സംഭവിച്ചിരിക്കും. നമ്മുടെ നാട്ടിലും തിരക്കഥ ഉണ്ടാക്കുന്ന രീതി മേൽപ്പറഞ്ഞതിൽനിന്നും വളരെ വ്യത്യസ്തമല്ല. ഇവിടെ സാധാരണ സംവിധായകനാരെന്നു തീരുമാനിച്ചതിനുശേഷമാണ് തിരക്കഥാകൃത്തിനെ കണ്ടുപിടിക്കുക.

ആയിരത്തിതൊള്ളായിരത്തി അറുപതുകളോടെ പ്രബലമായി വന്ന Auteur criticism (സംവിധായകനാണ് സിനിമയുടെ സ്രഷ്ടാവ് എന്ന സിദ്ധാന്തം) ചലച്ചിത്ര സൃഷ്ടിയിൽ തിരക്കഥാകൃത്തിനുള്ള സ്ഥാനം പുനർനിർവചിക്കുകയുണ്ടായി. ഉദാഹരണത്തിന്, 1941-ൽ നിർമിച്ച എക്കാലത്തെയും ക്ലാസ്സിക്കുകളിൽ ഒന്നായി കരുതുന്ന, 'സിറ്റിസൺകെയ്ൻ' എന്ന ചിത്രത്തിന്റെ രചനയിൽ അതിന്റെ തിരക്കഥാകൃത്ത് എന്ന് ക്രെഡിറ്റ് കൊടുത്തിട്ടുള്ള ഹെർമൻ ജെ. മാങ്കീവിസിന് എത്രമാത്രം പങ്കുണ്ട് എന്നത് നിരൂപകർക്കിടയിൽ ഇപ്പോഴും ചർച്ച ചെയ്യപ്പെടുന്ന കാര്യമാണ്. ചലച്ചിത്രകലയിലെ ഒരു ജീനിയസ്സായി കരുതപ്പെടുന്ന, ചിത്രത്തിന്റെ സംവിധായകൻ, ഓർസൺ വെൽസ് അതിന്റെ രചനയിൽ ചെലുത്തിയിട്ടുള്ള സ്വാധീനം ഊഹിക്കാവുന്നതേയുള്ളൂ. ലോകമെമ്പാടും, പണ്ടും ഇന്നും, പ്രശസ്തരായ മിക്ക സംവിധായകരും സ്വയം തിരക്കഥ എഴുതുന്നവരോ അല്ലെങ്കിൽ മറ്റാരെങ്കിലുമായി

ചേർന്ന് ആ കൃത്യം നിർവഹിക്കുന്നവരോ ആണ്. ഐസൻസ്റ്റൈൻ, റെനുവാ, ബെർഗ്മാൻ, അൻടോണിയോനി, ഹ്യൂസ്റ്റൺ, കോപ്പോള തുടങ്ങിയ അന്തർദേശീയ നാമങ്ങളാണ് ആദ്യം ഓർമയിൽ വരുന്നത്. മഹാനായ ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്രകാരൻ സത്യജിത് റായി തന്റെ എല്ലാ ചിത്രങ്ങളുടെയും രചന സ്വയം നിർവഹിച്ച ആളായിരുന്നു. മലയാളത്തിൽ അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റേതാണ് എടുത്തുപറയാവുന്ന പേര്.

സ്വയം തിരക്കഥാരചന നടത്തുന്ന സംവിധായകർക്ക് രചനാവേളയിൽ തന്നെ മനസ്സിൽ ചിത്രത്തെ ദൃശ്യവത്കരിച്ച് ചിട്ടപ്പെടുത്തുവാൻ കഴിയുന്നു എന്ന ആനുകൂല്യമുണ്ട്. ചിത്രത്തിന്റെ ഘടന, പ്രതിപാദന രീതി എന്നിവയും നേരത്തെ തന്നെ ഉറപ്പിക്കുവാൻ സാധിക്കുന്നു. ചിത്രീകരണവേളയിൽ ലൊക്കേഷനുകളിൽ നേരിട്ടേക്കാവുന്ന പ്രതികൂല സാഹചര്യങ്ങളെ തരണം ചെയ്യുന്നതിന് ഇംപ്രൊവൈസേഷൻ നടത്താനും, നടീനടന്മാരുടെ കഴിവിനെ പരമാവധി ഉപയോഗപ്പെടുത്തുന്നതിനു വേണ്ടിയോ, അല്ലെങ്കിൽ, അവരുടെ പരിമിതികളെ മറികടക്കുന്നതിനുവേണ്ടിയോ ചിത്രീകരണവേളയിൽ തന്നെ സീനുകളും സംഭാഷണങ്ങളും മാറ്റിയെഴുതാനും എഴുത്തുകാരനായ സംവിധായകന് സാധിക്കുന്നു. അപ്പോൾ സ്വയം തിരക്കഥയെഴുതി സംവിധാനം ചെയ്യുക എന്നതാണ് മാതൃകാപരം എന്ന് പറയേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. പക്ഷേ എല്ലാ സംവിധായകർക്കും ഇത് സാധ്യമല്ല എന്നതാണ് സത്യം. ഭൂരിപക്ഷം സംവിധായർക്കും മറ്റാരെങ്കിലും എഴുതിയ ഒരു തിരക്കഥയുണ്ടെങ്കിലേ സിനിമയെടുക്കാൻ സാധിക്കൂ.

മലയാള സിനിമയുടെ ആരംഭകാലം മുതൽ ഇവിടെ തിരക്കഥാരചന നടത്തിയിരുന്ന ഏതാണ്ടെല്ലാവരും തന്നെ നാടകത്തിൽ നിന്നും വന്നവരായിരുന്നു. ബഷീർ, പൊൻകുന്നം വർക്കി തുടങ്ങിയവരെ മറന്നുകൊണ്ടല്ല ഇതു പറയുന്നത്; ഇവരുടെ സംഭാവനകളാകട്ടെ എണ്ണത്തിൽ തുലോം കുറവും. ആദ്യകാല മലയാള സിനിമകൾ സെല്ലുലോയിഡിൽ പകർത്തിയ നാടകങ്ങൾ തന്നെയായിരുന്നു. നാടകസ്റ്റേജിലെന്നപോലെ നടീനടന്മാർ വെള്ളിത്തിരയുടെ ഇരുപാർശ്വങ്ങളിൽ നിന്നും പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ട്, ഏതാണ്ടു വരിയായിത്തന്നെ നിന്ന്, ക്യാമറയെ അഭിമുഖീകരിച്ച് അവരവരുടെ സംഭാഷണങ്ങൾ ഉരുവിടുകയായിരുന്നു പതിവ്. ഇടയ്ക്കിടെ ചില സംഭാഷണങ്ങളോ, അതിനോട് മറ്റുള്ളവർ പ്രതികരിക്കുന്നതോ ക്ലോസപ്പുകളായി കട്ട് ചെയ്ത് ചേർത്തെന്നുവരാം. ക്യാമറയ്ക്ക് കടന്നു ചെല്ലാൻ കഴിയാത്ത ഇടങ്ങളില്ലെന്നും, കഥാപാത്രങ്ങളെയും വസ്തുക്കളെയും ഏതു കോണുകളിൽ കൂടിയും (Camera angles), എല്ലാ നിലകളിൽ നിന്നും (Camera positions) നോക്കിക്കണ്ട് കഥയ്ക്കുള്ളിൽ, കഥാപാത്രങ്ങൾക്കിടയിൽ ചലിക്കാമെന്ന വസ്തുത അന്നത്തെ ചിത്രനിർമാതാക്കൾക്ക് അജ്ഞാതമായിരുന്നു എന്നതാണ് സത്യം. മൊത്തത്തിൽ അക്കാലത്തെ മറ്റ് ഇന്ത്യൻ ഭാഷാചിത്രങ്ങളുടെ സ്ഥിതിയും മറിച്ചായിരുന്നില്ല.

സിനിമയുടെ സാങ്കേതികാംശങ്ങളെക്കുറിച്ച് ഇന്ത്യയിലെ സംവിധായകർ അല്പമെങ്കിലും ബോധവാൻമാരാകുന്നത് ആയിരത്തിതൊള്ളായിരത്തി അൻപതുകളിലാണെന്നു വേണമെങ്കിൽ പറയാം. സത്യജിത് റായിയുടെ

'പാഥേർ പാഞ്ചാലി'(1955)യിലൂടെയണ് ഇന്ത്യയിൽ സിനിമയുടെ ഭാഷ ഏതാണ്ട് അതിന്റെ പൂർണതയിൽ എത്തുന്നത്. 'പാഥേർ പാഞ്ചാലിയുടെ തിരക്കഥയാകട്ടെ പിൽക്കാലത്തെ ചലച്ചിത്ര വിദ്യാർഥിയുടെ പാഠപുസ്തക ങ്ങളിൽ ഒന്നായി മാറുകയും ചെയ്തു. 'പാഥേർ പാഞ്ചാലി'യുടെ നിർമാണ ഘട്ടത്തിൽതന്നെ പുറത്തുവന്ന മലയാള ചിത്രമായിരുന്നു 'നീലക്കുയിൽ'(1954). പി. ഭാസ്ക്കരനും രാമു കാര്യാട്ടും ചേർന്ന് സംവിധാനം ചെയ്ത ഈ ചിത്രം ഉള്ളടക്കത്തിൽ വിപ്ലവകരമായിരുന്നുവെങ്കിലും, ഇന്നു കാണുമ്പോൾ അത് 'സിനിമാറ്റിക്" ആയില്ല എന്നു ഖേദപൂർവം പറയേണ്ടിവരുന്നു.

നമ്മുടെ നാട്ടിൽ സിനിമയുടെ ദൃശ്യഭാഷ ഉൾക്കൊള്ളാൻകൂടി ശ്രമിച്ചുകൊണ്ടുള്ള തിരക്കഥകൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെടാൻ തുടങ്ങുന്നത് ആയിരത്തി തൊള്ളായിരത്തി അറുപതുകളുടെ അന്ത്യത്തിലാണ്. അതിന്റെ തുടക്കം എം.ടി. വാസുദേവൻനായരിൽ നിന്നാണ്. 'നഗരമേ നന്ദി' (1967) 'ഓളവും തീരവും' (1969) എന്നീ ചിത്രങ്ങൾ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആദ്യകാലരചനകളാണ്. എ. വിൻസെന്റ് സംവിധാനം ചെയ്ത 'നഗരമേ നന്ദി' യിൽ വാതിൽപ്പുറകാഴ്ച കൾ ഉണ്ടെങ്കിലും അത് സ്റ്റുഡിയോ നിർമിത സിനിമകളുടെ പരിമിതകളിൽ നിന്നും മുക്തമല്ല. മറിച്ച്, ഏതാണ്ട് മുഴുവനായും ഔട്ട്ഡോറിൽ ചിത്രീകരിച്ച പി.എൻ. മേനോന്റെ 'ഓളവും തീരവും' അന്നുവരെ മലയാള സിനിമയിൽ കണ്ടിട്ടില്ലാത്ത ഒരു പുതിയ ദൃശ്യാനുഭവം പകരുന്നു.

മലയാള സിനിമയുടെ നവോത്ഥാന കാലഘട്ടം വിളംബരം ചെയ്തു കൊണ്ട് 1972-ൽ അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ 'സ്വയം വരം' പുറത്തു വന്നു. തുടർന്ന്, 'നിർമാല്യം' (1973; എം.ടി. വാസുദേവൻനായർ) 'ഉത്തരായണം' (1974; അരവിന്ദൻ), 'സ്വപ്നാടനം' (1975; കെ.ജി. ജോർജ്) എന്നീ ചിത്രങ്ങൾ നൂതനമായ ഒരു ദൃശ്യസംസ്കാരം മലയാളിക്ക് കാഴ്ച വച്ചുകൊണ്ട് പ്രദർശനശാലക ളിൽ എത്തി. 1975-ൽ ഭരതൻ സംവിധാനം ചെയ്ത 'പ്രയാണം' എന്ന ചിത്രത്തി ലൂടെ പത്മരാജൻ ഒരു തിരക്കഥാകൃത്തായി രംഗപ്രവേശം ചെയ്തു. 1979 -ൽ 'പെരുവഴിയമ്പലം' എന്ന ചിത്രത്തിലൂടെ അദ്ദേഹം സംവിധായകനുമായി. മേൽപ്പറഞ്ഞ സംവിധായകരുടെ തുടർന്നുള്ള രചനകളും, പുതുതായി രംഗ ത്തെത്തിയ മറ്റു ചിലരുടെ ധൈര്യപൂർവമുള്ള പരീക്ഷണങ്ങളും ചേർന്ന് എൺപതുകളെ മലയാളസിനിമയുടെ സുവർണ ദശകമാക്കി മാറ്റി. ആ കാലത്ത് എല്ലാ വർഷവും ഇന്ത്യയിൽ നടന്നിട്ടുള്ള അന്തർദേശീയ ചലച്ചി ത്രോത്സവങ്ങളിലെ 'ഇന്ത്യൻ പനോരമ' വിഭാഗത്തിൽ മലയാള ചിത്രങ്ങൾ എണ്ണത്തിലും വൈവിധ്യത്തിലും ഗുണമേന്മയിലും മുന്നിൽതന്നെ ആയിരു ന്നു. തൊണ്ണൂറുകൾ ആരംഭിക്കുന്നതോടെ ഈ സ്ഥിതിക്ക് ക്രമേണ മാറ്റമു ണ്ടാകുന്നതു കാണാം. തൊണ്ണൂറുകളുടെ അവസാനമെത്തുമ്പോഴേക്കും നല്ല ചിത്രങ്ങളുടെ എണ്ണം വിരലിലെണ്ണാവുന്നതായി. അതിന്റെ കാരണങ്ങൾ പല തായിരുന്നു. നിർമാണച്ചെലവിലുണ്ടായ വലിയ വർധനവും എൺപതുകളിൽ എത്തിയ ടെലിവിഷന്റെ പെട്ടെന്നുള്ള പ്രചാരവും രണ്ടു പ്രധാന കാരണങ്ങ ളായി കണക്കാക്കാം.

മലയാളത്തിൽ എഴുതപ്പെട്ടിട്ടുള്ള നല്ല തിരക്കഥകൾ തേടുന്നവർക്ക്

ആയിരത്തിതൊള്ളായിരത്തി എഴുപതുകളിലും എൺപതുകളിലും ഉണ്ടായിട്ടുള്ള സിനിമകളെത്തന്നെ ആശ്രയിക്കേണ്ടിവരും. നല്ല ഒരു തിരക്കഥയിൽ നിന്നേ നല്ല ഒരു സിനിമ ഉണ്ടാകൂ എന്ന പ്രസ്താവത്തെ ശരിവയ്ക്കുന്ന തരത്തിലുള്ളതായിരുന്നു അക്കാലത്തുണ്ടായ മിക്ക രചനകളും. സാഹിത്യകാരന്മാർ കൂടിയായ എം.ടി.യുടെയും പത്മരാജന്റെയും തിരക്കഥകൾ പുസ്തകരൂപത്തിൽ അക്കാലത്തു തന്നെ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടു തുടങ്ങിയിരുന്നു. ചലച്ചിത്രരചന പഠിക്കാനാഗ്രഹിക്കുന്ന ഒരാളെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അച്ചടിച്ചു പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ള ഇത്തരം കൃതികൾ ഒരു പരിധി വരെ മാത്രമേ സഹായകമാകൂ. ലോകത്തെവിടെയും പ്രസാധനം ചെയ്തിട്ടുള്ള തിരക്കഥകൾ അതിന്റെ ആദ്യരൂപത്തിലല്ല നാം വായിക്കുന്നത്. ആദ്യം എഴുതിയുണ്ടാക്കിയ ഒരു തിരക്കഥയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ മാധ്യമ പരിവർത്തനം നടത്തി ചലച്ചിത്രമാക്കപ്പെട്ട മറ്റൊരു സൃഷ്ടിയുടെ ഒരു പകർപ്പെഴുത്ത് (transcripts)ആണ് തിരക്കഥ എന്ന പേരിൽ നമ്മുടെ കയ്യിൽ എത്തുന്നത്. ഇംഗ്ലിഷിൽ ലഭ്യമായ ഇത്തരം സ്ക്രീൻപ്ലേകളിൽ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ചേഷ്ടകളും സംഭാഷണങ്ങളും കൂടാതെ, ചിലപ്പോൾ ഷോട്ടുകളുടെ വർണന, ക്യാമറയുടെ പൊസിഷനുകൾ, രംഗമാറ്റങ്ങൾ പശ്ചാത്തല ശബ്ദങ്ങളെപ്പറ്റിയുള്ള സൂചന തുടങ്ങിയവയും ചേർക്കാറുണ്ട്. ഈ പകർപ്പ് പ്രസിദ്ധീകരണത്തിനുവേണ്ടി തയ്യാറാക്കുന്നത് മിക്കപ്പോഴും ആദ്യ എഴുത്തുകാരൻ തന്നെ ആകണമെന്നില്ല. ഇത്തരം പുസ്തകങ്ങൾ തിരക്കഥ ശീലിക്കുന്നവരെക്കാൾ സംവിധാനം പഠിക്കുന്നവർക്കാണുതകുന്നത്.

'തിരക്കഥാ രചന: കലയും സിദ്ധാന്തവും' എന്ന ഈ പുസ്തകം സ്ക്രീൻപ്ലേയുടെ നിർമാണത്തിലെ കലാപരവും സാങ്കേതികവുമായി അംശങ്ങൾ മനസ്സിലാക്കാനാഗ്രഹിക്കുന്നവവർക്കുവേണ്ടിയുള്ള ഒരു 'ഗൈഡ്' ആയിട്ടാണ് ഞാൻ കാണുന്നത്. ചലച്ചിത്രകലയിലെ സുപ്രധാനമായ ഒരു പ്രക്രിയയെപ്പറ്റി ഇത്രയും വിശദമായി ചർച്ച ചെയ്യുന്ന ഒരു ഗ്രന്ഥം ഇതിനു മുമ്പ് ഞാൻ മലയാളത്തിൽ കണ്ടിട്ടില്ല. ഇതിവൃത്തം, പ്രമേയം, പാത്രസൃഷ്ടി, സംഭാഷണം തുടങ്ങി തിരക്കഥാരചനയുടെ എല്ലാ അംശങ്ങളും വിശദമായി അപഗ്രഥനം ചെയ്ത് ലളിതമായ ഭാഷയിൽ ഇവിടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. പുസ്തകം വായിക്കാൻ കയ്യിലെടുത്തിരിക്കുന്ന ഒരാളോട് അതിന്റെ ഉള്ളടക്കത്തെപ്പറ്റി നീട്ടിപ്പറയുന്നത് ഉചിതമല്ലെന്നും ഞാൻ വിശ്വസിക്കുന്നു.

വിഷയത്തിന്റെ മർമമറിഞ്ഞും മാധ്യമത്തിന്റെ സവിശേഷതകൾ പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയും തിരക്കഥ തയ്യാറാക്കാൻ ശേഷിയുള്ളവർ മലയാളത്തിൽ എന്നും വിരളമായിരുന്നു. ഈ രംഗത്ത് പ്രവർത്തിക്കാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്നവർക്ക് ഈ ഗ്രന്ഥം ഒരു സഹായിയാകുമെന്നാണ് എന്റെ പ്രതീക്ഷ. ഈ പുസ്തകമോ, ഇതുപോലെയുള്ള മറ്റു പുസ്തകങ്ങളോ വായിച്ച് അനായാസം തിരക്കഥാരചനാതന്ത്രങ്ങൾ സ്വായത്തമാക്കാം എന്നല്ല ഞാൻ പറയുന്നത്. സിനിമ എന്ന മാധ്യമത്തിന്റെ അനന്തസാധ്യതകളെപ്പറ്റി ബോധമുള്ളവർക്കേ ലക്ഷണമൊത്ത തിരക്കഥ തയ്യാറാക്കാനും അതിൽ നിന്നും

ഉത്തമമായി ഒരു ചലച്ചിത്രം വാർത്തെടുക്കാനും സാധിക്കുകയുള്ളൂ. അവിടെ എത്താനുള്ള ഏറ്റവും നല്ല മാർഗം ക്ലാസ്സിക്കുകളെ ഉൾപ്പെടെ എല്ലാത്തരം ചിത്രങ്ങളും നിരന്തരമായി കാണുക എന്നതു മാത്രമാണ്. സിനിമയെ ഗൗരവപൂർവം കാണുന്നവർക്ക് ഹോളിവുഡിൽ നിന്നും വരുന്ന ശരാശരി ചിത്രങ്ങളിൽനിന്നും പ്രത്യേകിച്ചൊന്നും പഠിക്കാനില്ലെന്ന് തോന്നിയേക്കാം. പക്ഷെ ഒരു സിനിമാ വിദ്യാർഥി അവ സസൂക്ഷ്മം കാണേണ്ടതാണ് എന്നാണെന്റെ മതം. വിഷയമെന്തായാലും അവയുടെ തിരക്കഥാരചനകളിലെ വൈഭവവും സാങ്കേതികത്തികവും നാം കണ്ടു മനസ്സിലാക്കേണ്ടതുതന്നെയാണ്. ലോകമെമ്പാടും എല്ലാ ഭാഷകളിലും ചിത്രങ്ങൾ എടുക്കുന്ന ഉന്നതരായ സംവിധായകരിൽ ഏറിയ പങ്കും, തങ്ങൾ ചലച്ചിത്രരചനയുടെ ബാലപാഠങ്ങൾ പഠിച്ചിട്ടുള്ളത് ഹോളിവുഡ് ചിത്രങ്ങളിൽ നിന്നാണെന്ന് സ്വയം സമ്മതിച്ചിട്ടുള്ളവരാണ്. മഹാനായ ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്രകാരൻ സത്യജിത് റായിയും ഇക്കാര്യത്തിൽ വ്യത്യസ്തനായിരുന്നില്ല.

ഉള്ളടക്കം

മുൻമൊഴി 19

1. തിരക്കഥാപ്രപഞ്ചം 21
   - തിരക്കഥാപ്രപഞ്ചം ഒരു ചിത്രാഖ്യാനം 22
   - ആഖ്യാനഘടകങ്ങൾ 23
2. രചനയുടെ വഴികൾ 31
   - പ്രെമിസ് 33
   - ഔട്ട്ലൈൻ 35
   - ട്രീറ്റ്മെൻറ് 37
   - സ്റ്റെപ്പ് ഔട്ട്ലൈൻ 39
   - സ്ക്രീൻപ്ലേ (തിരക്കഥ) 43
3. മാനസികഘടകങ്ങളുടെ പ്രവർത്തനം 46
   - ഉപബോധമനസ്സ് 47
   - മസ്തിഷ്കം 48
   - മൈൻഡ്മാപ്പ് 50
   - സർഗ്ഗാത്മകത 52
   - ഭാവന 54
   - അവതരണപരമായ ഉള്ളടക്കം 55
4. ഘടനയുടെ പ്രാധാന്യം 58
   - അടിസ്ഥാനഘടന 58
   - ഷാർക്ക് സിദ്ധാന്തം 61
   - നാടകീയഘടന 62
   - ഘടനയും രേഖാചിത്രവും 64
   - തത്ത്വവും പ്രയോഗവും 67
   - വിപുലീകരിച്ച ഘടന 70
5. ആശയസ്വീകരണവും കഥാരൂപീകരണവും 73
   - ആശയസ്വീകരണത്തിനുള്ള മാർഗ്ഗങ്ങൾ 74
   - ആശയവികാസം 78
   - അടിസ്ഥാന കഥകൾ 79
   - കഥാവികാസം 84
6. പ്രമേയവും ഇതിവൃത്തവും 86
   - പ്രമേയനിർണ്ണയം 87
   - ഇതിവൃത്തരൂപീകരണം 90
   - ഇതിവൃത്താവതരണക്രമം 92
   - ഇതിവൃത്തവിശകലനം 95
7. കഥാപാത്രാവതരണം 100
   - സൃഷ്ടിയുടെ ഉറവിടം 101
   - വർഗ്ഗീകരണവും വെളിപ്പെടുത്തലും 102
   - ത്രിമാനകഥാപാത്രം 107
   - സ്ഥിരരൂപത്തിലുള്ള കഥാപാത്രങ്ങൾ 114

8. കഥാപാത്രവളർച്ച 116

കഥാപാത്രവും അനുവാചകനും 116
കഥാപാത്രവളർച്ചയുടെ പ്രചോദനഘടകവും രീതിയും 118
കഥാപാത്രവും സംഘട്ടനവും 120
കഥാപാത്രവും നാടകീയതയും 124

9. ശരീരഭാഷയുടെ പ്രാധാന്യം 127

അടിസ്ഥാനപരമായ ശരീരഭാഷ 129
അവതരണപരമായ പ്രാധാന്യം 133
ശരീരഭാഷയുടെ വിനിയോഗം 134
ശരീരഭാഷയുടെ മികവിൽ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ട ചില സിനിമകളും കഥാപാത്രങ്ങളും 139

10. സംഭാഷണരചന 142

വ്യക്തിത്വം തേടുന്ന ഭാഷാശൈലി 143
സംഭാഷണത്തിൻെറ ദൗത്യം 144
സംഭാഷണരീതി 146
ചില ഉദാഹരണങ്ങളും ശ്രദ്ധിക്കേണ്ട വസ്തുതകളും 148

11. ദൃശ്യശബ്ദാഖ്യാനത്തിൻെറ പ്രാധാന്യം 157

ദൃശ്യവിതാനങ്ങളിലൂടെ 158
ശബ്ദമേഖലകളിലൂടെ 162
ദൃശ്യബിംബങ്ങളുടെ കരുത്ത് 164
സമ്മേളനവും സവിശേഷമായ അർത്ഥവ്യാപ്തിയും 166

12. സാഹിത്യരൂപവും അവതരണരീതിയും 172

സാഹിത്യരുപം 172
അവതരണരീതി 178

13. ആഖ്യാനഘടനയെ വളർത്തിയെടുക്കുന്ന രീതി 182

രചനയുടെ വിഭിന്നതന്ത്രങ്ങൾ 183
രചയിതാവിൻെറ മനസ്സും ചിന്താരീതിയും 187
രചനാവേളയിലെ പ്രശ്നങ്ങൾ 192
രചയിതാവിൻെറ ദൃഢനിശ്ചയം 193

14. തിരക്കഥാസ്വരൂപം 195

അടിസ്ഥാനഘടകം 195
രൂപപ്പെടുത്തൽ 201
തിരക്കഥാമാതൃകകൾ 205

15. പകർത്തിയെഴുത്തെന്ന കല 220

കലാപരമായ പകർത്തിയെഴുത്ത് 220
വാണിജ്യപരമായ പകർത്തിയെഴുത്ത് 221
പകർത്തിയെഴുത്തിൻെറ മേഖലകൾ 222

പിൻമൊഴി 223

ഗ്രന്ഥസൂചി 231

മുൻമൊഴി

ഒരു വ്യക്തിയുടെ ഉള്ളിൽ 'തിരക്കഥയുടെ അഗ്നി' (The Fire of Screen play) ജ്വലിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിൽ, അതിനെ വാക്കുകളിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ കഴിയാതെ കുഴങ്ങിനിൽക്കുകയാണെങ്കിൽ, സഹായിക്കുകയാണ് തിരക്കഥാ രചനയുടെ കലയും സിദ്ധാന്തവുമെന്ന ഈ ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം. ആദ്യത്തെ അദ്ധ്യായത്തിൽ തിരക്കഥയുടെ സമഗ്രതയിൽ ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്ന വസ്തുക്കൾ എന്തെല്ലാമാണെന്നു വ്യക്തമാക്കുന്നു. തിരക്കഥാപ്രപഞ്ചം എന്നു പേരിട്ടിരിക്കുന്ന ഈ അദ്ധ്യായത്തിൽ തിരക്കഥയുടെ രചനയ്ക്കായിട്ടുള്ള ഉപകരണങ്ങളെപ്പറ്റി (Tools for Screen play writing) പറയുന്നു. തിരക്കഥാ പ്രപഞ്ചം പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നത് സൈദ്ധാന്തികമായ ഒരു ചട്ടക്കൂടിനെയാണ്. ഒരു പുതിയ നിർവചനത്തിലൂടെ തിരക്കഥയിലെ ഘടകങ്ങൾ എന്താണെന്നു വ്യക്തമാക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നതാണ് ഈ ചട്ടക്കൂട്. ഈ അദ്ധ്യായത്തിൽ തിരക്കഥയിലടങ്ങിയിരിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളുടെ സാരം സംഗ്രഹിച്ചിരിക്കുന്നു. തുടർന്നുവരുന്ന അദ്ധ്യായത്തിൽ തിരക്കഥാരചനയുടെ വഴികൾ അല്ലെങ്കിൽ ഘട്ടങ്ങൾ (Steps for Screen play writing) വിവരിക്കുന്നു. തിരക്കഥ രചിക്കുവാൻ പല വഴികളും മാർഗങ്ങളുമുള്ളതിൽ ഏറ്റവും ശ്രദ്ധേയവും പ്രയോഗയോഗ്യവുമായ രീതിയാണ് പറഞ്ഞിരിക്കുന്നത്. മൂന്നാമത്തെ അദ്ധ്യായത്തിൽ തിരക്കഥയുടെ രചനയിലേക്ക് ഒരു വ്യക്തിയെ നയിക്കുന്ന ഉപബോധമനസ്സിന്റെയും മസ്തിഷ്ക്കത്തിന്റെയും മൈൻഡ്മാപ്പിന്റെയും സർഗാത്മകതയുടെയും ഭാവനയുടെയും അവതരണപരമായ ഉള്ളടക്കത്തെപ്പറ്റി പ്രതിപാദിക്കുന്ന നാലാമത്തെ അദ്ധ്യായം തിരക്കഥയുടെ ഘടനയെപ്പറ്റിയുള്ള സമഗ്രമായ അന്വേഷണമാണ്. ഈ ഭാഗത്ത് തിരക്കഥയുടെ ഘടനയെപ്പറ്റിയുള്ള പ്രസിദ്ധമായ നിരീക്ഷണങ്ങൾ സംഗ്രഹിച്ചതിനുശേഷം അതിന്റെ വിപുലീകരിച്ച ഘടനയെപ്പറ്റി വിലയിരുത്തുന്നു.

അഞ്ചാമത്തെ അദ്ധ്യായത്തിൽ തിരക്കഥയുടെ രചനയ്ക്കായി ആശയങ്ങൾ സ്വീകരിക്കാവുന്ന മാർഗങ്ങളെപ്പറ്റിയും സ്വീകരിക്കുന്ന ആശയങ്ങളെ വികസിപ്പിക്കുന്നതിനുള്ള രീതികളെപ്പറ്റിയും വിലയിരുത്തുന്നു. തുടർന്ന് അടിസ്ഥാനകഥകളെപ്പറ്റിയും കഥാവികാസനത്തിനുള്ള മാർഗങ്ങളെപ്പറ്റിയും പറയുന്നു. ആറാമത്തെ അദ്ധ്യായത്തിൽ പ്രമേയങ്ങളെപ്പറ്റിയും ഇതിവൃത്തത്തെപ്പറ്റിയും വിലയിരുത്തുന്നു. ഏഴാമത്തെ അദ്ധ്യായം തിരക്കഥയുടെ അവതരണം നിർവഹിക്കുന്നതിലെ പ്രധാന ഘടകമായ കഥാപാത്രങ്ങളെപ്പ

റ്റിയുള്ള വിലയിരുത്തലാണ്. ഈ ഭാഗത്ത് ത്രിമാന കഥാപാത്രങ്ങളെപ്പറ്റിയും സ്ഥിരരൂപത്തിലുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളെപ്പറ്റിയും വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. എട്ടാമത്തെ അദ്ധ്യായം കഥാപാത്രവളർച്ചയുടെ മേഖലകൾ വിശദീകരിക്കുന്നതാണ്. കഥാപാത്രവും സംഘട്ടനവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെപ്പറ്റിയും കഥാപാത്രവും നാടകീയതയും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെപ്പറ്റിയും ഈ ഭാഗത്ത് വ്യക്തമാക്കുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അവതരണം നിർവഹിക്കുമ്പോൾ അവരുടെ ശരീരഭാഷയ്ക്ക് പ്രാധാന്യം ഏറെയാണ്. ശരീരഭാഷയുടെ സവിശേഷതകളും പ്രാധാന്യവും വ്യക്തമാക്കുന്നതാണ് ഒമ്പതാമത്തെ അദ്ധ്യായം. പത്താമത്തെ അദ്ധ്യായം സംഭാഷണ രചനയെ സംബന്ധിച്ചതാണ്. തിരക്കഥയുടെ രീതിയും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവവും നിർണയിക്കുന്നതിൽ സംഭാഷണത്തിന് നിർണായകമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്. നല്ല സംഭാഷണം കഥയെ വളർത്തിയെടുക്കുവാനും കഥയിൽ സംഘട്ടനങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുവാനും അനുവാചകനെ കഥയിലേക്ക് നിമഗ്നനാക്കുവാനും ഉപകരിക്കുന്നു.

തിരക്കഥയുടെ രചനയിൽ സവിശേഷ ശ്രദ്ധ ആകർഷിക്കുന്ന ദൃശ്യ- ശബ്ദാഖ്യാനത്തിന്റെ പ്രാധാന്യത്തെപ്പറ്റിയും അവയുടെ പ്രയോഗവശങ്ങളെപ്പറ്റിയും വ്യക്തമാക്കുന്നതാണ് പതിനൊന്നാമത്തെ അദ്ധ്യായം. പന്ത്രണ്ടാമത്തെ അദ്ധ്യായത്തിൽ തിരക്കഥയുടെ സാഹിത്യരൂപത്തെപ്പറ്റിയും അവതരണരീതിയെപ്പറ്റിയും വ്യക്തമാക്കുന്നു. പതിമൂന്നാമത്തെ അദ്ധ്യായത്തിൽ ആഖ്യാനഘടനയെ വളർത്തിയെടുക്കുന്ന രീതിയെപ്പറ്റിയാണ് പ്രതിപാദിക്കുന്നത്. തിരക്കഥാസ്വരൂപത്തെപ്പറ്റിയുള്ള വിലയിരുത്തലാണ് പതിനാലാമത്തെ അദ്ധ്യായം. ഈ അദ്ധ്യായത്തിൽ തിരക്കഥയുടെ അടിസ്ഥാന ഘടകം, രൂപപ്പെടുത്തൽ, വിവിധ മാതൃകകൾ തുടങ്ങിയവയെപ്പറ്റി വ്യക്തമാക്കുന്നു. ആവശ്യാനുസരണം ഒരു തിരക്കഥയെ പകർത്തിയെഴുതി അതിന്റെ സൗന്ദര്യം വർധിപ്പിക്കുകയും കാലികമായ പ്രസക്തി സൃഷ്ടിക്കുകയും വാണിജ്യപരമായ ഘടകങ്ങൾ ഉൾച്ചേർക്കുകയും ചെയ്യുന്നതിനെപ്പറ്റി വ്യക്തമാക്കുന്നതാണ് അവസാനത്തെ അദ്ധ്യായമായ 'പകർത്തിയെഴുത്തെന്ന കല'.

തർജമയ്ക്ക് കൃത്യമായി വഴങ്ങാത്ത ഇംഗ്ലിഷ് വാക്കുകളെ മലയാളത്തിന്റെ വാചകഘടനയ്ക്ക് കോട്ടം തട്ടാത്ത രീതിയിൽ അങ്ങനെതന്നെ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. പ്രെമീസ് (Premise) ഔട്ട്ലൈൻ (Outline) ഷാർക്ക് സിദ്ധാന്തം (Shark Theory) സീൻ (Scence) സീക്വെൻസ് (Sequence) തുടങ്ങിയവ ഇതിന് ഉദാഹരണങ്ങളാണ്. ഇംഗ്ലിഷിലെ Action എന്ന വാക്കിന് തത്സമമായി ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത് 'പ്രവർത്തനം' എന്ന പദമാണ്.

തിരക്കഥാരചനയുടെ സമഗ്രതയെ സംബന്ധിച്ച അവകാശവാദങ്ങളൊന്നും ഈ ഗ്രന്ഥത്തിൽ നടത്തുന്നില്ല. പുത്തൻ നിരീക്ഷണങ്ങളും ഗവേഷണങ്ങളും ഈ മേഖലയുടെ സാധ്യതകൾ തുടർന്നും ആരായുവാൻ പ്രതിഭാശാലികളെ പ്രാപ്തമാക്കുമെന്ന കാര്യത്തിന് രണ്ടഭിപ്രായമില്ല. ദൃശ്യമാധ്യമങ്ങൾ കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ മേഖലയിൽ ശക്തമായ സാന്നിധ്യം ആയിരിക്കുന്നിടത്തോളംകാലം അതിന്റെ സാഹിത്യം അഥവാ പാഠം സൃഷ്ടിക്കുന്ന തന്ത്രങ്ങൾ പ്രതിപാദിക്കുന്ന പഠനങ്ങൾക്കും നിരീക്ഷണങ്ങൾക്കും പ്രസക്തിയുണ്ടായിരിക്കും.

1
തിരക്കഥാപ്രപഞ്ചം

എന്താണ് തിരക്കഥ? ഒറ്റവാചകത്തിൽ പറഞ്ഞാൽ തിരശ്ശീലയുടെ (Screen) സവിശേഷതകളെ പൂർണമായും ഉൾക്കൊണ്ട ഒരു വിഷയത്തെ/കഥയെ സവിശേഷമായ രീതിയിൽ എഴുതുന്ന സർഗാത്മക നിർമാണ പ്രവർത്തനത്തിന്റെ പൂർണരൂപമാണ് തിരക്കഥ.[1] 'തിരക്കഥ'യ്ക്ക് പല നിർവ ചനങ്ങൾ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. അതിൽ ഏറ്റവും പ്രസിദ്ധവും ശ്രദ്ധേയവുമായ നിർവ ചനം തിരക്കഥാ സൈദ്ധാന്തികനായ സെയിദ് ഫീൽഡിന്റെയാണ്. 'ഒരു കഥയെ ചിത്രങ്ങൾകൊണ്ടു പറയുന്നതാണ് തിരക്കഥ.' ഇതരകൃതിക ളിൽനിന്നും ഭിന്നമായ വസ്തുതകളെ ദൃശ്യാത്മകമായി ഒരു സിനി മയിലെന്നതുപോലെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന തിരക്കഥയുടെ സ്വഭാവവിശേഷത്തെപ്പ റ്റിയാണ് ഈ നിർവചനത്തിലൂടെ സെയിദ് ഫീൽഡ് വ്യക്തമാക്കുന്നത്.

നിലവിലുള്ള ഏറെ മധ്യവർത്തി (വ്യവസായ) സിനിമകളുടെയും തിരക്കഥകൾ ശ്രദ്ധാപൂർവം പഠിച്ച് വിലയിരുത്തിയതിനുശേഷം അവയുടെ പൊതുസ്വഭാവം മനസ്സിലാക്കി ശ്രദ്ധേയമായ നിർവചനം നൽകിയ വ്യക്തി യാണ് റെയ്മണ്ഡ് ജി. ഫ്രെൻഷാം. "തിരക്കഥയുടെ ആരംഭത്തിൽ തന്നെ കഥാപാത്രം വൈകാരികമായി പ്രവർത്തിച്ചുതുടങ്ങുന്നു. അങ്ങനെ പ്രവർത്തിച്ചു തുടങ്ങുന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ കഥ ഒരു പ്രത്യേക ലക്ഷ്യത്തി നുവേണ്ടി പ്രശ്നങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന അവസ്ഥ യിൽനിന്ന് (പ്രശ്നങ്ങളിൽനിന്ന്) കഥാപാത്രത്തിനു രക്ഷപ്പെടുവാൻ കഴിയാത്ത അവസ്ഥ തുടർന്ന് സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ഈ അവസ്ഥ സൃഷ്ടിക്കു ന്നത് ഒരു ലക്ഷ്യത്തോടെയാണ്. ആ ലക്ഷ്യം കഥയെ വൈകാരികമായി പുരോഗമിപ്പിച്ചു വളർത്തിയെടുക്കുക്കുകയാണ്. അവസാനം പ്രശ്നങ്ങളെയും തടസ്സങ്ങളെയും അതിജീവിച്ച് കഥാപാത്രം ശക്തിപ്രാപിക്കുന്നു."[2] ഫ്രെൻഷാമിന്റെ ഈ നിർവചനം തിരക്കഥയുടെ അവതരണ സ്വഭാവത്തിൽ ശ്രദ്ധ കേന്ദ്രീകരിച്ചുകൊണ്ടുള്ളതാണ്. യഥാർഥത്തിൽ തിരക്കഥയെ ഒറ്റവാക്കിലോ വാചകത്തിലോ നിർവചിക്കുവാൻ കഴിയുകയില്ല. അതിനു ശ്രമിച്ചാൽ ആ നിർവചനത്തിൽ അവ്യാപ്തി നിറഞ്ഞുനിൽക്കും.

---

1. *Syd Field, Screenplay The Fondation of Screenwriting,P-7.*
2. *Raymond G Frensham, Screenwriting Teach Yourself, P-5.*

തിരക്കഥയെപ്പറ്റി സംസാരിക്കുന്നവർ പൊതുവെ അതിലെ ഏതെങ്കിലുമൊരു ഘടകത്തെപ്പറ്റി മാത്രമാണ് സംസാരിക്കുന്നത്. ചിലപ്പോൾ രണ്ടോ മൂന്നോ ഘടകങ്ങൾക്ക് പ്രാധാന്യം കൊടുത്തുകൊണ്ടു സംസാരിച്ചെന്നിരിക്കും. മറ്റു ഘടകങ്ങളെ അപ്രസക്തമായി കാണുകയോ ബോധപൂർവമോ അബോധപൂർവമോ ആയി ഒഴിവാക്കുകയോ ചെയ്യുന്നു. ഇത് അംഗീകരിക്കുവാൻ കഴിയാത്ത പ്രശ്നമാണ്. തിരക്കഥ പല ഘടകങ്ങളുടെ സമന്വയമാണ്. ഇതിലെ ഓരോ ഘടകത്തിനും അതിന്റേതായ പ്രാധാന്യവും പ്രസ്കതിയുമുണ്ട്. തിരക്കഥയിലെ ഓരോ ഘടകത്തിന്റെയും പ്രാധാന്യം കണ്ടെത്തി അവതരിപ്പിക്കുകയെന്ന ലക്ഷ്യമാണ് ഈ ഗ്രന്ഥത്തിൽ നിർവഹിച്ചിരിക്കുന്നത്. എന്തെല്ലാമാണ് തിരക്കഥയിലെ ഘടകങ്ങൾ? രചനയെ സഹായിക്കുന്ന ഘടകങ്ങൾ, രചന നിർവചിക്കുവാൻ ഉപയോഗിക്കുന്ന ഘടകങ്ങൾ, തിരക്കഥയുടെ പൂർണതയിൽ ശ്രദ്ധിക്കേണ്ട ഘടകങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ചേർന്നതാണ് തിരക്കഥയിലെ ഘടകങ്ങൾ. ഇതിലെ ഓരോ ഘടകത്തെയും ഇഴയകത്തി നിർണയിച്ചതിനുശേഷം അവയ്ക്ക് തിരക്കഥയിലുള്ള പ്രധാന്യത്തെപ്പറ്റി ആരായുന്നു. ഒരു പൂർണതിരക്കഥയുടെ രചനയിൽ ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളെയെല്ലാം ചേർത്ത് തിരക്കഥാ പ്രപഞ്ചമെന്നാണ് പേരിട്ട് വിളിച്ചിരിക്കുന്നത്.

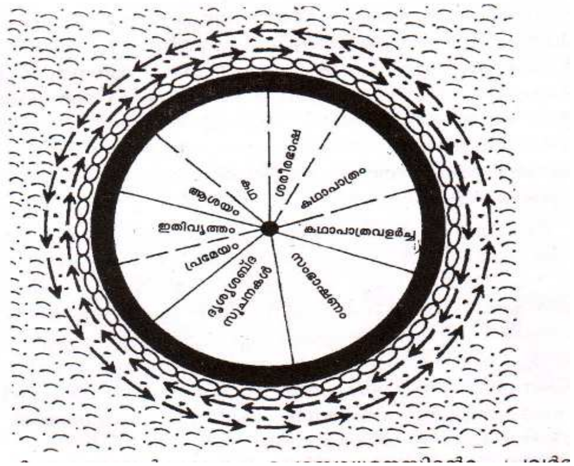
തിരക്കഥാപ്രപഞ്ചം ഒരു ചിത്രാഖ്യാനം

ഒരു തിരക്കഥയിൽ സമ്മേളിച്ചിരിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളെ ഇഴയകത്തി അത് എന്തെല്ലാമാണെന്ന് ഇവിടെ രേഖാചിത്രത്തിന്റെ സഹായത്തോടെ വ്യക്തമാക്കുകയാണ്. യഥാർഥത്തിൽ ഒരു തിരക്കഥയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഇഴയകത്തി നിർണയിച്ചിരിക്കുന്ന ഈ ഘടകങ്ങളെല്ലാം തിരക്കഥയെ ആഖ്യാനം ചെയ്യുവാനുള്ള ഘടകങ്ങളാണ്.

എന്താണ് തിരക്കഥാപ്രപഞ്ചം? ഇത് എങ്ങനെയാണ് ഒരു തിരക്കഥയുടെ വിലയിരുത്തലും പഠനവും സൃഷ്ടിയെ വ്യക്തമാക്കുന്ന മാർഗവുമാകുന്നത്? തിരക്കഥയെ സംബന്ധിച്ച ഈ 'പ്രപഞ്ചം' അതിന്റെ രൂപത്തെയും സൃഷ്ടിയെയും മനസ്സിലാക്കുവാനുള്ള ഒരു മാർഗം മാത്രമാണ്. ഇതിനെ ഒരു വിശുദ്ധമാതൃകയായി പരിഗണിക്കണമെന്നില്ല. ഇത്രമാത്രമാണ്, തിരക്കഥയെ സംബന്ധിച്ച മാതൃകയെന്നു ധരിക്കുകയുമരുത്. പല മാർഗങ്ങളിൽ ഒരു മാർഗം മാത്രമായി പരിഗണിച്ചാൽ മതി.

തിരക്കഥയുടെ ആഖ്യാനസംബന്ധിയായ ഘടകങ്ങളെ പ്രതിപാദിക്കുന്ന ഉല്പാദനകേന്ദ്രമായി തിരക്കഥാപ്രപഞ്ചത്തെ കാണാവുന്നതാണ്. ആഖ്യാനസംബന്ധിയായ ഘടകങ്ങൾക്കിടയിൽ രചനിയിലേക്ക് നയിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളും രചയിതാവ് പൂർത്തീകരിക്കേണ്ട ഭാഗങ്ങളും ഉൾക്കൊള്ളുന്നു. അങ്ങനെ തിരക്കഥയിലെ ആഖ്യാനസംബന്ധിയായ ഘടങ്ങളും രചനയിലേക്ക് നയിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളും രചയിതാവ് പൂർത്തീകരിക്കേണ്ടഭാഗങ്ങളും ഉൾപ്പെട്ട സമഗ്രരൂപമാണ് തിരക്കഥാ പ്രപഞ്ചം. ആശയം അഥവാ കഥ, പ്രമേയം, ഇതിവൃത്തം, കഥാപാത്രങ്ങൾ, സംഭാഷണം, ദൃശ്യശബ്ദസൂചനകൾ, സംഘടനസൂചനകൾ, സംഘട്ടനം, ശരീരഭാഷയുടെ വിനിയോഗം എന്നിവയാണ് ഒരു തിരക്കഥ സൃഷ്ടി

തിരക്കഥാപ്രപഞ്ചം



ക്കുവാനുള്ള പ്രാഥമികഘടകങ്ങൾ അഥവാ വസ്തുക്കൾ. ഈ പ്രാഥമികഘടകങ്ങൾക്കൊപ്പം ഉപബോധമനസ്സിന്റെ പ്രവർത്തനം മസ്തിഷ്ക്കത്തിന്റെ പ്രവർത്തനം, മൈൻഡ്മാപ്പിന്റെ പ്രവർത്തനം, സർഗാത്മകതയുടെ പ്രവർത്തനം, ഭാവനയുടെ പ്രവർത്തനം തുടങ്ങിയവയും രചനയെ സ്വാധീനിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളാണ്. യഥാർഥത്തിൽ ഈ ഘടകങ്ങളാണ് രചനയിലേക്ക് നയിക്കുന്നത്. ഇവയെ തിരക്കഥാരചനയിലെ ദ്വിതീയഘടകങ്ങൾ എന്നു പറയാം. പ്രാഥമിക ഘടകങ്ങൾക്കും ദ്വിതീയ ഘടകങ്ങൾക്കുമൊപ്പം രചയിതാവിന്റെ അനുഭവങ്ങളും വികാരങ്ങളും ആശയങ്ങളുമടങ്ങുന്ന വ്യക്താധിഷ്ഠിതമായ ഘടകങ്ങളെയും സംയോജിപ്പിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഇവയെയാണ് രചയിതാവ് പൂർത്തീകരിക്കേണ്ടത്. ഈ ഘടകങ്ങളെ തിരക്കഥാരചനയിലെ തൃതീയ ഘടകങ്ങൾ എന്നു പറയാം. യഥാർത്ഥത്തിൽ പ്രാഥമിക ഘടകങ്ങളോട് ദ്വിതീയഘടകങ്ങളും തൃതീയഘടകങ്ങളും സംയോജിപ്പിച്ചാണ് കഥയെ വളർത്തിയെടുക്കുന്നത്. ഇങ്ങനെ വളർത്തിയെടുക്കുന്ന കഥ അനുവാചകനെ ആകർഷിക്കുന്നതും പ്രചോദിപ്പിക്കുന്നതുമായിരിക്കണം. സൃഷ്ടിക്കുന്ന കഥയിലേക്ക് അനുവാചകനെ ആകർഷിക്കുന്നില്ലെങ്കിൽ രചയിതാവ് പ്രാഥമിക ഘടകങ്ങളോട് സംയോജിപ്പിച്ച് ദ്വിതീയ ഘടകങ്ങളും തൃതീയഘടകങ്ങളും അപര്യാപ്തമാണെന്നു കരുതേണ്ടതുണ്ട്.

ആഖ്യാനഘടകങ്ങൾ

ഒരു തിരക്കഥ ആഖ്യാനം ചെയ്യുവാൻ ആവശ്യമായ ഘടകങ്ങളെയാണു തിരക്കഥയിലെ ആഖ്യാനഘടകങ്ങൾ എന്നു പറയുന്നത്. തിരക്കഥയിൽ അടങ്ങിയിരിക്കുന്ന (തിരക്കഥാപ്രപഞ്ചത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ച) ഘടകങ്ങൾ തന്നെയാണ് തിരക്കഥയുടെ ആഖ്യാനത്തിനും ഉപയോഗിക്കുന്നത്. ആശയം അഥവാ കഥ, പ്രമേയം, ഇതിവൃത്തം, കഥാപാത്രങ്ങൾ, സംഭാഷണം ദൃശ്യശബ്ദസൂചനകൾ, സംഘട്ടനം, ശരീരഭാഷയുടെ വിനിയോഗം തുടങ്ങിയ

പ്രാഥമിക ഘടകങ്ങളും, ദ്വിതീയഘടകങ്ങളായ ഉപബോധമനസ്സിന്റെ പ്രവർത്തനം, മസ്തിഷ്ക്കത്തിന്റെ പ്രവർത്തനം, മൈൻഡ്മാപ്പിന്റെ പ്രവർത്തനം, സർഗാത്മകതയുടെ പ്രവർത്തനം, ഭാവനയുടെ പ്രവർത്തനം എന്നിവയും തൃതീയഘടകങ്ങളായ രചിയതാവിന്റെ അനുഭവങ്ങളും വികാരങ്ങളും ആശയങ്ങളുമടങ്ങുന്ന വ്യക്ത്യാധിഷ്ഠിതമായ ഭാഗവുമടങ്ങിയ മുഴുവൻ ഘടകങ്ങളും തിരക്കഥയുടെ സൃഷ്ടിക്ക് ആവശ്യമാണ്. ഈ ഘടകങ്ങളെ തിരക്കഥയുടെ സൃഷ്ടിക്കാനുള്ള ഉപകരണങ്ങൾ (Tools for Screenplay writing) എന്നു പറയാം.

രചയിതാവിന്റെ അനുഭവങ്ങളും ആശയങ്ങളുമടങ്ങിയ ഭാഗത്തെ രേഖപ്പെടുത്തുവാനോ നിർവചിക്കുവാനോ കഴിയുന്നതല്ല. അത് ഓരോ രചയിതാവിനെയും രചനയേയും ആശ്രയിച്ചു ഭിന്നമായിരിക്കുന്ന വസ്തുതകളാണ്. ഒരു രചയിതാവിനു തന്റെ ഉള്ളിലുള്ള അനുഭവങ്ങളെയും വികാരങ്ങളെയും ആശയങ്ങളെയും പറ്റി പൂർണമായ ധാരണ ഉണ്ടായിരിക്കണമെന്നില്ല. രചനാവേളയിൽ തിരഞ്ഞെടുക്കുന്ന വിഷയത്തിന് അല്ലെങ്കിൽ കഥയ്ക്കനുസരിച്ച് ഈ ഘടകങ്ങൾ അവസരോചിതമായി പ്രവർത്തിക്കുന്നു. ഈ ഘടകങ്ങളുടെ പ്രവർത്തനം കഥയുടെ സമഗ്രതയിൽ ശക്തമായ സ്വാധീനമായിത്തന്നെ നിൽക്കുന്നവയുമാണ്.

ചില രചയിതാക്കൾ വായനയിലൂടെ അനുഭവങ്ങളും ആശയങ്ങളും കൂടുതലായി ആർജിച്ചെടുക്കുമ്പോൾ മറ്റു ചിലർ നിരീക്ഷണങ്ങളിലൂടെയും വിലയിരുത്തലുകളിലൂടെയും അനുഭവങ്ങളെയും ആശയങ്ങളെയും ആർജിച്ചെടുക്കുന്നു. ഇനിയും ചിലർ യഥാർഥ ജീവിതത്തിന്റെ പ്രവർത്തനമേഖലകളിൽ നിന്നും അനുഭവങ്ങളും ആശയങ്ങളും ആർജിക്കുന്നു.

അനുഭവങ്ങളും ആശയങ്ങളും ഒരു വ്യക്തിയുടെ വികാരത്തെ സ്വാധീനിക്കുന്നത് അയാളുടെ ബൗദ്ധികചിന്തയ്ക്കും മനോഭാവത്തിനും അധിഷ്ഠിതമായിട്ടാണ്. ബൗദ്ധികചിന്തയും മനോഭാവവുമാണ് ഓരോ സാഹചര്യത്തോടും പ്രതികരിക്കുവാൻ വ്യക്തിയെ പര്യാപ്തമാക്കുന്നത്. ഒരേ സാഹചര്യത്തോട് പലരും പ്രതികരിക്കുന്നത് പല രീതിയിലാണ്. ഉദാഹരണമായി കൺമുമ്പിൽ ഒരു അപകടം നടക്കുന്നു. കാറിടിച്ചുവീണ അപരിചിതൻ രക്തം വാർന്ന് മരണവുമായി മല്ലടിക്കുന്നു. ഈ സാഹചര്യത്തോടു പലരും പ്രതികരിക്കുന്നത് പല രീതിയിലാണ്. ചിലർ ആ രംഗം കാണുവാനുള്ള മനക്കരുത്തില്ലാതെ കണ്ണടയ്ക്കുന്നു. മറ്റു ചിലർ ഓടിച്ചെന്ന് രക്ഷാപ്രവർത്തനം സ്വയം നടത്തുന്നു. ഇനിയും ചിലർ ആളുകളെ വിളിച്ചുകൂട്ടി അയാളെ സഹായിക്കുന്നു. വേറെ ചിലർ ബോധപൂർവം അവിടെനിന്നും പിൻവലിയുന്നു. യഥാർഥത്തിൽ ഈ സാഹചര്യങ്ങളോടുള്ള ഓരോ വ്യക്തിയുടെയും പ്രതികരണത്തിൽ വ്യക്ത്യാധിഷ്ഠിതമായ ബൗദ്ധികതയുടെയും മനോഭാവത്തിന്റെയും അംശമാണുള്ളത്. അതെന്തെന്നു വ്യക്തമാക്കുവാൻ കഴിയുന്നതല്ല.

സാഹചര്യങ്ങളോട് ഓരോ വ്യക്തിയും എങ്ങനെ പ്രതികരിക്കുമെന്ന് മുൻകൂട്ടി പറയുവാൻ കഴിയുകയില്ല. അതുപോലെ പലരും പ്രതികരിക്കുന്നത്

പല രീതിയിലാണ്. ഓരോ രചയിതാവിന്റെയും അനുഭവവും വികാരവും ആശയങ്ങളും ഭിന്നമായിരിക്കുന്നതുപോലെതന്നെ ഓരോ രചയിതാവും അവയെ രചനയ്ക്കായി വിനിയോഗിക്കുന്നത് സാഹചര്യത്തിനും അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥയ്ക്കനുസരിച്ച് ഓരോ രീതിയിലായിരിക്കും.

മസ്തിഷ്ക്കത്തിന്റെ പ്രവർത്തനം, ഉപബോധമനസ്സിന്റെ പ്രവർത്തനം, മൈൻഡ്മാപ്പിന്റെ പ്രവർത്തനം, സർഗാത്മകതയുടെ പ്രവർത്തനം, ഭാവനയുടെ പ്രവർത്തനം തുടങ്ങിയവ എന്താണെന്നു വ്യക്തമാക്കുവാൻ അല്ലെങ്കിൽ നിർവചിക്കുവാൻ കഴിയുന്നവയാണ്. എന്നാൽ ഈ ഘടകങ്ങൾ ഓരോ രചയിതാവിനെയും സ്വാധീനിക്കുന്നത് (ഓരോ രചയിതാവും പ്രവർത്തിക്കുന്നത്) ഓരോ അനുപാതത്തിലാണ്. മാനസിക ഘടകങ്ങളുടെ പ്രവർത്തനം എന്ന അദ്ധ്യായത്തിൽ ഈ ഘടകങ്ങളെപ്പറ്റിയും അവയുടെ പ്രവർത്തനത്തെപ്പറ്റിയും കൂടുതൽ വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. ഈ ഘടകങ്ങളുടെ പ്രവർത്തനം തിരക്കഥയുടെ രചനയിലേക്ക് ഒരാളെ നയിക്കുന്നതിന്റെ പൊരുൾ വ്യക്തമാക്കുന്നു. ഈ ഘടകങ്ങളെ മനസ്സിലാക്കി രചയിതാവു തന്നെ ഇവയുടെ പ്രവർത്തനത്തെ ക്രമപ്പെടുത്തി രചനയ്ക്കായി ആവശ്യാനുസരണം വിനിയോഗിക്കേണ്ടതാണ്.

ആശയം അഥവാ കഥ, പ്രമേയം, ഇതിവൃത്തം, കഥാപാത്രങ്ങൾ, സംഭാഷണം, ദൃശ്യശബ്ദസൂചനകൾ, സംഘട്ടനം, ശരീരഭാഷയുടെ വിനിയോഗം എന്നീ പ്രാഥമികഘടകങ്ങളെ അല്ലെങ്കിൽ അടിസ്ഥാനഘടകങ്ങളെ വ്യക്തമായി വ്യാഖ്യാനിക്കുവാൻ കഴിയുന്നവയാണ്. ഈ അടിസ്ഥാന ഘടകങ്ങൾ പരസ്പരം ബന്ധപ്പെട്ടു നിൽക്കുന്നവയുമാണ്. തിരക്കഥാ പ്രപഞ്ചത്തിന്റെ സർഗാത്മകശക്തി ഉൾച്ചേന്നിരിക്കുന്നത് പ്രഥമ, ദ്വിതീയ, തൃതീയ ഘടകങ്ങളെ ഒന്നിച്ച് (വ്യത്യസ്ത ഘടകങ്ങൾ) അവതരിപ്പിക്കുന്നതിലാണ്.

തിരക്കഥാപ്രപഞ്ചത്തിലെ കുത്തുകളും കോമകളുമടങ്ങിയ ഏറ്റവും പുറമേയുള്ള ഭാഗം സൂചിപ്പിക്കുന്നത് രചയിതാവിന്റെ അനുഭവങ്ങളും വികാരങ്ങളും ആശയങ്ങളും ഉൾപ്പെട്ട വ്യക്താധിഷ്ഠിതമായ (തൃതീയ ഘടകങ്ങൾ) ഭാഗത്തെയാണ് ഇടത്തോട്ടും വലത്തോട്ടുമുള്ള ദിശാസൂചികകൾ വ്യക്തമാക്കുന്നത് രചയിതാവിന്റെ ഉപബോധമനസ്സിന്റെ പ്രവർത്തനം, മസ്തിഷ്ക്കത്തിന്റെ പ്രവർത്തനം, മൈൻഡ്മാപ്പിന്റെ പ്രവർത്തനം, സർഗാത്മകതയുടെ പ്രവർത്തനം, ഭാവനയുടെ പ്രവർത്തനം എന്നിവ ഉൾപ്പെടുന്ന രചനയിലേക്ക് നയിക്കുന്ന (ദ്വിതീയഘടകങ്ങൾ) ഭാഗങ്ങളെയാണ്. പ്രഥമ, ദ്വിതീയഘടകങ്ങളെയും അടിസ്ഥാന ഘടകങ്ങളെയും (തൃതീയഘടകങ്ങൾ) വേർതിരിക്കുന്ന കട്ടിയുള്ള വൃത്തം, തിരക്കഥയുടെ ഘടന സൂചിപ്പിക്കുന്നതാണ്. ഒരു തിരക്കഥ രചിക്കുവാൻ നിശ്ചയിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ അതിന്റെ ഘടനയെപ്പറ്റി രചയിതാവ് ബോധവാനായിരിക്കണം. ഘടനയെ മനസ്സിലാക്കിയെങ്കിലേ ആഖ്യാനഘടകങ്ങളെ കൃത്യമായി തിരക്കഥാശരീരത്തിൽ വിന്യസിപ്പിക്കുവൻ കഴിയുകയുള്ളൂ. തിരക്കഥയുടെ ഘടനയെപ്പറ്റി ശ്രദ്ധേയമായ പല പഠനങ്ങളും നടന്നിട്ടുണ്ട്. അവയിൽ പ്രധാനപ്പെട്ടതും ശ്രദ്ധേയവുമായവയെ ഘടനയുടെ പ്രാധാന്യം എന്ന അദ്ധ്യായത്തിൽ

ചേർത്തിട്ടുണ്ട്. തിരക്കഥയുടെ ഘടനയെപ്പറ്റി സമഗ്രമായി മനസ്സിലാക്കുവാൻ ആ അദ്ധ്യായം സഹായകമാകും.

മാനസികഘടകങ്ങളുടെ പ്രവർത്തനവും ഘടനയുടെ പ്രാധാന്യവും അവതരിപ്പിച്ചതിനുശേഷമുള്ള അദ്ധ്യായങ്ങളിലാണ് അടിസ്ഥാനഘടകങ്ങളായ (പ്രാഥമിക ഘടകങ്ങൾ) ആശയം അഥവാ കഥ, പ്രമേയം, ഇതിവൃത്തം, കഥാപാത്രങ്ങൾ, സംഭാഷണം, ദൃശ്യശബ്ദസൂചനകൾ, സംഘട്ടനം, ശരീരഭാഷയുടെ വിനിയോഗം എന്നിവയെപ്പറ്റി സമഗ്രമായി പ്രതിപാദിക്കുന്നത്.

ആശയസ്വീകരണവും കഥാരൂപീകരണവും:- ഒരു തിരക്കഥ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ അടിസ്ഥാനപരമായ ഒരാശയം ആവശ്യമാണ്. ഈ ആശയത്തിൽനിന്നുമാണ് കഥ വളർത്തിയെടുക്കുന്നത് (സൃഷ്ടിക്കുന്നത്). ഒരു വിത്തിൽനിന്നും മുളപൊട്ടി വൃക്ഷം വളർന്നു തുടങ്ങുന്നതുപോലെയാണ് ആശയത്തിൽ നിന്നും കഥയെ വളർത്തിയെടുക്കുന്നത്. ആശയത്തെ മനസ്സിലുറപ്പിച്ച് ഏറെ ചിന്തിക്കുംതോറും കഥയ്ക്ക് വളർച്ച ലഭിക്കുന്നു. കഥയുടെ വളർച്ചയെന്നു പറഞ്ഞാൽ കഥയ്ക്ക് കരുത്തും ആഴവും വ്യാപ്തിയും ലഭിക്കുന്നതാണ്. രചയിതാവിന്റെ ചിന്താരീതിയും കല്പനാശക്തിയും രചനാപരമായ പരിചയവും സവിശേഷമായ മനോഭാവവും ആശയത്തിൽനിന്നും കഥയെ വളർത്തിയെടുക്കുവാനുള്ള ഇതരഘടകങ്ങളാണ്.

ആശയം: ഒരു കഥയെ സൃഷ്ടിക്കുവാനുള്ള അസംസ്കൃത വസ്തുവാണ് ആശയം. തിരക്കഥയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ആശയത്തെ അതിന്റെ കാതലായ ചിന്തയെന്നുവേണമെങ്കിൽ പറയാം. ആശയം യാഥാർഥ്യമായിരിക്കണമെന്നില്ല. ആശയത്തെ കഥയായി വളർത്തിയെടുക്കുമ്പോഴാണ് അതിന് യാഥാർഥ്യ പ്രതീതി ലഭിക്കേണ്ടത്. ഇത് കഥയുടെ യാഥാർഥ്യമാണ്. ഒരാശയത്തിൽനിന്ന് പലവിധത്തിലുള്ള കഥകളെ പല രീതിയിൽ കല്പിച്ചെടുക്കുവാൻ കഴിയുന്നു.

കഥ: ഒരു കഥയിൽ എത്ര ആശയങ്ങൾ വേണമെങ്കിലും വരാവുന്നതാണ്. ആശയങ്ങളെ കഥയിലൂടെ സമ്മേളിപ്പിച്ചവതരിപ്പിച്ച്, അനുവാചകനെ ആകർഷിക്കുന്ന കഥ സൃഷ്ടിക്കുവാനുള്ള മാർഗമാണ് ഓരോ രചയിതാവും ആരായേണ്ടത്. 'കഥ' എന്ന സാഹിത്യരൂപത്തിന്റെ ലക്ഷണക്രമങ്ങൾ പൂർണമായും ഒത്തിണങ്ങിയ ഒന്നായി തിരക്കഥയിലെ കഥയെ വിലയിരുത്തരുത്. ഈ കഥ പലപ്പോഴും ആശയങ്ങളുടെ ഒരു കൂട്ടമായിരിക്കും. അതുകൊണ്ടാണ് തിരക്കഥാപ്രപഞ്ചത്തെപ്പറ്റി പറഞ്ഞപ്പോൾ 'ആശയം അഥവാ കഥ' എന്ന പ്രയോഗം നടത്തിയിരിക്കുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ കഥയെന്നാൽ തിരിച്ചറിയുവാൻ പറ്റാത്ത സംഭവങ്ങളുടെ പരമ്പരയാണ്. ഈ പരമ്പരകളെ അതിന്റെ സമഗ്രതയിൽ/പൂർണ്ണതയിൽ കാണുമ്പോൾ, അവ രചയിതാവിനും പ്രേക്ഷകനുമിടയിൽ കഥാപാത്രങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഒരു മാതൃകയായിത്തീരുന്നു. (രചയിതാവിന്റെ ഭാവനയിലുള്ള കഥയെ മറ്റുള്ളവർക്ക് ബോധ്യപ്പെടുന്ന രീതിയിൽ ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നത് കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെയാണ്.)

കഥയെന്തെന്ന് മനസ്സിലാക്കുവാൻ കഥാപാത്രവും കഥാരൂപവും തമ്മിലുള്ള അടിസ്ഥാനപരമായ ബന്ധത്തെ വിലമതിക്കുവാൻ കഴിയണം.

കഥയില്ലാതെ കഥാപാത്രമില്ല. കഥാപാത്രമില്ലാതെ കഥയുമില്ല., കഥയെയും കഥാപാത്രത്തെയും പരസ്പരം ബന്ധിപ്പിക്കാതെ ഒരു തിരക്കഥയെ വളർത്തിയെടുക്കുവാൻ കഴിയുകയില്ല. ആത്യന്തികമായ വിശകലനത്തിൽ കഥയെ കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ അവതരിപ്പിച്ച് പ്രേക്ഷകന്റേതാക്കിത്തീർക്കുവാനുള്ള കഴിവാണ് കഥയുടെ വിജയം.

പ്രമേയവും ഇതിവൃത്തവും:- തിരക്കഥയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിൽ പ്രമേയത്തിനും ഇതിവൃത്തത്തിനും ശ്രദ്ധേയമായ പ്രാധാന്യമാണുള്ളത്. പ്രമേയം കഥയുടെ ആന്തരിക വൈകാരികഭാവത്തെയാണ് പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നത്. ഇതിവൃത്തം ഈ ഭാവങ്ങളുടെ സമഗ്രമായ അവതരണത്തെയും. ഒരു തിരക്കഥയിൽ ഒന്നിലധികം പ്രമേയങ്ങൾ സർവസാധാരണമാണ്. ഈ പ്രമേയങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള സംഘർഷമാണ് കഥയെ വളർത്തിയെടുക്കുന്നത്. വിവിധ പ്രമേയങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള സംഘർഷത്തിലൂടെ വളരുന്ന കഥയെ ആദിമധ്യാന്തപൊരുത്തത്തോടെ തിരക്കഥാ രചനയ്ക്ക് പര്യാപ്തമായ രീതിയിൽ സമഗ്രതയോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതാണ് ഇതിവൃത്തം.

പ്രമേയം: ഒരു കഥ എന്തിനെപ്പറ്റി പറയുന്നുവോ അതാണ് അതിന്റെ പ്രമേയം. ഒരു കഥ ഒന്നിലധികം കാര്യങ്ങളെപ്പറ്റി പറഞ്ഞാൽ അതിൽ ഒന്നിലധികം പ്രമേയങ്ങളും ഉണ്ടായിരിക്കും. പ്രമേയങ്ങളാണ് കഥയുടെ ആധാരം. ഈ പ്രമേയങ്ങളാണ് പ്രേക്ഷകരിൽ ആകാംക്ഷയും ഉദ്വേഗവും വളർത്തുന്നത്. പ്രമേയങ്ങളുടെ കരുത്ത് വൈകാരികഭാവങ്ങളോടുള്ള അവയുടെ പരസ്പരബന്ധമാണ്. ഒരു തിരക്കഥയുടെ രചനാവേളയിൽ നിരവധി വികാരങ്ങൾ രചയിതാവിന്റെ ചിന്താമണ്ഡലത്തിലേക്ക് കടന്നുവരുന്നു. ഇതിൽനിന്നും രചയിതാവ് തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നത് കഥയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട പ്രമേയങ്ങളെയാണ്. സ്നേഹം, ക്രൂരത, പ്രതികാരം, വിജയം, വിധേയത്വം, ഭയം തുടങ്ങിയ ഓരോന്നും ഓരോ പ്രമേയത്തിന് ഉദാഹരണമാണ്.

ഇതിവൃത്തം:- ഒരു കഥയെ ഏറ്റവും മനോഹരമായ രീതിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന മാതൃകയാണ് ഇതിവൃത്തം. തിരക്കഥയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അതിന്റെ ക്രമമായ സംഗ്രഹമാണ് ഇത്. അവതരണത്തിന്റെ ഓരോ നിമിഷത്തിലും പ്രേക്ഷകന്റെ ശ്രദ്ധയെ ആകർഷിച്ചു നിർത്തുവാനുള്ള രചയിതാവിന്റെ കഴിവാണ് നല്ല ഇതിവൃത്തത്തിന് രൂപം നൽകുന്നത്.

കഥാപാത്രാവതരണം: ഒരു തിരക്കഥയെ ആഖ്യാനം ചെയ്യുമ്പോൾ പ്രാധാന്യത്തോടെ കടന്നു വരുന്നത് കഥാപാത്രങ്ങളും കഥാപാത്രങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സംഭവങ്ങളുമാണ്. തിരക്കഥയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം കഥാപാത്രങ്ങളും സംഭവങ്ങളും പരസ്പരം പൂർണമായി ബന്ധപ്പെട്ടു നിൽക്കുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങൾ തിരക്കഥയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നവരാകുമ്പോൾ പല തരക്കാരായ കഥാപാത്രങ്ങൾ പ്രാധാന്യത്തോടെ തിരക്കഥയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. ഈ കഥാപാത്രങ്ങളെ പ്രാധാന്യത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ പ്രധാന കഥാപാത്രം, ഉപകഥാപാത്രം, ചെറുകഥാപാത്രം, യാദൃച്ഛിക കഥാപാത്രം എന്നു തിരിക്കാവുന്നതാണ്. ഒരു തിരക്കഥയ്ക്ക് എത്ര കഥാപാത്രങ്ങൾ വേണമെന്ന് ഖണ്ഡിതമായി പറയുവാൻ കഴിയുകയില്ല. വിവിധ കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിൽ

പല അനുപാതത്തിൽ ബന്ധപ്പെടുന്നതിലൂടെയാണ് കഥ വളരുന്നത്. കഥ യെന്നു പറഞ്ഞാൽ തിരിച്ചറിയാൻ കഴിയാത്ത സംഭവങ്ങളുടെ പരമ്പരയാ ണെന്ന് മുമ്പു പറഞ്ഞിട്ടുണ്ടല്ലോ. അവയെ അനുവാചകന് വെളിവാകുന്ന രീതി യിൽ സൗന്ദര്യാത്മകമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നത് കഥാപാത്രങ്ങളാണ്.

കഥാപാത്രവളർച്ച:- യഥാർഥത്തിൽ കഥാപാത്രത്തിന്റെ വളർച്ച കഥയുടെ വളർച്ച തന്നെയാണ്. കഥ വളരണമെങ്കിൽ അതിൽ സംഘർഷങ്ങളും സംഘ ട്ടനങ്ങളും നാടകീയതയും വേണം. കഥാപാത്രങ്ങളാണ് കഥയിൽ സംഘട്ടന ങ്ങളും സംഘർഷങ്ങളും സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. ഈ സംഘട്ടനങ്ങളെ അല്ലെങ്കിൽ സംഘർഷങ്ങളെ ആന്തരിക സംഘർഷമെന്നും ബാഹ്യസംഘർഷമെന്നും രണ്ടായി തിരിക്കാം. ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ മനസ്സിൽ (ഉള്ളിൽ) നടക്കുന്ന സംഘർഷത്തെ ആന്തരിക സംഘർഷമെന്നു പറയുന്നു. വെളിവായി കാണാ വുന്നരീതിയിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന സംഘർഷങ്ങളെ (മത്സരങ്ങൾ, ഇതരകഥാ പാത്രങ്ങളുമായി നടത്തുന്ന സംഘട്ടനങ്ങൾ മുതലായവ) ബാഹ്യസംഘർഷ ങ്ങൾ എന്നു പറയുന്നു. സംഘർഷത്തിന്റെ/സംഘട്ടനത്തിന്റെ ഭാഗമായിട്ടാണ് കഥയിൽ തടസ്സങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നത്. ഈ തടസ്സങ്ങളെ അതിജീവിച്ച് കഥയെ വൈകാരികവും ബൗദ്ധികവുമായി മുന്നോട്ടുനയിക്കുന്നത് കഥാപാ ത്രങ്ങളാണ്. യഥാർഥത്തിൽ കഥയിലെ കഥാപാത്രവളർച്ച കഥയിലെ സംഘട്ടനങ്ങളുടെ വളർച്ചകൂടിയാണ്. സംഘർഷങ്ങളെയും സംഘട്ടനങ്ങ ളെയും ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്ന കഥയ്ക്ക് അനുയോജ്യമായ രീതിയിൽ അവത രിപ്പിക്കുമ്പോൾ നാടകീയത താനേ സംഭവിച്ചുകൊള്ളും.

ശരീരഭാഷയുടെ വിനിയോഗം:- കഥയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അതിന്റെ അവതാരകർ കഥാപാത്രങ്ങളായതുകൊണ്ട് ആ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സമഗ്ര മായ ദർശനത്തിന് (അനുവാചകൻ കഥാപാത്രത്തെ കാണുന്നത്) തിരക്കഥ യിൽ ശ്രദ്ധേയമായ പ്രാധാന്യമുണ്ട്. സിനിമ പൂർണമായും പ്രകടനകലയാ ണ്. കഥാപാത്രങ്ങൾ, അഭിനയം, ശരീരചലനം, ഇതരപ്രവർത്തനങ്ങൾ തുട ങ്ങിയവയിലൂടെയാണ് കഥയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ ബാഹ്യരൂപം, ധരിക്കുന്ന വസ്ത്രം, ശരീരത്തിലെ അവയങ്ങളുടെ സവിശേ ഷമായ ചലനം തുടങ്ങിയവയ്ക്ക് ശരീരഭാഷയെ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിൽ നിർണായ കമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്. പലപ്പോഴും പൂർണമായ ഒരാശയത്തെതന്നെ കഥാ പാത്രത്തിന്റെ ശരീരചലനത്തിന് വിനിമയം ചെയ്യുവാൻ കഴിയുന്നു. ശരീര ഭാഷ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഉപകരണങ്ങൾ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ബാഹ്യരൂപവും ശരീരത്തിലെ അവയങ്ങളും ധരിക്കുന്ന വസ്ത്രങ്ങളും അഭിനയരീതിയും പശ്ചാ ത്തലവുമെല്ലാം സമ്മേളിച്ചതാണ്.

സംഭാഷണരചന: കഥയേയും കഥപാത്രത്തേയും തമ്മിൽ അനുവാചകന് ബോദ്ധ്യപ്പെടുന്ന രീതിയിൽ വിശ്വസനീയതയോടെ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ നല്ല സംഭാഷണത്തിന് കഴിയുന്നു. കഥയിൽ ഉദ്വേഗം സൃഷ്ടിക്കുവാനും സംഘട്ടനങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുവാനും നാടകീയമായ വഴിത്തിരിവുകൾ സൃഷ്ടി ക്കുവാനും സംഭാഷണത്തിന് അനായാസേന കഴിയുന്നു. കഥാവതര ണത്തെ ചടുലവും ശക്തവുമാക്കി കഥാപാത്രത്തിന് കരുത്ത് പകർന്നു

നൽകുവാൻ സംഭാഷണത്തിന് കഴിയുന്നു. ഭാഷയ്ക്ക് പ്രദാനം ചെയ്യുവാൻ കഴിയുന്ന ആശയമേഖലയെ കഥയിലേക്ക്, അതിന്റെ ദൃശ്യാത്മകതയ്ക്ക് കോട്ടം തട്ടാത്ത രീതിയിൽ സൗന്ദര്യാത്മകമായി സന്നിവേശിപ്പിക്കുകയാണ് സംഭാഷണം ചെയ്യുന്നത്. കഥയിൽ സംഭാഷണത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതിയെ പരിഗണിച്ച് അതിനെ അഞ്ചായി തിരിക്കാവുന്നതാണ്. (1) പ്രവർത്തനങ്ങളോടുകൂടിയ സംഭാഷണം (2) സംഭാഷണത്തോടുകൂടിയ പ്രവർത്തനം (3) സംഭാഷണത്തിനും പ്രവർത്തനത്തിനും തുല്യപ്രാധാന്യം നൽകുന്നത് (4) പ്രവർത്തനമില്ലാത്ത സംഭാഷണം (5) പ്രതിബിംബിക്കുന്ന സംഭാഷണം.

ദൃശ്യശബ്ദാഖ്യാനത്തിന്റെ പ്രാധാന്യം:- തിരക്കഥയുടെ നിയതമായ ഭാഷ കണ്ടെത്തുന്ന വഴികളിലെ ഏറ്റവും പ്രധാനപ്പെട്ട ഘടകങ്ങളാണ് ദൃശ്യവും ശബ്ദവും. ഈ ദൃശ്യശബ്ദസൂചനകളെ പരസ്പരം ഇതരഘടകങ്ങളുമായി (രചനയ്ക്ക് ഉപയോഗിക്കുന്ന) സമ്മേളിപ്പിച്ചാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

ദൃശ്യം:-തിരക്കഥയുടെ ഭാഷ മാത്രമല്ല അവതരണവും ദൃശ്യാത്മകമാണ്. ചലനമുള്ള ദൃശ്യങ്ങളൊന്നും ചലനമില്ലാത്ത ദൃശ്യങ്ങളെന്നും സ്വഭാവത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ ദൃശ്യങ്ങളെ ആദ്യം തന്നെ തിരിക്കാവുന്നതാണ്. ചലനമുള്ള ദൃശ്യങ്ങളെ കഥയുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി പ്രധാനദൃശ്യങ്ങൾ, പശ്ചാത്തല ദൃശ്യങ്ങൾ, ഭാവ ദൃശ്യങ്ങൾ എന്നും തിരിക്കാം. ഒരു കഥ പറഞ്ഞുപോകുമ്പോൾ കഥയെ നേരിട്ട് ആഖ്യാനം ചെയ്തു വളർത്തിയെടുക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളാണ് പ്രധാന ദൃശ്യങ്ങൾ. കഥയിലെ പശ്ചാത്തലം അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ പ്രാധാന്യത്തോടെ എടുത്തു കാണിക്കുന്ന പശ്ചാത്തലത്തിലെ ദൃശ്യങ്ങളാണു പശ്ചാത്തല ദൃശ്യങ്ങൾ. കഥാഖ്യാനത്തിനി ടയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ശ്രദ്ധേയമായ ഒരു സംഭവത്തിന് അല്ലെങ്കിൽ മുഹൂർത്തത്തിന് തീക്ഷ്ണതയും അർഥവ്യാപ്തിയും നൽകുവാൻ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളെയാണ് ഭാവദൃശ്യങ്ങൾ എന്നു പറയുന്നത്.

ശബ്ദം:- തിരക്കഥയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് കൃത്യമായ അർഥപൂർണതയും ഭാവപരതയും സൃഷ്ടിക്കുവാൻ സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്ന ശബ്ദങ്ങളെയാണ് തിരക്കഥയിലെ സവിശേഷ ശബ്ദസൂചനകൾ എന്നു പറയുന്നത്. സംഭാഷണവും പശ്ചാത്തലസംഗീതവുമല്ല തിരക്കഥയിലെ സവിശേഷമായ ശബ്ദസൂചന. ഒരു ക്ലോക്കിന്റെ 'ടിക്, ടിക്' ശബ്ദം, ഒരു വാഹനം പൊട്ടിത്തെറിക്കുന്ന ശബ്ദം തുടങ്ങിയുള്ള സൂചനകളെയാണ് തിരക്കഥയിലെ സവിശേഷമായ ശബ്ദസൂചനകൾ എന്നു പറയുന്നത്. ഇതിനെ ഭാവശബ്ദങ്ങൾ എന്നും പറയുന്നു. അവതരിപ്പിക്കുന്ന സവിശേഷമായ ദൃശ്യത്തിന്റെ ഭാവം പ്രദാനം ചെയ്യുവാൻ ഇത്തരം ശബ്ദങ്ങൾക്കുള്ള കഴിവ് അപരിമേയമാണ്.

സാഹിത്യരൂപവും അവതരണരീതിയും:- മുകളിൽ സൂചിപ്പിച്ച ഘടകങ്ങളെയെല്ലാം ആവശ്യാനുസരണം ഉപയോഗിച്ച് (സമ്മേളിപ്പിച്ച്) രചന നിർവഹിക്കുമ്പോൾ അതിൽനിന്നും സാഹിത്യരൂപവും തിരക്കഥയുടേതായ

രീതിയും സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നു. ഈ ഘടകങ്ങൾക്കും തിരക്കഥയുടെ മൂല്യത്തെ നിർണയിക്കുന്നതിൽ പ്രധാനമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്. തിരക്കഥാപ്രപഞ്ചത്തിൽ സാഹിത്യരൂപത്തെയും അവതരണരീതിയെയും സൂചിപ്പിക്കുന്നത് കട്ടിയുള്ള വൃത്തത്തിനുചുറ്റുമുള്ള വൃത്തവലയങ്ങളാണ്.

സാഹിത്യരൂപം:- തിരക്കഥയെ വ്യാഖ്യാനിക്കുവാൻ (സൃഷ്ടിക്കുവാൻ) തിരക്കഥാകൃത്ത് അനുവാചകനുവേണ്ടി രൂപപ്പെടുത്തുന്ന ആഖ്യാനഘടകങ്ങളുടെ സമ്മിശ്രണവും വിവിധ മാതൃകകളുടെ കൂട്ടവും ചേർന്നതിനാണ് സാഹിത്യരൂപം എന്നുപറയുന്നത്. വ്യത്യസ്തമായ ആഖ്യാനഘടകങ്ങളുടെ ലഭ്യതയാണ് അല്ലെങ്കിൽ ധാരാളിത്തമാണ് സാഹിത്യരൂപത്തെ കൃത്യമായി നിർണയിക്കുന്നതിനുള്ള വിഷമത.

രീതി:- തിരക്കഥയിലെ വിവിധ ഘടകങ്ങളിൽ വിശദീകരിക്കുവാൻ അല്പം ബുദ്ധിമുട്ടുള്ളതാണ് രീതി. തിരശ്ശീലയുടെ പ്രത്യേകതകൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്നതും സാഹിത്യത്തിന്റെ അവതരണപരമായ സവിശേഷതകൾ (ഇസങ്ങൾ) സമ്മേളിച്ചതുമായിരിക്കും ഒരു തിരക്കഥയുടെ രീതി.

ഒരു തിരക്കഥയുടെ രചനയ്ക്ക് ആവശ്യമായ വസ്തുതകളെയെല്ലാം (Tools for screenplay writing) ശേഖരിച്ചു കഴിഞ്ഞാൽ അവയെ കൃത്യമായി അടുക്കിവച്ചു രചന നിർവഹിക്കുകയാണ് അടുത്ത ഘട്ടം. ഒരു കെട്ടിടം പണിയുവാൻ ആവശ്യമായ കല്ല്, ഇഷ്ടിക, മെറ്റൽ, സിമന്റ്, കമ്പി, മണൽ, വെള്ളം തുടങ്ങിയ എല്ലാ വസ്തുക്കളെയും വേർതിരിച്ച് കൂട്ടിയിട്ടിരിക്കുന്നതുപോലെയാണ് തിരക്കഥയിലെ ഘടകങ്ങളെ വേർതിരിച്ചിട്ടിരിക്കുന്നത്. രചയിതാവ് ഒരു നല്ല ശില്പിയുടെ (എൻജിനീയറുടെ) ജോലിയാണ് തുടർന്നു നിർവഹിക്കുന്നത്.

തിരക്കഥ സൃഷ്ടിക്കുവാനുള്ള ഉപകരണങ്ങൾ എന്താണെന്നുള്ള അറിവ് രചനയിലെ പകുതിവഴി മാത്രമാണ്. ഇവയെ രചിക്കുന്ന കഥയുടെ സവിശേഷതകൾക്കനുസരിച്ചു ശേഖരിച്ചു സമ്മേളിപ്പിച്ച് ഉചിതമായ തിരക്കഥ സൃഷ്ടിക്കുന്നത് രചിയതാവിന്റെ മാത്രം ജോലിയാണ്. ഒരു തിരക്കഥ രചിക്കുവാനുള്ള ഉപകരണങ്ങൾകൊണ്ടു പലർ തിരക്കഥ രചിച്ചാൽ അത് പല തിരക്കഥകൾതന്നെ ആയിരിക്കും. ഓരോ രചയിതാവിനും രചനയോടുള്ള മനോഭാവവും വസ്തുതകളെ ക്രമീകരിക്കുന്നതും ഓരോ രീതിയിലായിരിക്കും. ലഭ്യമായ ഉപകരണങ്ങൾകൊണ്ട് ഏറ്റവും മനോഹരമായി പ്രേക്ഷകനെ ആകർഷിക്കുന്നരീതിയിൽ തിരക്കഥ സൃഷ്ടിക്കുവാനാണ് രചയിതാവ് ശ്രമിക്കേണ്ടത്.

ഈ അദ്ധ്യായത്തിൽ ഇഴയകത്തിയിരിക്കുന്ന തിരക്കഥയിലെ ഓരോ ഘടകത്തിന്റെയും പ്രാധാന്യം എന്ത്? ഈ ഘടകങ്ങളെ എങ്ങനെയാണ് രചയിതാവ് കണ്ടെത്തുവാൻ/ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ കഴിയുന്നത്? എന്നുള്ള അന്വേഷണാത്മകമായ പഠനമാണ് തുടർന്നുള്ള ഓരോ അദ്ധ്യായത്തിലും നടത്തിയിരിക്കുന്നത്.

2

രചനയുടെ വഴികൾ

തിരക്കഥ സൃഷ്ടിക്കുവാനുള്ള ഉപകരണങ്ങൾ/ ഘടകങ്ങൾ ശേഖരിച്ചു കഴിഞ്ഞാൽ രചയിതാവ് നേരിടുന്ന മറ്റൊരു പ്രശ്നമുണ്ട്. ഈ ഉപകരണങ്ങൾ കൊണ്ട് എങ്ങനെ തിരക്കഥ സൃഷ്ടിക്കും? തിരക്കഥയുടെ രചന പലപ്പോഴും നേരിട്ടുനടത്തുന്ന ഒരു രചനാപ്രക്രിയയല്ല. രചനയിൽ രചയിതാവിന്റെ സർഗാത്മകതയോടൊപ്പം തിരക്കഥാസംബന്ധമായ അറിവും സവിശേഷമായ കരവിരുതും ആവശ്യമാണ്. ഭാവന ക്രമമായി വളർന്നു പ്രവർത്തിക്കണമെന്നുമില്ല. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിൽ തിരക്കഥയുടെ രചനയെ പല ഘട്ടങ്ങളിലൂടെ വളർത്തിയെടുക്കുവാൻ രചയിതാവ് ബാധ്യസ്ഥനായിത്തീരുന്നു. അടിസ്ഥാനപരമായി ഒരാശയത്തെ ക്രമമായി വളർത്തിയെടുത്താണ് തിരക്കഥ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. കഥ പറയുന്നതിനൊപ്പം കുറേയധികം വസ്തുതകളെ (കഥയുടെ ഭാഗത്തെ) പ്രദർശനാത്മകമായും തിരക്കഥാശരീരത്തിൽ സന്നിവേശിപ്പിക്കേണ്ടതുണ്ട്.

കൃത്യമായ ഘട്ടങ്ങൾ തിരിച്ച് തിരക്കഥയെ വളർത്തിയെടുക്കുന്ന രചനാരീതിയാണ് തിരക്കഥയുടെ രചനയിൽ വ്യാപകമായി ഉപയോഗിച്ചുവരുന്നത്. ഓരോ രചയിതാവിന്റെയും മനോഭാവവും രചനാത്മകമായ തന്ത്രവും തിരഞ്ഞെടുക്കുന്ന വിഷയത്തോടുള്ള/ ആശയത്തോടുള്ള സമീപന രീതിക്കുമനുസരിച്ചിരിക്കുന്ന വസ്തുതയാണ് എത്ര ഘട്ടങ്ങളിലൂടെ തിരക്കഥയുടെ രചന നിർവഹിക്കാമെന്നുള്ളത്. ആശയസ്വീകരണം, ആശയത്തെ കഥയാക്കി വളർത്തിയെടുക്കൽ, കഥയ്ക്ക് വ്യക്തമായ ആദിമധ്യാന്തപൊരുത്തം നൽകൽ, കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സംഭാഷണം, സവിശേഷമായ ശരീരഭാഷയുടെ വിനിയോഗം,. കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള സംഘട്ടനങ്ങൾ, കഥാപാത്രത്തിന്റെ മാനസിക സംഘർഷം, കഥയിൽ സവിശേഷമായി പ്രദർശിപ്പിക്കേണ്ട വസ്തുതകളെ ഉൾച്ചേർക്കൽ, ദൃശ്യ-ശബ്ദഘടകങ്ങളുടെ സന്നിവേശം തുടങ്ങിയ ഘടകങ്ങളെയെല്ലാം തിരക്കഥയിൽ കൃത്യമായ അനുപാതത്തിൽ രചയിതാവിനു വിന്യസിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ആശയ സ്വീകരണം മുതൽ പൂർണമായ തിരക്കഥവരെയുള്ള രചന, പലവഴികളിലൂടെയുള്ള രചയിതാവിന്റെ രചനായാത്രയാണ്. (Writer’s writing journey).

തിരക്കഥാരചനയുടെ പ്രയോഗികതന്ത്രം പഠിപ്പിക്കുന്ന അക്കാദമികൾ പിൻതുടരുകയും ഏറെ രചയിതാക്കൾ പ്രായോഗികമായി ഉപയോഗിക്കുകയും

ചെയ്യുന്ന തിരക്കഥാരചനയുടെ ഘട്ടങ്ങൾ തിരിച്ചുള്ള രചനാവഴിയാണ് ഈ അദ്ധ്യായത്തിൽ പ്രതിപാദിക്കുന്നത്. ഈ രീതിയിലുള്ള തിരക്കഥാരചനയ്ക്ക് അഞ്ച് ഘട്ടങ്ങളാണുള്ളത്. ഓരോ ഘട്ടവും കഥയെ ക്രമമായി വളർത്തുന്നതാണ്. ഓരോ ഘട്ടത്തിലും രചയിതാവ് കൃത്യമായി പൂർത്തീകരിക്കേണ്ട വസ്തുതകളെയും നിർണയിച്ചിട്ടുണ്ട്.

തിരക്കഥാരചനയുടെ വിവിധവശങ്ങളെപ്പറ്റി പ്രതിപാദിക്കുന്ന ഒരാൾക്ക് നേരിടേണ്ടിവരുന്ന അടിസ്ഥാനപരമായ പ്രശ്നം തിരക്കഥാ രചനയെ സംബന്ധിച്ച് സാധാരണമായി ഉപയോഗിക്കുന്ന വാക്കുകൾക്ക് പലരും കൽപ്പിച്ചു നൽകുന്ന ഭിന്നമായ അർഥങ്ങളാണ്. സാധാരണയായി ഉപയോഗിക്കുന്ന ഈ വാക്കുകൾ എല്ലാം ഇംഗ്ലിഷുമാണ്. ഇംഗ്ലിഷ് വാക്കുകളെ അതേ അർഥത്തിൽതന്നെ ഉപയോഗിക്കുന്നതായിരിക്കും വസ്തുതകളെ എളുപ്പത്തിൽ മനസ്സിലാക്കുവാൻ ഉപകരിക്കുന്നത്. ആ പദങ്ങൾ തന്നെയാണ് മലയാളത്തിലും സുപരിചിതമായി ഉപയോഗിച്ചുവരുന്നത്. എന്നാൽ ഈ പദങ്ങളുടെ ഉപയോഗത്തിൽ പലപ്പോഴും ചില ആശയക്കുഴപ്പങ്ങൾ കാണാറുണ്ട്. ഔട്ട്‌ലൈൻ എന്ന പദത്തിനും ട്രീറ്റ്മെന്റ് എന്ന പദത്തിനുമാണ് അർഥത്തിൽ ഏറെ ആശയക്കുഴപ്പം കാണുന്നത്. തിരക്കഥയ്ക്ക് തൊട്ടുമുമ്പുള്ള രൂപത്തെ ചിലർ ഔട്ട്‌ലൈൻ എന്നും മറ്റു ചിലർ ട്രീറ്റ്മെന്റ് എന്നും വിളിക്കുന്നു. ഔട്ട്‌ലൈൻ എന്ന പദം ഉപയോഗിക്കുന്നത് കഥയുടെ സംഗ്രഹത്തെ സൂചിപ്പിക്കുവാനാണ്. സ്റ്റെപ്പ് ഔട്ട്‌ലൈനാണ് തിരക്കഥയ്ക്ക് മുമ്പുള്ള രൂപം. ഔട്ട്‌ലൈനിൽ നിന്നും തിരക്കഥയിലേക്കുള്ള വളർച്ചയുടെ അടുത്ത ഘട്ടത്തെയാണ് ട്രീറ്റ്മെന്റ് എന്നു വിളിക്കുന്നത്. രചയിതാവിന്റെ മനോഭാവമാണ് എത്ര ഘട്ടങ്ങളിലൂടെ തിരക്കഥയുടെ രചന നിർവഹിക്കണമെന്ന് നിശ്ചയിക്കുന്നതെന്ന് മുമ്പ് സൂചിപ്പിച്ചിരുന്നല്ലോ. അതുപോലെതന്നെയുള്ള മനോഭാവമാണ് ഈ പദങ്ങളുടെ ഉപയോഗത്തിലും പൊതുവെ സംഭവിച്ചത്. ചിലർ അറിവില്ലായ്മകൊണ്ടും ഇവയെ മാറ്റിമറിച്ച് ഉപയോഗിക്കുന്നു.

ആശയസ്വീകരണം മുതൽ തിരക്കഥാരചനവരെയുള്ള സർഗാത്മക നിർമാണ പ്രവർത്തനത്തെ അഞ്ച് ഘട്ടങ്ങളായി തിരിച്ചിരിക്കുന്നു. ഇതിനെ തിരക്കഥാ രചനയ്ക്കായുള്ള ഘട്ടങ്ങൾ എന്നു പറയാം. (Steps for screenplay writing) ഓരോ ഘട്ടവും യഥാക്രമം.

- പ്രെമീസ് (Premise)
- ഔട്ട്‌ലൈൻ (Outline)
- ട്രീറ്റ്മെന്റ് (Treatment)
- സ്റ്റെപ്പ് ഔട്ട്‌ലൈൻ (Step outline)
- സ്ക്രീൻ പ്ലേ-തിരക്കഥ (Screenplay)*

പ്രെമീസ് മുതൽ തിരക്കഥവരെയുള്ള രചനാവഴികളിലൂടെ പഠനാത്മകമായ അന്വേഷണമാണ് തുടർന്നു നടത്തുന്നത്. രചനയുടെ

* *Dwight V. Swain, Film Scriptwriting A Practical Manual എന്ന ഗ്രന്ഥവും പൂനെ ഫിലിം ആന്റ് ടെലിവിഷൻ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ടിലെ തിരക്കഥയുടെ അദ്ധ്യാപകനായ മൻമോഹൻ ഛോധയുമായി നടത്തിയ അഭിമുഖവുമാണ് ഈ ഭാഗത്തിന്റെ രചനയ്ക്ക് ആധാരം.*

വഴികളിലെ നാഴികക്കല്ലുകളായ ഓരോഘട്ടവും രചനയെ എങ്ങനെയാണ് ക്രമീകരിച്ചിരിക്കുന്നതെന്നും ഓരോ ഘട്ടവും എങ്ങനെയാണ് കൃത്യതയോടെ സൃഷ്ടിക്കുന്നതെന്നും തുടർന്ന് പരാമർശിക്കുന്നു. ഓരോ ഘട്ടത്തിനും തിരക്കഥയുടെ രൂപീകരണത്തിൽ നിർണായകമായ സ്വാധീനമാണുള്ളത്.

മസ്തിഷ്ക്കത്തിൽ പലപ്പോഴും തിരക്കഥയുടെ സൃഷ്ടിക്ക് ആധാരമായ ആശയം കടന്നുവരുന്നത് ഒരു മിന്നൽപിണർ പോലെയോ ഇ-മെയിൽ പോലെയോ ആയിരിക്കും. ഇങ്ങനെ മസ്തിഷ്ക്കത്തിൽ ആശയങ്ങൾ വരണമെങ്കിൽ അതിനു പര്യാപ്തമായ രീതിയിൽ മസ്തിഷ്ക്കത്തെ സജ്ജമാക്കേണ്ടതുണ്ട്. ആശയം അഥവാ ആശയങ്ങൾ മസ്തിഷ്ക്കത്തിൽ ഉദിച്ചുകഴിഞ്ഞാൽ മനക്കണ്ണുക്കൊണ്ട് അവയെ ദർശിച്ച് സർഗഭാവനയിലൂടെ വളർത്തിയെടുക്കുകയാണു വേണ്ടത്. മസ്തിഷ്ക്കത്തിലേക്ക് ആശയങ്ങൾ കടന്നുവരുവാനുള്ള ഉചിതമായ ചിന്തകളെ കൃത്യതയോടെ വിന്യസിക്കുകയാണ് രചനയുടെ ഓരോ ഘട്ടത്തിലും രചയിതാവ് ചെയ്യേണ്ടത്. തിരക്കഥാരചനയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഓരോ ഘട്ടത്തിനും അതിന്റേതായ പ്രാധാന്യവും പ്രസക്തിയുമുണ്ട്.

പ്രെമീസ്

ഒരു തിരക്കഥ രചിക്കുവാൻ തീരുമാനിച്ചതിനുശേഷമുള്ള ആദ്യത്തെ രചനാഘട്ടമാണിത്. തിരക്കഥയ്ക്ക് പിന്നിലുള്ള കേന്ദ്രാശയത്തെയാണു പ്രെമീസ് എന്നു പറയുന്നത്. ഒരാശയത്തെ പ്രസ്താവനയായി അവതരിപ്പിക്കുക അല്ലെങ്കിൽ തിരക്കഥയുടെ രചനയ്ക്ക് ഉതകുന്ന രീതിയിൽ അനുമാനിച്ചെടുക്കുക എന്നീ അർഥവ്യാപ്തികൂടി സംയോജിപ്പിച്ചുവേണം പ്രെമീസിന്റെ അർഥത്തെ പരിഗണിക്കുവാൻ. പ്രെമീസ് കഥയുടെ സംഗ്രഹമല്ല. കഥയിലേക്ക് രചയിതാവിന്റെ സർഗചിന്തകളെ വിന്യസിക്കുവാൻ പ്രാപ്തമാക്കുന്ന ചില സൂചനകൾ മാത്രമാണ്.

ഒന്നോ രണ്ടോ മൂന്നോ വാചകങ്ങളിലാണ് ആശയത്തെ/ വസ്തുതയെ പ്രെമീസ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. എന്താണ് തിരക്കഥയിലെ പ്രെമീസ് എന്നു വ്യക്തമാക്കാനായി 'നിർമാല്യം' എന്ന തിരക്കഥയിലെ പ്രെമീസ് ചുവടെ ചേർത്തിരിക്കുന്നു.

'ഭക്തിയുടെ പേരിൽ പലതും പരിത്യജിക്കേണ്ടിവരുന്ന ഒരു ഗ്രാമീണ വെളിച്ചപ്പാട്. ഭാര്യ, സമൂഹം, വിശ്വസിച്ച ദേവി എല്ലാം പല അനുപാതത്തിൽ അയാളെ ചതിക്കുന്നു. ദു:ഖവും അപമാനവും സഹിക്കവയ്യാതെ വെളിച്ചപ്പാട് ആത്മഹത്യ ചെയ്തു.' യഥാർഥത്തിൽ ഈ പ്രെമീസിൽനിന്നുമുള്ള (വിഷയം അഥവാ കേന്ദ്രാശയം) ക്രമികമായ വളർച്ചയാണ് 'നിർമാല്യ' ത്തിന്റെ തിരക്കഥ.

പ്രെമീസ് നിശ്ചയിച്ചു കഴിയുമ്പോൾതന്നെ അതിനകത്ത് ഒരു നല്ല തിരക്കഥ സൃഷ്ടിക്കുവാനുള്ള കുറേയധികം വസ്തുതകൾ അടങ്ങിയിരിക്കും. രചയിതാവിന്റെ സൃഷ്ടിപരമായ മനീഷയും മനോഭാവവുമാണ് അവയെ വെളിവായി കണ്ടെത്തേണ്ടത്.

ഒരു പ്രെമീസിനകത്ത് പ്രാഥമികമായി അടങ്ങിയിരിക്കുന്ന വിവരങ്ങൾ:

• **തിരക്കഥയുട സാഹിത്യരൂപം:** ഉദാ: പ്രണയകഥയാണോ, സാമൂഹ്യപശ്ചാത്തലമുള്ള കഥയാണോ, ചരിത്രവസ്തുതകൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന കഥയാണോ, ഗൂഢാലോചനാസ്വഭാവമുള്ള കഥയാണോ തുടങ്ങിയവ.

• **അവതരണരീതി :** മന:ശാസ്ത്രപരമാണോ? ഹാസ്യാത്മകമാണോ? ദുരന്തപര്യവസായിയാണോ? ശുഭപര്യവസാസിയാണോ? യാഥാർഥ്യത്തെ ഉൾക്കൊള്ളുന്നതാണോ? ഇതിൽ ഏതെങ്കിലും രീതികളെ സമന്വയിപ്പിച്ചതാണോ? തുടങ്ങിയവ.

• കഥാപാത്ര സൂചനകൾ നൽകുന്ന സവിശേഷമായ അറിവുകൾ

- കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പേര്.
- കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് കഥയിലുള്ള സ്ഥാനവും പ്രവർത്തനരീതിയും.
- കഥാപാത്രങ്ങൾ നേരിടുന്ന വൈകാരികപ്രശ്നങ്ങൾ.
- കഥയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഇരുശക്തികളുടെയും പ്രവർത്തനങ്ങൾ (നായകനും പ്രതിനായകനും തമ്മിലുള്ള, നന്മയുടെ ശക്തിയും തിന്മയുടെ ശക്തിയും തമ്മിലുള്ള)
- ഏതുകാലത്ത് ഏതു സമയത്ത് ഏതു പശ്ചാത്തലത്തിൽ കഥ അവതരിപ്പിക്കുന്നു.
- ഈ പ്രാഥമികമായ അറിവുകളുടെ വെളിച്ചത്തിൽ, ഇനിയെന്ത്?... എന്ന് രചനയുടെ തുടർഘട്ടങ്ങളെ പുരോഗമിപ്പിക്കുവാൻ ഉതകുന്ന ഒരു ചോദ്യവും പ്രെമീസിൽ അടങ്ങിയിരിക്കും.

മുകളിൽ പറഞ്ഞ 'നിർമാല്യ'മെന്ന തിരക്കഥയുടെ പ്രെമീസിൽ ഈ വസ്തുതകൾ എല്ലാം അടങ്ങിയിട്ടുണ്ടോ എന്നു പരിശോധിച്ചു നോക്കാവുന്നതാണ്. 'നിർമാല്യം' അത് രചിച്ച കാലഘട്ടത്തിലെ സാമൂഹ്യപശ്ചാത്തലത്തെ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന കഥയാണ്. അവതരണം യാഥാർഥ്യത്തെ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന രീതിയിൽ വസ്തുനിഷ്ഠവുമാണ്. (ഇത് പ്രെമീസ് നിശ്ചയിച്ചുറപ്പിക്കുന്ന സമയത്ത് രചയിതാവുതന്നെ തീരുമാനിക്കുന്നതാണ്.) വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ ആത്മഹത്യ അവസാനം നടക്കുന്നതുകൊണ്ടുതന്നെ കഥ ദുരന്തപര്യവസായിയാണ്.

കഥാപാത്രസംബന്ധമായ സൂചനയിലേക്കു വരുമ്പോൾ പ്രധാന കഥാപാത്രമായ വെളിച്ചപ്പാടിനെപ്പറ്റി പറയുന്നുണ്ട്. അയാളുടെ ഭാര്യയെപ്പറ്റിയും പറയുന്നുണ്ട്. ഇവിടെ ഭാര്യയ്ക്ക് ഒരു പേരും പ്രവർത്തമണ്ഡലവും ആവശ്യമായിരുന്നു. പ്രധാനകഥാപാത്രമായ വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ പ്രവർത്തനവും ഭാര്യയുടെ പ്രവർത്തനവും അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ പ്രെമീസിൽ സൂചിപ്പിച്ച സമൂഹത്തെയും പരിഗണിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഈ സമൂഹമെന്ന സൂചനയിൽ നിന്ന് പല സ്വഭാവക്കാരും പ്രകൃതക്കാരുമായ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വളർച്ചയ്ക്കായുള്ള ഒരു വഴി രചയിതാവിനു മുന്നിൽ തെളിഞ്ഞു വരുന്നു. ഈ കഥാപാത്രങ്ങളെ വ്യക്തമാക്കുവാൻ അവർക്ക് പേരും പ്രവർത്തനമേഖലയും നിശ്ചയിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഇത്രയുമാകുമ്പോൾ പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങൾ

നേരിടുന്ന ബാഹ്യവും ആന്തരികവുമായ സംഘർഷങ്ങളെപ്പറ്റിയുള്ള സൂചനകൾ ലഭിച്ചുതുടങ്ങുന്നു. ഇത് കഥയിലെ ഇരുശക്തികളുടെയും പ്രവർത്തനങ്ങളിലേക്ക് ഭാവനാപരമായ ഒരന്വേഷണത്തിനു വഴിയൊരുക്കുന്നു. കാലവും പശ്ചാത്തലവും ആദ്യം തന്നെ ഏതാണ്ട് വെളിവായ വസ്തുതയാണ്. ഇത്രയും അറിവുകൾ പ്രെമീസിനെ സംബന്ധിച്ച് സ്വരൂപിച്ചു കഴിഞ്ഞാൽ കഥയെ പുരോഗമിപ്പിക്കുവാനുള്ള നിരവധി ചോദ്യങ്ങളും മാർഗങ്ങളും രചയിതാവിന്റെ ഭാവനയിൽ തെളിഞ്ഞുവരും.

ഒരു പ്രെമീസ് എഴുതുകയോ വായിക്കുകയോ ചെയ്യുമ്പോൾ രചയിതാവ് സ്വയം ആരായേണ്ട ചില ചോദ്യങ്ങളുണ്ട്.

- ആരെപ്പറ്റി/ എന്തിനെപ്പറ്റിയാണ് വിവരിക്കുന്നത്? അതിലടങ്ങിയിരിക്കുന്ന നാടകീയമായ പ്രശ്നങ്ങൾ എന്തെല്ലാമാണ്/എന്തുകൊണ്ടാണ് ഈ പ്രശ്നങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടത്?
- ഏതുതരത്തിലുള്ള കഥയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്?
- നാടകീയമായ സംഘർഷങ്ങൾ/ സംഘട്ടനങ്ങൾ ഏതെല്ലാം മേഖലകളിൽനിന്നുമാണ് വരുന്നത്? വിഷയത്തിൽ ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്ന ഇരുശക്തികൾ (നായകനോ പ്രതിനായകനോ നന്മയുടെ ശക്തിയോ തിന്മയുടെ ശക്തിയോ) എങ്ങനെയാണ് ഈ നാടകീയ സംഘർഷങ്ങളെ/ സംഘട്ടനങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്?
- പുതുമയുള്ള ഏതെല്ലാം വസ്തുതകൾ കഥയിൽ ഉൾപ്പെടുത്തുവാൻ കഴിയും? പറഞ്ഞു പഴകിയ രീതിയിലുള്ള ഏതെല്ലാം വസ്തുതകൾ അതിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കേണ്ടിവരും?
- അനുവാചകനു രസപ്രദമായ രീതിയിൽ എങ്ങനെ അവതരണം നടത്തുവാൻ കഴിയും.

ഇതിൽ ഏതെങ്കിലും കുറെ ചോദ്യങ്ങളുടെ ഉത്തരങ്ങൾ പ്രെമീസിനെ/ വിഷയത്തെ വളർത്തിയെടുക്കുവാൻ ഉപകരിക്കുന്നു. തുടർന്നുള്ള വിഷയവികാസത്തിന്റെ കഥാരചനയുടെ വേളയിലും അടിസ്ഥാനപരമായ ഈ ചോദ്യങ്ങൾക്ക് പ്രസക്തിയുണ്ട്. രചനാക്രമമായി പുരോഗമിക്കുന്ന വേളയിൽ ഈ ചോദ്യങ്ങളുടെ ഉത്തരങ്ങൾക്ക് പരിവർത്തനമോ പൂർണമായ വ്യതിയാനമോ അനിവാര്യമായിത്തീരാവുന്നതാണ്. ഒരു പൊളിച്ചെഴുത്ത് തുടർന്ന് അനിവാര്യമായിത്തീരുമെന്ന നിലയിൽത്തന്നെ ഈ ചോദ്യങ്ങളുടെ ഉത്തരങ്ങളെ സമീപിക്കുന്നതിൽ തെറ്റില്ല.

ഔട്ട് ലൈൻ

പ്രെമീസിൽനിന്നും കഥയുടെ സംഗ്രഹം സ്വരൂപിച്ചെടുക്കുന്ന രചനയിലെ രണ്ടാമത്തെ ഘട്ടത്തെയാണ് ഔട്ട്ലൈൻ എന്നു പറയുന്നത്. ഒരു പ്രെമീസ് എഴുതുകയോ വായിക്കുകയോ ചെയ്യുമ്പോൾ രചയിതാവ് സ്വയം ആരാഞ്ഞ ചോദ്യങ്ങളിൽനിന്നുമാണ് ഔട്ട്ലൈൻ രൂപപ്പെടുന്നത്. കഥയുടെ ബാഹ്യരൂപമായ ഔട്ട്ലൈൻനെ ട്രീറ്റ്മെന്റിന്റെ സംഗ്രഹമെന്നും പറയാം.

കഥാരൂപത്തിലുള്ള തിരക്കഥാ രചനയിലെ പ്രഥമഘട്ടമാണിത്.

ഔട്ട്ലൈൻ രചിക്കുമ്പോൾ രചയിതാവ് ചില വസ്തുതകൾ ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതുണ്ട്:

- പ്രധാന കഥയുടെ/കഥകളുടെ വ്യക്തമായ സംക്ഷേപം ആയിരിക്കണം.
- കഥയേയും കഥാപാത്രങ്ങളെയും തമ്മിൽ ഉറപ്പിച്ചുനിർത്തുന്ന രീതിയിൽ വേണം സംഭവങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ.
- വ്യക്തവും ശക്തവുമായ നാടകീയ സംഭവങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കണം.
- അനുവാചകന് ഇഷ്ടപ്പെടുന്ന തിരക്കഥയുടെ ട്രീറ്റ്മെന്റിനെ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ ഉപകരിക്കുന്നതായിരിക്കണം.

ഔട്ട്ലൈന്റെ ദൈർഘ്യം പൊതുവേ കഥയുടെ വിവരണത്തെയും സ്വഭാവത്തെയും ആശ്രയിച്ചാണിരിക്കുന്നത്. ഒരു കഥാസിനിമയുടെ ഔട്ട്ലൈൻ പൊതുവേ നാലഞ്ച് പേജുകളിലായിട്ടാണ് എഴുതാറുള്ളത്. ഔട്ട് ലൈൻന്റെ രൂപം മനസ്സിലാക്കുവാൻ ഏതെങ്കിലും നാല് തിരക്കഥയുടെയോ സിനിമയുടെയോ നാലഞ്ച് പേജ് വരുന്ന സംഗ്രഹത്തെ സങ്കല്പിക്കുന്നത് നന്നായിരിക്കും.

പ്രെമീസിലെ സൂചനകൾ മാത്രമായ പല വിവരങ്ങൾക്കും ഈ ഘട്ടത്തിൽ തെളിമ കൈവരുന്നു. അതുപോലെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥയെപ്പറ്റിയുള്ള വ്യക്തമായ ധാരണയും ലഭിക്കുന്നു. കഥയിലെ പ്രധാനസംഭവങ്ങൾ (Highlights) ആണ് ഔട്ട്ലൈനിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

ഒരു ഔട്ട്ലൈൻ വായിക്കുകയോ രചിക്കുകയോ ചെയ്യുമ്പോൾ താഴെ കൊടുത്തിരിക്കുന്ന ചോദ്യങ്ങളുടെ ഉത്തരങ്ങൾ കഥയെ വളർത്തുവാൻ ഉപകരിക്കുന്നവയാണ്.

- വ്യക്തമായ കഥ/ കഥകൾ സൃഷ്ടിച്ചുവോ?
- നാടകീയ സംഭവങ്ങളെ എങ്ങനെയാണ് ഉയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്? ഇവ തൃപ്തികരമാണോ?
- കഥയുടെ മൂർധന്യത്തിന്/കഥയിലെ സവിശേഷമായ വെളിപ്പെടുത്തലുകൾക്ക്/കഥയിലെ വഴിത്തിരിവുകൾക്ക് നാടകീയത നൽകിയിരിക്കുന്നത് തൃപ്തികരമാണോ?
- അവതരിപ്പിച്ച കഥാപാത്രങ്ങൾ വിശ്വസനീയമാണോ? ഈ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് കഥയെ വളർത്തുവാൻ പ്രാപ്തിയും ശക്തിയുമുണ്ടോ?
- രചനയുടെ തുടർവേളയിൽ കഥയെ വളർത്തിയെടുക്കുവാൻ കഴിയുന്ന രീതിയിലാണോ ഔട്ട്ലൈൻന്റെ രചന നിർവഹിച്ചിരിക്കുന്നത്?

ഈ ചോദ്യങ്ങൾക്ക് തൃപ്തികരമായ ഉത്തരം ലഭിക്കത്തക്കരീതിയിൽ ഔട്ട്ലൈൻ രചിച്ചുകഴിയുമ്പോൾ, അതിന് ആദിമധ്യാന്തപൊരുത്തമുള്ള ഒരു ഘടന ലഭിക്കുന്നു. ഔട്ട്ലൈനിൽ ഘടനയിലെ ഓരോ ഭാഗത്തിനും അതിന്റേതായ പ്രസക്തിയുണ്ട്.

ആദ്യഭാഗം: ഔട്ട്ലൈൻന്റെ/കഥയുടെ തുടക്കമാണ് ആദ്യഭാഗം. അനുവാചകന്റെ ശ്രദ്ധയെ ആകർഷിക്കുവാനും തുടർന്ന് അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥാഭാഗങ്ങളെ വളർത്തിയെടുക്കുവാനും പാകത്തിനായിരിക്കും ആദ്യഭാഗവും അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഈ ഭാഗത്ത് പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങളെപ്പറ്റിയുള്ള സൂചനകളും അവർ ഏർപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന പ്രവർത്തനങ്ങളെപ്പറ്റിയുള്ള സൂചനകളും നൽകുന്നു.

മധ്യഭാഗം:- ആദ്യഭാഗത്ത് കഥാപാത്രങ്ങൾ ഏർപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന പ്രവർത്തനങ്ങൾ ഒരു സംഘട്ടനമായി തീരുകയും തുടർന്ന് സംഘട്ടനം, ക്രമമായി വളരുകയും ചെയ്യുന്നു. കഥയിലെ ഇരു ശക്തികളും തമ്മിൽ (നായകനും പ്രതിനായകനും/നന്മയുടെ ശക്തിയും തിന്മയുടെ ശക്തിയും) ഏറ്റുമുട്ടുന്നു. ഈ ഘട്ടത്തിൽ ഇരുഭാഗവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട സംഭവങ്ങൾ, കഥാപാത്രങ്ങൾ, തുടങ്ങിയവ ആവശ്യാനുസരണം അവതരിപ്പിക്കുന്നു. സംഭവങ്ങൾക്കെല്ലാം ഒരു പരിസമാപ്തി ആവശ്യമായി വരുന്ന ഒരു നാടകീയ സംഭവം/അവസ്ഥ സംജാതമാകുന്നതോടെ കഥ മറ്റൊരു വഴിത്തിരിവിനു വിധേയമാകുന്നു. ഈ വഴിത്തിരിവ് കഥയെ പരിസമാപ്തിയിലേക്ക് നയിക്കുന്നതാണ്.

അന്ത്യഭാഗം:- ഇത് കഥയുടെ പരിസമാപ്തിയാണ്. ആദ്യഭാഗത്ത് സൃഷ്ടിക്കുകയും മധ്യഭാഗത്ത് വളർത്തിയെടുക്കുകയും ചെയ്ത സംഭവങ്ങൾക്ക് അനിവാര്യതപോലെ സംഭവിക്കുന്ന നാടകീയമായ/ഉദ്വേഗജനകമായ/ഒഴിവാക്കാനാവാത്ത പരിസമാപ്തി.

ഔട്ട്ലൈൻന്റെ രചന തൃപ്തികരമാണെന്ന് ഉറപ്പുവന്നാൽ രചനയിലെ മൂന്നാമത്തെ ഘട്ടമായ ട്രീറ്റ്മെന്റിന്റെ രചനയിലേക്ക് പ്രവേശിക്കാവുന്നതാണ്.

ട്രീറ്റ്മെന്റ്

ഇത് തിരക്കഥയുടെ പൂർണമായ സംഗ്രഹമാണ്. ഔട്ട്ലൈനിൽ ആദിമധ്യാന്തപൊരുത്തത്തോടെ അവതരിപ്പിച്ച കഥയുടെ ഏറെ വികസിച്ച രൂപമാണ് ട്രീറ്റ്മെന്റിന്റേത്. ഒരു സാധാരണ കഥാസിനിമയുടെ ട്രീറ്റ്മെന്റ് ഇരുപതുമുതൽ മുപ്പതുവരെ പേജാണ്. കഥയെപ്പറ്റിയുള്ള പൂർണമായ വിവരങ്ങൾ ട്രീറ്റ്മെന്റിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

കാഴ്ചയിൽ ഒരു കഥപോലെ ഖണ്ഡികകൾ തിരിച്ചാണ് ട്രീറ്റ്മെന്റ് എഴുതുന്നത്. സംഭാഷണത്തെപ്പറ്റിയുള്ള സൂചനകൾ കോമകൾക്കുള്ളിലാക്കുന്നു. വായിക്കുന്നവർക്ക് അതിൽനിന്നും പിന്നീട് സൃഷ്ടിക്കുന്ന തിരക്കഥയുടെ രൂപം പൂർണമായും മനസ്സിലാക്കുവാൻ കഴിയുന്ന അവതരണമാണ് ട്രീറ്റ്മെന്റിന്റേത്. ലളിതവും നാടകീയവും ദൃശ്യാത്മകവുമായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന ട്രീറ്റ്മെന്റ് ഒരേ സമയം കഥ പറയുകയും കാണിക്കുകയുമാണ് ചെയ്യുന്നത്. നിർമാതാവിനെ/സംവിധായകനെ/സിനിമയുടെ സൃഷ്ടിയിൽ പങ്കാളികളാകുന്നവരെ സിനിമയിലെ അവതരണകാര്യങ്ങൾ ലളിതമായും പൂർണമായും മനസ്സിലാക്കികൊടുക്കുന്ന തിരക്കഥാ രചനയിലെ ആദ്യഘട്ടവും ട്രീറ്റ്മെന്റിന്റേതാണ്.

ട്രീറ്റ്മെന്റ് രചിക്കുന്നത് വർത്തമാനകാലത്താണ്. വായിക്കുന്നവരെ കഥ കാണിച്ചുകൊടുക്കുവാനും ഉദ്വേഗം ജനിപ്പിച്ചു കഥയെ മുന്നോട്ടു നയിക്കുവാനും ഇതിന്റെ ഭാഷയ്ക്ക് കഴിയുന്നു. ഉപകഥകൾ, വഴിത്തിരിവുകൾ, നാടകീയ മുഹൂർത്തങ്ങൾ തുടങ്ങിയവ പൂർണമായും അവതരിപ്പിക്കുന്നതും സംഭാഷണ സൂചനകൾ ആദ്യമായി നൽകിത്തുടങ്ങുന്നതും രചനയുടെ ഈ ഘട്ടത്തിലാണ്.

കഥയെ ഔട്ട്ലൈനിൽനിന്നും ട്രീറ്റ്മെന്റിലേക്ക് വളർത്തിയെടുക്കുമ്പോൾ ശ്രദ്ധിക്കേണ്ട ചില വസ്തുതകളുണ്ട്.

- കഥയുടെ വളർച്ചാവേളയിൽ ചില സംഭവങ്ങൾക്കോ കഥാപാത്രസ്വഭാവത്തിനോ ചിലപ്പോൾ വ്യതിയാനം സംഭവിക്കും. അങ്ങനെ സംഭവിച്ചാൽ കഥയിലെ പല മുൻ സംഭവങ്ങളെയും ഈ ഭാഗത്ത് മാറ്റിയെഴുതേണ്ടിവരും.
- ഉപകഥകളെ പൂർണമായും വളർത്തിയെടുക്കുക.
- കഥയുടെ ആരംഭത്തിൽത്തന്നെ അനുവാചകന്റെ ശ്രദ്ധയെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥയിലേയ്ക്ക് നിമഗ്നമാക്കുവാൻ പര്യാപ്തമായ ഒരു സംഭവം അവതരിപ്പിക്കുക.
- ആദ്യംമുതൽ അവസാനംവരെ കഥ ഉദ്വേഗജനകമായി അവതരിപ്പിക്കുക.
- കഥയുടെ മൂർധന്യം അനുവാചകനെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തുന്നതായിരിക്കണം.
- ഓരോ കഥാപാത്രത്തിനും തനതുവ്യക്തിത്വം കൊടുക്കുക.

ഇത്രയും വസ്തുതകൾ അടിസ്ഥാനപരമായി ശ്രദ്ധിച്ചുകഴിഞ്ഞാൽ രചയിതാവ് നേരിടുന്ന പ്രശ്നം ട്രീറ്റ്മെന്റിനെ എങ്ങനെ അവതരിപ്പിക്കുമെന്നതാണ്. അതിനു ചില വസ്തുതകൾ ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതാണ്.

