സിനിമയും ശബ്ദവും:
അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ തിരഞ്ഞെടുത്ത സിനിമകളെ ആധാരമാക്കിയുള്ള അപഗ്രഥനാത്മകപഠനം

കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാലയിൽ
ഡോക്ടർ ഓഫ് ഫിലോസഫി ബിരുദത്തിനുവേണ്ടി
സമർപ്പിക്കുന്ന പ്രബന്ധം

നിഷ ജോൺ

മലയാള-കേരളപഠനവിഭാഗം
കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാല

2024

Film And Sound:
An Analytical Study Based on Selected Films of Adoor Gopalakrishnan

Thesis submitted to
Calicut University for the Award of
Doctor of Philosophy

NISHA JOHN

DEPARTMENT OF MALAYALAM AND KERALA STUDIES
UNIVERSITY OF CALICUT
2024

സാക്ഷ്യപത്രം

കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാലയിൽ ഡോക്ടർ ഓഫ് ഫിലോസഫി ബിരുദത്തിനായി നിഷ ജോൺ സമർപ്പിക്കുന്ന **സിനിമയും ശബ്ദവും: അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ തിരഞ്ഞെടുത്ത സിനിമകളെ ആധാരമാക്കിയുള്ള അപഗ്രഥനാത്മകപഠനം** എന്ന ഗവേഷണ പ്രബന്ധം എന്റെ മാർഗനിർദ്ദേശമനുസരിച്ച് നിർവ്വഹിച്ചതാണെന്ന് ഇതിനാൽ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാല
02-12-2024

ഡോ. എൽ. തോമസ്കുട്ടി

Department of Malayalam & Kerala Studies
Calicut University P.O.
PIN - 673 635
University of Calicut

Dr. L. THOMASKUTTY
Senior Professor
(Former Head of the Department)
Dept. of Malayalam & Kerala Studies
University of Calicut
Malappuram, Kerala, Pin: 673 635

സാക്ഷ്യപത്രം

സിനിമയും ശബ്ദവും:അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ തിരഞ്ഞെടുത്ത സിനിമകളെ ആധാരമാക്കിയുള്ള അപഗ്രഥനാത്മകപഠനം എന്ന വിഷയത്തിൽ നിഷ ജോൺ സമർപ്പിച്ച പ്രബന്ധത്തിന്റെ പരിശോധനാ റിപ്പോർട്ടിൽ പരിശോധകർ ഏതാനും തിരുത്തുകൾ ചൂണ്ടികാണിച്ചിരുന്നു. അവ വിശദമായി പരിശോധിച്ച് അപാകങ്ങൾ തിരുത്തിയിട്ടുണ്ട്. (രണ്ട് അധ്യായങ്ങൾ കൂടുതൽ വിപുലീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. ആശയസന്ദിഗ്ധത ചൂണ്ടിക്കാണിച്ച സാങ്കേതികപദം ശരിയാക്കിയിട്ടുണ്ട്. ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചതും അല്ലാത്തതുമായ വാക്യപ്പിശകുകളും അച്ചടിപ്പിശകുകളും തിരുത്തിയിട്ടുണ്ട്. ഗ്രന്ഥസൂചിയിൽ വന്ന നോട്ടപ്പിശകുകളും അപാകങ്ങളും പരിഹരിച്ചിട്ടുണ്ട്.) നിർദ്ദേശാനുസരണം തിരുത്തി പുതിയപകർപ്പ് പരിശോധിച്ച് ബോധ്യപ്പെട്ടതായി ഞാൻ ഇതിനാൽ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

കാലിക്കറ്റ് യൂണിവേഴ്സിറ്റി

28/06/2025

ഡോ.എൽ.തോമസ്കുട്ടി

സീനിയർ പ്രൊഫസർ (റിട്ട)

മലയാള കേരളപഠനവിഭാഗം

കാലിക്കറ്റ് യൂണിവേഴ്സിറ്റി

Dr. L. THOMASKUTTY
Senior Professor
(Former Head of the Department)
Dept. of Malayalam & Kerala Studies
University of Calicut
Malappuram, Kerala, Pin: 673 635

സത്യപ്രസ്താവന

കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാലയിൽ ഡോക്ടർ ഓഫ് ഫിലോസഫി ബിരുദത്തിനായി സമർപ്പിക്കുന്ന **സിനിമയും ശബ്ദവും അടൂർഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ തിരഞ്ഞെടുത്ത സിനിമകളെ ആധാരമാക്കിയുള്ള അപഗ്രഥനാത്മകപഠനം** എന്ന ഈ ഗവേഷണ പ്രബന്ധം ഇതിനുമുൻപ് ഏതെങ്കിലും സർവ്വകലാശാലയുടേയോ തത്തുല്യമായ സ്ഥാപനത്തിന്റേയോ ബിരുദത്തിനോ ഫെല്ലോഷിപ്പിനോ മറ്റേതെങ്കിലും അംഗീകാരത്തിനോ അടിസ്ഥാനമായിട്ടില്ലെന്ന് ഇതിനാൽ ബോധിപ്പിക്കുന്നു.

കാലിക്കറ്റ് യൂണിവേഴ്സിറ്റി

നിഷ ജോൺ

മറുമൊഴി

ഈ ഗവേഷണം സമയബന്ധിതമായി പൂർത്തീകരിക്കാൻ സാധിച്ചതിന് സർവ്വശക്തനായ ദൈവത്തോട് നന്ദി പറയുന്നു. ഗവേഷണത്തിലേക്ക് വഴിനടത്തിയ പ്രിയ സുഹൃത്ത് ഡോ.ടി.ഡി. ടിന്റോയ്ക്കും, മാർഗ്ഗദർശിയാകാൻ സന്നദ്ധനായ ഡോ.എൽ.തോമസ്കുട്ടി സാറിനും, സ്നേഹത്തോടെ എന്നും ചേർത്തുപിടിച്ചിരുന്ന അദ്ദേഹത്തിന്റെ ജീവിതപങ്കാളി മേരിസുജയ്ക്കും നന്ദി. മലയാള-കേരളപഠനവിഭാഗത്തിലെ മുഴുവൻ അദ്ധ്യാപകരോടും പ്രത്യേകമായി വകുപ്പദ്ധ്യക്ഷൻ ആർ.വി.എം. ദിവാകരൻ മാഷിനോടും, ഗവേഷണം നിന്നുപോകുമെന്ന ഘട്ടത്തിലൊക്കെയും ധൈര്യംതന്നും പ്രചോദിപ്പിച്ചും ഒരച്ഛനെപ്പോലെ കൂടെ നിന്ന സോമനാഥൻ മാഷിനോടും സ്നേഹം അറിയിക്കുന്നു. മലയാള-കേരളപഠനവിഭാഗം ഓഫീസിലെ മുൻ എസ്.ഒ. ജയഘോഷേട്ടനേയും ധന്യചേച്ചിയേയും മറ്റംഗങ്ങളേയും ലൈബ്രറി ജീവനക്കാരേയും ഏറെ സ്നേഹത്തോടെ ഓർക്കുന്നു. അഭിമുഖം നൽകി സഹകരിച്ച അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ സാർ, കൃഷ്ണനുണ്ണി സാർ, അലിയാർ സാർ, അരുൺ സി.എം. എന്നിവരോടുള്ള നന്ദിയും അറിയിക്കുന്നു. ഗവേഷണത്തിന്റെ ഓരോ ഘട്ടത്തിലും ഗവേഷണവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ഏത് സംശയവും ദുരീകരിച്ചിരുന്ന ടി.കൃഷ്ണനുണ്ണി (സൗണ്ട് എഞ്ചിനിയർ), രാജൻ.വി.ഫ്രാൻസിസ് (ചീഫ് ഓഡിയോ എൻഞ്ചിനിയർ, ചേതന മീഡിയ കോളേജ് തൃശ്ശൂർ) പ്രശാന്ത് വിജയ് (ചലച്ചിത്ര സംവിധായകൻ, ഗവേഷകൻ) വിഷ്ണു മോഹൻ (ഓഡിയോ എൻഞ്ചിനിയർ, ഏഷ്യാനെറ്റ് ന്യൂസ്),ജോസഫ് കിരൺ ജോർജ്ജ് (തിരക്കഥാകൃത്ത്), ഷൈജ. കെ.ജെ (സംഗീത അദ്ധ്യാപിക – ക്രൈസ്റ്റ് കിങ് കോൺവെന്റ് ഗേൾസ് ഹൈസ്കൂൾ.പാവറട്ടി), ശശികല ശങ്കരനാരായണൻ (നാദമാധുരി സ്കൂൾ ഓഫ് ഡാൻസ് ആന്റ് മ്യൂസിക്, ഗോവ), ഷൈജു എടിയത്തെറിൽ (ചീഫ് സൗണ്ട് എഞ്ചിനീയർ ഓഡിയോ ജീൻ സൗണ്ട് സ്റ്റുഡിയോ എറണാംകുളം), സതീശൻ നമ്പൂതിരി വടകര, രണ്യ കൃഷ്ണ (ഇന്റർനാഷ്ണൽ സ്കൂൾ ഓഫ് മ്യൂസിക് & ആർട്സ് ഖത്തർ, ബിനീത് കെ ബാലൻ (ഗായകൻ,പ്രോഗ്രാമർ) എന്നിവരോടും, പ്രൂഫ് റീഡിങിന് സഹായിച്ച പ്രവീണേട്ടനോടും, സി. അഞ്ജു മാത്യൂസിനോടും നന്ദി അറിയിക്കുന്നു.

സത്യജിത്ത് റേ ഫിലിം ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, അപ്പൻ തമ്പുരാൻ സ്മാരക ലൈബ്രറി, ആകാശവാണി തൃശ്ശൂർ, കേരള യൂണിവേഴ്സിറ്റി തിരുവനന്തപുരം, എംസിജെ ഡിപ്പാർട്ട്മെന്റ് (കാലിക്കറ്റ് യൂണിവേഴ്സിറ്റി), സെന്റ് തോമസ് കോളേജ് തൃശ്ശൂർ, ശ്രീകൃഷ്ണ കോളേജ് ഗുരുവായൂർ എന്നിവിടങ്ങളിലെ ലൈബ്രറി ജീവനക്കാരോടും അദ്ധ്യാപകരോടും, കേരള ചലച്ചിത്ര അക്കാദമിയിലെ പ്രോഗ്രാം ഡെപ്യൂട്ടി ഡയറക്ടർ എൻ.പി.സജീഷേട്ടനോടും, ചേതനാ മീഡിയാ കോളേജ് തൃശ്ശൂർ, ഡയറക്ടർ ഫാ. ബെന്നി ബെനഡിക്ടിനോടും അകമഴിഞ്ഞ നന്ദിയും സ്നേഹവും അറിയിക്കുന്നു. ദീപ്തി കൾച്ചറൽ സെന്ററിലെ ആന്റണിയച്ചനോടും സിസ്റ്റേഴ്സിനോടും

കാലിക്കറ്റ് യൂണിവേഴ്സിറ്റി ഹോസ്റ്റൽ ജീവനക്കാരോടും സുഹൃത്തുക്കളോടും പ്രത്യേകമായി ഗ്രീഷ്മചേച്ചിയോടും തസ്‌ലിമ ചേച്ചിയോടും ഒരുപാട് സ്നേഹം.

ഗവേഷണ കാലയളവിൽ പ്രോത്സാഹിപ്പിച്ചും പ്രചോദിപ്പിച്ചും കൂടെ നിന്ന മുഴുവൻ സുഹൃത്തുക്കളേയും, പ്രത്യേകമായി ചർച്ചകളിലൂടേയും വിമർശനങ്ങളിലൂടേയും ഗവേഷണത്തിന് ആവശ്യമായ നിർദ്ദേശങ്ങൾ നൽകിയും പ്രതിസന്ധിഘട്ടങ്ങളിൽ താങ്ങായും കൂടെ നിന്ന വി.ജെ, ഗവേഷണവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് എല്ലാ സാങ്കേതിക സഹായങ്ങളും ചെയ്തു തന്ന റസ്‌ല, സ്നേഹമായും കരുതലായും എനിക്കൊപ്പംനിന്ന സജു, വിവേക്, ആരതി, നവനീത്, റിയാസിക്ക എന്നിവരോടും, സെന്റ് തോമസ് കോളേജിലെ സഹപ്രവർത്തകരോടും പ്രത്യേകമായി ഡോ.ഫാ.തോമസ് എടക്കളത്തൂരച്ചനോടും പ്രാർത്ഥനയായും പ്രചോദനമായും ഒപ്പമുണ്ടായിരുന്ന കുടുംബാംഗങ്ങളോടും പ്രത്യേകമായി അമ്മയ്ക്കും, ജോമോൾക്കും അനീഷിനും. ഗവേഷണകാലയളവിൽ എല്ലാ പിന്തുണയുംനല്കി എന്നെ താങ്ങിനിർത്തിയ മമ്മിയ്ക്കും, നിമ്മിചേച്ചിയ്ക്കും ആൻസൻ ചേട്ടനും, എന്നും എന്റെ ധൈര്യമായിരുന്ന പപ്പയ്ക്കും, തമ്പിച്ചേട്ടനും ലയചേച്ചിക്കും. എനിക്കേറ്റവും പ്രിയപ്പെട്ട ജോണവിനും കൊച്ചുറാണിക്കും എയ്ഡനും. വല്ല്യപ്പച്ചനും വല്ല്യമ്മച്ചിയ്ക്കും, ലാപ്ടോപ്പ് നൽകിയ അമൽ ചേട്ടനും ഹൃദയത്തിൽ നിന്ന് നന്ദി അറിയിക്കുന്നു. എത്ര നന്ദി പറഞ്ഞാലും തീരാത്ത അനിലയോടും, പ്രിയ സുഹൃത്ത് അഞ്ജലിയോടും,ശോഭ ചേച്ചിയോടും പ്രാർത്ഥനയിൽ എന്നെ ചേർത്തുനിർത്തിയ അനുവിനോടും സി. കൃപാമരിയയോടും ഗവേഷണം പൂർത്തീകരിക്കാൻ എല്ലാവിധ പിന്തുണയും നൽകി കൂടെനിന്ന അച്ചൻപേപ്പനോടും എല്ലാ സ്നേഹവും നന്ദിയും......

എന്റെ പ്രയാസങ്ങളിലെല്ലാം ഞാനുണ്ട് കൂടെ എന്നുപറഞ്ഞ് ചേർത്തുപിടിച്ച... എന്റെ ഗവേഷണതിരക്കുകളിൽ പരിഭവിക്കാതെ ക്ഷമയോടെ കൂടെനിന്ന..... പ്രിയപ്പെട്ട ജൂ വിനോടും എന്റെ കുഞ്ഞുസാറയോടും..... ഒരുപാടൊരുപാട് സ്നേഹം........

ഉള്ളടക്കം

	പേജ് നമ്പർ
ആമുഖം	**1-5**
0.1 പഠനലക്ഷ്യം	2
0.2 പഠനമേഖല	2
0.3 പഠനരീതി	2
0.4 പൂർവ്വ പഠനങ്ങൾ	2
0.5 പ്രബന്ധസ്വരൂപം	4
ഒന്നാം അദ്ധ്യായം	**7-45**
സിനിമയുടെ ശബ്ദചരിത്രം സാങ്കേതികതയും വികാസവും	
1.1 നിശ്ശബ്ദസിനിമ	8
1.1.1 ക്രോണോഫോട്ടോഗ്രഫി	9
1.1.2 റൗണ്ടേ ഗാർഡൻ സീൻ	9
1.1.3 മങ്കി ഷൈൻസ്	10
1.1.4 ദി അറൈവൽ ഓഫ് എ ട്രെയിൻ	11
1.1.5 ബ്ലാക്ക് സ്മിത്ത് സീൻ	12
1.2 ശബ്ദസിനിമ	12
1.2.1. കെനിമാറ്റോസ്കോപ്പ്	13
1.2.2. എക്സ്പെരിമെന്റൽ സൗണ്ട് ഫിലിം	13
1.2.3. തിയറ്ററിലെ തത്സമയ സംഗീതം	14
1.2.4. ശബ്ദസിനിമായുഗത്തിലെ സാങ്കേതിക പരീക്ഷണങ്ങൾ	14
1.2.5. ദി ഗ്രേറ്റ് ട്രെയിൻ റോബറി	15
1.2.6. ശബ്ദസിനിമാ യുഗത്തിലെ സിനിമ	15
1.2.7. ടൈറ്റിൽ കാർഡുകൾ	16
1.3. സംഭാഷണ സിനിമ	17
1.3.1. ദി ജാസ്സ് സിംഗർ	17
1.3.2. സംഭാഷണ സിനിമകളോടുള്ള ചാപ്ലിന്റെ പ്രതിഷേധം	19
1.3.3. സംഭാഷണ സമന്വയ ശ്രമങ്ങൾ	21
1.3.4. സറൗണ്ട് ശബ്ദത്തിന്റെ കടന്നുവരവ്	23
1.3.5. ഡോൾബി സാങ്കേതികവിദ്യ	25
1.3.6. ഡിജിറ്റൽ പ്രക്ഷേപണത്തിലേക്കുള്ള മാറ്റം	26
1.4. ഇന്ത്യൻ സിനിമയുടെ ശബ്ദചരിത്രം	27
1.4.1. ഇന്ത്യൻ സിനിമയിലെ ആദ്യത്തെ ശബ്ദസിനിമ	29
1.4.2. ഇന്ത്യയിൽ നിർമ്മിക്കപ്പെട്ട ശബ്ദചിത്രങ്ങളുടെ നിർമ്മാണ	30

വിവരപ്പട്ടിക
1.4.3. ഇന്ത്യൻ സിനിമയുടെ സുവർണ്ണകാലഘട്ടം 31
1.5. മലയാള സിനിമയുടെ ശബ്ദചരിത്രം 36
1.5.1. മലയാള സിനിമയുടെ പിന്നണി ഗാനചരിത്രം 37
1.5.2. സ്റ്റീരിയോഫോണിക് ശബ്ദത്തിലേക്കുള്ള മാറ്റം 39
1.5.3. സംഭാഷണങ്ങളില്ലാത്ത ആദ്യത്തെ പരീക്ഷണ സിനിമ 40
1.5.4. സങ്കലിത സിനിമയിലേക്കുള്ള മലയാള സിനിമയുടെ മാറ്റം. 40
അദ്ധ്യായം രണ്ട് 47-89
ശബ്ദത്തിന്റെ വകഭേദങ്ങൾ 49
2.1. ചിത്രീകരണപൂർവ്വഘട്ടം (pre-production) 50
2.1.2. ശബ്ദഫോർമാറ്റിന്റെ തിരഞ്ഞെടുപ്പ് 50
2.1.3. ശബ്ദഘടന (മോണോ-സ്റ്റീരിയോ) 54
2.2. ചിത്രീകരണഘട്ടം (production) 54
2.2.1. സങ്കലിതശബ്ദം- അസങ്കലിതശബ്ദം 54
2.2.2. മൈക്രോഫോൺ 55
2.2.2.1. ബൂം മൈക്രോഫോൺ 56
2.2.2.2. ലാവ്ലിയർ മൈക്രോഫോൺ 56
2.2.2.3. ഏകദിശാ മൈക്രോഫോൺ 56
2.2.2.4. സർവ്വദിശാ മൈക്രോഫോൺ 57
2.2.2.5. ദ്വിദിശാ മൈക്രോഫോൺ 57
2.2.2.6. ഷോട്ട്ഗൺ മൈക്രോഫോൺ 58
2.2.3. ബൈനറൽ റിക്കോർഡിങ് (ത്രിമാന ശബ്ദപ്രതീതി) 58
2.2.4. സൗണ്ട് ട്രാക്ക് 59
2.2.4.1. മോണോലോഗ് 59
2.2.4.2. സൗണ്ട് ഇഫെക്റ്റ് 59
2.2.4.2.1. റിയലിസ്റ്റിക് കൺഫിർമേറ്ററി ഇഫക്റ്റ് 61
2.2.4.2.2. റിയലിസ്റ്റിക് ഇവോകേറ്റീവ് ഇഫെക്റ്റ് 62
2.2.4.2.3. സിംബോളിക് ഇവോകേറ്റീവ് ഇഫെക്റ്റ് 62
2.2.5. ഫോളി-ചരിത്രം,സാങ്കേതികത 63
2.2.6. സംഭാഷണം 65
2.2.6.1. വോയ്സ് ഓവർ 65
2.2.6.2.ഡബ്ബിങ് 66
2.2.6.2.1. ഉച്ചാരണപൊരുത്തം (ലിപ് സിങ്ക്) 72
2.2.6.2.2. സമയപൊരുത്തം (ടൈം സിങ്ക്) 72
2.2.6.2.3. വൈൽഡ് ഡബ്ബിങ് 73
2.2.7.ദൃശ്യാനുപൂരക-ദൃശ്യാനുപൂരകേതരശബ്ദങ്ങൾ 73

2.2.8. അതിശയോക്തിപരമായ ശബ്ദം 74
2.2.9 സംഗീതം 74
2.2.9.1. പിച്ച് 74
2.2.9.2. ടിംബ്രെ /സ്വരവിശേഷം 75
2.2.9.3 പ്രമേയസംഗീതം 75
2.2.9.4 കഥാപാത്രസംഗീതം 75
2.3. ചിത്രീകരണാനന്തരഘട്ടം (post production) 77
2.3.1. സറൗണ്ട് സൗണ്ട് 77
2.3.2. ഡോൾബി ഡിജിറ്റൽ സൗണ്ട് ട്രാക്ക് -ഡോൾബി അറ്റ്മോസ് 78
2.3.2.1. ഡോൾബി എസ് ആർ(സ്പെക്ട്രൽ റിക്കോർഡിങ്) 79
2.3.2.2. ഡോൾബി നോയ്സ് റിഡക്ഷൻ സിസ്റ്റം 79
2.4. ശബ്ദപരിചരണത്തിലെ മാറ്റം കാലഘട്ടങ്ങളിൽ 79
2.5. നേർശബ്ദം- പ്രതിഫലനശബ്ദം 84
2.6. അന്തരീക്ഷശബ്ദം 85
2.6.1. സീനിനോട് പൊരുത്തമുള്ള അന്തരീക്ഷശബ്ദം 86
2.7. തീവ്രസ്വാഭാവിക ശബ്ദം(ഹൈപ്പർ റിയൽ സൗണ്ട്) 86
2.8. ശബ്ദമാത്രസാന്നിധ്യം 87
2.9 ആനിമേഷൻ സൗണ്ട് 87
അദ്ധ്യായം മൂന്ന് 91-126
ദൃശ്യാനുപൂരകശബ്ദങ്ങൾ:അടൂരിന്റെ ആഖ്യാനതന്ത്രം
3.1. ദൃശ്യാദൃശ്യ സൂചകശബ്ദങ്ങൾ 92
3.2. ആന്തരിക ദൃശ്യാനുപൂരകശബ്ദങ്ങൾ 93
3.3. സമാന്തര ദൃശ്യാനുപൂരകശബ്ദങ്ങൾ 95
3.4. രാഗങ്ങൾ 95
3.5. വൈരുദ്ധ്യാത്മകപൊരുത്തമുള്ള ശബ്ദങ്ങൾ 97
3.6. അടൂർസിനിമകളിലെ ദൃശ്യാനുപൂരകശബ്ദങ്ങൾ 98
3.6.1. സ്വയംവരം -ദൃശ്യാനുപൂരകങ്ങളുടെ സവിശേഷമായ പ്രയോഗങ്ങൾ 99
3.6.2. ദൃശ്യാദൃശ്യസൂചകശബ്ദങ്ങൾ 101
3.6.3. മഴയുടെ ശബ്ദാഖ്യാനം 102
3.7. മതിലുകൾ - ദൃശ്യാനുപൂരകശബ്ദങ്ങളുടെ സവിശേഷമായ പ്രയോഗങ്ങൾ 104
3.7.1. മഴയുടെ ശബ്ദാഖ്യാനം 106
3.8. നിഴൽക്കുത്ത് - ദൃശ്യാനുപൂരകശബ്ദങ്ങളുടെ സവിശേഷമായ പ്രയോഗങ്ങൾ 108
3.9. കൊടിയേറ്റം- ദൃശ്യാനുപൂരകശബ്ദങ്ങളുടെ സവിശേഷമായ പ്രയോഗങ്ങൾ 113
3.10. വിധേയൻ - ദൃശ്യാനുപൂരകശബ്ദങ്ങളുടെ സവിശേഷമായ പ്രയോഗങ്ങൾ 118
3.11. അനന്തരം - ദൃശ്യാനുപൂരകശബ്ദങ്ങളുടെ സവിശേഷമായ പ്രയോഗങ്ങൾ 121
3.12.എലിപ്പത്തായം- ദൃശ്യാനുപൂരകശബ്ദങ്ങളുടെ സവിശേഷമായ പ്രയോഗങ്ങൾ 122

അദ്ധ്യായം നാല് **131-161**

ദൃശ്യാനുപൂരകേതരശബ്ദങ്ങൾ: അടൂരിന്റെ കലാതന്ത്രം

4.1 ദൃശ്യാനുപൂരകേതരശബ്ദങ്ങൾ സ്വയംവരത്തിൽ 133

4.1.2. സ്വയംവരത്തിലെ ദൃശ്യാനുപൂരകേതരശബ്ദങ്ങളുടെ സംഗ്രഹം 133

4.2. ദൃശ്യാനുപൂരകേതരശബ്ദങ്ങൾ എലിപ്പത്തായത്തിൽ 138

4.2.1.എലിപ്പത്തായം സിനിമയിലെ ദൃശ്യാനുപൂരകേതരശബ്ദങ്ങളുടെ സംഗ്രഹം 138

4.3. കൊടിയേറ്റത്തിലെ ദൃശ്യാനുപൂരകേതരശബ്ദങ്ങൾ 142

4.4. മതിലുകൾ - ദൃശ്യാനുപൂരകേതരശബ്ദങ്ങൾ 143

4.4.1. മതിലുകൾ - ദൃശ്യാനുപൂരകേതരശബ്ദങ്ങളുടെ സംഗ്രഹം 145

4.5. അനന്തരത്തിലെ ദൃശ്യാനുപൂരകേതരശബ്ദങ്ങൾ 148

4.5.1. അനന്തരത്തിലെ ദൃശ്യാനുപൂരകേതരശബ്ദങ്ങളുടെ സംഗ്രഹം 150

4.6. വിധേയനിലെ ദൃശ്യാനുപൂരകേതരശബ്ദങ്ങൾ 151

4.6.1. വിധേയനിലെ ദൃശ്യാനുപൂരകേതരശബ്ദങ്ങളുടെ സംഗ്രഹം 152

4.7. നിഴൽക്കുത്തിലെ ദൃശ്യാനുപൂരകേതര ശബ്ദങ്ങൾ 154

4.7.1. നിഴൽക്കുത്തിലെ ദൃശ്യാനുപൂരകേതര ശബ്ദങ്ങൾ സംഗ്രഹം 155

4.8. നാലുപെണ്ണുങ്ങളിലെ ദൃശ്യാനുപൂരകേതരശബ്ദങ്ങൾ 157

4.8.1. നാലുപെണ്ണുങ്ങളിലെ ദൃശ്യാനുപൂരകേതരശബ്ദങ്ങൾ സംഗ്രഹം 159

അദ്ധ്യായം അഞ്ച് **163-164**

തുടർപഠന സാധ്യതകളും പരിമിതികളും

ഉപസംഹാരം **165-171**

ആധാരസൂചി **173-185**

അനുബന്ധം **187-225**

ആമുഖം

അനായാസമായി ആർക്കും കണ്ടുമനസ്സിലാക്കാവുന്ന ഒന്നാണ് സിനിമ. ഈ ബോധ്യമാണ് അതിനെ ജനപ്രിയ കലയാക്കി മാറ്റുന്നത്. സിനിമയെ ചലച്ചിത്രമെന്നാണ് മലയാളത്തിൽ വിളിക്കാറുള്ളത്. ദൃശ്യകലകളിലാണ് അതിനെ ഉൾപ്പെടുത്തിപ്പോരുന്നത്. ചുരുക്കത്തിൽ ചിത്രം/ദൃശ്യം എന്ന വിതാനത്തിലാണ് സിനിമയെ പരിഗണിക്കുന്നത്. സിനിമയുടെ പിറവിക്കാലത്ത് ആ വിശേഷണം തീർത്തും അനുയോജ്യമാണുതാനും. എന്നാൽ നിശ്ശബ്ദസിനിമയിൽനിന്ന് ശബ്ദസിനിമയിലേക്കുള്ള (ടാക്കീസ്) പരിണാമമാണ് അതിനുണ്ടായ കുതിച്ചുചാട്ടം. അതോടെ സിനിമ ഒരു ദൃശ്യശ്രാവ്യകലയായി. ഒരർത്ഥത്തിൽ സാർവ്വലൗകികകലയെന്ന നിലയിൽനിന്ന് സിനിമ പ്രാദേശികഭാഷാസിനിമയായി.

സംഭാഷണങ്ങൾ, പശ്ചാത്തലസംഗീതം, സൗണ്ട് ഇഫക്ടുകൾ, ഗാനങ്ങൾ തുടങ്ങി സിനിമയിൽ ഉടനീളം കേൾക്കാൻ കഴിയുന്ന ചെറുതും വലുതുമായ മുഴുവൻ സൂക്ഷ്മശബ്ദങ്ങളും രേഖപ്പെടുത്തിവെക്കുന്നതാണ് ശബ്ദപഥം. അതായത് സിനിമയെ സംബന്ധിച്ച് ദൃശ്യപഥംപോലെ പ്രധാനമാണ് ശബ്ദപഥവും. ദൃശ്യപ്രധാനമാണെങ്കിലും ഏതൊരു സിനിമയും പ്രേക്ഷകരെ വൈകാരികമായി സ്വാധീനിക്കുന്നത് അതിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ കേൾക്കാവുന്ന ശബ്ദങ്ങളെക്കൂടി ആശ്രയിച്ചാണ്.

സാങ്കേതികവിദ്യയെ ആശ്രയിച്ചുള്ള ഒരു ദൃശ്യശ്രാവ്യകലയാണ് സിനിമ, എന്നിരിക്കിലും സിനിമാപഠനങ്ങളിലും നിരൂപണങ്ങളിലും മാത്രമല്ല ചില ഗവേഷണങ്ങളിൽപ്പോലും പൊതുവെ പിന്തുടർന്നുവരുന്ന രീതി കഥയേയും ഇതിവൃത്തത്തേയും മാത്രം പരിഗണിക്കുന്നു എന്നതാണ്. ഏറെക്കുറെ തിരക്കഥയുടെ തലത്തിൽ നടത്താവുന്നതാണ് അത്തരം പഠനങ്ങൾ. ദൃശ്യതലത്തിലോ ശബ്ദതലത്തിലോ ഉള്ള സാങ്കേതികാംശത്തെയും അവയുടെ സൗന്ദര്യാവിഷ്കാരരീതികളെയും പാടേ അവഗണിക്കുന്നു എന്നതാണ് അതിന്റെ പോരായ്മ (സമീപകാലത്തായി ഓൺലൈൻ പ്ലാറ്റ്ഫോമുകളിലെ സിനിമാനിരൂപണങ്ങളിൽ ഈ സ്ഥിതിയിൽ മാറ്റം വരുന്നതായും കാണുന്നുണ്ട്). അതേസമയം സ്റ്റീരിയോ ഫോണിക്, സറൗണ്ട് സൗണ്ട് തുടങ്ങിയ ശബ്ദക്രമീകരണരീതികൾ സിനിമാപോസ്റ്ററുകളിലെ പരസ്യവാചകങ്ങളിൽപോലും കാണാം. ഈ സാങ്കേതികതാംശം മുൻകൈനേടുന്നതും കാണാം. വാസ്തവത്തിൽ ശബ്ദപഥത്തിന്റെ കാര്യത്തിൽ മൈക്രോഫോണിന്റെ തെരഞ്ഞെടുപ്പു മുതൽ തിയേറ്ററിലെ സ്പീക്കറുകളുടെ നിലവാരമുൾപ്പെടെയുള്ള ഓരോ ചെറിയഘടകങ്ങളും സിനിമയുടെ ശ്രവണാനുഭവത്തെ

നേരിട്ട് സ്വാധീനിക്കുന്നുണ്ട്. വിശാലമായ ഒരു പഠനമേഖലയാണ് സിനിമയിലെ ശബ്ദപഥം. അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ സിനിമകളിലെ ശബ്ദപഥത്തെ പരിശോധിക്കാനുള്ള ശ്രമമാണ് ഈ പഠനം.

0.1. പഠനലക്ഷ്യം

മലയാളസിനിമയിൽ സവിശേഷമായ ഒരു പാത കണ്ടെത്തിയ സംവിധായകനാണ് അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ. സിനിമയുടെ ദൃശ്യസംവിധാനത്തിലെന്നപോലെ ശബ്ദസംവിധാനത്തിലും അതീവസൂക്ഷ്മത പുലർത്തുന്ന സംവിധായകനാണ് അദ്ദേഹം. അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ സിനിമകളിലെ പശ്ചാത്തലസംഗീതം, സൗണ്ട് ഇഫക്ടുകൾ, സംഭാഷണം, നിശ്ശബ്ദത തുടങ്ങി ആഖ്യാനത്തിലും ഭാവവിനിമയത്തിലും ശബ്ദപഥത്തിനു ലഭിക്കുന്ന പ്രധാന്യം എന്നിവ വിശകലനം ചെയ്യുകയാണ് ഈ പഠനത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം.

0.2. പഠനമേഖല

അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ പന്ത്രണ്ട് സിനിമകളിൽ സ്വയംവരം (1972), കൊടിയേറ്റം (1977), എലിപ്പത്തായം (1981), അനന്തരം (1987), മതിലുകൾ (1990), വിധേയൻ (1993), നിഴൽക്കുത്ത് (2002) എന്നീ ചിത്രങ്ങളാണ് സൂക്ഷ്മപഠനത്തിന് തിരഞ്ഞെടുത്തിരിക്കുന്നത്. മറ്റ് സിനിമകൾ (മുഖാമുഖം-1984, കഥാപുരുഷൻ-1995, നാലുപെണ്ണുങ്ങൾ-2007, ഒരു പെണ്ണും രണ്ടാണും-2008, പിന്നെയും-2016) സാന്ദർഭികമായി പഠനത്തിന് അവലംബമാക്കിയിട്ടുണ്ട്.

0.3. പഠനരീതി

അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ തിരഞ്ഞെടുത്ത സിനിമകളെ മുഖ്യാവലംബമായി സ്വീകരിച്ച് അവയെ ദൃശ്യാനുപൂരകശബ്ദങ്ങൾ (Diegetic Sounds-കഥാലോകവുമായി നേരിട്ട് ബന്ധപ്പെട്ട് നിൽക്കുന്ന ശബ്ദങ്ങൾ), ദൃശ്യാനുരൂപേതര ശബ്ദങ്ങൾ (Non-diegetic Sounds-കഥാലോകത്തിന് പുറത്തുനിൽക്കുന്ന ശബ്ദങ്ങൾ) എന്നിങ്ങനെ തരംതിരിച്ച് ശബ്ദസങ്കേതങ്ങളെ അടിസ്ഥാനപ്പെടുത്തി വിശകലനം ചെയ്യുന്നു.

0.4. പൂർവ്വപഠനങ്ങൾ

അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ സിനിമകളെക്കുറിച്ച് ധാരാളം പഠനങ്ങളുണ്ടായിട്ടുണ്ട്. അവയിൽ മിക്കതും ശബ്ദപഥത്തെ പ്രധാനമായി കണക്കാക്കുന്നില്ല. സജിൽ ശ്രീധറിന്റെ *അടൂർ സാർവ്വജനീനതയുടെ ദൃശ്യേതിഹാസം* (2020), മണർകാട് മാത്യുവിന്റെ *അടൂർസിനിമ കാലത്തിന്റെ സാക്ഷ്യം* (2022), ഗൗതമൻ ഭാസ്കരന്റെ *അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ സിനിമയിൽ*

ഒരു ജീവിതം (2011), ദിവ്യാ എസ്. കേശവന്റെ *അധികാരാവിഷ്കാരം അടൂർ സിനിമകളിൽ* (2022), അരവിന്ദൻ വല്ലച്ചിറയുടെ *അടൂർ സിനിമകൾ ദൃശ്യചാരുതയുടെ കൊടിയേറ്റം (*2021) എന്നീ കൃതികളിൽ അടൂർ സിനിമകളിലെ പ്രമേയവും ആഖ്യാനത്തിന്റെ സവിശേഷതകളുമാണ് വിശകലനം ചെയ്തിട്ടുള്ളത്. അതേസമയം അടൂർ സിനിമകളിലെ ശബ്ദത്തെക്കുറിച്ചും ആനുഷംഗികമായി പരാമർശിക്കുന്ന ചില പഠനങ്ങളും അക്കൂട്ടത്തിലുണ്ട്. അതായത് സാധാരണമായ ദൃശ്യവിശകലനം നടത്തുന്ന ധാരയിൽപ്പോലും അടൂരിന്റെ ശബ്ദപഥം പരാമർശിക്കപ്പെടുന്നു എന്നത് അതിന്റെ പ്രാധാന്യത്തിന്റെ സൂചകമായി എടുക്കാം.

മലയാളത്തിലെ തിരക്കഥാസാഹിത്യം എം.ടി വാസുദേവൻനായർ, പി.പത്മരാജൻ, അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ എന്നിവരുടെ തിരഞ്ഞെടുത്ത തിരക്കഥകളെ അവലംബമാക്കി ഒരു പഠനം (2002) എന്ന ജോസ് കെ. മാനുവെലിന്റെ ഗവേഷണപ്രബന്ധത്തിൽ അടൂരിന്റെ തിരക്കഥകളേയും വിശകലനംചെയ്യുന്നുണ്ട്. അതിന്റെ ആറാം അദ്ധ്യായത്തിൽ *മുഖാമുഖം, വിധേയൻ* എന്നീ ചിത്രങ്ങളെ പഠനവിധേയമാക്കുന്നു. ഇതിവൃത്തം, കഥാപാത്രങ്ങൾ, സംഭാഷണം, ദൃശ്യശ്രാവ്യസൂചനകൾ എന്നി ഘടകങ്ങളെ അടിസ്ഥാനപ്പെടുത്തി പഠിക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ ദൃശ്യശ്രാവ്യസൂചനകൾ എന്ന വിഭാഗത്തിൽ ഇതിവൃത്തബന്ധിതമായ സംഭാഷണാദിശബ്ദങ്ങളെ മാത്രമേ അദ്ദേഹം ഗൗരവമായി സമീപിച്ചിട്ടുള്ളൂ.

മുനീർ എസ്. സമർപ്പിച്ച *സമൂഹപരിണാമത്തിന്റെ ചലച്ചിത്രഭാഷ്യം അടൂർഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ ചലച്ചിത്രേതിവൃത്തങ്ങളെ ആസ്പദമാക്കി ഒരു പഠനം* (2016) എന്ന ഗവേഷണപ്രബന്ധത്തിൽ കുടുംബം-സ്വത്വം-അധികാരം എന്നീ ഘടകങ്ങളെ മുൻനിർത്തി അടൂർചിത്രങ്ങളുടെ ഇതിവൃത്തഘടനയാണ് പഠനവിധേയമാക്കിയിരിക്കുന്നത്. ഷംന വി.പി.യുടെ *കേരളീയാധുനികതയുടെ ദൃശ്യപ്രതിനിധാനം: അടൂർ സിനിമകളെ ആസ്പദമാക്കിയുള്ള പ്രത്യയശാസ്ത്രവിശകലനം* (2020) എന്ന ഗവേഷണപ്രബന്ധം ദൃശ്യപരിചരണരീതികളെ വിശകലനം ചെയ്യുന്നു.

അടൂരിന്റേതെന്നല്ല മലയാളസിനിമയിലെ സാങ്കേതികതയെ സംബന്ധിച്ച പഠനങ്ങൾതന്നെ താരതമ്യേനെ കുറവാണ്. ആനന്ദ് ബാബു ആർ.പി.യുടെ *ശബ്ദവും ചലച്ചിത്രവും* (2014), ടി.കൃഷ്ണനുണ്ണിയുടെ (പരിഭാഷ-അനശ്വരകെ.) *ചലച്ചിത്രത്തിലെ ശബ്ദം* (2011), ഡോ. മുരളീകൃഷ്ണയുടെ *സിനിമാ വീഡിയോ ടെക്നിക്* (2006), പ്രൊഫ. അലിയാറിന്റെ *ശബ്ദത്തിന്റെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രം* (2013) എന്നീ പുസ്തകങ്ങളിൽ സിനിമയിലെ

ശബ്ദസങ്കേതങ്ങളെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. ഇവയിൽ ആനന്ദ് ബാബു ആർ.പി.യുടെ *ശബ്ദവും ചലച്ചിത്രവും* എന്ന പുസ്തകത്തിലാണ് ശബ്ദത്തെ വിശദമായി അടയാളപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്. ശബ്ദശാസ്ത്രത്തിന്റെ ചരിത്രം, ശബ്ദവും ദൃശ്യഭാഷയും, ശബ്ദവും നിശ്ശബ്ദതയും, ചലച്ചിത്രവും സംഗീതവും, ചലച്ചിത്രത്തിലെ ശബ്ദോൽപ്പത്തി, ചലച്ചിത്രത്തിലെ ശബ്ദരേഖകൾ, ശബ്ദമിശ്രണം എന്നിങ്ങനെ ശബ്ദത്തെ ചരിത്രപരമായും ശാസ്ത്രീയമായും സാങ്കേതികമായും വിശദീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. അതോടൊപ്പം മികച്ച ശബ്ദലേഖകരെ പരിചയപ്പെടുത്താനും ഇടം കണ്ടെത്തിയിട്ടുണ്ട്. സൗണ്ട് എഞ്ചിനീയറായ ടി. കൃഷ്ണനുണ്ണിയാകട്ടെ തന്റെ അനുഭവത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ തയ്യാറാക്കിയ *ചലച്ചിത്രത്തിലെ ശബ്ദം* എന്ന പുസ്തകത്തിൽ ശബ്ദപഥരൂപീകരണത്തിന്റെ സാങ്കേതികതയെക്കുറിച്ച് വിശദമായി പ്രതിപാദിക്കുന്നുണ്ട്.

കെ. ജി. ജോർജിന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ ദൃശ്യശബ്ദ സങ്കേതങ്ങൾ: ആഖ്യാനവും അർത്ഥ രൂപീകരണവും (2023) എന്ന തസ്‌ലിമ ടി.യുടെ ഗവേഷണ പ്രബന്ധം സിനിമയുടെ സങ്കേതത്തിലൂന്നിയ പഠനമാണ്. ദൃശ്യതലത്തിലാണ് പഠനം ഊന്നുന്നതെങ്കിലും രണ്ടദ്ധ്യായങ്ങൾ കെ.ജി ജോർജ്ജിന്റെ സിനിമകളിലെ ശബ്ദസങ്കേതങ്ങളെ വിശദമായി വിശകലനം ചെയ്യുന്നവയാണ്. ശബ്ദവും ആഖ്യാനവും, പശ്ചാത്തലസംഗീതം, ശബ്ദത്തിന്റെ ഗുണവിശേഷം, ശബ്ദമിശ്രണം, ഭാഷണഘടകങ്ങളുടെ അർത്ഥവിനിമയവും സംഗീതവിന്യാസത്തിലെ ചിഹ്നവ്യവഹാരങ്ങളും എന്നിങ്ങനെ വേർതിരിച്ചാണ് പഠനം നടത്തിയിരിക്കുന്നത്. ഇതിനുപുറമെ അജിത്ത് കുമാറിന്റെ *സംഗീതം, ശബ്ദം, സാങ്കേതികവിദ്യ - മലയാളസിനിമയുടെ ശ്രാവ്യചരിത്രവും വർത്തമാനവും* (2020), അനിറ്റ ഷാജിയുടെ *എന്നടെയൊച്ച കേട്ടുവോ വേറിട്ട് - മലയാളസിനിമയിലെ സ്ത്രീ ശബ്ദങ്ങളും താരനായികാനിർമ്മിതിയും* (2020) എന്ന കേരള സംസ്ഥാന ചലച്ചിത്ര അക്കാദമിയുടെ ഗവേഷണപ്രബന്ധങ്ങളും സിനിമയുടെ ശബ്ദസാങ്കേതികതയിലൂന്നിയ പഠനമാണ്.

0.5. പ്രബന്ധസ്വരൂപം

ഈ പ്രബന്ധത്തിന് ആമുഖവും ഉപസംഹാരവും കൂടാതെ അഞ്ച് അദ്ധ്യായങ്ങളാണുള്ളത്. **സിനിമയുടെ ശബ്ദചരിത്രം : സാങ്കേതികതയും വികാസവും** എന്ന ഒന്നാം അദ്ധ്യായത്തിൽ നിശ്ശബ്ദസിനിമ, ശബ്ദസിനിമ, സംസാരിക്കുന്ന സിനിമ എന്നിങ്ങനെ സിനിമയുടെ ശബ്ദചരിത്രത്തിന്റെ മൂന്ന് ഘട്ടങ്ങളെ പരിശോധിക്കുന്നു. പൂർണമായും നിശ്ശബ്ദമായിരുന്ന സിനിമയുടെ ഒന്നാംഘട്ടം, സംഭാഷണങ്ങളില്ലെങ്കിലും ടൈറ്റിൽ കാർഡുകളുടെ സഹായത്തോടെ തത്സമയ പശ്ചാത്തലസംഗീതവും

ശബ്ദവുമുപയോഗിച്ച് കഥ പറഞ്ഞിരുന്ന രണ്ടാംഘട്ടം, ദൃശ്യത്തോടൊപ്പം സംഭാഷണങ്ങളും സമന്വയിപ്പിക്കാൻ തുടങ്ങിയ മൂന്നാംഘട്ടം എന്നിങ്ങനെ ശബ്ദചരിത്രത്തിന്റെ മൂന്ന് ഘട്ടങ്ങളേയും വിശകലനം ചെയ്യുന്നു. **ശബ്ദത്തിന്റെ വകഭേദങ്ങളാണ്** രണ്ടാമത്തെ അദ്ധ്യായത്തിൽ വിശദീകരിക്കുന്നത്. ചിത്രീകരണപൂർവ്വഘട്ടം (Pre Production), ചിത്രീകരണഘട്ടം (Production), ചിത്രീകരണാനന്തരഘട്ടം (Post Production) എന്നിങ്ങനെ മൂന്ന് ഘട്ടങ്ങളിലായാണ് സിനിമയിൽ ശബ്ദപഥം രൂപപ്പെടുത്തുന്നത്. ശബ്ദഘടന, സൗണ്ട് ഇഫക്ടുകൾ, സംഭാഷണം, സംഗീതം, ശബ്ദലേഖനത്തിനുള്ള ഉപകരണങ്ങൾ, ശബ്ദസംവിധാന സമവാക്യങ്ങൾ എന്നിവയെ ഉദാഹരണസഹിതം ഈ അദ്ധ്യായത്തിൽ വിശദീകരിക്കുന്നു. മൂന്നും നാലും അദ്ധ്യായങ്ങളിൽ യഥാക്രമം അടൂർ സിനിമകളിലെ **ദൃശ്യാനുപൂരകശബ്ദങ്ങളും** (Diegetic) **ദൃശ്യാനുപൂരകേതരശബ്ദങ്ങളും** (Non diegetic sound) വിശദമായി പഠിക്കുന്നു. അടൂരിന്റെ തിരഞ്ഞെടുത്ത സിനിമകളിലെ ആഖ്യാനശബ്ദങ്ങളെ ആന്തരികാഖ്യാനശബ്ദങ്ങൾ (Internal diegetic sound), സമാന്തര ആഖ്യാനശബ്ദങ്ങൾ (Parallel diegetic sound), വൈരുദ്ധ്യാത്മക പൊരുത്തമുള്ള ശബ്ദങ്ങൾ (Counter point sounds), ദൃശ്യാദൃശ്യ സൂചകശബ്ദങ്ങൾ (Trance diegetic sound) എന്നിങ്ങനെ തരംതിരിച്ച് വിശകലനം ചെയ്യുന്നു. നാലാം അദ്ധ്യായത്തിൽ ദൃശ്യാനുപൂരകേതര ശബ്ദങ്ങളായ സൗണ്ട് ഇഫക്ടുകൾ, പശ്ചാത്തലസംഗീതം, വോയ്സ് ഓവർ എന്നിവയെ പഠിക്കുന്നു. ഇതിൽ അടൂരിന്റെ ദൃശ്യാനുപൂരകേതര ശബ്ദങ്ങളെ പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തിൽ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്ന രാഗങ്ങൾ, അവയുടെ വൈകാരികസ്ഥിതി, ഭാവം എന്ന രീതിയിൽ പ്രത്യേകം തരംതിരിച്ച് വിശകലനം ചെയ്യുന്നു. അഞ്ചാം അദ്ധ്യായത്തിൽ **തുടർപഠന സാധ്യതകളും പരിമിതികളും** വിശദീകരിക്കുന്നു. അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, ടി. കൃഷ്ണനുണ്ണി (സൗണ്ട് എഞ്ചിനീയർ), പ്രൊഫ.അലിയാർ (അഭിനേതാവ്- ഡബ്ബിങ് ആർട്ടിസ്റ്റ്) അരുൺ സി. എം. (ഡബ്ബിങ് ആർട്ടിസ്റ്റ്) എന്നിവരുമായി നടത്തിയ അഭിമുഖവും അനുബന്ധമായി നൽകിയിരിക്കുന്നു. കൂടാതെ ശബ്ദവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട പദാവലി, ഉദാഹരണമായി നൽകിയ സിനിമാവീഡിയോ ക്ലിപ്പുകളുടെ ക്യൂ ആർ കോഡുകൾ ആധാരസൂചി, വെബ്സൂചി എന്നിവയും അനുബന്ധമായി ചേർത്തിട്ടുണ്ട്.

അദ്ധ്യായം ഒന്ന്

സിനിമയുടെ ശബ്ദചരിത്രം – സാങ്കേതികതയും വികാസവും

ചുമരിൽ നിഴലുകൾ വീഴ്ത്തി കഥ പറയാൻ ശ്രമിച്ച പൂർവ്വകാലത്തുനിന്നുതന്നെ സിനിമയിലേക്കുള്ള യാത്ര ആരംഭിച്ചിരുന്നു. പത്തൊൻപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ അവസാനത്തിൽ സിനിമ ഒരു കലാസൃഷ്ടിയായി രൂപപ്പെട്ടു. എഡ്വേർഡ് മൈബ്രിഡ്ജ്, തോമസ് ആൽവാ എഡിസൺ, ലൂമിയർ സഹോദരന്മാർ (ലൂയിസ് ലൂമിയർ, അഗസ്റ്റെ ലൂമിയർ) തുടങ്ങിയവർ ചലനചിത്രം യാഥാർത്ഥ്യമാക്കി. പിന്നിട് ചലനചിത്രത്തിൽ നിന്ന് സ്വനചിത്രത്തിലേക്കുള്ള സിനിമയുടെ വളർച്ച നിർണ്ണായകമായിരുന്നു. ശാസ്ത്രത്തിന്റെ പിൻബലത്തോടെയാണ് സിനിമ ഇന്നുകാണുന്ന തരത്തിൽ വളർന്നുവികസിച്ചത്. സാങ്കേതികമായും കലാപരമായും ഇന്നും മാറ്റത്തിന്റെ പാതയിലാണ് സിനിമ. ഒറ്റക്കാഴ്ചയിൽത്തന്നെ മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിയുന്ന ലളിതമായ ആഖ്യാനശൈലിയാണ് സിനിമയെ ജനപ്രിയമാക്കിയത്. സിനിമയുടെ പ്രാരംഭകാലം മുതൽക്കുതന്നെ സാങ്കേതികതയിലൂന്നിക്കൊണ്ടുള്ള പുതിയപരീക്ഷണങ്ങൾ നടന്നിരുന്നു. ഇന്ന് ആൻഡ്രോയ്ഡ് ഫോണിന്റെ സഹായത്തോടെ സിനിമയുടെ മുഴുവൻ ജോലികളും ഒരാൾക്കൊറ്റയ്ക്ക് ചെയ്യാൻ കഴിയുമെന്ന ഘട്ടത്തിലെത്തി നില്ക്കുന്നു സിനിമയുടെ വളർച്ച.

സാങ്കേതികതയെ സംബന്ധിച്ച് തീർത്തും ധാരണയില്ലാത്ത പ്രേക്ഷകർക്കുപോലും സിനിമ ആസ്വദിക്കാൻ കഴിയാറുണ്ട്. സിനിമയെ ഗൗരവമായി കാണുന്നവർക്കും വിമർ ശിക്കുന്നവർക്കും ഈ സാങ്കേതികപരിജ്ഞാനം ആവശ്യമാണുതാനും. സിനിമാനിരൂപണങ്ങളിൽ സാധാരണയായി കണ്ടുവരുന്നത് സാങ്കേതികതയെ മാറ്റിനിർ ത്തിക്കൊണ്ടുള്ള അന്വേഷണങ്ങളാണ്.

പ്രേക്ഷകർ ഒരോ ദൃശ്യവും സ്വീകരിക്കുന്നതിൽ പശ്ചാത്തലശബ്ദങ്ങൾക്ക് വലിയ സ്വാധീനമുണ്ട്. ശബ്ദമെന്നത് വിശാലാർത്ഥത്തിൽ പശ്ചാത്തലസംഗീതം, സംഭാഷണം, സൗണ്ട് ഇഫക്റ്റുകൾ, ഗാനങ്ങൾ എന്നുതുടങ്ങി സിനിമയുടെ ആരംഭംമുതൽ അവസാനം വരെ പ്രേക്ഷകർക്ക് ദൃശ്യത്തോടൊപ്പം കേൾക്കാൻ കഴിയുന്ന ചെറുതും വലുതുമായ മുഴുവൻ സൂക്ഷ്മ ശബ്ദങ്ങളുമാണ്.

പ്രേക്ഷകരെ ഒരു സീനിൽ നിന്ന് മറ്റൊരു സീനിലേക്ക് ഇടമുറിയാതെ കൊണ്ടുപോകുന്നതും, ഓരോ കഥാപാത്രങ്ങളുടേയും ശരീരഭാഷയെ പൂരിപ്പിക്കുന്നതും, കഥാപാത്രങ്ങളെ ഇനംതിരിച്ച് നായക-പ്രതിനായക പട്ടികയിൽ പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്നതും ശബ്ദബിംബങ്ങളുടെ സഹായത്തോടെയാണ്. ഈ ശബ്ദബിംബങ്ങളെ മാറ്റിനിർത്തുമ്പോൾ സിനിമാനിരൂപണവും വിമർശനവും ആസ്വാദനവും അപൂർണമാകുന്നു.

നിശ്ശബ്ദസിനിമ, ശബ്ദസിനിമ, സംഭാഷണങ്ങളോടുകൂടിയ സിനിമ എന്നിങ്ങനെ മൂന്ന് ഘട്ടങ്ങളിലൂടെയാണ് സിനിമയുടെ ശബ്ദചരിത്രം കടന്നുപോകുന്നത്. പൂർണമായും നിശ്ശബ്ദമായിരുന്ന ഒന്നാംഘട്ടം, സംഭാഷണങ്ങളില്ലെങ്കിലും ടൈറ്റിൽ കാർഡുകളുടെ സഹായത്തോടേയും തത്സമയ പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തിലൂടേയും കഥപറഞ്ഞിരുന്ന രണ്ടാംഘട്ടം, ദൃശ്യത്തോടൊപ്പം സംഭാഷണങ്ങളും സമന്വയിപ്പിക്കാൻ തുടങ്ങിയ മൂന്നാംഘട്ടം എന്നിവയാണവ. 1927-ൽ ശബ്ദസിനിമയുടെ കാലം ആരംഭിച്ചെങ്കിലും ചാർലി ചാപ്ലിൻ ഉൾപ്പെടെയുള്ള സംവിധായകർ അക്കാലത്ത് പ്രതിഷേധിച്ചു. സിനിമയിൽ ശബ്ദസമന്വയം സാധ്യമായിട്ടും നിശ്ശബ്ദസിനിമ സംവിധാനം ചെയ്യുകയായിരുന്നു ചാപ്ലിന്റെ പ്രതിഷേധം. 1931-ൽ *സിറ്റിലൈറ്റ്സ്* എന്ന നിശ്ശബ്ദചിത്രം നിർമ്മിച്ചുകൊണ്ട് അദ്ദേഹം ശബ്ദയുഗത്തെ പ്രതിരോധിച്ചു. എന്നാലിത് അധികകാലം നീണ്ടുനിന്നില്ല. ശബ്ദസമന്വയത്തിന്റെ ക്രിയാത്മകമായ സാധ്യതകൾ തിരിച്ചറിഞ്ഞതോടെ ശബ്ദസിനിമയുടെ പുതിയ കാലത്തിന് തുടക്കംകുറിച്ചു.

ചാർലി ചാപ്ലിൻ

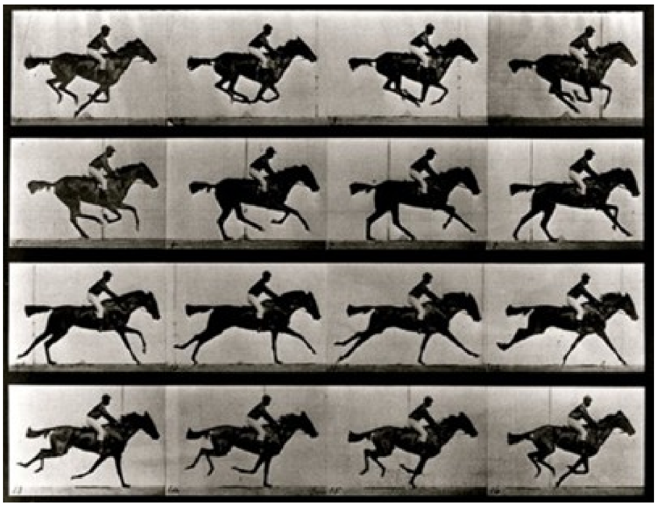
1.1. നിശ്ശബ്ദസിനിമ

സെല്ലുലോയ്ഡിനും മുൻപ് ചലനചിത്രമെന്ന ആശയം പലവിധത്തിൽ രൂപപ്പെട്ടുതുടങ്ങിയിരുന്നു. ഷാഡോഗ്രാഫി, നിഴൽപാവക്കൂത്ത് എന്നിവയിലൂടെ ഈ ആശയം വികസിച്ച് 1839-ൽ ഫോട്ടോഗ്രാഫിയുടെ വരവോടെ പുതിയ വഴിത്തിരിവുകളുണ്ടായി.

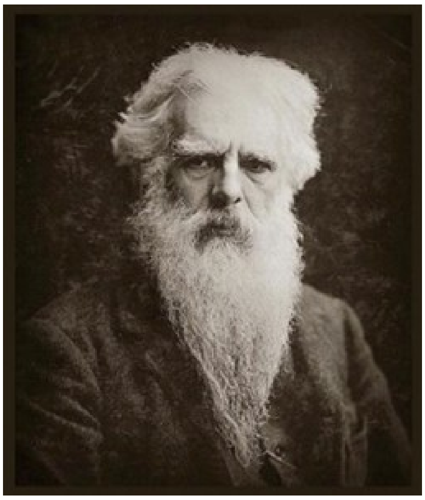
ഷാഡോഗ്രാഫി   നിഴൽപ്പാവക്കൂത്ത്

1.1.1. ക്രോണോഫോട്ടോഗ്രഫി

എഡ്വേർഡ് ജെയിംസ് മൈബ്രിഡ്ജാണ് 1878-ൽ ചലിക്കുന്ന ചിത്രങ്ങൾക്കുവേണ്ടിയുള്ള ശ്രമം ആരംഭിച്ചത്. നാലുകാലും നിലം തൊടാതെ വായുവിൽ ഉയർന്നുനിൽക്കുന്ന കുതിരയുടെ ചിത്രം പകർത്താനുള്ള പന്തയത്തിൽ നിന്നാണ് അത്തരത്തിലൊരു ശ്രമമുണ്ടാകുന്നത്. കുതിര ഓടുന്ന ചിത്രങ്ങൾ (ഓട്ടോമാറ്റിക് ഇലക്ട്രോഫോട്ടോഗ്രാഫ്) മൈബ്രിഡ്ജ് ഒന്നിലധികം ക്യാമറകളുപയോഗിച്ച് പകർത്തി. പിന്നീട് ആ ചിത്രങ്ങൾ തുടർച്ചയായി വേഗത്തിൽ കാണിച്ചപ്പോൾ അതൊരു കുതിരയോട്ടത്തിന്റെ പ്രതീതി ജനിപ്പിച്ചു. ചലച്ചിത്രത്തിലേക്കുള്ള ആദ്യപടിയായിരുന്നു ഈ ക്രോണോഫോട്ടോഗ്രാഫി. 1873-ലും ഇതിന് സമാനമായ പരീക്ഷണങ്ങൾ നടന്നിരുന്നു. എന്നാലത് വേണ്ടത്ര വിജയിച്ചില്ല.



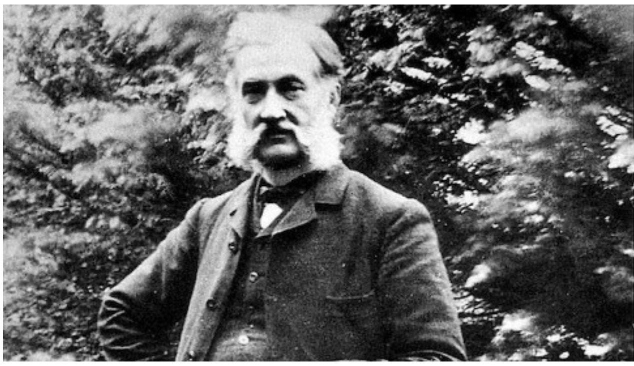
കുതിര ഓടുന്ന ചിത്രങ്ങൾ
(ഓട്ടോമാറ്റിക് ഇലക്ട്രോഫോട്ടോഗ്രാഫ്)



എഡ്വേർഡ് ജെയിംസ്
മൈബ്രിഡ്ജ്

1.1.2. റൗണ്ടേ ഗാർഡൻ സീൻ

1888-ൽ ലൂയിസ് ലെ പ്രിൻസിന്റേതായിരുന്നു പിന്നീടുള്ള പരീക്ഷണം. രണ്ട് സെക്കന്റിൽ താഴെ മാത്രം ദൈർഘ്യമുള്ള *റൗണ്ടേ ഗാർഡൻ സീൻ* എന്നറിയപ്പെടുന്ന രംഗം ഇരുപത്തിനാല് ഫ്രെയ്മിലായി അദ്ദേഹം വിജയകരമായി പകർത്തി. സിംഗിൾ ലെൻസ് ക്യാമറ ഉപയോഗിച്ച് ഈസ്റ്റ്മാൻ കൊഡാക്ക് പേപ്പർ ബേസ് ഫോട്ടോഗ്രാഫിക് ഫിലിമിലാണ് ഈ രംഗം റിക്കോർഡ് ചെയ്തത്. ഓക്ക് വുഡ് ഗ്രഞ്ച് റോഡിലുള്ള വിറ്റ് ലി ഫാമിലി ഹൌസിന്റെ പൂന്തോട്ടത്തിൽ കോട്ടും സ്യൂട്ടുമണിഞ്ഞ ഒരാൾ നടന്നുപോകുന്നതും ചുറ്റും നിൽക്കുന്നവർ അങ്ങോട്ടും ഇങ്ങോട്ടും നീങ്ങുന്നതും പരസ്പരം നോക്കിചിരിക്കുന്നതുമാണ് രംഗം.



ലൂയിസ് ലെ പ്രിൻസ്   *റൗണ്ടേ ഗാർഡൻ സീൻ*

1.1.3. മങ്കിഷൈൻസ് (1889)

കൈനെറ്റസ്കോപ്പിന്റെ പരീക്ഷണാർത്ഥം നിർമ്മിച്ച നിശ്ശബ്ദ ഹ്രസ്വചിത്രങ്ങളുടെ പരമ്പരയാണ് മങ്കിഷൈൻസ്. വില്യം കെന്നഡി ഡിക്സണും വില്യം ഹെയ്സണുമാണ് ഈ ചിത്രം സംവിധാനം ചെയ്തത്. സെക്കന്റുകൾ മാത്രമാണ് പരമ്പരയിലെ ഓരോ ചിത്രങ്ങളുടേയും ദൈർഘ്യം. ഒരു മങ്ങിയ രൂപം ചില ആംഗ്യങ്ങൾ കാണിക്കുന്നതായാണ് ചിത്രത്തിൽ കാണാൻ കഴിയുന്നത്. അഭിനേതാവിനെ ചിത്രത്തിൽ വ്യക്തമല്ല.

വില്യം കെന്നഡി ഡിക്സൺ

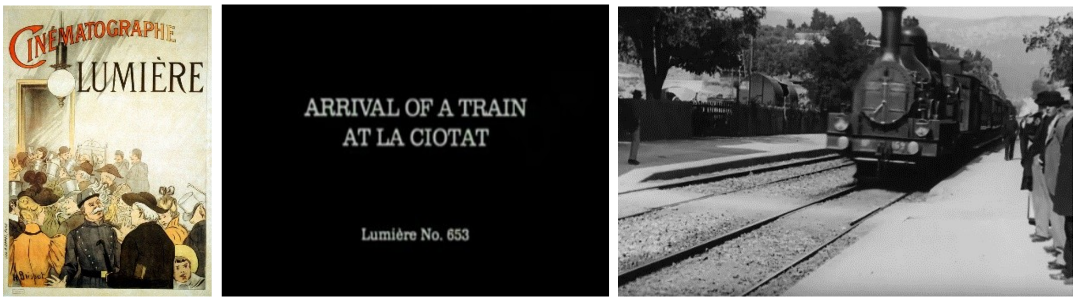
മങ്കിഷൈൻസ് എന്ന സിനിമയിലെ സീനുകൾ

1.1.4. ദി അറൈവൽ ഓഫ് എ ട്രെയിൻ

1890-ൽ തോമസ് ആൽവാ എഡിസൺ കൈനെറ്റോഗ്രാഫ് എന്ന

ലൂയിസ് ലൂമിയർ, അഗസ്റ്റെ ലൂമിയർ

മൂവി ക്യാമറ വികസിപ്പിച്ചെടുത്തു. ചലിക്കുന്ന വസ്തുക്കളുടേയോ മനുഷ്യരുടേയോ ചലനം തുടർച്ചയായി പകർത്താൻ കഴിയുന്ന മോഷൻ പിക്ചർ ക്യാമറയാണത്. പിന്നീട് 1895-ൽ ലൂമിയർ സഹോദരന്മാർ (ലൂയിസ് ലൂമിയർ, അഗസ്റ്റെ ലൂമിയർ) അൻപത് സെക്കന്റ് ദൈർഘ്യമുള്ള *ദി അറൈവൽ ഓഫ് ട്രെയിൻ* എന്ന ഹ്രസ്വചിത്രം നിർമ്മിച്ച ഫ്രഞ്ച് തെക്കൻ തീരദേശ പട്ടണമായ ലാ സിയോട്ടാറ്റിലെ ട്രെയിൻസ്റ്റേഷനായ ഗാരെ ഡി ലാ സിയോട്ടാറ്റിലേക്ക് ഒരു സ്റ്റീം ലോക്കോമോട്ടീവിന്റെ പ്രവേശനമായിരുന്നു രംഗം. ഓൾ ഇൻ വൺ ക്യാമറയായ സിനിമാട്ടോഗ്രാഫ് ഉപയോഗിച്ച് 35 എം.എം. ഫോർമാറ്റിലാണ് ഇത് ചിത്രീകരിച്ചത്. പ്ലാറ്റ്ഫോമിലാണ് സിനിമാട്ടോഗ്രാഫ് സ്ഥാപിച്ചത്. 1896 ജനുവരിയിലാണ് ചിത്രത്തിന്റെ ആദ്യ പ്രദർശനം നടന്നത്. സ്ക്രീനിൽ ട്രെയിനിന്റെ വരവ് കണ്ട് പ്രേക്ഷകർ പരിഭ്രാന്തരായി ഓടി എന്നുള്ള മിത്തുകൾ പ്രചാരത്തിലുണ്ടെങ്കിലും അതിനെ സംബന്ധിച്ച ആധികാരികമായ രേഖപ്പെടുത്തലുകളില്ല. ശബ്ദമില്ലാത്ത ബ്ലാക്ക് ആൻഡ് വൈറ്റ് ചിത്രമാണെങ്കിലും പ്രേക്ഷകരിൽ വലിയ അത്ഭുതക്കാഴ്ചയായിരുന്നിരിക്കണം ഈ പ്രദർശനം.



ദി അറൈവൽ ഓഫ് എ ട്രെയിൻ (അഗസ്റ്റെ ലൂമിയർ, ലൂയിസ് ലൂമിയർ) എന്ന ചിത്രത്തിന്റെ സ്റ്റിൽ

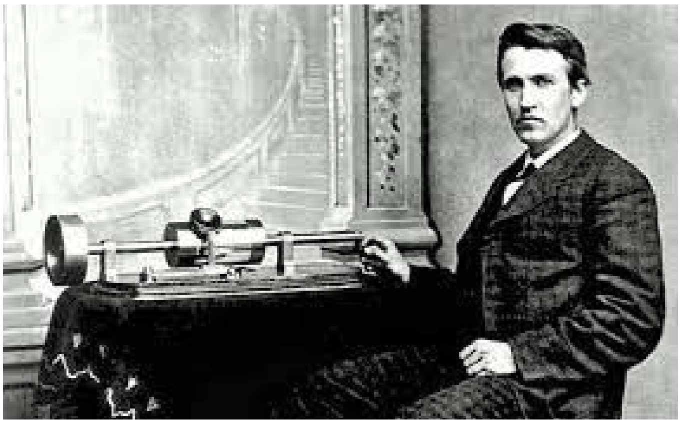
1.1.5. ബ്ലാക്ക്സ്മിത്ത് സീൻ (1893)

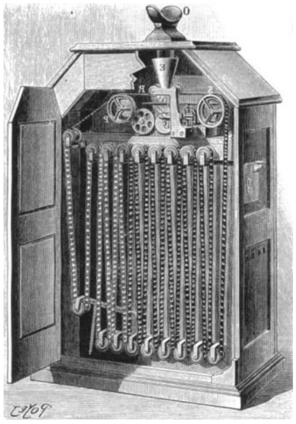
വില്യം ഡിക്സൺ സംവിധാനം ചെയ്ത നിശ്ശബ്ദഹ്രസ്വചിത്രമാണ് ബ്ലാക്ക്സ്മിത്ത്. ലോഹപണിയെടുക്കുന്ന കമ്മാരനും സഹായികളുമാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾ. കൈനെറ്റോസ്കോപ്പിലൂടെയാണ് ചിത്രം പ്രദർശിപ്പിച്ചത്. നിശ്ശബ്ദയുഗത്തിലെ സിനിമകളെല്ലാം വളരെ കുറഞ്ഞ സമയദൈർഘ്യമുള്ളതായിരുന്നു. ചിത്രങ്ങൾ ചലിപ്പിക്കുന്നതും ആ ചിത്രങ്ങൾക്ക് തുടർച്ചയുണ്ടാകുന്നതിനും വേണ്ടിയുള്ള

ശ്രമങ്ങളായിരുന്നു അക്കാലത്ത് നടന്നിരുന്നത്. സാങ്കേതികവിദ്യയുടെ വികാസം സിനിമയുടെ ഒരോ പരീക്ഷണാത്മക മുന്നേറ്റങ്ങൾക്കും പ്രേരകമായിതീർന്നു. ചലിക്കുന്ന ചിത്രങ്ങൾ ആദ്യം പ്രേക്ഷകരിൽ വലിയ അത്ഭുതം ജനിപ്പിച്ചു എങ്കിലും പിന്നീടുള്ള സിനിമയുടെ ഓരോ മാറ്റത്തിലും സ്വാഭാവികമായ പ്രേക്ഷക സ്വീകാര്യതയുണ്ടായിരുന്നു.

1.2. ശബ്ദസിനിമ

ദൃശ്യത്തോടൊപ്പം ശബ്ദത്തെ സമന്വയിപ്പിക്കാനുള്ള പരീക്ഷണങ്ങൾ 1887-ൽ തന്നെ ആരംഭിച്ചിരുന്നു. തോമസ് ആൽവാ എഡിസൺ സിനിമയിലെ നിശ്ശബ്ദയുഗത്തെ മറികടക്കാനുള്ള ആദ്യശ്രമങ്ങൾ നടത്തി. ഫോണോഗ്രാഫിന്റെയും കെനിമാറ്റോസ്കോപ്പിന്റേയും കണ്ടുപിടിത്തങ്ങളാണ് അതിൽ നിർണ്ണായകമായി ത്തീർന്നത്.





ഫോണോഗ്രാഫ്

കെനിമാട്ടോ സ്കോപ്പ്

1.2.1. കെനിമാറ്റോസ്കോപ്പ്

1894 ജനവരി ഒൻപതിന് എഡിസന്റെ സംവിധാന സഹായിയായ വില്യംഡിക്സൺ അഞ്ചുസെക്കന്റ് ദൈർഘ്യ മുള്ള ഒരു തുമ്മൽരംഗം കെനിമാറ്റോ സ്കോപ്പിന്റെ സഹായത്തോടെ ചിത്രീകരിച്ചു. ഫ്രെഡ് ഓട്ടാണ് ഈ രംഗത്തിൽ അഭിനയിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഒരു നുള്ള് പൊടി മൂക്കിലേക്ക് കൊണ്ടുവരികയും ആഞ്ഞ് തുമ്മുകയും ചെയ്യുന്നതാണ് രംഗം. സെക്കന്റുകൾ മാത്രമുള്ള ഇത്തരം ശ്രമങ്ങളിൽ നിന്നാണ് ഇന്നു കാണുന്ന രണ്ടുമണിക്കൂറിലധികം ദൈർഘ്യമുള്ള തരത്തിലേക്ക് സിനിമ വികസിച്ചത്.

