



Journal of Bhuwanishankar (JoBS)

A Peer Reviewed Research Journal

ISSN: 2961-1938 (Print), 2961-1946 (Online)

समाख्यानान्तरक चलचित्रिकरणको सैद्धान्तिक स्वरूप

दीपकप्रसाद ढकाल*

Received: May 20, 2022

Accepted: July 5, 2022

लेखसार

प्रस्तुत अनुसन्धान लेख समाख्यान (पाठ)लाई चलचित्रको दृश्यभाषामा रूपान्तर गरिने सैद्धान्तिक पद्धतिमा आधारित छ । समाख्यान (आख्यान)मा कथावाचन गर्न आएको वक्ता समाख्याता हो भने त्यस समाख्याताको स्थानमा क्यामराको लेन्सलाई केन्द्रित गरेर दृश्यमा छायाङ्कन गर्ने पद्धति समाख्यानको चलचित्रिकरण हो । प्रस्तुत लेखको शीर्षक सोदेश्यमूलक रूपले चयन गरिएको हो । समाख्यानलाई चलचित्रमा रूपान्तर गर्न प्रयोग गरिने पद्धतिसम्बद्ध सामग्रीलाई यस लेखमा मुख्य सैद्धान्तिक पर्याधार बनाइएको छ । समाख्यानलाई चलचित्रमा रूपान्तर गर्दा प्रयोग गरिएका प्राविधिक पक्ष र त्यसका सैद्धान्तिक सामग्री तथा तिनका बिचको तुलना एवं प्रतितुलना गरेर विश्लेषण प्रारूप तयार गरिएको छ । त्यसैले यस अनुसन्धान लेखमा निगमनात्मक तथा आगमनात्मक विधिको संयोजित प्रारूप प्रयोग गरिएको छ । प्रस्तुत लेखमा सामग्रीको स्रोत पुस्तकालय हो । समाख्यानशास्त्र र चलचित्र सिद्धान्त सम्बद्ध सामग्री प्राथमिक रूपमा प्रयोग गरिएका छन् भने अन्य आख्यानमा आधारित पाठ एवं तिनमा केन्द्रित श्रव्यदृश्य सामग्री द्वितीयक रूपमा प्रयोग गरिएका छन् । समाख्यान (आख्यानयुक्त पाठ)लाई चलचित्रको दृश्यभाषामा रूपान्तर गर्दा मुख्यतः सांस्कृतिक दृश्यगत आधार (पाठबाट प्राप्त हुने अमूर्त विश्वास तथा पाठिय सन्दर्भमा त्यसको स्वाभाविकता), कथानकको भौगोलिक दृश्यगत (पाठले सन्दर्भित गरेका भौतिक वस्तु तथा द्रवयान्त्रिकी) आधार, पाठको आन्तरिक सन्दर्भ (पाठमा आएका सन्दर्भको पारस्परिक सम्बन्ध)को नक्साङ्कन तथा बाह्य पाठिय नक्साङ्कन (अलौकिक र अदृश्यमान सन्दर्भको काल्पनिक बिम्ब)लाई प्रयोजन र ललितको समन्वय गरेर तयार गरिन्छ । पाठिय सन्दर्भको संज्ञानलाई भर्चुअल बनाउने प्रक्रियाको अन्तरविधात्मक प्रारूप यस लेखमा तयार भएको छ ।

शब्दकुञ्जी: समाख्यान, चलचित्रिकरण, सांस्कृतिक दृश्य, इतिभौतिक, दृश्यगत स्थायित्व ।

विषयपरिचय

घटनाले सन्दर्भित गरेको दिक् तथा काल र त्यस्तो दिक् तथा कालमा अडिएर घटनाको गतिसँग सहभागी (चरित्र) जोडिई तयार गरिएको आख्यान नै समाख्यान हो । समाख्यान घटना वर्णनको कौशल भएकाले वर्णनकर्ताको मुख्य भूमिका हुन्छ । यस्तो भूमिकालाई पाठिय कलामा प्रस्तुत गर्ने र पाठसँग सम्बद्ध भई अदृश्यात्मक रूपमा रहने अधिकारी समाख्याता हो । समाख्यानको आरम्भ, उद्देश्य र तत्त्वमीमांसाका आधारमा यसका पनि फरक विषय क्षेत्र विकसित भएका छन् । पहिला समाख्यान पठनको प्रयोजनले मात्र तयार गरिने भएकाले तत्त्वमीमांसामा केन्द्रित हुनु पर्ने अवस्था थिएन तर अहिले श्रव्यदृश्यका विविध साधन (टेलिभिजन, चलचित्र र इन्टरनेट सञ्जालमा निविष्ट गरिएका विविध श्रव्यदृश्य सामग्री) विकसित भएका कारण समाख्यान लचिलो विधाका रूपमा स्थापित भएको देखिन्छ । अर्थात् समाख्यानको सारगत मर्ममा असर नपर्ने गरी यसका दिक् तथा काललाई औचित्यका आधारमा थपघट गर्न सकिन्छ । समाख्यानलाई चलचित्रिकरण गर्ने सन्दर्भमा संरचनावादी पद्धति विकसित भयो । यस पद्धतिमा

* दीपकप्रसाद ढकाल नेपाली केन्द्रीय विभाग, त्रिवि, कीर्तिपुरका उपप्राध्यापक हुनुहुन्छ ।

पाठीय कलालाई त्यसका संरचक घटक मानिन्छ। भाषा सङ्केत व्यवस्था भएकाले यसको विश्लेषण बनिबनाउ र गणितको जस्तो तर्कपद्धतिमा आधारित हुन्छ। यो सामान्य नियम (स्वीकार्यता) मा आधारित हुन्छ। त्यसैले पाठीय आर्थी संरचना र यसको कलात्मक पुनर्सिर्जन लचिलो विधा हो। समाख्यानलाई चलचित्रीकरण गर्दा पनि यही लचिलोपनको आडमा रहेर निर्देशकले सिर्जनात्मक पुनरुत्पादन गरेको हुन्छ।

समाख्यानलाई चलचित्रको स्वरूपमा रूपान्तरण गर्दा केकस्ता सैद्धान्तिक मान्यतामा आधारित रहेर गरिएको हुन्छ भन्ने विषय प्रस्तुत अनुसन्धानात्मक लेखमा समेटिएको छ। आख्यान तथा काव्यलाई चलचित्रीकरण गर्ने सन्दर्भबारे नेपाली समालोचनामा अध्ययन भएको पाइन्छ तर आख्यानवाचक र निर्देशकले केन्द्रीकृत गर्ने क्यामराको लेन्सका बिचको प्राविधिक पक्ष कसरी संयोजन गरिएको हुन्छ भन्ने पक्षको अध्ययन भएको छैन। त्यसैले प्रस्तुत अनुसन्धान लेखमा समाख्याता र क्यामराको लेन्सका बिचमा हुने प्राविधिक सामञ्जस्य शोधरिक्तता हो।

