



चलचित्रीकरणमा कथानकको गति

दीपकप्रसाद ढकाल

नेपाली केन्द्रीय विभाग, त्रिवि, कीर्तिपुर
इमेल : deepakdhakal973@gmail.com

Received Date :13 March 2024- Accepted Date: 20 May 2024

लेखसार

प्रस्तुत लेखमा कथा विधामा सौन्दर्य मूल्यका रूपमा रहने कथानक र चलचित्रमा दृश्यका तहबाट सृजना हुने गतिका बिचको अन्तरसम्बन्ध अध्ययन गरिएको छ। कथा पाठीय (भाषिक सङ्केत व्यवस्था) हुने र चलचित्र क्यामराको प्रविधि प्रयोग गरेर विद्युतीय प्रसारणमा प्रस्तुत गरिने विधा हुन्। यी दुई विधा क्रमशः पाठक र दर्शकका तहमा पुगेपछि, सौन्दर्यबोध गरिने फरकफरक प्रस्तुति कला हुन्। यस अनुसन्धान लेखमा यी दुवै विधामा कथानकसम्बन्धी सैद्धान्तिक विमर्श गरिएको छ। यसरी गरिएको विमर्शका बिचको अन्तरसम्बन्धलाई आरेखबद्ध गरी अवधारणाको प्रस्तुता प्रस्तुत गरिएको छ। लेख तयारीका निम्ति पुस्तकालय कार्यबाट प्राप्त सामग्री प्रयोग गरिएको छ। कथाको विधा सिद्धान्तका सामग्री तथा चलचित्रका सैद्धान्तिक एवं प्राविधिक पक्षका बारेमा गरिएका अध्ययन प्रस्तुत लेखमा प्राथमिक सामग्रीका रूपमा प्रयोग गरिएका छन्। विश्लेषणका निम्ति गुणात्मक विधि प्रयोग गरिएको छ। यस क्रममा सैद्धान्तिक सन्दर्भ, तिनको व्याख्यात्मक प्रस्तुति तथा रेखाङ्कनका आधारमा सत्यापन सम्मको प्रक्रिया अपनाइएको छ। कथाका घटनालाई भौतिक अस्तित्वयुक्त मानस बिम्बमा प्रस्तुत गर्ने कला कथानक हो। कथानक पात्रको द्वन्द्व एवं क्रियाव्यापारका सापेक्षतामा प्रस्तुत हुन्छ। चलचित्रमा दृश्य कथानकभन्दा पनि मसिनो र सूक्ष्म विषय हो। कथानकका कुनै एक कोशीय एकाइका निम्ति धेरै दृश्यांशको समेत विधान गरेर गति निर्माण गर्नु पर्ने प्रविधि चलचित्रको दृश्यमा प्रयोग गरिन्छ। यी दुईका बिच गहिरो अन्तरसम्बन्ध हुन्छ। चलचित्रको दृश्यमा देखिने गति कथानकभन्दा पनि थप सूक्ष्म र बहुआयामिक (ध्वनि, प्रकाशको संयोजन र भौतिक अस्तित्वको विशिष्टतायुक्त) हुन्छ। यसरी गति निर्माण गर्दा चरित्रको वृत्त (आर्क) लाई केन्द्रमा रखेर दृश्यमा प्रस्तुत गरिन्छ। कथामा कोशीय एकाइको पारस्परिकता कथानकलाई गति विकास गर्न प्रयोग गरिन्छ, भने चलचित्रमा भाषाइतरका प्राविधिक पक्षको समेत संयोजन गरी गतिको सूक्ष्मता विकास गरिएको हुन्छ।

शब्दकुञ्जी : कथा समय, घटना रेखा, दृश्यांश, समविन्दुगामी, समाख्यान समय

विषयपरिचय

चलचित्र छायाङ्कन विधि प्रयोग गरेर तयार गरिएको श्रव्यदृश्य सञ्चार हो । विद्युतीय उपकरण तथा तिनमा निविष्ट (input) गरिएका युक्ति प्रयोग गरेर चलचित्र प्रदर्शन गरिन्छ । चलचित्र प्राविधिक विषय पनि हो । क्यामराको लेन्स, लेन्सले प्रक्षेपण गरेको भौतिक अस्तित्वको कोणगत स्थिति (क्यामराको लेन्सबाट सृजना गरिएको विशेष दृश्य), प्रकाश संयोजन, ध्वनि संयोजन, प्रकाशको गुणगत अवस्थाले दिक् (भौतिक अस्तित्व) तथा समयको भ्रमात्मक नवयथार्थ निर्माणमा खेलेको भूमिका, उद्देश्यानुरूप दृश्यको सम्पादन, लेन्सलाई चेतना दिएर दृश्यको श्रृङ्खला निर्माणमा खेलेको भूमिका जस्ता पक्षबाट चलचित्रीकरणको प्राविधिक विषय निर्माण गरिएको हुन्छ । चलचित्र दृश्यमा द्वन्द्वको सूक्ष्म तथा मसिनो सम्बन्ध विकास गरेर गति निर्माण गरिएको दृश्य बिम्बमा आधारित कला पनि हो । त्यसैले यसमा पात्रको चरित्र प्रस्तुति तथा प्रस्तुतिको त्यस्तो गतिमा भौतिक अस्तित्वले खेल्ने सार्थक भूमिका ख्याल गरिन्छ, अर्थात् कुनै चरित्रको भौतिक तथा मानसिक दशालाई थप जीवन्त, तार्किक, परिभाषित, स्पष्ट र उद्देश्यमुखी तुल्याउनका निम्ति प्रक्षेपित भौतिक अस्तित्वले भूमिका खेलेको हुन्छ । यही नै चलचित्रमा कथानकको सूक्ष्म अवस्था हो ।

कथानक घटनाको स्थूलता विकास गर्ने सूक्ष्म घटक हो । कथानक आख्यानको आधारभूत अनुस्यूति हो, अर्थात् घटनाका स्थूलतालाई स्वीकार्यताको आधारसमेत तयार गरी दिइएको कारणकार्यगत अन्तरविकास हो । द्वन्द्व यसको बाह्य प्रतिफलन हो भने विपरीत भौतिक अस्तित्व प्रस्तुत गरी तिनका बिचको अन्तरसङ्घर्षबाट पात्रको पहिचान निर्माण गर्नु यसको आधारभूत कार्य हो । कथाकारले यस्तो स्वाभाविक भौतिक एवं मानसिक पहिचान विकास गर्न कथामा आनकीकरण (कारणकार्य) कला मजबुत बनाएको हुन्छ । भाषिक सङ्केत व्यवस्थाका आधारमा गरिएको आनकीकरण संयोजन पाठकमा स्वतन्त्र रूपले बिम्बित हुने विषय हो । यस्तो बिम्बाङ्कन पाठकको बोधन प्रक्रिया तथा संज्ञानको अवस्थामा निर्भर हुने र स्वतन्त्र हुन्छ तर चलचित्रमा क्यामराको लेन्स तथा त्यसमा निविष्ट गरिएको अमूर्त चेतनामा केन्द्रित गरिएको हुन्छ । लेन्सले जे खिचेको छ दर्शकले त्यसैलाई भौतिक अस्तित्व तथा स्वाभाविकताका आधारमा बोध गर्नुपर्ने हुन्छ । चलचित्रमा बोधन प्रक्रिया नियन्त्रित तथा सीमित बनेको हुन्छ । प्रस्तुत लेखमा कथाकारले प्रस्तुत गरेको स्वतन्त्र मानस बिम्बाङ्कनको प्रकृतिमा आधारित रहेर गरिएको कथानक तथा सिनेमामा भौतिक अस्तित्व एवं द्वन्द्वात्मक अस्तित्वमा चरित्रसँग गतिशील बनेको नियन्त्रित र निर्दिष्ट बनेको गतिका बिचको अन्तरसम्बन्ध बारे विमर्श गरिएको छ ।

अध्ययन विधि

प्रस्तुत अनुसन्धान लेखको 'चलचित्रीकरणमा कथानकको गति' शीर्षक सोद्देश्य रूपले तयार गरिएको हो । लेखको प्रकृति अन्तर्विषयक छ । त्यसैले लेखका सामग्री पनि