1.2.2. എകസ്പെരിമെന്റൽ സൗണ്ട് ഫിലിം

1895-ൽ വില്യം ഡിക്സൺന്റെ നേതൃത്വത്തിൽ തന്നെ *എകസ്പെരിമെന്റൽ സൗണ്ട് ഫിലിം എന്ന* ചിത്രത്തിൽ തത്സമയം സൗണ്ട് റിക്കാർഡ് ചെയ്യാനുള്ള ശ്രമവും നടന്നു. ഡിക്സൺ വയലിൻ വായിക്കുകയും അതിന്റെ താളത്തിനനുസരിച്ച് രണ്ടുപേർ നൃത്തംചെയ്യുകയും ചെയ്യുന്ന പതിനേഴ് സെക്കന്റ് ദൈർഘ്യമുള്ള ചലച്ചിത്രമാണ് റിക്കാർഡ് ചെയ്തത്. പരീക്ഷണം വിജയകരമായിരുന്നെങ്കിലും ഈ ശ്രമംകൊണ്ട് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ നിശ്ശബ്ദയുഗത്തെ മറികടക്കാനായില്ല. ചലനദൃശ്യത്തിന് ശേഷമായിരുന്നു ശബ്ദംകേട്ടിരുന്നത്, അതിനാൽ ദൃശ്യം ശബ്ദവുമായി സമന്വയിച്ചിരുന്നില്ല.

പത്തൊൻപതാം നൂറ്റാണ്ടിൽ സിനിമയിൽ ശബ്ദസമന്വയം സാധ്യമായില്ലെങ്കിലും വെള്ളിത്തിരയ്ക്കു പുറകിൽ മറഞ്ഞിരുന്ന് ശബ്ദമുണ്ടാക്കിയും ദൃക്സാക്ഷിവിവരണംപോലെ ലൗഡ്സ്പീക്കറിൽ ശബ്ദിച്ചും ശബ്ദസംയോജന ശ്രമങ്ങൾ നടന്നു. ശബ്ദത്തെ ദൃശ്യത്തോട് സമന്വയിപ്പിക്കാൻ കഴിയാത്തതിനാൽ തന്നെ തിയേറ്ററിൽ സിനിമ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നതോടൊപ്പം തത്സമയസംഗീതവും നൽകിയിരുന്നു.

1.2.3. തിയേറ്ററിലെ തത്സമയ സംഗീതം

1915-ൽ ഗ്രിഫിത്ത് സംവിധാനം ചെയ്ത *ബെർത്ത് ഓഫ് എ* നാഷൻ എന്ന ചിത്രത്തിനുവേണ്ടി സംഗീതസംവിധായകൻ ജോസഫ് കാൾ ബ്രെയിൻ മൂന്ന് മണിക്കൂർ നീണ്ടുനിൽക്കുന്ന പശ്ചാത്തലസംഗീതം ചിട്ടപ്പെടുത്തി. ക്ലാസിക്കൽ,

മെലോഡിയസ് എന്നു തുടങ്ങി വ്യത്യസ്ത സംഗീതശൈലികളെ സമന്വയിപ്പിച്ചുകൊണ്ടുള്ള സംഗീതമായിരുന്നു അത്. സിനിമയുടെ ഓരോ പ്രിന്റിനുമൊപ്പം മ്യൂസിക്കൽ ക്യൂ ഷീറ്റുകൾ വിതരണം ചെയ്തിരുന്നു. ഇതനുസരിച്ച് തത്സമയം സംഗീതം അവതരിപ്പിച്ചു.

അക്കാലത്തെ മ്യൂസിക്കൽ ക്യൂ ഷീറ്റുകളിലെ സംഗീതം സിനിമകളുടെ ഇന്നത്തെ പ്രിന്റുകളിൽ സമന്വയിപ്പിച്ചു. ഗ്രിഫിത്തിന്റെ *ഇൻടോളറൻസ്* (1916), ഐസൻസ്റ്റീനിന്റെ *ബാറ്റിൽഷിപ്പ് പൊട്ടെംകിൻ* (1925) എന്നിവയും പ്രദർശിപ്പിച്ചു. എഡ്മുണ്ട് മെയ്സലാണ് ഈ ചിത്രത്തിനുവേണ്ടി സൗണ്ട് സ്കോർ ചെയ്തത്. ഫ്ലൂട്ട്, ട്രംപറ്റ്, ട്രോംബോൺ, ഹാർമോണിയം എന്നീ വാദ്യോപകരണങ്ങളുപയോഗിച്ച് ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ സംഗീതമായിരുന്നു ആദ്യത്തേത്. 1950-ൽ നിക്കോളായ് ക്യൂക്കോവും 1986-ൽ എറിക് അൽമാനും പുതിയ സ്കോർ നല്കി. സിനിമയുടെ പുതുമ നിലനിർത്താൻ ഈയടുത്ത കാലം വരെയും ഇതിന്റെ സൗണ്ട് സ്കോർ പുനരാവിഷ്കരിച്ചിരുന്നു.

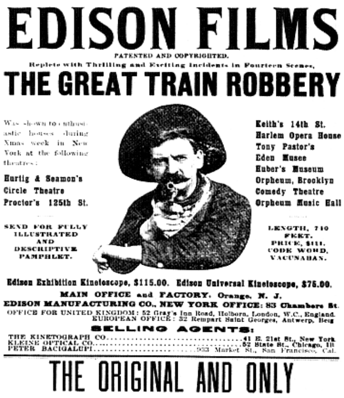
1.2.4. ശബ്ദസിനിമായുഗത്തിലെ സാങ്കേതിക പരീക്ഷണങ്ങൾ

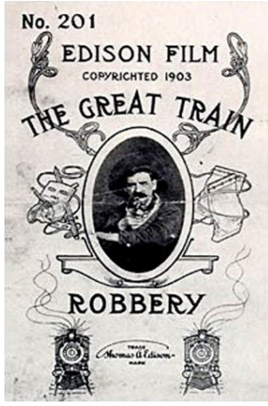
സംഭാഷണങ്ങൾ ദൃശ്യത്തോട് സംയോജിപ്പിക്കുന്നതിനു മുൻപ് ധാരാളം ഹ്രസ്വചിത്രങ്ങൾ ലോകമെമ്പാടും നിർമ്മിച്ചിരുന്നു. 1902-ൽ ജോർജ്ജ് മെലിയസ് സംവിധാനം ചെയ്ത *എ ട്രിപ്പ് ടു ദ മൂൺ* സിനിമാചരിത്രത്തിലെ കൃത്യമായ ഒരു കഥയെ അടിസ്ഥാനപ്പെടുത്തി നിർമ്മിച്ച ആദ്യത്തെ ആഖ്യാനചിത്രമാണ്. ചന്ദ്രനിലേക്ക് റോക്കറ്റിൽ യാത്രചെയ്യുന്ന ആറ് ജ്യോതി ശാസ്ത്രജ്ഞന്മാരെ ചുറ്റിപ്പറ്റിയാണ് കഥ വികസിക്കുന്നത്. പുകയിൽ ഒരു കഥാപാത്രം അപ്രത്യക്ഷമാകുന്നത്, ചന്ദ്രനിൽ ഒരു നടന്റെ മുഖം തെളിയുന്നത് തുടങ്ങി നൂതനസാങ്കേതികവിദ്യയുടെ പ്രയോഗം കാണാൻ കഴിയുന്ന ചരിത്രത്തിലെ ആദ്യത്തെ സയൻസ് ഫിക്ഷൻ ചിത്രമാണ് *എ ട്രിപ്പ് ടു ദി മൂൺ*.

1.2.5. ദി ഗ്രേറ്റ് ട്രെയിൻ റോബറി

1903-ൽ എഡ്വിൻ എസ് പോർട്ടർ നിർമ്മിച്ച *ദി ഗ്രേറ്റ് ട്രെയിൻ റോബറി* ഓവർ ലാപ്പുചെയ്യാത്ത പതിനാലു ഷോട്ടുകൾ ചേർത്തുവെച്ച സിനിമയായിരുന്നു. എഡിറ്റിങിന്റെ ആദ്യകാല ഉദാഹരണമായും ഈ ചിത്രത്തെ കണക്കാക്കാം. ഇതിനുമുമ്പുള്ള സിനിമകൾക്ക് ഇതുപോലെ തുടർച്ചയുണ്ടായിരുന്നില്ല. സംഭാഷണങ്ങളില്ലാത്തതിനാൽ അക്കാലത്ത്

പ്രേക്ഷകരിലുണ്ടാകുന്ന ആശയക്കുഴപ്പം സിനിമാസ്വാദനത്തെ വലിയൊരളവിൽ പരിമിതപ്പെടുത്തിയിരുന്നു. നേരാഖ്യാനത്തിനുതകുന്ന (Linear narration) ഇതിവൃത്തങ്ങൾ സ്വീകരിക്കുകയെന്നത് ഈ പരിമിതി മറികടക്കാനുള്ള മാർഗ്ഗമായതിനാൽ തുടർന്നുള്ള സിനിമകളിൽ അത് കൂടുതലായി പരീക്ഷിക്കപ്പെട്ടു.





എഡ്വിൻ എസ് പോർട്ടർ *ദി ഗ്രേറ്റ് റോബറി* എന്ന ചിത്രത്തിന്റെ പത്രപരസ്യം

1.2.6. ശബ്ദസിനിമാ യുഗത്തിലെ സിനിമകൾ (1913– 1928)

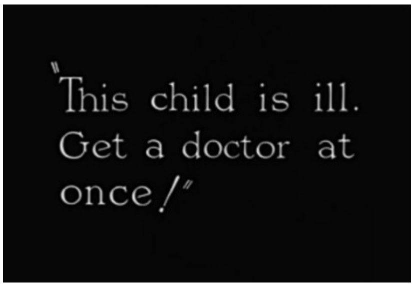
സംഭാഷണം ദൃശ്യത്തോടൊപ്പം സമന്വയിപ്പിക്കുന്നതിന് മുൻപ് തത്സമയപശ്ചാത്തല സംഗീതത്തോടെ ധാരാളം സിനിമകൾ പുറത്തിറങ്ങിയിരുന്നു.

സിനിമ	**വർഷം**	**സംവിധാനം**
ദി പ്രിസണർ ഓഫ് സെണ്ട	1913	ഹഗ് ഫോർഡ്
ദി ബെർത്ത് ഓഫ് എ നേഷൻ	1915	ഡി ഡബ്ല്യൂ ഗ്രിഫിത്ത്
ദി ബിഗ് പാരഡെ	1925	കിങ് വൈഡർ
ബെൻ ഹർ	1925	ഫ്രെഡ് നിബ്ലോ
ദി കിഡ്	1921	ചാർലി ചാപ്ലിൻ
ദി ഗോൾഡ് റഷ്	1925	ചാർലി ചാപ്ലിൻ
വെ ഡൌൺ ഇസ്റ്റ്	1920	ഡി ഡബ്ല്യൂ ഗ്രിഫിത്ത്
സിറ്റി ലൈറ്റ്സ്	1931	ചാർലി ചാപ്ലിൻ
ദി ടെൻ കമാൻമെന്റ്സ്	1923	സെസിൽ ബി ഡിമില്ലെ
ദി കവേർഡ് വാഗൺ	1923	ജെയിംസ് ക്രൂസ്
ദി ഹഞ്ച്ബാക്ക് ഓഫ് നോത്തർദാം	1923	വാലസ് വേഴ്സ്ലി

ഓഫൻസ് ഓഫ് ദി സ്റ്റോം	1921	ഡി ഡബ്ല്യൂ ഗ്രിഫിത്ത്
ഫോർ ഹെവൻസ് സേക്ക്	1926	സാം ടൈലർ
ദി റോഡ് ടു റുയിൻ	1928	നോർത്തേൺ എസ്.പാർക്കർ
സെവെൻത് ഹെവെൻ	1928	ഫ്രാങ്ക് ബോർസേജ്
വാട്ട് പ്രൈസ് ഗ്ലോറി	1926	റോൾ വാൾഷ്
അബിസ് ഐറിഷ് റോസ്	1928	വികടർ ഫ്ലെമിങ്

1.2.7. ടൈറ്റിൽ കാർഡുകൾ

ഇന്ന് സിനിമകളിൽ വോയ്സ് ഓവർ ഉപയോഗിക്കുന്ന അതേ രീതിയിലാണ് അന്ന് ടൈറ്റിൽ കാർഡുകൾ ഉപയോഗിച്ചിരുന്നത്. കറുപ്പിൽ വെളുത്ത അക്ഷരങ്ങൾകൊണ്ടെഴുതുന്ന വളരെ ലളിതമായ ടൈറ്റിൽ കാർഡുകളായിരുന്നു ആദ്യകാലങ്ങളിൽ ഉണ്ടായിരുന്നത്. പിന്നീട് വരകളും അലങ്കാരങ്ങളുമായി ആകർഷകമായ രീതിയിൽ ടൈറ്റിൽ കാർഡുകൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെടാൻ തുടങ്ങി. നിശ്ശബ്ദസിനിമകളെ സംബന്ധിച്ച് ടൈറ്റിൽ കാർഡുകൾക്ക് തികച്ചും നിർണ്ണായകമായ പങ്കുണ്ടായിരുന്നു. കഥ നടക്കുന്ന സ്ഥലം, കാലം, സമയം, കഥയിലെ പ്ര ധാന സംഭവങ്ങൾ, വഴിത്തിരിവുകൾ എന്നിവയെല്ലാം ടൈറ്റിൽ കാർഡുകളിലൂടെയാണ് പ്രേക്ഷകർ മനസ്സിലാക്കിയിരുന്നത്. (Foster,2014:19)



ദൃശ്യഭാഷ ഉയർന്ന നിലവാരം പുലർത്തിയിരുന്നതിനാൽ സംഭാഷണങ്ങളുടെ അഭാവം വലിയതോതിൽ സിനിമാസ്വാദനത്തെ ബാധിച്ചിരുന്നില്ല. ദൃശ്യങ്ങളിലെ ആശയങ്ങൾ വളരെ കൃത്യവും സുവ്യക്തവുമാക്കുന്നതിന് സംവിധായകർ പ്രത്യേകം ശ്രദ്ധിച്ചു. അഭിനേതാക്കളുടെ മുഖഭാവങ്ങൾ, ശരീരചലനങ്ങൾ, കോസ്റ്റ്യൂം, പശ്ചാത്തലം എന്നിവയിലെല്ലാം പ്രേക്ഷക ശ്രദ്ധയുള്ളതിനാൽ ശബ്ദചിത്രങ്ങളേക്കാൾ നിശ്ശബ്ദചിത്രങ്ങളുടെ നിർമ്മാണം അത്യന്തം ശ്രമകരമായിരുന്നു. നിശ്ശബ്ദയുഗത്തെ മറികടക്കാൻ ശബ്ദം ഫിലിമിൽ തന്നെ രേഖപ്പെടുത്താനുള്ള പരീക്ഷണങ്ങൾ ലോകമെമ്പാടും

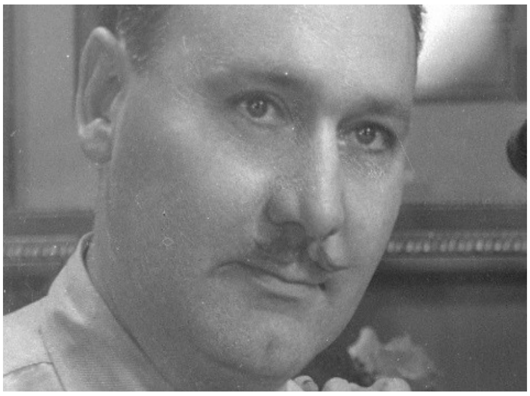
ധാരാളമായി നടന്നിരുന്നു. എന്നാൽ അതൊന്നും വേണ്ടത്ര ഫലം കണ്ടിരുന്നില്ല. തിയേറ്ററുകളിൽ തത്സമയസംഗീതം വായിച്ചും ദൃക്സാക്ഷി വിവരണം നൽകിയും ശബ്ദസിനിമയുടെ പ്രതീതി ജനിപ്പിച്ചുകൊണ്ടായിരുന്നു ശബ്ദചരിത്രത്തിന്റെ രണ്ടാം ഘട്ടം അവസാനിച്ചത്.

1.3. സംഭാഷണസിനിമ

ദി ജാസ്സ് സിങ്ങർ എന്ന ചിത്രത്തിലെ ഒരു രംഗം

1.3.1. ദി ജാസ്സ് സിങ്ങർ

1927 ലോകസിനിമാ ചരിത്രത്തെ സംബന്ധിച്ച് തന്നെ നിർണ്ണായകമായ വർഷമായിരുന്നു. ശബ്ദം റിക്കാർഡ് ചെയ്യാനുള്ള സംവിധാനങ്ങൾ അന്നുണ്ടായിരുന്നെങ്കിലും ദൃശ്യത്തോട് കൃത്യമായി സംഭാഷണങ്ങളും, ഇഫക്ടുകളും സമന്വയിപ്പിക്കാൻ കഴിഞ്ഞിരുന്നില്ല. സെക്കന്റിൽ 16 ഫ്രെയ്മായിരുന്നു അന്നത്തെ പ്രൊജക്ഷൻ വേഗത. ആ വേഗതയിൽ ശബ്ദം ദൃശ്യത്തോട് സംയോജിപ്പിക്കുക സാധ്യമല്ലായിരുന്നു. ഈയൊരു പരിമിതിയെ മറികടന്ന് ലീ ഡി ഫോറസ്റ്റ് എന്ന ശാസ്ത്രജ്ഞൻ ഫിലിമിൽ ദൃശ്യങ്ങളോടൊപ്പം സംഭാഷണവും രേഖപ്പെടുത്താമെന്ന് കണ്ടെത്തി. ഈ കണ്ടെത്തൽ സിനിമാമേഖലയിൽ വലിയ സാധ്യതകൾക്ക് വഴിവെച്ചു.



ലീ ഡി ഫോറെസ്റ്റ് അലൻ ക്രോസ്ലാന്റ്

വാർണർ ബ്രദേഴ്സ് പിക്ചേഴ്സ് കമ്പനിയിലെ ശാസ്ത്രജ്ഞന്മാർ ചേർന്ന് ഇലക്ട്രിക് ഫോട്ടോഗ്രാഫിക് തത്ത്വമനുസരിച്ച് ഫിലിമിൽ ശബ്ദം രേഖപ്പെടുത്തി. തുടർന്ന് ഇലക്ട്രിക് സൗണ്ട്ടെക്നിക് അനുസരിച്ച് *ദി ജാസ് സിങ്ങർ* എന്ന ആദ്യ മുഴുനീള ഫീച്ചർ ഫിലിം പുറത്തുവന്നു (1927 ഒക്ടോബർ 6). അലൻ ക്രോസ്ലാന്റാണ് ചിത്രം സംവിധാനം ചെയ്തത്. അൽ ജോൺസണായിരുന്നു നായകൻ. രണ്ട് മിനിറ്റോളം ദൈർഘ്യമുള്ള സംഭാഷണസീക്വൻസുകൾ ഈ സിനിമയിലുൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. "Wait a minute! You are not heard nothing" ഇതായിരുന്നു ആദ്യം ദൃശ്യത്തോടൊപ്പം കേട്ട സംഭാഷണം. ചലിക്കുന്ന ചിത്രം സംസാരിച്ചു തുടങ്ങിയപ്പോഴും അത് പ്രേക്ഷകരെ അത്ഭുതപ്പെടുത്തി. *ദി ജാസ് സിങ്ങറി*ലൂടെ ശബ്ദസിനിമാ യുഗത്തിന് ആരംഭം കുറിച്ചു.

ദിലൈറ്റ്സ് ഓഫ് ന്യൂയോർക് എന്ന ചിത്രത്തിലെ ഒരു രംഗം

ദി ജാസ് സിംഗർ ആദ്യത്തെ സംഭാഷണങ്ങളോടുകൂടിയ ചിത്രമാണെങ്കിലും ഒരു പൂർണശബ്ദചിത്രമായി പരിഗണിക്കുന്നത് 1928-ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ *ദി ലൈറ്റ്സ് ഓഫ് ന്യൂയോർകിനെയാണ്* (ആനന്ദ് ബാബു, 2014:48). ആൾ ടാക്കീസ് എന്നാണ് *ദി ലൈറ്റ്സ് ഓഫ് ന്യൂയോർക്കിനെ* വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത്. ബ്ര്യാൻ ഫോയാണ് ചിത്രം

സംവിധാനംചെയ്തത്. വീറ്റാ ഫോൺ സൗണ്ട് സിസ്റ്റം ഉപയോഗിക്കുന്ന ആദ്യത്തെ ഫീച്ചർ സിനിമ കൂടിയാണിത്.

എൻ.ആർ.സ്വാമി അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചിത്രനിർമ്മാണം എന്ന ലേഖനത്തിൽ സിനിമകളിൽ എങ്ങനെയാണ് ദൃശ്യത്തോടൊപ്പം ശബ്ദവും ചേർക്കുന്നതെന്ന് ശാസ്ത്രീയമായി വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്. അഭിനേതാക്കളുടെ സംഭാഷണങ്ങളും പാടി അഭിനയിക്കുന്ന ഗാനരംഗങ്ങളും ഒരു ഉച്ചഭാഷിണി ഉപയോഗിച്ച് റിക്കോർഡ് ചെയ്യുന്നു. ഈ യന്ത്രത്തിൽ ഒരു വശത്ത് കാന്തികശക്തിയുള്ള ഒരു കമ്പിയുണ്ടായിരിക്കും. അതിൽ ഒരു കണ്ണാടി ഘടിപ്പിച്ചിരിക്കും. കമ്പിയിൽ വൈദ്യുതി കടന്നുപോകുമ്പോൾ കണ്ണാടി ചലനം ആരംഭിക്കും. കണ്ണാടിയുടെ മുകളിൽ ഒരു ബൾബ് ഘടിപ്പിച്ചിരിക്കും. അതിൽനിന്നുണ്ടാകുന്ന പ്രകാശരശ്മികൾ യന്ത്രത്തിൽ ഘടിപ്പിച്ചിട്ടുള്ള ഫിലിം ചുരുളുകളിൽ പതിപ്പിക്കുന്നു. ചുരുളുകൾ അതിവേഗം തിരിഞ്ഞുകൊണ്ടിരിക്കും. ഉച്ചഭാഷിണിയിൽ പതിയുന്ന ശബ്ദം വൈദ്യുതിയായിമാറി കാന്തശക്തിയോടുകൂടിയ കമ്പിയിൽചെന്നു ചേരുന്നു. തൽസമയം കണ്ണാടി ചലിക്കുവാൻ തുടങ്ങുന്നു. ബൾബിൽനിന്നുവരുന്ന പ്രകാശം കണ്ണാടിയിൽതട്ടി പ്രതിബിംബനം ചെയ്യപ്പെടുന്നു. പ്രസ്തുത വെളിച്ചം കറങ്ങിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഫിലിം ചുരുളുകളിൽ തട്ടുന്നു. പെട്ടെന്നുതന്നെ പ്രകാശം പതിച്ച ഭാഗം കറുപ്പായിമാറുന്നു. ഫിലിമിൽ ശബ്ദം പതിയുന്നു. ഈ ഫിലിമാണ് സൗണ്ട് നെഗറ്റീവ്. ഇതിൽനിന്നാണ് തിയേറ്ററിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന ഫിലിമിലേക്ക് ശബ്ദം പകർത്തപ്പെടുന്നത് (സ്വാമി, 1949:20).

1.3.2 സംഭാഷണ സിനിമകളോടുള്ള ചാപ്ലിന്റെ പ്രതിഷേധം

ലോകസിനിമാചരിത്രത്തിൽ *ദി ജാസ്സ് സിങറിലൂടെ* ശബ്ദസിനിമയുടെകാലം ആരംഭിച്ചു. ഈ മാറ്റം പലരീതിയിലാണ് ചലച്ചിത്രനിർമ്മാതാക്കളെ അസ്വസ്ഥരാക്കിയത്. ശബ്ദസിനിമ സ്റ്റേജ്നാടകങ്ങളുടെ പ്രതീതിയുളവാക്കുമെന്നതായിരുന്നു ഐസൻസ്റ്റീനിന്റെ നിരീക്ഷണം. നാടകീയമായ ആദ്യത്തെ ശബ്ദസിനിമകൾതന്നെ അതിന് ദൃഷ്ടാന്തമാണ്.

ചാപ്ലിനും സംഭാഷണങ്ങളോടുകൂടിയ സിനിമകളോട് വിമുഖത കാണിച്ചിരുന്നു. 1927-ൽ *ദി ജാസ് സിംഗറിലൂടെ* സംഭാഷണങ്ങളോടുകൂടിയ സിനിമകളുടെ കാലഘട്ടം ആരംഭിച്ചിട്ടും 1931-ൽ ശബ്ദയുഗത്തെ പ്രതിരോധിക്കാനെന്നപോലെ ചാപ്ലിൻ *സിറ്റിലൈറ്റ്സ്* എന്ന നിശ്ശബ്ദചിത്രം നിർമ്മിക്കുകയും പിന്നെയും നിശ്ശബ്ദപാരമ്പര്യത്തിൽ തുടരുകയും ചെയ്തു . 1936-ലാണ് ചാപ്ലിൻ *മോഡേൺ ടൈംസ്* എന്ന ശബ്ദ ചിത്രം നിർമ്മിക്കുന്നത്. ഇത് ഒരു പൂർണശബ്ദചിത്രം എന്ന രീതിയിൽ പരിഗണിക്കാൻ കഴിയില്ല. സംഭാഷണങ്ങളോടുകൂടിയ സിനിമ കഥാപാത്രത്തിന്റെ വൈകാരികത കുറയ്ക്കുമെന്ന് അദ്ദേഹം വിശ്വസിച്ചിരുന്നു. ചാപ്ലിന്റെ സ്വന്തം ശബ്ദം ഈ ചിത്രത്തിന്റെ ഗാനരംഗത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരുന്നു (അസംബന്ധവരികളായിരുന്നു ഈ ഗാനത്തിന്റേത്). ആദ്യമായി തന്റെ ചിത്രത്തിൽ കേൾപ്പിക്കുന്ന ശബ്ദം അസംബന്ധമാകണമെന്നത് ഒരു പക്ഷെ ചാപ്ലിന്റെ ബോധപൂർവ്വമായ തീരുമാനമായിരിക്കണം. ശബ്ദത്തിന്റെ കടന്നുവരവിനോട് ഒരു തരത്തിലുള്ള പ്രതിഷേധം. പാടാനുള്ള വരികൾ എഴുതിവെച്ച പേപ്പർ നഷ്ടപ്പെട്ട് വരികളറിയാതെ അർത്ഥമില്ലാത്ത പാട്ട് പാടുന്നതാണ് രംഗം.

സംഭാഷണസിനിമാ യുഗത്തിലെത്തിയിട്ടും നിശ്ശബ്ദചിത്രം നിർമ്മിച്ചതിൽ ചാപ്ലിന് വലിയ വിമർശനങ്ങൾ നേരിടേണ്ടതായിവന്നു. ലിറ്റിൽ ട്രാംപ് എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ നിഗൂഢത സംസാരിച്ചാൽ നഷ്ടമായിപോകുമോയെന്നും, സാർവ്വദേശീയമായി സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടിരുന്ന തന്റെ സിനിമ, ഭാഷയുടെ പരിമിതിയിൽപ്പെട്ട് ഒരു ന്യൂനപക്ഷത്തിലേക്ക് ചുരുങ്ങിപോകുമോയെന്നും ചാപ്ലിൻ ഭയപ്പെട്ടിരുന്നു. 1940-ലാണ് ചാപ്ലിൻ *ദി ഗ്രേറ്റ് ഡിക്റ്റേറ്റർ* എന്ന പൂർണശബ്ദചിത്രം നിർമ്മിക്കുന്നത്. ഫാസിസത്തിനെതിരായുള്ള രൂക്ഷവിമർശനമായിരുന്നു ഈ ചിത്രം മുന്നോട്ട് വെച്ചത്. ആക്ഷേപഹാസ്യശൈലിയിലായിരുന്നു അവതരണം.

1949-ലെ ഫിലിം മാഗസിനിൽ ചാർലി ചാപ്ലിനെക്കുറിച്ച് അച്യുത് എഴുതിയ ലേഖനത്തിൽ, സംഭാഷണ സിനിമയിലേക്കുള്ള ചാപ്ലിന്റെ മാറ്റത്തെക്കുറിച്ച് സൂചിപ്പിക്കുമ്പോൾ നിശ്ശബ്ദസിനിമകളുടെ കാലത്ത് ലഭിച്ചിരുന്ന അഭിനയത്തിനും ഭാവപ്രദർശനങ്ങൾക്കും സംഭാഷണ സിനിമകളുടെ കാലത്തേക്കാൾ ശക്തിയും

ഊർജ്ജസ്വലതയുമുണ്ടായിരുന്നെന്ന വാദത്തിന് ചാപ്ലിൻതന്നെ ഒരു ഉദാഹരണമാണെന്നാണ് പറഞ്ഞുവെക്കുന്നത്. *മൗ വെർഡെക്സ്* എന്ന ചിത്രത്തിൽ ചാപ്ലിൻ ആദ്യാവസാനം സംസാരിക്കുന്നതോടുകൂടി ഒരു പുതിയ ചാപ്ലിൻ ആവിർഭവിച്ചതുപോലെയാണ് ലേഖകന് തോന്നുന്നത്. സിനിമയിലെ ഹാസ്യത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അതിന്റെ സുവർണ്ണദശ നിശ്ശബ്ദപടങ്ങളുടെ കാലം തന്നെയായിരുന്നുവെന്നും പറയുന്നു. നിശ്ശബ്ദപടങ്ങളുടെ കാലത്ത് ഹാസ്യനടന്മാരായി ശോഭിച്ചിരുന്ന പലരുടേയും പ്രഭ സംഭാഷണ സിനിമകൾ വന്നതോടുകൂടി മങ്ങിപ്പോയിരുന്നു എന്നും പ്രസ്തുത ലേഖനത്തിൽ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട്. അതനുസരിച്ച് ഹാരൾഡ്, ലോയിഡ്, ബസ്റ്റർ കീറ്റൺ തുടങ്ങിയവരുടെയെല്ലാം ശബ്ദസിനിമാഭിനയ അനുഭവം പരാജയമായിരുന്നുവെങ്കിലും ചാപ്ലിന്റെ മൂകാഭിനയത്തിന്റെ പ്രത്യേകത സംഭാഷണ സിനിമകളിലെ ശബ്ദകോലാഹലവുമായി ഒത്തിണങ്ങിയതു കൊണ്ട് സംസാരിക്കാതെത്തന്നെ അദ്ദേഹം സംസാരിക്കുന്ന നടന്മാരിൽ ഒരാളായി മാറി. ശബ്ദത്തിന്റെ സ്വാംശീകരണം സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചെടുത്തോളം ഒരനിവാര്യതയാണെന്ന് ഐസൻസ്റ്ററീനെ പോലെ ഉള്ളവർ പിന്നീട് തിരിച്ചറിയുകയും ചെയ്തു. ആദ്യം ശബ്ദസിനിമകളെ എതിർത്തവരിൽ പലരും പിൽക്കാലത്ത് സംഭാഷണസന്നിവേശത്തെ സ്വാഗതം ചെയ്തു (അച്യുത്, 1949:30).

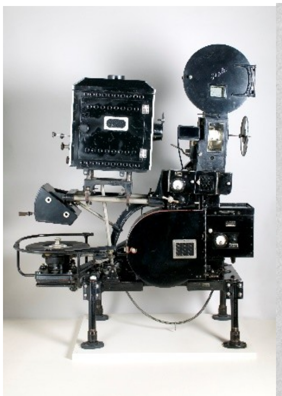
സംഭാഷണത്തിന്റെ ക്രിയാത്മകമായ സംയോജനം സിനിമയ്ക്ക് ഗുണകരമാണെന്ന തിരിച്ചറിവുണ്ടായതോടെ ശബ്ദചരിത്രത്തിൽ, സംഭാഷണ സിനിമകളുടെ മൂന്നാം ഘട്ടം ആരംഭിച്ചു. തിരക്കഥാകൃത്തുക്കൾ നാടകകൃത്തുക്കളിൽ നിന്ന് വേറിട്ട് ചിന്തിക്കാൻ തുടങ്ങി. സ്ക്രീനിൽ ആംഗ്യങ്ങൾക്കെന്നപോലെ സംഭാഷണത്തിലും സംയമനം ആവശ്യമാണെന്നതിനാൽ സംഭാഷണങ്ങൾ സാഹിത്യേതരഭാഷയിലായിരിക്കുന്നതിലും, കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ദ്രുതചലനങ്ങളുമായി പൊരുത്തപ്പെടുത്തുന്നതിലും തിരക്കഥാകൃത്തുക്കൾ കൂടുതലായി ശ്രദ്ധിച്ചു.

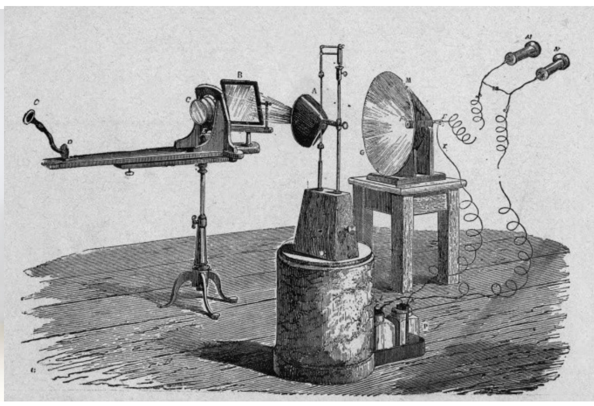
1.3.3. സംഭാഷണസമന്വയശ്രമങ്ങൾ

ശബ്ദസാങ്കേതികതയിൽ നിരന്തരം മാറ്റങ്ങൾ വന്നുകൊണ്ടിരുന്നു. ഏറ്റവും സൂക്ഷ്മ ശബ്ദംപോലും പ്രേക്ഷകരെ കേൾപ്പിക്കാനുള്ള ശ്രമമാണ് പിന്നീടുള്ള ഓരോ വർഷവും നടന്നത്. 1928-29 കാലഘട്ടത്തിൽ സിനിമാതിയേറ്ററുകൾക്കും നിർമ്മാണകമ്പനികൾക്കും വേണ്ടിയുള്ള ശബ്ദസംവിധാനങ്ങൾ വിപണിയിലെത്തി. ആർസിഎയുടെ ഫോട്ടോഫോൺ, വെസ്റ്റേൺ ഇലക്ട്രിക്കിന്റെ വീറ്റാഫോൺ, സിനിഫോൺ എന്നിവ ഉദാഹരണങ്ങളാണ്.

സിനിമയിൽ സംഭാഷണം കേൾപ്പിക്കുന്നത് ഏറെ ശ്രമകരമായിരുന്നു. വീറ്റാഫോൺ രീതിയനുസരിച്ച് ഓരോ റീൽ ഫിലിമിലും ഓരോ റിക്കോർഡ് വീതം ആവശ്യമായിരുന്നു. ഫിലിമിനോടൊപ്പം സംഭാഷണം രേഖപ്പെടുത്തിയ സ്വനത്തകിട് പ്രവർത്തിച്ചാൽ മാത്രമേ സംഭാഷണവും ദൃശ്യവും ചേർന്ന് വരികയുള്ളൂ. അന്ന് ഈ രണ്ടുപ്രവർത്തികളും ഒരു മോട്ടോറിന്റെ സഹായത്തോടെയാണ് നടത്തിയിരുന്നത്. പ്രൊജക്ടറിലെ ഫിലിം ഓടുമ്പോൾത്തന്നെ റെക്കോർഡും തിരിഞ്ഞുതുടങ്ങും. ഇതിലൂടെ സ്ക്രീനിൽ ദൃശ്യവും ശബ്ദവും ഏകോപിപ്പിക്കാൻ സാധിച്ചു.

എന്നാൽ ഈ വീറ്റാഫോൺരീതിക്ക് ധാരാളം പോരായ്മകളുണ്ടായിരുന്നു. ഏതെങ്കിലും റീലിന് കേടുപാടുകളെന്തെങ്കിലും സംഭവിച്ചാൽ അത് പരിഹരിക്കുന്നത് ബുദ്ധിമുട്ടായിരുന്നു. റിക്കോർഡിങ്ങിൽ വൈദഗ്ധ്യമുള്ളവർക്ക് മാത്രമേ വീറ്റാഫോൺ സംവിധാനം കൈകാര്യം ചെയ്യാൻ കഴിയുമായിരുന്നുള്ളൂ. വീറ്റാഫോണിന്റെ എല്ലാ ന്യൂനതകളും പരിഹരിച്ചുകൊണ്ടാണ് ഫോട്ടോഫോണിന്റെ കടന്നുവരവ്. ഫോട്ടോഫോൺ രീതിയനുസരിച്ച് സ്വരം തകിടിൽ റിക്കോർഡ് ചെയ്യുന്നതിനു പകരം ഫിലിമിന്റെ ഒരു ഭാഗത്ത് റിക്കോർഡ് ചെയ്യുന്നു. അതായത് ഒരു രംഗം പകർത്തുന്നതിനോടൊപ്പം തന്നെ അതിലടങ്ങിയ സംഭാഷണവും അതേ ഫിലിമിന്റെ ഒരു ഭാഗത്തുത്തന്നെ രേഖപ്പെടുത്തുന്നു. ഈ ഫോട്ടോഫോൺ രീതി പിൽക്കാലത്ത് ശബ്ദസാങ്കേതികരംഗത്തെ വികാസത്തിന് സഹായകമായിരുന്നു (ദാസ്, 1949:16).





വീറ്റാഫോൺ ഫോട്ടോഫോൺ

ലിയോപോൾഡ് സ്റ്റോവ്സ്കി   അലൻ ബ്ലൂം ലൈൻ

സിനിമയിൽ സംഭാഷണങ്ങൾ ഉൾപ്പെടുത്താൻ തുടങ്ങിയ ഘട്ടത്തിൽ ചിത്രീകരണസ്ഥലത്തും പ്രായോഗികതലത്തിലും ചില മാറ്റങ്ങൾ ആവശ്യമായി വന്നിരുന്നു. ക്യാമറകൾ ശബ്ദപ്രൂഫ് ചെയ്യുന്നതിലും റിക്കോർഡിങ് ഉപകരണങ്ങളുടേയും അഭിനേതാക്കളുടേയും സ്ഥാനം നിശ്ചയിക്കുന്നതിലുമെല്ലാം സംവിധായകർ പ്രത്യേകം ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതുണ്ടായിരുന്നു. ശബ്ദം ദൃശ്യത്തോടൊപ്പം സംയോജിപ്പിക്കാൻ സാധിച്ചതിനുശേഷം സിനിമയിലെ ഓരോ സൂക്ഷ്മ ശബ്ദങ്ങളും പ്രേക്ഷകർക്ക് അനുഭവിക്കാൻ കഴിയുംവിധം ക്രമീകരിക്കുന്നതിനുവേണ്ടിയുള്ള ശ്രമങ്ങളായിരുന്നു പിന്നീട് നടന്നത്. 1933-ൽ ലിയോപോൾഡ് സ്റ്റോവ്സ്കി സ്റ്റീരിയോഫോണിക് ശബ്ദത്തെക്കുറിച്ചുള്ള പരീക്ഷണങ്ങളിൽ ഏർപ്പെട്ടു. 1935-ൽ അലൻ ബ്ലൂം ലൈൻ ആദ്യത്തെ സ്റ്റീരിയോ വാരിയബിൾ ഏരിയ സൗണ്ട് ട്രാക്കും സ്റ്റീരിയോ മൈക്രോഫോൺ ഉൾപ്പെടെയുള്ള നിരവധി ഉപകരണങ്ങളും രൂപകൽപ്പന ചെയ്തു.

പിന്നീടുള്ള വർഷങ്ങളിൽ പോർട്ടബിൾ റിക്കോർഡിങ് ഉപകരണങ്ങൾ വികസിപ്പിച്ചെടുത്തു. ഇത് ചിത്രീകരണം കൂടുതൽ എളുപ്പമാക്കി. ശബ്ദത്തിന്റെ എല്ലാ സാധ്യതകളേയും സംവിധായകർ പരമാവധി ഉപയോഗിച്ചിരുന്നു. ദൃശ്യവും സംഗീതവും പരസ്പരം ലയിപ്പിക്കുമ്പോൾ ദൃശ്യം പലപ്പോഴും അപ്രധാനമാകുകയും സംഗീതം മുന്നിട്ടുനിൽക്കുകയും ചെയ്തിരുന്നു.

1.3.4. സറൗണ്ട് ശബ്ദത്തിന്റെ കടന്നുവരവ്

നാൽപതുകൾ പ്രാന്തശബ്ദ(സറൗണ്ട്)ത്തിന്റെ കാലമായിരുന്നു. പ്രേക്ഷകരുടെ ചുറ്റിലും സ്ഥാപിച്ചിട്ടുള്ള ഒന്നിലധികം സ്പീക്കറുകളിൽനിന്ന് വിവിധ ഓഡിയോ

ചാനലുപയോഗിച്ച് ശബ്ദം കേൾപ്പിക്കുന്ന രീതിയാണ് സറൗണ്ട് സൗണ്ട്. പ്രാന്തശബ്ദങ്ങൾ ഉൾപ്പെടുത്താൻ ശ്രമിച്ചതു മുതൽ പ്രേക്ഷകർക്കു ലഭിച്ചത് പുതിയൊരു ശ്രവണാനുഭവമായിരുന്നു. അന്തരീക്ഷശബ്ദവും മറ്റ് സൂക്ഷ്മശബ്ദങ്ങളും കേൾപ്പിക്കുമ്പോൾ സീനുകൾ കൂടുതൽ ജീവസ്സുറ്റതായി മാറിയിരുന്നു.

1940 നവംബർ 13-നാണ് ന്യൂയോർക്കിലെ ബ്രോഡ്‌വേ തീയേറ്ററിൽ *ഫാന്റാസിയ* എന്ന ചിത്രത്തിലൂടെ സറൗണ്ട് സൗണ്ട് സംവിധാനം ആദ്യമായി പരീക്ഷിക്കപ്പെട്ടത്. എട്ട് ഒപ്റ്റിക്കൽ റെക്കോഡുകളാണ് അതിൽ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. ആറ് ചാനൽ വ്യക്തിഗത ഓർക്കസ്ട്ര വിഭാഗങ്ങൾക്കായി നീക്കിവെച്ചിട്ടുണ്ടായിരുന്നു. ഒന്ന് വിദൂരമൈക്കിലേക്കും മറ്റൊന്ന് ബാലൻസ്ഡ് മിക്സറിലേക്കും. റെക്കോർഡിങ്ങിന്റെ മൾട്ടിട്രാക്ക് സ്വഭാവം കാരണം ഓർക്കസ്ട്രയുടെ വ്യക്തിഗത വിഭാഗങ്ങളുടെ ഡബ്ബുകൾ എളുപ്പത്തിൽ നടപ്പിലാക്കാൻ കഴിഞ്ഞു. *ഫാന്റസിയാ* എന്ന പ്ലേബാക്കിനായി ഫാന്റാസൗണ്ട് എന്ന പേരിൽ ഒരു പ്രത്യേക സംവിധാനം തന്നെ ആവിഷ്ക്കരിച്ചു. നിർമ്മാണത്തിനായുള്ള മേൽനോട്ടം വഹിക്കുന്ന ജോൺ വോക്ക്മാൻ റെക്കോർഡിംഗിനായി എല്ലാ സംവിധാനങ്ങളും ചെയ്തു. നാല്പത്തിനാല് ആർസിഎ വേഗത മൈക്കുകളും ഫാന്റാസൗണ്ട് സിസ്റ്റത്തിൽ രണ്ടു പ്രൊജക്ടറുകളും ഉപയോഗിച്ചു. ആദ്യത്തേത് ചിത്രം പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നതിനും രണ്ടാമത്തേത്ത് ശബ്ദട്രാക്കിന്റെ മോണോമിക്സിങ്ങിനുമാണ് ഉപയോഗിച്ചിരുന്നത്. പ്രധാന ശബ്ദട്രാക്ക് പരാജയപ്പെട്ടാൽ ഈ മോണോമിക്സ് ഒരു ബാക്കപ്പ് സിസ്റ്റമായി ഉപയോഗിക്കും. പിക്ച്ചർ ഫോർമാറ്റുകളിൽ അതിശയകരമായ പുതുമയുടെ കാലമായിരുന്നു അമ്പതുകൾ. ടെലിവിഷന്റെ കടന്നുവരവ് ചലച്ചിത്രത്തെ ആസ്വാദകരിലേക്ക് കൂടുതൽ അടുപ്പിച്ചു. 1952 സെപ്റ്റംബർ മുപ്പതിന് "ദിസ് ഈസ് സിനിരാമ" എന്ന വൈഡ് സ്ക്രീൻ ഫോർ മാറ്റിലുള്ള ആദ്യത്തെ ഫീച്ചർ ഫിലിം ന്യൂയോർക്കിലെ ബ്രോഡ് വേ തീയേറ്ററിൽ പ്രദർശിപ്പിച്ചു. എഴുപത്തിയഞ്ചടി അടി നീളമുള്ള സ്ക്രീനിനായി മൂന്ന് പ്രൊജക്ടറുകളുള്ള ഇന്റർലോക്കിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്ന മുപ്പത്തിയഞ്ച് എം.എം. മാഗ്നെറ്റിക്ക് ഫുൾകോട്ട് ഫിലിമിലാണ് ശബ്ദം റിക്കോർഡ് ചെയ്തത്. സിനിമ ആരംഭിച്ച് പന്ത്രണ്ട് മിനിറ്റുകൾക്ക് ശേഷമാണ് വൈഡ്സ്ക്രീൻ ഫോർമാറ്റിലേക്ക് മാറുന്നത്. അതോടൊപ്പം ശബ്ദവും

മോണോഫോർമാറ്റിൽ നിന്ന് സ്റ്റീരിയോഫോർമാറ്റിലേക്ക് മാറുന്നു. ദൃശ്യത്തിന്റെ വീക്ഷണാനുപാതം മാറുന്നതനുസരിച്ച് ഒന്നിലധികം സൗണ്ട് ട്രാക്കുകളുടെ പ്രത്യേക സജ്ജീകരണം ആവശ്യമായിരുന്നു.

പരമ്പരാഗത ചലച്ചിത്രനിർമ്മാണ രീതികൾക്ക് വലിയ മാറ്റങ്ങൾ വന്നുതുടങ്ങി. 1953 സെപ്റ്റംബർ പതിനാറിന് ദി റോബ് ആദ്യത്തെ സിനിമാസ്കോപ് (വൈഡ് സ്ക്രീൻ ഫോർമാറ്റ്) ചിത്രമായി പുറത്തുവന്നു. ദൃശ്യം സിനിമാസ്കോപ്പിലേക്ക് മാറുമ്പോൾ ശബ്ദവിഭാഗത്തിലും മാറ്റങ്ങൾ അനിവാര്യമായിരുന്നു. സൗണ്ട് റിക്കോർഡിങ് സിസ്ററം മൾട്ടിപ്പിൾ ട്രാക്ക് സിസ്റ്റത്തിലേക്ക് പുനർരൂപകല്പന ചെയ്യേണ്ടിയിരുന്നു. ഒരു ട്രാക്കിൽ എല്ലാ സംഭാഷണങ്ങളും കൊടുത്തിരുന്ന സ്ഥാനത്ത് മൂന്ന് വ്യക്തിഗത ട്രാക്കുകൾ ശബ്ദത്തിനായിത്തന്നെ ഉപയോഗിക്കേണ്ടിവന്നു. ഇതിൽ ദൃശ്യത്തോടൊപ്പം തന്നെ സംഭാഷണവും വന്നിരുന്നു. ഇത് നിർവഹിക്കുന്നതിന് മൂന്ന് മൈക്രോഫോണുകൾ ഉപയോഗിച്ച് സംഭാഷണങ്ങൾ പകർത്തി. ഈ രീതി കുറച്ച് വർഷങ്ങളായി തുടർന്നെങ്കിലും പിന്നീടുപേക്ഷിച്ചു. നാല് മാഗ്നെറ്റിക്ക് സ്ട്രിപ്പുകൾക്ക് പുറമെ ചിത്രത്തിൽ ഒരു ചെറിയ ഒപ്റ്റിക്കൽ ട്രാക്കും ഉണ്ടായിരുന്നു.

1.3.5. ഡോൾബി സാങ്കേതികവിദ്യ

1965-ൽ ഡോൾബി-എ ടൈപ്പ് നോയ്സ് റിഡക്ഷൻ എന്ന പ്രൊഫഷണൽ ഡോൾ ബി സിസ്റ്റം, ഡോൾബി മൂവി ശബ്ദട്രാക്കുകളിൽ ഉപയോഗിക്കാൻ തുടങ്ങി. 1965-ൽ അവതരിപ്പിച്ച ഡോൾബി എ ടൈപ്പാണ് ഡോൾബിയുടെ ആദ്യത്തെ സാങ്കേതികവിദ്യ. അറുപതുകളിൽ ശബ്ദ സാങ്കേതികതയിൽ പുതിയ ആശയങ്ങളും സമീപനങ്ങളും പരീക്ഷിച്ചതുപോലെ സംഗീതത്തിലും പുതിയ പരീക്ഷണങ്ങൾ നടന്നു. അങ്ങനെയാണ് സിംഫണിക് സംഗീതത്തിൽ നിന്ന് പോപ്പ് സംഗീതത്തിലേക്കുള്ള ഒരു ചുവടുമാറ്റമുണ്ടായത്.

1977-ൽ ബെഞ്ചമിൻ ബെൻബർട്ട് എന്ന ശബ്ദസംവിധായകൻ സൗണ്ട് ഇഫക്ടുകൾ ഉപയോഗിച്ച് ചലച്ചിത്രശബ്ദത്തിൽ വിപ്ലവം സൃഷ്ടിച്ചു. അതേ വർഷം ഡോൾബി എഴുപത് എംഎം ബേബി ബൂം ഫോർമാറ്റ് പുറത്തിറക്കി. സ്ക്രീനിനു പിന്നിൽ ഇടത്, വലത്, മധ്യഭാഗം എന്നിങ്ങനെ മൂന്ന് സ്പീക്കർ ഉണ്ടായിരുന്നു. ഇരുന്നൂറ് ഹെർട്സിന് താഴെയുള്ള ആവൃത്തികൾ ഒഴികെയുള്ള ഒരു സറൗണ്ട് ചാനലും രണ്ട് ഫ്രീക്വൻസി ഇഫക്ട് ചാനലും ഉണ്ടായിരുന്നു. *സ്റ്റാർ ലോസ്, ക്ലോസ് എൻകൗണ്ടർസ് ഓഫ് ദി തേർഡ് കൈൻഡ്* എന്നീ സിനിമകൾ പുറത്തിറങ്ങിയതോടെ ഡോൾബി ഒരു പ്രത്യേക ലോഫ്രീക്വൻസി ഇഫക്ട് ചാനലായി. 1979-ൽ അപ്പൊകാലിപ്സ് ഉപയോഗിച്ച് ഡോൾബി എഴുപത് എംഎം സ്പ്ലിററ് സറൗണ്ട് ഫോർമാറ്റിൽ പ്രക്ഷേപണം ചെയ്തു. ബേബി ബൂം ഫോർമാറ്റ് പോലെ ടോഡ് എ ഓ ഫോർമാറ്റിനെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ളതാണ് സ്പ്ലിററ് സറൗണ്ട്.

1992-ൽ ഡോൾബി *ഡിജിറ്റലിൽ, ബാറ്റ്മാൻ റിട്ടേൺ* എന്ന സിനിമ പുറത്തിറങ്ങി. ഡോൾബിയുടെ എ സി മൂന്ന് ഡാറ്റാ റിഡക്ഷൻ അൽഗോരിതം അടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ള 5.1

ഫോർമാറ്റ് ആണ് ഡോൾബി ഡിജിറ്റൽ. 1993-ൽ രണ്ട് പുതിയ ഡിജിറ്റൽ ശബ്ദഫോർ മാറ്റുകൾ പുറത്തിറക്കി (ഡിടിഎസ്, എസ്ഡിഡിഎസ്). എസ്ഡിഡിഎസ് സവിശേഷമാണ്. ഇതിലൂടെ ശബ്ദം പ്രേക്ഷകർക്ക് ഒരു അനുഭവമാകാൻ തുടങ്ങിയിരുന്നു. ലോ ഫ്രീക്വൻസി ഇഫക്ട് ചാനലുകളുടെ എണ്ണത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം സിനിരാമയെ മറികടക്കുന്ന ആദ്യ സംവിധാനമാണ് എസ്ഡിഡിഎസ്. *ജുറാസിക് പാർക്ക്* എന്ന ചിത്രത്തിനോടൊപ്പം അത് ഉൾപ്പെടുത്തി ദൃശ്യത്തിനും അനലോഗ് ശബ്ദട്രാക്കിനുമിടയിൽ ഒരു ടൈം കോഡ് ട്രാക്ക് ഉപയോഗിച്ചു.

1.3.6. ഡിജിറ്റൽ പ്രക്ഷേപണത്തിലേക്കുള്ള മാറ്റം

രണ്ടായിരത്തിനുശേഷം യൂട്യൂബ്പോലുള്ള സ്ട്രീമിങ് മീഡിയാ പ്ലാറ്റ് ഫോമുകൾ, ഇന്റർനെറ്റ് ക്യാമറ ആക്സസുള്ള ഫോണുകൾ എന്നിവ നിലവിൽവന്നു. വിപ്ലവകരമായ മാറ്റങ്ങളുടെ കാലമായിരുന്നു അത്. ടെലിവിഷൻ, അനലോഗ് പ്രക്ഷേപണത്തിൽ നിന്ന് ഡിജിറ്റൽ പ്രക്ഷേപണത്തിലേക്ക് വഴിമാറി. രണ്ടായിരത്തിനാലിൽ ഫേസ്ബുക്കും രണ്ടായിരത്തി അഞ്ചിൽ യൂട്യൂബും സജ്ജീവമാകാൻ തുടങ്ങി. യൂട്യൂബിൽ സ്വയം നിർമ്മിച്ച ഹ്രസ്വ വീഡിയോക്ലിപ്പുകൾ അപ്പ്ലോഡ് ചെയ്യാൻ കഴിഞ്ഞു. ജെയിംസ് കാമറൂൺ *അവതാർ* നിർമ്മിക്കുന്നതും *ഹാരിപോർട്ടർ, പാരഡൈസ് ഓഫ് ദി കരീബീയൻ, സ്പൈഡർമാൻ* തുടങ്ങി ഫാന്റസി പ്രമേയമാക്കിയുള്ള സിനിമകൾ ധാരാളമായി പുറത്തുവന്നതും ഈ ദശകത്തിലായിരുന്നു. വി സി ആറി ൽനിന്ന് ഡിവിഡിയിലേക്കും പിന്നീട് സിഡിയിലേക്കും സിനിമകാസറ്റുകൾക്ക് രൂപമാറ്റം സംഭവിച്ചു. ചെറുതും വലുതുമായ ലാപ്ടോപ്പുകൾ, ഐ പാഡ്, സ്മാർട്ട് ഫോൺ തുടങ്ങി സിനിമ വിവിധ സ്ക്രീൻ അനുപാതത്തിൽ പ്രേക്ഷകരിലേക്കെത്തി. സിനിമ ഏത് മാധ്യമത്തിലൂടെ പ്രക്ഷേപണം ചെയ്യുന്നുവെന്നത് ആസ്വാദനത്തെ സംബന്ധിച്ച് നിർണ്ണായകമായിത്തീർന്നു.

ഇന്ന് ഓൺലൈൻ പ്ലാറ്റ്ഫോമുകളിൽ റിലീസ് ചെയ്യുന്ന മൂവി ട്രെയിലറുകൾ, ഷോട്ട് ഫിലിമുകൾ, ആൽബം സോങുകൾ, വെബ്‌ സീരീസുകൾ എന്നിവയുടെ ടൈറ്റിൽ സീക്വൻസ് ആരംഭിക്കുന്നതിനു മുൻപ് തന്നെ "Use headphone for better experience" എന്ന് പ്രേക്ഷകരെ ഓർമ്മിപ്പിക്കാൻ തുടങ്ങി. *ബാഹുബലി, പി എസ്, 2018* തുടങ്ങി ചില ചിത്രങ്ങൾ നിർബന്ധമായും തിയേറ്ററിൽത്തന്നെ പോയി കാണണം എന്ന് പ്രേക്ഷകർ പറയാൻ തുടങ്ങി. അതിനു കാരണം വിഷ്വൽ ക്വാളിറ്റി മാത്രമല്ല, തിയേറ്ററിലെ സറൗണ്ട് സൗണ്ട് സിസ്റ്റത്തിൽ സിനിമ ആസ്വദിക്കുമ്പോൾ ചെറുതും വലുതുമായ ഓരോ ശബ്ദങ്ങളും പ്രേക്ഷകരുടെ ആസ്വാദനത്തെ വലിയ രീ തിയിൽ സ്വാധീനിക്കുന്നുണ്ട് എന്നതുകൂടിയാണ്.

1.4. ഇന്ത്യൻ സിനിമയുടെ ശബ്ദചരിത്രം

ചലിക്കുന്ന ചിത്രമെന്ന അത്ഭുതം ഇന്ത്യയിൽ ആദ്യമായി പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടത് *ശ്രീയേശുചരിത*മെന്ന യൂറോപ്പ്യൻ ചിത്രത്തിലൂടെ 1904-ൽ ബോംബെ നഗരത്തിലാണ്. അന്ന് ഒരു കോളിളക്കം തന്നെയുണ്ടായി. രണ്ടായിരത്തോളമാണ്ടുകൾക്ക് മുമ്പ് ജീവിച്ചിരുന്ന ആ ചരിത്രപുരുഷനെ നേരിൽ കാണുക, അദ്ദേഹം നടക്കുക, ചിരിക്കുക. പ്രദർശനം കഴിഞ്ഞിട്ടും ജനങ്ങൾ അത്ഭുതത്തോടെ തിയേറ്ററിൽ മിഴിച്ചിരുന്നുപോയി. ഇന്നത്തേത് പോലെ സിനിമാപ്രദർശനം അത്രകണ്ട് സുഖകരമായിരുന്നില്ല. കൈകൊണ്ട് മാത്രം തിരിച്ചിരുന്ന കെനിമാറ്റോസ്കോപ്പ് വഴി ഓപ്പറേറ്റർ ഫിലിം ചലിപ്പിച്ചുതുടങ്ങുമ്പോൾ അനൗൺസർ രംഗങ്ങൾ സന്ദർശകർക്ക് വിവരിച്ചുകൊടുത്താണ് പ്രദർശനങ്ങൾ നടത്തിയിരുന്നത് (മഞ്ഞളി, 1949). ഇന്ത്യൻ സിനിമയുടെ നിശ്ശബ്ദകാലഘട്ടത്തെക്കുറിച്ചുള്ള വ്യക്തമായ സൂചനയാണിത്. ചലച്ചിത്രത്തിൽ ശബ്ദസമന്വയം സാധ്യമാകാതിരുന്ന കാലത്ത് രംഗങ്ങൾ ഓരോന്നും അനൗൺസർ വിളിച്ചുപറഞ്ഞിരുന്നതിൽനിന്ന് ലോകസിനിമയ്ക്ക് സമാനമായ ശബ്ദചരിത്രമാണ് ഇന്ത്യൻസിനിമയുടേതെന്ന് മനസ്സിലാക്കാം.

ഇന്ത്യയിലെ ആദ്യത്തെ ശബ്ദചിത്രമായ *ആലം ആര* യുടെ പോസ്റ്റർ

ഇന്ത്യയിലെ ആദ്യത്തെ നിശ്ശബ്ദചിത്രമായ *രാജാ ഹരിശ്ചന്ദ്ര യുടെ പോസ്റ്റർ*

1913-ൽ ദാദാസാഹെബ് ഫാൽകെയാണ് ചലച്ചിത്രമെന്ന മാധ്യമത്തെ ഇവിടെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നത്. *രാജാ ഹരിശ്ചന്ദ്ര* എന്ന ചിത്രത്തിലൂടെ സിനിമാവ്യവസായത്തിന്

ഇന്ത്യയിൽ അടിത്തറയിട്ടു. ഇന്ത്യൻ സിനിമാചരിത്രത്തിൽ ഏറ്റവും കൂടുതൽ ചർച്ച ചെയ്യപ്പെട്ട സിനിമയാണ് രാജാഹരിശ്ചന്ദ്ര. രാമായണം, മഹാഭാരതം പോലുള്ള സംസ്കൃത ഇതിഹാസങ്ങളിൽനിന്നാണ് സിനിമയ്ക്കാവശ്യമായ പ്രമേയങ്ങൾ സംവിധായകർ കണ്ടുപിടിച്ചിരുന്നത്. സംഭാഷണങ്ങൾ ഉണ്ടായിരുന്നില്ല. സാങ്കേതികമായി ഇന്ത്യൻ സിനിമ അത്രകണ്ട് പുരോഗമിച്ചിരുന്നില്ല. ശബ്ദസമന്വയം സാധ്യമായിരുന്നില്ല. അഭിനേതാക്കളെ സംബന്ധിച്ച് ശബ്ദത്തിന്റേയും സംഗീതത്തിന്റേയും അഭാവം അഭിനയത്തെ കൂടുതൽ

ശ്രമകരമാക്കി. ശബ്ദയുഗത്തിൽ അഭിനയം താരതമ്യേന എളുപ്പമായിരുന്നു. ഏത് തരം വൈകാരികതയിലേക്കും പ്രേക്ഷകരെ എളുപ്പം എത്തിക്കാൻ ശബ്ദത്തിനും സംഗീതത്തിനും സാധിക്കുമായിരുന്നു. ഓരോ രംഗവും ആസ്വദിക്കാൻ പ്രേക്ഷകർ പ്രാപ്തരായിക്കഴിഞ്ഞാൽ അഭിനേതാവിന് അനായാസം തന്റെ കഥാപാത്രത്തെ പ്രേക്ഷകരിലേക്ക് എത്തിക്കാൻ കഴിയും.

ഇന്ത്യൻ സിനിമയിൽ പ്രമേയങ്ങൾക്ക് മാറ്റങ്ങൾ വരാൻ തുടങ്ങി. പ്രണയവും സാഹസികതയും സിനിമയ്ക്ക് മുഖ്യപ്രമേയമായി. ഈ മാറ്റം തീർത്തും പുരോഗമനപരമായിരുന്നു. വ്യത്യസ്തമായ നല്ല കഥകളന്വേഷിച്ച് നിർമ്മാതക്കൾ വലിയകുഴപ്പത്തിലായി. ഈ ഘട്ടത്തിൽത്തന്നെ പുതിയ ശൈലിയിൽ പുരാണങ്ങളും ഇതിഹാസങ്ങളും പ്രേക്ഷകരിലേക്കെത്താൻ തുടങ്ങി. അഭിനേതാക്കളെ തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നതിൽ അന്ന് ധാരാളം പരിമിതികൾ ഉണ്ടായിരുന്നു. സ്ത്രീകൾ സിനിമയിൽ സജ്ജീവമായിരുന്നില്ല എന്നതുകൊണ്ടുതന്നെ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കായി പുരുഷന്മാരെ തിരഞ്ഞെടുക്കേണ്ടതായി വന്നു.

വീരേതിഹാസകഥകളായിരുന്നു അക്കാലത്ത് ഒട്ടുമിക്ക ഇന്ത്യൻ സിനിമകളും പ്രമേയമായി സ്വീകരിച്ചിരുന്നത്. ഇത്തരം സിനിമകൾ അക്കാലത്ത് വലിയ ജനപ്രീതിനേടി. സിനിമയെ ഒരു വ്യവസായമായി മാത്രം കണ്ടിരുന്ന നിർമ്മാതാക്കളെ സംബന്ധിച്ച് ചെറിയ മുതൽ മുടക്കിൽ ഒരു സിനിമ ചെയ്ത് വലിയ ലാഭം നേടാനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ പരാജയപ്പെട്ടിരുന്നു. അതിനാൽ പല നിർമ്മാതാക്കളും വമ്പിച്ച തുക ഈ വ്യവസായത്തിലിറക്കാൻ മടിച്ചു. നിശ്ശബ്ദചലച്ചിത്ര വ്യവസായം നശിച്ചുപോകുമെന്ന ഘട്ടംതന്നെ വന്നുചേർന്നു. റിക്കോർഡിങ് സംവിധാനം നിലവിൽവന്നതോടെ സ്ഥിതിയിൽ മാറ്റങ്ങൾ വരാൻ തുടങ്ങി. ഇന്ത്യൻ സിനിമാവ്യവസായം പുതിയൊരുണർവോടെ പുരോഗമിക്കാൻ ആരംഭിച്ചു. 1920-കളുടെ അവസാനത്തോടെ ഇന്ത്യൻ മൂകചിത്രവ്യവസായത്തിന് അതിന്റെ അന്ത്യദശയിലെത്തിച്ചേരേണ്ടതായി വന്നു.

1.4.1. ഇന്ത്യൻ സിനിമയിലെ ആദ്യത്തെ ശബ്ദസിനിമ

മുപ്പതുകളിലെ സാങ്കേതികവിദ്യയുടെ വളർച്ച ഇന്ത്യയിലെ ചലച്ചിത്രനിർമ്മാണരീതിയിൽ വലിയ മാറ്റങ്ങൾ കൊണ്ടുവന്നു. ഈ കാലഘട്ടത്തിൽ ഇന്ത്യൻ സിനിമയിലെ പ്രധാന നാഴികകല്ലാണ് ആദ്യത്തെ ശബ്ദചിത്രമായ *ആലം ആര.*

1931 മാർച്ച് 14-ന് ആർദർ ഷേർ എം ഇറാനിയാണ് *ആലം ആര* സംവിധാനം ചെയ്തത്. ജോസഫ് ഡേവിഡിന്റെ ഒരു പാഴ്സി നാടകത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കി ഒരു

രാജകുമാരനും ജിപ്സി പെൺകുട്ടിയും തമ്മിലുള്ള പ്രണയകഥയാണ് ചിത്രത്തിന്റെ പ്രമേയം. എഴുപത്തിയേഴ് ഗാനങ്ങളായിരുന്നു ചിത്രത്തിലുണ്ടായിരുന്നത്. ഹിന്ദിയിലും ഉറുദുവിലും ചിത്രം പുറത്തിറങ്ങി. മുംബൈയിലെ ഭൂരിഭാഗം ആളുകളും മറാത്തിയും ഗുജറാത്തിയും സംസാരിക്കുന്നതിനാൽ കൂടുതൽ പ്രേക്ഷകരിലേക്ക് എത്തുന്നതിനായി ഇറാനി ഹിന്ദുസ്ഥാനി ഭാഷയിലാണ് (ഉറുദു, ഹിന്ദി എന്നിവയുടെ മിശ്രിതം) സിനിമ നിർമ്മിച്ചത്. മാസ്റ്റർ വിത്തലും സുബീദയും അഭിനയിച്ചു. നാലുമാസം കൊണ്ടാണ് ചിത്രീകരണം പൂർത്തീകരിച്ചത്. ശബ്ദം നേരിട്ട് ക്യാമറയിലേക്ക് പകർത്തുന്ന ടാനർ സിംഗിൾ സ്റ്റൈൽ ക്യാമറയിലാണ് ചിത്രീകരിച്ചത്. ശബ്ദം പിടിച്ചെടുക്കാൻ അഭിനേതാക്കൾ അവരുടെ വസ്ത്രത്തിൽ മൈക്രോഫോണുകൾ ഒളിപ്പിച്ചുവെച്ചിരുന്നു. മ്യൂസിക് റിക്കോർഡിങ് സ്റ്റുഡിയോകൾ ഇല്ലാതിരുന്നതിനാൽ പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തിനും പാട്ടുകൾക്കുമായി വാദ്യോപകരണ വാദകർ സെറ്റിൽ തന്നെ മറഞ്ഞിരിക്കുകയായിരുന്നു.

ഇന്ത്യയിൽ സമന്വയിപ്പിച്ച ശബ്ദ ചലച്ചിത്രനിർമ്മാണത്തിനുള്ള ആദ്യശ്രമങ്ങൾ നടത്തിയത് മദൻ തിയറ്റേഴ്സാണ്. ഡബ്ബിങ്ങായിരുന്നു അടുത്ത പ്രശ്നം. *ആലം ആര* വരെ നിശ്ശബ്ദസിനിമകളിൽ അഭിനയിച്ചിരുന്നത് ബാഗ്ദാദി, ജൂത, ആംഗ്ലോ-ഇന്ത്യൻ നടിമാരായിരുന്നു. എന്നാൽ ശബ്ദചിത്രത്തിലേക്ക് അവരെ അഭിനയിപ്പിക്കുന്നതിൽ വലിയ പ്രയാസം നേരിട്ടു. ഹിന്ദുസ്ഥാനി സംസാരിക്കാൻ അവർക്ക് കഴിയുമായിരുന്നില്ല. സംസാരിച്ചാൽത്തന്നെ ഭാഷയുടെ തനിമ കൊണ്ടുവരുന്നതും ശ്രമകരമായിരുന്നതിനാൽ മറ്റു നടിമാരെ ചിത്രത്തിലേക്ക് തിരഞ്ഞെടുക്കേണ്ടതായിവന്നു. സൗണ്ട് റിക്കോർഡിങ്ങ്, സംവിധായകനെ സംബന്ധിച്ച് ഏറെ പ്രയാസകരമായിരുന്നു. മുംബൈ ഗ്രാന്റ് റോഡിലുള്ള സ്റ്റുഡിയോയിലായിരുന്നു റിക്കോർഡിങ്. സൗണ്ട് പ്രൂഫ് റൂമുകളുടെ അഭാവമായിരുന്നു നേരിട്ട ആദ്യത്തെ വെല്ലുവിളി. ട്രയിനുകളുടെ ശബ്ദം റിക്കോർഡിങ് മിക്കപ്പോഴും

തടസ്സപ്പെടുത്തിയിരുന്നു. അതിനാൽ തന്നെ സമയം ക്രമീകരിച്ച് രാത്രിയിൽ മാത്രമാണ് റിക്കോർഡിങ് നടന്നത്. പ്രത്യേകിച്ചും ഗാനങ്ങളുടെ ചിത്രീകരണം വളരെ പ്രയാസമായിരുന്നു.

1931 വരെ ഇന്ത്യൻചലച്ചിത്രം നിശ്ശബ്ദമായിരുന്നു. *ആലം ആരയെ* തുടർന്ന് ദക്ഷിണേന്ത്യയിലും ശബ്ദചിത്രങ്ങളുടെ കാലം ആരംഭിച്ചു. പിന്നീട് പത്തുവർഷത്തിനിടയിൽ

ആയിരത്തറന്നൂറിലധികം ശബ്ദചിത്രങ്ങൾ നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടു. ഏതാണ്ട് അത്രത്തോളം തന്നെ പ്രദർശനശാലകളും ഇന്ത്യയിൽ ഉയർന്നുവന്നു. *ആലം ആരയ്ക്കു*ശേഷം മൂന്നാഴ്ച്ചയ്ക്കുള്ളിൽ ബംഗാളി ശബ്ദചിത്രം *ജമൈശസ്തി* പുറത്തിറങ്ങി. ഒരേ സമയം വിവിധഭാഷകളിലെ സിനിമകൾ രാജ്യത്ത് നിർമ്മിക്കാൻ തുടങ്ങി. ബംഗാളി ശബ്ദചിത്രം *ജമൈശസ്തി*(അമർ ചൗധരി) (1931), തമിഴിലെ *കാളിദാസ്* (1931), തെലുങ്കിലെ *ഭക്തപ്രഹ്ളാദ്* (1931), മറാത്തിയിലെ *അയോദ്ധ്യരാജ* (1932), ഗുജറാത്തിയിലെ *നരസിംഹമേത്ത* (1932)എന്നിവ ഇതിൽ ഉൾപ്പെടുന്നു.

1.4.2. ഇന്ത്യയിൽ നിർമ്മിക്കപ്പെട്ട ശബ്ദചിത്രങ്ങളുടെ നിർമ്മാണവിവരപ്പട്ടിക

ഇന്ത്യയിൽ നിർമ്മിക്കപ്പെട്ട സ്വനചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ നിർമ്മാണവിവരപ്പട്ടിക.

(1931 മുതൽ 1949 ജൂൺ അവസാനംവരെ)

ഭാഷ	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	1940	1941	1942	1943	1944	1945	1946	1947	1948	1949	ആകെ
ഹിന്ദി	23	61	75	121	154	135	102	88	82	86	79	97	108	86	76	155	186	147	82	1940
മറാത്തി	—	8	6	11	9	6	11	14	12	10	14	13	5	4		2	6	7	5	143
ഗുജറാത്തി	--	2		1	1	3			1	1	1					1	11	28	8	58
ബംഗാളി	3	5	9	10	19	19	16	19	15	16	18	18	21	14	9	15	33	37	31	327
തമിഴ്	1	4	7	14	38	38	37	39	35	36	35	19	13	13	11	16	29	32	9	426
തെലുങ്ക്	1	2	5	3	7	12	10	10	12	14	15	8	6	6	5	10	6	7	2	141
മററ ഭാഷകൾ	--	1	1	4	5	4	3	1	8	7	7	8	6	3	1	1	12	5	5	82
മലയാളം	--							1		1	1							1	1	5
ആകെ	28	83	103	164	233	217	179	172	165	171	170	163	159	126	99	200	283	264	143	3122

മലയാള സ്വനചലച്ചിത്രനിർമ്മാണത്തിന്റെ പുരോഗതി

ചിത്രത്തിന്റെ പേർ.	ഡയറക്ടരുടെ പേർ	നിർമ്മാണ സംവത്സരം	ചിത്രത്തിന്റെ പേർ	ഡയറക്ടരുടെ പേർ	നിർമ്മാണ സംവത്സരം
ബാലൻ	എസ്. നൊട്ടാണി	1938	സ്ത്രീ	ആർ. വേലപ്പൻ നായർ	1950
ജ്ഞാനാംബിക	എസ്. നൊട്ടാണി	1940	ശശിധരൻ	ടി. ജാനകിറാം	1950
ഭക്തപ്രഹ്ളാദൻ	കെ. സുബ്രഹ്മണ്യം B.A; B.L.	1941	പ്രസന്ന	ശ്രീരാമുലുനായഡു	(പൂർത്തിയായിട്ടില്ല)
നിർമ്മല	പി. വി. കൃഷ്ണയ്യർ	1948	ചന്ദ്രിക	വി. എസ്. രാഘവൻ	,,
വെള്ളിനക്ഷത്രം	എഫ് ജെ. എച്ച്. ബൊയ്സ്	1949	കേരളകേസരി	?	,,
നല്ലതങ്ക	പി. വി. കൃഷ്ണയ്യർ	1950			

April 1950

149

(ഫിലിം,1950:149)

ഇന്ത്യൻ സിനിമയിൽ ശബ്ദത്തിന്റെ കടന്നുവരവിൽ ആദ്യ കാല ചിത്രീകരണങ്ങൾ ക്കുപയോഗിച്ച ശബ്ദറിക്കോർഡിങ് മെഷീനുകളിൽ ഏറ്റവും പ്രചാരമുള്ളത്

ഓഡിയോ കാർനെക്സായിരുന്നു. 1935-ൽ അത്തരം ഇരുപത്തിയഞ്ച് യന്ത്രങ്ങൾ ഉപയോഗത്തിലുണ്ടായിരുന്നു. മുൻഗണനാക്രമത്തിൽ രണ്ടാമത്തേത് ഫിൽഡെലിറ്റോണാണ്. റിക്കോ, വിൻടെൻ, വിസറ്റോൺ, ആർസിഎ, ബാൽസ്ലി, ഫിലിപ്സ്, ബ്ലൂസീൽ, അഡെയർ, ജെങ്കിൻസ്, ഫിയർലെസ് എന്നിവയാണ് ഉപയോഗത്തിലുള്ള മറ്റ് റിക്കോർഡിങ്ങ് മെഷീനുകൾ. പ്രാരംഭദശയിൽ ഒരു ശബ്ദചലച്ചിത്രത്തിന്റെ നിർമ്മാണച്ചിലവ് ശരാശരി

എഴുപത്തിഅയ്യായിരം രൂപയായിരുന്നു. മുംബൈ, കൊൽക്കത്ത, മദ്രാസ് എന്നിവിടങ്ങളിലാണ് പ്രധാനമായും ഇന്ത്യയുടെ ചലച്ചിത്രകേന്ദ്രങ്ങൾ വികസിച്ചുവന്നത്.