अध्ययनको विधि

प्रस्तुत अनुसन्धान लेख समाख्यान (समाख्याता भएको आख्यान)लाई चलचित्रीकरण गर्ने सैद्धान्तिक पद्धतिमा आधारित छ। पाठलाई चलचित्रमा रूपान्तरण गर्ने पद्धतिको अध्ययन गर्न सोद्देश्यमूलक रूपले यस लेखको शीर्षक चयन गरिएको हो। समाख्यानमा समाख्याताको स्थान र भूमिका तथा त्यस्तो समाख्यातालाई दृश्यभाषामा रूपान्तरण गर्ने सैद्धान्तिक अध्ययनका निमित्त पुस्तकालयलाई सामग्रीको स्रोतका रूपमा प्रयोग गरिएको छ। सैद्धान्तिक पर्याधार निर्माणका निमित्त रेनले प्रस्तुत गरेको 'न्यारेटिभ कार्टोग्राफी : टुवार्ड अ भिजुअल न्यारेटोलोजी' (सन् २००३) का मान्यतालाई प्राथमिक रूपमा प्रयोग गरिएको छ। त्यसैगरी मित्तलको 'फिल्म एन्ड टेलिभिजन न्यारेटिभ' (२००७) र फ्लुडरनिकको 'न्यारेटोलजी' (सन् २००९) लाई सैद्धान्तिक आधारका रूपमा प्रयोग गरिएको छ। सैद्धान्तिक मान्यतालाई चलचित्रीकरणका क्रममा गरिएको उपयोगका तहमा अध्ययन गरिएको छ। त्यसैगरी नेपाली आख्यानमा आधारित चलचित्रलाई युटुवमा अवलोकन र परीक्षण पनि गरिएको छ। त्यसैले प्रस्तुत अनुसन्धान लेखमा पाठ पठन र श्रव्यदृश्य सामग्रीको अवलोकन दुवै विधि प्रयोग गरिएको छ।

समाख्यानको चलचित्रीकरण

आख्यानमा कथावाचकको उपस्थिति हुन्छ। उक्त वाचकले पाठकलाई अदृश्य रूपले पठनमा गतिशील गराएको अवस्था समाख्यान हो। कुनै पनि आख्यानमा समाख्याताको यस्तो कलात्मक पक्ष व्यवस्थापन गरिएको हुन्छ। समाख्याता अडिएको यसै विन्दुमा निर्देशकले क्यामराको लेन्स केन्द्रित गरेको अवस्था समाख्यानको चलचित्रीकरण हो। पाठमा आएका घटना र कथानक, कथानकस्थित दिक् तथा काल र त्यसका दृश्यात्मक पक्ष वस्तुगत नभएर सिर्जनात्मक पुनरुत्पादन गर्न सकिने र लचिला हुन्छन्। त्यसैले चलचित्रीकरणका सन्दर्भमा समाख्यान लचिलो विधा हो। विज्ञानले प्रविधि र सञ्चारका विकल्पहरू आविष्कार गरेसँगै पाठीय संरचनामा मात्र सीमित रहेको समाख्यानले चलचित्र (Moving Image) को स्वरूप ग्रहण गरेको देखिन्छ। समाख्यानमा प्रयोग गरिएको कथाकथनको ढाँचालाई 'दृश्य' र 'श्रव्य'को माध्यममा रूपान्तरण गरी चरित्रको घटनालाई प्रस्तुतीकरण, विश्लेषण र मनन गर्न सहज बनाइएको हुन्छ। यस्तो प्रक्रिया टेलिभिजन सो, कमिक, भिडियो गेम, फिल्म, ओपेरा र अन्य 'दृश्य' तथा 'श्रव्य'का माध्यममा प्राप्त हुन्छ (मित्तल, सन् २००७, पृ. १५६)। नवीन सञ्चारका यी साधनले कथाकथनको खास मानकलाई श्रव्यदृश्यात्मक रूप दिएको हुन्छ। माध्यमको भिन्नताका कारण तिनका विशिष्टता पनि निर्माण भएका हुन्छन्। जस्तै: टेलिभिजन र

चलचित्रमा प्रयोग गरिएको कथाकथनको 'श्रव्यदृश्यात्मक' पद्धति फरक हुन्छ। यद्यपि यी दुवै माध्यममा कथाकथनको पाठीय ढाँचालाई 'श्रव्यदृश्यात्मक' स्वरूप दिइएको हुन्छ। विशेषतः 'परिप्रेक्ष्य', 'गतिशीलता', 'अन्तर्क्रिया', 'कथानक संरचना' र 'दर्शक संलग्नता' जस्ता पक्षबाट चलचित्र टेलिभिजनभन्दा अलग रूपमा 'दृश्य' र 'श्रव्य'को माध्यम बनेको हुन्छ (मित्तल, सन् २००७, पृ. १५६)। यसरी हेर्दा पाठको समाख्यातालाई दृश्यभाषामा रूपान्तरित गरिने र प्रसारण गरिने माध्यमले प्रभाव पारेको हुन्छ। यस आधारमा चलचित्रले समेटेको र पाठले सन्दर्भित गरेको दिक् तथा काल पनि फरक बन्दै गएको हुन्छ।

समाख्यानलाई चलचित्रमा 'छायाङ्कन' र 'ध्वनि संयोजन'का तहमा प्रस्तुत गर्ने प्रविधिको सम्बन्ध नाटक मञ्चनको परम्परासँग जोडिएको देखिन्छ। नाटकमा प्रयोग गरिएको मञ्चीय योजना, ध्वनि संयोजन, प्रकाश संयोजन, नेपथ्यको प्रयोग जस्ता पक्षले नै चलचित्रको छायाङ्कन तथा ध्वनि संयोजनमा प्रभाव पारेको देखिन्छ। त्यसैले समाख्यानको चलचित्रीकरणका सन्दर्भमा आधारभूत र बलियो सैद्धान्तिक सम्बन्ध भएकाले नाटक विधासँगको सम्बन्ध अलग गर्न मिल्दैन (फ्लुडरनिक, सन् २००९, पृ. ११४)। नाटकमा दर्शकले मञ्चीय दिक्का सहायताले घटनालाई चरित्रका व्यवहारबाट हेर्छ। चरित्रमा प्रस्तुत गरिएका विविध शारीरिक स्वरूप (आङ्गिक, कायिक), संवादका प्रकृति (वाचिक), ध्वनिको प्रकृतिअनुसारको भाव सञ्चारित गरी दर्शकलाई विविध रस र त्यसको अनुभूतिका तहमा पुऱ्याइएको हुन्छ। नाटकमा सन्दर्भित गरिएका विविध दिक्लाई प्रस्तुतीकरण गर्न जटिल भएको अवस्थामा चलचित्रले त्यस्ता सन्दर्भलाई सङ्ग्रहण, सञ्चितीकरण र प्रसारणमा सहज हुने गरी प्रविधि प्रयोग गरेको देखिन्छ। त्यसैले नाटक प्रस्तुति र व्यवस्थापनको भ्रन्भटिलो प्रक्रिया हो भने चलचित्र प्रविधिका सहायताले सञ्चयन, सङ्ग्रहण, पुनरावृत्ति र पुनःप्रसारण जस्ता पक्षबाट सहज नवसञ्चार हो। आख्यान चलचित्रमा रूपान्तर हुने आधार मूलतः 'दृष्टिविन्दु', 'परिप्रेक्ष्य' र 'सङ्केन्द्रीकरण' हो। पाठकले पठनका क्रममा अनुभव गरेको दिक्को मानसबिम्बलाई चलचित्रले दृश्यमा रूपान्तर गरेर प्रस्तुत गरेको हुन्छ। त्यसैले चलचित्र क्यामरामा केन्द्रित भई प्रस्तुत गरिएको दृश्यात्मक सौन्दर्यको विषय हो (फ्लुडरनिक, सन् २००९, पृ. ११४)। जुन घटनालाई पाठकले पाठमा पढेर मानसबिम्बमा रूपान्तर गरी सन्दर्भित दिक् बोध गर्थ्यो त्यो घटना अब क्यामराको लेन्सले केन्द्रीकृत गरेको दिक्मा परिणत भयो र दर्शनको विषय बन्यो। त्यही दृश्य नै चरित्र, ऊसँग गतिशील भएको घटना र घटनाले जोडेर ल्याएको दिक् हो अर्थात् पाठमा पाठकले केवल अक्षर हेर्छ। यसै आधारमा आँखा र मस्तिष्कको पारस्परिक सम्बन्धले बनाउने मानसबिम्ब सक्रिय बन्छ। पाठका पृष्ठ नयाँ आउँछन् तर चलचित्रमा ती सबै दिक्लाई आँखाको विषय बनाइएको हुन्छ। त्यसैले दृष्टिविहीनका निमित्त चलचित्र अधुरो कला बन्न पुगेको हुन्छ भने दृष्टियुक्त व्यक्तिले त्यसको आनन्द लिएको हुन्छ।