- ആവശ്യമില്ലാത്ത പ്രവർത്തനങ്ങളെയും സംഭവങ്ങളെയും ഒഴിവാക്കുക. ഭാവന യുക്തിയിൽ അധിഷ്ഠിതമല്ല. സംഭവങ്ങൾ ഭാവനയിൽ ഉദിക്കുന്നത് ക്രമമായിട്ടുമല്ല. ഒരു സംഭവം മാത്രമെടുത്ത് പൂർണമായ അർഥവ്യാപ്തിയോടെ അവതരിപ്പിക്കുക.
- കഥയിലെ മൂലഘടകങ്ങളെ വളർത്തിയെടുക്കുക. കഥാപാത്രങ്ങൾ, സാഹചര്യം, പശ്ചാത്തലം, അവതരിപ്പിക്കുന്ന വിഷയത്തിന് അനുയോജ്യമായ മനോഭാവം (mood) തുടങ്ങിയവയാണ് ട്രീറ്റ്മെന്റ് രചനയിലെ മൂലഘടകങ്ങൾ. ഈ ഘടകങ്ങളെ ഇഴയടുപ്പത്തോടെ സമന്വയിപ്പിച്ചുകൊണ്ടുള്ള അവതരണം നടത്തുക.
- ഒരു പുനർരചന ആവശ്യമാണ് എന്ന ധാരണയോടെ ട്രീറ്റ്മെന്റ് രചിക്കുക. യഥാർഥ തിരക്കഥ രൂപപ്പെടുന്ന അവസരത്തിൽ മാത്രമേ പുനർരചന അവസാനിക്കുന്നുള്ളൂ.
- നായകനും പ്രതിനായകനും തമ്മിലുള്ള ഏറ്റുമുട്ടലുകളിലൂടെ പുരോഗമിക്കുന്ന കഥ, നന്മയുടെ ശക്തിയും തിന്മയുടെ ശക്തിയും

തമ്മിൽ ഏറ്റുമുട്ടുന്ന കഥ, സമൂഹവുമായി ഏറ്റുമുട്ടുന്ന വ്യക്തിയുടെ കഥ, നായകനും നായികയും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷത്തിലൂടെ വളരുന്ന കഥ തുടങ്ങി അവതരണത്തിനായി നിരവധി കഥകളുണ്ട്. ഇത്തരം പ്രധാന കഥ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾതന്നെ ഉപകഥകളും ഉപ സംഭവങ്ങളും പ്രധാനകഥയുടെ ശരീരത്തിൽ അതിന്റെ ശക്തിക്ക് ചേരുന്നരീതിയിൽ സന്നിവേശിപ്പിക്കുക.

- ഫ്ളാഷ് ബാക്കുകൾ, സവിശേഷമായ വെളിപ്പെടുത്തലുകൾ, നാടകീയ മുഹൂർത്തങ്ങൾ തുടങ്ങിവയെ കഥയുടെ യഥാസ്ഥാനത്തു വിന്യസിക്കുക.

ട്രീറ്റ്മെന്റിന്റെ അവതരണത്തിനായി നിർദേശിച്ചിരിക്കുന്ന വസ്തുതകളെല്ലാം ഉൾച്ചേർത്തു രചന നടത്തുമ്പോൾ അതിൽ ചില പ്രധാനകാര്യങ്ങൾ അടങ്ങിയിട്ടുണ്ടോ എന്ന് രചയിതാവു തന്നെ പരിശോധിക്കേണ്ടതുണ്ട്. പരിശോധിക്കേണ്ട ശ്രദ്ധേയമായ വസ്തുതകൾ.

- അവതരിപ്പിച്ച കഥ ശക്തമാണോ?
- കഥയ്ക്ക് കൃത്യമായ തുടക്കവും ശക്തമായ മധ്യഭാഗവും അനുവാചകനെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തുവാൻ കഴിയുന്ന അന്ത്യഭാഗവുമാണോ ഉള്ളത്?
- കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് തനതു വ്യക്തിത്വവും ശക്തിയും ഉണ്ടോ?
- കഥയും കഥാപാത്രവും തമ്മിൽ ഇണങ്ങി നിൽക്കുന്നുണ്ടോ?
- കേന്ദ്ര കഥാപാത്രത്തിന് ഒരു ലക്ഷ്യമുണ്ടോ? അത് വിജയകരമായി പര്യവസാനിച്ചുവോ?
- പ്രതിനായക കഥാപാത്രം ശക്തമാണോ? ആ കഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രവർത്തനങ്ങൾക്കുള്ള ന്യായം എന്താണ്?
- സ്ഥിരരൂപത്തിലുള്ള കഥാപാത്രങ്ങൾ തൃപ്തികരമാണോ?
- ഒരു ട്രീറ്റ്മെന്റ് രചിക്കുന്നതിനുമുമ്പുതന്നെ അതിൽ ഉൾപ്പെടുത്തേണ്ട കുറേ അധികം വസ്തുതകളെക്കുറിച്ച് രചയിതാവിന് ഒരു സങ്കല്പമുണ്ടായിരിക്കും. ഈ സങ്കല്പത്തെ പൂർത്തീകരിക്കുവാൻ കഴിഞ്ഞോ?

ഒരു ട്രീറ്റ്മെന്റിനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഈ ചോദ്യങ്ങളുടെ ഉത്തരങ്ങൾ തൃപ്തികരമാണെങ്കിൽ അതിനെ തൃപ്തികരമായ ട്രീറ്റ്മെന്റായി പരിഗണിക്കാവുന്നതാണ്. യഥാർഥത്തിൽ നല്ല ട്രീറ്റ്മെന്റിന്റെ രചന ക്ലേശകരമാണ്. ഈ ഘട്ടത്തിലാണ് തിരക്കഥയുടെ രചനയ്ക്കായുള്ള ഏറെ വസ്തുതകളെ വളർത്തിയെടുക്കുന്നത്.

സ്റ്റെപ്പ് ഔട്ട്ലൈൻ

ഇത് രചനയിലെ നാലാമത്തെ ഘട്ടമാണ്. പൂർണവാചകത്തിലുള്ള കഥാരചനയുടെ രീതിയിൽനിന്നും തിരക്കഥാരൂപീകരണ രീതിയിലേക്കുള്ള

ഒരു കഥയുടെ ആഖ്യാന പരിവർത്തനത്തിന്റെ ഘട്ടമാണ് സ്റ്റെപ്പ് ഔട്ട്ലൈൻ. തിരക്കഥയുടെ ബാഹ്യരൂപമായി അല്ലെങ്കിൽ രൂപരേഖയായിട്ടാണ് സ്റ്റെപ്പ് ഔട്ട്ലൈനെ പരിഗണിക്കുന്നത്. ഇതുവരെയുള്ള രചനാഘട്ടങ്ങൾ ഒരാശയത്തെ തിരക്കഥയുടെ രചനയ്ക്ക് പര്യാപ്തമായ രീതിയിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾ കൊണ്ടും സംഭവങ്ങൾകൊണ്ടും പൂർണമായ വാചകഘടനയോടെ വളർത്തിയെടുക്കുകയായിരുന്നു. വളർച്ചയെത്തിയ ഈ കഥയെ യുക്തിസഹമായ രീതിയിൽ തിരക്കഥയിലെ സീനുകൾ തിരിച്ചുള്ള രൂപത്തിലേക്ക് പരിവർത്തനപ്പെടുത്തുന്നത് സ്റ്റെപ്പ് ഔട്ട് ലൈനിലാണ്.

തിരക്കഥയിൽ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ പോകുന്ന ഓരോ സീനും പരസ്പരബന്ധിതമാണോ, കഥാപാത്രങ്ങൾ തിരക്കഥയുടെ അവതരണത്തിന് പൂർണമായും ഉപകരിക്കുന്നവയാണോ, അവതരിപ്പിക്കുന്ന സംഭവങ്ങൾ സംഘർഷങ്ങൾ തുടങ്ങിയവ ആകാംക്ഷയെ ഉണർത്തി കഥയെ മുന്നോട്ടു നയിക്കുവാൻ പര്യാപ്തമാണോ എന്നെല്ലാം നിർണയിക്കുവാൻ നല്ല സ്റ്റെപ്പ് ഔട്ട്ലൈന്റെ രചനയ്ക്ക് കഴിയുന്നു. പ്രധാനപ്പെട്ട സംഭാഷണങ്ങൾക്കൊപ്പം ശബ്ദ- ദൃശ്യാഖ്യാന സൂചനകളും ദൃശ്യബിംബങ്ങളെപ്പറ്റിയുള്ള സൂചനകളും രചനയുടെ ഈ ഘട്ടത്തിൽ ഉരുത്തിരിഞ്ഞു വരുവാൻ തുടങ്ങുന്നു.

തിരക്കഥയിൽ സീനുകളെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ക്രമത്തിലാണ് സ്റ്റെപ്പ് ഔട്ട്ലൈനിൽ സീനുകൾ ക്രമീകരിക്കുന്നത്. ഈ രചനാഘട്ടത്തിനുമുമ്പു വരെ കഥയെ ക്രമമായി പറഞ്ഞു മനസ്സിലാക്കുന്ന രചനാശൈലിയാണ് ഉപയോഗിച്ചിരുന്നത്. ചിലപ്പോൾ കഥയുടെ മധ്യഭാഗത്തുനിന്നോ മൂർധന്യത്തിൽനിന്നോ ഒരു സംഭവത്തെ എടുത്തവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാവും തിരക്കഥ ആരംഭിക്കുന്നത്. തിരക്കഥയുടെ സവിശേഷമായ ഈ അവതരണ സാധ്യതകളെ മുന്നിൽ കണ്ടുകൊണ്ടുവേണം സ്റ്റെപ്പ് ഔട്ട്ലൈന്റെ രചന പുരോഗമിപ്പിക്കുവാൻ. സ്റ്റെപ്പ് ഔട്ട്ലൈന്റെ രചന നിർവഹിക്കുമ്പോൾ രചയിതാവ് ശ്രദ്ധിക്കേണ്ട ചില വസ്തുതകളുണ്ട്.

- സ്റ്റെപ്പ് ഔട്ട് ലൈൻന്റെ ഒരു സീനിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സംഭവം, സംഭാഷണഭാഗം, കഥാപാത്രങ്ങൾ തുടങ്ങിയവ തിരക്കഥയിലെ സീനിനെ യുക്തവും തൃപ്തികരവുമായി സൃഷ്ടിക്കുവാൻ ഉപകരിക്കുന്നതായിരിക്കണം.
- ഓരോ സീനിനും കൃത്യമായ കാലസൂചനയും സമയ സൂചനയും നൽകണം. ഇവ അനുവാചകന് കഥാസ്വാദനത്തിന് ഭംഗംവരാതെ മനസ്സിലാകുന്നതുമായിരിക്കണം.
- ഓരോ സീനിന്റെയും അവതരണത്തിനായി തിരഞ്ഞെടുക്കുന്ന പശ്ചാത്തലം തൃപ്തികരമായിരിക്കണം.
- സീനുകൾ തമ്മിൽ പര്സപരം ബന്ധിപ്പിച്ചു നിറുത്തണം. ഇതിനായി സംഭാഷണത്തിലെ സൂചനകളെയും ദൃശ്യ-ശബ്ദാവതരണത്തിലെ സൂചനകളെയും സീനുകളെ ക്രമമായി പുരോഗമിപ്പിക്കുന്ന സംഭവങ്ങളെയും പ്രയോജനപ്പെടുത്തണം.

- ഫ്ളാഷ്ബാക്കുകൾ, കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സവിശേഷമായ ചില വെളിപ്പെടുത്തലുകൾ, ചില ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ വെളിവാകുന്ന വസ്തുതകൾ തുടങ്ങിയ നിർണായകവും നാടകീയവുമായ സംഭവങ്ങളെ യുക്തിപൂർവം കഥയുടെ വികാസത്തിനനുസരിച്ച് യഥാർഥസ്ഥാനങ്ങളിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന സീനുകളിൽ വിന്യസിക്കണം.
- ആദ്യഭാഗം മുതൽ അനുവാചകന്റെ ഉദ്വേഗത്തെ ക്രമത്തിൽ വളർത്തിയെടുക്കുന്ന നാടകീയ അവതരണമാണ് നടത്തേണ്ടത്.
- അനുവാചകന്റെ ഭാഗത്തു നിന്ന് അവരുടെ ബുദ്ധിയിലൂടെയും കണ്ണുകളിലൂടെയും വസ്തുതകളെ വിലയിരുത്തി അവതരണം നടത്തണം.

സ്റ്റെപ്പ് ഔട്ട്ലൈൻന്റെ അവതരണത്തിന് വ്യതിരിക്തമായ രണ്ട് രൂപങ്ങളാണ് പ്രധാനമായിട്ടുള്ളത്. ഒന്ന് രചയിതാവിന്റെ കുറിപ്പും രണ്ട് യഥാർഥ രൂപവുമാണ്. ഒരു രചയിതാവിനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ചില സൂചനകളിൽനിന്നുതന്നെ അവതരിപ്പിക്കേണ്ട ബാക്കി വസ്തുതകളെ മനോമുകുരത്തിൽ പിടിച്ചെടുക്കുവാൻ കഴിയും. അത്രതന്നെ പരിചയസമ്പന്നരല്ലാത്ത രചയിതാക്കൾ സ്റ്റെപ്പ് ഔട്ട്ലൈന്റെ യഥാർഥരൂപം തയ്യാറാക്കുന്നതാണ് തുടർന്നുള്ള തിരക്കഥയുടെ രചനയ്ക്ക് സഹായകമാകുന്നത്. തിരക്കഥാരചനയെ സംബന്ധിച്ച് അക്കാദമികൾ പഠിപ്പിക്കുന്നത് യഥാർഥരൂപമാണ്. ഒരു ഉദാഹരണത്തിലൂടെ സ്റ്റെപ്പ് ഔട്ട്ലൈൻന്റെ വ്യതിരിക്തമായ രണ്ട് രൂപങ്ങളും മനസ്സിലാക്കാം. ട്രീറ്റ്മെന്റിന്റെ ചെറിയൊരു ഭാഗത്തുനിന്നും സൃഷ്ടിച്ച രണ്ടുരൂപങ്ങളും ചുവടെ ചേർത്തിരിക്കുന്നു.

ട്രീറ്റ്മെന്റ്

കാവ്യ ഇരുപത്തിരണ്ടുവയസ്സുള്ള പത്രപ്രവർത്തക. ഫോറൻസിക് ലാബിന്റെ ആസൂത്രിതമായ സ്ഫോടനത്തെപ്പറ്റിയുള്ള വിവരങ്ങൾ ശേഖരിക്കുന്നതിന്റെ ഭാഗമായി ഹോട്ടൽ സിഫ്ളോറിലെത്തുന്നു. അശോക് അവളെ സ്വീകരിച്ച് ഭക്ഷണശാലയിലിരിക്കുന്ന ഹമീദിനെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നു. അവരെ ഗൂഢമായി ശ്രദ്ധിക്കുന്ന രണ്ട് പുരുഷൻമാർ.

രചയിതാവിന്റെ കുറിപ്പ്

- കാവ്യ രാത്രിയിൽ ഹോട്ടൽ സിഫ്ളോറിലെത്തുന്നു.
- അശോക് അവളെ സ്വീകരിക്കുന്നു. തുടർന്ന് ഹമീദിനെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നു.
- കാവ്യയും അശോകും ഹമീദും ചായ കുടിച്ചുകൊണ്ട് ഗൗരവത്തിൽ സംസാരിക്കുന്നു.
- മറ്റു രണ്ടു പുരുഷന്മാർ അവരെ ശ്രദ്ധിക്കുന്നു. അപകടരമായ നോട്ടം.

യഥാർഥരൂപം

ഹോട്ടൽ സിഫ്ളോർ, രാത്രി

കാവ്യ, അശോക്, ഹമീദ്, രണ്ടു പുരുഷന്മാർ

എക്സ്റ്റീരിയർ

കാവ്യ നഗരത്തിലെ ഹോട്ടൽ സിഫ്ളോറിലെത്തുന്നു. അവിടെ ആരെയോ കാത്തുനിൽക്കുന്നു.

ഇന്റീരിയർ

അശോക് ചിലരുമായി സംസാരിക്കുന്നു. അവരെ പറഞ്ഞയയ്ക്കുന്നു. തുടർന്ന് വേഗത്തിൽ പുറത്തേക്ക് നടക്കുന്നു.

എക്സ്റ്റീരിയർ

അശോക് കാവ്യയെ സ്വീകരിക്കുന്നു. അവർ സംസാരിച്ചുകൊണ്ട് ഹോട്ടലിനകത്തേക്ക് പ്രവേശിക്കുന്നു.

ഇന്റീരിയർ

സജീവമായ റസ്റ്റോറന്റ്

അശോക് കാവ്യയ്ക്ക് ഹമീദിനെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നു. അവർ മൂന്നുപേരും ഒരു മേശയ്ക്ക് ചുറ്റുമിരുന്ന് ചായകുടിക്കുന്നു. ഹമീദ് ഗൗരവത്തിൽ സംസാരിക്കുന്നു.

ഇന്റീരിയർ

ഭക്ഷണം കഴിക്കുന്ന രണ്ട് പുരുഷൻമാർ. അവരുടെ ശ്രദ്ധ തൊട്ടടുത്തിരുന്നു സംസാരിക്കുന്ന ഹമീദിലും കാവ്യയിലുമാണ്. അവരുടെ നോട്ടത്തിൽ കള്ളത്തരത്തിന്റെ ലക്ഷണങ്ങൾ.

അപകടരമായ ഒരു ശബ്ദ്സൂചന.

ഏതാണ്ട് പൂർണമായ വിശദാംശങ്ങളിലേക്ക് കടക്കുന്ന ഇത്തരം സ്റ്റെപ്പ് ഔട്ട്ലൈനിൽനിന്നും തിരക്കഥകൾ സൃഷ്ടിക്കുക പൊതുവെ എളുപ്പമാണ്.

സ്റ്റെപ്പ് ഔട്ട്ലൈൻന്റെ രചന നിർവഹിക്കുന്ന വേളയിൽ അതിൽ ചില കാര്യങ്ങൾ അടങ്ങിയിട്ടുണ്ടോ എന്നു രചയിതാവ് പരിശോധിക്കേണ്ടതുണ്ട്. പരിശോധിക്കേണ്ട പ്രധാന വസ്തുതകൾ:

- തിരക്കഥയിൽ അവതരിപ്പിക്കേണ്ട സീനുകളെയെല്ലാം ആ ക്രമത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ചുവോ?
- എല്ലാ കഥാപാത്രങ്ങളെയും പൂർണമായ രൂപത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ചോ?
- തിരക്കഥയുടെ രചനയ്ക്കായി നിർണയിച്ചിരിക്കുന്ന ഘടന തൃപ്തികരമാണോ?
- കൃത്യസമത്തിനുള്ളിൽ പൂർത്തീകരിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന തിരക്കഥ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ പര്യാപ്തമാണോ?

- സൃഷ്ടിച്ചിരിക്കുന്ന സംഘട്ടനങ്ങൾ, വഴിത്തിരിവുകൾ, നാടകീയ മുഹൂർത്തങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയുടെ അവതരണം കഥയ്ക്ക് ചേരുന്നതാണോ?

ഒരു സ്റ്റെപ്പ് ഔട്ട്ലൈനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഈ ചോദ്യങ്ങളുടെ ഉത്തരങ്ങൾ തൃപ്തികരമാണെങ്കിൽ അതിനെ നല്ല സ്റ്റെപ്പ് ഔട്ട് ലൈനായി പരിഗണിക്കാവുന്നതാണ്.

തിരക്കഥ

സ്റ്റെപ്പ് ഔട്ട്ലൈനിൽ നിന്നും തിരക്കഥ സൃഷ്ടിക്കുന്നത് തിരക്കഥാരചനാ സംബന്ധമായ സർഗാത്മക നിർമ്മാണ പ്രവർത്തനത്തിലെ അവസാനഘട്ടമാണ്. നല്ല സ്റ്റെപ്പ് ഔട്ട്ലൈനിൽനിന്നുള്ള തിരക്കഥാരചന ഒരു വലിയ അളവുവരെ ക്ലേശരഹിതമാണ്. ഓരോ അംശത്തിലും ശ്രദ്ധിക്കേണ്ട സൂക്ഷ്മതയും കൃത്യതയുമാണ് ഈ രചനാഘട്ടത്തിന്റെ സവിശേഷത.

തിരക്കഥയെ സൃഷ്ടിക്കുന്നത് സിനിമയുടെ രൂപീകരണത്തിനുവേണ്ടിയാണ് എന്ന ബോധ്യം തിരക്കഥാരചനയുടെ ഓരോ നിമിഷവും രചയിതാവ് മനസ്സിൽ സൂക്ഷിക്കണം. കഥ പറയുന്നതിൽനിന്നും വളർന്ന് അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനുള്ള വസ്തുതകളെ ഉൾപ്പെടുത്തിവേണം തിരക്കഥയുടെ രചന നടത്തുവാൻ. വസ്തുതകൾ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ അവയെ ഒരു കാഴ്ചക്കാരന്റെ കണ്ണുകളിലൂടെ നിരൂപകന്റെ മനോഭാവത്തോടെ സമീപിക്കുന്നതും തിരക്കഥയെ ദൃശ്യാത്മകവും യുക്തിയിലധിഷ്ഠിതവുമാക്കാൻ രചയിതാവിനെ സഹായിക്കും.

തിരക്കഥയുടെ രചനാവേളയിൽ രചയിതാവ് ചില വസ്തുതകൾ ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതുണ്ട്. അവ പൂർത്തീകരിക്കുന്ന തിരക്കഥയിൽ അടങ്ങിയിരിക്കേണ്ട വസ്തുതകളാണ്.

- പുതുമ
- പ്രസക്തി
- പ്രായോഗികത
- നാടകീയത

ഇത്രയും ഘടകങ്ങൾ തിരക്കഥയിൽ അടങ്ങിയിട്ടുണ്ടെങ്കിൽ മാത്രമേ അതിനെ ഒരു നല്ല തിരക്കഥയെന്ന് പറയുവാൻ കഴിയുകയുള്ളൂ. രചനാവേളയിൽ ഈ ഘടകങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥയുടെ അന്തരീക്ഷവുമായി സമരസപ്പെടുത്തി അവതരിപ്പിക്കുവാൻ രചയിതാവ് ശ്രദ്ധിക്കണം. സ്റ്റെപ്പ് ഔട്ട്ലൈനിൽ നിന്നും തിരക്കഥയായി കഥയെ യഥാർഥരൂപത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ ആ അവതരണം തൃപ്തികരമാണോ എന്ന് രചയിതാവു തന്നെ വിലയിരുത്തേണ്ടതാണ്.

- അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഓരോ സീനും സീക്വൻസും ആവശ്യമുള്ളതാണോ?
- അനുവാചകന്റെ മനോഗതവും മന:ശാസ്ത്രവും അറിഞ്ഞ അവതരണമാണോ?

- മൗലികമായി വസ്തുതകളെ എത്രമാത്രം ഉൾച്ചേർത്തിട്ടുണ്ട്? അവ തൃപ്തികരമാണോ?
- അവതരണത്തിന്റെ ഏതെങ്കിലും ഭാഗത്ത് സങ്കീർണത വന്നു പെട്ടിട്ടുണ്ടോ?
- കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രവർത്തനങ്ങൾ, കഥയിലെ സംഘട്ടനങ്ങൾ, സംഭാഷണം, ദൃശ്യ-ശബ്ദാഖ്യാനം തുടങ്ങിയുള്ള ഓരോ ഘടകവും പൂർണമായും തൃപ്തികരമാണോ?
- രചന ആരംഭിക്കുന്ന വേളയിൽ തിരക്കഥയെപ്പറ്റി രചയിതാവിന് ഒരു സങ്കല്പമുണ്ടായിരുന്നിരിക്കാം. ഈ സങ്കല്പത്തിനനുസരിച്ചുള്ള തിരക്കഥയാണോ സൃഷ്ടിച്ചിരിക്കുന്നത് ?
- തിരക്കഥയുടെ രചനയ്ക്കായി ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്ന ഭാഷ ലളിതമാണോ? വായിക്കുന്നവർക്ക് അതിൽനിന്നും സൃഷ്ടിക്കാവുന്ന സിനിമയെപ്പറ്റി പൂർണമായും ബോധ്യം ലഭിക്കുമോ?

ഈ ചോദ്യങ്ങളുടെ ഉത്തരങ്ങൾ തൃപ്തികരമാണെങ്കിൽ അതിനെ രചനയുടെ പക്ഷത്ത് ഒരു നല്ല തിരക്കഥയായി പരിഗണിക്കാവുന്നതാണ്.

തിരക്കഥയുടെ രചനയിൽ എല്ലാ അർഥത്തിലും പൂർണമായ സൂക്ഷ്മത ആവശ്യമാണ്. സീനുകളെയും സംഭവങ്ങളെയും കഥാപാത്രങ്ങളെയും സംഭാഷണങ്ങളെയും ദൃശ്യ- ശബ്ദഘടകങ്ങളെയുമെല്ലാം അടുക്കി വയ്ക്കുന്നതിൽ ചെറിയൊരു പാകപ്പിഴ സംഭവിച്ചാൽപ്പോലും അത് തിരക്കഥയുടെ ആകെയുള്ള അവതരണത്തെ പ്രതികൂലമായി ബാധിക്കും.

ഒരു സാധാരണ കഥാചിത്രത്തിന്റെ തിരക്കഥ നൂറോ നൂറ്റിപത്തോ പേജാണ് പൊതുവെയുള്ളത്. അവതരണത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മവശങ്ങളെയും ക്യാമറയുടെ വിന്യാസക്രമത്തെയും പറ്റി കൂടുതൽ വിവരണങ്ങൾ നൽകുന്ന തിരക്കഥയ്ക്ക് ഇതിലും പേജുകൾ കൂടും. പലപ്പോഴും നൂറോളം സീനുകളിലായിട്ടാണ് കഥാചിത്രത്തിന്റെ തിരക്കഥകൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. (ഇത് പൂർണമായും കൃത്യമല്ല. കഥയേയും രചയിതാവിന്റെ അവതരണശൈലിയേയും ആശ്രയിച്ചിരിക്കുന്നതാണ് സീനുകളുടെ എണ്ണം.)

തിരക്കഥയുടെ അവതരണഘടന സാമാന്യമായി മനസ്സിലാക്കുവാനായി സീനുകളുടെ എണ്ണത്തെ നൂറ് എന്ന് സ്വീകരിച്ചിരിക്കുകയാണിവിടെ. ഇതിനെ ഒരു 'വിശുദ്ധമാതൃകയായി' പരിഗണിക്കരുത്. സാമാന്യ വിലയിരുത്തലായി പരിഗണിച്ചാൽമതി.

- ഒന്നുമുതൽ പത്തുവരെ സീൻ കഥയുടെ പ്രാരംഭഘട്ടമാണ്. കഥയെ ക്രമമായി പുരോഗമിപ്പിക്കുവാൻ പ്രാപ്തമായ ശ്രദ്ധേയമായ ഒരു സംഭവത്തിന്റെ/ സംഭവങ്ങളുടെ അവതരണവും പ്രധാന കഥാപാത്രത്തിന്റെ സാന്നിധ്യവും ഈ ഭാഗത്ത് അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

- പതിനൊന്നു മുതൽ പതിനഞ്ചുവരെ സീൻ കഥയിലെ ശക്തമായ ഒരു വഴിത്തിരിവ് അവതരിപ്പിക്കുന്നതാണ്. സംഘട്ടനങ്ങളിലേക്ക് കഥയെ നയിക്കുന്ന സംഭവം/സംഭവങ്ങൾ, പ്രതിനായകകഥാപാത്ര ത്തിന്റെ അവതരണം തുടങ്ങിയുള്ള എന്തുമാകാം.
- പതിനാറുമുതൽ അറുപതുവരെ സീൻ കഥയിലെ സംഭവപരമ്പരക കൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഭാഗമാണ്. ആവശ്യമായ ഉപകഥകൾ, കഥാപാത്രങ്ങൾ, കഥാപാത്രദൗത്യം തുടങ്ങിയവ ഈ ഭാഗത്ത് അവതരിപ്പിക്കുന്നു.
- അറുപത്തിയൊന്നു മുതൽ എഴുപതുവരെ സീൻ ചില പ്രധാന സംഭവങ്ങളിലൂടെ കഥയെ ഒരു വഴിത്തിരിവിനു വിധേയമാക്കി മൂർധ ന്യത്തിനുള്ള അവസ്ഥ സൃഷ്ടിക്കുന്നു.
- എഴുപത്തിയൊന്നു മുതൽ തൊണ്ണൂറ്റിയഞ്ചുവരെ സീൻ മൂർധന്യത്തിനായി സൃഷ്ടിച്ച അവസ്ഥകളുടെ പൂർത്തീകരണമാണ്. ഉപകഥകൾ പൂർണ മായും പൂർത്തീകരിക്കുന്നു. ഓരോ കഥാപാത്രത്തിന്റെയും അവതരണ ലക്ഷ്യം വെളിവാക്കുന്നു. ഈ ഭാഗം അവതരിപ്പിച്ചു തീരുന്നതോടെ അപ്ര ധാനമായ കഥാപാത്രങ്ങൾ, കേവലമായ സംഭവങ്ങൾ തുടങ്ങിയവ വിസ്മ രിക്കപ്പെടുകയും- മൂർധന്യം സൃഷ്ടിക്കുവാനുള്ള കേന്ദ്രകഥയിലേക്കും കഥാപാത്രങ്ങളിലേക്കും സംഘട്ടനങ്ങളും സംഘർഷങ്ങളും കേന്ദ്രീകരി ക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.
- തൊണ്ണൂറ്റിയാറുമുതൽ നൂറുവരെ സീൻ കഥയുടെ അവസാന മൂർധന്യം അവതരിപ്പിക്കുന്നതാണ്. ആവശ്യമെങ്കിൽ മൂർധന്യത്തിനുശേഷം ചെറിയൊരു ഭാഗം കൂടി അവതരിപ്പിച്ച് കഥയെ പര്യവസാനിപ്പിക്കാം.

ഒരു തിരക്കഥയുടെ രചനയ്ക്കായുള്ള ഉപകരണങ്ങൾ എല്ലാം ശേഖരിച്ചുകഴിഞ്ഞാൽ അതിനെ തിരക്കഥയാക്കുന്ന മാർഗമാണ് ഇവിടെ അവതരിപ്പിച്ചത്. ഇതുമാത്രമാണ് തിരക്കഥാരചനയ്ക്കുള്ള മാർഗമെന്നു ധരിക്കരുത്. പല മാർഗങ്ങളിൽ ഒരു മാർഗം മാത്രമാണിത്.

3
മാനസിക ഘടകങ്ങളുടെ പ്രവർത്തനം

ഒരു തിരക്കഥ എഴുതുവാൻ തീരുമാനിക്കുകയെന്നുള്ളതാണ് തിരക്കഥാ രചനയിലെ പ്രഥമഘട്ടം. ഈ തീരുമാനത്തിന് അടിസ്ഥാനമായ ഘടകങ്ങൾ പലതാണ്. നല്ല തിരക്കഥകളുടെ രചന ലാഭകരമായ പ്രതിഫലം രചയിതാവിനു നേടിക്കൊടുക്കുന്നു. സിനിമയുടെ പരസ്യങ്ങളോടൊപ്പം പത്രമാസികകളിലും ടെലിവിഷനിലും ഇന്റർനെറ്റിലുമെല്ലാം തിരക്കഥാ രചയിതാവിന്റെ പേരും പ്രാധാന്യത്തോടെ ചേർക്കുന്നു. രചയിതാവിനെപ്പറ്റിയും അയാളുടെ സൃഷ്ടിയായ തിരക്കഥയെപ്പറ്റിയും വിലയിരുത്തലുകളും പഠനങ്ങളും നടക്കുന്നു. സമൂഹത്തിൽ എഴുത്തുകാരനെന്ന ബഹുമതിയും ഏറ്റവും മാന്യമായ തൊഴിലുകളിലൊന്നാണ് ചെയ്യുന്നതെന്ന അംഗീകാരവും നേടിത്തരുന്നു. തിരക്കഥാ വിചക്ഷണയായ മരീസ ദ്വാരിയുടെ നിരീക്ഷണത്തിൽ 'പകിട്ട്, പണം, നല്ല സുഹൃദ്ബന്ധങ്ങൾ, പ്രസിദ്ധരുമായുള്ള സൗഹൃദം, ലാഭകരമായ പ്രതിഫലം എന്നിവയ്ക്കുവേണ്ടിയുള്ള പരിശ്രമവും ദൃഢനിശ്ചയവുമാണ് ഒരാളെ തിരക്കഥാരചനയെന്ന ലക്ഷ്യത്തിലേക്ക് നയിക്കുന്നത്.'[1]

പലരുടെയും മസ്തിഷ്ക്കത്തിൽ തിരക്കഥയ്ക്ക് അനുയോജ്യമായ നിരവധി അപൂർണമായ കഥകളും ആശയങ്ങളുമുണ്ട്. യഥാർഥത്തിൽ തിരക്കഥാരചയിതാവ് അപൂർണമായ ഈ ആശയങ്ങളുടെ ലോകത്തുനിന്നും സവിശേഷമായ രീതിയിൽ പൂർണരൂപത്തിലുള്ള തിരക്കഥയെ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. 'മനുഷ്യൻ സൃഷ്ടിക്കുന്ന പല ഉല്പന്നങ്ങൾ പോലെതന്നെ ചിന്തകൊണ്ടോ, ഭാവനകൊണ്ടോ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഉല്പന്നമാണ് തിരക്കഥ".[2] ഫ്രഞ്ച് സിനിമാ സൈദ്ധാന്തികനായ ക്രിസ്റ്റ്യൻ മെറ്റ്സിന്റെ ഈ നിരീക്ഷണം തിരക്കഥാരചനയിൽ ഉപയോഗിക്കുന്ന ഭാവനയുടെയും അനുബന്ധിതമായ പ്രവർത്തനങ്ങളുടെയും വിന്യാസക്രമത്തിലേക്കാണ് ശ്രദ്ധയെ ആകർഷിക്കുന്നത്.

---

1. *Marisa D'Vari, Script Magic: Subconscious Techniques to Conquer Writer's Block, P-133.*
2. *Christian Metz, Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier, P-30.*

തിരക്കഥയുടെ രചനയ്ക്കായുള്ള ഉപകരണങ്ങൾ നിർണയിക്കുകയും തിരക്കഥ സൃഷ്ടിക്കുവാനുള്ള വഴികൾ അറിഞ്ഞും കഴിഞ്ഞാൽ അതിനെ വളർത്തിയെടുക്കുന്നത് രചയിതാവിന്റെ സവിശേഷമായ മനോഭാവമാണ്. യഥാർഥത്തിൽ ഈ മനോഭാവം സവിശേഷമായ മാനസിക പ്രവർത്തനങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതാണ്. രചനയിലേക്കു നയിക്കുന്ന ഘടകങ്ങൾ:

- ഉപബോധമനസ്സിന്റെ പ്രവർത്തനം
- മസ്തിഷ്ക്കത്തിന്റെ പ്രവർത്തനം
- മൈൻഡ്മാപ്പിന്റെ പ്രവർത്തനം
- സർഗാത്മകതയുടെ പ്രവർത്തനം
- ഭാവനയുടെ പ്രവർത്തനം

ഇവയെ തിരക്കഥാ രചനയിലെ ദ്വിതീയഘടകങ്ങൾ എന്നാണ് വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത്. യഥാർഥത്തിൽ ഇവയുടെ പ്രവർത്തനങ്ങൾ പരസ്പരബന്ധിതമാണ്. രചയിതാവ് തിരക്കഥയെക്കുറിച്ച് ചിന്തിക്കുമ്പോഴും ചർച്ചചെയ്യുമ്പോഴും രചന നടത്തുന്ന വേളയിലും ഇവയുടെ പ്രവർത്തനങ്ങൾ പരസ്പരബന്ധിതമായി നടന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. പലപ്പോഴും മസ്തിഷ്ക്കത്തിന്റെയും മനസ്സിന്റെയും ഈ പ്രവർത്തനങ്ങളെക്കുറിച്ച് രചയിതാവ് ആലോചിക്കാറേയില്ല. ആലോചനയുടെയും രചനയുടെയും വേളയിൽ അനിവാര്യമായ ഒരു പ്രക്രിയപോലെ ഇവയുടെ പ്രവർത്തനങ്ങൾ നടക്കുന്നു. ഈ ഘടകങ്ങളെപ്പറ്റിയുള്ള വസ്തുനിഷ്ഠമായ പഠനവും അറിവും ഇവയുടെ പ്രവർത്തനങ്ങളെ രചനാവേളയിൽ ആവശ്യാനുസരണം പ്രയോജനപ്പെടുത്തുവാൻ രചയിതാവിനെ പ്രാപ്തനാക്കും. ഓരോ ഘടകത്തെയും ഇഴയകത്തി അവയുടെ പ്രവർത്തനരീതിയും പ്രാധാന്യവും ലളിതമായി വിശദീകരിക്കുന്നു.

ഉപബോധമനസ്സ്

മനുഷ്യന്റെ ബോധമനസ്സിനെയും എല്ലാ പ്രവർത്തനങ്ങളെയും നിയന്ത്രിക്കുന്നതിൽ ഉപബോധമനസ്സിന് (Subconscious mind) നിർണായകമായ സ്വാധീനമാണുള്ളത്. ബോധമനസ്സിന്റെ പ്രവർത്തനങ്ങളെയും സ്വഭാവവിശേഷങ്ങളെയുംപറ്റി പഠിക്കുന്നവർ ഉപബോധമനസ്സിന്റെ പ്രവർത്തനങ്ങളെയും സ്വഭാവങ്ങളെയുംപറ്റി പഠിക്കുന്നതിലാണ് എത്തിനിൽക്കുന്നത്. “ഒരു മനുഷ്യന്റെ മനസ്സിന് രണ്ടു ഭാഗങ്ങളാണുള്ളത്. വസ്തുനിഷ്ഠവും ആത്മനിഷ്ഠവുമായ ഭാഗങ്ങൾ (The Objectives and the Subjective). വസ്തുനിഷ്ഠമായ ഭാഗം ബോധമനസ്സാണ്. ഇത് ബോധപൂർവമായ പ്രവർത്തനങ്ങളെ ഓരോ ദിവസവും നിയന്ത്രിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ആത്മനിഷ്ഠമായ (അഹംതത്ത്വാത്മകമായ) ഭാഗം മനസ്സിന്റെ ഉൾഭാഗമാണ്. ഇതിനെ ഉപബോധമനസ്സെന്നു വിളിക്കുന്നു”.[1] ഉപബോധമനസ്സ് വസ്തുതകളെ ശേഖരിച്ചുവയ്ക്കുന്ന അറിവുക

1. *Heather Buckley, Science of Mind, P-27.*

ളുടെ സംഭരണശാലയാണ്. ബോധമനസ്സ് മനുഷ്യനെ ഉത്സാഹിയാക്കുകയും മുന്നോട്ടുനയിക്കുകയും സമൂഹജീവിയാക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഭാഗവും. ഉപബോധമനസ്സിൽ നിന്നും ബോധപൂർവ്വമോ അല്ലാതെയോ വസ്തുക്കളെ സ്വീകരിച്ചാണ് ബോധമനസ്സ് പ്രവർത്തിക്കുന്നത്.

വസ്തുതകളെ മനസ്സിൽ കാണുവാനുള്ള കഴിവ് ഒരു വ്യക്തിയെ അന്വേഷണങ്ങളിലേക്കും കണ്ടെത്തലുകളിലേക്കും ഒപ്പം ജീവിതവിജയത്തിലേക്കും നയിക്കുന്നു. ഭൂമി ചക്രവാളത്തോളം നീണ്ടുപരന്നു കിടക്കുന്നു എന്ന് ലോകർ മുഴുവൻ വിലയിരുത്തിയപ്പോൾ അത് ഉരുണ്ടതാണെന്ന് മഗല്ലൻ കണ്ടെത്തി. മഗല്ലന്റെ ഈ നിരീക്ഷണത്തിനടിസ്ഥാനം വസ്തുതകളെ മനസ്സിൽ കാണുവാനുള്ള ശക്തിയായിരുന്നു. ഓരോ ദിവസവും ഓരോരോ മേഖലയിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നവർ അവരുടെ പ്രവർത്തനങ്ങളെ മുൻകൂട്ടി കാണുന്നു. അതിനനുസരിച്ച് പ്രവർത്തിച്ച് വിജയം നേടുകയും ചെയ്യുന്നു. നല്ല പ്രസംഗകർ വേദിയിലെത്തുമ്പോൾ/ സംഗീതജ്ഞർ വേദിയിലെത്തുമ്പോൾ കേൾവിക്കാർ കയ്യടിച്ചു പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കുന്നതിനടിസ്ഥാനം അയാൾ ഉജ്ജ്വലമായ പ്രസംഗം കാഴ്ചവയ്ക്കും/മനോഹരമായ സംഗീതം അവതരിപ്പിക്കുമെന്ന് മനസ്സിൽ കാണുന്നതുകൊണ്ടാണ്.

തിരക്കഥാരചയിതാവ് ചെയ്യുന്നതും ഇതുതന്നെയാണ്. കഥയെ വളർത്തിയെടുക്കുവാനുള്ള, അതിനെ മനോഹരമായി അവതരിപ്പിക്കുവാനുള്ള, അനുവാചകന്റെ ശ്രദ്ധയെ ആകർഷിക്കുവാനുള്ള വസ്തുതകളെയെല്ലാം മനസ്സിൽ കാണുന്നു. നവംനവങ്ങളായ വസ്തുതകളെയും അവതരണരീതിയെയും കഥാമുഹൂർത്തങ്ങളെയും മനസ്സിൽ കാണുവാനുള്ള കഴിവാണ് ഒരു തിരക്കഥാകാരന്റെ വിജയത്തിന് അടിസ്ഥാനം.

ജീവിതത്തിൽ കാണുന്നതും കേൾക്കുന്നതും അറിയുന്നതുമായ അറിവുകളെ രേഖപ്പെടുത്തി വയ്ക്കുവാനും ഈ അറിവുകളുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ സവിശേഷമായ കല്പനകൾ നടത്തുവാനുമുള്ള കഴിവ് ഉപബോധമനസ്സിനുണ്ട്. ഉപബോധമനസ്സിന്റെ ഈ സവിശേഷമായ കഴിവിനെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയാണ് വസ്തുതകളെ മുൻകൂട്ടി കല്പിച്ചെടുക്കുന്നത്. ഇത് കൃത്യമായിനിർവ്വചിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന ഒരു പ്രക്രിയയല്ല. മനുഷ്യമനസ്സിൽ നടക്കുന്ന സവിശേഷമായ ഒരു പ്രവർത്തനമാണിത്. രചയിതാവിന്റെ അറിവും മനോഭാവവും സവിശേഷമായ കഴിവുമെല്ലാം സമന്വയിച്ചതാണ് ഉപബോധ മനസ്സിൽനിന്നും വസ്തുതകളെ കണ്ടെടുത്ത് യുക്തമായ രീതിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന പ്രക്രിയ. ഉപബോധമനസ്സിന്റെയും ബോധമനസ്സിന്റെയും സംയുക്തമായ പ്രവർത്തനങ്ങൾ മസ്തിഷ്ക്കത്തിന്റെ പ്രവർത്തനവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണിരിക്കുന്നത്. മസ്തിഷ്ക്കത്തിന്റെ പ്രവർത്തനങ്ങളെപ്പറ്റി അറിയുവാൻ വലത്- ഇടത് മസ്തിഷ്ക്ക സിദ്ധാന്തത്തെപ്പറ്റി (Right - Left brain theory) മനസ്സിലാക്കണം.

മസ്തിഷ്ക്കം

1970 -കളിൽ ഗവേഷകർ പഠനത്തിനായി മനുഷ്യമസ്തിഷ്ക്കത്തെ രണ്ടു ഭാഗമായിത്തിരിച്ചു. വലതു മസ്തിഷ്ക്കവും ഇടതു

മസ്തിഷ്ക്കവും. വലതു മസ്തിഷ്ക്കം എന്തിനേയും കല്പനയിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഭാഗവും ഇടതു മസ്തിഷ്ക്കം വലതു മസ്തിഷ്ക്കം സൃഷ്ടിക്കുന്ന വസ്തുതകളെ യുക്തിസഹമായ രീതിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഭാഗവുമാണ്. ഏറെ ഉത്തരവാദിത്വത്തോടെ പ്രവർത്തിക്കുന്ന ബൗദ്ധിക വ്യാപാരമാണ് മസ്തിഷ്ക്കത്തിന്റെ ഇരുഭാഗങ്ങളും നിർവഹിക്കുന്നതെങ്കിലും ഓരോ ഭാഗത്തിന്റെ പ്രവർത്തനവും വളരെ വ്യത്യസ്തമാണ്.

വലതു മസ്തിഷ്ക്കം ഉപബോധമനസ്സിന്റെ ഭാഗമാണ്. വികാരങ്ങളെയും അവബോധങ്ങളെയും വളർത്തുവാൻ ഉപകരിക്കുന്ന മസ്തിഷ്ക്കത്തിന്റെ ഭാഗമാണിത്. ഉപബോധമനസ്സിൽനിന്നും പ്രത്യേകരീതിയിലുള്ള തരംഗങ്ങൾ വലതു മസ്തിഷ്ക്കത്തിലേക്ക് പ്രവഹിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കും. ഈ തരംഗങ്ങളാണ് വലതു മസ്തിഷ്ക്കത്തെ ഉണർത്തി പുതുപുത്തൻ കല്പനകൾ നടത്തുവാൻ പ്രാപ്തമാക്കുന്നത്. പുതുപുത്തൻ കല്പനകൾ നടത്തുന്നതിനൊപ്പം തന്നെ വലതുമസ്തിഷ്ക്കം പ്രത്യേകമായി കല, ഭാവന, മാനസിക കല്പനകൾ എന്നിവയെ സൃഷ്ടിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. മനസ്സിൽ ബൃഹത്തായ ആശയലോകത്തെയും വലിയ ഭാവനാ പ്രപഞ്ചത്തെയും സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഭാഗവും കൂടിയാണ് വലതു മസ്തിഷ്ക്കം. സർഗാത്മക രചനകളെപ്പറ്റി പഠിക്കുന്നവരുടെ നിരീക്ഷണത്തിൽ വലതു മസ്തിഷ്ക്കം 'ആശയങ്ങളുടെ ഉത്പാദനയന്ത്ര'മാണ് (Idea generator). അനുനിമിഷം എന്നതുപോലെ ബൃഹത്തായ ആശയങ്ങളെയും വലിയ ഭാവനാപ്രപഞ്ചത്തെയും സൃഷ്ടിക്കുന്ന വലതുമസ്തിഷ്ക്കത്തിൽ അവയെല്ലാം ക്രമരഹിതമായി ചിതറിക്കിടക്കുന്നു. യഥാർഥത്തിൽ ഉപബോധമനസ്സിന്റെ കല്പനാസമ്പന്നമായ സൃഷ്ടിയുടെ ഭാഗമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് വലതു മസ്തിഷ്ക്കം പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. ഭാവനയും നവംനവമായ കല്പനകളും അയുക്തികമായി സൃഷ്ടിക്കുന്നതിലധിഷ്ഠിതമാണ് ഈ ഭാഗം.

ഇടതുമസ്തിഷ്ക്കം ബോധമനസ്സിന്റെ ഭാഗമാണ്. ഇത് യുക്തിയിലധിഷ്ഠിതമണ്. വലതുമസ്തിഷ്ക്കം സൃഷ്ടിക്കുന്ന കാര്യങ്ങളെ കൃത്യമായടുക്കിവച്ച് യുക്തിസഹമായ രീതിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ഇടതുമസ്തിഷ്ക്കമാണ്. വസ്തുതകളെ മറ്റുള്ളവർക്ക് വെളിവാക്കി കൊടുക്കുന്നതിനായി വാക്കുകളിലൂടെ ആശയവിനിമയം നടത്തുവാൻ ഇടതുമസ്തിഷ്ക്കം സഹായിക്കുന്നു. വാക്കുകളിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന വസ്തുതകളെ യുക്തിയിലധിഷ്ഠിതമായി നിർത്തുവാനും, ഭാവിക്കുവേണ്ടി ക്രമപ്പെടുത്തി വയ്ക്കുവാനും ഇടതു മസ്തിഷ്ക്കത്തിന് സവിശേഷമായ സിദ്ധിയുണ്ട്. കണക്ക്, വിശകലനം, രൂപീകരണം, ആശയവിനിമയം, ഭാഷാപ്രയോഗം തുടങ്ങി യുക്തിയിലധിഷ്ഠിതവും കൃത്യവുമായ കാര്യങ്ങൾ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നതും ഇടതുമസ്തിഷ്ക്കമാണ്.

മനുഷ്യന്റെ സർഗാത്മകമേഖലകളെപ്പറ്റി പഠനം നടത്തിയ ചില പണ്ഡിതർ ഇടതുമസ്തിഷ്ക്കത്തെ 'എഡിറ്റർ ' (Editor) എന്നാണ് വിശേഷിപ്പിച്ചത്. ഒരു ആഫീസിലെ എഡിറ്ററാണ് ഫയലുകൾ കൃത്യമായി അടുക്കിവയ്ക്കുന്നതും സൂക്ഷിക്കുന്നതും. പത്രമാഫീസിലെ എഡിറ്ററാണ് അവിടെയെത്തുന്ന നിരവധിയായ വാർത്തകളിൽനിന്നും ഉചിതമായതു

മാത്രംതിരഞ്ഞെടുക്കുന്നത്. ഇങ്ങനെ തിരഞ്ഞെടുക്കുന്ന വാർത്തകളെ കൗശലവും യുക്തിയുമുപയോഗിച്ച് കൃത്യവും വ്യക്തവുമായി പത്രത്താളുകളിൽ വായനക്കാർക്കായി സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്നതും എഡിറ്റർ തന്നെയാണ്. നിർണായകമായ തീരുമാനങ്ങൾ എടുക്കുവാൻ പ്രാപ്തിയുള്ളവനും അത് പ്രാവർത്തികമാക്കുവാൻ കഴിവുള്ളവനുമായിരിക്കും എഡിറ്റർ. ഇടതുമസ്തിഷ്ക്കവും ഈ സവിശേഷമായ ജോലി തന്നെയാണ് ചെയ്യുന്നത്.[1]

ഒരു തിരക്കഥ സൃഷ്ടിക്കുന്ന വേളയിൽ ഉപബോധമനസ്സുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് വലതു മസ്തിഷ്ക്കം ക്രമമല്ലാത്ത ആശയങ്ങളെയും ചിന്തകളെയും രൂപങ്ങളെയും കഥാപാത്രങ്ങളെയും കഥാവസ്ഥകളെയുമെല്ലാം മനസ്സിൽ ഉല്പാദിപ്പിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ക്രമരഹിതമായി, നിറക്കൂട്ടുകൾപോലെ ചിതറിക്കിടക്കുകയും അന്തമില്ലാതെ ഉല്പാദിപ്പിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നതുമായ ആശയപ്രപഞ്ചത്തിൽ നിന്നും ഇടതുമസ്തിഷ്ക്കം ആവശ്യമുള്ളതിനെമാത്രം സ്വീകരിച്ച് യുക്തിപൂർവവും ക്രമവുമായി വസ്തുതകൾക്ക് രൂപംകൊടുക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ രൂപംകൊടുത്ത വസ്തുതകളെ മറ്റുള്ളവർക്ക് വെളിവാകുന്ന രീതിയിൽ വാക്കുകളിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതും ഇടതു മസ്തിഷ്ക്കത്തിന്റെ സഹായത്തോടെയാണ്.

വലത് - ഇടത് മസ്തിഷ്ക്കങ്ങളുടെ സംയുക്ത പ്രവർത്തനമാണ് തിരക്കഥയുടെ രചനയ്ക്ക് ഒരു പരിധി വരെ ആസ്പദം. ഈ രണ്ട് മസ്തിഷ്ക്കങ്ങളുടെ പ്രവർത്തനങ്ങൾക്കിടയിൽ വസ്തുതകളെ യുക്തിയിൽ അധിഷ്ഠിതവും ദൃശ്യാത്മകവുമായി മനസ്സിൽ കാണുവാനുള്ള കഴിവ് രചയിതാക്കൾക്ക് ആവശ്യമാണ്. വസ്തുതകളെ മനസ്സിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഭാവനാചിത്രത്തിനു നിയതമായ രൂപവും കൃത്യതയും കൊടുത്ത് തിരക്കഥയുടെ രചനയ്ക്കായി ഉപയോഗിക്കാവുന്നതാണ്. ഈ രചനാ കൗശലത്തിന് മൈൻഡ് മാപ്പ് (Mind map) എന്നാണ് പറയുന്നത്.

മൈൻഡ്മാപ്പ്

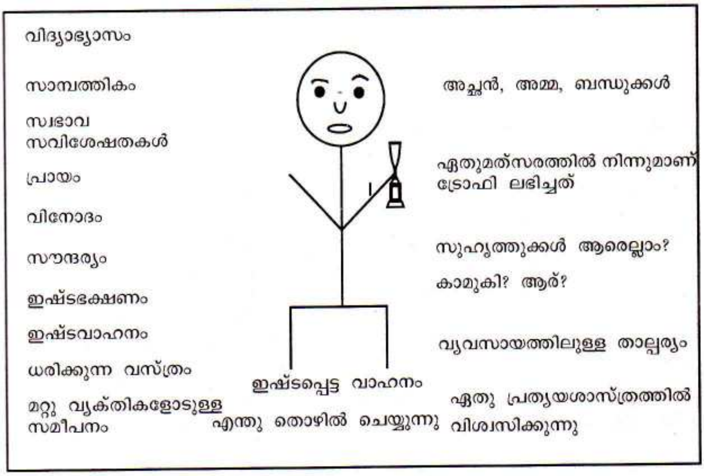
മനസ്സിലെ ഭാവനാചിത്രസൃഷ്ടിയെന്നു വിശേഷിപ്പിക്കുന്ന ഈ സവിശേഷമായ രചനാതത്ത്വത്തിന്റെ ഉപജ്ഞാതാവ് ടോമി ബൂസനാണ്. 1970 കളിലാണ് ടോണി ബൂസൻ ഈ രചനാതന്ത്രം ആവിഷ്കരിച്ചത്. മനസ്സിലെ ഭാവനാ ചിത്രം സൃഷ്ടിക്കുന്നതിന് പിന്നിലെ പ്രേരകഘടകമായി നിൽക്കുന്നത് ആശയത്തെ ഏതനുപാതത്തിൽ വിന്യസിക്കണമെന്ന മാതൃകയുടെ അടിസ്ഥാനമാണ്. രചയിതാവിന്റെ മസ്തിഷ്ക്കത്തിലെ രൂപങ്ങളും (forms) ആശയങ്ങളും (ideas) ഭാവനയും (imagination) സവിശേഷമായ രീതിയിൽ സമ്മേളിപ്പിച്ചാണ് മനസ്സിലെ ഭാവനാചിത്രം സൃഷ്ടിക്കുന്നത്.

മനസ്സിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന കഥാപാത്രത്തെപ്പറ്റി അല്ലെങ്കിൽ ആശയത്തെപ്പറ്റി ശേഖരിക്കാവുന്ന വിവരങ്ങളെല്ലാം ചേർത്തുവച്ച് ഒരു കടലാസിലേക്ക് പകർത്തുന്നതാണ് മനസ്സിലെ ഭാവനാചിത്രത്തിന്റെ അവതരണത്തിന് ആസ്പദം. മനസ്സിൽ

ഉദിക്കുന്ന ആശയങ്ങൾ ക്രമമായതോ പരസ്പരബന്ധിതമായതോ ആയിരിക്കില്ല. അതുകൊണ്ടുതന്നെ രേഖപ്പെടുത്തുന്ന ആശയങ്ങൾ പലപ്പോഴും പരസ്പരബന്ധിതമായിരിക്കണമെന്നില്ല.

തിരക്കഥയിലെ ഒരു കഥാപാത്രം മത്സരത്തിൽ വിജയിച്ച് ട്രോഫി നേടിയെന്നു കരുതുക. ഈ കഥാപാത്രത്തെപ്പറ്റിയുള്ള ഒരു ഭാവനാചിത്രം വരച്ച്, കഥാപാത്രസൃഷ്ടിക്കും കഥാവികാസത്തിനും ഉതകുന്ന ഭാവനാ

കഥാപാത്രം



ഒരു സംഭവത്തെ ആസ്പദമാക്കി സൃഷ്ടിക്കുന്ന മനസ്സിലെ ഭൂപടം

ചിത്രത്തെപ്പറ്റി മനസ്സിലാക്കാവുന്നതാണ്. അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥയും കഥാഭാഗവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുനിൽക്കുന്നആശയങ്ങൾക്കാണ് അവതരണത്തിൽ പ്രാധാന്യം കൊടുക്കേണ്ടത്.[1]

ഒരു കഥാപാത്രത്തെപ്പറ്റിയോ സംഭവത്തെക്കുറിച്ചോ ഒന്നിലധികം ആളുകൾ മനസ്സിലെ ഭാവനാചിത്രം സൃഷ്ടിച്ചാൽ ഓരോന്നും വ്യത്യസ്തമായിരിക്കും. ഓരോരുത്തരുടെയും സഹജാവബോധവും ഭാവനയും സർഗാത്മകതയും അവതരണവൈഭവവുമെല്ലാമാണ്. മനസ്സിലെ ഭാവനാചിത്രം സൃഷ്ടിക്കുന്നതിൽ അയാളെ സഹായിക്കുന്നത്. ക്രമരഹിതമായി ചിതറിക്കിടക്കുന്ന സംഭവങ്ങൾ നിറഞ്ഞ ഭാവനാചിത്രത്തിൽനിന്നും രചനയ്ക്ക് ആവശ്യമുള്ളവയെമാത്രം സ്വീകരിച്ച് പരസ്പരബന്ധിതമാക്കി നിർത്തിയാണ് രചന നിർവഹിക്കുന്നത്. ചിന്തയും എഴുത്തും പലപ്പോഴും ക്രമമായിട്ടുനടക്കുന്ന പ്രവർത്തനമല്ലാത്തതിനാൽ ഇവയെ ബോധപൂർവമായി ക്രമപ്പെടുത്തിവയ്ക്കുന്നതിനാസ്പദം ഇടതുമസ്തിഷ്ക്കത്തിന്റെ പ്രവർത്തനമാണ്. ഇടതുമസ്തിഷ്ക്കത്തിന്റെ പ്രവർത്തനം വിജയകരമായി നടത്തണമെങ്കിൽ രചയിതാവിന് സർഗത്മാകതകൂടി ആവശ്യമാണ്.

സർഗാത്മകത

എല്ലാ ക്രിയാത്മകരചനകൾക്കും എന്നതുപോലെ സർഗാത്മകതയുടെ വിനിയോഗം തിരക്കഥാരചനയിലെയും ശക്തമായ അസംസ്കൃതവസ്തുവാണ്. സർഗാത്മകതയെ വളർത്തിയെടുക്കുവാനും ആവശ്യാനുസരണം വിനിയോഗിക്കുവാനും പഠനങ്ങളും സവിശേഷമായ മനോഭാവവും ഉപകരിക്കും. ഒരു കഥയെ അല്ലെങ്കിൽ ആശയത്തെ തിരക്കഥയായി വളർത്തിയെടുക്കുന്നതിനിടയിലുള്ള സർഗാത്മകതയുടെ പ്രവർത്തനത്തെ നാലു ഘട്ടമായി വ്യവച്ഛേദിച്ചെടുക്കാവുന്നതാണ്.

ആദ്യഘട്ടം തിരക്കഥയുടെ രചനയ്ക്കായുള്ള തയ്യാറെടുപ്പാണ്. ഈ ഘട്ടത്തിൽ രചനയ്ക്കുള്ള ആശയത്തെ തിരക്കഥാരചയിതാവ് കണ്ടെത്തുന്നു. ഭാവനയിൽ കല്പിച്ചെടുത്തതോ മുൻപേ രചിക്കപ്പെട്ട കൃതികളിൽനിന്നും കണ്ടെത്തിയതോ ഏതെങ്കിലും സംഭവത്തെ ആധാരമാക്കി സ്വരൂപിച്ചെടുത്തതോ ആവാം ഈ ആശയം.

രണ്ടാമത്തെ ഘട്ടം തിരഞ്ഞെടുക്കുന്ന ആശയത്തെ മസ്തിഷ്ക്കത്തിൽ അടയിരുത്തുന്നതാണ്. ഈ ഘട്ടത്തിൽ രചയിതാവിന്റെ ബോധമനസ്സ് തിരഞ്ഞെടുത്ത വിഷയത്തിനുചുറ്റും കൃത്യമായ നിയന്ത്രണമില്ലാതെ ഭാവനയെ നിക്ഷേപിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ഇതേസമയത്തുതന്നെ രചയിതാവിന്റെ ഉപബോധമനസ്സ് സ്വയം പ്രേരിതമായി ബോധമനസ്സുമായി സംസർഗത്തിലേർപ്പെട്ട് പുത്തൻ ആശയങ്ങളെ ക്രമരഹിതമായി സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന നിരവധിയായ ആശയങ്ങൾക്കിടയിൽനിന്നും ആവശ്യമുള്ള ചില ആശയങ്ങളെ സ്വീകരിച്ചു രചനയ്ക്കായി തിരഞ്ഞെടുത്ത്

---

* *Maria D'Vari. Script Magic: Subconscious Techniques to Conquer Writers Block. and Nancy Margulies, M.A., Mapping Inner Space : Learning and Teaching Mind Mapping*

കേന്ദ്രാശയം പതിയെ വളർന്നുതുടങ്ങുന്നു. മനസ്സിൽ വളർന്നുവരുന്ന ആശയത്തേയും കഥാപാത്രങ്ങളെയുമെല്ലാം കൂട്ടിച്ചേർത്ത് അടുക്കിവയ്ക്കുവാൻ ഇടതു മസ്തിഷ്ക്കത്തിന്റെ സഹായത്തോടെ രചയിതാവ് ശ്രമിച്ചു തുടങ്ങുന്നു. ഈ അവസരത്തിൽ ആശയങ്ങളെ തമ്മിൽ പൂർണമായും യുക്തിയിലധിഷ്ഠിതമായി അടുക്കിവയ്ക്കുവാൻ കഴിയാതെ വരുമ്പോൾ,വലതുമസ്തിഷ്ക്കം പിന്നെയും ആശയപരമ്പരകളെ ഉത്പാദിപ്പിക്കുവാൻ തുടങ്ങുന്നു. ഇടതുമസ്തിഷ്ക്കത്തിന്റെ സഹായത്തോടെ പുതിയതായി സൃഷ്ടിച്ച ആശയങ്ങളെക്കൂടി ചേർത്തുവച്ച് കഥ സ്വരൂപിച്ചെടുക്കുവാൻ തയ്യാറെടുക്കുമ്പോൾ പഴയ ആശയങ്ങൾ പൂർണമായും പരിവർത്തനപ്പെട്ടു പുത്തൻ ആശയങ്ങൾ വളർന്നു വരുന്നു. ഈ പ്രക്രിയ മസ്തിഷ്ക്കത്തിൽ നിരവധി പ്രാവശ്യം ആവർത്തിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു.

മൂന്നാമത്തെ ഘട്ടം യഥാർഥ ആശയത്തെ കണ്ടെത്തുന്നതാണ്. മനസ്സിൽ കല്പിച്ചെടുത്ത, നിരവധിയായ ആശയങ്ങളിൽനിന്ന് ഉചിതമായവ മാത്രം രചയിതാവ് തിരഞ്ഞെടുത്ത് തിരക്കഥ ചിട്ടപ്പെടുത്തുന്നു. ഈ ഘട്ടത്തിൽ ഉപബോധമനസ്സിന്റെ ശക്തിതരംഗങ്ങൾ ബോധമനസ്സിനെ നിരന്തരം പ്രചോദിപ്പിച്ചുകൊണ്ടും ഉണർത്തിക്കൊണ്ടുമിരിക്കുന്നു. അല്ലെങ്കിൽ രചയിതാവ് അന്വേഷിച്ചതോ ആഗ്രഹിച്ചതോ ആയ കാര്യങ്ങൾ ഉപബോധമനസ്സിൽനിന്നും ബോധമനസ്സിലേക്ക് എത്തിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു.

നാലാമത്തെ ഘട്ടം സാക്ഷാത്കാരത്തിന്റേതാണ്. അല്ലെങ്കിൽ തിരക്കഥാരചനയുടേതാണ്. രചയിതാവ് സർഗാത്മകതയുടെ കരുത്തുകൊണ്ടും സവിശേഷമായ നിരീക്ഷണത്തിലൂടെയും വളർത്തിയെടുത്ത ആശയത്തെ മറ്റുള്ളവർക്കുകൂടി പ്രയോഗക്ഷമമായ രീതിയിൽ എഴുതി തയ്യാറാക്കുന്നു.

എന്താണ് സർഗാത്മകത? അത് എങ്ങനെയാണ് പ്രവർത്തിക്കുന്നത്? എന്നു സിദ്ധാന്തിക്കുവാൻ പല വിജ്ഞൻമാരും മുതിർന്നിട്ടുണ്ട്. അവരെല്ലാം തന്നെ സർഗാത്മകത മനുഷ്യമനസ്സിന്റെ സവിശേഷമായ ഒരു പ്രവർത്തനമെന്നു പറഞ്ഞ് തൃപ്തിപ്പെടുകയാണ് ചെയ്തത്. സർഗാത്മകതയെപ്പറ്റി ഏറെ നിരീക്ഷണങ്ങൾ നടത്തിയ പണ്ഡിതനായ എഡ്വേർഡ് ഡിബോറോ സാധാരണക്കാരന് മനസ്സിലാകുന്ന രീതിയിൽ അതിനെ വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നുണ്ട്.

ആദ്യം തന്നെ മസ്തിഷ്ക്കത്തെ ഒരു മിനുസമുള്ള പന്തായി സങ്കല്പിക്കുക. അത് കിടക്കുന്നത് ഒരുതരം ലായനിയിലാണെന്നുകൂടി കരുതുക. മസ്തിഷ്ക്കം ചലിച്ചു (പ്രവർത്തിച്ചു) തുടങ്ങുന്ന സമയത്ത് ഉപരിതലത്തിലെ ലായനി ബാഷ്പമായി മുകളിലേക്ക് ഉയരുന്നു. ഉടൻതന്നെ പുതിയജലം താനെ ഒഴുകി അവിടേക്ക് എത്തുന്നു. മസ്തിഷ്ക്കത്തിനു ശരിയായ രീതിയിൽ പ്രവർത്തിക്കുവാൻ പാകത്തിനുള്ള ഒരു ചെറിയ കണം ജലമെങ്കിലും എത്തുന്നതുവരെ ഈ പ്രക്രിയ തുടർന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ഈ പുതിയ ജലകണമെത്തുന്നതോടെ മസ്തിഷ്ക്കം സജീവമാകുന്നു.

ഇതുപോലെയുള്ള ഒരു പ്രവർത്തനമാണ് സർഗാത്മകതയുടെ വേളയിലും സംഭവിക്കുന്നത്. മസ്തിഷ്ക്കം പ്രവർത്തിച്ചു തുടങ്ങുമ്പോൾ

അല്ലെങ്കിൽ ചിന്തിച്ചുതുടങ്ങുമ്പോൾ പഴയ അറിവുകൾ/ കല്പനകൾ മാറി നിൽക്കുകയും പുതിയ അറിവുകൾ/ കല്പനകൾ അവിടേക്ക് പ്രവഹിച്ചു തുടങ്ങുകയും ചെയ്യുന്നു. യഥാർഥത്തിൽ ആവശ്യമുള്ള അറിവിന്റെ/കല്പനയുടെ ചെറിയൊരംശം മസ്തിഷ്ക്കത്തിലെത്തുവരെ ഈ പ്രക്രിയ തുടർന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ഈ പുതിയ അറിവിന്റെ അംശം എത്തുന്നതോടെ മസ്തിഷ്ക്കം സജീവമാകുകയും തുടർന്ന് ആവശ്യമുള്ള ആശയങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അല്ലെങ്കിൽ സർഗാത്മകതയുടെ പ്രവർത്തനം പൂർണമായും നടക്കുന്നു. യഥാർഥത്തിൽ സർഗാത്മകത രചയിതാവിന്റെ ഭാവനയുമായി വേർതിരിക്കാനാവാത്ത വിധത്തിൽ ബന്ധപ്പെട്ടു നിൽക്കുന്നതാണ്[1].

ഭാവന

ഒരു തിരക്കഥാകാരൻ രചന ആരംഭിക്കുന്നതിനുമുമ്പു തന്നെ അതിന്റെ സമഗ്രതയെപ്പറ്റി മനസ്സിൽ ഏകദേശരൂപത്തിൽ കാണുന്നു. ഈ രൂപത്തിനു പൂർണത നൽകി അവതരിപ്പിക്കുന്നതു രചയിതാവിന്റെ ഭാവനയാണ്. അല്ലെങ്കിൽ രചയിതാവ് തന്റെ ഭാവനയിലുള്ള സങ്കലപ്നങ്ങൾക്കു വാക്കുകൾകൊണ്ടു തിരക്കഥാരൂപം കൊടുക്കുകയാണു ചെയ്യുന്നത്. തിരക്കഥയിൽ അതിന്റെ നിയതരൂപത്തിനനുസരിച്ച് വാക്കുകൾ എങ്ങനെയാണ് അടുക്കി വയ്ക്കുന്നതെന്ന പ്രാഥമികമായ അറിവ് രചയിതാവിന് ലഭിക്കുന്നത് നല്ല തിരക്കഥകളുടെയും തിരക്കഥാരചനാസംബന്ധമായ ഗ്രന്ഥങ്ങളുടെ പാരായണത്തിലൂടെയും വിജയിച്ച സിനിമകളുടെ ശൈലി മനസ്സിലാക്കുന്നതിലൂടെയുമാണ് . ഭാവനയിലുള്ള തിരക്കഥയുടെ ഘടനയേയും സിനിമയുടെ ദൃശ്യരൂപത്തേയും സമന്വയിപ്പിച്ച് രചനാസംബന്ധമായി മനസ്സിലാക്കിയ വസ്തുതകളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ തിരക്കഥയുടെ രചന നിർവഹിക്കാവുന്നതാണ്. ഇത് രചനയിലേക്കു നയിക്കുന്ന ഭാവനയുടെ ഭാഗമാണ്.

ഭാവനയുടെ പ്രവർത്തനത്തെ വ്യക്തമാക്കുവാൻ പലരും ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്. തിരക്കഥാരചനയുടെ വേളയിൽ വസ്തുതകളെയും ആശയങ്ങളെയും കല്പിച്ചെടുക്കുന്ന ഭാവനയുടെ വിനിയോഗത്തെപ്പറ്റി പ്രസിദ്ധ തിരക്കഥാകൃത്തായ ജീൻ ക്ലോഡ് കാരിയർ നടത്തിയ നിരീക്ഷണം ശ്രദ്ധേയമാണ്.

അടിസ്ഥാനപരമായി എല്ലാവരും ഭാവനയുള്ളവരാണ്. എന്താണ് ഭാവനയിൽ കാണുന്നതെന്ന് കാണുന്നവർക്കുതന്നെ പലപ്പോഴും നിശ്ചയമില്ല. ചരടറ്റ പട്ടംപോലെ മനസ്സ് ഭാവനയുടെ ലോകത്ത് വിഹരിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുമ്പോൾ മനുഷ്യർ അവന്റെ സാധാരണ പ്രശ്നങ്ങളിൽനിന്നും ചിന്തകളിൽ നിന്നും മുക്തനാകുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. യഥാർഥത്തിൽ ഈ ഭാവനയെയാണ് തിരക്കഥാകാരൻ ആവശ്യാനുസരണം ഉപയോഗിക്കേണ്ടത്. രചനയുടെ വേളയിൽ ഈ ഭാവനയെ രചയിതാവ് രചനയ്ക്ക് പ്രയോജനപ്പെടുന്ന രീതിയിൽ, ബോധപൂർവമായി ഉപയോഗിക്കുന്നു. കാരിയർ തുടർന്ന് വ്യക്തമാക്കുന്നു. ഭാവന തലച്ചോറിന്റെ ഒരു മസിലാണ്. ഓർമ പോലെതന്നെയുള്ള

1. *Marisa D'Vari, Script Magic: Subconscious Techniques to Conquer Writers Block.*

യഥാർഥ മസിൽ ഓർമയെ കൃത്യമായ പരിശ്രമത്തിലൂടെ വികസിപ്പിക്കാവുന്നതാണെന്ന് എല്ലാവർക്കുമറിയാം. ഒരു കുട്ടിയുടെ പഠനകാലഘട്ടത്തിൽ പ്രാധാന്യത്തോടെ നടത്തുന്നത് ഓർമയെ വികസിപ്പിച്ച് വളർത്തിയെടുക്കലാണ്. ഭാവനയെ വികസിപ്പിച്ചെടുക്കുവാനുള്ള മാർഗങ്ങൾ പലതുണ്ട്. പൂണെഫിലിം ആൻഡ് ടെലിവിഷൻ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ടിൽ ജീൻ ക്ലോഡ് കാരിയർ നടത്തിയ പ്രഭാഷണത്തിൽ പറഞ്ഞു. ലൂയി ബുന്യുവലിനോടൊപ്പം ജോലിചെയ്യുമ്പോൾ ഭാവനയെ വളർത്തുവാനുള്ള എക്സർസൈസ് ചെയ്യുന്നത് പതിവായിരുന്നു. ഒരു ഉദാഹരണം കാരിയർ തന്നെ പറഞ്ഞു. നഗരത്തിൽ നിന്നകന്ന ഒരു കുന്നിൻപുറത്തെ ഹോട്ടലിൽ അവർ താമസിച്ചു. നാലഞ്ച് ആഴ്ചകൾ നീണ്ടു താമസം. എല്ലാദിവസവും അവർ പരസ്പരം നോക്കിയിരിക്കും. പിന്നെ അരമണിക്കൂർ കഥപറച്ചിലിന്റെ സമയമാണ്. ചിലപ്പോൾ ഹാസ്യകഥ. മറ്റു ചിലപ്പോൾ ട്രാജഡി അങ്ങനെ എന്തുമാകാം. പക്ഷേ ഒന്നുമാത്രം നിർബന്ധമായിരുന്നു. ഉണ്ടാക്കുന്ന കഥ പുതിയതും രസമുള്ളതുമായിരിക്കണം. അതിനുശേഷം അവർ വീണ്ടും കണ്ടുമുട്ടുമ്പോൾ അല്പം മദ്യം ആസ്വദിച്ചുകൊണ്ട് കണ്ടെത്തിയ കഥ അന്യോന്യം പറഞ്ഞിരുന്നു. ഇത് അവർ ഒരുമിച്ചെഴുതിയ കഥയെ സഹായിക്കുവാനായിരുന്നില്ല. അവരുടെ തലച്ചോറിനെ അല്ലെങ്കിൽ ഭാവനയെ ഉണർത്തുവാനുള്ള എക്സർസൈസായിട്ടാണ് ചെയ്തിരുന്നത്.[1]

ഒരു തിരക്കഥയുടെ രചന നടത്തുന്ന വേളയിൽ രചയിതാവിന്റെ ഭാവനയിൽ കുറേയധികം കാര്യങ്ങൾ കാണും. ആ ഭാവനയിലേക്ക് പുതിയ ആശയങ്ങളെ നിക്ഷേപിച്ച് തുടർരചനയ്ക്ക് ആവശ്യമായ ആശയം/വസ്തുക്കൾ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുവാൻ കഴിയുന്നു. യഥാർഥത്തിൽ ഭാവനയെ ബോധപൂർവമായി വിനയോഗിക്കാൻ രചയിതാവ് ശ്രമിക്കേണ്ടതാണ്.

അവതരണപരമായ ഉള്ളടക്കം

'ഒരു തിരക്കഥയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം നല്ല ആശയം പ്രധാനപ്പെട്ടതാണ്. എന്നാൽ ഈ ആശയം ഒരിക്കലും യഥാർഥ കഥാപാത്രങ്ങളും നല്ല സംഭവങ്ങളും കൃത്യമായ സീനുകളുംകൊണ്ട് ഇഴയടുപ്പമുള്ള ശൈലിയിൽ നെയ്തെടുത്ത ഘടനയോളം പ്രധാനമല്ല'[2] എന്ന മരീസ് ദ്വാരിയുടെ നിരീക്ഷണത്തിന് ആധാരം തിരഞ്ഞെടുക്കുന്ന ആശയത്തെക്കാൾ അഥവാ കഥയെക്കാൾ പ്രാധാന്യം അതിന്റെ അവതരണപരമായ ഉള്ളടക്കത്തിന് തിരക്കഥയിൽ കല്പിക്കുന്നുവെന്നതാണ്. തിരക്കഥയുടെ അവതരണപരമായ ഉള്ളടക്കത്തെ മനോഹരമായി സൃഷ്ടിക്കുവാൻ ഉതകുന്ന രീതിയിൽ വേണം രചനയിലേക്ക് നയിക്കുന്ന മനസ്സിന്റെ ഘടകങ്ങളായ ഉപബോധമനസ്സിന്റെയും മസ്തിഷ്ക്കത്തിന്റെയും മനസ്സിലെ ഭാവനാചിത്രത്തിന്റെയും സർഗാത്മകതയുടെയും ഭാവനയുടെയും പ്രവർത്തനങ്ങളെ ക്രമീകരിക്കുവാൻ.

തിരക്കഥയുടെ അവതരണപരമായ ഉള്ളടക്കത്തെ ഒരു കായികരൂപ

1. *Jean claude Carriere. The Technique of Screenplay: Imagination As A Muscle,' Lensight, July 94*
2. *Marisa D'Vari, Script Magic: Subconscious Techniques to Conquer Writers BlockP-II*

ത്തിന്റേയോ കലാരൂപങ്ങളായ സംഗീതം, നൃത്തം എന്നിവയുടെയോ അവതരണവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി കാണേണ്ടതാണ്.

കായികരൂപത്തിന്റെ അല്ലെങ്കിൽ മത്സരങ്ങളുടെ അന്ത്യം മുൻകൂട്ടി കാണുവാൻ കഴിയുന്നു. ഏതെങ്കിലുമൊരു പക്ഷത്തിന്റെ വിജയമാണ് അന്ത്യം. ഈ വിജയം മുൻകൂട്ടി കാണുന്ന പ്രേക്ഷകർ ഒരേയിനം കായികരൂപം തന്നെ അല്ലെങ്കിൽ മത്സരംതന്നെ ആവർത്തിച്ചു കാണുന്നതിനാസ്പദം ഓരോ അവതരണത്തിലും വ്യത്യാസപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന അവയുടെ നാടകീയവും ഉദ്വേഗജനകവുമായ ഉള്ളടക്കമാണ്. പലപ്പോഴും ഒരു തിരക്കഥയുടെ അവതരണത്തിൽ അതിന്റെ അന്ത്യം മുൻകൂട്ടി കാണുവാൻ കഴിയുന്നു. അതു ശുഭപര്യവസായിയോയ ദു:ഖപര്യവസായിയോ ആവാം. നായകന്റെ വിജയമോ പരാജയമോ ആകാം. നന്മയുടെ വിജയമോ തിന്മയുടെ പരാജയമോ ആകാം. ഈ അന്ത്യം മുൻകൂട്ടി കാണുവാൻ കഴിയുന്നതുകൊണ്ട് തിരക്കഥയെ വിജയകരമാക്കുവാൻ അതിന്റെ അവതരണത്തിലൂടെ രചയിതാവിനു കഴിയണം. ഒരു മത്സരത്തിനിടിയലെ ഉജ്ജ്വലമായ പ്രകടനവും നാടകീയമുഹൂർത്തങ്ങളും കാണികളിൽ ആകാംക്ഷയും ഉദ്വേഗവും വളർത്തുന്നു. ഇതുപോലെ തന്നെ തിരക്കഥയിലുടനീളം നാടകീയമായ മുഹൂർത്തങ്ങളും ഉദ്വേഗജനകമായ അവസ്ഥകളും സൃഷ്ടിച്ച് അതിന്റെ ഉള്ളടക്കത്തെ ആകാംക്ഷയുണർത്തുന്നതാക്കേണ്ടതാണ്.

ഒരേ കായികരൂപംതന്നെ പലപ്പോഴായി ആസ്വദിക്കുമ്പോൾ പലപ്പോഴും പല താരങ്ങളാണ് (കളിക്കാർ) അതിൽ പങ്കെടുക്കുന്നത്. ഓരോ താരത്തിന്റെ പ്രകടനവും ആ വ്യക്തിയുടെ നൈസർഗികമായ കഴിവിന്റെയും പരിശീലനത്തിന്റെയും മികവിൽ വ്യത്യാസപ്പെട്ടിരിക്കും. തിരക്കഥയിലേക്കുവരുമ്പോൾ കഥയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് താരങ്ങളാണ് (കഥാപാത്രങ്ങൾ). കഥയുടെ ആഖ്യാനശൈലിക്കും അവതരണത്തിന്റെ രീതിക്കുമനുസരിച്ച് കഥാപാത്രത്തിന്റെ ശൈലിക്കും രീതിക്കും മാറ്റം സംഭവിക്കുന്നു. അനുവാചകന്റെ ആസ്വാദനത്തിനായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന വൈവിധ്യമുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെയും അവതരണത്തിന്റെ സവിശേഷതകളിലൂടെയും കഥയ്ക്ക് ഉദ്വേഗം നൽകാവുന്നതാണ്. ഇത് ഒരു മാർഗം മാത്രമാണ്. (കഥാപാത്രങ്ങളെയും ശരീരഭാഷയെയും പറ്റിപറയുന്ന അദ്ധ്യായങ്ങളിൽ ഇത് കൂടുതൽ വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്.)

സംഗീതവും നൃത്തവും അവതരിപ്പിക്കുന്നത് വിവിധ ശബ്ദധാരകളുടെയും അവതരണഘടകങ്ങളുടെയും സമന്വയത്തിലൂടെയാണ്. യഥാർഥത്തിൽ ഈ ഘടകങ്ങൾ സമന്വയിക്കുന്നതിന്റെ അനുപാതമാണ് ഇവയ്ക്ക് സൗന്ദര്യവും ആസ്വാദ്യതയും പ്രദാനം ചെയ്യുന്നത്. ഇതുപോലെ തന്നെ തിരക്കഥയിലെ നാടകീയവും ഉദ്വേഗജനകവുമായ മുഹൂർത്തങ്ങളെ മറ്റു ഘടകങ്ങളായ കഥാപാത്രങ്ങൾ, സംഭാഷണം, സവിശേഷദൃശ്യങ്ങൾ, ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ, ശബ്ദസൂചനകൾ തുടങ്ങിയുള്ളവയുമായി യുക്തിസഹവും ആസ്വാദ്യവുമായ രീതിയിൽ ഇഴയടുപ്പത്തോടെ വിന്യസിക്കേണ്ടതാണ്. തിരക്കഥയുടെ അവതരണസൗന്ദര്യം വർധിപ്പിക്കുന്ന ഈ വിന്യസനത്തിന് ആസ്പദം രചയിതാവിന്റെ ഭാവനാവിന്യാസതന്ത്രമാണ്.

ഉപബോധമനസ്സിന്റെ പ്രവർത്തനം, മസ്തിഷ്ക്കത്തിന്റെ പ്രവർത്തനം മനസ്സിലെ ഭാവനാചിത്രത്തിന്റെ പ്രവർത്തനം, സർഗാത്മകതയുടെ പ്രവർത്തനം, ഭാവനയുടെ പ്രവർത്തനം തുടങ്ങിയ തിരക്കഥാരചനയിലേക്ക് നയിക്കുന്ന ദ്വിതീയഘടകങ്ങൾ രചയിതാവിന്റെ അനുഭവങ്ങളും വികാരങ്ങളും ആശയങ്ങളുമടങ്ങുന്ന വ്യക്ത്യാധിഷ്ഠിതമായ തൃതീയഘടകങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെട്ടു നിൽക്കുന്നവയാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ തിരക്കഥാരചനയിലേക്ക് നയിക്കുന്ന ദ്വിതീയഘടകങ്ങൾ ഓരോ രചയിതാവിനെയും ഓരോ അനുപാതത്തിലായിരിക്കും സ്വാധീനിക്കുന്നത്. ദ്വിതീയ ഘടകങ്ങളെപ്പറ്റിയുള്ള അറിവും അവയുടെ പ്രവർത്തനരീതിയെപ്പറ്റിയുള്ള ധാരണയേയും പ്രയോജനപ്പെടുത്തി രചയിതാവിന് രചന നിർവഹിക്കാവുന്നതാണ്. യഥാർഥത്തിൽ ഈ മാനസികഘടകങ്ങളുടെ സ്വാധീനമാണ് മറ്റെല്ലാ രചനാസംബന്ധമായ ഘടകങ്ങളെയും സ്വാധീനിക്കുന്നത്.

ഈ ദ്വിതീയ ഘടകങ്ങളുടെ പ്രവർത്തനം തിരക്കഥയ്ക്കുമാത്രമല്ല ഇതര സർഗാത്മക പ്രവർത്തനങ്ങൾക്കും ഉപകരിക്കുന്നതാണെന്ന കാര്യം വിസ്മരിക്കരുത്. തിരക്കഥാരചയിതാവ് ഈ ഘടകങ്ങളെ തന്റെ ആവശ്യത്തിനനുസരിച്ച് ഉപയോഗിക്കുന്നു എന്നുമാത്രം.

4
ഘടനയുടെ പ്രാധാന്യം

തിരക്കഥയുടെ ഘടനയെപ്പറ്റി യുക്തിപരവും ഗൗരവവുമായി വിശകലനം ചെയ്യുന്ന ഒരാൾക്ക് അതിന്റെ അടിസ്ഥാനമായ ഇതിവൃത്തം, കഥാപാത്രങ്ങൾ, സംഭാഷണം, ദൃശ്യാവതരണം തുടങ്ങിയവയെപ്പറ്റിക്കൂടി പഠിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഈ ഘടകങ്ങളെപ്പറ്റി തുടർന്നുള്ള അദ്ധ്യായങ്ങളിൽ വിശദമായി പ്രതിപാദിക്കുന്നുണ്ട്. തിരക്കഥയുടെ ഘടനയെപ്പറ്റിയുള്ള പഠനത്തിന്റെ തുടക്കം ഭരതമുനിയുടെ 'നാട്യശാസ്ത്രത്തിലും അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ 'പോയറ്റിക്സി'ലുമാണ് എത്തി നിൽക്കുന്നത്. അടിസ്ഥാനഘടനയിൽ നാടകവും തിരക്കഥയും പല അനുപാതത്തിലും സമാനത പുലർത്തുന്നുണ്ട്. അവതരണത്തിലും അവതരണാനന്തര നിലനിൽപ്പിലും അനുവാചകനിൽ ചെലുത്തുന്ന സ്വാധീനത്തിന്റെ അനുപാതത്തിലുമാണ് ഇവ വ്യത്യസ്തമാകുന്നത്.

അടിസ്ഥാനഘടന

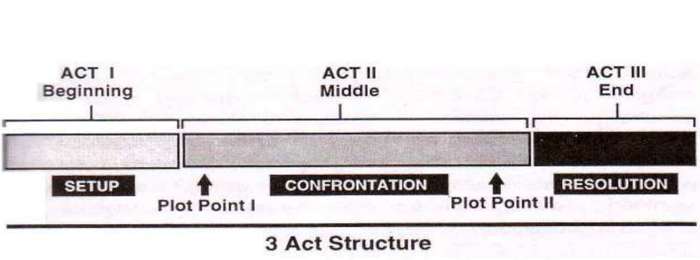
ആദിമധ്യാന്തപ്പൊരുത്തമുള്ള രചനാശൈലിയാണ് ഏതൊരു കൃതിയുടെയും ഘടനയേയും സൗന്ദര്യത്തേയും ഒരു വലിയ അളവുവരെ നിർണയിക്കുന്നത്. തിരക്കഥയുടെ ആദിമധ്യാന്തപ്പൊരുത്തമുള്ള അവതരണരീതിയെ മുൻനിറുത്തി അതിന്റെ ഘടനയെപ്പറ്റിയും അവതരണത്തിലെ സൈദ്ധാന്തിക സമീപനത്തെപ്പറ്റിയും പല നിരീക്ഷണങ്ങളും വിലയിരുത്തലുകളും നടന്നിട്ടുണ്ട്. തിരക്കഥയുടെ തുടക്കം മുതൽ അന്ത്യംവരെ പരസ്പരബന്ധിതമായി നിൽക്കുന്നതിനാൽ അതിനെ വൺ ആക്റ്റ് ഘടനയെന്നും (One Act Structure) ആദ്യഭാഗം മുതൽ മധ്യഭാഗം വരെയും മധ്യഭാഗംമുതൽ അന്ത്യംവരെയും രണ്ടുഭാഗമായി തിരിച്ച് ടൂ ആക്റ്റ് ഘടനയെന്നും (Two Act Structure) ആദ്യകാല പഠിതാക്കൾ തിരക്കഥയ്ക്ക് ഘടനകൾ നിർണയിച്ചു. എന്നാൽ ചലച്ചിത്ര സൈദ്ധാന്തികനായ സെയിദ് ഫീൽഡ് വ്യക്തമായ നിർവചനത്തോടെ 'സ്ക്രീൻപ്ലേ ദി ഫൗണ്ടേഷൻ ഓഫ് സ്ക്രീൻ റൈറ്റിങ്ങ്' എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ തിരക്കഥയുടെ ഘടനയെ മൂന്ന് ആക്റ്റുകളായി തിരിച്ചു. തിരക്കഥയുടെ ഘടനയെപ്പറ്റിയുള്ള ഏറ്റവും ശ്രദ്ധേയവും അടിസ്ഥാനപരവുമായ ഘടനാപഠനമായിട്ടാണ് സെയിദ് ഫീൽഡിന്റെ നിർവചനത്തെ ഇന്ന് തിരക്കഥാലോകം കാണുന്നത്.

സെയിദ് ഫീൽഡ് രണ്ടുവർഷംകൊണ്ട് രണ്ടായിരത്തോളം തിരക്കഥകൾ വായിച്ചുതീർത്തു. അവയിൽ കേവലം ഒരു ശതമാനം മാത്രമാണ് നല്ല തിരക്കഥകളെന്ന് അദ്ദേഹം കണ്ടെത്തി. (ബാക്കി തൊണ്ണൂറ്റിയൊമ്പതു

ശതമാനവും രണ്ടാംതരമോ അതിൽ താഴെയോ ആയിരുന്നു) വായിച്ചു. തീർത്ത തിരക്കഥയിൽനിന്നും ഏറ്റവും നല്ല നാല്പതെണ്ണം തിരഞ്ഞെടുത്ത സെയിദ് ഫീൽഡ് റിവേഴ്സ് എഞ്ചിനീയറിങ് (Reverse Engineering) നടത്തി.

IBM കംപ്യൂട്ടറുകളുടെ പകർപ്പുണ്ടാക്കുവാൻ റഷ്യ ഉപയോഗിച്ച സംവിധാനമാണ് റിവേഴ്സ് എഞ്ചിനീയറിങ്. റിവേഴ്സ് എഞ്ചിനീയറിങ് എന്നാൽ ഒരു വസ്തുവിനെ കീറിമുറിച്ച് (അഴിച്ചെടുത്ത്) വ്യക്തമായി പഠിച്ചതിനുശേഷം അതിന്റെ ആന്തരികരൂപവും ഘടനയും മനസ്സിലാക്കി അതുപോലെതന്നെയുള്ള വസ്തുക്കൾ ഉണ്ടാക്കുവാനുള്ള തന്ത്രം പഠിക്കുന്നതാണ്. ഇതുതന്നെയാണ് സെയിദ് ഫീൽഡും തിരക്കഥയുടെ കാര്യത്തിൽ ചെയ്തത്. പഠനത്തിനായി തിരഞ്ഞെടുത്ത നാല്പത് മഹത്തായ തിരക്കഥകളിലും പൊതുവായിട്ടുണ്ടായിരുന്നത് എന്താണ്? മറ്റുള്ളവ പരാജയപ്പെട്ടിടത്ത് ഈ തിരക്കഥകൾ വിജയിക്കുവാനുള്ള കാരണം എന്താണ്? സെയിദ് ഫീൽഡ് ആ തിരക്കഥകളുടെ രൂപത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കി നിരീക്ഷണം നടത്തി. അവസാനം അതിനുള്ള ഉത്തരം അദ്ദേഹം കണ്ടെത്തി. വിജയിച്ച ഈ തിരക്കഥകൾക്കെല്ലാം പൊതുവായ ഒരു ഘടനയുണ്ടായിരുന്നു. സെയിദ് ഫീൽഡ് പൊതുവായ ഈ ഘടനയെ വ്യവച്ഛേദിച്ച് ആദ്യഭാഗം, മധ്യഭാഗം, അന്ത്യഭാഗം എന്നു തിരിച്ച് ആക്റ്റ്- 1, ആക്റ്റ് - 2, ആക്റ്റ് - 3 എന്നു പേരിട്ടു. ഇതാണ് തിരക്കഥയുടെ അടിസ്ഥാനമായ ത്രീ ആക്റ്റ് ഘടന (Three Act Structure). തിരക്കഥയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഈ മൂന്ന് ആക്റ്റുകളും വളരെ വ്യത്യസ്തവും ഏറെ പ്രാധാന്യമുള്ളവയുമാണ്. ഓരോ ആക്റ്റും എവിടെത്തുടങ്ങി എവിടെ അവസാനിപ്പിക്കുന്നുവെന്ന് വ്യക്തമായി തിരിച്ചറിയാവുന്നതാണ്.

രണ്ടുമണിക്കൂർ ദൈർഘ്യമുള്ള ഒരു സിനിമ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ പാകത്തിനുള്ള തിരക്കഥയിലെ ആക്റ്റുകളുടെ ദൈർഘ്യവും സെയിദ് ഫീൽഡ് നിർണയിച്ചു. ആദ്യഭാഗം അവതരിപ്പിക്കുവാൻ (ആക്റ്റ് 1) മുപ്പതു മിനിറ്റ്. മധ്യഭാഗം അവതരിപ്പിക്കുവാൻ (ആക്റ്റ്-2) മുപ്പത്തിയൊന്നുമുതൽ തൊണ്ണൂറുവരെയുള്ള അറുപതുമിനിറ്റുകൾ. അവസാനഭാഗം (ആക്റ്റ്-3) അവതരിപ്പിക്കുവാൻ തൊണ്ണൂറ്റിയൊന്നുമുതൽ നൂറ്റിയിരുപതുവരെയുള്ള മുപ്പതുമിനിറ്റുകൾ. അങ്ങനെ രണ്ടുമണിക്കൂർ തുടർന്നുപോകുന്ന പ്രവർത്തനങ്ങളും വിനോദങ്ങളും ഉൾപ്പെടുത്തിയ കഥപറച്ചിലാണ് തിരക്കഥ.[1]



1. *Syd Field, Screenplay: The Foundations of Screenwriting, P-8-10.*

ആക്റ്റ്- 1 ഇത് തിരക്കഥയുടെ തുടക്കമാണ് (Beginning). ഈ ഭാഗത്ത് തിരക്കഥയിൽ എന്താണ് പറയുവാൻ ഉദ്ദേശിക്കുന്നത് എന്നതിനുള്ള സൂചനകൾ നൽകണം. പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുകയും അവർ ഏതുതരം സ്വഭാവവിശേഷത്തെയാണ് പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നതെന്നും വ്യക്തമാക്കണം. തുടർന്ന് കഥ അവതരിപ്പിക്കുവാനുള്ള സ്ഥിതിവിശേഷം (Setup) സൃഷ്ടിക്കണം.

ഒരു ആക്റ്റിൽനിന്നും അടുത്ത ആക്റ്റിലേക്ക് തിരക്കഥയെ വളർത്തിയെടുക്കുന്നതിന് നാടകീയമായ ഒരു സംഭവവികാസം ആവശ്യമാണ്. ഈ പ്രത്യേകമായ സംഭവത്തിനാണ് പ്ലോട്ട് പോയിന്റ് (Plot Point) എന്നു പറയുന്നത്. പ്ലോട്ട് പോയിന്റ് എന്നാൽ ഒരു സംഭവം എന്നു മാത്രമേ അർഥമുള്ളൂ. രണ്ട് ആക്റ്റുകൾക്കിടയിൽ വരുന്ന സംഭവത്തിന് (പ്ലോട്ട് പോയിന്റ്) സവിശേഷമായ ശക്തിയും പ്രാധാന്യവും ഉണ്ടായിരിക്കണം. പ്ലോട്ട് പോയിന്റ് തിരക്കഥയിലെ ആക്റ്റുകളെ തമ്മിൽ ഘടിപ്പിച്ചു നിറുത്തുന്നതും ആവശ്യമെങ്കിൽ മറ്റൊരു ദിശയിലേക്ക് തിരക്കഥയെ വളർത്തിയെടുക്കുവാൻ ഉപകരിക്കുന്നതുമാണ്.

ആക്റ്റ്-2 ഇത് തിരക്കഥയുടെ മധ്യഭാഗമാണ് (Middle). ഈ ഭാഗമാണ് തിരക്കഥയിലെ ഏറ്റവും ദൈർഘ്യമുള്ള ഭാഗം. ഇവിടെ ഏറ്റുമുട്ടലുകളും സംഘർഷങ്ങളും (Confrontation) നടക്കുന്നു. ബാഹ്യമായി നടക്കുന്ന സംഘട്ടനങ്ങളും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഉള്ളിൽ/ മനസ്സിൽ നടക്കുന്ന ആന്തരിക സംഘർഷവുമാകാം. തുടർച്ചയായി നടക്കുന്ന ഈ സംഘട്ടനങ്ങളുടെയും സംഘർഷങ്ങളുടെയും അന്ത്യത്തിൽ അതിനൊരു പരിഹാരം ആവശ്യമായിവരുന്നു. ഈ ഘട്ടത്തിൽ പരിഹാരത്തിലേക്കു നയിക്കുന്ന ഒരു സംഭവം (Plot Point) അവതരിപ്പിക്കേണ്ടത് ആവശ്യമായിവരുന്നു.

ആക്റ്റ് -3 ഇത് തിരക്കഥയുടെ അവസാനഭാഗമാണ് (End). ഈ ഭാഗത്ത് തീരുമാനങ്ങൾ (Resolution)എടുത്തിരിക്കണം. കഥ എങ്ങനെയാണ് അവസാനിപ്പിക്കുന്നത്. പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് എന്തു സംഭവിച്ചു. തുടങ്ങിയ കാര്യങ്ങൾ പൂർണമായും വ്യക്തമാക്കിക്കൊണ്ട് കഥയെ പരിസമാപ്തിയിലെത്തിക്കണം. എല്ലാ നല്ല തിരക്കഥകളും ഈ ത്രീ- ആക്റ്റ് ഘടന അടിസ്ഥാനമായി പിൻതുടരുന്നുണ്ടെന്ന് സെയിദ് ഫീൽഡ് സിദ്ധാന്തിച്ചു[1]

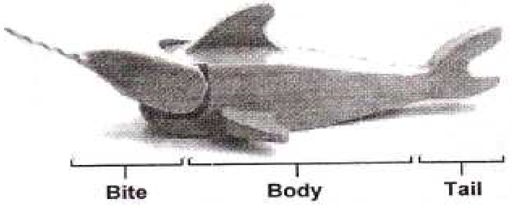
ഹോളിവുഡിലെ പ്രസിദ്ധ തിരക്കഥാരചയിതാവും തിരക്കഥാവിചക്ഷണനുമായ ഏണസ്റ്റ് ലഹ്മാൻ ജോൺ ബ്രാഡിയുമായുള്ള അഭിമുഖത്തിൽ തിരക്കഥയുടെ ഘടനയെ വ്യക്തമാക്കുവാൻ മൂന്ന് ആക്റ്റ് (Three act) കൾ തന്നെയാണ് ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. 'ആദ്യ ആക്റ്റിൽ കഥാപാത്രങ്ങളെയും മുഴുവൻ കഥയെയും, അവതരിപ്പിക്കുവാനുള്ള സാഹചര്യത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. രണ്ടാമത്തെ ആക്റ്റിൽ ഈ സാഹചര്യങ്ങൾ പുരോഗമിക്കുകയും ഒരു ഉയർന്ന സംഘർഷം വരെയെത്തുകയും അതിലൂടെ പല പ്രശ്നങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. മൂന്നാമത്തെ ആക്റ്റിൽ ഈ പ്രശ്നങ്ങളും സംഘർഷങ്ങളുമെല്ലാം പരിഹരിക്കപ്പെടുന്നു'[2]. സെയിദ് ഫീൽഡും ഏണസ്റ്റ് ലഹ്മാനും തിരക്കഥയുടെ ഘടനയെപ്പറ്റി പറയുന്നത് ഒരേ കാര്യങ്ങൾ തന്നെയാണ്.

1. *Syd Field, Screenplay: The Foundations of Screenwriting, P-8-10*
2. *John Brady, The Craft of the Screenwriter, P-203-204*

1. .

ഷാർക്ക് സിദ്ധാന്തം

സെയിദ് ഫീൽഡ് ആയിരത്തിതൊള്ളായിരത്തി എഴുപതുകളുടെ തുടക്കത്തിലാണ് വിശ്വസനീയമായി മനസ്സിലാക്കുവാൻ പാകത്തിന് തിരക്കഥയെ മൂന്നുഭാഗങ്ങളായി തിരിച്ചത്. ഈ അവതരണത്തിലെ ഒരു പോരായ്മ പരിഹരിക്കുവാൻവേണ്ടിയാണ് ആയിരത്തിതൊള്ളായിരത്തി തൊണ്ണൂറുകളുടെ അവസാനത്തിൽ ഷാർക്ക് സിദ്ധാന്തം (Shark Theory) അവതരിപ്പിച്ചത്.



Eejit's Shark Theory

ഷാർക്കിനെ മൂന്നുഭാഗമായിട്ട് (ആവശ്യമെങ്കിൽ ഇതിൽ കൂടുതലായും തിരിക്കാവുന്നതാണ്) ബൈറ്റ് (Bite) ബോഡി (Body) ടെയിൽ (Tail) എന്നു വിഭജിച്ച് തിരക്കഥയുടെ ഘടനയെ സിദ്ധാന്തിച്ചിരിക്കുന്നു.

ബൈറ്റ്– സിനിമകൾ ഇന്ന് വിജയിക്കണമെങ്കിൽ മറ്റു പല വിനോദോപാധികളെയും (ടെലിവിഷൻ ചാനലുകൾ, കായികമത്സരങ്ങൾ, ഇന്റർനെറ്റ് തുടങ്ങിയവ) അതിജീവിക്കേണ്ടതുണ്ട്. സിനിമയുടെ ആരംഭത്തിൽത്തന്നെ പ്രേക്ഷകന്റെ ശ്രദ്ധയേയും ആകാംക്ഷയേയും തട്ടിയെടുക്കുവാൻ കഴിയുന്നില്ലെങ്കിൽ അവർ മറ്റ് വിനോദോപാധികൾ തേടിപ്പോകും. സിനിമയുടെ ആരംഭത്തിൽ തന്നെ പ്രേക്ഷകന്റെ ശ്രദ്ധയെയും ആകാംക്ഷയെയും പിടിച്ചെടുക്കുവാൻ പാകത്തിന് സീനുകൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ചിലപ്പോൾ ഈ സീനുകൾ സിനിമയുടെ അന്ത്യത്തിലുള്ളതായിരിക്കാം. ഇങ്ങനെ അവതരിപ്പിച്ചാൽ അവസാനഭാഗത്തു നിന്നും ആദ്യഭാഗത്തേക്കായിരിക്കും കഥ പറഞ്ഞുവരുന്നത്. വ്യക്തമായി പറഞ്ഞാൽ കഥയുടെ മൂർധന്യത്തിൽ നിന്നും ആദ്യഭാഗത്തേക്കായിരിക്കും കഥപറഞ്ഞുവരുന്നത്. സിനിമയിൽ എന്ത് ആദ്യം അവതരിപ്പിക്കുന്നുവോ അതുതന്നെയാണ് തിരക്കഥയിലെ ആദ്യഭാഗമായ ബൈറ്റ്. ഈ ഭാഗം പ്രേക്ഷകന്റെ ആകാംക്ഷയെ തുടർന്നുള്ള ഭാഗം ആസ്വദിക്കുവാൻ പാകത്തിന് തട്ടിയെടുക്കുന്നത് ആകർഷിച്ചെടുക്കുന്നതായിരിക്കണം.

ബോഡി– ആദ്യഭാഗമായ ബൈറ്റിൽ അവതരിപ്പിച്ച സംഭവങ്ങളെ കൂടുതൽ വെളിവായി തുടർന്ന് അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ഈ ഭാഗത്താണ്. ആര് ആർക്കെതിരേയാണു പ്രവർത്തിക്കുന്നതെന്ന് ആവശ്യമെങ്കിൽ ഈ ഭാഗത്ത് വ്യക്തമാക്കണം. ഒരു സിനിമയുടെ വിജയത്തിനായുള്ള എല്ലാ ഘടകങ്ങളെയും തിരക്കഥയുടെ ഈ ഭാഗത്താണ് വിന്യസിക്കുന്നത്. തിരക്കഥയിലെ ഏറ്റവും ദൈർഘ്യമുള്ള ഭാഗവും ഇതു തന്നെയാണ്.

ടെയ്ൽ– ബൈറ്റിൽ അവതരിപ്പിക്കുകയും ബോഡിയിൽ വളർച്ച പ്രാപിക്കുകയും ചെയ്ത സംഭവങ്ങൾക്ക് ഒരു പരിസമാപ്തി ആവശ്യമായി വരുന്നു. സിനിമയുടെ അന്ത്യം അല്ലെങ്കിൽ തിരക്കഥയുടെ അവസാനഭാഗമാണ് ടെയ്ൽ. അവതരിപ്പിച്ച കഥ നന്നായിരിക്കുന്നു എന്ന് അനുവാചകനെക്കൊണ്ട് പറയിക്കാനുള്ള തന്ത്രങ്ങളും രചയിതാവ് ഈ ഭാഗത്ത് സന്നിവേശിപ്പിക്കേണ്ടതുണ്ട്. സെയിദ് ഫീൽഡ് പറഞ്ഞതുപോലെതന്നെ ഓരോ ആക്റ്റുകൾക്കിടയിലും തുടർന്നുള്ള ആക്റ്റിലേക്ക് കഥയെ വളർത്തിയെടുക്കുവാനുള്ള പ്ലോട്ട് പോയിന്റും ഉണ്ടായിരിക്കും [1] . ഒരു കഥയുടെ മധ്യഭാഗത്തുനിന്നോ മൂർധന്യത്തിൽനിന്നോ തിരക്കഥ ആരംഭിച്ച ഉദ്വേഗജനകമായ രീതിയിൽ കഥ പറയുന്നതിനെപ്പറ്റി സെയിദ് ഫീൽഡ് സൂചിപ്പിക്കുന്നില്ല. ആ പോരായ്മയെ പരിഹരിച്ചുകൊണ്ടാണ് ഈജിറ്റ്സ് ഷാർക്ക് സിദ്ധാന്തം അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്.

നാടകീയഘടന

'ദി ആർട്ട് ഓഫ് വാച്ചിങ് ഫിലിംസ്' എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ ജോസഫ് എം.ബോഗ്സ് തിരക്കഥയുടെ നടകീയഘടന കണ്ടെത്തുവാൻ നടത്തുന്ന നിരീക്ഷണം ശ്രദ്ധേയമാണ്.

ചെറുകഥയിലും നോവലിലും നാടകത്തിലും സിനിമയിലുമെല്ലാം ശക്തമായ കഥാഖ്യാനകല നടപ്പാക്കുന്നതിന് എന്നെന്നും ആശ്രയിച്ചിരുന്നത് നാടകീയ ഘടനയിലുള്ള അവതരണത്തെയാണ്. അതിലൂടെ കഥയുടെ സൗന്ദര്യവും, വിവിധ ഭാഗങ്ങളുടെ യുക്തിപരമായ സംവിധാനത്തിലൂടെ (കഥയ്ക്ക്) പരമാവധി വികാസവും ബൗദ്ധികവും നാടകീയവുമായ പ്രതിഫലനവും സൃഷ്ടിക്കുകയാണ് ഉദ്ദേശ്യം. ഭാവനാസൃഷ്ടമായ പല സിനിമകളുടെയും അവതരണത്തിനായി പിൻതുടരുന്നത് രണ്ടു ഘടനകളെയാണ്. കാലാനുക്രമമോ വിശദീകരണാത്മകമോ (Expository or Chronological) ആയ തുടക്കവും ഇൻ മീഡിയാസ് രസിലുള്ള (In Medias Res) തുടക്കവുമാണവ. ഈ രണ്ടു രീതികളും ഉൾക്കൊള്ളുന്നത് വിവരണം (Exposition) സങ്കീർണം (Complication) മൂർധന്യം (Climax) കഥാനിർവഹണം (Denouement) തുടങ്ങിയ ഓരോരോ തത്ത്വങ്ങളെയാണ്. ഇവ വ്യത്യാസപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത് തത്ത്വങ്ങളെ ക്രമീകരിക്കുന്നതിലാണ്.[2]

കാലാനുക്രമം അല്ലെങ്കിൽ വിശദീകരണാത്മകമായ തുടക്കം: കഥയെ ആദ്യം മുതൽ അവസാനം വരെ ക്രമമായി പറയുന്ന ഘടനയ്ക്കാണ് കാലാനുക്രമമായ അല്ലെങ്കിൽ വിശദീകരണാത്മകമായ തുടക്കമെന്നു പറയുന്നത്. കഥയുടെ ആദ്യഭാഗമായ വിവരണത്തിൽ (Exposition) കഥാപാത്രങ്ങളെയും അവർ ജീവിക്കുന്ന സമയത്തേയും കാലത്തേയും വിശ്വസനീയതയോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. രണ്ടാമത്തെ ഭാഗമാണ് സങ്കീർണം (Complication). ഇവിടെ സംഘർഷം ആരംഭിക്കുന്നു. അത് വളരുംതോറും വ്യക്തവും ശക്തവുമാകുകയും സങ്കീർണതയ്ക്ക് പ്രാധാന്യമേറുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇവിടെ നാടകീയ ഉദ്വേഗവും

---

1. *www.exposure.co.uk/eejit/3act/index.html.*
2. *Joseph M. Boggs, The Art of Watching Films, P-39.*

അനിശ്ചിതത്വവും വ്യക്തമായ പ്രവർത്തനങ്ങളിലൂടെ വളരുന്നു. ഈ ഭാഗമാണ് ഏറ്റവും ദൈർഘ്യമേറിയത്. മൂന്നാമത്തെ ഭാഗത്തിൽ സങ്കീർണത അതിന്റെ പാരമ്യത്തിലെത്തുന്നു. ഇരുശക്തികളും പരസ്പരം സംഘർഷത്തിലേർപ്പെടുകയും ശാരീരികവും മാനസികവുമായി ഏറ്റുമുട്ടുകയും ചെയ്യുന്നു. ഈ ഭാഗമാണ് മൂർധന്യം (Climax) . മൂർധന്യത്തിന്റെ അവസാനത്തിൽ ഈ സംഘർഷങ്ങൾ പരിഹരിക്കപ്പെടുന്ന ചെറിയ ഒരു ഭാഗംകൂടിയുണ്ട്. ഈ ഭാഗത്തിൽ ശാന്തിയും സമാധാവും സന്തുലിതാവസ്ഥയും സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നു. കഥയുടെ അന്ത്യമായ ഈ ഭാഗമാണ് കഥാനിർവഹണം അഥവാ പരിണാമം (Denouement)

ഇൻ മീഡിയാസ് രസിലുള്ള തുടക്കം: - ഇൻ മീഡിയാസ് രസ് (In Medias Res) എന്നത് ഒരു ലാറ്റിൻ പദമാണ്. ഇതിന്റെ ഇംഗ്ലിഷ് പരിഭാഷ In the Middle of the Actions എന്നാണ്. പ്രവർത്തനങ്ങളുടെ അല്ലെങ്കിൽ സംഭവങ്ങളുടെ നടുവിൽനിന്ന് കഥ തുടങ്ങുന്ന അവതരണഘടനയെയാണ് ഇൻ മീഡിയാസ് രസ് എന്നു പറയുന്നത്.

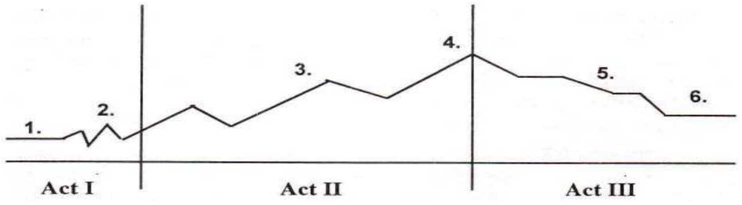
ഇൻ മീഡിയാസ് രസിൽ ഒരു കഥ തുടങ്ങുന്നത് നാടകീയവും ഉദ്വേഗജനകവുമായ സംഭവത്തെ (കഥയ്ക്കുള്ളിൽ നിന്നും) അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ്. ഈ സംഭവത്തെ സാധാരണ സ്വീകരിക്കുന്നത് സംഘർഷത്തിന്റെയോ മൂർധന്യത്തിന്റെയോ ഇടയിൽനിന്നുമായിരിക്കും. ചിലപ്പോൾ മൂർധന്യം തന്നെ എടുത്ത് അവതരിപ്പിക്കും. ഈ അവതരണത്തിലൂടെ കലയുടെ ആരംഭത്തിൽത്തന്നെ അനുവാചകനിൽ നാടകീയ ഉദ്വേഗവും സംഘർഷവും സൃഷ്ടിച്ച് കഥയുടെ അവതരണത്തിലേക്ക് (കഥയിലേക്ക്) ശ്രദ്ധയെ നിമഗ്നമാക്കുകയാണ് ലക്ഷ്യം. ഭൂതകാലത്തെയും വർത്തമാനകാലത്തെയും സാങ്കല്പികകാലത്തെയും ഇടകലർത്തി അവതരിപ്പിച്ച് അനുവാചകനിൽ കലാസ്വാദനത്തിന്റെ സവിശേഷമായ ഒരനുഭൂതി സൃഷ്ടിക്കുകയെന്ന ലക്ഷ്യവും ഇൻ മീഡിയാസ് രസിലുള്ള അവതരണത്തിലുണ്ട്. ഹോമറിന്റെ ഇലിയഡും' (lliad)'ഒഡിസ്സിയും' (Odyssey) യും ഇൻ മീഡിയാസ് രസിലവതരിപ്പിക്കുന്ന കാര്യങ്ങളാണ്. ഈ അവതരണക്രമം കൂടി ചേർന്നതിനാലാണ് ഇവ ഏറെ ശ്രദ്ധേയമാകുന്നതെന്നും നിരൂപ കപക്ഷമുണ്ട്.

(മൂർധന്യത്തിലേക്കു നയിക്കുന്ന ഒരു സംഭവം എടുത്തുകാട്ടി അല്ലെങ്കിൽ മൂർധന്യം തന്നെ അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് കഥ ആരംഭിച്ചതിനുശേഷം ആ സംഭവത്തിന് ആസ്പദമായ കാരണങ്ങളെ ഭൂതകാലോർമകളിലൂടെയും സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെയും ചില സവിശേഷ ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെയും വെളിവാക്കുന്നതിനൊപ്പം തന്നെ ആദ്യം അവതരിപ്പിച്ച നാടകീയാവതരണത്തിന്റെ തുടർച്ചയായ സംഭവങ്ങളും അവതരിപ്പിക്കുന്നു). സംഭവങ്ങളെ ഇടകലർത്തി അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഇൻ മീഡിയാസ് രസിലുള്ള അവതരണങ്ങൾക്ക് പൊതുവേ തുടക്കംമുതൽ ഒടുക്കംവരെ അനുവാചകന്റെ ജിജ്ഞാസയെ ത്വരിപ്പിച്ചു നിറുത്തുവാനും സവിശേഷമായ ആസ്വാദനസുഖം പ്രദാനം ചെയ്യുവാനും കഴിയുന്നു. നാടകീയാവതരണത്തിനായി സ്വീകരിക്കുന്ന അവതരണക്രമത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ വിവരണം, സങ്കീർണം, മൂർധന്യം തുടങ്ങിയ ഭാഗങ്ങളുടെ ക്രമം വ്യത്യാസപ്പെട്ടിരിക്കും.

അടിസ്ഥാനപരമായി ജോസഫ് എം.ബോഗ്സും സെയിദ് ഫീൽഡും പറയുന്ന കാര്യങ്ങൾ ഒന്നുതന്നെയാണ്. കഥയുടെ ആദ്യഭാഗത്തിൽ കഥയെ വളർത്തിയെടുക്കുവാനുള്ള അവസ്ഥ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ദൈർഘ്യമുള്ള രണ്ടാം ഭാഗത്ത് സംഘർഷങ്ങളും സംഘട്ടനങ്ങളും സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ഇതിന്റെ പരിഹാരമായി കഥയ്ക്ക് ഒരു മൂർധന്യം അനിവാര്യമായി വരുന്നതാണ് അടുത്ത ഭാഗം. മൂർധന്യത്തിന്റെ അവസാനത്തിൽ ഈ സംഘർഷങ്ങൾ പരിഹരിക്കപ്പെടുന്ന ചെറിയൊരു ഭാഗംകൂടി ജോസഫ് എം.ബോഗ്സ് അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഇതാണ് കഥയുടെ അന്ത്യമായ പരിണാമം. ജോസഫ് എം.ബോഗ്സ് മൂർധന്യത്തിൽനിന്നോ മധ്യഭാഗത്തുനിന്നോ കഥ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനെക്കൂടി ഇൻ മീഡിയാസ് രസ് എന്ന പേരിൽ പ്രതിപാദിക്കുന്നുണ്ട്. യഥാർഥത്തിൽ ഒരു തിരക്കഥ എവിടെത്തുടങ്ങിയാലും അതിന്റെ ആകെയുള്ള ഘടനയിലെ അടിസ്ഥാനതത്ത്വങ്ങൾക്കു മാറ്റമില്ലെന്ന ജോസഫ് എം. ബോഗ്സിന്റെ നിരീക്ഷണം ശ്രദ്ധേയമാണ്.

ഘടനയും രേഖാചിത്രവും

'റൈറ്റേഴ്സ് മാന്വൽ' എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ നാടകങ്ങളെപ്പറ്റിയും സിനിമയെപ്പറ്റിയും ആധികാരിക പഠനങ്ങൾ നടത്തിയ ഡാലിമില്ലറും തിരക്കഥാരചയിതാവും സിനിമാസംബന്ധമായ വിഷയത്തിൽ അഗാധപാണ്ഡിത്യമുള്ള മൈക്കിൾ സ്പ്രിൻഗറും ചേർന്ന് തിരക്കഥയെ മൂന്ന് ആക്റ്റുകളായി (Three Act) തിരിച്ച് അതിന്റെ ക്രമമായ വളർച്ചയെ ആറു ഭാഗങ്ങളായിക്കൂടി തിരിക്കുന്നു. നാടകത്തിന്റെ ഘടനയെ നിർണയിക്കുവാൻ പാരമ്പര്യമായി ഉപയോഗിച്ചിരുന്ന രീതിയിൽനിന്നും വളർത്തിയെടുത്തതാണ് ഈ ഘടനയെന്നും അവർ വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. തിരക്കഥയുടെ ഘടന മനസ്സിലാക്കുവാൻ രേഖാചിത്രവും ഈ നിരീക്ഷണവും ഏറെ സഹായകമാണ്.



1. **സ്റ്റാറ്റസ് കൊ (Status Quo)** - കഥയുടെ ആരംഭത്തിൽതന്നെ അതിന്റെ സാഹചര്യങ്ങൾ വിശദീകരിക്കുവാനുള്ള മാർഗമാണ് സ്റ്റാറ്റസ് കൊ. ഇതിനെ സന്ദർഭത്തിന്റെ തുടക്കമായി (കഥയുടെ തുടക്കമായി) പരിഗണിക്കാം. പൊതുവേ കഥയിലെ മധ്യഭാഗത്തെ സംഘട്ടനം ആദ്യംതന്നെ അവതരിപ്പിക്കാറില്ല. അഥവാ സംഘട്ടനത്തോടെ തുടങ്ങുകയാണെങ്കിൽതന്നെ അതിൽ സ്റ്റാറ്റസ് കൊ ഉണ്ടായിരിക്കും. സ്റ്റാറ്റസ് കൊ കഥാപാത്രങ്ങളെപ്പറ്റിയുള്ള ആമുഖവും വരുവാനിരിക്കുന്ന സംഘർഷങ്ങളെ (ബാഹ്യമോ ആന്തരികമോ) പറ്റിയുള്ള സൂചനയും നൽകുന്നു.

2. **സംഘട്ടനം (Conflict)**– സ്റ്റാറ്റസ് ക്വൊയിൽ അവതരിപ്പിച്ച കാര്യങ്ങളെ/വസ്തുതകളെ സംഘട്ടനം തകിടം മറിക്കുന്നു. എന്താണ് സംഘട്ടനകാരണമെന്ന് ഈ ഭാഗത്ത് രചയിതാവ് പറഞ്ഞിരിക്കണം. തുടർന്നു സംഘട്ടനം എങ്ങനെയാണ് നടപ്പാക്കുന്നതെന്നും ഏതെല്ലാം കഥാപാത്രങ്ങൾ അതിൽ ഉൾപ്പെടുന്നുണ്ടെന്നും വ്യക്തമാക്കണം.

3. **പ്രവർത്തനങ്ങളുടെ ഉദയം (Rising Action)** – സംഘട്ടനം വളർന്നു ഭീഷണമായ സാഹചര്യങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ച് ഇരുശക്തികളും തമ്മിൽ മല്ലടിക്കുന്നു. ഈ പ്രവർത്തനങ്ങളുടെയെല്ലാം അവസാനം നിർണായകമായ ഒരു സംഘട്ടനം അനിവാര്യമായിത്തീരുന്നു.

4. **മൂർധന്യം (Climax)**– കഥയിലെ ഏറ്റവും ഉദ്വേഗജനകവും ഏറെ ആകർഷകവുമായ ഭാഗമാണ് മൂർധന്യം. ഈ ഭാഗത്ത് തീരുമാനങ്ങൾ എടുത്തുകഴിഞ്ഞിരിക്കണം. ഈ തീരുമാനത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ യഥാർഥ സ്റ്റാറ്റസ് ക്വൊയിലേക്ക് തിരിച്ചുപോകുക അസാധ്യമാണ്.

5. **പ്രവർത്തനങ്ങൾ അവസാനിക്കുന്നു (Falling Action)**– ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ പലഭാഗങ്ങളിലായി ചിതറിക്കിടക്കുന്ന സംഭവങ്ങളെ (ഉപകഥകൾ, വഴിത്തിരിവിനുവേണ്ടി ഉപയോഗിച്ച സംഭവങ്ങൾ, ചില വെളിപ്പെടുത്തലുകളുടെ പൂർണരൂപം തുടങ്ങിയവ) ഒരുമിച്ചുകൊണ്ടുവരുന്നു. അതോടെ പ്രേക്ഷകൻ മൂർധന്യത്തിന്റെ പരിണതഫലം അനുഭവിക്കുന്നു.

6. **കഥാനിർവഹണം (Denouement)** – കഥയവസാനിപ്പിച്ചതിനുശേഷം ഒരു പുതിയ സ്റ്റാറ്റസ് ക്വൊയിലെത്തിച്ചേരുന്നു. ചിലപ്പോൾ യഥാർഥജീവിതത്തിലേക്കു വരുമ്പോൾ കഥ അവസാനിക്കുന്നില്ല. എന്നാൽ ഈ പ്രത്യേക ശ്രേണിയിലെ സംഭവങ്ങൾ അവസാനിക്കുന്നു. അല്ലാത്ത അവസ്ഥയിൽ പുതിയ സ്റ്റാറ്റസ് ക്വൊയിൽ എത്തിച്ചേരുന്നില്ല.[1]

രേഖാചിത്രത്തിലെ ഏറ്റവും ഉയർന്ന പ്രതിസന്ധി സൂചിപ്പിക്കുന്നത് നാലാമത്തെ ഭാഗത്താണ്. ഇതാണ് തിരക്കഥയുടെ മൂർധന്യം (Climax). തിരക്കഥയിലുടനീളം പ്രതിസന്ധികൾ രൂപപ്പെടുകയും അവസാനമത് പരിഹരിക്കപ്പെടുന്നതുമായിട്ടാണ് ഈ രേഖാചിത്രം സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. ഒന്നാമത്തെ ആക്റ്റിലെ രണ്ടുഭാഗങ്ങൾ സ്റ്റാറ്റസ് ക്വൊയും സംഘട്ടനവുമാണ്. സ്റ്റാറ്റസ് ക്വൊയിൽ കഥയുടെ ആരംഭത്തെപ്പറ്റിയും കഥാപാത്രങ്ങളെപ്പറ്റിയും പറയുന്നു. സംഘട്ടനം ആരംഭിക്കുന്നതോടെ തിരക്കഥയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സംഭവങ്ങളും കഥാപാത്രങ്ങളും പ്രതിസന്ധിയുടെ നടുവിൽ നിൽക്കുന്നു. രണ്ടാമത്തെ ആക്റ്റിൽ ഈ പ്രതിസന്ധിയുടെ ഫലമായി സംഘട്ടനത്തെ ക്രമമായി വളർത്തിയെടുക്കുന്ന പ്രവർത്തനങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുകയും കഥയുടെ മൂർധന്യം അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. മൂന്നാമത്തെ ആക്റ്റിൽ മൂർധന്യത്തിന്റെ അനന്തരഫലങ്ങൾ വെളിവാക്കുന്നു. തിരക്കഥയുടെ വിവിധഭാഗങ്ങളിലായി ചിതറിക്കിടന്ന സംഭവങ്ങളും അനുക്രമമായി വളർത്തിയെടുത്ത ആകാംക്ഷയും സംശയവുമെല്ലാം ശമിക്കുന്നു. ഈ ഭാഗം പ്രവർത്തനങ്ങളുടെ

---

1. *Dale Miller and Michael Springer, The Writer's Manual, P-565-566.*

അവസാനമാണ്. പ്രവർത്തനങ്ങൾ എല്ലാം അവസാനിച്ചതിനുശേഷം ലഭിക്കുന്ന ഒരു പ്രത്യേക ശാന്തതയുണ്ട്. അതാണ് ആറാമത്തെ ഭാഗമായ കഥാനിർവഹണം.