220 चलचित्रीकरणमा कथानकको गति

पाठीय एवं विद्युतीय सञ्चार प्रविधिका सामग्रीको संयोजित प्रयोगमा केन्द्रित गरिएको छ । प्रस्तुत लेखको सामग्रीको स्रोत पुस्तकालय हो । त्यसैले प्राथमिक र द्वितीयक सामग्री पुस्तकालबाट लिइएका छन् । कथानक तथा चलचित्रीकरणसँग सम्बद्ध सैद्धान्तिक अध्ययन यस लेखका प्राथमिक सामग्री हुन् । त्यसैगरी चलचित्रमा क्यामराको कोण तथा त्यस्तो कोणले सृजना गर्ने दृश्यांशका सौन्दर्य पक्षसम्बद्ध सामग्री द्वितीयक हुन् । यस लेखमा सैद्धान्तिक सन्दर्भका प्राथमिक तथा चलचित्र प्रविधिसम्बद्ध द्वितीयक सामग्रीलाई क्रमिक रूपले प्रस्तुत गरी सत्यापनमा पुगिएको छ । त्यसैले गुणात्मक अध्ययन पद्धतिमा आधारित भई प्रस्तुत लेख तयार गरिएको छ । विश्लेषणलाई वस्तुपरक र सत्यापन केन्द्रित बनाउन रेखाचित्रको प्रयोग गरिएको छ । त्यसैले यस लेखमा ज्यामितीय अवधारणा तथा उक्त अवधारणाका आधारमा लेखको समस्यासम्बद्ध विमर्श प्रस्तुत गरी निष्कर्षमा पुगिएको छ । यसरी सत्यापनमा पुग्दा अन्तर्विषयक संज्ञान तथा अवधारणालाई सूक्ष्म रूपले संयोजन गरिएको छ । कथामा कथानकका बारे सैद्धान्तिक विमर्श विविध अध्येताले गरेको पाइन्छ, तर पाठीय भाषिक सङ्केत व्यवस्थाको स्वतन्त्र बोधन प्रक्रिया र चलचित्रमा हुने निर्दिष्ट एवं नियन्त्रित बोधन प्रक्रियाको पृथक्ता तथा पारस्परिक निर्भरताका बारे अध्ययन भएको छैन । अध्ययनको यही रिक्ततालाई परिपूर्ति गर्ने अपेक्षाले प्रस्तुत लेख तयार गरिएको हो । यसका निमित्त मार्क ट्राभिस (सन् २००२) को *निर्देशकको यात्रा*, मनोज पण्डित (२०७७) को *सिनेमा मन्थन*, लक्ष्मीनाथ शर्मा (२०६७) को *चलचित्र कला, सिद्धान्त शैली, प्रवृत्ति*, दयाराम श्रेष्ठ (२०७९) को *अभिनव कथाशास्त्र* र कृष्णहरि बराल (२०७८) को *कथासिद्धान्त*लाई मुख्य सैद्धान्तिक आधारका रूपमा प्रयोग गरिएको छ ।

चलचित्रमा गतिको आधार दृश्य

चलचित्र विद्युतीय सञ्चार माध्यमबाट आख्यानीकरण प्रस्तुत गरिएको पाठ (text) हो । विद्युतीय प्रणालीमा निविष्ट (input) भएर चल्ने वा गतिमा रहेको प्रविधि दृश्य हो । दृश्य दिक् (space) लाई बहुआयामिक रूपले प्रतिबिम्बित गर्ने घटकको बाह्य प्रतिफल हो, अर्थात् चलचित्रको दृश्य जे देखिन्छ त्यो सहजात वा स्वतस्फुर्त तयार भएको हुन्छ । यो चरित्रको वृत्त (arc) अनुसार तयार गरिएको संरचना हो । “चरित्रका निमित्त लेखिने संवादमा के कुरामा ध्यान दिनु पर्छ, भने संवादको प्रभाव सुनिने मात्र होइन देखिने किसिमको हुनुपर्छ । पात्रको भूमिका अनुसार संवादको जिम्मेवारी दिनुपर्छ” (सुवेदी, २०६९, पृ. ७०) । कुनै पनि पात्र खास दृश्यमा आएको हुन्छ । दृश्य वा पात्रलाई परिभाषित तथा सङ्केत गर्ने अर्थमा कुनै भूमिका नभएको दृश्यको औचित्य रहन्छ । कुनै पनि चरित्र उसको निजी व्यक्तित्वका निमित्त आएको हुन्छ । त्यसैले यस्तो निजी परिचय निर्माण गर्न तथा समग्रमा चलचित्रको हेतु (प्रयोजन) लाई परिपक्व तुल्याउन दिनुपर्ने योगदानका आधारमा दृश्य तयार गरिएको हुन्छ । त्यसैले सरसर्ती हेर्दा दृश्य केवल आँखाको सामुन्न चलेको

विद्युतीय तरङ्ग निर्मित बिम्ब जस्तो लागे तापनि त्यसमा निविष्ट भएका रङ्गिन वा रङ्गहीन (श्यामश्वेत) प्रकाश, ध्वनिको प्रकृति, अभिनेताले बाह्य (मूर्त) चाल तथा उसले चरित्रको वृत्त केन्द्रित भई गरेको अनुभूतिको बाह्य प्रकटीकरणको प्रतिफलन हो ।

दृश्य अर्थात् संरचना, जो प्रकाशको संयोजनद्वारा निर्माण हुन्छ । दृश्य सूक्ष्महरूको जोड हो । एउटा निश्चित परिधिभित्र अस्तित्वमा आउने वस्तुहरूको संयोजन नै दृश्य हो । त्यसकारण दृश्यको परिधि हुन्छ । ...स्रष्टाको आँखा र मनोविज्ञान पनि सिनेमामा क्रियाशील हुन्छन् । यहाँ दुई आँखा र दुई मनोविज्ञानको जोड हुन्छ, भन्दा अतिशयोक्ति नहोला । क्यामराको मनोविज्ञानको विषयमा पनि सोच्नु आवश्यक छ । क्यामरा केवल मेसिन हो, त्यसकारण यसको चेतना वा मनोविज्ञान हुँदैन भन्ने एउटा मान्यता छ । ...सिनेम्याटिक रियालिटी निर्माण उद्देश्यका साथ क्रियाशील हुने स्रष्टाले आत्मसात् गर्ने पात्र, परिस्थिति, नियत, भाव, प्रकाश र गतिशीलतालाई परिधि दिन क्रियाशील हुने तत्त्वले नवयथार्थमा आफ्नो मस्तिष्क विकास गरेन होला त ? । (पण्डित, २०७७, पृ. ८१-८२)

दृश्य सहजात वा आकस्मिक होइन । समग्र चलचित्रको हेतु (प्रयोजन) तथा त्यसको एकाइ चरित्र वृत्तानुसार तयार गरिएको संरचना हो । उद्देश्यगत भई तयार गरिएको आयोजित संरचना हो । कथामा भाषिक सङ्केत केवल मानस बिम्बका रूपमा आएका हुन्छन् तर चलचित्रमा त्यस्तो भाषिक सङ्केतलाई समग्र चलचित्रको प्रयोजन र सोअनुसार अभिनेताले निर्वाह गर्नुपर्ने विशिष्ट पहिचान सापेक्ष भई तयार गरिएको हुन्छ । कथा (पाठ्य रूप) मा प्रस्तुत गरिएको कुनै विशेषतालाई दृश्यका आधारभूत रूपको संयोजनसमेत गरेर पटकथा (दृश्य लेखन) तयार गरिन्छ । त्यसैले "...पटकथाकारले दृश्यमा सोच्न सक्नु पर्दछ । नबनेको चलचित्रलाई पटकथाकारले झलझली देख्न सक्नु पर्छ । उसले जति सुन्दर किसिमले देख्न सक्छ । चलचित्र त्यति सुन्दर बन्ने हो" (दुङ्गेल, २०६७, पृ. ५१) । अभिनेयता प्रदर्शन गरिने नाटकमा पनि दृश्यलाई वेशभूषा र रूपसज्जा, प्रकाश संयोज र ध्वनिप्रभावको संयोजन गरी प्रस्तुत गरिन्छ । "वेशभूषा र रूपसज्जाबाट चरित्र र कथ्यबिच पारस्परिक सम्बन्ध स्थापित भएको हुन्छ । ...चरित्रको व्यक्तित्व उसको देश काल र वातावरण थाहा पाउन सकिने हुन्छ । ...अभिनेय कलालाई गति दिन प्रकाशको आवश्यकता पर्दछ । यसले घटनास्थाल, संरचना र मनोभाव सृजना गर्न सहयोग गर्दछ । ...ध्वनि प्रभावले द्रन्द्रलाई बढाउन, मूकक्षणको प्रभाव क्षमता बृद्धि गर्न र चरित्रको मनस्थितिको सशक्त अभिव्यक्ति प्रवाहका लागि भएको हुन्छ" (कक्षपती, २०७४, पृ. ४१-४५) । चलचित्रको कथ्य अनुसारको दृश्यविधान हुने र उक्त दृश्यलाई अभिनेताले न्याय दिनुपर्ने भएकाले अभौतिक तरङ्ग जस्तो लागे तापनि यो संरचना हो । यसको अन्तर्त्यमा चलचित्रको हेतु (प्रयोजन) गतिशील बनेको हुन्छ ।