1.4.2. ഇന്ത്യൻ സിനിമയുടെ സുവർണ്ണകാലഘട്ടം

നാൽപതുകളും അൻപതുകളും ചില ക്ലാസിക്കുകൾക്കൊപ്പം പാട്ടുകളുടേയും നൃത്തങ്ങളുടേയുംകൂടി കാലമായിരുന്നു. പിന്നണി ആലാപനത്തിന്റേയും ഡബ്ബിങിന്റേയും ആവിർഭാവവും അതേ കാലഘട്ടത്തിലായിരുന്നു. ആശാ ഭോൺസ്ലെ, മുഹമ്മദ് റാഫി, കിഷോർകുമാർ, ലതാ മങ്കേഷ്ക്കർ തുടങ്ങി മികച്ച ഗായകർ ഇന്ത്യൻ സിനിമയിലുണ്ടായി. അതിനാൽത്തന്നെ നാല്പതുകളുടെ അവസാനം മുതൽ അൻപതുകൾ വരെയുള്ള കാലഘട്ടത്തെ ഇന്ത്യൻ സിനിമയുടെ സുവർണ്ണ കാലഘട്ടമായി മിക്ക ചരിത്രകാരും അടയാളപ്പെടുത്തി. അൻ പതുകൾ പ്രത്യേകിച്ചും ആഗോള ചലച്ചിത്രമേഖലയിൽ തന്നെ ഇന്ത്യയെ രേഖപ്പെടുത്തിയ ദശകമായിരുന്നു.

പാഥേർപാഞ്ചാലി യിലെ ഒരു രംഗം

1953-ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ സത്യജിതേ റേയുടെ *പഥേർപാഞ്ജാലി* ഒരു ക്ലാസിക് ചിത്രമായിരുന്നു. രവിശങ്കറിന്റെ സംഗീതമാണ് ചിത്രത്തിലുപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. ബംഗാളി ഗ്രാമീണജീവിതത്തിന്റെ തനിമ ചോർന്നുപോകാത്ത വിധമാണ് സംഗീതം ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. *പാഥേർപാഞ്ജാലി*യിലൂടെ, ദൃശ്യ-ശബ്ദ സംവിധാനത്തോടുള്ള

സത്യജിത് റേയുടെ വേറിട്ട സമീപനരീതി ഏറെ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ടിരുന്നു. നിശ്ശബ്ദതയെ ശക്തമായ ആഖ്യാനശൈലിയായി അദ്ദേഹം സ്വീകരിച്ചു. ഇത്തരം വ്യത്യസ്തമായ സമീപനരീതി അന്ന് മറ്റ് പല സംവിധായകരുടെ ചിത്രങ്ങളിലും കാണാൻ കഴിഞ്ഞിരുന്നു. അത്തരത്തിൽ ശ്രദ്ധേരായ സംവിധായകരാണ് മൃണാൾസെൻ, ഋത്വിക്ഘട്ടക്, അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, അരവിന്ദൻ എന്നിവർ. 1950-കളിലും അറുപതുകളിലും ബോംബെ,

ചെന്നൈ, ഡൽഹി, കൊൽക്കത്ത എന്നിവിടങ്ങളിൽ നടന്ന പ്രീമിയർ ഇന്റർനാഷ്ണൽ ഫിലിം ഫെസ്റ്റിവെൽ ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്രപ്രവർത്തകർക്ക് അന്താരാഷ്ട്ര തലത്തിൽ ശ്രദ്ധ നേടികൊടുക്കുകയും ആഗോളകാഴ്ചപ്പാടിൽ ചിന്തിക്കാനും പ്രവർത്തിക്കാനും അവരെ പ്രോൽ സാഹിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തു. വാണിജ്യസിനിമകളുടെ കുതിച്ചുചാട്ടത്തിനും ബംഗാളി ചലച്ചിത്രനിർമ്മാതാക്കളുടെ നേതൃത്വത്തിൽ വളർന്നുവരുന്ന സമാന്തരസിനിമയുടെ ഉയർച്ചയ്ക്കും സാക്ഷ്യം വഹിച്ച ദശകമാണ് അറുപതുകൾ.

ആക്ഷൻപ്ലസ് റൊമാന്റിക് ചിത്രങ്ങളുടെ കാലമായിരുന്നു എഴുപതുകൾ. ധാരാളം സ്ത്രീകളും ഈ കാലഘട്ടത്തിൽ അഭിനയരംഗത്തേക്ക് കടന്നുവന്നു. എൺപതുകളുടെ അവസാനത്തിലും തൊണ്ണൂറുകളിലും ഇന്ത്യൻ സിനിമ പിന്നെയും മാറി. ഗ്യാങ്സ്റ്റർ സിനിമകളിൽ നിന്ന് റൊമാന്റിക് മ്യൂസിക്കൽ സിനിമകളിലേക്കായിരുന്നു ശ്രദ്ധേയമായ ഈ മാറ്റം. രണ്ടായിരത്തിൽ സാങ്കേതികരംഗത്തെ കുതിച്ചുചാട്ടം സിനിമയിലും സമാനമായി പ്രതിഫലിച്ചു. പ്രത്യേക ഇഫക്റ്റുകളും ആനിമേഷനും മറ്റും ആ കാലഘട്ടത്തിൽ ചലച്ചിത്രത്തിൽ കടന്നുവന്നു. ഡിജിററൽ പ്രോജക്റ്ററുകൾ, പുതിയ പ്രൊഡക്ഷൻ ടെക്കനിക്കുകൾ എന്നിവയുമായി ഇന്ത്യൻസിനിമ ഇന്നും ആഗോളതലത്തിൽ മത്സരിക്കുന്നു.

സംഗീതം ഇന്ത്യൻ സിനിമയുടെ അവിഭാജ്യഘടകമായിരുന്നുവെങ്കിലും അതിനപ്പുറത്തേക്ക് ശബ്ദത്തെ സിനിമയിൽ പ്രയോജനപ്പെടുത്താൻ കാലതാമസം നേരിട്ടു. ഒരു കാലഘട്ടംവരെ ശബ്ദവിഭാഗത്തിലെ കലാകാരന്മാരുടെ പേരുകൾ ശീർഷക ദൃശ്യങ്ങളിൽ കാണാതിരുന്നതും ശബ്ദത്തിന് വലിയ പ്രാധാന്യം ചലച്ചിത്രത്തിൽ നൽ കാതിരുന്നതുകൊണ്ടുതന്നെയാണ്. ചുരുക്കം ചില നിരൂപകർ മാത്രമാണ് ഇന്നും ചലച്ചിത്രത്തിലെ ശബ്ദസമന്വയത്തെയും നിശ്ശബ്ദതയേയുമെല്ലാം നിരൂപണം ചെയ്യുന്നത്. മുഖ്യധാരാ ഇന്ത്യൻസിനിമയും ഒരു ശരാശരിസിനിമയുടെ ശബ്ദരൂപകല്പനയെ നിസാരമായി കാണുന്നു.

രാജ്യത്തെ സാങ്കേതികവിദ്യ കുറച്ചുകാലം മുൻപ് ഒപ്റ്റിക്കലിൽ നിന്ന് കാന്തികതയിലേക്ക് മാറി. ഇന്ന് ഒപ്റ്റിക്കൽ, ചലച്ചിത്രനിർമ്മാണത്തിന്റെ അവസാനഘട്ടത്തിൽ മാത്രമാണുപയോഗിക്കുന്നത്. ചില ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്ര പ്രവർത്തകർ അവരുടെ സിനിമകളുടെ ശബ്ദരൂപകല്പനയിൽ വളരെയേറെ ശ്രദ്ധിക്കുന്നുണ്ട്. സിനിമയുടെ സൗന്ദര്യത്തിനു തടസ്സം വരുത്താതെ ശബ്ദം ലയിപ്പിക്കുന്നതിലും ശബ്ദവും സിനിമയുടെ മറ്റ് ഘടകങ്ങളുമായി പൊരുത്തം സൃഷ്ടിക്കുന്നതിലും പ്രത്യേകം ശ്രദ്ധിക്കുന്നു. *ഷോലെ*യിൽ ഗബ്ബർസിങിന്റെ കഥാപാത്രം രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുമ്പോൾ നൽകുന്ന ശബ്ദഇഫക്ടുകൾ ഒരു

കഥാപാത്രത്തെ പ്രേക്ഷകരിലേക്കെത്തിക്കാൻ ശബ്ദത്തെ എങ്ങനെ ഉപയോഗിക്കാം എന്നതിനുദാഹരണമാണ്. ആഖ്യാനത്തിന്റെ തുടർച്ച നഷ്ടപ്പെടാതെ തന്നെ വ്യത്യസ്ത രംഗങ്ങളിലേക്കും സമയങ്ങളിലേക്കും ഈ സൗണ്ട്ഇഫക്ടുകൾ പ്രേക്ഷകനെ കൊണ്ടുപോകുന്നു.

ഡയലോഗ് ഡെലിവറിയുടെ ടോൺ, പിച്ച്, ടിംബ്രെ, റിഥം എന്നിവ പ്രദേശങ്ങൾ ക്കനുസരിച്ച് വ്യത്യാസപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ഇന്ത്യൻ സിനിമകളുടെ ശബ്ദത്തിൽ സംസ്കാരവൈവിധ്യം ധാരാളമായി കേൾക്കാൻ കഴിയും. സാമൂഹ്യനില, ജാതി, സമുദായം, വിദ്യാഭ്യാസം, തൊഴിൽ, സാമ്പത്തികസ്ഥിതി എന്നിവയനുസരിച്ച് സംഭാഷണരീതിയിലും വലിയ വ്യത്യാസങ്ങൾ വരുന്നുണ്ട്. ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ ശബ്ദത്തിൽ നിന്ന് ആ കഥാപാത്രത്തിന്റെ രൂപം നമുക്ക് ഊഹിക്കാൻ കഴിയുന്നു. ഉപയോഗിക്കുന്ന ഭാഷ, രീതി, പിച്ച് എന്നിവ കണക്കിലെടുത്താണ് പ്രേക്ഷകർ അത് മനസിലാക്കുന്നത്. എന്നാൽ രൂപവും ശബ്ദവും തമ്മിൽ വൈരുദ്ധ്യാത്മക പൊരുത്തമാണെങ്കിൽ അവിടെ ഹാസ്യം ഉണ്ടാകുന്നു.

ഭാഷയിൽ ശുദ്ധമായ ഒന്നുണ്ടോ എന്നത് ഇപ്പോഴും തർക്കവിഷയമാണ്. എന്നിരുന്നാലും പത്രഭാഷയുടെ ചുവടുപിടിച്ച് ആ ഭാഷയിൽ സംസാരിക്കുന്നതാണ് ശ്രേഷ്ഠമായത് എന്ന് പ്രേക്ഷകർ മനസിൽ ഉറപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. ആ ഭാഷയിൽ സംസാരിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ ഉന്നതകുല ജാതരും സ്വഭാവവൈശിഷ്ട്യമുള്ള വരുമാണെന്ന് കാലങ്ങളായി പ്രേക്ഷകർ തെറ്റിദ്ധരിച്ചുപോരുന്നു. എന്നാൽ ഈ തെറ്റിദ്ധാരണ ഇന്ന് പല സംവിധായകരും വളരെ വിദഗ്ധമായി ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തിൽ വില്ലന്റേതെന്നും നായകന്റേതെന്നുമുള്ള തരംതിരിവുകൾ കൃത്യമായുണ്ട്. ഇതിൽ മാററങ്ങൾ വരുത്തുമ്പോഴാണ് സിനിമയുടെ ആദ്യ പകുതിയിൽ നായകനായിരുന്നവൻ പിന്നീട് വില്ലനാകുന്നതും ആദ്യ പകുതിയിലെ വില്ലൻ നായകനാകുന്നതും.

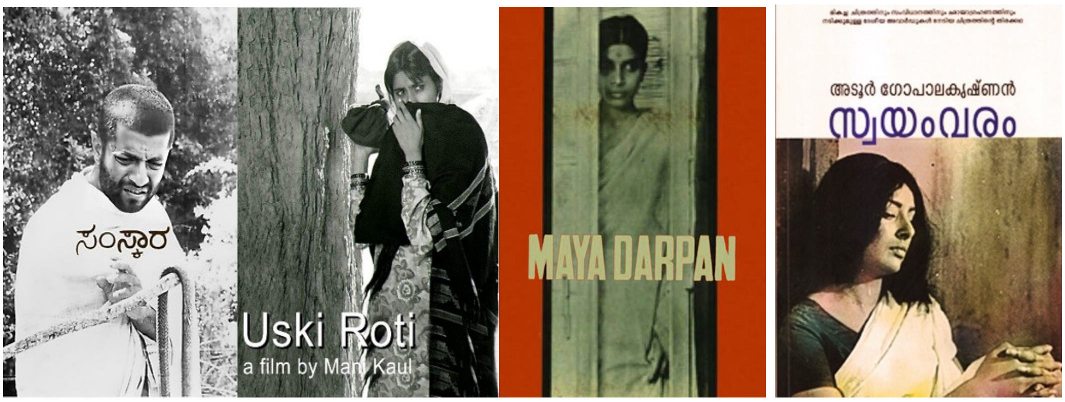
ഇന്ത്യൻ സിനിമയിൽ പശ്ചാത്തലസംഗീതം, സംഭാഷണം, സംഗീതം, നിശ്ശബ്ദത തുടങ്ങി ഒരു സിനിമയുടെ മുഴുവൻ ശബ്ദരൂപകല്പനയിലും ഒരു പ്രത്യേക താളമുണ്ട്. ഇന്ത്യൻ സംസ്കാരത്തെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്ന ഒരു സ്റ്റീരിയോടൈപ്പ് സൗണ്ട് ഡിസൈനുണ്ട്. ഉദാഹരണത്തിന് ഒരു നിർദ്ധിഷ്ട കഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രവേശനത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്ന മ്യൂസിക് മൂഡ്, മ്യൂസികൽ മോട്ടിഫ് എന്നിവയിലെ സമാനതകൾ, ചിത്രത്തിന്റെ ആഖ്യാനത്തിൽ ആവർത്തിച്ചുള്ള പ്രമേയസംഗീതം, ചില സമയങ്ങളിൽ കഥാപാത്രത്തിന്റെ മാറുന്ന മാനസികാവസ്ഥയേയും സ്ക്രിപ്റ്റിലെ മാറിയ സാഹചര്യത്തേയും സൂചിപ്പിക്കുന്നതിന് ഒരേ ഗാനം വ്യത്യസ്ത ടെമ്പോകളിൽ ആവർത്തിക്കുന്നു. ആത്യന്തികമായി ഇന്ത്യൻ സിനിമകൾ

ശബ്ദകേന്ദ്രീകൃതവും ശബ്ദാധിഷ്ഠിതവുമാണ്. ഗാനങ്ങളിലെ താളം പോലും പശ്ചാത്തലത്തോട് വളരെ വിചിത്രമായി ബന്ധിപ്പിക്കാൻ ഇന്ത്യൻ സിനിമകൾക്ക് കഴിഞ്ഞിരുന്നു. ഉദാഹരണമായി ഒരു മലയോരപ്രദേശത്ത് ഓടുന്ന ട്രെയിനിന്റെ താളത്തിൽ നിന്ന് രൂപപ്പെടുത്തിയ ഗാനമാണ് *ദിൽസേ*യിലെ ചല ചയ്യ ചയ്യ..... (Chatterji,1999). മലയാളത്തിൽ *ചമയം* എന്ന ചിത്രത്തിൽ *അന്തിക്കടപ്പുറത്തൊരോലകുടയെടുത്ത്* എന്ന ഗാനം കള്ളുഷാപ്പിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. കുപ്പിയും ഗ്ലാസും തമ്മിൽ കൂട്ടിമുട്ടുന്ന ശബ്ദത്തിൽ നിന്നുള്ള താളത്തിലാണ് ഗാനം ആരംഭിക്കുന്നത്. ഇതെല്ലാം അതിനുദാഹരണങ്ങളാണ്.

ലോകത്തിലെ തന്നെ ഏറ്റവും വലിയ ചലച്ചിത്ര വ്യവസായമായി ഇന്ന് ബോളിവുഡ് അംഗീകരിക്കപ്പെട്ടു. ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ ആരംഭത്തിലാണ് ഇന്ത്യൻസിനിമ ആഗോളസംരഭമായി ഉയർന്നുവന്നത്. വൈവിധ്യമാർന്ന സംസ്കാരത്തെ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന രാജ്യമായതിനാൽത്തന്നെ ഇന്ത്യൻ സിനിമകളിൽ പ്രമേയത്തിലും ഭാഷയിലും സംസ്കാരത്തിലുമെല്ലാം ഈ വൈവിധ്യമുണ്ട്. ഈ വൈവിധ്യമാണ് ആഗോളതലത്തിൽ ഇന്ത്യൻസിനിമയെ ശ്രദ്ധേയമാക്കിയത്. വാസ്തവത്തിൽ പ്രാദേശിക ചലച്ചിത്രവ്യവസായങ്ങളുടെ സംയോജനമാണ് ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്രവ്യവസായം. 1895-നും 1930-നുമിടയിലുള്ള ഇന്ത്യൻ സിനിമ നിശ്ശബ്ദമായിരുന്നു. 1300-ൽ അധികം നിശ്ശബ്ദസിനിമകൾ ആ കാലഘട്ടത്തിൽ ഇന്ത്യയിൽ നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടു.

1937-ൽ മോട്ടി ഗിദ്വാനി സംവിധാനം ചെയ്ത് അർദർശേർ ഇറാനി നിർമ്മിച്ച ആദ്യത്തെ കളർ ചിത്രമായ *കിസാൻകന്യ* പുറത്തിറങ്ങി. 1940 ഇന്ത്യയെ സംബന്ധിച്ച് വലിയ പ്രശ്നങ്ങളുടെ കാലമായിരുന്നു. രണ്ടാം ലോക മഹായുദ്ധം, ഇന്ത്യൻ സ്വാതന്ത്ര്യസമരം, ഇന്ത്യാ പാക്ക് വിഭജനം തുടങ്ങിയവയുടെ ഈ കാലഘട്ടം നിരവധി ചലച്ചിത്ര പ്രവർത്തകർ സാമൂഹ്യ പ്രശ്നങ്ങളെ അവരുടെ സിനിമയുടെ പശ്ചാത്തലത്തിലുപയോഗിച്ചു. 1943-ൽ ഇന്ത്യൻ സിനിമയുടെ ആദ്യത്തെ ബ്ലോക്ക് ബസ്റ്റർ ചലചിത്രമായ *കിസ്മത്ത്* പുറത്തിറങ്ങി. സമകാലികവിഷയങ്ങളെയാണ് ഈ ചിത്രം അഭിസംബോധന ചെയ്തിരുന്നത്. 1940-1960 കാലഘട്ടത്തെ ഇന്ത്യൻ സിനിമയുടെ സുവർണ്ണ കാലഘട്ടമായാണ് ചലച്ചിത്രകാരന്മാർ രേഖപ്പെടുത്തുന്നത്.

1950-ൽ ബംഗാളി സിനിമയിലൂടെ സമാന്തരസിനിമകളുടെ കാലം ആരംഭിച്ചു. എഴുപതുകളുടെ തുടക്കത്തിൽ ഇന്ത്യൻ സിനിമ പ്രമേയപരമായി നിശ്ചലമായിരുന്നു.



പിന്നീടുള്ള പരിവർത്തനത്തിന് തുടക്കംകുറിച്ച ചിത്രങ്ങളായിരുന്നു കർണ്ണാടകത്തിൽനിന്ന് പട്ടാഭിരാമറെഡ്ഡിയുടെ *സംസ്കാര*, ഹിന്ദിയിൽനിന്ന് മണികൗളിന്റെ *ഉസ്കിറോട്ടി*, കുമാർ സാഹ്നിയുടെ *മായാദർപ്പൺ*, മലയാളത്തിലെ അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ *സ്വയംവരം* (വിജയകൃഷ്ണൻ, 1988:132).

തുടർന്നുള്ള കാലഘട്ടങ്ങളിൽ സ്ത്രീ സംവിധായകരും യുവസംവിധായകരും സിനിമാരംഗത്തേക്ക് കടന്നുവന്നു. കുറഞ്ഞ മുതൽമുടക്കിൽ പരീക്ഷണാത്മകചിത്രങ്ങൾ ധാരാളമായി നിർമ്മിക്കാൻ തുടങ്ങി. തൊണ്ണൂറുകളിൽ യുവ അഭിനേതാക്കളുടെ ഒരു പുതുതരംഗം ഇന്ത്യൻ സിനിമയിലുണ്ടായി. ആമസോൺ, നെറ്റ്ഫ്ലിക്സ് പോലുള്ള ഓൺലൈൻ മീഡിയ പ്ലാറ്റ്ഫോമുകളുടെ വരവോടെ ഇന്ത്യൻസിനിമ ആഗോളപ്രേക്ഷകരിലേക്ക് വളർന്നു. പ്രാദേശികമായി നിർമ്മിച്ചിരുന്ന ചലച്ചിത്രങ്ങൾ പാൻ ഇന്ത്യൻ ചിത്രങ്ങളായി റിലീസ് ചെയ്യപ്പെട്ടു. മുൻകാലങ്ങളിൽ സിനിമ ചർച്ചചെയ്യാതിരുന്ന പല വിഷയങ്ങളും സിനിമയ്ക്ക് പ്രമേയമായി. നാടകീയതയിൽനിന്ന് സ്വാഭാവികമായ ശൈലിയിലേക്ക് അഭിനയരീതി മാറി. പല സിനിമകളും തത്സമയ ശബ്ദറിക്കോർഡിങ് രീതി സ്വീകരിക്കാൻ തുടങ്ങി. ലോകസിനിമയെന്നതുപോലെ ഇന്ത്യൻസിനിമയും സമാനമായ മാറ്റങ്ങളിലൂടെ കടന്നുപോകുന്നു.

1.5. മലയാള സിനിമയുടെ ശബ്ദചരിത്രം

1928-ൽ ജെ.സി. ഡാനിയേൽ സംവിധാനം ചെയ്ത *വിഗതകുമാര*നായിരുന്നു ആദ്യത്തെ മലയാളസിനിമ. മലയാളിയായ ജെ.സി. ഡാനിയേൽ രചനയും സംവിധാനവും നിർവ്വഹിച്ചതുകൊണ്ടും കേരളീയ പശ്ചാത്തലത്തിൽ സംഭവിക്കുന്ന കഥയായതുകൊണ്ടുമാണ് ഈ ചിത്രത്തെ ആദ്യത്തെ മലയാളസിനിമയായി പരിഗണിച്ചത്. നിശ്ശബ്ദചിത്രമായതിനാൽ മലയാളത്തിലെ ആദ്യ സിനിമയായി വിഗതകുമാരനെ

പരിഗണിക്കുന്നതു സംബന്ധിച്ച വിവാദങ്ങൾ നിലനിന്നിരുന്നു. എന്നാൽ ചേലങ്ങാട് ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ നിരന്തര പരിശ്രമത്തിന്റെ ഫലമായി വിഗതകുമാരൻ മലയാളത്തിലെ ആദ്യത്തെ സിനിമയായി അംഗീകരിക്കപ്പെട്ടു .

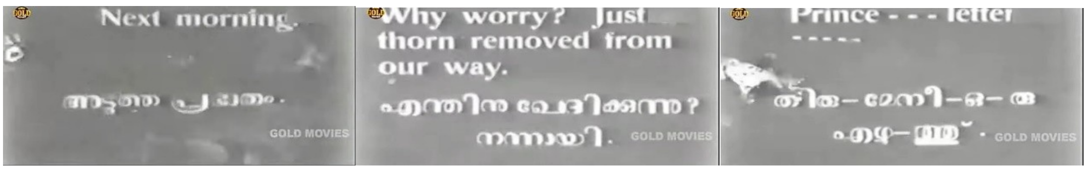
1927-ൽ *ദി ജാസ്സ് സിംഗറിലൂടെ* ശബ്ദം സമന്വയിപ്പിക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ ലോകസിനിമയിൽ ഫലം കണ്ടിരുന്നുവെങ്കിലും മലയാളസിനിമയിൽ പിന്നെയും ഒരു ദശകത്തിനുശേഷമാണ് ശബ്ദചലചിത്രങ്ങളുടെ കാലം ആരംഭിക്കുന്നത്. അതിനാൽ വിഗതകുമാരനിൽ ശബ്ദം സമന്വയിപ്പിക്കാൻ കഴിഞ്ഞിരുന്നില്ല. ഈ ചിത്രത്തിന്റെ പ്രിന്റുകളൊന്നുംതന്നെ ഇന്ന് ലഭ്യമല്ലാത്തതിനാൽ സബ് ടൈറ്റിൽ സംബന്ധിച്ചും സൂചനകളില്ല.

*വിഗതകുമാരനു*ശേഷം നിർമ്മിച്ച നിശ്ശബ്ദചിത്രമായ *മാർത്താണ്ഡവർമ്മ*യിൽ സബ്ടൈറ്റിലുകൾ ധാരാളമായി ഉപയോഗിച്ചിരുന്നു. അതിനാൽ വിഗതകുമാരനിലും സബ്ടൈറ്റിലുകൾ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കാനുള്ള സാധ്യതയുണ്ട് എന്ന് അനുമാനിക്കാം.

വിഗതകുമാരനിലെ ഒരു രംഗം

ബാലൻ - മലയാളത്തിലെ ആദ്യത്തെ ശബ്ദചിത്രം.

സി.വി. രാമൻപിള്ളയുടെ മാർത്താണ്ഡവർമ്മ എന്ന നോവലിനെ അധികരിച്ച് 1931.ൽ പി.വി. റാവു സംവിധാനം ചെയ്ത *മാർത്താണ്ഡവർമ്മ*യായിരുന്നു മലയാളത്തിലെ രണ്ടാമത്തേതും അവസാനത്തേതുമായ നിശ്ശബ്ദചിത്രം.



മാർത്താണ്ഡവർമ്മയിൽ സംഭാഷണങ്ങൾക്കും പ്രധാന സംഭവങ്ങളെ സൂചിപ്പിക്കുന്നതിനും ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്ന ടൈറ്റിൽ കാർഡുകൾ.

1936-ൽ മലയാളത്തിലെ ആദ്യ ശബ്ദചിത്രമായ *ബാലൻ* പ്രദർശനത്തിനെത്തി. എസ്. നൊട്ടാണിയാണ് ചിത്രം സംവിധാനം ചെയ്തത്. മുതുകുളം രാഘവൻപിള്ള തിരക്കഥയും സംഭാഷണവും ഗാനങ്ങളുമെഴുതി. *ബാലനു*വേണ്ടി ആദ്യം റിക്കോർഡ് ചെയ്ത ശബ്ദം ആലപ്പി വിൻസെന്റിന്റേതാണ്. *ഹലോ മിസ്റ്റർ* എന്നായിരുന്നു ഡയലോഗ്. ഹിന്ദി, തമിഴ് ഗാനങ്ങളുടെ ഈണങ്ങൾ ആധാരമാക്കി ഗാനങ്ങൾ എഴുതി. മദിരാശിയിൽ നിന്നുവന്ന വയലിനിസ്റ്റ് ഗോപാലനായിഡുവും *ബാലനി*ലെ പ്രധാന നടനും ഗായകനുമായ കെ.കെ. അരൂർ, ഹാർമോണിസ്റ്റ് ഇബ്രാഹിം എന്നിവർ ചേർന്ന് സംഗീതം നൽകി. ഇരുപത്തിമൂന്ന് ഗാനങ്ങൾ *ബാലനി*ലുണ്ടായിരുന്നു. മദ്രാസിലെ ശ്യാമളാ പിക്‌ചേഴ്സ് വിതരണം ചെയ്ത *ബാലൻ* മികച്ച സാമ്പത്തികവിജയം നേടി.

1.5.1. മലയാള സിനിമയുടെ പിന്നണി ഗാനചരിത്രം

മലയാള ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളുടെ ചരിത്രം ആരംഭിക്കുന്നത് 1948-ൽ നിർമ്മിച്ച *നിർമ്മല* എന്ന ചിത്രത്തിലാണ്. ആർട്ടിസ്റ്റ് പി.ജെ. ചെറിയാൻ നിർമ്മിച്ച ഈ സിനിമയിൽ ആദ്യമായി പ്ലേ ബാക്ക് (പിന്നണി ഗാനം) ആരംഭിച്ചു. പി.എസ്. ദിവാകരനായിരുന്നു ചിത്രത്തിന്റെ സംഗീത സംവിധായകൻ. പി.ലീല, ടി.കെ. ഗോവിന്ദറാവു, വിമല ബി.വർമ്മ, സരോജിനി മേനോൻ എന്നിവരാണ് ഗാനങ്ങൾ ആലപിച്ചത്. സിനിമയിൽ ദൃശ്യത്തോടൊപ്പം സംഭാഷണങ്ങൾ ചേർക്കാൻ തുടങ്ങുന്നതിനുമുൻപുതന്നെ സംഗീതമുണ്ടായിരുന്നു. വയലിനിന്റേയോ പിയാനോയുടേയോ ഫ്ലൂട്ടിന്റേയോ നേർത്ത സംഗീതം പശ്ചാത്തലത്തിൽ ചേർത്തിരുന്നു. ദൃശ്യത്തെ കൂടുതൽ സൗന്ദര്യാത്മകമാക്കുന്നതിനേക്കാൾ ഫിലിം പ്രൊജക്റ്ററിൽ നിന്നുവരുന്ന ശബ്ദങ്ങളെ മറച്ചുപിടിക്കാനാണ് ആദ്യകാലങ്ങളിൽ സിനിമയിൽ സംഗീതം ഉൾപ്പെടുത്തിയിരുന്നത്.

മലയാളസിനിമയെ സംബന്ധിച്ച് ആദ്യത്തെ ശബ്ദചിത്രം മുതൽക്കുതന്നെ സിനിമയിൽ സംഗീതമുണ്ടായിരുന്നു. ആദ്യകാലത്ത് മലയാളസിനിമയും സ്വീകരിച്ചതു സംഗീതനാടകത്തിന്റെ രീതിയാണ്. *ജ്ഞാനാംബിക, ബാലൻ* തുടങ്ങിയ ആദ്യകാല മലയാളചിത്രങ്ങളിലെ ഗാനങ്ങളിൽനിന്ന് വ്യത്യാസം അനുഭവപ്പെട്ടു തുടങ്ങിയത് നവലോകം എന്ന സിനിമയുടെ ആവിർഭാവത്തോടെയാണ്.

അഭിനേതാക്കൾ തന്നെയാണ് അന്ന് മിക്ക ഗാനങ്ങളും പാടിയിരുന്നത്. *ബാലനു*ശേഷം *പ്രഹ്ലാദ* (1941), *ജ്ഞാനാംബിക* (1940) എന്നീ ചിത്രങ്ങളിലും തത്സമയ

ശബ്ദലേഖനമായിരുന്നതിനാൽ പാടാൻ കഴിവുള്ള അഭിനേതാക്കളെയാണ് തിരഞ്ഞെടുത്തിരുന്നത്. അഭിനേതാക്കൾ തത്സമയം പാടുകയും സംഗീതോപകരണങ്ങൾ വായിക്കുന്നവർ ഫ്രെയ്മിൽ പെടാതെ സംഗീതോപകരണങ്ങൾ വായിക്കുകയും ചെയ്തുപോന്നു.

പിന്നീട് 1948-ൽ പ്ലേ ബാക്ക് സംവിധാനം വരുന്നതോടുകൂടിയാണ് ഈ രീതിയ്ക്ക് മാറ്റം വരുന്നത്. *നിർമ്മല*യിലാണ് മലയാളത്തിൽ ആദ്യമായി പിന്നണിഗാനം അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടത്. ജി.ശങ്കരക്കുറുപ്പിന്റെ വരികൾക്ക് ഈ.ഐ. വാര്യർ സംഗീതം നൽകി വിമല ബി. വർമ പാടിയ "ഏട്ടൻ വരുന്ന ദിനമേ ..." എന്ന ഗാനമാണ് മലയാളത്തിലെ ആദ്യ പിന്നണിഗാനം.

വിമല ബി. വർമ

ആയിരത്തിത്തൊള്ളായിരത്തി അൻപതോടെ നിരവധി ഗായകരും സംഗീതസംവിധായകരും കവികളും മലയാളസിനിമയിൽ കടന്നുവന്നു. 1950 ആഗസ്റ്റിൽ പുറത്തിറങ്ങിയ ഫിലിം മാഗസിനിലെ വാർത്താശകലത്തിൽ ആർ.സി.എ. ശബ്ദഗ്രഹണയന്ത്രത്തെക്കുറിച്ച് ഇങ്ങനെ പരാമർശിക്കുന്നു: "ഉദയാസ്റ്റുഡിയോവിൽ പുതിയ ആർ.സി.എ ശബ്ദഗ്രഹണയന്ത്രം സ്ഥാപിച്ചുകഴിഞ്ഞു. ഇതുവരെ ഉദയാസ്റ്റുഡിയോയിൽ നിർമ്മിച്ച ചിത്രങ്ങളിൽ സൗണ്ട് റിക്കോർഡിങ്ങ് മോശമായിരുന്നു. ഈ പുതിയ യന്ത്രം സ്ഥാപിച്ചതോടുകൂടി മേൽപ്രസ്ഥാവിച്ച തരക്കേട് ഇനി നിർമ്മിക്കുന്ന പടങ്ങളിൽ കാണുകയില്ലെന്നാശിക്കാം." പിന്നീടുള്ള വർഷങ്ങളിൽ മന്നാടെ, ലതാ മങ്കേഷ്ക്കർ, കിഷോർകുമാർ, എസ്.പി. ബാലസുബ്രഹ്മണ്യം തുടങ്ങി മലയാളികളല്ലാത്ത നിരവധി സംഗീതജ്ഞർ മലയാളത്തിനുവേണ്ടി പാടി.

പൂർണ്ണമായും സ്റ്റുഡിയോക്ക് പുറത്ത് ചിത്രീകരിച്ച മലയാളചലച്ചിത്രമാണ് പി.എൻ. മേനോന്റെ സംവിധാനത്തിൽ പുറത്തിറങ്ങിയ *ഓളവും തീരവും* (1970). ഈ ഘട്ടത്തിൽ മലയാളസിനിമയിൽ സൗണ്ട് ട്രാക്കുകളെ വളരെ ക്രിയാത്മകമായി ഉപയോഗിക്കാൻ തുടങ്ങി. ഈയൊരു ഘട്ടംവരെയും സൗണ്ട് ഇഫക്ട് ട്രാക്കുകളില്ലായിരുന്നു. അതിനാൽത്തന്നെ

ഈ ചിത്രം പ്രേക്ഷകർക്ക് ഒരു നവ്യാനുഭവമായിരുന്നു. ശബ്ദസമന്വയം കൊണ്ടുവന്ന ആദ്യത്തെ മലയാളസിനിമയാണ് അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ *സ്വയംവരം* (1972). മലയാളസിനിമാ ശബ്ദചരിത്രത്തിൽ നിർണ്ണായകമായ ചില അടയാളപ്പെടുത്തലുകൾ അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റേതായുണ്ട്. വലിയ ശബ്ദകോലാഹലമില്ലാതെ അന്തരീക്ഷശബ്ദങ്ങളെ ഉൾക്കൊള്ളിച്ച് അദ്ദേഹം സൂക്ഷ്മമായി ശബ്ദത്തെ കൈകാര്യം ചെയ്തു. സൗണ്ട് ഇഫക്ടുകളുടെ മിതത്വത്തോടെയുള്ള പ്രയോഗം, നിശ്ശബ്ദത, ഗാനങ്ങളെ പൂർണ്ണമായും ഒഴിവാക്കുന്നത് പോലുള്ള വ്യത്യസ്തമായ സംവിധാനശൈലിയായിരുന്നു അടൂരിന്റേത്. ശബ്ദം അതിന്റെ യഥാർത്ഥ ഉറവിടത്തിൽ നിന്നുതന്നെ റിക്കോർഡ് ചെയ്യാനും പുനസൃഷ്ടിക്കാനും അടൂർ പ്രത്യേകം ശ്രദ്ധിച്ചിരുന്നു. അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ വേറിട്ട ശബ്ദപരിചരണരീതിയോട് പ്രേക്ഷകർ വലിയൊരാഭിമുഖ്യം കാണിച്ചില്ല. എന്നാൽ ഇന്ത്യൻ ക്ലാസിക്ക്ചിത്രങ്ങളുടെ കൂട്ടത്തിലേക്ക് അടൂർചിത്രങ്ങൾ പരിഗണിക്കപ്പെട്ടു. ചിത്രീകരണസമയത്ത് തന്നെ സൗണ്ട് ഇഫക്ട്സ് നൽകേണ്ടതല്ലാത്ത മിക്കവാറും ശബ്ദങ്ങൾ റിക്കോർഡ് ചെയ്തതിനുശേഷം പ്രത്യേകം സൗണ്ട് ട്രാക്കിലേക്ക് മാറ്റി ചിത്രീകരിച്ച സിനിമയാണ് *എലിപ്പത്തായം*. വീടിന്റെ അകത്തളത്തിലാണ് കഥ പുരോഗമിക്കുന്നത്. വീടിന്റെ അന്തരീക്ഷശബ്ദങ്ങൾ കഥ പറച്ചിലിനാവശ്യമായിരുന്നു. അകത്ത് തളംകെട്ടിനിൽക്കുന്ന നിശ്ശബ്ദത, രാജമ്മയുടെ നെടുവീർപ്പുകൾ ഇവയെല്ലാം പ്രേക്ഷകരോട് സംവദിക്കുന്നുണ്ട്. വീടിനുള്ളിലേക്ക് പ്രേക്ഷകരെ എത്തിക്കുന്നതിൽ അന്തരീക്ഷ ശബ്ദങ്ങൾ ഒരു പരിധിവരെ സഹായിച്ചു. അടൂർ ചിത്രങ്ങൾ പ്രമേയസ്വീകരണത്തിലും ആഖ്യാനത്തിലും വ്യത്യസ്തത പുലർത്തിയിരുന്നു.

1.5.2. സ്റ്റീരിയോഫോണിക് ശബ്ദത്തിലേക്കുള്ള മാറ്റം

ജിജോ പുന്നൂസ് സംവിധാനം ചെയ്ത *പടയോട്ട*(1982)മെന്ന സിനിമയിലൂടെ സ്റ്റീരിയോഫോണിക് ഫോർമാറ്റിലേക്ക് മലയാളസിനിമ മാറി. 1970-കളുടെ അവസാനത്തോടെ പാശ്ചാത്യസ്പർശമുള്ള ശൈലിയിലേക്ക് മലയാള സിനിമാസംഗീതം മാറാൻ തുടങ്ങി. 1979 മുതൽ 80 വരെയുള്ള ഘട്ടത്തിൽ മലയാള സിനിമാ സംഗീതത്തിന്റെ രണ്ടാം പരിഷ്ക്കരണഘട്ടമായി കണക്കാക്കാം.

സിനിമാസംഗീതം മാറിക്കൊണ്ടേയിരുന്നു. 1982-ൽ അരവിന്ദൻ സംവിധാനം ചെയ്ത *പോക്കുവെയിലി*ൽ ആദ്യം ഓഡിയോ റിക്കോർഡ് ചെയ്യുന്ന ഒരു പുതിയ ശൈലി ആവിഷ്ക്കരിച്ചു. രാജീവ് താരാനാഥിന്റെ രചനയിൽ പണ്ഡിറ്റ് ഹരിപ്രസാദ് ചൗരസ്യയുടെ പുല്ലാങ്കുഴലിൽ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ സംഗീതത്തിനനുസരിച്ചാണ് ദൃശ്യങ്ങൾ

സമന്വയിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. സ്ഥിരം സമവാക്യത്തെ പൊളിച്ചെഴുതുന്ന ഒരു പുതിയ ശൈലി അരവിന്ദൻ രൂപപ്പെടുത്തി.

1.5.3 സംഭാഷണങ്ങളില്ലാത്ത ആദ്യത്തെ പരീക്ഷണചിത്രം

1986-ൽ രഘുനാഥ് പാലേരി രചനയും സംവിധാനവും നിർവ്വഹിച്ച ചിത്രമാണ് *ഒന്നുമുതൽ പൂജ്യംവരെ.* ടെലിഫോണിലൂടെ കേൾക്കുന്ന ശബ്ദത്തിലൂടെയാണ് (മോഹൻലാലിന്റെ) അവസാനം വരെയും നായകനെ ചിത്രത്തിൽ നിലനിർത്തുന്നത്. പരിചിതമായ മോഹൻലാൽ ശബ്ദമായതിനാൽ അവസാനരംഗത്തിൽ നായകൻ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നതുവരേയും പ്രേക്ഷകർ അസ്വസ്ഥരാകുന്നില്ല. ഇവിടെ ശബ്ദം രൂപത്തേയും ഉൾക്കൊള്ളുന്നു. 1990-ൽ പ്രൊഫ. ശിവപ്രസാദ് സംവിധാനം ചെയ്ത ചിത്രമാണ് *വേമ്പനാട്.* സംഭാഷണങ്ങളില്ലാത്ത ആദ്യ പരീക്ഷണചിത്രമായിരുന്നു ഇത്.

1.5.4. സങ്കലിത ശബ്ദത്തിലേക്കുള്ള മലയാളസിനിമയുടെ മാറ്റം

2010-ൽ ന്യൂജെനറേഷൻ സിനിമകളുടെ കടന്നുവരവോടെ ആഖ്യാനരീതിയിലെ പുത്തൻ പരീക്ഷണങ്ങൾ മലയാളത്തിൽ ആരംഭിച്ചു. പരമ്പരാഗതശൈലിയിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ പ്രമേയങ്ങൾ സ്വീകരിക്കാൻ തുടങ്ങി. 2011-ൽ രാജേഷ്പിള്ള സംവിധാനം ചെയ്ത മൾട്ടി നരേറ്റീവ് ത്രില്ലർസിനിമയായ ട്രാഫിക്കായിരുന്നു ഈ പുതിയ പരീക്ഷണങ്ങൾക്ക് തുടക്കംകുറിച്ചത്. സമീർ താഹിർ *ചാപ്പാ കുരിശിലൂടെ* ആക്ഷൻ രംഗങ്ങളിൽ പുതുമ കൊണ്ടുവന്നു. യാഥാർത്ഥ്യപ്രതീതി ജനിപ്പിക്കുന്ന, സൗണ്ട് ഇഫക്ട്സ് ഇല്ലാത്ത സ്റ്റണ്ട് രംഗങ്ങളായിരുന്നു ചിത്രത്തിന്റെ പ്രധാന സവിശേഷത.

പിന്നീട് സങ്കലിതശബ്ദത്തിലേക്ക് മലയാളസിനിമ മാറാൻതുടങ്ങി. *ലൗഡ്സ്പീക്കർ, കാർബൺ, ഹേയ് ജൂഡ്, രക്ഷാധികാരി ബൈജു, കുഞ്ഞനന്തന്റെ കട, കൂടെ, തൊണ്ടിമുതലും ദൃക്സാക്ഷിയും, മായാനദി* തുടങ്ങി ധാരാളം ചിത്രങ്ങൾ തത്സമയ ശബ്ദറിക്കോർഡിങ്ങിൽ

പുറത്തിറങ്ങി. തത്സമയ റിക്കോർഡിങ്ങിന് ധാരാളം പരിമിതികൾ ഉണ്ടായിരുന്നു. വലിയ ആൾക്കൂട്ടങ്ങളും ട്രാഫിക്കിലെ ശബ്ദ കോലാഹലങ്ങളും റിക്കോർഡിങ് തടസ്സപ്പെടുത്തിയിരുന്നു. കൂടാതെ തത്സമയ ശബ്ദറിക്കോർഡിങ് താരതമ്യേന ചിലവേറിയതുമാണ്.

തത്സമയ ശബ്ദറിക്കോർഡിങ്ങിനേക്കാൾ ഡബ്ബിങ്ങിലൂടെ കഥാപാത്രത്തെ കൂടുതൽ ജീവസ്സുറ്റതാക്കാൻ കഴിയുന്ന സന്ദർഭങ്ങളുമുണ്ട്. 2007-ൽ എം. മോഹനൻ സംവിധാനം ചെയ്ത

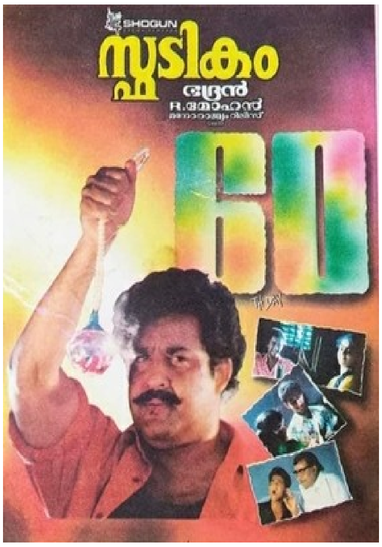
കഥ പറയുമ്പോൾ എന്ന ചിത്രത്തിൽ അശോകരാജ് (മമ്മൂട്ടി) തന്റെ പ്രിയസുഹൃത്ത് ബാലനെക്കുറിച്ചുള്ള ഓർമ്മകൾ പങ്കുവെക്കുന്ന രംഗത്തിൽ വിതുമ്പലടക്കിപിടിച്ചുള്ള വാക്കുകളുടെ ഇടർച്ചയും അർത്ഥവത്തായ നിശ്ശബ്ദതയും ഡബ്ബിങ്ങിലൂടെ അതിമനോഹരമായി ആവിഷ്ക്കരിച്ചിരിക്കുന്നു. ഇത്തരത്തിൽ, ഡബ്ബിങ് വലിയൊരു സാധ്യതയാണ് അഭിനേതാക്കൾക്ക് നൽകുന്നത്.

കഥപറയുമ്പോൾ സിനിമയിലെ പ്രസ്തുതരംഗം

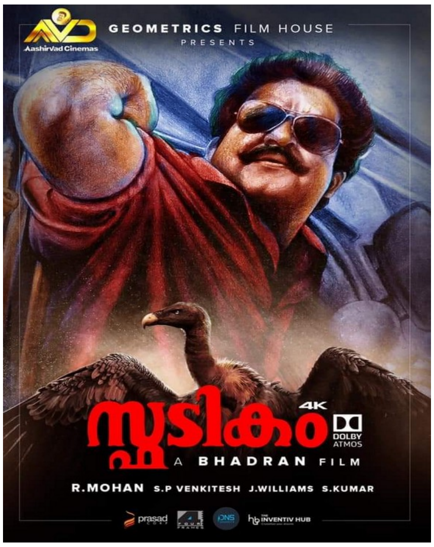
2023 ൽ മലയാളസിനിമയുടെ വലിയ ചുവടുവെപ്പായിരുന്നു റിമാസ്റ്ററിങ്. 1995 ൽ ഭദ്രന്റെ സംവിധാനത്തിൽ പുറത്തിറങ്ങിയ *സ്ഫടികം* 2023 ൽ ഫോർ കെ വിഷ്വൽ ഡോൾബി അറ്റ്മോസ് ഓഡിയോമികവിൽ റീമാസ്റ്ററിങ് ചെയ്ത് പുറത്തിറക്കി. എസ്.പി വെങ്കിടേഷായിരുന്നു ഫസ്റ്റ് റിലീസിൽ ശബ്ദസംവിധാനം നിർവ്വഹിച്ചത്. പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തേക്കാൾ സൗണ്ട് ഇഫക്ടുകളായിരുന്നു അതിൽ കൂടുതലുണ്ടായിരുന്നത്. ഈ ഇഫക്ടുകൾ ഡോൾബി അറ്റ്മോസിലേക്ക് മാറ്റിയപ്പോൾ മികച്ച തിയേറ്ററനുഭവമായതുമാറി. ഈ ചിത്രത്തിന്റെ മികച്ച പ്രേക്ഷകസ്വീകാര്യതയാണ് പിന്നീട് ഇതിന് സമാനമായി ദേവദൂതൻ(സിബി മലയിൽ), മണിച്ചിത്രത്താഴ് (ഫാസിൽ) എന്നീ ചിത്രങ്ങളുടെ റീ മാസ്റ്ററിങ്ങിന് വഴിവെച്ചത്.

റീ റിലീസിൽ എം.ആർ രാജകൃഷ്ണനാണ് ശബ്ദസംവിധാനം നിർവ്വഹിച്ചത്. അദ്ദേഹവും എസ്.പി വെങ്കിടേഷുമായി നടത്തിയ അഭിമുഖത്തിൽ റീ റിലീസിന്റെ ആദ്യ ശബ്ദരേഖകൾ പുറത്തുവിട്ടപ്പോഴുണ്ടായ പ്രേക്ഷകപ്രതികരണത്തെകുറിച്ച് പറയുന്നുണ്ട്. ആടുതോമയുടെ സംഘട്ടനരംഗങ്ങൾക്ക് മുന്നോടിയായി പശ്ചാത്തലത്തിൽ ഒരു പ്രത്യേകസൗണ്ട് ഇഫെക്ട് നല്കിയിരുന്നു.

പ്രേക്ഷകർ *ആ ശബ്ദമെവിടെ* എന്ന് ചോദിക്കുകയും പിന്നീട് അതുൾപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്തു. ഓരോ ചെറിയസൗണ്ട് ഇഫക്ടും ആളുകൾ ഓർത്തിരിക്കുന്നുവെന്നത് അതിശയകരമാണ്. പോലീസ് ജീപ്പിന്റെ ചീറിപാഞ്ഞുള്ള വരവും നിരക്കിയുള്ള നിർത്തലിന്റേയും ശബ്ദം സംഘട്ടനത്തിനുമുന്നോടിയായുള്ള ശബ്ദത്തിന്റെ ആദ്യ സൂചനയാണ്. *ആടുതോമ* എന്ന നെഗറ്റീവ് ഷേഡുള്ള നായകനെയാണ് സംവിധായകൻ ഭദ്രൻ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നതെങ്കിലും കഥാപാത്രത്തിന്റെ അവതരണത്തിലെ മിതത്വം ദൃശ്യത്തിലേതുപോലെ ശബ്ദത്തിലുമുണ്ടായിരുന്നു. എല്ലായിടത്തും പശ്ചാത്തലസംഗീതം കുത്തിനിറച്ചിട്ടില്ല. സ്റ്റണ്ട് ഇഫക്റ്റുകൾ ധാരാളമായി ഉൾപ്പെടുത്തിയിരുന്നു. ഡോൾബി അറ്റ്മോസിൽ സ്റ്റണ്ടിന്റെ ഓരോ പഞ്ചും പ്രേക്ഷകർക്ക് അനുഭവിക്കാൻ കഴിഞ്ഞിരുന്നു.



1995 ലെ സ്ഫടികം സിനിമയുടെ പോസ്റ്ററിൽ ശബ്ദപഥത്തെ സംബന്ധിച്ച സൂചനകളില്ല



2023 ലെ സ്ഫടികം റീ മാസ്റ്ററിങ് പോസ്റ്ററിൽ ഡോൾബി അറ്റ്മോസ് എന്ന് കൃത്യമായി രേഖപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു.

ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ശബ്ദപരിണാമരേഖ പരിശോധിക്കുമ്പോൾ സാങ്കേതികതയെ മാറ്റിനിർത്തിക്കൊണ്ടുള്ള ഒരന്വേഷണം സാധ്യമല്ല. എന്തെന്നാൽ ശാസ്ത്ര-സാങ്കേതികരംഗത്തെ നൂതന കണ്ടുപിടിത്തങ്ങളുടെ ചുവടുപിടിച്ചാണ് സിനിമ വളർന്നുവികസിച്ചത്. നിശ്ശബ്ദസിനിമ – ശബ്ദസിനിമ എന്നിങ്ങനെ രണ്ടു പ്രധാന ഘട്ടങ്ങളായാണ് സിനിമയുടെ ശബ്ദചരിത്രത്തെ നാളിതുവരെയും അടയാളപ്പെടുത്തി വന്നിട്ടുള്ളത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ നിശ്ശബ്ദസിനിമ-ശബ്ദസിനിമ-സംഭാഷണ സിനിമ എന്നിങ്ങനെ മൂന്ന് സുപ്രധാന ഘട്ടങ്ങളിലൂടെയാണ് സിനിമയുടെ ശബ്ദചരിത്രം കടന്നുപോകുന്നത്. 1920 വരെയും സിനിമയുടെ പ്രദർശനസമയത്ത് തിയേറ്ററുകളിൽ

തത്സമയം പശ്ചാത്തലസംഗീതം നല്കുന്ന ഓർക്കസ്ട്രയും സിനിമയിലെ പ്രധാന സംഭവങ്ങൾ പ്രേക്ഷകർക്ക് വിവരിച്ചുകൊടുക്കാൻ ഒരനൗൺസറുമുണ്ടായിരുന്നു.

സങ്കലിതശബ്ദം സിനിമയിൽ സാധ്യമല്ലാതിരുന്നെങ്കിൽക്കൂടി പ്രാരംഭദശയിൽതന്നെ സംഗീതത്തെ സിനിമയുടെ അവിഭാജ്യഘടകമായി പരിഗണിച്ചുപോന്നിരുന്നു. സംഭാഷണങ്ങളില്ലാത്തതിനാൽ കഥാഗതി മനസ്സിലാക്കുന്നതിന് തിയേറ്ററിലെ അനൗൺസർമാരുടെ വിവരണത്തെയാണ് ആശ്രയിച്ചിരുന്നത്. തത്സമയം സംഗീതം അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഒരു ഓർക്കസ്ട്രാസംഘം തിയേറ്ററുകളിൽ പ്രദർശനവേളയിൽ സന്നിഹിതരായിരിക്കും. ദൃശ്യ-ശബ്ദസമന്വയത്തിനുള്ള അടങ്ങാത്ത അഭിനിവേശത്തിന്റെ ആദ്യ സൂചനകളാണിതെല്ലാം. തത്സമയസംഗീതവും അനൗൺസർമാരുടെ വിവരണവും പ്രായോഗികതലത്തിൽ അത്രമേൽ ശ്രമകരമായിരുന്നു. 1920-കളോടെ ശബ്ദചരിത്രത്തിന്റെ രണ്ടാംഘട്ടത്തിലേക്ക് സിനിമപ്രവേശിച്ചു. ദൃശ്യത്തോടൊപ്പം സംഗീതം സമന്വയിപ്പിക്കാൻ തുടങ്ങി. സംഭാഷണസമന്വയം ആ ഘട്ടത്തിലും സാധ്യമായില്ല. ദൃശ്യവും ശബ്ദവും (സംഭാഷണവും) തമ്മിലുള്ള സമയസമന്വയമായിരുന്നു പ്രധാന വെല്ലുവിളി. ശബ്ദചരിത്രത്തിന്റെ ഓരോ ഘട്ടത്തിലും ലോകത്തിന്റെ വിവിധ ഭാഗങ്ങളിൽ ശബ്ദസമന്വയത്തിന് വേണ്ടി നിരന്തര പരിശ്രമങ്ങൾ നടന്നിരുന്നു. ഒരു ദശകത്തോളം പിന്നിട്ട് 1927-28 കാലഘട്ടത്തിലാണ് സിനിമയിൽ സംഭാഷണസമന്വയം സാധ്യമാകുന്നത്.

സാങ്കേതികരംഗത്തെ മാറ്റങ്ങൾ സിനിമയുടെ ശബ്ദപഥത്തെ പുതിയ തലങ്ങളിലേക്കെത്തിക്കുമെന്നത് നിസ്തർക്കമായ കാര്യമാണ്. ദൃശ്യത്തിലെ രുചിയും മണവും സ്പർശവും പ്രേക്ഷകർക്ക് അനുഭവിക്കാൻ കഴിയുന്ന ഘട്ടത്തിലേക്കാണ് ഇന്ന് സിനിമയുടെ പ്രയാണം. അത്തരത്തിലേക്ക് സിനിമ വളർന്നുവികസിക്കുമ്പോൾ ശബ്ദപഥവും സിനിമയുടെ സാങ്കേതികതയിലൂന്നിക്കൊണ്ട് പ്രവചനാതീതമായ നാലാംഘട്ടത്തിലേക്കുള്ള പരിവർത്തനദശയിലായിരിക്കും.

കുറിപ്പുകൾ

1. തോമസ് ആൽവ എഡിസൺ - 1877-ൽ ഫോണോഗ്രാഫ്, കെനിമാറ്റോസ്കോപ്പ് എന്നിവയുടെ കണ്ടുപിടിത്തം. സിനിമയും ശബ്ദവും സമന്വയിപ്പിക്കുന്നതിനാവശ്യമായ നിർണായകമായ സംഭാവനകൾ പലതും എഡിസൺന്റേതായിരുന്നു.

2. ഒരൊറ്റ ക്യാമറയുപയോഗിച്ച് ചലിക്കുന്ന ചിത്രം പകർത്തിയ ഫ്രെഞ്ച് സിനിമാറ്റോഗ്രാഫർ.

3. വില്ല്യം ഡിക്സൺ - എഡിസൺലാബിലെ പ്രധാന സഹായി. കെനെമാറ്റോസ്ക്കോപ്പിന്റെ വികസനത്തിനായി പ്രവർത്തിച്ചു.

4. ഉമ്മൽ രംഗം - ഈ രംഗത്തിൽ അഭിനയിച്ചിരിക്കുന്നത് ഫ്രെഡ് ഓട്ടാണ്. ന്യൂ ജേഴ്സിയിലെ ബ്ലാക്ക് മരിയ സ്റ്റുഡിയോയിലാണ് ചിത്രീകരണം നടന്നത്.

5. ഡിക്സൺ എക്സ്പെരിമെന്റൽ സൗണ്ട് ഫിലിം - തത്സമയ സൗണ്ട് റിക്കോർഡിങ്ങിന്റെ ആദ്യ പരീക്ഷണം. ഡിക്സൺ വയലിൻ വായിക്കുകയും മുന്നിൽ രണ്ടുപേർ അതനുസരിച്ച് നൃത്തം ചെയ്യുകയും ചെയ്യുന്ന രംഗം.

6. വോയ്സ് ഓവർ - പശ്ചാത്തലത്തിൽ വിവരണം നടത്തുന്നത്.

7. ലീഡി ഫോറസ്ററർ - ആദ്യ ഒപ്റ്റിക്കൽ സൗണ്ട് ഫിലിം സാങ്കേതികവിദ്യ കൊണ്ടുവരാനുള്ള ശ്രമം നടത്തിയ അമേരിക്കൻ ശാസ്ത്രജ്ഞൻ.

8. ദി ജാസ്സ് സിംഗർ- 1927-ൽ അലൻ ക്രോസ്‌ലാന്റ് സംവിധാനം ചെയ്ത ആദ്യത്തെ മുഴുനീള ഫീച്ചർ ഫിലിം.

9. ദി ഗ്രേറ്റ് ഡിക്റ്റേക്ററർ - രാഷ്ട്രീയ ആക്ഷേപഹാസ്യചിത്രം (1940). സംവിധാനം ചാർലി ചാപ്ലിൻ.

10. സ്റ്റീരിയോ മൈക്രോഫോൺ - സാധാരണയായി സിനിമയിലെ സംഭാഷണങ്ങളെല്ലാം റിക്കോർഡ് ചെയ്യുന്ന സമയത്ത് ബൂം ടൈപ്പ് മൈക്രോഫോൺസാണ് ഉപയോഗിക്കുക. നേർദിശയിൽ മാത്രമേ അതിന് റിക്കോർഡ് ചെയ്യാൻ സാധിക്കുകയുള്ളൂ. ഒരു റൂം ആംപിയന്റ്സ് റിക്കോർഡ് ചെയ്യുകയാണെങ്കിൽ നമുക്ക് തീവ്രതയിൽ വ്യത്യാസം അനുഭവപ്പെടാം. ഇടതു-വലതു ചെവികളിൽ ശബ്ദം എത്തുന്ന സമയം വ്യത്യാസപ്പെട്ടിരിക്കും. എന്നാൽ ഈ സന്ദർഭത്തിൽ ഏറ്റവും നല്ലത് സ്റ്റീരിയോ മൈക്രോഫോണായിരിക്കും. സ്റ്റീരിയോ മൈക്രോഫോണിനുള്ളിൽ രണ്ട് മൈക്കുണ്ടായിരിക്കും. രണ്ട് മൈക്രോഫോണിനും രണ്ട് ഔട്ട് കിട്ടും. ഇതിൽനിന്ന് കിട്ടുന്ന ശബ്ദത്തിന് ഒരു യാഥാർത്ഥ്യപ്രതീതിയുണ്ടായിരിക്കും.

11. ഓഡിയോ മിക്സർ - പല വാദ്യോപകരണങ്ങളുടെയും ശബ്ദത്തെ കൂട്ടിയിണക്കി അതിനെ ഒരു സ്റ്റീരിയോ ഫോർമാറ്റിലേക്ക് കൊണ്ടുവരുന്നതിനാണ് മിക്സർ ഉപയോഗിക്കുന്നത്.

12. ആർസിഎ വേഗതാമൈക്കുകൾ - ഡൈനാമിക് മൈക്രോഫോണിന്റെ കാറ്റഗറിയിൽപ്പെടുന്നതാണിത്. ആവൃത്തി കൂടുതലായിരിക്കും. മറ്റ് മൈക്കുകളേക്കാൾ കുറച്ചുകൂടി വേഗത്തിൽ ഇത് പ്രതികരിക്കുന്നു.

13. പോപ്പ് മ്യൂസിക്- 1950-60 കാലഘട്ടങ്ങളിൽ രൂപപ്പെട്ട യുവസംഗീതശൈലി. നൃത്തത്തെ പ്രോൽസാഹിപ്പിക്കുന്ന തരത്തിലുള്ള താളാത്മക സംഗീതവും ഗാനരചനയും തികച്ചും ലളിതവും ആവർത്തനത്തിലൂടെ പെട്ടെന്ന് ജനപ്രിയമാകുന്നതുമാണ്.

14. സ്പ്ലിറ്റ് സറൗണ്ട് ഫോർമാറ്റ് – ശബ്ദത്തിന്റെ ദിശകളെ രൂപീകരിക്കുകയാണ് ഇതിന്റെ പ്രധാന ധർമ്മം. ആദ്യ കാലങ്ങളിൽ ശബ്ദം പ്രേക്ഷകരുടെ മുന്നിൽ നിന്നുമാത്രം വരുന്നതായാണ് അനുഭവപ്പെട്ടിരുന്നത്. എന്നാൽ ഇന്ന് ഓരോ ശബ്ദങ്ങളും പ്രേക്ഷകരുടെ ഏതേത് വശങ്ങളിൽനിന്ന് വന്നുവെന്ന് പ്രത്യേകം മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിയുന്നു. ഇതിന് സഹായിക്കുന്ന രീതിയാണ് സ്പ്ലിറ്റ് സറൗണ്ട് ഫോർമാറ്റ്.

15. ദാദാ സാഹെബ് ഫാൽക്കെ - ഇന്ത്യൻ സിനിമയുടെ പിതാവ് എന്ന് അറിയപ്പെടുന്ന ദുന്ദിരാജ് ഗോവിന്ദ് ഫാൽക്കെ. 1913-ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ *രാജാഹരിശ്ചന്ദ്ര*യാണ് ആദ്യചിത്രം.

16. രാജാ ഹരിശ്ചന്ദ്ര – 1913-ൽ ദാദാസഹിബ് ഫാൽകെ സംവിധാനം ചെയ്ത ആദ്യത്തെ ഇന്ത്യൻ നിശ്ശബ്ദചിത്രമാണ് *രാജാഹരിശ്ചന്ദ്ര*. നിശ്ശബ്ദമായ ഈ സിനിമയ്ക്ക് ഇംഗ്ലീഷ് മറാത്തി ഹിന്ദി ഭാഷാ ഇന്റർടൈറ്റിലുകൾ ഉണ്ടായിരുന്നു.

17. സിംഗിൾ സിസ്റ്റം ക്യാമറ - ക്യാമറയിലേക്ക് നേരിട്ട് ശബ്ദം പിടിച്ചെടുക്കുന്നു. ചിത്രങ്ങളോടൊപ്പം ശബ്ദവും റിക്കോർഡ് ചെയ്യപ്പെടുന്നു.

18. മദൻ തിയറ്റേഴ്സ് – ഇന്ത്യൻ സിനിമയുടെ തുടക്കക്കാരിൽ ഒരാളായ ജംഷഡ്ജി ഫ്രാംജി മദൻ സ്ഥാപിച്ച ഒരു ചലച്ചിത്ര നിർമ്മാണ കമ്പനിയാണ് മദൻ തിയറ്റേഴ്സ്.

19. ഒപ്റ്റിക്കൽ റിക്കോർഡ് – സാധാരണയായി വൈദ്യുതി കടത്തിവിടാൻ കഴിയുന്ന കേബിൾ വഴിയാണ് സ്പീക്കേഴ്സ് കണക്ട് ചെയ്യുന്നത്. എന്നാൽ ഒപ്റ്റിക്കൽ റിക്കോർഡിൽ പ്രകാശത്തിലൂടെ ശബ്ദത്തെ കടത്തിവിട്ട് പ്രകാശത്തിന്റെ തീവ്രതയനുസരിച്ചാണ് ഇത് പ്രവർത്തിക്കുന്നത്.

20. പിച്ച് - ശബ്ദത്തെ ഉയർന്നത്, താഴ്ന്നത് എന്നിങ്ങനെ തരംതിരിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന ശബ്ദഗുണം.

21. ടിംബ്രെ - രണ്ട് വ്യത്യസ്ത ശബ്ദങ്ങളെ തിരിച്ചറിയാൻ സഹായിക്കുന്ന ഘടകം.

അദ്ധ്യായം രണ്ട്

ശബ്ദത്തിന്റെ വകഭേദങ്ങൾ

സിനിമയിൽ വളരെ ബൃഹത്തായതും സങ്കീർണ്ണതയുള്ളതും ക്രിയാത്മകത ആവശ്യമുള്ളതുമായ ഒന്നാണ് ശബ്ദവിഭാഗം. സിനിമ ആത്യന്തികമായി കണ്ണിന്റെ കലയാണ്. ഒരു വസ്തുവിനെ നാം കാണുമ്പോൾ കാണുക എന്ന പ്രവൃത്തിയുടെ കർത്താവ് കണ്ണ് എന്ന ഇന്ദ്രിയമാണ്. ഈ കർത്തൃസ്ഥാനത്തെ ഒരു യന്ത്രത്തിലേക്ക് സന്നിവേശിപ്പിക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രം എന്നകല (ശ്രീദേവി, 2022:35). ശബ്ദവിഭാഗത്തിന്റെ ശരിയായ പിന്തുണ ലഭിക്കുമ്പോഴേ അത് പരിപൂർണ്ണമാകുന്നുള്ളൂ. ശബ്ദത്തിന്റെ ചെറുകണികപോലും ദൃശ്യത്തോട് ചേർക്കുമ്പോൾ അതിനുപിന്നിൽ സൂക്ഷ്മമായ ആലോചന ആവശ്യമാണ്. എന്തെന്നാൽ ദൃശ്യം വിനിമയം ചെയ്യാൻ ഉദ്ദേശിക്കുന്ന ആശയം ശബ്ദസംയോജനത്തിലൂടെ ചിലപ്പോൾ പ്രേക്ഷകരെ തെറ്റിദ്ധരിപ്പിക്കുകയോ ആശയകുഴപ്പത്തിലാക്കുകയോ ചെയ്യാറുണ്ട്. മുൻകാലങ്ങളിൽ ശബ്ദസംയോജനത്തെ വേണ്ടത്ര പ്രാധാന്യത്തോടെ കണ്ട് കൈകാര്യം ചെയ്യാൻ സംവിധായകർ തയ്യാറായിരുന്നില്ല. എന്നാലിന്ന് പല പ്രേക്ഷകരും ശബ്ദസാങ്കേതികതയെ പരിഗണിച്ചുകൊണ്ട് സിനിമ ആസ്വദിക്കുന്നതായും, സിനിമാനിരൂപണങ്ങളിലും അവലോകനങ്ങളിലും ശബ്ദത്തിന്റെ ക്രിയാത്മകത അന്വേഷിക്കുന്നതായും കാണുന്നുണ്ട്. ചലച്ചിത്രമേഖലയെ സംബന്ധിച്ച് വലിയ പ്രതീക്ഷയുണർത്തുന്ന കാര്യമാണിത്.

സിനിമയുടെ ടൈറ്റിലിൽ ശബ്ദകലാകാരരുടെ പേരുവിവരങ്ങൾ ഉൾപ്പെടുത്താൻ തുടങ്ങിയത് ശബ്ദത്തെ ദൃശ്യത്തോടൊപ്പം പരിഗണിക്കുന്നുവെന്നതിന്റെ ആദ്യ സൂചനകളാണ്. സിനിമയുടെ മറ്റ് സാങ്കേതികഘടകങ്ങളേക്കാൾ ക്രിയാത്മകമായ സാധ്യതകൾ ശബ്ദത്തിനുണ്ട്. നിരൂപണത്തിലും വിമർശനങ്ങളിലും പൂർണ്ണമായും കണ്ണിന്റെകലയായാണ് സിനിമയെ പരിഗണിച്ചിരുന്നത്. സിനിമയുടെ ശബ്ദവിഭാഗത്തിന്റെ സൗന്ദര്യാത്മകത സാങ്കേതികതയുമായി പരസ്പരം ബന്ധപ്പെട്ടുനിൽക്കുന്നു. മൈക്രോഫോണിന്റെ തിരഞ്ഞെടുപ്പ് മുതൽ തിയേറ്ററിലെ സ്പീക്കറുകളുടെ നിലവാരമുൾപ്പെടെയുള്ള ഓരോ ചെറിയ ഘടകങ്ങളും സിനിമയുടെ ശ്രവണാനുഭവത്തെ ബാധിക്കുന്നു.

ശ്രവണത്തിന് ഉപബോധമനസുമായി നേരിട്ട് ബന്ധമുണ്ട്. ഒരാളെ ഒറ്റക്കാഴ്ചയിൽ തിരിച്ചറിയുന്ന നമ്മൾ വീണ്ടും വീണ്ടും ആവർത്തിച്ചുകേൾക്കുമ്പോഴാണ് അയാളുടെ ശബ്ദത്തെ തിരിച്ചറിയുന്നത്. കാഴ്ചയെ തെറ്റിദ്ധരിപ്പിക്കാൻ ശബ്ദത്തിന് കഴിയുമെന്ന സാമാന്യധാരണ സംവിധായകർക്ക് ഉണ്ടായിരിക്കണം. അതായത് തിരക്കഥ രൂപപ്പെടുന്നതോടൊപ്പം തന്നെ സൗണ്ട്സ്ക്രിപ്റ്റും രൂപപ്പെടുത്തണമെന്ന് ചുരുക്കം. സിനിമയുടെ ആദ്യ ആലോചനയിൽത്തന്നെ ശബ്ദസന്നിവേശത്തെക്കുറിച്ചുള്ള വ്യക്തമായ ധാരണ സംവിധായകരിലുണ്ടായിരിക്കണം. എന്തെന്നാൽ ശബ്ദവിഭാഗത്തിന്റെ കലാത്മകവും സാങ്കേതികവുമായ ചിന്തകൾ സിനിമാചിത്രീകരണത്തിനു മുൻപേ ആരംഭിക്കേണ്ടതുണ്ട്.

ഓരോ സിനിമയുടേയും പ്രമേയവും അവതരണരീതിയും വ്യത്യസ്തമായതിനാൽ ശബ്ദപഥത്തിന്റെ ക്രിയാത്മകമായ സാധ്യതകളും വ്യത്യസ്തമാണ്. സൈക്കോ ത്രില്ലർ എന്ന രീതിയിൽ 1993-ൽ മധു മുട്ടത്തിന്റെ തിരക്കഥയിൽ ഫാസിൽ സംവിധാനം ചെയ്ത ചിത്രമായിരുന്നു *മണിച്ചിത്രത്താഴ്.* നാട്ടിൻപുറത്തെ ഭൂതപ്രേതാദികളുടെ കെട്ടുകഥകളുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ദ്വന്ദവ്യക്തിത്വം എന്ന മനോരോഗമായിരുന്നു പ്രമേയം. പശ്ചാത്തല സംഗീതം, ഗാനങ്ങൾ, സംഭാഷണം എന്നിങ്ങനെ ശബ്ദപഥത്തിലോരോ ഘടകങ്ങളും സിനിമയുടെ പ്രമേയത്തോട് ഏറ്റവും അനുയോജ്യമായ രീതിയിലാണ് ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. പ്രേക്ഷകരിലെ ആകാംഷയും ഭയവും ആദ്യാവസാനം നിലനിർത്താൻ ശബ്ദപഥത്തിന് ഒരു പരിധിവരെ സാധിച്ചിട്ടുണ്ട്.

ശബ്ദസന്നിവേശത്തിന്റെ സാധ്യതകൾ പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയ ഒരു രംഗം ഉദാഹരിക്കാം. നാഗവല്ലിയോട് ഡോ.സണ്ണി (ശങ്കരൻതമ്പിയായി മാറി) സംസാരിക്കുന്ന രംഗമുണ്ട്.