തിരക്കഥയുടെ ഘടനയെപ്പറ്റിയുള്ള തിരക്കഥാ സൈദ്ധാന്തികരുടെയും രചയിതാക്കളുടെയും നിരീക്ഷണങ്ങൾ പല അനുപാതത്തിലും സമാനത പുലർത്തുന്നു എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. സെയിദ് ഫീൽഡ് പറയുന്ന മൂന്ന് ആക്റ്റുകളാണ് തിരക്കഥയുടെ അടിസ്ഥാനഘടന. ഒരു കഥയുടെ അവസാനഭാഗത്തുനിന്നും തിരക്കഥ തുടങ്ങുന്നതിന്റെ യുക്തിയെക്കൂടി പരിഗണിച്ച് സെയിദ് ഫീൽഡ് പറയുന്ന മൂന്ന് ആക്റ്റ് ഘടനയെ ഒന്നു പരിഷ്കരിച്ചതാണ് ഷാർക്ക് സിദ്ധാന്തം. ആവശ്യമെങ്കിൽ തിരക്കഥയെ മൂന്നിലധികം ഭാഗങ്ങളായി തിരിക്കാമെന്ന് ഷാർക്ക് സിദ്ധാന്തത്തിൽ പറയുന്നത് വസ്തുനിഷ്ഠമാണ്. ജോസഫ് എം. ബോഗ്സ് ആദ്യംമുതൽ അവസാനംവരെ ക്രമമായി കഥപറയുന്ന ശൈലിക്ക് കാലാനുക്രമമായ/വിശദീകരണാത്മകമായ ഘടനയെന്നും കഥയുടെ മധ്യഭാഗത്തുനിന്നോ മൂർധന്യത്തിൽനിന്നോ ഒരു സംഭവത്തെ എടുത്തവതരിപ്പിച്ച് കഥ പറയുന്ന ശൈലിക്ക് ഇൻ മീഡിയാസ് രസ് ഘടനയെന്നും നിശ്ചയിച്ചു. ഡാലി മില്ലറും മൈക്കിൾ സ്പ്രിഗറും ചേർന്ന് തിരക്കഥയുടെ മൂന്ന് ആക്റ്റുകളിലെ ആറുഭാഗങ്ങൾക്കും അവതരണത്തിനനുസരിച്ചേ മാറ്റം സംഭവിക്കുകയുള്ളൂ എന്നും പറയുന്നു. സെയിദ് ഫീൽഡ് തിരക്കഥയുടെ അവതരണത്തിന് കല്പിച്ചിരിക്കുന്ന സമയനിർണയത്തെപ്പറ്റി മറ്റാരും ഒന്നും പറയുന്നില്ല. ഓരോ തിരക്കഥയുടെയും ആക്റ്റുകൾ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ ഓരോ സമയദൈർഘ്യമാണ് രചയിതാക്കൾ സ്വീകരിക്കുന്നത്. ഇത് അവതരണരീതിയും അവതരിപ്പിക്കുന്ന വിഷയവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതാണ്. ഈ നിരീക്ഷണങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ തിരക്കഥയുടെ അടിസ്ഥാനഘടനയായി ത്രീ-ആക്റ്റ് ഘടനയെ പരിഗണിക്കണം. അവതരണരീതിയനുസരിച്ച് കഥയെ ക്രമമായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതിക്ക് കാലാനുക്രമമായ ഘടനയെന്നും മധ്യഭാഗത്തുനിന്നോ മൂർധന്യത്തിൽനിന്നോ ഒരു സംഭവം അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് തുടർന്ന് കഥ പറയുന്ന രീതിയെ ഇൻ മീഡിയാസ് രസ് ഘടനയെന്നും പറയാം.

സൂക്ഷ്മത്തിൽ ദർശിച്ചാൽ കാലാനുക്രമമായ ഘടനയ്ക്കും ഇൻ മീഡിയാസ് രസിലുള്ള ഘടനയ്ക്കും പല രീതിയിലുള്ള അവതരണങ്ങൾ കാണാവുന്നതാണ്.

കാലാനുക്രമമായ ഘടന

- ആദ്യം മുതൽ അവസാനം വരെ കഥയെ ക്രമമായി പറയുന്ന ഘടന.
- തുടക്കത്തിൽതന്നെ ശക്തവും ശ്രദ്ധേയവുമായ ഒരു സംഭവം അവതരിപ്പിച്ച് അതിന്റെ തുടർച്ചയായി ക്രമത്തിൽ കഥപറഞ്ഞു പോകുന്ന ഘടന.
- കഥ കാലാനുക്രമമായി പറഞ്ഞു പോകുന്നതിനൊപ്പം ഉപകഥകളെയും ചെറുകഥകളെയും സന്നിവേശിപ്പിച്ച് ആവശ്യമെങ്കിൽ ചെറിയ

ഫ്ളാഷ്ബാക്കുകൾ ഉൾപ്പെടുത്തി പറയുന്ന ഘടന.

ഇൻ മീഡിയാസ് രസ് ഘടന

- കഥയുടെ മധ്യഭാഗത്തുനിന്നും ഒരു സംഭവം ആദ്യം അവതരിപ്പിക്കുകയും തുടർന്നു കഥ പറയുകയും ചെയ്യുന്ന ഘടന.
- കഥയുടെ മൂർധന്യം ആദ്യം അവതരിപ്പിക്കുകയും തുടർന്നു കഥ പറയുകയും ചെയ്യുന്ന ഘടന.
- കഥയുടെ പരിസമാപ്തി ആദ്യം കാണിക്കുകയും തുടർന്നു കഥ പറയുകയും ചെയ്യുന്ന ഘടന.
- കഥയുടെ ഏതെങ്കിലുമൊരുഭാഗത്തുനിന്ന് കഥ തുടങ്ങുകയും തുടർന്ന് കഥയെ സംബന്ധിക്കുന്ന ഭൂതകാലവും വർത്തമാനകാലവും ഇടകലർത്തി പറയുന്ന ഘടന.

കഥാഖ്യാനത്തിനായി മുകളിൽ പറഞ്ഞ രീതികളെയെല്ലാം വിവിധ അനുപാതത്തിൽ ഉപയോഗിക്കാവുന്നതാണ്. ഒരു സംഭവത്തിനോ ഒന്നിലധികം സംഭവങ്ങൾക്കോ പ്രാധാന്യം കൊടുത്തുകൊണ്ട് കഥപറയാം. ഒരു കഥാപാത്രത്തിനോ ഒന്നിലധികം കഥാപാത്രങ്ങൾക്കോ പ്രാധാന്യം കൊടുത്തുകൊണ്ട് കഥ പറയാം. കഥാപാത്രത്തിനും/ങ്ങൾക്കും സംഭവത്തിനും/ങ്ങൾക്കും തുല്യപ്രാധാന്യം കൊടുത്തുകൊണ്ട് കഥപറയാം.

തത്ത്വവും പ്രയോഗവും

തിരക്കഥയുടെ ത്രീ-ആക്റ്റ് ഘടന മനസ്സിലാക്കുവാനും അവതരണക്രമം വ്യക്തമാക്കുവാനും 'ഒരിടത്തൊരു ഫയൽവാൻ' എന്ന തിരക്കഥയെ ഇഴയകത്തി ഇവിടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ശാന്തമായ ഒരു ഗ്രാമത്തിലേക്ക് എങ്ങുനിന്നോ ഒരു ഫയൽവാൻ എത്തുന്നു. പരിമിതമായ ലോകജ്ഞാനമുള്ള ഗ്രാമീണർ ഭയത്തോടും കൗതുകത്തോടുംകൂടിയാണ് ഫയൽവാനെ വീക്ഷിക്കുന്നത്. ഫയൽവാൻ അനുദിനമുള്ള ജീവിതത്തിനായി കഷ്ടപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഫയൽവാന്റെ ബാഹ്യവും ആന്തരികവുമായ സംഘർഷത്തിലേക്ക് ചില ഗ്രാമീണരും കടന്നുവരുന്നു. വരുത്തനായ ഫയൽവാനെ, പുതുമോടി കഴിയുന്നതോടെ ആ ഗ്രാമം തിരസ്കരിക്കുന്നു.

1. **സ്റ്റാറ്റസ് ക്വൊ-** ഗ്രാമത്തിന്റെ സംസ്കാരവും പശ്ചാത്തലവും വ്യക്തമാക്കിക്കൊണ്ട് പ്രധാനപ്പെട്ട കഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിച്ചുതുടങ്ങുന്നു. അതോടെ ആ ഗ്രാമാന്തരീക്ഷത്തിൽ കഥ പറയുവാനുള്ള പശ്ചാത്തലം സൃഷ്ടിക്കുന്നു.
2. **സംഘട്ടനം –** ഫയൽവാൻ നദി നീന്തിക്കടന്ന് ഗ്രാമത്തിലെത്തുന്നതോടെ പ്രസിസന്ധി ആരംഭിക്കുന്നു. ഈ പ്രതിസന്ധി ഗ്രാമീണരുടെ ആന്തരികവും, ബാഹ്യവുമായ സംഘട്ടനത്തിനു കാരണമാകുന്നു. ഈ ഭാഗത്താണ് സ്റ്റാറ്റസ് ക്വൊ പൂർണമായും വികസിക്കുന്നത്. ഗ്രാമീണ ജീവിതത്തിന്റെ മുന്നവസ്ഥ ഈ ഭാഗം മുതൽ തകിടം മറിയുന്നു.
3. **പ്രവർത്തനങ്ങളുടെ ഉദയം**

a) ഫയൽവാന്റെ രൂപവും ഭാവവും ഗ്രാമീണർക്കിടയിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ആശ്ചര്യത്തിനൊപ്പം അവർക്കിടയിൽ ഫയൽവാനെപ്പറ്റി ചില കല്പിത കഥകൾ പ്രചരിക്കുന്നു.

b) ഫയൽവാനും ആന്ധ്രാപുലിയും തമ്മിലുള്ള ഗുസ്തി.

c) ഫയൽവാൻ ഗ്രാമത്തിലെ സുന്ദരിയായ ചക്കരയെ വിവാഹം കഴിക്കുന്നു.

d) ബീവാത്തുവെന്ന ഭാര്യ കൂടി തനിക്കുണ്ടെന്നു ഫയൽവാൻ ശിവൻപിള്ളയോടു വെളിപ്പെടുത്തുന്നു.

e) ഫയൽവാൻ ഗ്രാമം വിട്ടു പോകുന്നു.

f) അച്ഛന്റെ മരണത്തെ തുടർന്ന് അനാഥത്വം അനുഭവിക്കുന്ന കണ്ണൻ.

h) ജോബ് ബലാൽക്കാരമായി ചക്കരയുമായി വേഴ്ചയിലേർപ്പെടുന്നു

i) ചക്കരയ്ക്ക് ഗർഭമുണ്ടെന്നറിഞ്ഞിട്ടും കണ്ണൻ അവളെ വിവാഹം കഴിക്കുന്നു.

4. **മൂർധന്യം :-**ഫയൽവാൻ തിരിച്ചു ചക്കരയുടെ അടുത്തെത്തുന്നു. കണ്ണനെ ഭർത്താവായി സ്വീകരിച്ച ചക്കരയുടെ മനസ്സിൽ തനിക്കു സ്ഥാനമില്ലെന്ന് ഫയൽവാൻ തിരിച്ചറിയുന്നു.

5. **പ്രവർത്തനങ്ങൾ അവസാനിക്കുന്നു:-**

(a) ഫയൽവാൻ ചക്കരയുടെ വീട്ടിൽനിന്നും ഇറങ്ങി നടക്കുന്നു.

(b) മുറ്റത്തു തളർന്നുകിടക്കുന്ന കണ്ണന്റെ അടുത്തേക്ക് ചക്കര ഓടിയെത്തി അവനെ താങ്ങിപ്പിടിച്ച് എഴുന്നേല്പിക്കുന്നു.

6. **കഥാനിർവഹണം:**

(a) പിൻതിരിഞ്ഞുനോക്കാതെ അനന്തതയിലേക്ക് നടന്നകലുന്ന ഫയൽവാൻ.

(b) അകലെ അസ്തമയത്തിനൊപ്പം ഒരു നീളൻ ചങ്ങലപോലെ അക്ഷരങ്ങൾ തെളിയുന്നു. 'ഒരിടത്തൊരിടത്തൊരിടത്തെ....'

ഇത് കാലാനുക്രമത്തിലുള്ള ഘടനയെ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന തിരക്കഥയാണ്. ആദ്യം മുതൽ അവസാനം വരെ സംഭവങ്ങൾ ക്രമമായി അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു.

ഇൻ മീഡിയാസ് രസിലുള്ള അവതരണത്തിന് ഉദാഹരണമാണ് എം.ടി. വാസുദേവൻനായരുടെ 'സദയ'മെന്ന തിരക്കഥ. തിരക്കഥയിൽ ആദ്യമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നത് സംഘർഷഭരിതമായ ഒരു സംഭവവമാണ്. സത്യനാഥൻ എന്ന വ്യക്തിയെ ഡിസ്ട്രിക്റ്റ് ആൻഡ് സെഷൻസ് ജഡ്ജ് വധശിക്ഷക്ക് വിധിക്കുന്നു. തുടർന്ന് ആ വിധിയുടെ പ്രതികരണം മറ്റു

കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. മരണവും കാത്തുകിടക്കുന്ന സത്യനാഥന്റെ ഓർമയിലൂടെയും ജയയുടെ വാക്കുകളിലൂടെയുമാണ് തിരക്കഥയിലെ ഏറെ സംഭവങ്ങളും വെളിവാകുന്നത്. സത്യനാഥൻ നടത്തിയ കൊലപാതകങ്ങളെ നിയമത്തിന് ന്യായീകരിക്കുവാൻ കഴിയുന്നില്ല. സത്യനാഥനെ ആ കൊലകളിലേക്കു നയിച്ച സാഹചര്യം വെളിവായപ്പോൾ ചുറ്റുമുള്ളവർ അയാളെ രക്ഷിക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. എല്ലാവരും തന്നെ മനസ്സിലാക്കിയെന്നറിയുമ്പോൾ സത്യനാഥനു ജീവിക്കണമെന്ന ആഗ്രഹമുണ്ടാകുന്നു. ഇത് കഥയിലെ പ്രധാനപ്പെട്ട ഒരു വഴിത്തിരിവാണ് (Turning point). സത്യനാഥൻ കഴുവിലേറ്റപ്പെടുന്ന രംഗമാണ് മൂർധന്യം.

'സദയ'മെന്ന തിരക്കഥയെ വ്യവച്ഛേദിച്ച് ക്രമത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ചാൽ അതിന്റെ ഘടന മനസ്സിലാക്കാവുന്നതാണ്.

1. **സ്റ്റാറ്റസ് ക്വൊ–** സത്യനാഥന്റെ ഓർമയിൽ തെളിയുന്ന ബാല്യകാല സ്മരണയിലൂടെയാണ് സ്റ്റാറ്റസ് ക്വൊ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അനാഥനായ സത്യനാഥനെ ഫാദർ ഡൊമിനിക് സ്നേഹപൂർവം സ്വീകരിക്കുന്നു. (3)

2. **സംഘട്ടനം–** (a) യാദൃച്ഛികമായി ജയയേയും അനുജത്തിമാരേയും സത്യനാഥൻ പരിചയപ്പെടുന്നു. (4)

b) സത്യനാഥൻ വിജയന്റെ ഓഫീസിൽ ജോലി ചെയ്യുന്നതിനൊപ്പം ജയയ്ക്കും അവിടെയൊരു ജോലി വാങ്ങിക്കൊടുക്കുന്നു. ഈ ഭാഗത്ത് സ്റ്റാറ്റസ് ക്വൊ പൂർണമാകുകയും മുന്നവസ്ഥയിൽ നിന്നും ഭിന്നമായി ഒരു സംഘട്ടനം രൂപപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. വിജയന്റെ കണ്ണുകൾ ജയയിൽ പതിയുന്നതാണ് സംഘട്ടനത്തിനു കാരണം. (6)

3. **പ്രവർത്തനങ്ങളുടെ ഉദയം –**

a. ജയയുടെ മനസ്സ് സത്യനാഥനിൽനിന്നും സമ്പന്നനായ വിജയനിലേക്കു തിരിയുന്നു.(8)

b. വിജയൻ നശിപ്പിച്ച് ഉപേക്ഷിച്ച ജയയെ ദേവകി ശരീരവില്പനയ്ക്ക് കൊണ്ടുപോകുന്നു. (9)

c. മിനിയേയും രാജിയേയും സത്യനാഥൻ കഥ പറഞ്ഞു മയക്കിയതിനുശേഷം കൊല്ലുന്നു. തുടർന്ന് അവരെ നശിപ്പിക്കാനെത്തിയ വിജയനേയും സാമുവിലിനേയും കൊല്ലുന്നു. (10)

d. സത്യനാഥനെ ഡിസ്ട്രിക്റ്റ് ആൻഡ് സെഷൻസ് ജഡ്ജ് വധശിക്ഷയ്ക്ക് വിധിക്കുന്നു. (1)

e. സത്യനാഥന്റെ സംഘർഷഭരിതമായ ജയിൽജീവിതം അവതരിപ്പിക്കുന്നു. (12) ഇ ൗ ഭാഗം കഥയുടെ പലഭാഗത്തുമായിട്ടാണ് പൂർണരീതിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

f. ജയിലിൽ പുതിയതായെത്തിയ ഡോക്ടർ (വിജയന്റെ അച്ഛൻ) സത്യനാഥനെ മാനസികമായി പീഡിപ്പിക്കുകയും കൊലയ്ക്കായി

കാത്തിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു (5)

g. ജയ ഡോക്ടറുടെ വീട്ടിലെത്തി വിജയൻ അവളെ ചതിച്ചു നശിപ്പിച്ച സംഭവം പറയുന്നു. (7).

h. എല്ലാവരും തന്നെ മനസ്സിലാക്കിയെന്നറിയുന്നതോടെ സത്യനാഥനു ജീവിക്കണമെന്ന ആഗ്രഹം ഉദിക്കുന്നു. (11)

4. **മൂർധന്യം-** സത്യനാഥനെ കഴുവിലേറ്റുന്നു. (12)

5. **പ്രവർത്തനങ്ങൾ അവസാനിക്കുന്നു. -** a. ജയിലിന്റെ മതിലിനോടു ചേർന്ന് ഡോക്ടർ, ദാക്ഷായണി, ജയ തുടങ്ങിയവർ സത്യനാഥന്റെ ജഡത്തിനായി കാത്തുനിൽക്കുന്നു. (13)

b. സത്യനാഥന്റെ ജഡം തൂവെള്ളത്തുണിയിൽ പൊതിഞ്ഞ് പുറത്തേക്ക് കൊണ്ടുവരുന്നു. (14)

6. **കഥാനിർവഹണം -** (a) ജയ അവശയായി ഡോക്ടറുടെ ദേഹത്തേക്ക് ചായുമ്പോൾ ഡോക്ടർ അവളെ ചേർത്തുപിടിക്കുന്നു. (15)

(b) തെല്ലകലെ കരഞ്ഞുകൊണ്ടു നിൽക്കുന്ന ദാക്ഷായണിയെ കാണിച്ചുകൊണ്ട് കഥ അവസാനിക്കുന്നു.(16)

തിരക്കഥയിലെ പ്രധാന സംഭവങ്ങളെ (Highlights) മാത്രമാണ് അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഈ സംഭവങ്ങളെ തമ്മിൽ ഘടിപ്പിക്കുന്ന സംഭവങ്ങളെയും സൂചനകളെയും ഒഴിവാക്കിയിരിക്കുന്നു. ആവശ്യമെങ്കിൽ തിരക്കഥാഗ്രന്ഥം നോക്കി അത് മനസ്സിലാക്കേണ്ടതാണ്. തിരക്കഥയിൽ (സിനിമയിൽ) അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന ഇൻ മീഡിയാസ് രസ് ഘടനയുടെ ക്രമം മനസ്സിലാക്കുവാനായി പ്രധാനപ്പെട്ട സംഭവങ്ങളുടെ അവസാനത്തിൽ ബ്രാക്കറ്റിൽ കൊടുത്ത അക്കങ്ങൾ നോക്കിയാൽമതി. ഒന്നുമുതൽ പതിനാറുവരെ അക്കങ്ങൾ സൂചിപ്പിക്കുന്ന സംഭവങ്ങളെ ക്രമത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന 'ഇൻ മീഡിയാസ് രസ്' ഘടനക്കാണ് 'സദയ' മെന്ന തിരക്കഥയുടേത്.

വിപുലീകരിച്ച ഘടന

ഒരു കഥയെ ആഖ്യാനത്തിന്റെ ശൈലിക്കനുസരിച്ച് പല ഭാഗങ്ങളാക്കി അല്ലെങ്കിൽ ശകലങ്ങളാക്കി പറയുന്ന രീതിയാണ് തിരക്കഥയുടേത്. ഓരോ ശകലത്തേയും/ഭാഗത്തേയും 'സീൻ' എന്നാണ് പറയുന്നത്. (ഒരു സ്ഥലത്ത് ഒരു സമയത്തുനടക്കുന്ന പരസ്പരബന്ധിതമായ സംഭവങ്ങളെയാണ് ഒരു സീൻ എന്നു പറയുന്നത്.) സീൻ തിരിച്ചുള്ള പ്രാഥമിക ഘടന/ വിപുലീകരിച്ച ഘടന തിരക്കഥയുടെ അടിസ്ഥാനമാണ്. എല്ലാ സീനുകൾക്കും അതിന്റേതായ തുടക്കവും മധ്യവും അന്ത്യവുമുണ്ട്. (ഇത് തിരക്കഥാസ്വരൂപം എന്ന അദ്ധ്യായത്തിൽ വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്.)

തിരക്കഥയുടെ വിപുലീകരിച്ച ഘടനയെപ്പറ്റി ചിന്തിക്കുമ്പോൾ ഓർമിക്കുക. ഒരു ട്രെയിനിന്റെ ബോഗികൾപോലെ പരസ്പരബന്ധിതമാണ് തിരക്കഥയിലെ സീനുകൾ. ബോഗികളെ തമ്മിൽ ഘടിപ്പിക്കുന്ന കൊളുത്തുകൾ പോലെയാണ് ഓരോ സീനിന്റെയും അന്ത്യത്തിൽ

തുടർന്നു വരുന്ന സീനിലേക്ക് നയിക്കുന്ന സൂചനകളും വഴിത്തിരിവുകളുമടങ്ങിയ അവതരണപരമായ കൊളുത്ത് (Presentation hook) സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. ഇതിനായി ഉദ്വേഗജനകമായ ഒരു ദൃശ്യം, പറഞ്ഞവസാനിപ്പിക്കുന്ന സംഭാഷണം, സവിശേഷമായ ശബ്ദസൂചന, വരുവാൻ പോകുന്ന സംഭവങ്ങളെപ്പറ്റിയുള്ള സൂചന തുടങ്ങിയവ ആവശ്യാനുസരണം ഉപയോഗിക്കുന്നു. ഒരു ട്രെയിനിന്റെ മുൻവശത്തെ എഞ്ചിൻബോഗി, തുടർന്ന് ജനറൽ കമ്പാർട്ട്മെന്റ്, തുടർന്ന് മെയിൽ കൊണ്ടുപോകുന്ന പോസ്റ്റൽ കമ്പാർട്ട്മെന്റ്, തുടർന്ന് സെക്കൻഡ് ക്ലാസ്സ് കമ്പാർട്ട്മെന്റ്, തുടർന്ന് ഭക്ഷണം തയ്യാറാക്കുന്ന കമ്പാർട്ട്മെന്റ്, തുടർന്ന് ലേഡീസ് കമ്പാർട്ട്മെന്റ്, ജോലിക്കാർ വിശ്രമിക്കുന്ന കമ്പാർട്ട്മെന്റ് തുടങ്ങിയവ. ഏറ്റവും ഒടുവിൽ അവസാനത്തെ കമ്പാർട്ട്മെന്റ്. ഏതാണ്ട് ഇതുപോലെതന്നെയാണ് തിരക്കഥയുടെയും ഘടന. ആദ്യം തുടക്കം, പിന്നെ നിരവധി സംഭവങ്ങളാൽ വികസിക്കുന്ന മധ്യഭാഗം, അവസാനം പൂർണമായ പരിസമാപ്തി.

എല്ലാ സീനുകൾക്കും ഒരേ ദൈർഘ്യമായിരിക്കണമെന്നില്ല. തിരക്കഥയുടെ തുടക്കമാണ് ആദ്യഭാഗം. ഈ ഭാഗത്ത് കഥയുടെ ഏതുഭാഗത്തുനിന്നും (മധ്യഭാഗം, മൂർധന്യം തുടങ്ങിയവ) സംഭവങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കാവുന്നതാണ്. കഥയെ വളർത്തിയെടുത്ത് അന്ത്യത്തിലേക്ക് നയിക്കുന്ന ഭാഗമാണ് മധ്യഭാഗം. ആവശ്യമെങ്കിൽ ഉപകഥകളും, ചെറുകഥകളും, ഫ്ളാഷ് ബാക്കുകളുമെല്ലാം ഈ ഭാഗത്ത് സന്നിവേശിപ്പിക്കാം. തിരക്കഥയുടെ അവസാനമാണ് അന്ത്യഭാഗം. ഓരോ ട്രെയിനിലും കമ്പാർട്ട്മെന്റുകൾ ഘടിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത് പല രീതിയിലാണ്. അതുപോലെ ഓരോ തിരക്കഥയിലേയും സംഭവങ്ങളെ ക്രമീകരിച്ചു വയ്ക്കുന്നതും പല രീതിയിലാണ്. ക്രമീകരണത്തിന്റെ ഈ രീതി കഥയേയും കഥാഖ്യാനത്തേയും രചയിതാവിന്റെ മനോഭാവത്തേയും ആശ്രയിച്ചിരിക്കുന്ന വസ്തുതയാണ്.

ഇവിടെ കൊടുത്തിരിക്കുന്ന ചിത്രദർശനം എന്തു വിചാരമാണ് വായനക്കാരനിൽ അഥവാ അനുവാചകനിൽ ചെലുത്തുന്നത്. കാഴ്ചയുടെ സാധ്യതകളെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തി ഒരു ട്രെയിനിന്റെ യാത്ര സൂചിപ്പിക്കുന്ന ചിത്രമാണിത്. തിരക്കഥ, കാഴ്ചയ്ക്കുതകുന്ന സിനിമ നിർമിക്കുവാൻ സൃഷ്ടിക്കുന്നതുകൊണ്ടുതന്നെ ഈ ചിത്രദർശനത്തിനും പ്രസക്തി ഏറെയാണ്. ഒരു പുസ്തകം അഥവാ മറ്റെന്തെങ്കിലും വായിക്കുന്നത് പേപ്പറിന്റെ ഇടതുവശത്ത് മുകളിൽ നിന്നാണ്. അങ്ങനെ ക്രമത്തിൽ പേപ്പറിന്റെ വലതുഭാഗത്തു വരെ വായന എത്തി നിൽക്കുന്നു. വായനയെ സമീപിക്കുന്ന രീതിയിൽ ഈ ചിത്രത്തെ ദർശിച്ചാൽ ചിത്രത്തിന്റെ തുടക്കം അതിന്റെ അന്ത്യമായി തീരുകയാണ്. അതിലെ അന്ത്യം തുടക്കമായിത്തീരുന്നു. ഒരു കാഴ്ചക്കാരന് ട്രെയിനിന്റെ മുൻഭാഗം തന്നെയാണ് ആദ്യം ശ്രദ്ധയിൽ വരുന്നത്. തുടർന്ന് അതിന്റെ പിൻഭാഗത്തേക്ക് ദർശനം നീങ്ങുന്നു. യഥാർഥത്തിൽ വായനയുടെ തത്ത്വത്തെയും കാഴ്ചയുടെ തത്ത്വത്തെയും ഒരു വിദൂര അനുപാതത്തിൽ സന്നിവേശിപ്പിച്ച് ഈ ചിത്രത്തെ വിലയിരുത്തുക. ഈ ട്രെയിനിന്റെ ചിത്രം എങ്ങനെ വേണമെങ്കിലും മാറ്റി ക്രമീകരിക്കാവുന്നതാണ്. അതുപോലെ പൂർണമായ ഒരു കഥയെ എങ്ങനെ വേണമെങ്കിലും എവിടെ നിന്നു വേണമെങ്കിലും അവതരിപ്പിക്കാവുന്നതാണ്. ഒരു തിരക്കഥയുടെ ഘടന സൃഷ്ടിക്കുമ്പോൾ അതിന്റെ കഥ മുഴുവൻ ആദ്യം അറിയുക. അതിനുശേഷം അതിനെ ഏറ്റവും മനോഹരമായി അവതരിപ്പിക്കുവാൻ പറ്റുന്ന രീതി മനസ്സിലാക്കി സംഭവങ്ങളെ കഥയുടെ ഏതു ഭാഗത്തുനിന്നും എടുത്ത് അവതരിപ്പിക്കാവുന്നതാണ്. യഥാർഥത്തിൽ തിരക്കഥാകാരന് കഥ പറയുന്നതിനൊപ്പം കാഴ്ചയുടെ സാധ്യതകളെക്കൂടി പരിഗണിക്കേണ്ടതുണ്ട്. തിരക്കഥ പറയുന്നത്/ രചിക്കുന്നത് കഥയെ കാണിക്കുവാൻ വേണ്ടിയാണ്. ഒരു ട്രെയിനിന്റെ കമ്പാർട്ടുമെന്റിനുള്ളിലെ സീറ്റുകൾ അഥവാ മറ്റു വസ്തുക്കൾ ക്രമീകരിക്കുന്നതുപോലെയാണ് സീനുകൾക്കുള്ളിലെ ദൃശ്യങ്ങൾ (ഷോട്ടുകൾ) ക്രമീകരിക്കുന്നത്.

തിരക്കഥയുടെ ഘടനയെപ്പറ്റി ചിന്തിക്കുന്ന വേളയിൽ അതിന്റെ സമഗ്രവശത്തെ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ഈ രൂപത്തെപ്പറ്റിക്കൂടി ഓർമിക്കേണ്ടതാണ്. തിരക്കഥയുടെ അവതരണ ദൗത്യത്തെ നിർവഹിക്കുന്നതിൽ അതിന്റെ ഘടനയ്ക്ക് നിർണായകമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്. കഥയിൽ നാടകീയത സൃഷ്ടിക്കുവാനും ഉദ്വേഗം വളർത്തുവാനും അതിന്റെ ഘടനയ്ക്ക് കഴിയുന്നു. നൈരന്തര്യസ്വഭാവത്തോടെ വസ്തുതകളെ അവതരിപ്പിക്കുവാനും ഘടനയുടെ സ്വാധീനം നിർണായകമാണ്.

5
ആശയസ്വീകരണവും കഥാരൂപീകരണവും

ഒരു തിരക്കഥാരചയിതാവിന്റെ പ്രഥമജോലി തിരക്കഥയുടെ രചനയ്ക്ക് അനുയോജ്യമായ നല്ലൊരാശയം കണ്ടെത്തുകയാണ്. തിരക്കഥാരചന തൊഴിലാക്കിയ രചയിതാക്കളുടെ പക്കൽ ഒരേസമയംതന്നെ പല തിരക്കഥകൾക്ക് ആവശ്യമായ ആശയങ്ങൾ വളർച്ചയുടെ പല ഘട്ടങ്ങളിലായി കാണും. ഒരു രചയിതാവ് പറയുന്ന പല കഥകളിൽനിന്നുമായിരിക്കും നിർമാതാവും സംവിധായകനും ചേർന്ന് അനുയോജ്യമായ ഒന്ന് തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നത്. എങ്ങനെയാണ് കാലിക പ്രസക്തമായ ആശയങ്ങളെ കണ്ടെത്തി തിരക്കഥയ്ക്ക് അനുയോജ്യമായ രീതിയിൽ വളർത്തിയെടുക്കുന്നതെന്നാണ് ഈ അദ്ധ്യായത്തിൽ പരാമർശിക്കുന്നത്.

എങ്ങനെയാണ് ആശയങ്ങളെ കണ്ടെത്തുന്നത്; ഒരു പ്രസ്താവനയിൽ നിന്ന്? സാഹചര്യത്തിൽ നിന്ന്? സംഭവത്തിൽനിന്ന്? സാമൂഹ്യപ്രശ്നങ്ങളിൽ നിന്ന്? സങ്കീർണമായ അവസ്ഥയിൽനിന്ന്? സാമൂഹ്യപ്രശ്നങ്ങളിൽ നിന്ന്? ആശയങ്ങളെ ഭാവനയിൽ സൃഷ്ടിക്കുവാനുള്ള സവിശേഷമായ കഴിവിൽനിന്ന്? ഇതിലെ ഓരോ ഘടകവും ഓരോ അനുപാതത്തിൽ രചയിതാവിനെ സ്വാധീനിക്കുന്നു. പ്രപഞ്ചത്തിലെ സർവവസ്തുക്കളും അതിന്റെ പ്രവർത്തനങ്ങളും നിസ്സാരചലനങ്ങളും നിശ്ചലതയും നിശ്ശബ്ദതയും വരെ കഥാകൃത്തുക്കൾക്ക് കഥപറയുവാനുള്ള വസ്തുതകളാണ്. ഈ വസ്തുതകളെ രചയിതാവ് എങ്ങനെ സമീപിക്കുന്നു. ഏതു വീക്ഷണദിശയിലൂടെ കാണുന്നു, എങ്ങനെ വിലയിരുത്തുന്നു, ഏതനുപാതത്തിൽ പുനരാവിഷ്കരിക്കുന്നു തുടങ്ങിയ കാര്യങ്ങൾ കഥാരചനയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്നവയാണ്.

പ്രഭാത ദിനപത്രമെടുത്താൽ അതിൽ പല സംഭവങ്ങൾ വായിക്കാം. ടെലിവിഷനിലൂടെ വാർത്തകൾ, കഥാചിത്രങ്ങൾ, സിനിമ തുടങ്ങിയ ഏറെ കാര്യങ്ങൾ കാണുവാൻ കഴിയുന്നു. ചരിത്രം പഠിച്ചാൽ ഇന്നലെകളെപ്പറ്റി പുത്തൻ അറിവുകൾ ലഭിക്കുന്നു. കഥകളും മറ്റു സാഹിത്യകൃതികളും പാരായണം ചെയ്യുകയും പ്രകൃതിയിലെ മനോഹര ദൃശ്യങ്ങളും അതിൽ മനുഷ്യൻ സൃഷ്ടിച്ച നിരവധിയായ വസ്തുക്കളും കാണുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ ഭാവനാലോകത്ത് സവിശേഷമായ ഒരവസ്ഥ സംജാതമാകുന്നു. ഇതിൽ

നിന്നെല്ലാം കല്പിച്ചെടുക്കാവുന്ന കഥകൾ അസംഖ്യമാണ്. രചയിതാവ് ആദ്യം ചെയ്യേണ്ടത് സാഹചര്യങ്ങളിൽനിന്നും മികച്ച കഥയ്ക്കുള്ള ആശയങ്ങളെ കണ്ടെത്തുകയാണ്. മികച്ച ആശയങ്ങൾ തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നതും അതിൽനിന്നും നല്ല കഥകൾ കല്പിച്ചെടുക്കുന്നതും രചയിതാവിന്റെ ഉത്തരവാദിത്വമാണ്.

യാഥാർഥ്യത്തിൽനിന്നു വരുന്നതെന്തും കഥയിൽ കൊരുത്തു ചേർക്കാനാവില്ല. കഥയവതരിപ്പിക്കുന്ന വേളയിൽ യാഥാർഥ്യത്തെ വളരെക്കുറച്ചുമാത്രമേ ഉപയോഗിക്കേണ്ടിവരുന്നുള്ളൂ. പലപ്പോഴും രചയിതാവ് നിരീക്ഷിച്ചതോ/ അറിഞ്ഞതോ ആയ വസ്തുതകൾ അവ്യക്തമായിട്ടേ കഥയിലേക്ക് വരുന്നുള്ളൂ. യാഥാർഥ്യത്തെ സവിശേഷമായ ഒരു ഭാവനയിൽ പ്പൊതിഞ്ഞാണ് രചയിതാവ് അവതരിപ്പിക്കേണ്ടത്. യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ അടിത്തറയിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഈ കഥകൾ പലതും നിത്യജീവിതവുമായി താരതമ്യപ്പെടുത്തുമ്പോൾ അയഥാർഥമാവാം. പതിനേഴാം നൂറ്റാണ്ടിൽ രചിച്ച ഒരു ഫ്രഞ്ച് കവിതയിലെ ആശയം ശ്രദ്ധേയമാണ്. 'ചിലപ്പോഴൊക്കെ സത്യം അയഥാർത്ഥ്യമാകാം., അവിശ്വസനീയവും. സത്യം നമുക്കു വിശ്വസിക്കാനാവില്ല. ചുരുക്കത്തിൽ' അവതരിപ്പിക്കുന്നത് സത്യമായാലും രചയിതാവിന് അതിൽ ചില കൂട്ടിച്ചേർക്കലുകളും വെട്ടിക്കുറയ്ക്കലുകളും നടത്തി ഭാവനാസൃഷ്ടമാക്കി അവതരിപ്പിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഇതു സവിശേഷമായ ഒരവസ്ഥയാണ് കഥയുടെ അവസ്ഥ. ഈ സവിശേഷമായ അവസ്ഥ ഒരു സവിശേഷമായ യാഥാർഥ്യമാണ്. ഇതിൽ അനുഭൂതിയുടെയും ആനന്ദത്തിന്റെയും തലങ്ങളുണ്ട്. ആസ്വാദകനെ ആകർഷിച്ചു വികാരം കൊള്ളിക്കുവാനുള്ള വസ്തുതകളുമുണ്ട്.

ഭാവനാ സമ്പന്നനായ ഒരു രചയിതാവിനുമുന്നിൽ ആശയ സ്വീകരണത്തിനായുള്ള വാതായനങ്ങൾ തുറന്നു കിടക്കുകയാണ്. അതിലൂടെ പ്രവേശിച്ച് അനുയോജ്യമായവയെ കണ്ടെത്തണമെന്നു മാത്രം.

ആശയസ്വീകരണത്തിനുള്ള മാർഗങ്ങൾ

ആശയസ്വീകരണത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ തിരക്കഥകളെ സ്വതന്ത്രതിരക്കഥകൾ എന്നും അനുകല്പനതിരക്കഥകൾ എന്നും രണ്ടായി തിരിക്കാം. രചയിതാവ് സ്വയം കണ്ടെത്തുന്ന ആശയങ്ങളിൽനിന്നും സൃഷ്ടിക്കുന്ന തിരക്കഥകളാണ് സ്വതന്ത്രതിരക്കഥകൾ. മറ്റാരുടെയെങ്കിലും ആശയത്തിൽ നിന്നോ ഏതെങ്കിലുമൊരു മാധ്യമത്തിൽനിന്നോ (സാഹിത്യകൃതി, ചരിത്രകഥ തുടങ്ങിയവ) സൃഷ്ടിക്കുന്ന തിരക്കഥകളാണ് അനുകല്പനതിരക്കഥകൾ.

അനുകല്പനം- ഒരു മാധ്യമത്തിൽ നിന്നും മറ്റൊരു മാധ്യമത്തിലേക്ക് ആശയത്തെ (കൃതിയെ) പകർത്തുന്ന പ്രക്രിയയാണ് അനുകല്പനം അഥവാ അനുരൂപീകരണം അഥവാ അനുവർത്തനം (Adaptation). ഒരു തിരക്കഥയുടെ രചനയ്ക്ക് ആവശ്യമായ വിഷയ സ്വീകരണത്തിനായുള്ള ഏറ്റവും വിശ്വസനീയവും ലാഘവകരവുമായ മാർഗമാണ് അനുകല്പനം. നോവൽ, കഥ, നാടകം തുടങ്ങിയ സാഹിത്യകൃതികളാണ് തിരക്കഥയിലേക്കുള്ള അനുകലപ്നത്തിനായി ഏറ്റവും വ്യാപകമായ തോതിൽ തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നത്.

കവിതകൾ, കഥകൾ, ജീവചരിത്രം, രേഖാചിത്രങ്ങൾകൊണ്ടു തീർത്ത കഥകൾ, നോവലുകൾ, പാട്ടുകൾ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം അനുകല്പനത്തിനായി സ്വീകരിക്കുന്നു.

അനുകല്പനം ആരംഭിക്കുന്നതിനുമുമ്പ് രചയിതാവ് ശ്രദ്ധിക്കേണ്ട പ്രധാനപ്പെട്ട ഒരു കാര്യമുണ്ട്. മൂലകൃതിയുടെ (സ്രോതസ്സ്) ഉടമസ്ഥനെ കണ്ടെത്തി അനുകല്പനത്തിനായുള്ള അനുമതി നിയമപരമായി നേടിയിരിക്കണം. ഇത് പലപ്പോഴും മൂലധനമുടക്ക് ആവശ്യപ്പെടുന്ന പ്രക്രിയയാണ്. ഒരു കൃതിയെ അനുകല്പനത്തിനായി സമീപിക്കുമ്പോൾ ആ കൃതിയുടെ കാലികപ്രസക്തിയും, അനുവാചകൻ അതിനെ ഏതനുപാതത്തിലാണ് സ്വീകരിച്ചതെന്നും അറിയേണ്ടതുണ്ട്. മൂലകൃതിയിൽനിന്നും അനുവാചകന് ലഭിച്ചതിനെക്കാളേറെ അനുഭൂതി പകർന്നുകൊടുക്കുവാൻ പാകത്തിനുവേണം അനുകല്പനം നടത്തുവാൻ. ഒരു കൃതിയെ അതേ അനുപാതത്തിലോ ഭാഗികമായോ പ്രചോദനഘടകമായോ അനുകല്പനത്തിനായി സ്വീകരിക്കാവുന്നതാണ്. എങ്ങനെ സ്വീകരിച്ചാലും ഒരു പുതിയ തിരക്കഥ സൃഷ്ടിക്കുന്ന മനോഭാവമായിരിക്കണം രചയിതാവിന് ഉണ്ടായിരിക്കേണ്ടത്.

ഭാവിസംഭവങ്ങൾ - ഭാവിയിൽ എന്തു സംഭവിക്കുമെന്ന് മുൻകൂട്ടി കാണുന്നതാണ് അല്ലെങ്കിൽ സങ്കല്പിക്കുന്നതാണ് ഇത്തരം കഥകളുടെ സ്വഭാവം. ഇത്തരം കഥകൾ വിജയിക്കണമെങ്കിൽ അനുവാചകന് വിശ്വസനീയമായ യാഥാർഥ്യത്തിന്റെയും യുക്തിബോധത്തിന്റെയും പരിവേഷം നൽകുവാൻ കഴിഞ്ഞിരിക്കണം. അതിന് ശാസ്ത്രത്തിന്റെയോ ചരിത്രത്തിന്റെയോ ഭൂമിശാസ്ത്രത്തിന്റെയോ മിത്തുകളുടെയോ പിൻബലം ആവശ്യാനുസരണം രചയിതാവിന് ഉപയോഗിക്കേണ്ടിവരും. 'സ്റ്റാർവാർസ്', 'ജുറാസിക് പാർക്ക്' തുടങ്ങിയവ ഈ ഗണത്തിൽപ്പെടുന്ന കഥകളാണ്.

1979-ൽ പ്രദർശനത്തിനെത്തിയ ജെയിംസ് ബ്രിഡ്ജസ് സംവിധാനം ചെയ്ത 'ചൈനാ സിൻഡ്രോം' എന്ന ഹോളിവുഡ് സിനിമ പറഞ്ഞത് പെൻസിൽവാനിയായിലെ ഒരു ന്യൂക്ലിയർ റിയാക്ടർ അപകടത്തിൽപ്പെടുന്ന കഥയാണ്. സിനിമ പുറത്തു വന്ന് ആഴ്ചകൾക്കുള്ളിൽ അത് യാഥാർഥ്യമായി. പെൻസിൽവാനിയായിലെ ത്രീമൈൻ ഐലൻഡിലെ ന്യൂക്ലിയർ റിയാക്ടർ അപകടത്തിൽപ്പെട്ടു. കിമ്പലി വെൽഡ് (ജയ്ൻ ഫോൺഡ) എന്ന ടി. വി. റിപ്പോർട്ടർ ക്യാമറാമാനോനൊപ്പം ഒരു ഫീച്ചർ എഴുതാനായി അണുശക്തി കേന്ദ്രത്തിലെത്തുന്നതും ആ സമയത്ത് അവിടെ പൊട്ടിത്തെറിയുണ്ടാകുന്നതുമാണ് സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. സമാനമായ സംഭവഗതികൾ മാർച്ച് 29- ന് ത്രീമൈൻ ഐലൻഡിലെ ന്യൂക്ലിയർ പവർ സ്റ്റേഷനിലുണ്ടായി. ക്ലാർക്കിന്റെ 'സെന്റിനെൽ' എന്ന ചെറുകഥയെ ആധാരമാക്കി സ്റ്റാൻലി കുബ്രിക് സംവിധാനം ചെയ്ത '2001 എ സ്പെയ്സ് ഒഡീസി' എന്ന ക്ലാസിക് ചിത്രത്തിലെ ഭാവനയും പിന്നീട് യാഥാർഥ്യമായി. ചിത്രത്തിലെ ബഹിരാകാശ യാത്രികൻ 'ഹാൽ 9000' എന്ന സൂപ്പർ കമ്പ്യൂട്ടറിനോട് ചതുരംഗം കളിക്കുന്നു. 1996 -ലും 1997 -ലും 'ഡീപ് ബ്ലൂ' എന്ന കമ്പ്യൂട്ടർ ലോക ചെസ് ചാമ്പ്യനായ ഗാരി കാസ്പറോവുമായി ഏറ്റുമുട്ടി.

ഭാവന യാഥാർത്ഥ്യമായ സംഭവങ്ങൾ കഥാലോകത്ത് ഏറെയാണ്.

ചരിത്രസംഭവങ്ങൾ -ചരിത്രസംഭവങ്ങളും സ്മാരകങ്ങളുമെല്ലാം കഥകളുടെ രചനയ്ക്കുള്ള ശക്തമായ ആശയസ്രോതസ്സുകളാണ്. ഇന്ന് സംഭവിക്കുന്നതു നാളെ ചരിത്രത്തിന്റെ ഭാഗമാകുന്നു. ഇന്നലകളെ പുനരാവിഷ്കരിക്കാൻ ചരിത്ര സംഭവങ്ങളുടെ അവതരണത്തിനു കഴിയുന്നു. രണ്ടായിരത്തിൽ നടന്ന ഒരു സംഭവത്തെ 2002-ൽ അവതരിപ്പിച്ചാൽ പശ്ചാത്തലത്തിനും അനുബന്ധിത സംസ്കാരത്തിനും വലിയ മാറ്റം സംഭവിക്കുന്നില്ല. 1927- ലോ 1950 ലോ നടക്കുന്ന ഒരു സംഭവത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിലുള്ള അവതരണം നടത്തുമ്പോൾ ആ കാലഘട്ടത്തിന്റെ സവിശേഷതകളെ കഥയിലേക്ക് ആവാഹിച്ചെടുക്കുന്നതിനെപ്പറ്റി രചയിതാവ് ബോധവാനായിരിക്കണം.

ചരിത്രത്തെ അതേ അനുപാത്തിൽ പകർത്താം. അതിന്റെ വിലയിരുത്തലുകളിൽ വന്ന പാളിച്ചകളെ തുറന്നു കാണിച്ചു കഥകൾ സൃഷ്ടിക്കാം. ചരിത്ര സംഭവങ്ങളെ പുതിയൊരു വീക്ഷണകോണിലൂടെ നോക്കിക്കണ്ട് കഥകൾ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ കഴിയും. ചരിത്ര പുരുഷന്മാർ, ചരിത്രത്തിലെ വീരനായകൻമാർ തുടങ്ങിയവരുടെ ജീവിതവും പ്രവർത്തനവും കഥകൾക്കായുള്ള സ്രോതസ്സുകളാണ് 'ഗാന്ധി', 'അംബേദ്കർ' തുടങ്ങിയ കഥകൾ ഇതിനുദാഹരണമാണ്. 'ടൈറ്റാനിക്' ഒരു ചരിത്ര സംഭവത്തിന്റെ മനോഹരമായ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനമാണ്. 'താജ്മഹലി'നെപ്പറ്റിയുള്ള കഥ ഒരു ചരിത്ര സ്മാരകത്തിന്റെ സ്വാധീനത്തിൽ നിന്നും സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ട കഥയാണ്.

ഇതുവരെ പറഞ്ഞ ആശയ സ്വീകരണമാർഗങ്ങൾ യഥാർത്ഥ്യമാക്കുന്നത് (സിനിമ) ഏറെ മൂലധനമുടക്കും അധ്വാനവും അറിവും ആവശ്യപ്പെടുന്ന പ്രവർത്തനമാണ് എന്നാണ്.

കാലിക സംഭവങ്ങൾ - പല കഥകളും കാലിക സംഭവങ്ങളിൽനിന്നു പ്രചോദനമുൾക്കൊണ്ടു സൃഷ്ടിക്കുന്നവയാണ്. ഇത്തരം കഥാവതരണത്തിൽ പുതുമ ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്നു. സവിശേഷമായ കോടതിവിധികൾ, സാമൂഹ്യപ്രശ്നങ്ങൾ, ആനുകാലിക സംഭവങ്ങളായ കൊലപാതകം, കവർച്ച, മാനഭംഗം തുടങ്ങിയവയെ കോർത്തിണക്കിയുള്ള കഥാവതരണം ഈ വിഭാഗത്തിൽപ്പെടുന്നു. ചില വ്യക്തികൾ, അവരുടെ സംഭാഷണം, വസ്ത്രധാരണരീതി, മറ്റു സ്വഭാവ സവിശേഷതകൾ തുടങ്ങിയവയെ കഥകളോടൊപ്പം അവതരിപ്പിച്ചു കാലിക സ്വാധീനം സൃഷ്ടിക്കാറുണ്ട്. കാലിക്കറ്റ് സർവകലാശാലയിലെ ജീവനക്കാരിയായിരുന്ന പി. ഇ. ഉഷയെ പീഡിപ്പിച്ചത്, തിരുവനന്തപുരം യൂണിവേഴ്സിറ്റി കോളേജിലെ പ്രിൻസിപ്പലിനെ വിദ്യാർഥികൾ ആക്രമിക്കുകയും ബോംബുമായി വേട്ടയാടുകയും ചെയ്ത സംഭവം തുടങ്ങിയവ നല്ല കഥകൾ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന കാലിക സംഭവങ്ങൾക്ക് ഉദാഹരണമാണ്.

വാർത്തകളും തലക്കെട്ടുകളും- പത്രങ്ങളിലെയും മാഗസിനുകളിലെയും മറ്റും വാർത്തകൾ, ലേഖനങ്ങൾ, ഫീച്ചറുകൾ, പ്രസ്താവനകൾ തുടങ്ങിയവയും ചില സവിശേഷമായ തലവാചകങ്ങളും, കഥാരചനയ്ക്ക് പ്രചോദ

നമായ ആശയങ്ങൾ കണ്ടെത്താനുള്ള വഴികളാണ്. നക്ഷത്രവേശ്യാലയം നടത്തിയ പഴയ വിപ്ലവകാരി അറസ്റ്റിൽ, കൊലക്കേസിലെ പ്രതി ഒരാളെ വെട്ടിക്കൊന്നു. സ്ത്രീപീഡനം മതനേതാവ് ഒളിവിൽ, കള്ളക്കടത്തിനു പിന്നിൽ മന്ത്രി പുത്രൻ, രോഗിയെ മാനഭംഗപ്പെടുത്തിയ ഡോക്ടറെ ജനം മർദിച്ചു, ഈ ലോകം ഒരു പെണ്ണിനോടും ചെയ്യരുതാത്തത്, ശിശുവ്യാപാരത്തിനു പിന്നിൽ പ്രമുഖ സാഹിത്യകാരി, പ്രണയമണിത്തൂവൽ പൊഴിയും - ഇത്തരം സവിശേഷമായ തലവാചകങ്ങൾ ചിലപ്പോൾ അതിലെ വാർത്തകൾ തുടങ്ങിയവ കഥാരചനയ്ക്കായുള്ള ആശയങ്ങളെ നൽകുന്നു.

ഇലക്ട്രോണിക് മാധ്യമങ്ങൾ– ടെലിവിഷൻ, ഇന്റർനെറ്റ് തുടങ്ങിയ മാധ്യമങ്ങൾ ഇന്ന് വിനോദവും വിജ്ഞാനവും നൽകുന്ന ഏറ്റവും വലിയ സ്രോതസ്സുകളാണ്. ഒപ്പം ജീവിതത്തിന്റെ ഭാഗവും., ടെലിവിഷനിൽ വരുന്ന വാർത്തകൾ, കഥാചിത്രങ്ങൾ, പരസ്യങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയും ഇന്റർ നെറ്റിലെ വാർത്തകളും പരസ്യങ്ങളും സാഹിത്യവും (സൈബർ ലിറ്ററേച്ചർ) എല്ലാം നവീനമായ ആശയങ്ങൾ കണ്ടെത്തുവാൻ രചയിതാവിനെ സഹായിക്കുന്ന മേഖലകളാണ്.

ദൃശ്യങ്ങൾ

ഏതെല്ലാം ദൃശ്യങ്ങൾ ഏതെല്ലാം അനുപാതത്തിൽ ഒരു രചയിതാവിനെ സ്വാധീനിക്കുമെന്ന് ഖണ്ഡിതമായി പറയുവാൻ കഴിയില്ല. ചിത്രങ്ങൾ, ശില്പങ്ങൾ, സൗധങ്ങൾ, ക്ഷേത്രങ്ങൾ, കൊട്ടാരങ്ങൾ, സ്മാരകങ്ങൾ, രക്തസാക്ഷിമണ്ഡപങ്ങൾ, പ്രകൃതിരമണീയമായ സ്ഥലങ്ങൾ തുടങ്ങി കഥയുടെ രചനയ്ക്ക് ആവശ്യമായ ആശയസ്വീകരണത്തിനുള്ള ദൃശ്യങ്ങൾ ഏറെയാണ്. നിശ്ചലദൃശ്യങ്ങളെപ്പോലെതന്നെ ചലനാത്മകമായ ദൃശ്യങ്ങളും അവയുടെ സ്വാധീനവും ആശയ സ്വീകരണത്തിൽ ഏറെയാണ്.

തിരക്കഥയും സിനിമയും– ഒരു തിരക്കഥ വായിക്കുമ്പോൾ അല്ലെങ്കിൽ ഒരു സിനിമ കാണുമ്പോൾ അതിന്റെ തുടർച്ചയായി ചിലപ്പോൾ മറ്റൊരാശയം സൃഷ്ടിക്കുവാൻ കഴിയുന്നു. വായിച്ച കഥയിൽനിന്ന് അല്ലെങ്കിൽ കണ്ട സിനിമയിൽനിന്ന് തികച്ചും ഭിന്നമായ മറ്റൊരാശയം സൃഷ്ടിക്കുവാൻ ഭാവനാസമ്പന്നരായ ചിലർക്കു കഴിയും. വായിച്ചതിനേക്കാൾ അല്ലെങ്കിൽ കണ്ടതിനേക്കാൾ മികച്ച ആശയം അഥവാ കഥ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ കഴിയുമെന്ന വിശ്വാസമാണ് ഇത്തരം സൃഷ്ടികൾക്ക് ആസ്പദം. വായിച്ച കഥയിലെ അല്ലെങ്കിൽ കണ്ട സിനിമയിലെ കഥാപാത്രങ്ങളെയും കഥയുടെ അവതരണരീതിയേയും പശ്ചാത്തലത്തെയും മൂർധന്യത്തെയും ആകെയുള്ള അവതരണരീതിയെയും മാറ്റി മറിച്ച് കഥകൾ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ കഴിയുന്നു. ഇങ്ങനെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന കഥകൾക്ക് മൂലകഥകളുമായി പലപ്പോഴും യാതൊരു ബന്ധവും കാണില്ല. എണ്ണം പറഞ്ഞ രചയിതാക്കൾ ബോധപൂർവമായിത്തന്നെ ഈ തന്ത്രം വ്യാപകമായി ഉപയോഗിച്ചുവരുന്നു.

രചയിതാവിന്റെ ജീവിതം - അനുഭവങ്ങളാണ് കഥകൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിനായി ആശയം കണ്ടെത്തുവാനുള്ള ഏറ്റവും നല്ല വഴി. അനുഭവങ്ങൾ നേരിട്ട്

സംഭവിക്കുന്നതാവാം, കൺമുമ്പിൽ കാണുന്നതാവാം, മറ്റുള്ളവരിൽനിന്ന് അറിയുന്നതാവാം. വ്യക്തി ജീവിതത്തിൽ രചയിതാവിന്റെ മനസ്സിൽ ഉദിക്കുന്ന സ്നേഹം, പ്രണയം, വിജയം, പരാജയം, പീഡനം, വൈരാഗ്യം തുടങ്ങിയവയിൽനിന്നുമാകാം. ഇവയെ എങ്ങനെ നേരിട്ടു? ഇവയുടെ പരിണതഫലം എന്തായിരുന്നു? എങ്ങനെ നേരിട്ടാൽ വിജയിക്കുമായിരുന്നു? എന്തുകൊണ്ടാണ് പരാജയപ്പെട്ടത്? ഈ സംഭവങ്ങളെ സമാനമായ മറ്റൊരാളുടെ അവസ്ഥയായി കാണുന്നതും ഏതെങ്കിലും കഥകളിലെ സവിശേഷമായ ഇത്തരം അവസ്ഥകളെ കടമെടുക്കുന്നതും കഥയുടെ രചനയ്ക്ക് ആവശ്യമായ ആശയത്തെ കണ്ടെത്തുവാൻ ഉപകരിക്കും.

സ്വപ്നങ്ങൾ - ഏറെ രചയിതാക്കളും കഥയ്ക്കുള്ള ആശയത്തെ കണ്ടെത്തുന്നത് അവരുടെ സ്വപ്നങ്ങളിൽനിന്നാണ്. ഈ സ്വപ്നത്തെ ഭാവനയെന്നും വിളിക്കാം. സ്വപ്നത്തെ ബോധമനസ്സിന്റെ സ്വപ്നമെന്നും ഉപബോധമനസ്സിന്റെ സ്വപ്നമെന്നും വേർതിരിച്ചുകാണാവുന്നതാണ്. ഇവയുടെ സമന്വയപരമായ പ്രവർത്തനമാണ് കഥയ്ക്ക് നിദാനമായ ആശയസൃഷ്ടിക്ക് ആസ്പദം. എല്ലാ കഥകളുടെ അന്തർധാരയിലും രചയിതാവിന്റെ സ്വപ്നാടനത്തിന്റേതായ ഒരു തലമുണ്ട്.

ആശയങ്ങൾ വരുന്ന വഴികൾ അനവധിയാണ്. ഓരോ അവസ്ഥയോടും രചയിതാവ് എങ്ങനെ പെരുമാറുന്നു, വസ്തുതകളെ എങ്ങനെ വിലയിരുത്തുന്നു, ഭാവനയെ എങ്ങനെ ചലിപ്പിക്കുന്നു, സർഗാത്മകതയോടുള്ള മനോഭാവം എങ്ങനെയാണ് തുടങ്ങിയുള്ള ഏറെ ഘടകങ്ങളോടു ബന്ധപ്പെട്ടു നിൽക്കുന്നതാണ് ആശയ സ്വീകരണത്തിനുള്ള വഴികൾ.

ആശയ വികാസം

തിരക്കഥയുടെ രചനയ്ക്ക് ആവശ്യമായ ഒരാശയത്തെ കണ്ടെത്തിയാൽ രചയിതാവിനു മുന്നിലുള്ള അടുത്ത പ്രശ്നം അതിനെ എങ്ങനെ വളർത്തിയെടുക്കുമെന്നുള്ളതാണ്. അതിന് പല വഴികളുണ്ട്. സ്വയം ചോദ്യങ്ങൾ ചോദിച്ച് അതിന്റെ വിശ്വസനീയമായ ഉത്തരം കണ്ടെത്തുന്നത, മൈൻഡ്മാപ്പിന്റെ സഹായത്തോടെ കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ളബന്ധവും കഥയിൽ അവതരിപ്പിക്കുവാനുള്ള സംഭവങ്ങളും പരസ്പരബന്ധിതമായി സൃഷ്ടിക്കുന്നത്, ഭാവനയെ സ്വതന്ത്രമായി വിഹരിക്കുവാൻ അനുവദിച്ച് വലത്- ഇടത് മസ്തിഷ്ക്കങ്ങളുടെ സഹായത്തോടെ ആശയത്തെ വളർത്തിയെടുക്കുന്നത്. ഉപബോധമനസ്സിന്റെ പ്രവർത്തനങ്ങളെയും ആശയത്തെ വളർത്തിയെടുക്കുവാനായി ഉപയോഗിക്കാവുന്നതാണ്.

ഗൗരവകരമായ കഥാഖ്യാനത്തിനുവേണ്ടിയാണോ? ഹാസ്യാത്മകമായ കഥാഖ്യാനത്തിനുവേണ്ടിയാണോ? പ്രബോധനാത്മകമായ കഥാഖ്യാനത്തിനുവേണ്ടിയാണോ? ഇവയെല്ലാം ഒരു പ്രത്യേക അനുപാതത്തിൽ സമന്വയിപ്പിക്കുന്ന കഥാഖ്യാനത്തിനുവേണ്ടിയാണോ? ആശയത്തെ വളർത്തിയെടുക്കേണ്ടതെന്ന് ആദ്യംതന്നെ നിശ്ചയിക്കേണ്ടതുണ്ട്. കഥയെ വളർത്തിയെടുക്കേണ്ട രീതി മനസ്സിലുറപ്പിച്ചു കഴിഞ്ഞാൽ, ചില ചോദ്യങ്ങളുടെ ഉത്തരം സ്വയം നിർണയിച്ച് ആശയത്തെ വളർത്തിയെടുക്കുവാൻ കഴിയും.

- കഥ എന്തിനെപ്പറ്റിയാണ്?
- സവിശേഷമായ എന്തെങ്കിലും അറിവ്, പ്രബോധനം, നിർദേശം കഥയിലൂടെ നൽകുവാനുണ്ടോ?
- പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള ബന്ധം?
- ഉപകഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രസക്തി?
- ഏതുതരം അനുവാചകനെ മുമ്പിൽ കണ്ടാണ് കഥ രചിക്കുന്നത്?
- അനുവാചകന്റെ ആകാംക്ഷയെയും വികാരത്തെയും വളർത്തിയെടുക്കുവാനുള്ള എന്തെല്ലാം ഘടകങ്ങൾ കഥയിലുണ്ട്?
- കഥയ്ക്ക് ആദിമധ്യാന്തപൊരുത്തമുണ്ടോ?
- ആഖ്യാന രീതി കാലികപ്രസക്തമാണോ?
- അനുവാചകൻ കഥയെ എങ്ങനെ വിലയിരുത്തും?
- കഥയിൽ നാടകീയത ആവശ്യത്തിന് ഉൾച്ചേർന്നിട്ടുണ്ടോ?

ഈ ചോദ്യങ്ങളുടെ വിശ്വസനീയമായ ഉത്തരങ്ങളെപ്പറ്റി ആശയത്തെ വളർത്തിയെടുക്കുന്ന വേളയിൽ രചയിതാവ് ആലോചിക്കുകയും അറിഞ്ഞിരിക്കുകയും ചെയ്യണം. ആശയത്തെ ക്രമമായി വളർത്തിയെടുക്കുന്നത് തിരക്കഥയിലേക്ക് പകർത്തുവാൻ വേണ്ടിയാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുവാനും വസ്തുതകളെ കാണിക്കുവാനും പാകത്തിനു ദൃശ്യസാധ്യതകളെ ഉൾച്ചേർത്തുവേണം ആശയത്തെ വളർത്തിയെടുക്കുവാൻ. ആശയത്തെ വികസിപ്പിക്കുന്ന വേളയിൽ രചയിതാവിന് ഒരു ഗവേഷകന്റെ അന്വേഷണ തൃഷ്ണയും മന:ശാസ്ത്രജ്ഞന്റെ നിരീക്ഷണപാടവും ഉണ്ടായിരിക്കണം. ഗവേഷണമെന്നാൽ ആശയവികാസത്തിന് ആവശ്യമായ വസ്തുതകളുടെ വസ്തുനിഷ്ഠമായ ശേഖരണമാണ്. നിരീക്ഷണപാടവമെന്നാൽ കഥയെയും കഥാപപാത്രത്തെയും സൂക്ഷ്മത്തിൽ ഗ്രഹിച്ചു പരസ്പരബന്ധിതമാക്കി സംഭവങ്ങളെ ക്രമീകരിക്കുമ്പോൾ അനുവാചകനിൽ സംശയങ്ങൾ അവശേഷിക്കാത്ത അവതരണപരമായ നിരീക്ഷണമാണ്.

അടിസ്ഥാന കഥകൾ

ഒരാശയത്തെ കഥയാക്കി വളർത്തിയെടുക്കുമ്പോൾ അതിന്റെ പൊതുസ്വഭാവം മനസ്സിലാക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഒരു കഥയെന്നാൽ വ്യക്തമായ സംഭവങ്ങളുടെ സമഗ്രതയാണ് അല്ലെങ്കിൽ പരമ്പരയാണ്. കഥയിലെ സംഭവ പരമ്പരകളെ അനുവാചകനു കാണിച്ചുകൊടുക്കുവാൻ, അതിന്റെ വ്യാഖ്യാതാക്കളായി കടന്നുവരുന്നവരാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾ. ഒരു കഥയെ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ സംഭവങ്ങളോടൊപ്പം കഥാപാത്രങ്ങളും ആവശ്യമാണ്. അവതരിപ്പിക്കുന്ന സംഭവങ്ങളുടെ സവിശേഷമായ അവസ്ഥയുമായി ചേരുന്നതായിരിക്കണം അതിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ. അല്ലാതെവന്നാൽ സംഭവങ്ങളും അതിന്റെ അവതരണവും തമ്മിൽ ചേർന്നുനിൽക്കുകയില്ല.

കഥകൾ എത്രയുണ്ട് എന്നുചോദിച്ചാൽ അതിന്റെ ആദ്യപ്രതിക

രണം അനവധിയെന്നാണ്. അടിസ്ഥാനപരമായ കഥകൾ എത്രയെന്ന് തിരക്കിയാൽ അതിന്റെ ഉത്തരം എട്ട് എന്നാണ്. കഥകളുടെ പൊതുസ്വഭാവം മനസ്സിലാക്കുവാനും നിരീക്ഷണത്തിന്റെ സുഗമായരീതിക്കും വേണ്ടിയാണ് കഥകളെ എട്ട് വിഭാഗമായി സാഹിത്യലോകം തിരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഈ കഥകളെ വെളിവാകുന്ന രീതിയിൽ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത് കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെയാണ്. കഥയെ അതിന്റെ സ്വഭാവത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ ചുവടെ തിരിച്ചിരിക്കുന്നു.

* എക്കിലസ്	വിധികല്പിതമായ വൈകല്യം
* കാൻഡിഡ്	ഒതുക്കിവയ്ക്കാൻ കഴിയാത്ത
* ഓർഫ്യൂസ്	തിരിച്ചെടുക്കപ്പെട്ട സമ്മാനം
* റോമിയോ ആൻഡ് ജൂലിയറ്റ്	ആൺകുട്ടി പെൺകുട്ടിയെ കാണുന്നു. ആൺകുട്ടിക്ക് പെൺകുട്ടിയെ ഇഷ്ടമാകുന്നു. പിന്നീട് രണ്ടുപേരും ഒന്നിക്കുന്നു. (കാല്പനികത്വം)
* സിൻഡ്രല്ല	തിരിച്ചറിയപ്പെടാത്ത നന്മയെ അവസാനം തിരിച്ചറിയുന്നു
* ഫോസ്റ്റ്	തിരിച്ചുകൊടുക്കേണ്ട കടം.
* ട്രിസ്റ്റാൻ	ഉന്നതമായ ത്രികോണ പ്രണയം
* സിർസെ	എട്ടുകാലിയും ഇരയും (വ്യാമോഹിപ്പിച്ച്/ചതിച്ച് അപകടത്തിൽ ചാടിക്കുക)

1. വിധി കല്പിതമായ വൈകല്യം

- വിജയം വരിക്കാനുള്ള ഒരു ഗുണം പ്രധാന കഥാപാത്രത്തിൽ കാണുന്നു.
- ആ വിജയത്തിലൂടെ മറ്റുചില കഥാപാത്രങ്ങൾക്കു നിഷേധിച്ചിരുന്ന അവസരങ്ങൾ പ്രധാനകഥാപാത്രത്തിനു ലഭിക്കുന്നു.
- മറ്റു ചില കഥാപാത്രങ്ങൾ പ്രധാന കഥാപാത്രത്തിൽ നിന്ന് അവസരങ്ങൾ തട്ടിയെടുക്കുകയും വേറെ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കുമേൽ വിനാശത്തിനായി ഉപയോഗിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.
- അതിന്റെ ഫലമായി വേറെ കഥാപാത്രങ്ങൾ അനുഭവിക്കുന്ന വിഷമതകൾ പ്രധാന കഥാപാത്രം തിരിച്ചറിയുന്നു.
- അത് പുതിയൊരു വെല്ലുവിളിക്ക് തുടക്കമിടുന്നു.
- ആ വെല്ലുവിളിയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ മറ്റു ചില കഥാപാത്രങ്ങൾ തട്ടിയെടുത്ത അവസരങ്ങൾ അവർക്കുതന്നെ ദോഷമായി തീരുന്നു.

വിനാശം എത്രത്തോളം ശക്തമാണെന്ന് നിർണയിക്കുന്നത് അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥയുടെ സവിശേഷതയേയും രചയിതാവിന്റെ മനോഭാവ

1. *Raymond G. Frensham, Screenwritng Teach yourself and Philip Parker, The Art and Science of Screenwriting.*

ത്തേയും ആശ്രയിച്ചിരിക്കുന്ന കാര്യമാണ്. കഥയുടെ പരിസമാപ്തി നിർണ യിക്കുന്നതും രചയിതാവുതന്നെയാണ്.

2. ഒതുക്കിവയ്ക്കാൻ കഴിയാത്ത നായകൻ

- കഥാപാത്രം തന്റെ വീര്യം/സാമർഥ്യം/കൈക്കരുത്ത്/എല്ലാം പ്രക ടിപ്പിക്കുന്നു.
- കഥാപാത്രം ഒരു പുതിയ വെല്ലുവിളി നേരിടുന്നു.
- കഥാപാത്രം ആ വെല്ലുവിളി സ്വീകരിക്കുന്നു.
- കഥാപാത്രത്തിനു പ്രതിനായകന്റെ ശക്തിയെ നേരിടേണ്ടിവരുന്നു.
- കഥാപാത്രത്തിനു പ്രതിനായകന്റെ എതിർപ്പുകളെയെല്ലാം അതിജീ വിക്കാൻ കഴിയുന്നു.
- കഥാപാത്രം വെല്ലുവിളിയെ ശക്തമായി നേരിട്ടു വിജയിക്കുന്നു.

കഥാപാത്രം ഏതു തരത്തിലുള്ള വെല്ലുവിളിയെയാണ് നേരിടുന്ന തെന്നും വെല്ലുവിളി എത്രത്തോളം ശക്തമാണെന്നും നിർണയിക്കുന്നത് അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥയുടെ സവിശേഷതയും രചയിതാവിന്റെ മനോഭാവവുമാണ്.

3. തിരിച്ചെടുക്കപ്പെട്ട സമ്മാനം

- കഥാപാത്രത്തിന് ഒരു സമ്മാനം/ വരപ്രസാദം ഉള്ളതായി കാണപ്പെടുന്നു.
- കഥാപാത്രത്തിന് അത് നഷ്ടമാകുന്നു.
- കഥാപാത്രം അത് തിരിച്ചുലഭിക്കുവാനായി തീവ്രമായ അന്വേഷം നടത്തുന്നു.
- ആ അന്വേഷണത്തിനിടയിൽ കഥാപാത്രം ഒരു പുതിയ സാഹചര്യ വുമായി പൊരുത്തപ്പെടുന്നു/ ബന്ധപ്പെടുന്നു.

സമ്മാനം/ വരപ്രസാദം തിരിച്ചു ലഭിക്കുന്നുണ്ടോ ഇല്ലയോ എന്നുള്ളത് അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥയുടെ രീതിയേയും രചയിതാവിന്റെ മനോഭാവത്തെയും ആശ്രയിച്ചിരിക്കുന്ന കാര്യമാണ്. സമ്മാനം അഥവാ വരപ്രസാദം എന്നത് രചയിതാവിന്റെ ആരോഗ്യമോ സൗന്ദര്യമോ സമ്പത്തോ സുന്ദരിയായ കാമു കിയോ നൈസർഗികമായി കിട്ടിയ ഏതെങ്കിലും കഴിവോ എന്തുമാകാം.

4. കാല്പനികത്വം

- ഒരു കഥാപാത്രത്തിന് എന്തെല്ലാമോ/ആരെയോ നഷ്ടപ്പെട്ടതായി കാണപ്പെടുന്നു.
- കഥാപാത്രം ആരെയെങ്കിലുമോ എന്തെങ്കിലുമോ പ്രശ്നപരിഹാരത്തി നായി കാണുന്നു .(ആഗ്രഹങ്ങളുടെ ഉപാധി)
- ആ ബന്ധത്തിനിടയിലും തടസ്സങ്ങൾ നിലനിൽക്കുന്നു.

- ഈ തടസ്സങ്ങളെ അതിജീവിക്കാൻ കഥാപാത്രം പാടുപെടുന്നു/ പൊരുതുന്നു
- പൊരുതുമ്പോൾ ഒരു പരിധിവരെ തടസ്സങ്ങളെ അതിജീവിക്കാൻ കഥാപാത്രത്തിന് കഴിയുന്നു.
- വൈകാരികമായോ ബൗദ്ധികമായോ പ്രശ്നങ്ങളെ പരിഹരിക്കുമ്പോൾ (ആഗ്രഹങ്ങളുടെ ഉപാധിയുമായി ഒന്നിക്കുന്നതോടെ) കഥ പൂർണ്ണമാകുന്നു.

ഏതുരീതിയിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾ ഒന്നിക്കുന്നു എന്നുള്ളത് സാഹചര്യവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതാണ്. ഒരു കാല്പനിക കഥയുടെ അന്ത്യം നായികനായകൻമാരുടെ ഒന്നിക്കലോടെയാണ് പൊതുവെ പൂർണ്ണമാകുന്നത്. ചിലപ്പോൾ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ദുരന്തമരണവും ഒന്നിക്കാതിരിക്കുന്ന അവസ്ഥയും സംഭവിക്കാം.

5. തിരിച്ചറിയപ്പെടാത്ത നന്മയെ അവസാനം തിരിച്ചറിയുന്നു.

- നന്മനിറഞ്ഞ ഒരു കഥാപാത്രം ശക്തനായ കഥാപാത്രവുമായി ബന്ധപ്പെടുന്നു.
- ശക്തനായ കഥാപാത്രവുമായി പ്രണയത്തിലാകുന്നു
- നന്മനിറഞ്ഞ കഥാപാത്രം ശക്തനായ കഥാപാത്രത്തെ തന്റെ സ്നേഹത്തിന്റെ തീക്ഷ്ണത മനസ്സിലാക്കിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു.
- ശക്തനായ കഥാപാത്രത്തിന് സ്നേഹത്തിന്റെ തീക്ഷ്ണത ഉൾക്കൊള്ളാൻ കഴിയുന്നില്ല.
- നന്മനിറഞ്ഞ കഥാപാത്രം ശക്തനായ കഥാപാത്രത്തിന്റെ സങ്കീർണ്ണമായ ഒരു പ്രശ്നം പരിഹരിക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നു.
- ആ ശ്രമത്തിലൂടെ നന്മനിറഞ്ഞ കഥാപാത്രത്തിന്റെ നന്മ ശക്തനായ കഥാപാത്രം മനസ്സിലാക്കുന്നു.

പ്രശ്നം പരിഹരിച്ചോ എന്നുള്ളതും അവർ ഒന്നായോ എന്നുള്ളതും രചയിതാവിന്റെ അവതരണപരമായ യുക്തിയേയും കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ രീതിയേയും ആശ്രയിച്ചിരിക്കുന്ന കാര്യമാണ്.

6. തിരിച്ചുകൊടുക്കേണ്ട കടം

- കഥാപാത്രം ആരെയെങ്കിലുമോ/എന്തെങ്കിലുമോ ആഗ്രഹിക്കുന്നു
- കഥാപാത്രം ആഗ്രഹിക്കുന്നതു വിലയ്ക്കു നൽകുവാൻ കഴിയുന്ന ആരോ/എന്തെങ്കിലുമോ ഉണ്ടെന്ന് മനസ്സിലാക്കുന്നു.
- അവർ ആഗ്രഹിക്കുന്ന പ്രതിഫലം നൽകുവാൻ കഥാപാത്രം സമ്മതിക്കുന്നു.
- കഥാപാത്രം ആഗ്രഹത്തെ/ലക്ഷ്യത്തെ പിൻടുരുന്നു.
- പ്രതിഫലം (കടം) തിരിച്ചുനൽകുവാനുള്ള സാഹചര്യങ്ങളെ കഥാപാത്രം തള്ളിക്കളയുന്നു.
- കടക്കാരിൽനിന്നും കഥാപാത്രം ഓടി അകലുന്നു
- അവസാനം കഥാപാത്രം കടക്കാരന്റെ മുന്നിൽ എത്തപ്പെടുന്നു.
- കടം തിരിച്ചു നൽകുന്നു. അല്ലെങ്കിൽ കടം തിരിച്ചുകൊടുക്കാതിരിക്കുന്നു.

ഏതു രീതിയിൽ കടം തിരിച്ചു കൊടുക്കുന്നു എന്നുള്ളതും കൊടുക്കാൻ കഴിയാതിരിക്കുന്നു എന്നുള്ളതും കഥയുടെ ആഖ്യാനപരമായ സവിശേഷതയേയും രചയിതാവിന്റെ മനോഭാവത്തെയും ആശ്രയിച്ചിരിക്കുന്നു.

7. ഉന്നതമായ ത്രികോണ പ്രണയം

- പ്രധാന കഥാപാത്രം മറ്റൊരു കഥാപാത്രവുമായി പ്രണയത്തിലാകുന്നു.
- പ്രധാന കഥാപാത്രത്തെ ഇഷ്ടപ്പെടുന്ന പുതിയ കഥാപാത്രം രംഗത്തുവരുന്നു.
- പ്രധാന കഥാപാത്രവും മറ്റൊരു കഥാപാത്രവും തമ്മിലുള്ള പ്രണയത്തിൽ അപശ്രുതികൾ ഉയരുന്നു.
- പുതിയ കഥാപാത്രം പ്രധാന കഥാപാത്രവുമായി അടുക്കുന്നു
- മറ്റൊരു കഥാപാത്രവും പുതിയ കഥാപാത്രവും പരസ്പരം കാണുന്നു.
- പ്രധാന കഥാപാത്രം ഒരു തീരുമാനത്തിലെത്താൻ കഴിയാതെ കുഴങ്ങി നിൽക്കുന്നു.

പ്രധാന കഥാപാത്രത്തെ ആരു സ്വീകരിക്കും; ഏതെങ്കിലും കഥാപാത്രം സ്വയം ഒഴിഞ്ഞു മാറുമോ, ഏതെങ്കിലും കഥാപാത്രത്തിന് വിധികല്പിതമായ ആപത്ത് സംഭവിക്കുമോ തുടങ്ങിയ കാര്യങ്ങൾ നിശ്ചയിക്കുന്നത് അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥയുടെ രീതിയും രചയിതാവിന്റെ മനോഭാവവുമാണ്.

8. എട്ടുകാലിയും ഇരയും

- കഥാപാത്രം തന്റെ ജോലികൾ മറ്റൊരു കഥാപാത്രത്തെക്കൊണ്ട് ചെയ്യിക്കുവാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്നു.
- കഥാപാത്രത്തിന് അവരുടെമേൽ ബലംപ്രയോഗിച്ചു ചെയ്യിക്കുവാനുള്ള അധികാരമില്ല.
- തന്റെ ജോലികൾ മറ്റുള്ളവരെക്കൊണ്ടു ചെയ്യിക്കുവാനായി കഥാപാത്രം ഒരു കെണിയൊരുക്കുന്നു.
- ആ പദ്ധതിയിൽ കഥാപാത്രം പ്രാഥമികമായ വിജയം നേടുന്നു.
- ഇതിന്റെ പരിണതഫലമായി കഥാപാത്രത്തിന് ഒരു പുതിയ അവസ്ഥയെ അഭിമുഖീകരിക്കേണ്ടി വരുന്നു.

കഥയുടെ പരിസമാപ്തി എന്താണെന്നു നിശ്ചയിക്കുന്നത് അവതരിപ്പിക്കുന്ന സാഹചര്യമോ അല്ലെങ്കിൽ രചയിതാവിന്റെ മനോഭാവമോ ആണ്.

കഥയുടെ ലോകത്ത് അടിസ്ഥാനപരമായിട്ടുള്ളത് ഈ എട്ടു കഥകളാണ്. ചില പഠിതാക്കൾ ഒന്നോ രണ്ടോ കഥകളെക്കൂടി ചേർത്ത് അതിന്റെ എണ്ണം ഒമ്പതും പത്തും ആക്കാൻ ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്.

അടിസ്ഥാപരമായ ഈ കഥകൾ വ്യത്യസ്തരീതിയിൽ ഹാസ്യകഥയായോ, ദുരന്തകഥയായോ, ചരിത്രപശ്ചാത്തലമുള്ള കഥയായോ, കുറ്റാന്വേഷണകഥയായോ, കുടുംബപശ്ചാത്തലമുള്ള സെന്റിമെന്റൽ കഥയായോ,

ശാസ്ത്രീയ പശ്ചാത്തലത്തിലുള്ള കഥയായോ അവതരിപ്പിക്കാം. ഏതു കഥ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോഴും ആ കഥയിൽ ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്ന അടിസ്ഥാന കഥയെപ്പറ്റിയുള്ള അറിവ് രചനയുടെ പുരോഗതിയെ സഹായിക്കും. പലപ്പോഴും ഒരു രചയിതാവ് അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഒരു കഥയിൽത്തന്നെ ഈ അടിസ്ഥാന കഥകളെ പല അനുപാതത്തിൽ സംയോജിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നതായി കാണാം. കഥാവതരണത്തിലെ പുതുമയ്ക്കും വൈവിധ്യത്തിനും ഉപകരിക്കുന്ന ഒരു രീതിയാണ് അടിസ്ഥാനകഥകളുടെ വിവിധ അനുപാതത്തിലുള്ള സംയോജനം.

കഥാവികാസം

കഥാവികാസമെന്നാൽ ഇവിടെ തിരക്കഥയായി കഥകളെ വികസിപ്പിക്കുന്നതിനെയാണ് ഉദ്ദേശിച്ചിരിക്കുന്നത്. പലപ്പോഴും ഒന്നിലധികം കഥകളെ സമ്മേളിപ്പിച്ചാണ് രചയിതാവിന് തിരക്കഥ അവതരിപ്പിക്കേണ്ടത്. ഒരു തിരക്കഥ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ തീരുമാനിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ ഏതുതരത്തിലുള്ള കഥയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്? എങ്ങനെയാണ് തിരക്കഥയായി അനുക്രമം വളർത്തിയെടുക്കുന്നത്? തുടങ്ങിയ കാര്യങ്ങളെപ്പറ്റി വസ്തുനിഷ്ഠമായ പരിജ്ഞാനം ഉണ്ടായിരിക്കണം. ഒരു തിരക്കഥ വളർത്തിയെടുക്കുമ്പോൾ പലപ്പോഴും നേർരേഖയിൽ ആഖ്യാനം ചെയ്യുകയല്ല ചെയ്യുന്നത്. ഒരു തിരക്കഥയിൽതന്നെ മിക്കവാറും ഒന്നിലധികം കഥകൾ ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കും. ആ കഥകൾ തമ്മിൽ പ്രഥമദൃഷ്ടിയിൽ തിരിച്ചറിയാനാവാത്തവിധം തികച്ചും ദൃഢമായ പരസ്പര ബന്ധമാണുള്ളത്. വ്യക്തമായി പറഞ്ഞാൽ കമ്പിയും, സിമന്റും, മെറ്റലും, മണലും, വെള്ളവുമെല്ലാം കൃത്യം അനുപാതത്തിൽ കൂട്ടിച്ചേർത്ത് നിർമിച്ച ഒരു കോൺക്രീറ്റ് തൂണിന്റെ ദൃഢമായ ഉറപ്പ്. നാടകീയ സംഭവവികാസങ്ങളെ ഉൾപ്പെടുത്തി ആഖ്യാനം നിർവഹിക്കുന്ന ഒരു തിരക്കഥയിലെ കഥകളെ ഇഴയകത്തി വിശകലനം നടത്തിയാൽ നാല് പ്രത്യേക രീതിയിലുള്ള കഥകളുടെ സങ്കരം കാണുവാൻ കഴിയും. അവയെ മൂലകഥയായ തിരക്കഥയിലെ പ്രധാനകഥ, ഉപകഥ, ലഘുകഥ, സൂചിതകഥ എന്നു വേർതിരിക്കാവുന്നതാണ്.

1. പ്രധാനകഥ - തിരക്കഥയുടെ സമ്പൂർണമായ ആഖ്യാനത്തിൽ മർമപ്രധാനമായ സ്ഥാനം കൈയടക്കുകയും കേന്ദ്രാശയത്തെ പ്രകാശിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന കഥയാണ് പ്രധാനകഥ. തുടർന്നുവരുന്ന ഉപകഥകളും ലഘുകഥകളും സൂചിതകഥകളുമെല്ലാം പ്രധാന കഥയുടെ വളർച്ചയെ സ്വാധീനിക്കുന്ന കഥാഖ്യാന ഘടകങ്ങളാണ്.

2. ഉപകഥകൾ- പ്രധാനകഥയ്ക്ക് പിൻബലം നൽകുന്നതിനൊപ്പം തനതായ ഒരു കഥയുടെകൂടി ആഖ്യാനം നിർവഹിക്കുന്ന കഥകളാണ് ഉപകഥകൾ. ഒരു തിരക്കഥയിൽത്തന്നെ ഒന്നിലധികം ഉപകഥകൾ ഉൾച്ചേർക്കാവുന്നതാണ്. ഉപകഥകൾ പ്രധാന കഥയ്ക്കൊപ്പം അതിന്റെ ഭാഗമായി വളരുകയും പൂർണ്ണമാകുകയും ചെയ്യുന്നു.

3. ലഘുകഥകൾ - ഉപകഥകളെക്കാൾ ലഘുവും തനതായ കഥാഖ്യാന സ്വഭാവമുള്ള തിരക്കഥയിലെ ചെറിയ കഥകളെയാണ് ലഘുകഥകൾ എന്നു പറയുന്നത്. ചില സീനുകളിലായി പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ട് പ്രധാന കഥയേയും

ആവശ്യമെങ്കിൽ ഉപകഥകളേയും നാടകീയ പ്രാധാന്യത്തോടെ വളർത്തുന്നതിൽ ലഘുകഥകൾക്ക് നിർണായകമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്. ഒരു തിരക്കഥയിൽ തന്നെ ഒന്നിലധികം ലഘുകഥകൾ സാധാരണമാണ്.

4. സൂചിതകഥകൾ- ഉപകഥകൾക്കും ലഘുകഥകൾക്കും പിന്നാലെ പ്രധാനകഥയെ പുരോഗമിപ്പിക്കുവാൻ ഉപയോഗിക്കുന്ന നിർണായകമായ സൂചനകളാണ് ഇത്തരം കഥകൾക്ക് ആസ്പദം. ഉപകഥകളിലും ലഘുകഥകളിലും ആവശ്യാനുസരണം സൂചിതകഥകൾ ഉപയോഗിക്കുന്നു. പലപ്പോഴും സീനുകളുടെ കഥാഖ്യാനസാധ്യതകളെ പൂർണമായും ഉൾക്കൊള്ളാതെ രണ്ടോ മൂന്നോ നാലോ വാചകങ്ങളിലൊതുങ്ങുന്നതാണ് സൂചിതകഥകൾ. ഒരു തിരക്കഥയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അതിന്റെ നാടകീയമായ പുരോഗതിക്ക്, നിർണായകമായ വെളിപ്പെടുത്തലുകൾക്ക് ആവശ്യമായ വഴിത്തിരിവുകൾക്ക്, എല്ലാം സൂചിതകഥകളെയാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്.

ഒരു നല്ല തിരക്കഥയ്ക്കുള്ളിൽ എത്രകഥകൾ ഉണ്ടായിരിക്കുമെന്നു കൃത്യമായി പറയുവാൻ കഴിയില്ല. പ്രധാനകഥയ്ക്കു പിന്നാലെ (പ്രധാന കഥയെ ശക്തിപ്പെടുത്താൻ) ഉപകഥകളും ലഘുകഥകളും സൂചിതകഥകളുമെല്ലാം അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനൊപ്പം ഓരോ കഥാപാത്രത്തിനും ഓരോ കഥ കാണും. പ്രധാനകഥ അനുവാചകന് വ്യക്തമാക്കി കൊടുക്കുന്നതിന്റെ വിശദാംശങ്ങളിൽ നിർണ്ണായകമായ പല കഥകളുടെയും സൂചനകൾ ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കും.

ശ്രദ്ധിക്കേണ്ട വസ്തുതകൾ- പ്രധാന കഥയ്ക്ക് തിരക്കഥയിലെ മറ്റ് കഥകളും അനുബന്ധിതസംഭവങ്ങളും കഥാപാത്രങ്ങളുമായി ഒരു ബന്ധം ആവശ്യമാണ്. ആഖ്യാനവേളയിൽ ഈ പരസ്പര ബന്ധം ദൃഢമായും യുക്തിയിലധിഷ്ഠിതവുമായി സൃഷ്ടിക്കുവാൻ രചയിതാവ് ശ്രദ്ധിക്കണം. നല്ല തിരക്കഥയ്ക്ക് നല്ല പ്രമേയവും നല്ല ഇതിവൃത്തവും ആവശ്യമാണ്. നല്ല ഇതിവൃത്തം തിരക്കഥയിലുള്ള എല്ലാ ഘടകങ്ങളെയും നാടകീയമായി അവതരിപ്പിക്കുകയും സമന്വയിപ്പിച്ച് നിർത്തുകയും ചെയ്യും. നല്ല പ്രമേയം തിരക്കഥയ്ക്ക് വൈകാരികമായ ആഴം നൽകുന്നു. നല്ല തിരക്കഥയ്ക്കു നല്ല കഥാപാത്രം ആവശ്യമാണ്. കഥയെ അനുവാചകന്റേതാക്കി അവരുടെ മുമ്പിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് കഥാപാത്രമാണ്. നല്ല തിരക്കഥയ്ക്കു നല്ല ഉപകഥകളും ലഘുകഥകളും സൂചിതകഥകളും ആവശ്യമാണ്. നാടകീയ വെളിപ്പെടുത്തലുകളും വഴിത്തിരിവുകളും കഥയിൽ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ ഇവയ്ക്കു കഴിയുന്നു.

യഥാർഥത്തിൽ തിരക്കഥയെന്നു പറയുന്നത് നിരവധി ഘടകങ്ങളുടെ സമന്വയമാണ്. തിരക്കഥയ്ക്ക് സ്വീകരിക്കുന്ന കഥകളെ വികസിപ്പിക്കുന്നതിനെപ്പറ്റിയാണ്. ഈഅദ്ധ്യായത്തിൽ പറഞ്ഞിരിക്കുന്നത്. മറ്റു ഘടകങ്ങളെപ്പറ്റി തുടർന്നുള്ള അദ്ധ്യായത്തിൽ പ്രതിപാദിക്കുന്നു. ആ ഘടകങ്ങളെപ്പറ്റി വ്യക്തവും കൃത്യവുമായി ഗ്രഹിച്ചെങ്കിൽ മാത്രമേ തിരക്കഥയുടെ രചനയ്ക്കായി സ്വീകരിക്കുന്ന ആശയത്തെ അഥവാ കഥയെ ക്രമമായി വളർത്തുന്നതിനെപ്പറ്റി പൂർണമായും ബോധ്യമാകുകയുള്ളൂ.

6
പ്രമേയവും ഇതിവൃത്തവും

ഒരു കഥയിൽ അടിസ്ഥാനപരമായിട്ടുള്ള ആശയം എന്താണോ അതാണ് പ്രമേയം. ഈ പ്രമേയമാണ് കഥയുടെ മൂലം. ഒരു കഥയിൽത്തന്നെ ഒന്നിലധികം പ്രമേയങ്ങൾ കടന്നുവരുന്നത് സർവസാധാരണമാണ്. തിരക്കഥയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അതിന്റെ മർമപ്രധാനമായ ഘടകമാണ് അതിലെ പ്രമേയങ്ങൾ. ഒരു കഥ എങ്ങനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നുവോ അല്ലെങ്കിൽ അതിൽ എന്തെല്ലാം സംഭവിക്കുന്നുവോ അതാണ് ഇതിവൃത്തം. കഥയുടെ സമഗ്രമായ സംഗ്രഹമെന്ന് ഇതിവൃത്തത്തെപ്പറ്റി സാമാന്യമായി പറയാം. പ്രമേയവും ഇതിവൃത്തവും തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസം അവയുടെ സ്വഭാവത്തിൽതന്നെ ദൃശ്യമാണ്. ഇതിവൃത്തമില്ലാതെ തന്നെ ഒരു പ്രമേയം അവതരിപ്പിക്കാം. എന്നാൽ ഇതിവൃത്തതിൽ ഒന്നോ അതിലധികമോ പ്രമേയങ്ങൾ ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കും. ഒരു നല്ല ഇതിവൃത്തം കഥയിലെ പ്രമേയങ്ങളെ പരസ്പരം ബന്ധിപ്പിക്കുന്നു. കഥാപാത്രം, പശ്ചാത്തലം, ആവശ്യമെങ്കിൽ ഒന്നിലധികം കഥകൾ തുടങ്ങിയ അവതരണഘടകങ്ങളെ സമന്വയിപ്പിച്ചാണ് ഇതിവൃത്തം രൂപപ്പെടുന്നത്.

ഒരു കഥയിലവതരിപ്പിക്കുന്ന പ്രമേയമാണ് (ങ്ങളാണ്) അനുവാചകനിൽ ആകാംക്ഷയുണർത്തുന്നത്. പ്രമേയത്തിന്റെ കരുത്തെന്നു പറയുന്നത് കഥയിലവതിരിപ്പിക്കുന്ന വൈകാരിക ഭാവങ്ങളോടുള്ള അതിന്റെ പരസ്പരബന്ധമാണ്. പ്രമേയത്തെ (ങ്ങളെ) അനുവാചകന്റേതാക്കി മാറ്റുവാനുള്ള അവതരണമാണ് (സംഭവങ്ങൾ) ഇതിവൃത്തമായി തീരുന്നത്. ഒരു കഥ വിജയിക്കണമെങ്കിൽ അത് അനുവാചകന്റെ മനസ്സിലേക്ക് കഥ ഇറങ്ങിച്ചെല്ലുകയെന്നു പറഞ്ഞാൽ കഥയിൽനിന്ന് സവിശേഷമായ വികാരം അനുഭവിക്കുകയും അതിന്റെ ഫലമായി അനുഭൂതി (ആസ്വാദനം) ലഭിക്കുകയും ചെയ്യണം. പല പ്രമേയങ്ങൾ വ്യത്യസ്ത അനുപാതത്തിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നതിന്റെ ഫലമായാണ് അനുഭൂതി ലഭിക്കുന്നത്. പ്രമേയങ്ങളെ സംഘടിപ്പിച്ച് യുക്തിയിലധിഷ്ഠിതമാക്കി ആവശ്യാനുസരണം മന:ശാസ്ത്രത്തിന്റെയും തത്ത്വശസ്ത്രത്തിന്റെയും നീതിശാസ്ത്രത്തിന്റെയും പിൻബലം തേടിയുള്ള അവതരണമാണ് ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ രൂപീകരണത്തിന് ആസ്പദം. ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ ഈ രൂപീകരണത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾ കാലബോധം, പശ്ചാത്തലം തുടങ്ങിയുള്ള ഘടകങ്ങളും ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കും. പ്രമേയം ഒരു

സവിശേഷമായ ആശയവും ഇതിവൃത്തം അതിൽനിന്നും വിഭിന്നരീതികളിലൂടെ കഥകൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന മാർഗവുമാണ്.

പ്രമേയ നിർണയം

പ്രമേയമെന്നു പറഞ്ഞാൽ സവിശേഷമായ ആശയമാണെന്ന് പറഞ്ഞല്ലോ. ആ ആശയം മനുഷ്യാവസ്ഥയെപ്പറ്റിയുള്ള ഒരു പ്രസ്താവനയിൽ അധിഷ്ഠിതമാണ്. സാഹിത്യകൃതികളുടെ ഉത്ഭവകാലം മുതൽ വിജ്ഞൻമാർ പ്രമേയത്തിന്റെ പ്രാധാന്യത്തെപ്പറ്റി ചിന്തിച്ചിരുന്നു. സ്വഭാവത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ വ്യവച്ഛേദിച്ച് പ്രമേയത്തെ നിർണയിക്കുവാൻ തുടങ്ങിയത് നാടകത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തെപ്പറ്റിയുള്ള പഠനത്തിന്റെ ആദ്യകാലങ്ങളിലാണെന്നു തോന്നുന്നു. അവർ പ്രമേയത്തെ സ്വഭാവത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ മൂന്നായി തിരിച്ചു.

- 'മനുഷ്യൻ മനുഷ്യന് (ർക്ക്) എതിരായി
- മനുഷ്യൻ അവനു തന്നെ എതിരായി
- മനുഷ്യൻ ഈശ്വരന് /പ്രകൃതിക്ക് എതിരായി'[1]

മനുഷ്യൻ മനുഷ്യന് എതിരായിയെന്നു പറഞ്ഞാൽ ഒരാൾ മറ്റൊരാൾക്ക് എതിരായി അല്ലെങ്കിൽ സമൂഹത്തിന് എതിരായി പ്രവർത്തിക്കുന്നതാണ്. മനുഷ്യൻ അവനുതന്നെ എതിരായെന്നു പറഞ്ഞാൽ സ്വയം നശിക്കുവാനുദ്ദേശിച്ച് മാനുഷിക മൂല്യങ്ങൾക്കെതിരേ നടത്തുന്ന പ്രവർത്തനമാണ്. മനുഷ്യൻ ഈശ്വരന് എതിരായെന്നു പറഞ്ഞാൽ പ്രകൃതിയുടെ സാമാന്യ നിയമങ്ങളെ ഉല്ലംഘിച്ച് സ്വന്തം സുഖത്തിനും സ്വാർഥലാഭത്തിനുമായി യത്നിക്കുന്ന നീതിരഹിതമായ പ്രവർത്തനമാണ്.

ഒരു കഥയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അതിന്റെ മൂലമാണ് പ്രമേയമെന്നു പറഞ്ഞല്ലോ. കഥയുടെ അവതരണലക്ഷ്യം തന്നെ അനുവാചകനിൽ സവിശേഷമായ വികാരം സൃഷ്ടിക്കുകയെന്നുള്ളതും അനുഭൂതി പ്രദാനം ചെയ്യുകയെന്നുള്ളതും ആണ്. തിരക്കഥ, നാടകം, നോവൽ, കഥ തുടങ്ങിയുള്ള എല്ലാ കഥാകഥനമാധ്യമങ്ങളും പടുത്തുയർത്തുന്നത് ശക്തമായ പ്രമേയത്തിന്റെ അടിത്തറയിൽ നിന്നുമാണ്. പ്രമേയത്തിന്റെ വിപുലമായ പ്രധാന്യവും പ്രസക്തിയും മനസ്സിലാക്കി അതിനെപ്പറ്റിയുള്ള പല പഠനങ്ങളും സാഹിത്യലോകത്ത് നടന്നിട്ടുണ്ട്. പഠനങ്ങളുടെയും വസ്തുനിഷ്ഠമായ നിരീക്ഷണങ്ങളുടെയും ഫലമായി പ്രമേയത്തെ സ്വഭാവത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ എട്ടായി തിരിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഒരാശയം അതിന്റെ സ്വഭാവം പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നതിന്റെയും വികാരങ്ങൾ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നതിന്റെയും പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് ഈ തിരിവ് നടത്തിയിരിക്കുന്നത്.

- സ്നേഹത്തിനായുള്ള അന്വേഷണം
- നീതിക്കായുള്ള ആഗ്രഹം
- ക്രമീകരിക്കുവാനുള്ള/ചിട്ടപ്പെടുത്തുവാനുള്ള ആഗ്രഹം

1. *Dale Miller and Michael Springer, The Writers Manual, P- 562.*

- വിനോദത്തെ പിന്തുടരൽ
- വ്യക്തിയുടെ ധാർമികത
- മരണഭീതി
- അറിയപ്പെടാത്ത ഭയം
- സ്വന്തമാക്കുവാനുള്ള ആഗ്രഹം[1]

ഇവയാണ് അടിസ്ഥാനപരമായ എട്ട് പ്രമേയങ്ങൾ. ഈ പ്രമേയങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ആശയലോകം വിപുലമാണ്. അത് വ്യക്തമാകുന്ന രീതിയിൽ വിപുലീകരിച്ച് ചുവടെ ചേർത്തിരിക്കുന്നു.

1. സ്നേഹത്തിനായുള്ള അന്വേഷണം

- നഷ്ടപ്പെടുന്ന സ്നേഹം (തിരിച്ചു കിട്ടുവാനുള്ള ആഗ്രഹം)
- തട്ടിയെടുക്കുവാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്ന സ്നേഹം
- തിരസ്കരിക്കപ്പെടുന്ന സ്നേഹം
- പരസ്പര സ്നേഹം
- കാപട്യം നിറഞ്ഞ സ്നേഹം
- അജ്ഞാതമായ എന്തിനോടോ ഉള്ള സ്നേഹം

2. നീതിക്കുവേണ്ടിയുള്ള ആഗ്രഹം

- നഷ്ടപ്പെട്ട നീതി.
- അർഹതപ്പെട്ട നീതി.
- പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ നീതി
- വ്യക്തിയുടെ നീതി
- സമൂഹത്തിന്റെ സവിശേഷമായ നീതി
- മതപരമായ നീതി

3. ക്രമീകരിക്കുവാനുള്ള/ ചിട്ടപ്പെടുത്തുവാനുള്ള ആഗ്രഹം

- ജീവിതത്തെ ക്രമീകരിക്കുവാനുള്ള
- മനസ്സിനെ ക്രമീകരിക്കുവാനുള്ള
- സമൂഹത്തെ ക്രമീകരിക്കുവാനുള്ള
- പ്രവർത്തനങ്ങളെ ക്രമീകരിക്കുവാനുള്ള
- അറിവിനെ ക്രമീകരിക്കുവാനുള്ള

4. വിനോദത്തെ പിന്തുടരൽ

- കായിക വിനോദം
- മാനസിക വിനോദം
- ലൈംഗിക വിനോദം

---

1. *Philip Parker, The Art and Science of Screenwriting, P-91-92.*

- അപ്രതീക്ഷിതമായ എന്തെങ്കിലും ലഭിക്കുമ്പോഴുള്ള വിനോദം
- ആഗ്രഹിക്കുന്നത് ലഭിക്കുമ്പോഴുള്ള വിനോദം
- ആവിഷ്കരിക്കലിന്റെ വിനോദം

5. വ്യക്തിയുടെ ധാർമികത

- മനോഭാവവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടത്
- വിശ്വാസവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടത്
- നീതിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടത്
- പ്രവർത്തനവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടത്
- സദാചാര സങ്കല്പവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടത്

6. മരണഭീതി

- ശത്രുവിൽനിന്ന്
- അപകടത്തിൽനിന്ന്
- രോഗാവസ്ഥയിൽനിന്ന്
- സമൂഹത്തിൽനിന്ന്
- മറ്റുള്ളവരുടെ മരണവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടത്
- മനസ്സിന്റെ സവിശേഷമായ അവസ്ഥയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടത്

7. അറിയപ്പെടാത്ത ഭയം

- അന്ധവിശ്വാസവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടത്
- മാനസിക വിഭ്രാന്തിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടത്
- നിർവചിക്കാൻ/വ്യവച്ഛേദിച്ചെടുക്കാൻ കഴിയാത്തത്

8. സ്വന്തമാക്കുവാനുള്ള ആഗ്രഹം

- ധനം
- അധികാരം
- സ്നേഹം
- അഭിമാനം
- ആഗ്രഹിക്കുന്ന വസ്തുക്കൾ

ഒരു കഥയിൽത്തന്നെ പലപ്പോഴും ഒന്നിലധികം പ്രമേയങ്ങൾ ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കും. ചില പ്രമേയങ്ങൾക്കു കഥയിൽ തുല്യപ്രാധാന്യം തന്നെ ദർശിക്കുവാനും കഴിയും. ഓരോ കഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രവർത്തനത്തിനു പിന്നിലും സൂക്ഷ്മത്തിൽ ദർശിച്ചാൽ ഒരു പ്രമേയത്തിന്റെ അടിത്തറ ദർശിക്കുവാൻ കഴിയും. തിരക്കഥയിലെ ഓരോ മർമപ്രധാനമായ സംഘട്ടനത്തിനും സംഘർഷത്തിനും പിന്നിൽ ശക്തമായ ഒരു പ്രമേയത്തിന്റെ സാന്നിധ്യമുണ്ടായിരിക്കും. പ്രമേയത്തിന്റെ പിൻബലമില്ലാതെ അലസാഗമനക്കാരായി കടന്നുവരുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾക്കും

കേവലമായ സംഘട്ടനങ്ങൾക്കും സംഘർഷങ്ങൾക്കും യുക്തിപരമോ വികാരപരമോ ആയ ആഴം കഥയിൽ കാണുകയില്ല.

'വൈശാലി'യെന്ന തിരക്കഥയെടുക്കുക. അതിലെ കേന്ദ്രാശയം ധാർമികതയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതാണ്. ധാർമികബോധം ഭരണാധികാരിയായ ലോമപാദരാജാവിന് നഷ്ടമാകുന്നു. അതുകൊണ്ടാണ് വൈശാലിയുടെ അമ്മയ്ക്ക് കൊടുത്ത വാക്ക് പാലിക്കാൻ കഴിയാഞ്ഞത്. ഈ പ്രമേയത്തെ അവതരണ പക്ഷത്ത് ശക്തമായി ഉറപ്പിച്ചുനിർത്തുന്നത് തുല്യപ്രധാന്യമുള്ള മറ്റൊരു പ്രമേയത്തിന്റെ കരുത്താണ്. സ്നേഹത്തിനുവേണ്ടിയുള്ള അന്വേഷണമാണ് ആ പ്രമേയം. 'വൈശാലി' യിൽ ഈ പ്രമേയത്തിനു തന്നെ പല മുഖങ്ങളുണ്ട്. വൈശാലിക്ക് ഋശ്യശൃംഗനിൽനിന്നും അർഹതപ്പെട്ട സ്നേഹം നഷ്ടമാകുന്നു. രാജഗുരുവിന്റെ മകനു നഷ്ടമാകുന്നത് വൈശാലിയോടുള്ള സ്നേഹമാണ്. വൈശാലിയുടെ തിരക്കഥയിലേക്ക് സൂക്ഷ്മമായി ഇറങ്ങിച്ചെന്നാൽ ഇനിയും ഏറെ നിർണായക സ്വാധീനമുള്ള പ്രമേയങ്ങൾ കണ്ടെത്തുവാൻ കഴിയും. അഭിമാനം സ്വന്തമാക്കുവാനുള്ള വൈശാലിയുടെ അമ്മയുടെ ആഗ്രഹമാണ് മറ്റൊരു പ്രമേയം. മകളുടെ അച്ഛൻ ലോമപാദരാജാവാണെന്നു തെളിയിച്ചു കൊണ്ട് അഭിമാനം സ്വന്തമാക്കുവാനാണ് അവൾ ശ്രമിക്കുന്നത്. ധനവും ആർഭാടവുമെല്ലാം കൂടിക്കലർന്ന ആഘോഷത്തിനിടയിൽ വൈശാലിയെ മറന്നു തിരസ്കരിച്ച ഋശ്യശൃംഗന്റെ മനോഭാവത്തിലും ധാർമികത നഷ്ടമാകുന്നു. ഈ പ്രമേയങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള സംഘർഷമാണ് ആ കഥയുടെ വളർച്ചയ്ക്കും സവിശേഷമായ അനുഭൂതിക്കും കാരണം.

പ്രമേയം കഥയ്ക്ക് വികാരപരമായ ആഴം നൽകുന്നു. ഒരു തിരക്കഥയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പ്രമേയം കേവലമായ പ്രസ്താവനയിലോ സംഭാഷണത്തിലോ ഒതുങ്ങുന്നില്ല. പ്രമേയം (ങ്ങൾ) കഥയ്ക്ക് മൂർത്തരൂപം നൽകുവാൻ സഹായിക്കുന്നതിനൊപ്പം കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് സവിശേഷമായ വ്യക്തിത്വം പകർന്നു നൽകുകയും കഥയിലെ സംഘർഷങ്ങളെയും സംഭവ പരമ്പരകളെയും സൃഷ്ടിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. രാജ്യത്തിന്റെ കീർത്തിയും സൽപേരും നിലനിർത്തേണ്ടിവരുന്ന ലോമപാദരാജാവിന്റെ മാനസികാവസ്ഥ, വൈശാലിയുടെ അമ്മയുടെ മാനസികാവസ്ഥ വരണ്ടുണങ്ങിയ മണ്ണിൽ തിമിർത്തു പെയ്യുന്നമഴ ലഭിക്കുമ്പോഴുള്ള ജനത്തിന്റെ മാനസികാവസ്ഥ. വൈശാലിയുടെ ഹൃദയവും ശരീരവും ചാലിച്ചെടുത്ത ആഗ്രഹം. ഋശ്യശൃംഗനോടുള്ള അകൈതവമായ സ്നേഹമെന്ന വികാരമാണ്. കഥയിലെ പ്രമേയങ്ങളെയെല്ലാം നിർണയിച്ചുകഴിഞ്ഞാൽ പിന്നെ അതിനെയെല്ലാം ഇഴടയുപ്പിച്ച് നിറുത്തുകയാണ് വേണ്ടത്. ആ ദൗത്യം നിർവഹിക്കുന്നത് ഇതിവൃത്തമാണ്.

ഇതിവൃത്തരൂപീകരണം

പുതിയ തലമുറയിൽപ്പെട്ട പല തിരക്കഥാരചയിതാക്കളും ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ പ്രധാന്യത്തെപ്പറ്റി ബോധവാൻമാരല്ല. ചിലർ ബോധപൂർവമായിത്തന്നെ അതിന്റെ പ്രധാന്യത്തെ അവഗണിക്കുന്നു.

അതുകൊണ്ടാണ് പല തിരക്കഥകൾക്കും കൃത്യമായി ആദിമധ്യാന്തപൊരുത്തത്തിൽ അധിഷ്ഠിതമായ ഒരു ഘടന സൃഷ്ടിക്കുവാൻ കഴിയാതെ വരുന്നത്. ഇതിന്റെ ഫലമായി ഉദ്ദേശിക്കുന്ന ഉദ്വേഗവും വികാരവും കഥകളിലുടനീളം നിലനിർത്തുവാൻ കഴിയാതെയും വരുന്നു.

തിരഞ്ഞെടുക്കുന്ന പ്രമേയങ്ങൾ തമ്മിൽ സമന്വയിപ്പിച്ചുകൊണ്ടും കഥാപാത്രങ്ങൾക്കു വ്യക്തിത്വം കൊടുത്തുകൊണ്ടും മർമപ്രധാനമായ സംഭവങ്ങളും സംഘർഷങ്ങളും വളർത്തിയെടുത്തുകൊണ്ടുമാണ് രചയിതാവ് കഥയെ സൃഷ്ടിക്കേണ്ടത്. തിരക്കഥയുടെ സംഗ്രഹമായ ഈ രൂപമാണ് ഇതിവൃത്തം. ഇതിവൃത്തത്തിൽ തിരക്കഥയുടെ വളർച്ചയെ നിർണയിക്കുന്ന ആഖ്യാനസംബന്ധിയായ ഏതാണ്ട് എല്ലാ ഘടകങ്ങളും ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കും. 'ഇതിവൃത്തത്തെ ലളിതമായി നിർവചിച്ചാൽ, ഇതിവൃത്തം സംഭവപരമ്പരകളുടെ അവതരണമാണ്. ഇത് കഥയിലെ സംഭവങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. അല്ലെങ്കിൽ സംഘട്ടനങ്ങളുടെ അവതരണവും അതിന്റെ പരിഹാരവുമാണ് ഇതിവൃത്തം.'[1]

അടിസ്ഥാനപരമായി ഒരു ഇതിവൃത്തത്തിലുള്ളത് കഥയാണ്. തിരക്കഥയുടെ സംഗ്രഹമായ ഇതിവൃത്തവും മറ്റു കഥകളും തമ്മിൽ വ്യത്യാസമുണ്ട്. 'ജോൺ വാൻ ഡ്രൂറ്റെൻ' കഥയും ഇതിവൃത്തവും തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസത്തെ വ്യവച്ഛേദിച്ചുകൊണ്ടു പറയുന്നു. ഇതിവൃത്തമില്ലാതെ ഒരു കഥപറയാം. ഇതിലൂടെ അദ്ദേഹം ഉദ്ദേശിക്കുന്നത് ഒരു കഥയ്ക്ക് അന്ത്യമില്ലാതെ തുടർന്നു പോകാമെന്നാണ്. പക്ഷേ ഒരു നല്ല ഇതിവൃത്തം എല്ലാത്തിനേയും പരസ്പരം ബന്ധിപ്പിക്കും. കഥയ്ക്ക് രൂപം (Shape) നൽകുകയും അനുവാചകനു മുന്നിൽ വ്യക്തമായി അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യും.[2]

ഒരു കഥയെ ഏറ്റവും രസകരമായ രീതിയിൽ എങ്ങനെയാണ് അവതരിപ്പിക്കുവാൻ കഴിയുന്നത്? ആഖ്യാനത്തിനുള്ളിൽ പ്രമേയത്തെ (ങ്ങളെ) എങ്ങനെയാണ് സന്നിവേശിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്? ഈ ചോദ്യങ്ങളുടെ ഉത്തരം നൽകുന്നത് ഇതിവൃത്തമാണ്. യഥാർഥത്തിൽ ഇത് അർഥമാക്കുന്നത് ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഓരോ നിമിഷത്തിലും അനുവാചകന്റെ വികാരത്തെ ഉറപ്പിച്ചുനിർത്തുവാനുള്ള തന്ത്രമാണ് രചയിതാവ് പ്രയോഗിക്കുന്നതെന്നാണ്. രചയിതാവ് ആഖ്യാനത്തിനിടയിൽ സജീവമായ ചില ചോദ്യങ്ങൾ ഉന്നയിക്കുകയും അനുവാചകൻ ആ ചോദ്യത്തിന്റെ ഉത്തരത്തിനായി ആകാംക്ഷയോടെ കാത്തിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. സവിശേഷമായ ഈ കാത്തിരിപ്പ് ഇതിവൃത്തത്തെ ഉദ്വേഗജനകമായി വളർത്തിയെടുക്കുവാൻ ഉപകരിക്കും. സജീവമായ ചോദ്യങ്ങൾക്കുള്ള ഉദാഹരണം (ഇത് ഇതിവൃത്തത്തിനു രൂപം നൽകുവാനും ഉപകരിക്കും).

- സ്നേഹം - കഥാപാത്രത്തിനു സ്നേഹം തോന്നിയോ?എന്നിട്ട് എന്തു സംഭവിച്ചു?
- സ്തോഭം - കഥാപാത്രം ഭീഷണിയെ/മരണത്തെഎങ്ങനെ നേരിട്ടു?

1. *Dale Miller and Michael Springer, The Writers Manual, P- 564.*
2. *Ibid, P-564.*

- അന്വേഷണം - നഷ്ടപ്പെട്ടതോ ആഗ്രഹിച്ചതോ ആയ വസ്തു(ക്കൾ) എങ്ങനെ നേടിയെടുത്തു?
- ദൗത്യം - കഥാപാത്രം ഏറ്റിരുന്ന ദൗത്യം എങ്ങനെ നിർവഹിച്ചു? അതിന്റെ പ്രാധാന്യമെന്ത്?
- പ്രതികാരം - എങ്ങനെ നിർവഹിച്ചു? എന്തിന്?എപ്പോൾ?
- എതിർപ്പ് - ആരോട് അല്ലെങ്കിൽ എന്തിനോടു ള്ളത്? വിജയം നേടിയോ? എങ്ങനെ?

ഇത്തരത്തിലുള്ള നിരവധി സജീവമായ ചോദ്യങ്ങൾ പല അനുപാതത്തിൽ ഒരുമിച്ചു പ്രവർത്തിക്കുന്നതിന്റെ ഫലമായിട്ടാണ് ഇതിവൃത്തം നാടകീയഘടനയിൽ ഉദ്വേഗജനകമായി വളർന്നുവരുന്നത്.

ഒരു നല്ല തിരക്കഥയുടെ ഇതിവൃത്തം സൃഷ്ടിക്കുമ്പോൾ ശ്രദ്ധിക്കേണ്ട വസ്തുതകൾ

- പ്രമേയം (ങ്ങൾ) പൂർണമായും നിർണയിക്കുക.
- പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് കൃത്യവും ശ്രദ്ധേയവുമായ വ്യക്തിത്വം നൽകുക.
- ഉപകഥാപാത്രങ്ങളെയും ചെറുകഥാപാത്രങ്ങളെയും ആവശ്യാനുസരണം തിരഞ്ഞെടുക്കുക.
- അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥയ്ക്ക് ആദിമധ്യാന്തപ്പൊരുത്തത്തിലധിഷ്ഠിതമായ നാടകീയഘടന നൽകുക.
- കഥയെ വികാരപരമായി അനുവാചകനിലെത്തിക്കുവാനുള്ള ആഖ്യാനതന്ത്രങ്ങൾ ആവിഷ്കരിക്കുക.
- ഉപകഥകളെയും ചെറുകഥകളെയും സൂചിതകഥകളെയും ഇഴയടുപ്പത്തോടെ പ്രധാന കഥയുടെ ഭാഗമായി നിറുത്തുക.
- സംഘർഷങ്ങളും സംഘട്ടനങ്ങളും നാടകീയ മുഹൂർത്തങ്ങളും ആവശ്യാനുസരണം സൃഷ്ടിക്കുക.

ഇതിവൃത്താവതരണക്രമം

ഏതൊരു കഥയ്ക്കും സാഹിത്യകൃതിക്കും ആദിമധ്യാന്തങ്ങളുണ്ട്. പ്രപഞ്ചത്തിലെ ജീവനുള്ള എല്ലാ വസ്തുക്കൾക്കും ജനനം, ജീവിതം, മരണം എന്ന ക്രമത്തിൽ ആദ്യം, മധ്യം, അന്ത്യം എന്ന ജീവിതക്രമമാണുള്ളത്. ഇതുപോലെ തിരക്കഥയ്ക്കും ആദ്യം, മധ്യം, അന്ത്യം എന്നു മൂന്ന് പ്രധാന ഭാഗങ്ങളാണുള്ളത്. ഒരു തിരക്കഥയുടെ ഇതിവൃത്തം സൃഷ്ടിക്കുവാൻ തീരുമാനിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ ഘടനയെപ്പറ്റിയുള്ള തികഞ്ഞ ബോധ്യം രചയിതാവിന് ആവശ്യമാണ്.

കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രവൃത്തികൾ, സംഭവങ്ങൾ, ചുറ്റുപാടുകൾ, മനോവ്യാപാരങ്ങൾ, ആത്യന്തികമായ ലക്ഷ്യം എല്ലാം അടങ്ങിയതാണ് ഇതിവൃത്തം. ഈ വിഭിന്ന ഘടകങ്ങളെ ഇഴയടുപ്പത്തോടെ നിർത്തി ആദ്യം മുതൽ അന്ത്യംവരെ വ്യക്തവും കൃത്യവുമായി ക്രമീകരിക്കുന്നതാണ്

ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ അവതരണക്രമം. ഇതിവൃത്തത്തിലെ സംഭവങ്ങളെ ചുവടെ ചേർത്തിരിക്കുന്ന ക്രമത്തിൽ പൊതുവെ വിന്യസിക്കാവുന്നതാണ്.

1. തിരക്കഥയുടെ ആരംഭം

അവതരപ്പിക്കുവാൻ പോകുന്ന സാഹിത്യരൂപത്തെപ്പറ്റിയുള്ള (തിരക്കഥ) ധാരണ മനസ്സിൽ കരുതി (ട്രാജഡി, കോമഡി) പശ്ചാത്തലത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

2. പ്രധാനപ്പെട്ട കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അവതരണം

പ്രധാനപ്പെട്ട കഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതോടെ കഥ വികാസം പ്രാപിച്ചുതുടങ്ങുന്നു. കഥ വികസിക്കുമ്പോൾ അതിലൊരു പ്രശ്നം സ്വാഭാവികമായി വന്നുചേർന്നിരിക്കണം.

3. ഉപകഥകളുടെ അവതരണം

ഉപകഥകൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നതോടെ ഉപകഥാപാത്രങ്ങളെപ്പറ്റിയുള്ള സൂചനകളും പ്രതിനായകന്റെ (തിന്മയുടെ ശക്തി- ആവശ്യമെങ്കിൽ) അവതരണവും നടത്തിയിരിക്കണം. ഇവരുടെ പ്രശ്നങ്ങൾ അവതരിപ്പിച്ചു തുടങ്ങണം.

4. പ്രശ്നങ്ങളെ വളർത്തിയെടുക്കൽ

കഥയെ പുതിയൊരു വഴിത്തിരിവിലേക്ക് നയിക്കുവാൻ പ്രാഥമികമായ പ്രശ്നങ്ങൾക്കു കഴിയുന്നു. ഇതിന്റെ ഫലമായി പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങൾ മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങളുമായി ഏറെ ബന്ധപ്പെട്ടു തുടങ്ങുന്നു.

5. ആദ്യത്തെ പ്രതിസന്ധിഘട്ടം

പ്രധാന കഥയിൽ സംഭവിച്ച പ്രാഥമിക പ്രശ്നത്തെ പരിഹരിച്ചുതുടങ്ങുമ്പോൾ ഉപകഥയിലെ പ്രവർത്തനങ്ങൾ പുതിയൊരു പ്രതിസന്ധഘട്ടം (നായകന് ആകാം) സൃഷ്ടിക്കുന്നു. മറ്റു ചില പ്രശ്നങ്ങൾ ഉടലെടുക്കുന്നു.

6. ആദ്യത്തെ താൽക്കാലിക വിരാമം

മുമ്പു സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ട പ്രശ്നങ്ങളുടെ പ്രതിഫലനം ചില സംഭവങ്ങളിലൂടെയോ കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെയോ അനുവാചകനിലെത്തുവാനുള്ള സമയമാണിത്. കഥയെ പുതിയ ദിശയിലേക്ക് തിരിച്ചുവിടുവാനുള്ള തയ്യാറെടുപ്പിനായും ഈ താൽകാലികമായ സമയത്തെ ഉപയോഗപ്പെടുത്താം.

7. പുതിയ പരിഹാരം

കഥാപാത്രങ്ങൾ പ്രധാനകഥയിൽ മുഴുകയും ഒരു പുതിയ നീക്കത്തിലൂടെ പ്രശ്നങ്ങൾ പരിഹരിക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇത് പ്രധാനകഥയുടെ നാടകീയമായ വഴിത്തിരിവിനു കാരണമായിത്തീരുന്നു.

8. പുതിയ വളർച്ച

പുതിയ വഴിത്തിരിവിന്റെ ഫലമായി ഉപകഥ ഒരു പുതിയ ദിശയിലൂടെ വളരുന്നു. ഉപകഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ പുതിയ പ്രശ്നം വെളിവാക്കുന്നു.

അതിന്റെ പരിണതഫലം പ്രധാനകഥയ്ക്ക് അനുഭവിക്കേണ്ടിവരുന്നു.

9. പുതിയ പ്രശ്നങ്ങൾ

ഉപകഥകളും ചെറുകഥകളും ഈ ഭാഗത്ത് ചില പ്രശ്നങ്ങളോടെ വളർച്ച പ്രാപിക്കുകയും പ്രധാനകഥയോടൊപ്പം കൂടിച്ചേരുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇതിന്റെ ഫലമായി പ്രധാനകഥയിൽ പുതിയൊരവസ്ഥ സംജാതമാകുന്നു.

10. പുതിയ വെളിപ്പെടുത്തൽ

പുതിയ അവസ്ഥ പ്രധാന കഥയ്ക്ക് അനുകൂലമായ പുതിയൊരു വഴിത്തിരിവ് (പരിണതഫലം) സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ഇത് പ്രധാന കഥാപാത്രവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് സംഭവിക്കുന്നത്.

11. കൂടുതൽ വികാസം

പ്രധാനകഥയിൽ താൽക്കാലികമായുണ്ടായ പരിണതഫലത്തിന്റെ (വഴിത്തിരിവ്) ഫലമായി ഉപകഥകൾ കൂടുതൽ വെളിപ്പെടുത്തലുകൾ നടത്തുന്നു.

12. രണ്ടാമത്തെ പ്രതിസന്ധിഘട്ടം

ഉപകഥകളിലെ വെളിപ്പെടുത്തൽ പ്രധാനകഥയെ വീണ്ടും പ്രതിസന്ധിയിലാക്കുന്നു. ഈ പ്രതിസന്ധി പരിഹരിക്കാനുള്ള ശ്രമത്തിൽ കഥപാത്രങ്ങൾ പുതിയൊരു പ്രശ്നത്തെ അഭിമുഖീകരിക്കുന്നു. ഈ പ്രശ്നം ഉയർന്നുവന്നത് ഉപകഥകളിൽനിന്നോ ചെറുകഥകളിൽനിന്നോ സാഹചര്യവശാലാണ്.

13. രണ്ടാമത്തെ താൽക്കാലിക വിരാമം

സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ട പ്രശ്നങ്ങളെ/ പ്രതിബന്ധങ്ങളുടെ പ്രതിഫലനം കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ അനുവാചകനിലെത്തിക്കുവാനും അനുവാചകരുടെ വികാരത്തെ മൂർധന്യത്തിലേക്ക് നയിക്കുംവിധം തീവ്രമാക്കുവാനുമുള്ള സമയമാണിത്.

14. അവസാനത്തെ പരിഹാരം

പ്രധാനകഥയിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ എന്തു പ്രവർത്തനത്തിലൂടെയും പ്രധാന പ്രശ്നങ്ങൾ / പ്രതിബന്ധം പരിഹരിക്കുവാൻ തീരുമാനിക്കുന്നു.

