കാഴ്ച്ചയുടെ മാനങ്ങൾ കുമാരനാശാന്റെ കവിതയിൽ: ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആഖ്യാനരീതികളെ മുൻനിർത്തിയുള്ള പഠനം

(സംശോധിതപ്പതിപ്പ്)

ഡോക്ടർ ഓഫ് ഫിലോസഫി ബിരുദത്തിനായി
കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാലയിൽ സമർപ്പിക്കുന്ന
ഗവേഷണ പ്രബന്ധം

പയസ് പി.ജെ.

മലയാള ഗവേഷണ വിഭാഗം
ശ്രീ കേരളവർമ്മ കോളേജ്
തൃശ്ശൂർ

2021

SREE KERALA VARMA COLLEGE
TRICHUR

DEPT. OF MALAYALAM
THRISSUR
SREE KERALA VARMA COLLEGE

കാഴ്ച്ചയുടെ മാനങ്ങൾ കുമാരനാശാന്റെ കവിതയിൽ: ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആഖ്യാനരീതികളെ മുൻനിർത്തിയുള്ള പഠനം

(സംശോധിതപ്പതിപ്പ്)

ഡോക്ടർ ഓഫ് ഫിലോസഫി ബിരുദത്തിനായി

കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാലയിൽ സമർപ്പിക്കുന്ന

ഗവേഷണ പ്രബന്ധം

പയസ് പി.ജെ.

മലയാള ഗവേഷണ വിഭാഗം

ശ്രീ കേരളവർമ്മ കോളേജ്

തൃശ്ശൂർ

2021

ഡോ. എൻ.ആർ. ഗ്രാമപ്രകാശൻ
ഗവേഷണമാർഗ്ഗദർശി
മലയാള വിഭാഗം
ശ്രീ കേരളവർമ്മ കോളേജ്
തൃശ്ശൂർ - 680 011.

സാക്ഷ്യപത്രം

കോഴിക്കോട് സർവ്വകലാശാലയിൽ പി.എച്ച്.ഡി. ബിരുദത്തിന് സമർപ്പിക്കുന്ന **"കാഴ്ച്ചയുടെ മാനങ്ങൾ കുമാരനാശാന്റെ കവിതയിൽ: ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആഖ്യാനരീതികളെ മുൻനിർത്തിയുള്ള പഠനം"** എന്ന പ്രബന്ധം **പയസ് പി.ജെ.** എന്റെ മാർഗ്ഗനിർദ്ദേശത്തിൽ റിപ്പോർട്ടിലെ നിർദ്ദേശങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് തിരുത്തിയപ്രകാരമുള്ള കുറ്റമറ്റ രേഖയാണെന്ന് ഇതിനാൽ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തിക്കൊള്ളുന്നു.

തിയ്യതി : 15/07/22

സ്ഥലം : തൃശ്ശൂർ

ഡോ. എൻ.ആർ. ഗ്രാമപ്രകാശൻ

DR.N.R. GRAMAPRAKASAN
RAGALAYA, 1st LANE
M.G.NAGAR - PUMKUNNAM
THRISSUR - 680002
Mob: 9995431033

സാക്ഷ്യപത്രം

ഡോ. എൻ.ആർ. ഗ്രാമപ്രകാശൻ
ഗവേഷണമാർഗ്ഗദർശി
മലയാള' വിഭാഗം
ശ്രീ കേരളവർമ്മ കോളേജ്
തൃശ്ശൂർ – 680 011.

കോഴിക്കോട് സർവ്വകലാശാലയിൽ പി.എച്ച്.ഡി. ബിരുദത്തിന് സമർപ്പിക്കുന്ന **"കാഴ്ച്ചയുടെ മാനങ്ങൾ കുമാരനാശാന്റെ കവിതയിൽ: ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആഖ്യാനരീതികളെ മുൻനിർത്തിയുള്ള പഠനം"** എന്ന പ്രബന്ധം **പയസ് പി.ജെ.** എന്റെ മാർഗ്ഗനിർദ്ദേശമനുസരിച്ച് നിർവ്വഹിച്ച ഗവേഷണത്തിന്റെ രേഖയാണെന്ന് ഇതിനാൽ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

തിയ്യതി : 15/07/2022

സ്ഥലം : തൃശ്ശൂർ

ഡോ. എൻ.ആർ. ഗ്രാമപ്രകാശൻ

DR.N.R. GRAMAPRAKASAN
RAGALAYA, 1st LANE
M.G.NAGAR - PUMKUNNAM
THRISSUR - 680002
Mob: 9995431033

സാക്ഷ്യപത്രം

ഡോ. എം.ആർ. രാജേഷ്
മലയാളവിഭാഗം അദ്ധ്യക്ഷൻ
ഗവേഷണ സഹമാർഗ്ഗദർശി
ശ്രീ കേരളവർമ്മ കോളേജ്
തൃശ്ശൂർ – 680011.

കോഴിക്കോട് സർവ്വകലാശാലയിൽ പി.എച്ച്.ഡി. ബിരുദത്തിന് സമർപ്പിക്കുന്ന **"കാഴ്ച്ചയുടെ മാനങ്ങൾ കുമാരനാശാന്റെ കവിതയിൽ: ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആഖ്യാനരീതികളെ മുൻനിർത്തിയുള്ള പഠനം"** എന്ന പ്രബന്ധം **പയസ് പി.ജെ.** എന്റെ സഹമാർഗ്ഗനിർദ്ദേശമനുസരിച്ച് നിർവ്വഹിച്ച ഗവേഷണത്തിന്റെ രേഖയാണെന്ന് ഇതിനാൽ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

തിയ്യതി : 15.07.2022

സ്ഥലം : തൃശ്ശൂർ

ഡോ. എം.ആർ. രാജേഷ്

സത്യപ്രസ്താവന

കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാലയിൽ ഡോക്ടർ ഓഫ് ഫിലോസഫി ബിരുദത്തിനായി സമർപ്പിക്കുന്ന **"കാഴ്ച്ചയുടെ മാനങ്ങൾ കുമാരനാശാന്റെ കവിതയിൽ: ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആഖ്യാനരീതികളെ മുൻനിർത്തിയുള്ള പഠനം"** എന്ന ഈ പ്രബന്ധം ഇതിന് മുമ്പ് ഏതെങ്കിലും സർവ്വകലാശാലയുടെയോ തത്തുല്യമായ സ്ഥാപനത്തിന്റെയോ ബിരുദത്തിന് അടിസ്ഥാനമായിട്ടില്ലെന്ന് ഇതിനാൽ സത്യം ചെയ്തുകൊള്ളുന്നു.

തിയ്യതി : 15/07/2022

സ്ഥലം : തൃശ്ശൂർ

പയസ്. പി.ജെ.

ഗവേഷണവിഭാഗം

ശ്രീകേരളവർമ്മ കോളേജ്, തൃശ്ശൂർ

കൃതജ്ഞത

1992-93 കാലങ്ങളിൽ എം.ഫിൽ-ന് പഠിക്കുമ്പോൾ പത്മരാജന്റെ ചെറുകഥകളെക്കുറിച്ചായിരുന്നു എന്റെ ഗവേഷണപ്രബന്ധം. അന്ന് മുതൽ ചലച്ചിത്രത്തെ അറിയാനും പഠിക്കാനും തുടങ്ങി. 1998-ൽ "എം.ടി. കൃതികളുടെ രൂപപരിണാമപഠനം" എന്ന വിഷയത്തിൽ കോഴിക്കോട് സർവ്വകലാശാലയിൽ ഡോക്ടറേറ്റിന് രജിസ്റ്റർ ചെയ്തു. ചലച്ചിത്ര മാധ്യമവും സാഹിത്യമാധ്യമവും തമ്മിലുള്ള താരതമ്യപഠനമായിരുന്നു ഗവേഷണ രീതിയായി ഉദ്ദേശിച്ചിരുന്നത്. 2000-ത്തിൽ കാഴ്ചയുടെ പ്രശ്നങ്ങൾ തുടങ്ങിയതുകൊണ്ട് ഗവേഷണം പൂർത്തിയാക്കാനായില്ല. പിന്നീട് കാഴ്ച പൂർണ്ണമായും നഷ്ടപ്പെട്ടു. രണ്ടു റിഫ്രഷർ കോഴ്സുകളിൽ കുമാരനാശാന്റെ കവിതകൾക്ക് ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാന രീതികളോടുള്ള സാദൃശ്യത്തെക്കുറിച്ച് പ്രബന്ധം അവതരിപ്പിച്ചു. ആ കോഴ്സുകളിൽ ഉണ്ടായിരുന്ന അധ്യാപകരുടെ പ്രേരണയാണ് ഡോക്ടറേറ്റിന് വീണ്ടും റജിസ്റ്റർ ചെയ്യാൻ എനിക്ക് പ്രോത്സാഹനമായത്.

എന്റെ പരിമിതികൾ മനസ്സിലാക്കിയിട്ടും ഗൈഡായി പ്രവർത്തിക്കാൻ സൻമനസ്സ് കാണിച്ച നാട്ടിക എസ്.എൻ.കോളേജിലെ വകുപ്പുമേധാവിയും കലാമണ്ഡലം സെക്രട്ടറിയുമായിരുന്ന ഗ്രാമപ്രകാശൻ സാറിനോട് അതിയായ കടപ്പാടും നന്ദിയുമുണ്ട്. അന്ന് സർവ്വകലാശാല മലയാളം വിഭാഗം വകുപ്പ് മേധാവിയായിരുന്ന അനിൽ വള്ളത്തോൾ സാറാണ് എന്നോട് ഗ്രാമപ്രകാശൻ സാറിന്റെ കീഴിൽ ഗവേഷണം നടത്താൻ പറഞ്ഞത്. അദ്ദേഹം വൈവ-കമ്മിറ്റിയുടെ കൺവീനറുമായിരുന്നു. അദ്ദേഹത്തിനും വൈവ കമ്മിറ്റി അംഗങ്ങൾക്കും നന്ദി പറയുന്നു. അന്നത്തെ കേരളവർമ്മ കോളേജ് വകുപ്പ് മേധാവി കൃഷ്ണകുമാരി ടീച്ചറോടും അവിടത്തെ അധ്യാപകരോടും നന്ദി രേഖപ്പെടുത്തുന്നു. എന്റെ ഒപ്പം ഗവേഷണത്തിന് റജിസ്റ്റർ ചെയ്ത വിദ്യാർത്ഥികളാണ് സർവ്വകലാശാല കാര്യങ്ങ

ളെല്ലാം ചെയ്തു തന്നത്. അവരോടും നന്ദി പറയുന്നു. കേരളവർമ്മ കോളേജിലെ ഇന്നത്തെ വകുപ്പ് മേധാവിയും സഹമാർഗ്ഗനിർദ്ദേശകനുമായ ഡോ: എം.ആർ. രാജേഷ് ഗവേഷണം പൂർത്തിയാക്കുന്നതിനുള്ള എല്ലാ സഹായവും ചെയ്തുതന്നു. അദ്ദേഹത്തോടും ഇപ്പോൾ കേരളവർമ്മയിലുള്ള മറ്റ് അധ്യാപകരോടും നന്ദി പറയുന്നു. എന്നെ ഗവേഷണത്തിൽ സഹായിച്ച ശ്രീകൃഷ്ണ കോളേജ് മലയാളം വകുപ്പ് മേധാവി ഡോ: റീന ടീച്ചറോടും സാഹിത്യലോകം എഡിറ്ററിനോടും ഗവേഷണ പ്രബന്ധം പരിശോധിച്ച് തെറ്റുകൾ ചൂണ്ടിക്കാണിച്ച് തന്ന ക്രൈസ്റ്റ് കോളേജ് മലയാളം വിഭാഗം മുൻ മേധാവി ഡോ. സെബാസ്റ്റ്യൻ ജോസഫ് സാറിനോടും അതിയായ നന്ദി രേഖപ്പെടുത്തുന്നു.

ഗവേഷണ കാലയളവിൽ ആത്മാർത്ഥമായി കൂടെ നിന്ന എല്ലാ പ്രിയ സുഹൃത്തുക്കളോടും കുടുംബാംഗങ്ങളോടുമുള്ള നന്ദിയും രേഖപ്പെടുത്തുന്നു. എല്ലാറ്റിനുമുപരി സർവ്വേശ്വരനേയും നന്ദിയോടെ സ്മരിക്കുന്നു.

പയസ്. പി.ജെ.

ഉള്ളടക്കം

പുറം

പ്രസ്താവന I-II

0. ഉപോദ്ഘാതം **1–6**

0.1 പഠനലക്ഷ്യം

0.2 പഠനത്തിന്റെ പ്രസക്തി

0.3 പഠനത്തിന്റെ രീതി

0.4 പഠനമേഖല

0.5 പൂർവ്വകാല പഠനങ്ങൾ

0.6 പ്രബന്ധ ഘടന

1. താരതമ്യ സാഹിത്യം ചരിത്രവും തത്വവും ചലച്ചിത്ര ഘടകങ്ങളുടെ വിശകലനവും **7–41**

1.1 ചലച്ചിത്രം

1.1.1 ഷോട്ട്

1.1.2 ഫ്രെയിമിംഗ്

1.1.3 കോമ്പോസിഷൻ

1.1.4 ബിംബങ്ങൾ

1.1.5 ക്യാമറാ ചലനങ്ങൾ

1.1.6 ചിത്രസന്നിവേശം

1.1.7 പ്രതിരൂപം

1.1.8 സ്ഥലം

1.1.9 സമയം

1.1.10 വിശകലനം

2. ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതികൾ കൂടുതലുള്ള പദ്യകൃതികൾ **42–116**

2.1 ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകി

2.1.1 കാവ്യദൃശ്യാപഗ്രഥനം

2.2 കരുണ

2.2.1 കാവ്യദൃശ്യാപഗ്രഥനം

2.3 നിരീക്ഷണങ്ങൾ

3. ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതികളോട് സാദൃശ്യം വരുന്ന മറ്റു കൃതികൾ 117–182

3.1 നളിനി

3.1.1 കാവ്യദൃശ്യാപഗ്രഥനം

3.2 ചിന്താവിഷ്ടയായ സീത

3.2.1 കാവ്യദൃശ്യാപഗ്രഥനം

3.3 നിരീക്ഷണങ്ങൾ

4. ബിംബങ്ങളുണ്ടായിട്ടും ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതിയോട് സാദൃശ്യമില്ലാത്ത കൃതികളും ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതിയോട് നേരിയ സാദൃശ്യമുള്ള കൃതികളും 183–210

4.1 ലീല

4.1.1 കാവ്യദൃശ്യാപഗ്രഥനം

4.2 ദുരവസ്ഥ

4.2.1 കാവ്യദൃശ്യാപഗ്രഥനം

4.3 കുമാരനാശാന്റെ മറ്റു പദ്യകൃതികൾ

4.3.1 ഗ്രാമവൃക്ഷത്തിലെ കുയിൽ

4.3.2 കുട്ടിയും തള്ളയും

4.3.3 പരുക്കേറ്റ കുട്ടി

4.3.4 കൊച്ചുകിളി

4.3.5 പൂക്കാലം

4.3.6 വണ്ടിന്റെ പാട്ട്

4.3.7 സങ്കീർത്തനം

4.4 നിരീക്ഷണങ്ങൾ

5. താരതമ്യങ്ങളുടെ അവലോകനം 211–286

5.1 വാങ്മയചിത്രങ്ങളുടെ നാല് അതിരുകൾ

5.2 ബിംബങ്ങളുടെ സ്ഥാന നിർണയം

5.3 ചലച്ചിത്രബിംബവും സാഹിത്യബിംബവും

5.3.1 അതിവിദൂരദൃശ്യ ബിംബങ്ങൾ

5.3.2 വിദൂരദൃശ്യ ബിംബങ്ങൾ

5.3.3 പോസ് ചെയ്യുന്ന പോലെയുള്ള ബിംബങ്ങൾ

5.3.4 വിദൂര സമീപദൃശ്യബിംബങ്ങൾ

5.3.5 മധ്യമ ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ

5.3.6 സമീപ ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ

5.3.7 അതിസമീപ ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ

5.3.8 വർണ്ണബിംബങ്ങൾ

5.4 കാഴ്ച്ചയുടെ വിവിധ വിതാനങ്ങൾ

5.4.1 കാഴ്ച്ചയുടെ ഉന്നതവിതാനം

5.4.2 കാഴ്ച്ചയുടെ സമാന്തരവിതാനം

5.4.3 കാഴ്ച്ചയുടെ നിമ്നവിതാനം

5.5 നേരിട്ടു കാണുന്ന രീതിയും കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ കാണുന്ന രീതിയും

5.5.1 വസ്തുനിഷ്ഠാരീതി

5.5.2 ആത്മനിഷ്ഠാരീതി

5.6 വാങ്മയചിത്രങ്ങളുടെ സന്നിവേശക്രിയ

5.7 പ്രതിരൂപത്തോട് സാദൃശ്യമുള്ള പ്രതീകങ്ങളും സാദൃശ്യ അലങ്കാരങ്ങളും

5.8 ഭൂദൃശ്യങ്ങളും നിർമ്മിതികളും

5.8.1 കഥാപാത്രങ്ങൾ നിൽക്കുന്ന ഇടം

5.8.2 കഥയുടെ സംഭവസ്ഥലം

5.8.3 വിശ്വാസ്യതയും പ്രാമുഖ്യവും ഭൂദൃശ്യാവതരണത്തിലൂടെ

5.8.4 പ്രതീകങ്ങളും സാദൃശ്യാലങ്കാരങ്ങളുമായിത്തീരുന്ന ഭൂദൃശ്യങ്ങൾ

5.8.5 ഭൂദൃശ്യം അഭിനേതാക്കളായി മാറുന്നു

5.8.6 പശ്ചാത്തല ദൃശ്യമാകുന്ന ഭൂദൃശ്യങ്ങൾ

5.8.7 വിസ്തൃതമായ ഭൂദൃശ്യത്തിൽ നിന്ന് ചെറിയ ഭൂദൃശ്യത്തിലേക്ക്

5.9 കാലാനുഭവവും സമയാനുഭവവും സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഭൂദൃശ്യങ്ങളും കഥാപാത്രങ്ങളും.

6. ഉപസംഹാരം **287–298**

7. ഗ്രന്ഥസൂചി **299–308**

എ. മലയാള കൃതികൾ

ബി. ഇംഗ്ലീഷ് ബുക്സ്

സി. ആനുകാലികങ്ങൾ

ഡി. ഓൺലൈൻ റഫറൻസ്

0. ഉപോദ്ഘാതം

യൂറോപ്യൻ നവോത്ഥാനത്തിന്റെ ഭാഗമായി പതിനാലാം നൂറ്റാണ്ടിൽ രൂപം കൊണ്ടതാണ് താരതമ്യ സാഹിത്യം. തുടർന്ന് ചരിത്രം, ദേശീയത, കല, ഭാഷാ ശാസ്ത്രം, വ്യാകരണം തുടങ്ങി അനവധി മേഖലകളിലേക്ക് ഈ പഠനശാഖ വികസിച്ചു. ചലച്ചിത്ര ബിംബങ്ങളുടെ സവിശേഷതയാണ് ഫ്രെയിമിംഗ്, സ്ഥാന നിർണയം, വ്യത്യസ്ത അനുപാതത്തിലുള്ള ബിംബങ്ങൾ, ചിത്രസന്നിവേശം, സ്ഥലം, സമയം തുടങ്ങിയവ. മേൽപറഞ്ഞ സവിശേഷതകളുമായി കുമാരനാ ശാന്റെ കഥാഖ്യാന കവിതകളായ ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകി, കരുണ, നളിനി, ചിന്താ വിഷ്ടയായ സീത, ദുരവസ്ഥ, ലീല എന്നിവയുമായുള്ള താരതമ്യമാണ് ഈ പ്രബന്ധത്തിൽ നിർവ്വഹിച്ചിട്ടുള്ളത്. ദൃശ്യാവിഷ്കാരങ്ങളുള്ള ചില ലഘുകവി തകളും ഈ പ്രബന്ധത്തിൽ പരാമർശിച്ചിട്ടുണ്ട്.

01. പഠനലക്ഷ്യം

ചലച്ചിത്രം 20-ാം നൂറ്റാണ്ടിൽ രൂപപ്പെട്ട കലയാണ്. മലയാളത്തിലെ ആദ്യത്തെ ചലച്ചിത്രം ജെ.സി. ദാനിയൽ സംവിധാനം ചെയ്ത 'വിഗതകുമാരൻ' (1928) എന്ന ചലച്ചിത്രമാണ്. അതിനുമുമ്പേ കുമാരനാശാൻ മരിച്ചു. 1900 വരെയാണ് അദ്ദേഹ ത്തിന്റെ കൽക്കട്ടയിലെ പഠനകാലം. അതുകൊണ്ട് കുമാരനാശാൻ ചലച്ചിത്രം കണ്ടിട്ടില്ല എന്ന കാര്യം ഉറപ്പാണ്. കുമാരനാശാന്റെ കവിതയിൽ ചലച്ചിത്രത്തിൽ നിന്നുള്ള അനുകല്പനം (Adaptation) ഉണ്ടോ എന്ന് കണ്ടെത്തുകയല്ല എന്റെ ഗവേഷണ ലക്ഷ്യം. ചലച്ചിത്രത്തിലെ ബിംബങ്ങളോടും ഫ്രെയിമുകളോടും സ്ഥാന നിർണയത്തിനോടും ക്യാമറാചലനത്തിനോടും ക്യാമറവിതാനത്തിനോടും ചിത്ര സന്നിവേശത്തോടും സ്ഥലനിബദ്ധമായ അവതരണത്തിനോടും കാലാവതരണ ത്തിനോടും പ്രതിരൂപത്തിന് സമാനമായ പ്രതീകങ്ങളോടും സാദൃശ്യാലങ്കാര ങ്ങളോടും കുമാരനാശാന്റെ കവിതകളിലെ ദൃശ്യാവിഷ്ക്കാരങ്ങൾക്ക് സാദൃ ശ്യമുണ്ടോ എന്ന് കണ്ടെത്തുകയാണ് പഠനത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം.

02. പഠനത്തിന്റെ പ്രസക്തി

ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതിയോട് സാദൃശ്യമുള്ള സാഹിത്യ ആഖ്യാന രീതികൾ കണ്ടെത്തുന്നത് ചലച്ചിത്രകലയെ പരിപോഷിപ്പിക്കുന്നതിന് കാരണമായിത്തീരും. പ്രതിഭാശാലികളായ എഴുത്തുകാർ സൃഷ്ടിക്കുന്ന കാവ്യബിംബങ്ങളുടെ ആഴവും പരപ്പും മനസ്സിലാക്കുന്നത് ഛായാഗ്രഹണം മുതൽ ചിത്രസന്നിവേശം വരെയുള്ള കാര്യങ്ങളിൽ വ്യാപരിക്കുന്ന വ്യക്തികളുടെ കഴിവ് വർദ്ധിപ്പിക്കാനിടയാക്കുന്നു. ഡിജിറ്റൽ ക്യാമറയിൽ ഫ്രെയിമിനെ മാറ്റാനും ബിംബങ്ങളെ മാറ്റാനും പകരം വെയ്ക്കാനുമുള്ള സാങ്കേതിക വിദ്യയുണ്ട്. സംവിധായകന്റെ താല്പര്യത്തിനനുസരിച്ച് നിറം, ആകൃതി തുടങ്ങിയ കാര്യങ്ങളിലും മാറ്റം വരുത്തുന്നു. എഴുത്തുകാരൻ വെട്ടുകയും തിരുത്തുകയും ചെയ്യുന്നതുപോലെ ഒരുതരം വെട്ടലും തിരുത്തലുമാണ് ഇവിടെയും സംഭവിക്കുന്നത്. സംവിധായകൻ എഴുത്തുകാരനെപ്പോലെ തന്റെ സർഗ്ഗാത്മക പ്രവൃത്തിയിൽ ചക്രവർത്തിയായിത്തീരുന്നു. സർവ്വതന്ത്ര സ്വതന്ത്രനായിത്തീരുന്നു. അതുകൊണ്ട് ഈ പ്രബന്ധത്തിന് ഡിജിറ്റൽ സാങ്കേതിക വിദ്യയുടെ കാലത്ത് വളരെയധികം പ്രസക്തിയുണ്ട്.

03. പഠനരീതി

കുമാരനാശാന്റെ കൃതികളും ചലച്ചിത്രമാധ്യമത്തെ കുറിച്ചുള്ള പഠനങ്ങളും കുമാരനാശാന്റെ കൃതികളെ കുറിച്ചുള്ള പഠനങ്ങളും താരതമ്യ സാഹിത്യ സിദ്ധാന്തങ്ങളെ കുറിച്ചുള്ള കൃതികളും ആനുകാലിക പ്രസിദ്ധീകരണങ്ങളും ശേഖരിക്കുകയാണ് ഗവേഷണത്തിന്റെ ആദ്യഘട്ടത്തിൽ ചെയ്തത്. തുടർന്ന് ചലച്ചിത്ര മാധ്യമത്തിലെ ഘടകങ്ങളുമായി കുമാരനാശാന്റെ കവിതകളിലെ ദൃശ്യാവിഷ്കാരങ്ങളെ താരതമ്യം ചെയ്തുകൊണ്ടുള്ള പഠനമാണ് നിർവ്വഹിച്ചത്.

04. പഠനമേഖല

കുമാരനാശാന്റെ കഥാഖ്യാന കവിതകളായ ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകി, കരുണ, നളിനി, ചിന്താവിഷ്ടയായ സീത, ദുരവസ്ഥ, ലീല എന്നീ കവിതകളിലെ ദൃശ്യാ

വിഷ്ക്കാരങ്ങളുള്ള ഭാഗങ്ങളെയാണ് പ്രധാനമായും പഠനമേഖലയായി തിരഞ്ഞെടുത്തിട്ടുള്ളത്.

05. പൂർവ്വകാല പഠനങ്ങൾ

സാഹിത്യവും സിനിമയും തമ്മിലുള്ള താരതമ്യപഠനം മലയാളത്തിൽ അനവധിയുണ്ട്. മധു ഇറവങ്കരയുടെ 'സിനിമയും സാഹിത്യവും' എന്ന പുസ്തകവും ആർ.വി.എൻ. ദിവാകരന്റെ 'കഥയും തിരക്കഥയും' എന്ന പുസ്തകവും ഇതിൽ പ്രധാനപ്പെട്ടതാണ്. ഇതിലെല്ലാം പ്രധാനമായും സാഹിത്യസിനിമാ ചരിത്രവും അനുകല്പനവുമാണ് ചർച്ച ചെയ്യുന്നത്.

കുമാരനാശാന്റെ കവിതകളെ ചലച്ചിത്രവുമായി താരതമ്യപ്പെടുത്തുന്ന കൃതികളാണ് ഭരത്മുരളിയുടെ 'അഭിനേതാവും ആശാൻ കവിതയും' എന്ന പുസ്തകവും തസ്‌ലീമ ടി മലയാളം എം.എ. ബിരുദത്തിന്റെ ഭാഗീകപൂരണത്തിനായി സമർപ്പിച്ച 'കരുണയുടെ ചലച്ചിത്രപരത' എന്ന പ്രബന്ധവും. അദ്ദേഹത്തിന്റെ കവിതകൾക്ക് നാടക-ചിത്ര-ശില്പകലയോട് സാമ്യം കണ്ടെത്തിയവരും ഉണ്ട്. എ.പി.പി. നമ്പൂതിരിയുടെ 'ആശാൻ-നിഴലും വെളിച്ചവും' എന്ന പുസ്തകത്തിലെ 'ആശാൻ കവിതകളിലെ നാടകീയത', 'ആശാൻ കൃതികളിലെ ചിത്രങ്ങൾ' എന്നീ ലേഖനങ്ങൾ ഇവയിൽ പ്രധാനപ്പെട്ടവയാണ്.

ഡോ. പ്രഭാകരവാര്യർ ഗവേഷണത്തിന്റെ രീതിശാസ്ത്രത്തെ കുറിച്ച് രചിച്ച 'ഗവേഷണപദ്ധതി' എന്ന പുസ്തകത്തിൽ ആശാൻ കവിതയിലെ ബിംബങ്ങളെ ഗവേഷണപഠനത്തിന് വിഷയമാക്കേണ്ടതാണ് എന്ന് എഴുതിയിട്ടുണ്ട്. 1982 ൽ ആദ്യപതിപ്പ് ഇറങ്ങിയ പുസ്തകമാണിത്. അത്രയും വർഷം മുമ്പ് തന്നെ അദ്ദേഹം ആശാൻ കവിതയിലെ ബിംബങ്ങൾക്ക് ഒട്ടേറെ സവിശേഷതകൾ ഉണ്ടെന്ന് കണ്ടെത്തി. ആശാന്റെ ബിംബകല്പനകളിൽ സാമാന്യമായി കാണാവുന്ന സ്വഭാവങ്ങളാണ് ചലനം, പരിണാമം, അസ്ഥിരരൂപം എന്നിവ. വെള്ളം, പുഴ, കടൽ, ആകാശം, പുക, കാറ്റ് എന്നീ വസ്തുക്കളും ഒഴുക്ക്, ആഴം, വീശൽ, വളയൽ മുതലായ

വ്യാപാരങ്ങളും ആശാൻ കവിതകളുടെ ബിംബകല്പനകളിൽ ധാരാളം കാണാൻ കഴിയുമെന്നും അദ്ദേഹം എഴുതി.

മങ്കട രവിവർമ്മ 'ചിത്രം ചലച്ചിത്രം' എന്ന പുസ്തകത്തിൽ വേദോതിഹാസങ്ങളിലും മറ്റ് സാഹിത്യകൃതികളിലും കലകളിലും വിശിഷ്യ കഥകളിയിലും തോൽപ്പാവക്കൂത്തിലും ചലച്ചിത്രത്തിന് സമാനമായ കാര്യങ്ങൾ ഉണ്ടെന്ന് എഴുതിയിട്ടുണ്ട്. ഇതിൽ തോൽപ്പാവക്കൂത്തിനെ കുറിച്ച് പറഞ്ഞിട്ടുള്ളതാണ് ഇങ്ങനെയൊരു വിഷയം തിരഞ്ഞെടുക്കാൻ കാരണമായി തീർന്നത്. വള്ളുവനാട് - പാലക്കാട് പ്രദേശങ്ങളിലുള്ള തോൽപ്പാവക്കൂത്തുകളാണ് (നിഴൽക്കൂത്ത്) നാലു നൂറ്റാണ്ടുകൾക്ക് മുമ്പുതന്നെ നിഴലും വെളിച്ചവും കൊണ്ട് കഥാഖ്യാനം-നിർവ്വഹിക്കുന്ന ഒരുതരം നാടൻ സിനിമ നടപ്പാക്കിയിരുന്നു. തോലിൽ വെട്ടിയെടുത്ത രൂപങ്ങൾ സ്ക്രീനിന്റെ പിന്നിൽ വിദഗ്ദ്ധമായി ചലിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് സ്ക്രീനിലൂടെ ഭാഗികമായി കടന്നുപോകുന്ന പ്രകാശം സ്ക്രീനിൽ ഉണ്ടാക്കുന്ന നിഴലുകൾ മുഖേന കൂത്തുകാരൻ നിറമുള്ള ബിംബങ്ങളെ സൃഷ്ടിച്ചു. (തോൽപ്പാവകൾക്ക് നിറം കൂടിയുണ്ടായിരുന്നു. അങ്ങനെ നിറമുള്ള നിഴലുകളായിരുന്നു അവരുടെ ബിംബങ്ങൾ). രാമരാവണയുദ്ധം പോലും അതീവ ഫലപ്രദമായി അവരുടെ സ്ക്രീനിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. ക്ലോസ്-അപ്പ് അഥവാ സമീപദൃശ്യം എന്ന സിനിമാസങ്കേതം പോലും ഗ്രിഫിത്തിന്റേയും പോർട്ടറുടേയും കാലത്തിന് നൂറ്റാണ്ടുകൾക്ക് മുമ്പ് ഈ കൂത്തുകാർക്ക് പരിചിതമായിരുന്നു. അവരുടെ തോൽപ്പാവകളിൽ മുഖം മാത്രംകൊണ്ട് സ്ക്രീൻ നിറയുന്നവയും ഒരു വലിയ ജനക്കൂട്ടം കൊണ്ട് നിറയുന്നവയുമായ ബിംബങ്ങൾ വേറെ വേറെ ഉണ്ടായിരുന്നു.

ഇതിൽ നിന്നും ചലച്ചിത്രം ഉണ്ടാകുന്നതിന് മുമ്പ് ചലച്ചിത്ര ഭാഷ ഉണ്ടായിരുന്നുവെന്ന് മനസ്സിലാക്കി. കുമാരനാശാന്റെ കവിതയിൽ ചലച്ചിത്രഭാഷ കണ്ടെത്താം എന്നും ചിന്തിച്ചു. സാഹിത്യത്തെയും സിനിമയെയും താരതമ്യപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ള പുസ്തകമല്ലെങ്കിലും ഈ ഗവേഷണപ്രബന്ധത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം 'ചിത്രം ചലച്ചിത്രം' എന്ന പുസ്തകത്തിന് പ്രാധാന്യമുണ്ട്.

06. പ്രബന്ധഘടന

ഒന്നാം അധ്യായത്തിൽ താരതമ്യപഠനത്തിന്റെ ചരിത്രവും സിദ്ധാന്തവുമാണ് ആദ്യഭാഗത്ത് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. പ്രൊഫ: പി.ഒ. പുരുഷോത്തമന്റെ 'താരതമ്യസാഹിത്യം തത്വവും പ്രസക്തിയും' എന്ന കൃതിയോടാണ് ഈ ഭാഗത്തിന് കൂടുതൽ കടപ്പാട്. ചലച്ചിത്രസംവേദനത്തിന്റെ പ്രധാനപ്പെട്ട ഘടകമാണ് ഷോട്ട്. ശബ്ദവും ദൃശ്യവുമെല്ലാം ഷോട്ടിന്റെ ഭാഗമാണ്. കാഴ്ച്ചയുടെ മാനങ്ങളെ കുറിച്ചുള്ള പ്രബന്ധമായതുകൊണ്ട് ശബ്ദം സംഭാഷണം എന്നിവയെക്കുറിച്ച് ഈ പഠനത്തിൽ പ്രതിപാദിച്ചിട്ടില്ല. ഷോട്ടിലെ കാഴ്ച്ചയുടെ മാനങ്ങൾ തീരുമാനിക്കുന്ന വിവിധ ഘടകങ്ങളാണ് ഫ്രെയിമിംഗ്, കോമ്പോസിഷൻ, വ്യത്യസ്ത അനുപാതത്തിലുള്ള ബിംബങ്ങൾ, ക്യാമറാചലനങ്ങൾ, ചിത്രസന്നിവേശം, സ്ഥലം, സമയം എന്നിവ. ഇക്കാര്യങ്ങളെക്കുറിച്ച് പ്രമുഖ ചലച്ചിത്ര പണ്ഡിതന്മാരുടെയും ഛായഗ്രാഹകരുടേയും നിരീക്ഷണങ്ങളുമാണ് ഈ അധ്യായത്തിന്റെ രണ്ടാം ഭാഗത്ത് വരുന്നത്. മങ്കട രവിവർമ്മയുടെ 'ചിത്രം ചലച്ചിത്രം' എന്ന പുസ്തകത്തോടും എ.എം. മനോജ്കുമാറിന്റെ സിനിമറ്റോഗ്രഫി എന്ന പുസ്തകത്തോടുമാണ് രണ്ടാം ഭാഗത്തിന് കൂടുതൽ കടപ്പാട്.

രണ്ടാമത്തെ അധ്യായത്തിൽ ചലച്ചിത്ര ദൃശ്യത്തോട് സാദൃശ്യം വരുന്ന ദൃശ്യാവിഷ്ക്കാരങ്ങൾ കൂടുതലുള്ള 'കരുണ', 'ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകി' എന്നീ കൃതികളുടെ കാവ്യദൃശ്യാപഗ്രഥനം നിർവ്വഹിക്കുന്നു. ക്യാമറയുടെ സ്ഥാനം, വിതാനം, ചലനം എന്നിവയിലൂടെ ലഭിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് പല സവിശേഷതകളും ഉണ്ടാകും. ഇത്തരം സവിശേഷതകളുമായി കരുണ, ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകി എന്നീ കൃതികളിലെ ദൃശ്യാവിഷ്കാരങ്ങൾക്കുള്ള സാദൃശ്യമാണ് പരിശോധിക്കുന്നത്. ദൃശ്യാവിഷ്ക്കാരമുള്ള പദ്യശകലം എഴുതിയതിനു ശേഷം ആ പദ്യശകലത്തിലെ ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് ചലച്ചിത്രത്തിലെ സാദൃശ്യമുള്ള എല്ലാ ഘടകങ്ങളും അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ചലച്ചിത്രത്തിലെ ഒരു ഘടകം പറഞ്ഞതിനു ശേഷം

ആ ഘടകത്തിനോട് സാദൃശ്യമുള്ള കവിതയിലെ പദ്യശകലങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുകയല്ല ചെയ്യുന്നത്. ഇങ്ങനെ ചെയ്താൽ ഓരോ ഘടകം പറയുമ്പോഴും ഒരേ പദ്യശകലം ആവർത്തിച്ച് കൊടുക്കേണ്ടിവരും. ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനത്തിന്റെ വിവിധഘടകങ്ങൾ ഒരു പദ്യശകലത്തിൽ തന്നെയുണ്ട് എന്ന് മനസ്സിലാക്കാനും ദൃശ്യാവിഷ്ക്കാരമുള്ള പദ്യശകലത്തോട് ചേർന്ന് വിവിധ ഘടകങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിലൂടെ സാധിക്കും.

മൂന്നാമത്തെ അധ്യായത്തിൽ ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനത്തോട് സാദൃശ്യമുള്ള മറ്റു കൃതികളായ 'നളിനി', 'ചിന്താവിഷ്ടയായ സീത', എന്നീ കൃതികളുടെ കാവ്യദൃശ്യാപഗ്രഥനം നടത്തുന്നു. രണ്ടാമത്തെ അധ്യായത്തിന്റെ അതേ ഘടനയിലുള്ളതാണ് മൂന്നാമത്തെ അധ്യായവും.

നാലാമത്തെ അധ്യായത്തിൽ ദൃശ്യാവിഷ്ക്കാരങ്ങൾ ഉണ്ടെങ്കിലും ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനത്തോട് സാദൃശ്യമില്ലാത്ത കൃതികളും നേരിയ സാദൃശ്യമുള്ള കൃതികളും അവതരിപ്പിക്കുന്നു. കഥാഖ്യാന കാവ്യമായ 'ലീല'യും ദുരവസ്ഥയും ദൃശ്യാവിഷ്കാരങ്ങളുള്ള ലഘുകവിതകളുമാണ് ഈ അധ്യായത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്. രണ്ടും, മൂന്നും, നാലും അധ്യായങ്ങളിൽ കഥാവസ്തുവും കാവ്യദൃശ്യാപഗ്രഥനത്തിൽ നിന്നുരുത്തിരിഞ്ഞു വന്ന നിരീക്ഷണങ്ങളും അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.

രണ്ട്, മൂന്ന്, നാല് അധ്യായങ്ങളുടെ അവലോകനമാണ് അഞ്ചാമത്തെ അധ്യായത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്. ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനത്തോട് കുമാരനാശാന്റെ കവിതകളിലെ ദൃശ്യാവിഷ്കാരങ്ങൾ ശക്തമായി സാദൃശ്യപ്പെട്ടിരിക്കുന്നുവെന്ന് ഈ അധ്യായത്തിൽ സമർത്ഥിക്കുന്നു.

ഉപസംഹാരത്തിൽ മുകളിൽ പ്രസ്താവിച്ച അധ്യായങ്ങളിലൂടെ ഉരുത്തിരിഞ്ഞ നിഗമനങ്ങളെ താരതമ്യപഠനത്തിന്റെ സൈദ്ധാന്തിക പരിസരത്തിൽ നിന്നുകൊണ്ട് ക്രോഡീകരിക്കുന്നു.

അധ്യായം ഒന്ന്

താരതമ്യസാഹിത്യം ചരിത്രവും തത്വവും, ചലച്ചിത്ര ഘടകങ്ങളുടെ വിശകലനവും

സാഹിത്യം ശാസ്ത്രീയമായ വിശകലനത്തിന് പൂർണ്ണമായും വഴങ്ങാത്തതുകൊണ്ട് സാഹിത്യത്തെക്കുറിച്ച് അനവധി നിർവ്വചനങ്ങളും അനവധി പഠനശാഖകളും ഉണ്ടായി. ഒരൊറ്റ നിർവ്വചനത്തിലൂടെയോ പഠന രീതിയിലൂടേയോ സാഹിത്യത്തെ പൂർണ്ണമായും വിശകലനം ചെയ്യാൻ കഴിയില്ല. താരതമ്യപഠനത്തിലൂടെ ലക്ഷ്യം വെയ്ക്കുന്നത് സാഹിത്യത്തെ ആഴത്തിൽ മനസ്സിലാക്കുക എന്ന കാര്യം തന്നെയാണ്.

സാഹിത്യം ഉണ്ടായ കാലം മുതൽക്കു തന്നെ താരതമ്യപഠനവും ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. താരതമ്യസാഹിത്യം എന്ന പേര് അന്നുണ്ടായിട്ടില്ലെന്ന് മാത്രം. സാഹിത്യമീമാംസയിലും വിമർശനത്തിലുമെല്ലാം താരതമ്യരീതി അവലംബിക്കുന്നുണ്ട്. വിവേചനവും വിലയിരുത്തലും നടത്തുമ്പോൾ ചിന്തകന്റെ താരതമ്യബോധം പ്രവർത്തിക്കും. താരതമ്യസാഹിത്യം എന്ന പേര് ഉരുത്തിരിഞ്ഞു വന്നതും വേറൊരു പഠനശാഖയായി വികസിച്ചതും ഈ സാഹിത്യശാഖയെക്കുറിച്ച് വ്യക്തമായ കാഴ്ച്ചപ്പാടുണ്ടായതും യൂറോപ്യൻ നവോത്ഥാന കാലഘട്ടത്തിലാണ്. രാഷ്ട്രീയ-സാമ്പത്തിക ആധിപത്യം സ്ഥാപിക്കാൻ യൂറോപ്യൻ ശക്തികൾ തുനിഞ്ഞപ്പോൾ ഒരു രാഷ്ട്രത്തിന് തന്നെ പല ഭൂഖണ്ഡങ്ങളിലും കോളനികളുണ്ടായി അനവധി ഭാഷകളിലുള്ള സാഹിത്യങ്ങൾ തമ്മിൽ താരതമ്യം ചെയ്തു ചിന്തിക്കാൻ ഇതു കാരണമായി. പതിനാറാം നൂറ്റാണ്ടിൽ അച്ചടിയന്ത്രം കണ്ടുപിടിച്ചത് പുസ്തകവ്യാപനത്തിന് ഇടയാക്കി. വിവർത്തന ഗ്രന്ഥങ്ങളും ബഹുഭാഷാ പണ്ഡിതന്മാരും ഉണ്ടാകുന്ന

തിന് ഇത് കാരണമായി. വിവിധ ദേശീയ സംസ്കാരങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള താരതമ്യ പഠനമാണ് നവോത്ഥാനകാലത്ത് കൂടുതൽ നിർവ്വഹിക്കപ്പെട്ടത്. തുടർന്ന് സാഹിത്യത്തിലും ശക്തമായി ഇത് കടന്നുവന്നു.

താരതമ്യ സാഹിത്യചരിത്രത്തിൽ എടുത്തു പറയേണ്ട പുസ്തകമാണ് ക്യൂവിയെന്ന ശാസ്ത്രജ്ഞന്റെ 'അനാട്ടമിക് കമ്പാരി'. എ.ഡി. 1800ലാണ് ഇത് പ്രസിദ്ധീകരിച്ചത്. ഈ ഗ്രന്ഥനാമത്തെ മാതൃകയാക്കി ഫ്രഞ്ചു ഭാഷയിലുണ്ടായ സംജ്ഞയാണ് 'ലിറ്ററേഷൻ കമ്പാരി'. 1816ൽ 'നോയേലും', 'ലാ പ്ലാസും' ചേർന്ന് പ്രസിദ്ധീകരിച്ച സാഹിത്യ സമാഹാരത്തിന് "കോഴ്സ് ദ ലിറ്ററേഷൻ കമ്പാരി' എന്ന് നാമകരണം ചെയ്തതിനെ തുടർന്നാണ് ആ സംജ്ഞ പ്രചരിക്കാൻ തുടങ്ങിയത്. ഫ്രഞ്ചുസാഹിത്യം ഇതര സാഹിത്യങ്ങളിൽ ചെലുത്തിയിട്ടുള്ള സ്വാധീനം എന്ന വിഷയത്തെ കുറിച്ച് 1829ൽ വീൽമാങ് എന്ന പണ്ഡിതൻ സോർബോന്ന യൂണിവേഴ്സിറ്റിയിൽ ഒരു പ്രഭാഷണം നടത്തുകയുണ്ടായി. ഇത് ചരിത്രത്തിൽ ആദ്യത്തെ സംഭവമായിരുന്നു. അതുകൊണ്ട് ഇദ്ദേഹം താരതമ്യ സാഹിത്യത്തിന്റെ പിതാവായി അറിയപ്പെടുന്നു. 1897ൽ ലിയോങ് യൂണിവേഴ്സിറ്റിയിലാണ് താരതമ്യസാഹിത്യത്തിന് ഒരു കലാലയത്തിലെ പഠനവകുപ്പിന്റെ പദവി ആദ്യമായി ലഭിച്ചത്. ഫ്രാൻസിൽ ആരംഭിച്ച താരതമ്യപഠനരീതി ജർമ്മനിയിലും ഇറ്റലിയിലും വ്യാപിച്ചു. 1848ൽ 'കമ്പാരറ്റീവ് ലിറ്ററേച്ചർ' എന്ന പദം ഇംഗ്ലീഷിലാദ്യമായി മാത്യു ആർനോൾഡ് പ്രയോഗിച്ചു. ആധുനിക താരതമ്യസാഹിത്യത്തിന്റെ ചരിത്രത്തിന് ഒന്നര നൂറ്റാണ്ടിന്റെ പഴക്കമേയുള്ളൂ. വേറൊരു രീതിയിൽ പറഞ്ഞാൽ താരതമ്യസാഹിത്യം പ്രത്യേക സാഹിത്യശാഖയായി കണക്കാക്കാൻ തുടങ്ങിയിട്ട് ഒന്നര നൂറ്റാണ്ട് ആയിട്ടുള്ളൂ.

ഡോ. കെ.എം. ജോർജ്ജാണ് താരമത്യസാഹിത്യം എന്ന വിജ്ഞാനശാഖയെ മലയാളികൾക്ക് പരിചയപ്പെടുത്തിയത്. താരതമ്യ ഗവേഷകർക്ക് വിലപ്പെട്ട സാമഗ്രികൾ നൽകുന്ന ഒരു ഗ്രന്ഥമാണ് ഡോ. കെ.എം. ജോർജ്ജിന്റെ

“ഭാരതീയ സാഹിത്യ ചരിത്രം”. സി.വി. രാമൻപ്പിള്ളയുടെ ചരിത്രനോവലുകളും, ബംഗാളി എഴുത്തുകാരനായ ബങ്കിം ചന്ദ്ര ചാറ്റർജിയുടെ ‘ദുർഗേശനന്ദിനി’യും തമ്മിലുള്ള താരതമ്യപഠനവും തകഴിയുടെ ‘രണ്ടിടങ്ങഴി’യും ശിവറാം കാരന്തിന്റെ ‘ചോമന്റെ തുടി’യും തമ്മിലുള്ള താരതമ്യപഠനവും പ്രസക്തമാണ്.

“നാനാത്വത്തെ കണ്ടറിയുക, ഏകത്വത്തെ കണ്ടെത്തുക - ഇതാണ് താരതമ്യഗവേഷകൻ നിർവ്വഹിക്കുന്ന കൃത്യം.”[1] വിവിധ സംസ്കാരങ്ങൾ തമ്മിൽ താരതമ്യം ചെയ്യുന്നതിലൂടെയും വിവിധ കാലഘട്ടങ്ങൾ തമ്മിൽ താരതമ്യം ചെയ്യുന്നതിലൂടെയും വിവിധ ഭാഷകളിലുള്ള സാഹിത്യങ്ങൾ തമ്മിൽ താരതമ്യം ചെയ്യുന്നതിലൂടെയും ലഭിക്കുന്ന അറിവ് വളരെ വലുതാണ്. ആദാനപ്രദാനമാണ് ഇത്തരം പഠനത്തിലൂടെ കണ്ടെത്തുന്നത്. കുമാരനാശാൻ ചലച്ചിത്രത്തിൽ നിന്ന് ഒന്നും സ്വീകരിച്ചിട്ടില്ല. ആയതിനാൽ ഈ താരതമ്യപഠനം തീർത്തും വ്യത്യസ്തമാണ്. “താരതമ്യ സാഹിത്യത്തിന് തനതായ വിഷയങ്ങളില്ല, തനതായ പ്രയോഗരീതിയും അവകാശപ്പെടാനില്ല”[2]. മേൽപ്പറഞ്ഞതിൽ നിന്നും സമാനതകളും ജൈവജാത്യങ്ങളും കണ്ടെത്തുക, അതിനുവേണ്ടി താരതമ്യം ചെയ്തു പഠിക്കുക എന്ന കാര്യം മാത്രമേ പണ്ഡിതന്മാർ ഉദ്ദേശിച്ചിട്ടുള്ളൂ എന്ന് മനസ്സിലാക്കാം. പ്രത്യേകമായ സിദ്ധാന്തങ്ങളും ഒന്നും താരതമ്യപഠനരീതിയിലില്ല. “സാഹിത്യവും മറ്റു കലകളും തമ്മിൽ (ഉദാ: കവിതയും സംഗീതവും) സാഹിത്യവും മറ്റു വിജ്ഞാനശാഖകളും തമ്മിൽ (ഉദാ: സാഹിത്യവും മനഃശാസ്ത്രവും) വ്യത്യസ്തസാഹിത്യങ്ങളിലെ കൃതികൾ തമ്മിൽ, പ്രസ്ഥാനങ്ങൾ തമ്മിൽ, സാഹിത്യരൂപങ്ങൾ തമ്മിൽ, പ്രമേയങ്ങൾ തമ്മിൽ, കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിൽ”[3] അങ്ങനെയെങ്ങനെ താരതമ്യ മേഖലകൾ ഒട്ടേറെയുണ്ട്.

കുമാരനാശാന്റെ പദ്യകൃതികളെ കുറിച്ചുള്ള പഠനമായതുകൊണ്ടും മേൽപ്പറഞ്ഞ കാരണങ്ങൾ കൊണ്ടും താരതമ്യസാഹിത്യവിഭാഗത്തിൽപ്പെടുന്നതാണ് ഈ പ്രബന്ധവും.

1.1 ചലച്ചിത്രം

ചലച്ചിത്രം ശാസ്ത്രീയ കണ്ടുപിടുത്തങ്ങളുടെയും കലാവിഷ്കാരങ്ങളുടെയും ചേർച്ചയുടെ ഭാഗമായി പിറവിയെടുത്തതാണ്. ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ തുടക്കത്തിലാണ് ഇതിന്റെ ആവിർഭാവം തുടക്കത്തിൽ ആളുകൾക്ക് മാന്ത്രികാനുഭവം ഉണ്ടാക്കുന്ന ദൃശ്യശകലങ്ങൾ മാത്രമായിരുന്നു ചലച്ചിത്രം. അതിനുശേഷം പല ദശകങ്ങളിലുമുണ്ടായ ശാസ്ത്രസാങ്കേതിക പുരോഗതിയുടേയും കലാദർശനങ്ങളുടേയും സ്വാധീനഫലമായാണ് ഇന്ന് കാണുന്ന ചലച്ചിത്രകല ഉണ്ടായത്. തുടക്കത്തിൽ ചലച്ചിത്രം കലയായിരുന്നില്ല. കാലങ്ങളിലൂടെ ചലച്ചിത്രകല രൂപപ്പെടുകയും നിരന്തരം മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

സാഹിത്യം അക്ഷരങ്ങൾക്കൊണ്ടും ചലച്ചിത്രം ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ കൊണ്ടും രൂപപ്പെടുന്നു. അതുകൊണ്ട് അവയുടെ ആവിഷ്കാരത്തിൽ വൈജാത്യങ്ങൾ ഉണ്ടാകാം. ചലച്ചിത്ര ദൃശ്യങ്ങൾ കണ്ണിന്റെ റെറ്റിനയിൽ പതിച്ചതുകൊണ്ടുമാത്രം കാണാൻ കഴിയില്ലല്ലോ. അവിടെനിന്ന് തലച്ചോറിലേക്ക് എത്തി തലച്ചോറിന്റെ പ്രവർത്തനത്തിലൂടെ മാത്രമേ 'കാണുക' എന്ന ക്രിയ പൂർത്തിയാകൂ. സാഹിത്യത്തിൽ വാക്കുകളും വാക്യങ്ങളും നൽകുന്ന അർത്ഥത്തിൽ നിന്നും ആശയത്തിൽ നിന്നും ദൃശ്യങ്ങൾ അനുഭവപ്പെടുന്നതും തലച്ചോറിന്റെ പ്രവർത്തനം കൊണ്ടു തന്നെയാണ്. സാഹിത്യകാരനും കലാകാരനും ഒരേ ഇന്ദ്രീയ പ്രവർത്തനത്തിന്റെ ഫലമായാണ് ഭാവന ഉണ്ടാകുന്നത്. സർഗാത്മക പ്രവർത്തനത്തിന്റെ തുടക്കം ഭാവനയിൽ നിന്നാണ്.

രചനയിലൂടെയും ബ്രഷിലൂടെയും ക്യാമറയിലൂടെയും വ്യത്യസ്ത മാധ്യമങ്ങളിൽ അത് വാർന്ന് വീഴുന്നു. ഓരോ മാധ്യമത്തിനും ഓരോ കലയ്ക്കും അവതരണത്തിൽ വ്യത്യസ്തതകൾ ഉണ്ട്. അടിസ്ഥാനപരമായി സർഗ്ഗാത്മക പ്രവർത്തനം ഒന്നുതന്നെയാണ്. ഇതുപോലെ തന്നെയാണ് വായനക്കാരന്റെയും കലാസ്വാദകന്റേയും കാര്യവും, ആസ്വാദനം നടക്കുന്നത് കണ്ണിലോ കാതിലോ

അല്ല, തലച്ചോറിലാണ്. സാഹിത്യത്തിന്റേയും കലകളുടേയും ആസ്വാദനത്തിന്റെ കാര്യവും അടിസ്ഥാനപരമായി ഒരേ ക്രിയ തന്നെയാണ്.

കലകളുടേയും സാഹിത്യത്തിന്റേയും വൈജാത്യം അംഗീകരിക്കുകയും അതേസമയം സമാനതകൾ കണ്ടെത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതിയോട് ബന്ധിപ്പിക്കുമ്പോൾ രണ്ട് മാധ്യമത്തിലെയും ആഖ്യാനപരമായ സവിശേഷതകൾ കണ്ടെത്താൻ കഴിയും. ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതിയെ മുൻനിർത്തിയുള്ള പഠനമായതുകൊണ്ട് ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാരീതിയുടെ ഘടകങ്ങൾ എന്തൊക്കെയാണെന്ന് ഇനി വിവരിക്കുന്നു.

1.1.1 ഷോട്ട്

ക്യാമറ ദൃശ്യചിത്രീകരണം ആരംഭിക്കുന്നതുമുതൽ നിർത്തുന്നതുവരെയുള്ള ഭാഗമാണ് ഷോട്ട്. ക്യാമറയിൽ പകർത്തിയതിനുശേഷം എഡിറ്ററുടെ കത്രിക ഈ ഷോട്ടിന്റെ മേൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. അതിനുശേഷമുള്ള രൂപമാണ് സിനിമയിൽ നാം കാണുന്ന ഷോട്ട്. ഡിജിറ്റൽ ക്യാമറയുടെ കാലത്തും ഷോട്ടിന്റെ നിർവ്വചനത്തിന് മാറ്റമൊന്നും ഇല്ല. ക്യാമറയിൽ പകർത്തുന്ന രീതിക്കും ആവശ്യമില്ലാത്തത് എഡിറ്റ് ചെയ്യുന്ന രീതിക്കും മാറ്റം വന്നിട്ടുണ്ട്.

"ഷോട്ട് ക്രമം തെറ്റി പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടാൽ അത് പകരുന്ന ആശയവും, അർത്ഥവും തകരാറിലാവും, ഭാഷയിലെ വാക്കിന് സമാന്തരമായി സിനിമയിലെ ഷോട്ടിനെ ചിലപ്പോൾ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കാറുണ്ട്. അത് ഏറെക്കുറെ ശരിയാണെന്ന് പറയാം. പക്ഷേ, ഷോട്ട് വാക്കിലും കൂടുതലായ എന്തോ ആണ്. കാരണം ഷോട്ടിന്റെ നിർവ്വചനത്തിൽ സ്ഥലവും സമയവും ഉൾപ്പെടുന്നു."[4]

ചലച്ചിത്ര സംവിധായകൻ ഷോട്ടിലൂടെയാണ് പ്രേക്ഷകനിലേക്ക് സംവേദനം നടത്തുന്നത്. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ എല്ലാ ഘടകങ്ങളും ഷോട്ടിന്റെ ഭാഗമാണ്. കുമാരനാശാന്റെ കവിതയിലെ കാഴ്ച്ചയുടെ മാനങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനമായ

തുകൊണ്ട് ശബ്ദങ്ങളെക്കുറിച്ചോ, സംഭാഷണങ്ങളെക്കുറിച്ചോ ഈ പ്രബന്ധ ത്തിൽ പറയുന്നില്ല.

ഷോട്ടിലൂടെ ദൃശ്യാനുഭവങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നത് പ്രധാനമായും അഞ്ച് കാര്യ ങ്ങളിൽ കൂടിയാണ്.

1. ഫ്രെയിമിംഗ്
2. കോമ്പോസിഷൻ
3. ബിംബങ്ങൾ
4. ക്യാമറ ചലനങ്ങൾ
5. ചിത്രസന്നിവേശം

1.1.2 ഫ്രെയിമിംഗ്

"ഷോട്ടിന്റെ അതിർത്തികൾ നിർണ്ണയിക്കുന്നതിന് ഫ്രെയിമിംഗ് എന്നാണ് പറയാറുള്ളത്. കാണികളുടെ കണ്ണിൽപ്പെടേണ്ടത് ഏതെന്ന് തീർച്ചപ്പെടുത്തി കഴി ഞ്ഞശേഷം ആ വസ്തുവിനെ ചട്ടക്കൂടിലൊതുക്കലാണ് ഫ്രെയിമിംഗ്. ചട്ടക്കൂ ടിന്റെ നാല് അതിരുകൾ ചേർന്നുണ്ടാകുന്ന ദീർഘ ചതുരത്തിനകത്ത് പലവിധ ത്തിലും ദൃശ്യത്തെ ഒതുക്കുവാൻ കഴിഞ്ഞേക്കും. ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടേണ്ടത് ശ്രദ്ധ യിൽപ്പെടുത്തുക - എന്ന മൗലിക നിയമമേ ഫ്രെയിമിംഗിൽ ദീക്ഷിക്കേണ്ടതു ള്ളൂ."[5]

ഫ്രെയിമിനുള്ളിൽ ഉൾപ്പെടുത്തേണ്ട വസ്തുക്കളെക്കുറിച്ച് സംവിധായകന് വ്യക്തമായ ധാരണ വേണം. നാടകം തുടങ്ങിയതിനുശേഷം ആരെങ്കിലും വേദി യിലൂടെ നടന്നാൽ പ്രേക്ഷകൻ അതിനും അർത്ഥം കണ്ടെത്തും. അതും നാടക ത്തിന്റെ ഭാഗമാണെന്ന് വിചാരിക്കും. ഇതുപോലെതന്നെ ഫ്രെയിമിനുള്ളിൽ പ്പെടുന്ന ഓരോ വസ്തുവും പ്രേക്ഷകനിൽ പ്രതികരണങ്ങൾ ഉണ്ടാക്കും. വിവിധ ജീവിത വ്യാപാരങ്ങൾക്കിടയിലും ചിന്തകൾക്കിടയിലും പുറംലോകം കാണുന്ന കാഴ്ച്ചക്കാരനല്ല ചലച്ചിത്ര ആസ്വാദകർ. മറ്റു ചിന്തകൾ ഒന്നുമില്ലാതെ സ്ക്രീനി

ലേക്ക് മാത്രം കണ്ണുംനട്ട് ഇരിക്കുന്നവരാണ് അവർ. സ്ക്രീനിൽ തെളിയുന്ന ഓരോ ദൃശ്യത്തേയും പ്രാധാന്യത്തോടെ നോക്കിക്കാണുന്നവർ. അതുകൊണ്ട് ഫ്രെയിമിംഗിന് വളരെയധികം പ്രാധാന്യമുണ്ട്.

1.1.3 കോമ്പോസിഷൻ

"ഫ്രെയിമിനകത്ത് ചിത്രത്തിന്റെ പ്രാഥമിക ഘടകങ്ങൾക്ക് സോദ്ദേശ്യമായ സ്ഥാനങ്ങൾ കൽപ്പിച്ച് ചിത്രത്തെ സൗന്ദര്യബോധമുള്ളവർക്ക് രുചിക്കത്തക്കതാക്കുക അതാണ് കോമ്പോസിഷൻ."[6]

ചലച്ചിത്രത്തിൽ പ്രധാനമായും മനുഷ്യബിംബങ്ങളാണല്ലോ വരുന്നത്. അവരുടെ സ്ഥാനിർണ്ണയം തന്നെയാണ് പ്രധാനപ്പെട്ടത്. നായികാ-നായകന്മാർ വരുന്ന ഫ്രെയിമാണെങ്കിൽ അവർക്കാണല്ലോ മുൻതൂക്കം കൊടുക്കുന്നത്. അതിനനുസരിച്ച് സ്ഥാനനിർണ്ണയം നടത്തേണ്ടിവരും. ഇതുപോലെ സംഭാഷണം നടത്തുന്ന വ്യക്തിക്കും പ്രാധാന്യം കൊടുത്തുകൊണ്ട് സ്ഥാനനിർണ്ണയം നടത്തേണ്ടിവരും. അംഗസംഖ്യ കൂടുന്തോറും സ്ഥാനനിർണ്ണയത്തിന്റെ പ്രാധാന്യം കൂടി കൂടി വരും. ഒരു കഥാപാത്രം മാത്രം വരുമ്പോൾ സ്ഥാനനിർണയത്തിന് വലിയ പ്രസക്തിയില്ല. മറ്റു വസ്തുക്കൾ ഫ്രെയിമിലുണ്ടെങ്കിൽ അതിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലുള്ള സ്ഥാനനിർണ്ണയമേ ആവശ്യമുള്ളൂ. ഒരു കൂട്ടം കലാകാരന്മാർ ഒന്നിച്ചു നിന്ന് കലാപരിപാടി നടത്തുമ്പോൾ വേറിട്ട് നിന്ന് കലാപരിപാടി നടത്തുന്ന വ്യക്തിയെയാണ് ആളുകൾ ശ്രദ്ധിക്കുക. ഇത്തരത്തിലുള്ള ഔചിത്യബോധമാണ് സ്ഥാനനിർണ്ണയത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനം.

1.1.4 ബിംബങ്ങൾ

സാഹിത്യത്തിൽ ഇന്ദ്രീയ സംവേദനക്ഷമമായ വാങ്മയ ചിത്രങ്ങളെയാണ് ബിംബങ്ങൾ എന്ന് പറയുന്നത്. എഴുത്തുകാരൻ വാക്കുകൾകൊണ്ട് വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ ചിത്രസമാനമായ അനുഭവം സൃഷ്ടിക്കുന്നു.

'Imagery' എന്ന പദത്തിന് ഇംഗ്ലീഷ്-ഇംഗ്ലീഷ്-മലയാളം നിഘണ്ടുവിൽ പ്രതിബിംബങ്ങളുടെ കൂട്ടം, മാനസിക കൽപ്പന, ചിത്രസംവിധാനം, സാഹിത്യ ത്തിൽ അലങ്കാരപ്രയോഗം, ബിംബകല്പന എന്നിങ്ങനെയാണ് നൽകിയിരിക്കു ന്നത്.[7]

'ശബ്ദതാരാവലി'യിൽ ബിംബത്തിന് അർത്ഥം നൽകിയിരിക്കുന്നത് സൂര്യ ന്റെയും മറ്റും മണ്ഡലം പ്രകാശിക്കുന്നത്, വിസ്താരത്തെ പ്രാപിക്കുന്നത്. പ്രതി ശരീരം, ഛായ, പ്രതിബിംബം എന്നിങ്ങനെയാണ്.[8] മറ്റു നിഘണ്ടുക്കളിലും ഇതിന് സമാനമായ അർത്ഥങ്ങൾ തന്നെയാണ് നൽകിയിരിക്കുന്നത്. "ഇന്ദ്രീയ ഗോചരമായ ഗുണങ്ങളോ, വസ്തുക്കളോ, ഭ്രമാത്മക കൽപ്പനകളോ ഉപമകളോ രൂപകങ്ങളോ ഇമേജറിയിൽ ഉൾപ്പെടാം. കേൾവി, സ്പർശം, ഗന്ധം, രുചി, ചലനാത്മകത്വം എന്നിവയും ഇമേജറിയിൽ സ്ഥാനം പിടിക്കാറുണ്ട്."[Web 1]

ചലച്ചിത്രം ബിംബങ്ങളുടെ കലയാണ്. പലതരം ബിംബങ്ങൾ പല രീതിയിൽ പ്രേക്ഷകനു മുമ്പിൽ തെളിയുന്നു. ഇതിലൂടെയാണ് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഒട്ടുമു ക്കാൽ സംവേദനവും നടക്കുന്നത്. "സാഹിത്യത്തിലേയും സിനിമയിലേയും ബിംബകല്പന താരതമ്യപഠനത്തിനുള്ള മറ്റൊരു മേഖലയാണ്. സാഹിത്യത്തിൽ ബിംബകൽപ്പനയ്ക്കുള്ള സാധ്യതകൾ നിരവധിയാണ്. അടിസ്ഥാനപരമായി ഭാഷാബിംബകൽപ്പനയ്ക്കും പ്രതിമാനിർമ്മിതിക്കും ഉള്ള ഒരു ഉപാധിതന്നെയാ ണ്. സിനിമയിൽ ഷോട്ടുകളിലൂടെ ബിംബകൽപ്പന വ്യക്തതയ്ക്കും പ്രാമുഖ്യ ത്തിനും വേണ്ടിയാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. ഒരു പ്രത്യേക വസ്തുവിന്റെ പ്രാധാന്യം എടുത്തു കാണിക്കുവാൻ സാഹിത്യത്തിന് ബുദ്ധിമുട്ടേണ്ടി വരുമ്പോൾ സിനി മയ്ക്ക് ഇത് അനായസമായി സാധിക്കുന്നു. സാഹിത്യത്തിലും സിനിമയിലു മുള്ള ബിംബകൽപ്പനയുടെ ഉപയോഗത്തിന് ഇപ്രകാരം ശ്രദ്ധേയമായ സാദൃ ശ്യ-വൈജാത്യങ്ങൾ കണ്ടെത്താവുന്നതാണ്."[9]

ചലച്ചിത്രത്തിൽ തെളിയുന്ന എല്ലാ ദൃശ്യങ്ങളും ബിംബങ്ങളാണ്. മനുഷ്യ ബിംബങ്ങളാണ് കൂടുതലായും പകർത്തപ്പെടുന്നത്. "സിനിമയുടെ സൃഷ്ടാവ് ബോധപൂർവ്വമായി ഒരുക്കിയിട്ടുള്ള, തിരഞ്ഞെടുത്ത് ഒട്ടൊക്കെ നിർബന്ധപൂർവ്വം പ്രേക്ഷകന്റെ ശ്രദ്ധയിലേക്ക് എത്തിക്കുന്ന ബിംബങ്ങളാണ് സിനിമയുടെ ശക്തി"[10]

അതുകൊണ്ട് ചലച്ചിത്രത്തിലെ ബിംബങ്ങളെക്കുറിച്ച് വിശദമാക്കേണ്ടതു ണ്ട്. "ഫ്രെയിമിനകത്തെ ചിത്രത്തിന്റെ വലിപ്പ-ചെറുപ്പങ്ങൾ അനുസരിച്ച് ഷോട്ടു കളെ വിദൂര-ദൃശ്യമെന്നും (ലോംഗ് ഷോട്ട്) മധ്യമദൃശ്യമെന്നുമൊക്കെ (മീഡിയം ഷോട്ട്) സൗകര്യത്തിനുവേണ്ടി വകതിരിക്കാറുണ്ട്. മനുഷ്യനെയാണ് ഛായാഗ്ര ഹണ വസ്തുവായി കണക്കാക്കുന്നതെങ്കിൽ മാറും മുഖവുമായി ഫ്രെയിം നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്ന ചിത്രത്തെ സമീപദൃശ്യമായും (ക്ലോസ്-അപ്പ് ഷോട്ട്) മുട്ട് മുതൽ തലയും കൂടിയാണ് ഫ്രെയിം നിറയുന്നതെങ്കിൽ ആ രൂപത്തെ മധ്യമദൃ ശ്യമായും അതിലേറെ ഫ്രെയിമിൽ ഒതുക്കിയിട്ടുണ്ടെങ്കിൽ അതിന് വിദൂരദൃശ്യ മായും വ്യവഹരിക്കുന്നു. വെറും സൗകര്യത്തിനു വേണ്ടിയുള്ളതാണ്. ഈ നാമ കരണം. പ്രായോഗികമായി ഷോട്ടുകളുടെ ഉള്ളടക്കത്തിന് അത്യനേകം ആകൃതി വ്യത്യാസങ്ങൾ വേണ്ടിവരുന്നു."[11]

സൗകര്യത്തിനുവേണ്ടി മാത്രമല്ല, ചലച്ചിത്രബിംബങ്ങളെക്കുറിച്ച് പഠിക്കുന്ന തിനും ബിംബങ്ങളെ വേർത്തിരിച്ച് കാണേണ്ടതുണ്ട്. ചിലർ സമീപദൃശ്യം, അതി സമീപദൃശ്യം, മധ്യമദൃശ്യം, മധ്യമസമീപദൃശ്യം, മധ്യമവിദൂരദൃശ്യം, വിദൂരദൃശ്യം, വിദൂര സമീപ ദൃശ്യം, അതിവിദൂരദൃശ്യം എന്നിങ്ങനെ തിരിച്ച് കാണുന്നുണ്ട്.

മങ്കട രവിവർമ്മ എഴുതിയതുപ്പോലെ അത്യനേകം ആകൃതി-വ്യത്യാസ ത്തിലുള്ള ബിംബങ്ങൾ ചലച്ചിത്രത്തിൽ ഉപയോഗിക്കേണ്ടിവരും. കുമാരനാ ശാന്റെ കവിതയിലെ ബിംബങ്ങളെ സൂക്ഷ്മമായി മനസ്സിലാക്കാൻ മറ്റൊരു പ്രശസ്ത ക്യാമറമാൻ എം.എം. മനോജ്കുമാറിന്റെ കാഴ്ച്ചപ്പാട് കൂടി നോക്കാം.

അദ്ദേഹത്തിന്റെ പുസ്തകത്തിലും ഷോട്ട് എന്നാണ് എഴുതിയിരിക്കുന്ന തെങ്കിലും ബിംബങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ തന്നെയാണ് വ്യത്യസ്ത നാമക രണമെന്ന് കാണാം.

1. **"വൈഡ് ഷോട്ട്:-** വിശദീകരണം കൂടുതലായി പ്രകടമാക്കുന്നതാണ് ഇത്. ഒരു വീടിന്റെ വൈഡ് ഷോട്ട് എന്നത് അതിരിക്കുന്ന ഭൂമിയുടെ സ്വഭാവവും, ചെരിഞ്ഞതാണോ, പരന്നതാണോ എന്നതും, വീടിന്റെ സമീപത്തിന്റെ പ്രത്യേ കതകളും സവിശേഷതകളും, ആ വീടിന്റെ വലിപ്പം മുതലയാവയും ഇതി ലൂടെ വെളിവാകുന്നു. അതിന്റെ സൂക്ഷ്മമായ സമീപദൃശ്യത്തിലേക്ക് പോകു ന്നതിന് മുൻപ് പ്രേക്ഷകർക്ക് മുൻധാരണയുണ്ടാക്കി എടുക്കുന്നതിന് ഇത് ഉപകരിക്കുന്നു. എസ്റ്റാബ്ലിഷ്മെന്റ് ഷോട്ട് എന്നും ഇതിനെ വിളിക്കുന്നു.
2. **ഫുൾ ഷോട്ട്** :- ഒരു വീടിന്റെ ഫുൾ ഷോട്ട് എന്ന് പറയുന്നത് അതിന്റെ മേൽക്കൂര മുതൽ അടിത്തറ വരെയുള്ള ഭാഗം മാത്രം ഉൾക്കൊള്ളിച്ചുകൊ ണ്ടുള്ളതാണ്.
3. **മീഡിയം ഫുൾ ഷോട്ട്**:- തല മുതൽ കാൽമുട്ട് വരെയുള്ള ഷോട്ട്
4. **കൗബോയ് ഷോട്ട്** :- തല മുതൽ പാന്റിന്റെ പോക്കറ്റ് വരെയുള്ള ഷോട്ട്
5. **മീഡിയം ഷോട്ട്** :- തല മുതൽ ഇടുപ്പ് വരെയുള്ളത്. അയാൾ ചെയ്തു കൊണ്ടിരിക്കുന്ന പ്രവൃത്തിയിലുള്ള അയാളുടെ പരിചയം മാനസികാവസ്ഥ എന്നിവ വിശദമാക്കാനുള്ളതാണ്.
6. **3 TS** :- തല മുതൽ ഷർട്ടിന്റെ പോക്കറ്റ് വരെയുള്ളത്.
7. **ക്ലോസ് അപ്** :- തല മുതൽ ഷോൾഡർ വരെയുള്ളത്
8. **ചോക്കർ** :- തല മുതൽ കീഴ്ത്താടി വരെയുള്ളത്
9. **എക്സ്ട്രീം ക്ലോസ് അപ്** :- കണ്ണിന്റെ പുരികം മുതൽ ചുണ്ടുവരെയു ള്ളത്

10. ഓവർ ദി ഷോൾഡർ :- രണ്ട് കഥാപാത്രങ്ങൾ പരസ്പരം മുഖാമുഖം നിൽക്കുന്ന അവസ്ഥയിൽ ഒരാളുടെ മാത്രം ക്ലോസ്സപ്പും രണ്ടാമത്തെയാളുടെ ഷോൾഡറും ഉൾപ്പെടുത്തികൊണ്ട് ചിത്രീകരിക്കുന്ന രീതി. ഇത് സാധാരണയായി രണ്ട് കഥാപാത്രങ്ങളെ ദൃശ്യപരമായി ബന്ധിപ്പിക്കാനുതകുന്ന തരത്തിലുള്ളതാണ്"[12]

സംവിധായകൻ ഈ ബിംബങ്ങളിലൂടെയാണ് ഭാവങ്ങളും, അംഗചലനങ്ങളും അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഫിലിമുകളിൽ ചിത്രങ്ങൾ പകർത്തിയിരുന്ന കാലം ഉണ്ടായിരുന്നല്ലോ. ആ ഫിലിമുകൾ ഒറ്റക്ക് ഒറ്റക്ക് എടുത്തു നോക്കുമ്പോൾ ഓരോ ഫിലിമിലും ഉള്ള ചിത്രങ്ങൾ നിശ്ചലമാണെന്ന് കാണാം. അതുകൊണ്ട് നിശ്ചല ചിത്രങ്ങളുടെ ചലനമാണ് ചലച്ചിത്രം എന്നു പറഞ്ഞിരുന്നു. നിശ്ചലചിത്രം എന്ന് പറയുന്നത് നിശ്ചലബിംബം തന്നെ. ഒരു ചലനത്തിന്റെ അടുപ്പിച്ച് അടുപ്പിച്ച് വരുന്ന അനവധി ചലനങ്ങളുടെ നിശ്ചലദൃശ്യങ്ങൾ അതിവേഗത്തിൽ നീങ്ങുമ്പോഴാണല്ലോ ബിംബത്തിന്റെ ചലനം അനുഭവപ്പെടുന്നത്. സാഹിത്യത്തിൽ കാണുന്ന നിശ്ചല ചിത്രങ്ങളെപ്പോലും ചലച്ചിത്രദൃശ്യങ്ങളുമായി താരതമ്യപ്പെടുത്താവുന്നതാണ്.

ചലനത്തോടുകൂടി അവതരിപ്പിക്കുന്ന സാഹിത്യത്തിലെ ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് മാത്രമേ ചലച്ചിത്രത്തിലെ ദൃശ്യങ്ങളോട് സാമ്യമുള്ളൂ എന്നൊരു ധാരണയുണ്ട്. ചലച്ചിത്രത്തോട് താരതമ്യപ്പെടുത്തുമ്പോൾ ചലനാത്മകതയ്ക്ക് പ്രസക്തിയില്ല എന്നല്ല ഇതിനർത്ഥം. അതിനേക്കാൾ പ്രസക്തമാണ് വസ്തുക്കളുടെ ദൃശ്യങ്ങൾ ചലച്ചിത്രത്തിലെപ്പോലെ പല അനുപാതത്തിലാണോ എടുത്തിട്ടുള്ളത് എന്ന കാര്യവും. മനുഷ്യബിംബത്തെ ഉദാഹരണമായി എടുക്കുകയാണെങ്കിൽ മുഖം മാത്രമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ടോ, ഇടുപ്പ് മുതൽ തലവരെ മാത്രമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ടോ, സമീപത്തായി അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ടോ, അകലെയായി അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ടോ, തുടങ്ങിയ കാര്യങ്ങൾ. ഡിജിറ്റൽ സാങ്കേതിക വിദ്യയിൽ

ബിംബങ്ങളുടെ എല്ലാ സവിശേഷതകളും നിറം, പ്രകാശം, രൂപം, ചലനം മുതലായവ കോഡ് അക്കത്തിൽ രേഖപ്പെടുത്തുന്നു. ഫിലിമിലൂടെയാണെങ്കിലും ഡിജിറ്റൽ ഉപകരണത്തിലൂടെയാണെങ്കിലും പ്രേക്ഷകന് തന്റെ കൺമുന്നിൽ തെളിയുന്ന ബിംബങ്ങൾ ആണ് അനുഭവങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ട്, ഈ പഠനത്തിൽ ഡിജിറ്റൽ സാങ്കേതികവിദ്യയിലെ ചിത്രീകരണരീതിയെക്കുറിച്ച് വേറെ പഠനങ്ങൾ ഇല്ല.

1.1.5 ക്യാമറാചലനങ്ങൾ

എഴുത്തുകാരന് പേനയും ചലച്ചിത്രകാരന് ക്യാമറയുമാണ് സർഗ്ഗാത്മക വ്യാപാരത്തിനുള്ള ഉപകരണങ്ങൾ. ക്യാമറാചലനങ്ങൾ സാഹിത്യത്തിൽ വരുന്നില്ല. എന്നാൽ ക്യാമറാചലനങ്ങളുടെ വ്യത്യാസത്തിനനുസരിച്ച് ദൃശ്യങ്ങളിൽ വ്യത്യാസം വരുന്നുണ്ട്. അതായത് പ്രേക്ഷകന്റെ ദൃശ്യാനുഭവത്തിന്റെ കാര്യത്തിൽ ക്യാമറാചലനത്തിന്റെ പഠനത്തിന് പ്രാധാന്യമുണ്ട്. എന്നാൽ ഷൂട്ടിംഗ് സ്ഥലത്ത് ക്യാമറ എങ്ങനെയൊക്കെ ചലിക്കുന്നുവെന്ന് അറിയേണ്ട കാര്യവുമില്ല. അത് സംവിധായകനും ക്യാമറമാനും അറിഞ്ഞിരിക്കേണ്ടതുണ്ട്.

ക്യാമറയുടെ വിതാനത്തിന് ദൃശ്യാനുഭവങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിൽ വലിയ പങ്കുണ്ട്. "വസ്തുവിന്റെ വിതാനത്തിൽ മുകളിൽ വെയ്ക്കുന്ന ക്യാമറയെ ഉന്നതകോണായും വസ്തുവിതാനത്തെ താഴ്ത്തിവെയ്ക്കുന്ന ക്യാമറയെ നിമ്നകോണായും വ്യവഹരിക്കുന്നു. വസ്തുവിന്റെ നേരെ മുമ്പിൽ ക്യാമറ വെയ്ക്കുന്നതിന് പകരം ഇടത്തോട്ട് വലത്തോട്ടോ മാറ്റിവെയ്ക്കാവുന്നതാണ്. ഏറിയകൂറും 'സബ്ജക്ടീവ്' ആയ കഥാപാത്രത്തിന്റെ കാഴ്ച്ചപ്പാടിലൂടെയുള്ള ദൃശ്യത്തിന്റെ ആവശ്യം വരുമ്പോഴാണ് ഇങ്ങനെ ചെയ്യുന്നത്. വെറും യഥാർത്ഥപ്രേക്ഷ്യ കഥാപാത്രങ്ങളെ വിട്ടകന്ന് നിന്ന് കാണുമ്പോഴെ ഉപയോഗിക്കാറുള്ളൂ. ക്യാമറ താഴ്ന്നും വസ്തു ഉയർന്നും നിൽക്കുമ്പോൾ ബിംബത്തിന് ഒരു തരം പ്രൗഢി കൈവരുന്നു. ചുറ്റുമുള്ളവയിൽ നിന്ന് ഉയർന്ന് നിൽക്കുമ്പോഴുള്ള പ്രതീതി. ജയിച്ച് വിജ

യോന്മത്തരായി വരുന്ന ഒരു സൈനിക വിഭാഗത്തെ ഛായാഗ്രഹണം ചെയ്യുക ക്യാമറ നിലത്തുവെച്ചായിരിക്കും. നേരെമറിച്ച് പരാജിതരായി വരുന്ന ഒരു സേനാ വിഭാഗത്തെ ഛായാഗ്രഹണം ചെയ്യുമ്പോൾ ഉയരത്തിൽ കയറ്റിവെച്ച ക്യാമറയി ലൂടെ ആയിരിക്കും. ക്യാമറയുടെ ഉയരം വസ്തുവിന് അധമത്വം ഉണ്ടാക്കുന്നു. അതിന്റെ താഴ്ച്ചയാകട്ടെ വസ്തുവിന് അധീശത്വഭാവവും നൽകുന്നു. ഒരു കഥാ പാത്രത്തിന്റെ കാഴ്ച്ചപ്പാട് സ്വീകരിക്കുന്ന ക്യാമറ ആസ്വാദകനെ ആ കഥാപാത്ര വുമായി തന്മയീഭവിപ്പിക്കുന്നു."[13] കഥാപാത്രത്തിന്റെ കാഴ്ച്ചപ്പാടിലൂടെ വസ്തു തകളെ അപഗ്രഥിക്കുക, കഥ പറയുക എന്നീ രീതികൾ സാഹിത്യത്തിൽ പണ്ട് മുതൽക്കുള്ളതാണ്.

ക്യാമറയിലെ ലെൻസുകളുടെ വ്യത്യാസത്തിനനുസരിച്ചാണ് ക്യാമറ ആംഗിൾ ഉണ്ടാകുന്നത്. ക്യാമറയ്ക്കുള്ളിലെ ലെൻസുകളുടെ മുന്നോട്ടും പിന്നോ ട്ടുമുള്ള ചലനത്തിനനുസരിച്ചും ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് വലിപ്പ-ചെറുപ്പ വ്യത്യാസം വരും. ഇത് പ്രേക്ഷകന് അനുഭവപ്പെടുന്നത് ദൃശ്യത്തിലെ ബിംബങ്ങളെ തിരശ്ശീലയിൽ കാണുമ്പോഴാണല്ലോ. ബിംബങ്ങളെക്കുറിച്ച് മുൻപ് വിശദീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഇനി ക്യാമറ ആംഗിളുകളുടെ കാര്യം വിശദീകരിക്കണം.

"ഒരു മനുഷ്യന്റെ കാഴ്ച്ച മുകളിലേക്കും താഴേക്കും ഇടത്തോട്ടും വല ത്തോട്ടും 180^0 ഡിഗ്രി വീക്ഷണകോണാണുള്ളത്. അതിന് അപ്പുറത്തേക്കുള്ള കാഴ്ച്ച അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനെയാണ് വൈഡ് ആംഗിൾ എന്ന് പറയുന്നത്. ലെൻസിനെ പ്രൈംലെൻസ്, സൂംലെൻസ് എന്നിങ്ങനെ രണ്ടായി തിരിക്കാം. ഇതിൽ ഓരോ ലെൻസിനും പല സവിശേഷതകളും ഉണ്ട്. പ്രൈം ലെൻസിനെ മൂന്നായി തരം തിരിക്കാം.

1. വൈഡ് ആംഗിൾ ലെൻസ്
2. നോർമൽ ലെൻസ്
3. ടെലിഫോട്ടോ ലെൻസ്

1. വളരെ തുറസ്സായ ദൃശ്യകോൺ പ്രദാനം ചെയ്യുന്ന ലെൻസിനെ വൈഡ് ആംഗിൾ ലെൻസ് എന്ന് പറയുന്നു.

2. സാധാരണ മനുഷ്യകാഴ്ച്ചയ്ക്ക് ലഭ്യമാകുന്ന വിധത്തിലുള്ള ദൃശ്യകോൺ പ്രദാനം ചെയ്യുന്ന ലെൻസ് ആണ് നോർമൽ ലെൻസ്.

3. നോർമൽ ലെൻസിനെക്കാൾ ദൃശ്യകോൺ പരിധികുറഞ്ഞതും ഫോക്കൽ ലെങ്ത് കൂടിയതുമായ ലെൻസിനെ ടെലിഫോട്ടോ ലെൻസ് എന്ന് പറയുന്നു."[14] ഇതും സാഹിത്യത്തിൽ പണ്ടു മുതൽക്കുള്ളതാണ്. ആകാശത്തു നിന്നും പക്ഷികൾ താഴെയുള്ള ഗ്രാമങ്ങൾ കാണുന്ന രീതിയിലുള്ള അവതരണങ്ങൾ സാഹിത്യത്തിൽ ഇഷ്ടംപോലെ ഉണ്ട്. വൈഡ് ആംഗിൾ ലെൻസിലൂടെ എടുത്ത ഒരു ദൃശ്യം പ്രേക്ഷകൻ കാണുന്നതിന് സമാനമായ അനുഭവം തന്നെയാണ് മേൽപ്പറഞ്ഞ ദൃശ്യത്തിൽ വായനക്കാരനും വാക്കുകളിലൂടെ ലഭിക്കുന്ന അനുഭവവും. നോർമൽ ലെൻസിലൂടെ ലഭിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് സമാനമായ വായനാനുഭവം സാഹിത്യത്തിലുമുണ്ട്. സൂക്ഷ്മതയും വ്യക്തതയും ടെലിഫോട്ടോ ലെൻസിനോട് എടുത്ത ദൃശ്യത്തിനുണ്ടാകും. കാണുന്നതിന്റെ വിസ്താരം കുറവാണ്. തൊട്ടടുത്ത് കാണുന്നതുപോലെ അതിസൂക്ഷ്മമായി വ്യക്തമായി അനുഭവപ്പെടുത്തുന്ന രീതി സാഹിത്യത്തിലുമുണ്ട്. ഭാവനയാണ് എല്ലാ സാഹിത്യകലാസൃഷ്ടികളുടെയും തുടക്കത്തിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്ന ബുദ്ധിവ്യാപാരം, ചലച്ചിത്ര സാങ്കേതികവിദ്യ വൈകിയാണല്ലോ ആവിർഭവിച്ചത്.

സൂം ലെൻസ്:- "ഒരു ലെൻസിൽ തന്നെ വിവിധങ്ങളായ ഫോക്കൽ ലെങ്ത് ലഭ്യമാക്കുവാൻ ഉതകുന്ന രീതിയിൽ നിർമ്മിച്ചിരിക്കുന്ന ലെൻസിനെ സൂം ലെൻസ് എന്ന് പറയുന്നു."[15] പ്രേക്ഷകനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പ്രൈം ലെൻസാണോ, സൂം ലെൻസാണോ, ഡിജിറ്റൽ ക്യാമറയാണോ എന്നത് പ്രസക്തമല്ല. കൺമുന്നിൽ കാണുന്ന ദൃശ്യം വൈഡ് ആംഗിളാണോ, സാധാ

രണ മനുഷ്യകാഴ്ച്ചയ്ക്കും ലഭ്യമാകുന്ന വിധത്തിലുള്ളതാണോ, ദൃശ്യപരിധി കുറഞ്ഞതാണോ എന്നുള്ളതൊക്കെയാണ് പ്രസക്തമായിട്ടുള്ളത്. മറ്റുള്ളതെല്ലാം സംവിധായകനും ക്യാമറമാനും സൗകര്യവും സാങ്കേതികമികവും ഉണ്ടാക്കുവാൻ കഴിയുന്ന ഉപകരണങ്ങൾ എന്ന നിലയിലേ പ്രസക്തിയുള്ളൂ.

സംവിധായകന്റെ കണ്ണിലൂടെ കാണുന്നതുപോലെ ദൃശ്യങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കാം. സംവിധായകൻ തിരഞ്ഞെടുക്കുന്ന ലൊക്കേഷനുകളും ആ ലൊക്കേഷനുകളിൽ ക്യാമറയിലൂടെ കണ്ട് നിശ്ചയിക്കപ്പെടുന്ന ദൃശ്യങ്ങളുമാണ് പകർത്തപ്പെടുന്നത്. അതുകൊണ്ട് ഇതിനെ പ്രേക്ഷകരുടെ കാഴ്ച്ചപ്പാടിലൂടെ എടുക്കുന്ന ദൃശ്യമെന്നോ, സംവിധായകന്റെ കാഴ്ച്ചപ്പാടിലൂടെ എടുക്കുന്ന ദൃശ്യമെന്നോ പറയാം. "പ്രേക്ഷകന്റെ അഥവാ സംവിധായകന്റെ കാഴ്ച്ചപ്പാടിൽ എടുക്കുന്ന ദൃശ്യം വസ്തുവിന്റെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ രൂപം, ഭാവം, ചലനം എന്നിവ ഒപ്പിയെടുക്കുന്നു. ഇവിടെ ക്യാമറയുടെ പ്രവർത്തനം വസ്തുനിഷ്ഠമാണ്."[16]

"ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ കാഴ്ച്ചപ്പാടിൽ അപരന്റെ വികാരങ്ങൾ പകർത്തുന്നതും ക്യാമറയുടെ ജോലിയാകുന്നു. ഈ സമയത്ത് ക്യാമറ പ്രേക്ഷകന്റെ പ്രതിനിധിയല്ല, മറിച്ച് ആ കഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രതിനിധിയാണ്. അതായത് ക്യാമറയുടെ ജോലി ഇവിടെ ആത്മനിഷ്ഠമായിത്തീരുന്നു. കഥാപാത്രത്തിന്റെ മനോവ്യാപാരങ്ങൾ ചിത്രീകരിക്കുന്ന അവസരങ്ങളിലും ക്യാമറ സബ്ജറ്റീവ് ആയി മാറുന്നു. ആത്മനിഷ്ഠമായ ക്യാമറയുടെ ചക്രവാളം വളരെ വിപുലമാണ്. ഒരു മനോരോഗിയുടെ കഥ പറയുന്ന സിനിമയിൽ ആ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ചിന്തകളെ ദൃശ്യങ്ങളാക്കി മാറ്റാൻ ശ്രമിക്കുന്ന സംവിധായകന് ആത്മനിഷ്ഠമായ ദൃശ്യം തന്നെ പകർത്തേണ്ടതായി വരും. ഇവിടെ ക്യാമറയുടെ ലെൻസുകൾ ആ മനോരോഗിയുടെ മനക്കണ്ണുകളായി മാറുന്നു. വസ്തുക്കളുടെ രൂപങ്ങൾ 'താറുമാറായ' (Distorted) വിധത്തിൽ പകർത്തപ്പെട്ടാൽ ആ ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ ആ കഥാപാത്ര

ത്തിന്റെ വികലമായ മാനസികാവസ്ഥയുടെ ശരിയായ സംവേദനം നടക്കും."[17]

ഉത്തമപുരുഷനിലൂടെ കഥ പറയുക, മധ്യമപുരുഷനിലൂടെ കഥ പറയുക, പ്രഥമപുരുഷനിലൂടെ കഥ പറയുക എന്നുള്ളതെല്ലാം സാഹിത്യത്തിൽ പതിവുള്ള രീതികൾ തന്നെയാണ്. എഴുത്തുകാരൻ ബിംബങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ അയാൾ നേരിട്ട് കാണുന്ന രീതിയിൽ വസ്തുനിഷ്ഠമായും, കഥാപാത്രങ്ങളുടെ കണ്ണിലൂടെ കാണുന്ന രീതിയിൽ ആത്മനിഷ്ഠമായും അവതരിപ്പിക്കാറുണ്ട്. ചല ച്ചിത്ര സംവിധായകൻ അദ്ദേഹത്തിന്റെ കണ്ണിലൂടെ കാണുന്നപോലെ അവതരി പ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ പ്രേക്ഷകനും നേരിട്ട് കാണുന്ന അനുഭവം ഉണ്ടാക്കും. ഇതു പോലെ എഴുത്തുകാരൻ നേരിട്ടു കാണുന്നപോലെ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ വായ നക്കാരനും നേരിട്ടു കാണുന്ന അനുഭവം ഉണ്ടാകും.

1.1.6. ചിത്രസന്നിവേശം

ഷോട്ടുകൾ തമ്മിൽ കൂട്ടിചേർക്കുന്നതിനെയാണ് ചിത്രസന്നിവേശം എന്ന് പറയുന്നത്. കണ്ണിനു മുന്നിൽ ഒന്നിനുപുറകേ ഒന്നായി കടന്നുപോകുന്ന ഷോട്ടുകളിലൂടെയാണ് പ്രേക്ഷകനിൽ അനുഭവം സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ട് ചിത്രസന്നിവേശംകൊണ്ടുണ്ടാകുന്ന അനുഭവം ഷോട്ടിന്റെ ഭാഗം തന്നെയാണ്.

ചിത്രീകരിച്ച ഷോട്ടുകളെ അടുക്കിവെച്ച് ആസ്വാദ്യകരമായ ഒരുഘടന യുണ്ടാക്കുന്ന പ്രക്രിയയാണ് എഡിറ്റിംഗ്. താളവും സ്പീഡും ആണ് എഡിറ്റിങ്ങിന്റെ അടിസ്ഥാനം. ഷോട്ടുകൾ ചേർത്തുവെയ്ക്കുന്ന സ്പീഡാണ് പേസ്. ചിത്രീകരണ സമയത്ത് കടന്നുകൂടിയ അനാവശ്യവും മോശവുമായ ദൃശ്യങ്ങൾ എടുത്തുകളഞ്ഞ് വേണ്ടവ കഥാഖ്യാനക്രമം അനുസരിച്ച് യോജിപ്പിക്കുന്ന കലയാണ് എഡിറ്റിംഗ്[web: 2]"

മേൽപ്പറഞ്ഞതെല്ലാം ചിത്രസന്നിവേശത്തിന്റെ പ്രാഥമിക കാര്യങ്ങളെ ആകുന്നുള്ളൂ. പ്രതിഭാശാലികളായ കലാകാരന്മാർ ചിത്രസന്നിവേശത്തിന് പുതിയ പുതിയ മാനങ്ങൾ ഉണ്ടാക്കിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു.

"പരസ്പരബന്ധമില്ലാത്ത രണ്ടു ചിത്രങ്ങൾ ചേർത്തുവെയ്ക്കുമ്പോൾ ഒരു പുതിയ അർത്ഥം ജനിക്കുന്നു. ഇതത്രേ ചിത്രസന്നിവേശത്തിന്റെ അടിസ്ഥാന തത്വം. കരയുന്ന ഒരു കുട്ടിയുടെ ചിത്രം മാത്രം കാണുമ്പോൾ ഏതോ ഒരു കുട്ടി എന്തിനോ വേണ്ടി കരയുന്നു എന്നു മാത്രമേ നമുക്ക് തോന്നുകയുള്ളൂ. അതുപോലെ വടിയോങ്ങി നിൽക്കുന്ന ഒരു ചെറുപ്പക്കാരന്റെ ചിത്രം കാണുമ്പോൾ ആരോ ഒരാൾ ആരെയോ തല്ലാൻ വടിയോങ്ങി നിൽക്കുന്നു എന്ന് മാത്രം നാം മനസ്സിലാക്കുന്നു. എന്നാൽ ഈ രണ്ടുചിത്രങ്ങൾ അടുത്തടുത്ത് കാണുമ്പോൾ അവയിൽ നാം പുതിയ അർത്ഥം കണ്ടെത്തും. കുട്ടി കരയുന്നത് അയാൾ വടിയോങ്ങിയതുകൊണ്ടാണെന്ന് നമുക്ക് തോന്നുന്നു. അയാൾ കുട്ടിയുടെ പിതാവായിരിക്കാം; അമ്മാവനാകാം, അതല്ലെങ്കിൽ അന്യനായ ഒരാളാകാം. ഈ രണ്ടു ചിത്രങ്ങളോടൊപ്പം വാത്സല്യം സ്ഫുരിക്കുന്ന മുഖഭാവങ്ങളുമായി ഇരുകരങ്ങളും നീട്ടിനിൽക്കുന്ന സ്ത്രീ. ഒരു യുവാവ് തല്ലിയതുകൊണ്ടോ, തല്ലാൻ ഭാവിച്ചതുകൊണ്ടോ ആണ് കുട്ടി കരയുന്നതെന്നും ആ സ്ത്രീ സാന്ത്വനിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയാണെന്നും നാമറിയുന്നു. ഈ മൂന്ന് ചിത്രങ്ങളും ചലിക്കുന്നവയാണെങ്കിൽ അവയിലെ ഭാവങ്ങളിൽ നിന്നും മൂന്ന് വ്യക്തികൾ തമ്മിലുള്ള ബന്ധവും നമ്മുടെ മനസ്സുകൾ പിടിച്ചെടുക്കാതിരിക്കുകയില്ല. അച്ഛൻ അടിക്കുമെന്ന് ഭയപ്പെടുത്തിയതുകൊണ്ട് കുട്ടി കരഞ്ഞു. അമ്മ ഓടി വന്ന് കുട്ടിയെ എടുത്തു. ഇത്രയും നമുക്ക് വ്യക്തമാകും. അതേസമയം പ്രത്യേകം പ്രത്യേകം സ്ഥാനങ്ങളിലിരിക്കുമ്പോൾ ഈ ചിത്രങ്ങൾ പ്രത്യേകിച്ച് യാതൊരു സന്ദേശവും പകരുന്നില്ലെന്നും ഓർക്കണം."[18]

വാക്കുകളുടെ അർത്ഥം ഗ്രഹിച്ച് കൂട്ടിചേർത്ത് മനസ്സിലാക്കിയെടുക്കുമ്പോഴാണ് വായനാനുഭവം ഉണ്ടാകുന്നത്. കവിതയിൽ അന്വയിക്കുക എന്ന ക്രിയ ഉണ്ടല്ലോ. ഈ ക്രിയയും സന്നിവേശം എന്ന ക്രിയയും ഒന്നു തന്നെയാണ്. വാങ്മയചിത്രങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഭാഗങ്ങളിൽ ഓരോ വാക്കുകളിൽ നിന്നും

കിട്ടുന്ന ദൃശ്യാനുഭവത്തെ കൂട്ടിച്ചേർത്ത് മറ്റൊരു ദൃശ്യാനുഭവത്തിലേക്ക് എത്തുന്നു. ഹനുമാന്റെ പദാദികേശ വർണ്ണനയിൽ ആദ്യം പാദത്തെക്കുറിച്ചാണ് വർണ്ണിക്കുന്നതെങ്കിൽ ആദ്യം പാദത്തിന്റെ രൂപമല്ലേ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരൂ. വർണ്ണനയുടെ അവസാനം എത്തുമ്പോൾ ഹനുമാന്റെ രൂപം പൂർണ്ണമായും ആസ്വാദകന്റെ മനസ്സിലുണ്ടാകും. ഒരു ചിത്രകാരന്റെ ചിത്രം കാണുന്ന ആസ്വാദ കനെ നിറങ്ങളും രേഖകളും പൂർണ്ണചിത്രവും ഒന്നിച്ച് ആസ്വദിക്കാൻ കഴിയും. സാഹിത്യത്തിൽ ഇങ്ങനെയല്ല ആസ്വാദനം. ചലച്ചിത്രത്തിലേതുപോലെ ഒന്നിനു പുറകെ ഒന്നായി വരുന്ന വാങ്മയദൃശ്യങ്ങളെ വായനക്കാരൻ മനസ്സിൽ അന്വയി ക്കേണ്ടതുണ്ട്. ചലച്ചിത്രത്തിൽ എഡിറ്റർ ഷോട്ടുകളെ സന്നിവേശിപ്പിച്ചാലും പ്രേക്ഷകന്റെ മനസ്സിൽ ഷോട്ടുകളുടെ സന്നിവേശം നടക്കണം. അല്ലെങ്കിൽ അർത്ഥവും ആശയവും പ്രേക്ഷകന് മനസ്സിലാകാതെ പോകും. മുകളിൽ ശ്രീകുമാരൻതമ്പി എഴുതിയിരിക്കുന്നതും ഇതുതന്നെയാണ്.

ചിത്രസന്നിവേശത്തിന് സംവേദനത്തിൽ വലിയ പങ്കുവഹിക്കാൻ കഴിയു മെന്ന് ധിഷണാശാലികളായ സംവിധായകർ കണ്ടെത്തിയിട്ടുണ്ട്. അതിൽ വളരെ പ്രധാനപ്പെട്ട ചുവടുവെയ്പ് നടത്തിയ വ്യക്തിയാണ് ലോകപ്രശസ്തനും റഷ്യൻ ചലച്ചിത്ര സംവിധായകനുമായ സെർജി ഐസൻസ്റ്റീൻ. “തമ്മിൽ ബന്ധം ഇല്ലാത്ത വിവിധതരം ഷോട്ടുകൾ ഉപയോഗിച്ച് വളരെ വേഗത്തിൽ ഒരു കാര്യം സൂചിപ്പിക്കാനുതകുന്ന തരത്തിൽ എഡിറ്റ് ചെയ്ത് അവതരിപ്പിക്കുന്നതിന് ‘മൊൺടാഷ്’ എന്ന് പറയുന്നു.”[19]

ഒരാൾ കേരളത്തിൽ നിന്നും ന്യൂയോർക്കിലേക്ക് പോകുന്നതാണ് അവത രിപ്പിക്കുന്നതെങ്കിൽ വളരെ കുറച്ച് ഷോട്ടുകൾ കൊണ്ട് ഇത് സാധിക്കാവുന്നതേ യുള്ളൂ. കാർ യാത്രയുടെ ഒരു ഷോട്ട്, നെടുമ്പാശ്ശേരി വിമാനത്താവളത്തിന്റെ പേര് ഉൾപ്പെടുന്ന രീതിയിലുള്ള ഷോട്ട്, വിമാനം ന്യൂയോർക്ക് വിമാനത്താവളത്തിൽ ഇറങ്ങുന്ന ഒരു ഷോട്ട്, അതിൽ ന്യൂയോർക്ക് വിമാനത്താവളമാണെന്ന് തിരിച്ചറി

യാനുള്ള ദൃശ്യങ്ങൾ ഉണ്ടായിരിക്കണം. ഈ മൂന്ന് ഷോട്ടുകളിലും ഒരു വ്യക്തി ഉണ്ടാകുകയും മേൽപ്പറഞ്ഞ ക്രമത്തിൽ എഡിറ്റ് ചെയ്ത് ചേർക്കുകയും ചെയ്താൽ ഇത്രയധികം ദൂരം താണ്ടിയത് ചലച്ചിത്രത്തിൽ സെക്കന്റുകൾകൊണ്ട് അനുഭവപ്പെടുത്താം. ചലച്ചിത്രത്തിൽ കഥയും കാര്യവും പറയുന്നതിന്റെ വേഗതകൂട്ടാൻ മൊണ്ടാഷ്കൊണ്ട് സാധിച്ചു.

സമയം അതിവേഗം കടന്നുപോകുന്നത് അനുഭവപ്പെടുത്താനും ചിത്ര സന്നിവേശം കൊണ്ട് സാധിക്കും. കടൽത്തീരത്തിലൂടെ അതിവേഗം ഓടുന്ന ചെറിയ കുട്ടിയുടെ ദൃശ്യത്തോടുകൂടി കടൽത്തീരത്ത് അകലേക്ക് നോക്കി നിൽക്കുന്ന ചെറുപ്പക്കാരന്റെ ദൃശ്യം സംയോജിപ്പിച്ച് രണ്ടിനും ഒരേ പശ്ചാത്തല സംഗീതം നൽകി അതിവേഗത്തിൽ കാലം കടന്നുപോകുന്നത് അനുഭവപ്പെടു ത്തുന്ന രീതി പല ചലച്ചിത്രങ്ങളിലും ആവർത്തിച്ചു കാണുന്ന ചിത്രസന്നിവേശ രീതിയാണ്.

സാഹിത്യത്തിലെ പ്രതീകങ്ങളും സാദൃശ്യഅലങ്കാരങ്ങളുംപോലെ ചലച്ചിത്രത്തിൽ പ്രയോഗിക്കുന്ന പ്രതിരൂപം ചിത്രസന്നിവേശത്തിന്റെ മറ്റൊരു മാതൃകയാണ്. ഭാവതീവ്രത കൂട്ടാനും സംഭവത്തിന്റെ ഗൗരവം കൂട്ടാനും ഇത്തരം ചിത്രസന്നിവേശംകൊണ്ട് സാധിക്കും. പ്രതിരൂപത്തെക്കുറിച്ച് പ്രത്യേകം അടുത്തഭാഗത്ത് പറയുന്നതുകൊണ്ട് ഇവിടെ പരാമർശിക്കുന്നില്ല.

ഒരേ ദൃശ്യത്തിന്റെ അനവധി പ്രിന്റുകൾ എടുത്ത് ചിത്രസന്നിവേശം നടത്തി ഷോട്ടുകളുടെ ദൈർഘ്യം വർദ്ധിപ്പിക്കുന്ന രീതിയുമുണ്ട്. ഡിജിറ്റൽ ഉപകരണത്തിൽ മറ്റൊരു രീതിയിൽ ഷോട്ടുകളുടെ ദൈർഘ്യം വർദ്ധിപ്പിക്കാം. ബീഭത്സത സ്ഫുരിക്കുന്ന മുഖം ദീർഘസമയം പ്രേക്ഷകനു മുന്നിൽ നിന്നാൽ ബീഭത്സഭാവത്തിന്റെ അനുഭവം കൂടുതലായി പ്രേക്ഷകനിൽ ഉണ്ടാകും. പ്രേക്ഷകനിൽ വൈകാരിക പ്രതികരണം വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നതിന് ഇത്തരത്തിലുള്ള ചിത്രസന്നിവേശത്തിന് സാധിക്കും.

കാര്യം ചുരുക്കിപറഞ്ഞാൽ മതി അനുഭവം സൃഷ്ടിക്കേണ്ട ചെറിയൊരു ധാരണ ഉണ്ടാക്കിയാൽ മതി എന്ന് സംവിധായകന് തോന്നുന്നിടത്ത് ചിത്ര സന്നിവേശത്തിലൂടെ ഷോട്ടുകളുടെ ദൈർഘ്യം കുറയ്ക്കാറുമുണ്ട്.

ഒരു ദൃശ്യം മറ്റൊരു ദൃശ്യത്തിൽ ലയിക്കുന്നതുപോലെ എഡിറ്റ് ചെയ്യുന്നതിന് ഡിസ്സോൾവ് രീതിയിലുള്ള ചിത്രസന്നിവേശം എന്ന് പറയും. സന്ധ്യാസമയത്തിൽ നിന്ന് രാത്രിയാകുന്നതും പ്രഭാതം വിരിയുന്നതും അവതരിപ്പിക്കാനാണ് കൂടുതലായും ഇത്തരം രീതികൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

1.1.7 പ്രതിരൂപം

"പ്രേക്ഷകർക്ക് സുപരിചിതങ്ങളായ സംവേദനക്ഷമതയുള്ള ഷോട്ടുകൾ ഉപയോഗിച്ച് സംവിധായകൻ ഉദ്ദേശിക്കുന്ന രംഗത്തിന് കൂടുതൽ പ്രാധാന്യം നൽകി ഒരു ഷോട്ടിലെയോ ഒരു സീക്വൻസിലെയോ സാരാംശം ഫലപ്രദമായി കാണികളിലേക്ക് പകരുന്നതിനെയാണ് പ്രതിരൂപദൃശ്യങ്ങൾ (സിംബോളിക് ഷോട്ട്) എന്ന് പറയുന്നത്."[20]

സിംബോളിക് ഷോട്ട് എന്ന് എഴുതിയിട്ടുള്ളതുകൊണ്ട് പ്രതീകവുമായി സാമ്യമുണ്ടെന്ന് പെട്ടെന്ന് തന്നെ മനസ്സിലാക്കാം. ഇത് ചിത്രസന്നിവേശത്തിന്റെ കൂടി കാര്യമാണെന്ന് മുമ്പ് പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. പ്രതീകങ്ങൾ ഉള്ള കാവ്യങ്ങൾ ആസ്വദിക്കുന്നതിന് സാധാരണ വായനക്കാരന് ബുദ്ധിമുട്ട് നേരിടാറുണ്ട്. ഇതുപോലെതന്നെ പ്രതിരൂപവും കടന്നുവരുമ്പോൾ സാധാരണ പ്രേക്ഷകർക്ക് ചലച്ചിത്രം മനസ്സിലാകാതെ പോകാൻ സാധ്യതയുണ്ട്. അതുകൊണ്ട് പ്രദർശന വിജയം ലക്ഷ്യമാക്കി എടുക്കുന്ന ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ പ്രതിരൂപം ഉപയോഗിക്കുന്നതിൽ സംവിധായകർ വിമുഖത കാണിക്കുന്നു. ശക്തമായ കാവ്യഭാഷ ഉണ്ടാകുന്നതുപോലെ ശക്തമായ ചലച്ചിത്രഭാഷ ഉണ്ടാകുന്നതിന് ഇത് തടസ്സം സൃഷ്ടിക്കുന്നു.

തുടർച്ചയായി വരാൻ സാധ്യതയുള്ള ദൃശ്യങ്ങൾ അടങ്ങിയ ഷോട്ടുകൾക്കിടയിൽ ഇതിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തവും അതേസമയം സമാന ദൃശ്യാനുഭവം ഉണ്ടാകുകയും ചെയ്യുന്ന ഷോട്ടുകൾ ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. “ചാർളി ചാപ്ലിന്റെ മോഡേൺ ടൈംസിന്റെ (1936) ആരംഭത്തിൽ അനുസരണയോടെ ഓടിപോകുന്ന ഒരുപറ്റം ചെമ്മരിയാടുകളേയും തുടർന്ന് മറ്റൊരു സീനിൽ ഫാക്ടറിയിലേക്ക് ധൃതിപ്പെട്ടോടുന്ന തൊഴിലാളികളേയും കാണിക്കുന്നു. ആധുനികയുഗം മനുഷ്യനെ മൃഗതുല്യനും നിസ്സാരനുമാക്കി മാറ്റുന്നുവെന്ന് യാഥാർത്ഥ്യം വ്യക്തമാക്കാൻ ചാപ്ലിൻ തിരഞ്ഞെടുത്ത സിംബോളിക് സ്റ്റൈൽ വളരെയേറെ ശ്ലാഘനീയമാണ്.”[21] ഫാക്ടറിയും തൊഴിലാളിയും വരുന്ന ഷോട്ടിനുമുന്നിൽ വരാൻ തീരെ സാധ്യതയില്ലാത്ത ഒരുപറ്റം ചെമ്മരിയാടുകളുടെ ദൃശ്യങ്ങളുള്ള ഷോട്ടുകൾ സന്നിവേശിപ്പിച്ച് കൊണ്ടാണല്ലോ മേൽപ്പറഞ്ഞ അർത്ഥവും ആശയവും ഭാവതീവ്രതയും ഉണ്ടാക്കുന്നത്.

അക്രമാസക്തനായ മനുഷ്യന് പ്രതിരൂപമായി കൊമ്പുകൊണ്ട് വെട്ടാൻ വരുന്ന പോത്തിനേയും മരിച്ചുപോയി എന്നതിനു പ്രതിരൂപമായി വിദൂരതയിലേക്ക് പോകുന്ന തീവണ്ടിയേയും പ്രശസ്തരായ ചലച്ചിത്രകാരന്മാരിൽ നിന്ന് കടം കൊണ്ട് മറ്റു സംവിധായകർ സ്ഥിരമായി ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന പ്രതിരൂപങ്ങളാണ്.

എം.ടി.യുടെ ‘നിർമ്മാല്യം’ എന്ന സിനിമയിൽ ജീവിതഭാരംകൊണ്ടും സാമ്പത്തിക ഞെരുക്കംകൊണ്ടും വലയുന്ന വെളിച്ചപ്പാട് പാതയിലൂടെ വരുമ്പോൾ വീട്ടുസാധനങ്ങൾ കയറ്റി അമിതഭാരമുള്ള കാളവണ്ടി വലിച്ചു നീങ്ങുന്ന കാളകളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ ജീവിതഭാരത്തിന്റെ പ്രതിരൂപവൽക്കരണമാണിത്. കാളകൾ വെളിച്ചപ്പാട് തന്നെ. മുമ്പ് പറഞ്ഞ ഉദാഹരണത്തിൽ നിന്ന് ഇതിന് ചെറിയ വ്യത്യാസമുണ്ട്. അരവിന്ദൻ വല്ലച്ചിറ പ്രതിരൂപത്തെക്കുറിച്ച് എഴുതിയപ്പോൾ സാരാംശം ഫലപ്രദമായി പകരുന്ന കാര്യം പറഞ്ഞു. അങ്ങനെ

സാരാംശം പറയുന്ന ഒരു പ്രതിരൂപമാണിത്. ചലച്ചിത്രത്തിലെ നായക കഥാപാത്രം ഇതിലുമുണ്ട്. ചാർളിചാപ്ലിന്റെ ചലച്ചിത്രത്തിൽ ചെമ്മരിയാടുകളുടെ ദൃശ്യം ഇടയ്ക്ക് അവതരിപ്പിച്ചതുപ്പോലെ വ്യത്യസ്തമായ ദൃശ്യമല്ല ഇത്. വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ കഥ ആവിഷ്കരിക്കുമ്പോൾ വരുന്ന ദൃശ്യങ്ങളുടെ തുടർച്ച തന്നെയാണിത്.

"ശബ്ദതാരാവലിയിൽ 'പ്രതീകം' എന്ന വാക്കിന് പ്രതിബിംബം വിരുദ്ധ മായത് എന്നൊക്കെയാണ് അർത്ഥം വരുന്നത്."[22] "അമൂർത്തമായ ഒരാശയം സുപരിചിതമായ സ്ഥൂലവസ്തുക്കൾ കൊണ്ട് പ്രകാശിപ്പിക്കുന്ന രീതിയാണ് പ്രതീകം."[23]

മൂവർണ്ണക്കൊടി ഇന്ത്യക്കാരുടെ അഭിമാനത്തിന്റേയും ജനാധിപത്യത്തി ന്റേയും ധീരജവാന്മാരുടെ രക്തസാക്ഷിത്വത്തിന്റേയും ഇന്ത്യ ഇന്നുവരെ നേടിയ പുരോഗതിയുടേയും ആർഷ-ഭാരതസംസ്കാരത്തിന്റേയും തുടങ്ങി അനവധി കാര്യങ്ങളുടെ പ്രതീകമാണ്. ചിലപ്പോൾ ഒരു കവിത മൊത്തത്തിൽ ഒരു പ്രതീക മായിത്തീരും. നശ്വരവും ക്ഷണികവുമായ ജീവിതത്തിന്റെ പ്രതീകമാണ് കുമാരനാശാന്റെ 'വീണപൂവ്' എന്ന കവിത. 'വീണപൂവ്' എന്ന ശീർഷകവും പ്രതീകമാണ്. വീണപൂവ് പ്രതിരൂപത്തോട് സാദൃശ്യമുള്ള പ്രതീകമല്ലെന്ന് കാണാം. കാരണം ഇത് ചലനാത്മക ദൃശ്യമുള്ള പ്രതീകമല്ല.

ഓർമ്മകളെ അവതരിപ്പിക്കാൻ പുസ്തകത്താളുകൾ മറിയുന്നതും കരിയില കൾ കാറ്റിൽ പറക്കുന്നതും സ്ഥിരമായി കാണിക്കുന്ന പ്രതിരൂപങ്ങളാണ്. ഓർമ്മ കൾ മൂർത്തമല്ലല്ലോ. എന്നാൽ അതിനെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്ന കാറ്റിൽ പറക്കുന്ന കരിയിലകളും മറിയുന്ന പുസ്തകത്താളുകളും ചലനങ്ങൾ ഉള്ള ദൃശ്യങ്ങൾ ആണ്. മൂർത്തമോ അമൂർത്തമോ ചലനാത്മകമോ ആയ ഒന്നിനെ പ്രതിനിധീകരി ക്കുകയും സംവേദനക്ഷമത കൂട്ടുകയും ചെയ്യുന്ന ചലനാത്മക വാങ്മയചിത്ര ത്തിന് പ്രതിരൂപത്തോട് സാദൃശ്യമുണ്ടെന്ന് പറയാൻ കഴിയൂ. ചലച്ചിത്ര പ്രതിരൂപം

മൂർത്തമാണ് എന്നതാണ് ഇതിനു കാരണം. സാഹിത്യത്തിൽ പ്രതീകം ഉപയോഗിക്കുന്നതിന്റേയും സാദൃശ്യ അലങ്കാരങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുന്നതിന്റേയും ഉദ്ദേശ്യം തന്നെയാണ് ചലച്ചിത്രത്തിൽ പ്രതിരൂപം ഉപയോഗിക്കുന്നതിന്റെ പിന്നിലുമുള്ളത്.

എല്ലാ പ്രതീകങ്ങളും ബിംബങ്ങളാണ്. സദൃശ്യ അലങ്കാരങ്ങളുമാണ് എന്നാൽ എല്ലാ ബിംബങ്ങളും പ്രതീകങ്ങളല്ല. എല്ലാ സദൃശ്യ അലങ്കാരങ്ങളും പ്രതീകങ്ങളല്ല. പ്രതിരൂപം രണ്ടുഷോട്ടുകളെ അടുത്തെടുത്ത് വെച്ച് ഉണ്ടാക്കുന്ന വയാണ്. പ്രേക്ഷക മനസ്സിൽ താരതമ്യം എന്ന ക്രിയ നടക്കുന്നതിലൂടെയാണ് അതിലെ ഒരു ഷോട്ടിനും സംവേദനക്ഷമതയും അർത്ഥവ്യാപ്തിയും കൂടുന്നത്. അതു കൊണ്ട് സദൃശ്യ അലങ്കാരങ്ങളിലും പ്രതീകങ്ങളിലും ഉപമാനം മൂർത്തവും ചലനാത്മകവുമായ അനുഭവം ഉണ്ടാക്കുന്നതാണെങ്കിൽ അതിന് പ്രതിരൂപത്തോട് സാദൃശ്യമുണ്ടായിരിക്കും.

1.1.8 സ്ഥലം

ഷോട്ടിന്റെ നിർവചനത്തിൽ സമയവും സ്ഥലവും ഉൾപ്പെടുമെന്ന് മുമ്പ് എഴുതിയിരുന്നു. ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനത്തിൽ ഇതിന് വളരെ പ്രസക്തിയുണ്ട്.

കഥാപാത്രങ്ങളായി അഭിനയിക്കുന്ന നടീ-നടന്മാരെ അനുയോജ്യമായ ലൊക്കേഷനുകളിൽ വെച്ച് അഭിനയിപ്പിച്ച് ക്യാമറയിൽ പകർത്തുന്നതാണല്ലോ സംവിധായകരുടെ രീതി. "ചലച്ചിത്രത്തോട് ബന്ധപ്പെട്ടുള്ള 'ലൊക്കേഷൻ' എന്ന വാക്കിന് സ്റ്റുഡിയോക്ക് പുറത്തുള്ള 'ചലച്ചിത്ര നിർമ്മാണ സ്ഥലം' എന്നാണ് അർത്ഥം."[24] ഇത് ഭൂദൃശ്യമോ മനുഷ്യ-നിർമ്മിതികളായ കെട്ടിടങ്ങളോ, റോഡോ, റെയിൽവേസ്റ്റേഷനോ ഇതുപോലെ മറ്റെന്തെങ്കിലും ആകാം. ഭൂദൃശ്യങ്ങൾക്കും നിർമ്മിതികൾക്കും ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനത്തിന്റെ സംവേദനത്തിൽ വലിയ പങ്കുണ്ട്. കഥാസന്ദർഭം, കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സവിശേഷത, മാനസികഭാവം എന്നിവയെല്ലാം ലൊക്കേഷന്റെ തെരഞ്ഞെടുപ്പിനെ സ്വാധീനിക്കാറുണ്ട്. ഇതെല്ലാം

ചലച്ചിത്ര നിർമ്മാണത്തോട് ബന്ധപ്പെട്ട കാര്യമാണ്. പക്ഷേ, ഈ ലൊക്കേഷനുകളിലെ ദൃശ്യങ്ങൾ പ്രേക്ഷകനിൽ അനുഭവങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ട്. ഇവിടെയാണ് സ്ക്രീനിൽ തെളിയുന്ന ഭൂദൃശ്യങ്ങളുടേയും നിർമ്മിതികളുടേയും പഠനത്തിനുള്ള പ്രാധാന്യം.

ചലച്ചിത്രത്തിൽ ഭൂദൃശ്യത്തിന് അനുവാചകരിൽ വൈവിധ്യമുള്ള അനുഭവങ്ങളും സ്ഥായിയുമായുള്ള അനുഭവങ്ങളും സൃഷ്ടിക്കാൻ കഴിയും. ആയതിനാൽ ഭൂദൃശ്യം ചലച്ചിത്രത്തിലെ അവിഭാജ്യഘടകമാണ്.

"പ്രത്യക്ഷലോകത്തെ സ്ഥലം ഒരു എത്തുംപിടിയും ഇല്ലാത്തവിധം സങ്കീർണ്ണമാണ്. മനുഷ്യന്റെ പരിപ്രേക്ഷ്യം അതിന് ഫ്രെയിമിട്ട് പരിമിതപ്പെടുത്തികൊണ്ടാണ് 'കാണുക' എന്ന ക്രിയ നടക്കുന്ന സിനിമയുടെ സൃഷ്ടാവ് അതിന് അർത്ഥവും സൗന്ദര്യവും നൽകുന്നത്."[25]

സ്റ്റീഫൻ സിമ്മർമാൻ തന്റെ ഗവേഷണ ലേഖനത്തിൽ ഏഴ് കാര്യങ്ങൾ ചലച്ചിത്രത്തിലെ ഭൂദൃശ്യത്തോട് ബന്ധപ്പെട്ട് പറയുന്നുണ്ട്.

"1. Landscape as Setting കഥ നടക്കുന്ന സംഭവസ്ഥലമായി ഭൂദൃശ്യം കടന്നുവരുന്നു.

2. Landscape as Guarantor for Credibility and Authenticity- ഭൂദൃശ്യം ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ വിശ്വാസ്യതയ്ക്കും പ്രാമുഖ്യത്തിനും ഉറപ്പു നൽകുന്നു.