നാഗവല്ലിയെ കാത്തിരുന്ന സണ്ണിയുടെ കൈ ക്ലോസപ്പ് ഷോട്ടിൽ കാണിക്കുന്നു. അതിനു പുറകിൽ പന്ത്രണ്ടുമണിയോടടുക്കുന്ന ഒരു ക്ലോക്കിന്റെ ദൃശ്യം അവ്യക്തമായി കാണാം. പശ്ചാത്തലത്തിൽ പെന്റുലം ക്ലോക്കിന്റെ ശബ്ദം വളരെ ഉച്ചത്തിൽ പ്രേക്ഷകരെ കേൾപ്പിക്കുകകൂടി ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ഇതേ സമയം മുകൾനിലയിലെ തെക്കിനിയിൽ നിന്നും

വീണവായിക്കുന്ന ശബ്ദം കേൾക്കുന്നു. പ്രേക്ഷകശ്രദ്ധ മുകളിലെ തെക്കിനിയിലേക്കെത്തുന്നു. അതോടൊപ്പം തന്നെ നാഗവല്ലിയുടെ നൃത്തച്ചുവടുകളുടെ ശബ്ദവും പ്രേക്ഷകർക്ക് കേൾക്കാൻ കഴിയുന്നു. ദൃശ്യത്തിൽ നാഗവല്ലിയെ ഉൾപ്പെടുത്താതെത്തന്നെ അടഞ്ഞമുറിക്കുള്ളിൽ നാഗവല്ലി നൃത്തം ചെയ്യുന്ന ദൃശ്യം ശബ്ദസൂചനകൾക്കൊണ്ട് നൽകുന്നുണ്ട്. ഡോ സണ്ണി, ശങ്കരൻതമ്പിയാണെന്ന് നാഗവല്ലിയെ വിശ്വസിപ്പിക്കുന്നതും ശബ്ദസൂചനകളിലൂടെയാണ്. ശങ്കരൻതമ്പിയുടെ മെതിയടി ശബ്ദം കേൾക്കാൻ തുടങ്ങുമ്പോഴാണ് നാഗവല്ലി *യാരത് യാരത്* എന്ന് ചോദിക്കുന്നത്. നാഗവല്ലി തമിഴിലാണ് ശങ്കരൻ തമ്പിയോട് സംസാരിക്കുന്നതും കയർക്കുന്നതും. ഗംഗയ്ക്കോ ശ്രീദേവിയ്ക്കോ അങ്ങനെ മറ്റേത് സ്ത്രീയ്ക്കും നാഗവല്ലിയാകാനുള്ള സാധ്യത നിലനിൽക്കുന്നു. നാഗവല്ലിയുടെ ശബ്ദത്തിൽ യഥാർത്ഥ ചിത്തരോഗിയെ സംവിധായകൻ മറച്ചുവെച്ചുകൊണ്ട് നാഗവല്ലിയാരാണെന്ന പ്രേക്ഷകരുടെ ആകാംഷ നിലനിർത്തുന്നു. ശബ്ദത്തിന്റെ സാധ്യത വളരെ വിദഗ്ധമായി പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്ന സിനിമാ സന്ദർഭമാണിത്.

ശബ്ദപഥരൂപീകരണത്തെ പ്രധാനമായും ചിത്രീകരണപൂർവ്വഘട്ടം - ചിത്രീകരണഘട്ടം-ചിത്രീകരണാനന്തരഘട്ടം എന്നിങ്ങനെ മൂന്ന് ഘട്ടങ്ങളായി തിരിക്കാം. ഒരു സിനിമയുടെ ഏറ്റവും നിർണ്ണായകവും അടിസ്ഥാനപരവുമായ ഘട്ടമാണ് ചിത്രീകരണപൂർവ്വഘട്ടം. ശബ്ദസന്നിവേശത്തിന്റെ സാധ്യതകൾ തിരിച്ചറിയുന്നതാണ് ഈ ഒന്നാംഘട്ടം.

2.1. ചിത്രീകരണപൂർവ്വഘട്ടം (Pre production)

ശബ്ദവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട സാങ്കേതികവിദഗ്ദ്ധരുടെ ഒരു സംഘത്തെ രൂപപ്പെടുത്തുകയും ചിത്രീകരണത്തിന് തിരഞ്ഞെടുത്തിരിക്കുന്ന ലൊക്കേഷൻ ശബ്ദറിക്കോർഡിങിന് കൂടി അനുയോജ്യമാണോ എന്ന് പരിശോധിക്കുകയുമാണ് ഈ ഘട്ടത്തിൽ ആദ്യം ചെയ്യുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് അനുയോജ്യമായ അഭിനേതാക്കളെ തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നതും ഈ ഘട്ടത്തിലാണ്. സങ്കലിതശബ്ദത്തിലാണ് ചിത്രം ആസൂത്രണം ചെയ്തിരിക്കുന്നതെങ്കിൽ സ്വന്തം ശബ്ദത്തിൽ ഡബ്ബ് ചെയ്യാൻ കഴിയുന്ന അഭിനേതാക്കളെ തിരഞ്ഞെടുക്കേണ്ടതുണ്ട്. പ്രാദേശികഭാഷയിലാണ് സംഭാഷണങ്ങളെങ്കിൽ (*ബാവുട്ടിയുടെ നാമത്തിൽ, പ്രാഞ്ചിയേട്ടൻ ഏന്റ് ദി സെയ്ന്റ്, രാജമാണിക്യം)* ആ ഭാഷ തന്മയത്വത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കാനുള്ള ശേഷി അഭിനേതാവിനുണ്ടെന്ന് ഉറപ്പാക്കേണ്ടതുണ്ട്. തിരക്കഥയ്ക്ക് അനുയോജ്യമായ സ്വാഭാവിക ശബ്ദങ്ങൾ അന്തരീക്ഷത്തിൽനിന്നു തന്നെ ശബ്ദസംവിധായകർക്ക് ലഭിക്കാറുണ്ട്. നെൽപ്പാടങ്ങളിൽ കാറ്റ് വീശുന്നത് മഴക്കാലത്തെ

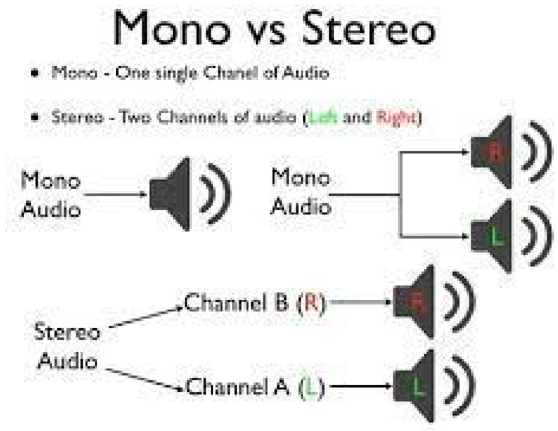
തവളയുടെ കരച്ചിൽ തുടങ്ങിയ സീസണൽ ശബ്ദങ്ങൾ, ഇഫക്റ്റുകൾ എന്നിവ കൃത്യമായി റിക്കോർഡ് ചെയ്ത് സൂക്ഷിക്കണം. ആവശ്യമായ ശബ്ദങ്ങൾ സ്വാഭാവികസ്രോതസുകളിൽനിന്ന് ലഭിക്കാതെ വരുന്ന സന്ദർഭങ്ങളിൽ മാത്രമാണ് ഫോളി സ്റ്റുഡിയോകളിൽ ശബ്ദഇഫക്റ്റുകൾ കൃത്രിമമായി നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്നത്.

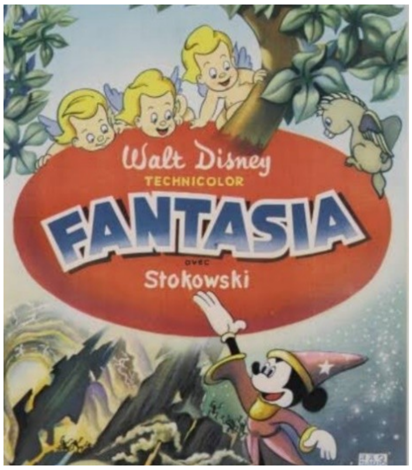
2.1.2. ശബ്ദഫോർമാറ്റിന്റെ തിരഞ്ഞെടുപ്പ്

ചിത്രീകരണപൂർവ്വഘട്ടത്തിൽ സിനിമ ഏത് മാധ്യമത്തിലൂടെ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നുവെന്നതിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ റിക്കോർഡ് ചെയ്യേണ്ട ശബ്ദഫോർമാറ്റ് തിരഞ്ഞെടുക്കേണ്ടതുണ്ട്. തിയേറ്റർ, ടെലിവിഷൻ, മറ്റ് ഓൺലൈൻ പ്ലാറ്റ്ഫോമുകൾ ഇവയിലോരോന്നിന്റേയും ദൃശ്യ-ശബ്ദ അനുപാതം വ്യത്യസ്തമാണ്. തിയേറ്ററുകൾക്ക് വേണ്ടി ചെയ്യുന്ന ശബ്ദഫോർമാറ്റാണ് 5.1,7.1 എന്നിവയെല്ലാം. ആമസോൺ, നെറ്റ്ഫ്ലിക്സ് പോലുള്ള ഒടിടി പ്ലാറ്റ്ഫോമുകളിലേക്കെത്തുന്ന സിനിമകളുടെ സൗണ്ട് റിക്കോർഡിങ്ങിൽ അവരുടേതായ ചില മാനദണ്ഡങ്ങളുണ്ട്. കൃത്യമായ ഒടിടി സൗണ്ട് സ്റ്റുഡിയോയിൽ തന്നെ അത് മിക്സ്ചെയ്താണ് ഇന്ന് പ്രേക്ഷകരിലേക്ക് സിനിമ എത്തുന്നത്. ശബ്ദത്തിന് ദൃശ്യത്തിന്റേതുപോലെ വ്യത്യസ്തമായ പ്രക്ഷേപണഫോർമാറ്റുകളുള്ളതിൽ ഏത് സ്വീകരിക്കണമെന്ന് സംവിധായകർ തീരുമാനിക്കുന്നതും ചിത്രീകരണപൂർവ്വഘട്ടത്തിലാണ്.

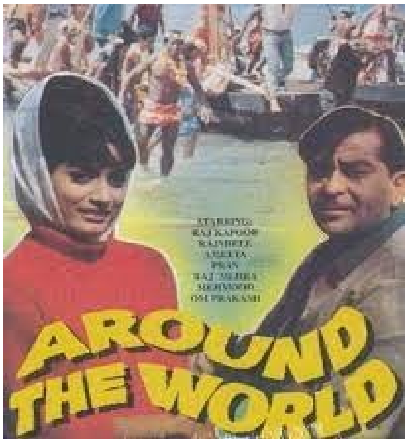
2.1.3. ശബ്ദഘടന (മോണോ – സ്റ്റീരിയോ)

സിഗ്നലുകളെ ശബ്ദമായി പരിവർത്തനം ചെയ്യുമ്പോൾ ഉപയോഗിക്കുന്ന ചാനലുകളെ അടിസ്ഥാനപ്പെടുത്തി ശബ്ദഘടനയെ മോണോ, സ്റ്റീരിയോ എന്നിങ്ങനെ രണ്ടായി തിരിക്കുന്നു. ഒരു ചാനലിലൂടെ സിഗ്നലുകളെ ശബ്ദമായി പരിവർത്തനം ചെയ്യുന്നതാണ് മോണോസൗണ്ട് ഫോർമാറ്റ്. 1940-കൾ വരെയും മോണോസൗണ്ട് ഫോർമാറ്റാണ് റിക്കോർഡിങ്ങിന് വ്യാപകമായി ഉപയോഗിച്ചിരുന്നത്. ബ്രിട്ടീഷ് സൗണ്ട് എഞ്ചിനീയർ അലൈൻ ബ്ലുംലൈൻ 1930-ൽ ആധുനിക സ്റ്റീരിയോഫോണിക് സാങ്കേതികവിദ്യ കണ്ടെത്തി. 1930-കളുടെ ആരംഭകാലത്ത് വാൾട്ട്ഡിസ്നി മൾട്ടിചാനലിലൂടെയുള്ള ശബ്ദപ്രക്ഷേപണത്തിൽ പരീക്ഷണങ്ങൾ തുടങ്ങി. അതിനായി ഒരു പ്രത്യേക ശബ്ദപ്രക്രിയതന്നെ ഡിസ്നി വികസിപ്പിച്ചെടുത്തു. അതാണ് ഫാന്റാസൗണ്ട്. മൾട്ടിപ്പിൾ സ്പീക്കർ സിസ്റ്റമാണ് ഫാന്റാ സൗണ്ട് എന്നതുകൊണ്ട് ഉദ്ദേശിക്കുന്നത്.





1940-കളുടെ അവസാനത്തിൽ വാൾട്ട് ഡിസ്നിയുടെ *ഫാന്റാസിയ* എന്ന ആനിമേഷൻ ചിത്രത്തിലൂടെ ആദ്യമായി സ്റ്റീരിയോഫോണിക് ശബ്ദഫോർമാറ്റിൽ റിക്കോർഡിങ് നടന്നു. റോഡ്ഷോ പ്രദർശനത്തിനുശേഷം അതിന്റെ സൗണ്ട്ട്രാക്ക് റിലീസിങിനുവേണ്ടി



മോണോസൗണ്ടിലേക്ക് റീമിക്സ് ചെയ്തു. 1956-ൽ റീ റിലീസ് ചെയ്യുന്നതുവരെ *ഫാന്റാസിയ*യുടെ സൗണ്ട്ട്രാക്ക് മോണോസൗണ്ടിൽ തുടർന്നു. അമേരിക്കയിൽ വാർണർ ബ്രോസ് കമ്പനി സ്റ്റീരിയോ ഫോണിക് സൗണ്ട്ഫോർമാറ്റിൽ *സാന്റാ ഫ്രീ ടെയിൽ* (1940), *ഫോർ വൈഫ്സ്* (1939) എന്നിങ്ങനെ രണ്ടു ചലചിത്രങ്ങൾ നിർമ്മിച്ചു. മോണോസൗണ്ട് ഫോർമാറ്റിനേക്കാൾ കൂടുതൽ എളുപ്പത്തിൽ സ്റ്റീരീയോഫോർമാറ്റിലൂടെയുള്ള റിക്കോർഡിങ് സാധ്യമായിരുന്നു. റേഡിയോസ്റ്റേഷൻ, ടെലിഫോൺ നെറ്റ്വർക്ക് എന്നിവിടങ്ങളിലാണ് പ്രധാനമായും മോണോസൗണ്ട്ഫോർമാറ്റ്

ഉപയോഗിക്കുന്നത്. റേഡിയോയിൽ പാട്ടു കേൾക്കുമ്പോഴും, സിനിമാ തിയേറ്ററുകളിലുമാണ് സ്റ്റീരിയോസൗണ്ട് ഫോർമാറ്റ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. താരതമ്യേന മോണോസൗണ്ട് ഫോർമാറ്റിൽ റിക്കോർഡ് ചെയ്യുന്നതിന് സ്റ്റീരിയോയുടേതിനേക്കാൾ ചിലവ് കുറവായിരുന്നു. സ്റ്റീരിയോയിൽ റിക്കോർഡ് ചെയ്യുന്നതിന് സാങ്കേതിക പരിജ്ഞാനം ആവശ്യമാണ്. ഒറ്റ കേൾവിയിൽത്തന്നെ ഇവ തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസം ശ്രോതാക്കൾക്ക് തിരിച്ചറിയാൻ സാധിക്കും. മോണോയിൽ ഇടത് വലത് സ്പീക്കറിലൂടെ ഒരേ ഓഡിയോയാണ് കേൾക്കാൻ കഴിയുക. എന്നാൽ സ്റ്റീരിയോയിൽ രണ്ട് സ്പീക്കറിലും കേൾക്കുന്ന ഓഡിയോ ട്രാക്കുകൾക്ക് വ്യത്യാസമുണ്ടായിരിക്കും. സ്റ്റീരിയോ ഫോർമാറ്റിൽ ഓർക്കസ്ട്രസൗണ്ട് കേൾക്കുമ്പോൾ ഓരോ സംഗീതോപകരണങ്ങളിൽനിന്നുള്ള ശബ്ദവും വേർതിരിച്ചറിയാൻ സാധിക്കും.

പാച്ചി സംവിധാനം ചെയ്ത *എറൗണ്ട് ദി വേൾഡ്* (1967) എന്ന ഹിന്ദിചിത്രമാണ് സ്റ്റീരിയോഫോണിക് ശബ്ദസംയോജന രീതിയിൽ പുറത്തുവന്ന ആദ്യ ഇന്ത്യൻസിനിമ. ആദ്യമായി 70 എംഎം ഫോർമാറ്റിൽ ചിത്രീകരിച്ച സിനിമയും അതു തന്നെ. രമേഷ് സിപ്പി സംവിധാനം ചെയ്ത *ഷോലെ*(1975)യിലാണ് ആദ്യമായി നാലുട്രാക് സ്റ്റീരിയോഫോണിക് ശബ്ദസംവിധാനം ഉപയോഗിച്ചത്. ഇത് പ്രേക്ഷകർക്ക് പുതിയൊരു അനുഭവമായിരുന്നു. സിനിമയുടെ സ്വീകാര്യതയ്ക്ക് ഈ ശബ്ദസംയോജനരീതി കാരണമായിട്ടുണ്ടെന്ന് സംവിധായകനായ രമേശ് സിപ്പി തന്നെ അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട് (ആനന്ദ് ബാബു, 2014:61). ഗബ്ബർ സിങ്ങിനു നേരേ അമിതാഭ് ബച്ചന്റെ കഥാപാത്രമായ ജയ് തോക്കുചൂണ്ടി ഭീഷണി മുഴക്കുന്ന സമയത്തെ കാറ്റിന്റെ ശബ്ദവും, പിന്നീട് എതിരാളികൾ ഓരോരുത്തരായി കയ്യിലെ മരവടികൾ താഴെയിടുന്നതിന്റെ ശബ്ദവും, ബസന്തി(ഹേമമാലിനി)യുടെ കുപ്പിവളകളുടെ ശബ്ദവും വളരെ വ്യക്തമായി സംവിധായകൻ കേൾപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. നിർണ്ണായകമായ ആ രംഗത്തിൽ നിശ്ശബ്ദയ്ക്കിടെ കേൾക്കുന്ന ശബ്ദങ്ങൾ അന്തരീക്ഷത്തെ കൂടുതൽ ഭീകരമാക്കുന്നു.

ഇന്ത്യൻസിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ശബ്ദങ്ങൾ അത്രകണ്ട് സൂക്ഷ്മതയോടെ കേൾക്കാൻ കഴിയുകയെന്നത് പുതിയൊരനുഭവമാണ്.

സിക്സ് ട്രാക്കിൽ നിന്ന് വരുന്ന ശബ്ദതരംഗങ്ങൾ തിയറ്ററിന്റെ

ഏതേത് ഭാഗങ്ങളിലേക്ക് സഞ്ചരിക്കുന്നുവെന്നതിന്റെ ചിത്രീകരണം

1982-ൽ ജിജോ പുന്നൂസ് സംവിധാനം ചെയ്ത *പടയോട്ട*മെന്ന സിനിമയിൽ മോണോട്രാക്കിൽ നിന്ന് സിക്സ് ട്രാക്ക് സ്ററീരിയോഫോണിക് ഫോർമാറ്റിലേക്ക് മലയാളസിനിമ മാറി. സ്പീക്കറുകളുടെ ക്രമീകരണമാണ് ഇതിന്റെ പ്രത്യേകത. സ്ക്രീനിനു പുറകിലായി ഇടത് വശത്ത്, ഇടത് മദ്ധ്യത്തിൽ, വലതുവശത്ത്, വലത് മദ്ധ്യത്തിൽ, മദ്ധ്യത്തിൽ, സറൗണ്ട് സൗണ്ടിനുവേണ്ടിയൊന്ന് എന്ന ക്രമത്തിലാണ് ക്രമീകരണം. 70 എം.എം. പിക്ചർഫോർമാറ്റിലുള്ള ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ മാത്രമേ സിക്സ് ട്രാക്ക് ഫോർമാറ്റ് സാധ്യമാകുകയുള്ളൂ. സ്ക്രീൻ വിശാലതയാണ് ഈ ക്രമീകരണത്തിന് സഹായിക്കുന്നത്. സാധാരണ പിക്ച്ചർ ഫോർമാറ്റിലുള്ള സ്ക്രീനിന് സിക്സ് ട്രാക്ക് ക്രമീകരണം ആവശ്യമില്ല.

*പടയോട്ട*ത്തിൽ ഇഫക്റ്റുകളുടെ റിക്കോർഡിങ് തന്നെ ഒരു മാസത്തോളം നീണ്ടു നിന്നിട്ടുണ്ട്. എല്ലാ റീലിലും ചുരുങ്ങിയത് പന്ത്രണ്ട് മുതൽ പതിനാറ് വരെ ട്രാക്കുകളുണ്ടായിരുന്നു. ഫോളി ആർട്ടിസ്റ്റായ വൈരമുത്തുവാണ് പടയോട്ടത്തിന്റെ ഇഫക്ടുകൾ ചെയ്തത്. പടയോട്ടത്തിനു മുൻപ് വിശ്വാനന്ദിന്റെ സംവിധാനത്തിൽ പുറത്തിറങ്ങിയ *വേലുത്തമ്പിദളവ* (1962), നവോദയ അപ്പച്ചൻ സംവിധാനം ചെയ്ത *തച്ചോളിഅമ്പു* (1978) എന്നീ ചരിത്രസിനിമകളെ താരതമ്യം ചെയ്യുമ്പോൾ, കുതിരയോട്ട രംഗങ്ങളിലെ കുതിരകുളമ്പടി ശബ്ദങ്ങൾ ശ്രദ്ധിച്ചാൽ മോണോ-സ്റ്റീരിയോസൗണ്ട് ഫോർമാറ്റുകളുടെ വ്യത്യസം നമുക്ക് തിരിച്ചറിയാൻ കഴിയും. പടയോട്ടത്തിൽ കുതിര പ്രേക്ഷകർക്കു

ചുറ്റമോടുന്നതു പോലെയുള്ള പ്രതീതിയാണ് ലഭിക്കുന്നത്. ശബ്ദം സഞ്ചരിക്കുന്നതായി പ്രേക്ഷകരെ അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നു. *വേലുത്തമ്പിദളവയി*ലും *തച്ചോളിഅമ്പു* വിലും കുളമ്പടിശബ്ദം കൂടിയും കുറഞ്ഞും കേൾക്കാമെങ്കിലും ആ ശബ്ദത്തിന് സ്ഥാനചലനം സംഭവിക്കുന്നതായുള്ള അനുഭവം പ്രേക്ഷകരിലുണ്ടാകുന്നില്ല.

2.2. ചിത്രീകരണഘട്ടം (production)

ചിത്രീകരണഘട്ടത്തിൽ സങ്കലിതശബ്ദത്തിലാണ് ചിത്രം ആസൂത്രണം ചെയ്തിരിക്കുന്നതെങ്കിൽ അന്തരീക്ഷശബ്ദനിയന്ത്രണം കാര്യക്ഷമമായി നടത്തേണ്ടതുണ്ട്. തത്സമയ റിക്കോർഡിങിന് ഉപയോഗിക്കുന്ന മൈക്രോഫോണിന്റെ തിരഞ്ഞെടുപ്പും പ്രത്യേകം ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതാണ്.

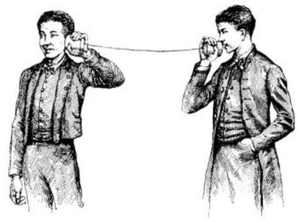
2.2.1. സങ്കലിത ശബ്ദം/അസങ്കലിത ശബ്ദം

(ദി ഗ്രേറ്റ് ഇന്ത്യൻ കിച്ചൺ എന്ന സിനിമയിലെ ഒരു രംഗം)

ചലച്ചിത്രത്തിൽ ദൃശ്യവുമായി ചേർന്നുനിൽക്കുന്ന ശബ്ദമാണ് സങ്കലിത ശബ്ദം. കഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രവൃത്തികളുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ശബ്ദമാണത്. പാത്രം കഴുകുന്ന ഒരാളെയാണ് ദൃശ്യത്തിൽ കാണിക്കുന്നതെങ്കിൽ അതിൽ വെള്ളത്തിന്റേയും പാത്രം തേക്കുന്നതിന്റേയും സമ്മിശ്രശബ്ദങ്ങളാണ് സങ്കലിതശബ്ദം.

സ്ക്രീനിൽ കാണിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തോട് കൃത്യമായി സമന്വയിപ്പിക്കാത്ത ശബ്ദങ്ങളാണ് അസങ്കലിത ശബ്ദങ്ങൾ. ദൃശ്യസ്രോതസ്സുകളെ കൃത്യമായി കാണിക്കാത്ത ഇത്തരം ശബ്ദങ്ങൾ പലപ്പോഴും കഥയുടെ പിരുമുറുക്കം വർദ്ധിപ്പിക്കാറുണ്ട്.

2.2.2. മൈക്രോഫോൺ



സിനിമയുടെ ശബ്ദചരിത്രത്തിൽ വളരെ നിർണ്ണായകമായ കണ്ടുപിടിത്തമായിരുന്നു മൈക്രോഫോണിന്റേത്. വലിയൊരു ജനക്കൂട്ടത്തോട് സംവദിക്കാനായി ആദ്യമായി കണ്ടെത്തിയ ഉപകരണം അക്വാസ്റ്റിക് മെഗാഫോണാണ്. 1665-ൽ റോബർട്ട് ഹുക്ക് ലവേഴ്സ് ടിൻ കാൻ ഫോൺ കണ്ടെത്തി. രണ്ട് പേപ്പർകപ്പുകൾ ഒരു നൂലിന്റേയോ വയറിന്റേയോ സഹായത്തോടെ ബന്ധിപ്പിച്ചാണ് അതിലൂടെ ആശയവിനിമയം നടത്തുന്നത്. 1870-കളിൽ ഡേവിഡ് എഡ്വേർഡ് ഹ്യൂസും എമിലി ബെർലിനറും ചേർന്ന് ഒരു കാർബൺ മൈക്രോഫോൺ നിർമ്മിച്ചു.

ശബ്ദത്തെ ഇലക്ട്രിക്കൽ ഓഡിയോ സിഗ്നലുകളായി ഇതിൽ മാറ്റുന്നു. 1916-ൽ ആദ്യത്തെ കണ്ടൻസർ മൈക്രോഫോണും തുടർന്ന് 1923-ൽ കോയിൽ മൈക്രോഫോൺ, റിബൺ മൈക്രോഫോൺ എന്നിവ കണ്ടെത്തി.

റിബൺ മൈക്രോഫോൺ

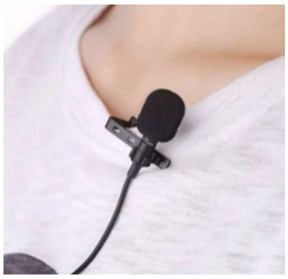
കണ്ടൻസർ മൈക്രോഫോൺ

സിനിമയുടെ ശബ്ദറിക്കോർഡിങ്ങിൽ മൈക്രോഫോണുകളുടെ തെരെഞ്ഞെടുപ്പ് നിർണ്ണായകമാണ്. ചിത്രീകരണം നടക്കുമ്പോൾ ആ സ്ഥലത്തുള്ള എല്ലാ ശബ്ദങ്ങളും സിനിമയിൽ ആവശ്യമുള്ളവയാകണമെന്നില്ല. അതിനാൽ റിക്കോർഡ് ചെയ്യേണ്ട ശബ്ദത്തിന് അനുയോജ്യമായ മൈക്രോഫോണുകളാണ് തെരെഞ്ഞെടുക്കേണ്ടത്. ഓരോ മൈക്രോഫോണിനും കൃത്യമായ ദിശാസൂചനയുണ്ട്. അതറിഞ്ഞുവേണം ഓരോ മൈക്രോഫോണും തിരെഞ്ഞെടുക്കാൻ.

2.2.2.1. ബൂം മൈക്രോഫോൺ

ദിശാസൂചനയുള്ള മൈക്രോഫോണുകളാണ് ബൂം മൈക്രോഫോണുകൾ.

2.2.2.2.ലാവ് ലിയർ മൈക്രോഫോൺ



ടീ ഷർട്ടിലോ കോളറിലോ മറ്റ് ഏതെങ്കിലും ശരീരഭാഗത്തോ ക്ലിപ്പ് ചെയ്ത് പിടിപ്പിക്കാവുന്ന മൈക്കാണിത്. 1932-ലാണ് ഇത്തരം മൈക്കുകളുടെ ആരംഭം. കഴുത്തിൽ ധരിക്കുന്ന ലോക്കറ്റോടുകൂടിയ ആഭരണം എന്നതിൽ നിന്നാണ് ലാവ്ലിയർ എന്ന് പദം രൂപപ്പെട്ടത്. ടെലിഫോൺ ഓപ്പറേറ്റർമാരും എയർ ട്രാഫിക് കൺട്രോളർമാരും അഭിനേതാക്കളുമാണ് ആദ്യ കാലങ്ങളിൽ ഈ മൈക്ക് ഉപയോഗിച്ചിരുന്നത്.

2.2.2.3. ഏകദിശാ മൈക്രോഫോൺ

ഒരു ദിശയിൽ നിന്നുവരുന്ന ശബ്ദത്തിൽ മാത്രം കേന്ദ്രീകരിക്കുന്ന മൈക്രോഫോണാണിത്. മറ്റ് ദിശകളിൽ നിന്നുള്ള ശബ്ദങ്ങളെ ഇതൊഴിവാക്കുന്നു.

2.2.2.4. സർവ്വ ദിശാമൈക്രോഫോൺ

എല്ലാ ദിശയിൽ നിന്നുള്ള ശബ്ദവും ഈ മൈക്രോഫോൺ പിടിച്ചെടുക്കുന്നു. ലൊക്കേഷന്റെ വിവിധ ഭാഗങ്ങളിൽ നിന്നുള്ളല ശബ്ദം റിക്കോർഡ് ചെയ്യുന്നു.

2.2.2.5. ദ്വിദിശാ മൈക്രോഫോൺ

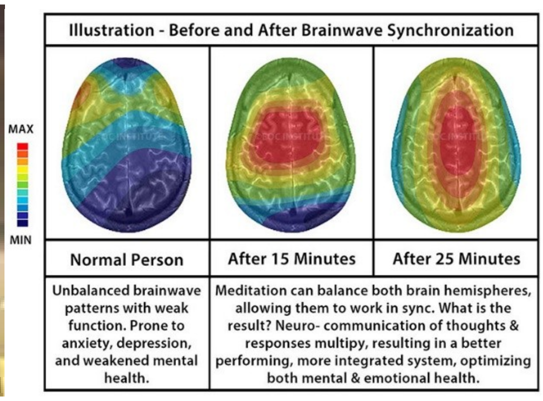
മൈക്രോഫോണിന്റെ മുന്നിൽനിന്നും പിന്നിൽനിന്നുമുള്ള ശബ്ദങ്ങളാണിതിൽ റിക്കോർഡ് ചെയ്യുന്നത്. വശങ്ങളിൽ നിന്നുള്ള ശബ്ദങ്ങൾ ഒഴിവാക്കുന്നു.

2.2.2.6. ഷോട്ട് ഗൺ മൈക്രോഫോൺ

തത്സമയ സൗണ്ട് റിക്കോർഡിങ്ങിനും ക്ലോസപ്പ് ഷോട്ടുകൾക്ക് ശബ്ദം നൽകുന്നതിനും അനുയോജ്യമായ മൈക്രോഫോണാണിത്. നോയ്സുകളെ പ്രത്യേകം ഒഴിവാക്കി നമുക്കാവശ്യമായ ശബ്ദങ്ങളിലേക്ക് കേന്ദ്രീകരിക്കാൻ ഈ മൈക്രോഫോണിനു സാധിക്കും. അനാവശ്യ പശ്ചാത്തലശബ്ദങ്ങളെ ഒഴിവാക്കാൻ കഴിയുന്നതിനാൽത്തന്നെ ഇവ ഉപയോഗിക്കുമ്പോൾ ശബ്ദഎഡിറ്റിങ് താരതമ്യേന എളുപ്പമാണ്. മീറ്റിങ്ങുകൾക്കും കോൺഫറൻസുകൾക്കും യൂട്യൂബ് വ്ലോഗേഴ്സിനും ഏറ്റവും അനുയോജ്യമായ മൈക്രോഫോണാണിത്.

2.2.3. ബൈനറൽ റിക്കോർഡിങ് (ത്രിമാന ശബ്ദപ്രതീതി)

രണ്ട് മൈക്രോഫോണുകളുപയോഗിച്ച് ശബ്ദം റിക്കോർഡ് ചെയ്യുന്ന രീതിയാണ് ബൈനറൽ റിക്കോർഡിങ്. സ്റ്റീരിയോ ഓഡിയോഫോർമാറ്റിന് സമാനമാണിത്. ഒരു ചെവിയിൽ മറുചെവിയേക്കാൾ വേഗത്തിൽ ശബ്ദമെത്തുമ്പോൾ ശബ്ദത്തിന്റെ ഉത്ഭവസ്ഥാനവും ദിശയും നിർണ്ണയിക്കാൻ തലച്ചോറിന് സാധിക്കും. ഡമ്മി ഹെഡ് റിക്കോർഡിങ് സാങ്കേതികതവിദ്യയാണ് ഇത് സാധ്യമാക്കുന്നത്. രണ്ട് ചെവികളിലും വ്യത്യസ്ത ആവർത്തിയിലുള്ള ശബ്ദം കേൾക്കുമ്പോൾ അതിൽ നിന്ന് ഭ്രമാത്മകമായ ശബ്ദാനുഭവത്തെ മസ്തിഷ്കം രൂപപ്പെടുത്തുന്നു. അതിലൂടെ ശബ്ദത്തിന്റെ ത്രിമാനത പ്രേക്ഷകർക്ക് അനുഭവപ്പെടുന്നു.



ക്ലമന്റ് അഡാറിന്റെ ഈ ബൈനറൽ ഓഡിയോ സിസ്റ്റം (1881) ചലച്ചിത്ര ശബ്ദസാങ്കേതികതയ്ക്കു പുറമേ ആരോഗ്യരംഗത്തും നിർണ്ണായകമായ വഴിത്തിരിവുണ്ടാക്കി.

ബൈനറൽ ബീറ്റുകൾക്ക് മാനസികാരോഗ്യവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് മസ്തിഷ്കത്തിൽ ചില മാറ്റങ്ങൾ കൊണ്ടുവരാൻ സാധിച്ചു. ഔദ്യോഗികമായി ചികിത്സാരംഗത്ത് വേണ്ടത്ര അംഗീകരിക്കപ്പെട്ടിട്ടില്ലെങ്കിൽ പോലും അമിത ഉത്കണ്ഠ, ഭയം, ആർത്തവവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട വിഷാദം, വേദന തുടങ്ങിയ മാനസിക-ശാരീരികപ്രശ്നങ്ങളെ ഒരു പരിധിവരെ പരിഹരിക്കാൻ ബൈനറൽ ബീറ്റുകൾക്ക് സാധിച്ചു.

2.2.4. സൗണ്ട് ട്രാക്ക്

ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ശബ്ദപഥത്തിൽ പ്രധാനമായും മൂന്ന് ട്രാക്കുകളാണുള്ളത് - മനുഷ്യശബ്ദങ്ങൾ, സൗണ്ട് ഇഫക്ട്സ്, സംഗീതം. ഇന്നത്തെ സിനിമകൾക്ക് ആദ്യകാല സിനിമകളേക്കാൾ കൂടുതൽ സൗണ്ട് ട്രാക്കുകൾ ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. സൗണ്ട് ട്രാക്കുകൾ വളരെ സ്വതന്ത്രമായാണ് നിലനിൽക്കുന്നത്. അതിനാൽത്തന്നെ ദൃശ്യത്തേക്കാൾ എളുപ്പത്തിൽ അതിൽ കൂട്ടിച്ചേർക്കലുകളോ മാറ്റങ്ങളോ വരുത്താൻ കഴിയും.

2.2.4.1. മോണോലോഗ്

ഗ്രീക്ക് പദമായ മോണോലോഗസ് എന്ന പദത്തിൽ നിന്നാണ് മോണോലോഗ് എന്ന വാക്കുണ്ടായിരിക്കുന്നത്. "Speaking alone" എന്നതാണ് മോണോലോഗസ് എന്ന പദത്തിന്റെ അർത്ഥം. ഒരു കഥാപാത്രം ഒറ്റയ്ക്ക് സംസാരിക്കുന്നതാണ് മോണോലോഗ്.

2.2.4.2. സൗണ്ട് ഇഫക്ട്സ്

ദൃശ്യത്തിലെ ഓരോ ചെറിയ വസ്തുക്കൾക്കും ചലനങ്ങൾക്കും കൃത്രിമമായി ശബ്ദം നല്കുന്നതാണ് ശബ്ദഇഫക്ട്. യഥാർത്ഥ ശബ്ദത്തേക്കാൾ വളരെ ഉയർന്ന തോതിലാണ് പലപ്പോഴും ഇഫക്ടുകൾ നൽകുന്നത്. സംഘട്ടന രംഗങ്ങളിലെ ഇഫക്ടുകൾ പരിശോധിച്ചാൽ ഇത് കൂടുതൽ വ്യക്തമാകും. ഒരാൾ മറ്റൊരാളുടെ ദേഹത്ത് എത്ര ശക്തിയിൽ ഇടിച്ചാലും വലിയ മുഴക്കമുള്ള ശബ്ദമൊന്നും പുറത്ത് കേൾക്കില്ല. എന്നാൽ സിനിമകളിലെ സംഘട്ടനരംഗങ്ങളിൽ ഓരോ പഞ്ചിനും ഇഫക്ട് നൽകി അതിനെ പൊലിപ്പിക്കുന്നു. കയ്യോ കാലോ ചുഴറ്റി വീശിയടിക്കുമ്പോൾ അന്തരീക്ഷത്തിൽ ചുരികയോ വാളോ വീശുമ്പോഴുണ്ടാകുന്ന ശബ്ദമാണ് ഇഫക്ടായി നൽകുന്നത്.

നരസിംഹം സിനിമയിലെ സംഘട്ടനരംഗം

പ്രേക്ഷകരെ ചില പ്രത്യേകവൈകാരിക തലത്തിലെത്തിക്കാനും സൗണ്ട് ഇഫക്ടുകൾ ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. ക്രൈം ത്രില്ലറുകളിലും ഹൊറർ ചിത്രങ്ങളിലും പ്രേക്ഷകരിൽ ഭയമുണർത്തുന്ന ചില ശബ്ദഇഫക്ടുകൾ നൽകാറുണ്ട്. വവ്വാലുകളുടെ ചിറകടിശബ്ദമോ, ചെന്നായയുടെ ഓരിയോ, പൂച്ചയുടെ മുരളലോ അത്തരത്തിലുള്ള ശബ്ദഇഫക്ടുകൾ കൃത്യമായി പ്രയോജനപ്പെടുത്താറുണ്ട്. ശബ്ദങ്ങൾക്ക് എങ്ങനെയാണ് ഒരാളിൽ ഭയം ജനിപ്പിക്കാൻ കഴിയുന്നത് എന്നത് വളരെ കൗതുകം നിറഞ്ഞൊരു വസ്തുതയാണ്. ഈ ഇഫക്ടുകൾ തലച്ചോറിലുണ്ടാക്കുന്ന വൈബ്രേഷനുകളാണ് ഭയത്തിനു കാരണമാകുന്നത്. ദൃശ്യത്തേക്കാൾ വേഗത്തിൽ തലച്ചോറ് ശബ്ദത്തെ പ്രോസസ്സ് ചെയ്യുന്നു. അരേഖീയമായ ശബ്ദഇഫക്ടുകളാണ് ഭയം ജനിപ്പിക്കുന്നതിനായി ഉപയോഗിക്കുന്നത്. വ്യത്യസ്ത ഫ്രീക്വൻസിയിലുള്ള ഇഫക്ടുകൾ പലയാവർത്തി ഒന്നിച്ച് പ്രക്ഷേപണം ചെയ്യുമ്പോൾ പ്രേക്ഷകമനസ്സിൽ പിരിമുറുക്കവും ഉത്ക്കണ്ഠയും അസ്വസ്ഥതയുമുണ്ടാകുന്നു. മനുഷ്യമസ്തിഷ്ക്കത്തിലെ ജൈവികമായ ഇത്തരം പ്രവർത്തനങ്ങളെ ശബ്ദഇഫക്ടുകൾ കൃത്യമായി ഉപയോഗിക്കുന്നു.

സിനിമയിൽ ഒരോ സൗണ്ട് ഇഫക്ട്സും എവിടെ സ്ഥാപിക്കണമെന്നത് തികച്ചും നിർണ്ണായകമാണ്. പശ്ചാത്തലത്തിൽ പ്രത്യക ഉദ്ദേശമൊന്നുമില്ലാതെ അന്തരീക്ഷശബ്ദത്തിന്റെ ഭാഗമായി കിളിയുടെ കൂവൽ ചേർക്കുന്നതും, ഒരാൾ ഉറക്കമുണരുന്ന ദൃശ്യത്തിന് പശ്ചാത്തലമായുള്ള കിളിയുടെ ചിലയ്ക്കലും (സന്തോഷം), സന്ധ്യാസമയത്ത് കൂടണയാൻ പറക്കുന്ന കിളിയുടെ കൂവലും (വിഷാദം), അർദ്ധരാത്രിയിൽ പക്ഷി ചിലയ്ക്കുന്നതും (ഭയം) വൈകാരികതയുടെ വ്യത്യസ്ത തലങ്ങളാണ്. രാവിലെ മരത്തിലിരുന്ന് വിരുന്നുവിളിയ്ക്കുന്ന അതേ കാക്കയാണ് ബലിചോറ് കൊത്തിത്തിന്നാൻ കൂട്ടത്തോടെ കരഞ്ഞ് പറക്കുന്നതും. ഒരേ പക്ഷിയുടെ ശബ്ദത്തിന് സാന്ദർഭികമായി വ്യത്യസ്തഭാവം കൈവരുന്നു. ഓരോ ശബ്ദങ്ങൾക്കും ഇത്തരത്തിൽ സന്ദർഭത്തിനനുസരിച്ച് പ്രത്യേക മൂല്യമുണ്ട്.

സംഭാഷണമില്ലാതെ പശ്ചാത്തലസംഗീതവും സൗണ്ട്ഇഫക്ട്സും ഉപയോഗിച്ച് നിർമ്മിച്ച ചിത്രമാണ് *പുഷ്പകവിമാനം* (1987, സിൻഗീത് ശ്രീനിവാസ റാവോ).

സംഭാഷണങ്ങളുടെ അഭാവം ആസ്വാദനത്തെ തടസ്സപ്പെടുത്തുന്നതേയില്ല. ഒരു ലോഡ്ജിലെ പ്രഭാതമാണ് ആദ്യരംഗം. കിളി ചിലയ്ക്കുന്നതും റേഡിയോയിലെ വാർത്തയും പത്രവിതരണക്കാരുടെ സൈക്കിൾബെല്ലടിയും *കൗസല്യസുപ്രജ*യെന്ന പ്രഭാതകീർത്തനവുമെല്ലാം ആദ്യരംഗത്തെ വിപുലമാക്കുന്നു. ഈ പശ്ചാത്തലശബ്ദങ്ങൾക്കൊപ്പം കുളിമുറിക്കു മുന്നിലെ വരിയിലുണ്ടാകുന്ന തിക്കും തിരക്കും അതോടനുബന്ധിച്ച ചില തമാശകളും, ചായയ്ക്ക് നൽകാൻ പണമില്ലാതെ കുറഞ്ഞ പണത്തിന് കാൽഗ്ലാസ്സ് ചായവാങ്ങുന്നതും ബുദ്ധിശാലിയായ കാക്കയെപോലെ കയ്യിലുള്ള നട്ടും ബോൾട്ടുമിട്ട് ചായഗ്ലാസ് നിറയ്ക്കുന്നതും നർമ്മപ്രധാനമായ ചെറിയസംഭവങ്ങളെ കോർത്തിണക്കിയാണ് ദൃശ്യത്തെ ക്രമീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. സംഭാഷണം ഇവിടെ ഒരവശ്യഘടകമായി തോന്നുന്നില്ല.

ഇന്ത്യൻ സിനിമയിലെ മികച്ച പരീക്ഷണചിത്രമാണ് *പുഷ്പകവിമാനം* എന്നുപറയാം. സംഭാഷണമില്ലാതെ അതിമനോഹരമായ പ്രണയം ഇതിൽ ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നു. നായകനും (കമൽഹസൻ) നായികയും (അമല) കണ്ടുമുട്ടുന്ന സന്ദർഭങ്ങളാണ് അതിൽ പ്രധാനം. സംസാരിച്ചാലും കേൾക്കാൻ കഴിയാത്ത ദൂരത്തിൽ അല്ലെങ്കിൽ നിശ്ശബ്ദമായ ചിലയിടങ്ങളിൽ വളരെയടുത്ത്. തീക്ഷണമായ ഒരു നോട്ടമോ പ്രണയാതുരമായ ഒരു പുഞ്ചിരിയോ മതി രണ്ടുപേർക്ക് പ്രണയത്തിലാകാൻ. ഇവിടേയും അവർ പ്രണയത്തിലാകുന്നു. കഥ പുരോഗമിക്കുമ്പോൾ പലപ്പോഴും അവർ പരസ്പരം സംസാരിക്കുന്നുണ്ട്. പക്ഷെ അത് പ്രേക്ഷകരെ കേൾപ്പിക്കുന്നില്ല.

ലോഡ്ജിൽ ദരിദ്രനായി താമസിച്ചിരുന്ന നായകൻ പെട്ടെന്ന് ആഡംബരഹോട്ടലിലേക്ക് മാറി താമസിക്കുമ്പോൾ രാത്രി ഉറങ്ങാൻ കഴിയാതെ തന്റെ പഴയ ലോഡ്ജിലേക്ക് തിരിച്ചുപോയി ലോഡ്ജ് പരിസരത്തെ അന്തരീക്ഷശബ്ദങ്ങൾ റിക്കോർഡ് ചെയ്തെടുത്ത് അതുകേട്ടാണ് പിന്നീട് ഹോട്ടലിൽ സുഖമായുറങ്ങുന്നത്. പ്രേക്ഷകർക്കുനേരെയുള്ള സംവിധായകന്റെ പരിഹാസവും അതിൽ മറഞ്ഞിരിക്കുന്നു. സംഭാഷണങ്ങളില്ലാത്ത സിനിമ പ്രേക്ഷകരെ അസ്വസ്ഥപ്പെടുത്തിയേക്കും എന്നൊരു സൂചന കൂടി ആ രംഗങ്ങൾ നൽകുന്നുണ്ട്.

2.2.4.2.1. റിയലിസ്റ്റിക് കൺഫർമേറ്ററി ഇഫക്ട്

കഥയുമായി നേരിട്ട് ബന്ധപ്പെട്ടുനിൽക്കുന്ന സൗണ്ട് ഇഫക്ടാണിത്. ഉദാ: അമൽ നീരദ് സംവിധാനം ചെയ്ത *ബിഗ് ബി*യിൽ ബിലാൽ (മമ്മൂട്ടി) എതിരാളികളുമായുള്ള സംഘട്ടനത്തിനിടയ്ക്ക് തോക്കിൽനിന്നും വെടിയുതിർക്കുന്നുണ്ട്. തോക്കും ദൃശ്യത്തിൽ

കാണിക്കുന്നു. ശബ്ദഇഫക്ടിനൊപ്പം അതിനാധാരമായ വസ്തുവും ദൃശ്യത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുണ്ടെങ്കിൽ അത് റിയലിസ്റ്റിക് കൺഫർമേറ്ററി ഇഫക്ട് എന്ന വിഭാഗത്തിൽപ്പെടുന്നു.

2.2.4.2.2. റിയലിസ്റ്റിക് ഇവോകേറ്റീവ് ഇഫക്ട്

ശബ്ദത്തിന്റെ ഉറവിടം നേരിട്ട് കാണാൻ കഴിയാത്തതും എന്നാൽ ഏത് ചുറ്റുപാടിൽ നിന്നാണ് ശബ്ദം വരുന്നതെന്ന് തിരിച്ചറിയാൻ കഴിയുന്നതുമായ സൗണ്ട് ഇഫക്ടാണിത്. കാടിനുള്ളിൽനിന്ന് കേൾക്കുന്ന കിളിചിലയ്ക്കുന്ന ശബ്ദം. ശബ്ദമുണ്ടാക്കുന്ന കിളിയെ കാണാൻ കഴിയില്ല. എന്നാൽ കാടിനുള്ളിൽ നിന്നാണ് ശബ്ദം കേൾക്കുന്നതെന്ന് പ്രേക്ഷകർക്ക് മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിയും ഇത്തരം സൗണ്ട് ഇഫക്ടുകളാണ് റിയലിസ്റ്റിക് ഇവോകേറ്റീവ് ഇഫക്ട്. *മണിച്ചിത്രത്താഴിൽ* അടഞ്ഞുകിടക്കുന്ന തെക്കിനിമുറിയുടെ ഉള്ളിൽനിന്നു നൃത്തച്ചുവടുകളുടെ ശബ്ദംകേൾക്കുമ്പോഴും നർത്തകി പ്രേക്ഷകദൃഷ്ടിയിൽനിന്ന് മറഞ്ഞുതന്നെയിരിക്കുന്നു.

2.2.4.2.3. സിംബോളിക് ഇവോകേറ്റീവ് ഇഫക്ട്

ഒരു സങ്കല്പശബ്ദമാണിത്. പൂർണമായും പ്രേക്ഷകരുടെ ഭാവനയ്ക്ക് വിട്ടുകൊടുക്കുന്ന ശബ്ദം. ആകാംഷയോ ഭയമോ ജനിപ്പിക്കാൻ സാധാരണ സിനിമയിൽ ഉപയോഗിക്കുന്ന ശബ്ദം. ഫ്ലൂട്ടിലോ വയലിനിലോ വായിക്കുന്ന നേർത്ത സംഗീതമാകാം. എന്നാൽ അത് സാന്ദർഭികമായി ഭയമോ ആകാംഷയോ ഉണ്ടാക്കിയെന്ന് വരാം. സോംബി സിനിമകളിൽ സോംബികൾ പല്ലിറുമ്മുന്ന ശബ്ദം കേൾപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ ശബ്ദമാണ് യഥാർത്ഥത്തിൽ പ്രേക്ഷകരെ ഭയപ്പെടുത്തുന്നത്. മനുഷ്യരെ തിന്നുന്നവരായ സോംബികളുടെ വരവറിയിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ശബ്ദമാണത്. ഈ

ശബ്ദം കേൾക്കുന്നതോടെ തൊട്ടടുത്ത നിമിഷത്തിൽ വരാനിരിക്കുന്ന കാര്യങ്ങൾ പ്രേക്ഷകർ സങ്കല്പിക്കുന്നു.

2.2.5. ഫോളി – ചരിത്രം, സാങ്കേതികത

1920–കളുടെ ആരംഭത്തിൽ റേഡിയോനാടകത്തിന്റെ റിക്കോർഡിങ്ങിൽ സംഭാഷണത്തിനു പുറമെയുള്ള മറ്റ് ശബ്ദങ്ങൾ ശ്രോതാക്കളെ കേൾപ്പിക്കാൻ കഴിഞ്ഞിരുന്നില്ല. അതിനാൽ തന്നെ സൗണ്ട്ഇഫക്ടുകൾ കൊടുക്കേണ്ടതായിവന്നു.

ഇതിനെ തുടർന്നാണ് സിനിമയിലും സൗണ്ട് ഇഫക്ടുകൾ നൽകാൻ തുടങ്ങിയത്. ജാക്ക് ഫോളി എന്ന സൗണ്ട് ആർട്ടിസ്റ്റാണ് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ശബ്ദഇഫക്ടുകളുടെ സമന്വയത്തിന് നേതൃത്വം നല്കിയിരുന്നത്. ആയതിനാൽ ഫോളി ആർട്ടിസ്റ്റ് എന്ന പേരിലാണ് ശബ്ദ ഇഫക്ട് നൽകുന്ന കലാകാരന്മാർ പിന്നീട് അറിയപ്പെട്ടിരുന്നത്.

ജാക്ക് ഫോളി ആദ്യകാല ഫോളി റിക്കോർഡിങ്

ശബ്ദഇഫക്ടുകൾ യഥാർത്ഥമാണെന്ന തോന്നലുണ്ടാക്കാൻ ഫോളിആർട്ടിസ്റ്റുകൾക്ക് തികഞ്ഞ സർഗാത്മകത ആവശ്യമായിവന്നു. ഫോളി ആർട്ടിസ്റ്റുകൾ നിർമ്മിച്ച ശബ്ദങ്ങൾ ഫോളിമിക്സറിലേക്ക് റിക്കോർഡ് ചെയ്യുകയും പിന്നീട് പുനസൃഷ്ടിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ചിത്രീകരണസമയത്ത് പകർത്തിയ ശബ്ദങ്ങൾക്ക് പലപ്പോഴും വ്യക്തതയില്ലാതെ പോകുമ്പോൾ, അത്തരം സന്ദർഭങ്ങളിലാണ് ശബ്ദം പുനസൃഷ്ടിക്കേണ്ടിവരുന്നത്. പ്രേക്ഷകരെ സംബന്ധിച്ച് ശബ്ദഇഫക്ടുകൾ ചിത്രീകരണപ്രക്രിയയുടെ ഭാഗമേയല്ല എന്ന് തിരിച്ചറിയാൻ സാധിക്കാറില്ല. ചിത്രീകരണാനന്തരഘട്ടത്തിലാണ് ഫോളിശബ്ദങ്ങൾ ചലചിത്രത്തിലേക്ക് ചേർക്കുന്നത്.

ഫോളി കലാകാരന്മാരെ അവരുടെ ജോലിയുടെ സ്വഭാവമനുസരിച്ച് മൂന്ന് വിഭാഗമായി തിരിച്ചിരിക്കുന്നു.

കഥാപാത്രങ്ങളുടെ കാലടികൾക്ക് സൗണ്ട് ഇഫക്റ്റ് നൽകുന്ന വിഭാഗമാണ് ആദ്യത്തേത്. ഫോളി വോക്കർമാർ അഥവാ സ്റ്റെപ്പർമാർ (പദവിന്യാസ ധ്വനികാരൻ) എന്നവർ അറിയപ്പെട്ടിരുന്നു.

പുറംലോകവുമായി കഥാപാത്രം ബന്ധപ്പെടുന്ന സന്ദർഭങ്ങളിലുള്ള സൗണ്ട് ഇഫക്റ്റ് നൽകുന്ന കലാകാരന്മാരാണ് പ്രോപ്സ്.

തുണിത്തരങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ശബ്ദങ്ങൾക്ക് ഇഫക്ട് നൽകുന്ന കലാകാരന്മാരാണ് മൂന്നാമത്തെ വിഭാഗത്തിൽ ഉൾപ്പെടുന്നത്. ഫോളി കലാകാരന്മാരുടെ സർഗാത്മകമായ പരീക്ഷണങ്ങളാണ് കാറ്റായും കടലായും പ്രേക്ഷകർക്ക് അനുഭവിക്കാനാകുന്നത്.

2.2.6.സംഭാഷണം

സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെയാണ് ഒരു കഥാപാത്രത്തെ വികസിപ്പിക്കുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പരസ്പരബന്ധം വ്യക്തമാക്കിതരുന്നതും ഇതിവൃത്തത്തെ കുറിച്ച് കൃത്യമായ ധാരണ ലഭിക്കുന്നതും സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെയാണ്. ഒരു സംഭാഷണത്തിന്റെ ഉള്ളടക്കം പോലെ തന്നെ വളരെ പ്രധാനപ്പെട്ടതാണ് സൗണ്ട് മോഡുലേഷനും വൈകാരികസ്ഥിതിയും. ഇന്ന് ഒട്ടുമിക്കസിനിമകളിലും തത്സമയം സംഭാഷണം റിക്കോർഡ് ചെയ്യുകയാണ്. ഈ റിക്കോർഡിങ് പരാജയപ്പെടുമ്പോൾ എ.ഡി.ആർ (ഓട്ടോമാറ്റിക് ഡയലോഗ് റിപ്ലേസ്മെന്റ്) എന്ന സാങ്കേതികത ഉപയോഗിച്ച് ചിത്രീകരണാനന്തരം ഘട്ടത്തിൽ സ്റ്റുഡിയോയിൽ സംഭാഷണം വീണ്ടും റിക്കോർഡ് ചെയ്യുന്നു. പൈലറ്റ് ട്രാക്കുകൾ ഹെഡ്ഫോൺവെച്ച് കേട്ടതിനുശേഷം ചുണ്ടുകളുടെ ചലനങ്ങളനുസരിച്ച് ഓരോ വരിക്കും ശബ്ദം നൽകുന്നു.

2.2.6.1. വോയ്സ് ഓവർ

സിനിമയുടെ ശക്തമായ കഥ പറച്ചിൽ മാധ്യമമാണ് വോയ്സ് ഓവർ. ഈ രീതി അവലംബിക്കുന്നതിലൂടെ സിനിമയ്ക്ക് ഒരു ഡോക്യുമെന്ററി സ്വഭാവം കൈവരുന്നു. സാധാരണയായി റിക്കോർഡിങ് സ്റ്റുഡിയോയിലാണ് വോയ്സ് ഓവർ റിക്കോർഡ് ചെയ്യാറുള്ളത്. സ്ക്രീനിൽ കാണിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തെ ഏതെങ്കിലുമൊരു ആഖ്യാതാവ് (അത് സിനിമയിലെ തന്നെ പ്രധാന കഥാപാത്രമോ സംവിധായകനോ അതുമല്ലെങ്കിൽ മറ്റാരെങ്കിലുമോ ആകാം) വിശദീകരിക്കുന്നതാണ് വോയ്സ് ഓവർ. ഈ വോയ്സ് ഓവർ നൽകാൻ തിരഞ്ഞെടുക്കുന്ന ശബ്ദം വളരെ പ്രധാനപ്പെട്ടതാണ്. ചില സിനിമകളുടെ

വോയ്സ് ഓവർ എന്നും പ്രേക്ഷകർ ഓർത്തുവെയ്ക്കുന്നതിന് കാരണം അതിലുപയോഗിച്ചിരിക്കുന്ന ശബ്ദമാണ്. ഉദാ: *മീശമാധവനി*ലെ ലാൽജോസിന്റെ ശബ്ദം, *ഉസ്താദ് ഹോട്ടലിലെ* മാമൂക്കോയയുടെ ശബ്ദത്തിലൂടെയുള്ള കഥപറച്ചിൽ, *അലമാര* എന്ന ചിത്രത്തിൽ സലിം കുമാർ നൽകിയിരിക്കുന്ന വോയ്സ് ഓവർ, *ജെയിംസ് ആന്റ് ആലീസ്* എന്ന ചിത്രത്തിലെ അനൂപ് മേനോന്റെ ശബ്ദം. വോയ്സ് ഓവറുകളിൽ പൊതുവേ സ്ത്രീ ശബ്ദങ്ങൾ കാര്യമായി പരിഗണിച്ചിരുന്നില്ല. എങ്കിലും അനന്തഭദ്രത്തിൽ രേവതി, *ഓം ശാന്തി ഓശാന*യിൽ നസ്രിയ, *മമ്മി ആന്റ് മീ*യിൽ അർച്ചനാ കവി എന്നീ സ്ത്രീശബ്ദങ്ങൾ വോയ്സ്ഓവറിനുവേണ്ടി ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നതായും കാണാം.

2.2.6.2. ഡബ്ബിങ്

മുഖാഭിനയത്തോളം തന്നെ പ്രാധാന്യമുള്ള കലയാണ് ഡബ്ബിങ്. ചിത്രീകരണാനന്തര ഘട്ടത്തിലാണ് ഡബ്ബിങ് നടക്കുന്നത്. ശബ്ദം നന്നായതുകൊണ്ടുമാത്രം ഡബ്ബിങ് നന്നാവണമെന്നില്ല. കഥാപാത്രത്തെ ഉൾക്കൊണ്ടുകൊണ്ട് അഭിനേതാക്കളുടെ മുഖാഭിനയത്തോട് ചേരുന്ന വിധം ശബ്ദം നൽകുമ്പോഴാണ് ഡബ്ബിങ് മികവുറ്റതാകുന്നത്. ഡബ്ബിങ് ഒരേ സമയം വലിയ സാധ്യതയും പരിമിതിയുമാണ്. കാസ്റ്റിങ്ങിൽ ഭാഷയോ ശബ്ദമോ ഒരു പ്രശ്നമായിരുന്നില്ല. സാമാന്യമായ അർത്ഥത്തിൽ ചിത്രീകരണത്തിനുശേഷം ഓരോ കഥാപാത്രത്തിനും ശബ്ദംനൽകുകയെന്നതാണ് ഡബ്ബിങ് എന്നതുകൊണ്ട് അർത്ഥമാക്കുന്നത്. എന്നാൽ അന്യഭാഷാ നടീനടന്മാർക്കും കഥാപാത്രത്തിനു ചേരുന്ന ശബ്ദം അഭിനേതാക്കൾക്ക് ഇല്ലാതെ വരുമ്പോഴും വോയ്സ് ആർട്ടിസ്റ്റുകളെ ആശ്രയിക്കേണ്ടിവരുന്നു. ചിത്രീകരണസമയത്ത് കൂടെ അഭിനയിക്കുന്ന മറ്റ് കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പിന്തുണ ഡബ്ബിങ്സമയത്ത് ഒരു വോയ്സ് ആർട്ടിസ്റ്റിന് ലഭിക്കുന്നില്ല. അഭിനേതാവ് കഥാപാത്രത്തെ മാത്രം പഠിച്ചാൽമതിയെങ്കിൽ ഡബ്ബിങ് ആർട്ടിസ്റ്റ് കഥാപാത്രത്തേയും അഭിനേതാവിനേയും പഠിക്കേണ്ടതുണ്ട് (ആനന്ദ് ബാബു,2014:75). ഫിലോമിനയും ഷീലയും സുകുമാരിയുമെല്ലാം ആദ്യമേ സ്വന്തം ശബ്ദത്തിലാണ് ഡബ്ബ് ചെയ്തിരുന്നത്. അക്കാലത്ത് മലയാളം അറിയാത്ത നടീനടന്മാർ മാത്രമാണ് ഡബ്ബിങ് ആർട്ടിസ്റ്റുകളെ ആശ്രയിച്ചിരുന്നത് (ഉദാ:ശാരദയ്ക്ക് ടി.ആർ. ഓമനയാണ് ശബ്ദം നൽകിയിരുന്നത്).

കൊച്ചിൻ അമ്മിണിയാണ് മലയാളത്തിലെ ആദ്യത്തെ ഡബ്ബിങ് ആർട്ടിസ്റ്റ്. 1960-ൽ കുഞ്ചാക്കോ സംവിധാനം ചെയ്ത *സീത* എന്ന ചിത്രത്തിൽ സീതയെ അവതരിപ്പിച്ച കുശലകുമാരിയെന്ന അഭിനേത്രിക്കാണ് അമ്മിണി ശബ്ദം നൽകിയത്. (ഭാഗ്യലക്ഷ്മി,

2012:159) വനവാസക്കാലത്തെ തപോവനത്തിലെ ഓർമ്മകൾ താപസകന്യമാരോട് പങ്കുവെയ്ക്കുന്ന സന്ദർഭത്തിലും സീത ശ്രീരാമനോട് മുനികുമാരികളുമായി പുണ്യനദിയായ ഭാഗീരഥിയിൽ സ്നാനം ചെയ്യാനുള്ള തന്റെ ആഗ്രഹം അറിയിക്കുന്ന സന്ദർഭത്തിലുമെല്ലാം സീതയുടെമുഖം ക്ലോസപ്പ് ഷോട്ടിലാണ് കാണിക്കുന്നത്. *സീത* ഒരു ചരിത്രസിനിമയായതിനാൽത്തന്നെ സംഭാഷണങ്ങൾ തികച്ചും നാടകീയമാണ്. വളരെ പതുക്കെ സാവധാനത്തിലാണ് ഡയലോഗ് ഡെലിവറി. മറ്റൊരാളുടെ ശബ്ദമാണെന്ന് തിരിച്ചറിയാൻ കഴിയാത്തവിധം മനോഹരമായാണ് കൊച്ചിൻ അമ്മിണി കുശലകുമാരിയ്ക്ക് ശബ്ദം നൽകിയിരിക്കുന്നത്.

കൊച്ചിൻ അമ്മിണി കുശലകുമാരി

1974-ലെ നാന ഫിലിം മാഗസിനിൽ പുറത്തിറങ്ങിയ ഫീച്ചറിൽ, ശാരദയ്ക്ക് മികച്ച നടിക്കുള്ള അവാർഡ് ലഭിച്ചപ്പോൾ അതേ കഥാപാത്രത്തിന് ശബ്ദം നൽകിയ ടി.ആർ. ഓമനയെ പരിഗണിക്കാതിരുന്നത് വലിയ അനീതിയാണെന്ന് കെ.പി. കൊട്ടാരക്കര അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട്. "സിനിമയിലെ അഭിനയത്തിൽ പകുതി സംഭാഷണമാണ്. സംഭാഷണത്തോട് ബന്ധപ്പെടുന്ന അഭിനയം മാത്രമേ പൂർണമാകുകയുള്ളൂ. കാരണം സിനിമ ഒരേ സമയം തന്നെ ദൃശ്യകലയും ശ്രാവ്യകലയുമാണ്. ഈ രണ്ടംശങ്ങൾക്കും തമ്മിൽ അവിഭാജ്യമായ ബന്ധമാണുള്ളത്. അതുകൊണ്ട് ശാരദയ്ക്ക് കൊടുത്ത അവാർഡിൽ പകുതിയുടേയെങ്കിലും അർഹത ടി.ആർ ഓമനയ്ക്കാണുള്ളത്" . ഈ വിവാദത്തെപ്പറ്റിയുള്ള ടി.ആർ. ഓമനയുടെ പ്രതികരണം ഇങ്ങനെയായിരുന്നു. "ഞാനൊരു പാവമാണ്. എന്നെ ഇത്തരം വിവാദങ്ങളിൽനിന്നും വെറുതെ വിടണം. അതെല്ലാം കരുത്തും ചങ്കുറപ്പുമുള്ള ആണുങ്ങൾ തമ്മിലായിക്കൊള്ളട്ടെ." (നാന,1974:17)

ടി.ആർ. ഓമന   അമ്പിളി   ആനന്ദവല്ലി

അക്കാലത്തും ശബ്ദകലാകാരർ/കാരന്മാരേയും പരിഗണിക്കാനുള്ള പ്രതിഷേധസ്വരങ്ങൾ ചലച്ചിത്രമേഖലയിൽ നിന്നുതന്നെ ഉയർന്നിരുന്നു. എന്നാൽ ടി.ആർ. ഓമനയുടെ പ്രതികരണത്തിൽ അന്നത്തെ സാമൂഹ്യചുറ്റുപാടിന്റെ വ്യക്തമായ ചിത്രമുണ്ട്. കാലങ്ങൾക്കുശേഷം സംസ്ഥാനചലച്ചിത്ര അവാർഡ് കമ്മറ്റിയിൽ അംഗമായിരുന്ന ടി.ആർ. ഓമന തന്നെയാണ് സംസ്ഥാനചലച്ചിത്ര അവാർഡിലേക്ക് ഡബ്ബിങ് ആർട്ടിസ്റ്റുകളെ പരിഗണിക്കണമെന്ന് നിർദേശിച്ചതും. 1991-ലാണ് ഡബ്ബിങ് ആർട്ടിസ്റ്റുകളെ കേരള സംസ്ഥാന അവാർഡിൽ പരിഗണിക്കാൻ തുടങ്ങിയത്. (ഭാഗ്യലക്ഷ്മി,2013:108). *ഉള്ളടക്കം, എന്റെ സൂര്യപുത്രിക്ക്* തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങളിൽ അമലയുടെ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് ശബ്ദം നൽകിയ ഭാഗ്യലക്ഷ്മിയ്ക്കാണ് ആദ്യമായി ഈ അംഗീകാരം ലഭിച്ചത്.

എൺപതുകളിൽ മൃദുവായ ശബ്ദങ്ങളേ നായികയ്ക്ക് ചേരു എന്നുള്ള രീതിയിൽ ശബ്ദത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സങ്കൽപ്പങ്ങൾ മാറാൻ തുടങ്ങി. ടിപ്പിക്കൽ നായികാശബ്ദങ്ങളിലേക്ക് മലയാളസിനിമ ഒതുങ്ങി. ആനന്ദവല്ലി, ഭാഗ്യലക്ഷ്മി, അമ്പിളി, ശ്രീജ തുടങ്ങിയവരായിരുന്നു അക്കാലത്ത് നായികമാർക്ക് ശബ്ദം നൽകിയിരുന്നത്.

ഭാഗ്യലക്ഷ്മി   ശ്രീജ   ദേവി

പരുക്കൻ ശബ്ദമുള്ള നടിമാർ ഡബ്ബിങ്ങിൽനിന്ന് മാറിനിന്നു. എന്നാൽ വളരെ അപൂർവ്വമായി സ്വന്തം ശബ്ദത്തിൽ ഡബ്ബ്ചെയ്ത ഇവരുടെ കഥാപാത്രങ്ങൾ പലപ്പോഴും ദേശീയതലത്തിൽ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ഉദാഹരണമായി പരമ്പരാഗത നായികാശബ്ദത്തിനിണങ്ങില്ലെന്ന

സങ്കൽപ്പത്തിൽ കാവ്യാമാധവനും സംയുക്താവർമ്മയും, ഭാഷാവഴക്കമില്ലാത്തതിനാൽ (മലയാളം) ശോഭനയും ഡബ്ബിങ്ങിനായി ശ്രീജയേയും ഭാഗ്യലക്ഷ്മിയേയുമാണ് ആശ്രയിച്ചിരുന്നത്. എന്നാൽ *പെരുമഴക്കാലം* (2004), *ഗദ്ദാമ* (2010) എന്നീ ചിത്രങ്ങളിൽ കാവ്യാമാധവനും *മഴ* (2000)യിൽ സംയുക്താവർമ്മയും *മിത്ര് മൈ ഫ്രണ്ട്* (2002)ൽ ശോഭനയും സ്വന്തം ശബ്ദത്തിലാണ് ഡബ്ബ്ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. ഈ നാലുകഥാപാത്രങ്ങളും ദേശീയ/സംസ്ഥാന തലത്തിൽ അംഗീകരിക്കപ്പെട്ടു. മൃദുശബ്ദങ്ങളായിരിക്കണം നായികമാരുടേതെന്ന മിഥ്യാബോധം ഈ ഘട്ടത്തോടെ അവസാനിക്കാൻ തുടങ്ങി. പുതിയ ഘട്ടത്തിൽ റീമകല്ലിങ്കൽ, പാർവ്വതി തിരുവോത്ത്, നിമിഷ സജയൻ, അപർണ ബാലമുരളി എന്നിവരെല്ലാം സ്വന്തം ശബ്ദത്തിലാണ് ഡബ്ബ് ചെയ്തത്.

"നല്ലശബ്ദം" 'മോശംശബ്ദം' എന്ന തരം തിരിവ് ഇല്ലാതാകാൻ തുടങ്ങി. ലളിതമായ പ്രമേയങ്ങൾ വളരെ ലളിതമായിത്തന്നെ ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നു. നാടകീയതയ്ക്കുപകരം സംഭാഷണങ്ങൾ വളരെ സ്വാഭാവികമായി. കൃത്യമായ താളത്തിൽ കരയണമെന്നോ ചിരിക്കണമെന്നോ ഇല്ല. മനുഷ്യരെപോലെത്തന്നെ മനുഷ്യരുടെ എല്ലാത്തരം ശബ്ദങ്ങളും അംഗീകരിക്കപ്പെടാൻ തുടങ്ങി.

കഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രായത്തിലോ സ്വഭാവത്തിലോ ശൈലിയിലോ വരുന്ന ചില മാറ്റങ്ങൾ ശബ്ദത്തിൽ അതുപോലെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കാൻ അഭിനേതാക്കൾക്ക് കഴിയാതെ വരുമ്പോഴും ഡബ്ബിങ് ആർട്ടിസ്റ്റുകളെ ആശ്രയിക്കേണ്ടി വരാറുണ്ട്. പ്രിയദർശൻ സംവിധാനം ചെയ്ത *കിലുക്ക*(1991)ത്തിൽ രേവതിയുടെ നന്ദിനിയെന്ന കഥാപാത്രത്തെ ചിത്രത്തിന്റെ ആദ്യ പകുതിയിൽ മാനസികരോഗിയായാണ് അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. ചെറിയ കുട്ടിയുടേതുപോലുള്ള കുസൃതിയും വാശിയും കുറുമ്പുമുള്ള കഥാപാത്രം. രേവതിയുടെ സ്വന്തം ശബ്ദത്തിലാണ് ഈ ഭാഗം ഡബ്ബ് ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ രണ്ടാം പകുതിയിൽ നിലനിൽപ്പിനുവേണ്ടി താൻ രോഗിയായി അഭിനയിച്ചതാണെന്ന നന്ദിനിയുടെ തുറന്നുപറച്ചിൽ മുതൽ വളരെ സാധാരണമായ രീതിയിലാണ് കഥാപാത്രം പെരുമാറുന്നത്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിലെ ഈ മാറ്റം ശബ്ദത്തിലും പ്രതിഫലിക്കേണ്ടതുണ്ട്. അതിനാൽ രണ്ടാം പകുതിയിൽ ആ കഥാപാത്രത്തിന് ശബ്ദം നൽകിയിരിക്കുന്നത് ഭാഗ്യലക്ഷ്മിയാണ്. നന്ദിനിക്കുവേണ്ടിയുള്ള ഈ രണ്ട് ശബ്ദങ്ങളും സംവിധായകന്റെ മികച്ച തിരഞ്ഞെടുപ്പുകളായിരുന്നു. ശബ്ദം ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ ആത്മാവാണ്. കഥാപാത്രത്തിനോട് ഏററവും ചേർന്നുനിൽക്കുന്ന ശബ്ദം നൽകുമ്പോഴാണ് അത് ജീവസ്സുറ്റതാകുന്നത്.