चलचित्रमा दिक्को संयोजन कसरी, कस्तो र केकति सिर्जनात्मक स्वरूप दिएर गर्ने भन्ने विषय निर्देशकको जिम्मा हुन्छ। निर्देशकको काल्पनिक स्वतन्त्र क्षेत्रमा लेखक, छायाकार, अभिनय, गीतसङ्गीत, सम्पादन, छायाङ्कन, कलाकार, व्यवसाय, वितरण, प्रदर्शन र समीक्षण (सुवेदी, २०६९ पृ. ७९) जस्ता बहुआयामिक पक्षलाई कलात्मक रूपले प्रयोग गरिएको हुन्छ। त्यसैले समाख्यानको चलचित्रीकरण निर्देशकको कलात्मक चलाखी वा अनुभवी चेतनाको प्रतिबिम्ब पनि हो। पाठीय समाख्यानमा दिक् वर्णनको विषय बनेर आएका हुन्छन् र त्यसका आवश्यक पाठीय तथ्याङ्क तयार गरिएका हुन्छन्। समाख्यानका यी तथ्याङ्कलाई चलचित्रमा रूपान्तरण गर्दा मुख्यतः दृष्टिविन्दु चरित्रको केन्द्रीयतामा पुनःसिर्जन गरिन्छ। यसरी पुनःसिर्जन गर्दा स्वाभाविकतासँग कति निकट बनाउने, यसको

श्रेणी र मात्रा कति राख्ने भन्ने आधारमा पाठीय तथ्याङ्कको पुनरुत्पादन गरिएको हुन्छ । पाठीय समाख्यानमा वर्णन गरिएका तथ्याङ्क शतप्रतिशत स्वाभाविक हुन्छन् भन्ने बुझाइ चलचित्रीकरणका सन्दर्भमा लागू हुन्छ । केही असम्भव र अस्वाभाविक दिक् तथा सन्दर्भलाई पनि लेखकले प्रस्तुत गरेको हुन सक्छ तर चलचित्रीकरण गर्दा त्यसलाई सकेसम्म स्वाभाविकताको भ्रम सिर्जना गर्ने गरी प्रस्तुत गरिन्छ (फ्लुडरनिक, सन् २००९, पृ.११४) किनभने कल्पनालाई पाठीय स्वरूपमा प्रस्तुत गरिएको अवस्था समाख्यान हो भने चलचित्र प्रविधि, साधन, स्रोत तथा अन्य वस्तुगत र प्राविधिक आधारमा अडिएर तयार गरिएको श्रव्यदृश्य सामग्री हो ।

चलचित्र पाठीय दिक् तथा काललाई दृश्यमा मात्र उतार्न मिल्ने विकल्पले युक्त नवीन माध्यम हो । त्यसैले पाठीय दिक्को नक्साङ्कन निकै महत्त्वपूर्ण पक्ष हो । पाठलाई दृश्यमा रूपान्तरण गर्दा पाठ स्वयंमा पूर्ण र स्वाभाविक हुन्छ भन्ने हुन्छ किनभने समाख्यानमा लेखकले छायाङ्कन र दृश्याङ्कनका सीमा तथा शक्तिलाई केन्द्रमा राखेर तयार नगरेको पनि हुन सक्तछ अर्थात् लेखकले केही विशिष्ट प्रभाव र कला उत्पन्न गर्ने हेतुले छायाङ्कनका दुर्लभ एवं असम्भव सन्दर्भलाई पनि पाठीय तथ्याङ्कमा वर्णन गरेको हुन सक्तछ । त्यसैले पाठीय नक्साङ्कनको अवधारणामा समाख्यानको पूर्वमान्यतालाई प्रयोग गरिएको हुन्छ । नक्सा भनेको खास तथ्याङ्कको दृश्यात्मक रूप हो । नक्साङ्कनले तथ्यहरूका बिचको सम्बन्धलाई जानकारी र सूचित गर्छ (रेन, सन् २००३, पृ.३३५) । मानवीय अनुभवको संयोजनका कोणबाट त्यस्ता समाख्यानात्मक पूर्वधारणाको नक्साङ्कन तयार गरिएका हुन्छन् (रेन, सन् २००३, पृ.३३५) । यस्तो समाख्यानात्मक पूर्वधारणालाई अर्थमा बोध गरेर छायाचित्रमा उतार गरिन्छ । सङ्गीत जस्ता विधामा दिक्को स्थायी मान नहुने भएकाले यसको भौतिक तथा कालिक आयाम यकिन हुन्छ तर पाठीय समाख्यानको भने स्थिर मानक भएका कारण नक्साङ्कनमा भौतिक तथा कालिक दिक्को आयाम प्राप्त हुन्छ । पाठका खास आयामलाई पूर्वमान्यतामा प्रस्तुत गर्नु नै नक्साङ्कन हो । पाठीय नक्साङ्कन गर्दा केही मान्यतालाई आधार बनाइएको हुन्छ । ती यसप्रकार छन् :