222 चलचित्रकीकरणमा कथानकको गति

चलचित्र दर्शकको मानस बिम्बमा गरिने कलात्मक सञ्चरण हो । यस्तो सञ्चरणमा दृश्य नै प्रधान आधार बनेको हुन्छ । दृश्य निरपेक्ष विषय होइन, अर्थात् कहाँको दृश्य, किन त्यस्तो दृश्य, पात्र (अभिनेता) सँग त्यस दृश्यका सूक्ष्मतम सम्बन्ध के हुन्, पात्रलाई परिभाषित, परिचित, विशिष्ट, निजीपन दिन त्यस्तो दृश्यले खेल्ने भूमिका के हो भन्ने कोणबाट चलचित्रका दृश्यको औचित्य पुष्टि गरिएको हुन्छ । “कुनै पनि दृश्य क्यामराको लेन्सबाट खिचिनु पूर्व निर्देशक (छायाँकार) द्वारा सृजनात्मक रूपले यी प्रश्नमा केन्द्रित भएको तथा अन्तरमन्यन गरिएको हुनु पर्छ । यो लेन्सलाई दिइएको सेन्स पनि हो” (पण्डित, २०७७, पृ. ८२) । सामान्यतः क्यामरा प्रविधि र निर्जीव उपकरण जस्तो लागे तापनि दृश्यको प्रयोजनसँग जोडिएर आउने यी प्रश्नलाई केन्द्रित गरेर गरिने छायाँङ्कन लेन्सलाई दिइएको सेन्स हो । अर्थात् कुनै दर्शक जब दृश्य हेर्छ उसले मौनरूपमा भनेको तथा मौन रूपमा नै श्रवण गरिरहेको हुन्छ । हरेक दृश्यांश, त्यसको विशिष्ट अवस्था तथा त्यसलाई चरित्र वृत्तको आधारबाट चरित्रको हेतुउन्मुख तुल्याइएको हुन्छ । जस्तै : ‘पारालको आगो’ कथालाई चलचित्रको दृश्यमा छायाँङ्कन गर्दा अभिनेता ‘चामे’ को निम्न आर्थिक अवस्था भ्रुप्रो घरमा प्रस्तुत गरिएको छ भने हलो जोत्नेको मनोदशा र स्वभावअनुसार ‘गौथली’ चरित्र सँगको तुच्छ कथोपकथन प्रस्तुत गरिएको छ । यो लेन्सले मौन रूपमा प्रस्तुत गरेको सन्देश हो । लेन्सले दिएको अर्थअनुसार दर्शकले बोध गरेको अवस्था हो । वास्तवमा लेन्स यान्त्रिक संरचना हो भने त्यसले कुनै संज्ञान सम्प्रेषण गर्ने भाषिक क्षमता प्राप्त गरेको हुन्छ ।

सिनेमा दृश्यको आफ्नै चरित्र हुन्छ । दृश्यमा पृष्ठभूमि हुन्छ, जसमा भूगोल, समय अनि यी दुईले बनाएको अवधारणा परिस्थितिको नियति हुन्छ । त्यो नियतिमा बाँच्ने मानिसबाट छनोट गरिएको पात्र, पात्रको मनोविज्ञान, अवश्यकता अनि सङ्घर्षको यात्रा हुन्छ । त्यसैले दृश्य कथ्यको कथन प्रमाण हो । (पण्डित, २०७७, पृ. ८२)

दृश्यमा मौन रूपमा चलचित्रको हेतु, अभिनेताको विशिष्टता, अभिनेतालाई सक्रिय तुल्याउने प्रेरकता, अभिनेताका सबल तथा दुर्बलताका सन्दर्भ र भौतिक तथा मानसिक स्थिति, द्वन्द्वको बीजकारक जस्ता पक्षबाट सामर्थ्य प्रस्तुत गरिएको हुन्छ । दृश्यको मौनतामा वाचालता देख्न सक्नु दर्शकको सामर्थ्य हो भने दर्शकलाई अर्थपूर्ण दृश्य सृजना गरेर प्रस्तुत गर्नु स्रष्टा (निर्देशक) को खुबी हो । यस्तो वाचालता दिक् (space) निर्माणमा पुऱ्याइने गम्भीरताको विषय हो । “दिक्को पहिचान र छनोट गर्दा दिक्का प्रकार पनि पहिचान गरिएको हुन्छ । पाठीय दिक् वा पाठबाह्य दिक् के हो र पाठमा अस्तित्व कसरी पहिचान गर्ने भन्ने कोणबाट पनि निर्देशकले दिक् नक्साङ्कन गरिरहेको हुन्छ” (ढकाल, २०७७, पृ. ७१) । यसरी दृश्य मौन रूपमा संरचित तर अर्थयुक्त संयोजन हो । जस्तै : ‘पारालको आगो’ चलचित्रमा एकै पटक चरित्र ‘चामे’ ले ‘गौथली’लाई चुट्टन आइलागेको छैन तर कथामा “एक दिन बेलुकी चामे हलो जोतेर आएको, गौथली दैलो अग्ल्याएर गाउँमा बिहा हेर्न गएको

रहिन्छ” (मैनाली, २०७६, पृ. ५५) मात्र भाषिक पाठ अभिव्यक्त भएको छ । चलचित्रमा बिहेको परिवेश, ग्रामीण दिक्, भत्करुलाई बेहुलीपक्षले सिलोक हालेर अत्तो थापेको, त्यस परिहासबाट गौथालीको मनमा रोमाञ्चित तथा उत्साह भाव विकास गरिएको छ । यो निर्देशकले तय गरेको पाठबाह्य दिक् हो । जुन समय र समाजको बिम्ब दिनुपर्ने हो, सोही अनुसारको पाठबाह्य दिक् संयोजन गरी दृश्यको स्वाभाविकता र दृश्यले सृजना गरेको गति पुष्टि गर्न खोजिएको हो । यस पछिमात्र ऊ नाच्दै घरको आँगनमा पुगेकी छ । यसले ‘चामे’ लाई शारीरिक तथा मानसिक दुवै अवस्थामा निकै कमजोर तुल्याएको छ अनि मात्र हात मिसेको स्थिति छ । यो द्वन्द्वको बीज सृजना गरेर मात्र कार्य (हात मिसने अवस्था) घटेको हो । यसलाई दृश्यले मौनतामा पनि वाचकको काम गरेको सामर्थ्यका रूपमा लिइन्छ ।

दृश्य सचेष्ट सर्जकको योगदान हो । क्यामराको लेन्स प्राविधिक र निर्जीव अस्तित्व हो तर यसले सायोजित विधान, निर्दिष्ट योजना तथा स्पष्ट गन्तव्य पहिचान गरेर गति लिएको हुन्छ किनभने अभिनेतालाई विशिष्ट स्वरूप दिन तथा द्वन्द्वलाई समस्याको आत्मा बनाएर प्रस्तुत गर्नुपर्ने निर्विकल्प भूमिका लेन्समा केन्द्रित गरिएको हुन्छ । त्यसैले “लेन्सको सेन्स हुन्छ भन्ने मान्यौं भने हामीसँग क्यामेरा एउटा उत्सुक पात्र हुन सक्छ । जो कथालाई देख्छ, अनुभूति गर्छ । अरुले देख्नु अघि यसले देख्छ र अरुलाई आफूले देखेको कुरा देखाउँछ” (पण्डित, २०७७, पृ. ८२) । त्यसैले चलचित्रमा देखिने दृश्य परिप्रेक्ष्य, भौतिक अस्तित्वको परिधि, प्रकाशले समेटेको भौतिक दिक् तथा पूर्ववर्ती दिक्ले सृजना गरेको निर्दिष्ट मानस बिम्बको निरन्तरता हो । दृश्यले चलचित्रमा अधीनस्थता र सन्निवेशनको भूमिका खेलेको हुन्छ । अभिनेता, अभिनेताको मानसिक दसा तथा शरीरको हाउभाउमा पारेको प्रभाव, प्रकाश संयोजन र यसले सङ्केत गरेको कालिक दिक् (पुरानो वा पछ्यौटे दिक्/ नयाँ वा जीवनशैलीमा नवीनता आएको भर्खरको दिक्) लाई अधीनस्थ तुल्याइएको हुन्छ । जस्तै : ‘फोला’ कथामा धरावासीले १९७७ मा नै राज्यबाट सती जानु पर्दैन । यो प्रथा गलत छ भनी अन्त्य गरिएको विषयवस्तुलाई कथावस्तु बनाएका छन् । अब १९७७ मा पुगेर निर्देशकले तत्कालीन दिक् तथा काल छायाँङ्गन गर्न असम्भव छ । यसलाई प्रकाशले प्रक्षेपित गरेको कालिक दिक्ले पुष्टि गर्न श्यामश्वेत दृश्य, चरित्रको वेशभूषा, वाच्यवादनका साधन र तिनको ध्वनि, कमाराकमारी प्रथा र सामान्ती बर्बरताबाट आभासी तुल्याइएको छ ।