3. Landscape as Metaphor or Symbol ഭൂദൃശ്യം സാദൃശ്യ അലങ്കാരങ്ങളും പ്രതീകങ്ങളുമായിത്തീരുന്നു.

4. Landscape as Myth- ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഐതിഹ്യമായിത്തീരുന്നു ഭൂദൃശ്യം.

5. Landscape as Actor- ഭൂദൃശ്യം അഭിനേതാക്കളായി മാറുന്നു.

6. Landscape as Location-ഭൂദൃശ്യം ചലച്ചിത്ര നിർമ്മാണ ഇടമായി ത്തീരുന്നു.
7. Landscape as Destination of Location, Tourism ചലച്ചിത്രത്തിലെ ഭൂദൃശ്യം പിന്നീട് വിനോദസഞ്ചാരികളുടെ പ്രിയപ്പെട്ട സ്ഥലമായി മാറുന്നു[web3]". മലയാള ചലച്ചിത്രത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കി ഇത് സമർ ത്ഥിക്കാം.

എം.ടി.യുടെ 'നിർമ്മാല്യം' മുറപ്പെണ്ണ്, ഇരുട്ടിന്റെ ആത്മാവ്, കടവ്, കുട്ട്യേടത്തി തുടങ്ങി അനവധി ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ ഏറനാടൻ ഗ്രാമദൃശ്യങ്ങളാണ് ഭൂദൃശ്യമായി വരുന്നത്. പത്മരാജന്റെ ഒരിടത്തൊരു ഫയൻമാൻ, ഇതാ ഇവിടെ വരെ തുടങ്ങിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലും ബ്ലസിയുടെ 'കാഴ്ച' എന്ന ചലച്ചിത്രത്തിലും ആലപ്പുഴ ജില്ലയിലെ ഗ്രാമദൃശ്യങ്ങൾ ആണ് ഉള്ളത്. രാമു കാര്യാട്ടിന്റെ 'ചെമ്മീൻ' എന്ന ചലച്ചിത്രത്തിൽ കടലും കടൽത്തീരവും ഭൂദൃശ്യമായി വരുന്നു. ഇതിലെ കഥാപാത്രങ്ങളെ ഇതിന്റെ സംവിധായകർ കൊടുത്ത ഭൂദൃശ്യങ്ങളിൽ നിന്നും മാറ്റി മറ്റൊരു ഭൂദൃശ്യത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കാൻ കഴിയില്ല. കഥ നടക്കുന്ന സംഭവ സ്ഥലമാണത്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അസ്തിത്വം തന്നെ നഷ്ടപ്പെടും. ഇതിന് സമാനമായ ആശയം പ്രശസ്ത ചലച്ചിത്ര നിരൂപകനായ അരവിന്ദൻ വല്ലച്ചിറ എഴുതിയിട്ടുണ്ട്.

"എം.ടി.യുടെ ചിത്രങ്ങൾ ഭൂരിഭാഗവും പുഴയും, തോണിയും ഗ്രാമത്തിലൂടെ വല്ലപ്പോഴും കടന്നുപോകുന്ന തീവണ്ടിയും എല്ലാം അദ്ദേഹത്തിന് വളരെ പ്രിയപ്പെട്ട പ്രതീകങ്ങളാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മനസ്സും ഗ്രാമാന്തരീക്ഷത്തിന്റെ മനസ്സും ആയി ഇവ വളരെയേറെ താദാത്മ്യം പ്രാപിച്ചുകിടക്കുന്നു. ഈ ഗ്രാമാന്ത രീക്ഷത്തിൽ നിന്ന് മാറ്റി നിർത്തുന്നിടത്ത് എം.ടി.യുടെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അസ്തിത്വവും ജീവിതവും നഷ്ടപ്പെടുന്നു."[26]

മേൽപ്പറഞ്ഞ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ ഭൂദൃശ്യം പശ്ചാത്തലമായും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വ്യാപാരത്തിന് വിശ്വാസ്യതയും നൽകുന്നുണ്ട്. കഥയല്ല, യഥാർത്ഥത്തിൽ സംഭവിക്കുന്നതാണ്. എന്ന് അനുഭവപ്പെടുത്താൻ ഇത്തരം ഭൂദൃശ്യങ്ങൾകൊണ്ട് സാധിക്കുന്നുണ്ട്.

എം.ടി.യുടെ ചലച്ചിത്രത്തിലെ നദികളും, നദിക്കരയും, കടവും അഭിനേതാക്കളെപ്പോലെ പ്രേക്ഷക മനസ്സിൽ വികാരം ഉണ്ടാക്കുന്നവയാണ്. കഥാസന്ദർഭത്തിലെ ഭാവങ്ങൾക്ക് അനുസരിച്ച് ഭൂദൃശ്യം കടന്നുവരുന്നു. ഗൃഹാതുരത്വം, വേർപ്പാട്, ദുഃഖം, പ്രണയം തുടങ്ങി അനവധി കാര്യങ്ങൾക്ക് എം.ടി.യുടെ ചലച്ചിത്രത്തിൽ ഭൂദൃശ്യം കാണിക്കുന്നുണ്ട്. 'ചെമ്മീൻ' എന്ന ചലച്ചിത്രത്തിലെ കടലിനെക്കുറിച്ച് ചലച്ചിത്ര നിരൂപകനായ എ.ഡി.വിജയ കൃഷ്ണന്റെ നിരീക്ഷണം-"കടൽ എന്ന കഥാപാത്രം വിവിധ രസങ്ങൾ അനായസമായി അഭിനയിക്കുന്നു. അലറുന്നു, കരയുന്നു, ചിരിക്കുന്നു, ആ ഗംഭീര ക്യാരക്ടർ നടനായ ഉഗ്രൻ കഥാപാത്രത്തിന്റെ മുമ്പിൽ പളനിയും, ചെമ്പൻക്കുഞ്ഞും, കറുത്തമ്മയും മറ്റും നിഷ്പ്രഭമായി നിൽക്കുകയാണ്"[27]

കടലും കടൽത്തീരവും കേരളീയരുടെ മനസ്സിൽ കൂടുതൽ ആസ്വാദകരമായിത്തീരുവാൻ രാമു കാര്യാട്ടിന്റെ 'ചെമ്മീൻ' എന്ന ചലച്ചിത്രം നിമിത്തമായിത്തീർന്നിട്ടുണ്ട്. ഭാരതപ്പുഴയേയും ഏറനാടൻ ഗ്രാമത്തേയും സ്നേഹവായ്പടേയും, കാല്പനിക മനസ്സോടേയും നോക്കിക്കാണുന്ന കേരളീയ മനസ്സ് സൃഷ്ടിക്കുവാൻ എം.ടി.യുടെ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ ഭൂദൃശ്യങ്ങൾ കാരണമായിട്ടുണ്ട്. പത്മരാജൻ ചലച്ചിത്രം സംവിധാനം ചെയ്യുന്ന കാലത്ത് ആലപ്പുഴയുടെ സൗന്ദര്യം കേരളീയർക്ക് അറിയാമായിരുന്നില്ല. അന്ന് ആളുകൾ ആലപ്പുഴ ജില്ലയുടെ ഭൂദൃശ്യം കണ്ടത് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഒരിടത്തൊരു ഫയൽവാൻ, ഇതാ ഇവിടെ വരെ തുടങ്ങിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലാണ്. മലയാള ചലച്ചിത്രത്തിൽ വന്ന ഭൂദൃശ്യങ്ങൾ പിന്നീട് വിനോദസഞ്ചാരികൾക്ക് പ്രിയപ്പെട്ട സ്ഥലമായി

മാറിയിട്ടുണ്ട് എന്നതിന് മേൽപ്പറഞ്ഞ സംവിധായകരുടെ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ തന്നെ ഉദാഹരണമാണ്.

"ഭൂരിപക്ഷം ചിത്രങ്ങളിലും കുറച്ച് ഭാഗത്ത് എങ്കിലും ഭൂദൃശ്യം പശ്ചാത്തലമായി കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. പ്രത്യേകിച്ച് അതിമനോഹരമായ ഭൂദൃശ്യങ്ങൾ. മലയാള ഗാന ചിത്രീകരണത്തിൽ ഒരു കാലത്ത് ഭൂദൃശ്യങ്ങൾ നിറഞ്ഞു നിന്നിരുന്നു. പശ്ചാത്തലമായാണ് ഭൂരിഭാഗം ഗാനങ്ങളിലും ഭൂദൃശ്യത്തെ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. നാടകത്തിൽ സൂചനകൾ കൊണ്ട് മാത്രമാണ്-പശ്ചാത്തല സംവിധാനം നടത്തുന്നത്. അതിനാൽ അതിന് യാഥാർത്ഥ്യ പ്രതീതിയില്ല. സിനിമയിലാകട്ടെ ഏതു പശ്ചാത്തലവും യഥാർത്ഥമായി തന്നെ അവതരിപ്പിക്കാൻ കഴിയുന്നു."[28]

നിർമ്മിതികൾ കഥാപാത്രം വിഹരിക്കുന്ന ഇടമായും കഥ നടക്കുന്ന സംഭവ സ്ഥലമായും വരാറുണ്ട്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ സാമ്പത്തിക-സാമൂഹിക അവസ്ഥ കളെ പ്രേക്ഷകരിലേക്ക് സംവേദനം നടത്തുന്നതിനും നിർമ്മിതികളുടെ ദൃശ്യം കടന്നുവരാറുണ്ട്. എങ്കിലും ഭൂദൃശ്യത്തെപോലെ വിപുലമായ ആവശ്യങ്ങൾക്ക് വേണ്ടി നിർമ്മിതികൾ ചലച്ചിത്രത്തിൽ കടന്നുവരുന്നില്ല. പല നിർമ്മിതികളുടെ ദൃശ്യങ്ങൾ ഭൂദൃശ്യത്തോടു കൂടിയാണ് പകർത്തപ്പെടുന്നത്. അതുകൊണ്ട് ഭൂദൃശ്യത്തോട് ബന്ധപ്പെട്ട കാര്യങ്ങൾ എല്ലാം നിർമ്മിതികൾക്കും ചേർന്നതാണ്.

സ്റ്റുഡിയോക്ക് ഉള്ളിലുള്ള സ്ഥലം ചലച്ചിത്രത്തിൽ നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ തന്നെയാണ്. ഈ സ്ഥലങ്ങൾ ചലച്ചിത്ര നിർമ്മാണത്തിനുവേണ്ടി മാത്രം രൂപപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ള സ്ഥലമാണ്. അതുകൊണ്ട് സാഹിത്യത്തിലെ ദൃശ്യങ്ങളുമായുള്ള താരതമ്യപഠനത്തിൽ ഇതിന് ഒട്ടും പ്രസക്തിയില്ല.

1.1.9 സമയം

പ്രഭാതത്തിൽ പണിയെടുത്തുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഒരാളെ ഷോട്ടിൽ പകർത്തു

ന്നുവെന്ന് വിചാരിക്കുക. ആ ഷോട്ടിൽ ചലിക്കുന്ന അയാളുടെ ബിംബവും പണിയെടുത്തുക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന സ്ഥലവും മാത്രമല്ല ഉണ്ടാവുക. പ്രഭാതമാണെന്ന് പ്രേക്ഷകന് മനസ്സിലാകും. പ്രഭാതത്തിലെ വെളിച്ചം പകർത്തപ്പെടുന്നുണ്ടെന്ന് അർത്ഥം. സ്ഥലമില്ലാതെ ബിംബങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ മാത്രമേ സമയമില്ലാത്ത ഷോട്ടുകൾ വരികയുള്ളൂ. എന്നാൽ അതിനുമുമ്പുള്ള ഷോട്ടുകളിൽ സ്ഥലവും സമയവുമുള്ളതുകൊണ്ട് പ്രേക്ഷകമനസ്സിൽ സമയത്തെക്കുറിച്ച് ബോധമുണ്ടാകും.

ഭാവതീവ്രതയുള്ള അനുഭവം സൃഷ്ടിക്കാൻ ഷോട്ടിന്റെ ദൈർഘ്യം കൂട്ടിയോ, അനവധി ഷോട്ടുകൾ ഉപയോഗിച്ചോ കൂടുതൽ സമയം പ്രേക്ഷകന്റെ മുന്നിൽ ദൃശ്യങ്ങൾ കാണിക്കാറുണ്ട്. പ്രേക്ഷകന്റെ മുന്നിൽ ഒരു ദൃശ്യം എത്രസമയം നിൽക്കുന്നുവെന്നത് സംവേദനത്തിലെ ഒരു പ്രധാനപ്പെട്ട ഘടകം തന്നെയാണ്.

പ്രേക്ഷകന്റെ മുന്നിലൂടെ ദൃശ്യങ്ങൾ അതിവേഗത്തിൽ കടന്നുപോകുന്നതുകൊണ്ടും ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് സംവേദനത്തിൽ അധീശത്വം ഉള്ളതുകൊണ്ടും ചലച്ചിത്രപ്രേക്ഷകൻ എപ്പോഴും വർത്തമാനക്കാലത്തിൽ നിന്നുകൊണ്ടാണ് ആസ്വദിക്കുന്നത്. ഭൂതകാലവും ഭാവികാലവും ചലച്ചിത്രപ്രേക്ഷകനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അറിവ് മാത്രമാണ്. അനുഭവമല്ല. 'ജുറാസിക് പാർക്ക്' എന്ന സിനിമ കാണുന്ന പ്രേക്ഷകന് തന്റെ കൺമുമ്പിൽ ഇതെല്ലാം സംഭവിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നുവെന്ന അനുഭവമാണ് ഉണ്ടാകുന്നത്. ഭൂതകാലത്തുണ്ടായതാണെന്നുള്ളത് അറിവ് മാത്രമാണ്.

ചലച്ചിത്രത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സംഭവത്തിന്റെയോ കഥയുടെയോ കാലം നടീനടന്മാരുടെ വേഷഭൂഷാദികളിലൂടെയും സ്ഥലത്തിന്റെ ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെയും സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെയും പ്രേക്ഷകന് അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. ഇത് അനുഭവം തന്നെയാണ്. അറിവ് മാത്രമല്ല.

ഒരാളുടെ ജീവിതത്തിലെ ഏതാനും ദശകങ്ങളാണ് മിക്കപ്പോഴും ചലച്ചിത്രത്തിന് അടിസ്ഥാനമാകുന്ന പ്രമേയം. അതുകൊണ്ട് രണ്ടോ മൂന്നോ ദശകങ്ങളാണ് പ്രേക്ഷകന് അനുഭവപ്പെടുന്ന കാലം. ഈ കാലാനുഭവത്തോടൊപ്പം കണ്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഓരോ നിമിഷവും വർത്തമാനകാല അനുഭവമായിത്തീരുന്നു. യന്ത്രങ്ങളും മനുഷ്യരല്ലാത്ത ചരാചരങ്ങളും അന്യഗ്രഹജീവികളും കഥാപാത്രങ്ങളായി വരുന്ന ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ ഇങ്ങനെ ഒരു കാലാനുഭവം ഇല്ല.

“കലാസൃഷ്ടികളിലൂടെ കാലത്തെ കീഴ്മേൽ മറിക്കാം. പുറകോട്ട് ചലിപ്പിക്കാം. കാലത്തെ വീണ്ടെടുക്കാം. അവിടെ കൃത്രിമമായ നിത്യതയും കൃത്രിമമായ കാലദൈർഘ്യവും അനുഭവമായിത്തീരാം. അനുഭവമെന്ന നിലയിൽ എല്ലാം ശരിയാണ്. കാരണം കാലം മഹാവൈരുദ്ധ്യങ്ങളുടെ ദുർഗ്ഗമമാണ്.”[29]

സാഹിത്യത്തിലേയും പുരാണത്തിലേയുംപോലെ അനാദികാല സങ്കല്പമോ, ആദിയും അന്ത്യമില്ലാതെ ഒഴുകുന്ന കാലസങ്കല്പമോ, കാലത്തിന്റെ വൈവിധ്യവൽക്കരണമോ ചലച്ചിത്ര സൃഷ്ടികളിൽ അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നില്ല. ഒരുവേള, ഒരുമാത്ര, ഒരുനിമിഷം, നേരം, പ്രഭാതം മുതൽ പ്രദോഷം വരെ, വർഷം, വർഷംതോറും, നൂറ്റാണ്ടുകൾ, നൂറ്റാണ്ടുകളിലൂടെ, കാലം, കാലഘട്ടം, യുഗം, യുഗയുഗാന്തരങ്ങൾ ഇങ്ങനെ പോകുന്നു സാഹിത്യത്തിലെ സർവ്വസാധാരണമായ പ്രയോഗങ്ങളും അനുഭവങ്ങളും. ചലച്ചിത്രത്തിലെ കാലമായുള്ള താരതമ്യപഠനമായതുകൊണ്ട് സാഹിത്യത്തിലെ കാലത്തെക്കുറിച്ച് കൂടുതൽ പ്രതിപാദിക്കുന്നില്ല.

1.1.10 വിശകലനം

ഷോട്ടിലെ മേൽപ്പറഞ്ഞ എട്ട് പ്രധാനപ്പെട്ട ഘടകങ്ങളാണ് പ്രേക്ഷകനെ ദൃശ്യാത്മക അനുഭവം നൽകുന്നതിന് അടിസ്ഥാനമായി വർത്തിക്കുന്നത്. പുതിയ പുതിയ സാങ്കേതിക വിദ്യകൾ അടിയ്ക്കടി ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതികളെ നവീകരിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. പ്രതിഭാശാലികളായ കലാകാരന്മാരുടെ പരീക്ഷണ

ങ്ങളും ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതികൾക്ക് പുതിയ മാനങ്ങൾ നൽകിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ഓരോ എഴുത്തുകാരനും ഓരോ ഭാഷയുണ്ട്. ആഖ്യാനരീതി അഥവാ ശൈലിയുണ്ട്. ഒരു എഴുത്തുകാരൻ തന്നെ വ്യത്യസ്ത കൃതികളിൽ വ്യത്യസ്ത ആഖ്യാന രീതികൾ അവലംബിക്കാം. ഒരു കൃതിയിൽ തന്നെ പല ആഖ്യാന രീതികളും വരാം. ചലച്ചിത്രത്തെ സംബന്ധിച്ചും ഇത് പ്രസക്തമാണ്. ഓരോ സംവിധായകരും തിരഞ്ഞെടുക്കുന്ന ഷോട്ടിലെ ബിംബങ്ങളുടെ വലുപ്പ ചെറുപ്പത്തിലും ചിത്രസന്നിവേശത്തിലും, ക്യാമറ വിതാനത്തിലും, ക്യാമറ കോണിലും മാത്രമല്ല, അനവധി കാര്യങ്ങളിൽ വ്യത്യാസമുണ്ടായിരിക്കും. ഓരോ സംവിധായകനും അവരുടേതായ ആഖ്യാനരീതിയുണ്ട്. ഒരു സംവിധായകൻ തന്നെ വ്യത്യസ്ത ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ വ്യത്യസ്ത രീതി അവലംബിച്ചുവെന്ന് വരാം. അതുകൊണ്ട് ആഖ്യാനരീതികളെ കുറിച്ച് പൊതുവെയുള്ള കാര്യങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കാനേ സാധിക്കൂ.

ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആരംഭഘട്ടത്തിൽ ക്രിയകൾ ക്യാമറയിൽ പകർത്തി കാണിക്കുക എന്നതു മാത്രമേ ഉണ്ടായിരുന്നുള്ളൂ. ഫ്രെയിമിന് ഇത്രയേറെ സാധ്യതകൾ ഉണ്ടെന്നും ഫ്രെയിമിനുള്ളിൽ ഉൾപ്പെടുന്ന വസ്തുക്കൾക്ക് സ്ഥാനം നിശ്ചയിക്കണമെന്നും ബിംബങ്ങളെ ഭാഗികമായും വലുതായും ചെറുതായും, അടുത്തും അകലെയുമായും പകർത്തുന്നതിലൂടെ സംവേദനത്തിന്റെ ശക്തി കൂട്ടാമെന്നും മനസ്സിലാക്കിയത് പിന്നീടാണ്. ചിത്രസന്നിവേശവും ഇക്കാലഘട്ടത്തിൽ ശൈശവദശയിലായിരുന്നു. ചിത്രസന്നിവേശത്തിന്റെ വ്യത്യസ്ത സാധ്യതകളും മൊണ്ടാഷ് പോലെയുള്ള കലാദർശനങ്ങളും പിന്നീടാണ് ചലച്ചിത്രത്തിൽ കടന്നുവന്നത്. വ്യത്യസ്ത ആംഗിളുകൾ പകർത്താനുള്ള ലെൻസുകളും ക്യാമറ ചലനത്തിന് ആവശ്യമായ അനുബന്ധ ഉപകരണങ്ങളും വൈകിയാണ് കണ്ടുപിടിക്കപ്പെട്ടത്. ഇതെല്ലാം ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാന രീതികൾക്ക് പുതിയ ചക്രവാളം സൃഷ്ടിച്ചു. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആരംഭഘട്ടത്തിൽ ആഖ്യാന രീതിക്ക് സാഹിത്യവു

മായി യാതൊരു ബന്ധവും ഉണ്ടായിരുന്നില്ല. സാങ്കേതികവിദ്യ പുരോഗമിച്ചപ്പോൾ സാഹിത്യത്തിലെപോലെ കഥയും കാര്യവും വേഗത്തിൽ പറയാമെന്നായി. എഴുത്തുകാരൻ നേരിട്ട് കഥ പറയുന്ന രീതിയും കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ കഥ പറയുന്ന രീതിയും ഉണ്ടല്ലോ. ഇതും ചലച്ചിത്രത്തിൽ വസ്തുനിഷ്ഠ രീതിയിലൂടെയും ആത്മനിഷ്ഠ രീതിയിലൂടെയും സാധ്യമാണ്. ഷോട്ടുകളിലെ ദൃശ്യങ്ങളും അവയെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതിയും കാവ്യത്തെപ്പോലെ കൂടുതൽ സങ്കീർണ്ണമായി. സാഹിത്യം ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാന രീതികളെ കടംകൊള്ളുന്നു എന്നൊരു അഭിപ്രായമുണ്ട്. എന്നാൽ സാഹിത്യത്തിന്റെ ആഖ്യാനരീതികളെ എത്തിപ്പിടിക്കാൻ ഇപ്പോഴും ചലച്ചിത്രത്തിന് കഴിഞ്ഞിട്ടില്ല.

ക്യാമറ ചലിപ്പിച്ചും വിവിധ വിതാനത്തിൽ പിടിച്ചും പകർത്തുന്ന കാല മായപ്പോയാണ് ഇന്നത്തെ രീതിയിലുള്ള ചലച്ചിത്ര ബിംബങ്ങൾ ഉണ്ടാകാൻ തുടങ്ങിയത്. ഇതിൽനിന്നും പുതിയ സാങ്കേതിക വിദ്യ വരികയും പുതിയ കലാദർശനങ്ങൾ വരികയും ചെയ്തതിലൂടെയാണ് ചലച്ചിത്രത്തിന് ഇന്ന് കാണുന്നപോലെയുള്ള ആഖ്യാനരീതി കൈവന്നത്. ഡിജിറ്റൽ സാങ്കേതികവിദ്യ ഇതിന്റെ വേഗം കൂട്ടിയിട്ടുണ്ട്.

പത്രവാർത്തകളിലും വാക്കുകളും വാക്യങ്ങളും ആശയങ്ങളും ഉണ്ട്. പക്ഷേ, അത് സാഹിത്യമാകുന്നില്ല. പദങ്ങളുടെ തെരഞ്ഞെടുപ്പ്, വിന്യസനം, താളം തുടങ്ങി അനവധി കാര്യങ്ങൾ പത്രവാർത്തകളിൽ വരുന്നില്ല എന്നതാണ് ഇതിനുകാരണം. ആഖ്യാനരീതിയിൽ വരുന്ന വ്യത്യാസം എന്നർത്ഥം. ടെലിവിഷൻ വാർത്തകളിലും ദൃശ്യങ്ങൾ ഉണ്ട്. ബിംബങ്ങൾ ഉണ്ട്. ഫ്രെയിംമിംഗ് ഉണ്ട്. ഷോട്ടു കളായിട്ടാണ് എടുക്കുന്നത്. എങ്കിലും അത് ചലച്ചിത്രം ആകുന്നില്ല. ഇവിടെയും ആഖ്യാനരീതിയിൽ വരുന്ന വ്യത്യാസം തന്നെയാണ് കാരണം. ചലച്ചിത്ര സംവിധായകർ ഫ്രെയിംമിംഗിലൂടെയും കോമ്പോസിഷനിലൂടെയും ബിംബങ്ങളി ലൂടെയും അനുഭവം സൃഷ്ടിക്കുന്നതിന് അനവധി വ്യത്യസ്ത രീതികൾ

അവലംബിക്കുന്നു. ഇതുപോലെ തന്നെയാണ് ക്യാമറയുടേയും ക്യാമറയുടെ ലെൻസിന്റേയും ചിത്രസന്നിവേശത്തിന്റേയും കാര്യവും. അതുകൊണ്ട് ദൃശ്യങ്ങൾ ഉള്ള സാഹിത്യങ്ങളെല്ലാം ചലച്ചിത്രത്തോട് സാമ്യമുള്ളതാണെന്ന് പറയാൻ കഴിയില്ല. ഈ അധ്യായത്തിൽ വിവരിച്ച ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതികളോട് കുറെയെങ്കിലും സാമ്യമുണ്ടെങ്കിലെ ചലച്ചിത്രത്തോട് സാമ്യമുണ്ടെന്ന് പറയാൻ കഴിയുള്ളൂ.

കുമാരനാശാന്റെ കവിതകൾക്ക് ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതികളുമായുള്ള സാദൃശ്യമാണ് ഗവേഷണ വിഷയം. അതുകൊണ്ട് ഈ അധ്യായത്തിൽ പറഞ്ഞ ആഖ്യാന രീതികളുമായി കുമാരനാശാന്റെ കവിതകളുടെ ആഖ്യാനരീതികളെ താരതമ്യപ്പെടുത്തി നിഗമനങ്ങളിലേക്ക് എത്തിച്ചേരുന്നു.

കുറിപ്പുകൾ

1. പ്രൊഫ. പി.ഒ. പുരുഷോത്തമൻ, *താരതമ്യസാഹിത്യം - തത്വവും പ്രസക്തിയും,* (കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 1998), പു. 4.
2. പ്രൊഫ. പി.ഒ. പുരുഷോത്തമൻ, *താരതമ്യസാഹിത്യം - തത്വവും പ്രസക്തിയും,* (കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 1988), പു. 7.
3. എം.എൻ. കാരശ്ശേരി, *താരതമ്യസാഹിത്യചിന്ത,* (കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, 2016), പു. 92.
4. മങ്കട രവിവർമ്മ., *ചിത്രം ചലച്ചിത്രം*, (കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2015), പു. 56.
5. മങ്കട രവിവർമ്മ., *ചിത്രം ചലച്ചിത്രം,* (കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2015), പു. 34.
6. മങ്കട രവിവർമ്മ., *ചിത്രം ചലച്ചിത്രം,* (കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2015), പു. 39.
7. ടി.രാമലിംഗപ്പിള്ള., *ഇംഗ്ലീഷ്-ഇംഗ്ലീഷ്-മലയാളം നിഘണ്ടു,* (ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1997), പു. 421.
8. ശ്രീകണ്ഠേശ്വരം പത്മനാഭപ്പിള്ള., *ശബ്ദതാരാവലി,* (നാഷണൽ ബുക്സ്സ്റ്റാൾ, കോട്ടയം, 1997), പു. 1325.
9. മധു ഇറവങ്കര., *മലയാള സിനിമയും സാഹിത്യവും*, (ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1997), പു. 21.
10. മങ്കട രവിവർമ്മ., *ചിത്രം ചലച്ചിത്രം*, (കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2015), പു. 20.
11. മങ്കട രവിവർമ്മ., *ചിത്രം ചലച്ചിത്രം*, (കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2015), പു. 35.

12. എ.എം.മനോജ്കുമാർ., *സിനിമറ്റോഗ്രഫി, പഠനവും പ്രയോഗവും,* (കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2015), പു. 37.

13. മങ്കട രവിവർമ്മ., *ചിത്രം ചലച്ചിത്രം*, (കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2015), പു. 37.

14. എ.എം.മനോജ്കുമാർ., *സിനിമറ്റോഗ്രഫി, പഠനവും പ്രയോഗവും,* (കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2015), പു. 25.

15. എ.എം.മനോജ്കുമാർ., *സിനിമറ്റോഗ്രഫി, പഠനവും പ്രയോഗവും,* (കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2015), പു. 25.

16. ശ്രീകുമാരൻ തമ്പി., *സിനിമ കണക്കും കവിതയും,* (സാഹിത്യപ്രവർത്തക കോ.ഓപ്പറേറ്റീവ് സൊസൈറ്റി, കോട്ടയം, 2010), പു. 91.

17. ശ്രീകുമാരൻ തമ്പി., *സിനിമ കണക്കും കവിതയും,* (സാഹിത്യപ്രവർത്തക കോ.ഓപ്പറേറ്റീവ് സൊസൈറ്റി, കോട്ടയം, 2010), പു. 91.

18. ശ്രീകുമാരൻ തമ്പി., *സിനിമ കണക്കും കവിതയും,* (സാഹിത്യപ്രവർത്തക കോ.ഓപ്പറേറ്റീവ് സൊസൈറ്റി, കോട്ടയം, 2010), പു. 96.

19. എ.എം.മനോജ്കുമാർ., *സിനിമറ്റോഗ്രഫി, പഠനവും പ്രയോഗവും,* (കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2016), പു. 81.

20. ഡോ. അരവന്ദിൻ വല്ലച്ചിറ., *ചലച്ചിത്രവും സമൂഹവും,* (റീഡേഴ്സ് ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 1989), പു. 7.

21. ഡോ. അരവന്ദിൻ വല്ലച്ചിറ., *ചലച്ചിത്രവും സമൂഹവും,* (റീഡേഴ്സ് ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 1989), പു. 9.

22. ശ്രീകണ്ഠേശ്വരം പത്മനാഭപ്പിള്ള., *ശബ്ദതാരാവലി,* (നാഷണൽ ബുക്സ് സ്റ്റാൾ, കോട്ടയം, 1997), പു. 1290.

23. എരുമേലി പരമേശ്വരൻപ്പിള്ള., *മലയാളസാഹിത്യം കാലഘട്ടങ്ങളിലൂടെ*, (കറന്റ് ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1994).

24. ഡോ. എൻ.കൃഷ്ണവാര്യർ/ ടി.രാമലിംഗപ്പിള്ള., *ഇംഗ്ലീഷ്- മലയാള നിഘണ്ടു*, (ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1997).

25. മങ്കട രവിവർമ്മ., *ചിത്രം ചലച്ചിത്രം*, (കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2015), പു. 58.

26. ഡോ. അരവന്ദിൻ വല്ലച്ചിറ., *ചലച്ചിത്രവും സമൂഹവും*, (റീഡേഴ്സ് ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 1989), പു. 12.

27. എ.ഡി.വിജയകൃഷ്ണൻ., *മലയാള സിനിമ*, (സംക്രമണം, പേട്ട, തിരുവനന്തപുരം, 1996), പു. 53.

28. മധു ഇറവങ്കര., *മലയാള സിനിമയും സാഹിത്യവും*, (ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1997), പു. 31.

29. കെ.പി.അപ്പൻ., *തെരഞ്ഞെടുത്ത കൃതികൾ*, (ഹരിതം ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2003), പു. 41.

വെബ്സൈറ്റ്

1. https://mguthesis.in>about_book

   മതാത്മബിംബങ്ങളും പദാവലിയും, ജി.ശങ്കരക്കുറുപ്പ്, ഒ.എൻ.വി. കുറുപ്പ് എന്നിവരുടെ കവിതകളിൽ, ഒരുപഠനം, എം.ജി.ബാബുജി, മഹാരാജാസ് കോളേജ്, എറണാകുളം.

2. Mathrubhoomi.com. പഠിക്കാം പടം പിടിക്കാൻ.

3. [Geography Meets Hollywood https://www.researchgate, et 2907].

അദ്ധ്യായം – 2

ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതികൾ കൂടുതലുള്ള പദ്യകൃതികൾ

കുമാരനാശാന്റെ അവസാനകാലഘട്ടത്തിൽ എഴുതിയ രണ്ടു കഥാഖ്യാന കവിതകളാണ് ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയും കരുണയും. ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകി 1922ലും കരുണ 1923ലും പ്രസിദ്ധീകരിച്ചു. ഈ കവിതയിലെ ദൃശ്യാവിഷ്കാരങ്ങൾക്ക് ഒന്നാമത്തെ അധ്യായത്തിൽ എഴുതിയിട്ടുള്ള ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാന ഘടകങ്ങളുടെ സവിശേഷതയുമായുള്ള സാദൃശ്യമാണ് പരിശോധിക്കുന്നത്. ഇതിന് കവിതയിലെ ദൃശ്യങ്ങളുള്ള പദ്യശകലങ്ങളെ വിശദമായി അവലോകനം ചെയ്യേണ്ടതുണ്ട്.

2.1 ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകി

ബുദ്ധഭഗവാന്റെ ശിഷ്യനായ ആനന്ദഭിക്ഷു വടക്കേ ഇന്ത്യയിലെ ശ്രാവസ്തി ക്കടുത്തുള്ള ഒരു ഗ്രാമത്തിൽ നട്ടുച്ചയ്ക്ക് എത്തുന്നതോടു കൂടിയാണ് കഥ തുടങ്ങുന്നത്. അവിടേക്ക് പാളയും കയറുമായി വെള്ളം കോരാൻ വന്ന ചണ്ഡാല ബാലികയ്ക്ക് ആനന്ദഭിക്ഷുവിനോട് അനുരാഗം തോന്നുന്നു. പിറ്റേന്ന് രാവിലെ അവൾ ഭിക്ഷുവിനെ അന്വേഷിച്ച് ദൂരങ്ങൾ താണ്ടി ബുദ്ധവിഹാരത്തിൽ എത്തുന്നു. ബുദ്ധൻ അവളെ ഉപദേശിച്ച് ബുദ്ധഭിക്ഷുകിയാക്കുന്നു. അവിടെ പാർപ്പിക്കുന്നു. സവർണ സന്യാസിനിമാർക്കൊപ്പം ചണ്ഡാല സമുദായത്തിൽപ്പെട്ട സന്യാസിനി യേയും പാർപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു എന്ന വാർത്ത അടുത്ത നഗരത്തിൽ കാട്ടുതീപോലെ പടരുന്നു. പ്രസേനജിത്ത് രാജാവും പൊതുജനങ്ങളും ബുദ്ധവിഹാരത്തിലെത്തു ന്നു. ബുദ്ധൻ അവർക്ക് സാരോപദേശങ്ങൾ നൽകി അവരുടെ തെറ്റിദ്ധാരണകൾ മാറ്റുന്നു. അവർ സമാധാനത്തോടെ മടങ്ങുന്നു. ഈരടികളായിട്ടാണ് ഈ കവിത എഴുതിയിരിക്കുന്നത്. ഖണ്ഡങ്ങളായി തിരിച്ചിട്ടുള്ള പ്രണയകാവ്യമാണ്.

2.1.1 കാവ്യദൃശ്യാപഗ്രഥനം

"പണ്ടുത്തരഹിന്ദുസ്ഥാനത്തിൽ വൻപുകഴ്-
കൊണ്ട ശ്രാവസ്തിക്കടുത്തോരൂരിൽ
രണ്ടായിരത്തഞ്ഞൂറാണ്ടോളമായ്--വെയിൽ-
കൊണ്ടെങ്ങും വാകകൾ പൂക്കുന്നാളിൽ
ഉച്ചയ്ക്കൊരുദിനം വന്മരുവൊത്തൊരു
വിച്ഛായമായ വെളിസ്ഥലത്തിൽ
കത്തുന്നൊരാതപജ്വാലയാലർക്കനെ
സ്പർദ്ധിക്കുംമട്ടിൽ ജ്വലിച്ചു ഭൂമി"[1]

ഈ ഭാഗത്ത് ഫ്രെയിമിംഗില്ല എന്ന് തോന്നാം. എന്നാൽ വലിയൊരു ഭൂപ്രദേശമാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. മരങ്ങളോ നിർമ്മിതികളോ ഇല്ലാത്ത വിജന മായ സ്ഥലമാണ് ഫ്രെയിമിനുള്ളിലുള്ളത്. വിജനമായ സ്ഥലമായതുകൊണ്ട് സ്ഥാനനിർണയമില്ല. ചലച്ചിത്രത്തിലെ അതിവിദൂരദൃശ്യത്തിനോടാണ് സാദൃശ്യം. മുകളിൽ നിന്ന് കീഴ്പ്പോട്ട് പിടിച്ച് പകർത്തുന്ന ബിംബത്തിനോട് സാദൃശ്യമുണ്ട്. വൈഡ് ആംഗിൾ ദൃശ്യപരിധിയിലുള്ള ബിംബം.

ആദ്യം വടക്കെ ഇന്ത്യൻ ഭൂഭാഗമാണ് മനസ്സിൽ വരുക. പിന്നീട് ഒരു ഗ്രാമവും തുടർന്ന് വിജനമായ സ്ഥലവും വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നു. ഇതെല്ലാം സന്നിവേശിപ്പിക്കുമ്പോഴാണ് വടക്കെ ഇന്ത്യയിലെ സ്ഥലം വായനക്കാരുടെ മനസ്സിലെത്തുന്നത്. വടക്കെ ഇന്ത്യയിലെ ശ്രാവസ്തിക്കടുത്തുള്ള ഗ്രാമത്തിലെ വിജനമായ സ്ഥലം എന്ന് വ്യക്തമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. നളിനിയിലും[2] ചിന്താവിഷ്ടയായ സീതയിലും[3] ആദ്യത്തെ കുറച്ചു വരികളിൽ തന്നെ സ്ഥലം അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ആ കൃതികളിൽ സ്ഥലം അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ കഥാ പാത്രങ്ങളേയും അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ കൃതിയിൽ സ്ഥലം മാത്രമേയുള്ളൂ.

നട്ടുച്ച എന്ന വാക്ക് തന്നെ ഉപയോഗിച്ചിട്ടുണ്ട്. കൂടാതെ, കത്തുന്ന സൂര്യന്റെ

ജ്വാലയെ സ്പർദ്ധിക്കുന്ന ഭൂമി എന്ന പ്രയോഗത്തിലൂടെ വെയിലിന്റെ കാഠിന്യവും അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിൽ സ്ക്രീനിൽ തെളിയുന്ന വെളിച്ചം കൊണ്ടാണ് സമയം പ്രേക്ഷകന് മനസ്സിലാകുന്നത്. അതിനു സാദൃശ്യമുള്ള സമയാവതരണ മാണ് രണ്ടാമത് പറഞ്ഞ കത്തുന്ന സൂര്യന്റെ കാര്യം. വാകകൾ പൂക്കുന്ന കാലം എന്ന പ്രയോഗത്തിലൂടെ വേനൽക്കാലം എന്ന് മനസ്സിലാക്കാം. ദൃശ്യപരമായി കാലത്തെ അവതരിപ്പിക്കുകയെന്നത് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ രീതിയാണ്. മഴക്കാലം അവതരിപ്പിക്കാൻ വെള്ളം നിറഞ്ഞ തോടുകൾ അവതരിപ്പിക്കുക, വസന്തകാലം അവതരിപ്പിക്കാൻ പൂക്കൾ നിറഞ്ഞ സ്ഥലദൃശ്യങ്ങൾ കാണിക്കുക എന്നതെല്ലാം സർവ്വസാധാരണമാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളേയും സ്ഥലങ്ങളേയും മാത്രമല്ല സമയത്തെ പോലും ദൃശ്യപരമായി ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. രണ്ടായിരത്തിഞ്ഞൂറ് വർഷങ്ങൾക്ക് മുമ്പ് നടന്ന കഥയാണ് എന്ന കാലസൂചനയിലൂടെ, വർഷങ്ങൾക്ക് മുമ്പുള്ള വടക്കെ ഇന്ത്യയിലെ ഗ്രാമദൃശ്യം വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നു. ഇത് പണ്ഡിതന്മാർ പറഞ്ഞതുപോലെ കാലസൂചിതമാണ്. ദൃശ്യപരമായ കാലാവിഷ്കാരമല്ല. എന്നാൽ ഈ കാലസൂചനയിലൂടെ 2500 വർഷം മുമ്പത്തെ സ്ഥലദൃശ്യം പ്രേക്ഷകന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നുണ്ട്.

> "അദ്രിക്കിലൂടെ കിഴക്കുനിന്നേറെ നീ-
> ണ്ടെത്തുമൊരുവഴി ശ്യൂനമായി
> സ്വച്ഛതരമായ കാനൽപ്രവാഹത്തിൻ-
> നീർച്ചാലുപോലെ തെളിഞ്ഞുമിന്നി"[4]

നീണ്ട പാതയും, ഇരുഭാഗത്തുമുള്ള വിജനമായ സ്ഥലവുമാണ് ഫ്രെയിമി നുള്ളിലുള്ളത്. അതിവിദൂരദൃശ്യത്തിന്റെ അനുപാതത്തിലുള്ള ബിംബമാണ്. വളരെ സെൻസിറ്റീവായ ക്യാമറയിലൂടെ ലഭിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ. ദൂരെയായതു കൊണ്ടും വെയിൽ കഠിനമായതുകൊണ്ടും പാതയെ നീർച്ചാലുപോലെ തോന്നി

പ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യം. ഭൂമിക്ക് സമാന്തരമായി നിർത്തി എടുക്കുമ്പോൾ ലഭിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിന് സമാനമായ ബിംബം. വൈഡ്ആംഗിൾ ദൃശ്യപരിധിയിലുള്ള ലെൻസിലൂടെയും നോർമൽ ദൃശ്യപരിധിയിലുള്ള ലെൻസിലൂടെയും എടുക്കുമ്പോൾ ലഭിക്കുന്ന ബിംബത്തിന് സമാനമായ ദൃശ്യം.

ആ ദിക്കിലൂടെ എന്ന പ്രയോഗത്തിലൂടെ മുൻദൃശ്യം വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നു. അതിലേക്ക് നീണ്ടു കിടക്കുന്ന റോഡിന്റെ ദൃശ്യം-സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്നു. കാനൽ പ്രവാഹത്തിന്റെ നീർച്ചാലുപോലെ എന്ന് വായിക്കുമ്പോൾ മുൻദൃശ്യത്തെ പരിഷ്കരിക്കുന്നു.

പാതയും അതിന്റെ ഇരുവശവുമാണ് ഭൂദൃശ്യമായി വരുന്നത്. സ്ഥലത്തെ ദൃശ്യപരമായും സൂക്ഷ്മമായും അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഭൂദൃശ്യത്തിന്റെ സവിശേഷതകൾ വ്യക്തമാക്കുന്ന അവതരണം. ചലച്ചിത്രത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾ വിഹരിക്കുന്ന ഭൂഭാഗത്തെ അതേ പ്രാധാന്യത്തോടു തന്നെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

> "ദൂരെപടിഞ്ഞാറു ചാഞ്ഞ വൻഭിത്തിയിൽ
> നേരേയതുചെന്നു മുട്ടും ദിക്കിൽ
> ഉച്ചമായങ്ങൊരു വന്മരം കാണുന്നു
> നിശ്ചലമായ കാർകൊണ്ടൽപോലെ"[5]

ഫ്രെയിമിനുള്ളിൽ നീണ്ടുകിടക്കുന്ന പാത, ഇരുവശവും വിജനമായ സ്ഥലം, പടിഞ്ഞാറ് ഭാഗത്ത് പാത മുട്ടി നിൽക്കുന്ന ആകാശം, വൻമരം എന്നിവയാണ് വരുന്നത്. മനുഷ്യബിംബങ്ങൾ ഇല്ലെങ്കിലും വസ്തുക്കൾക്ക് സ്ഥാനനിർണ്ണയം നടത്തിയിട്ടുണ്ട്. ആദ്യം പാത, അതിന്റെ അഗ്രഭാഗത്ത് വൻമരവും, അതിന്റെ പിന്നിൽ ആകാശവും. ഇങ്ങനെയാണ് കവി അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. അതിവിദൂര ദൃശ്യത്തിന്റെ അനുഭവം സൃഷ്ടിക്കുന്ന അവതരണം. ദൂരെയായതു കൊണ്ട് വന്മരം ചെറുതായി കാണുന്നു. ആകാശം പാതയിൽ മുട്ടിനിൽക്കുന്നതു പോലെ അനുഭവപ്പെടുന്നു. ഈ കാരണത്താൽ മരത്തിന്റെ ദൃശ്യം ആകാശത്തിൽ

കാർമേഘം പോലെ അനുഭവപ്പെടുന്നു. കവി ദൃശ്യത്തെ അതിസൂക്ഷ്മമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. സമാന്തരവിതാനത്തിൽ കാണുന്ന ബിംബാനുഭവം വായനക്കാരനുണ്ടാകുന്നു. വിശാലമായ ഭൂദൃശ്യമാണ് ഇതിലുള്ളത്.

ക്യാമറയുടെ സ്ഥാനം കിഴക്ക് ഭാഗത്ത് പാതയുടെ പാർശ്വത്തിലാണ്. കിഴക്ക് ഭാഗം തൊട്ട് പടിഞ്ഞാറുഭാഗം വരെയുള്ള പാതയും പാതയുടെ അറ്റത്തുള്ള ആകാശവും, മരവും, ദൃശ്യത്തിൽ വരുന്നതുകൊണ്ട് ക്യാമറയുടെ സ്ഥാനം മേൽപറഞ്ഞ പ്രകാരമാണെന്ന് മനസ്സിലാക്കാം. വായനക്കാരന് എവിടെനിന്ന് കാണുന്ന ദൃശ്യാനുഭവമാണോ ഉണ്ടാകുന്നത് ആ സ്ഥാനമാണ് ക്യാമറയുടെ സ്ഥാനമായി പറയുന്നത്. മുൻദൃശ്യങ്ങളുടെ തുടർച്ചയായിട്ടാണ് പാത വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നത്. തുടർന്ന് ആകാശവും അതിലേക്ക് കാർകൊണ്ടൽ പോലെയുള്ള മരവും സംയോജിപ്പിച്ചെടുക്കുമ്പോഴാണ് ദൃശ്യം പൂർണ്ണമാകുന്നത്.

പാതയും പാതയുടെ ചുറ്റുപാടുകളും ഉൾകൊള്ളുന്ന വിശാലമായ ഭൂദൃശ്യത്തെ പാതയുടെ പടിഞ്ഞാറെ അറ്റത്തേത് മാത്രമായി ചുരുക്കുകയാണ് കവി. ഭൂദൃശ്യത്തെ ചുരുക്കി ചുരുക്കികൊണ്ടുവന്ന് വായനക്കാരന് സവിശേഷമായ സ്ഥലാനുഭവം ഉണ്ടാക്കുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിൽ സ്ഥിരമായി അവലംബിക്കുന്ന ഒരു രീതിയാണിത്.

> “നീലക്കല്ലൊത്തു മിനുത്തോരിലകൾതൻ
> മേലേ തൂവൈരത്തിൻ കാന്തി വീശും
>
> ചണ്ഡാംശുരശ്മികളാലൊരു വാർവെള്ളി-
> മണ്ഡലം ചൂഴുന്നുണ്ടമ്മുകിൽമേൽ.
>
> പച്ചിലച്ചില്ലയിൽ ചെപ്പടിപ്പന്തുപോൽ
> മെച്ചമായ് പറ്റും ഫലം നിറഞ്ഞും
>
> ഭൂരിശാഖാഗ്രത്താൽ വിണ്ണും, വേടിൻ ചാർത്താൽ
> പാരു വ്യാപിച്ചു പടർന്നുനിൽക്കും.

പെരാൽമരമാണതായതിൻപത്രത്തിൻ
ചാരുതണലാർന്ന കൊമ്പുതോറും
ഘോരാതപം ഭയപ്പെടേറെപ്പക്ഷികൾ
സ്വൈരം ശരണമണത്തിരിപ്പൂ.
ചൂടാർന്ന തൊണ്ട വരണ്ടിട്ടിവയൊന്നും
പാടാനൊരുങ്ങുന്നില്ലെന്നല്ലഹോ
വാടിവലഞ്ഞു ഞരമ്പു തളർന്നിര-
തേടാനുമോർക്കുന്നില്ലിക്ഖഗങ്ങൾ.
വട്ടംചുഴന്നു പറന്നു പരുന്തൊന്നു
ചുട്ടുപോം തൂവലെന്നാർത്തിയോടും
ചെററിട വേകും നടുവിണ്ണു വിട്ടിതാ
പറ്റുന്നുണ്ടാലിതിൻ തായ്ക്കൊമ്പിന്മേൽ
വേട്ടയതും തുടങ്ങുന്നില്ലതിനെയും
കൂട്ടാക്കുന്നില്ല കുരുവിപോലും.
ഹന്ത! തടിതളർന്നാർത്തി കലരുന്ന
ജന്തു നിസ്സർഗ്ഗവികാരമേലാ"[6]

വേരുകൾ തൂങ്ങികിടക്കുന്ന നിറയെ കായ്കളും ഇലകളുമുള്ള വലിയ പേരാൽ മരം, സൂര്യവെളിച്ചം എന്നിവയാണ്. ഒന്നാമത്തെ ഫ്രെയിമിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്. മുകളിലുള്ള ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് പുറമേ താഴെ പറയുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ രണ്ടാമത്തെ ഫ്രെയിമിൽ ഉണ്ട്. കിളികൾ, പരുന്ത് ഇങ്ങനെ ഫ്രെയിമിനുള്ളിൽ ഉൾപ്പെടുത്തേണ്ട ദൃശ്യങ്ങൾ എന്തൊക്കെയാണെന്ന് പറഞ്ഞിരിക്കുന്നു.

പേരാൽ, മരത്തിനു മുകളിൽ സൂര്യവെളിച്ചത്തിന്റെ വലയം പരുന്ത് പറന്ന് തായ്കൊമ്പിൽ ഇരിക്കുന്നു. മറ്റു പക്ഷികൾക്ക് താഴെയുള്ള ഓരോ ചെറു കൊമ്പിലും സ്ഥാനം കവി കൽപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. ആദ്യം ആൽമരത്തെയാണ് അവതരിപ്പി

ക്കുന്നത്. ഇത് വിദൂരദൃശ്യബിംബമാണ്. മരത്തിന്റെ പാദം മുതൽ മുകൾ ഭാഗം വരെ ഉൾപ്പെടുന്ന ബിംബമായതുകൊണ്ട് ഫുൾഷോട്ട് ബിംബത്തിനോട് സാദൃശ്യം. ഫുൾഷോട്ട് ബിംബത്തെ തന്നെയാണ് വിദൂരദൃശ്യം എന്ന് പറയുന്നത്. ഇലയുടെ തിളക്കം, ചെപ്പടിപന്തു പോലെ കായ്, പരുന്ത് പറക്കുന്നത്. ചെറു കിളികൾ ഇരിക്കുന്നത്, എന്നിവിടങ്ങളിലെല്ലാം വിദൂര സമീപദൃശ്യമാണ് വരുന്നത്. ആദ്യം മരത്തിന്റെ മുഴുവൻ ദൃശ്യവും പിന്നീട് മരത്തിലെ ഓരോരോ ദൃശ്യവുമായിട്ടാണല്ലോ കവി അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. വിദൂരദൃശ്യത്തിൽ മരത്തിൽ ഇരിക്കുന്ന കിളികളെ കാണിക്കാൻ പറ്റും. നാഡി തളർന്ന കിളികളെ അവതരിപ്പിക്കണമെങ്കിൽ വിദൂര സമീപദൃശ്യം തന്നെ അവതരിപ്പിക്കണം. കവി ഒറ്റയ്ക്ക് എടുത്തു പറയുന്നതിലൂടെയും ചെയ്യുന്നത് ഇതുതന്നെയാണ്. സൂക്ഷ്മമായി അവതരിപ്പിക്കേണ്ടി വരുമ്പോൾ കുമാരനാശാൻ ഫോക്കസ് ചെയ്ത് അവതരിപ്പിക്കും.

ഈ ഭാഗത്ത് ക്യാമറ മുകളിൽ നിന്ന് കീഴ്പോട്ട് പിടിച്ച് ഛായാഗ്രഹണം നടത്തിയാൽ ലഭിക്കുന്ന ബിംബങ്ങൾക്ക് സമാനമായ ബിംബങ്ങൾ ആണ് ഉള്ളതെന്നാണ് മനസ്സിലാക്കാം. ഇലകളുടേയും പക്ഷികളുടേയും മുകളിൽ നിന്നുള്ള ദൃശ്യം അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ വിദൂരദൃശ്യം വരുമ്പോൾ സമാന്തരമായി എടുക്കുന്ന ബിംബങ്ങൾക്ക് സമാനമായ ബിംബാവതരണമാണ് വരുന്നത്. നോർമൽ ലെൻസിലൂടെയുള്ള ദൃശ്യപരിധിക്ക് തുല്യമായ ദൃശ്യബിംബം. ഇല, സൂര്യപ്രകാശം, തൂവെള്ള രത്നം, പ്രഭാവലയം, കായ് തൂങ്ങികിടക്കുന്ന വേരുകൾ ഇത്രയും കഴിഞ്ഞതിനുശേഷം ഇതൊരു പേരാൽ മരമാണ് എന്ന് കവി പറയുന്നു. അപ്പോൾ മുകളിൽ പറഞ്ഞ സവിശേഷതകളുള്ള പേരാൽമരം വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരും. ഇതിലേക്കാണ് തുടർന്ന് വരുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ അന്വയിക്കുന്നത്. പക്ഷികൾ, അവരുടെ ശാരീരിക അവസ്ഥ, പറക്കുന്ന പരുന്ത്, പരുന്തിന്റെ ഭാവം, കിളികളുടെ ഭാവം ഇങ്ങനെ ഒന്നിനുപുറകെ ഒന്നായി ദൃശ്യങ്ങളെ മേൽപ്പറഞ്ഞ ക്രമത്തിൽ മനസ്സിൽ സന്നിവേശിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് പൂർണ്ണദൃശ്യം ലഭിക്കുന്നത്.

വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വലിയൊരു പേരാൽ മരവും. ആ പേരാലിന്റെ ഓരോരോ സവിശേഷതകളും അതിലിരിക്കുന്ന പക്ഷികളുടെ സവിശേഷതകളും വേറിട്ട് അനുഭവപ്പെടുന്നുണ്ട്. ചലച്ചിത്രത്തിൽ പേരാൽമരം കാണിക്കുകയും പിന്നീട് അതിന്റെ ഓരോ ഭാഗവും സമീപദൃശ്യമായി കാണിക്കുകയും ചെയ്യുമ്പോഴാണ് ഇത്തരത്തിൽ അനുഭവം ചലച്ചിത്രപ്രേക്ഷകനുണ്ടാകൂ. അല്ലെങ്കിൽ നിറയെ വേരുകളും പക്ഷികളുമുള്ള ഒരു പേരാൽ മരമെന്ന അനുഭവം മാത്രമേ ഉണ്ടാകുന്നുള്ളൂ. ഇത്തരം ഭാഗങ്ങൾ വായിക്കുന്ന വായനക്കാരനും ചലച്ചിത്ര പ്രേക്ഷകനും തമ്മിലുള്ള അന്തരം കുറവാണെന്നർത്ഥം. ചിത്രകലയിൽ കായ്കളും വേരുകളും കിളികളുമുള്ള പേരാൽ മരത്തെ ഒന്നിച്ച് കാണാനല്ലേ കഴിയൂ. ചിത്രകലയോടല്ല, ചലച്ചിത്രകലയോടാണ് ആശാന്റെ ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് കൂടുതൽ സാമ്യം. ഇതിൽ സ്ഥലമില്ല. പേരാൽമരം മാത്രമാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. എന്നാൽ കാവ്യാരംഭത്തിൽ പാതയുടെ പടിഞ്ഞാറെ ഭാഗത്ത് സൂക്ഷ്മമായി അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളതുകൊണ്ട് സ്ഥലത്തോടുകൂടി തന്നെയാണ് വായനക്കാരൻ ആൽമരത്തെ മനസ്സിൽ കാണുന്നത്. ചലച്ചിത്രത്തിൽ ആൽമരത്തിന്റെ ഫുൾഷോട്ട് കാണുന്ന പ്രേക്ഷകൻ അതിനുമുമ്പ് അവതരിപ്പിച്ച ഷോട്ടുകളിലെ സ്ഥലങ്ങളെകൂടി മനസ്സിൽ കാണുന്നുണ്ട്. മുമ്പ് കാണിച്ച ഷോട്ടുകളിലെ സ്ഥലത്താണ് ഉയർന്ന് വരുന്ന ഷോട്ടിൽ കാണിച്ച ആൽമരം നിൽക്കുന്നതെന്ന് പ്രേക്ഷകരുടെ ബോധമണ്ഡലത്തിൽ ഉണ്ടാകും. ഇവിടെ വായനക്കാരന്റേയും പ്രേക്ഷകന്റേയും ആസ്വാദനരീതി ഒന്നു തന്നെയാണ്.

> “വ്യാസമിയന്നോരീയൊറ്റമരക്കാട്ടിൻ
> വാസാർഹമായ മുരട്ടിൽ ചുറ്റും
>
> ഭാസിക്കുന്നുണ്ടു തൊലി തേഞ്ഞ വൻവേരാ-
> മാസനം പാന്ഥോചിതമായേറെ.
>
> ഓരോരിടത്തിൽ പൊതിയഴിച്ചുള്ള പാഴ്-
> നാരുമിലകളുമങ്ങങ്ങായി.

പാറിക്കിടപ്പുണ്ടു, കാലടിപ്പാതക-
ളോരോന്നും വന്നയണയുന്നദിക്കിൽ"[7]

ആലിന്റെ കടഭാഗം, ഒരൊറ്റ മരക്കാട്ടിൽ എന്ന് പ്രയോഗിച്ചതുകൊണ്ട് തൂങ്ങി കിടക്കുന്ന വേരുകൾ മരംപോലെ ആയിട്ടുണ്ട്. അപ്പോൾ അനവധി കടകളുണ്ട് എന്നർത്ഥം. കാലടിപാതകൾ, പാഴില, നാരുകൾ ഇങ്ങനെ ഫ്രെയിമിൽ ഉൾപ്പെടു ത്തേണ്ട വസ്തുക്കൾ വ്യക്തമായി പറഞ്ഞിരിക്കുന്നു. കടഭാഗം മാത്രമായി പറയുന്നതുകൊണ്ട് ആദ്യം മധ്യമദൃശ്യത്തോട് സാദൃശ്യം. തൊലിപോയ് ഇരിപ്പിടം പോലുള്ള വേരുകൾ, കാൽപാദങ്ങളുടെ അടയാളങ്ങൾ വീണ മണ്ണ്, പാഴിലകൾ, നാരുകൾ, എന്നിവിടങ്ങളിലെല്ലാം സമീപദൃശ്യത്തോട് സാദൃശ്യം. ആദ്യം സമാന്തരവിതാനം. ഓരോന്നും എടുത്ത് കാണിക്കുന്നിടത്ത് മുകളിൽ നിന്നും കീഴ്പോട്ടുള്ള വിതാനം. ആദ്യം നോർമൽ ലെൻസിലൂടെയുള്ള ദൃശ്യപരിധിയു മാണ് വരുന്നത്. പിന്നീട് ടെലിഫോക്കൽ ലെൻസിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യപരിധി. ഇങ്ങനെ ഓരോന്ന് ഫോക്കസ് ചെയ്യുന്നത് ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതിയാണെന്ന് ഒമ്പത് മുതൽ ഇരുപത് വരെയുള്ള വരികളെ കുറിച്ച് വിവരിക്കുമ്പോൾ സൂചി പ്പിക്കുന്നുണ്ട്. അത് ഇവിടെയും പ്രസക്തമാണ്. മരക്കാടിനു പുറത്താണ് ക്യാമറയുടെ സ്ഥാനം എന്ന് മനസ്സിലാക്കാം.

മുൻദൃശ്യങ്ങളുടെ തുടർച്ചയായിട്ടാണ് ആൽമരത്തിന്റെ കടഭാഗം വായനക്കാ രന്റെ മനസ്സിൽ വരിക, തുടർന്ന് ചുറ്റുപാടുകളിലുമുള്ള വസ്തുക്കളെ സൂക്ഷ്മ മായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. കാലടിപാതകൾ ഓരോന്നും ചെന്നുമുട്ടുന്ന ഓരോ ദിക്കിലുമാണ് പാഴിലകൾ, തൊലിപോയി ഇരിപ്പിടം ആയിത്തീർന്ന വേരുകൾ, പൊതിഭക്ഷണത്തിന്റെ ഇലകൾ എന്നിവയെല്ലാം കാണുന്നതെന്ന് വായനക്കാ രൻ മനസ്സിലാക്കുന്നത്. മേൽ ഉദ്ധരിച്ച പദ്യശകലത്തിന്റെ അവസാന വരിയായ "ളോരോന്നും വന്നണയുന്ന ദിക്കിൽ" എന്ന വരിയിൽ എത്തുമ്പോൾ അതുവരെ സംയോജിപ്പിച്ച ദൃശ്യത്തെ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സ് പുനരാവിഷ്ക്കരിക്കുന്നു.

“ലോകത്തിലെ ഏറ്റവും വലിയതും പഴക്കമുള്ളതുമായ ആൽമരം കൽക്കട്ട യിലെ ആചാര്യ ജഗദീഷ് ചന്ദ്രബോസ് ബൊട്ടാണിക്കൽ ഗാർഡനു സമീപമുള്ള ആൽമരമാണ്. ഒന്നും രണ്ടുമല്ല ഏകദേശം മൂന്നര ഏക്കറോളം സ്ഥലത്താണ് ഈ ആൽമരം പടർന്ന് പന്തലിച്ചു കിടക്കുന്നത്. ഇരുന്നൂറ്റിയമ്പത് വയസ്സോളം പ്രായമുണ്ട്. അകലെ നിന്ന് നോക്കിയാൽ ഒരു കുട്ടിവനമാണെന്ന് തോന്നും. മുവ്വാ യിരത്തി അഞ്ഞൂറോളം തായ്‌വേരുകളുണ്ട്.”[web 1] നൂറ്റാണ്ടുകളായി പ്രശസ്തിയിൽ നിൽക്കുന്നതും വിനോദസഞ്ചാരികൾ കാണാൻ വരുന്നതുമായ ആൽമരമാണത്. ഈ കവിതയിലെ സ്ഥലത്തിന്റെ കാര്യത്തിലും ആൽമരത്തിന്റെ അവതരണത്തിന്റെ കാര്യത്തിലും കുമാരനാശാന്റെ ബംഗാൾവാസം കാരണമായിട്ടുണ്ടെന്ന് അനുമാനിക്കാം.

> “മുട്ടുംവഴികൾതൻ വക്കിലങ്ങുണ്ടൊരു
> കട്ടിക്കരിങ്കൽച്ചുമടുതാങ്ങി;
>
> ഒട്ടടുത്തായ്ക്കാണുന്നുണ്ടൊരു വായ്ക്കല്ലു
> പൊട്ടിവീണുള്ള പഴം കിണറും”[8]

പാതയും അതിന്റെ അരികിലുള്ള കരിങ്കൽ അത്താണിയും ഒന്നാമത്തെ ഫ്രെയിമിലും പാതയും കരിങ്കൽ അത്താണിയും, വാക്കല്ല് പൊട്ടിയ കിണറും രണ്ടാമത്തെ ഫ്രെയിമിൽ ഉൾപ്പെടുന്ന ബിംബങ്ങൾ. കരിങ്കൽ അത്താണിയും കിണറും ഭാഗികമായല്ല. പൂർണമായാണ് വരുന്നത് അതുകൊണ്ട് വിദൂരദൃശ്യാനു പാതമാണ് വരുന്നത്. സമാന്തരവിതാനത്തിൽ നിന്ന് നോക്കുമ്പോൾ കാണുന്ന ബിംബത്തിന് തുല്യം. നോർമൽ ലെൻസിലൂടെ പകർത്തുന്ന ബിംബത്തിന് തുല്യ മായ ദൃശ്യപരിധിയിലുള്ള ബിംബം.

ആദ്യം കരിങ്കൽ അത്താണിയുടെ ദൃശ്യം മാത്രമേ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരൂ. അതിനോട് വാക്കല്ല് പൊട്ടിയ കിണറിന്റെ ദൃശ്യം കൂടി സംയോജിപ്പിക്കുന്നു. ഈ ദൃശ്യങ്ങളെ മുമ്പ് പറഞ്ഞ ഭൂദൃശ്യങ്ങളോടും ആലിന്റെ ദൃശ്യങ്ങളോടും

വായനക്കാരന്റെ മനസ്സ് യോജിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.

> "നേരേ കിഴക്കേപ്പെരുവഴി വിട്ടുള്ളോ
> രൂരുപാതയൂടെയിങ്ങുതന്നെ
> ആരോ നടന്നു കുഴഞ്ഞുവരുന്നുണ്ടു
> ചാരത്തായളൊരു ഭിക്ഷുവത്രേ"[9]

ദീർഘമായ പാതയും ഭിക്ഷുവുമാണ് ഫ്രെയിമിനുള്ളിലുള്ള ബിംബങ്ങൾ. ഭിക്ഷുവിന്റെ പിറകിലായിട്ടാണ് പാതയുടെ സ്ഥാനം കൽപ്പിച്ചിരിക്കുന്നതെന്ന് കാണാം. 'ചാരത്തായളൊരു ഭിക്ഷുവത്രേ' ദൂരെ പെരുവഴി വിട്ട് ഭിക്ഷു വരുന്നത് പറയുന്നിടത്ത് അതിവിദൂര ദൃശ്യബിംബത്തിന് സമാനം എന്ന് പറയുന്നിടത്ത് എത്തുമ്പോൾ അതിവിദൂര ദൃശ്യബിംബം വിദൂരദൃശ്യബിംബമായി മാറുന്നു.

ആലിന്റെ പരിസരത്ത് നിന്ന് നോക്കി കാണുന്ന പോലെയുള്ള അവതരണ മാണ്. 'ഇങ്ങുതന്നെ' എന്ന പദം ഉപയോഗിച്ചിട്ടുണ്ട്. ക്യാമറ ആലിന്റെ പരിസര ത്തുവെച്ച് പകർത്തുന്ന ദൃശ്യത്തിന് സമാനം. ക്യാമറയിൽ സമാന്തരവിതാനത്തി ലൂടെ പകർത്തുന്ന ദൃശ്യത്തിന് സമാനം. വൈഡ് ആംഗിൾ ദൃശ്യപരിധിയിൽ നിന്ന് നോർമൽ ദൃശ്യപരിധിയിലേക്ക് എത്തുന്നു. ഭിക്ഷു പെരുവഴി വിട്ട് ആലിന്റെ സമീപം എത്തുന്നതു വരെയുള്ള ചലനം ഇതിലുണ്ട്. പുതിയ സങ്കേതിക വിദ്യയും ക്യാമറ ഒരു സ്ഥലത്തു തന്നെ നിർത്തി അനായസം ഇത് സാധിക്കാവുന്നതേയുള്ളൂ. സാഹിത്യകാരൻ എഴുതുന്നതുപോലെ ദൃശ്യങ്ങളെടുക്കാൻ പുതിയ സാങ്കേതിക വിദ്യ സഹായിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ വരുമ്പോൾ ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതിക്ക് സാഹിത്യ ആഖ്യാനരീതിയുമായുള്ള വ്യത്യാസം കുറഞ്ഞു വരികയും ചെയ്യും. വസ്തു നിഷ്ഠാപരം. സംവിധായകന്റേയോ പ്രേക്ഷകന്റെയോ കണ്ണിലൂടെ കാണു ന്നതു പോലെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനെയാണല്ലോ വസ്തുനിഷ്ഠാവതരണം എന്ന് പറയുന്നത്. ഇവിടെ കവിയുടേയോ വായനക്കാരന്റേയോ കണ്ണിലൂടെ കാണുന്ന തുപോലെ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ട് വസ്തുനിഷ്ഠാവതരണരീതി

തന്നെയാണ് ഇവിടെയും അവലംബിച്ചിരിക്കുന്നത്. അകലെ പെരുവഴി വിട്ട് ആരോ ഒരാൾ വരുന്ന ദൃശ്യം. ഈ ദൃശ്യം ഭിക്ഷുവിന്റെ ദൃശ്യത്തിന് വഴിമാറുന്നു. ഡിസ്സോൾവ് രീതിയോട് സാദൃശ്യം.

കാവ്യാരംഭത്തിൽ ആദ്യം അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ ഈ ഭൂദൃശ്യത്തിൽ മനുഷ്യ ബിംബമില്ല. ഇപ്പോൾ ഈ ഭൂദൃശ്യത്തിൽ മനുഷ്യബിംബമുണ്ട്. കഥാപാത്രങ്ങളില്ലാതെ ഒരു സ്ഥലം അവതരിപ്പിക്കുകയും പിന്നീട് ആ സ്ഥലത്ത് ഒരാളെ മാത്രം അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ ആരാണ് അയാൾ? എന്തിനു അയാൾ അവിടെ വന്നു തുടങ്ങിയ ചോദ്യങ്ങൾ ചലച്ചിത്ര പ്രേക്ഷകരുടെ മനസ്സിൽ ഉണ്ടാകും. വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിലും ഉണ്ടാകും. ഇങ്ങനെ സ്ഥലങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതി ചലച്ചിത്രത്തിന്റേതാണ്. ഇപ്പോൾ കഥാപാത്രങ്ങൾ നിൽക്കുന്ന ഇടമായും കഥ നടക്കുന്ന സംഭവസ്ഥലമായും ഈ ഭൂദൃശ്യം മാറുന്നു. കഥാപാത്രത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലമായും അനുഭവപ്പെടുന്നു.

"മഞ്ഞപിഴിഞ്ഞു ഞൊറിഞ്ഞുടുത്തുള്ളൊരു
മഞ്ജുപൂവാടയാൽ മേനി മൂടി,

മുണ്ഡനംചെയ്തു ശിരസ്സും മുഖചന്ദ്ര-
മണ്ഡലംതാനും മസൃണമാക്കി,

ദീർഘവൃത്താകൃതിയാം മരയോടൊന്നു
ദീർഘമാം വാമഹസ്തത്തിലേന്തി

ദക്ഷിണഹസ്തത്തിലേലും വിശറിപ്പൊൻ-
പക്ഷമിളക്കിയൊട്ടൊട്ടു വീശി,

ഉറ്റമരത്തണലെത്തുന്നു ഭിക്ഷുവൊ-
രൊറ്റച്ചിറകേലും ദേവതപോൽ.

ഓടും വിശറിയും വൃക്ഷമൂലത്തിൽ വ-
ച്ചാടൽകലർന്നൊന്നു ഫൂൽക്കരിച്ചു,

ആടത്തുമ്പാലേ വിയർപ്പുതുടച്ചു ക-
ണ്ണോടിച്ചു യോഗി കിണറ്റിൻനേരെ"[10]

ഇടതുകയ്യിൽ മരപാത്രവും വലതു കയ്യിൽ വീശറിയുമുള്ള ഭിക്ഷുവാണ് ഒന്നാമത്തെ ഫ്രെയിമിലുള്ളത്. മരത്തിന്റെ അടിഭാഗത്ത് ഇരിക്കുന്ന ഭിക്ഷുവിനെയാണ് രണ്ടാമത്തെ ഫ്രെയിമിൽ ഉൾകൊള്ളിച്ചിരിക്കുന്നത്. കയ്യിൽ മരപാത്രവും വിശറിയും പിടിച്ച് വരുന്ന യോഗിയുടെ ദൃശ്യത്തിന് ചലച്ചിത്രത്തിലെ വിദൂര ദൃശ്യത്തിന്റെ അനുപാതമാണ് വരുന്നത്. ഒന്നാമത്തെ ഫ്രെയിമിൽ യോഗിയുടെ പാദം മുതൽ തലവരെ വരുന്നതുകൊണ്ടാണ് വിദൂരദൃശ്യാനുപാതം എന്ന് എഴുതിയത്.

രണ്ടാമത്തെ ഫ്രെയിംമിൽ ഇരുന്ന് വീശുന്ന യോഗി, കിണറിന് നേരെ നോക്കുന്ന യോഗി ഈ ദൃശ്യം മധ്യമദൃശ്യാനുപാതമാണ്. കാരണം അര മുതൽ തലവരെയുള്ള ദൈർഘ്യമേ ബിംബത്തിനുള്ളൂ. ചലച്ചിത്രത്തിൽ ഒരാൾ ചെയ്തു കൊണ്ടിരിക്കുന്ന പ്രവൃത്തിയെ അവതരിപ്പിക്കാനാണ് മധ്യമദൃശ്യം ഉപയോഗിക്കുന്നത്. നളിനിയിലും ഈ രീതി കാണാം.[11]

സമാന്തരവിതാനത്തിൽ ക്യാമറ നിൽക്കുമ്പോൾ ലഭിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിന് സമാനമായ ബിംബം. രണ്ടു ഫ്രെയിമിലുള്ള ബിംബങ്ങൾക്ക് നോർമൽ ലെൻസിലൂടെ ലഭിക്കുന്ന ബിംബങ്ങളുടെ ദൃശ്യപരിധിയാണ് ഉള്ളത്. കവിയുടേയും വായനക്കാരന്റേയും കണ്ണിലൂടെ കാണുന്നപോലെയുള്ള വസ്തുനിഷ്ഠാവതരണരീതിയാണ്.

മുമ്പത്തെ വരികളിൽ ഭിക്ഷുവാണെന്ന് പറഞ്ഞിട്ടുള്ളതുകൊണ്ട് അതിലേക്ക് മഞ്ഞവസ്ത്രം ഞൊറിഞ്ഞുടത്ത് ദേഹം മൂടിയ ദൃശ്യം സംയോജിപ്പിക്കും. മുണ്ഡനം ചെയ്ത ശിരസ്സ്, താടിയോ മീശയോ ഇല്ലാത്ത മുഖം, ഇടതുകയ്യിൽ മരപാത്രം, വലതു കയ്യിൽ വീശികൊണ്ടിരിക്കുന്ന വിശറി, ഭിക്ഷുവിന്റെ ചലനം-ഇരിപ്പ്, വേഗത്തിൽ വീശുന്ന വിശറി, കിണറിനു നേരെ നോക്കുന്ന ഭിക്ഷു-ഇങ്ങനെ

അനവധി ദൃശ്യങ്ങളെ സംയോജിച്ചുകൊണ്ടാണ് ഭിക്ഷുവിനേയും അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഇരിപ്പിനേയും ചലനത്തേയുമെല്ലാം വായനക്കാരൻ മനസ്സിലാക്കുന്നത്. ഒറ്റച്ചിറകുള്ള ദേവതപോൽ എന്ന് വായിക്കുമ്പോൾ അതുവരെയുള്ള ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിലുണ്ടായ ഭിക്ഷുവിന്റെ ദൃശ്യത്തെ പുനരാവിഷ്കരിക്കുന്നു.

"അപ്പൊഴുതങ്ങൊരു പെൺകൊടിയാൾ ചെറു-
ചെപ്പുക്കുടമൊന്നരയ്ക്കു മേലിൽ

അഞ്ചിതമായ് വളമിന്നുമിടങ്കര-
പ്പിഞ്ചുലതകൊണ്ടു ചുറ്റിച്ചേർത്തും

വീശും വലങ്കരവല്ലിയിൽ പാളയും
പാശവും ലീലയായ് തൂക്കിക്കൊണ്ടും

ചെറ്റു കുനിഞ്ഞു വലംചാഞ്ഞ പൂമേനി
ചുറ്റിമറച്ചു ചെങ്കാന്തിതേടും

പൂഞ്ചേലതൻ തല പാർശ്വത്തിൽപ്പാറിച്ചും
ചാഞ്ചാടിവയ്ക്കുമടിത്തളിരിൽ

ലോലപ്പൂമ്പാദസരത്തിലെക്കിങ്കിണീ-
ജാലം കിലുങ്ങിമുഴങ്ങുമാറും

മന്ദമടുത്തുള്ളോരൂരിൽനിന്നോമലാൾ
വന്നണയുന്നു വഴിക്കിണറിൽ"[12]

സൂക്ഷ്മസ്വഭാവം വർണ്ണിക്കുന്നതിനെയാണ് സ്വഭാവോക്തി അലങ്കാരം എന്ന് പറയുന്നത്. ഇവിടെ ദൃശ്യങ്ങളെയാണ് സൂക്ഷ്മമായി വർണ്ണിക്കുന്നത്. ഇത്തരം സവിശേഷതകളുള്ള സ്വഭാവോക്തി അലങ്കാരങ്ങൾക്ക് ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാന രീതിയുമായി സാദൃശ്യമുണ്ട്. ഭിക്ഷുവിന്റെ കൺമുന്നിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യമായി ട്ടാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

പാദസരമുള്ള, ചുവന്ന പൂഞ്ചേലയുടുത്തിട്ടുള്ള വളയിട്ട കയ്യിൽ ചെപ്പുകുടവും മറ്റേ കയ്യിൽ പാളയും കയറുമുള്ളവളും കാലിൽ പാദസരമുള്ളവളും ചുവന്ന പൂഞ്ചേലയുടുത്തിട്ടുള്ളവളുമായ പെൺകുട്ടിയാണ് ഫ്രെയിമിനുള്ളിലുള്ളത്.

ഗ്രാമത്തിൽ നിന്ന് വരുന്നു എന്ന് എഴുതിയിട്ടുള്ളതുകൊണ്ടാണ് ചലച്ചിത്രത്തിലെ അതിവിദൂരദൃശ്യത്തിന് സമാനമായ ദൃശ്യാനുഭവം ഉണ്ടാകുന്നത്. പാദം മുതൽ തല വരെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതുകൊണ്ട് വിദൂരദൃശ്യാനുപാതവും ഉണ്ട്. ബിംബത്തെ സൂക്ഷ്മമായി അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. ചാഞ്ചാടുന്ന പാദങ്ങൾ സ്വല്പം വളഞ്ഞ് വലത്തോട്ട് ചെരിഞ്ഞ ശരീരം. ചുവന്നവസ്ത്രം, വള, പാദസരം എന്നിവയിലൂടെ ബഹുവർണ്ണ ബിംബമാണ് വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ ഉണ്ടാകുന്നത്. ചലനാത്മകവുമാണ്. പരമ്പരാഗത സാഹിത്യപഠനങ്ങളിൽ ബിംബങ്ങളെ നിറങ്ങളുള്ളതാണോ ഇല്ലാത്തതാണോ എന്ന് പരിശോധിക്കാറില്ല. ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതിയോട് ബന്ധപ്പെട്ട പഠനമാകുമ്പോൾ ഇതിന് പ്രസക്തിയുണ്ട്. ചലച്ചിത്രം ബഹുവർണ ബിംബങ്ങളുടെ കലയാണ്.

സമാന്തരവിതാനത്തിൽ നോക്കികാണുന്ന ദൃശ്യാനുഭവം ലഭിക്കുന്നു. ഗ്രാമത്തിൽ നിന്ന് വരുന്നു എന്നിടത്ത് വൈഡ് ആംഗിൾ ലെൻസിലൂടെ ലഭിക്കുന്ന ദൃശ്യപരിധിക്ക് തുല്യമായ, വിശാലമായ ഗ്രാമദൃശ്യാനുഭവമാണ് വായനക്കാരനുണ്ടാകുന്നത്. പെൺകുട്ടിയെ സൂക്ഷ്മമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നിടത്ത് പാദം മുതൽ തല വരെ ഉൾപ്പെടുത്തുന്നതുകൊണ്ട് നോർമൽ ലെൻസിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യപരിധിക്ക് തുല്യമായ ബിംബമാണുള്ളത്. ഭിക്ഷുവിനെ അവതരിപ്പിച്ചപോലെ ഇതിലും അകലെ നിന്ന് അടുത്തടുത്ത് വരുന്ന ദൃശ്യം അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നു. കഥാപാത്രത്തിന്റെ കണ്ണിലൂടെ കാണുന്ന പോലെയാണ് അവതരണം. അതുകൊണ്ട് ആത്മനിഷ്ഠാപരമായ അവതരണമാണ് വരുന്നത്. പെൺകിടാവ്, ഇളയവള്ളിപോലെയുള്ള ഇടത് കൈ, ചെപ്പുകുടം ചുറ്റിപിടിച്ച ദൃശ്യം, വലതുകൈ, പാള, കയർ, തൂക്കിപ്പിടിക്കുന്ന ദൃശ്യം, ചുവന്ന വസ്ത്രം അണിഞ്ഞ പെൺകുട്ടി,

സാരിയുടെ തല കാറ്റിൽ ആടുന്നത്, പാദം, പാദം ചലിക്കുമ്പോഴുള്ള പാദസരത്തിന്റെ ഇളക്കം, ഇതെല്ലാം കഴിഞ്ഞിട്ടാണ് അടുത്ത ഗ്രാമത്തിൽ നിന്നും പെൺകുട്ടി നടന്നു വരുന്നുവെന്ന് എഴുതിയിരിക്കുന്നത്. അപ്പോഴാണ് നടന്നുവരുന്ന പെൺകുട്ടിയുടെ പൂർണരൂപവും മേൽപറഞ്ഞ ദൃശ്യങ്ങളുടെ സംയോജനവും നടക്കുന്നത്. ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനത്തോട് സാദൃശ്യമുള്ള ഈരടികളുടെ പിന്നാലെ വരുന്ന വർണ്ണനകൾക്ക് ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനത്തോട് സാദൃശ്യം വരുന്നുണ്ട്. ഇതിനുകാരണം വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ നടക്കുന്ന ചിത്രസന്നിവേശ ക്രിയയാണ്. ഇത് ഒരു വർണ്ണനയാണ്. മുമ്പത്തെ വരികളിലെ ദൃശ്യങ്ങളുമായി അന്വയിക്കുമ്പോഴാണ് ഭിക്ഷു കാണുന്ന കാഴ്ചയായി മാറുന്നത്.

നാല്പത്തിമൂന്ന് നാല്പത്തിനാല് ഈരടികളിൽ ദൃശ്യഭാഷയില്ല.[13] ഇതോടു കൂടി ഒന്നാംഭാഗം അവസാനിക്കുകയാണ്. നാല്പത്തിനാല് ഈരടികളുള്ള ഒന്നാം ഭാഗത്തിൽ രണ്ട് ഈരടികളിൽ മാത്രമാണ് ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതിയോട് സാദൃശ്യമില്ലാത്തത്.

> “തൂമതേടും തൻ പാള കിണറ്റിലി-
> ട്ടോമൽകൈയാൽ കയറു വലിച്ചുടൻ
> കോമളാംഗി നീർ കോരിനിന്നീടിനാൾ
> ശ്രീമാനബ്ഭിക്ഷുവന്നു ചെന്നർത്ഥിച്ചാൻ”[14]

പെൺകുട്ടി, പാള, കയർ, കിണർ എന്നിവയാണ് ഫ്രെയിം ഒന്നിലുള്ളത്. പെൺകുട്ടി, പാള, കയർ, ഭിക്ഷു, കിണർ ഇവയാണ് രണ്ടാമത്തെ ഫ്രെയിമിം ഗിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്. പെൺകുട്ടിയുടേയും, കിണറിന്റേയും അപ്പുറത്താണ് ഭിക്ഷുവിന് സ്ഥാനം കൽപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. കിണറും പെൺകുട്ടിയും പൂർണ്ണമായി ഉൾപ്പെടുന്ന ദൃശ്യമാണ് ആദ്യം മനസ്സിൽ വരുന്നത്. അതുകൊണ്ട് ആദ്യഭാഗത്ത് വിദൂരദൃശ്യാനുഭവമാണ് വായനക്കാരനിലുണ്ടാകുന്നത്. തുടർന്ന് അവൾ ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തി മനസ്സിൽ വരും. ഇവിടെ മധ്യമദൃശ്യാനുഭവവും വായനക്കാരനുണ്ടാ

കുന്നു. ഭിക്ഷു അങ്ങോട്ട് ചെല്ലുന്നിടത്ത് വിദൂരദൃശ്യാനുഭവം മുമ്പ് നിറങ്ങൾ പറഞ്ഞിട്ടുള്ളതുകൊണ്ട് ബഹുവർണ ദൃശ്യമാണ്.

സമാന്തരവിതാനത്തിൽകൂടി കാണുന്ന ദൃശ്യാനുഭവം ലഭിക്കുന്നു. നോർമൽ ലെൻസിൽ കാണുന്ന ദൃശ്യപരിധിയ്ക്ക് സമാനമായ ബിംബമാണ് ഇവിടെയു ള്ളത്. ഭിക്ഷു അർത്ഥിച്ചു ചെല്ലുന്നു എന്ന് പറയുന്നതുകൊണ്ട് ഭിക്ഷുവിന്റെ ഭാഗ ത്തല്ല, പെൺകുട്ടിയുടെ അപ്പുറത്താണ് ക്യാമറയുടെ സ്ഥാനം. വായനക്കാരനും ഇങ്ങനെ യൊരു സ്ഥാനത്തുനിന്ന് കാണുന്നതുപോലെ തന്നെയാണ് അനുഭവപ്പെടുന്നത്. വസ്തുനിഷ്ഠാപരമായ അവതരണമാണ് ഇവിടെ വരുന്നത്.

പെൺകുട്ടി, വെള്ളം കോരിക്കൊണ്ട് നിൽക്കുന്ന ദൃശ്യം, ഭിക്ഷു ചെല്ലുന്നത്. കവിതയുടെ ഒന്നാം ഭാഗത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ച ഭിക്ഷുവിന്റേയും പെൺകുട്ടിയുടേയും രൂപം. വായനക്കാരുടെ മനസ്സിലുണ്ട്. അതിലേക്കാണ് ഈ വരികളിലെ പെൺകുട്ടി വെള്ളം കോരികൊണ്ട് നിൽക്കുന്ന ദൃശ്യവും ഭിക്ഷു ചെല്ലുന്ന ദൃശ്യവും സംയോ ജിപ്പിക്കുന്നത്. വായനക്കാരുടെ മനസ്സിൽ വാങ്മയ ചിത്രങ്ങൾ ഉണ്ടാകുന്നുവെന്ന് പറയുന്നതാണ്. പരമ്പരാഗത രീതി. ഇവിടെ ചിത്രങ്ങളല്ല ജീവനുള്ള മനുഷ്യരുടെ ബിംബങ്ങളാണ് വായനക്കാരുടെ മനസ്സിലുണ്ടാകുന്നത്. നാടകത്തിൽ ജീവനുള്ള വ്യക്തികളാണ് വേദിയിൽ നിൽക്കുന്നത്. ബിംബങ്ങളല്ല. ചലച്ചിത്രത്തിൽ ജീവനുള്ള വ്യക്തികളുടെ ബിംബങ്ങളാണ് സ്ക്രീനിൽ തെളിയുന്നത്. വായനക്കാരുടെ മനസ്സിന്റെ സ്ക്രീനിലും ജീവനുള്ള വ്യക്തികളുടെ ബിംബങ്ങളാണ് വരുന്നത്. ചിത്രമല്ല, ബിംബമാണ് വരുന്നത്. ഈ രൂപങ്ങൾക്ക് അംഗചലനങ്ങളും ഭാവപ്രകടനങ്ങളും കുമാരനാശാൻ കൊടുത്തിട്ടുണ്ട്. ചലിക്കുന്ന ബിംബങ്ങളുടെ വാങ്മയ അവതരണ മാണ് ആശാൻ കവിത. വാക്കുകളിലൂടെ വരുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ മനസ്സിൽ സന്നിവേശി പ്പിക്കുമ്പോഴാണ് വായനക്കാരന് ഇങ്ങനെയൊരു അനുഭവം ഉണ്ടാകുന്നത്.

മൂന്ന് തൊട്ട് പതിനൊന്ന് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ ബാലികയുടേയും ഭിക്ഷുവിന്റേയും സംഭാഷണമാണ്.[15] ഭിക്ഷുവിന്റെ ആവശ്യം കേട്ട് ബാലിക അമ്പരക്കുന്നതായി പറയുന്നുണ്ട്. ഇതുപോലെ ബാലികയുടെ മറുപടി കേട്ട് "വിലക്ഷണനായ്" നിൽക്കുന്നുവെന്ന് പറയുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ ഇതെല്ലാം കവി അതിവേഗത്തിൽ പറഞ്ഞുപോകുന്നതേയുള്ളൂ. ക്യാമറയിൽ കാണുന്നതുപോലെ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടില്ല. എന്നാൽ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ മുൻവരികളിലൂടെ രൂപപ്പെട്ട രൂപവും സ്ഥലവും മനസ്സിലുള്ളതുകൊണ്ട് സംഭാഷണവും അവർ ദൃശ്യപരമായി കാണുന്നുണ്ട്. ഏതെങ്കിലും ഒരു സ്ഥലത്ത് നിലയുറപ്പിച്ചതിനു ശേഷം മാത്രമേ ആശാന്റെ കഥാഖ്യാനത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ സംഭാഷണം നടത്താറുള്ളൂ. നടീനടന്മാർ ഏതെങ്കിലും ഒരു ലൊക്കേഷനിൽ നിന്ന് കൊണ്ടാണല്ലോ ചലച്ചിത്രത്തിൽ സംഭാഷണം നടത്തുന്നത്. കുമാരനാശാന്റെ കവിതയിലും ഇങ്ങനെത്തന്നെയാണ്.

"കറ്റക്കാർകൂന്തൽ മൂടിത്തലവഴി
മുറ്റുമാസ്യം മറഞ്ഞു കിടക്കുന്ന

ചാരുസാരിയൊതുക്കിച്ചെറുചിരി
ചോരും ചോരിവാ ചെറ്റു വിടർത്തവൾ

പാരം വിസ്മയമാർന്നു വിസ്ഫാരിത-
താരയായ്ത്തെല്ലു നിന്നു മയ്ക്കണ്ണിയാൾ"[16]

മാതംഗിയുടെ പൂർണ്ണരൂപമാണ് ഒന്നാമത്തെ ഫ്രെയിമിലുള്ളത്. തല മുതൽ ചുണ്ടിന്റെ അടിഭാഗം വരെ രണ്ടാമത്തെ ഫ്രെയിമിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്. ഒരാൾ മാത്രമായതുകൊണ്ട് സ്ഥാനനിർണ്ണയത്തിന്റെ ആവശ്യമില്ല. ഒന്നാമത്തെ ഫ്രെയിമിൽ മാതംഗിയുടെ പൂർണ്ണരൂപം വരുന്നതുകൊണ്ട് വിദൂരദൃശ്യത്തിനോട് സാദൃശ്യം. രണ്ടാമത്തെ ഫ്രെയിമിലുള്ള ദൃശ്യത്തിന് ചോക്കർ ഷോട്ടിനോടാണ് സാദൃശ്യം. തുടർന്ന് ചോക്കർ ഷോട്ട്. തല മുതൽ കീഴ്ത്താടി വരെയുള്ള ഭാഗം

എടുക്കുന്നതിന് ചലച്ചിത്രത്തിൽ ചോക്കർ (Choker) ഷോട്ട് എന്നാണ് പറയുന്നത്. മനുഷ്യബിംബങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ ഭാഗങ്ങളായി അവതരിപ്പിക്കുകയെന്നത് കുമാരനാശാന്റെ ശൈലിയാണ്. ഇതുമാത്രമല്ല ചലച്ചിത്രത്തോടുള്ള ബിംബസാദൃശ്യം. ചലച്ചിത്രകാരൻ ഭാവതീവ്രത കൂടുതലുള്ള സന്ദർഭങ്ങൾ വരുമ്പോൾ നടീനടന്മാരുടെ മുഖമാണ് മിക്കപ്പോഴും ഉപയോഗിക്കുക. ചിത്രകാരന് വരയ്ക്കാനുള്ള പ്രതലം പോലെയാണ് സംവിധായകന് നടീനടന്മാരുടെ മുഖം. അവരുടെ മുഖത്ത് മിന്നിമറയുന്ന ഭാവങ്ങളിലൂടെയാണ് സംവിധായകൻ അനർഘ നിമിഷങ്ങൾ അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നത്. പ്രേക്ഷകനിൽ വിവിധ രസങ്ങൾ ആഴത്തിൽ അനുഭവപ്പെടുത്തിയെടുക്കുന്നതും. ഇതിൽ ഏറ്റവും പ്രധാനപ്പെട്ടത് നടീനടന്മാരുടെ കണ്ണ് തന്നെ. ഇതിനടുത്ത് വരുന്ന പ്രാധാന്യം തല മുതൽ താടി വരെയുള്ള ഭാഗത്തിനുണ്ട്. കുമാരനാശാൻ തന്റെ കവിതയിലും ഭാവതീവ്രത കൂടുന്ന സന്ദർഭങ്ങളിലെല്ലാം കഥാപാത്രത്തിന്റെ മുഖം അവതരിപ്പിക്കുന്നു. കണ്ണിനും ചോരിവായ്ക്കും പ്രാധാന്യം കൊടുത്ത് അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഭാഗങ്ങളും ഉണ്ട്. ചോക്കർ ഷോട്ടിലൂടെയോ അതിസമീപ ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെയോ ലഭിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് സമാനമായ ദൃശ്യങ്ങൾ കവി സൃഷ്ടിക്കുന്നു.

ക്യാമറ മാതംഗിയുടെ മുന്നിൽ നിർത്തി എടുക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിന് സമാനമായ ദൃശ്യം. സമാന്തരവിതാനത്തിൽ കാണുന്ന ബിംബം കൂടിയാണ്. നോർമൽ ലെൻസിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യപരിധിക്ക് തുല്യമായ ദൃശ്യം. പുരികം മുതൽ കീഴ്ത്താടി വരുന്നിടത്ത് ടെലിഫോക്കൽ ദൃശ്യപരിധിയാണ് വരുന്നത്. വിസ്മയത്താൽ വികസിച്ച കൃഷ്ണമണി കാണിക്കുന്ന അതിസൂക്ഷ്മമായ ദൃശ്യാനുഭവമാണ് അനുഭവപ്പെടുന്നത്.

കറ്റക്കാർമുടി, നെറ്റി, മുഖം എന്നിവയെല്ലാം മനോഹരമായ സാരിയാൽ മൂടിയിട്ടുള്ള മാതംഗിയുടെ രൂപമാണ് ആദ്യം വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നത്. തെല്ലൊതുക്കി എന്നിടത്ത് എത്തുമ്പോൾ മുൻദൃശ്യത്തെ പരിഷ്കരിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ സാരികൊണ്ട് ഫ്രെയിമിട്ട മുഖം. ഈ ദൃശ്യത്തിലേക്കാണ് വിസ്മയ

ത്തോടെ വിടർന്ന ചോരിവായും വികസിച്ച കണ്ണുകളും വായനക്കാരൻ സംയോജി പ്പിക്കുന്നത്. ഇങ്ങനെ സംയോജിപ്പിച്ചില്ലെങ്കിൽ മുടി, നെറ്റി, ചോരുവാ, വികസിച്ച കണ്ണുകൾ എന്നിവ ഒറ്റപ്പെട്ട ദൃശ്യങ്ങളായി നിൽക്കും.

പതിനാറ്, പതിനേഴ് ഈരടികളിൽ നേരത്തെ പറഞ്ഞ ഭാവങ്ങളോടു കൂടിയ അവളുടെ മുഖത്തെ വർണ്ണിച്ചിരിക്കുകയാണ്.[17] സൂര്യരശ്മികളാൽ മൂടിയ ചുവന്ന താമര വണ്ടിനെ ചെന്ന് മുട്ടിയപ്പോൾ വിടർന്നപോലെ അവളുടെ മുഖം കാണപ്പെട്ടു. അവളുടെ മുഖത്തിന്റെ ഭാവത്തെ മറ്റൊരു ചലനാത്മക ദൃശ്യംകൊണ്ട് അവതരിപ്പി ച്ചിരിക്കുന്നു. പ്രതിരൂപത്തോട് സാദൃശ്യമുള്ള ബിംബം താരതമ്യം ആയതുകൊണ്ട് മറ്റു ചലച്ചിത്ര കാര്യങ്ങൾ ഒന്നും വരുന്നില്ല. ഉപമാലങ്കാരമാണ് ഇവിടെ വരുന്നത്.

"പിന്നെക്കൈത്താർ വിറയ്ക്കയാൽ പാളയിൽ
ചിന്നിനിന്നു തുളുമ്പി മനോജ്ഞമായ്
മദ്ധ്യം പൊട്ടി നുറുങ്ങി വിലസുന്ന
ശുദ്ധകണ്ണാടിക്കത്തി ചിതറും നീർ"[18]

മാതംഗി, ഭിക്ഷു, പാള, കയർ, ജലം എന്നിവയാണ് ഫ്രെയിമിൽ ഉൾപ്പെട്ടി ട്ടു ള്ളത്. രണ്ടുപേരും മുഖത്തോട് മുഖം നോക്കി നിൽക്കുന്ന രീതിയിലാണ് കഥാ പാത്രങ്ങൾക്ക് സ്ഥാനനിർണയം നടത്തിയിരിക്കുന്നത്. രണ്ടുപേരുടേയും പ്രവൃത്തി യാണ് കാണിക്കുന്നത്. അര മുതൽ തലവരെയും മുട്ട് മുതൽ തല വരെയുള്ള ദൃശ്യമാണ് വായനക്കാരന് ലഭിക്കുന്നത്. അംഗചലനവും ഭാവപ്രകടനവുമുള്ള ബിംബമാണ്. അതുകൊണ്ട് മധ്യമദൃശ്യത്തിന്റെ അനുപാതമാണ് വരുന്നത്.

ക്യാമറ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പാർശ്വത്തിൽ വെച്ച് എടുക്കുമ്പോൾ ലഭിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിനു സമാനമായ ദൃശ്യം. സമാന്തര വിതാനത്തിലുള്ള ദൃശ്യവുമാണ് വസ്തു നിഷ്ഠാവതരണരീതി അവലംബിച്ചിരിക്കുന്നു.

വിറയലോടെ അവൾ ഒഴിച്ചുകൊടുക്കുന്ന ദൃശ്യം, ചിന്നിച്ചിതറി വീഴുന്ന

ജലത്തിന്റെ ദൃശ്യം. കൈനീർത്തി വെള്ളം കുടിക്കുന്ന ഭിക്ഷുവിന്റെ ദൃശ്യം. സ്വല്പം വളഞ്ഞ് ഒഴിച്ചു കൊടുത്തുകൊണ്ടേയിരിക്കുന്ന മാതംഗിയുടെ ദൃശ്യം. ഇത്രയും ദൃശ്യങ്ങൾ മനസ്സിൽ ഇതേ ക്രമത്തിൽ സംയോജിപ്പിച്ചെടുക്കുകയാണ് വായനക്കാരൻ ചെയ്യുന്നത്. മാതംഗി സ്വല്പം വളഞ്ഞു വെള്ളം ഒഴിച്ച് കൊടുത്തു കൊണ്ടേയിരിക്കുന്നു എന്ന വരികളിൽ എത്തുമ്പോൾ വിറയലോടെ വെള്ളം ഒഴിച്ചു കൊടുക്കുന്ന മാതംഗിയുടെ ദൃശ്യത്തെ വളഞ്ഞ മാതംഗിയുടെ ദൃശ്യത്തി ലേക്ക് വായനക്കാരൻ പരിഷ്കരിക്കുന്നു. ചെറുതായി ചിരിച്ച് ചോരിവാ വിടർത്തി വികസിച്ച കൃഷ്ണമണികളോടു കൂടി നിൽക്കുന്ന മുൻവരികളിലെ ദൃശ്യത്തി ലേക്ക് സംയോജിപ്പിക്കുന്നുമുണ്ട്. മാതംഗിയുടെ സ്ഥാനം കിണറിനടുത്താണെന്ന് മനസ്സിലാക്കാം.

കവിതയുടെ തുടക്കം മുതൽ നേരിട്ട് കാണുന്നതുപോലെ അവതരിപ്പി ക്കുന്നതുകൊണ്ട് എല്ലായിടത്തും വസ്തുനിഷ്ഠാരീതിയാണ് അനുഭവപ്പെടുത്തു ന്നത്. ഇരുപത്തൊന്ന് മുതൽ ഇരുപത്തിനാല് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ മാതംഗിക്ക് ലഭിക്കുന്ന അനുഗ്രഹത്തെപ്പറ്റിയാണ് പറയുന്നത്.[19] ദൃശ്യപരമായ ആവിഷ്കാരമില്ല.

> "അഞ്ജലിതന്നിലർപ്പിച്ചു തൻമുഖ-
> കഞ്ജം ഭിക്ഷു കുനിഞ്ഞുനിന്നാർത്തിയാൽ,
>
> വെള്ളിക്കമ്പികണക്കെ തെളിഞ്ഞതി-
> നുള്ളിൽ വീഴും കുളിർവാരിതൻപൂരം
>
> പാവനം നുകരുന്നു തൻ ശുദ്ധമാം
> ഭാവി *വിജ്ഞാനധാരയെന്നോർത്തപോൽ.
>
> ആ മഹാനാർന്ന സംതൃപ്തി കണ്ടഹോ
> കോൾമയിർകൊണ്ടു നിൽക്കുന്ന പെൺകൊടി"[20]

മാതംഗി, ഭിക്ഷു, പാള, വെള്ളം എന്നിവയാണ് ഫ്രെയിമിലുള്ളത്. നേർക്കു

നേരെയാണ് സ്ഥാനം കൽപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. മാതംഗിയുടേയും ഭിക്ഷുവിന്റേയും പ്രവൃത്തിയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അരമുതൽ തല വരെയോളം കാൽമുട്ടു മുതൽ തല വരെയോ ഉൾപ്പെടുന്ന ഭാഗമാണ് വായനക്കാരന് അനുഭവപ്പെടുന്നത്. അതു കൊണ്ട് മധ്യമദൃശ്യത്തിന്റെ അനുപാതമാണ് ഇവിടെയുള്ളത്. അംഗചലനങ്ങളും ഭാവപ്രകടനവുമുള്ള ഭാഗമാണ് വസ്തുനിഷ്ഠാവതരണ രീതിയാണ് ഇവിടെയും കാണുന്നത്. ക്യാമറ പാർശ്വത്തിൽ വെച്ച് എടുക്കുമ്പോൾ ലഭിക്കുന്ന ദൃശ്യ ത്തിന് സമാനമായ ദൃശ്യം. സമാന്തര വിതാനത്തിലുള്ള കാഴ്ച്ചയാണ് അനുഭവ പ്പെടുത്തുന്നത്. നോർമൽ ലെൻസിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യപരിധിയിലുള്ള ബിംബം.

കൂപ്പുകൈ, മനോഹരമായ ഭിക്ഷുവിന്റെ മുഖം, കൂപ്പു കയ്യിൽ വെള്ളികമ്പി കണക്കെ തെളിഞ്ഞു വീഴുന്ന ജലം, ഭിക്ഷു വെള്ളം നുകരുന്നത്, മാതംഗിയുടെ കോൾമയിർ ഇത്രയും ദൃശ്യങ്ങളെ വായനക്കാരൻ സംയോജിപ്പിക്കേണ്ടിയിരി ക്കുന്നു. ഇതെല്ലാം മുൻദൃശ്യങ്ങളുടെ തുടർച്ചയുമാണ്. ഭിക്ഷുവിനുണ്ടായ സംതൃപ്തി കണ്ട് മാതംഗിക്ക് കോൾമയിർ ഉണ്ടാകുന്നുവെന്നാണ് എഴുതിയിരി ക്കുന്നത്. ഇവിടെ ഭിക്ഷുവല്ല, മാതംഗിയാണ് ദൃശ്യത്തിൽ വരുന്നത്.

"ആമയം തീർന്നു; പോരും നീരെന്നവൻ
വാമഹസ്തമുയർത്തി വിലക്കുന്നു
സാദം തീർന്നു സിരകളുണർന്നുടൻ
മോദമാനമുഖാംബുജശ്രീയൊടും
ഭിക്ഷുവര്യൻ നിവർന്നു കടചോന്നു
പക്ഷ്മളങ്ങളാം നീണ്ട മിഴികളാൽ
നന്ദിയോലവേ തന്നുപകത്രിയാം
സുന്ദരാംഗിയെ നോക്കിയരുൾചെയ്തു:"[21]

ഒന്നാമത്തെ ഫ്രെയിമിൽ ഭിക്ഷുവും മാതംഗിയുമാണുള്ളത്. രണ്ടാമത്തെ ഫ്രെയിമിൽ ഭിക്ഷുവിന്റെ മുഖമാത്രമാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത് കഥാപാത്രങ്ങൾ നേർക്കുനേരെയാണ് നിൽക്കുന്നത്. ഭിക്ഷു ആംഗ്യം കാണിച്ചു എന്ന് എഴുതിയിട്ടു ള്ളതുകൊണ്ട് അര മുതൽ തല വരെ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരും. അതു കൊണ്ട് മധ്യമദൃശ്യമാണ് ആദ്യം വരുന്നത്. ചലച്ചിത്രത്തിലെപോലെ കഥാപാത്ര ത്തിന്റെ പ്രവൃത്തിയാണ് ഇവിടെയും അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഭിക്ഷുവിന്റെ മുഖത്തെ ഭാവം പറയുന്നിടത്ത് സമീപദൃശ്യത്തിന്റെ അനുഭവമാണ് സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. മാതംഗിയെ ഇവിടെ പറയുന്നില്ലെങ്കിലും വായനക്കാരുടെ മനസ്സിൽ രണ്ടുപേരു ടേയും ദൃശ്യം അനുഭവപ്പെടും. അതുകൊണ്ട് പാർശ്വത്തിൽ നിന്ന് കാണുന്ന അനുഭവമാണ് തുടക്കത്തിലുള്ളത്. സമാന്തരവിതാനത്തിലുള്ള കാഴ്ച്ചാനുഭവം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. മേൽപ്പറഞ്ഞ ഭാഗത്ത് നോർമൽ ലെൻസിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യ പരിധിയാണ് വായനക്കാരന് അനുഭവപ്പെടുന്നത്. ചുവന്ന കൺതടവും നീണ്ട മനോഹരമായ കണ്ണുകളുമുള്ള സുന്ദരനായ ഭിക്ഷു, നിവർന്ന് നിന്നതിനുശേഷ മുള്ള ഭാഗമെത്തുമ്പോൾ ക്യാമറ ഭിക്ഷുവിന്റെ മുന്നിൽ നിന്ന് എടുക്കുമ്പോൾ ലഭിക്കുന്ന ബിംബത്തിന് സമാനമായ ബിംബമാണ് വായനക്കാരനിൽ ഉണ്ടാകു ന്നത്. മുഖത്തെ ഭാവം അതിസൂക്ഷ്മമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നതുകൊണ്ടും അതിൽ കണ്ണിനെ മാത്രം എടുത്തു കാണിക്കുന്നതുകൊണ്ടും ടെലിഫോക്കൽ ലെൻസി ലൂടെ ലഭിക്കുന്ന ബിംബത്തിന് തുല്യമായ ബിംബമാണ്.

ക്ഷീണം തീർന്ന ഭിക്ഷു, വിലക്കുന്ന ഇടതുകൈ, ഭിക്ഷുവിന്റെ മനോഹരമായ മുഖം, നിവർന്ന് നിൽക്കുന്ന ഭിക്ഷു, ചുവന്ന കൺതടം, നീണ്ട ഭംഗിയുള്ള കണ്ണ്, മാതംഗിയെ നോക്കി നന്ദിപറയുന്ന ഭിക്ഷു-ഇത്രയും ദൃശ്യങ്ങൾ തുടർച്ചയായി സംയോജിപ്പിക്കേണ്ടതുണ്ട്. മുൻദൃശ്യങ്ങളുടെ തുടർച്ചയുമാണ്.

മുപ്പത്തിമൂന്ന്, മുപ്പത്തിനാല് ഈരടികളിൽ ബുദ്ധന്റെ അനുഗ്രഹം ഉണ്ടാകും എന്ന് ആനന്ദഭിക്ഷു പറയുന്നതാണ്.[22] ദൃശ്യപരമായ ആവിഷ്കാരമില്ല. പക്ഷേ,

മുൻപ് പറഞ്ഞ ഭൂദൃശ്യത്തിൽ നിന്നുകൊണ്ട് സംസാരിക്കുന്നതായിട്ടാണ് വായനക്കാരന് അനുഭവപ്പെടുക. ചലച്ചിത്രത്തിലും മുഖം മാത്രമായും മുട്ടുമുതൽ തലവരെ മാത്രമായും കാണിക്കാറുണ്ടല്ലോ. അപ്പോഴൊക്കെ അതിനുമുമ്പ് കാണിച്ച ഭൂദൃശ്യത്തിലോ നിർമ്മിതിയിലോ നിൽക്കുന്നതെന്ന അനുഭവമാണ് പ്രേക്ഷകന് ഉണ്ടാകുന്നത്. ചലച്ചിത്ര ആസ്വാദകനിലും വായനക്കാരനിലും ഒരേ രീതിയിലുള്ള അനുഭവം തന്നെയാണ് ഉണ്ടാകുന്നതെന്നർത്ഥം.

> "നിർവാണനിധി കണ്ട മഹാസിദ്ധൻ
> സർവലോകൈകവന്ദ്യൻ ദയാകുലൻ
> ഗുർവധീശനനുഗ്രഹിക്കും നിന്നെ-
> പ്പർവചന്ദ്രവദനേ, ഞാൻ പോകുന്നു."
> എന്നു വീണ്ടുമായാൽക്കട ലാക്കാക്കി-
> യുന്നതൻ ശാന്തഗംഭീരദർശനൻ"[23]

'പെരുന്തച്ചൻ' എന്ന തിരക്കഥയിൽ 'പെരുന്തച്ചൻ'. എന്ന കഥാപാത്രത്തിന് ശാന്ത ഗംഭീര നടത്തം' എന്ന് എം.ടി. എഴുതിവെച്ചിട്ടുണ്ട്.[24] കഥാപാത്രത്തിന് എപ്പോഴും ഈ ഭാവം വേണം. അത് വ്യക്തിത്വത്തിന്റെ കൂടി ഭാഗമാണ്. ഈ സ്ഥായിഭാവത്തെ നിലനിർത്തി കൊണ്ടു മാത്രമേ മറ്റു ഭാവങ്ങൾ അഭിനയിക്കാൻ പാടുള്ളൂ. ഇതിനെത്രയോ മുമ്പ് കുമാരനാശാൻ ആനന്ദഭിക്ഷുവിനെ 'ശാന്തഗംഭീര ദർശൻ' എന്ന പദം ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. ഇവിടെയും കഥാപാത്രത്തിന്റെ വ്യക്തിത്വവും ഭാവവും അവതരിപ്പിക്കുക തന്നെയാണ് കുമാരനാശാൻ ചെയ്തത്. എം.ടി. എന്ന തിരക്കഥാകൃത്തിലും കുമാരനാശാൻ എന്ന കവിയിലും ഒരേ പ്രതിഭയുടെ വിളയാട്ടം കാണാം.

അരയാലിന്റെ കട ലക്ഷ്യം വെച്ച് നടന്നു എന്ന് പറയുന്നതുകൊണ്ട് ആനന്ദഭിക്ഷുവും, അരയാലും ഒന്നാമത്തെ ഫ്രെയിമിൽ വരുന്നു. ആനന്ദഭിക്ഷു അരയാലിന്റെ കടയുമാണ് രണ്ടാമത്തെ ഫ്രെയിമിനുള്ളിലുള്ളത്. ഫ്രെയിം ഒന്നിൽ

വിദൂരദൃശ്യാനുഭവമാണ് ഉണ്ടാകുന്നത്. ഭിക്ഷുവിന്റേയും അരയാലിന്റെയും പാദം മുതൽ തലവരെ ഫ്രെയിമിനുള്ളിൽ ഉള്ളതുകൊണ്ടാണ് വിദൂരദൃശ്യബിംബമായിത്തീരുന്നത് ആലിന്റെ കടഭാഗവും, ഭിക്ഷുവും മാത്രമേ അവസാന ഭാഗത്ത് വരുന്നുള്ളൂ. അതുകൊണ്ട് ഫ്രെയിം രണ്ടിൽ മധ്യമദൃശ്യാനുപാതമാണ് വരുന്നത്.

മുമ്പ് ഇരുന്നിരുന്ന സ്ഥലത്തേക്ക് പോകുന്നതാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ട് ഭിക്ഷുവിന്റെ പിൻഭാഗത്ത് നിന്ന് നോക്കിക്കാണുന്ന ദൃശ്യാനുഭവമാണ് ഉണ്ടാകുന്നത്. ഭിക്ഷു ബുദ്ധഭഗവാനെപോലെ ഇരിക്കുന്ന ഭാഗത്ത് ഭിക്ഷുവിനെ മുന്നിൽ നിന്ന് കാണുന്ന അനുഭവം വായനക്കാരനുണ്ടാകുന്നു. ഫ്രെയിം ഒന്നിൽ കാണുന്ന ദൃശ്യം വരുമ്പോൾ വൈഡ് ലെൻസിലൂടെയോ നോർമൽ ലെൻസിലൂടെയോ കാണുന്ന ദൃശ്യപരിധിയാണുള്ളത്. ഭിക്ഷു ധ്യാനനിരതനായി ഇരിക്കുന്ന ദൃശ്യം വരുമ്പോൾ നോർമൽ ലെൻസിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യപരിധിയും ലഭിക്കുന്നു. ആദ്യത്തേതിൽ സമാന്തരവിതാനം. രണ്ടാമത് ബുദ്ധഭഗവാനെ പോലെ ധ്യാനനിരതനായിരിക്കുന്നു എന്ന് പറയുന്നതു കൊണ്ട് ക്യാമറയുടെ വിതാനം താഴെയാണ്. ഭിക്ഷുവിന്റെ ഉന്നതി പറയുന്നുണ്ടല്ലോ.

അരയാൽക്കട ലക്ഷ്യമാക്കി നടക്കുന്ന ഭിക്ഷു, ശാന്തഗംഭീരദർശൻ, തണലിൽ ഇരിപ്പുറപ്പിക്കുന്ന ഭിക്ഷു, ദാഹം തീർത്ത് ഗുഹയിലേക്ക് മടങ്ങുന്ന സിംഹത്തെപ്പോലെ, ആസനം ബന്ധിക്കുന്ന ഭിക്ഷു; ബുദ്ധഭഗവാനെപോലെ ധ്യാനനിരതനായ ഭിക്ഷു ഈ ക്രമത്തിലാണ് ദൃശ്യങ്ങളെ വായനക്കാരൻ ഒന്നൊന്നായി മനസ്സിൽ കാണുകയും കൂട്ടിച്ചേർക്കുകയും ചെയ്യുന്നത്. ഈ ഭാഗം വരെയുള്ള വരികളിൽ സ്ഥലം അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളതുകൊണ്ട് ഭിക്ഷുവിന്റെ ചലനങ്ങളെല്ലാം സ്ഥലനിബന്ധമായി തന്നെ അനുഭവപ്പെടും. ഇതിൽ നിന്ന് മുൻദൃശ്യങ്ങളുമായി സംയോജിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് ആസ്വാദനം നടന്നതെന്ന് മനസ്സിലാക്കാം. ഈ ഭാഗത്തെ ദൃശ്യങ്ങളെ ക്രമത്തിൽ അന്വയിക്കുക എന്ന് മാത്രമല്ല. ഇടയ്ക്കിടെ പരിഷ്കരിക്കുന്നുമുണ്ട്. ശാന്തഗംഭീരദർശൻ എന്ന് വായിക്കുമ്പോൾ ഭിക്ഷുവിന്റെ

രൂപത്തിനും ഭാവത്തിനും കുറേകൂടി വ്യക്തതയും പ്രൗഢിയും വായനക്കാരൻ മനസ്സിലേക്ക് കൊണ്ടുവരുന്നു. സിംഹത്തിനോട് താരതമ്യപ്പെടുത്തുന്ന ഭാഗം വരുമ്പോഴും തുടർന്ന് ബുദ്ധഭഗവനോട് താരതമ്യ പ്പെടുത്തുന്ന ഭാഗം വരുമ്പോഴും വീണ്ടും വീണ്ടും പരിഷ്കരിക്കേണ്ടി വരുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിൽ വിവിധ ദൂരത്തിലും വിവിധ കോണുകളിലും ദൃശ്യത്തെ അവതരിപ്പിക്കാറുണ്ട്. അങ്ങനെ പ്രേക്ഷകന്റെ മനസ്സിൽ ഒരേ ദൃശ്യത്തിന്റെ പല അനുഭവങ്ങളും സൃഷ്ടിക്കാറുണ്ട്.

ആൽത്തറയിലേക്ക് മടങ്ങുന്ന ഭിക്ഷു ഒരു ചലനാത്മകദൃശ്യമാണ്. സിംഹം കാട്ടരുവിയിൽ നിന്ന് ദാഹം തീർത്ത് ഗുഹയിലേക്ക് മടങ്ങുന്ന ദൃശ്യവും, ചലനാത്മ കമാണ്. ഭിക്ഷുവിന്റെ ചലനാത്മക ദൃശ്യത്തിന്റെ പ്രതീകമായിട്ടാണ് ഈ ചലനാത്മക ദൃശ്യം വരുന്നത്. ആയതിനാൽ ഇത് പ്രതിരൂപത്തോട് സാദൃശ്യമുള്ള പ്രതീകമാണ്. ചലച്ചിത്രത്തിലെന്നപോലെ രണ്ടു ദൃശ്യങ്ങളെയും അടുത്തടുത്ത് സന്നിവേശിപ്പിച്ച് ചേർത്തപോലെയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

“നീളമേലും കയറു ചുരുട്ടിയ-
പ്പാളയിൽ ചേർത്തുസജ്ജമാക്കീടിനാൾ.
പോകുവാനോങ്ങിയെങ്കിലും പെൺകിടാ-
വാകാഞ്ഞങ്ങൊട്ടലസയായ് ചുറ്റിനാൾ.”[25]

മാതംഗി, കയർ, പാള, കുടം, കിണറിന്റെ പരിസരം എന്നിവയാണ് ഫ്രെയി മിനുള്ളിലുള്ളത്. മാതംഗിയുടെ പാദം മുതൽ തല വരെ ഉൾപ്പെടുന്നതുകൊണ്ട് വിദൂരദൃശ്യാനുപാതമാണ് വരുന്നത്. അംഗചലനങ്ങൾക്ക് പ്രാധാന്യമുള്ള ബിംബ മാണ് അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നത്. സമാന്തരവിതാനത്തിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യാനുഭവം ലഭിക്കുന്നു. നോർമൽ ലെൻസിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യപരിധിയ്ക്ക് തുല്യമായ ദൃശ്യ പരിധിയുള്ള ബിംബം വായനക്കാരന് ബിംബത്തെ മുന്നിൽ നിന്നും പാർശ്വത്തിൽ കാണുന്ന രീതിയിലുള്ള ദൃശ്യാനുഭവം ഉണ്ടാകുന്നു.

കുടം നിറച്ച് തുടച്ചുമാറ്റി വെയ്ക്കുന്ന മാതംഗി; നീളമുള്ള കയർ ചുരുട്ടി പാളയിൽ വെയ്ക്കുന്ന മാതംഗി, അലസമായി ചുറ്റി നടക്കുന്ന മാതംഗി; ഈ മൂന്ന് ദൃശ്യങ്ങൾ സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്നതോടൊപ്പം പോകാനൊരുങ്ങി ആകാഞ്ഞ് എന്ന പ്രയോഗത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന അവളുടെ സവിശേഷ മാനസികാവസ്ഥ കൂടി വായനക്കാരൻ മനസ്സിൽ കൊണ്ടുവരേണ്ടതുണ്ട്. അപ്പോഴേ അവളുടെ ചുറ്റി പറ്റിയുള്ള നിൽപ്പ് വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ പൂർണ്ണമാകുന്നുള്ളൂ. ഈ വരികളിൽ പറഞ്ഞിട്ടില്ലെങ്കിലും കിണറിന്റേയും പരിസരത്തിന്റേയും ദൃശ്യവും അരയാലിന്റെ അടിയിൽ ധ്യാനനിരതനായി ഇരിക്കുന്ന ഭിക്ഷുവിന്റെ ദൃശ്യവും ശക്തമായി വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിലുണ്ടാകും.

ചലച്ചിത്രത്തിൽ ഈ ദൃശ്യം എടുക്കുമ്പോൾ കിണറും പരിസരവും ഉൾപ്പെടു മെന്നുള്ള കാര്യം ഉറപ്പാണ്. അവിടെ നിന്നാണല്ലോ അംഗചലനങ്ങൾ കാണിക്കുന്നത്. ആനന്ദഭിക്ഷുവിന്റെ സാന്നിധ്യവും വിദൂരദൃശ്യമായിട്ട് ചലച്ചിത്ര ത്തിൽ ഉണ്ടാകും. ദൃശ്യങ്ങളെ സംയോജിപ്പിച്ച് വരുമ്പോൾ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സ് വരികളിൽ പറയാത്ത ദൃശ്യങ്ങളെ കാണുന്നുണ്ട്. ചലച്ചിത്രകലയോട് കൂടുതൽ അടുക്കുന്നു.

കവിത തുടങ്ങുമ്പോൾ രണ്ടായിരത്തി അഞ്ഞൂറ് വർഷങ്ങൾക്ക് മുമ്പ് നടന്ന കഥയാണ് എന്ന് സൂചിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. ബുദ്ധഭഗവാൻ ജീവിച്ചിരുന്ന കാലം. ആദ്യത്തെ രണ്ട് ഈരടി കഴിഞ്ഞാൽ നട്ടുച്ച സമയമാണ് അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നത്. ചലച്ചിത്ര ത്തിന്റെ ദൃശ്യങ്ങൾ അതിവേഗത്തിൽ വന്നുപോകുന്നതുകൊണ്ട് വർത്തമാന കാലമേ പ്രേക്ഷകന് അനുഭവപ്പെടൂ. കഥയുടെ കാലം ഒരറിവ് മാത്രമാണ്. ഇവിടെയും ഇങ്ങനെത്തന്നെയാണ് സമയത്തെ ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ളത്. നട്ടുച്ചയ്ക്ക് കൺമുന്നിൽ അംഗചലനങ്ങളും ഭാവപ്രകടനങ്ങളും നടത്തുന്ന സമയബോധമാണ് ഉണ്ടാകുന്നത്. വർത്തമാനകാലത്തിൽ നടക്കുന്നപോലെയാണ് അനുഭവപ്പെടു ത്തുന്നത്. നട്ടുച്ചയല്ലാതെ മറ്റൊരു സമയവും വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരില്ല.

“അന്തികത്തിങ്കൽ പൂത്തു മനോജ്ഞമായ്
അന്തിവാനിന്നകന്നോരു കോണുപോൽ
ചന്തമാർന്നങ്ങു നിൽക്കും ചെറുവാക-
തൻ തണലിലണഞ്ഞാൾ മനോഹരി.
ചാരത്തെത്തിയൊരോമനപ്പൂങ്കുല
പാരാതാഞ്ഞൊടിച്ചായതു നോക്കിയും
ചാരുനേത്ര മരത്തിലിടത്തുതോൾ
ചാരിച്ചാഞ്ഞു ചരിഞ്ഞ മിഴികളാൽ
ദൂരെ മേവുന്ന ഭിക്ഷുവിനായ് കരും-
താരിണമാല മേഘമായ് നിർമ്മിച്ചും
പാരിലൊറ്റക്കാലൂന്നി നിലകൊണ്ടാൾ
മാരദൂതിപോൽ തെല്ലിട സുന്ദരി-”[26]

ഭൂമിയിൽ ഒറ്റകാലൂന്നി, മനോഹരമായ ചെറുവാകയിൽ ചാരി ചാഞ്ഞ് നിന്ന്, ഒരു കയ്യിലുള്ള പൂങ്കുലനോക്കിയും അതേസമയം കൺകോൺകൊണ്ട് ദൂരെയുള്ള ഭിക്ഷുവിനേയും നോക്കി നിൽക്കുന്ന ഈ ദൃശ്യം ക്യാമറയ്ക്കുവേണ്ടി പോസ് ചെയ്യുന്ന നടിയുടെ ദൃശ്യവുമായി സാദൃശ്യപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു.