नक्साङ्कनको खास दिक् भौगोलिक सन्दर्भले निर्धारण गर्छ वा पाठले सन्दर्भित गर्छ । दिक्को नक्साङ्कन भनेको साहित्यिक इतिभौतिक विषय हो अर्थात् साहित्यको परम्परा र त्यसले भौतिक दिक् तथा कालसँग राख्ने सम्बन्धको गहिरो एवं मसिनो विश्लेषण हो । दिक्लाई पाठले सङ्केतन गर्छ अर्थात् भौगोलिक तथा भूतात्त्विक सङ्गठनलाई पाठले सङ्गठित र सन्दर्भित गर्छ । पाठ चाहे वास्तविक होस् वा आख्यानात्मक होस् । पाठ 'खास रूप (स्पेसल फर्म)' जसलाई सन् १९४० को दशकमा जोसेफले नामकरण गरेका थिए, जो आलङ्कारिक हुन्छ, जसमा खास विचार बिम्ब र पाठका ध्वनिलाई संयोजन गरिन्छ । शाब्दिक नक्सालाई संज्ञान विज्ञानअनुसार प्रयोग गरेमा पाठीय अवधारणा रेखीय प्रतिनिधित्व बनेर आउँछ जो समाख्यानात्मक विषयवस्तु हो । कथानक भनेको घटनाहरूको क्रम हो जो दिक् तथा कालको निरन्तरताद्वारा निर्मित हुन्छ । दिक्लाई भौतिक रूपमा पाठले प्रतिनिधित्व गरेको हुन्छ । पाठमा आएका सङ्केत, ढाँचा, ग्राफिक डिजाइनबाट तयार पृष्ठले पुस्तकको भौतिक आयाम निर्माण भएको हुन्छ (रेन, सन् २००३, पृ.३३५) । यस्तो पाठीय आयाम अभौतिक एवं परोक्ष बनेको अवस्था नै समाख्यानको चलचित्रीकरण हो ।

समाख्यानको चलचित्रीकरणमा भौतिक सन्दर्भको नक्साङ्कनले महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेको हुन्छ । नक्साङ्कन कसरी तयार गर्ने भन्ने विषयलाई पाठीय सन्दर्भ र त्यसले सन्दर्भित गरेको दिक् तथा कालको बोधन प्रक्रियाले प्रभाव पार्छ । चलचित्रीकरण प्रक्रियामा पाठको दिक् तथा काल र त्यसको नक्साङ्कन बोध आधारभूत तह हो । यसै आधारमा

निर्देशकले छायाङ्कन गर्ने र समाख्यानका दिक्लाई सिर्जनात्मक पुनरुत्पादन गरी प्रस्तुत गर्ने गर्दछ । पाठ र पाठीय दिक्को नक्साङ्कनका बिचको अन्तरसम्बन्धलाई तालिकामा यसप्रकार प्रस्तुत गरिएको छ :

तालिका नं.१.

पाठ र पाठीय नक्साङ्कनका बिचको अन्तरसम्बन्ध

दिक्का प्रकार	अन्तरपाठीय	बाह्यपाठीय
वास्तविक संसार (बाह्य दिक्)	-	±
पाठीय दिक्	±	±
पाठीय दिक् (अधिपाठ)	±	-(?)
पाठको खास रूप	-(?)	±
पाठीय संसारको इतिहास (कथानक)	-(?)	±

(रेन, सन् २००३, पृ. ३३७)

समाख्यानमा वर्णित दिक्का पाँच अवस्थालाई माथिको तालिकामा प्रस्तुत गरिएको छ । कुनै पनि समाख्यान चलचित्रमा रूपान्तर गर्ने प्रक्रियामा निर्देशकले चरित्रको केन्द्रमा छायाङ्कन गर्न दिक्लाई पाठभित्रबाट पहिचान गर्नु पर्छ । यसका निमित्त पाठमा यस्ता दिक्का अवस्था र त्यसले लिने नक्साङ्कनको प्रकृति बोध गर्नु पर्ने हुन्छ । दिक्का यी पाँच प्रकारको व्याख्यात्मक विवरणलाई यसप्रकार प्रस्तुत गरिएको छ :

समाख्यानमा वास्तविक भूगोलको बनोट र अवस्थितिका विषयमा गरिने नक्साङ्कन बाह्य दिक् हो । यस्तो दिक् पाठमा प्राप्त हुन्छ । पाठले सन्दर्भित गर्ने बाह्य संसारबाट मात्र प्राप्त हुने र तदनुरूप नक्साङ्कन तयार गरिने भएकाले यो पाठबाहिरको दिक् हो । पाठले सन्दर्भित गरेको दिक् तथा काल यसको पाठीय परिधिमा समेटिने भएकाले पाठभित्र र बाहिर दुवैमा यसको अस्तित्व हुन्छ । आन्तरिक पाठात्मक र बाह्यपाठात्मक दुवैमा यस्तो दिक्को अस्तित्व रहेको हुन्छ । त्यसैगरी अधिपाठात्मक दिक्का सन्दर्भमा पनि पाठीय दिक्को उपस्थिति हुने भएकाले धनात्मक हुन्छ । स्पेसल पाठ जसमा दिक्का रूपमा विविध चित्र, बिम्ब र ध्वनिहरू रहेका हुन्छन् । त्यस्तो पाठमा पनि आन्तरिक पाठीय दिक् ऋणात्मक (-) हुने र बाह्यपाठीय दिक् धनात्मक हुने (+) गर्दछ । कथानकलाई पाठीय दिक्को इतिहास मानिएको पाइन्छ । कुनै पनि आख्यानमा घटनाको आफ्नै इतिवृत्ति हुन्छ । त्यस्तो इतिवृत्तिको अथइति अवस्था कथानक हो । पाठको नक्साङ्कनमा पनि आन्तरिक पाठीय दिक् ऋणात्मक र बाह्यपाठीय दिक् धनात्मक (+) पाइन्छ (रेन, सन् २००३, पृ. ३३७) । चलचित्रले प्रस्तुत गरेको विचार, विषय वा तथ्यलाई प्रस्तुत गर्ने आफ्नै माध्यम हुन्छन् । त्यस्तो माध्यमको विकल्पका रूपमा दृश्य र ध्वनि मात्र निर्देशकलाई प्राप्त विकल्प हो (सायमी, २०७५, पृ. १२३) । समाख्यानलाई चलचित्रीकरण गर्ने सिलसिलामा पाठीय दिक्लाई 'देख्ने' र 'सुन्ने' स्तरमा मात्र प्रस्तुत गर्ने छुट भएकाले दिक्को मसिनो विश्लेषण गरेर मात्र छायाङ्कनको वातावरण तयार गरिन्छ ।

भौगोलिक सन्दर्भको नक्साङ्कन

समाख्यानले सन्दर्भित गरेको भौगोलिक दिक्को जानकारी व्यक्ति चलचित्रका सन्दर्भमा साहित्यिक इतिहासकार हो । पाठका सङ्केत र तिनका बिचको पूर्वापर तार्किक क्रमसम्बन्धको विमर्श गरेर मात्र भौगोलिक सन्दर्भको नक्साङ्कन गरिने भएकाले साहित्यिक इतिहासकारको विशेष महत्त्व रहेको हुन्छ । माथिको तालिकामा पाठले