दृश्य स्थिर नभई गतिशील आर्थी प्रक्षेपण हो र मौन नभई वाचाल प्रक्षेपक पनि हो । दृश्यदृश्यका बिचको मोन्टाज (सहसम्बन्ध) नै चलचित्रको विद्युतीय पाठ हो । “चलचित्र क्यामराद्वारा एकपटक चलेर नरोकिउन्जेलसम्ममा खिचिएको छुट्टै ‘सट’ (shot) अर्थात् दृश्यांशलाई अर्कोपटक खिचिएको कुनै बेग्लै दृश्यांशसित जोडेर मिलाएपछि बनेको मोन्टाजको क्रमिकता हो” (शर्मा, २०६७ पृ.५३) । दृश्यांशका बिचको द्वन्द्वात्मक सम्बन्ध विस्तार गरेर अभिनेता र उसको स्पष्ट अभीष्टलाई गतिशील गराउने योजनाद्वारा नै

224 चलचित्रीकरणमा कथानकको गति

चलचित्रमा दृश्य सृजना गरिएको हुन्छ । यस्ता 'दृश्यांश' (montage) आफैमा पूर्ण भन्ने हुँदैनन् किनभने दृश्यांश अभिनेता, चलचित्रको अन्तर्यमा नाटकीकरणसँगै घुसाइएको उद्देश्य, उद्देश्य प्राप्तिका निमित्त स्वाभाविकतामा आधारित भई छनोट गरिएका अन्य दृश्यांशका गुण आदिले निर्दिष्ट गर्ने विषय हो । "एकसित अर्को नजोडीकन यस्तो प्रकारको सिङ्गै दृश्यांशको मात्र कुनै अर्थ लाग्दैन अनि ती विपरीतार्थी दृश्यांशलाई जोडेर तिनीहरूको जुधाइको द्वन्द्वात्मकताबाट अर्थ निकाल्नै पर्छ र निस्कन्छ पनि" (शर्मा, २०६७, पृ.५४) । दृश्यांशका प्रकृति र भौतिक परिधिसँगको त्यसको द्वन्द्व चलचित्रमा गतिको साध्य हो । दृश्यांशका माध्यमद्वारा गति विकास गर्नका निमित्त समस्याले प्रेरणाको भूमिका खेलेको हुन्छ, अर्थात् त्यो त्यस्तो किन छ वा त्यसरी किन भयो वा त्यस्तो किन भयो भन्ने प्रश्न नै समस्या हो । "द्वन्द्वले पात्रलाई समस्या र सङ्घर्षको जटिल सम्बन्ध भित्रको सकसमा पुऱ्याउँछ । सामान्य अवस्थामा समस्या र सङ्घर्षका बिच स्पष्ट घेरा कोरिएको हुन्छ तर द्वन्द्वको अवस्थामा सङ्घर्ष आफैमा समस्या बनेको हुन्छ" (पण्डित, २०७७, पृ.५९) । दृश्यांश र यसको श्रृङ्खलाबाट विकसित चलचित्रको गतिको आत्म पक्ष नै समस्या हो । समस्या भौतिक अस्तित्वको परिवर्तन तथा अभिनेताको बाह्यान्तरिक मनोदशा, प्रकाशको संयोजन र भौतिक दिक्को पुरानो एवं नयाँ स्वरूप प्रस्तुत गर्ने आधार हो । अभिनेताको मौलिक पहिचान, शक्ति एवं सीमालाई समेत प्रस्तुत गर्ने आधार हो । चलचित्रको कुनै पनि दृश्यले समस्याको खास श्रृङ्खलालाई तर्कका आधारमा जोडेको हुन्छ । दृश्य त्यस्तो किन छ, कसरी त्यो उचित छ भनी आगामी दृश्यको उपस्थितिलाई तार्किकसमेत बनाउने आधार हो ।

कथामा गतिको आधार कथानक

साहित्यका विधामध्ये आख्यानको उपविधाका रूपमा कथालाई लिइन्छ । कथाको विधा (पाठीय अलङ्करणको संरचनात्मक स्वरूप) लाई निर्दिष्ट प्रकार तथा ढाँचामा राखेर विमर्श गरिन्छ । कथामा घटनाको स्थूलता कथावस्तु हो भन्ने कथावस्तुलाई न्यायपूर्ण, तार्किक र कारणकार्यका दृष्टिले स्वाभाविक बनाउने सूक्ष्म आधार कथानक हो । कथ्यको अन्तरतहलाई प्रस्तुत गर्ने हेतु नै कथा किन छ भन्ने प्रश्नमा जोडिएर आएको हुन्छ, अर्थात् प्रयोजन त्यसैभित्र अन्तरनिहीत हुन्छ । कथामा कथ्य उद्देश्य हो । यस्तो कथ्यलाई भाषिक सङ्केतका सहायताले पाठीय आकार दिने सन्दर्भमा कथा तयार भएको हो ।

कथानक कथावस्तुको प्रक्षेपणका लागि घटनाहरूको व्यवस्थित तारतम्य मात्र नभएर विचार प्रक्षेपणको गति पनि हो, जुन द्वन्द्व र अवरोध, द्वन्द्व र गतिका साथ गतिमान हुन्छ ।कथानक यथार्थको प्रक्षेपण पनि हो तर यो यति मात्र पनि होइन, यो बिम्बात्मक व्यवस्था र संरचनाकार्यको विचारविन्यास पनि हो । (बराल, २०६३, पृ.३९)

कथाको घटनालाई समष्टि आकार दिने हेतुले कथानक तयार गरिएको हुन्छ । त्यसैले कुनै पनि कथावस्तु शुन्यमा अडिएको हुन्न । त्यो कथानकीकरण प्रक्रियाद्वारा निर्मित हुन्छ । कथामा कथानक घटना प्रस्तुतिको कला हो । यसमा दृश्यात्मक तथा विवरणात्मक पद्धतिको प्रयोग गरी गति व्यवस्थापनको आधार सृजना गरिएको हुन्छ । “परिवेश मण्डलले स्थान विशेषलाई जनाउने गर्दछ र स्थान विशेषसँग पात्र वा क्रिया व्यापारलाई सम्बद्ध गर्नासाथ काल र पात्रको इन्द्रियजन्य प्रतिक्रियाको प्रसङ्ग नआई छोड्दैन । ...विवरणात्मक पद्धतिअन्तर्गत परिवेश मण्डललाई निश्चित गर्नु आवश्यक ठानिन्छ र दिक् तथा कालको पनि कुनै बन्धन रहन्न” (श्रेष्ठ, २०६६, पृ.२४-२५) । यी दुवै पद्धति कथानकको गति व्यवस्थापनका युक्ति हुन् । यीमध्ये दृश्यात्मक पद्धति कथानकको गतिलाई अवरोहमा लाने प्रकृतिको हुन्छ भने विवरणात्मक पद्धतिको प्रकृति गति आरोह केन्द्रित हुन्छ । गति सूक्ष्म र बहुआयामिक पक्ष हो । यसलाई परिप्रेक्ष्यमा हेर्ने विशेष दृष्टि चाहिन्छ । “गतिको निर्वाह द्वन्द्व, कौतूहल, भाषा, चित्रण र वर्णन पद्धति मात्र होइन, पात्रहरू-पात्रका स्वभाव र व्यक्तित्व, स्थिति र कथ्यको प्रकृति आदि पनि उत्तिकै सहभागी हुन्छन्” (नेपाल, सन् २०११, पृ.१२६) । त्यसैले कथामा कथावस्तु बाह्य संरचनामा देखिने एकाइ हो भन्ने त्यसको अन्तर्यमा रहेको संरचक कथानक र यसको गति हो । कथानकको गतिलाई समग्र कथाको कथ्य वा हेतु सम्बद्ध तुल्याएर व्यवस्थिति गरिएको हुन्छ तर यो भाषिक सङ्केतले दिने सन्दर्भगत अर्थमा जोडिएको हुन्छ ।