മാതംഗി, പൂവാക, പൂവാക നിൽക്കുന്ന പരിസരം എന്നിവയാണ് ഫ്രെയിമിനുള്ളിൽ ഉൾപ്പെടുന്നത്. ഇടതുതോൾ മരത്തിൽ ചാരി ചാഞ്ഞു നിന്നു എന്ന് എഴുതിയിട്ടുള്ളതുകൊണ്ട് ഒരേ നിരയിൽ തന്നെയാണ് മാതംഗിക്കും പൂവാകയ്ക്കും സ്ഥാനം കല്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. മാതംഗിയുടേയും പൂവാകയുടെയും പാദം മുതൽ തല വരെ വരുന്നതുകൊണ്ട് വിദൂരദൃശ്യാനുപാതമാണ് വരുന്നത്. കാലിൽ ദർഭ പുല്ല് കുത്തിയെന്ന ഭാവേന ദുഷ്യന്തനെ നോക്കുന്ന ശകുന്തളയെ കാളിദാസൻ വർണ്ണിച്ചിട്ടുണ്ട്.[27] പൂങ്കുല മാതംഗി നോക്കുന്നത് കൺകോൺകൊണ്ട് ദൂരെയുള്ള ഭിക്ഷുവിനേയും അനവധി തവണ കൺകോൺകൊണ്ട് നോക്കുമ്പോഴാണ്

കരുംതാരിണ മാലയായിത്തീരുന്നത്. എഴുത്തച്ഛനും തന്റെ അധ്യാത്മ രാമായണം കിളിപ്പാട്ടിൽ ആദ്യം സീത കണ്ണുകൾകൊണ്ട് നേത്രോൽപ്പലമാല ഇടുകയും പിന്നീട് വരണമാല ഇടുകയും ചെയ്തതായി പറയുന്നുണ്ട്.[28] ഇവിടെ മാതംഗി യുടെ നിൽപ്പ്, കൃഷ്ണമണിയുടെ ചലനം എന്നിവയെല്ലാം അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. അപ്പോൾ വിദൂരദൃശ്യത്തിനു പുറമേ അതിസമീപദൃശ്യവും വരും. ബഹുവർണ ബിംബമാണ് വായനക്കാരുടെ മനസ്സിലുണ്ടാവുക. മാതംഗിയെ മുന്നിൽ നിന്ന് നോക്കി കാണുന്ന ദൃശ്യാനുഭവവും സമാന്തര വിതാനത്തിലുള്ള കാഴ്ച്ചാനുഭവവും നൽകുന്ന ബിംബമാണ്. നോർമൽ ലെൻസിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യ പരിധിയിൽ നിന്ന് തുടങ്ങി ടെലിഫോക്കൽ ലെൻസിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യപരിധിയിൽ അവ സാനിക്കുന്നു.

അന്തികത്തിങ്കൽ എന്ന പ്രയോഗത്തിലൂടെ കിണറും ആലും അതിന്റെ തണലിലിരിക്കുന്ന ബുദ്ധഭിക്ഷുവും മനസ്സിലേക്ക് വരും. ആ ഭൂദൃശ്യങ്ങളുടെ സമീപത്തായി മറ്റൊരു ഭൂദൃശ്യം അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ചെറുവാക നിൽക്കുന്ന സ്ഥലം, അവിടേക്ക് നടന്നടുക്കുന്ന മാതംഗി, പൂങ്കുല പൊട്ടിക്കുന്നത്, നോക്കി ആസ്വദിക്കുന്നത്, ചാരി ചാഞ്ഞ് നിൽക്കുന്നത്, ഒറ്റകാലൂന്നി നിൽക്കുന്നത്. ദൂരെ യുള്ള ഭിക്ഷുവിനെ നോക്കുന്നത് – ഇങ്ങനെ ക്രമത്തിൽ സംയോജിപ്പിച്ചു കഴിയു മ്പോഴാണ് ഭൂമിയിൽ ഒറ്റകാലൂന്നി പൂവാക മരത്തിൽ ചാരി ചാഞ്ഞ് നിന്ന് കയ്യിൽ പൂങ്കുലയും കൃഷ്ണമണികൾ ചലിപ്പിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നവളുമായ മാതംഗിയുടെ രൂപം വായനക്കാരുടെ മനസ്സിൽ ഉണ്ടാകുന്നത്. മാരദൂതി എന്ന് വായിക്കുമ്പോൾ ഈ രൂപത്തെ വീണ്ടും പരിഷ്കരിക്കുന്നു.

കവിതയുടെ ആദ്യം തൊട്ട് പറഞ്ഞ സ്ഥലങ്ങളുടെ വിവിധ ഭാഗങ്ങളിലാണ് ഇതുവരെ കഥാപാത്രങ്ങൾ നിന്നിരുന്നത്. ഇപ്പോൾ അതിനടുത്ത സ്ഥലമാണെ ങ്കിലും മുമ്പത്തെ ലൊക്കേഷനിൽപ്പെട്ട സ്ഥലമല്ല ഇത്. കാൽപ്പനിക ഭാവത്തിനു സരിച്ച് ലൊക്കേഷൻ തിരഞ്ഞെടുത്തിരിക്കുന്നു. നളിനി എന്ന കവിതയിൽ

നാല്പത്തിരണ്ടാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ ചെറുദേവദാരുമേൽ ചാരി എല്ലാം മറന്നു നിൽക്കുന്ന നളിനിയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.[29] ക്യാമറയ്ക്ക് മുമ്പിൽ പോസ് ചെയ്യുന്നതുപോലെ ഒന്നിൽ കൂടുതൽ കവിതകളിൽ സ്ത്രീകളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. 'കരുണ'യിൽ വാസവദത്തയുടെ ഇരിപ്പിനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നിടത്തും ഇതേ രീതി അവലംബിച്ചിരിക്കുന്നത് കാണാം.[30] ബോധപൂർവ്വം തന്നെ സ്ഥല നിബന്ധമായി കഥാപാത്രത്തെ പോസ് ചെയ്യുന്ന രീതിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഈ സ്ഥലം കഥാപാത്രം നിൽക്കുന്ന ഇടവും കഥ നടക്കുന്ന സംഭവസ്ഥലവുമാണ്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ കാൽപ്പനിക മാനസികാവസ്ഥക്കനുസരിച്ച് സ്ഥലം തിരഞ്ഞെടുത്തിരിക്കുന്നു.

ഒന്നുമുതൽ ആറ് വരെ ഈരടികളിൽ കവി അതിവേഗത്തിൽ കഥ പറഞ്ഞുപോകുകയാണ്.[31] വെയിലാറുകയും ചൂടു കുറയുകയും ചെയ്തപ്പോൾ ഭിക്ഷു അവിടെനിന്ന് എണീറ്റുപോയി. ബാലിക ദുഃഖത്തോടെ വീട്ടിലേക്കും മടങ്ങി. അന്ന് രാത്രിയവൾ ഊണു കഴിക്കുകയോ ഉറങ്ങുകയോ ചെയ്തില്ല. ഇതിൽ ദൃശ്യപരമായ ആവിഷ്കാരമില്ലെങ്കിലും മുമ്പ് ഈ കഥാപാത്രങ്ങളേയും സ്ഥലങ്ങളേയും ദൃശ്യപരമായി ആവിഷ്കരിച്ചിട്ടുള്ളതുകൊണ്ട് വായനക്കാരന് ഈ ഭാഗവും ദൃശ്യ പരമായി തന്നെ അനുഭവപ്പെടും. ആഖ്യാനം വിവരണാത്മകമാണ്. ഫ്രെയിമിംഗില്ല.

> "അഴകേറും ഭിക്ഷുവുമപ്പേരാലും
> വഴിയും കിണറും പരിസരവും
> ഒഴിയാതവളഹോ മുമ്പിൽക്കണ്ടു
> മിഴിയടച്ചെന്നാലുമല്ലെന്നാലും"[32]

സുന്ദരനായ ഭിക്ഷു, പേരാൽ, വഴി, കിണറ്, പരിസരം എന്നിവയാണ് ഫ്രെയിമിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്. അതിവിദൂരദൃശ്യമോ, വിദൂരദൃശ്യമോ, സമീപദൃശ്യമോ ആകാം. ഓരോ വായനക്കാരുടേയും ബിംബങ്ങളുടെ അനുപാതം വ്യത്യസ്ത

മായിരിക്കും. ഒരു വായനക്കാരൻ തന്നെ പല അനുപാതത്തിലുള്ള ബിംബങ്ങളും കാണാം. പുറത്തുനിന്ന് നോക്കി കാണുന്നതുപോലെ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. സമാന്തര വിതാനത്തിൽ പകർത്തപ്പെടുന്ന ദൃശ്യത്തിന് സമാനമായ ബിംബം. പല അനുപാതത്തിലുള്ള ബിംബങ്ങൾ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരും എന്നുള്ളതു കൊണ്ട് പല ദൃശ്യപരിധിയിലൂടെ കാണുന്നപോലെയും അനുഭവപ്പെടും. കഥാപാത്രം കണ്ണടച്ചാലും തുറന്നാലും കാണുന്നതുപോലെ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ള തുകൊണ്ട് ആത്മനിഷ്ഠാവതരണം.

ഫ്രെയിമിൽ പറഞ്ഞ വസ്തുക്കളെ ഒറ്റയ്ക്ക് ഒറ്റയ്ക്ക് കാണുന്നു. കൂടാതെ ഇവയെല്ലാം കൂടിയുള്ള സ്ഥലത്തിന്റെ ദൃശ്യവും വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നുണ്ട്. മനസ്സിൽ ചിത്രസന്നിവേശക്രിയ നടക്കുന്നതുകൊണ്ടാണ് ഇങ്ങനെ സംഭവിക്കുന്നത്. ഓർമ്മകൾ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോഴും സ്ഥലനിബന്ധമായി അവത രിപ്പിക്കുന്നു. രണ്ടു സമയങ്ങൾ ഇതിലുണ്ട്. കഥ നടക്കുന്ന സമയം രാത്രിയാണ്. എന്നാൽ പകൽ വെളിച്ചത്തിൽ കാണുന്നപോലെയാണ് വായനക്കാരന് അനുഭവ പ്പെടുക. ഇങ്ങനെ തന്നെയാണ് ഓർമ്മകൾ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ സമയത്തെ ഉപയോഗിക്കുന്ന രീതി.

ഒമ്പതാമത്തെ ഈരടി തൊട്ട് വിവരണാത്മക രീതിയിൽ പറഞ്ഞു പോകുക യാണ്.[33] പതിനൊന്നാമത്തെ ഈരടിയിൽ ഉറക്കം വരാതെ ശയ്യയിൽ കിടന്ന് പിടയുന്നതായി പറയുന്നുണ്ട്. പന്ത്രണ്ട്, പതിമൂന്ന് ഈരടികളിൽ വേഗത്തിൽ ചെന്ന് വാതിൽ തുറക്കുകയും ഇരുട്ടിനെ ശപിക്കുകയും തിരിച്ച് ശയ്യയിൽ കിടക്കുന്നതും എഴുതിയിട്ടുണ്ട്. ദൃശ്യപരമാണെങ്കിലും ഫ്രെയിംമിംഗില്ല. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ വസ്തു നിഷ്ഠപരമോ ആത്മനിഷ്ഠപരമോ ആയ രീതിയേ ക്യാമറയ്ക്കുള്ളൂ. വിവരണാത്മക രീതിയിൽ അവതരിപ്പിക്കണമെങ്കിൽ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സംഭാഷണത്തിലൂടെ മാത്രമേ സാധിക്കൂ.

ഇരുപത്തിയൊന്നാം ഈരടിയിൽ മുറി തുറന്ന് ഒരടിവെച്ചൊന്നു പുറത്തേക്ക് നോക്കി. കുറച്ചുനേരം പടിമേലിരുന്നു. പിന്നെയവൾ മുറ്റത്തേയ്ക്കിറങ്ങി നെടുവീർപ്പിട്ടു.[34] പിന്നീട് ബുദ്ധമന്ദിരത്തിലേക്ക് പോകുമ്പോൾ കാണുന്ന കാഴ്ചകൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഫ്രെയിമിംഗുള്ള ദൃശ്യങ്ങളല്ല. ചലനാത്മക ദൃശ്യങ്ങളാണെങ്കിലും സ്ഥലനിബന്ധമാണെങ്കിലും മുകളിലെ ഖണ്ഡികയിൽ പറഞ്ഞ അതേ കാരണത്താൽ ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനത്തോട് സാദൃശ്യമില്ല. താഴെ രണ്ടു വരികൾ ഉദാഹരണമായി കൊടുക്കുന്നു.

> "നട കൊണ്ടുടനേയവിടെ നിന്ന-
> ങ്ങിട വഴിയെത്തുന്നു കാതരാക്ഷി"[35]

ഇതുപോലെ സ്ഥലങ്ങൾ കടന്നുപോകുന്നതു അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ചിലയി ടത്ത് ദൃശ്യങ്ങളുമുണ്ട്. മുപ്പത്തിമൂന്നാമത്തെ ഈരടിയിൽ കിണറ്റിനരികെ അവൾ എത്തുന്നത് അവതരിപ്പിക്കുന്നു. മുപ്പത്തിരണ്ടാം ഈരടിയിൽ കുടവും സന്നാ ഹവുമില്ലാതെയാണ് അവൾ അവിടെയെത്തിയെന്ന് എഴുതിയിരിക്കുന്നു. തുടർന്ന വൾ ചുറ്റിനടക്കുന്നതും ഭിക്ഷുവിന്റെ പാദമുദ്ര ചുംബിക്കുന്നതും എഴുതിയിട്ടുണ്ട്. സ്ഥലവും ചലനവും നിറഞ്ഞതാണ് ഈ ഭാഗങ്ങളെല്ലാം. കവിതയിലെ ഈ ഭാഗത്തെ ആഖ്യാനരീതിയുടെ സവിശേഷതകൊണ്ട് ഫ്രെയിമിംഗുള്ള ദൃശ്യങ്ങളല്ല. മൂന്നാം ഭാഗം കഴിയുന്നതുവരെയും ഇങ്ങനെ തന്നെയാണ് അവതരണം.

പതിനഞ്ച് തൊട്ടുള്ള ഈരടിയിൽ മാതംഗി ആശ്രമത്തിലെ ചെടികൾ നനയ്ക്കുന്നതും ദന്തധാവനം ചെയ്ത് നീരാടുന്നതും പൂവുകൾ അറുത്ത് പ്രായമായ ധർമ്മമാതാക്കളുടെ കാൽക്കൽ വെച്ച് വണങ്ങുന്നതും അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.[36] സ്ഥലനിബന്ധമാണ്. ദൃശ്യങ്ങൾ ഉണ്ട്. അംഗചലനങ്ങൾ ഉണ്ട്. എന്നാൽ ഫ്രെയി മിംഗുള്ള ദൃശ്യങ്ങളല്ല. വിവരണാത്മക രീതിയാണ് അവലംബിച്ചിരിക്കുന്നത്.

മുപ്പത്തിയൊമ്പതാം ഈരടിതൊട്ട് ചണ്ഡാല സമുദായത്തിൽപ്പെട്ട മാതംഗിയെ ആശ്രമത്തിൽ പാർപ്പിച്ചതിലുള്ള സവർണ്ണ സമുദായക്കാരുടെ പ്രതിഷേധം നഗരത്തിൽ പരക്കുന്നത് അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.[37] അഗ്രഹാരം തോറും ചെന്ന് അവർ തിടുക്കത്തിൽ വാർത്ത പരത്തി. ചെട്ടിമാരെ ഇളക്കിവിട്ട് നഗരം മുഴുവൻ വാർത്ത മുഴക്കി. ക്ഷത്രിയ ഗൃഹങ്ങളിൽ ചെന്ന് കാര്യങ്ങളെല്ലാം പറഞ്ഞു കേൾപ്പിച്ചു. കുറെയാളുകൾ അങ്ങോട്ടു മിങ്ങോട്ടും സഞ്ചരിക്കുന്നതിന്റെ ദൃശ്യം വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിലുണ്ടാകും. സ്ഥലവും വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ അനുഭവപ്പെടും. എന്നാൽ ആഖ്യാനരീതി വിവരണാത്മകമാണ്. ഫ്രെയിമിംഗുള്ള ദൃശ്യങ്ങളല്ല.

> "ദൂരെക്കിഴക്കേ നിരത്തിൽ ഉടൻ
> തേരൊലി കേട്ടുതുടങ്ങി
>
> മങ്ങും ദിനജ്വാലമേലേ പൊടി
> പൊങ്ങി വാനിൽ പുകപോലെ
>
> ഓരോ വഴിയായ് ഞെരുങ്ങി ജ്ജന-
> മാരാമദ്വാരത്തിൽത്തിങ്ങി
>
> ഉൽക്ഷിപ്തഖഡ്ഗം തിളങ്ങും അംഗ-
> രക്ഷകർ സാദിഭടന്മാർ
>
> തൽക്ഷണം വാതുക്കലെത്തി മാർഗ്ഗ-
> വിക്ഷോഭം മെല്ലെയൊതുക്കി."[38]

ആദ്യത്തെ ഫ്രെയിമിൽ ആകാശത്തേക്ക് ഉയരുന്ന പൊടിപടലങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. രണ്ടാമത്തെ ഫ്രെയിമിൽ ആരാമത്തിന്റെ കവാടവും പൊതുജനങ്ങളും ആയുധങ്ങളേന്തി കുതിരപുറത്തേറിയ ഭടന്മാരും ഉൾപ്പെടുന്നു. ജനക്കൂട്ടത്തിനു പോലും കൃത്യമായ സ്ഥാനം നൽകിയിരിക്കുന്നു. ആരാമത്തിന്റെ മുമ്പിലാണ് ജനക്കൂട്ടത്തിന് സ്ഥാനം കൽപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. അതിനിടയിൽ കുതിരപുറത്തേറിയ സായുധഭടന്മാർക്കും സ്ഥാനം കൽപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു.

വലിയൊരു ആൾക്കൂട്ടം വരുന്നതുകൊണ്ട് അതിവിദൂരദൃശ്യാനുപാതമാണ് വരുന്നത്. ആരാമത്തിനുള്ളിൽ നിന്ന് കാണുന്നതുപോലെയാണ് അവതരണം. അതുകൊണ്ട് ക്യാമറയുടെ സ്ഥാനം ആരാമത്തിനുള്ളിലാണ് വായനക്കാരന്. ആരാമത്തിന്റെയുള്ളിൽ നിന്ന് ആരാമകവാടത്തിലേക്ക് നോക്കുന്ന പ്രതീതിയുണ്ടാവുന്നു. സമാന്തരവിതാനത്തിലുള്ള ദൃശ്യാനുഭവം ലഭിക്കുന്നു. വൈഡ് ആംഗിൾ ദൃശ്യപരിധിയിലുള്ള ബിംബമാണ് അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നത്.

കിഴക്ക് ഭാഗത്ത് നിന്ന് ശബ്ദം കേൾക്കുന്നു എന്നതിലൂടെ ഒരു തെരുവ് വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരും. തുടർന്ന് പൊടിപടലങ്ങൾ ഉയരുന്നത്. പല വഴിക്ക് ജനം വരുന്ന ദൃശ്യം. കവാടത്തിൽ തിങ്ങി നിറയുന്ന ദൃശ്യം. വാളുയർത്തിപ്പിടിച്ച അംഗ രക്ഷകരും ഭടന്മാരും ജനങ്ങളെ ഒതുക്കി നിർത്തുന്ന ദൃശ്യം-ഇത്രയും ദൃശ്യങ്ങളെ സന്നിവേശിപ്പിക്കുമ്പോഴാണ് സ്ഥലനിബന്ധമായ ചലനാത്മകദൃശ്യം വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നത്.

ആദ്യത്തേതിൽ കിഴക്ക് ഭാഗത്തുള്ള തെരുവ്, ആശ്രമകവാടം, ജനക്കൂട്ടത്തെ പോലും സ്ഥലനിബന്ധമായി അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. ശബ്ദംകൊണ്ട് സ്ഥലത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്നരീതി ചലച്ചിത്രത്തിൽ കണ്ടുവരുന്ന രീതിയാണ്. സ്ഥലനിബന്ധമായി വർണ്ണന വരുമ്പോൾ ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതിയോട് സാദൃശ്യം വരുന്നതായി കാണാം.

> "ജോഷം നടന്നു നരേന്ദ്രൻ മിത-
> ഭൂഷൻ മിതപരിവാരൻ"[39]

രാജാവും, പരിവാരങ്ങളും, നടക്കാവുമാണ് ഈ ഭാഗത്തെ ഫ്രെയിമിനുള്ളിൽ വരുന്ന വസ്തുക്കൾ.

കുമാരനാശാന്റെ കവിതയിൽ സ്ഥാന നിർണ്ണയം ആവശ്യമായി വരുന്ന ഭാഗ ങ്ങളാണ് ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിലെ നാലാം ഭാഗം. രാജാവ് മുന്നിലും,

പരിവാരങ്ങൾ പിന്നിലുമായാണ് നടക്കാവിലൂടെ നീങ്ങുന്നത്. നടക്കുന്നതുകൊണ്ട് രാജാവി ന്റേയും പരിവാരങ്ങളുടേയും പാദം മുതൽ തലവരെ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരും. അതുകൊണ്ട് വിദൂരദൃശ്യാനുപാതമാണ് വായ നക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നത്. ചലനാത്മക ബിംബം കൂടിയാണിത്. രാജാവും പരിവാരങ്ങളും ബുദ്ധമന്ദിരത്തിലേക്ക് നടന്നു വരുന്നതാണ് പറയുന്നത്. അതു കൊണ്ട് ബുദ്ധമന്ദിരത്തിന്റെ ഭാഗത്ത് നിന്ന് നോക്കിക്കാണുന്ന ദൃശ്യാനുഭവം ഉണ്ടാകുന്നു. സമാന്തരവിതാനവും നോർമൽ ദൃശ്യപരിധിയിലുമുള്ള ബിംബങ്ങ ളാണ് ഇതിലുള്ളത്.

മൗനിയായി ബുദ്ധമന്ദിരത്തിലേക്ക് നടക്കുന്ന രാജാവിന്റെ രൂപത്തിന്, മിത ഭൂഷണൻ എന്നിടത്ത് എത്തുമ്പോൾ ഒന്നുകൂടി വായനക്കാരന്റെ മനസ്സ് പരിഷ്കരി ക്കുന്നു. കുറച്ച് പരിവാരങ്ങളോട് കൂടിയവൻ എന്ന ദൃശ്യം രാജാവിനെ കുറിച്ച് മുമ്പുണ്ടായ ദൃശ്യത്തിന് പിറകിലായി സംയോജിപ്പിക്കുന്നു. മുൻദൃശ്യങ്ങളുടെ തുടർച്ചയായി അനുഭവപ്പെടും. ആശ്രമത്തിലെ നടപ്പാത. ഈ സ്ഥലത്തുകൂടി മുമ്പ് ചണ്ഡാലബാലിക പോയതും അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഒരു സ്ഥലം കഥാപാത്ര ങ്ങൾ വിഹരിക്കുന്ന ഇടമായും കഥ നടക്കുന്ന സംഭവസ്ഥലമായും ഒന്നിലധികം തവണ ഉപയോഗിക്കുന്നു.

“പാടിനടന്നിതൊളിവിൽ മാവിൻ-
വാടിയിൽ പൂങ്കുയിൽവൃന്ദം.

മഞ്ഞക്കിളി മിന്നൽപോലെ ഞാവൽ-
ക്കുഞ്ജങ്ങളുള്ളിൽ പറന്നു.

പാലമേൽ പാതി കരേറി അണ്ണാൻ
വാലുയർത്തിത്തെല്ലിരുന്നു.

കൂടെക്കൂടെത്തിരുമേനി തിരി-
ഞ്ഞോടിച്ചു കണ്ണിതിലെല്ലാം.

ഉള്ളിൽത്തെമാതളത്തോപ്പിൽ തൊണ്ടു
വിള്ളും ഫലങ്ങളിൽനിന്നും
മാണിക്യഖണ്ഡങ്ങൾ കൊത്തിത്തിന്നൊ-
ട്ടീണംകലർന്ന ശുകങ്ങൾ
"ബുദ്ധം ശരണം ഗച്ഛാമി"ബുദ്ധ-
ധർമ്മം ശരണം ഗച്ഛാമി
"സംഘം ശരണം ഗച്ഛാമി"എന്ന
സങ്കേതം പാടിപ്പറന്നു.
ഇമ്പംകലർന്നതു കേട്ടു ഭക്തൻ
തമ്പുരാൻ രോമാഞ്ചമാർന്നു"[40]

നടക്കാവ്, രാജാവ്, മാന്തോപ്പ്, കുയിൽക്കൂട്ടങ്ങൾ, ഞാവൽ കുഞ്ജങ്ങൾ, മഞ്ഞക്കിളികൾ, പാലമരം, അണ്ണാൻ, മാതളത്തോപ്പ്, മാതളപ്പഴം, തത്തകൾ ഇത്രയുമാണ് ഫ്രെയിമിനുള്ളിൽ വരുന്നത്. രാജാവ് എല്ലാം കൂടെ കൂടെ കണ്ണോടിച്ച് കണ്ടു എന്നിടത്തും രോമാഞ്ചം കൊണ്ടു എന്നിടത്തും രാജാവ് മാത്രമേ ഫ്രെയിമിനുള്ളിൽ ഉള്ളൂ എന്ന് കാണാം. കണ്ണോടിച്ചു എന്ന് എഴുതിയിട്ടുള്ളതുകൊണ്ട് രാജാവിന് ഇരുവശമാണ് ഫ്രെയിമിൽ പറഞ്ഞിട്ടുള്ള ദൃശ്യങ്ങൾ എന്ന് കാണാം. ആദ്യം വിദൂരദൃശ്യാനുപാതമാണ് അനുഭവപ്പെടുന്നത്. ആരാമത്തിലെ ദൃശ്യങ്ങൾ ഓരോന്നും എടുത്ത് കാണിക്കുന്നതുകൊണ്ട് വിദൂര സമീപദൃശ്യാനുപാതവും വരുന്നു. രാജാവിനെ മാത്രം കാണിക്കുമ്പോൾ വിദൂരദൃശ്യാനുപാതമോ സമീപ ദൃശ്യാനുപാതമോ ആകാം.

രാജാവ് കാണുന്ന ആശ്രമ ആരാമമാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അതിനാൽ ക്യാമറയുടെ സ്ഥാനം രാജാവ് നിൽക്കുന്നിടത്ത് തന്നെ എന്ന് അനുമാനിക്കാം. കിളികൾക്കും അണ്ണാനും മരത്തിനു മുകളിലാണ് സ്ഥാനം നൽകിയിരിക്കുന്നത്. ക്യാമറ താഴെ നിന്ന് മുകളിലേക്ക് പിടിച്ച് പകർത്തുമ്പോൾ ലഭിക്കുന്ന ദൃശ്യ

ത്തിന് സമാനമായ ദൃശ്യം. രാജാവിന്റെ കണ്ണിന്റെ വിതാനമാണ് ക്യാമറയുടെ വിതാനം. രാജാവിനെ മാത്രം അവതരിപ്പിക്കുന്നിടത്ത് രാജാവിന്റെ മുന്നിലാണ് ക്യാമറയുടെ സ്ഥാനം. ആദ്യത്തേതിൽ വൈഡ് ആംഗിൾ ലെൻസിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യപരിധിയാണ് ലഭിക്കുന്നത്. രാജാവിനെ മാത്രം കാണിക്കുന്നിടത്ത് നോർമൽ ലെൻസിലൂടെ കാണിക്കുന്ന ദൃശ്യപരിധിയും ലഭിക്കുന്നു. രാജാവ് കാണുന്ന ആശ്രമ ആരാമം അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ കഥാപാത്രത്തിന്റെ കണ്ണിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യമാണ് തെളിയുന്നത്. ഇവിടെ കഥാപാത്രത്തിന്റെ കണ്ണുകൾ ക്യാമറ കണ്ണു കൾക്ക് തുല്യമായിത്തീരുന്നു. അതുകൊണ്ട് ആത്മനിഷ്ഠമായ അവതരണമാണ് ഇവിടെയുള്ളത്. എന്നാൽ രോമാഞ്ചം കൊള്ളുന്ന രാജാവിനെ അവതരിപ്പി ക്കുമ്പോഴും ആരാമം നോക്കിക്കാണുന്ന രാജാവിനെ അവതരിപ്പിക്കു മ്പോഴും വായനക്കാരൻ കാണുന്ന രാജാവിനെയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഇത് വസ്തുനിഷ്ഠമായ അവതരണമാണ്. ആത്മനിഷ്ഠമായ അവതരണം അപൂർവ്വമായേ കുമാരനാശാന്റെ കവിതയിൽ വരുന്നുള്ളൂ.

മാന്തോപ്പ്, മറഞ്ഞിരിക്കുന്ന കുയിൽ, (മറഞ്ഞിരുന്ന് പാടുന്ന കുയിലിന്റെ ദൃശ്യം വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരും) ഞാവൽകുഞ്ജങ്ങൾ, മഞ്ഞക്കിളി, മിന്നൽ വേഗത്തിലുള്ള ചലനം, പാലമരം, അണ്ണാറക്കണ്ണന്റെ ചലനം, രാജാവ് കണ്ണോടിക്കുന്ന മാതളത്തോപ്പ്, തൊണ്ടു വിള്ളുന്ന ഫലങ്ങൾ, കൊത്തിത്തിന്നിരി ക്കുന്ന തത്തകൾ, ഈണത്തിൽ ജപിക്കുന്ന തത്തകൾ, രോമാഞ്ചം കൊള്ളുന്ന രാജാവ് - ഇത്രയും ദൃശ്യങ്ങളേയും അവയുടെ ഭാവങ്ങളേയും ചലനങ്ങളേയും വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിലൂടെ സംയോജിപ്പിക്കുന്നതിലൂടെയാണ് പൂർണരൂപം കൈവരുന്നത്. കവിതയുടെ തുടക്കം തൊട്ടും ഇതിനുമുമ്പും ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാന രീതിയുള്ളതുകൊണ്ടാണ് പ്രകൃതി വർണ്ണനയ്ക്ക് ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതിയോട് സാദൃശ്യം കാണുന്നത്. അഥവാ മുൻദൃശ്യങ്ങളുമായുള്ള സന്നിവേശ ക്രിയയിലൂ ടെയാണ് ഇത് സാധ്യമാകുന്നത്. പത്മരാജന്റെ ഒരിടത്തൊരു ഫയൻവാനിൽ

വെള്ളത്തിൽ നിന്ന് ഗ്രാമത്തെ നോക്കിക്കാണുന്ന ഫയൻമാനെ അവതരിപ്പി ക്കുന്നുണ്ട്. ഈ ദൃശ്യം അതിനു സമാനമാണ്. കരയടുത്തപ്പോൾ ഫയൽവാൻ വെള്ളത്തിൽ നിന്നു. അയാൾ ആ അപരിചിത ഗ്രാമത്തെ നോക്കി[41].

"തൽക്ഷണമെല്ലാരുമെത്തിയങ്ങാ-
സാക്ഷാൽ സുഗതനികേതം.

ഉള്ളറതൻ മറ മാറ്റിയെഴു-
ന്നള്ളി ഭഗവാൻ വെളിയിൽ,

പൊന്മുകിൽച്ചാർത്തുകൾ നീക്കിയുദി-
ച്ചുൻമുഖനാം രവിപോലെ.

വീണു വണങ്ങി നൃപാലൻ മൗലി-
മാണിക്യദീപിതശാലൻ.

ഒട്ടു ഭഗവാനുയർത്തിമഞ്ഞ-
പട്ടാട തൂങ്ങും പൊൻകൈകൾ

മിന്നി ക്ഷണം കൂറ പാറി നിൽക്കും
പൊന്നിൻ കൊടിമരംപോലെ"[42]

ആദ്യത്തെ ഫ്രെയിമിൽ രാജാവും പരിവാരങ്ങളും ബുദ്ധമന്ദിരത്തിന്റെ മുൻ ഭാഗവും, രണ്ടാമത്തെ ഫ്രെയിമിൽ രാജാവും ബുദ്ധഭഗവാനും, മൂന്നാമത്തെ ഫ്രെയിമിൽ ബുദ്ധഭഗവാൻ മാത്രവുമാണ് ഉൾപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്.

രാജാവും പിന്നിലായി പരിവാരങ്ങളും, പൊതുജനങ്ങൾക്കും സ്ഥാനം നിശ്ചയിച്ചിരിക്കുന്നു. അവർക്ക് മുന്നിലാണ് ബുദ്ധമന്ദിരത്തിന് സ്ഥാനം കൽപ്പി ച്ചിരിക്കുന്നത്. തുടർന്ന് ബുദ്ധഭഗവാനു നേർക്കു നേരെയാണ് രാജാവിന് സ്ഥാനം നിർണ്ണയിച്ചിരിക്കുന്നത്.

രാജാവിന്റെയും പരിവാരങ്ങളുടെയും ബുദ്ധമന്ദിരത്തിന്റേയും ബുദ്ധഭഗവാ ന്റെയും പാദം മുതൽ തലവരെ വരുന്നതുകൊണ്ട് വിദൂരദൃശ്യാനുപാതമാണ്

വരുന്നത്. ബുദ്ധഭഗവാന്റെ രൂപം സ്വർണ്ണനിറമുള്ള ബിംബമാണ്. പാദം മുതൽ തല വരെ വരുന്നതുകൊണ്ടും അംഗചലനങ്ങൾ ഉള്ളതുകൊണ്ടും നാടകത്തിലെ ശരീരഭാഷയോടും സാദൃശ്യം തോന്നാം.

ഒന്നാമത്തേത് ബുദ്ധമന്ദിരത്തിൽ നിന്ന് നോക്കിക്കാണുന്ന രീതിയിലാണ് തുടക്കത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അവിടെക്കാണല്ലോ ആളുകൾ നടന്നടുത്ത് വരുന്നത്. ബുദ്ധൻ ഉള്ളറയുടെ മറ നീക്കി വരുമ്പോൾ ക്യാമറ മന്ദിരത്തിന്റെ അകത്തേക്കാണ് കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നത് വായനക്കാരന് മന്ദിരത്തിന്റെ പുറത്ത് നിന്ന് നോക്കി കാണുന്ന അനുഭവമാണ് ഉണ്ടാകുന്നത്. രാജാവ് ബുദ്ധഭഗവാന്റെ കാൽക്കൽ വീഴുമ്പോൾ പാർശ്വത്തിൽ നിന്ന് കാണുന്ന അനുഭവമാണ് ഉണ്ടാകുന്നത്. എല്ലാ ബിംബങ്ങൾക്കും നോർമൽ ലെൻസിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യപരിധിയാണ് ഉള്ളത്. ആദ്യത്തെ രണ്ട് ഫ്രെയിമിലുള്ള ബിംബങ്ങൾ സമാന്തരവിതാനത്തിലുള്ളവയാണ്. കൊടിമരം പോലെ ബുദ്ധഭഗവാനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നിടത്ത് ഭഗവാന്റെ മുന്നിൽ ക്യാമറ വെച്ച് പകർത്തുമ്പോൾ ലഭിക്കുന്ന ബിംബത്തിന് സമാനമായ ബിംബമാണ് വായനക്കാരുടെ മനസ്സിന്റെ സ്ക്രീനിൽ തെളിയുന്നത്. വായനക്കാരന് മേൽപ്പറഞ്ഞ രീതികൾ എടുക്കുന്ന ബിംബത്തിന് സമാനമായ ബിംബമാണ് അനുഭവപ്പെടുന്നത്. ഈ ദൃശ്യത്തിൽ ഭഗവാന്റെ ഉന്നതി വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്.

മന്ദിരത്തിനടുത്തേക്ക് എല്ലാവരും എത്തുന്നത്, ഉള്ളറ മറനീക്കി ബുദ്ധഭഗവാൻ പുറത്തേക്ക് വരുന്നത്, രാജാവ് ദണ്ഡനമസ്കാരം ചെയ്യുന്നത്. ഭഗവാൻ കൈകൾ ഉയർത്തി അനുഗ്രഹിക്കാൻ പൊൻകൊടിമരംപോലെ നിൽക്കുന്നത്- ഇത്രയും ചലനദൃശ്യങ്ങളെ സംയോജിപ്പിക്കുമ്പോൾ ചലച്ചിത്രത്തിലെപോലെ തന്നെ ചലനങ്ങളുടെ ഒഴുക്ക് അനുഭവപ്പെടും. ഈ ഭാഗത്തെ തുടക്കം തൊട്ടുള്ള വരികളിൽ നിന്ന് ചലനങ്ങളുടെ തുടർച്ചയായി ഈ ചലനങ്ങൾ വായനക്കാരന് അനുഭവപ്പെടുന്നു.

കഥാപാത്രങ്ങൾ ബുദ്ധമന്ദിരത്തിൽ നിന്നുകൊണ്ടാണ് അംഗചലനങ്ങളും

ഭാവപ്രകടനങ്ങളും നടത്തുന്നത്. സ്ഥലനിബന്ധമായി അവതരിപ്പിക്കുമ്പോഴേ ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനത്തോട് കൂടുതൽ സാദൃശ്യം വരൂ. ദൃശ്യപരമായ വർണ്ണനകൾ വരുമ്പോൾ അത് ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനത്തോട് സാദൃശ്യം തോന്നണമെങ്കിൽ സ്ഥല നിബന്ധമായിരിക്കണം. ഇവിടെ ഭൂഭാഗമല്ല കെട്ടിടമാണ് സ്ഥലമായി വരുന്നത് എന്ന വ്യത്യാസമേയുള്ളൂ.

"പിന്നെ വിചിത്രാസ്തരത്തിൽ ദേവൻ
മന്നവൻതന്നെയിരുത്തി.

താനും വിരിപ്പിലിരുന്നാൽ ശുദ്ധ-
മേനിയേറും പൂന്തളത്തിൽ.

മറ്റു ജനങ്ങളും വന്നു വന്ദി-
ച്ചുറ്റതാം സ്ഥാനത്തിരുന്നു.

കോലായിലുമാസ്തൃതമായ് വ്യാസ-
മേലും തിരുമുറ്റമെങ്ങും.

ശാലതൻ വാമപാർശ്വത്തിൽ ഖ്യാതി
കോലും ശ്രമണിമാർ തങ്ങി.

ദക്ഷിണപാർശ്വത്തതുപോൽ പോന്നു
ഭിക്ഷുവര്യന്മാരിരുന്നു

അന്തിപ്പൊൻമേഘാംബരമാർന്നൊളി
ചിന്തുന്ന താരങ്ങൾപോലെ.

മദ്ധ്യത്തിൽ വീരാസനസ്ഥൻ പരി-
ബദ്ധാസ്യതേജോവലയൻ

ബുദ്ധൻതിരുവടിതന്നെ നൃപ-
നുത്തരളാശയൻ നോക്കി.

സംഗതിതന്റെ ലഘുത്വം കൊണ്ടു
ഭംഗുരകണ്ഠനായ് മൗനം

കൈക്കൊള്ളും ഭൂപനെ നോക്കി-സ്വയ-
മക്കൃപാത്മാവരുൾ ചെയ്തു."[43]

ഒന്നാമത്തെ ഫ്രെയിമിൽ രാജാവും, വിരിപ്പും, ബുദ്ധഭഗവാനും; രണ്ടാമത്തെ ഫ്രെയിമിൽ രാജാവും, ബുദ്ധനും, പരിവാരങ്ങളും പൊതുജനങ്ങളും; മൂന്നാമത്തെ ഫ്രെയിമിൽ ബുദ്ധനും, സന്യാസിനിമാരും, സന്യാസി ശ്രേഷ്ഠന്മാരും ഉൾപ്പെടുന്നു. ബുദ്ധഭഗവാനും, രാജാവിനും, വിരിപ്പിൽ സ്ഥാനം നൽകിയിരിക്കുന്നു. ഇടതു ഭാഗത്ത് സന്യാസിനിമാർ, വലതുഭാഗത്ത് സന്യാസശ്രേഷ്ഠന്മാർ, ബുദ്ധ ഭഗവാനും സന്യാസിനി സന്യാസശ്രേഷ്ഠന്മാരും അഭിമുഖമായാണ് പരിവാരത്തിന്റേയും പൊതുജനത്തിന്റേയും സ്ഥാനം. വീരാസനം എന്ന് പറഞ്ഞിട്ടുള്ളതു കൊണ്ട് നേരെ മുമ്പിൽ രാജാവ് ഇരിക്കുന്നില്ല. ആഗതർക്ക് കാണത്തക്ക രീതിയിലാണ് ബുദ്ധഭഗവാൻ ഇരിക്കുന്നത് എന്ന് വ്യക്തമാണ്. എല്ലാ കഥാപാത്രങ്ങ ളേയും കൃത്യമായി ക്യാമറയിൽ ലഭിക്കത്തക്ക രീതിയിൽ സ്ഥാനനിർണ്ണയം നടത്തുന്ന സംവിധായകന്റെ കല തന്നെയാണ് ഇവിടെ കാണുന്നത്. മാത്രമല്ല ബുദ്ധ ഭഗവാനും രാജാവിനും കേന്ദ്രസ്ഥാനം നൽകിയിരിക്കുന്നു. ഫ്രെയിമിനുള്ളിൽ ഉൾപ്പെടുന്ന വസ്തുക്കൾക്ക് ഉചിതമായ സ്ഥാനം കല്പിക്കുന്നതാണല്ലോ കോമ്പോസിഷൻ. കുമാരനാശാന്റെ കവിതയിൽ ഏറ്റവും നന്നായി കോമ്പോസിഷൻ വരുന്ന ഭാഗമാണിത്.

രാജാവിന്റേയും ബുദ്ധന്റേയും. പാദം മുതൽ തലവരെ ഉൾപ്പെടുന്നതു കൊണ്ട് വിദൂരദൃശ്യാനുപാതമാണ് വരുന്നത്. പൊതുജനത്തെയും സന്യാസിനി-സന്യാസിമാരെയും അവതരിപ്പിക്കുന്നിടത്ത് അതിവിദൂരദൃശ്യാനുപാതവും വരുന്നു. മന്ദിരം മാത്രമല്ല, മുറ്റത്തും ആളുകൾ ഉണ്ട്. അതുകൊണ്ടാണ് വിദൂരദൃശ്യാനുപാതം ലഭിക്കുന്നത്.

ആദ്യ ഭൂഭാഗം വായിക്കുമ്പോൾ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിലുണ്ടാകുന്നത് നോർമൽ ലെൻസിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യപരിധിക്ക് സമാനമായ ബിംബമാണ്.

എല്ലാവരും ഇരുന്നതിനു ശേഷമുള്ള ദൃശ്യത്തിൽ വായനക്കാരന് അതിനുള്ളിൽ നിന്ന് കാണുന്ന പ്രതീതിയാണ് ഉണ്ടാകുന്നത്. ക്യാമറ നടുവിൽ ഉറപ്പിച്ച് വൃത്താകൃതിയിൽ ചലിപ്പിക്കുമ്പോൾ ലഭിക്കുന്ന ദൃശ്യാനുഭവത്തിന് സമാനമായ ദൃശ്യാനുഭവമാണ് ലഭിക്കുന്നത്. വൈഡ് ആങ്കിൾ ലെൻസിലൂടെയുള്ള ദൃശ്യപരിധിക്ക് തുല്യമായ ബിംബാവതരണം. ഇതുവരെയും സമാന്തരവിതാനത്തിലുള്ള ദൃശ്യകോണാണുള്ളത്. ക്യാമറ ബുദ്ധന്റെ മുന്നിൽ വെച്ച് പകർത്തുമ്പോൾ ലഭിക്കുന്ന ബിംബത്തിന് സമാനമായ ബിംബമാണ് തുടർന്നുവരുന്ന മൂന്നാമത്തെ ഫ്രെയിമിലുള്ളത്. ബുദ്ധന്റെ ഉന്നതി കാണിക്കുന്നതുകൊണ്ട് താഴെ നിന്ന് മുകളിലേക്ക് നോക്കിക്കാണുന്ന അനുഭവം ഉണ്ടാകുന്നു. ക്യാമറ താഴെയും ബുദ്ധ ഭഗവാൻ മുകളിലുമായുള്ള വിതാനമായി എടുക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിന് സമാനദൃശ്യം. ഈ ഭാഗത്ത് നോർമൽ ലെൻസിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യപരിധിയാണ് വരുന്നത്. ക്യാമറ ചലനത്തിലൂടെ ലഭിക്കുന്ന ബിംബങ്ങൾക്ക് സമാനമായ ബിംബമാണ് ഇവിടെയുള്ളത്. വീരാസനം എന്ന് എഴുതിയിട്ടുള്ളതുകൊണ്ട് ബുദ്ധൻ മാത്രമായിട്ടുള്ള ബിംബവും വരുന്നുണ്ട്. ഇത് മധ്യമസമീപദൃശ്യമാണ്. ഇരിക്കുമ്പോൾ അരമുതൽ തല വരെയുള്ള അനുപാതമാണ് വരിക. പ്രാധാന്യം കൊടുത്തുകൊണ്ടാണ് കവിതയിൽ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. അതുകൊണ്ടാണ് സമീപത്ത് കാണുന്നതുപോലെ അനുഭവപ്പെടുന്നത്. ഇത്തരം ദൃശ്യങ്ങൾ മധ്യമദൃശ്യങ്ങളല്ല, മധ്യമസമീപദൃശ്യങ്ങളാണ്.

രാജാവിനെ വിരിപ്പിലിരുത്തുന്ന ബുദ്ധൻ, ബുദ്ധനും വിരിപ്പിലിരിക്കുന്നു. കോലായിലും മുറ്റത്തും പൊതുജനങ്ങൾ നിറയുന്നു, ഗുരുവിന്റെ ഇടത്തുഭാഗത്ത് സന്യാസിമാർ, വലതുഭാഗത്ത് ഭിക്ഷുവര്യന്മാർ, വീരസ്ഥനായ ബുദ്ധൻ ഇങ്ങനെയാണ് ദൃശ്യങ്ങളുടെ ക്രമം ഇവിടെ വരുന്നത്. ഇതെല്ലാം സന്നിവേശിപ്പിച്ച് കഴിയുമ്പോഴാണ് സവിശേഷമായ രീതിയിൽ ഇരിക്കുന്ന ബുദ്ധന്റേയും മറ്റുള്ളവരുടേയും ദൃശ്യങ്ങൾ ഇരിക്കുന്ന സ്ഥലങ്ങളോടുകൂടി മൊത്തത്തിൽ വായനക്കാ

രന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നത്. മുൻ ദൃശ്യങ്ങളുടെ തുടർച്ചയാണ്.

മന്ദിരവും മുറ്റവും, കഥാപാത്രങ്ങൾ നിൽക്കുന്ന ഇടമായും കഥ നടക്കുന്ന സംഭവസ്ഥലവുമായും വരുന്നു.

97-ാം ഈരടി തൊട്ട് ബുദ്ധന്റെ സാരോപദേശമാണ്.[44] ബുദ്ധന്റെ സംഭാഷണം കഴിയുമ്പോൾ രാജാവ് കണ്ണുനീർ പൊഴിക്കുന്നതും കൈകൂപ്പുന്നതും പറയുന്നുണ്ട്. കഥാപാത്രവും ചലനവും ഉണ്ടെങ്കിലും ക്യാമറയ്ക്കുള്ളിലൂടെ കാണുന്നപോലെ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടില്ല. തുടർന്ന് ആയിരം വർഷത്തോളം ബുദ്ധദർശനത്താൽ ഭാരതത്തിൽ ശാന്തിയുണ്ടായി എന്ന കാര്യവുമാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഇതോടുകൂടി കവിത അവസാനിപ്പിക്കുന്നു.

2.2. കരുണ

ഡോ. പോൾ കാറസ് എന്ന അമേരിക്കൻ പണ്ഡിതന്റെ The Gospel of Budha എന്ന പുസ്തകത്തിൽ പറയുന്ന ബുദ്ധമതകഥയാണ് ഈ കവിതയ്ക്ക് അവലംബം എന്ന് കുമാരനാശാൻ തന്നെ രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. മുൻകൂട്ടി തയ്യാറാക്കപ്പെട്ട തിരക്കഥയ്ക്ക് ചലച്ചിത്ര ഭാഷ്യം നൽകുന്നതുപ്പോലെ ഈ കാവ്യത്തിലും ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്നു.

ഉത്തരാ-മധുരാപുരിയിൽ വാസവദത്ത എന്ന പേരുള്ള കേൾവികേട്ട ഒരു വേശ്യയുണ്ടായിരുന്നു. അവൾക്ക് ബുദ്ധഭിക്ഷുവായ ഉപഗുപ്തനോട് അനുരാഗം തോന്നി, വീട്ടിലേക്ക് ക്ഷണിച്ചു. എന്നാൽ ഉപഗുപ്തൻ അവളുടെ ക്ഷണം സ്വീകരി ച്ചില്ല. തൊഴിലാളി നേതാവിനെ കൊന്നതിന്റെ പേരിൽ ന്യായവിധിപ്രകാരം അവളെ അംഗഛേദം നടത്തി-ചുടുകാട്ടിൽ ഉപേക്ഷിച്ചു. ഇപ്പോൾ ഉപഗുപ്തൻ ചെല്ലുകയും ബുദ്ധതത്വങ്ങൾ ഉപദേശിച്ച് കൊടുക്കുകയും ചെയ്തു. പശ്ചാത്താപ ത്തിലൂടെ അവൾ മോക്ഷം നേടി. ഇതാണ് കഥാവസ്തു.

2.2.1 കാവ്യദൃശ്യാപഗ്രഥനം

"അനുപമകൃപാനിധിയഖിലബാന്ധവൻ ശാക്യ-
ജിനദേവൻ, ധർമ്മരശ്മി ചൊരിയുംനാളിൽ

ഉത്തരമഥുരാപുരിക്കുത്തരോപാന്തത്തിലുള്ള
വിസ്തൃതരാജവീഥിതൻ കിഴക്കരികിൽ,

കാളിമകാളും നഭസ്സെയുമ്മവയ്ക്കും വെണ്മനോജ്ഞ-
മാളികയൊന്നിന്റെ തെക്കേ മലർമുറ്റത്തിൽ'[45]

രണ്ടായിരത്തി അഞ്ഞൂറ് വർഷങ്ങൾക്ക് മുമ്പ് മധുരാപുരിയെ സൂചിപ്പിക്കുന്ന വിസ്തൃതമായ രാജപാതയും വെൺമാളികകളുമാണ് ഒന്നാമത്തെ ഫ്രെയിമിനുള്ളിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്. ഫ്രെയിം രണ്ടിൽ ഒരു മാളികയും, അതിന്റെ തെക്കേ പൂമുറ്റവും ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നു.

പാതയും പാതയ്ക്കിരുവശവുമുള്ള മാളികകളും അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യമാണ് ഫ്രെയിമിനുള്ളിലുള്ളത്. മാളികയുടെ പൂമുറ്റം കാണിക്കുന്നിടത്തും അതിവിദൂര ദൃശ്യം തന്നെയാണ് വരുന്നത്. സ്ഥലത്തിന്റെ സവിശേഷത കാണിക്കുന്ന ബിംബങ്ങളാണ് രണ്ട് ഫ്രെയിമിനുള്ളിലുള്ളത്. ചലച്ചിത്രത്തിലും സ്ഥലത്തിന്റെ സവിശേഷതകൾ കാണിക്കുന്ന സന്ദർഭങ്ങളിൽ അതിവിദൂരദൃശ്യാനുപാതമാണ് ഉപയോഗിക്കാറുള്ളത്. അതുകൊണ്ട് ഇത്തരം ഷോട്ടുകളെ എസ്റ്റാബ്ലിഷ്മെന്റ് ഷോട്ട് എന്നു പറയും. ഇതേ ലക്ഷ്യത്തോടുകൂടിതന്നെയാണ് കുമാരനാശാനും കാവ്യാരംഭത്തിൽ സ്ഥലത്തെയും കെട്ടിടങ്ങളെയും അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്.

വിസ്തൃതമായ പാതയിലൂടെ നീങ്ങുന്ന ക്യാമറാചലനത്തിലൂടെ ലഭിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് സമാനമായ ദൃശ്യാനുഭവം ഉണ്ടാകുന്നു. തുടർന്ന് പറയുന്നത് ഒരു മാളികയുടെ പൂമുറ്റത്തെക്കുറിച്ചാണ്. എന്നാൽ ആഖ്യാനത്തിന്റെ സവിശേഷത കൊണ്ട് വിസ്തൃതമായ രാജവീഥിയും ഇരുവശവുമുള്ള മാളികകളും വായനക്കാ

രന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നുണ്ട്. വൈഡ്ആംഗിൾ ലെൻസിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യപരിധിക്ക് തുല്യമായ ബിംബാവതരണമാണ് ഇവിടെയുള്ളത്. ആകാശം മുട്ടിനിൽക്കുന്ന വെൺമാളിക എന്ന് എഴുതിയതുകൊണ്ട് ക്യാമറ താഴെ നിന്ന് മുകളിലേക്ക് പിടിച്ച് പകർത്തിയെടുക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് സമാനമായ വീക്ഷണ കോണിലുള്ള ദൃശ്യങ്ങൾ തന്നെയാണ് വായനക്കാരനിലുണ്ടാകുന്നത്. ബിംബ ത്തിന്റെ ഉന്നതി വ്യക്തമാക്കുന്ന ദൃശ്യം.

രണ്ടായിരത്തി അഞ്ഞൂറ് വർഷം മുമ്പത്തെ ഉത്തരാമധുരാപട്ടണം, വടക്കു ഭാഗത്തെ വിസ്തൃതമായ രാജവീഥി, പാർശ്വത്തിലുള്ള വെൺമാളികകൾ, ഒരു വെൺമാളിക, തെക്കുഭാഗത്തെ പൂമുറ്റം-ഇങ്ങനെ ഒന്നിനുപുറകേ ഒന്നായി വരുന്ന ദൃശ്യങ്ങളെ സംയോജിപ്പിക്കുമ്പോഴാണ് കഥ നടക്കുന്ന സ്ഥലത്തേക്ക് വായന ക്കാരൻ എത്തുന്നത്. ക്യാമറ നീങ്ങുന്നതുപോലെ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സും രാജവീഥിയിലൂടെ നീങ്ങുന്നു. ഒരു പ്രത്യേക ലൊക്കേഷനിൽ എത്തുമ്പോൾ നിൽക്കുന്നു. ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിൽ വിസ്തൃതമായ ഒരു ഭൂദൃശ്യത്തിൽ തുടങ്ങി അരയാലും കിണറും നിൽക്കുന്ന ചെറിയൊരു ഭൂഭാഗത്തിന്റെ ദൃശ്യത്തിലേക്ക് ചുരുക്കികൊണ്ടു വരുന്നു.[46] പിന്നെ കഥ നടക്കുന്നത് അവിടെയാണ്. ഇതേ രീതി തന്നെയാണ് ഇവിടെയും അവലംബിച്ചിട്ടുള്ളത്. ചിത്രസന്നിവേശം എന്ന ക്രിയയി ലൂടെയാണ് ആസ്വാദനം സാധ്യമാകുന്നത്.

എല്ലാ കഥാഖ്യാന കൃതികളേയുംപോലെ ഇവിടെയും സ്ഥലം വ്യക്തമായി അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് കവിത തുടങ്ങുന്നത്.

കവിതയിൽ പരാമർശിക്കുന്ന സംഭവം നടക്കുന്നത് രണ്ടായിരത്തി അഞ്ഞൂറ് വർഷങ്ങൾക്ക് മുമ്പാണ്. ഇതൊരു അറിവ് മാത്രമാണ്. വായനക്കാരന്റെ കൺമു ന്നിൽ നടക്കുന്ന പോലെ ദൃശ്യങ്ങൾ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളതുകൊണ്ട് വർത്തമാനകാ ലത്തിൽ സംഭവിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന കാലാനുഭവമാണ് വായനക്കാരനിലുണ്ടാകു ന്നത്. ദൃശ്യങ്ങളെ പകൽ സമയത്ത് കാണുന്ന പോലെയാണ് അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്.

"വ്യാളിമുഖം വച്ചു തീർത്ത വളഞ്ഞ വാതിലാർന്നക-
ത്താളിരുന്നാൽ കാണും ചെറുമതിലിനുള്ളിൽ,

ചിന്നിയ പൂങ്കുലകളാം പട്ടുതൊങ്ങൽ ചൂഴുമൊരു
പൊന്നശോകം വിടർത്തിയ കുടതൻ കീഴിൽ

മസൃണശിലാസനത്തിൽ ചരിഞ്ഞ പാർശ്വത്തിൽ പുഷ്പ-
വിസൃമരസുരഭിയാമൂപധാനത്തിൽ

മെല്ലെയൊട്ടു ചാഞ്ഞും വക്കിൽ കസവു മിന്നും പൂവാട
തെല്ലളകോപരിയൊരു വശത്താക്കിയും

കല്ലോളിവീശുന്ന കർണ്ണപൂരമാർന്നും, വിടരാത്ത
മുല്ലമാല മിന്നും കൂന്തൽക്കരിവാർമുകിൽ

ഒട്ടു കാണുമാറുമതിന്നടിയിൽ നന്മൃഗമദ-
പ്പൊട്ടിയന്ന മുഖചന്ദ്രൻ സ്ഫുരിക്കുമാറും.

ലോലമോഹനമായ്ത്തങ്കപ്പങ്കജത്തെ വെല്ലും വലം-
കാലിടത്തു തുടക്കാമ്പിൽ കയറ്റിവച്ചും

രാമച്ചവിശറി പനിനീരിൽമുക്കിത്തോഴിയെക്കൊ-
ണ്ടോമൽക്കൈവള കിലുങ്ങെയൊട്ടു വീശിച്ചും,

കഞ്ജബാണൻതന്റെ പട്ടംകെട്ടിയ രാജ്ഞിപോലൊരു
മഞ്ജുളാംഗിയിരിക്കുന്നു മതിമോഹിനി"[47]

വ്യാളീ മുഖം കൊത്തിയ വളഞ്ഞ വാതിൽ, ഉയരം കുറഞ്ഞ മതിൽ, പൂക്കൾ നിറഞ്ഞ അശോകമരം, ചെരിഞ്ഞിരിക്കാവുന്ന നീളമുള്ള ഇരിപ്പിടം, വേഷഭൂഷാദി കളോടു കൂടിയ വാസവദത്ത, രാമച്ചവിശറി, തോഴി-കൃത്യമായി ഫ്രെയിമിംഗ് കൽപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു.

പിടിയാനയുടെ മുഖം കൊത്തിവെച്ച വളഞ്ഞ വാതിൽ മുന്നിലും അതിനു പിന്നിലായി വാസവദത്തക്കും സ്ഥാനം നൽകിയിരിക്കുന്നു. മുകളിൽ അശോക പുഷ്പങ്ങൾ നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്ന ശാഖകളേയും പാർശ്വത്തിൽ തോഴിയേയും അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. ചിന്താവിഷ്ടയായ സീതയിൽ പൂവാകച്ചോട്ടി ലിരിക്കുന്ന സീതയെ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോഴും ഇതേപോലെ ദൃശ്യത്തിലുള്ള വസ്തുക്കൾക്ക് സ്ഥാനനിർണ്ണയം നടത്തിയിട്ടുണ്ടെന്ന് കാണാം.[48]

പിടിയാനയുടെ മുഖം കൊത്തിവെച്ചിട്ടുള്ള വാതിൽ, പൊക്കം കുറഞ്ഞ മതിൽ. പൂക്കൾ നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്ന അശോകമരം ഈ മൂന്ന് ദൃശ്യങ്ങൾ വിദൂര സമീപദൃശ്യാനുപാതങ്ങളായാണ് അനുഭവപ്പെടുന്നത്. തുടർന്ന് വാസവദത്ത യുടെ ഇരിപ്പിനെ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ എല്ലാ ദൃശ്യങ്ങളും വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നതുകൊണ്ട് വിദൂരദൃശ്യാനുപാതമായി അനുഭവപ്പെടുന്നു. തുടർന്ന് വരുന്ന വരികളിൽ വാസവദത്തയുടെ ചലനങ്ങളും വേഷഭൂഷാദികളും സൂക്ഷ്മായി അവ തരിപ്പിക്കുന്നതുകൊണ്ടും അതിനോടു ചേർന്ന് തോഴിയേയും അവതരിപ്പിക്കുന്നതു കൊണ്ടും വാസവദത്തയും തോഴിയും വിദൂര സമീപദൃശ്യ മായി വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ കടന്നുവരുന്നു. അവസാനമെത്തുമ്പോൾ വീണ്ടും വിദൂര ദൃശ്യാനുപാതമാണ് ഉണ്ടാകുന്നത്. മൊത്തത്തിലാണ് അപ്പോൾ കാണുന്നത്. നിറങ്ങളുള്ള ബിംബങ്ങളാണ്. ക്യാമറയ്ക്ക് പോസ് ചെയ്യുന്ന നടിയെ പോലെയാണ് വാസവദത്തയെ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്.

മതിലിന് പുറത്ത് നിന്ന് കാണുന്നതുപോലെയാണ് വായനക്കാരന് അനു ഭവപ്പെടുന്നത്. സമാന്തര വിതാനത്തിലുള്ള വീക്ഷണകോണാണുള്ളത്. നോർമൽ ലെൻസിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യപരിധിയും ടെലിഫോക്കൽ ലെൻസിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യപരിധിയും വരുന്നുണ്ട്.

കവിതയുടെ തുടക്കത്തിൽ പറഞ്ഞ വിസ്തൃതമായ രാജവീഥി തൊട്ട് വാസവ ദത്ത. ഇരിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ ഒന്നിനു പുറകിൽ ഒന്നായി വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ

സംയോജിക്കുന്നുണ്ട്. തുടർന്ന് പൂക്കൾ നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്ന അശോക മരം, നീളമുള്ള ഇരിപ്പിടം, അതിന്റെ ചെരിഞ്ഞഭാഗം, വാസവദത്തയുടെ പ്രത്യേക രീതി യിലുള്ള ഇരിപ്പ്, മുല്ലമാല കെട്ടിയിട്ടുള്ള മുടി, കമ്മൽ, കസ്തൂരിക്കുറിയുള്ള നെറ്റി, മുഖം, വലംകാൽ ഇടതുതുടമേൽ കയറ്റിവെച്ചുള്ള ഇരിപ്പ്, വീശുന്ന തോഴി, ഇളകുന്ന കൈവള ഇങ്ങനെ അനേകം ദൃശ്യങ്ങളെ സംയോജിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വാസവദത്തയുടെ രൂപവും പശ്ചാത്തലവുമെല്ലാം അനുഭവവേദ്യമായിത്തീരുന്നത്. ഇതൊരു പ്രത്യംഗവർണ്ണന മാത്രമായിത്തീർന്നേനെ. ചലച്ചിത്രത്തിലെപ്പോലെ ശരീരഭാഷ വരുന്നതുകൊണ്ടാണ് അങ്ങനെ സംഭവിക്കാതിരുന്നത്.

തുടക്കത്തിൽ തന്നെ സ്ഥലനിബന്ധമായി കഥാപാത്രത്തെ അവതരിപ്പി ക്കുന്നു. സുന്ദരിയും വേശ്യയുമായ വാസവദത്തയ്ക്ക് അനുയോജ്യമായ സ്ഥലം തിരഞ്ഞെടുത്തിരിക്കുന്നു. ലൗകിക ആസക്തിയെ അഭിവ്യഞ്ജിപ്പിക്കുന്ന ഭൂദൃശ്യ ങ്ങൾ. ആസക്തിയുടെ പ്രതീകമായും വാസവദത്തയ്ക്ക് പശ്ചാത്തലമായും ഭൂദൃശ്യത്തെ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. കഥാപാത്രം വ്യാപരിക്കുന്ന ഇടവും കഥ നടക്കുന്ന സംഭവസ്ഥലവുമാണ്.

> "പടിഞ്ഞാറു ചാഞ്ഞു സൂര്യൻ പരിരമ്യമായ് മഞ്ഞയും
> കടുംചുവപ്പും കലർന്നു തരുക്കളുടെ
> രാജൽകരകേസരങ്ങൾ വീശിടുന്നു ദൂരത്തൊരു
> 'രാജമല്ലി' മരം പൂത്തു വിലസുംപോലെ"[49]

മരങ്ങൾക്കിടയിലൂടെ കാണുന്ന സൂര്യ വെളിച്ചവും, മരങ്ങൾക്കിടയിലൂടെ കാണുന്ന സന്ധ്യാസമയത്തെ സൂര്യനുമാണ് ഫ്രെയിമിനുള്ളിലുള്ളത്. അതിവിദൂര ദൃശ്യാനുപാതത്തിന് സമാനമായ ബിംബമാണ് ഈ ഭാഗത്തുള്ളത്. ഇതൊരു വർണ്ണ നയാണ്. മുൻഭാഗത്ത് ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതിയോട് സാദൃശ്യം ഉള്ളതു കൊണ്ടാണ് ഇതിനും ആ ഗുണം കൈവരുന്നത്. നിറങ്ങളുള്ള ബിംബങ്ങളാണ്. ക്യാമറ താഴെ

നിന്നും മുകളിലേക്ക് പിടിച്ച് പകർത്തുമ്പോൾ ലഭിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിന് സമാന മായ ദൃശ്യം. വൈഡ് ആംഗിൾ ദൃശ്യപരിധിയിലുള്ള ബിംബമാണ്.

വാസവദത്തയുടെ ഇരിപ്പിനെക്കുറിച്ച് മുൻഭാഗത്ത് പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. അതിനു പശ്ചാത്തലമായിട്ടാണ് ഈ ദൃശ്യം വരുന്നത്. ഇങ്ങനെ സംഭവിക്കുന്നത് ഈ പദ്യ ശകലത്തെ ഒറ്റപ്പെട്ട ഒരു വർണ്ണനയായി കാണാതെ അതിനുമുമ്പുള്ള പദ്യശകല ത്തിലെ ദൃശ്യവുമായി വായനക്കാരൻ സംയോജിപ്പിക്കുന്നതുകൊണ്ടാണ്. ഈ വരികളിൽ ആദ്യം വരുന്നത് കടുംചുവപ്പും മഞ്ഞയും കലർന്ന മരങ്ങളാണ്. തുടർന്ന് പൂത്തു നിൽക്കുന്ന രാജമല്ലി വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നു. അവസാനം ഇതെല്ലാം കൂടി സന്ധ്യാസമയത്തെ സൂര്യനിൽ ദർശിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ നിറവും രൂപവുമുള്ള സൂര്യൻ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ തെളിയുന്നു.

"കൊണ്ടൽവേണീമണിയവൾ കുതുകമാർന്നൊരു മലർ-
ച്ചെണ്ടൊരു കരവല്ലിയാൽ ചുഴറ്റിടുന്നു.

ഇളംതെന്നൽ തട്ടി മെല്ലെയിളകിച്ചെറുതരംഗ-
ച്ചുളിചേരും മൃദുചേലച്ചോലയിൽനിന്നും

വെളിയൽ വരുമച്ചാരുവാമേതരപദാബ്ദം പൊൻ-
തള കിലുങ്ങുമാറവൾ ചലിപ്പിക്കുന്നു

മറയും മലർവല്ലിയിൽ കുണ്ഠിതമാർന്നിടയ്ക്കിടെ

മറിമാൻമിഴി നോക്കുന്നു വെളിക്കെന്നല്ല,

ഇടതൂർന്നിമകറുത്തുമിനുത്തുള്ളിൽ മദജലം
പൊടിയും മോഹനനേത്രം, പ്രകൃതിലോലം,

പിടഞ്ഞു മണ്ടിനിൽക്കുന്നു പിടിച്ചു തൂനീർ തിളങ്ങും
സ്ഫടികക്കുപ്പിയിലിട്ട പരൽമീൻപോലെ.

തുടുതുടെ സ്ഫുരിച്ചെഴുമധരപല്ലവങ്ങൾതൻ
നടുവോളമെത്തും ഞാത്തിൻ ധവലരത്നം,

വിളങ്ങുന്നു മാണിക്യമായവൾ ശ്വസിക്കും രാഗംതാൻ
വെളിയിലങ്ങനെ ഘനീഭവിക്കുംപോലെ.
നിതംബഗുരുതയാൽത്താൻ നിലംവിടാൻകഴിയാതി-
സ്ഥിതിയിൽത്തങ്ങുമിക്ഷോണീരംഭതാനത്രേ."[50]

പൂച്ചെണ്ടോടു കൂടിയ കൈകൾ, പുടവ, പുടവ അല്പം നീങ്ങിയ കാൽ, കാൽത്തള, മൂക്കുത്തി എന്നിവ അണിഞ്ഞിട്ടുള്ള വാസവദത്തയേയും അവളുടെ ഇരിപ്പിനേയും പറഞ്ഞിട്ടുള്ളതു കൊണ്ട് അവളുടെ പൂർണ്ണരൂപം ഫ്രെയിമിനു ള്ളിൽ ഉണ്ട്.

വാസവദത്തയുടെ പാദം മുതൽ തല വരെയുള്ള ഭാഗം വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നതുകൊണ്ട് വിദൂരദൃശ്യാനുപാതമാണ് ഉള്ളത്. പൂച്ചെണ്ടോടു കൂടിയ കൈകൾ, പുടവ, പുടവ അല്പം നീങ്ങിയ കാൽ, കാൽത്തള, മൂക്കുത്തി എന്നിവിടങ്ങളിൽ ഫോക്കസ്സ് ചെയ്ത് അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഇവിടെ വിദൂര സമീപദൃശ്യാനുപാതമായും അനുഭവപ്പെടും. ഫോക്കസ് ചെയ്യുന്ന ഭാഗത്തെ ദൃശ്യങ്ങൾ സൂക്ഷ്മമായും വിദൂര ദൃശ്യത്തിലുള്ള മറ്റു ഭാഗങ്ങൾ അവ്യക്തമായും പ്രേക്ഷകൻ കാണുന്നു. വാക്കുകൾ കൊണ്ട് സാഹിത്യത്തിലും ക്യാമറകൊണ്ട് ചലച്ചിത്രത്തിലും മാത്രമേ ഇത്തരത്തിലുള്ള അനുഭവം ഉണ്ടാക്കാൻ കഴിയൂ. മുൻദൃശ്യങ്ങൾ ക്യാമറയിലൂടെ കാണുന്നതു പോലെയായതുകൊണ്ട് ഇതിനും ആ ഗുണം ലഭിക്കുന്നു. നിറങ്ങളും അംഗ ചലനങ്ങളും ഭാവങ്ങളുമുള്ള ബിംബമാണ്. അവളുടെ നിശ്ചലരൂപം വർണ്ണിക്കു കയല്ല കവി ചെയ്യുന്നത്. ഇരിക്കുന്ന വാസവദത്തയെപോലും ചലനാത്മകമായാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അഭിനയിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഒരു നടിയെപ്പോലെ വാസവദത്തയെ അവതരിപ്പി ച്ചിരിക്കുന്നു.

ക്യാമറ കഥാപാത്രത്തിന് മുന്നിൽ നിർത്തി എടുക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിന് സമാ നമായ ദൃശ്യാനുഭവം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. സമാന്തരവിതാനത്തിലുള്ള വീക്ഷണ

കോണാണുള്ളത്. അധികവും ടെലിഫോക്കൽ ലെൻസിലൂടെ ലഭിക്കുന്ന ദൃശ്യ പരിധിയുള്ള ബിംബങ്ങളാണ് പൂർണ്ണരൂപം വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുമ്പോൾ നോർമൽ ലെൻസിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യപരിധിയുമുണ്ട്.

കയ്യിൽ പൂച്ചെണ്ട് കറക്കുന്ന വാസവദത്ത, കാറ്റിൽ ഇളകുന്ന മൃദുവായ പുടവ, പുടവ കാലിൽ നിന്ന് നീങ്ങി കാൽപാദവും കാലിന്റെ കുറച്ച് ഭാഗവും കാണുന്നത്, കാൽത്തള കിലുങ്ങുമാറ് ഇളക്കുന്നത്, കൃഷ്ണമണികൾ അതിവേഗ ത്തിൽ ചലിക്കുന്നത്, ചുണ്ടിന്റെ പകുതിവരെ ഞാന്നു കിടക്കുന്ന മൂക്കുത്തി - ഇങ്ങനെ നിരവധി ചലനാത്മക ദൃശ്യങ്ങളുടേയും ചലനമില്ലാത്ത ദൃശ്യങ്ങളുടേയും സംയോജനംകൊണ്ടാണ് വാസവദത്തയുടെ പൂർണ്ണരൂപം വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നത്. അരക്കെട്ടിന്റെ ഭാരത്താൽ എഴുന്നേൽക്കാൻ വിഷമിക്കുന്ന ഭൂമിയിലെ രംഭയാണവൾ എന്നിടത്ത് എത്തുമ്പോൾ വാസവദത്ത യുടെ ദൃശ്യത്തെ വായനക്കാരൻ വീണ്ടും പരിഷ്കരിക്കുന്നു. വർണ്ണനയാണെ ങ്കിലും ചലച്ചിത്രത്തിലെപോലെ അംഗചലനങ്ങളും ഭാവങ്ങളും പോസുമുള്ള ബിംബങ്ങളാണ്. കൂടാതെ മുൻദൃശ്യങ്ങളുടെ തുടർച്ചയായി അനുഭവപ്പെടുന്ന തുകൊണ്ട് ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതിയോട് കൂടുതൽ സാദൃശ്യം തോന്നും.

ചലിക്കുന്ന കൃഷ്ണമണികളെ സ്ഫടികക്കുപ്പിയിൽ ചലിക്കുന്ന മീനുകളായി ട്ടാണ് താരതമ്യപ്പെടുത്തുന്നത്. ചലനാത്മകമായ ദൃശ്യത്തിന് ശക്തമായി അനുഭവ പ്പെടുത്താൻ മറ്റൊരു ചലനാത്മകദൃശ്യം അവതരിപ്പിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ട് പ്രതിരൂപത്തോട് സാദൃശ്യം. ഉപമാലങ്കാരവുമാണ്.

ഇരുപത്തിനാലാം ഈരടികൾ തൊട്ട് ദൃശ്യപരമായ ആവിഷ്കാരങ്ങൾ കുറ വാണ്.[51] പുഞ്ചിരിതൂകികൊണ്ട് ചില്ലിക്കൊടിക്കാട്ടി തോഴിയെ വിളിച്ചുവെന്നും, തോഴി തൊഴുകൈയോടെ അണഞ്ഞുവെന്നും, ദുഃഖിതയായ വാസവദത്ത പുരികം കാട്ടി കയ്യിലുള്ള പൂച്ചെണ്ട് വലിച്ചെറിഞ്ഞു എന്നും എഴുതിയിട്ടുള്ള വരികളിൽ ദൃശ്യങ്ങൾ കാണാം. കഥാപാത്രങ്ങളും അംഗചലനങ്ങളും ഭാവങ്ങളുമുണ്ട്. വിവര

ണാത്മക രീതിയിൽ അതിവേഗം പറഞ്ഞുപോകുന്ന ശൈലിയാണ് അവലംബി ച്ചിട്ടുള്ളത്. ക്യാമറയിലൂടെ കാണുന്നപോലെയുള്ള ദൃശ്യാവിഷ്കാരമില്ല. പിന്നീട് വാസവദത്തയുടെ ദീർഘമായ സംഭാഷണമാണ്. കവിതയുടെ അവസാനത്തിൽ സംസാരിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന വാസവദത്തയുടേയും തോഴിയുടേയും മുമ്പിലുള്ള പാതയിൽ വിദേശിയായ വണിഗ്വരൻ വന്നിറങ്ങുന്നു.

> "ഉടനേ ചക്രങ്ങൾ നിലത്തുരുളുമൊച്ചകൾ കൂട്ടി-
> പ്പൊടിപൊങ്ങിച്ചു വീഥിയിൽ വടക്കുനിന്നും
>
> ആനതാഗ്രമായ കൊമ്പിൽ പൂവണിഞ്ഞും തിരയിന്മേൽ
> ഫേനപിണ്ഡംപോലെ പൊങ്ങും പോഞ്ഞു തുള്ളിച്ചും
>
> കിലുകിലെക്കിലുങ്ങുന്ന മണിമാലയാർന്ന കണ്ഠം
> കുലുക്കിയും കുതിച്ചാഞ്ഞു താടയാട്ടിയും
>
> കാള രണ്ടു വലിച്ചൊരു കാഞ്ചനക്കളിത്തേരോടി
> മാളികതൻ മുമ്പിലിതാ വന്നണയുന്നു."[52]

വടക്കുഭാഗത്തെ പാത, പൊടിപാറിച്ചു വരുന്ന സ്വർണ്ണാലംകൃതമായ കാളവണ്ടി, വണിഗ്വരൻ എന്നിവയെയാണ് ഫ്രെയിമിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്.

പൊടിപാറിച്ച് ചക്രം ഉരുളുന്നിടത്ത് വിദൂരദൃശ്യാനുപാതവും അതിവിദൂര ദൃശ്യാനുപാതവും വരുന്നു. ചക്രം അതിവേഗം നീങ്ങുന്നതുകൊണ്ടാണ് അതി വിദൂരദൃശ്യാനുപാതം വരുന്നത്. കാളയുടേയും കാളവണ്ടിയുടേയും ഓരോരോ ഭാഗങ്ങൾ ഫോക്കസ് ചെയ്ത് പറയുന്നുണ്ട്. ഇവിടെ വിദൂരസമീപദൃശ്യാനുപാത മാണ് വായനക്കാരന് അനുഭവപ്പെടുക. അവസാനം എല്ലാ ദൃശ്യവും കൂടിച്ചേരു മ്പോൾ വീണ്ടും വിദൂരദൃശ്യാനുപാതം അനുഭവപ്പെടും. കാളവണ്ടിയേയും വണി ഗ്വരനേയും പൂർണ്ണരൂപത്തിലാണ് വായനക്കാരൻ കാണുന്നത്. അതു കൊണ്ടാണ് വിദൂരദൃശ്യാനുപാതം എന്ന് എഴുതിയത്. അതിമനോഹരവും ചലനാത്മകവും ശബ്ദവുമുള്ള ബിംബമാണ്. പാതയിലൂടെ അതിവേഗത്തിൽ വരുന്ന കാളവണ്ടി

മനസ്സിൽ വരുമ്പോൾ അതിവിദൂരദൃശ്യാനുപാതമായി അനുഭവപ്പെടും.

സമാന്തരവിതാനത്തിലുള്ള വീക്ഷണകോണാണുള്ളത്. വാസവദത്തയുടെ മുന്നിൽ വണിഗ്വരന്റെ വണ്ടി വന്നു നിൽക്കുന്നതുപോലെയാണ് അവതരണം. അതുകൊണ്ട് വാസവദത്ത ഇരിക്കുന്ന സ്ഥാനത്ത് നിന്ന് നോക്കി കാണുന്ന ദൃശ്യാനുഭവമാണ് വായനക്കാരനിൽ ഉണ്ടാകുന്നത്. അതിവിദൂരദൃശ്യം വരുന്നിടത്ത് വൈഡ് ആംഗിൾ ലെൻസിലൂടെയും നോർമൽ ലെൻസിലൂടെയും കാണുന്ന ദൃശ്യപരിധിയുണ്ട്. കാളയുടെ വിവിധ ഭാഗങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നിടത്ത് ടെലി ഫോക്കൽ ലെൻസിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യപരിധിയും കഥാപാത്രങ്ങളായ വാസവദത്തയുടേയും തോഴിയുടേയും കണ്ണിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യമായതുകൊണ്ട് ആത്മനിഷ്ഠാരീതിയാണ് അവലംബിച്ചിരിക്കുന്നത്.

പൊടിപരത്തി വരുന്ന ഉരുളുന്ന ചക്രം, പൂവണിഞ്ഞ വളഞ്ഞ കൊമ്പ്, നിരന്തരം ഇളകുന്ന പൂഞ്ഞി, മണി കുലുങ്ങുന്ന കണ്ഠം, സ്വർണ്ണാലംകൃതമായ കാളവണ്ടി-വണിഗ്വരൻ ഇത്രയും ചലനാത്മകദൃശ്യം സന്നിവേശിപ്പിക്കുമ്പോഴാണ് പാതയിലൂടെ പാഞ്ഞുവരുന്ന കാളവണ്ടിയിലുള്ള വിദേശിയായ വണിഗ്വരന്റെ ദൃശ്യം വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നത്. ചലച്ചിത്രത്തിലെ ചിത്രസന്നിവേശത്തിൽ കൂടിയാണ് ഇങ്ങനെയൊരു ദൃശ്യം സാധ്യമാകുന്നത്. അല്ലെങ്കിൽ പാതയിലൂടെ അതിവേഗം പാഞ്ഞ് വരുന്ന കാളവണ്ടിയും വണിഗ്വരനും മാത്രമേ ദൃശ്യത്തിലുണ്ടാകൂ. വാഹനത്തിന്റെ വേഗത കാണിക്കാൻ പാതയിലൂടെ അതിവേഗം ചക്രം തിരിയുന്നത് കാണിക്കുന്ന രീതി ചലച്ചിത്രത്തിൽ സ്ഥിരമായ ഉപയോഗിക്കുന്ന രീതിയാണ്.

കവിത തുടങ്ങുമ്പോൾ പറഞ്ഞ ലൊക്കേഷൻ തന്നെയാണ് ഈ ഭാഗത്തിന്റെ അവസാനം വരെയും. വാസവദത്തയും, തോഴിയും, വണിഗ്വരനും വ്യാപരിക്കു ന്നത് ഈ ചെറിയ ലൊക്കേഷനിൽ ആണ്. അങ്ങനെ കഥാപാത്രങ്ങൾ നിൽക്കുന്ന ഇടമായും കഥ നടക്കുന്ന സംഭവസ്ഥലമായും ഈ സ്ഥലം

മാറുന്നു. ഇത്പോലെ കാവ്യാരംഭത്തിന്റെ തുടക്കം മുതൽ ഒന്നാം ഭാഗം കഴിയുന്നതുവരെയുള്ള ഭാഗത്തെ സമയം സന്ധ്യാസമയമാണ്.

> "വാതുക്കലായുട,നഗ്രം വളഞ്ഞു കിന്നരി വച്ച
> പാദുകകൾ പൂണ്ടും, പട്ടു തലപ്പാവാർന്നും,
>
> കാതിൽ വജ്രകുണ്ഡലങ്ങൾ മിനുക്കിയണിഞ്ഞും, കൈകൾ
> മോതിരങ്ങൾതൻ കാന്തിയിൽ കഴുകിക്കൊണ്ടും,
>
> തങ്കനൂൽക്കുടുക്കിയന്നു തനിഞ്ഞെനിറമാർന്നോ-
> രങ്കിയാൽ തടിച്ചിരുണ്ട തടി മറച്ചും,
>
> കരയാർന്ന ചെങ്കൗശേയം ഞൊറിഞ്ഞു കുത്തിയുടുത്തു
> പുറങ്കാൽവരെ പൂങ്കച്ചം ഞാത്തിപ്പാറിച്ചും,
>
> പൊന്നരഞ്ഞാൺതുടൽ പുറത്തടിയിച്ചുമിരുപാടും
> മിന്നുമുത്തരീയം നീട്ടി മോടിയിലിട്ടും
>
> മണിത്തേരിതിൽനിന്നതിസുഭഗമ്മന്യനാമൊരു
> വണിഗ്വരൻ വൈദേശികനിറങ്ങിനിന്നു."[53]

ആടയാഭരണങ്ങളോടു കൂടിയ വണിഗ്വരനാണ് ഫ്രെയിമിനുള്ളിലുള്ളത്. ആടയാഭരണങ്ങൾ എന്തൊക്കെയാണെന്ന് വ്യക്തമായി അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. വിവിധ ഭാഗങ്ങളും ആഭരണങ്ങളും അവതരിപ്പിക്കുന്നിടത്ത് വിദൂര സമീപദൃശ്യാനുപാതം വരുന്നു. അവസാനം വണിഗ്വരന്റെ പാദം മുതൽ തലവരെ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നത് കൊണ്ട് വിദൂരദൃശ്യാനുപാതമാണ് ബിംബത്തിനുള്ളത്. ഇറങ്ങിവന്നുവെന്ന് എഴുതിയിട്ടുള്ളതുകൊണ്ട് ചലനാത്മക ബിംബാനുഭവം ഉണ്ടാകുന്നു. രൂപവും വേഷവും ആഭരണങ്ങളും ചലച്ചിത്രത്തെ സംബന്ധിച്ച് വളരെ പ്രധാനപ്പെട്ടതാണ്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ വ്യക്തിത്വം, സാമ്പത്തിക സ്ഥിതി, തൊഴിൽ, ഭാവം എന്നിവയെല്ലാം രൂപത്തിലും ഭാവത്തിലുമെല്ലാം സംവേദനം ചെയ്യപ്പെടുന്നുണ്ട്. കുമാരനാശാൻ ഏത് കഥാപാത്രത്തെ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോഴും

ഇത്തരം കാര്യങ്ങളിൽ അതീവ ശ്രദ്ധചെലുത്തുന്നുണ്ടെന്ന് കാണാം.

കഥാപാത്രത്തെ മുന്നിൽ നിന്ന് കാണുന്ന അനുഭവമാണ് വായനക്കാരന് ലഭിക്കുന്നത്. സമാന്തരവിതാനത്തിലുള്ള വീക്ഷണകോണാണുള്ളത്. വണിഗ്വരന്റെ ഭാഗങ്ങളും ഉടയാടകളും കാണിക്കുന്നിടത്ത് ടെലിഫോക്കൽ ലെൻസിലൂടെയുള്ള ദൃശ്യപരിധിക്ക് തുല്യമായ ബിംബങ്ങളാണുള്ളത്. മൊത്തത്തിൽ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നിടത്ത് നോർമൽ ലെൻസിലൂടെയുള്ള ദൃശ്യപരിധിക്ക് തുല്യ മായ ബിംബവും വരുന്നു.

കാളവണ്ടിയിൽ നിന്ന് ഇറങ്ങി വരുന്ന വണിഗ്വരന്റെ രൂപം ഓരോ വായന ക്കാരന്റേയും മനസ്സിൽ ഉണ്ടാക്കുന്നത് വ്യത്യസ്ത രൂപങ്ങളായിരിക്കും. തുടർന്ന് പാദത്തിലണിഞ്ഞ ചെരുപ്പ്, തലപ്പാവ്, വജ്രകുണ്ഡലങ്ങൾ, മോതിരങ്ങൾ അണിഞ്ഞ വിരലുകൾ, സ്വർണ്ണകുടുക്ക്, കറുത്ത് തടിച്ച ശരീരം മറച്ച മഞ്ഞ വസ്ത്രം, പട്ടുമുണ്ട് ഞൊറിഞ്ഞ് കുത്തിയുടുത്ത രൂപം, പൊന്നരഞ്ഞാൺ തുടൽ, ഉത്തരീയം എന്നീ ദൃശ്യങ്ങൾ സംയോജിപ്പിച്ചതിനുശേഷമാണ് വണിഗ്വരന്റെ സൂക്ഷ്മാംശങ്ങളോടു കൂടിയ രൂപം വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നത്. ഇപ്പോൾ എല്ലാ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിലും ഏകദേശം ഒരേ രൂപം തന്നെയായിരി ക്കും. ചലച്ചിത്രത്തിലും എല്ലാ പ്രേക്ഷകരും ഒരു ദൃശ്യം സ്ക്രീനിൽ തെളിയു മ്പോൾ കാണുന്നത് ഒരേ ദൃശ്യം തന്നെയാണ്. പ്രതംഗ വർണ്ണന വായനക്കാരനെ ചലച്ചിത്ര പ്രേക്ഷകനെപ്പോലെ ദൃശ്യങ്ങൾ കാണാൻ സഹായിക്കുന്നു. ഇതിനോടുകൂടി ഇറങ്ങിനിന്നുവെന്ന് അന്വയിക്കുമ്പോൾ ഈ രൂപത്തിന് ചലനവും കൂടി ലഭിക്കുന്നു.

> "അതു കണ്ടുടനേ ദൂതിയത്തരുണീമണിയെ സ-
> സ്മിതം നോക്കിക്കടക്കണ്ണാലാജ്ഞയും വാങ്ങി,
> പതിവുപോലുപചാരപരയായ പോയകത്തേക്കാ-
> യതിഥിയെയെതിരേറ്റു സൽക്കരിക്കുവാൻ.

ആസനംവിട്ടുടൻ മെല്ലെയെഴുന്നേറ്റു വഴിയേതാൻ
വാസവദത്തയും മണിയറയിലേക്കായ്,

പരിച്ഛദമൊക്കെയേന്തിപ്പുറകേ നടന്നുചെല്ലും
പരിചാരികയാകുമന്നിഴലുമായി,

കരപറ്റിനിന്നു വീണ്ടും കുണുങ്ങിത്തൻ കുളത്തിലേ-
ക്കരയന്നപ്പിടപോലെ നടന്നുപോയി."[54]

വണിഗ്വരന്റെ വരവ് കണ്ട് ദൂതിയായ തോഴി അവളെ നോക്കി പുഞ്ചിരിച്ചു. വാസവദത്ത കണ്ണുകൊണ്ട് അവൾക്ക് ആജ്ഞ നൽകി. തോഴി വണിഗ്വരനെ സൽക്കരിക്കുവാൻ അകത്തേക്ക് പോയി. ഇരിപ്പിടം വിട്ട് വാസവദത്തയും സാവകാശം മണിയറയിലേക്ക് കുളത്തിലേക്ക് അരയന്നപ്പിട പോകുന്നതുപോലെ നടന്നു.

കൃത്യമായ ഫ്രെയിമിംഗുള്ള വരികളല്ല. തോഴി അവളെ നോക്കി പുഞ്ചിരിച്ചു. അവൾ കടക്കണ്ണ് കൊണ്ട് ആജ്ഞ കൊടുത്തു. ഇങ്ങനെ പറഞ്ഞു പോകുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. മുൻദൃശ്യങ്ങളുടെ തുടർച്ചയായതുകൊണ്ടും കഥാപാത്രങ്ങളും അംഗ ചലനങ്ങളും ഭാവപ്രകടനങ്ങളും ഉള്ളതുകൊണ്ടും ചലച്ചിത്ര-ആഖ്യാനരീതി യോട് സാദൃശ്യം തോന്നും. എന്നാൽ ക്യാമറയിലൂടെ കാണുന്നതുപോലെയുള്ള ദൃശ്യങ്ങളുടെ അവതരണം കവി നടത്തിയിട്ടില്ല.

"കാലം പിന്നെയും കഴിഞ്ഞു, കഥകൾ നിറഞ്ഞ മാസം
നാലു പോയി നഭസ്സിൽ കാറൊഴിയാറായി,

പാല പൂത്തു, പരിമളം ചുമന്നു ശുദ്ധമാം പുലർ-
കാലവായു കുളിർത്തെങ്ങും ചരിക്കയായി.

അഴകോടന്നഗരത്തിൽ തെക്കുകിഴക്കേതുവഴി-
യൊഴുകും യമുനതന്റെ പുളിനം കാണ്മൂ.

ഇളമഞ്ഞവെയിൽ തട്ടി നിറംമാറി നീലവിണ്ണിൽ
വിളങ്ങുന്ന വെണ്മുകിലിൻനിരകണക്കേ

ജനരഹിതമാം മേലേക്കരയിലങ്ങങ്ങു കരും-
പനയും പാറയും ചുറ്റും പാഴ്ച്ചെടികളും
വെളിയിടങ്ങളും വായ്ക്കും സ്ഥലം കാണാം ശൂന്യതയ്ക്കു
കളിപ്പാനൊരുക്കിയിട്ട കളംകണക്കേ."[55]

യമുനാനദിയും മണൽതിട്ടും, കരിമ്പന, പാറ, പുറ്റ്, പാഴ്ചെടികൾ, വെളി സ്ഥലങ്ങൾ എന്നിവ ഫ്രെയിമനുള്ളിൽക്കൂടി കാണുന്നതുപോലെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

ആദ്യം യമുനാനദീയുടേയും മണൽത്തിട്ടിന്റേയും തുടർന്ന് വിജനമായ സ്ഥലത്തിന്റെയും അതിവിദൂരദൃശ്യാനുപാതബിംബമാണ് വരുന്നത്. കരിമ്പന, പാറ എന്നിങ്ങനെ ഓരോന്നും എടുത്ത് പറയുന്നിടത്ത് വിദൂരദൃശ്യാനുപാതബിംബത്തോട് സാദൃശ്യം കാണാം. വിജനമായ സ്ഥലം എവിടെ നിൽക്കുന്നുവെന്ന് വായനക്കാരന് മനസ്സിലാക്കി കൊടുക്കാൻ വേണ്ടിയാണ് മധുരപട്ടണത്തേയും യമുനാനദിയേയും മണൽതിട്ടിനേയും കവി അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഇങ്ങനെയാണെങ്കിലും യമുനാനദിയും മണൽതിട്ടും ക്യാമറയിലൂടെ കാണുന്ന പോലെ തന്നെയാണ് അവതരണം.

സമാന്തരവിതാനത്തിലുള്ള ബിംബത്തിന്റെ ദൃശ്യാനുഭവം ലഭിക്കുന്നു. യമുനാനദിയും മണൽതിട്ടും. വിജനസ്ഥലവും അവതരിപ്പിക്കുന്നിടത്തെല്ലാം വൈഡ് ആംഗിൾ ദൃശ്യപരിധിയാണുള്ളത്. കരിമ്പന, പാറ, എന്നിങ്ങനെ എടുത്തു കാണിക്കുന്നിടത്ത് നോർമൽ ലെൻസിലൂടെയുള്ള ദൃശ്യപരിധിയും അനുഭവപ്പെടുന്നു.

മധുരാപട്ടണം, യമുനാനദി, മണൽതിട്ട്, പാറ, പുറ്റ്, പാഴ്ചെടികൾ, വെളി സ്ഥലങ്ങൾ-ഇങ്ങനെ അനവധി ദൃശ്യങ്ങൾ സംയോജിപ്പിക്കുമ്പോഴാണ് യമുനാനദിയുടെ തീരത്തിന്റെ മേലെ ഭാഗത്തുള്ള വിജനസ്ഥലത്തിന്റെ പൂർണ്ണ രൂപം വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നത്. ഒരു മലമ്പ്രദേശത്തിന്റെ ചിത്രത്തിന്റെ ദൃശ്യമല്ല, ത്രിമാനങ്ങളുള്ള സ്ഥലബിംബമാണ് വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ

വരുന്നത്. ചലച്ചിത്ര ബിംബത്തോടാണ് അടുപ്പം. ചിത്രകലയും നാടകകലയും ശക്തമായിരുന്ന കാലഘട്ടമാണ് കുമാരനാശാനു ശേഷമുള്ള കാലഘട്ടം. അതുകൊണ്ടാണ് കുമാരനാശാന്റെ കൃതികളിലെ ദൃശ്യങ്ങളെ ചിത്രകലയോടും നാടക കലയോടും താരതമ്യപ്പെടുത്താൻ നിരൂപകർ ഉത്സാഹം കാണിച്ചത്.

യമുനാ നദീതീരത്തിന്റെ മുകൾഭാഗമാണ് സ്ഥലം. വിസ്തൃതമായ ഭൂഭാഗ മാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. നളിനിയിലും ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിലും തുടക്കത്തിൽ ഇതേ അവതരണരീതി കാണാം. മധുരാപട്ടണത്തിന്റെ അരികിലൂടെ ഒഴുകുന്ന യമുനാനദിയുടെ തീരത്തിന്റെ മേൽഭാഗം എന്ന് സ്ഥലത്തെ വ്യക്തമായി അവതരി പ്പിക്കുന്നു. മധുരാപട്ടണമെന്ന് സ്ഥലം അവതരിപ്പിക്കുന്നത് സാഹിത്യത്തിലേതു പോലെയുള്ള ഒരു അവതരണമാണ്. എന്നാൽ മറ്റു സ്ഥലങ്ങൾ കൺമുന്നിൽ കാണുന്നപോലെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

വണിഗ്വരൻ വന്ന് നാല് മാസം കഴിഞ്ഞാണ് ഈ സംഭവത്തിന്റെ കാലമെന്ന് പറയുന്നുണ്ട്. ഇത് സാഹിത്യത്തിൽ പറയുന്ന പോലെയുള്ള സമയാവതരണമാണ്. എന്നാൽ പാലപൂക്കളുടെ മണം പുലർക്കാല വായുവിൽ ചരിക്കുമ്പോൾ എന്ന് എഴുതിയിടത്ത് ചലച്ചിത്രത്തിലേതുപോലെ ദൃശ്യപരമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നതു കാണാം. ഇത് കഥാപാത്രങ്ങൾ കടന്നുവരുന്ന സമയമാണെന്ന് തുടർന്നുള്ള ഭാഗങ്ങളിൽ നിന്ന് നാം മനസ്സിലാക്കുന്നു.

> "നെടിയ ശാഖകൾ വിണ്ണിൽ നിവർന്നു മുട്ടിയിലയും
> വിടപങ്ങളും ചുരുങ്ങി വികൃതമായി,
>
> നടുവിലങ്ങു നിൽക്കുന്നു വലിയോരശ്വത്ഥം, മൂത്തു
> തടികൾ തേഞ്ഞും തൊലികൾ പൊതിഞ്ഞു വീർത്തും.
>
> ചടുലദലങ്ങളിലും ശൃംഗഭാഗത്തിലും വെയിൽ
> തടവിച്ചുവന്നു കാറ്റിലിളകി മെല്ലെ,
>
> തടിയനരയാലതു തലയിൽത്തീകാളും നെടും-

ചുടലബ്ഭൂതംകണക്കേ ചലിച്ചുനില്പൂ.

അടിയിലതിൻ ചുവട്ടിലധികം പഴക്കമായ്ക്ക-
ല്ലുടഞ്ഞും പൊളിഞ്ഞുമുണ്ടൊരാൽത്തറ ചുറ്റും,

ഇടുങ്ങിയ മാളങ്ങളിലിഴഞ്ഞേറും പാമ്പുകൾപോൽ
വിടവുതോറും പിണഞ്ഞ വേരുകളോടും.

പറന്നടിഞ്ഞരയാലിൽ പഴുത്ത പത്രങ്ങളൊട്ടു
നിറംമങ്ങി നിലംപറ്റിക്കിടപ്പു നീളെ;”[56]

പൊളിഞ്ഞ ആൽത്തറ, അരയാൽ, ആൽത്തറയ്ക്ക് ചുറ്റുമുള്ള സ്ഥലങ്ങൾ എന്നിവയാണ് ഫ്രെയിമിൽ ഉൾപ്പെടുന്ന വസ്തുക്കൾ.

പാദം മുതൽ തലവരെയുള്ളതുകൊണ്ട് വിദൂരദൃശ്യാനുപാതത്തിനോട് സാദൃശ്യമുള്ള ബിംബമാണ്. ഓരോരോ ഭാഗങ്ങൾ ഫോക്കസ് ചെയ്ത് അവതരിപ്പിക്കുന്നിടത്ത് വിദൂര സമീപദൃശ്യാനുപാതത്തിലുള്ള ബിംബമാണ് വരുന്നത്. ഫോക്കസ് ചെയ്യുന്ന വസ്തുവിന് സൂക്ഷ്മമായും മറ്റുള്ളവയെ അവ്യക്തമായും ചലച്ചിത്ര പ്രേക്ഷകൻ കാണുന്നു. ഇതേ കാഴ്ചാനുഭവം തന്നെയാണ് വായനക്കാരനും ഉണ്ടാകുന്നത്. ആദ്യം അരയാലിനെ മൊത്തത്തിൽ കാണുന്ന രീതിയിൽ തുടങ്ങി ഓരോരോ ഭാഗങ്ങളിലേക്ക് ക്യാമറ ഫോക്കസ് ചെയ്യുമ്പോൾ ലഭിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് സമാനമായ കാഴ്ച്ചാനുഭവമാണ് വായനക്കാരനിലുണ്ടാകുന്നത്. ചലിക്കുന്ന വായനക്കാരനുണ്ടാകുന്ന കാഴ്ചാനുഭവം നോർമൽ ലെൻസ് പരിധിയുള്ള ദൃശ്യങ്ങളിൽ നിന്ന് തുടങ്ങി ടെലിഫോക്കൽ ലെൻസ് പരിധിവരെയുള്ള ദൃശ്യങ്ങളിലേക്കാണ് കാഴ്ചാനുഭവം നീളുന്നത്. സമാന്തരവിതാനത്തിലുള്ള വീക്ഷണകോണാണ് ഇതിലുള്ളത്. വെളിസ്ഥലത്ത് നിന്ന് അരയാലിനെ നോക്കി കാണുന്ന കാഴ്ചക്കാരനു ലഭിക്കുന്ന ദൃശ്യാനുഭവമാണ് വായനക്കാരനിലുണ്ടാകുന്നത്. അതുകൊണ്ട് ക്യാമറയിൽ വസ്തുനിഷ്ഠാവതരണരീതിയിൽ എടുക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിന് സമാനമായ ദൃശ്യമായിത്തീരുന്നു. ആകാശം മുട്ടി നിൽക്കുന്നു എന്ന് എഴുതിയിട്ടുള്ളതു

കൊണ്ട് താഴെ നിന്ന് മുകളിലേക്ക് കാണുന്ന വിതാനവും ഉണ്ട്.

ഓരോ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിലും വ്യത്യസ്ത അരയാലിന്റെ രൂപം വരും. മൂത്ത് തടികൾ തേഞ്ഞും തൊലികൾ പൊതിഞ്ഞു വീർത്തും, തലയിൽ തീയാളുന്ന ചുടലഭൂതം കണക്കെ. ഇങ്ങനെ ഒന്നൊന്നായി വരുന്ന ദൃശ്യങ്ങളെ സന്നിവേശിപ്പിച്ച് വായനക്കാരൻ അരയാലിന്റെ രൂപം വീണ്ടും മനസ്സിൽ കാണുന്നു. ഇപ്പോൾ എല്ലാ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിലുള്ള രൂപം ഏകദേശം ഒന്നുതന്നെയായി രിക്കും. പഴക്കമുള്ളതും കല്ലുടഞ്ഞ് പൊളിഞ്ഞുമുള്ള പൊത്തിലേക്ക് പാമ്പുകളെ പോലെ കയറിപോകുന്ന പിണഞ്ഞ വേരുകൾ. അരയാലിന്റെ ഇല വീണ് നിറം മങ്ങിയ മണ്ണ്-ഇങ്ങനെ ദൃശ്യങ്ങളെ സന്നിവേശിപ്പിക്കുമ്പോഴാണ് അരയാലിന്റെ കടഭാഗത്തെ കുറിച്ചുള്ള പൂർണ്ണരൂപം വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിലുണ്ടാകുന്നത്. സൂക്ഷ്മമായ വർണ്ണന എല്ലാ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിലും ഒരേ ദൃശ്യം ഉണ്ടാകുന്ന തിന് കാരണമായിത്തീരുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിൽ എല്ലാ പ്രേക്ഷകരും കാണുന്നത് ഒരേ ദൃശ്യമാണല്ലോ.

രണ്ടാം ഭാഗത്തിന്റെ തുടക്കത്തിൽ വെളിസ്ഥലം അവതരിപ്പിച്ചു. ഇപ്പോൾ ആ സ്ഥലത്തിലെ ഒരു ഭാഗത്ത് നിൽക്കുന്ന അരയാലും അതിന്റെ ചുറ്റുപാടും സ്ഥലമായി വരുന്നു. നളിനി, ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകി എന്നീ കവിതകളുടെ തുടക്കത്തിലും ഈ കവിതയുടെ തുടക്കത്തിലും വിസ്തൃതമായ ഭൂഭാഗത്തിൽ നിന്ന് ചെറിയൊരു ഭൂഭാഗത്തിലേക്ക് ചുരുങ്ങുന്നതു കാണാം. അതേ രീതി തന്നെയാണ് ഈ ഭാഗത്ത് അവലംബിച്ചിട്ടുള്ളത്.

> "ഉറുമ്പിഴയ്ക്കുമരിയുമുണങ്ങിയ പൂവും ദർഭ-
> മുറിത്തുമ്പും മറ്റും ചേർന്നു ചിതറിച്ചിന്നി
>
> അകലത്തൊരു മൂലയിൽ കെടുന്ന കനലിൽനിന്നു
> പുകവല്ലി പൊങ്ങിക്കാറ്റിൽ പടർന്നേറുന്നു
>
> ചികഞ്ഞെടുത്തെന്തോ ചില ദിക്കിൽനിന്നു ശാപ്പിടുന്നു

പകലെന്നോർക്കാതെ കൂറ്റൻ കുറുനരികൾ
കുറിയൊരങ്കുശംപോലെ കൂർത്തുവളഞ്ഞുള്ള കൊക്കു
നിറയെക്കൊത്തി വലിച്ചും നഖമൂന്നിയും
ഇരയെടുക്കുന്നു പെരുംകഴുകുകൾ ചില ദിക്കിൽ
പരിഭ്രമിയാതിരുന്നു ഭയങ്കരങ്ങൾ
ഉടഞ്ഞ ശംഖുപോലെയുമൂരിച്ചു മുറിച്ച വാഴ-
ത്തടപോലെയും തിളങ്ങുമസ്ഥിഖണ്ഡങ്ങൾ,
അവയവശിഷ്ടങ്ങളായടിഞ്ഞു കിടക്കുന്നുണ്ടൊ-
ട്ടവിടവിടെ മറഞ്ഞും മറയാതെയും.
അരയാൽത്തറവരെയും വടക്കുനിന്നെത്തുന്ന കാൽ-
പ്പെരുമാറ്റം കുറഞ്ഞ പാഴ്നടക്കാവിന്റെ
പരിസരങ്ങളിൽ ഭസ്മപ്പൊത്തികൾ കാണുന്നു ചുറ്റും
കരിക്കൊള്ളിയും കരിഞ്ഞ കട്ടയുമായി."[57]

ഫ്രെയിമിനുള്ളിൽ ഉറുമ്പരിക്കുന്ന അരി, പൂവ്, ദർഭമുറിത്തുമ്പ്, കനലും കാറ്റിൽ പടർന്നു കയറുന്ന പുകയും, ശാപ്പിടുന്ന കൂറ്റൻ കുറുനരികൾ, ഇരയെടുക്കുന്ന വലിയ കഴുകന്മാർ, അസ്ഥിക്കഷ്ണങ്ങളും അവയവഭാഗങ്ങളും, നടപ്പാതയും അതിന്റെ ഇരുവശവും കരികൊള്ളിയും കരിക്കട്ടയുമുള്ള ഭസ്മകൂമ്പാരവുമാണ് ഫ്രെയിമിനുള്ളിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്.

ചുടലക്കാടിനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നിടത്ത് അതിവിദൂരദൃശ്യാനുപാതത്തിന് സമാനമായ ദൃശ്യമാണ് ഉള്ളത്. അതിൽ തന്നെ ഓരോരോ ദൃശ്യങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നിടത്ത് വിദൂരസമീപദൃശ്യാനുപാതവും വരുന്നു.

മുമ്പത്തെപോലെ വായനക്കാരൻ ഒരു ദൃശ്യത്തിൽ നിന്ന് മറ്റൊരു ദൃശ്യത്തിലേക്ക് സഞ്ചരിക്കുകയാണ്. ക്യാമറയുടെ ചലനത്തിലൂടെ ലഭിക്കുന്ന ദൃശ്യാനുഭവമാണ് വായനക്കാരിലും ഉണ്ടാകുന്നത്. മുകളിൽ നിന്ന് കീഴ്പോട്ട് നോക്കി

കാണുന്ന കാഴ്ചാനുഭവം ലഭിക്കുന്നു. വസ്തുക്കളുടെ അധമത്വം വെളിവാക്കുന്ന ദൃശ്യമാണ് ഇതിലുള്ളത്. മൊത്തത്തിൽ കാണിക്കുന്നിടത്ത് വൈഡ് ആംഗിൾ ലെൻസിലൂടെ യുള്ള ദൃശ്യപരിധിക്കും ഓരോന്നും എടുത്ത് കാണിക്കുന്നിടത്ത് നോർമൽ ലെൻസിലൂടെയും ടെലിഫോക്കൽ ലെൻസിലൂടെയുമുള്ള ദൃശ്യപരിധിക്കും സമാനമായ ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ ഇവിടെ കാണാം. സമാന്തരവിതാനത്തിലുള്ള വീക്ഷണകോണാണുള്ളത്. വായനക്കാരനിൽ നേരിട്ട് കാണുന്ന അനുഭവമാണ് സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ട് വസ്തുനിഷ്ഠാവതരണ രീതിയിലുള്ള ബിംബങ്ങളാണ്.

ഉറുമ്പരിക്കുന്ന അരി, പൂവ്, ദർഭമുറിത്തുമ്പ്, അകലെത്തെ മൂലയിൽ പുകവല്ലി, കുറുനരികൾ, കഴുകന്മാർ, അസ്ഥിക്കഷ്ണങ്ങൾ, അവയവഭാഗങ്ങൾ, കരിക്കൊള്ളിയും കരിക്കട്ടയുമുള്ള ഭസ്മക്കൂമ്പാരങ്ങൾ-ഇങ്ങനെ ഒന്നൊന്നായി വരുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ കവി പറയുന്ന വിശേഷണങ്ങളുമായി സംയോജിപ്പിച്ചെടുത്ത് വായനക്കാരൻ മനസ്സിൽ കാണുന്നുണ്ട്. രണ്ടാംഭാഗത്തിന്റെ തുടക്കം തൊട്ട് അവതരിപ്പിച്ച ദൃശ്യങ്ങളോടു കൂടി ഇതുവരെ അവതരിപ്പിച്ച എല്ലാ ദൃശ്യങ്ങളേയും സംയോജിപ്പിച്ച് വിജനവും ഭീകരവുമായ ചുടലക്കാടിന്റെ ദൃശ്യവും വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നുണ്ട്.

ചുടലക്കാടിന്റെ വിവിധ ഭാഗങ്ങൾ. ഭീകരത അനുഭവപ്പെടുത്തുന്ന സ്ഥലദൃശ്യങ്ങൾ എന്നിവയാണ് ഭൂദൃശ്യങ്ങളായി വരുന്നത്.

> “മരത്തിൻപിന്നിൽ കൊക്കുകൾപിളർത്തിപ്പറന്നുവീണും
> വിരവിൽ വാങ്ങിയും വീണ്ടുമോങ്ങിയുമിതാ,
>
> കാട്ടിടുന്നെന്തോ ശല്യങ്ങൾ കണ്ഠകോലാഹലത്തോടും
> കാട്ടെലിവേട്ടയിൽപ്പോലെ മലങ്കാക്കകൾ.
>
> അഹഹ! കഷ്ടമിങ്ങിതാ കുനിഞ്ഞിരുന്നൊരു നാരി

സഹിയാത താപമാർന്നു കരഞ്ഞീടുന്നു.

കരവല്ലിയൊന്നിൽക്കാകതർജ്ജനത്തിനേന്തിയുള്ളോ-
രരയാൽച്ചില്ലയാട്ടിയുമശ്രു വർഷിച്ചും.

കരിയും ചാമ്പലുംപോലെ കറുത്തോരപ്പക്ഷികൾതൻ
ചരിഞ്ഞ നോട്ടങ്ങൾക്കേകശരവുമായി,

അരികിൽക്കാണുന്നു ചേലച്ചീന്തിനാൽ മറഞ്ഞു, നാൽപാ-
മരമരിഞ്ഞുകൂട്ടിയമാതിരിയേതോ.

അതുമല്ലവൾതൻ മുമ്പിലാൽത്തറമേൽ നീണ്ടു രൂപ-
വിധുരമാമൊരു പിണ്ഡം വസ്ത്രവിദ്ധമായ്,

രുധിരാക്തമായി വിൽപാനിറക്കിയിട്ട കുങ്കുമ-
പ്പൊതിപോലെ കിടക്കുന്നു പുതച്ചുമൂടി.[58]

ആൽത്തറ, കാക്കകൾ, തോഴി, ആലിൻ ചില്ല, വാസവദത്തയുടെ ശരീരഭാഗങ്ങൾ എന്നിവയാണ് ഫ്രെയിമിനുള്ളിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്. ആലിന്റേയും വാസവദത്തയുടേയും ഇടയിൽ തോഴിയ്ക്ക് സ്ഥാനം നിശ്ചയിച്ചിരിക്കുന്നു. കാക്കകൾ പറക്കുകയും ഇരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന സ്ഥാനങ്ങൾ കവി എഴുതിയിട്ടുണ്ട്. കാക്കകൾ ബഹളം വെയ്ക്കുന്ന ദൃശ്യം വിദൂരദൃശ്യാനുപാതത്തിലുള്ള ബിംബമായും വിദൂരസമീപദൃശ്യാനുപാതമായും അനുഭവപ്പെടും. തോഴി കരയുകയും കാക്കകളെ ആട്ടുകയും ചെയ്യുന്ന ദൃശ്യവും ഇങ്ങനെ തന്നെ. എന്നാൽ കാക്കകളുടെ ചരിഞ്ഞ നോട്ടം അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ സമീപദൃശ്യാനുപാതമാണ് വരിക. അതിസമീപ ദൃശ്യാനുപാതം ആകേണ്ടതാണെങ്കിലും ഒന്നിൽ കൂടുതൽ കാക്കകൾ വരുമെന്നതിനാലാണ് സമീപദൃശ്യാനുപാതമായി തീരുന്നത് വാസവദത്തയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നിടത്ത് മധ്യമ-സമീപദൃശ്യാനുപാതമാണ് വരുന്നത്.

കാക്കകളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നിടത്തും തോഴിയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നിടത്തും സമാന്തരവിതാനത്തിലുള്ള വീക്ഷണകോണാണുള്ളത്. നോർമൽ ലെൻസിലൂടെ

യുള്ള ദൃശ്യപരിധിക്ക് തുല്യമായ ദൃശ്യാനുപാതമാണ് മുകളിൽ വിവരിച്ച ദൃശ്യ ത്തിനുള്ളിലുള്ളത്. കാക്കയുടെ ചെരിഞ്ഞ നോട്ടം വരുന്നിടത്ത് ടെലിഫോക്കൽ ലെൻസിലൂടെയുള്ള ദൃശ്യപരിധിക്ക് വാസവദത്തയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നിടത്ത് നോർമൽ ലെൻസിലൂടെയുള്ള ദൃശ്യപരിധിക്കും തുല്യമായ ബിംബങ്ങളാണു ള്ളത്. വാസവദത്തയുടെ അധമത്വം അവതരിപ്പിക്കുന്നതുകൊണ്ട് മുകളിൽ നിന്ന് താഴേക്കുള്ള വീക്ഷണകോണാണുള്ളത്.

ആൽത്തറയിൽ പറന്ന് വന്നിരിക്കുന്ന കാക്കകൾ, പറന്നു പൊങ്ങുന്ന കാക്കകൾ, കണ്ണുനീർ പൊഴിച്ചും ആലിന്റെ ചില്ലകൊണ്ട് ആട്ടിയിരിക്കുന്ന തോഴി, കാക്കകളുടെ ചരിഞ്ഞനോട്ടം, പുതപ്പും ശരീരവും ഒന്നായി തീർന്ന വാസവദത്ത യുടെ നിറം, രൂപം, ഇത്രയും ദൃശ്യങ്ങൾ ഒന്നിനുപിറകെ ഒന്നായി സംയോജിപ്പിക്കു മ്പോഴാണ് ബീഭത്സരസം വായനക്കാരനിൽ ഉണ്ടാകുന്നത്. മുൻപ് അവതരിപ്പിച്ച ദൃശ്യങ്ങളുടെ തുടർച്ചയായിട്ടാണ് ഈ പദ്യശകലത്തിലെ ദൃശ്യങ്ങൾ അനുഭവ പ്പെടുക.

തുടക്കത്തിൽ മനുഷ്യബിംബങ്ങൾ ഇല്ലാതെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഇപ്പോൾ തോഴിയേയും വാസവദത്തയേയും ആ വിജനസ്ഥലത്ത് അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ സ്ഥലത്തെ അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ബീഭത്സഭാവം വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നു. സുന്ദരിയും വേശ്യയുമായ വാസവദത്തയ്ക്ക് ഉചിതമായ സ്ഥലം ആദ്യം കല്പിച്ചതുപോലെ അംഗഛേദം നടത്തപ്പെട്ട വാസവദത്തയ്ക്ക് ഉചിതമായ സ്ഥലം ഇവിടെയും കൽപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. ആദ്യത്തേതിൽ സുന്ദരമായ പ്രകൃതിയാണെങ്കിൽ ഇവിടെ ഭീകരവും ബീഭത്സവുമായ പ്രകൃതിയെയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. വാസവദത്ത യുടെ ഇപ്പോഴത്തെ അവസ്ഥയ്ക്ക്, ബീഭത്സമായ അവസ്ഥയ്ക്ക് ബീഭത്സത സ്ഫു രിക്കുന്ന പ്രകൃതി ദൃശ്യങ്ങളാണ് അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഇപ്പോൾ ഈ വിജനമായ സ്ഥലം കഥാപാത്രങ്ങൾ നിൽക്കുന്ന ഇടമായും കഥ നടക്കുന്ന സംഭവസ്ഥലമായും സാദൃശ്യദൃശ്യമായും തീരുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക്

പശ്ചാത്തലമായും വാസവദത്തയുടെ അവസ്ഥക്ക് പ്രതീകവുമായും വരുന്നു.

"ഝടിതിയങ്ങിതാ പാരം ചാരുവായ് പ്രാംശുവായ് നിഴൽ
പടിഞ്ഞാറു വീശുമൊരു ഭാസുരാകൃതി
നടക്കാവൂടെ വരുന്നു, ഭാനുമാനിൽനിന്നു കാറ്റിൽ
കട പൊട്ടിപ്പറന്നെത്തും കതിരുപോലെ.
പാവനമാം മുഖപരിവേഷമാർന്ന മുഗ്ദ്ധയുവ-
ഭാവമോടും കൂറെഴും വാർമിഴികളോടും"[59]

ഫ്രെയിമിനുള്ളിൽ വിശാലമായ ചുടലക്കാട്, അസ്തമയസൂര്യൻ-അതിന്റെ അറ്റത്ത് നിന്ന് വരുന്ന ഒരു രൂപം എന്നിവയാണ് ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്. അകലെ നിന്ന് വരുന്നിടത്ത് അതിവിദൂരദൃശ്യാനുപാതമാണുള്ളത്. തുടർന്ന് ഭിക്ഷുവിനെ മാത്രം കാണിക്കുന്നതുകൊണ്ട് വിദൂരദൃശ്യാനുപാതവും വരുന്നു. ചലനാത്മക ബിംബമാണ്. ഭിക്ഷുവിന്റെ മൊത്തത്തിലുള്ള രൂപം കിട്ടത്തക്കവിധത്തിലുള്ള അവതരണമേയുള്ളൂ. അതിനാൽ സമീപദൃശ്യമോ അതിസമീപദൃശ്യമോ വരുന്നില്ല.

മുമ്പ് പറഞ്ഞ അരയാലിന്റെ സമീപത്തുനിന്ന് കാണുന്നതുപോലെയാണ് ദൃശ്യം അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഭിക്ഷു അടുത്തടുത്തു വരുന്തോറും വൈഡ് ആംഗിൾ ലെൻസിലൂടെയുള്ള ദൃശ്യപരിധി കുറഞ്ഞ് കുറഞ്ഞ് നോർമൽ ലെൻസിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യപരിധിയാകുന്നു. അവസാനം ഭിക്ഷുവിന്റെ രൂപം മാത്രമേ വായന ക്കാരന്റെ മനസ്സിലുള്ളൂ. സമാന്തരവിതാനത്തിലുള്ള വീക്ഷണകോണാണുള്ളത്.

മുൻ പദ്യശകലങ്ങളിലൂടെ രൂപപ്പെട്ട ദൃശ്യങ്ങളുടെ തുടർച്ചയായിട്ടാണ് പടിഞ്ഞാറു ഭാഗത്ത് നിന്ന് ഭിക്ഷു വരുന്ന ദൃശ്യം അനുഭവപ്പെടുന്നത്. ഈ ദൃശ്യത്തോട് ഓമനത്വമുള്ള മുഖത്തോടുകൂടിയവനും സുന്ദരമായ കണ്ണുകളോടു കൂടിയ വനും മഞ്ഞവസ്ത്രം അണിഞ്ഞിട്ടുള്ളവനും കയ്യിൽ മരയോട് പിടിച്ചിട്ടുള്ള വനുമായ ഭിക്ഷുവിന്റെ രൂപം സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്നത്. മുൻ ഭൂദൃശ്യത്തിൽ കണ്ട

ആരോ ഒരാളെ വായനക്കാരൻ ഇപ്പോൾ അതെ ഭൂദൃശ്യത്തിൽ ഭിക്ഷുവിന്റെ രൂപത്തിൽ സങ്കല്പ്പിക്കുന്നു. അനവധി തലത്തിൽ സന്നിവേശക്രിയ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ നടക്കുന്നുണ്ട്.

ആദ്യം നടക്കാവിൽ മനുഷ്യബിംബം ഉണ്ടായിരുന്നില്ല. മുമ്പ് അവതരിപ്പിച്ച വിസ്തൃതമായ ഭൂഭാഗത്തിനുള്ളിലൂടെയുള്ള പാതയിൽ ഇപ്പോൾ ഭിക്ഷുവിന്റെ സാന്നിധ്യമുണ്ട്. ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകയിൽ ശ്രാവസ്തിക്കടുത്തുള്ള ഗ്രാമത്തിലെ പാത അവതരിപ്പിച്ച അതേ രീതി തന്നെയാണ് ഇവിടെയും സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്.[60] തുടർന്നുള്ള വരികളിൽ ഭിക്ഷു അവിടെ വരേണ്ടവനല്ല എന്ന് തീർച്ചയാണ് എന്ന് എഴുതിയിരിക്കുന്നു. സ്വഭാവികമായും വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ ആകാംക്ഷ ജനിക്കും. ഇപ്പോൾ ഈ പാത കഥാപാത്രങ്ങൾ വ്യാപരിക്കുന്ന സ്ഥലമായും കഥ നടക്കുന്ന സംഭവസ്ഥലമായും പശ്ചാത്തലദൃശ്യമായും മാറുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങൾ വ്യവഹരിക്കുന്ന സ്ഥലങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കാൻ ആശാൻ വളരെയധികം വരികൾ ഉപയോഗിക്കുന്നു.

തുടർന്നുള്ള വരികളിൽ ദൃശ്യാവിഷ്കാരം അപൂർവ്വമായേ കാണാൻ കഴിയൂ. അവൻ അവിടേക്ക് എത്തുന്നു. കാക്കകൾ പറന്നകലുന്നു. ദുഃഖത്തോടെ ഇരിക്കുന്ന തോഴി സംഭ്രമത്തോടെ ഭിക്ഷുവിനെ നോക്കുന്നു. ഇവിടെ കഥാപാത്രങ്ങളും ചലനങ്ങളും ഭാവങ്ങളുമുണ്ട്. എന്നാൽ വിവരണാത്മക രീതിയിൽ പറഞ്ഞു പോകുകയാണ്. ക്യാമറയിലൂടെ കാണുന്നപോലെയുള്ള ദൃശ്യമല്ല. ഇതിനെ തുടർന്ന് സംഭാഷണങ്ങളാണ്. ദൃശ്യാവിഷ്കാരങ്ങളിലും മുമ്പ് സ്ഥലത്തെ ശക്തമായി അവതരിപ്പിച്ചതുകൊണ്ട് അവിടെവെച്ച് നടക്കുന്ന സംഭാഷണമായിട്ടാണ് തോന്നുക. ചലച്ചിത്രത്തിലും സംഭാഷണം വരുമ്പോൾ പശ്ചാത്തലദൃശ്യങ്ങൾ വളരെ കുറവേ ഉണ്ടാകൂ. ചിലപ്പോൾ കഥാപാത്രത്തിന്റെ മുഖം മാത്രമേ ഉണ്ടാകൂ. അതുകൊണ്ട് കവിയുടെ ആഖ്യാനത്തിൽ ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതിയോട് സാദൃശ്യമില്ലെങ്കിലും വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ സ്ഥല നിബദ്ധമായി

അംഗചലനങ്ങളിലൂടെയും ഭാവങ്ങളിലൂടെയുമാണ് കഥാപാത്രം സംഭാഷണം നടത്തുന്നത്.