15. ആദ്യത്തെ തീർപ്പ്

ചെറുകഥകളിലെ പ്രശ്നങ്ങൾ പരിഹരിക്കപ്പെടുന്നു. ഉപകഥയും പ്രധാനകഥയും ഇനിയും പ്രശ്നപരിഹാരത്തിനായി അവശേഷിക്കുന്നു.

16. രണ്ടാമത്തെ തീർപ്പ്

ഉപകഥകളിലെ പ്രശ്നങ്ങൾ പരിഹരിക്കുന്നു. പ്രധാനകഥയിലെ പ്രശ്നങ്ങൾ ഇനിയും പരിഹരിച്ചിട്ടില്ല.

17. അവസാനത്തെ തീർപ്പ്

പ്രധാനകഥയിലെ പ്രശ്നങ്ങൾ പരിഹരിക്കപ്പെടുന്നു. ഉപകഥകളിലെയും ചെറുകഥകളിലെയും പ്രശ്നങ്ങളുമായി മൂലകഥയ്ക്കുള്ള ബന്ധം മുമ്പ് പൂർണമായും വെളിപ്പെടുത്തിയില്ലെങ്കിൽ ഇവിടെ വെളിപ്പെടുത്തണം.

ഈ ഭാഗമാണ് ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ (കഥയുടെ) മൂർധന്യം.

18. അവസാനത്തെ വിരാമം

മൂർധന്യത്തിൽ സംജാതമായ സവിശേഷമായ വികാരം കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ചെറിയൊരു പ്രവർത്തനത്തിലൂടെയോ (അഭിനയം) സംഭാഷണത്തിലൂടെയോ അനുവാചകനിലെത്തിക്കുവാനുള്ള ചെറിയൊരു സമയമാണിത്.

19. പരിസമാപ്തി

അവസാനത്തെ വിരാമത്തിനുശേഷം അവതരിപ്പിക്കുന്ന ചെറിയൊരു ഭാഗമാണിത്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പുതിയ മാനസികാവസ്ഥ, മാറിയ കഥാന്തരീക്ഷം തുടങ്ങിയവ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഭാഗം.

20. അവസാന ദൃശ്യം

കഥയുടെ പൂർത്തീകരണത്തിനായി ആഖ്യാനത്തിന്റെ പൂർണസംതൃപ്തി പ്രദാനം ചെയ്യുന്ന ചെറിയൊരു ഭാഗമാണിത്. പലപ്പോഴും അർഥവ്യാപ്തിയുള്ള ദൃശ്യത്തിലോ ശബ്ദസൂചനയിലോ ആണ് ഈ ഭാഗം അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

തിരക്കഥയുടെ ഘടനയെപ്പറ്റി പറഞ്ഞ (ഘടനയുടെ പ്രാധാന്യം) വസ്തുതകളെക്കൂടി പരിഗണിച്ചു കഥയുടെ അവതരണശൈലിക്കനുസരിച്ച് (കഥയുടെ മധ്യഭാഗത്തുനിന്നോ മൂർധന്യത്തിനു തൊട്ടുമുമ്പുനിന്നോ മൂർധന്യത്തിൽനിന്നോ ഒരു സംഭവം അവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതി) ഇതിവൃത്തത്തെ ക്രമീകരിക്കേണ്ടതാണ്. സംഭവപരമ്പരകളെ കൃത്യമായി ക്രമീകരിക്കുമ്പോൾ കഥയുടെ വളർച്ചയ്ക്കനുസരിച്ചു നാടകീയമായ വഴിത്തിരിവുകളും ഉദ്വേഗവും സൃഷ്ടിക്കുന്നതാണ് നാടകീയ ഘടനയിലുള്ള അവതരണത്തിന് ആസ്പദം. സെയിദ് ഫീൽഡ് തിരക്കഥയുടെ നാടകീയഘടനയെ നിർവചിച്ചിരിക്കുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. "പരസ്പരം ബന്ധപ്പെട്ടു നിൽക്കുന്ന സംഭവങ്ങളുടെയും ഉപകഥകളുടെയും അല്ലെങ്കിൽ ഒരു നാടകീയ അന്ത്യത്തിലേക്ക് വഴിതെളിക്കുന്ന സംഭവങ്ങളുടെ, നിരയായിട്ടുള്ള ക്രമീകരണത്തെയാണ് നാടകീയ ഘടനയെന്ന് വിശേഷിപ്പക്കുന്നത്".[1]

മുകളിൽ സൂചിപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ അവതരണക്രമം പരിശോധിച്ചാൽ, അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥയിൽ ഓരോ നിമിഷവും ഉദ്വേഗത്തെ ഉണർത്തി ആകാംക്ഷാഭരിതമാക്കുവാൻ പാകത്തിനാണ് വസ്തുതകളെ ക്രമീകരിച്ചിരിക്കുന്നതെന്ന് വ്യക്തമാകും. ഇവിടെ സംഭവങ്ങളെപ്പറ്റി മാത്രമേ പറഞ്ഞിട്ടുള്ളൂ. ഇതിവൃത്തത്തിലെ മറ്റു ഘടകങ്ങളായ കഥാപാത്രങ്ങൾ, സംഭാഷണം തുടങ്ങിയവയെക്കുറിച്ച് വ്യക്തമാക്കുന്നില്ല. ഇവയുടെയെല്ലാം അവതരണവശത്തെക്കൂടി ഇതിവൃത്തത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തേണ്ടതുണ്ട്. (തുടർന്നുവരുന്ന അദ്ധ്യായത്തിൽ ഈ ഘടകങ്ങളെപ്പറ്റി വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്.)

ഇതിവൃത്തവിശകലനം

ഓരോ ഇതിവൃത്തത്തെ സംബന്ധിച്ചും അതിന്റെ സവിശേഷമായ

1. *Syd Field, Screenplay: The Foundations of Screenwriting, P-10.*

അവതരണത്തെപ്പറ്റി രചയിതാവിന് ഒരു വീക്ഷണകോണുണ്ട്. (Author's Point of View). ഈ വീക്ഷണകോണാണ് രചനയിൽ പ്രതിഫലിക്കുന്നത്. യഥാർഥത്തിൽ രചയിതാവിന്റെ സവിശേഷമായ ശബ്ദമാണ് ആഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെടുന്നത്. ഒരു കഥയെ പല രചയിതാക്കൾ വളർത്തിയെടുത്ത് ഇതിവൃത്തമാക്കിയാൽ അവയിലെ സംഭവപരമ്പരകളും സംഘട്ടനങ്ങളും സംഘർഷങ്ങളുമെല്ലാം ഭിന്നമായിരിക്കും. രചയിതാവിന്റെ സവിശേഷമായ ഈ വീക്ഷണകോണിനെ മാറ്റി നിറുത്തി ഇതിവൃത്തത്തെ വിശകലനം ചെയ്യുമ്പോൾ ശ്രദ്ധിക്കേണ്ട ചില വസ്തുതകളുണ്ട്. സമയം (Time) സ്ഥലം (Place), സമൂഹം (Society), സാമ്പത്തികം (Economics), രാഷ്ട്രീയവും നിയമവും (Politics and law), ബുദ്ധിയും സംസ്കാരവും (Intellect and Culture) എന്നീ ആഭ്യന്തര ഘടകങ്ങളാണവ 2. ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ സമഗ്രവളർച്ചയിൽ ഉൾപ്പെടുത്തേണ്ട ഈ ഘടകങ്ങളെപ്പറ്റിയുള്ള അറിവ് ആഖ്യാനത്തിന്റെ ശക്തിയും കൃത്യതയും വർധിപ്പിക്കും. ഈ ഘടകങ്ങളുടെ ആന്തരികവും ബാഹ്യവുമായ പ്രവർത്തനമാണ് ഒരു നല്ല ഇതിവൃത്തത്തെ വളർത്തിയെടുക്കുന്നത്.

സമയം– നാടകീയ മുഹൂർത്തങ്ങൾ ഉൾച്ചേർത്ത് വൈകാരികഭാവം സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുവാൻ കവിയുന്നരീതിയിൽ ആഖ്യാനം നിർവഹിക്കുന്ന ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ അടിത്തറ രചയിതാവിന്റെ സമയ ബോധവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുനിൽക്കുന്നതാണ്. ഇതിവൃത്തത്തിലെ സമയബോധത്തിന് പ്രധാനമായി മൂന്നുതലങ്ങളാണുള്ളത്. (1) രചനാസമയം (2) അവതരണസമയം (3) ആഖ്യാനസമയം എന്നിവയാണ് അവ.

1. രചനാസമയം – ഒരു സമൂഹം അനുദിനമെന്നപോലെ സാംസ്കാരികമായും ബൗദ്ധികമായും വളർന്നു കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ഈ വളർച്ചയ്ക്കനുസരിച്ച് അവരുടെ ശാസ്ത്രീയ സങ്കല്പങ്ങളുടെ അടിത്തറയും സൗന്ദര്യസങ്കല്പങ്ങളുടെ അനുപാതവും വ്യത്യാസപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരിക്കും. ഏതു സമൂഹത്തിനു വേണ്ടിയാണോ രചന നിർവഹിക്കുന്നതെന്നു മനസ്സിലാക്കി ആ സമൂഹത്തിന്റെ ഏറ്റവും പുതിയ ചലനങ്ങളെ ഉൾക്കൊണ്ടു നവമായ സൗന്ദര്യാനുഭൂതി പകർന്നു നൽകുവാൻ പാകത്തിനുള്ള അവതരണ സംബന്ധമായ സമയബോധം രചയിതാവിന് ആവശ്യമാണ്. വസ്തുനിഷ്ഠമായി പറഞ്ഞാൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന വസ്തുതകളെ (ഇതിവൃത്തത്തിലൂടെ/കൃതിയിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സവിശേഷ യാഥാർഥ്യത്തെ) അവതരിപ്പിക്കുന്ന സമയത്ത് (കാലത്ത്) പുതുമയോടെ ആസ്വദിക്കാൻ കഴിയണം.

2. അവതരണസമയം– ഒരു ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ അവതരണത്തിനായി ഉപയോഗിക്കുന്ന സമയം, കാലബോധത്തിലധിഷ്ഠിതമായിരിക്കണം. ഭൂതകാലം, വർത്തമാനകാലം, സാങ്കല്പിക കാലം എന്നിവയാണ് ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ അവതരണത്തിനായി ഉപയോഗിക്കുന്ന സമയങ്ങൾ, ഈ വ്യത്യസ്തകാലങ്ങളെ പരസ്പരം ഇടകലർത്തി ആവശ്യാനുസരണം ആഖ്യാനത്തിൽ പല അനുപാതത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കേണ്ടതുണ്ട്.

3. ആഖ്യാനസമയം – ഒരിതിവൃത്തം തയ്യാറാക്കുന്നത് പല ഘടകങ്ങളുടെ

1. *James Thomas, Script Analysis for Actors Directors and Designers.*

സമന്വയ ഫലമായാണ്. പലപ്പോഴും ഒന്നിലധികം കഥകൾ, ഏറെ കഥാപാത്രങ്ങൾ, സംഭവ പരമ്പരകൾ എല്ലാമുള്ള ഇതിവൃത്തം തയ്യാറാക്കുന്നത് രണ്ടോ രണ്ടരയോ മണിക്കൂർ ദൈർഘ്യത്തിൽ ദൃശ്യസാക്ഷാത്ക്കാരം നേടുവാനുള്ള തിരക്കഥയുടെ മൂലം ആകുവാൻ വേണ്ടിയാണ്. ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ ആഖ്യാനം നിർവഹിക്കുമ്പോൾ തിരക്കഥയിലെ ഓരോ സീനിനുവേണ്ടിയും ചെലവഴിക്കുന്ന സമയത്തെപ്പറ്റി ഏകദേശധാരണയുണ്ടായിരിക്കണം. അനുവാചകനിൽ വികാരം സൃഷ്ടിക്കുന്നത് വിവിധ പ്രമേയങ്ങളുടെ സമ്മേളിച്ചുള്ള അവതരണമാണെന്നു പറഞ്ഞുവല്ലോ. പ്രമേയങ്ങളെ കൃത്യം അനുപാതത്തിൽ വിന്യസിച്ച് അനുവാചകരിൽ വികാരം സൃഷ്ടിക്കുവാനുള്ള ആഖ്യാനസമയം ഒരിതിവൃത്തത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഏറെ പ്രധാനമായ കാര്യം.

സ്ഥലം - ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ രൂപീകരണത്തിനായി സൃഷ്ടിക്കുന്ന സ്ഥലത്തെപ്പറ്റിയും അതിന്റെ ലക്ഷ്യമായ തിരക്കഥ അവതരിപ്പിക്കുന്ന (സിനിമ) സ്ഥലത്തെപ്പറ്റിയും രചയിതാവിന് അറിവുണ്ടായിരിക്കണം. ആദ്യത്തേത് ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ (കഥയുടെ) അവതരണത്തിനായി കല്പിച്ചെടുക്കുന്നു സ്ഥലവും രണ്ടാമത്തേത് രചന അവതരിപ്പിക്കുന്ന സ്ഥലവുമാണ്. പ്രമേയത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സവിശേഷമായ സാഹചര്യത്തിനും ആശയത്തിനും അനുസരിച്ച് ഉചിതമായ സ്ഥലനിർണയം ആവശ്യമാണ്. തിരക്കഥയിൽ സ്ഥലത്തെ പശ്ചാത്തലമെന്നും പറയാറുണ്ട്. അവതരിപ്പിക്കുന്ന ആശയത്തിന്റെ കരുത്ത് അല്ലെങ്കിൽ സവിശേഷമായ അനുഭൂതി പകർന്നു നൽകുവാൻ ഉചിതമായ സ്ഥലനിർണയത്തിന് അപരിമേയമായ കരുത്താണുള്ളത്. തിരക്കഥയിലെ ഒരുസീനിൽനിന്നും തികച്ചും ഭിന്നമായിരിക്കും പലപ്പോഴും തുടർന്നുവരുന്ന സീൻ. ഈ വ്യത്യാസം മനസ്സിലാക്കി ഇതിവൃത്താവതരണത്തിൽ സ്ഥലത്തെ ക്രമീകരിക്കേണ്ടതാണ്. രചന അവതരിപ്പിക്കുന്ന സ്ഥലമെന്നുപറഞ്ഞാൽ തിരക്കഥ അവതരിപ്പിക്കുന്ന (സിനിമ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന) സ്ഥലംതന്നെയാണ്. പ്രമേയത്തിലൂടെ സൃഷ്ടിച്ച സ്ഥലസങ്കല്പത്തെ അത് അവതരിപ്പിക്കുന്ന സമൂഹത്തിന് ഉൾക്കൊള്ളാൻ കഴിഞ്ഞിരിക്കണം. കല്പിതമായ ഒരു സ്ഥലത്തെയാണ് സൃഷ്ടിക്കുന്നതെങ്കിലും അതിന് ആസ്വാദ്യജന്യമായ ഒരു യാഥാർഥ്യ പരിവേഷം ആവശ്യമാണ്. സൃഷ്ടിക്കുന്ന സ്ഥലവും കൃതി അവതരിപ്പിക്കുന്ന സ്ഥലവും തമ്മിൽ ഒരു പൊരുത്തം ആവശ്യമാണ്. അത് സൃഷ്ടിക്കേണ്ടത് ഇതിവൃത്തരൂപീകരണത്തിന്റെ വേളയിലാണ്.

സമൂഹം- ഇതിവൃത്തത്തിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന സമൂഹവും (ങ്ങൾ) അതിന്റെ അവതരണം നടത്തുന്ന സമൂഹവുമാണുള്ളത്. ഒരു ഇതിവൃത്തത്തിൽ ഒന്നോ അതിലധികമോ സമൂഹത്തെ കഥയുടെ ആഖ്യാനത്തിനായി രചയിതാവ് സൃഷ്ടിക്കാറുണ്ട്. ഈ സമൂഹത്തിന്(ങ്ങൾക്ക്) സവിശേഷമായ വ്യക്തിത്വം പകർന്നുനൽകണം. ഈ സമൂഹത്തിലൂടെ അല്ലെങ്കിൽ അതിലെ തിരഞ്ഞെടുക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ ഇതിവൃത്താഖ്യാനം പുരോഗമിക്കുമ്പോൾ, ആ സമൂഹത്തിന്റെ സവിശേഷമായ ആചാരവിശ്വാസങ്ങളെപ്പറ്റിയും കലാസാംസ്കരാകിബോധത്തെപ്പറ്റിയും നിയമവിനിയോഗവശത്തെപ്പറ്റിയുമെല്ലാം

രചയിതാവ് ബോധവാനായിരിക്കണം. ഇവയെയാണ് ആവശ്യാനുസരണം വ്യത്യസ്താനുപാതത്തിൽ രചയിതാവിന് കഥാശരീരത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തേണ്ടത്. ചിലപ്പോൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നകഥാപാത്രം ഈ സാമൂഹ്യക്രമങ്ങളുടെ നിഷേധിയും വിരുദ്ധനുമായിരിക്കാം. നിയമങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ചാലേ നിയമനിഷേധത്തെ അവതരിപ്പിക്കാൻ കഴിയൂ.

ഇതിവൃത്തത്തിൽ സൃഷ്ടിച്ച സമൂഹത്തെക്കാൾ പ്രധാനമാണ് അതിന്റെ അവതരണം നടത്തുന്ന സമൂഹം. ഈ സമൂഹത്തിനുവേണ്ടിയാണ് കഥ സൃഷ്ടിക്കുന്നതു തന്നെ. ഇതിവൃത്തത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സമൂഹത്തെയും ഇതിവൃത്തം അവതരിപ്പിക്കുന്ന സമൂഹത്തെയും തമ്മിൽ രചനാതന്ത്രത്തിലൂടെ സമരസപ്പെടുത്തി നിറുത്തുവാൻ രചയിതാവ് അറിഞ്ഞിരിക്കണം. അല്ലാതെ വന്നാൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സൃഷ്ടി (കൃതി) വികലമായി പോകും. കൃത്യമായി പറഞ്ഞാൽ രചയിതാവ് സൃഷ്ടിക്കുന്ന സാമൂഹ്യക്രമത്തെ അത് അവതരിപ്പിക്കുന്ന സമൂഹത്തിന് ഉൾക്കൊള്ളുവാൻ കഴിയുന്നതായിരിക്കണം.

സാമ്പത്തികം - ഒരു ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ രചനാവേളയിൽ അതിന്റെ ദൃശ്യസാക്ഷാത്കാരവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട സാമ്പത്തികവശത്തെപ്പറ്റി രചയിതാവ് പൂർണബോധവാനായിരിക്കണം. ഭാവനയിലൂടെ എന്തും കല്പിച്ചെടുക്കുവാൻ വിഷമമില്ല. ഏതു കഥാപാത്രത്തെസങ്കല്പിച്ചും ഏതു പശ്ചാത്തലത്തെ സങ്കല്പിച്ചും ഏതു കാലത്തെ സങ്കല്പിച്ചും കഥ (ഇതിവൃത്തം) സൃഷ്ടിക്കാവുന്നതാണ്. ഒരു സിനിമയുടെ നിർമിതിക്ക് ലഭിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളെയും സ്വീകരിക്കാവുന്ന പശ്ചാത്തലങ്ങളെയും അനുവദിക്കാവുന്ന (ലഭിക്കാവുന്ന) സാമ്പത്തികത്തെയും പറ്റിയറിഞ്ഞ് അതിനുള്ളിൽ നിന്നുകൊണ്ട് (സിനിമ) നിർമാണം പൂർത്തിയാക്കുവാൻ പറ്റിയ രീതിയിൽ വേണം ഇതിവൃത്തരചന നിർവഹിക്കുവാൻ.

രാഷ്ട്രീയവും നിയമവും- ഓരോ രാഷ്ട്രത്തിനും സമൂഹത്തിനും അതിന്റേതായ നിയമങ്ങളും അവസ്ഥകളുമുണ്ട്. ഓരോ വ്യക്തിക്കും അവന്റേതായ രാഷ്ട്രീയാവബോധവും നിയമസങ്കല്പവുമുണ്ട്. ഒരിതിവൃത്തത്തിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന രാഷ്ട്രീയാന്തരീക്ഷം അത് അവതരിപ്പിക്കുന്ന സമൂഹത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയാവബോധവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കേണ്ടതാണ്.

നിയമങ്ങൾ പലവിധമാണ്. രാഷ്ട്രത്തിന്റെ പൊതുവായ നിയമം, മതങ്ങളുടെ സവിശേഷമായ നിയമങ്ങൾ, ഓരോ പ്രദേശത്തിന്റെയും ഭൂപ്രകൃതിയും ആചാരങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെട്ട നിയമങ്ങൾ, വ്യക്തിയുടെ ചിന്തയ്ക്കും പ്രവൃത്തിക്കുമനുസരിച്ച് സ്വബുദ്ധിയിൽ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്ന നിയമങ്ങൾ. ഇങ്ങനെയുള്ള വിഭിന്നമായ നിയമങ്ങളെപ്പറ്റി ഇതിവൃത്തരചയിതാവ് അറിഞ്ഞിരിക്കേണ്ടതും ആവശ്യമുള്ളത് ആവശ്യമുള്ളപ്പോൾ രചനയ്ക്കായി സ്വീകരിക്കേണ്ടതുമാണ്. ചിലപ്പോൾ ഇതിവൃത്തരചയിതാവ് താൻ സൃഷ്ടിക്കുന്ന കഥയുടെ ഭാവതലത്തെ പൂർണമായും അവതരിപ്പിക്കുവാൻ സവിശേഷമായ രാഷ്ട്രീയാന്തരീക്ഷവും നിയമവ്യവസ്ഥയും സൃഷ്ടിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഇങ്ങനെ

സൃഷ്ടിക്കുന്ന രാഷ്ട്രീയാന്തരീക്ഷവും നിയമവ്യവസ്ഥയും അനുവാചകന്റെ സാമാന്യബുദ്ധിയെ ചോദ്യം ചെയ്യുന്നതായിരിക്കരുത്. പുതുതായി സൃഷ്ടിക്കുന്ന രാഷ്ട്രീയാന്തരീക്ഷത്തിലേക്കും നിയമവ്യവസ്ഥയിലേക്കും അനുവാചകന്റെ ബുദ്ധിയെയും യുക്തിയെയും എത്തിക്കുവാനുള്ള വഴികൾ രചയിതാവ് കണ്ടെത്തേണ്ടതുണ്ട്.

ബുദ്ധിയും സംസ്കാരവും - ബൗദ്ധികമായ പ്രവർത്തനങ്ങൾ ഇതിവൃത്ത രചനയെ പല അനുപാതത്തിൽ സ്വാധീനിക്കുന്നു. എല്ലാത്തിനും മുകളിൽ മേധാശക്തിയോടെ നിൽക്കുന്നത് രചയിതാവിന്റെ സവിശേഷമായ ബൗദ്ധിക പ്രവർത്തനങ്ങളാണ്.

ഒരിതിവൃത്തം ഏതുതരം വിഷയം കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നതാമെങ്കിലും അതിന്റെ അവതരണം ബൗദ്ധികമായ യുക്തിക്ക് ഉൾക്കൊള്ളുവാൻ കഴിയുന്നതായിരിക്കണം. ഇതിവൃത്തത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സമൂഹത്തിന്റെ (ങ്ങളുടെ) ബൗദ്ധികമായ മേഖലകളെപ്പറ്റി രചയിതാവ് പൂർണമായും അറിഞ്ഞിരിക്കേണ്ടതുണ്ട്. അതിലെ ഓരോ സംഭവത്തിനും കഥാപാത്രത്തിനും വരെ നിയതമായ ബൗദ്ധികപ്രവർത്തനത്തിന്റെ തലം നിശ്ചയിച്ചിരിക്കണം.

ബൗദ്ധികമായ പ്രവർത്തനങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതാണ് സംസ്കാരം. ഓരോ ഇതിവൃത്തവും ആഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെടുന്നത് സവിശേഷമായ ഏതെങ്കിലുമൊരു സംസ്കാരത്തിന്റെ ഭാഗമായിട്ടാണ്. ഏതു സമൂഹത്തിനു വേണ്ടിയാണ് കഥ പറയുന്നതെന്നു മനസ്സിലാക്കി ആ സമൂഹത്തിന്റെ പൊതുവായ സവിശേഷതകളും ചലനങ്ങളും ഉൾക്കൊണ്ടുവേണം ഇതിവൃത്ത രചന നിർവഹിക്കുവാൻ. സംസ്കാരമെന്നത് എല്ലാ ഘടകങ്ങളുടെയും പ്രവർത്തനത്തിന്റെ സമഗ്രമായ ദർശനമാണ്. (ഒരു മലയാള സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സംസ്കാരമല്ല തമിഴ് സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. തമിഴ് സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സംസ്കാരമല്ല ഇംഗ്ലീഷ് സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.)

ഒരു തിരക്കഥയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം, രചനയുടെ പക്ഷത്ത് ഏറ്റവും അധ്വാനവും ബുദ്ധിയും വിനിയോഗവും യുക്തിയുടെ നൂലോട്ടവും സമയവ്യയവും ആവശ്യപ്പെടുന്ന കടുപ്പമാർന്ന ഘട്ടമാണ് നല്ല ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ രൂപീകരണം.

7
കഥാപാത്രാവതരണം

തനതായ വ്യക്തിത്വം പകർന്നു നൽകിക്കൊണ്ടുള്ള കഥാപാത്രാവതരണം തിരക്കഥാരചനയിലെ പ്രധാനപ്പെട്ട ഒരു ഘട്ടമാണ്. രസകരവും വിശ്വസനീയവുമായ കഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് രചയിതാവിന്റെ ഒഴിവാക്കാനാവാത്ത വെല്ലുവിളികളിലൊന്നാണ്. തിരക്കഥയുടെ രചനയ്ക്കായി പ്രമേയം സ്വീകരിച്ചുകഴിഞ്ഞാൽ അതിനെ വളർത്തിയെടുത്ത് അവതരിപ്പിക്കുവാൻ കഥാപാത്രം (ങ്ങൾ) ആവശ്യമാണ്. യഥാർഥത്തിൽ പ്രമേയത്തിൽനിന്നും വളർത്തിയെടുക്കുന്ന കഥയെ അനുവാചകനിലെത്തിക്കുന്നതും അവരുടേതാക്കിത്തീർക്കുന്നതും കഥാപാത്രങ്ങളാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രതിജനഭിന്നമായ പ്രവർത്തനങ്ങളിലൂടെയാണ് സിനിമയ്ക്ക് വളർച്ചയും ചലനശക്തിയും ലഭിക്കുന്നത്. സിനിമ ദൃശ്യമാധ്യമമായതിനാൽ അതിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കും ദൃശ്യപ്രാധാന്യം ഏറെയാണ്. സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് പ്രദർശനത്തിന്റേതും വെളിപ്പെടുത്തലിന്റേതുമായ ഒരു തലം കൂടിയുണ്ട്.

ലോകത്തിലെ ഏറ്റവും അറിയപ്പെടുന്നതും ഏറെ ആളുകളെ ആകർഷിക്കുന്നതുമായ വിനോദോപാധിയാണ് സിനിമ. ഇതിനുള്ള കാരണം എന്താണ്? ഉത്തരം മന:ശാസ്ത്രത്തിന്റെ കൂടി പിൻബലത്തോടെയേ പൂർണമായും വ്യക്തമാക്കുവാൻ കഴിയൂ. മറ്റുള്ളവർ വസ്ത്രം അഴിക്കുന്നതും രതിലീലകളിൽ ഏർപ്പെടുന്നതും രഹസ്യമായി നോക്കിനിന്നു രസിക്കുവാനുള്ള മനുഷ്യസ്വഭാവത്തിന്റെ ആഗ്രഹത്തിൽ ലൈംഗിക സമ്മർദത്തിന്റെയും സൗന്ദര്യാസ്വാദനരതിയുടെയും തലങ്ങളുണ്ട്. സിനിമ കാണിച്ചു തരുന്നത് മറ്റുള്ളവരുടെ ജീവിതവും സ്വകാര്യ നിമിഷങ്ങളുമാണ്. ഇവിടെ 'മറ്റുള്ളവരുടെ ജീവിത'മെന്നാൽ 'കഥാപാത്രത്തിന്റെ ജീവിത'മെന്ന് മാറ്റി വായിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. സിനിമയിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കു വിസ്മയാവഹമായ വശീകരണ ശക്തിയുണ്ട്. ആഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെടുന്ന കഥയിൽ ഒളിച്ചുവച്ചിരിക്കുന്ന കഥാവസ്ഥകൾ ചുരുൾ നിവർന്ന് വരുന്നതിനനുസരിച്ച് കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് സ്വകാര്യ വൈകാരികജീവിതം അറിയുവാനുള്ള ആഗ്രഹമാണ് സിനിമാസ്വാദനത്തിന്റെ ഒരു പ്രചോദന ഘടകം. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിൽ നിന്നുകൊണ്ടുവേണം തിരക്കഥയിലെ കഥാപാത്രാവതരണത്തെക്കുറിച്ചു ചിന്തിക്കുവാൻ.

പ്രകൃതിയിലെ മനോഹര വസ്തുക്കളോടുള്ള മനുഷ്യന്റെ സ്നേഹം ജീവിതത്തോടൊപ്പം സൗന്ദര്യാസ്വാദനത്തിന്റെ കൂടി ഭാഗമാണ്. ഈ സൗന്ദര്യവസ്തുക്കളിൽ ബൗദ്ധികമായിക്കൂടി ആശയവിനിമയം നടത്തുവാൻ പ്രാപ്തിയുള്ള വ്യക്തികൾ തമ്മിലുള്ള സ്നേഹത്തിനു പ്രാധാന്യം ഏറെയാണ്. മനുഷ്യൻ ഏറെ ഇഷ്ടപ്പെടുന്നതും ആകൃഷ്ടനാകുന്നതും എതിർലിംഗ ത്തിൽപ്പെട്ട വ്യക്തികളിലാണ്. ഇവിടെ വ്യക്തികൾ എന്നത് കഥാപാത്രം എന്ന് മാറ്റിവായിക്കേണ്ടിരിക്കുന്നു. പലപ്പോഴും യഥാർഥജീവിതത്തിലെ യാഥാർഥ്യ ത്തിന്റെ തലത്തെ മാറ്റി നിറുത്തി തികച്ചും സൗന്ദര്യാത്മകമായ രീതിയിൽ കഥാഖ്യാനത്തിനു പ്രാപ്തമായ വിധത്തിലാണ് കഥാപാത്രത്തെ അവതരി പ്പിക്കുന്നത്.

സ്വപ്നം കാണുന്നത് മനുഷ്യസ്വഭാവത്തിന്റെ ഭാഗവും സ്വപ്നതുല്യ മായി ജീവിക്കുകയെന്നത് മനുഷ്യാഗ്രഹത്തിന്റെ ഭാഗവുമാണ്. സിനിമ പലപ്പോഴും ഒരു സ്വപ്നംപോലെയാണ്. യഥാർഥ ജീവിതത്തിൽനിന്നും അനു വാചകന്റെ ബോധമണ്ഡലത്തെ എടുത്തുമാറ്റി ഒരു ഭാവനാലോകത്തേക്ക് (കഥയുടെ ലോകം) എത്തിക്കുന്നു. അവിടെവച്ച് കണ്ടെത്തുന്ന കഥാപാത്ര ങ്ങൾക്ക് നിത്യജീവിതത്തിലെ യഥാർഥ മനുഷ്യരെക്കാൾ ആകർഷണീയത ഏറെയാണ്. ഈ ആകർഷണീയതയുടെ ഫലമായിക്കൂടിയാണ് സിനിമ ഏറെ ആളുകളെ ആകർഷിക്കുന്നത്. ഈ ആകർഷണീയത കഥാപാത്രത്തിന്റെ സൃഷ്ടികർത്താവ് സവിശേഷമായ അവതരണത്തിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കുന്നതാ ണെന്ന വസ്തുത മറക്കരുത്. കഥാപാത്രത്തെ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ അനുവാചകന്റെ സവിശേഷമായ ഈ മനോഭാവത്തെക്കൂടി രചയിതാവ് വസ്തു നിഷ്ഠമായി പരിഗണിക്കേണ്ടതുണ്ട്.

സൃഷ്ടിയുടെ ഉറവിടം

ഒരിക്കൽ ഒരാൾ പ്രസിദ്ധ ചലച്ചിത്രകാരനായ ഫെഡറിക് ഫെല്ലിനി യോട് ചോദിച്ചു. 'അസാധാരണവും വിചിത്രവുമായ കഥാപാത്രങ്ങൾ ഏറെ യാണല്ലോ നിങ്ങളുടെ സിനിമകളിൽ' ഫെല്ലിനി അതിനു നൽകിയ ഉത്തരം 'ഞാൻ തെരുവുകളുടെ മൂലകളിൽ പോയിനിൽക്കും!' എന്നായിരുന്നു. ഫെല്ലി നിയുടെ ഉത്തരം വിരൽചൂണ്ടുന്നത് രചയിതാവിന്റെ സവിശേഷമായ നിരീക്ഷണ മനോഭാവത്തിലേക്കാണ്. മനുഷ്യജീവിതത്തിൽ നിന്നു തന്നെ യാണ് രചയിതാക്കൾ ഏറെ കഥാപാത്രങ്ങളെയും കണ്ടെത്തുന്നത്. കാരണം സിനിമയിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ഏറെയും സവിശേഷമായ മനുഷ്യജീ വിതമാണ്/ജീവിതാവസ്ഥയാണ്. യഥാർഥ കഥാപാത്രത്തെ ചിത്രീകരിക്കണ മെങ്കിൽ യഥാർഥമനുഷ്യരെത്തന്നെ അറിയണം. പ്രതിജനഭിന്നരായ മനുഷ്യ രുടെ പ്രതിജനഭിന്നമായ പെരുമാറ്റവും മനോഭാവവും മന:ശാസ്ത്രവുമാണ് ഫെല്ലിനിയുടെ കഥാപാത്രസൃഷ്ടിക്ക് ആസ്പദം.

യഥാർഥ ജീവിതത്തിലെ വ്യക്തികളെയാണ് കഥാപാത്രം മാതൃകയാക്കുന്നതെങ്കിലും കഥാപാത്രമാക്കുമ്പോൾ ചിലപ്പോൾ ചില മിനുക്കുപണികൾ രചയിതാവിന് നടത്തേണ്ടതുണ്ട്. ഈ മിനുക്കുപണി,

അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥയുടെ ഭാവതലവുമായി കഥാപാത്രത്തെ താദാത്മ്യപ്പെടുത്തി നിറുത്തുവാൻ ഉതകുന്ന രൂപഭാവസൃഷ്ടിയാണ്. പലപ്പോഴും ഈ മിനുക്കു പണികളാണ് കഥാപാത്രത്തെ അസാധാരണവും വിചിത്രവുമാക്കുന്നത്. ഒരു കഥാപാത്രത്തെ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾതന്നെ ആ കഥാപാത്രത്തെ കാണുന്ന/ആസ്വദിക്കുന്ന സമൂഹത്തെക്കൂടി രചയിതാവ് അറിയേണ്ടതുണ്ട്. ആ സമൂഹത്തിന്റെ ആസ്വാദനമനോഭാവവുമായി ചേരുന്നതായിരിക്കണം കഥാപാത്രത്തിന്റെ രൂപഭാവാഭിനയങ്ങൾ. കഥാപാത്രത്തിലേക്ക് സവിശേഷമായ ഒരു വ്യക്തിത്വത്തെ നിവേശിപ്പിക്കുമ്പോൾ സ്വാഭാവികമായും പ്രദർശനത്തിന്റെ ഒരു തലംകൂടി ലീനമായിരിക്കും.

കഥാപാത്രങ്ങളെ കണ്ടെത്തി സൃഷ്ടിക്കുവാൻ, രചയിതാവിന് നിരവധി മാർഗങ്ങളുണ്ട്. സവിശേഷമായ നിരീക്ഷണ മനോഭാവത്തോടെ തനിക്കു ചുറ്റുമുള്ളവരെ കാണണമെന്നു മാത്രം. ഒരു കലാമത്സരവേദിയിൽ, കല്യാണവിരുന്നിൽ, പൊതുസ്ഥലത്തെ ചായക്കടയിൽ, മദ്യഷോപ്പിൽ, കമ്പ്യൂട്ടർ സെന്ററിൽ, ആശുപത്രിയിൽ, പാർക്കിൽ, സിനിമാശാലയിൽ നിന്നെല്ലാം കഥാപാത്രത്തെ കണ്ടെത്താവുന്നതാണ്. രസകരവും വിശ്വസനീയവുമായ കഥാപാത്രങ്ങളെ അന്വേഷിച്ചിറങ്ങുന്ന രചയിതാവിനു തന്റെ കുടുംബത്തിൽ നിന്നോ സുഹൃത്തുക്കളിൽനിന്നോ ആയിരിക്കാം ആവശ്യമായി കഥാപാത്രത്തെ കണ്ടെത്താൻ കഴിയുന്നത്. പലപ്പോഴും രചയിതാവിന്റെ വ്യക്തിത്വം തന്നെ കഥാപാത്രസൃഷ്ടിക്ക് പ്രചോദനമാകാവുന്നതാണ്. സിനിമയിലോ, തിരക്കഥയിലോ, നാടകത്തിലോ, നോവലിലോ, കഥയിലോ, ടെലിവിഷനിലോ കണ്ടെത്തുന്ന സവിശേഷ വ്യക്തിത്വമുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളിലേക്ക് മറ്റൊരനുപാതത്തിൽ സ്വഭാവസവിശേഷതകളെ നിവേശിപ്പിച്ച് കഥാപാത്രസൃഷ്ടി നിർവഹിക്കാവുന്നതാണ്. അനുകരണം കഥാപാത്രസൃഷ്ടിയിലെ നിർണായകമായ ഒരു സ്വാധീനഘടകമാണ്. ചില വ്യക്തികളുടെ വേഷവിധാനം, സവിശേഷമായ ചലനം, പെരുമാറ്റം, നോട്ടം, സംസാരം തുടങ്ങിയവ കഥാപാത്രസൃഷ്ടിക്ക് പ്രചോദമായേക്കാവുന്ന വസ്തുതകളാണ്.

ഒരു കഥയുടെ സൃഷ്ടിക്ക് ആവശ്യമായ വസ്തുതകളെ കണ്ടെത്തുന്നതുപോലെ വ്യക്തിത്വങ്ങളെ കണ്ടെത്തുവാനുള്ള രചയിതാവിന്റെ കഴിവാണ് നല്ല കഥാപാത്രസൃഷ്ടിക്ക് ആസ്പദം. സർഗഭാവനയാൽ അനുഗൃഹീതരായ രചയിതാക്കൾ കഥാപത്രസൃഷ്ടിയെപ്പറ്റി നടത്തിയ വെളിപ്പെടുത്തൽ ശ്രദ്ധേയമാണ്. കഥയ്ക്കനുസരിച്ച്, അതിന്റെ ക്രമമായ വളർച്ചയ്ക്കനുഗുണമായി കഥാപാത്രങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നു. മനസ്സിൽനിന്നും ഒരു ഇ-മെയിൽ പോലെയാണ് (Mental E-mail) കഥാപാത്രങ്ങൾ വരുന്നതെന്ന് അവർ വ്യക്തമാക്കുന്നു. സന്ദർഭാനുസരണം ഭാവനയിൽനിന്നും കഥയ്ക്ക് അനുരൂപമായ കഥാപാത്രങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിനെപ്പറ്റിയാണ് ഇവിടെ വ്യക്തമാക്കുന്നത്.

വർഗീകരണവും വെളിപ്പെടുത്തലും

ഒരു തിരക്കഥയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അതിലെ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഓരോ ചലനത്തിലും രൂപഭാവത്തിനും വ്യക്തമായ ഉദ്ദേശ്യമുണ്ട്.

കഥാപാത്രത്തിന് തിരക്കഥയിലുള്ള പ്രാധാന്യവും പ്രവർത്തനരീതിയും വില യിരുത്തി വർഗീകരിച്ച് അവയുടെ അവതരണപ്രാധാന്യം മനസ്സിലാക്കാവുന്ന താണ്. കഥാപാത്രവെളിപ്പെടുത്തൽ അതിന്റെ രൂപഭാവവും പ്രവർത്തനരീ തിയും മനോഭാവവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടു നിൽക്കുന്നതാണ്.

കഥാപാത്ര വർഗീകരണം

തിരക്കഥയിലെ ഓരോ കഥാപാത്രത്തിനും ഓരോ സ്വഭാവവും പ്രവർത്തനമേഖലയുമാണുള്ളത്. വ്യത്യസ്ത കഥാപാത്രങ്ങൾ പരസ്പരം ബന്ധപ്പെട്ടു പ്രവർത്തിക്കുന്നതിന്റെ ഫലമായാണ് കഥ വളരുന്നതും ഉദ്വേഗ ജനകമായും വൈകാരികമായും അനുവാചകനിൽ എത്തുന്നതും. കഥാപാ ത്രത്തെ പ്രാധാന്യത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ വർഗീകരിക്കുവാനുള്ള പല ശ്രമങ്ങളും തിരക്കഥാ പഠനമേഖലയിൽ നടന്നിട്ടുണ്ട്. കഥാപാത്രം കഥയിൽ ബന്ധപ്പെടുന്നതിന്റെയും കഥാവികസനത്തിൽ സ്വാധീനിക്കുന്നതിന്റെയും അടിസ്ഥാനത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങളെ പൊതുവെ നാലു വിഭാഗങ്ങളായി വർഗീ കരിക്കാം. പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങൾ, ഉപകഥാപാത്രങ്ങൾ, ചെറുകഥാപാത്ര ങ്ങൾ, യാദൃച്ഛിക കഥാപാത്രങ്ങൾ എന്നിവയാണവ. ഈ കഥാപാത്രങ്ങളിലൂ ടെയാണ് കഥ വളർന്നു വികസിച്ചു പരിസമാപ്തിയിലെത്തുന്നത്.

പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങൾ- തിരക്കഥയുടെ മർമപ്രധാനമായ ആഖ്യാനവിഷ യത്തിൽ പൂർണസ്വാധീനം ചെലുത്തുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളാണ് പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങൾ. ഒരു തിരക്കഥയിൽ എത്ര പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങൾ ഉണ്ടായി രിക്കുമെന്ന് ഖണ്ഡിതമായി പറയുവാൻ കഴിയുകയില്ല. നായകൻ, നായിക തുടങ്ങിയവരെപ്പോലെ കഥയിൽ ശക്തമായ സ്വാധീനം ചെലുത്തുന്ന കഥാപാ ത്രങ്ങളാണ് പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങൾ. പലപ്പോഴും ഈ കഥാപാത്രങ്ങളെ കേന്ദ്രീകരിച്ചാവും കഥ പുരോഗമിക്കുന്നതും മറ്റു പല കഥാപാത്രങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നതും. ഒരു കഥയുടെ വികാസത്തിൽ ആന്തരികവും ബാഹ്യവുമായ പ്രവർത്തനങ്ങൾ അഥവാ മാനസികവും പ്രകടവുമായ പ്രവർത്തനമേഖലകൾ പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് ഉണ്ടായിരിക്കും.

ഉപകഥാപാത്രങ്ങൾ- പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങൾക്കു പിന്നാലെ തനതായ വ്യക്തിത്വത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളാണ് ഉപകഥാപാത്ര ങ്ങൾ. ഈ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കു തിരക്കഥയുടെ ആഖ്യാനത്തിൽ നിർണായ കമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്. കഥയെ പുരോഗമിപ്പിക്കുവാനും നാടകീയമായ വഴിത്തിരുവകളിലേക്ക് നയിക്കുവാനും ഉപകഥകൾക്ക് ശക്തമായ ഭാവം പകർന്നു നൽകുവാനും ഉപകഥാപാത്രങ്ങൾ പ്രാപ്തവും ശക്തവുമാണ്. ഒരു തിരക്കഥ യിൽ ഒന്നിലധികം ഉപകഥാപാത്രങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത് സർവസാധാരണ മാണ്. കഥയെ വളർത്തിയെടുക്കുന്നതിനൊപ്പം പരിസമാപ്തിയിലെത്തിക്കു വാനും ഉപകഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വാധീനം പലപ്പോഴും നിർണായകമാകാം. ശക്തി കുറഞ്ഞ പ്രതിനായകൻ, പ്രതിനായിക, ഉപകഥകളിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങൾ തുടങ്ങിയവ ഉപകഥാപാത്രങ്ങളാണ്. പ്രധാന കഥാ

പാത്രങ്ങളെപ്പോലെ തന്നെ പലപ്പോഴും മാനസികവും പ്രകടവുമായ പ്രവർത്ത മേഖലകൾ ഈ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കും ഉണ്ടായിരിക്കും.

ചെറുകഥാപാത്രങ്ങൾ- ഉപകഥാപാത്രങ്ങൾക്കു പിന്നാലെ തിരക്കഥയിലെ മൂന്നാം നിരക്കാരായി കടന്നു വരുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളാണ് ചെറുകഥാപാത്ര ങ്ങൾ. കഥയെ വഴിത്തിരിവുകളിലേക്ക് നയിക്കുവാനും ലഘുകഥകൾ ആഖ്യാനം ചെയ്യുവാനും ഉപയോഗിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളാണ് ചെറുകഥാ പാത്രങ്ങൾ. പലപ്പോഴും ഈ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വാധീനം ചില നിർണാ യക സാഹചര്യങ്ങൾക്ക് ശക്തി പകരുന്നു. പ്രധാന കഥാപാത്രത്തിന്റെ സഹായി ഉപകഥാപാത്രത്തിന്റെ സുഹൃത്ത്, കുടുംബപശ്ചാത്തലത്തെ സജീവമാക്കി നിറുത്തുന്ന കഥാപാത്രം തുടങ്ങി ഏറെ മേഖലകളിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നത് ഇത്തരം കഥാപാത്രങ്ങളാണ്.

യാദൃച്ഛിക കഥാപാത്രങ്ങൾ – ബുദ്ധികൊണ്ടോ പ്രവർത്തനംകൊണ്ടോ ഒരു സജീവ സാന്നിധ്യമായി തീരാത്ത കഥാപാത്രങ്ങളെയാണ് യാദൃച്ഛിക കഥാപാത്രങ്ങൾ എന്നു വിളിക്കുന്നത്. ഇത്തരം കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങളും ഉപകഥാപാത്രങ്ങളുമായി നേരിട്ടു ബന്ധം വേണമെന്നില്ല. ഈ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് കഥയുടെ പുരോഗതിയിൽ നിർണായകമായ ഒരു സ്വാധീനവും ചെലുത്തുവാൻ കഴിയുകയില്ല.

തിരക്കഥയിലെ കഥാപാത്രങ്ങളെ സാമാന്യമായി ഇങ്ങനെ വർഗീക രിച്ചതിനുശേഷം അവർക്ക് നിയതമായ പ്രവർത്തനമേഖലകൾ നിശ്ചയിക്കു ന്നത് രചനയെ ലളിതമാക്കുന്ന കാര്യമാണ്. തിരക്കഥയിൽ ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്ന വസ്തുതകൾ കഥാപാത്രങ്ങളെക്കൊണ്ടാണ് യുക്തിപൂർവം നിർവഹിപ്പിക്കു ന്നത്. ഇങ്ങനെ കഥാപാത്രങ്ങളെക്കൊണ്ട് കാര്യങ്ങൾ നിർവഹിപ്പിക്കുമ്പോൾ പ്രധാന കഥാപാത്രത്തെക്കാൾ ഉയർന്ന വ്യക്തിത്വം ഉപകഥാപാത്രത്തിനോ ഉപകഥാപാത്രത്തെക്കാൾ ഉയർന്ന വ്യക്തിത്വം ചെറുകഥാപാത്രത്തിനോ ചെറുകഥാപാത്രത്തെക്കാൾ ഉയർന്ന വ്യക്തിത്വം യാദൃച്ഛിക കഥാപാത്ര ങ്ങൾക്കോ കൊടുക്കാതെ ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതാണ്. അല്ലാതെ സംഭവിച്ചാൽ കഥയുടെ ഏകാഗ്രത നഷ്ടപ്പെടുകയും ക്രമമായി വളർത്തിയെടുക്കേണ്ട വികാരത്തിന്റെ ശക്തി ക്ഷയിക്കുകയും ചെയ്യും. അങ്ങനെ സംഭവിച്ചാൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന തിരക്കഥ പരാജയമായി ഭവിക്കുവാൻ കാരണമായേക്കാം.

കഥാപാത്രവെളിപ്പെടുത്തൽ

കഥാപാത്രവെളിപ്പെടുത്തൽ എന്നവാക്കുകൊണ്ട് ഇവിടെ ഉദ്ദേശിക്കു ന്നത് ഒരു കഥാപാത്രത്തെ രചയിതാവ് എങ്ങനെ തിരക്കഥയിൽ വെളിപ്പെടു ത്തുന്നു അല്ലെങ്കിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നു എന്നാണ്. ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ സവിശേഷമായ ഗുണം അല്ലെങ്കിൽ സ്വഭാവമാണ് ആ കഥാപാത്രത്തെ വെളിപ്പെടുത്തുവാനായി ഉപയോഗിക്കുന്നത്. കഥാപാത്രത്തെ വെളിപ്പെടുത്തു ന്നതിലൂടെ ഒരു വലിയ അളവുവരെ കഥയെയും വെളിപ്പെടുത്തുന്നു. യഥാർഥത്തിൽ തിരഞ്ഞെടുക്കുന്ന വിഷയത്തെ തിരക്കഥയായി അവതരിപ്പി ക്കുവാനുള്ള രചയിതാവിന്റെ കൈയിലെ കരുക്കളാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾ. നിയതമായ വ്യക്തിത്വവും സ്വഭാവഗുണവും പകർന്നുനൽകി കഥാപാത്രത്തെ

അനുവാചകനുമുമ്പിൽ വെളിപ്പെടുത്തുന്നത് തിരക്കഥാരചനയിലെ പ്രധാന പ്പെട്ട കാര്യമാണ്. കഥാപാത്രങ്ങൾ മനുഷ്യരാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ മനുഷ്യരെപ്പോലെ സവിശേഷമായ ലക്ഷണങ്ങൾ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കുമുണ്ട്. ഈ ലക്ഷണങ്ങളിൽ പ്രധാനപ്പെട്ടത് ക്രിയാശക്തിയും ചേഷ്ടാവിശേഷവു മാണ്.

ക്രിയാശക്തി- കഥാപാത്രത്തെ വെളിവാക്കുന്നതിൽ ഏറ്റവും പ്രധാന ഘടകമാണ് ക്രിയാശക്തി. ക്രിയാശക്തിയെന്നാൽ സാഹചര്യങ്ങളോടുള്ള കഥാപാത്രത്തിന്റെ മനോഭാവമാണ് അല്ലെങ്കിൽ ഒരു ക്രിയയെ അഥവാ പ്രവൃത്തിയെ എങ്ങനെ സമീപിക്കുന്നു എന്നതിന്റെ ആകെത്തുകയാണ്. ക്രിയാശക്തി എന്തെന്നു വ്യക്തമായി മനസ്സിലാക്കണമെങ്കിൽ കഥാപാത്ര ത്തിന്റെ കാഴ്ചപ്പാട്, മനോഭാവം, പെരുമാറ്റം, വ്യക്തിത്വം തുടങ്ങിയവയെ ക്കൂടി മനസ്സിലാക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഈ ഘടകങ്ങളുടെ ആകെത്തുകയിൽ നിന്നുമാണ് കഥാപാത്രത്തിന്റെ ക്രിയാശക്തി വെളിവാകുന്നത്.

കാഴ്ചപ്പാട്- ഓരോ മനുഷ്യനും ഓരോ കാഴ്ചപ്പാടുണ്ട്. ഈ കാഴ്ചപ്പാടാണ് മനുഷ്യന്റെ പ്രവർത്തനങ്ങളെ ഒരു വലിയ അളവുവരെ മുന്നോട്ടുനയിക്കുന്നത്. യഥാർഥത്തിൽ കഥാപാത്രവും ഒരു കാഴ്ചപ്പാടിന്റെ ഭാഗമാണ്. കഥാപാത്രം ഒരു ജഡ്ജിയാണെങ്കിൽ ജഡ്ജിയുടെ കാഴ്ചപ്പാടായിരിക്കും ഉണ്ടായിരിക്കു ന്നത്. ഡോക്ടറാണെങ്കിൽ അതിനനുഗുണമായ കാഴ്ചപ്പാടായിരിക്കും ഉണ്ടായിരിക്കുന്നത്. കഥാപാത്രം ആര്/എന്ത് ആയിരിക്കുന്നുവോ ആ കാഴ്ച പ്പാടിലൂടെയായിരിക്കും വളരുന്നതും തനിക്കു ചുറ്റുമുള്ള ലോകത്തെ കാണുന്നതും. കഥാപാത്രം ആത്മാർഥമായി ജോലി ചെയ്യുന്നവനാണോ? മനുഷ്യസ്നേഹിയാമോ? സദാചാരങ്ങളെ കാത്തു സൂക്ഷിക്കുന്നവനാണോ? സമൂഹത്തോടുള്ള മനോഭാവം എന്താണ്? തന്നോടുതന്നെയുള്ള മനോഭാവം എന്താണ്? തുടങ്ങിയവയെല്ലാം കാ്ചപ്പാടിന്റെ ഭാഗമാണ്.

മനോഭാവം- ഓരോ കഥാപാത്രവും ഓരോ മനോഭാവത്തിന്റെകൂടി ഭാഗമാണ്. സാഹചര്യങ്ങളോടുള്ള കഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രതികരണത്തിൽനിന്നും മനോഭാവം കണ്ടെത്താവുന്നതാണ്. കഥാപാത്രം നടത്തുന്ന സവിശേഷമായ അഭിപ്രായപ്രകടന ങ്ങൾ, തീരുമാനങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ആ കഥാപാത്രത്തിന്റെ മനോഭാവത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. മറ്റുള്ളവർക്കുമേൽ ആധിപത്യം പുലർത്തുന്ന സ്വഭാവക്കാർ, സ്വയം തന്നിലേക്ക് ഉൾവലിയുന്ന സ്വഭാവക്കാർ, ജീവിതത്തെ ഉത്സാഹത്തോടെ ദർശിക്കു ന്നവർ, ചില തിരിച്ചടികളിൽ നിരാശരാകുന്നവർ, നിത്യദുഃഖിതരായി കാണുന്നവർ എല്ലാത്തിനെയും ഹാസ്യത്തിൽ ചാലിച്ചു കാണുന്നവർ തുടങ്ങിയ വർ സവിശേഷമായ മനോഭാവത്തിന്റെ പ്രതിനിധികളാണ്.

പെരുമാറ്റം- കഥാപാത്രത്തെ അനുവാചകനു വെളിവാക്കുന്നത് അതിന്റെ പ്രവർത്ത നങ്ങളിൽക്കൂടിയാണ്. പെരുമാറ്റമെന്നാൽ പ്രവർത്തനമെന്ന് സാമാന്യമായി മനസ്സിലാ ക്കുക. മനോഹരമായ വസ്ത്രം ധരിച്ചു വിലകൂടിയ ആഭരണങ്ങൾ അണിഞ്ഞ് ഒരുങ്ങിനടക്കുന്ന യുവതി, മറ്റുള്ളവരുടെ ശ്രദ്ധയെ തന്നിലേക്ക് ആകർഷിക്കുവാനുള്ള പ്രദർശനാത്മകവ്യക്തിത്വത്തിന്റെ ഭാഗമാണ് ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ പെരുമാറ്റത്തിന് ഏറെ കാര്യങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ കഴിയും. വളരെപ്പെട്ടെന്ന് രോഷംകൊള്ളുന്ന,

സമൂഹത്തോടുമുഴുവൻ പകയുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് അവരുടെ പെരുമാറ്റത്തിലൂടെയാണ്.

വ്യക്തിത്വം– ഓരോ കഥാപാത്രവും തനതായ വ്യക്തിത്വത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. കഥാപാത്രം പ്രസന്നവാനാണോ, ഗൗരവപ്രകൃതിക്കാരനാണോ, തമാശക്കാര നാണോ, നാണംകുണുങ്ങിയാണോ, അന്തർമുഖനാണോ, ആരെയും ആകർഷി ക്കുന്നവനാണോ, അരാജകത്വമുളവാക്കുന്നവനാണോ തുടങ്ങിയുള്ള ഏതുതരം സ്വഭാവക്കാരനാണെന്ന് നിർണ്ണയിക്കുന്നത് ആ കഥാപാത്രത്തിന്റെ വ്യക്തി ത്വവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട കാര്യമാണ്.

ചേഷ്ടാവിശേഷം– മനുഷ്യസ്വഭാവത്തിന്റെ എന്നതുപോലെ കഥാപാത്ര വെളിപ്പെടു ത്തലിന്റെ മറ്റൊരു ഭാഗമാണ് ചേഷ്ടാവിശേഷങ്ങളുടെ അവതരണം. വസ്ത്രധാ രണരീതി, സംഭാഷണം, പെരുമാറ്റം തുടങ്ങിയവയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതാണ് ചേഷ്ടാവി ശേഷം.

വസ്ത്രധാരണരീതി– വസ്ത്രധാരണരീതി ഒരു മനുഷ്യന്റെ മനോഭാവത്തിന്റെ ബാഹ്യ പ്രതീകം കൂടിയാണ്. ഒരു കോളെജ് വിദ്യാർഥി ധരിക്കുന്ന വേഷമായിരിക്കില്ല ഡോക്ടർ ധരിക്കുന്നത്. ഡോക്ടർ ധരിക്കുന്ന വേഷത്തിന്റെ ശൈലിയായിരിക്കില്ല ഒരു രാഷ്ട്രീയക്കാരന്റേത്. ഇതിൽ നിന്നെല്ലാം ഭിന്നമായിരിക്കും ഒരു കർഷകന്റെ വസ്ത്രധാരണരീതി. ഇതിനെ ഒരു പൊതുതത്ത്വമായി പരിഗണിക്കാതെ സാമാന്യത ത്ത്വമായി പരിഗണിക്കുന്നതാണ് യുക്തം.

സംഭാഷണം– കഥാപാത്രത്തെ വെളിപ്പെടുത്തുവാനുള്ള ഏറ്റവും പ്രധാന മാർഗമാണ് ആ കഥാപാത്രത്തിന്റെ സംഭാഷണം അഥവാ ഭാഷ. കൗമാരപ്രായക്കാരി യായ യുവതിയുടെ ഭാഷാപ്രയോഗശൈലിയിലായിരിക്കില്ല പ്രൗഢയും മധ്യവയസ്ക യുമായ ഒരു സ്ത്രീ സംസാരിക്കുന്നത്. വിദ്യാഭ്യാസം കുറഞ്ഞവന്റെയും പണ്ഡിതന്റെയും ഭാഷാപ്രയോഗത്തിൽ ഏറെ വ്യത്യാസമുണ്ട്. ചില വ്യക്തികൾ ഭാഷ ഉപയോഗിക്കുമ്പോൾ നീട്ടിയും മറ്റു ചിലർ ചുരുക്കിയും ഉപയോഗിക്കുന്നു. സംഭാഷണത്തിന്റെ ശൈലി കഥാപാത്രത്തിന്റെ വ്യക്തിത്വം അളക്കുവാനുള്ള മാർഗമാണ്.

പെരുമാറ്റം– പെരുമാറ്റത്തെക്കുറിച്ച് മുമ്പ് ക്രിയാശക്തിയെപ്പറ്റി പറഞ്ഞിടത്ത് സൂചിപ്പിച്ചിരുന്നല്ലോ. ഇവിടെ കഥാപാത്രത്തിന്റെ സവിശേഷമായ ചലനങ്ങളെക്കൂടി പരിഗണിച്ച് കാണേണ്ടതാണ്. ചിലർ സംസാരിക്കുമ്പോൾ അറിയാതെ കണ്ണടയ്ക്കുന്നു. മറ്റു ചിലർ വായ് ഏറെത്തുറന്ന് സംസാരിക്കുന്നു. നടപ്പ്, നോട്ടം, സവിശേഷമായ മറ്റു ചലനങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയെല്ലാമായി ബന്ധപ്പട്ടതാണ് കഥാപാത്രത്തിന്റെ പെരുമാറ്റം.

ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ ചേഷ്ടാവിശേഷം, തനിച്ച് കഥാപാത്രവെളിപ്പെടു ത്തൽ/ വർണന നടത്തുന്നില്ല. കഥാപാത്രത്തിന്റെ മറ്റ് പ്രവർത്തനങ്ങളുമായി സംയോജിപ്പിച്ചാണ് കഥാപാത്രവെളിപ്പെടുത്തൽ നടത്തുന്നത്.

കഥാപാത്ര വെളിപ്പെടുത്തൽ ചെറിയൊരു സമയത്തിനുള്ളിൽ (തിരക്കഥയ്ക്കുള്ളിൽ) സ്പഷ്ടമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ഏറെ ക്ലേശകരമായ

വെല്ലുവിളിയാണ്. സങ്കീർണമായ ഈ പ്രശ്നത്തെ രചയിതാവ് നേരിടേണ്ടത് ഔചിത്യബോധം കൊണ്ടാണ്. ഒരു തിരക്കഥയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അതിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങളെയാണ് അനുവാചകൻ ഏറെ ശ്രദ്ധിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ട് പലപ്പോഴും പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങളെ തിരഞ്ഞെടുത്ത് കഥയെ പുരോഗമിപ്പിക്കുന്നു. ഇതിനിടയിൽ മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങൾ കടന്നുവരുമെങ്കിലും പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ കഥാപാത്രവെളിപ്പെടുത്തൽ നിർവഹിക്കുകയാണ് പതിവ്. കഥാപാത്രങ്ങളെ വെളിപ്പെടുത്തൽ കഥയെ ഉദ്വേഗജനകമായി പുരോഗമിപ്പിക്കുവാനും കഥയിൽ സംഘർഷങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുവാനും ഉപകരിക്കുന്നതാണ്. കഥാപാത്രവെളിപ്പെടുത്തൽ നടത്തുന്ന വേളയിൽ രചയിതാവ് അറിഞ്ഞിരിക്കേണ്ട ഒരു കാര്യമുണ്ട്. ഒരു കഥാപാത്രത്തെ സംബന്ധിച്ച എല്ലാ വെളിപ്പെടുത്തലുകളും കഥയിൽ ആവശ്യമില്ല. ആവശ്യമുള്ളവയെ അനുയോജ്യമായ അനുപാതത്തിൽ വെളിപ്പെടുത്തുന്നതാണ് യുക്തം.

ഇതുവരെ പ്രസ്താവിച്ചത് കഥാപാത്ര വെളിപ്പെടുത്തലിന്റെ സാമാന്യതത്ത്വമാണ്. ഒരു തിരക്കഥയുടെ അവതരണത്തെ സംബന്ധിച്ച് ഈ തത്ത്വം പ്രായോഗികമായി പ്രയോഗിക്കണമെന്നില്ല. തത്ത്വം അറിഞ്ഞെങ്കിൽ മാത്രമേ തത്ത്വലംഘനം ഉദ്ദേശിച്ച ഫലം ഉണ്ടാക്കുകയുള്ളൂ. ഒരു കഥാപാത്രത്തെ കാണുമ്പോൾ അനുവാചകനിൽ പ്രാഥമികമായി ഉദിക്കുന്ന മതിപ്പ് പലപ്പോഴും ശരിയായിക്കൊള്ളണമെന്നില്ല. ഒരു കഥാപാത്രത്തെ ആദ്യമായി കാണുമ്പോൾ തന്നെ അനുവാചകനിൽ ഒരു 'മിഥ്യാധാരണ' ആ കഥാപാത്രത്തെ സംബന്ധിച്ച് സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നു. കഥയുടെ വികാസത്തിനനുസരിച്ച് കഥാപാത്രം പ്രവർത്തിചച്ചു തുടങ്ങുമ്പോൾ, നല്ല വസ്ത്രം ധരിച്ച് സുമുഖനായ കഥാപാത്രം മോശക്കാരനും, അലസമായി വസ്ത്രം ധരിച്ച പരുക്കൻ കഥാപാത്രം നല്ലവനുമായിത്തീരാം. ബാഹ്യരൂപത്തിന്റെ വെളിച്ചത്തിൽ നടത്തുന്ന വിലയിരുത്തൽ പൂർണമായും ശരിയായിരിക്കില്ല. കേവലമായ ഈ തന്ത്രം ഉപയോഗിച്ച് സങ്കീർണമായതും വൈവിധ്യമുള്ളതുമായ കഥാപാത്രത്തെ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ കഴിയും. ഏറെ രചയിതാക്കളും കൗശലപൂർവം ചില സവിശേഷകഥാപാത്ര സൃഷ്ടിക്കായി ഈ തന്ത്രം അനുവർത്തിച്ചുപോരുന്നു.

ത്രിമാനകഥാപാത്രം

ഒരു തിരക്കഥയിലെ കഥാപാത്രത്തെ പ്രാധാന്യത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ നാലായി തിരിക്കുകയുണ്ടായല്ലോ. ഇതിൽ പൂർണ വളർച്ചയെത്തിയ കഥാപാത്രം ത്രിമാനമായിരിക്കും (Three Dimensional Character) ത്രിമാന കഥാപാത്രമെന്നു പറഞ്ഞാൽ, അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ അവസ്ഥയ്ക്കും സ്വഭാവത്തിനും അനുസരിച്ചുള്ള ത്രിവിധ ഗുണങ്ങളെയാണ് ഉദ്ദേശിക്കുന്നത്. അവ പ്രവൃത്തി, വികാരം, ചിന്ത എന്നിവയാണ്.[1] ഒരു ഉദാഹരണത്തിലൂടെ ഇത് വ്യക്തമായി മനസ്സിലാക്കാവുന്നതാണ്.

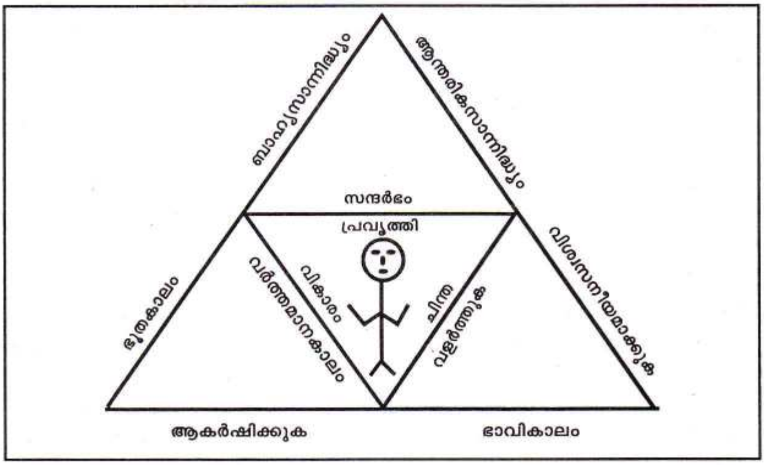
ബുദ്ധിയുള്ള ഒരു പ്രൊഫസറെയാണ് കഥാപാത്രമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നതെങ്കിൽ ആ കഥാപാത്രം ചിന്തിക്കുന്നവനായിരിക്കും.

---

1. *www.absolutewrite.com/screenwriting 3d-characters-html*

അതിരു കവിഞ്ഞ വികാരപ്രകടനമോ പ്രവർത്തനങ്ങളോ നടത്തുവാൻ പാടില്ല. ദു:ഖിച്ചിരിക്കുന്ന ഒരു വിധവയെയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നതെങ്കിൽ അവരുടെ പ്രവർത്തനങ്ങൾ മുഴുവൻ വൈകാരികമായിരിക്കും. അല്ലെങ്കിൽ മാനസിക വിക്ഷോഭം ഉൾക്കൊള്ളുന്നതായിരിക്കും. ചിന്തയ്ക്കും പ്രവർത്തനങ്ങൾക്കും ഈ കഥാപാത്രം ഒട്ടും തന്നെ സ്ഥാനം കല്പിക്കുന്നില്ല. ഒരു പോലീസ് ഇൻസ്പെക്ടറെയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നതെങ്കിൽ ആയാളുടെ ലക്ഷണം ചടുലമായ പ്രവർത്തനമായിരിക്കും (Action). വികാരമോ ചിന്തയോ ആ കഥാപാത്രത്തിന്റെ അവതരണത്തിൽ സ്ഥായിയായി കടന്നു വരുന്നില്ല. ഈ പറഞ്ഞതെല്ലാം സ്ഥിരരൂപത്തിലുള്ള (Stereotype) കഥാപാത്രങ്ങളാണ്. ഈ കഥാപാത്രങ്ങൾ എല്ലാ അർഥത്തിലും അപൂർണമാണ്. അവരുടെ ഈ സ്ഥിരം ശൈലി അനുവാചകനെ അസ്വസ്ഥനും അരോചകനുമാക്കും. കഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരണപക്ഷത്തും ആസ്വാദനപക്ഷത്തും സജീവമാക്കി നിർത്തുവാൻ ത്രിമാനം നൽകി അവതരിപ്പിക്കേണ്ടതാണ്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് ചിന്തയുടെ തോതിനും വികാരത്തിന്റെ നിർണയത്തിനും പ്രവർത്തനങ്ങൾക്കുള്ള സാഹചര്യത്തിനും നിയതമായ അതിർവ

ത്രിമാനകഥാപാത്രം



രമ്പുകൾ സൃഷ്ടിച്ച് കഥാപാത്രത്തെ പൂർണവും ആകർഷകവുമാക്കാവുന്നതാണ്.

ഒരു ത്രിമാന കഥാപാത്രത്തിന്റെ രേഖാചിത്രമാണ് മുകളിൽ കൊടുത്തിരിക്കുന്നത്. ഒരു കഥാപാത്രം പൂർണമായും വികാസം പ്രാപിച്ച് ത്രിമാനമാകണമെങ്കിൽ ആ കഥാപാത്രത്തെ സംബന്ധിച്ച് പല കാര്യങ്ങളും അവതരണ സാഹചര്യവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് അനുവാചകൻ മന

സ്സിലാക്കിയിരിക്കണം. ഒരു ത്രിമാന കഥാപാത്രത്തെപറ്റി മനസ്സിലാക്കേണ്ട വസ്തുതകളാണ് രേഖാചിത്രത്തിൽ വ്യക്തമാക്കിയിരിക്കുന്നത്.

അനുവാചകൻ അറിയേണ്ടതിനേക്കാൾ ഏറെ ഒരു രചയിതാവ് താൻ സൃഷ്ടിക്കുന്ന കഥാപാത്രത്തെപറ്റി അറിയേണ്ടതുണ്ട്. ഏറെ അറിഞ്ഞിരുന്നെങ്കിൽ മാത്രമേ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കാര്യങ്ങളെ വസ്തുനിഷ്ഠമായി കഥാപാത്ര ചിത്രീകരണത്തിൽ ക്രമീകരിക്കുവാൻ കഴിയുകയുള്ളൂ. വികാരം, പ്രവൃത്തി, ചിന്ത എന്നീ ത്രിവിധഗുണങ്ങൾ കഥാപാത്രത്തിന് നൽകണമെങ്കിൽ കഥാപാത്രത്തെപ്പറ്റി കഥയിൽനിന്നും ഉയർന്നുവരാവുന്ന ഓരോ ചോദ്യത്തിനും സംശയത്തിന് ഇടനൽകാതെ ഉത്തരം നൽകുവാൻ കഴിഞ്ഞിരിക്കണം. അതുപോലെതന്നെ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ബാഹ്യവും ആന്തരികവുമായ പ്രവർത്തനങ്ങളിലൂടെ അനുവാചകന്റെ ബൗദ്ധികതയേയും വൈകാരികതയേയും അനുഭൂതിദായകമായ വിധത്തിൽ സ്വാധീനിക്കുവാൻ കഴിഞ്ഞിരിക്കണം. രേഖാചിത്രത്തിൽ സൂചിപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന ഓരോ വസ്തുതയേയും ഇഴയകത്തി ചുവടെ നിർണയിച്ചിരിക്കുന്നു. ഈ വസ്തുതകൾ സാധാരണ ത്രിമാനമല്ലാത്ത കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് അവരുടെ സ്വഭാവത്തിനും കഥയിൽ നിർണയിച്ചിരിക്കുന്ന സ്ഥാനത്തിനുമനുസരിച്ച് ഓരോ അനുപാതത്തിൽ ബാധകമായിരിക്കും.

ബാഹ്യസാന്നിധ്യം- ബാഹ്യസാന്നിധ്യമെന്നാൽ കഥാപാത്രത്തെ സംബന്ധിച്ച പ്രാഥമിക വിവരണങ്ങളാണ്.

- പേര്
- പ്രായം (മാനസികവും ശാരീരികവുമായത്)
- ചെല്ലപ്പേരുണ്ടെങ്കിൽ അത്
- ശാരീരികമായ പ്രത്യേകതകൾ
- സവിശേഷരീതിയിലുള്ള ചലനങ്ങൾ (നടപ്പിന്റെ വേഗത, ഇടതുകൈയുടെ ഉപയോഗം തുടങ്ങിയവ)
- കണ്ണിന്റെ രൂപവും നിറവും ചലനവും
- ശരീരത്തിന്റെ ഘടന
- വസ്ത്രധാരണരീതി
- സംഘർഷവും സന്തോഷവും എങ്ങനെ വിനിമയം ചെയ്യുന്നു.

ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ മനോഭാവവും വ്യക്തിത്വവും നിർണയിക്കുന്നതിൽ ബാഹ്യസാന്നിധ്യത്തിന് നിർണായകമായ സ്വാധീനമാണുള്ളത്. തിരക്കഥയിലെ കഥാപാത്രത്തെ ദൃശ്യാത്മകമായിട്ടാണ് അവതരിപ്പിക്കേണ്ടത്. അതുകൊണ്ടു തന്നെ ബാഹ്യസാന്നിധ്യത്തിന് പ്രാധാന്യം ഏറെയുണ്ട്.

ആന്തരികസാന്നിധ്യം- വസ്തുതകളെ മനസ്സിലാക്കുന്നതിലും സമീപിക്കുന്നതിലുമുള്ള ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ ബൗദ്ധികവും വൈകാരികവുമായ സമീപനരീതിയുടെ ആകെത്തുകയെയാണ് ആന്തരികസാന്നിധ്യമെന്നു

വിവക്ഷിച്ചിരിക്കുന്നത്.

- ബുദ്ധിയും അറിവും- വിദ്യാഭ്യാസത്തിലൂടെ ആർജിച്ച ബുദ്ധിയും പ്രായോഗികമായി നേടിയെടുത്ത അറിവും ഒരു കഥാപാത്രത്തിൽ എങ്ങനെ സമ്മേളിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. ഈ അറിവിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽവേണം കഥാപാത്രങ്ങളെക്കൊണ്ട് പ്രവർത്തനങ്ങൾ നടത്തിക്കുവാനും സംഭാഷണങ്ങൾ പറയിക്കുവാനും.
- ബഹിർമുഖനോ അന്തർമുഖനോ ഇതു രണ്ടുമല്ലാത്ത പ്രകൃതക്കാരനോ- ബാഹ്യലോകവുമായുള്ള കഥാപാത്രത്തിന്റെ ബന്ധം ഇതിലേതെങ്കിലുമൊരു സ്വഭാവത്തിന്റെ പ്രതിഫലനമായിരിക്കും. ഈ സ്വഭാവത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽവേണം കഥാപാത്രങ്ങളെക്കൊണ്ട് കഥ വളർത്തിയെടുക്കുവാനും സംഘർഷങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുവാനും.
- വസ്തുതകളെ മനസ്സിൽ കാണുവാനുള്ള ഗുണം- കഥ പലപ്പോഴും കാലത്തിലൂടെയാണ് പുരോഗമിക്കുന്നത്. അപ്പോൾ കഥാപാത്രത്തിനു വസ്തുതകളെ കല്പിച്ചെടുത്തു പ്രവർത്തനങ്ങളെ ക്രമീകരിക്കേണ്ടിവരും. നാടകീയമായ ഇത്തരം നിഗമനങ്ങളാണ് കഥാപാത്രത്തോടൊപ്പം കഥയെയും ഉദ്വേഗജനകവും നാടകീയവുമായി വളർത്തിയെടുക്കുന്നത്.
- വിധിക്കുവാനുള്ള ഗുണം- സാഹചര്യങ്ങളോടു കഥാപാത്രം എങ്ങനെ പ്രതികരിക്കുമെന്നുള്ളത് ആ കഥാപാത്രത്തിന്റെ വിധിക്കുവാനുള്ള ഗുണത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്.
- ഒരു കഥാപാത്രം തന്റെ തന്നെ ഏതുഗുണത്തെയാണ് ഇഷ്ടപ്പെടുന്നത്. ഇത് കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വത്വബോധവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട വസ്തുതയാണ്.
- എന്തിനെയാണ്/ആരെയാണ് കഥാപാത്രം ഏറെ ശ്രദ്ധിക്കുന്നത്. അതിനൊരു കാരണമുണ്ടായിരിക്കും.
- ഭാവിയെ എങ്ങനെ കാണുന്നു. അതിനായി എങ്ങനെ തയ്യാറെടുക്കുന്നു.

ഇവയെല്ലാം കഥാപാത്രത്തിന്റെ ആന്തരികമായ സാന്നിധ്യവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടവയാണ്. ബാഹ്യസാന്നിധ്യവും ആന്തരികസാന്നിധ്യവും തമ്മിൽ ഒരു പൊരുത്തം ആവശ്യമാണ്. സവിശേഷമായ സന്ദർഭങ്ങളെ സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ടാണ് രചയിതാവ് ഇവയെ സമരസപ്പെടുത്തുന്നത്.

സന്ദർഭം - സന്ദർഭം എന്നാൽ ഇവിടെ അർഥമാക്കുന്നത് കഥാപാത്രം താൻ ജീവിക്കുന്ന ലോകത്തെ അല്ലെങ്കിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്ന മേഖലകളെ എങ്ങനെ സമീപിക്കുന്നു എന്നാണ്. ഇതിന്റെ അടിസ്ഥാനം കഥയിലെ മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങളും സന്ദർഭങ്ങളുമായി കഥാപാത്രം എങ്ങനെ ബന്ധപ്പെട്ടു നിൽക്കുന്നു എന്നതിലാണ്.

ബന്ധങ്ങൾ- കഥാപാത്രത്തിനു കുടുംബത്തിലുള്ളവരോടുള്ള ബന്ധം, പ്രണയബന്ധം, സഹപ്രവർത്തകരുമായുള്ള ബന്ധം, കഥയിലെ ഇതര കഥാപാത്രങ്ങളുമായുള്ള ബന്ധം തുടങ്ങിയവ അലസമായി പറഞ്ഞു പോകാതെ അതിന്റെ വ്യാപ്തി വ്യക്തമാക്കണം.

സംസ്കാരം– വിദ്യാഭ്യാസം, തൊഴിൽ, സമൂഹത്തിലെ സ്ഥാനം, സമ്പത്ത്, പ്രവർത്തനരംഗങ്ങൾ എല്ലാമായി ബന്ധപ്പെട്ടതിന്റെ ആകെത്തുകയാണ് ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ സംസ്കാരം. ഇത് കഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രവർത്തനങ്ങളെയും സംഭാഷണത്തെയും സ്വാധീനിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളാണ്. ഈ സംസ്കാരത്തെ വ്യക്തമായി അവതരിപ്പിക്കണം.

പൊതുചരിത്രം– കഥാപാത്രം എവിടെ ജീവിക്കുന്നു, ജീവിതത്തിലെ പ്രധാന സംഭവങ്ങൾ എന്തെല്ലാമായിരുന്നു, ഏതെല്ലാം വ്യക്തികളുമായി/ പ്രസ്ഥാനങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെടുന്നു, കഥാപാത്രത്തെ മറ്റുള്ളവർ (ഇതരകഥാപാത്രങ്ങൾ) എങ്ങനെ നോക്കി കാണുന്നു, തുടങ്ങിയ കഥാപാത്രത്തെ സംബന്ധിച്ച അവതരണപരമായ പൊതുചരിത്രം ആവശ്യാനുസരണം വ്യക്തമായി അവതരിപ്പിക്കണം.

യഥാർഥത്തിൽ ബന്ധം, സംസ്കാരം, പൊതുചരിത്രം തുടങ്ങിയവ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ജീവിതവും പ്രവർത്തനങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെട്ട സന്ദർഭങ്ങളാണ്. ഈ സന്ദർഭങ്ങളാണ് കഥാപാത്രത്തിന് ഒരു പരിധിവരെ വ്യക്തിത്വം പകർന്നു നൽകുന്നത്.

ഭൂതകാലം– യഥാർഥ കഥാഖ്യാനത്തിനുമുമ്പുള്ള കഥാപാത്രത്തിന്റെ അവസ്ഥയാണ് ഭൂതകാലം. ഭൂതകാലം മനസ്സിലാക്കിയാലേ വർത്തമാനകാലത്തിന് പ്രസക്തിയുള്ളൂ. കഥയിൽ ഫ്ളാഷ്ബാക്കുകൾ ഉണ്ടെങ്കിൽ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഭൂതകാല ചിത്രീകരണത്തിനുള്ള പ്രസക്തി അനിർവചനീയമാണ്. ശക്തമായ ഒരു ഭൂതകാല പശ്ചാത്തലത്തിൽ നിന്നേ സജീവമായ വർത്തമാനകാലം (കഥാഖ്യാനം നടത്തുന്ന സമയം) സൃഷ്ടിക്കുവാൻ കഴിയൂ.

- കഥാപാത്രത്തിന്റെ ബാല്യം എങ്ങനെ ആയിരുന്നു?
- ആരോടെല്ലാമാണ് കഥാപാത്രം ബന്ധപ്പെട്ടിരുന്നത്?
- ജീവിതത്തിലെ പ്രധാന സംഭവങ്ങൾ എന്തെല്ലാമായിരുന്നു?
- ഈ കാലയളവിൽ സവിശേഷമായ എന്തെങ്കിലും പ്രവർത്തനങ്ങൾ? മനോഭാവം കഥാപാത്രം പുലർത്തിയിരുന്നോ?

വർത്തമാനകാലം – ഇത് കഥാഖ്യാനം നടക്കുന്ന കാലയളവാണ്. ഈ ഭാഗത്താണ് അനുവാചകൻ പ്രധാനമായും കഥാപാത്രത്തെ അറിയുന്നത്. കഥാഖ്യാനത്തിനിടയിൽ ഭൂതകാലാവതരണമുണ്ടെങ്കിൽ അതിനെ കഥാഖ്യാനത്തിലെ ഭൂതകാലമായിത്തന്നെ പരിഗണിച്ചാൽ മതി. സ്വപ്നം കാണുന്ന/ സാങ്കല്പികമായ ഒരു കാലമുണ്ടെങ്കിൽ കഥാഖ്യാനത്തിലെ ഭാവികാലമായോ സാങ്കല്പികകാലമായോ പരിഗണിച്ചാൽമതി:

- കഥാപാത്രത്തിന് കഥയിലുള്ള സ്ഥാനമെന്ത്?
- ഏതെല്ലാം കഥാപാത്രങ്ങളുമായി ഏതേത് അനുപാതത്തിൽ ബന്ധപ്പെടുന്നു?
- കഥാപാത്രത്തിന് ഒരു ലക്ഷ്യമുണ്ടോ? ഉണ്ടെങ്കിൽ എന്ത്?

- ജീവിതത്തോടുള്ള മനോഭാവം എന്താണ്?
- മന:ശാസ്ത്രപരമായ പ്രവർത്തനങ്ങൾ എന്താണ്?

ഒരു തിരക്കഥയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അതിന്റെ ആഖ്യാനകാലമാണ് മർമപ്രധാനം. അതാണ് അനുവാചകൻ നേരിൽ കാണുന്നതും ആസ്വദിക്കുന്നതും.

ഭാവികാലം- ഒരു കഥയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അതിന്റെ ഭാവികാലമെന്നു പറയുന്നത് യഥാർഥ ആഖ്യാനത്തിനുശേഷം അനുവാചകന്റെ ബുദ്ധിയിൽ ഉദിക്കുന്ന ചില സംശയങ്ങളോ കഥയുടെ പൂർത്തീകരണത്തിലേക്ക് നയിക്കുന്ന നിഗമനങ്ങളോ ആണ്. യഥാർഥത്തിൽ ഇവ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നത് അനുവാചകന്റെ ഭാവനാലോകത്താണ്. അനുവാചകന്റെ സവിശേഷമായ ഈ ഭാവനയെക്കൂടി തൃപ്തിപ്പെടുത്തുന്ന രീതിയിൽ അല്ലെങ്കിൽ ആ ഭാവനയ്ക്ക് വിഹരിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന കുറേ വസ്തുതകളെ വിട്ടുകൊടുത്തുകൊണ്ടുവേണം കഥ പര്യവസാനിപ്പിക്കുവാൻ. ഈ അവസ്ഥ കഥയുടെ/കഥയെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഭാവികാലമാണ്.

വിശ്വസനീയമാക്കുക - ഒരു കഥാപാത്രത്തെ വിശ്വസനീയമാക്കുന്നതിന്റെ പ്രഥമഘട്ടം അനുവാചകനുമായി ബൗദ്ധികമായും വൈകാരികമായും സ്ഥാപിക്കുന്ന ബന്ധമാണ്. വിശ്വസനീയമാക്കുക എന്നു പറഞ്ഞാൽ കഥയിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന സവിശേഷമായ അന്തരീക്ഷവുമായി അനുവാചകനെ സമരസപ്പെടുത്തുക എന്നാണ് വിവക്ഷിക്കുന്നത്.

- കഥയും കഥാപാത്രവും തമ്മിൽ ഒരു ചേർച്ച സൃഷ്ടിക്കുക
- അനുവാചകന്റെ മനസ്സും മന:ശാസ്ത്രവുമറിഞ്ഞ് കഥാപാത്രത്തെക്കൊണ്ട് പെരുമാറിക്കുക
- കഥാപാത്രത്തിന് ചേരുന്ന സംഭാഷണം, പ്രവർത്തനങ്ങൾ തുടങ്ങിയവ പ്രയോഗിക്കുക.

വളർത്തുക- കഥാപാത്രത്തെ വളർത്തുകയെന്നു പറഞ്ഞാൽ കഥയിൽ കൃത്യമായ കാര്യങ്ങൾ ചെയ്യുവാൻ കഥാപാത്രത്തെ പ്രാപ്തമാക്കുക എന്നാണ് അർഥമാക്കുന്നത്. ഇവിടെ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ക്രിയാശക്തിയെപ്പറ്റിയും ചേഷ്ടാവിശേഷത്തെപ്പറ്റിയും വ്യക്തമായ ധാരണ ഉണ്ടായിരിക്കേണ്ടതാണ്. (മുമ്പ് വ്യക്തമാക്കിയിട്ടുണ്ട്.)

- കഥാപാത്രത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം
- കഥാപാത്രത്തിന്റെ മനോഭാവം
- കഥാപാത്രത്തിന്റെ മന:ശാസ്ത്രം
- കഥാപാത്രത്തിന്റെ വൈകാരികഭാവം
- കഥയുടെ ആഖ്യാനലക്ഷ്യം

തുടങ്ങിയവയെല്ലാം കഥാപാത്രത്തെ വളർത്തിയെടുക്കുവാൻ ഉപകരിക്കുന്ന വസ്തുതകളാണ്.

ആകർഷകമാക്കുക- കഥാപാത്രത്തിന് അനുവാചകനെ ആകർഷിക്കുവാൻ

കഴിഞ്ഞാലേ കഥയുടെ ആഖ്യാനത്തിൽ അനുവാചകനെ നിമഗ്നനാക്കുവാൻ കഴിയുകയുള്ളൂ. കഥാപാത്രത്തെ ആകർഷണീയമാക്കുവാനുള്ള രീതികൾ പലതാണ്.

- വേഷം
- സംഭാഷണം
- പെരുമാറ്റം
- കാഴ്ചപ്പാട്

അനുവാചകനുമായി സ്ഥാപിക്കുന്ന മാനസികബന്ധത്തിന്റെ ആകെത്തുകയാണ് കഥാപാത്രത്തിന്റെ ആകർഷണീയത.

ഒരു ത്രിമാനകഥാപാത്രത്തെ അവതരിപ്പിക്കണമെങ്കിൽ, അവതരണത്തിന്റെ സന്ദർഭവും, കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഭൂത-വർത്തമാന-സാങ്കല്പിക കാലങ്ങളെപ്പറ്റിയുള്ള ധാരണയും ഉണ്ടായിരിക്കുന്നതിനൊപ്പം കഥാപാത്രം വിശ്വസനീയവും ആകർഷണീയവും കഥയെ വളർത്തിയെടുക്കുവാൻ പര്യാപ്തവുമായിരിക്കണം. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിൽനിന്നേ കഥാപാത്രത്തിന്റെ മൂലമായ ത്രിവിധ ഗുണങ്ങളെപ്പറ്റി വ്യക്തമാക്കുവാൻ കഴിയൂ. അവ യഥാക്രമം പ്രവൃത്തി, വികാരം, ചിന്ത എന്നിവയാണ്.

പ്രവൃത്തി- കഥാപാത്രത്തിന് പ്രധാനമായി അഞ്ച് പ്രവർത്തന മേഖലകളാണുള്ളത്.

- മൂർത്തമായ (ദൃശ്യാത്മകമായ) പ്രവർത്തനം
- വാക്കാലുള്ള (സംഭാഷണം) പ്രവർത്തനം
- വൈകാരികമായ പ്രവർത്തനം
- മന:ശാസ്ത്രപരമായ പ്രവർത്തനം (കഥാപാത്രത്തിന്റെ മനസ്സിൽ നടക്കുന്ന ചിന്തകൾ, അനുഭൂതി, സ്വപ്നങ്ങൾ, സംഘർഷം തുടങ്ങിയവ)
- ബൗദ്ധികമായ പ്രവർത്തനം (ചുവടെ ചേർത്തിരിക്കുന്നു)

വികാരം- നാടകീയ സംഘർഷങ്ങളിലൂടെയും നിർണയിക്കപ്പെടുന്ന മുഹൂർത്തങ്ങളിലൂടെയും അനുവാചകനിൽ വികാരം സൃഷ്ടിക്കുവാൻ കഴിയുന്നവയാണ് മിക്ക തിരക്കഥകളും. ഈ വികാരമാണ് അനുവാചകന് തിരക്കഥയുടെ അനുഭൂതി പകർന്നുനൽകുന്നത്.

- ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ മികവ് അല്ലെങ്കിൽ കഴിവ് നിർണയിക്കപ്പെടുന്നത് വൈകാരികതയെ അനുവാചകനിൽ എത്തിക്കുവാനുള്ള പ്രാപ്തിയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ്. ഇതുമാത്രമാണ് കഥാപാത്രത്തിന്റെ മികവിന് അടിസ്ഥാനമെന്ന് തെറ്റിദ്ധരിക്കരുത്. യഥാർഥത്തിൽ ഇല്ലാത്ത ഒന്നാണ് കഥാപാത്രം സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. ഇത് കഥാപാത്രത്തിന്റെ സവിശേഷമായ കഴിവും ഗുണവിശേഷവുമാണ്.
- വൈകാരികതയെ കെട്ടിച്ചമയ്ക്കുവാൻ കഥാപാത്രത്തിന് പ്രാപ്തിയില്ലെങ്കിൽ കഥാപാത്രം അവതരിപ്പിക്കുന്ന സന്തോഷം, സ്നേഹം,

ഇച്ഛാഭംഗം, അനുകമ്പ, വെറുപ്പ്, നൈരാശ്യം തുടങ്ങിയ വൈകാരിക ഭാവങ്ങൾ അർഥവ്യാപ്തിയെ പ്രാപിക്കാതെ (ലക്ഷ്യം സാധിക്കാതെ) വെറുംചലനമായി തീരുകയേ ഉള്ളൂ.

- വൈകാരികത സൃഷ്ടിക്കുവാനുള്ള പ്രവർത്തനത്തിന്റെയും അതിന്റെ പ്രതിപ്രവർത്തനത്തിന്റെയും ഫലം - ഒരു ചുംബനത്തിൽ, സവിശേഷ മായ നോട്ടത്തിൽ, ഒരു തലോടലിൽ,എല്ലാം ദർശിക്കുവാൻ കഴിയും. കഥാപാത്രം നടത്തുന്ന ചുംബനം, സവിശേഷമായ നോട്ടം തുടങ്ങിയ വയുടെ പ്രതിഫലനം അനുവാചകനിൽ വൈകാരികതയെ സൃഷ്ടി ക്കുന്നു.

ചിന്ത- ഇത് കഥാപാത്രത്തിന്റെ ബൗദ്ധികസാന്നിധ്യത്തിന്റെ തലമാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളെ പ്രതിജനഭിന്നമാക്കുന്നതിൽ അവരുടെ ബൗദ്ധികതലത്തിന് നിർണായകമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്. വിദ്യാഭ്യാസം, ലോകജ്ഞാനം, മനോഭാവം തുടങ്ങിയവ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ബൗദ്ധികതയെ സ്വാധീനിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളാണ്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ ബൗദ്ധികതയെ സ്വാധീനിക്കുന്ന ഘടക ങ്ങളെ അനുവാചകനെ ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്നതിലാണ് കഥാപാത്രത്തിന്റെ മികവ് ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്നത്. സാഹചര്യങ്ങളോട് ഒരു കഥാപാത്രം എങ്ങനെ പ്രതികരിക്കുമെന്നുള്ളത് ആ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ബൗദ്ധികതയുടെ ഭാഗമാ ണ്. അനുവാചകനിൽ വൈകാരികത സൃഷ്ടിക്കുന്നതുപോലെ ബൗദ്ധികതയെ ശക്തമായി സ്വാധീനിക്കുവാൻ കഥാപാത്രത്തിന്റെ മാനസികാവസ്ഥയ്ക്ക് കഴിയണം. അങ്ങനെ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ചിന്തകളെ അനുവാചകനിലേക്ക് പകർന്നുനൽകുവാൻ (സംക്രമിപ്പിക്കുവാൻ) പ്രാപ്തമായിരിക്കണം കഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രതികരണങ്ങൾ യഥാർഥത്തിൽ അനുവാചകന്റെ സാമാന്യബുദ്ധിയെ ചോദ്യം ചെയ്യാതെ ബൗദ്ധികതയെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തു ന്നതായിരിക്കണം കഥാപാത്രത്തിന്റെ മുഴുവൻ പ്രവർത്തനങ്ങളും.

പ്രവർത്തനങ്ങൾ നടത്തി അവയെ കഥാവികസനത്തിന്റെ സവിശേ ഷമായ അവസ്ഥയ്ക്കനുസരിച്ച് വൈകാരികവും ചിന്താപരവുമായി (ബൗദ്ധിക വുമായി) അനുവാചകനിലെത്തിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളാണ് ത്രിമാന കഥാപാത്രങ്ങൾ. ഒരു തിരക്കഥയിലെ എല്ലാ കഥാപാത്രങ്ങളും ത്രിമാനമായി ക്കൊള്ളണമെന്നില്ല. ഇവിടെ പറഞ്ഞ ഗുണങ്ങൾ ഓരോ കഥാപാത്രത്തെയും ഓരോ അനുപാതത്തിലായിരിക്കും സ്വാധീനിക്കുന്നത്. അനുപാതത്തെ നിശ്ചയിക്കുന്നത് കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ രീതിയാണ്.

സ്ഥിരരൂപത്തിലുള്ള കഥാപാത്രങ്ങൾ

സാധാരണ തിരക്കഥകളിൽ സ്ഥിരരൂപത്തിൽ (Stereotype) അഥവാ ഒരേ ടൈപ്പിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ ഏറെയാണ്. പൊതുവേ ഈ കഥാപാത്രങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥയുടെ ആഖ്യാനശൈലിക്കനുസ രിച്ച് ഭിന്നവ്യക്തിത്വങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. നായകൻ, നായിക, പ്രതിനായകൻ (വില്ലൻ) പ്രതിനായിക, ഹാസ്യകഥാപാത്രം, ദു:ഖകഥാപാത്രം, സഹകഥാ പാത്രം, കുടുംബപശ്ചാത്തലത്തെ സജീവമാക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ തുടങ്ങി

യവ സ്ഥിരരൂപത്തിലുള്ള കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് ഉദാഹരണങ്ങളാണ്. ഈ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് വേഷം, സംഭാഷണം, ചേഷ്ടാവിശേഷം തുടങ്ങിയവയി ലൂടെയാണ് പൊതുവേ തനതുവ്യക്തിത്വം പകർന്നുനൽകുന്നത്.

കഥാപാത്രത്തെ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ ശ്രദ്ധിക്കേണ്ട കാര്യങ്ങൾ.

- കഥയിൽ എന്തു ലക്ഷ്യത്തോടെയാണ് കഥാപാത്രസൃഷ്ടി നടത്തിയി രിക്കുന്നത്?
- കഥയെ അനുക്രമവും നാടകീയവുമായി വളർത്തിയെടുക്കുവാൻ കഥാപാത്രത്തിനുള്ള പങ്ക് എന്താണ്?
- കഥാപാത്രത്തിനു കഥയിലെ മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങളോടുള്ള ബന്ധവും മനോഭാവവും എന്താണ്?
- അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥാപാത്രത്തെ അനുവാചകൻ എങ്ങനെ വിലയി രുത്തുന്നു
- അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥാപാത്രം ത്രിമാനമാണോ പ്രധാനമായും ഇത്രയും വസ്തുതകൾ ശ്രദ്ധിച്ചാൽ കഥാപാത്രത്തെ വിരസതയില്ലാതെ കഥയിൽ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ കഴിയും. വൈവിധ്യമുള്ള കഥകളും കഥാ ഖ്യാനരീതിയും വൈവിധ്യമുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കും. ആവർത്തനസ്വഭാവമുള്ള കഥകളിലാണ് പൊതുവേ സ്ഥിരരൂപത്തി ലുള്ള കഥാപാത്രങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്.

8
കഥാപാത്ര വളർച്ച

ഒരു കഥാപാത്രത്തെ തിരക്കഥയുടെ അവതരണത്തിനായി സൃഷ്ടിച്ചു കഴിഞ്ഞാൽ, ആ കഥാപാത്രത്തെ ഏറ്റവും വിശ്വസനീയവും ആകർഷണീയ വുമായ രീതിയിൽ കഥാശരീരത്തിൽ ക്രമീകരിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഇങ്ങനെ ക്രമീകരിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ കഥയെ വളർത്തിയെടുക്കുന്നതിലെ നിർണാ യക ഘടകങ്ങളാണ്. കഥാപാത്രങ്ങൾ കഥയെ വളർത്തിയെടുക്കുന്നവരായ തുകൊണ്ടു തന്നെ കഥയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം കഥാപാത്രത്തിന്റെ വളർച്ച നിർണായകമാണ്. കഥയും കഥാപാത്രവും തമ്മിൽ അഭേദ്യമായി ബന്ധപ്പെ ട്ടിരിക്കുന്നതുപോല തന്നെ കഥയെയും അനുവാചകനേയും തമ്മിൽ ബന്ധപ്പെടുത്തേണ്ടതുണ്ട്. കഥയും കഥാപാത്രവും തമ്മിൽ ബന്ധപ്പെട്ടിരി ക്കുന്നത് കഥാപാത്രത്തിന്റെ രൂപം, അഭിനയം, ചലനം സവിശേഷമായ പ്രവർത്തനങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയിലൂടെയാണ്. കഥയെയും അനുവാചകനെയും തമ്മിൽ ബന്ധപ്പെടുത്തുന്ന കണ്ണിയാണ് കഥാപാത്രം. കഥാപാത്രത്തിന്റെ രൂപഭാവങ്ങളിലൂടെയും പ്രവർത്തനങ്ങളിലൂടെയുമാണ് അനുവാചകൻ കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ ഭാവതലത്തിലേക്ക് എത്തപ്പെടുന്നത്.

കഥാപാത്രവും അനുവാചകനും

കഥാപാത്രവളർച്ചയെ സംബന്ധിച്ചു കൃത്യമായ ഒരതിരു നിർണയി ക്കുക സാധ്യമല്ല. എന്നാൽ സൂക്ഷ്മത മർമപ്രധാനമാണ്. വാക്കുകളെക്കാൾ (സംഭാഷണം) ശക്തമായി പ്രവർത്തനങ്ങൾ കഥാപാത്രത്തെ വളർത്തിയെ ടുക്കുന്നു. കഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രവർത്തനങ്ങൾ കഥാപാത്രത്തെ തനിച്ചായി വളർത്തുന്നില്ല. കഥയെയുംകൂടി വളർത്തുന്നു. സമഗ്രമായി വിലയിരുത്തിയാൽ ഒരു കഥാപാത്രം വളരുന്നത് ബാഹ്യരൂപം, പ്രവർത്തനങ്ങൾ, സംഭാഷണം, അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥയുടെ സവിശേഷത തുടങ്ങിയവയുടെ സമഗ്രതയിൽനി ന്നുമാണ്. ഈ സമഗ്രത പൂർണരൂപത്തെ പ്രാപിക്കുന്നത് അനുവാചകന്റെ സവിശേഷമായ മനോഭാവത്തിലൂടെയാണ്.

സിനിമ കാണുമ്പോൾതന്നെ പലപ്പോഴും അനുവാചകർ അതിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രത്തിന്റെ വ്യക്തിഗുണത്തിലും ക്രിയാശക്തിയിലും ആകൃ ഷ്ടരാകുന്നു. തുടർന്നു ചലച്ചിത്രത്തിലേക്ക് മെല്ലേ മനസ്സ് നിമഗ്നമാകുന്നു. ഈ അവസരത്തിൽ ഉപബോധമനസ്സിലെ യാഥാർഥ്യബോധം, കാല്പനികത, ലൈംഗികസങ്കല്പം തുടങ്ങിയവ വ്യത്യസ്ത അനുപാതത്തിൽ

(അനുപാതത്തെ നിർണയിക്കുന്നത് അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥയുടെ സവിശേഷതകളാണ്). മസ്തിഷ്ക്കത്തെ ഒരു പ്രത്യേകരീതിയിൽ പ്രചോദിപ്പിക്കുന്നു. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ശ്രദ്ധേയമായ രീതിയിൽ അവതരിപ്പിച്ച കഥാപാത്രത്തെ കേന്ദ്ര കഥാപാത്രമായി കല്പിച്ചു മനസ്സിൽ സ്വീകരിക്കുന്നു. ഈ കഥാപാത്രത്തിന് അനുവാചകന്റെ മനസ്സിൽ സവിശേഷമായ സ്ഥാനം ലഭിക്കുന്നു. ഈ കഥാപാത്രത്തോട് മനസ്സുകൊണ്ട് സൃഷ്ടിച്ച മമത ക്രമമായി വളർന്ന് ഒരു പരിവർത്തനത്തിനു വിധേയമാകുന്നു. ഈ പരിവർത്തനഫലമായി അനുവാചകന്റെ മനസ്സ് കഥാപാത്രത്തിന്റെ വീക്ഷണവുമായി താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുന്നു. കഥാപാത്രാവതരണം ശക്തവും യുക്തവുമാണെങ്കിൽ അനുവാചകൻ കഥാപാത്രത്തിന് സമാനനായിത്തീരുന്നു (മനസ്സുകൊണ്ട്-യുവജനങ്ങൾക്ക് ഇത് വളരെ പെട്ടെന്ന് സാധിക്കുന്നു) അതോടെ കഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രവർത്തനങ്ങളിൽ അനുവാചകൻ മാനസികമായി നിമഗ്നമാകുന്നു. ഇത്തരമൊരവസ്ഥ സൃഷ്ടിച്ചുകഴിഞ്ഞാൽ കഥാപാത്രവളർച്ച അനായാസേന നിർവഹിക്കുവാൻ കഴിയും. ഒപ്പം കഥാപാത്രത്തെക്കൊണ്ട് സാമാന്യത്തിൽ നിന്നും വിശേഷമായ പ്രവൃത്തികൾ ചെയ്യിക്കുവാനും.

അനുവാചകനെ കഥാപാത്രാവസ്ഥയിലേക്ക് നിമഗ്നമാക്കുവാനുള്ള വഴികൾ:

സഹതാപം- അനുവാചകന്റെ ശ്രദ്ധയെ പിടിച്ചെടുക്കാൻ തിരക്കഥയിൽ കൂടെക്കൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഉപായമാണ് സഹതാപമർഹിക്കുന്ന അവസ്ഥകളുടെ സൃഷ്ടി. പ്രധാന കഥാപാത്രത്തിനോ ശ്രദ്ധേയമായ മറ്റേതെങ്കിലും കഥാപാത്രത്തിനോ സംഭവിക്കുന്ന ദൗർഭാഗ്യം, അത്യാഹിതം തുടങ്ങിയവയിലൂടെയാണ് സഹതാപം സൃഷ്ടിക്കുന്നത്.

ഇഷ്ടപ്പെടൽ- കഥാപാത്രത്തെ ആദ്യംതന്നെ വ്യക്തിത്വംകൊണ്ട് അനുവാചകന് ഇഷ്ടപ്പെടുന്ന രീതിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. കാഴ്ചയിൽ സുന്ദരനായിട്ടാവാം, ആകർഷണമുള്ള ഏതെങ്കിലും ഗുണത്തിന്റെ വക്താവായിട്ടാവാം, സാഹചര്യങ്ങളോടു പ്രതികരിക്കുന്നതിലെ ഏതെങ്കിലും സവിശേഷതയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാവാം അല്ലെങ്കിൽ കഠിനാദ്ധ്വാനി ആയതിനാലാവാം.

ആകാംക്ഷ - കഥാപാത്രം ചിലപ്പോഴൊക്കെ നിഷേധിയോ ഇഷ്ടപ്പെടാത്ത വ്യക്തിത്വത്തിന്റെ ഉടമയോ ആയി പ്രവർത്തിക്കുന്നു എന്നു വിചാരിക്കുക. ഇത്തരം കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഈ പ്രത്യേക സ്വഭാവത്തിന്റെ നിഗൂഢതകൾ അറിയുവാൻ അനുവാചകന്റെ മനസ്സ് അവരുടെ പ്രവർത്തനങ്ങൾക്കും വെളിപ്പെടുത്തലകൾക്കുമായി കാത്തിരിക്കുന്നു. അവസാനം ഏതെങ്കിലുമൊരു കഥാപാത്രമോ പ്രതിനായകനോ കഥാപാത്രത്തെ സംബന്ധിച്ച രഹസ്യം വെളിവാക്കുന്നു. ചിലപ്പോൾ കഥാപാത്രം തന്നെയാവാം വെളിപ്പെടുത്തുന്നത്. ഇവിടെ ആര് വെളിപ്പെടുത്തി എന്നത് പ്രസക്തമല്ല.

അപായസ്ഥിതി - കഥയിലെ ശ്രദ്ധേയമായ ഒരു കഥാപാത്രത്തിന് നിർണായകമായ ഘട്ടത്തിൽ ഒരപായസ്ഥിതിയെ അഭിമുഖീകരിക്കേണ്ടി വരുന്നു. ഈ അപായസ്ഥിതി കഥാപാത്രത്തിന്റെ ജീവനുതന്നെ ഭീഷണിയാകുന്നു. ഈ അവസരത്തിൽ അനുവാചകൻ ആ കഥാപാത്രത്തിന്റെ അവസ്ഥയെ കരുതി ഭയപ്പെടുകയോ ഉത്കണ്ഠാകുലനാകുകയോ ചെയ്യുന്നു.

അസമത്വം - അസമത്വത്തിന് കാരണമായ കുറേ വസ്തുതകൾ കഥയിൽ വളർത്തിയെടുക്കുന്നു. ഇതിന്റെ ഫലമായി കുറേ ആളുകൾക്ക് നീതി നിഷേധിക്കപ്പെടുകയും മർദ്ദനം അനുഭവിക്കേണ്ടിയും വരുന്നു. ഈ സാഹചര്യത്തോട് അനുവാചകന്റെ മനസ്സ് പ്രതികരിക്കുന്നു.

സൂക്ഷ്മമായി നിരീക്ഷിച്ചാൽ അനുവാചകനെ കഥാപാത്രത്തിന്റെ വളർച്ചയിലേക്ക് ആകർഷിക്കുവാനുള്ള വഴികളും അതിലൂടെ കഥയെ വളർത്തുവാനുള്ള മാർഗങ്ങളും ഒരു തിരക്കഥയിൽ സർവത്ര നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്നു.

ആനന്ദം കലർന്ന ആരാധന - ദൃഢനിശ്ചയം, ബുദ്ധി, ഭാഗ്യം, ധൈര്യം തുടങ്ങിയ കഥാപാത്ര ഗുണങ്ങൾ അനുവാചകനെ കഥാപാത്രത്തിലേക്ക് ആകർഷിക്കുന്നു. ഈ ആകർഷണത്തിൽ അടിസ്ഥാനപരമായിട്ടുള്ളത് ആനന്ദം കലർന്ന ഒരു ആരാധനയാണ്. (ആനന്ദം കലാസ്വാദനവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് അനുവാചകനിൽ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നതാണ്). പലപ്പോഴും ഇത് ഇഷ്ടപ്പെടലിന്റെ വികാരത്തിൽനിന്നും ഭിന്നമാണ്. ഒരാദരവിന്റെ ഭാഗമായി വളർന്നു വരുന്ന വികാരമാണിത്.

സുപരിചിതത്വം - കഥാപാത്രത്തിന് ആരോടെങ്കിലും സാദൃശ്യം അല്ലെങ്കിൽ സുപരിചിതത്വം അനുവാചകനെ ആകർഷിക്കുന്ന ഒരു കാര്യമാണ്. കഥാപാത്രത്തെ സുപരിചിതമാക്കുവാൻ- സ്വഭാവവിശേഷം, ദൗർബല്യം, പേരിന്റെ സാദൃശ്യം തുടങ്ങിയവയെ ഉപയോഗിക്കുന്നു.

ശക്തി - കഥാപാത്രത്തിന്റെ ശക്തിയെ സവിശേഷമായി വിലമതിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഒരു കഥാപാത്രം തന്റെ ബുദ്ധികൊണ്ടോ കൈക്കരുത്തുകൊണ്ടോ ഉപജാപകസംഘങ്ങൾ വഴിയോ മുഴുവൻ ശക്തിയും കൈവശപ്പെടുത്തിവച്ചിരിക്കുന്നു. ഈ ശക്തിയെ എതിരാളികൾക്കെതിരെ അല്ലെങ്കിൽ തിന്മയുടെ ശക്തികൾക്കെതിരേ പ്രയോഗിക്കുന്നു. ഈ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ശക്തിയിൽ അനുവാചകൻ ആകർഷിക്കപ്പെടുന്നു.

അനുവാചകന്റെ മനസ്സിൽ കഥാപാത്രവളർച്ച നടക്കുന്ന വിവിധ സാഹചര്യങ്ങളെപ്പറ്റിയാണ് ഇവിടെ പ്രസ്താവിച്ചത്. ഈ വളർച്ചയ്ക്ക് പ്രേരകമാകുന്ന ഘടകങ്ങളെപ്പറ്റി ചിന്തിക്കുന്നത് ഈ സാഹചര്യത്തിൽ ഏറെ യുക്തമാണ്.

കഥാപാത്രവളർച്ചയുടെ പ്രചോദനഘടകവും രീതിയും

ഒരു തിരക്കഥയെ സംബന്ധിച്ച് അതിലെ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം പ്രധാനമാണ്. ആ ലക്ഷ്യത്തിനുവേണ്ടിയാണ് കഥാപാത്രം യത്നിക്കുന്നത്. കഥാപാത്രത്തിൽ ആകൃഷ്ടനായ അല്ലെങ്കിൽ കഥാപാത്രത്തിന്റെ വൈയക്തിക രഹസ്യം അറിയുവാൻ തൽപരനായ അനുവാചകൻ ആകാംക്ഷയൊതുക്കി കാത്തിരിക്കുന്നു. കഥാപാത്രത്തിനു ലക്ഷ്യം ലളിതമായും ഏറെ സങ്കീർണമായ പ്രശ്നങ്ങളെ അതിജീവിച്ചും നേടാവുന്നതാണ്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ ലക്ഷ്യത്തിലേക്കുള്ള മാർഗം ഒരുക്കുന്നത് രചയിതാവാണ്.

പ്രഭാതപത്രത്തിൽ ഭീതിജനകമായ ഒരു കൊലപാതകവാർത്ത വായി

ക്കുന്നു. "യുവ സിനിമാനടിയും കാമുകനും വിഷം ഉള്ളിൽച്ചെന്നു മരിച്ചു. പോസ്റ്റ്മോർട്ടം റിപ്പോർട്ടിൽ യുവതി മൃഗീയമായി ബലാൽസംഗം ചെയ്യപ്പെട്ട തിന്റെ സൂചനകൾ". ഈ വാർത്ത വായിക്കുമ്പോൾതന്നെ കുറ്റവാളികൾ ആരെന്നറിയുവാനും എങ്ങനെയാണു കൊലപാതകം നടത്തിയതെന്നറിയു വാനും വായനക്കാരന്റെ ആകാംക്ഷ ഉണരുന്നു. തിരക്കഥയിലെ കഥാപാത്രവും ഇതിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമല്ല. ഒരു കഥാപാത്രം കൊലചെയ്യപ്പെട്ട വ്യക്തിയുടെ മുറിയിൽനിന്നും നാടകീയമായി ഇറങ്ങിവരുന്നു. അതേ സമയത്തുതന്നെ കൊലയെപ്പറ്റി അന്വേഷിക്കുവാൻ മറ്റൊരു കഥാപാത്രമെത്തുമ്പോൾ അനു വാചകനിൽ ആകാംക്ഷയെ വളർത്തുന്ന നിരവധി ചോദ്യങ്ങൾ സ്വയം രൂപ പ്പെടുന്നു. യഥാർഥത്തിൽ രചയിതാവ് ബോധപൂർവമായിട്ട്, അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥയുടെ സവിശേഷമായ മൂഡിനനുസരിച്ച് അനുവാചകന്റെ സ്വാഭാവികമായ ആകാംക്ഷയെ കഥാപാത്രോന്മുഖമായി വളർത്തിയെടുക്കാൻ പാകത്തിനുള്ള സംഭവങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കേണ്ടതുണ്ട്.

കഥാപാത്രത്തിന്റെ ജീവചരിത്രം, ഭൂതകാലകഥ തുടങ്ങിയവയെ ആകാംക്ഷാഭരിതമായ രീതിയിൽ അവതരിപ്പിച്ചാണ് പൊതുവേ പല കഥകളും തുടങ്ങുന്നത്. അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥയിൽ കഥാപാത്രത്തിന് പ്രത്യേകമായ എന്തു ലക്ഷ്യമാണുള്ളതെന്നും അതിനായി എങ്ങനെ പ്രവർത്തിക്കുന്നെന്നുള്ളതും ലക്ഷ്യത്തെ എങ്ങനെ പൂർത്തീകരിക്കുന്നെന്നു ള്ളതുമാണ് കഥ. കഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രവർത്തനങ്ങളെ രചയിതാവ് ഉദ്ദേശി ക്കുന്ന അർഥത്തിൽ അനുവാചകനിൽ എത്തിക്കുവാൻ കഴിയുന്നില്ലെങ്കിൽ ആ കഥ ഒരു പരാജയമായിരിക്കും.

തിരക്കഥയിലവതരിപ്പിക്കുന്ന വസ്തുവിനെ (കഥാതന്തുവിനെ) പൊതുവേ പലരും നിർവചിക്കുന്നത് 'കഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രവർത്തനം' എന്നാണ്. വാസ്തവത്തിൽ അനുവാചകന് കഥാപാത്രത്തിൽ താല്പര്യമി ല്ലെങ്കിൽ കഥ അരോചകമായിരിക്കും. കഥയെ മൂർത്തരൂപത്തിൽ അനുവാച കനു മുമ്പിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് കഥാപാത്രമാണ്. പ്രധാന കഥാപാത്രത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം വ്യക്തവും കൃത്യവുമായ ഒരു ലക്ഷ്യം തിരക്കഥയിൽ ആവശ്യമാണ്. ഈ ലക്ഷ്യമാണ് തിരക്കഥയെ വളർത്തിയെടുക്കുന്നത്. ലക്ഷ്യത്തിലേക്ക് നയിക്കുവാനായി സൃഷ്ടിക്കുന്ന സാഹചര്യങ്ങൾ വളരെ വ്യക്തവും, സാഹചര്യങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന സംഭവങ്ങൾ (തെളിവ്) ദൃശ്യാ ത്മകവുമായിരിക്കണം. ഇവയെ കഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രവർത്തനങ്ങൾ കൊണ്ടാണ് പൂർത്തീകരിക്കേണ്ടത്. തിരക്കഥയെ മുന്നോട്ടു നയിക്കുന്നത് കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഈ ശക്തിയാണ് (പ്രവർത്തനം). കഥയെ രൂപപ്പെടുത്തു വാനും കഥയിലെ സംഘർഷങ്ങളെ മുഴുവൻ ഏകീകരിക്കുവാനും ഈ ശക്തിക്ക് (കഥാപാത്രത്തിന്) കഴിയുന്നു.

ഒരു തിരക്കഥയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ലക്ഷ്യം ഏതാണ്ട് തുല്യമായ രണ്ടവസ്ഥകളിൽക്കൂടിയാണ് നിർഗമിക്കുന്നത്. ദൃശ്യമായ അവസ്ഥയും അദൃശ്യമായ അവസ്ഥയും.

* **ദൃശ്യമായ അവസ്ഥ** - എന്തിനെപ്പറ്റിയാണ് കഥയെന്നതും ആ ലക്ഷ്യത്തിലേക്ക് ഏതുവഴിയിലൂടെയാണ് പോകുന്നതെന്നും ഒരു കഥയെ സംബന്ധിച്ചു പ്രധാനമാണ്. ഇത് കാണാവുന്ന അവസ്ഥയാണ്.
* **അദൃശ്യമായ അവസ്ഥ** - കഥാപാത്രം ഏത് ആഗ്രഹത്തിനായി പിൻതുടരുന്നുവോ അതാണ് ലക്ഷ്യം. ഇത് അദൃശ്യമായ അവസ്ഥയാണ്. ഈ അദൃശ്യമായ അവസ്ഥ സംഭാഷണത്തിലൂടെയും അഭിനയത്തിലൂടെയുമെല്ലാം വെളിവാകുന്നു.

ഒരു തിരക്കഥയുടെ ഘടനയും കഥാപാത്രത്തിന്റെ വളർച്ചയും തമ്മിൽ കൃത്യമായ ബന്ധമുണ്ട്. സാധാരണ ഒരു തിരക്കഥയിൽ സിനിമയിൽ അനുവാചകൻ ആദ്യം കാണുന്നത് കഥാപാത്രത്തെയാണല്ലോ. കഥാപാത്രത്തിന് ഒരു ലക്ഷ്യമുണ്ട്. ഈ ലക്ഷ്യം വെളിവാകുന്നത് പ്രവർത്തനങ്ങളിലൂടെയാണല്ലോ.

ഒരു കുറ്റാന്വേഷണകഥയിലെ കഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രവർത്തനവും വളർച്ചയും സാമാന്യമായി വിലയിരുത്താം.

* സങ്കീർണമായ ഒരു പ്രശ്നം - കൊലപാതകം
* കഥയുടെ/കഥാപാത്രത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം- കൊലപാതകിയെ കണ്ടെത്തുക
* കഥയുടെ/കഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രവർത്തനം- അന്വേഷണം (കൊലയാളിക്കുവേണ്ടിയുള്ള)
* കഥയിലെ/കഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രതിസന്ധി - കൊലയാളി അന്വേഷകന്റെ സുഹൃത്തോ അടുത്ത സഹായിയോ ആണ്.
* കഥയുടെ/ കഥാപാത്രത്തിന്റെ മൂർധന്യം- വിശ്വാസവഞ്ചന നടത്താം അല്ലെങ്കിൽ കൊലയാളിയെ വെളിപ്പെടുത്താം.

ഇതിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം കൊലയാളിയെ പിടിക്കുകയാണ്. അദൃശ്യമായ ഈ ലക്ഷ്യത്തെ ദൃശ്യമാക്കുന്നത് കഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രവർത്തനങ്ങളിലൂടെയും സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെയുമാണ്. യഥാർഥത്തിൽ കഥാപാത്രവളർച്ചയുടെ പ്രചോദനഘടകം കഥയുടെ വളർച്ചയാണ്. അല്ലെങ്കിൽ കഥ വളരുമ്പോൾ കഥാപാത്രവും വളരുന്നു. ഇനിയുമൊരു രീതിയിൽ പറഞ്ഞാൽ കഥാപാത്രം വളരുന്നതിലൂടെ കഥയും വളരുന്നു. ഇങ്ങനെ കഥയും കഥാപാത്രവും പരസ്പരബന്ധിതമായി വളരുന്ന രീതി തിരക്കഥയുടെ ഘടനയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുനിൽക്കുന്നതാണ്.

കഥാപാത്രവും സംഘട്ടനവും

ഒരു തിരക്കഥയിലെ ഏറ്റവും പ്രധാനപ്പെട്ട ഘടകം കഥാപാത്രമാണെന്നു പറഞ്ഞുവല്ലോ. കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഭാവം ചലനശക്തിയോടെ ഒരു ലക്ഷ്യത്തിനായുള്ള പ്രവർത്തനമാണ്. ചലനശക്തിയെന്നാൽ അഭിനയം, കഥയെ പുരോഗമിപ്പിക്കുന്ന വിവിധതരം പ്രവർത്തനങ്ങൾ, വികാരസംവേദനം നടത്തുവാനുള്ള രീതി എന്നിവയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുനിൽക്കുന്ന

കഥാപാത്രത്തിന്റെ അവസ്ഥയാണ്. കഥാപാത്രത്തെയും അതിന്റെ ചലനശക്തിയേയും വേർതിരിച്ചു നിർണയിക്കുവാൻ കഴിയുകയില്ല. ഈ രണ്ടു വസ്തുതകൾ (കഥാപാത്രവും ചലനശക്തിയും) നിലനിൽക്കുന്നത് സംഘട്ടനത്തോടു കൂടിയാണ്. അല്ലെങ്കിൽ കഥാപാത്രത്തിന്റെയും അതിലെ ചലനശക്തിയുടെയും സമ്മേളനത്തിലൂടെ തിരക്കഥയിൽ വിവിധതരത്തിലുള്ള സംഘട്ടനങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നു.

ഒരു കഥാപാത്രത്തെ ഒരു പ്രത്യേക സംഘട്ടനത്തിലേക്ക് നയിക്കുന്നു. എന്താണ് ആ സംഘട്ടനമെന്ന് വ്യക്തമായി നിർവചിച്ചാൽ

* നിശിതമായ വിമർശനം അഥവാ ഭിന്നാഭിപ്രായം (പരസ്പരം യോജിക്കാത്ത ആശയങ്ങൾ, വ്യക്തികൾ, താൽപര്യങ്ങൾ)
* തീവ്രമായ മാനസിക സംഘർഷത്തിന്റെ ഫലമായി ചേർച്ചയില്ലാത്ത കാര്യങ്ങൾ ചിന്തിക്കുക
* പ്രതിയോഗിയുമായുള്ള (ശത്രു) ഏറ്റുമുട്ടൽ
* പൊരുത്തമില്ലാത്ത വസ്തുതകളുമായുള്ള ബന്ധപ്പെടൽ

യഥാർഥജീവിതത്തിൽ സംഘട്ടനങ്ങളെ കഴിവതും ഒഴിവാക്കുവാനാണ് വ്യക്തികളും സമൂഹവുമെല്ലാം ശ്രമിക്കുന്നത്. തിരക്കഥയിൽ സംഘട്ടനത്തെ ഒഴിവാക്കുവാൻ രചയിതാവിന് കഴിയുകയില്ല. രചയിതാവിനു താനാഗ്രഹിക്കുന്ന ചിന്തകളെ പുറത്തുകൊണ്ടുവരുവാൻ, കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ കഥയെ മുന്നോട്ടു നയിക്കുവാൻ, കഥയിൽ പുതിയ വഴിത്തിരിവുകൾ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ, കഥയെ ഉദ്വേഗജനകവും ആകർഷണീയവുമാക്കാൻ, അതിനു രൂപം കൊടുത്ത് ഇഴയടുപ്പത്തോടെ രചന നിർവഹിക്കുവാൻ സംഘട്ടനം ആവശ്യമാണ്.

ഒരു കഥാപാത്രത്തിന് ആന്തരികമോ ബാഹ്യമോ ആയ എന്തെങ്കിലുമൊരു ലക്ഷ്യമുണ്ടെങ്കിൽ അത് അവതരിപ്പിക്കുവാൻ ഒരു പ്രശ്നം (സംഘട്ടനം) ആവശ്യമാണ്. കഥാപാത്രം സംഘട്ടനത്തെ അഭിമുഖീകരിക്കുന്നില്ലെങ്കിൽ കഥയിൽ നാടകീയകതയില്ല, ഉദ്വേഗമില്ല, രസവുമില്ല. തടസ്സങ്ങളും പ്രശ്നങ്ങളും വ്യത്യസ്ത വഴികളിലൂടെ നേരിടുന്ന കഥാപാത്രം അതിനോടു പ്രതികരിക്കുമ്പോൾ സംഘട്ടനം ആരംഭിക്കുകയായി. പലപ്പോഴും കഥയെയും പ്രധാന കഥാപാത്രത്തെയുമെല്ലാം വളർത്തിയെടുക്കുന്നത് ഈ മാർഗത്തിലൂടെയാണ്.

* **സംഘട്ടനത്തിന്റെ രീതികൾ** - ഒരു കഥാപാത്രത്തിന് എത്ര തരത്തിലുള്ള സംഘട്ടനങ്ങളെ നേരിടേണ്ടതുണ്ട് എന്ന ചോദ്യത്തിന്റെ ഉത്തരം വളരെ ലളിതമാണ്. ബാഹ്യവും ആന്തരികവുമായ സംഘട്ടനങ്ങളെയാണ് നേരിടേണ്ടത്.

* **ബാഹ്യസംഘട്ടനം** - കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഏതെങ്കിലും ബാഹ്യമായ ലക്ഷ്യം (ങ്ങൾ) നിറവേറ്റുവാൻ വേണ്ടിയുള്ള പ്രവർത്തനങ്ങളെയാണ് ബാഹ്യസംഘട്ടനമെന്നു പറയുന്നത്.