മണിച്ചിത്രത്താഴിൽ ശോഭനയുടെ നാഗവല്ലിക്ക് ശബ്ദം നൽകിയിരിക്കുന്നതും രണ്ട് വ്യത്യസ്ത ഡബ്ബിങ് ആർട്ടിസ്റ്റുകളാണ്. ചിത്തരോഗിയായി മാറുന്ന ഗംഗയ്ക്ക് ദുർഗയും അല്ലാത്ത സമയങ്ങളിൽ ഭാഗ്യലക്ഷ്മിയുമാണ് ശബ്ദം നൽകിയിരിക്കുന്നത്. ദ്വന്ദവ്യക്തിത്വം അഥവാ അപരവ്യക്തിത്വം എന്ന പ്രത്യേകതരം മാനസികാവസ്ഥയിലൂടെ കടന്നുപോകുന്ന കഥാപാത്രമാണ് ഗംഗ. ഗംഗയേയും നാഗവല്ലിയേയും ഭാവപകർച്ചയിലൂടെ ശോഭന സമാനതകളില്ലാതെ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ ശോഭനയ്ക്ക് ശബ്ദത്തിലൂടെ രണ്ടു കഥാപാത്രങ്ങളേയും അവതരിപ്പിക്കാൻ കഴിയുന്നില്ല. ഇവിടെ നാഗവല്ലി തമിഴ് സംസാരിക്കുന്ന കഥാപാത്രമാണ്. ഗംഗയുമായി ഒരു സാദൃശ്യവുമില്ലാത്ത പെരുമാറ്റവും സംസാരശൈലിയുമായിരിക്കണം നാഗവല്ലിയുടെത്. രണ്ട് ഡബ്ബിങ് ആർട്ടിസ്റ്റുകളുടെ ശബ്ദത്തിലൂടെയാണ് ഫാസിൽ കഥാപാത്രത്തിന്റെ പൂർണത ഉറപ്പാക്കുന്നത്.

ശ്യാമപ്രസാദ് സംവിധാനം ചെയ്ത *അഗ്നിസാക്ഷിയിൽ* (1999) രജിത്ത് കപൂറിന്റെ കഥാപാത്രത്തിന് രണ്ടുപേരാണ് ശബ്ദം നൽകിയിരിക്കുന്നത്. യൗവനകാലത്ത് മുരളി മേനോനും വാർദ്ധക്യത്തിൽ വെണ്മണി വിഷ്ണുവുമാണ് രജിത്ത് കപൂറിനു വേണ്ടി ഡബ്ബ് ചെയ്തത്.

അഗ്നിസാക്ഷി (മുരളി മേനോൻ)

മേക്കപ്പിലൂടെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രായത്തിൽ മാറ്റങ്ങൾ വരുത്താൻ സാധിക്കും. ശബ്ദത്തിൽ അതേ പ്രായം കൊണ്ടുവരുന്നത് തികച്ചും ശ്രമകരമാണ്. *ആൻഡ്രോയ്ഡ് കുഞ്ഞപ്പനിൽ* സുരാജ് വെഞ്ഞാറമൂട്ടും *ആർക്കറിയാം* എന്ന സിനിമയിൽ ബിജു മേനോനും വാർദ്ധക്യത്തിലെത്തിയ കഥാപാത്രങ്ങളെയാണ് അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഈ കഥാപാത്രങ്ങൾ സ്വന്തം ശബ്ദംതന്നെയാണ് നൽകിയിരിക്കുന്നത്. ഒരു ശബ്ദത്തെ ഏത്

പ്രായത്തിനും ഏത് ജെൻഡറിനും ചേരുന്ന വിധം രൂപമാറ്റം വരുത്താൻ ഇന്നത്തെ സാങ്കേതികവിദ്യക്ക് കഴിയും.

പല സിനിമകളിലും സ്വന്തം ശബ്ദത്തിൽ ഡബ്ബ് ചെയ്തിരിക്കുന്ന അഭിനേതാക്കൾക്ക് പൊട്ടിച്ചിരിയോ, അലമുറയിട്ട കരച്ചിലോ ശബ്ദത്തിലൂടെ വേണ്ടവിധം പ്രതിഫലിപ്പിക്കാൻ കഴിയാതെ പോകാറുണ്ട്. അത്തരം സാഹചര്യങ്ങളിൽ ഡബ്ബിങ് ആർട്ടിസ്റ്റുകളാണ് ആ ഭാഗങ്ങൾക്ക് ശബ്ദം നൽകുന്നത്. രഞ്ജിത്ത് സംവിധാനം ചെയ്ത *നന്ദന*മെന്ന ചിത്രത്തിൽ നവ്യാനായർ സ്വന്തം ശബ്ദത്തിലാണ് ഡബ്ബ് ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ തനിച്ചിരുന്ന് പൊട്ടിച്ചിരിക്കുന്ന രംഗത്തിൽ ശ്രീജയാണ് ശബ്ദം നൽകിയിരിക്കുന്നത്. *കളിവീട്* എന്ന സിനിമയിൽ മഞ്ജുവാര്യർ സ്വന്തം ശബ്ദത്തിലാണ് ഡബ്ബ് ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. അതേ സിനിമയിൽ പൊട്ടിച്ചിരിക്കുന്ന ഒരു രംഗത്തിൽ അമ്പിളിയാണ് ശബ്ദം കൊടുത്തിരിക്കുന്നത്. *മഴയെത്തും മുൻപേ*യെന്ന ചിത്രത്തിൽ വൈകാരികമായ ക്ലൈമാക്സ് രംഗങ്ങളിൽ ആനിയ്ക്ക് ശബ്ദം നൽകിയിരിക്കുന്നതും അമ്പിളിയാണ്. *മരയ്ക്കാറി*ൽ കീർത്തി സുരേഷിന് വേണ്ടി ചെറിയൊരു ഭാഗം മാത്രം ഭാഗ്യലക്ഷ്മി ഡബ്ബ് ചെയ്തിട്ടുണ്ട്.

മൊഴിമാറ്റ സിനിമകളിലല്ലാതെ ഹാസ്യകഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് അഭിനേതാക്കൾ സ്വന്തം ശബ്ദമാണ് നൽകിയിരുന്നത്. ഹാസ്യം കൈകാര്യം ചെയ്യുമ്പോൾ ശബ്ദം, ഉച്ചാരണം, അവതരണശൈലി, മോഡുലേഷൻ എന്നീ ഘടകങ്ങളെല്ലാം ചേർന്ന അവരുടെ തനതുശൈലിയാണ് പ്രേക്ഷകരിൽ ചിരിയുണർത്തുന്നത്. ജഗതി ശ്രീകുമാർ, ഇന്നസെന്റ്, ഫിലോമിന, മാമുക്കോയ, മീന, മാള അരവിന്ദൻ, കുതിരവട്ടം പപ്പു, ഇന്ദ്രൻസ്, ഹരിശ്രീ അശോകൻ, കൊച്ചിൻ ഹനീഫ, സലിം കുമാർ, കല്പന, പൊന്നമ്മ ബാബു, കൊച്ചു പ്രേമൻ, കലാഭവൻ മണി, സുരാജ് വെഞ്ഞാറമൂട്, രമേശ് പിഷാരടി, ധർമ്മജൻ, ഹരീഷ് കണാരൻ, അജു വർഗ്ഗീസ് തുടങ്ങി ഓരോരുത്തരുടേയും ഹാസ്യാവതരണശൈലി വ്യത്യസ്തമാണ്.

ഫിലോമിനയും മാളാ അരവിന്ദനും ഇന്നസെന്റും കലാഭവൻ മണിയുമെല്ലാം തൃശ്ശൂർ ഭാഷാശൈലി പിൻപറ്റി ഹാസ്യത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നവരാണ്. എന്നാൽ പോലും നാല് വ്യത്യസ്തശൈലിയിലാണ് അവതരണം. ഇരിങ്ങാലക്കുടയുടെ പ്രാദേശിക ഭാഷാപ്രയോഗങ്ങളെ ഉൾക്കൊള്ളിക്കുന്ന ശൈലിയാണ് ഇന്നസെന്റിന്റേത്. ചാലക്കുടി, മാള ദേശങ്ങളുടെ ശൈലിയാണ് കലാഭവൻ മണിയും മാള അരവിന്ദനും സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഫിലോമിനയുടേത് തൃശ്ശൂരിന്റെ നസ്രാണിഭാഷയാണ്. ഓരോരുത്തരുടേയും ശൈലി തികച്ചും വ്യത്യസ്തമാണ്. മറ്റൊരാളുടെ ശബ്ദത്തിൽ ഇവർ രംഗത്ത് പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടാൽ യാതൊരു വിധത്തിലും അതിന് പ്രേക്ഷകസ്വീകാര്യത ഉണ്ടായിരിക്കാൻ സാധ്യതയില്ല.

ഹാസ്യത്തിനപ്പുറത്ത് ദേവാസുരത്തിലെ വാര്യരും ഗോഡ്ഫാദറിലെ ആനപ്പാറ അച്ചാമ്മയും പ്രാദേശികഭാഷയുടെ നിഴൽ വീഴാതെ ഇവരുടെ കയ്യിൽ ഭദ്രമായിരുന്നുവെന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. മറ്റൊരാൾക്കും അനുകരിക്കാൻ പ്രയാസമുള്ള ശൈലിയാണ് ഹാസ്യം കൈകാര്യം ചെയ്യുന്ന നടീനടന്മാരുടേത്. അതിനാൽ ഡബ്ബിങ്ങിൽ ഹാസ്യത്തെ വേറിട്ടുതന്നെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നു.

ഡബ്ബിങ്ങിലെ പ്രധാനപ്പെട്ട രീതികളാണ് ലിപ് സിങ്ക്, ടൈം സിങ്ക്, വൈൽഡ് ഡബ്ബിങ്.

2.2.6.2.1. ഉച്ചാരണപൊരുത്തം (ലിപ് സിങ്ക്)

ദൃശ്യത്തിലെ അഭിനേതാക്കളുടെ ചുണ്ടനക്കത്തിനനുസരിച്ച് അതുപോലെ തന്നെ ശബ്ദംകൊടുക്കുന്നതാണ് ഉച്ചാരണപ്പൊരുത്തം. വായ പൂർണമായും തുറന്നും, പകുതിമാത്രം തുറന്നും അടച്ചും ഇത്തരത്തിൽ അഭിനേതാവ് ഏത് രീതിയിലാണോ ചുണ്ടനക്കിയിരിക്കുന്നത് അതുപോലെ ശബ്ദം നൽകുന്ന രീതിയാണത്. അന്യഭാഷാ ചിത്രത്തിൽ "നീ എങ്കെ പോറെ" എന്നാണ് പറഞ്ഞിരിക്കുന്നതെങ്കിൽ നീ എവിടേക്കാണ് പോകുന്നത് എന്നതിന് പകരം അഭിനേതാവിന്റെ അതേ ചുണ്ടനക്കം കിട്ടുന്ന രീതിയിൽ "നീ എവിടെ പോകുന്നു" എന്ന് ഡബ്ബ് ചെയ്യേണ്ടി വന്നേക്കാം. ഉച്ചാരണപൊരുത്തത്തിനുവേണ്ടി ശ്രമിക്കുമ്പോൾ ഒരു പക്ഷെ സമയസമന്വയം കൃത്യമാകണമെന്നില്ല. ഓരോ അഭിനേതാക്കളുടെയും ഡയലോഗ് ഡെലിവറി സമയം വ്യത്യസ്തമാണ്. അഭിനേതാക്കളുടെ വേഗതയ്ക്കനുസരിച്ച് ഡബ്ബിങ് ആർട്ടിസ്റ്റുകൾ വേഗതകൂട്ടിയും കുറച്ചും ശബ്ദം നൽകേണ്ടതായിവരും. ഉർവ്വശ്ശി വളരെ കുറഞ്ഞ സമയത്തിൽ ഡയലോഗ് ഡെലിവറി നടത്തുന്ന അഭിനേത്രിയാണ്. മലയാളിയല്ലാത്ത റോമയെപോലുള്ള അഭിനേതാക്കൾ വളരെ സമയമെടുത്താണ് ഓരോ ഡയലോഗും അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അന്യഭാഷാനടീനടന്മാർക്ക് ഡബ്ബ് ചെയ്യേണ്ടിവരുമ്പോൾ സമയപൊരുത്തം വളരെ ശ്രമകരമാണ്.

2.2.6.2.2. സമയപൊരുത്തം (ടൈം സിങ്ക്)

സിനിമകളേക്കാൾ പരസ്യചിത്രങ്ങളിലാണ് സമയപൊരുത്തം ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടത്. നിശ്ചിതസെക്കന്റിൽ തീർക്കേണ്ട പരസ്യങ്ങളുടെ വലിയപരസ്യവാചകങ്ങൾ സമയബന്ധിതമായിത്തീർക്കാൻ ഡബ്ബിങ് ആർട്ടിസ്റ്റുകൾക്ക് ഒറ്റ ശ്വാസത്തിൽ പറയേണ്ടതായിവരും. അവിടെ സമയം വളരെ പ്രധാനപ്പെട്ടതാണ്. സിനിമയിലെ സ്ലാപ് സ്റ്റിക് കോമഡിരംഗങ്ങളിൽ ഓരോ കഥാപാത്രങ്ങളും ഡയലോഗ് ഡെലിവറിയ്ക്കെടുക്കുന്ന

സമയത്തിൽ ചെറിയ വ്യത്യാസങ്ങൾ വന്നാൽത്തന്നെ പ്രേക്ഷകരിൽ ചിരിയുടെ തുടർച്ചയുണ്ടാകണമെന്നില്ല.

2.2.6.2.3. വൈൽഡ് ഡബ്ബിങ്

ഉച്ചാരണപ്പൊരുത്തമോ സമയപ്പൊരുത്തമോ പരിഗണിക്കാതെ ശബ്ദം നൽകുന്നതാണ് വൈൽഡ് ഡബ്ബിങ്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വോയ്സ് ഓവറുകൾക്കോ ഗാനരംഗങ്ങളിലോ വൈൽഡ് ഡബ്ബിങ് രീതി ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്.

2.2.7. ദൃശ്യാനുപൂരക – ദൃശ്യാനുപൂരകേതര ശബ്ദങ്ങൾ (Diegetic – Nondiegetic sounds)

ചലച്ചിത്രനിർമ്മാണത്തിൽ തിരക്കഥയുമായി നേരിട്ട് ബന്ധപ്പെട്ട നിൽക്കുന്ന ശബ്ദങ്ങളാണ് ദൃശ്യാനുപൂരകശബ്ദങ്ങൾ. സ്ക്രീനിൽ ഈ ശബ്ദത്തിന്റെ സ്രോതസ് നേരിട്ട് ദൃശ്യമാകുന്നതായിരിക്കണം. കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് സ്ക്രീനിലെ ശബ്ദം കേൾക്കാൻ കഴിയുന്നുണ്ടെങ്കിൽ അത് ദൃശ്യാനുപൂരകശബ്ദങ്ങളാണ്. ദൃശ്യാനുപൂരകശബ്ദങ്ങൾ ഓൺസ്ക്രീനിൽ കാണിക്കണമെന്ന് നിർബന്ധമില്ല. പകരം കഥയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട നിൽക്കുന്നതായിരിക്കണം. കഥാപാത്രം മനസ്സിൽ പറയുന്നതോ ചിന്തിക്കുന്നതോ ആയ മോണോലോഗ് പോലും ദൃശ്യാനുപൂരക ശബ്ദമായി കണക്കാക്കപ്പെടുന്നു. സംഗീതത്തെ പൂർണ്ണമായും എല്ലായ്പ്പോഴും ദൃശ്യാനുപൂരകശബ്ദമായി പരിഗണിക്കാൻ കഴിയില്ല. കഥാപാത്രങ്ങൾതന്നെ വാദ്യോപകരണങ്ങൾ പ്രവർത്തിപ്പിക്കുമ്പോൾ, ഉദാഹരണമായി പിയാനോയോ വയലിനോ ഗിറ്റാറോ വായിക്കുന്നതാണ് സീനെങ്കിൽ അത് ദൃശ്യാനുപൂരകശബ്ദത്തിന്റെ പരിധിയിൽ വരുന്നതാണ്. പകരം വാദ്യോപകരണങ്ങളുടെ ശബ്ദം മാത്രം കേൾക്കുന്ന സാഹചര്യത്തിൽ അത് ദൃശ്യാനുപൂരകേതരശബ്ദത്തിന്റെ പരിധിയിലാണുൾപ്പെടുന്നത്. ശബ്ദഇഫക്ടുകളും ദൃശ്യാനുപൂരകശബ്ദങ്ങളുടെ ഗണത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്താവുന്നതാണ്.

ദൃശ്യാനുപൂരക- ദൃശ്യാനുപൂരകേതര ശബ്ദങ്ങൾ കൂടിച്ചേർന്നതാണ് സൗണ്ട് ട്രാക്ക്. എന്നാൽ ചലച്ചിത്രത്തെ സംബന്ധിച്ച് ദൃശ്യാനുപൂരകേതര ശബ്ദങ്ങളേക്കാൾ ദൃശ്യാനുപൂരകശബ്ദങ്ങൾക്ക് വലിയ പ്രാധാന്യമുണ്ട്. സംഭാഷണങ്ങളാണ് ദൃശ്യാനുപൂരക ശബ്ദങ്ങൾക്ക് നൽകാവുന്ന ഏറ്റവും മികച്ച ഉദാഹരണം. സംഭാഷണത്തിലൂടെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വ്യക്തിത്വം, സ്വഭാവസവിശേഷതകൾ എല്ലാം പ്രേക്ഷകർക്ക് മുന്നിൽ അനാവൃതമാകുന്നു. ഒരു മൂളലിന്റേയും ദീർഘനിശ്വാസത്തിന്റെ ശബ്ദംപോലും പ്രേക്ഷകരെ കഥയുടെ സൂക്ഷ്മതലങ്ങളിലേക്കും ആലോചനകളിലേക്കും കൊണ്ടുപോകാൻ സഹായിക്കുന്നു.

ദൃശ്യാനുപൂരകശബ്ദങ്ങൾ യഥാർത്ഥത്തിൽ തിരക്കഥയോട് നേരിട്ട് ബന്ധപ്പെട്ടു നിൽക്കുന്ന ഘടകമാണെങ്കിൽക്കൂടി ഈ ശബ്ദങ്ങൾ തത്സമയം റിക്കോർഡ് ചെയ്യുതാകണമെന്നില്ല. തത്സമയ ശബ്ദറിക്കോർഡിങ്ങിൽ പലപ്പോഴും ശബ്ദം അത്രകണ്ട് വ്യക്തമായി ലഭിക്കണമെന്നില്ല. അത്തരം സന്ദർഭങ്ങളിൽ ദൃശ്യാനുപൂരകശബ്ദങ്ങൾ ചിത്രീകരണാനന്തരസമയത്ത് വീണ്ടും സ്റ്റുഡിയോയിൽ റിക്കോർഡ് ചെയ്യും. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സംഭാഷണങ്ങൾ ഡബ്ബ് ചെയ്യുന്നതുൾപ്പെടെ എല്ലാം ഈ സമയത്ത് നടക്കുന്നു.

2.2.8. അതിശയോക്തിപരമായ ശബ്ദം (PLEONATIC SOUND)

ചില ശബ്ദങ്ങൾ അല്പം അതിശയോക്തി തോന്നും വിധം സിനിമകളിൽ അവതരിപ്പിക്കാറുണ്ട്. ഒരു വില്ലനേയോ മറ്റോ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനു മുൻപായി ചില പ്രത്യേക ശബ്ദം ഹൈലൈറ്റ് ചെയ്ത് ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. ഒരു കഥാപാത്രത്തെ സംബന്ധിച്ച് പ്രേക്ഷകർക്ക് നൽകുന്ന സൂചനയാണത്. ഒരു വില്ലനെ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ ഇത്തരം ശബ്ദങ്ങൾ വെച്ച് പ്രേക്ഷകർ വില്ലനെ ഉറപ്പിക്കുന്നു. ഏതെങ്കിലുമൊരു ഒബ്ജെക്റ്റിലേക്കും ഇത്തരം ശബ്ദങ്ങൾ ആരോപിച്ച് ഇതേ ഇഫക്റ്റുണ്ടാക്കിയെടുക്കാൻ കഴിയും. സൂപ്പർ ഹീറോസിനെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ചിത്രങ്ങളിലും ദിനോസറിനേയും സോമ്പിയേയും അവതരിപ്പിക്കുന്ന രംഗങ്ങളിലും ഇത്തരം ശബ്ദങ്ങളാണ് ഉപയോഗിക്കാറുള്ളത്.

2.2.9. സംഗീതം

പ്രമേയസംഗീതം, കഥാപാത്രസംഗീതം, പശ്ചാത്തലസംഗീതം, ഗാനങ്ങൾ എന്നിങ്ങനെ സിനിമയുടെ ആദ്യാവസാനം സംഗീതം പലവിധത്തിൽ കടന്നുവരുന്നു. വാണിജ്യസിനിമകളിലാണ് മേൽപ്പറഞ്ഞ നാലുഘടകങ്ങളേയും പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നത്. സമാന്തരസിനിമകളിൽ കഥാപാത്രസംഗീതമോ ഗാനങ്ങളോ ഉൾപ്പെടുത്താറില്ല. വളരെ നേർത്ത സംഗീതം പശ്ചാത്തലത്തിൽ നൽകുന്നതിനുപുറമെ ആവശ്യമെങ്കിൽ ചില പ്രമേയസംഗീതം നൽകാറുണ്ട്.

2.2.9.1. പിച്ച്

സംഗീതത്തിന്റെ ആരോഹണവരോഹണങ്ങളെ പിച്ച് എന്ന് അടയാളപ്പെടുത്തുന്നു. ഉയർന്നതും താഴ്ന്നതും മധ്യത്തിലുള്ളതുമായ ഓരോ പിച്ചും സംഗീതത്തിനു നൽകുന്ന ഭാവങ്ങൾ വ്യത്യസ്തമാണ്. ഏറ്റവും താഴ്ന്ന പരിധിയിലുള്ള ഒരു സംഗീതശകലം ശബ്ദത്തിന്റെ വളരെ

ശക്തമായ ഭാവത്തെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നു. മധ്യശ്രേണിയിലുള്ള സംഗീതം ശബ്ദത്തെ കൂടുതൽ ഊർജ്ജസ്വലമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

2.2.9.2. ടിംബ്രെ – സ്വരഗുണം/സ്വരവിശേഷം

ഒരു ശബ്ദത്തിന്റെ പ്രത്യകമായ സവിശേഷതയാണ് ടിംബ്രേ എന്ന് പറയുന്നത്. ഒരു ശബ്ദത്തിൽ നിന്ന് മറ്റൊന്നിനെ വേർതിരിച്ചറിയാൻ സഹായിക്കുന്ന സ്വരഗുണമാണിത്. ഒരേ വാക്ക് രണ്ടുപേർ ഒരേ രീതിയിൽ പറയുന്നുവെന്ന് കരുതുക. രണ്ടുപേരുടേയും ശബ്ദത്തിലുള്ള വ്യത്യാസം അല്ലെങ്കിൽ രണ്ടുപേരുടേയും ശബ്ദത്തിന്റെ പ്രത്യേകത മൂലം അത് വേർതിരിച്ചറിയാൻ സാധിക്കും. ആ പ്രത്യേകതയെയാണ് ടിംബ്രേ എന്ന് പറയുന്നത്. ഒരു വാദ്യോപകരണത്തിൽ നിന്നുവരുന്ന സംഗീതം മറ്റൊന്നിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമാകുന്നതും ഈ സ്വരഗുണ സവിശേഷതകൊണ്ടാണ്. സംഗീത ഉപകരണങ്ങൾ ഉണ്ടാക്കാൻ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്ന സാമഗ്രികൾ (മരം, പ്ലാസ്റ്റിക്, മെറ്റൽ), ഉപകരണങ്ങളുടെ ആകൃതി എന്നിവയെല്ലാം സ്വരങ്ങളെ വ്യത്യസ്തമാക്കുന്നു.

2.2.9.3. പ്രമേയസംഗീതം

കഥ പുരോഗമിക്കുമ്പോൾ പ്രമേയസംഗീതം (തീം മ്യൂസിക്) ആവർത്തിച്ച് കേൾപ്പിക്കുന്നു. അതിലൂടെ ആദ്യം രൂപപ്പെടുത്തിയ ടോണിനെ തീം മ്യൂസിക് വീണ്ടും ഓർമിപ്പിക്കുന്നു. അവിടെയെല്ലാം പ്രമേയവുമായി ബന്ധിപ്പിച്ചു നിർത്താൻ ഈ സംഗീതം സഹായിക്കും. *എന്നു നിന്റെ മൊയ്തീൻ, ബോയിങ് ബോയിങ്, ആകാശദൂത്* തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങളിലെ പ്രമേയസംഗീതം എന്നിവ ഉദാഹരണം. *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ലാഷ് ബാക്ക്* എന്ന സിനിമയിൽ ഹിന്ദുസ്ഥാനി രാഗമായ തോടി (കർണ്ണാടക സംഗീതത്തിലെ ശുദ്ധപന്തുവരാളി) രാഗത്തിലുള്ള ഷെഹനായി വാദനത്തിലൂടെയാണ് മരണത്തിന്റെ അന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. (മുകുന്ദനുണ്ണി, 2021:36)

2.2.9.4. കഥാപാത്രസംഗീതം

ഒരു കഥാപാത്രത്തെ പ്രേക്ഷകർ മനസ്സിലാക്കിയെടുക്കുന്നതിന് കഥാപാത്രസംഗീതം പലപ്പോഴും സഹായകമാകാറുണ്ട്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വഭാവസവിശേഷതകൾ, മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങളുമായുള്ള ബന്ധം, കഥയിലുള്ള സ്ഥാനം, കഥാപാത്രം കഥയുടെ മുന്നോട്ടുള്ള യാത്രയിൽ ചെയ്യാനുദ്ദേശിക്കുന്ന നല്ലതും ചീത്തയുമായുള്ള കാര്യങ്ങളുടെ മുൻസൂചനകൾ, ഇതെല്ലാം കഥാപാത്രസംഗീതം നിർവ്വഹിക്കുന്നു. *എഫ് ഐ ആർ* (ഷാജി കൈലാസ് –

1999)ലെ നരേന്ദ്രഷെട്ടി, *ഇൻ ഹരിഹർ നഗറി*ലെ (സിദ്ദിഖ്-ലാൽ-1990) ജോൺ ഹോനായ്, *ഗോഡ് ഫാദറി*ലെ (സിദ്ദിഖ്-ലാൽ-1991) അഞ്ഞൂറാൻ, സിബിഐ സീരീസുകളിലെ സേതുരാമയ്യർ, *സാഗർ ഏലിയാസ് ജാക്കി* (അമൽ നീരദ് - 2009) *അരം പ്ലസ് അരം കിന്നര*ത്തിലെ(പ്രിയദർശൻ - 1985) പ്രൊപ്പറൈറ്റർ മനോഹരൻ ഇത്തരത്തിലുള്ള കഥാപാത്രങ്ങൾ ഉദാഹരണങ്ങളാണ്. എൺപതുകളിലേയും തൊണ്ണൂറുകളിലേയും പല കഥാപാത്രസംഗീതവും ഇന്നത്തെ സിനിമകളിലും കോമഡിസ്കിറ്റുകളിലും സാന്ദർഭികമായി ഉപയോഗിക്കുന്നതും അതിന്റെ ജനപ്രീതി കൊണ്ടാണ്.

പ്രൊപ്പറൈറ്റർ മനോഹരൻ ക്യാരക്റ്റർ മ്യൂസിക്

അഞ്ഞൂറാൻ ക്യാരക്റ്റർ മ്യൂസിക്

ഡയമണ്ട് നെക്ലേസ് എന്ന ലാൽ ജോസ് ചിത്രത്തിൽ തുല്യപ്രാധാന്യമുള്ള മൂന്ന് നായികമാരെയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ലക്ഷ്മി(ഗൗതമി)യെ ഡോ.അരുൺ(ഫഹദ്) ഓർമ്മിക്കുമ്പോഴെല്ലാം *തൊട്ട് തൊട്ട് തൊട്ട്നോക്കാതെ* എന്ന തുടങ്ങുന്ന പാട്ടിന്റെ ഈണമാണ് പശ്ചാത്തലത്തിൽ കേൾക്കുന്നത്. നാട്ടിലെത്തിയ അരുൺ, വീട്ടിൽ സഹായത്തിനു നിൽക്കുന്ന പെണ്ണിന്റെ തമിഴിലുള്ള സംസാരം കേൾക്കുമ്പോൾ ലക്ഷ്മിയെ ഓർത്തുപോകുന്നു. ലക്ഷ്മിയുടെ കഥാപാത്രത്തെ സംഗീതത്തോട് ബന്ധിപ്പിച്ച് ഓർമ്മകൾ ലക്ഷ്മിയുടേതാണെന്ന് പ്രേക്ഷകരെ ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്നു. മായ(സംവൃത)യെ *നിലാമലരെ നിലാമലരെ* എന്ന പാട്ടിന്റ ഈണത്തോടാണ് ബന്ധിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. ചിലങ്കയിട്ട ഭരതനാട്യചുവടുകളുടെ ശബ്ദമാണ് രാജശ്രീ(അനുശ്രീ)യെ അടയാളപ്പെടുത്താൻ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്.

കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിൽത്തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണത്തിന്റെ അഭാവത്തിലും വാക്കാലോ മുഖഭാവത്താലോ ഉള്ള മറ്റു വിനിമയങ്ങൾ ഇല്ലാതെത്തന്നെ ആ സീനിന്റെ

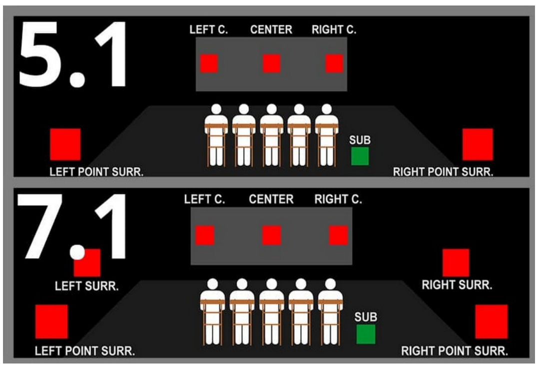
വൈകാരികത പ്രേക്ഷകനിലേക്കെത്തിക്കാൻ പശ്ചാത്തലസംഗീതം സഹായിക്കുന്നു. കഥയുടെ വേഗതയെ നിർണ്ണയിക്കുന്നതിലും ശബ്ദത്തിന് നിർണ്ണായകമായ പങ്കുണ്ട്. തിരക്കഥയിൽ മന്ദഗതിയിൽ പുരോഗമിക്കുന്ന ഒരു സിനിമയെ വേഗതയിൽ പ്രേക്ഷകന് അനുഭവിപ്പിക്കാൻ സഹായിക്കുന്നത് പശ്ചാത്തലസംഗീതമാണ്. ദൃശ്യത്തെ പലപ്പോഴും ചലനാത്മകമാക്കുന്നതും പശ്ചാത്തലസംഗീതമാണ്. മൂവ്മെന്റ്സോ ആക്ഷനോ ഇല്ലാതിരുന്ന ഒരു ദൃശ്യത്തെ പശ്ചാത്തലസംഗീതംകൊണ്ട് ചലനാത്മകമാക്കാൻ കഴിയും. ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ ആലോചനപോലും പ്രേക്ഷകർക്ക് സംഗീതത്തിലൂടെ മനസ്സിലാക്കാൻ സാധിക്കും. കഥാപാത്രസംഗീതം കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അഭാവത്തിൽ പ്ലേ ചെയ്യുമ്പോൾ ദൃശ്യത്തിന്റെ സഹായമില്ലാതെ തന്നെ പ്രേക്ഷകരെ അവരറിയാതെ ഫ്ലാഷ് ബാക്കിലേയ്ക്ക് കൂട്ടി കൊണ്ടുപോകുന്നു.

2.3. ചിത്രീകരണാനന്തരഘട്ടം (post production)

ചിത്രീകരണഘട്ടത്തിൽ റിക്കോർഡ് ചെയ്ത സംഭാഷണങ്ങൾ, ഇഫക്ടുകൾ, പശ്ചാത്തല സംഗീതം, ഗാനങ്ങൾ എന്നിവ ദൃശ്യത്തോട് സംയോജിപ്പിക്കുന്ന സുപ്രധാനഘട്ടമാണിത്. ദൃശ്യവും ശബ്ദവും പരസ്പരം സമന്വയിപ്പിക്കുന്ന ഈ ഘട്ടത്തിൽ സാങ്കേതിക മികവും ക്രിയാത്മകതയും ഒരു പോലെ ആവശ്യമാണ്.

2.3.1. സറൗണ്ട് സൗണ്ട്

പ്രേക്ഷകരുടെ ചുറ്റിലും സ്ഥാപിച്ചിട്ടുള്ള ഒന്നിലധികം സ്പീക്കറുകളിൽ നിന്ന് വിവിധ ഓഡിയോ ചാനലുകളുപയോഗിച്ച് ശബ്ദം കേൾപ്പിക്കുന്ന രീതിയാണ് സറൗണ്ട് സൗണ്ട്. ഇതിനുമുൻപ് തിയേറ്റർ സൗണ്ട് സിസ്റ്റങ്ങൾക്ക് പ്രധാനമായും മൂന്ന് ചാനലുകളാണുണ്ടായിരുന്നത്. അത് പ്രേക്ഷകർക്ക് മുന്നിൽ സ്ഥിതിചെയ്യുന്ന മൂന്ന് ലൗഡ്സ്പീക്കറിൽനിന്ന് പ്ലേ ചെയ്തിരുന്നു.(ഇടത്, മധ്യം, വലത്). സറൗണ്ട് സൗണ്ടിലാകട്ടെ ചുറ്റുമുള്ള തിരശ്ചീന ദിശയിൽനിന്നും വിവിധ സ്പീക്കറുകളിലൂടെ ശബ്ദം പ്രേക്ഷകരിലേക്കെത്തുന്നു. സറൗണ്ട് ശബ്ദത്തിൽ പ്രേക്ഷകരുടെ സ്ഥാനം നിർണ്ണായകമാണ്. വാൾട്ട്ഡിസ്നിയുടെ ആനിമേറ്റഡ് ചിത്രമായ *ഫാന്റാസിയ* (1940) യിലാണ് ഈ രീതി ആദ്യമായി പ്രയോഗിച്ചത്. ഏകദേശം അമ്പത്തിനാല് ലൗഡ്സ്പീക്കറുകൾ ഉപയോഗിച്ച് സൗണ്ട്എഞ്ചിനീയറുടെ നിയന്ത്രണത്തോടെ വിവിധ ആംഗിളുകളിൽ നിന്ന് സൃഷ്ടിച്ച വ്യത്യസ്ത ശബ്ദങ്ങൾ പ്രേക്ഷകരിലേക്കെത്തി. തുടർന്നും സറൗണ്ട്



സൗണ്ടിനുവേണ്ടിയുള്ള പരിശ്രമങ്ങൾ ലോകത്തിന്റെ വിവിധഭാഗങ്ങളിൽ നടന്നു. സറൗണ്ട് സൗണ്ടിന്റെ വരവ് ശബ്ദമിശ്രണരംഗത്ത് വലിയ വിപ്ലവം സൃഷ്ടിച്ചു. ഈ ശബ്ദസംവിധാനം കേൾവിയുടെ പുതിയൊരനുഭവം പ്രേക്ഷകർക്കു നൽകി. അന്തരീക്ഷശബ്ദങ്ങൾക്ക് പുതിയമാനം കൈവന്നു. ഏതുരീതിയിലുമുള്ള സൂക്ഷ്മശബ്ദങ്ങളെ അടയാളപ്പെടുത്താൻ ഈ പുതിയ ശബ്ദസംവിധാനത്തിന് കഴിഞ്ഞു. ചലച്ചിത്രത്തിലെ വിവിധ ശബ്ദങ്ങൾക്ക് ദിശാനിർണയം നൽകി. ഉദാഹരണത്തിന് ഒരേ രംഗത്തിൽ ഒരു വശത്ത് രണ്ടുപേർ തമ്മിൽ സംസാരിക്കുകയും മറുവശത്ത് ഒരു വാഹനാപകടം നടക്കുകയും അതിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ അടുത്തുള്ള കടയിലെ റേഡിയോയിൽനിന്ന് പാട്ട് കേൾക്കുകയും ചെയ്യുന്ന സന്ദർഭമാണെന്നിരിക്കെ, ഇവ പരസ്പരം കലരാതെ പ്രേക്ഷകർക്ക് കേൾക്കാൻ കഴിയുന്നു. എവിടെ നിന്ന് ശബ്ദം കേൾക്കണമെന്ന തീരുമാനം ശബ്ദസംവിധായകന്റേതാണ്. മേൽസൂചിപ്പിച്ച സന്ദർഭത്തിൽ അപകടശബ്ദം പ്രേക്ഷകൻ ആ സമയത്ത് ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതില്ലെങ്കിൽ അതിനെ അപ്രധാനമാക്കി നിർത്താനും, കഥ പുരോഗമിക്കുമ്പോൾ പിന്നീട് അതേ സന്ദർഭം പുനരാവിഷ്കരിക്കേണ്ടിവരികയാണെങ്കിൽ പ്രസ്തുത ശബ്ദം അതേ രീതിയിൽ പ്രേക്ഷകരിലെത്തിക്കാനും ഈ സംവിധാനത്തിനു കഴിയും.

2.3.2. ഡോൾബി ഡിജിറ്റൽ സൗണ്ട് ട്രാക്ക് – ഡോൾബി അറ്റ്മോസ്

ശബ്ദസംയോജനത്തിൽ വ്യാപകമായി ഉപയോഗിക്കുന്ന രണ്ട് സറൗണ്ട് സൗണ്ട് ഫോർമാറ്റുകളാണ് ഡോൾബി ഡിജിറ്റൽ സറൗണ്ട് ട്രാക്കും ഡോൾബി അറ്റ്മോസും. 1992-ലാണ് ഡോൾബിഡിജിറ്റൽ സാങ്കേതികവിദ്യ തിയേറ്ററുകളിലെത്തുന്നത്. ലേസർ ഡിസ്കുകൾ, ഡിവിഡി റോം ഡിസ്കുകൾ, ഡിജിറ്റൽകേബിൾ സിസ്റ്റങ്ങൾ, ടിവി എന്നിവയ്ക്കൊപ്പം ഡോൾബി ഓഡിയോ ഉപയോഗിച്ചു. ഡോൾബി അറ്റ്മോസ് സംവിധാനത്തിൽ സ്പീക്കർ പ്രേക്ഷകരുടെ ഇരിപ്പിടങ്ങൾക്കു മുകളിൽ ചുമരുകളിൽ സ്ഥാപിച്ചുകൊണ്ട് ഒരു ത്രീഡിസ്പേസിലേക്ക് ശബ്ദംനൽകുന്നു. വിമാനം പറക്കുന്നതുപോലുള്ള ശബ്ദമാണ് പ്രേക്ഷകർ കേൾക്കുന്നതെങ്കിൽ ഡോൾബിഅറ്റ്മോസ് സ്പീക്കറിൽ ശബ്ദം സ്വയംക്രമീകരിക്കും. വിമാനം തലയ്ക്കുമുകളിലൂടെ പറക്കുന്ന പ്രതീതിജനിപ്പിക്കാൻ ഈ സംവിധാനത്തിന് കഴിയും. ഡോൾബിഡിജിറ്റലിൽ മറ്റെവിടയോ വിമാനം പറക്കുന്നതുപോലെ മാത്രമേ പ്രേക്ഷകന് അനുഭവപ്പെടുകയുള്ളൂ. ഡോൾബിഡിജിറ്റലിനേക്കാൾ മികച്ച ശബ്ദാനുഭവമാണ് ഡോൾബിഅറ്റ്മോസിലൂടെ ലഭിച്ചത്. 1995-ൽ ഭദ്രന്റെ സംവിധാനത്തിൽ പുറത്തിറങ്ങിയ സ്ഫടികം 2023-ൽ ഫോർ കെ വിഷ്വൽ ഡോൾബി അറ്റ്മോസ് ഓഡിയോമികവിൽ റീമാസ്റ്ററിങ് ചെയ്ത് പുറത്തിറക്കി.

എസ്.പി വെങ്കിടേഷായിരുന്നു ഫസ്റ്റ് റിലീസിൽ ശബ്ദസംവിധാനം നിർവ്വഹിച്ചത്. പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തേക്കാൾ സൗണ്ട് ഇഫക്ടുകളായിരുന്നു അതിൽ കൂടുതലുണ്ടായിരുന്നത്. ഈ ഇഫക്ടുകൾ ഡോൾബി അറ്റ്മോസിലേക്ക് മാറ്റിയപ്പോൾ മികച്ച തിയേറ്ററനുഭവമായിരുന്നു പ്രേക്ഷകർക്ക് ലഭിച്ചത്.

2.3.2.1 ഡോൾബി എസ് ആർ (സ്പെക്ട്രൽ റിക്കോർഡിങ്)

ഡോൾബി എസ് ആർ ഒരു നോയ്സ് റിഡക്ഷൻ ഫോർമാററാണ്. ഡോൾബിയുടെ മുൻകാല രൂപങ്ങളെ പരിഷ്കരിച്ച പതിപ്പാണത്. *ബാറ്റ്മാൻ റിട്ടേൺസാണ്* (1992) ഈ സാങ്കേതികവിദ്യ ഉപയോഗിച്ച് പുറത്തുവന്ന ആദ്യത്തെ സിനിമ.

2.3.2.2 ഡോൾബി നോയ്സ് റിഡക്ഷൻ സിസ്റ്റം

ശബ്ദസിഗ്നലുകളെ തടസ്സപ്പെടുത്തുന്ന ശബ്ദത്തെ കുറയ്ക്കുന്ന സംവിധാനമാണ് ഡോൾബി നോയ്സ് റിഡക്ഷൻ സിസ്ററം (ഡോൾബി എൻ.ആർ). ധാരാളം ഉപഘടകങ്ങളും ഈ വിഭാഗത്തിലുണ്ട്. പ്രധാനമായും സൗണ്ട് ഇഫക്ട്, സംഗീതം, സംഭാഷണങ്ങൾ എന്നിവയും. ഇവയോടനുബന്ധിച്ചുവരുന്ന ഉപഘടകങ്ങളും. അതിൽ ത്തന്നെ തിരക്കഥയുമായി നേരിട്ട് ബന്ധമുള്ളവയും ഇല്ലാത്തവയുമുണ്ട്. സാങ്കേതികതയുടേയും കലാത്മകതയുടേയും അടിസ്ഥാനത്തിൽ ഇനിയും വർഗീകരിക്കാം.

2.4. ശബ്ദപരിചരണത്തിലെ മാറ്റം കാലഘട്ടങ്ങളിൽ

മലയാളസിനിമയിൽ പ്രമേയപരമായ മാറ്റം കൊണ്ടുവരുന്നതുപോലെ തന്നെ സാങ്കേതികതമായും സിനിമ മാറികൊണ്ടിരിക്കുന്നു. വർത്തമാനകാല സിനിമയിലെ ശബ്ദത്തിന്റെ പരിചരണത്തെ മനസ്സിലാക്കണമെങ്കിൽ അതിനു മുൻപുള്ള ഓരോ കാലഘട്ടവും ശബ്ദത്തെ എങ്ങനെ കൈകാര്യം ചെയ്തുവെന്നറിയണം. സംഘട്ടനരംഗങ്ങൾ മാത്രം പരിശോധിക്കുമ്പോൾ സൗണ്ട് ഇഫക്ടുകളിൽ വന്നിട്ടുള്ള മാറ്റം കൃത്യമായി മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിയും. ആദ്യകാല സിനിമകളോട് താരതമ്യം ചെയ്യുമ്പോൾ *ചാപ്പാകുരിശ്* പോലുള്ള സിനിമകളിൽ സ്റ്റണ്ട് സീനുകൾക്ക് നൽകിയിരിക്കുന്ന സൗണ്ട് ഇഫക്ട് വളരെ റിയലിസ്റ്റിക്കാണെന്ന് കാണാം. ചാപ്പാകുരിശ് മലയാളസിനിമയുടെ ശബ്ദപരിചരണത്തിൽ വലിയ മാറ്റത്തിനു വഴിവെച്ച ചിത്രമായിരുന്നു. ചാപ്പാകുരിശിന്റെ ചുവടുപിടിച്ച് പല ചിത്രങ്ങളും പിൽക്കാലത്ത് ഈ രീതികൾ പിന്തുടർന്നു. രണ്ടുപേർ തമ്മിലുള്ള സംഘട്ടനം അതിന്റെ സ്വാഭാവികതയോടെ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുകയാണ് സംവിധായകൻ. തെരുവിൽ

നിന്നാരംഭിക്കുന്ന സംഘട്ടനം ശുചിമുറിയിലേക്കെത്തുമ്പോൾ പശ്ചാത്തലത്തിൽ വെള്ളത്തുള്ളികൾ ബക്കററിൽ വീഴുന്നതുപോലുള്ള സ്വാഭാവിക ശബ്ദങ്ങൾ പ്രേക്ഷകരെ കേൾപ്പിക്കുന്നതോടൊപ്പം സംഘട്ടനം രൂക്ഷമാകുന്ന ഘട്ടത്തിൽ ദ്രുതതാളത്തിലുള്ള ചെണ്ടകൊട്ടിന്റെ ശബ്ദം സമന്വയിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. കഥകളിയിൽ കരിവേഷങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള സംഘട്ടനത്തെ ഓർമ്മിപ്പിക്കും വിധമുള്ള പശ്ചാത്തലശബ്ദമാണ് സംവിധായകൻ നൽകിയിരിക്കുന്നത്.

ആർട്ട് സിനിമകൾക്ക് ഈ സമവാക്യങ്ങളൊന്നും തന്നെ ബാധകമായിരുന്നില്ല. അത് സമാന്തരമായി മറുവശത്ത് നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടു. നാല് വ്യത്യസ്ത കാലഘട്ടങ്ങളിലെ സിനിമകളെ നിരീക്ഷിക്കുമ്പോൾ അതിലെ സൗണ്ട് ഇഫക്ടുകളുടെ മാറുന്നസമവാക്യങ്ങൾ മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിയും. *നായരുപിടിച്ച പുലിവാല്* - പി ഭാസ്ക്കരൻ(1958), *അരക്കള്ളൻ മുക്കാൽ കള്ളൻ* - പി ഭാസ്ക്കരൻ (1974), *മൃഗയ* - ഐ വി ശശി (1989), *പുലിമുരുകൻ* - വൈശാഖൻ (2016) എന്നീ നാല് വ്യത്യസ്ത കാലഘട്ടങ്ങളിലുള്ള, ഒരേ വൈകാരികനിലവാരം പുലർത്തുന്ന സീനുകളെ (പുലിയുമായി നായകകഥാപാത്രം നടത്തുന്ന സംഘട്ടനരംഗം) വിശകലന വിധേയമാക്കുമ്പോൾ, നാല് വ്യത്യസ്ത രീതിയിലാണ് പശ്ചാത്തല ശബ്ദം നല്കിയിരിക്കുന്നത്. സംഘട്ടനരംഗങ്ങൾക്ക് വൈകാരികമായ പിരിമുറുക്കവും നിയതമായ തുടർച്ചയും അർത്ഥവുമുണ്ടാകുന്നത് ആ ദൃശ്യത്തോട് ഉചിതമായ വിധത്തിൽ പശ്ചാത്തലസംഗീതം കൂട്ടിയിണക്കുമ്പോഴാണ്. വളരെയധികം കട്ടുകൾ ആവശ്യമായി വരുന്ന രംഗം കൂടിയാണ് സംഘട്ടനം. പ്രത്യേകിച്ചും മനുഷ്യനും മൃഗങ്ങളുമായുള്ള രംഗങ്ങളിൽ. എന്നാൽ ആ കട്ടുകൾ ആസ്വാദനത്തെ തീർത്തും അലോസരപ്പെടുത്താതിരിക്കുന്നത് അതിനു പശ്ചാത്തലമായുപയോഗിച്ച ശബ്ദങ്ങൾകൊണ്ടാണ്. സാങ്കേതികവിദ്യ പുരോഗമിച്ചതു കൊണ്ടോ മികച്ച ശബ്ദലേഖനയന്ത്രങ്ങൾ ഉണ്ടായതുകൊണ്ടോ ദൃശ്യത്തോട് ശരിയായ അനുപാതത്തിൽ ശബ്ദത്തെ ചേർക്കാൻ കഴിയണമെന്നില്ല. പകരം സൂക്ഷ്മമായ നിരീക്ഷണപാടവമുള്ള ശബ്ദസംവിധായകന്റെ ശബ്ദവിന്യാസത്തിലെ ഔചിത്യമാണ് ദൃശ്യത്തെ കൂടുതൽ സൗന്ദര്യാത്മകമാക്കുന്നത്.

ഇവിടെ 1958 മുതൽ 2016 വരെയുള്ള അരനൂറ്റാണ്ടുകാലത്തെ സിനിമകളെ മാത്രം പരിശോധിക്കുമ്പോൾ, സിനിമയുടെ ആദ്യ ആലോചന മുതൽ സിനിമാവിതരണം വരെയുള്ള ഓരോ ഘട്ടത്തിലും ആശയപരമായും സാങ്കേതികമായും സിനിമ നിരന്തരം മാറ്റങ്ങളിലൂടെ കടന്നുപോകുന്നത് നമുക്ക് കാണാൻ കഴിയും. ശബ്ദസന്നിവേശത്തിലും ഈ മാറ്റങ്ങൾ

പ്രകടമായിരുന്നു. ശബ്ദത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മത (ക്ലാരിറ്റി), അന്തരീക്ഷശബ്ദം (അറ്റ്മോസ്ഫെറിക് സൗണ്ട്) അതിന്റെ തനിമ നഷ്ടമാകാതെ പ്രേക്ഷകനിലേക്ക് സംവേദനം ചെയ്യപ്പെടുന്നത്, സംയോജിപ്പിക്കുന്ന ഓരോ സൂക്ഷമശബ്ദങ്ങളേയും പ്രത്യേകം പ്രേക്ഷകന് കേൾക്കാൻ കഴിയുന്നത്, കേൾക്കുക എന്നതിൽ നിന്ന് അനുഭവിക്കുക എന്ന നിലയിലേക്കുള്ള ശബ്ദത്തിന്റെ മാറ്റങ്ങൾ.

ഏകദേശം മൂന്ന് പതിറ്റാണ്ടുകാലത്തിനുശേഷം സൗണ്ട്ഇഫക്ടുകളുടെ സമവാക്യത്തിൽ ഇത്തരത്തിൽ പ്രകടമായ മാറ്റങ്ങൾ നമുക്ക് കാണാൻ കഴിയും.

നായരു പിടിച്ച പുലിവാല് എന്ന ചിത്രത്തിൽ വളരെ പ്രധാനപ്പെട്ട ക്ലൈമാക്സ് രംഗത്തിലാണ് പുലിയുമായുള്ള നായകന്റെ സംഘട്ടനം. 1958 ബ്ലാക് ആൻഡ് വൈറ്റ് കാലഘട്ടത്തിൽ സ്റ്റുഡിയോയിലെ സെറ്റുകൾക്കുള്ളിലായിരുന്നു ചിത്രീകരണം. ഇത്തരം സംഘർഷഭരിതമായ രംഗങ്ങൾ വിശ്വസനീയമായ വിധത്തിൽ പ്രേക്ഷകനിലേക്ക് എത്തിക്കുക എന്നത് ഏറെ വെല്ലുവിളി നിറഞ്ഞതായിരുന്നു. ശബ്ദത്തെ ഏറ്റവും ഔചിത്യപൂർവ്വം സിനിമയിൽ പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയ ഒരു രംഗം കൂടിയായിരിക്കണം ഇത്. നായകനും പുലിയുമായുള്ള സംഘട്ടനം ഒരടഞ്ഞ മുറിയിലേക്ക് വിദഗ്ധമായി എത്തിക്കുകയും വയലിന്റെ ദ്രുതഗതിയിലുള്ള താളവും പുലിയുടെ മുരൾച്ചയും അടഞ്ഞമുറി കാണിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തോട് സംയോജിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ, സംഘട്ടനത്തിന്റെ വൈകാരിക പിരിമുറുക്കം ചോർന്നുപോകാതെ പ്രേക്ഷകനിലേക്ക് സംവേദനം ചെയ്യപ്പെടുന്നു. ശബ്ദത്തിന്റെ വലിയ സാധ്യതയാണ് ഇവിടെ സംവിധായകൻ പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. ദൃശ്യമില്ലാത്ത രംഗത്തെപോലും സങ്കൽപ്പിക്കാൻ ശബ്ദം അനുവാചകരെ പ്രാപ്തരാക്കുന്നു.

എന്നാൽ, ഇതേ സംവിധായകൻ സംവിധാനം ചെയ്ത ചിത്രമാണ് *അരക്കള്ളൻ മുക്കാക്കള്ളൻ* (1974). ഈ ചിത്രത്തിലെ നായകനും പുലിയുമായി നടത്തുന്ന സംഘട്ടനം പ്രേക്ഷകനെ അത്ര തന്നെ വൈകാരികമായി സ്വാധീനിക്കുന്നില്ല. പുലിയുടെ ശബ്ദത്തേക്കാൾ പശ്ചാത്തല സംഗീതത്തിലാണ് സംവിധായകൻ പ്രാധാന്യം നൽകിയിരിക്കുന്നത്. കാടിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് ഈ സംഘട്ടനം നടക്കുന്നതെങ്കിൽ പോലും കാടിനെ സൂചിപ്പിക്കുന്ന ശബ്ദങ്ങളൊന്നും പശ്ചാത്തല ശബ്ദത്തിലില്ല. പകരം ശബ്ദശേഖരത്തിൽനിന്ന് ഒരു പുലിയുടെ മുരൾച്ചാശബ്ദം ഈ രംഗത്തിൽ സംയോജിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു.

പിന്നീട് പതിനഞ്ച് വർഷങ്ങൾക്കുശേഷം ഐ.വി. ശശി സംവിധാനം ചെയ്ത ചിത്രമാണ് *മൃഗയ*. ആഖ്യാനത്തിലും അഭിനയത്തിലും സിനിമ കൂടുതൽ റിയലിസ്റ്റിക്കാകുന്ന പ്രവണതയാണ് ഇതിൽ കാണാൻ കഴിയുന്നത്. ഇതേ പ്രത്യേകത ശബ്ദസംവിധാനത്തിലും പ്രതിഫലിക്കുന്നുണ്ട്. വയലിൻ തന്നെയാണ് പ്രധാനമായും പശ്ചാത്തലത്തിൽ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. പശ്ചാത്തല സംഗീതത്തേക്കാൾ പുലിയുടെ മുരൾച്ചയുടെ ശബ്ദമാണ് പ്രേക്ഷകർക്ക് ഉയർന്നുകേൾക്കാനാകുന്നത്. സംഗീതഉപകരണങ്ങൾ അക്കാലത്ത് കൂടുതലായി പ്രചാരത്തിലെത്തിയിരുന്നു. അതിനാൽ വയലിനോടൊപ്പം മറ്റ് സംഗീതഉപകരണങ്ങളുടെ ശബ്ദങ്ങളും സമന്വയിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. സംഘർഷത്തിന്റെ ആദ്യ ഭാഗത്തുള്ള ശബ്ദം പഴയമട്ടിൽ വയലിനിൽ വായിക്കുന്ന ദ്രുതഗതിയിലുള്ളൊരു താളമാണ്. പിന്നീട് മറ്റ് വാദ്യോപകരണങ്ങളുടെ സഹായത്തോടെ മുൻപ് സൂചിപ്പിച്ച ചിത്രങ്ങളിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി പശ്ചാത്തലം സംഗീതാത്മകമാക്കുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിൽ സിനിമയുടെ പ്രമേയം അതാവശ്യപ്പെടുന്നില്ല. ആ രംഗത്തെ കുറച്ചുകൂടെ സ്വാഭാവികമാക്കുവാൻ ചുറ്റും കൂടി നിൽക്കുന്ന ആൾക്കൂട്ടത്തിന്റെ ശബ്ദവും പുലിയുടെ മുരൾച്ചയും മാത്രം മതിയാകുമായിരുന്നു. എല്ലാ രംഗങ്ങൾക്കും ഒരുപോലെ പശ്ചാത്തലശബ്ദങ്ങൾ വേണമെന്ന അബദ്ധധാരണയിൽനിന്നായിരിക്കാം നിശ്ശബ്ദത വേണ്ടിടത്തുപോലും ശബ്ദങ്ങൾ

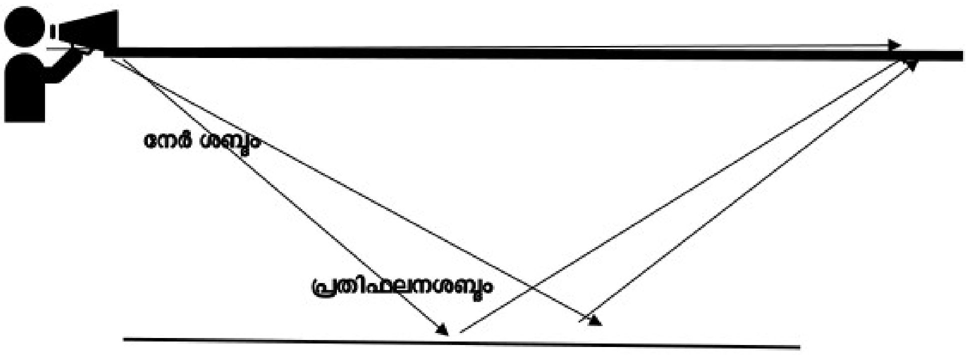
കുത്തിനിറയ്ക്കുന്നത്. തീയേറ്ററുകളിൽ നിശ്ശബ്ദമായ രംഗങ്ങൾ വരുമ്പോൾ ആളുകൾ അസ്വസ്ഥമാകുകയും കുട്ടികൾ കരയുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ടെന്ന അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ നിരീക്ഷണം അക്ഷരാർത്ഥത്തിൽ ഇവിടെ ശരിവെക്കുന്നു. പ്രേക്ഷകന്റെ ഈ അനുശീലനമാണ് ഒരു പരിധിവരെ സിനിമയിൽ ശബ്ദങ്ങൾ കുത്തിനിറയ്ക്കാൻ ശബ്ദസംവിധായകരെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നത്. 1938-ൽ നിന്ന് 2016-ലേക്കുള്ള ശബ്ദത്തിന്റെ ചരിത്രം ഒറ്റവാക്യത്തിൽ അടയാളപ്പെടുത്തിയാൽ കേൾക്കുന്നതിൽ നിന്ന് അനുഭവിക്കുന്നതിലേക്ക് എന്ന് പറയേണ്ടിവരും. ശബ്ദത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മത അനുവാചകരെ ബോധ്യപ്പെടുത്താൻ കഴിയുംവിധം സാങ്കേതികവിദ്യ അത്രകണ്ട് പുരോഗമിച്ചിരിക്കുന്നു. ശബ്ദത്തിന്റെ തിരഞ്ഞെടുപ്പിലും ഇന്ന് സംവിധായകർ വളരെയധികം ശ്രദ്ധ പുലർത്തുന്നുണ്ട്.

2016-ൽ വൈശാഖൻ സംവിധാനം ചെയ്ത *പുലിമുരുക*നെന്ന ചിത്രത്തിലെ നായകന്റെ പുലിയുമായുള്ള സംഘട്ടനരംഗങ്ങൾ പരിശോധിച്ചാൽ ഇത് നമുക്ക് ബോധ്യപ്പെടും. ആ സിനിമയുടെ തിയറ്റർ അനുഭവം മറ്റ് മൂന്ന് സിനിമകളിൽനിന്നും തികച്ചും വ്യത്യസ്തമായിരുന്നു. പുലി ഏത് ദിശയിൽനിന്ന് വരുന്നു എന്നു പോലും പ്രേക്ഷകർക്ക് മനസ്സിലാകുമായിരുന്നു. മോണോടൈപ്പിൽനിന്ന് സ്റ്റീരിയോടൈപ്പിലേക്കും പിന്നീട് സറൗണ്ടിങ്ങ് സൗണ്ടിലേക്കും സാങ്കേതികവിദ്യ വളർന്നു എന്നുള്ളതിന്റെ ദൃഷ്ടാന്തമാണത്. *നായരു പിടിച്ച പുലിവാല്* എന്ന ചിത്രത്തിലെ സംഘട്ടനരംഗത്തിൽ വയലിൻ മാത്രമാണ് ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നതെങ്കിൽ *അരക്കള്ളൻ മുക്കാക്കള്ളനി*ൽ ഹോൺസും വയലിനും സിംബൽസും ഉപയോഗിച്ചിരുന്നു. *മൃഗയ*യിൽ ഹോൺസും വയലിനും കീബോർഡും ഇലക്ട്രോണിക് ഡ്രംസുമാണുള്ളത്. സാങ്കേതികതയുടെ പടിപടിയായുള്ള വളർച്ചയാണ് ഇതിൽ കേൾക്കാനാകുന്നത്. ഈ മൂന്ന് ചിത്രങ്ങളിലും പൊതുവായി ഇന്ത്യൻ നാടോടിസംഗീതത്തിന്റെ താളം കേൾക്കാൻ കഴിയും.

പ്രേക്ഷകരുടെ അനുശീലനത്തിന്റെ തുടർച്ചയാണ് ഈ മൂന്ന് ചിത്രങ്ങളും. എന്നാൽ ന്യൂജനറേഷൻ ടാഗ്‌ലൈനോടുകൂടി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന വർത്തമാനകാല ചിത്രങ്ങൾ ശബ്ദപരിചരണത്തിൽ വേറിട്ട ശൈലി സ്വീകരിക്കുന്നതായി കാണാം. *പുലിമുരുകനി*ലെ സംഘട്ടനരംഗങ്ങളിൽ ഡബ്സ്റ്റെപ്പ് എന്ന ഇലക്ട്രോണിക് ഡാൻസ് മ്യൂസിക് ആണ് ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഈ സംഗീതം തികച്ചും സവിശേഷമാണ്. തലച്ചോറിന്റെ ഡോപ്പമിൻ സിസ്റ്റത്തെ സ്വാധീനിച്ച് ആനന്ദകരമായ അനുഭൂതി ഉളവാക്കുമെന്നതാണ് ഈ മ്യൂസിക്കിന്റെ പ്രത്യേകത.

വർത്തമാനകാലസിനിമയുടെ ദൃശ്യപരിചരണത്തിൽ വലിയ മാറ്റങ്ങൾ ഉണ്ടായിരിക്കുന്നതു പോലെ ശബ്ദാസ്വാദനത്തിലും ഈ മാറ്റങ്ങൾ കാണാൻ കഴിയും. ഇന്ത്യൻ സംഗീതത്തിന്റെ താളം കേട്ടുപരിചയിച്ച മലയാളിക്ക് പുതിയ സംഗീതത്തിന്റെ താളവും, ദൃശ്യവുമായുള്ള അതിന്റെ വൈരുദ്ധ്യാത്മകപൊരുത്തവും ഇന്ന് ഉൾക്കൊള്ളാനാകുന്നുണ്ട്. മലയാളസിനിമ ഒരു പരീക്ഷണാത്മക കാലഘട്ടത്തിലൂടെയാണ് ഇന്നും കടന്നുപോകുന്നത്. മോണോടൈപ്പിൽനിന്ന് ഇന്ന് ഡബ്സ്റ്റെപ്പ് ഇലക്ട്രോണിക് ഡാൻസ് മ്യൂസിക് വരെ സാങ്കേതികവിദ്യ വളർന്നുകഴിഞ്ഞുവെങ്കിൽ കേൾവിയിൽനിന്ന് ആസ്വാദനത്തിലേക്കും അതിനപ്പുറത്തേക്ക് ഒരാനന്ദത്തിലേക്കും സിനിമയുടെ ശബ്ദം എത്തിനിൽക്കുന്നു.

2.5. നേർ ശബ്ദം – പ്രതിഫലനശബ്ദം



ഒരു അഭിനേതാവിൽ നിന്ന് നേരിട്ട് പ്രേക്ഷകർക്ക് കേൾക്കാനാകുന്ന ശബ്ദങ്ങളാണ് നേർ ശബ്ദങ്ങൾ (Direct sounds). ചില ശബ്ദങ്ങൾ മറ്റ് എവിടെയെങ്കിലും തട്ടി അതിന്റെ പ്രതിധ്വനിശബ്ദമാണ് പ്രേക്ഷകർ കേൾക്കുന്നത്. അത്തരം ശബ്ദങ്ങളാണ്

പ്രതിഫലനശബ്ദങ്ങൾ. ഈ രണ്ട് തരം ശബ്ദങ്ങളിലും രണ്ട് വ്യത്യസ്തകാര്യങ്ങളാണ് ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടത്. നേർശബ്ദത്തിൽ അഭിനേതാക്കൾ തമ്മിലുള്ള ദൂരം വളരെ പ്രധാനപ്പെട്ടതാണ്. വളരെ അടുത്ത് നിൽക്കുമ്പോൾ ഏറ്റവും ലോ ഫ്രീക്വൻസി ശബ്ദം വരെ കേൾപ്പിക്കുന്നതിൽ ശ്രദ്ധിക്കണം. പ്രതിഫലനശബ്ദത്തിൽ ശബ്ദം ഏത് പ്രതലത്തിൽ തട്ടിപ്രതിഫലിക്കുന്നിവെന്നത് പ്രധാനപ്പെട്ട കാര്യമാണ്. ഗ്ലാസ്സ്, മെറ്റൽ, സ്റ്റോൺ ഇതിനെല്ലാം കുറഞ്ഞ പ്രതിഫലനക്ഷമതയാണുള്ളത്. എന്നാൽ കാർപെറ്റ് ഉപയോഗിച്ച് ഡ്രേപ്പ് ചെയ്ത മുറിയിൽ പ്രതിഫലനക്ഷമതനഷ്ടമാകുന്നു. ഇതെല്ലാം ശബ്ദാവതരണത്തെ പ്രതികൂലമായി ബാധിക്കും.

*യോദ്ധ*യിലെ പ്രീ ക്ലൈമാക്സ് രംഗത്തിൽ അശോകന്റെ (മോഹൻലാൽ) കാഴ്ച നഷ്ടപ്പെട്ടതിനുശേഷമുള്ള സംഘട്ടനരംഗത്തിൽ നേർ ശബ്ദങ്ങളും പ്രതിഫലനശബ്ദങ്ങളും കൃത്യമായി തിരിച്ചറിയാൻ സാധിക്കും. ഓടക്കുഴൽ വിളിശബ്ദത്തെ (നേർ ശബ്ദം) പിന്തുടർന്നാണ് അശോകൻ (മോഹൻലാൽ) ഉണ്ണിക്കുട്ടന്റെ (മാസ്റ്റർ സിദ്ധാർത്ഥ്) അരികിലെത്തുന്നത്. ചുറ്റുപാടിൽനിന്നും കേൾക്കുന്ന ശബ്ദങ്ങൾക്കൊണ്ട് ഓരോ എതിരാളിയുടെയും സ്ഥാനം നിർണ്ണയിച്ച് അവരിലേക്ക് അമ്പെയ്യുന്നു. ഓരോ ശബ്ദത്തിന്റേയും പ്രതിധ്വനി മനസ്സിലാക്കി ദൂരം നിർണ്ണയിക്കുന്നു. ഒരാൾ ശ്വാസമെടുക്കുന്ന ശബ്ദം കേൾക്കാൻ കഴിയുന്നുണ്ടെങ്കിൽ പ്രേക്ഷകരോട് വളരെ അടുത്താണ് അയാളുടെ സ്ഥാനം എന്ന് മനസ്സിലാക്കാം. ഓരോ വസ്തുക്കളും തറയിൽ വീണ് ശബ്ദമുണ്ടാകുമ്പോൾ ആ വസ്തു വീഴുന്ന പ്രതലത്തിനനുസരിച്ച് ശബ്ദത്തിന് മാറ്റമുണ്ടാകുന്നു (പ്രതിഫലനശബ്ദം).

2.6. അന്തരീക്ഷശബ്ദം

ഒരു സീനിന്റെ അന്തരീക്ഷത്തിലെ സ്വാഭാവിക ശബ്ദങ്ങളാണവ. കാറ്റോ മഴയോ പക്ഷികളുടെ ശബ്ദമോ മറ്റെന്തും അന്തരീക്ഷശബ്ദത്തിലുണ്ടാകാം. സമയത്തി

നനുസരിച്ച് അന്തരീക്ഷശബ്ദത്തിനും മാറ്റമുണ്ടാകുന്നു. രണ്ട് ഷോട്ടുകൾ തമ്മിൽ തുടർച്ച നൽകുന്നതും അനാവശ്യമായ നിശ്ശബ്ദതയെ ഒഴിവാക്കുന്നതും ഒരു ഷോട്ടിന്റെ വൈകാരികതയെ അതുപോലെ നിലനിർത്താൻ സഹായിക്കുന്നതും ഒരു പരിധിവരെ അന്തരീക്ഷശബ്ദമാണ്.

2.6.1. സീനിനോട് പൊരുത്തമുള്ള അന്തരീക്ഷശബ്ദം

ഒരു സീനിനോട് പൊരുത്തപ്പെടുന്ന അന്തരീക്ഷശബ്ദം ഒരു പക്ഷെ മുൻപ് റിക്കോർഡ് ചെയ്തുവെച്ചതിൽ ഉണ്ടായിരിക്കാം. അത്തരം സന്ദർഭങ്ങളിൽ അവ തമ്മിൽ ചേർക്കുന്നു. എന്നാൽ അന്തരീക്ഷ ശബ്ദങ്ങൾ റിക്കോർഡ് ചെയ്യുമ്പോൾ ചില ശബ്ദങ്ങൾ ഉയർന്നു കേൾക്കാറുണ്ട്. ഉദാ: അന്തരീക്ഷ ശബ്ദത്തിൽ കുട്ടികൾ പ്ലേ ഗ്രൌണ്ടിൽ കളിക്കുന്ന ശബ്ദം ചിലപ്പോൾ ഉയർന്നു നിൽക്കാം. അതൊരു പക്ഷെ ദൃശ്യത്തോട് വേറിട്ടു നിൽക്കുന്നതായി നമുക്ക് അനുഭവപ്പെടാം.

2.7. തീവ്രസ്വാഭാവിക ശബ്ദം (ഹൈപ്പർ റിയൽ സൗണ്ട്)

യഥാർത്ഥ ജീവിതത്തിലെ ശബ്ദവുമായി താരതമ്യം ചെയ്യുമ്പോൾ ചലച്ചിത്രത്തിലെ ശബ്ദം പലപ്പോഴും അതിശയോക്തി കലർന്ന വിധമാണ് അവതരിപ്പിച്ചു കാണാറുള്ളത്. കാലടി ശബ്ദങ്ങളും മറ്റും യഥാർത്ഥ ജീവിതത്തിൽ കേൾക്കുന്നതിനേക്കാൾ ഉച്ചത്തിൽ പലപ്പോഴും ചലച്ചിത്രത്തിൽ കേൾപ്പിക്കുന്നതായി കാണാറുണ്ട്. ഭയാനകമായ അന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിക്കാനും മറ്റുമായാണ് സാധാരണ ഇങ്ങനെ ചെയ്യാറുള്ളത്. സംഘട്ടനരംഗങ്ങളിലെ പഞ്ചുകളും ഇത്തരത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഇന്ന് ന്യൂജനറേഷൻ സിനിമകളിൽ ഈ ശബ്ദസംവിധാന സമവാക്യങ്ങളിൽ മാറ്റം വരുത്തുന്നതായും കാണാം.

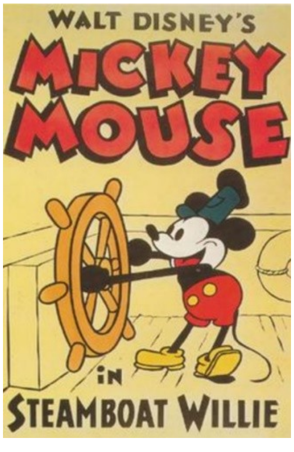
സിനിമയിലെ ആശുപത്രി രംഗങ്ങളിൽ പലപ്പോഴും അപകടനില തരണം ചെയ്തിട്ടില്ലാത്ത രോഗിയെ കാണിക്കുന്ന രംഗത്തിൽ ജീവിതത്തിനും മരണത്തിനുമിടയിലുള്ള നിർണ്ണായകമായ സമയത്തെ സൂചിപ്പിക്കാൻ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ഹൃദയസ്പന്ദനശബ്ദം കേൾപ്പിക്കാറുണ്ട്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഒരാളുടെ ഹൃദയമിടിപ്പ് സ്റ്റെതസ്കോപ്പിന്റെ സഹായമില്ലാതെ മറ്റൊരാൾക്ക് കേൾക്കാൻ പ്രയാസമാണ്. എന്നാൽ യഥാർത്ഥശബ്ദത്തെ അതിശയോക്തി കലർന്നവിധം തീവ്രമായി അവതരിപ്പിക്കുകയാണിവിടെ. ഇതിലൂടെ പ്രേക്ഷകരിൽ ഭയവും ആകാംഷയും ആശങ്കയുമുണ്ടാക്കിയെടുക്കാൻ സാധിക്കുന്നു.