തോഴിയുടേയും ഉപഗുപ്തന്റേയും കണ്ണിലൂടെ കാണുന്നപോലെ വാസവദത്തയേയും അവളുടെ ഛേദിക്കപ്പെട്ട ശരീരത്തെയും അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. അതുകൊണ്ട് ആത്മനിഷ്ഠമാണ്. ഉപഗുപ്തനെന്ന് പേര് കേട്ടപ്പോൾ ഞരങ്ങുകയും ശലഭത്തെ പോലെ ചേലച്ചുരുളിൽ നിന്നും പുറത്തേക്ക് തല നീട്ടാൻ ശ്രമിച്ചു എന്നും എഴുതിയിട്ടുണ്ട്. വിവരണാത്മകരീതിയാണ് ഇവിടെയും കാണാൻ കഴിയുക.

> "തുണിത്തുണ്ടിൽ മറയാതെ കാണുന്നു വെളിക്കൊടുവി-
> ലണിഞ്ഞ കോലരക്കിൻ ചാറുണങ്ങിപ്പറ്റി
>
> പാടലകോമളമായ പാദതാരും പരം നൃത്ത-
> മാടിയയവാർന്ന ചാരു നരിയാണിയും,
>
> കാഞ്ചനകിങ്കിണിയണിത്തളകൾതൻ മൃദുകിണ-
> ലാഞ്ഛനരമ്യമാം പുറവടിയും പൂണ്ടു,
>
> താഴമ്പൂമൊട്ടൊത്ത കണങ്കാൽമുറികളിതാ മുട്ടിൻ
> താഴെച്ചോരയൊലിച്ചാർന്ന വേടുകളോടും.
>
> അടുത്തുതാനതാ ഹന്ത! മയിലാഞ്ചിയണിഞ്ഞല്പം
> തുടുത്തും തന്ത്രികൾ മീട്ടും തഴമ്പുപൂണ്ടും,
>
> മൃദുമിനുസമാം നഖം മിന്നി നന്മണിമോതിര-
> മതിചിരമണിഞ്ഞെഴും പാടുകൾ തങ്ങി.
>
> കോമളമായ്ത്തുമ്പു കൂർത്ത വിരലേലും കരം കാണ്മൂ
> ഹേമപുഷ്പംപോലെ രക്തകുങ്കുമാക്തമായ്"[61]

മധ്യമദൃശ്യത്തിന്റെ വിവിധ അനുപാതങ്ങളാണ് വരുന്നത്. ആദ്യം മധ്യമ വിദൂരദൃശ്യാനുപാതത്തിലുള്ള ബിംബത്തെയാണ് അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നത്. ഓരോ

ന്നും എടുത്ത കാണിക്കുന്നിടത്ത് മധ്യമ സമീപദൃശ്യാനുപാതത്തിലുള്ള ബിംബം വരും. അപ്പോൾ മറ്റ് ദൃശ്യങ്ങൾ അവ്യക്തമായേ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിലുണ്ടാകൂ.

മുകളിൽ നിന്ന് കീഴ്പ്പോട്ട് നോക്കി കാണുന്ന അനുഭവമാണ് വായനക്കാരനിൽ ഉണ്ടാകുന്നത്. വസ്തുവിന് അധമത്വം ഉള്ള രീതിയിലാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ കണ്ണിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതുകൊണ്ട് ആത്മനിഷ്ഠാരീതിയാണ് അവലംബിക്കുന്നത്. നോർമൽ ലെൻസിലൂടെയുള്ള ദൃശ്യപരിധിയും ഫോക്കസ് ചെയ്തു പറയുന്നിടത്ത് ടെലിഫോക്കൽ ലെൻസിലൂടെയുള്ള ദൃശ്യപരിധിയും അനുഭവപ്പെടുന്നു.

ഓരോരോ ഭാഗങ്ങളായിട്ടാണ് വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നത്. അവസാനഘട്ടത്തിൽ എല്ലാം കൂടി സന്നിവേശിപ്പിച്ച് അവയവങ്ങളുടെ ഒന്നിച്ചുള്ള ദൃശ്യം ഉണ്ടാകുന്നു.

മൂന്നാം ഭാഗത്തും നാലാം ഭാഗത്തും ദൃശ്യപരമായ ആവിഷ്കാരമില്ല. കവിതയുടെ അവസാനത്തിൽ ഉപഗുപ്തൻ മടങ്ങിപ്പോകുന്നതുപോലും ദൃശ്യപരമായി ആവിഷ്കരിക്കാൻ തുനിഞ്ഞിട്ടില്ല. രണ്ടാം ഭാഗം തുടങ്ങുമ്പോൾ യമുനാ നദിക്ക് സമീപമുള്ള വെളിസ്ഥലം അവതരിപ്പിക്കുന്നു. തുടർന്ന് ചുടലക്കാടും ചുടലക്കാടിന്റെ വിവിധ ഭാഗങ്ങളും അവതരിപ്പിക്കുന്നു. കവിത അവസാനിക്കുന്നതുവരെ ഈ ലൊക്കേഷനിൽ നിന്നുകൊണ്ടാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾ പ്രവർത്തിക്കുകയും സംഭാഷണങ്ങൾ നടത്തുകയും ചെയ്യുന്നത്. ഒന്നാം ഭാഗത്തിൽ സന്ധ്യ സമയമാണെങ്കിൽ രണ്ടാം ഭാഗത്തിന്റെ തുടക്കം തൊട്ട് കവിത അവസാനിക്കുന്നതുവരെ പകൽ സമയത്ത് നടക്കുന്നതായിട്ടാണ് ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഒന്നാം ഭാഗത്തും രണ്ടാം ഭാഗത്തും മാത്രമേ സ്ഥലവും സമയവും ദൃശ്യപരമായി ആവിഷ്ക്കരിച്ചിട്ടുള്ളൂ.

2.3. നിരീക്ഷണങ്ങൾ

ഒരു പൂർണ്ണദൃശ്യം അവതരിപ്പിക്കുന്ന പദ്യശകലങ്ങളിൽ കുറച്ചധികം വരി

കളുണ്ട്. പൂർണ്ണദൃശ്യത്തെ അവതരിപ്പിക്കാൻ എത്ര ഈരടികൾ വേണോ അത്രയും ഈരടികൾ എഴുതുകയാണ് കവി. ശ്ലോകരൂപത്തിലുള്ള കാവ്യത്തിലേതുപോലെ നാല് വരികളിൽ ഒതുങ്ങുന്നില്ല പൂർണ്ണദൃശ്യാവിഷ്ക്കാരം. ഫ്രെയിമിൽ വരുന്ന വസ്തുതകളെ ഫോക്കസ് ചെയ്തു കാണിക്കുന്ന രീതി ഈ കവിതകളിലെ സവിശേഷതയാണ്. ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിൽ പേരാലിന്റെ മുഴുവൻ ഭാഗം ഉൾപ്പെടുന്ന ഫ്രെയിമിലെ വസ്തുക്കളായ ചെപ്പടിപന്തുപോലെ തോന്നുന്ന കായ്കൾ, വട്ടമിട്ട് പറക്കുന്ന പരുന്ത് തുടങ്ങി പല ദൃശ്യങ്ങളേയും ഫോക്കസ് ചെയ്തു കാണിക്കുന്നു. കരുണയിൽ ഒന്നാം ഭാഗത്തിൽ വാസവദത്തയുടെ അംഗങ്ങളും ആടയാഭരണങ്ങളും ഫോക്കസ് ചെയ്തു അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. രണ്ടാം ഭാഗത്തിൽ ചുടലകാട്ടിലെ ദൃശ്യങ്ങളെ ഫോക്കസ് ചെയ്തു കാണിക്കുന്നുണ്ട്.

കൂടുതൽ കഥാപാത്രങ്ങൾ വരുന്ന പദ്യശകലങ്ങളുള്ള കവിതയാണ് ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകി. കൂടുതൽ കഥാപാത്രങ്ങൾ വരുമ്പോൾ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്ഥാനം നിശ്ചയിക്കുന്നതിൽ കുമാരനാശാൻ പ്രത്യേകം ശ്രദ്ധ ചെലുത്തിയിട്ടുണ്ട്. ബുദ്ധൻ സംസാരിക്കുന്നതിനു മുമ്പ് ബുദ്ധൻ, രാജാവ്, പൊതുജനങ്ങൾ, സന്യാസിനിമാർ, സന്യാസ ശ്രേഷ്ഠർ ഇവർ ഓരോരുത്തരും എവിടെ ഇരിക്കുന്നു എന്നത് എഴുതിയിട്ടുണ്ട്. കരുണയിൽ ആകെ മൂന്ന് കഥാപാത്രങ്ങളെയുള്ളൂ. അതിനാൽ സ്ഥാനനിർണ്ണയത്തിന് വലിയ പ്രാധാന്യമില്ല.

വിദൂരദൃശ്യങ്ങളും അതിവിദൂരദൃശ്യങ്ങളുമാണ് ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിൽ കൂടുതലുള്ളത്. കരുണയിൽ കൂടുതൽ സമീപദൃശ്യങ്ങളും അതിസമീപദൃശ്യങ്ങളുമുണ്ട്. കരുണയിൽ ചലച്ചിത്രത്തിലെപോലെ പോസ് ചെയ്യുന്ന ബിംബങ്ങളുണ്ട്. അവസാനത്തെ കഥാഖ്യാന കവിതകളായ ചണ്ഡാല ഭിക്ഷുകിയിലും കരുണയിലുമാണ് ബിംബങ്ങൾക്ക് ചലച്ചിത്ര ബിംബങ്ങളോട് കൂടുതൽ സാദൃശ്യം വരുന്നത്. വിദൂരദൃശ്യമായും മധ്യമവിദൂരദൃശ്യമായും മധ്യമസമീപദൃശ്യമായും കരുണയിൽ ബിംബങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഇത് മറ്റ് കവിതകളിൽ ഇല്ല.

വർണ ബിംബങ്ങളുടെ കാര്യത്തിലും അംഗചലനങ്ങളുടെ കാര്യത്തിലും ഈ കവിതകൾക്ക് മറ്റ് കവികതകളേക്കാൾ തിളക്കം കൂടുതലുണ്ട്. തീവ്രഭാവങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കാൻ പുരികം മുതൽ ചുണ്ടിന്റെ അടിഭാഗംവരെ വരുന്ന അതിസൂക്ഷ്മബിംബങ്ങളും ഈ രണ്ടു കവിതകളിലുമുണ്ട്.

സംവിധായകന്റെ കണ്ണിലൂടെ കാണുന്ന രീതിയിലുള്ള വസ്തുനിഷ്ഠാവതരണ രീതിയാണ് അധികവും അവലംബിച്ചിട്ടുള്ളത്. കരുണയിൽ കഥാപാത്രങ്ങളായ വാസവദത്തയുടേയും തോഴിയുടേയും കണ്ണിലൂടെ കാണുന്ന രീതി ഒന്നാം ഭാഗത്തിലും ഉപഗുപ്തന്റേയും തോഴിയുടേയും കണ്ണിലൂടെ കാണുന്ന രീതി രണ്ടാം ഭാഗത്തിലുള്ള പദ്യശകലങ്ങളിൽ കാണാം. ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിൽ ആനന്ദഭിക്ഷുവിന്റേയും മാതംഗിയുടേയും രാജാവിന്റേയും കണ്ണിലൂടെ കാണുന്ന പോലെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഭാഗങ്ങളുണ്ട്. രണ്ടിലും ആത്മനിഷ്ഠാരീതിയിലുള്ള അവതരണം കുറച്ചു ഭാഗങ്ങളിലേയുള്ളൂ.

ക്യാമറാ ചലനങ്ങളിലൂടെ ലഭിക്കുന്ന ബിംബങ്ങൾക്ക് സമാനമായ ബിംബങ്ങൾ നിറയെ ഉള്ള കവിതകളാണിവ. അതിവിദൂരദൃശ്യത്തിൽ നിന്ന് വിദൂരദൃശ്യത്തിലേക്കും മധ്യമദൃശ്യത്തിലേക്കും കടന്നുവരുന്ന രീതിയുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അവതരണം ഈ രണ്ടു കവിതകളുടേയും പ്രത്യേകതയാണ്. വ്യത്യസ്ത സ്ഥാനങ്ങളിൽ നിന്ന് നോക്കി കാണുന്ന അനുഭവമാണ് വായനക്കാരന് ഉണ്ടാകുന്നത്. സമാന്തരവീക്ഷണകോണും നിമ്നവീക്ഷണകോണും ഉന്നതവീക്ഷണകോണും അനുഭവപ്പെടുത്തുന്ന വീക്ഷണകോണുകളുണ്ട്. കവിതകളുടെ തുടക്കം തൊട്ട് ഒടുക്കംവരെ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ കഥയുടെ മുന്നോട്ടുള്ള പ്രയാണത്തിന്റെ അനുഭവം സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. അവസാനം വരെയുള്ള ദൃശ്യങ്ങളുടേയും അവയുടെ ചലനങ്ങളുടേയും സംയോജനത്തിൽ കൂടിയാണ് ഇത് സാധ്യമാകുന്നത്.

ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയുടെ തുടക്കത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഗ്രാമപാതയും അരയാലുമെല്ലാം വിസ്തൃതമായ ഭൂദൃശ്യത്തെ അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നു. ആദ്യം കഥാപാത്രങ്ങളില്ലാതെയും പിന്നീട് കഥാപാത്രങ്ങളോടുകൂടിയും ഈ ഭൂദൃശ്യം കടന്നുവരുന്നു. വിസ്തൃതമായ ഭൂദൃശ്യത്തിൽ കടന്നുവരുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ പിന്നീട് ചെറിയ ഭൂദൃശ്യത്തിൽ വ്യാപരിക്കുന്നു. അരയാലും കിണറുമടങ്ങുന്നതു മാണ് ഈ ചെറിയ ഭൂദൃശ്യം. ഇതേ രീതിയിൽ തന്നെ കരുണയിലും രണ്ടാം ഭാഗത്ത് ഭൂദൃശ്യങ്ങളെയും കഥാപാത്രങ്ങളെയും അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. ചണ്ഡാലഭി ക്ഷുകിയിൽ മാതംഗിയുടെ വീട്, ബുദ്ധമന്ദിരം എന്നീ നിർമ്മിതികളും കഥാപാ ത്രങ്ങൾ വ്യാപരിക്കുന്നത് കാണാൻ കഴിയും. മാതംഗിയുടെ വീട് തൊട്ട് ബുദ്ധ മന്ദിരം വരെയുള്ള ദീർഘയാത്ര അവതരിപ്പിക്കാൻ അമ്പത് വരികൾ ഉപയോഗി ച്ചിട്ടുണ്ട്. യാത്ര അനുഭവപ്പെടുത്തുന്ന രീതിയിൽ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു ആശ്ര മകവാടം. വിവിധ പാതകളിലൂടെ വരുന്ന പൊതുജനങ്ങൾ, രാജാവ്, ആശ്രമക വാടം മുതൽ ബുദ്ധമന്ദിരം വരെയുള്ള നടക്കാവ്, നടക്കാവിന്റെ ഇരുവശവു മുള്ള സ്ഥലങ്ങൾ, ബുദ്ധമന്ദിരം, മാതംഗി വെള്ളമെടുക്കുന്ന കുളം, ചെടികൾ നിൽക്കുന്ന സ്ഥലം ഇങ്ങനെ ഒന്നിനുപുറകെ ഒന്നായി ചലച്ചിത്രത്തിലെപോലെ സ്ഥലങ്ങൾ മാറി മാറി വരുന്നു. മാതംഗി വ്യാപരിക്കുന്ന ഇടവും കഥ നടക്കുന്ന സംഭവസ്ഥലവും ഇതുതന്നെ. കരുണയിൽ ഒന്നാം ഭാഗത്തിൽ വാസവദത്തയുടെ വീടും പരിസരവും രണ്ടാം ഭാഗത്തിന്റെ ആരംഭം തൊട്ട് അവസാനിക്കുന്നതു വരെ ചുടലക്കാടും അതിന്റെ വിവിധ ഭാഗങ്ങളും വരുന്നു. സുന്ദരിയും വേശ്യയു മായ വാസവദത്തയ്ക്ക് ഉചിതമായ പശ്ചാത്തലം നൽകിയിരിക്കുന്നു. ഭോഗാ സക്തി ജനിപ്പിക്കുന്ന ഭൂദൃശ്യങ്ങൾ കടന്നുവരുന്നു. വാസവദത്ത വ്യാപരിക്കുന്ന ഇടവും കഥ നടക്കുന്ന സംഭവസ്ഥലവും ഇതുതന്നെ. അംഗഛേദം നടത്തി വികൃതമാക്കപ്പെട്ട വാസവദത്തയുടെ അവസ്ഥ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ വിണ്ട്പൊ ട്ടിയ അരയാലിന്റെ ദൃശ്യം സാദൃശ്യ-ദൃശ്യമായിത്തീരുന്നു. അവളുടെ അവസ്ഥ യുടെ പ്രതീകമായിത്തീരുന്നു. രണ്ടുകവിതകളിലും സ്ഥലനിബന്ധമായി അവ

തരിപ്പിക്കുന്നതുകൊണ്ട് കഥയ്ക്ക് യഥാർത്ഥപ്രതീതിയും വിശ്വാസ്യതയും ലഭിക്കുന്നു.

നട്ടുച്ച അന്ന് രാത്രി, പിറ്റേദിവസം, പ്രഭാതം, പകൽ – ഇത്രയുമാണ് ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകി എന്ന കവിതയിൽ ദൃശ്യപരമായ അനുഭവപ്പെടുത്തുന്ന സമയം. കരുണയിൽ ഒന്നാം ഭാഗത്ത് സന്ധ്യാസമയവും തുടർന്നുള്ള ഭാഗങ്ങളിലെല്ലാം പകൽ സമയങ്ങളിലുമാണ് ദൃശ്യപരമായി അനുഭവപ്പെടുത്തുന്ന സമയം. സ്ഥലം വ്യക്തമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നതുകൊണ്ട് സമയവും വ്യക്തമാണ്. രണ്ടായിരത്തി അഞ്ഞൂറ് വർഷം മുമ്പുള്ള കാലബോധം അറിവ് മാത്രമാണ്. ആ കാലബോധത്തിലൂടെ രണ്ടായിരത്തി അഞ്ഞൂറ് വർഷം മുമ്പുള്ള ഗ്രാമവും നിർമ്മിതികളുമാണ് ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകി വായിക്കുമ്പോൾ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നത്. കരുണ വായിക്കുമ്പോൾ വളരെ പണ്ടുണ്ടായിരുന്ന കഥയാണെന്ന് ഇതിവൃത്തത്തിൽ നിന്ന് മനസ്സിലാക്കാം. എന്നാൽ വരികളിലൂടെ കടന്നുപോകുമ്പോൾ ഗ്രാമവീഥികളും ചുടലക്കാടുമാണ് വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ ഉണ്ടാകുന്നത്. കാലാനുഭവം ഇപ്പോൾ നടക്കുന്ന സംഭവങ്ങൾ പോലെയാണ് രണ്ടു കവിതകളിലുമുള്ളത്.

ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിലും കരുണയിലും ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാന സവിശേഷതകൾ കണ്ടെത്തിയതുപോലെ നളിനിയിലും ചിന്താവിഷ്ടയായ സീതയിലും കണ്ടെത്താൻ ശ്രമിക്കുകയാണ് അടുത്ത അധ്യായത്തിൽ ചെയ്യുന്നത്.

കുറിപ്പുകൾ

1. എൻ. കുമാരനാശാൻ, *ആശാന്റെ പദ്യകൃതികൾ, 11-ാം പ.* (ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2013), പു. 540.
2. ടി. പു. 57
3. ടി. പു. 423
4. ടി. പു. 540
5. ടി. പു. 540
6. ടി. പു. 540
7. ടി. പു. 541
8. ടി. പു. 541
9. ടി. പു. 541
10. ടി. പു. 541
11. ടി. പു.
12. ടി. പു. 542
13. ടി. പു. 542
14. ടി. പു. 542
15. ടി. പു. 543
16. ടി. പു. 543
17. ടി. പു. 543
18. ടി. പു. 544
19. ടി. പു. 544
20. ടി. പു. 544
21. ടി. പു. 544
22. ടി. പു. 545
23. ടി. പു. 545

24. എം.ടി. വാസുദേവൻനായർ, *പെരുന്തച്ചൻ,* (പുസ്തകപ്രസാദനസംഘം, തൃശ്ശൂർ, 1992), പു. 8.
25. എൻ. കുമാരനാശാൻ, *ആശാന്റെ പദ്യകൃതികൾ*, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2013, പു. 545.
26. ടി. പു. 545
27. കാളിദാസൻ, അഭിജ്ഞാനശാകുന്തളം, (വിവർത്തനം-വള്ളത്തോൾ) (ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2003).
28. തുഞ്ചത്തെഴുത്തച്ഛൻ, അധ്യാത്മരാമായണം, (ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2003), പു. 56.
29. എൻ. കുമാരനാശാൻ, *ആശാന്റെ പദ്യകൃതികൾ,* ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2013, പു. 68.
30. ടി. പു. 566
31. ടി. പു. 546
32. ടി. പു. 546
33. ടി. പു. 546
34. ടി. പു. 547
35. ടി. പു. 547
36. ടി. പു. 551
37. ടി. പു. 554
38. ടി. പു. 554
39. ടി. പു. 556
40. ടി. പു. 556
41. പത്മരാജൻ, *ഒരിടത്തൊരു ഫയൽവാൻ*, (ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2015), പു. 12.
42. എൻ. കുമാരനാശാൻ, *ആശാന്റെ പദ്യകൃതികൾ*, (ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2013), പു. 556.

43. ടി. പു. 557

44. ടി. പു. 557

45. ടി. പു. 565

46. ടി. പു. 540

47. ടി. പു. 565

48. ടി. പു. 523

49. ടി. പു. 565

50. ടി. പു. 566

51. ടി. പു. 566

52. ടി. പു. 568

53. ടി. പു. 569

54. ടി. പു. 569

55. ടി. പു. 570

56. ടി. പു. 570

57. ടി. പു. 570

58. ടി. പു. 571

59. ടി. പു. 571

60. ടി. പു. 540

വെബ്സൈറ്റ്

1. https://www.manormaonline.com

മലയാള മനോരമ ഓൺലൈൻ

അദ്ധ്യായം - 3

ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതികളോട് സാദൃശ്യം വരുന്ന മറ്റു കൃതികൾ

നളിനി - 1911ലും ചിന്താവിഷ്ടയായ സീത 1919ലും പ്രസിദ്ധീകരിച്ചു. ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതിയോടുള്ള സാദൃശ്യം കണ്ടെത്താൻ കവിതയിലെ ദൃശ്യങ്ങളെ സൂക്ഷ്മമായി അപഗ്രഥിക്കേണ്ടതുണ്ട്.

3.1 നളിനി

ദിവാകരനും നളിനിയും അയൽപക്കക്കാരും ചെറുപ്പത്തിൽ കളികൂട്ടുകാരായിരുന്നു. ദിവാകരൻ ചെറുപ്പത്തിൽ തന്നെ നാട് വിട്ടുപോയി സന്യാസിയായി. ദിവാകരനുമായുള്ള ഗാഢമായ പ്രണയം, അച്ഛന്റേയും അമ്മയുടേയും കാലശേഷം അവളെ നാടു വിടാൻ പ്രേരിപ്പിച്ചു. അവൾ മറ്റൊരു ആശ്രമത്തിൽ സന്യാസിനിയായി. വർഷങ്ങൾക്കുശേഷം ഹിമാലയത്തിന്റെ താഴ്വരയിലുള്ള തടാകക്കരയിൽ ഇരുവരും കണ്ടുമുട്ടുന്നു. നളിനിയുടെ ലൗകികസ്നേഹം ദിവാകരന്റെ സാരോപദേശത്താൽ ഈശ്വരസ്നേഹമായി മാറുന്നു. അവൾ അവിടെ വെച്ച് മരിക്കുന്നു. അവളെ അവിടെ മറവ് ചെയ്ത് ദിവാകരൻ മടങ്ങുന്നു. ഈ പ്രമേയത്തിന്റെ ആഖ്യാനം എങ്ങ നെയാണെന്ന് നോക്കാം.

3.1.1 കാവ്യദൃശ്യാപഗ്രഥനം

"നല്ല ഹൈമവതഭൂവിൽ,-ഏറെയായ്
കൊല്ലം-അങ്ങൊരു വിഭാതവേളയിൽ
ഉല്ലസിച്ചു യുവയോഗിയേകനുൽ
ഫുല്ലബാലരവിപോലെ കാന്തിമാൻ"[1]

കൃത്യമായ ഫ്രെയിമിംഗ് ഇല്ല എന്ന് പെട്ടെന്ന് തോന്നും. വിശാലമായ ഹിമാ ലയപർവ്വതനിരകളും ആ പർവ്വതനിരകളിൽ ഒന്നിനുമുകളിൽ യോഗി നിൽക്കുന്ന തുമാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഏകനായി എന്ന് പ്രയോഗിച്ചിട്ടുള്ളതു കൊണ്ട് ഫ്രെയിമിനുള്ളിൽ വിശാലമായ ഹിമാലയഭൂമിയും യോഗിയും മാത്രമേ ഉണ്ടാകാൻ പാടൂള്ളു. ഇവിടെ കൃത്യമായ ഫ്രെയിമിംഗ് ഉണ്ട്. ഉദിച്ചുവരുന്ന ബാലസൂര്യനെപ്പോലെ എന്ന് പറഞ്ഞിട്ടുള്ളതുകൊണ്ട് പർവ്വത നിരകളിൽ ഒന്നിന്റെ മുകളിലാണ് കവി യോഗിക്ക് സ്ഥാനം നിശ്ചയിച്ചിരിക്കുന്നത്.

അതിവിദൂര ഷോട്ടുകളിലൂടെ ലഭിക്കുന്ന ചലച്ചിത്ര ബിംബങ്ങൾക്ക് സാദൃശ്യമുള്ള ദൃശ്യമാണിത്. വ്യക്തിയുടെ സ്വഭാവത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സമീപദൃശ്യത്തിലേക്ക് പോകുന്നതിനുമുമ്പ് എത്തി നിൽക്കുന്ന സ്ഥലത്തിന്റെ പ്രകൃതം അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഷോട്ടാണ് അതിവിദൂരദൃശ്യം. ഇവിടെ മഞ്ഞുമൂടി കിടക്കുന്ന ഹിമാലയവും അതിന്റെ പ്രകൃതവും തന്നെയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. കവിയുടെ വാക്കുകളിൽ നിന്ന് വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിലാണ് രൂപം വരുന്നത്.

ഉദിച്ചുവരുന്ന ബാലസൂര്യനെപ്പോലെ എന്ന് പറഞ്ഞതുകൊണ്ട് ക്യാമറ താഴെയും കഥാപാത്രത്തെ മുകളിലുമായി നിർത്തിയെടുക്കുന്ന ബിംബത്തിന് സമാനമായ ബിംബം. കവിയുടെ കണ്ണിലൂടെ കാണുന്നപോലെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഔന്നത്യം വെളിവാക്കുന്ന ഷോട്ട്. ഇത് വൈഡ് ആംഗിൾ ദൃശ്യപരിധിയുള്ള ഷോട്ടുമാണ്. മനുഷ്യന്റെ കണ്ണുകൊണ്ട് നേരിട്ട് കാണാവുന്നതി നേക്കാൾ കൂടുതൽ ദൃശ്യത്തിലുണ്ട്. സംവിധായകന്റെ കണ്ണിലൂടെ അഥവാ ക്യാമറ യുടെ കണ്ണിലൂടെ കാണുന്ന, ചലച്ചിത്ര അവതരണത്തിലൂടെ ലഭിക്കുന്ന ദൃശ്യാനു ഭവത്തിന് സമാനമായ അനുഭവം. അതുകൊണ്ട് വസ്തുനിഷ്ഠാരീതിയിലുള്ള അവതരണമാണ്.

ആദ്യത്തെ വരി വായിക്കുമ്പോൾ വിശാലമായ ഹിമാലയ ഭൂപ്രദേശമാണ് വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നത്. പിന്നീടാണ് പ്രഭാതത്തിലെ ഹിമാലയം

മനസ്സിലേക്ക് വരുന്നത്. തുടർന്ന് ബാലസൂര്യനെപ്പോലെ ഉദിച്ചുയർന്നു നിൽക്കുന്ന യോഗിയുടെ ബിംബവും വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നു. ചലച്ചിത്രസന്നിവേശത്തിൽ നിന്ന് ഭിന്നമാണെങ്കിലും വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ ദൃശ്യങ്ങളുടെ സന്നിവേശം സംഭവിക്കണം. അങ്ങനെയൊരു ക്രിയ നടന്നില്ലെങ്കിൽ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ ശ്ലോകത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നതുപ്പോലെ ഹിമാലയത്തിനു മുകളിൽ നിൽക്കുന്ന യോഗിയുടെ ബിംബം ലഭിക്കില്ല. ത്രിമാനങ്ങളുള്ള രൂപം തന്നെയാണ് വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നത്. അല്ലാതെ ഒരു പ്രതലത്തിൽ വരച്ച ചിത്രമല്ല വരുന്നത്.

വ്യക്തമായി കഥാപാത്രം നിൽക്കുന്ന സ്ഥലം പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. മറ്റൊരു സ്ഥലത്തേക്ക് കഥാപാത്രം നീങ്ങുന്നത് അവതരിപ്പിക്കുന്നതുവരെ ഈ സ്ഥലത്തു നിന്നാണ് കഥാപാത്രം സംസാരിക്കുന്നതും അംഗചലനങ്ങളും ഭാവങ്ങളും പ്രകടിപ്പിക്കുന്നുതെന്നുമുള്ള അനുഭവമാണ് വായനക്കാരനിൽ ഉണ്ടാകുന്നത്. ഷൂട്ടിംഗിന് ഉചിതമായ സ്ഥലം തിരഞ്ഞെടുക്കുന്ന രീതി സംവിധായകർക്ക് ഉണ്ടല്ലോ. കുമാരനാശാൻ കഥാഖ്യാനം നടത്താൻ ജനവാസം ഇല്ലാത്ത വിജനമായ സ്ഥലം തെരഞ്ഞെടുത്തിരിക്കുന്നു.

സന്യാസത്തിന്റെ ഏറ്റവും ഉയർന്ന സ്ഥലത്ത് എത്തിയ ആളാണ് ദിവാകരയോഗി എന്നത് കവിതയുടെ പിന്നീടുള്ള ഭാഗങ്ങളിൽനിന്ന് മനസ്സിലാക്കാം. കഥാപാത്രം ഏറ്റവും ഉയർന്ന യോഗീവര്യനാണ്. ഹിമാലയത്തിലെ ഒരു പർവ്വതത്തിന്റെ ഉയർന്ന ഭാഗം കഥാപാത്രത്തിന് നിൽക്കാനുള്ള ഒരു സ്ഥലമായി തിരഞ്ഞെടുത്തിരിക്കുന്നു. മഞ്ഞ് മൂടി കിടക്കുന്ന ഹിമാലയം. ആത്മീയ ഔന്നിത്യത്തിൽ എത്തി നിൽക്കുന്ന യോഗീവര്യന്മാർക്ക് അനുയോജ്യമായ ഇടമാണ്. പണ്ട് മുതൽക്ക് സാഹിത്യത്തിൽ ആത്മീയതയുടെ ഇരിപ്പിടമായി ഹിമാലയത്തെ ഉപയോഗിക്കാറു ണ്ട്. അനവധി യോഗികൾ തപസ്സനുഷ്ഠിച്ച ഭൂമിയാണിത്. കുമാരനാശാൻ ഹിമാല യത്തെ ദിവാകരയോഗിക്ക് നിൽക്കാനുള്ള

ഇടമായും പശ്ചാത്തലമായും, കഥ നടക്കുന്ന സംഭവസ്ഥലമായും ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. ഈ സ്ഥലത്ത് നിന്ന് ദിവാകരയോഗിയെ മാറ്റി മറ്റൊരു സ്ഥലത്ത് സങ്കല്പിച്ചാൽ കഥാപാത്രത്തിന്റെ അസ്തിത്വം തന്നെ നഷ്ടപ്പെടും.

സാഹിത്യത്തിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമായി ചലച്ചിത്രത്തിൽ എല്ലാ ഷോട്ടിലും സ്ഥലവും സമയവുമുണ്ട്. ആശാന്റെ കഥാഖ്യാന കവിതകളിൽ സ്ഥലവും സമയവും അവതരിപ്പിച്ചാണ് കവിതകൾ തുടങ്ങുന്നത്. പിന്നീട് നടക്കുന്ന സംഭവങ്ങൾ ഈ സ്ഥലത്തും സമയത്തുമാണെന്ന് വായനക്കാരന് അനുഭവ വേദ്യമാണ്. സ്ഥലവും സമയവും മാറുമ്പോൾ അവ പ്രത്യേകം അവതരിപ്പിക്കു കയും ചെയ്യുന്നു. ഹിമാലയ ഭൂപ്രദേശമാണെന്ന് മാത്രമല്ല പ്രഭാതത്തിലാണെന്നു കൂടി പറയുന്നുണ്ട്. ചലച്ചിത്രത്തിലെപ്പോലെ സമയത്തെ ദൃശ്യപരമായും അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. ഉദിച്ചു വരുന്ന സൂര്യന്റെ അവതരണത്തിലൂടെയാണ് ഈ അനുഭവം ഉണ്ടാകുന്നത്.

ഒന്നാമത്തെ അധ്യായത്തിൽ ബിംബങ്ങളെക്കുറിച്ച് എഴുതുമ്പോൾ മങ്കട രവിവർമ്മയുടെ രീതിയിലും എ.എം.മനോജ്കുമാറിന്റെ രീതിയിലും നാമകരണങ്ങൾ കൊടുത്തിട്ടുണ്ട്. ദൂരത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലല്ല-അനുപാതത്തിന്റെ അടിസ്ഥാന ത്തിലാണ് ചലച്ചിത്രത്തിൽ ബിംബങ്ങളെ വേർതിരിക്കുന്നത്. മലയാളത്തിൽ ഇതിനുകൊടുക്കുന്ന പേരുകളിൽ വിദൂരം, സമീപം എന്നീ വാക്കുകൾ വരുന്നുണ്ട്. തെറ്റിദ്ധാരണ ഉണ്ടാകാതിരിക്കാനാണ് ഇത് പ്രത്യേകം പരാമർശിക്കുന്നത്.

> "ഓതി, നീണ്ട ജടയും നഖങ്ങളും
> ഭൂതിയും ചിരതപസ്വിയെന്നതും
> ദ്യോതമാനമുടൽ നഗ്നമൊട്ടു ശീ-
> താതപാദികളവൻ ജയിച്ചതും."[2]

നീണ്ട ജടയും, നഖങ്ങളും, ഭസ്മം പൂശിയ ശരീരവും, അല്പം വസ്ത്രം മാത്രം ഉള്ള ഒരു പുരുഷരൂപമാണ് ഫ്രെയിമിനുള്ളിലുള്ളത്. യോഗിയാണെന്നതു

കൊണ്ട് മുടിയും താടിയും ജടകെട്ടിയിരിക്കുന്നു.

ഒന്നാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ പറഞ്ഞ സ്ഥലം തന്നെയാണ് ഇവിടെയും വരുന്നത്. ചലച്ചിത്രത്തിലും സ്ഥലമില്ലാതെ മുഖമാത്രമായും മുട്ടു മുതൽ തലവരെ മാത്രമായും പാദം മുതൽ തലവരെ മാത്രമായും കാണിക്കാറുണ്ട്. അപ്പോൾ അതിനുമുമ്പ് കഥാപാത്രം നിന്നിരുന്ന സ്ഥലത്ത് വെച്ചാണ് നടക്കുന്നതെന്ന് പ്രേക്ഷകന് മനസ്സിലാകും. ഇത് തന്നെയാണ് നളിനി വായിക്കുന്ന വായനക്കാരനിലും ഉണ്ടാകുന്നത്.

യോഗീയുടെ പാദം മുതൽ തലവരെ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നുണ്ട്. ഇത്തരം ദൃശ്യങ്ങൾ ചലച്ചിത്രത്തിൽ വിദൂരദൃശ്യങ്ങളാണ്.

സംവിധായകൻ ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ നേരിട്ട് കഥ പറയുന്ന രീതിയാണ് മിക്ക ചലച്ചിത്രങ്ങളിലും ഉള്ളത്. സംവിധായകൻ ക്യാമറയിലൂടെ നോക്കിക്കാണുന്നതുപോലെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ജീവിതം അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഇത്തരം ആഖ്യാനങ്ങളിൽ പ്രേക്ഷകനും നേരിട്ട് കഥാനുഭവത്തിലേക്ക് കടക്കുകയാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മനസ്സിലൂടെയുള്ള അവതരണമല്ല വരുന്നത്. ക്യാമറകണ്ണുകളും സംവിധായകന്റെ കണ്ണുകളും പ്രേക്ഷകന്റെ കണ്ണുകളും പുറത്തുനിന്ന് കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ജീവിതത്തെ നേരിട്ട് നോക്കികാണുന്ന രീതി. ഇതിനെയാണ് വസ്തുനിഷ്ഠരീതി എന്ന് പറയുന്നത്. ഇതുപ്പോലെതന്നെ കവിതയിൽ വായനക്കാരുടെ കാഴ്ചപ്പാടിലൂടെ, കണ്ണിലൂടെ കാണുന്ന യോഗിയെയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. കവിയുടെ കാഴ്ചപ്പാടിലൂടെ, കണ്ണിലൂടെ അവതരിക്കപ്പെടുന്ന യോഗിയുടെ ദൃശ്യമെന്നും പറയാം. സംവിധായകൻ കഥാപാത്രത്തേയും ക്യാമറയേയും നേർക്കുനേരെ നിർത്തി എടുക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിന് സമാനമായ ബിംബം. ആയതിനാൽ വസ്തുനിഷ്ഠാരീതിയാണ്. കണ്ണിന്റെ ദൃശ്യപരിധിയിൽ കാണുന്ന അഥവാ നോർമൽ ലെൻസിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യപരിധി ഇവിടെ സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു.

വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ നീണ്ട ജട, നഖം, ഭസ്മം എന്നിവയുള്ള രൂപം വരുന്നു. ഈ ശ്ലോകം കവിതയുടെ തുടക്കത്തിലാണെങ്കിൽ നീണ്ട ജടയും നഖവും ഭസ്മവും വേറിട്ട് നിൽക്കും. ആദ്യത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ യോഗിയെ അവതരിപ്പിച്ചതു കൊണ്ടാണ് യോഗിയുടെ നീണ്ട ജട, നഖം, ഭസ്മം എന്നിവ അന്വയിച്ച രൂപം വായനക്കാരുടെ മനസ്സിൽ വരുന്നത്. പദങ്ങളുടെ അന്വയമല്ല ദൃശ്യങ്ങളുടെ അന്വയമാണ് ഇവിടെ പറയുന്നത്. ഒന്നാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ പറഞ്ഞ യോഗിയുടെ രൂപത്തിലേക്ക് രണ്ടാമത്തെ ശ്ലോകത്തിലെ സൂക്ഷ്മമായി പറഞ്ഞ ദൃശ്യങ്ങൾ സന്നിവേശിപ്പിച്ചെടുക്കുന്നു. പിന്നീട് ഒട്ടൊക്കെ നഗ്നമെന്ന് പറയുമ്പോഴാണ് കുന്നിൽ മുകളിൽ നിൽക്കുന്ന യോഗിയുടെ പൂർണ്ണരൂപം വായനക്കാരുടെ മനസ്സിൽ വരുന്നത്.

> "പാരിലില്ല ഭയമെന്നു, മേറെയു-
> ണ്ടാരിലും കരുണയെന്നു, മേതിനും
> പോരുമെന്നുമരുളീ പ്രസന്നമായ്
> ധീരമായ മുഖകാന്തിയാലവൻ."[3]

മുഖംമാത്രമാണ് ഫ്രെയിമിനുള്ളിലുള്ളത്. അതുകൊണ്ട് സമീപദൃശ്യാനുപാതമാണ് വരുന്നത്. നടീനടന്മാരുടെ മുഖത്തെ ഭാവങ്ങൾ സൂക്ഷ്മമായി അവതരിപ്പിക്കേണ്ടി വരുമ്പോഴാണ് സമീപദൃശ്യങ്ങളും അതിസമീപദൃശ്യങ്ങളും എടുക്കുന്നത്. ഇവിടെ ഒന്നിനോടും ഭയമില്ലാത്ത ഭാവവും എല്ലാവരോടും കരുണയുള്ള ഭാവവും എന്തിനും പ്രാപ്തനാണെന്ന ഭാവവും സൂക്ഷ്മമായി വർണ്ണിക്കുകയല്ല കവി ചെയ്യുന്നത്. അത് യോഗിയുടെ മുഖത്ത് പ്രതിഫലിക്കുന്നുവെന്നാണ് എഴുതിയിരിക്കുന്നത്. അങ്ങനെയാണ് ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതിയോട് സാദൃശ്യം വരുന്നത്.

കഥാപാത്രത്തിന്റെ മുഖവും ക്യാമറയും ഒരേ വിതാനത്തിൽ, നിർത്തിയെടുക്കുന്ന ബിംബത്തിന് സമാനമായ ബിംബാനുഭവം ഇവിടെ ലഭിക്കുന്നു. നോർമൽ ലെൻസിനേക്കാൾ ദൃശ്യപരിധി കുറഞ്ഞതാണ് ടെലിഫോക്കൽ ലെൻസിന്റെ ദൃശ്യപരിധി. അതേസമയം ഫോക്കൽലെങ്ത് കൂടിയതുകൊണ്ട് സൂക്ഷ്മഭാവ

ങ്ങൾ പകർത്തിയെടുക്കാൻ കഴിയും. ഇതേ അനുഭവം തന്നെയാണ് കവിയും സൃഷ്ടിക്കുന്നത്.

ആരോടും ഭയമില്ലാത്ത ഭാവമാണ് വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ ആദ്യം വരുന്നത്. പിന്നീട് അതിനോടുകൂടി കരുണഭാവവും തുടർന്ന് ഏതിനും പ്രാപ്തനാണെന്ന ഭാവവും വരുന്നു. ഈ മൂന്നും സന്നിവേശിച്ചു വരുമ്പോൾ യോഗിയുടെ മുഖത്താണ് ഈ ഭാവങ്ങൾ എന്ന് കവി പറയുന്നു. വായനക്കാരൻ ഒന്നാമത്തെ ശ്ലോകം തൊട്ടുള്ള ദൃശ്യാനുഭവമായി ഇതിനെ യോജിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. അങ്ങനെയാണ് ഹിമാലയത്തിനു മുകളിൽ നിൽക്കുന്ന യോഗിയുടെ മുഖത്തെ ഭാവമാണ് എന്ന അനുഭവം ലഭിക്കുന്നത്.

"തല്പരത്വമവനാർന്നിരുന്നു തെ-
ല്ലപ്പൊൾ,—വെന്നരിയെയൂഴി കാക്കുവാൻ
കോപ്പിടും നൃപതിപോലെയും കളി-
ക്കോപ്പെടുത്ത ചെറുപൈതൽപോലെയും.

ഇത്ര ധന്യത തികഞ്ഞു കാണ്മതി-
ല്ലത്ര നൂനമൊരു സാർവഭൗമനിൽ
ചിത്തമാം വലിയ വൈരി കീഴമർ—
ന്നത്തൽ തീർന്ന യമിതന്നെ ഭാഗ്യവാൻ."[4]

കളിക്കോപ്പെടുത്ത് കളിക്കുന്ന കുട്ടിയെപ്പോലെയും ശത്രുവിനെ തോൽപ്പിച്ച് ഭൂമിയെ കാക്കുന്ന രാജാവിനെപ്പോലെയും ഉള്ള ഉത്സാഹം അവനുണ്ടായിരുന്നു. ചക്രവർത്തിയിൽപോലും ഇത്ര കൃതാർത്ഥത തികഞ്ഞു കാണുകയില്ല. മനസ്സാകുന്ന ശത്രുവിനെ തോൽപ്പിച്ച യതി തന്നെയാണ് ഭാഗ്യവാൻ.

നാലും അഞ്ചും ശ്ലോകത്തിൽ യോഗിയുടെ ഭാവങ്ങൾ തന്നെയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. പക്ഷേ, ഫ്രെയിമിംഗ് ഇല്ല. മനസ്സിന്റെ ഭാവമാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അത് ശരീരത്തിൽ എവിടെ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നുവെന്ന് കവി പറയുന്നില്ല. അതു

കൊണ്ട് ചലച്ചിത്രത്തിലെ ആഖ്യാനരീതിയോട് താരതമ്യപ്പെടുത്തുന്നതിൽ പ്രസക്തിയില്ല.

“ധ്യാനശീലനവനങ്ങധിത്യകാ-
സ്ഥാനമാർന്നു തടശോഭ നോക്കിനാൻ;
വാനിൽനിന്നു നിജനീഡമാർന്നെഴും
കാനനം ഖഗയുവാവുപോലവെ”[5]

കുന്നിന്റെ മുകളിൽ നിൽക്കുന്ന യമി കുറെ കൂടി ഉയർന്നു നിൽക്കുന്ന ഭാഗത്തേക്ക് കയറി നിൽക്കുന്നു. യമിയും കുന്നിന്റെ മുകൾഭാഗവുമാത്രമാണ് ഫ്രെയിമിനുളിലുള്ളത്. മുമ്പ് നിന്നിരുന്ന സ്ഥലത്തുനിന്നും കുറച്ചു കൂടി ഉയർന്ന ഭാഗത്താണ് ഇപ്പോൾ യമിക്ക് സ്ഥാനം കൽപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്.

കഥാപാത്രവും ഭൂദൃശ്യവും വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നതുകൊണ്ട് അതിവിദൂര ദൃശ്യത്തിനോട് സാദൃശ്യം വരുന്നു.

ക്യാമറ താഴെയും കഥാപാത്രം മുകളിലുമായുള്ള ക്യാമറ വിതാനത്തിലൂടെ ലഭിക്കുന്ന ബിംബത്തിന് സമാനമായ ബിംബാനുഭവമാണ് ഇവിടെയുള്ളത്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഉന്നതി വെളിവാക്കുന്ന ദൃശ്യാനുഭവം കവി സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ക്യാമറയുടെ, സംവിധായകന്റെ, പ്രേക്ഷകന്റെ, വായനക്കാരന്റെ, കവിയുടെ കണ്ണിലൂടെ കാണുന്നതുപോലെ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളതുകൊണ്ട് വസ്തുനിഷ്ഠാവതരണ രീതിയാണ് ഇവിടെ വരുന്നത്. വായനക്കാരന് താഴെ നിന്ന് മുകളിലേക്ക് നോക്കിക്കാണുന്ന അനുഭവമാണ് ഉണ്ടാകുന്നത്. കവിയും ആ സ്ഥാനത്തുതന്നെ നിന്ന് നോക്കി കണ്ട് അവതരിപ്പിക്കുന്നതുപോലെ അനുഭവപ്പെടുന്നു. മുൻ ശ്ലോകങ്ങളിൽ പറഞ്ഞ ദൃശ്യങ്ങളുടെ തുടർച്ചയായി ഈ ശ്ലോകത്തിലെ ദൃശ്യത്തെ കൂട്ടിയോജിപ്പിക്കുന്നു.

കുന്നിന്റെ മുകളിൽ നിന്ന് താഴ്വാരത്തിലേക്ക് നോക്കുന്ന യമിയുടെ ദൃശ്യ

ത്തിന് സമാനമായി ആകാശത്തുനിന്ന് കാട്ടിലേക്ക് നോക്കുന്ന പക്ഷിയുവാവിനെ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. കുന്നിനു മുകളിൽ നിന്ന് താഴേക്ക് നോക്കുന്ന ശരീര ഭാഷ, ഭാവം, ഇതെല്ലാം യോഗിക്കുണ്ട്. ഈ ചലനാത്മകദൃശ്യം കഴിഞ്ഞ് കാട്ടിലേക്ക് നോക്കുന്ന പക്ഷിയുവാവിന്റെ ചലനാത്മകദൃശ്യം അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. പ്രതി രൂപത്തോട് സാദൃശ്യമുള്ള ഉപമയാണിത്.

“ഭൂരി ജന്തുഗമനങ്ങൾ, പൂത്തെഴും
ഭൂരൂഹങ്ങൾ നിറയുന്ന കാടുകൾ
ദൂരദർശനകൃശങ്ങൾ, കണ്ടുതേ
ചാരുചിത്രപടഭംഗിപോലവൻ”[6]

പൂത്തുനിൽക്കുന്ന കാടും അതിനുള്ളിലെ മൃഗങ്ങളുമാണ് ഫ്രെയിമിനുളളിലുള്ളത്. ഒരുപാട് മരങ്ങളും മൃഗങ്ങളുമുള്ളതുകൊണ്ട് ഫ്രെയിമിനുള്ളിലെ വസ്തുക്കൾക്ക് വ്യക്തമായ സ്ഥാനം കൽപ്പിച്ചിട്ടില്ല.

ദൂരദർശനകൃശം എന്ന് പ്രത്യേകിച്ച് എഴുതിയിരിക്കുന്നു. ക്യാമറയിലൂടെ അതിവിദൂര ദൃശ്യം കാണുന്ന പോലെയുള്ള ദൃശ്യം തന്നെയാണ് കവി അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. മനോഹരമായ ചിത്രപടഭംഗിപോലെ അവൻ ആസ്വദിച്ചു എന്ന് എഴുതിയിരിക്കുന്നത് കാടിന്റെ സൗന്ദര്യം അനുഭവപ്പെടുത്താനാണ്. വായനക്കാരിൽ ചലച്ചിത്രത്തിൽ കാണുന്നതുപോലെയുള്ള കാടിന്റെ രൂപം തന്നെയാണ് മനസ്സിൽ വരിക.

കഥാപാത്രത്തിന്റെ കണ്ണിലൂടെ കാണുന്ന കാടിനെ അവതരപ്പിക്കുന്നതു കൊണ്ട് വായനക്കാരന് കഥാപാത്രം നിൽക്കുന്നിടത്ത് നിന്ന് നോക്കി കാണുന്ന അനുഭവം ലഭിക്കുന്നു. കഥാപാത്രം നിൽക്കുന്ന പരിസരത്ത് നിന്ന് നിമ്നവിതാനത്തിൽ പകർത്തുമ്പോൾ ലഭിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രബിംബത്തിന് സമാനമായ ബിംബാനുഭവം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. കഥാപാത്രത്തിലൂടെയുള്ള അവതരണമായതു കൊണ്ട് ആത്മനിഷ്ഠാരീതിയാണ് വരുന്നത്. മനുഷ്യനേത്രങ്ങൾകൊണ്ട് നേരിട്ട് കാണുന്ന

തിനേക്കാൾ കൂടുതൽ വിശാലമായ കാടിന്റെ ദൃശ്യം-അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. യോഗി കാണുന്ന ദൃശ്യമാണെങ്കിലും വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിലും വിശാലമായ കാടിന്റെ രൂപം അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നു. വൈഡ് ആംഗിൾ ലെൻസിലൂടെ കാണുന്ന പ്രതീതി ജനിപ്പിക്കുന്നു.

ആദ്യത്തെ വരി വായിക്കുമ്പോൾ ആദ്യം സഞ്ചരിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന മൃഗങ്ങളും തുടർന്ന് പൂത്തു നിൽക്കുന്ന കാടുകളും മനസ്സിൽ വരും. കാട്ടിനുള്ളിലൂടെയുള്ള മൃഗങ്ങളുടെ സഞ്ചാരമായി സന്നിവേശിപ്പിച്ചെടുക്കുന്നതു വായനക്കാരന്റെ മനസ്സാണ്. പിന്നീടാണ് അകലെയാണെന്നും അതുകൊണ്ട് ചെറുതായിട്ടാണ് കാണുന്നതെന്നുമുള്ള അനുഭവം വായനക്കാരനിൽ ഉണ്ടാകുന്നത്. ഇങ്ങനെ ഒന്നിനു പുറകെ ഒന്നായി വരുന്ന ദൃശ്യങ്ങളെ മനസ്സിൽ സന്നിവേശിപ്പിച്ചാണ് വായനക്കാരൻ കാടിന്റെ ചിത്രം രൂപപ്പെടുത്തിയെടുക്കുന്നത്. ഇതിനോട് തൊട്ടു മുമ്പത്തെ ദൃശ്യം യോജിപ്പിക്കുമ്പോഴാണ് കുന്നിന് മുകളിൽ നിന്ന് നോക്കുന്ന യോഗിയും അയാൾ കാണുന്ന കാഴ്ചയുമായി ദൃശ്യാനുഭവം പരിവർത്തിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. ദൂരദർശനകൃശങ്ങൾ എന്ന് വായിക്കുമ്പോൾ വായനക്കാരൻ മനസ്സിൽ രൂപപ്പെടുത്തിയ ദൃശ്യത്തെ ചെറുതായി കാണുന്ന അനുഭവത്തിലേക്ക് വീണ്ടും പരിഷ്കരിക്കുന്നു. ഇതും വേറൊരു ചിത്രസന്നിവേശക്രിയയാണ്.

> "പണ്ടു തന്റെ പുരപുഷ്പവാടിയുൾ-
> ക്കൊണ്ട വാപികളെ വെന്ന പൊയ്കയിൽ
> കണ്ടവൻ കുതുകമാർന്നു തെന്നലിൽ
> തണ്ടലഞ്ഞു വിടരുന്ന താരുകൾ"[7]

നിറയെ പൂക്കളുള്ള തടാകമാണ് ഫ്രെയിമിലുള്ളത്. തടാകത്തിലുള്ള പൂക്കൾക്ക് പ്രത്യേക സ്ഥാനമൊന്നും കല്പിച്ചിട്ടില്ല.

അകലെ നിന്ന് കാണുന്നതാണെങ്കിലും അവതരണത്തിൽ അതിവിദൂര ദൃശ്യാനുപാതമല്ല വിദൂരദൃശ്യാനുപാതമാണുള്ളത്. എ.എം.മനോജ്കുമാർ വിദൂ

രദൃശ്യത്തിന് ഫുൾഷോട്ട് എന്നാണ് നാമകരണം ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. തടാകം പൂർണ്ണമായും ഉൾപ്പെടുന്ന ദൃശ്യമാണ്. മറ്റ് ദൃശ്യങ്ങൾ വരുന്നില്ല. വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ ഇങ്ങനെയൊരു ദൃശ്യാനുഭവമാണ് ഉണ്ടാകുന്നത്.

ക്യാമറ മുകളിൽ നിന്ന് കീഴ്പോട്ട് പിടിച്ച് പകർത്തുമ്പോൾ ലഭിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിന് സമാനമായ ദൃശ്യാനുഭവമാണ് വായനക്കാരനിൽ ഉണ്ടാകുന്നത്. ദൃശ്യം കൗതുകത്തോടെ അവൻ കണ്ടു എന്ന് കവി തന്നെ എഴുതിയിട്ടുള്ളതു കൊണ്ട് മുകളിൽ നിന്ന് കീഴ്പോട്ടാണ് എന്ന് മനസ്സിലാക്കാം. തടാകത്തെയാണ് നോക്കുന്നത്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ കണ്ണിലൂടെ കാണുന്ന തടാകമാണ് അവതരിപ്പി ക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ട് ആത്മനിഷ്ഠമായ ദൃശ്യമാണ്. നോർമൽ ലെൻസിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യപരിധിക്ക് തല്യമായ ദൃശ്യപരിധിയിലുള്ള ബിംബമാണ് കവി അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്.

ഓരോ വായനക്കാരും അവർക്ക് ചിരപരിചിതമായ പൂക്കൾ നിറഞ്ഞ തടാക ത്തിന്റെ ദൃശ്യത്തിൽ നിന്ന് ഹിമാലയത്തിന്റെ താഴ്വാരത്തിലുള്ള പൂക്കളുള്ള തടാ കത്തെ ഭാവനയിലൂടെ സങ്കല്പിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഇതും മനസ്സിൽ സംഭവി ക്കുന്ന ഒരുതരം ചിത്രസന്നിവേശം തന്നെയാണ്. ഇതിനുമുമ്പ് പറഞ്ഞ ദൃശ്യങ്ങളു മായി തുടർച്ചയായി സന്നിവേശിക്കുന്നതുകൊണ്ടാണ് ഹിമാലയവും അതിന്റെ താഴ്വാരവും അവിടെയുള്ള തടാകവും വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ തെളിയുന്നത്. ഈ ശ്ലോകത്തിൽ തടാകം മാത്രമാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ തടാകം മാത്രമായി വരുന്നില്ല, അതിനുള്ള കാരണം മുമ്പ് പറഞ്ഞ രീതിയിൽ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ നടക്കുന്ന ചിത്ര സന്നിവേശ ക്രിയ തന്നെ യാണ്.

“ഒമ്പത്, പത്ത്, പതിനൊന്ന്, പന്ത്രണ്ട് ശ്ലോകങ്ങളിൽ യോഗിയെ എതിരേറ്റു കൊണ്ട് ചെല്ലാൻ പരിശുദ്ധവും സുഗന്ധവുമുള്ള കാറ്റ് ആ വലിയ തടാകം

അയച്ചതാണെന്ന് കണ്ട് ആ വഴിക്ക് അവൻ നടന്നു."[8]

അതിഥികൾക്ക് പക്ഷികളുടെ സ്വരങ്ങളാൽ സ്വാഗതമരുളുന്ന ആ വലിയ തടാകം യോഗിയെ വശീകരിച്ചു. മനോഹരമായ ഭൂമി എല്ലാവരേയും ആകർഷിക്കും. അതുമാത്രമല്ല മഹർഷിമാർക്കും പ്രകൃതിഭംഗി ആസ്വദിക്കാം. വന്യമായ മനോഹാരിതയിൽ നൈസർഗിക രസം അവൻ അനുഭവിച്ചു. അതുകൊണ്ട് ആ വഴിക്ക് തന്നെ അവൻ നടന്നു. ഒരു കാര്യം പല കാരണങ്ങൾ കൊണ്ടുണ്ടാകും. ഒരു കാരണം പല കാര്യങ്ങൾ ഉണ്ടാകുന്നതിനു കാരണമാകാം. ആ വഴിക്ക് അവൻ നടന്നുവെന്ന് എഴുതിയതുകൊണ്ട് ദൃശ്യങ്ങളും ചലനങ്ങളുമുണ്ട്. എന്നാൽ ഫ്രെയിമിനുള്ളിൽ കാണുന്നപ്പോലെ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടില്ല. അതുകൊണ്ട് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ മറ്റു ആഖ്യാനരീതികളുമായി താരതമ്യപ്പെടുത്തുന്നതിൽ അർത്ഥമില്ല. കഥാപാത്രത്തി ന്റെ അവസ്ഥയെക്കുറിച്ച് കവി വിവരിക്കുന്നു. കവി കാണുന്നതുപോലെയോ, കഥാപാത്രം കാണുന്നതുപോലെയോ, മറ്റാരെങ്കിലും കാണുന്നതുപോലെയോ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടില്ല.

"കുന്നുതന്നടിയിലെത്തവേ സ്വയം
നിന്നുപോയ് ഝടിതി ചിന്തപൂണ്ടപോൽ
എന്നുമല്ല ചെറുതാർത്തിയാർന്നവാ-
റൊന്നു വീർത്തു നെടുതായുടൻ യതി."[9]

കുന്നിന്റെ അടിവാരവും യമിയുമാണ് ഫ്രെയിമിനുള്ളിലുള്ളത്. 'ഒന്നു വീർത്തു യമി' എന്ന് പറഞ്ഞതുകൊണ്ട് യമിയുടെ ശരീരഭാഷ പ്രത്യേകം അവതരിപ്പിക്കുക യാണ്. അങ്ങനെ വരുമ്പോൾ വായനക്കാരന് കുന്നിനു മുന്നിലും, അടിവാരത്തിലു മായിട്ടാണ് യമിയുടെ സ്ഥാനം അനുഭവപ്പെടുന്നത്.

'കുന്ന് തന്നടിയിലെത്തവേ ചിന്തപൂണ്ടപോലെ പെട്ടെന്ന് നിന്നു' എന്നിടത്ത് വിദൂരദൃശ്യാനുപാതമാണുള്ളത്. പൂർണ്ണരൂപമാണ് വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിലുള്ള ത്. അത് വിദൂരദൃശ്യമാണ്. ഒന്നു വീർത്തു എന്ന് പറയുന്നിടത്ത് എടുപ്പ് മുതൽ

തല വരെയാണ് ദൃശ്യത്തിൽ വരുന്നത്. അതുകൊണ്ട് മധ്യമദൃശ്യാനുപാതമാണ് അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നത്. മധ്യമദൃശ്യത്തെക്കുറിച്ച് എം.എം.മനോജ്കുമാർ എഴുതിയിരിക്കുന്നത് ഇവിടെ പ്രസക്തമാണ്. അയാൾ ചെയ്തുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന പ്രവൃത്തിയിലുള്ള അയാളുടെ പരിചയം, അയാളുടെ മാനസികാവസ്ഥ എന്നിവ വിശദമാക്കുവാനുള്ളത്.[10] ഇവിടെ കഥാപാത്രത്തിന്റെ മാനസികാവസ്ഥയാണ് കവി അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. പല രീതിയിലും ഇത് അവതരിപ്പിക്കാം. കുമാരനാശാൻ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ശരീരഭാഷയിലൂടെയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഒന്നുവീർത്തു എന്ന് എഴുതിയതുകൊണ്ടാണ് വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ അര മുതൽ തലവരെയുള്ള ദൃശ്യം വരുന്നത്. നെടുവീർപ്പിട്ടു എന്നു പോലുമല്ല എഴുതിയിരിക്കുന്നത്.

കഥാപാത്രവും ക്യാമറയും ഒരേ വിതാനത്തിൽ. നേർക്കുനേരെ നിൽക്കുമ്പോൾ ലഭിക്കുന്ന ചലച്ചിത്ര ബിംബത്തിന് സമാനമായ ദൃശ്യാനുഭവം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. കവി നേരിട്ടു കാണുന്നപോലെ കഥാപാത്രത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. വസ്തുനിഷ്ഠമായ സമീപനമാണ് ഇവിടെയുള്ളത്. വിദൂരദൃശ്യത്തിലും മധ്യമദൃശ്യത്തിലും നോർമൽ ലെൻസിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യാനുഭവമാണ് വായനക്കാരന് ഉണ്ടാകുന്നത്.

മുമ്പത്തെ ശ്ലോകത്തിലെ ദൃശ്യങ്ങളോട് സന്നിവേശിപ്പിച്ചാൽ മാത്രമേ കുന്നിനടിയിൽ എത്തി പെട്ടെന്ന് നിൽക്കുന്ന യോഗിയുടെ ബിംബം പൂർണമാകുകയുള്ളൂ. സ്ഥല ദൃശ്യങ്ങളുടെ തുടർച്ചയായിട്ടാണ് യോഗിയുടെ നെടുവീർപ്പ് വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നത്. കുന്നിന്റെ അടിവാരമാണ് യോഗി നിൽക്കുന്ന സ്ഥലമായി അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്.

> “എന്തുവാൻ യമിയിവണ്ണമന്തരാ-
> ചിന്തയാർന്നതഥവാ—നിനയ്ക്കുകിൽ
> ജന്തുവിന്നു തുടരുന്നു വാസനാ-
> ബന്ധമിങ്ങുടലു വീഴുവോളവും.”[11]

എന്തുകൊണ്ടാണ് യമി നെടുവീർപ്പിട്ട് ചിന്തയാർന്ന് അവിടെത്തന്നെ നിന്നത്. എല്ലാ ജീവജാലങ്ങൾക്കും മരിക്കുന്നതുവരെ അവരുടെ വാസനകൾ തുടർന്നു കൊണ്ടിരിക്കും. ഇതിൽ ദൃശ്യങ്ങളിലെങ്കിലും തൊട്ടുമുമ്പ് അവതരി പ്പിച്ച കുന്നിന്റെ അടിവാരവും യോഗിയും വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിലുണ്ട്. സന്യാസത്തിന്റെ ഉയർന്ന തലത്തിലെത്തിയ ഈ യോഗിയുടെ മനസ്സിൽ വാസനകൾ വീണ്ടും വന്നുവോ എന്നാണ് കവി സംശയിക്കുന്നത്. ആത്മീയ തലത്തിൽ ഉയർന്നു നിൽക്കുന്ന സമയത്ത് കുന്നിന്റെ മുകൾവശവും, സ്വല്പം ലൗകിക ചിന്തകളിലേക്ക് വന്നുവോ എന്ന് സംശയിക്കുന്ന സമയത്ത് കുന്നിന്റെ അടിവാരവും കഥാപാത്രത്തിന് നിൽ ക്കുവാനുള്ള സ്ഥലമായി നിശ്ചയിച്ചിരിക്കുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മാനസിക വ്യാപാരത്തിനനുസരിച്ച് സ്ഥലം തിരഞ്ഞെടുത്തി രിക്കുന്നു. കഥാപാത്രം നിൽക്കുന്ന ഇടമാണ്. കഥ നടക്കുന്ന സംഭവസ്ഥലവു മാണ്. ആത്മീയമായി അല്പം താഴ്ന്ന യോഗിയുടെ അവസ്ഥ ധ്വനിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യമാണ്. ഇത് പശ്ചാത്തലമായും വരുന്നു.

> "അപ്പുമാമന്റെയകമോളമാർന്ന വീർ-
> പ്പപ്പൊഴാഞ്ഞനതിദൂരഭൂമിയിൽ
> അത്ഭുതം! തരുവിലീനമേനിയായ്
> നില്പൊരാൾക്കു തിരതല്ലി ഹൃത്തടം."[12]

മറ്റൊരാൾക്ക് ഹൃദയത്തിൽ അലതല്ലി എന്നത് ദൃശ്യപരമായി അവതരിപ്പി ച്ചിട്ടില്ല. ആയതിനാൽ യമി മാത്രമേ ഫ്രെയിമിനുള്ളിലുള്ളൂ.

ഒരാൾ മാത്രമായതുകൊണ്ടും മറ്റു ദൃശ്യങ്ങളില്ലാത്തതുകൊണ്ടും സ്ഥാനം നിർണയിക്കുന്നതിന്റെ ആവശ്യം വരുന്നില്ല.

അകമോളമാർന്ന വീർപ്പ് എന്ന് പറഞ്ഞതുകൊണ്ട് എടുപ്പ് മുതൽ തലവരെ യുള്ള ദൃശ്യമാണ് വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നതുകൊണ്ട് മധ്യമദൃശ്യാനു പാതമാണ് ഇവിടെയുള്ളത്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ മാനസികാവസ്ഥ വെളിവാക്കാനാണ്

ഇത്തരം ഷോട്ട് എടുക്കുന്നുവെന്ന് മുമ്പ് എഴുതിയിട്ടുണ്ട്. കവിയും ചെയ്തിരിക്കുന്നത് മാനസികാവസ്ഥ വെളിവാക്കാൻ ശരീരഭാഷ അവതരിപ്പിക്കുകയാണ്.

സമാന്തരവിതാനത്തിലുള്ള ദൃശ്യാനുപാതമാണ് സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. കവി നേരിട്ടു കാണുന്നപോലെയാണ് അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. വസ്തുനിഷ്ഠമായ ദൃശ്യാവതരണമാണിത്. നോർമൽ ലെൻസിൽ കാണുന്നപ്പോലെയുള്ള ദൃശ്യപരിധിയാണ് വായനക്കാരന് അനുഭവപ്പെടുന്നത്.

കുന്നിന്റെ അടിവാരത്തിലെത്തിയ ദൃശ്യത്തോട് സംയോജിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് ശക്തമായി നെടുവീർപ്പിടുന്ന യമിയുടെ ഈ ദൃശ്യവും വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിലേക്ക് വരുന്നത്. കവിതയുടെ തുടക്കത്തിൽ വിഭാതവേളയിൽ എന്ന് കൊടുത്തിട്ടുള്ളതുകൊണ്ട് ഇതുവരെയുള്ള എല്ലാ ഭാഗത്തും ഇതേ സമയം എന്ന അനുഭവം ഉണ്ടായിരിക്കും.

> "സ്വന്തനിഷ്ഠയതിനായ് കുളിച്ചുനീർ-
> ചിന്തുമീറനൊടു പൊയ്കതൻതടേ
> ബന്ധുരാംഗരുചി തൂവിനിന്നുഷ-
> സ്സന്ധ്യപോലെയൊരു പാവനാംഗിയാൾ."[13]

പൊയ്ക, പൊയ്കയുടെ തടം, നായിക എന്നീ ദൃശ്യങ്ങളാണ് ഫ്രെയിമിനുള്ളിലുള്ളത്. പൊയ്ക കാണിച്ചാലേ പൊയ്കയുടെ തടമാണെന്ന് മനസ്സിലാകൂ. വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിലും ഈ രീതിയിൽ ദൃശ്യങ്ങൾ അനുഭവപ്പെടുന്നുണ്ട്.

പൊയ്കയുടെ തടത്തിലാണ് കഥാപാത്രത്തിന് സ്ഥാനം നിശ്ചയിച്ചിരിക്കുന്നത്. കഥാപാത്രം നിൽക്കുന്ന സ്ഥലത്തിന്റെ സവിശേഷതകൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നതുകൊണ്ട് അതിവിദൂരദൃശ്യാനുപാതമാണ് വരുന്നത്. കഥാപാത്രത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഒരു ധാരണ ഉണ്ടാക്കിയെടുക്കാനും ഇത്തരത്തിലുള്ള ദൃശ്യാവിഷ്ക്കാരം കൊണ്ട് കഴിയും. സ്വന്തം നിഷ്ഠയാൽ എന്ന പ്രയോഗവുമുണ്ട്. സംവിധായകൻ അതിവിദൂരദൃശ്യം ഷോട്ട് എടുക്കുന്നത് ഇതേ ഉദ്ദേശ്യത്തോടുകൂടിയാണ്.

വായനക്കാരന് മനസ്സിൽ മുകളിൽ നിന്ന് താഴേക്ക് നോക്കുന്ന അനുഭവ മാണ് വരുന്നത്. തുടർന്നുള്ള ശ്ലോകങ്ങളിൽ നിന്ന് ദിവാകരനുള്ള ആത്മീയ ഔന്നിത്യം നളിനിക്കില്ലെന്ന് മനസ്സിലാക്കാം. ക്യാമറ മുകളിൽ നിന്ന് കീഴ്പോട്ട് പകർത്തുമ്പോൾ ലഭിക്കുന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ അധമത്വം അനുഭവപ്പെടുത്തുന്ന ഷോട്ടിനെ സമാനമായ ബിംബമാണിത്. കവി നേരിട്ട് കാണുന്നപോലെ അവതരി പ്പിച്ചിട്ടുള്ളതുകൊണ്ട് വസ്തു നിഷ്ഠാവതരണമാണ്. വൈഡ് ആംഗിൾ ദൃശ്യപ രിധിക്ക് തുല്യമായ ബിംബമാണിവിടെ അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നത്. വായനക്കാരുടെ മനസ്സിൽ വിശാലമായ കുളവും കുളക്കരയും അനുഭവപ്പെടുന്നുണ്ട്.

കുളിച്ച് ഈറനണിഞ്ഞ് തടാകത്തിന്റെ കരയിൽ നിൽക്കുന്ന സുന്ദരിയുടെ ദൃശ്യമാണ് ഈ ശ്ലോകത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. പക്ഷികളുടെ സ്വരങ്ങളാലും സുഗന്ധമുള്ള വായുവിനാലും തടാകം വായനക്കാരുടെ മനസ്സിൽ മുമ്പേ ഇടം പിടിച്ചിട്ടുള്ളതാണ്. ഹിമാലയത്തിന്റെ താഴ്വാരം ആണ്. അതുകൊണ്ട് മുൻദൃശ്യ വുമായി ബന്ധിപ്പിക്കാതെ നായിക നിൽക്കുന്ന തടാകതടം മാത്രമായി വായനക്കാ രന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നില്ല.

കവിതയുടെ പിന്നീടുള്ള ഭാഗങ്ങളിൽ നിന്ന് ശക്തമായ ലൗകിക പ്രണയം തളം കെട്ടി നിൽക്കുന്ന മനസ്സുള്ളവളാണ് നളിനിയെന്ന് മനസ്സിലാക്കാം. വെള്ളം കെട്ടിക്കിടക്കുന്ന ജലാശയമാണ് തടാകം. പുറത്തേക്ക് നീരൊഴുക്കില്ല. നളിനിയുടെ ഹൃദയത്തിലും വികാരം തളം കെട്ടിനിൽക്കുകയാണ്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ മാനസികാവസ്ഥയ്ക്ക് സമാനമായ സ്ഥലം. കഥ നടക്കുന്ന സംഭവസ്ഥലമായി തിരഞ്ഞെ ടുത്തിരിക്കുന്നു. അവളുടെ മാനസികാവസ്ഥയുടെ സാദൃശ്യദൃശ്യമെന്ന് പറയാം. തടാകം വികാരങ്ങൾ തളം കെട്ടി നിൽക്കുന്ന മനസ്സിന്റെ പ്രതീകമാണ്, കഥാപാത്രമായ നളിനി വിഹരിക്കുന്ന ഇടമായും വരുന്നു. പശ്ചാത്തലദൃശ്യവുമാണ്.

ഉഷഃസന്ധ്യയെന്ന് ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ളതുകൊണ്ട് പ്രഭാതം ആണ് സമയം എന്ന് മനസ്സിലാക്കാം. സമയത്തെ ദൃശ്യപരമായിട്ടാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. കവിതയുടെ തുടക്കത്തിൽ തന്നെ പ്രഭാതമാണ് സമയമെന്ന് കവി അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഇങ്ങനെ ഉദിച്ചുവരുന്ന ബാലസൂര്യനിൽ നിന്ന് ഉഷഃസന്ധ്യയിലേക്കുള്ള സമയമാറ്റവും അനുഭവപ്പെടുന്നു. സ്ഥലം അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ സമയവും കൂടി അവതരിപ്പിക്കുന്നതു കുമാരനാശാന്റെ ശൈലിയാണ്. സാഹിത്യത്തിലേതുപോലെ വലിയൊരു കാലബോധമല്ല അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നത്. ഇപ്പോൾ കഥാപാത്രം ചെയ്തുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന പ്രവൃത്തിയുടെ സമയമാണ് വായനക്കാരനിൽ ഉണ്ടാക്കുന്ന സമയബോധം. ചലച്ചിത്രത്തിലേതുപ്പോലെ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിലും വർത്തമാനകാല അനുഭവമാണ് ഉണ്ടാകുന്നത്. വളരെ വർഷങ്ങൾക്ക് മുമ്പ് നടന്നതാണെന്നുള്ളത് ആദ്യത്തെ ശ്ലോകത്തോടു കൂടി കഴിയുന്നു. വായനക്കാരനിൽ ചലച്ചിത്രത്തിലെപ്പോലെ അറിവു മാത്രമാണത്. ഇവിടെ കുളിച്ച് ഈറനണിഞ്ഞ് തടാകക്കരയിൽ നിൽക്കുന്ന സമയമാണ് അനുഭവപ്പെടുന്നത്.

> "കണ്ടതില്ലവർ പരസ്പരം, മരം-
> കൊണ്ടു നേർവഴി മറഞ്ഞിരിക്കയാൽ
> രണ്ടുപേരുമകതാരിലാർന്നിതുൽ-
> കണ്ഠ--കാൺക ഹഹ! ബന്ധവൈഭവം!"[14]

മരം മറഞ്ഞിരിക്കയാൽ രണ്ടുപേരും പരസ്പരം കണ്ടില്ല. രണ്ടുപേരുടേയും ഉള്ളിൽ ഉൽക്കണ്ഠ ഉണ്ടായിരുന്നു.[14] ഇതിൽ ഫ്രെയിംമിഗില്ല.

> "ആ തപോമൃദിതയാൾക്കു തൽക്ഷണം
> ശീതബാധ വിരമിച്ചുവെങ്കിലും,
> ശ്വേതമായ് ഝടിതി, കുങ്കുമാഭമാ-
> മാതപം തടവിലും, മുഖാംബുജം."[15]

ആദ്യ പാദത്തിൽ ഫ്രെയിമിംഗില്ല. രണ്ടാമത്തെ പാദത്തിൽ അവളുടെ മുഖം

മാത്രമാണ് ഫ്രെയിമിനുള്ളിൽ വരുന്നതെന്ന് മനസ്സിലാക്കാം.

മുഖം മാത്രമായാണ് വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നത്. അതുകൊണ്ട് സമീപദൃശ്യാനുപാതമാണ് ഇതിലുള്ളത്. അങ്ങനെയൊരു അനുഭവം സൃഷ്ടിക്കത്തക്ക രീതിയിലാണ് കവിയുടെ അവതരണം.

സമാന്തരവിതാനത്തിലുള്ള വീക്ഷണകോണാണുള്ളത്. കവിയുടെ കണ്ണിലൂടെ കാണുന്നപോലെയുള്ള ദൃശ്യമായതുകൊണ്ട് വസ്തുനിഷ്ഠാവതരണ രീതിയാണ്. ടെലിഫോക്കൽ ലെൻസിലൂടെ കാണുന്നപോലെയുള്ള ദൃശ്യാനുഭവം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ഫോക്കൽലെങ്ത് കൂടിയതുകൊണ്ട് ചലച്ചിത്രത്തിൽ സൂക്ഷ്മത കൂടിയ ദൃശ്യമായിരിക്കും. ഇവിടെ കവിയും സൂക്ഷ്മമായിട്ടാണ് മുഖത്തെ ഭാവം അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. കുങ്കുമനിറമാർന്ന സൂര്യരശ്മികൾ മുഖത്തു പതിക്കുന്ന ദൃശ്യവും വിളറിവെളുത്ത മുഖത്തിന്റെ ദൃശ്യവും സൂക്ഷ്മമായ ദൃശ്യാവതരണമാണ്. നിറങ്ങൾ മാറിമാറി വരുന്നതും അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നു.

സമീപദൃശ്യമോ അതിസമീപദൃശ്യമോ സംവിധായകർ ഉപയോഗിക്കുന്നത് അതിസൂക്ഷ്മമായ ഭാവങ്ങൾ പകർത്താനാണ്. ആശാൻ മനുഷ്യബിംബങ്ങളെ ചലച്ചിത്രത്തിലേതുപ്പോലെ ഭാഗങ്ങളായി അവതരിപ്പിക്കുകയും ചലച്ചിത്രത്തിൽ ഉണ്ടാക്കുന്ന ദൃശ്യാനുഭവം തന്നെ സാഹിത്യത്തിൽ കൊണ്ടുവരികയും ചെയ്യുന്നു. മുഖം മാത്രമായി എടുക്കുകയെന്നത് കഥാപാത്രത്തിന്റെ അതിസൂക്ഷ്മഭാവങ്ങൾ ഒപ്പിയെടുക്കാൻ സംവിധായകർ സ്ഥിരം ചെയ്യുന്ന രീതിയാണ്. ഭാവങ്ങളെ സൂക്ഷ്മമായി അവതരിപ്പിക്കേണ്ടി വരുമ്പോൾ ആശാനും മുഖം മാത്രമായി അവ തരിപ്പിക്കുന്നു. അനവധി ഭാഗങ്ങളിൽ ഇങ്ങനെ വരുന്നതുകൊണ്ട് ആകസ്മിക മായി സംഭവിക്കുന്നതല്ല എന്ന് മനസ്സിലാക്കാം. ഭാവങ്ങൾ സൂക്ഷ്മമായി അവതരി പ്പിക്കുമ്പോൾ മുഖം തന്നെ അവതരിപ്പിക്കണമെന്ന് ആശാന് നിർബന്ധമുള്ള പോലെ തോന്നും.

മുഖം മാത്രമാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നതെങ്കിലും മുമ്പുള്ള ദൃശ്യങ്ങൾ അവ്യക്തമായി വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിലുണ്ടാകും. പ്രത്യേകിച്ച് തടാകവും തടാക ക്കരയും. ചലച്ചിത്രത്തിലും മുഖംമാത്രമായി കാണിക്കുമ്പോൾ അതിനു മുമ്പുള്ള ഭൂദൃശ്യത്തിലാണ് കഥാപാത്രം നിൽക്കുന്നതെന്ന അനുഭവമാണ് പ്രേക്ഷകനും ഉണ്ടാകുന്നത്.

ഇതിൽ സ്ഥലം പറയുന്നില്ലെങ്കിലും കുളിച്ചതിലുള്ള തണുപ്പ് പെട്ടെന്ന് മാറി എന്ന് പറയുന്നതുകൊണ്ട് പതിനാറാം ശ്ലോകത്തിൽ പറഞ്ഞ തടാകവും തടാകക്കരയുമാണ് ഇതിലെ സ്ഥലം എന്ന് മനസ്സിലാക്കാം.

> "ആശ പോകിലുമതിപ്രിയത്തിനാൽ
> പേശലാംഗിയഴലേകുമോർമ്മയിൽ
> ആശു വായുവിൽ ജരൽപ്രസൂനയാ-
> മാ ശിരീഷലതപോൽ ഞടുങ്ങിനാൾ."[16]

ഫ്രെയിമിംഗില്ല. എന്നാൽ ചലിക്കുന്ന ദൃശ്യമുണ്ട്. അതായത്, ക്യാമറയിൽ കാണുന്നപോലെയുള്ള ദൃശ്യമല്ല. അതേസമയം പ്രതിരൂപത്തോട് സാദൃശ്യമുള്ള ഉപമയാണ്. അഴലേകുന്ന ഓർമ്മകൾ വന്നതുകൊണ്ട് നടുങ്ങുന്ന അവളുടെ ചലനം പറഞ്ഞു കഴിഞ്ഞ ഉടനെ വാടിയ പൂക്കളുള്ള നെൻമേനിവാക നടുങ്ങുന്ന ചലനം അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഒരു ചലനദൃശ്യത്തെ സംയോജിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് അതിനെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്ന മറ്റൊരു ചലനദൃശ്യം അവതരിപ്പിക്കുന്നു. അമൂർത്തമായ ആശയത്തെയോ അനുഭവത്തെയോ അല്ല ഇവിടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അതു കൊണ്ട് പ്രതീകമല്ല. അവളുടെ നടുക്കത്തെയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അമൂർത്തമല്ല, ദൃശ്യപരമാണ്, ചലനാത്മകമാണ്. ഇതിനെ പ്രതീകവൽക്കരിക്കാനാണ് ചലനാത്മക ദൃശ്യമായ നടുങ്ങുന്ന നെൻമേനിവാകയെ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. ചലച്ചിത്രത്തി ലെ പ്രതിരൂപം ഇതാണ്.

"സീമയറ്റഴലിലൊട്ടു സൂചിത-
ക്ഷേമമൊന്നഥ ചലിച്ചു, മീനിനാൽ,
ഓമനച്ചെറുമൃണാളമെന്നപോൽ,
വാമനേത്രയുടെ വാമമാം കരം."[17]

സുന്ദരിയുടെ ഇടത് കൈ മാത്രമാണ് കവിതയിൽ പറയുന്നത്. പക്ഷേ, ഫ്രെയിമിംഗിൽ വരുമ്പോൾ മുട്ടു മുതൽ തലവരെ വരും. ചലച്ചിത്രത്തിൽ ഇങ്ങനെയാണ് ഫ്രെയിമിംഗ് നടത്തുന്നത്. വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിലും ഈ അനുപാതത്തിൽ തന്നെയാണ് ദൃശ്യം വരുന്നത്. വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ കൈ മാത്രമായി വരുന്നില്ല.

നായികയുടെ മാനസികാവസ്ഥയെ ധ്വനിപ്പിക്കുന്ന അംഗചലനങ്ങളുള്ള ചലനാത്മകബിംബമാണിത്. മനുഷ്യബിംബത്തെ മധ്യമദൃശ്യാനുപാതത്തിൽ ഭാഗികമായി അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സവിശേഷബിംബ കല്പനാരീതിയാണിത്.

സമാന്തരവിതാനത്തിലുള്ള വീക്ഷണകോണും നോർമൽ ലെൻസിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യപരിധിയും ഉള്ള ബിംബമാണ് മനോഹരമായ ചലനമാണ് വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നത്.

മുൻഭാഗത്തെ ശ്ലോകങ്ങളിലുള്ള അവളുടെ രൂപം വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിലുണ്ട്. അതിലേക്കാണ് ഈ ദൃശ്യത്തിന്റെ സന്നിവേശം നടത്തുന്നത്.

ഇരുപതാമത്തെ ശ്ലോകം വരെ കഥാപാത്രത്തെ സ്ഥലങ്ങളിൽ നിർത്തികൊണ്ട് അംഗചലനങ്ങളും ഭാവങ്ങളും അവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതിയാണ്. തുടർന്ന് വരുന്ന ഭാഗത്ത് കവി നളിനിയുടെ കഥ പറയുകയാണ്.[18] മുപ്പതാം ശ്ലോകം തൊട്ട് വീണ്ടും നളിനിയുടെ മാനസികാവസ്ഥ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.[19] ആശയപരമായ ആവിഷ്കാരമാണ്, ദൃശ്യപരമായ ആവിഷ്കാരമില്ല.

മുപ്പത്തിമൂന്നാം ശ്ലോകത്തിൽ തടാകത്തിൽ നോക്കി പുലമ്പുന്ന നളിനിയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.[20] ഫ്രെയി മിംഗുള്ള ദൃശ്യങ്ങളെയല്ല. മുപ്പത്തിനാല്, മുപ്പത്തിയഞ്ച് ശ്ലോകങ്ങൾ നളിനി പറയുന്നതാണ്.

മുപ്പത്തിയാറാം ശ്ലോകം മുതൽ കവി ദിവാകരനെക്കുറിച്ച് നേരിട്ടു പറയുന്നുണ്ട്.[21] മുപ്പത്തിയേഴാം ശ്ലോകത്തിൽ മനുഷ്യഗേയമാം ശബ്ദത്തിന് ചെവിക്കൊടുത്തു അതിൽ ലയിച്ചുവെന്ന് പറയുന്നുണ്ട്.[22] ഫ്രെയിമിംഗില്ല. മുപ്പത്തിയെട്ട് മുതൽ നാല്പത്തിയൊന്ന് വരെയുള്ള ശ്ലോകത്തിൽ മനുഷ്യഗേയമായ ഗാനത്തേയും സുഗന്ധമുള്ള കാറ്റിനേയും വിശേഷിപ്പിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്.[23] നാല്പത്തിയൊന്നാം ശ്ലോകത്തിൽ അവസാന ഭാഗത്തിൽ ദിവാകരൻ പാട്ട് കേട്ട ഭാഗത്തേക്ക് നടന്നടുക്കുകയും ആഞ്ഞ് നോക്കുകയും ചെയ്തുവെന്ന് എഴുതിയിട്ടുണ്ട്.[24] ഫ്രെമിംഗിനുള്ള ദൃശ്യമല്ല.

> "ചാഞ്ഞലഞ്ഞ ചെറുദേവദാരുവി-
> ന്നാഞ്ഞ ശാഖകളടിക്കു, ചിന്തയാൽ
> കാഞ്ഞു, കാണ്മതു മനോരഥങ്ങളാൽ
> മാഞ്ഞു, തൻനില മറന്നു നിന്നവൾ."[25]

ചെറിയ ദേവദാരുവൃക്ഷവും, നായികയുമാണ് ഫ്രെയിമിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്.

ദേവദാരു മരം പിന്നിലും, നായിക അതിനു മുന്നിലും നിൽക്കുന്ന അനുഭവം സൃഷ്ടിക്കത്തക്ക രീതിയിലാണ് കവി സ്ഥാനനിർണയം നടത്തിയിരിക്കുന്നത്. നായികയുടെ തല മുതൽ പാദം വരെ മാത്രമല്ല, ചെറിയ ദേവദാരു മരംകൂടി ഉൾപ്പെടുന്നുണ്ടെങ്കിലും ഭൂദൃശ്യത്തിന്റെ സവിശേഷതകൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന അതിവിദൂര ദൃശ്യാനുപാതമല്ല ഇതിലുള്ളത്. നായികയുടേയും ചെറിയ ദേവദാരുമരത്തിന്റേയും പാദം മുതൽ തലവരെ ഉൾപ്പെടുന്ന വിദൂരദൃശ്യാനുപാതമാണ്.

ദിവാകരൻ തടത്തിലേക്ക് ആഞ്ഞുനോക്കി എന്ന് മുമ്പത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ പറഞ്ഞതുകൊണ്ട് നിമ്നവീക്ഷണകോണിലാണ് ബിംബത്തെ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. നോർമൽ ലെൻസിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യപരിധിക്ക് തുല്യമായ ബിംബമാണ്. ദിവാകരന്റെ കണ്ണിലൂടെ കാണുന്ന കാഴ്ചപോലെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതുകൊണ്ട് ആത്മനിഷ്ഠരീതിയാണ് വരുന്നത്.

മുമ്പത്തെ കുറച്ച് ശ്ലോകങ്ങളിൽ ഫ്രെയിമിനുള്ളിൽ കാണുന്ന പോലെയുള്ള ദൃശ്യങ്ങൾ ഇല്ലെങ്കിലും സാഹിത്യത്തിൽ സർവ്വസാധാരണമായി കണ്ടുവരുന്ന രീതിയിലുള്ള ദൃശ്യങ്ങളും ചലനങ്ങളും അപൂർവ്വമായി ഉണ്ട്. ഹിമാലയപർവ്വതത്തിന്റെ മുകൾ പരപ്പിൽ നിന്ന് തടാകം വരെയെത്തുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ നായകന്റെ ദൃശ്യത്തിനോടു കൂടെ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിലും വരുന്നുണ്ട്. അങ്ങനെ സന്നിവേശിപ്പിച്ച ദൃശ്യങ്ങളുള്ള വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിലേക്ക് ദിവാകരൻ ആഞ്ഞ് നോക്കുന്ന ദൃശ്യവും. അതിനുപിന്നാലെ നളിനി ഒരു ചലച്ചിത്രത്തിലെന്നവണ്ണം പോസ് ചെയ്ത് നിൽക്കുന്ന ദൃശ്യവും കടന്നുവരുന്നു.

ഇതിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾ വ്യാപരിക്കുന്ന സ്ഥലം തടാകക്കരയാണെന്ന് മുമ്പത്തെ ശ്ലോകങ്ങളിലൂടെ വായനക്കാരനും വ്യക്തമാണ്.

നാല്പത്തിമൂന്ന് മുതൽ നാല്പത്തിയേഴ് വരെയുള്ള ശ്ലോകങ്ങളിൽ ദിവാകരൻ നളിനിയെ സഹതാപത്തോടെ കണ്ടതും നളിനി ദിവാകരനെ കണ്ട് തിരിച്ചറിഞ്ഞതും ഓടിച്ചെന്ന് കാൽക്കൽ വീഴുന്നതും അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.[26] എന്നാൽ ഇതൊന്നും ക്യാമറയ്ക്കുള്ളിലൂടെ കാണുന്നപ്പോലെയുള്ള ദൃശ്യങ്ങളല്ല. വിവരണാത്മക രീതിയാണ് അവലംബിച്ചിട്ടുള്ളത്.

> "ഒറ്റയായികുരുങ്ങി വാച്ച തൻ-
> കറ്റവാർകുഴലു തൽപദങ്ങളിൽ
> ഉറ്റരാഗമൊടടിഞ്ഞു കാൺകയാൽ
> മുറ്റുമോർത്തു കൃതകൃത്യയെന്നവൾ."[27]

ശ്ലോകം നാൽപ്പത്തിയെട്ടിൽ ദിവാകരന്റെ കാൽക്കൽ നമസ്കരിക്കവേ വിരഹത്തെച്ചൊല്ലി കെട്ടുപിണഞ്ഞ മുടി അദ്ദേഹം കാൺമാനിടയായല്ലോ, അദ്ദേഹത്തെ അതറിയിക്കാൻ കഴിഞ്ഞതുകൊണ്ട് നളിനിക്ക് ചരിതാർത്ഥ്യം അവകാശപ്പെടാം എന്നിങ്ങനെ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്.[28]

ചലനാത്മകദൃശ്യങ്ങൾ കാണുമ്പോൾ ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതിയോട് സാമ്യമുണ്ടെന്ന് തോന്നാം. കവിയുടെ ആഖ്യാനരീതിയോടാണ് താരതമ്യപ്പെടുത്തുന്നത്. മുടി അങ്ങനെ കിടക്കുന്നതിൽ അവൾ കൃതാർത്ഥയായി എന്നാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അല്ലാതെ ക്യാമറയിലൂടെ കാണുന്നതുപോലെ അവളുടെ മുടി കിടക്കുന്ന കാര്യമല്ല പറയുന്നത്. ഇടത്തൂർന്ന മുടിയുടെ വിവരണാത്മക അവതരണവും അതുകൊണ്ടവൾക്കുണ്ടായ ആത്മസംതൃപ്തിയുമാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ട് ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതിയോട് സാദൃശ്യം ഇല്ല.

> "ഉന്നിനിന്നു ചെറുതുൾക്കുരുന്നിനാൽ
> ധന്യയെപ്പുനരനുഗ്രഹിച്ചുടൻ,
> പിന്നിലാഞ്ഞവളെ ഹസ്തസംജ്ഞയാ-
> ലുന്നമിപ്പതിനുമോതിനാൻ യമി."[29]

ഫ്രെയിമിൽ ദിവാകരനും നളിനിയും അവർ നിൽക്കുന്ന സ്ഥലവും ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. ദിവാകരന്റെ മുന്നിൽ നളിനി വീണു കിടക്കുന്നു. നേർക്കുനേരെയാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് സ്ഥാനം കൊടുത്തിരിക്കുന്നത്.

നളിനിയുടേയും ദിവാകരന്റേയും തല മുതൽ പാദം വരെ ഉൾപ്പെടുന്നു. സ്ഥലത്തിന്റെ സവിശേഷത അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളില്ല. അതുകൊണ്ട് വിദൂര ദൃശ്യത്തിന് സമാനമായ ബിംബമേ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ ഉണ്ടാകൂ.

തെല്ലിട ആലോചിച്ചു നിൽക്കുന്നതും പിന്നോട്ട് ചലിക്കുന്നതും കൈകൊണ്ട് ആംഗ്യം കാണിക്കുന്നതും ദിവാകരനാണ്. അതുകൊണ്ട് വായനക്കാരനിൽ ദിവാ

കരന് മുന്നിൽ നിന്ന് കാണുന്ന അനുഭവമാണ് ഉണ്ടാകുന്നത്. ഇതിൽ നിന്നും നളിനിയുടെ പുറകുവശത്തു നിന്ന് നോക്കിക്കാണുന്ന ബിംബമാണെന്ന് മനസ്സിലാക്കാം. ക്യാമറ ദിവാകരന്റെ മുന്നിലും നളിനിക്ക് പിന്നിലുമായി ഉറപ്പിച്ചതിനു ശേഷം എടുക്കുമ്പോൾ ലഭിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിന് സമാനമായ ദൃശ്യാവിഷ്ക്കാരമാണിത്. സമാന്തരവീക്ഷണകോണാണ് ദിവാകരന് സംബന്ധിച്ചിടത്തോളമുള്ളത്. ഉന്നതവീക്ഷണകോൺ വരുന്നില്ല. എന്നാൽ ദിവാകരന് ഔന്നിത്യവും നളിനിക്ക് താഴ്ചയും തോന്നുന്നു. നോർമൽ ലെൻസിലൂടെയുള്ള ദൃശ്യപരിധിക്ക് തുല്യമായ ബിംബമാണ്.

എന്ത് ചെയ്യണമെന്നറിയാതെ നിൽക്കുന്ന ദിവാകരൻ, അവളെ അനുഗ്രഹിക്കുന്ന ദൃശ്യം പിന്നോട്ട് നീങ്ങുന്ന ദൃശ്യം; ഇതിനോടു കൂടി ഹസ്തസംജ്ഞയാൽ എഴുന്നേൽക്കാൻ ആംഗ്യം കാണിക്കുന്ന ദിവാകരരൂപം-ഇങ്ങനെ സന്നിവേശിപ്പിക്കുക മാത്രമല്ല വായനക്കാരൻ ചെയ്യുന്നത്. തൊട്ടുമുമ്പത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ നളിനി ദിവാകരന്റെ കാൽക്കൽ വീണു കിടക്കുന്ന ദൃശ്യം അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. അതിലേക്കാണ് ഈ ദൃശ്യം വായനക്കാരൻ സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്നത്. ഈ ശ്ലോകത്തിൽ ദിവാകരന്റെ കാര്യം മാത്രമേ പറയുന്നുള്ളൂ. പക്ഷേ, വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വീണു കിടക്കുന്ന നളിനിയുമുണ്ട്. അവൾക്ക് മുന്നിൽ നിന്നാണ് ദിവാകരന്റെ ഈ ചലനങ്ങൾ. ഇങ്ങനെയൊരു അനുഭവം ഉണ്ടാകാൻ കാരണം ഈ ശ്ലോകത്തിലെ ദൃശ്യങ്ങളെ മുൻ ശ്ലോകത്തിലെ ദൃശ്യങ്ങളുമായി വായനക്കാരന്റെ മനസ്സ് സന്നിവേശിപ്പിച്ചെടുക്കുന്നതു കൊണ്ടാണ്.

> "സ്പഷ്ടമാജ്ഞയതിനാലെ പൊങ്ങിയും
> നഷ്ടചേഷ്ടത കലർന്നു തങ്ങിയും
> കഷ്ടമായവിടെനിന്നെണീറ്റുതേ
> ദൃഷ്ടയത്ന ദയനീയയായവൾ."[30]

യമിയും നളിനിയുമാണ് ഫ്രെയിമിനുള്ളിലുള്ളത്. യമിയും നളിനിയും മുഖ

ത്തോടു മുഖം നിൽക്കുന്ന രീതിയിലാണ് സ്ഥാന നിർണ്ണയം വരുന്നത്. കഥാ പാത്രങ്ങളുടെ പാദം മുതൽ തല വരെ ഉൾപ്പെടുന്നതുകൊണ്ട് വിദൂര ദൃശ്യാനു പാതമാണ് വരുന്നത്.

ക്യാമറയുടെ സ്ഥാനം ദിവാകരന്റെ മുന്നിലും നളിനിയുടെ പിന്നിലുമായി ട്ടാണ് ആദ്യം വരുന്നത്. കാഴ്ചയിൽ ദയനീയായവൾ എന്ന ഭാഗത്തു വരുമ്പോൾ ക്യാമറ നളിനിക്ക് മുന്നിലാണ്. നളിനി നിൽക്കുമ്പോഴുള്ള വിതാനമാണ് ക്യാമറയു ടെ വിതാനം. യമിക്ക് ഔന്നിത്യവും നളിനിക്ക് താഴ്ചയും. നളിനിയുടെ താഴ്ചയാണ് യമിക്ക് ഉയർച്ച ഉണ്ടാക്കുന്നത്. നോർമൽ ലെൻസിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യപരിധിക്ക് തുല്യമായ ബിംബമാണ്.

ദിവാകരന്റേയും അയാളുടെ കാൽക്കൽ കിടക്കുന്ന നളിനിയുടേയും ദൃശ്യമാണ് വായനക്കാരുടെ മനസ്സിലുള്ളത്. ആ ദൃശ്യത്തിലേക്ക് അവൾ എഴുന്നേ ൽക്കുന്ന ദൃശ്യവും തുടർന്ന് അവളുടെ ദയനീയ രൂപവും കടന്നുവരുന്നു. കവിത യുടെ തുടക്കം തൊട്ട് അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ട നീണ്ട ജടയും നഖങ്ങളും ഭസ്മവും മുക്കാലും നഗ്നവുമായ സന്യാസിരൂപം വായനക്കാരുടെ മനസ്സിലുണ്ട്. ഇടയ്ക്കു വെച്ച് അവതരിപ്പിച്ച നളിനിയുടെ കുളിച്ച് ഈറനണിഞ്ഞ് തടാകക്കരയിൽ നിൽക്കുന്ന രൂപവും, തുടർന്ന് അവതരിപ്പിച്ച ഇടതൂർന്ന മുടിയുമുള്ള നളിനിയുടെ രൂപവുമെല്ലാം വായനക്കാരുടെ മനസ്സിലുണ്ട്. അതിലേക്കാണ് ഇപ്പോൾ ഇവരുടെ ചലനങ്ങൾ വായനക്കാരൻ സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്നത്. അതായത്, ചലച്ചിത്രത്തിൽ ഷോട്ടുകൾ സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്നതുപ്പോലെ വായനക്കാരൻ തന്റെ മനസ്സിൽ ദൃശ്യങ്ങളെ സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.

> "മാറിൽനിന്നുടനഴിഞ്ഞ വല്ക്കലം
> പേറിയാശു പദരേണു തൊട്ടവൾ
> കൂറൊടും തലയിൽവെച്ചു, സാദരം
> മാറിനിന്നു യമിതന്നെ നോക്കിനാൾ."[31]

യമിയും നളിനിയുമാണ് ഫ്രെയിമിനുള്ളിലുള്ളത്. യമിയും നളിനിയും നേർക്കുനേരെ നിൽക്കുന്നതായിട്ടാണ് അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. പൂർണരൂപമാണ് വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിലുണ്ടാകുന്നത്. ആയതിനാൽ വിദൂരദൃശ്യാനുപാതമാണ് ബിംബത്തിനുള്ളത്.

മാറിൽ നിന്ന് ഊർന്നു വീണ കാഷായവസ്ത്രം എടുത്ത് യഥാസ്ഥാനത്ത് വെയ്ക്കുന്നതും കാൽതൊട്ട് വന്ദിക്കുന്നതും മാറി നിന്ന് യമിയെതന്നെ നോക്കുന്നതും നളിനിയാണല്ലോ. അതുകൊണ്ട് നളിനിയുടെ മുന്നിലും ദിവാകരന്റെ പിന്നിലും നിന്ന് നോക്കി (നേരെ പിന്നിലെന്ന് ഉദ്ദേശിക്കുന്നില്ല) കാണുന്ന പ്രതീതിയാണ് ലഭിക്കുന്നത്. സമാന്തരവീക്ഷണകോണുള്ളതും നോർമൽ ലെൻസിലൂടെയുള്ള ദൃശ്യപരിധിയുള്ളതുമായ ബിംബമാണ്.

നാടകത്തിൽ നടീ നടന്മാരുടെ പാദം മുതൽ തലവരെയുള്ള ദൃശ്യം പ്രേക്ഷകന്റെ കൺമുന്നിലുണ്ട്. മുഖം മാത്രമായോ അര മുതൽ തലവരെ മാത്രമായോ നാടകത്തിൽ വരുന്നില്ല. അതുകൊണ്ട് ഈ കവിതയിൽ ഫുൾഷോട്ടിനോട് സാദൃശ്യമുള്ള ശ്ലോകങ്ങൾ വരുമ്പോൾ അതിന് നാടകത്തോടും സാദൃശ്യം തോന്നാം.

ആദ്യം കാഷായവസ്ത്രം യഥാസ്ഥാനത്ത് ഇടുന്ന ദൃശ്യം. തുടർന്ന് വസ്ത്രം ശരിയാക്കിയ നളിനി കാൽതൊട്ട് നെറുകയിൽ വെയ്ക്കുന്ന ദൃശ്യം അതിലേക്ക് സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്നു. പിന്നീട് മാറി നിന്ന് യമിയെ നോക്കുന്ന നളിനിയുടെ ദൃശ്യ വും സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്നതോടൊപ്പം മുമ്പത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ പറഞ്ഞതുപോലെ ആദ്യം തൊട്ടുള്ള ശ്ലോകങ്ങളിലെ ദൃശ്യങ്ങളുടെ തുടർച്ചയുമുണ്ട്.

> " 'എന്തുവാനഭിമതൻ കഥിക്കുമോ?
> എന്തുവാൻ കരുതുതോ മഹാനിവൻ?'
> ചിന്തയേവമവളാർന്നു; തുഷ്ടിയാൽ
> ഹന്ത! ചെയ്തു യമി മൗനഭേദനം:"[32]

യമിയും നളിനിയുമാണ് ഫ്രെയിമിനുള്ളിലുള്ളത്. യമിയുടെ മുന്നിലാണ് കവി നളിനിക്ക് സ്ഥാനം കൽപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്.

വിദൂരദൃശ്യാനുപാതമാണ് ഇവിടെ വരുന്നത്. കാരണം നളിനിയുടേയും യമിയുടേയും പാദം മുതൽ തലവരെ ഫ്രെയിമിനുള്ളിൽ ഉണ്ട്.

നളിനിക്ക് മുന്നിൽ നിന്ന് കാണുന്ന പ്രതീതിയാണ് വായനക്കാരനിൽ ഉണ്ടാകുന്നത്. ദിവാകരൻ സംസാരിച്ചു തുടങ്ങുമ്പോൾ ദിവാകരന്റെ മുന്നിൽ നിന്ന് കാണുന്ന അനുഭവവും ഉണ്ടാകുന്നു. സമാന്തരവിതാനത്തിലുള്ള വീക്ഷണ കോണും നോർമൽ ലെൻസിലൂടെയുള്ള ദൃശ്യപരിധിക്ക് തുല്യമായ ബിംബവുമാണ്. നളിനി ചിന്തിച്ചു നിൽക്കുന്ന ദൃശ്യത്തോട് ദിവാകരൻ സംസാരിക്കുന്ന ദൃശ്യം സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്നു. ദിവാകരൻ സംസാരിക്കുമ്പോൾ നളിനിയുടെ നിൽപ്പും വായനക്കാരുടെ മനസ്സിലുണ്ട്. തുടക്കം മുതലുള്ള ദൃശ്യതുടർച്ച ഇതിലുമുണ്ട്.

അമ്പത്തിയഞ്ചാം ശ്ലോകം വരെ യമി സംസാരിക്കുന്നതാണ്.[33] ഈ ശ്ലോകങ്ങളിൽ ദൃശ്യങ്ങളില്ല. പക്ഷേ, അമ്പത്തിരണ്ടാം ശ്ലോകത്തിൽ യമിയേയും നളിനിയേയും പറഞ്ഞിട്ടുള്ളതുകൊണ്ട് അത് തന്നെയാണ് ദൃശ്യമെന്ന് മനസ്സിലാക്കാം. അമ്പത്തി രണ്ടാം ശ്ലോകത്തിൽ പറഞ്ഞിട്ടുള്ള എല്ലാ കാര്യങ്ങളും അമ്പത്തിയഞ്ചാം ശ്ലോകം വരെ യാതൊരു മാറ്റമില്ലാതെ തുടരുന്നു.

> “ഏവമോർത്തുമഥ വീർത്തുമാർന്നിടും
> ഭാവചാപലമടക്കിയും ജവം
> പാവനാംഗി പരിശങ്കമാനയായ്
> സാവധാനമവനോടു ചൊല്ലിനാൾ:”[34]

നളിനി മാത്രമാണ് ഫ്രെയിമിനുള്ളിലുള്ളത്. എടുപ്പ് മുതൽ തലവരെയായതുകൊണ്ട് മധ്യമദൃശ്യാനുപാതമാണ് വരുന്നത്. ‘വീർത്തുമാർന്നിടും’ എന്ന്

പ്രയോഗിച്ചതുകൊണ്ട് ബിംബം വ്യക്തമാണ്. ചലച്ചിത്രത്തിലും കഥാപാത്രത്തിന്റെ മാനസികാവസ്ഥ ചിത്രീകരിക്കാനാണ് ഇത്തരം ഷോട്ടുകൾ എടുക്കുന്നത്.

സമാന്തരവിതാനത്തിലുള്ള വീക്ഷണകോണും നോർമൽ ലെൻസിലൂടെയുള്ള തുല്യപരിധിക്ക് സമാനമായ ബിംബവുമാണ് ഇവിടെയുള്ളത്.

നളിനി നെടുവീർപ്പിടുന്ന ദൃശ്യം. ആ ദൃശ്യത്തിലേക്ക് നളിനി സംസാരിച്ചു തുടങ്ങുന്ന ദൃശ്യം സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്നു. ഈ ദൃശ്യങ്ങളെല്ലാം മുമ്പ് നളിനിയെ ക്കുറിച്ച് പറഞ്ഞിട്ടുള്ള ദൃശ്യങ്ങളുമായി വായനക്കാരൻ മനസ്സിൽ ബന്ധിപ്പിക്കു ന്നുണ്ട്.

അമ്പത്തിയേഴ്, അമ്പത്തിയെട്ട്, അമ്പത്തിയൊമ്പത് ശ്ലോകങ്ങളിൽ നളിനി ദിവാകരനോട് പറയുന്ന സംഭാഷണമാണ്. ദൃശ്യങ്ങളില്ല. അമ്പത്തിയാറാം ശ്ലോക ത്തിൽ നളിനി സംസാരിച്ചു തുടങ്ങുന്ന കാര്യം കവി എഴുതിയിട്ടുണ്ട്. അപ്പോൾ അതേ ദൃശ്യം തന്നെയാണ് ഈ മൂന്ന് ശ്ലോകത്തിലുള്ളത്. ഇപ്രകാരം പറഞ്ഞ് അവൾ കണ്ണുനീർ പൊഴിച്ചു. സ്നേഹമുള്ളവർ പിരിഞ്ഞ് പിന്നീട് ചേരുമ്പോൾ വികലമായിട്ടായിരിക്കും സുഖത്തിന്റെ ഉദയം. ഇതാണ് അറുപതാമത്തെ ശ്ലോക ത്തിലെ പ്രതിപാദ്യം. കൃത്യമായ ഫ്രെയിമിംഗില്ല. കണ്ണുനീർ പൊഴിച്ചുവെന്നേ പറയുന്നുള്ളൂ. അതുകൊണ്ട് മുഖം മാത്രമാണോ, പൂർണരൂപമാണോ എന്നൊന്നും തീർച്ചയില്ല. മുൻ ഖണ്ഡികയിൽ പറഞ്ഞ കാര്യം ഇതിനും സ്വീകാര്യമാണ്.

"ധീരനായ യതി നോക്കി തന്വിതൻ-
ഭൂരിബാഷ്പപരിപാടലം മുഖം,
പൂരിതാഭയൊടുഷസ്സിൽ മഞ്ഞുതൻ-
ധാരയാർന്ന പനിനീർസുമോപമം."[35]

യമിയും നളിനിയുമാണ് ഫ്രെയിമിനുള്ളിലുള്ളത്. മുഖത്തോടു മുഖമാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് സ്ഥാനം നിശ്ചയിച്ചിരിക്കുന്നത്. മുഖം നോക്കി നിന്നു എന്ന് പറയുന്നതുകൊണ്ട് സമീപദൃശ്യാനുപാതമാണ് വരുന്നത്.

അമ്പത്താറ് മുതൽ അറുപത് വരെയുള്ള ശ്ലോകങ്ങളിൽ നളിനിയാണ് ദൃശ്യത്തിലുള്ളത്. അറുപത്തിയൊന്നാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ അവൾ കരയുന്നതു അവതരിപ്പിച്ചതിനുശേഷമാണ്-യമി ധീരനായി നോക്കിനിന്ന കാര്യം പറയുന്നത്. അപ്പോഴാണ് യമിയുടെ മുന്നിൽ നിന്ന് കാണുന്ന അനുഭവം വായനക്കാരനുണ്ടാകുന്നത്. പിന്നെ യമി കാണുന്ന നളിനിയുടെ മുഖം അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ നളിനിയുടെ മുന്നിൽ നിന്ന് കാണുന്ന അനുഭവമാണ് ഉണ്ടാകുന്നത്. ഒരേ വിതാനത്തിൽ കഥാപാത്രവും ക്യാമറയും നിൽക്കുമ്പോൾ പകർത്തുന്ന ബിംബത്തിന് സമാനമായ ബിംബമാണ്. ടെലിഫോക്കൽ ലെൻസിലൂടെയുള്ള ദൃശ്യപരിധിക്ക് തുല്യമായ ബിംബവുമാണ്. യമിയുടെ നിർവേദഭാവവും നളിനിയുടെ കണ്ണുനീർ വീണു നനഞ്ഞ ഭാവവും അതിസൂക്ഷ്മമായി, സമീപ ദൃശ്യമായി വരുന്നതാണ്. അതുകൊണ്ട് ടെലിഫോക്കൽ ലെൻസിലൂടെ പകർത്തിയാൽ കിട്ടുന്ന ദൃശ്യം തന്നെയാണ് വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നത്. യമിയുടെ കണ്ണിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യമായതുകൊണ്ട് ആത്മനിഷ്ഠാരീതിയാണ്.

നളിനി കരയുന്നത്, നിർവേദഭാവത്തോടെ നിൽക്കുന്ന യമിയുടെ മുഖം, കണ്ണുനീർ വീണു നനഞ്ഞ നളിനിയുടെ മുഖം-ഈ മൂന്ന് ദൃശ്യങ്ങളെ സന്നിവേശിപ്പിച്ചു കൊണ്ടാണ് വായനക്കാരൻ ആസ്വദിക്കുന്നത്.

അറുപത്തിരണ്ടാം ശ്ലോകം മുതൽ അറുപത്തിയെട്ടാം ശ്ലോകം വരെ യമി സംസാരിക്കുന്നതാണ്. വ്യക്തമായ ഫ്രെയിമിംഗില്ല. അറുപത്തിയൊന്നാം ശ്ലോകത്തിൽ അതിസൂക്ഷ്മമായി ഭാവം അവതരിപ്പിക്കാൻ സമീപദൃശ്യം അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. അതുകൊണ്ട് മാത്രം അതേ ദൃശ്യപരിധിയാണ് തുടരുന്നതെന്നും പറയാൻ

സാധ്യമല്ല.

ദിവാകരന്റെ സംഭാഷണം അവളെ തെല്ല് ആശ്വസിപ്പിച്ചു. എന്നാൽ ആഗ്രഹം നടക്കുകയില്ലെന്ന് ബോധ്യമായതിനാൽ അവൾക്ക് നിരാശയായി. ദിവാകരൻ പറയുന്നത് ആലാപനം കേൾക്കുന്നതുപ്പോലെ അവൾ കേട്ടുനിന്നു. വിടർന്ന കണ്ണുകളോടെ അവൾ അയാളെ നോക്കി. ഇങ്ങനെയാണ് അറുപത്തി യൊൻപതാം ശ്ലോകം 34. കവിതയുടെ ആഖ്യാനരീതിയിൽ ഫ്രെയിമിനുള്ളിൽ കാണുന്നതുപോ ലെയുള്ള ദൃശ്യമില്ല. വിവരണാത്മകമാണ്.

ധ്യാനശീലത്തിൽ ഉറച്ചുപോയ ദിവാകരന്റെ മുഖത്ത് ദിവ്യദീപ്തി അവൾ ദർശിച്ചു. ഇങ്ങനെയുള്ള ഒരാൾക്ക് തന്റെ മനസ്സ് അറിയാൻ കഴിയുമോ എന്ന ഉൽകണ്ഠയാൽ ഒരു അസ്ഥിരരസം അവളിൽ ഉണ്ടായി. ഈ ആഖ്യാനവും വിവര ണാത്മകമാണ്. ഫ്രെയിമിംഗില്ല.

"പാരമാശു വിളറിക്കറുത്തുടൻ
ഭൂരി ചോന്നുമഥ മഞ്ഞളിച്ചുമേ,
നാരിതൻ കവിൾ നിറംകലർന്നു, ഹാ!
സൂരരശ്മി തടവും പളുങ്കുപോൽ."[36]

നളിനിയുടെ മുഖം മാത്രമാണ് ഫ്രെയിമിനുള്ളിലുള്ളത്.

ഇത് സമീപദൃശ്യാനുപാതവും അതിസമീപദൃശ്യാനുപാതവും വായനക്കാ രന്റെ മനസ്സിലുണ്ടാക്കുന്നുണ്ട്. നിറങ്ങളുള്ള മനോഹരമായ ബിംബമാണ്.

ഒരേ വിതാനത്തിലുള്ള ബിംബത്തിനും ടെലിഫോക്കൽ ലെൻസിലൂടെ കാണുന്ന ബിംബത്തിനും സമാനമായ ബിംബാനുഭവമാണ് കവി സൃഷ്ടിക്കുന്ന ത്. ഇത്തരം ഷോട്ടുകളിലൂടെ സൂക്ഷ്മമായ ഭാവം ചലച്ചിത്ര പ്രേക്ഷകന് ലഭിക്കുന്നു. ഈ ശ്ലോകം വായിക്കുന്ന വായനക്കാരനും ഇത് ലഭിക്കുന്നുണ്ട്.

അസ്ഥിരഭാവമെന്നാണ് എഴുപതാം ശ്ലോകത്തിൽ എഴുതിയിട്ടുള്ളത്.

എന്നാൽ എഴുപത്തി യൊന്നാം ശ്ലോകത്തിൽ ക്യാമറയ്ക്കുള്ളിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യങ്ങളെ പ്പോലെയാണ് ഈ അസ്ഥിരഭാവം അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അവളുടെ വിളറി കറുത്ത മുഖം, തുടർന്ന് മുഖത്തിന്റെ ഭൂരിഭാഗവും ചുവക്കുന്നു; മഞ്ഞളിക്കുന്നു; ഈ മൂന്ന് നിറങ്ങളാണ് അവളുടെ മുഖത്തിന്റെ ദൃശ്യത്തോട് സംയോജിപ്പിക്കുന്നത്. മുഖത്തിന്റെ രൂപം മുൻ ശ്ലോകങ്ങളിലൂടെ രൂപപ്പെട്ടതാണ്. ചലച്ചിത്രത്തിൽ 'ഡിസ്സോൾവ്' എന്ന് പറയുന്ന ചിത്രസന്നിവേശ ക്രിയയാണിത്. വിളറി കറുത്ത മുഖത്തിന്റെ ദൃശ്യം ഭൂരിഭാഗം ചുവന്ന മുഖത്തിന്റെ ദൃശ്യത്തിലേക്ക് ലയിക്കുന്നു. തുടർന്ന് മറ്റ് നിറങ്ങളി ലേക്കും മാറുന്നു.

പ്രഭാത സൂര്യന്റെ കിരണങ്ങൾ തട്ടി പ്രതിഫലിക്കുന്ന മഞ്ഞുതുള്ളിപോലെ നളിനി കണ്ണീരോടും പുഞ്ചിരിയോടും കൂടി പറഞ്ഞു.[37] കവി നളിനിയുടെ ഭാവത്തെ വിശേഷിപ്പിച്ച് പറയുകയാണ്. ഫ്രെയിമിംഗില്ല.

എഴുപത്തിരണ്ടാം ശ്ലോകം മുതൽ എഴുപത്തിയേഴാം ശ്ലോകം വരെ നളിനിയുടെ സംഭാഷണമാണ്. വരികളിൽ ദൃശ്യങ്ങളൊന്നും അവതരിപ്പിക്കുന്നില്ല. മുമ്പത്തെ ശ്ലോകങ്ങളിൽ നിന്ന് സംഭാഷണ സമയത്ത് ഇവർ എങ്ങനെയാണ് നിൽക്കുന്ന തെന്നും പറയാനും കഴിയില്ല.

ദീർഘമായി സംസാരിച്ചതിനുശേഷം അവൾ ദയനീയമായി യമിയുടെ മുഖ ത്തേക്ക് നോക്കി. അവളുടെ മാനസികാവസ്ഥയറിഞ്ഞ് ഉചിതമായ അനുതാപ ത്തോടെ പറഞ്ഞു. ഇങ്ങനെയാണ് എഴുപത്തിയെട്ടാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ പറയു ന്നത്. കവി അതിവേഗം പറഞ്ഞുപോകുകയാണ്. ക്യാമറയ്ക്കുള്ളിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യാവതരണമല്ല.

എഴുപത്തിയൊൻമ്പതാം ശ്ലോകത്തിൽ യമി പറയുന്നതും എൺപത് മുതൽ എൺപത്തിരണ്ട് വരെയുള്ള ശ്ലോകങ്ങളിൽ നളിനി പറയുന്നതുമാണ് ഉൾക്കൊള്ളി ച്ചിട്ടുള്ളത്. ഈ ഭാഗങ്ങളിൽ ദൃശ്യപരമായ ആവിഷ്കാരമില്ല.

തുടർന്ന് വരുന്ന വരികളും നളിനി പറയുന്നതാണ്. ബാല്യകാലത്തെ കുറിച്ചുള്ള ഓർമ്മകൾ ദൃശ്യ പരമായി അവതരിപ്പിക്കുകയാണിവിടെ. ചലച്ചിത്രത്തിലെ ഫ്ളാഷ്ബാക്ക്പോലെ.

> "ഭൂരിപൂക്കൾ വിടരുന്ന പൊയ്കയും
> തീരവും വഴികളും തരുക്കളും
> ചാരുപുൽത്തറയുമോർത്തിടുന്നതിൻ-
> ചാരെ നാമെഴുമെഴുത്തുപള്ളിയും."[38]

നളിനി ദിവാകരനോട് പറയുന്ന രീതിയിലാണ് അവതരണമെങ്കിലും ദൃശ്യ പരമായാണ് ഓർമ്മകളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഫ്രെയിമിംഗിനോട് സാദൃശ്യമുള്ള അനവധി ശ്ലോകങ്ങൾ ഇതിനുമുമ്പ് അവതരിപ്പിച്ചു. മിക്കതിലും ഒരു ശ്ലോകം ഒരു ഫ്രെയിമാണ്. അപൂർവ്വം ചിലയിടങ്ങളിൽ ഒരു ശ്ലോകത്തിൽ രണ്ടു ഫ്രെയി മുകളുണ്ട്. എന്നാൽ ഈ ശ്ലോകത്തിൽ അനവധി ഫ്രെയിമുകൾ ഉണ്ട്. പൂക്കൾ നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്ന തടാകം, തീരങ്ങൾ, നാട്ടുപാതകൾ, വൃക്ഷങ്ങൾ, മനോഹര മായ പുൽത്തറ, എഴുത്തുപള്ളിക്കൂടം എന്നിവയാണ് ഫ്രെയിമിനുള്ളിലുള്ളത്.

ഫ്രെയിമിനുള്ളിൽ ഉൾപ്പെടുന്ന വസ്തുക്കളെക്കുറിച്ച് കൃത്യമായ സ്ഥാന നിർണയം നടത്താൻ സാധിക്കില്ല. ഓർമ്മകളിലൂടെ അനവധി ദൃശ്യങ്ങൾ ഒന്നി നുപുറമെ ഒന്നായി കടന്നുപോകുന്നതുപോലെ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളതുകൊണ്ടാണ് ഇങ്ങനെ സംഭവിക്കുന്നത്.

ഇതിൽ തടാകവും പള്ളിക്കൂടവും മാത്രമേ വിദൂരദൃശ്യാനുപാതത്തിൽ വരുന്നുള്ളൂ. തടാകവും പള്ളിക്കൂടവും പൂർണ്ണമായും വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നുണ്ട്. അതേസമയം അതിനോടുകൂടി സ്ഥലത്തിന്റെ സവിശേഷതകൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ വരുന്നില്ല. അതുകൊണ്ടാണ് വിദൂരദൃശ്യാനുപാതാ നുഭവം എന്ന് എഴുതിയത്. മറ്റുള്ള ദൃശ്യങ്ങൾ വിദൂരദൃശ്യാനുപാതത്തിലും അതി വിദൂരദൃശ്യാനുപാതത്തിലും സങ്കല്പിക്കാം. സ്ഥലത്തിന്റെ സവിശേഷതകൾ

അവതരിപ്പിക്കുക എന്ന ധർമ്മം തന്നെയാണല്ലോ ഈ ദൃശ്യങ്ങൾകൊണ്ട് ഉദ്ദേശിക്കുന്നത്.

ക്യാമറയിലൂടെ കാണുന്ന ഭൂദൃശ്യങ്ങൾക്ക് സമാനമായ ദൃശ്യാനുഭവമാണ് വായനക്കാരന് ഉണ്ടാകുന്നത്. സഞ്ചരിക്കുന്ന ക്യാമറയിലൂടെ ലഭിക്കുന്ന ബിംബാനുഭവത്തിന് സമാനമായ ബിംബാനുഭവം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. നളിനി പറയുന്നതായതു കൊണ്ടാണ് കഥാപാത്രത്തിന്റെ കണ്ണിലൂടെയുള്ള അവതരണമാകാത്തത്. സംവിധായകന്റെ കണ്ണിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിന് സമാനമായ ദൃശ്യമായതുകൊണ്ട് വസ്തുനിഷ്ഠാരീതിയാണ്. സമാന്തരവിതാനത്തിലുള്ള വീക്ഷണകോണാണുള്ളത്. നോർമൽ ലെൻസിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യപരിധിക്ക് തുല്യമായ ബിംബവും വൈഡ് ലെൻസിൽ കാണുന്ന ദൃശ്യപരിധിക്ക് തുല്യമായബിംബവുമാണ്.