चलचित्रमा पनि कथ्यलाई आत्मसात गरिएको हुन्छ तर सम्प्रेषणको माध्यम फरक हुन्छ । विद्युतीय सञ्चार प्रविधिको प्रयोग, सङ्ग्रहण (सुरक्षित) गर्ने विद्युतीय विकल्प, विद्युतीय यान्त्रिक प्रणालीको प्रयोग, प्रकाशले संरचित गरेको भौतिक अस्तित्व तथा त्यसको परिधि जस्ता सन्दर्भका सहायताले कथामा प्रस्तुत गरिएको कथ्य चलचित्रमा प्रस्तुत हुन्छ । “जब स्थिर चित्र र ध्वनिलाई क्रमबद्ध सङ्गृहीत गरी गतिशील प्रस्तुतीकरण गर्ने साधन र माध्यमको आविष्कार भयो तब कथा सिनेमासम्म आइपुग्यो” (पण्डित, २०७७, पृ.१४) । चलचित्र कथ्यलाई चित्र, ध्वनि, प्रकाश, समयमा मापन गरिएको गतिविधि सङ्ग्रहणको समष्टिमा केन्द्रित गरिएपछि बनेको हो । त्यसैले कथ्य, कथा र चलचित्र दुवैको साझा आधार हो भने आधेय पक्ष मात्र फरक स्वरूपमा रहेको हो । कथामा आधेय पक्ष भाषिक सङ्केत र पाठकको मानस तहमा बनेको स्वतन्त्र बिम्बात्मक प्रभाव हो । चलचित्रमा आधेय पक्ष चित्र, ध्वनि, प्रकाश, समयमा मापन गरिएको गतिविधिको समष्टि हो । जस्तै : ‘भोला’ कथामा बैंकको कर्मचारी बाटैबाट सन्त्रस्त मनस्थिति बनाएर घर पुगेको छ । घरमा पुगेर कपडा फेरि बस्दा रातो भोलको पुरानो लिखत पढ्नु थालेको छ । यहाँ सम्मका दृश्य कथाकारले प्रस्तुत गरेको समाख्यान समय (narrative time) हो । लगत्तै सतीप्रथा कालीन जीवन र समाजलाई श्वामश्वेत रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । यो कथा समय (story time) हो । पुरानो समाज व्यवस्थामा रूढि बनेर बसेका कुरीति (कथ्य) प्रस्तुत गर्नु कथा र चलचित्र दुवैको

226 चलचित्रिकरणमा कथानकको गति

प्रयोजन हो। तर कथामा यो लिपी व्यवस्था अनुसार भाषिक सङ्केतमा प्रस्तुत भएको छ। कथ्य प्रस्तुत गर्ने माध्यम भाषिक सङ्केत हुन्। 'भोला चलचित्र'मा पुरानो समाजका रूढि प्रस्तुत गर्न श्यामश्वेत दृश्य देखाई दृश्यात्मक आधार प्रस्तुत गरिएको छ। कथ्य उही शोषणमूलक समाज प्रस्तुत गर्नु नै रहेको छ।

कथालाई कलात्मकताका नवमूल्य दिएर गति दिने आधार कथानक हो। भाषिक सङ्केतले प्रस्तुत गरेको मानस बिम्ब पाठका सहायताले गतिमा रहन कथानक चाहिन्छ। कारणको प्रेरणाले सहसम्बन्धित गरिएको मानस बिम्बलाई तार्किकताको मसिनो अनुस्यूतिमा उनेर देखाउने कला कथानक हो। "कथालाई कथानक बनाउन कथामा मूल्य थप भएको हुनु पर्दछ। त्यसैले कथानक भनेको मूल्य सहितको कथा (story with value) हो" (श्रेष्ठ, २०७९^क, पृ. २२)। सपाट घटनाले कथाको सौन्दर्य प्राप्त गर्न मानस बिम्ब कारणकार्यका तहमा तुष्ट हुनु कथानक हो। यस्तो विन्यास युक्तिपूर्ण हुनुपर्छ। समस्या नै साध्य बनेर सृजित अस्तित्वको पाठीय संरचना कथानक हो। "कथानकमा त उक्त घटना घट्नुको कारणसमेत उल्लेख गरिएको हुन्छ र त्यसभित्र तर्क, बुद्धि कल्पना तथा कौतूहलको पनि प्रयोग भई त्यसलाई कलात्मक बनाइएको हुन्छ" (बराल, २०७६, पृ. ७२)। कथामा पात्रहरू किन त्यस्ता छन्। पात्र कसरी त्यस्ता भए। पात्र त्यस्तो भएपछि के हुन्छ वा के हुन त्यस्ता पात्र भएका हुन्। यस्ता प्रश्नलाई तार्किक तवरले समाधान गर्ने हेतुले जे गरिन्छ त्यो नै कथानक हो। "कथामा पात्रहरूले जे भन्दछन् वा गर्दछन् वा सोच्दछन्, तिनीहरूको भनाइ, गराइ वा सोचाइको परिणामबाट नै क्रियाव्यापार हुन्छ" (श्रेष्ठ, २०७९^ख, पृ. २३)। पात्रको भौतिक अस्तित्वकै स्वाभाविकताका कोणबाट क्रियाव्यापारको अलङ्कृत स्वरूप तयार गरिएको हुन्छ। कथा पाठीय संरचनामा भएकाले यस्तो क्रियाव्यापारका भौतिक पक्षलाई पाठकले मानस बिम्बका तहमा ग्रहण गरेको हुन्छ।

गति समयको सापेक्षतामा मापनीय विषय हो। यस्तो समय घटनाको भौतिक पक्षका तुलनामा आलङ्कारिक गुण सृजना गर्न अपनाइएको उपाय हो। "...गति त्यो हो, जसबाट कथाले परिवर्तनको वेग लिन्छ" (बराल, २०६९, पृ. ८८)। यो कथानकको सूक्ष्मता वा स्थूलता निर्माणमा प्रयोग गरिने मसिनो विधान हो। कथाका पात्रले विचरण गर्ने दिक् तथा काल (space and time) लाई दृश्यमा खिचेर सूक्ष्मता दिने वा वर्णन गरेर समाख्यान समयलाई विस्तारमा प्रस्तुत गर्ने, भन्ने विषय नै गति हो। "...दृश्यात्मक पद्धतिको मूल धुरी नै स्थानमा आधारित दृश्य हो। चाक्षुष वा अनुभूतिमूलक दृश्यका माध्यमबाट लेखकले पात्रको संवाद, द्वन्द्व, घटना, मनस्थिति वा वातावरणको सृजना गर्छ" (एटम, २०६१, पृ. १४७)। यसरी पात्र अडिएको दिक्लाई दृश्यमा प्रस्तुत गर्दा कथानकको गति मन्द हुन्छ र कम कथा समय प्रस्तुत हुन्छ। घटनाको विवरण दिएर कथा समय अधिक तथा समाख्यान समय कम गर्ने पद्धति पनि प्रयोग हुन्छ। "...सङ्क्षेप पद्धति भन्नु अप्रत्यक्ष रूपमा घटनाको

विवरण प्रस्तुत गर्नु हो” (एटम, २०६१, पृ.१५०) । कथामा कथानकको गति मापनीय बन्ने आधार ‘कथा समय’ (story time) र ‘समाख्यान समय’ (narrative time) का बिचको अन्तरसम्बन्ध हो । कथा समयले घटनाको वास्तविक भौतिक अस्तित्व, यथार्थ रूपमा प्राप्त गर्ने आयाम र भौतिक चाल वा रूपान्तरका सूचक सम्बद्ध पक्षलाई बुझाउँछ तर समाख्यान समयले त्यस्ता भौतिक आयाम वा यथार्थमाथि गरिएको ‘कलात्मक अन्तरक्रिया’ (aesthetic interaction) लाई बुझाउँछ, अर्थात् कुनै भौतिक अस्तित्वलाई कथामा वर्णनका सहायताले समाख्यान समय घटाउने वा दृश्यात्मक पद्धतिमा केन्द्रित गरी समाख्यान समय बढाउने भन्ने विषय कलात्मक अन्तरक्रियाको विषय हो । “कथा समय भाषिक संज्ञेतले बिम्बित गर्ने अवधारणा वा सन्दर्भता भएकाले समान हुन् तर समाख्यान समय पठन कालमा आधारित हुने भएकाले विविधतायुक्त हुने” (पौड्याल, २०७५, पृ. ११) हुँदा गति मापनको आधार कथा समयलाई मान्नु बढी विश्वसनीय हुन्छ । त्यसैले कथानक कथा समय र समाख्यान समयको संयोजित तथा कलात्मक विन्यासको विषय हो । “समविन्दुगामी (isochrony) अर्थात् सन्दर्भ विन्दु र सन्दर्भ श्रेणी समान भएको अवस्थामा समाख्यानको गति विकास अवरोधको अवस्थामा पुग्छ र त्यहाँ कलात्मकताविहीन घटनाको वर्णन मात्र हुन्छ” (जेने, सन् १९९० पृ.८६) र कथात्मक सङ्ग्रह तयार हुन्छ । जस्तै : ‘भोला’ चलचित्रमा कान्छी पतिको निधन पछि सती गइन् भनेर घटना भन्नु तथा चलचित्रमा सती हुनुपर्दाको पीडा, सतीको तयारी, सतीको मनोदशा, बेहुली हुँदा सजिएकै सरह सजिएर निस्केको, घाटसम्मको यात्राको दिक् प्रस्तुत गरिएको र अन्त्यमा चितामा चढेको समेतका कारुणिकता सन्दर्भ श्रेणी हुन् । सन्दर्भ विन्दु सती जानु हो भने पात्रलाई सतीको सांस्कृतिक विधानअनुसारको दिक्मा प्रस्तुत गरेको सन्दर्भ श्रेणीका बिचबाट कथानको गति दृश्यात्मक बनाइएको पुष्टि हुन्छ ।