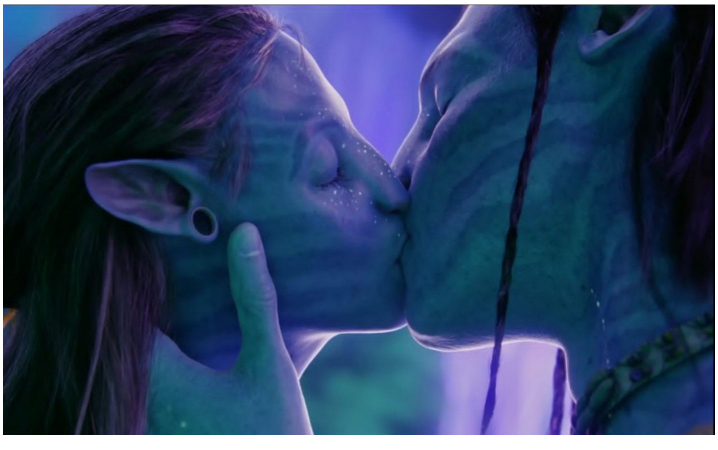
2.8. ശബ്ദമാത്രസാന്നിധ്യം(അക്കോസ്മാറ്റിക് സൗണ്ട്)

ശബ്ദത്തിന്റെ ഉറവിടം കാണാതെ ഒരാൾ കേൾക്കുന്ന ശബ്ദമാണ് അക്കോസ്മാറ്റിക് സൗണ്ട്. ഒരദൃശ്യ ശബ്ദസ്രോതസ്സ് അതിനുണ്ടായിരിക്കും. റേഡിയോ-ടെലിഫോൺ സംഭാഷണങ്ങൾ അക്കോസ്മാറ്റിക് ശബ്ദത്തിന് ഉദാഹരണങ്ങളാണ്. രണ്ടുതരത്തിലാണ് സിനിമയിൽ ഇത്തരം ശബ്ദങ്ങൾ പ്രയോഗിച്ച് കണ്ടിട്ടുള്ളത്. ആദ്യത്തേത് ശബ്ദത്തിന്റെ ഉറവിടം ആദ്യം കാണുകയും പിന്നീട് അക്കോസ്മാറ്റിക്കാകുകയും ചെയ്യുന്നത്. ആദ്യ രംഗം മുതൽ ഒരു പ്രത്യേക ദൃശ്യവുമായി ഇണക്കിയാണ് ശബ്ദത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഇത്തരം ശബ്ദങ്ങൾ ആ ദൃശ്യത്തെ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ശബ്ദമായി മാറുന്നു. രണ്ടാമതായി ക്രൈം ത്രില്ലർ, ഹൊറർ സിനിമകളിലെ രീതിയാണ്. ഇതിൽ ശബ്ദത്തിന്റെ ഉറവിടം ആദ്യം മറയ്ക്കപ്പെടുകയും പിന്നീട് വെളിപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു.

2.9. ആനിമേഷൻ സൗണ്ട്

മറ്റ് ചിത്രങ്ങളിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമാണ് ആനിമേഷൻ ചിത്രങ്ങളുടെ ശബ്ദസംവിധാനം. ശബ്ദങ്ങൾക്കൊണ്ടുള്ള കഥ പറച്ചിലാണതിൽ മുഖ്യം. ആനിമേറ്റഡ് കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് പൊതുവേ സാധാരണമനുഷ്യരുടെ സംഭാഷണശൈലിയല്ല ഉപയോഗിക്കാറുള്ളത്. ക്രിയാത്മകമായി ഓരോ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കും ചേരുന്ന ശബ്ദങ്ങൾ പ്രത്യേകം രൂപപ്പെടുത്താറുണ്ട്. ആനിമേഷൻ ശബ്ദങ്ങൾ സംവിധാനം ചെയ്യുന്നവർ ഒരു ഭാവനാലോകം സൃഷ്ടിക്കുകയും ഇതുവരേയും കേട്ടോ അറിഞ്ഞോ പരിചയിച്ചിട്ടില്ലാത്ത പുതിയൊരു രീതിയിൽ ശബ്ദങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. കളിപാവകളുടെ കഥകൾക്ക് ശബ്ദങ്ങളിലൂടെ വൈകാരികതലംനൽകുന്നു.





ഫോളി കലാകാരന്മാർക്കും ഏറെ വെല്ലുവിളിയുയർത്തുന്നതാണ് ആനിമേഷൻ ചിത്രങ്ങൾ. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ രൂപഘടനയ്ക്കനുസരിച്ച് അവയുടെ ഓരോ ചലനത്തിനും

ചേരുന്ന ശബ്ദം തന്നെ രൂപപ്പെടുത്തണം.1928-ൽ *ദി ജാസ്സ് സിംഗർ* എന്ന സംസാരിക്കുന്ന സിനിമ പുറത്തിറങ്ങിയ അതേ വർഷം തന്നെയാണ് വാൾട്ട് ഡിസ്നി *സ്റ്റീംബോർട്ട് വില്ലിയെന്ന* ആനിമേഷൻചിത്രം നിർമ്മിച്ചത്. സമന്വയിപ്പിച്ച ശബ്ദത്തോടുകൂടി പുറത്തിറങ്ങിയ ആദ്യത്തെ ആനിമേഷൻ ചിത്രമായിരുന്നു ഇത്. അന്നത്തെ ഏറ്റവും ജനപ്രിയ കാർട്ടൂൺ ചിത്രമായി *സ്റ്റീംബോട്ട് വില്ലി* മാറി. മിക്കി മൗസായിരുന്നു അതിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രം. ആദ്യം ശബ്ദം റിക്കോർഡ് ചെയ്ത് ശബ്ദട്രാക്ക് തയ്യാറാക്കിയതിനുശേഷമാണ് ആനിമേഷൻ ചെയ്ത കഥാപാത്രങ്ങളെ ചേർക്കുന്നത്. ആനിമേറ്റഡ് രൂപങ്ങൾക്ക് ഉച്ചാരണപൊരുത്തം നോക്കേണ്ടതില്ല. കാര്യമായ എക്സ്പ്രഷനുകളൊന്നും തന്നെയില്ലാത്ത ഈ രൂപങ്ങൾക്ക് ജീവൻ നൽകുന്നത് ശബ്ദമാണ്. മിക്കി മൗസിനും മറ്റു മൃഗങ്ങൾക്കും ശബ്ദംനൽകിയിരുന്നത് ഡിസ്നിതന്നെയാണ്. ആ ശബ്ദങ്ങൾക്ക് യാഥാർത്ഥ്യപ്രതീതിയുണ്ടാകാൻ ഡിസ്നി വളരെയധികം പണിപ്പെട്ടിരുന്നു. അദ്ദേഹം കാഴ്ചബംഗ്ലാവ് സന്ദർശിച്ച് പക്ഷി-മൃഗാദികളെ നിരീക്ഷിച്ചാണ് കാർട്ടൂണുകളിലേക്ക് ശബ്ദം രൂപപ്പെടുത്തിയിരുന്നത്.

ചില ആനിമേഷൻ ചിത്രങ്ങളിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ സാധാരണമനുഷ്യരുടെ സംഭാഷണശൈലിതന്നെ സ്വീകരിക്കുന്നതായും കാണാം. പണ്ടുകാലത്ത് കുട്ടികൾക്കുവേണ്ടി മുത്തശ്ശിമാർ പാടിയിരുന്ന പല പാട്ടുകളുടേയും ഗുണപാഠകഥകളുടെയും ആനിമേഷൻ വീഡിയോകൾ ഇന്ന് ലഭ്യമാണ്. അതിൽ ശബ്ദത്തിലൂടെ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് വൈകാരികതലം സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്നുണ്ട്. മനോരമമ്യൂസിക്കിന്റെ *മിട്ടുമിടുക്കൻ മുയലച്ചൻ* എന്ന ഗാനരംഗത്തിൽ കഥ കേൾക്കുന്ന കുഞ്ഞിന്റെ അമ്മയുടെ കഥാപാത്രത്തിന് ശബ്ദത്തിലൂടെ ഒരു പ്രണയഭാവം നൽകിയിരിക്കുകയാണ് സംവിധായകൻ. മധു ബാലകൃഷ്ണനും റിമിടോമിയുമാണ് ഗാനം ആലപിച്ചിരിക്കുന്നത്.

ദൃശ്യം മാത്രം ശ്രദ്ധിച്ചാൽ *കുടു കുടെ ചിരിക്കണമാവോളം* എന്ന വരിയിൽ ഭർത്താവിന്റെ തോളിൽ ചാരി ചിരിക്കുന്ന ഭാര്യയെ നമുക്ക് കാണാൻ കഴിയും. എന്നാൽ ശബ്ദത്തോടുകൂടെ ആ ദൃശ്യം ആസ്വദിക്കുമ്പോൾ ഭാര്യയുടെ നാണം കലർന്ന ചിരിയായി അത് മാറുന്നതു

കാണാം. തികച്ചും ഒരു സാങ്കല്പികലോകത്തെ കഥയായിരുന്നിട്ടുകൂടി *അവതാറ്* പോലുള്ള ആനിമേറ്റഡ് ചിത്രങ്ങൾക്കെല്ലാം തന്നെ വലിയ പ്രേക്ഷകസ്വീകാര്യതയുണ്ടാകുന്നതും പ്രേക്ഷകർക്ക് അത്തരം സിനിമകൾ ആസ്വദിക്കാൻ കഴിയുന്നതും, ശബ്ദം പ്രേക്ഷകരെ സിനിമയുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്നതുകൊണ്ടാണ്. നെയ്റ്റിറിയുടേയും ജാക്ക് സുള്ളിയുടേയും ചുംബനത്തിനിടയിലുള്ള അവരുടെ പതിഞ്ഞ സംസാരത്തിൽനിന്ന് ആനിമേറ്റഡ് രൂപങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള ഒരു ചുംബനരംഗത്തിന് മനോഹരമായ ഒരു വൈകാരികതലമുണ്ടാകുന്നു.

ശബ്ദപഥ രൂപീകരണം ക്രിയാത്മകവും അത്യന്തം ശ്രമകരവുമാണ്. ചിത്രീകരണപൂർവ്വ ഘട്ടത്തിലെ ലൊക്കേഷൻ തിരഞ്ഞെടുപ്പ് മുതൽ ചിത്രീകരണാനന്തരഘട്ടത്തിൽ സിനിമ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നതുവരെയുള്ള കാര്യങ്ങൾ കൃത്യമായി സംവിധാനം ചെയ്യേണ്ടതുണ്ട്. *ആടുജീവിതം, ഉള്ളൊഴുക്ക്* പോലുള്ള ചിത്രങ്ങളുടെ ശബ്ദപഥത്തിലൂടെ സഞ്ചരിച്ചാൽ സാങ്കേതികതയ്ക്കപ്പുറം ക്രിയാത്മകമായ ഇടപെടലുകൾ അതിൽ തെളിഞ്ഞുകാണാം. ദീർഘകാലം മരുഭൂമിയിൽ ഏകനായി പോകുന്ന നജീബിനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നിടത്ത് അദ്ദേഹത്തിന്റെ മനസ്സിലെ പ്രതീക്ഷയുടെ പച്ചപ്പ് ഓരോന്നായി നഷ്ടമാകുന്നതും മരുഭൂമിയുടെ വരൾച്ചയും ചൂടും പൊടിക്കാറ്റും നജീബിലേക്ക് പടർന്നുകയറുന്നതും ദൃശ്യത്തിലെന്നപോലെ ശബ്ദത്തിലൂടേയും സംവിധായകൻ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ആരോടും സംസാരിക്കാതെ ആടുകളോടൊത്തുള്ള നജീബിന്റെ മരുജീവിതത്തിൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഭാഷതന്നെയും കൈമോശം വന്നുപോകുന്നുണ്ട്. സിനിമയുടെ രണ്ടാംപകുതിയിൽ ആടുകളെപോലെയാണ് നജീബ് ശബ്ദമുണ്ടാക്കുന്നത്. മരുഭൂമിയിലെ വരണ്ട ദിനങ്ങളിൽ രക്ഷകനായെത്തുന്ന മനുഷ്യൻ ഒഴിഞ്ഞ ചില്ലുകുപ്പി തന്റെ ചുണ്ടോട് ചേർത്ത് വെച്ച്പാടുന്ന സംഗീതം നജീബിന്റെയെന്നപോലെ പ്രേക്ഷകരുടെ ഉള്ളും തണുപ്പിക്കുന്നു. ഒഴിഞ്ഞ ചില്ലുകുപ്പിയുടെ ഈ തിരഞ്ഞെടുപ്പാണ് ശബ്ദസംവിധാനത്തിലെ ക്രിയാത്മകത. വരണ്ടഭൂമിയിൽ പ്രതീക്ഷയുടെ നനുത്ത സംഗീതം ഒലിച്ചിറങ്ങുന്നതുപോലെ അത് പ്രേക്ഷകർക്കനുഭവപ്പെടുന്നു.

ഉള്ളൊഴുക്ക് എന്ന ചിത്രത്തിൽ ഒരു മരണവീടിനകത്തേക്ക് പതിയെ പതിയെ ഒഴുകിയെത്തുന്ന വെള്ളം, കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഉള്ളിലെ സംഘർഷങ്ങൾ, തോരാതെ പെയ്യുന്ന മഴ എന്നിവയാണ് പ്രേക്ഷകരെ വീർപ്പുമുട്ടിക്കുന്നതെങ്കിൽ *ആടുജീവിത*ത്തിൽ കടുത്ത വരൾച്ചയും ചൂടും ഏകാന്തതയുമാണ് പ്രേക്ഷകരെ അസ്വസ്ഥരാക്കുന്നത്. *ഉള്ളൊഴുക്കെ*ന്ന സിനിമയുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ കേൾക്കുന്ന മരണപ്പാട്ടും മരണവീട്ടിലെ അടക്കിപ്പിടിച്ച സംസാരങ്ങളും നിർത്താതെ പെയ്യുന്ന മഴയുടെ ശബ്ദവും പരസ്പരം ഇടകലർത്തി രൂപപ്പെടുത്തിയെടുത്ത ശബ്ദപഥത്തിലൂടെ സംഘർഷങ്ങൾ പ്രേക്ഷകരുടെ ഉള്ളിലേക്ക് ഒഴുക്കിവിടുന്നു. മലയാളസിനിമയിൽ ഇത്തരത്തിലുള്ള ശബ്ദരൂപീകരണശ്രമങ്ങൾ തികച്ചും വ്യത്യസ്തവും ശ്രദ്ധേയവുമാണ്.

അദ്ധ്യായം മൂന്ന്

ദൃശ്യാനുപൂരകശബ്ദങ്ങൾ: അടൂരിന്റെ ആഖ്യാനതന്ത്രം

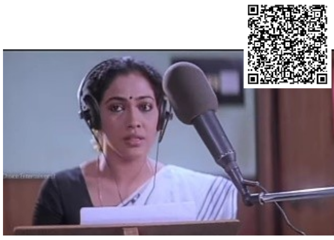
ഡൈജെസിസ് എന്ന ഗ്രീക്ക് വാക്കിൽ നിന്നാണ് ആഖ്യാനമെന്നർത്ഥമുള്ള ഡൈജെറ്റിക് എന്ന പദമുണ്ടാകുന്നത്. ചലച്ചിത്രനിർമ്മാണത്തിൽ തിരക്കഥയുമായി നേരിട്ട് ബന്ധപ്പെട്ടുനിൽക്കുന്ന ശബ്ദങ്ങളാണ് ഡൈജെറ്റിക് ശബ്ദങ്ങൾ അഥവാ ദൃശ്യാനുപൂരകശബ്ദങ്ങൾ. സ്ക്രീനിൽ ഈ ശബ്ദത്തിന്റെ സ്രോതസ് നേരിട്ട് ദൃശ്യമാകുന്നതും കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് കേൾക്കാൻ കഴിയുന്നതുമായിരിക്കും. കഥാപാത്രം മനസ്സിൽ പറയുന്നതോ ചിന്തിക്കുന്നതോ ആയ മോണോലോഗ് പോലും ദൃശ്യാനുപൂരകശബ്ദമായി കണക്കാക്കപ്പെടുന്നു. ഗാനങ്ങളെ എല്ലായ്പ്പോഴും ദൃശ്യാനുപൂരകശബ്ദമായി പരിഗണിക്കാൻ കഴിയില്ല. കഥാപാത്രങ്ങൾതന്നെ വാദ്യോപകരണങ്ങൾ പ്രവർത്തിപ്പിക്കുമ്പോൾ ഉദാഹരണമായി പിയാനോയോ, വയലിനോ, ഗിറ്റാറോ വായിക്കുന്ന രംഗമാണെങ്കിൽ അത് ദൃശ്യാനുപൂരകശബ്ദത്തിന്റെ പരിധിയിൽ വരുന്നതാണ്. പകരം വാദ്യോപകരണങ്ങളുടെ ശബ്ദം മാത്രം കേൾക്കുന്ന സാഹചര്യത്തിൽ അവ ദൃശ്യാനുപൂരകേതരശബ്ദത്തിന്റെ പരിധിയിലാണുൾപ്പെടുന്നത്. ശബ്ദഇഫക്ടുകളേയും ദൃശ്യാനുപൂരക ശബ്ദങ്ങളുടെ ഗണത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്താവുന്നതാണ്.

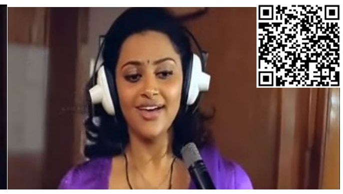
സംഭാഷണങ്ങളാണ് ദൃശ്യാനുപൂരകശബ്ദങ്ങൾക്ക് നൽകാവുന്ന മികച്ച ഉദാഹരണം. സംഭാഷണത്തിലൂടെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വ്യക്തിത്വവും സ്വഭാവസവിശേഷതകളും പ്രേക്ഷകർക്ക് മുന്നിൽ അനാവൃതമാകുന്നു. ഒരു മൂളലിന്റേയോ ദീർഘനിശ്വാസത്തിന്റെയോ ശബ്ദംപോലും പ്രേക്ഷകരെ കഥയുടെ സൂക്ഷ്മതലങ്ങളിലേക്കും ആലോചനകളിലേക്കും കൊണ്ടുപോകാൻ സഹായിക്കുന്നു.

ദൃശ്യാനുപൂരകശബ്ദങ്ങൾ യഥാർത്ഥത്തിൽ തിരക്കഥയോട് നേരിട്ട് ബന്ധപ്പെട്ടു നിൽക്കുന്ന ഘടകമാണെങ്കിൽ കൂടി ഈ ശബ്ദങ്ങൾ തത്സമയം റിക്കോർഡ് ചെയ്തതാകണമെന്നില്ല. തത്സമയ ശബ്ദറിക്കോർഡിങ്ങിൽ പലപ്പോഴും ശബ്ദം അവ്യക്തമായിരിക്കും. അത്തരം സന്ദർഭങ്ങളിൽ ദൃശ്യാനുപൂരകശബ്ദങ്ങൾ ചിത്രീകരണാനന്തരഘട്ടത്തിൽ വീണ്ടും സ്റ്റുഡിയോയിൽ റിക്കോർഡ് ചെയ്യും.

കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സംഭാഷണങ്ങൾ ഡബ്ബ് ചെയ്യുന്നതുൾപ്പെടെ എല്ലാം ഈ സമയത്ത് നടക്കുന്നു.

കിഴക്കുണരും പക്ഷി യിലെ *ഘനശ്യാമമോഹനകൃഷ്ണ, പ്രേം പൂജാരിയിലെ ദേവരാഗമേ* എന്നീ ഗാനരംഗങ്ങൾ സിനിമയിലെ കഥാസന്ദർഭങ്ങളായ സോങ്റിക്കോർഡിങ് രംഗങ്ങളായതിനാൽ ദൃശ്യാനുപൂരകശബ്ദങ്ങളിൽ ഉൾപ്പെടുത്താം. എന്നാൽ *നന്ദന*ത്തിലെ *കാർമുകിൽ വർണ്ണന്റെ ചുണ്ടിൽ, തന്മാത്രയി*ലെ *ഇതളൂർന്നു വീണ ദലമർമ്മരങ്ങൾ* തുടങ്ങിയ ഗാനങ്ങളെല്ലാം കഥാപാത്രങ്ങൾത്തന്നെ ആലപിക്കുന്നതാണെങ്കിലും അതിലുപയോഗിക്കുന്ന വാദ്യോപകരണങ്ങൾ ദൃശ്യത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നില്ല. അതിനാൽ അവയെ ദൃശ്യാനുപൂരകേതര ശബ്ദങ്ങളുടെ വിഭാഗത്തിലാണ് ഉൾപ്പെടുത്തുന്നത്.





ഘനശ്യാമമോഹനകൃഷ്ണ ഗാനരംഗം *ദേവരാഗമേ* ഗാനരംഗം

കാർമുകിൽ വർണ്ണന്റെ ചുണ്ടിൽ ഗാനരംഗം

3.1. ദൃശ്യാദൃശ്യസൂചകശബ്ദങ്ങൾ (ട്രാൻസ് -ഡൈജെറ്റിക് ശബ്ദങ്ങൾ)

ചലച്ചിത്രത്തിൽ കഥപറച്ചിലിനുവേണ്ടി ദൃശ്യാനുപൂരക-പൂരകേതര ശബ്ദങ്ങളെ പരസ്പരം ഇടകലർത്തി ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. ഇത്തരം ശബ്ദങ്ങളാണ് ദൃശ്യാദൃശ്യസൂചകശബ്ദങ്ങൾ. ശീർഷകദൃശ്യത്തിൽ പശ്ചാത്തലമായി നൽകുന്ന സംഗീ തത്തെ ദൃശ്യാനുപൂരകേതര

ശബ്ദങ്ങളുടെ ഗണത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്താവുന്നതാണ്. എന്നാൽ അതേ പശ്ചാത്തല സംഗീതത്തിന്റെ ഉറവിടം, തൊട്ടടുത്ത രംഗത്തിൽ റേഡിയോയിൽനിന്നോ

മറ്റോ ആരെങ്കിലും കേൾക്കുന്ന ഒരു പാട്ടിലാണെങ്കിൽ അത് ദൃശ്യാനുപൂരകശബ്ദമാണ്. ഇങ്ങനെ ദൃശ്യാനുപൂരക-പൂരകേതര ശബ്ദങ്ങളെ ഇടകലർത്തി ഉപയോഗിക്കുന്നതാണ് ട്രാൻസ്-ഡൈജെറ്റിക് ശബ്ദങ്ങൾ അഥവാ ദൃശ്യാദൃശ്യ സൂചകശബ്ദങ്ങൾ.

(കമൽ സംവിധാനം ചെയ്ത മധുരനൊമ്പരക്കാറ്റ് എന്ന ചിത്രത്തിന്റെ ശീർഷകദൃശ്യത്തിലും തുടർന്നുവരുന്ന ആദ്യസീനിലും കാറ്റിന്റെ ശബ്ദം ദൃശ്യാദൃശ്യസൂചക ശബ്ദമായി ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു.)

രാക്കുയിലിൻ രാഗസദസ്സിൽ എന്ന ചിത്രത്തിൽ ഷൺമുഖപ്രിയരാഗമോ എന്ന ഗാനരംഗത്തിൽ സുഹാസിനിയുടെ കഥാപാത്രം വേദിയിൽ നൃത്തം ചെയ്യുന്നതാണ് രംഗം. നൃത്തത്തിനൊടുവിൽ സുഹാസിനി തന്റെ മകനാണ് വേദിയിൽ പാടുന്നതെന്ന് തിരിച്ചറിയുന്നു. ആ സമയം പാട്ടിനിടയിൽ കാണികളുടെ കയ്യടികളോടൊപ്പം ഇടകലർന്ന് തിരമാലകളുടെ ശബ്ദമാണ് കേൾക്കാൻ കഴിയുന്നത്. നൃത്തം ചെയ്യുന്ന അതേ വേഷത്തിൽ മകനെ വാരിപുണരാൻ കടൽത്തീരത്തുകൂടെ സുഹാസിനി ഓടുന്നതായി കാണിച്ചിരിക്കുന്നു. ഈ രംഗത്തിൽ തിരമാലകളുടെ ശബ്ദത്തോടൊപ്പം വേദിയിലെ ഗാനത്തിന്റെ തുടർച്ച പ്രേക്ഷകർക്ക് കേൾക്കാനാകുന്നു. ഇവിടെ ദൃശ്യാനുപൂരക-പൂരകേതര ശബ്ദങ്ങളെ ഇടകലർത്തിയാണ് പ്രസ്തുത ഗാനരംഗം അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. അതിനാൽ ഈ രംഗത്തെ ദൃശ്യാദൃശ്യ സൂചകശബ്ദങ്ങളുടെ പരിധിയിൽ ഉൾപ്പെടുത്താവുന്നതാണ്.

3.2. ആന്തരിക ദൃശ്യാനുപൂരകശബ്ദങ്ങൾ (Internal diegetic sounds)

ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ ചിന്തകൾ, ആലോചനകൾ ഇവയെല്ലാം പലപ്പോഴും പ്രേക്ഷകർക്ക് കേൾക്കാവുന്ന മട്ടിൽ അവതരിപ്പിക്കാറുണ്ട്. അത്തരം ആന്തരികഭാഷണങ്ങളെ ആന്തരിക ദൃശ്യാനുപൂരകശബ്ദങ്ങൾ എന്ന് പറയുന്നു. മറ്റ് കഥാപാത്രങ്ങളാരും കേൾക്കാത്ത, ഒരു കഥാപാത്രം മാത്രം കേൾക്കുന്ന ശബ്ദമാണത്. ഇത്തരം ശബ്ദങ്ങൾക്ക് യഥാർത്ഥത്തിൽ ധാരാളം ക്രിയാത്മകമായ സാധ്യതകളുണ്ട്. ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ ആത്മസംഘർഷം, മനോനില ഇതെല്ലാം പ്രേക്ഷകരെ ബോധ്യപ്പെടുത്താൻ കഴിയുന്ന ഏററവും മികച്ച സാധ്യതയാണ് ആന്തരിക ദൃശ്യാനുപൂരകശബ്ദങ്ങൾ. ഇത് യഥാർത്ഥത്തിൽ ഒരു നേർ ആഖ്യാനരീതിയാണ്. അടൂർ ചിത്രങ്ങളിൽ പൊതുവെ ഇത്തരം സാധ്യതകളേക്കാൾ

നിശ്ശബ്ദതയേയും ആന്തരിക ദൃശ്യാനുപൂരകേതര ശബ്ദങ്ങളേയുമാണ് കൂടുതലായി ആശ്രയിച്ചുകാണുന്നത്.

മലയാളസിനിമയിൽ ഹാസ്യരംഗങ്ങളിലാണ് ഇത്തരം ആന്തരിക ആഖ്യാനശബ്ദങ്ങൾ പ്രയോഗിച്ചുകണ്ടിട്ടുള്ളത്.

(റാഫി മെക്കാർട്ടിൻ സംവിധാനം ചെയ്ത *തെങ്കാശിപ്പട്ടണം* എന്ന സിനിമയിൽ നിന്ന്)

സുരേഷ് ഗോപിയുടെ കഥാപാത്രം കത്ത് മനസ്സിൽ വായിക്കുന്നതാണ് രംഗം. എന്നാൽ പ്രേക്ഷകർക്ക് സുരേഷ് ഗോപിയുടെ ശബ്ദത്തിൽത്തന്നെ അത് കേൾക്കാൻ കഴിയുന്നു.

(രാജസേനൻ സംവിധാനം ചെയ്ത *ഞങ്ങൾ സന്തുഷ്ടരാണ്* എന്ന സിനിമയിൽനിന്ന്)

സഞ്ജീവന്റേയും (ജയറാം) ഗീതുവിന്റേയും (അഭിരാമി) വിവാഹരാത്രിയാണ് രംഗം. ഇരുവരുടേയും മനസ്സിലൂടെ കടന്നുപോകുന്ന ചിന്തകൾക്ക് പ്രേക്ഷകർക്ക് മാത്രം കേൾക്കാൻ കഴിയുന്ന വിധത്തിൽ ശബ്ദം നൽകിയിരിക്കുന്നു.

രാജസേനൻ സംവിധാനം ചെയ്ത *മേലേപ്പറമ്പിലെ ആൺ വീട്* എന്ന സിനിമയിൽനിന്ന്.

ഒന്നും സംസാരിക്കാതെ നിൽക്കുന്ന വീരമുത്തുഗൗണ്ടറെകുറിച്ചുള്ള (വിനു ചക്രവർത്തി) ഹരികൃഷ്ണന്റെ (ജയറാം) മനോഗതങ്ങൾ പ്രേക്ഷകർക്ക് കേൾക്കാൻ കഴിയുന്ന വിധത്തിലാണ് ശബ്ദം നൽകിയിരിക്കുന്നത്. രഞ്ജിത്ത് സംവിധാനം ചെയ്ത *നന്ദനം* എന്ന ചിത്രത്തിൽ ബാലാമണി(നവ്യാ നായർ)യുടെ കഥാപാത്രം കത്ത് വായിക്കുന്ന രംഗവും ഇതിനുദാഹരണമാണ്.

3.3. സമാന്തരദൃശ്യാനുപൂരകശബ്ദങ്ങൾ

ഒരു ദൃശ്യത്തിന്റെ വൈകാരികതയെ നിലനിർത്തുന്നതിനോ ബലപ്പെടുത്തുന്നതിനോ ആ ദൃശ്യത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിലുപയോഗിച്ചിരിക്കുന്ന ദൃശ്യാനുപൂരക ശബ്ദങ്ങൾ സഹായകരമാകുന്നുവെങ്കിൽ അവ സമാന്തര ദൃശ്യാനുപൂരകശബ്ദങ്ങളാണ്. സംഭാഷണങ്ങളും ഗാനങ്ങളും പശ്ചാത്തല സംഗീതവുമെല്ലാം സമാന്തരദൃശ്യാനുപൂരകശബ്ദങ്ങളാകാം.

3.4.രാഗങ്ങൾ

ശബ്ദത്തിന്റെ സഞ്ചാരമനുസരിച്ചാണ് രാഗങ്ങളുണ്ടാകുന്നത്. സ്വരങ്ങളുടെ സംയോജനത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയാണ് ഓരോ രാഗങ്ങളേയും തിരിച്ചറിയുന്നത്. ഓരോ രാഗങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് സംഗീതത്തിന്റെ ഭാവം വ്യത്യാസപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. അമൃതവർഷിണി,

ഹംസധ്വനി, മോഹനം എന്നീ രാഗങ്ങളാണ് വീര, ആനന്ദരാഗങ്ങൾ. ബിലഹരി, ശിവരഞ്ജിനി, വാസന്തഭൈരവി എന്നീ രാഗങ്ങളാണ് വിഷാദരാഗങ്ങൾ. സംഭാഷണങ്ങളും സംഗീതവുമെല്ലാം പറയുന്ന/പാടുന്ന രാഗമനുസരിച്ച് അതിന്റെ ഭാവവും ധ്വനിയും അർത്ഥവുമെല്ലാം വ്യത്യാസപ്പെടുന്നു.

രസം	രാഗം	ഗാനം
അത്ഭുതം	ബിഹാഗ്, സാരംഗ്	അറിയാതെ അറിയാതെ (*ഒരു കഥ ഒരു നുണക്കഥ*)
ഭയാനകം	പുന്നാഗവരാളി, ദർബാർ	സുന്ദരനോ സൂരിയനോ (*കനകസിംഹാസനം*), ആടി തൊടിയിലേതോ (*ആറാം തമ്പുരാൻ*)
ബീബത്സം	കുന്തളവരാളി	ഒരു മുറൈ വന്ത് പാർത്തായ (*മണിച്ചിത്രത്താഴ്*)
ഹാസ്യം	ഹംസധ്വനി, കേദാരം, മോഹനം	രാഗങ്ങളെ മോഹങ്ങളെ (*താരാട്ട്*), സ്വർഗപുത്രി നവരാത്രി (*നിഴലാട്ടം*), ചന്ദ്രികയിലലിയുന്നു ചന്ദ്രകാന്തം (*ഭാര്യമാർ സൂക്ഷിക്കുക*)
കരുണം	ചക്രവാകം, സാരംഗി	എന്നോടെന്തിനി പിണക്കം (*കളിയാട്ടം*), താമരപ്പൂവിൽ വാഴും ദേവിയല്ലോ നീ (*ചന്ദ്രലേഖ*)
രൗദ്രം	ബിലഹരി, ഹംസധ്വനി	ആനന്ദനടനം ആടിനാൻ (*കമലദളം*)
ശാന്തം	ശ്യാമ, വസന്തം	സുന്ദര സ്വപ്നമേ നീയെനിക്കേകിയ (*ഗുരുവായൂർ കേശവൻ*), ആത്മവിദ്യാലയമേ, സുന്ദരി സുന്ദരി ഒന്നൊരുങ്ങി വാ (*ഏയ് ഓട്ടോ*)
ശൃംഗാരം	കല്യാണി, നീലാംബരി, യമൻകല്യാണി	ആ നിമിഷത്തിന്റെ നിർവൃതിയിൽ ഞാൻ (*ചന്ദ്രകാന്തം*)
വീരം	ബിലഹരി, ഹംസധ്വനി, ദേവഗാന്ധാരി	രാരവേണു (*മിസ്റ്റർ ബട്ട്ലർ*)

ലിജോ ജോസ് സംവിധാനം ചെയ്ത *ആമ്മേൻ* എന്ന ചിത്രത്തിൽ സോളമൻ (ഫഹദ്) രണ്ട് വ്യത്യസ്ത സന്ദർഭങ്ങളിൽ ക്ലാരനെറ്റ് വായിക്കുന്നതായി ചിത്രത്തിൽ കാണിക്കു ന്നുണ്ട്.

രണ്ട് വ്യത്യസ്തരാഗങ്ങളിലുള്ള സംഗീതം വേറിട്ട വൈകാരികതലങ്ങളാണ് സിനിമയിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. ആദ്യത്തേത് കാമുകിയ്ക്ക് വേണ്ടി വായിക്കുന്നതും രണ്ടാമത്തേത് ഗീവർഗ്ഗീസ് ബാന്റിന്റെ മത്സരത്തിന്റെ ഭാഗമായുള്ളതായിരുന്നു.ഒരേ വാദ്യോപകരണത്തിന് രണ്ട് സന്ദർഭങ്ങളിൽ രണ്ട് വ്യത്യസ്ത ഭാവം നല്കാൻ കഴിയുന്നു.സോളമൻ ശോശന്ന പ്രണയത്തെ ഏറ്റവും മനോഹരമായി ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്ന രംഗമാണ് ആദ്യത്തേത്.രാത്രി ശോശന്നയുടെ ജനലിനുതാഴെ അവൾക്ക് മാത്രംകേൾക്കാൻ തന്റെ പ്രണയം പാടുകയാണ് സോളമൻ. രണ്ടാമത്തേത് നാട്ടുകാരുടേയും ശോശന്നയുടേയും മുന്നിൽ തന്റെ ഗീവർഗീസ് മ്യൂസിക് ബാന്റിന് ജയിച്ചുകാണിക്കണമെന്ന സോളമന്റെ അഭിമാനപ്രശ്നമാണ്.

3.5.വൈരുദ്ധ്യാത്മക പൊരുത്തമുള്ള ശബ്ദങ്ങൾ (കൗണ്ടർ പോയിന്റ് സൗണ്ട്)

ദൃശ്യത്തിന് അനുയോജ്യമായ ശബ്ദം നൽകുന്നതിന് പകരം ദൃശ്യത്തോട് പൊരുത്തമില്ലാത്ത ശബ്ദം നൽകുന്ന രീതി പലപ്പോഴും സിനിമയിൽ പ്രയോഗിക്കാറുണ്ട്. വില്ലനാണെന്ന് തോന്നിക്കും വിധമുള്ള ദേഹപ്രകൃതിയോട് കൂടിയ കഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിച്ച് അവർക്ക് നേർത്ത സ്ത്രീശബ്ദം നൽകുന്നതും, ശവസംസ്കാരചടങ്ങോ മറ്റോ കാണിക്കുന്ന സമയത്ത് സന്തോഷകരമായ പശ്ചാത്തലസംഗീതം നൽകുന്നതും വൈരുദ്ധ്യാത്മക പൊരുത്തമുള്ള ശബ്ദങ്ങളുടെ ചില ഉദാഹരണങ്ങളാണ്. ഹാസ്യരംഗങ്ങളിലാണ് പ്രധാനമായും ഇത്തരത്തിലുള്ള വൈരുദ്ധ്യാത്മക ശബ്ദങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ചു കണ്ടിട്ടുള്ളത്.

(പി.ജി. വിശ്വംബരൻ സംവിധാനം ചെയ്ത *ഫസ്റ്റ് ബെൽ* എന്ന ചിത്രത്തിൽനിന്നുള്ള രംഗം)

2011-ൽ ആഷിഖ് അബു സംവിധാനം ചെയ്ത ചിത്രമാണ് *സാൾട്ട് ആന്റ് പെപ്പർ.* ഒരു പുതിയ ശൈലിയിലാണ് ബാബുരാജിനെ ചിത്രത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. പ്രേക്ഷകരുടെ കാഴ്ചാശീലത്തിൽ സ്ഥിരം വില്ലനായി ടൈപ്പ് ചെയ്യപ്പെട്ട അഭിനേതാവാണ് ബാബുരാജ്. ഇറച്ചിവെട്ടുകടയുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ രൌദ്ര സംഗീതത്തിന്റെ അകമ്പടിയോടെയാണ് ബാബുരാജിന്റെ വരവ്. *ശശിയേട്ടാ* എന്ന ബാബുരാജിന്റെ പ്രത്യേകശൈലിയിലുള്ള നീട്ടി വിളിയിൽ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഭാവം അപ്പാടെ മാറുന്നു. സംഭാഷണത്തിലും പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തിലുമുള്ള മാറ്റം കരുത്തുറ്റ വില്ലൻ കഥാപാത്രങ്ങളിൽനിന്ന് ഹാസ്യത്തിലേക്കുള്ള അഭിനേതാവിന്റെ ശൈലീമാറ്റമായിരുന്നു.

3.6 അടൂർസിനിമകളിലെ ദൃശ്യാനുപൂരകശബ്ദങ്ങൾ

അടൂർസിനിമകളിൽ പ്രേക്ഷകർക്ക് കേൾക്കാനാകുന്ന ചെറുതും വലുതുമായ മുഴുവൻ സൂക്ഷ്മശബ്ദങ്ങളും അതിന്റെ സ്വാഭാവിക സ്രോതസ്സിൽ നിന്നുതന്നെയാണ് റിക്കോർഡ് ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. പശ്ചാത്തലസംഗീതവും സംഭാഷണങ്ങളും വളരെ കുറച്ച്, നിശ്ശബ്ദതയും അന്തരീക്ഷ ശബ്ദങ്ങളുമാണ് അദ്ദേഹം കൂടുതൽ പ്രാധാന്യത്തോടെ സിനിമയിൽ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. പക്ഷിമൃഗാദികളുടെ ശബ്ദങ്ങളുടെ ഭാവങ്ങൾ പോലും തിരക്കഥയിൽ കൃത്യമായി രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്.ഉദാഹരണത്തിന് നാലുപെണ്ണുങ്ങൾ എന്ന ചിത്രത്തിന്റെ തിരക്കഥയിൽ "ചിന്നുവമ്മ വിവിധ വികാരങ്ങളോടെ നിന്നു. അകലെയെങ്ങോ നിന്നണഞ്ഞ ഒരൊറ്റക്കിളി വിഷാദത്തിൽ കരഞ്ഞ് വട്ടമിട്ട് പറന്നു പോയി". എന്ന് കൃത്യമായി രേഖപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു.

3.6.1 സ്വയംവരം – ദൃശ്യാനുപൂരകശബ്ദങ്ങളുടെ സവിശേഷമായ പ്രയോഗങ്ങൾ

ഒരു നീണ്ട ബസ് യാത്രയോടെയാണ് *സ്വയംവരം* ആരംഭിക്കുന്നത്. സാധാരണക്കാരായ യാത്രക്കാരുടെ മുഖങ്ങളാണ് ദൃശ്യത്തിൽ. ബസിന്റെ ശബ്ദം തന്നെയാണ് യാത്രയിലുടനീളം കേൾക്കുന്നത്. ശീർഷകദൃശ്യത്തിൽത്തന്നെ പ്രേക്ഷകരും ബസിലെ യാത്രക്കാരായി മാറുന്നു. ഗാനരംഗങ്ങളില്ലാതെ ഇത്രയും നീണ്ടുനിൽക്കുന്ന ബസ് യാത്ര പ്രേക്ഷകർക്ക് ഒരു പുതിയ അനുഭവമായിരുന്നു. ബസ് യാത്രയുടെ എല്ലാ ക്ഷീണവും മുഷിച്ചിലും അതിന്റെ പശ്ചാത്തലശബ്ദത്താൽ പ്രേക്ഷകർക്കനുഭവിക്കാനാകുന്നുണ്ട്. ബസിന്റെ കുലുക്കവും ഞരക്കവുമെല്ലാം പ്രേക്ഷകർക്ക് അനുഭവപ്പെടുന്നതും, സാമാന്യം വേഗതയിലാണ് ബസ് പോകുന്നതെന്ന് പ്രേക്ഷകർ തിരിച്ചറിയുന്നതും ബസിന്റെ ശബ്ദത്തിലൂടെയാണ്. ബസിലെ ഓരോ യാത്രക്കാരുടേയും നോട്ടങ്ങളിലൂടെ ബസിനെതന്നെയാണ് അടൂർ ഇവിടെ സമൂഹമായി പ്രതീകവൽക്കരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

പശ്ചാത്തലത്തിൽ (ഓടുന്ന ബസിന്റെ ശബ്ദം) ബസ് സ്റ്റോപ്പിൽ നിർത്തുന്നസമയം.

ഒന്നിച്ച ജീവിക്കാൻ തീരുമാനിച്ച വിശ്വത്തിന്റേയും സീതയുടേയും ആദ്യത്തെ യാത്രയാണത്. ഒരുപാട് പ്രതീക്ഷകളും ഒപ്പം കുറേ ആശങ്കകളുമുള്ള യാത്ര. ബസിന്റെ ശബ്ദമാണ് പശ്ചാത്തലത്തിൽ. സീത വിശ്വത്തോട് പ്രണയസല്ലാപം നടത്തുന്നതും അവരിരുവരും ചിരിക്കുന്നതും ദൃശ്യത്തിൽ കാണിക്കുന്നുണ്ട്. അവരുടെ സംസാരം പ്രേക്ഷകരെ കേൾപ്പിക്കുന്നില്ല. പക്ഷേ കാണുന്നവർക്ക് അവരുടെ സല്ലാപം കേട്ടതുപോലെ ചിരിക്കാൻകഴിയും. ഇതിനിടയിൽ ബസ് നിർത്തുമ്പോൾ അവരുടെ ഭാവവും മാറുന്നു. പെട്ടെന്ന് സ്വപ്നത്തിൽനിന്ന് യാഥാർത്ഥ്യത്തിലേക്ക് കടന്നതുപോലെ അവർ പെരുമാറുന്നു. ഒരു യാത്രക്കാരൻ ഇവരെ തുറിച്ചുനോക്കികൊണ്ട് ഇവർക്കരികിലൂടെ കടന്നുപോകുന്നു. തൊട്ടുപുറകെ ഒരു പുരോഹിതനും. ബസ് യാത്ര തുടരുമ്പോൾ വിശ്വവും സീതയും വീണ്ടും പരസ്പരം പ്രണയാതുരമായി നോക്കുന്നു. സ്വകാര്യമായി പ്രണയിക്കുന്നു.

രണ്ടാമതായി ബസ് നിർത്തുമ്പോഴും അവർ യാഥാർത്ഥ്യ ബോധമുള്ളവരെപോലെ പെരുമാറുന്നു. വീണ്ടും യാത്ര തുടരുമ്പോൾ പരസ്പരം പ്രണയപൂർവ്വംനോക്കി യാത്ര

ആസ്വദിക്കുന്നു. ഒടുവിൽ സ്റ്റോപ്പ് എന്ന ട്രാഫിക് ചിഹ്നത്തിനു മുന്നിൽ യാത്ര അവസാനിക്കുന്നു. ഇവിടെ ദൃശ്യം പശ്ചാത്തലശബ്ദമായി ഒരു പ്രത്യേകരീതിയിൽ പരസ്പരം ബന്ധപ്പെട്ടുനിൽക്കുന്നു. ബസ് യാത്രയുടെ ശബ്ദം പശ്ചാത്തലത്തിൽ കേൾക്കുമ്പോൾ വിശ്വവും സീതയും പ്രണയസല്ലാപത്തിൽ മുഴുകുകയും സ്റ്റോപ്പുകളിൽ ബസ് നിർത്തുന്ന സമയങ്ങളിൽ അവർ യാഥാർത്ഥ്യബോധമുള്ളവരായി പെരുമാറുകയും ചെയ്യുന്നു. വരാനിരിക്കുന്ന ജീവിതയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെ പ്രതീകവൽക്കരിച്ചിരിക്കുകയാണ് സംവിധായകനിവിടെ. ബസിന്റെ ശബ്ദം യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇവിടെ നായികാനായകന്മാർക്ക് ഒരു മറയാണ്. സ്വയം മറച്ചുപിടിക്കാനുള്ള ഒരു മാധ്യമം. അവർ പറയുന്നതൊന്നും മറ്റുള്ളവർ കേൾക്കുന്നില്ല എന്ന ഉത്തമ ബോധ്യത്തിലാണ് അവർ സല്ലപിക്കുന്നത്. ബസ് നിർത്തുമ്പോൾ രംഗം നിശ്ശബ്ദമാകുകയും സഹയാത്രികർ വളരെ കൗതുകത്തോടെയും സംശയത്തോടെയും ഇവരെ നോക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. യുവാവായ ഡ്രൈവർ, ബസിലിരുന്ന് പത്രം വായിക്കുന്ന മധ്യവയസ്കൻ, കുടുംബമായിയാത്രചെയ്യുന്നവർ, ഉറക്കംതൂങ്ങുന്നവർ, പുസ്തകം വായിക്കുന്ന പെൺകുട്ടി, പുറംകാഴ്ചകൾ ആസ്വദിക്കുന്നവർ, പുരോഹിതൻ ഇങ്ങനെ സമൂഹത്തിന്റെ നേർപരിച്ഛേദമായാണ് ഇതിലെ ബസിനെ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഈ സമൂഹം വിശ്വത്തേയും സീതയേയും പല വിധത്തിലാണ് നോക്കികാണുന്നത്. സദാചാരനോട്ടങ്ങളാണതിലധികവും. അതിൽ നിന്ന് രക്ഷപ്പെടാൻ ഇരുവരും ഗൗരവം നടിച്ചിരിക്കുന്നു. അത്തരം നോട്ടങ്ങളിൽ സീതയാണ് അസ്വസ്ഥയാകുന്നത്.

പശ്ചാത്തലത്തിൽ കേട്ടിരുന്ന ബസിന്റെ ശബ്ദം പെട്ടെന്ന് നിലയ്ക്കുമ്പോൾ കാഴ്ചക്കാരും പെട്ടെന്നൊരു നിമിഷം സ്തബ്ധരാകുന്നു. പിന്നീട് വീണ്ടും പശ്ചാത്തലത്തിൽ ബസിന്റെ ശബ്ദം കേൾപ്പിക്കുമ്പോൾ പ്രേക്ഷകരിലും അതൊരു ചലനാത്മകമായ അനുഭവമുണ്ടാക്കുന്നു.

സിനിമയിൽ പൂർണമായ നിശ്ശബ്ദത താരതമ്യേന അപൂർവ്വമാണെങ്കിലും ദീർഘനേരം സംഭാഷണങ്ങളില്ലാത്തതോ പശ്ചാത്തലത്തിൽ സംഗീതമില്ലാത്തതോ ആയ ഭാഗിക നിശ്ശബ്ദത പ്രേക്ഷകരേയും വൈകാരികമായി സ്വാധീനിക്കുന്നു. ഒരു സിനിമയുടെ വൈകാരികതലത്തെ വികസിപ്പിക്കുന്നതിൽ ഇത്തരം ഭാഗിക നിശ്ശബ്ദതകൾക്ക് വലിയ പങ്കുണ്ട്.

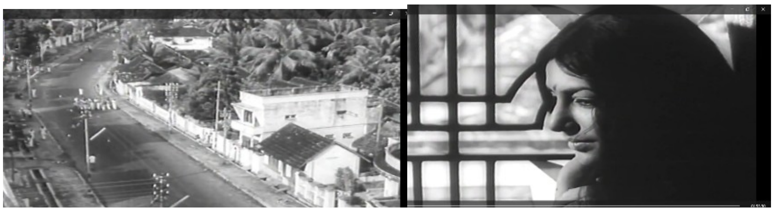
സമൂഹത്തിന്റെ വിലക്കുകൾ ലംഘിച്ച് ഒന്നിച്ച് ജീവിക്കാൻ തീരുമാനിക്കുന്ന വിശ്വവും സീതയും ഒരു ഹോട്ടൽ മുറിയിൽ അവരുടെ ജീവിതമാരംഭിക്കുകയാണ്. താലിയുടേയോ സിന്ദൂരത്തിന്റേയോ ബന്ധനമില്ലാതെ രണ്ട് സ്വതന്ത്രവ്യക്തികളായി അവർ ജീവിതം തുടങ്ങുന്നു. ഒന്നിച്ച ജീവിക്കാൻ തുടങ്ങിയ രംഗങ്ങളിൽ ഒരു ഗാനമോ കുറഞ്ഞത് ഒരു റൊമാന്റിക് പശ്ചാത്തല സംഗീതമോ പ്രേക്ഷകർക്ക് പ്രതീക്ഷിക്കാം. എന്നാൽ ഈ രംഗത്തിലാണ് വൈരുദ്ധ്യാത്മക പൊരുത്തമുള്ള (കൗണ്ടർ പോയിന്റ്) ശബ്ദത്തിന്റെ ഫലപ്രദമായ പ്രയോഗം നമുക്ക് കാണാൻ കഴിയുന്നത്. ഉറങ്ങികിടക്കുന്ന വിശ്വവും ഏറെ ലജ്ജയോടെ ജനലിലൂടെ വിദൂരതയിലേക്ക് നോക്കി നിൽക്കുന്ന സീതയുമാണ് സീനിൽ. ഒരു ഭജൻ സംഗീതമാണ് ഈ രംഗത്തിന് പശ്ചാത്തലമായി നൽകിയിരിക്കുന്നത്.

ഒരു സംഘം ആളുകൾ ഭജന കൊട്ടിപ്പാടി വഴിയിലൂടെ നീങ്ങുന്ന കാഴ്ചയാണ് സീത ജനലിലൂടെ കാണുന്നത്. *കൃഷ്ണ കൃഷ്ണ മുകുന്ദ ജനാർദ്ദന* എന്ന് പശ്ചാത്തലത്തിൽ പ്രേക്ഷകർക്ക് കേൾക്കാം. ഈ ഭജൻ സംഘത്തേയും വിശ്വത്തേയും മാറി മാറി നോക്കി സീത പുഞ്ചിരിക്കുന്നുണ്ട്. സമൂഹം കല്പിച്ച അതിരുകൾ ലംഘിച്ചതിന്റെ സന്തോഷവും അഭിമാനവും ഒരേ സമയം ആ ചിരിയിൽ കാണാം. പിന്നീട് ഇതേ ശബ്ദം കേട്ടുണരുന്ന വിശ്വത്തിന്റെ മുഖത്തും ഈ ചിരി കാണാൻ കഴിയും. ശേഷം വിശ്വം സീതയെ തന്റെ അരികിലേക്ക് വിളിക്കുകയും വാരിപുണരുകയും ചെയ്യുന്നു. പിന്നീട് ഹരേ കൃഷ്ണ ഹരേ കൃഷ്ണ കൃഷ്ണ കൃഷ്ണ ഹരേ ഹരേ ...എന്ന ഭജൻ വരികൾ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ഉയർന്നുകേൾക്കാം. ഈ സംഗീതത്തെ പശ്ചാത്തലമാക്കിയാണ് ഇവരുടെ പ്രണയരംഗങ്ങളെ സംവിധായകൻ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഇത് സമൂഹത്തിന് നേരേയുള്ള പരിഹാസമാണ്. സമൂഹത്തിന്റെ ചട്ടങ്ങൾക്കും അലിഖിതനിയമങ്ങൾക്കും നേരേയുള്ള സംവിധായകന്റെ പരിഹാസം.

3.6.2. ദൃശ്യാദൃശ്യ സൂചകശബ്ദങ്ങൾ (ട്രാൻസ് ഡൈജെറ്റിക് സൗണ്ട്)

ദൃശ്യാനുപൂരക ദൃശ്യാനുപൂരകേതരശബ്ദങ്ങളെ പരസ്പരം സമന്വയിപ്പിക്കുന്ന ശബ്ദങ്ങളാണ് ദൃശ്യാദൃശ്യ സൂചകശബ്ദങ്ങൾ. കൊട്ടിപ്പാടി വരുന്ന ഭജൻ സംഘത്തിലേക്ക് സീതയുടെ നോട്ടമെത്തുന്നു. തുടർന്നുള്ള വിശ്വത്തിന്റേയും സീതയുടേയും പ്രണയരംഗങ്ങളിൽ ഭജൻ കീർത്തനങ്ങൾ പശ്ചാത്തലമായി നൽകിയിരിക്കുന്നു. ഈ ഭജൻ സംഗീതം ഒരു സൂചകമാണ്. മതവിശ്വാസങ്ങൾക്കതീതമായി ജീവിക്കാൻ തുടങ്ങിയ ഇവരെ മതം അബോധത്തിൽ പിന്തുടരുന്നു. ഇവരുടെ പ്രണയരംഗങ്ങളുടെ പശ്ചാത്തലമായി ഭജൻ

കീർത്തനം ഉച്ചത്തിൽ കേൾക്കാൻ കഴിയും. ഇവിടെ ഭക്തിയും കാമവും തമ്മിൽ ഇഴചേർത്ത് അനുവാചകരിൽ സന്നിവേശിപ്പിക്കാൻ ഈ പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തിന് സാധിക്കുന്നുണ്ട്.



ദൃശ്യത്തിൽ രണ്ട് കപ്പും സോസറും നമുക്ക് കാണാം. എന്നാൽ ഒരു കപ്പിലേക്ക് മാത്രമേ ചായപകർത്തുന്നുള്ളൂ. ഇത്രു കണ്ട് പുരോഗമനപരമായി ചിന്തിക്കുന്ന ഇവരിൽ ആണധികാരം തെളിഞ്ഞുനിൽക്കുന്നത് ഈ രംഗത്തിൽ കാണാം. സീത ചായയൊഴിച്ച് വിശ്വത്തിന് നേരെ നീട്ടുകയും വിശ്വം സിഗരറ്റ് വലിക്കാൻ ഒരുങ്ങിയിരിക്കുകയുമാണ്. സ്ത്രീ വിനീതവിധേയയായി ചായക്കപ്പുമായി മുഖം താഴ്ത്തിനിൽക്കുന്നു. പുരുഷൻ കട്ടിലിൽ ഒരു കയ്യിൽ ചായക്കപ്പും മറുകയ്യിൽ സിഗരറ്റുമായി മുഖമുയർത്തിയിരിക്കുന്നു. സീതയുടെ അബോധത്തിൽ വേരാഴ്ന്നപോയ സാംസ്കാരികവും ധാർമ്മികവുമായ മൂല്യങ്ങളുടെ തുടർച്ചയാണ് അവളെ ഇത്തരത്തിൽ അധികാരത്തിന് വിധേയപ്പെടാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നത്.

സാമ്പത്തിക പരാധീനതകൾകൊണ്ട് വലിയ ഹോട്ടലിലെ ജീവിതമുപേക്ഷിച്ച് ഇരുവരും ചെറിയൊരു ഹോട്ടലിലേക്ക് മാറിത്താമസിച്ച ശേഷം ജനലിലൂടെ വിശ്വവും സീതയും പുറത്തേക്ക് നോക്കിനിൽക്കുന്ന രംഗത്തിൽ പശ്ചാത്തലമായി കേൾക്കുന്നത് കല്ലിൽ ഉഴുന്നാട്ടുന്ന ശബ്ദമാണ്. ഉഴുന്നാട്ടുന്നതിനിടയിൽ തൊഴിലാളി നെറ്റിയിലെ വിയർപ്പ് വടിച്ചെടുത്ത് കുടയുന്നുണ്ട്. ജീവിതത്തിന്റെ പരുക്കൻ യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളിലേക്ക് ശബ്ദപഥത്തെ പരിവർത്തനം ചെയ്യുകയാണിവിടെ.

3.6.3. മഴയുടെ ശബ്ദാഖ്യാനം

വിശ്വം(മധു) താനെഴുതിയ ഒരു നോവലിന്റെ പ്രസിദ്ധീകരണത്തിനായി ശ്രമിക്കുകയും അത് പരാജയപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. ആ സന്ദർഭത്തിൽ അത്യധികം നിരാശയോടെ വീട്ടിലേക്ക് മടങ്ങുന്ന അദ്ദേഹം വലിയ ആലോചനയിലും സംഘർഷത്തിലുമാണ്. പിറ്റേന്നും തൊഴിലന്വേഷിച്ചുകൊണ്ടുള്ള യാത്രയാണ്. ആ യാത്രയിൽ തൊഴിലാളികളെ അടിച്ചമർത്തുന്നവരെപറ്റി, തൊഴിൽരഹിതരെ സൃഷ്ടിക്കുന്നവരെകുറിച്ചുള്ള കവലപ്രസംഗം കേൾക്കുന്നു. തൊഴിലന്വേഷണത്തിനുശേഷം ഏറെ വൈകിയുള്ള മടക്കയാത്രയിൽ ഇരുട്ടിൽ

ഒരു സ്ത്രീ വിശ്വത്തെ വിളിക്കുന്നു. അത് വിശ്വത്തെ കൂടുതൽ അസ്വസ്ഥനാക്കുന്നു. മനഃസംഘർഷങ്ങൾ ഓരോന്നായി ഉരുണ്ടുകൂടുന്നു. പിറ്റേന്ന് രാവിലേയും വിശ്വം ആലോചനയിലാണ്. വീടിന്റെ ഉമ്മറത്ത് കസേരയിൽ കയ്യും കെട്ടിയിരുന്നുള്ള ആലോചന. ഈ സമയം ആകാശം കാർമേഘങ്ങൾ വന്നുകൂടി ഒരു മഴയ്ക്കുള്ള ഒരുക്കത്തിലാണ്. പെട്ടെന്ന് തന്നെ മഴപെയ്യുകയും, സീത ഉണങ്ങാൻ ഇട്ടിരിക്കുന്ന തുണികളെടുക്കാൻ മുറ്റത്തേക്ക് ഓടുകയും ചെയ്യുന്നു. ഈ സമയം വിശ്വം മഴയെ വളരെ നിസ്സംഗതയോടെ നോക്കിയിരിക്കുന്നത്.

പശുവിന്റെ അമർച്ചയും അയൽപക്കത്തെ കുഞ്ഞിന്റെ കരച്ചിലുമാണ് ഇതിൽ മഴയുടെ ശബ്ദത്തോട് കോമ്പിനേഷനായി ചേർത്ത് ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. ശബ്ദസംഘട്ടനമാണിവിടെ നടക്കുന്നത്. വീടിന്റെ ഉമ്മറത്ത് നിസംഗരായി മഴനോക്കിനിൽക്കുന്ന വിശ്വത്തേയും സീതയേയും വിദൂരദൃശ്യമായും മഴയെ സമീപദൃശ്യമായും കാണിക്കുന്നു. ഇവിടെ വിശ്വത്തിന്റേയും സീതയുടേയും മുഖഭാവങ്ങൾ അവ്യക്തമാണ്. ആർത്തുപെയ്യുന്ന മഴയുടെ ശബ്ദം പ്രേക്ഷകർക്കു കേൾക്കാം. സ്വപ്നങ്ങളേയും പ്രതീക്ഷകളേയും കഴുകി കളയുന്ന രൂപകമായും പലവിധ മനഃസംഘർഷങ്ങളുടെ ഏറ്റുമുട്ടലിന്റെ പ്രതീകമായുമാണ് ഇവിടെ മഴയുടെ ശബ്ദത്തെ സംവിധായകൻ ചേർത്തിരിക്കുന്നത്.

വിശ്വത്തിന്റെ മരണത്തെത്തുടർന്ന് ഒറ്റപ്പെട്ടുപോകുന്ന സീതയുടെ മുന്നോട്ടുള്ള ദുരിതയാത്രയുടെ പ്രതീകമാണ് *സ്വയംവര*ത്തിലെ ഭ്രാന്തമായി പെയ്യുന്ന മഴ. സിനിമയുടെ ആരംഭംമുതലേ ബസിലെ നോട്ടങ്ങളിൽ അസ്വസ്ഥപ്പെടുന്നതും ചെറിയൊരു ഹോട്ടലിലേക്ക് താമസം മാറുമ്പോൾ താലിയില്ലാതെയുള്ള ജീവിതത്തിൽ പ്രയാസപ്പെ ടുന്നതും സീതയാണ്. വിശ്വത്തിന്റെ മരണശേഷം ആളൊഴിഞ്ഞവീട്ടിൽ സീതയും കുഞ്ഞും തനിച്ചാകുന്ന അവസാനരംഗത്തിലാണ് പശ്ചാത്തലമായി ഇടിവെട്ടോടുകൂടിയ അതിഘോരമഴ കാണിക്കുന്നത്. സംഭാഷണമോ ആത്മഗതമോ പശ്ചാത്തലസംഗീതമോ ഇല്ലാതെ ഉറച്ച മനസ്സോടെ വളരെ ധൈര്യത്തോടെയുള്ള സീതയുടെ നോട്ടത്തിന് പശ്ചാത്തലമായി ഇടിവെട്ടിന്റേയും മഴയുടേയും ശബ്ദം ചേർത്ത് ആ ദൃശ്യത്തെ പൂരിപ്പിക്കുന്നു. ഒറ്റയ്ക്ക് ജീവിക്കേണ്ടിവരുന്ന ഒരു സ്ത്രീ നേരിടാൻ ഇടയുള്ള ഓരോന്നിനേയും ആ ഇടിയുടെ ശബ്ദം ഓർമിപ്പിക്കുന്നു. ഒറ്റപ്പെടലിന്റെയും വേർപാടിന്റെ വേദനയുടേയെല്ലാം മഴയാണെങ്കിൽപ്പോലും ഇടിയുടെ ശബ്ദം അതിൽ ചേർക്കുമ്പോൾ ഒരു സ്ത്രീയുടെ ആത്മധൈര്യത്തിന്റെ കൂടി പ്രതീകമായാണത് പ്രേക്ഷകർക്ക് അനുഭവപ്പെടുന്നത്.

മദ്യശാല, ട്യൂട്ടോറിയൽ കോളേജ്, മരകമ്പനി എന്നീ സീനുകളിൽ പശ്ചാത്തലത്തിൽ കേൾക്കുന്ന ഓരോ ചെറിയ ശബ്ദങ്ങളും ആ സീനുകളെ കൂടുതൽ മിഴിവുറ്റതാക്കുന്നുണ്ട്. രാത്രിയിലെ രംഗങ്ങളിൽ ചിവീടിന്റെ ശബ്ദം മുതൽ പാറ്റകളുടെയും പ്രാണികളുടെയും ചിറകടി ശബ്ദങ്ങൾ വരെ സൂക്ഷ്മമായി പകർത്തിയിട്ടുണ്ട്. ട്യൂട്ടോറിയൽ കോളേജിൽ മറഞ്ഞിരുന്ന് റെക്കോർഡ് ചെയ്ത ശബ്ദമാണ് ട്യൂട്ടോറിയൽ രംഗങ്ങളുടെപശ്ചാത്തലത്തിൽ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. ദൃശ്യത്തിൽ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്ന വസ്തുക്കൾ, ഭക്ഷണ സാധനങ്ങൾ, പാനീയങ്ങൾ എന്നിവ ശബ്ദ മിശ്രിണ സമയത്തും ആവർത്തിച്ച ഉപയോഗിച്ച് റെക്കോർഡ് ചെയ്തിരിക്കുകയാണ്. അത്രകണ്ട് സൂക്ഷ്മതലങ്ങളിലേക്ക് പ്രേക്ഷകരുടെ കേൾവി ചെന്നെത്തുമോ എന്നത് ഒരു ചോദ്യമായി നിലനിൽക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും. ആസ്വാദനം പൂർണ്ണമാകുന്നത് കണ്ണും കാതും ഒരുപോലെ കണ്ടും കേട്ടും ആഴത്തിൽ ചലച്ചിത്രത്തെ മനസ്സിലാക്കുമ്പോഴാണ്. അത്തരത്തിൽ അടൂർ സിനിമകളിലെ ശബ്ദ സന്നിവേശത്തിന്റെ ചില റിക്കോർഡിങ് ശ്രമങ്ങൾ ആസ്വാദനതലത്തിൽ ഗുണകരമായിട്ടുണ്ട്.

3.7 മതിലുകൾ – ദൃശ്യാനുപൂരകശബ്ദങ്ങളുടെ പ്രയോഗങ്ങൾ

മതിലുകളിൽ ദൃശ്യാനുപൂരകശബ്ദങ്ങൾ ധാരാളം ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. പശ്ചാത്തല സംഗീതത്തിന് വളരെയധികം സാധ്യതയുള്ള രംഗങ്ങളിൽ പോലും നിശ്ശബ്ദതയോ അന്തരീക്ഷശബ്ദമോ മാത്രമാണ് ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഒരു ജയിലിനെ ചുറ്റിപ്പറ്റി നടക്കുന്ന കഥയായതിനാലാകാം സംവിധായകൻ നിശ്ശബ്ദതയെ കൂടുതലായി ഈ ചിത്രത്തിൽ പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. പുറംലോകവുമായുള്ള ബന്ധം നഷ്ടപ്പെടുമ്പോൾ ഏകാന്തതയും ഒറ്റപ്പെടലുമാണ് ജയിൽവാസത്തെ ഒരു ശിക്ഷയാക്കുന്നത്. അത്തരത്തിൽ ശിക്ഷയനുഭവിക്കുന്ന കുറേയാളുകൾ ഒന്നിച്ചുകഴിയുന്ന ഒരിടം. അത് ചിത്രീകരിക്കുമ്പോൾ പശ്ചാത്തലത്തിൽ വലിയ ശബ്ദകോലാഹലങ്ങളോ സംഗീതമോ ഉണ്ടായിരുന്നെങ്കിൽ ഇതിലെ ജയിൽരംഗങ്ങൾ ഇത്രകണ്ട് ഹൃദയസ്പർശിയാകില്ലായിരുന്നു.

ചിത്രം ആരംഭിക്കുന്നുതന്നെ ലോക്കപ്പിന് പുറത്ത് കാവൽ നിൽക്കുന്ന പോലീസുകാരൻ കാലുകൊണ്ട് തറയിൽ ഉയർത്തിച്ചവിട്ടി തോക്ക് കൈകൊണ്ട്

തട്ടി നെഞ്ചോട് ചേർത്ത് മേലുദ്യോഗസ്ഥനെ സല്യൂട്ട് ചെയ്യുന്ന രംഗത്തോടുകൂടിയാണ്. ലോക്കപ്പിനടുത്തേക്ക് നടന്നുവരുന്ന മേലുദ്യോഗസ്ഥനായ പോലീസുകാരന്റെ ബൂട്ട്സിന്റെ ശബ്ദവും പ്രേക്ഷകർക്ക് കേൾക്കാൻ കഴിയും.

തടവിൽ കഴിയുന്നവരെ സംബന്ധിച്ച് കാഴ്ചയേക്കാൾ കേൾവിയാണ് അവർക്ക് പ്രാപ്യമായത്. അകലെനിന്നും കേൾക്കുന്ന ബൂട്ട്സിന്റെ ശബ്ദം അവരെ സംബന്ധിച്ച് ചിലപ്പോൾ പ്രതീക്ഷയാണ്, മറ്റു ചിലപ്പോൾ നിരാശയും. പരോൾ അനുവദിച്ചുവെന്നതോ, ശിക്ഷാകാലാവധി ഇളച്ചുവെന്നതോ അതുമല്ലെങ്കിൽ സന്ദർശകരുണ്ടെന്നതോ പോലുള്ള നല്ല വാർത്തകൾ പറയാനെത്തുന്ന പോലീസുകാരുടെ ബൂട്ട്സ് ശബ്ദങ്ങൾ ഒരു പ്രതീക്ഷയാണ്. ബഷീറിനോട് കുശലം ചോദിക്കുന്ന അനിയൻ ജയിലറുടേയും, ബഷീറിൽ നിന്ന് എടുത്തുവെച്ച ബീഡിയും ബ്ലേഡും തിരിച്ചുകൊടുക്കുന്ന വാർഡറുടേയും, ബഷീർ കൈനോക്കുന്ന വാർഡറുടേയും ബൂട്ട്സിന് അത്ര തന്നെ ഉറച്ച ശബ്ദം നൽകിയിട്ടില്ല. കരുണാപൂർവ്വം ജയിൽവാസികളോട് ഇടപഴകുന്നവരാണിവർ എന്ന മുൻസൂചനയും ഇതിൽ നിന്ന് പ്രേക്ഷകർക്ക് ലഭിക്കുന്നു. എന്നാൽ ബൂട്ട്സിന്റെ ശബ്ദത്തിന് തടവറയ്ക്കുള്ളിൽ ഭയം ജനിപ്പിക്കാനുമുള്ള കഴിവുമുണ്ട്.

ജയിലറെ കാണാനെത്തുന്ന ഒരു മുതലാളി നേതാവിനെ ഇതിൽ കാണിക്കുന്നുണ്ട്. അയാളുടെ കാലടികൾക്ക് കൃത്യമായ ശബ്ദം നൽകിയിരിക്കുന്നു. ഒരാളുടെ ചുവടുകൾ അയാളുടെ ആത്മവിശ്വാസമാണ്. ഈ മണ്ണിൽ ഉറപ്പോടെ നടക്കാനുള്ള എല്ലാ സ്വാതന്ത്ര്യവും തനിക്കുണ്ടെന്ന ധൈര്യം. ഇവിടെ അധികാരവർഗത്തിന്റേയും മുതലാളിവർഗത്തിന്റേയും കാലടികൾക്കുമാത്രമേ സംവിധായകൻ ശബ്ദം നൽകുന്നുള്ളൂ. ഒറ്റയായി നിന്ന് ശബ്ദമുണ്ടാക്കാനുള്ള ധൈര്യം ഈ രണ്ട് വിഭാഗത്തിന് മാത്രമേയുള്ളൂ എന്ന് ഈ ശബ്ദത്തിന്റെ രേഖപ്പെടുത്തലിലൂടെ സംവിധായകൻ പറഞ്ഞുവെക്കുന്നു. തടവിൽ കഴിയുന്നവർ നഗ്നപാദരാണ്. അവരുടെ ഒറ്റയായുള്ള കാലടി ശബ്ദങ്ങൾ എവിടേയും അടയാളപ്പെടുത്തുന്നില്ല. എന്നാൽ കൂട്ടമായി അവർ നീങ്ങുമ്പോൾ വെറും മണ്ണിൽ കാലുറപ്പിച്ചു നടക്കുന്നതിന്റെ ശബ്ദം പ്രേക്ഷകർക്കു കേൾക്കാം. സമൂഹം കുറ്റവാളികളായി കാണുന്ന ഒരു പറ്റം ആളുകൾ, കടുത്ത ഏകാന്തതയിലും കുറ്റബോധത്തിലും കഴിയുന്ന അവർക്ക് എങ്ങനെയാണ് ജയിലിനുള്ളിൽ ശബ്ദിക്കാനാകുന്നത്. എന്നാൽ അവരൊന്നിച്ച് നിന്ന് പലപ്പോഴും ശബ്ദമുണ്ടാക്കുന്നുണ്ട്, പൊട്ടിച്ചിരിക്കുന്നുണ്ട്. കൂട്ടം ചേരുമ്പോഴാണ് അവർക്ക് ശബ്ദമുണ്ടാകുന്നത് അവരിൽ ചിരിയുണ്ടാകുന്നത്.

മതിലുകളെ റൊമാന്റിക് ചിത്രങ്ങളുടെ ഗണത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തുമ്പോൾതന്നെ സിനിമയുടെ അവസാന മുപ്പത് മിനിറ്റിൽ മാത്രമാണ് നായകന്റെ പ്രണയം ആരംഭിക്കുകയെന്നതും നായിക സിനിമയിലുടനീളം അദൃശ്യയായി തുടരുകയാണെന്നതും പ്രേക്ഷകരെ സംബന്ധിച്ച് തികച്ചും പുതിയ അനുഭവമാണ്. നായകൻ നായികയുടെ ശബ്ദം കേൾക്കുന്നതായിട്ടാണ് നോവലിൽ ബഷീർ എഴുതിയിരിക്കുന്നതെങ്കിൽപോലും സിനിമാസംവിധായകനെ സംബന്ധിച്ച് നായികയെ പ്രേക്ഷകർക്കുമുന്നിൽ കൊണ്ടുവരാനുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യമുണ്ടായിരുന്നു. എന്നാൽ അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ അത്തരമൊരു സാധ്യത ബോധപൂർവ്വം ഒഴിവാക്കുകയും പ്രേക്ഷകരുടെ സങ്കൽപ്പത്തിന് നായികയെ വിട്ടുകൊടുക്കുകയുമാണ് ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. സിനിമയിലുടനീളം അദൃശ്യയായി തുടരുന്ന നാരായണിയുടെ പ്രണയം പ്രേക്ഷകർ ഏറ്റെടുക്കുമ്പോൾ ഒരു കഥാപാത്രത്തെ കഥയോടു ഘടിപ്പിക്കാൻ, പ്രേക്ഷകമനസ്സിൽ അതിന് ജീവൻ കൊടുക്കാൻ ഇതിനെല്ലാം രൂപത്തിനപ്പുറത്ത് ശബ്ദം പര്യാപ്തമാണ്.

മതിലുകളുടെ ആദ്യ ഭാഗത്ത് സഹതടവുകാരുമായി ചങ്ങാത്തം കൂടുന്ന വളരെ സന്തോഷവാനായ ബഷീറിനെയാണ് കാണിക്കുന്നതെങ്കിൽ രണ്ടാംപകുതിയുടെ ആദ്യഭാഗത്ത് കുറ്റവിമുക്തനാക്കാത്തതിലെ നിരാശയും സുഹൃത്തുക്കളെല്ലാം വിട്ടുപോകുമ്പോഴുള്ള ഏകാന്തതയുമായി കഴിയുന്ന ബഷീറിനെയാണ് കാണാൻ കഴിയുന്നത്. ഈ രണ്ടുഭാഗത്തും അണ്ണാന്റേയും കിളികളുടേയും ശബ്ദവും മറ്റ് അന്തരീക്ഷശബ്ദങ്ങളും കൂടുതലായി കേൾപ്പിച്ച് ബഷീറനുഭവിക്കുന്ന ഏകാന്തതയും ഒറ്റപ്പെടലും സംവിധായകൻ പ്രേക്ഷകനെ ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇതൊരു ബോധപൂർവ്വമായ മുന്നൊരുക്കമാണ്. രണ്ടാംപകുതിയുടെ അവസാനഭാഗത്തിനായുള്ള ഒരുക്കം. ബഷീറിന്റെ ഏകാന്തതയിലേക്കാണ് നാരായണിയെ പ്രവേശിപ്പിക്കേണ്ടതെന്ന ബോധ്യത്തിൽനിന്നാണ് ആദ്യഭാഗത്ത് നിശ്ശബ്ദതയ്ക്ക് ഇത്ര കണ്ട് പ്രാധാന്യം നൽകിയിരിക്കുന്നത്. മറ്റ് ജയിലധിഷ്ഠിത ചിത്രങ്ങളിൽ പൊതുവായി കാണുന്ന സൗണ്ട് ഇഫക്ടുകൾക്കും പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തിനും മതിലുകളിലും പ്രയോഗസാധ്യതയുണ്ടായിരുന്നു. എങ്കിൽ കൂടി അതൊഴിവാക്കുകയും പകരം സംവിധായകൻ നടത്തുന്ന ശബ്ദത്തിന്റെ തിരഞ്ഞെടുപ്പുകളുമാണ് യഥാർത്ഥത്തിൽ *മതിലു*കളെ ഒരു ക്ലാസിക് ചിത്രമാക്കുന്നത്.