വായനക്കാരൻ ഇതിൽ അനവധി ദൃശ്യങ്ങൾ സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. തീരങ്ങളും, നാട്ടുപാതകളും വൃക്ഷങ്ങളും ഒന്നിൽ കൂടുതൽ ഫ്രെയിമായി വരാം. കവിതയിൽ ബഹുവചനമായിട്ടാണ് ഈ പദങ്ങൾ പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ട് ദീർഘമായ ചിത്രസന്നിവേശം തന്നെ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ നടക്കുന്നുണ്ട്.

ഇതുവരെ കവിതയിൽ പറഞ്ഞതിൽ നിന്ന് വളരെ വ്യത്യസ്തമായ ഭൂദൃശ്യമാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഈ ഭൂദൃശ്യത്തിൽ മനുഷ്യബിംബങ്ങളില്ല. സമയം പ്രത്യേകം പറയുന്നില്ലെങ്കിലും പകൽ സമയമാണെന്ന് മനസ്സിലാക്കാം. കവിതയിൽ പറയുന്നപോലെ ഭൂദൃശ്യങ്ങൾ പകൽ സമയത്തേ കാണാൻ കഴിയൂ.

> "ഓർത്തിടുന്നുപവനത്തിലെങ്ങുമ-
> ങ്ങാർത്തു ചിത്രശലഭം പറന്നതും
> പാർത്തുനിന്നതുമണഞ്ഞു നാം കരം-
> കോർത്തു കാവിനരികേ നടന്നതും."[39]

ഉപവനവും, പൂമ്പാറ്റകളും, കുട്ടികളായ ദിവാകാരനും നളിനിയുമാണ് ഫ്രെയി മിനുള്ളിലുള്ളത്. കാവും കുട്ടികളായ ദിവാകരനും നളിനിയുമാണ് ഫ്രെയിം രണ്ടി ലുള്ളത്.

മരങ്ങൾക്കിടയിലാണ് കുട്ടികളായ ദിവാകരന്റേയും നളിനിയുടേയും പൂമ്പാറ്റ കളുടേയും സ്ഥാനം നിശ്ചയിച്ചിരിക്കുന്നത്. കാരണം ഉപവനത്തിനുള്ളിൽ എന്ന് എഴുതിയിട്ടുണ്ട്. രണ്ടാമത്തെ ഫ്രെയിമിൽ കാവിനരികിലാണ് കുട്ടികളായ ദിവാക രന്റേയും നളിനിയുടേയും സ്ഥാനം നിശ്ചയിച്ചിരിക്കുന്നത്.

ഭൂപ്രകൃതി അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. അതുകൊണ്ട് അതിവിദൂരദൃശ്യാനുപാ തമാണ് വരുന്നത്. സാഹിത്യകാരന് വാക്കുകൾകൊണ്ട് അതിവിദൂര ദൃശ്യാനുപാ തത്തോടൊപ്പം സമീപദൃശ്യാനുപാതവും, മധ്യമദൃശ്യാനുപാതവും അവതരിപ്പി ക്കാൻ കഴിയും. ഉപവനത്തിനുള്ളിൽ പൂമ്പാറ്റകളുടെ ഭംഗി ആസ്വദിച്ചു നടക്കുന്ന താണ് കവി അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അപ്പോൾ വിദൂരദൃശ്യാനുപാതവും വേണ്ടി വരുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിലും അതിവിദൂരദൃശ്യത്തിന് പിന്നാലെ അതേ ദൃശ്യത്തിന്റെ വിദൂരദൃശ്യം അവതരിപ്പിക്കാറുണ്ട്. കാവിനരികെ നടക്കുന്നിടത്തും മേൽപ്പറഞ്ഞ രണ്ടുതരം ഷോട്ടുകൾ വരാം.

സമാന്തരവിതാനത്തിലുള്ള വീക്ഷണകോണാണുള്ളത്. വൈഡ് ആംഗിൾ ദൃശ്യപരിധിക്ക് തുല്യമായ ബിംബവും നോർമൽ ദൃശ്യപരിധിക്ക് തുല്യമായ ബിംബവും ഇതിലുണ്ട്.

ഉപവനം, കുട്ടികളായ ദിവാകരൻ, നളിനി, ചിത്രശലഭത്തെ കണ്ട് ആസ്വദിച്ചു നടക്കുന്നത്, കൈകോർത്തു നടക്കുന്നത്, കാവിനരികെ-ഈ ക്രമത്തിലാണ് കവിതയിൽ ദൃശ്യങ്ങൾ പറയുന്നത്. വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ അതിവേഗം സന്നി വേശം നടക്കുന്നതുകൊണ്ട് അങ്ങനെയൊരു ക്രിയ ഇല്ല എന്ന് തോന്നാം. ചിത്ര സന്നിവേശം വായനക്കാരുടെ മനസ്സിൽ നടന്നില്ലെങ്കിൽ കവിത മനസ്സിലാവില്ല.

ഈ ദൃശ്യങ്ങളോടുകൂടി ഹിമാലയത്തിന്റെ താഴ്‌വരയിലുള്ള തടാകക്കരയിൽ വെച്ച് ദിവാകരനോട് പറയുന്നതാണെന്നുള്ള അറിവും വായനക്കാരുടെ മനസ്സി ലുണ്ട്.

ഉപവനവും, കാവുമാണ് ഇതിലെ ഭൂദൃശ്യങ്ങൾ. കുമാരനാശാൻ ഭൂദൃശ്യത്തിൽ നിർത്തിക്കൊണ്ടാണ് കഥാപാത്രത്തെ അവതരിപ്പിക്കുകയുള്ളൂ. ഓർമ്മകൾ അവത രിപ്പിക്കുന്ന വരികളിലും ഈ ശൈലിതന്നെ ആശാൻ പിന്തുടരുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തി ലും ഓർമ്മകൾ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ സ്ഥലവും സമയവും ഉണ്ട്.

പാടുന്ന ആൺകുയിലിനെ പ്രശംസിച്ചും അനുകരിച്ചും പെൺകുയിലിനെ കളിയാക്കിയതും ഇന്നും ഞാൻ ഓർക്കുന്നു. ഈ ആഖ്യാനത്തിൽ ദൃശ്യങ്ങളില്ല. മുമ്പത്തെ വരികളുടെ തുടർച്ചയായതുകൊണ്ട് കഥാപാത്രങ്ങൾ മനസ്സിൽ വന്നേക്കാം. എന്നാൽ ഫ്രെയിമിനുള്ളിൽ കൂടി കാണുന്നപോലെയുള്ള അവതരണം ഇല്ല.

> "ഉച്ചയായ് തണലിലാഞ്ഞു പുസ്തകം
> വച്ചു മല്ലികയറുത്തിരുന്നതും
> മെച്ചമാർന്ന ചെറുമാല കെട്ടിയെൻ-
> കൊച്ചുവാർമുടിയിലങ്ങണിഞ്ഞതും."[40]

മരത്തണൽ, ദിവാകരൻ, നളിനി, മല്ലികപൂമാല എന്നിവയാണ് ഫ്രെയിമി നുള്ളിലുള്ളത്. തുടക്കത്തിൽ മരം പിന്നിലും ദിവാകരനും നളിനിയും മരത്തിന് മുന്നിലുമായിട്ടാണ് ദൃശ്യങ്ങൾ ഉണ്ടാകുന്നത്. പുസ്തകം മുന്നിലോ പാർശ്വത്തി ലോ ആകാം. രണ്ടാം പാദത്തിൽ നളിനി മുന്നിലും ദിവാകരൻ പിന്നിലുമായിട്ടാണ് സ്ഥാനം അനുഭവപ്പെടുന്നത്.

ഭൂമിയുടെ സവിശേഷത വ്യക്തമാക്കാനുള്ള ഷോട്ടല്ല. അവരും അവർ നിൽക്കുന്ന ഇടവും മാത്രമാണ് ദൃശ്യത്തിൽ വരുന്നത്. അതുകൊണ്ട് വിദൂരദൃ ശ്യാനുപാതമായി ആദ്യപാദത്തിലുള്ളത്.

നളിനിയുടെ മുടിയിൽ പൂമാല ചാർത്തുന്നതാണ് രണ്ടാം പാദത്തിൽ എഴുതിയിട്ടുള്ളത്. പാദം മുതൽ തല വരെയുള്ള ദൃശ്യം-വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നില്ല. അരമുതൽ തലവരെ വരുന്ന ഭാഗം മാത്രം അനുഭവപ്പെടുന്നതുകൊണ്ട് മധ്യമദൃശ്യാനുപാതമാണ്.

ആദ്യപാദത്തൽ ദിവാകരനേയും നളിനിയേയും മുന്നിൽ കാണുന്ന അനുഭവമാണ് സൃഷ്ടിച്ചിരിക്കുന്നത്. സമാന്തരവീക്ഷണകോണാണ് ഈ പാദത്തിലുള്ളത്. കഥാപാത്രത്തിനും ക്യാമറയ്ക്കും ഒരേ വിതാനം. രണ്ടാമത്തെ പാദത്തിൽ നളിനിയേയും ദിവാകരനേയും പിന്നിൽ നിന്ന് കാണുന്ന അനുഭവമാണ് സൃഷ്ടിച്ചിരിക്കുന്നത്. ആദ്യപാദത്തിലും രണ്ടാം പാദത്തിലും നോർമൽ ലെൻസിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യപരിധിക്ക് തുല്യമായ ബിംബങ്ങളാണുള്ളത്.

ദിവാകരനും നളിനിയും മരത്തണലിൽ അണയുന്ന ദൃശ്യം; മല്ലികപ്പൂ അറുക്കുന്ന ദൃശ്യം, മാല ചാർത്തുന്ന ദൃശ്യം-ഇങ്ങനെ വാനയക്കാരുടെ മനസ്സിൽ സന്നിവേശിപ്പിച്ചിട്ടാണ് ദൃശ്യങ്ങൾ പൂർത്തിയാകുന്നത്. ഈ ദൃശ്യങ്ങൾ മുൻഭാഗത്തെ ഓർമ്മകൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളുമായി സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. മരത്തണലും മല്ലികപൂമരവുമുള്ള ഗ്രാമത്തിലെ ഒരു ഭാഗമാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾ വ്യാപരിക്കുന്ന സ്ഥലമായി വരുന്നത്.

ചലച്ചിത്രത്തിൽ കൃത്യമായ സമയം ക്യാമറയിൽ പതിയുന്ന വെളിച്ചത്തി ലൂടെ അനുഭവപ്പെടും. ഇവിടെയും ദൃശ്യത്തിലൂടെ തന്നെയാണ് കുമാരനാശാൻ സമയത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഉച്ചസമയമാണ് ഇങ്ങനെ അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നത്.

> "എണ്ണിടുന്നൊളിവിൽ വന്നു പീഡയാം-
> വണ്ണമെൻ മിഴികൾ പൊത്തിയെന്നതും
> തിണ്ണമങ്ങതിൽ വലഞ്ഞു കേഴുമെൻ-
> കണ്ണുനീരു കനിവിൽ തുടച്ചതും."[41]

ദിവാകരനും നളിനിയുമാണ് ഫ്രെയിമിനുള്ളിലുള്ളത്. നളിനി മുന്നിലും

ദിവാകരൻ പിന്നിലുമായാണ് സ്ഥാനം അനുഭവപ്പെടുന്നത്.

പിന്നിൽ നിന്നും ദിവാകരൻ വരുന്നിടത്ത് വിദൂരദൃശ്യാനുപാതവും, കണ്ണുകൾ പൊത്തുന്നിടത്ത് മധ്യമദൃശ്യാനുപാതവും, കണ്ണുനീർ തുടയ്ക്കുന്നിടത്ത് സമീപദൃശ്യാനുപാതവും വരുന്നു.

തുടക്കത്തിൽ രണ്ടുപേരുടേയും പുറകിൽ നിന്ന് കാണുന്ന കാഴ്ചാനുഭവമാണ് ഉള്ളത്. കണ്ണുനീർ തുടയ്ക്കുന്നിടത്ത് നളിനിയുടെ മുന്നിൽ നിന്ന് നോക്കിക്കാണുന്ന അനുഭവവും വായനക്കാരന് ഉണ്ടാകുന്നു. ആദ്യത്തേതിൽ നോർമൽ ലെൻസിലൂടെയുള്ള ദൃശ്യപരിധിക്ക് തുല്യമായ ബിംബവും കണ്ണുനീർ തുടയ്ക്കുന്നിടത്ത് ടെലിഫോക്കൽ ലെൻസിലൂടെയുള്ള ദൃശ്യപരിധിക്ക് തുല്യമായ ബിംബമാണുള്ളത്.

ദിവാകരൻ പിന്നിൽ നിന്ന് വരുന്ന ദൃശ്യം, നളിനിയുടെ പുറകുവശത്തിന്റെ ദൃശ്യം; പിന്നിൽ നിന്ന് കണ്ണു പൊത്തുന്ന ദൃശ്യം, കണ്ണുനീർ പൊഴിക്കുന്ന നളിനിയുടെ മുഖത്തിന്റെ ദൃശ്യം. ദിവാകരൻ അനുകമ്പയോടെ കണ്ണുനീർ തുടയ്ക്കുന്ന ദൃശ്യം-ഇങ്ങനെ സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്നതിനോടൊപ്പം മുൻശ്ലോകങ്ങളിലെ ദൃശ്യം വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിലുണ്ട്. ദൃശ്യത്തുടർച്ചയാണ് വായനക്കാരന് അനുഭവപ്പെടുന്നത്. പ്രത്യേകമായ ഒരു സ്ഥലം പറയുന്നില്ലെങ്കിലും ഗ്രാമാന്തരീക്ഷത്തിലുള്ള ഒരു സ്ഥലമാണെന്ന് മനസ്സിലാക്കാം.

എൺപത്തിയെട്ടാം ശ്ലോകം മുതൽ നൂറ്റിരണ്ടാം ശ്ലോകം വരെ നളിനിയുടെ സംഭാഷണമാണ്.[42] ഈ ശ്ലോകങ്ങളിലെ വരികളിലൊന്നിലും ദൃശ്യങ്ങളില്ല. എൺപത്തിയൊൻമ്പതാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ ദിവാകരൻ നാടുവിട്ട് പോയപ്പോൾ മേഘഗർജ്ജിതം കേട്ട് ഭയപ്പെട്ട പാമ്പിൻകുട്ടിയെപോലെ നളിനി പേടിച്ചു എന്ന് എഴുതിയിട്ടുണ്ട്. ഇത് അവളുടെ അപ്പോഴത്തെ അവസ്ഥയെ സൂചിപ്പിക്കുന്ന ഉപമയാണ്. നടുങ്ങുന്ന അവളുടേയും പാമ്പിൻകുട്ടിയുടെയും ചലനം വായനക്കാരന് അനുഭവപ്പെടുന്നുണ്ട്. അതുകൊണ്ട് പ്രതിരൂപത്തോട് സാദൃശ്യം. നൂറ്റിമൂന്നാമ

ത്തെ ശ്ലോകവും നളിനി പറയുന്നതാണ്. എന്നാൽ ദൃശ്യപരമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നതുകൊണ്ട് വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ ദൃശ്യങ്ങളായിട്ടാണ് സംഭാഷണങ്ങൾ അനുഭവപ്പെടുന്നത്.

> "ചണ്ടിതൻ പടലി നീങ്ങിയാഴുമെൻ-
> കണ്ഠമൊട്ടുപരിതങ്ങി, ആകയാൽ
> ഇണ്ടലാർന്നുഴറിയോർത്തു, താമര-
> ത്തണ്ടിൽ വാർമുടി കുരുങ്ങിയെന്നു ഞാൻ."[43]

ചണ്ടിയുള്ള കുളവും, ചണ്ടിക്ക് മുകളിൽ നിൽക്കുന്ന നളിനിയുടെ തലയുമാണ് ഫ്രെയിമിനുള്ളിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്.

കുളക്കരയിൽ നിന്നും അധികം ദൂരത്തല്ലാത്ത സ്ഥാനത്തായിരിക്കണം ചണ്ടിക്ക് മുകളിൽ കിടക്കുന്ന നളിനിയുടെ തല. മുമ്പത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ ചാടിയെന്ന് പറയുന്നതുകൊണ്ട് വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ തോന്നുന്ന സ്ഥാനം ഇതാണ്.

കുളത്തിന്റെ ചുറ്റുപാടുകൾ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നില്ല. അതുകൊണ്ട് അതിവിദൂരദൃശ്യാനുപാതമല്ല, വിദൂരദൃശ്യാനുപാതമാണ്.

ക്യാമറ നിമ്നകോണിലെത്തുമ്പോൾ ലഭിക്കുന്ന ബിംബത്തിന് സമാനമായ ബിംബമാണ്. നളിനി ജീവിതത്തിൽ നിന്ന് മരണത്തിലേക്ക് പോകുന്ന ദൃശ്യം തന്നെയാണ് കവി അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ അധമത്വം വെളിവാക്കുന്ന ദൃശ്യമാണ്. നോർമൽ ലെൻസിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യ പരിധിക്ക് തുല്യമായ കാഴ്ചാനുഭവം വായനക്കാരന് ഉണ്ടാകുന്നു.

നളിനി വിഷമത്തോടെ കുളത്തിനരികിലേക്ക് വരുന്നത്, കുളത്തിൽ ചാടുന്നത്; ചണ്ടിക്ക് മുകളിൽ തല തങ്ങി നിൽക്കുന്നത്-ഈ ചലനങ്ങൾ എല്ലാം യുവതിയായ നളിനിയുടെ രൂപത്തിൽ തുടർച്ചയായി സന്നിവേശിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് വായനക്കാരന് ആസ്വദിക്കാൻ കഴിയുന്നത്. ഈ ദൃശ്യങ്ങൾക്കൊപ്പം

ഹിമാലയത്തിന്റെ താഴ്വാരത്തിലുള്ള തടാകക്കരയിൽ നളിനി ദിവാകരനോട് സംസാരിക്കുന്ന ദൃശ്യവും സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. കാരണം അവിടെ നിന്ന് കൊണ്ടാണല്ലോ നളിനി പൂർവ്വകാലത്തെ ഈ അനുഭവം പറയുന്നത്.

മുമ്പ് രണ്ട് വ്യത്യസ്ത തവണ തടാകത്തെ അവതരിപ്പിച്ചു. ഒന്ന്, ഹിമാലയ ത്തിന്റെ താഴ്വാരത്തിലുള്ള തടാകം. രണ്ട്, നളിനിയുടെ ഗ്രാമത്തിലെ തടാകം, ഇപ്പോൾ അതുമല്ല മൂന്നാമതൊരു തടാകമാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾ നിൽക്കുന്ന ഈ സ്ഥലം. കഥ നടന്ന സംഭവസ്ഥലമായാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. എന്നാൽ കഥാപാത്രങ്ങൾ നിൽക്കുന്ന ഇടമല്ല. നളിനിയും ദിവാകരനും ഇപ്പോഴും നിൽക്കുന്ന ഇടം ഹിമാലയത്തിന്റെ താഴ്വാരത്തിനടിയിലുള്ള തടാകക്കരയാണ്. നളിനിയുടെ മാനസികാവസ്ഥയ്ക്കനുസരിച്ചുള്ള സ്ഥലമായും പ്രതീകമായും തടാകഭൂഭാഗത്തെ ആശാൻ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നുവെന്ന് മുമ്പ് എഴുതിയിട്ടുണ്ട്.

> "സത്വരം മുകളിൽ നോക്കി ഞാനിയ-
> ന്നത്തൽ വിസ്മയവുമേറെ നാണവും,
> എത്തിയെൻ കചഭരം പിടിച്ചുനി-
> ന്നത്ര കാന്തിമതിയേകയോഗിനി."[44]

ആദ്യത്തെ ഫ്രെയിമിൽ കുളവും നളിനിയുടെ തലയും ഉൾപ്പെടുത്തിയിരി ക്കുന്നു. രണ്ടാമത്തെ ഫ്രെയിമിൽ കുളം, നളിനിയുടെ തല, മുടിക്കെട്ട്, യോഗിനി എന്നിവയാണുള്ളത്.

സത്വരം മുകളിലേക്ക് നോക്കി എന്നിടത്ത് വിദൂരദൃശ്യാനുപാതവും ഭാവങ്ങൾ പറയുന്നിടത്ത് സമീപദൃശ്യാനുപാതവും വരുന്നു. യോഗിനി മുടിക്കെട്ട് പിടിക്കു ന്നിടത്ത് വീണ്ടും വിദൂരദൃശ്യാനുപാതവുമാണ് ഉള്ളത്.

സത്വരം മുകളിലേക്ക് നോക്കി എന്നിടത്തും ഭാവങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നിട ത്തും ക്യാമറ മുകളിൽ നിന്ന് കീഴ്പോട്ട് പിടിച്ച് പകർത്തുന്ന ബിംബത്തിന്

സമാനമായ ബിംബാനുഭവം ലഭിക്കുന്നു. വായനക്കാരനും തടാകക്കരയിൽ നിന്ന് നളിനിയുടെ മുഖം കാണുന്ന അനുഭവം തന്നെയാണ് ഉണ്ടാകുന്നത്. തുടർന്ന് പാർശ്വത്തിൽ നിന്ന് കാണുന്ന കാഴ്ചാനുഭവം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ക്യാമറ നളിനി യുടെ മുന്നിൽ വെച്ചെടുക്കുന്ന ദൃശ്യംപോലെ നളിനിയെ പിടിച്ചുയർത്തുന്നതും കുളവും ദൃശ്യത്തിൽ അനുഭവപ്പെടുന്നുണ്ടല്ലോ. ഈ ഭാഗത്ത് വായനക്കാരും യോഗിനിയും ഒരേ വിതാനത്തിലാണ് നിൽക്കുന്നത്. നളിനിക്ക് താഴ്ച്ചയും യോഗി നിക്ക് ഉന്നതിയും അനുഭവപ്പെടുത്തുന്ന ദൃശ്യാവിഷ്ക്കാരമാണ്.

കുളത്തിലെ ചണ്ടിയിൽ തലപൊങ്ങിക്കിടക്കുന്ന നളിനി, അവളുടെ മുഖ ഭാവം, മുടിക്കെട്ട് പിടിച്ചുവലിക്കുന്ന യോഗിനി-ഈ ക്രമത്തിലാണ് ദൃശ്യങ്ങളെ ആദ്യം സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്നത്. കാരണം കവിതയിൽ ദൃശ്യങ്ങൾ അവതരിപ്പി ക്കുന്ന ക്രമം ഇതാണ്.

നൂറ്റിപതിനെട്ടാമത്തെ ശ്ലോകം വരെ നളിനിയുടെ സംഭാഷണം തന്നെയാണ്. നൂറ്റിപതിനഞ്ച് തൊട്ട് ദൃശ്യപരമായ ആവിഷ്ക്കാരമില്ല. നൂറ്റിപതിനെട്ടാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ ഇപ്രകാരം പറഞ്ഞതിനുശേഷം ദുഃഖത്തോടു കൂടി, അതേസമയം മനസ്സിലെ ഭാരം കുറഞ്ഞ അവസ്ഥയോടു കൂടി അവൾ ദിവാകരനെ നോക്കി. കവി അതിവേഗം കാര്യം പറഞ്ഞു പോകുന്നുവെന്നേയുള്ളൂ. ഫ്രെയിമിംഗുള്ള ദൃശ്യമല്ല.[45]

നൂറ്റിപത്തൊൻപതാം ശ്ലോകത്തിൽ നളിനിയുടെ മനസ്സറിഞ്ഞ് ദിവാകരൻ തന്റെ പരിശുദ്ധമായ മനസ്സിന് ഇളക്കം തട്ടാതെ (നിർവേദഭാവം) മറുപടി പറയാൻ തുടങ്ങി. രണ്ടു കഥാപാത്രങ്ങൾ മനസ്സിൽ വരും എന്ന് മാത്രം. ദൃശ്യപരമായ ആവിഷ്കാരമില്ല.

നൂറ്റിഇരുപത്തഞ്ചാം ശ്ലോകം വരെ ദിവാകരന്റെ സംഭാഷണമാണ്. ദൃശ്യ ഭാഷയില്ല. നൂറ്റി ഇരുപത്തിയാറാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ വ്യക്തമായ മറുപടി പറയാ തെ ദിവാകരൻ മടങ്ങിപോകാൻ തുടങ്ങുന്നതായി പറയുന്നു. നളിനി ദുഃഖത്താൽ

മൺപാവപോലെ വിളറിയെന്നും പറയുന്നു. ചലനവും ഭാവവു മൊക്കെയുണ്ടെങ്കിലും ഫ്രെയിമിംഗുള്ള ദൃശ്യമല്ല. വിവരണാത്മകമാണ്.[46]

നൂറ്റി ഇരുപത്തിയേഴാം ശ്ലോകം തൊട്ട് നൂറ്റി ഇരുപത്തിയൊമ്പത് വരെ നളിനിയുടെ മാനസികാവസ്ഥ അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് കവി. ദൃശ്യപരമായ ആവിഷ്കാരമില്ല.

കാറ്റിൽ നീങ്ങിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന താമരപ്പൂവിനെ ശബ്ദിച്ചുകൊണ്ട് ആഞ്ഞു തപ്പുന്ന അരയന്നപ്പിടപ്പോലെ നളിനി എന്തൊക്കെയോ പുലമ്പികൊണ്ട് ദിവാകരന്റെ അടുത്തേക്ക് ഓടിചെന്നു.[47] ഇങ്ങനെയാണ് നൂറ്റിമുപ്പതാം ശ്ലോകത്തിൽ പറയുന്നത്. ഈ ആഖ്യാനത്തിൽ ഫ്രെയിമിംഗില്ല. വിവരണാത്മകമാണ്. നളിനിയുടെ ചലന ത്തേയും മാനസികാവസ്ഥയെയും പ്രതീകവൽക്കരിച്ച് മറ്റൊരു ചലനാത്മക ദൃശ്യം അവതരിപ്പിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ട് ഇതിനെ ചലച്ചിത്രത്തിലെ പ്രതിരൂപ ത്തോട് സാദൃശ്യം.

നൂറ്റിമുപ്പത്തിയൊന്ന്, നൂറ്റിമുപ്പത്തിരണ്ട് ശ്ലോകങ്ങളിൽ നളിനി പറയുന്നതാണിത്. ഇവിടെ ദൃശ്യഭാഷയില്ല. നൂറ്റിമുപ്പത്തുമൂന്നാം ശ്ലോകത്തിൽ നളിനിയുടെ കണ്ണുനീരാൽ ദിവാകരന്റെ പാദം നനയുന്നതും ഉഗ്രദുഃഖത്താലുള്ള കണ്ണുനീര് വീണാൽ നഖവും പൊള്ളിപോകുമെന്ന് കവിവിവക്ഷ. ആയതിനാൽ ദിവാകരൻ തിരിഞ്ഞു നിൽക്കുന്നു. നൈസർഗിക പ്രേമം ആർക്കും തടുക്കാൻ കഴിയില്ലല്ലോ. ഇതിന്റെ ആഖ്യാനരീതിയിലും ഫ്രെയിമിംഗില്ല എന്ന് മനസ്സിലാക്കാം.

ശ്ലോകം നൂറ്റിമുപ്പത്തിനാല് മുതൽ നൂറ്റിമുപ്പത്തിയേഴ് വരെ ദിവാകരൻ സംസാരിക്കുന്നതാണ്.[48] ദൃശ്യഭാഷയില്ല. നൂറ്റിമുപ്പത്തിയെട്ടാം ശ്ലോകത്തിൽ ഉപനിഷത്ത് സാരം പറയുന്ന ദിവാകരന്റെ മുഖത്ത് അലൗകികമായ ദിവ്യപ്രകാശം ഉണ്ടായിരുന്നു. നളിനിയാകട്ടെ അതിൽ ആകൃഷ്ടയായി അവനെ തന്നെ ഉറ്റു നോക്കി. ആഖ്യാനരീതിയിൽ ഫ്രെയിമിംഗ് അനുഭവപ്പെടുന്നില്ല.

നൂറ്റിമുപ്പത്തിഒൻപതാം ശ്ലോകത്തിൽ ശിശിരവായുവിന്റെ കാറ്റേറ്റ് നീലക്കടമ്പിൻ പൂക്കൾ വിടരുന്നതുപോലെ ദിവാകരന്റെ സാരോപദേശം കേട്ടപ്പോൾ നളിനിക്ക് വിറയൽ ഉണ്ടായി."[49] അവളുടെ ശങ്കയെല്ലാം മാറി. ഫ്രെയിമില്ലാത്ത ദൃശ്യം. അവളുടെ ശരീരത്തിലുണ്ടായ ചലനത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തെ കൂടുതൽ സംവേദനക്ഷമമാക്കാൻ ചലനാത്മകദൃശ്യം ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിലെ പ്രതിരൂപത്തോട് സാദൃശ്യമുള്ള ഉപമാലങ്കാരമാണ്.

നൂറ്റിനാല്പതാം ശ്ലോകത്തിൽ ദിവാകരന്റെ സാരോപദേശം കേട്ട് ഉണ്ടായ അന്തർപ്രവാഹം തടയാൻ കഴിയാതെ സ്വന്തം കൈകളിൽ താങ്ങി അവൾ ചാഞ്ഞുപോയി. അന്തർപ്രവാഹത്തിൽ ചാഞ്ഞുപോകുന്ന തീരത്തുള്ള ലതയെപ്പോലെ, ഇവിടെയും ഒരു ചലനദൃശ്യത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ട് പ്രതിരൂപത്തോട് സാദൃശ്യമുള്ള ഉപമാലങ്കാരമാണ്. ആശാന്റെ പ്രതിരൂപത്തോട് സാദൃശ്യമുള്ള ദൃശ്യങ്ങൾ എല്ലാം ചലച്ചിത്രത്തിൽ എഡിറ്റു ചെയ്തതു പോലെ ഒരു ശ്ലോകത്തിൽ അടുത്തടുത്ത ദൃശ്യങ്ങളായി വരുന്നതാണ്.[50]

നൂറ്റിനാല്പത്തിയൊന്നാം ശ്ലോകത്തിൽ ഒരു പ്രഭയിൽ മറ്റൊരു പ്രഭ ചേരുന്നതു പോലെ അവരുടെ ഹസ്തങ്ങളും ശബ്ദങ്ങളും ലയിച്ചു. ഫ്രെയിമിംഗ് ഇല്ല. നൂറ്റിനാല്പത്തി രണ്ട്, നൂറ്റിനാല്പത്തിമൂന്ന് ശ്ലോകങ്ങളിൽ ദൃശ്യഭാഷ ഉപയോഗിച്ചിട്ടില്ല. രണ്ടുപേരുടേയും മാനസികാവസ്ഥയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. നൂറ്റിനാല്പത്തിനാലാം ശ്ലോകത്തിൽ മനോഹരമായി പുഞ്ചിരിച്ച അവൾ, ചാരമേഘത്തിന്റെ പെയ്തൊടുങ്ങൽപോലെ കണ്ണീർ ചൊരിഞ്ഞു. കണ്ണീർ വർഷിച്ച് നനഞ്ഞ അവളുടെ നെഞ്ചിൽ ദിവാകരൻ പുളകാർന്നതുമില്ല. ആഖ്യാനരീതിയിൽ ഫ്രെയിമിംഗില്ല.[51]

നൂറ്റിനാല്പത്തിയഞ്ചാം ശ്ലോകത്തിൽ മനോഹരമായ അവളുടെ മുഖത്തു നിന്ന് ശബ്ദവും ദിവ്യവുമായ പ്രകാശവും ഉണ്ടായി. വ്യോമമണ്ഡലത്തിൽ ലയിക്കുകയും ചെയ്തു. ഫ്രെയിമിംഗില്ല.[52] നൂറ്റിനാല്പത്താറാം ശ്ലോകത്തിന് ചലച്ചിത്ര

ആഖ്യാനത്തിന് സാദൃശ്യം തോന്നാം. കവി അവരെക്കുറിച്ച് പറഞ്ഞു പോകുക യാണ്. ക്യാമറയിലൂടെ കാണുന്നതു പോലെയുള്ള ദൃശ്യമല്ല. ഇങ്ങനെയാണ് കവി പറയുന്നത്. കാറ്റ് നിലച്ചപ്പോൾ താണുപോയ പതാകപോലെ അവൾ ദിവാകരന്റെ തോളിൽ വീണു. ചലനവും ദൃശ്യവും ഒക്കെ ഉണ്ടെങ്കിലും ആഖ്യാനരീതി ചലച്ചിത്രത്തിന്റേതല്ല. അവൾ ദിവാകരന്റെ തോളിൽ വീഴുന്ന ചലനദൃശ്യത്തിന്റെ പിന്നാലെ കാറ്റിൽ താണുവീഴുന്ന പതാകയുടെ ചലനദൃശ്യം അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിലെ പ്രതിരൂപത്തോട് സാദൃശ്യമുള്ള ഉപമയാണ്. പ്രതി രൂപത്തോട് സാദൃശ്യമുള്ള ഭാഗങ്ങളിൽ മിക്കതിലും ക്യാമറയി ലൂടെ കാണുന്ന പോലെയല്ല ദൃശ്യങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നതെന്ന് കാണാം.

നൂറ്റിനാല്പത്തിയേഴാം ശ്ലോകത്തിൽ നളിനിയുടെ ശരീരം തന്റെ ശരീരത്തിൽ നിന്ന് വേറിടാത്തതിൽ ആശങ്കയായി. ഫ്രെയിമിംഗ് ഇല്ല. നൂറ്റിനാല്പത്തിയെട്ടാം ശ്ലോകം മുതൽ നൂറ്റിഅറുപത്തറാം ശ്ലോകം വരെ ദിവാകരന്റെ ആശങ്കകളും തത്വചിന്തകളും നളിനിക്ക് മോക്ഷം ലഭിച്ചതിനോട് ബന്ധപ്പെട്ട കാഴ്ച്ചപാടുകളുമാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ദൃശ്യാവിഷ്കാരമില്ല.

നൂറ്റിഅറുപത്തിയേഴാം ശ്ലോകത്തിൽ കിടാവിനെ അന്വേഷിച്ചുവരുന്ന തള്ള പ്പശുവിനെപോലെ ഒരു കാഷായ വസ്ത്രധാരിണി അവിടെ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടു എന്ന് എഴുതിയിരിക്കുന്നു. നൂറ്റിഅറുപത്തിയെട്ടാം ശ്ലോകത്തിൽ ശാന്തിക്കാരൻ വിഗ്രഹ ത്തിൽ നിന്നും വാടിയ നിർമ്മാല്യം മാറ്റുന്നതുപോലെ യോഗിയുടെ ശരീരത്തോട് ചേർന്നു കിടക്കുന്ന നളിനിയുടെ ശരീരം എടുത്തുമാറ്റി. മേൽപ്പറഞ്ഞ രണ്ട് ഉപമക ളും പ്രതിരൂപത്തോട് സാദൃശ്യമുള്ളവയാണ്. ചാർളി ചാപ്ലിന്റെ വിശ്വപ്രശസ്ത പ്രതിരൂപമായ ചെമ്മരിയാടുകളുടെ ദൃശ്യം ഫാക്ടറിയിൽ നിന്ന് പുറത്തേക്ക് വരുന്ന തൊഴിലാളികളുടെ ദൃശ്യങ്ങളുടെ മുമ്പിലാണല്ലോ എഡിറ്റ് ചെയ്ത് ചേർത്തി ട്ടുള്ളത്. ഇവിടെയും ശ്ലോകങ്ങളുടെ ആദ്യപാദത്തിലാണ് പ്രതിരൂപം അവതരിപ്പി ക്കുന്നത്.[53]

നൂറ്റിഅറുപത്തിയൊൻമ്പതാം ശ്ലോകത്തിൽ രണ്ടുപേരും പരസ്പരം സഹായിച്ച് നളിനിയുടെ ശരീരം ദർഭപ്പുല്ലിൽ കിടത്തി. കാട്ടാനയുടെ തുമ്പിക്കൈയ്യിൽ നിന്നും വീണ താമരപ്പൂപോലെ ദയനീയവും അതേസമയം ശോഭ നഷ്ടപ്പെടാത്തതുമായിരുന്നു.

ദിവാകരൻ സംഭവിച്ചിതെല്ലാം യോഗിനിയോട് പറയുന്നു. അവർ ഇരുവരും കൂടി തടാകക്കരയിൽ നളിനിയെ മറവു ചെയ്യുന്നു. ദിവാകരനും യോഗിനിയും അവരവരുടെ ആശ്രമങ്ങളിലേക്ക് മടങ്ങുന്നു. ദിവാകരൻ പിന്നേയും ദീർഘകാലം താപസനായി ജീവിച്ചു. അവസാനം മോക്ഷം പ്രാപിച്ചതായും കവിതയിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്.

നൂറ്റിഅറുപത്തറാം ശ്ലോകം വരെ കവിത സാവകാശത്തിലാണ് നീങ്ങിയിരുന്നത്. നൂറ്റിഅറുപത്തിയേഴാമത്തെ ശ്ലോകത്തിലാണ് യോഗിനി നളിനിയെ അന്വേഷിച്ചുവരുന്നത്. അവിടെതൊട്ട് കഥ സംഗ്രഹിച്ച് വേഗത്തിൽ അവസാനിപ്പിക്കാനാണ് കവി ശ്രമിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഈ ഭാഗത്തെ ദൃശ്യങ്ങളും ചലനങ്ങളും കവിയുടെ പ്രസ്താവനകളുടെ രൂപത്തിലാണ് അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. ക്യാമറയിലൂടെ കാണുന്നതുപോലെയല്ല.

3.2 ചിന്താവിഷ്ടയായ സീത

ഈ കാവ്യം ആരംഭിക്കുന്നത് വാൽമീകിയും ലവകുശന്മാരും അയോധ്യയിലേക്ക് പോയ നേരത്ത് സീത വാൽമീകി ആശ്രമത്തിനടുത്തുള്ള ഉപവനത്തിലിരുന്ന് ചിന്തിക്കുന്ന രംഗം അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ്. ഈ സന്ദർഭം വാല്മീകി രാമായണത്തിൽ അവസാന ഭാഗത്താണ് വരുന്നത്. സീത ഉപവനത്തിലിരുന്ന് ചിന്തിക്കുന്ന കാര്യം മാത്രമേ കൂടുതലായി കുമാരനാശാൻ ചേർത്തിട്ടുള്ളൂ. സീതാദേവി തന്റെ പൂർവ്വകാല ജീവിതത്തെക്കുറിച്ചാണ് ചിന്തിക്കുന്നത്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ പൂർവ്വകാല ജീവിതകഥയായതുകൊണ്ട് കഥാഖ്യാന കവിത തന്നെയാണിത്.

കാവ്യത്തെ ഖണ്ഡങ്ങളായി തിരിച്ചിട്ടില്ല. മറ്റു കഥാഖ്യാന കൃതികളിൽ നിന്ന് ആഖ്യാനശൈലിയിൽ തീർത്തും വ്യത്യസ്തമാണ് ഇത്.

3.2.1 കാവ്യദൃശ്യാപഗ്രഥനം

> "സുതർ മാമുനിയോടയോദ്ധ്യയിൽ
> ഗതരായോരളവന്നൊരന്തിയിൽ
> അതിചിന്ത വഹിച്ചു സീത പോയ്
> സ്ഥിതിചെയ്താളുടജാന്തവാടിയിൽ"[54]

സീതയും പൂന്തോട്ടവുമാണ് ഫ്രെയിമിനുള്ളിലുള്ളത്. കൃത്യമായ സ്ഥാനം പറഞ്ഞിട്ടില്ല.

സമാന്തരമായ വിതാനത്തിലുള്ളതും വൈഡ് ആംഗിൾ ലെൻസിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യപരിധിക്ക് സമാനവുമായ ദൃശ്യമാണത്. സംവിധായകൻ നേരിട്ടു കാണുന്ന പോലെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യമായതുകൊണ്ട് വസ്തുനിഷ്ഠാരീതി യാണ്.

'സീത പോയ് സ്ഥിതി ചെയ്താൾ' എന്ന് എഴുതിയിട്ടുള്ളതുകൊണ്ട് സീത തോട്ടത്തിലേക്ക് വരുന്നതും ഇരിക്കുന്നതും വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിലുണ്ട്. തോട്ട ത്തേയും അതിൽ ഇരിക്കുന്ന സീതയേയും സംയോജിപ്പിച്ച് വായനക്കാരൻ ദൃശ്യം പൂർത്തിയാക്കുന്നു.

സീതയുടെ മാനസികാവസ്ഥക്കനുസരിച്ചുള്ള സ്ഥലം തിരഞ്ഞെടുത്തിരിക്കു ന്നു. തീവ്രമായ ചിന്തയെ പോഷിപ്പിക്കാൻ അനുകൂലമാണ് ഏകാന്തതയും ആശ്രമ ത്തിനടുത്തുള്ള പൂന്തോട്ടവും. കഥാപാത്രം നിൽക്കുന്ന ഇടമായും, കഥ നടക്കുന്ന സംഭവസ്ഥലമായും അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. സന്ധ്യാസമയമെന്ന് വ്യക്തമായി പറഞ്ഞിരിക്കുന്നു. കഥാപാത്രത്തെ സ്ഥല-സമയ നിബന്ധമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

"അരിയോരണിപന്തലായ് സതി-
ക്കൊരു പൂവാക വിതിർത്ത ശാഖകൾ,
ഹരിനീലതൃണങ്ങൾ കീഴിരു-
ന്നരുളും പട്ടുവിരിപ്പുമായിതു"[55]

സീത, പൂവാക, പരവതാനി പോലെയുള്ള പുല്ലുകൾ. ഫ്രെയിമിനുള്ളിൽ ഉൾപ്പെടേണ്ട വസ്തുക്കൾ കൃത്യമായി പറഞ്ഞിരിക്കുന്നു. പുൽതകിടിയുടെ മുകളി ലാണ് സീതയ്ക്ക് സ്ഥാനം കൽപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. മരം പിന്നിലോ പാർശ്വത്തിലോ ആകാം. കഥാപാത്രത്തിന്റെ മുകളിലാണ് ശാഖകൾക്ക് സ്ഥാനം നിശ്ചയിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഇവിടെ നായികയ്ക്കും പ്രാധാന്യം കിട്ടത്തക്കരീതിയിൽ മറ്റു വസ്തുക്കളുടെ സ്ഥാനം നിശ്ചയിച്ചിരിക്കുന്നു.

ആദ്യശ്ലോകത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സീതയുടെ ബിംബവും മറ്റു ദൃശ്യങ്ങളും ഇത്ര സമീപത്തല്ല എന്ന് മനസ്സിലാക്കാം. രണ്ടാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ കഥാപാത്രം ഇരിക്കുന്ന സ്ഥലമേ ഉദ്ദേശിക്കുന്നുള്ളൂ. തോട്ടം മുഴുവനും ഇല്ലാത്തതുകൊണ്ട് വിദൂരദൃശ്യാനുപാതമാണ് വരുന്നത്. ബിംബത്തിന്റെ നിറം കൂടി അനുഭവപ്പെടു ത്തുന്നുണ്ട്. വിതിർത്ത ശാഖകളേയും അതിനു താഴെയിരിക്കുന്ന സീതയെയും അവതരിപ്പിക്കുന്നതുകൊണ്ട് മുകളിൽ നിന്ന് താഴേക്ക് നോക്കി കാണുന്ന കാഴ ച്ചാനുഭവമാണ് വായനക്കാരനുണ്ടാകുന്നത്. നോർമൽ ലെൻസിൽകൂടി കാണുന്ന ദൃശ്യപരിധിക്ക് സമാനമായ ദൃശ്യാനുഭവം ഉണ്ടാകുന്നു. വസ്തുനിഷ്ഠാവതര ണരീതി അവലംബിച്ചിരിക്കുന്നു.

മനോഹരമായ പന്തൽ, സീത, പൂവാക, വിതിർത്ത ശാഖകൾ, ഇന്ദ്രനീല നിറത്തിലുള്ള പുല്ലുകൾ ഇങ്ങനെ ക്രമത്തിൽ സന്നിവേശിപ്പിച്ചു കഴിയുമ്പോഴാണ് പുൽത്തകിടിക്ക് മുകളിൽ വിതിർത്ത ശാഖകൾക്ക് കീഴിൽ സീത ഇരിക്കുന്ന രൂപം വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നത്. ഇത് മുമ്പത്തെ ശ്ലോകത്തിലെ ദൃശ്യത്തിന്റെ തുടർച്ചയായി അനുഭവപ്പെടുന്നു.

ഒന്നാം ശ്ലോകത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ള ഭൂഭാഗത്തിന്റെ ചെറിയൊരു ഭാഗമാണ് ഇതിൽ വരുന്നത്. അതുകൊണ്ട് ഒന്നാം ശ്ലോകത്തിൽ സ്ഥലത്തെ ക്കുറിച്ച് പറഞ്ഞിട്ടുള്ള കാര്യങ്ങൾ ഇതിനു യോജിക്കും.

> "രവി പോയി മറഞ്ഞതും സ്വയം
> ഭുവനം ചന്ദ്രികയാൽ നിറഞ്ഞതും
> അവനീശ്വരിയോർത്തതില്ല പോ-
> ന്നവിടെത്താൻ തനിയേയിരിപ്പതും"[56]

സീതയും വെളിച്ചവുമാണ് ഫ്രെയിമിനുള്ളിലുള്ളത്. ഇരിക്കുന്ന സീത മാത്ര മായി വരുന്നതുകൊണ്ട് മധ്യമദൃശ്യാനുപാതമാണ്. അര മുതൽ തല വരെ വരുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾക്കാണ് മധ്യമദൃശ്യം എന്ന് പറയുന്നത്. സമാന്തരവിതാനത്തിലുള്ളതും നോർമൽ ലെൻസിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യപരിധിക്ക് തുല്യവുമായ ബിംബമാണ്. വസ്തുനിഷ്ഠാരീതിയാണ് അവലംബിച്ചിട്ടുള്ളത്.

സൂര്യവെളിച്ചം പോയി ചന്ദ്രവെളിച്ചം വരുന്ന രീതിയിൽ എഡിറ്റ് ചെയ്യുന്നത് ഡിസ്സോൾവ് രീതിയിലുള്ള ചിത്രസന്നിവേശമാണ് (Dissolve). സൂര്യവെളിച്ച ത്തിലിരുന്നിരുന്ന സീതയുടെ ദൃശ്യം ചന്ദ്രവെളിച്ചത്തിലേക്ക് വഴി മാറുന്നു. ഇതേ അനുഭവം തന്നെയാണ് വായനക്കാരനും ലഭിക്കുന്നത്. മുൻദൃശ്യങ്ങളുടെ തുടർച്ച യായും അനുഭവപ്പെടും.

സമയം കടന്നു പോകുന്നതുപോലും സൂര്യചന്ദ്രവെളിച്ച മാറ്റത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഇതും ചലച്ചിത്രശൈലിയാണ്.

> "പുളകങ്ങൾ കയത്തിലാമ്പലാൽ
> തെളിയിക്കും തമസാസമീരനിൽ
> ഇളകും വനരാജി, വെണ്ണിലാ-
> വൊളിയാൽ വെള്ളിയിൽ വാർത്തപോലെയായ്"[57]

ആദ്യത്തെ ഫ്രെയിമിനുള്ളിൽ പൂനിലാവിൽ ഇളകുന്ന കാടും, രണ്ടാമത്തേ

തിൽ തൂനിലാവിൽ കുളിച്ച് നിശ്ചലമായി നിൽക്കുന്ന കാടും ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു.

ഏതെങ്കിലും വസ്തുവിനെ പ്രത്യേകം എടുത്തു കാണിക്കേണ്ട ആവശ്യമില്ല. അതുകൊണ്ട് സ്ഥാനനിർണയം ഇല്ല. കാടുള്ളതുകൊണ്ട് അതിവിദൂര ദൃശ്യാനുപാതമാണ് വരുന്നത്. നിറങ്ങളുള്ള ബിംബങ്ങളാണ്.

ബിംബത്തിന്റെ ഉന്നതി വ്യക്തമാക്കുന്ന രീതിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നതുകൊണ്ട് താഴെ നിന്ന് മുകളിലേക്ക് നോക്കി കാണുന്ന അനുഭവമാണ് ഉണ്ടാകുന്നത്. കൊടുങ്കാടിന്റെ ദൃശ്യം അവതരിപ്പിക്കുന്നതുകൊണ്ട് വൈഡ് ആംഗിൾ ലെൻസിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യപരിധിക്ക് തുല്യമായ ബിംബമാണ്.

ആദ്യം ഇളകുന്ന കാട് എന്ന് പറയുകയും തുടർന്ന് വെള്ളിയിൽ വാർത്തപോലെ നിശ്ചലമായ കാട് എന്നും പറഞ്ഞിരിക്കുന്നു. ഇളകുന്ന കാട് എങ്ങനെയാണ് വെള്ളിയിൽ വാർത്തപോലെ നിശ്ചലമായ കാട് ആകുന്നത് എന്ന് തോന്നാം. ഇതിനു കാരണം ഇളകുന്ന കാടിന്റെയും ഇളകാത്ത കാടിന്റേയും ദൃശ്യങ്ങളുടെ രണ്ടു ഫ്രെയിമുകൾ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സ് കാണുന്നുണ്ട്. ആദ്യത്തെ ഫ്രെയിമിൽ ഇളകുന്ന കാടിന്റെ ദൃശ്യത്തിലേക്ക് രണ്ടാമത്തെ ഫ്രെയിമിലെ ഇളകാത്ത കാടിന്റെ ദൃശ്യത്തെ ലയിപ്പിക്കുന്നു. ഫ്രെയിമിനുള്ളിലെ വസ്തുക്കൾ മാറുന്നില്ല. വസ്തുക്കളുടെ നിറങ്ങളിലും ചലനങ്ങളിലുമാണ് മാറ്റം ഉണ്ടാകുന്നത്. ഇതും ചലച്ചിത്രത്തിലെ, ഡിസ്സോൾവ് രീതിയിലുള്ള എഡിറ്റിങ്ങിന് ഉദാഹരണമാണ്. ഇളകുന്ന കാട് ആദ്യം മനസ്സിൽ വരുകയും അത് പിന്നീട് പൂനിലാവിൽ ഇളകാതെ നിൽക്കുന്ന കാടിന്റെ നിശ്ചലദൃശ്യത്തിന് വഴിമാറുകയും ചെയ്യുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തി ലും സന്ധ്യ രാത്രിയിലേക്ക് കടക്കുന്നത് കാണിക്കാനും രാവിലത്തെ ഇരുട്ടിൽ നിന്നും പ്രഭാതത്തിലേക്ക് കടക്കുന്നത് കാണിക്കാനുമാണ് കൂടുതലായും ഡിസ്സോൾവ് രീതിയിലുള്ള എഡിറ്റിംഗ് നടക്കുന്നത്. ഇവിടെ

ഫ്രെയിമിനുള്ളിലെ വസ്തുക്കൾ മാറുന്നില്ല. ആദ്യപാദത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ച ഇളകുന്ന കാടിനെയാണ്. രണ്ടാമത്തെ പാദത്തിൽ ശില്പംപോലെ നിലാവിൽ കുളിച്ച് നിശ്ചലമായി നിൽക്കുന്നതായി അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഈ ശ്ലോകത്തിൽ സീത ഇല്ലെങ്കിലും സീതയ്ക്ക് പശ്ചാത്തലമായാണ് ഈ ദൃശ്യം വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നത്. മുൻശ്ലോകങ്ങളിലെ ദൃശ്യങ്ങളുമായി വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ ചിത്രസന്നിവേശം നടക്കുന്നുണ്ട്. രാത്രി വൈകുന്തോറും നിലാവിന്റെ പ്രഭ കൂടി കൂടി വരുമല്ലോ. കുമാരനാശാനെ സൂക്ഷ്മമായി ഇത് അവതരിപ്പിക്കാൻ കഴിഞ്ഞു. മുൻദൃശ്യങ്ങളുടെ തുടർച്ചയായതുകൊണ്ടാണ് വർണ്ണനയായിട്ടും ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനത്തോട് സാദൃശ്യം വന്നത്. പശ്ചാത്തലമായാണ് വരുന്നത്. കഥാപാത്രം ഇരിക്കുന്ന ഇടമല്ല. അതിനു പിന്നിലുള്ള പശ്ചാത്തലമാണ്.

മൂന്നാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ സന്ധ്യയിൽ നിന്ന് രാത്രിയിലേക്ക് വഴിമാറുന്നതാണ് സമയം. ഇവിടെ രാത്രി മുന്നോട്ട് നീങ്ങുന്നത് അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നു. നിലാവിന്റെ പ്രഭ കാടിനെ വെള്ളിയുടെ നിറമാക്കി മാറ്റി. നിലാവിന്റെ നിറമാറ്റത്തിലൂടെയാണ് സമയം കടന്നു പോകുന്നത് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ശ്ലോകം തുടങ്ങുമ്പോഴുള്ള സന്ധ്യയിൽ നിന്ന് പാതിരാത്രിവരെ നീളുന്ന സമയ തുടർച്ച നമുക്ക് ഇവിടെ കാണാം.

> "വനമുല്ലയിൽനിന്നു വായുവിൻ
> ഗതിയിൽ പാറിവരുന്ന പൂക്കൾപോൽ
> ഘനവേണി വഹിച്ചു കൂന്തലിൽ
> പതിയും തൈജസകീടപംക്തിയെ"[58]

ഇടത്തൂർന്ന മുടിയും, മിന്നാമിനുങ്ങുമാണ് ഫ്രെയിമിനുള്ളിലുള്ളത്. സമീപദൃശ്യാനുപാതവും, മധ്യമദൃശ്യാനുപാതവും വായനക്കാരന് അനുഭവപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഇടത്തൂർന്ന മുടിയും മിന്നാമിനുങ്ങുകളും മാത്രമായതുകൊണ്ട് ഈ രണ്ട് അനുപാതവും വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരും. നിറങ്ങളുള്ള ബിംബങ്ങളാണ്.

സമാന്തര വീക്ഷണകോണുള്ള ബിംബമാണ്. നോർമൽ ലെൻസിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യപരിധിക്കും ടെലിഫോക്കൽ ലെൻസിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യപരിധിക്കും സദൃശ്യദൃശ്യമായ ദൃശ്യാനുഭവം ലഭിക്കുന്നു. കഥാപാത്രത്തിന് പിന്നിൽ നിന്ന് കാണുന്ന കാഴ്ച്ചാനുഭവം തന്നെയാണ് വായനക്കരാനുണ്ടാകുന്നത്.

മുടിയും മിന്നാമിനുങ്ങുകളുമാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നതെങ്കിലും ഈ ദൃശ്യത്തോടുകൂടി സീതയുടെ ഇരിപ്പും പൂവാകയും കടന്നുവരുന്നു. കൂടാതെ പശ്ചാത്തലമായി വെള്ളിയിൽ വാർത്തപോലെ നിശ്ചലമായി നിൽക്കുന്ന കാടും വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരും. മനസ്സിൽ ചിത്രസന്നിവേശം എന്ന ക്രിയ നടക്കുന്നുണ്ട്. വായനക്കാർക്ക് ഒരേസമയം തൈജസകീടപംക്തിയുള്ള സീതയുടെ പിൻവശത്തേയും മുൻവശത്തേയും മനസ്സിൽ കാണാൻ കഴിയും. ചലച്ചിത്രത്തിലും ഒരാളുടെ പിൻവശം കാണിക്കുമ്പോൾ അതിനുമുമ്പുള്ള ഷോട്ടുകളിൽ അയാളെ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ടെങ്കിൽ അയാളുടെ മുൻവശം കൂടി പ്രേക്ഷക മനസ്സിൽ വരും. തീവ്രമായ ചിന്തയിൽ ഇരിക്കുന്ന സീതയുടെ ദൃശ്യം തന്നെയാണ് വായനക്കാരന്റേയും പ്രേക്ഷകന്റേയും മനസ്സിൽ അവസാനം ഉണ്ടാകുക.

> "പരിശോഭകലർന്നിതപ്പൊഴാ-
> പ്പുരിവാർകുന്തളരാജി, രാത്രിയിൽ
> തരുവാടിയിലൂടെ കണ്ടിടു-
> ന്നൊരു താരാപഥഭാഗമെന്നപോൽ"[59]

ഒന്നാമത്തെ പാദത്തിൽ സീതയും മരങ്ങളുമാണ് ഫ്രെയിമിനുള്ളിലുള്ളത്. രണ്ടാമത്തെ പാദത്തിൽ സീതയോട് താരതമ്യപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്ന വസ്തുവാണ്. അതുകൊണ്ട് ഫ്രെയിമിംഗില്ല.

മരത്തിനിടയിൽ കാണുന്ന നക്ഷത്രഭാഗം എന്ന് എഴുതിയിട്ടുള്ളതുകൊണ്ട് അതിവിദൂരദൃശ്യാനുപാതമാണ് ഉള്ളത്. മരങ്ങൾക്കിടയിലൂടെ കൂടി കാണുന്ന

സീതയെയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

സമാന്തരവീക്ഷണകോണിലുള്ള ബിംബമാണ്. മരങ്ങൾക്കിടയിലൂടെയുള്ള കാണുന്ന നക്ഷത്രഭാഗം എന്നെഴുതിയിട്ടുള്ളതുകൊണ്ട് മൊത്തം ദൃശ്യത്തിൽ സീതയുടെ ദൃശ്യം ചെറുതാണെന്ന് മനസ്സിലാക്കാം. വൈഡ് ആംഗിൾ ദൃശ്യ പരിധിക്ക് സമാനമായ ദൃശ്യാനുപാതം ലഭിക്കുന്നു. മുൻ ശ്ലോകത്തിന്റെ തുടർച്ചയായി വരുന്നതുകൊണ്ടും ആദ്യപാദത്തിൽ സീതയെക്കുറിച്ചു മാത്രം പറയുന്നതുകൊണ്ടും മധ്യമദൃശ്യാനുപാതത്തിൽ നിന്ന് അതിവിദൂര ദൃശ്യാനുപാതത്തിലേക്കുള്ള ബിംബമാറ്റമാണ് വരുന്നത്. സൂം ലെൻസിലൂടെയും ഡിജിറ്റൽ ക്യാമറയിലൂടെയും ക്യാമറ ചലിപ്പിക്കാതെ എടുക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിന് സമാനമായ ദൃശ്യമാണിത്.

ശോഭയോടെ ഇരിക്കുന്ന ഇടത്തൂർന്ന മുടിയുള്ള സീതയുടെ രൂപമാണ് വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നത്. മധ്യമദൃശ്യം ആയാണ് വരുന്നത്. രണ്ടാം പാദത്തിൽ മരങ്ങൾക്കിടയിലൂടെ കാണുന്ന നക്ഷത്രഭാഗം എന്ന് വായിക്കുമ്പോഴാണ് മരങ്ങൾക്കിടയിലൂടെ കാണുന്ന അതിവിദൂര ദൃശ്യമായി വായനക്കാരന് അനുഭവപ്പെടുന്നത്. മുൻ ദൃശ്യങ്ങളുടെ തുടർച്ചകൂടിയാണ്.

രാത്രി കുറെക്കൂടി കടന്നു പോകുന്നത് ദൃശ്യതുടർച്ചയിലൂടെ അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നു. മിന്നാമിനുങ്ങുകളുടെ കൂട്ടം, വഹിച്ചിരിക്കുന്ന സീതയുടെ ദൃശ്യം, അതിനെ തുടർന്ന് രാത്രിയിൽ പരിശോഭ കലർന്ന സീതയുടെ ദൃശ്യം, ഇങ്ങനെയുള്ള ദൃശ്യ ങ്ങളിലൂടെ സമയതുടർച്ച അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

> "ഉടൽമൂടിയിരുന്നുദേവി, ത-
> ന്നുടയാടത്തളിരൊന്നുകൊണ്ടുതാൻ
> വിടപങ്ങളൊടൊത്ത കൈകൾ തൻ-
> തുടമേൽവെച്ചുമിരുന്നു സുന്ദരി."[60]

സീത മാത്രമാണ് ഫ്രെയിമിനുള്ളിൽ വരുന്നത്. ഇരിക്കുന്നതുകൊണ്ട് മധ്യമ ദൃശ്യാനുപാതമാണ് ഇവിടെയുള്ളത്.

'കൈകൾ തുടമേൽവെച്ചുമിരുന്നു സുന്ദരി' എന്ന് എഴുതിയിട്ടുള്ളതുകൊണ്ട് കഥാപാത്രത്തെ മുന്നിൽ നിന്ന് കാണുന്ന അനുഭവമാണ് വായനക്കാരനിൽ ഉണ്ടാകുന്നത്. സമാന്തരവിതാനത്തിലുള്ളതും നോർമൽ ലെൻസിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യപരിധിക്ക് സമാനവുമായ ബിംബവുമാണ്.

ആദ്യം ഉടയാടകൊണ്ട് ഉടൽ മൂടിയിരിക്കുന്ന സീതയുടെ ദൃശ്യം, തുടർന്ന് കൈകൾ തുടമേൽ വെച്ചിരിക്കുന്ന ദൃശ്യം ഇങ്ങനെ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്ന ദൃശ്യം മുൻ ശ്ലോകത്തിലെ ദൃശ്യങ്ങളുടെ തുടർച്ചയായും അനുഭവപ്പെടുന്നു.

"ഒരു നോട്ടവുമെന്നി നിന്നിതേ-
വിരിയാതല്പമടഞ്ഞ കണ്ണുകൾ,
പരുഷാളകപംക്തി കാറ്റിലാ-
ഞ്ഞുരസുമ്പോഴുമിളക്കമെന്നിയേ-"[61]

സീതയുടെ തല മുതൽ കീഴ്താടി വരെ മാത്രമാണ് ഫ്രെയിമിനുള്ളിലുള്ള ത്. എ.എം.മനോജ്കുമാറിന്റെ സിനിമറ്റോഗ്രഫി എന്ന പുസ്തകത്തിൽ തല മുതൽ കീഴ്ത്താടി വരെയുള്ള ഭാഗത്തിനെ ചോക്കർ ഷോട്ട് എന്ന് നാമകരണം ചെയ്തി രിക്കുന്നത്.[62] കവിതയിലെ വരികളിൽ ഇത്രയും ഭാഗമാണ് പറയുന്നത്. പുരികം മുതൽ ചുണ്ടു വരെ മാത്രം വരുന്ന അതിസമീപദൃശ്യാനുപാതവും വായനക്കാ രനിലുണ്ടാകുന്നുണ്ട്.

അതിതീവ്രമായ ഭാവം തന്നെയാണ് കുമാരനാശാൻ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. നോക്കുന്നുണ്ട് അതേ സമയം ഏതെങ്കിലും വസ്തുവിനെ ലക്ഷ്യം വെച്ചിട്ടുള്ള നോട്ടമല്ല. പതറിയ നോട്ടം എന്നെഴുതിയാൽ അർത്ഥവ്യതിയാനം വരും. ഇതു പോലെ തന്നെയാണ് രണ്ടാംപാദവും. അടഞ്ഞ കണ്ണുകളുമല്ല, തുറന്ന കണ്ണുകളു

മല്ല, വിരിയാതെ അല്പമടഞ്ഞ കണ്ണുകളാണ്. ലക്ഷ്യമില്ലാതെ നോക്കിയിരിക്കുന്ന നോട്ടമാണ് അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. പരുപരുത്ത മുടി ആഞ്ഞുവീശുമ്പോഴും ഇളക്കം കൂടാതെ നിൽക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. വളരെ സെൻസിറ്റീവ് ആയ അത്യാധുനിക ക്യാമറയിൽ മാത്രം ലഭിക്കുന്ന ദൃശ്യമാണിത്. തീവ്രമായ ഭാവം അവതരിപ്പിക്കേണ്ടി വരുമ്പോൾ സമീപദൃശ്യവും അതിസമീപദൃശ്യവും അവതരിപ്പിക്കുകയെന്നത് ചലച്ചിത്ര കലയിലുള്ളതാണ്. കുമാരനാശാൻ ഇങ്ങനെതന്നെയാണ് ദൃശ്യങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

സമാന്തരവിതാനത്തിലുള്ളതും ടെലിഫോക്കൽ ലെൻസിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യപരിധിയുള്ളതുമായ ദൃശ്യത്തിന് സമാനമായ ദൃശ്യാനുഭവമാണ് ലഭിക്കുന്നത്. കഥാപാത്രത്തിന് മുന്നിൽ നിന്ന് കാണുന്ന അനുഭവം സൃഷ്ടിക്കുന്നു.

വളരെ സങ്കീർണ്ണമായ ചിത്രസന്നിവേശമാണ് ഈ ഭാഗത്തുള്ളത്. അവളുടെ നോട്ടം ഏതെങ്കിലും ഒരു ലക്ഷ്യത്തിലെത്തുന്നില്ല. വിടർന്ന ആ കണ്ണുകൾ വിരിയാതല്പം അടഞ്ഞ കണ്ണുകളാണെന്ന ദൃശ്യം വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നു. ഇതിന്റെ കൂടെ കാറ്റിൽ ആഞ്ഞുലസുന്ന മുടിയുടെ ദൃശ്യവും അപ്പോഴും ഇളക്കം കൂടാതെ നിൽക്കുന്ന കണ്ണുകളുടെ ദൃശ്യവും സന്നിവേശിപ്പി ക്കുന്നു. കാലിൽ ദർഭപുല്ല് കുത്തിയ ശകുന്തളയെ വരയ്ക്കാം. എന്നാൽ കാളിദാസൻ എഴുതിയതുപോലെ കാലിൽ ദർഭപുല്ല് കുത്തിയെന്ന ഭാവനേ ദുഷ്യന്തനെ നോക്കുന്ന ശകുന്തളയെ വരയ്ക്കാൻ എളുപ്പമല്ല. ഈ ശ്ലോകത്തിലെ നോട്ടം ഇതു പോലെ തന്നെയാണ്. വാക്കുകളിലൂടെ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ ഇങ്ങനെയൊരു ദൃശ്യം കൊണ്ടുവരാൻ കുമാരനാശാന് സാധിച്ചു. ചലച്ചിത്രകാരനും സാധിക്കും. രാജാരവിവർമ്മയെ പോലുള്ള ചിത്രകാരന്മാർക്ക് ഇത് ചിത്രകലയിൽ കൊണ്ടു വരാൻ കഴിയും. സീത ഒരു ചിത്രമായിട്ടോ ത്രിമാനങ്ങളുള്ള ദൃശ്യമായിട്ടോ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തോട് തന്നെയാണ് കുമാരനാശാൻ ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് കൂടുതൽ സാമ്യമുള്ളത്. സമയം ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ കടന്നു

പോകുന്നത് അനുഭവപ്പെടുത്തുന്ന രീതി, ചലച്ചിത്ര കലയുടേതാണ്.

"അലസാംഗി നിവർന്നിരുന്നു, മെ-
യ്യുലയാതാനതമേനിയെങ്കിലും
അയവാർന്നിടയിൽ ശ്വസിച്ചു ഹാ!
നിയമം വിട്ടൊരു തെന്നൽമാതിരി."[63]

സീത മാത്രമാണ് ഫ്രെയിമിനുള്ളിലുള്ളത്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ മാനസികാവസ്ഥ അവതരിപ്പിക്കേണ്ടി വരുമ്പോഴാണ് ചലച്ചിത്രത്തിൽ മധ്യമദൃശ്യം എടുക്കുന്നത്. ഇവിടെയും സീതയുടെ മാനസികാവസ്ഥയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ട് മധ്യമദൃശ്യാനുപാതമാണ് ഇവിടെ വരുന്നത്.

കഥാപാത്രത്തെ മുന്നിൽ നിന്ന് കാണുന്ന അനുഭവമാണ് സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. സമാന്തരവിതാനത്തിലുള്ള വീക്ഷണകോണാണുള്ളത്. നോർമൽ ലെൻസിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യപരിധിക്ക് തുല്യമായ ബിംബമാണ്.

സീത നിവർന്നിരിക്കുന്നു. ഈ ദൃശ്യത്തിലേക്ക് ക്രമരഹിതമായി ദീർഘനിശ്വാസം ഇടുന്ന സീതയുടെ ദൃശ്യം വായനക്കാരൻ സംയോജിപ്പിക്കുന്നു. മുൻ ദൃശ്യങ്ങളുടെ തുടർച്ചയാണ്.

"നിലയെന്നിയെ ദേവിയാൾക്കക-
ത്തലതല്ലുന്നൊരു ചിന്തയാം കടൽ
പലഭാവമണച്ചു മെല്ലെ നിർ-
മലതാം ചാരുകവിൾത്തടങ്ങളിൽ"[64]

സീതയുടെ മുഖം മാത്രമാണ് ഫ്രെയിമിനുള്ളിലുള്ളത്. അതിസമീപദൃശ്യാനുപാതമായും, സമീപദൃശ്യാനുപാതമായും വായനക്കാരന് അനുഭവപ്പെടുന്നു. സമാന്തരവിതാനത്തിൽ കഥാപാത്രത്തെ മുന്നിൽ നിന്ന് കാണുന്ന കാഴ്ച്ചാനുഭവം ലഭിക്കുന്നു. ടെലിഫോക്കൽ ദൃശ്യത്തിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യപരിധിക്ക് തുല്യമായ ബിംബമാണ്.

പല ഭാവങ്ങളും വായനക്കാരുടെ മനസ്സിൽ കൊണ്ടുവരേണ്ടിവരും. പല ഭാവങ്ങൾ എന്നത് അർത്ഥം മാത്രമായിട്ടും വായനക്കാരിൽ സംവേദനം നടക്കാം. മുൻ ശ്ലോകങ്ങളിൽ ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതി ശക്തമായി ഉള്ളതുകൊണ്ടാണ് ഈ ശ്ലോകത്തിലെ ദൃശ്യങ്ങൾക്കും ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതിയോട് സാദൃശ്യം തോന്നുന്നത്.

ശ്ലോകം പതിനൊന്നിൽ ആത്മഗതമാണ് പറയുന്നത് ശ്ലോകം പന്ത്രണ്ടിൽ കവി തത്വചിന്തകളാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. പതിനൊന്നാം ശ്ലോകം തൊട്ട് ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനത്തിന്റെ മുഖ്യഘടകങ്ങൾ ഒന്നും ഇല്ല. എന്നാൽ പ്രതിരൂപങ്ങളോട് സാമ്യമുള്ള പ്രതീകങ്ങളും സദൃശ്യ അലങ്കാരങ്ങളും കാണാം.

പതിമൂന്നിൽ, രസബിന്ദു തിരിയുന്നപോലെയും നെൻമണി പൊരിയുന്ന പോലെയും സീതയുടെ മനസ്സ് ദുഃഖത്താൽ ചെറുതായും വലുതായും ചലിക്കുന്നു.[64] സീതയുടെ മനസ്സിന്റെ ചലനത്തെ നെൻമണിയുടെ ചലനത്തോടും രസബിന്ദുവിന്റെ ചലനത്തോടുമാണ് താരതമ്യപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. അവളുടെ മനസ്സിനെ പ്രതീകവൽക്കരിച്ചിരിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ ചലനാത്മകമാണ്. അതുകൊണ്ട് പ്രതിരൂപത്തോട് സാമ്യമുള്ള പ്രതീകവും, ഉപമയുമാണ്.

പതിനേഴാം ശ്ലോകത്തിൽ പുഴുപോലെ ഇടത് തോൾ വെറുതെ തുടിക്കുകയാണെന്ന് എഴുതിയിരിക്കുന്നു.[65] പുഴുവിന്റെ ചലനദൃശ്യത്തിന് പിന്നാലെ അവളുടെ ഇടതുതോൾ ചലിക്കുന്ന ദൃശ്യം വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നു. പ്രതിരൂപത്തോട് സാദൃശ്യമുള്ള ഉപമയാണ്.

> ''ക്ഷണമാത്രവിയോഗമുൾത്തടം
> വ്രണമാക്കുംപടി വാച്ചതെങ്കിലും
> പ്രണയം തലപൊക്കിടാതെയി-
> ന്നണലിപ്പാമ്പുകണക്കെ നിദ്രയായ്.''[66]

ഇരുപതാം ശ്ലോകത്തിൽ സീതയുടെ പ്രണയത്തിന്റെ ഇപ്പോഴത്തെ

അവസ്ഥയെ തല പൊക്കാതെ കിടക്കുന്ന അണലിപ്പാമ്പായി പ്രതീകവൽക്കരിക്കു ന്നുണ്ട്. പ്രതീകമാണെങ്കിലും ചലനമുള്ള ദൃശ്യമല്ല. അടുത്ത ശ്ലോകത്തിൽ പ്രാവു കൾ ഒഴിഞ്ഞ കൂടിനോട് അവളുടെ മനസ്സിനെ പ്രതീകവൽക്കരിക്കുന്നുണ്ട്. ഇവിടെയും ചലനമില്ല. ആയതിനാൽ പ്രതിരൂപത്തോട് സാദൃശ്യമില്ല.

"മനമിങ്ങു ഗുണം വരുമ്പൊഴും
വിനയെന്നോർത്തു വൃഥാ ഭയപ്പെടും
കനിവാർന്നു പിടിച്ചിണക്കുവാൻ
തുനിയുമ്പോൾ പിടയുന്ന പക്ഷിപോൽ"[67]

ശ്ലോകത്തിൽ ഒരുപാട് വ്യഥകൾ ഉണ്ടായിട്ടുള്ള സീതയുടെ മനസ്സിനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഗുണം വരുമ്പോഴും വെറുതെ ഭയക്കുന്ന മനസ്സിനെക്കുറിച്ച് പറഞ്ഞതിനു പിന്നാലെ പിടിച്ചിണക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾ പിടയുന്ന പക്ഷി യുടെ ദൃശ്യം അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. അവളുടെ മനസ്സിന്റെ ഇപ്പോഴത്തെ അവസ്ഥ യുടെ പ്രതീകവും ഉപമയുമാണ്. പിടയുന്ന പക്ഷിയുടെ ചലനം ഉള്ളതുകൊണ്ട് പ്രതിരൂപത്തോട് സാദൃശ്യം.

ശ്ലോകം നാല്പത്തിയഞ്ചിൽ പുഴുപോലെ പിടയ്ക്കുന്ന പുരികത്തോടു കൂടി കൈകളിൽ തലതാങ്ങി സീതയെ പിരിയാൻ കഴിയാതെ വിഷമത്തോടെ നിൽക്കുന്ന ലക്ഷ്മണനെ സീത ഓർക്കുന്നു.[68] ക്യാമറയിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യമല്ല. സീതയുടെ ഓർമ്മ അവതരിപ്പിക്കുന്നതു കൊണ്ടാകാം ആഖ്യാനരീതി വർണനാത്മകമായി ത്തീർന്നത്.

"നളിനങ്ങളറുത്തു നീന്തിയും
കുളിരേലും കയമാർന്നു മുങ്ങിയും
പുളിനങ്ങളിലെന്നൊടോടിയും
കളിയാടും പ്രിയനന്നു കുട്ടിപോൽ"[69]

ഗോദാവരി നദീത്തീരത്തുള്ള സന്തോഷകരമായ ജീവിതത്തെക്കുറിച്ച് സീത ഓർക്കുന്നുണ്ട്. ചലനാത്മക ദൃശ്യങ്ങൾ തന്നെയാണ്. താമര അറുത്ത് നീന്തിയും

കുളിരുള്ള വെള്ളത്തിൽ മുങ്ങിയും നദീത്തീരത്ത് ഓടിയും പ്രിയൻ അന്ന് കുട്ടിയെ പോലെയാണ് പെരുമാറിയിരുന്നത്. ക്യാമറയിലൂടെ കാണുന്നപോലെയുള്ള ദൃശ്യമല്ല. വിവരണാത്മകരീതി അവലംബിച്ചിരിക്കുന്നു.

നൂറ്റിഅമ്പത്തിമൂന്നാം ശ്ലോകത്തിൽ കാട്ടിൽ ഭാര്യയും ചെറിയ കുട്ടികളും സ്ഥിരമായി ചേക്കേറുന്ന സ്ഥലത്തെക്കുറിച്ച് സ്വയം ഓർത്ത് കഴുത്തുയർത്തി ഉത്കണ്ഠയാൽ കൂട്ടിനകത്ത് ആൺകിളി അങ്ങോട്ടും ഇങ്ങോട്ടും നടക്കുന്നു.[70] ശ്രീരാമന്റെ മാനസികാവസ്ഥ ഇങ്ങനെയായിരിക്കുമെന്നാണ് സീത ചിന്തിക്കുന്നത്. ശ്രീരാമന്റെ മാനസികാവസ്ഥയ്ക്ക് പകരം കൂട്ടിൽ അങ്ങോട്ടും ഇങ്ങോട്ടും ക്ലേശത്തോടെ നടക്കുന്ന ആൺകിളിയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ആയതിനാൽ ഇത് പ്രതീകവും രൂപകാതിശയോക്തിയുമായ പ്രതിരൂപമാണ്.

നൂറ്റിയമ്പത്തിനാലാം ശ്ലോകത്തിൽ എന്റെ കുഞ്ഞുങ്ങളിൽ ചിലതിന്റെ ശബ്ദം കേൾക്കുന്നതുപോലെയും ഛായ കാണുന്നതുപോലെയും ദുഃഖത്താൽ ചിറകൊട്ടിയും കൊക്ക് നീട്ടിയും കൂട്ടിനകത്ത് ഭവാൻ അലയാം എന്ന് എഴുതി യിട്ടുണ്ട്.[71] മുമ്പത്തെ ശ്ലോകത്തെപോലെ ഇതും പ്രതീരൂപസാദൃശ്യമുള്ള പ്രതീകവും രൂപകാതിശയോക്തിയുമാണ്.

നൂറ്റിഎൺപത്തിയൊൻമ്പതാം ശ്ലോകത്തിൽ മരണാസന്നയായ സീതയുടെ അവസ്ഥയെ പുടവയ്ക്കു തീ പിടിച്ച ബാലികയോട് താരതമ്യപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്.[72] പുടവയ്ക്ക് തീ പിടിച്ച ബാലികയുടെ ചലനം വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നുണ്ട്. പ്രതിരൂപത്തോട് സാദൃശ്യമുള്ള ഉപമയാണ്. അടുത്തശ്ലോകത്തിൽ 'എന്തിതു സീതേ' എന്ന് പറഞ്ഞ് യോഗിനി ഓടിവരുന്നുണ്ട്. അതിവേഗത്തിൽ വിവരണാത്മക രീതിയിൽ പറഞ്ഞു പോകുകയാണ്.

നൂറ്റിതൊണ്ണൂറ്റിരണ്ടാം ശ്ലോകത്തിൽ സീത മുനീന്ദ്രന്റെ കൂടെ സഭാമണ്ഡല ത്തിൽ എത്തിയെന്ന് പറയുന്നുണ്ട്.[73] പൗരസമക്ഷം രാമനെ കണ്ട് അവൾ ലോകം

വെടിഞ്ഞു. ഇങ്ങനെയാണ് കവിത അവസാനിക്കുന്നത്. ഇവിടെയെല്ലാം വിവരണാത്മകരീതി ആയതുകൊണ്ടും സംഗ്രഹിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുന്നതുകൊണ്ടും ക്യാമറയിൽ കാണുന്ന ദൃശ്യങ്ങളെപോലെയുള്ള ദൃശ്യങ്ങളില്ല. സ്ഥലത്തിനും പ്രാധാന്യം കൊടുത്തിട്ടില്ല. ആകെ നൂറ്റിതൊണ്ണൂറ്റിരണ്ട് ശ്ലോകങ്ങളാണ് ഈ കവിതയിൽ ഉള്ളത്.

3.3 നിരീക്ഷണങ്ങൾ

നളിനിയിൽ ഒരു ശ്ലോകം ഒരു ഫ്രെയിം എന്ന രീതിയിലാണ് അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. അപൂർവ്വമായി രണ്ടോ മൂന്നോ ഫ്രെയിം ഒരു ശ്ലോകത്തിൽ കാണുന്നുണ്ട്. ഹിമാലയവും ഹിമാലയത്തിന്റെ താഴ്‌വാരവും ഹിമാലയത്തിന്റെ താഴ്‌വാരത്തിലുള്ള തടാകവും നളിനി ഓർക്കുമ്പോൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഭൂദൃശ്യങ്ങളുമാണ് കഥാപാത്രങ്ങളെ കൂടാതെ ഫ്രെയിമിനുള്ളിലുള്ള വസ്തുക്കൾ. ആദ്യം ഫ്രെയിമിനുള്ളിൽ വരുന്ന മനുഷ്യബിംബം ദിവാകരൻ എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റേതാണ്. അതിനുപിന്നാലെ നളിനിയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. തുടർന്ന് രണ്ടു കഥാപാത്രങ്ങളും ഫ്രെയിമിനുള്ളിലുണ്ട്. ചിന്താവിഷ്ടയായ സീതയിൽ ആദ്യത്തെ പത്ത് ശ്ലോകങ്ങളിൽ മാത്രമാണ് ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതിയോട് സാദൃശ്യമുള്ളത്. അവയിലെല്ലാം കൃത്യമായ ഫ്രെയിമുമുണ്ട്. ഈ ഫ്രെയിമിൽ എല്ലാം സീത എന്ന ഒരു കഥാപാത്രമേയുള്ളൂ.

ഒന്നിൽ കൂടുതൽ വസ്തുക്കൾ വരുമ്പോഴാണ് സ്ഥാനനിർണയത്തിന്റെ ആവശ്യം വരുന്നത്. പല ഫ്രെയിമുകളിലും മനുഷ്യബിംബങ്ങൾക്ക് പുറമേ പ്രകൃതിദൃശ്യങ്ങളുടെ ബിംബങ്ങളുമുണ്ട്. മനുഷ്യബിംബങ്ങൾക്ക് പ്രാധാന്യം കൊടുത്തുകൊണ്ട് അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനാൽ മറ്റു ബിംബങ്ങളുടെ സ്ഥാനനിർണയത്തിന് പ്രാധാന്യം കൊടുക്കേണ്ടതായി വരുന്നില്ല. ഒന്നിൽ കൂടുതൽ മനുഷ്യബിംബങ്ങൾ വരുമ്പോഴാണ് സ്ഥാനനിർണയത്തിന് കൂടുതൽ പ്രാധാന്യം വരുന്നത്. നളി

നിയിൽ കവി ദിവാകരന് പ്രാധാന്യം കൊടുത്തുകൊണ്ടാണ് കാവ്യം അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ട് ദിവാകരന്റെ സ്ഥാനനിർണയത്തോട് ബന്ധപ്പെട്ടാണ് മറ്റുള്ളവരുടെ സ്ഥാനം നിർണയിക്കപ്പെടുന്നത്. ചിന്താവിഷ്ടയായ സീതയിൽ സീതയെ കേന്ദ്രീകരിച്ചാണ് എല്ലാ വസ്തുക്കളുടേയും സ്ഥാനം വരുന്നത്.

ചലച്ചിത്രത്തിലെ അതിവിദൂരദൃശ്യാനുപാതവും വിദൂരദൃശ്യാനുപാതവും മധ്യമദൃശ്യാനുപാതവും സമീപദൃശ്യാനുപാതവും അതിസമീപദൃശ്യാനുപാതവും ഈ കൃതികളിലുണ്ട്. അതിസൂക്ഷ്മഭാവങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ബിംബങ്ങൾ ചിന്താവിഷ്ടയായ സീതയിലാണ് കൂടുതലുള്ളത്.

ഉന്നതവീക്ഷണ കോണിലും നിമ്നവീക്ഷണ കോണിലും സമാന്തരവീക്ഷണ കോണിലുമുള്ള ബിംബാവതരണം രണ്ടു കവിതകളിലും കാണാം. കവി നേരിട്ട് വാങ്മയചിത്രങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതിയും അഥവാ വസ്തുനിഷ്ഠ രീതിയും കഥാപാത്രത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതിയും അഥവാ ആത്മനിഷ്ഠരീതിയും നളിനിയിലുണ്ട്. ചിന്താവിഷ്ടയായ സീതയിൽ വസ്തുനിഷ്ഠാ രീതി മാത്രമേയുള്ളൂ. വൈഡ്ആംഗിളിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യപരിധിക്കും നോർമൽ ലെൻസിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യപരിധിക്കും ടെലിഫോക്കലിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യപരിധിക്കും സാദൃശ്യമായ ബിംബങ്ങൾ രണ്ടു കവിതയിലുമുണ്ട്.

ഓരോ ശ്ലോകത്തിലേയും വിവിധ ദൃശ്യങ്ങൾ തമ്മിൽ സന്നിവേശിക്കപ്പെടുന്നു. ഇതിനു പുറമേ കവിതയുടെ തുടക്കത്തിലെ ദൃശ്യം തൊട്ട് അവസാനത്തെ ദൃശ്യം വരെ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സ് ക്രമത്തിൽ സംയോജിപ്പിച്ച് കാണാൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. നളിനിയിൽ ഒന്നാമത്തേയും രണ്ടാമത്തേയും ശ്ലോകത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ച ദിവാകരന്റെ രൂപവും പതിനാറാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ച നളിനിയുടെ രൂപവും കവിതയുടെ അവസാനം വരെ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിലുണ്ട്. അതിലേക്കാണ് ഓരോ ശ്ലോകത്തിലും അവതരിപ്പിക്കുന്ന അംഗചലന

ങ്ങളും ഭാവങ്ങളും പ്രേക്ഷകൻ സംയോജിപ്പിച്ചെടുക്കുന്നത്. ചലച്ചിത്രത്തിലേതു പോലെ കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെയും അവരുടെ അംഗചലനങ്ങളിലൂടെയും ഭാവങ്ങളിലൂടെയുമാണ് കുമാരനാശാൻ കഥ പറയുന്നത്. ശ്ലോകങ്ങളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ചലനങ്ങൾ മാത്രമല്ല, ഒരു ശ്ലോകത്തിൽ നിന്നും അടുത്ത ശ്ലോകത്തിലേക്ക്, അങ്ങനെ അവസാനം വരെ ചലനങ്ങളുടെ തുടർച്ചയുണ്ട്. ചിന്താവിഷ്ടയായ സീതയിൽ ആദ്യത്തെ പത്ത് ശ്ലോകത്തിൽ മാത്രമേ അംഗചലനങ്ങളുടേയും ഭാവങ്ങളുടേയും തുടർച്ചയുള്ളൂവെന്ന് തോന്നാം. തുടർന്ന് ആശയങ്ങൾക്കാണ് പ്രാധാന്യം കൊടുത്തിരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ കവിതയുടെ അവസാനത്തിൽ പുടവയ്ക്കു തീപിടിച്ച ബാലികയോട് സീതയെ താരതമ്യപ്പെടുത്തുന്നതിലൂടെ അംഗചലനങ്ങളുടേയും ഭാവങ്ങളുടേയും തുടർച്ച കാവ്യാവസാനം വരെ നീളുന്നു. ഒരു ദൃശ്യം മറ്റൊരു ദൃശ്യത്തിൽ ലയിക്കുന്ന ഡിസ്സോൾവ് രീതിയിലുള്ള ചിത്രസന്നിവേശത്തിന് സമാനമായ ദൃശ്യാനുഭവം ലഭിക്കുന്ന രണ്ടു ശ്ലോകങ്ങൾ ചിന്താവിഷ്ടയായ സീതയിലുണ്ട്.

ചലനാത്മക ദൃശ്യത്തോടോ നിശ്ചലദൃശ്യത്തോടോ ഏഡിറ്റ് ചെയ്യുന്ന മറ്റൊരു ചലനാത്മകദൃശ്യം ആ ദൃശ്യം ആദ്യത്തെ ദൃശ്യത്തെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നതോ പകരം നിൽക്കുന്നതോ ആയ ദൃശ്യം കൂടിയാകണം. ഇതാണ് ചലച്ചിത്രത്തിലെ പ്രതിരൂപം. ഈ കവിതകളിലെ ഉപമാലങ്കാരങ്ങളുള്ള ചില ശ്ലോകങ്ങളും രൂപകാതിശയോക്തിയുള്ള ഒരു ശ്ലോകവും ചില പ്രതീകങ്ങളും ചലച്ചിത്രത്തിലെ പ്രതിരൂപങ്ങളുടെ മേൽപ്പറഞ്ഞ ഗുണങ്ങൾ ഉള്ളവയുമാണ്.

സ്ഥലനിബന്ധമായാണ് 'ചിന്താവിഷ്ടയായ സീത' എന്ന കവിത അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. പത്താം ശ്ലോകത്തിന് ശേഷം സ്ഥലത്തെക്കുറിച്ച് പറയുന്നില്ലെങ്കിലും ആ സ്ഥലത്തിലിരുന്നാണ് സീത ചിന്തിക്കുന്നത് എന്ന് വായനക്കാരുടെ മനസ്സിലുണ്ടാകും. ഒരു ഭൂഭാഗത്തിന്റെ പല ദൃശ്യങ്ങളാണ് ആദ്യത്തെ പത്ത് ശ്ലോകത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. സീത ഇരിക്കുന്ന ഇടമായി ഒരൊറ്റ ഭൂഭാഗമേ

വരുന്നുള്ളൂ. കഥ നടക്കുന്ന സംഭവസ്ഥലവുമാണിത്. പശ്ചാത്തലമായും പ്രതീകമായും ഭൂദൃശ്യം കടന്നുവരുന്നു. അവളുടെ മനസ്സിലെ കട്ടപിടിച്ച ചിന്തകളുടെ പ്രതീകമാണ് കാട്. ഏകാന്തവും നിശ്ചലവുമായ കാട്, നളിനിയിൽ ഭൂദൃശ്യത്തിനും തുടർച്ച കാണാം. ഹിമാലയത്തിന്റെ മുകൾപരപ്പിൽ നിന്നും താഴ്വാരത്തിലേക്കിറങ്ങുന്ന ദിവാകരയോഗി, തടാകക്കരയിൽ വെച്ചുള്ള സമാഗമം, അവിടെവെച്ചുള്ള സംഭാഷണം, നളിനിയുടെ മരണം, മറവുചെയ്യൽ ഇങ്ങനെ മൂന്ന് സ്ഥലങ്ങളിൽ വെച്ചാണ് കഥ നടക്കുന്നത്.

ഹിമാലയത്തിന്റെ മുകൾഭാഗം, താഴ്വാരത്തിന്റെ അടിഭാഗം, തടാകക്കര, സമാഗമം നടന്നിടത്ത് തന്നെ മരണവും. സ്നേഹിക്കുന്ന രണ്ടു കഥാപാത്രങ്ങൾ ഒരു സ്ഥലത്തിൽ വ്യാപരിക്കുന്നത് കാണിച്ചതിനു ശേഷം ഒരു കഥാപാത്രം മാത്രം ആ സ്ഥലത്ത് അവശേഷിക്കുന്നതും ആരുമില്ലാതെ ആ സ്ഥലം മാത്രം കാണിക്കുന്നതും ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ഥിരം രീതിയാണ്. വേർപാടിന്റെ ദുഃഖം ശക്തമായി സംവേദനം ചെയ്യാനാണ് സംവിധായകർ ഇങ്ങനെ ചെയ്യുന്നത്. ഒരു പൂന്തോട്ടത്തിൽ നായകനും നായികയും സ്ഥിരമായി നടക്കുന്ന സ്ഥലവും സ്ഥിരമായി ഇരിക്കുന്ന ഇരിപ്പിടവും നായികയുടെ മരണശേഷം നായകനോടുകൂടിയോ നായകനില്ലാതെയോ അവതരിപ്പിച്ച് വേർപാടിന്റെ ദുഃഖത്തിന് ശക്തികൂട്ടുന്ന രീതി. ഇതേ രീതിയിൽ തന്നെയാണ് കുമാരനാശാനും ഭൂദൃശ്യങ്ങളെ നളിനിയെന്ന കവിതയിൽ ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ളത്. മറ്റു സ്ഥലങ്ങൾ നളിനി തന്റെ പൂർവ്വകാല ജീവിതത്തെക്കുറിച്ച് പറയുമ്പോൾ കടന്നുവരുന്നതാണ്. ഗ്രാമത്തിലെ തടാകം, തീരങ്ങൾ, നാട്ടുപാതകൾ, വൃക്ഷങ്ങൾ, പുൽത്തറ, എഴുത്തുപള്ളിക്കൂടം, ഉപവനം, കാവ്, നളിനി ആത്മഹത്യ ചെയ്യാൻ ശ്രമിച്ച തടാകം എന്നിവ. ഈ ഭൂദൃശ്യങ്ങളെ ചലച്ചിത്രത്തിലെ ഫ്ളാഷ്ബാക്ക് രീതിയിലാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഈ ഖണ്ഡികയുടെ ആദ്യത്തേതിൽ പറഞ്ഞ മൂന്ന് സ്ഥലങ്ങളിൽ നിന്നുകൊണ്ടാണ് ഈ കാവ്യത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ ചലിക്കുകയും ആംഗികാഭിനയം നടത്തുകയും

ഭാവങ്ങൾ പ്രകടിപ്പിക്കുകയും സംഭാഷണം ചെയ്യുകയും ചെയ്യുന്നത്. കുമാരനാശാന്റെ കഥാഖ്യാന കൃതികളിലെല്ലാം ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതി ഉണ്ടായാലും ഇല്ലെങ്കിലും ഭൂദൃശ്യബന്ധിതമാണ് ആഖ്യാനരീതി. ഇതിനുപുറമെ ഹിമാലയം, പശ്ചാത്തലമായും പ്രതീകമായും കടന്നുവരുന്നുണ്ട്.

രണ്ടു കവിതകളിലും ആദ്യത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ തന്നെ സ്ഥലത്തോടൊപ്പം സമയവും അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ചിന്താവിഷ്ടയായ സീതയിൽ സന്ധ്യാസമയത്താണ് കഥ തുടങ്ങുന്നത്. സന്ധ്യയിലെ സൂര്യന്റെ വെളിച്ചം മാറി നിലാവിന്റെ വെളിച്ചം വരുന്നു. തുടർന്ന് സാന്ദ്രതകൂടിയ നിലാവിന്റെ വെളിച്ചം അവതരിപ്പിക്കുന്നു. മിന്നാമിനുങ്ങുകളെയും, അംഗചലനങ്ങളേയും സമയം കടന്നുപോകുന്നത് അനുഭവപ്പെടുത്താൻ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിലെ സമയാവതരണരീതി തന്നെ ഇവിടെയും കടന്നുവന്നിരിക്കുന്നു. ഓരോ ശ്ലോകവും വായിക്കുമ്പോൾ വർത്തമാനകാലത്തിൽ നടക്കുന്നതായിട്ടാണ് രണ്ടു കവിതകളിലും വായനക്കാരന് അനുഭവപ്പെടുന്നത്. കവിതയുടെ ആദ്യത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ പറയുന്നത് ഒരറിവ് മാത്രമായിട്ടാണ് വായനക്കാരന്റെ ഉള്ളിൽ കിടക്കുന്നത്. നളിനിയിൽ ഒരു ദിവസം പകൽ നടക്കുന്ന സംഭവമായിട്ടാണ് വായനക്കാരന് അനുഭവപ്പെടുന്നത്. വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ സൂര്യനുദിക്കുന്ന പ്രഭാതസമയവും, കുറച്ച് കഴിഞ്ഞുള്ള പ്രഭാത സമയവും, പകൽ സമയവുമാണ് വരുന്നുള്ളൂ. ചലച്ചിത്രത്തിൽ സമയം എങ്ങനെയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത് അതുപോലെതന്നെയാണ് കവിതയിലും സമയം കടന്നുപോകുന്നത് അവതരിപ്പിക്കുന്നതെന്ന് ഇതിൽ നിന്നും മനസ്സിലാക്കാം. പൂർവ്വകാലം അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ഫ്ളാഷ്ബാക്ക് പോലെ തന്നെയാണ്. സംവിധായകൻ ഷോട്ടുകളുടെ ദൈർഘ്യം കൂട്ടുന്നതുപോലെ, കൂടുതൽ ഷോട്ടുകൾ ഉപയോഗിക്കുന്നതുപോലെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അംഗചലനങ്ങളും ഭാവ പ്രകടനങ്ങളും അവതരിപ്പിക്കാൻ കൂടുതൽ ശ്ലോകങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. പൂർവ്വകാല ഓർമ്മകളിൽ ദൃശ്യങ്ങൾ സംക്ഷിപ്തമായി അവ

തരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. ഓർമ്മകളേയും ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുക, സംക്ഷിപ്തമായി അവതരിപ്പിക്കുക എന്നത് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ രീതിയാണ്.

ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകി, കരുണ, നളിനി, ചിന്താവിഷ്ടയായ സീത എന്നീ കവിതകളിൽ ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാന സവിഷേതകൾ കണ്ടെത്തിയപോലെ ലീല, ദുരവസ്ഥ എന്നീ കഥാഖ്യാന കവിതകളിലും ദൃശ്യാവിഷ്കാരങ്ങളുള്ള ലഘുകവിതകളിലും ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനസവിശേഷതകൾ കണ്ടെത്താൻ കഴിയുമോ എന്ന് പരിശോധിക്കുകയാണ് തുടർ അധ്യായത്തിൽ നിർവ്വഹിക്കുന്നത്.

കുറിപ്പുകൾ

1. കുമാരനാശാൻ, *ആശാന്റെ പദ്യകൃതികൾ*, (ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2015) പു. 57.
2. ടി.പു. 57
3. ടി.പു. 58
4. ടി.പു. 58
5. ടി.പു. 59
6. ടി.പു. 59
7. ടി.പു. 59
8. ടി.പു. 60
9. ടി.പു. 61
10. എ.എം. മനോജ്കുമാർ, *സിനിമാറ്റോഗ്രഫി പഠനവും പ്രയോഗവും*, (കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2015) പു. 37.
11. കുമാരനാശാൻ, *ആശാന്റെ പദ്യകൃതികൾ*, (ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2013) പു. 61.
12. ടി.പു. 61
13. ടി.പു. 62
14. ടി.പു. 62
15. ടി.പു. 62
16. ടി.പു. 62
17. ടി.പു. 63
18. ടി.പു. 63
19. ടി.പു. 65
20. ടി.പു. 66
21. ടി.പു. 67
22. ടി.പു. 67

23. ടി.പു. 67
24. ടി.പു. 68
25. ടി.പു. 68
26. ടി.പു. 68
27. ടി.പു. 70
28. ടി.പു. 70
29. ടി.പു. 70
30. ടി.പു. 70
31. ടി.പു. 71
32. ടി.പു. 71
33. ടി.പു. 72
34. ടി.പു. 74
35. ടി.പു. 75
36. ടി.പു. 75
37. ടി.പു. 77
38. ടി.പു. 77
39. ടി.പു. 78
40. ടി.പു. 78
41. ടി.പു. 78
42. ടി.പു. 81
43. ടി.പു. 81
44. ടി.പു. 85
45. ടി.പു. 86
46. ടി.പു. 87
47. ടി.പു. 88
48. ടി.പു. 89

49. ടി.പു. 90

50. ടി.പു. 90

51. ടി.പു. 91

52. ടി.പു. 94

53. കുമാരനാശാൻ, *ആശാന്റെ പദ്യകൃതികൾ*, (ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2013) പു. 423

54. ടി.പു. 423

55. ടി.പു. 423

56. ടി.പു. 423

57. ടി.പു. 424

58. ടി.പു. 424

59. ടി.പു. 424

60. ടി.പു. 424

61. എ.എം. മനോജ്കുമാർ, *സിനിമറ്റോഗ്രഫി പഠനവും പ്രയോഗവും*, (കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2015) പു. 37

62. ടി.പു. 424

63. ടി.പു. 425

64. ടി.പു. 426

65. ടി.പു. 427

66. ടി.പു. 429

67. ടി.പു. 431

68. ടി.പു. 447

69. ടി.പു. 454

70. ടി.പു. 454

71. ടി.പു. 459

72. ടി.പു. 463

അദ്ധ്യായം – 4

ബിംബങ്ങളുണ്ടായിട്ടും ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതിയോട് സാദൃശ്യമില്ലാത്ത കൃതികളും ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാന രീതിയോട് നേരിയ സാദൃശ്യമുള്ള കൃതികളും

ലീല 1914 ലും ദുരവസ്ഥ 1922 ലും ഗ്രാമവൃക്ഷത്തിലെ കുയിൽ 1918 ലും, ലഘുകവിതകൾ പല കാലങ്ങളിലുമായാണ് പ്രസിദ്ധീകരിച്ചത്. ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതിയോട് സാദൃശ്യമുള്ള ദൃശ്യങ്ങളെയും സാദൃശ്യമില്ലാത്ത ദൃശ്യങ്ങളെയും ഈ അധ്യായത്തിൽ അപഗ്രഥിക്കുന്നണ്ട്. സാദൃശ്യമില്ലാത്ത ദൃശ്യങ്ങളെ അപഗ്രഥിക്കുന്നതിലൂടെ ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതിയോട് സാദൃശ്യമുള്ള ദൃശ്യങ്ങളുടെ സാദൃശ്യത്തിനുള്ള കാരണം കൂടുതൽ വ്യക്തമാക്കാൻ കഴിയും. അതുകൊണ്ട് ദൃശ്യാവിഷ്കാരമുള്ള പദ്യശകലങ്ങളെല്ലാം വിശകലനം ചെയ്യേണ്ടതുണ്ട്.

4.1 ലീല

ലീലയും മദനനും അനുരാഗികളായിരുന്നു. ലീലയെ അച്ഛൻ ഒരു വർത്തക പ്രമാണിക്ക് വിവാഹം കഴിച്ചു കൊടുത്തു. ലീല പിതാവിനോട് എതിർത്ത് പറയാൻ ശക്തിയില്ലാത്തവളായിരുന്നു. അവളുടെ ഭർത്താവ് ഏറെ നാൾ കഴിയുന്നതിനു മുമ്പ് മരിച്ചു. അവൾ സ്വന്തം വീട്ടിൽ മടങ്ങിയെത്തി. മദനനെ അന്വേഷിച്ചു പോയ അവളുടെ തോഴി പറയുന്ന വൃത്താന്തത്തിലൂടെയാണ് മദനന്റെ ഇപ്പോഴത്തെ അവസ്ഥ ലീല അറിയുന്നത്. അവൻ മണലാരണ്യത്തിന് ഏറെ ദൂരെ നർമ്മദാ നദീത്തീരത്തുള്ള കാട്ടിൽ 'ലീല ലീല' എന്ന് പറഞ്ഞ് ഭ്രാന്തനായി നടക്കുകയാണെന്നാണ് തോഴി പറഞ്ഞ വൃത്താന്തം. ലീലയും തോഴിയും കൂടി മദനനെ അന്വേഷിച്ച് പോകുന്നു. മദനനെ കണ്ടെത്തുന്നു. ലീലയുടെ മടിയിൽ കുറച്ചുനേരം

കിടന്ന മദനൻ അവിടെ നിന്ന് എണീറ്റ് ഓടി നർമ്മദാ നദീക്കരയിലുള്ള പാറമേൽ കയറി നദിയിലേക്ക് ചാടുന്നു. ലീലയും അതേവഴി പിന്തുടർന്നു. ഒറ്റയ്ക്കായ തോഴിയുടെ ആത്മഗതവും കവിയുടെ തത്വപരമായ ചിന്തകളും അവതരിപ്പിച്ച് കവിത അവസാനിക്കുന്നു.

തന്റെ കവിതകൾക്ക് വേണ്ടി ആദ്യം കല്പിതകഥ ഉണ്ടാക്കുന്നുവെന്ന് കുമാരനാശാൻ തന്നെ എഴുതിയിട്ടുണ്ട്. ആദ്യം കുറച്ച് വാക്യത്തിൽ പറയാവുന്ന ഒരു കല്പിതകഥയുണ്ടാക്കുകയും അത് പിന്നീട് ചലച്ചിത്രത്തിന് അനുയോജ്യമായ രീതിയിൽ വികസിപ്പിച്ച് തിരക്കഥ എഴുതുകയുമാണല്ലോ ഭൂരിപക്ഷം ചലച്ചിത്ര നിർമ്മാണത്തിന്റെയും സമ്പ്രദായം. "ഡി.സി.ബുക്സ് ഇറക്കിയ 'ആശാന്റെ പദ്യ കൃതികൾ' എന്ന പുസ്തകത്തിൽ കുമാരനാശാൻ ലീലയെക്കുറിച്ച് എഴുതിയിട്ടുണ്ട്. "ഈ കാവ്യംപോലെ തന്നെ ഇതിന്റെ കഥയും സ്വന്തം ചെറിയ കല്പനാശക്തിക്കൊത്തവണ്ണം സ്വതേ തന്നെ നിർമ്മിക്കുകയാണ് ചെയ്തിട്ടുള്ളത്. അതുകൊണ്ട് 'ലീല' എന്റെ പൂർവ്വജയായ നളിനിയെപോലെ തന്നെ ഒരു കല്പിതകഥയാണ്"[1] ഇതിൽ നിന്നും കഥാഖ്യാന കവിതകൾ എഴുതുന്നതിന് മുമ്പ് തന്നെ കവിതയുടെ ബീജമല്ല കല്പിതകഥ തന്നെ കുമാരനാശാന്റെ മനസ്സിലുണ്ട്. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സർഗാത്മക പ്രവൃത്തിയും കുമാരനാശാന്റെ കഥാഖ്യാന കവിതകളിലെ സർഗാത്മക പ്രവൃത്തിയും തമ്മിൽ സാദൃശ്യമുണ്ടെന്നർത്ഥം.

4.1.1 കാവ്യദൃശ്യാപഗ്രഥനം

ഒന്നും രണ്ടും ശ്ലോകങ്ങളിൽ തോഴിയായ മാധവി ലീലയെ അഭിസംബോധന ചെയ്ത് മദനന്റെ വൃത്താന്തം അറിയിക്കുന്നതാണ്.[2] ഈ ഭാഗത്ത് ദൃശ്യങ്ങൾ ഇല്ല.

"ഉദയപുരമതിന്നുപാന്തമായ്
വിദിതമഹീധരസാനുഭൂമിയിൽ

സദനസുമവനത്തിലൊന്നിലു-

ന്മദമരുളും മധുമാസരാത്രിയിൽ”[3]

ഈ ശ്ലോകത്തിൽ സ്ഥലവും സമയവുമുണ്ട്. ക്യാമറയിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യമല്ല. അതിനാൽ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ മറ്റു സവിശേഷതകളൊന്നുമില്ല. വർണ്ണ നാരീതിയാണ് അവലംബിച്ചിരിക്കുന്നത്. അരാവിമലയുടെ താഴ്വാരത്തിലുള്ള ഉദയപുരം നഗരത്തിൽ സ്ഥിതി ചെയ്യുന്ന വീടിന്റെ പൂന്തോട്ടത്തിൽ മധുമാസ രാത്രിയിൽ അവളിരുന്നു.

ഇതിൽ സ്ഥലം അരാവിമലയുടെ താഴ്വാരത്തിലുള്ള ഉദയപുരം നഗര ത്തിലെ വീടും പൂന്തോട്ടവുമാണെന്ന് മനസ്സിലാക്കാം. സ്ഥലത്തിന്റെ അവതരണ ത്തിൽ പോലും ഫ്രെയിമിംഗില്ല. സ്ഥലം സൂചിതമാണ്, ദൃശ്യപരമല്ല. മധുമാസ രാത്രി എന്നത് സമയസൂചിതവും വിശേഷണവുമാണ്. സ്ഥലം ദൃശ്യപരമല്ലാത്ത തുകൊണ്ട് സമയവും ദൃശ്യപരമായി വരില്ല.

പൂന്തോട്ടത്തിലെ വള്ളിക്കുടിലിൽ മോഹാലസ്യംകൊണ്ട് വീണു കിടക്കുന്ന പൂങ്കുലപോലെ അവൾ തളർന്നു കിടന്നു. ഫ്രെയിമിംഗുള്ള ദൃശ്യമല്ല. വർണ്ണനാ രീതിയാണ്.

അഞ്ചാം ശ്ലോകം തൊട്ട് ജീവിത തത്വചിന്തകളാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. കവി നേരിട്ട് പറയുന്നതുപോലെയാണ് കവിതയുടെ ഈ ഭാഗം. തുടർന്ന് ലീലയുടെ പൂർവ്വചരിത്രം പറയുകയാണ് കവി.

ശ്ലോകം പതിമൂന്നിൽ ലീല അച്ഛന്റെ കൂടെ യാത്ര ചെയ്യുമ്പോൾ കാണുന്ന സ്ഥലങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.[4] സ്ഥലങ്ങളെ സൂചിപ്പിച്ചുകൊണ്ടുള്ള അവതര ണമാണ്. കൊടിയ വെയിലും ചൂടുകാറ്റും പൊടിയും നിറഞ്ഞ വലിയ മണൽ പ്രദേശങ്ങളും അവിടെയുള്ള വലിയ വ്യാപാരസ്ഥാപനങ്ങളും, തിരക്കും, ഒട്ടക വാഹനങ്ങളുടേയും ദൃശ്യങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. അതിവേഗത്തിൽ

പറഞ്ഞു പോകുന്ന രീതിയാണ്. ഫ്രെയിമിംഗില്ല. വെയിലും ചൂടുകാറ്റും കവിത യിൽ പറയു ന്നതുകൊണ്ട് പകൽ സമയമാണെന്ന് മനസ്സിലാക്കാം.

ശ്ലോകം പതിനാലിൽ കൊടുമുടിവിട്ട മേഘത്തെപോലെ കച്ചവടക്കൂടാര ങ്ങൾ വിട്ട് കച്ചവടസംഘങ്ങളുടെ വാഹനക്കൂട്ടങ്ങളും യാത്രക്കാരും പാതയിലൂടെ പോകുന്നത് അവൾ കണ്ടു.[5] വിവരണാത്മകമാണ്. ഫെയിമിംഗില്ല.

ശ്ലോകം പതിനഞ്ച് മുതൽ പതിനെട്ട് വരെ ദൃശ്യഭാഷ ഒന്നുമില്ല. പത്തൊ മ്പതാം ശ്ലോകത്തിൽ വിജയപുര നിവാസിയായ ഒരു വർത്തക പ്രമാണി ലീലയെ വിവാഹം കഴിച്ചുവെന്ന് എഴുതിയിട്ടുണ്ട്. ഇവിടെ സ്ഥലനാമം പറഞ്ഞുപോകുക മാത്രമാണ് ചെയ്യുന്നത്.[6] ഇവിടെ നിന്ന് ഒന്നാം സർഗം കഴിയുന്നതുവരെ അവളുടെ വിവാഹാനന്തര ജീവിതമാണ് പറയുന്നത്. മുപ്പത്തിയെട്ടാം ശ്ലോകത്തിൽ ഒരുദിവസം അവളുടെ ഭർത്താവ് കിടക്കയിൽ നിന്നെണീറ്റില്ല. അവസാനം അവൾ വീട്ടിലേക്ക് മടങ്ങുന്നതോടു കൂടിയാണ് ഒന്നാം സർഗം അവസാനിക്കുന്നത്. ഈ ഭാഗത്തൊന്നും ചലച്ചിത്രത്തിലെ പോലെയുള്ള ദൃശ്യപരമായ ആവിഷ്കാര മില്ല.

നാല്പത്തിയൊമ്പതാം ശ്ലോകത്തിൽ സ്വന്തം വീട്ടിലേക്ക് മടങ്ങുന്ന അവളെ, കാറ്റും ഒഴുക്കും ഒരേ ദിശയിലേക്ക് ആയതിനാൽ അനായസം നീങ്ങുന്ന തോണി യുമായി സാദൃശ്യപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു.[7] അവളുടെ മനസ്സും ശരീരവും ആഗ്രഹി ക്കുന്നിടത്തേക്ക് പോകുന്നതിന്റെ പ്രതീകവും ഉപമയുമാണിത്. നീങ്ങുന്ന തോണി ചലനാത്മക ദൃശ്യമായതുകൊണ്ട് പ്രതിരൂപത്തോട് സാദൃശ്യം.

ഒന്നാം സർഗത്തിൽ ലീല തോട്ടത്തിൽ മോഹാലസ്യപ്പെട്ടു കിടക്കുന്നതും അവിടേക്ക് തോഴിയായ മാധവി മദനന്റെ വൃത്താന്തവുമായി വരുന്നത് പറയുന്നുണ്ട്. അതിന്റെ തുടർച്ച രണ്ടാം സർഗം തൊട്ടാണ്.

രണ്ടാം സർഗത്തിൽ ശ്ലോകം ഒന്നിൽ തോഴിയായ മാധവിയുടെ ശബ്ദം

കേട്ടപ്പോൾ നെടുവീർപ്പിട്ട് മിഴി ചായ്ച്ച് സ്നേഹത്തോടെ ലീല തോഴിയെ നോക്കുന്നു. ദുഃഖം നീക്കുന്ന പ്രഭാതത്തെ താമരപൊയ്ക നോക്കുന്നതുപോലെ. ഇതിൽ ദൃശ്യങ്ങളും ചലനങ്ങളുമുണ്ട്. വിവരണാത്മകമാണ്. ക്യാമറയിൽ കൂടി കാണുന്ന പോലെയുള്ള ദൃശ്യമില്ല. അംഗചലനങ്ങളും ഭാവപ്രകടനങ്ങളുമുണ്ടെന്ന് മാത്രം.

രണ്ടാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ സമസൗഹൃദത്തോടെ കൈ ഉയർത്തിക്കാണിച്ചു എന്ന് പറയുന്നു. മാധവി അവളെ എഴുന്നേൽക്കാൻ സഹായിക്കുന്നു. കാര്യങ്ങൾ പറഞ്ഞ് പോകുകയല്ലാതെ ഫ്രെയിമിംഗുള്ള ദൃശ്യമല്ല. കുറച്ചുനേരം അന്യോന്യം സ്ഥിതി നോക്കി നിന്ന് വർദ്ധിച്ച സ്നേഹത്താൽ പരസ്പരം പുണർന്നു. ഫ്രെയിമിംഗില്ല.

നാലാം ശ്ലോകത്തിൽ ലീല പറയുന്ന സംഭാഷണമാണ്. അഞ്ചാം ശ്ലോകത്തിൽ തോഴിയോട് പറഞ്ഞതിനുശേഷം ലീല മണലിലെ പാട് തലോടി നിന്നുവെന്ന് എഴുതിയിട്ടുണ്ട്. വിവരണാത്മകമാണ്. ഫ്രെയിമിംഗില്ല. ആറാം ശ്ലോകത്തിൽ മറുപടി പറയാമെന്ന് ചൊല്ലി ലീലയെ പുൽത്തറയിൽ പിടിച്ചിരുത്തുന്നു. രണ്ടാം സർഗത്തിൽ ആറാം ശ്ലോകം വരെ ദൃശ്യങ്ങളുണ്ട്. അംഗചലനങ്ങളുണ്ട്. സിനിമയുടെ ആഖ്യാനരീതിയോട് സാദൃശ്യമില്ല. രണ്ടാം സർഗത്തിലെ ഏഴാം ശ്ലോകം തൊട്ട് സംഭാഷണമാണ്.[8] ദൃശ്യപരമായ ആവിഷ്ക്കാരമില്ല.

ശ്ലോകം പതിമൂന്ന്, പതിനാലിൽ മാധവി മദനനെ കണ്ട സ്ഥലത്തെക്കുറിച്ച് പറയുന്നുണ്ട്. മരുഭൂമികൾക്ക് വളരെ ദൂരെ ആകാശം മുട്ടി നിൽക്കുന്ന വിന്ധ്യ പർവ്വതം ഉണ്ട്. അതിൽ മഹാവനങ്ങളുള്ള വിന്ധ്യപർവ്വതത്തിന്റെ മറുഭാഗത്ത് ശബ്ദമുണ്ടാക്കി ഒഴുകുന്ന നർമ്മദാ നദിയുണ്ട്. ഇങ്ങനെ സ്ഥലവർണ്ണനയാണ് വരുന്നത്. ഇവിടെ മദനൻ ഭ്രാന്തനായി നടക്കുന്നവെന്ന് പറയുമ്പോൾ ആ ഭൂദൃശ്യത്തിന് ഒരതിരില്ല. ഫ്രെയിമിംഗില്ല എന്നർത്ഥം. അതേസമയം കഥാപാത്രങ്ങളെ സ്ഥലനിബന്ധമായി അവതരിപ്പിക്കാനുള്ള ആശാന്റെ താൽപര്യം ഇവിടെയും കാണാം.

പതിനഞ്ചാം ശ്ലോകം തൊട്ട് മാധവിയുടെ സംഭാഷണമാണ്. അതിനെ തുടർന്ന് ലീലയുടെ സംഭാഷണവുമാണ്. ഇവിടെയൊന്നും ദൃശ്യാവിഷ്കാരങ്ങൾ ഇല്ല. സർഗത്തിന്റെ അവസാനഭാഗത്ത് വെള്ളം അന്വേഷിക്കുന്ന 'മാനോടു തുല്യമെൻ പ്രിയൻ' എന്നും വേറൊരു ശ്ലോകത്തിൽ അതിവേഗത്തിൽ പോകുന്ന പക്ഷിയോട് അസൂയ തോന്നുന്നുവെന്നും പറയുന്നുണ്ട്.[9] ഇതെല്ലാം ആലങ്കാരിക മായ ബിംബകല്പനകളാണ്. ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനത്തോട് സാദൃശ്യമില്ല. മദനനെ അന്വേഷിച്ച് ലീല തോഴിയോടും ഭൃത്യന്മാരോടും കൂടെ കാട്ടിലേക്ക് പോകുന്നിട ത്താണ് സർഗം അവസാനിക്കുന്നത്. ആകെ എഴുപത് ശ്ലോകങ്ങളാണ് ഈ സർഗ ത്തിലുള്ളത്.

സർഗം മൂന്നിൽ ലീല കാണുന്ന കാടിനെയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. പൂത്ത കാടിന്റെ ശോഭയെക്കുറിച്ചും ധാതുഭംഗിയുടെ ശോഭയെക്കുറിച്ചും എഴുതിയിട്ടു ണ്ട്. നർമ്മദാ നദിയിൽ നിന്നുള്ള ഇളംകാറ്റിനെക്കുറിച്ചും ഒരു വഴി തിരിഞ്ഞപ്പോൾ ചെമ്പകപൂവ്വിന്റെ ഗന്ധം അനുഭവപ്പെട്ടതിനെക്കുറിച്ചും എഴുതിയിട്ടുണ്ട്. ഒന്നാം ശ്ലോകം തൊട്ട് ഇരുപത്തിയേഴാം ശ്ലോകം വരെ തോഴിയോട് പറയുന്ന സംഭാഷ ണരൂപത്തിലാണ് കാടിന്റെ അവതരണം.[10] വിവരണാത്മക രീതിയാണ് അവലം ബിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഫ്രെയിമിംഗിനുള്ള ദൃശ്യങ്ങളില്ല.

ഇരുപത്തെട്ടാം ശ്ലോകം മുതൽ മുപ്പത്തിയഞ്ചാം ശ്ലോകം വരെ കവി നേരിട്ട് കാടിനേയും തോഴിയേയും ലീലയേയും അവതരിപ്പിക്കുന്നു.[11] കിളികളുടെ കുഹു, കുഹു നാദത്തെക്കുറിച്ചും നർമ്മദാനദിയുടെ കളകളനാദത്തെക്കുറിച്ചും എഴുതി യിട്ടുണ്ട്. പൂനിരയും പല്ലവങ്ങളും ഉള്ള വള്ളിക്കുടിലിനെക്കുറിച്ചും അതിനപ്പുറത്ത് പൂക്കൾ വീണു കിടക്കുന്ന ശിലമേൽ ലീല, കൊടുമുടിയിൽ പറ്റിക്കിടക്കുന്ന നക്ഷത്രം പോലെ വിളങ്ങി എന്നും എഴുതിയിട്ടുണ്ട്. വർണ്ണനാരീതിയാണ് ഇവിടെ അവലംബിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഫ്രെയിമിംഗുള്ളതല്ല.

മുപ്പത്തിയാറ് മുതൽ നാല്പത്തിയെട്ട് വരെ ലീല മദനനോട് ബന്ധപ്പെട്ട കാര്യങ്ങൾ പറഞ്ഞ് പുലമ്പുന്നതാണ്. ഇതിലും കാട്ടിലെ ദൃശ്യങ്ങൾ പറയുന്നുണ്ട്. ഫ്രെയിമിംഗില്ല.

നാല്പത്തിയൊമ്പതു മുതൽ അമ്പത്തിയഞ്ച് വരെയുള്ള ശ്ലോകങ്ങളിൽ തോഴി ലീലയെ ആശ്വസിപ്പിക്കുന്ന വാക്കുകളാണ്. ഇതിലും കാടിന്റെ ദൃശ്യങ്ങളുണ്ട്. വർണ്ണനാരീതിയാണ് അവലംബിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഫ്രെയിമിനുള്ള ദൃശ്യമല്ല.

അമ്പത്തിയാറാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ ലീല മദനനെ കാണുന്നതാണ് അവതരി പ്പിക്കുന്നത്. അവനെ പുണരാൻ കൈനീട്ടി എന്നും പറഞ്ഞിരിക്കുന്നു. അമ്പത്തിയൊമ്പതും, അറുപതും ശ്ലോകങ്ങളിൽ മദനനെ മടിയിൽ കിടത്തി തലോടുന്നതും ചുടുനെറ്റിയിൽ ഉമ്മവെയ്ക്കുന്നതും അവൾ കണ്ണുനീർ പൊഴിക്കു ന്നതും പറയുന്നുണ്ട്. വിവരണാത്മക രീതിയാണ്. അമ്പത്തിയാറ് മുതൽ എഴുപത്തിയഞ്ച് വരെ ശ്ലോകങ്ങളിൽ അംഗചലനങ്ങളും ഭാവങ്ങളും കൊണ്ട് സമൃദ്ധമാണ് വരികൾ. ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതിയോട് സദൃശ്യം തോന്നാവുന്ന ഒരു ശ്ലോകം താഴെ കൊടുക്കുന്നു.

> ‘‘അതിജവമൊടണഞ്ഞു കണ്ടു ദൂരെ-
> സ്സതി തടിനീതടഗന്ധശൈലക്കൂടം,
> ഗതിയിൽ മദനനേറീടുന്നതും ചെ-
> ന്നതിലൊരു ധൂസരമേഘരേഖപോലെ.’’[13]

ഇതൊരു അതിവിദൂര ദൃശ്യമാണെന്ന് തോന്നാം. എന്തു പറഞ്ഞു എന്നല്ല, എങ്ങനെ പറഞ്ഞു എന്നതാണ് പഠനവിഷയം. നദീതീരത്തുള്ള ഉയർന്ന ശൈല കൂടത്തിന്റെ മുകളിൽ കയറുന്നത് നേരിയ രേഖപോലെ ലീല കണ്ടു. ഇവിടെ ദൃശ്യത്തേയും ചലനത്തേയും കവി വിവരിക്കുകയാണ്. അതിരുകളുള്ള ദൃശ്യമല്ല. അതിലൊരു ധൂസരമേഘരേഖപോലെ അവൾ കണ്ടു. എന്ന പ്രയോഗം സാഹിത്യ

ആഖ്യാനരീതിയാണ്.

എഴുപത്തിമൂന്നാം ശ്ലോകത്തിൽ ലീല മോഹാലസ്യപ്പെട്ടു വീണുരുളുകയും അവിടെ നിന്ന് എഴുന്നേറ്റ് മദനൻ നിന്നിരുന്ന പാറമേൽ കയറുകയും നിദ്രയിൽ നിന്നോണം അവിടെ നടക്കുകയും ചെയ്തു എന്ന് എഴുതിയിട്ടുണ്ട്. സാരം വായിക്കുമ്പോൾ കഥാപാത്രവും സ്ഥലവും ചലനവും ഭാവങ്ങളും ഉള്ളതുകൊണ്ട് ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനത്തോട് സാദൃശ്യമുണ്ടെന്ന് തെറ്റിദ്ധരിക്കാം. കവിയുടെ ആഖ്യാനരീതി വിവരണാത്മകമാണ്. ഫ്രെയിമിംഗില്ല. മേൽപ്പറഞ്ഞ കാരണങ്ങൾ കൊണ്ട് അമ്പത്താറ് മുതൽ എഴുപത്തിയഞ്ച് വരെയുള്ള ശ്ലോകങ്ങളിൽ ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതിയില്ല എന്ന് മനസ്സിലാക്കാം.[14]

എഴുപത്തിയാറ് മുതൽ എൺപത് വരെ ശ്ലോകങ്ങളിൽ ലീല മരിച്ചതിനുശേഷം മാധവി നടത്തുന്ന ആത്മഗതമാണ്.[15] എൺപത്തിയൊന്ന് മുതൽ എൺപത്തിയഞ്ച് വരെ കവി നേരിട്ടു സ്നേഹത്തെക്കുറിച്ച് പറയുന്ന വരികളാണ്.[16] ഇതിലൊന്നും ദൃശ്യഭാഷയില്ല. ഇവിടെ കവിത അവസാനിക്കുന്നു.