कुनै सहभागी ‘कथात्मक सङ्ग्रह’ (narrative discourse) मा प्रस्तुत हुनु भनेको खास दिक् (भौतिक तथा मानसिक अस्तित्व) को समेत बिम्बमा प्रकाशय हुनु हो । सहभागीलाई कथानकका पूर्ववर्ती प्रकृति तथा तिनले निरन्तरता दिएको विशिष्ट पहिचानमै प्रस्तुत गरिएको हुन्छ । यसरी प्रस्तुत गर्दा ‘घटना रेखा’ (event line) को आन्तरिक मर्मलाई ख्याल गरेर भौतिक अस्तित्वको समेत सामर्थ्य लिई गति अनुस्यूत गरिएको हुन्छ । यसमा प्रभावान्वितिको मूल मर्मलाई आत्मसात गरिएको हुन्छ । यस्तो अनुस्यूति योजनाबद्ध तारतम्यको केन्द्रमा अडिएरै गरिएको हुन्छ, अर्थात् द्वन्द्व र क्रियाव्यापारको पारस्परिकतालाई तार्किकताका तहमा प्रस्तुत गरिएको अवस्था नै कथामा आनकीकरण हो ।

कथानक र चलचित्रको दृश्यका बिच अन्तरसम्बन्ध

कथानक र चलचित्रको दृश्यका बिच गहिरो र अन्योन्याश्रितसम्बन्ध रहेको हुन्छ । कथानक पाठीय अस्तित्व हो । कथानकलाई पाठकले स्वतन्त्र मानस बिम्बको प्रयोग गरी अवधारणा वा अर्थका तहमा ग्रहण गरेको हुन्छ । कस्तो बिम्ब मानसमा तयार गर्ने भन्ने

विषय पाठकको हुर्काइका क्रममा प्राप्त गरेको सामाजिक तथा सांस्कृतिक सन्दर्भताको विषय हो ।

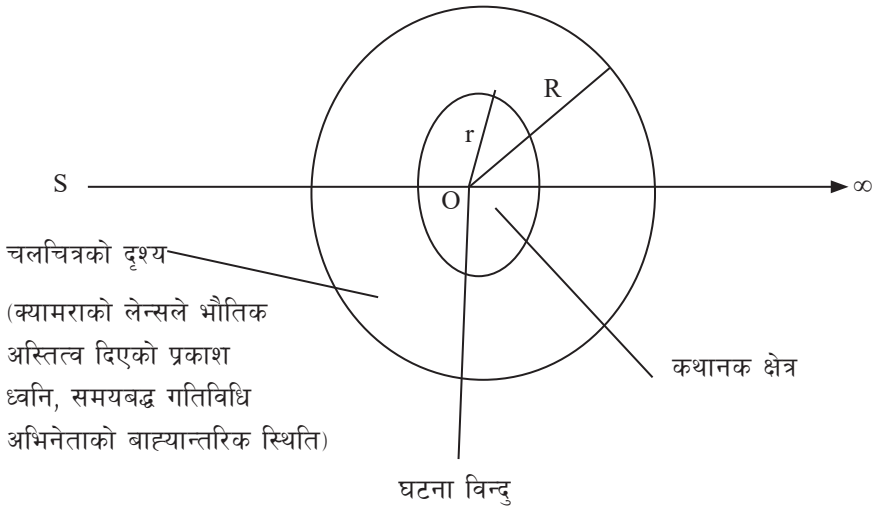
कथाको दिक् र कथात्मक सङ्गथनको दिक्का बिचको पृथक्ता पहिचान गर्न निकै कठिन हुन्छ । कथा समय र समाख्यान समय जस्तो सजिलो विषय यो होइन । वास्तविक संसारमा वस्तुको तात्कालिक स्थिति, स्थानबद्धता र भौतिक अवस्थितिको कुनै प्राकृतिक तर्क वा कारण हुन्न । समय सबैका निमित्त समान रूपले गतिमा हुन्छ तर वस्तुका केही खास अवस्थिति अर्को वस्तुको अवस्थितिको प्रभावमा वा दर्शक कस्तो दिक्मा भन्ने विषयको सापेक्षतामा प्रस्ट हुन्छ । (च्याटमन, सन् १९७८, पृ. ९८)

चलचित्रमा प्रस्तुत गरिएको परिप्रेक्ष दर्शकको केन्द्रीयतामा हुन्छ । त्यसैले कुनै पनि भौतिक अस्तित्व प्राकृतिक तहमा भए जस्तो निर्विकल्प हुन्न । यसलाई सापेक्षतामा प्रस्तुत गर्न सकिने र दर्शकको हेराइ (आलोचनात्मक सोच) सापेक्ष हुन्छ । कथानकले कसलाई कस्तो प्रभाव पार्छ भन्ने विषय पाठक सापेक्षित हुन्छ किनभने पाठकले जस्तो सामाजिक संज्ञानात्मक वातावरण प्राप्त गरेको छ त्यस्तै अवधारणा र अर्थ ग्रहण गरेको हुन्छ । त्यसैले कथानकले पाठकमा पार्ने बिम्बात्मक प्रभाव अनन्त प्रकृतिको हुन्छ । हरेक पाठक आफ्नै संज्ञानको केन्द्रमा रहेर अवधारणा वा अर्थका निमित्त स्वतन्त्र हुन्छ । अभौतिक तथा मनोवैज्ञानिक तहमा पात्र र उसका भौतिक अस्तित्व, प्रतिमानको ग्रहण विधिले नै कथानकको सत्ता तयार भएको हुन्छ । यसैको प्रविधि निर्मित तथा सङ्गृहीत दृश्यात्मक बिम्ब चलचित्रको दृश्य हो । चलचित्रले मानसमा अमूर्त रूपले रहेको बिम्बलाई प्रकाशका माध्यमद्वारा मूर्तिकृत भएका भौतिक प्रतिमानमा प्रस्तुत गरेको हुन्छ । त्यही विषय कथामा कल्पनाको आधारमा मानस बिम्ब बनेको हुन्छ भने चलचित्रमा प्रकाश, प्रकाशको गुण (चहक, चहकिलो, रङ्गिन, मधुरो, कुनै एक रङको प्रबलता र अर्काको तुलनात्मक कम प्रस्तुति) अभिनेताको चाल, दिक्का स्थिर एवं गतिशील अवस्था आदिलाई आकारबद्ध र आयामबद्ध तुल्याइएको हुन्छ ।

कथानक भाषिक सङ्केत र अर्थका बिचको याद्विच्छिन्नताका कारण सहज प्रस्तुति हो । यस्तो सहज प्रस्तुतिमा छायाङ्गनका सीमा पनि व्यक्त भएका हुन्छन् किनभने कथामा लेखकले चलचित्रको प्राविधिकतालाई पालना नगरी घटनाको आनकीकरण गरेको पनि हुन्छ । “पाठलाई दृश्यमा रूपान्तरण गर्दा पाठ स्वयंमा पूर्ण हुन्छ भन्ने हुन्न किनभने समाख्यानमा लेखकले छायाङ्गन र दृश्यङ्कनका सीमा तथा शक्तिलाई केन्द्रमा राखेर तयार नगरेको पनि हुन सक्तछ” (ढकाल, सन् २०२२, पृ.१३१) । कथानकमा पाठक सहजात तथा सांस्कारिक रूपले अर्थ ग्रहणमा अभ्यस्त हुन्छ तर चलचित्र भौतिक अस्तित्व र यसका संरचकको स्वाभाविकतामा आधारित विन्यास हो । “हजार जना पाठकले एउटा चरित्रको मुखाकृति हजार किसिमले कल्पेको हुन सक्छ । चलचित्रमा भने हरेक कुरा देखाउनु पर्ने हुन्छ” (ढुङ्गेल, २०६७, पृ.५३) । कथानकलाई नै चलचित्रको दृश्यमा उतार गर्ने हो