3.7.1 മഴയുടെ ശബ്ദാഖ്യാനം

രാഷ്ട്രീയത്തടവുകാരെ വിട്ടയക്കാനുള്ള ജയിൽ ഓർഡറിൽ ബഷീറിനെ മാത്രം ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടില്ല എന്ന സങ്കടകരമായ വാർത്ത അനിയൻ ജയിലർ പറയുമ്പോൾ

ബഷീറിന് ജയിലിൽ വല്ലാത്ത ഒറ്റപ്പെടലും നിരാശയും തോന്നുന്നു. അതിനെത്തുടർന്ന് വരുന്ന മഴ, പ്രേക്ഷകരേയും ബഷീറിനൊപ്പം തടവിലാക്കുന്നുണ്ട്. തീർത്തും വിഷാദം നിറഞ്ഞ ഈ ദൃശ്യത്തിന് പശ്ചാത്തലമായി മഴയുടെ ശബ്ദം സമന്വയിപ്പിക്കുമ്പോൾ ചില പുതിയ അർത്ഥങ്ങളും ഭാവങ്ങളും അതിന് കൈവരുന്നതായി കാണാം. മഴത്തുള്ളികളുടെ ആവർത്തനത്തിൽ നിന്നുണ്ടാകുന്ന ശബ്ദം ഒരു പശ്ചാത്തല സംഗീതംപോലെ ആ ദൃശ്യത്തെ കൂടുതൽ താളാത്മകമാറ്റി മാറ്റുന്നു. എല്ലാ ദൃശ്യങ്ങൾക്കും എല്ലായ്പ്പോഴും പശ്ചാത്തല സംഗീതം നൽകണമെന്നില്ല. പ്രകൃതിയിലെ സ്വാഭാവിക താളങ്ങൾ ദൃശ്യത്തോട് സമന്വയിപ്പിക്കുന്നത് ചിലപ്പോൾ ദൃശ്യത്തെ കുറച്ചുകൂടി മെച്ചപ്പെടുത്താൻ സഹായിക്കാറുണ്ട്.

മഴയുടെ ശബ്ദത്തിന് മുൻപും ശേഷവുമുള്ള കോമ്പിനേഷൻ ശബ്ദങ്ങളും സമയവും (രാത്രിയോ പകലോ എന്നത്) വളരെ പ്രധാനപ്പെട്ടതാണ്. ഇവിടെ ഒരു കൂട്ടം കാക്കകളുടെ കരച്ചിലിനു തൊട്ടുപുറകെയാണ് മഴപെയ്യുന്നത്. രാഷ്ട്രീയ തടവുകാരെ വിട്ടയക്കാൻ തീരുമാനിച്ചെന്ന സന്തോഷവാർത്ത അനിയൻ ജയിലർ ബഷീറിനെ അറിയിക്കുന്ന രംഗത്തിൽ ഈ കാക്കകളെ തെളിഞ്ഞ ആകാശത്തിനു താഴെ മതിലിൽ ശബ്ദമുണ്ടാക്കാതെ ശാന്തമായിരിക്കുന്ന രീതിയിലാണ് കാണിക്കുന്നത്. ഇതിന് പശ്ചാത്തലമായി മറ്റ് രാഷ്ട്രീയ തടവുകാർ ആഹ്ലാദത്തോടെ പാടുന്ന നാലുവരിപാട്ടാണ് ആവർത്തിച്ച് കേൾപ്പിക്കുന്നത്.

"അനിയാ വാ... നമ്മൾക്കൊത്ത്

അരയും തലയും ബന്ധിക്കാം

അരുമച്ചട്ടം ലംഘിക്കാം

അടിമകളല്ലെന്നറിയിക്കാം"

വളരെ സ്വതന്ത്രമായി പറന്നുനടക്കുന്ന ആ കാക്കകൾ ബഷീറിനോട് ഇങ്ങനെ ആഹ്വാനം ചെയ്യുന്നതായാണ് കാണിക്കുന്നത്. തികഞ്ഞ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിലേക്കുള്ള വിളിയാണത്. എന്നാൽ അതിനുശേഷവും തടവിൽ തുടരേണ്ടതായി വരുമെന്ന് ബഷീർ അറിയുമ്പോൾ കാക്കകളുടെ കരച്ചിലും തുടർന്ന് ഇടിമുഴക്കവും മഴയുമാണ് പശ്ചാത്തലത്തിൽ കേൾക്കുന്നത്. പശ്ചാത്തലശബ്ദത്തിന്റെ വളരെ ക്രിയാത്മകമായ അവതരണമാണിത്.

മുറ്റത്ത് വീണൊഴുകുന്ന പെയ്ത്തുവെള്ളത്തെ നോക്കി പുറംതിരിഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന ബഷീറിന്റെ മുഖഭാവം പ്രേക്ഷകന് കാണാൻ കഴിയുന്നില്ലെങ്കിൽക്കൂടി മഴയുടെ ശബ്ദം ദൃശ്യത്തിന്റെ വൈകാരികതയെ പൂരിപ്പിക്കുന്നു. ബഷീറിന്റെ മനസ്സിലെ തോന്നലുകളും

വിഷാദവും അവിടെ പെയ്തൊഴിയുന്നതായി പ്രേക്ഷകർക്ക് അനുഭവപ്പെടുന്നു. രണ്ടാമത്തെ മഴയ്ക്കു മുൻപുള്ള നാരായണിയുടേയും ബഷീറിന്റേയും സംഭാഷണം ഇങ്ങനെയാണ്.

"നാരായണി: എനിക്കൊന്ന് കാണണം

ബഷീർ : എനിക്കുമൊന്ന് കാണണം

നാരായണി : എന്റെ ദൈവമേ ഇന്ന് രാത്രി ഞാൻ കിടന്നുകരയും"

ഇങ്ങനെ പറഞ്ഞവസാനിപ്പിക്കുന്ന സംഭാഷണത്തിനു പുറകെ മഴ പെയ്യുന്നതായി കാണിക്കുന്നു. ശക്തമായ ഇടിവെട്ടോടുകൂടിയ മഴ. നാരായണിയുടേയും ബഷീറിന്റേയും മനസ്സിലെ സംഘർഷവും കണ്ണീരും പെയ്തൊഴിയുന്നതുപോലെ അനുഭവപ്പെടുന്നു. ശബ്ദത്തിന്റെ പ്രതീകാത്മക സ്വഭാവത്തെ ഇവിടെ ഫലപ്രദമായി പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു.

ജയിലിൽ വെച്ച് ബഷീർ തന്റെ ബാല്യകാല സുഹൃത്തിനെ കണ്ടുമുട്ടുന്നുണ്ട് ദൃശ്യത്തിൽ. ജയിൽ ചുമരിൽ പതിയുന്ന അയാളുടെ നിഴലാണ് ആദ്യം പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. നിഴലിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ചങ്ങലയുടെ ശബ്ദം കേൾക്കാം. അതിനെ തുടർന്നാണ് സുഹൃത്തിന് കാണിക്കുന്നത്. രണ്ടു കാലുകളും കൈകളും ബന്ധിക്കപ്പെട്ട നിലയിലാണ് അയാൾ നടന്നു വരുന്നത്. ചങ്ങല കിലുക്കം അവസാനിക്കുന്നിടത്ത് അവർ തമ്മിൽ സൗഹൃദം പുതുക്കുന്നു. പരസ്പരം ബാല്യകാലത്തെ ഇരട്ടപ്പേര് വിളിച്ച് പൊട്ടിച്ചിരിക്കുന്നു. ഒന്നരക്കൊല്ലത്തെ ശിക്ഷയുമായി വന്നിട്ട് ശിക്ഷാ കാലാവധി തീരാറായപ്പോൾ വാർഡർക്ക് രണ്ട് അടി കൊടുക്കേണ്ടി വന്നു. അതിനെ തുടർന്നാണ് കാലാവധി വർദ്ധിച്ചത് എന്ന കഥ ബഷീറിനോട് പറയുന്നു. തുടർന്ന് ജയിൽ മണി മുഴങ്ങുമ്പോൾ സുഹൃത്ത് യാത്ര പറഞ്ഞു മടങ്ങുന്നു. ചങ്ങലയുടെ ശബ്ദം ആ സമയത്ത് ഉയർന്നു കേൾക്കാനാകും.ആ ചങ്ങലശബ്ദം ഇനിയും നീണ്ടുകിടക്കുന്ന ബന്ധനത്തിന്റെ നാളുകളെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു.

3.8 നിഴൽക്കുത്ത് –ദൃശ്യാനുപൂരകശബ്ദങ്ങളുടെ പ്രയോഗങ്ങൾ

പന്ത്രണ്ടാം നൂറ്റാണ്ട് മുതൽ കേരളത്തിൽ പ്രചാരത്തിലുള്ള പ്രാചീനമായൊരു ആഭിചാരക്രിയയാണ് നിഴൽക്കുത്ത്. ഇരയുടെ നിഴലിനെ ലക്ഷ്യമാക്കി മന്ത്രം ചൊല്ലി അമ്പെയ്ത് ഇരയെ കൊല്ലുക എന്ന സങ്കല്പമാണ് ഈ ക്രിയയുടെ തത്വം. മഹാഭാരതത്തിൽ പാണ്ഡവർക്കെതിരെ ദുര്യോധനൻ ഇത്തരം ചതിപ്രയോഗം നടത്തിയതായി പറയുന്നു. ഈ ആശയത്തെ പിൻപറ്റി തമിഴിലെ വേൽഭാരതത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കി പന്നിശ്ശേരി നാണുപിള്ളയാണ് കഥകളിയുടെ തെക്കൻ ചിട്ടയിൽ നിഴൽക്കുത്ത് എന്ന കഥ

ചിട്ടപ്പെടുത്തിയത്. ഇതേ കഥയെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയാണ് അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ നിഴൽക്കുത്ത് എന്ന സിനിമ സംവിധാനം ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. കഥകളിയിൽ ദുര്യോധനൻ, മലയൻ, മലയത്തി, പാണ്ഡവർ എന്നിവരാണ് പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങൾ. ദുര്യോധനൻ പാണ്ഡവരെ ഉന്മൂലനം ചെയ്യാൻ മലയനെ ക്ഷണിച്ചുവരുത്തുന്നതാണ് കഥ. മലയന്റെ ആഭിചാരക്രിയകൾക്കൊണ്ട് പാണ്ഡവരെ ഇല്ലാതാക്കുക എന്നതാണാവശ്യം. സന്ദേശവാഹകരെവിട്ട് ഇക്കാര്യം മലയനെ അറിയിക്കുമ്പോൾ മലയൻ ആവശ്യം നിരാകരിക്കുന്നു. ഒരുവിധത്തിൽ മലയനെക്കൊണ്ട് സമ്മതിപ്പിക്കുന്നു. മലയൻ പാണ്ഡവരെ ഛായാവധം ചെയ്യുന്നു. ഇതിൽ മനംനൊന്ത് കോപം പൂണ്ട മലയത്തി സ്വന്തം മകനെ കൊല്ലുന്നു. ഒടുവിൽ കൃഷ്ണനെക്കണ്ട് സങ്കടം ബോധിപ്പിക്കുകയും കൃഷ്ണൻ പാണ്ഡവരേയും മലയത്തിയുടെ മകനേയും പുനരുജ്ജീവിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

ദുര്യോധനനു പകരം രാജ്യം ഭരിക്കുന്ന തമ്പുരാനെയാണ് അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ തന്റെ സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. സന്ദേശവാഹകനായി ജഗതിയുടെ കഥാപാത്രവും മലയനും മലയത്തിയുമായി കാളിയപ്പനും (ഒടുവിൽ ഉണ്ണികൃഷ്ണനും) ഭാര്യ(സുകുമാരി)യും. സ്വാതന്ത്ര്യത്തിനുവേണ്ടി പോരാടുന്ന ഗാന്ധി അനുഭാവിയായ ഒരു ചെറുപ്പക്കാരനാണ് അവരുടെ മകൻ(നരേൻ). ചർക്കയിൽ നൂൽ നൂറ്റ് വസ്ത്രമുണ്ടാക്കേണ്ടതിനെ പറ്റിയും മാംസം വർജ്ജിച്ച് സമ്പൂർണ സസ്യഭോജിയാകേണ്ടതിനെ പറ്റിയും അയാൾ ചുറ്റുമുള്ളവരോട് നിരന്തരം പറഞ്ഞുകൊണ്ടിരുന്നു. ഛായാവധംചെയ്യുന്ന മലയനെപോലെയാണ് ഇതിൽ ആളുകളെ തൂക്കിലേറ്റുന്ന ആരാച്ചാർ. ആരാച്ചാർ തൂക്ക് നടത്തിയ കയറിന്റെ അറ്റം മുറിച്ച് ഭസ്മമുണ്ടാക്കി ആളുകളുടെ വ്യാധിമാറ്റുന്നു. തൂക്ക് നടത്തിയാൽ ആരാച്ചാർക്ക് പ്രത്യേക സിദ്ധിയുണ്ടാകുമെന്നതാണ് വിശ്വാസം. ദുര്യോധനന്റെ കല്പന നിരാകരിക്കാൻ മലയനു കഴിയാത്തതുപോലെ പൊന്നുതമ്പുരാന്റെ കല്പന നിരസിക്കാൻ ആരാച്ചാർക്കും കഴിയുന്നില്ല.

സിനിമയുടെ പ്രമേയത്തിനനുസരിച്ച് ചില ശബ്ദഇഫക്ടുകൾക്ക് ഊന്നൽ കൊടുക്കുന്നതായും ചിലശബ്ദങ്ങൾ പാടെ ഒഴിവാക്കുന്നതായും അടൂർ ചിത്രങ്ങളിൽ പൊതുവേ കണ്ടുവരുന്നു. മഴയോടുകൂടിയാണ് നിഴൽക്കുത്തിലെ ആദ്യരംഗം ആരംഭിക്കുന്നത്. പശ്ചാത്തലത്തിൽ മഴയുടെ ശബ്ദം നൽകിയിരിക്കുന്നു. ആ രംഗത്തിലെ സംഭാഷണവും പശ്ചാത്തലശബ്ദവും തമ്മിൽ പ്രത്യേകമായൊരു ബന്ധം ഇവിടെ രൂപപ്പെടുന്നുണ്ട്.

“കാളിയപ്പൻ: കഴുത്തിലെ കയറ് പോട്ടും പോത് അവനെന്നാ സൊന്നാ തെരിയുമാ .....

നാട്ടുകാരൻ - ഞാൻ നിരപരാധിയാ എന്നെ കൊല്ലല്ലേന്ന് പറയാത്ത പുള്ളികളുണ്ടോ..

കാളിയപ്പൻ - നീ നിനയ്ക്കണമാതിരി ഇല്ലൈ.... അവൻ ഉൺമയിലേ നിരപരാധി.

അവൻ നിരപരാധി... അനാ.. എന്നാലെ ഒന്നുമേ ചെയ്യ മുടിയലേ... അന്ത പാപക്കറ ഇന്ത കയ്യിലെ ......”

നൂറ്റാണ്ടുകൾക്ക് മുൻപ് നടന്ന ക്രിസ്തുസംഭവവുമായി പരോക്ഷമായൊരു ബന്ധം ഇതിൽ കാണാൻ കഴിയും. കൈകഴുകികൊണ്ട് “ഈ നീതിമാന്റെ രക്തത്തിൽ എനിക്ക് പങ്കില്ല” എന്ന പീലാത്തോസിന്റെ കുറ്റബോധത്തോടെയുള്ള പ്രസ്താവനയെ കാളിയപ്പൻ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. “അന്തപാപക്കറ ഇന്തകയ്യിലെ” എന്ന കാളിയപ്പന്റെ രോദനത്തിന് പശ്ചാത്തലമായി കേൾക്കുന്നത് മഴയുടെ ശബ്ദമാണ്. കാളിയപ്പന്റെ മനസ്സിൽ പുരണ്ട പാപക്കറ കഴുകികളയുന്ന മഴ. നിഴൽക്കുത്തിന്റെ പ്രമേയംതന്നെ ക്രിസ്തുസംഭവത്തോട് കെട്ടുപിണഞ്ഞുകിടക്കുന്നു. കുറ്റവാളികളെ കെട്ടിത്തൂക്കുന്ന കുരിശ് ക്രിസ്തുവിന്റെ മരണശേഷം രക്ഷയുടെ അടയാളമായി മാറിയതുപോലെ ആരാച്ചാരുടെ തൂക്കുകയർതന്നെയാണ് ഇവിടെ ഔഷധമായി മാറുന്നത്. ശബ്ദസൂചനകളിലൂടെയാണ് രണ്ടു സംഭവങ്ങളേയും അടൂർ പരസ്പരം ബന്ധിപ്പിക്കുന്നത്.

നിഴൽക്കുത്തിലെ പ്രസ്തുതരംഗം.

നിഴൽക്കുത്തിൽ രാത്രിയുടെ ഫ്രെയിമുകൾ അടൂർ ബോധപൂർവ്വം കൃത്യമായ ഇടവേളകളിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. സിനിമ ആരംഭിക്കുന്നതും അവസാനിക്കുന്നതും രാത്രിയിലാണ്. നിഴൽക്കുത്ത് കൈകാര്യം ചെയ്യുന്ന പ്രമേയത്തിനോട് ചേർന്നുനിൽക്കുന്ന രീതിയിലാണ് ഫ്രെയിമുകൾ ക്രമീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഒരേ രാത്രിയിൽതന്നെ കാളിയപ്പന്റെ മൂന്ന് മുഖഭാവങ്ങൾ അനാവൃതമാകുന്നുണ്ട്. സിനിമയുടെ ആരംഭത്തിൽ രാത്രിയിൽ

ചാരായഷാപ്പിലിരുന്ന് മദ്യപിക്കുന്ന കാളിയപ്പനെയാണ് കാണിക്കുന്നത്. നിരപരാധിയായ ഒരുവനെ തൂക്കിലേറ്റയതിന്റെ കുറ്റബോധത്തിൽ വിലപിക്കുകയാണ് കാളിയപ്പൻ. അതേ രാത്രിയിൽ കാളിയപ്പൻ സിദ്ധനും വൈദ്യനുമായി മാറുന്നു. "കൊളന്തയ്ക്ക് ഒടമ്പ് സുഖമില്ലൈ. ഭസ്മം പോടണം" എന്ന് പറഞ്ഞ് കൈക്കുഞ്ഞുമായി ഒരമ്മ കാളിയപ്പനെ കാത്തുനിൽക്കുന്നു. മുൻപ് തൂക്ക് നടത്തിയ കയറിന്റെ അറ്റം മുറിച്ച് ഭസ്മമുണ്ടാക്കി കുഞ്ഞിന് കൊടുക്കുന്നു. നിമിഷനേരംകൊണ്ട് സിദ്ധനിൽനിന്ന് കാളിയപ്പൻ കുസൃതിനിറഞ്ഞ ഭർത്താവായി മാറുന്നു. ഭാര്യയെ പ്രേമപൂർവ്വം കെട്ടിപിടിക്കുന്ന കാളിയപ്പനോട് "ഈ വയസ്സിലെ ഏൻ പുരുഷന് ശൃംഗാരം" എന്ന് പറഞ്ഞ് കാളിയപ്പന്റെ കൈ നാണത്തോടെ തട്ടിമാറ്റി ഭാര്യ കടന്നുപോകുന്നു. രാത്രിയുടെ ഫ്രെയിമിൽ കാളിയപ്പന്റെ കഥാപാത്രത്തിന് സംഭാഷണങ്ങളിലൂടേയും സൗണ്ട് മോഡുലേഷനിലൂടെയുമാണ് മൂന്ന് ഭാവങ്ങൾ നൽകിയിരിക്കുന്നത്.

ആരാച്ചാരുടെ ശൃംഗാരം

കുറച്ചുദിവസങ്ങൾക്കുശേഷം രാത്രിയിൽ കാളിയപ്പൻ മദ്യപിച്ച് വീട്ടിലെത്തുമ്പോൾ. സ്വാതന്ത്ര്യത്തെപ്പറ്റിയും ഗാന്ധിയെപ്പറ്റിയും കാളിയപ്പൻ സംസാരിക്കുന്നു. "ഗാന്ധിയുടെ എല്ലാ നയങ്ങളോടും ഞാൻ യോജിക്കുന്നു. മദ്യവർജ്ജന ആശയത്തോടൊഴിച്ച്" എന്നാണ് കാളിയപ്പൻ പറയുന്നത്. മൂന്നാമതായി കാണിക്കുന്ന രാത്രിയിൽ കാളിയപ്പൻ തൂക്കിന് തയ്യാറായിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ഭാര്യ തറയിലും കാളിയപ്പൻ കട്ടിലിലുമാണ് കിടക്കുന്നത്. അവർ മൂത്തമകൾ മാധവിയുടെ സാമ്പത്തിക പ്രയാസങ്ങളെക്കുറിച്ച് ചർച്ചചെയ്യുന്നു. നാലാമത്തെ രാത്രിയിലും കാളിയപ്പൻ മദ്യപിക്കുന്നുണ്ട്. കൊലക്കയറിൽ ഒരു ജീവൻ പൊലിയുന്നതും അതേ കൊലക്കയർ ഭസ്മമാക്കി ആളുകളുടെ ജീവൻ രക്ഷിക്കുന്നതുമായ അത്ഭുതത്തെക്കുറിച്ച് കാളിയപ്പനൊന്നും പിടികിട്ടുന്നില്ല. അഞ്ചാമതായി കാണിക്കുന്ന രാത്രിയിൽ ഭസ്മമാക്കി കൊടുത്തിരുന്ന കയർ ഏകദേശം തീരാറായിരുന്നു. കയറിന്റെ അവസാനഭാഗം മുറിച്ചെടുത്ത് ആരതിയുണ്ടാക്കി രാജാവിന്റെ ദൂതനെ ഉഴിഞ്ഞ് തൂക്കിനായി പോകാനൊരുങ്ങുന്നു. പിന്നീട് കാണിക്കുന്ന രാത്രിയുടെ ഫ്രെയിമിൽ കാളിയപ്പന്റെ മൂത്തമകൾ മാധവിയേയും ഭർത്താവിനേയുമാണ് കാണിക്കുന്നത്.

സിനിമയിലെ അവസാനരാത്രി തൂക്ക് നടപ്പാക്കുന്ന നിർണ്ണായകരാത്രിയാണ്. ആരാച്ചാർ ഉറങ്ങാതിരിക്കാൻ കൂടെയുള്ള ജയിലർ കഥപറയുന്നു. പതിമൂന്ന് വയസ്സായ

പെൺകുട്ടിയെ ബലാത്സംഗം ചെയ്ത് കൊന്ന കഥ. ഈ കഥയിലെ പെൺകുട്ടിയുടെ സ്ഥാനത്ത് കാളിയപ്പൻ തന്റെ സ്വന്തം മകൾ മല്ലികയെ സങ്കൽപ്പിച്ച് അസ്വസ്ഥനാകുകയും കുഴഞ്ഞുവീഴുകയും ചെയ്യുന്നു. തൂക്കികൊല നിർത്തലാക്കണം എന്ന് പറഞ്ഞ് പ്രസംഗിച്ചിരുന്ന കാളിയപ്പന്റെ മകൻ മുത്തുവിന് കാളിയപ്പന് പകരം തൂക്ക് നടപ്പാക്കാനുള്ള അവസരം വന്നുചേരുന്നു. ആ രാത്രി മുത്തു ആരാച്ചാരായി മാറുന്നു.

കാളിയപ്പന്റെ കുറ്റബോധവും വിലാപവും തത്ത്വംപറച്ചിലുമെല്ലാം രാത്രിയിലാണ്. രാത്രിയുടെ തെരെഞ്ഞെടുപ്പിന് ഒരുപാട് സവിശേഷതകളുണ്ട്. ശബ്ദകോലാഹലങ്ങളില്ലാതെ നേർത്ത അന്തരീക്ഷശബ്ദമാണ് രാത്രിയുടേത്. സംവിധായകന് കൂടുതൽ ഊന്നിപ്പറയേണ്ടതും പ്രേക്ഷകശ്രദ്ധ ആവശ്യമായതുമായ ഭാഗങ്ങൾക്കാണ് രാത്രി തെരെഞ്ഞെടുത്തിരിക്കുന്നത്. പകൽ രാജഭക്തിയും വിധേയത്വവും മാത്രം പുറത്തുകാട്ടുന്ന കാളിയപ്പന്റെ കുറ്റബോധത്തിൽനിന്നുടലെടുക്കുന്ന സംഘർഷങ്ങളെല്ലാം രാത്രി മദ്യപിക്കുമ്പോഴാണ് പുറത്തുവരുന്നത്. തൂക്കിനായി കാളിയപ്പനെ കൊണ്ടുപോകുന്നതിനും രാത്രിയാണ് തെരെഞ്ഞെടുത്തിരിക്കുന്നത്.

നിഴൽക്കുത്തിലെ കഥാപാത്ര അവതരണത്തിൽ ചില പൊളിച്ചെഴുത്തുകൾ അടൂർ നടത്തുന്നുണ്ട്. മനുഷ്യന്റെ ജീവനെടുക്കുന്നവനാണ് ആരാച്ചാർ. ആ ആരാച്ചാരുടെ രൂപത്തിലും ഭാവത്തിലും കാർക്കശ്യമോ ഗൗരവമോ കൊണ്ടുവരുന്നതിനു പകരം ദൈന്യതനിറഞ്ഞ ഭാവത്തിലാണ് ഇതിൽ കാളിയപ്പനെ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. ശബ്ദത്തിൽ തികഞ്ഞ ഭക്തിയും വിധേയത്വവും.

മുത്തുവിന്റെ കഥാപാത്രത്തേയും വേറിട്ട ശൈലിയിലാണ് അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. സ്വാതന്ത്ര്യ സമരഭടനായ മുത്തുവിന് തന്റേതായ ആദർശങ്ങളും കാഴ്ചപാടുകളുമുണ്ട്. സ്വന്തമായി ചർക്കയിൽ നൂൽനൂറ്റ് വസ്ത്രങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കണമെന്നും മത്സ്യമാംസാദികളും മദ്യവും വർജ്ജിക്കണമെന്നും തൂക്ക് നിർത്തലാക്കണമെന്നുമടക്കമുള്ള ആശയങ്ങളാണ് മുത്തു പ്രസംഗിക്കാറുള്ളത്. എന്നാൽ അധികാരവർഗത്തിനെതിരെ തന്റെ ആശയങ്ങൾകൊണ്ട് കലഹിക്കുന്ന വിപ്ലവകാരിയായ ഈ ചെറുപ്പക്കാരന് സ്വന്തം വീട്ടിൽനിന്നുള്ളവരുടെ ചെറിയ വിലക്കുകൾ പോലും ലംഘിക്കാനാകുന്നില്ല. ചർക്കയിൽ നൂറ്റനൂലുമായി പുറത്തേക്കിറങ്ങുന്ന മുത്തുവിൽനിന്ന് അമ്മ ബലമായി നൂല് പിടിച്ചുവാങ്ങി "നീയിപ്പോ പുറത്ത് പോകണ്ട" എന്ന് പറയുന്നു. എതിർക്കാൻ നോക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും മുത്തുവിന്റെ പ്രതിരോധം തീർത്തും ദുർബലമാണ്.

ളുക്ക് നടപ്പാക്കുന്ന രാത്രിയിൽ കാളിയപ്പൻ മകന് നേരെ വെച്ചുനീട്ടുന്ന മദ്യം നിഷേധിക്കാനും ളുക്ക് നടപ്പാക്കാനുള്ള ഉത്തരാവാദിത്വത്തിൽനിന്ന് ഒഴിഞ്ഞുമാറാനും മുത്തുവിനാകുന്നില്ല. കഥാപാത്രങ്ങളെ തീർത്തും ദുർബലമാക്കിയിരിക്കുകയാണ് ഇവിടെ അടൂർ. ഉറച്ച ശബ്ദമില്ലാതെ പ്രധാനപ്പെട്ട സന്ദർഭങ്ങളിലെല്ലാം നിശ്ശബ്ദമായി പോകുകയാണ് മുത്തു. അവസ്ഥാന്തരങ്ങളുടെ വൈരുദ്ധ്യമാണ് സിനിമയിലുടനീളം തെളിഞ്ഞുനില്ക്കുന്നത്. ചർക്കയിൽ നൂൽക്കുന്ന നൂൽ കൂട്ടിപിരിച്ച് ളുക്കുകയറാക്കുന്നതിലും മനുഷ്യരുടെ ജീവനെടുക്കുന്ന കയറുതന്നെ ഔഷധമാകുന്നതിലും ഈ വൈരുദ്ധ്യം കാണാം.

*നിഴൽക്കുത്തി*ന്റെ ശബ്ദപഥത്തെ വിശകലനം ചെയ്യുമ്പോൾ ദൃശ്യാനുപൂരകശബ്ദങ്ങളുടെ സവിശേഷമായ ചില തെ രെഞ്ഞെടുപ്പുകൾ കാണാം. അതിന് ഒരുദാഹരണമാണ് *മണിമുഴക്കശബ്ദം.* ളുക്കിനായി ആരാച്ചാരെ കൊണ്ടുപോകുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ കാളവണ്ടി യാത്രയിലുടനീളം ഈ മണിമുഴക്കം കേൾക്കാം. കൊലമരവും ളുക്ക് നടപ്പാക്കാനുള്ള ആരാച്ചാരും ഒരുങ്ങിക്കഴിഞ്ഞു. മരണം അടുത്തെത്തിയെന്നുള്ളതിന്റെ സൂചനയാണ് ഈ മണിമുഴക്കം. ളുക്കാൻ പോകുന്ന ആരാച്ചാരുടെ ദൈന്യതയാർന്ന ശബ്ദം, ആദർശവാനായ മുത്തുവിന്റെ ദുർബലമായ പ്രതിഷേധ ശബ്ദം അത്തരത്തിൽ കഥയ്ക്കനുയോജ്യമായ രീതിയിൽ ശബ്ദസാധ്യതകളെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നതു കാണാം.

3.9 കൊടിയേറ്റം-ദൃശ്യാനുപൂരകശബ്ദങ്ങളുടെ സവിശേഷമായ പ്രയോഗങ്ങൾ

പശ്ചാത്തലസംഗീതമില്ലാതെ സ്വാഭാവികശബ്ദങ്ങൾ മാത്രമുപയോഗിച്ച് ചിത്രീകരിച്ച അടൂർ സിനിമയാണ് *കൊടിയേറ്റം.* ആദ്യ രംഗത്തിൽ ഒരുത്സവമാണ് സ്ക്രീനിൽ തെളിയുന്നത്. ഉത്സവം നേരിൽക്കണ്ട പ്രതീതി ജനിപ്പിക്കും വിധത്തിലാണ് ദൃശ്യങ്ങൾ ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നത്. അക്കാലത്ത് ഹെലിക്യാമിന്റേയോ മറ്റ് സാങ്കേതികവിദ്യയുടേയോ സഹായമില്ലാതെയാണ് ദൃശ്യങ്ങൾ പകർത്തിയിരിക്കുന്നത്. ദൃശ്യങ്ങളോടൊപ്പം ഒരുത്സവത്തിന്റെ എല്ലാ അന്തരീക്ഷശബ്ദങ്ങളും ചേർത്തിരിക്കുന്നു. വാദ്യമേളങ്ങളുടെ, ആൾക്കൂട്ടത്തിന്റെ, ഉത്സവപ്പറമ്പിലെ കച്ചവടക്കാരുടെ എന്ന് തുടങ്ങി ഉത്സവപ്പറമ്പിലെ കമ്മിറ്റിക്കാരുടെ അനൗൺസ്മെന്റ് ഉൾപ്പെടെ ആദ്യ രംഗത്തിൽ കേൾക്കാനാകും.

ഉത്തരവാദിത്തബോധമില്ലാതെ ഉഴപ്പി നടക്കുന്ന ശങ്കരൻകുട്ടിയാണ് (ഭരത് ഗോപി) *കൊടിയേറ്റ*ത്തിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രം. ശങ്കരൻകുട്ടിയുൾപ്പെടെ കുറേപേർ സ്ഥലത്തെ പ്രമാണിയായ വറീത് മാപ്പിള സംഘടിപ്പിച്ച ജാഥയിൽ

പങ്കെടുത്തതിനെചൊല്ലി രാത്രി ചാരായഷാപ്പിൽവെച്ച് സംഘർഷമുണ്ടാകുന്നു. ആ രംഗത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മുഖഭാവങ്ങൾക്കുപകരം നിലത്തുവീണുകിടത്തുന്ന കള്ള് കുപ്പി, രാഷ്ട്രീയം പറയരുത് എന്ന ബോർഡ്, വാലാട്ടുന്ന നായയുടെ വാല്, ഷാപ്പിലെ കണക്കുപുസ്തകം, മുള്ളും കടിച്ചുവലിച്ചിരിക്കുന്ന മറ്റ് മദ്യപാനികൾ, കടിച്ചുതുപ്പിവെച്ചിരിക്കുന്ന മീൻമുള്ള് എന്നിവയിലേക്കാണ് ക്യാമറ ഫോക്കസ് ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. സമീപദൃശ്യമായി കാണിച്ചിരിക്കുന്ന ഈ ഷോട്ടുകൾക്കും പശ്ചാത്തലമായി കേൾക്കുന്ന സംഭാഷണത്തിനും തമ്മിൽ പ്രത്യേകമായൊരു രാഷ്ട്രീയമുണ്ട്.

ദൃശ്യത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ കേൾക്കുന്ന സംഭാഷണഭാഗം

ഏതൊക്കെ ജാഥയിൽ പോകണമെന്ന് നീ തീരുമാനിക്കുമല്ല്യോ ?

പപ്പു പിള്ള ചേട്ടനെന്തിനാ ചൂടാകുന്നെ.... നമുക്കിപ്പോ ഏത് പാർട്ടിയുടെ ജാഥയായാലെന്താ ഒന്ന് മിനുങ്ങാനുള്ള കാശ് കിട്ടണം. അതിപ്പൊ ആര് തന്നാലും നമ്മള് പോകും.

നേതാവ് അടുത്ത ആളൊക്കെയായിരിക്കും. പക്ഷെ അയാളിന്നുവരെ നമ്മളെ പറഞ്ഞുകളിപ്പിച്ചിട്ടേയുള്ളു.

പണം കിട്ടിയാൽ ആർക്കുവേണ്ടിയും വാലാട്ടുന്നവരേയും ആവശ്യംകഴിഞ്ഞ് അവരെ ചവച്ചുതുപ്പുന്നവരേയും കൃത്യമായി ഈ രംഗത്തിൽ വിമർശിക്കുന്നുണ്ട്. കള്ള് ഷാപ്പിൽ നടന്ന സംഘർഷത്തെത്തുടർന്ന് ശങ്കരൻകുട്ടിയെ ചോദ്യം ചെയ്യുന്ന രംഗത്തിലും മുൻരംഗത്തിലെ അതേ മാതൃകയിലാണ് ക്യാമറ ഫോക്കസ് ചെയ്ത് സംഭാഷണങ്ങൾ ചേർത്തിരിക്കുന്നത്. പോലീസുകാരന് പകരം ലാത്തിയും ശങ്കരൻകുട്ടിയ്ക്കുപകരം ശങ്കരൻകുട്ടി കുടിച്ചുകൊണ്ടിരുന്ന ചായ ഗ്ലാസ്സുമാണ് ദൃശ്യത്തിൽ.

ഉത്തരവാദിത്വങ്ങളേറ്റെടുക്കാതെ ഒഴുക്കൻ മട്ടിലുള്ള ജീവിതം നയിക്കുന്ന, പ്രായത്തിനൊത്ത പക്വത കാണിക്കാത്ത കഥാപാത്രമായാണ് ശങ്കരൻകുട്ടിയെ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. "ധീരോദാത്തൻ അതിപ്രതാപഗുണവാൻ" എന്ന ഉദാത്തമായ നായകസങ്കല്പങ്ങളെയെല്ലാം പൊളിച്ചെഴുതിയിരിക്കുകയാണ് അടൂർ. ഇവിടെ ശങ്കരൻകുട്ടിയുടെ കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വഭാവം കൂടുതൽ വ്യക്തമാകുന്നത് ശങ്കരൻകുട്ടിയുടെ ചിരിയിൽനിന്നോ സംസാരത്തിൽനിന്നോ ആണ്. ഇവിടെ ആർക്കും എങ്ങനെയും പെരുമാറാവുന്ന ഒരാളാണ് ശങ്കരൻകുട്ടിയെന്ന് തെളിയിക്കാൻ സംഭാഷണങ്ങളിൽ അടൂർ പ്രത്യേകം ശ്രദ്ധിക്കുന്നുണ്ട്.

ശങ്കരൻകുട്ടി മറ്റുള്ളവരോട് ചോദിക്കുന്ന പല ചോദ്യങ്ങൾക്കും ശങ്കരൻകുട്ടിയ്ക്ക് മറുപടികിട്ടുന്നില്ല. വിധവയായ കമലമ്മയുടെ (കവിയൂർ പൊന്നമ്മ) വീട്ടിൽ അവർക്ക് വിറകുകീറികൊടുക്കാനെത്തുന്ന ശങ്കരൻകുട്ടിയ്ക്ക് കമലമ്മ ഊണ് കൊടുക്കുന്നുണ്ട്. കമലമ്മയുടെ ആറോ ഏഴോ വയസ്സ് പ്രായംവരുന്ന മകനോട് "ഗോപിയെന്താ ഇന്നിത്ര താമസിച്ചേ" എന്നുള്ള ശങ്കരൻകുട്ടിയുടെ ചോദ്യത്തെ ഗോപി ശ്രദ്ധിക്കുകയോ മറുപടി കൊടുക്കുകയോ ചെയ്യുന്നില്ല.

ശങ്കരൻകുട്ടിയുടെ സഹോദരി സരോജിനി ശങ്കരൻകുട്ടിയ്ക്ക് പുതിയൊരു ഷർട്ട് കൊടുക്കുമ്പോൾ

"ഇതിനെത്ര ശ്രൂപയായെടി സരോജിനി " എന്ന ചോദ്യത്തിന് സരോജിനിയും മറുപടിപറയുന്നില്ല. കമലമ്മയുടെ വീട് വെള്ളയടിക്കുന്നതിനിടയിൽ കമലമ്മയുടേയും അവരുടെ മരിച്ചുപോയ ഭർത്താവിന്റേയും ഫോട്ടോകണ്ട് "ഇപ്പം ജീവിച്ചിരുന്നെങ്കിൽ കൃഷ്ണൻകുട്ടിചേട്ടന് എത്ര വയസ്സ് കാണുമായിരുന്നു " എന്ന് ചോദിക്കുന്നു. മുഖം കുനിച്ചു നിൽക്കുന്നതല്ലാതെ കമലമ്മ മറുപടിയൊന്നും പറയുന്നില്ല. ഒരുപക്ഷെ അവരൊരുനിമിഷം വേദനയോടെ ഭർത്താവിനെ ഓർത്തുനിന്നതാകാം.

അമ്പലത്തിൽവെച്ച് കഥകളിയ്ക്ക് ചമയങ്ങളൊരുക്കുമ്പോൾ അമ്പലത്തിലെ ഒരു പ്രധാനി വഴിയിൽ തടസ്സമായി നിൽക്കുന്ന ശങ്കരൻകുട്ടിയെ തള്ളിമാറ്റി "മാറി നിൽക്കെടാ അങ്ങ്ട്... പോയി അഞ്ചാറ് പച്ചീർക്കലി ഒടിച്ചോണ്ട് വാ എന്ന് പറയുന്നു". കുറച്ച് മുന്നോട്ട് നടന്ന് തിരിഞ്ഞ് "മഠത്തിലെ തെങ്ങിൽ നിന്നൊടിച്ചോട്ടോയെന്ന്" ചോദിക്കുന്നു. ചോദ്യം മറ്റാരും കേൾക്കാഞ്ഞിട്ടോ ബോധപൂർവ്വം മറുപടി കൊടുക്കാതിരുന്നിട്ടോ, ചുരുക്കത്തിൽ ശങ്കരൻകുട്ടിയ്ക്ക് മറുപടി കിട്ടുന്നില്ല.

കൊടിയേററം ആരംഭിക്കുന്നതും അവസാനിക്കുന്നതും ഉത്സവത്തോടെയാണ്. കതിന പൊട്ടുന്ന ശബ്ദത്തോടെയാണ് ടൈറ്റിൽ സീക്വൻസ് ആരംഭിക്കുന്നത്. കാതിനൊട്ടും സുഖകരമല്ലാത്ത കടുപ്പമേറിയ ഈ ശബ്ദം, ശങ്കരൻകുട്ടിയുടെ ഭാര്യയായ ശാന്തമ്മയുടെ ജീവിതത്തിൽ വരാനിരിക്കുന്ന ദുരിതപൂർണമായ ദിവസങ്ങളുടെ മുൻസൂചനയായിരുന്നു. ശങ്കരൻകുട്ടിയുടെ ഉത്തരവാദിത്തമില്ലായ്മ ശാന്തമ്മയെ ദുരിതത്തിലാക്കുന്നുണ്ട്. ഗർഭിണിയായ ശാന്തമ്മ ദിവസങ്ങളോളം ശങ്കരൻകുട്ടിയെ കാത്തിരിക്കുകയും അയാളെ കാണാതെ ഒടുവിൽ സ്വന്തം വീട്ടിലേക്ക് പോകുകയും ചെയ്യുന്നു. കുറേ ദിവസങ്ങൾക്കുശേഷം ഊരുചുറ്റി മടങ്ങിയെത്തുന്ന ശങ്കരൻകുട്ടിയോട് “എനിക്കിങ്ങനൊരു നായരില്ല” എന്ന് വരെ ശാന്തമ്മയ്ക്ക് പറയേണ്ടിവരുന്നു. പശ്ചാത്തലത്തിൽ കേൾക്കുന്ന അപ്രധാനശബ്ദങ്ങളിൽ പോലും സിനിമയുടെ മുഖ്യപ്രമേയവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ആശയങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളിക്കാൻ അടൂർ പ്രത്യേകം ശ്രദ്ധിക്കുന്നുണ്ട്. കൊടിയേറ്റത്തിൽ ശങ്കരൻകുട്ടി വീട്ടിലില്ലാതിരുന്ന സമയത്ത് ശാന്തമ്മ തനിച്ചിരുന്ന് ഒരു കവിത വായിക്കുന്നുണ്ട്.

“അച്ഛനോടായി ഞാൻ പറഞ്ഞില്ലേ
എനിക്കിപ്പോൾ വിവാഹംവേണ്ടെന്ന്
കേൾക്കാതെയച്ഛനും ചെയ്യിച്ചകാരണം
കഷ്ടനഷ്ടങ്ങൾ കിട്ടയായി”

വിവാഹത്തിലൂടെ ഒരു സ്ത്രീയ്ക്കുണ്ടാകുന്ന കഷ്ടനഷ്ടങ്ങളെ കുറിച്ചാണ് കവിതയുടെ ഉള്ളടക്കത്തിൽ സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. ശാന്തമ്മയെ സംബന്ധിച്ച് കവിതയുടെ ഓരോ വരിയും തന്റെ ജീവിതത്തോട് അത്രമേൽ അടുത്തുനില്ക്കുന്നതാണ്. കവിത വായിക്കുന്നതിനിടയിൽ ചില വരികൾ ശാന്തമ്മ ആവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. കൂടുതൽ പ്രേക്ഷകശ്രദ്ധ ആവശ്യമായ വരികളാണ് ആവർത്തിക്കുന്നത്. ശാന്തമ്മ ചൊല്ലിയ കവിതയുടെ ആശയം ശരിവെക്കും വിധമാണ് പിന്നീടുള്ള ശങ്കരൻകുട്ടിയുടെ ഓരോ പ്രവൃത്തികളും. സിനിമയുടെ അവസാനഭാഗത്തിൽ ശങ്കരൻകുട്ടി സ്വയം ചിന്തിച്ച് ഉത്തരവാദിത്വബോധമുള്ള വ്യക്തിയായി

മാറുന്നുണ്ട്. അവസാനരംഗത്തിൽ ശങ്കരൻകുട്ടിയുടെ ഈ മാറ്റം ശാന്തമ്മ അനുഭവിച്ചറിയുന്നു. തുടർന്നുള്ള ദൃശ്യത്തിൽ ഉത്സവപറമ്പിൽനിന്ന് അമിട്ട് പൊട്ടുന്ന ദൃശ്യമാണ് കാണിക്കുന്നത്. നിറംകെട്ടുപോയ ജീവിതത്തിൽ നിറമുള്ള ദിവസങ്ങളുടെ വരവറിയിക്കുന്ന ശുഭസൂചകമായ ശബ്ദത്തോടെയാണ് ചിത്രം അവസാനിക്കുന്നത്. ഉത്സവപറമ്പിൽ നിന്ന് തിരഞ്ഞെടുത്ത രണ്ട് ശബ്ദങ്ങൾ കഥയുടെ ആരംഭത്തിലും അവസാനത്തിലും ദൃശ്യത്തോട് സമന്വയിപ്പിച്ച് പ്രത്യേകമായ സൂചനകൾ പ്രേക്ഷകർക്ക് നൽകുന്നു.

3.10. വിധേയൻ ദൃശ്യാനുപൂരകേതര ശബ്ദങ്ങളുടെ സവിശേഷമായ പ്രയോഗങ്ങൾ

സക്കറിയയുടെ "ഭാസ്കര പട്ടേലരും എന്റെ ജീവിതവും" എന്ന കഥയെ ആധാരമാക്കി അടൂർ സംവിധാനം ചെയ്ത ചിത്രമാണ് *വിധേയൻ*. ഏകാധിപതിയായ ഭാസ്കരപട്ടേലരും കുടിയേറ്റക്കാരനായ തൊമ്മിയും തമ്മിലുള്ള അധികാര-വിധേയത്വ ബന്ധത്തെയാണ് ചിത്രം വിശകലനം ചെയ്യുന്നത്. അറുപതുകളുടെ തുടക്കത്തിലാണ് കഥ നടക്കുന്നത്. കേരളത്തിലെ ഭക്ഷ്യക്ഷാമവും തൊഴിലില്ലായ്മയും അക്കാലത്തെ കുടിയേറ്റത്തിന് കാരണമായി. അങ്ങനെ കേരളത്തിൽനിന്ന് തെക്കൻ കർണാടകത്തിലേക്ക് കുടിയേറിപ്പാർത്തവരാണ് തൊമ്മിയും ഭാര്യ ഓമനയും. നികുതി പിരിവിനായി ബ്രിട്ടീഷ് സർക്കാർ നിയമിച്ച വ്യക്തിയായിരുന്നു ഭാസ്കരപട്ടേലർ. പട്ടേലർ ആദ്യം ഭയപ്പെടുത്തുകയും പിന്നീട് തന്റെ എല്ലാ തോന്നിവാസങ്ങൾക്കും കൂടെക്കൂട്ടി വിധേയനാക്കുകയും ഒടുവിൽ പ്രതിഷേധമില്ലാതെ എല്ലാത്തിനും പിന്തുണയ്ക്കുന്നവിധം അടിമയാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇത് തൊമ്മിയല്ലെങ്കിൽ മറ്റൊരാളിലൂടെ പട്ടേലർ സാധിച്ചെടുക്കും. പട്ടേലർ വിധേയൻമാരെ സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ടേയിരിക്കും.

പട്ടേലരുടെ മുന്നിലേക്ക് ഭയത്തോടെ ഓച്ചാനിച്ച് തൊമ്മി വന്നുനിൽക്കുമ്പോൾ പട്ടേലർ തന്റെ കസേരയിൽ നിന്നെഴുന്നേൽക്കുന്നു. ഒടിഞ്ഞുവീഴാറായ

കസേരയിൽനിന്നുണ്ടാകുന്ന ശബ്ദം ആ സമയം കേൾക്കാം. തകർന്നുതുടങ്ങിയ ഫ്യൂഡലിസത്തിന്റെ പ്രതീകമായാണ് ആ ശബ്ദം നൽകിയിരിക്കുന്നത്.

മൂലകൃതിയിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി അടൂരിന്റെ സ്വതസിദ്ധമായ ശൈലിയിലാണ് *വിധേയൻ* നിർമ്മിച്ചിരിക്കുന്നത്. രതിയും അക്രമവും നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന മൂലകഥയെ ഏറെ ഒതുക്കത്തോടെയാണ് അടൂർ ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നത്. പട്ടേലരുടെ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ധാർഷ്ട്യവും മനുഷ്യത്വമില്ലായ്മയും ദൃശ്യത്തിലൂടെ ഏത് രീതിയിലും തുറന്നുകാണിക്കാമായിരുന്നു. എന്നാൽ ധ്വന്യാത്മകമായ ശബ്ദങ്ങളാണ് അടൂർ അതിനായി തിരഞ്ഞെടുത്തിരിക്കുന്നത്. പട്ടേലർ തൊമ്മിയുടെ ഭാര്യയെ ഉപദ്രവിച്ചുവെന്ന് തൊമ്മി മനസ്സിലാക്കുന്നത് രാത്രി വീട്ടിലേക്ക് മടങ്ങിയെത്തുമ്പോൾ അകത്ത് നിന്ന് കേൾക്കുന്ന ഓമനയുടെ അടക്കിപിടിച്ച കരച്ചിലിൽ നിന്നാണ്. ഇവിടെ തൊമ്മിയുടെ മുഖത്തിന്റെ സമീപദൃശ്യമാണ് കാണിച്ചിരിക്കുന്നത്. പശ്ചാത്തലത്തിൽ ഓമനയുടെ തേങ്ങലും. തൊമ്മിയുടെ മുഖത്ത് ഭയവും അമർഷവും നിരാശയും മിന്നിമറയുന്നു. പട്ടേലരുമായുള്ള കൂടിക്കാഴ്ചയുടെ ബാക്കിയാണിതെന്ന് തൊമ്മിയെപ്പോലെ പ്രേക്ഷകരും മനസ്സിലാക്കുന്നു.

പട്ടേലരും നാല് കൂട്ടാളികളും അരുവി മുറിച്ചുകടക്കുന്ന ദൃശ്യമാണ് തുടർന്ന് കൊടുത്തിരിക്കുന്നത്. തൊട്ടുമുൻപുള്ള ദൃശ്യത്തിൽതന്നെ കാര്യങ്ങൾ വ്യക്തമാണ്. പിറ്റേന്ന് കാലത്ത് ഏറെ നേരം ഉമ്മറത്ത് നിശ്ശബ്ദമായിരിക്കുന്ന തൊമ്മി അമർഷത്തോടെ "അവന്റെ കുടല് ഞാനെടുക്കും" എന്ന് പറയുന്നു. തൊട്ടടുത്ത രംഗത്തിൽ പട്ടേലർ വാങ്ങിത്തരുന്ന മുണ്ടും സാരിയും വാങ്ങി താണുവണങ്ങി നിൽക്കുന്നു. കള്ള് ഷാപ്പിൽ എടുത്തു കൊടുപ്പുകാരനായി നിൽക്കാൻ തൊമ്മിയോട് പട്ടേലർ പറയുന്നു. തൊമ്മിയുടെ മുഖത്ത് പുതിയൊരു ജോലികിട്ടിയതിന്റെ സന്തോഷം കാണാം. പട്ടേലർ എല്ലാ തോന്നിവാസങ്ങൾക്കും തൊമ്മിയെ കൂടെക്കൂട്ടുന്നു. തൊട്ടടുത്ത ദിവസം ഓമനയെ കീഴ്പ്പെടുത്തി സ്വന്തം വീട്ടിൽനിന്ന് ഇറങ്ങിപോകുന്ന പട്ടേലരെ തൊമ്മികാണുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ എതിർക്കാനോ മറുത്തൊന്നും പറയാനോ കഴിയാതെ തൊമ്മി നിസ്സഹായനായി നിൽക്കുകയാണ് തൊമ്മി. അകത്ത്

വീണ്ടും അടക്കിപിടിച്ച തേങ്ങൽ. സമീപദൃശ്യത്തിൽ തൊമ്മിയുടെ മുഖം. പശ്ചാത്തലത്തിൽ ഓമനയുടെ അടക്കിപിടിച്ച കരച്ചിൽ. തുടർന്ന് പട്ടേലരും കൂട്ടാളികളും അരുവിമുറിച്ചുകടക്കുന്ന ദൃശ്യം. മുൻപ് കാണിച്ച അതേ മാതൃകയിൽ രംഗങ്ങൾ ആവർത്തിക്കുന്നു.

തന്റെ ഭാര്യയായ സരോജത്തെ കൊല്ലാനുള്ള പട്ടേലരുടെ പദ്ധതി പ്രകാരം "കുടിക്കാനെന്തെങ്കിലും തരണേ..." എന്നു പറഞ്ഞ് തൊമ്മി സരോജത്തെ വിളിക്കുന്നു. സരോജം തൊമ്മിയ്ക്കുള്ള കഞ്ഞിയുമായി ഉമ്മറത്തേക്ക് വരുന്നു. സരോജത്തെ വെടിവെയ്ക്കാമെന്ന പട്ടേലരുടെ പദ്ധതിയറിയാവുന്ന തൊമ്മി സംഘർഷത്തിലാകുന്നു. താനേറ്റവും ബഹുമാനിക്കുന്ന സരോജക്കയെ കൊല്ലാൻ കൂട്ടുനിൽക്കുന്നതിലെ തൊമ്മിയുടെ കുറ്റബോധം, തന്റെ പദ്ധതി കൃത്യമായി നിറവേറുമോ എന്ന പട്ടേലരുടെ ആശങ്ക. രണ്ടുപേരുടേയും മനസംഘർഷത്തിന്റെ സൂചനയായി പശ്ചാത്തലത്തിൽ ഒരു ഘടികാരത്തിന്റെ ടിക്-ടിക് ശബ്ദം കേൾക്കാം. സരോജ ഒരു ഗ്ലാസിൽ പാലുമായി പട്ടേലർക്കുനേരെ വരുന്നു. "രാവിലെ ഒന്നും കഴിച്ചില്ലല്ലോ" എന്ന് പറഞ്ഞ് ആ ഗ്ലാസ് പട്ടേലർക്ക് നേരെ നീട്ടുമ്പോൾ അയാളുടെ നെഞ്ചിടിപ്പ് കൂടുന്നു. ഒരു കയ്യിൽ ഗ്ലാസ്സും മറുകയ്യിൽ തോക്കുംപിടിച്ച് സരോജയെ വെടിവെയ്ക്കാൻ നോക്കുമ്പോൾ പട്ടേലർക്ക് ഉന്നം പിഴയ്ക്കുന്നു. തൊമ്മിയ്ക്കാണ് വെടികൊള്ളുന്നത്.

വെടികൊണ്ട് അവശനായി നിലത്ത് കുരിശാകൃതിയിൽ കൈവിരിച്ചുകിടക്കുന്ന തൊമ്മിയെ മൂന്ന് വെടികൂടെ കൊടുത്ത് കൊല്ലാനാണ് പട്ടേലർ ആലോചിക്കുന്നത്. "യജമാനരെ ഓമനയ്ക്കാരുമില്ലെ.... എന്നെ കൊല്ലല്ലെ..." എന്ന് തൊമ്മി കേഴുന്നു. ശേഷം ബോധരഹിതനാകുന്നു. നേരത്തെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ കേട്ട ഘടികാരത്തിന്റെ നാഴികമണി മുഴങ്ങുന്നു. നിലത്ത് ചോര വാർന്നുള്ള തൊമ്മിയുടെ കിടപ്പും പശ്ചാത്തലത്തിൽ കേൾക്കുന്ന മണിമുഴക്കവും ക്രിസ്തുസംഭവങ്ങളെ ഓർമിപ്പിക്കും വിധമാണ് അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്.

3.11. അനന്തരം – ദൃശ്യാനുപൂരകേതരശബ്ദങ്ങളുടെ സവിശേഷമായ പ്രയോഗങ്ങൾ

അജയൻ എന്ന യുവാവിന്റെ ബാല്യ-കൗമാര- യൗവനങ്ങളിലൂടെയുള്ള അരേഖീയമായ കടന്നുപോകലാണ് *അനന്തരം*. ഒരു ത്രിമാന ഇതിവൃത്തഘടനയാണ് ഇതിന്റെ പ്രമേയത്തിന്. ശബ്ദപഥത്തിലും ഇത് പ്രതിഫലിക്കുന്നു. സ്വപ്നവും യാഥാർത്ഥ്യവും ഇടകലർത്തി പലരുടേയും വീക്ഷണകോണിലൂടെയാണ് ഇവിടെ അടൂർ കഥപറയാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. അനന്തരം എന്ന വാക്കു സൂചിപ്പിക്കുന്നതുപോലെതന്നെ ശേഷം എന്തെന്നുള്ള ആകാംഷ പ്രേക്ഷകനിൽ ബാക്കിവെച്ചുകൊണ്ടാണ് സിനിമ അവസാനിക്കുന്നത്.

സ്വഗതാഖ്യാനശൈലിയാണ് ഈ സിനിമയിൽ അടൂർ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. കേന്ദ്രകഥാപാത്രമായ അജയൻ തന്നെക്കുറിച്ച് പ്രേക്ഷകരോട് സംവദിക്കുന്നു. പത്തുമാസം പ്രായമുള്ള കുഞ്ഞജയനെ കാണിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിൽ വോയ്സ് ഓവർ നൽകാനായി യുവാവായ അജയന്റെ ശബ്ദമാണ് തിരഞ്ഞെടുത്തിരിക്കുന്നത്. ഇന്നത്തെ കാലഘട്ടത്തിലെ ചില സിനിമകളിലും ഇതേ ആഖ്യാനരീതി അവലംബിച്ചിരിക്കുന്നതായി കാണാം.

അജയന്റെ കോളേജ് ക്ലാസ് മുറിരംഗത്തിൽ അദ്ധ്യാപകൻ വായിക്കുന്ന പാഠഭാഗത്തിലെ ആശയം സിനിമയുടെ മുഖ്യപ്രമേയത്തോട് ചേർന്ന് നിൽക്കുന്ന രീതിയിലാണ് സംവിധായകൻ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. പ്രസ്തുത പാഠഭാഗം ഇങ്ങനെയാണ്. "നമുക്ക് കഴിഞ്ഞകാലത്തെപ്പറ്റി ചിന്തിക്കണ്ട. ഭാവിയെപറ്റിയും ചിന്തിക്കണ്ട. നമുക്ക് വർത്തമാനകാലത്തിൽ ജീവിക്കാം. കഴിഞ്ഞത് കഴിഞ്ഞു. വരാനുള്ളത് അജ്ഞാതവുമാണ്. ഇന്ന് മാത്രമാണ് നമ്മുടെ സ്വാധീനത്തിലുള്ളത്".

കാലം-സ്വപ്നം-യാഥാർത്ഥ്യം എന്നിവയെ ക്രമമില്ലാതെ പരസ്പരം കലർത്തി, മനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെ അസ്ഥിരതയും മനസ്സിന്റെ ഭ്രമാത്മകതയും ചിത്രം പറഞ്ഞുവെക്കുന്നു. അജയനെ സംബന്ധിച്ച് ബാല്യത്തിലെ അനാഥത്വം, കൗമാരത്തിലേയും യൗവനത്തിലേയും തിരസ്കരണങ്ങൾ എന്നു തുടങ്ങി വേദനിപ്പിക്കുന്ന കുറേ ഓർമ്മകൾ പേറുന്ന ഭൂതകാലമാണുള്ളത്. ഭാവിയിലും ശുഭകരമായ ഒന്നും തന്നെ നടക്കാനില്ലെന്ന അയാളുടെ വിശ്വാസം, എവിടെയാണ് തന്നെ അടയാളപ്പെടുത്തേണ്ടതെന്നറിയാത്ത വർത്തമാനം. ഈ ഘട്ടത്തിലാണ് "ഇന്ന് മാത്രമാണ് നമ്മുടെ സ്വാധീനത്തിലുള്ളതെ"ന്ന് അജയനെ അദ്ധ്യാപകൻ പഠിപ്പിക്കുന്നത്.

അജയന്റെ ബാല്യകാലരംഗത്തിൽ ഒരു ഘടികാരം സമീപദൃശ്യമായി കാണിക്കുന്നുണ്ട്. ഘടികാരത്തിന്റെ സൂചി തിരിയുന്നതുപോലെ സ്വയം കറങ്ങി അജയൻ ബോധരഹിതനായി നിലത്തുവീഴുന്നതാണ് രംഗം.

ഒന്നിൽ തുടങ്ങി പന്ത്രണ്ടിൽ അവസാനിച്ച് പിന്നെയും അതേ ഭ്രമണപഥത്തിലൂടെ സഞ്ചാരം ആവർത്തിക്കുന്നതാണ് ഘടികാരസൂചികളുടെ ശൈലി. പ്രത്യക്ഷത്തിൽ മാറ്റമില്ലാതെ തുടരുന്നുവെങ്കിലും സൂചി ഓരോ തവണ പന്ത്രണ്ടിലെത്തുമ്പോഴും കാലം മുന്നോട്ട് പോയ്ക്കൊണ്ടേയിരിക്കുന്നു. വർത്തമാനകാലത്തിന്റെ പ്രതീകമായ ഘടികാരത്തിന്റെ ശബ്ദത്തിന് പ്രത്യേകമായൊരു ധ്വനിമൂല്യം കല്പിപ്പിച്ചിരിക്കുകയാണ് സംവിധായകനിവിടെ.

3.12. എലിപ്പത്തായം

ചുറ്റുപാടുകളോട് പ്രതികരിക്കാതെ അധികാരവും പാരമ്പര്യവും കുലമഹിമയും മുറുകെപിടിച്ച് ഇടുങ്ങിയ സാമൂഹിക പരിതസ്ഥിതിയിൽ അകപ്പെടുന്ന ഉണ്ണി എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ വ്യത്യസ്ത ജീവിതാവസ്ഥകളാണ് *എലിപ്പത്തായം* ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നത്. അതിനായി നാടകീയവും ദുരൂഹസൂചനകൾ നൽകുന്നതുമായ രൂപകാത്മകശബ്ദങ്ങൾ ഇതിൽ ധാരാളമായി സന്നിവേശിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് അനുയോജ്യമായ ശബ്ദത്തിന്റെ തിരഞ്ഞെടുപ്പ്, മുഖ്യകഥാപാത്രങ്ങളുടെ സംഭാഷണശൈലി, നിശ്ശബ്ദത, ദൃശ്യവുമായി വൈരുദ്ധ്യാത്മക പൊരുത്തമുള്ള ശബ്ദങ്ങൾ ഇവയെല്ലാം പൊതുവെ സിനിമയെ ജീവത്താക്കുന്നവയാണ്. അടൂരാകട്ടെ പ്രമേയത്തിന്റെ സ്വഭാവം വിശദമാക്കാൻ ദൃശ്യങ്ങളോടൊപ്പം തന്നെ പ്രാധാന്യത്തോടെ ശബ്ദത്തെ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. കരമന

ജനാർദ്ദനൻ തന്നെയാണ് താൻ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന ഉണ്ണിയെന്ന കഥാപാത്രത്തിന് ശബ്ദം നൽകിയിരിക്കുന്നത്. ആ കഥാപാത്രത്തിനുവേണ്ടി കരമന ജനാർദ്ദനെ തിരഞ്ഞെടുക്കുമ്പോൾ അയാളുടെ കണ്ണുകളും മുഖച്ചുളിവുകളും പോലുള്ള ദൃശ്യപരമായ അംശങ്ങൾ എന്നതുപോലെ കഥാപാത്രത്തിന് സ്വന്തമായി ഡബ് ചെയ്യാവുന്ന, കഥാപാത്രത്തെ പൂർണ്ണമായും ഉൾക്കൊള്ളാവുന്ന ഒരു ശബ്ദത്തെക്കൂടിയാണ് അടൂർ തിരഞ്ഞെടുത്തിരിക്കുന്നത്.

നായകന്റെ രൂപത്തിനുമുൻപേ ശബ്ദമാണ് ആദ്യം പ്രേക്ഷകരിലേക്കെത്തുന്നത്. അതും ഭയന്നു നിലവിളിക്കുന്ന നായകശബ്ദം. "അയ്യോ......അയ്യോ......എന്നെ എലി കടിച്ചേ......രാജമ്മോ ശ്രീദേവീ.... ഒന്നോടിവായോ...." ഈ നിലവിളിയിലൂടെയാണ് അടൂർ കഥാനായകനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. നിസ്സാരനായ ഒരു എലിയെപ്പോലും ഭയപ്പെടുന്നവനാണ് ഇതിലെ നായകൻ. സഹായിക്കാൻ വിളിക്കുന്നത് തന്നേക്കാൾ പ്രായം കുറഞ്ഞ സഹോദരിമാരെയാണ്. പ്രശ്നങ്ങളെ നേരിടാനാകാത്ത പ്രകൃതിയാണ് ഉണ്ണിയുടേതെന്നുള്ള ആദ്യ രംഗത്തിലെ സൂചന പിന്നീടുള്ള രംഗങ്ങളിൽ ബലപ്പെടുന്നു.

നായകനു മുൻപുതന്നെ എലി രംഗത്ത് വരുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ ശീർഷകകഥാപാത്രമാണെങ്കിൽ കൂടി എലിയ്ക്ക് ഈ സിനിമയിൽ ശബ്ദം നൽകിയിട്ടില്ലെന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഓരോ ശബ്ദത്തിനും സ്ഥായിയായ ഒരു ഭാവമുണ്ട്. ഇവിടെ ഉണ്ണിയുടെ കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്ഥായിഭാവം നിസ്സംഗതയാണ്. തേങ്ങാ മോഷ്ടിക്കാൻ കള്ളന്മാർ പുറത്ത് വന്നുവെന്നറിയുമ്പോൾ പ്രതികരിക്കാതെ അകത്ത് നിശ്ശബ്ദനായി ഒളിച്ചിരിക്കുന്നതിലും ശ്രീദേവിയെ കാണാനില്ലെന്ന് പറയുമ്പോൾ അന്വേഷിച്ചിറങ്ങാതെ മരവിച്ചിരിക്കുന്ന സന്ദർഭങ്ങളിലുമെല്ലാം ഈ നിസ്സംഗത നമുക്ക് കാണാനാകും. ഒരു പശു തന്റെ മുറ്റത്തേക്ക് കടന്നുവന്ന് തെങ്ങിൻതൈകൾ നശിപ്പിക്കുമ്പോൾ നേർത്ത ശബ്ദത്തിൽ "ശ്രൂ...ശ്രൂ..." എന്ന് മാത്രമാണ് അദ്ദേഹം പ്രതികരിക്കുന്നത്. അപ്രതീക്ഷിതമായുണ്ടാകുന്ന ഇത്തരം സംഭവങ്ങളോടുള്ള തൽക്ഷണപ്രതികരണത്തിന്റെ ഊർജ്ജവും ബലവുംപോലും ആ ശബ്ദത്തിലില്ല. ഈ ഒറ്റ രംഗത്തിലെ ശബ്ദസന്നിവേശം പരിശോധിച്ചാൽ ശബ്ദത്തിന്റെ ഭാവാവിഷ്കരണ ശക്തി മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിയും.

ഉണ്ണി കല്യാണത്തിന് പോകുന്ന രംഗത്തിൽ വഴിയിൽ ചെളിവെള്ളം കെട്ടിക്കിടക്കുന്നത് കണ്ട് യാത്ര അവസാനിപ്പിച്ച് മടങ്ങാൻ തീരുമാനിക്കുന്നു. ആ സമയം ഉണ്ണിക്കെതിരെവരുന്ന മെലിഞ്ഞ് ക്ഷീണിച്ച ശരീര പ്രകൃതിയോടുകൂടിയ ഒരു കുട്ടി, തലയിൽ ഒരു ചക്കയും കയ്യിൽ മണ്ണെണ്ണ കുപ്പിയുമായി ആ ചെളിയിലൂടെ അനായാസേന നടന്നുപോകുന്നു. ആ കുട്ടിയെ സംബന്ധിച്ച്

തന്നേക്കാൾ മുതിർന്ന, ആരോഗ്യവാനായ, ഒറ്റക്കാഴ്ചയിൽ പ്രമാണിയാണെന്ന് തോന്നിക്കുന്ന മനുഷ്യനാണ് എതിരെവരുന്നത്. ചെളിവെള്ളത്തിൽ അമർത്തി ചവിട്ടി ആരേയും കൂസാതെയുള്ള അവന്റെ വരവിൽ തന്റെ വസ്ത്രത്തിലേക്ക് ചെളിതെറിക്കുമോയെന്ന് ഭയന്ന് ഉണ്ണി രണ്ടടി പിന്നോട്ട് മാറുന്നു. അവന്റെ ചുവടുകളിലെ ആത്മവിശ്വാസത്തിലാണ് ഉണ്ണി പതറുന്നത്. സ്വയംപ്രമാണിത്തം നടിക്കുന്ന ഒരു വലിയ വിഭാഗത്തോടുള്ള പരിഹാസമാണ് ഈ ചുവടുകളുടെ ശബ്ദത്തിൽ പ്രേക്ഷകർക്ക് കേൾക്കാനാകുക.

ചലച്ചിത്രത്തിലെ ഭാഷ വിനിമയോപാധി മാത്രമല്ല. സംഭാഷണരൂപകങ്ങളായാണ് പ്രയോഗിക്കപ്പെടുന്നത്. എലിപ്പത്തായത്തിൽ ഉണ്ണി എന്ന കേന്ദ്രകഥാപാത്രത്തിന്റെ ഭാഷ അധികാരത്തിന്റെ ഭാഷയാണ്. തന്റെ പാരമ്പര്യത്തിലും കുലമഹിമയിലുമുള്ള അതിരുകവിഞ്ഞ ആത്മവിശ്വാസത്തിന്റെ ഭാഷ. അതേ സമയം ആ ശബ്ദത്തിന് ദാർഢ്യമില്ലതാനും. പാരമ്പര്യത്തിലല്ലാതെ നടപ്പിൽ ആ അധികാരം

ഉണ്ണിയിൽ അതേപടി നിൽക്കുന്നില്ല. പറയുന്ന കാര്യങ്ങൾ, പ്രയോഗിക്കുന്ന വാക്കുകൾ തുടങ്ങിയ ഭാഷാർത്ഥപരമായ കാര്യങ്ങളിലൂടെയും അതോടൊപ്പം അതിനുപയോഗിക്കുന്ന ഈണം, ബലം തുടങ്ങിയ വൈകാരികാംശങ്ങളിലൂടെയുമാണ് ഈ ഭാഷ അധികാരത്തിന്റേതാണെന്ന് പ്രേക്ഷകർക്ക് ബോധ്യപ്പെടുന്നത്.

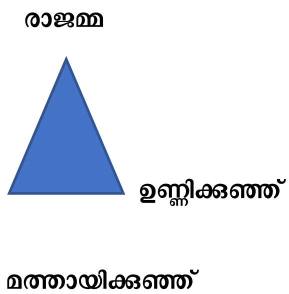
സംഭാഷണങ്ങളുടെ ദൈർഘ്യം, ചടുലത, ശൈലി എന്നീ ഘടകങ്ങളെ ആശ്രയിച്ചാണ് ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ ശബ്ദം പ്രേക്ഷകശ്രദ്ധയിൽ വരുന്നത്. അധികം സംസാരിക്കാതെ കനത്ത ചില മൂളലുകളും വളരെ സമയമെടുത്തുള്ള സംഭാഷണരീതിയുമാണ് ഇതിൽ ഉണ്ണിയുടേത്. അധികവും അഭിസംബോധനകളും ചോദ്യങ്ങളുമാണ്. സംഭാഷണങ്ങളേക്കാൾ നിശ്ശബ്ദത എലിപ്പത്തായത്തിൽ പ്രേക്ഷകരെ അസ്വസ്ഥരാക്കുന്നു. ഈ അസ്വസ്ഥതയാണ് എലിപ്പത്തായത്തിന്റെ ഭാവാന്തരീക്ഷത്തെ പൊലിപ്പിച്ചു നിർത്തുന്നത്.

ഇവിടെ ഉണ്ണിയുടെ ശരീരഭാഷയും ശബ്ദവും തമ്മിൽ പല സന്ദർഭങ്ങളിലും വൈരുദ്ധ്യാത്മക പൊരുത്തമാണുള്ളത്. അത്തരം സന്ദർഭങ്ങളിലെ ശബ്ദരേഖ മാത്രം പരിശോധിച്ചാൽ തികഞ്ഞ ആത്മവിശ്വാസമുള്ള ശബ്ദമാണ് ഉണ്ണിയുടേതെന്ന് അനുവാചകന് തോന്നാം. എന്നാൽ അത് ദൃശ്യത്തോട് ചേർത്ത് വെക്കുമ്പോഴാണ് ആത്മവിശ്വാസം ശബ്ദത്തിൽ മാത്രമാണെന്നും ശബ്ദവും പ്രവർത്തിയും വിപരീത ദിശകളിലാണെന്നും അനുവാചകന് ബോധ്യപ്പെടുന്നത്. ശബ്ദത്തിലെ

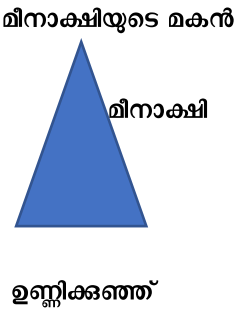
ആത്മവിശ്വാസവും പ്രവർത്തിയിലെ ആത്മവിശ്വാസക്കുറവും, ഈ പുതിയ സമവാക്യം തന്നെയാണ് കഥാപാത്രത്തെ കൂടുതൽ സൂക്ഷ്മമായി രേഖപ്പെടുത്തുന്നത്.