4.2 ദുരവസ്ഥ

1922-ൽ നടന്ന മലബാർ കലാപത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ എഴുതപ്പെട്ട കാവ്യമാണിത്. കലാപകാരികളുടെ ആക്രമണത്തിനിരയായ ഇല്ലത്തുനിന്ന് ഓടി രക്ഷപ്പെട്ട സാവിത്രി അന്തർജ്ജനം പുലയനായ ചാത്തന്റെ വീട്ടിൽ അഭയം തേടുന്നു. പിന്നീട് അത് സ്നേഹബന്ധമായി വളരുന്നു. കവിതയുടെ തുടക്കത്തിൽ മാത്രമേ ദൃശ്യപരമായ ആവിഷ്കാരമുള്ളൂ. തുടർന്ന് കവി നേരിട്ടു പറയുകയാണ്, പിന്നീട് സാവിത്രിയും ചാത്തനും തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണമാണ്. കവിതയുടെ അവസാനം കവി നേരിട്ടു സംസാരിക്കുന്നു. നളിനി, ലീല, ചിന്താവിഷ്ടയായ സീത എന്നിവയിൽ ശ്ലോകരൂപത്തിലാണ് എഴുതിയിരിക്കുന്നത്. ദുരവസ്ഥയിൽ ഈരടികളാണ്. മേൽപ്പറഞ്ഞ കവിതകൾ പണ്ടു സംഭവിച്ച കഥയെന്ന രീതിയിൽ ഭാവനയിൽ

ഉണ്ടാക്കിയ കല്പിത കഥകളാണ്. എന്നാൽ മലബാർ കലാപം അപ്പോൾ സംഭവിച്ച കാര്യമാണ്. എന്നാൽ ആ സാഹചര്യത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളുടേയും അവരുടെ മാനസികാവസ്ഥയുടേയും അവതരണം കല്പിതമാണ്.

4.2.1 കാവ്യദൃശ്യാപഗ്രഥനം

അഞ്ചാമത്തെ ഈരടി തൊട്ടാണ് ദൃശ്യപരമായ ആവിഷ്കാരം തുടങ്ങുന്നത്. വെട്ടുവഴിയിൽ നിന്ന് പൊട്ടിപ്പിരിഞ്ഞു പോകുന്ന ഊടുവഴി ആ ഊടുവഴി പാടത്ത് ചെന്ന് അവസാനിക്കുന്നു.

> "വെട്ടുപാതകളിലൊന്നിൽനിന്നുള്ളോട്ടു
> പൊട്ടിവളഞ്ഞു തിരിഞ്ഞു പോകും
> ഊടുവഴിഞരമ്പൊന്നങ്ങൊരു ചെറു-
> പാടത്തിൽ ചെന്നു കലാശിക്കുന്നു"[17]

വെട്ടുവഴി, പാടവുമാണ് ഫ്രെയിമിനുള്ളിലുള്ളത്. സ്ഥലത്തിന്റെ സവിശേഷത അവതരിപ്പിക്കുന്ന വരികളായതു കൊണ്ട് അതിവിദൂരദൃശ്യാനുപാതമാണ്.

സമാന്തരമായി പിടിച്ച് മുന്നോട്ട് നടക്കുമ്പോൾ പകർത്തുന്ന ദൃശ്യത്തിന് സമാനമായ കാഴ്ച്ചാനുഭവം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ക്യാമറ കണ്ണിലൂടെ കാണുന്ന വെട്ടുവഴിയുടെയും, പാടത്തിന്റെയും ദൃശ്യാനുഭവം വായനക്കാരനിൽ ഉണ്ടാകുന്നു. വസ്തുനിഷ്ഠാവതരണ രീതിയാണ് അവലംബിച്ചിട്ടുള്ളത്. വൈഡ്ആംഗിൾ ലെൻസിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യപരിധിക്ക് തുല്യമായ ബിംബമാണ്. ഭൂരിഭാഗം കഥാഖ്യാന കവിതകളിലും ക്യാമറ ഒരിടത്ത് സ്ഥാപിച്ച് ഷോട്ട് എടുക്കുന്ന രീതിയോടാണ് സാദൃശ്യമുള്ളത്. ഇവിടെ ക്യാമറ മുന്നോട്ട് ചലിക്കുന്നത് അനുഭവപ്പെടുന്നു.

ആദ്യം വെട്ടുവഴിയുടെ ദൃശ്യവും പിന്നീട് അതിൽനിന്നും പിരിയുന്ന ഊടുവഴിയുടെ ദൃശ്യവും വായനക്കാരൻ സംയോജിപ്പിച്ചെടുക്കുന്നുണ്ട്. തുടർന്ന് ദീർഘമായ ഊടുവഴിയും, ഊടുവഴി അവസാനിക്കുന്ന ദൃശ്യവും പാടവും മേൽപറഞ്ഞ തിനോടു കൂടി ക്രമത്തിൽ സംയോജിപ്പിക്കുന്നു.

ഏറനാടൻ ഗ്രാമത്തിലെ വെട്ടുവഴിയും ഊടുവഴിയും പാടവുമാണ് സ്ഥലം. കഥാപാത്രം ജീവിക്കുന്ന ഗ്രാമമായതുകൊണ്ട് അവർ വ്യാപരിക്കുന്ന ഇടമായി ത്തീരുന്നു. കഥ നടക്കുന്ന സംഭവസ്ഥലമായിത്തീരുന്നു.

സമയം പ്രത്യേകം അവതരിപ്പിക്കുന്നില്ല. പക്ഷേ, പകൽ വെളിച്ചത്തിൽ കാണുന്നതുപോലെ ദൃശ്യങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ആയതിനാൽ പകൽസമ യത്താണ് കഥ നടക്കുന്നതെന്ന അനുഭവം വായനക്കാരനിലേക്ക് പകർത്താൻ കഴിയുന്നു.

"പൊക്കം കുറഞ്ഞു വടക്കുപടിഞ്ഞാറേ-
പ്പക്കത്തിൽ കുന്നുണ്ടതിൽ ചരിവിൽ,
ശുഷ്കതൃണങ്ങൾക്കിടയിലങ്ങിങ്ങായി
നിൽക്കുന്നിതു ചില പാഴ്മരങ്ങൾ"[18]

കുന്നിൽ ചെരിവ്, പാടം, ശുഷ്കിച്ച പുല്ലുകൾ, പാഴ്മരങ്ങൾ, ഫ്രെയിമിനുള്ളിൽ ഉൾപ്പെടുത്തേണ്ടത് എന്തൊക്കെയാണെന്ന് വ്യക്തമായി പറഞ്ഞിരിക്കുന്നു. പാടം, അതിനുപിന്നിൽ കുന്നിൻ ചരിവും, തൃണങ്ങളും മരങ്ങളും ഇങ്ങനെയാണ് സ്ഥാന നിർണയം നടത്തിയിട്ടുള്ളത്.

പാടത്തിന്റേയും കുന്നിൻ ചരിവിന്റേയും സവിശേഷത വ്യക്തമാക്കുന്ന അതിവിദൂരദൃശ്യാനുപാതമാണ് വരുന്നത്. പാടത്ത് നിന്നും കുന്നിൻ ചരിവ് കാണുന്നതു പോലെയാണ് അവതരണം. സമാന്തരവിതാനത്തിലുള്ള വീക്ഷ ണകോണാണുള്ളത്. വൈഡ്ആംഗിളിൽ കാണുന്ന ദൃശ്യപരിധിക്ക് തുല്യമായ ബിംബമാണ്. വസ്തുനിഷ്ഠാവതരണരീതിയാണ് അവലംബിച്ചിട്ടുള്ളത്.

മുൻ ഈരടിയിൽ പറഞ്ഞ ദൃശ്യങ്ങളുമായി പാടം, കുന്നിൻചരിവ്, ശുഷ്കിച്ച പുല്ലുകൾ, പാഴ്മരങ്ങൾ എന്നീ ദൃശ്യങ്ങളെ സംയോജിപ്പിക്കുന്നു.

പാടത്തിന് പശ്ചാത്തലമായിട്ടാണ് കുന്നിനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. വായന

ക്കാരനും അങ്ങനെതന്നെയാണ് അനുഭവപ്പെടുക. പകൽ വെളിച്ചത്തിൽ കാണുന്നതുപോലെ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു.

"കുറ്റിച്ചെടിയിലപ്പുൽത്തറയിൽ ചേർന്നു
പറ്റിയിടയ്ക്കിടെ മിന്നീടുന്നു
ഇറ്റിറ്റു വീണുള്ള ചോരക്കണങ്ങൾപോൽ
തെറ്റിപ്പഴത്തിൻ ചെറുകുലകൾ"[19]

ചുവന്ന പൂക്കളുള്ള തെച്ചി ചെടികളും മറ്റു കുറ്റിച്ചെടികളുമാണ് ഫ്രെയിമിനുള്ളിൽ കൊടുത്തിട്ടുള്ളത്. കുറ്റിച്ചെടിയ്ക്കിടയിലാണ് തെച്ചിപൂക്കൾക്ക് സ്ഥാനം കൽപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്.

സമീപദൃശ്യാനുപാതവും മധ്യമദൃശ്യാനുപാതവും വിദൂരദൃശ്യാനുപാതവും അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നു. കുറ്റിച്ചെടികളുടെ പാദം മുതൽ മുഴുവനായും വരുന്നതുകൊണ്ടാണ് വിദൂരദൃശ്യാനുപാതം അനുഭവപ്പെടുന്നത്. ഇറ്റിറ്റു വീഴുന്ന ചോരകണങ്ങൾ പോൽ തെച്ചിപൂക്കൾ. ഇതിന് മധ്യമദൃശ്യാനുപാതത്തോടും സമീപദൃശ്യാനുപാതത്തോടും സാദൃശ്യമുണ്ട്. നിറങ്ങളുള്ള ബിംബമാണ്.

സമാന്തരവിതാന ദൃശ്യാനുഭവമാണ് ലഭിക്കുന്നത്. നോർമൽ ലെൻസിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യപരിധിയോടും ടെലിഫോക്കൽ ലെൻസിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യപരിധിയോടും സാദൃശ്യമുള്ളത്.

കുറ്റിച്ചെടികൾ, ചോരപൂക്കൾപോലെ മിന്നുന്ന തെച്ചിപൂക്കൾ ഇങ്ങനെയാണ് ദൃശ്യങ്ങൾ കടന്നുവരുന്നത്. മുമ്പത്തെ ഈരടികളിൽ കുന്നിൻചരിവ് പറഞ്ഞിട്ടുള്ള തുകൊണ്ട് അതുമായുള്ള സംയോജനം നടക്കുന്നുണ്ട്.

കുന്നിൻ ചരിവ് പശ്ചാത്തലമായിട്ടാണ് വരുന്നത്. കൂടാതെ മലബാർ കലാപത്തിലെ ചോരചീന്തലിന്റെ സാദൃശ്യദൃശ്യമായി ഇറ്റുവീഴുന്ന ചോരത്തുള്ളികൾ

പോലെയുള്ള തെച്ചിപൂങ്കുലയെയും അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

> "അപ്പാഴ്മരങ്ങളും വാച്ച മുളകിന്റെ
> നൽപാകമാം കതിർ ഞാന്നു കാണായ്,
>
> കുപ്പായത്തിൽ തെറിച്ചോലും നിണമോടും
> മുൽപെട്ട മാപ്പിളക്കയ്യർ പോലെ"[20]

പാഴ്മരങ്ങളും ഇടത്തൂർന്ന് മുളച്ച് പാകമായ നെൽകതിരുകളും കാണാം. കുപ്പായം തെറുത്തു കയറ്റിയ മാപ്പിള കയ്യർപോലെ.

ഫ്രെയിമിനുള്ളിൽ പാഴ്മരങ്ങൾ, വിളഞ്ഞു നിൽക്കുന്ന നെൽപ്പാടങ്ങളുമാണ് ഉൾകൊള്ളിച്ചിട്ടുള്ളത്. നെൽപ്പാടങ്ങൾക്ക് പിന്നിൽ പാഴ്മരങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. വിസ്തൃതമായ ഭൂഭാഗം വരുന്നതുകൊണ്ട് അതിവിദൂരദൃശ്യാനുപാതമാണ് വരുന്നത്.

സമാന്തരവിതാനത്തിലുള്ളതും വൈഡ് ആംഗിൾ ദൃശ്യപരിധിക്ക് തുല്യമായ ബിംബമാണ്.

പാഴ്മരം, ഇടത്തൂർന്ന നെൽച്ചെടികൾ, കതിർക്കുല, ഈ ദൃശ്യങ്ങൾ സംയോജിപ്പിച്ച്, തുടർന്ന് തെറുത്തുകയറ്റിയ കയ്യിന്റെ ആകൃതിയിലേക്ക് വായനക്കാരൻ മാറ്റി സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്നു. മുൻദൃശ്യങ്ങളുടെ തുടർച്ചയുമാണ്.

> "ചെറ്റുദൂരത്തച്ചരിവിലൊരു ജലം-
> വറ്റിയ തോടാണതിന്റെ വക്കിൽ
>
> ഒട്ടു കിഴക്കായൊരില്ലിക്കൂട്ടം തെന്നൽ
> തട്ടി വടക്കോട്ടു ചാഞ്ഞു നിൽപൂ!"[21]

വെള്ളമില്ലാത്ത തോടും, ഇല്ലിക്കാടുമാണ് ഫ്രെയിമിനുള്ളിലുള്ളത്. ആദ്യം തോടും അതിനപ്പുറം ഇല്ലിക്കാടും നിൽക്കുന്നതായിട്ടാണ് സ്ഥാനം നിശ്ചയിച്ചിരിക്കുന്നത്.

അതിവിദൂരദൃശ്യാനുപാതമാണ് ബിംബത്തിനുള്ളത്. സമാന്തരവിതാനത്തി ലുള്ളതും വൈഡ് ആംഗിൾ ദൃശ്യപരിധിക്ക് തുല്യവുമായ ദൃശ്യമാണ് അവതരി പ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്.

അധികം ദൂരത്തല്ലാതെ കാണുന്ന വെള്ളമില്ലാത്ത തോടാണ് ആദ്യപാദ ത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. 'അധികം ദൂരമല്ലാത്ത' എന്ന് എഴുതിയത് കൊണ്ട് മുൻ ദൃശ്യങ്ങൾ മനസ്സിൽ വരും. അതിനോടാണ് വെള്ളമില്ലാത്ത തോടിനെ സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്നത്. ഇതിനോടു കൂടി വടക്കോട്ട് ചാഞ്ഞു നിൽക്കുന്ന ഇല്ലിക്കൂട്ടത്തിന്റെ ദൃശ്യവും സംയോജിപ്പിക്കുന്നു. തോടും പരിസരവുമാണ് ഭൂഭാ ഗമായി വരുന്നത്.

"വേണുപ്രരോഹമോരോന്നങ്ങതിൽപ്പൊങ്ങി-
ക്കാണുന്നതേ നിശിതാഗ്രമോടും
കാർക്കശ്യമേലുന്ന കുന്തം കലർന്നൊരു
'ഗൂർക്കപ്പട'തൻ നളികംപോലെ"[22]

ഇല്ലിക്കൂട്ടം മാത്രമാണ് ഫ്രെയിമിനുള്ളിലുള്ളത്. ഇല്ലിക്കൂട്ടത്തിന്റെ പാദം മുതൽ തല വരെ വരുന്നതുകൊണ്ട് വിദൂരദൃശ്യാനുപാതമാണ് വരുന്നത്.

സമാന്തരവിതാനത്തിലുള്ളതും നോർമൽ ദൃശ്യപരിധിക്ക് തുല്യവുമായ ബിംബമാണ്. കാറ്റിൽ ശബ്ദത്തോടെ ഇലയോരൊന്നും പൊങ്ങികൂർത്ത അഗ്ര ത്തോടുകൂടി നിൽക്കുന്ന ഇല്ലിക്കൂട്ടത്തെയാണ് വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ ആദ്യം വരുന്നത്. പിന്നീട് കാർക്കശ്യത്തോടെ കുന്തം പിടിച്ചുവരുന്ന ഗൂർക്കപ്പട എന്ന് വായിക്കുമ്പോൾ മുൻദൃശ്യം വായനക്കാരൻ ഒന്നുകൂടി പരിഷ്കരിക്കുന്നു. ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതികളോട് സാദൃശ്യമുള്ള മുൻ ഈരടികളുടെ തുടർച്ചയായ തുകൊണ്ടാണ് ഇതിനും ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതിയോട് സാദൃശ്യം വരുന്നത്. ഒറ്റയ്ക്കെടുക്കുമ്പോൾ ഇത് ഒരു വർണ്ണന മാത്രമാണ്.

കാറ്റത്ത് ഇലകൾ മേല്പോട്ടുയർത്തി നിൽക്കുന്ന കൂർത്ത അഗ്രമുള്ള മുളങ്കാടുകളുടെ സൂക്ഷ്മചലനദൃശ്യത്തിന് പിന്നാലെ കാർക്കശ്യത്തോടു കൂടി കുന്തം പിടിച്ചു വരുന്ന ഗൂർഖപ്പടയെ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. ഗൂർഖപ്പടയുടെ ചലനാത്മകദൃശ്യത്തിന്റെ സംവേദനശക്തി കൂട്ടാനാണ് കാറ്റത്ത് ചലിക്കുന്ന മുളംകാടുകളെ ആദ്യം അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. പ്രതിരൂപത്തോട് സാദൃശ്യമുള്ള ഉപമയാണ്.

"അങ്ങടുത്തായ് മേഞ്ഞു നാളേറയായ് നിറം
മങ്ങിപ്പതിഞ്ഞു പാഴ്പുല്ലുമാടം
കാണാം ചെറുതായകലെനിന്നാലൊരു
കൂണെന്നപോലെ വയൽവരമ്പിൽ"[23]

വരമ്പും പുൽമാടവുമാണ് ഫ്രെയിമിനുള്ളിലുള്ളത്. ആദ്യം വരമ്പ്, കുറെ നീങ്ങി പുൽമാടവും ഇങ്ങനെയാണ് സ്ഥാനം നിശ്ചയിച്ചിരിക്കുന്നത്. സ്ഥലത്തിന്റെ സവിശേഷത അവതരിപ്പിക്കുന്നു. കുറച്ചകലെ നിന്ന് കാണു മ്പോൾ കൂണുപോലെ എന്നും എഴുതിയിട്ടുള്ളത് കൊണ്ടും അതിവിദൂര ദൃശ്യാനുപാതമാണ്.

തോട്ടുവരമ്പിൽ നിന്ന് നോക്കിക്കാണുന്നതുപോലെയാണ് അവതരണം. മുകളിൽ നിന്ന് കീഴ്പ്പോട്ട് നോക്കി കാണുന്ന അനുഭവം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. കൂണു പോലെ എന്ന പ്രയോഗത്തിൽ നിന്നാണ് പുൽമാടം വായനക്കാരൻ നിൽക്കുന്ന വിതാനത്തേക്കാളും താഴെയാണെന്നുള്ള ദൃശ്യാനുഭവം ഉണ്ടാകുന്നത്. ഉന്നതിയല്ല അധമത്വം ആണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. വൈഡ് ആംഗിൾ ലെൻസിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യപരിധിയാണ് വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ ഉണ്ടാകുന്നത്.

തോടിന്റേയും ഇല്ലിക്കൂട്ടത്തിന്റേയും തുടർച്ചയായി വരമ്പും തുടർന്ന് പുല്ലു മാടവും വരുന്നു. പാടം പറയുന്നില്ലെങ്കിലും വരമ്പ് മാത്രമായിട്ട് വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരില്ല. അപ്പോൾ അതും സംയോജിപ്പിക്കുന്നുണ്ടെന്നർത്ഥം. കൂണു

പോലെ എന്ന് വായിക്കുമ്പോൾ മുൻദൃശ്യത്തെ വായനക്കാരൻ വീണ്ടും പരിഷ്ക രിക്കുന്നു.

“അന്തികത്തിൽ ചെല്ലുന്തോറുമൊരു ചൊവ്വും
ചന്തവുമില്ലക്കുടിലു കണ്ടാൽ
വൃത്തവും കോണും ചതുരവുമല്ലതി-
ലെത്തിനോക്കീട്ടില്ല ശിൽപിതന്ത്രം”[24]

വീട് മാത്രമാണ് ഫ്രെയിമിനുള്ളിലുള്ളത്. വീടിന്റെ പാദം മുതൽ മുകൾവശം വരെ ആയതുകൊണ്ട് വിദൂരദൃശ്യാനുപാതമാണ്.

സമാന്തരവിതാനത്തിലുള്ള വീക്ഷണകോണാണുള്ളത്. നോർമൽ ലെൻസിൽ കൂടി കാണുന്ന ഭൂദൃശ്യപരിധിക്ക് തുല്യമായ ബിംബമാണ്. വീടിനു പുറത്തു നിന്ന് നോക്കി കാണുന്ന കാഴ്ചാനുഭവം സൃഷ്ടിച്ചിരിക്കുന്നു.

മുൻദൃശ്യങ്ങളായ തോടും ഇല്ലിക്കൂട്ടവും പാടവും, പുൽമാടവും വായനക്കാര ന്റെ മനസ്സിലുണ്ട്. അതിലേക്കാണ് വീടിന്റെ ദൃശ്യം സംയോജിപ്പിക്കുന്നത്. സമീപ ത്തേക്ക് ചെല്ലുന്തോറും എന്ന പ്രയോഗത്തിലൂടെ വരമ്പിലൂടെ നീങ്ങുന്ന ചലനം കൂടി സംയോജിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. പിന്നീടാണ് ശില്പിയുടെ തന്ത്രങ്ങളില്ലാത്ത, ആകൃതിയില്ലാത്ത വീടിന്റെ ദൃശ്യം അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നത്. വീടും പരിസരവുമാണ് സ്ഥലമായി അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്.

“വണ്ണം കുറഞ്ഞൊരു രണ്ടു ചാൺ പൊക്കത്തിൽ
മണ്ണുചുവരുണ്ടകത്തു ചുറ്റും.
കോണും മുഴകളും തീർത്തിട്ടില്ലായതിൽ-
ക്കാണുന്നു കൈവിരൽപ്പാടുപോലും”[25]

അകത്ത് ചുറ്റും എന്ന് എഴുതിയിട്ടുള്ളതുകൊണ്ട് ഉൾവശത്തെ ചുമരാണ് ഫ്രെയിമിനുള്ളിലുള്ളത്. മുറിയുടെ അടിഭാഗവും ഫ്രെയിമിനുള്ളിൽ വരും. മേൽക്കൂര

ദൃശ്യത്തിൽ ഇല്ലാത്തതിനാൽ മധ്യമദൃശ്യാനുപാതമാണ് ഇതിലുള്ളത്.

ക്യാമറ സമാന്തരവിതാനത്തിലുള്ളതും നോർമൽ ലെൻസിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യപരിധിക്ക് തുല്യമായ ബിംബമാണ്.

പുറത്ത് നിന്ന് കാണുന്ന വീടിന്റെ ദൃശ്യത്തോട് ഇപ്പോൾ ഉൾവശ ദൃശ്യം കൂടി സംയോജിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.

"മുറ്റും കിഴക്കായി വീതികുറഞ്ഞൊരു
മുറ്റമതിനുണ്ടതിൽ മുഴുവൻ

പറ്റിക്കറുകയും പർപ്പടകപ്പുല്ലും
മറ്റു തൃണങ്ങളും മങ്ങിനിൽപൂ

പൊട്ടക്കലമൊന്നിൽ നീരുമൊരു കരി-
ചട്ടിയും കാണാം വടക്കരികിൽ

കന്നുകടിച്ചിലപോയിത്തല ചാഞ്ഞു
നിന്നിടും തൈവാഴതൻ ചുവട്ടിൽ

തിട്ടമിപ്പുല്ലുകുടിലിന്നുമംബരം
മുട്ടിവളരുമരമനയക്കും

ചട്ടറ്റവിത്തൊന്നുതന്നെ-യിതാവിത്തു
പൊട്ടിവന്നീടും പൊടിപ്പുതന്നെ."[26]

പർപ്പടകപുല്ല്, മറ്റ് പുല്ലുകൾ, പൊട്ടക്കലം, കരിച്ചട്ടി, ഇലത്തുമ്പില്ലാത്ത വാഴ, ഉയരത്തിൽ നിൽക്കുന്ന പുല്ലുകൾ, മുളപൊട്ടിയ വിത്ത് എന്നിങ്ങനെ സൂക്ഷ്മമായി ഓരോ വസ്തുവും ഫ്രെയിമിനുള്ളിൽ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു.

വടക്കുഭാഗത്ത് വെള്ളമുള്ള പൊട്ടക്കലവും, കരിച്ചട്ടിയും അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. മറ്റുള്ള വസ്തുക്കളുടെ സ്ഥാനം നിർണയിച്ചിട്ടില്ല.

ഓരോ വസ്തുവിനേയും എടുത്തു കാണിക്കുന്നതു കൊണ്ട് വിദൂരസമീപ

ദൃശ്യാനുപാതമാണ് വരുന്നത്. മൊത്തത്തിൽ എടുക്കുമ്പോൾ വിദൂരദൃശ്യാനുപാതം അനുഭവപ്പെടും.

വസ്തുക്കളെ നിമ്ന കോണിൽ കാണുന്ന അനുഭവം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. നോർമൽ ലെൻസിലൂടെയും ഫോക്കൽ ലെൻസിലൂടെയും കാണുന്ന ദൃശ്യ പരിധിക്ക് തുല്യമായ ബിംബമാണ്.

ശൂന്യമായ മുറ്റമാണ് ആദ്യം വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരിക, തുടർന്ന് പർപ്പടക പുല്ല്, മറ്റ് പുല്ലുകൾ, വെള്ളമുള്ള പൊട്ടകലം, കരിച്ചട്ടി, തുമ്പിലപോയ വാഴ, വളരെ ഉയരത്തിലുള്ള പുല്ലുകൾ; പൊട്ടിമുളച്ച വിത്ത്, ഇത്രയും ദൃശ്യങ്ങൾ മുറ്റത്തോട് സംയോജിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് ചാത്തൻ പുലയന്റെ മുറ്റത്തിന്റെ ദൃശ്യം വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നത്. ഇത് മുൻദൃശ്യങ്ങളുടെ തുടർച്ചയായിട്ടാണ് അനുഭവപ്പെടുക. ചലച്ചിത്രമായാലും മറ്റു ദൃശ്യകലയായാലും ദൃശ്യം കാണിക്ക് മുമ്പിലുള്ളതുകൊണ്ട് എല്ലാ കാണികളുടേയും തലച്ചോറിലുണ്ടാകുന്ന ദൃശ്യം ഒന്നു തന്നെയാണ്. ഓരോ വായനക്കാരന്റേയും മനസ്സിൽ വരുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ തമ്മിൽ സാമ്യവും വൈജാത്യവും ഉണ്ടാക്കും. ചാത്തൻ പുലയന്റെ മുറ്റത്തിന്റെ ദൃശ്യം കവി സൂക്ഷ്മമായി അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളതുകൊണ്ട് കുറെയൊക്കെ എല്ലാ വായനക്കാരുടെ മനസ്സിലും ഒന്നുതന്നെയായിരിക്കും. എന്നാൽ അത് ചലച്ചിത്രത്തിലെപോലെ ഒരൊറ്റ ദൃശ്യമല്ലതാനും. വായനാനുഭവത്തിൽ കൂടി ലഭിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തെ ചിരപരിചിതമായ ചുറ്റുപാടുകളിലുള്ള ദൃശ്യവുമായി സന്നിവേശിപ്പിച്ച് ഒരു പുതിയ ദൃശ്യം രൂപപ്പെടുത്തുക എന്ന ക്രിയ കൂടി വായനക്കാരുടെ തലച്ചോറിൽ നടക്കുന്നുണ്ട്. ഇതും ചിത്രസന്നിവേശക്രിയയാണ്.

ഇരുപത്തിയൊമ്പതാം ഈരടിതൊട്ട് സാമൂഹ്യപരിഷ്കരണം ലക്ഷ്യമാക്കി കൊണ്ടുള്ള ആശയങ്ങളാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.[27] അഞ്ചാമത്തെ ഈരടി തൊട്ട് ഇരുപത്തിയെട്ടാമത്തെ ഈരടി വരെയാണ് ദൃശ്യഭാഷയുള്ളത്.

4.3. കുമാരനാശാന്റെ മറ്റു പദ്യകൃതികൾ

1873 മുതൽ 1924 വരെയാണ് കുമാരനാശാന്റെ ജീവിതകാലം. സ്തോത്ര കൃതികൾ എഴുതികൊണ്ടാണ് കുമാരനാശാൻ കാവ്യരംഗത്തേക്ക് വരുന്നത്. 1907ൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ച 'വീണപൂവ്' എന്ന കവിതയിലൂടെയാണ് കുമാരനാശാൻ അതിപ്രശസ്തനാകുന്നത്. തുടർന്ന് പ്രസിദ്ധീകരിച്ച വീണപൂവും സിംഹപ്രസ വവും ഖണ്ഡകാവ്യങ്ങളാണ്. 'വീണപൂവ്' എന്ന തലക്കെട്ടും കവിത മൊത്ത ത്തിലും ക്ഷണികജീവിതത്തിന്റെ പ്രതീകമാണ്. എന്നാൽ ദൃശ്യപരമായി ആവി ഷ്ക്കരിക്കാൻ കവി ശ്രമിച്ചിട്ടില്ല. പുഷ്പവാടി, മണിമാല, വനമാല എന്നിവ ലഘു കവിതകളുടെ സമാഹാരങ്ങളാണ്. പല കാലങ്ങളായി എഴുതിയ കൃതികളാ യതും കൊണ്ട് വീണപൂവിനും മുമ്പും ശേഷവും എഴുതിയ കവിതകളും ഇതി ലുണ്ട്. ഇതിൽ പുഷ്പവാടി എന്ന സമാഹാരത്തിലെ ചില കൃതികൾക്ക് നേരിയ തോതിൽ ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതിയോട് സാദൃശ്യമുണ്ട്. ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാന ത്തിന്റെ എല്ലാ ഗുണങ്ങളും ചലച്ചിത്രത്തിൽ തന്നെ പൂർണ്ണമായി ഉണ്ടാകണമെ ന്നില്ല. അതുകൊണ്ട് നേരിയ സാദൃശ്യമുള്ള കവിതകളെയും പ്രബന്ധത്തിൽ ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിരിക്കുന്നു. ശ്രീബുദ്ധചരിതവും, ബാലരാമായണവും ബൃഹത്തായ കൃതികളാണ്. ശ്രീബുദ്ധചരിതം ബുദ്ധന്റെ ജീവിതവും ആശയവും അവതരിപ്പി ക്കുന്ന കവിതയാണ്. ദൃശ്യാവിഷ്കാരങ്ങളില്ല. ബാലരാമായണത്തിൽ കുട്ടികൾക്ക് രാമായണകഥ മനസ്സിലാക്കികൊടുക്കാനാണ് കവി ശ്രമിച്ചിട്ടുള്ളത്. അതിവേഗം കഥ മുന്നോട്ട് നീങ്ങുന്ന രീതിയിലാണ് അവതരണം. ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഈ സവിശേഷത കാരണം ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാന രീതിയോട് സാദൃശ്യം വരുന്നില്ല.

4.3.1 ഗ്രാമവൃക്ഷത്തിലെ കുയിൽ

"ഉഗ്രവ്രതൻ മുനി വസിക്കുമൊരൂരിൽ മാവി-
ന്നഗ്രത്തിലമ്പിനൊടു പാടിയിരുന്നു നീണാൾ,

കുഗ്രാമജന്തുപരിപീഡ സഹിച്ചു ചിന്താ-
വ്യഗ്രത്വമാർന്ന കുയിലോടൊരു ദേവനോതി:"[28]

നാല്പത്തേഴ് ശ്ലോകങ്ങളുള്ള ചെറിയ കവിതയാണിത്. ആശാൻ വിവാഹിതനായപ്പോൾ തെറ്റിദ്ധരിക്കപ്പെടുകയും എസ്.എൻ.ഡി.പി. യോഗക്കാരിൽ നിന്ന് കടുത്ത വിമർശനങ്ങളും ആക്ഷേപങ്ങളും കേൾക്കേണ്ടി വരികയും ചെയ്തു. 'ഗ്രാമവൃക്ഷത്തിലെ കുയിൽ' ആശാൻ തന്നെയാണ് എന്ന് കരുതപ്പെടുന്നു. ആശാനോട് സംസാരിക്കുന്ന ദേവൻ ശ്രീനാരായണ ഗുരുവും. ഗ്രാമവൃക്ഷത്തിലെ കുയിൽ പറഞ്ഞതിനെല്ലാം ദേവൻ മറുപടി സംഭാഷണത്തിലൂടെ സാന്ത്വനമരുളി. ദൃശ്യപരമായ അവതരണമൊന്നും ഈ കാവ്യത്തിലും ഇല്ല. പരസ്പര സംഭാഷണങ്ങളാണുള്ളത്. കവിതയുടെ അവസാനത്തിൽ പഴയ വസതി വിട്ട് പുണ്യമായ കരത്തിൽ കുയിൽ എത്തിച്ചേർന്നു എന്നാണ് എഴുതിയിരിക്കുന്നത്. ഇവിടെ ചലനവും ദൃശ്യവും കഥാപാത്രങ്ങളുമുണ്ട്. കൃത്യമായ ഒരു ഫ്രെയിമിങ്ങോ, കോമ്പോസിഷനോ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ മറ്റു ആഖ്യാനഗുണമോ ഒന്നും ദൃശ്യമല്ല.

4.3.2 കുട്ടിയും തള്ളയും

"ഈ വല്ലിയിൽനിന്നു ചെമ്മേ — പൂക്കൾ
പോവുന്നിതാ പറന്നമ്മേ!

തെറ്റീ! നിനക്കുണ്ണീ ചൊല്ലാം — നൽപൂ-
മ്പാറ്റകളല്ലേയിതെല്ലാം"[29]

ഇതിൽ കുട്ടിയും തള്ളയും തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണരൂപത്തിലാണ് അവതരണം. കുട്ടിയും തള്ളയും തന്നെയാണ് ഇതിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ. വല്ലിയിൽ നിന്നും പൂമ്പാറ്റകൾ പറന്നുപോകുന്നതാണ് പറയുന്നത്. പൂക്കൾ പറന്നു പോകുന്നുവെ ന്നാണ് കുട്ടിയുടെ വിചാരം. പൂക്കളല്ല പൂമ്പാറ്റകളാണെന്ന് തള്ള തിരുത്തുന്നു. ഇതിൽ കുമാരനാശാന്റെ കഥാഖ്യാന കവിതകളിലെ നേരിയ ഒരംശം കടന്നുവരു ന്നുണ്ട്. കഥാപാത്രങ്ങൾ, അവർ തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണങ്ങൾ

ചലനാത്മകദൃശ്യ ങ്ങൾ എന്നിവയാണ് വരുന്നത്. കൊച്ചു കവിതയായതുകൊണ്ട് ഈ ഗുണങ്ങളൊ ന്നും വികസിപ്പിക്കാൻ കഴിഞ്ഞിട്ടില്ല. ഫ്രെയിമിനുള്ളിൽ തള്ള, കുട്ടി, പൂക്കൾ നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്ന വല്ലി, പാറി പറക്കുന്ന പൂമ്പാറ്റകൾ, മേൽപ്പറഞ്ഞ കാര്യങ്ങളിൽ ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതിയോട് സാദൃശ്യമുണ്ട്.

4.3.3 പരുക്കേറ്റ കുട്ടി

> "അരികത്തമ്പോടു വരുന്നുണ്ടമ്മ ഞാൻ
> കരയായ്കോമനേ, കരൾ വാടി
> പുരികവും ചുണ്ടും ചുളിച്ചു നീ വിങ്ങി-
> ക്കരയായ്കോമനേ, വരുന്നു ഞാൻ"[30]

അമ്മയും കുട്ടിയുമാണ് ഇതിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ. അമ്മ കുട്ടിയോട് പറയു ന്നതും അവസാനം ഉമ്മ വെയ്ക്കുന്നതുമാണ് കവിതയിൽ പറയുന്നത്. പനിനീർ ചെമ്പകത്തിന്റെ ചെറിയ മുള്ളേറ്റു കൈവിരൽ മുറിഞ്ഞുവെന്നും തൈമാവിൽ നിന്ന് വീണ് മുട്ടുകൾ ചതഞ്ഞുവെന്നുമുള്ള കാര്യങ്ങൾ ഒക്കെയും അമ്മ പറയുന്നതാണ്. ഇതിനെ സിനിമയുടെ ഫ്രെയിം ആയി സങ്കല്പിക്കുകയാണെ ങ്കിൽ അതിൽ അമ്മയും കുട്ടിയും മാത്രമേയുള്ളൂ. അമ്മ സംസാരിക്കുന്നതും കുട്ടിക്ക് ഉമ്മ കൊടുക്കുന്നതുമാണ് ഇതിലെ ചലനം. ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനത്തിന്റെ മറ്റ് രീതികളോട് ഇവിടെ സാദൃശ്യങ്ങൾ ഇല്ല.

4.3.4. കൊച്ചുകിളി

> "ചൊല്ലുകെന്തു ചെറുപക്ഷി നീ കളി-
> ച്ചുല്ലസിപ്പതിതുപോലെയെപ്പൊഴും
> അല്ലൽ നീയറികയില്ലയോ? നിന-
> ക്കില്ലയോ പറകെഴുത്തുപള്ളിയും?"[31]

കുട്ടി കിളിയെ നോക്കി സംസാരിക്കുന്ന രീതിയിലുള്ളതാണ് ഈ കവിത. ആദ്യം തൊട്ട് അവസാനം വരെ ദൃശ്യങ്ങളുണ്ട്. പക്ഷേ, ഈ ദൃശ്യങ്ങളെല്ലാം

കുട്ടി പറയുന്നതാണ്. കിളിയെ കൺമുന്നിൽ കണ്ടുകൊണ്ട് പറയുന്ന രീതിയിലാണ് ആവിഷ്കാരം. അതുകൊണ്ട് ഒരു ക്യാമറയിലൂടെ കാണുന്ന ചലന ചിത്രംപോലെ തന്നെയിരിക്കുന്നു. കിളി സ്വതന്ത്രമായി പറക്കുന്നതും ഊഞ്ഞാലാടുന്നതും ചെറുശാഖകളിലിരുന്ന് ഇരുപ്പുറപ്പിക്കുന്നതും ഇതിലുണ്ട്. ക്യാമറ താഴെ നിന്നും മുകളിലേക്ക് ഫോക്കസ് ചെയ്തെടുക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിന് സമാനമായ ബിംബമാണിത്. ചെറുകവിതയായതുകൊണ്ട് മാത്രം ദൃശ്യാവതരണത്തിന് വികാസം സംഭവിക്കാതെപോയി.

4.3.5. പൂക്കാലം

"പൂക്കുന്നിതാ മുല്ല, പൂക്കുന്നിലഞ്ഞി,
പൂക്കുന്നു തേന്മാവു, പൂക്കുന്നശോകം,
വായ്ക്കുന്നു വേലിക്കു വർണ്ണങ്ങൾ, പൂവാൽ
ചോക്കുന്നു കാടന്തിമേഘങ്ങൾപോലെ"[32]

വസന്തകാലത്തെ കേരളത്തിന്റെ മനോഹരമായ ഗ്രാമദൃശ്യമാണ് ഇതിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. പൂത്തു നിൽക്കുന്ന തേന്മാവിന്റെ ദൃശ്യം തൊട്ട് ദേവാലയത്തിന്റെ ദൃശ്യം വരെ നീളുന്ന ദൃശ്യപരമ്പര. മനോഹരമായ ഭൂദൃശ്യങ്ങളുള്ള ഷോട്ടുകളോട് സാദൃശ്യമുള്ളവയാണ് ഇവ. പറമ്പിലെ പൂത്തുനിൽക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളിൽ നിന്ന് വയലിലേക്കും, അവിടെ നിന്ന് ദേവാലയത്തിലേക്കും നീങ്ങുന്ന കാഴ്ച്ചാനുഭവം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ഓരോ ഭാഗത്തും ഫ്രെയിമിനുള്ളിൽ ഉൾപ്പെടുത്തേണ്ട വസ്തുക്കളെ ക്കുറിച്ച് വ്യക്തമായി പറയുന്നുണ്ട്. അവസാനം പൂക്കാലത്തോട് പോകല്ലേ എന്ന് പ്രാർത്ഥിക്കുന്നു. കവിയാണ് പ്രാർത്ഥിക്കുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങൾ ഒന്നും തന്നെ ഇതിലില്ല. ഫ്രെയിമിങും ക്യാമറാചലനവും ഈ കവിതയിൽ വായനക്കാരന് അനുഭവപ്പെടുന്നുണ്ട്.

4.3.6. വണ്ടിന്റെ പാട്ട്

"കൊടുമുടിയിൽ കഴുകൻ വസിക്കട്ടെ
കൊടുതാം സിംഹം ഗുഹയിലും വാഴട്ടേ,
വടിവേലും തങ്കക്കുന്നേ, നിൻ പൂത്തൊരീ-
നെടിയ കാടാർന്ന സാനുവിൽ മേവും ഞാൻ"[33]

കവി നേരിട്ട് പറയുന്ന രീതിയിലാണ് ഈ കവിത. കവിതയുടെ അവസാനത്തിൽ സൂര്യ-ചന്ദ്രന്മാരുടെ വെളിച്ചത്തിൽ മനോഹാരിതകൾ കണ്ട് പറന്നു നടക്കുന്ന വണ്ടുകളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഇത് മാത്രമാണ് ക്യാമറയിലൂടെ കാണുന്നപോലെയുള്ള ദൃശ്യാവതരണം. വണ്ടുകളുടെ ചലനങ്ങളുള്ള ഒരു ഷോട്ടിനോട് സദൃശ്യം.

4.3.7. സങ്കീർത്തനം

"ചന്തമേറിയ പൂവിലും ശബളാഭമാം
ശലഭത്തിലും
സന്തതം കരതാരിയന്നൊരു ചിത്ര-
ചാതുരി കാട്ടിയും"[34]

വിദ്യാലയങ്ങളിലും ഉന്നതവിദ്യാഭ്യാസ സ്ഥാപനങ്ങളിലും സ്ഥിരമായി പാടുന്ന പ്രാർത്ഥനാ ഗാനമാണിത്. ഈശ്വര പ്രാർത്ഥനയാണെങ്കിലും ഇതിന്റെ ഉള്ളടക്കത്തെ ദൃശ്യപരമായി ആവിഷ്കരിക്കുന്നുണ്ട്. ചന്തമുള്ള പൂവിലും മനോഹരമായ ശലഭത്തിലും ഈശ്വരന്റെ സാന്നിധ്യം ഉണ്ടെന്ന് കവി പറയുന്നു. ക്യാമറയ്ക്കുള്ളിലൂടെ കാണുന്നപോലെയുള്ള ദൃശ്യാവതരണമല്ല അതുകൊണ്ട് ഈ കവിതയിൽ ഫ്രെയിമിംഗ് ഇല്ല.

4.4. നിരീക്ഷണങ്ങൾ

ലീലയിൽ ആഖ്യാനരീതി വിവരണാപരവും വർണ്ണനാപരവുമാണ്. ആയ

തിനാൽ ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് നാല് അതിരുകൾ സങ്കല്പിക്കാൻ കഴിയില്ല. ദുരവസ്ഥ യിൽ ദൃശ്യങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഈരടികളിൽ വ്യക്തമായ ഫ്രെയിമിംഗ് കാണാം. ഏറനാടൻ ഗ്രാമത്തിലെ വിവിധ ദൃശ്യങ്ങളാണ് ഫ്രെയിമിനുള്ളിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്. കുട്ടിയും, അമ്മയും കൊച്ചുകിളി, പൂക്കാലം, വണ്ടിന്റെ പാട്ട് എന്നീ ലഘുകവിതകളിലും ഫ്രെയിമിംഗ് സങ്കൽപിക്കാം. വ്യക്തമായ ഫ്രെയിമിംഗില്ലാത്തതുകൊണ്ട് ലീലയിൽ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്ഥാനങ്ങൾ നിർണയിക്കാൻ കഴിയില്ല. ദുരവസ്ഥയിൽ ദൃശ്യാവിഷ്കാരമുള്ള പദ്യശകലങ്ങ ളിൽ മനുഷ്യബിംബങ്ങൾ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടില്ല. ദൃശ്യത്തിലുള്ള വസ്തുക്കൾക്ക് സ്ഥാനം കൽപ്പിക്കുന്നുണ്ട് കവി. മനുഷ്യബിംബങ്ങൾ ഉണ്ടാകുമ്പോഴാണ് സ്ഥാന നിർണയത്തിന് കൂടുതൽ പ്രാധാന്യമുണ്ടാകുന്നത്. അതുകൊണ്ട് ഈ കവിത യിലും സ്ഥാനനിർണയ ചർച്ച പ്രസക്തമല്ല. മറ്റു കവിതകൾ ലഘുകവിതകളാ യതുകൊണ്ട് തന്നെ സ്ഥാനനിർണയത്തിനെ കുറിച്ച് ചിന്തിക്കുന്നതിൽ അർത്ഥ മില്ല.

ലീലയിൽ ബിംബങ്ങൾ ഉണ്ടെങ്കിലും അവ ചലച്ചിത്രത്തിൽ കാണുന്നതു പോലെ പല അനുപാതത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടില്ല. മറ്റു കഥാഖ്യാന കവിതക ളിൽ അവതരിപ്പിച്ചപോലെ മുഖം മാത്രമായും അരമുതൽ തലവരെ മാത്രമായും അവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതി ഇതിലില്ല. ക്യാമറാവിതാനമോ ലെൻസുകളുടെ ദൃശ്യ പരിധിയോ സങ്കല്പിക്കാൻ കഴിയില്ല. ആഖ്യാനം വസ്തുനിഷ്ഠമോ ആത്മനി ഷ്ഠമോ ആകുമ്പോഴാണ് ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനത്തോട് സാദൃശ്യം വരുന്നതെന്ന് മറ്റു കവിതകളിൽ നാം കണ്ടു. ഒരു കഥ അതിവേഗത്തിൽ വിവരണാത്മകമായി പറഞ്ഞുപോകുന്ന രീതിയാണ് അവലംബിച്ചിട്ടുള്ളത്. ദൃശ്യങ്ങളെ സൂക്ഷ്മമായി അവതരിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിച്ചിട്ടില്ല.

ദുരവസ്ഥയിൽ അധികവും പ്രകൃതി ദൃശ്യമായതുകൊണ്ട് അതിവിദൂര ദൃശ്യ ങ്ങളും വിദൂരദൃശ്യവുമാണ് ഭൂരിഭാഗം ബിംബങ്ങളും ക്യാമറയുമായി ഒരാൾ വെട്ടു

വഴിയിൽ നിന്ന് പുറപ്പെട്ട് പുൽമാടം എത്തുന്നതുവരെ നീങ്ങുന്ന ചലനം അനുഭവപ്പെടുത്തുന്ന അവതരണ രീതി ഈ കവിതയിലെ ബിംബങ്ങളുടെ സവിശേഷതയാണ്. ആരോ ഒരാൾ മുമ്പ് അതു വഴിക്ക് പോയിരുന്നു എന്ന് അനുഭവപ്പെടുത്താനും ഇത്തരം അവതരണം കൊണ്ട് സാധിക്കും. ക്യാമറ ചുമലിൽവെച്ച് മുന്നോട്ട് നീങ്ങുന്ന അനുഭവം സൃഷ്ടിക്കുന്നതുകൊണ്ട് ഭൂമിക്ക് സമാന്തരമായി കാണുന്ന കാഴ്ച്ചാനുഭവമാണ് ലഭിക്കുന്നത്. എല്ലാ ദൃശ്യങ്ങളും കവിയുടെ കണ്ണിലൂടെ കാണുന്നപോലെയാണ് അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. ആയതിനാൽ വസ്തുനിഷ്ഠാവതരണ രീതിയാണ്.

ലഘുകവിതകളിൽ നാലതിരുകളുള്ള ബിംബങ്ങൾ കുറച്ചേയുള്ളൂ. കൊച്ചുകിളി, പൂക്കാലം, വണ്ടിന്റെ പാട്ട് എന്നീ കവിതകളിലാണ് വ്യക്തമായി ഫ്രെയിമിംഗുള്ള ബിംബങ്ങളുള്ളത്. ഫ്രെയിമിംഗ് ഉണ്ടെങ്കിലും ഇല്ലെങ്കിലും ബിംബങ്ങളെല്ലാം ചലനബിംബങ്ങളാണ് 'കൊച്ചുകിളി' എന്ന കവിതയിൽ താഴെ നിന്ന് മുകളിലേക്ക് നോക്കി കാണുന്ന വീക്ഷണകോണുണ്ട്. 'പൂക്കാലം' എന്ന കവിതയിൽ ക്യാമറാചലനത്തിലൂടെ ലഭിക്കുന്ന ബിംബങ്ങൾക്ക് സമാനമായ കാഴ്ച്ചാനുഭവം സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ട്.

ഭൂഭാഗങ്ങളിൽ നിന്നുകൊണ്ട് തന്നെയാണ് ലീലയിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ അംഗചലനങ്ങളും ഭാവപ്രകടനങ്ങളും സംഭാഷണങ്ങളും നടത്തുന്നത്. അതിനാൽ കവിതയുടെ തുടക്കംതൊട്ട് ഒടുക്കംവരെയുള്ള ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് നൈരന്തര്യമുണ്ട്. വായനക്കാരൻ തുടർച്ചയായി ക്രമത്തിൽ അന്വയിക്കുന്നതുകൊണ്ടാണ് നൈരന്തര്യം ലഭിക്കുന്നത്. ഫ്രെയിമിംഗോ, സ്ഥാനനിർണയമോ വ്യത്യസ്ത അനുപാതത്തിലുള്ള ബിംബങ്ങളോ ഇല്ലെങ്കിലും ഇത്തരം കവിതകളിലും വായനക്കാരനിൽ ചിത്രസന്നിവേശക്രിയ നടക്കുന്നുണ്ടെന്ന് കാണാം. 'ദുരവസ്ഥ'യിൽ വെട്ടുവഴി മുതൽ വീടുവരെയുള്ള യാത്രാനുഭവം ഉണ്ടാകുന്നതിന് കാരണം അഞ്ചു മുതൽ ഇരുപത്തിയെട്ട് വരെയുള്ള ഈരടികളിലെ ദൃശ്യങ്ങൾ ഒന്നിനു

പുറകേ ഒന്നായി വായനക്കാരൻ സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്നതുകൊണ്ടാണ്. ലഘുകവിതകളിൽ ആകെ ഒരു ഷോട്ടിന് സമാനമായ ബിംബങ്ങളെയുള്ളൂ. അതിനാൽ ചിത്രസന്നിവേശത്തെ കുറിച്ച് ചിന്തിക്കുന്നത് അർത്ഥമില്ല. ലീലയിൽ രണ്ടും ദുരവസ്ഥയിൽ ഒന്നും പ്രതിരൂപങ്ങൾ ഉണ്ട്.

ലീലയുടെ വീടിലുള്ള ഉദ്യാനം, നീണ്ടുകിടക്കുന്ന പാതയുള്ള മരുഭൂമി, മരുഭൂമിയിലെ കച്ചവടകേന്ദ്രങ്ങൾ, നർമ്മദാതീരത്തുള്ള കാട്, നർമ്മദാ നദീതീരത്തുള്ള പാറക്കെട്ട് ഇത്രയുമാണ് ലീലയിലെ ഭൂദൃശ്യങ്ങൾ. കഥാപാത്രങ്ങൾ നിൽക്കുന്ന ഇടമായും കഥ നടക്കുന്ന സംഭവസ്ഥലമായും കഥാപാത്രത്തിന് പശ്ചാത്തലമായും ഭൂദൃശ്യങ്ങൾ വരുന്നുണ്ട്. ഭൂദൃശ്യങ്ങൾ ഉള്ളതുകൊണ്ട് കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അംഗഭാവചലനങ്ങളുള്ളതുകൊണ്ടോ മാത്രം ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതിയോട് സാദൃശ്യം ഉണ്ടെന്ന് പറയാൻ കഴിയില്ല. ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് നാല് അതിരുകൾ സങ്കല്പിക്കാൻ കഴിയുമോ എന്നുള്ളതും ബിംബങ്ങളെ വിവിധ അനുപാതത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ടോയെന്നുള്ളതും ചലച്ചിത്രകലയോട് താരതമ്യപ്പെടുന്നതിൽ പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്നവയാണ്. ദുരവസ്ഥയിൽ ക്യാമറയിൽ കാണുന്നതുപോലെ ഏറനാടൻ ഗ്രാമദൃശ്യങ്ങൾ കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. സസ്യജലാദികൾ, ഗ്രാമവീഥികൾ അവസാനം ആ ദൃശ്യം പുലയകുടിലിനു മുന്നിൽ ചെന്ന് അവസാനിക്കുന്നു. ഈ കുടിലിലാണ് കഥ നടക്കുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങൾ നിൽക്കുന്ന ഇടമാണ് പുലയകുടിൽ. എന്നാൽ ചലച്ചിത്രത്തിലെപോലെ പുലയകുടിലിൽ അംഗചലനങ്ങൾ ഒന്നും അവതരിപ്പിക്കുന്നില്ല. സാവിത്രി പറയുന്ന സ്ഥലം അവൾ ജീവിച്ചിരുന്ന ഇല്ലമാണ്. അത് സംഭാഷണത്തിലൂടെയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ട് സാവിത്രിയുടെ ഇല്ലവും കഥ നടക്കുന്ന സ്ഥലമാണ്. കഥാപാത്രങ്ങൾ നിൽക്കുന്ന ഇടമല്ല. പാടത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലമായി കുന്നിനേയും അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. ബിംബങ്ങളുള്ള ലഘുകവിതകളിലെല്ലാം ഭൂദൃശ്യങ്ങളുണ്ട്. കഥാപാത്രങ്ങളുള്ള ലഘുകവിതകളിൽ ഭൂദൃശ്യങ്ങളിൽ നിന്നുകൊണ്ട് തന്നെയാണ്

കഥാപാത്രങ്ങൾ അംഗചലനങ്ങളും സംഭാഷണങ്ങളും നടത്തുന്നത്.

പണ്ട് നടന്ന കഥയാണിതെന്ന് ലീലയിൽ കാവ്യാരംഭത്തിൽ തന്നെ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. കാലം സൂചിപ്പിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. മറ്റു കഥാഖ്യാന കവിതകളെപ്പോലെ സമയത്തെ ദൃശ്യപരമായി ആവിഷ്ക്കരിച്ചിട്ടില്ല. എന്നാൽ മരുഭൂമിയിലെ കച്ചവടകേന്ദ്രങ്ങളെയും ഒട്ടകവാഹനങ്ങളെയും അവതരിപ്പിക്കുന്നിടത്ത് പഴയകാലത്തെ ദൃശ്യപരമായിതന്നെ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നുണ്ട്. ഉദ്യാനത്തിലിരിക്കുന്ന പകൽസമയം, കച്ചവടകേന്ദ്രങ്ങളിലെ രാത്രിസമയം, പകൽസമയത്തിലേയും രാത്രിസമയത്തിലേയും കാട്-ഇതെല്ലാം കവിത വായിക്കുമ്പോൾ വായനക്കാരന് അനുഭവപ്പെടുന്ന സമയങ്ങളാണ്. എന്നാൽ മറ്റു കഥാഖ്യാന കവിതകളെപ്പോലെ സമയബോധം സൃഷ്ടിക്കാൻ സൂക്ഷ്മമായി ദൃശ്യങ്ങളെ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടില്ലെന്ന് കാണാം. ദുരവസ്ഥയിൽ പകൽ വെളിച്ചത്തിൽ ദൃശ്യങ്ങളെ കാണുന്ന അനുഭവമാണ് ഉണ്ടാകുന്നത്. ചലച്ചിത്രത്തിലും സമയം അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നത് വെളിച്ചം കൊണ്ടു തന്നെയാണ്. അതേ അനുഭവം തന്നെയാണ് ഇതിലെ ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ കടന്നുപോകുന്ന വായനക്കാരനും ഉണ്ടാകുന്നത്. 'വണ്ടിന്റെ പാട്ട്' എന്ന ലഘുകവിതയിൽ മാത്രമാണ് സന്ധ്യാസമയം വരുന്നത്. മറ്റു ലഘുകവിതകളിലെല്ലാം പകൽസമയമാണ് അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നത്. ലഘുകവിതകളായാലും സ്ഥലവും സമയവും അനുഭവപ്പെടുത്താൻ കവി ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്.

രണ്ടും മൂന്നും നാലും അധ്യായങ്ങളിൽ കുമാരനാശാന്റെ കവിതകളിലെ ദൃശ്യാവിഷ്കാരങ്ങളുള്ള ഭാഗങ്ങൾ മുഴുവൻ അപഗ്രഥിച്ചു. ഇതിൽ നിന്നും ലഭിച്ച നിരീക്ഷണങ്ങളെ താരതമ്യം ചെയ്യുകയാണ് അടുത്ത അധ്യായത്തിൽ നിർവ്വഹിക്കുന്നത്.

കുറിപ്പുകൾ

1. കുമാരനാശാൻ, *ആശാന്റെ പദ്യകൃതികൾ* (ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2013) പു. 96.
2. ടി.പു. 99
3. ടി.പു. 99
4. ടി.പു. 101
5. ടി.പു. 101
6. ടി.പു. 101
7. ടി.പു. 107
8. ടി.പു. 112
9. ടി.പു. 114
10. ടി.പു. 123
11. ടി.പു. 127
12. ടി.പു. 132
13. ടി.പു. 133
14. ടി.പു. 132
15. ടി.പു. 135
16. ടി.പു. 135
17. ടി.പു. 482
18. ടി.പു. 482
19. ടി.പു. 482
20. ടി.പു. 482
21. ടി.പു. 483

22. ടി.പു. 483

23. ടി.പു. 483

24. ടി.പു. 483

25. ടി.പു. 483

26. ടി.പു. 483

27. ടി.പു. 347

28. ടി.പു. 467

29. ടി.പു. 467

30. ടി.പു. 468

31. ടി.പു. 469

32. ടി.പു. 474

അദ്ധ്യായം – 5

താരതമ്യങ്ങളുടെ അവലോകനം

5.1 വാങ്മയചിത്രങ്ങളുടെ നാല് അതിരുകൾ

സിനിമയിലെ ദൃശ്യങ്ങൾ എല്ലാം പൂർവ്വനിശ്ചിതമാണ്. സ്വാഭാവികത ജനിപ്പിക്കാൻ പര്യാപ്തമായ വിധത്തിൽ സംവിധായകൻ രൂപകല്പന ചെയ്യുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ ചിത്രീകരിക്കുകയും എഡിറ്റിംഗിലൂടെ ശക്തമായ ആവിഷ്ക്കാരം സാധ്യമാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു അഥവാ സംവിധായകൻ ഫ്രെയിമിനുള്ളിൽ ഉൾപ്പെടുത്തേണ്ട വസ്തുക്കൾ ഏതാണെന്ന് തീരുമാനിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ പകർത്തുന്ന ദൃശ്യമാണ് പ്രേക്ഷകന്റെ മുന്നിലെത്തുന്നത്. പ്രേക്ഷകൻ കാണണമെന്ന് സംവിധായകൻ നിശ്ചയിച്ച വസ്തുക്കളെ പ്രേക്ഷകന് കാണാൻ കഴിയൂ. അതുപോലെ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ ഉണ്ടാകണമെന്ന് കവി നിശ്ചയിച്ച വസ്തുക്കളെ കവിതയിലുണ്ടാകൂ. ആ ദൃശ്യങ്ങൾ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുമെന്ന് മാത്രമല്ല, മറ്റ് ദൃശ്യങ്ങൾ വരാതെ തടയാനും ഇത്തരം അവതരണംകൊണ്ട് സാധിക്കും. ദൃശ്യങ്ങളുടെ സൂക്ഷ്മായ അവതരണത്തിലൂടെയാണ് കുമാരനാശാൻ ഇത് സാധിച്ചെടുത്തിരിക്കുന്നത്.

നളിനിയിൽ ഹിമാലയ പർവ്വതനിരകൾ മുഴുവനായും വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ പ്രതീതമാകുന്നില്ല. യുവയോഗി ഉൽഫുല്ലബാലരവിപോലെ നിൽക്കുന്ന ദൃശ്യം അവതരിപ്പിക്കുന്നതിലൂടെ ഹിമാലയത്തിലെ ഒരു പർവ്വതം മാത്രമായി വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നു. വിശാലമായ ഭൂവിഭാഗങ്ങളിൽ മനുഷ്യബിംബം വരുമ്പോൾ, ആ മനുഷ്യബിംബത്തെ കേന്ദ്രീകരിച്ച് സ്ഥലത്തിന് ഫ്രെയിമിട്ട് കൊണ്ടുതന്നെയാണ് വായനക്കാരൻ കാണുന്നത്. ലീലയിൽ ഇത്തരത്തിൽ

അവതരിപ്പിച്ചിട്ടില്ലെന്ന് ആ കവിതയെക്കുറിച്ചുള്ള അധ്യായത്തിൽ എഴുതിയിട്ടുണ്ട്. അതിരുകളില്ലാത്ത വിശാലമായ ഭൂവിഭാഗമാണ് അതിൽ വരുന്നത്. ചിന്താവിഷ്ട യായ സീതയിൽ സീതയുടെ ചുറ്റുമുള്ള സ്ഥലത്തിന് പരിമിതപ്പെടുത്തികൊണ്ട് തന്നെ യാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ദുരവസ്ഥയിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾ ഇല്ലെങ്കിലും നാല് അതിരുകൾക്കുള്ളിൽ കാണുന്ന ദൃശ്യങ്ങളായിട്ടാണ് അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിൽ വടക്കെ ഇന്ത്യയിലെ വിശാലമായ ഗ്രാമദൃശ്യമാണ് ആദ്യം അവതരിപ്പിക്കുന്നതെങ്കിലും സൂക്ഷ്മമായി വെളിസ്ഥലത്തെ അവതരിപ്പി ക്കുന്നതിലൂടെ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ ഫ്രെയിമിംഗ് നടക്കുന്നു. കവി പറയുന്ന ദൃശ്യം മാത്രം കണ്ടുകൊണ്ട് വായനക്കാരൻ ഭൂദൃശ്യത്തെ പരിമിതപ്പെടുത്തുന്നു. പിന്നീട് ഫ്രെയിമിലുള്ള ലോകം ചെറുതായി വരുന്നു. ആൽത്തറയും അത്താ ണിയും കിണറുമുള്ള ചെറിയൊരു ഭൂവിഭാഗമായി വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നു.

കരുണയിൽ വാസവദത്ത തന്റെ പുരയിടത്തിലെ പൂന്തോട്ടത്തിൽ ഇരി ക്കുന്ന ദൃശ്യവും വെൺമാളികകൾ ചൂഴ്ന്നു നിൽക്കുന്ന മധുരാപട്ടണത്തിലെ ദൃശ്യവും ഫ്രെയിമിംഗിലൂടെയാണ് വായനക്കാരൻ കാണുന്നത്. വാസവദത്തയുടെ വീടും ചുറ്റുപാടും മൊത്തമായോ മധുരാപട്ടണം മൊത്തമായോ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നില്ല. ഇതുപോലെ തന്നെയാണ് ചുടലക്കാടിന്റേയും ചുടലക്കാട്ടി ലെ ആൽത്തറയുടേയും ആലിന്റെയും കാര്യവും.

വിശാലമായ ഭൂപ്രദേശങ്ങളെ മാത്രമല്ല ഇങ്ങനെ ഫ്രെയിമിട്ട് കാണിക്കു ന്നത് നളിനിയിൽ നളിനിയേയും ദിവാകാരനേയും പാദം മുതൽ തലവരെ വായന ക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്ന രീതിയിൽ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നതു കാണാം. ലീല യിലും ദുരവസ്ഥയിലും ഇങ്ങനെ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടില്ല. ചിന്താവിഷ്ടയായ സീതയി ലും ഇല്ല. ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിൽ ആനന്ദഭിക്ഷുവിനേയും മാതംഗിയേയും ബുദ്ധനേയും ജനക്കൂട്ടത്തേയും ഇങ്ങനെ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. കരുണയിൽ

ഉപഗുപ്തനേയും വാസവദത്തയേയും തോഴിയേയും ഇതുപോലെ ഫ്രെയിമിട്ട് അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

അരമുതൽ തലവരെ വരുന്ന ഭാഗം അനുഭവപ്പെടുത്തുന്ന രീതിയിൽ നളിനിയിലും ചിന്താവിഷ്ടയായ സീതയിലും ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിലും കരുണയിലും അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. മുഖം മാത്രം വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്ന രീതിയിലും മുഖത്തിന്റെ ഏതെങ്കിലും ഒരു ഭാഗം മാത്രം വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്ന രീതിയിലും ആശാൻ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഫ്രെയിമിട്ട് കാണുന്ന പോലെ ശരീരഭാഗങ്ങൾ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. ദൃശ്യങ്ങളെ സൂക്ഷ്മമായി അവതരിപ്പിക്കാനുള്ള ആശാന്റെ കഴിവാണ് മറ്റ് ദൃശ്യങ്ങളിലേക്ക് പോകാതെ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിനെ തടയുന്നത്.

നളിനിയും ചിന്താവിഷ്ടയായ സീതയും ശ്ലോകരൂപത്തിലുള്ള കവിതകളാണ്. ഒരു ശ്ലോകം ഒരു ഫ്രെയിമിന്റെ ദൃശ്യാനുഭവം ഉണ്ടാക്കുന്നു. അപൂർവ്വം ചില ശ്ലോകത്തിൽ ഒന്നിലധികം ഫ്രെയിം കാണാം. മിക്കയിടത്തും ഒരു ശ്ലോകം കഴിഞ്ഞ് അടുത്ത ശ്ലോകത്തിലേക്ക് കടക്കുമ്പോൾ ഫ്രെയിം മാറിയിരിക്കും. നളിനിയിൽ ഒന്നാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ വിസ്തൃതമായ ഭൂപ്രദേശത്ത് കുന്നിനു മുകളിൽ നിൽക്കുന്ന ദിവാകരനാണ് ഫ്രെയിമിനുള്ളിലുള്ളത്. രണ്ടാമത്തെ ശ്ലോകം ആകുമ്പോൾ നീണ്ട ജടയും നഖങ്ങളും ഭസ്മവുമുള്ള ഭിക്ഷു മാത്രമാണ് ഫ്രെയിമിനുള്ളിൽ. ദൃശ്യാവിഷ്കാരമുള്ള ഭാഗങ്ങളിലെല്ലാം ഇങ്ങനെ ഫ്രെയിം മാറി മാറി വരുന്നതു കാണാം. ചിന്താവിഷ്ടയായ സീതയിൽ ആദ്യശ്ലോകത്തിൽ വിസ്തൃതമായ പൂന്തോട്ടത്തിൽ സീത ഇരിക്കുന്നതാണ് ഫ്രെയിമിനുള്ളിലുള്ളത്. രണ്ടാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ പുൽത്തകിടിയും സീതയും പൂവാക മരവുമാണ് ഫ്രെയിമിനുള്ളിലുള്ളത്. ഇങ്ങനെ ശ്ലോകം മാറുമ്പോൾ ഫ്രെയിം മാറുന്നതു കാണാം. ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതികൾ കൂടുതലായി കണ്ടുവരുന്ന മറ്റ് രണ്ട് കവിതകളാണ് ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയും, കരുണയും. ഈരടികളായിട്ടാണ് ഈ കവിതകൾ എഴുതിയിരിക്കു

ന്നത്. മിക്കയിടത്തും കുറെ ഈരടികൾ കൂടുമ്പോഴാണ് ഫ്രെയിമിനുള്ളിൽ കാണുമ്പോലെയുള്ള പൂർണ്ണരൂപം വരുന്നത്. ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിൽ അരയാലിന്റെ വിവിധ ദൃശ്യങ്ങളും അതിൽ ഇരിക്കുന്ന കിളികളുടേയും വട്ടമിട്ടുപറക്കുന്ന പരുന്തിന്റേയും സൂര്യന്റെ പ്രഭാവലയത്തിന്റേയും ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെയെല്ലാം കടന്നുപോയതിനു ശേഷമാണ് അരയാലിന്റെ പൂർണ്ണരൂപം വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നത്. അരയാലിലുള്ള ഓരോ കാര്യം പറയുമ്പോഴും ചലച്ചിത്രത്തിൽ ദൃഷ്ടികേന്ദ്രമാക്കി (ഫോക്കസ്) കാണുന്നതുപോലെയുള്ള ദൃശ്യങ്ങൾ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നുണ്ട്. ചെപ്പടിപ്പന്തുപോലെ എന്ന് വായിക്കുമ്പോൾ ഇങ്ങനെയൊരു അനുഭവം ഉണ്ടാകുന്നുണ്ടല്ലോ. ഇതുപോലെ ഈ ഭാഗത്തെ മറ്റ് ദൃശ്യങ്ങൾക്കും ഈ സവിശേഷത ഉണ്ടെന്ന് കാണാം. ഇതേ അനുഭവം കരുണ വായിക്കുമ്പോഴും ലഭിക്കുന്നു. ഒരുപാട് ഈരടികളിലൂടെയാണ് വാസവദത്തയുടെ ഇരിപ്പിനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ട് ഇവിടെയൊന്നും ഒരു ഈരടിയോ രണ്ട് ഈരടിയോ മാറുമ്പോൾ ഫ്രെയിം മാറുന്നു എന്ന് പറയാൻ കഴിയില്ല. ദൃശ്യം പൂർണ്ണമായി, ശക്തമായി അവതരിപ്പിക്കുക. അതിന് ആവശ്യമായ ഈരടികൾ ആശാൻ ഉപയോഗിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെയുള്ള അന്തരം ആശാന്റെ ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതിയോട് സാദൃശ്യമുള്ള ആദ്യകാല കവിതകളിൽ നിന്ന് ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതിയോട് സാദൃശ്യമുള്ള അവസാനകാല കവിതകൾക്ക് വന്നു ചേർന്നിട്ടുണ്ട്. തുടക്കത്തിൽ ദൃശ്യങ്ങൾക്കൊപ്പം കാവ്യരൂപത്തിനും പ്രാധാന്യം കൽപ്പിച്ചു. എന്നാൽ ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിലും കരുണയിലും ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് മുൻതൂക്കം കൊടുത്തു അതുകൊണ്ടാണ് ഫ്രെയിമിങ്ങിന്റെ അനുഭവത്തിൽ ഈ മാറ്റം വന്നത്.

ഫ്രെയിമിന്റെ അതിരുകൾ തന്നെയാണ് സ്ക്രീനിൽ കാണുന്ന ദൃശ്യങ്ങളുടെയും അതിരുകൾ. സ്ക്രീനിന് നാല് ദിക്കുകളില്ല. മുൻവശവും പിൻവശവുമില്ല. ഇടത്ത് നിന്ന് വലത്തോട്ടേക്ക് പോകുന്ന കഥാപാത്രം വലത്ത് നിന്ന് ഇടത്തോട്ട് നടന്നാൽ മടങ്ങി പോകുകയാണെന്ന പ്രതീതിയാണ് പ്രേക്ഷകന് ഉണ്ടാകുക.

നളിനിയിൽ ദിവാകരനും യോഗിനിയും ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിൽ ആനന്ദഭിക്ഷുവും മാതംഗിയും കരുണയിൽ ഉപഗുപ്തനും മടങ്ങിപോകുന്നത് അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ ഈ തിരിച്ചുപോക്ക് ദൃശ്യപരമായി ആവിഷ്കരിക്കാൻ കവി ശ്രമിച്ചിട്ടില്ല. ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിൽ കിഴക്ക് നിന്ന് പടിഞ്ഞാറോട്ട് നീണ്ടുകിടക്കുന്ന പാതയെക്കുറിച്ച് പറയുന്നുണ്ട്. ഇതിന് സ്ക്രീനിന്റെ ഒരറ്റത്ത് നിന്ന് മറ്റേ അറ്റത്തേക്ക് നീണ്ടു കിടക്കുന്ന ദൃശ്യത്തോട് സാദൃശ്യമുണ്ട്.

ആദ്യം കവി ദൃശ്യങ്ങളെ പരിമിതിപ്പെടുത്തികൊണ്ട് കാണുന്നു. ഫ്രെയിമിട്ട് കാണുന്നു. അറിഞ്ഞോ അറിയാതെയോ ആകാം. വാക്കുകളിലൂടെ ഇങ്ങനെയൊരു അനുഭവം ഉണ്ടാക്കുവാൻ കുമാരനാശാന് കഴിഞ്ഞു എന്നുള്ളതാണ് പ്രസക്തമായിട്ടുള്ളത്.

5.2 ബിംബങ്ങളുടെ സ്ഥാനനിർണയം

സംവിധായകൻ വ്യക്തമായ ഉദ്ദേശ്യത്തോടു കൂടിയാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് സ്ഥാനം നിശ്ചയിക്കുന്നത്, മറ്റ് സ്ഥാവരജംഗമ വസ്തുക്കൾക്കും സ്ഥാനം നിശ്ചയിക്കുന്നതും. കാരണം സ്ഥാനനിർണ്ണയത്തിന് സംവേദനത്തിൽ വലിയ പങ്ക് വഹിക്കുവാൻ കഴിയും. പ്രധാനപ്പെട്ട കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് മുൻതൂക്കം കൊടുക്കുക. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വ്യക്തിത്വത്തിനും പദവിക്കും അനുസരിച്ച് സ്ഥാനം നൽകുക; സംഭാഷണം നടത്തുന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ മുഖത്തേക്ക് പ്രേക്ഷകന്റെ ശ്രദ്ധയെ കൊണ്ടുവരത്തക്കരീതിയിൽ ആ കഥാപാത്രത്തിന്റേയും മറ്റ് എല്ലാ കഥാപാത്രത്തിന്റേയും സ്ഥാനം നിർണ്ണയിക്കുക ഇങ്ങനെയുള്ള ഒട്ടനവധി കാര്യങ്ങൾ ചലച്ചിത്രലേതുപോലെ കുമാരനാശാന്റെ കവിതയിലും കാണാം. ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകി ഒഴിച്ചുള്ള കഥാഖ്യാനകവിതകളിൽ ഒന്നോ രണ്ടോ മൂന്നോ കഥാപാത്രങ്ങളെ ഒരേസമയം വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിലുള്ള ഫ്രെയിമിനുള്ളിൽ വരുന്നുള്ളൂ. അതുകൊണ്ട് സ്ഥാനനിർണ്ണയത്തിന്റെ ആവശ്യം വരുന്നില്ല. രണ്ടാമതൊരു കഥാപാത്രം വന്നാൽ സംഭാഷണത്തിനാണ് പ്രാധാന്യം കൊടുക്കുന്നത്.

നളിനിയിൽ ദിവാകരനെ മാത്രമാണ് ആദ്യം അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ദിവാകരൻ നിൽക്കുന്ന സ്ഥലത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയാണ് സ്ഥാനനിർണ്ണയം വരുന്നത്. പതിനാറാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ മാത്രമേ നളിനിയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നുള്ളൂ. ദിവാകരൻ നളിനിയെ കാണുന്നത് നാല്പത്തിരണ്ടാം ശ്ലോകത്തിലാണ്. അവിടന്ന് തൊട്ട് രണ്ടു കഥാപാത്രങ്ങൾ ഫ്രെയിമിനുള്ളിൽ കൂടി കാണുന്നതു പോലെ ഒരേസമയം വരുന്നുള്ളൂ. തുടർന്ന് സംഭാഷണങ്ങളാണ്. സംഭാഷണ ങ്ങൾ പറയുന്ന കഥാപാത്രത്തിന് സ്ഥാനനിർണ്ണയം നടത്താൻ കുമാരനാശാൻ മറക്കുന്നില്ല.

ലീലയിൽ ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതിയില്ലാത്തതുകൊണ്ട് സ്ഥാന നിർണ്ണയവു മില്ല. ദുരവസ്ഥയിൽ ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതിയുള്ളിടത്ത് കഥാപാത്രങ്ങളില്ല. ചിന്താവിഷ്ടയായ സീതയിൽ ആകെ ഒരു കഥാപാത്രത്തിന് മാത്രമേ പ്രസക്തിയു ള്ളൂ. സീതയ്ക്കും ഫ്രെയിമിലുള്ള മറ്റു വസ്തുക്കൾക്കും സ്ഥാനം നിശ്ചയിച്ചിട്ടുണ്ട്. താഴെ പരവതാനി വിരിച്ചിട്ടുള്ള പുല്ല്, മുകളിൽ പൂവാകപന്തൽ, പിന്നിൽ വെള്ളിയിൽ വാർത്തപോലെയുള്ള കാട് ഇങ്ങനെ ഓരോന്നിന്റേയും സ്ഥാനം അനുഭവപ്പെടു ത്തുന്ന രീതിയിലാണ് കവിയുടെ അവതരണം.

ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിലാണ് കൂടുതൽ കഥാപാത്രങ്ങളുള്ളത്. ചലച്ചിത്രത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾ കൂടുന്നതിനുസരിച്ച് സ്ഥാനനിർണ്ണയത്തിന് പ്രാധാന്യവും ബുദ്ധിമുട്ടും കൂടുന്നു. കുമാരനാശാനും വളരെയധികം സൂക്ഷ്മതയോടെയും പ്രാധാന്യത്തോടെയുമാണ് ഈ കവിതയിൽ സ്ഥാനനിർണ്ണയം നടത്തിയിരിക്കുന്നത്. കവിതയുടെ തുടക്കത്തിൽ വിജനമായ സ്ഥലമാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. മനുഷ്യ ബിംബങ്ങളില്ലാത്ത ഈ ബിംബങ്ങളിൽപോലും സ്ഥാനനിർണ്ണയമുണ്ട്. കിഴക്ക് നിന്ന് പടിഞ്ഞാറോട്ട് പോകുന്ന റോഡ്, പടിഞ്ഞാറ് അറ്റത്ത് ആകാശം, ആൽമരം, ആൽമരത്തിന് അരികിൽ അത്താണി, വാക്കല്ല് പൊട്ടിയ കിണർ, വിജനമായ സ്ഥലത്തേക്ക് നടന്നുവരുന്ന ആനന്ദഭിക്ഷു. കിഴക്ക് നിന്നാണ് വരുന്നത്. ആനന്ദ

ഭിക്ഷുവും, മാതംഗിയും തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണത്തിൽ നേർക്കുനേരെ സ്ഥാനം കൽപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. രണ്ടുപേരുടേയും അംഗചലനങ്ങളിലൂടെ സ്ഥാനം വ്യക്ത മാണ്. നാലാം ഭാഗത്ത് എത്തുമ്പോൾ ജനക്കൂട്ടം ആരാമകവാടത്തിൽ തിങ്ങിക്കൂ ടിയ കാര്യം പറയുന്നുണ്ട്. ജനക്കൂട്ടത്തിന്റേയും അവർക്കിടയിലുള്ള അംഗരക്ഷ കരുടേയും ഭടന്മാരുടേയും സ്ഥാനം വായനക്കാരുടെ മനസ്സിൽ വരുന്ന രീതിയിൽ തന്നെയാണ് കവിയുടെ അവതരണം. കുമാരനാശാന്റെ കവിതയിൽ ഏറ്റവും കൂടുതൽ സ്ഥാനം നിർണ്ണയം നടത്തുന്നത് ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിലെ നാലാംഭാഗ ത്താണ്. ബുദ്ധഭഗവാനെ കാണാൻ പ്രസേനജിത്ത് രാജാവും പരിവാരങ്ങളും പൊതുജനങ്ങളും എത്തുന്നു. ബുദ്ധമന്ദിരങ്ങളിലുള്ളവർക്കും ആഗതർക്കും അവരുടെ വ്യക്തിത്വത്തിനും പദവിക്കനുസരിച്ച് സ്ഥാനനിർണ്ണയം നടത്താൻ കുമാ രനാശാൻ ഒട്ടേറെ വരികൾ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. കേന്ദ്രസ്ഥാനത്ത് ബുദ്ധ ഭഗവാൻ, ബുദ്ധനെ കാണാനും കേൾക്കാനും കഴിയുന്ന രീതിയിൽ പാർശ്വത്തിൽ രാജാവിന് സ്ഥാനം കൽപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. രാജാവിന്റെ ഉന്നതപദവിക്ക് ഉചിതമായ സ്ഥാനം. വിരിപ്പിൽ രാജാവിനെ ഇരുത്തി. താനും (ബുദ്ധൻ) ഇരുന്നു. ഇതിൽ നിന്നും ബുദ്ധന്റെ സമീപത്താണ് രാജാവിന്റെ സ്ഥാനം എന്ന് മനസ്സിലാക്കാം. ബുദ്ധന്റെ ഇടതുവശത്ത് സന്ന്യാസിനി മാർ, വലതുഭാഗത്ത് സന്ന്യാസശ്രേഷ്ഠ ന്മാർ, മുറ്റത്തും കോലായിലുമായി പരിവാര ങ്ങളും പൊതുജനങ്ങളും. വീരാസന ത്തിൽ ഇരിക്കുന്ന ബുദ്ധൻ, തുടർന്ന് ബുദ്ധനാണ് ദീർഘമായി സംസാരിക്കു ന്നത്. ബുദ്ധന്റെ വ്യക്തിത്വത്തിനും പദവിക്കും അപ്പോൾ സംഭാഷണം നടത്തുന്ന വ്യക്തി എന്ന നിലയ്ക്കുമുള്ള സ്ഥാനനിർണ്ണയം നടത്തിയിരിക്കുന്നു. വായനക്കാ രന്റെ മനസ്സിൽ ബുദ്ധനും സന്ന്യാസിനി-സന്ന്യാസിമാർക്കും അഭിമുഖമായി രാജാവും പരിവാരങ്ങളും പൊതുജനങ്ങളും ഇരിക്കുന്ന ദൃശ്യമാണ് ലഭിക്കുന്നത്. കുമാരനാശാൻ സ്ഥാനിർണ്ണയം അവതരിപ്പിക്കാൻ പ്രത്യേകം ശ്രദ്ധ ചെലുത്തിയിരി ക്കുന്നു. ബുദ്ധനും പ്രസേനജിത്ത് രാജാവിനും മാത്രമല്ല, അവിടെയുള്ള എല്ലാവർക്കും സ്ഥാനനിർണ്ണയം നടത്തിയിട്ടുണ്ട്.

കരുണയിൽ ആദ്യഭാഗത്ത് നായികയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നിടത്ത് നായികയ്ക്കും മറ്റ് വസ്തുക്കൾക്കും കൃത്യമായ സ്ഥാനനിർണ്ണയം നടത്തിയിട്ടുണ്ട്. ചെറുമതിൽ, അതിനുപിന്നിൽ പൂന്തോട്ടം, ഇരിപ്പിടത്തിന് മീതെ വാസവദത്ത, മുകളിലായി കുടപോലെ പൊന്നശോകപ്പൂക്കളുടെ കൂട്ടം, പാർശ്വത്തിലായി വീശിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന തോഴി, മുകളിൽ സൂര്യൻ-എന്നിങ്ങനെ വായനക്കാരുടെ മനസ്സിൽ വസ്തുക്കളോടൊപ്പം അവയുടെ സ്ഥാനവും അനുഭവപ്പെടുത്തുന്ന രീതിയിലാണ് കവിയുടെ അവതരണം. വണിഗ്വരൻ വന്നിറങ്ങുന്നത്-മേൽപ്പറഞ്ഞ പൂന്തോട്ടത്തിന്റെ മുന്നിലുള്ള പാതയിലാണ്. രണ്ടാം ഭാഗത്തിൽ ചുടലക്കാട്ടിൽ കിടക്കുന്ന വാസവദത്തയുടേയും ശുശ്രൂഷിക്കുന്ന തോഴിയുടേയും സമീപത്തുള്ള ആൽത്തറയുടെ സ്ഥാനം വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നുണ്ട്. അധികം കഥാപാത്രങ്ങളില്ലാത്ത കവിതയായതുകൊണ്ട് സ്ഥാന നിർണ്ണയത്തിന് കൂടുതൽ പ്രസക്തിയില്ല.

5.3. ചലച്ചിത്രബിംബവും സാഹിത്യബിംബവും

നാടകത്തിലും മറ്റു നാട്യനൃത്ത കലകളിലും ജീവനുള്ള വ്യക്തികളാണ് പ്രേക്ഷകന് മുന്നിൽ വരുന്നത്. അവരുടെ ബിംബങ്ങളല്ല. ചലച്ചിത്രത്തിൽ ജീവനുള്ള വ്യക്തികളുടെ ബിംബങ്ങളാണ് സ്ക്രീനിൽ തെളിയുന്നത്. സാഹിത്യത്തിൽ വാക്കുകളിലൂടെ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ, തലച്ചോറിൽ ബിംബങ്ങളെ അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിലും പ്രേക്ഷകന്റെ റെറ്റിനയിൽ പതിയുന്നത് തലച്ചോറിൽ എത്തുമ്പോഴാണ് കാഴ്ച എന്ന അനുഭവം ഉണ്ടാകുന്നത്. ഇങ്ങനെ ചലച്ചിത്രബിംബവും സാഹിത്യബിംബവും വളരെ അടുത്തുനിൽക്കുന്നു. വായനക്കാരന്റേയും ചലച്ചിത്ര പ്രേക്ഷകന്റേയും ആസ്വാദനം സാമ്യമുള്ളതാണ്.

മനുഷ്യബിംബങ്ങളെ വിവിധ അനുപാതത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കാര്യത്തിലും തിരഞ്ഞെടുക്കുന്ന കാര്യത്തിലും ആശാന്റെ കാവ്യകഥാഖ്യാനത്തിന് ചലച്ചിത്ര സംവിധായകന്റെ ആഖ്യാനരീതിയോട് സാദൃശ്യമുണ്ട്. ഇതിൽ

മാത്രം ഒതുങ്ങി നിൽക്കുന്നില്ല സാദൃശ്യം. അനുപാതത്തോടൊപ്പം സമീപത്താണോ ദൂരെയാണോ എന്നുള്ളത് അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ബഹുവർണ്ണങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുന്നതിലും ശ്രദ്ധിച്ചിട്ടുണ്ട് വാസവദത്തയുടെ വിഷമഘട്ടത്തിൽ കറുത്തതോ, നരച്ചതോ, ഇരുണ്ടതോ ആയ നിറങ്ങൾ അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നു. ഇതെല്ലാം കാണി ക്കുന്നത് കവി ബിംബങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിൽ സ്വീകരിച്ച നിലപാടുകളാണ്. സൂക്ഷ്മതയുമാണ്. ആശാന്റെ കാവ്യബിംബങ്ങൾക്ക് ചലച്ചിത്ര ബിംബങ്ങളോട് സാദൃശ്യമുണ്ടാകുവാൻ കാരണം ആശാന്റെ നിലപാടുകളും സൂക്ഷ്മതയുമാണ്.

5.3.1 അതിവിദൂരദൃശ്യ ബിംബങ്ങൾ

കുമാരനാശാന്റെ കവിതകളിൽ അനവധിഭാഗങ്ങളിൽ അതിവിദൂരദൃശ്യാനുപാതങ്ങൾ കാണാം. ചലച്ചിത്രത്തിലെ അതിവിദൂരദൃശ്യംപോലെ. കുമാരനാശാനും സ്ഥലത്തിന്റെ സവിശേഷതകൾ അവതരിപ്പിക്കാനും കഥാപാത്രത്തെ അയാളുടെ ജീവിതപശ്ചാത്തലത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കാനുമാണ് അതിവിദൂരദൃശ്യങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. "കഥാപാത്രത്തിന്റെ മാനസിക വ്യാപാരങ്ങൾ, അവസ്ഥ, മുഖഭാവങ്ങൾ, എന്നിവ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിന് മുന്നോടിയായി ചലച്ചിത്രത്തിൽ കൊടുക്കുന്ന ദൃശ്യമാണ് അതിവിദൂരദൃശ്യം. അതുകൊണ്ടാണ് ഇതിനെ എസ്റ്റാബ്ലിഷ്മെന്റ് ഷോട്ട് [1] എന്ന് പറയുന്നത്." അതിവിദൂരദൃശ്യം മിക്കപ്പോഴും വൈഡ് ആംഗിൾ ലെൻസിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യപരിധിയോ നോർമൽ ലൈൻസിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യപരിധിയോ ഉള്ളതായിരിക്കും. കുമാരനാശാനും അതിവിദൂര ദൃശ്യാനുപാതം അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ വിസ്തൃതമായ ഭൂദൃശ്യം ഉൾക്കൊള്ളിക്കുന്നതു കാണാം. നളിനി, ദുരവസ്ഥ, ചിന്താവിഷ്ടയായ സീത, ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകി എന്നീ കവിതകൾ തുടങ്ങുന്നതുതന്നെ അതിവിദൂരദൃശ്യാനുപാതത്തിലുള്ള ദൃശ്യം അവതരിപ്പിച്ചു കൊണ്ടാണ്. കരുണയിൽ പറയുന്നത് വാസവദത്തയുടെ വീട്ടിലുള്ള പൂന്തോട്ടമാ ണെങ്കിലും വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ

വെൺമാടങ്ങൾ ചൂഴ്ന്നു നിൽക്കുന്ന തെരുവിന്റെ അതിവിദൂരദൃശ്യം അനുഭവപ്പെടുന്നുണ്ട്.

നളിനിയിൽ ഒന്നാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ ബാലസൂര്യനെപോലെ ഉദിച്ചുനിൽക്കുന്ന ദിവാകരനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. വിസ്തൃതമായ ഹിമാലയപർവ്വതനിരകളിലുള്ള ഒരു പർവ്വതമാണ് വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നത്. ആറാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ താഴ്വാരം നോക്കുന്ന യോഗിയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഏഴാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ താഴ്വാരത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. 'ദൂരദർശനകൃശം' എന്ന് കൂടി ആശാൻ എഴുതിയിട്ടുണ്ട്. ക്യാമറയിലൂടെ അകലെ കാണുന്നതുപോലെ ആശാന്റെ മനസ്സ് വിദൂരദൃശ്യമായിതന്നെ കണ്ടുകൊണ്ടാണ് എഴുതിയിരിക്കുന്നത്. ബിംബത്തിന്റെ അനുപാതം മാത്രമല്ല ദൂരംകൂടി അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. പതിനാറാം ശ്ലോകത്തിൽ സ്വന്തംനിഷ്ഠയാൽ കുളിച്ച് ഈറനണിഞ്ഞ നളിനിയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. തടാകവും പരിസരവും ചേർന്നതാണ് ഈ ദൃശ്യം. കുളിച്ച് ഈറനണിഞ്ഞ് എന്ന് എഴുതിയിട്ടുള്ളതുകൊണ്ട് തടാകവും തടാകക്കരയുമെല്ലാം വരുമല്ലോ. ഒന്നാമത്തെ ശ്ലോകം ദിവാകരന് അവന്റെ ജീവിത പശ്ചാത്തലത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന അതിവിദൂരദൃശ്യാനുപാതമാണ്. പതിനാറാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ നളിനിയെ അവതരിപ്പിക്കാൻ തന്നെയാണ് അതിവിദൂരദൃശ്യാനുപാതം ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ളത്. തുടക്കത്തിൽ ദിവാകരനെ അവതരിപ്പിച്ചതിനുശേഷം അദ്ദേഹത്തിന്റെ മാനസികാവസ്ഥയേയും പ്രവൃത്തിയേയും അവതരിപ്പിക്കുന്ന വിദൂരദൃശ്യാനുപാതവും മധ്യമദൃശ്യാനുപാതവും സമീപദൃശ്യാനുപാതവും അവതരിപ്പിക്കുന്നു. പതിനാറാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ നളിനിയെ അതിവിദൂരദൃശ്യാനുപാതത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ചതിനുശേഷം അവളുടെ മാനസികാവസ്ഥ അവതരിപ്പിക്കുന്ന വിദൂരദൃശ്യാനുപാതവും മധ്യമ ദൃശ്യാനുപാതവും സമീപദൃശ്യാനുപാതവും അതിസമീപദൃശ്യാനുപാതവും അവതരിപ്പിക്കുന്നു. വേറൊരു രീതിയിൽ പറഞ്ഞാൽ ചലച്ചിത്ര സംവിധായകൻ വിദൂരദൃശ്യത്തിനും മധ്യമദൃശ്യത്തിനും സമീപദൃശ്യത്തിനും അതിസമീപദൃശ്യ

ത്തിനും മുന്നോടിയായി എങ്ങനെയാണോ അതിവിദൂരദൃശ്യം ഉപയോഗിക്കുന്നത് അതുപോലെ തന്നെയാണ് ആശാനും കവിതയിൽ ഇത്തരം ദൃശ്യങ്ങൾ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. എൺപത്തിമൂന്ന്, എൺപത്തിനാല് ശ്ലോകത്തിൽ നളിനിയുടെ പൂർവ്വകാല ഓർമ്മകളാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. തീരങ്ങളും നാട്ടുപാതയും കാവുമെല്ലാം വരുന്ന ഈ ഭാഗം അതിവിദൂരദൃശ്യാനുപാതത്തിലും വിദൂരദൃശ്യാനുപാതത്തിലും മധ്യമദൃശ്യാനുപാതത്തിലും സമീപദൃശ്യാനുപാതത്തിലും വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിലും ഫ്ളാഷ്ബാക്ക് അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ വേഗത്തിൽ കുറെ കാര്യങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നതും പല അനുപാതത്തിലുള്ള ബിംബങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുന്നതും സർവ്വസാധാരണമായ രീതിയാണ്.

ചിന്താവിഷ്ടയായ സീതയിൽ ഒന്നാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ സീത ആശ്രമത്തിനടുത്ത പൂന്തോട്ടത്തിൽ ഇരിക്കുന്ന ദൃശ്യം. അവളുടെ ജീവിതപശ്ചാത്തലം വായനക്കാരന് മനസ്സിലാക്കിക്കൊടുക്കാൻ സ്ഥലത്തിന്റെ സവിശേഷത അവതരിപ്പിക്കുന്ന അതിവിദൂരദൃശ്യാനുപാതമാണ്. കൂടാതെ പ്രധാന കഥാപാത്രത്തെ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ സ്ഥാപിച്ചെടുക്കുന്ന ദൃശ്യവുമാണ്. സീതയുടെ മാനസികാവസ്ഥയെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന വിദൂരദൃശ്യാനുപാതത്തിനും, മധ്യമദൃശ്യാനുപാതത്തിനും സമീപദൃശ്യാനുപാതത്തിനും അതിസമീപദൃശ്യാനുപാതത്തിനും മുന്നോടിയായിട്ടുള്ള ദൃശ്യം. നാലാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ സീതയുടെ പിന്നിൽ ഇളകുന്ന കാടും തുടർന്ന് വെള്ളിയിൽ വാർത്തപോലെ നിശ്ചലമായി നിൽക്കുന്ന കാടും അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. അതിമനോഹരമായ അതിവിദൂരദൃശ്യാനുപാതത്തിലുള്ള ദൃശ്യമാണ്. ഇതുപോലെ നളിനിയിലെ ഹിമാലയവും താഴ്വാരവും അതിമനോഹരമായ അതിവിദൂരദൃശ്യാനുപാതത്തിലുള്ള ദൃശ്യം തന്നെയാണ്. ആറാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ മരങ്ങൾക്കിടിയിൽ കൂടി കാണുന്ന നക്ഷത്രഭാഗം എന്നാണ് സീതയുടെ ദൃശ്യത്തെ കവി താരതമ്യപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. നളിനിയിലെ

ദൂരദർശനകൃശങ്ങൾ എന്ന പ്രയോഗത്തിനും ഇതിനോട് സാമ്യം കാണാം. കവി വളരെ ദൂരെ നിന്ന് നോക്കിക്കാണുന്ന അനുഭവം ഇവിടെയും അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

ദുരവസ്ഥയിൽ അഞ്ച്, ആറ് ഈരടികളിൽ വെട്ടുവഴിയിൽ നിന്ന് പൊട്ടിപ്പിരിഞ്ഞു പോകുന്ന ഊടുവഴിയും ആ ഊടുവഴി പാടത്തു ചെന്ന് അവസാനിക്കുന്നതും അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഏഴ്, എട്ട് ഈരടികളിൽ പാടവും അതിന്റെ സമീപമുള്ള കുന്നിൻചെരിവും അവതരിപ്പിക്കുന്നു. പതിനൊന്ന്, പന്ത്രണ്ട് ഈരടികളിൽ പാഴ്മരങ്ങളും അതിനോട് ചേർന്ന് നെൽക്കതിരുകൾ വിളഞ്ഞു നിൽക്കുന്ന പാടത്തിന്റെ ദൃശ്യവും വരുന്നു. പതിമൂന്ന്, പതിനാല് ഈരടികളിൽ കുറച്ച് ദൂരത്തായി വെള്ളം വറ്റിയ തോടും കാറ്റിൽ വലത്തോട്ട് ചാഞ്ഞ് നിൽക്കുന്ന ഇല്ലിക്കാടിന്റെ ദൃശ്യവും കടന്നുവരുന്നു. പതിനേഴ്, പതിനെട്ട് ഈരടികളിൽ നിറം മങ്ങി മേഞ്ഞ് കുറേ കാലങ്ങളായ ഒരു പുൽമാടം കാണാം. കുറച്ചകലെ നിന്ന് നോക്കുമ്പോൾ വയൽവരമ്പിലെ കൂണുപോലെ, ഇതെല്ലാം മനുഷ്യബിംബങ്ങളില്ലാത്ത അതിവിദൂരദൃശ്യാനുപാതത്തിലുള്ള ദൃശ്യങ്ങളാണ്. ദൂരദർശനകൃശങ്ങൾ, താരാപഥഭാഗമെന്നപോൽ, എന്നിവയ്ക്ക് സമാനമായതാണ് കുറച്ചുദൂരെ വറ്റി വരണ്ട തോട് എന്ന് എഴുതിയിരിക്കുന്നതും. അകലെ നിന്ന് നോക്കുമ്പോൾ വയൽവരമ്പിലെ കൂണുപോൽ എന്ന് എഴുതിയിരിക്കുന്നതും. ദൂരെനിന്ന് നോക്കിക്കാണുന്ന അനുഭവം ഇവിടേയും ലഭിക്കുന്നു. നളിനിയിലും ചിന്താവിഷ്ടയായ സീതയിലും കണ്ട മറ്റു സവിശേഷതകൾ ഇവിടെയില്ല. വരമ്പ് ചെന്ന് മുട്ടുന്ന വീട്ടിലാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾ വിഹരിക്കുന്നത്. മുകളിൽ പറഞ്ഞ സ്ഥലങ്ങളിലല്ല. കവി ആ ഗ്രാമദൃശ്യങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുക മാത്രമാണ് ചെയ്യുന്നത്.

ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിൽ ഒന്ന് മുതൽ നാല് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ വടക്കെ ഇന്ത്യയിലെ ശ്രാവസ്തിക്കടുത്തുള്ള ഒരു ഗ്രാമത്തിന്റെ അതിവിദൂരദൃശ്യാനുപാതത്തിലുള്ള ദൃശ്യം അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. മരങ്ങളോ മനുഷ്യ നിർമ്മിതികളോ ഇല്ലാത്ത വിജനമായ സ്ഥലമാണ് ഇതിലുള്ളത്. അഞ്ച്, ആറ് ഈരടികളിൽ

കിഴക്ക് നിന്ന് പടിഞ്ഞാറോട്ട് നീണ്ടു കിടക്കുന്ന പാതയുടെ ദൃശ്യം അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഏഴ്, എട്ട് ഈരടികൾ പാത ആകാശത്തിൽ ചെന്ന് മുട്ടുന്നുവെന്നും ആകാശമാകുന്ന വൻഭിത്തിക്കരികേ കാർകൊണ്ടൽ പോലെയുള്ള ഒരു വൻമരം നിൽക്കുന്നുവെന്നും എഴുതിയിരിക്കുന്നു. ഇരുപത്തിയേഴ്, ഇരുപത്തിയെട്ട് ഈരടികളിൽ ദൂരെ പെരുവഴി വിട്ട് ആലിന്റെ അടുത്തേക്ക് ആരോ ഒരാൾ കുഴഞ്ഞ് വരുന്നുണ്ട് എന്ന് അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. തുടക്കത്തിൽ അതിവിദൂരദൃശ്യാനുപാതത്തിലുള്ള ദൃശ്യത്തിൽ മനുഷ്യബിംബമില്ല. തുടർന്ന് മനുഷ്യബിംബം അതിവിദൂരത്തായി തന്നെ കടന്നുവരുന്നതായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഇപ്പോൾ ഈ വിദൂരദൃശ്യങ്ങളെല്ലാം പ്രധാന കഥാപാത്രത്തെ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ സ്ഥാപിച്ചെടുക്കുന്ന (എസ്റ്റാബ്ലിഷ്മെന്റ് ഷോട്ട്) ദൃശ്യങ്ങളായി മാറ്റുന്നു. കഥ നടക്കുന്ന ഗ്രാമപശ്ചാത്തലമായിത്തീരുന്നു. തുടർന്ന് വരുന്ന വിദൂരദൃശ്യാനുപാതത്തിനും മധ്യമദൃശ്യാനുപാതത്തിനും സമീപ ദൃശ്യാനുപാതത്തിനും അതിസമീപദൃശ്യാനുപാതത്തിനും മുന്നോടിയായുള്ള ദൃശ്യമായി തീരുന്നു.

നളിനിയിലേയും ചിന്താവിഷ്ടയായ സീതയിലേയും ഇത്തരം സവിശേഷതകൾ ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിലും കരുണയിലും ഉണ്ട്. ഇതുകൂടാതെ സ്ഥലത്തിന്റെ അതിവിദൂരദൃശ്യം കഥാപാത്രങ്ങളില്ലാതെ ആദ്യം അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് വരാൻ പോകുന്ന കഥാപാത്രത്തിന് കൂടുതൽ പ്രാധാന്യം നേടിക്കൊടുക്കാൻ കവിക്ക് സാധിക്കുന്നു എന്ന സവിശേഷതയും ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകി, കരുണ എന്നീ കവിതകൾക്കുണ്ട്. ചലച്ചിത്രത്തിലും കഥാപാത്രങ്ങളില്ലാതെ അതിവിദൂരവും വിസ്തൃതവുമായ ഭൂപ്രദേശങ്ങൾ കാണിച്ച് പിന്നീട് അതിലേക്ക് കഥാപാത്രങ്ങൾ വരുന്ന രീതി അവതരിപ്പിക്കാറുണ്ട്. 'ആകാശഭിത്തിക്കരികിൽ വൻമരം കാർകൊണ്ടൽ പോലെ' എന്ന് എഴുതിയിടത്തും ദൂരെ പെരുവഴിവിട്ട് ആലിന്റെ അടുത്തേക്ക് ആരോ ഒരാൾ വരുന്നുണ്ട് എന്ന് എഴുതിയിടത്തും നളിനിയിലെ ദൂരദർശനകൃശങ്ങൾ എന്ന പ്രയോഗത്തിനോട് സാദൃശ്യം കാണാം. ഇവിടെ അനുപാതം മാത്രമല്ല

ദൂരവും കവി അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. മുപ്പത്തിയാറ് മുതൽ നാല്പത്തിരണ്ട് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ മാതംഗിയുടെ വിദൂരദൃശ്യാനുപാതമാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഗ്രാമത്തിൽ നിന്ന് വരുന്നു എന്ന് എഴുതിയതുകൊണ്ട് വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിലും അതിവിദൂരദൃശ്യാനുപാതവും ഉണ്ടാകുന്നു. മൂന്നാംഭാഗം ഏഴ്, എട്ട് ഈരടികളിൽ മാതംഗി അന്ന് പകൽ നടന്ന സംഭവങ്ങൾ കണ്ണടച്ചാലും കണ്ണ് തുറന്നാലും കാണുന്നപോലെ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. സുന്ദരനായ ഭിക്ഷു, പേരാൽ, വഴി, കിണർ, പരിസരം ഇങ്ങനെ ദൃശ്യങ്ങളായിട്ടാണ് ഓർക്കുന്നത്. ഒരേ ദൃശ്യങ്ങൾ തന്നെ അതിവിദൂരദൃശ്യാനുപാതത്തിലും വിദൂരദൃശ്യാനുപാതത്തിലും മധ്യമദൃശ്യാനുപാതത്തിലും സമീപദൃശ്യാനുപാതത്തിലും വായനക്കാരന് അനുഭവപ്പെടാം. ചലച്ചിത്രത്തിൽ ഫ്‌ളാഷ്ബാക്ക് അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ ഒരേ ദൃശ്യങ്ങൾ അതിവിദൂരദൃശ്യമായും വിദൂരദൃശ്യമായും സമീപദൃശ്യമായും അവതരിപ്പിക്കാറുണ്ട്. നളിനിയിലും ഇതിനു സമാനമായരീതി നാം കണ്ടു. ഭാഗം നാലിൽ അമ്പത്തിനാല്, അമ്പത്തിയഞ്ച് ഈരടികളിൽ കിഴക്കെ തെരുവിൽ നിന്ന് തേരോടുന്നതിന്റെ ശബ്ദം കേട്ടുവെന്നും തുടർന്ന് സൂര്യജ്വാലയ്ക്ക് മീതെ പൊടി പടലങ്ങൾ ഉയരുന്ന അതിവിദുരദൃശ്യാനുപാതത്തിലുള്ള ദൃശ്യവും അവതരിപ്പിക്കു ന്നുണ്ട്. ആദ്യം ശബ്ദം അവതരിപ്പിക്കുകയും പിന്നീട് ആ ദിക്കിന്റെ അതിവിദൂര ദൃശ്യം അവതരിപ്പിക്കുന്നതും ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതിയോട് സാദൃശ്യമുള്ള കാര്യമാണ്.

കരുണയിൽ ഒന്നു മുതൽ മൂന്ന് വരെയുള്ള ഈരടികളിലൂടെ വായിച്ചു പോകുമ്പോൾ മധുരാപട്ടണത്തിലെ ഒരു തെരുവിന്റെ അരികിലുള്ള ആകാശം മുട്ടിനിൽക്കുന്ന വെൺമാളികയുടെ ദൃശ്യം അനുഭവപ്പെടുന്നു. പതിമൂന്ന്, പതിനാല് ഈരടികളിൽ സൂര്യനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. പടിഞ്ഞാറ് ഭാഗത്ത് ചായുന്ന സൂര്യൻ മഞ്ഞയും കടുംചുവപ്പും നിറം കലർന്ന് മരങ്ങൾക്കിടയിലൂടെ പൂത്തുനിൽക്കുന്ന രാജമല്ലി മരംപോലെ കാണപ്പെട്ടു എന്ന് എഴുതിയിട്ടുണ്ട്.

മുകളിൽ പറഞ്ഞ രണ്ടു ദൃശ്യങ്ങളും അതിമനോഹരമായ അതിവിദൂരദൃശ്യാനുപാതത്തിലുള്ള ദൃശ്യങ്ങളാണ്. തുടർന്ന് ഈ ദൃശ്യത്തിൽ നായികാകഥാപാത്രത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. അതുകൊണ്ട് ഈ ദൃശ്യം ചലച്ചിത്രത്തിലെപോലെ മുന്നോടിയായ ദൃശ്യമായിത്തീരുന്നു. നളിനി, ചിന്താവിഷ്ടയായ സീത, ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകി എന്നീ കൃതികളുടെ ആദ്യഭാഗത്തുള്ള ദൃശ്യങ്ങൾക്കുള്ള സവിശേഷതകൾ എല്ലാം ഈ ഭാഗത്തിനും ഉണ്ട്. അറുപത് മുതൽ അറുപത്തിമൂന്ന് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ വണിഗ്വരൻ വന്നു ചേരുന്നതായി പറയുന്നുണ്ട്. വടക്കുഭാഗത്ത് പാതയിലൂടെ അതിവേഗം പാഞ്ഞ് വരുന്ന കാളവണ്ടിയുടെ ദൃശ്യം വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. ഇങ്ങനെ അതിവിദൂരദൃശ്യാനുപാതത്തിലുള്ള ദൃശ്യം അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഭാഗം രണ്ടിൽ ഒന്ന് മുതൽ ആറ് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ യമുനാനദിയുടെ മണൽത്തിട്ട അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. തുടർന്ന് വിജനമായ സ്ഥലവും അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഇതെല്ലാം മനുഷ്യബിംബങ്ങളില്ലാത്ത അതിവിദൂരദൃശ്യാനുപാത്തിലുള്ള ദൃശ്യങ്ങളാണ്. പതിനാല് മുതൽ ഇരുപത്തിയൊന്ന് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ചുടലക്കാടിന്റെ അതിവിദൂരദൃശ്യവും മുപ്പത്തിരണ്ട് മുതൽ മുപ്പത്തിയഞ്ച് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ സൂര്യൻ ജ്വലിച്ചുകൊണ്ട് നിൽക്കുന്ന പടിഞ്ഞാറ് ഭാഗത്ത് നിന്ന് പൊട്ടിവീണ സൂര്യരശ്മി പോലെ ഒരാൾ നടക്കാവിലൂടെ നടന്ന് വരുന്ന ദൃശ്യവും അതിവിദൂരദൃശ്യാനുപാതത്തിലുള്ളതാണ്. മനുഷ്യബിംബം കടന്നു വരുമ്പോൾ ആദ്യം പറഞ്ഞ വിജന സ്ഥലം അഥവാ അതിവിദൂരദൃശ്യം കഥാപാത്രത്തെ അവതരിപ്പിക്കാനുള്ള സ്ഥലമായി മാറുന്നു. സ്ഥലത്തിന്റെ സവിശേഷതകൾ അവതരിപ്പിക്കാനാണ് ഇവിടെയും അതിവിദൂരദൃശ്യാനുപാതം ആശാൻ ഉപയോഗിക്കുന്നത്. ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിലെപോലെ ആദ്യം സ്ഥലം മാത്രം കാണിക്കുകയും തുടർന്ന് ആ വിദൂരദൃശ്യത്തിലേക്ക് ഒരു മനുഷ്യബിംബം കടന്നു വരികയും ചെയ്യുമ്പോൾ ആ കഥാപാത്രത്തിന് കൂടുതൽ പ്രാധാന്യം ലഭിക്കുന്നതിന് ഇത് ഇടയാക്കുന്നു.

പടിഞ്ഞാറ് ഭാഗത്തു നിന്നും കടപൊട്ടി പറന്നെത്തും കതിരുപോലെ എന്ന് ഭിക്ഷുവിനെ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ ദൂരദർശനകൃശങ്ങൾക്ക് സമാനമായ അവതരണമായി മാറുന്നു. വളരെ അകലെ നിന്ന് ഭിക്ഷു നടന്നുവരുന്ന പ്രതീതി ഉണ്ടാക്കുന്നു.

നളിനിയിൽ നാലും ചിന്താവിഷ്ടയായ സീതയിൽ മൂന്നും ദുരവസ്ഥയിൽ മൂന്നും ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിൽ ഏഴും കരുണയിൽ ആറും അതിവിദൂരദൃശ്യാനുപാതത്തിലുള്ള അവതരണമാണ് ഉള്ളത്. നളിനിയിൽ ഒന്നാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഹിമാലയദൃശ്യവും ആറാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കാട് പക്ഷി യുവാവ് നോക്കുന്നപോലെ ദിവാകരൻ നോക്കുന്ന ദൃശ്യവും ഏഴാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ കാടിന്റെ അവതരണവും ചിന്താവിഷ്ടയായ സീതയ്ക്ക് പിന്നിൽ ചലിക്കുന്ന കാടും നിശ്ചലമായി നിൽക്കുന്ന കാടും അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യവും വൈഡ് ആംഗിൾ ദൃശ്യപരിധിയുള്ളതാണ്. ഇതുപോലെ ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിൽ ശ്രാവസ്തിക്കടുത്തുള്ള ഗ്രാമത്തിന്റെ ദൃശ്യവും കരുണയിലെ വെൺമാളികകൾ ചൂഴ്ന്നു നിൽക്കുന്ന തെരുവിന്റെ ദൃശ്യവും. ഭാഗം രണ്ടിൽ യമുനാനദീതടത്തിന്റെ ദൃശ്യവും വിജനമായ സ്ഥലത്തിന്റെ ദൃശ്യവും വൈഡ് ആംഗിൾ ദൃശ്യപരിധിയുള്ളതാണ്. അതിവിദൂരദൃശ്യത്തിൽ പറഞ്ഞിട്ടുള്ള മറ്റു ദൃശ്യങ്ങൾ നോർമൽ ദൃശ്യപരിധിയിലുള്ളതാണ്.

ഇതിൽനിന്നും കുമാരനാശാനും സ്ഥലത്തിന്റെ സവിശേഷതകളെ അവതരിപ്പിക്കാനും കഥാപാത്രം ജീവിക്കുന്ന പശ്ചാത്തലം അവതരിപ്പിക്കാനും കഥാപാത്രത്തിന്റെ ആന്തരികഭാവങ്ങളിലേക്ക് കടക്കുന്നതിന് മുന്നോടിയായി അവരെക്കുറിച്ച് ഒരു ധാരണ വായനക്കാരന് ഉണ്ടാക്കി കൊടുക്കാനും ഓർമ്മകൾ അവതരിപ്പിക്കാനുമാണ് അതിവിദൂരദൃശ്യത്തെ ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ളത് എന്ന് വ്യക്തമാണ്.

5.3.2 വിദൂരദൃശ്യ ബിംബങ്ങൾ

ചലച്ചിത്രത്തിൽ മനുഷ്യബിംബത്തിന്റെ പാദം മുതൽ തലവരെയുള്ള ഭാഗത്തിനാണ് വിദൂരദൃശ്യം എന്ന് പറയുന്നത്. മറ്റ് വസ്തുക്കളെ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോഴും പാദം മുതൽ തലവരെ ഉൾപ്പെടുന്ന ബിംബങ്ങളാണിത്. അതുകൊണ്ട് ഫുൾഷോട്ട് എന്നും പറയും. ഇത്തരം ബിംബങ്ങൾ സാധാരണ രീതിയിൽ നോർമൽ ലെൻസിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യപരിധിയുള്ള ദൃശ്യങ്ങളാണ്. കഥാപാത്രത്തെ ഭാഗികമായി കാണിക്കുന്നതിനു മുമ്പ് ഇത്തരം ബിംബങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കും. സൂക്ഷ്മ ഭാവങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിന് മുന്നോടിയായിട്ടാണ് ഇത്തരം ദൃശ്യങ്ങൾ കടന്നുവരാറുള്ളത്. കാലുകളുടേയും കൈകളുടേയും അംഗചലനങ്ങളാണ് ഇത്തരം ബിംബങ്ങളുടെ സവിശേഷത.

നളിനിയിൽ രണ്ടാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ നീണ്ട ജടയും നഖവും ഭസ്മവും ഒട്ടൊക്കെ നഗ്നവുമായ ദിവാകരന്റെ ദൃശ്യവും, ശ്ലോകം എട്ടിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദിവാകരൻ കാണുന്ന തണ്ടലഞ്ഞ് വിടരുന്ന പൂക്കളുള്ള തടാകത്തിന്റെ ദൃശ്യവും, ശ്ലോകം പതിമൂന്നിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കുന്നിനടിയിൽ എത്തിയപ്പോൾ ചിന്ത പൂണ്ടപോലെ യമി നിന്നു എന്ന ദൃശ്യവും, ദിവാകരന്റേയും ദിവാകരൻ കാണുന്ന തടാകത്തിന്റേയും വിദൂരദൃശ്യാനുപാതത്തിലുള്ള ദൃശ്യങ്ങളാണ്. ശ്ലോകം നാല്പത്തിരണ്ടിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന നളിനിയുടേയും ദേവദാരു വൃക്ഷത്തിന്റേയും പാദം മുതൽ തലവരെയുള്ള ദൃശ്യം, വിദൂരദൃശ്യാനുപാതത്തിലുള്ള മറ്റൊരു ദൃശ്യമാണ്. തുടർന്ന് വരുന്ന വിദൂരദൃശ്യാനുപാതത്തിലുള്ള ദൃശ്യങ്ങളിൽ അംഗചലനങ്ങൾ കാണാം. നാല്പത്തിയൊമ്പതാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ യമി പിന്നോട്ടാഞ്ഞ് ഹസ്തസംജ്ഞയാൽ നളിനിയോട് ആംഗ്യം കാണിക്കുന്നത് അവതരിപ്പിക്കുന്നു. അമ്പതാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ നളിനി യമിയുടെ കാൽക്കൽ നിന്ന് എഴുന്നേൽക്കുന്ന ദൃശ്യവും അമ്പത്തൊന്നാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ മാറിൽ നിന്ന് വീണ വൽക്കലം യഥാസ്ഥാനത്ത് ഇട്ട് യമിയുടെ കാൽതൊട്ട് നെറുകയിൽ വെച്ച് കുറച്ചുമാറി

നിന്ന് യമിയെതന്നെ നോക്കിനിൽക്കുന്ന നളിനിയുടെ ദൃശ്യവും അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. അമ്പത്തിരണ്ടാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ യമി സംസാരിച്ചു തുടങ്ങുന്നതിനു മുമ്പ് എന്താണാവോ യമി പറയാൻ പോകുന്നത് എന്ന് ചിന്തിച്ചു നിൽക്കുന്ന നളിനിയേയും അവളുടെ മുന്നിൽ നിൽക്കുന്ന യമിയുടേയും ദൃശ്യവും വിദൂര ദൃശ്യാനുപാതത്തിലുള്ളതാണ്. എൺപത്തിമൂന്ന്, എൺപത്തിനാല്, എൺപത്തിയാറ് ശ്ലോകങ്ങളിൽ പൂക്കൾ നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്ന തടാകം, തീരം, നാട്ടുപാതകൾ, വൃക്ഷങ്ങൾ, മനോഹരമായ പുൽത്തറ, അതിനുസമീപത്തുള്ള എഴുത്തുപള്ളിക്കൂടം എന്നിവയും തുടർന്ന് ഉപവനത്തിനുള്ളിൽ പൂമ്പാറ്റകളെ നോക്കി നടന്നതും ഉച്ചയ്ക്ക് മരണത്തണലിൽ അണഞ്ഞതും നളിനി ഓർക്കുന്നത് അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ ഓരോന്നിന്റേയും പൂർണ്ണരൂപം വരുന്നതുകൊണ്ട് വിദൂരദൃശ്യാനുപാതാനുഭവമാണ് ഉണ്ടാകുന്നത്. ചിലതിൽ അതിവിദൂര ദൃശ്യാനുപാതം കൂടി വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ ഉണ്ടാകുമെന്ന് ആ ഭാഗത്ത് വ്യക്തമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. നൂറ്റിമൂന്നാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ നളിനിയുടെ തല തടാകത്തിൽ താഴാതെ നിൽക്കുന്നത് അവതരിപ്പിക്കുന്നു. തടാകം മൊത്തത്തിൽ വായന ക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നതുകൊണ്ട് വിദൂരദൃശ്യാനുപാതമായിത്തീരുന്നു. നൂറ്റിനാലാം ശ്ലോകത്തിൽ നളിനി തടാകത്തിൽ നിന്ന് യോഗിനിയെ നോക്കുന്നതും യോഗിനി നളിനിയുടെ മുടി പിടിച്ചു വലിക്കുന്നതും വിദൂരദൃശ്യാനുപാതത്തിലുള്ളവയാണ്.

ചിന്താവിഷ്ടയായ സീതയിൽ രണ്ടാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ സീത പൂവാകമരത്തിന് ചുവട്ടിൽ ഇരിക്കുന്നത് അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. താഴെ പുൽത്തകിടും മേലേ പൂവാക മരത്തിന്റെ വിതിർത്ത ശാഖകളും അവതരിപ്പിക്കുന്നതുകൊണ്ട് സീത ഇരിക്കുകയാണെങ്കിലും വിദൂരദൃശ്യാനുപാതമാണെന്ന് മനസ്സിലാക്കാം.

ദുരവസ്ഥയിൽ ഒമ്പത്, പത്ത് ഈരടികളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കുറ്റിച്ചെടികളുടെ ദൃശ്യവും പതിനാല്, പതിനഞ്ച് ഈരടികളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഇല്ലിക്കൂട്ട

ങ്ങളുടെ ദൃശ്യവും, പത്തൊൻമ്പത്, ഇരുപത് ഈരടികളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന നായകന്റെ വീടിന്റെ ദൃശ്യവും ഇരുപത്തിമൂന്ന് മുതൽ ഇരുപത്തിയെട്ട് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന വീട്ടുമുറ്റത്തിന്റെ മൊത്തത്തിലുള്ള ദൃശ്യങ്ങളും വിദൂരദൃശ്യാനുപാതത്തിലുള്ള ദൃശ്യങ്ങളാണ്.

ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിൽ ഒമ്പത്, മുതൽ ഇരുപതുവരെ ഉള്ള ഈരടികളിൽ പേരാലിനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. പേരാലിന്റെ ദൃശ്യം മൊത്തത്തിൽ കാണുന്നിടത്ത് വിദൂരദൃശ്യാനുപാതമാണ്. ഇരുപത്തിയഞ്ച്, ഇരുപത്തിയാറ് ഈരടികളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കരിങ്കല്ലത്താണിയുടേയും വാക്കല്ല് പൊട്ടിയ കിണറിന്റെയും ദൃശ്യങ്ങൾ വിദൂരദൃശ്യാനുപാതത്തിലുള്ളവയാണ്. ഇരുപത്തിയേഴ്, ഇരുപത്തിയെട്ട് ഈരടികളിൽ അകലെ നിന്ന് വരുന്ന ആരോ ഒരാൾ ചാരത്തെത്തിയപ്പോൾ ഭിക്ഷുവാണെന്ന് തിരിച്ചറിയുന്നപോലെ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. അതിവിദൂരദൃശ്യാനുപാതം വിദൂരദൃശ്യാനുപാതമായി മാറുന്നു. ഇരുപത്തിയൊൻമ്പത് മുതൽ മുപ്പത്തിമൂന്ന് വരെയുള്ള ഈരടിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഒറ്റച്ചിറകുള്ള ദേവതയെപ്പോലെ അരയാലിന്റെ സമീപത്തെത്തുന്ന ഭിക്ഷുവിന്റെ രൂപവും മുപ്പത്തിയാറ് മുതൽ നാല്പത്തിരണ്ട് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കിണറിനടുത്തേക്ക് നടന്നുവരുന്ന മാതംഗിയുടെ രൂപവും വിദൂരദൃശ്യാനുപാതത്തിലുള്ളവ തന്നെ. ഭാഗം രണ്ടിൽ ഒന്ന്, രണ്ട് ഈരടികളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന വെള്ളം കോരി നിൽക്കുന്ന മാതംഗിയുടെ ദൃശ്യവും അപ്പോൾ അവിടേക്ക് എത്തുന്ന ഭിക്ഷുവിന്റെ ദൃശ്യവും പതിമൂന്ന്, പതിനാല്, പതിനഞ്ച് ഈരടികളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന മാതംഗി ചേല ഒതുക്കി ഭിക്ഷുവിനെ വെള്ളം ഒഴിച്ചു കൊടുക്കുന്ന ദൃശ്യവും വിദൂരദൃശ്യാനുപാതത്തിലുള്ളവയാണ്. നാല്പത് മുതൽ നാല്പത്തിരണ്ട് വരെയുള്ള ഈരടി കളിൽ കുടം നിറച്ച് അവൾ നീക്കിവെച്ചു, നീളമുള്ള കയർ പാളയിൽ വെച്ച് പോകാൻ തുനിഞ്ഞെങ്കിലും ആകാഞ്ഞ് അവിടെത്തന്നെ അലസമായി ചുറ്റി നടക്കുന്ന മാതംഗിയുടെ ദൃശ്യവും അവതരിപ്പിക്കുന്നു

ണ്ട്. മനുഷ്യബിംബങ്ങൾ വരുന്ന വിദൂര ദൃശ്യങ്ങളിലെല്ലാം അംഗചലനങ്ങളുടെ ബാഹുല്യം കാണാൻ കഴിയും. നാല്പത്തിമൂന്ന് മുതൽ നാല്പത്തിയെട്ട് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ മാതംഗി ചെറുവാകയുടെ സമീപത്തേക്ക് അണയുന്നതും മരത്തിൽ ചാരിനിന്ന് കയ്യിലുള്ള പൂങ്കുല നോക്കിയും ഭിക്ഷുവിനെ നോക്കിയും ഭൂമിയിൽ ഒറ്റക്കാലൂന്നി നിൽക്കുന്നതും അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ക്യാമറയ്ക്ക് പോസ് ചെയ്യുന്ന പോലെയുള്ള വിദൂര ദൃശ്യാനുപാതത്തിലുള്ള ദൃശ്യമാണ്. ഭാഗം മൂന്നിൽ ഏഴ്, എട്ട് ഈരടികളിൽ മാതംഗി പകൽ നടന്ന സംഭവങ്ങൾ ഓർക്കുന്നത് അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. സുന്ദരനായ ഭിക്ഷു, പേരാല്, വഴി, കിണറ്, പരിസരം എന്നീ ദൃശ്യങ്ങളാണ് ഓർക്കുന്നത്. ഈ ദൃശ്യങ്ങ ളെല്ലാം വിദൂരദൃശ്യങ്ങളായും അതിവിദൂരദൃശ്യങ്ങളായും സമീപദൃശ്യങ്ങളായും വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരും. ഓർമ്മകളെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ആഖ്യാനത്തിന്റെ സവിശേഷതകൊണ്ടാണ് ഇങ്ങനെ സംഭവിക്കുന്നത്.