तर कथानक कोशीय एकाइको उपस्थिति हो भने एउटा कोशीय एकाइको स्वाभाविकता निर्माण गर्ने कयौं दृश्यांशको आनुक्रमिकता, मोन्टाज, क्यामेराको लेन्सले अभिनेतारहित रूपमा गति दिने पद्धति (कथानकमा वर्णनात्मक) समेतको समष्टिबाट दृश्य तयार गरिएको हुन्छ । त्यसैले चलचित्रको दृश्य काल्पनिकलाई सूक्ष्म घटकहरूको प्रयोग गरी दिइएको चाक्षुष तथा कर्णेन्द्रीय संवेद्य भौतिक अस्तित्व हो । कथानक र चलचित्रका दृश्याका बिचको अन्तरसम्बन्धलाई आरेखमा यसप्रकार प्रस्तुत गरिएको छ :

चलचित्रको दृश्य र कथानकको गति बिच अन्तरसम्बन्ध



माथिको आरेखमा O विन्दुलाई केन्द्र बनाएर खिचिएका दुईवटा वृत्त छन् । यी दुवै वृत्तको उद्गम वा केन्द्रमा O घटना विन्दु हो । O भित्री वृत्तको अर्धव्यास r अनुपातमा विस्तारित छ भने O बाहिरी वृत्तको अर्धव्यास R को अनुपातमा विस्तारित छ । r ले केन्द्र O बाट तयार गरेको परिधि कथा विधामा विधान गरिएको कथानक हो । यस वृत्तमा भाषिक सङ्केतलाई पाठकले स्वतन्त्र रूपमा मानस तहमा ग्रहण गरी बिम्बात्मक स्वरूप दिएको अवस्था छ । पाठको केवल सङ्केतका आधारमा पाठकले बनाएको भौतिक अस्तित्व कल्पनाका तहबाट प्राप्त हुने अन्त्यहीन अवधारणा वा बोध हो । कुन पाठकले भाषिक सङ्केतको मानस बिम्ब कस्तो तयार गर्छ भन्ने विषय अनिर्दिष्ट हुन्छ । माध्यम केवल पाठको सङ्केत व्यवस्था मात्र भएकाले भौतिक अस्तित्वको परिधि तुलनात्मक रूपले सानो छ । त्यसैगरी O विन्दुबाटै समान दूरीमा परिधिबद्ध भएको बाहिरी वृत्तले चलचित्रको दृश्यालाई प्रतिबिम्बित गरेको छ । यस वृत्तलाई R अर्धव्यासले अनुपातमा प्रस्तुत गरेको छ । $R > r$ को अवस्था छ । अर्थात् बाहिरी वृत्तको क्षेत्रफल अधिक हुने कुरा R अर्धव्यासको अनुपातमा आएको अधिकताले प्रस्तुत गरेको छ । चलचित्रमा क्यामेराको लेन्सले समस्याको स्थिरतालाई

230 चलचित्रिकरणमा कथानकको गति

केन्द्रमा राखेर भौतिक अस्तित्वको प्रकाश परिवर्द्ध स्थिति प्रस्तुत गरिएको हुन्छ । प्रकाशको गुणगत समय (पुरानो र नयाँ समयका निम्ति प्रयोग गरिने रङ्गहीन र रङ्गित), ध्वनिको प्रकृति, निश्चित घटनाको आवृत्तिका आधारमा तय गरिएको समय, अभिनेताको बाह्यान्तरिक स्वभावको संयोजित क्षेत्र हो । यस अवस्थामा कथानक कल्पनामा मात्र सीमित रहेको मानस अवस्थाबाट भौतिक अस्तित्वको परिधिमा निवेशित, प्रकाशको गुण संयोजन जस्ता प्राविधिक पक्षमा केन्द्रित भएको पुष्टि हुन्छ । S_{∞} रेखा घटना बिन्दुको विस्तार हो । S खास समस्याको आरम्भ वा कथानकमा रूपान्तर गरिएको मानस बिम्बको अवस्था हो भने ∞ ले यस्ता दृश्य र समस्याको अनिर्धारित विस्तारलाई प्रस्तुत गरेको छ । कुनै पनि चलचित्र भनेको यही S_{∞} घटना रेखामा निबद्ध भएका दृश्यांश र दृश्यका बिचको आनुक्रमिक सम्बन्धको श्रृङ्खला हो । यसरी हेर्दा कथानक चलचित्रको दृश्यको अन्तर्यमा रहेको तर आधारभूत आर्थी अवधारणा हो भने चलचित्रको दृश्य प्रविधिको प्रयोग गरेर सङ्ग्रहणीय बनाइएको तर भौतिक अस्तित्वको परिधि हो । यस्तो भौतिक अस्तित्व समस्या र सङ्घर्षको अभिन्नताबाट विकसित भएको तार्किकताको तह हो । यहाँ $\pi R^2 - \pi r^2$ मा चलचित्रिकरणमा कथानकलाई विकास गर्दा थपिन गएका युक्ति प्रस्तुत गरिएको छ । कथानकका पाठीय सङ्केत दृश्यमा अनुवाद गर्दाका अवस्थामा निश्चित भौतिक अस्तित्व, अभिनेता तथा उसका गतिविधिलाई भौतिक अस्तित्वले दिने सामर्थ्य, संवाद (आबाज), प्रकाशको संयोजनबाट तयार गरिएको रङ, अभिनेताको भौतिक तथा मानसिक भाव परिमण्डलका कारण थपिन गएको युक्ति यी दुई वृत्तका बिचको अन्तर हो । त्यसैले यो कथामा प्रयुक्त कथानकका प्रत्येक भाषिक सङ्केतलाई चाक्षुष तथा कर्ण संवेदना दिने र अवधारणा प्रस्तुत गर्ने प्रभावकारी माध्यम वा प्रविधि हो ।

कथानक चलचित्रिकरणका सन्दर्भमा पुनःसृजनात्मक रूपले दृश्य बिम्बमा प्रस्तुत हुने विषय हो । पुनः सृजन प्रयोजन केन्द्रित हुनुपर्छ । कथानकको कुनै एक पाठीय सङ्केतमाथि गरिएको पुनःसृजनात्मक प्रयोगले चलचित्रमा द्वन्द्वको आत्मा समस्या समाधान नहुन्जेलसम्म निरन्तरता पाएको हुन्छ । “पाठमा आएका घटना र कथानक, कथानकस्थित दिक् तथा काल तथा त्यसका दृश्यात्मक पक्ष वस्तुगत नभएर सृजनात्मक पुनरुत्पादन गर्न सकिने र लचिला हुन्छन्” (ढकाल, सन् २०२२, पृ.१२९) । यस्तो लचकता अपनाउँदा अभिनेताको खास पहिचान, घटना रेखाको सापेक्षतामा उक्त अभिनेताको स्थान र भूमिका, अन्य अभिनेताका कोणबाट चिन्हित भएका चरित्रगत सूचना, दिक् (भौतिक अस्तित्व) को स्थिति, प्रकाशका माध्यमले प्रस्तुत भएका रङ सज्जा, अभिनेतालाई दिनुपर्ने विशिष्ट पहिचानअनुरूपको ध्वनि संयोजन “प्रोडक्सन डिजाइन (दुवै दृश्यात्मक र ध्वन्यात्मक) लाई पात्र र घटनाक्रमहरूलाई सहयोग गर्न वा तिनको प्रभावलाई कम वा सन्तुलित गर्ने” (ट्राभिस, सन् २००२, पृ.७०) द्वारा अभिनेताको आर्क तयार गरिन्छ । “चरित्रको आर्क भनेको कथामा उसले गर्ने यात्रा हो । पात्र वा चरित्रमा जब देख्न सकिने र उल्लेख्य परिवर्तन आउँछ वा हुन्छ । हामी सो पात्रको आर्क छ भन्छौ । सबै मुख्य र द्वितीयक पात्रको आर्क हुन्छ । अन्यथा अन्य पात्र र कथासँगको उनीहरूको संलग्नताको औचित्य हराउँछ” (ट्राभिस, सन् २००२, पृ.६६) । माथिको आरेखमा