* **ആന്തരിക സംഘട്ടനം -** കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഉള്ളിൽ നടക്കുന്ന സംഘട്ടനമാണിത്. ആന്തരികമായ അവസ്ഥയെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തുവാൻ കഴിയാത്തതിന്റെ ഫലമായി അല്ലെങ്കിൽ ചില മാനസിക വിചാരങ്ങളുടെ ഫല മായാണ് ആന്തരികസംഘർഷം സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നത്.

പ്രമേയത്തെപ്പറ്റി ചർച്ച ചെയ്തപ്പോൾ, പ്രമേയപഠനത്തിന്റെ തുടക്ക മായി പരിഗണിക്കേണ്ട വസ്തുതയെപ്പറ്റി പറയുകയുണ്ടായി. അത് ഇവിടെ ഓർമിക്കേണ്ടതാണ്. മനുഷ്യൻ മനുഷ്യന് എതിരായി, മനുഷ്യൻ പ്രകൃതിക്ക് എതിരായി, 'മനുഷ്യൻ അവനുതന്നെ എതിരായി പ്രവർത്തിക്കുന്നു'. ഈ അടി സ്ഥാനപ്രമേയത്തിൽ നിന്നുമാണ് എല്ലാ സംഘട്ടനങ്ങളുടെയും ഉത്ഭവം.

* **തടസ്സം അഥവാ പ്രതിസന്ധി** - തിരക്കഥയിൽ സംഘട്ടനം സൃഷ്ടിക്കുന്ന തിന്റെ ഭാഗമായിട്ടാണ് തടസ്സങ്ങളും പ്രതിസന്ധികളും സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. അവ തരിപ്പിക്കുന്ന കഥയിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രം (കഥാപാത്രങ്ങൾ തീർച്ചയാ യിട്ടും പല തരത്തിലുള്ള തടസ്സങ്ങളെ അഥവാ പ്രതിസന്ധിഘട്ടങ്ങളെ നേരി ടുന്നു. കഥാപാത്രം നേരിടുന്ന അല്ലെങ്കിൽ അതിജീവിക്കുന്ന ഈ തടസ്സങ്ങൾ/ പ്രതിസന്ധി കഥയെ ക്രമമായും ഉദ്വേഗജനകമായും ഏറെ നാടകീയമായും വളർത്തിയെടുക്കുന്നു.

തടസ്സം അഥവാ പ്രതിസന്ധി സംജാതമാകുന്ന വഴികൾ

* ശാരീരികമായി- നൈസർഗികമായി ഒരു കഥാപാത്രത്തിന് എന്തെങ്കി ലുമൊരു വൈകല്യമുണ്ട്. അത് ആ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ജീവിതത്തിന്/ പ്രവർത്തനത്തിന് തടസ്സമായി നിൽക്കുന്നു.

* മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങളിൽ നിന്ന് - ഒരു കഥാപാത്രത്തിന് മറ്റു കഥാപാ ത്രങ്ങളിൽ നിന്ന് ആ ശയപരമോ, അസൂയാപരമോ, തെറ്റിദ്ധാരണാപ രമായോ ഉള്ള തടസ്സങ്ങൾ നേരിടേണ്ടിവരുന്നു.

* സാംസ്കാരികമായി- രണ്ട്വ്യത്യസ്ത സംസ്കാരങ്ങൾ തമ്മിൽ ചേരു ന്നതിനുള്ള തടസ്സം, ചില സംസ്കാരത്തെ ഉൾക്കൊള്ളുന്നതിലുള്ള പ്രശ്നം.

* മാനസികമായി- ആഗ്രഹം ലഭിക്കാതെ വരുമ്പോൾ തെറ്റിദ്ധാരണയുടെ ഫലമായി, പരിഹാസത്തിന്റെ ഫലമായി വിഷമതകൾ ഉണ്ടാകുന്നു. അത് കഥാപാത്രത്തിന്റെ മാനസികാവസ്ഥയെ സ്വാധീനിക്കുന്നു.

* പ്രകൃത്യതീമായ- പ്രകൃത്യതീതമായ ഏതെങ്കിലും ശക്തിയിലുള്ള വിശ്വാസം, ഭയം തുടങ്ങിയവ കഥാപാത്രത്തിന്റെ വളർച്ചയിൽ തടസ്സ മായി നിൽക്കുന്നു.

* സമയം - സമയത്തെ പാലിക്കുവാനോ, നിർണയിക്കുവാനോ കഴിയാ ത്തത്. സമയത്തെ കൃത്യമായി ഉപയോഗിക്കാൻ കഴിയാത്തതിന്റെ പേരിൽ കഥാപാത്രത്തിന് പല തടസ്സങ്ങളെയും നേരിടേണ്ടി വരുന്നു.

തടസ്സങ്ങൾ ഏതുമേഖലയിൽനിന്നും ഏതുതരത്തിൽ വേണമെങ്കിലും

ഒരു കഥയിൽ സംഭവിക്കാവുന്നതാണ്. കഥാപാത്രങ്ങൾ ഈ തടസ്സങ്ങളെ എങ്ങനെ അഭിമുഖീകരിക്കുന്നു എന്നതാണ് പ്രധാനം. ആത്യന്തികമായി കഥാപാത്രത്തെ വളർത്തുവാനും കഥയുടെ ആഖ്യാനം ഉദ്വേഗജനകമായി നിർവഹിക്കുവാനും തിരക്കഥയിലെ തടസ്സങ്ങൾക്ക് കഴിയുന്നു.

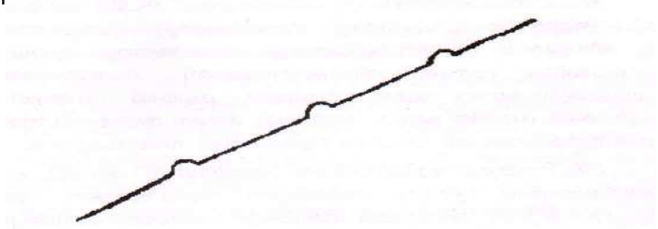
സംഘട്ടനങ്ങൾ വളർത്തിയെടുക്കുന്നതിന്റെ അടിസ്ഥാനം- തിരക്കഥയിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഓരോ സംഘട്ടനത്തിനും തടസ്സങ്ങൾക്കും തിരക്കഥയെ സമഗ്രമായി വളർത്തിയെടുക്കുന്നതിൽ നിർണായകമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്. സംഘട്ടനം അഥവാ തടസ്സം എന്നുപറയുന്നത് തിരക്കഥയിലെ പ്രവർത്തനങ്ങളാണ്. ഓരോ പ്രവർത്തനത്തിനും അതിനു തുല്യവും വിപരീതവുമായ പ്രതിപ്രവർത്തനമുണ്ടെന്ന് ഓർമിക്കുക. സംഘട്ടനങ്ങൽ അഥവാ തടസ്സങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുമ്പോൾ അതിന്റെ പ്രതിപ്രവർത്തനത്തെപ്പറ്റി രചയിതാവ് പൂർണബോധവാനായിരിക്കുകയും അത് അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യേണ്ടതാണ്.

തിരക്കഥയിൽ ആദ്യംമുതൽ അവസാനംവരെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സംഘട്ടനങ്ങളും തടസ്സങ്ങളും ഒരേ ശക്തിയിലുള്ളതായിരിക്കരുത്. ആദ്യം അവതരിപ്പിച്ചതിനെക്കാൾ ശക്തവും തീവ്രവുമായിരിക്കണം തുടർന്നുവരുന്ന സംഘട്ടനങ്ങളും തടസ്സങ്ങളും. എങ്കിൽമാത്രമേ കഥാസ്വാദനവേളയിൽ അനുവാചകന്റെ വികാരം അഥവാ അനുഭൂതി ക്രമമായും ഉദ്വേഗജനകമായും വളരുകയുള്ളൂ. തിരക്കഥയിൽ സംഘട്ടനങ്ങളും തടസ്സങ്ങളും സൃഷ്ടിക്കുന്നത് ബാഹ്യമായി മാത്രമല്ല വൈകാരികമായിക്കൂടിയാണ്. ഏറെ സമയങ്ങളിലും ഇവയെ വ്യത്യസ്ത അനുപാതത്തിൽ സമ്മേളിപ്പിച്ചാണ് അവതരിപ്പിക്കാറ്.

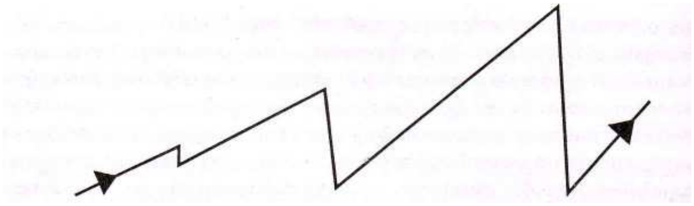
തിരക്കഥയിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന സംഘട്ടനങ്ങളെപ്പറ്റി അഥവാ തടസ്സങ്ങളെപ്പറ്റി വിലയിരുത്തുമ്പോൾ അതിന്റെ അടിസ്ഥാനമായ രണ്ടു തത്ത്വങ്ങൾ കൂടി മനസ്സിലാക്കേണ്ടതാണ്.

* മുമ്പുള്ളതിൽനിന്നും ഭിന്നമായിരിക്കും തുടർന്നുവരുന്ന സംഘട്ടനങ്ങൾ അഥവാ തടസ്സങ്ങൾ (ശാരീരികമോ, മാനസികമോ, വൈകാരികമോ).
* മുമ്പുള്ളതിൽനിന്നും വളർച്ച പ്രാപിച്ചതും ശക്തവുമായ സംഘട്ടനങ്ങൾ അഥവാ തടസ്സങ്ങളാണ് തുടർന്നുവരുന്നത്.

ആദ്യത്തെ രീതിയിലുള്ള സംഘട്ടനങ്ങൾ അഥവാ തടസ്സങ്ങൾ രേഖാചിത്രത്തിന്റെ സഹായത്തോടെ വ്യക്തമാക്കാം.



രണ്ടാമത്തെ രീതിയിലുള്ള സംഘട്ടനങ്ങൾ അഥവാ തടസ്സങ്ങൾ ചുവടെ രേഖാ



ചിത്രത്തിൽ ചേർത്തിരിക്കുന്നു.

ആദ്യത്തെ രീതിയിലുള്ള സംഘട്ടനങ്ങൾ അഥവാ തടസ്സങ്ങൾ അനുവാചകനെ കഥയിലേക്ക് പൂർണമായും ആകർഷിക്കുവാൻ ഉതകുന്നതല്ല. അത് അനുവാചകനെ വിരസനാക്കുകയേ ഉള്ളൂ. രണ്ടാമത്തെ രീതി അനുവാചകനെ കഥയിലേക്ക് ആകർഷിക്കുവാനും അതിൽ ക്രമമായി ഉദ്വേഗം വളർത്തുവാനും ഉപകരിക്കുന്നു. കഥയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സംഘട്ടനങ്ങൾക്കും തടസ്സങ്ങൾക്കും തമ്മിൽ പരസ്പരബന്ധവും ആദ്യംമുതൽ അന്ത്യംവരെ ക്രമികമായ വളർച്ചയും അത്യാവശ്യമാണ്.

സംഘട്ടനങ്ങൾ വളർത്തിയെടുക്കുമ്പോൾ രചയിതാവ് സ്വയം ചോദിക്കേണ്ട ചില ചോദ്യങ്ങളുണ്ട്.

* പ്രധാന കഥാപാത്രത്തിന്റെ വളർച്ചയുടെ വഴികളിലെ തടസ്സങ്ങൾ എന്തെല്ലാമാണ്? (ശാരീരികമാണോ, മാനസികമാണോ പ്രകൃത്യതീതമാണോ, സാംസ്കാരികമാണോ)
* ഏതു രീതിയിലാണ് പ്രധാന കഥാപാത്രം തടസ്സങ്ങളെ നേരിടുന്നത്?
* ഓരോ സംഘട്ടനവും മുമ്പുള്ളതിനേക്കാൾ ശക്തവും തീവ്രവുമാണോ? എങ്ങനെ? എന്തുകൊണ്ട്?

ഒരു തിരക്കഥയിൽ വിവിധ മാർഗങ്ങളിലൂടെ സംഘട്ടനങ്ങൾ വളർത്തിയെടുക്കുന്നതിന്റെ അടിസ്ഥാനം കഥയെയും കഥാപാത്രത്തെയും ആകർഷണീയമായ രീതിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുകയാണ്.

കഥാപാത്രവും നാടകീയതയും

നാടകീയാവതരണത്തിന്റെ പരിണതഫലമായിട്ടാണ് കഥയിൽ ഒരു വലിയ അളവുവരെ സംഘട്ടനങ്ങളും സംഘർഷങ്ങളും രൂപപ്പെടുന്നത്. ഒരു നല്ല തിരക്കഥയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം നാടകീയതയും സംഘട്ടനവും സംഘർഷവും ബന്ധപ്പെട്ടുനിൽക്കുന്നവയാണ്. സംഘട്ടനത്തിലൂടെ സാധ്യമാകുന്ന-കഥയെ മുന്നോട്ടു നയിക്കൽ, കഥയിൽ വഴിത്തിരിവുകൾ സൃഷ്ടിക്കൽ, കഥയിൽ ഉദ്വേഗം വളർത്തൽ, കഥയെ ആകർഷണീയമാക്കൽ തുടങ്ങിയവ തന്നെയാണ് നാടകീയത

യിലൂടെയും സാധ്യമാകുന്നത്.

തിരക്കഥയുടെ നാടകീയഘടന എന്താണെന്ന് സെയിദ് ഫീൽഡ് വിലയിരുത്തുന്നത് ഇവിടെ ഓർമിച്ചാൽ നാടകീയഘടന എന്തെന്ന് എളുപ്പത്തിൽ മനസ്സിലാക്കുവാൻ സാധിക്കും. പരസ്പരം ബന്ധപ്പെട്ടു നിൽക്കുന്ന സംഭവങ്ങളുടെയും ഉപകഥകളുടെയും അല്ലെങ്കിൽ ഒരു നാടകീയ അന്ത്യത്തിലേക്ക് വഴിതെളിക്കുന്ന സംഭവങ്ങളുടെ നിരയായുള്ള ക്രമീകരണത്തെയാണ് നാടകീയഘടനയെന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത്. തിരക്കഥയുടെ സമഗ്രരൂപത്തിൽനിന്നുമാണ് ഘടന രൂപപ്പെടുന്നത്.

തിരക്കഥയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് കഥാപാത്രങ്ങളായതുകൊണ്ട് തിരക്കഥയിലെ നാടകീയത സൃഷ്ടിക്കുന്നതും കഥാപാത്രങ്ങൾ തന്നെയാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സംഭാഷണം, അഭിനയം, ശരീരഭാഷ തുടങ്ങിയവയും കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ കഥയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നവേളയിൽ തിരക്കഥയുടെ ശക്തമായ ആഖ്യാനഘടകമായി പ്രയോഗിക്കുന്ന ദൃശ്യ-ശബ്ദ-സൂചനകളും നാടകീയത സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളാണ്. യാദൃച്ഛികതയാണ് നാടകീയതയുടെ ഒരു ഘടകം. ഒന്നു പ്രതീക്ഷിക്കുമ്പോൾ മറ്റൊന്ന് സംഭവിക്കുന്നതാണ് യാദൃച്ഛികത. വെളിപ്പെടുത്തലുകൾക്കും സവിശേഷമായ സംഭവവികാസങ്ങൾക്കും യാദൃച്ഛികത സൃഷ്ടിക്കുവാൻ കഴിയുന്നു. ഇത്തരം യാദൃച്ഛികതകൾ കഥയ്ക്ക് അനുയോജ്യമായ ക്രമീകരണത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്.

ഒരു നല്ല തിരക്കഥയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അതിന്റെ ആദിമധ്യാന്തങ്ങളിൽ നാടകീയത ശക്തമായ സ്വാധീനമായിട്ടാണ് നിൽക്കുന്നത്.

* നാടകീയമായ ഒരു സംഭവത്തോടെ/ദൃശ്യത്തോടെ/സംഭാഷണത്തോടെ/ വെളിപ്പെടുത്തലോടെ തിരക്കഥ ആരംഭിക്കുന്നു.
* നാടകീയമായ സംഭവപരമ്പരകളിലൂടെ തിരക്കഥ ക്രമമായി വളർച്ച പ്രാപിക്കുന്നു. ഈ സംഭവപരമ്പരകളിൽ പ്രധാനകഥ, ഉപകഥകൾ, ലഘുകഥകൾ, സൂചിതകഥകൾ തുടങ്ങിയവ ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്നു.
* ഒരു നാടകീയ മുഹൂർത്തം സൃഷ്ടിച്ചു മുമ്പവതരിപ്പിച്ച വസ്തുതകളെ മുഴുവൻ പരസ്പരം ബന്ധിപ്പിച്ചും വെളിപ്പെടുത്തിയും തിരക്കഥ പൂർണമാകുന്നു.

ഇതിൽനിന്നു തന്നെ തിരക്കഥയിൽ നാടകീയതയ്ക്കുള്ള പ്രാധാന്യം വ്യക്തമാകുന്നുണ്ടല്ലോ. നാടകീയത സൃഷ്ടിക്കുന്നതുകൊണ്ട് തിരക്കഥയ്ക്ക് പല ഗുണങ്ങളുണ്ട്.

* നാടകീയത അവതരിപ്പിക്കുന്നത് പൊതുവേ കഥാപാത്രങ്ങളാണല്ലോ. അതുകൊണ്ടുതന്നെ കഥാപാത്രത്തിനു ശക്തിയും സൗന്ദര്യവും ലഭിക്കുന്നു.
* കഥയിൽ ഹാസ്യം, ശോകം, വഴിത്തിരിവുകൾ തുടങ്ങിയവയെ

സൃഷ്ടിക്കുവാൻ നാടകീയതയ്ക്ക് കഴിയുന്നു.

* ആവശ്യാനുസരണം അവതരിപ്പിക്കുന്ന നാടകീയതയ്ക്ക് കഥയിൽ ആദ്യം മുതൽ അവസാനം വരെ ക്രമമായി സംഘട്ടനത്തെയും സംഘർഷത്തെയും സൃഷ്ടിച്ചു നിലനിർത്തുവാൻ കഴിയുന്നു.

* നാടകീയതയെ വളർത്തിയെടുക്കുമ്പോൾ രചയിതാവ് സ്വയം ആരായേണ്ട ചില ചോദ്യങ്ങളുണ്ട്.

* കഥയെ ക്രമമായി വളർത്തുവാൻ ഉപകരിക്കുന്നതാണോ?

* കഥാപാത്രത്തെ വെളിവാക്കുവാൻ ഉപകരിക്കുന്നതാണോ?

* കഥയിൽ ആവശ്യത്തിനുള്ള വഴിത്തിരിവുകളും സംഘട്ടനങ്ങളും സൃഷ്ടിക്കുവാൻ പര്യാപ്തമാണോ?

* കഥയിലെ സീനുകളെയും സംഭവപരമ്പരകളെയും തമ്മിൽ കൂറടക്കത്തോടെ ചേർത്തുനിർത്തുവാൻ കഴിയുന്നതാണോ?

* കഥയെ ആകെക്കൂടി സൗന്ദര്യാത്മകവും ആകർഷകവുമാക്കുവാൻ കഴിയുന്നുണ്ടോ

ഈ ചോദ്യങ്ങളുടെ ഉത്തരങ്ങൾ തൃപ്തികരമാണെങ്കിൽ തിരക്കഥയിൽ അവതരിപ്പിച്ച നാടകീയതയെ തൃപ്തികരമായി പരിഗണിക്കാവുന്നതാണ്. തിരക്കഥയിലെ നാടകീയാവതരണം തൃപ്തികരമാകുമ്പോൾ കഥയോടൊപ്പം കഥാപാത്രവളർച്ചയും തൃപ്തികരമായ രീതിയിൽ സംഭവിക്കുന്നു.

9
ശരീരഭാഷയുടെ പ്രാധാന്യം

കേവലമായി കഥ വെളിപ്പെടുത്തുന്ന രീതിയിലല്ല ഒരു തിരക്കഥയുടെ ആഖ്യാനം നിർവഹിക്കേണ്ടത്. തിരക്കഥയിൽ ഉൾച്ചേരേണ്ട ഓരോ ഘടക ത്തെയും ആഖ്യാനത്തിനായി വിശ്വസനീയതയോടെയും യുക്തിപരമായും ഉപയോഗിക്കേണ്ടതുണ്ട്. തിരക്കഥയുടെ ആഖ്യാനത്തിലെ പ്രധാനഘടകമാ ണല്ലോ കഥാപാത്രങ്ങൾ. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ശരീരഭാഷ (Body Language) തിരക്കഥയുടെ രചനയെ എങ്ങനെ സ്വാധീനിക്കുന്നുവെന്നതും ഈ ശരീര ഭാഷയെ തിരക്കഥാശരീരത്തിൽ എങ്ങനെ വിന്യസിക്കാം എന്നുള്ളതുമായ അന്വേഷണമാണ് ഈ അദ്ധ്യായം.

കഴിഞ്ഞ ദശകത്തിന്റെ രണ്ടാം പകുതിയിൽ മനുഷ്യശരീരത്തിന്റെ സവിശേഷമായ ഭാഷയെ മനഃശാസ്ത്രത്തിന്റെയും തത്ത്വശാസ്ത്രത്തിന്റെയും സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിന്റെയും പിൻബലത്തോടെ പഠനവിധേയമാക്കി. ഈ പഠനങ്ങളുടെ വേളയിലാണ് ശരീരഭാഷയും സിനിമയും തമ്മിലുള്ള അഭേദ്യ മായ ബന്ധത്തെപ്പറ്റി ഗൗരവത്തോടെ ചിന്തിച്ചുതുടങ്ങിയത്. സിനിമയും ശരീരഭാഷയും തമ്മിലുള്ള പഠനത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനം സിനിമയുടെ മൂലകമായ തിരക്കഥയുടെ രചനാസംബന്ധമായ പഠനത്തിലും പ്രസക്തമാണ്.

മനുഷ്യനിലെ ലൈംഗികതയും രതിതൃഷ്ണയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതാണ് ശരീരത്തിന്റെ ഓരോ ചലനവുമെന്ന് മനഃശാസ്ത്രപഠനം സിദ്ധാന്തിക്കുമ്പോൾ മനുഷ്യനിലെ വേദാന്തവും ദർശനങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതാണ് അവനിലെ ഓരോ ചലനവുമെന്ന് തത്ത്വശാസ്ത്ര പഠനം സമർത്ഥിക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. കഥാസൃഷ്ടികളോടുള്ള താൽപര്യത്തിലും അതിന്റെ ആസ്വാദനതൃഷ്ണയിൽ അധിഷ്ഠിതമായും മനുഷ്യശരീരത്തിന്റെ ചലനങ്ങളെ പഠനവിധേയമാക്കുക യാണ് മറ്റൊരു വിഭാഗക്കാർ ചെയ്തത്. ഇവരുടെ നിരീക്ഷണത്തിൽ ആസ്വാ ദ്യകരമായ കലയെ സൃഷ്ടിക്കുകയെന്ന ലക്ഷ്യമാണ് സവിശേഷമായ ശരീര ഭാഷയുടെ ഉത്ഭവത്തിന് കാരണമായത്. ഇവരുടെ പഠനമേഖല പൂർണമായും സൗന്ദര്യ ശാസ്ത്രസങ്കല്പങ്ങളിലും ചിന്താരീതികളിലും അധിഷ്ഠിതമായിരുന്നു. യഥാർഥത്തിൽ ശരീരഭാഷ എല്ലാ ഘടകങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് നിൽക്കുന്നത്.

എന്താണ് ശരീരഭാഷ? ആശയ വിനിമയത്തിനായി അറിഞ്ഞോ അറിയാതെയോ ഒന്നോ അതിലധികമോ വ്യക്തികൾ തനിച്ചോ സംഘം ചേർന്നോ പ്രയോഗിക്കുന്ന ശരീരചലനങ്ങളുടെയും ധരിക്കുന്ന വേഷഭൂഷാദി

കളുടെയും മറ്റ് അലങ്കാരവസ്തുക്കളുടെയും വിനിയോഗത്തിന്റെ ആകെത്തുകയിൽനിന്നുമാണ് സവിശേഷമായ ശരീരഭാഷ രൂപപ്പെടുന്നത്. ഇത് വാക്കാലുള്ള (Verbal) ആശയവിനിമയമല്ല. വാക്കുകളുടെ സഹായമില്ലാതെതന്നെ കാണാവുന്ന രീതിയിലുള്ള Non-Verbal ആശയവിനിമയരീതിയാണ്. ചിലപ്പോഴൊക്കെ ശരീരഭാഷയെ പൂർണമായ അർഥവ്യാപ്തിയോടെ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ ഭാഷയുടെ സഹായം തേടാറുണ്ട്. ശരീരഭാഷയുടെ പ്രയോഗത്തിനായി ശരീരത്തിലെ മുഴുവൻ അവയവങ്ങളെയും ഉപയോഗിക്കുന്നു. നാവ് ശരീരത്തിന്റെ ഭാഗമായതുകൊണ്ട് നാവുകൊണ്ടു പറയുന്ന ഭാഷയിലും ശരീരഭാഷയുടെ ഭാവതലങ്ങൾ ഉൾച്ചേർന്നിട്ടുണ്ട്. നാവുകൊണ്ട്/ വാക്കാൽ പറയുന്ന ഭാഷ, കേൾപ്പിക്കുകമാത്രമല്ല സംസാരിക്കുന്നവന്റെ മുഖഭാവങ്ങളെയും മറ്റു ചലനങ്ങളെയും ഉൾക്കൊണ്ട് കാണിക്കുക കൂടിയാണ് ചെയ്യുന്നത്.

ശരീരത്തിന് അലങ്കാരമായി ചാർത്തുന്ന വസ്ത്രങ്ങൾക്കും ആഭരണങ്ങൾക്കും മറ്റു വസ്തുക്കൾക്കുംവരെ ശരീരഭാഷയെ നിർണയിക്കുന്നതിൽ അതിന്റേതായ സ്ഥാനമുണ്ട്. ഒരു സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം കഥാപാത്രത്തിന്റെ ശരീരത്തിനും വേഷഭൂഷാദികൾക്കുമൊപ്പം പശ്ചാത്തലത്തിനും പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തിനും പ്രകാശത്തിന്റെ വിനിയോഗത്തിനും ക്യാമറായുടെ ചലനത്തിനുംവരെ ശരീരഭാഷയെ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിൽ അതിന്റേതായ സ്ഥാനമുണ്ട്. നിശ്ശബ്ദസിനിമകളുടെ കാലത്ത് ചാർളി ചാപ്ലിനുൾപ്പെടെയുള്ള താരപ്രതിഭകൾ ശരീരഭാഷയിലൂടെയാണ് ആശയവിനിമയം നടത്തിയിരുന്നത്, അല്ലെങ്കിൽ കഥപറഞ്ഞിരുന്നത്. ഈ വസ്തുതകളെ പൂർണമായും മനസ്സിലാക്കിവേണം രചയിതാവ് ശരീരഭാഷയെ തിരക്കഥാഖ്യാനത്തിൽ ഉൾച്ചേർക്കുവാൻ.

ഭാഷയുടെ പ്രാധാന്യം - ഭാഷകൾക്ക് ആശയവിനിമയം നടത്തുവാൻ കഴിയുന്നു. ഈ ആശയങ്ങൾ സന്തോഷിപ്പിക്കുന്നതാവാം ദുഃഖിപ്പിക്കുന്നതാവാം വികാരം കൊള്ളിപ്പിക്കുന്നതോ ചിന്തിപ്പിക്കുന്നതോ ആവാം. ഭാഷയ്ക്കു നിരവധി മേഖലകളുണ്ട്. ശബ്ദത്തിന്റെ ഭാഷ, ദൃശ്യത്തിന്റെ ഭാഷ, ഗന്ധത്തിന്റെ ഭാഷ തുടങ്ങിയവ ഭാഷയുടെ ഓരോ മേഖലകളാണ്. ഒരാൾ ഉച്ചത്തിൽ ചിരിക്കുന്നതും ഉച്ചത്തിൽ കരയുന്നതും ശബ്ദത്തിന്റെ ഭാഷയിൽപ്പെടുന്നു. സഹപാഠിയെ, കാമുകിയെ,അയൽക്കാരനെയെല്ലാം തിരിച്ചറിയുന്നത് അവരുടെ ഛായയിലൂടെയാണ്. യഥാർഥത്തിൽ ഇത് ദൃശ്യത്തിന്റെ ഭാഷയാണ്. അവരുടെ ശബ്ദത്തിലൂടെയാണ് തിരിച്ചറിയുന്നതെങ്കിൽ, ആ തിരിച്ചറിയൽ ശബ്ദത്തിന്റെ ഭാഷയിലൂടെയാണ്. ഗന്ധംകൊണ്ട് ഒരാളെ അല്ലെങ്കിൽ ഒരു വസ്തുവിനെ തിരിച്ചറിഞ്ഞാൽ അതു ഗന്ധത്തിന്റെ ഭാഷയിലൂടെയുള്ള തിരിച്ചറിവാണ്.

യഥാർഥത്തിൽ ഭാഷയെന്നുപറയുന്നത് പ്രതിഭയുടെ ഉപകരണമാണ്. പ്രതിഭയുള്ളവർ ബോധപൂർവം അത് ഉപയോഗിക്കുന്നു. പ്രതിഭയുള്ളവർ യഥാർഥ അർഥത്തോടെ അത് ഗ്രഹിക്കുന്നു. ഇതുതന്നെയാണ് ശരീരഭാഷയിലൂടെയും സംഭവിക്കുന്നത്. സംസ്കാരസമ്പന്നമായ മനുഷ്യൻ

(ഇവിടെ അർഥമാക്കുന്നത് ശരീരഭാഷ അറിയാവുന്ന മനുഷ്യൻ) ശരീരത്തിലെ അവയവങ്ങളെയും വേഷഭൂഷാദികളെയും പ്രയോജനപ്പെടുത്തി ആശയവിനിമയം നടത്തുന്നു.

ഒരു വ്യക്തിയുടെ (തിരക്കഥയിൽ കഥാപാത്രത്തിന്റെ) മനസ്സ്, സ്വഭാവം, വ്യക്തിത്വം, ചിന്താരീതികൾ, പ്രവർത്തനമേഖല തുടങ്ങിയവ വെളിപ്പെടുത്തുന്നതിൽ ശരീരഭാഷയ്ക്ക് നിർണായകമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്. അതുകൊണ്ട് തിരക്കഥയിലെ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ശരീരഭാഷാവിനിയോഗം ഏറെ കരുതലോടെ കൈകാര്യം ചെയ്യേണ്ട ഒന്നാണ്.

ശരീരഭാഷയെപ്പററിയുള്ള മനഃശാസ്ത്രപഠനത്തിന്റെ അടിത്തറ ഫ്രോയിഡിന്റെ മനോവിജ്ഞാനീയതത്ത്വങ്ങളിൽ നിന്നുമാണ് ആരംഭിക്കേണ്ടത്. എന്നാൽ അതിന്റെ ചരിത്രത്തെപ്പറ്റിയും പ്രാധാന്യത്തെപ്പറ്റിയും വസ്തുനിഷ്ഠമായി പഠിക്കണമെങ്കിൽ കലയേയും കലാകാരനേയും പ്രകൃതിയേയും പ്രകൃതിവസ്തുക്കളേയും പറ്റി വ്യക്തമായി മനസ്സിലാക്കേണ്ടതുണ്ട്. മൃഗങ്ങളും പക്ഷികളും സവിശേഷമായ ശരീരചലനങ്ങൾ കൊണ്ടും ശബ്ദങ്ങൾകൊണ്ടും നടത്തുന്ന ആശയവിനിമയം അവരുടെ ശരീരഭാഷയുടെ ഭാഗമാണ്. ഇത് നൈസർഗിക വാസനയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതാണ്. മനുഷ്യനിലും ശരീരഭാഷ വിനിയോഗിക്കുവാനുള്ള ഒരു നൈസർഗിക വാസനയുണ്ട്. ഈ നൈസർഗിക വാസനയെ ബുദ്ധിയും വിവേചനശക്തിയുമായി സമ്മേളിപ്പിച്ച് മനുഷ്യൻ ശരീരഭാഷയ്ക്ക് പുത്തൻ അർഥതലങ്ങൾ നൽകുകയും നല്കിക്കൊണ്ടിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

മനുഷ്യൻ അവതരിപ്പിക്കുന്ന എല്ലാ ദൃശ്യകലകളുടെയും കാതൽ ശരീരഭാഷയുടെ വിനിയോഗത്തിൽ അധിഷ്ഠിതമാണ്. നാട്യശാസ്ത്രാചാര്യനായ ഭരതമുനി ശരീരഭാഷയുടെ പ്രാധാന്യത്തെയും വിനിയോഗത്തെയുംപറ്റി നാട്യശാസ്ത്രത്തിൽ വസ്തുനിഷ്ഠമായിത്തന്നെ പ്രതിപാദിക്കുന്നുണ്ട്. ഇന്ന് മനുഷ്യന്റെ ശരീരഭാഷയെപ്പറ്റി പഠിക്കുമ്പോൾ സംസ്കാരമുള്ള (വിദ്യാഭ്യാസമുള്ള, നവീന സാങ്കേതികവിദ്യകളുമായി ബന്ധപ്പെട്ട) മനുഷ്യനേയും അവന്റെ കർമമേഖലകളെയും മുൻനിറുത്തിയേ പഠനം പുരോഗമിപ്പിക്കുവാൻ കഴിയുകയുള്ളൂ.

അടിസ്ഥാനപരമായ ശരീരഭാഷ

മനുഷ്യരിൽ ചില നൈസർഗിക വാസനകളുണ്ട്. അവ അടിസ്ഥാന ശരീരഭാഷയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതാണ്. സന്തോഷം വരുമ്പോൾ ചിരിക്കുക, സങ്കടം വരുമ്പോൾ കരയുക, രോഷം വരുമ്പോൾ കോപിക്കുക, തുടങ്ങിയവ അടിസ്ഥാന ശരീരഭാഷയുടെ (Basic body language) ഭാഗമാണ്. ഇതിനെ നൈസർഗിക ശരീരഭാഷയെന്നും പറയാം. ഒരു വ്യക്തി കരയുന്ന രീതിയിലായിരിക്കില്ല മറ്റൊരാൾ കരയുന്നത് (ഒതുക്കിപ്പിടിച്ചു കരയുക, ഏങ്ങലടിച്ചു കരയുക, വായ് തുറന്നു കരയുക, ശബ്ദമില്ലാതെ മിഴികൾമാത്രം നിറഞ്ഞൊഴുകി കരയുക). മറ്റൊരു വ്യക്തി ചിരിക്കുന്നതുപോലെ ആയിരിക്കില്ല ഇനിയൊരാൾ ചിരിക്കുന്നത്. ഇത് പ്രതിജന

ഭിന്നമായ ശരീരഭാഷയുടെ ഭാഗമാണ്.

സാഹചര്യങ്ങളോടു മനുഷ്യൻ പ്രതികരിക്കുന്നത് അവന്റെ ശരീര ഭാഷയുടെ വിനിയോഗവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുനിൽക്കുന്നു. വാത്സല്യം വരുമ്പോൾ ഒരാൾ മറ്റൊരാളോട് പ്രതികരിക്കുന്ന രീതി പരിശോധിക്കാം. ചിലർ പുഞ്ചിരിയിലൂടെ വാത്സല്യം അറിയിക്കുന്നു. മറ്റുചിലർ നല്ലവാക്കുകൾ പറഞ്ഞു വാത്സല്യം പങ്കുവയ്ക്കുന്നു. വേറെ ചിലർ ഷെയ്ക്ക് ഹാൻഡ് കൊടുത്തു വാത്സല്യം പ്രകടിപ്പിക്കുന്നു.ഇനിയൊരു കൂട്ടർ ആലിംഗനം ചെയ്ത് വാത്സല്യം പ്രകടിപ്പിക്കുന്നു. ചുംബനത്തിലൂടെ ഗാഢമായി വാത്സല്യം പ്രകടിപ്പിക്കുന്നത് സർവസാധാരണമാണ്.

ചുംബനമെന്ന ശരീരഭാഷയുടെ അർഥതലങ്ങൾ ഏറെയാണ്. ഒരമ്മ കുഞ്ഞിനെ ചുംബിക്കുമ്പോൾ അതിലൂടെ വിനിമയം ചെയ്യുന്ന ഭാവം/ ആശയം മാതൃവാത്സല്യത്തിന്റേതാണ്.അച്ഛൻ കുഞ്ഞിനെ ചുംബിക്കുന്നതിൽ നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്നത് പിതൃവാത്സല്യവും. ഇതേ കുഞ്ഞിനെ മറ്റൊരാൾ ചുംബിക്കുമ്പോൾ അതിൽ കൗതുകകരമായ വാത്സല്യമാണുള്ളത്.

ഒരു കാമുകൻ കാമുകിയെ ചുംബിക്കുന്നതും ഭാര്യ ഭർത്താവിനെ ചുംബിക്കുന്നതും ഭിന്നമായ വികാരത്തോടെയും മനോഭാവത്തോടെയുമാണ്. ഇവിടെ വൈകാരികമായ ഒരു ഭാവത്തെ ശരീരത്തിന്റെ ഭാഷകൊണ്ട് വിനിമയം ചെയ്യുകയാണ്. പുരുഷൻ ചുംബിക്കുന്ന രീതിയും സ്ത്രീ ചുംബിക്കുന്ന രീതിയും ഭിന്നമായിരിക്കും. ഇതിനുകാരണം സ്ത്രീയുടേയും പുരുഷന്റെയും ശാരീരികമായ സവിശേഷതകളാണ്. ഈ ശാരീരിക സവിശേഷതകൾ അവർക്ക് ഭിന്നമായ ഭാവമാണ് നൽകിയിരിക്കുന്നത്. നാട്യശാസ്ത്രത്തിൽ ഇതിനെപ്പറ്റി പറഞ്ഞിരിക്കുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. സ്ത്രീഭാവം ലാസ്യവും പുരുഷഭാവം താണ്ഡവവുമാണ്.

ചില പ്രത്യേക ചിഹ്നങ്ങളെ സാർവത്രികമായി അംഗീകരിച്ച് ശരീരഭാഷയായി മനുഷ്യൻ വളർത്തിയെടുത്തിട്ടുണ്ട്. പെരുവിരൽമാത്രം മുകളിലേക്കുയർത്തി മറ്റുവിരലുകളെല്ലാം മടക്കി ഒരു വ്യക്തി സുഹൃത്തിനെ കാണിക്കുന്നു. ഇത് സുഹൃത്തിന് വിജയം നേരുന്ന ചിഹ്നമാണ്. ചൂണ്ടുവിരലും മധ്യവിരലും നിവർത്തി 'വി' ആകൃതിയിൽ (മറ്റുവിരലുകൾ മടക്കി) കാണിക്കുന്നതും ഏത് വിജയാശംസയുടെ ചിഹ്നമാണ്. ആര് ആരെ' എന്തിനു കാണിക്കുന്നു എന്നുള്ളത് അതിന്റെ അർഥവ്യാപ്തിയെ കൂടുതൽ വ്യക്തമാക്കുന്നു. ഇത് മത്സരപരീക്ഷയ്ക്കു പോകുന്ന മകനെ അമ്മ കാണിക്കുന്നതാവാം കാറോട്ടമത്സരത്തിനു പോകുന്ന ഭർത്താവിനെ ഭാര്യകാണിക്കുന്നതു മാവാം.

മത്സരവേദിയിൽ നിന്ന് മനോഹരമായി നൃത്തമാടിയ മകളെ നൃത്തം കഴിഞ്ഞപ്പോൾ, നൃത്താദ്ധ്യാപകൻ കൂടിയായ പിതാവ്, അവതരണം നന്നായിരിക്കുന്നു എന്ന് കാണിച്ച് പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കുന്നത് പെരുവിരലും ചൂണ്ടുവിരലും ചേർത്ത് വൃത്താകൃതിയിലാക്കിയാണ്. ഈ സമയത്ത് മറ്റുവിരലുകൾ ഉയർത്തിപ്പിടിച്ചിരിക്കും.

ഇവിടെയെല്ലാം സാഹചര്യത്തിനനുസരിച്ച് അവരുടെ മാനസിക വികാരംകൂടി പ്രതിഫലിക്കുന്നു. കൈയടിച്ച് വിജയിയെ സമൂഹം ഒന്നായി പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കുന്നത് സംഘപരമായ ശരീരഭാഷാപ്രയോഗത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. ഇവ മനുഷ്യൻ യുക്തമായ രീതിയിൽ വളർത്തിയെടുത്ത അടിസ്ഥാനപരമായ ശരീരഭാഷകളാണ്.

പൂർണമായും സാധ്യമാകുന്ന ആശയവിനിമയം – 'നീ ചായകുടിച്ചോ?' എന്ന് അമ്മ മകനോട് ചോദിക്കുന്നു. മകൻ കണ്ണിറുക്കി കാണിച്ചാൽ അതിന്റെ അർഥം ചായ കുടിച്ചില്ലെന്നാണ്. തല കുലുക്കിക്കാണിച്ചാൽ അതിന്റെ അർഥം ചായകുടിച്ചെന്നും. അത് തികച്ചും സ്വാഭാവികമായ ഒരാശയപ്രകടനമാണ്. മകന്റെ ശരീരം കൊണ്ടുള്ള ആശയവിനിമയത്തെ അല്പംകൂടി ശക്തമാക്കാൻ. തോള് ചെറുതായൊന്ന് മുകളിലേക്ക് ചലിപ്പിച്ചശേഷം കണ്ണിറുക്കികാണിച്ചാൽ അതിന് ചായ കുടിച്ചില്ലെന്ന് പറയുന്ന ശരീരഭാഷയുടെ ശക്തി വർധിക്കുന്നു. ചിരിച്ചുകൊണ്ട് തലയാട്ടിക്കാണിച്ചാൽ അമ്മയെ ബുദ്ധിമുട്ടിക്കാതെ ചായകുടിച്ചെന്ന അർഥമാണ് ലഭിക്കുന്നത്.

ഒരു യുവാവ് തെല്ല് അകലെയായി നിൽക്കുന്ന യുവതിയോട് മറ്റുള്ളവരുടെ കണ്ണുവെട്ടിച്ച് ആശയവിനിമയം നടത്തുന്നത് ശ്രദ്ധിച്ചാൽ ശരീരഭാഷയുടെ പ്രാധാന്യവും പ്രസക്തിയും മനസ്സിലാകും. പൊതുവായ ഒരു സ്ഥലത്ത് എന്തെങ്കിലുമൊരു ചടങ്ങ് നടക്കുന്നു. അതിൽ സംബന്ധിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഒരു യുവാവ് അവിടെ നിൽക്കുന്ന ഒരു യുവതിയോട് തലവെട്ടിച്ച് മറ്റ് ആളുകൾ ഇല്ലാത്ത സ്ഥലത്തേക്ക് വരുവാൻ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. യുവതി കണ്ണുകളുടെ പുരികം അല്പമൊന്നുയർത്തുന്നതിനൊപ്പം താടിയുംകൂടി (മുഖം) അല്പമൊന്നുയർത്തി കണ്ണുകളെ തീക്ഷ്ണമാക്കി നിറുത്തിയാൽ എന്തിനെന്ന് ആകാംക്ഷയോടെ തിരിച്ച് ചോദിക്കുകയാണ്. യുവാവ് ഇതിന്റെ ഉത്തരം നൽകുന്നതും പൂർണമായും ചലനങ്ങളിലൂടെയാണ്. ചുംബനത്തെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്ന രീതിയിൽ ചുണ്ട് ചെറുതായൊന്നു ചലിപ്പിച്ചാൽ ഒരു ചുംബനത്തിനാണെന്ന ആശയം യുവതിക്ക് വ്യക്തമാകുന്നു. യുവതി കണ്ണ് അല്പമൊന്ന് വിടർത്തി ഗൗരവത്തിൽ നോക്കിയാൽ അവനെ എതിർക്കുകയാണെന്ന് വ്യക്തമാകും. ശക്തിയുള്ള ഒരു നോട്ടം യുവാവിനു നേരെ അയച്ചതിനുശേഷം മുഖം വെട്ടിച്ച് തിരിഞ്ഞാൽ, അതിൽ യുവതിയുടെ പ്രതിഷേധത്തിന്റെ തീക്ഷ്ണതയാണ് വ്യക്തമാകുന്നത്. യുവതി മൃദുവായൊന്നു മന്ദഹസിച്ചുകൊണ്ട് തലകുലുക്കിയാൽ, അതിന്റെ അർഥം സമ്മതമാണെന്നാണ്. ഇതെല്ലാം അടിസ്ഥാനപരമായ ശരീരഭാഷയുടെ ഭാഗമാണ്.

ശരീരഭാഷ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഉപകരണങ്ങൾ - ശരീരഭാഷ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ ശരീരത്തിലെ അവയവങ്ങളുടെ പ്രവർത്തനങ്ങൾ പോലെതന്നെ ധരിക്കുന്ന വസ്ത്രത്തിനും അവതരിപ്പിക്കുന്ന പശ്ചാത്തലത്തിനും വർണങ്ങളുടെ സൂചനയ്ക്കും വരെ തിരക്കഥയിൽ നിർണായകമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്.

നിയതമായ ശരീരഭാഷ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിൽ ശരീരത്തിലെ ഓരോ അവയവത്തിനും അതിന്റേതായ സ്ഥാനവും പ്രസക്തിയുമാണുള്ളത്. കൈകൾകൊണ്ടു കാണിക്കുന്ന ചലനവും ആശയവിനിമയവും, കാലുകൾ കൊണ്ട് കാണിക്കുന്ന ചലനം, അരക്കെട്ടുകൊണ്ട് കാണിക്കുന്ന ചലനം, കണ്ണുകൾകൊണ്ട് നടത്തുന്ന ആശയവിനിമയം എന്നെല്ലാം ഓരോന്നിനും സവിശേഷമായ മേഖലകൾ തിരിച്ച് അർഥവ്യാപ്തിയെ സാഹചര്യത്തിനനുസരിച്ച് നിർണയിക്കാവുന്നതാണ്. ദഹിപ്പിക്കുന്ന നോട്ടം, കാമാതുരമായ നോട്ടം, കടക്കണ്ണിട്ടുള്ള നോട്ടം, ദയനീയ നോട്ടം, കൗതുകകരമായ നോട്ടം എന്നെല്ലാം നോട്ടത്തെ വർഗീകരിക്കുമ്പോൾ വെളിവാകുന്നത് കണ്ണിന്റെ ഭാഷയുടെ (Eye Language) പ്രാധാന്യമാണ്.

ആശയവിനിമയത്തിനായിട്ടുള്ള ശരീരത്തിലെ അവയവങ്ങളെ ചലനശക്തിയുള്ള അവയവങ്ങൾ എന്നും ചലനശക്തിയില്ലാത്ത അവയവങ്ങൾ എന്നും തിരിക്കാവുന്നതാണ്. കണ്ണുകൾ, കൈകൾ, ചുണ്ടുകൾ, കാലുകൾ തുടങ്ങിയവ ചലനശക്തിയുള്ള അവയവങ്ങളാണ്. തലമുടി, തൊലിയുടെ നിറം, നഖം തുടങ്ങിയവ ചലനശക്തിയില്ലാത്ത അവയവങ്ങളാണ്. വസ്ത്രങ്ങൾ ആഭരണങ്ങൾ, ഇവയുടെ സവിശേഷമായ ആകൃതി, വർണം, തുടങ്ങിയവ ശരീരഭാഷ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിലെ ബാഹ്യസാന്നിധ്യങ്ങളാണ്. അഭിനയം, സാഹചര്യത്തിനനുസരിച്ചുള്ള പ്രവർത്തനം അഥവാ പെരുമാറ്റം തുടങ്ങിയവ ശരീരഭാഷ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിലെ ആഭ്യന്തരഘടകങ്ങളാണ്.

മുകളിൽ സൂചിപ്പിച്ച ഘടകങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന കഥയുടെ സ്വഭാവത്തിനും വിനിമയം ചെയ്യുന്ന ഭാവതലത്തിന്റെ സവിശേഷതകൾക്കുമനുസരിച്ച് ഓരോ രീതിയിൽ ചലിക്കുന്നതിലൂടെ (ഓരോ അനുപാതത്തിലുള്ള സമ്മേളനത്തിലൂടെ) വിഭിന്നതരത്തിലുള്ള ആശയവിനിമയം നടക്കുന്നു.

പശ്ചാത്തലവും ശരീരഭാഷയും - ഒരു സിനിമയിലെ മിക്കവാറും എല്ലാ രംഗങ്ങളിലും തന്നെ കഥാപാത്രങ്ങളെവച്ചാണ് സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. താരങ്ങളില്ലെങ്കിൽ ആ രംഗത്തിന് പ്രസക്തിയില്ലാതാകുന്നു. ഇത് ഒരു യാഥാർഥ്യമായി അംഗീകരിച്ചുകൊണ്ട് മറിച്ചൊന്നു ചിന്തിച്ചുനോക്കാം. പശ്ചാത്തലമില്ലാതെ (ചുറ്റുപാടുകൾ/പ്രകൃതി/ മറ്റു ദൃശ്യസൂചനകൾ) കഥാപാത്രത്തെ ഒരു സിനിമയിൽ ചിന്തിച്ചു നോക്കുക. കഥയിൽ/ സിനിമയിൽ കഥാപാത്രത്തിന് എന്തു പ്രസക്തിയാണുള്ളത്. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് തിരക്കഥയിൽ പ്രകൃതിക്കും പശ്ചാത്തലത്തിനും അനുഗുണമായി ശരീരഭാഷയെ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിന്റെ പ്രസക്തിയും പ്രാധാന്യവും വെളിവാകുന്നത്.

സിനിമയിൽ ഒരാൾ കരഞ്ഞുകൊണ്ട് ഓടുന്ന രംഗമാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നതെന്ന് കരുതുക. അതിന്റെ തീക്ഷ്ണത വർധിപ്പിക്കുന്നതും കാരണം വ്യക്തമാക്കുന്നതും പശ്ചാത്തലമാണ്. അതുപോലെ കഥാപാത്രത്തിന്റെ രൂപഭാവങ്ങൾക്ക് ഈ പശ്ചാത്തലവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി വേണം വ്യക്തത നൽകുവാൻ. കത്തിയെരിയുന്ന ഒരു കെട്ടിടത്തിനുളളിൽനിന്ന് അല്ലെങ്കിൽ ആയുധവുമായി പിന്നാലെ അനുഗമിക്കുന്ന ശത്രുവിൽനിന്ന് രക്ഷനേടുവാനാണ് ഓടുന്നത്. ഇവിടെ ഓടുമ്പോൾ പശ്ചാത്തലത്തിൽ കത്തിയെരിയുന്ന കെട്ടിടം ഓടുന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ ജ്വലിക്കുന്ന മാനസികാവസ്ഥയെക്കൂടിയാണ് പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നത്. അല്ലെങ്കിൽ ആയുധവുമായി പിന്നാലെ പാഞ്ഞുവരുന്ന ശത്രുക്കളെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ കാണിച്ചുകഴിയുമ്പോഴാണ് ഓടുന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ മാനസികാവസ്ഥ കൂടുതൽ വെളിവാകുന്നത്. ആദ്യത്തെ സംഭവത്തിലാണെങ്കിൽ തീയിൽനിന്നും ഉയരുന്ന പുക, ഏതെങ്കിലുമൊരു വസ്തു പൊട്ടിത്തെറിക്കുന്ന ദൃശ്യം തുടങ്ങിയവ ആ രംഗത്തിന്റെ ഭാവത്രീവതയെ വർധിപ്പിക്കുന്ന പശ്ചാത്തല സൂചനകളായി വരാവുന്നതാണ്. രണ്ടാമത്തെ സംഭവത്തിലാണെങ്കിൽ ഉയർത്തിപ്പിടിച്ച ആയുധങ്ങൾ ശത്രുക്കൾ വായുവിൽ ചുഴറ്റുന്നതും അട്ടഹാസങ്ങൾ മുഴക്കുന്നതും ആ രംഗത്തിന്റെ ഭാവതീവ്രതയെ വർധിപ്പിക്കുന്ന പശ്ചാത്തല സൂചനകളായി വരാവുന്നതാണ്.

ഓടുന്ന കഥാപാത്രത്തെയും പശ്ചാത്തലത്തെയും തമ്മിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥയുടെ സ്വഭാവത്തിനും വിനിമയം ചെയ്യപ്പെടുവാൻ ഉദ്ദേശിക്കുന്ന ഭാവതലത്തിനുമനുസരിച്ച് സൗന്ദര്യാത്മകമായി സമ്മേളിപ്പിച്ചു നിറുത്തേണ്ടതുണ്ട്. തിരക്കഥാരചനയുടെ വേളയിൽ രചയിതാവ് ഇത്തരം സൂക്ഷ്മഭാവങ്ങളിലേക്ക് ഇറങ്ങിച്ചെന്നെങ്കിൽ മാത്രമേ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ ശരീരഭാഷ യുക്തിസഹവും വിശ്വസനീയവുമായി അവതരിപ്പിക്കുവാൻ കഴിയൂ.

പശ്ചാത്തലത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സവിശേഷമായ ദൃശ്യങ്ങളുടെ കരുത്തും തീക്ഷ്ണതയുമാണ് ഓടുന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ മാനസികാവസ്ഥയെ/ ഭാവതലത്തെ അനുവാചകനു വെളിവാക്കി കൊടുക്കുന്നത്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഓട്ടവും അതിന്റെ ശൈലിയും അയാളുടെ ബാഹ്യരൂപവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുനിൽക്കുന്നതായിരിക്കണം.

അവതരണപരമായ പ്രാധാന്യം

തിരക്കഥയെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ശരീരഭാഷകൊണ്ടും ദൃശ്യങ്ങൾ ശബ്ദസൂചന, സംഭാഷണം തുടങ്ങിയവകൊണ്ടും ആഖ്യാനം നിർവഹിക്കുമ്പോൾ അത് കഥയെ ക്രമമായി വളർത്തുന്നതും അനുവാചകനെ അതിൽനിന്നും സൃഷ്ടിക്കുന്ന സിനിമയിലേക്ക് ആകർഷിക്കുന്നതുമായിരിക്കണം. ശരീരഭാഷയുടെ കൃത്യമായ വിനിമയംകൊണ്ട് തിരക്കഥയുടെ ആഖ്യാനത്തിൽ സാധ്യമാകുന്ന കാര്യങ്ങൾ പലതാണ്.

* കഥയെ നാടകീയവും ഉദ്വേഗജനകവുമായി പുരോഗമിപ്പിക്കുന്നു.
* കഥയ്ക്ക് സവിശേഷമായ വ്യക്തിത്വം പകർന്നുനൽകുന്നു.
* ആശയവിനിമയം നടത്തുന്നു.

* ദൃശ്യാത്മകതയ്ക്ക് പ്രാധാന്യവും ഒപ്പം സൗന്ദര്യവും നൽകുന്നു.
* കഥാപാത്രത്തെ നിയതവ്യക്തിത്വത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു.
* കഥാപാത്രത്തെ വെളിപ്പെടുത്തുന്നു
* കഥാപാത്രങ്ങളെ പരസ്പരം ബന്ധപ്പെടുത്തി നിറുത്തുന്നു
* കഥയിലെ സീനുകളേയും സീക്വെൻസുകളെയും തമ്മിൽ ഘടിപ്പിച്ചു നിറുത്തുന്നു.
* കഥയെയും കഥാപാത്രത്തെയും തമ്മിൽ സമ്മേളിപ്പിച്ചു നിറുത്തുന്നു.

കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ കഥ അവതരിപ്പിക്കുന്നതുപോലെ കഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് അവരുടെ ശരീരഭാഷയുടെ സവിശേഷത കൊണ്ടാണ്. സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം കഥാപാത്രത്തിന്റെ ശരീരത്തിലെ എടുത്തുകാണിക്കേണ്ട ഒരു ഭാഗത്തെ അല്ലെങ്കിൽ ചലനത്തെ ക്ലോസപ്പിലൂടെ പ്രേക്ഷകനെ വളരെ കൃത്യമായി കാണിക്കാവുന്നതാണ്. ഒരു തിരക്കഥാരചയിതാവ് ഈ സാധ്യതകളെ പൂർണമായും മനസ്സിലാക്കിവേണം കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ചലനത്തെ അല്ലെങ്കിൽ ശരീരഭാഷയെ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ. പ്രണയാതുരയായി നിൽക്കുന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ മൂക്കിൻതുമ്പിൽ പൊടിയുന്ന വിയർപ്പുകണത്തിനുവരെ ഏറെ അർഥവ്യാപ്തിയുണ്ട്. (സാഹചര്യത്തിനനുസരിച്ചാണ് അർഥം സംഭവിക്കുന്നത്) ശരീരഭാഷയുടെ വിനിയോഗത്തെപ്പറ്റി കൃത്യമായ അറിവുള്ള രചയിതാവിനേ അതിനെ ആകർഷകവും സൗന്ദര്യാത്മകവുമായി അവതരിപ്പിക്കുവാൻ കഴിയൂ.

ശരീരഭാഷയുടെ വിനിയോഗം

ചില ഉദാഹരണങ്ങളിലൂടെ ശരീരഭാഷയെ എങ്ങനെ വിനിയോഗിക്കാമെന്ന് പരിശോധിക്കാം. കഥാപാത്രത്തിന്റെ ശരീരഭാഷയെ നിർണയിക്കുന്നതിൽ ശരീരത്തിനുള്ള കഴിവ്പോലെ (രൂപം) ധരിക്കുന്ന വസ്ത്രങ്ങൾക്കും കഴിയുമെന്ന് മുമ്പ് സൂചിപ്പിച്ചിരുന്നല്ലോ. ദുഃഖിച്ചിരിക്കുന്ന ഒരു വിധവയെ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ ആഭരണങ്ങൾ അധികമായി ധരിക്കുന്നതും നിറമുള്ള വസ്ത്രങ്ങളും മറ്റ് ഒരുക്കങ്ങളും നടത്തുന്നത് സാഹചര്യത്തിന് വികലമായ അർഥം നൽകുവാൻ കാരണമാകും. യുവതിയായ കാമുകി കാമുകന്റെ അടുത്തേക്ക് പോകുമ്പോൾ കണ്ണെ ഴുതി പൊട്ടുതൊട്ട് മുടി സുന്ദരമായ രീതിയിൽ പടർത്തിയിട്ടോ ഉയർത്തി ക്കെട്ടിയോ ശരീരവടിവ് എടുത്തുകാണിക്കുന്ന നിറമുള്ള വസ്ത്രങ്ങൾ ധരിച്ച്, ചുണ്ടിൽ ഗൂഢമായി ഒതുക്കിവച്ച ചിരിയു മായിട്ടുവേണം പോകുവാൻ. ഇവിടെ വിധവയെപ്പറ്റി പറഞ്ഞതും യുവതിയെപ്പറ്റി പറഞ്ഞതും സ്ഥിര രൂപത്തിലുള്ള കഥാപാത്ര സങ്കല്പത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ്.

തന്റെ ശരീരവടിവിനെപ്പറ്റിയും സൗന്ദര്യത്തെപ്പറ്റിയും വ്യക്തമായ ധാരണ ഉണ്ടായിരിക്കുകയും മറ്റുള്ളവർക്കു മുമ്പിൽ അത് പ്രദർശിപ്പിക്കണമെന്ന് ആഗ്രഹിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന യുവതി, ധരിക്കുന്ന വസ്ത്രം ശരീരവടിവ് എടുത്തുകാണിക്കുന്നതായിരിക്കും. വസ്ത്രധാരണത്തിൽ മാത്രമല്ല പെരുമാറ്റത്തിലും ഈ പ്രദർശനബോധം ദർശിക്കാവുന്നതാണ്.

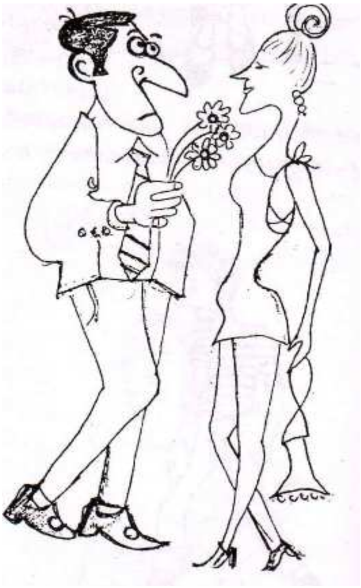
ഒരു പൊതുസ്ഥലത്ത് ഇരിക്കുന്നതു പോലും, ശരീരസൗന്ദര്യവും വടിവും പ്രദർശി പ്പിക്കുന്ന രീതിയിലായിരിക്കും. രേഖാചിത്രത്തിൽ നോക്കിയാൽ അത് വ്യക്തമായി മനസ്സിലാക്കാവുന്നതാണ്.

ഒരു നിരത്തിലൂടെ അപരിചിതനായ ഒരു യുവാവും യുവതിയും എതിരേ നടന്നുവരുന്നു. അവർ പരസ്പരം കാണുന്നതിനുമുമ്പ് സ്വന്തം ചിന്തകളിൽ മുഴുകി അലസമായി ശരീരത്തെ തളർത്തിയിട്ടാണ് നടക്കുന്നത്. അവർ അടുത്തെത്തി പരസ്പരം കണ്ടുകഴിയുമ്പോൾ, അവർ പോലും അറിയാതെ അവരുടെ മനസ്സ് ഉണരുന്നു. ഇരുവരും ശരീരം നേരെയാക്കി മനസ്സിനെ ഉന്മേഷകരമായ അവസ്ഥയിലേക്ക് എത്തിച്ചു പരസ്പരം ശ്രദ്ധയെ ആകർഷിക്കു വാനായി ശ്രമിക്കുന്നു. യുവാവ് നെഞ്ചുയർത്തി ഉറച്ച കാൽവെയ്പുകളോടെ നടക്കുന്നു. യുവതി മാറിടമുയർത്തി ശൃംഗാര ഭാവത്തിൽ അരക്കെട്ട് ചലിപ്പിച്ചു നടക്കുന്നു. യഥാർഥത്തിൽ ഇത് നൈസർഗികമായ ആകർഷ ണത്തിന്റെ ഫലമായി രൂപപ്പെടുന്ന സവിശേഷമായ ശരീരഭാഷയുടെ ഭാഗമാണ്[1].

1.*Allan Pease, Body Language: How to read other's thoughts by their justers*

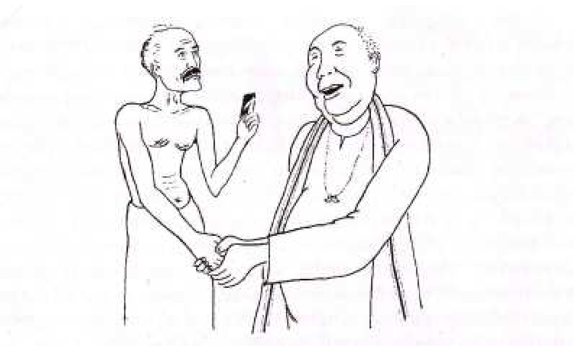
ശരീരത്തിന്റെ ചലനങ്ങൾക്കൊപ്പം ധരിക്കുന്ന വസ്ത്രത്തിന്റെ രീതി, മുഖഭാവം തുടങ്ങിയവയ്ക്കും ശരീര ഭാഷയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിൽ നിർ ണായകമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്.

പൊതുവേസിനിമയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് സവിശേഷമായ യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെയാണ്. അതുകൊണ്ട് അത്തരത്തിലുള്ള യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെയാണ്. സൃഷ്ടിക്കുവാനുതകുന്ന രംഗങ്ങളെ യാണുതിരക്കഥാ രചയിതാവിന് സൃഷ്ടിക്കേണ്ടത്. ഒരു യുവാവ് പൊതു സ്ഥലത്തുവച്ച് യുവതിക്ക് തന്റെ പ്രേമത്തിന്റെ പ്രതീകമായി പുഷ്പങ്ങൾ കൊടുക്കുന്നു എന്നു കരുതുക. അങ്ങനെയുള്ള യുവാവിനെയും യുവതിയേയും അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ, അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥയുടെ ഭാവതല ത്തിനനുസരിച്ചുള്ള വേഷവി ധാനമാണ് അവർക്കു നൽകേണ്ടത്. അതു പോലെ ഏറ്റവും ആകർഷകമായ രീതിയിൽ അവരുടെ ശരീരത്തിലെ അവയവങ്ങളെ അലങ്കരിച്ചു ക്രമീകരിക്കുവാനും മറക്കരുത്. രേഖാചിത്രം ശ്രദ്ധിച്ചാൽ കാമുകൻ കൈയിൽ മനോഹരമായ പുഷ്പങ്ങളും ശരീരത്തിൽ വില കൂടിയ ആകർഷകമായ വസ്ത്രങ്ങളുമാണ് ധരിച്ചിരിക്കുന്നത്. യുവതി ശരീരവടിവ് എടുത്തു കാണിക്കുന്നതിനൊപ്പം അവയവ പ്രദർശനത്തിലൂടെ മാദകത്വം ജനിപ്പിക്കുന്ന രീതിയിലാണ് വസ്ത്രം ധരിച്ചിരിക്കുന്നത്. അതുപോലെ പരിഷ്കാരത്തിന്റെ ബാക്കിപത്രം പോലെ കൈയിൽ സവിശേഷ ശ്രദ്ധ ആകർഷിക്കുന്ന വാനിറ്റി ബാഗും മുകളിലേക്ക് ഉയർത്തിക്കെട്ടിയ മുടിയും യുവതിയുടെ സൗന്ദര്യത്തെയും ആകർഷ ണത്തെയും ജ്വലിപ്പിക്കുന്നതാണ്. രണ്ടുപേരുടെയും ഓരോ കാലുകൾ അല്പം മടങ്ങിയിരിക്കുന്നതിലൂടെ ആ നിൽപ്പിന് സൗന്ദര്യം ഏറുന്നുണ്ട്. ഇങ്ങനെ കാല്പനികമായൊരന്ത രീക്ഷത്തെയാണ് സവിശേഷമായ ശരീരഭാഷ കൊണ്ടു സൃഷ്ടിച്ചിരിക്കുന്നത്.



ഒരു മാന്യനായ വ്യക്തിയെ പൊതു സ്ഥലത്തുവച്ചു പുകവലിച്ചതിന്റെ പേരിൽ പോലീസ് പിടിക്കുന്നു. മറ്റുള്ളവർ അറിയാതെ, നാണംകെടുത്താതെ വിട്ടയയ്ക്കുവാൻ അയാൾ പോലീസുകാരനോട് അപേക്ഷിക്കുന്നു. തന്നേക്കാൾ ഉയർന്ന ഉദ്യോഗമോ, സമൂഹത്തിൽ സ്ഥാനമോ ഉള്ള വ്യക്തിയെ ഒരു കുറ്റവാളിയെ പ്പോലെ പിടിക്കുവാൻ കഴിഞ്ഞതിൽ പോലീസുകാരന് ഗൂഢമായ സന്തോഷമുണ്ട്. ചിത്രത്തിൽ കൊടുത്തിരിക്കുന്ന അവരുടെ ശരീരഭാഷ ശ്രദ്ധിച്ചാൽ ഇരുവരുടേയും മനോഭാവം വ്യക്തമാകും. മാന്യനായ വ്യക്തിയുടെ തുറന്ന കൈകൾ വിനീതഭാവത്തിലുള്ള അപേക്ഷയുടെ ഭാഗമാണ്. പോലീസുകാരന്റെ ചുണ്ടുകളിലെ ഗൂഢസ്മിതവും നെഞ്ചിൽ കോർത്തുകെട്ടി പിടിച്ചിരിക്കുന്ന കൈകളും അയാളുടെ മനോഭാവവും വ്യക്തമാക്കുന്നതാണ്. നിയമത്തിനു മുന്നിൽ എല്ലാവരും തുല്യരാണെന്ന ഭാവമാണ് പോലീസുകാരന്. പോലീസുകാരന്റെ കാക്കിവസ്ത്രവും കുറ്റം ചെയ്ത വ്യക്തിയുടെ വസ്ത്രവും അവരുടെ പ്രവർത്തനമേഖലകൾ വ്യക്തമാക്കുന്ന വസ്ത്രധാരണരീതിയുടെ ഭാഗംകൂടിയാണ്. പോലീസു കാരന്റെ തടിച്ചു വയറുചാടിയ ശരീരഘടന അയാളൊരു മടിയനോ സുഖിമാനോ ആണെന്നുകൂടി വ്യക്തമാക്കുന്നു.

ഒരു രാഷ്ട്രീയക്കാരൻ ഇലക്ഷൻ സമയത്ത് സാധാരണക്കാരനായ കർഷകനെ സമീപിച്ച് വോട്ടുതരണമെന്ന് അഭ്യർഥിക്കുന്നു. അതിനുശേഷം കർഷകന്റെ കൈപിടിച്ചു കുലുക്കുന്നു. രേഖാചിത്രം നോക്കിയാൽ അതിന്റെ ശരീരഭാഷ വ്യക്തമാകും. ഒപ്പം മനോഭാവവും. അധ്വാനം കുറഞ്ഞ സുഖിമാനായ രാഷ്ട്രീയക്കാരന്റെ ശരീരം തടിച്ചിരിക്കുന്നു. മാന്യതയുടെ പ്രതീകമായി ഖദർവസ്ത്രമാണ് ധരിച്ചിരിക്കുന്നത്. കർഷകന്റെ ശരീരം



നിത്യധ്യാനത്തിന്റെ ഫലമായി മെലിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. ഒപ്പം രാഷ്ട്രീയക്കാരന്റെ കാപട്യംനിറഞ്ഞ പുഞ്ചിരിയോടുള്ള പ്രതിഷേധവും കർഷകന്റെ മുഖത്ത് ദർശിക്കാവുന്നതാണ്.

പൊതുവേ രാഷ്ട്രീയക്കാർ തങ്ങളുടെ വ്യക്തിപ്രാധാന്യത്തെ ഊട്ടിയുറപ്പിക്കാൻ ഇഷ്ടപ്പെടുന്നവരാണ്. ഈ ഇഷ്ടത്തിന്റെ/ മനോഭാവത്തിന്റെ ബാഹ്യമായ പ്രതികരണമാണ് ഇരുകൈകൾ കൊണ്ടും കർഷകന്റെ കൈ ഉള്ളിലാക്കുന്ന രീതിയിൽ 'ഷെയ്ക്ക്ഹാന്റ്' കൊടുക്കുന്നത്. ഒരു കൈ ഉയർത്തി തെല്ല് കുനിഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന കർഷകൻ ഒന്നു പ്രതികരിക്കാൻകൂടി കഴിയാത്തതിന്റെ ദൈന്യരൂപവും.

തിരക്കഥയിൽ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ശരീരഭാഷകളെക്കൊണ്ടു കഥയ്ക്ക് അർഥവ്യാപ്തിയും ഭാവതലവും ആകർഷണീയതയും പകർന്നുനൽകുമ്പോൾ അതിന്റെ സൂക്ഷ്മാംശങ്ങളിലേക്ക് രചയിതാവ് എത്തേണ്ടതാണ്. സിനിമ പൂർണമായിത്തന്നെ പ്രദർശനകല ആയതുകൊണ്ട് ശരീരഭാഷയുടെ പ്രാധാന്യം തിരക്കഥാഖ്യാനത്തിൽ ഏറെയാണ്. ശരീരഭാഷയെ ആകർഷ കമായി സൃഷ്ടിക്കുന്നത് രചയിതാവിന്റെ സവിശേഷമായ കല്പനാശക്തിയും നിരീക്ഷണ മനോഭാവവുമാണ്.

മനോമുകുരത്തിൽ പുതിയ ശരീരഭാഷകൾ കല്പിച്ചെടുക്കുന്നത് ഏറെപ്രാധാന്യമുള്ള കാര്യമാണ്. ഒരു നല്ല കഥാപാത്രത്തെ സൃഷ്ടിക്കു ന്നതുപോലെ തന്നെ പ്രധാനമാണ് ആ കഥാപാത്രത്തിന് സവിശേഷ വ്യക്തിത്വം പകർന്നുകൊടുക്കുന്ന ശരീരചലനങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. ആകർഷകമായ ശരീരഭാഷ കണ്ടെത്താനുള്ള ഏറ്റവും നല്ല മാർഗം സഹജീവികളെ നിരീക്ഷിക്കുകയാണ്. ശരീരഭാഷാവിനിയോഗത്തിന്റെ പ്രത്യേകതയാൽ സവിശേഷ വ്യക്തിത്വം പുലർത്തുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളെ വിലയിരുത്തുന്നതും ശരീരഭാഷ സൃഷ്ടിയിൽ രചയിതാവിന് പ്രചോദന മാകാവുന്നതാണ്.

അവതരിപ്പിക്കുന്ന സവിശേഷമായ ശരീരചലനങ്ങളേയും അതിലൂടെ

വിനിമയം ചെയ്യുന്ന ആശയങ്ങളെയും അനുവാചകൻ എങ്ങനെ വിലയിരുത്തുമെന്ന് രചയിതാവ് ആരായേണ്ടതുണ്ട്. കഥ എത്ര നന്നായിരുന്നാലും കഥാപാത്രങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ശരീരഭാഷ ശ്രദ്ധേയവും അനുവാചകനെ ആകർഷിക്കുന്നതുമല്ലെങ്കിൽ, കഥയുടെ പ്രസക്തിയും ആകർഷണീയതയും കുറയുകതന്നെ ചെയ്യും. വാസ്തവത്തിൽ സിനിമ ശരീരഭാഷയുടെ കൂടി കലയാണ്.

ശരീരഭാഷയുടെ മികവിൽ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ട

ചില സിനിമകളും കഥാപാത്രങ്ങളും

ശരീരഭാഷയുടെ മികവിൽ മലയാളസിനിമയിൽ അവിസ്മരണീയമായിത്തീർന്ന ചില കഥാപാത്രങ്ങളെയാണ് ഇവിടെ പരാമർശിക്കുന്നത്.

'ഒരു വടക്കൻ വീരഗാഥ'യിലെ കേന്ദ്ര കഥാപാത്രമായ ചന്തു യഥാർഥത്തിൽ കേരളീയന്റെ സങ്കല്പത്തിലുള്ള വടക്കൻപാട്ടുകളിലെ വീരനായകനാകുകയായിരുന്നു. ആരെയും കൂസാത്ത ഭാവം, അതിനനുസരിച്ച ഭാഷ, നോട്ടം, വിരിഞ്ഞ മാറിടം, അതിലെ സമൃദ്ധമായ രോമങ്ങൾ, വിശാലമായ നെറ്റിത്തടം, പൗരുഷത്തിന്റെ പ്രതീകമായി നീട്ടിവളർത്തിയ മേൽമീശ, അരോഗദൃഢഗാത്രമായ ശരീരപ്രകൃതി, നടപ്പിലും എടുപ്പിലും കേരളീയ സങ്കല്പത്തിലുള്ള കുലീനഭാവം. ഇവിടെ കേരളീയന്റെ സങ്കല്പത്തിലുള്ള ഒരു വീരനായകന്റെ ശരീരഭാഷയെ ചന്തുവിന്റെ രൂപത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുക യായിരുന്നു. വാസ്തവത്തിൽ ചന്തു എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ വേഷംപോലും ആ രൂപത്തിന് ചേരുന്നതായിരുന്നു. ഈ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ശരീരഭാഷയെ സിനിമയിൽ കൃത്യമായി ഉപയോഗിക്കാൻ കഴിഞ്ഞതാണ് 'വടക്കൻവീരഗാഥ' എന്ന സിനിമയെ അനശ്വരമാക്കിയ ഘടകങ്ങളിലൊന്ന്.

'സർഗ'ത്തിലെ കുട്ടൻതമ്പുരാൻ ശരീരഭാഷയുടെ സവിശേഷതയാൽ ശ്രദ്ധേയമായ മറ്റൊരു കഥാപാത്രമാണ്. അടിക്കടി ഉണ്ടാകുന്ന അപസ്മാരമാണ് കുട്ടൻതമ്പുരാന്റെ ഒരു പ്രശ്നം. ആ അപകർഷതാബോധത്തിൽനിന്നും ഉടലെടുത്ത പ്രതിഷേധമനോഭാവം ആ കഥാപാത്രസത്തയുടെ ഭാഗമാണ്. കുട്ടൻതമ്പുരാന്റെ ബാഹ്യരൂപം, വസ്ത്രധാരണരീതി, നോട്ടം, സംഭാഷണം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ആ കഥാപാത്രത്തെ ശ്രദ്ധേയമാക്കിയ ശരീരഭാഷയുടെ ഭാഗമാണ്.

'കിരീട'ത്തിലെ സേതുമാധവൻ ആദ്യം പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത് ജോലി അന്വേഷിച്ചു നടക്കുന്ന ഒരു സാധാരണ കേരളീയയുവാവിന്റെ രൂപത്തിലും ഭാവത്തിലുമാണ്. സ്നേഹം, വിനയം തുടങ്ങിയവ ആ കഥാപാത്രത്തിന്റെ മുഖശ്രീയെ വർധിപ്പിക്കുന്നുമുണ്ട്. ഒരു റൗഡി അച്ഛനെ നടുറോഡിലിട്ട് തല്ലുന്നതുകണ്ടപ്പോൾ, അവനിലെ പിതൃസ്നേഹം അതിനെതിരേ പ്രതികരിക്കുവാൻ നിർബന്ധിതമാക്കുന്നു. നാട്ടിലെ അറിയപ്പെടുന്ന റൗഡിയായ കീരിക്കാടനെ തല്ലി ഒതുക്കിയ സേതുമാധവന്റെ ശരീരഭാഷ ഭാവത്തിലൂടെയാണ് മാറുന്നത്. ആദ്യഭാഗത്ത് പ്രത്യക്ഷമാകുന്ന ശാന്തമായ മുഖത്തിന്റെ സ്ഥാനത്ത് പിന്നീട് സംഘർഷമുള്ള

മുഖം പ്രത്യക്ഷമാകുന്നു. ആദ്യത്തെ ലാളിത്യമുള്ള ചലനത്തിന്റെയും സംഭാഷണത്തിന്റെയും സ്ഥാനത്ത് അളന്നു തൂക്കിയുള്ള ചലനവും സംഭാഷണവും സ്ഥാനം പിടിക്കുന്നു. യഥാർഥത്തിൽ സേതുമാധവന്റെ വസ്ത്രംപോലും മാറാതെ (നിറവും വേഷരീതിയും) ആന്തരിക സംഘർഷം വരുന്നതോടെ ആ കഥാപാത്രം ആകെ മാറുന്നു. ശരീരഭാഷയുടെ അഭിനയസാധ്യതകളെയാണ് പൂർണമായും ഈ കഥാപാത്രസൃഷ്ടിക്ക് ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്.

'സ്ഫടിക'ത്തിലെ ആടുതോമ ശ്രദ്ധേയനാകുന്നത് ശരീരഭാഷയുടെ കൃത്യവും യുക്തവുമായ ഉപയോഗംകൊണ്ടുകൂടിയാണ്. ശിക്ഷിച്ചു പഠിപ്പിക്കുവാനും നന്നാക്കുവാനും മുതിർന്ന അച്ഛനുമുന്നിൽ ഒരു എതിരാളിയെപ്പോലെ, സമൂഹത്തിനുമുന്നിൽ ഒരു ചോദ്യചിഹ്നമായി നിൽക്കുന്ന തോമയുടെ രൂപം ശ്രദ്ധേയമാണ്. മധ്യതിരുവിതാംകൂറിലെ സാധാരണ നസ്രാണിയെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്ന മുണ്ടും ഷർട്ടുമാണ് വേഷം. തോമ ഉപയോഗിക്കുന്ന ഷർട്ടിന്റെ നിറം പൊതുവേ കടുപ്പമുള്ളതാണ്. ആ സ്വഭാവംപോലെതന്നെ. എതിരാളിയോട് ഏറ്റുമുട്ടേണ്ടിവരുമ്പോൾ മുണ്ട് ഉയർത്തി മടക്കികുത്തിയും കട്ടിയുള്ള മീശ മുകളിലേക്ക് പിരിച്ചുവച്ചും ഷർട്ടിന്റെ കൈയ് ചുരുട്ടിവച്ചും തയ്യാറാകുന്ന തോമയുടെ ശരീരഭാഷ ശ്രദ്ധേയമാണ്. എതിരാളിയോടുള്ള സംഘട്ടനത്തിൽ പിടിച്ചു നിൽക്കുവാൻ കഴിയാതെ വരമ്പോൾ ഒരു പ്രതിഷേധം പോലെ ഉടുതുണി പറിച്ച് എതിരാളിയെ ആക്രമിക്കുന്ന രീതി. അടിനടത്തി ചതഞ്ഞ ശരീരത്തെ പാകപ്പെടുത്താൻ മുട്ടനാടിന്റെ രക്തം ഈമ്പിക്കുടിക്കുന്ന രൂപം. ഇവിടെയെല്ലാം ഒരു കഥാപാത്രത്തിന് സവിശേഷമായ ശരീരഭാഷ സൃഷ്ടിക്കുകയാണ്. സ്ഫടികം ശ്രദ്ധേയമായത് തോമയെന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രകടനാത്മകമായ ശരീരഭാഷയുടെ വിനിയോഗം കൊണ്ടുകൂടിയാണ്.

'വിധേയൻ' എന്ന സിനിമ ശ്രദ്ധേയമാകുന്നത് വിധേയനായ തൊമ്മിയുടെ ശരീരഭാഷയും ജീർണിച്ച ഫ്യൂഡലിസ്റ്റ് വ്യവസ്ഥിതിയുടെ പ്രതിനിധിയായ ഭാസ്കരപട്ടേലരുടെ ശരീരഭാഷയും തമ്മിലുള്ള അന്തരത്തിലൂടെയാണ്. പട്ടേലരുടെ ശരീരഘടനയ്ക്കും സ്വഭാവത്തിനും നേരെ എതിരാണ് തൊമ്മിയുടെ ശരീരഘടനയും സ്വഭാവവും. പട്ടേലർ വിലയുള്ള വസ്ത്രങ്ങൾ ധരിച്ച ഒത്തശരീരവും സൗന്ദര്യവുമുള്ള പരുക്കൻ സ്വഭാവക്കാരനാണ്. തൊമ്മി ദാരിദ്ര്യത്തിന്റെയും അപകർഷതാബോധത്തിന്റെയും പ്രതിനിധിയായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത് മെലിഞ്ഞു ചുളിഞ്ഞ ശരീരവും വിലകുറഞ്ഞ വസ്ത്രവും ധരിച്ചാണ്. യഥാർഥത്തിൽ ഇരുവരുടെയും ശരീരഭാഷയുടെ സാധ്യതകളെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തി സവിശേഷമായ രണ്ടു വ്യക്തിത്വങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്.

'പഞ്ചാഗ്നി'യിലെ ഇന്ദിര ബാഹ്യരൂപത്തിൽ ശാന്തശീലയും വിഷാദം സ്ഫുരിക്കുന്ന മുഖഭാവത്തിന്റെ ഉടമയുമാണ്. അവളുടെ ഉള്ളിൽ സമൂഹത്തിലെ എല്ലാ അസമത്വങ്ങളോടും പ്രതികരിക്കുവാനുള്ള ആദർശധീരതയുടെ തന്റേടമുണ്ട്. ഈ തന്റേടം അനുവാചകനു ബോധ്യമാകുന്ന രീതിയിൽ പുറത്തുവരുന്നത് സാഹചര്യങ്ങളോട് ആ

കഥാപാത്രം പ്രതികരിക്കുന്നതിലൂടെയാണ്. സാരിയുടുത്ത് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ഈ ഗ്രാമീണയുവതി ഒരിക്കൽപ്പോലും അവൾ ചെയ്തത് തെറ്റായെന്ന് അനുവാചകനെക്കൊണ്ട് പറയിക്കുന്നില്ല. ഇന്ദിരയുടെ സവിശേഷമായ ശരീരഘടന ആ കഥാപാത്രത്തിനു തികച്ചും ചേരുന്നതായിത്തീരുകയാണ്.

'എലിപ്പത്തായ'ത്തിലെ ഉണ്ണി, 'പെരുവഴിയമ്പല'ത്തിലെ രാമൻ, 'ഒരിടത്തൊരു ഫയൽവാനി'ലെ ഫയൽവാൻ, 'നിർമാല്യ'ത്തിലെ വെളിച്ചപ്പാട്, 'കൊടിയേറ്റ'ത്തിലെ ശങ്കരൻകുട്ടി, 'പെരുന്തച്ചനി'ലെ പെരുന്തച്ചൻ, 'വൈശാലി'യിലെ ഋശ്യശൃംഗനും വൈശാലിയുമെല്ലാം അനശ്വരമായ കഥാപാത്രങ്ങളായിതീർന്നത് അവരുടെ സവിശേഷമായ ശരീരഭാഷകൊണ്ടു കൂടിയാണ്. ബാഹ്യരൂപം, അഭിനയം, വസ്ത്രധാരണം, സംഭാഷണരീതി, ശരീരചലനം തുടങ്ങിയ ശരീരഭാഷയുടെ ഓരോ മേഖലകളിലും ഈകഥാപാത്രങ്ങൾ സവിശേഷമായ വ്യക്തിത്വമാണ് പുലർത്തുന്നത്. യഥാർഥത്തിൽ ഈ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കു തനത് വ്യക്തിത്വം നൽകി പ്രാഥമികമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നത് തിരക്കഥയിലൂടെയാണ്.

ഒരു തിരക്കഥാരചയിതാവിന് ഇത്തരം സവിശേഷവ്യക്തിത്വം പുലർത്തുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ശ്രദ്ധേയമായ ശരീരഭാഷാപ്രയോഗത്തിന്റെ സൃഷ്ടിയിലൂടെ, രചിക്കുന്ന തിരക്കഥയെ ശ്രദ്ധേയവും മനോഹരവുമാക്കാവുന്നതാണ്.

10
സംഭാഷണ രചന

സിനിമ അടിസ്ഥാനപരമായി ഒരു പ്രകടനകലയാണല്ലോ. ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് പ്രാധാന്യം കൊടുക്കുന്ന പ്രകടനകല. ഈ മാധ്യമത്തിൽ പ്രദർശനപരതയ്ക്ക് സ്ഥാനം ഏറെയാണ്. സിനിമയിലൂടെ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന വസ്തുതകൾക്ക് ശക്തിപകരുവാനും കഥയെ മുന്നോട്ടുനയിക്കുവാനും സംഭാഷണത്തിന് അപരിമേയമായ ശക്തിയാണുള്ളത്. നിശ്ശബ്ദതയിൽനിന്നും ശബ്ദമേഖലയിലേക്ക് കടന്നുവന്നപ്പോൾ സിനിമയുടെ സൗന്ദര്യവും ആസ്വാദ്യതയും പതിന്മടങ്ങ് വർധിക്കുകയാണുണ്ടായത്. സംഭാഷണമില്ലാത്ത ഒരു സിനിമ പത്തു മിനിറ്റുനേരം കാണുന്നതിനെപ്പറ്റി ചിന്തിച്ചുനോക്കൂ? അറുബോറെന്നോ ക്രൂരമായ അവസ്ഥയെന്നോ, പലപ്പോഴും വിശേഷിപ്പിക്കേണ്ടിവരും. സിനിമയിൽ സംഭാഷണത്തിനുള്ള പ്രാധാന്യത്തെപ്പറ്റി രചയിതാവ് ബോധവാനായിരിക്കുമ്പോൾ തന്നെ, അത് രചിക്കുമ്പോൾ മനസ്സിൽ സൂക്ഷിക്കേണ്ട ഒരു വസ്തുതയുണ്ട്. സിനിമയെ സംബന്ധിച്ച അടിസ്ഥാനം പറയുകയല്ല; കാണിക്കുകയാണ്. ഇതിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് 'Show, Don't tell' എന്നു സിനിമയെ സംബന്ധിച്ച പ്രസിദ്ധമായ വാക്യം ഉത്ഭവിച്ചത്. യഥാർഥത്തിൽ രചയിതാവിനു ദൃശ്യങ്ങൾകൊണ്ടും സംഭാഷണങ്ങൾകൊണ്ടുമാണ് തിരക്കഥയെ ആഖ്യാനം ചെയ്യേണ്ടിയിരിക്കുന്നത്. ഇതിന്റെ അനുപാതത്തെ നിശ്ചയിക്കുന്നത് കഥയുടെ സവിശേഷതയും അവതരിപ്പിക്കുന്ന സാഹചര്യവുമാണ്.

കാഴ്ചയും ഭാഷയും സമ്മേളിക്കുന്ന സവിശേഷമായ അവസ്ഥയെയാണ് തിരക്കഥാരചയിതാവിനു സൃഷ്ടിക്കേണ്ടത്. ദൃശ്യങ്ങളെയും സംഭാഷണത്തെയും വേർതിരിക്കാനാവാത്ത വിധത്തിൽ വിളക്കിച്ചേർത്ത് അവതരിപ്പിക്കുന്നതിലാണ് തിരക്കഥയുടെ ശക്തി ഒരു വലിയ അളവുവരെ ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്നത്. നിത്യജീവിതത്തിൽ മനുഷ്യർ ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തിയും സംസ്കാരവുമാണ് ആശയപൂർത്തീകരണം നടത്തുന്നതെന്ന് ഓർമിക്കുക. ദൃശ്യങ്ങളെ മാറ്റിനിറുത്തിക്കൊണ്ട് തിരക്കഥയിലെ സംഭാഷണങ്ങളെപ്പറ്റി നടത്തുന്ന വിലയിരുത്തലുകൾ ജലരേഖകൾ പോലെയാണ്. ദൃശ്യങ്ങൾ വിട്ടുകളയുകയോ ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് പൂർത്തീകരിക്കുവാൻ കഴിയാതെ വരുകയോ ചെയ്യുന്ന കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ ഒരു ഭാഗത്തെയാണ് വാക്കിന്റെ സാധ്യതകൾ പൂർത്തീകരിക്കുന്നത്. 'കാഴ്ചയിൽ

നിന്നും ഭിന്നമായി വാക്കിന്റെ' സാധ്യതകളെയാണ് തിരക്കഥയിലെ സംഭാഷണം പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നത്.

വ്യക്തിത്വം തേടുന്ന ഭാഷാശൈലി

ചില തിരക്കഥാ രചയിതാക്കളും സംവിധായകരും തിരക്കഥയിലെ ഭാഷയെ (സംഭാഷണത്തെ) നിത്യജീവിതത്തിലെ ഭാഷയുടെ തനിപ്പകർപ്പായി അവതരിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു.അവരുടെ വിശ്വാസം കല നിത്യജീവിതത്തിന്റെ തനി പകർപ്പാണെന്നാണ്. അല്ലെങ്കിൽ ദൈനംദിന സംഭാഷണത്തെ ഉൾച്ചേർത്ത തിരക്കഥ ഏറെ ആസ്വാദ്യകരമാണെന്നാണ് ഇവരുടെ വിശ്വാസം. ഇത് ഭാഗികമായി മാത്രമാണ് ശരിയാകുന്നത്. യഥാർഥത്തിൽ സംഭാഷണം ആകർഷണീയമാകുന്നത് ശബ്ദത്തിന്റെ വിശ്വസനീയതകൊണ്ടും സൗകുമാര്യംകൊണ്ടുമാണ്. ദൈനംദിനഭാഷയെക്കാൾ സൗകുമാര്യവും വിശ്വസനീയതയും നല്ല സംഭാഷണത്തിനു പ്രദാനം ചെയ്യുവാൻ കഴിയുന്നു. സാധാരണ സംഭാഷണത്തിൽ ബാലിശമായ ആശയപ്രയോഗം, വികലമായ ശബ്ദസൂചനകൾ, വാക്കുകളുടേയും വാചകങ്ങളുടേയും കൃത്യമല്ലാത്ത ദൈർഘ്യം, അനാവശ്യ നിശ്ശബ്ദതകൾ, ശരിയല്ലാത്ത വ്യാകരണം തുടങ്ങിയവ കടന്നുവരുന്നു. ഇത് യാഥാർഥ്യത്തിന്റെ തനിരൂപമാണ്. ഈ സംഭാഷണത്തിൽ നാടകീയതയ്ക്കും സൗന്ദര്യാത്മകതയ്ക്കും സ്ഥാനമില്ല. നാടകീയതയും സൗന്ദര്യാത്മകതയുമില്ലെങ്കിൽ സിനിമ പോലെയുള്ള ഒരു കലാമാധ്യമം ആസ്വാദ്യമായിത്തീരുക വിഷമകരമാണ്.

സാധാരണ സംഭാഷണം ഒരുക്കലും കേൾവിക്കാരനെയും ആശയത്തെയും കുഴയ്ക്കുന്നില്ല. ഇത്തരം സംഭാഷണങ്ങളിൽ നാടകീയത ഉൾച്ചേർക്കുവാൻ ബുദ്ധിമുട്ടുണ്ട്യ യഥാർത്ഥജീവിതംപോലെയും അതിന്റെ ഭാഗമായ സംഭാഷണങ്ങൾപോലെയും നീണ്ടുപോകുന്ന ഒരവസ്ഥ തിരക്കഥയിലെ സംഭാഷണത്തിനില്ല. തിരക്കഥയെ ഒരു നിശ്ചിത സമയത്തിനുള്ളിൽ ആസ്വാദ്യമായരീതിയിൽ അവതരിപ്പിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഇതിലെ സംഭാഷണങ്ങൾ സംക്ഷിപ്തവും ആസ്വാദ്യജനിയവുമായിരിക്കണം. കല ജീവിതത്തിന്റെ തനി പകർപ്പല്ല. തിരഞ്ഞെടുത്ത ജീവിതമുഹൂർത്തങ്ങളുടെ നാടകീയവും സൗന്ദര്യാത്മകവുമായ അവതരണമാണ് കലയായിത്തീരുന്നത്. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ദൈനംദിന ജീവിതത്തിലെ സാധാരണഭാഷ സംഭാഷണത്തിനു ചേരുന്നതല്ലെന്നു വ്യക്തമാകുന്നു.

സംഭാഷണത്തെ ആവശ്യമായ രീതിയിൽ സംക്ഷിപ്തവും ആസ്വാദ്യവുമായരീതിയിൽ എഴുതുമ്പോൾ, അതിന്റെ അർഥവ്യഞ്ജകശേഷിയെപ്പറ്റി വ്യക്തമായ ധാരണ ഉണ്ടായിരിക്കുകയും ശബ്ദസൗകുമാര്യം കൊണ്ട് അനുവാചകനെ സിനിമയിലേക്ക് ആകർഷിക്കുവാൻ കഴിയുകയും ചെയ്യണം. ശബ്ദനിയന്ത്രണത്തോടുകൂടിയ സംഭാഷണം കഥാപാത്രത്തിന്റെ അഭിനയത്തെത്തന്നെ ആഴത്തിൽ സ്വാധീനിക്കുന്ന ഘടകമാണ്. ഇത്തരം സംഭാഷണത്തിലൂടെ അനുവാചകനെ കഥയിലേക്ക് നിമഗ്നമാക്കുവാനും കഥയുടെ ഭാവതലത്തെ അനുഭവിപ്പിക്കുവാനും കഴിയുന്നു. തിരക്കഥയിലവതരിപ്പിക്കുന്ന സംഭാഷണത്തിന്റെ ശക്തി ഭാഗികമായി ശബ്ദത്തിലൂടെയും

ഭാഗികമായി ദൃശ്യത്തിലൂടെയുമാണ് സാധ്യമാകുന്നത്. കഥാപാത്രം സംഭാഷണം അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ അനുവാചകൻ കേൾക്കുക മാത്രമല്ല കാണുകകൂടിയാണ് ചെയ്യുന്നത്.

ദൈനംദിന സംഭാഷണത്തെക്കാൾ ഗുണം (Quality) തിരക്കഥയിലെസംഭാഷണത്തിൽ സന്നിവേശിപ്പിക്കുവാൻ രചയിതാവ് ശ്രമിക്കേണ്ടതാണ്. ഈ സാധാരണ ഭാഷയിൽനിന്നും ഭിന്നമായി ഉദ്വേഗം സൃഷ്ടിക്കുന്നതായിരിക്കണം തിരക്കഥയിലെ സംഭാഷണം. ഇതിനായി കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ചില സമയത്തെ സംഭാഷണത്തെ അവസരോചിതമായി തടസ്സപ്പെടുത്തുകയും സന്ദർഭത്തിനനുസരിച്ച് ശക്തവും മൂർച്ചയുമുള്ള വാക്കുകൾ അളന്നുതൂക്കി സൃഷ്ടിക്കേണ്ടതുമുണ്ട്. രചയിതാവ് ചെത്തി മിനുക്കിയ സംഭാഷണത്തിലൂടെ 'ചുരുക്കത്തിൽ' കാര്യങ്ങൾ ഏറെ വ്യക്തമായി അവതരിപ്പിക്കണം. കഥയുടെ കരുത്തും വളർച്ചയും ഭാവനിലയും നിർണയിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന സംഭാഷണമാണ് തിരക്കഥയിൽ ആവശ്യം. തോർറ്റൻ വിൽഡർ നിരീക്ഷിക്കുന്നു, 'തിരക്കഥ എപ്പോഴും വർത്തമാന കാലത്തിലാണ് സംഭവിക്കുന്നത്', തിരക്കഥയിലൂടെ വസ്തുതകളെ അനുവാചകൻ കാണുന്നത് വർത്തമാനകാലത്തിൽ സംഭവം നടക്കുന്നതായിട്ടാണ്. സംഭാഷണ രചനയുടെ വേളയിൽ തിരക്കഥയുടെ ഈ സവിശേഷതയെപ്പറ്റിയും രചയിതാവ് അറിഞ്ഞിരിക്കണം.

സംഭാഷണത്തിന്റെ ദൗത്യം

സംഭാഷണത്തിന്റെ പ്രാഥമിക ദൗത്യം ഉദ്ദേശിക്കുന്ന അർഥത്തെ വ്യഞ്ജിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് കഥയെ മുന്നോട്ടുനയിക്കുകയാണ്. കേവലമായ അർഥത്തെ വ്യഞ്ജിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് കഥയെ മുന്നോട്ടു നയിച്ചാൽപോരാ, ഉദ്വേഗജനകവും ആസ്വാദ്യവും സൗന്ദര്യാത്മകവുമായി മുന്നോട്ടു നയിക്കണം. അതിനുള്ള തന്ത്രങ്ങളാണ് രചയിതാവ് സംഭാഷണരചനയുടെ വേളയിൽ ആരായേണ്ടത്.തിരക്കഥയിലെ ഭാഷ ശക്തമായിരിക്കണം. ശക്തമായിരിക്കണമെന്നു പറഞ്ഞാൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥയുടെ കരുത്ത്, വൈകാരികഭാവം, ബൗദ്ധികതലം, മനഃശാസ്ത്രവശം തുടങ്ങിയവ അനുവാചകനെ അനുഭവിപ്പിക്കുവാൻ പാകത്തിനുള്ള അവതരണമെന്നാണ് ഉദ്ദേശിക്കുന്നത്. ഏറെ തിരക്കഥകളിലും ചടുലമായ പ്രവർത്തനങ്ങളെ അല്ലെങ്കിൽ ശക്തമായ സംഘട്ടനങ്ങളെ രൂപപ്പെടുത്തുവാൻ സംഭാഷണത്തിന്റെ സാധ്യതകളെയാണ് രചയിതാവ് ഉപയോഗപ്പെടുത്തുന്നത്. പലപ്പോഴും കഥാപാത്രത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതും വെളിവാക്കുന്നതും അവരുടെതന്നെ വാക്കുകളിലൂടെയാണ്. അല്ലെങ്കിൽ മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വാക്കുകളിലൂടെയാണ്. ഒളിഞ്ഞി രിക്കുന്നതിനെ വെളിവാക്കുന്നതിനുള്ള ആശയവിനിമയമാർഗമായി സംഭാഷണത്തെ ഉപയോഗിക്കുന്നത് സാധാരണമാണ്. തിരക്കഥയിലെ ഏതാണ്ട് എല്ലാ പ്രവർത്തനങ്ങളെയും സംഭാഷണം സ്വാധീനിക്കുന്നു. ഇതിവൃത്തരൂപീകരണം കഥാപാത്രാവതരണം സൃഷ്ടിക്കുന്ന വൈകാരികവും ബൗദ്ധികവും മനഃശാസ്ത്രപരവുമായ വികാരങ്ങൾ തുടങ്ങിയ തിരക്കഥയിലെ പല ഘടകങ്ങളും വിജയിക്കുന്നതും പരാജയപ്പെടുന്നതും ഒരുപരിധിവരെ സംഭാഷണത്തിന്റെ സ്വാധീനം കൊണ്ടുകൂടിയാണ്. യുക്തിഭദ്രമായ സംഭാഷണത്തിലൂടെ അഭിനയം

അയത്നലളിതമാക്കുവാൻ കഴിയുന്നു. കഥാപാത്രത്തിന്റെ ആന്തരീക വികാരങ്ങളെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുവാൻ ശബ്ദക്രമീകരണങ്ങളോടു കൂടിയ സംഭാഷണത്തിന് കഴിയുന്നു.

സംഭാഷണത്തിലെ ഓരോ വാക്കിനും സവിശേഷവും കൃത്യവുമായ ഉദ്ദേശ്യം ഉണ്ടായിരിക്കണം. അല്ലാത്തപക്ഷം അത് കഥയിൽ പരസ്പര ബന്ധമില്ലാത്ത ഒരവസ്ഥ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ കാരണമായേക്കാം. ആശയ പരമായി സംഭാഷണത്തിലെ ഓരോ വാക്കും വരിയും തിരക്കഥയെ വളർത്തിയെടുത്ത് (ഉദ്വേഗജനകവും, നാടകീയവും, വൈകാരികവും, ഹാസ്യപരവും, മനഃശാസ്ത്രപരവുമായെല്ലാം) മൂർധന്യത്തിലേക്ക് അടുപ്പിക്കുന്നു. സംഭാഷണം പൂർണമായും ആശയവിനിമയത്തിനുള്ളതാണ്. അലങ്കാരപ്രയോഗത്തിനുള്ളതല്ല. പ്രത്യേകമായ ഒരു വാക്കോ വരിയോ സംഭവകഥനമോ സംഭാഷണത്തിനിടയിൽ വിട്ടുകളഞ്ഞാൽ, ചിലപ്പോൾ കഥയിൽ ഉദ്ദേശിക്കുന്ന അർഥം ലഭിക്കണമെന്നില്ല. അതുകൊണ്ട് രചയിതാവ് സംഭാഷണത്തെ വളരെ സൂക്ഷ്മതയോടെ സമീപിക്കുകയും കൃത്യമായ ഉദ്ദേശ്യലക്ഷ്യത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കേണ്ടതുമുണ്ട്. ഒരു തിരക്കഥാ രചയിതാവിന് തന്റെ ആശയത്തെ (തിരക്കഥയെ) അവതരിപ്പിക്കുവാൻ വളരെ കുറച്ചു സമയമേ ലഭിക്കുന്നുള്ളൂ. അതുകൊണ്ട് പൂർണമായും പ്രയോജനകരമായ വാക്കുകളെ തിരഞ്ഞെടുത്ത് സംഭാഷണരചന നിർവഹിക്കേണ്ടതുണ്ട്. അല്ലാത്തപക്ഷം കഥയിൽ പൂർണ അർത്ഥവ്യാപ്തി ഉൾക്കൊള്ളാതെ അത് വികലമോ ശുഷ്ക്കമോ ആയിത്തീരാം. ഇവിടെ ഉദ്ദേശിക്കുന്നത് സംഭാഷണത്തെ കുറവ് ചെയ്യണമെന്നല്ല. അങ്ങനെ സംഭവിച്ചാലും കഥ അനാസ്വാദ്യമായി തീരും. മുഹൂർത്തങ്ങളെ, അവസ്ഥകളെ, വഴിത്തിരിവുകളെ, വെളിപ്പെടുത്തലുകളെ കൃത്യമായ സംഭാഷണത്തിലൂടെ ആവശ്യമെങ്കിൽ ചലനാത്മകമായ ദൃശ്യങ്ങളുടെ സാധ്യതകളെക്കൂടി പ്രയോജനപ്പെടുത്തി തന്മയത്വത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ കഴിയണം.

സംഭാഷണത്തിന്റെ ദൗത്യങ്ങൾ സംക്ഷിപ്തമായി നൽകുന്നു.

* കഥയെ വളർത്തിയെടുക്കാനുള്ള അറിവ് നൽകുക.
* ഒന്നിലധികം കഥകളുണ്ടെങ്കിൽ അവയെ തമ്മിൽ ബന്ധിപ്പിച്ചു നിറുത്തുക.
* കഥയിൽ സജീവമായ ചോദ്യങ്ങൾ വളർത്തിയെടുക്കുക.
* കഥയെ വളർത്താനുള്ള ബാഹ്യമായ അന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിക്കുക.
* കഥാപാത്രത്തെ നിർവചിക്കുക (സ്വഭാവം, വ്യക്തിത്വം തുടങ്ങിയവ).
* കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള ബന്ധം നിർണയിക്കുക.
* സംഘട്ടനം, സംഘർഷം, നാടകീയത എന്നിവയെ സൃഷ്ടിക്കുക.
* ഫ്ളാഷ് ബാക്കുകൾ അവതരിപ്പിക്കുക
* സ്വപ്നം കാണുവാൻ/ ഭാവിസംഭവങ്ങളെ മുൻകൂട്ടി പറയുവാൻ ഉപയോഗിക്കുക.
* തിരക്കഥയെ ചടുലവും ചലനാത്മകവുമായി വളർത്തി

അനുവാചകന്റെ ശ്രദ്ധയെ ആകർഷിക്കുക

* സീനുകളെ തമ്മിൽ യുക്തിപരമായി ഘടിപ്പിക്കുകയും കഥയ്ക്ക് ഒഴുക്കു നൽകുകയും ചെയ്യുക.

തിരക്കഥയിലെ പുരുഷകഥാപാത്രത്തിന്റെയും സ്ത്രീ കഥാപാത്രത്തിന്റെയും സംഭാഷണശൈലി ഭിന്നമായിട്ടുവേണം അവതരിപ്പിക്കുവാൻ. ഒരു കൗമാരപ്രായക്കാരി സംസാരിക്കുന്നതുപോലെ ആകരുത് പ്രൗഢയും പക്വതയുമുള്ള ഒരു സ്ത്രീ സംസാരിക്കുവാൻ. ഒരു കഥാപാത്രം വീട്ടിൽ സംസാരിക്കുന്നതുപോലെ ആയിരിക്കരുത് സുഹൃത്തുക്കളുടെ അടുത്ത് അല്ലെങ്കിൽ കമിതാക്കളുടെ അടുത്ത് സംസാരിക്കുന്നത്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ ശരീരഭാഷയുടെ സവിശേഷതയും സംഭാഷണവും തമ്മിൽ ഒരു ചേർച്ച ആവശ്യമാണ്. ഓരോ കഥാപാത്രത്തിനും നിയതമായ വ്യക്തിത്വം സംഭാഷണത്തിലൂടെ പകർന്നുനൽകുന്നതിനൊപ്പം അവരുടെ സ്വഭാവത്തിനും സംസ്കാരത്തിനുമനുസരിച്ച് പ്രതിപാത്രഭാഷണഭേദം ദീക്ഷിക്കുന്നത് തിരക്കഥയെയും അതിലെ സംഭാഷണത്തെയും മനോഹരമാക്കുവാൻ ഉപകരിക്കും.

നല്ല സംഭാഷണത്തിനു ചിന്തിപ്പിക്കുവാൻ, ചിരിപ്പിക്കുവാൻ, ദുഃഖിപ്പിക്കുവാൻ, സഹതാപം സൃഷ്ടിക്കുവാൻ, ഉദ്വേഗം സൃഷ്ടിക്കുവാൻ,ധ്വനി സൂചനകൾ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ എല്ലാം കഴിയുന്നു. ഇതിലൂടെ കഥയുടെ ലക്ഷ്യത്തിലേക്ക് അനുവാചകന്റെ മനസ്സിനെ എത്തിക്കുവാനും കഴിയുന്നു.

സംഭാഷണരീതി

രീതിയെന്ന വാക്കിന് 'Style' എന്ന അർഥമാണുള്ളത്. എന്നാൽ ഇവിടെ ഉദ്ദേശിക്കുന്ന രീതിയുടെ അർഥം ഒരു തിരക്കഥയിലെ സംഭാഷണങ്ങളെ എങ്ങനെയെല്ലാം അവതരിപ്പിക്കാമെന്നാണ്. അതിന് Style എന്നർഥം വരുന്ന വാക്കുമായി ബന്ധമില്ല. മറിച്ച് സംഭാഷണം പറയുന്നതിന്റെ രീതി അഥവാ ശൈലിയെന്ന് ഗ്രഹിച്ചാൽ മതി. ഉദാഹരണത്തിലൂടെ രീതിയുടെ അർഥവ്യാപ്തി മനസ്സിലാക്കാവുന്നതാണ്. ഒരു തിരക്കഥയിൽ പൊതുവേ അഞ്ചുരീതിയിലുള്ള സംഭാഷണങ്ങളാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്.

- പ്രവർത്തനങ്ങളോടുകൂടിയ സംഭാഷണം.
- സംഭാഷണത്തോടുകൂടിയ പ്രവർത്തനം.
- സംഭാഷണത്തിനും പ്രവർത്തനത്തിനും തുല്യപ്രാധാന്യം.
- പ്രവർത്തനമില്ലാത്ത സംഭാഷണം.
- പ്രതിബിംബിക്കുന്ന സംഭാഷണം.

പ്രവർത്തനങ്ങളോടുകൂടിയ സംഭാഷണം - സാധാരണ തിരക്കഥയിൽ കഥാപാത്രം ഒരു പ്രവർത്തനം/അഭിനയം നടത്തുന്നതിന്റെ ഭാഗമായിട്ടാണ് സംഭാഷണം പറയുന്നത്. ഇവിടെ പ്രവർത്തനത്തിനു പ്രാധാന്യം വരുകയും ആ പ്രവർത്തനത്തെ ശക്തിപ്പെടുത്തുവാൻ സംഭാഷണത്തിന്റെ സാധ്യതകളെ ഉപയോഗപ്പെടുത്തുകയുമാണ് ചെയ്യുന്നത്. സിനിമ പൂർണമായും ദൃശ്യമാധ്യമമായതുകൊണ്ട് പ്രവർത്തനങ്ങളോടുകൂടിയ സംഭാഷണമാണ് തിരക്കഥയിൽ പ്രാധാ

ന്യത്തോടെ ഉപയോഗിക്കുന്നത്. പ്രവർത്തനങ്ങൾ കൊണ്ട്/അഭിനയംകൊണ്ട് സൃഷ്ടിക്കുന്ന നാടകീയതയെ പൂർണമാക്കുവാൻ ഉദ്വേഗത്തെ വളർത്തിയെടുക്കുവാൻ ഇത്തരം സംഭാഷണരീതിക്ക് അനായാസേന കഴിയുന്നു. ഈ രീതിയിലുള്ള സംഭാഷണത്തെക്കാൾ തീവ്രമായി, അതിന്റെ പ്രതിഫലനം മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങളിൽനിന്നോ അവരുടെ പ്രവർത്തനങ്ങളിൽനിന്നോ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സവിശേഷമായ ദൃശ്യങ്ങളിൽനിന്നോ സൃഷ്ടിക്കുന്നു.

സംഭാഷണത്തോടുകൂടിയ പ്രവർത്തനം - ഇതിൽ സംഭാഷണത്തിനാണ് പ്രാധാന്യം. സംഭാഷണത്തിന്റെ പ്രാധാന്യത്തെ (ശക്തിയെ) പൂരിപ്പിക്കുവാനാണ് ഇവിടെ പ്രവർത്തനങ്ങളെ/അഭിനയത്തെ സമ്മേളിപ്പിക്കുന്നത്. ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് സംവേദനം നടത്തുവാൻ കഴിയാത്ത ആശയങ്ങളെ അല്ലെങ്കിൽ ദൃശ്യങ്ങളെയോ പ്രവർത്തനങ്ങളുടെ സാധ്യതകൾ ഉപയോഗിച്ചു സംവേദനം നടത്തുന്നതിനേക്കാൾ വേഗത്തിലും തീവ്രവുമായി വികാരത്തെ/ആശയത്തെ സംവേദനം നടത്തുവാനാണ് സംഭാഷണത്തോടുകൂടിയ പ്രവർത്തനം/അഭിനയം നടത്തുന്നത്. തിരക്കഥകളിലവതരിപ്പിക്കുന്ന ഫ്ളാഷ്ബാക്കുകളിലേക്കുള്ള പ്രവേശനത്തിന് ഈ രീതിയാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. സംഭാഷണങ്ങൾക്ക് ഏറെ പ്രാധാന്യം കൊടുക്കുന്ന തിരക്കഥയിൽ പൊതുവേ ഉപയോഗിക്കുന്നത് ഈ രീതിയാണ്.

സംഭാഷണത്തിനും പ്രവർത്തനത്തിനും തുല്യപ്രാധാന്യം - ദൃശ്യത്തിന്റെയും ഭാഷയുടെയും (സംഭാഷണം) സാധ്യതകളെ ഒരുപോലെ ഉപയോഗപ്പെടുത്തി കഥയെ പുരോഗമിപ്പിക്കുന്ന രീതിയാണിത്. ഈ രീതിയിൽ സംഭാഷണത്തിനും പ്രവർത്തനങ്ങൾക്കും തുല്യപ്രാധാന്യമാണുള്ളത്. ഒരു കഥാപാത്രം അഭിനയിച്ചുകൊണ്ട്/പ്രവർത്തിച്ചുകൊണ്ട് ആവശ്യമായ വൈകാരികഭാവത്തോടെ പറയുന്ന സംഭാഷണം ഈ രീതിയിൽപ്പെടുന്നതാണ്. ഒരു കഥാപാത്രം സംഭാഷണം പറയുകയും അതേസമയത്തുതന്നെ അതിന്റെ പ്രതിഫലനം ഒന്നോ അതിലധികമോ കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ വെളിവാക്കുകയും ചെയ്യുന്നതും ഈ രീതിയിലാണ് ഉൾപ്പെടുന്നത്.

പ്രവർത്തനമില്ലാത്ത സംഭാഷണം - സംഭാഷണത്തിന് ഏറെ പ്രാധാന്യം കൊടുക്കുകയും പ്രവർത്തനത്തെയും അഭിനയത്തെയും ദൃശ്യസൂചനകളെയും ഏറെ പരിമിതപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്ന രീതിയാണ് പ്രവർത്തനമില്ലാത്ത സംഭാഷണം. ഒരു തിരക്കഥയിലെ ചില സീനുകളിൽ ഇത്തരത്തിലുള്ള സംഭാഷണരീതി സൃഷ്ടിക്കേണ്ടിവരും. എന്തെങ്കിലും വെളിപ്പെടുത്തലുകൾ, കണ്ടെത്തലുകൾ തുടങ്ങിയവ അവതരിപ്പിക്കാനാണ് സാധാരണയായി ഈ രീതി ഉപയോഗിക്കുന്നത്. ചടുലവും ശക്തവുമായ ഭാഷയുടെ കരുത്തുകൊണ്ട് ആശയസംവേദനം നടത്തുന്ന സംഭാഷണങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുവാനും ഈ രീതി ഉപയോഗിക്കുന്നു. ഭാഷയുടെ അർഥവ്യഞ്ജകസാധ്യതകളിലൂടെ അനുവാചകന്റെ മസ്തിഷ്ക്കത്തിൽ ചിന്തോദ്ദീപകമോ വൈകാരികഭാവം സ്ഫുരിക്കുന്നതോ ആയ ഒരാഘാതം/ഒരനുഭവം സൃഷ്ടിക്കുവാൻ രചയിതാവ് ശ്രമിക്കുന്നതിന്റെ ഭാഗവുംകൂടിയാണ് ഈ സംഭാഷണരീതി. ഈ

രീതി അവതരിപ്പിക്കുന്ന വേളയിൽ, ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ സംഭാഷണത്തിന്റെ പ്രതിഫലനം പലപ്പോഴും മറ്റൊരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ സംഭാഷണത്തിലൂടെയാണ് മനസ്സിലാക്കുവാൻ കഴിയുന്നത്.

പ്രതിബിംബിക്കുന്ന സംഭാഷണം - സംഭാഷണം കോട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ അതിന്റെ പ്രതിഫലനം ചില പ്രവർത്തനങ്ങളിലൂടെയോ, മറ്റൊരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ അഭിനയത്തിലൂടെയോ, സവിശേഷമായ ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെയോ അനുവാചകനെ ധരിപ്പിക്കുന്ന രീതിയാണ് പ്രതിബിംബിക്കുന്ന സംഭാഷണം. ഒരു സംഭാഷണം അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ അത് പറയുന്ന വ്യക്തിയെ കാണിക്കാതെയോ പൂർണമായും കാണിക്കാതെയോ അല്ലെങ്കിൽ ആദ്യമൊരു സൂചനപോലെ അവതരിപ്പിച്ചതിനുശേഷമോ സംഭാഷണം തുടരുന്നു. ഒരു കഥാപാത്രം മറ്റൊരു കഥാപാത്രത്തിനു കത്തെഴുതുന്നു എന്നിരിക്കട്ടെ. എഴുതുന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ സംഭാഷണ (കത്തിന്റെ ഉള്ളടക്കം)ത്തി ലൂടെയാണ് കത്തിലെ വിവരങ്ങൽ പുറത്തുവരുന്നത്. അത് വായിക്കുന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ മുഖത്തുനിന്നും അതിനോടനുബന്ധിച്ചു പ്രദർശിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന ദൃശ്യ-ശബ്ദസൂചനകളിൽനിന്നും അനുവാചകന് അതിന്റെ പ്രതിഫലനം ഗ്രഹിക്കുവാൻ കഴിയുന്നു. ഇത് ചെറിയൊരുദാഹരണം മാത്രമാണ്.

ഈ അഞ്ചുരീതിയിലുള്ള സംഭാഷണങ്ങളെ പല അനുപാതത്തിൽ സമ്മേളിപ്പിച്ചാണ് രചയിതാവ് പലപ്പോഴും സംഭാഷണരചന നിർവഹിക്കുന്നത്. ഒരു സീനിൽത്തന്നെയുള്ള സംഭാഷണത്തിൽ ഒന്നിലധികം രീതികളും ചിലപ്പോൾ അവയുടെ സമ്മേളിപ്പിച്ചുള്ള രീതിയും അവതരിപ്പിക്കുന്നത് സർവസാധാരണമാണ്.

ചില ഉദാഹരണങ്ങളും ശ്രദ്ധിക്കേണ്ട വസ്തുതകളും

ഒരു തിരക്കഥയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം നല്ല സംഭാഷണമില്ലെങ്കിൽ കഥയ്ക്ക് ചലനവും സംഘർഷവുമില്ലാതാകുന്നു. ചലനവും സംഘർഷവുമില്ലാത്ത കഥ നിർജീവമാണ്. മൊത്തത്തിൽ കഥതന്നെ ഇല്ലാതാകുന്നു. ചില ഉദാഹരണങ്ങളിലൂടെ സംഭാഷണത്തിന്റെ ആന്തരിക പ്രപഞ്ചത്തിലേക്ക് പ്രവേശിക്കാം.

'പരിണയ'മെന്ന തിരക്കഥയിലെ കേന്ദ്രകഥാപാത്രമായ നങ്ങേലിയെ സ്മാർത്തൻമാർ ചേർന്ന് വിചാരണ നടത്തുന്ന രംഗം ആ കഥയുടെയും കഥാപാത്രത്തിന്റെയും വളർച്ച വെളിവാക്കുന്നതാണ്.

'പുറത്ത് പതിവുപോലെ വിചാരണക്കാർ നിരന്നു നിൽക്കുന്നു.

സ്മാർത്തൻ: *ദിവസങ്ങളിങ്ങനെ നീട്ടിക്കൊണ്ടുപോയാൽ രണ്ടുകൂട്ടർക്കും പ്രയാസം കൂടും. കേൾക്കുന്നില്ലേ? കുറ്റം ചെയ്തിട്ടുണ്ടോ എന്ന ചോദ്യത്തിന്റെ ഉത്തരംഇനിയും കേട്ടില്ല. ദാസിപ്പെണ്ണിന്റടുത്ത് പറഞ്ഞാൽ മതി, ഉത്തരം ഉണ്ടെങ്കിൽ.*

അപ്പോൾ അകത്തുനിന്ന് അപ്രതീക്ഷിതമായി നങ്ങേലിക്കുട്ടിയുടെ ശബ്ദം : *എന്റെ ശബ്ദം കേൾക്കില്ലെ നമ്പൂരാർക്ക്? ഞാൻ പറഞ്ഞ്*

ദാസിപ്പെണ്ണ് ആവർത്തിക്കുന്നതിലും എളുപ്പം ഇതല്ലേ?

എല്ലാവരും നടുങ്ങിനില്ക്കുന്നു. പിന്നെ വിസ്മയം. സ്മാർത്തന് വിജയഭാവം.

സ്മാർത്തൻ : *കുറ്റം ചെയ്തിട്ടുണ്ടോ എന്നാണ് ചോദ്യം.*

മറുപടി : *ഇല്ല* എന്നു മറുപടി

വീണ്ടും സ്മാർത്തൻ പരുങ്ങുന്നു.

സ്മാർത്തൻ : *ഗർഭിണിയാണ് എന്ന് കേൾക്കുന്നതിൽ സത്യാവസ്ഥ ഇല്ല എന്നാണോ സാധനം പറയുന്നത്? ചോദിക്ക് പെണ്ണേ*

നങ്ങേലി : *സത്യമാണ്!*

എല്ലാവർക്കും ആശ്വാസം. സന്തോഷം. സ്മാർത്തൻ വിജയഭാവത്തിൽ: *ശ്രദ്ധിക്കണില്ലേ? (സംഘക്കാരോട്) കുറ്റം ചെയ്തിട്ടില്ല എന്നാണ് നടേ പറഞ്ഞത്?*

നങ്ങേലി : *കുറ്റം ചെയ്തിട്ടില്ല എന്നാണ് ഇപ്പോഴും പറയുന്നത്*

സ്മാർത്തൻ പരുങ്ങുന്നു.

സ്മാർത്തൻ : *സാധനം ഗർഭിണിയല്ലേ എന്ന് ചോദ്യം ?*

നങ്ങേലി *: അതേ എന്നുത്തരം*

കയർത്ത്, സ്മാർത്തൻ : *അതൊരു കുറ്റമല്ലെന്ന് തോന്നുന്നുണ്ടോ?*

നങ്ങേലി : *ഗർഭമുണ്ടാവും, പ്രസവിക്കും, സ്ത്രീകളെ സൃഷ്ടിച്ചത് അങ്ങിനെയല്ലേ? അതൊരു കുറ്റായിട്ട് തോന്നിയിട്ടില്ലാ.*

സ്മാർത്തൻ പരുങ്ങുന്നു. പിന്നെ ആലോചനയോടെ ഒരു ചോദ്യം ശരിക്കും കിട്ടി എന്ന ആത്മവിശ്വാസത്തിൽ: വിധവകൾ ഗർഭിണികളാകാറില്ല എന്ന് പ്രകൃതിനിയമമുണ്ട്. വേദനിയമമുണ്ട്.

അകത്ത്, നങ്ങേലിയുടെ മുഖത്ത് രോഷം പടരുന്നു. ശബ്ദം (സാവധാനത്തിൽ) പുരാണമൊക്കെ മറന്നോ പണ്ഡിതന്മാർ. വേദം സൃഷ്ടിച്ച വ്യാസമുനി പുത്രോല്പാദനം നടത്തിയത് വിധവകളിലല്ലേ?

സംഘം പരുങ്ങുന്നു. സ്മാർത്തൻ ആലോചിക്കുന്നു.

സ്മാർത്തൻ: *ഉത്തരവാദികൾ ആരൊക്കെ?*

അകത്തുനിന്നും മിണ്ടുന്നില്ല.

സ്മാർത്തൻ: വരപ്രസാദം കൊണ്ട് ദിവ്യഗർഭം വന്നു എന്നായിരിക്കും ഇനി പറയുന്നത്.

പുരാണത്തിലല്ലേ പാണ്ഡിത്യം.

സംഘർ ആ ഫലിതം രസിച്ച് പതുക്കെ ചിരിക്കുന്നു.

ഉറക്കെ സ്മാർത്തൻ: *കുറ്റക്കാർ ആരൊക്കെ?*

അകത്തു നിശ്ശബ്ദത

സ്മാർത്തൻ: *ആരൊക്കെ? പിഴപ്പിച്ചവർ ആരൊക്കെ എന്ന് പറയാൻ ഭാവ*മില്ലെങ്കിൽ ഭേദ്യം തൊടങ്ങാംന്ന് ഞാൻ കല്പനകൊടുക്കും. ഇപ്പോൾ (നിറുത്തി) ആരൊക്കെ?

* *എം.ടി. വാസുദേവൻനായർ, പരിണയം, നാലുതിരക്കഥകൾ* P -272-273.

അകത്ത്, അവശയായിരിക്കുന്ന നങ്ങേലി തളർന്ന സ്വരത്തിൽ കുഞ്ഞിക്കാളിയോട്: പറഞ്ഞേക്കൂ, പലരും. പേരോർമയില്ല. ആയിരം പേരുണ്ടാവുമ്പോൾ ഓർമവരില്ല എന്നുകൂടി പറഞ്ഞേക്കൂ.

എന്നിട്ടവൾ കണ്ണടച്ച് അർധപ്രാണനായി ഇരിക്കുന്നു'.