ഭാഗം നാലിൽ എഴുപത്തിയൊന്നാമത്തെ ഈരടിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന രാജാവും പരിവാരങ്ങളും ആശ്രമത്തിന്റെ നടക്കാവിലൂടെ നീങ്ങുന്ന ദൃശ്യവും എഴുപത്തിരണ്ട് മുതൽ എൺമ്പതു വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ രാജാവ് കാണുന്ന ആരാമത്തിലെ ദൃശ്യങ്ങളും വിദൂരദൃശ്യാനുപാതത്തിലുള്ള ദൃശ്യങ്ങളാണ്. എൺപത്തിഒന്ന് മുതൽ എൺപത്തിയാറ് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ വിദൂര ദൃശ്യാനുപാതത്തിലുള്ള മൂന്ന് ദൃശ്യങ്ങൾ വരുന്നുണ്ട്. രാജാവും പരിവാരങ്ങളും ബുദ്ധമന്ദിരത്തിൽ എത്തുന്ന ദൃശ്യം, രാജാവ് ബുദ്ധഭഗവാന്റെ കാൽക്കൽ ദണ്ഡ നമസ്കാരം ചെയ്യുന്ന ദൃശ്യം, രാജാവിനെ അനുഗ്രഹിച്ചുകൊണ്ട് ബുദ്ധഭഗവാൻ സ്വർണ്ണപതാക പാറി നിൽക്കുന്ന പൊൻകൊടിമരംപോലെ നിൽക്കുന്ന ദൃശ്യം എന്നിവയാണവ. എൺപത്തിയേഴ് മുതൽ തൊണ്ണൂറ്റിയാറ് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ ബുദ്ധനും രാജാവും പരിവാരങ്ങളും സന്യാസിനി-സന്യാസ ശ്രേഷ്ഠന്മാരും ഇരിക്കുന്ന ദൃശ്യവും അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ ദൃശ്യം വിദൂരദൃശ്യാനുപാത

മായും അതിവിദൂരദൃശ്യാനുപാതമായും വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരും.

കരുണയിൽ നാലു മുതൽ പന്ത്രണ്ട് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ പിടിയാനയുടെ മുഖം കൊത്തിവെച്ച വളഞ്ഞ വാതിലുള്ള ചെറിയ മതിൽ, അതിനുള്ളിൽ പൂന്തോട്ടത്തിലെ ശിലായിരിപ്പിടത്തിൽ വാസവദത്ത ഇരിക്കുന്ന ദൃശ്യവും ഇരുപത്തിമൂന്നാം ഈരടിയിൽ അരക്കെട്ടിന്റെ ഭാരത്താൽ എഴുന്നേൽക്കാൻ കഴിയാതെ ഇരിക്കുന്ന ഭൂമിയിലെ രംഭയാണവൾ എന്ന വിശേഷണത്തോടു കൂടിയ ദൃശ്യവും വിദൂരദൃശ്യാനുപാതത്തിലുള്ള ദൃശ്യങ്ങളാണ്. അറുപത് മുതൽ അറുപത്തിമൂന്ന് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന പാഞ്ഞു വരുന്ന കാളവണ്ടിയുടെ ദൃശ്യവും കാളവണ്ടിയിൽ വന്നിറങ്ങുന്ന വണിഗ്വരന്റെ ദൃശ്യവും അറുപത്തിനാല് മുതൽ അറുപത്തിയൊമ്പത് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന വണിഗ്വരന്റെ പ്രത്യംഗ വർണ്ണനകളിലൂടെ ലഭിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളും വിദൂരദൃശ്യാനുപാതത്തിലുള്ള ദൃശ്യങ്ങളാണ്. ഭാഗം രണ്ടിൽ വിജനസ്ഥലത്തിന്റെ അതിവിദൂരദൃശ്യം അവതരിപ്പിച്ചതിനുശേഷം അഞ്ച്, ആറ്, ഈരടികളിൽ കരിമ്പന, പാറ, പുററ്, പാഴ്ച്ചെടികൾ, വെളിയിടങ്ങൾ എന്നീ ദൃശ്യങ്ങളെ വിദൂരദൃശ്യങ്ങളെപ്പോലെ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. എട്ട്, ഒമ്പത്, പത്ത് ഈരടികളിൽ ചുടലഭൂതം കണക്കെ ആകാശം മുട്ടിനിൽക്കുന്ന പേരാലിന്റെ ദൃശ്യവും ഇരുപത്തിനാല് മുതൽ മുപ്പത്തിയൊന്ന് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കാക്കകളുടേയും തോഴിയുടേയും ദൃശ്യവും മുപ്പത്തിരണ്ട് മുതൽ മുപ്പത്തഞ്ച് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഭിക്ഷുവായ ഉപഗുപ്തന്റെ ദൃശ്യവും വിദൂരദൃശ്യാനുപാതത്തിലുള്ള ദൃശ്യങ്ങളാണ്.

പാദം മുതൽ തല വരെയുള്ള വർണ്ണനകൾക്കാണല്ലോ കേശാദിപാദ പ്രത്യംഗവർണ്ണന എന്ന് പറയുന്നത്. അതുകൊണ്ട് പാദം മുതൽ തല വരെ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരും. ഇത്തരം വർണ്ണനകൾക്ക് ചലച്ചിത്രത്തിൽ വിദൂരദൃശ്യത്തിനോടാണ് സാദൃശ്യമെന്നർത്ഥം.

നളിനിയിൽ ഓതി നീണ്ട ജടയും നഖങ്ങളും ഭസ്മവും ഒട്ടൊക്കെ നഗ്നവുമായ ദിവാകരന്റെ പ്രത്യംഗവർണ്ണനയും ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിലെ ആനന്ദഭിക്ഷുവിന്റേയും കിണറ്റിൻ കരയിലേക്ക് നടന്നടുക്കുന്ന മാതംഗിയുടേയും പ്രത്യംഗവർണ്ണനയും വാസവദത്തയുടെ പ്രത്യംഗവർണ്ണനയും വണിഗ്വരന്റെ പ്രത്യംഗവർണ്ണനയും ചുടലക്കാട്ടിലെ ആലിന്റെ പ്രത്യംഗവർണ്ണനയും വിദൂരദൃശ്യാനുപാതത്തിലുള്ളവയാണെന്ന് മുമ്പ് എഴുതിയിട്ടുണ്ട്. സൂക്ഷ്മമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നതാണ് സ്വഭാവോക്തി അലങ്കാരം. ഇവിടെ സൂക്ഷ്മമായി ദൃശ്യങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഓരോ വായനക്കാരന്റെയും മനസ്സിലുണ്ടാകുന്ന ദിവാകരയോഗിയുടേയും ആനന്ദഭിക്ഷുവിന്റേയും മാതംഗിയുടേയും വാസവദത്തയുടേയും വണിഗ്വരന്റേയും ചുടലക്കാട്ടിലെ ആലിന്റെയും ദൃശ്യങ്ങൾ വ്യത്യസ്തമാകാം. എന്നാൽ കുമാരനാശാന്റെ കവിതയിൽ അങ്ങനെ സംഭവിക്കുന്നില്ല. ദൃശ്യപരമായും സൂക്ഷ്മമായും പ്രത്യംഗവർണ്ണന നടത്തുമ്പോൾ എല്ലാ വായനക്കാരുടേയും മനസ്സിലും ഒരേപോലുള്ള ദൃശ്യങ്ങൾ വരുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിൽ പ്രേക്ഷകർ എല്ലാവരും സംവിധായകൻ കാണിച്ചു കൊടുക്കുന്ന ദൃശ്യമല്ലേ കാണുകയുള്ളൂ. കുമാരനാശാൻ വാക്കുകൾ കൊണ്ട് ഇത് സാധിച്ചെടുത്തിരിക്കുന്നു.

കുമാരനാശാന്റെ കവിതയിൽ പോസ് ചെയ്യുന്നതുപോലെയുള്ള ദൃശ്യങ്ങളുണ്ട്. അവയും വിദൂരദൃശ്യാനുപാതത്തിലുള്ളവയാണ്. അവയെക്കുറിച്ച് പ്രത്യേകം പറയേണ്ടതുള്ളതുകൊണ്ട് ഇവിടെ പരാമർശിക്കുന്നില്ല. അംഗചലനങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നിടത്താണ് കൂടുതലായും വിദൂരദൃശ്യങ്ങൾ വരുന്നത്. സൂക്ഷ്മഭാവങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് മുന്നോടിയായിട്ടാണ് വിദൂരദൃശ്യങ്ങൾ വരുന്നത്. എല്ലാം നോർമൽ ലെൻസിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യപരിധിയുള്ള ദൃശ്യങ്ങളാണ്. ഇതിൽ നിന്ന് ചലച്ചിത്ര ഭാഷയും കുമാരനാശാന്റെ കാവ്യഭാഷയും വളരെ അടുത്തു നിൽക്കുന്നുവെന്ന് മനസ്സിലാക്കാം.

നാടകത്തിൽ നടീനടന്മാരുടെ പാദം മുതൽ തലവരെയുള്ള ദൃശ്യം പ്രേക്ഷകന്റെ കൺമുന്നിലുണ്ട്. മുഖം മാത്രമായോ അരമുതൽ തലവരെ മാത്രമായോ നാടകത്തിൽ വരുന്നില്ല. അതുകൊണ്ട് ഈ കവിതയിൽ വിദൂരദൃശ്യത്തിനോട് സാദൃശ്യമുള്ള ദൃശ്യങ്ങൾ വരുമ്പോൾ അതിന് നാടകത്തോടും സാദൃശ്യം തോന്നാം. ഈ ഭാഗങ്ങളിൽ ശരീരഭാഷയും നിറയെ കാണാൻ കഴിയും. നാടകവേദിയിൽ നടീനടന്മാർ അഭിനയിക്കുമ്പോഴാണ് നാടകത്തിൽ ശരീരഭാഷ ഉണ്ടാകുന്നത്. ചലച്ചിത്രത്തിൽ ക്യാമറയ്ക്ക് മുന്നിൽ നടീനടന്മാർ അഭിനയിക്കുമ്പോഴും. ഈ കവിതയിലെ ചലനാത്മകദൃശ്യങ്ങൾ നാടകത്തിലെ ശരീരഭാഷ പോലെയും ചലച്ചിത്രത്തിലെ ശരീരഭാഷപോലെയും അവതരിപ്പിക്കാം. ശരീരഭാഷ അത് അവതരിപ്പിക്കുന്ന നേരത്ത് മാത്രം ഉണ്ടാകുന്നതാണ്. അതുകൊണ്ട് കവിതയിലെ അംഗചലനങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ നാടകത്തിന്റേതു മാത്രമായ ശരീരഭാഷയെന്നോ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ മാത്രമായ ശരീരഭാഷയെന്നോ വേർതിരിക്കുന്നതിൽ അർത്ഥമില്ല.

5.3.3 പോസ് ചെയ്യുന്നപോലെയുള്ള ബിംബങ്ങൾ

നളിനിയിൽ നാല്പത്തിരണ്ടാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ ചെറുദേവദാരുമേൽ ചാരി മറഞ്ഞു നിൽക്കുന്ന നളിനിയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഇതിന് സമാനമായ രീതിയിലുള്ള അവതരണം ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിൽ നാല്പത്തിമൂന്ന് മുതൽ നാല്പത്തെട്ട് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ കാണാം.

പൂത്തു മനോജ്ഞമായ ചെറുവാകയിൽ ചാരിചാഞ്ഞ് നിന്ന് ആനന്ദഭിക്ഷുവിനെ നോക്കി. പാരിൽ ഒറ്റക്കാലൂന്നി നിരന്തരം കൃഷ്ണമണികൾ ചലിപ്പിച്ച് ആനന്ദ ഭിക്ഷുവിനായ് കരുംതാരണിമാല തീർത്തു. കരുണയിൽ നാലു മുതൽ പന്ത്രണ്ട് വരെയുള്ള വരികളിൽ മനോഹരമായ പൂന്തോട്ടത്തിൽ സന്ധ്യാസമയത്ത് പൂങ്കുല കൾ നിറഞ്ഞ അശോകമരച്ചോട്ടിൽ

ശിലായിരിപ്പിടത്തിൽ വലതുകാൽ ഇടതു തുടമേൽ കയറ്റിവെച്ച് ഇരിക്കുന്ന വാസവദത്തയുടേയും കൈവള കിലുങ്ങുമാറ് വിശറി വീശികൊണ്ടിരിക്കുന്ന തോഴിയുടെ ദൃശ്യവും അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.

ബോധപൂർവ്വം തന്നെ സ്ഥലനിബന്ധമായി കഥാപാത്രം പോസ് ചെയ്യുന്ന രീതിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നു എന്നർത്ഥം. നായകനോടുള്ള അനുരാഗത്താൽ കാല്പനിക ഭാവത്തോടു കൂടിയ നായികയെ അവതരിപ്പിക്കേണ്ടി വരുമ്പോൾ നായികയുടെ പല പോസിലുള്ള സുന്ദരമായ രൂപങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുകയെന്നത് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പതിവ് രീതിയാണ്. കുമാരനാശാന്റെ കവിതയിൽ മൂന്നിടത്ത് മാത്രമാണ് നായികന്മാരെ പോസ് ചെയ്യുന്ന മട്ടിൽ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളൂ. നളിനിയും, മാതംഗിയും, വാസവദത്തയും. നായകനോടുള്ള അനുരാഗത്താൽ കാല്പനിക ഭാവത്തോടു കൂടി നിൽക്കുന്ന സന്ദർഭത്തിലാണ് കുമാരനാശാൻ ഇങ്ങനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ചലച്ചിത്ര സംവിധായകന്റെ സർഗവ്യാപാരത്തോട് കുമാരനാശാന്റെ സർഗവ്യാപാരം അടുത്തു നിൽക്കുന്നു.

5.3.4 വിദൂരസമീപ ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ

പാദം മുതൽ തലവരെ ഉൾപ്പെടുന്നതാണല്ലോ വിദൂരദൃശ്യം. വിദൂരദൃശ്യത്തിലുള്ള വസ്തുക്കളിൽ ചിലതിനെ ദൃഷ്ടികേന്ദ്രമാക്കി കാണിക്കുമ്പോൾ വിദൂരസമീപദൃശ്യമായിത്തീരും. അനുപാതം വിദൂരദൃശ്യത്തിന്റെ തന്നെ.

ദുരവസ്ഥയിൽ ഇരുപത്തിയൊന്ന് മുതൽ ഇരുപത്തിയെട്ട് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ നായകന്റെ വീട്ടുമുറ്റം അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. പർപ്പടകപുല്ല്, മറ്റ് പുല്ലുകൾ, പൊട്ടക്കലം, കരിച്ചട്ടി, പശുക്കിടാവ് കടിച്ച് ഇലപോയ വാഴ, വിത്ത് പൊട്ടിമുളച്ച പൊടിപ്പ്. എന്നിവയെ വീട്ടുമുറ്റത്തിന്റെ ദൃശ്യത്തിൽ എടുത്തു കാണിക്കുന്നു.

ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിൽ ഒമ്പത് മുതൽ ഇരുപത് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ പേരാലിനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഈ വിദൂരദൃശ്യത്തിൽ ഇലയുടെ തിളക്കം,

ചെപ്പടിപന്തുപോലെ കായ്, പരുന്ത് പറക്കുന്നത്, ചെറുകിളികൾ ഇരിക്കുന്നത്. തുടങ്ങിയ ദൃശ്യങ്ങളെല്ലാം ദൃഷ്ടികേന്ദ്രമാക്കി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ട് വിദൂര സമീപദൃശ്യാനുപാതമാണ്. എഴുപത്തിരണ്ട് മുതൽ എൺപത് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ ബുദ്ധമന്ദിരത്തിലെ ആരാമത്തെ രാജാവിന്റെ കണ്ണിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. മാന്തോപ്പിൽ പൂങ്കുയിൽ കൂട്ടങ്ങൾ മറഞ്ഞ് നിന്ന് പാടി, ഞാവൽ കുഞ്ജങ്ങൾക്കുള്ളിൽ മഞ്ഞക്കിളി മിന്നൽപോലെ പറന്നു. ഇങ്ങനെ ആരാമത്തിലെ ഓരോ ദൃശ്യങ്ങളും ദൃഷ്ടികേന്ദ്രമാക്കി അവതരിപ്പിക്കുന്നതുകൊണ്ട് വിദൂര സമീപദൃശ്യാനുപാതമാണ്.

കരുണയിൽ നാല് മുതൽ ഏഴ് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന പിടിയാനയുടെ മുഖം കൊത്തിവെച്ച വാതിൽ, പൊക്കം കുറഞ്ഞ മതിൽ, പൂക്കൾ നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്ന അശോകമരം, എന്നിവയും ഏഴ് മുതൽ പന്ത്രണ്ട് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ വാസവദത്തയുടെ ഉടയാടകളും ഇരിപ്പും സൂക്ഷ്മായി അവതരിപ്പിക്കുന്നിടത്തും വിദൂരദൃശ്യാനുപാതത്തിനുപുറമേ വിദൂരസമീപദൃശ്യാനുപാതവും അനുഭവപ്പെടും. പതിനഞ്ച് മുതൽ ഇരുപത്തിമൂന്ന് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ അവളുടെ ഓരോ ശരീരഭാഗങ്ങളേയും ഉടയാടകളേയും ചലനത്തേയും അവതരിപ്പിക്കുന്നതുകൊണ്ട് വിദൂരസമീപദൃശ്യവും വരുന്നു. അറുപത് മുതൽ അറുപത്തിമൂന്ന് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ കാളവണ്ടിയുടെ ഓരോരോ ഭാഗങ്ങൾ എടുത്ത് കാണിക്കുന്നിടത്തും വണിഗ്വരന്റെ പ്രത്യംഗവർണ്ണനയിലും വിദൂരസമീപദൃശ്യാനുപാതമാണ് വരുന്നത്. ഭാഗം രണ്ടിൽ പതിനാല് മുതൽ ഇരുപത്തിയൊന്ന് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ ചുടലക്കാടിന്റെ ഓരോരോ ഭാഗം എടുത്ത് കാണിക്കുന്നിടത്ത് വിദൂരസമീപദൃശ്യാനുപാതമാണ് വരുന്നത്. ഇരുപത്തിനാല് മുതൽ മുപ്പത്തിയൊന്ന് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ കാക്കകളേയും തോഴിയേയും അവതരിപ്പിക്കുന്നിടത്തും വിദൂര സമീപദൃശ്യാനുപാതം അനുഭവപ്പെടുന്നു.

ദുരവസ്ഥയിൽ ഒരു വിദൂര സമീപദൃശ്യാനുപാതമേയുള്ളൂ. ചണ്ഡാലഭിക്ഷു

കിയിലും കരുണയിലും വിദൂരദൃശ്യത്തിൽ ദൃശ്യകേന്ദ്രമാക്കിയുള്ള അനവധി ദൃശ്യ ങ്ങളുണ്ട്. അതുകൊണ്ട് ഈ രണ്ട് കവിതയിലും അനവധി വിദൂരസമീപ ദൃശ്യങ്ങളുണ്ട്. ചലച്ചിത്രത്തിൽ ഒരു മരം കാണിച്ചതിനുശേഷം ആ മരത്തിലെ ചില വസ്തുക്കൾ ദൃഷ്ടികേന്ദ്രമാക്കി കാണിക്കാറുണ്ടല്ലോ. നാടകത്തിനും ഛായാ ചിത്രകലക്കും അസാധ്യമായ കാര്യമാണിത്. സാഹിത്യത്തിലെ ദൃശ്യാവതരണം ചലച്ചിത്രത്തിലെ ദൃശ്യാവതരണത്തോടാണ് കൂടുതൽ അടുത്തു നിൽക്കുന്നത് എന്നതിനുള്ള തെളിവുമാണിത്.

5.3.5 മധ്യമ ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ

കഥാപാത്രം ചെയ്തുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന പ്രവൃത്തിയെ അവതരിപ്പിക്കാനും കഥാപാത്രത്തിന്റെ മാനസികാവസ്ഥ അവതരിപ്പിക്കാനുമാണ് ചലച്ചിത്രത്തിൽ പ്രധാനമായും മധ്യമദൃശ്യങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുന്നത്. മനുഷ്യബിംബം ഉദാഹരണ മായി എടുക്കുകയാണെങ്കിൽ മുട്ട് മുതൽ തല വരെയോ എടുപ്പ് മുതൽ തല വരെയോ ഉള്ള ഭാഗമാണ് ഇതിൽ പകർത്തുന്നത്. ഇത്തരം ദൃശ്യങ്ങൾ അടുത്ത് കാണുന്നതുപോലെ സ്ക്രീനിൽ തെളിയുകയാണെങ്കിൽ മധ്യമസമീപദൃശ്യമെ ന്നും അകലെ കാണുന്നതു പോലെ സ്ക്രീനിൽ തെളിയുകയാണെങ്കിൽ മധ്യമ വിദൂരദൃശ്യമെന്നും വീണ്ടും തരം തിരിക്കാം.

നളിനിയിൽ പതിമൂന്നാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ കുന്നിന്റെ അടിയിലെത്തിയ ദിവാകരയോഗി ചിന്തപൂണ്ടു ഒന്നു വീർത്തു എന്ന് എഴുതിയിട്ടുണ്ട്. പതിനഞ്ചാ മത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ ആ സന്യാസി അകമോളം എത്തുന്ന നെടുവീർപ്പിട്ടു എന്നും എഴുതിയിരിക്കുന്നു. ഈ രണ്ടു ശ്ലോകങ്ങളും ദിവാകരയോഗിയുടെ മാനസികാ വസ്ഥ അവതരിപ്പിക്കുന്നവയാണ്. എന്നുമാത്രമല്ല, എടുപ്പ് മുതൽ തല വരെയുള്ള ഭാഗത്തിന്റെ ശരീരഭാഷയുമാണ്. ഇരുപതാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ മീൻ ചെന്നുമുട്ടു മ്പോൾ താമരവളയം ചലിക്കുന്നതുപോലെ സുന്ദരിയുടെ ഇടതുകൈ ചലിച്ചു.

അതിരില്ലാത്ത ദുഃഖത്തെ സൂചിപ്പിക്കാനെന്നവണ്ണം. ഇങ്ങനെയാണ് നളിനിയുടെ ശരീരഭാഷ കവി അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. കൈ മാത്രമായി വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നില്ല. ചലച്ചിത്രത്തിലെപ്പോലെ നളിനി എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ മുട്ടു മുതൽ തലവരെ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരും. ശ്ലോകം അമ്പത്തിയാറിൽ ദിവാകരൻ തന്നെ തിരിച്ചറിഞ്ഞില്ലല്ലോ എന്ന ദുഃഖത്താൽ നെടുവീർപ്പിട്ടും (വീർത്തുമാർന്നീടും എന്ന പദമാണ് കവി ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്) ഭാവചാപല്യം അടക്കിയും നിൽക്കുന്ന നളിനിയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. മുകളിൽ പറഞ്ഞ രണ്ടു ശ്ലോകങ്ങളിലും നളിനിയുടെ മാനസികാവസ്ഥയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. എൺപത്തിനാല് മുതൽ എൺപത്തിയേഴ് വരെയുള്ള ശ്ലോകങ്ങളിൽ നളിനി തന്റെ ഓർമ്മകൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. എൺപത്തിനാലിൽ കാവിനടുത്ത് പൂമ്പാറ്റകളെ നോക്കി നടക്കുന്ന ദൃശ്യം മധ്യമദൃശ്യാനുപാതത്തിലുള്ള ദൃശ്യ മായും വിദൂരദൃശ്യാനുപാതത്തിലുള്ള ദൃശ്യമായും വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരും. എൺപത്തിയാറാം ശ്ലോകത്തിൽ പൂവ്വറുത്തു നളിനിയുടെ മുടിയിൽ ചാർത്തുന്നതും എൺപത്തിയേഴാം ശ്ലോകത്തിൽ ദിവാകരൻ നളിനിയുടെ കണ്ണുകൾ പിന്നിൽ നിന്ന് പൊത്തുന്നതും മധ്യമദൃശ്യാനുപാതത്തിലുള്ള ദൃശ്യ ങ്ങളുടെ അനുഭവമാണ് വാനയക്കാരനിൽ ഉണ്ടാക്കുന്നത്. മുകളിൽ പറഞ്ഞ മൂന്ന് ശ്ലോകങ്ങളിലും കുട്ടികളായ ദിവാകരന്റേയും നളിനിയുടേയും പ്രവൃത്തിക ളാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

ചിന്താവിഷ്ടയായ സീതയിൽ മൂന്നാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ സൂര്യൻ മറഞ്ഞതും ഭൂമി നിലാവിനാൽ നിറഞ്ഞതും അറിയാതെ എല്ലാം മറന്നിരിക്കുന്ന സീതയുടെ ദൃശ്യവും അഞ്ചാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ സീതയുടെ മുടിയിൽ മിന്നാമിനുങ്ങുകൾ പാറിവന്നിരിക്കുന്ന ദൃശ്യവും ഏഴാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ വിടപങ്ങളോടൊത്ത കൈകൾ തുടമേൽ വെച്ച് ഇരിക്കുന്ന സീതയുടെ ദൃശ്യവും ഒമ്പതാമത്തെ ശ്ലോക ത്തിൽ സ്വല്പം വളഞ്ഞ ശരീരത്തോടു കൂടിയ സീത സാവകാശം (മെയ്യല്ലയാതെ)

നിവർന്നിരുന്നു. ക്രമമില്ലാതെ വീശുന്ന കാറ്റ്പോലെ ദുഃഖത്തോടു കൂടിയ അവൾ ഇടയ്ക്കിടെ ദീർഘ നിശ്വാസമിട്ടു എന്ന് അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യവും മധ്യമദൃശ്യാനുപാതത്തിലുള്ള ദൃശ്യങ്ങളാണ്. ഈ കവിതയിലെ ഭൂരിഭാഗം വരി കളും സീതയുടെ ചിന്തകളും മാനസികാവസ്ഥയും അവതരിപ്പിക്കാനാണ് കവി ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ളത്. മുകളിൽ പറഞ്ഞ മൂന്ന് ശ്ലോകങ്ങളിലും സീതയുടെ മാനസികാവസ്ഥയ്ക്കനുസരിച്ചുള്ള ഇരിപ്പും ശരീരഭാഷയുമാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

ദുരവസ്ഥയിൽ ഒമ്പത്, പത്ത് ഈരടികളിൽ ഇറ്റിറ്റു വീഴുന്ന ചോരത്തുള്ളികളെപ്പോലെ തെച്ചിപ്പൂങ്കുലകളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. പൂങ്കുല മാത്രമായി വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരില്ല. അതുകൊണ്ട് മധ്യമദൃശ്യാനുപാതവും സമീപദൃശ്യാനുപാതവും വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരും. ഇരുപത്തിയൊന്ന് ഇരുപത്തിരണ്ട് ഈരടികളിൽ രണ്ടു ചാൺ പൊക്കത്തിൽ വണ്ണം കുറഞ്ഞ ചുമരുണ്ട്. അകത്ത് ചുറ്റുമുള്ളത്. എങ്ങും പൊക്കമുള്ള ചുമരുകളാണ്. പലഭാഗത്തും കൈവിരലുകളുടെ പാടുകളുണ്ട് എന്ന് എഴുതിയിട്ടുണ്ട്. മേൽക്കൂര വരാത്തതുകൊണ്ട് മധ്യമദൃശ്യത്തിന് സമാനമായ ദൃശ്യമാണ്.

ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിൽ ഇരുപത്തിയൊന്ന് മുതൽ ഇരുപത്തിനാല് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ ഒറ്റമരക്കാട്പോലെ നിൽക്കുന്ന പേരാലിന്റെ കടഭാഗം അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യം മധ്യമദൃശ്യാനുപാതത്തിലുള്ള ദൃശ്യമാണ്. മുപ്പത്തിനാല്, മുപ്പത്തിയഞ്ച് ഈരടികളിൽ ആനന്ദഭിക്ഷു വിശറികൊണ്ട് അതിവേഗം വീശി ദീർഘനിശ്വാസം വിട്ട് കിണറ്റിൻ കരയിലേക്ക് നോക്കി എന്നെഴുതിയിട്ടുണ്ട്. ആനന്ദഭിക്ഷുവിന്റെ മാനസികാവസ്ഥയും പ്രവൃത്തിയുമാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഇരിക്കുന്നതുകൊണ്ട് അരമുതൽ തലവരെയുള്ള ദൃശ്യാനുപാതമാണ്. ഭാഗം രണ്ടിൽ ഒന്നാമത്തെ ഈരടിയിൽ തൂമതേടും പാള കിണറ്റിലിട്ട് കയറ് വലിച്ച് നീർകോരിക്കൊണ്ടിരുന്ന മാതംഗിയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ആദ്യം പൂർണ്ണരൂപം മനസ്സിൽ വരുന്നതു കൊണ്ട് വിദൂരദൃശ്യാനുപാതവും പ്രവൃത്തിയെ വ്യക്തമായി

പറഞ്ഞിട്ടുള്ളതു കൊണ്ട് മധ്യമദൃശ്യാനുപാതവും വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരും. പതിനെട്ട് മുതൽ ഇരുപത് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ ഭിക്ഷുവിന്റെ കയ്യിലേക്ക് വെള്ളം ഒഴിച്ചു കൊടുക്കുന്ന മാതംഗിയുടെ ദൃശ്യം അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വെള്ളം കുടിക്കാൻ കൈപത്തി ചേർത്തുവെച്ച് കുനിഞ്ഞു നിൽക്കുന്ന ഭിക്ഷുവിന്റെ ദൃശ്യവും വെള്ളം ഒഴിച്ചുകൊടുക്കുന്ന മാതംഗിയുടെ ദൃശ്യവും വരും. രണ്ടുപേരുടേയും പ്രവൃത്തിയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. രണ്ടുപേരുടേയും എടുപ്പ് മുതൽ തലവരെയുള്ള ചലനങ്ങളാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഇരുപത്തിയഞ്ച് മുതൽ ഇരുപത്തിയെട്ട് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ ഭിക്ഷു വെള്ളം കുടിക്കുന്നതും മാതംഗി സംതൃപ്തിയോടെ നോക്കി കാണുന്ന ദൃശ്യവും ഇരുപത്തിയൊൻമ്പതാമത്തെ ഈരടിയിൽ വല്ലായ്മത്തീർന്ന് ഭിക്ഷു ഇടത് കൈ ഉയർത്തി ജലം മതിയെന്ന് ആംഗ്യം കാണിച്ചു. ക്ഷീണം തീർന്ന് സിരകളുണർന്ന് ഭിക്ഷു നിവർന്നുനിന്നു എന്നും എഴുതിയിരിക്കുന്നു. ഇതിലെല്ലാം ഭിക്ഷുവിന്റേയും മാതംഗിയുടേയും മാനസികാവസ്ഥയേയും പ്രവൃത്തിയേയുമാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. എടുപ്പ് മുതൽ തല വരെയുള്ള ഭാഗങ്ങളുടെ ശരീരഭാഷയാണ് വരുന്നത്. മുപ്പത്തിയെട്ട്, മുപ്പത്തിയൊൻമ്പത് ഈരടികളിൽ അരയാലിന്റെ കടക്കൽ ആനന്ദഭിക്ഷു ഇരിക്കുന്നത് അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. ഭിക്ഷുവിന്റെ പ്രവൃത്തിയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അരയാലിന്റെ കടഭാഗവും ഭിക്ഷുവിന്റെ എടുപ്പ് മുതൽ തലവരെയുള്ള ദൃശ്യാനുപാതമാണ് കവി അവതരിപ്പിക്കുന്നത്, നാലാം ഭാഗത്തിൽ തൊണ്ണൂറ്റിമൂന്നാം ഈരടിയിൽ സർവ്വജനങ്ങളുടേയും മധ്യത്തിലായി ബുദ്ധഭഗവാൻ വീരാസനത്തിൽ ഇരിക്കുന്നത് അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ബുദ്ധന്റെ പ്രവൃത്തിയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഇരിക്കുമ്പോൾ അര മുതൽ തലവരെയുള്ള അനുപാതമാണ് വരിക. ബുദ്ധനും അദ്ദേഹം ഇരിക്കുന്ന രീതിക്കും പ്രാധാന്യം കൊടുത്ത് അവതരിപ്പിക്കുന്നതു കൊണ്ട് മധ്യമസമീപ ദൃശ്യാനുപാതമായി അനുഭവപ്പെടും.

കരുണയിൽ അമ്പത്തെട്ട് മുതൽ അറുപത്തിനാല് വരെ ഈരടികളിൽ വാസവദത്തയുടെ ഛേദിക്കപ്പെട്ട ശരീരഭാഗങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നിടത്ത് മധ്യമ ദൃശ്യാനുപാതമാണ് വരുന്നത്. മധ്യമവിദൂരദൃശ്യാനുപാതമായും മധ്യസമീപ ദൃശ്യാനുപാതമായും അനുഭവപ്പെടുത്തുന്ന അവതരണവും ഈ ഭാഗത്തിൽ ഉണ്ട്.

നളിനിയിൽ ഏഴും ചിന്താവിഷ്ടയായ സീതയിൽ നാലും ദുരവസ്ഥയിൽ രണ്ടും ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിൽ എട്ടും കരുണയിൽ ഒന്നും മധ്യമദൃശ്യാനുപാതങ്ങളാണുള്ളത്. ഇതിലെ എല്ലാ മധ്യമദൃശ്യങ്ങളും നോർമൽ ലെൻസിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യപരിധിയുള്ളവയാണ്. ചലച്ചിത്രത്തിലെപ്പോലെ മാനസികാവസ്ഥ അവതരിപ്പിക്കാനോ പ്രവൃത്തി അവതരിപ്പിക്കാനോ ആണ് കുമാരനാശാൻ മധ്യമദൃശ്യാനുപാതം ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ളത്. നളിനിയിലും ചിന്താവിഷ്ടയായ സീതയിലും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മാനസികാവസ്ഥ അവതരിപ്പിക്കാനാണ് പ്രധാനമായും ഇത്തരം ദൃശ്യാനുപാതം ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ളത്. ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിൽ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രവൃത്തി അവതരിപ്പിക്കാനാണ് പ്രധാനമായും ഇത്തരം ദൃശ്യാനുപാതം ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ളത്. കുമാരനാശാൻ കഥാപാത്രങ്ങളെ ഭാഗികമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നുവെന്ന് മാത്രമല്ല ചലച്ചിത്രത്തിൽ സംവിധായകൻ എന്തിനു വേണ്ടിയാണോ അങ്ങനെ ചെയ്യുന്നത് അതേ ഉദ്ദേശം തന്നെയാണ് കവിക്കുമുള്ളത്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ മാനസികാവസ്ഥയും പ്രവൃത്തിയും വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ പതിപ്പിച്ചെടുക്കുക, എന്ന ഉദ്ദേശം. ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിലും കരുണയിലും ഒരു മധ്യമ സമീപദൃശ്യാനുപാതമാണ് ഉള്ളത്. കരുണയിൽ ഒരു വിദൂരമധ്യമദൃശ്യാനുപാതവും അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. മധ്യമസമീപദൃശ്യവും മധ്യമവിദൂരദൃശ്യവും കുറവായതിനാണ് വിദൂര ദൃശ്യത്തെ മൂന്നായി തരം തിരിച്ച് എഴുതിയതുപോലെ ഇവിടെ വേർത്തിരിച്ച് എഴുതാത്തത്.

5.3.6 സമീപ ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ

സമീപദൃശ്യം എന്നതുകൊണ്ട് സമീപത്ത് കാണുന്നവ എന്നർത്ഥമല്ല- ചലച്ചിത്രത്തിലുള്ളത്. വിദൂരദൃശ്യവും മധ്യമദൃശ്യവും സമീപ ദൃശ്യവും സമീപത്ത് കാണുന്നതുപോലെ അവതരിപ്പിക്കാറുണ്ട്. വിദൂരദൃശ്യത്തേക്കാളും മധ്യമദൃശ്യത്തേക്കാളും ചെറിയ ദൃശ്യപരിധി വരുന്നതാണ് സമീപദൃശ്യം. അതുകൊണ്ട് സാധാരണരീതിയിൽ ടെലിഫോക്കൽ ലെൻസിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യപരിധിയാണ് ഇതിൽ വരുന്നത്. മനുഷ്യബിംബം ഉദാഹരണമായി എടുക്കുകയാണെങ്കിൽ തല മുതൽ തോൾ വരെയോ തല മുതൽ നെഞ്ചു വരെയോ ഉള്ള അനുപാതമാണ് സാധാരണ കാണാറുള്ളത്. ഇതിൽ നിന്നും സ്വല്പം വ്യത്യാസപ്പെടുത്തി എടുക്കുന്നവരുമുണ്ട്. ചലച്ചിത്രത്തിൽ ഭാവാഭിനയം വരുമ്പോഴാണ് കൂടുതലായും സമീപ ദൃശ്യങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുന്നത്. അഥവാ സൂക്ഷ്മമായ ഭാവം പകർത്തേണ്ടിവരുമ്പോൾ, നടീനടന്മാരുടെ മുഖത്തെ ഭാവമാണ് മുഖ്യമായും ഇതിനായി പകർത്തപ്പെടുന്നത്.

നളിനിയിൽ മൂന്നാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ ഭൂമിയിൽ ഒന്നിനോടും ഭയമില്ല. എന്നാൽ എല്ലാവരോടും കരുണയുണ്ട്. ഏതിനും കെല്പുറ്റവനാണ്. ഇതെല്ലാം അവന്റെ ധീരമായ മുഖകാന്തിയിൽ നിന്ന് അറിയാം എന്ന് എഴുതിയിരിക്കുന്നു. ഇവിടെ ഒന്നിനോടും ഭയമില്ലാത്ത ഭാവവും എല്ലാവരോടും കരുണയുള്ള ഭാവവും എന്തിനും പ്രാപ്തനാണെന്ന ഭാവവും സൂക്ഷ്മമായി വർണ്ണിക്കുകയല്ല കവി ചെയ്യുന്നത്. അത് യോഗിയുടെ മുഖത്ത് പ്രതിഫലിക്കുന്നുവെന്നാണ് എഴുതിയിരിക്കുന്നത്. അങ്ങനെയാണ് ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതിയോട് സാദൃശ്യം വരുന്നത്. ശ്ലോകം പതിനെട്ടിൽ അവൾക്ക് കുളിച്ചതിന്റെ തണുപ്പ് പെട്ടെന്ന് മാറി. കുങ്കുമനിറമാകുന്ന വെയിലേറ്റ് മുഖം തുടക്കുകയാണ് ചെയ്തത് എന്ന് എഴുതിയിരിക്കുന്നു. മുഖം മാത്രമായാണ് വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നത്. അങ്ങനെയൊരു അനുഭവം സൃഷ്ടിക്കത്തക്ക രീതിയിലാണ് കവിയുടെ അവതരണം. ശ്ലോകം

അറുപത്തിയൊന്നിൽ യമി നിർവേദഭാവത്തോടെ നളിനിയെ നോക്കി നിൽക്കുന്നത് അവതരിപ്പിക്കുന്നു. മഞ്ഞുത്തുള്ളികൾ വീണുനനഞ്ഞ ചെമ്പനീർ പൂവ്വു പോലെയായിരുന്നു അവളുടെ മുഖം. സമീപത്ത് നിന്നു നോക്കിക്കാണുന്ന പോലെയുള്ള അവതരണം നളിനിയുടെ മുഖം മാത്രമായി വായനക്കാരുടെ മനസ്സിൽ വരുന്നു. എഴുപത്തിയൊന്നാം ശ്ലോകത്തിൽ നളിനിയുടെ സൂക്ഷ്മമായ ഭാവം അവളുടെ മുഖത്തുണ്ടാകുന്ന, മാറ്റങ്ങളിലൂടെ കവി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. സൂര്യരശ്മി തടവുന്ന പളുങ്കുപോലെ നളിനിയുടെ മുഖം വേഗത്തിൽ വിളറി കറുത്തു. തുടർന്ന് മുഖത്തിന്റെ ഭൂരിഭാഗവും ചുവന്നും മഞ്ഞളിച്ചും ഇങ്ങനെ പല നിറങ്ങളും കലർന്നു. ചലച്ചിത്ര സംവിധായകൻ നടീനടന്മാരുടെ മുഖം ക്യാമറയിൽ പകർത്തി കാണിക്കുന്നതു പോലെ കവി നായകാ കഥാപാത്രമായ ദിവാകരന്റേയും നായിക കഥാപാത്രമായ നളിനിയുടേയും മുഖം വാക്കുകളിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിലെ പോലെ ഭാവതീവ്രതയുള്ള ഭാഗങ്ങളിലാണ് കുമാരനാശാനും നായികാനായക ന്മാരുടെ മുഖം അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. എൺപത്തിയേഴാം ശ്ലോകത്തിൽ ഓർമ്മകൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നിടത്ത് ദിവാകരൻ നളിനിയുടെ കണ്ണുനീർ തുടയ്ക്കുന്നത് പറയുന്നുണ്ട്. ഇവിടെ സമീപദൃശ്യാനുപാതം വായനക്കാരന് അനുഭവപ്പെടും. ശ്ലോകം നൂറ്റിനാലിൽ ആത്മഹത്യക്ക് ശ്രമിച്ച നളിനിയെ മുടിക്കെട്ടിൽപ്പിടിച്ച് തടാകത്തിൽ നിന്ന് രക്ഷപ്പെടുത്താൻ യോഗിനി ശ്രമിക്കുന്നത് അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. നളിനി ദുഃഖത്തോടും അത്ഭുതത്തോടും ലജ്ജയോടും കൂടി യോഗിനിയെ നോക്കി എന്നിടത്ത് അവളുടെ മുഖത്തിന്റെ സമീപദൃശ്യാനുപാതമാണ് വരുന്നത്.

ചിന്താവിഷ്ടയായ സീതയിൽ ശ്ലോകം അഞ്ചിൽ ഇടത്തൂർന്ന മുടിയിൽ മിന്നാ മിനുങ്ങുകൾ പാറിവന്നിരിക്കുന്ന ദൃശ്യം അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഇടത്തൂർന്ന മുടിയും മിന്നാമിനുങ്ങുകളും മാത്രം വരുന്നതുകൊണ്ട് സമീപദൃശ്യാനുപാതമായി അനുഭവപ്പെടുന്നു. ശ്ലോകം പത്തിൽ അവളുടെ അകത്ത് അലതല്ലുന്ന

തീവ്രമായ ചിന്തയുടെ കടൽ, അവളുടെ മനോഹരമായ കവിൾത്തടങ്ങളിൽ പലഭാവം അണച്ചുവെന്ന് എഴുതിയിരിക്കുന്നു. വായനക്കാരുടെ മനസ്സിൽ സീതയുടെ മുഖത്ത് അലതല്ലുന്ന പല ഭാവങ്ങളാണല്ലോ വരുന്നത്.

ദുരവസ്ഥയിൽ ഒമ്പത്, പത്ത് ഈരടികളിൽ ഇറ്റിറ്റു വീഴുന്ന ചോരത്തുള്ളി കളെ പോലെയുള്ള തെച്ചിപ്പൂങ്കുല അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഇവിടെ സമീപദൃശ്യാ നുപാതം അനുഭവപ്പെടും.

നളിനിയിൽ ആറും ചിന്താവിഷ്ടയായ സീതയിൽ രണ്ടും ദുരവസ്ഥയിൽ ഒന്നും സമീപദൃശ്യാനുപാതങ്ങളാണ് ഉള്ളത്. ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിലും കരുണ യിലും വിദൂരദൃശ്യാനുപാതത്തിലെ ചില ദൃശ്യങ്ങളെ ദൃഷ്ടികേന്ദ്രങ്ങളാക്കി അവതരിപ്പിക്കുന്നതുകൊണ്ട് സമീപദൃശ്യാനുഭവം ഉണ്ടാകുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതികളെ മുൻനിർത്തി പഠിക്കുമ്പോൾ അതിന്റെ അനുപാതം വിദൂര സമീപദൃശ്യാനുപാതത്തിലാണ് വരുന്നത്.

5.3.7 അതിസമീപ ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ

"പുരികം മുതൽ ചുണ്ടുവരെ വരുന്നതാണ് അതിസമീപദൃശ്യം. തല മുതൽ ആടി വരെ വരുന്നതാണ് ചോക്കർഷോട്ട്."[2] ഇവ തമ്മിൽ വലിയ വ്യത്യാസ മില്ലാത്തതുകൊണ്ട് രണ്ടും അതിസമീപദൃശ്യത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തുന്നവരുമുണ്ട്. ഇവിടേയും ഈ രീതിയാണ് അവലംബിച്ചിരിക്കുന്നത്. തീവ്രമായ ഭാവങ്ങൾ പ്രേക്ഷകന് അനുഭവപ്പെടുത്താനുള്ള പ്രധാനപ്പെട്ട ശരീരഭാഗം മുഖമാണ്. മുഖത്തിൽ ഭാവാഭി നയത്തിന് ഏറ്റവും പ്രാധാന്യമുള്ളത് കണ്ണിനാണ്. ചുണ്ടിനും ഭാവാഭിനയത്തിൽ പ്രാധാന്യം ഉണ്ട്. അതുകൊണ്ടാണ് അതിതീവ്രമായ ഭാവങ്ങൾ വരുമ്പോൾ ഈ ഭാഗത്ത് പകർത്തുന്നത്.

ചിന്താവിഷ്ടയായ സീതയിൽ ശ്ലോകം എട്ടിൽ ലക്ഷ്യമില്ലാതെ എവിടെക്കോ

നോക്കുന്ന സീതയുടെ വിരിയാതെ അല്പം അടഞ്ഞ കണ്ണുകളെക്കുറിച്ചും ആ കണ്ണുകളിൽമേൽ പരുപരുത്ത മുടി ആഞ്ഞുരുസുമ്പോഴും ഇളക്കം കൂടാതെ നിൽക്കുന്നതും അവതരിപ്പിക്കുന്നു. സീതയുടെ അതിതീവ്രമായ ചിന്തയെ അനുഭ വപ്പെടുത്താൻ അവളുടെ കണ്ണുകളിലെ ഭാവം അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിൽ രണ്ടാം ഭാഗത്തിൽ പതിമൂന്ന്, പതിനാല്, പതിനഞ്ച് ഈരടികളിൽ ചോരിവാ വിടർത്തി വികസിച്ച കൃഷ്ണമണികളോടെ ഭിക്ഷുവിനെ നോക്കുന്ന മാതംഗിയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. തല മുതൽ ആടി വരെ ഉള്ള ഭാഗമാണ് വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുക. രണ്ടാം ഭാഗത്തിൽ തന്നെ നാല്പത്തി മൂന്ന് മുതൽ നാല്പത്തിയെട്ട് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ ഭൂമിയിൽ ഒറ്റകാലൂന്നി ചെറുവാകമരത്തിൽ ചാരിനിന്ന് മാതംഗി ദൂരത്തുള്ള ഭിക്ഷുവിനെ നോക്കുന്ന ദൃശ്യം അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഇത് അതിവിദൂര ദൃശ്യാനുപാതമായും വിദൂരദൃശ്യാനുപാതമായും വായനക്കാരന് അനുഭവപ്പെടും. എന്നാൽ കൺകോണുകൊണ്ട് ഭിക്ഷുവിനെ നോക്കി ഭിക്ഷുവിനായ് സന്തോഷത്തോടു കൂടി കരുംതാരിണമാല നിർമ്മിക്കുന്നത് പറയുന്നിടത്ത് അതിസമീപ ദൃശ്യാനു പാതമാണ് വായനക്കാരന് അനുഭവപ്പെടുക. കൃഷ്ണമണികൾ അതിവേഗം അനവധി തവണ ചലിക്കുന്ന കാര്യമാണ് കവി അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

കരുണയിൽ ഒന്നാം ഭാഗത്തിൽ പതിനഞ്ച് മുതൽ ഇരുപത്തിമൂന്ന് വരെ യുള്ള ഈരടികളിൽ വാസവദത്ത വീട്ടിലുള്ള പൂന്തോട്ടത്തിൽ ഇരിക്കുന്നത് അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഇതിൽ കണ്ണുകളിലെ കൃഷ്ണമണികൾ സ്ഫടികക്കുപ്പിയി ലിട്ട മീനുകളെപ്പോലെ അങ്ങോട്ടും ഇങ്ങോട്ടും ചലിച്ചുകൊണ്ടിരുന്നു എന്ന് വർണ്ണിച്ച ഭാഗത്തും പല്ലവങ്ങൾപോലെ തുടുത്തചുണ്ടിന്റെ പകുതിയോളം എത്തുന്ന മൂക്കുത്തിയാകുന്ന വെളുത്ത രത്നം അവളുടെ നിശ്വാസം തട്ടി ചുവപ്പുനിറമായി കാണപ്പെട്ടു, എന്നിടത്തും തല മുതൽ ആടി വരെയുള്ള ഭാഗം മാത്രമേ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നുള്ളൂ.

ചിന്താവിഷ്ടയായ സീതയിൽ ഒന്നും ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിൽ രണ്ടും കരുണയിൽ രണ്ടും അതിസമീപദൃശ്യാനുപാതമാണ് ഉള്ളത്. വാക്കുകൾ കൊണ്ട് സാഹിത്യത്തിലും ക്യാമറകൊണ്ട് ചലച്ചിത്രത്തിലും അതിസമീപദൃശ്യം അവതരിപ്പിക്കുന്നു. അതിതീവ്രമായ ഭാവങ്ങളും ചലനങ്ങളുമുള്ള ദൃശ്യങ്ങൾ. തല മുതൽ ആടി വരെ കാണിച്ച് ശക്തമായ സംവേദനക്ഷമത ഉണ്ടാക്കുക എന്ന രീതി സംവിധാനകലയിലെ സ്ഥിരമായ ഒരു ശൈലിയാണ്. കഥകളിയിലും കണ്ണിലൂടെ മാത്രമായിട്ട് ഭാവം പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന രീതിയുണ്ട്. മറ്റു കലകളിൽ കലാകാരന്റെ കണ്ണിൽ മാത്രമായി പ്രേക്ഷകന്റെ ദൃശ്യപരിധി നിൽക്കുന്നില്ല.

5.3.8. വർണ്ണബിംബങ്ങൾ

ചലച്ചിത്രം വർണ്ണബിംബങ്ങളുടെ കലയാണ്. പരമ്പരാഗത ബിംബപഠന രീതിയിൽ ബിംബങ്ങൾ നിറമുള്ളതാണോ ഇല്ലാത്തതാണോ എന്ന് പരിശോധിക്കാറില്ല. ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതിയെ മുൻനിർത്തിയുള്ള പഠനമായതുകൊണ്ട് ഈ പ്രബന്ധത്തിൽ ഇതിനും പ്രാധാന്യമുണ്ട്.

ഹിമാലയം അതിമനോഹരമായ ഭൂദൃശ്യമാണ്. ഉൽഫുല്ലബാലരവി എന്നിടത്ത് ഇതിന്റെ മനോഹാരിത വർദ്ധിക്കുന്നുമുണ്ട്. എന്നാൽ നിറങ്ങളെ അനുഭവപ്പെടുത്താൻ കവി ശ്രമിച്ചിട്ടില്ല. പക്ഷേ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ മഞ്ഞുമലയുടേയും ഉദിച്ചുയരുന്ന സൂര്യന്റെയും നിറങ്ങൾ വരുന്നുണ്ട്. നളിനിയിൽ എഴുപത്തൊന്നാം ശ്ലോകത്തിൽ സൂര്യരശ്മി തടവുന്ന പളുങ്കുപോലെ നളിനിയുടെ മുഖം വേഗത്തിൽ വിളറി കറുത്തു. തുടർന്ന് മുഖത്തിന്റെ ഭൂരിഭാഗവും ചുവന്നും മഞ്ഞളിച്ചും ഇങ്ങനെ പല നിറങ്ങളും കലർന്നു എന്നെഴുതിയിട്ടുണ്ട്. ഇതിൽ ബിംബങ്ങളെ നിറങ്ങളോടു കൂടി അവതരിപ്പിക്കാൻ കവി പ്രത്യേകം ശ്രദ്ധിച്ചിരിക്കുന്നതായി കാണാം.

ചിന്താവിഷ്ടയായ സീതയിൽ ശ്ലോകം രണ്ടിൽ ഇന്ദ്രനീലനിറത്തിലുള്ള

പുൽത്തകിടും മുകളിൽ പൂപ്പന്തലുപോലുള്ള പൂവാകയുടെ ശാഖയേയും അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. ശ്ലോകം ഒന്നിൽ സൂര്യൻ മറഞ്ഞ് ഭൂമി ചന്ദ്രികയാൽ നിറയുന്ന ദൃശ്യവും ശ്ലോകം നാലിൽ കൊടുംകാട് തൂനിലാവിൽ വെള്ളിയിൽ വാർത്തപ്പോലെയായ് എന്ന ദൃശ്യവും ശ്ലോകം അഞ്ചിൽ സീത മുടിയിൽ മിന്നാമിനുങ്ങുകളുടെ കൂട്ടത്തെ വഹിച്ചു എന്ന ദൃശ്യവും അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ശ്ലോകം ആറിൽ മരങ്ങൾക്കിടയിലൂടെ കാണുന്ന നക്ഷത്രഭാഗമെന്നപോലെയുള്ള ശോഭയോടുകൂടിയ സീതയേയും അവതരിപ്പിക്കുന്നു. വർണ്ണങ്ങളെ മാത്രമല്ല വെളിച്ചത്തെപ്പോലും വാക്കുകളിലൂടെ അനുഭവപ്പെടുത്താൻ ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്.

ദുരവസ്ഥയിൽ ഒമ്പത്, പത്ത്, ഈരടികളിൽ ഇറ്റിറ്റു വീഴുന്ന ചോരത്തുള്ളികളെ പോലെയുള്ള തെച്ചിപ്പൂവിനെക്കുറിച്ച് പറയുന്നുണ്ട്. ചോരയുടെ നിറം അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നു. ചോരപ്പുഴ ഒഴുകിയ മലബാർ കലാപത്തിന്റെ അന്തരീക്ഷ സൃഷ്ടിക്ക് നിറത്തേയും ഉചിതമായ രീതിയിൽ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു.

ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിൽ മൂന്ന്, നാല് ഈരടികളിൽ വിച്ഛായമായ വെളിസ്ഥലത്തിൽ കത്തുന്ന സൂര്യന്റെ ജ്വാലയെ ഭൂമി സ്പർദ്ധിക്കുംമട്ടിൽ ജ്വലിച്ചുനിന്നു- എന്ന് എഴുതിയിടത്ത് വെളിച്ചത്തെ അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നു. അഞ്ച്, ആറ് ഈരടികളിൽ പാതയെ മരുഭൂമിയിലെ മരീചികയാൽ തോന്നുന്ന നീർച്ചാലുപോലെ കാണപ്പെട്ടു എന്ന് എഴുതിയിടത്തും വെളിച്ചത്തെ അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നു. ഏഴ്, എട്ട് ഈരടികളിൽ കാർകൊണ്ടൽപോലെ ഒരു വൻമരം നിൽക്കുന്ന ദൃശ്യം അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഒമ്പത് മുതൽ പതിനൊന്ന് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ ഇന്ദ്രനീലക്കല്ലിന് സമമായ ഇലകളിൽ സൂര്യരശ്മി പതിക്കുമ്പോൾ തൂവെള്ള രത്നപ്രഭ ഉണ്ടാകുന്നു. പച്ചിലച്ചില്ലയിൽ ചെപ്പടിപന്തുപോലെ കായകൾ നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്നുവെന്നും എഴുതിയിരിക്കുന്നു. പിന്നീട് അവതരിപ്പിക്കുന്ന കിളികളുടേയും വട്ടമിട്ടുപറക്കുന്ന പരുന്തിന്റേയും ദൃശ്യം വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ നിറങ്ങളോടുകൂടിയാണ് വരുന്നത്. ചിരപരിചിതമായ ദൃശ്യങ്ങളിൽ

നിന്നാണല്ലോ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ ദൃശ്യങ്ങൾ ഉണ്ടാകുന്നത്. കവി പ്രത്യേകം കിളികളുടെ നിറങ്ങളെക്കുറിച്ച് പറഞ്ഞിട്ടില്ലെങ്കിലും വായനക്കാരന് ഇങ്ങനെ അനുഭവപ്പെടാൻ കാരണം ഇതാണ്. ഇരുപത്തിയൊൻമ്പതാം ഈരടിയിൽ മനോഹരമായ മഞ്ഞവസ്ത്രം ഞൊറിഞ്ഞുടുത്തും ദേഹം മൂടിയും തല മുണ്ഡനം ചെയ്തിട്ടുള്ളവനുമായ ഭിക്ഷുവിനെ അവതരിപ്പി ക്കുന്നു. മുപ്പത്തിയാറ് മുതൽ നാല്പത്തിരണ്ട് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ ചെപ്പു കുടം അരയ്ക്കുമീതെവെച്ച്, മനോഹരമായ വളയിട്ട കൈകൊണ്ട് കുടം ചുറ്റിപ്പിടിച്ച് വലതുകയ്യിൽ പാളയും കയറും ആട്ടികൊണ്ടാണ് മാതംഗിയുടെ വരവ് എന്നെഴുതിയിട്ടുണ്ട്. കാന്തിയുള്ള ചുവന്ന പൂഞ്ചേലകൊണ്ട് ശരീരം മറച്ചും, അതിന്റെ തല കാറ്റിൽ പാറിച്ചും എന്ന ഈരടികളിൽ എത്തുമ്പോൾ മുമ്പ് പറഞ്ഞ മാതംഗി യുടെ രൂപം വർണ്ണബിംബ മായി മാറുന്നു. രണ്ടാം ഭാഗം പതിമൂന്ന്, പതിനാല്, പതിനഞ്ച് ഈരടികളിൽ മാതംഗി ചേല ഒതുക്കി ചോരിവാ വിടർത്തി എന്നെഴുതിയിട്ടുണ്ട്. ഇങ്ങനെ നായി കയെ മൊത്തത്തിൽ വർണ്ണബിംബമാക്കുകയാണ് കവി. പത്തൊമ്പത്, ഇരുപത് ഈരടികളിൽ ജലം ചിതറി വീഴുന്നതിന് മധ്യം പൊട്ടിയ കണ്ണാടിയോട് താരതമ്യപ്പെടുത്തിയതുകൊണ്ട് വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ ജലത്തിന് കണ്ണാടിയുടെ തിളക്കം ലഭിക്കുന്നു.

ഇരുപത്തിയാറാം ഈരടിയിൽ വെള്ളിക്കമ്പി കണക്കെ ജലം ഭിക്ഷുവിന്റെ കയ്യിലേക്ക് വീഴുന്നത് അവതരിപ്പിക്കുന്നതിലൂടെ വീണ്ടും ജലത്തിന്റെ തിളക്കം വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നു. മുപ്പത്തിയൊന്നാം ഈരടിയിൽ ഇടത്തൂർന്ന കട ചുവന്ന കണ്ണുകളോടു കൂടിയ ഭിക്ഷുവിനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. നാല്പത്തിമൂന്ന് മുതൽ നാല്പത്തിയെട്ടുവരെയുള്ള ഈരടികളിൽ ഭൂമിയിൽ ഒറ്റകാലൂന്നി ചെറുവാകയിൽ ചാരിനിന്ന് ദൂരെയുള്ള ഭിക്ഷുവിനായ് കണ്ണുകൊണ്ട് കരുംതാരിണമാല കോർക്കുന്ന മാതംഗിയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. കാന്തിയുള്ള ചുവന്ന ചേലയാണ് അവൾ ഉടുത്തിരിക്കുന്നതെന്ന് മുമ്പ് പറഞ്ഞിട്ടുള്ളതുകൊണ്ടും

അവളുടെ ബിംബവും, മനോഹരമായ സന്ധ്യാകാശത്തിൽ നിന്ന് അകന്ന ഒരു ഭാഗംപോലെ എന്ന് ചെറുവാകയേയും പറഞ്ഞിട്ടുള്ളതുകൊണ്ട് ചെറുവാകയുടെ ബിംബവും മനോഹരമായ വർണ്ണബിംബങ്ങളാണ്. ഭാഗം നാലിൽ അമ്പത്തിയ ഞ്ചാം ഈരടിയിൽ സൂര്യജ്വാലയ്ക്ക് മീതെ പൊടിപടലങ്ങൾ ഉയരുന്ന ദൃശ്യവും നിറങ്ങളുള്ള ബിംബമാണ്. എഴുപത്തിരണ്ട് മുതൽ എൺപതുവരെയുള്ള ഈരടി കളിൽ രാജാവ് കാണുന്ന ആശ്രമത്തിലെ ആരാമം അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഞാവൽ കുഞ്ജങ്ങൾക്കുള്ളിൽ മഞ്ഞക്കിളി മിന്നൽപോലെ പറന്നു എന്നിടത്ത് മാത്രമാണ് കവി നേരിട്ട് നിറത്തെ പറയുന്നുള്ളുവെങ്കിലും കുയിലിന്റേയും അണ്ണാറക്കണ്ണ ന്റേയും തത്തയുടേയും മാതളപ്പഴങ്ങളുടേയും മരങ്ങളുടേയും ബിംബങ്ങൾ നിറങ്ങളോടു കൂടി തന്നെയാണ് വായനക്കാരുടെ മനസ്സിൽ വരിക. എൺപത്തി മൂന്നാം ഈരടിയിൽ ഉള്ളറ മറ നീക്കി ബുദ്ധഭഗവാൻ എഴുന്നള്ളുന്നത്. സ്വർണ്ണനിറമുള്ള മേഘമാലകൾ നീക്കി സൂര്യഭഗവാൻ എഴുന്നള്ളുന്നതുപോലെ യാണെന്ന് അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. എൺപത്തിയഞ്ച്, എൺപത്തിയാറ് ഈരടികളിൽ സ്വർണ്ണ പതാക പോലെ പാറിനിൽക്കുന്ന സ്വർണ്ണക്കൊടി മരംപോലെ എന്നിടത്തും വർണ്ണ ബിംബമായിട്ടാണ് അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. തൊണ്ണൂറ്റിരണ്ട്, തൊണ്ണൂറ്റിമൂന്ന് ഈരടി കളിൽ സന്ധ്യാസമയത്തെ പൊൻമേഘ ആകാശത്തിൽ മിന്നിത്തിളങ്ങുന്ന നക്ഷത്രതാരകളെപ്പോലെ സന്യാസിനി-സന്യാസിമാരും വീരാസനത്തിൽ ബുദ്ധഭഗവാനും ഇരുന്നു. ബുദ്ധഭഗവാന്റെ നിറവും വസ്ത്രവും സ്വർണ്ണനിറമാണെന്ന് മുൻപ് പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. ഇങ്ങനെ മേൽപ്പറഞ്ഞ ദൃശ്യം മനോഹരമായ വർണ്ണബിംബമായി മാറുന്നു. തുടക്കത്തിൽ തന്നെ മഞ്ഞച്ചേല പുതച്ചിട്ടുള്ള ആനന്ദഭിക്ഷുവിനേയും കാന്തിയുള്ള ചുവപ്പു ചേല അണിഞ്ഞിട്ടുള്ള മാതംഗിയേയും അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഇതിലൂടെ കവിതയുടെ തുടക്കം തൊട്ട് അവർ വരുന്ന ഭാഗങ്ങളിലെല്ലാം നിറങ്ങളുള്ള നായികാ-നായക ബിംബങ്ങളാണ് വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നത്. ഭൂദൃശ്യ ങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നിടത്തും മരങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നിടത്തും വെളിച്ചത്തെയും

നിറങ്ങളെയും അവതരിപ്പിക്കുന്നതു കാണാം. അതായത് ഈ കവിത തുടക്കം തൊട്ട് ഒടുക്കം വരെ വർണ്ണബിംബങ്ങളുള്ള കവിതയാണ്.

കരുണയിലെ രണ്ട്, മൂന്ന് ഈരടികളിൽ വിസ്തൃതമായ രാജവീഥിയുടെ അരികിൽ കറുത്ത ആകാശത്തെ മുട്ടിനിൽക്കുന്ന വെൺമാളികകളെ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നു. അഞ്ചാമത്തെ ഈരടി മുതൽ പന്ത്രണ്ടാമത്തെ ഈരടിവരെ നിറങ്ങളുള്ള ബിംബങ്ങളാണ്. ചിതറിയ പൂങ്കുലകളാകുന്ന പട്ടുഞൊറികളാൽ ചുറ്റപ്പെട്ട മനോഹരമായ അശോകവൃക്ഷം അതിന്റെ കുടക്കീഴിൽ മനോഹരമായ വസ്ത്രം ഒതുക്കിയും രത്നകല്ലിന്റെ ശോഭവിതറുന്ന കമ്മലും, മുല്ലമൊട്ടിന്റെ മാല അണിഞ്ഞിട്ടുള്ള ഇടത്തൂർന്ന മുടിയും, നെറ്റിയിൽ കസ്തൂരിക്കുറിയും, ചന്ദ്രനെപ്പോലെയുള്ള മുഖവും, സ്വർണ്ണത്താമരയേക്കാൾ മനോഹരമായ വലതുകാൽ ഇടതു തുടമേൽ കയറ്റിവെച്ചും വാസവദത്ത ഇരിക്കുന്നു. പതിമൂന്ന്, പതിനാല് ഈരടികളിൽ പടിഞ്ഞാറ് ഭാഗത്ത് ചായുന്ന സൂര്യൻ മഞ്ഞയും കടുംചുവപ്പും നിറം കലർന്ന് മരങ്ങൾക്കിടയിലൂടെ പൂത്തു നിൽക്കുന്ന രാജമല്ലിമരം പോലെ കാണപ്പെട്ടു. അതിമനോഹരമായ നിറങ്ങളെ വാക്കുകളിലൂടെ അനുഭവപ്പെടുത്താൻ കവിക്ക് കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. പതിനഞ്ച് മുതൽ ഇരുപത്തിമൂന്ന് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ കയ്യിലുള്ള പൂച്ചെണ്ട് കറക്കിയും മനോഹരമായ വസ്ത്രം നീങ്ങി കാൽത്തള കാണുമാറ് പാദങ്ങൾ ആട്ടിയും ഇരിക്കുന്ന വാസവദത്തയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. മുൻഭാഗത്ത് ഇവളുടെ ആടയാഭരണങ്ങൾ നിറങ്ങളോടു കൂടി അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളതുകൊണ്ട് ഇതും വർണ്ണബിംബമായാണ് അനുഭവപ്പെടുക. കൂടാതെ പല്ലവങ്ങൾപോലെ തുടുത്ത ചുണ്ടിന്റെ പകുതിയോളം എത്തുന്ന മൂക്കുത്തിയാകുന്ന വെളുത്ത രത്നം. അവളുടെ നിശ്വാസം തട്ടി ചുവപ്പ് നിറമായി കാണപ്പെട്ടു എന്നും എഴുതിയിരിക്കുന്നു. അറുപത് മുതൽ അറുപത്തിമൂന്ന് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ വളഞ്ഞ കൊമ്പിൽ പൂവണിഞ്ഞും പൂഞ്ഞി തുള്ളിച്ചും കുതിച്ച് ഓടി വരുന്ന വർണ്ണാലംകൃതമായ കാളവണ്ടിയെ സ്വർണ്ണനിറത്തോടെ

വായനക്കാരന് അനുഭവപ്പെടുത്താനാണ് കവിക്ക് ഇഷ്ടം. അറുപത്തിനാല് മുതൽ അറുപത്തിയൊമ്പതുവരെയുള്ള ഈരടികളിൽ പട്ടുതലപ്പാവ് അണിഞ്ഞും കാതിൽ രത്നകുണ്ഡലങ്ങൾ അണിഞ്ഞും ഇരുകൈകളിൽ മോതിരങ്ങൾ അണിഞ്ഞും കറുത്ത് തടിച്ച ശരീരം മഞ്ഞനിറമാർന്ന വസ്ത്രത്തിൽ ഒളിപ്പിച്ചും കണംകാൽവരെ ഇറക്കിയിട്ട പട്ടുത്തുണി ഞൊറിഞ്ഞ് കുത്തിയുടുത്തും പൊന്നരഞ്ഞാൺ തുടൽ പുറത്തു കാണുന്ന രീതിയിൽ രണ്ടാംമുണ്ട് എടുത്തിട്ട് ഇറങ്ങിവരുന്ന വണിഗ്വരൻ ബഹുവർണ്ണബിംബമാണ്. രണ്ടാംഭാഗത്തിൽ എട്ടാമത്തെ ഈരടിയിൽ ചുടലക്കാട്ടിൽ നിൽക്കുന്ന ആലിന്റെ ഭൂരിഭാഗവും വെയിൽത്തട്ടി ചുടലഭൂതം കണക്കെ എന്ന് അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഇവിടെ വെളിച്ചത്തെ അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നു. പതിനൊന്ന്, പന്ത്രണ്ട് ഈരടികളിൽ ഇലകൾ വീണ് നിറം മങ്ങിയ മണ്ണും, പൊത്തിലേക്ക് കയറിപോകുന്ന പാമ്പുകളെപ്പോലെ പിണഞ്ഞ വേരുകളും വായനക്കാരന് നരച്ചതും ഇരുണ്ടതുമായ നിറങ്ങൾ അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നു. പതി നാല് മുതൽ ഇരുപത്തിയൊന്ന് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ ഉറുമ്പരിക്കുന്ന അരിയും പൂവും ദർഭമുറിത്തുമ്പും മറ്റും ചിതറിക്കിടക്കുന്നുണ്ടെന്ന ദൃശ്യവും കൂറ്റൻ കുറു നരികളുടെ ദൃശ്യവും കഴുകന്മാരുടെ ദൃശ്യവും മുറിച്ച വാഴത്തട പോലെയും ഉടഞ്ഞ ശംഖ് പോലെയുമുള്ള അസ്ഥികഷണങ്ങളുടേയും അവയവങ്ങളുടെയും ദൃശ്യവും കരിക്കട്ടയും കരിക്കൊള്ളിയുമുള്ള ഭസ്മക്കൂമ്പാരങ്ങളുടെ ദൃശ്യവും നരച്ചതും ഇരുണ്ടതുമായ നിറങ്ങളുമാണ് വായനക്കാരന് അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നത്. അരിയും അസ്ഥിയും മണ്ണിൽ കിടക്കുന്നതുകൊണ്ട് നരച്ചനിറം തന്നെയാണ് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. ഇരുപത്തിനാല്, ഇരുപത്തിയഞ്ച് ഈരടികളിൽ മലങ്കാക്കകളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. രണ്ടാംഭാഗത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന എല്ലാ ജീവജാലങ്ങളെയും കറുത്തനിറമോ, ഇരുണ്ടനിറമോ, നരച്ചനിറമോ ഉള്ള ജീവജാലങ്ങളാണ്. ഒന്നാംഭാഗത്തിൽ സൂര്യന്റെയും പൂക്കളുടേയും വാസവദത്തയുടെ ആടയാഭരണങ്ങളുടേയും മനോഹരമായ വിവിധ നിറങ്ങൾ നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്ന വരികളാണ്. വാസവദത്തയുടെ അപ്പോഴത്തെ ജീവിതാവസ്ഥയ്ക്കും മാനസികാവ

സ്ഥയ്ക്കും യോജിച്ച നിറങ്ങൾ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. രണ്ടാംഭാഗത്തിൽ ഇരുപത്തിയ ഞ്ചാമത്തെ ഈരടി വരെ നരച്ചതും ഇരുണ്ടതും കറുത്തതുമായ നിറങ്ങൾ മാത്രം അവതരിപ്പിക്കുന്നു. വാസവദത്തയുടെ ഇപ്പോഴത്തെ അവസ്ഥയ്ക്കനുസരിച്ച് നിറങ്ങളെ ഉപയോഗിക്കുന്ന തിന് കവി ശ്രദ്ധിച്ചിരിക്കുന്നു. ഇരുപത്തിയൊമ്പത് മുതൽ മുപ്പത്തിയൊന്ന് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ വാസവദത്തയുടെ ഛേദിക്കപ്പെട്ട അംഗങ്ങളുടെ ദൃശ്യം അവതരിപ്പിക്കുന്നു. നാല്പാമരം അരിഞ്ഞിട്ടപോലെ; പുതപ്പും ശരീരവും ചോരകൊണ്ട് കുതിർന്നതിനാൽ തിരിച്ചറിയാത്ത രൂപം. വില്പാനിട്ട കുങ്കുമപൊതിപോലെ. ഇവിടെ കുങ്കുമനിറം അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നു. മുപ്പത്തിരണ്ട് മുതൽ മുപ്പത്തിയഞ്ച് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ സൂര്യൻ ജ്വലിച്ചു കൊണ്ട് നിൽക്കുന്ന പടിഞ്ഞാറ് ഭാഗത്ത് നിന്ന് പൊട്ടി വീണ സൂര്യരശ്മി പോലെ ഒരാൾ നടന്നുവരുന്നു എന്ന് എഴുതിയിരിക്കുന്നു. വെളിച്ചത്തെ അനുഭവപ്പെടുത്തു ന്നു. മുപ്പത്തിയഞ്ചാമത്തെ ഈരടിയിൽ മഞ്ഞവസ്ത്രം ധരിച്ചവനാണ് ഭിക്ഷു എന്ന് പറയുന്നുണ്ട്.

മഞ്ഞിന്റെ നിറം, മഞ്ഞിൽ ഉദിച്ചുയരുന്ന സൂര്യന്റെ നിറം, വിളറിയ കറുപ്പ്, ചുവപ്പ്, മഞ്ഞ എന്നീ വർണ്ണഭേദങ്ങളാണ് നളിനിയിലുള്ളത്. ഇന്ദ്രനീലനിറം, പൂവാകയുടെ നിറം, അസ്തമയസൂര്യന്റെ വെളിച്ചം, നിലാവിന്റെ നിറം, വെള്ളി യുടെ നിറം, കറുത്തനിറം, മിന്നാമിനുങ്ങളുടെ പ്രകാശത്തിന്റെ നിറം, നക്ഷത്ര ശോഭ എന്നിവയാണ് ചിന്താവിഷ്ടയായ സീതയിൽ അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നത്. ദുരവസ്ഥയിൽ ചോരയുടെ നിറം, അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. വെളിച്ചം കാർകൊണ്ട ലിന്റെ നിറം, ഇരുനീലനിറം. തൂവെള്ളനിറം, വെള്ളിയുടെ നിറം, പച്ചനിറം, മഞ്ഞനിറം, കാന്തിയുള്ള ചുവപ്പ് നിറം, കണ്ണാടിയുടെ തിളക്കം, വെള്ളിക്കമ്പി യുടെ തിളക്കം, മനോഹരമായ അന്തിവാനിന്റെ നിറം, സൂര്യജ്വാലയ്ക്ക് മീതെ ഉയരുന്ന പൊടിയുടെ നിറം, കുയിൽ, അണ്ണാറക്കണ്ണൻ, തത്ത, മാതളപ്പഴങ്ങൾ, മരങ്ങൾ എന്നിവയുടെ നിറം, സ്വർണ്ണനിറം, സന്ധ്യാസമയത്തെ പൊൻമേഘ

ആകാശത്തിന്റെ നിറം, നക്ഷത്ര ങ്ങളുടെ നിറം ഇത്രയുമാണ് ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിൽ കവി അനുഭവപ്പെടുത്തുന്ന നിറങ്ങൾ. വെൺമാളികയുടെ നിറം, പട്ടുഞൊറികളാൽ ചുറ്റപ്പെട്ട അശോകവൃക്ഷത്തിന്റെ നിറം, രത്നകല്ലിന്റെ നിറം, മുല്ലപൂവിന്റെ നിറം, മുടിയുടെ നിറം, കസ്തൂരി ക്കുറിയുടെ നിറം, സ്വർണ്ണനിറം, മഞ്ഞനിറം, കടുംചുവപ്പു നിറം, പട്ടിന്റെ നിറം, വെളിച്ചം, നരച്ച നിറം, ഇരുണ്ട നിറം, കറുത്ത നിറം, കുങ്കുമ നിറം, ഇത്രയുമാണ് കരുണയിൽ വരുന്നത്. കുമാരനാശാന്റെ കഥാഖ്യാനകവിതകളിൽ അവസാനത്തെ കവിതകളായ ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിലും കരുണയിലുമാണ് വർണ്ണങ്ങൾ കൂടുതലായി വരുന്നത് എന്ന് കാണാം. ബിംബങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനത്തിൽ നിന്ന് വേറെയും ചിലത് മനസ്സിലാക്കാം. ദൃശ്യങ്ങളിൽ ചില ദൃശ്യങ്ങളെ ദൃഷ്ടികേന്ദ്ര മാക്കി അവതരിപ്പിക്കുന്നതും ഈ രണ്ട് കവിതകളിലാണ്. വിദൂര സമീപദൃശ്യം, മധ്യമസമീപദൃശ്യം, മധ്യമവിദൂരദൃശ്യം എന്നിവയും ഈ കവിതകളിൽ മാത്രമേ കാണാൻ കഴിയൂ. അവസാനത്തെ രണ്ടു കഥാഖ്യാന കവിതകളിൽ കാഴ്ചയുടെ മാനങ്ങൾക്ക് കൂടുതൽ വികാസം വന്നിട്ടുണ്ടെന്ന് കാണാം.

5.4. കാഴ്ച്ചയുടെ വിവിധ വിതാനങ്ങൾ

5.4.1 കാഴ്ചയുടെ ഉന്നതവിതാനം

ചലച്ചിത്രത്തിൽ വിജയം, മഹത്വം തുടങ്ങിയവ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ ക്യാമറയുടെ വിതാനം വസ്തുവിനേക്കാൾ താഴെയായിരിക്കും. താഴെ നിന്ന് മുകളിലേക്ക് നോക്കുന്നതുപോലെ, നളിനിയിൽ ഒന്നാം ശ്ലോകത്തിൽ ഹിമാലയത്തിനു മുകളിൽ ഉദിച്ചുയരുന്ന ബാലസൂര്യനെപോലെ നിൽക്കുന്ന ദിവാകരനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നിടത്തും ശ്ലോകം ആറിൽ ആകാശത്ത് നിന്നും പക്ഷിയുവാവ് തന്റെ കൂട് ഇരിക്കുന്ന കാട് നോക്കുന്നതുപോലെ കുന്നിന് മുകളിൽ നിന്നും ദിവാകരൻ താഴേക്ക് നോക്കുന്നിടത്തും ദിവാകരനേയും ഉന്നത കോണിലാണ് അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്.

ചിന്താവിഷ്ടയായ സീതയിൽ നാലാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ സീതയേയും സീതയ്ക്ക് പിന്നിൽ വെള്ളിയിൽ വാർത്തപോലെയുള്ള കൊടുങ്കാടിനേയും അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. കൊടുങ്കാടിന്റെ ഉന്നതി വ്യക്തമാക്കുന്ന ദൃശ്യമാണ്.

ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിൽ നാലാംഭാഗം എൺപത്താറാം ഈരടിയിൽ സ്വർണ്ണപ്പതാക പാറിനിൽക്കുന്ന സ്വർണ്ണക്കൊടിമരംപോലെ രാജാവിനെ അനുഗ്രഹിക്കാൻ നിൽക്കുന്ന ബുദ്ധഭഗവാന്റെ ദൃശ്യം ഇങ്ങനെയാണ് അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. ബുദ്ധഭഗവാന്റെ ഔന്നിത്യം വെളിവാക്കുന്ന ദൃശ്യം. തൊണ്ണൂറ്റിമൂന്നാം ഈരടിയിൽ ബുദ്ധൻ മധ്യത്തിൽ വീരാസനസ്ഥനായി ഇരുന്നു. എന്നിടത്തും മറ്റുള്ളവരേക്കാളും പ്രാധാന്യം കൊടുത്തിരിക്കുന്നു എന്ന് കാണാം.

കരുണയിൽ ഒന്നു മുതൽ മൂന്ന് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കറുത്ത ആകാശത്തെ മുട്ടി നിൽക്കുന്ന വെൺമാളികകളുടെ ദൃശ്യവും പതിമൂന്ന്, പതിനാല് ഈരടികളിൽ പടിഞ്ഞാറ് ഭാഗത്ത് ചായുന്ന സൂര്യൻ മഞ്ഞയും കടും ചുവപ്പും കലർന്ന് മരങ്ങൾക്കിടയിലുള്ള പൂത്തുനിൽക്കുന്ന രാജമല്ലി മരംപോലെ കാണപ്പെട്ടു എന്ന ദൃശ്യവും താഴെ നിന്ന് മുകളിലേയ്ക്കുള്ള വീക്ഷണകോൺ വരുന്നതാണ്. ഭാഗം രണ്ടിൽ ഏഴ് മുതൽ പന്ത്രണ്ട് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ആകാശം മുട്ടി നിൽക്കുന്ന പേരാലിന്റെ ദൃശ്യവും ഉന്നതവിതാനം അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നതാണ്.

നളിനിയിൽ രണ്ടും ചിന്താവിഷ്ടയായ സീതയിൽ ഒന്നും ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിൽ രണ്ടും കരുണയിൽ രണ്ടും ദൃശ്യങ്ങളാണ് ഉന്നതവിതാനത്തെ അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നത്. സംവിധായകനെപോലെ കുമാരനാശാനും ദൃശ്യത്തിലുള്ള വസ്തുക്കളുടെ ഔന്നിത്യം വെളിവാക്കാൻ വേണ്ടി തന്നെയാണ് ഇത്തരം അവതരണരീതി ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ളത്.

5.4.2 കാഴ്ചയുടെ സമാന്തരവിതാനം

ക്യാമറ ഭൂമിക്ക് സമാന്തരമായി നിൽക്കുമ്പോൾ ലഭിക്കുന്ന ദൃശ്യം. ഇതിൽ വരുന്ന വസ്തുക്കൾക്ക് ഔന്നിത്യമോ കാഴ്ചയോ ഇല്ല. ചലച്ചിത്രത്തിലെ ഭൂരിഭാഗം ഷോട്ടുകളും സമാന്തരവിതാനത്തിലുള്ളതാണ്.

നളിനിയിൽ രണ്ടാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദിവാകരന്റെ പാദം മുതൽ തലവരെയുള്ള ദൃശ്യവും ശ്ലോകം മൂന്നിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദിവാകരന്റെ ധീരമായ മുഖത്തിന്റെ ദൃശ്യവും ശ്ലോകം പതിമൂന്നിൽ അവതരിപ്പി ക്കുന്ന കുന്നിന്റെ അടിയിൽ എത്തിയപ്പോൾ ചിന്തപൂണ്ടപോലെ നിൽക്കുന്ന ദിവാകരന്റെ ദൃശ്യവും അതെ ശ്ലോകത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന നെടുവീർപ്പിടുന്ന ദിവാകരന്റെ ദൃശ്യവും പതിനഞ്ചാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന വീണ്ടും ദിവാകരൻ നെടുവീർപ്പിടുന്ന ദൃശ്യവും സമാന്തരവിതാനങ്ങൾ അനുഭവപ്പെടുത്തു ന്നവയാണ്. പതിനെട്ടാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന നളിനിയുടെ വിളറി വെളുത്ത മുഖത്തിന്റെ ദൃശ്യവും. ഇരുപതാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ അവതരി പ്പിക്കുന്ന നളിനിയുടെ ഇടതുകൈ ചലിക്കുന്ന ദൃശ്യവും സമാന്തരവിതാനത്തി ലുള്ളതാണ്. നാല്പത്തിഒമ്പതാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ ഹസ്തസംജ്ഞയാൽ ആംഗ്യം കാണിക്കുന്ന ദിവാകരന്റെ ദൃശ്യവും അമ്പതാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കാഴ്ച്ചയിൽ ദയനീയമായ നളിനിയുടെ ദൃശ്യവും അമ്പത്തിയൊന്ന്, അമ്പത്തിരണ്ട് ശ്ലോകത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദിവാകരന്റേയും നളിനിയുടേയും ദൃശ്യവും അമ്പത്തിയാറാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ ഭാവചാപല്യത്തെ നിയന്ത്രിച്ച് ശങ്കയോടെ പറയാൻ തുടങ്ങുന്ന നളിനിയുടെ ദൃശ്യവും അറുപത്തി യൊന്നാം ശ്ലോകത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന യമിയുടേയും നളിനിയുടേയും മുഖത്തിന്റെ ദൃശ്യവും എഴുപത്തിയൊന്നാം ശ്ലോകത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന നളിനിയുടെ മുഖത്തിന്റെ ദൃശ്യവും സമാന്തരവിതാനത്തിലുള്ളതാണ്. എൺപത്തിമൂന്ന് മുതൽ എൺപത്തിയേഴ് വരെയുള്ള ശ്ലോകങ്ങളിൽ അവതരിപ്പി

ക്കുന്ന നളിനിയുടെ ഓർമ്മകളിലൂടെയുള്ള ദൃശ്യങ്ങളും, പൂക്കൾ നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന തടാകവും, തീരവും, നാട്ടുപാതകളും, വൃക്ഷങ്ങളും, പുൽത്തറയും, എഴുത്തുപള്ളിക്കൂടവും, ഉപവനത്തിനുള്ളിൽ പൂമ്പാറ്റകളെ നോക്കി നടന്നതും ഉച്ചയ്ക്ക് മരത്തണലിൽ അണഞ്ഞതും, പുസ്തകം താഴെ വെച്ച് മുല്ലപ്പൂ അറുത്തതും, മാലകോർത്തതും, മുടിയിൽ ചാർത്തിയതും, കണ്ണ് വേദനിക്കുമാറ് പൊത്തിയതും, കണ്ണുനീർ തുടച്ചതുമായ ദൃശ്യങ്ങളെല്ലാം സമാന്തരവിതാനത്തിലുള്ളവയാണ്.

ചിന്താവിഷ്ടയായ സീതയിൽ ശ്ലോകം ഒന്നിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ആശ്രമത്തിനടുത്ത് പൂങ്കാവനത്തിനുള്ളിൽ ഇരിക്കുന്ന സീതയുടെ ദൃശ്യവും ശ്ലോകം രണ്ടിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന പൂവാകയുടെ ചുവട്ടിലിരിക്കുന്ന സീതയുടെ ദൃശ്യവും ശ്ലോകം മൂന്നിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സൂര്യൻ മറഞ്ഞ് നിലാവ് പരന്നത് അറിയാതെ ഇരിക്കുന്ന സീതയുടെ ദൃശ്യവും ശ്ലോകം അഞ്ചിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന മിന്നാമിനുങ്ങുകളുടെ കൂട്ടത്തെ വഹിക്കുന്ന സീതയുടെ മുടിയുടെ ദൃശ്യവും ശ്ലോകം ആറിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഇടത്തൂർന്ന മുടിയോടു കൂടിയ സീതയുടെ വിദൂരദൃശ്യവും ശ്ലോകം ഏഴിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഉടയാടകൊണ്ട് ശരീരം മൂടിയിരിക്കുന്ന സീതയുടെ ദൃശ്യവും ശ്ലോകം എട്ടിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സീതയുടെ തല മുതൽ ചുണ്ടുവരെയുള്ള ദൃശ്യവും ശ്ലോകം ഒമ്പതിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സീത നിവർന്നിരിക്കുന്ന ദൃശ്യവും സമാന്തരവിതാനങ്ങളാണ്.

ദുരവസ്ഥയിൽ അഞ്ച്, ആറ് ഈരടികളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന വെട്ടുവഴിയുടെ ദൃശ്യവും ഏഴ്, എട്ട് ഈരടികളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കുന്നിന്റേയും, പാഴ്മരങ്ങളു ടേയും ദൃശ്യവും ഒമ്പത്, പത്ത് ഈരടികളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കുറ്റിച്ചെടികളുടേയും പൂങ്കുലയുടേയും ദൃശ്യവും പതിനൊന്ന്, പന്ത്രണ്ട് ഈരടികളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന പാഴ്മരങ്ങളുടേയും നെൽകതിരുകളുടേയും ദൃശ്യവും പതിമൂന്ന്, പതിനാല് ഈരടികളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഇല്ലിക്കാടിന്റെ ദൃശ്യവും

പതിനഞ്ചാമത്തെ ഈരടിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഇല്ലിക്കൂട്ടത്തിന്റെ വർണ്ണനാ ദൃശ്യവും. പത്തൊമ്പത്, ഇരുപത് ഈരടികളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ചാത്തന്റെ വീടിന്റെ ദൃശ്യവും ഇരുപത്തിയൊന്ന് ഇരുപത്തിരണ്ട് ഈരടികളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന വീടിന്റെ ചുമരിന്റെ ദൃശ്യവും സമാന്തരവിതാനങ്ങളിൽ ഉൾപ്പെട്ടവയാണ്.

ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിൽ അഞ്ച്, ആറ് ഈരടികളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന പാതയുടെ ദൃശ്യവും ഏഴ്, എട്ട് ഈരടികളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന പാത മുട്ടുന്നിടത്തുള്ള വൻമരത്തിന്റെ ദൃശ്യവും സമാന്തരവിതാനങ്ങളാണ്. ഒമ്പത് മുതൽ ഇരുപത് വരെ ഈരടികളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന പേരാലിന്റെ ഇല, കായ്, സൂര്യവെളിച്ചത്തിന്റെ പ്രഭാവലയം, വേടുകൾ, പക്ഷികൾ, വട്ടമിട്ട് പറക്കുന്ന പരുന്ത്, എന്നീ ദൃശ്യങ്ങളെല്ലാം സമാന്തര ദൃശ്യങ്ങളാണ്. ഇതിൽ നിന്ന് ലഭിക്കുന്ന പേരാൽ മരത്തിന്റെ ദൃശ്യവും സമാന്തരദൃശ്യമാണ്. ഇരുപത്തിയൊന്ന് മുതൽ ഇരുപത്തിനാല് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഒറ്റമരക്കാടിന്റെ ദൃശ്യവും അവയുടെ കടഭാഗങ്ങളുടെ ദൃശ്യവും സമാന്തരദൃശ്യങ്ങളാണ്. ഇരുപത്തിയഞ്ച്, ഇരുപത്തിയാറ് ഈരടികളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ചുമടുതാങ്ങിയുടേയും കിണറിന്റേയും ദൃശ്യവും ഇരുപത്തിയൊമ്പത് മുതൽ മുപ്പത്തിയഞ്ച് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ആനന്ദഭിക്ഷുവിന്റെ ദൃശ്യവും മുപ്പത്തിയാറ് മുതൽ നാല്പത്തിരണ്ട് വരെ ഈരടികളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഗ്രാമത്തിൽ നിന്നും വരുന്ന മാതംഗിയുടെ ദൃശ്യവും സമാന്തരവിതാനങ്ങളിൽ ഉൾപ്പെട്ടതാണ്. ഭാഗം രണ്ടിൽ ഒന്ന്, രണ്ട് ഈരടികളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന വെള്ളം കോരി നിൽക്കുന്ന മാതംഗിയുടേയും അവിടേക്ക് ചെല്ലുന്ന ഭിക്ഷുവിന്റെ ദൃശ്യവും പതിമൂന്ന് മുതൽ പതിനഞ്ച് വരെ യുള്ള ഈരടികളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന മാതംഗി വെള്ളം ഒഴിച്ചുകൊടുക്കുന്ന ദൃശ്യവും പതിനെട്ട് മുതൽ ഇരുപത് വരെ ഈരടികളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന വെള്ളം ചിതറി വീഴുന്ന ദൃശ്യവും ഇരുപത്തിയഞ്ച് മുതൽ ഇരുപത്തിയെട്ട് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കൂപ്പുകയ്യിൽ മുഖം അമർത്തി

വെള്ളം കുടിക്കുന്ന ഭിക്ഷുവിന്റെ ദൃശ്യവും വെള്ളിക്കമ്പിയുടെ തിളക്കമുള്ള ജലത്തിന്റെ ദൃശ്യവും ഇരുപത്തി ഒൻമ്പത് മുതൽ മുപ്പത്തിരണ്ട് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന വെള്ളം കുടിച്ച് നിവർന്ന് നിന്ന് സംതൃപ്തി യോടെ നന്ദി പറയുന്ന ഭിക്ഷുവിന്റെ ദൃശ്യവും നാല്പത് മുതൽ നാല്പത്തിരണ്ട് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കിണറിന്റെ പരിസരത്ത് അലസ മായി ചുറ്റി നടക്കുന്ന മാതംഗിയുടെ ദൃശ്യവും നാല്പത്തിമൂന്ന് മുതൽ നാല്പത്തിയെട്ട് വരെ ഈരടികളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ചെറുവാകയുടേയും മാതംഗിയുടേയും ദൃശ്യവും സമാന്തരവിതാനങ്ങളാണ്. ഭാഗം മൂന്നിൽ ഏഴ്, എട്ട് ഈരടികളിൽ മാതംഗി അന്ന് പകൽ ഉണ്ടായസംഭവം ഓർക്കുന്നു. സുന്ദര നായ ഭിക്ഷു, പേരാൽ, വഴി, കിണർ, പരിസരം ഇങ്ങനെ ഓർമ്മകളിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളെല്ലാം സമാന്തരവിതാനത്തിലുള്ള ദൃശ്യങ്ങളായാണ് വായനക്കാരന് അനുഭവപ്പെടുന്നത്. നാലാം ഭാഗം അമ്പത്തിനാല് മുതൽ അമ്പത്തിയെട്ട് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ ആശ്രമ കവാടത്തിനുള്ളിൽ തിങ്ങി കൂടുന്ന ജനത്തേയും അവരെ ഒതുക്കി നിർത്തുന്ന ഭടന്മാരേയും അവതരിപ്പി ക്കുന്ന ദൃശ്യവും എഴുപത്തിയൊന്നാം ഈരടിയിൽ രാജാവും പരിവാരങ്ങളും ബുദ്ധാശ്രമത്തിന്റെ ആരാമത്തിലൂടെ വരുന്ന ദൃശ്യവും എഴുപത്തിയഞ്ചാം ഈരടിയിൽ കൂടെക്കൂടെ കണ്ണോടിച്ച് ആരാമത്തിലെ ദൃശ്യങ്ങൾ കാണുന്ന രാജാവിനെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യവും എൺപതാമത്തെ ഈരടിയിൽ എല്ലാം കണ്ട് രോമാഞ്ചം കൊള്ളുന്ന രാജാവിനെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യവും എൺപത്തിഒന്ന് മുതൽ എൺപത്തിനാല് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ രാജാവും പരിവാരങ്ങളും ബുദ്ധമന്ദിരത്തിലെത്തുന്നതും ബുദ്ധൻ ഉള്ളറ മറ നീക്കി പുറത്തേക്ക് വരുന്നതും അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യവും എൺപത്തിയേഴ് മുതൽ തൊണ്ണൂറ്റി ആറ് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ ബുദ്ധനും രാജാവും സന്യാസിനി- സന്യാസിമാരും പൊതുജനങ്ങളും ഇരിക്കുന്ന ദൃശ്യവും സമാന്തരവിതാനങ്ങളിൽ ഉൾപ്പെടുന്നു.

കരുണയിൽ നാല് മുതൽ പന്ത്രണ്ട് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ മനോഹരമായ ഭൂദൃശ്യത്തിൽ ഇരിക്കുന്ന വാസവദത്തയുടെ ദൃശ്യവും പതിനഞ്ച് മുതൽ ഇരുപത്തിമൂന്ന് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ വാസവദത്തയുടെ ചലനവും ഭാവവും അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യവും അറുപത് മുതൽ അറുപത്തിമൂന്ന് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ കാളവണ്ടിയേയും അതിന്റെ ചലനത്തേയും അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യവും അറുപത്തിനാല് മുതൽ അറുപത്തിയൊമ്പത് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ വണിഗ്വരനെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യവും സമാന്തരവിതാനത്തിലുള്ളവയാണ്. ഭാഗം രണ്ടിൽ ഒന്ന് മുതൽ ആറ് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ യമുനാനദിയുടെ തീരത്തെയും വെളിസ്ഥലത്തെയും ചുടലക്കാടിനെയും അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യവും ഏഴു മുതൽ പതിമൂന്ന് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ ചുടലക്കാട്ടിലെ ആൽമരത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യവും പതിനാല് മുതൽ ഇരുപത്തിയൊന്ന് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ ചുടലക്കാട്ടിലെ വിവിധ കാഴ്ചകൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യവും ഇരുപത്തിനാല് മുതൽ മുപ്പത്തിയൊന്ന് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ ശബ്ദകോലാഹലങ്ങൾ ഉണ്ടാക്കി പറന്നു നടക്കുന്ന കാക്കകളേയും അവയെ ആട്ടുന്ന തോഴിയേയും അംഗം ഛേദിക്കപ്പെട്ട വാസവദത്തയേയും അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യവും മുപ്പത്തിരണ്ട് മുതൽ മുപ്പത്തിയഞ്ച് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ ഉപഗുപ്തൻ ചുടലക്കാട്ടിലേക്ക് വരുന്ന ദൃശ്യവും സമാന്തരവിതാനങ്ങളിൽ ഉൾപ്പെട്ടതാണ്.

നളിനിയിൽ ഇരുപത്തിനാലും ചിന്താവിഷ്ടയായ സീതയിൽ എട്ടും ദുരവസ്ഥയിൽ എട്ടും ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിൽ മുപ്പത്തിമൂന്നും കരുണയിൽ ഒമ്പതും ദൃശ്യങ്ങൾ കാഴ്ചയുടെ സമാന്തരവിതാനങ്ങൾ അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നു. കാഴ്ചയുടെ ഉന്നതവിതാനങ്ങളും കാഴ്ചയുടെ നിമ്നവിതാനങ്ങളും ചലച്ചിത്രത്തിൽ അപൂർവ്വമായേ ഉണ്ടാകൂ. ഭൂരിഭാഗം ഷോട്ടുകളും എടുക്കുന്നത് സമാന്തരവിതാനങ്ങളിലാണ്. കുമാരനാശാന്റെ കവിതയിലും സമാന്തരവിതാനത്തിലുള്ളതാണ് ഭൂരി

ഭാഗം ദൃശ്യങ്ങളും.

5.4.3. കാഴ്ചയുടെ നിമ്നവിതാനം

വസ്തുവിന്റെ പരാജയം, അധമത്വം എന്നിവ അവതരിപ്പിക്കേണ്ടി വരുമ്പോഴാണ് സാധാരണ രീതിയിൽ നിമ്നവിതാനത്തിലുള്ള ദൃശ്യങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഇത്തരം ഷോട്ടുകളിൽ ക്യാമറ മുകളിലും വസ്തു താഴെയുമായിരിക്കും. ഒരാൾ മുകളിൽ നിന്ന് താഴേയ്ക്ക് നോക്കി കാണുന്നതുപോലെയാണ് ദൃശ്യം ചിത്രീകരിക്കുന്നത്.

നളിനിയിൽ ഏഴ്, എട്ട് ശ്ലോകങ്ങളിൽ ദിവാകരൻ കാണുന്ന താഴ്വാരത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യവും പതിനാറാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ നളിനിയേയും തടാകത്തേയും അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യവും നാല്പത്തിരണ്ടാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ ചെറിയ ദേവദാരുമേൽ ചാരിനിൽക്കുന്ന നളിനിയെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യവും നാല്പത്തിയൊൻമ്പത്, അമ്പത്, അമ്പത്തിയൊന്ന് ശ്ലോകങ്ങളിൽ നളിനിയേയും അവളുടെ ചലനത്തേയും ഭാവത്തേയും അവതരിപ്പിക്കുന്ന മൂന്ന് ദൃശ്യങ്ങളും നൂറ്റിമൂന്നാം ശ്ലോകത്തിൽ കുളത്തിന്റേയും കുളത്തിന്റെ ചണ്ടിയിൽ കുടുങ്ങികിടക്കുന്ന നളിനിയെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യവും നൂറ്റിനാലാം ശ്ലോകത്തിൽ നളിനിയുടെ മുഖം അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യവും മുകളിൽ നിന്ന് താഴേക്ക് കാണുന്ന പോലെയുള്ള അനുഭവം ഉണ്ടാക്കുന്നവയാണ്.

ചിന്താവിഷ്ടയായ സീതയിൽ രണ്ടാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ പൂവാകയുടെ ചുവട്ടിലിരിക്കുന്ന ദൃശ്യം നിമ്നവിതാനത്തിലുള്ളതാണ്.

ദുരവസ്ഥയിൽ പതിനേഴ്, പതിനെട്ട് ഈരടികളിൽ തോട്ടുവരമ്പത്തു നിന്ന് നോക്കുമ്പോൾ ദൂരെ പാടവരമ്പത്ത് കൂണുപോലെ കാണുന്ന ചാത്തന്റെ വീടിനെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യവും ഇരുപത് മുതൽ ഇരുപത്തിയെട്ട് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ ചാത്തന്റെ വീടിന്റെ വീട്ടുമുറ്റത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യവും

നിമ്നവിതാനത്തിൽ ഉൾപ്പെട്ടവയാണ്.

ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിൽ ഒന്ന് മുതൽ നാല് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ ശ്രാവസ്തിക്കടുത്തുള്ള ഗ്രാമത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യവും ഒമ്പത് മുതൽ ഇരുപത്തിയൊന്ന് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ ഇലകളിൽ സൂര്യപ്രകാശം തട്ടുന്നത് അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യവും പ്രഭാവലയത്തിന്റെ ദൃശ്യവും ഇരുപത്തിരണ്ട് മുതൽ ഇരുപത്തിനാല് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യവും തൊലി തേഞ്ഞ് ഇരിപ്പിടംപ്പോലെയായിത്തീർന്നിട്ടുള്ള വേരുകളെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യവും കാലടിപാതകൾ ചെന്നെത്തുന്ന ദിക്കിലെ വസ്തുക്കളെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യവും നിമ്നവിതാനത്തിലുള്ള കാഴ്ചാനുഭവമാണ് വായനക്കാരനിൽ ഉണ്ടാക്കുന്നത്.

കരുണയിൽ രണ്ടാം ഭാഗത്തിൽ പതിനാല് മുതൽ ഇരുപത്തിയൊന്ന് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ ഉറുമ്പരിക്കുന്ന അരിയും ദർഭപ്പുല്ലും അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യവും കനലിൽ നിന്ന് പുക കാറ്റിൽ പടരുന്നത് അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യവും കുറുനരികളെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യവും കഴുകന്മാരെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യവും അസ്ഥിക്കഷ്ണങ്ങളും അവയവങ്ങളും അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യവും നടപ്പാതയുടെ സമീപത്തുള്ള കരിക്കട്ടയും കരിക്കൊള്ളിയുമുള്ള ഭസ്മക്കൂമ്പാരത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യവും മുകളിൽ നിന്ന് താഴേക്ക് കാണുന്ന കാഴ്ചകളാണ്. മുപ്പത്, മുപ്പത്തിയൊന്ന് ഈരടികളിൽ അംഗം ഛേദിക്കപ്പെട്ട വാസവദത്തയെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യവും അമ്പത്തിയെട്ട് മുതൽ അറുപത്തിനാല് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ വാസവദത്തയുടെ ഛേദിക്കപ്പെട്ട അവയവങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യവും നിമ്നവിതാനത്തിലുള്ളവയാണ്.

നളിനിയിൽ എട്ടും ചിന്താവിഷ്ടയായ സീതയിൽ ഒന്നും ദുരവസ്ഥയിൽ രണ്ടും ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിൽ ആറും കരുണയിൽ എട്ടും ദൃശ്യങ്ങളാണ് നിമ്നവിതാന

ത്തിൽ കാണുന്നതുപോലെയുള്ള അനുഭവം ഉണ്ടാക്കുന്നത്. കുമാരനാശാനും വസ്തുക്കളുടെ അധമത്വം അവതരിപ്പിക്കേണ്ടിവരുന്ന സന്ദർഭങ്ങളിലാണ് നിമ്നവിതാനത്തിലുള്ള കാഴ്ചാനുഭവം സൃഷ്ടിക്കുന്നത്.

5.5. നേരിട്ടു കാണുന്ന രീതിയും കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ കാണുന്ന രീതിയും.

5.5.1 വസ്തുനിഷ്ഠരീതി

ചലച്ചിത്രത്തിൽ ക്യാമറയുടെ കണ്ണിലൂടെ അഥവാ സംവിധായകന്റെ കണ്ണിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനെയാണ് വസ്തുനിഷ്ഠരീതി എന്ന് പറയുന്നത്. ഇതിന് സമാനമാണ് എഴുത്തുകാരന്റെ കണ്ണിലൂടെ കാണുന്നപോലെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളും. ഇത്തരം ബിംബങ്ങളിലൂടെ കടന്നുപോകുന്ന വായനക്കാരനും നേരിട്ട് കാണുന്ന അനുഭവമാണ് ഉണ്ടാകുന്നത്.

നളിനിയിൽ ഒന്നാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദിവാകരന്റേയും ഹിമാലയദേശത്തിന്റേയും ദൃശ്യവും രണ്ടാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന, ദിവാകരന്റെ പാദം മുതൽ തല വരെയുള്ള ദൃശ്യവും മൂന്നാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന യമിയുടെ ധീരമായ മുഖത്തിന്റെ ദൃശ്യവും ആറാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കുന്നിൻ മുകളിൽ നിന്ന് താഴേക്ക് നോക്കുന്ന ദിവാകരന്റെ ദൃശ്യവും പതിമൂന്നാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കുന്നിന്റെ അടിയിൽ നിൽക്കുന്ന ദിവാകരന്റെ ദൃശ്യവും നെടുവീർപ്പിടുന്ന ദിവാകരന്റെ ദൃശ്യവും പതിനഞ്ചാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ വീണ്ടും അവതരിപ്പിക്കുന്ന യമിയുടെ നെടുവീർപ്പിന്റെ ദൃശ്യവും പതിനാറാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന നളിനിയുടേയും തടാകത്തിന്റേയും ദൃശ്യവും പതിനെട്ടാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന നളിനിയുടെ മുഖത്തിന്റെ ദൃശ്യവും ഇരുപതാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന നളിനിയുടെ ചലിക്കുന്ന കയ്യിന്റെ ദൃശ്യവും നാല്പത്തിയൊൻമ്പത്, അമ്പത്, അമ്പത്തിയൊന്ന്, അമ്പത്തിരണ്ട് ശ്ലോകങ്ങളിൽ

അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദിവാകരന്റേയും നളിനിയുടേയും നാല് ദൃശ്യങ്ങളും അമ്പത്തിയാറാം ശ്ലോകത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന നളിനിയുടെ ദൃശ്യവും എഴുപത്തിഒന്നാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന നളിനിയുടെ മുഖത്തിന്റെ ദൃശ്യവും കവി നേരിട്ടു കാണുന്നപോലെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളാണ്.

ചിന്താവിഷ്ടയായ സീതയിൽ ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതിയോട് സാദൃശ്യം കാണുന്ന പത്ത് ശ്ലോകങ്ങളിലെ ദൃശ്യങ്ങളും വസ്തുനിഷ്ഠാ രീതിയിലുള്ളതാണ്.

ദുരവസ്ഥയിൽ ചലച്ചിത്ര- ആഖ്യാനരീതിയോട് സാദൃശ്യം കാണുന്ന ഒമ്പത് പദ്യശകലങ്ങളിലെ ദൃശ്യങ്ങളും കവി നേരിട്ട് ഏറനാടൻ ഗ്രാമം കാണുന്നപോലെയാണ് അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്.

ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിലെ ഒന്നാംഭാഗം ഒന്ന് മുതൽ നാല് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ ശ്രാവസ്തിക്കടുത്തുള്ള ഗ്രാമത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യവും അഞ്ചും ആറും ഈരടികളിൽ പാതയെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യവും ഏഴ്, എട്ട് ഈരടികളിൽ പാത മുട്ടി നിൽക്കുന്ന ദിക്കിലെ ആകാശത്തേയും വൻമരത്തേയും അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യവും ഒമ്പത് മുതൽ ഇരുപതുവരെയുള്ള ഈരടികളിൽ സൂക്ഷ്മമായി ആൽമരത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യവും ഇരുപത്തിയൊന്ന് മുതൽ ഇരുപത്തിനാല് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ആൽമരത്തിന്റെ കട ഭാഗത്തിന്റെ ദൃശ്യവും ഇരുപത്തിയഞ്ച്, ഇരുപത്തിയാറ് ഈരടികളിൽ അത്താണിയേയും കിണറിനേയും അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യവും ഇരുപത്തിയേഴ് ഇരുപത്തിയെട്ട് ഈരടികളിൽ ആനന്ദഭിക്ഷു അകലെ നിന്ന് വന്നടുക്കുന്നതു അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യവും ഇരുപത്തിയൊൻമ്പത് മുതൽ മുപ്പത്തിയഞ്ച് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ അരയാൽ കടയ്ക്കിലെത്തിയ ഭിക്ഷുവിന്റെ വേഷവും രൂപവും ഇരിപ്പും അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യവും മുപ്പത്തിയാറ് മുതൽ നാല്പത്തിരണ്ട് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ മാതംഗി അടുത്ത ഗ്രാമത്തിൽ നിന്ന് വരുന്നത് അവതരിപ്പി ക്കുന്ന ദൃശ്യവും വസ്തുനിഷ്ഠാപരമായ അവതരണമാണ്.

ഭാഗം രണ്ടിൽ ഒന്ന്, രണ്ട്, ഈരടികളിൽ വെള്ളം കോരി നിൽക്കുന്ന മാതംഗിയേയും അവിടേക്ക് ചെല്ലുന്ന ഭിക്ഷുവിനെയും അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യവും പതിമൂന്ന്, പതിനാല്, പതിനഞ്ച് ഈരടികളിൽ മാതംഗിയുടെ ഭാവത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യവും പതിനെട്ട് മുതൽ ഇരുപത് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ വെള്ളം ചിന്നിച്ചിതറി വീഴുന്നത് അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യവും ഇരുപത്തിയഞ്ച് മുതൽ ഇരുപത്തിയെട്ട് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ ഭിക്ഷു വെള്ളം കുടിക്കുന്നതും മാതംഗി കോൾമയിർ കൊള്ളുന്നതും അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യവും ഇരുപത്തിയൊമ്പത് മുതൽ മുപ്പത്തി രണ്ട് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ ഭിക്ഷുവിന്റെ ചലനങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യവും മുപ്പത്തിയഞ്ച് മുതൽ മുപ്പത്തിയൊൻമ്പത് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ തിരിച്ച് അരയാൽത്തറയിൽ വന്നിരിക്കുന്ന ഭിക്ഷുവിനെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യവും നാല്പത് മുതൽ നാല്പത്തിരണ്ട് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ കിണറിന്റെ പരിസരത്ത് ചുറ്റി നടക്കുന്ന മാതംഗിയെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യവും നാല്പത്തിമൂന്ന് മുതൽ നാല്പത്തിയെട്ട് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ ചെറുവാകയിൽ ചാരി നിൽക്കുന്ന മാതംഗിയെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യവും വസ്തുനിഷ്ഠാപരമാണ്. നാലാം ഭാഗത്തിൽ അമ്പത്തിനാല് മുതൽ അമ്പത്തിയെട്ട് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ സൂര്യ ജ്വാലയ്ക്ക് മീതെ പൊടിപടലങ്ങൾ ഉയരുന്ന ദൃശ്യവും അവതരിപ്പിക്കുന്നിടത്തും ആരാമകവാടത്തിലെ ഭടന്മാരേയും ജനങ്ങളുടെയും ദൃശ്യം അവതരിപ്പിക്കുന്നിടത്തും എഴുപത്തിയൊന്നാം ഈരടികളിൽ രാജാവും പരിവാരങ്ങളും ആരാമത്തിലൂടെ പോകുന്ന ദൃശ്യം അവതരിപ്പിക്കുന്നിടത്തും എഴുപത്തഞ്ചാമത്തെ ഈരടിയിൽ ആരാമം നോക്കി കാണുന്ന രാജാവിന്റെ ദൃശ്യം അവതരിപ്പിക്കുന്നിടത്തും എൺപതാമത്തെ ഈരടിയിൽ രോമാഞ്ചംകൊണ്ട രാജാവിന്റെ ദൃശ്യം അവതരിപ്പിക്കുന്നിടത്തും എൺപത്തിയൊന്ന് മുതൽ എൺപത്തിയാറ് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ ഉള്ളറ നീക്കി പുറത്തേക്ക് വരുന്ന ബുദ്ധന്റേയും ദണ്ഡനമസ്കാരം ചെയ്യുന്ന രാജാവിന്റേയും പൊൻകൊടി മരംപോലെ നിൽക്കുന്ന

ബുദ്ധന്റെയും ദൃശ്യം അവതരിപ്പിക്കുന്നിടത്തും എൺപത്തിയേഴ് മുതൽ തൊണ്ണൂറ്റിയാറ് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ ബുദ്ധന്റെയും രാജാവിന്റെയും സന്യാസിനി-സന്യാസികളുടേയും പൊതുജനങ്ങളുടേയും ദൃശ്യം അവതരിപ്പിക്കുന്നിടത്തും കവി നേരിട്ടു കാണുന്ന പോലെ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു.

കരുണയിൽ ഒന്ന് മുതൽ ആറ് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന വെൺമാളികകളുടേയും രാജവീഥിയുടേയും ദൃശ്യവും നാല് മുതൽ പന്ത്രണ്ട് വരെ ഈരടികളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന മനോഹരമായ ഭൂദൃശ്യത്തിൽ ഇരിക്കുന്ന വാസവദത്തയുടെ ദൃശ്യവും, പതിമൂന്ന് പതിനാല് ഈരടികളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന അസ്തമയ സൂര്യന്റെ ദൃശ്യവും പതിനഞ്ച് മുതൽ ഇരുപത്തിമൂന്ന് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന വാസവദത്തയുടെ ചലനവും ഭാവവുമുള്ള ദൃശ്യവും അറുപത് മുതൽ അറുപത്തിമൂന്ന് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സ്വർണ്ണാലംകൃതമായ കാളവണ്ടിയുടേയും അതിന്റെ ചലനത്തിന്റേയും ദൃശ്യവും അറുപത്തിനാല് മുതൽ അറുപത്തിയൊൻമ്പത് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന വണിഗ്വരന്റെ ദൃശ്യവും ഭാഗം രണ്ടിൽ ഒന്ന് മുതൽ ആറ് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന യമുനാനദീയുടെ തീരത്തിന്റെ ദൃശ്യവും ഏഴ് മുതൽ പതിമൂന്ന് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ചുടലക്കാടിന്റെ ദൃശ്യവും പതിനാല് മുതൽ ഇരുപത്തിനാല് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഉറുമ്പരിക്കുന്ന അരിയുടേയും ദർഭമുറിത്തുമ്പി ന്റെയും ദൃശ്യവും കനലിൽ നിന്ന് പുക ഉയരുന്ന ദൃശ്യവും കുറുനരികളുടെ ദൃശ്യവും കഴുകന്മാരുടെ ദൃശ്യവും. അസ്ഥികളുടേയും അവയവങ്ങളുടേയും ദൃശ്യവും ഭസ്മ കൂമ്പാരങ്ങളുടെ ദൃശ്യവും ഇരുപത്തിനാല് മുതൽ മുപ്പത്തിയൊന്ന് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കോലാഹലം കൂട്ടി പറന്നു നടക്കുന്ന കാക്കകളുടെ ദൃശ്യവും അവയെ ആട്ടുന്ന തോഴിയുടെ ദൃശ്യവും അംഗം ഛേദിക്കപ്പെട്ടു കിടക്കുന്ന വാസവദത്തയുടെ ദൃശ്യവും മുപ്പത്തിരണ്ട്

മുതൽ മുപ്പത്തിയഞ്ച് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഉപഗുപ്ത ഭിക്ഷുവിന്റെ ദൃശ്യവും വസ്തുനിഷ്ഠാരീതിയിലാണ് അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്.

നളിനിയിൽ പതിനാറും ചിന്താവിഷ്ടയായ സീതയിൽ പത്തും ദുരവസ്ഥ യിൽ ഒമ്പതും ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിൽ ഇരുപത്തിനാലും കരുണയിൽ പത്തൊൻ മ്പതും ദൃശ്യങ്ങളിലാണ് വസ്തുനിഷ്ഠമായ അവതരണങ്ങളുള്ളത്. അതു കൊണ്ട് വായനക്കാരനും നേരിട്ട് കാണുന്ന അനുഭവം ഉണ്ടാകുന്നു.

5.5.2 ആത്മനിഷ്ഠാരീതി

''കഥാപാത്രത്തിന്റെ മനസ്സിലൂടെ / കണ്ണിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതിക്കാണ് ആത്മനിഷ്ഠാരീതി എന്ന് പറയുന്നത്. ആത്മനിഷ്ഠാരീതി ചലച്ചിത്രത്തിൽ ഉപയോഗിക്കുക അത്ര എളുപ്പമല്ല. ഒരുപാട് തവണ കഥാപാത്രത്തിന്റെ കാഴ്ച പ്പാടിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതി അവലംബിച്ചാൽ അരോചകമായിത്തീരും. മനഃശാസ്ത്രപരമായ വിഷയങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രങ്ങളിലാണ് ആത്മനിഷ്ഠാരീതി[3] കൂടുതൽ കണ്ടുവരുന്നത്.'' ആത്മനിഷ്ഠരീതിക്ക് വിപുലമായ സാധ്യതകൾ ഉണ്ടെങ്കിലും പ്രയോഗിക ബുദ്ധിമുട്ട് കാരണം അപൂർവ്വമായേ ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കാറുള്ളൂ. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സംഭാഷണങ്ങളിലും ആത്മഗതങ്ങളിലും ആണ് കഥാപാത്രത്തിന്റെ വീക്ഷണങ്ങളും ചിന്തകളും കൂടുതലായി കണ്ടുവരുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങൾ സ്വയം അവരുടെ ജീവിതകഥ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സന്ദർഭങ്ങളിൽ സംഭാഷണങ്ങളെയാണ് സംവിധായകൻ ഉപയോഗിക്കുന്നത്.

മലയാളത്തിൽ ഇറങ്ങിയ 'ക്ലാസ്മേറ്റ്സ്' എന്ന ചലച്ചിത്രം ആത്മനിഷ്ഠാ രീതിയിലുള്ള കഥയാണ്; പൂർവ്വവിദ്യാർത്ഥികൾ തങ്ങളുടെ കോളേജ് ജീവിതകഥ പറയുന്നതാണ് ചിത്രം. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ തുടക്കത്തിലും ഒടുക്കത്തിലും കഥാപാത്ര ത്തിന്റെ സംഭാഷണത്തിലൂടെയാണ് പ്രേക്ഷകനിൽ ഇങ്ങനെയൊരു

അനുഭവം ഉണ്ടാക്കുന്നത്. ഇങ്ങനെ പൂർവ്വകാലത്തെക്കുറിച്ച് പറയുന്ന ഭാഗം ഒഴിച്ച് ബാക്കി എല്ലാ ഭാഗങ്ങളിലും പ്രേക്ഷകന് തന്റെ കൺമുന്നിൽ സംഭവങ്ങൾ നടക്കുന്നതായാണ് അനുഭവപ്പെടുക. പ്രേക്ഷകൻ നേരിട്ട് കാണുന്ന അവരുടെ ജീവിതം. അതായത്, സംവിധായകൻ നേരിട്ട് അവതരിപ്പിക്കുന്ന അവരുടെ ജീവിതത്തിലെ സംഭവങ്ങൾ, ചലച്ചിത്രം കണ്ടുകൊണ്ടിരിക്കുമ്പോൾ കഥാപാത്ര ങ്ങൾ കഥ പറയുകയാണ് എന്ന അനുഭവം ഉണ്ടാക്കുന്നില്ല. ചലച്ചിത്രത്തിന് ഈ പരിമിതി ഉള്ളതുകൊണ്ടാണ് കഥാപാത്രത്തിന്റെ കാഴ്ചപ്പാടിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യം എന്ന് ചിലയിടത്ത് തിരക്കഥാകൃത്തുക്കൾ പ്രത്യേകം എഴുതുന്നത്. പത്മരാജന്റെ ഒരിടത്തൊരു ഫയൽവാൻ എന്ന തിരക്കഥയിൽ ഏഴാമത്തെ സീനിൽ ഇങ്ങനെ എഴുതിയിരിക്കുന്നു. "കണ്ണൻ കണ്ണുതിരുമ്മി നോക്കി. ദൂരെ ഫയൽവാൻ. അവൻ നിവർന്നിരുന്നു. അവന്റെ കാഴ്ചപ്പാടിൽ, ലേശമകലെ ഫയൻമാൻ ഒരു മുട്ടക്കൂടി എടുത്തു"[4] എം.ടി.വാസുദേവൻ നായരുടെ 'പെരുന്തച്ചൻ' എന്ന തിരക്കഥയിൽ സീൻ ഒന്നിൽ "വൃദ്ധന്റെ കാഴ്ചപ്പാടിൽ അകലെ ഒരിടത്തായി അയാൾ ഒച്ചയോടെ മണ്ണിൽ അത് കുത്തിനിർത്തുംപോലെ വെച്ചു"[5]. ഇങ്ങനെ പ്രത്യേകം എടുത്തു പറയാത്ത സന്ദർഭങ്ങളിലെല്ലാം ദൃശ്യങ്ങളെ വസ്തുനിഷ്ഠമായ രീതിയിലാണ് സംവിധായകൻ എടുക്കുന്നത്. സാഹിത്യത്തിലും ദൃശ്യപരമായ ആവിഷ്കാരങ്ങൾ വരുമ്പോൾ വായനക്കാരന് നേരിട്ട് കാണുന്ന അനുഭവമാണ് ഉണ്ടാകുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ കാഴ്ചപ്പാടിലൂടെ ദൃശ്യങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ചുരുക്കമാണ്.