बाहिरी वृत्त र भित्री वृत्तका बिच सृजना भएको क्षेत्रफलको अन्तर नै अभिनेताको आर्क हो । कथानकले दृश्यगत स्वरूप प्राप्त गर्नु भनेको यी दुईका बिचको क्षेत्रफलको अन्तर हो । यस्तो अन्तर पाठीय सङ्केत व्यवस्थालाई चलचित्रको प्राविधिक मर्मअनुरूप प्रस्तुत गर्ने हेतुका कारण सृजना गरिएको हुन्छ । समग्रमा कथानक पात्रलाई द्वन्द्व र क्रियाव्यापारको प्रवाहमा गतिशील गराउने पाठीय सङ्केत व्यवस्था हो भने चलचित्र मानस बिम्बलाई प्राविधिका सहायताले चाक्षुष र कर्णेन्द्रीयको बिम्बका तहबाट प्रस्तुत गर्ने विधि हो ।

निष्कर्ष

चलचित्र र कथा कथ्य सम्प्रेषणका पृथक् विधा हुन् । चलचित्र गतिशील विधा हो । भौतिक अस्तित्वलाई परोक्ष (virtual) रूपमा प्रस्तुत गर्ने प्राविधिको आविष्कारसँगै चलचित्र प्राविधिको विकास भएको हो । चलचित्रमा दृश्यांश आधारभूत एकाइ हो । प्रत्येक दृश्यांशलाई पृथक् एकाइ हुँदाहुँदै पनि निरन्तरतामा तिनका बिचको सम्बन्ध सहजात मान्ने मानिसको गुणलाई बुझेर चलचित्रमा दृश्य सृजना गरिएको हुन्छ । चलचित्रको दृश्यमा समस्यालाई आधेय र द्वन्द्वलाई आधार घटकका रूपमा एकीकृत गरिएको हुन्छ । अर्थात् चलचित्रको दृश्यमा आएको परिवर्तन र गति भनेको समस्याको केन्द्रीयतामा विकास गरिएको द्वन्द्वको क्रमिकता हो । 'पारालको आगो' कथामा पात्रको ग्रामीण परिवेश 'हलो जोत्ने कर्ममा' गरिएको छ र बिहाको उल्लेख मात्र गरिएको छ तर 'पारालको आगो चलचित्रमा' ग्रामीण जीवनको दृश्यका आधारभूत पक्ष, भौगोलिक अवस्थिति, खेतीपाती, पशुपालन, भत्करुलाई सिलोक हालेर गरिने स्वागतबाट प्रस्तुत गरिएको छ । भौतिक अस्तित्वलाई परोक्ष तुल्याउनका निम्ति प्रकाशले सृजना गर्ने भौतिकताको गुण, ध्वनिको संयोजन, अभिनेताको बाह्यान्तरिक गति, दिक् (स्थान) ले पुष्टि गरेको अभिनेताको स्थितिको समष्टिबाट दृश्य तयार गरिएको छ । कथानक कथा विधालाई गति दिने आधार हो । कुनै पनि कथाको कथ्य रूप हेतु वा प्रयोजन बनेर कथानक आएको हुन्छ । कथानक घटनाको कारण हो जो अनुस्यूत गर्ने प्रयोजनले तयार गरिएको हुन्छ । कथानक र दृश्य परस्परमा अन्तरसम्बद्ध युक्ति हुन् । पाठकको मानसमा काल्पनिक रूपले कथानकले आर्थाँ स्वरूप प्राप्त गरेको हुन्छ भने दृश्यले दर्शकलाई चाक्षुष तथा कर्णेन्द्रीय संवेदना परोक्ष रूपले प्रस्तुत गरेको हुन्छ । चलचित्रिकरणमा कथानकको गति विकास प्राविधिका कारण भएको पुनःसृजना हो । अभिनेताको आर्कले अपेक्षा गरे अनुरूप प्रकाश संयोजन, ध्वनि संयोजन, दिक् (स्थान) संयोजन र प्रकाशको गुणगत आधारमा गरिने समयको विशिष्टता (पुरानो र नयाँ समय) जस्ता पक्षलाई चलचित्रको दृश्यमा प्रस्तुत गरिएको हुन्छ । विश्लेषणमा आएका 'पारालको आगो' र 'भोला' मा सन्दर्भ श्रेणीमा गरिएको अन्तर यसैका परिणाम हुन् । कथाको तुलनामा चलचित्रमा कथानकको गति विकास अति सूक्ष्म र जटिल प्रकृतिको हुन्छ । कथा र चलचित्रमा घटनाको केन्द्रबिन्दु समान भए तापनि कथामा कथानक भाषिक सङ्केतले सृजना गर्ने मानस बिम्ब मात्र ग्रहणको आधार हो भने चलचित्रमा भौतिक अस्तित्वलाई परोक्ष तुल्याउने उपकरण समेतको संयोजनले जटिल र सूक्ष्म बनेको हुन्छ ।

सन्दर्भ सामग्रीसूची

- एटम, नेत्र (२०६१), समालोचनको स्वरूप, साभा प्रकाशन ।
- कक्षपती, सावित्री मल्ल (२०७४), रङ्गकर्मि बालकृष्ण सम र उनको रङ्गशिल्प, साभा प्रकाशन ।
- च्याटमन, स्यामुयर (सन् १९७८), स्टोरी एन्ड डिस्कोर्स : न्यारेटिभ स्ट्रक्चर इन फिक्सन एन्ड फिल्म, कोर्नेल युनिभर्सिटी ।
- जेने, जेराड (सन् १९९०), न्यारेटिभ डिस्कोर्स एन एस्से इन मेथडस्, कोर्नेल युनिभर्सिटी प्रेस ।
- ट्राभिस, मार्क (सन् २००२), निर्देशकको यात्रा, दोस्रो संस्क., मोहन राई, अनु., मिडिलवे फिल्म ।
- ढकाल, दीपकप्रसाद (सन् २०२२), समाख्यानात्मक चलचित्रीकरणको सैद्धान्तिक स्वरूप, जर्नल अफ भुवानीशङ्कर (१,१), पृ.१२८-१३७ ।
- ढकाल, दीपकप्रसाद (२०७७), परालको आगो कथाको समाख्यानात्मक चलचित्रीकरण, के.एम.सी जर्नल (३,३), पृ.६९-८० ।
- दुङ्गेल, माधव (२०६७), चलचित्र सिद्धान्त, बुद्ध एकेडेमिक पब्लिसर्स एन्ड डिस्टिब्युटर्स प्रा. लि. ।
- नेपाल, घनश्याम (सन् २०११), आख्यानका कुरा, दोस्रो संस्क., एकता बुक हाउस प्रा.लि.।
- पण्डित, मनोज (२०७७), सिनेमा मन्थन, इन्डिगो इन्क प्रा.लि. ।
- पौड्याल, परशुराम (२०७५), उपन्यास : आख्यानशास्त्रीय अवयव र सौन्दर्य, श्रीमती निर्मला पौड्याल ।
- बराल, ऋषिराज (२०६३), उपन्यासको सौन्दर्यशास्त्र, दोस्रो संस्क., साभा प्रकाशन ।
- बराल, कृष्णहरि (२०६९), कथासिद्धान्त, एकता बुक डिस्टिब्युटर्स प्रा.लि.।
- बराल, कृष्णहरि (२०७८), कथासिद्धान्त, दोस्रो संस्क., एकता बुक डिस्टिब्युटर्स प्रा.लि.।
- मैनाली, गुरुप्रसाद (२०७६), नासो, बाइसौ संस्क., साभा प्रकाशन ।
- शर्मा, लक्ष्मीनाथ (२०६७), चलचित्र कला, सिद्धान्त, शैली र प्रवृत्ति, दोस्रो संस्क., जगदम्बा प्रकाशन ।
- श्रेष्ठ, दयाराम (२०६६), अभिनव कथाशास्त्र, पालुवा प्रकाशन प्रा.लि.।
- श्रेष्ठ, दयाराम (२०७९^क), कथा दर्शन, नेपाल प्रज्ञा-प्रतिष्ठान ।
- श्रेष्ठ, दयाराम (२०७९^ख), अभिनव कथाशास्त्र, दोस्रो संस्क., साभा प्रकाशन ।
- सुवेदी, राजेन्द्र (२०६९), चलचित्र सिद्धान्त र नेपाली चलचित्र, पाठ्यसामग्री पुस्तक पसल ।