ഈ സംഭാഷണം പരിണയമെന്ന തിരക്കഥയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം മർമപ്രധാനമാണ്. തിരക്കഥയിൽ അതുവരെ ശാന്തശീലയും മിതഭാഷിണിയുമായിരുന്ന നങ്ങേലി പ്രതിഷേധം പ്രകടിപ്പിക്കുന്നത് ശക്തവും യുക്തവുമായഈ സംഭാഷണത്തിലൂടെയാണ്. സ്ത്രീയെ കേവലമൊരു ഭോഗവസ്തുമാത്രമായ ഒരു സമുദായം സൃഷ്ടിച്ച വികലനിയമത്തിന്റെ നാലതിരുകൾക്കുള്ളിൽ തളച്ചിടുന്ന, സമൂഹത്തിന്റെ നിയമശാസ്ത്ര സംഹിതകൾക്കുനേരെയാണ് നങ്ങേലി ചോദ്യശരങ്ങൾ തൊടുത്തത്. നങ്ങേലിയെന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ ആത്മസംഘർഷത്തിൽനിന്നും ഉയിരെടുത്ത സംഭാഷണത്തിന്, അവരുടെ വ്യക്തിത്വവും മനോഭാവവും വെളിവാക്കുവാൻ കഴിയുന്നു. നങ്ങേലിയുടെ തികഞ്ഞ അറിവിൽനിന്നും രൂപമെടുത്ത ഉത്തരത്തിനുമുന്നിൽ പതറുന്ന സ്മാർത്തന്മാരുടെ ആത്മസംഘർഷം അവരുടെ സംഭാഷണങ്ങളിൽനിന്ന് വ്യക്തമാകുന്നു. ഈ സംഭാഷണത്തിന്റെ ശക്തിയും യുക്തിയുമാണു തുടർന്നുള്ള കഥയെ ഉദ്വേഗപൂർവം മുന്നോട്ടു നയിക്കുന്നത്.

* ഈ സംഭാഷണത്തിൽ നമ്പൂതിരി സമുദായത്തിന്റെ ഭാഷാശൈലി ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്നു
* പുരുഷന്റെയും സ്ത്രീയുടെയും സംഭാഷണശൈലി വ്യക്തമാകുന്ന രീതിയിൽ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു.
* നങ്ങേലിയെന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ ലോകജ്ഞാനവും മാനസികാവസ്ഥയും വെളിവാക്കുന്നു
* സമൂഹത്തിന്റെ/ ഒരു സമുദായത്തിന്റെ കാപട്യത്തിന്റെ മുഖമംമൂടി അനുവാചകനു ചിന്തോദ്ദീപകമായ രീതിയിൽ വ്യക്തമാക്കികൊടുക്കുന്നു.
* അനുനിമിഷം സംഭാഷണത്തിലൂടെ വളരുന്ന നാടകീയതയും ഉദ്വേഗവും കഥയിലേക്ക് അനുവാചകനെ നിമഗ്നനാക്കുന്നു.
* 'വേദം നിർമിച്ച വ്യാസമുനി പുത്രോല്പാദനം നടത്തിയത് വിധവകളിലല്ലേ?' എന്ന് അവസരോചിതമായി കടന്നുവരുന്ന പ്രസ്താവന ഒരു ദൃശ്യത്തിനും കൃത്യമായി അവതരിപ്പിക്കുവാൻ കഴിയുന്നതല്ല. സംഭാഷണത്തിനുമാത്രം കഴിയുന്ന അർഥവ്യഞ്ജകശേഷിയുടെ സാധ്യതകളെയാണ് ഇവിടെ സംഭാഷണത്തിലൂടെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നത്.
* സാധാരണ ഭാഷയിൽനിന്നും (ദൈനംദിനഭാഷ എന്നു വേണമെങ്കിൽ കല്പിക്കാം) ഭിന്നമായി കൃത്യവും ശക്തവുമായ ഭാഷാ പ്രയോഗമാണ് സംഭാഷണത്തിൽ നടത്തിയിരിക്കുന്നത്.

നങ്ങേലിയുടെ ആത്മസംഘർഷത്തെ അവളുടെ ലോകജ്ഞാനം കൊണ്ടുകൂടിയാണ് അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. നങ്ങേലിയെന്ന കഥാപാത്രത്തെ മനസ്സിലാക്കുവാനും വിലയിരുത്താനുമുള്ള ഏറ്റവും നല്ല മാർഗമായിത്തീ

രുകയാണ് ഈ സംഭാഷണം.

'പഞ്ചാഗ്നി'യെന്ന തിരക്കഥയിലെ കേന്ദ്ര കഥാപാത്രമായ ഇന്ദിര മനസ്സിൽ ആദർശം സൂക്ഷിക്കുകയും സമൂഹത്തിന്റെ കാപട്യങ്ങളോട് പ്രതികരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന കഥാപാത്രമാണ്. ഇന്ദിരയെന്ന കഥാപാത്രത്തന്റെ അറിവും ശക്തിയും പ്രതികരിക്കുന്ന മനോഭാവവുമെല്ലാം അവതരിപ്പിക്കുവാൻ തിരക്കഥാകാരൻ പലപ്പോഴും ശക്തമായ സംഭാഷണമാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്.

"ഗൗരവത്തിൽ ഇന്ദിര: *കുട്ടിക്കാലത്ത് ചോരകണ്ടാൽ എനിക്ക് തല ചുറ്റും. പക്ഷെ, മൂർച്ചവരുത്തിയ ഒരു കത്തി കൈയിൽ കരുതിയാണ് ആ ഞാൻ അന്ന് കൂട്ടത്തിലിറങ്ങിയത്.*

കാറ്റിൽ ഇലകളും ചില്ലകളും വിറയ്ക്കുന്നു. റഷീദ് ഉത്കണ്ഠയോടെ ഇരിക്കുന്നു.

ഇന്ദിര: *ജോലിക്ക് ചേർന്ന ദിവസം ഞാൻ അയാളെ പരിചയപ്പെട്ടു. ആഫീസിൽ കയറിവന്നു ബ്ലോക്കോഫീസറുടെ കസേരയിലിരുന്നു പുല്ലു പോലെ നാലഞ്ചുപേരെ വിളിച്ചു സംസാരിച്ചു.*

എന്നിട്ട്, 'പുതുതായി വന്നവരൊക്കെ ബംഗ്ലാവിലോട്ടല്ലെ ആദ്യം വരാറുകൊച്ചേ,' എന്നു പറഞ്ഞിറങ്ങി. ആപ്പീസും ആഫീസറും എല്ലാം അയാൾടെ ആണെന്ന് തോന്നി. അവറാച്ചന്റെ വാഴ്ചയായിരുന്നു അവിടെ .നിയമം വാപൊത്തി നില്ക്കും.

റഷീദ്: *ചന്ദ്രൻ, ഇപ്പോഴത്തെ ചന്ദ്രൻ വക്കീലായിരുന്നു ആഭാഗത്തെന്തൊക്കെയോ പ്രവർത്തനം അല്ലേ?*

'അതെ' എന്ന് തലയാട്ടി ഇന്ദിര.

അവരുടെ കലാസമിതിയിലെ ആളുകൾവരും. ചർച്ചകൾ. ഇടയ്ക്കൊരു നാടകം. അതിലൊക്കെ ഞാനും ഉണ്ടായിരുന്നു.

അല്പം കഴിഞ്ഞ് ഇന്ദിര: *പതിനാറു പതിനേഴുവയസ്സായ ഒരു പയ്യനുണ്ടായിരുന്നു. അയ്യപ്പൻ. അവന്റെ ഓരോട്ടംതുള്ളൽ...... അവറാച്ചനെ കൊള്ളിച്ചുപറഞ്ഞതുകേട്ട് ഹരിജൻ സ്ത്രീകളടക്കം എല്ലാവരും ചിരിച്ചു. ഹരിജനങ്ങളാണധികം ആ മലയോരം മുഴുവൻ. പിറ്റേന്ന് അയ്യപ്പന്റെ ശവം ഒരു കല്ലുവെട്ടും കുഴിയിൽ കണ്ടു. അതാണ് അവറാച്ചന്റെ ശക്തി.*

ആലോചനയോടെ റഷീദ്: *പത്രത്തിൽ കണ്ട ഓർമയില്ല. അങ്ങനെ ഒരു സംഭവം.*

ഇന്ദിര: പറയുന്നത് സത്യമായിരിക്കണം. *സത്യം മുഴുവൻ പറയണമെന്നില്ല എന്നല്ലേ തത്ത്വം പത്രങ്ങളുടെ.*

റഷീദ് ചിരിക്കുന്നു. വീണ്ടും നിശ്ശബ്ദത.

ഇന്ദിര: *അവറാച്ചന്റെ ഗസ്റ്റ്ഹൗസിലെ വിരുന്നുകളെപ്പറ്റി കലാസമിതിക്കാർ പറഞ്ഞു. വിരുന്നുകാർ എന്നുമുണ്ട്. വലിയ ആൾക്കാർ.......... കാടയുടെ ഇറച്ചിതിന്നാനാണത്രെ വരുന്നത്. കാടയെ വേട്ടയാടാൻ പണിക്കാരെ വിടുമ്പോൾ, കാട്ടുജാതിയെ കൊണ്ടുവരാനും ആൾ ഇറങ്ങും. കാട്ടുജാതിയെന്നാൽ ഏതെങ്കിലും സ്വല്പം ശ്രീത്വമുള്ള ഹരിജൻപെൺകുട്ടി.*

റഷീദ് നിശ്ശബ്ദമായി കേട്ടിരിക്കുന്നു.

ഇന്ദിര: *നായാട്ടുനായ്ക്കൾ ഒരു ഗർഭിണിയെ കടിച്ചുകീറുന്നത് കാണേണ്ടിവന്നു. ആ ബംഗ്ലാവിന്റെ മുറ്റത്ത്.*

വിശ്വാസം വരാതെ റഷീദ്: *നോ........ അതുവെറുതെ ....*

ക്ഷോഭിച്ച് ഇന്ദിര: *വിശ്വസിക്കാൻ വയ്യ അല്ലേ? എന്റെ സ്വന്തം കണ്ണുകൊണ്ട് കണ്ടു. പതിനെട്ടാംനൂറ്റാണ്ടിലല്ല............. ആഫ്രിക്കൻ കൊടുംകാട്ടിലുമല്ല. ഇവിടെ..... ഈ ഞാൻ കണ്ട ബ്ലഡി ഫാക്ട്! ഈ നാട്ടിൽ*

എവിടെനിന്നോ നായ്ക്കളുടെ കുര.

റഷീദ് ഇന്ദിരയെനോക്കി: *പ്ലീസ്........... റിലാക്സ്.......... ക്ഷോഭിക്കാതെ കുറച്ച് ശാന്തമായിട്ടിരിക്കൂ."* [1]

പൂർണമായും സംഭാഷണത്തിന്റെ കരുത്തുകൊണ്ട് വളരുന്ന തിരക്കഥാഭാഗമാണിത്. ഇന്ദിരയെ സംബന്ധിച്ച ഭൂതകാലചരിത്രത്തിന്റെ ഒരു ഭാഗം ഇവിടെ വെളിവാകുന്നു. അവളുടെ മനസ്സിലെ പ്രതിഷേധത്തിന്റെ കാരണവും ഈ ഭാഗത്ത് വെളിവാക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. അവറാച്ചനെന്ന ദുഷ്പ്രഭുവിന്റെ ലീലാവിലാസങ്ങളും സ്വഭാവസവിശേഷതയും ചുരുങ്ങിയ വാക്കുകളിലൂടെ വെളിവാക്കുന്നു. തിരക്കഥയെ ഉദ്വേഗപൂർവം വളർത്തിയെടുക്കുവാനും, ഇന്ദിരയെന്ന കഥാപാത്രത്തെ വ്യക്തിത്വത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കുവാനും ഈ ഭാഗത്തിനു കഴിയുന്നു. സംഭാഷണത്തിന് പൂർണമായും പ്രാധാന്യം കൊടുക്കുന്ന രചനാരീതിക്ക് ഉദാഹരണം കൂടിയാണ് ഈ ഭാഗം.

* ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ (ഇന്ദിര) വാക്കുകളിലൂടെ മറ്റൊരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ (അവറാച്ചൻ) സ്വഭാവം വെളിപ്പെടുത്തുന്നു.
* ഒരിക്കലുമൊരു സാധാരണഭാഷയ്ക്ക്/ ദൈനംദിന ഭാഷയ്ക്ക് ഉൾക്കൊള്ളുവാൻ കഴിയാത്ത കൃത്യതയും ചടുലതയും നാടകീയതയും ഈ സംഭാഷണഭാഷയ്ക്കുണ്ട്.
* സംഭാഷണത്തിന്റെ സവിശേഷമായ വ്യക്തിത്വത്താൽ ഈ ഭാഗത്ത് ദൃശ്യങ്ങളുടെ സാധ്യതകൾ പരിമിതപ്പെടുന്നു.
* ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് അവതരിപ്പിക്കാൻ കഴിയാത്ത എന്നാൽ ഭാഷയ്ക്കു സംവേദനം ചെയ്യുവാൻ കഴിയുന്ന അനുഭവത്തെ സവിശേഷമായ രീതിയിൽ ഈ ഭാഗത്ത് ഉൾച്ചേർത്തിരിക്കുന്നു. 'ആഫ്രിക്കൻ കൊടുംകാട്ടിലല്ല. ഇവിടെ....ഈ ഞാൻ കണ്ട ബ്ലഡി ഫാക്ട്! ഈ നാട്ടിൽ ..'
* പത്രധർമത്തെപ്പറ്റി ഇന്ദിര നടത്തുന്ന പ്രസ്താവനയിൽ ഒരു സാമൂഹ്യവിമർശനത്തിന്റെ തലം ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്നു.
* ഇന്ദിരയുടെ ആത്മസംഘർഷത്തെ അവളുടെ ലോകജ്ഞാനം കൊണ്ടും നീതിബോധം കൊണ്ടുമാണ് അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഇതിലൂടെ ഇന്ദിരയെന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ വ്യക്തിത്വം മനസ്സിലാക്കുവാനും കഴിയുന്നു.

1 *എം.ടി. വാസുദേവൻനായർ, പഞ്ചാഗ്നി* P -63-65.

* ഈ സംഭാഷണത്തിലെ ഓരോ വാക്കിനും പൊതുവേ എന്തെങ്കിലും വിവരങ്ങൾ നൽകുവാനുണ്ട്. അനുക്രമമായി ചിട്ടപ്പെടുത്തി വികസിപ്പിക്കുന്ന സംഭാഷണം കഥയുടെ ഉദ്വേഗത്തിന് ആക്കംകൂട്ടുന്നു.

അടിസ്ഥാനപരമായി ഈ സംഭാഷണത്തിലെ ഓരോ വരിയും കഥയെ മൂർധന്യത്തിലേക്ക് നയിക്കുന്നതാണ്.

'എലിപ്പത്തായ'മെന്ന തിരക്കഥയിൽ ദൃശ്യാവതരണത്തിനു പ്രാധാന്യം കൊടുത്തുകൊണ്ട് അതിനെ പൂരിപ്പിക്കുവാനായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന സംഭാഷണം ചുവടെ ചേർത്തിരിക്കുന്നു.

'കെണിവാതിൽ വീണ ഒച്ച ഉച്ചത്തിൽ കേട്ടു. ഒപ്പം ഉണ്ണിയുടെ നിലവിളിയും "അയ്യോ!!" ഞെട്ടിയുണർന്ന ഉണ്ണി കിടക്കയിൽ ചാടിയെണീറ്റു.

" അയ്യോ, രാജമ്മോ! ഓടിവായോ! എന്റെ പൊറത്തേതാണ്ട് വീണു" ഉണ്ണിയുടെ നിലവിളിയുയർന്നു. തുറന്ന വാതിലിനപ്പുറത്തെ അരണ്ടവെളിച്ചത്തിൽ തളത്തിൽനിന്ന് രാജമ്മ ഓടിവരികയായി. അവർക്കു പിന്നാലെ ശ്രീദേവിയും. രാജമ്മ പരിഭ്രമത്തോടെ അന്വേഷിച്ചു "എന്താ?"

"എന്താ? എന്താ കൊച്ചേട്ടാ?"

ഉണ്ണി തിരിഞ്ഞ് ഉത്തരം പറഞ്ഞു "എന്റെ പൊറത്തേതാണ്ട് വീണു"

ശ്രീദേവി തിരക്കിട്ട് ഉള്ളിലേക്കുകടന്ന് മൂലയ്ക്ക് വച്ചിരുന്ന എലിപ്പത്തായത്തിനടുത്തേക്കു നീങ്ങി. പിന്നാലെ രാജമ്മയും. ശ്രീദേവി ചിമ്മിനിവിളക്കിലെ താഴ്ത്തിവച്ചിരുന്ന തിരി ഉയർത്തി. പത്തായത്തിനടുത്തേക്ക് അവൾ ചിമ്മിനിവിളക്ക് താഴ്ത്തി നിലത്തുവച്ചു. എന്നിട്ടവൾ കുനിഞ്ഞുനോക്കി ആഹ്ലാദത്തോടെ "ആപറ്റി! ഒരുത്തൻ വീണിട്ടുണ്ട്!!"

പത്തായത്തിനുള്ളിൽ ഒരെലി അകപ്പെട്ടിട്ടുണ്ടായിരുന്നു. ഉള്ളിൽ എലിയുമായി പത്തായം ശ്രീവേദിയുടെ കൈകളിൽ ഉയരുന്നു. എന്നിട്ടവൾ അതിനെ കൗതുകപൂർവം നോക്കിനില്ക്കെ രാജമ്മയും പിന്നെ ഒട്ടൊരു ഭയപ്പാടോടെ ഉണ്ണിയും അടുത്തുവന്ന് ഉള്ളിലേക്ക് സൂക്ഷിച്ച് നോക്കി. എലി രണ്ടുകാലിൽ ഉയർന്ന് അവരെയും മാറിമാറിനോക്കി. എലിയെ മതിയാവോളം കണ്ടിട്ടെന്നെ വണ്ണം ശ്രീദേവി മെല്ലേ പത്തായം താഴ്ത്തി.

പത്തായം നിലത്ത് ഭദ്രമായി വച്ച് അവൾ എലിയോട് പറഞ്ഞു "ഇന്നിപ്പോ ഇവിടെ കിടക്ക്, നേരം ഒന്നു വെളുത്തോട്ട്" എന്നിട്ടവൾ മെല്ലെ എഴുന്നേറ്റു.

പത്തായത്തിനുള്ളിൽ എലി ഒതുങ്ങിമാറി വിറച്ചിരുന്നു. അപ്പോൾ ഉണ്ണി ചോദിക്കുന്നതുകേട്ടു:'ഇനി കമ്പി വല്ലോം കടിച്ചു മുറിക്യോ?

സഹോദരിമാർക്ക് പിന്നിൽ കട്ടിലിൽ പത്തായംവച്ചിരിക്കുന്ന മൂലയിലേക്കുനോക്കി സംശയഗ്രസ്തനായി ഇരിക്കുകയാണ് ഉണ്ണി.അപ്പോൾ ശ്രീദേവി ചിരിച്ചു തീർത്തു പറഞ്ഞു. ഓ അതിന്റെ പല്ല് പറിഞ്ഞു പോവും"'*[1]

1.*അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ. എലിപ്പത്തായം,* P -27-29

ഇവിടെ തിരക്കഥയെ ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നത് കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഓരോരോ പ്രവർത്തനങ്ങളും സവിശേഷമായ ദൃശ്യങ്ങളുമാണ്. ഈ പ്രവർത്തനങ്ങളെയും ദൃശ്യങ്ങളെയും യാഥാർഥ്യബോധത്തോടെ അടുപ്പിച്ചു നിർത്തുകയെന്ന ദൗത്യം ഇവിടെ നിർവഹിക്കുന്നത് സംഭാഷണമാണ്. ഉണ്ണിയെന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഭയവും പൗരുഷമില്ലായ്മയും അയാളുടെതന്നെ വാക്കുകളിലൂടെ വെളിവാകുന്നു.

* യഥാർഥത്തിൽ തിരക്കഥയെ മുന്നോട്ടു നയിക്കുന്നതിൽ ഈ സംഭാഷണങ്ങൾക്ക് കൃത്യമായ സ്ഥാനമുണ്ട്.

* സംഭാഷണത്തിനും പ്രവർത്തനത്തിനും തുല്യപ്രാധാന്യമാണ് കൊടുത്തിരിക്കുന്നത്.

സംഭാഷണ രചന നിർവഹിക്കുമ്പോൾ രചയിതാവ് മനസ്സിൽ സൂക്ഷിക്കേണ്ട ഒരു കാര്യമുണ്ട്. സംഭാഷണത്തിനേക്കാൾ പതിൻമടങ്ങ് ശക്തിയുള്ള നിശ്ശബ്ദതകളുണ്ട്. അല്ലെങ്കിൽ അതിനെക്കാൾ ശക്തിയുള്ള ദൃശ്യങ്ങളുണ്ട്. 'പരിണയ'ത്തിലെ നങ്ങേലി സർവരാലും പരിത്യജിക്കപ്പെട്ട് അനാശ്രയയായി നിരത്തിലൂടെ നടക്കുമ്പോൾ ചെട്ടികളുടെ സംഘം അവളെ പിടിക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. അതുവരെ മനസ്സിലും പ്രവൃത്തിയിലും കരുതിയിരുന്ന ഒരു ശക്തിക്കും അവളുടെ ശരീരത്തെ അവരിൽനിന്നും രക്ഷിക്കുവാൻ കഴിയില്ലെന്ന തിരിച്ചറിയലിന്റെ നിമിഷം അവൾ തളർന്നുപോകുന്നു. "ഈ അവസരത്തിൽ കുഞ്ഞുണ്ണി 'മാറെടാ' എന്ന ആക്രോശത്തോടെ അവർക്കിടയിൽ ചാടിവീഴുന്നു. കുഞ്ഞുണ്ണിയുടെ നോട്ടത്തിനും ഔദ്ധത്യത്തിനും മുന്നിൽ ചെട്ടികൾ പരുങ്ങുന്നു.' "നങ്ങേലി കുഞ്ഞുണ്ണിയെ നോക്കുന്നു. അതുവരെയുണ്ടായിരുന്ന തന്റേടവും ആത്മധൈര്യവും നഷ്ടപ്പെട്ട് അവൾ തേങ്ങിക്കരയുന്നു. അയാളെ നേരിടാനാവാതെ."[1]

ഇവിടെ നങ്ങേലിക്ക് കുഞ്ഞുണ്ണിയോടുള്ള നന്ദിയും കടപ്പാടും വാക്കുകളിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിച്ചാലത് ഒരു പ്രഹസനമാകുകയേ ഉള്ളൂ.

തിരക്കഥയിലെ നിശ്ശബ്ദതയ്ക്കും അതിശക്തമായ ആശയസംവേദനശേഷിയുണ്ടെന്ന് വ്യക്തമാക്കുന്ന ഭാഗമാണ് 'പെരുവഴിയമ്പല'ത്തിലെ അവസാനരംഗം. രാമൻ രണ്ടും കല്പിച്ച് പ്രഭാകരൻ പിള്ളയുടെ ഭാര്യയുടെ മുന്നിലെത്തുന്നു. അവളോട് എന്താണ് പറയേണ്ടതെന്നറിയാതെ പതറി നിൽക്കുന്ന രാമന്റെ നിശ്ശബ്ദതതന്നെയാണ് ഈ തിരക്കഥയുടെ മൂർധന്യവും പരിസമാപ്തിയുമെല്ലാം.

"രാമൻ: എന്നെ അറിയാവോ?

ഉടനെ മറുപടി ഉണ്ടായില്ല. തലയുയർത്തിനോക്കി. പ്രഭാകരൻപിള്ളയുടെ ഭാര്യ. അവർ ഒരു മെഴുകുപ്രതിമപോലെ അനെ നോക്കിനിന്നു.

1. *എം.ടി. വാസുദേവൻനായർ, പരിണയം, നാലുതിരക്കഥകൾ* P -276.

പ്രഭാകരൻപിള്ളയുടെ ഭാര്യ: അറിയാം.

രാമൻ ഞെട്ടി. അവനു പിന്നെന്ത് പറയണമെന്നറിയില്ല. രാമൻ തലകുനിച്ചുനിന്നു.

പ്രഭാ. ഭാര്യ: പൊയ്ക്കോ.

രാമൻ ഞെട്ടി. തലയുയർത്തിനോക്കി.

പ്രഭാ. ഭാര്യ. ഇവിടിനി നിൽക്കേണ്ട

രാമൻ അവരെത്തന്നെ ഭയത്തോടെ നോക്കിനിന്നു.

പ്രഭാ. ഭാര്യ: എവിടെയെങ്കിലും പൊയ്ക്കോ

അവരുടെ ശബ്ദം ഇടറി. അവർ ഒരു പൊട്ടിത്തെറിയുടെ വക്കത്താണ്.

പ്രഭാ. ഭാര്യ: എനിക്കു നിന്നെ കാണണ്ടാ!

പിന്നെ അവർ അകത്തേക്കു കയറി. മുൻവശത്തെ വാതിൽ ശബ്ദത്തോടെ അടഞ്ഞു. രാമൻ, അവൻ രണ്ടടി വീട്ടിൽനിന്നും പിറകോട്ടുനീങ്ങി നിന്നു. എങ്ങും ഒരനക്കവുമില്ല. അടഞ്ഞ ജനാലവിരികൾ.

രാമന്റെ നോട്ടം ഒരു ജനാലയിൽ ഉടക്കിനിന്നു. ജനാലവിരി ഒരല്പം വശത്തേക്കു നീങ്ങി. അവിടെ ഒരു കുരുന്നുമുഖം. അവനെത്തന്നെ തുറിച്ചു നോക്കുന്ന രണ്ടു കണ്ണുകൾ. പ്രഭാകരൻപിള്ളയുടെ മകൻ. അവന്റെ നോട്ടത്തിൽ ഒരുതരം വല്ലാത്ത ഗൗരവമുണ്ട്. രാമൻ വല്ലാതായി.

ജനാലയ്ക്കൽ മറ്റൊരു മുഖം കൂടി. പ്രഭാകരൻപിള്ളയുടെ മകൾ. ആ നാലുകണ്ണുകളും ഒരേ ബിന്ദുവിലേക്കാണ്- രാമനിലേക്ക് അവൻ ചുണ്ടു കടിച്ചു. തലകുനിച്ചു. തലയുയർത്തുമ്പോൾ അവന്റെ കണ്ണുകൾ നിറഞ്ഞിരിക്കുന്നു. വലിയ നീർത്തുള്ളികൾ. രാമൻ തിരിഞ്ഞു”.[1]

പ്രഭാകരൻപിള്ളയുടെ മക്കൾ നിശ്ശബ്ദമായി രാമനെ നോക്കുന്നു. അതിൽ ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്ന പ്രതിഷേധത്തിന്റെയോ പ്രതികാരത്തിന്റെയോ ശക്തി ഒരു വാക്കിനും പൂർണമായും വെളിപ്പെടുത്തുവാൻ കഴിയുന്നതല്ല. പ്രവർത്തനങ്ങൾക്ക് ഏറെ പ്രാധാന്യം കൊടുത്തുകൊണ്ട് അതിനെ പൂരിപ്പിക്കുന്ന സംഭാഷണരീതിക്ക് ഉദാഹരണമാണ് ഈ ഭാഗം.

ചില പ്രദേശങ്ങളിൽ സവിശേഷമായ അർഥത്തിൽ ഉപയോഗിക്കുന്ന വാക്കുകളും ഭാഷാപ്രയോഗവും സംഭാഷണത്തിലുപയോഗിക്കുമ്പോൾ ആ പ്രദേശത്തുള്ളവർ ആസ്വദിക്കുന്ന അതേ രസത്തോടെ മററുള്ളവർ ആസ്വദിക്കണമെന്നില്ല. ചിലപ്പോൾ ഇതുപോലെയുള്ള വാക്കുകളും പ്രയോഗവും അല്പകാലം കഴിയുമ്പോൾ ‘പടു’ ഭാഷയായി അല്ലെങ്കിൽ മോശപ്പെട്ട ഭാഷയായിത്തീരും. അത് തിരക്കഥയുടെതന്നെ ആകെയുള്ള ശക്തിക്ഷയത്തിന് കാരണമായിത്തീരും.

കഥാപാത്രവർണന നടത്തുവാനുള്ള ഏറ്റവും നല്ല മാർഗമാണ് സംഭാഷണം. കഥാപാത്രം വിദ്യാസമ്പന്നനോ, വിദ്യാവിഹീനനോ, സംസ്കാരസമ്പന്നനോ, സംസ്കാരവിഹീനനോ, ദരിദ്രനോ, സമ്പന്നനോ എന്ന് അവന്റെ

1. *പി.പത്മരാജൻ, പെരുവഴിയമ്പലം* P -85-86

സംഭാഷണത്തിൽനിന്നും ഒരു വലിയ അളവുവരെ മനസ്സിലാക്കുവാൻ സാധിക്കും. അങ്ങനെ മനസ്സിലാക്കുവാൻ സാധിക്കുന്നില്ലെങ്കിൽ ആ സംഭാഷണത്തെ മികച്ചതായി പരിഗണിക്കുവാൻ കഴിയുകയില്ല.

സംഭാഷണരചന ഗൗരവപൂർവം തുടങ്ങുമ്പോൾ രചയിതാവ് നേരിടുന്ന സവിശേഷമായ മറ്റൊരു പ്രശ്നമുണ്ട്. ഓരോ കഥാപാത്രത്തെയും ഒരു പരിധിവരെയെങ്കിലും വ്യത്യസ്തമായ ഭാഷാഭേദത്തോടെയും സ്വരബലത്തോടെയും വേണം സംസാരിപ്പിക്കുവാൻ. ഒരു കഥാപാത്രത്തിനായി സംഭാഷണം രചിക്കുമ്പോൾ ആ കഥാപാത്രത്തിന്റെ സവിശേഷതകൾ ഉൾക്കൊണ്ട് വാക്കുകളുടെ ഉച്ചാരണം, വാക്യഘടനാക്രമം, ഉപയോഗിക്കുന്നതിലെ താളം, വ്യക്ത്യാധിഷ്ഠിതമായ ഭാഷാഭേദം തുടങ്ങിയവയെ ആദ്യംമുതൽ അവസാനംവരെ ഒരേ രീതിയിൽ അവതരിപ്പിച്ചാലേ സംഭാഷണം ഫലപ്രദമാകുകയുള്ളൂ. വ്യക്തിപരമായ പരീക്ഷണവും നിരീക്ഷണവും കൊണ്ട് സംഭാഷണരചനയിലെ ഈ സവിശേഷത സുപരിചിതമാക്കാവുന്നതാണ്.

രചയിതാവ് ജീവിക്കുന്ന ചുറ്റുപാടുകളിലെ വ്യക്തികളെ നിരീക്ഷിച്ചാൽ വ്യക്തികളുടെ ഭാഷാഭേദം മനസ്സിലാക്കുവാൻ കഴിയും. നല്ല തിരക്കഥകൾ വായിക്കുന്നതും സിനിമകൾ കാണുന്നതും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സംഭാഷണഭേദത്തെപ്പറ്റിയും അതിന്റെ സവിശേഷമായ രീതിയെപ്പറ്റിയും മനസ്സിലാക്കുവാൻ ഉപകരിക്കും.

സംഭാഷണരചന നിർവഹിക്കുമ്പോൾ ശ്രദ്ധിക്കേണ്ട വസ്തുതകൾ:

* അവതരിപ്പിക്കുന്ന സംഭാഷണം കഥയെ വളർത്തുന്നതാണോ?
* സംഭാഷണത്തിൽ നാടകീയത ഉൾച്ചേർന്നിട്ടുണ്ടോ?
* സംഭാഷണത്തിൽ ആവശ്യമായ സംഘട്ടനം ഉൾച്ചേർന്നിട്ടുണ്ടോ?
* പറയുന്ന സംഭാഷണം ആ പ്രത്യേകഭാഗത്തിന് ഇണങ്ങുന്നതാണോ?
* സംഭാഷണം തിരക്കഥയിലവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളുമായി യോജിക്കുന്നതാണോ?
* ആഖ്യാനത്തിന്റെ രീതി വെളിവാക്കുന്നതാണോ?
* ഓരോ കഥാപാത്രവും അവരുടെ മനോഭാവത്തിനും വ്യക്തിത്വത്തിനുമനുസരിച്ചാണോ സംസാരിക്കുന്നത്?
* അനുവാചകന്റെ ശ്രദ്ധയെ പിടിച്ചെടുക്കുവാനും കഥയിലേക്ക് ആകർഷിക്കുവാനുമുള്ള ഏതെല്ലാം ഘടകങ്ങളുണ്ട്?
* സീനുകളെയും കഥാപാത്രങ്ങളെയും തമ്മിൽ ഘടിപ്പിച്ചുനിറുത്തുന്നതാണോ?
* സംക്ഷിപ്തവും ധ്വനിസാന്ദ്രവും അർഥവ്യാപ്തിയുമുള്ളതുമാണോ?
* കഥയുടെ വളർച്ചയ്ക്കനുസരിച്ച് ഭാവതലത്തെ വിനിമയം ചെയ്യുവാൻ ഉതകുന്നതാണോ?
* എന്തെങ്കിലും പുതിയരീതി/ശൈലി ഉൾപ്പെടുത്തുവാൻ കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ടോ?

ഈ ചോദ്യങ്ങളുടെ ഉത്തരങ്ങൾ തൃപ്തികരമാണെങ്കിൽ തിരക്കഥയിലെ സംഭാഷണത്തെയും തൃപ്തികരമായി പരിഗണിക്കാവുന്നതാണ്.

11
ദൃശ്യശബ്ദാഖ്യാനത്തിന്റെ പ്രാധാന്യം

ഒരു കഥയെ അഥവാ വിഷയത്തെ തിരക്കഥയായി ആഖ്യാനം ചെയ്യുവാൻ ദൃശ്യങ്ങളുടെയും ശബ്ദങ്ങളുടെയും അവതരണം ആവശ്യമാണ്. തിരക്കഥയുടെ ഭാഷ കഥപറയുന്നതിനൊപ്പം ആ കഥയെ ദൃശ്യാത്മകമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നതുകൂടിയാണല്ലോ. വാസ്തവത്തിൽ തിരക്കഥ ഒരേ സമയം കഥപറയുകയും കാണിക്കുകയും കേൾപ്പിക്കുകയുമാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഇതിന് പര്യാപ്തമായ വസ്തുതകളെയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥയുടെ/ ആശയത്തിന്റെ സവിശേഷതയ്ക്കും ഭാവതലത്തിനുമനുസരിച്ച് രചയിതാവ് സൃഷ്ടിക്കേണ്ടത്.

ദൃശ്യശബ്ദങ്ങളെ കൂടുതലായി മനസ്സിലാക്കുവാനായി അവയെ നൈസർഗികമെന്നും, സൃഷ്ടിപരമെന്നും, കൃത്രിമമെന്നും തിരിക്കാവുന്നതാണ്. കൃത്രിമമല്ലാത്തതും സൃഷ്ടിക്കാത്തതുമായ ദൃശ്യങ്ങളെയും ശബ്ദങ്ങളെയുമാണ് നൈസർഗികമായ ദൃശ്യങ്ങളെന്നും ശബ്ദങ്ങളെന്നും പറയുന്നത്. ഭൂപ്രകൃതി, വൃക്ഷങ്ങൾ, പുഷ്പങ്ങൾ, പർവതങ്ങൾ, നദികൾ, നീലാകാശം, പാറക്കെട്ടുകൾ, മനഷ്യശരീരം തുടങ്ങിയുള്ള വസ്തുക്കൾക്ക് കഥാസൃഷ്ടികളെപ്പോലെതന്നെ മനുഷ്യമനസ്സിൽ വികാരങ്ങളെ ഉൽപാദിപ്പിക്കുവാൻ കഴിയുന്നു. യഥാർഥത്തിൽ ഈ ദൃശ്യങ്ങളെയാണ് നൈസർഗികദൃശ്യങ്ങളെന്നു പറയുന്നത്. കിളിമൊഴി, ഇടിനാദം, തിരമാലയുടെ ശബ്ദം, കാറ്റിന്റെ ഇരമ്പൽ, ഭൂകമ്പത്തിന്റെ മുഴക്കം തുടങ്ങിയ ശബ്ദങ്ങൾക്കും ശ്രവ്യസൗന്ദര്യമുണ്ട്. ഇത്തരം സൗന്ദര്യങ്ങളെ നൈസർഗിക ശബ്ദങ്ങളെന്നു പറയുന്നു.

മനുഷ്യന്റെ ആവശ്യങ്ങൾക്കായി സൃഷ്ടിക്കുന്ന ദൃശ്യ-ശബ്ദങ്ങളെയാണ് സൃഷ്ടിപരമായ ദൃശ്യശബ്ദങ്ങൾ എന്നു പറയുന്നത്. വസ്ത്രം, തോക്ക്, പുസ്തകം, വീട്, കെട്ടിടങ്ങൾ, ഉദ്യാനം തുടങ്ങിയുള്ളവ മനുഷ്യന്റെ ആവശ്യങ്ങൾക്കായി സൃഷ്ടിക്കുന്ന വസ്തുക്കളാണ്. ഇവയ്ക്കും മനുഷ്യമനസ്സിൽ വികാരങ്ങളെ ഉൽപാദിപ്പിക്കുവാൻ കഴിയുന്നു. ഓടക്കുഴൽനാദം, ശംഖു വിളിക്കുന്ന ശബ്ദം, വിവിധതരം സംഗീതങ്ങൾ തുടങ്ങിയ ശബ്ദങ്ങൾ ഓരോരോ ആവശ്യങ്ങൾക്കുവേണ്ടി സൃഷ്ടിക്കുന്നവയാണ്. ഇവയുടെ ശബ്ദത്തിന് സവിശേഷമായ ശ്രവ്യസൗന്ദര്യമുണ്ട്. ഇത്തരം ശബ്ദങ്ങളെ

സൃഷ്ടിപരമായ ശബ്ദമെന്നു പറയുന്നു. സൃഷ്ടിപരമായ ദൃശ്യത്തെയും ശബ്ദത്തെയും മനുഷ്യന്റെ ആവശ്യത്തിനായി എങ്ങനെയും കല്പിച്ചെടുക്കാവുന്നതാണ് (സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കാവുന്നതാണ്).

കൃത്രിമമായി സൃഷ്ടിക്കുന്ന ദൃശ്യശബ്ദങ്ങളുടെ നിർണയം അല്പം സങ്കീർണമാണ്. ആവശ്യങ്ങൾക്കായി സൃഷ്ടിക്കുന്ന ദൃശ്യശബ്ദങ്ങളെ സൃഷ്ടിപരമായ ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ എന്നു പറഞ്ഞതുകൊണ്ടാണ് കൃത്രിമദൃശ്യശബ്ദങ്ങളുടെ നിർണയം അല്പം സങ്കീർണമാകുന്നത്. കൃത്യമായ ഒരു ആവശ്യത്തിനുവേണ്ടിയല്ലാതെ ഉൽപാദിപ്പിക്കുന്ന ശബ്ദദൃശ്യങ്ങളെയാണ് കൃത്രിമമായ് ശബ്ദദൃശ്യങ്ങൾ എന്നുപറയുന്നത്. ഇത്തരം ദൃശ്യശബ്ദങ്ങൾക്ക് തിരക്കഥയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സാഹചര്യത്തിനനുസരിച്ച് അർഥവ്യാപ്തി കൈവരുന്നു. ഒരു പാത്രം തറയിലിട്ട് ഉടയ്ക്കുന്ന ശബ്ദം, ഒരാൾ അലറുന്ന ശബ്ദം, സ്ഫോടവസ്തുക്കൾ ഉപയോഗിച്ചു പൊട്ടിത്തെറി നടത്തുന്ന ശബ്ദം തുടങ്ങിയവ കൃത്യമായ ശബ്ദങ്ങൾക്ക് ഉദാഹരണങ്ങളാണ്. ചിത്രങ്ങൾകൊണ്ട് അലങ്കരിച്ച വീട്, ലൈറ്റുകൾകൊണ്ട് അലങ്കരിച്ച വൃക്ഷം, ദീപങ്ങൾകൊണ്ട് അലങ്കരിച്ച അമ്പലപരിസരം തുടങ്ങിയ ദൃശ്യങ്ങൾ കൃത്രിമദൃശ്യങ്ങൾക്ക് ഉദാഹരണമാണ്. നൈസർഗികമായ ദൃശ്യശബ്ദങ്ങളെയും സൃഷ്ടിപരമായ ദൃശ്യശബ്ദങ്ങളെയും വിവിധ അനുപാതത്തിൽ സമ്മേളിപ്പിച്ച് കൃത്രിമമായ ദൃശ്യശബ്ദങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കാവുന്നതാണ്.

ശബ്ദം , ദൃശ്യം, ദൃശ്യബിംബം തുടങ്ങിയ ഘടകങ്ങളെ വേർതിരിച്ചെടുത്ത് അവയുടെ പ്രാധാന്യം വ്യക്തമാക്കിയതിനുശേഷം, അവയുടെ സമ്മേളിച്ചുള്ള പ്രവർത്തനം തിരക്കഥയുടെ ആഖ്യാനത്തിൽ എങ്ങനെ പ്രവർത്തിക്കുന്നുവെന്ന് വ്യക്തമാക്കുകയാണ് ഈ അദ്ധ്യായത്തിൽ ചെയ്യുന്നത്.

ദൃശ്യവിതാനങ്ങളിലൂടെ

സിനിമ കണ്ടാസ്വദിക്കേണ്ട കലയായതുകൊണ്ട് അതിലെ ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് പ്രാമുഖ്യം ഏറെയാണ്. സിനിമയിലെ ദൃശ്യശബ്ദങ്ങളുടെ ലക്ഷണക്രമത്തെപ്പറ്റി തികഞ്ഞ ബോധ്യത്തോടെ വേണം തിരക്കഥയിൽ ദൃശ്യങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ. തിരക്കഥയിലെ ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് അവതരണത്തിന്റെയും ആശയസംവേദനത്തിന്റെയും സവിശേഷതകൾക്കനുസരിച്ച് പ്രാഥമികമായി മൂന്ന് തലങ്ങളാണ്/മേഖലകളാണുള്ളത്. അവയെ യഥാക്രമം പ്രധാനദൃശ്യങ്ങൾ,പശ്ചാത്തലദൃശ്യങ്ങൾ,ഭാവദൃശ്യങ്ങൾ എന്നു തിരിക്കാം. ഇവയുടെ സമ്മേളിച്ചുള്ള പ്രവർത്തനത്തിലൂടെയേ ഒരു തിരക്കഥയെ വിശ്വസനീയവും വസ്തുനിഷ്ഠവുമായി അവതരിപ്പിക്കുവാൻ കഴിയുകയുള്ളൂ. ഇവയെ വേർതിരിച്ച് നിർണയിക്കുന്നത് തിരക്കഥയുടെ സൂക്ഷ്മതലങ്ങൾ മനസ്സിലാക്കുവാൻ വേണ്ടിയാണ്. ചലനമുള്ള ദൃശ്യങ്ങളും ചലനമില്ലാത്ത ദൃശ്യങ്ങളും തിരക്കഥയിൽ ദൃശ്യാഖ്യാനത്തിന്റെ ഭാഗമായി വരുന്നുണ്ട്. അവതരിപ്പിക്കുന്ന സാഹചര്യമാണ് അവയ്ക്ക് അർഥം പകർന്നുനൽകുന്നത്. രസം പകരുവാൻ, സൗന്ദര്യം വർധിപ്പിക്കുവാൻ, കാഴ്ചയുടെ രതി സൃഷ്ടിക്കുവാൻ കഥയെ ദൃശ്യാത്മകമായി ആഖ്യാനം ചെയ്യുവാനെല്ലാം ദൃശ്യങ്ങളുടെ അവതരണത്തിന് അപരിമേയമായ ശക്തിയാണുള്ളത്.

പ്രധാനദൃശ്യങ്ങൾ – ഒരു തിരക്കഥ പറഞ്ഞുപോകുമ്പോൾ കഥയെ നേരിട്ട് ആഖ്യാനം ചെയ്ത് വളർത്തുകയെന്ന ലക്ഷ്യത്തോടെ, കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ അവരുടെ പ്രവർത്തനങ്ങളിലൂടെ കഥയെ ഭാവപരമായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളാണ് പ്രധാനദൃശ്യങ്ങൾ. 'ഒരു വടക്കൻ വീരഗാഥ' ആരംഭിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ തന്നെ ഇതിനുദാഹരണമാണ്.

"മുന്നിൽ കോൽവിളക്കുമായി നടക്കുന്നത് ആരോമുണ്ണി, അങ്കച്ചമയ മണിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. അവന്റെ പിന്നിലായി കണ്ണപ്പുണ്ണി, പത്തൊമ്പത് വയസ്സ് പ്രായം. സമവയസ്ക്കരാണ്.

അവർ പടവുകളിറങ്ങി ഒരു നിലവറയുടെ വാതില്ക്കൽ, ആരോമലുണ്ണി നിലവറയുടെ വാതിൽ തുറക്കുന്നു; ആരോമലുണ്ണി അകത്തേക്ക്. കണ്ണപ്പനുണ്ണിയും പിറകെ. ചെല്ലക്കുടങ്ങളും പെട്ടികളും വെച്ച പുത്തൂരംവീട്ടിലെ നിലവറ. ആരോമലുണ്ണിയോട്, കണ്ണപ്പനുണ്ണി: അച്ഛൻ മരിച്ച ശേഷം ഈ നിലവറ തുറന്നിട്ടില്ല.

ആരോമലുണ്ണി: *ഉം അതും അമ്മ പറഞ്ഞു.*

അവർ വെളിച്ചത്തിന്റെ സഹായത്തോടെ നടന്നുനോക്കുന്നു.

ചുവന്ന പട്ടിട്ട പീഠത്തിന്മേൽ ചുവർചാരിവെച്ച ചോരക്കറ പുരണ്ട, കണയിൽവെച്ച് മുറിഞ്ഞുപോയ ഒരു ചുരിക.

അത് വിറയ്ക്കുന്നുണ്ടോ എന്ന് സംശയം തോന്നും.

ആരോമലുണ്ണി: *അമ്മാവന്റെ അങ്കച്ചുരിക!*

കണ്ണപ്പനുണ്ണി നിശ്ശബ്ദം ശരിവെയ്ക്കുന്നു.

പിന്നെ അവരിരുവരും ചിന്താധീനരാവുന്നു. അതിന് മുമ്പിൽ അവർ നമസ്കരിക്കുന്നു.

ചോരക്കറ പുരണ്ട ചുരിക, ആരോമുണ്ണി വന്ദിച്ച് എടുക്കുന്നു.

അതിലെ തുളകൾ നോക്കിക്കൊണ്ട് – *ഇരുമ്പാണിക്ക് പകരം മുളയാണി ..... കണ്ണപ്പനുണ്ണി നോക്കുന്നു.... പൊൻകാരം കൊണ്ട് വിളക്കിയാൽ ഒറ്റനോട്ടത്തിൽചതിയറിയില്ല...*

വഞ്ചന ഓർമിച്ച് കണ്ണപ്പനുണ്ണി കൂടുതൽ അസ്വസ്ഥൻ. അവൻ പീഠത്തിന് മുൻവശത്തെ പെട്ടി തുറക്കുന്നു. പഴയ തുണിക്കെട്ട്, അല്ലാ അത് പുറത്തെടുത്തപ്പോൾ പഴയ കച്ചയാണ്. നിവർത്തി നിവർത്തി നോക്കിയപ്പോൾ ചോരയുടെ നിറം മങ്ങി കറുപ്പായ ഒരിടം. അവിടെ കച്ചയിൽ വൃത്താകൃതിയിൽ കീറൽ"* – കഥയെ നേരിട്ടു പറയുന്നതിന്റെ ഭാഗമായ ദൃശ്യങ്ങളാണിത്. ഇതിൽ കടന്നു വരുന്ന ചെറിയ സംഭാഷണങ്ങൾ ഈ ദൃശ്യങ്ങളെ അർഥവ്യാപ്തിയോടെ പൂരിപ്പിക്കുന്നവയാണ്.

പശ്ചാത്തല ദൃശ്യങ്ങൾ – ഒരു പശ്ചാത്തലം അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ സവിശേഷമായ പ്രാധാന്യത്തോടെ എടുത്തുകാണിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളാണ് പശ്ചാത്തലദൃശ്യങ്ങൾ. എലിപ്പത്തായം ആരംഭിക്കുന്നതുതന്നെ ഇത്തരത്തിലുള്ള ദൃശ്യങ്ങളോടെയാണ്.

---

1. *എം.ടി. വാസുദേവൻനായർ, ഒരു വടക്കൻവീരഗാഥ നാലുതിരക്കഥകൾ P -17*

"തുരുമ്പ് പിടിച്ച്, തേമ്പി, ചുവരോടുപറ്റി, ആണിയിൽ തൂങ്ങുന്ന രണ്ട് പെരും താക്കോലുകൾ.

എന്നോ ഓട്ടം നിലച്ച ഒരു വയസ്സൻ ചുമർഘടികാരം. അതിന്റെ കൈകൾ രണ്ടും അവശമായി, താഴേക്കു വീണുകിടക്കുന്നു.

ഒരു പഴയ ചീനഭരണി. കയറിൽ തീർത്ത രക്ഷാകവചം ആകർഷകമായി നെയ്തിട്ടുള്ളതാണ്.

ക്ലാവ്കയറി വിളർച്ചപ്പെട്ട ഒരു തൂക്കുവിളക്ക് നിറം മങ്ങിയ നിവലിളക്ക്.

അടുക്കള മൂലയിലെ കരിപിടിച്ച ഓട്ടിന്റെ മണ്ണെണ്ണവിളക്ക്. തളത്തിനുള്ളിൽ ഉപയോഗശൂന്യമായി കിടക്കുന്ന ചപ്രമഞ്ചക്കട്ടിൽ.

കൊത്തുപണികളാൽ അലംകൃതമായ പൂമൂഖത്തെ തൂണിൻതലപ്പ്.

മച്ചിലെ അലങ്കാരപ്പണികളുള്ള ബന്ധം.

മച്ച്

കൂരയ്ക്കു മുകളിൽ വെറുതെ നോക്കിയിരിക്കുന്ന കാക്ക. പിന്നെ അത് പറന്നുപോയി.

വീടിന്റെ ചിത്രപ്പണിയുള്ള മൊട്ടടപ്പും കോടിയും.

നാലുകെട്ടിന്റെ കൂര. ജീർണമെങ്കിലും എടുപ്പുള്ള മേൽക്കൂര.

വർത്തുളമായ പ്രവേശനകവാടത്തിലൂടെ കാണുന്ന നാലുകെട്ട്.വീടിന്റെ നെടുംപുരയും പൂമുഖവും പുല്ലുനിറഞ്ഞ മുറ്റവും.

വാതിൽപ്പടിക്കു മേൽനിന്ന് ദംഷ്ട്രകൾ തെളിച്ച് താഴേക്കു തുറിച്ചു നോക്കുന്ന വ്യാളിയുടെ ദാരുശില്പം. പൂമുഖത്തിട്ട ചൂരൽ വരിഞ്ഞ പ്രമാണിക്കസേര. പിത്തളപ്പതക്കങ്ങൾ തറച്ച് അലങ്കാരപ്പെടുത്തിയ അറയുടെ താക്കോൽദ്വാരം. അപ്പോൾ ഉള്ളിൽനിന്ന് ഒരു നിലവിളി ഉയർന്നുകേട്ടു. "അയ്യോ!!"[1] പശ്ചാത്തലവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുനിൽക്കുന്ന ഈ സവിശേഷമായ ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ അവതരണത്തിലൂടെ, ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്ന കഥയ്ക്ക് സവിശേഷമായ ഒരവസ്ഥ സൃഷ്ടിക്കുകയാണ്. ജീർണിച്ച ഒരു തറവാട്ടിൽ അലസനായിക്കഴിയുന്ന ഉണ്ണിയെന്ന കഥാപാത്രത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനു മുമ്പാണ് ഈ പശ്ചാത്തലദൃശ്യങ്ങൾ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഉണ്ണിയുടെ അവസ്ഥയിലേക്ക് കഥയെ എത്തിക്കുവാൻ ഈ ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് കഴിയുന്നു.

ഭാവദൃശ്യങ്ങൾ – കഥാഖ്യാനത്തിനിടയിൽ ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്ന ദൃശ്യത്തിന് അഥവാ സംഭവത്തിന് ശക്തി പകരുവാനും അർഥവ്യാപ്തി നൽകുവാനുമായി സാഹചര്യത്തിനനുസരിച്ച് സൃഷ്ടിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളെയാണ് ഭാവദൃശ്യങ്ങൾ എന്നുപറയുന്നത്.

* ഒരു ട്രെയിൻ പാഞ്ഞുപോകുന്നു
* ഒരു ലോഡുവണ്ടി ഭാരവുമായി വലിഞ്ഞ് പുകതുപ്പിപ്പോകുന്നു.

1.*അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ. എലിപ്പത്തായം,* P -19-20.

* കുതിരകൾ പാഞ്ഞുപോകുന്നു
* ഇണക്കിളികൾ സല്ലപിക്കുന്നു
* തിരമാലകൾ പാറക്കെട്ടിൽ തട്ടി ചിന്നിച്ചിതറുന്നു
* തിരമാലകൾ ആർത്തു തീരത്തണയുന്നു
* മഴമേഘക്കൂട്ടങ്ങൾ നീലാകാശത്തുകൂടി പറന്നുപോകുന്നു
* മിന്നൽപ്പിണർ മാനത്ത് സ്വർണരേഖകൾ തീർക്കുന്നു
* ഒരു പുഷ്പം കാറ്റിൽ പറന്നു പറന്നു പോകുന്നു
* കംപ്യൂട്ടറിന്റെ സ്ക്രീനിൽ കേഴ്സർ തത്തിക്കളിക്കുന്നു.

ഇതുപോലെയുള്ള നിരവധി ദൃശ്യങ്ങൾ ഒരു തിരക്കഥാരചയിതാവിന് ഉപയോഗിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഈ സവിശേഷമായ ചലനാത്മക ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് അർഥവ്യാപ്തി ലഭിക്കുന്നത് സാഹചര്യത്തിനനുസരിച്ചാണ്. ഒരുദാഹരണത്തിലൂടെ വ്യക്തമാക്കാം.

ഒരു വ്യക്തി ഓടിയെത്തുമ്പോൾ ട്രെയിൻ അയാൾക്കു മുന്നിലൂടെ പാഞ്ഞുപോകുന്നു. ഇതിന്റെ അർഥം ആ വ്യക്തിക്ക് ട്രെയിൻ കിട്ടിയില്ലെന്നാണ്. ട്രെയിൻപാളത്തിനു സമീപത്തുകൂടി സംഘർഷഭരിതമായ മനസ്സോടെ നടക്കുന്ന ഒരാളെ കാണിച്ചുകഴിഞ്ഞ് ട്രെയിൻ പാഞ്ഞുപോകുന്ന ദൃശ്യം കാണിക്കുന്നു. ഇതിന്റെ അർഥം ആ വ്യക്തിയുടെ പ്രക്ഷുബ്ധമായ മനസ്സാണ്. ആ മാനസിക ഭാവത്തിന്റെ ദൃശ്യാവതരണമാണ് പാഞ്ഞുപോകുന്ന ട്രെയിന്റെ ദൃശ്യത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. രണ്ടു കമിതാക്കൾ പുഴക്കടവിലെ മണൽപ്പരപ്പിൽ വച്ചു കണ്ടുമുട്ടുന്നു. അവർ സന്തോഷത്തോടെ സംസാരിച്ച് ചിരിക്കുന്നു. സല്ലപിക്കുന്നു. പുഴയുടെ മുകളിലത്തെ പാലത്തിലൂടെ ചൂളമടിച്ച് ട്രെയിൻ പാഞ്ഞുപോകുന്നു. ഈ സവിശേഷമായ ദൃശ്യത്തിലൂടെ അവരുടെ മനസ്സിന്റെ പറന്നുയരുന്ന സന്തോഷത്തേയും ഉന്മേഷത്തേയുമാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. സാഹചര്യമാണ് ഇത്തരം ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് അർഥം പകർന്നു നൽകുന്നത്.

ചലനമില്ലാത്ത ദൃശ്യങ്ങൾ - ചലനമുള്ള ദൃശ്യങ്ങളെപ്പോലെ തന്നെ ചലനമില്ലാത്ത ദൃശ്യങ്ങളെയും സവിശേഷമായ അർഥവ്യാപ്തിയോടെ തിരക്കഥയിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നു. ഈ ദൃശ്യങ്ങൾക്കും അർഥം നൽകുന്നതു സാഹചര്യമാണ്. പാറക്കൂട്ടം, മണൽപ്പരപ്പ്, മൈൽകുറ്റി, ഇലപൊഴിഞ്ഞമരം, ഒരുവൃക്ഷം, വള്ളിപ്പടർപ്പ്, കരിഞ്ഞ പുഷ്പം, നീണ്ടുനീണ്ടുപോകുന്ന വഴികൾ, ശില്പങ്ങൾ, ചിത്രങ്ങൾ, സൗധങ്ങൾ, പാലങ്ങൾ, റെയിൽപ്പാളം തുടങ്ങിയവ ചലനമില്ലാത്ത ദൃശ്യങ്ങളാണ്.

ഒരു ടൂറിസ്റ്റ് സംഘം ഉത്സാഹത്തോടെ കടൽത്തീരത്തെ മണൽപ്പരപ്പിലൂടെ നടക്കുന്നു. അവർ തിരമാലകൾ ആഞ്ഞടിക്കുന്ന ഒരു പാറക്കൂട്ടത്തിനു മുകളിലേക്ക് ഉത്സാഹത്തോടെ കയറുന്നു. ദൂരെ ചക്രവാളത്തിൽ അസ്തമയ സൂര്യനെ കാണുകയാണ് ലക്ഷ്യം. പാറപ്പുറത്തു നിൽക്കുന്ന ടൂറിസ്റ്റ് സംഘം. അവർക്കു താഴെ തിരമാലകൾ ആഞ്ഞടിക്കുന്നു. അവരിൽ ആർക്കെങ്കിലും

ഒരപകടം സംഭവിക്കുമോ എന്ന ഉദ്വേഗം വളർത്തുവാൻ ഈ ദൃശ്യങ്ങളുടെ അവതരണക്രമത്തിന് കഴിയും.

ഒരു പാറക്കൂട്ടം. പാറകൾ ചിലയിടത്ത് വിണ്ടുപൊട്ടിയിരിക്കുന്നു. മറ്റു ചില സ്ഥലത്ത് പൊട്ടിയ പാറക്കഷ്ണങ്ങൾ ചിതറിക്കിടക്കുന്നു. അവിടേക്ക് പ്രക്ഷുബ്ധമായ മനസ്സോടെ ഒരു വ്യക്തി (കഥാപാത്രം) വരുന്നു. വാസ്തവത്തിൽ അവിടേക്കു വരുന്ന വ്യക്തിയുടെ മനസ്സിന്റെ സംഘർഷാവസ്ഥയെയാണ് ഈ ദൃശ്യങ്ങൾ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നത്. തിരക്കഥയിൽ ആ വ്യക്തിയെ എങ്ങനെ വളർത്തിയെടുത്തു എന്നതിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ സംഘർഷത്തിന്റെ അനുപാതത്തെ നിർണയിക്കാവുന്നതാണ്.

മണൽപ്പരപ്പിലൂടെ രണ്ട് കമിതാക്കൾ ഓടുന്നു. അവർ മണലിൽ തട്ടി വീഴുന്നു. കെട്ടിമറിയുന്നു. ഊഷ്മളമായ ചുംബനങ്ങൾ. അവർ പിന്നെയും ഓടുന്നു. കിതയ്ക്കുന്നു. അവസാനം ഒരു പാറക്കൂട്ടത്തിനു മറവിൽ പരസ്പരം കിതച്ചുകൊണ്ടു നിൽക്കുന്നു. അവരുടെ കണ്ണുകൾക്ക് അസാധാരണമായൊരു തിളക്കം. ഇവിടെ പാറക്കൂട്ടവും മണൽപ്പരപ്പും അവരുടെ പ്രണയത്തിന്റെ അവസ്ഥകളെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളായിത്തീരുകയാണ്.

കാമുകൻ തനിക്ക് നഷ്ടപ്പെടുമോ എന്നു ഭയപ്പെടുന്ന യുവതി ഏകാന്തതയിലൂടെ നടക്കുന്നു. അവൾ നടന്ന് കെട്ടുപിരിഞ്ഞു കിടക്കുന്ന വള്ളിപ്പടർപ്പിനുള്ളിലെത്തുന്നു. കെട്ടുപിണഞ്ഞുകിടക്കുന്ന വള്ളിപ്പടർപ്പിന്റെ വിവിധ ദൃശ്യങ്ങൾ, ആലോചനാവിവശയായ യുവതിയുടെ മുഖം. യുവതിയുടെ സംഘർഷഭരിതമായ മനസ്സിനേയും ചിന്തകളെയുമാണ് വള്ളിപ്പടർപ്പിന്റെ ദൃശ്യത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. (സ്ത്രീകളെ ലതകളോട് ഉപമിക്കുന്നത് ഏറെ പ്രസിദ്ധമാണ്).

ചലനമില്ലാത്ത ദൃശ്യങ്ങളെ ഒരു തിരക്കഥാകൃത്തിന് പലപ്പോഴും ചലനാത്മകമായിത്തന്നെ അവതരിപ്പിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ക്യാമറയുടെ സാങ്കേതിക വശമാണ് ഇലയ്ക്ക് ചലനാത്മകത നൽകുന്നത്. എം.ടി.യുടെ 'കന്യാകുമാരി' തുടങ്ങുന്നതുതന്നെ ഇതുപോലെയൊരു ദൃശ്യത്തോടെയാണ്. താണ്ഡവത്തിന്റെ താളം കടുംതുടിയാണ്. തുടികൊട്ടിലൂടെ ശുചീന്ദ്രത്തെ കരിങ്കൽ ഭിത്തിയിലെ ശില്പങ്ങൾ മുന്നിലുയരുന്നു. വ്യത്യസ്തമായ കോണുകളിൽ നിന്നു ചലനാത്മകതയോടെ തിരശ്ശീലയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ശിലാരൂപങ്ങൾ നൃത്തംചെയ്യുകയാണെന്നു പ്രേക്ഷകന് പ്രതീതിയുളവാക്കാം. കല്ലുകൾ കഥ പറയുകയാവാം'.*

ശബ്ദമേഖലകളിലൂടെ

കാഴ്ചയ്ക്ക് വ്യക്തവും കൃത്യവുമായ അർഥപൂർത്തിയും ഭാവപരതയും ലഭിക്കുവാൻ തിരക്കഥയിൽ പലപ്പോഴും ശബ്ദത്തിന്റെ കൂടി സാന്നിധ്യം ആവശ്യമാണ്. ഈ ശബ്ദത്തിന്റെ സാന്നിധ്യത്തെ സംഭാഷണം, പശ്ചാത്തലസംഗീതം, സവിശേഷമായ ഒരു ഭാവം നൽകുവാൻ പര്യാപ്തമായ ഭാവശബ്ദങ്ങൾ എന്ന് വേർതിരിച്ചു പറയാവുന്നതാണ്.

---

* *എം.ടി. വാസുദേവൻനായർ. കന്യാകുമാരി എംടിയുടെ തിരക്കഥകൾ, P-259.*

സംഭാഷണം- സംഭാഷണങ്ങൾ രചിക്കുകയാണ് തിരക്കഥാരചയിതാവിന്റെ ജോലി. അതിന്റെ ശബ്ദക്രമീകരണങ്ങൾ പശ്ചാത്തലത്തിലും സാഹചര്യത്തിനുമനുസരിച്ച്, അതിനെ രേഖപ്പെടുത്തുന്ന സമയത്ത് (സിനിമയിൽ) ക്രമീകരിച്ചാൽമതി. സംഭാഷണത്തിലെ ശബ്ദക്രമീകരണങ്ങളെപ്പറ്റി അത്യാവശ്യമെങ്കിൽ രചയിതാവ് സൂചിപ്പിക്കുവാൻ ബാദ്ധ്യസ്ഥനാണ്.

പശ്ചാത്തലസംഗീതം- അവതരിപ്പിക്കുന്ന സാഹചര്യത്തിനനുസരിച്ച് അതിന്റെ അവസ്ഥ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ വേണ്ടി ഉപയോഗിക്കുന്ന ശബ്ദക്രമീകരണത്തെയാണ് പശ്ചാത്തലസംഗീതമെന്ന് പറയുന്നത്. കേൾവിയുടെ സാധ്യതകളെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തി കഥയ്ക്ക് ആഴവും, ആവശ്യമെങ്കിൽ ചടുലതയും നാടകീയതയും പകർന്നുനൽകുവാൻ പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തിന് കഴിയുന്നു. ദുഃഖകരമായ ഒരവസ്ഥ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ, സന്തോഷകരമായ ഒരവസ്ഥ സൃഷ്ടിക്കുമ്പോൾ എന്ത് സംഗീതമാണ് അല്ലെങ്കിൽ ശബ്ദമാണ് പശ്ചാത്തലത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കേണ്ടതെന്ന് ആവശ്യമെങ്കിൽ സൂചിപ്പിക്കാവുന്നതാണ്.

ഭാവശബ്ദങ്ങൾ- കഥാഖ്യാനത്തിനിടയിൽ ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്ന ഭാഗത്തിന് അഥവാ സംഭവത്തിന് ശക്തി നൽകുവാനും അർഥവ്യാപ്തി പകരുവാനുമായി സാഹചര്യത്തിനനുസരിച്ച് സൃഷ്ടിക്കുന്ന ശബ്ദസൂചനകളെയാണ് ഭാവശബ്ദങ്ങൾ എന്നു പറയുന്നത്.

* ക്ലോക്കിന്റെ 'ടിക് ടിക്' ശബ്ദം
* ഒരു വാഹനം പൊട്ടിത്തെറിക്കുന്നു
* ഗ്ലാസ്സ് തറയിൽ വീണുടയുന്നു
* ജനൽപാളി ശബ്ദത്തോടെ അടയുന്നു
* ഒരു ലോറി നിരത്തിലൂടെ ഇരമ്പി പായുന്നു
* പ്രക്ഷുബ്ധമായ കടലിന്റെ മുഴക്കം
* ഇടിനാദത്തിന്റെ മുഴക്കം
* നടന്നകലുന്നതിന്റെ ശബ്ദം
* 'ക്ർർ' എന്ന് ഉടുതുണി കീറുന്ന ശബ്ദം

ഇതുപോലെയുള്ള സവിശേഷമായ ശബ്ദസൂചനകളെ ഒരു തിരക്കഥാരചയിതാവിനു സാന്ദർഭികമായി ഉപയോഗിക്കേണ്ടതുണ്ട്. സാഹചര്യത്തിന്റെ പ്രത്യേകതയാണ് ഈ ശബ്ദങ്ങൾക്ക് അർഥവ്യാപ്തി പ്രദാനം ചെയ്യുന്നത്.

രണ്ട് വ്യക്തികൾ (കഥാപാത്രങ്ങൾ) സംസാരിക്കുന്നു. ഗൗരവകരമായ സംസാരം. അവരുടെ സംസാരത്തിനിടയിലെ മൗനങ്ങളിൽ ഭിത്തിയിലെ ക്ലോക്കിന്റെ 'ടിക് ടിക് ശബ്ദം' മാത്രം കേൾക്കാം. മൗനത്തിന് അർഥവും വ്യാപ്തിയും നൽകുന്നതിന്റെ ഭാഗമായ സൂചനയാണ് ഇവിടെ ക്ലോക്കിന്റെ 'ടിക് ടിക്' ശബ്ദം. ഒരു വ്യക്തി ആരെയോ പ്രതീക്ഷിച്ച് വീടിനുള്ളിൽ കാത്തിരിക്കുന്നു. ഇടയ്ക്ക് അസ്വസ്ഥതയോടെ നടക്കുന്നു. അയാളുടെ കണ്ണ് ഭിത്തിയിലെ ക്വാട്ട്സ് ക്ലോക്കിൽ എത്തിനിൽക്കുന്നു. ക്ലോക്കിന്റെ 'ടിക് ടിക്' ശബ്ദം

അയാളുടെ മുഖത്ത്. മണിക്കൂർസൂചി മുന്നിലെത്തിയപ്പോൾ അയാളുടെ മുഖത്ത് പ്രസരിപ്പ്. ഇവിടെ കാത്തിരിപ്പിന്റെ ഉദ്വേഗത്തെയും പ്രതീക്ഷയെയും സൃഷ്ടിക്കുകയാണ് ക്ലോക്കിന്റെ 'ടിക് ടിക്' ശബ്ദം. തടവറയിൽ കൊലമരവും കാത്തു കഴിയുന്ന ഒരു വ്യക്തി. നിശ്ശബ്ദതയെ ഭഞ്ജിച്ചുകൊണ്ട് പഴയ ഒരു ഘടികാരത്തിന്റെ 'ടിക് ടിക് ' ശബ്ദം. ഇവിടെ കാലചക്രം മുന്നോട്ട് ഉരുളുന്നതിനെയും മൃത്യുവിന്റെ ഭീകരതയേയും വ്യക്തമാക്കുന്നതാണ് 'ടിക് ടിക്' ശബ്ദം.

പൊതുവായ ഉപയോഗങ്ങൾ – ഒരു തിരക്കഥയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിനും ശബ്ദത്തിനും അതിന്റേതായ പ്രാധാന്യവും പ്രസക്തിയുമുണ്ട്. യഥാർഥത്തിൽ ഇതര അവതരണകലകളിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി തിരക്കഥയുടെ നിയതമായ ഭാഷയിലുള്ള അവതരണത്തിന്റെ ഭാഗംകൂടിയാണീ ശബ്ദ ദൃശ്യസൂചനകൾ.

* കഥയെ ക്രമമായി വളർത്തിയെടുക്കാനും ആഖ്യാനം ചെയ്യുവാനും
* ആന്തരികവും ബാഹ്യവുമായ സംഘർഷങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ
* കഥയെ ദൃശ്യാത്മകവും ശ്രവ്യാത്മകവുമാക്കുവാൻ
* ഒരു സീനിൽനിന്നും അടുത്ത സീനിലേക്ക് സംഭവങ്ങളെ ഉദ്വേഗകരമായ തുടർച്ചയോടെ വളർത്തിയെടുക്കുവാൻ
* കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മാനസികവികാരത്തെ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ ശബ്ദദൃശ്യങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കുമ്പോൾ രചയിതാവ് സ്വയം ആരായേണ്ട/ ചോദിക്കേണ്ട ചില ചോദ്യങ്ങളുണ്ട്.
* അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യം/ശബ്ദം സാഹചര്യത്തിനു ചേരുന്നതാണോ? കഥയുടെ ആകെയുള്ള കൂറടക്കത്തെ എങ്ങനെ സ്വാധീനിക്കുന്നു
* രചയിതാവ് ഉദ്ദേശിക്കുന്ന അർഥവ്യാപ്തി ശബ്ദദൃശ്യങ്ങൾ വിനിമയം ചെയ്യുന്നുണ്ടോ?
* കഥയെ വളർത്തിയെടുക്കുവാൻ സവിശേഷമായ ശബ്ദത്തിന്/ ദൃശ്യത്തിന് എത്രമാത്രം കഴിയുന്നു? ശക്തിയുണ്ട്?

ദൃശ്യബിംബങ്ങളുടെ കരുത്ത്

ഒരാശയലോകത്തെയോ ഭാവലോകത്തെയോ ധ്വന്യാത്മകമായോ ആലോചനയ്ക്ക് പാത്രീഭവിക്കുന്ന രീതിയിലോ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യശബ്ദങ്ങളുടെ തുടർച്ചയെയാണ് (കൂട്ടത്തെയാണ്) തിരക്കഥയിലെ അല്ലെങ്കിൽ സിനിമയിലെ ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ എന്നു പറയുന്നത്. യുക്തമായ ഉദാഹരണങ്ങളിലൂടെ ദൃശ്യബിംബങ്ങളെപ്പറ്റി മനസ്സിലാക്കാം.

ഒരു വ്യക്തി (കഥാപാത്രം) ചിന്തയോടെ കോടതിയിലേക്കു പോകുന്നു. ഒരു വർഗീയപാർട്ടിയുടെ പ്രവർത്തകർ നഗരത്തിലിട്ട്, കോടതിയിലേക്കു പോകുന്ന വ്യക്തിയുടെ സുഹൃത്തിനെ മാസങ്ങൾക്കുമുമ്പ് വെട്ടിയും കുത്തിയും മൃഗീയമായി കൊലപ്പെടുത്തിയിരുന്നു. ഈ വ്യക്തി മാത്രമാണ്

നിയമം അംഗീകരിക്കുന്ന ഏക ദൃക്സാക്ഷി. കോടതിയിൽ സത്യം തുറന്നു പറഞ്ഞാൽ ഈ വ്യക്തിയെ കൊല്ലുമെന്ന് വർഗീയപാർട്ടിയുടെ പ്രവർത്തകർ ഭീഷണിപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. സത്യം തുറന്നുപറഞ്ഞില്ലെങ്കിൽ സുഹൃത്തിന്റെ ഭാര്യയ്ക്ക് (വിധവയ്ക്ക്) കിട്ടേണ്ട ഒരു നല്ല തുക നഷ്ടമാകും. നഷ്ടപരിഹാരം ലഭിച്ചാൽ ദാരിദ്ര്യത്തിന്റെയും ദുരിതത്തിന്റെയും നീർച്ചുഴിയിൽ കഴിയുന്ന ആ കുടുംബത്തിന് അതൊരാശ്വാസമാകും. ഒരു തീരുമാനത്തിലെത്താൻ കഴിയാതെ സംഘർഷകരമായ മനസ്സോടെ അയാൾ നടക്കുന്നു. മെല്ലെ വീശിക്കൊണ്ടിരുന്ന കാറ്റിന് ശക്തിയേറി. നിരത്തിലൂടെ കരിയിലയും കടലാസും മറ്റും പറന്നുപോകുന്നു. ഒരു പോസ്റ്റർ പാറിപറന്ന് നടക്കുന്നു. നടന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന വ്യക്തിയുടെ ശ്രദ്ധ ആ പോസ്റ്ററിലേക്ക്. അയാളുടെ കണ്ണുകൾ വിടർന്നു. മുഖത്ത് തിരിച്ചറിയാനാവാത്ത ഒരു ഭാവം. ഒരു സാമൂഹ്യസംഘടനക്കാർ പുറത്തിറക്കിയ, 'ഘാതകരെ അറസ്റ്റ് ചെയ്യുക' (സുഹൃത്തിന്റെ) എന്ന തലക്കെട്ടെഴുതിയ, സുഹൃത്തിന്റെ ചിത്രമുള്ള പോസ്റ്റർ! പോസ്റ്റർ പിന്നെയും പറന്ന്..... അവസാനം ആ വ്യക്തിയുടെ കാലിൽ തട്ടിനിന്നു. കാറ്റിൽ പിന്നെയുമാ പോസ്റ്റർ റോഡിലൂടെ ഉരുണ്ട് ഉരുണ്ട് മുന്നോട്ടു നീങ്ങി. ആ പോസ്റ്ററിലേക്ക് ഒരു ലോഡുവണ്ടി കയറി. പോസ്റ്റർ പകുതി കീറിയരഞ്ഞ് റോഡിലെ ടാറിലും മെറ്റലിലും ഒട്ടിനിന്നു. തുടർന്ന് ഒന്നിനു പിറകെ ഒന്നായി വാഹനങ്ങൾ അതിനുമുകളിലൂടെ കയറിയിറങ്ങി.

തിരക്കഥയിൽ ഈ ദൃശ്യങ്ങളെ വായിക്കുന്ന/സിനിമയിൽ കാണുന്ന അനുവാചകൻ പലവിധ ചിന്തകൾ മനസ്സിൽ വളർത്തുന്നു. 'സത്യം തുറന്നു പറയൂ' എന്ന സുഹൃത്തിന്റെ ദയനീയമായ അഭ്യർഥന പോലെയാണ് പോസ്റ്ററിന്റെ പറക്കൽ. സുഹൃത്തിന്റെ ഭാര്യയെയും കുടുംബത്തെയും രക്ഷിക്കുവാൻ ആ വ്യക്തി മാത്രമേയുള്ളൂ എന്ന ധ്വനിയും ഇതിൽ അന്തർലീനമാണ്. ഒന്നിനും കഴിവില്ലാത്ത മരിച്ച സുഹൃത്തിന്റെ അവസ്ഥയെ കൂടുതൽ തീക്ഷ്ണമായി ചിത്രീകരിക്കുന്നതാണ് അതിലൂടെ കയറിയിറങ്ങുന്ന വണ്ടികളുടെ ദൃശ്യങ്ങൾ. സുഹൃത്തിന്റെ ഓർമയ്ക്കും അഭ്യർഥനയ്ക്കുമെല്ലാം മുന്നിൽ ആ വ്യക്തിയുടെ മനസ്സ് എന്തെന്ന് അറിയുവാനും തുടർന്ന് കഥയെ ഉദ്വേഗജനകമായി മുന്നോട്ടുനയിക്കുവാനും ഈ ഭാഗത്തിന് കഴിയുന്നു.

ഒരു കലാസമിതിയുടെ ജൂബിലി ആഘോഷിക്കുന്നതിന്റെ ഒരുക്കങ്ങൾ തകൃതിയായി നടക്കുകയാണ്. ചെയർമാൻ ഒരുക്കങ്ങൾ മുഴുവൻ നേരിൽ കാണുന്നു. കലാസമിതിയുടെ കവാടത്തിൽ ഉയർത്തി, ഇരുവശവുമായി കെട്ടിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ബാനർ നടുവേ കീറുന്നു. മറ്റൊരിടത്ത് പശതേച്ച് ഒട്ടിക്കുവാൻ തുടങ്ങുന്ന പോസ്റ്റർ കാറ്റിൽ പറന്നു പറന്നു കുപ്പ കൂട്ടിയിരിക്കുന്നിടത്ത് കൂടിയെല്ലാം ഉരുണ്ടും പറന്നുമായി, അവസാനം ചെയർമാന്റെ കാറിന്റെ മുൻവശത്തെ ഗ്ലാസ്സിൽ അല്പം ചുളുങ്ങി തലകീഴായി പതിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. ഈ ദൃശ്യങ്ങൾ നൽകുന്ന സൂചന കലാസമിതിയുടെ ജൂബിലി അലങ്കോലമാകുമെന്നാണ്. തിരക്കഥയിലെ/ സിനിമയിലെ ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ വിനിമയം ചെയ്യുന്ന ആശയലോകത്തെപ്പറ്റി അറിയാവുന്നവർക്കേ ഇതിന്റെ അർഥം പൂർണമായും വ്യക്തമാകുകയുള്ളൂ. അനുവാചകൻ തുടർന്ന് കാത്തിരിക്കുന്നത് ജൂബിലി ആഘോഷങ്ങൾ എങ്ങനെ അലങ്കോലമാകുന്നു അല്ലെങ്കിൽ

പരാജയപ്പെടുന്നു എന്നറിയാനാണ്. ബിംബങ്ങളുടെ അർഥവ്യാപ്തിയെപ്പറ്റി അറിയില്ലാത്തവർക്ക് ഇതിനെ കേവലമൊരു ദൃശ്യമായിക്കാണുവാനേ കഴിയൂ. വാസ്തവത്തിൽ തിരക്കഥയിൽ അവതരിപ്പുക്കുന്ന ഇത്തരം സവിശേഷ അർഥ വ്യഞ്ജകശേഷിയുള്ള ദൃശ്യബിംബങ്ങളാണ്, ഒരു മാധ്യമമെന്ന നിലയിൽ അതിനു കരുത്തും വ്യക്തിത്വവും പ്രദാനം ചെയ്യുന്നത്.

സമ്മേളനവും സവിശേഷമായ അർഥവ്യാപ്തിയും

തിരക്കഥയിലെ ഒരു സീനിൽത്തന്നെ സവിശേഷമായ ദൃശ്യം, ശബ്ദം, ദൃശ്യബിംബം തുടങ്ങിയവയെ പല അനുപാതത്തിൽ രചയിതാവിന് പലപ്പോഴും അവതരിപ്പിക്കേണ്ടതുണ്ട്. പറയുന്ന കഥയുടെയും അതിനോ ടൊപ്പം അതിന്റെ സജീവഭാഗമായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യം, ശബ്ദം, ദൃശ്യബിംബം തുടങ്ങിയവയുടെയും സമ്മേളിപ്പിച്ചുള്ള അവതരണത്തിലൂടെ യാണ്, തിരക്കഥ നിയതമായ രൂപത്തിൽ ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നത്.

നഗരത്തിൽ ഒരു ലഹള പൊട്ടിപ്പുറപ്പെട്ടു. കഥയിൽ പ്രാധാന്യത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കുടുംബം-ഭർത്താവ്, ഭാര്യ,അവരുടെ എട്ടൊമ്പതുമാസം പ്രായംവരുന്ന കുട്ടി. അവർ വീടിനുള്ളിൽക്കയറി വാതിലടച്ചു. അടച്ചിട്ട ജനാലയുടെ ചില്ലുകളിലൂടെ നോക്കിയാൽ നിരത്തിൽ നടക്കുന്ന അക്രമപ്ര വർത്തനങ്ങൾ കാണുവാൻ കഴിയും. ഈ കുടുംബത്തെ ഒരു അപരിചിതൻ അഥവാ സാമൂഹ്യവിരുദ്ധൻ മാനസികവും ശാരീരികവുമായി പീഡിപ്പിക്കുന്നു. ഈ സംഭവത്തെ തിരക്കഥയുടെ ഭാഷയിൽ ആഖ്യാനം ചെയ്യുമ്പോൾ ശബ്ദം, ദൃശ്യം, ദൃശ്യബിംബം തുടങ്ങിയവയിലൂടെയായിരിക്കും അവതരിപ്പിക്കേണ്ടത്.

വീടിനുള്ളിൽ പേടിച്ചരണ്ടിരിക്കുന്ന ഭാര്യ മകളെ മാറോടു ചേർത്തു പിടിച്ചു. അവർക്കരികിൽ നിശ്ശബ്ദമായ ആശ്വാസസാന്നിധ്യമായി ഭർത്താവു മുണ്ട്.

അടുക്കളയുടെ ജനാലച്ചില്ലുകൾ തകരുന്ന ശബ്ദം

അവിടേക്ക് പോകുവാൻ തുടങ്ങിയ ഭർത്താവിനെ ഭാര്യ തടഞ്ഞു കൊണ്ട് വേണ്ട, ഇപ്പോൾ അവിടേക്ക് പോകേണ്ട'.

അടുക്കളയിൽനിന്നും അടക്കിപ്പിടിച്ച കിതപ്പിന്റെ ശബ്ദം

ഭർത്താവ് ഭാര്യയുടെ എതിർപ്പിനെ അവഗണിച്ച് മുന്നോട്ടുനടന്നു.

വസ്ത്രത്തിൽ രക്തക്കറകൾ പറ്റിപിടിച്ച ഒരാൾ അയാൾക്കുമുന്നിൽ.

മെലിഞ്ഞ് ഇരുനിറത്തിൽ ഉയരമുള്ള രൂപം. കറുത്ത ജീൻസും മങ്ങിയ ചുവപ്പ് ടീഷർട്ടുമാണ് വേശം.

അവർക്കിടയിൽ നിശ്ശബ്ദത

അപരിചിതൻ ജീൻസിന്റെ പിന്നിൽ അരയിൽ ഒളിപ്പിച്ചിരുന്ന തോക്കെ ടുത്ത് ഭർത്താവിനുനേരെ ചൂണ്ടി.

ഭർത്താവ് ഭയന്നുവിറച്ച് സ്തബ്ധനായിനിന്നു.

കൈയിലിരുന്ന് ഉറങ്ങിയ മകളെ ഉൾമുറിയിലെ കട്ടിലിൽ, ഭാര്യ കിടത്തി. മുന്നോട്ടുവേഗം നടന്നുതുടങ്ങി. ഭർത്താവിനു നേരെ തോക്കും ചൂണ്ടി നിൽക്കുന്ന അപരിചിതനെ കണ്ട് അവൾ ഭയന്നുനിന്നു.

അപരിചിതൻ ഒരു കൈകൊണ്ട് ജീൻസിന്റെ പോക്കറ്റിൽനിന്നും ഒരു ചുരുട്ടെടുത്ത് ചുണ്ടിൽവച്ചു. പോക്കറ്റിൽനിന്നും എടുത്ത ലൈറ്റർകൊണ്ട് അത് കത്തിച്ചു. രണ്ടുപുക ആർത്തിയോടെ ഉള്ളിലേക്ക് എടുത്തു. ചുരുട്ട് കടിച്ചു പിടിച്ച് പല്ലിനിടയിലൂടെ പുക പുറത്തേക്ക് വിട്ടു.

ഭർത്താവ് സാവധാനം പറഞ്ഞു. 'ഞങ്ങളെ ഉപദ്രവിക്കരുത്. ആർക്കും ഒരു ഉപദ്രവവും ചെയ്യാതെയാണ് ഞങ്ങൾ ജീവിക്കുന്നത്'.

അതിന്റെ പ്രതികരണമെന്നതുപോലെ അപരിചിതൻ ശബ്ദത്തിൽ അട്ടഹസിച്ചു. അതിന്റെ ശബ്ദം അവിടമാകെ പ്രതിധ്വനിച്ചു.

അപരിചിതൻ നടന്നുചെന്ന് മകളുടെ തൊട്ടിൽക്കയർ അഴിച്ചെടുത്തു.

ഭർത്താവിന്റെ ശരീരത്തിൽ കയറുകൊണ്ട് കെട്ടുവാൻ തുടങ്ങി. അവിടേക്കുവന്ന ഭാര്യയെ തള്ളി പിന്നിലേക്കിട്ടു. ഭർത്താവിനെ ജനാലയുടെ അഴികളിൽ പിടിച്ചു ബന്ധിച്ചിട്ടു.

കറുത്തനായ അപരിചിതനുമുന്നിൽ, അയാളുടെ തോക്കിന്റെ ഭീഷണിക്കുമുന്നിൽ ഭർത്താവിന് ഒന്നു പ്രതികരിക്കുവാൻകൂടി കഴിഞ്ഞില്ല.

പരിഭ്രമിച്ചിരുന്ന ഭാര്യയെ അപരിചിതൻ കടന്നുപിടിച്ചു. അതുവരെ ചുണ്ടിലിരുന്ന് എരിഞ്ഞുകൊണ്ടിരുന്ന ചുരുട്ട് തറയിലേക്ക് തുപ്പിയിട്ടു കൈയിലിരുന്ന റിവോൾവറും തറയിലേക്കിട്ടു.

ഭാര്യ കരഞ്ഞുകൊണ്ട് അയാളിൽനിന്ന് കുതറുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. അപരിചിതന്റെ കരുത്തിനു മുന്നിൽ അതെല്ലാം വിഫലശ്രമമായി.

ഭാര്യ കൺമുന്നിൽ എരിഞ്ഞടങ്ങുന്നത് കാണുവാൻ കഴിയാതെ ഭർത്താവ് ജനൽപാളിയുടെ ചില്ലുകളിലൂടെ നിരത്തിലേക്കു നോക്കി.

നിരത്തിലൂടെ വന്ന ഒരു കാർ ആരെല്ലാമോ ചേർന്ന് തടഞ്ഞുനിറുത്തുന്നു. അതിൽനിന്നും സ്ത്രീകളും പുരുഷന്മാരും അടങ്ങുന്ന യാത്രക്കാരെ അവർ വലിച്ചുചാടിക്കുന്നു. ഉൾമുറിയിൽനിന്നും ശബ്ദംകേട്ട് ഭയന്നുണർന്ന മകളുടെ കരച്ചിൽ ഭർത്താവിന്റെ കാതുകളിൽ. അയാൾ തിരിഞ്ഞുനോക്കാതെ നിരത്തിലേക്കു നോക്കി അങ്ങനെതന്നെ നിന്നു.

തടഞ്ഞുനിറുത്തിയ കാറിന് ആരെല്ലാമോ ചേർന്ന് തീ കൊളുത്തുന്നു.

മകളുടെ കരച്ചിലിന് ശബ്ദമേറി.

കത്തിത്തുടങ്ങിയ കാറിന്റെ തീ ആളുവാൻ തുടങ്ങി. കറുത്ത പുകപടലങ്ങൾ മുകളിലേക്ക് ഉയരുന്നു. അടുക്കളയിലെ പൊട്ടിയ ജനാലപ്പാളിയിലൂടെ പുക വീടിനുള്ളിലേക്ക് അല്പാല്പമായി കയറുവാൻ തുടങ്ങി.

തറയിൽ നീറിപ്പുകഞ്ഞുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന അപരിചിതന്റെ ചുരുട്ട്.

അതിനടുത്തായി കിടക്കുന്ന റിവോൾവർ. കത്തിയെരിയുന്ന കാറിന്റെ ജ്വാലകൾ മാനത്തേക്ക് ഉയർന്നു. ഭർത്താവ് നോക്കിനിൽക്കുമ്പോൾ അത് ഉഗ്രശബ്ദത്തോടെ പൊട്ടിത്തെറിച്ചു. ഭർത്താവ് അറിയാതെ കണ്ണ് ഇറുക്കിയടച്ചു.

മകളുടെ കരച്ചിൽ ഒരേങ്ങൽ മാത്രമായി.

നിരത്തിലേക്ക് നോക്കിനിൽക്കുന്ന ഭർത്താവിന്റെ ശരീരം വിയർത്തൊഴുകിയിരുന്നു.

ചിന്നിച്ചിതറിയ കാറിന്റെ അവശിഷ്ടങ്ങൾ പലയിടത്തായിക്കിടന്ന് കത്തുന്നു.

തറയിൽ പൂർണമായും കത്തിക്കരിഞ്ഞ ചുരുട്ടിന്റെ ചാരക്കട്ടകൾ ഉരുണ്ടു കിടക്കുന്നു. അടുത്തുതന്നെ നിശ്ചലം റിവോൾവറുമുണ്ട്.

അപരിചിതൻ വീടിന്റെ മുൻവശത്തെ വാതിൽ തുറന്ന് നിരത്തിലേക്കിറങ്ങി. പുകയിൽ അയാളുടെ രൂപം അവ്യക്തമായിട്ടേ ഭർത്താവിന് കാണുവാൻ കഴിയുന്നുള്ളൂ. കറുത്ത പുകച്ചുരുളുകൾ ഉയരുന്ന ആ നിരത്തിലൂടെ അപരിചിതൻ നടന്നകലുന്നത് ഭർത്താവ് നോക്കിനിന്നു.

ഭാര്യ പൊട്ടിപ്പൊട്ടിക്കരഞ്ഞുകൊണ്ടു ഭർത്താവിന്റെ ശരീരത്തിലെ കെട്ടുകൾ അഴിക്കുന്നു.

ഭർത്താവ് മനഃസാന്നിധ്യം വീണ്ടെടുത്തു കൊണ്ട് പറഞ്ഞു: നീ വേഗന്നുചെന്ന് മോളെയെടുക്ക്. അവൾ ആകെ തളർന്നിരിക്കുന്നു.

ഭാര്യ നഷ്ടവികാരങ്ങളോടെ ഭർത്താവിന്റെ കണ്ണുകളിലേക്ക് നോക്കി. ഭർത്താവ് ചിരിക്കുവാൻ ശ്രമിച്ചുകൊണ്ട്' ഒരു ലഹളയെന്ന് പറഞ്ഞാൽ ഇങ്ങനെയൊക്കെയാണ്. ആളപായമൊന്നും സംഭവിച്ചില്ലല്ലോ? അയാൾ അവളെ ചേർത്തുപിടിച്ച് നെറ്റിത്തടത്തിൽ മൃദുവായൊന്നു ചുംബിച്ചു.

തുറന്നുകിടന്ന വാതിലിലൂടെ, മുറിക്കകത്ത് തങ്ങിനിന്ന പുക കാറ്റിൽ പുറത്തേക്കു പറക്കുവാൻ തുടങ്ങി.

മകളുടെ ഒരേങ്ങൽ കൂടി ഉയർന്നു. ഭാര്യ അവിടെനിന്നും മകളുടെ അടുത്തേക്ക് പാഞ്ഞു അവൾ തളർന്നുതുടങ്ങിയ മകളെയെടുത്ത് ചേർത്തുപിടിച്ച് ഇരു കവിളിലും മാറിമാറി ചുംബിച്ചു.

ഭർത്താവ് അവിടേക്കു ചെന്നു. ഭാര്യ ഏങ്ങിക്കരഞ്ഞ് ആ നെഞ്ചിൽ മുഖമമർത്തി.

ഭാര്യയുടെ ഭയന്ന കണ്ണുകൾ റിവോൾവറിൽ തങ്ങിനിൽക്കുന്നത് ഭർത്താവ് ശ്രദ്ധിച്ചു.

ഭർത്താവ് ചെറുതായൊന്നു നിശ്വസിച്ചുകൊണ്ട് ഭാര്യയെ നെഞ്ചിൽ നിന്നും പിടിച്ചുയർത്തി. പിന്നെ നടന്ന് റിവോൾവറിന്റെ അടുത്തേക്കു ചെന്നു. അത് കൈയിലെടുത്ത് തിരിച്ചും മറിച്ചും നോക്കിക്കൊണ്ട് പറഞ്ഞു. 'നമ്മൾക്കിത് ആവശ്യമില്ലല്ലോ?' ഭാര്യ ഭർത്താവിനെത്തന്നെ നിശ്ശബ്ദം നോക്കിനിന്നു. ഭർത്താവ് റിവോൾവറുമായി മുൻവശത്തെ വാതിലിലൂടെ പുറത്തേക്കിറങ്ങി. ചുറ്റും കണ്ണോടിച്ചു. ആരും കാണുന്നില്ലെന്ന് ഉറപ്പുവരുത്തിയ

ശേഷം കത്തിയെരിഞ്ഞുകൊണ്ടിരുന്ന കാറിനുള്ളിലേക്ക് വലിച്ചെറിഞ്ഞു.

തിരിഞ്ഞ് വീടിനുള്ളിലേക്ക് കയറി. വീടിനുള്ളിൽ തങ്ങിനിന്ന പുക കാറ്റിൽ മെല്ലേ മുൻവശത്തെ വാതിലിലൂടെ പുറത്തേക്ക് പൊയ്ക്കൊണ്ടിരിക്കുകയാണ്. അപരിചിതൻ വലിച്ചെറിഞ്ഞ ചുരുട്ടിന്റെ ചാരം കാറ്റിൽ ഉരുണ്ട് അവിടേക്കു വരുന്നത് ഭർത്താവ് കണ്ടു. ഭർത്താവ് അടയ്ക്കുവാൻ തുടങ്ങിയ വാതിൽ മെല്ലേ തുറന്നുകൊടുത്തു. ചാരക്കട്ട ഉരുണ്ടുരുണ്ട് വാതിലിലൂടെ പുറത്തേക്ക് കടന്നപ്പോൾവന്ന തെല്ല് ശക്തമായ കാററിൽ അത് പൊട്ടിത്തകർന്ന് പറന്ന് മുറ്റത്തേക്ക് വീണു. കൂടുതലൊന്നും ശ്രദ്ധിക്കാതെ ഭർത്താവ് വാതിലടച്ച് കൊളുത്തിട്ടു.

യഥാർഥത്തിൽ ഈ ഭാഗത്ത് അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന ദൃശ്യശബ്ദങ്ങൾ കഥയെ വൈകാരികമായി വളർത്തുന്നതിനൊപ്പം ധ്വന്യാത്മകമായി ഏറെ ആശയങ്ങളെ വിനിമയം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ലഹളയുടെ പരിണിതഫലമാണ് അല്ലെങ്കിൽ അതിന്റെ പ്രതികരണമാണ് പേടിച്ചരണ്ട കുടുംബത്തിന്റെ ചിത്രം. അവർക്ക് എന്തോ ആപത്ത് വരുവാൻ പോകുന്നതിന്റെ സൂചനയായിട്ടാണ് അടുക്കളയുടെ ജനാലകൾ തകരുന്ന ശബ്ദത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഭാര്യയും ഭർത്താവും തമ്മിലുള്ള ഹൃദയബന്ധത്തെ വ്യക്തമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നതിന്റെ ഭാഗമാണ്, അവിടേക്കു പോകുവാൻ തുടങ്ങുന്ന ഭർത്താവിനെ ഭാര്യ തടയുന്നത്. അടുക്കളയിൽനിന്നും കേൾക്കുന്ന അടക്കിപ്പിടിച്ച കിതപ്പിന്റെ ശബ്ദം വരുവാൻ പോകുന്ന വിപത്തിന്റെ സൂചനയും, വില്ലനായി വരുന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ ശബ്ദസൂചനയിലൂടെയുള്ള അവതരണവുമാണ്.

വസ്ത്രത്തിൽ രക്തക്കറകൾ പറ്റിപ്പിടിച്ച രീതിയിലാണ് വില്ലൻ (അപരിചിതൻ) ആദ്യമായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. കാണുന്നമാത്രയിൽതന്നെ, കാണുന്നവരിൽ ഭയം ഉളവാക്കുവാൻ രക്തക്കറകൾക്കു കഴിയുന്നു. അതുപോലെ രക്തത്തിന്റെ ചുവപ്പുനിറം അപകടസൂചനയും നൽകുന്നുണ്ട്. അപരിചിതന്റെ ജീൻസും ചുവന്നുമങ്ങിയ ടീഷർട്ടും ആ കഥാപാത്രത്തെ കൂടുതൽ പരുക്കനാക്കുവാൻ ഉപകരിക്കുന്നതാണ്. വാസ്തവത്തിൽ തിരക്കഥയിലെ നിശ്ശബ്ദതയ്ക്കും വാചാലമായ ഭാഷയുണ്ട്. ഭർത്താവിനും അപരിചിതനുമിടയിൽ ചില നിമിഷങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന നിശ്ശബ്ദത ആകാംക്ഷയെ വളർത്തുവാൻ ഉപകരിക്കുന്നതാണ്.

അപരിചിതൻ ഭർത്താവിനുനേരെ നീട്ടുന്ന റിവോൾവർ അധർമത്തിന്റെ ദൃശ്യപ്രതീകമാണ്. അല്ലെങ്കിൽ നിയമനിഷേധത്തിന്റെയും ഭീഷണിയുടേയും ദൃശ്യരൂപം തന്നെയാണ്. സ്തംഭിച്ചുനിൽക്കുന്ന ഭർത്താവിലൂടെ, അയാളുടെ മാനസികാവസ്ഥയെക്കൂടിയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഇതൊന്നും അറിയാതെയാണ് ഭാര്യ ഉൾമുറിയിൽനിന്നും അവിടേക്കു വരുന്നത്. വാസ്തവത്തിൽ ശാരീരികമായ പീഡനത്തിനു വിധേയയാകുന്ന വ്യക്തിയാണ് ഭാര്യ.

അപരിചിതൻ പോക്കറ്റിൽനിന്നും ചുരുട്ടെടുത്ത് ചുണ്ടിൽവയ്ക്കുന്നതും ലൈറ്റർകൊണ്ട് കത്തിച്ച് പുക അകത്തേക്ക് വലിച്ച് പല്ലിനിടയിലൂടെ പ്രത്യേകരീതിയിൽ പുറത്തേക്കു വിടുന്നതും ഭാര്യയെ കാണുമ്പോൾ അയാളിലുണ്ടാകുന്ന ശാരീരികമായ ആസക്തിയുടെ ധ്വന്യാത്മകമായ

ദൃശ്യാവതരണം തന്നെയാണ്.

സംഭവിക്കുവാൻ പോകുന്ന വിപത്തിനെ മുന്നിൽ കണ്ടതുകൊണ്ടാണ് 'ഞങ്ങളെ ഉപദ്രവിക്കരുതെന്ന്' ഭർത്താവ് കേണപേക്ഷിക്കുന്നത്. അപരിചിതൻ അട്ടഹാസത്തിലൂടെ അതിനെ പുച്ഛിച്ചുതള്ളുകയാണ്. തുടർന്നു കഥയെ ദൃശ്യങ്ങൾകൊണ്ടു വളർത്തിയെടുക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. തൊട്ടിൽകയർ എടുക്കുന്നതും ഭർത്താവിനെ വരിഞ്ഞ് ജനാലയിൽ കെട്ടുന്നതുമെല്ലാം ഇതിന്റെ ഭാഗമാണ്.

എന്താണ് സംഭവിക്കുന്നതെന്ന് ഭർത്താവിനറിയാം. അതു കാണുവാൻ ശക്തിയില്ലാത്തതുകൊണ്ടാണ് ബോധപൂർവമായി നിരത്തിലേക്ക് നോക്കുന്നത്. തുടർന്ന് അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യശബ്ദങ്ങൾ ഭർത്താവിന്റെ മാനസികാവസ്ഥയെയും ഭാര്യയുടെ അവസ്ഥയെയും പ്രതീകാത്മകമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നതാണ്.

നിരത്തിലൂടെ വരുന്ന കാർ തടഞ്ഞുനിർത്തി അതിൽനിന്നും യാത്രക്കാരെ വലിച്ചുചാടിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിന്റെ അർഥവ്യാപ്തി ഏറെയാണ്. ഭാര്യയെ അപരിചിതൻ പിടിച്ചുവലിക്കുന്നതിന്റെ പ്രതികരണം ഇനിയൊരു ദൃശ്യത്തിലൂടെ ഭർത്താവ് കണ്ട് അറിയുകയാണ്. അതുപോലെതന്നെ ഭാര്യയുടെ മാനസികസംഘർഷവുമായി ഈ ദൃശ്യത്തെ വ്യഞ്ജിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. ഉൾമുറിയിൽനിന്നും ഭയന്നുകരയുന്ന മകളുടെ കരച്ചിൽ അവളുടെ അമ്മയുടേതിനു തുല്യമായ കരച്ചിലാണ്. യഥാർഥത്തിൽ ആ കരച്ചിൽ ചെന്നു പതിയുന്നത് ഭർത്താവിന്റെ ഹൃദയത്തിലാണ്. ഭർത്താവിന്റെ ഹൃദയത്തിന്റെ തീവ്രവേദനയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് തടഞ്ഞുനിറുത്തിയ കാറിന് ആരെല്ലാമോ ചേർന്ന് തീ കൊടുക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിലൂടെയാണ്.

മകളുടെ ശബ്ദമേറിയ കരച്ചിൽ ഭാര്യയുടെ തീക്ഷ്ണമായ പ്രതിഷേധത്തിന്റെ സൂചനകൾ തന്നെയാണ്. കത്തിത്തുടങ്ങിയ കാറിന്റെ തീ ആളുന്ന ദൃശ്യത്തിലൂടെ ഭർത്താവിന്റെ മാനസികാവസ്ഥയെയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. കറുത്ത പുകപടലങ്ങൾ ആ മനസ്സിൽ ഉരുണ്ടുകൂടുന്ന നിരവധി വികാരങ്ങൾ തന്നെയാണ്. ആ വീട്ടിൽ നടമാടിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന അശാന്തിയുടെയും അധർമപ്രവർത്തനത്തിന്റെയും ദൃശ്യസൂചനകളായിട്ടാണ് വിടിനുള്ളിലേക്ക് അൽപാൽപമായി പുക കയറുന്നത്.

അപരിചിതൻ ഭാര്യയെ കീഴ്പ്പെടുത്തി അവൾക്കുമേൽ ആധിപത്യം പുലർത്തിയെന്ന് വ്യക്തമാകുന്ന ദൃശ്യങ്ങളാണ് നീറിപ്പുകഞ്ഞ് തറയിൽ കിടക്കുന്ന അപരിചിതന്റെ ചുരുട്ടും അടുത്തുകിടക്കുന്ന റിവോൾവറും. അതിന്റെ പ്രതിഫലനം ഭർത്താവിന് താങ്ങാവുന്നതിലും ഏറെയാണ്. ആ മനസ്സിന്റെ വിക്ഷോഭത്തെ കാണിക്കുന്നത് നിരത്തിലെ കാർ പൊട്ടിത്തെറിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിലൂടെയാണ്. തുടർന്ന് ഒരു നിശ്ശബ്ദ പ്രതികരണംപോലെയോ പ്രതിഷേധംപോലെയോ അയാൾ കണ്ണുകൾ ഇറുക്കിയടയ്ക്കുന്നു. എല്ലാ അർഥത്തിലും പരാജയപ്പെട്ടുതളർന്ന ഭാര്യയുടെ അവസ്ഥയെ വ്യക്തമാക്കുന്ന ശബ്ദമാണ് മകളുടെ ഏങ്ങലായി ഉയരുന്ന കരച്ചിൽ.

വിവിധവികാരങ്ങളുടെ വേലിയേറ്റത്തിനുശേഷം ഭർത്താവിന്റെ രൂപത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് വിയർപ്പിൽ കുളിച്ചുനിൽക്കുന്നതായിട്ടാണ്.

ഭാര്യയ്ക്കുമേലുള്ള അപരിചിതന്റെ പീഡനം അവസാനിച്ചുകഴിഞ്ഞ്

കാണിക്കുന്ന ദൃശ്യം പൂർണമായും കത്തിയെരിഞ്ഞ ചുരുട്ടിന്റെ ചാരക്കട്ടകളാണ്. അതിനടുത്തു തന്നെയിരിക്കുന്ന തോക്ക് ഇപ്പോഴും അവശേഷിക്കുന്ന അപരിചിതന്റെ സാന്നിധ്യത്തെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്നു.

വീട്ടിനുള്ളിൽനിന്നും പുറത്തേക്കിറങ്ങിയ അപരിചിതനെ ഭർത്താവ് കാണുന്നത് കറുത്ത പുകച്ചുരുകൾക്കിടയിലൂടെ നടന്നകലുന്ന അവ്യക്ത രൂപത്തിലാണ്. വാസ്തവത്തിൽ ഭർത്താവിന്റെ ജീവിതത്തിൽ അപമാനത്തിന്റെയും അശാന്തിയുടെയും ആൾരൂപമായിട്ടാണ് അപരിചിതൻ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. തീർത്തും തെളിച്ചമില്ലാത്ത കറുത്ത സാന്നിധ്യമാണ് അപരിചിതൻ എന്നു സൂചിപ്പിക്കുവാൻ ഈ ദൃശ്യങ്ങൾക്കു കഴിയുന്നു.

ഭാര്യ സ്വതന്ത്രയായിക്കഴിഞ്ഞ് ആദ്യം ചെയ്യുന്നത് ഭർത്താവിനെ ബന്ധനത്തിൽനിന്നും മോചിതനാക്കുകയാണ്. അവളെ പൂർണമായും മനസ്സിലാക്കിയ ഭർത്താവ്, ആശ്വാസത്തിന്റെ വാക്കുകളായിട്ടാണ് മകളെ എടുക്കുവാൻ പറയുന്നത്. പക്ഷെ അവൾക്ക് ഭർത്താവിന്റെ സാന്നിധ്യത്തെ പെട്ടെന്ന് ഉപേക്ഷിക്കുവാൻ കഴിയുന്നില്ല. അവളെ പൂർണമായും മനസ്സിലാക്കിയ ഭർത്താവ് ധൈര്യം പകരലിന്റെയും സമാധാനിപ്പിക്കലിന്റെയും ഭാഗമായി, അവരുടെ ദൃഢമായ വിശ്വാസത്തിന്റെയും സ്നേഹത്തിന്റെയും ദൃശ്യപ്രതീകമായി അവളെ ചേർത്തുപിടിച്ച് ആശ്വസിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് നെറ്റിത്തടത്തിൽ ചുംബിക്കുന്നു. അവർ പരസ്പരം ഏറെ മനസ്സിലാക്കി പഴയ ശാന്തമായ ജീവിതത്തിലേക്ക് തിരിച്ചുപോകുന്നതിന്റെ വ്യക്തമായ സൂചന നൽകുന്നതാണ്, മുറിക്കകത്ത് മാലിന്യംപോലെ തങ്ങിനിന്ന പുക, അപരിചിതൻ പോയ അതേ വാതിലിലൂടെ കാറ്റടിച്ച് പുറത്തേക്കുപോകുന്ന ദൃശ്യം.

അവർക്കിടയിൽ ഉയർന്നുകേട്ട മകളുടെ ഏങ്ങൽ കുടുംബസാന്നിധ്യത്തെ ഏറെ ഭാവതീവ്രമാക്കുന്നു. തുടർന്ന് അവർ എല്ലാമായ മകളെയും ചേർത്തുപിടിച്ച് പരസ്പരം ആശ്വസിപ്പിച്ചുനിൽക്കുന്നു.

ഭാര്യയുടെ മനസ്സിൽ അപമാനിത ആയതിന്റെ മുറിവുകൾ ഇപ്പോഴുമുണ്ട്. അത് പരിഹരിക്കുവാൻ ഭർത്താവ് ആത്മാർഥമായി പ്രവർത്തിക്കുന്നതിന്റെ ദൃശ്യസൂചനകളാണ് അപരിചിതൻ മറന്നുവച്ച തോക്കെടുത്ത് പുറത്തെ അഗ്നിയിലേക്ക് നീട്ടിയെറിയുന്നത്.

പരസ്പരമുള്ള വിശ്വാസത്തിലൂടെ, സ്നേഹത്തിലൂടെ അവരുടെ ജീവിതം ഒരു ദുരന്തത്തെ അതിജീവിച്ച് സാധാരണരീതിയിലേക്ക് വരുമെന്ന സൂചന നൽകുന്നതാണ് തുടർന്നുള്ള ചലനാത്മകമായ ദൃശ്യങ്ങൾ. വീടിനുള്ളിൽ ഇനിയും ബാക്കിനിന്ന പുക തുറന്നുകിടക്കുന്ന വാതിലിലൂടെ പുറത്തേക്കു പോകുന്നു. അതുപോലെ, അപരിചിതന്റെ ചുരുട്ടിന്റെ ചാരം കാറ്റിൽ ഉരുണ്ട് വീടിനുള്ളിൽനിന്നും പുറത്തേക്കുപോകുന്നു. ഭർത്താവ് വാതിലടച്ച് കൊളുത്തിടുന്ന ദൃശ്യത്തിലൂടെ അവരുടെ ശക്തവും ദൃഢവുമായ കുടുംബജീവിതത്തിന്റെ തുടർച്ചയെയാണ് വ്യക്തമാക്കുന്നത്. ഇത്തരം സവിശേഷമായ ശബ്ദ ദൃശ്യങ്ങളുടെ സാന്നിധ്യം തിരക്കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ ഭാഗമായി സൃഷ്ടിക്കുന്നത് ഒരു തിരക്കഥാരചയിതാവിന് ഒഴിവാക്കാനാവാത്ത വസ്തുതയാണ്.

12
സാഹിത്യരൂപവും അവതരണരീതിയും

ഓരോ കൃതിയും അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ഒരു രൂപത്തിലോ മററൊരു രൂപത്തിലോ ആണ്. ഈ രൂപത്തെ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ ഭാഷയ്ക്കും അവതരണക്രമത്തിനും നിർണായകമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്. ഓരോ സാഹിത്യരൂപത്തിനും, അതിന്റെ സ്വഭാവത്തിനും അവതരണശൈലിക്കുമനുസരിച്ച് ഒരു രീതിയുണ്ട്. ഓരോ തിരക്കഥയെ സംബന്ധിച്ചും അതിനൊരു വ്യക്തമായ രൂപവും രൂപത്തിനനുസരിച്ച രീതിയുമുണ്ട്. എന്താണ് തിരക്കഥയുടെ സാഹിത്യരൂപം? എന്താണ് രീതി? ഇവയെപ്പററിയുള്ള വസ്തുനിഷ്ഠമായ അറിവ് തിരക്കഥയുടെ രചനയെ സഹായിക്കുന്ന ഘടകമാണ്.

സാഹിത്യരൂപം

മലയാളത്തിലെ സാഹിത്യരൂപമെന്ന പദത്തിന് സമാനമായ ഇംഗ്ലീഷ്പദം 'Genre' ആണ്. ഫ്രഞ്ചിൽനിന്നും ഉത്ഭവിച്ച ഈ വാക്കിന് സാഹിത്യത്തിൽ പലപ്പോഴും പല അർഥങ്ങളാണ് നിർണയിച്ചിരിക്കുന്നത്. സാഹിത്യരൂപത്തെ അതിന്റെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് വേർതിരിക്കാനാണ് Genre എന്ന പദം ഉപയോഗിച്ചിരുന്നത്. ആദ്യകാലങ്ങളിൽ കവിതPoetry ഗദ്യകഥ Prosefiction, നാടകം Drama എന്നാണ് Genre -നെ വ്യവഹരിച്ചിരുന്നത്. പിന്നീട് Genre ന് ഇതിഹാസം Epic, ദുരന്തസംഭവം Tragedy രസപ്രദമോ/ ഉല്ലാസപ്രദമോ ആയ സംഭവം Comedy ആക്ഷേപഹാസ്യം Satire എന്ന വേർതിരിവാണ് കൊടുത്തത്. പിന്നീട് Genre ന്റെ അർഥത്തെ കൂടുതൽ വിപുലീകരിച്ച് ജീവതചരിത്രം ലേഖനങ്ങൾ, നോവലുകൾ തുടങ്ങിയ സാഹിത്യശാഖകളെ വേർതിരിച്ച് സൂചിപ്പിക്കുവാനും ഉപയോഗിച്ചു. ഇന്ന് ഈ പദത്തിന് കൂടുതൽ അർഥവ്യാപ്തി നൽകി ഒരു സാഹിത്യരൂപത്തിന്റെ സ്വഭാവം നിർണയിക്കുന്ന കൃതിയുടെ രൂപത്തിനെ കുറിക്കാൻ Genre എന്ന പദം ഉപയോഗിക്കുന്നു.

Genre എന്ന പദത്തിന്റെ അർഥവ്യാപ്തി പൂർണരൂപത്തിൽ മനസ്സിലാക്കുന്നതിനാണ് ഇത്രയും പറഞ്ഞത്. ഒരു കൃതിയെ സാധാരണമായി ദുരന്തം (Tragedy), ഉല്ലാസം (Comedy), ആക്ഷേപഹാസ്യം (Satire) എന്ന് അതിന്റെ

സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് തിരിക്കാവുന്നതാണ്. യഥാർഥത്തിൽ രചയിതാവ് അവതരിപ്പിക്കുന്ന വിഷയത്തെ ഇതിൽ ഏതെങ്കിലുമൊരു രീതിയിലോ ഇവയുടെ സമ്മിശ്രണത്തിലൂടെ രൂപമെടുക്കുന്ന രീതിയിലോ ആണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഈ രീതിയെ സാമാന്യമായി മനസ്സിലാക്കാവുന്ന വിധത്തിൽ ചുവടെ ചേർത്തിരിക്കുന്നു.

- ദുരന്തം
- ഉല്ലാസം
- ആക്ഷേപഹാസ്യം
- ഭാഗികമായ ദുരന്തം
- ഭാഗികമായ ഉല്ലാസം
- ഭാഗികമായ ആക്ഷേപഹാസ്യം

ഭാഗികമായ ദുരന്തത്തിൽ ഉല്ലാസമോ ആക്ഷേപഹാസ്യമോ ഇവ രണ്ടും ചേർന്നോ വരാവുന്നതാണ്. അതുപോലെ ഭാഗികമായ ഉല്ലാസത്തിലും ഭാഗികമായ ദുരന്തത്തിലും ഇവയുടെ തോത് അവതരണവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് നിശ്ചയിക്കപ്പെടുന്നത്.

തിരക്കഥയുടെ രചനയ്ക്കായി തിരഞ്ഞെടുക്കുന്ന കഥകളുടെ മേഖലകൾതന്നെ ഏറെ വിപുലവും വിശാലവുമാണ്.

- കുടുംബകഥ
- ശാസ്ത്രകഥ
- കായികകഥ
- യുദ്ധകഥ
- സ്തോഭജനകമായകഥ
- ജീവചരിത്രകഥ
- ചരിത്രകഥ
- അന്യഗ്രഹകഥ
- പ്രണയകഥ
- കുടിയേററക്കാരന്റെ കഥ
- കലാലയകഥ
- പട്ടാളകഥ
- പോലീസ്കഥ

ഈ പട്ടിക നീളുകയാണ്. ഈ കഥകളെ മുകളിൽ പറഞ്ഞ ദുരന്തം, ഉല്ലാസം, ആക്ഷേപഹാസ്യം തുടങ്ങിയുള്ള ഏതു ഘടകത്തെ വേണമെങ്കിലും ചേർത്ത് അവതരിപ്പിക്കാവുന്നതാണ്. അവതരണത്തിൽ ഉൾച്ചേർക്കേണ്ട കാലികപ്രസക്തി, വാണിജ്യവിജയത്തിനുള്ള ഘടകങ്ങൾ, കലാമൂല്യത്തെ നിർണയിക്കുന്ന വസ്തുക്കൾ തുടങ്ങിയവയെ രചയിതാ

വിന്റെ മനോഭാവത്തിനും സർഗജ്ഞാനത്തിനും അനുസരിച്ച് ഉൾച്ചേർക്കുന്നു. ഈ കഥകൾ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ പലപ്പോഴും പൊതുവായ ചില ഘടകങ്ങൾ അടങ്ങിയിരിക്കും. ഈ ഘടകങ്ങൾക്ക് തിരക്കഥയുടെ മൂല്യത്തെയും സാഹിത്യരൂപത്തെയും നിർണയിക്കുന്നതിൽ പ്രധാന സ്ഥാനമാണുള്ളത്. സാഹിത്യരൂപത്തെ നിർണയിക്കുവാൻ പ്രധാനമായും തിരക്കഥയിൽ ഉപയോഗിക്കുന്ന ഘടകങ്ങൾ.

- പ്രധാന കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വഭാവം/പ്രകൃതം
- പ്രതിനായക കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വഭാവം/പ്രകൃതം
- നാടകീയഘടനയെ വളർത്തിയെടുക്കുന്ന രീതി
- സംഘട്ടനങ്ങളുടെ/ സംഘർഷങ്ങളുടെ സൃഷ്ടി
- സംഘട്ടനങ്ങളുടെ/ സംഘർഷങ്ങളുടെ പരിഹാരം
- സ്ഥിരരൂപത്തിലുള്ള കഥാപാത്രങ്ങൾ
- കഥയുടെ മേഖലകൾ

യഥാർഥത്തിൽ ഈ ഘടകങ്ങളുടെ സമ്മേളിച്ചുള്ള പ്രവർത്തനമാണ് തിരക്കഥയിൽ സംഭവിക്കുന്നത്. ഈ ഘടകങ്ങൾക്കൊപ്പം അവതരണരീതിയിൽ പറഞ്ഞിരിക്കുന്ന വസ്തുതകൾകൂടി ഉൾപ്പെടുന്നതൊടെയേ സാഹിത്യരൂപം പൂർണമാകുകയുള്ളൂ.

പ്രധാനകഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വഭാവം/പ്രകൃതം - ഏതൊരു സാഹിത്യരൂപത്തിലെയും (തിരക്കഥകൾ) പ്രധാന കഥാപാത്രത്തിന്റെയും ഇതര കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും ലക്ഷ്യം കഥയെ വളർത്തിയെടുക്കുകയാണല്ലോ. അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥയുടെ സവിശേഷതകളുമായി ചേർന്നുനിൽക്കുന്ന വ്യക്തിത്വമാണ് പ്രധാന കഥാപാത്രത്തിനുള്ളത്. ഒരു കാല്പനിക പ്രണയകഥയിലെ നായകൻ സുന്ദരനും, സർവഗുണങ്ങളുടെ ഇരിപ്പിടവുമായിരിക്കും. ഇത് ഒരു സാമാന്യ തത്ത്വമാണ്. (പൊതുവേ ആകാമെന്നു മാത്രം) ഭീകരകഥകളിലെ (Horror) നായകൻ ചിലപ്പോൾ അതിദാരുണമായി ബലികഴിക്കപ്പെടാവുന്നതാണ്. ഒരു കുടുംബകഥയിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രം കുടുംബത്തിലുള്ള അംഗങ്ങളെ അളവറ്റു സ്നേഹിക്കുന്ന വ്യക്തിയായിരിക്കും. സംഗീതസംബന്ധമായ കഥയിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രം സംഗീതവുമായി ബന്ധമുള്ള വ്യക്തിയായിരിക്കാം. അസാധാരണമായ ശക്തിയും വ്യക്തിത്വവുമുള്ള നായകന്മാരെയാണ് യുദ്ധകഥകളിലും അന്യഗ്രഹകഥകളിലും സാധാരണ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. സയൻസ് കഥകളിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രം ബൗദ്ധികമായി പ്രവർത്തിക്കുന്ന വ്യക്തിയായിരിക്കും.

അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥകളുടെ സവിശേഷതകളുമായി ബന്ധമുള്ള പ്രധാന കഥാപാത്രത്തിലൂടെയാണ് കഥ പുരോഗമിക്കുന്നത്. പ്രധാന കഥാപാത്രത്തിന്റെ കഥയിലെ പ്രവർത്തനവുമായി ബന്ധപ്പെടുന്ന ഇതരകഥാപാത്രങ്ങൾക്കും അവതരിപ്പിക്കുന്ന സാഹിത്യരൂപത്തെ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിൽ നിർണായകമായ സ്ഥാനമുണ്ട്.

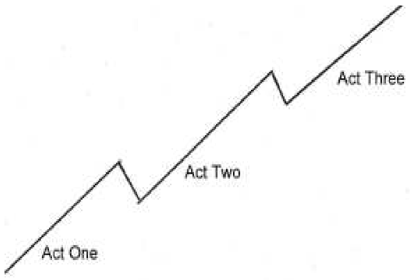
പ്രതിനായക കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വഭാവം/പ്രകൃതം - പ്രധാന കഥാപാത്രത്തിന്റെ എതിരാളികളായിട്ടാണ് പ്രതിനായക കഥാപാത്രങ്ങളെ പൊതുവേ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. തിരക്കഥയിൽ സംഘർഷങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിൽ ഈ കഥാപാത്രത്തിനു പലപ്പോഴും നിർണായകമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്. പ്രധാന കഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രവർത്തനങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിൽ/നിയന്ത്രിക്കുന്നതിൽ പ്രതിനായകന്റെ പ്രവർത്തനങ്ങൾക്ക് നിർണായകമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്. ഒരു സാഹസികകഥയിലെയോ ഭീകരകഥയിലെയോ പ്രതിനായക കഥാപാത്രം ഏറെ തിന്മകളുടെ ഇരിപ്പിടവും (more evils) ഏറെ പ്രബലനും (more powerful) പലപ്പോഴും മനുഷ്യത്വത്തെത്തന്നെ ചവിട്ടിമെതിക്കുന്നവനുമായിരിക്കും. ഒരു കുടുംബകഥയിലെ പ്രതിനായകൻ ഏതെങ്കിലും കുടുംബപ്രശ്നത്തിന്റേയോ സ്വാർഥതയുടെയോ പേരിൽ മനസ്സിൽ പ്രതികാരം കരുതിയിരിക്കുന്ന കഥാപാത്രമാകാം. മറ്റുചിലപ്പോൾ സമൂഹമോ മറ്റു സന്മാർഗചിന്താഗതിയോ അനുശാസിക്കുന്ന സദാചാരസങ്കല്പങ്ങളുടെ നിഷേധകനായിരിക്കാം.

സയൻസ്കഥകളിലേയും സ്പോർട്സ് സിനിമകളിലേയും പ്രതിനായകന്റെ പ്രവർത്തനങ്ങൾ പലപ്പോഴും പ്രധാന കഥാപാത്രത്തിന്റെ നായകത്വം (Heroism) വ്യക്തമാക്കുവാനുള്ളതായിരിക്കും. അസാധാരണമായ ഗുണവിശേഷതകൾ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന പ്രതിനായകകഥാപാത്രങ്ങളെ സയൻസ് കഥകളിലും അന്യഗ്രഹസംഭവങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥകളിലും സാധാരണയായി കണ്ടെത്താവുന്നതാണ്. ചില കഥകളിൽ ഒന്നിലധികം പ്രതിനായകകഥാപാത്രങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത് സാധാരണമാണ്. ഈ കഥാപാത്രങ്ങൾ പ്രധാന കഥാപാത്രത്തിനെതിരേ പ്രവർത്തിക്കുന്നത് പല രീതിയിലായിരിക്കും. ഒരാൾ തന്റെ കൈക്കരുത്തുകൊണ്ടാണെങ്കിൽ മറ്റൊരാൾ ബുദ്ധികൊണ്ടായിരിക്കും. ഇനിയും ചിലർ നിയമപ്രശ്നങ്ങൾ ഉന്നയിച്ചുകൊണ്ടായിരിക്കും. സാഹിത്യരൂപത്തെ നിർണയിക്കുന്നതിൽ ഈ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രവർത്തനങ്ങൾക്കും ശ്രദ്ധേയമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്.

നാടകീയഘടനയെ വളർത്തിയെടുക്കുന്ന രീതി - ഓരോ സാഹിത്യകൃതിയും ഏതെങ്കിലും തരത്തിലുള്ള നാടകീയഘടനയെ ഉൾക്കൊള്ളുന്നതാണ്. ഒരു പോലീസ്കഥ ചിലപ്പോൾ ഒരു കുറ്റകൃത്യവും അതിന്റെ അന്വേഷണവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതാവും. ഒരു കുറ്റകൃത്യം അവതരിപ്പിക്കുന്നു. തുടർന്ന് കുറ്റവാളി നിയമത്തിന്റെ പിടിയിൽനിന്നു രക്ഷപെടുവാൻ ശ്രമിക്കുന്ന രീതിയും ഒപ്പം പോലീസ് സംഘം കുറ്റവാളിയെ പിടിക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുന്ന വിവിധരീതികളും സമ്മേളിപ്പിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുന്നതാവാം. നാടകീയമായ ഒരു സംഭവവികാസത്തിലൂടെ കുറ്റകൃത്യം തെളിയിക്കുകയും അത് എങ്ങനെയാണ് തെളിയിച്ചതെന്ന് വെളിവാക്കുന്ന രീതിയിലും കഥ പറയാവുന്നതാണ്. ഒരു പോലീസുകാരൻെറ കുടുംബജീവിതവും ഔദ്യോഗികജോലിയും തമ്മിലുള്ള പൊരുത്തക്കേടുകളെ സമ്മേളിപ്പിച്ചുകൊണ്ടും കഥപറയാവുന്നതാണ്. ഒരു പട്ടാളക്കഥയിൽ യുദ്ധവും അതിന്റെ ദാരുണമായ പ്രത്യാഘാതവും അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് കഥപറയാവുന്നതാണ്. യുദ്ധത്തിനിടയിൽ പട്ടാളക്കാർ അനുഭവിക്കുന്ന മാനസികപ്രശ്നത്തെ മുൻനിറുത്തി കഥ പറയാവുന്നതാണ്.