वास्तविक भूगोलको गहिरो मानसिक बिम्ब कसरी दिन्छ भन्ने विषय उल्लेख गरिएको छ । वास्तविक संसारको निर्माणमा पाठले खेल्ने भूमिका अध्ययन गर्ने सिलसिलामा पाठले पूर्ण अस्तित्वमा रहेको भूगोलको सूचकको काम गरेको हुन्छ । समग्रमा चलचित्रमा तयार गरिएको दृश्य केन्द्रित हुने पाठीय नक्साङ्कनका प्रकारलाई यसप्रकार अध्ययन गरिन्छ :

सांस्कृतिक दृश्यगत आधार

कुनै पनि पाठ त्यसले सन्दर्भित गरेको सांस्कृतिक चरहरूको समष्टि हो । यस्ता चरले एकातिर भौगोलिक अवस्थितिको सूचना दिइरहेका हुन्छन् भने अर्कातिर मानवका गतिविधि र साभ्ना क्रियाकलापको सूचना दिइरहेका हुन्छन् । पाश्चात्य साहित्यमा म्याकलम ब्राडबरीले सम्पादन गरेको *द एटलस अफ लिटरेचर*ले तत्कालीन युरोपेली साहित्यकार, दार्शनिक र तिनका गतिविधिलाई सांस्कृतिक दृश्यगत आधारमा प्रस्तुत गरेको देखिन्छ । त्यसैगरी फ्रान्को मोरितिजले सम्पादन गरेको *एटलस अफ दि युरोपियन नोभल* (सन् १८००-१९००)ले पनि तत्कालीन युरोपेली आख्यान र त्यसले सन्दर्भित गरेको सांस्कृतिक भूगोललाई प्रतिनिधित्व गरेको देखिन्छ ।

कथानकको भौगोलिक परिवेश

समाख्यानमा वर्णन गरिएका दिक् तथा काललाई भौगोलिकताका कोणबाट विश्लेषण गर्ने, अभिनेताले कथानकलाई विकास गर्ने सिलसिलामा विचरण गरेका दिक्लाई दृश्यात्मक रूपले पहिचान गर्न सहज होस् भन्ने हेतुले पनि समाख्यानमात्मक पाठको नक्साङ्कन गरिएको पाइन्छ । पाठमा आएका दिक् पहिचान सूचक वा तथ्याधारलाई अक्षर र पृष्ठबाट दृश्यको विषयमा परिणत गर्ने परम्परा युरोपेली साहित्यमा विकास भएको पाइन्छ (रेन, सन् २००३, पृ. ३३८) । समाख्यानमा वर्णन गरिएका यस्ता भौगोलिक दिक्ले तत्कालीन सोह्रौं शताब्दीका उपन्यासले पाठीय रूपमा सन्दर्भित गरेका भौगोलिक दिक्लाई दृश्यात्मक बनाएका छन् । केवल भौगोलिक स्थानलाई दृश्यात्मक रूपले प्रस्तुत गर्ने हेतुले नभई कथानकले पाठीय रूपमा सन्दर्भित गरेका स्थान र तिनले समाख्यानलाई 'पठन'को तहबाट 'दृश्य वा हेराइ'को विषयमा परिणत गरेको देखिन्छ । स्पेनिश र अङ्ग्रेजी भूगोलले समाख्यानमा कस्तो स्थान पाएको छ भन्ने सन्दर्भमा पाठीय नक्साङ्कन प्रक्रिया युरोपेली साहित्यमा अपनाइएको पाइन्छ ।

पाठीय संसारको नक्साङ्कन

समाख्यानले सन्दर्भित गरेको दिक् तथा काललाई विविध कोणबाट पहिचान गर्न सकिन्छ । लेखक, व्याख्याता वा निकाय, सम्पादक, पाठकले स्वच्छन्द रूपले पहिचान गरेका दिक् आदि कोणबाट कुनै समाख्यानमा वर्णन गरिएका दिक्को पहिचान गर्न सकिन्छ (रेन, सन् २००३, पृ. ३३८) । यसरी पाठीय संसारको दिक् पहिचान गर्दा लेखकले पाठको आन्तरिक आयाम तयार गर्ने हेतु राखेको हुन्छ । प्रस्तोता वा प्रस्तुत गर्ने निकायले प्रस्तुतिका क्रममा थपेको हुन्छ । सम्पादकले आफ्नो जिम्मेवारी र पाठीय सन्दर्भको स्वाभाविकता हेरी प्रस्तुत गरेको हुन्छ । पाठकले स्वच्छन्द एवं धाराप्रवाहपूर्ण रूपमा पनि दिक् पहिचान गरेको हुन्छ । समालोचकले विश्लेषणलाई सहज बनाउने हेतुले पनि समाख्यानमा दिक् पहिचान गरेको हुन्छ । यी सबै कोणबाट गरिने समाख्यानको आन्तरिक संसारको नक्साङ्कन 'पाठीय' रूपमा रहेको समाख्यानलाई 'दृश्य'मा रूपान्तर गर्ने हेतुले प्रयोग गरिएको पाइन्छ । चलचित्रका सन्दर्भमा समाख्यानको पाठीय संसारका दिक्लाई निर्देशकले सिर्जनात्मक पुनरुत्पादन गरेर पाठीय सन्दर्भको स्वाभाविकतालाई दृश्यात्मक स्वरूप दिएको हुन्छ ।

आन्तरिक नक्साङ्कन

समाख्यानको मुख्य चरित्रको केन्द्रीयतामा पाठका सन्दर्भलाई प्रस्तुत गर्नु आन्तरिक नक्साङ्कन हो । मुख्य चरित्रले विचरण गरेका भौगोलिक दिक्का आर्थिक, सामाजिक, सांस्कृतिक, राजनीतिक तथा ग्रामीण एवं सहरिया परिवेशलाई आफूसँगै गतिशील बनाएको हुन्छ (रेन, सन् २००३, पृ. ३३८) । यस्ता सङ्केन्द्रीकृत दिक्कालाई निर्देशकले क्यामराद्वारा सञ्चयन गर्दा स्पष्ट मानस बिम्ब र त्यसका चरहरूको पहिचान गर्नु जरूरी हुन्छ । चरित्रकेन्द्री भएर गरिने दिक् तथा कालको विकल्पको छनोट प्रक्रिया आन्तरिक नक्साङ्कन हो ।