നളിനിയിൽ ഏഴാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ ദൂരദർശനകൃശങ്ങളായി ദിവാകരൻ കാണുന്ന താഴ്വാരത്തിന്റെ ദൃശ്യവും എട്ടാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ ഹിമാലയ ത്തിന്റെ താഴ്വാരത്തിലുള്ള തടാകത്തെ ദിവാകരന്റെ കണ്ണിലൂടെ അവതരിപ്പി ക്കുന്ന ദൃശ്യവും അറുപത്തിയൊന്നാം ശ്ലോകത്തിൽ ദിവാകരൻ കാണുന്ന നളിനിയുടെ മുഖത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യവും ആത്മനിഷ്ഠമായ

അവതരണമാണ്. നളിനിയുടെ ഓർമ്മകൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന പൂക്കൾ നിറഞ്ഞ തടാകത്തിന്റെ ദൃശ്യം തൊട്ട് അവളുടെ കണ്ണുനീർ തുടയ്ക്കുന്നതു വരെയുള്ള പതിമൂന്ന് ദൃശ്യങ്ങൾ അവളുടെ കാഴ്ചപ്പാടിലൂടെയാണ് കവി അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. നൂറ്റിമൂന്നാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ നളിനി കുളത്തിലെ ചണ്ടിയിൽ താഴാതെ കിടന്ന ദൃശ്യവും നൂറ്റിനാലാം ശ്ലോകത്തിൽ യോഗിനി അവളെ രക്ഷപ്പെടുത്താൻ ശ്രമിച്ചത് അവതരി പ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യവും നളിനിയുടെ കാഴ്ചപ്പാടിലൂടെയാണ് കവി അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിൽ ഏഴ്, എട്ട്, ഈരടികളിൽ മാതംഗിയുടെ കാഴ്ചപ്പാടിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളാണ് കണ്ണടച്ചാലും കൺതുറന്നാലും അവൾ കാണുന്ന ആനന്ദഭിക്ഷു, പേരാൽ, വഴി, കിണർ, പരിസരം എന്നിവ. എഴുപത്തിരണ്ട് മുതൽ എൺപത് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ രാജാവ് കാണുന്ന ആരാമത്തിന്റെ ദൃശ്യവും ആത്മനിഷ്ഠാരീതിയിലുള്ള അവതരണമാണ്.

കരുണയിൽ രണ്ടാംഭാഗത്തിൽ അമ്പത്തിയെട്ട് മുതൽ അറുപത്തിനാല് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ ഉപഗുപ്തൻ കാണുന്ന വാസവദത്തയുടെ ഛേദിക്കപ്പെട്ട ശരീരഭാഗങ്ങളുടെ ദൃശ്യം ആത്മനിഷ്ഠാരീതിയിലുള്ള ദൃശ്യാവതരണമാണ്.

നളിനിയിൽ പത്തൊൻമ്പതും ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിൽ ആറും കരുണയിൽ ഒന്നും ദൃശ്യങ്ങളാണ് ആത്മനിഷ്ഠാരീതിയിൽ ഉൾപ്പെടുന്നവ. ചലച്ചിത്രത്തിലെപ്പോലെ സാഹിത്യത്തിലും ദൃശ്യപരമായ ആവിഷ്കാരങ്ങളിൽ ആത്മനിഷ്ഠാരീതി കുറവാണെന്ന് കാണാം. കുമാരനാശാന്റെ കവിതകളിൽ ഇത്തരം സന്ദർഭങ്ങളിൽ സംഭാഷണങ്ങൾക്കും ദൃശ്യപരമല്ലാത്ത ആഖ്യാനത്തിനും പ്രാമുഖ്യം വരുന്നത് കാണാം. നളിനി തന്റെ ജീവിതത്തിന്റെ ആത്മാംശം സംഭാഷണത്തിലൂടെയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ചിന്താവിഷ്ടയായ സീതയിൽ സീതയുടെ ആത്മാംശമാണ് ആദ്യം തൊട്ട് അവസാനം വരെയും കവി അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അവളുടെ ചിന്ത, കാഴ്ചപ്പാട് എന്നിവ അവതരിപ്പിക്കുന്നിടത്ത് ദൃശ്യപരമായ

ആവിഷ്കാരമില്ലെന്ന് കാണാം. മറ്റ് കൃതികളുടെ കാര്യവും ഇതുപോലെ തന്നെയാണ്.

5.6. വാങ്മയചിത്രങ്ങളുടെ സന്നിവേശക്രിയ

സാഹിത്യത്തിലെ ദൃശ്യാന്വയവും ചലച്ചിത്രത്തിലെ ചിത്രസന്നിവേശവും സാമ്യമുള്ള ക്രിയകളാണ്. സാഹിത്യത്തിൽ അന്വയം നടത്തുന്നത് വായനക്കാരനാണ്. ചലച്ചിത്രത്തിൽ ചിത്രസന്നിവേശം നടത്തുന്നത് എഡിറ്ററാണ്. വായനക്കാരൻ ദൃശ്യങ്ങളെ അന്വയിച്ച് പൂർണ്ണരൂപം മനസ്സിൽ കൊണ്ടുവരുമ്പോൾ എഡിറ്റർ ചെയ്യുന്ന അതേ ക്രിയയാണ് വായനക്കാരനും ചെയ്യുന്നത്. മനസ്സിൽ അതിവേഗം ദൃശ്യാന്വയം നടത്തുന്നതുകൊണ്ട് ഇത് തിരിച്ചറിയാതെ പോകുന്നു.

നളിനിയിൽ നീണ്ട ജടയുടെ ദൃശ്യവും, നീണ്ട നഖങ്ങളുടെ ദൃശ്യവും, ഭസ്മത്തിന്റെ ദൃശ്യവും ഒട്ടൊക്കെ നഗ്നവുമായ ഒരാളിൽ അന്വയിച്ചെടുക്കുമ്പോഴാണ് യമിയുടെ ദൃശ്യം വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നത്. ഈ പ്രബന്ധത്തിൽ ഉദാഹരിക്കുന്ന എല്ലാ ശ്ലോകങ്ങളിലും പദ്യശകലങ്ങളിലുമുള്ള ദൃശ്യങ്ങൾ ഇത്തരത്തിൽ അന്വയിക്കുന്നുണ്ട്. മറ്റ് സവിശേഷതകളുള്ള ദൃശ്യാന്വയങ്ങളാണ് താഴെ കൊടുത്തിരിക്കുന്നത്.

ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിൽ ഇരുപത്തിയെട്ടാമത്തെ ഈരടിയിൽ ആരോ ഒരാൾ കുഴഞ്ഞു നടന്നുവരുന്നുണ്ട് എന്ന് എഴുതിയിരിക്കുന്നു. ഇരുപത്തൊൻമ്പതാം ഈരടിയിൽ മഞ്ഞപ്പൂവാടയിൽ ഞൊറിഞ്ഞുടത്ത അയാൾ ഭിക്ഷുവാണെന്നും എഴുതിയിരിക്കുന്നു. മഞ്ഞുപൂവാടയിൽ മേനി മൂടി എന്ന് വായിക്കുമ്പോൾ ഭിക്ഷുവിന്റെ മേനിയാണ് മൂടുന്നത് എന്ന സംവേദനം ലഭിക്കുന്നത് ഇരുപത്തെട്ടാമത്തെ വരികളുടെ ദൃശ്യങ്ങൾ മനസ്സിൽ ഉള്ളതുകൊണ്ടാണ്. മുപ്പത്തിയാറ് മുതൽ നാല്പത്തിരണ്ട് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ അടുത്ത ഗ്രാമത്തിൽ നിന്നും വരുന്ന പെൺകുട്ടി ചെപ്പുകുടം അരയ്ക്കുമീതെവെച്ച് നടന്നുവരുന്നത് ഭിക്ഷു കണ്ടു.

വളയിട്ട മനോഹരമായ ഇളയലതപോലെയുള്ള ഇടതു കൈകൊണ്ട് ചെപ്പുകുടം ചുറ്റിപ്പിടിച്ചും വലതു കയ്യിൽ പാളയും കയറും ആട്ടികൊണ്ടാണ് വരവ്. മനോഹര മായി അല്പം വളഞ്ഞും ചെറുതായി വലത്തോട്ട് ചെരിഞ്ഞും കാന്തിയുള്ള ചുവന്ന പൂഞ്ചേലകൊണ്ട് ശരീരം മറച്ചും അതിന്റെ തല കാറ്റിൽ പാറിച്ചും ചാഞ്ചാടുന്ന കാലടിവെയ്പിനാൽ പാദസരത്തിന്റെ ശബ്ദമുണ്ടാക്കിയും മന്ദമായി അടുത്ത ഗ്രാമത്തിൽ നിന്ന് കിണറിനടുത്തേക്ക് അവൾ എത്തിച്ചേർന്നു-എന്ന ഈരടികളിൽ എത്തുമ്പോഴാണ് വർണ്ണബിംബമായി മാറുന്നത്. രണ്ടാംഭാഗം നാല്പത്തൊന്ന്, നാല്പത്തിരണ്ട്, നാല്പത്തിമൂന്ന് ഈരടികളിൽ കുടം നിറച്ച് അവൾ നീക്കിവെച്ചു. നീളമുള്ള കയർ മടക്കി പാളയിൽ വെച്ച് പോകാൻ തുനിഞ്ഞെങ്കിലും ആകാഞ്ഞ് അവൾ അവിടെത്തന്നെ അലസമായ് ചുറ്റിനിന്നു. ഇവിടെ ദൃശ്യങ്ങളെ അന്വയിക്കുമ്പോൾ കയർ ചുരുട്ടി പാളയിൽ വെച്ച് ചുറ്റിനടക്കുന്ന മാതംഗിയുടെ ദൃശ്യമാണ് വായനക്കാരുടെ മനസ്സിൽ വരുന്നത്. പോകാനൊരുങ്ങി ആകാഞ്ഞ് എന്ന പ്രയോഗത്തിലൂടെ സവിശേഷമായ അവളുടെ മാനസികാവസ്ഥ വായനക്കാരന് അനുഭവപ്പെടുന്നുണ്ട്. അങ്ങനെ സവിശേഷമായ മാനസികാവസ്ഥക്കനുസരിച്ചുള്ള അവളുടെ ശരീരഭാഷയും വായനക്കാരന് ദൃശ്യപരമായി അനുഭവപ്പെടുന്നു. ഇവിടെ കിണറും അത്താ ണിയും ആൽമരവും ഒന്നും പറഞ്ഞിട്ടില്ലെങ്കിലും വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ ഈ ദൃശ്യങ്ങളോട് കൂടി തന്നെയാണ് മാതംഗിയെ കാണുന്നത്. ദൃശ്യങ്ങളെ സംയോജി പ്പിച്ച് വരുമ്പോൾ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സ് ഈ വരികളിൽ പറയാത്ത അതേസമയം മുൻവരികളിൽ പറഞ്ഞിട്ടുള്ള ദൃശ്യങ്ങളെ കാണുന്നുണ്ടെന്ന് അർത്ഥം. ചലച്ചിത്ര ത്തിൽ മാതംഗി ചുറ്റി നടക്കുന്നത് അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ മേൽപറഞ്ഞ ഭൂദൃശ്യങ്ങ ളെല്ലാം ഉണ്ടാകുമെന്ന കാര്യം ഉറപ്പാണ്. വായനക്കാരൻ അന്വയിച്ച് ദൃശ്യങ്ങളെ കാണുമ്പോൾ അത് ചലച്ചിത്രത്തിലെ ദൃശ്യങ്ങളോട് കൂടുതൽ സാമ്യമുള്ളതായി ത്തീരുന്നു.

ഇരുപത്തിയൊമ്പത് മുതൽ മുപ്പത്തിരണ്ട് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ മാതംഗി ഒഴിച്ചുകൊടുത്ത വെള്ളം കുടിച്ച് തൃപ്തനായ ഭിക്ഷുവിനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. മുപ്പത്തഞ്ച് മുതൽ മുപ്പത്തിയൊൻമ്പത് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ വീണ്ടും ആൽത്തറ ലക്ഷ്യം വെച്ച് നടന്നു. മുമ്പിരുന്ന സ്ഥലത്ത് തന്നെ. അരയാലിന്റെ ചുവട്ടിൽ ചെന്നിരിപ്പായി 'ശാന്തഗംഭീരദർശനൻ' കാട്ടരുവിയിൽ പോയി ദാഹം തീർത്ത് ഗുഹയിലേക്ക് മടങ്ങിയ സിംഹത്തെപ്പോലെ, നിരഞ്ജന നദിയുടെ തീരത്തുള്ള അരയാലിൻ ചുവട്ടിലിരിക്കുന്ന ബുദ്ധഭഗവാനെപ്പോലെ ആസനം ബന്ധിച്ച് അവൻ ധ്യാനനിരതനായി എന്നും എഴുതിയിരിക്കുന്നു. ഈ ഭാഗത്തെ ദൃശ്യങ്ങളെ ക്രമത്തിൽ അന്വയിക്കുക എന്ന് മാത്രമല്ല ഇടയ്ക്കിടെ പരിഷ്കരിക്കുന്നുമുണ്ട്. 'ശാന്ത ഗംഭീരദർശനൻ' എന്ന് വായിക്കുമ്പോൾ ഭിക്ഷുവിന്റെ രൂപത്തിനും ഭാവത്തിനും കുറെകൂടി വ്യക്തതയും പ്രൗഢിയും വായനക്കാരൻ കൊണ്ടുവരുന്നു. സിംഹത്തിനോട് താരതമ്യപ്പെടുത്തുന്ന ഭാഗം വരുമ്പോഴും തുടർന്ന് ബുദ്ധഭഗവാനോട് താരതമ്യപ്പെടുത്തുന്ന ഭാഗം വരുമ്പോഴും വീണ്ടും വീണ്ടും പരിഷ്കരിക്കേണ്ടി വരുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിൽ വിവിധ ദൂരത്തിലും വിവിധ കോണുകളിലും ദൃശ്യത്തെ അവതരിപ്പിക്കാറുണ്ടല്ലോ. അങ്ങനെ പ്രേക്ഷകന്റെ മനസ്സിൽ ഒരേ ദൃശ്യ ത്തിന്റെ പല അനുഭവങ്ങളും സൃഷ്ടിക്കാറുണ്ട്.

ദുരവസ്ഥയിൽ ഇരുപത്തിമൂന്ന് മുതൽ ഇരുപത്തിയെട്ട് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ വീതി കുറഞ്ഞൊരു മുറ്റത്ത് പർപ്പടകപ്പുല്ലും മറ്റു പുല്ലുകളും നിറഞ്ഞ് നിൽക്കുന്നുണ്ട്. മുറ്റത്ത് വടക്കരികിൽ വെള്ളംനിറച്ച ഒരു പൊട്ടക്കലവും കരിച്ചട്ടിയും കാണാം. പശുക്കിടാവ് കടിച്ച് ഇലപോയ ഒരു വാഴയുടെ ചുവട്ടിൽ ഉയർന്ന് നിൽക്കുന്ന പുല്ലുകളുമുണ്ട്. വിത്തുപൊട്ടി മുളച്ച പൊടിപ്പും കാണാം എന്ന് എഴുതിയിട്ടുണ്ട്. ചലച്ചിത്രമായാലും മറ്റു ദൃശ്യകലയായാലും ദൃശ്യം കാണിക്ക് മുമ്പിലുള്ളതുകൊണ്ട് എല്ലാ കാണികളുടേയും തലച്ചോറിലുണ്ടാകുന്ന ദൃശ്യം ഒന്നു തന്നെയാണ്. ഓരോ വായനക്കാരന്റേയും മനസ്സിൽ വരുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ

തമ്മിൽ സാമ്യവും വൈജാത്യവും ഉണ്ടാകും. ചാത്തൻ പുലയന്റെ മുറ്റത്തിന്റെ ദൃശ്യം കവി സൂക്ഷ്മമായി അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളതുകൊണ്ട് കുറെയൊക്കെ എല്ലാ വായനക്കാരുടെ മനസ്സിൽ ഒന്നുതന്നെയായിരിക്കും. എന്നാൽ അത് ചലച്ചിത്രത്തി ലെപ്പോലെ ഒരൊറ്റ ദൃശ്യമല്ല. വായനാനുഭവത്തിൽക്കൂടി ലഭിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തെ ചിരപരിചിതമായ ചുറ്റുപാടുകളിലുള്ള ദൃശ്യവുമായി സന്നിവേശിപ്പിച്ച് ഒരു പുതിയ ദൃശ്യം രൂപപ്പെടുത്തുക എന്ന ക്രിയ കൂടി വായനക്കാരുടെ തലച്ചോറിൽ നടക്കുന്നുണ്ട്.

ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിൽ ഒമ്പത് മുതൽ പതിമൂന്ന് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ ഇന്ദ്രനീലകല്ലിനോട് സമമായ ഇലകളിന്മേൽ സൂര്യരശ്മി പതിക്കുമ്പോൾ തൂവെള്ള രത്നപ്രഭ ഉണ്ടാകുന്നു. മരത്തിന് മുകളിൽ ആ സൂര്യരശ്മികൾ വെള്ളിപ്പോലെ തിളങ്ങുന്ന പ്രഭാവലയം ഉണ്ടാക്കുന്നു. പച്ചിലച്ചില്ലയിൽ ചെപ്പടിപ്പന്തുപോലെ കായ്കൾ നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്നു. ആകാശം മുട്ടി നിൽക്കുന്ന വലിയ ശാഖകളിൽ നിന്ന് വേരുകൾ കീഴോട്ട് തൂങ്ങി കിടക്കുന്നു. അത് പേരാൽമരമാണ് എന്നും എഴുതിയിരിക്കുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിൽ പേരാൽമരം കാണിക്കുകയും പിന്നീട് അതിന്റെ ഓരോ ഭാഗവും സമീപത്തുള്ള ദൃശ്യമായും കാണിക്കുകയും ചെയ്യുമ്പോഴാണ് ഇത്തരത്തിൽ അനുഭവം ചലച്ചിത്ര പ്രേക്ഷകനുണ്ടാകു. അല്ലെങ്കിൽ നിറയെ വേരുകളും പക്ഷികളുമുള്ള പേരാൽ മരമെന്ന അനുഭവം മാത്രമേ ഉണ്ടാകൂ. ഇത്തരം ഭാഗങ്ങൾ വായിക്കുന്ന വായനക്കാരന് ഓരോരോ ദൃശ്യങ്ങളെ സമീപത്തുള്ള ദൃശ്യങ്ങളായി കാണാനും പേരാൽ മരത്തെ മൊത്തത്തിൽ കാണാനും കഴിയും. വായനക്കാരനും ചലച്ചിത്ര പ്രേക്ഷകനും തമ്മിലുള്ള അന്തരം കുറവാണെന്നർത്ഥം. ചിത്രകലയിൽ കായ്കളും കിളികളുമുള്ള പേരാൽ മരത്തെ ഒന്നിച്ചു കാണാനല്ലേ കഴിയൂ. ചിത്രകലയോടല്ല, ചലച്ചിത്രകലയോടാണ് കുമാരനാശാന്റെ ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് കൂടുതൽ സാമ്യം. ചിത്രസന്നിവേശം എന്നൊരു ക്രിയ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ

നടക്കുന്നതുകൊണ്ട് കൂടിയാണ് ഇങ്ങനെയൊരു ആസ്വാദനം സാധ്യമാകുന്നത്.

കവിതയുടെ തുടക്കത്തിൽ രൂപപ്പെടുന്ന ദൃശ്യങ്ങളെ വായനക്കാരൻ കവിതയുടെ അവസാനം വരെ മനസ്സിൽ സൂക്ഷിക്കുന്നുമുണ്ട്. ആവശ്യമായ സന്ദർഭങ്ങളിൽ അന്വയിക്കുന്നുമുണ്ട്. നളിനിയിൽ രണ്ടാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ച താടിയും, നഖങ്ങളും, ഭസ്മവും, ഒട്ടൊക്കെ നഗ്നവുമായ ദിവാകരന്റെ രൂപവും പതിനാറാം ശ്ലോകത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ച കുളിച്ചീറനണിഞ്ഞ് നിൽക്കുന്ന നളിനിയുടെ രൂപവും കവിതയുടെ അവസാനം വരെ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിലുണ്ട്. ദിവാകരൻ ഹസ്തസംജ്ഞയാൽ നളിനിയോട് എഴുന്നേൽക്കാൻ പറയുമ്പോൾ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്ന നളിനിയുടേയും ദിവാകരന്റേയും രൂപവും വേഷവും കവി രണ്ടാമത്തെയും പതിനാറാമത്തെയും ശ്ലോകത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ചവയാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ദൃശ്യത്തിൽ മാത്രമല്ല, സ്ഥലങ്ങളുടെ ദൃശ്യത്തിലും ഈ തുടർച്ചയുണ്ട്. ഹിമാലയത്തിന്റെ മുകൾവശം, താഴ്‌വാരം, തടാകം ഇങ്ങനെ ഒന്നിനു പുറകേ ഒന്നായി ദൃശ്യങ്ങളെ കാണുകയും അന്വയിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതിലൂടെ തുടർച്ച ലഭിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അങ്ങനെ കവിതയുടെ തുടക്കം തൊട്ട് ഒടുക്കം വരെയുള്ള ദൃശ്യങ്ങൾ ഒന്നിനു പുറകെ ഒന്നായി അന്വയിക്കുന്നതിലൂടെ ചലിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളായി മാറുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിലെ ഷോട്ടുകളുടെ ചലനം പോലെ അനുഭവപ്പെടുന്നു. ഷോട്ടുകളെ സംയോജിപ്പിക്കുന്നതിലൂടെയാണ് ചലച്ചിത്രത്തിൽ ഇത് സാധ്യമാകുന്നത്. കവിതയിൽ വായനക്കാരൻ ദൃശ്യങ്ങളെ ഒന്നിനുപുറകെ ഒന്നായി അന്വയിക്കുന്നതിലൂടെയും.

ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിലെ അമ്പത്തിനാല്, അമ്പത്തിയഞ്ച് ഈരടികളിൽ കിഴക്ക് ഭാഗത്ത് നിന്ന് തേരിന്റെ ശബ്ദം കേൾക്കുന്നതായും തുടർന്ന് സൂര്യ ജ്വാലയ്ക്ക് മീതെ പൊടിപടലങ്ങൾ ഉയരുന്ന ദൃശ്യവും അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഇങ്ങനെ ശബ്ദം കൊണ്ട് സ്ഥലത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്ന രീതി ചലച്ചിത്രത്തിൽ കണ്ടു വരുന്ന രീതിയാണ്. ഇതിൽനിന്നും പലതരത്തിലുള്ള ദൃശ്യഅന്വയങ്ങൾ വായനക്കാരന്റെ

മനസ്സിൽ നടക്കുന്നുണ്ടെന്ന് മനസ്സിലാക്കാം. ഒരു ദൃശ്യം മറ്റൊരു ദൃശ്യത്തിൽ ലയിക്കുന്നതിനെയാണ് ഡിസ്സോൾവ്[6] രീതിയിലുള്ള ചിത്രസന്നിവേശം എന്ന് പറയുന്നത്. ഈ ചിത്രസന്നിവേശരീതി കുമാരനാശാന്റെ കവിതയിൽ കാണാം.

നളിനിയിൽ ശ്ലോകം മൂന്നിൽ വിളറികറുത്ത നളിനിയുടെ മുഖം മാഞ്ഞ് ഒട്ടുമുക്കാൽ ചുവന്ന നളിനിയുടെ മുഖം, അതിനു പിന്നാലെ ചുവന്നും തുടർന്ന് മഞ്ഞളിച്ചുമുള്ള നളിനിയുടെ മുഖം, ഇങ്ങനെ ഒരേ ദൃശ്യം നിറഭേദങ്ങളോടെ കടന്നു വരുന്നു. ശ്ലോകം മൂന്നിൽ പൂവാക മരച്ചുവട്ടിൽ സന്ധ്യാസമയത്ത് സൂര്യന്റെ വെളിച്ചത്തിൽ ഇരുന്നിരുന്ന സീതയുടെ ദൃശ്യം നിലാവിന്റെ വെളിച്ചത്തിലുള്ള സീതയുടെ വെളിച്ചത്തിൽ ലയിക്കുന്നു. ശ്ലോകം നാലിൽ നിലാവിൽ ആടികൊണ്ടി രിക്കുന്ന കാട് വെള്ളിയിൽ വാർത്തപോലെയുള്ള നിശ്ചലദൃശ്യത്തിലേക്ക് വഴി മാറുന്നു. ഇവിടെയെല്ലാം ദൃശ്യത്തിലുള്ള വസ്തുക്കൾ മാറാതെ നിറഭേദം സംഭവി ക്കുക മാത്രമാണ് ഉണ്ടാകുന്നത്. സന്ധ്യാസമയം മാറി രാത്രി വരുന്നതു അവതരി പ്പിക്കാനും കൂരിരുട്ട് മാറി പ്രഭാതം വരുന്നതു അവതരിപ്പിക്കാനുമാണല്ലോ ചലച്ചിത്രത്തിൽ കൂടുതലായും ഡിസ്സോൾവ് രീതിയിലുള്ള എഡിറ്റിംങ് നടത്തു ന്നത്. കുമാരനാശാന്റെ മേൽപറഞ്ഞ ശ്ലോകങ്ങൾക്ക് ഈ ഗുണങ്ങളുണ്ടെന്ന് കാണാം.

ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിലെ ഇരുപത്തിയേഴ്, ഇരുപത്തിയെട്ട് ഈരടികളിൽ ആനന്ദഭിക്ഷു ദൂരെ നിന്ന് വരുന്നതും തുടർന്ന് 'ചാരത്തായളൊരു ഭിക്ഷുവത്രെ' എന്നും അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. ദൂരത്തുനിന്നും വരുന്ന ഒരാളുടെ രൂപം ഭിക്ഷുവിന്റെ രൂപത്തിലേക്ക് വഴിമാറുന്നു. ആദ്യദൃശ്യം രണ്ടാമത്തെ ദൃശ്യത്തിൽ ലയിക്കുന്നു വെന്ന് എന്നർത്ഥം. ഇതും ഡിസ്സോൾവ് രീതിയിലുള്ള ചിത്രസന്നിവേശത്തിന് ഉദാഹരണമാണ്.

വായനക്കാരനല്ല കവി തന്നെയാണ് ദൃശ്യങ്ങളെ അന്വയിച്ചിട്ടുള്ളത്. വായനക്കാരന് അത് മനസ്സിലായില്ലെങ്കിൽ ആടുന്ന കാടെങ്ങനെ വെള്ളിയിൽ വാർത്ത നിശ്ചല കാടായിത്തീരും എന്ന പോലെയുള്ള വിമർശനങ്ങൾ ഉണ്ടാകും.

5.7 പ്രതിരൂപത്തോട് സാദൃശ്യമുള്ള പ്രതീകങ്ങളും സാദൃശ്യ അലങ്കാരങ്ങളും

കുമാരനാശാന്റെ കവിതയിൽ പ്രതിരൂപത്തോട് സാമ്യമുള്ള വാങ്മയ ചിത്രങ്ങളുണ്ട്. ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതിയോട് സാദൃശ്യമുള്ള കവിതകളിൽ മാത്രമേ പ്രതിരൂപത്തോട് സാദൃശ്യമുള്ള പ്രയോഗങ്ങൾ കാണാൻ കഴിയൂ.

നളിനിയിൽ ആറാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ കുന്നിൻ മുകളിൽ നിന്ന് താഴ്വാരം നോക്കുന്ന ദിവാകരയോഗിയുടെ ചലനാത്മദൃശ്യത്തിന് പിന്നാലെ തന്റെ കൂട് നിൽക്കുന്ന കാട്ടിലേക്ക് ആകാശത്തു നിന്നു പക്ഷി യുവാവ് നോക്കുന്ന ചലനാത്മ കദൃശ്യം അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. ശ്ലോകം പത്തൊൻമ്പതിൽ പ്രതീക്ഷ നഷ്ടപ്പെട്ടെങ്കിലും ആഗ്രഹത്തിൻമേലുള്ള അതിപ്രിയത്തിനാൽ നടുങ്ങുന്ന നളിനിയുടെ ദൃശ്യത്തിന് പിന്നാലെ വാടിയ പൂക്കളുള്ള നെൻമേനി വാകയുടെ നടുങ്ങുന്ന ദൃശ്യവും അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. ഒരു ചലനദൃശ്യത്തെ അതിനെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്ന മറ്റൊരു ചലനദൃശ്യവുമായി സംയോജിപ്പിക്കുന്നു. മേൽപറഞ്ഞ രണ്ട് പ്രതിരൂപങ്ങളും സാഹിത്യത്തിലെ ഉപമാലങ്കാരമാണ്.

ചിന്താവിഷ്ടയായ സീതയിൽ ശ്ലോകം പതിമൂന്നിൽ സീതയുടെ മനസ്സിന്റെ ചലനത്തെക്കുറിച്ച് പറഞ്ഞതിനു തുടർച്ചയായി തിരിയുന്ന രസബിന്ദുവിന്റെ ദൃശ്യവും പൊരിയുന്ന നെൻമണിയുടെ ദൃശ്യവും അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. ശ്ലോകം പതിനേഴിൽ പിടയുന്ന ഇടതുതോളിന്റെ ചലനത്തെ നിഴലിൻ വഴി പോകുന്ന കുട്ടിയോട് അവതരിപ്പിക്കുന്നു. മുപ്പത്തഞ്ചാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ സീതയുടെ മനസ്സിനെ ഭയപ്പെട്ട് പിടയുന്ന പക്ഷിയുടെ ദൃശ്യമായ് സംയോജിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. നൂറ്റി അമ്പത്തിമൂന്നാം ശ്ലോകത്തിൽ മക്കളെ കാണാതെ വിഷമിച്ചുഴ

ലുന്ന ശ്രീരാമനെ സീത ഓർക്കുന്നു. ഇതിനു പിന്നാലെ ഈരടികളിൽ കൂട്ടിൽ ആൺകിളി അങ്ങോട്ടുമിങ്ങോട്ടും ക്ലേശത്തോടെ നടക്കുന്ന ചലനാത്മക ദൃശ്യങ്ങളാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. നൂറ്റിയമ്പത്തിനാലാം ശ്ലോകത്തിൽ മേൽപറഞ്ഞ ദൃശ്യത്തെ കുറെ കൂടി സൂക്ഷ്മമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. എന്റെ കുഞ്ഞുങ്ങളിൽ ചിലതിന്റെ ശബ്ദം കേൾക്കുന്നതുപോലെ തോന്നിയും ഛായകാണുന്ന പോലെയും ദുഃഖത്താൽ ചിറ കൊട്ടിയും കൊക്ക് നീട്ടിയും കൂട്ടിനകത്ത് ഭവാൻ അലയാം എന്നും എഴുതിയിരിക്കുന്നു. സീതയുടെ മനസ്സിനെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന മൂന്ന് ശ്ലോകങ്ങളും ഉപമാലങ്കാര ത്തിനുദാഹരണമാണ്. ശ്രീരാമനെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന രണ്ടു ശ്ലോകങ്ങളും ഉൽപ്രേക്ഷാലങ്കാരത്തിന് ഉദാഹരണമാണ്. ശ്ലോകം മുപ്പത്തിയഞ്ച് ഒഴിച്ച് മറ്റ് എല്ലാ ശ്ലോകങ്ങളിലും അമൂർത്തമായ ദൃശ്യം അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ട് അവയെല്ലാം പ്രതീകങ്ങളുമാണ്. ഓർമ്മകൾ അവതരിപ്പിക്കാൻ പുസ്തകതാളുകൾ മറിയുന്നതും കരിയില കാറ്റിൽ പറക്കുന്നതും ചലച്ചിത്രത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കാറുണ്ടല്ലോ. അതുകൊണ്ട് മൂർത്തമായതിന് മാത്രമല്ല-അമൂർത്തമായ ഒന്നിനുപകരം വരുന്നതോ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നതോ ആയ ചലനാത്മകദൃശ്യവും പ്രതിരൂപമാണ്.

ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിൽ പതിനാല് മുതൽ പതിനേഴ് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ വിസ്മയത്തോടു കൂടി ചോരിവാ വിടർത്തിയ മുഖത്തെ അവതരിപ്പിച്ചതിനു പിന്നാലെ വണ്ടിണ ചെന്നുമുട്ടുമ്പോൾ വിടരുന്ന താമരപ്പൂവിനെ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. മുപ്പത്തഞ്ച് മുതൽ മുപ്പത്തിയൊമ്പത് വരെയുള്ള ഈരടികളിൽ ദാഹം തീർത്ത് ആൽത്തറയിലേക്ക് മടങ്ങുന്ന ഭിക്ഷുവിന്റെ ദൃശ്യത്തിന് പിന്നാലെ ദാഹം തീർത്ത് ഗുഹയിലേക്ക് മടങ്ങുന്ന സിംഹത്തിന്റെ ദൃശ്യം അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. മുകളിൽ പറഞ്ഞ രണ്ടും ഉപമാലങ്കാരത്തിൽ ഉൾപ്പെട്ടതാണ്. രണ്ടിലും ആദ്യത്തെ ദൃശ്യവും രണ്ടാമത്തെ ദൃശ്യവും ചലനാത്മകദൃശ്യങ്ങളാണ്.

കരുണയിൽ ഇരുപതാമത്തെ ഈരടിയിൽ മദം ജലം പൊടിഞ്ഞ കണ്ണിൽ

അങ്ങോട്ടും ഇങ്ങോട്ടും നീങ്ങുന്ന കൃഷ്ണമണികളുടെ ദൃശ്യം അവതരിപ്പിച്ച തിനു പിന്നാലെ സ്ഫടികക്കുപ്പിയിൽ ചലിക്കുന്ന പരൽമീനുകളുടെ ദൃശ്യം അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. അമൂർത്തമായ ഒന്നിന് മൂർത്തമായ ഒന്നിനെകൊണ്ട് അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യമല്ല. ചലിക്കുന്ന കൃഷ്ണമണികൾ മൂർത്തമായ ഒന്നാണ്. അതുകൊണ്ട് പ്രതീകമല്ല. അലങ്കാരം ഉപമയാണെന്നും കാണാം. വായനക്കാ രന്റെ അനുഭവത്തലത്തിൽ ചലിക്കുന്ന പരൽമീനുകളുടെ ദൃശ്യം വരുന്നുണ്ട്. ഉപമേയം മൂർത്തമോ അമൂർത്തമോ നിശ്ചലമോ ചലനാത്മകമോ ആയ ദൃശ്യമാ കണം അമൂർത്തമാകരുത്. ഇങ്ങനെ വരുന്ന സദൃശ്യ അലങ്കാരങ്ങൾക്കും പ്രതീക ങ്ങൾക്കും പ്രതിരൂപത്തോട് സാദൃശ്യമുണ്ടെന്ന് കാണാം. പ്രതിരൂപം ചിത്രസന്നി വേശത്തിലൂടെ ഉണ്ടാകുന്നതാണെന്ന് പറയേണ്ടതില്ലല്ലോ.

5.8. ഭൂദൃശ്യങ്ങളും നിർമ്മിതികളും

5.8.1 കഥാപാത്രങ്ങൾ നിൽക്കുന്ന ഇടം

എല്ലാ കഥാഖ്യാന കവിതകളും തുടങ്ങുമ്പോൾ തന്നെ ഭൂദൃശ്യം അവതരിപ്പി ക്കുന്നു. ഭൂദൃശ്യത്തിൽ പദമൂന്നി നിന്നുകൊണ്ടാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾ അംഗചലന ങ്ങളും ഭാവപ്രകടനങ്ങളും സംഭാഷണങ്ങളും നടത്തുന്നത്. വിജനമായ സ്ഥലങ്ങ ളാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് വിഹരിക്കാനുള്ള ഇടമായി കുമാരനാശാൻ തിരഞ്ഞെടു ത്തിട്ടുള്ളത്. മനോഹരമായ സ്ഥലങ്ങൾ, സംവിധായകൻ നടീനടന്മാരെ ഓരോരോ പ്രത്യേക ലൊക്കേഷനിൽ നിർത്തികൊണ്ടണല്ലോ അഭിനയിപ്പിക്കാറുള്ളത്. കുമാരനാശാനും ചെയ്യുന്നത് ഇതുതന്നെയാണ്.

നളിനിയിൽ ഹിമാലയത്തിന്റെ മുകൾഭാഗവും, താഴ്വാരവും, താഴ്വാരത്തി ലുള്ള തടാകവുമാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾ നിൽക്കുന്ന ഇടം. ലീലയിൽ ലീലയുടെ വീടിന്റെ മുന്നിലുള്ള പൂന്തോട്ടം, നർമ്മദാ നദീയുടെ സമീപത്തുള്ള കാട്, നർമ്മദാ നദിയോട് ചേർന്നു നിൽക്കുന്ന ഇടം. ചിന്താവിഷ്ടയായ സീതയിൽ വാല്മീകി ആശ്രമത്തിനടുത്തുള്ള പൂന്തോട്ടം, ദുരവസ്ഥയിൽ പാടവരമ്പത്തുള്ള ചാത്തന്റെ

വീട്, ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിൽ ശ്രാവസ്തിക്കടുത്തുള്ള ഗ്രാമത്തിലെ അരയാലും അത്താണിയും, കിണറുമുള്ള സ്ഥലം, മാതംഗിയുടെ വീട്ടിൽ നിന്ന് ബുദ്ധമന്ദിര ത്തിലേക്കുള്ള പാത. ബുദ്ധമന്ദിരത്തിലേക്ക് വന്നു ചേരുന്ന വിവിധ തെരുവുകൾ, ബുദ്ധമന്ദിരത്തിന്റെ കവാടം, ആരാമത്തിലെ നടപ്പാത, ബുദ്ധമന്ദിരം, കരുണയിൽ വാസവദത്തയുടെ വീടിന്റെ മുന്നിലുള്ള പൂന്തോട്ടം, പാത, ചുടലക്കാട്, ചുടല ക്കാട്ടിൽ വാസവദത്ത കിടക്കുന്ന ഭാഗം, ഇത്രയും സ്ഥലങ്ങളിൽ വെച്ചാണ് കഥാ പാത്രങ്ങൾ അംഗചലനങ്ങളും ഭാവപ്രകടനങ്ങളും സംഭാഷണങ്ങളും നടത്തുന്നത്.

5.8.2. കഥയുടെ സംഭവസ്ഥലം

കഥാപാത്രങ്ങൾ നിൽക്കുന്ന ഇടങ്ങളെല്ലാം കഥ നടക്കുന്ന സംഭവസ്ഥലങ്ങ ളാണ്. ഇതുകൂടാതെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഓർമ്മകളിലൂടെയും സംഭാഷണങ്ങളി ലൂടെയും അവതരിപ്പിക്കുന്ന സ്ഥലങ്ങളും കഥ നടക്കുന്ന സംഭവസ്ഥലങ്ങളാണ്.

നളിനിയിൽ നളിനി ആത്മഹത്യക്ക് ശ്രമിച്ച തടാകം, കുട്ടിക്കാലത്ത് ജീവിച്ചി രുന്ന ഗ്രാമം, പള്ളിക്കൂടം, കാവ്, ഉപവനം, ഗ്രാമത്തിലെ തടാകം, മല്ലികപൂ അറുക്കാൻ എത്തിയ മരത്തണലുള്ള സ്ഥലം-എന്നിവയെല്ലാം കഥ നടക്കുന്ന സംഭവസ്ഥലമാണ്. ലീലയിൽ മരുഭൂമിയിലെ കച്ചവടസ്ഥലങ്ങൾ, പാതകൾ, ഭർത്തൃഗൃഹം എന്നീ സ്ഥലങ്ങൾ നടക്കുന്ന കാര്യങ്ങൾ കവി നേരിട്ട് പറയുന്ന താണ്. ചിന്താവിഷ്ടയായ സീതയിൽ വാൽമീകി ആശ്രമത്തിനടുത്തുള്ള ഉപ വനം രാമന്റെ സഭാമണ്ഡപം. ദുരവസ്ഥയിൽ സാവിത്രിയുടെ ഇല്ലം, എന്നിവയാ ണ് കഥാപാത്രങ്ങൾ നിൽക്കുന്ന ഇടത്തിന് പുറമേ കഥയുടെ സംഭവസ്ഥലങ്ങൾ. ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിലും കരുണയിലും അവതരിപ്പിക്കുന്ന എല്ലാ സ്ഥലങ്ങളും കഥാപാത്രങ്ങൾ നിൽക്കുന്ന ഇടവും കഥ നടക്കുന്ന സംഭവസ്ഥലവുമാണ്.

5.8.3. വിശ്വാസ്യതയും പ്രാമുഖ്യവും ഭൂദൃശ്യാവതരണത്തിലൂടെ

ഹിമാലയ ഭൂദൃശ്യത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങളെ നിർത്തി കഥ പറയുമ്പോൾ

കഥയ്ക്ക് കൂടുതൽ വിശ്വാസ്യത ലഭിക്കുന്നു. സംഭവിച്ചതാണ് എന്ന തോന്നൽ വായനക്കാരന് ഉണ്ടാകുന്നു. പ്രമേയത്തിന് കൂടുതൽ ഗൗരവം കൈവരുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങൾക്കും വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ പ്രാമുഖ്യം ലഭിക്കുന്നു. മറ്റു കഥാഖ്യാന കവിതകളിലും ഭൂദൃശ്യം ഇങ്ങനെ വരുന്നതുകൊണ്ട് മേൽപറഞ്ഞ ഗുണങ്ങൾ കഥയ്ക്കും കഥാപാത്രങ്ങൾക്കും വരുന്നുണ്ടെന്ന് കാണാം.

5.8.4. പ്രതീകങ്ങളും സാദൃശ്യാലങ്കാരങ്ങളുമായിത്തീരുന്ന ഭൂദൃശ്യങ്ങൾ

വികാരങ്ങൾ അടക്കി തപസ്സനുഷ്ഠിക്കുന്ന മഹർഷിമാർക്ക് സാദൃശ്യദൃശ്യമാണ് മഞ്ഞുമൂടി കിടക്കുന്ന ഹിമാലയപർവ്വതം. ആത്മീയതയുടെ പ്രതീകമാണ്. ഇക്കാരണത്താൽ ആത്മീയ ഔന്നിത്യത്തിൽ നിൽക്കുന്ന ദീവാകരയോഗിക്ക് സാദൃശ്യദൃശ്യമായിത്തീരുന്നു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ മാനസികാവസ്ഥയുടെ പ്രതീകവുമായിത്തീരുന്നു. ആത്മീയതയിൽ നിന്ന് ലൗകികതയിലേക്ക് സ്വല്പം താൽപര്യം കാണിക്കുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ താഴ്വാരത്തിന്റെ അടിഭാഗം ദിവാകരയോഗിക്ക് സദൃശ്യമായി വരുന്നു. വികാരം കെട്ടിനിൽക്കുന്ന മനസ്സാണ് നളിനിക്കുള്ളത്. തടാകത്തിന്റെ ദൃശ്യം അവളുടെ മനസ്സിന്റെ പ്രതീകമായിത്തീരുന്നു.

ദുരവസ്ഥയിൽ പാഴ്മരങ്ങളോട് ചേർന്ന് നെല്ല് വിളഞ്ഞു നിൽക്കുന്ന ദൃശ്യത്തെ കുപ്പായം തെറുത്തു കയറ്റിയ മാപ്പിളക്കൈ എന്ന് പ്രയോഗിക്കുന്നതിലൂടെയും ഇറ്റിറ്റു വീഴുന്ന ചോരത്തുള്ളികളെപ്പോലെ തെച്ചിപ്പൂക്കളുടെ ദൃശ്യം അവതരിപ്പിക്കുന്നിടത്തും ഗൂർഖപ്പടപോലെയുള്ള ദൃശ്യമായി ഇല്ലിക്കാടിനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നിടത്തും മലബാർ കലാപത്തിന്റെ സാദൃശ്യദൃശ്യം ഭൂദൃശ്യത്തിലൂടെ കവി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. പാടവരമ്പത്ത് കൂണുപോലെ എന്ന് ചാത്തന്റെ വീട് അവതരിപ്പിക്കുന്നതിലൂടെയും അവിടത്തെ ഭൂദൃശ്യവും ചാത്തന്റെ വീട്ടുമുറ്റവും ചുമരും അവതരി പ്പിക്കുന്നതിലൂടെയും ദാരിദ്ര്യത്തിന്റെ സാദൃശ്യവിരുന്നൊരുക്കുകയാണ് കവി.

സീതയുടെ തീവ്രമായ ചിന്തയുടേയും ദുഃഖത്തിന്റേയും ഏകാന്തതയുടേയും പ്രതീകമാണ് രാത്രിയിലെ നിശബ്ദമായ കാട്.

ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിൽ ദാഹാർത്തനായ ഭിക്ഷുവിന് സമാനമായ ദൃശ്യമാണ് കത്തുന്ന സൂര്യന് കീഴിൽ തപിച്ച് കിടക്കുന്ന ഭൂദൃശ്യങ്ങൾ.

കരുണയിൽ ഭോഗാലസയും അനുരാഗിണിയും സുന്ദരിയുമായ വാസവദത്തയ്ക്ക് സാദൃശ്യമായ ദൃശ്യങ്ങളാണ് അവൾ ഇരിക്കുന്ന പൂന്തോട്ടത്തിലെ ദൃശ്യങ്ങൾ. അംഗം ഛേദിക്കപ്പെട്ട വാസവദത്തയ്ക്ക് സാദൃശ്യമായ ദൃശ്യങ്ങളാണ് ചുടലക്കാട്ടിലെ ഓരോ ദൃശ്യങ്ങളും. ദയനീയവും ബീഭത്സങ്ങളുമായ ദൃശ്യങ്ങൾ. അവളുടെ ശാരീരികവും മാനസികവുമായ അവസ്ഥയുടേയും പ്രതീകമായിത്തീരുന്നു.

5.8.5 ഭൂദൃശ്യം അഭിനേതാക്കളായി മാറുന്നു

നിർവേദഭാവം ഹിമാലയത്തിന്റെ ദൃശ്യത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഒറ്റപ്പെടലിന്റേയും അടിച്ചമർത്തപ്പെടുന്ന വികാരങ്ങളുടേയും ഭാവം തടാകത്തിലൂടെ സംവേദനം നടത്തുന്നു. ദുരവസ്ഥയിൽ ക്രൂരതയുടെ ഭാവം ഏറനാടൻ ഗ്രാമദൃശ്യത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ചിന്താവിഷ്ടയായ സീതയിൽ രാത്രിയിലെ കാടും നിലാവിൽ കുളിച്ചു നിൽക്കുന്ന മരങ്ങളും ഭാവതീവ്രത കൂട്ടുന്നു. ചണ്ഡാല ഭിക്ഷുകിയിൽ സൂര്യനെ സ്പർദ്ധിക്കും മട്ടിൽ നിൽക്കുന്ന ഭൂമിയും തകർന്നിരിക്കുന്ന കിളികളും ഭാവങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നവയാണ്. ആരാമത്തിലെ മരങ്ങളും കിളികളും പഴങ്ങളും ഭക്തിയുടേയും ശാന്തതയുടേയും ഭാവങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നവയാണ്.

5.8.6 പശ്ചാത്തല ദൃശ്യമാകുന്ന ഭൂദൃശ്യങ്ങൾ

നളിനിയിൽ ഹിമാലയം, താഴ്വാരം, തടാകം, ചെറിയ ദേവദാരു വൃക്ഷം

എന്നിവയും ചിന്താവിഷ്ടയായ സീതയിൽ ഇന്ദ്രനീലനിറമുള്ള പുല്ലുകൾ, പൂവാക മരം, സന്ധ്യാസമയത്തെ വെളിച്ചം, നിലാവിന്റെ വെളിച്ചം, കാട്, വെള്ളിയിൽ വാർത്തപ്പോലെയുള്ള നിശ്ചലമായ കാട്, മിന്നാമിനുങ്ങുകൾ, മരങ്ങൾ എന്നിവയും, ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിൽ പാത, ആൽമരം, അത്താണി, കിണർ, ആരാമത്തിലെ വൃക്ഷങ്ങളും കിളികളും ബുദ്ധമന്ദിരം എന്നിവയും കരുണയിൽ രാജവീഥി, വെൺ മാളികകൾ, പൂനിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്ന അശോകവൃക്ഷം. സന്ധ്യാസമയത്തെ സൂര്യൻ, പിടിയാനയുടെ മുഖമുള്ള വാതിൽ, ചെറുമതിൽ, ചുടലക്കാട്, ആൽമരം, പൊട്ടിപൊളിഞ്ഞ ആൽത്തറ, ചുടലക്കാട്ടിലെ മറ്റ് ഭീകരദൃശ്യങ്ങൾ, എന്നിവയും കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് പശ്ചാത്തലദൃശ്യങ്ങളായും വരുന്നു.

5.8.7 വിസ്തൃതമായ ഭൂദൃശ്യത്തിൽ നിന്ന് ചെറിയ ഭൂദൃശ്യത്തിലേക്ക്

നളിനിയിൽ ഹിമാലയത്തിന്റെ വിസ്തൃതമായ ഭൂവിഭാഗം ആദ്യം അവതരിപ്പി ക്കുന്നു. പിന്നീട് ഉദിച്ചുയരുന്ന ബാലരവിപ്പോലെ എത്തുന്നിടത്ത് ദിവാകരൻ നിൽക്കുന്ന ചെറിയൊരു ഭൂവിഭാഗമാകുന്നു വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ. ചിന്താവിഷ്ടയായ സീതയിൽ ആദ്യത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ വിസ്തൃതമായ ഭൂവിഭാഗ മാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. രണ്ടാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ പൂവാകയും പുൽതകിടു മുള്ള ചെറിയൊരു ഭൂവിഭാഗം. നാലാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ കാടിന്റെ പശ്ചാത്തലം അവതരിപ്പിച്ച് കൊണ്ട് വീണ്ടും വിസ്തൃതമായ ഭൂവിഭാഗത്തിന്റെ അനുഭവം വായനക്കാരനിൽ ഉണ്ടാക്കുന്നു. തുടർന്ന് ചെറിയൊരു ഭൂവിഭാഗമെ വരുന്നുള്ളൂ. ദുരവസ്ഥയിൽ ആദ്യം ഏറനാടൻ ഗ്രാമം അവതരിപ്പിച്ച് ചാത്തന്റെ വീട് ഇരിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിലേക്ക് ചുരുങ്ങുന്നു. ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിൽ ശ്രാവസ്തിക്കടുത്തുള്ള വിസ്തൃതമായ ഗ്രാമത്തെയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. പിന്നീട് അരയാലിന്റേയും അത്താണിയുടേയും കിണറിന്റേയും ചെറിയ ഒരു ഭൂവിഭാഗത്തിലേക്ക് ചുരുങ്ങു ന്നു. പല തെരുവുകളിൽ നിന്നും വരുന്ന പൊതുജനങ്ങളും ഭടന്മാരും രാജാവും ബുദ്ധമന്ദിരത്തിന്റെ ഒരു ഭാഗത്ത് സമ്മേളിക്കുന്നു. കരുണയിൽ രാജവീഥിയുടെ

അരികിൽ ആകാശം മുട്ടിനിൽക്കുന്ന വെൺമാളികകളുടെ ദൃശ്യത്തിൽ നിന്ന് വാസവദത്ത ഇരിക്കുന്ന പൂന്തോട്ടത്തിന്റെ ഭൂവിഭാഗത്തിലേക്ക് ചുരുങ്ങുന്നു. വിസ്തൃതമായ ചുടലക്കാടിന്റെ ദൃശ്യം ചുടലഭൂതം പോലെ നിൽക്കുന്ന ആൽമര ത്തിലേക്കും ആൽത്തറയിലേക്കും ചുരുങ്ങി അവസാനം വാസവദത്ത കിടക്കുന്ന സ്ഥലത്തിന്റെ മാത്രം ദൃശ്യത്തിലേക്ക് എത്തുന്നു.

ഭൂദൃശ്യത്തെ ചുരുക്കി ചുരുക്കികൊണ്ടു വന്ന് വായനക്കാരന് സവിശേഷമായ സ്ഥലാനുഭവം ഉണ്ടാക്കുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിൽ സ്ഥിരമായി അവലംബിക്കുന്ന ഒരു രീതിയാണിത്.

5.9. കാലാനുഭവവും സമയാനുഭവവും സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഭൂദൃശ്യങ്ങളും കഥാപാത്രങ്ങളും

സ്ഥലം അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ സമയവും കൂടി അവതരിപ്പിക്കുന്നത് കുമാര നാശാന്റെ ശൈലിയാണ്. ചലച്ചിത്രത്തിൽ ഭൂരിഭാഗം ഷോട്ടിലും സ്ഥലവും സമയവും ഉണ്ട്. ഇതേരീതിയിൽ തന്നെയാണ് കുമാരനാശാൻ കഥാഖ്യാന കവിതകളുടെ തുടക്കത്തിൽ ചെയ്തിട്ടുള്ളത്.

നളിനിയിൽ നല്ല ഹൈമവത ഭൂമി സ്ഥലവും വിഭാതവേള സമയവുമായി വരുന്നു. ചിന്താവിഷ്ടയായ സീതയിൽ ആശ്രമത്തിനടുത്തുള്ള പൂന്തോട്ടമാണ് സ്ഥലം. സന്ധ്യാസമയം രാത്രിയും സമയവുമായി വരുന്നു. ദുരവസ്ഥയിൽ ഏറനാടൻ ഗ്രാമദൃശ്യങ്ങളും പകൽ സമയവുമാണ് അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നത്. ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിൽ തുടക്കത്തിൽ ശ്രാവസ്തിക്കടുത്തുള്ള ഗ്രാമം സ്ഥലമായും നട്ടുച്ച സമയമായും അവതരിപ്പിക്കുന്നു. അവൾ ഓർക്കുന്ന സമയത്ത് അവളുടെ വീട് സ്ഥലമായും രാത്രി സമയമായും അവതരിപ്പിക്കുന്നു. പ്രഭാതത്തിലാണ് ബുദ്ധമന്ദിരത്തിലേക്കുള്ള യാത്ര അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. കരുണയുടെ തുടക്കത്തിൽ വാസവദത്തയുടെ വീടിനു മുമ്പിലെ പൂന്തോട്ടം സ്ഥലമായും സമയം സന്ധ്യ യായിട്ടുമാണ് അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. രണ്ടാം ഭാഗത്തിൽ ചുടലക്കാട് സ്ഥലമായും

സമയം പകലായും അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. കവിതയുടെ തുടക്കത്തിൽ തന്നെ സ്ഥലത്തോടൊപ്പം സമയവും അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളതുകൊണ്ട് തുടർന്നുള്ള ഭാഗങ്ങളിലെ കഥ നടക്കുന്നതും ഇതേ സമയത്താണെന്നുള്ള അനുഭവം ഉണ്ടാകുന്നു. ചണ്ഡാല ഭിക്ഷുകിയിലും കരുണയിലും ഇടയ്ക്ക് വെച്ച് വേറെ സമയങ്ങൾ വരുന്നുണ്ട്. അപ്പോൾ ആ സമയബോധം വായനക്കാരന് ഉണ്ടാകും. ഇങ്ങനെ ഓരോ കവിതയിലും തുടക്കം തൊട്ട് ഒടുക്കം വരെ സമയം അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്.

ചലച്ചിത്രത്തിൽ സമയം പ്രേക്ഷകന് ദൃശ്യാനുഭവമാണ്. കുമാരനാശാനും സമയത്തെ ദൃശ്യപരമായിട്ടാണ് ആവിഷ്കരിച്ചിട്ടുള്ളത്. വിഭാതവേളയിൽ എന്നു മാത്രം എഴുതിയിരുന്നുവെങ്കിൽ സമയം ദൃശ്യാനുഭവം ആകുമായിരുന്നില്ല. ഉൽഫുല്ലബാലരവി എന്ന് ഉപയോഗിച്ചപ്പോൾ മഞ്ഞുമലയിൽ ഉദിച്ചുയരുന്ന സൂര്യൻ പ്രഭാതസമയത്തിൽ ദൃശ്യാനുഭവമായിത്തീരുന്നു. ചിന്താവിഷ്ടയായ സീതയിൽ അളവന്നൊരന്തിയിൽ എന്ന് പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. ഇതിൽ രാത്രിയുടെ ദൃശ്യാനുഭവമില്ല. എന്നാൽ തുടർന്ന് ഇന്ദ്രനീല നിറത്തിലുള്ള പുല്ലിനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. പച്ചപ്പുല്ല് നീലനിറം കലരണമെങ്കിൽ സന്ധ്യാസമയമാകണം. തുടർന്ന് സൂര്യപ്രകാശം പോയ് നിലാവ് പരക്കുന്ന ദൃശ്യം അവതരിപ്പിക്കുന്നു. പിന്നീട് നിലാവിന് കനം കൂടി വരുന്നത് വെള്ളിയിൽ വാർത്ത കാടിന്റെ ദൃശ്യത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. മിന്നാമിനുങ്ങുകളുടെ കൂട്ടം പാറി മുടിയിൽ വീഴുന്നത് അവതരിപ്പിക്കുന്നു. മരങ്ങൾക്കിടയിലൂടെ അകലെ കാണുന്ന നക്ഷത്രഭാഗം എന്നപോലെ ശോഭയോടു കൂടി ഇരിക്കുന്ന സീതയേയും അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. സമയത്തെ ദൃശ്യപരമായി അവതരിപ്പിക്കുക മാത്രമല്ല ഇവിടെ ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. സൂര്യപ്രകാശം നിലാവി ലേക്കും നിലാവ് വെള്ളിയുടെ നിറത്തിലേക്കും മാറുന്നതിലൂടെ സമയം കടന്നു പോകുന്നതും ദൃശ്യപരമായി തന്നെ അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നു. ദുരവസ്ഥയിൽ വെട്ടു വഴിയും പാടവും മറ്റു ദൃശ്യങ്ങളും പകൽ

സമയത്ത് കാണുന്നതുപോലെ അനുഭവപ്പെടുന്നത് ഗ്രാമദൃശ്യങ്ങളുടെ അവതരണത്തിന്റെ സവിശേഷത കൊണ്ടാണ്. ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിൽ പൂവാകകൾ പൂക്കുന്ന കാലം എന്ന പ്രയോഗത്തിലൂടെ വേനൽക്കാലവും സൂര്യജ്വാലയെ ഭൂമി സ്പർദ്ധിക്കുമട്ടിൽ ജ്വലിച്ചു നിന്നു എന്ന പ്രയോഗത്തിലൂടെ നട്ടുച്ച സമയവും ദൃശ്യപരമായിത്തന്നെ അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നു. മരീചികയാൽ തോന്നിപ്പിക്കുന്ന നീർച്ചാലുപോലെ പാത. പച്ചിലയുടെ മുകളിൽ വെയിൽ തട്ടി തൂവെള്ള രത്നപ്രഭ, പ്രഭാവലയം, തളർന്നിരി ക്കുന്ന കിളികൾ എന്നി വയെല്ലാം നട്ടുച്ചയുടെ ദൃശ്യപരമായ ആവിഷ്കാരമാണ്. മെത്തയിൽ വീഴുകയും എഴുന്നേൽക്കുകയും വാതിൽ തുറക്കുകയും രാത്രിയാണെന്ന് മനസ്സിലാക്കി വാതിൽ അടക്കുകയും ചെയ്യുന്നത് രാത്രിസമയത്തിന്റെ ദൃശ്യപരമായ ആവിഷ്കാരമാണ്. പ്രഭാതത്തിൽ വീട്ടിൽ നിന്നിറങ്ങുമ്പോൾ അവൾ കാണുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ പ്രഭാതത്തിലെ ദൃശ്യങ്ങളാണ്. കരുണയിൽ തുടക്ക ത്തിൽ സന്ധ്യാസമയത്ത് പടിഞ്ഞാറ് ഭാഗത്ത് ചായുന്ന സൂര്യൻ മഞ്ഞയും കടുംചുവപ്പു നിറം കലർന്നും മരങ്ങൾക്കിടയിലൂടെ പൂത്തുനിൽക്കുന്ന രാജമല്ലി മരംപോലെ കാണപ്പെട്ടു എന്ന അവതരണത്തിലൂടെ സന്ധ്യാസമയത്തെ ദൃശ്യപരമായി അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് കവി. രണ്ടാം ഭാഗത്തിൽ സൂര്യനിൽ നിന്ന് പൊട്ടി വീണ രശ്മിപോലെ ഒരാൾ നടന്നു വരുന്ന ദൃശ്യം അവതരിപ്പിക്കുന്നിടത്തും ചുടലക്കാട്ടിലെ ആൽമരത്തിന്റെ ഭൂരിഭാഗം ശാഖകളിലും വെയിൽതട്ടി ചുടലഭൂതം കണക്കെ എന്ന് അവതരിപ്പിക്കുന്നിടത്തും പകൽ സമയത്തെ ദൃശ്യപരമായി ആവിഷ്കരിക്കുകയാണ് കവി ചെയ്യുന്നത്. മഴക്കാലം അവതരിപ്പിക്കാൻ വെള്ളം നിറഞ്ഞ തോടുകളേയും വസന്തക്കാലം അവതരിപ്പിക്കാൻ പൂക്കൾ നിറഞ്ഞ സ്ഥലത്തേയും നട്ടുച്ച അവതരിപ്പിക്കാൻ കത്തുന്ന സൂര്യനേയും ക്ഷീണിച്ച പക്ഷികളേയും ഉച്ചസമയത്തെ വെളിച്ചത്തേയും ഉപയോഗിക്കുന്നത് ചലച്ചിത്ര സംവിധായകരുടെ ശൈലിയാണ്. ആശാനും ഇതുതന്നെയാണ് ചെയ്തിട്ടുള്ളത്.

നളിനിയിൽ ഏറെയായ് എന്ന പ്രയോഗത്തിലൂടെ വളരെ പണ്ട് നടന്ന കഥയാണെന്ന് അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ചിന്താവിഷ്ടയായ സീത രാമായണ കഥയായ തുകൊണ്ട് തന്നെ നൂറ്റാണ്ടുകൾക്ക് മുമ്പ് നടന്ന കാര്യം തന്നെയാണെന്ന് വായനക്കാരന് അറിയാം. ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിൽ രണ്ടായിരത്തഞ്ഞൂറ് വർഷങ്ങ ൾക്ക് മുമ്പ് നടന്ന കഥയാണെന്ന് എഴുതിയിട്ടുണ്ട്. കരുണയിൽ ബുദ്ധൻ ജീവിച്ചി രുന്ന കാലത്താണ് കഥ നടന്നതെന്നും എഴുതിയിട്ടുണ്ട്. കുറച്ച് വർഷങ്ങൾക്ക് മുമ്പ് നടന്ന കാലം അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ദുരവസ്ഥയിൽ മാത്രമാണ്. മുകളിൽ പറഞ്ഞ കാലാവതരണങ്ങളെല്ലാം പണ്ഡിതന്മാർ പറഞ്ഞിട്ടുള്ളതുപോലെ കാല സൂചിതങ്ങളാണ്. ദൃശ്യപരമല്ല. എന്നാൽ വായനക്കാരന് അനുഭവപ്പെടുന്നത് മുൻഖണ്ഡികകളിൽ പറഞ്ഞിട്ടുള്ള രാത്രിയും സന്ധ്യാസമയവും നട്ടുച്ചയുമാണ്. കാരണം ഈ സമയങ്ങളെ ദൃശ്യവൽക്കരിച്ച് അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നപ്പോലെയാണ് അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. സീത രാത്രിയിൽ ആശ്രമത്തിനടുത്തുള്ള പൂന്തോട്ടത്തിൽ ഇരിക്കുന്നതുമാണ് വായനക്കാരന് അനുഭവപ്പെടുന്നത്. ഇതുപോലെയാണ് മറ്റു കവിതകളിലും. ഇപ്പോൾ കഥാപാത്രം ചെയ്തുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന പ്രവൃത്തിയുടെ സമയമാണ് വായനക്കാരനിൽ ഉണ്ടാകുന്ന സമയബോധം. ചലച്ചിത്രത്തിലേതു പോലെ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വർത്തമാനകാലാനുഭവമാണ് ഉണ്ടാകുന്നത്.

ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിൽ ഭിക്ഷുവിനെ കണ്ടുമുട്ടിയ അന്ന് രാത്രിയിൽ മാതംഗി കിണറ്റിൽ കരയിലുണ്ടായ സംഭവം ഓർക്കുന്നത് അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. രാത്രിയിലാണ് കഥാപാത്രം പകൽ നടന്ന കാര്യം ഓർക്കുന്നത്. ഭിക്ഷുവിനേയും അരയാലിനേയും വഴികിണറിനേയും എല്ലാം അവൾ മനസ്സിൽ കാണുന്നു. ദൃശ്യം പകൽ വെളിച്ചത്തിൽ കാണുന്നതുപോലെയാണ് വായനക്കാരന് അനുഭവ പ്പെടുക. ചലച്ചിത്രത്തിലും പകൽ നടന്ന സംഭവം രാത്രിയിൽ ഓർത്താലും പകൽ വെളിച്ചത്തിൽ തന്നെയാണല്ലോ അവതരിപ്പിക്കുക.

ചലച്ചിത്രത്തിൽ വേഷഭൂഷാദികളിലൂടെയും ഭൂദൃശ്യങ്ങളിലൂടെയും നിർമ്മി

തികളിലൂടെയും കാലത്തെ അനുഭവപ്പെടുത്താറുണ്ട്. കുമാരനാശാനും കാലത്തെ അനുഭവപ്പെടുത്താൻ ഇതേ രീതി അവലംബിച്ചിട്ടുണ്ടെന്ന് കാണാം. നളിനി, ദിവാകരൻ, സീത, മാതംഗി, ആനന്ദഭിക്ഷു, വാസവദത്ത, വണിഗ്വരൻ, ഉപഗുപ്തൻ. എന്നിവരുടെ വേഷഭൂഷാദികളും ഹിമാലയം, മണലാരണ്യത്തിലെ കച്ചവട സ്ഥല ങ്ങൾ, ഏറനാടൻ ഗ്രാമം, ശ്രാവസ്തിക്കടുത്തുള്ള ഗ്രാമം, ബുദ്ധമന്ദിരം, മധുരാ പട്ടണം, ചുടലക്കാട് എന്നീ ഭൂദൃശ്യങ്ങളിലൂടെയുമാണ് കാലത്തെ അവതരി പ്പിക്കുന്നത്. ഓരോ വരിയിലൂടെയും കടന്നു പോകുമ്പോൾ ചലച്ചിത്രത്തിലെ പ്പോലെ, ഇപ്പോൾ നടക്കുന്നപോലെ അനുഭവപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു.

കുറിപ്പുകൾ

1. എ.എം. മനോജ്കുമാർ, *സിനിമറ്റോഗ്രഫി പഠനവും പ്രയോഗവും*, (കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2015), പു. 37.
2. എ.എം. മനോജ്കുമാർ, *സിനിമറ്റോഗ്രഫി പഠനവും പ്രയോഗവും,* (കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2015), പു. 37.
3. ശ്രീകുമാരൻതമ്പി, *സിനിമ കണക്കും കവിതയും*, (സാഹിത്യപ്രവർത്തക സംഘം, കോട്ടയം, 2010), പു. 96.
4. പി. പത്മരാജൻ, *ഒരിടത്തൊരു ഫയൽമാൻ*, (ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2015), പു. 18.
5. എം.ടി. വാസുദേവൻനായർ, *പെരുന്തച്ചൻ,* (മാളു പബ്ലിക്കേഷൻസ്, തിരുവനന്തപുരം, 2009), പു. 13.
6. മധു ഇറവങ്കര, *മലയാളസിനിമയും സാഹിത്യവും,* (ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1997), പു. 205.

ഉപസംഹാരം

ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതിയെ മുൻനിർത്തി ചലച്ചിത്രമാധ്യമത്തെയും കുമാരനാശാന്റെ കാവ്യങ്ങളിൽ ദൃശ്യാവിഷ്കാരങ്ങളേയും താരതമ്യപ്പെടുത്തി പഠിക്കുകയാണ് ചെയ്തിട്ടുള്ളത്. ആയതിനാൽ ഒന്നാമത്തെ അധ്യായത്തിൽ താരതമ്യപഠനത്തിന്റെ സിദ്ധാന്തങ്ങളും വിശകലനങ്ങളുമാണ് ആദ്യഭാഗത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്. താരതമ്യപഠനരീതി സാഹിത്യത്തിലെ മറ്റുപഠനരീതികളുമായി ബന്ധപ്പെട്ടു കിടക്കുന്നു. എല്ലാ സാഹിത്യശാഖകളുടെ പഠനത്തിനും താരതമ്യപഠനരീതി ഉപയോഗിക്കാം. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ വിവിധ ഘടകങ്ങളെക്കുറിച്ചും അവയ്ക്ക് സംവേദനത്തിലുള്ള പ്രാധാന്യത്തെക്കുറിച്ചുമാണ്-തുടർന്ന് വരുന്ന ഭാഗത്ത് അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. ചലച്ചിത്രം ദൃശ്യകലയായതുകൊണ്ട് സാഹിത്യമാധ്യമവുമായി വൈജാത്യം ഉണ്ടാകും. അതിനാൽ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അടിസ്ഥാന ഘടകങ്ങളെ സൂക്ഷ്മമായി വിശകലനം ചെയ്യുന്നു.

കുമാരനാശാന്റെ കവിതയിൽ ഏറ്റവും കൂടുതൽ ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതികൾ കടന്നുവരുന്ന രണ്ടു കവിതകളാണ് ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയും കരുണയും. അദ്ദേഹം അവസാനം എഴുതിയ കഥാഖ്യാന-കവിതകളാണിവ. കാവ്യത്തിലെ ദൃശ്യങ്ങളെ അപഗ്രഥിക്കുന്നതിലൂടെ ദൃശ്യങ്ങളുടെ സൂക്ഷ്മാംശം മനസ്സിലാക്കുകയും അവയ്ക്ക് ചലച്ചിത്ര ദൃശ്യങ്ങളുമായി സമാനതകളുണ്ടെന്ന് കണ്ടെത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിലും കരുണയിലും കവിതയുടെ തുടക്കംതൊട്ട് ഒടുക്കംവരെ ചലനങ്ങൾ ഉള്ള വർണ്ണബിംബങ്ങളുടെ തുടർച്ച കാണാം.

നളിനി, ചിന്താവിഷ്ടയായ സീത എന്നീ കവിതകളാണ് മൂന്നാമത്തെ അധ്യായത്തിൽ കാവ്യദൃശ്യാപഗ്രഥനത്തിന് വിധേയമാക്കുന്നത്. ഈ രണ്ടു കവിതകളിലും ആദ്യഭാഗത്താണ് ദൃശ്യാവിഷ്കാരങ്ങൾ കൂടുതലുള്ളത്. നളിനിയിൽ തുടർന്നുള്ള ഭാഗങ്ങളിൽ സംഭാഷണങ്ങൾക്കാണ് പ്രാധാന്യം കൊടുത്തിരിക്കു

ന്നത്. ചിന്താവിഷ്ടയായ സീതയിൽ സീതയുടെ ചിന്തകൾക്കാണ് പ്രാധാന്യം കൊടുത്തിരിക്കുന്നത്. വാങ്മയചിത്രങ്ങളുള്ള ഭാഗങ്ങളുടെ സൂക്ഷ്മവിശകലനത്തിലൂടെ ചലച്ചിത്രവുമായുള്ള അനവധി സാദൃശ്യങ്ങൾ കണ്ടെത്താൻ കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്.

ബിംബങ്ങളും ഭൂദൃശ്യങ്ങളും അംഗചലനങ്ങളും കഥാപാത്രങ്ങളും ഉണ്ടായാലും ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് നാല് അതിരുകൾ സങ്കല്പിക്കാൻ കഴിയില്ലെങ്കിൽ അവയ്ക്ക് ചലച്ചിത്രത്തോട് സാദൃശ്യമുണ്ടായിരിക്കയില്ല എന്ന് സമർത്ഥിക്കുന്ന അധ്യായമാണിത്. ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതിയോട് നേരിയ സാദൃശ്യമുള്ള കൃതികളും ഇതിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. ലീല, ദുരവസ്ഥ എന്നീ കഥാഖ്യാനകവിതകളും വാങ്മയങ്ങളുള്ള ചെറിയ കവിതകളുമാണ് ഈ അധ്യായത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്. ദൃശ്യങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുക മാത്രമല്ല എങ്ങനെയാണ് അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത് എന്നുമുള്ള കാര്യവും പ്രസക്തമാണെന്ന് ഈ അധ്യായത്തിൽ സമർത്ഥിക്കുന്നുണ്ട്.

താരതമ്യങ്ങളുടെ വിശകലനമാണ് അഞ്ചാമത്തെ അധ്യായത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്. സമാനതകൾ എത്രത്തോളമുണ്ട്; ഏതെല്ലാം സവിശേഷതകളുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുകിടക്കുന്നു തുടങ്ങിയ കാര്യങ്ങളെല്ലാം വിശകലനത്തിലൂടെ കണ്ടെത്താൻ കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്.

ചലച്ചിത്രത്തിൽ തന്നെ ഷോട്ടുകളെ അവയിലെ ബിംബത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ കൃത്യമായി വേർതിരിക്കാൻ ബുദ്ധിമുട്ടാണ്. പഠനസൗകര്യത്തിനു വേണ്ടിയാണ് ഇങ്ങനെ ചെയ്യുന്നത്. ഇങ്ങനെയിരിക്കെ കുമാരനാശാന്റെ കവിതയിൽ ബിംബങ്ങളെ അവയുടെ അനുപാതത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ വേർതിരിക്കുവാൻ കഴിയുന്നുവെന്നത് അത്ഭുതകരമായ കാര്യമാണ്.

കുമാരനാശാന്റെ കവിതയിൽ ഛായാചിത്രത്തിനേക്കാളുപരി ത്രിമാനങ്ങളുള്ള രൂപങ്ങളായിട്ടാണ് വായനക്കാരന് അനുഭവപ്പെടുന്നത്. ഹിമാലയമായും തടാക

മായും മണലാരണ്യമായും ചുടലക്കാടായും വരുന്ന ഭൂപ്രദേശങ്ങൾ ചലച്ചിത്രത്തിലെ പോലെ വിസ്തൃതമായ ഭൂദൃശ്യങ്ങളായാണ് അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നത്. ത്രിമാന സ്വഭാവമുള്ള ഭൂപ്രദേശങ്ങൾ. അതിന്റെ എല്ലാവിധ രൂപങ്ങളോടും നിറഭേദങ്ങ ളോടും കൂടിതന്നെ. കഥാപാത്രങ്ങളായ നളിനിയും ദിവാകരനും, ലീലയും മദനനും, സീതയും-സാവിത്രിയും, മാതംഗിയും ആനന്ദഭിക്ഷുവും, ബുദ്ധനും വാസവദത്തയും എല്ലാം മജ്ജയും മാംസവുമുള്ള മനുഷ്യബിംബങ്ങളായിട്ടാണ് വായനക്കാരന് അനുഭവപ്പെടുക. ഒരു പ്രതലത്തിൽ വരച്ച വർണ്ണച്ചിത്രമായിട്ടല്ല അനുഭവപ്പെടുന്നത്. വേദിയിൽ കളിക്കുന്ന ജീവനുള്ള വ്യക്തികളുമായിട്ടല്ല അനുഭവപ്പെടുന്നത്. വാങ്മയചിത്രങ്ങളിലൂടെ ബിംബങ്ങളാണ് സൃഷ്ടിക്കുന്നത്.

1936ലാണ് ചാർളി ചാപ്ലിന്റെ 'മോഡേൺ റൈംസ്' എന്ന ചലച്ചിത്രം നിർമ്മി ക്കുന്നത്. ഇതിൽ ഒരു കൂട്ടം ചെമ്മരിയാടുകൾക്ക് പിന്നാലെ ഫാക്ടറിക്ക് പുറത്തു വരുന്ന തൊഴിലാളികളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. എൺപത്തിനാല് വർഷം കഴിഞ്ഞിട്ടും ദേശീയ-അന്തർദേശീയ തലത്തിൽ പ്രശസ്തരായ എം.ടി.യെ പോലെയോ സത്യജിത്ത്റേയോപോലെയുള്ള സംവിധായകരുടെ ചലച്ചിത്രത്തിൽ മാത്രമാണ് പ്രതിരൂപങ്ങൾ കാണാൻ കഴിയുന്നത്. അവരുടെ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലും അപൂർവ്വമായേ കാണാൻ കഴിയൂ. എൺപത്തിനാല് വർഷങ്ങൾകൊണ്ട് വളരെയ ധികം വൈവിധ്യവും വിപുലവുമായ പ്രതിരൂപ പ്രയോഗങ്ങൾ ചലച്ചിത്രമാധ്യമ ത്തിൽ വളർന്ന് വരേണ്ടതാണ്. അങ്ങനെ സംഭവിച്ചില്ല. പണം, സമയം, അദ്ധ്വാനം എന്നിവ കൂടുതൽ ആവശ്യമായി വരുന്ന കലയാണ് ചലച്ചിത്രം. പണം തിരിച്ചു കിട്ടാൻ ആസ്വാദകരുടെ നിലവാരത്തിൽ ചലച്ചിത്രം നിർമ്മിക്കേണ്ടിവരും. പ്രതിരൂപങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുമ്പോൾ പ്രതീകങ്ങളുള്ള അലങ്കാരങ്ങളുമുള്ള കവിതകളെപ്പോലെ, ആസ്വാദനം സങ്കീർണ്ണവും ബുദ്ധിമുട്ടുള്ളതുമായിത്തീരും. സാധാരണ ആസ്വാദകർക്ക് ഇത്തരം ചലച്ചിത്രങ്ങൾ മനസ്സിലായെന്നുവരില്ല. ഇത് പ്രതിരൂപങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുന്നതിൽ നിന്ന് സംവിധായകരെ തടയുന്നു. ചലച്ചിത്ര ഭാഷയുടെ വളർച്ചയെ മുരടിപ്പിക്കുന്നു. പനോരമകളെ ലക്ഷ്യം വെച്ച്

നിർമ്മിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രങ്ങളിലാണ് അപൂർവ്വമായെങ്കിലും പ്രതിരൂപങ്ങൾ ഉള്ളത്.

പുതിയ സാങ്കേതിക വിദ്യയ്ക്ക് ഇത്തരം തടസ്സങ്ങളെ മറികടക്കാനുള്ള ശക്തിയുണ്ട്. അതുകൊണ്ട് സാഹിത്യഭാഷയും ചലച്ചിത്രഭാഷയും കൂടുതൽ അടുക്കുമെന്ന് പ്രതീക്ഷിക്കാം. ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതിയെ മുൻനിർത്തിയുള്ള ഈ പഠനം അതിനുള്ള സാധ്യതകളാണ് തുറന്നിടുന്നത്.

കുമാരനാശാൻ ചലച്ചിത്രം കണ്ടിട്ടില്ലെന്ന് ഒന്നാമത്തെ അധ്യായത്തിൽ തന്നെ വ്യക്തിമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. പൂർണ്ണതയുള്ള ഭാഷ നിർമ്മിക്കാനുള്ള പരിശ്രമം കുമാരനാശാൻ നടത്തിയതിനു തെളിവുകളുണ്ട്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ കയ്യെഴുത്ത് പുസ്തകങ്ങളും അതിലെ വെട്ടിത്തിരുത്തലുകളും ഇതിനുദാഹരണമാണ്. അനവധി പദങ്ങൾ കൂട്ടിയോജിപ്പിച്ച് കൊണ്ട്, നളിനിയിലെ ഒന്നാമത്തെ ശ്ലോകത്തിലുള്ള 'യുവയോഗിയേകനുൽഫുല്ലബാലരവിപോലെ' എന്ന പദവും ആറാമത്തെ ശ്ലോകത്തിലെ 'ധ്യാനശീലനവനങ്ങധിത്യകാസ്ഥാനമാർന്നു'. ഇതുപോലെ അനവധി ഉദാഹരണങ്ങളുണ്ട്. കവിതയിലെ വരികളുടെ അർത്ഥവും ഇതിലേക്ക് വിരൽ ചൂണ്ടുന്നു.

നളിനി കാവ്യത്തിലെ 76-ാമത്തെ ശ്ലോകത്തിലെ വരികൾ താഴെ കൊടുക്കുന്നു.

ഇന്നു ഭാഷയതപൂർണ്ണമിങ്ങഹോ!

വന്നുപോം പിഴയുമർത്ഥശങ്കയാൽ!

ഭാഷയുടെ പൂർണ്ണതയ്ക്ക് വേണ്ടിയുള്ള ദാഹം തന്നെയായിരിക്കണം കുമാരനാശാന്റെ കവിതയിൽ ചലച്ചിത്രഭാഷ കടന്നുവരാനുള്ള കാരണം.

1. കുറച്ചുവാക്യത്തിൽ പറയാവുന്ന കല്പിതകഥകളേയും പുരാണത്തിലെ കഥയേയും ബുദ്ധചരിത്രത്തോടു ബന്ധപ്പെട്ട കഥയേയും കുമാരനാശാൻ

ചലച്ചിത്രത്തിലേതുപോലെ വികസിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ട് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സർഗാത്മകപ്രവൃത്തിയും, കുമാരനാശാന്റെ കഥാഖ്യാനകവിതകളിലെ സർഗാത്മകപ്രവൃത്തിയും തമ്മിൽ സാദൃശ്യമുണ്ട്.

2. ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനത്തോട് സാദൃശ്യമുള്ള കാവ്യഭാഗങ്ങളിൽ കഥ സാവകാശമേ മുന്നോട്ട് നീങ്ങുകയുള്ളൂ. വേറൊരു രീതിയിൽ പറഞ്ഞാൽ അതിവേഗത്തിൽ കഥ വികസിക്കുമ്പോൾ ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതിയോട് സാദൃശ്യം കാണാൻ കഴിയില്ല.

3. വായനക്കാരൻ മനസ്സിൽ കാണേണ്ട ദൃശ്യങ്ങളെ സൂക്ഷ്മമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഇതിലൂടെ മറ്റ് ദൃശ്യങ്ങൾ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ വരുന്നത് തടയുകയും ചെയ്യുന്നു. ഫ്രെയിമിംഗിലൂടെ സംവിധായകൻ ഉണ്ടാക്കിയെടുക്കുന്ന ദൃശ്യാനുഭവം ഇപ്രകാരം കുമാരനാശാനും സൃഷ്ടിക്കാൻ കഴിയുന്നു.

4. സൂക്ഷ്മമായ വർണ്ണന വായനക്കാരുടെ മനസ്സിൽ സാദൃശ്യമുള്ള ദൃശ്യാനുഭവം സൃഷ്ടിക്കുന്നതിന് ഇടയാക്കുന്നു.

5. അനവധി മനുഷ്യബിംബങ്ങൾ വരുന്ന ഭാഗങ്ങളിൽ ഓരോരോരുത്തരുടേയും സ്ഥാനം, അവരുടെ പദവിക്കും ആ സന്ദർഭത്തിലെ ക്രിയയേയും അടിസ്ഥാനമാക്കി നിശ്ചയിച്ചിരിക്കുന്നു. ഇതു കൂടാതെ ജനകൂട്ടത്തിനും ഭൂദൃശ്യങ്ങളിലുള്ള വസ്തുക്കൾക്കും വ്യക്തമായ സ്ഥാനനിർണയം കുമാരനാശാൻ നടത്തുന്നുണ്ട്. സംഭാഷണം നടത്തുന്ന കഥാപാത്രത്തിന് പ്രാധാന്യം ലഭിക്കത്തക്കരീതിയിലുള്ള സ്ഥാനനിർണയവും ഇദ്ദേഹത്തിന്റെ കവിതകളുടെ സവിശേഷതയാണ്.

6. ചലച്ചിത്രത്തിൽ കഥാപാത്രത്തിന്റെ വ്യക്തിത്വം, സാമ്പത്തികസ്ഥിതി, തൊഴിൽ എന്നിവ അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നത് പലപ്പോഴും രൂപം, ഭാവം, വേഷം

ആഭരണം എന്നിവയിലൂടെയാണ്. കുമാരനാശാൻ ഏത് കഥാപാത്രത്തെ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോഴും ഇത്തരം കാവ്യങ്ങളിൽ അതീവശ്രദ്ധ ചെലുത്തുന്നുണ്ടെന്ന് കാണാം.

7. ബിംബങ്ങളുള്ള ആദ്യകാലകവിതകൾക്ക് ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതിയോട് നേരിയ സാദൃശ്യം കാണാം. ഇത് ക്രമത്തിൽ വികസിച്ച് അവസാനകാലത്ത് എഴുതിയ കവിതകളായ ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിലും കരുണയിലും കൂടുതൽ ശക്തമായി കടന്നുവരുന്നു.

8. ചലച്ചിത്രത്തിൽ ജീവനുള്ള വ്യക്തികളുടെ ബിംബങ്ങളാണ് സ്ക്രീനിൽ തെളിയുന്നത്. പ്രേക്ഷകൻ കാണുന്നത് ഈ ബിംബങ്ങളെയാണ്. ജീവനുള്ള വ്യക്തികളെയല്ല. വാങ്മയചിത്രങ്ങളിലൂടെ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിലുണ്ടാകുന്നതും ബിംബങ്ങളാണ് ജീവനുള്ള വ്യക്തികളല്ല. ഇങ്ങനെ ചലച്ചിത്ര പ്രേക്ഷകന്റെ ആസ്വാദനരീതിയും വായനക്കാരന്റെ ആസ്വാദനരീതിയും തമ്മിൽ സാദൃശ്യം കാണാം.

9. മനുഷ്യബിംബങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ പല അനുപാതത്തിലും അവതരിപ്പിക്കുക എന്നത് കുമാരനാശാന്റെ ശൈലിയാണ്. ചലച്ചിത്രത്തിലും സംവിധായകർ ബിംബങ്ങളെ പല അനുപാതത്തിലും അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.

10. കുമാരനാശാൻ സ്ഥലത്തിന്റെ സവിശേഷതകൾ അവതരിപ്പിക്കാനും കഥാപാത്രത്തെ അയാളുടെ ജീവിതപശ്ചാത്തലത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കാനുമാണ് അതിവിദൂരദൃശ്യാനുപാതം അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ മാനസികവ്യാപാരങ്ങൾ, അവസ്ഥ, മുഖഭാവങ്ങൾ എന്നിവ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിന് മുന്നോടിയായി ചലച്ചിത്രത്തിൽ കൊടുക്കുന്ന ദൃശ്യം തന്നെയാണ് അതിവിദൂരദൃശ്യം എല്ലാ കഥാഖ്യാനകവിതകളും തുടങ്ങുന്നത് - അതിവിദൂരദൃശ്യാനുപാതത്തിലുള്ള ദൃശ്യങ്ങൾ അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ്.

11. പാദം മുതൽ തല വരെ വരുന്ന മനുഷ്യബിംബങ്ങൾ അംഗചലനത്തോടു കൂടി കവിതയിൽ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ ആ ദൃശ്യബിംബത്തിന് നാടകാഖ്യാനത്തോടും ചലച്ചിത്രത്തിലെ വിദൂരദൃശ്യത്തോടും അഥവാ ഫുൾഷോട്ടിനോടും സാദൃശ്യമുണ്ട്.

12. ചലച്ചിത്രത്തിൽ ഒരാൾ ചെയ്തുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന പ്രവൃത്തിയെ അവതരിപ്പിക്കാനും മാനസികാവസ്ഥയുടെ ഫലമായി ഉണ്ടാകുന്ന ശരീരഭാഷയെ അവതരിപ്പിക്കാനുമാണ് മധ്യമദൃശ്യം ഉപയോഗിക്കുന്നത്. ഇത്തരം സന്ദർഭങ്ങളിൽ കുമാരനാശാനും മധ്യമദൃശ്യാനുപാതത്തിലുള്ള ബിംബങ്ങളാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

13. ചലച്ചിത്രത്തിൽ സംഭാഷണം വരുമ്പോൾ പശ്ചാത്തലദൃശ്യങ്ങൾ വളരെ കുറവേ ഉണ്ടാകൂ. ചിലപ്പോൾ കഥാപാത്രത്തിന്റെ മുഖം മാത്രമേ ഉണ്ടാകൂ. ഇദ്ദേഹത്തിന്റെ കഥാഖ്യാനകവിതകളിൽ ഇതേരീതി കാണാം.

14. ചലച്ചിത്രത്തിൽ ഭാവതീവ്രതയുള്ള നിമിഷങ്ങളിൽ നടീനടന്മാരുടെ മുഖമാണ് കാണിക്കുക. കുമാരനാശാൻ തന്റെ കവിതയിലും ഭാവതീവ്രത കൂടുതലുള്ള സന്ദർഭങ്ങളിൽ കഥാപാത്രത്തിന്റെ മുഖം അവതരിപ്പിക്കുന്നു. മുഖം മാത്രമായി എടുക്കുകയെന്നത് കഥാപാത്രത്തിന്റെ അതിസൂക്ഷ്മഭാവങ്ങൾ ഒപ്പിയെടുക്കാൻ സംവിധായകർ സ്ഥിരം ചെയ്യുന്ന രീതിയാണ്. കുമാരനാശാന്റെ കവിതയിൽ അനവധി ഭാഗങ്ങളിൽ ഇങ്ങനെ വരുന്നതുകൊണ്ട് ആകസ്മികമായി സംഭവിക്കുന്നതല്ല എന്ന് മനസ്സിലാക്കാം. ഭാവങ്ങൾ സൂക്ഷ്മമായി അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ മുഖംതന്നെ അവതരിപ്പിക്കണമെന്ന് കുമാരനാശാന് നിർബന്ധമുള്ളതുപോലെ തോന്നും. ഇതിനേക്കാൾ കൂടുതൽ തീവ്രമായ ഭാവം അവതരിപ്പിക്കേണ്ടിവരുമ്പോൾ പുരികം മുതൽ ആടി വരെയുള്ള ഭാഗമാണ് സംവിധായകർ പകർത്തുന്നത്. കുമാരനാശാന്റെ കവിതയിലും ഇങ്ങനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് കാണാം.

15. ക്യാമറയ്ക്കുവേണ്ടി പോസ് ചെയ്യുന്ന നടീനടമാരുടെ ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് സമാനമായ ബിംബാവതരണം കുമാരനാശാന്റെ കവിതയിലുണ്ട്. ബോധപൂർവ്വം തന്നെ സ്ഥലനിബന്ധമായി കഥാപാത്രത്തെ പോസ് ചെയ്യുന്ന രീതിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. നായകനോടുള്ള അനുരാഗത്താൽ കാല്പനിക ഭാവത്തോടുകൂടിയ നായികയെ അവതരിപ്പിക്കേണ്ടി വരുമ്പോൾ നായികയുടെ പല പോസിലുള്ള സുന്ദരമായ രൂപങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുകയെന്നത് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പതിവുരീതിയാണ്.

16. കുമാരനാശാന്റെ കഥാഖ്യാനകവിതകളിലെ ബിംബങ്ങളെയെല്ലാം ബഹുവർണ്ണബിംബങ്ങളായിട്ടാണ് അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. കൂടാതെ ദുഃഖകരമായ സന്ദർഭങ്ങളിൽ നരച്ചതും ഇരുണ്ടതുമായ നിറങ്ങളുള്ള വസ്തുക്കളെയും ജീവജാലങ്ങളെയും അവതരിപ്പിക്കാൻ കുമാരനാശാൻ പ്രത്യേകം ശ്രദ്ധിച്ചിരുന്നു. ഇതും ചലച്ചിത്രകലയുടെ സവിശേഷതയാണ്.

17. ക്യാമറ ദൃഷ്ടി കേന്ദ്രമാക്കിയെടുക്കുമ്പോൾ ലഭിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിന് സമാനമായ ദൃശ്യാനുഭവം സൃഷ്ടിക്കുന്ന ബിംബങ്ങളുണ്ട്. ഇതിനുപുറമെ ഒരേ ദൃശ്യത്തിന്റെ അതിവിദൂരദൃശ്യാനുപാതവും വിദൂരദൃശ്യാനുപാതവും മധ്യമദൃശ്യാനുപാതവും സമീപദൃശ്യാനുപാതവും കുമാരനാശാന്റെ കവിതയിലുണ്ട്. ഒരേ ദൃശ്യത്തെ പല അനുപാതത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് അനുഭവം സൃഷ്ടിക്കുകയെന്നത് ചലച്ചിത്രകലയിൽ മാത്രം കണ്ടുവരുന്ന സവിശേഷതയാണ്.

18. ചലച്ചിത്രത്തിലെ ഫ്ളാഷ്ബാക്ക് പോലെ ഓർമ്മകളെ ദൃശ്യപരമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. വേഗതപോലും ദൃശ്യപരമായി ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നു. കാളവണ്ടിയുടെ ചക്രം അതിവേഗം തിരിയുന്ന ദൃശ്യം അവതരിപ്പിച്ച് വേഗത വായനക്കാരന് അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിൽ വേഗത അനുഭവപ്പെടുത്തുന്ന പലരീതികളിൽ ഒന്നാണിത്.

19. നാടകത്തിൽ ജീവനുള്ള വ്യക്തികളാണ് വേദിയിൽ നിൽക്കുന്നത്. ബിംബങ്ങളല്ല. ചലച്ചിത്രത്തിൽ ജീവനുള്ള വ്യക്തികളുടെ ബിംബങ്ങളാണ് സ്ക്രീനിൽ തെളിയുന്നത്. വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിന്റെ സ്ക്രീനിലും ജീവനുള്ള വ്യക്തികളുടെ ബിംബങ്ങളാണ് വരുന്നത്. ബിംബങ്ങളുടെ അവതരണത്തിൽ കുമാരനാശാൻ കാണിക്കുന്ന നിലപാടുകളും സൂക്ഷ്മതയുമാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ കാവ്യബിംബങ്ങൾക്ക് ചലച്ചിത്രബിംബങ്ങളോട് സാദൃശ്യമുണ്ടാകുവാൻ കാരണം.

20. ഡിജിറ്റൽ സാങ്കേതികവിദ്യ ഛായാഗ്രഹണം മുതൽ ചിത്രസന്നിവേശം വരെയുള്ള കാര്യങ്ങളിൽ സാഹിത്യത്തിലെ ബിംബങ്ങളേയും ബിംബാവതരണ രീതിയോടും കൂടുതൽ സാദൃശ്യം പുലർത്തുന്നു.

21. ക്യാമറ നിമ്നവിതാനത്തിലും സമാന്തരവിതാനത്തിലും ഉന്നതവിതാനത്തിലും വെച്ച് പകർത്തുമ്പോൾ ലഭിക്കുന്ന ബിംബങ്ങൾക്ക് സമാനമായ ബിംബങ്ങൾ ഇദ്ദേഹത്തിന്റെ കവിതയിൽ കാണാം. കാഴ്ച്ചയുടെ ഉന്നതവിതാനങ്ങളും കാഴ്ച്ചയുടെ നിമ്നവിതാനങ്ങളും ചലച്ചിത്രത്തിൽ അപൂർവ്വമായേ ഉണ്ടാകൂ. ഭൂരിഭാഗം ഷോട്ടുകളും എടുക്കുന്നത് സമാന്തരവിതാനങ്ങളിലാണ്. കുമാരനാശാന്റെ കവിതയിലും സമാന്തരവിതാനത്തിലുള്ളതാണ് ഭൂരിഭാഗം ദൃശ്യങ്ങളും. ചലച്ചിത്രത്തിൽ ഭൂരിഭാഗം ഷോട്ടുകളും വസ്തുനിഷ്ഠാരീതിയിലാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ആത്മനിഷ്ഠാരീതി വളരെ കുറവാണ്. കുമാരനാശാന്റെ കവിതകളിൽ ദൃശ്യപരമായ ആവിഷ്കാരങ്ങൾ ഉള്ളിടത്ത് വസ്തുനിഷ്ഠാരിതിയാണ് കൂടുതലുള്ളത്. ആത്മനിഷഠാരീതി വരുന്ന സന്ദർഭങ്ങളിൽ സംഭാഷണങ്ങൾക്കും ചിന്തകൾക്കും പ്രാമുഖ്യം വരുന്നത് കാണാം.

22. ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതികൾ വരുന്ന ഭാഗങ്ങളിൽ പദങ്ങളുടെ അന്വയമല്ല, ദൃശ്യങ്ങളുടെ അന്വയമാണ് വായനക്കാരുടെ മനസ്സിൽ വരുന്നത്. വായ

നക്കാരൻ ദൃശ്യങ്ങളെ അന്വയിച്ച് കാണുമ്പോഴാണ് അത് ചലച്ചിത്രത്തിലെ ദൃശ്യങ്ങളോട് കൂടുതൽ സാമ്യമുള്ളതായിത്തീരുന്നത്. ഓരോ ദൃശ്യങ്ങ ളെയും വേറിട്ട് കാണുമ്പോൾ ഇത്രയും സാദൃശ്യമില്ല. വിവിധ വാക്കുകളി ലൂടെ എഴുത്തുകാരൻ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യശകലങ്ങളെ വായനക്കാ രൻ അന്വയിച്ചെടുക്കുമ്പോഴാണ് ദൃശ്യത്തിന്റെ പൂർണരൂപം വായനക്കാര നിൽ ഉണ്ടാകുന്നത്. ചിത്രസന്നിവേശക്രിയ വായനക്കാരനിൽ നടക്കുന്ന തുകൊണ്ടാണ് ആസ്വാദനം സാധ്യമാകുന്നത്. വായനാനുഭവത്തിൽകൂടി ലഭിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തെ ചിരപരിചിതമായ ചുറ്റുപാടുകളിലുള്ള ദൃശ്യവുമായി സന്നിവേശിപ്പിച്ച് ഒരു പുതിയ ദൃശ്യം രൂപപ്പെടുക എന്ന ക്രിയകൂടി വായ നക്കാരുടെ തലച്ചോറിൽ നടക്കുന്നുണ്ട്. ഇത് മറ്റൊരു ചിത്രസന്നിവേശക്രി യയാണ്. ഛായാചിത്രകലയിൽ ദൃശ്യത്തിലുള്ളവയെ ഒരേസമയം കാണു കയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ചലച്ചിത്രത്തിലും സാഹിത്യത്തിലും ഉള്ളപോലെ ഒന്നിനുപുറകെ ഒന്നായി ദൃശ്യങ്ങളെ അന്വയിക്കുന്നില്ല. കവിതയുടെ തുടക്കം തൊട്ട് ഒടുക്കം വരെയുള്ള ദൃശ്യങ്ങളെ ഒന്നിനുപുറകെ ഒന്നായി അന്വയി ക്കുന്നതിലൂടെ ചലിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളായി മാറുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിലെ ദൃശ്യ ങ്ങളുടെ ചലനാനുഭവം ഇതിനു ലഭിക്കുന്നു. ഷോട്ടുകളെ സംയോജിപ്പി ക്കുന്നതിലൂടെയാണ് ചലച്ചിത്രത്തിൽ ഇത് സാധ്യമാകുന്നത്. കവിതയിൽ വായനക്കാരൻ ദൃശ്യങ്ങളെ ഒന്നിനുപുറകെ ഒന്നായി അന്വയിക്കുന്നതിലൂ ടെയും ഇത് സാധ്യമാകുന്നു. കഥാഖ്യാന കവിതയിലെ കഥാപാത്രങ്ങ ളുടെ തുടക്കം മുതൽ ഒടുക്കം വരെയുള്ള അംഗചലനങ്ങൾക്കും ഭാവപ്രക ടനങ്ങൾക്കും തുടർച്ച കാണാം. നടീനടന്മാരുടെ ശരീരഭാഷയും ഭാവാഭി നയത്തിനും ഒന്നിനു പുറകെ ഒന്നായി വരുന്ന ഷോട്ടുകളിൽ തുടർച്ചയു ള്ളതുപോലെ തന്നെയാണ് ഈ കാവ്യങ്ങളിലുമുള്ളത്. അതുകൊണ്ട് ഒരു മുഴുനീള ചലച്ചിത്രംപോലെ കവിത വായനക്കാരന് അനുഭവപ്പെടുന്നു.

ഡിസ്സോൾവ് രീതിയിലുള്ള ചിത്രസന്നിവേശത്തിന്റെ ദൃശ്യാനുഭവം സൃഷ്ടിക്കുന്ന ആവിഷ്ക്കാരങ്ങളും ഇദ്ദേഹത്തിന്റെ കവിതയിലുണ്ട്.

23. ചലച്ചിത്രത്തിലെ പ്രതിരൂപങ്ങൾക്ക് സമാനമായ പ്രതീകങ്ങളും സാദൃശ്യ അലങ്കാരങ്ങളും കുമാരനാശാന്റെ കവിതയിലുണ്ട്.

24. ചലച്ചിത്രത്തിലേതുപോലെ ഏതെങ്കിലുമൊരു ഭൂഭാഗത്തിൽ അല്ലെങ്കിൽ കെട്ടിടത്തിൽ കാലൂന്നി നിന്നുകൊണ്ടാണ് കുമാരനാശാന്റെ കഥാപാത്രങ്ങൾ സംഭാഷണം നടത്തുന്നത്. ജനവാസം ഇല്ലാത്തതും മനോഹരവുമായ ഭൂദൃശ്യങ്ങളുള്ള സ്ഥലങ്ങളാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് വിഹരിക്കാനുള്ള ഇടമായി തിരഞ്ഞെടുത്തിരിക്കുന്നത്. സംവിധായകൻ ലൊക്കേഷൻ തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നതുപോലെ കുമാരനാശാൻ തന്റെ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കുള്ള ലൊക്കേഷൻ തീരുമാനിച്ചിരിക്കുന്നു. കഥാപാത്രത്തിന്റെ മാനസികാവസ്ഥയ്ക്കും സ്വഭാവത്തിനും അപ്പോഴത്തെ അവസ്ഥയ്ക്കും അനുയോജ്യമായ സ്ഥലമാണ് അവർക്ക് വിഹരിക്കാനുള്ള ഭൂഭാഗമായി കുമാരനാശാൻ തിരഞ്ഞെടുത്തിരിക്കുന്നത്. കഥ നടക്കുന്ന സംഭവസ്ഥലമായി ഭൂഭാഗങ്ങളേയും നിർമ്മിതികളെയും ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് പശ്ചാത്തലമായി ഭൂദൃശ്യങ്ങളെ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. ഓർമ്മകളെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന വരികളിലും ഭൂദൃശ്യത്തിൽ നിർത്തികൊണ്ടാണ് കഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ചലച്ചിത്രത്തിലും ഓർമ്മകളെ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ ഭൂദൃശ്യങ്ങൾ ഉണ്ടായിരിക്കും. ആദ്യം ശബ്ദം അവതരിപ്പിക്കുകയും തുടർന്ന് ആ ശബ്ദത്തിന്റെ ഉൽഭവസ്ഥാനമായ ദിക്ക് അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ചലച്ചിത്ര ആഖ്യാനരീതിയും കുമാരനാശാന്റെ കവിതയിലുണ്ട്. കഥാപാത്രമില്ലാതെ വിശാലമായ ഭൂദൃശ്യം കാണിക്കുക, പിന്നീട് വിശാലമായ ഭൂദൃശ്യത്തിലേക്ക് ഒരു കഥാപാത്രം മാത്രം കടന്നുവരിക, ഇതെല്ലാം ചലച്ചിത്രത്തിൽ സ്ഥിരമായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന ആഖ്യാനരീതിയാണ്. ഈ രീതി

കഥാഖ്യാനകാവ്യങ്ങളിലുണ്ട്.

25. സമയം ദൃശ്യപരമായി അവതരിപ്പിക്കുകയെന്നത് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ രീതിയാണ്. കുമാരനാശാൻ സമയത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സന്ദർഭങ്ങളിൽ ദൃശ്യപരമായി ആവിഷ്ക്കരിക്കാൻ ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്. സമയത്തെ ദൃശ്യപരമായി ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നുവെന്ന് മാത്രമല്ല, സമയം കടന്നുപോകുന്നതും ദൃശ്യപരമായിതന്നെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. സമയം കടന്നപോകുന്നത് വെളിച്ചത്തിന്റെ മാറ്റത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഇതും ചലച്ചിത്രശൈലിയാണ്. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ദൃശ്യങ്ങൾ അതിവേഗത്തിൽ വന്നുപോകുന്നതുകൊണ്ട് വർത്തമാനകാലമേ പ്രേക്ഷകന് അനുഭവപ്പെടൂ. കഥയുടെ കാലം ഒരറിവ് മാത്രമാണ് കുമാരനാശാന്റെ കവിതയിൽ ദൃശ്യങ്ങളുടെ ബാഹുല്യം കൊണ്ടും സവിശേഷതകൊണ്ടും വർത്തമാനകാലത്തിൽ നടക്കുന്നപോലെയാണ് വായനക്കാരന് അനുഭവപ്പെടുന്നത്. കഥാഖ്യാനകവിതകളുടെ തുടക്കത്തിൽ തന്നെ പണ്ട് നടന്നതെന്ന കഥയാണെന്നുള്ള കാലസൂചന നൽകുന്നു. ഇത് കാലസൂചന മാത്രമാണ്. അതേസമയം കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വേഷം അവതരിപ്പിച്ചും കഥാപാത്രം വ്യാപരിക്കുന്ന ഭൂഭാഗങ്ങളും നിർമ്മിതികളും അവതരിപ്പിച്ചും ദൃശ്യപരമായി തന്നെ കാലാനുഭവം സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ട്. ഇത് കാലസൂചനയല്ല, കാലാനുഭവം തന്നെയാണ്. ചലച്ചിത്രത്തിലും കഥാപാത്രത്തിന്റെ വേഷത്തിലൂടെയും അവർ വ്യാപരിക്കുന്ന ഭൂഭാഗങ്ങളുടേയും നിർമ്മിതികളുടേയും അവതരണത്തിലൂടെയുമാണ് പ്രധാനമായും കാലാനുഭവം സൃഷ്ടിക്കുന്നത്.

ഗ്രന്ഥസൂചി

a. മലയാള കൃതികൾ

1. അക്ബർ കക്കട്ടിൽ., *'ചലച്ചിത്രാസ്വാദനം എങ്ങനെ?'*, മലയാളം പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്, 1988.

2. അപ്പൻ. കെ.പി., *'തെരഞ്ഞെടുത്ത കൃതികൾ'*, ഹരിതം ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2003.

3. അംബുജം കടമ്പൂർ, *'കുമാരനാശാൻ'*, കൈരളി ബുക്സ്, പുനലൂർ, 2015

4. ഡോ. അരവന്ദിൻ വല്ലച്ചിറ., *'ചലച്ചിത്രവും സമൂഹവും'*, റീഡേഴ്സ് ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 1989.

5. അലക്സാണ്ടർ., *'സ്നേഹഗായകൻ, സ്നേഹോപഹാരം'*, വിശ്വനാഥപ്രസ്സ്, എറണാകുളം, 1945.

6. ആന്റണി കുഞ്ഞെക്കാരൻ എം.എ., *'കുമാരാസ്വാദനം'*, കറന്റ് ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1957.

7. ആശാന്റെ കവിത, *'ആശാൻ അക്കാദമി'*, തിരുവനന്തപുരം, 1967.

8. ഡോ. ഉണ്ണിത്തിരി. എൻ.പി.പി., *'ആശാൻ മുതൽ എം.ടി. വരെ (പഠനം),'* സാഹിത്യപ്രവർത്തകസംഘം, കോട്ടയം, 2013.

9. എരുമേലി പരമേശ്വരൻപിള്ള, *'മലയാളസാഹിത്യം കാലഘട്ടങ്ങളിലൂടെ'*, കറന്റ് ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1998.

10. കാളിദാസൻ, അഭിജ്ഞാനശാകുന്തളം, (വിവർത്തനം-വള്ളത്തോൾ), (ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം).

11. കുഞ്ഞുരാമൻ. സി.വി., *'ആശാൻ സ്മരണകൾ'*, കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശൂർ, 1965.

12. കുട്ബുദ്ധീൽ, *'സിനിമയിലെ ചാരുതകൾ',* നാഷണൽ ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1993.

13. കുമാരൻ മൂർക്കോത്ത്, *'ആശാൻ വിമർശനത്തിന്റെ ആദ്യരശ്മികൾ'*, ഭാഗ്യോദയം പ്രസ്സ്, കോട്ടയം, 1968.

14. കുമാരനാശാൻ. എൻ, *'ആശാന്റെ പദ്യകൃതികൾ'*, ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ട യം, 2015.

15. കുമാരനാശാൻ. എൻ., *'ചിന്താവിഷ്ടയായ സീത'*, ശാരദ ബുക്ക് ഡിപ്പോ, തോന്നയ്ക്കൽ, 1957.

16. കുമാരനാശാൻ. എൻ., *'കുമാരനാശാന്റെ വിവിധ ലേഖനങ്ങൾ'*, പരദി ഗ്രൂപ്പ്, തിരുവനന്തപുരം, 2011.

17. *'കുമാരനാശാന്റെ കവിത',* കവിതാസമിതി, തിരുവനന്തപുരം, 1959.

18. *'കുമാരനാശാനെപ്പറ്റി പ്രബന്ധങ്ങളും പ്രസംഗങ്ങളും, കുമാരാനാശാൻ സ്മാരകസമിതി',* നാഷണൽ ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1968.

19. കുമാരനാശാൻ സ്മാരകസമിതി, *'ഓർമ്മകളിലെ ആശാൻ',* നാഷണൽ ബുക്സ് സ്റ്റാൾ, കോട്ടയം, 1973.

20. കേശവൻ. സി.ഒ., *'മഹാകവി കുമാരനാശാൻ',* ചന്ദ്രമോഹൻ പ്രസ്സ്, വഴുത ക്കാട്, തിരുവനന്തപുരം, 1958.

21. കേശവൻനായർ ശാന്താലയം, *'കാലത്തിന്റെ കാവ്യം:- ദുരവസ്ഥ ഒരു പഠ നം',* നാഷണൽ ബുക്സ് സ്റ്റാൾ, കോട്ടയം, 1973.

22. കോയിത്തട്ട. എൻ., *'ആശാന്റെ സീത, അഗ്നി പരീക്ഷയ്ക്കുശേഷം (വി മർശനം)',* എലൈറ്റ് പബ്ലിക്കേഷൻസ്, തലശ്ശേരി, 1972.

23. കൃഷ്ണൻകുട്ടി വേളൂർ, *'വീണപൂവിലെ സ്വാതികഹാസ്യം'*, കറന്റ് ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1995

24. ഡോ. കൃഷ്ണവാര്യർ. എൻ., രാമലിംഗപ്പിള്ള. ടി., *'ഇംഗ്ലീഷ്-മലയാളം നിഘണ്ടു'*, ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1997.

25. ഗോപാലകൃഷ്ണൻ. വി.ടി., *'മാംസനിബദ്ധമല്ല രാഗം'*, കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശൂർ 1969.

26. ഗോവിന്ദൻ. കെ.കെ., *'ദുരവസ്ഥയിലെ പ്രമേയം'*, 1973.

27. ചെറിയാൻ കുനിയന്തോടത്ത്, *'ആശാനിലെ ദാർശികൻ'*, ജനത ബുക് സ്റ്റാൾ, തേവര, 1971.

28. ജനാർദ്ധനമേനോൻ കുന്നത്ത്, *'മഹാകവി കുമാരനാശാൻ'*, നാഷണൽ ബുക്സ് സ്റ്റാൾ, കോട്ടയം, 1933.

29. ജയകൃഷ്ണൻ. എൻ., *'വീണപൂവ്:-സമ്പാദനവും പഠനവും'*, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 1986.

30. തുഞ്ചത്തെഴുത്തച്ഛൻ, അദ്ധ്യാത്മരാമായണം, (ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2003).

31. ദാനിയേൽ. കെ.എം., *'വീണപൂവ്-കൺമുമ്പിൽ'*, പി.കെ. ബ്രദേഴ്സ്, കോട്ടയം, 1960.

32. പ്രൊ. ദാനിയേൽ. കെ.എം., *'നവചക്രവാളം-നളിനിയിലും മറ്റും'*, നാഷണൽ ബുക്സ് സ്റ്റാൾ, കോട്ടയം, 1973.

33. നമ്പൂതിരി. എ.പി.പി., *'ആശാൻ നിഴലും വെളിച്ചവും'*, ടൂറിങ്ങ് ബുക്സ് സ്റ്റാൾ, കോഴിക്കോട്, 1973.

34. നവോത്ഥാന സമിതി, *'കുമാരനാശാന്റെ കാവ്യപ്രപഞ്ചം'*, കേരളസർവ്വകലാശാല, 1973.

35. നാരായണൻപ്പിള്ള. സി., *'ആശാനും സ്തുതിഗായകന്മാരും'*, കർമ്മഭൂമി പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്, 1974.

36. ഡോ. നാരായണപ്പിള്ള. പി.കെ., *'ആശാന്റെ ഹൃദയം'*, നാഷണൽ ബുക്സ് സ്റ്റാൾ, കോട്ടയം, 1973.

37. ഡോ. നുജ്മും. എ., *'സംവാദത്തിന്റെ ബാലതന്ത്രം'*, കറന്റ് ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1997.

38. നിത്യചൈതന്യയതി, *'ആശാൻ എന്ന ശില്പി'*, പ്രകാശനവിഭാഗം, കേരള സർവ്വകാലാശാല, 1986.

39. പ്രൊ. പണിക്കർ. എം.പി., *'റൊമാന്റിസവും ആശാന്റെ കാവ്യവ്യക്തിത്വവും'*, ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1984.

40. പത്മനാഭപ്പിള്ള ശ്രീകണ്ഠേശ്വരം, *'ശബ്ദതാരാവലി'*, നാഷണൽ ബുക്സ് സ്റ്റാൾ, 1997.

41. പത്മരാജൻ. പി., *'ഒരിടത്തൊരു ഫയൽവാൻ'*, ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2015.

42. പരമേശ്വരൻ പിള്ള. എ, വൈക്കം, *'കാവ്യനിരൂപണം'*, കുമാരനാശാന്റെ നായികമാർ, 1999.

43. പവിത്രൻ. പി., *'ആശാൻ കവിത-ആധുനികാനന്തരപാഠങ്ങൾ'*, സാംസ്കാരിക പ്രസിദ്ധീകരണവകുപ്പ്

44. പുരുഷോത്തമൻ, 'താരതമ്യ സാഹിത്യ തത്വവും പ്രസക്തിയും'.

45. പ്രഭാകരവാര്യർ. കെ.എം., *'ഗവേഷണപദ്ധതി'*, കറന്റ് ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1982.

46. പ്രഭാകരൻ പ്രയാർ, *'ആശാൻ കവിതയുടെ ഹൃദയതാളം'*, ഫേബിയൻ ബുക്സ്, മാവേലിക്കര, 2012.

47. പ്രിയദർശനൻ. ജി., *'ആശാൻ പഠനങ്ങൾ'*, പൂർണ്ണ പബ്ലിക്കേഷൻസ്, വർക്കല, 2013.

48. പ്രിയദർശനൻ. ജി., *'കുമാരനാശാന്റെ മുഖപ്രസംഗങ്ങൾ'*, കേരളസാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശൂർ, 1981.

49. ഡോ. ബഷീർ. എ.എം., *'കുമാരനാശാന്റെ രചനാശില്പം'*, തുഞ്ചത്തെഴുത്തച്ഛൻ മലയാള സർവ്വകലാശാല പ്രസിദ്ധീകരണം, 2017

50. ബാലകൃഷ്ണൻ. പി.കെ., *'കാവ്യകല - കുമാരനാശാനിലൂടെ'*, നാഷണൽ ബുക്സ് കോട്ടയം, 1970.

51. ഭരത് മുരളി, *'അഭിനേതാവും ആശാൻകവിതയും'*, റെയിൻബോ ബുക്ക് പബ്ലിക്കേഷൻസ്, 2003.

52. ഡോ. ഭാസ്കരൻ. ടി., *'അറിയപ്പെടാത്ത ആശാൻ'*, നാഷണൽ ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1973.

53. മധു ഇറവങ്കര, *'മലയാള സിനിമയും സാഹിത്യവും'*, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1997.

54. മനോജ്കുമാർ. എ.എം., *'സിനിമറ്റോഗ്രഫി, പഠനവും പ്രയോഗവും'*, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2015.

55. ഡോ. മുരളീധരൻ നെല്ലിക്കൽ, *'ആശാൻ കവിത പുരാവൃത്തപഠനം'*, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2000.

56. മേനോൻ. എം.എസ്., *'ആശാന്റെ കാവ്യലോകം'*, കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശൂർ, 2015.

57. രവിവർമ്മ മങ്കട, *'ചിത്രം ചലച്ചിത്രം'*, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2015.

58. ഡോ. രവീന്ദ്രൻ. ടി.കെ., *'ആശാനും കേരളത്തിലെ സാമൂഹികവിപ്ലവം'*, നാഷണൽ ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2011.

59. രാജേഷ് ചിറപ്പാട്ട്, *'കുമാരനാശാൻ കവിതയും ജീവിതവും'*, ചിന്താ പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്, 2012.

60. രാമചന്ദ്രൻനായർ. കെ., *'കുമാരനാശാന്റെ കാവ്യപ്രബന്ധം'*, കേരളസർവ്വ കലാശാല, തിരുവനന്തപുരം, 1967.

61. രാമലിംഗപിള്ള. ടി., *'ഇംഗ്ലീഷ്-ഇംഗ്ലീഷ് മലയാളം നിഘണ്ടു'*, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1997.

62. വാസുദേവൻനായർ. എം.ടി., *'പെരുന്തച്ചൻ'*, മാളൂബൻ പബ്ലിക്കേഷൻസ്, തിരുവനന്തപുരം, 2009.

63. വാസുദേവൻനായർ. എം.ടി., *പെരുന്തച്ചൻ,* (പുസ്തകപ്രസാദനസംഘം, തൃശ്ശൂർ, 1992), പു. 8.

64 വിജയൻ. എം.എൻ., *'പ്രബന്ധങ്ങൾ-പ്രഭാഷണങ്ങൾ'*, ഒലീവ് പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്, 1999.

65. വിജയൻ. എം.എൻ., *'കവിതയും മനഃശാസ്ത്രവും'*, മാതൃഭൂമി പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്, 1987.

66. വിജയൻ. എം.എൻ., *'പ്രകൃതിപാഠങ്ങൾ'*, സമയം പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കണ്ണൂർ, 2003.

67. വിജയൻ. എം.എൻ., *'വർണ്ണങ്ങളുടെ സംഗീതം'*, എച്ച്&സി ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2008.

68. വെസ്ലോവോഡ് പുഡോവ്കിൻ, *'സിനിമാഭിനയം-സിനിമസങ്കേതം',* ഒലീവ്, 2009.

69. ഡോ. വേലായുധൻപിള്ള. പി.വി., *'നളിനിവ്യാഖ്യാനം'*, നാഷണൽ ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1980.

70. ശങ്കരൻ, തായാട്ട് *'ആശാൻ നവോത്ഥാനത്തിന്റെ കവി'*, നാഷണൽ ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1973.

71. ശങ്കരൻ നമ്പൂതിരിപ്പാട്. ഇ.എം., *'ആശാനും മലയാളസാഹിത്യവും'*, ചിന്ത പബ്ലിക്കേഷൻസ്, തിരുവനന്തപുരം, 1995.

72. ശബരി കെ. അയ്യപ്പൻ, *'കുമാരനാശാൻ, രാജലക്ഷ്മി'*, ലിപി പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്, 2013.

73. ശാന്താലയം കേശവൻനായർ, *'കാലത്തിന്റെ കാവ്യം-ദുരവസ്ഥ ഒരു പഠനം'*, നാഷണൽ ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1973.

74. ഡോ. ശിവദാസൻപ്പിള്ള. ആർ., *'കുട്ടികളുടെ കുമാരനാശാൻ'*, സിതാര ബുക്സ്, കായംകുളം, 2016.

75. ഡോ. ശുഭ, *'കുമാരനാശാൻ ജീവചരിത്രം'*, കേരള ഭാഷാഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2012.

76. സത്യപ്രകാശ്. എം., *'ആശാന്റെ ശില്പശാല'*, ദേശീയ ഗ്രന്ഥശാല, വട്ടോളി, 1976.

77. സുകുമാർ അഴിക്കോട്, *'ആശാന്റെ സീതാകാവ്യം'*, ലിപി പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്, 1954.

78. സുദർശൻ കാർത്തികപറമ്പിൽ, *'കുമാരസംഭവം (വീണപൂവിന് പ്രണാമം)'* കേരള ഭാഷാഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2016.

79. സുധീഷ്. എസ്., *'ആശാൻ കവിത-സ്ത്രീപുരുഷ സമവാക്യങ്ങളിലെ കലാപം'*, കേരള ഭാഷാഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2015.

80. പ്രൊഫ. സുന്ദരേശൻ. വി., *'കുമാരനാശാൻ - കരുണ'*, പ്രഭാത് ബുക്സ്, തിരുവനന്തപുരം, 1989.

81. സുരേന്ദ്രൻ. കെ., *'കുമാരനാശാൻ, ജീവിതവും കലയും, ദർശനവും'*, നാഷണൽ ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1963.

82. ഡോ. സുഹാസിനി. എസ്., *'ആശാന്റെ ലീല'*, ഇൻസൈറ്റ് പബ്ലിക്കേഷൻസ്, 2018.

b. ENGLISH BOOKS

1. Andre Bazin: WHAT IS CINEMAT? Translated and Edited by Hugh Gray, Vol. I & II, University of California Press, Berkeley, 1967.
2. Bruce Morrisette: NOVEL AND FILM - ESSAYS IN TWO GENRES, University of Chicago Press, Chicago & London.
3. Colin Mac CABE: THEORETICAL ESSAYS: FILM, LINGUISTICS, LITERATURE, Manchester University Press, 1985.
4. Dudley Andrew J. : THE MAJOR FILM THEORIES, AN INTRODUCTION, Oxford University Press, London, 1976.
5. Erwin Panofsky : MEANING IN THE VISUAL ARTS, Penguin Books, Englad, 1993.
6. J.A. Luddon, Literary Terms and Literary Theory, 80, Strand, London, WC2KORL, England 2010.

c. ആനുകാലികങ്ങൾ

I. മലയാളം

1. അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, കാഴ്ച്ചയുടെ സുവിശേഷം മൂകസിനിമ മൂപ്പെത്തിയ കാലം - ഭാഷാപോഷിണി - 6 (ജൂൺ 2020) 44-49, പു.
2. അപർണസെൻ / വി.കെ. ചെറിയാൻ, അവരെന്റെ സിനിമയിൽ അലിഞ്ഞ് ചേർന്നിരിക്കുന്നു!, മാതൃഭൂമി ആഴ്ച്ചപതിപ്പ് - 31-18 (ഒക്ടോബർ 2020) പു. 22-29.
3. അനീഷ് എം.ജി., സത്യജിത്റായ് എന്ന സംഗീത സംവിധായകൻ - മാതൃഭൂമി ആഴ്ച്ചപതിപ്പ് - 20, 2 (ഓഗസ്റ്റ് 2020) പു. 52-59.

4. ജോസഫ് എസ്, രൂപവും രൂപകവും, ഭാഷാപോഷിണി – 2 (ഫെബ്രുവരി 2020) 64–67, പു.

5. ബാലചന്ദ്രൻ ചുള്ളിക്കാട്, സീതാവിചാരം, മാതൃഭൂമി ആഴ്ച്ചപതിപ്പ് – 51–3 (മാർച്ച് 2019), പു. 10–17.

6. സജിൽ ശ്രീധർ, തിരകഥയുടെ സഞ്ചാരവഴികൾ, ഭാഷാപോഷിണി–6 (ജൂൺ 2020), 50–77, പു.

d. ONLINE REFERENCE

I. MALAYALAM REFERENCE

1. https://mguthesis.in>about_book

   മതാത്മബിംബങ്ങളും പദാവലിയും, ജി.ശങ്കരക്കുറുപ്പ്, ഒ.എൻ.വി. കുറുപ്പ് എന്നിവരുടെ കവിതകളിൽ, ഒരുപഠനം, എം.ജി.ബാബുജി, മഹാരാജാസ് കോളേജ്, എറണാകുളം.

2. Mathrubhoomi.com. പഠിക്കാം പടം പിടിക്കാൻ.

3. https://www.manormaonline.com

II. ENGLISH REFERENCE

1. [Geography Meets Hollywood https://www.researchgate, et 2907].