ഇതൊന്നുമില്ലാതെ പട്ടാളക്കാരന്റെ വ്യക്തിപരമായ ജീവിതവും കുടുംബജീവിതവും ഇടകലർത്തി കഥ അവതരിപ്പിക്കാവുന്നതാണ്. പ്രണയകഥയിലെ നായകനും നായികയും പൊതുവേ കാല്പനികമായ സ്വപ്നങ്ങൾ നെയ്യുന്നവരായിരിക്കും. ഇവരുടെ സ്വപ്നങ്ങൾക്കും ഭാവങ്ങൾക്കും പ്രാധാന്യം കൊടുക്കുന്ന രീതിയിലായിരിക്കണം കഥയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

ഓരോ സാഹിത്യരൂപവും (തിരക്കഥ) തുടങ്ങുന്നത് അനുവാചകന്റെ ശ്രദ്ധയെ തുടർന്നുള്ള കഥയുടെ ആസ്വാദനത്തിലേക്ക് നിമഗ്നമാക്കുന്ന രീതിയിലായിരിക്കും. ആദ്യഭാഗത്തുനിന്നോ മധ്യഭാഗത്തുനിന്നോ ചിലപ്പോൾ അന്ത്യഭാഗത്തുനിന്നോ ഒരു സംഭവത്തെ അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ടായിരിക്കും കഥ തുടങ്ങുന്നത്. ഈ അവതരണം തിരഞ്ഞെടുക്കുന്ന വിഷയവും/ കഥയും രചയിതാവിന്റെ അവതരണരീതിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടു നിൽക്കുന്നതാണ്. ഈ സവിശേഷമായ അവതരണരീതിയാണ് നാടകീയഘടനയ്ക്ക് പ്രാഥമികരൂപം നൽകുന്നത്. ഈ അവസരത്തിൽ തിരക്കഥയുടെ മൂലമായ ആക്റ്റ് ഘടനയെപ്പറ്റി രചയിതാവ് ഓർമിക്കേണ്ടതാണ്. ഓരോ ആക്റ്റിന്റെയും അവതരണക്രമത്തിനനുസരിച്ചാണ് നാടകീയഘടന വളർന്നുവരുന്നത്.



നാടകീയഘടനയെ രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിൽ തിരക്കഥയിലെ ഓരോ സംഭവത്തിനും, വഴിത്തിരിവിനും, കഥാപാത്രത്തിനും, സംഭാഷണത്തിനും വ്യക്തമായ സ്വാധീനമാണുള്ളത്. ഒരു കൃതിയുടെ നാടകീയരൂപമെന്നു പറഞ്ഞാൽ അതിന്റെ സവിശേഷമായ അവതരണരീതിയുടെ സംഗ്രഹമാണ്. സാഹിത്യരൂപത്തെ നിർണയിക്കുന്നതിൽ നാടകീയരൂപത്തിന് ഏറെ പ്രസക്തമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്.

സംഘട്ടനങ്ങളുടെ/സംഘർഷങ്ങളുടെ സൃഷ്ടി – ഓരോ കൃതിക്കും അതിന്റേതായ വളർച്ചയ്ക്കും രീതിക്കുമനുസരിച്ചുള്ള സംഭവങ്ങളുടെ അവതരണമാണ് ആവശ്യം. കഥയ്ക്ക് അനുയോജ്യമായ സംഭവങ്ങളെ തിരഞ്ഞെടുത്ത് അതിൽ നിർണായകമായ സംഘട്ടനങ്ങളെ/സംഘർഷങ്ങളെ ക്രമീകരിക്കുവാനുള്ള തന്ത്രം പ്രധാനമാണ്. യഥാർഥത്തിൽ സംഘട്ടനമാണ് ഓരോ കഥയുടെയും ജീവൻ. ഒരു പ്രണയകഥയിലെ സംഘട്ടനങ്ങൾ പ്രധാനമായും അതിലെ കമി

താക്കളെ ആശ്രയിച്ചിരിക്കുന്നു. അവർക്കിടയിലെ ആന്തരികവും ബാഹ്യവുമായ സംഘട്ടനങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കുവാനായിരിക്കും പ്രവർത്തനങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. പൊതുവേ ഒരു യുദ്ധസിനിമയിലെ സംഘട്ടനം. കഥാപാത്രത്തിന്റെ മാനസികതലത്തേക്കാൾ ഏറെയായി വസ്തുതകളെ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നതിലാണ് കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നത്. യുദ്ധത്തിന്റെ ഭീകരമുഖത്തെ ആക്രമണം, നശീകരണം, കൂട്ടക്കൊലപാതകം തുടങ്ങിയവയിലൂടെയാണ് ഉദ്വേഗജനകമായി അവതരിപ്പിക്കേണ്ടത്. കായിക സിനിമയിലെ സംഘട്ടനങ്ങൾ, ഏർപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന കായികരൂപത്തിന്റെ അവതരണവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കാം. കഥയുടെ അവതരണത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അതിലെ സംഘട്ടനങ്ങൾ മർമപ്രധാനങ്ങളാണ്. സംഘട്ടനങ്ങൾ ഒരേസമയം ആന്തരികവും ബാഹ്യവുമായാണ് കഥയിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. അവയുടെ തോത് അവതരണത്തിന്റെ രീതിയുമായാണ് ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. സാഹിത്യരൂപത്തിന്റെ പ്രസക്തിയും സ്വഭാവവും നിർണയിക്കുന്നതിൽ സംഘട്ടനങ്ങൾക്കുള്ള സ്ഥാനം അനിഷേധ്യമാണ്.

സംഘട്ടനങ്ങളുടെ/സംഘർഷങ്ങളുടെ പരിഹാരം- ഒരു കൃതിയിൽ സംഘട്ടനങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കുന്നതുപോലെതന്നെ പ്രധാനമാണ് അതിന്റെ പരിഹാരം അവതരിപ്പിക്കുന്നതും. അവതരിപ്പിക്കുന്ന കൃതിയുടെ സവിശേഷതയ്ക്കനുസരിച്ച് സംഘട്ടനങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നതുപോലെ, അവതരിപ്പിക്കുന്ന സംഘട്ടനത്തിന്റെ സവിശേഷതയ്ക്കനുസരിച്ച് അതിന്റെ പരിഹാരം രചയിതാവ് കണ്ടെത്തി അവതരിപ്പിക്കേണ്ടതാണ്. അങ്ങനെയാണെങ്കിൽ മാത്രമേ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥയ്ക്ക് ഒരു താളം/ഒഴുക്ക് ലഭിക്കുകയുള്ളൂ. ഒരു കഥയിൽത്തന്നെ ഒന്നിലധികവും ചിലപ്പോൾ ഏറെയും സംഘട്ടനങ്ങൾ/സംഘർഷങ്ങൾ സാധാരണമാണ്. ഒരു കഥയിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന സംഘട്ടനങ്ങൾക്ക് പരസ്പരബന്ധം കല്പിച്ചുനൽകേണ്ടതുണ്ട്. അതുകൊണ്ട് സംഘട്ടനങ്ങളുടെ പരിഹാരം നിർണയിക്കുമ്പോഴും ഒരു ബന്ധം/ ചേർച്ച ആവശ്യമാണ്. സാഹിത്യരൂപത്തിന്റെ പ്രസക്തിയും ശൈലിയും നിർണയിക്കുന്നതിൽ സംഘട്ടനങ്ങളുടെ പരിഹാരത്തിനുള്ള സ്ഥാനം ഏറെയാണ്.

സ്ഥിരരൂപത്തിലുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സൃഷ്ടി - എല്ലാ കൃതികളിലും തന്നെ അതിന്റെ സ്വഭാവത്തിനും അവതരണത്തിനുമനുസരിച്ച് സ്ഥിരരൂപത്തിലുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. കഥയെ വളർത്തിയെടുക്കുവാനും രസകരമാക്കുവാനും ഈ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് കഴിയുന്നതിനൊപ്പം നാടകീയ മുഹൂർത്തങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുവാനും വഴിത്തിരിവുകൾ സൃഷ്ടിക്കുവാനും കഴിയുന്നു. അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥയുടെ സവിശേഷതകളുമായി ഇണങ്ങി നിൽക്കുന്നതായിരിക്കും സ്ഥിരരൂപത്തിലുള്ള കഥാപാത്രങ്ങൾ. ഒരു പട്ടാളക്കഥ പറയുകയാണെങ്കിൽ, ആ തൊഴിലും അതിന്റെ സവിശേഷതകളും ഉൾക്കൊള്ളുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളാണ് സ്ഥിരരൂപത്തിൽ, സാധാരണ പ്രത്യക്ഷമാകുന്നത്. ഒരു കുടുംബകഥയാണെങ്കിൽ കുടുംബപശ്ചാത്തലവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് സ്ഥിരരൂപത്തിലുള്ള കഥാപാത്രങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. ഈ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രവർത്തനങ്ങൾക്ക്, സാഹിത്യരൂപത്തിന് രൂപം കൊടുക്കുന്നതിൽ ഏറെ സ്ഥാനമുണ്ട്.

കഥയുടെ മേഖലകൾ - രചനയ്ക്കായി തിരഞ്ഞെടുക്കുന്ന കഥയുടെ മേഖലകളെത്തന്നെ സ്വഭാവവും അവതരണരീതിയുമനുസരിച്ചു വേർതിരിക്കാവുന്നതാണ്. ഉദാഹരണമായി കുടുംബകഥ പറയുന്ന തിരക്കഥയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നതെന്നു കരുതുക. ഈ കുടുംബകഥയ്ക്കുതന്നെ പല വിഭാഗങ്ങൾ കല്പിക്കാവുന്നതാണ്.

- ഭാര്യാഭർത്തൃബന്ധം
- പിതാവും പുത്രനും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം
- കുടുംബത്തെ വിധി മൃഗീയമായി വേട്ടയാടുന്നത്
- കുടുംബത്തിൽ മരണം നടത്തുന്ന വിളയാട്ടം
- സമൂഹത്തിൽനിന്നും നീതി നിഷേധിക്കപ്പെട്ട കുടുംബം
- കുടുംബത്തിലെ മറ്റ് അംഗങ്ങൾക്കുവേണ്ടി ത്യാഗം അനുഭവിക്കുന്ന വ്യക്തി.

ഈ പട്ടിക നീളുകയാണ്. കുടുംബപശ്ചാത്തലത്തിൽ ഒരു കഥ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ അതിന്റെ സൂക്ഷ്മത്തിൽ ഏറെ വൈവിധ്യത്തോടെ കഥകൾ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ കഴിയുന്നു. ഇതിൽ ആദ്യം പറഞ്ഞ ഭാര്യാഭർത്തൃബന്ധത്തിനുതന്നെ ഏറെ വിഭാഗങ്ങൾ കല്പിക്കാവുന്നതാണ്.

- ഭാര്യയുടെയും ഭർത്താവിന്റെയും ജീവിതത്തിൽ അശാന്തിയുടെ കരിനിഴൽ പരത്തിക്കൊണ്ട് കടന്നുവരുന്ന ഒരു വ്യക്തി
- പരസ്പരം മനസ്സിലാക്കുവാൻ കഴിയാത്ത ഭാര്യാഭർത്താക്കന്മാർ
- വൈകല്യമുള്ള കുട്ടിയുടെ ജനനത്തോടെ താളം തെറ്റുന്ന ഭാര്യാഭർത്തൃജീവിതം
- ഭർത്താവിന്റെ ദുർനടത്തം ഭാര്യയുടെ സ്വൈര്യം കെടുത്തുന്നു
- ഭാര്യയുടെ സാഹിത്യവാസനകള അംഗീകരിക്കാൻ വിമുഖനായ ഭർത്താവ്

ഈ വേർതിരിവിന്റെ പട്ടികയും ഏറെയാണ്. യഥാർഥത്തിൽ ഇതിലോരോ കഥ പറയുവാനും അതിന്റേതായ ശൈലിക്കും രീതിക്കുമനുസരിച്ച അവതരണക്രമമാണ് ആവശ്യം. ഈ അവതരണക്രമത്തിന് സാഹിത്യരൂപത്തെ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിൽ പ്രധാനസ്ഥാനമാണുള്ളത്. ഇതുവരെ പറഞ്ഞ ഘടകങ്ങളും അവതരണരീതിയിൽ പറയുവാൻ പോകുന്ന ഘടകങ്ങളും സമ്മേളിച്ചാണ് സാഹിത്യരൂപം സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നത്.

അവതരണരീതി

അവതരണരീതിയെന്നാൽ സാഹിത്യകൃതിയുടെ (തിരക്കഥ) അവതരണരീതിയെയാണ് അർഥമാക്കുന്നത്. തിരക്കഥയുടെ അവതരണരീതി തിരശ്ശീലയുടെ പ്രത്യേകതകൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്നതും സാഹിത്യത്തിന്റെ അവതരണപരമായ സവിശേഷതകൾ സമ്മേളിച്ചതുമായിരിക്കണം.

തിരക്കഥയുടെ രീതി നിശ്ചയിക്കുമ്പോൾ ഉപയോഗിക്കുന്ന ഉപകരണങ്ങൾ/ഘടകങ്ങൾ (Tools for style) കഥാപാത്രചിത്രീകരണം, പശ്ചാത്തലാവതരണം, സംഭാഷണരീതി, ദൃശ്യശബ്ദസൂചനകളുടെ സവിശേഷതകൾ എന്നീ ബാഹ്യഘടകങ്ങൾക്കൊപ്പം സാഹിത്യത്തിലെ സവിശേഷരീതികളായ (ഇസങ്ങളായ) എക്സ്പ്രെഷനിസം, സറിയലിസം, മാജിക്കൽ റിയലിസം, ഹ്യൂമനിസം തുടങ്ങിയുള്ള ഇസങ്ങളും ചേർന്നതാണ്. ഈ ഘടകങ്ങളെ ഒരു വലിയ അളവുവരെ നിർവചിക്കാൻ/വ്യക്തമാക്കാൻ കഴിയുന്നവയാണ്. രചയിതാവിന്റെ അനുഭവം, വികാരം, ആശയലോകം, ഭാവന തുടങ്ങിയവയും രീതിയെ നിർണയിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളാണ്. ഇവ ഓരോ രചയിതാവിലും ഓരോ അനുപാതത്തിലായിരിക്കും പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. ഇവയെ നിർവചിക്കുവാൻ കഴിയുന്നതല്ല.

കഥാപാത്രചിത്രീകരണം - കഥയുടെ അവതരണരീതിക്കനുസരിച്ചാണ് കഥാപാത്രങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. വ്യത്യസ്ത ആശയങ്ങളെ ഉൾക്കൊള്ളുന്നവരും വ്യക്തിത്വങ്ങളെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നതുമായ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രവർത്തനമാണ് കഥയെ വളർത്തിയെടുത്ത് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് കഥയുടെ രീതി നിർണയിക്കുന്നതിൽ നിർണായകമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്.

പശ്ചാത്തലാവതരണം - കഥയുടെ സവിശേഷമായ ഭാവതലം സൃഷ്ടിക്കുന്നതിൽ പശ്ചാത്തലത്തിന് ഏറെ പ്രാധാന്യമുണ്ട്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ മാനസികാവസ്ഥയെ സവിശേഷമായി എടുത്തുകാണിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുന്ന പശ്ചാത്തലദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ കഥയെ ധ്വന്യാത്മകമായി അവതരിപ്പിക്കുവാൻ കഴിയുന്നു. രീതിയെ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിൽ, തിരഞ്ഞെടുക്കുന്ന പശ്ചാത്തലത്തിന് നിർണായകമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്.

സംഭാഷണരീതി - സംഭാഷണത്തിന്റെ രീതി, അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥയ്ക്കനുസരിച്ചും അതിലെ ഓരോ കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ചും ഭിന്നമായിരിക്കും. എന്നാൽ ഒരു കഥയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സംഭാഷണങ്ങൾ തമ്മിൽ പരസ്പരബന്ധമുള്ളതുപോലെതന്നെ സവിശേഷമായ ഒരു താളവുമുണ്ട്. ഒരു തിരക്കഥയിലെ സംഭാഷണത്തിന് അതിന്റെ രീതിയെ നിർണയിക്കുന്നതിൽ വ്യക്തമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്.

ദൃശ്യശബ്ദസൂചനയുടെ സവിശേഷതകൾ - കഥയുടെ ആഖ്യാനരീതിക്കനുസരിച്ചും അതിലവതരിപ്പിക്കുന്ന ഇതരഘടകങ്ങൾക്കനുസരിച്ചുമാണ് ദൃശ്യശബ്ദസൂചനകളെ ക്രമീകരിക്കുന്നത്. അനുവാചകന്റെ ആസ്വാദന ഭാവനയെ കല്പനാപരമായി വളർത്തുവാൻ തിരക്കഥയിലെ ദൃശ്യശബ്ദ സൂചനകൾക്ക് അപരിമേയമായ കഴിവാണുള്ളത്. ഈ ദൃശ്യശബ്ദസൂചനകൾക്ക് തിരക്കഥയുടെ രീതിയെ നിർണയിക്കുന്നതിൽ വ്യക്തമായ സ്ഥാനമുണ്ട്.

ഇതുവരെ പറഞ്ഞ ഘടകങ്ങളെല്ലാം തിരശ്ശീലയുടെ സവിശേഷതകൾ ഉൾക്കൊണ്ട് സൃഷ്ടിക്കുന്നവയാണ്.. ഇനി കൃതിയുടെ അവതരണവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട സാഹിത്യത്തിന്റെ അവതരണപരമായ

പ്രധാനപ്പെട്ട സവിശേഷതകളെപ്പറ്റിയാണ് പറയുന്നത്.

എക്സ്പ്രെഷനിസം - മനുഷ്യൻ സ്വതന്ത്രമായ മനസ്സിന്റെ ഉടമയാണ്. ആ മനസ്സിന്റെ സ്വതന്ത്രാവിഷ്കാരമായിട്ടാണ് കൃതികൾ രചിക്കുന്നത്. ഈ കൃതികളെ കേവലമായി സൃഷ്ടിച്ചാൽ പോരാ. വസ്തുതകളെ അതേപടി ചിത്രീകരിക്കാതെ അത് മനസ്സിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന സ്വാധീനത്തേയും വൈകാരികതയേയും മുൻനിറുത്തി പ്രതീകങ്ങളിലൂടെ ആവിഷ്കരിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ബർഗ്മാൻ, ഫെല്ലിനി, അന്റോണിയോണി തുടങ്ങിയ ഏറെ മഹാരഥന്മാരുടെ തിരക്കഥകളിൽ എക്സ്പ്രഷനിസത്തിന്റെ സ്വാധീനം ദർശിക്കാവുന്നതാണ്.

സറിയലിസം - എല്ലാ യുക്തികളെയും മുൻധാരണകളെയും കൈവെടിഞ്ഞ് ഉപബോധതലത്തെ ചിത്രീകരിക്കുവാൻ ഉദ്ദേശിച്ചുകൊണ്ടുള്ള അവതരണരീതിയാണ് സറിയലിസം. ഉപബോധതലത്തെ ചിത്രീകരിക്കുന്നത് രചയിതാവിന്റെ യുക്തിബോധത്തിന്റെയും രചനാതന്ത്രത്തിന്റെയും അടിസ്ഥാനത്തിലാണ്. ഇത് യാഥാർഥ്യമാണെന്ന് അനുവാചകനു തോന്നുകയും ചെയ്യണം. പ്രതീകങ്ങളിലൂടെ ഉപബോധമനസ്സിന്റെ വ്യാപാരങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതിയായിട്ടാണ് സറിയലിസം സാഹിത്യത്തിൽ സ്ഥിരപ്രതിഷ്ഠ നേടിയിരിക്കുന്നത്. തിരക്കഥയിലേക്ക് വരുമ്പോൾ സവിശേഷമായൊരവസ്ഥയെ മനഃശാസ്ത്രത്തിന്റെയും ഉപബോധമനസ്സിന്റെയും പിൻബലത്തോടെ സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ടാണ് (ആവശ്യമെങ്കിൽ ദൃശ്യ-ദൃശ്യബിംബസൂചനകളിലൂടെ) അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

മാജിക്കൽ റിയലിസം - സാഹിത്യാവതരണത്തിൽ മനഃശാസ്ത്രം ചെലുത്തിയ ശക്തമായ സ്വാധീനത്തിന്റെ പരിണതഫലമായി രൂപപ്പെട്ടതാണ് മാജിക്കൽ റിയലിസം. സ്വപ്നങ്ങൾക്ക് പൊതുവേ വിശ്വസനീയത കുറവാണ്. മനസ്സിന്റെ അവസ്ഥാവിശേഷമാണ് പലപ്പോഴും സ്വപ്നത്തിലേക്ക് നയിക്കുന്നത്. ചില അവസരങ്ങളിൽ ചില വ്യക്തികൾ കാണുന്ന സ്വപ്നങ്ങൾ യാഥാർഥ്യങ്ങളും അർധസത്യങ്ങളുമായി തീരാറുണ്ട്. യാഥാർഥ്യവും, ഫാന്റസിയും, അതികല്പനയും തമ്മിലുള്ള സമ്മേളനമാണ് മാജിക്കൽ റിയലിസത്തിന്റെ അന്തസ്സത്തയ്ക്കാസ്പദം.

ഹ്യൂമനിസം - മനുഷ്യന്റെ നന്മ, മനുഷ്യന്റെ സ്നേഹം, മനുഷ്യന്റെ ശക്തി തുടങ്ങിയവയിലുള്ള ഉറച്ച വിശ്വാസമാണ് ഹ്യൂമനിസത്തിന്റെ അടിത്തറ. സന്മാർഗത്തിനും കലാപരവും സൗന്ദര്യാത്മകവുമായ പ്രവർത്തനങ്ങൾക്കുമാണ് ഹ്യൂമനിസ്റ്റുകൾ ഊന്നൽ നൽകുന്നത്. ഈ വസ്തുതകളിൽ അധിഷ്ഠിതമായാണ് ഈ പ്രസ്ഥാനത്തിൽപ്പെട്ട വ്യക്തികൾ (കഥാപാത്രങ്ങൾ) പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. സമൂഹത്തിനു കഠിനമായ പോറലേൽപ്പിക്കാത്ത ഏറെ മാർദവമുള്ള ചിന്താപദ്ധതിയായി ഇതിനെ വിലയിരുത്തുന്നു.

പ്രധാനപ്പെട്ട ഇതര ഇസങ്ങൾ - ദാദായിസം (Dadaism) കാലികമായി നിലനിൽക്കുന്ന ധർമബോധങ്ങൾക്കും മൂല്യസങ്കല്പങ്ങൾക്കും കലാസങ്കല്പങ്ങൾക്കും എതിരായിട്ടാണ് ഡാഡായിസം പ്രവർത്തിക്കുന്നത്.

അരാജകത്വത്തിന്റെയും തീവ്രവാദത്തിന്റെയും വക്താക്കളാണ് ഈ പ്രസ്ഥാനക്കാർ. അയുക്തികമായ ആശയങ്ങളെ ഭ്രമാത്മകമായി അവതരിപ്പിക്കുവാനാണ് ഇവർ ഇഷ്ടപ്പെടുന്നത്. ബുദ്ധിയുടെയും യുക്തി യുടെയും നിയന്ത്രണം ഒരുകാര്യത്തിലും ഇവർ വിലമതിക്കുന്നില്ല. ജീവി തയാഥാർഥ്യങ്ങളിൽ നിന്നുമുള്ള ഒളിച്ചോട്ടമാണ് എസ്കേപ്പിസം (Escapism) ജീവിതത്തിന്റെ പരുക്കനും സങ്കീർണവുമായ പ്രശ്നങ്ങളെ നേരിടുവാനുള്ള കരുത്തില്ലാത്തവരാണിവർ. ഉദാസീനമനോഭാവമാണ് ഇവരിൽ പൊതുവേ ദർശിക്കുവാൻ കഴിയുന്നത്.

ഇണയിൽനിന്ന് പീഡനമേൽക്കുന്നതിൽ സുഖം കണ്ടെത്തുന്ന മസോക്കിസവും (Masocism) ലൈംഗികവേഴ്ചയിൽ ഇണയെ പീഡിപ്പി ക്കുന്നതിൽ സംതൃപ്തി കണ്ടെത്തുന്ന സാഡിസവും (Sadism) മാനസി കരോഗവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുനിൽക്കുന്നവയാണ്. ഇത്തരക്കാരുടെ പ്രവർത്തനങ്ങൾ സഹജീവികളിൽനിന്ന് പീഡനങ്ങൾ ഏൽക്കുന്നതിലും സഹജീവികൾക്കുനേരെ പീഡനങ്ങൾ നടത്തുന്നതിലും ഗൂഢമായ സംതൃപ്തി കണ്ടെത്തുന്ന രീതിയിലാണ്.

ഒരു തിരക്കഥയുടെ അവതരണത്തിൽ ഇതുപോലെയുള്ള വസ്തുതകൾ (സാഹിത്യത്തിലെ ഇസങ്ങൾ) കഥയിലും (കഥാപാത്രങ്ങ ളുടെ പ്രവർത്തനങ്ങളിലും) അതിന്റെ അവതരണത്തിലും പല രീതിയിൽ കടന്നുവരുന്നു. ഒരു കഥയിൽതന്നെ ഒന്നിലധികം വസ്തുതകൾ (ഇസങ്ങൾ) വ്യത്യസ്ത അനുപാതത്തിൽ ദർശിക്കാവുന്നതാണ്. സാഹി ത്യകൃതിയുടെ അവതരണരീതിയെ നിർണയിക്കുന്നതിൽ ഈ ഘടക ങ്ങൾക്കും നിർണായകമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്.

രചയിതാവിന്റെ അനുഭവം, വികാരം, ആശയലോകംതുടങ്ങിയവ മുമ്പുപറഞ്ഞ ഘടകങ്ങളോട് പ്രവർത്തിക്കുന്നത് രീതിയെ നിർണയിക്കു ന്നതിൽ പ്രധാനമാണ്. ഈ ഘടകങ്ങൾ പൂർത്തീകരിച്ച കൃതിയുടെ സമഗ്രതയിൽ തിരിച്ചറിയാനവാത്ത വിധത്തിൽ ലീനമായിരിക്കും.

13
ആഖ്യാനഘടനയെ വളർത്തിയെടുക്കുന്ന രീതി

ഒരു തിരക്കഥ പറയുവാൻ/വളർത്തിയെടുക്കുവാൻ പലരീതികളുണ്ട്. ഇത് പ്രധാനമായി രചയിതാവിന്റെ തിരക്കഥാരചനാശൈലിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുനിൽക്കുന്നതാണെങ്കിലും ഓരോ കഥയുടെയും അവതരണത്തിനനുരിച്ച് അതിനെ വളർത്തിയെടുക്കുന്ന രീതിക്കും വ്യത്യാസമുണ്ട്. ഈ രീതിയെ രചയിതാവിന്റെ രചനാപരമായ യാത്ര (Writers Writing Journey) എന്നു പറയാവുന്നതാണ്. രചയിതാവിന്റെ രചനാപരമായ യാത്ര നിരപ്പായ മാർഗത്തിലൂടെയല്ല. കഥയ്ക്കനുസരിച്ച് കഥാപാത്രങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കുക, സംഭവങ്ങളെയും വഴിത്തിരിവുക്കളെയും സൃഷ്ടിക്കുക, കഥാപാത്രങ്ങൾക്കു തനതായ വ്യക്തിത്വം പകർന്നു നൽകുക, കഥയ്ക്ക് സവിശേഷമായ രീതി സൃഷ്ടിക്കുക. ഇങ്ങനെ രചയിതാവിന്റെ രചനാപരമായ യാത്ര നിരവധി മാർഗങ്ങളിലൂടെ കയറിയിറങ്ങിപോകുന്നതാണ്.

യഥാർഥത്തിൽ സിനിമ കലയും കച്ചവടവും സമ്മേളിച്ച കാലത്തിന്റെ ഏറ്റവും വലിയ വിനോദോപാധിയാണല്ലോ. കലയ്ക്ക് പ്രാധാന്യം കൊടുക്കുന്ന, കച്ചവടത്തിനു പ്രാധാന്യം കൊടുക്കുന്ന, രണ്ടിനും തുല്യപ്രാധാന്യം കൊടുക്കുന്ന രീതിയിലുള്ള സിനിമകൾ സർവസാധാരണമാണ്. എന്താണ് സിനിമയിലെ കല; എന്താണ് സിനിമയിലെ കച്ചവടം എന്ന് കൃത്യമായ ഒരതിർവരമ്പ് നിർണയിക്കുവാൻ കഴിയുകയില്ല. ഇതിനെപ്പറ്റിയുള്ള ചിന്തകൾ ആപേക്ഷികമാണ്. ഒരു കഥയെ എങ്ങനെ അവതരിപ്പിക്കണമെന്ന വ്യക്തമായ മുൻധാരണയോടെയേ തിരക്കഥ രചിക്കുവാൻ പാടുള്ളൂ.

ഇല്ലായ്മയിൽ നിന്ന് ഒന്നും സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നില്ല. ഒരു ചിന്തയിൽ നിന്ന്, സങ്കല്പത്തിൽ നിന്ന്, കഥയിൽ നിന്ന് വ്യക്തമായ മുൻധാരണകളിൽ നിന്നെല്ലാമാണ് തിരക്കഥ വളർന്നുവരുന്നത്. ഈ അവസരത്തിൽ ലഭിക്കുന്ന സവിശേഷമായ മെൻറൽ ഇ-മെയിൽ രചയിതാവിനെ സഹായിക്കുന്ന പ്രധാന ഘടകമാണ്. ഇത് പുതിയൊരാശയത്തെ വെളിപ്പെടുത്തുന്നതായിരിക്കും, കഥയെ നാടകീയമായ വഴിത്തിരിവിലേക്ക് നയിക്കുന്നതായിരിക്കും, ആവശ്യമായ ഉപകഥയോ, ലഘുകഥയോ, സൂചിതകഥയോ സൃഷ്ടിക്കുന്നതായിരിക്കും. അങ്ങനെ തിരക്കഥയുടെ രചനയെ സംബന്ധിച്ച എന്തുമാകാം.

രചനയുടെ വിഭിന്നതന്ത്രങ്ങൾ

ഒരു ദിവസംകൊണ്ടോ ഒറ്റയിരിപ്പുകൊണ്ടോ തിരക്കഥ പൂർത്തീകരിക്കാമെന്ന് ധരിക്കരുത്. ഒരു ചിന്തയെ/ആശയത്തെ മസ്തിഷ്ക്കത്തിലിട്ട് പാകപ്പെടുത്തി നിരവധി വസ്തുതകളെയും സംഭവങ്ങളെയും അതുമായി ബന്ധിപ്പിച്ച് ചിന്തിക്കുമ്പോഴാണ് മൂലാശയത്തിന് ചിറകു മുളച്ച് പറക്കാറാകുന്നത്. ഭാവന ക്രമമായിട്ട് നടക്കുന്ന ഒരു പ്രക്രിയയല്ല. ഭാവനകാണുന്ന വേളയിൽവലതുമസ്തിഷ്ക്കം വസ്തുതകളെ, അഥവാ സംഭവങ്ങളെ ഉത്പാദിപ്പിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കും. ക്രമമല്ലാത്ത മനസ്സിൽ മിന്നിത്തെളിയുന്ന ഈ ആശയലോകത്തെ, മുഹൂർത്തങ്ങളെ, വഴിത്തിരിവുകളെ അതാത് സമയത്ത് കടലാസിലേക്ക് പകർത്തുകയോ കമ്പ്യൂട്ടറിൽ രേഖപ്പെടുത്തുകയോ ചെയ്യേണ്ടതാണ്. രചന നിർവഹിക്കുവാൻ ഉദ്ദേശിക്കുന്ന കഥയെ പാകപ്പെടുത്തിയെടുക്കുവാൻ ആവശ്യമായ ആശയങ്ങൾ കിട്ടിക്കഴിയുമ്പോൾ ഇടതു മസ്തിഷ്ക്കത്തിന്റെ സഹായത്തോടെ അവയെല്ലാം തമ്മിൽ സമ്മേളിപ്പിച്ച് ആവശ്യമുള്ളതിനെ സ്വീകരിച്ചും അല്ലാത്തിനെ തിരസ്കരിച്ചും ഇനിയും ചിലപ്പോൾ ആവശ്യമായ രൂപാന്തരം വരുത്തിയും തിരക്കഥയെ രൂപപ്പെടുത്തുകയാണ് യുക്തം.

ഓരോ കഥയുടെ രചനയും ഓരോ രീതിയിലായിരിക്കും നടത്തുന്നത്. പല രചയിതാക്കൾക്കും അവരുടേതായ ചില സവിശേഷ രചനാരീതിയുണ്ട്. ശ്രദ്ധേയമായ ഏതാനും തിരക്കഥാരചനാരീതിയെപ്പറ്റിയാണ് ഇവിടെ സൂചിപ്പിക്കുന്നത്.

1. **മൂർധന്യത്തിൽ തുടങ്ങുന്ന രചനാരീതി** - ഒരു കഥയെ അഥവാ വിഷയത്തെ തിരക്കഥയുടെ രചനയ്ക്കായി മനസ്സിൽ കാണുമ്പോൾ തന്നെ അതിന്റെ മൂർധന്യം (Climax) തീരുമാനിച്ചുറപ്പിക്കുന്നു. മുൻകൂട്ടി നിശ്ചയിച്ച ഈ മൂർധന്യത്തിലേക്ക് നയിക്കുന്ന നാടകീയമുഹൂർത്തങ്ങളും ആവശ്യമായ വളവും തിരിവുമെല്ലാമായി കഥയെ വളർത്തിയെടുക്കുന്ന രചനാരീതിയാണ് തുടർന്നു സ്വീകരിക്കുന്നത്. പ്രധാനകഥയെ അവതരിപ്പിക്കൽ, കഥാപാത്രങ്ങളെ നിർണയിക്കൽ, അവർക്ക് തനതായ വ്യക്തിത്വം പകർന്നുനല്കൽ തുടങ്ങിയവ ഉചിതമായ രീതിയിൽ നടത്തുന്നു. തുടർന്നു പ്രധാന കഥയ്ക്ക് പിൻബലം നൽകുന്ന ഉപകഥകളും ലഘുകഥകളും സൂചിതകഥകളും ആവശ്യാനുസരണം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ഹാസ്യരംഗങ്ങളും തീവ്രമായ വൈകാരികരംഗങ്ങളും ആവശ്യാനുസരണം കഥാശരീരത്തിൽ തുന്നിപ്പിടിപ്പിക്കുന്നു. അങ്ങനെ മുൻകൂട്ടി നിശ്ചയിച്ച മൂർധന്യത്തിന് അനുരൂപമായ രീതിയിൽ കഥയെ വളർത്തിയെടുക്കുന്നു.

2. **സീനുകൾ സീനുകളായുള്ള രചനാരീതി** - രചിക്കുവാൻ പോകുന്ന കഥയെപ്പറ്റി മനസ്സിൽ ഒരു ധാരണയായിക്കഴിഞ്ഞാൽ, അതിൽ ഇന്ന ഇന്ന സീനുകൾ സൃഷ്ടിക്കണമെന്ന് രചയിതാവ് നിശ്ചയിക്കുന്നു. രചയിതാവ് മനസ്സിൽ കാണുന്ന സീനുകൾ കഥയുടെ ക്രമനുസരിച്ചായിരിക്കില്ല. ഓരോ സമയത്തും ഓരോ സീനുകളായി മനസ്സിൽ കാണുകയും ആ സീനുകളെ എഴുതുകയും ചെയ്യുന്ന രീതിയാണിത്. പലപ്പോഴും മധ്യഭാഗത്തെയോ,

പ്രധാന വഴിത്തിരിവുകളിലെയോ, മൂർധന്യത്തിലെയോ സീനുകളായിരിക്കും ആദ്യം രചിക്കുന്നത്. മറ്റുചിലപ്പോൾ ഉപകഥകളിലെയോ ലഘുകഥകളിലെയോ ഹാസ്യരംഗങ്ങളിലെയോ വൈാരികതീവ്രത അവതരിപ്പിക്കുന്ന രംഗങ്ങളി ലെയോ സീനുകൾ രചിക്കുന്നു. എല്ലാറ്റിനും അവസാനം സീനുകളെ ക്രമത്തിൽ അടുക്കിവക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ കൂട്ടിച്ചേർക്കുമ്പോൾ വിട്ടുപോയ സീനുകൾ എഴുതിച്ചേർക്കുകയും, അധികമുള്ള സീനുകളെ വെട്ടിമാറ്റുകയു മാണ് ചെയ്യുന്നത്.

3. **കഥാപാത്രാടിസ്ഥാന രചനാരീതി** - ചില പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങളെ മുൻനിറുത്തി, അവരുടെ സ്വഭാവവിശേഷതകൾക്ക് പ്രാധാന്യം കൊടുത്തു കൊണ്ട് ഉചിതമായ ഒരു കഥയെ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ഈ കഥയെ വളർത്തി യെടുക്കുവാൻ പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വളർച്ചയെ സ്വാധീനിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളെ കൽപിച്ചെടുക്കുന്നു. ഏതാണ്ട് എല്ലാ കഥാപാത്രങ്ങളും സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടുകഴിഞ്ഞാൽ, കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് നിയതമായ പ്രവർത്തന മേഖലകൾ നിശ്ചയിക്കുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള സുഹൃദത്തിനും സംഘർഷത്തിനും രൂപം നല്കുന്നു. വ്യക്തിത്വമുള്ള കഥാപാത്രങ്ങൾ, സ്ഥിരരൂപത്തലുള്ള കഥാപാത്രങ്ങൾ, തുടങ്ങിയവയെ ഏതനുപാതത്തിൽ അ വതരിപ്പിക്കണമെന്ന് നിശ്ചയിക്കുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വേഷം, സംഭാഷ ണം, ശരീരഭാഷ തുടങ്ങിയവ നിർണയിക്കുന്നു. ഇത്രയുമായിക്കഴിഞ്ഞാൽ പ്രധാന കഥയ്ക്ക് ഈ ഘടകങ്ങളെയെല്ലാം മുൻനിറുത്തി രൂപം നല്കുന്നു. ആവശ്യമെങ്കിൽ പ്രധാനകഥയ്ക്ക് ശക്തിപകരാൻ ഉപകഥകളെയും, ലഘുകഥകളെയും, സൂചിതകഥകളെയും സൃഷ്ടിക്കുന്നു. തുടർന്ന് ആദി മധ്യാന്തപൊരുത്തത്തോടെ തിരക്കഥ രചിക്കുന്നു.

4. **പ്രവർത്തനാധിഷ്ഠിത രചനാരീതി** - പ്രവർത്തനമെന്നാൽ തിരക്കഥയിലെ സംഭവങ്ങൾ എന്നാണ് അർഥമാക്കുന്നത്. തിരക്കഥയുടെ രചനയ്ക്ക് ഉപകരി ക്കുന്ന ചില പ്രധാന സംഭവങ്ങളെ ആദ്യം തന്നെ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. തുടർന്ന് ഈ സംഭവങ്ങളെ പിൻതാങ്ങിനിൽക്കുന്ന ഉപസംഭവങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ഇത്രയും ആയിക്കഴിഞ്ഞാൽ ആവശ്യമായ വഴിത്തിരിവുകളും നാടകീയമു ഹൂർത്തങ്ങളും സൃഷ്ടിക്കുന്നു. തുടർന്ന് ആവശ്യാനുസരണമുള്ള ഹാസ്യ രംഗങ്ങളും വൈകാരികപ്രസക്തമായ രംഗങ്ങളും മെനഞ്ഞെടുക്കുന്നു. പ്രധാനവും അത്രതന്നെ പ്രധാനവുമല്ലാത്തസംഭവപരമ്പകളും മറ്റും സൃഷ്ടിച്ചു കഴിഞ്ഞാൽ, ഇവയെ യുക്തമായ രീതിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുവാ നുള്ള കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് രൂപം കൊടുക്കുന്നു. തുർന്നു നിയതമായ രീതി യിൽ തിരക്കഥയുടെ രചന നടത്തുന്നു.

5. **കാലാനുക്രമമായ രചനാരീതി** - അനുവാചകന്റെ ശ്രദ്ധയെ ആകർഷി ക്കുവാൻ കഴിയുന്ന ഒരു സീൻ അവതരിപ്പിച്ചു കഴിഞ്ഞ് ക്രമത്തിൽ സംഭവപരമ്പരകളെയും ആവശ്യമെങ്കിൽ ഉപകഥകളെയും, ലഘുകഥകളെയും സന്നിവേശിപ്പിച്ച് രചന നിർവഹിക്കുന്ന രീതിയാണ് കാലാനുക്രമമായ രചനാരീതി. ഈ രചനാരീതിയിൽ ആദ്യം മുതൽ അവസാനം വരെ സീനുകളെ ക്രമത്തി ലാണ് എഴുതിപോകുന്നത്. സീനുകൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിനനുസരിച്ച്/കഥ

പുരോഗമിക്കുന്നതിനനുസരിച്ച് കഥാപാത്രങ്ങളെയും മറ്റ് അനുബന്ധിതഘട കങ്ങളെയും സൃഷ്ടിക്കുന്നു.

6. പലവകരചനാരീതി - വ്യവസായ സിനിമയുടെ രചനയിൽ പൊതുവേ ഉപയോഗിക്കുന്ന രീതിയാണിത്. ഒരു തിരക്കഥ രചിക്കുവാൻ തുടങ്ങുന്നതിനുമുമ്പ് തന്നെ തിരഞ്ഞെടുത്ത കഥയിൽ ഇത്ര പാട്ടുരംഗങ്ങൾ, ഇത്ര സ്റ്റണ്ടുരംഗങ്ങൾ, ഇന്ന ഇന്ന പശ്ചാത്തലത്തിലുള്ള പ്രണയരംഗങ്ങൾ എന്നെല്ലാമുള്ള തീരുമാനങ്ങൾ എടുത്തിരിക്കും.മുൻകൂട്ടിയെടുത്ത ഈ തീരുമാനത്തിനനുസരിച്ചു രചിക്കുന്ന തിരക്കഥകളെയാണ് പലവകരചനാരീതിയിൽ രചിക്കുന്ന തിരക്കഥകളെന്ന് പറയുന്നത്. ഈ രചനാരീതിയിൽ നായകനും നായികയും തമ്മിൽ ഇത്ര പാട്ട്, നായകനും പ്രതിനായകനും തമ്മിൽ ഇത്ര സ്റ്റണ്ട്, ആവശ്യമായ ഹാസ്യരംഗങ്ങളുടെ സൂചനകൾ തുടങ്ങിയവയും മുൻകൂട്ടി നിശ്ചയിക്കും. വൈകാരികതയെ ത്രസിപ്പിക്കുന്ന രംഗങ്ങൾ, ശരീരപ്രദർശനം നടത്തുന്ന രംഗങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയും മുൻകൂട്ടി നിശ്ചയിച്ചിരിക്കും. പലപ്പോഴും ഇതിലേതെങ്കിലും ഘടകത്തെ ഉൾപ്പെടുത്തുവാൻവേണ്ടി കഥാപാത്രങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കുകയും ഉപകഥകൾ, ലഘുകഥകൾ തുടങ്ങിയവ പ്രധാനകഥയിൽ സന്നിവേശിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യും.

7. ലഭ്യതാധിഷ്ഠിതരചനാരീതി - ഒരു സിനിമയുടെ സൃഷ്ടിക്ക് മുടക്കുന്ന മൂലധനത്തെപ്പറ്റി ആദ്യംതന്നെ നിശ്ചയിക്കുന്നു. ഇത്ര ദിവസത്തിനകം ഷൂട്ടിങ് പൂർത്തീകരിക്കണമെന്നുതീരുമാനിക്കുന്നു. ഏതെല്ലാം താരങ്ങളെ കിട്ടുമെന്ന് നിശ്ചയിച്ചതിനു ശേഷം അവർക്ക് അവതരിപ്പിക്കുവാൻ അനുയോജ്യമായ കഥാപാത്രങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ലഭ്യതയ്ക്കനുസരിച്ചു വേഗത്തിൽ രചന നിർവഹിക്കുന്ന ഇത്തരത്തിലുള്ള തിരക്കഥകളുടെ രചനയെയാണ് ലഭ്യതാധിഷ്ഠിതരചനാരീതിയെന്നു പറയുന്നത്.

8. സങ്കരരചനാ രീതി - ഒരു തിരക്കഥയുടെ രചന ഒന്നിലധികം പേർ ചേർന്ന് നിർവഹിക്കുന്ന രീതിയാണിത്. രചനയിൽ പങ്കാളികളാകുന്ന എല്ലാവരും അവരുടേതായ കഥകൾ ആദ്യം അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ അവതരിപ്പിച്ച കഥകളിൽ നിന്ന് നല്ലതെന്നുതോന്നിയ കഥയോ കഥയിലെ ഭാഗങ്ങളെയോ തിരഞ്ഞെടുത്ത് ഓരോരുത്തരും അവരവരുടെ വീക്ഷണദിശയിലൂടെ കഥയെ വീണ്ടും വളർത്തുന്നു. ഇതിനുശേഷം പൊതുവായി കഥ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഈ അവതരിപ്പിച്ച കഥകളിൽ നിന്നെല്ലാം നല്ല ഭാഗങ്ങൾ തിരഞ്ഞെടുത്ത് ഹൃദ്യമായി സമ്മേളിപ്പിച്ച് തിരക്കഥ തയ്യാറാക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. പലപ്പോഴും പ്രധാനകഥ, കഥാപാത്രങ്ങൾ, പശ്ചാത്തലനിർണയം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നത് ചർച്ചകളിലൂടെയായിരിക്കും.

9 ഷൂട്ടിങ് എഡിറ്റിങ് രചനാരീതി - മുൻകൂട്ടി മനസ്സിൽ കല്പിച്ചെടുത്ത കഥയ്ക്ക് ഷൂട്ടിങ് സമയത്ത് ഒരു രൂപം കല്പിക്കുകയും അതിനെ മുഴുവൻ പകർത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇങ്ങനെ പകർത്തുന്ന കഥയ്ക്ക് വ്യക്തമായ രൂപവും കൃതതയും നൽകുന്നത് എഡിറ്റിങ്ങിലൂടെയാണ്. ഇവിടെ തിരക്കഥാകാരനും സംവിധായകനും ഒരാൾതന്നെ ആയിരിക്കും.

10. സാദൃശ്യാധിഷ്ഠിതരചനാരീതി - അടിസ്ഥാനപരമായി എട്ടുകഥകളാണ്

ഉള്ളതെന്നു മുമ്പ് സൂചിപ്പിച്ചിരുന്നല്ലോ. വിശാലമായൊരർഥത്തിൽ ഈ അടിസ്ഥാനപരമായ കഥകളിൽ നിന്നുമാണ് പല വിധത്തിലുള്ള കഥകൾ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്നതെന്നും സൂചിപ്പിച്ചിരുന്നല്ലോ. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിൽ നിന്നുകൊണ്ടേ തിരക്കഥിലെ സാദൃശ്യാധിഷ്ഠിതരചനാരീതിയെപ്പറ്റി വ്യക്തമാക്കുവാൻ കഴിയൂ. വിജയം വരിച്ച സിനിമകളും തിരക്കഥകളുമാണ് സാദൃശ്യാധിഷ്ഠിതരചനയുടെ അസംസ്കൃതമായി അല്ലെങ്കിൽ മൂലമായി സ്വീകരിക്കുന്നത്. ചിലപ്പോൾ ഒരു പരാജയപ്പെട്ട സിനിമയും അതിന്റെ തിരക്കഥയും സാദൃശ്യാധിഷ്ഠിതരചനയ്ക്കായി ഉപയോഗിക്കുന്നു. ഈ കൃതിയുടെ പരാജയഘടകങ്ങളെ മാറ്റിനിറുത്തി വിജയഘടകങ്ങളെ സന്നിവേശിപ്പിച്ചാണ് രചന നിർവഹിക്കുന്നത്. വിജയം വരിക്കുന്ന ഒരു സിനിമയുടെ കഥാരീതിയിൽ പശ്ചാത്തലത്തെയും കഥാപാത്രങ്ങളെയും ഉപകഥകളെയും സൃഷ്ടിച്ച് ആവശ്യമെങ്കിൽ മൂർധന്യത്തിനു പരിവർത്തനം വരുത്തി കഥ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. മറ്റുചിലപ്പോൾ വിജയം വരിച്ച രണ്ട് സിനിമകളുടെ കഥകൾ സംയോജിപ്പിച്ച് സവിശേഷമായ മറ്റൊരു കഥ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. കഥയുടെ സവിശേഷതയ്ക്കനുസരിച്ച് കഥാപാത്രങ്ങളെയും കഥാമുഹൂർത്തങ്ങളെയും വ്യത്യസ്തമായി സൃഷ്ടിക്കുന്നു എന്നുമാത്രം. മുൻരചിത സിനിമയുടെയോ തിരക്കഥയുടെയോ മാതൃക സ്വീകരിച്ച് അതിൽ നിന്നും ഭിന്നമായ അവസ്ഥയിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന രചനാരീതിയെ ഇംഗ്ലീഷിൽ Adapted Creativity എന്നാണ് പറയുന്നത്. സൂക്ഷ്മത്തിൽ വിലയിരുത്തിയാൽ പല സിനിമകളുടെയും മാതൃകകൾ തമ്മിലുള്ള സാദൃശ്യം മനസ്സിലാക്കാവുന്നതാണ്. പ്രചോദനമായ മൂലസിനിമയെ ഏതനുപാതത്തിൽ സ്വീകരിക്കുന്നു എന്നുള്ളത് രചയിതാവിന്റെ മനോഭാവവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതാണ്. പലപ്പോഴും രചയിതാവ് ഏതു കൃതിയെയാണ് (സിനിമ/തിരക്കഥ) ഉപജീവിച്ചതെന്ന് അറിയുവാൻ കഴിയുകയില്ല. ഇങ്ങനെ മൂലകൃതിയുടെ വ്യക്തിത്വത്തെ മൂടിവച്ച് മറ്റൊരു വ്യക്തിത്വത്തെ പ്രദർശിപ്പിച്ച് രചന നിർവഹിക്കുന്ന രചയിതാവ് ഒരു പ്രതിഭ തന്നെ ആയിരിക്കും. തിരിച്ചറിയാൻ കഴിയാത്ത രീതിയിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഇത്തരം തിരക്കഥകളെ വിജയംകണ്ട സാദൃശ്യാധിഷ്ഠിതരചനയായി പരിഗണിക്കാവുന്നതാണ്. സാദൃശ്യം തോന്നിയാൽ അത് വ്യക്തിപരമായി രചയിതാവിന്റെ കഴിവില്ലായ്മയും കൃതിയെ സംബന്ധിച്ച് അതൊരു പൂർണപരാജയവുമാണ്.

11. അനുകല്പനാരചനാരീതി - മുൻപ് രചിച്ച ഒരു കൃതിക്ക് തിരക്കഥാരൂപം കൊടുക്കുന്നതിനെയാണ് അനുകല്പനാരചനാരീതിയെന്ന് പറയുന്നത്. പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങൾ, സംഭവങ്ങൾ, വഴിത്തിരിവുകൾ, നാടകീയ മുഹൂർത്തങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം മൂലകൃതിയിലേതുതന്നെ ആയിരിക്കും പൊതുവേ സ്വീകരിക്കുന്നത്. മൂലകൃതിയിലെ വാക്കുകളുടെ സ്ഥാനത്ത് ദൃശ്യങ്ങളും വാങ്മയബിംബങ്ങളുടെ സ്ഥാനത്ത് ദൃശ്യബിംബങ്ങളും ആവശ്യാനുസരണം രചയിതാവ് സൃഷ്ടിക്കുന്നു. അനുകല്പനത്തിന്റെ തോത് (മൂല കൃതിയെ പകർത്തുന്നതിന്റെ അനുപാതം) പല ഘടകങ്ങളെ ആശ്രയിച്ചാണിരിക്കുന്നത്.

തിരക്കഥയെ ഈ വിധത്തിലെല്ലാം രചിക്കുന്നതിന്റെ അടിസ്ഥാനം

അതിൽ കലയുടെയും കച്ചവടത്തിന്റെയും അംശങ്ങൾ അടങ്ങിയിരിക്കുന്നതാണ്. യഥാർഥത്തിൽ തിരക്കഥയെ സംബന്ധിച്ച രചനാപരമായ മുൻധാരണകളിലേക്ക് ബൗദ്ധികമായ സർഗാത്മകതയെ സന്നിവേശിപ്പിക്കുകയാണ് രചയിതാവ് ചെയ്യുന്നത്.

രചയിതാവിന്റെ മനസ്സും ചിന്താരീതിയും

ഒരു തിരക്കഥാരചയിതാവിന്റെ മനസ്സ് സവിശേഷമായ അറിവിന്റെയും ചിന്താരീതിയുടെയും വിളനിലമായിരിക്കണം. വസ്തുതകളെ കല്പിച്ചെടുക്കുവാനും സൃഷ്ടിക്കുവാനുമുള്ള മനസ്സാണ് രചയിതാവിനാവശ്യം. ഈ മനസ്സിനെ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ സവിശേഷമായ ചിന്താരീതിക്ക് ഒരു വലിയ അളവുവരെ കഴിയുന്നു. യഥാർഥത്തിൽ രചയിതാവിന്റെ മനസ്സും ചിന്താരീതിയും ഒരു വലിയ അളവുവരെ പരസ്പരം ബന്ധപ്പെട്ടുനിൽക്കുന്നു. എല്ലാ സാഹിത്യരൂപവും സൃഷ്ടിക്കുവാൻ അതിന്റേതായ തന്ത്രങ്ങളും രീതികളുമുണ്ട്. ആ തന്ത്രങ്ങളും രീതികളും ആ സാഹിത്യരൂപത്തിന്റെ സൃഷ്ടിയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പ്രധാനവും പ്രസക്തവുമാണ്.

രചയിതാവിന്റെ മനസ്സ് – ഓരോന്നും പറയുന്നത്, ചിന്തിക്കുന്നത്, പ്രവർത്തിക്കുന്നത് എല്ലാം മനസ്സിന്റെ സ്വാധീനത്തിൽനിന്നുമാണ്. ഒരു തിരക്കഥ രചിക്കണമെന്നുപ്രാഥമികമായി ആഗ്രഹിക്കുന്നതുപോലും മനസ്സിന്റെ ചിന്തകളിൽ നിന്നുമാണ്. ഒരു വ്യക്തിയുടെ രചനാസംബന്ധമായ തന്ത്രം, ഭാഷാരീതി തുടങ്ങിയവ രൂപപ്പെടുന്നതും മനസ്സിൽ നിന്നുമാണ്. തിരക്കഥാരചയിതാവ് ആദ്യമായിത്തന്നെ ഒരു സർഗാത്മകരചയിതാവിന് അനുഗുണമായ മനസ്സ് (A creative Writer's mind) വളർത്തിയെടുക്കേണ്ടതുണ്ട്. സർഗാത്മകത (Crestivity) ജന്മസിദ്ധമാണെങ്കിൽ കഴിവ് (Skill) കർമസിദ്ധമാണ്. ഭാരതീയകാവ്യമീമാംസകർ രചയിതാവിനെ സൃഷ്ടിയിലേക്കു നയിക്കുന്ന മൗലിക ഘടകങ്ങളെ – പ്രതിഭ, വ്യുൽപത്തി, അഭ്യാസം എന്ന് കണ്ടെത്തി അവയുടെ പ്രസക്തിയെപ്പറ്റി വിലയിരുത്തുന്നുണ്ട്. ചിലർ പ്രതിഭയെ സർവപ്രധാനമായി കണക്കാക്കുന്നു. വ്യുൽപത്ത്യാഭ്യാസങ്ങളെ പോഷകഘടകങ്ങളായും. ചിലർ മൂന്നു ഘടകങ്ങളെയും തുല്യമായി അംഗീകരിക്കുന്നു. പ്രതിഭയെ ജന്മസിദ്ധവും വ്യുൽപത്ത്യാഭ്യാസങ്ങളെ കർമസിദ്ധവുമായി കാണാനാണ് ഏറെപ്പേരും ശ്രമിക്കുന്നത്. ഇവിടെയെല്ലാം പ്രാധാന്യത്തോടെ ചർച്ചചെയ്യുന്നത് രചയിതാവിന്റെ സവിശേഷമായ (രചനയിലേക്കു നയിക്കുന്ന) മനസ്സിനെപ്പറ്റിയാണ്.

മനുഷ്യമനസ്സ് ത്രികാലങ്ങളിൽ വ്യാപരിക്കുന്നതാണ്. കഴിഞ്ഞകാലത്തെ ഔചിത്യപൂർവം ഓർമിച്ചുവയ്ക്കുക, വർത്തമാനകാലത്തെ വ്യക്തമായും അനായാസമായും ഗ്രഹിക്കുക, ഭാവികാലത്തിലേക്ക് കടന്നുചെന്നു കാണുക ഇങ്ങനെ മൂന്നു കാലങ്ങളിലും വ്യാപരിക്കുന്ന പ്രജ്ഞയുടെ സവിശേഷവിലാസത്തെയാണ് പ്രതിഭാവിലാസമെന്നു പറയുന്നത്. ഒരു തിരക്കഥാരചയിതാവിനെ സംബധിച്ചിടത്തോളം ഈ മൂന്നുകാലങ്ങളെയും ആവശ്യാനുസരണം (രചിക്കുന്ന കഥയ്ക്കനുസരിച്ച്) കല്പിതമായി സൃഷ്ടിക്കുവാനുള്ള കഴിവുകൂടി ആവശ്യമാണ്. യാഥാർഥ്യത്തിന്റെ ഭാഗമായ

ത്രികാലങ്ങളും കല്പനാശക്തിയിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ത്രികാലങ്ങളും സവിശേഷമായ രീതിയിൽ സമ്മേളിപ്പിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന മനസ്സിൽനിന്നുമാണ് കാലികപ്രസക്തവും ശ്രദ്ധേയവുമായ തിരക്കഥകൾ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നത്. പ്രതിഭകൊണ്ടുമാത്രം സാധ്യമാകുന്ന ഒന്നല്ല തിരക്കഥയുടെ രചന. കാലത്തിനനുസരിച്ച് സമൂഹത്തിന്റെ ചിന്താരീതികൾ, വിശ്വാസസംഹിതകൾ തുടങ്ങിയവയ്ക്ക് പരിവർത്തനം സംഭവിക്കുന്നു. മാറുന്ന പരിതഃസ്ഥിതിയെയും അനുവാചകന്റെ മനോഭാവത്തെയും ഉൾക്കൊണ്ടുവേണം തിരക്കഥ രചിക്കുവാൻ. യഥാർഥത്തിൽ രചയിതാവ് നേടിയെടുക്കുന്ന അറിവിന്റെ വ്യവസ്ഥാപിത ആവിഷ്കാരമാണ് തിരക്കഥയിലൂടെ പ്രതിഫലിക്കേണ്ടത്. തിരക്കഥയെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന സാങ്കേതികജ്ഞാനത്തിനും ലോകജ്ഞാനത്തെ ഉൾക്കൊണ്ടു കഥകൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിനും പ്രസക്തി ഏറെയാണ്. ഈ വസ്തുക്കളെയെല്ലാം ഉൾക്കൊള്ളുവാൻ പര്യാപ്തമായ മനസ്സാണ് തിരക്കഥാരചയിതാവിനാവശ്യം. ബോധപൂർവമായ പ്രവർത്തനങ്ങളിലൂടെയും ചിന്താരീതികളിലൂടെയും ഈ മനസ്സിനെ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കാവുന്നതാണ്.

പകൽക്കിനാവുകൾ - പകൽക്കിനാവുകൾ അഥവാ ദിവാസ്വപ്നങ്ങൾ. ഇതിന് രണ്ട് അവസ്ഥക ളുണ്ട്. രചയിതാവ് തന്റെ ബോധമനസ്സുകൊണ്ട് നിയന്ത്രിച്ച് വസ്തുതകളെ കാണുന്ന കിനാവുകളും, ബോധമനസ്സിന്റെ നിയന്ത്രണമില്ലാതെ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്ന കിനാവുകളും, ബോധമനസ്സിന്റെ നിയന്ത്രണത്തിലുള്ള കിനാവുകൾ രചയിതാവിന്റെ ഇച്ഛാശക്തിയിൽ നിന്നും രൂപപ്പെടുന്നതാണ്.ബോധമനസ്സിന്റെ നിയന്ത്രണത്തിലില്ലാത്ത കിനാവുകൾ കൃത്യനിഷ്ഠയില്ലാത്തതും യുക്തിരഹിതവുമാണ്. ചരടറ്റ പട്ടംപോലെ ഈ കിനാവുകൾ വസ്തുതകളെ മനസ്സിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. പലപ്പോഴും ഇത് അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതായിരിക്കണമെന്നുകൂടിയില്ല.

രചയിതാവ് വ്യക്തമായ മുൻധാരകളോടെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന പകൽക്കിനാവുകളാണ് (Daydreams) തിരക്കഥയുടെ രചനയെ ഏറെ സഹായിക്കുന്നത്. കൂടുതൽ സമയം പകൽക്കിനാവിന്റെ മേഖലയിലേക്ക് മനസ്സിനെ വിഹരിപ്പിച്ചാൽ കഥയെ സംബന്ധിക്കുന്ന കൂടുതൽ വിവരങ്ങൾ ശേഖരിക്കുവാൻ കഴിയും. ബോധപൂർവമായി പകൽക്കിനാവിന്റെ മേഖലയിൽ വിഹരിക്കുന്ന രചയിതാവിന് താൻ സൃഷ്ടിക്കുന്ന കഥയെപ്പറ്റിയും ആ കഥയെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളെപ്പറ്റിയും വ്യക്തമായ ധാരണ ആവശ്യമാണ്. കഥയുടെ വളർച്ച, അതിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ നടത്തുന്ന പ്രവർത്തനങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയെയാണ് രചയിതാവ് സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. ലോകത്തിൽ നിന്ന് ആർജിക്കുന്ന അറിവും (ജീവിതത്തിൽ നിന്ന്) അനുവാചകന്റെ മനസ്സും മനഃശാസ്ത്രവും അറിയുന്നതും നല്ല കഥാമുഹൂർത്തങ്ങളെ ആസ്വാദ്യമായ രീതിയിൽ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ രചയിതാവിനെ സഹായിക്കുന്ന ഘടകമാണ്. രചയിതാവിന്റെ ബൗദ്ധികസാന്നിധ്യമുള്ള പകൽക്കിനാവുകളാണ് കഥയ്ക്ക് യഥാർഥമായ വളർച്ച പ്രദാനം ചെയ്യുന്നത്.

മനസ്സിലെ തിരശ്ശീല - ഒരു തിരക്കഥാരചയിതാവിനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം

വസ്തുതകളെ കേവലമായി കല്പിച്ചെടുത്താൽ മാത്രം പോര. കല്പിച്ചെടുക്കുന്ന വസ്തുതകളുടെ ദൃശ്യാവതരണത്തിന്റെ സാധ്യതകൂടി വസ്തുനിഷ്ഠമായി ആരായേണ്ടതുണ്ട്. ഇങ്ങനെ വസ്തുതകളെ ആരായണമെങ്കിൽ രചയിതാവിന്റെ മനസ്സിൽ ഒരു കല്പിത തിരശ്ശീല ആവശ്യമാണ്. മനസ്സിൽ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്ന കഥാമുഹൂർത്തങ്ങളെയും അവതരണപരമായ മറ്റു വസ്തുതകളെയും മനസ്സിലെ ഈ തിരശ്ശീലയിൽ സിനിമയിലെന്നതുപോലെ ദൃശ്യാത്മകമായി കാണണം. ഈ തിരശ്ശീലയിൽ കാണുന്ന ചിത്രങ്ങൾ തൃപ്തികരമല്ലെങ്കിൽ, അതിനെ തൃപ്തികരമാക്കുവാനുള്ള വസ്തുതകളെ കണ്ടെത്തുവാൻ രചയിതാവ് ബാധ്യസ്ഥനാണ്.

രചയിതാവ് മനസ്സിലെ തിരശ്ശീലയിലേക്ക് ബോധപൂർവകമായി ബുദ്ധിയെ കേന്ദ്രീകരിക്കുമ്പോൾ, രചയിതാവിന്റെ തന്നെ ഭാവന കഥയെ ക്രമത്തിൽ ചിന്തയുടെ ലോകത്തുനിന്നും അല്ലെങ്കിൽ പകൽക്കിനാവിന്റെ ലോകത്തുനിന്നും തള്ളി ഈ തിരശ്ശീലയിലെത്തിക്കുന്നു. ഈ പ്രക്രിയയ്ക്കിടയിൽ പലപ്പോഴും കഥ അനുക്രമമായി വളരുന്നു. സവിശേഷമായ ഈ രീതി രചയിതാവിനെ ദൃശ്യ ഉണർവോടെ തിരക്കഥ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ സഹായിക്കുന്നു.

സ്വയം സംസാരിക്കുക - ആശയവിനിമയത്തിനുള്ള ഏറ്റവും നല്ല മാർഗമാണ് സംഭാഷണം. ഒരു രചിതാവ് സ്വന്തം മനസ്സിനോട് നടത്തുന്ന സംസാരത്തിന് പ്രധാനമായും രണ്ടു രീതികളാണുള്ളത്. ഒന്നാമത്തേത് സ്വയം ചോദ്യങ്ങൾ ചോദിക്കുകയും അതിന്റെ ഉത്തരങ്ങൾ സ്വയം കണ്ടെത്തുന്നതുമാണ്. രണ്ടാമത്തേത് മനസ്സുമായി (എഴുതുന്ന കഥയെ സംബന്ധിച്ച്) നടത്തുന്ന നർമസല്ലാപവും. ഇതിനെ രചയിതാവ് സ്വന്തം മനസ്സുമായി നടത്തുന്ന ചാറ്റിങ് എന്നാണ് വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത്. സംശയങ്ങളിൽനിന്നുമാണ് പൊതുവേ ചോദ്യങ്ങൾ ഉത്ഭവിക്കുന്നത്. ഒരു കൊലപാതകമാണ് കഥയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നതെന്ന് കരുതുക. ഇവിടെ രചയിതാവ് സ്വയം ചോദിക്കേണ്ട ചോദ്യങ്ങൾ ഈ സംഭവവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് കഥയെ വളർത്തുവാൻ ഉപകരിക്കുന്നതായിരിക്കണം. ആര് ആരെ കൊന്നു? എന്തിനു കൊന്നു? കഥയിൽ ഉദ്വേഗജനകമായി ഈ കൊലപാതകത്തെ എങ്ങനെ അവതരിപ്പിക്കാം? കഥയെ വളർത്തിയെടുക്കുവാൻ അതിന്റെ ക്രമികമായ വെളിപ്പെടുത്തലിനെ എങ്ങനെ ക്രമീകരിക്കാം? ദൃശ്യാവതരണത്തിനും മറ്റും എത്രമാത്രം പ്രാധാന്യം കൊടുക്കണം? ഇങ്ങനെയുള്ള ചോദ്യങ്ങളുടെ ഉത്തരങ്ങളാണ് രചയിതാവ് സ്വന്തം മനസ്സിൽ നിന്നും യുക്തിപൂർവം കല്പിച്ചെടുക്കേണ്ടത്.

ഭാഷ പഠിക്കുന്ന സമയത്ത് ഒരു കുട്ടി സ്വയം സംസാരിക്കാറുണ്ട്. അതുപോലെതന്നെ കഥയെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന സമയത്ത് രചയിതാവും സ്വയം സംസാരിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഈ സംഭാഷണത്തിലൂടെ കഥയെ വളർത്തിയെടുക്കുവാനുള്ള സംഭവങ്ങളെ, നാടകീയമുഹൂർത്തങ്ങളെ, വഴിത്തിരിവുകളെ ആവശ്യമായ കഥാപാത്രങ്ങളെ, സംഭാഷണ രീതിയെ എല്ലാം സൃഷ്ടിക്കുവാൻ കഴിയുന്നു. ബോധപൂർവമോ അബോധപൂർവമോ ആയി ഓരോ വ്യക്തിയും സ്വന്തം മനസ്സിനോട് ഒരുപാട് കാര്യങ്ങൾ സംസാരിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ഒരു തിരക്കഥാകാരൻ ഈ സംഭാഷണത്തെ ബോധപൂർവമായി കഥയെ വളർത്തിയെടുത്ത് അവതരിപ്പിക്കുവാൻ പാകത്തിന് ക്രമീ

കരിക്കേണ്ടതുണ്ട്.

ഒരു രചയിതാവ് കടലാസിൽ ഒരാശയം എഴുതുന്നു, വെട്ടുന്നു. പിന്നെയും ഒരാശയം എഴുതുന്നു, വെട്ടുന്നു. നല്ലൊരാശയം വരുന്നതുവരെ ഈ പ്രക്രിയ ആത്മനിന്ദയും ക്ഷോഭവും ഉള്ളിലൊതുക്കി തുടരുന്നു. ഇതു പോലെതന്നെ മനസ്സിൽ നടക്കുന്ന വെട്ടലും തിരുത്തലുമാണ്/ മാനസികമായ സംവാദമാണ് സ്വയം സംസാരിക്കലിലൂടെ നടക്കുന്നത്.

തന്മയീഭാവശക്തി

മറ്റൊരുവന്റെ വ്യക്തിത്വവുമായോ ഭാവനയുമായോ താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുവാനുള്ള മനസ്സിന്റെ സവിശേഷമായ കഴിവിനെയാണ് തന്മയീഭാവശക്തി (Empathy) എന്നു പറയുന്നത്. ഒരു തിരക്കഥാരചയിതാവിനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം തന്മയീഭാവശക്തിക്ക് രണ്ടു വ്യത്യസ്ത തലങ്ങളുണ്ട്. ഒന്ന്, അനുവാചകന്റെ ഭാവനയുമായി താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുക. രണ്ട്, അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വ്യക്തിത്വവുമായി താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുക.

അനുവാചകന്റെ / മറ്റൊരുവന്റെ ഭാവനയുമായി രചയിതാവിന്റെ ഭാവന താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കണമെങ്കിൽ വസ്തുതകളെ ആ വ്യക്തിയുടെ വീക്ഷണദിശയിലൂടെ (Point of view) കാണേണ്ടതുണ്ട്. രചയിതാവ് സ്വന്തം പ്രചോദനവും പ്രേരണയും മുൻ നിർത്തിയാണ് തിരക്കഥയുടെ രചന നിർവഹിക്കുന്നതെങ്കിലും രചിക്കുന്ന തിരക്കഥ ചലച്ചിത്രമായി ഒരു സമൂഹത്തിനുമുന്നിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കുവാനുള്ളതാണ്. സമൂഹം/ അനുവാചകൻ തന്റെ കഥയെ എങ്ങനെ വീക്ഷിക്കുമെന്ന് മുൻകൂട്ടി ദർശിക്കുവാനുള്ള കഴിവ് രചയിതാവ് ആർജിക്കേണ്ടതുണ്ട്. കൃത്യമായി പറഞ്ഞാൽ പ്രേക്ഷക പക്ഷത്തുനിന്ന് അവരുടെ മനോഭാവവും ഭാവനയുമായി തന്മയീഭവിക്കുവാനുള്ള സവിശേഷമായ മനസ്സ് രചയിതാവിന് ആവശ്യമാണ്. എങ്കിൽ മാത്രമേ അനുവാചകൻ ആഗ്രഹിക്കുന്നത് തിരക്കഥയിലൂടെ അവർക്ക് എത്തിച്ചുകൊടുക്കുവാൻ /അവതരിപ്പിക്കുവാൻ കഴിയുകയുള്ളൂ.

തിരക്കഥ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ഏറെ കഥാപാത്രങ്ങളെക്കൊണ്ടാണ്. ഓരോ കഥാപാത്രത്തിനും ആ കഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രവർത്തന മേഖലയ്ക്കും മനോഭാവത്തിനും സംസ്കാരത്തിനും അനുസരിച്ചുള്ള വീക്ഷണകോണുണ്ട്. എല്ലാ കഥാപാത്രങ്ങളെയും സൃഷ്ടിക്കുന്നത് രചയിതാവെന്ന ഏക വ്യക്തിയാണല്ലോ. ഇവിടെ രചയിതാവ് തന്റെ സ്വന്തം വ്യക്തിത്വത്തെ പൂർണമായും മറച്ചു വച്ച് അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥാപാത്രത്തിന് നിശ്ചയിച്ചിരിക്കുന്ന വ്യക്തിത്വത്തിലേക്ക് പ്രവേശിക്കേണ്ടതുണ്ട്. സംഭാഷണ രീതി, അഭിനയരീതി, ശരീരഭാഷ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ഇതിനായി രചയിതാവിന് ഉപയോഗിക്കാവുന്നതാണ്.

സ്വയം വിലയിരുത്തൽ- ഓരോ രചയിതാവും തന്നെത്തന്നെ വിലയിരുത്തേണ്ടതുണ്ട്. ഓരോരുത്തർക്കും രചനയ്ക്ക് ആവശ്യമായ പ്രചോദനം വരുന്നത് ഓരോ സമയത്തും ഓരോ സന്ദർഭങ്ങളിൽ നിന്നുമാണ്. ചിലർക്ക് പ്രഭാതത്തിൽ സൂര്യോദയത്തിനുമുമ്പാണ് രചന നിർവഹിക്കുവാൻ കഴിയുന്നതെങ്കിൽ മറ്റു ചിലർക്ക് നിശ്ശബ്ദരാത്രിയുടെ യാമങ്ങളിലിരുന്നേ രചന നടത്തു

വാൻ കഴിയൂ. മറ്റു ചിലർക്ക് ഒരു ഓഫീസ് ജോലി പോലെ പകൽസമയങ്ങളിലിരുന്ന് രചന നടത്തുവാൻ കഴിയുന്നു. രചനയ്ക്ക് പ്രചോദനമായ മനസ്സ് ഓരോരുത്തർക്കും ഓരോ രീതിയിലാണ്. ചിലർക്കു മനസ്സ് പ്രക്ഷുബ്ധമാകുമ്പോൾ രചന നിർവഹിക്കുവാൻ കഴിയുന്നു. മറ്റു ചിലർക്ക് പ്രശാന്ത സുന്ദരമായ/ശാന്തമായ മനസ്സിലേക്ക് ഒരു സംഗീതത്തിന്റെ സാന്ദ്രതപോലെ എഴുതുവാനുള്ള പ്രചോദനം വരുന്നു. ഇനിയുമൊരു കൂട്ടർക്ക് എഴുതാതിരിക്കാൻ കഴിയാത്ത അവസ്ഥ വരുന്നു. അത് സാഹചര്യത്തിന്റെ സമ്മർദമോ മനസ്സിന്റെ സമ്മർദമോ ആകാം.

മനസ്സിൽ ചിന്തയുടെ സ്വഭാവം രൂപപ്പെടുന്നത്, അല്ലെങ്കിൽ എഴുത്തിന്റെ പ്രചോദനം വരുന്ന വഴികൾ ഏതെല്ലാമാണെന്ന്, രചയിതാവ് സ്വയം കണ്ടെത്തി മനസ്സിലാക്കേണ്ടതാണ്.

വിമർശനാത്മകമായ ചിന്താരീതി- രചയിതാവ് സ്വന്തമായി മനസ്സിൽ വളർത്തിയെടുക്കേണ്ട ചിന്താരീതിയാണിത്. അവതരിപ്പിക്കുന്ന വസ്തുതകളെ ഒരു വിമർശകന്റെ കണ്ണിലൂടെ നോക്കിക്കാണുകയും അതിലെ കുറ്റങ്ങളും കുറവുകളും കണ്ടെത്തി പരിഹരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന സവിശേഷമായ ചിന്താരീതിയെയാണ് വിമർശനാത്മകചിന്താരീതിയെന്ന് വിളിക്കുന്നത്. പഠനങ്ങളിലൂടെയും നിരന്തരമായ പരിശ്രമങ്ങളിലൂടെയും ക്രമമായി വളർത്തിയെടുക്കേണ്ട ഒരു കഴിവാണിത്. തിരക്കഥയിലെ നിർണായകമായ ഒരു സംഭവത്തെ അവതരിപ്പിച്ചു കഴിയുമ്പോൾ വഴിത്തിരിവിനെ സൃഷ്ടിച്ചുകഴിയുമ്പോൾ, കഥാപാത്രത്തെ അവതരിപ്പിച്ചു കഴിയുമ്പോൾ, അതിന്റെ പ്രസക്തി, പ്രാധാന്യം, അനുവാചകൻ വിലയിരുത്തുന്ന രീതി, അവതരണത്തിന്റെ സാങ്കേതിക പ്രശ്നങ്ങൾ, കഥയെ ഉദ്വേഗജനകമായി വളർത്തിയെടുക്കുവാൻ എങ്ങനെ കഴിയുന്നു തുടങ്ങിയുള്ള വിമർശനാത്മകമായ ചിന്തകളുടെ സമഗ്രതയാണിത്. ഈ വിമർശനാത്മക ചിന്തയിലൂടെ തിരക്കഥയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഘടകത്തെ ഏറെ നന്നാക്കുവാൻ രചയിതാവിനു കഴിയുന്നു.

സൃഷ്ടിക്കുന്ന പ്രശ്നങ്ങൾ - എല്ലാ കൃതികളും ഏതെങ്കിലുമൊരു പ്രശ്നത്തെ / പ്രശ്നങ്ങളെ അവതരിപ്പിച്ച് അതിന്റെ പരിസമാപ്തിയിലേക്ക് അനുവാചകന്റെ ആകാംക്ഷയെ കൂട്ടികൊണ്ടു പോകുകയാണ് പതിവ്. തിരക്കഥാ രചയിതാവിനും ഇതു തന്നെയാണ് ചെയ്യാനുള്ളത്. രചയിതാവ് തിരക്കഥയിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന പ്രശ്നങ്ങളെ തിരക്കഥയിലെ സംഘട്ടനങ്ങൾ എന്നു പറയാം. ഇത് ആന്തരികമോ ബാഹ്യമോ ആകാം. തിരക്കഥയിൽ പ്രശ്നങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുമ്പോൾ എന്താണ് പ്രശ്നകാരണമെന്നും അതിന്റെ പരിഹാരം എങ്ങനെ ആയിരിക്കുമെന്നും അനുവാചകന്റെ മനസ്സിൽ ഒരു സങ്കല്പം രൂപപ്പെടുന്നു. അനുവാചകന്റെ സങ്കല്പത്തെ പൂർണമായും തകിടം മറിച്ചുകൊണ്ട് ആവശ്യമെങ്കിൽ നാടകീയമായ വഴിത്തിരിവുകൾ സൃഷ്ടിച്ച് വേണമെങ്കിൽ പ്രശ്നങ്ങളിൽനിന്നും തുടർപ്രശ്നങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ച് ഹൃദ്യമായ ഒരു പരിസമാപ്തിയിൽ കഥയെ എത്തിക്കേണ്ടതാണ്. കഥയെ ഏറ്റവും രസകരവും ഉദ്വേഗജനകവുമായ രീതിയിലാണ് പരിസമാപ്തിയിൽ എത്തിക്കേണ്ടത്.

ആത്യന്തികമായ വിശകലനത്തിൽ, തിരക്കഥാരചനയെ സംബന്ധിച്ച നിരവധി തന്ത്രങ്ങളാൽ നിറഞ്ഞതായിരിക്കണം രചയിതാവിന്റെ മനസ്സ്.

ചിന്തയുടെ രീതികൾ

ഒരു രചയിതാവിന്റെ ചിന്തയ്ക്ക് രണ്ടു രീതികളാണുള്ളത്. ഈ രീതികൾ പരസ്പരം ബന്ധപ്പെട്ടു നിൽക്കുന്നവയുമാണ്. ആദ്യത്തെ ഘട്ടം വസ്തുതകളെ അനുമാനിച്ചെടുക്കുന്നതാണ് (Deduction). രണ്ടാമത്തെ ഘട്ടം അനുമാനങ്ങളിൽ നിന്നും കൃത്യമായ വസ്തുതകളെ സ്ഥാപിച്ചെടുക്കലാണ്. (Induction).

1. അനുമാനിച്ചെടുക്കൽ - അവതരിപ്പിക്കുവാൻ പോകുന്ന കഥ ഒരു പ്രണയ കഥയാണ്. ശുഭപര്യവസായിയായ പ്രണയകഥ. കഥയെ രചനയ്ക്കായി സ്വീകരിച്ചുകഴിയുമ്പോൾ തന്നെ നായകനെയും നായികയെയും അനുമാനിച്ചെടുക്കുന്നു. തുടർന്ന് അവരുടെ പ്രായം, തൊഴിൽ, സ്വഭാവത്തിന്റെ സവിശേഷതകൾ, ബന്ധപ്പെടുന്ന മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങൾ, അവരുടെ മാനസിക സംഘർഷം, അവരുടെ ബാഹ്യസംഘർഷം, കഥയിലെ പ്രധാന സംഭവങ്ങളും വഴിത്തിരിവുകളും, ശബ്ദ ദൃശ്യ സൂചനകൾ തുടങ്ങിയുള്ള പല വസ്തുതകളെയും രചയിതാവിന് തന്റെ ഭാവനയിലൂടെ അനുമാനിച്ചെടുക്കേണ്ടതുണ്ട്. തിരക്കഥയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അനുമാനം വസ്തുതകളുടെ ഉത്പാദനത്തിന്റെ തലമാണ്.

2. സ്ഥാപിച്ചെടുക്കൽ– ഒരു തിരക്കഥയിൽ അവതരിപ്പിക്കേണ്ട വസ്തുതകളെയെല്ലാം അനുമാനിച്ചെടുത്തു കഴിഞ്ഞാൽ അവയെ നിയത രൂപത്തിൽ ക്രമപ്പെടുത്തി തിരക്കഥയായി സ്ഥാപിച്ചെടുക്കേണ്ടതുണ്ട്. തിരക്കഥകൾ ഏറെയും കല്പിത കഥകളാൽ സൃഷ്ടിക്കുന്നവയാണ്. അനുമാനിച്ചെടുത്ത ഘടകങ്ങൾ ചേർച്ചയില്ലാതെ ഓരോരോ ഘടകങ്ങളായി വേറിട്ടു നിൽക്കുന്നവയുമാണ്. ഇവിടെ രചയിതാവ് നേരിടുന്ന വെല്ലുവിളി കല്പിത കഥയെ യാഥാർഥ്യ ബോധം (കഥയുടേതായ) ജനിപ്പിക്കുന്ന രീതിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുകയാണ്. ഈ വെല്ലുവിളിയെ നേരിടുവാനായി ഉപയോഗിക്കുന്ന ഉപകരണങ്ങളാണ് അനുമാനിച്ചെടുത്ത ഘടകങ്ങൾ. അനുമാനിച്ചെടുത്ത എല്ലാ ഘടകങ്ങളും രചനയുടെ വേളയിൽ രചയിതാവിനെ സഹായിക്കണമെന്നില്ല. ആവശ്യമുള്ള ഘടകങ്ങളെ തിരഞ്ഞെടുത്ത് ഒരു തിരക്കഥയ്ക്ക് ചേരുന്ന രീതിയിൽ സമ്മേളിപ്പിച്ച് അവതരപ്പിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഈ സമ്മേളിപ്പിക്കലിന്റെ അടിസ്ഥാനം അനുമാനിച്ചെടുത്ത വസ്തുതകളെ അതിന്റെ പൂർണ ലക്ഷ്യമായ തിരക്കഥയായി സ്ഥാപിക്കലാണ്.

രചനാ വേളയിലെ പ്രശ്നങ്ങൾ

എല്ലാ കൃതികളുടെ രചനാവേളയിലും രചയിതാവിന് പലവിധത്തിലുള്ള പ്രശ്നങ്ങളെ അഭിമുഖീകരിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഈ പ്രശ്നങ്ങളെ സൃഷ്ടിയുടെ വേദന എന്നാണ് സാമാന്യേന പറയുന്നത്. യഥാർഥത്തിൽ ബൗദ്ധികമോ താത്ത്വികമോ ആയ ഈ പ്രശ്നങ്ങൾ രചനയുടെ ഭാഗം തന്നെയാണ്. ഈ പ്രശ്നങ്ങൾഎന്തെന്നു മനസ്സിലാക്കി അതിനെ വസ്തുനിഷ്ഠമായ

രീതിയിൽ സമീപിക്കുകയാണ് വേണ്ടത്. തിരക്കഥാരചനയുടെ വേളയിൽ ഒരു രചയിതാവിന് അഭിമുഖീകരിക്കേണ്ട പ്രശ്നങ്ങൾ പലതാണ്.

- ഭാവനയിൽ കാണുന്ന വസ്തുതകളെ അതേ ശക്തിയിൽ അവതരിപ്പിക്കാനുള്ള ഭാഷ ലഭിക്കാതിരിക്കുക.
- മനസ്സിൽ കരുതുന്ന രീതിയിൽ രചനയെ മുന്നോട്ട് നയിക്കുവാൻ കഴിയാതിരിക്കുക.
- രചനയുടെ ചില വേളകളിൽ ഭാവനയുടെ തുടർച്ച ലഭിക്കാതിരിക്കുക.
- നാടകീയ മുഹൂർത്തങ്ങളുടെയും വഴിത്തിരിവുകളുടെയും സംഘട്ടനങ്ങളുടെയും കുറവ് അനുഭവപ്പെടുക.
- സംഭാഷണത്തിന് വേണ്ടത്ര ശക്തിയും മൂർച്ചയും ലഭിക്കാതിരിക്കുക.
- കഥാവതരണവും കഥാപാത്രങ്ങളും തമ്മിൽ പൂർണമായ ചേർച്ചയില്ലാതിരിക്കുക.
- പശ്ചാത്തലവും കഥയും തമ്മിൽ ചേർച്ചയില്ലാതിരിക്കുക.
- രചനയുടെ വേളയിൽ അകാരണമായി അനുഭവപ്പെടുന്ന വിരസത.

രചനയുടെ വേളയിൽ ഓരോ രചയിതാവും നേരിടുന്ന പ്രശ്നങ്ങൾ ഓരോന്നായിരിക്കും. ഈപ്രശ്നങ്ങളെ സംയമനത്തോടെ നേരിടുകയെന്നുള്ളത് പ്രധാനമാണ്. ഏതൊരു പ്രവൃത്തിയുടെ പിന്നിലും അധ്വാനവും സമയവ്യയവും മാനസിക ക്ലേശങ്ങളും ഉൾച്ചേർന്നിട്ടുണ്ട്. ഇതുതന്നെയാണ് രചയിതാവും അനുഭവിക്കുന്നത്. രചയിതാവിന്റെ പ്രശ്നങ്ങൾ പൂർണമായും രചനയുമായി ബന്ധപ്പെടുന്നതായിരിക്കുമെന്നുമാത്രം.

രചനാസംബന്ധമായ പ്രശ്നങ്ങൾ എല്ലാം തന്നെ മനസ്സുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതാണ്. മനസ്സിനെ ഭാവനയുടെ മേഖലയിലേക്ക് വിഹരിക്കുവാൻ വിടുക, സർഗാത്മകമായി ഉണർത്തിയെടുക്കുക, രചനയിലേക്ക് നയിക്കുന്ന രീതിയിൽ പ്രചോദിപ്പിച്ച് എടുക്കുക തുടങ്ങിയുള്ള കാര്യങ്ങളാണ് രചയിതാവിനു ചെയ്യാനുള്ളത്.

ഓരോരുത്തർക്കും ഭാവനയും സർഗാത്മകതയും പ്രചോദനവും വരുന്ന വഴികൾ ഓരോന്നാണ്. ആദ്യം തന്നെ രചയിതാവ് സ്വന്തം മനസ്സിനെ അറിയുക. മനസ്സിലേക്ക് ഭാവനയും സർഗാത്മകതയും പ്രചോദനവും വരുവാനായി ബോധപൂർവമായി ശ്രമിക്കേണ്ടതുണ്ട്/പ്രവർത്തിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ചിലർക്ക് വായനാവേളയിലായിരിക്കും, മറ്റു ചിലർക്ക് നർമസല്ലാപത്തിലേർപ്പെടുമ്പോഴായിരിക്കും, ഇനിയും ചിലർക്ക് യാത്രാവേളയിലായിരിക്കും, വേറെ ചിലർക്ക് സിനിമ ഉൾപ്പെടെ ദൃശ്യകലകൾ കണ്ട് ആസ്വദിക്കുന്ന വേളയിലായിരിക്കാം രചനയ്ക്കുള്ള ഭാവന/സർഗാത്മകത/ പ്രചോദനം ലഭിക്കുന്നത്. മനസ്സിനെ ഉണർത്തി രചന നിർവഹിക്കുവാനുള്ള വഴി രചയിതാവ് സ്വന്തമായി തന്നെ കണ്ടെത്തേണ്ടതാണ്.

രചയിതാവിന്റെ ദൃഢ നിശ്ചയം

തിരക്കഥയുടെ രചനയെ സംബന്ധിച്ച കലയും സിദ്ധാന്തവും അറിയാം.

മനസ്സിൽ വസ്തുതകളെ കല്പിച്ചെടുക്കാനുള്ള കഴിവുണ്ട്. കഥകൾ രൂപപ്പെടുത്തുവാനുള്ള ഭാവനയുമുണ്ട്. മനസ്സിൽ കല്പിച്ചെടുക്കുന്ന വസ്തുതകളെയും രൂപപ്പെടുത്തിയെടുക്കുന്ന കഥകളെയും ഭാഷയിലൂടെ പകർത്തുവാനുള്ള കഴിവുമുണ്ട്. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ഒരു തിരക്കഥ രചിക്കുവാൻ തീർച്ചയായും തനിക്കു കഴിയുമെന്ന ദൃഢനിശ്ചയമാണ് രചയിതാവിന് ആവശ്യം.

എണ്ണം പറഞ്ഞ ഏറെ തിരക്കഥാ രചയിതാക്കളും സാഹിത്യകാരന്മാരായി ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ടവരായിരുന്നില്ലെന്ന വസ്തുത ഇവിടെ രചയിതാവ് ഓർമിക്കേണ്ടതാണ്. സവിശേഷമായൊരു മനോഭാവവും തിരക്കഥയുടെ മേഖലകളെപ്പററിയും അതിന്റെ സാധ്യതകളെപ്പററിയുമുള്ള അറിവുകളുമാണ് അവരെ തിരക്കഥാരചയിതാക്കളാക്കിയത്. ഈ വസ്തുതകളെ മനസ്സിലാക്കി തനിക്കും ഒരു തിരക്കഥാരചയിതാവാകുവാൻ കഴിയുമെന്നുള്ള ഉറച്ച ബോധ്യമാവണം രചയിതാവിനാവശ്യം.

ഒരു തിരക്കഥയുടെ രചന അത്ര മഹത്തായ കാര്യമൊന്നുമല്ല. ഒരു കഥപറയുന്നതുപോലെ തന്നെയാണ് തിരക്കഥയും പറയുന്നത്. വ്യത്യാസമുള്ളത് ആഖ്യാന രീതിയിലാണ്. അലസമനോഭാവക്കാർക്ക് രചന പൊതുവേ ക്ലേശകരമായ ജോലിയാണ്. എത്രയും വേഗത്തിൽ ഏററവും മനോഹരമായി രചന നിർവഹിക്കാനുള്ള മനോഭാവമായിരിക്കണം രചയിതാവിനു വേണ്ടത്. വേഗത്തിൽ എഴുതിയതിന്റെ പേരിൽ കൃതി മോശമാകുകയാണെങ്കിൽ പകർത്തിയെഴുത്തിലൂടെ അതിനെ മനോഹരമാക്കാവുന്നതേയുള്ളൂ. അലസമനോഭാവക്കാരുടെ ഭാവനയ്ക്കുപോലും അലസത ബാധിക്കുവാനിടയുണ്ട്. ചടുലവും ശക്തവുമായ തീരുമാനങ്ങൾ (അവതരിപ്പിക്കുവാനുള്ള കഥയെ സംബന്ധിച്ചത്) എടുക്കുവാൻ പ്രാപ്തിയുള്ളവനും ആ തീരുമാനങ്ങളെ കഥയുമായി ഇണക്കി നിറുത്തി അവതരിപ്പിക്കുവാൻ കഴിവുള്ളവനുമായിരിക്കണം രചയിതാവ്.

യഥാർഥത്തിൽ രചയിതാവിന്റെ ദൃഢനിശ്ചയം മനോഭാവവും പരിശ്രമവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതാണ്. ഒരു തിരക്കഥ മനോഹരമായി എഴുതുക, അതിന് അവാർഡുകൾ വാങ്ങുക, ഏവരുടേയും ശ്രദ്ധയെ അതിലൂടെ തന്നിലേക്കാകർഷിക്കുക. ഇതായിരിക്കണം രചയിതാവിന്റെ ദൃഢനിശ്ചയം. ഈ ദൃഢനിശ്ചയത്തെ പൂരിപ്പിക്കുന്ന ഘടകമായി വിജയം വരിക്കുന്ന തിരക്കഥകളുടെ രചയിതാവിന് നല്ല പ്രതിഫലം കിട്ടുമെന്ന ധാരണയും ഉണ്ടായിരിക്കണം.

ദൃഢനിശ്ചയത്തെ സാക്ഷാത്കരിക്കുവാൻ പരിശ്രമം ആവശ്യമാണ്. എഴുതുന്ന തിരക്കഥ കൃത്യസമയത്ത് വിററഴിക്കുവാനും അതിനെ വിജയമാക്കുവാനുമുള്ള പരിശ്രമം ആവശ്യമാണ്. ആഗ്രഹപൂർത്തീകരണത്തിനായിട്ടുള്ള തീവ്ര പരിശ്രമം പ്രധാനമാണ്. വെറുതെ എന്തും ആഗ്രഹിക്കുവാൻ ആർക്കും കഴിയും. സർഗാത്മകതയോടൊപ്പം ബുദ്ധിയുടേയും പരിശ്രമത്തിന്റെയും ഭാഗ്യത്തിന്റെയും ആകെത്തുകയിൽ നിന്നുമാണ് നല്ല തിരക്കഥകൾ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നത്. രചയിതാവിന്റെ ലക്ഷ്യം കേവലമായ ഒരു തിരക്കഥ ആയിരിക്കരുത്. വിജയം വരിക്കുന്ന തിരക്കഥകൾ തന്നെ ആയിരിക്കണം.

14
തിരക്കഥാസ്വരൂപം

ഇതുവരെ പ്രതിപാദിച്ചത് തിരക്കഥയുടെ രചനയ്ക്ക് ആവശ്യമായ വിവിധ ഘടകങ്ങളെപ്പററിയും അതിനുള്ള പ്രേരകഘടകങ്ങളെപ്പററിയുമാണ്. മുൻ അധ്യായങ്ങളിൽ പ്രതിപാദിച്ച വസ്തുതകളെപ്പററിയുള്ള വസ്തുനിഷ്ഠമായ അറിവു ലഭിച്ചുകഴിഞ്ഞാൽ ഒരു തിരക്കഥയെ രചയിതാവിന്റെ മസ്തിഷ്കത്തിൽനിന്നും കടലാസിലേക്ക് പകർത്തുവാൻ ഏറെ എളുപ്പമായിരിക്കും. ഒരു തിരക്കഥ പിറവിയെടുക്കുന്നത് മററുള്ളവർക്ക് വായിച്ച് മനസ്സിലാക്കാവുന്ന രീതിയിൽ കടലാസിലോ കംപ്യൂട്ടറിലോ രേഖപ്പെടുത്തുമ്പോഴാണ്. അതിനുമുമ്പുള്ള ചിന്തയുടെയും നിരീക്ഷണത്തിന്റെയും ചെറിയ ചെറിയ കുറിപ്പുകളുടെയുമെല്ലാം ഘട്ടം തിരക്കഥാ വളർച്ചയുടേതാണ്. നല്ല തിരക്കഥകൾ രചിക്കുവാൻ പ്രാപ്തനാണെന്നുള്ള ആത്മവിശ്വാസവും, തിരക്കഥാരചനയുടെ സവിശേഷമായ രീതിയിലേക്ക് മനസ്സിനേയും ചിന്തയേയും സന്നിവേശിപ്പിക്കുവാനുള്ള സവിശേഷമായ മനോഭാവവും രചയിതാവിന് ആവശ്യമാണ്. ഒരു തിരക്കഥയിലെ ഏററവും ചെറുതും എന്നാൽ പ്രധാനവുമായ ഘടകമാണ് സീൻ (scene). തിരക്കഥ രചിക്കുകയെന്നു പറഞ്ഞാൽ ഓരോരോ സീനുകൾ കൃത്യമായി സൃഷ്ടിക്കുകയെന്നാണ് അർഥമാക്കുന്നത്. കൃത്യവും യുക്തവുമായ രീതിയിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന സീനുകളെ അടുക്കി വച്ചാണ് തിരക്കഥ പൂർത്തീകരിക്കുന്നത്. ഏറെ സീനുകളുടെ കൂട്ടമാണ് ഒരു തിരക്കഥയായി രൂപപ്പെടുന്നത്.

അടിസ്ഥാന ഘടകം

തിരക്കഥയുടെ അടിസ്ഥാന ഘടകം സീൻ ആണെന്നു പറഞ്ഞല്ലോ. എങ്ങനെയാണ് ഒരു സീൻ സൃഷ്ടിക്കുന്നത് അല്ലെങ്കിൽ രചിക്കുന്നത്? ഒരു സ്ഥലത്ത് ഒരു സമയത്ത് തുടർച്ചയായി നടക്കുന്ന സംഭവങ്ങളാണ് ഒരു സീനായിട്ട് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഒരു സീൻ രൂപപ്പെടുന്നത് ഒന്നോ അതിലധികമോ ദൃശ്യങ്ങൾകൊണ്ടാണ്. ഒരു സീൻ സൃഷ്ടിക്കുവാനായി കല്പിച്ചെടുക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ തമ്മിൽ ഒരു ബന്ധം അഥവാ തുടർച്ച ആവശ്യമാണ്. അങ്ങനെ പരസ്പരം ബന്ധമുള്ള ദൃശ്യങ്ങളുടെ സമ്മേളനത്തിലൂടെ ഒരു സീൻ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നു. ഈ സീനിന് തിരക്കഥയിലെ ഒരാശയത്തെ പ്രകാശിപ്പിക്കുവാനുള്ള കഴിവുണ്ട്.

സീനിന്റെ അടിസ്ഥാനമായ ദൃശ്യങ്ങളെപ്പററി പറയുമ്പോൾ അതിന്റെ സവിശേഷതകൾ കൂടി മനസ്സിലാക്കിയിരിക്കണം. ദൃശ്യങ്ങൾ ചലിക്കുന്നവയോ ചലനമില്ലാത്തവയോ ആകാം. ശബ്ദസൂചനകളിലൂടെ ആശയ വിനിമയം നടത്തുന്നവയോ ശബ്ദത്തിന്റെ സൂചനകളില്ലാതെ ആശയ പ്രകാശനം നടത്തുന്നവയുമാകാം. 'പച്ചക്കട്ടയിൽ കെട്ടി ഉയർത്തിയ ചുമരരികിൽ പുറം തിണ്ണയിൽ ഒരു കസേര കിടക്കുന്നു.' ഇത് തിരക്കഥ യിലെ ചലനമില്ലാത്ത ഒരു ദൃശ്യമാണ്. ഒരു പാറക്കൂട്ടം,സൗധം, മണൽപ്പരപ്പ് തുടങ്ങിയവയും ചലനമില്ലാത്ത ദൃശ്യങ്ങൾതന്നെയാണ്. 'സ്റെറയർകെയ്സ് കൈ വരിയിലൂടെ തെന്നി ഒഴുകിയിറങ്ങിവരുന്ന നായികയുടെ കൈകൾ, അവളെയും പ്രതീക്ഷിച്ച് കാത്തുനിൽക്കുന്ന നായകന്റെ ശരീരത്തിൽ വന്നിടിക്കുന്നു'. 'ഒരുവൻ ഗോവണിപ്പടികൾ ഓടിക്കയറുന്നു'. ആകാശത്തി ലൂടെ ഒരു വിമാനം പറന്നു പോകുന്നു. ഇവയെല്ലാം തിരക്കഥയിലെ ചലനാത്മകമായ ദൃശ്യങ്ങളാണ്. ഈ ദൃശ്യങ്ങളെല്ലാം ശബ്ദത്തിന്റെ സൂച നകളില്ലാതെ ആശയപ്രകാശനം നടത്തുന്നവയാണ്. സംഭാഷണങ്ങൾ ഉള്ള ദൃശ്യങ്ങളെയും സവിശേഷമായ ശബ്ദസൂചനകൾ ഉള്ള ദൃശ്യങ്ങളെയുമാണ് തിരക്കഥയിലെ ശബ്ദസൂചനയുള്ള ദൃശ്യങ്ങൾ എന്നു പറയുന്നത്. ഒരു സീനിന്റെ അടിസ്ഥാനമെന്നു പറയുന്നത് ദൃശ്യവും ശബ്ദവുമാണ്.

ഒരു സീൻ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിന്റെ ലക്ഷ്യം കഥയെ വളർത്തിയെടു ക്കുകയാണ്. ഒരു തിരക്കഥയ്ക്ക് എത്ര സീൻ വേണമെന്ന് കൃത്യമായി പറയുവാൻ കഴിയുകയില്ല. കഥ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ ആവശ്യമായ സീനു കൾ എന്നേ പറയുവാൻ, കഴിയൂ. ഒരു സീനിന്റെ ദൈർഘ്യം എത്രയെന്നും പറയുവാൻ കഴിയുകയില്ല. ഒന്നോ രണ്ടോ ദൃശ്യത്തിലോ ഒന്നോ രണ്ടോ സംഭാഷണത്തിലോ ഒതുങ്ങുന്ന സീനുകൾ മുതൽ ഏറെ ദൈർഘ്യമുള്ള സീനുകൾ വരെയുണ്ട്. സീനിന്റെ ദൈർഘ്യം കഥയുടെ അവതരണക്രമ വുമായി ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു.

സീനിന്റെ സൃഷ്ടി- ഒരു സീൻ സൃഷ്ടിക്കുമ്പോൾ അതിനു കഥയിൽ വ്യക്തമായ ഒരു സ്ഥാനവും സന്ദർഭവും ആവശ്യമാണ്. അല്ലാത്ത സീനുകൾ കഥയുടെ ഗൗരവത്തെ കെടുത്തിക്കളയുകയേയുള്ളൂ. ഒരു സീൻ സൃഷ്ടിക്കുമ്പോൾ രചയിതാവ് തന്നോടുതന്നെ ചോദിക്കേണ്ട ചില ചോദ്യ ങ്ങളുണ്ട്.

- അവതരിപ്പക്കുന്ന സീനിൽ എന്താണ് സംഭവിക്കുന്നത്?
- അതിൽ എത്ര കഥാപാത്രങ്ങളുണ്ട്? ഈ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കുള്ള പ്രസക്തിയെന്ത്? അവർക്ക് എന്തു സംഭവിക്കുന്നു അല്ലെങ്കിൽ അവർ എന്തുപ്രവർത്തിക്കുന്നു?
- സൃഷ്ടിക്കുന്ന സീൻ കഥയെ വളർത്തിയെടുക്കുവാനും ഉദ്വേഗജന കമായി നിറുത്തുവാനും പര്യാപ്തമാണോ?
- കഥയെ വളർത്തിയെടുക്കുവാൻ സീനിൽ പ്രത്യേകമായുള്ളത് എന്താണ്?
- തിരക്കഥയുടെ ഏതുഭാഗത്തെ ക്രമീകരിക്കുവാനുള്ള സീനാണ്

സൃഷ്ടിക്കുന്നത്?

- എന്ത് ഉദ്ദേശ്യത്തോടുകൂടിയാണ് സീൻ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്?
- സീനിലെ സംഭാഷണത്തിന്റെയും ദൃശ്യത്തിന്റെയും അനുപാതവും പ്രാധാന്യവും എന്ത്?
- അവതരിപ്പിക്കുന്ന സീനിനെ അനുവാചകൻ എങ്ങനെ വിലയിരുത്തും?
- ഈ ചോദ്യങ്ങളുടെ ഉത്തരങ്ങൾ ഓരോ സീൻ സൃഷ്ടിക്കുമ്പോഴും തൃപ്തികരമായിരിക്കണം.

സീനിന്റെ 3 ആക്റ്റ് ഘടന

നാടകീയ പ്രാധാന്യത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന പല സീനുകൾക്കും വ്യക്തമായ തുടക്കവും അതിന്റെ വളർച്ചയെ നിർണയിക്കുന്ന മധ്യഭാഗവും തുടർന്ന് കഥയെ അടുത്ത സീനിലേക്ക് ഉദ്വേഗപരമായി വളർത്തിയെടുക്കുവാൻ പാകത്തിനുള്ള അന്ത്യവും ഉണ്ടായിരിക്കും. ഇതിനെ ഒരു പൊതു തത്ത്വമായി കാണേണ്ട. എങ്കിലും ഏറെ സീനുകൾക്കും ആദ്യം, മധ്യം, അന്ത്യം എന്ന ക്രമമുണ്ടെന്നു രചയിതാവ് അറിഞ്ഞിരിക്കണം.

പശ്ചാത്തലം- ഒരു സീൻ സൃഷ്ടിക്കുമ്പോൾ അതിനായി തിരഞ്ഞെടുക്കുന്ന പശ്ചാത്തലം പ്രധാനമാണ്. അവതരിപ്പിക്കുന്ന സീനിന്റെ ഭാവതലത്തെ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിൽ പശ്ചാത്തലത്തിനു നിർണായകമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്. ഒന്നിലധികം സീനുകളിൽ ആവർത്തിച്ചുവരുന്ന പശ്ചാത്തലത്തെപ്പറ്റി രചയിതാവിന് വ്യക്തമായ ധാരണയുണ്ടായിരിക്കണം. ഇത്തരം പശ്ചാത്തലങ്ങൾക്ക് കഥയുടെ പുരോഗതിയേയും കഥയിലെ സംഘർഷാദിഘടകങ്ങളെയും സൃഷ്ടിക്കുന്നതിൽ നിർണായകമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്.

അവതരിപ്പിക്കുന്ന സീനിന് ചേരുന്ന പശ്ചാത്തലമാണോ തിരഞ്ഞെടുത്തതെന്നു ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതുണ്ട്. തിരഞ്ഞെടുത്ത പശ്ചാത്തലത്തിലെ ഏതെല്ലാം ദൃശ്യങ്ങളെയാണ് പ്രാധാന്യത്തോടെ എടുത്തു കാണിച്ച് അവതരിപ്പിക്കേണ്ടതെന്നും രചയിതാവ് അറിഞ്ഞിരിക്കണം.

സീനുകളുടെ അവതരണരീതി

ഒരു തിരക്കഥയിലെ ഓരോ സീനിനും അതിന്റേതായ അവതരണ രീതിയുണ്ട്. പൊതുവേ തിരക്കഥയിലെ സീനുകളെ പശ്ചാത്തലം തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നതിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ രണ്ടായി തിരിച്ചിരിക്കുന്നു. വീട്, കെട്ടിയുണ്ടാക്കിയ സൗധങ്ങൾ, സെറ്റുകൾ തുടങ്ങിയവയുടെ ഉൾവശത്തെ പശ്ചാത്തലമായി സ്വീകരിക്കുന്ന സീനിനെ 'ഇന്റീരിയർ' എന്നും അതിനു വെളിയിൽ പുറത്തു പശ്ചാത്തലമായി സൃഷ്ടിക്കുന്ന സീനിനെ എക്സ്ററീരിയർ എന്നും പറയുന്നു. അതുപോലെ തന്നെ പ്രധാനമാണ് രാത്രിയിലാണോ പകലാണോ പ്രഭാതത്തിലാണോ സായാഹ്നത്തിലാണോ സീൻ അവതരിപ്പിക്കുന്നതെന്നുള്ളത്. രചനാ വേളയിൽ രചയിതാവ് ഈ വസ്തുതകളെപ്പറ്റിയും ആരായേണ്ടതുണ്ട്.

വൈകാരികസമയം- ഒരു സീൻ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ എടുക്കുന്ന സമയമാണ്

സീനിന്റെ അവതരണസമയം. ഇതിനെ യഥാർഥസമയമെന്ന് പറയുന്നു. സീനിൽ സംഭവിക്കുന്ന അല്ലെങ്കിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന വിഷയം/ സംഭവം അനുവാചകനിൽ സവിശേഷമായ ചില വികാരങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ഈ സൃഷ്ടിക്കുന്ന വികാരം സീനിന്റെ അവതരണം കഴിഞ്ഞാലും അനുവാചകനിൽ നിലനിൽക്കുന്നു. ഇത് നിലനിൽക്കുന്ന സമയത്തെ വൈകാരികസമയമെന്നു പറയുന്നു. ഈ വൈകാരിക സമയമാണ് സീനിൽനിന്നും അടുത്ത സീനിലേക്ക് കഥയെ വളർത്തിയെടുക്കുന്നത്. ഒരു സീനിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന വൈകരികസമയത്തിന്റെ ദൈർഘ്യം ഓരോ സീനിനെ സംബന്ധിച്ചും പ്രധാനമാണ്. യഥാർഥത്തിൽ ഓരോ വ്യക്തിയിലും സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്ന വൈകാരികതയുടെ തോത് ഭിന്നമായിരിക്കും. എന്നിരുന്നാലും വ്യക്തമായ വൈകാരിക സമയം സൃഷ്ടിച്ചാൽ കഥയെ വിരസമാകാതെ ഒരു സീനിൽനിന്നും അടുത്ത് സീനിലേക്ക് വളർത്തിയെടുക്കാവുന്നതാണ്.

കഥാപാത്രം- കഥയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് കഥാപാത്രങ്ങളാണല്ലോ . ഒരു സീനിനെ (പൊതുവേ) പ്രാധാന്യത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതും കഥാപാത്രങ്ങളാണ്. സീനിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള ബന്ധപ്പെടൽ തൃപ്തികരമായിരിക്കണം. അവർ നടത്തുന്ന ആശയവിനിമയത്തിനു കഥയെ വളർത്തിയെടുക്കുവാൻ കഴിവുണ്ടായിരിക്കണം. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വസ്ത്രധാരണം, സവിശേഷമായ ചേഷ്ടാവിശേഷങ്ങൾ, ശരീരഭാഷയുടെ വിനിയോഗം, സംഭാഷണരീതി തുടങ്ങിയവ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സീനിന് ചേരുന്നതായിരിക്കണം.

സീനുകളുടെ സവിശേഷത- തിരക്കഥയിലെ ഓരോ സീനിനും അതിന്റേതായ സവിശേഷതയുണ്ട്. ചില സവിശേഷതകൾ ചുവടെ ചേർത്തിരിക്കുന്നു.

- ദൃശ്യപ്രധാനമായ സീൻ
- സംഭാഷണപ്രധാനമായ സീൻ
- സംഭാഷണമില്ലാത്ത സീൻ
- വൈകാരികഭാവം സൃഷ്ടിക്കുന്ന സീൻ
- സംഘട്ടനം അവതരിപ്പിക്കുന്ന സീൻ
- പ്രണയരംഗം അവതരിപ്പിക്കുന്ന സീൻ
- ഫ്ളാഷ് ബാക്ക് അവതരിപ്പിക്കുന്ന സീൻ
- ഭ്രമാത്മകത അവതരിപ്പിക്കുന്ന സീൻ
- നായകനെയോ പ്രതിനായകനെയോ മറ്റ് കഥാപാത്രങ്ങളെയോ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സീൻ
- തിരക്കഥ ആരംഭിക്കുന്ന സീൻ
- പ്ലോട്ട് പോയിന്റ് (ഒരു സംഭവം) അവതരിപ്പിക്കുന്ന സീൻ
- മൂർധന്യം അവതരിപ്പിക്കുന്ന സീൻ
- പരിസമാപ്തി അവതരിപ്പിക്കുന്ന സീൻ.

ഒരു തിരക്കഥയിൽതന്നെ ഇത്തരത്തിലുള്ള സവിശേഷവ്യക്തിത്വം പുലർത്തുന്ന ഏറെ സീനുകൾ ഉണ്ട്. കഥയുടെ ഭാവതലത്തിലും അവതരണത്തിന്റെ സവിശേഷതയ്ക്കുമനുസരിച്ച് ഇവയെ ക്രമീകരിക്കേണ്ടതുണ്ട്.

തിരക്കഥയിലെ സീനുകൾപോലെതന്നെ സവിശേഷശ്രദ്ധയാകർഷിക്കന്ന ഘടകമാണ് സീക്വൻസുകൾ. തിരക്കഥയുടെ അടിസ്ഥാനം വ്യക്തമാകണമെങ്കിൽ സീക്വൻസുകളെപ്പറ്റിയും മനസ്സിലാക്കേണ്ടതുണ്ട്.

സീക്വൻസ്- അർഥപൂർണമായ ഒരു സംഭവത്തെ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന തിരക്കഥയിലെ സീനുകളുടെ ശ്രേണിയെ അഥവാ കൂട്ടത്തെയാണ് സീക്വൻസ് (Sequence) എന്നു പറയുന്നത്. ഒരു സീക്വൻസിന് ആവശ്യമായ സീനുകൾ തിരക്കഥയിൽ ക്രമത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കണമെന്നില്ല. തിരക്കഥയുടെ ആഖ്യാനശൈലിക്കനുസരിച്ചാണ് ഒരു സീക്വൻസിന് ആവശ്യമായ സീനുകളെ ക്രമീകരിക്കുന്നത്. ഒരു സീക്വൻസിന് ആവശ്യമായ അറിവുകൾ പല സീനുകളിലായി ചിതറിക്കിടക്കാവുന്നതുമാണ്. തിരക്കഥയുടെ അടിസ്ഥാന ഘടകം സീനായിരിക്കുന്നതുപോലെ തിരക്കഥയുടെ ചട്ടക്കൂട് തീർക്കുന്നതിൽ സീക്വൻസിന് നിർണായകമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്.

രണ്ടു തരം സീക്വൻസുകളാണുള്ളത്. നാടകീയമായ സീക്വൻസും കഥയെ വളർത്തുന്നതോ ഇതര സംഭവങ്ങളുമായി ഘടിപ്പിച്ചു നിറുത്തുന്നതോ ആയ സീക്വൻസും, ഇതിനെ തിരക്കഥയിലെ സാധാരണ സീക്വൻസ് എന്നു പറയുന്നു.

നാടകീയമായ സീക്വൻസ് - തിരക്കഥയിൽ ഉദ്വേഗം ജനിപ്പിക്കുവാൻ വേണ്ടി സൃഷ്ടിക്കുന്ന സംഭവങ്ങൾ, തിരക്കഥയുടെ മൂർധന്യം തുടങ്ങിയവയാണ് നാടകീയ സീക്വൻസ്.

സാധാരണ സീക്വൻസ്- കഥയെ വളർത്തിയെടുക്കുന്ന സംഭവങ്ങൾ, ഉദ്വേഗം കുറഞ്ഞ ഉപകഥകൾ, ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്ന സംഭവങ്ങൾ തുടങ്ങിയവ ഇതിൽ ഉൾപ്പെടുന്നു.

വാസ്തവത്തിൽ തിരക്കഥയിലുള്ള ഒരു കൊലപാതകം, കാറോട്ടമത്സരം, വിടവാങ്ങൽ, രക്ഷപ്പെടൽ, വിവാഹം തുടങ്ങിയവ ഓരോ സീക്വൻസാണ്. എല്ലാ സീക്വൻസിനും ആദ്യം, മധ്യം, അന്ത്യം എന്ന ഘടന ഉണ്ടായിരിക്കും. ഒരു തിരക്കഥയിൽ എത്ര സീക്വൻസ് ഉണ്ടാവുമെന്ന് ഖണ്ഡിതമായി പറയുവാൻ കഴിയുകയില്ല. കഥയുടെ ആഖ്യാനരീതിയനുസരിച്ചു സീക്വൻസുകളുടെ എണ്ണം രൂപപ്പെടുന്നു എന്നേ പറയുവാൻ കഴിയുകയുള്ളൂ. ഒരുദാഹരണത്തിലൂടെ സീക്വൻസ് എന്താണെന്ന് വ്യക്തമാക്കുന്നത് യുക്തമെന്നു തോന്നുന്നു.

ഒരു കഥയിലെ യാത്രയുമായി ബന്ധിപ്പിച്ച സീക്വൻസാണ് ചുവടെ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്.

ഒരു യുവാവ് (നായകൻ) ജോലി അന്വേഷിച്ച് വിദേശത്തേക്ക് പോകുവാൻ ഒരു വിമാനയാത്രയ്ക്ക് തയ്യാറാകുന്നു. നായകനെ വഴിയിൽവച്ച്

തടഞ്ഞ് ആ യാത്ര നടത്താതിരിക്കുവാൻ മറ്റൊരു കഥാപാത്രം (പ്രതിനായകൻ) ശ്രമിക്കുന്നു.

ആരംഭം- നായകൻ പ്രഭാതത്തിൽ ഉണർന്ന് വർധിച്ച സന്തോഷത്തോടെ പ്രഭാതകർമങ്ങൾ നടത്തുന്നു. വസ്ത്രങ്ങൾ അടുക്കിവയ്ക്കുകയും നല്ല വസ്ത്രങ്ങൾ ധരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. തുടർന്ന് വീട്ടിലുള്ള ഓരോരുത്തരോടായി യാത്രപറയുന്നു. ഇതിനിടയിൽ തൊട്ടടുത്ത വീട്ടിൽ താമസിക്കുന്ന കാമുകിയോടും തന്ത്രത്തിൽ യാത്രപറയുന്നു.

ഇതേസമയത്ത് വില്ലൻ അനുചരൻമാരുമായി നായകനെയും പ്രതീക്ഷിച്ച് വഴിവക്കിൽ നിൽക്കുന്നു. ഇടയ്ക്ക് ആകാംക്ഷയോടെ വാച്ചിൽ നോക്കുന്നു.

മധ്യം- നായകൻ കാറിൽ എയർപോർട്ടിലേക്ക് യാത്രയാകുന്നു. വഴിയിൽ ഒരപകടം സംഭവിച്ചതിനാൽ നായകന്റെ കാറിന് മുന്നോട്ടുപോകുവാൻ കഴിയുന്നില്ല. നായകന്റെയും കൂടെയുള്ളവരുടെയും മുഖത്ത് യാത്ര മുടങ്ങുമോ എന്ന ചിന്തയുടെ ആകുലതകൾ. മറ്റൊരു വഴിയിലൂടെ വണ്ടി തിരിച്ചുവിട്ടാൽ എയർപോർട്ടിൽ എത്താമെന്ന് ഒരു പോലീസ് ഓഫീസർ പറയുന്നു.

കാത്തുനിൽക്കുന്ന വില്ലൻ വഴിയിൽ അപകടം നടന്നതിനാൽ വണ്ടികൾ മറ്റൊരു വഴിക്ക് തിരിച്ചുവിട്ടെന്നറിയുന്നു. നായകന്റെ വണ്ടിവരുവാൻ സാധ്യതയുള്ള ഒരു ലക്ഷ്യത്തിലേക്ക് വില്ലനും പിന്നാലെ അനുചരൻമാരും തിടുക്കത്തിൽ യാത്രതിരിക്കുന്നു.

അന്ത്യം- നായകൻ എയർപോർട്ടിലെത്തുന്നു. നായകന്റെ ബാഗുകൾ പരിശോധിക്കുന്നു. ടിക്കറ്റ് കൈയിൽ കിട്ടുന്നു. അവസാനയാത്രയും പറഞ്ഞ് നായകൻ റൺവേയിൽ കാത്തുനിൽക്കുന്ന വിമാനത്തിനരികിലേക്ക് നടക്കുന്നു. ഇതേസമയം പ്രതിനായകന്റെ വണ്ടി പാഞ്ഞുവരുന്നു. പ്രതിനായകൻ രോഷത്തോടെ വണ്ടിയിൽനിന്നുമിറങ്ങുമ്പോൾ നായകൻ കയറിയ വിമാനം പറന്നുയരുന്നു.

ഇതൊരു സീക്വെൻസാണ്. ഈ സീക്വെൻസ് അവതരിപ്പിക്കുവാൻ ആറേഴ് സീനുകൾ അല്ലെങ്കിൽ നാലോ അഞ്ചോ പേജ് തിരക്കഥ ആവശ്യമാണ്.

ചില സീനിനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളെ പലപ്പോഴും വ്യക്തമായ ആദിമധ്യാന്തപൊരുത്തം കല്പിച്ചെടുക്കുവാൻ വിഷ.മമുണ്ട്. ചില ദൃശ്യസൂചനകളിലൂടെയും ദൃശ്യശബ്ദസൂചനകളിലൂടെയും മിന്നിമറയുന്ന സീനുകളുണ്ട്. എന്നാൽ സീക്വെൻസിന് വ്യക്തമായ ആദിമധ്യാന്തങ്ങളുണ്ട്. ഒരു കൂട്ടം നാടകീയ സംഭവങ്ങൾ അഥവാ കഥയുടെ വ്യക്തമായ ഒരു ഭാഗമാണ് സീക്വെൻസായിത്തീരുന്നത്. ഓരോ സീക്വെൻസും തിരക്കഥയുടെ ഘടനയെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്ന ചെറിയചെറിയ ഭാഗങ്ങളാണ്. ഒരു സീക്വെൻസിൽനിന്നും അടുത്ത സീക്വെൻസിലേക്ക് വളരുന്ന സീക്വെൻസുകളുടെ തുടർച്ചയാണ് തിരക്കഥയെ വളർത്തിയെടുക്കുന്നത്.

സീക്വെൻസിന്റെ ലക്ഷ്യം- ഓരോ സീക്വെൻസിന്റെയും ലക്ഷ്യം

കഥയെ കേവലമായി വളർത്തിയെടുക്കുന്നതിനുമപ്പുറം വൈകാരികവും ബൗദ്ധികവുമായി വളർത്തുകയാണ്. കഥയിലെ ഒന്നിലധികം സീക്വൻസുകളെ ഘടിപ്പിച്ചുനിറുത്തുമ്പോൾ കഥയിൽ സ്വാഭാവികമായും സംഘർഷം സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നു. സീക്വൻസ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത് കഥാപാത്രങ്ങൾ തന്നെയാണ്. ഒരു സീക്വൻസിൽ തുടർച്ചയായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിൽ പെരുമാറ്റത്തിൽ ഒരു ക്രമം ആവശ്യമാണ്. ഒരു സീക്വൻസ് സൃഷ്ടിക്കുമ്പോൾതന്നെ അതിലുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളെപ്പറ്റിയും അവരുടെ പ്രവർത്തനങ്ങളെപ്പറ്റിയും വ്യക്തമായ ധാരണ രചയിതാവ് കല്പിച്ചെടുക്കേണ്ടതുണ്ട്.

- കഥയിലൂടെ എന്ത് അവതരിപ്പിക്കുവാൻ/പറയുവാൻ ഉദ്ദേശിക്കുന്നുവോ അതിനെ ക്രമത്തിൽ വളർത്തിയെടുക്കുകയാണ് സീക്വൻസിന്റെ പ്രഥമലക്ഷ്യം.
- കഥയിലെ ഓരോ സീക്വൻസിനും അവതരണത്തിൽ അതിന്റേതായ രീതിയും ലക്ഷ്യവുമുണ്ട്.
- കഥയെ സംഘർഷഭരിതമായും ഉദ്വേഗജനകമായും വളർത്തിയെടുക്കുവാൻ നല്ല സീക്വൻസിനു കഴിയുന്നു.

രൂപപ്പെടുത്തൽ

സീനുകളും സീനുകളെ അടുക്കിവച്ച് സീക്വൻസുകളും സൃഷ്ടിച്ചുകഴിഞ്ഞാൽ ഈ ഘടകങ്ങളെ അടുക്കിവച്ച് തിരക്കഥയ്ക്ക് വ്യക്തമായ രൂപംകൊടുക്കുകയാണ് രചനയിലെ അടുത്തഘട്ടം. ഈ അവസരത്തിൽ രചയിതാവ് ശ്രദ്ധിക്കേണ്ട വസ്തുതകൾ ഏറെയാണ്. തിരക്കഥയുടെ അടിസ്ഥാനഘടകങ്ങളെ തിരക്കഥാസൃഷ്ടിക്കായി ക്രമീകരിച്ചിരിക്കുന്നത് തൃപ്തികരമാണോ എന്ന പരിശോധനയോടെ വേണം തിരക്കഥയുടെ രൂപപ്പെടുത്തൽ നടത്താൻ.

സംഘട്ടനം- തിരക്കഥ സംഘട്ടനത്തിന്റെ കൂടെ കലയാണ്. ആശയങ്ങൾ തമ്മിലും മനോഭാവങ്ങൾ തമ്മിലുമുള്ള സംഘട്ടനങ്ങളിലൂടെയാണ് പൊതുവേ തിരക്കഥയെ വളർത്തിയെടുക്കുന്നത്. ഈ സംഘട്ടനങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് കഥാപാത്രങ്ങളും. കഥാപാത്രങ്ങളെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം സംഘട്ടനങ്ങൾ ബാഹ്യവും ആന്തരികവുമായാണ് സംഭവിക്കുന്നത്. ഓരോ തിരക്കഥയ്ക്കും കേന്ദ്രമായ ഒരാശയമുണ്ട്. ഈ ആശയത്തെ വളർത്തിയെടുക്കുവാൻ സ്വാഭാവികമായും സംഘട്ടനങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. സൃഷ്ടിക്കുന്ന സംഘട്ടനങ്ങൾ തൃപ്തികരമാണോ എന്നു രചയിതവ് സ്വയം ആരായേണ്ടതുണ്ട്.

- കഥയിൽ അവതരിപ്പിച്ച സംഘട്ടനം എന്തുകൊണ്ടാണ് തൃപ്തികരമായത്?
- മനസ്സിൽ കല്പിച്ചെടുത്ത ശക്തിയോടെയും തീക്ഷ്ണതയോടെയും സംഘട്ടനത്തെ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ കഴിഞ്ഞോ?

- സംഘട്ടനത്തെ എത്രമാത്രം ദൃശ്യവത്കരിക്കാൻ കഴിഞ്ഞു?
- സംഘട്ടനങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിൽ സംഭാഷണത്തിനും കഥാപാത്ര ങ്ങളുടെ പ്രവർത്തനങ്ങൾക്കുമുള്ള പങ്ക് എത്രയാണ്? അത് തൃപ്തി കരമാണോ?
- സംഘട്ടനങ്ങൾ തമ്മിൽ ഒരു ബന്ധം ഉണ്ടോ?
- സൃഷ്ടിച്ച സംഘട്ടനങ്ങൾ കഥയുമായി പൂർണമായും ചേർന്ന് അതിന്റെ ഭാഗമായി നിൽക്കുന്നതാണോ?