पाठमा आएको आन्तरिक नक्साङ्कनको पद्धतिले दोहोरो भूमिका खेलेको हुन्छ । यसले एकातिर पाठीय सन्दर्भलाई जोडेको हुन्छ भने अर्कातिर कथानकलाई गति दिने काम गरेको हुन्छ (रेन, सन् २००३, पृ. ३३९) । हरेक आन्तरिक नक्साङ्कन कथानकको अंशगत एकाइ भएका कारण पाठकले कथानकको पूर्वानुमान र त्यसका स्पष्ट पूर्वधारणा निर्माण गरेर पठन गरेको हुन्छ भने चलचित्रीकरणको सन्दर्भमा निर्देशकले क्यामराको लेन्स तथा त्यसले दृश्यभाषाका तहमा प्रस्तुत गर्ने दिक् कथानकका निमित्त पूर्वधारणाअनुरूप बनाएको हुन्छ । पाठीय आन्तरिक संरचनामा यसले अन्तरकथनात्मक (intra-diegetic) र बहिःकथनात्मक (extra-diegetic) प्रकार्य गरेको हुन्छ । पाठको आन्तरिक नक्साङ्कनमा जुन प्रकार्य भए पनि अन्ततः पाठकलाई मुख्य चरित्रले विचरण गरेको दिक् र त्यसले पाठकमा पारेको मानसिक प्रेरणा (mental simulation)को प्रभाव निर्माण गरेको हुन्छ । जब चरित्रले एक दिक्बाट अर्को दिक्मा विचरण गर्छ पाठकको कल्पना पनि गतिशील बन्दै गएको हुन्छ । पाठकको मानस प्रेरणा पनि यात्रारत रहन्छ । चरित्रको वरिपरिको परिवेशलाई दृश्यात्मक रूपमा आन्तरिक नक्साङ्कनको मर्मअनुसार प्रयोग गरिन्छ । चरित्र अडिएको दिक्अनुसार आयामिक र सामयिक बनाइएको हुन्छ ।

पाठीय समाख्यानमा पाठक मानसबिम्ब निर्माणमा स्वतन्त्र हुन्छ भने त्यही पाठको चलचित्रीकरण गर्दा निर्देशक वा पटकथाकारले निर्दिष्ट गरेको दिक् तथा कालको सीमाभित्र समेटिनु पर्छ । चरित्रले गतिशील गराएको दिक् तथा काललाई कल्पनामा अनुभूत गर्न पाठक स्वतन्त्र हुन्छ । कुन चरित्रले कथोपकथनमा आफ्नो पहिचान, विशिष्टता कस्तो बनाउँदै आएको छ सोही अनुरूपको काल्पनिकता मानस बिम्बमा तयार हुन्छ । यस्तो मानसबिम्ब पाठकअनुसार पृथक्पृथक् हुन्छन् तर चलचित्रमा समाख्याताको स्थानमा अडिएको क्यामरा र त्यसको लेन्सले खिचेको दिक् तथा काल नै एकमात्र विकल्प हुन्छ (ढुङ्गेल, २०६७, पृ. ५३) । त्यसैले पाठको आन्तरिक नक्साङ्कन चलचित्रीकरणका सन्दर्भमा बढ्द र सीमित रूपले तयार गरिएको हुन्छ । यसको स्वाभाविकता र कथानक (पाठीय संसारको इतिहास) तयार गर्दा निर्देशक वा पटकथाकारले सिर्जनात्मक उत्पादन गर्ने क्षमतामा निर्भर हुन्छ । कति मात्रामा सिर्जनात्मक पुनरुत्पादन गर्ने भन्ने विषय पाठीय संसारको इतिहासभौतिक ज्ञानमा भर पर्ने विषय हो । त्यसैले पाठीय समाख्यानमा कुनै चरित्र वा दिक् तथा कालका विषयमा सङ्केत मात्र गरिएको अवस्था भए तापनि निर्देशक वा पटकथाकारले चलचित्रको समग्र समय सीमा, कथानकको विस्तृतता, छायाङ्कनमा अपनाइने सूक्ष्मता जस्ता पक्षलाई मूल आधार बनाएको हुन्छ ।

पाठीय समाख्यानमा आन्तरिक नक्साङ्कनलाई मानसिक रूपमा क्रमिक बनाउने हेतु केन्द्रमा हुन्छ । यसको अर्थ यदि चरित्र कुनै 'क' विन्दुमा छ भने पाठकले 'क' विन्दुलाई परिचित, परिभाषित गराउने वस्तु तथा पदार्थलाई हेतु रूपमा बोध गरेको हुन्छ । त्यही पात्र 'ख' विन्दुमा पुग्यो भने पाठकले सोही आनुसारका वस्तु, पदार्थ तथा दिक्का घटकको व्यवस्थापन मानसिक तहमा नै गरेको हुन्छ (रेन, सन् २००३, पृ. ३३९) । यदि चरित्रलाई खास दिक्का

चरविना नै पाठमा प्रयोग गरिएको अवस्था भए पाठकले चरित्रका पहिलाका चरका सहायताले पूर्वधारणा निर्माण गरेर आन्तरिक नक्साङ्कनलाई मानसिक क्रममा व्यवस्थित गरेको हुन्छ । यी सबै आधारमा के भन्न सकिन्छ भने पाठक आन्तरिक नक्साङ्कनविना नै चरित्रसँग गतिशील बन्न सक्तछ त ? चरित्र निश्चित दिक् र कालको सन्दर्भ बिम्बविना नआउने भएकाले यस्तो अवस्था सम्भव हुन्न ।

पाठीय समाख्यान र चलचित्रीकरणको प्रविधिका बिचमा माध्यमगत पृथक्ता हुन्छ । पाठीय समाख्यान भाषिक सङ्केत व्यवस्थामा आधारित हुन्छ र भाषा सदैव रेखीय प्रक्रियामा विकल्पको प्रयोगका आधारमा गतिशील बनेको हुन्छ (रेन, सन् २००३, पृ.३४०) । यसले कुनै खास सन्दर्भलाई कोशीय एकाइको रेखीय चयन र यसका विकल्पको प्रयोग गरेर मात्र प्रस्तुत गर्न सक्तछ । एकै क्षणमा एकभन्दा बढी वस्तु तथा पदार्थको मानसबिम्ब दिन सक्ने क्षमता भाषामा हुन्न तर चलचित्रमा दृश्यभाषाको प्रयोग गरिएको हुन्छ । अर्थात् कुनै खास दिक्लाई क्यामराको एक सटले एकमुष्ठमा वा समष्टिमा प्रस्तुत गरेर दर्शकलाई थोरैमा धेरै सन्देश तथा अर्थहरू सञ्चारित गर्न सक्तछ । दिक्कालको यस्तो छायाङ्कनलाई चित्रकलाको दृष्टान्तद्वारा पनि प्रस्ट पार्न सकिन्छ । जस्तै: कुनै वेगवान् घोडाको टापले हरियो चउरका बिचमा गहिरो डोब बनाएको स्थानमा किचिएको पुतलीले एकै पटक दिक्का धेरै सूचना वसन्त ऋतु, उडिरहेका पुतली र ओसिलो चउरको प्रतिनिधित्व गरेको हुन्छ । धेरै सुचना प्रतिनिधित्व (शर्मा, २०७५, पृ.७२) । चित्रकलाले दर्शकलाई मौन रूपमा दिक्को बोध गराउँछ भने चलचित्र त्यसका घटनाको उत्पादक ध्वनिसमेतको संयोजन भएको अवस्था हो । त्यसैले जसरी सफल चित्रकारले प्रतीकात्मक रूपमा दिक्का अवयवलाई एकीकृत गरेको हुन्छ । त्यसैगरी चलचित्र निर्देशकले पनि पाठीय समाख्यानका एकाइले सन्दर्भित गरेको दिक् तथा काललाई प्रभावकारी र समन्वयात्मक रूपमा छायाङ्कन गरेको हुन्छ । यस प्रक्रियामा निर्देशकले उपयोगिता र ललित दुवै पक्षको गहिरो ज्ञान राखेको हुन्छ । कुनै खास दिक्लाई जीवन्त र न्यायपूर्ण रूपले छायाङ्कन गर्दा त्यसको सूक्ष्मताले उपयोगिताका तहमा कस्तो भूमिका खेल्छ र ललित कलाका दृष्टिले कतिको आवश्यक हो भन्ने विषयलाई पनि गम्भीर रूपले अध्ययन गरिएको हुन्छ (शर्मा, २०७५, पृ.५२) । पाठीय समाख्यानका एकाइलाई सन्दर्भानुसारले दृश्यमा जोड्नु यसै उपयोगिता र ललित निर्णयको अवस्था हो । दर्शकले दिक्का घटकलाई एकै समयमा परस्पर सम्बन्धित गरेर सार्थक तहमा समेट्न तत्परता देखाउने भएकाले निर्देशकले दृश्यगत स्थायित्वको सिद्धान्त (सायमी, २०७५, पृ.१३७) प्रयोग गरेर पाठीय आन्तरिक नक्साङ्कनलाई दृश्यको श्रृङ्खलामा अदृश्य रूपले उनी प्रस्तुत गरेको हुन्छ । मानवको मस्तिष्कले कुनै पनि दिक् तथा कालको बिम्बलाई एक सेकेन्डको पाँचभागमा प्राप्त हुने समयको स्थितिसम्म पुरानै बिम्बको निरन्तर मान्ने सञ्चिती स्वभाव भएकाले चलचित्रको प्रविधिमा पनि यसको प्रयोग गरिएको पाइन्छ । चलचित्रमा देखाएर मात्र कुनै पनि पाठले सन्दर्भित गरेको दिक् तथा कालको रूप र अन्तर्वस्तु सम्प्रेषण गरिने भएकाले पाठीय आन्तरिक नक्साङ्कन र चलचित्रले प्रस्तुत गर्ने छायाङ्कनका बिच माध्यम र प्रयोजनगत पृथक्ता रहेको पाइन्छ ।

बाह्य नक्साङ्कनको आन्तरिकीकरण

समाख्यानमा अलौकिक, अदृश्य तथा अभौतिक पक्ष तथा तिनका काल्पनिक अवस्थाको वर्णन गरी बाह्य जगत्को आन्तरिकीकरण गरिएको हुन्छ । पुराण, धर्मग्रन्थ र सांस्कृतिक आस्थाका आधारमा कुनै समुदाय वा जातिले विश्वास गरेका मिथक र त्यहाँका गतिविधि वर्णन गरिएको हुन्छ (रेन, सन् २००३, पृ.३४०) । त्यस्तो अवस्थालाई चलचित्रीकरण

गर्ने प्रक्रिया बाह्य नक्साङ्कनको आन्तरिकीकरणबाट आरम्भ हुन्छ । यस्ता अलौकिक तथा अभौतिक जगत् तथा तिनका काल्पनिक अवस्थाका विषयमा वर्णन गरेर समाख्यान तयार गरिएका प्रशस्त उदाहरण पाइन्छन् । विश्व चर्चित महाकवि दाँतेको 'डिभाइन कमेडी' प्रतिनिधि आख्यानान्तात्मक पाठ हो । लोकले विश्वास गरेको तर पाठमा कलात्मक रूपले नक्साङ्कन हुन नसकेको अदृश्य संसारलाई पाठकले यस कृतिको प्रकाशन पश्चात् पाठका रूपमा संस्थागत भएको पाए । दाँतेको यस्तो प्रतिनिधि कार्यको प्रशंसा गर्दै केन्डल बाल्टनले 'विश्वासको खेल रच्ने प्रप' उपनाम पनि दिएको पाइन्छ । बाह्य नक्साङ्कनको आन्तरिकीकरण गर्ने क्रममा समवृत्त (conocentric)मा प्रस्तुत गर्ने शैली (रेन,सन् २००३, पृ.३४०) हुन्छ । खास पराभौतिक सन्दर्भ र भौतिक विशेषताको संयोजन गरेर समाख्यानमा बाह्यसंसारको आन्तरिकीकरण गरिएको हुन्छ । चलचित्रमा यस्ता अभौतिक, मिथकीय र अलौकिक दिक् तथा कालको छायाङ्कन गर्दा पनि उपयोगिता र ललित दुवै पक्षलाई महत्त्व दिइएको हुन्छ । पौराणिक तथा मिथकीय पाठमा आधारित रहेर तयार गरिएका धारावाहिक चलचित्र तथा चलचित्रमा बाह्य संसारको आन्तरिकीकरण प्रक्रिया अपनाइएको हुन्छ ।

समाख्यानान्तात्मक चलचित्रिकरणका दृष्टिले फिचर फिल्म र धारावाहिक चलचित्रमा प्रयोग गरिएको युक्तिमा पृथक्ता हुन्छ । पराभौतिक संसार स्वयंमा काल्पनिक दिक् तथा कालमा आधारित हुने भएकाले फिचर फिल्ममा समाख्याताले दिक् तथा काललाई गतिशीलतामा प्रस्तुत गरेको हुन्छ (सुवेदी, २०६७, पृ.४७) । निश्चित समयभित्र आदि र अन्त्यको तार्किक गति व्यवस्थापन गर्नुपर्ने भएकाले समाख्याता गतिशील हुन्छ । निर्देशक तथा पटकथाकारले यही गतिशील दृश्यविधानलाई क्यामराको लेन्सका सहयोगले परिप्रेक्ष्य वा सङ्केन्द्रीकरण पद्धतिमा प्रयोग गरेको हुन्छ । धारावाहिक चलचित्रिकरणमा कथानकको इतिहास भौतिक दिक् बृहत् हुन्छ । वर्षौंसम्म कथानकका शाखा तथा प्रशाखाका दिक् तथा काललाई क्यामराको लेन्सले परिप्रेक्ष्य वा सङ्केन्द्रीकरण गर्नु पर्ने भएकाले समाख्याताको विस्तृत तथा सक्रिय भूमिका निर्माण गरिएको हुन्छ । त्यसैले धारावाहिक श्रृङ्खलामा कथाको गति अवकाशको समयमा यात्रामा निस्केको पर्यटक हिंडाई, रमिता हेराई, पारख गराई र सूचनाको ग्रहण गराइको शैलीमा विकसित बनेको हुन्छ (सुवेदी, २०६७, पृ.४७) । बाह्य अभौतिक संसारको काल्पनिक दिक् तथा कालमा कल्पना तत्त्वको प्रधानता हुने र धारावाहिक फिल्ममा समयको पाबन्दी नहुने तथा कथानक (घटनाको इतिभौतिक व्याप्ति)को विस्तृतीकरणको सीमा नहुने भएका कारण समाख्याता विविध कोणमा उपस्थित हुन्छ । यस आधारमा क्यामराको लेन्सले सञ्चयन गर्ने दिक् तथा काल पनि असीमित देखिन्छ ।