കഥാപാത്രം- ഏറെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സംഘടിത സ്വഭാവത്തോടെയുള്ള പ്രവർത്തനമാണ് തിരക്കഥയുടെ സൃഷ്ടിക്ക് ആധാരം. തിരക്കഥയുടെ സമഗ്രതയിൽ ഈ കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിൽ പരസ്പരബന്ധവും (കഥയ്ക്ക നുസരിച്ച്) ഒപ്പം ഓരോ കഥാപാത്രത്തിനും നിയതവ്യക്തിത്വവും ആവശ്യ മാണ്. തിരക്കഥയുടെ പൂർണരൂപപ്പെടുത്തലിന്റെ വേളയിൽ സൃഷ്ടിച്ച കഥാപാത്രങ്ങളെപ്പറ്റിയുള്ള ഒരു വിലയിരുത്തൽ ആവശ്യമാണ്.

- കഥയുടെ അവതരണരീതിക്ക് ചേരുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളെയാണോ സൃഷ്ടിച്ചിരിക്കുന്നത്?
- ഓരോ കഥാപാത്രത്തിനും പകർന്നു നൽകിയിരിക്കുന്ന വ്യക്തിത്വ ത്തിനും സ്വഭാവ സവിശേഷതയ്ക്കും അനുസരിച്ചുള്ള സംഭാഷണ ക്രമമാണോ പിൻതുടരുന്നത്?
- പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങളെ ത്രിമാനമായിട്ടാണോ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കു ന്നത്?
- ഓരോ കഥാപാത്രത്തിനും കഥയിലുള്ള ലക്ഷ്യം കൃത്യമായും വെളി വായിട്ടുമാണോ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്?
- പുതിയതായി സൃഷ്ടിച്ച കഥാപാത്രങ്ങളും സ്ഥിരരൂപത്തിലുള്ള കഥാ പാത്രങ്ങളും തമ്മിൽ കഥയുടെ അവതരണക്രമത്തിനനുസരിച്ചുള്ള ബന്ധം സൃഷ്ടിക്കാൻ കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ടോ?

കഥകൾ - ഒന്നോ അതിലധികമോ കഥകളുടെ സമ്മേളനത്തിലൂടെയാണ് തിരക്കഥ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. ഈ കഥകളെ പ്രാധാന്യത്തിന്റെ അടിസ്ഥാന ത്തിൽ പ്രധാനകഥ, ഉപകഥ, ലഘുകഥ, സൂചിതകഥ എന്നാണല്ലോ തിരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഈ കഥകളെ തിരക്കഥാ ശരീരത്തിൽ ക്രമീകരിക്കുന്നത് തുടർച്ചയായിട്ടല്ല, പല സീനുകളിലൂടെയാണ്. ചിതറിയരീതിയിൽ ഈ കഥ കളെ ക്രമീകരിക്കുമ്പോൾ കഥയുടെ ഓരോ ഭാഗവും തമ്മിൽ വ്യക്തമായ ചേർച്ച ആവശ്യമാണ്. അതുപോലെ തിരക്കഥയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഓരോ കഥയും തമ്മിൽ കൃത്യവും വ്യക്തവുമായ ബന്ധം ആവശ്യമാണ്. കഥകളെ ക്രമീകരിക്കുന്ന വേളയിൽ രചയിതാവ് ശ്രദ്ധിക്കേണ്ട ചില വസ്തുതകളുണ്ട്.

- അവതരിപ്പിക്കുന്ന എല്ലാകഥകളും പ്രധാന കഥയെ ശക്തമായി വളർത്തിയെടുത്ത് അവതരിപ്പിക്കുവാൻ പ്രാപ്തിയുള്ളതായിരിക്കണം.

- കഥകളുടെ സമ്മേളനം വിശ്വസനീയമായിരിക്കണം.
- പല സീനുകളിലായി ചിതറിക്കിടക്കുന്ന കഥകളുടെ ആഖ്യാനം പൂർണമായിരിക്കണം.

പ്രവർത്തനവും പ്രതിപ്രവർത്തനവും – തിരക്കഥ പുരോഗമിക്കുന്നത് ഓരോ സീനുകളിലവതരിപ്പിക്കുന്ന പ്രവർത്തനങ്ങളിലൂടെയാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ചലനം, അഭിനയം, സംഭാഷണം, ദൃശ്യശ്രാവ്യസൂചനകൾ തുടങ്ങിയവ തിരക്കഥയിലെ പ്രവർത്തനങ്ങളിൽപെടുന്നു. ഒരു പ്രവർത്തനം അവതരിപ്പിച്ചുകഴിഞ്ഞാൽ അത് തിരക്കഥയിൽ എങ്ങനെയാണ് പ്രതിഫലിക്കുന്നതെന്ന് അവതരിപ്പിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഈ പ്രതിഫലനമാണ് തിരക്കഥയിലെ പ്രതിപ്രവർത്തനം. തിരക്കഥയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന പ്രവർത്തനങ്ങൾക്ക് യുക്തമായ പ്രതിപ്രവർത്തനം അവതരിപ്പിച്ചില്ലെങ്കിൽ, കഥയിലെ പ്രവർത്തനങ്ങൾ തമ്മിൽ പൊരുത്തമില്ലാതെ വരുകയും തൽഫലമായി നാടകീയാവതരണത്തിന്റെ ശക്തി ക്ഷയിക്കുകയും ചെയ്യും. പ്രവർത്തനവും പ്രതിപ്രവർത്തനവും കഥയിൽ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ രചയിതാവ് ശ്രദ്ധിക്കേണ്ട ചില വസ്തുതകളുണ്ട്.

- പ്രവർത്തനത്തിന് അനുയോജ്യമായ പ്രതിപ്രവർത്തനമാണോ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്?
- അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന പ്രവർത്തനങ്ങളും പ്രതിപ്രവർത്തനങ്ങളും തൃപ്തികരമാണോ? (നാടകീയതയും വികാരവും സൃഷ്ടിക്കുന്നതിൽ)
- കഥ വളർത്തിയെടുക്കുവാൻ ഇവ എത്രമാത്രം ശക്തമാണ്?

ആദ്യവും അന്ത്യവും – ഒരു തിരക്കഥയുടെ തുടക്കം നന്നായിരുന്നാൽത്തന്നെ പകുതി നന്നായിരിക്കും. ആദ്യ സീനുകളിൽത്തന്നെ അനുവാചകന്റെ ശ്രദ്ധ പിടിച്ചെടുക്കുവാൻ പാകത്തിന് ചടുലമോ ഉദ്വേഗജനകമോ ദൃശ്യപ്രധാനമോ ആയ സംഭവങ്ങളെ അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ടായിരിക്കണം തിരക്കഥ ആരംഭിക്കേണ്ടത്. വാസ്തവത്തിൽ നാടകീയമോ ഉദ്വേഗജനകമോ ആയ ഈ തുടക്കത്തിന്റെ വളർച്ചയാണ് ഒരു വലിയ അളവുവരെ തുടർന്നുള്ള ഭാഗങ്ങളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

തുടക്കംപോലെതന്നെ പ്രധാനമാണ് തിരക്കഥയുടെ അന്ത്യവും. തിരക്കഥയുടെ അവസാനത്തെ അഞ്ചുമിനിറ്റുകൾ മോശമായിരുന്നാൽ അതുവരെ പറഞ്ഞുവന്ന തിരക്കഥ എത്ര മനോഹരവും ശക്തവുമാണെങ്കിലും ആ തിരക്കഥ ഒരു പരാജയമായിരിക്കും. തിരക്കഥയുടെ അന്ത്യഭാഗം അനുവാചകനെ ആശ്ചര്യപ്പെടുത്തുന്നതോ വികാരം കൊള്ളിക്കുന്നതോ അവരുടെ മുൻ ചിന്താധാരകളെ തകിടം മറിക്കുന്നതോ ഇവയെല്ലാം ചേർന്നുള്ളതോ ആയിരിക്കണം.

തുടക്കത്തെയും ഒടുക്കത്തെയും തമ്മിൽ ഉദ്വേഗജനകമായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന സംഭവപരമ്പരകളും മറ്റു വസ്തുക്കളുമാണ് തിരക്കഥയുടെ മധ്യഭാഗത്ത് അവതരിപ്പിക്കേണ്ടത്. ഈ ഭാഗം വിരസമാകാതിരിക്കുവാൻ അവസരോചിതമായ ഫലിതം, ആക്ഷേപഹാസ്യം, സാമൂഹ്യവിമർശനം, നാടകീയ മുഹൂർത്തങ്ങൾ, വികാരതീവ്രത സൃഷ്ടിക്കുന്ന രംഗങ്ങൾ,

മനോഹരമായ ദൃശ്യങ്ങളുടെ അവതരണം, സംഭാഷണത്തിന്റെ ക്രമീകരണം അതല്ലെങ്കിൽ കരുത്ത്, കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സവിശേഷമായ പ്രവർത്തനങ്ങൾ, ശരീരഭാഷയുടെ വിനിയോഗം തുടങ്ങിയവ രചയിതാവിന് പ്രയോജനപ്പെടുത്താവുന്നതാണ്.

തിരക്കഥയുടെ സമഗ്രതയിലെ ഇത്രയും വസ്തുതകളെ വിലയിരുത്തിക്കഴിഞ്ഞാൽ തിരക്കഥയുടെ അടിസ്ഥാനപരമായ 3 ആക്റ്റ് ഘടനയെപ്പറ്റി വിലയിരുത്തേണ്ടതാണ്.

3 ആക്റ്റ് ഘടന– തിരക്കഥയുടെ ഘടനയെപ്പറ്റി പറയുമ്പോൾ ഘടനയുടെ പ്രാധാന്യം എന്ന അദ്ധ്യായത്തിൽ പറഞ്ഞിരിക്കുന്ന വസ്തുതകളെപ്പറ്റി അറിഞ്ഞിരിക്കേണ്ടതാണ്. ഏതൊരു തിരക്കഥയുടെയും അടിസ്ഥാനം 3 ആക്റ്റ് ഘടനയാണ്.

ആക്റ്റ് –1– ഈ ആക്റ്റിലെ സീനുകളിൽ കഥയെ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ ആവശ്യമായ അറിവുകളും സൂചനകളും നൽകുന്നു. പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. തുടർന്നുള്ള ആക്റ്റുകളിൽ അവതരിപ്പിക്കേണ്ട സംഘട്ടനത്തെ വളർത്തിയെടുക്കുന്നു. തുടർന്ന് കഥയിൽ ആവശ്യമായ ഒരു വഴിത്തിരിവ് സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ഈ ഘട്ടത്തിലാണ് പ്ലോട്ട്പോയിന്റ് അവതരിപ്പിക്കേണ്ടത്. ഇവിടെ തിരക്കഥയുടെ ആദ്യത്തെ ആക്റ്റ് അവസാനിക്കുകയും രണ്ടാമത്തെ ആക്റ്റ് തുടങ്ങുകയും ചെയ്യുന്നു.

ആക്റ്റ് –2 ഈ ഭാഗം പൊതുവേ സംഭവബഹുലവും ദൈർഘ്യമേറിയതുമാണ്. കഥയെ ഉദ്വേഗജനകമായി നിർത്തുവാൻ കഴിയുന്ന സംഘട്ടനങ്ങൾ, നാടകീയമായ വഴിത്തിരിവുകൾ , പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങൾക്കൊപ്പം ഇതര കഥപാത്രങ്ങളുടെയും പ്രവർത്തനങ്ങൾ, ആവശ്യമായ ഉപകഥകൾ, ലഘുകഥകൾ, സൂചിതകഥകൾ തുടങ്ങിയവ ഈ ഭാഗത്ത് അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഈ ആക്റ്റ് അഥവാ കഥയുടെ മധ്യഭാഗം ഒരു വഴിത്തിരിവിന് വിധേയമാകുന്നു. ഈ ഘട്ടത്തിലാണ് പ്ലോട്ട്പോയിന്റ് അവതരിപ്പിക്കേണ്ടത്. ഇതോടെ മൂന്നാമത്തേതും അവസാനത്തേതുമായ ആക്റ്റിലെ സീനുകളിലേക്ക് തിരക്കഥ എത്തിക്കഴിയുന്നു.

ആക്റ്റ് –3– ഇത് തിരക്കഥയുടെ മർമപ്രധാനമായ ഭാഗമാണ്. ഇതുവരെ സൃഷ്ടിച്ച പ്രശ്നങ്ങളും സംഘർഷങ്ങളും പരിഹരിക്കുവാൻ ഉതകുന്ന ഒരവസ്ഥ സംജാതമാകണം. ഈ പ്രശ്നപരിഹാരം അയവുള്ളതും ലളിതവുമാകരുത്. ഒരുയർന്ന സംഘട്ടനത്തിലൂടെവേണം– മാനസികമോ, ശാരീരികമോ, മന:ശാസ്ത്രപരമോ, ബൗദ്ധികമോ ആയ– പ്രശ്നങ്ങളെ പരിഹരിക്കുവാൻ. പ്രശ്നങ്ങൾ പരിഹരിക്കുന്ന ഈ സംഘട്ടന ഘട്ടമാണ് തിരക്കഥയുടെ മൂർധന്യം. മൂർധന്യം അവതരിപ്പിച്ചുകഴിഞ്ഞുള്ള രണ്ടോ മൂന്നോ സീനുകളിലൂടെ തിരക്കഥയുടെ പരിസമാപ്തി അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

3 ആക്റ്റ് ഘടനയിൽ ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്ന അവതരണക്രമം തിരക്കഥയിലെ സീനുകളുടെ ആകെയുള്ള ക്രമീകരണത്തിൽ ഉൾച്ചേർന്നിട്ടുണ്ടോ എന്നു രചയിതാവ് ആരായേണ്ടതാണ്. തിരക്കഥയിലെ സീനുകളെ അടുക്കി വയ്ക്കുന്ന ഘട്ടത്തിൽ 3 ആക്റ്റ് ഘടനയെ സംബന്ധിച്ച വസ്തുത

കൾ തൃപ്തികരമാണെങ്കിൽ തുടർന്നു തിരക്കഥയുടെ വിപുലീകരിച്ച ഘടനയെപ്പറ്റി ആരായേണ്ടതാണ്.

വിപുലീകരിച്ച ഘടന– തിരക്കഥയുടെ ആദ്യസീൻ മുതൽ അവസാന സീൻ വരെ ക്രമീകരിക്കുന്നതിൽ അല്ലെങ്കിൽ അടുക്കിവയ്ക്കുന്നതിൽ ഒരു ക്രമം ആവശ്യമാണ്. ഇതിൽ ഏറ്റവും പ്രധാനം അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥയെ മനസ്സിലാകുന്ന രീതിയിൽ നാടകീയതയും ഉദ്വേഗവും വളരുന്ന രീതിയിലും ക്രമീകരിച്ചുവയ്ക്കുകയാണ്. ഒരു സീനിൽ നിന്നും അടുത്ത സീനിലേക്ക് കഥയെ വളർത്തുന്ന അവതരണക്രമത്തിലാണോ സീനുകളെ ക്രമീകരിച്ചിരിക്കുന്നതെന്ന് പരിശോധിക്കേണ്ടതാണ്. ഇത്രയുമായിക്കഴിഞ്ഞാൽ തിരക്കഥയ്ക്ക് തൃപ്തികരമായ ഘടന ആയിക്കഴിഞ്ഞു.

സമഗ്രതയിൽ ശ്രദ്ധിക്കേണ്ട ഘടകങ്ങൾ – ഒരു തിരക്കഥ പൂർണമായിക്കഴിയുമ്പോൾ അതിനു തനതായ ഒരു വ്യക്തിത്വവും പുതുമയും ആവശ്യമാണ്. അല്ലാത്ത തിരക്കഥകൾ ഏതെങ്കിലും കൃതിയുടെ നിഴലായോ ശക്തമല്ലാത്തതോ ആയിത്തീരാവുന്നതാണ്.

- പറഞ്ഞു പഴകിയ (Cliche) ഫലിതവും സംഭാഷണക്രമവും ശൈലിയും ഒഴിവാക്കുക.
- കഴിവതും ആകർഷകവും കട്ടിയുള്ള ഭാഷയും ഒഴിവാക്കുക (പ്രത്യേകിച്ച് സംഭാഷണത്തിൽ)
- സംഭാഷണം ആകർഷണത്വമുള്ളതും നാടകീയവുമായിരിക്കുവാൻ ശ്രദ്ധിക്കുക.
- ദൃശ്യസൂചനകൾ കഥയുടെ അവതരണരീതിക്കു ചേർന്നുനിൽക്കുന്നതായിരിക്കണം.
- മനസ്സിൽ കല്പിച്ചെടുത്ത വസ്തുതകളെ അതേ ശക്തിയോടെ യുക്തിസഹമായ രീതിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ കഴിഞ്ഞിരിക്കണം.
- തിരക്കഥ എഴുതുന്നത് സാഹിത്യഭംഗിക്കുവേണ്ടിയല്ല. തിരശ്ശീലയിൽ കഥ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ വേണ്ടിയാണ്.
- വായിക്കുന്നവർക്ക് കഥ എളുപ്പത്തിൽ മനസ്സിലാക്കുവാനും മനസ്സിൽ ദൃശ്യാത്മകമായി കാണുവാനും കഴിയുന്ന രീതിയിൽ ആഖ്യാനം നിർവഹിക്കണം.

തിരക്കഥാമാതൃകൾ

തിരക്കഥയുടെ രചനയ്ക്ക് രചയിതാക്കൾ പലതരത്തിലുള്ള മാതൃകകളാണ് സ്വീകരിക്കുന്നത്. തിരക്കഥയിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥ വായിക്കുന്നവർക്ക് അല്ലെങ്കിൽ സിനിമ സൃഷ്ടിക്കുന്നവർക്ക് എളുപ്പത്തിൽ മനസ്സിലാകുന്ന രീതിയിലാണ് എഴുതുന്നത്. പ്രായോഗികമായി പ്രയോഗക്ഷമമായ ചില മാതൃകകളാണ് ഇവിടെ കൊടുത്തിരിക്കുന്നത്.

മാതൃക - ഒന്ന്

തിരക്കഥയുടെ രചനയ്ക്കായി പേപ്പർ എടുത്തുകഴിഞ്ഞാൽ മാർജിൻ ഒഴിവാക്കി നടുവേ നീളത്തിൽ മടക്കണം. മാതൃകാചിത്രം നോക്കി പേപ്പർ മടക്കുന്ന രീതി മനസ്സിലാക്കാവുന്നതാണ്. ഇടതുവശത്ത് മുകൾ ഭാഗത്തായി സീനിന്റെ നമ്പർ കൊടുക്കണം. അതിനുതാഴെ കഥ നടക്കുന്ന സ്ഥലം സൂചിപ്പിക്കണം. തുടർന്ന് ഏതുസമയത്താണ് സീൻ അവതരിപ്പിക്കുന്നതെന്ന് വ്യക്തമാക്കണം. വലതുവശത്തു മുകളിലായി ആ സീൻ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പേരുകൾ എഴുതേണ്ടതാണ്. ഇടതുവശത്തെ മാർജിൻ കഴിഞ്ഞുള്ള ഭാഗത്താണ് തിരക്കഥയിലെ വിവരണങ്ങളും ശബ്ദദൃശ്യസൂചനകളും എഴുതേണ്ടത്. വലതുവശത്ത് സംഭാഷണങ്ങൾ മാത്രം എഴുതിയാൽ മതി. ഒരു സീൻ അവസാനിക്കുന്നതോടെ പുതിയ പേപ്പറിൽ അടുത്ത സീൻ തുടങ്ങേണ്ടതാണ്. ഏറ്റവും വ്യാപകമായി രചയിതാക്കൾ ഉപയോഗിക്കുന്ന തിരക്കഥാരചനാരീതിയാണ് ഈ മാതൃകയിൽ കൊടുത്തിരിക്കുന്നത്. ഒരു തിരക്കഥയിലെ ഒരു സീൻ എഴുതിക്കൊണ്ട് തിരക്കഥ എങ്ങനെയെഴുതാമെന്ന് ചുവടെ വ്യക്തമാക്കുന്നു.

സീൻ-1

സായാഹ്നം

ഗ്രാമത്തിലെ ഒരു വീട്

എക്സ്റ്റീരിയർ

പത്മനാഭൻനായർ വേണുനായർ, ഗായത്രി, ഒരു ബന്ധു, വൃദ്ധൻ, ബന്ധുവായ മധ്യവയസ്ക്കൻ, കൃഷ്ണക്കുറുപ്പ്, സ്ത്രീകൾ, അതിഥികൾ, ബന്ധുക്കൾ

വിവാഹത്തിനുള്ള ഒരുക്കൾ നടക്കുന്നു. അവിടെ കൂടിയിരിക്കുന്നവർ പരസ്പരം സംസാരിച്ചു സന്തോഷം പങ്കുവയ്ക്കുന്നു. അവിടേക്ക് പത്മനാഭൻനായർ തിടുക്കത്തിലെത്തുന്നു. നാല്പതിനുമേൽ പ്രായം. കിതയ്ക്കുന്ന പത്മനാഭൻനായരുടെ മുഖത്ത് പ്രകടമായ അസ്വസ്ഥത. പത്മനാഭൻ നായർ വേണുനായരുടെ അടുത്തേക്ക് ചെല്ലുന്നു. ശബ്ദം താഴ്ത്തി പത്മനാഭ

ൻനായർ പറഞ്ഞു.

പത്മനാഭൻ നായർ:		ചെറുക്കൻ അവന്റെ കാമുകിയോടൊപ്പം മുങ്ങിയിരിക്കുന്നു

വീട്ടിനുള്ളിൽ നിന്നും പാത്രങ്ങൾ ചിതറി വീഴുന്ന ശബ്ദം. വേണുനായരുടെ മുഖത്ത് സന്തോഷം മറയുന്നു.

പത്മനാഭൻനായർ	:	പലയിടത്ത് തിരക്കിയിട്ടും ഒരു വിവരവുമില്ല.
വേണുനായർ	:	ഇനിയിപ്പം അവനെ കണ്ടെത്തിയാലും വിവാഹം വേണ്ട. ഒരു പെണ്ണുമായി ഒളിച്ചോടിയവനുമായുള്ള വിവാഹമോ? എങ്ങനെ ശങ്കരമാമനോട് ഈ വിവരം പറയും?

ഇന്റീരിയർ

ആഭരണപ്പെട്ടി തറയിലേക്ക് വീണ് അതിലെ ആഭരണങ്ങൾ ചിതറിത്തെറിക്കുന്നു. ആഭരണപ്പെട്ടി താഴേക്കു വീണത് ഗായത്രിയുടെ കൈയിൽ നിന്നുമായിരുന്നു. അവളുടെ മുഖം വിവിധ വികാരങ്ങളുടെ ക്ഷോഭം ഒതുക്കി നിൽക്കുകയാണ്. നിറയാൻ തുടങ്ങിയ കണ്ണുകൾ മെല്ലെ തുടയ്ക്കുന്നു. അവിടേക്ക് ചില ബന്ധുസ്ത്രീ കൾ കടന്നുവരുന്നു.

എക്സ്റ്റീരിയർ

പുറംതിണ്ണയിൽ പലരും കൂടിനിന്ന്

ഗൗരവകരമായി ആലോചിക്കുന്നു.

പത്മനാഭൻ നായർ	:	കൊടുത്ത പൊന്നും പണവും തിരിച്ചു തരാമെന്ന് അവർ പറഞ്ഞു.
ഒരു ബന്ധു	:	അത്രയും സമാധാനം. എത്രയും പെട്ടെന്ന് ഒരു ചെറുക്കനെ കണ്ടെത്തി നിശ്ചയിച്ച മുഹൂർത്തത്തിൽ തന്നെ വിവാഹം നടത്തണം.
വൃദ്ധൻ	:	പെട്ടെന്നൊരു ചെറുക്കനെ കണ്ടെത്തുകയെന്നൊക്കെ പറഞ്ഞാൽ...

അവിടെക്കൂടിനിൽക്കുന്ന ഓരോരുത്ത രുടെയും മുഖങ്ങളിൽ ആലോചന യുടെ മൗനം

ഒരു ബന്ധു : ചില വിട്ടുവീഴ്ചകൾ നടത്തുവാൻ തയ്യാറാണെങ്കിൽ തീർച്ചയായും ചെറുക്കനെ കിട്ടാതിരിക്കല്ല

ഇത് മാടുകച്ചവടമല്ല (തെല്ലു വേദന യോടെ തുടരുന്നു) വിട്ടുവീഴ്ചയുടെ പേരിൽ ഏതെങ്കിലുമൊരു മനുഷ്യമൃ ഗത്തിന്റെ തലയിൽകെട്ടി വയ്ക്കുവാ നുള്ളതാണോ നമ്മുടെ ഗായത്രിക്കു ട്ടിയെ?

അവരുടെ സംഭാഷണങ്ങൾ ശ്രദ്ധിച്ചു നിന്ന മധ്യവയസ്സ് കഴിഞ്ഞ കൃഷ്ണ ക്കുറുപ്പ് അവർക്കടുത്തേക്കുവരുന്നു. വീടിന്റെ തിണ്ണയിൽ നിൽക്കുന്ന ചില സ്ത്രീകൾ ആലോചനക്കാരെ ശ്രദ്ധി ക്കുന്നു.കൃഷ്ണക്കുറുപ്പ് മുരടനക്കി അവരുടെ ശ്രദ്ധയെ ആകർഷിച്ചു.

കൃഷ്ണക്കുറുപ്പ്: ഇവിടെ വിവാഹം കഴിക്കുവാൻ വേണ്ടി യുവാക്കള് ക്യൂ നിൽക്കുക യാണ്. അതിൽനിന്നും ചേരുന്ന ഒരു ചെറുക്കനെ തിരഞ്ഞെടുക്കണം. അത്രയല്ലേയുള്ളൂ, നിങ്ങളെ സഹാ യിക്കുവാൻ സന്മനസ്സുള്ള സുഹൃത്തു ക്കളോ ബന്ധുക്കളോ ഉണ്ടെങ്കിൽ ആ വഴിക്കും ഒന്നാലോചിച്ചു നോക്കൂ.

എല്ലാവരുടെയും മുഖത്ത് ആലോ ചനയുടെ ഗൗരവം

വൃദ്ധൻ : പണം ചോദിച്ചാൽ കിട്ടും. പൊന്നു ചോദിച്ചാലും കിട്ടും. വിവാഹം നിശ്ചയിച്ചുറപ്പിച്ച ഒരു പെണ്ണിന അതു നടക്കാത്തതിന്റെ പേരിൽചെറുക്ക നെ ചോദിച്ചാൽ ആരാ തരുക?

വൃദ്ധൻ എല്ലാവരുടെയും മുഖത്തേക്കു നോക്കുന്നു. ആരും മിണ്ടുന്നില്ല.

വൃദ്ധൻ: അങ്ങനെ സഹായിക്കുന്ന ബന്ധു ക്കളും സുഹൃത്തുക്കളുമൊന്നും ഞങ്ങൾക്കില്ല നടക്കുന്ന വേറെവല്ല വഴിയുമുണ്ടോ കൃഷ്ണക്കുറുപ്പേ?

കൃഷ്ണക്കുറുപ്പ് ആലോചനയോടെ നോക്കുന്നു. അവിടേക്ക് കയറിവരുന്ന ചില യുവാക്കളിൽ കൃഷ്ണക്കുറുപ്പിന്റെ നോട്ടം തറച്ചുനിൽക്കുന്നു. കൃഷ്ണക്കുറുപ്പ് കാര്യങ്ങൾ വിശദീകരിച്ചുതുടങ്ങി.

കൃഷ്ണക്കുറുപ്പ്: നിങ്ങൾ ബന്ധുക്കളും സുഹൃത്തുക്കളുമായി വേഗന്ന് ഒരാലോചന നടത്ത്. ചെറുക്കനെ കിട്ടുന്നില്ലെങ്കിൽ ഞാനൊന്നു ശ്രമിക്കാം. (ഒരു മൗനത്തിനുശേഷം) എന്റെ പരിചയത്തിൽ ഒരു ബ്രോക്കറുണ്ട്. വാസുദേവൻ. അവൻ ഏറ്റാൽ ഈ കേസ് നടന്നിരിക്കും. ഏല്ക്കുന്ന കാര്യം സംശയമാണ്. അതിലും വിഷമമാ അവനെ കണ്ടെത്തുവാൻ.

മാതൃക - രണ്ട്

രചനയ്ക്കായി പേപ്പർ എടുത്തുകഴിഞ്ഞാൽ മുകൾഭാഗം അല്പം മടക്കണം. അതിനുശേഷം സംഭാഷണം പേപ്പറിന്റെ മധ്യഭാഗത്ത് എഴുതാവുന്നപോലെ മടക്കണം. മാതൃകാചിത്രം നോക്കി പേപ്പർ മടക്കുന്ന രീതി മനസ്സിലാക്കാവുന്നതാണ്. ഇടതുവശത്ത് മുകളിലായി സീനിന്റെ നമ്പർ എഴുതണം. അതിനു താഴെ കഥ നടക്കുന്ന സ്ഥലം കൊടുക്കണം. തുടർന്നു കഥാഭാഗം നടക്കുന്ന സമയം വ്യക്തമാക്കണം. വലതുവശത്ത് മുകളിലായി ആ സീനിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പേരുകൾ എഴുതണം. തിരക്കഥയിലെ വിവരണം മാർജിൻ കഴിഞ്ഞുള്ള ഭാഗത്ത് തുടർച്ചയായിട്ടാണ് എഴുതേണ്ടത്. ഇതിന്റെ ഭാഗമായി ദൃശ്യശബ്ദസൂചനകൾ എഴുതിയാൽമതി. സംഭാഷണങ്ങൾ പേപ്പറിന്റെ മധ്യഭാഗത്ത് എഴുതണം. ഒരു സീൻ എഴുതിക്കൊണ്ട് ഈ മാതൃകയിൽ തിരക്കഥ എങ്ങനെ എഴുതാമെന്ന് ചുവടെ വ്യക്തമാക്കിയിരിക്കുന്നു.

സീൻ- 2

പോലീസ് സ്റ്റേഷൻ
രാത്രി

എസ്.ഐ സദാശിവൻ, വാസുദേവൻ, കൃഷ്ണക്കുറുപ്പ്, വേണുനായർ, പോലീസുകാർ, കൃഷ്ണക്കുറുപ്പിന്റേയും വേണുനായരുടേയും ഒപ്പം വരുന്നവർ

ഇന്റീരിയർ

എസ്.ഐ.സദാശിവൻ വാസുദേവന്റെ കരണത്തിനിട്ട് ഒന്നുപൊട്ടിച്ചു. മുട്ടുകൊണ്ട് കീഴ് വയറ്റിനിട്ട് ഒന്നു താങ്ങുന്നു. വാസുദേവന്റെ കടവായിലൂടെ ഒരു തുള്ളി രക്തം ഒഴുകിവരുന്നു. ആ രംഗം നോക്കിനിന്ന് ആസ്വദിക്കുന്ന പോലീസുകാർ.

എസ്. ഐ. സദാശിവൻ

പറയെടാ... അവൻ പെണ്ണുമായിഎവിടേക്കാണ് മുങ്ങിയിരിക്കുന്നത്?

വാസുദേവൻ കൈകൾ കൂപ്പി യാചനാഭാവനത്തിൽ എസ്. ഐയുടെ മുഖ ത്തേക്ക് നോക്കിക്കൊണ്ട്

വാസുദേവൻ

ഈശ്വരനാണേ സത്യം. എനിക്ക് അറിയില്ല സാർ, ഓട്ടംവിളിച്ചു ഞാൻ പോയി. റയിൽവേസ്റ്റേഷനിൽ ഇറക്കിവിട്ടു. മീറ്ററിൽ തെളിഞ്ഞ പണംതന്നു. ഞാനതുവാങ്ങി. അത്രമാത്രമേ എനിക്ക് അറിയൂ സാർ.

എസ്.ഐ. സദാശിവൻ വാസുദേവനെ പിന്നെയും മൃഗീയമായി മർദിക്കുന്നു. സദാശിവന്റെ തൊഴിയേറ്റ് വാസുദേവൻ തറയിലേക്ക് മലർന്നടിച്ച് വീഴുന്നു. വാസുദേവൻ നോക്കുമ്പോൾ മുന്നിൽ മുകളിൽ ക്രൂരമായ ചിരിയുമായി നിൽക്കുന്ന സദാശിവൻ.

എസ്.ഐ. സദാശിവൻ

നിന്നെക്കൊണ്ട് സത്യം പറയിക്കുവാൻ ഈ സദാശി വന്റെ കൈയിൽ ഇനിയും പല വഴികളുണ്ട്.

സദാശിവൻ നടന്നുചെന്ന് മേശപ്പുറത്തെ മൊട്ടുസൂചിയുടെ ടിന്നെടുക്കുന്നു. അതിൽനിന്നും കുറേ മൊട്ടുസൂചിയുമായി വാസുദേവന്റെ അടുത്തേക്ക് വരുന്നു. നിലത്തു കിടക്കുന്ന വാസുദേവന്റെ കൈപിടിച്ചുയർത്തി നഖത്തിനിടയിലേക്ക് മൊട്ടുസൂചി കുത്തിക്കയറ്റുന്നു. അത് നോക്കിനിന്നു രസിക്കുന്ന പോലീസുകാർ.

വാസുദേവൻ

അയ്യോ! രക്ഷിക്കണേ...

എക്സ്റ്റീരിയർ

പോലീസ് സ്റ്റേഷനു പുറത്ത് ജീപ്പ് വന്നുനിൽക്കുന്നു. അതിൽനിന്നും കൃഷ്ണ ക്കുറുപ്പും വേണുനായരുമുൾപ്പെടെ കുറേ ആൾക്കാർ ഇറങ്ങുന്നു. അവരുടെ നോട്ടം അവിടെ കിടക്കുന്ന ആട്ടോയിൽ തങ്ങിനിൽക്കുന്നു.

കൃഷ്ണക്കുറുപ്പ്

അത് വാസുദേവന്റെ ആട്ടോയാ. അവൻ ഉള്ളിൽ ഉണ്ടാവും. ചിലപ്പോൾ എസ്.ഐ.ക്ക് വല്ല കല്യാണാലോ ചനയുമായി എത്തിയതായിരിക്കും.

അവർ നടന്ന് പോലീസ്സ്റ്റേഷന്റെ ഉള്ളിലേക്ക് കയറുവാൻ തുടങ്ങുന്നു. അവിടെ തോക്കുമായി കാവൽനിൽക്കുന്ന ഒരു പോലീസുകാരനുണ്ട്. അയാളെക്കടന്ന് അല്പം മുന്നോട്ട് നടക്കുമ്പോൾ ഉള്ളിൽനിന്നും വാസുദേവന്റെ ശബ്ദത്തിലുള്ള ഒരു കരച്ചിൽ അവർ കേൾക്കുന്നു. അവരുടെ മുഖങ്ങളിൽ ഭയത്തിന്റെ തിരയിളക്കം.

അവർ തിരിച്ചുവന്ന് കാവൽ നിൽക്കുന്ന പോലീസുകാരനോട് തിരക്കുന്നു.

കൃഷ്ണക്കുറുപ്പ്

വാസുദേവന് എന്തുപറ്റി?

പോലീസുകാരൻ

എന്തുപറ്റാൻ... ഒരു പെണ്ണിനെ മോഷ്ടിച്ചു കൊണ്ടുപോകുവാൻ കൂട്ടുനിന്നു.

കൃഷ്ണക്കുറുപ്പ്

ഓഹോ അപ്പോൾ അതാണ് കേസല്ലേ?

ഇന്റീരിയർ

കൃഷ്ണക്കുറുപ്പ് മുന്നിലും ബാക്കിയുള്ളവർ പിന്നിലുമായി പോലീസ്സ്റ്റേഷന്റെ ഉള്ളിലെത്തി നിൽക്കുന്നു. അവരുടെ ശ്രദ്ധ എസ്.ഐ. സദാശിവനിലേക്കും വാസുദേവനിലേക്കും മാറി മാറി തിരിയുന്നു. അവശനായി ഭിത്തിയിൽ ചാരിനിൽക്കുന്ന വാസുദേവനു മുകളിൽ ഭിത്തിയിൽത്തന്നെ ഗാന്ധിജിയുടെയും രാജേന്ദ്രപ്രസാദിന്റെയും ചിത്രങ്ങൾ കൃഷ്ണക്കുറുപ്പ് തെല്ല് ഭയബഹുമാനങ്ങളോടെ എസ്.ഐ.യോട് പറഞ്ഞു.

കൃഷ്ണക്കുറുപ്പ്

വാസുദേവനെ ജാമ്യത്തിലിറക്കുവാൻ വന്നതാണ്.

എസ്.ഐ പരിഹാസത്തോടെചിരിച്ചു. അവരുടെ അടുത്തേക്ക് അല്പം നടന്നുകൊണ്ട്,

എസ്.ഐ. സദാശിവൻ

പെൺമോഷണത്തിന് കൂട്ടുനിന്നവന് ജാമ്യമോ? ഈ മോഷണം നാളെകളിൽ ഒരു സ്ത്രീ പീഡനമായി മാറിയാൽ ഇവനും അതിൽ പ്രതിയാണ്. (ഗൗരവത്തോടെ) അല്ല! നിങ്ങൾ എല്ലാവരും ആരാ. മനസ്സിലായില്ലല്ലോ?

കൃഷ്ണക്കുറുപ്പ് ഉൾപ്പെടെയുള്ളവരുടെ മുഖങ്ങളിൽ പ്രകടമായ ചമ്മൽ.

കൃഷ്ണക്കുറുപ്പ്

ഞാൻ വാസുദേവന്റെ സുഹൃത്താണ്. (തിരിഞ്ഞ് കൂടെയുള്ളവരെ കാണിച്ചുകൊണ്ട്) ഇവരെല്ലാം ഒളിച്ചോടിപ്പോയ ചെറുക്കൻ കല്യാണം കഴിക്കേണ്ടിയിരുന്ന പെണ്ണിന്റെ ആൾക്കാരാ.

അതുകേട്ട എസ്.ഐ.യുടെ മുഖം വിടർന്നു. എസ്.ഐ.യുടെ പിന്നിൽ ഭിത്തിയിൽ ചാരിനിന്ന വാസുദേവൻ അവരെ പ്രതീക്ഷയോടെ നോക്കിനിൽക്കു കയാണ്. വാസുദേവൻ ദൈന്യതയോടെ പറഞ്ഞു.

വാസുദേവൻ

ഞാൻ ഒന്നും അറിഞ്ഞതല്ല. ഒരു പെണ്ണും ചെറുക്കനും അടുത്തു വന്ന് റയിൽവേസ്റ്റേഷൻ വരെ പോകുവാൻ ഓട്ടം വിളിച്ചു. ഞാൻ കൊണ്ടുപോയിവിട്ടു. മറ്റൊന്നും എനിക്കറിയില്ല.

എസ്.ഐ. വാസുദേവന്റെ നേരെ രോഷത്തോടെ നോക്കിക്കൊണ്ട് അലറി.

എസ്.ഐ. സദാശിവൻ

വാ. മൂടെടാ ... കള്ളന്റെ മോനേ...

കൃഷ്ണക്കുറുപ്പ് തപ്പിത്തടഞ്ഞ് കാര്യങ്ങൾ വിശദീകരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു

കൃഷ്ണക്കുറുപ്പ്

സാറേ, യഥാർഥത്തിൽ ഒരു വയ്യാവേലിയാ ഇറങ്ങിപ്പോ യത്. ഞങ്ങളുടെ പെങ്കൊച്ചിനെ വിവാഹം കഴിച്ചുക ഴിഞ്ഞോ അവനീ പണി കാണിക്കുന്നതെങ്കിൽ എന്തു ചെയ്യുവാൻ കഴിയും?

എസ്.ഐ അതുകേട്ട് കൗതുകത്തോടെ ചിരിച്ചു. അല്പം മുന്നോട്ടു നടന്ന് മേശപ്പുറ ത്തിരിക്കുന്ന ഭൂഗോളം (Globe) കൈകൊണ്ട് കറക്കിവിടുന്നു. ഭൂഗോളം കറങ്ങുന്നു.

എസ്.ഐ. സദാശിവൻ

ഓഹോ! നിങ്ങൾ കെട്ടാനിരുന്ന പെണ്ണിന്റെ ആൾക്കാ രാണല്ലേ?ഒളിച്ചോടിപ്പോയ പെണ്ണിന്റെ വീട്ടുകാരാ ഇവിടെ പരാതി തന്നിരിക്കുന്നത്. പുറമെ സ്ഥലം എം.എൽ.എയുടെ റെക്കമെന്റും.പോക്കുകേസാ., പ്രതിയെ പിടിക്കാൻ കഴിഞ്ഞില്ലെങ്കിൽ പ്രതിയെ കണ്ട വനെപിടിക്കുന്നതാ അതിന്റെ ഒരു അന്വേഷണമുറ.

ഭൂഗോളം കറങ്ങിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. എസ്. ഐ. അവർക്കു മുന്നിലൂടെ ഉലാത്തിക്കൊണ്ട് തുടർന്നു പറഞ്ഞു.

എസ്.ഐ.സദാശിവൻ

ഇവനെയിപ്പം തൽക്കാലം വിടുവാൻ നിർവാഹമില്ല.

ഒരാഴ്ചയിൽ, കുറഞ്ഞത് അഞ്ച് പെറ്റിക്കേസെങ്കിലും

ചാർജ് ചെയ്യണമെന്നുണ്ട്. പെണ്ണു കേസാകുമ്പോൾ

അഞ്ചെണ്ണത്തിനു പകരം ഒന്നുമതിയാകും.

കൃഷ്ണക്കുറുപ്പ് പിന്നിൽ നിൽക്കുന്നവരെ നോക്കുന്നു എസ്.ഐയുടെ അടുത്തേക്ക് രണ്ടടി നടക്കുന്നു. അപേക്ഷയുടെ സ്വരത്തിൽ പറയുന്നു.

കൃഷ്ണക്കുറുപ്പ്

ഇവൻ പുറത്തിറങ്ങിയാലേ ആ പെൺകൊച്ചിന്റെ

കല്യാണം നടക്കൂ.

എസ്.ഐ.സദാശിവൻ

എന്താ ഇവനെക്കൊണ്ട് കെട്ടിക്കാനാ?

കൃഷ്ണക്കുറുപ്പ് ആത്മവിശ്വാസത്തോടെ കാര്യങ്ങൾ വിശദീകരിക്കുന്നു.

കൃഷ്ണക്കുറുപ്പ്

ഈ നിൽക്കുന്ന ആട്ടോക്കാരൻ വാസുദേവൻ ഒരു കല്യാണ ബ്രോക്കർ കൂടിയാണ്. ഇവൻ മനസ്സുവെച്ചാൽ ഏതു കല്യാണവും നടക്കും. നിശ്ചയിച്ച മുഹൂർത്ത ത്തിൽ നാളെ വിവാഹം നടത്താൻ ഇവൻ നോക്കിയാലേ ഒരു ചെറുക്കനെ കിട്ടൂ.

അതുകേൾക്കുന്ന എസ്.ഐയുടെ മുഖത്ത് കൗതുകം. എസ്.ഐ. വാസുദേ വന്റെ അടുത്തേക്കു ചെന്ന് പരിഹാസത്തോടെ തിരക്കുന്നു.

എസ്.ഐ.സദാശിവൻ

എനിക്കൊരു നാല്പത്തിരണ്ട് വയസ്സായി. ഇതുവരെ കല്യാണമൊന്നും നടന്നില്ല. എന്താ നിന്റെ കസ്റ്റഡിയിൽ പെണ്ണുണ്ടോ?

വാസുദേവൻ കടവായിലൂടെ ഒഴുകിനിന്ന രക്തം തുടയ്ക്കുന്നു. ചുറ്റും നിന്നവരെ നോക്കുന്നു. എസ്.ഐയുടെ മുഖത്തേക്കുനോക്കി ആത്മാർഥത യോടെ പറഞ്ഞു.

വാസുദേവൻ

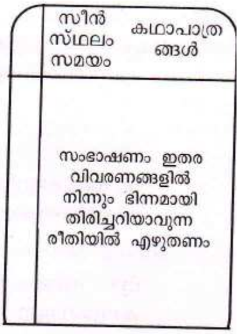
പട്ടിയോടും പാമ്പിനോടും പോലീസുകാരോടും ഞാൻഇടപെടാറില്ല. അവർക്ക് വാക്കും നെറിയുമില്ല. ബാക്കി ഏതു കേസും പിടിക്കും.

അതുകേട്ട് പോലീസുകാരും കൃഷ്ണക്കുറുപ്പും മറ്റും ശബ്ദമൊതുക്കി ചിരി ക്കുന്നു. എസ്.ഐ എന്താണ് പറയേണ്ടതെന്നറിയാതെ അവരെ ഗൗരവത്തിൽ നോക്കുന്നു. അവരുടെ മുഖത്തെ ചിരി മായുന്നു. എസ്.ഐ. വാസുദേവന്റെ അടുത്തേക്ക് ചെല്ലുന്നു.

മാതൃക -മൂന്ന്

തിരക്കഥയുടെ രചനയ്ക്കായി പേപ്പർ എടുത്തു കഴിഞ്ഞാൽ മുകൾവശം സീൻ, സ്ഥലം, സമയം, കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പേരുകൾ ഇവ എഴുതുവാൻ പാകത്തിന് ചെറുതായി വരയിട്ട് തിരിക്കണം. മാതൃകാചിത്രം നോക്കി പേപ്പറിൽ വരയിടുന്ന രീതി മനസ്സിലാക്കാവുന്നതാണ്. സംഭാഷണം

എഴുതുമ്പോൾ വിവരണം, ശബ്ദദൃശ്യസൂചനകൾ തുടങ്ങിയവയിൽ നിന്നും തിരിച്ചറിയാവുന്നതു പോലെ വലിയ അക്ഷരത്തിലോ നിറവ്യത്യാസമുള്ള മഷികൊണ്ടോ എഴുതണം. കമ്പ്യൂട്ടറിലാണ് എഴുതുന്നതെങ്കിൽ സംഭാഷണത്തെ തിരിച്ചറിയുന്ന രീതിയിൽ എഴുതുവാൻ എളുപ്പമാണ്.



സീൻ-3

പകൽ

വാസുദേവന്റെ വീട്	മുത്തശ്ശി, വാസുദേവന്റെ സഹോദരിമാരായ ശ്രുതി, ദേവി, അശ്വതി, വാസുദേവന്റെ അമ്മ, ഗോപാലകൃഷ്ണൻ

മുത്തശ്ശി വീടിന്റെ തിണ്ണയിലിരുന്ന് വലിക്കുകയാണ് (ആസ്ത്മ)

മുത്തശ്ശിയുടെ അടുത്ത് വാസുദേവന്റെ അമ്മയും മൂന്നു സഹോദരിമാരുമുണ്ട്.

വാസുദേവന്റെ അമ്മ: *അവൻ ഏതു ഡോക്ടറെയാ വിളിക്കാൻ പോയിരിക്കുന്നത്?*

മുത്തശ്ശിയുടെ പുറത്ത് തലോടിക്കൊടുത്തുകൊണ്ട് പറഞ്ഞു.

വാസുദേവന്റെ അമ്മ: *അമ്മേ ഒന്നു പതുക്കെ വലിക്ക്.*

മുത്തശ്ശി വലിച്ചുകൊണ്ടുതന്നെ വാസുദേവന്റെ അമ്മയുടെ മുഖത്തേക്ക് രോഷത്തോടെ നോക്കുന്നു.. വലിക്കുന്നതിനിടയിൽ മുത്തശ്ശി പറഞ്ഞു

മുത്തശ്ശി: *അവൻ കാലനെ വിളിക്കാനാ പോയിരിക്കുന്നത്... എന്റെ മകനുണ്ടായിരുന്നെങ്കിൽ ഇങ്ങനെയൊന്നും...*

പൂർത്തിയാക്കുവാൻ കഴിയാതെ മുത്തശ്ശി വലിക്കുന്നു. വാസുദേവന്റെ അമ്മ ഉൾമുറിയിലേക്കു പോകുന്നു. മൂന്നു സഹോദരിമാരും പരിചരണവുമായി അടുത്തുതന്നെയുണ്ട്. തെല്ലകലെനിന്നും കറുത്തുതടിച്ച ഒരാൾ വെളുത്ത പല്ലുകൾ കാട്ടി ചിരിച്ചുകൊണ്ട് വേഗത്തിൽ അവിടേക്കു വരുന്നു. മുത്തശ്ശിയും അയാളെ ശ്രദ്ധിക്കുന്നു. വലിവിനിടയിൽ മുത്തശ്ശി അയാളെ സൂക്ഷിച്ചുനോക്കി അടുത്തുവരുകയാണ്. മുത്തശ്ശി ആഞ്ഞു വലിക്കുന്നതിനിടയിൽ പരവേശത്തോടെ കിടക്കുന്നു. കറുത്തുതടിച്ച ഗോപാലകൃഷ്ണൻ അവർക്കടുത്തെത്തി.

ഗോപാലകൃഷ്ണൻ: *ഇതു വാസുദേവൻ തന്നുവിട്ടതാണ്.*

ഒരു പൊതി നീട്ടിക്കൊണ്ടാണ് ഗോപാലകൃഷ്ണൻ ഇതു പറഞ്ഞത്. ഗോപാലകൃഷ്ണൻ തുടർന്നു പറഞ്ഞു.

ഗോപാലകൃഷ്ണൻ : ഇതിൽ ആവശ്യത്തിനുള്ള പണവും മരുന്നുമുണ്ട്. കുറവില്ലെങ്കിൽ മുത്തശ്ശിയെ ആശുപത്രിയിൽ കൊണ്ടുപോകണമെന്നും എന്നോടു പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. (ഒരു വിശദീകരണഭാവത്തോടെ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ തുടർന്നുപറഞ്ഞു) ചില അത്യാവശ്യജോലികളുള്ളതുകൊണ്ടാണ് വാസുദേവൻ വരാത്തത്.

വർത്തമാനങ്ങൾ ശ്രദ്ധിച്ച് ഉൾമുറിയിൽനിന്നും അമ്മ പുറത്തേക്ക് വരുന്നു. മുത്തശ്ശി കണ്ണുതുറിച്ച് മലർന്നു കിടക്കുകയാണ്. വലിവിന് ഒരു കുറവുമില്ല.

മുത്തശ്ശി: *എന്റെ ക്രിയയ്ക്കെങ്കിലും അവൻ വരുമോ?*

ശ്രുതി ശാസനയോടെ പറഞ്ഞു

ശ്രുതി: *മുത്തശ്ശി അരുതാത്തതൊക്കെ പറയാതിരിക്ക്*

മുത്തശ്ശിയുടെ മുഖത്ത് നീരസത്തിന്റെ പ്രതികരണം. ഗോപാലകൃഷ്ണൻ മുത്തശ്ശിയേയും തുടർന്ന് അമ്മയേയും നോക്കുന്നു. ഒരു വിശദീകരണമെന്ന തുപോലെ എല്ലാവരോടുമായിപ്പറയുന്നു.

ഗോപാലകൃഷ്ണൻ: *വാസുദേവൻ ഒരു മംഗളകർമം നടത്തുവാൻ വേണ്ടി പോയിരിക്കുകയാണ്. (ഒരു മൗനത്തിനുശേഷം തുടരുന്നു) ഇന്നൊരു വിവാഹം നടക്കേണ്ടതായിരുന്നു. സമയമായപ്പോൾ ചെറുക്കൻ മറ്റൊരു പെണ്ണുമായി മുങ്ങി. ഉറപ്പിച്ച മുഹൂർത്തത്തിൽതന്നെ ആ പെണ്ണിന്റെ വിവാഹം നടത്തു വാൻ വാസുദേവൻ ഒരു ചെറുക്കനെ തിരഞ്ഞുകൊണ്ടിരിക്കുകയാ.*

അമ്മയുടെയും ശ്രുതി, ദേവി, അശ്വതി എന്നിവരുടെയും മുഖത്തെ ആശ്ചര്യവും അസ്വസ്ഥതയും നിറഞ്ഞ പ്രതികരണങ്ങൾ. മുത്തശ്ശി വലിവിനിനടിൽ പറയുന്നു.

മുത്തശ്ശി: *ഇവിടെയിങ്ങനെ പെണ്ണുങ്ങള് പുരനിറഞ്ഞ് നിൽക്കുമ്പോഴാ അവൻ നാട്ടിലുള്ള പെണ്ണുങ്ങൾക്ക് കല്യാണം നടത്തുവാൻ നടക്കുന്നത്. കുടുംബ ത്തിലുള്ളവരോട് സ്നേഹം വേണം. എങ്കിലേ ഗതിപിടിക്കൂ. ചുമ്മാതല്ല പ്രായം കഴിഞ്ഞിട്ടും അവന് പെണ്ണുകിട്ടാത്തത്.*

ദേവി: *മുത്തശ്ശിയൊന്ന് മിണ്ടാതിരിക്കുന്നുണ്ടോ?*

മുത്തശ്ശി: *എന്താ ഞാൻ പറഞ്ഞതിൽ തെറ്റുണ്ടോ?*

അവരുടെ സംസാരം ആസ്വദിച്ചുകൊണ്ട് ഗോപാലകൃഷ്ണൻ പറഞ്ഞു.

ഗോപാലകൃഷ്ണൻ: *എങ്ങനെയും വിവാഹം നടത്തുമെന്ന് പെണ്ണിന്റെ വീട്ടു കാർക്ക് ഉറപ്പുകൊടുത്തിട്ടാ വാസുദേവൻ പോയിരിക്കുന്നത്. ഇനിയിപ്പം ചെറു ക്കനെ കിട്ടിയില്ലെങ്കിൽ (ഒരു മൗനത്തിനുശേഷം ഗോപാലകൃഷ്ണൻ ശബ്ദം മാറ്റിപ്പറയുന്നു) ഒരു പെണ്ണിനെ ഇവിടെ സ്വീകരിക്കുവാൻ തയ്യാറായിക്കൊള്ളൂ.*

മുത്തശ്ശി: *ഇപ്പോൾത്തന്നെ ഇവിടെ പെണ്ണുങ്ങൾ അഞ്ചെണ്ണമുണ്ട്. (അടുത്തു നിൽക്കുന്ന ദേവിയെയും അശ്വതിയെയും നോക്കിക്കൊണ്ട്) ഇവരെയൊക്കെ പറഞ്ഞുവിട്ടിട്ടുമതി അവൻ ആരെയെങ്കിലും ഇങ്ങോട്ടുകൊണ്ടുവരുവാൻ. അല്ലെ ങ്കിലുണ്ടല്ലോ എനിക്ക് പ്രായമായെന്നൊന്നും നോക്കില്ല.*

മാതൃക -നാല്

രചനയ്ക്കായി എടുക്കുന്ന പേപ്പറിന്റെ മുകളിൽ സീനും സ്ഥലവും സമയവും എഴുതുവാനുള്ള സ്ഥലമിടണം. മാതൃകാചിത്രം നോക്കി പേപ്പറിൽ വരയിടുന്ന രീതി മനസ്സിലാക്കാവുന്നതാണ്. ഓരോരോ ദൃശ്യങ്ങൾ തിരിച്ചും ആവശ്യമെങ്കിൽ ക്യാമറായുടെ ചലനങ്ങൾ സൂചിപ്പിച്ചും രചിക്കുന്ന തിരക്കഥാരചനാരീതിയാണിത്. മാർജിനോടു ചേർന്നുള്ള ഭാഗത്ത് ദൃശ്യങ്ങളുടെ എണ്ണം എഴുതേണ്ടതാണ്. ഈ രീതിയിലെഴുതുന്ന തിരക്കഥ എങ്ങനെയെന്ന് ചുവടെ വ്യക്തമാക്കുന്നു (ഈ ഭാഗത്ത് ക്യാമറയുടെ ചലനങ്ങളെ പറ്റിയുള്ള സൂചനകൾ പൂർണ്ണമായും ഒഴിവാക്കിയിരിക്കുകയാണ്).

സീൻ 4

വിവാഹം നടക്കുവാനുള്ള സ്ഥലം

പകൽ ആഡിറ്റോറിയം

ഇന്റീരിയർ

ദൃശ്യം 1	വിവാഹം നടത്തുവാനുള്ള മണ്ഡപവും മറ്റും തയ്യാറാക്കിവച്ചിരിക്കുന്നു. അതിനുചുറ്റുവട്ടവും നിന്ന് ആളുകൾ പരസ്പരം സംസാരിക്കുന്നു.
ദൃശ്യം 2	ഗായത്രിക്ക് ചുറ്റും (നവവധു) പലരും നില്ക്കുന്നുണ്ട്. അവളുടെ മുഖത്ത് സന്തോഷം പൂർണമായും മങ്ങിയിരിക്കുന്നു.
ദൃശ്യം 3	ഒരു നിലവിളക്ക് ദീപം തെളിക്കാതെ മണ്ഡപത്തിനകത്ത് വച്ചിരിക്കുന്നു. ശൂന്യമായ വിവാഹമണ്ഡപം

ആഡിറ്റോറിയത്തിനു പുറത്തുള്ള സ്ഥലം. എക്സ്റ്റീരിയർ

ദൃശ്യം 4	പലയിടത്തും ആളുകൾ കൂടിനിന്ന് സംസാരിക്കുന്നു
ദൃശ്യം 5	കൃഷ്ണക്കുറുപ്പ് വേണുനായരുമായി സംസാരിക്കുന്നു *കൃഷ്ണക്കുറുപ്പ്: എനിക്കുറപ്പാ വാസുദേവൻ ചതിക്കില്ല. അവന് വല്ല അപകടവും പറ്റിയോ എന്നുള്ള സംശയമേഎനിക്കുള്ളൂ.* *വേണുനായർ : എല്ലാം നിങ്ങളെ വിശ്വസിച്ചാ. മുഹൂർത്തത്തിന് ഇനി മിനിറ്റുകൾ മാത്രമേ ബാക്കിയുള്ളൂ. മുഹൂർത്തം തെറ്റിയാൽ ശങ്കരമാമൻ ജീവിച്ചിരിക്കില്ല.*
ദൃശ്യം 6	ആരോടും ഒന്നും സംസാരിക്കാതെ അസ്വസ്ഥതയോടെ നിൽക്കുന്ന ശങ്കരൻ (ഗായത്രിയുടെ അച്ഛൻ) അയാൾ വാച്ചിൽ നോക്കുന്നു.
ദൃശ്യം 7	ഒരു ഓട്ടോ പാഞ്ഞു വരുന്നു.
ദൃശ്യം 8	ഓട്ടോ ഓടിച്ചുവരുന്നത് വാസുദേവനാണ്. പിന്നിൽ നല്ല

വസ്ത്രങ്ങൾ ധരിച്ച വരൻ.

ദൃശ്യം 9 *വാസുദേവൻ ഓട്ടോ ആഡിറ്റോറിയത്തിനു മുന്നിലായി നിറുത്തുന്നു. അതിനടുത്തേക്ക് വേഗത്തിൽ നടന്നടുക്കുന്ന ബന്ധുക്കളും മറ്റ് ആൾക്കാരും. വാസുദേവൻ ഓട്ടോയിൽനിന്നുമിറങ്ങുന്നു. അതിനുശേഷം വരനെ കൈപിടിച്ച് ഇറക്കുന്നു.*

ദൃശ്യം 10 കൃഷ്ണക്കുറുപ്പ് ശങ്കരന്റെ അടുത്തെത്തുന്നു.

കൃഷ്ണക്കുറുപ്പ്:ഞാൻ പറഞ്ഞില്ലേ അവൻ കൃത്യസമയത്ത് ചെറുക്കനുമായെത്തുമെന്ന്. നിങ്ങളവനെ കണ്ണു വിടർത്തിയൊന്ന് നോക്ക്. നിങ്ങൾ മാസങ്ങൾ ആലോചിച്ചു കണ്ടെത്തിയ ചെറുക്കനേക്കാൾ യോഗ്യൻതന്നെയാ.

ശങ്കരന്റെ മുഖത്ത് ഒരു ചിരി വിടരുന്നു.

ദൃശ്യം 11 കൃഷ്ണക്കുറുപ്പും ശങ്കരനും വേണു നായരും ചെറുക്കന്റെ അടുത്തേക്ക് ചെല്ലുന്നു. മധ്യവയസ്ക്കയായ ഒരു സ്ത്രീ ചെറുക്കനെ അടിമുടി നോക്കുന്നു. തുടർന്ന് ചുറ്റും നിൽക്കുന്നവരെ തിരിഞ്ഞു നോക്കിക്കൊണ്ട് പറഞ്ഞു.

മദ്ധ്യവയസ്ക്കയായ സ്ത്രീ: ഇവൻ ഏതുനാട്ടുകാരനാ? എതു ജാതിക്കാരനാ? ഇവന് എന്ത് വിദ്യാഭ്യാസമാണുള്ളത്? സ്വഭാവമെന്താണ്? പ്രായമെന്താണ്? സാമ്പത്തികം, അതൊരു പ്രശ്നമല്ല. ബാക്കിയെല്ലാം അറിയണം.

ദൃശ്യം 12 ചുറ്റും നിൽക്കുന്ന ഓരോരുത്തരുടെയും മുഖങ്ങളിൽ തെളിയുന്ന ഓരോരോ ഭാവങ്ങൾ. വരൻ മിണ്ടാതെ നിൽക്കുകയാണ്. വാസുദേവന്റെ മുഖത്ത് ഒരു പുഞ്ചിരിവിടർന്നു. വാസുദേവൻ ഷർട്ട് പിടിച്ചിട്ട് മുണ്ട് മടികുത്തി സ്ത്രീയുടെ അടുത്തേയ്ക്ക് ചെല്ലുന്നു.

വാസുദേവൻ: നിങ്ങൾ ആവശ്യപ്പെട്ടത് ഒരു ചെറുക്കനെയല്ലേ? പക്ഷേ വാസുദേവനറിയാം. ഈ കച്ചവടം കേവലം വികാരപരമല്ലെന്ന്. ഒരു പെൺകുട്ടിയുടെയും ആൺകുട്ടിയുടെയും ജീവിതം വച്ചുള്ള കളിയാണിത്.

ദൃശ്യം 13 അവിടെ കൂടിയിരിക്കുന്നവർ വാസുദേവനുചുറ്റും നിൽക്കുകയാണ്. വാസുദേവൻ യുവാവിന്റെ കൈയിൽനിന്നും ഒരു ബാഗ് വാങ്ങി തുറക്കുന്നു.അതിൽനിന്നും തിരിച്ചറിയൽ കാർഡ് എടുത്തുയർത്തിക്കൊണ്ട് പറഞ്ഞു.

വാസുദേവൻ: ഇത് ഓരോ ഇന്ത്യൻ പൗരനും സർക്കാർ നൽകുന്ന തിരിച്ചറിയൽ കാർഡ് (അതിൽനോക്കി വായിച്ചുകൊണ്ട്) വിനോദ്. വിനോദ് മേനോൻ. വയസ്സ് ഇരുപത്തിയഞ്ച്. നാട് തൈക്കാട്ടുപുരം. ഈ കാർഡിൽ കാണുന്ന യുവാവാണോ ഈ നിൽക്കുന്നതെന്ന് ആർക്കുവേണമെങ്കിലും പരിശോധിക്കാം.

ദൃശ്യം 14 അത്ശ്രദ്ധിച്ചുനിൽക്കുന്നവരുടെ ആകാംക്ഷ നിറഞ്ഞ മുഖഭാവങ്ങൾ.

ദൃശ്യം 15 വാസുദേവൻ ബാഗിൽനിന്നും യുവാവിന്റെ സർട്ടിഫിക്കറ്റു

കൾ എടുത്തുയർത്തിക്കാണിച്ചുകൊണ്ട് പറയുന്നു:

വാസുദേവൻ :ഇത് എസ്.എസ്.എൽ.സി ബുക്ക്മാർക്ക് അഞ്ഞൂറ്റി ഇരുപത്തിയാറ്. ഇത് പ്രീഡിഗ്രീയുടെ മാർക്ക് ലിസ്റ്റ്. ഡിസ്റ്റിംഗ്ഷൻ. ഇത് ബി.എ.ഫസ്റ്റ്ക്ലാസ് നേടിയ മാർക്ക്ലിസ്റ്റ്. ഇത് എം.എ. ഫസ്റ്റ് ക്ലാസ് വാങ്ങിയ സർട്ടിഫിക്കറ്റ്. ദാ യു.ജി.സി യുടെ ലക്ചർഷിപ്പ് സർട്ടിഫിക്കറ്റ്. ഒരു തടിച്ച ഗ്രന്ഥം ഉയർത്തിക്കാണിച്ചുകൊണ്ട് തുടർന്നുപറഞ്ഞു ഇതാണ് പിഎച്ച്.ഡി.

ദൃശ്യം 16 കൂടിനിൽക്കുന്നവർ കൗതുകത്തോടെ അതെല്ലാം വീക്ഷിക്കുന്നു.

ആഡിറ്റോറിയം. ഇന്റീരിയർ

ദൃശ്യം 17 ഗായത്രിയുടെ അടുത്ത് സമപ്രായക്കാരായ മൂന്നുനാല് സുഹൃത്തുക്കൾ സംസാരിച്ചു നിൽക്കുന്നു.

ഒരു സുഹൃത്ത്. ഞാൻ ചെറുക്കനെ കണ്ടു. സുന്ദരനാ. പേര് വിനോദ് മേനോൻ. മറ്റൊരു സുഹൃത്ത് പിഎച്ച്.ഡി. ക്കാരനാണെന്നാ അറിഞ്ഞത്. ഗായത്രിയുടെ മുഖത്തെ വിഷാദം മാറി പ്രസാദം വരുന്നു. അതൊരു ശൃംഗാരത്തിനു വഴിമാറുന്നു. രണ്ട് സുഹൃത്തുക്കൾ ചേർന്ന് ഗായത്രിയെ പിടിച്ച് എഴുന്നേൽപ്പിക്കുന്നു.

ദൃശ്യം 18 ഗായത്രിയെ അവർ ഒരു ജാലകത്തിന്റെ അടുത്ത് നിറുത്തുന്നു. അവൾ ജാലകത്തിലൂടെ പുറത്തേക്ക് നോക്കുന്നു. നോട്ടം എത്തിനിൽക്കുന്നത് വിനോദിലാണ്.

പിന്നിൽനിന്നും സുഹൃത്തുക്കളുടെ അടക്കിപ്പിടിച്ച ചിരി.

ഓഡിറ്റോറിയത്തിനു പുറത്തുള്ള സ്ഥലം. എക്സ്റ്റീരിയർ.

ദൃശ്യം 19 വാസുദേവൻ എല്ലാവരോടുമായി സംസാരിക്കുകയാണ്. വാസുദേവന്റെ അടുത്തു തന്നെ വിനോദുമുണ്ട്.

വാസുദേവൻ: മുഹൂർത്തത്തിന് സമയം അടുത്തുവരുകയാണല്ലോ? അതിനുമുമ്പ് ചെറുക്കനും പെണ്ണും തമ്മിൽ കണ്ടിഷ്ടപ്പെടട്ടെ. ഇഷ്ടപ്പെട്ടാൽ മാത്രം മതി വിവാഹം.

ദൃശ്യം 20 ചില സ്ത്രീകൾ ചേർന്ന് ഗായത്രിയെ ഉൾമുറിയിൽനിന്നും ഇറക്കിക്കൊണ്ടുവരുന്നു.

ദൃശ്യം 21 ഗായത്രിയുമായി നടന്നുവരുന്ന സ്ത്രീകൾ. വാസുദേവൻ അവൾക്കുമുന്നിലേക്ക് വിനോദിനെ പിടിച്ചുനിറുത്തുന്നു. ഗായത്രിയും വിനോദും മുഖാമുഖം കണ്ണിൽ കണ്ണിൽ നോക്കുന്നു. ചില നിമിഷങ്ങൾ. ഗായത്രി കണ്ണുപിൻവലിച്ച് നിലത്തു നോക്കുന്നു. അവളുടെ മുഖത്ത് നാണം കലർന്ന പുഞ്ചിരി. വിനോദ് സംതൃപ്തിയോടെ വാസുദേവനെ നോക്കുന്നു.

വാസുദേവൻ: ഇനി നിങ്ങൾക്ക് ചെറുക്കന്റെ കുലം അറിയേണ്ടേ?

ദൃശ്യം 22 ആകാംക്ഷയോടെ നിൽക്കുന്ന ഓരോരോ മുഖങ്ങൾ. ശങ്കരൻ, വേണുനായർ, കൃഷ്ണക്കുറുപ്പ് തുടങ്ങിയവർ.

ദൃശ്യം 23 നാലഞ്ച് ജീപ്പുകൾ അവിടെ വന്നുനിൽക്കുന്നു. അതിൽനിന്നും ആജാനുബാഹുക്കളായ പുരുഷന്മാർ പുറത്തേക്കിറങ്ങുന്നു.

ദൃശ്യം 24 *വാസുദേവൻ: കുന്നത്തൂർ മേനോന്റെ മകനാണ് ഈ നിൽക്കുന്ന വിനോദ്. ഇവൻ മാത്രമാണ് ആ വീട്ടിൽ തൊഴിലില്ലാത്തവൻ. ബാക്കിയുള്ളവർക്ക് വിദ്യാഭ്യാസം കുറവായതുകൊണ്ട് കൃഷിയും കച്ചവടവുമെല്ലാമുണ്ട്. വരുമാനമില്ലാത്ത ഇവനെക്കൊണ്ട് കുന്നത്തൂർ മേനോൻ വിവാഹം കഴിപ്പിക്കുകയില്ല. ഇനി ചെറുക്കനെ സംരക്ഷിക്കേണ്ടത് നിങ്ങൾ ഓരോരുത്തരുടെയും അല്ല, നമ്മൾ ഓരോരുത്തരുടെയും കടമയാണ്.*

ദൃശ്യം 25 ജീപ്പിൽ വന്നിറങ്ങിയവർ മുന്നോട്ടു നടക്കുന്നു

അതിലൊരാൾ: ഞങ്ങള് ചെറുക്കനെ കൊണ്ടുപോകുവാനായി വന്നതാണ്. എതിർക്കാൻ നിന്നാൽ രക്തപ്പുഴയൊഴുകും.

ദൃശ്യം 26 പെണ്ണിന്റെ ഭാഗത്തുനിന്നും ഒരാൾ പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു.

ഒരാൾ : *വിവാഹം നടക്കട്ടെ.*

പഞ്ചവാദ്യങ്ങളുടെ ശബ്ദം അന്തരീക്ഷത്തിൽ ഉയരുന്നു.

ആഡിറ്റോറിയം. ഇന്റീരിയർ

ദൃശ്യം 27 മണ്ഡപത്തിനകത്ത് വച്ചിരുന്ന നിലവിളക്കിന്റെ ദീപം തെളിയുന്നു.

ആഡിറ്റോറിയത്തിന് പുറത്തുള്ള സ്ഥലം. എക്സ്റ്റീരിയർ.

ദൃശ്യം 28 രണ്ടുകൂട്ടരും ഒരേറ്റുമുട്ടലിന് തയ്യാറായി മുഖാമുഖം നിൽക്കുന്നു.

15
പകർത്തിയെഴുത്തെന്ന കല

ഒരു തിരക്കഥയുടെ രചനയിലെ അവസാനത്തേതും പ്രധാനവുമായ ഘട്ടമാണ് പകർത്തിയെഴുത്തിന്റേത്. ഇംഗ്ലീഷിലെ Rewrite എന്ന വാക്കിന് തുല്യമായിട്ടാണ് ഇവിടെ പകർത്തിയെഴുത്തെന്ന വാക്ക് ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. എഴുതി പൂർത്തീകരിച്ച തിരക്കഥയെ അതിന്റെ സമഗ്രതയ്ക്കും വിപണനത്തിനുമായാണ് പകർത്തിയെഴുതുന്നത്. ഈ അടിസ്ഥാനത്തിൽ തിരക്കഥയുടെ പകർത്തിയെഴുത്തിന് രണ്ട് മേഖലകളാണുള്ളത്. ഒന്ന് കലാപരമായ പകർത്തിയെഴുത്തും രണ്ട് വാണിജ്യപരമായ പകർത്തിയെഴുത്തും. യഥാർഥത്തിൽ തിരക്കഥാ രചയിതാവിന് സാഹചര്യത്തിനനുസരിച്ച് ഒരു വലിയ അളവുവരെ കഥയെ ക്രമീകരിക്കേണ്ടതുണ്ട്. പലപ്പോഴും ഏറെ വെട്ടിക്കുറയ്ക്കലുകളും കൂട്ടിച്ചേർക്കലുകളും പരിവർത്തനങ്ങളും ആവശ്യപ്പെടുന്ന രചനയിലെ സർഗാത്മക - ബൗദ്ധിക പ്രവർത്തനങ്ങളുടെ ആകെത്തുകയാണ് പകർത്തിയെഴുത്ത്.

പകർത്തിയെഴുത്തിന്റെ വേളയിൽ ചിലപ്പോൾ ഇഷ്ടപ്പെട്ട കഥാമുഹൂർത്തങ്ങളും ഇഷ്ടപ്പെട്ട കഥാപാത്രങ്ങളെയും തിരക്കഥയിൽനിന്നും എടുത്തുമാറ്റേണ്ടിവരും. പലപ്പോഴും ഇത് രചയിതാവിന് മാനസിക വ്യഥ സൃഷ്ടിക്കുന്ന സന്ദർഭമാണ്. ഇത് പകർത്തിയെഴുത്തിന്റെ വേളയിലെ ക്രിയാത്മകമായ ഒരു പ്രവർത്തനം മാത്രമാണ്.

ഇഷ്ടപ്പെടുന്ന കഥാമുഹുർത്തങ്ങളെയും കഥാപാത്രങ്ങളെയും പറിച്ചുമാറ്റുന്നതുപോലെ തന്നെ, പുതുതായി കഥാമുഹൂർത്തങ്ങളെയും കഥാപാത്രങ്ങളെയും അനുബന്ധിത ഘടകങ്ങളെയും സൃഷ്ടിക്കുക എന്നുള്ളതും പ്രധാനമാണ്.

കലാപരമായ പകർത്തിയെഴുത്ത്

തിരക്കഥയുടെ രചനയ്ക്ക് ശേഷം രചയിതാവ് താൻ സൃഷ്ടിച്ച കൃതിയെ തെല്ലു മാറിനിന്ന് വായിക്കുമ്പോൾ അനുവാചകന്റേയോ നിരൂപകന്റേയോ കണ്ണുകളിലൂടെ കാണുമ്പോൾ അതിൽ പല പിഴവുകളും പോരായ്മകളും കാണുവാൻ കഴിഞ്ഞേക്കും. ഈ പിഴവുകളേയും പോരായ്മകളേയും പരിഹരിച്ച് നടത്തുന്ന രചനയാണ് കലാപരമായ പകർത്തിയെഴുത്തിന് ആധാരം. ഈ പകർത്തിയെഴുത്ത് തിരക്കഥയുടെ നിയതരൂപവും

ശക്തിയും തേടിയുള്ള യഥാർഥ അവതരണത്തിന്റേതാണ്. ചിലപ്പോൾ ഒരു സീനിനെ മാറ്റി മറ്റൊരിടത്ത് സ്ഥാപിക്കേണ്ടി വരുന്നു. മറ്റുചിലപ്പോൾ രണ്ടോ അതിലധികമോ സീനുകളെ സമ്മേളിപ്പിച്ച് അവതരിപ്പിക്കേണ്ടി വരുന്നു. ഇനിയും ചിലപ്പോൾ പ്രധാന കഥാപാത്രത്തിനു കൂടുതൽ പ്രാധാന്യം കൊടുത്തുകൊണ്ട് , ആ കഥാപാത്രത്തിന്റ വീക്ഷണ ദിശയിലൂടെ കഥയെ അവതരിപ്പിക്കേണ്ടി വരും. പുതിയ കഥാപാത്രത്തെ ഉൾപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടും സംഘർഷങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ടും വൈകാരികമുഹുർത്തങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ചു കൊണ്ടും കഥയെ അവതരിപ്പിക്കേണ്ടി വരും. സംഭാഷണത്തിനു കൃത്യതയും വ്യക്തമായ അർഥവ്യാപ്തിയും നൽകി അവതരിപ്പിക്കേണ്ടി വരും. ഇനിയും ചിലപ്പോൾ വിട്ടുപോയ ശബ്ദ ദൃശ്യ സൂചനകൾ ചേർക്കേണ്ടി വരും. രചയിതാവ് തിരക്കഥയെഴുതുന്നത് പല സമയങ്ങളിൽ വ്യത്യസ്തമായ മാനസികാവസ്ഥയിലാണ്. ഇത് തിരക്കഥയുടെ ആകെയുള്ള ഒഴുക്കിനെ ചിലയിടത്തെങ്കിലും തടസ്സപ്പെടുത്താം. രചനാവേളയിൽ സംഭവിച്ച ആ പാളിച്ച തിരക്കഥയിൽ പലയിടത്തും ചേർച്ചയില്ലായ്മയോ ഒഴുക്കില്ലായ്മയോ അനുഭ വപ്പെടുത്തും. ഇതിനേയും ക്രമീകരിക്കേണ്ടതുണ്ട്. തിരക്കഥയുടെ പൂർണമായ സമഗ്രതയ്ക്കും കൃത്യതയ്ക്കും വേണ്ടിയുള്ള പകർത്തിയെഴുത്തിനെയാണ് തിരക്കഥയുടെ കലാപരമായ പകർത്തിയെഴുത്തെന്ന ്പറയുന്നത്.

വാണിജ്യപരമായ പകർത്തിയെഴുത്ത്

ഒരു തിരക്കഥയുടെ രചനാവേളയിൽ രചയിതാവിന് ഏതു പശ്ചാത്ത ലത്തേയും ഏതു താരത്തേയും ഏതുതരത്തിലുള്ള അവതരണക്രമത്തെയും മുന്നിൽക്കണ്ട് രചന നിർവ്വഹിക്കുവാൻ കഴിയുന്നു. വാസ്തവത്തിൽ ഇത് തിരക്കഥയുടെ ഭാവനാത്മകമായ രചനയാണ്. തിരക്കഥയെ അതിന്റെ ഭാവനാത്മകമായ രചനയുടെ തലത്തിൽനിന്നും യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ തലത്തി ലേക്ക് സിനിമ) പകർത്തുമ്പോൾ പല മുൻധാരണകളേയും (അവതരണത്തേ യും) രചയിതാവിന് മാറ്റിയെഴുതേണ്ടിവരും. സംവിധായകന്റെയും നിർമ്മാ താവിന്റെയും താൽപര്യങ്ങളെ സംരക്ഷിച്ച്, ലഭ്യമാകുന്ന താരത്തേയും അവതരണത്തിനായി തിരഞ്ഞെടുക്കുന്ന പശ്ചാത്തലത്തേയും സിനിമയുടെ നിർമ്മിതിക്ക് മുടക്കുന്ന സാമ്പത്തികത്തെയും പരിഗണിച്ചു തിരക്കഥയുടെ പകർത്തിയെഴുത്ത് നടത്തേണ്ടതുണ്ട്.

സാമ്പത്തിക വിജയം നേടണമെങ്കിൽ അനുവാചകനെ സിനിമയി ലേക്ക് ആകർഷിക്കണം. അവരെ ആകർഷിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന ഘടകങ്ങൾ എന്താണോ അതെല്ലാം ഒരു വലിയ അളവുവരെ തിരക്കഥയിൽ ഉൾച്ചേർക്കേ ണ്ടതുണ്ട്. സെൻസർ ബോർഡിന്റെ കത്രികയെപ്പറ്റിയും ഈ അവസരത്തിൽ രചയിതാവിന് ബോധ്യമുണ്ടായിരിക്കണം. തിരക്കഥയിലെ കഥാപാത്രങ്ങളെ സിനിമയിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ(താരങ്ങൾ) അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ താരങ്ങൾക്ക് അവരുടേതായ ഒരു താരപരിവേഷം അനുവാചകർക്കിടയിലുണ്ട്. വാണിജ്യ താല്പര്യം മുൻനിറുത്തി സിനിമ സൃഷ്ടിക്കുമ്പോൾ ഈ പരിവേഷത്തേയും തിരക്കഥയിൽ ഉൾച്ചേർക്കുവാൻ രചയിതാവ് ബാദ്ധ്യസ്ഥനാണ്.

യഥാർത്ഥത്തിൽ ഒരു തിരക്കഥയുടെ പകർത്തിയെഴുത്തിൽ കലാപ

രമായ അംശങ്ങളും വാണിജ്യപരമായ അംശങ്ങളും സമ്മേളിച്ചിരിക്കുന്നു. ഇവയെ കൃത്യമായ അനുപാതത്തിൽ സന്നിവേശിപ്പിക്കുവാൻ പകർത്തിയെഴുത്തിന്റെ ഘട്ടത്തിൽ കഴിഞ്ഞിരിക്കണം. ഒരു തിരക്കഥയെ പകർത്തിയെഴുതുന്ന രചയിതാവ് ശ്രദ്ധിക്കേണ്ട വസ്തുത, പകർത്തിയെഴുതി അതിനെ മോശമാക്കാതിരിക്കുവാനാണ്. പകർത്തിയെഴുത്തുകൊണ്ട് നല്ല തിരക്കഥകൾ വികലമായ സംഭവങ്ങൾ ഏറെയുണ്ട്. ആവർത്തിച്ചുള്ള വായനയും പഠനവും ഒരു തിരക്കഥയെ മനോഹരമായി(വിജയകരമായി) പകർത്തിയെഴുതുവാൻ ഉപകരിക്കുന്ന വഴികളാണ്.

പകർത്തിയെഴുതുന്ന വേളയിൽ വീണ്ടും തിരക്കഥ എഴുതുകയാണെന്ന് ധരിക്കരുത്. എഴുതിയതിനെ നന്നാക്കുകയാണെന്നു ബോധ്യമുണ്ടായിരിക്കണം.

പകർത്തിയെഴുത്തിന്റെ മേഖലകൾ

ഒരു തിരക്കഥ എങ്ങനെയെല്ലാം പകർത്തിയെഴുതണമെന്ന് അടിസ്ഥാനപരമായി തീരുമാനിക്കുന്നത് രചയിതാവാണ്. തിരക്കഥയുടെ സമഗ്രമായ പകർത്തിയെഴുത്തിൽ ശ്രദ്ധയോടെയും പ്രാധാന്യത്തോടെയും പകർത്തിയെഴുതേണ്ട ആറ് ഘടകങ്ങളെപ്പറ്റിയാണ് ഇവിടെ വ്യക്തമാക്കുന്നത്.

അവയുടെ ക്രമം.

1. ഘടനാപരമായത്
2. കഥാപാത്രസംബന്ധമായത്
3. സംഭാഷണസംബന്ധമായത്
4. രീതിയെ സംബന്ധിച്ചത്
5. സീൻ/ സീക്വൻസ് സംബന്ധമായത്
6. ലാളിത്യം ദീക്ഷിക്കുന്നത്

1. ഘടനാപരമായത്- പകർത്തിയെഴുത്തിന്റെ അവസരത്തിലെ ആദ്യത്തെ പടിയായി സ്വീകരിക്കാവുന്നത് തിരക്കഥയുടെ ഘടനയെ സംബന്ധിച്ച പകർത്തിയെഴുത്താണ്. ഘടനാപരമായ പകർത്തിയെഴുത്ത് നടത്തുമ്പോൾ രചയിതാവ് ഉചിതമായ ചില ചോദ്യങ്ങൾ ചോദിച്ച് അതിന്റെ ഉത്തരം തൃപ്തികരമാണോ എന്ന് സ്വയം പരിശോധിക്കേണ്ടതാണ്.

* കഥയിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങൾ ആരെല്ലാമാണ്, അവർ കഥയുടെ ആഖ്യാനത്തെ എങ്ങനെ സ്വാധീനിക്കുന്നു? പ്രധാന കഥാപാത്രത്തിന്റെ വ്യക്തിത്വത്തിനുമുന്നിൽ ഉപകഥാപാത്രങ്ങളുടെയും ചെറുകഥാപാത്രങ്ങളുടെയും വ്യക്തിത്വം കുറഞ്ഞുപോകാതെ ശ്രദ്ധിക്കണം. അതുപോലെ തന്നെ പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വ്യക്തിത്വത്തേക്കാൾ ഉയർന്ന വ്യക്തിത്വം ഉപകഥാപാത്രങ്ങൾക്കോ ചെറുകഥാപാത്രങ്ങൾക്കോ നൽകാതെയിരിക്കുവാനും ശ്രദ്ധിക്കണം.

* കഥയെ വളർത്തിയെടുക്കുന്നത് കഥാപാത്രങ്ങളാണല്ലോ. അവരുടെ പ്രവർത്തനത്തിന് ആവശ്യത്തിനുള്ള നാടകീയതയും ഉദ്വേഗവും ഉണ്ടോ?

പ്രധാന കഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രശ്നം എന്താണ്? മറ്റ് കഥാപാത്രങ്ങളുമായുള്ള പ്രവർത്തനത്തിൽ അത് പൂർണമായും വെളിവാകുന്നുണ്ടോ? പ്രതിനായകകഥാപാത്രത്തിന്റെ ശക്തിയും പ്രവർത്തനവും ആഖ്യാനത്തിൽ വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ടോ?

* കഥയുടെ സമഗ്രമായ അവതരണത്തിൽ നാടകീയത എങ്ങനെയാണ് അവതിപ്പിക്കുന്നത്. അത് കഥയെ എങ്ങനെ ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നു?

* കഥയെ വളർത്തിയെടുക്കുന്ന വേളയിൽ ആഖ്യാനത്തിന്റെ ചില ഭാഗങ്ങളായ സംഘട്ടനം, നാടകീയത,സംഭാഷണം,ശരീരഭാഷയുടെ വിനിയോഗം തുടങ്ങിയവ കഥയിലെ മറ്റു ഘടകങ്ങളുടെ പ്രാധാന്യം കെടുത്തിക്കളയുന്നുണ്ടോ? കഥയിലെ ഏതെങ്കിലുമൊരു സംഭവത്തിന്റെ അവതരണം കഥയുടെ മറ്റ് ഭാഗങ്ങളിലേക്ക് വ്യാപിച്ച് കഥയുടെ ശക്തി നശിപ്പിക്കുന്നുണ്ടോ? പ്രധാനകഥയിലെ സംഭവങ്ങൾക്കൊപ്പം ഉപകഥയിലെ സംഭവങ്ങൾ അർഹിക്കുന്ന പ്രാധാന്യത്തോടെയാണോ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. കഥയുടെ മൂർദ്ധന്യം ഉചിതമായ രീതിയിലാണോ നടത്തിയിരിക്കുന്നത്?

* സാഹിത്യരൂപത്തെ വളർത്തിയെടുത്തിരിക്കുന്നത് തൃപ്തികരമായ രീതിയിലാണോ? സാഹിത്യരൂപത്തിന്റെ ശൈലി നിർണയിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളുടെ അവതരണം കഥയുടെ അവതരണരീതിയുമായി ചേരുന്നതാണോ?

* കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ എല്ലാ മേഖലകളിലും സമയങ്ങളിലും വസ്തുതകളെ അടുക്കിവച്ചിരിക്കുന്നത് കൃത്യമായ നാടകീയ ഘടനയിലാണോ? സംഭവശ്രേണികളെ (സീക്വെൻസ്) വളർത്തിയെടുത്ത് അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത് 3 ആക്റ്റ് ഘടനയിലാണോ? തിരക്കഥയുടെ സമഗ്രതയിൽ 3 ആക്റ്റ് ഘടന വ്യക്തമായും ദീക്ഷിച്ചിട്ടുണ്ടോ?

* കഥയിലെ സംഭവങ്ങളെ വെളിവാക്കുന്നത് നാടകീയമായിട്ടാണോ? സംഭവങ്ങളുടെ സ്വഭാവം ആന്തരികവും ബാഹ്യവുമായ സംഘട്ടനം സൃഷ്ടിക്കുവാൻ ഉതകുന്നതാണോ?

* യഥാർഥത്തിൽ തിരക്കഥ എന്തിനെപ്പറ്റിയാണ്? കഥാപാത്രങ്ങൾ പ്രമേയവുമായി എങ്ങനെ ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. എങ്ങനെയാണ് ഇവർ പരസ്പരം വ്യത്യസ്തരാകുന്നത്?

ഈ പകർത്തിയെഴുത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം തിരക്കഥയിലെ കഥകൾ തമ്മിൽ വിശ്വസനീയമായ രീതിയിൽ ഘടിപ്പിച്ചുനിറുത്തുകയും കഥാപാത്രങ്ങളെ തമ്മിൽ കഥയുടെ ആഖ്യാനരീതിക്കനുസരിച്ച് ബന്ധിപ്പിച്ചു നിറുത്തുകയുമാണ്. ദൃശ്യസൂചനകൾ, സംഭാഷണം, കഥാപാത്രചിത്രീകരണം, സീൻ, സീക്വെൻസ് എന്നിവയെ കേന്ദ്രീകരിച്ച് തിരക്കഥയുടെ നാടകീയഘടന സൃഷ്ടിക്കുകയാണ് ഈ പകർത്തിയെഴുത്തിന്റെ മറ്റൊരു ലക്ഷ്യം. ഇനിയൊരു ലക്ഷ്യമുള്ളത് തിരക്കഥയുടെ അടിസ്ഥാനമായ 3 ആക്റ്റ് ഘടനയ്ക്ക് വ്യക്തത നൽകുകയെന്നുള്ളതാണ്.

2. കഥാപാത്രസംബന്ധമായത്- തിരക്കഥയുടെ അടിസ്ഥാനമെന്നു പറയുന്നത് വസ്തുതകളെ പ്രദർശനാത്മകമായി (Exposure) അവതരിപ്പിക്കുകയാണ്. അതുകൊണ്ട് കഥാപാത്രത്തിന്റെ വ്യക്തിത്വം, പ്രവർത്തനം, ശരീരഭാഷ തുടങ്ങിയവയ്ക്ക് തിരക്കഥയിൽ നിർണായകമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്.

* കഥയിലെ ഓരോ കഥാപാത്രവും കഥയ്ക്ക് ആവശ്യമുള്ളതാണോ? ഈ കഥാപാത്രങ്ങൾ വ്യതിരിക്തപരമായ രീതിയിലാണോ (തനതു വ്യക്തിത്വത്തോടെ) പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. കഥയിൽ സംഘർഷം, ആന്തരികവും ബാഹ്യവുമായ വികാരം, കൗതുകം, തുടങ്ങിയവ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ ഓരോ കഥാപാത്രവും എന്തുചെയ്യുന്നു? ഓരോ കഥാപാത്രവും ഏതെല്ലാം സീനുകളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ട് എതെല്ലാം കഥാപാത്രങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെടുന്നു. അവരുടെ ബന്ധപ്പെടലിന്റെ സാഹചര്യം തൃപ്തികരമാണോ?

* തിരക്കഥയിലെ വ്യതിരിക്തവ്യക്തിത്വം (സ്ഥിര രൂപത്തിലല്ലാത്ത)പുലർത്തുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ ഏതെല്ലാമാണ്? എന്താണ് ഇതര കഥാപാത്രങ്ങളിൽ നിന്നും ഈ കഥാപാത്രങ്ങളെ വ്യതിരിക്തമാക്കുന്നത്. ഈ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രവർത്തനങ്ങൾ പൂർണമായും തൃപ്തികരമാണോ?

* ഓരോ പ്രധാന കഥാപാത്രത്തെയും അവതരിപ്പിക്കുന്നതും തുടർന്നു നിർവചിക്കുന്നതും തൃപ്തികരമാണോ? കഥാപാത്രങ്ങളെ ശ്രദ്ധേയമായ രീതിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നതും തുടർന്ന് തനത് വ്യക്തിത്വം നൽകി അവതരിപ്പിക്കുന്നതും കഥയിലെ പ്രധാന വസ്തുതയാണ്. ഓരോ പ്രധാന കഥാപാത്രവും ഏതെല്ലാം സീനുകളിൽ അവരുടെ പ്രവർത്തനഫലമായി സ്വാധീനം ചെലുത്തുന്നുണ്ട്?

* ഓരോ കഥാപാത്രവും വൈകാരികമായി തൃപ്തികരവും വിശ്വനീയവുമാണോ? ഓരോ തിരക്കഥയുടെയും ലക്ഷ്യം അനുവാചകനിൽ വികാരം സൃഷ്ടിക്കുകയെന്നുള്ളതാണ്. തിരക്കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ പൂർണതയിൽ അനുവാചകന് ഓരോ കഥാപാത്രത്തെപ്പറ്റിയും വ്യക്തമായ മതിപ്പ് ഉണ്ടായിട്ടുണ്ടോ? സഹതാപം, ആകാംക്ഷ, അത്ഭുതം, ഭയം തുടങ്ങിയവയിലൂടെ അനുവാചകനെ തിരക്കഥാസ്വാദനത്തിൽ ഉറപ്പിച്ചു നിറുത്തുവാൻ കഥാപാത്രത്തിനു കഴിയുന്നുണ്ടോ?

ഈ പകർത്തിയെഴുത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം കഥാപാത്രത്തെ വിശ്വസനീയവും ആഖ്യാനത്തിന്റെ കേന്ദ്രവും ആക്കുകയാണ്. അതിലൂടെ അനുവാചകന്റെ ശ്രദ്ധയെ കഥയിലേക്ക് ആകർഷിക്കുവാനും ഉദ്ദേശിക്കുന്ന വികാരത്തെ വിനിമയം ചെയ്യുവാനും കഴിയുന്നു.

3. സംഭാഷണ സംബന്ധമായത്- തിരക്കഥയിലെ ആശയവിനിമയത്തിനുള്ള ശക്തമായ ഉപാധിയാണ് സംഭാഷണം. സംഭാഷണത്തിന്റെ പകർത്തിയെഴുത്ത് നടത്തുന്ന വേളയിൽ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്ന മുഴുവൻ സംഭാഷണവും തിരക്കഥയ്ക്ക് ആവശ്യമുള്ളതാണോ? അനാവശ്യമായ പദപ്രയോഗങ്ങളും ദൈർഘ്യമുള്ള വാചകങ്ങളും ആവർത്തിച്ചു വരുന്ന പദസൂചനകളും സംഭാഷണത്തെ ദുർബലപ്പെടുത്തുകയേ ഉള്ളൂ. അങ്ങനെ സംഭവിച്ചിട്ടുണ്ടോ?

* കഥാപാത്രത്തെ അറിഞ്ഞാണോ സംഭാഷണം രചിക്കുന്നത്? ഓരോ കഥാപാത്രത്തിനും ഓരോ ദൗത്യമാണ് കഥയിലുള്ളത്. അതുപോലെ ഓരോ കഥാപാത്രവും ഓരോ സംസ്കാരത്തിന്റെ പ്രതിനിധികളും വ്യക്തിത്വത്തിന്റെ ഉടമകളുമാണ്. കഥാപാത്രത്തെ അറിഞ്ഞ് ആ കഥാ പാത്രം സാഹചര്യങ്ങളോട് എങ്ങനെ പ്രതികരിക്കുമെന്ന് മനസ്സി ലാക്കി ആവശ്യമുള്ള സംഭാഷണമാണോ കഥാപാത്രത്തിന്റെ നാവിൻ തുമ്പിൽ എത്തിച്ചുകൊടുത്തിരിക്കുന്നത്?

* സംഭാഷണം നാടകീയമാണോ? നാടകീയത തിരക്കഥയിലെ പ്രധാന ഘടകമാണ്. നാടകീയത സൃഷ്ടിക്കുന്നതിൽ സംഭാഷണത്തിനു നിർണായകമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്. സൃഷ്ടിച്ചിരിക്കുന്ന സംഭാഷണം കഥയുടെ ഭാവതലത്തിനനുസരിച്ച് നാടകീയമായി കഥയിൽ വഴിത്തി രിവുകൾ സൃഷ്ടിക്കുവാനും കഥയെ വളർത്തിയെടുക്കുവാനും പര്യാപ്തമാണോ?

* സംഭാഷണങ്ങൾ കേവലം അധരവ്യായാമങ്ങൾ ആണോ? ഇത്തരം സംഭാഷണങ്ങൾ കഥയെ വിരസവും ശുഷ്ക്കവുമാക്കും. സംഭാഷണ ങ്ങൾ കൊണ്ടു മാത്രം കഴിവതും ഒരു രംഗത്തെ വളർത്തിയെടുക്കു വാൻ ശ്രമിക്കരുത്. കൃത്യമായ പശ്ചാത്തലസ്വീകരണവും ദൃശ്യസൂച നകൾ കൊണ്ടും പറയുന്ന സംഭാഷണത്തിനേ യഥാർഥ്യബോധ ത്തോടെ (കഥയുടെ സവിശേഷമായ യാഥാർഥ്യം)കഥ അവതരിപ്പിക്കു വാൻ കഴിയൂ.

* സംഭാഷണത്തിന് തുടർച്ചയുണ്ടോ? കഥ ഒരു സീനിൽ നിന്നും അടുത്ത സീനിലേകക്ക് ക്രമത്തിലാണ് വളരുന്നത് (ഇതിന് അപവാദമുണ്ട്) ഓരോ സീനിലും അവതരിപ്പിക്കുന്ന സംഭാഷണങ്ങൾ തമ്മിൽ ഒരു ബന്ധം ആവശ്യമാണ്. പ്രധാന കഥയിലെയും ഉപകഥകളിലെയും സംഭാ ഷണങ്ങൾ തമ്മിൽ ചേർച്ചയില്ലായ്മ അനുഭവപ്പെടുന്നുണ്ടോ? സംഭാ ഷണങ്ങൾക്ക് ഉപയോഗിക്കുന്ന സമയപരിധി തൃപ്തികരമാണോ? കഥ യിൽ സംഭാഷണത്തെപ്പോലെ തന്നെ പ്രധാനമാണ് സംഭാഷണ ങ്ങൾക്കിടയിലെ അർത്ഥവത്തായ നിശബ്ദതകളും.

സംഭാഷണം പകർത്തിയെഴുതുമ്പോൾ അനുവാചകന്റെ കാതുകളി ലൂടെ സംഭാഷണം വിലയിരുത്തുന്നത് പകർത്തിയെഴുത്തിനെ സഹായിക്കുന്ന ഘടകമാണ്. ഈ പകർത്തിയെഴുത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം സംഭാഷണത്തെ കൃത്യവും വ്യക്തവുമായി അവതരിപ്പിക്കുകയെന്നുള്ളതാണ്. സംഭാഷണത്തിന്റെ പകർത്തിയെഴുത്തിലൂടെ കഥയിലെ ആശയവിനിമയത്തിന്റെ വലിയൊരു മേഖലയെയാണ് രചയിതാവ് ആകർഷകമാക്കുന്നത്.

4. **രീതിയെ സംബന്ധിച്ചത്** – ഒരു തിരക്കഥയിലെ രീതിയെ സൃഷ്ടിക്കുന്നത് ബാഹ്യവും ആന്തരികവുമായ ഘടകങ്ങളാണ്. ബാഹ്യഘടകങ്ങൾ പശ്ചാ ത്തലം, കഥാപാത്രചിത്രീകരണം, സംഭാഷണരീതി, ദൃശ്യശബ്ദസൂചനകളുടെ അവതരണക്രമം എന്നിവയാണ്. ആന്തരികഘടകം രചയിതാവിന്റെ അനുഭ വങ്ങളും വികാരങ്ങളും ആശയങ്ങളുമടങ്ങിയ വ്യക്ത്യധിഷ്ഠിതമായ ഭാഗമാ ണ്. . ഈ ഭാഗത്തെ നിർവചിക്കുവാൻ കഴിയുന്നതല്ല. ഇത് വ്യക്ത്യധിഷ്ഠിത മായി ഓരോ രചയിതാവിലും ഭിന്നമായിരിക്കും. രീതിയെ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിൽ

സാഹിത്യത്തിലെ സവിശേഷമായ ഇസങ്ങൾക്കും സ്ഥാനമുണ്ട്. രീതിയെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ബാഹ്യഘടകങ്ങളെ ആവശ്യാനുസരണം മാറ്റി എഴുതാവുന്ന തേയുള്ളു. ബാഹ്യഘടകങ്ങളെ മാറ്റിയെഴുതുമ്പോൾ സ്വാഭാവികമായി ആന്തരികഘടകങ്ങളുടെ പ്രവർത്തനത്തിനും മാറ്റം സംഭവിക്കും.

ഈ പകർത്തിയെഴുത്തുകൊണ്ടു തിരക്കഥയുടെ ആകെയുള്ള ശക്തി കുറഞ്ഞതോ തൃപ്തിരമല്ലാത്തതോ ആയ രീതിയെ മാറ്റി ആകർഷകമായ രീതി സൃഷ്ടിക്കുവാൻ ഉപകരിക്കും.

5. സീൻ സീക്വൻസ് സംബന്ധമായത് - തിരക്കഥയുടെ അടിസ്ഥാന ഘടകമായസീനിന്റെയും ചട്ടക്കൂട് നിർണയിക്കുന്ന സീക്വൻസിന്റെയും പകർത്തിയെഴുത്ത് നിർണായകമാണ്. തിരക്കഥയിലെ ഏതെങ്കിലുമൊരു ഘടകത്തെ മാറ്റിയെഴുതുമ്പോൾ അതുമായി ബന്ധപ്പെട്ട സീനുകൾ പകർത്തിയെഴുതേണ്ടിവരും. സീനുകൾ പകർത്തിയെഴുതുമ്പോൾ സ്വാഭാവികമായി സീക്വൻസുകളും പകർത്തിയെഴുതപ്പെടുന്നു.

* പകർത്തിയെഴുത്തിന്റെ വേളയിൽ സീനിനും സീക്വൻസിനും എത്രമാത്രം വ്യത്യാസം സംഭവിച്ചു? ഈ വ്യത്യാസം തിരക്കഥയുടെ ആകെയുള്ള അവതരണത്തെ എത്രമാത്രം രസപ്രദവും ചടുലവും നാടകീയവുമാക്കി?
* പകർത്തിയെഴുത്ത് സീനിനും സീക്വൻസിനും ഉദ്ദേശിച്ച സൗന്ദര്യം അഥവാ പ്രാധാന്യം സൃഷ്ടിച്ചോ?
* ഓരോ സീനിന്റെയും സീക്വൻസിന്റെയും നാടകീയപ്രകൃതി ആഖ്യാനത്തിന്റെ സമഗ്രതയെ എങ്ങനെ സ്വാധീനിക്കുന്നു.?
* സീനുകളുടെ ദൈർഘ്യവും ഒരു സീനിൽനിന്നും അടുത്ത സീനിലേക്ക് വളർത്തുന്ന ഉദ്വേഗവും സീനുകളെ തമ്മിൽ ഘടിപ്പിക്കുന്ന സവിശേഷമായ കൊളുത്തുകളും (സംഭാഷണത്തിലൂടെ, ദൃശ്യശബ്ദ സൂചനകളിലൂടെ, കഥാപാത്രത്തിന്റെ ശരീരഭാഷയിലൂടെ) തൃപ്തികരമാണോ?

ഈ രീതിയിലുള്ള ഒരു പരിചിന്തനം പകർത്തിയെഴുത്തു നടത്തുന്ന വേളയിൽ തിരക്കഥാകൃത്ത് നടത്തേണ്ടതുണ്ട്. ഈ ഘട്ടത്തിൽ പല സീനുകളും പകർത്തിയെഴുതേണ്ടിവരും. ചില സീനുകൾ അധികമായി ചേർക്കേണ്ടിയും വരും. ഇതിലൂടെ പൊതുവേ തിരക്കഥയ്ക്ക് ഒരു റിഥം അഥവാ ഒഴുക്ക് ലഭിക്കുന്നു.

6. **ലാളിത്യം ദീക്ഷിക്കുന്നത്** - ഇത് പകർത്തിയെഴുത്തിന്റെ അവസാന ഘട്ടമാണ്. ഒരു കഥയെ അതിന്റെ സമഗ്രതയിൽ മിനുക്കിയെടുക്കുകയാണ് ഈ പകർത്തിയെഴുത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം. ഈ പകർത്തിയെഴുത്തിന്റെ വേളയിൽ രചയിതാവ് തിരക്കഥയെ സമഗ്രമായാണ് ദർശിക്കേണ്ടത്. തിരക്കഥയിലെ ഓരോവാക്കും വരിയും സൂക്ഷ്മതയോടെ പഠിച്ചു വിലയിരുത്തി ഏറ്റവും നല്ല രീതിയിൽ ലാളിത്യത്തോടെ മിനുസപ്പെടുത്തിയെടുക്കണം.

ഒരു തിരക്കഥ എത്ര പ്രാവശ്യം പകർത്തിയെഴുതണമെന്നു പറയുവാൻ കഴിയുകയില്ല. പറയുന്ന കഥ ഏറ്റവും മനോഹരമായി അതരിപ്പിച്ചെന്നു ബോധ്യം വരുന്നതുവരെ പകർത്തിയെഴുത്ത് നടത്തേണ്ടതുണ്ട്. പൊതുവേ ഓരോ പകർത്തിയെഴുത്തും തിരക്കഥയെ കൂടുതൽ മനോഹരവും ഒഴുക്കുള്ളതുമാക്കും.യഥാർഥത്തിൽ ഒരു തിരക്കഥയുടെ പകർത്തിയെഴുത്ത് സർഗാത്മകതയും ഭാവനയും പരിജ്ഞാനവും ബൗദ്ധികതയും ആവശ്യപ്പെടുന്ന രചനയുടെ മേഖലതന്നെയാണ്. അവസരത്തിനൊത്തു സാഹര്യങ്ങളെ ഉൾക്കൊണ്ട് പകർത്തിയെഴുത്ത് നടത്തുവാനുള്ള വൈഭവം തിരക്കഥാരചയിതാവിന് ആവശ്യമാണ്. ആത്യന്തികവിശകലനത്തിൽ തിരക്കഥയുടെ പകർത്തിയെഴുത്ത് കലാപരമായ ഒരു രചനാപ്രക്രിയ തന്നെയാണ്. തിരക്കഥാരചനയുടെ കലയും സിദ്ധാന്തവും ഹൃദിസ്ഥമാക്കിയവർക്കേ ഇത് വിജയകരമായി നിർവഹിക്കുവാൻ കഴിയൂ.

പിൻമൊഴി

ഒരു തിരക്കഥ രചിക്കുവാൻ കുറുക്കുവഴികളൊന്നുമില്ല. എന്താണ് തിരക്കഥയെന്ന് അറിയുക. അതിനെ എങ്ങനെയാണ് ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നതെന്ന് മനസ്സിലാക്കുക. സിനിമയുടെ ചരിത്രം അറിയുന്നതും നല്ല തിരക്കഥകളുടെ പാരായണവും ഒരാളെ തിരക്കഥ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ സഹായിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളാണ്. വായിക്കുന്ന തിരക്കഥകളുടെ ദൃശ്യസാക്ഷാത്കാരം (സിനിമ) കാണുന്നത് തിരക്കഥയും അതിന്റെ ദൃശ്യസാക്ഷാത്കാരവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം മനസ്സിലാക്കുവാൻ രചയിതാവിനെ പ്രാപ്തമാക്കും.

ഒരു സിനിമാതാരമാകുവാൻ സുന്ദരനോ അഭിനയപ്രതിഭയോ ആയിരിക്കണമെന്നില്ല. ഒരു സംവിധായകനാകുവാൻ ചിത്രകാരനോ ശില്പിയോ ആകണമെന്നില്ല. സവിശേഷമായ മനോഭാവമാണ് ആവശ്യം. ഒരു തിരക്കഥാരചയിതാവാകുവാൻ കഥാകൃത്തോ നോവൽ രചയിതാവോ ഇതര സാഹിത്യമേഖലകളിൽ പ്രാവീണ്യമോ വേണമെന്നില്ല. തിരക്കഥയെപ്പറ്റിയുള്ള അറിവും തിരക്കഥാരചന നിർവഹിക്കുവാൻ കഴിയുമെന്ന ആത്മവിശ്വാസവും ഭാവനയിൽ കാണുന്ന വസ്തുതകളെ അടുക്കിവച്ച് രചന നടത്തുവാനുള്ള സാമാന്യമായ കഴിവും മതിയാവും. തിരക്കഥാകാരൻ പ്രാഥമികമായിത്തന്നെ കഥപറച്ചിലുകാരനാണ്. സിനിമ, ടെലിസിനിമ തുടങ്ങിയ ദൃശ്യമാധ്യമങ്ങൾക്കുവേണ്ടി കഥ പറയുന്നവൻ.

ആദ്യമായി ഒരു നല്ല തിരക്കഥയുടെ രചന നിർവഹിക്കുന്നത് പലർക്കും ക്ലേശകരമായ ജോലിയായിരിക്കാം. തിരക്കഥാ രചനയുടെ കഥയും സിദ്ധാന്തവും ഹൃദിസ്ഥമാക്കിയാൽ തിരക്കഥയുടെ രചന പൊതുവേ അനായാസവും രസകരവുമായഒരു രചനാപ്രക്രിയ തന്നെയാണ്. ആദ്യമായി ഒരു തിരക്കഥ എഴുതുന്നതുപോലെ തന്നെ ക്ലേശകരമാണ് ആദ്യമായി ഒരു തിരക്കഥയുടെ വിപണനം നടത്തുന്നതും. ഒരു പുസ്തകം രചിക്കുകയാണെങ്കിൽ, ചെറിയൊരു തുകകൊണ്ട് അത് പ്രസിദ്ധീകരിക്കുവാൻ കഴിയും. തിരക്കഥയുടെ ദൃശ്യസാക്ഷാത്കാരം നിർവഹിക്കുന്നത് ലക്ഷങ്ങളുടേയും കോടികളുടേയും മുതൽമുടക്കുള്ള പ്രവർത്തനമാണ്. മുടക്കുന്ന പണം തിരിച്ചു കിട്ടുമോ എന്നുള്ള ഭയമാണ് പൊതുവേ പുതിയ രചയിതാക്കളുടെയും കൃതികളെ സ്വീകരിക്കുവാൻ പലരെയും വിമുഖരാക്കുന്നത്.

ഒരു തിരക്കഥ വിപണനം ചെയ്തതുകൊണ്ട് മാത്രം തിരക്കഥാ രചയിതാവിന്റെ രചനായാത്ര പൂർത്തിയാകുന്നില്ല. തുടർന്നും ആ മേഖലയിൽ നില നിലനിൽക്കുകയെന്നുള്ളത് പ്രധാനമാണ്. വിജയിക്കുന്ന തിരക്കഥകളുടെ രചയിതാക്കൾക്കേ തുടർന്ന് നല്ല അവസരങ്ങളും ഉയർന്ന പ്രതിഫലവും ലഭിക്കുകയുള്ളൂ.

ഒരു തിരക്കഥാ രചയിതാവിനുവേണ്ട അടിസ്ഥാന ഗുണങ്ങളെപ്പറ്റി 'ഫിലിം സ്ക്രിപ്റ്റ് റൈറ്റിങ് എ പ്രാക്ടിക്കൽ മാന്വൽ' എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ

ഡ്വിററ് വി. സ്വെയിൻ പറയുന്ന വസ്തുതകൾ ഓരോ രചയിതാവും അറിഞ്ഞിരിക്കുന്നത് ആ മേഖലയിലെ മത്സരവും ഇപ്പോൾ നിലനിൽക്കുന്ന അവസ്ഥയും വ്യക്തമാക്കുവാൻ ഉപകരിക്കുന്നതാണ്.

തിരക്കഥാ രചയിതാവിനുവേണ്ട അടിസ്ഥാനപരമായ ഏഴു ഗുണങ്ങൾ

1. കാരിരുമ്പിൻ നട്ടെല്ലും കാണ്ടാമൃഗത്തിന്റെ തൊലിക്കട്ടിയും ഉണ്ടായിരിക്കണം. ഒപ്പം തന്നെ ഒരു കാര്യത്തിനും അറിയില്ലെന്ന ഉത്തരം പറയാത്ത വ്യക്തിത്വത്തിന് ഉടമയായിരിക്കണം.
2. സമീപിക്കുന്ന ഏതു വിഷയത്തെക്കുറിച്ചും നിമിഷങ്ങൾക്കകം തന്നെ കാര്യങ്ങൾ ഗ്രഹിച്ച് ശക്തമായ പ്രതികരണം നടത്താൻ കഴിവുള്ളവനായിക്കണം.
3. തന്റെ വിശ്വാസപ്രമാണങ്ങൾക്ക് എന്തെല്ലാം തിരിച്ചടിയേറ്റാലും ആരെല്ലാം പിന്നിൽ നിന്നു കുത്തിയാലും അതിനെയെല്ലാം ചിരിയോടെ അതിജീവിച്ച് സൗഹൃദങ്ങൾ നിലനിർത്താൻ കഴിവുള്ളവനായിരിക്കണം.
4. മോശമായ ഒരു ജോലി ഏൽപ്പിച്ചതിൽ എതിർപ്പും നിരാശയും ഉണ്ടെങ്കിൽപ്പോലും ആ ജോലി തന്റെ കഴിവുകൊണ്ട് നന്നാക്കിയെടുത്ത് അവതരിപ്പിക്കുവാൻ കഴിവുള്ളവനായിരിക്കണം.
5. സ്വന്തം സർഗാത്മക കഴിവിനെപ്പറ്റിയുള്ള അറിവും അത് പരമാവധി ഉപയോഗപ്പെടുത്താനുള്ള തിരിച്ചറിവും ഉണ്ടായിരിക്കണം.
6. രചനയുടെ ഏതു മേഖലയിൽ ജോലി ചെയ്യണമെന്നുള്ള തീരുമാനം എടുത്തിരിക്കണം. (കലാസിനിമ, വാണിജ്യസിനിമ, ശാസ്ത്രസിനിമ തുടങ്ങിയവ)
7. തിരക്കഥയുടെ അടിസ്ഥാന നിയമങ്ങളും സാങ്കേതിക വശങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള അറിവും ഉണ്ടായിരിക്കണം.[1]

മത്സരവും വാശിയും മുറ്റിനിൽക്കുന്ന ഹോളിവുഡിലെ തിരക്കഥാ രചയിതാക്കൾക്കുവേണ്ട ഗുണമായിട്ടാണ് പ്രധാനമായും ഡ്വീററ് വി.സ്വെയിൻ ഇത് പറയുന്നതെങ്കിലും എല്ലാ തിരക്കഥാ രചയിതാക്കൾക്കും ഈ ഗുണങ്ങൾ ആവശ്യമാണ്. എല്ലാക്കാലത്തും സിനിമയുടെ വിവിധ മേഖലകളിലേക്ക് ഏറെപ്പേർ ആകർഷിക്കപ്പെടുന്നുണ്ടെങ്കിലും സ്ഥിരമായി നിലനിൽക്കുന്നവർ പ്രതിഭയും തന്ത്രവും ഒത്തുചേർന്നവർ മാത്രമാണ്. തിരക്കഥാരചയിതാക്കൾ തിരക്കഥയുടെ രചനാ തന്ത്രങ്ങളോടൊപ്പം നിലനിൽപ്പിന്റെ തത്ത്വങ്ങളും ഹൃദിസ്ഥമാക്കേണ്ടതാണ്. (അവസരങ്ങളാണ് ഒരാളെ ഒരു വലിയ അളവുവരെ തിരക്കഥയുടെ രചയിതാവാക്കുന്നത്).

രചയിതാവിന്റെ തലയ്ക്കകത്തുള്ള ആശയത്തെ ഭാഷയിലൂടെ പ്രകാശിപ്പിക്കുകയെന്ന അർഥത്തിൽ തിരക്കഥയുടെ രചന ഇതര സർഗാത്മക കൃതികളുടെ രചന പോലെ തന്നെയാണ്. രചയിതാവിന്റെ ആശയത്തെ വായനക്കാരനിലേക്ക് പകരാനുള്ള മാധ്യമം തന്നെയാണ് തിരക്കഥയും. ഇതര

സാഹിത്യകൃതികളിൽ നിന്നും ഭിന്നത പുലർത്തുന്ന തിരക്കഥാരചനയെപ്പറ്റി സത്യജിത് റായി വിലയിരുത്തുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഒരു എഴുത്തുകാരനും തിരക്കഥാകാരനും നേരിടുന്ന പ്രശ്നങ്ങൾ തമ്മിൽ യാതൊരു വ്യത്യാസവുമില്ല. രണ്ടുപേർക്കും വാക്കുകളിലൂടെയാണ് വിഷയത്തെ അവതരിപ്പിക്കേണ്ടത്. ഒരു വ്യത്യാസമുള്ളത് എഴുത്തുകാരൻ വാക്കുകളെ മാത്രം ആശ്രയിക്കുമ്പോൾ തിരക്കഥാ രചയിതാവിനു ഭാഗികമായി വാക്കുകളിലൂടെയും ഭാഗികമായി ദൃശ്യശബ്ദങ്ങളിലൂടെയുമാണ് കഥയെ ആവിഷ്ക്കരിക്കേണ്ടത്.[1]

ഈ നൂറ്റാണ്ടിനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം രചനകളുടെ മേഖലയിൽ തിരക്കഥയ്ക്ക് പ്രഥമ ഗണനീയമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്. ഇന്നു കഥപറയുന്ന നമ്മുടെ പ്രധാന മാധ്യമങ്ങൾ സിനിമയും ടെലിവിഷനും ഉൾപ്പെട്ട ഇലക്ട്രോണിക്സ് മാധ്യമങ്ങളാണ്. ഈ മാധ്യമങ്ങൾക്കുവേണ്ടി രചിക്കുന്ന കഥകൾക്കും പ്രസക്തി ഏറെയാണ്.

ഗ്രന്ഥസൂചി

ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, അടൂർ, *എലിപ്പത്തായം.* കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2001

– – – കൊടിയേറ്റം. ഒലിവ് പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്, 1985.

– – – മുഖാമുഖം. ഡി. സി ബുക്സ്, കോട്ടയം , 1985.

– – – വിധേയൻ. മഹാത്മാഗാന്ധി സർവകലാശാല, കോട്ടയം, 2001

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

പത്മരാജൻ, പി. തിരക്കഥകൾ. തിങ്കൾ ബുക്സ്, തൃശൂർ, 2000.

– – – *പത്മരാജന്റെ തിരക്കഥകൾ.* ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1998.

– – – *പെരുവഴിയമ്പലം.* ഡി. സി ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1999.

പൂഡോവ്ക്കിൻ, ഫിലിം ടെക്നിക് (വിവ.) എം.എം. വർക്കി.അമേച്വർ മൂവിമേക്കേഴ്സ് അസോസിയേഷൻ, കോട്ടയം, 1987.

ഭരതമുനി, *നാട്യശാസ്ത്രം* 1& 2 (വിവ.) നാരായണപിഷാരോടി. കെ.പി.* കേരള സാഹിത്യഅക്കാദമി: തൃശൂർ, 1987.

വാസുദേവൻ നായർ, എം.ടി. *ആൾക്കൂട്ടത്തിൽ തനിയെ.* അക്ഷരം പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്, 1993.

– – – എന്റെ പ്രിയപ്പെട്ട തിരക്കഥകൾ. ഡി.സി. ബുക്സ് : കോട്ടയം, 1983.

– – – എം.ടി.യുടെ തിരക്കഥകൾ. ഡി.സി. ബുക്സ്: കോട്ടയം, 1978.

– – – നാലു തിരക്കഥകൾ, സഹൃദയ ബുക്സ്, പാല.

– – – നിർമാല്യം. കറന്റ് ബുക്സ്; തൃശൂർ, 1999.

– – – പഞ്ചാഗ്നി. കറന്റ് ബുക്സ്; തൃശൂർ, 1992.

– – – വൈശാലി. മലയാളം പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്, 1989.

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

സക്കറിയ. ജോസഫ് ഒരു പുരോഹിതൻ, ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1997.

Abrams. M.H. A Glossary of Literary Terms. Harcourt College Publishers, Singapore , 2000.

Aristotle. On Poetics (De poetica) (Tr) Ingram By water. United States of America, 1993.

Atchity , Kenneth and Chi - Li Wong. Writing Treatments That Sell. An owl Book: New York, 1997.

Baker, Sheridan. *The Complete Stylist and handbook*. Harper & Row Publishers : New York, 1984.

Boggs, Joseph M. *The Art of Watching films*. Mayfield Publishing Company California, 1991.

Brady, John. *The Craft of the screenwriter*: Interviews with Six Celebrated Screen writers. A Touchstone Book: New York, 1982.

Buckley, *Heather, Science of Mind,* Sherburne Press: Los Angeles, 1970

Buzan, Tony , *Use Both Sides of Your Brain. Dutton*, 1974.

Caldwell, Sara C. and Marie Eve S. Kielson. So you want *to be a* screenwriter. How to face the Fears and Take the Risks. Allworth Press: New York, 2000.

Dancyger, Ken and Jeff Rush. *Alternative Scriptwriting: writing Beyond the Rules*. . Focal Press: New Delhi, Tokyo 1995.

Davis, Joel, Mapping The Mind: *The Secrets of the Human Brain and How it Works*. Birch Lan Press;1997.

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

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

The screenwriter's Workbook. Dell Publishing Company, New york, 1984.

Frensham, Raymond G. Screenwriting: Teach Yourself. Modder & Stoughton: England, 1996.

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

Julius, Fast, Body language. Pocket Books: New York, 1770.

Lane, Tamar. The New Techniques of Screenwriting: A Practical Guide to the Writing and Marketing of Photoplays. Whittlessly House: London, 1936.

Margulies, Nancy, M.A. Learning and Teaching Mind Mapping. Zepher Press: 1991.

Metz, Christian, Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Singnifier (Tr) Celia Britton, Annwhyl Williams, Ben Brewster and Alfred Guzzetti Macmillan Press: London, 1983.

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

Miller, William. Screenwriting for Narrative Film and Television. Mastings House. New York, 1980.

Nash, Constance and Virginia Oakey. The Screenwriter's Handbook: What to write, How to Write It, Where to sell it. Harper & Ron Publishers: New York, 1974.

Parker, Philip. The Art and Science of Screenwriting. Intellect Books England, 1999.

Pease, Allan. Body Language: How to read other's thoughts by their gestures. Sudha Publications: New Delhi, 1998.

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

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

Server, Lee. Screenwriter: Words Become Pictures. The Main Street Press: New Jersey, 1987.

Sharma, Vinay Mohan. Body Language: The Art of Reading Gestures and Postures. Pustak Mahal, Delhi, 2001.

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

Swain, Dwight V. and Joye R. Swain. Scripting for the New AV Technologies. Focal Press: London, 1991.

Thomas, James. Script Analysis for Actors Directors and Designers. Focal Press: New Delhi, 1999.

Walter, Richard. Screenwriting: The Art, Craft and Business of Film and Television Writing. A Plume Book: New York. 1988.

Wiese, Michael. The Independent Film Video maker's Guide. Michael Wiese Productions. Studio city: California-1998.

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

Wolff, Jurgen and Kerry Cox. Top Secrets: Screenwriting. Lone Eagle Press: Los Angeles 1993.

MAGAZINES

Ifson Indian Film Society News./ August, 1992.

Lensight. April 1994, July 1994, October 1994.

Sight and Sound. March 1992, June 1992.

INTERNET WEB SITES

http://www.screenwritiersutopia.com

http://www.geocities.com/Hollywood/Theater/6448

http://www.sfscreenwriters.com

http://fade.to/script

http://www.writersheaven.org

http://members.aol.com/linkwrite/profwrt.html

http://www.screenwriting.com

http://home.earthlink.net/scribbler.html

http://www.teleport.com/cdeemer/scrwriter.html

http:///www.concentric net/pcbc/sitemap.html

http://www.screenwriterscyberia.com

http://fade.to/madscreenwriter

http://www.creativescreenwriting.com

http://www.absoultewrite.com/screenwriting

http://www.hollywoodscript.com

http://craftyscreenwriting.com

http://www.exposure.co.uk/eejit/3act/index.html

http://www.scenariomag.com

http://www.scriptimag.com

http://www.screentalk.org

http://www.absoultewrite.com/screen/screenwriting/filim_fuss.htm

http:///www.adfilmworks.com

http://www.writerswrite.com/screenwriting

http://www.wga.org

http://www.hollywoodbookcity.com

http://www.scriptshop.com

തിരക്കഥാരചന: കലയും സിദ്ധാന്തവും

ജോസ് കെ. മാനുവൽ

സിനിമാസംബന്ധമായി മലയാളത്തിലാദ്യമായി പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തുന്ന ഒരു സൈദ്ധാന്തിക ഗ്രന്ഥം. തിരക്കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ കല ലളിതവും ശാസ്ത്രീയവുമായി മനസ്സിലാക്കിക്കൊടുക്കുകയെന്ന ലക്ഷ്യത്തോടെയാണ് ഈ ഗ്രന്ഥം സംവിധാനം ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. കഥ കണ്ടെത്തൽ, കഥാപാത്രനിർണയം, ഇതിവൃത്ത സൃഷ്ടി, ത്രിമാന കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സൃഷ്ടി, കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ശരീരഭാഷാവിനിയോഗം, സംഭാഷണരചനയുടെ രീതി, ദൃശ്യ ശബ്ദസൂചനകളുടെ അവതരണം, നാടകീയ മുഹൂർത്തങ്ങളുടെ രൂപപ്പെടുത്തൽ ഘടനയുടെ രീതി തുടങ്ങി തിരക്കഥയിലെ എല്ലാ വശങ്ങളെപ്പറ്റിയും സമഗ്രമായി പ്രതിപാദിക്കുന്നു. മനസ്സിൽ കഥയുടെ ഉണർവുള്ളവർക്ക് അതിനെ തിരക്കഥയായി രൂപപ്പെടുത്തുവാൻ ഈ ഗ്രന്ഥം സഹായിക്കും.

അവതാരിക: **കെ.ജി. ജോർജ്ജ്**

ISBN 81-240-1310-1

9 788124 013106 01

കറന്റ് ബുക്ക്സ്
കോട്ടയം തിരുവനന്തപുരം കൊല്ലം
പത്തനംതിട്ട തിരുവല്ല ആലപ്പുഴ
തൊടുപുഴ എറണാകുളം ആലുവ
ഇരിങ്ങാലക്കുട പാലക്കാട് കോഴിക്കോട്
വടകര തലശ്ശേരി കല്പറ്റ കാഞ്ഞങ്ങാട്