समाख्यानको चलचित्रिकरण पाठलाई दृश्यभाषामा गरिएको सञ्चयन तथा सञ्चितीकरण हो । पाठ विशुद्ध घटना (कथा) र पाठीय प्रस्तुतिको कला (सङ्कथन)को समन्वित रूप हो (ब्राइडजेमन, सन् २००७, पृ.५३) । जसलाई आन्तरिक तह र नाटकीकृत तह भनेर पनि सैद्धान्तिकीकरण गरिएको पाइन्छ । समाख्यानान्तात्मक चलचित्रिकरण नाटकीकृत तहमा गरिएको दृश्यभाषाको संयोजन हो । एकपछि अर्को घटना (कथा) कस्तो छ भन्दा पनि घटनाको क्रम विकास गर्ने आधार र त्यसको स्वाभाविकता कसरी निर्माण गरिएको छ भन्ने विषयलाई यसमा आधारभूत रूपले प्रयोग गरिएको हुन्छ । त्यसैले पाठीय समाख्यानको चलचित्रिकरण सङ्कथनको दृश्यभाषामा गरिएको सञ्चयन हो । पराभौतिक संसारको दिक् तथा काललाई निर्देशक तथा पटकथाकारले सिर्जनात्मक पुनरुत्पादन प्रयोग गरेर विविध दिक्मा दृश्यात्मक रूप दिने भएकाले सङ्कथनको छायांकन अभै सूक्ष्म र प्रभावकारी हुने देखिन्छ ।

निष्कर्ष

समाख्यान (पाठ)मा कथावाचक अडिएको स्थानमा निर्देशकले क्यामराको लेन्स केन्द्रित गरी दृश्य सञ्चयन गरेको अवस्था समाख्यानको चलचित्रीकरण हो । पाठकलाई भाषिक सङ्केतले सन्दर्भित गरेको दिक् तथा कालको मानसबिम्ब स्वतन्त्र रूपले निर्माण गर्ने छुट हुन्छ तर चलचित्रीकरणमा केवल दृश्य र ध्वनिको विकल्प मात्र रहन्छ । समाख्यानलाई चलचित्रीकरण गर्दा क्यामराको लेन्सलाई 'परिप्रेक्ष्य', 'दृष्टिविन्दु', 'सङ्केन्द्रीकरण' जस्ता दिक् तथा काल प्रस्तुतिको कोण पृथक् गरी विविधता दिइएको हुन्छ । यसैकारण चलचित्र, टेलिश्रृङ्खला, छोटा सन्देशमूलक श्रव्यदृश्य सामग्री तयार भएका हुन्छन् । दृश्यभाषामा रूपान्तर गर्दा पाठीय सन्दर्भलाई अन्तरपाठीय तथा बाह्यपाठीय कोणबाट सूक्ष्म रूपले निरीक्षण गरिएको हुन्छ । पाठको भौगोलिक सन्दर्भतालाई नक्साङ्कन गर्दा सांस्कृतिक दृश्यगत आधार, कथानकको भौगोलिक दृश्यगत आधार प्रयोग गरिन्छ । त्यसैगरी पाठीय संसारको नक्साङ्कन गर्दा पाठको आन्तरिक नक्साङ्कन र बाह्य नक्साङ्कनको आन्तरिकीकरणको प्रयोग गरिन्छ । मुख्यतः कथानकको दृश्यगत आधारमा निर्देशकले साहित्यिक इतिभौतिक ज्ञानलाई प्रयोग गरेको हुन्छ । यसका निमित्त पाठको सन्दर्भलाई ललित र प्रयोजनका कोणबाट छायाङ्कनमा प्रयोग गरेर चलचित्रीकरण गरिएको हुन्छ । समाख्यानमा बाह्य (अलौकिक) दिक्को पनि वर्णन हुन्छ । यस्ता समाख्यानलाई चलचित्रीकरण गर्दा धारावाहिकमा समाख्याता विविध उपशाखामा वर्गीकृत हुन्छ भने फिचर फिल्ममा समाख्याता सरल र एकसरो हुने भएकाले निर्देशकले छायाङ्कनको गतिशील प्रविधि अपनाएको हुन्छ । पाठलाई चलचित्रमा रूपान्तर गर्दा कथा र सङ्कथनको अन्तरलाई व्यावहारिकता दिएको हुन्छ । अर्थात् कथामा सपाट घटना आएको अवस्था र कथात्मक सङ्कथन बनेको अवस्था फरक हुन्छ । त्यसैगरी चलचित्रमा रूपान्तर गर्नु पनि सपाट घटनालाई त्यसको स्वाभाविक प्रयोजन र ललित दुवै रूपले स्वाभाविक हुने गरी दृश्य तथा ध्वनिको विकल्प प्रयोग गरिएको दृश्यभाषा हो । समग्रमा समाख्यान पाठ (भाषिक सङ्केतको व्यवस्था)भएकाले पाठकले पठन प्रक्रिया अपनाएर मानसबिम्बमा सन्दर्भलाई प्रयोग गरेको अवस्था हो भने चलचित्र क्यामराको लेन्सले घटनाको सन्दर्भलाई स्वाभाविकता र ललितका कोण प्रयोग गरी ध्वनिसमेतको विकल्पले युक्त दृश्यभाषा हो ।

सन्दर्भ सामग्रीसूची

- दुङ्गेल, माधव (२०६७), *चलचित्र सिद्धान्त*, काठमाडौं : बुद्ध एकेडमिक पब्लिसर्स एन्ड डिस्टिब्युटर्स प्रा. लि. ।
 शर्मा, जनकलाल (२०७५), *ललितकला र साहित्य*, काठमाडौं: मञ्जरी पब्लिकेसन ।
 सायमी, प्रकाश (२०७५), *चलचित्र, कला र प्रविधि*, ते. संस्क., काठमाडौं : शब्दहार क्रिएसन प्रा.लि.
 सुवेदी, राजेन्द्र (२०६९), *चलचित्र सिद्धान्त र नेपाली चलचित्र*, काठमाडौं : पाठ्यसामग्री पसल ।
 Bridgeman, Teresa (2007). "Time and Space", Herman, David(ed.), *The Cambridge Companion to Narrative*, New York: The Cambridge University Press.
 Fludernik, Monika (2009), *An Introduction to Narratology*, New York: Routledge .
 Mittell, Jason (2007), "Film and Television Narrative" Herman, David (ed.), *The Cambridge Companion to Narrative*, New York: The Cambridge University Press.
 Ryan, Marie Laure (2003), "Narrative Cartography, Towards a Visual Narratology", Kint, Tom and Muller, Hans Harald (ed), *What is Narratology?*, New York: Walter D Gruyter .