എന്തുകൊണ്ടായിരിക്കാം സംവിധായകൻ ഇത്തരത്തിൽ ശരീരചലനങ്ങളുടെ എതിർദിശയിൽ ശബ്ദത്തെ കടത്തിവിടുന്നത്. ഒരു എലിയെപ്പോലെ ശബ്ദത്തിൽ മാത്രം ആത്മവിശ്വാസമുള്ള കഥാപാത്രമാണ് ഉണ്ണിയുടേത്. അകത്തളങ്ങളിൽ രാത്രിയിൽ പിടിതരാതെ പായുന്ന എലികൾ, വീടിന്റെ ജീർണ്ണതയിൽ മറഞ്ഞിരുന്ന് ശബ്ദമുണ്ടാക്കുന്നതുപോലെ തന്നിലേക്ക് ഉൾവലിഞ്ഞ് ശബ്ദം മാത്രമായി മാറുകയാണ് ഉണ്ണി .

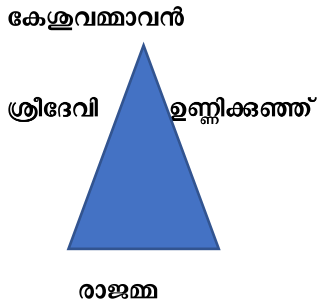
തന്നേക്കാൾ ദുർബലരായ കഥാപാത്രങ്ങളോട് സംസാരിക്കുമ്പോൾ ഉണ്ണിയുടെ ശബ്ദവും നോട്ടവും സമാനദിശയിലാണ് സഞ്ചരിക്കുന്നത്. തന്റെ മാവിൽ അനുവാദം കൂടാതെ മാങ്ങ പറിക്കാൻ കയറുന്ന കുട്ടിയോടും, അവകാശം ചോദിച്ചുവരുന്ന സഹോദരിയുടെ മകനോടും മുഖത്തുനോക്കി ധൈര്യപൂർവ്വം ഉണ്ണി സംസാരിക്കുന്നുണ്ട്. അധികാര -പാരമ്പര്യഘടകങ്ങളെ സംഭാഷണത്തിൽ സന്നിവേശിപ്പിച്ച് ശബ്ദത്തിലൂടെ പുറത്തുകൊണ്ടുവരുന്നു. എന്നാൽ ശരീരഭാഷയിൽ പലപ്പോഴും അതിനെ ബോധപൂർവ്വം മറച്ചുപിടിക്കുന്നു. സംവിധായകന്റെ ഈ കലാതന്ത്രം കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ആന്തരികലോകത്തിലേക്ക് സഞ്ചരിക്കുവാൻ പ്രേക്ഷകരെ പ്രാപ്തരാക്കുന്നു.



ചിത്രം 1



ചിത്രം 2



ചിത്രം 3

രണ്ടോ അതിലധികമോ ആളുകൾ സംസാരിക്കുന്ന രംഗങ്ങളിൽ നിശ്ശബ്ദത നൽകേണ്ടത് എത് കഥാപാത്രത്തിനാണെന്ന് അടൂരിന് കൃത്യമായ ധാരണയുണ്ട്. ഉണ്ണിക്കുഞ്ഞ് നിശ്ശബ്ദനാകുന്നത് മീനാക്ഷിയുടെ മുന്നിൽ മാത്രമാണ്. അവിവാഹിതനായ ഉണ്ണിക്കുഞ്ഞിനെ മീനാക്ഷി പല വിധത്തിൽ സ്വാധീനിക്കാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾ തന്റെ പ്രതിച്ഛായക്ക് കളങ്കമേല്ക്കുമോ എന്ന ഭയമാണ് മീനാക്ഷിക്കുമുന്നിൽ ഉണ്ണിയെ നിശ്ശബ്ദനാക്കുന്നത്. രാജമ്മയുടെ വിവാഹകാര്യം ആലോചിക്കുന്നിടത്ത് രാജമ്മ മാത്രം നിശ്ശബ്ദയാകുന്നു. വിവാഹം വീട്ടിലെ കാരണവന്മാരുടെ മാത്രം തീരുമാനമായിരുന്ന പഴയ കാലത്ത് അകത്തളങ്ങളിൽ വീർപ്പുമുട്ടിയിരുന്ന സ്ത്രീകളുടെ അപകടകരമായ മൗനമാണ് രാജമ്മയിലൂടെ സംവിധായകൻ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നത്. എല്ലാവരോടും വാചാലയാകാറുള്ള ശ്രീദേവി, മത്തായിക്കുഞ്ഞിന്റെ സാന്നിധ്യത്തിൽ മാത്രമാണ് മൗനം പാലിക്കുന്നത്. മത്തായികുഞ്ഞിനോടുള്ള ശ്രീദേവിയുടെ പ്രണയത്തെയും സംവിധായകൻ നിശ്ശബ്ദതകൊണ്ടാണ് ഇവിടെ രേഖപ്പെടുത്തുന്നത്. അധികാരത്തിന്റെയും പാരമ്പര്യത്തിന്റെയും അടയാളങ്ങളെ സംഭാഷണങ്ങളുടെ സമയദൈർഘ്യം, നിശ്ശബ്ദത, മോഡുലേഷൻ തുടങ്ങിയ ഘടകങ്ങളിലൂടെ തുറന്നുകാണിക്കാൻ സംവിധായകന് സാധിച്ചിട്ടുണ്ട്.

ശബ്ദത്തിന് വ്യതിരിക്തമായ അനേകം വിശേഷണങ്ങൾ അടൂർ തന്റെ തിരക്കഥയിൽ നൽകിയിരിക്കുന്നതായി കാണാം. ദൃശ്യത്തെപ്പോലെ ശബ്ദത്തിനും കൃത്യമായ വിശദീകരണം നല്കിയിരിക്കുന്നു.

ശബ്ദസൂചകവൈവിധ്യം അടൂരിന്റെ സിനിമകളിൽ

വിധേയൻ		
വിശേഷണം	**സീൻ**	**പേജ് നമ്പർ**
അടച്ച ശബ്ദത്തിൽ ഓ എന്ന് തൊമ്മി മൂളി.	203 സമീപദൃശ്യം	879
പട്ടേലരുടെ **വാശിയുള്ള ശബ്ദം** കേട്ടു.	264 സമീപദൃശ്യം	893
അസ്വസ്ഥമായൊരു നിശ്ശബ്ദത പരന്നു.	338 മധ്യദൃശ്യം	907
ടോർച്ച് അണയാതെ ചെറിയൊരു **കടക് കടക് ശബ്ദത്തോടെ** തറയിൽ ആടിവിറച്ച് കിടന്നു.	365 സമീപദൃശ്യം	912
തൊമ്മി **വിലാപസ്വര**ത്തിൽ വിളിച്ചു.	391 സമീപദൃശ്യം	918
പട്ടേലർ **വരട്ട ശബ്ദത്തിൽ**	9 സമീപദൃശ്യം	831

കൊടിയേറ്റം		
വിശേഷണം	**സീൻ**	**പേജ് നമ്പർ**
കറക്കചക്രം **...കിർർ ശബ്ദ**ത്തിൽ അതിവേഗം തിരിയുകയാണ്	28 മധ്യദൂരദൃശ്യം	180
കരച്ചിലിന്റെ സ്വരത്തിൽ അപേക്ഷിച്ചു	100 മധ്യദൃശ്യം	191
കിട്ട കിടാ ശബ്ദത്തിൽ വെള്ളം തിളച്ച് ആവി ഉയർന്നുകൊണ്ടിരുന്നു	293 അതിസമീപദൃശ്യം	218
കറങ്ങുന്ന വണ്ടി ചക്രങ്ങളുടെ **കട...കട..ശബ്ദ** പശ്ചാത്തലത്തിൽ	553 സമീപദൃശ്യം	260

എലിപ്പത്തായം		
വിശേഷണം	**സീൻ**	**പേജ് നമ്പർ**
മച്ചിൻപുറത്തേക്ക് **കിറു കിറാ** ശബ്ദത്തോടെ	42 സമീപദൃശ്യം	339
കുമിളകൾ **ഒച്ച**വെച്ചുയർന്നു	82 സമീപത്തുനിന്ന് ദൂരദൃശ്യത്തിലേക്ക്	344
പയ്യൻ **ചളുപിളെ ശബ്ദ**മുണ്ടാക്കി	102 മധ്യദൂരദൃശ്യം	348
അടപ്പ് പൊക്കിവിട്ട് **ഠപ്പോ** യെന്ന് ശബ്ദമുണ്ടാക്കി	240 സമീപദൃശ്യം	375

സ്വയംവരം		
വിശേഷണം	**സീൻ**	**പേജ് നമ്പർ**
തീക്ഷണമായ ശബ്ദത്തോടെ	586 സമീപദൃശ്യം	125
ഉച്ചത്തിൽ കയ്യടിക്കുന്ന ശബ്ദംകേട്ടു	653 അതിസമീപദൃശ്യം	135
ഒറ്റ ച്ചീകീട് മാത്രം **മാത്രകളെണ്ണിയെന്ന പോലെ ശബ്ദിച്ചുകൊണ്ടിരുന്നു.**	677 സമീപദൃശ്യം	139
അറക്കവാളിന്റെ **കരാളശബ്ദം**	778 അതിസമീപദൃശ്യം	157
അറക്കവാളിന്റെ ഇരമ്പൽ ആ കരച്ചിലിനേയും കൊന്നുകളഞ്ഞു.	779 സമീപദൃശ്യം	157
സീത **ഉറച്ചശബ്ദ**ത്തിൽ പറഞ്ഞു	799 സമീപദൃശ്യം	160

അനന്തരം		
വിശേഷണം	**സീൻ**	**പേജ് നമ്പർ**
കുട്ടികളുടെ **അടക്കിയുള്ള ഒച്ച**	25 മധ്യദൃശ്യം	573
നടത്തിപ്പുകാരന്റെ **പരുക്കൻ ശബ്ദത്തിലുള്ള**	90 സമീപദൃശ്യം	584
കളിപ്പാട്ടം ചുറ്റിക്കറക്കി **കിറ്റിറ്റ് എന്ന് ശബ്ദമുണ്ടാക്കി.**	353 സമീപദൃശ്യം	632

(ചിത്രീകരണപൂർവ്വഘട്ടത്തിൽ തന്നെ ശബ്ദപഥരൂപീകരണത്തെ സംബന്ധിച്ച കൃത്യമായ ധാരണസംവിധായകനുണ്ടെന്നതിന്റെ ദൃഷ്ടാന്തമാണ് പ്രസ്തുത പട്ടിക.)

അടൂർ സിനിമകളിലെ ദൃശ്യാനുപൂരക ശബ്ദങ്ങളെ വിശകലനം ചെയ്യുമ്പോൾ ശബ്ദ സമവാക്യത്തിലെ പൊതുവായ ചില സമാനതകൾ കാണാൻ കഴിയും. തിരക്കഥയിൽ ഓരോ രംഗത്തിന്റേയും ദൃശ്യപരമായ ഘടകങ്ങളെ പോലെ അതേ പ്രാധാന്യത്തോടെ ശാബ്ദിക ഘടകങ്ങളേയും അടയാളപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. സംഭാഷണങ്ങളുടെ സ്വരക്രമം, ശബ്ദത്തിന് നൽകേണ്ട ഭാവം, ശബ്ദത്തിന്റെ സഞ്ചാര ദിശ എന്നിവ വിശദീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. മനുഷ്യ ശബ്ദങ്ങൾക്ക് പുറമേ പക്ഷി മൃഗാദികളുടെയോ വസ്തുക്കളുടേയോ സൂക്ഷ്മ ശബ്ദങ്ങൾ പോലും കൃത്യമായ വിശദീകരണത്തോടെ തിരക്കഥയിൽ അടയാളപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. *സ്വയംവര*ത്തിന്റെ 677 സീനിൽ ഒരു ചീകീട് കരയുന്ന ശബ്ദമുണ്ട്. തിരക്കഥയിൽ *ഒറ്റചീകീട് മാത്രകൾ എണ്ണി എന്നപോലെ കരയുന്ന* എന്നാണ്

വിശദീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ആ രംഗത്തിന്റെ യഥാർത്ഥ വൈകാരിക സ്ഥിതി നിലനിർത്താൻ ചീകീടിന്റെ അനേകം ശബ്ദങ്ങളിൽ നിന്ന് മാത്രകളെണ്ണി കരയുന്ന, ഒറ്റയായ ചീകീടിന്റെ കരച്ചിലാണ് ആവശ്യം എന്ന് ചുരുക്കം. അടൂർ സിനിമകളിലെ ദൃശ്യാനുപൂരകശബ്ദങ്ങളുടെ തിരഞ്ഞെടുപ്പിൽ പൊതുവായി സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്ന ഒരു രീതിയാണിത്. സിനിമ ചർച്ച ചെയ്യുന്ന പ്രമേയം ഓരോ രംഗത്തിന്റെയും വൈകാരിക സ്ഥിതി എന്നിവ പരിഗണിച്ചാണ് ശബ്ദത്തിന്റെ അതിസൂക്ഷ്മ ഭാവതലങ്ങൾ ഇത്തരത്തിൽ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നത്. എലിപ്പത്തായത്തിൽ ശ്രീദേവിയുടെ കഥാപാത്രം മച്ചിൻ പുറത്തേക്ക് പോകുന്നത് തിരക്കഥയിൽ 42 സീനിൽ മച്ചിൻ പുറത്തേക്കു കിറുകിറാ ശബ്ദത്തോടെ പോയി എന്നാണ് വിശദീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. നാലുകെട്ടിനുള്ളിലെ ഫ്യൂഡലിസത്തിന്റെ അവശേഷിപ്പുകളി ലേക്കാണ് പ്രേക്ഷക ശ്രദ്ധ ക്ഷണിക്കുന്നത്. അതിനാൽ മച്ചിൻ പുറത്തെ സഞ്ചാരങ്ങളിൽ ജീർണ്ണതയുടെ കിറുകിറാ ശബ്ദങ്ങൾ പ്രേക്ഷകരെ കേൾപ്പിക്കേണ്ടതുണ്ട്. അലക്കിത്തേച്ച വെള്ളക്കുപ്പായമിട്ട് ചെളിയിൽ ചവിട്ടാൻ മടിച്ച് വഴിയരികിൽ നിൽക്കുന്ന എലിപ്പത്തായ ത്തിലെ ഉണ്ണിക്കുഞ്ഞിന്റെ മുന്നിലൂടെ മെലിഞ്ഞ, കുപ്പായമില്ലാത്ത ഒരു സാധുപയ്യൻ കടന്നു പോകുമ്പോൾ തിരക്കഥയിൽ 102 ആം സീനിൽ *പയ്യൻ ചളപിള ശബ്ദം ഉണ്ടാക്കി കടന്നുപോകുന്നു* എന്നാണ് കൊടുത്തിരിക്കുന്നത്. ഈ കഥാസന്ദർഭത്തിൽ പയ്യന്റെ കടന്നുപോക്കിന് ധാരാളം അർത്ഥങ്ങളുണ്ട്. ഉറച്ച ചുവടുകളോടെ ധീരമായി മുന്നോട്ടു പോകാൻ ഞങ്ങൾക്ക് കഴിയും എന്ന വിളിച്ചു പറയലിന്റെ സ്വരം ആ നടത്തത്തിലുണ്ട്. പയ്യൻ ധീരനായി മുന്നോട്ടുപോകുമ്പോൾ ഫ്യൂഡൽ മാടമ്പിമാരുടെ അലക്കിത്തേച്ച വെള്ളക്കുപ്പായത്തിലേക്ക് ചെളി തെറിപ്പിക്കാനുള്ള ധൈര്യം ആ ചുവടുകൾക്കുണ്ടെന്ന് പ്രേക്ഷകരെ ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്നു. മഴ,കാറ്റ്, കടൽ, രാത്രിയുടെ അന്തരീക്ഷ ശബ്ദം അത്തരത്തിൽ അടൂർ സിനിമയിലെ പ്രകൃതിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് നിൽക്കുന്ന ശബ്ദങ്ങൾക്ക് യാഥാർത്ഥ്യപ്രതീതി ജനിപ്പിക്കാനാ കുന്നുണ്ട്. അനന്തരത്തിലും സ്വയംവരത്തിലും മതിലുകളിലുമെല്ലാം മഴ പെയ്യുന്ന സന്ദർഭങ്ങളുണ്ട്. ദൃശ്യത്തിൽ അവയുടെ ഭാവം വ്യത്യാസപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത് പോലെ ശബ്ദത്തിലും അവയ്ക്ക് വ്യത്യസ്തതയുണ്ട്. അനന്തരത്തിൽ കുഞ്ഞജയനിൽ ഭീതി ജനിപ്പിക്കുന്ന മഴയുടെ ശബ്ദമാണ് നമുക്ക് കേൾക്കാനാകുന്നത്. ഇടിയും കാറ്റുമായി ആർത്തലച്ചു പെയ്യുന്ന മഴ. സ്വയംവരത്തിൽ കാർമേഘങ്ങൾ ഉരുണ്ടുകൂടി സാവധാനത്തിൽ പെയ്യുന്ന മഴയാണ് കാണിക്കുന്നത്. സന്തോഷത്തോടെ ആരംഭിച്ച വിശ്വത്തിന്റേയും സീതയുടെയും ജീവിതത്തിലേക്ക് പതിയെ പതിയെ പ്രശ്നങ്ങൾ കടന്നുവരുന്നത് പ്രതീകവൽക്കരിക്കുന്ന മഴ. മതിലുകളിലെ മഴയുടെ ശബ്ദത്തിന് ഒരു റൊമാന്റിക് ഭാവമാണ് നൽകിയിരിക്കുന്നത്. ആസ്വാദകരെ സംബന്ധിച്ച് ഇതുകണ്ട്

സൂക്ഷ്മമായി സിനിമയെ കേട്ട് മനസ്സിലാക്കണമെന്നില്ല. എന്നാൽ വളരെ ഗൗരവമായി സിനിമയെ സമീപിക്കുന്നവരേയും പഠിതാക്കളെയും സംബന്ധിച്ച് ശബ്ദത്തിന്റെ അടൂർ സമവാക്യങ്ങൾ സിനിമയുടെ ആസ്വാദനത്തിൽ ആഴപ്പെടാൻ സഹായിക്കുന്നുണ്ട്.

അദ്ധ്യായം നാല്

ദൃശ്യാനുപൂരകേതരശബ്ദങ്ങൾ: അടൂരിന്റെ കലാതന്ത്രം

സൗണ്ട് ഇഫക്ടുകൾ, പശ്ചാത്തല സംഗീതം, ഗാനങ്ങൾ, വോയ്സ്ഓവർ എന്നു തുടങ്ങി സിനിമയുടെ കഥാലോകത്തിന് പുറത്തുനിൽക്കുന്ന ശബ്ദങ്ങളാണ് ദൃശ്യാനുപൂരകേതരശബ്ദങ്ങൾ (Non-diegetic sounds). ചിത്രീകരണത്തിനുശേഷം ശബ്ദമിശ്രണസമയത്താണ് ഈ ശബ്ദങ്ങളെ ദൃശ്യത്തോട് ചേർക്കുന്നത്. പശ്ചാത്തലസംഗീതം മിക്കപ്പോഴും ദൃശ്യാനുപൂരകേതരമായിരിക്കും. ശീർഷകദൃശ്യങ്ങളിലെ പശ്ചാത്തല സംഗീതത്തിൽനിന്ന് സിനിമയുടെ പ്രമേയത്തെ സംബന്ധിച്ച സൂചനകൾ പലപ്പോഴും പ്രേക്ഷകർക്ക് ലഭിക്കാറുണ്ട്. പ്രേക്ഷകരുടെ ഉപബോധമനസ്സിൽ കയറിക്കൂടുന്ന ഈ പശ്ചാത്തല സംഗീതം, പ്രമേയത്തോട് അവരെ എളുപ്പത്തിൽ ബന്ധിപ്പിക്കുന്നു.

പ്രമേയത്തിനനുസരിച്ച് സിനിമയുടെ ഭാവം വ്യത്യസ്തമാണ്. ആദ്യാവസാനം പ്രേക്ഷകരെ ഒരേ മാനസികാവസ്ഥയിൽ നിലനിർത്തുന്നതും വ്യത്യസ്ത വൈകാരിക ഭാവങ്ങളിലൂടെ കൊണ്ടുപോകുന്നതും പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തിലൂടെയാണ്. ചിലപ്പോഴെങ്കിലും പശ്ചാത്തല സംഗീതം പ്രമേയത്തിന്റെ എതിർദിശയിലും സഞ്ചരിക്കാറുണ്ട്. ദൃശ്യത്തിന്റെ വൈകാരികഭാവത്തിന്റെ നേർവിപരീതമായുള്ള സംഗീതം പശ്ചാത്തലത്തിൽ ചേർക്കുമ്പോൾ കഥയുടെ ചില വഴിത്തിരിവുകളിൽ അത് ആ രംഗത്തിന് കൂടുതൽ പിരിമുറുക്കം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ചില സിനിമകളിൽ വില്ലൻ കഥാപാത്രത്തിന്റെ യഥാർത്ഥഭാവം പശ്ചാത്തലശബ്ദങ്ങൾകൊണ്ട് ക്ലൈമാക്സ് വരെയും സംവിധായകർ മറച്ചുപിടിക്കാറുണ്ട്.

വാണിജ്യസിനിമകളിലെ അവശ്യ ചേരുവകളാണ് ഗാനങ്ങളും സൗണ്ട് ഇഫക്ടുകളും. ഗാനരചനയിലും സംഗീതത്തിലും ഇഫക്ട്സിലും പുതിയ ശൈലികൾ ഇന്ന് പരീക്ഷിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. മലയാളസിനിമയുടെ പ്രാരംഭഘട്ടത്തിലേതുപോലെ ശബ്ദ സൗകുമാര്യ സങ്കൽപ്പങ്ങളെ പിന്നിലാക്കുന്ന തരത്തിൽ, പിന്നണി ഗായകർക്കുപുറമേ അഭിനേതാക്കളും ഗാനങ്ങൾ ആലപിക്കുന്ന പ്രവണത സമകാലികസിനിമകളിൽ കണ്ടുവരുന്നു.

ദൃശ്യാനുപൂരകേതരശബ്ദങ്ങളിൽ ഏറ്റവും പ്രധാനപ്പെട്ടതാണ് പശ്ചാത്തലസംഗീതം. പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തിൽ പ്രമേയസംഗീതം, കഥാപാത്രസംഗീതം എന്നീ രണ്ട് വിഭാഗങ്ങളുണ്ട്. ഒരു സിനിമ ചർച്ചചെയ്യുന്ന മുഖ്യപ്രമേയത്തിന്റെ സ്വഭാവം ഉൾക്കൊള്ളുന്ന സംഗീതമാണ് പ്രമേയസംഗീതം. ചില സിനിമകൾ പതിറ്റാണ്ടുകളോളം പ്രേക്ഷകമനസ്സിൽ അതേ പുതുമയോടെത്തന്നെ നിലനിൽക്കുന്നതിനു പിന്നിൽ അവയുടെ പ്രമേയസംഗീതം നിസ്തുലമായ പങ്ക് വഹിക്കുന്നുണ്ട്. മണിച്ചിത്രത്താഴ്, ദേവദൂതൻ, തൂവാനത്തുമ്പികൾ, നമുക്ക് പാർക്കാം മുന്തിരി തോപ്പുകൾ തുടങ്ങി നിരവധി ചിത്രങ്ങൾ അതിനുദാഹരണങ്ങളാണ്. ഒരു സിനിമയിൽ കഥാപാത്രങ്ങളെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന സംഗീതമാണ് കഥാപാത്രസംഗീതം. ഇന്നും *ഗോഡ്ഫാദറിലെ* അഞ്ഞൂറാനേയും *മണിച്ചിത്രത്താഴിലെ* നാഗവല്ലിയേയും *അരം പ്ലസ് അരം കിന്നരത്തിലെ* പ്രൊപ്പറേറ്റർ മനോഹരനേയും ഓർക്കുമ്പോൾ പശ്ചാത്തലത്തിൽ കേട്ട കഥാപാത്രസംഗീതവും പ്രേക്ഷകമനസ്സിൽ തെളിഞ്ഞുവരുന്നു.

ഫാസിൽ സംവിധാനം ചെയ്ത *മണിച്ചിത്രത്താഴിലെ* (1993) പശ്ചാത്തലസംഗീതം പ്രേക്ഷകരിൽ കൂടുതൽ ഭയം ജനിപ്പിക്കും വിധമാണ് ചിട്ടപ്പെടുത്തിയി രിക്കുന്നത്. ഒരു മനോരോഗത്തിന്റെ സൂചന നൽകുന്നതിന് മുൻപ് ഭൂതപ്രേതാദികളിലേക്ക് പ്രേക്ഷകശ്രദ്ധ ഉറപ്പിച്ചു നിർത്തുന്നതിൽ ഈ പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തിന് വലിയ പങ്കുണ്ട്.

പത്മരാജൻ സംവിധാനം ചെയ്ത *തൂവാനത്തുമ്പികളി* (1987)ലെ *ക്ലാര* ആദ്യം ഒരു ഫാന്റസിയായും പിന്നീട് യാഥാർത്ഥ്യമായും മാറുമ്പോൾ ഇതിലെ പ്രമേയസംഗീതം ഈ ചിത്രത്തിന് അതിമനോ ഹരമായ ഒരു കാല്പനികഭാവം നൽകുന്നുണ്ട്.

സിനിമാറ്റിക് ചേരുവകളില്ലാതെ ജീവിതത്തെ അതിന്റെ തനതുരൂപത്തിൽ ആവിഷ്കരിക്കുന്നതിനാലാകാം സമാന്തരസിനിമകളെ സംബന്ധിച്ച് സൗണ്ട് ഇഫക്ടുകളും പശ്ചാത്തലസംഗീതവും പാട്ടുകളും ഒരു അവശ്യഘടകമാകാത്തത്."എന്തുകൊണ്ടാണ് അടൂർ സിനിമകളിൽ പൂർണമായും ഗാനങ്ങൾ ഒഴിവാക്കിയത്" എന്ന ചോദ്യത്തിന് "പാട്ടുകാരുടെ കഥ പറയുന്ന സിനിമയെടുക്കുമ്പോൾ ഗാനങ്ങൾ ഉൾപ്പെടുത്താം" എന്നായിരുന്നു അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ മറുപടി[1]. മറ്റ് സിനിമകളെ അപേക്ഷിച്ച് ദൃശ്യാനുപൂരകേതരശബ്ദങ്ങൾ അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ സിനിമകളിൽ താരതമ്യേന കുറവാണ്. *കൊടിയേറ്റ*ത്തിൽ പശ്ചാത്തലസംഗീതം ഉപയോഗിച്ചിട്ടില്ല. എന്നാൽ സിനിമയുടെ ആസ്വാദനത്തെ അത് ഒരു തരത്തിലും ബാധിക്കുന്നില്ല. *കൊടിയേറ്റ*ത്തിൽ ശാന്തമ്മയുടേയും ശങ്കരൻകുട്ടിയുടേയും പുനഃസമാഗമപശ്ചാത്തലത്തിൽ കേൾക്കുന്ന കഥകളിപ്പദം[2], *മതിലുകളി*ൽ ജയിൽപുള്ളികൾ ഒന്നിച്ചുചൊല്ലുന്ന കവിത[3] എന്നിങ്ങനെ കഥാപരിസരത്ത് വരുന്ന അപ്രധാനമായ ദൃശ്യാനുപൂരകേതരശബ്ദങ്ങളിൽ സിനിമയുടെ മുഖ്യപ്രമേയവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ആശയങ്ങളെ അദ്ദേഹം ബോധപൂർവ്വം ഉൾക്കൊള്ളിക്കുന്നുണ്ട്.

4.1 ദൃശ്യാനുപൂരകേതരശബ്ദങ്ങൾ സ്വയംവരത്തിൽ

മലയാളസിനിമാരംഗത്ത് നവതരംഗത്തിന് തുടക്കം കുറിച്ച സിനിമയായിരുന്നു സ്വയംവരം (1972). അതുവരെയും കണ്ടുപരിചയിച്ച ശൈലിയിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ പ്രമേയ സ്വീകരണമായിരുന്നു സ്വയംവരത്തിന്റേത്. നാടകീയമായ അഭിനയരീതിയിൽനിന്ന് സ്വാഭാവികശൈലിയിലേക്ക് മാറാനുള്ള ശ്രമം, ഗാനങ്ങളെ പൂർണമായി ഒഴിവാക്കിയും ആവശ്യത്തിനുമാത്രം പശ്ചാത്തലസംഗീതം നൽകിയുമുള്ള ശബ്ദപരിചരണ രീതി തുടങ്ങിയവയെല്ലാം അക്കാലത്ത് *സ്വയംവര*ത്തെ മറ്റ് ചിത്രങ്ങളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമാക്കിയിരുന്നു. എം.ബി. ശ്രീനിവാസനായിരുന്നു സ്വയംവരത്തിലെ സംഗീതസംവിധാനം നിർവ്വഹിച്ചത്.

4.1.2. സ്വയംവരത്തിലെ ദൃശ്യാനുപൂരകേതരശബ്ദങ്ങളുടെ സംഗ്രഹം

സീൻ	സന്ദർഭം	പശ്ചാത്തലസംഗീതം	വൈകാരികസ്ഥിതി
50 – മധ്യദൃശ്യം	വിശ്വവും സീതയും ഹോട്ടൽ മുറിയിൽ ഒന്നിച്ച് താമസമാരംഭിക്കുന്നു.	രാഗം -ചക്രവാകം	വിഷാദം
56-	വിശ്വവും സീതയും	ഭജൻ, വീണയിലുള്ള	ഭക്തി+ശൃംഗാരം

സമീപദൃശ്യം	പ്രണയിക്കുന്നു.	സംഗീതം	
82- സമീപദൃശ്യം	കടൽ, റെയിൽപാളം, കാട് എന്നിവിടങ്ങളിലൂടെയുള്ള യാത്ര.	സ്ത്രീ-പുരുഷ ശബ്ദ സമ്മിശ്രമായ ഹമ്മിങ്	ആഹ്ലാദം+ഭീതി
315- സമീപദൃശ്യം	വിശ്വത്തിന് ജോലികിട്ടിയെന്ന് സീതയോട് പറയുന്ന രംഗം		സന്തോഷം
339– മധ്യദൃശ്യം	സീത വിശ്വത്തിന്റെ ഷർട്ടെല്ലാം തേക്കുന്നു.	ശങ്കരാഭരണം	ശൃംഗാരം
456- സമീപദൃശ്യം	രാത്രിയിൽ വിശ്വം മദ്യപിച്ചെത്തുന്നു.		വിഷാദം
498- മധ്യദൃശ്യം	സീത ഗർഭിണിയാണെ ന്ന് വിശ്വം അറിയുന്നു.		വിളർത്ത മന്ദഹാസം
648- സമീപദൃശ്യം	സീത പ്രസവിക്കുന്നു- വിശ്വം സീതയെ കാണാനെത്തുന്നു.		സന്തോഷം
	വിശ്വത്തിന്റെ മരണശേഷം	ചക്രവാകരാഗ ം	വിഷാദം

സ്വയംവരത്തിൽ സീതയും (ശാരദ) വിശ്വവും (മധു) ഹോട്ടൽ മുറിയിൽ ഒന്നിച്ച് താമസമാരംഭിക്കുന്ന രംഗത്തിന് അടൂർ പശ്ചാത്തല സംഗീതം നൽകിയിട്ടുണ്ട്. കർണാടക സംഗീതത്തിലെ ചക്രവാകം രാഗത്തിലാണ് അത് ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്.[4] ഹിന്ദുസ്ഥാനി രാഗമായ ആഹിർ ഭൈരവിയോട് ഇതിന് സാദൃശ്യമുണ്ട്. ശ്രോതാക്കളിൽ ഭക്തി, സഹാനുഭൂതി, അനുകമ്പ എന്നീ വികാരങ്ങൾ ഉണർത്താൻ കഴിയുന്ന ഒരു രാഗമാണിത്. ഈ രംഗത്തിൽ സീത വളരെ വിഷാദവതിയാണ്. സീതയുടെ ആശങ്ക മനസ്സിലാക്കിയിട്ടെന്നവണ്ണം, "വേണ്ടിയിരുന്നില്ലെന്ന് തോന്നുന്നുണ്ടോ?"എന്തും നേരിടാമെന്ന ധൈര്യത്തോടെയല്ലെ നമ്മൾ പോന്നത്" എന്ന് വിശ്വം ചോദിക്കുന്നുണ്ട്. സീത അതിന് മറുപടിയൊന്നും പറയാതെ വിശ്വത്തിന്റെ നെഞ്ചിലേക്ക് ചായുന്നു. ഈ സമയം പശ്ചാത്തലത്തിൽ സംഗീതം ഉച്ചസ്ഥായിയിൽ കേൾക്കാം. സ്വന്തബന്ധങ്ങളെല്ലാം വിട്ടുപേക്ഷിച്ച് പോന്നതിലെ വേദനയോ, കുറ്റബോധമോ വരാനിരിക്കുന്ന ജീവിതത്തെ കുറിച്ചോർക്കുമ്പോഴുള്ള ആശങ്കയോ ആണ് സീതയുടെ മുഖത്ത് നിഴലിക്കുന്നതെന്ന് ഈ പശ്ചാത്തല സംഗീതത്തിന്റെ സഹായത്തോടെ പ്രേക്ഷകർക്ക് വായിച്ചെടുക്കാനാകും. ഇതിലുപയോഗിച്ചിരിക്കുന്ന ചക്രവാകരാഗമാണ് സീതയോട് സഹാനുഭൂതിയുണർത്തുംവിധം ഇങ്ങനെ ചിന്തിക്കാൻ പ്രേക്ഷകരെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നത്.

ചക്രവാകം, ശുഭപന്തുവരാളി, ധന്യാസി, എന്ന രാഗങ്ങളെല്ലാം ഭക്തി, സഹാനുഭൂതി, ആത്മീയത എന്നീ ഭാവങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്നതാണ്. എന്നാൽ ചക്രവാകം രാഗത്തിന്റെ തിരഞ്ഞെടുപ്പ് അതിൽ നിർണായകമാണ്. ഓരോ ശോകരാഗങ്ങളുടെയും ഭാവം വ്യത്യസ്തമാണ്. ഒരു രാഗത്തിന് ആവശ്യമായ ഭാവം മാത്രമേ പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തിലൂടെ നൽകേണ്ടതുള്ളൂ. ഭാവത്തിന്റെ തീവ്രത ഏറിയും കുറഞ്ഞും ഓരോ രാഗത്തിലും വ്യത്യസ്തപ്പെട്ടിരിക്കും. തീവ്രമായ ശോകഭാവമാണ് പന്തുവരാളി എന്ന രാഗത്തിന്റെ സ്വഭാവം."മൌനമേ നിറയും മൌനമേ" ഭരത (സംവി:സിബി മലയിൽ)ത്തിലെ "രാമകഥ ഗാനലയം മംഗളമെൻ തംബുരുവിൽ", ഒരേ കടലിലെ (സംവി:ശ്യാമപ്രസാദ്) "യമുന വെറുതെ രാപ്പാടുന്നു" എന്നീ ഗാനങ്ങളെല്ലാം ശുഭപന്തുവരാളി രാഗത്തിൽ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയതാണ്. ഈ രാഗങ്ങൾക്ക് തീവ്രവിഷാദ സ്വഭാവമാണുള്ളത്. ധന്യാസീ രാഗത്തെ കരുണരസപ്രദാനമായ രാഗമായി പരിഗണിക്കുന്നു. മഴയെത്തും മുൻപേ (സംവി:കമൽ)എന്ന ചിത്രത്തിലെ "എന്തിനു വേറൊരു സൂര്യോദയം" നഖക്ഷത (ഹരിഹരൻ)ങ്ങളിലെ "കേവലമർത്യഭാഷ കേൾക്കാത്ത", "സർഗ്ഗ(സംവി:ഹരിഹരൻ)

ത്തിലെ "സ്വരരാഗ ഗംഗാ പ്രവാഹമേ" എന്നീ ഗാനങ്ങളിലെല്ലാം കരുണ ഭക്തി സഹാനുഭൂതി എന്നീ രസങ്ങൾ അടിസ്ഥാന ഭാഗമായി നിലനിൽക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും വളരെ നേരത്തെ വിഷാദമാണ് ഇവയുടെ സ്ഥായിഭാവം അനേകം ശോകം രസപ്രദാനമായ രാഗങ്ങളിൽ നിന്ന് ദൃശ്യത്തിന്റെ ഒരേ വൈകാരിക നിലയിൽ നിലനിൽക്കുന്ന രാഗമാണ് അടൂർ പ്രസ്തുതകളിൽ പശ്ചാത്തല സംഗീതമായി നൽകിയിരിക്കുന്നത്.

സീതയുടേയും വിശ്വത്തിന്റേയും പ്രണയരംഗങ്ങളിലൂടെയാണ് പിന്നീട് സിനിമ മുന്നോട്ടുപോകുന്നത്. തുടർന്ന് കടൽ-റെയിൽപാളം–കാട് എന്നിങ്ങനെ കഥാപരിസരവുമായി നേരിട്ട് ബന്ധമില്ലാത്ത മൂന്ന് രംഗങ്ങളെ സംയോജിപ്പിച്ച് പുതിയൊരർത്ഥത്തിന് രൂപം കൊടുക്കുന്ന മൊണ്ടാഷ് രീതി അവലംബിച്ചിരിക്കുന്നു. കടലിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ഇരുവരും കൈകൾകോർത്തുപിടിച്ച്, വിശ്വം പാറക്കെട്ടുകൾക്കിടയിലൂടെ സീതയിൽ നിന്നകന്ന് താഴേക്ക് ഇറങ്ങിപോകുമ്പോൾ വിശ്വത്തെ തിരിച്ചുവിളിക്കുന്നുണ്ട്. അതേ സമയം കടൽത്തിരകൾ ആഞ്ഞടിക്കുന്നു. സീത വിശ്വത്തെ മടിയിൽ കിടത്തി ഓമനിക്കുന്ന ഈ സന്തോഷകരമായ ദൃശ്യത്തിന് പശ്ചാത്തലമായി വിഷാദരാഗമാണ് നൽകിയിരിക്കുന്നത്. വിശ്വം റെയിൽ പാളത്തിൽ തലവെച്ച് കിടക്കുകയും സീത വിശ്വത്തെ അനുനയിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന തൊട്ടടുത്ത രംഗത്തിൽ ട്രെയിനിന്റെ ശബ്ദമാണ് പശ്ചാത്തലം. ശേഷം കുസൃതിയോടെ ഓടി ഇരുവരും വഴിപിരിയുന്നു. പിന്നീട് സീത വിശ്വത്തെ അന്വേഷിച്ച് കാട്ടിലൂടെ അലയുന്നതായാണ് കാണിക്കുന്നത്. ഒടുവിൽ ക്ഷീണിതയായി ഒരിടത്ത് ചാരിനിൽക്കുമ്പോൾ ആരോ സീതയുടെ തോളിൽപിടിച്ചതും അവൾ നിലവിളിക്കുന്നു. പ്രസ്തുത ഭാഗങ്ങൾ വളരെ ഭ്രമാത്മകമായാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

കഥയുടെ മുഖ്യപ്രമേയവുമായി നേരിട്ട് ബന്ധമില്ലാത്ത സ്വീക്വൻസുകളാണിവ. ഈ മൂന്ന് സന്ദർഭങ്ങളിലും നായകനെ നഷ്ടപ്പെടുന്നതിനെക്കുറിച്ചുള്ള വ്യക്തമായ സൂചനകളുണ്ട്. കടൽ ഒരുപോലെ ആഹ്ലാദത്തിന്റേയും വിഷാദത്തിന്റേയും ഇടമാണ്. റെയിൽപ്പാളം യാത്രയെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. ജീവിതയാത്രയെത്തന്നെ. യാത്ര ഒരു തരത്തിൽ

വിട്ടുപോകലുമാണ്. അവസാനം കാണിക്കുന്ന കാടിന്റെ രംഗത്തിൽ സീത തനിച്ചാണ്. കാട് സീതയെ ഭയപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. ജീവിതം ഒരു ഘട്ടത്തിൽ വെച്ച് സീതയെ തനിച്ചാക്കുമെന്നതിന്റെ സൂചനയാണ് ഈ ദൃശ്യത്തിൽ പ്രേക്ഷകർക്ക് കാണാൻ കഴിയുന്നത്.

കടലിന് മരണത്തെ പ്രതീകവൽക്കരിക്കാൻ കഴിയും. ജീവിതത്തേയും മരണത്തേയും വേർതിരിക്കുന്ന രേഖയാണത്. കടൽത്തീരത്ത് പതിയുന്ന കാൽപാടുകൾ തിരമാലകളാൽ ഒഴുകിപോകുമ്പോൾ മനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെ ക്ഷണികതയെയാണ് അത് പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നത്. കടൽത്തീരത്ത് കൂടെ ഓടുന്ന വിശ്വത്തിന്റേയും സീതയുടേയും ദൃശ്യത്തിന് പശ്ചാത്തലമായി വീണയിൽ വായിക്കുന്ന വിഷാദംകലർന്ന ഒരു നേർത്ത സംഗീതം കേൾക്കാം. ദൃശ്യാനുപൂരക തിരമാലകളുടെ ശബ്ദത്തേയും അതോടോപ്പം സമന്വയിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. ദൃശ്യാദൃശ്യസൂചകശബ്ദങ്ങളിലൂടെ ഈ രംഗത്തിലെ ശബ്ദപഥവും മൊണ്ടാഷ് രീതിയെ പിൻപറ്റുന്നുണ്ട്. സമീപദൃശ്യത്തിൽ വിശ്വവും സീതയും പൊട്ടിച്ചിരിക്കുന്നതായാണ് കാണിച്ചിരിക്കുന്നത്. പ്രണയാതുരമായ വർത്തമാനകാലത്തിന്റെ പ്രതീകമായാണ് ദൃശ്യം അനുഭവപ്പെടുന്നതെങ്കിൽ, വിദൂരഭാവിയിൽ വരാനിരിക്കുന്ന ദുരന്തങ്ങളുടെ സൂചനകളാണ് ശബ്ദപഥത്തിൽനിന്ന് പ്രേക്ഷകർക്ക് വായിച്ചെടുക്കാനാകുക.

ഇരുവരും പൊട്ടിച്ചിരിച്ച് കൈകൾ പരസ്പരം കോർത്തുപിടിച്ച് കടൽത്തീരത്തുകൂടെ മുന്നോട്ടോടുമ്പോൾ *വീണയുടെ* ആരോഹണ-അവരോഹണ ശബ്ദങ്ങളും സ്ത്രീയും പുരുഷനും ഇടകലർന്നു പാടുന്ന ഒരു ഹമ്മിങ്ങുമാണ് ഇവിടെ പശ്ചാത്തലസംഗീതമാകുന്നത്. ഇരുവരുടേയും കോർത്തുപിടിച്ച കൈകളിൽ വരണമാല്യം തൂങ്ങിയാടുന്നുണ്ട്. പാരമ്പര്യ വിവാഹരീതികൾക്ക് വഴങ്ങികൊടുക്കാതിരുന്ന സീത ഒരു ഘട്ടത്തിൽ വിശ്വത്തോട് തനിക്കൊരു ചെറിയതാലി വേണം എന്ന് ആവശ്യപ്പെടുന്നുണ്ട്. കുടുംബം എന്ന ചുറ്റുപാടിലെത്തി സമൂഹത്തിന്റെ രീതികളോട് പൊരുത്തപ്പെടുന്നതുവരെയും അവർ അസ്വസ്ഥരാണ്. ചെറിയ പ്രതിസന്ധികളിൽ തന്നെ "നമ്മളെടുത്ത തീരുമാനം തെറ്റായിപ്പോയോ" എന്ന് വിശ്വം സീതയോട് ചോദിക്കുന്നുണ്ട്. താലി വാങ്ങി കഴുത്തിലണിയുന്നതും ഭർത്താവിന്റെ എല്ലാ കാര്യങ്ങളും നോക്കി വീട്ടിലിരിക്കുന്നതുമെല്ലാം ഒരു തരത്തിൽ സമൂഹത്തിന്റെ എല്ലാ സാമ്പ്രദായികരീതികളോടുമുള്ള സീതയുടെയും വിശ്വത്തിന്റേയും പൊരുത്തപ്പെടലാണ്. ഒരു പക്ഷേ സമൂഹത്തിന്റെ രീതികളോട് സമരസപ്പെടാനിരിക്കുന്നതിന്റെ സൂചനകളാകാം ഈ രംഗത്തെ മനസ്സിലാക്കാം.

4.2 ദൃശ്യാനുപൂരകേതരശബ്ദങ്ങൾ എലിപ്പത്തായത്തിൽ

ഫ്യൂഡലിസത്തിന്റെ ജീർണ്ണതയെ പ്രേക്ഷകർക്കുമുന്നിൽ തുറന്നുകാണിച്ചാണ് ചിത്രം ആരംഭിക്കുന്നത്. ശീർഷകദൃശ്യങ്ങളിൽനിന്നു തന്നെ തറവാടിന്റെ ജീർണ്ണാവസ്ഥയെക്കുറിച്ചുള്ള സൂചനകൾ പ്രേക്ഷകർക്ക് ലഭിക്കുന്നുണ്ട്. പഴമവിളിച്ചോതുന്ന അലങ്കാരപണികളുള്ള അറവാതിലാണ് ദൃശ്യത്തിൽ ആദ്യം കാണിക്കുന്നത്. പിന്നീട് ആ വാതിലിന്റേതെന്ന് തോന്നിക്കുന്ന രണ്ട് വലിയ താക്കോലുകൾ. സമയം നിലച്ച വലിയ ഘടികാരം, വക്കു പൊട്ടിയ ഒരു ഭരണി, എണ്ണയോ തിരിയോ ഇല്ലാത്ത പൊടിപിടിച്ച തൂക്ക് വിളക്ക്, കരിപിടിച്ച മണ്ണെണ്ണ വിളക്ക്, കൊത്തുപണികൾ ചെയ്ത മരത്തിന്റെ മുകൾത്തട്ട് എന്നിങ്ങനെയുള്ള ആഢ്യപ്രതീകങ്ങളെ ഒരു നേർത്ത പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തിൽ കോർത്ത് പ്രേക്ഷകർക്കു മുന്നിൽ സംവിധായകൻ ചിഹ്നവൽക്കരിക്കുന്നു.

4.2.1 എലിപ്പത്തായം സിനിമയിലെ ദൃശ്യാനുപൂരകേതരശബ്ദങ്ങളുടെ സംഗ്രഹം

സീൻ	സന്ദർഭം	പശ്ചാത്തലസംഗീതം
1 സമീപദൃശ്യം	ആഢ്യപ്രതീകങ്ങളുൾക്കൊള്ളുന്ന ശീർഷകദൃശ്യം	
20, 21 സമീപദൃശ്യം	ഉണ്ണിക്കുഞ്ഞ് സ്വപ്നം കണ്ട് നിലവിളിക്കുന്നു	
66 അതിസമീപദൃശ്യം	ശ്രീദേവി എലിയെപോലെ കൈപ്പടം കുമ്പി എലി കെണിയിൽ വീഴുന്നത് കാണിക്കുന്നു.	
81 മധ്യദൃശ്യം	ശ്രീദേവി എലിയെ കൊല്ലാൻ കൊണ്ടുപോകുന്നു	
351 സമീപദൃശ്യം	ഉണ്ണിക്കുഞ്ഞ് ശ്രീദേവിയുടെ പുസ്തകത്തിൽനിന്ന് പ്രേമലേഖനം വായിക്കുന്നു.	

563 മധ്യ ദൂരദൃശ്യം	രോഗം മൂർച്ഛിച്ച രാജമ്മയെ പുറത്തേക്ക് ചുമന്നുകൊണ്ടുപോകുന്നത്.	
619 മധ്യദൃശ്യം	ഉണ്ണിക്കുഞ്ഞിനെ എലിയെപോലെ വീടിനകത്ത് ഓടിക്കുന്നത്.	

എം.ബി. ശ്രീനിവാസനാണ് ഈ ചിത്രത്തിൽ സംഗീതസംവിധാനം നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്നത്. നായകന് വരാനിരിക്കുന്ന ദുരന്തങ്ങളുടെ ദുരൂഹസൂചനകൾ ആദ്യഷോട്ടിലൂടെ തന്നെ ചിത്രം നൽകുന്നുണ്ട്. "അയ്യോ എന്നെ എലി കടിച്ചേ...." എന്ന ഉണ്ണിക്കുഞ്ഞിന്റെ നിലവിളിയോടെയാണ് ചിത്രം ആരംഭിക്കുന്നത്. എലിക്കുപുറകേ രാജമ്മയും ഉണ്ണിക്കുഞ്ഞും ശ്രീദേവിയും ഓടുമ്പോൾ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ചെണ്ടയുടെ ദ്രുതതാളത്തിലുള്ള കൊട്ട് കേൾക്കാം. *എലിപ്പത്തായ*ത്തിലെ നായകസ്ഥാനത്തേക്കുള്ള എലിയുടെ പ്രവേശനമാണിത്. എലിയാണ് മൂവരേയും ഓടിക്കുന്നത്. കൊട്ടിന്റെ ശബ്ദം ഇല്ലാതാകുന്നതോടെ ഉണ്ണിക്കുഞ്ഞ് സ്വപ്നത്തിൽ നിന്നുണരുന്നു. ചെണ്ട കേരളീയ നാടോടി പാരമ്പര്യത്തിന്റെ പ്രതീകമാണ്. ഈ ചെണ്ടയുടെ താളം, മരണവെപ്രാളത്തിൽ പായുന്ന എലിയുടെ ശ്വാസത്തിന്റെ താളമാകാം. ശത്രുവിനെ മുന്നിൽ കിട്ടിയവന്റെ കാലുകളുടെ വേഗത്തിന്റെ താളവുമാകാം.

എലിക്ക് വേണ്ടി കെണിയൊരുക്കുമ്പോഴാണ് വീണ്ടും പശ്ചാത്തലത്തിൽ സംഗീതം കേൾക്കുന്നത്. അതിനു ശേഷം ശ്രീദേവി രാജമ്മയോട് ചോദിക്കുന്നുണ്ട്. "എലിവന്നു കേറുന്നത് കാണണോ" എന്ന്. ശ്രീദേവി തന്റെ കൈ എലിയുടെ ആകൃതിയിൽ ചുരുട്ടി എലി, കെണിയിലേക്ക് കയറുന്നതുപോലെ കാണിക്കുന്നു. ഈ രംഗത്തിൽ വളരെ ഭീതിതമായൊരു സംഗീതമാണ് നൽകിയിരിക്കുന്നത്. വലിയ ശബ്ദത്തോടെ എലി കെണിയിൽ വീഴുമ്പോൾ ആ രംഗം അവസാനിക്കുന്നു. തൊട്ടടുത്ത രംഗത്തിൽ ഉണ്ണിക്കുഞ്ഞിന്റെ മുഖമാണ് ദൃശ്യത്തിൽ കാണിക്കുന്നത്. അയാൾ നിലവിളിയോടെ എഴുന്നേൽക്കുന്നു. കെണിയിൽ എലിവീണതിന്റെ ശബ്ദമായിരുന്നു അത്. കുടുങ്ങുന്നത് എലിയാണെങ്കിലും നിലവിളിക്കുന്നത് ഉണ്ണിക്കുഞ്ഞാണ്. ഉണ്ണിക്കുഞ്ഞിനെ എലിയിലേക്ക് ആരോപിക്കുകയാണ് സംവിധായകനിവിടെ.

എലിപ്പത്തായവുംകൊണ്ട് ശ്രീദേവി വീടിനുപുറത്തേക്ക് കടന്നപാടെ പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തിന് മാറ്റം വരുന്നു. പുരോഗമനപരമായി ചിന്തിക്കുന്ന കഥാപാത്രമാണ് ശ്രീദേവി. സ്വന്തം ഇഷ്ടങ്ങൾക്കനുസരിച്ചാണ് താൻ ജീവിക്കേണ്ടതെന്നും ആരുടേയും അടിമയായി കാലം കഴിക്കേണ്ടതില്ലെന്നും അവൾക്ക് ഉറച്ച ബോധ്യമുണ്ട്. പ്രായത്തിൽ മുതിർന്നവരോടുപോലും തന്റെ ഇഷ്ടാനിഷ്ടങ്ങൾ വ്യക്തമാക്കാൻ മടിക്കാത്ത, ഉറച്ച നിലപാടുകളുള്ള ശ്രീദേവിയെയാണ് എലിപ്പത്തായവുമായി പുറത്തുകടക്കാൻ സംവിധായകൻ ഇവിടെ തിരഞ്ഞെടുത്തിരിക്കുന്നത്. ശ്രീദേവി തന്നെയാണ് എലിയെ കുളത്തിൽ മുക്കി, ശ്വാസം മുട്ടിച്ചുകൊല്ലുന്നതും. ശ്രീദേവി എലിപ്പത്തായവുമായി കവുങ്ങിൻ തോപ്പിലൂടെ കുളത്തെ ലക്ഷ്യമാക്കി നടക്കുമ്പോൾ പശ്ചാത്തലത്തിൽ തംബുരുവിന്റെ ഉച്ചസ്ഥായിലുള്ള ശബ്ദവും ലോഹപ്രതലത്തിൽ പ്രഹരമേൽപ്പിക്കുമ്പോഴുണ്ടാകുന്നതു പോലുള്ള കാതടപ്പിക്കുന്ന മുഴക്കവും കേൾക്കാം. സവിശേഷമായ ഈ ശബ്ദത്തിന്റെ തിരഞ്ഞെടുപ്പിലൂടെ തറവാടുകളിലെ പഴകി ജീർണ്ണിച്ച വ്യവസ്ഥികൾക്കുനേരെയാണ് സംവിധായകൻ പ്രഹരമേൽപ്പിക്കുന്നത്.

ആ വീട്ടിൽ എലി പ്രശ്നമുണ്ടാക്കുന്ന മറ്റൊരു സന്ദർഭത്തിലാണ് ഇതേ പശ്ചാത്തലസംഗീതം ആവർത്തിക്കുന്നത്. ഉണ്ണിക്കുഞ്ഞിന്റെ തേച്ചുവെച്ച ഷർട്ട് കടിച്ചുമുറിച്ച എലിയെ വീണ്ടും കെണിവെച്ച് പിടിച്ച് കുളത്തിൽ മുക്കി കൊല്ലുന്ന രംഗമാണത്. അവിടെയും ശ്രീദേവിതന്നെയാണ് എലിയെ കൊല്ലാനായി കൊണ്ടുപോകുന്നത്. പാരമ്പര്യവാദിയായ ഉണ്ണിയെ എലിയിലേക്ക് ആരോപിക്കുമ്പോൾ സ്വാഭാവികമായും എലിയെ കൊല്ലുന്ന ശ്രീദേവി ഇത്തരം പാരമ്പര്യവാദികളെ തുടച്ചുനീക്കുന്ന യുവത്വത്തിന്റെ പ്രതീകമാകുന്നു.

പിന്നീട് പശ്ചാത്തലസംഗീതം കേൾക്കുന്നത്, ശ്രീദേവി ഒളിച്ചുവെച്ച പ്രേമലേഖനം ഉണ്ണിക്കുഞ്ഞിന് ലഭിക്കുമ്പോഴാണ്. കൂട്ടിൽപ്പെട്ട എലി പുറത്തേക്ക് നോക്കുന്നതുപോലെയാണ് പരിഭ്രാന്തനായ ഉണ്ണിക്കുഞ്ഞ് ജനലഴികൾക്കിടയിലൂടെ

രാജമ്മയെ നോക്കുന്നത്. അയാൾ പ്രേമലേഖനം വീണ്ടും വായിച്ച് വിയർക്കുന്നു. അത് തിരികെ വെക്കുന്നതോടെ ഉണ്ണിക്കുഞ്ഞ് ശാന്തനാകുന്നുണ്ട്. അതേസമയം പശ്ചാത്തലത്തിൽ സംഗീതം നിലയ്ക്കുന്നു. ഇവിടെ പ്രതികരിക്കാൻ കഴിയാതെ ഉണ്ണിക്കുഞ്ഞ് ഉൾവലിയുകയാണ്. പിന്നീട് അതേ പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തിന്റെ തുടർച്ചയുണ്ടാകുന്നത് ശ്രീദേവിയെ കാണാനില്ലെന്ന കാര്യം രാജമ്മ ഉണ്ണിക്കുഞ്ഞിനെ അറിയിക്കുന്നിടത്താണ്.

രോഗം മൂർച്ഛിച്ചതിനെത്തുടർന്ന് രാജമ്മയെ ആളുകൾ ചുമന്ന് പുറത്തേക്ക് കൊണ്ടുപോകുന്നു. ഈ രംഗത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ മുൻരംഗങ്ങളിൽ സൂചിപ്പിച്ച ലോഹപ്രതലത്തിൽ പ്രഹരമേൽപ്പിക്കുന്നതുപോലുള്ള കാതടപ്പിക്കുന്ന അതേ മുഴക്കം ആവർത്തിക്കുന്നു. ഒരു പക്ഷെ ഈയൊരു ജീവിതകാലത്തിനിടയിൽ ആദ്യമായിട്ടായിരിക്കാം രാജമ്മ ചുറ്റുമതിലിനപ്പുറത്തേക്ക് കടക്കുന്നത്. എന്നാൽ രാജമ്മയുടെ ജീവിതം അവിടെ അവസാനിക്കുകയാണ്. പുരുഷവർഗ്ഗത്തിന് വിധേയപ്പെട്ടുകൊണ്ട് നിലവിലുള്ള വ്യവസ്ഥിതികളോട് സമരസപ്പെട്ട് ജീവിക്കുന്ന മുഴുവൻ സ്ത്രീകളുടെയും പ്രതിനിധിയാണ് ഇവിടെ രാജമ്മ. എലിപ്പത്തായത്തിൽ കുടുങ്ങിയ എലിയേയും രാജമ്മയേയും ഒരേ മാതൃകയിലാണ് പുറത്തേക്ക് കൊണ്ടുപോകുന്നത്. എലിയെ കൊണ്ടുപോകുന്ന രംഗങ്ങളിലെ അതേ പശ്ചാത്തലസംഗീതം ഇതിൽ ആവർത്തിക്കുമ്പോൾ പാരമ്പര്യത്തിലും കുലമഹിമയിലും ഊറ്റം കൊള്ളുന്ന ഉണ്ണിയെപ്പോലെ അതിനുവിധേയപ്പെടുന്ന രാജമ്മയുടെ നിലപാടുകളെയും സംവിധായകൻ ശബ്ദസൂചനകളിലൂടെ നിശിതമായി വിമർശിക്കുന്നു.

എലിപ്പത്തായത്തിന്റെ ആദ്യ രംഗത്തിന് സമാനമാണ് അവസാനത്തെ രംഗവും. ആദ്യ രംഗത്തിൽ ജീവൻരക്ഷാർത്ഥം ഓടുന്നത് എലിയാണെങ്കിൽ തൽസ്ഥാനത്ത് ഉണ്ണിക്കുഞ്ഞാണ് അവസാനരംഗത്തിൽ എലിയെപ്പോലെ പായുന്നത്. പശ്ചാത്തലസംഗീതം ഈ രണ്ട് രംഗങ്ങളിലേയും സമാനത കൂടുതലായി ഉറപ്പിക്കുന്നു.

സംവിധായകന് ലഭിക്കുന്ന കലാപരമായ സാധ്യതയാണ് ശബ്ദം. ശബ്ദത്തെ ദൃശ്യവുമായി വേണ്ട വിധം ഇണക്കുമ്പോൾ സിനിമ കാഴ്ചയ്ക്കപ്പുറം അനുവാചകന് അനുഭവമായിത്തീരുന്നു. അടൂരിന്റെ മറ്റ് സിനിമകളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി രാഗാധിഷ്ഠിതമായ പശ്ചാത്തല സംഗീതത്തേക്കാൾ പ്രമേയത്തിന്റെ ഗൗരവം വർദ്ധിപ്പിക്കുന്ന തരത്തിലുള്ള സംഗീതമാണ് ഇതിൽ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. ചെണ്ട പോലുള്ള കേരളീയ പാരമ്പര്യവാദ്യോപകരണങ്ങളുപയോഗിച്ചുള്ള ശബ്ദങ്ങളും ദുരഹമായ ചില താളങ്ങളും ഇതിൽ സംയോജിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. അത്തരത്തിൽ ദൃശ്യാനുപൂരകേതരശബ്ദ സാധ്യതകളെ പരമാവധി പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്ന ചിത്രമാണ് എലിപ്പത്തായം. അടൂരിന്റെ മറ്റു ചിത്രങ്ങളിൽ എല്ലാം രാഗാധിഷ്ഠിതമായ പശ്ചാത്തല സംഗീതമാണ് സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ എലിപ്പത്തായത്തിൽ തികച്ചും വ്യത്യസ്തമായ ശൈലി അദ്ദേഹം പിന്തുടരുന്നുണ്ട്. ഇരുമ്പുകൂടത്തിൽ ആഞ്ഞടിക്കുന്നതു പോലുള്ള തീവ്രസ്വരമാണ് എലിയെ കൊല്ലാൻ പോകുന്ന ശ്രീദേവിയുടെ ദൃശ്യത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ നൽകിയിരിക്കുന്നത്. പശ്ചാത്തലസംഗീതമെന്നത് എല്ലായ്പ്പോഴും രാഗാധിഷ്ഠിതമാകണമെന്നില്ല. ദൃശ്യത്തിന് അനുയോജ്യമായ ഭാവം പശ്ചാത്തലത്തിലൂടെ നൽകാൻ വേറിട്ടൊരുശ്രമം ഇവിടെ സംവിധായകൻ നടത്തുന്നുണ്ട്.

4.3. കൊടിയേറ്റത്തിലെ ദൃശ്യാനുപൂരകേതരശബ്ദങ്ങൾ

ദൃശ്യാനുപൂരകേതര ശബ്ദങ്ങൾ വളരെ പരിമിതമായി മാത്രം ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്ന ചിത്രമാണ് കൊടിയേറ്റം. പശ്ചാത്തലസംഗീതമില്ലാതെയാണ് ഈ ചിത്രം ഒരുക്കിയിരിക്കുന്നത്. കതിന പൊട്ടുന്ന ശബ്ദത്തോടുകൂടിയാണ് ചിത്രത്തിന്റെ ആരംഭം. ഉത്സവപ്പറമ്പിന്റെ അന്തരീക്ഷശബ്ദങ്ങളാണ് ചിത്രത്തിന്റെ ആദ്യ ഭാഗങ്ങളിൽ കേൾക്കാൻ കഴിയുന്നത്. സ്വാഭാവികമായ അന്തരീക്ഷശബ്ദങ്ങളാണ് പശ്ചാത്തലത്തിൽ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. മലയാളസിനിമയിലെ തികച്ചും പുതുമയാർന്ന ശബ്ദപരിചരണരീതിയായിരുന്നു ഇത്. ഇന്നത്തേതുപോലെ സാങ്കേതികവിദ്യ അത്രകണ്ട് പുരോഗമിച്ചിട്ടില്ലാത്തതിനാൽത്തന്നെ തത്സമയശബ്ദങ്ങൾ റിക്കോർഡു ചെയ്ത് ഉപയോഗിക്കുന്നതിൽ ധാരാളം പരിമിതികൾ ഉണ്ടായിരുന്നു.

മലയാള സിനിമയുടെ ശബ്ദചരിത്രത്തിൽ നാഴികകല്ലായി അടയാളപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്ന സിനിമയാണ് കൊടിയേറ്റം. അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണനും രാമചന്ദ്രനും ചേർന്നാണ് ഈ സിനിമയിൽ ശബ്ദലേഖനം നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്നത്. ശബ്ദസങ്കലനം നടത്തിയത് വിശ്വനാഥനായിരുന്നു. കൊടിയേറ്റം എന്ന പേര് സൂചിപ്പിക്കുന്നതു പോലെത്തന്നെ ഉത്സവപ്പറമ്പിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് കഥ ആരംഭിക്കുന്നത്. ഉത്സവപ്പറമ്പിൽ നിന്നുള്ള ശബ്ദലേഖനശ്രമങ്ങൾ അക്കാലത്ത് (1977) തീർത്തും ശ്രമകരമായിരിക്കുമെന്നതിൽ തർക്കമില്ല. പശ്ചാത്തലത്തിൽ പ്രത്യേകമായി സംഗീതമൊന്നും ചേർക്കാതിരുന്നിട്ടുകൂടി അത് ചലച്ചിത്രാസ്വാദനത്തെ ഒരു തരത്തിലും പ്രതികൂലമായി ബാധിക്കാതിരുന്നതിനു കാരണവും തത്സമയ ശബ്ദങ്ങളുടെ ക്രിയാത്മകമായ സന്നിവേശമാണ്.

ഒരു സിനിമയെ സംബന്ധിച്ച് പശ്ചാത്തലസംഗീതം അനിവാര്യമാണെങ്കിൽ മാത്രമേ അത് ചേർക്കേണ്ടതുള്ളൂ. പ്രത്യേകമായെന്തെങ്കിലും പ്രേക്ഷകശ്രദ്ധയിൽ കൊണ്ടുവരേണ്ടതോ ഊന്നിപ്പറയേണ്ടതോ ഉണ്ടെങ്കിൽ, അതുമല്ലെങ്കിൽ സിനിമയുടെ പ്രമേയം ആവശ്യപ്പെടുന്നുണ്ടെങ്കിലും പശ്ചാത്തലത്തിൽ സംഗീതം ചേർക്കാം. അടൂരിന്റെ ശബ്ദസന്നിവേശ സമവാക്യങ്ങൾ വ്യത്യസ്തമാകുന്നതും ഇത്തരം പരീക്ഷണാത്മക ചിത്രങ്ങളുടെ സംവിധാന മികവുകൊണ്ടാണ്.

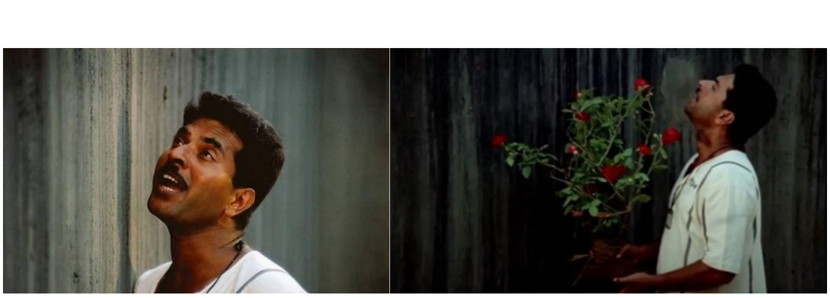
4.4. മതിലുകൾ – ദൃശ്യാനുപൂരകേതരശബ്ദങ്ങൾ

വൈക്കം മുഹമ്മദ് ബഷീറിന്റെ മതിലുകൾ എന്ന നോവലിനെ ആധാരമാക്കി അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ സംവിധാനം ചെയ്ത ചലച്ചിത്രമാണ് മതിലുകൾ. മലയാളസിനിമയുടെ പ്രാരംഭകാലം മുതൽക്കുതന്നെ ഇത്തരം അനുകല്പനശ്രമങ്ങൾ ധാരാളമായി നടന്നിട്ടുണ്ട്. ജനപ്രിയ സാഹിത്യകൃതികളെ സിനിമയാക്കുകയെന്നത് ഏറെ ശ്രമകരമാണ്. ബഷീർ കൃതികളെ സംബന്ധിച്ച് അതിലെ ബഷീറിയൻ ടച്ച് നഷ്ടമാകാതെ ദൃശ്യവൽക്കരിക്കുന്നതാണ് പ്രധാന വെല്ലുവിളി. ഒരു പരിധിവരെ മൂലകൃതിയോട് നീതിപുലർത്താൻ ഇവിടെ സംവിധായകന് കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. ഒരു ജയിലിനെ മാത്രം ചുറ്റിപറ്റിയാണ് കഥ പുരോഗമിക്കുന്നത്. അത്തരം പരിമിതമായ ചുറ്റുപാടിൽ കഥ പറയുമ്പോൾ ശബ്ദലോകവും അതിന് സമാനമായി ചുരുങ്ങുന്നുണ്ട്. മൂലകൃതിയിയിൽനിന്ന്

വ്യത്യസ്തമായി നായികയെ പ്രേക്ഷകർക്കുമുന്നിൽ അവതരിപ്പിക്കാനുള്ള ദൃശ്യപരമായ സാധ്യത നിലനിൽക്കുന്നുണ്ടായിരുന്നു. എങ്കിൽക്കൂടിയും അത്തരമൊരു സാധ്യതയിലേക്ക് പോകാതെ ആദ്യാവസാനം ശബ്ദമായിത്തന്നെ നായികയെ നിലനിർത്തുകയാണ് സംവിധായകൻ.

മലയാളികൾക്ക് സുപരിചിതയായ കെ.പി.എ.സി. ലളിതയുടെ ശബ്ദത്തിൽ നാരായണിയെ അവതരിപ്പിച്ചതിനെചൊല്ലിയുള്ള വിവാദങ്ങൾ എല്ലാ കാലവും നിലനിന്നിരുന്നു. മലയാളികൾക്ക് ചിരപരിചിതനായ മമ്മൂട്ടിയെ ബഷീറായി സങ്കൽപ്പിക്കാൻ കഴിയുന്ന പ്രേക്ഷകർക്ക് ലളിതയെ നാരായണിയായി സങ്കൽപ്പിക്കാനാകും എന്നായിരുന്നു ഈ വിവാദങ്ങളോടുള്ള അടൂരിന്റെ[5] പ്രതികരണം.

വിജയ ഭാസ്കറാണ് ഈ ചിത്രത്തിന് പശ്ചാത്തലസംഗീതമൊരുക്കിയിരിക്കുന്നത്. ശീർഷകരംഗത്തിൽ സമീപദൃശ്യമായി ലോക്കപ്പിനു പുറത്ത് പാറാവുനിൽക്കുന്ന പോലീസുകാരനെ കാണിക്കുന്നിടത്ത് പശ്ചാത്തലസംഗീതം ആരംഭിക്കുന്നു. ബഷീർ ജയിൽ വരാന്തയിലൂടെ നടക്കുമ്പോൾ മറ്റ് സെല്ലുകളിൽ കൂർക്കം വലിച്ചുറങ്ങുന്നവരെ നോക്കി അതുപോലെ അഭിനയിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ രംഗത്തിൽ ശീർഷകദൃശ്യത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ കേട്ട അതേ സംഗീതം ആവർത്തിക്കുന്നതായി കാണാൻ കഴിയും. ബഷീറിന്റെ പ്രകൃതിസ്നേഹം പ്രകടമാകുന്ന രംഗങ്ങളിൽ അതിമനോഹരമായ പശ്ചാത്തലസംഗീതം സംവിധായകൻ നൽകിയിട്ടുണ്ട്. ബഷീർ റോസാച്ചെടികളെ നട്ടുപിടിപ്പിക്കുകയും താലോലിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന രംഗത്തിലും അപ്രതീക്ഷിതമായി സെല്ലിനുള്ളിലെത്തുന്ന ചിത്രശലഭത്തെ കാണുമ്പോഴും ഒരേ സംഗീതമാണ് നൽകിയിരിക്കുന്നത്. മായാമാളവഗൗള രാഗത്തിലാണ് ഈ സംഗീതം ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. ശ്രോതാക്കളിൽ ശാന്തരസമുണർത്താൻ കഴിയുന്ന രാഗമാണിത്. പ്രപഞ്ചത്തോടുള്ള ബഷീറിന്റെ മുഴുവൻ പ്രണയവും ഈ സംഗീതത്തിൽ നിന്ന് പ്രേക്ഷകർക്ക് അനുഭവിക്കാനാകും. ഫ്ലൂട്ട്, ഗിറ്റാർ, വീണ, വയലിൻ തുടങ്ങിയ വാദ്യോപകരണങ്ങളാണ് ഇതിൽ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്.



മതിലുകൾ സിനിമയിൽ നിന്നുള്ള ദൃശ്യം

വിജയ ഭാസ്കർ

4.4.1. മതിലുകൾ – ദൃശ്യാനുപൂരകേതരശബ്ദങ്ങളുടെ സംഗ്രഹം

സീൻ	സന്ദർഭം	പശ്ചാത്തലസംഗീതം
1 സമീപ ദൃശ്യം	ലോക്കപ്പിനു പാറാവുനിൽക്കുന്ന പോലീസുകാരന്റെ ദൃശ്യം.	
132 സമീപദൃശ്യം	ബഷീർ റോസാചെടികളെ നട്ടുനനയ്ക്കുകയും താലോലിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.	ഫ്ലൂട്ട്, അക്കോസ്റ്റിക്, വീണ, വയലിൻ എന്നീ വാദ്യോപകരണങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. മായാമാളവഗൗള
	ബഷീർ ജയിൽ വരാന്തയിലൂടെ സെല്ലിലുള്ളവർ കൂർക്കം വലിച്ചുറങ്ങുന്നതും നോക്കി നടക്കുന്ന സമയത്ത്	
195 മധ്യദൂരദൃശ്യം	പോലീസുകാരന്റെ നേതൃത്വത്തിൽ തടവുപുള്ളികൾ വരിവരിയായി നീങ്ങുമ്പോൾ.	
	ജയിലിനകത്ത് ചിത്രശലഭത്തെ കാണുന്നത്.	മായാമാളവഗൗള
217 മധ്യദൃശ്യം	രാത്രിയിൽ ബഷീർ എഴുതാനിരിക്കുന്ന രംഗം.	മായാമാളവഗൗള രാഗം
	അബ്ദുൾ റസാഖിനോട് യാത്രപറയുന്ന രംഗത്തിലും	
283 സമീപദൃശ്യം	ജയിൽ മോചിതരാകാൻ പോകുന്നവരുടെ ലിസ്റ്റിൽ ബഷീറിന്റെ പേരില്ലെന്ന് അനിയൻ ജയിലർ	ഫ്ലൂട്ട്,അക്കോസ്റ്റിക് ഗിറ്റാർ,സ്ട്രിങ് സെഷൻ,വയലിൻ

	പറയുന്ന രംഗം.	
	നാരായണിയുടെ വരവിന്റെ അടയാളമായ ചുള്ളിക്കമ്പ് മുകളിലേക്ക് ഉയർന്നുപൊങ്ങുന്നത് കാണുമ്പോൾ വീണ്ടും പശ്ചാത്തലസംഗീതം	
258 സമീപദൃശ്യം	വസ്ത്രം വിതരണം ചെയ്യുന്ന	
423 സമീപദൃശ്യം	പ്രതീക്ഷിക്കാത്ത സമയത്ത് ജയിലിൽനിന്ന് മോചിതനാകാനുള്ള വാർത്ത ബഷീറിനെ തേടിയെത്തുന്ന രംഗത്തിൽ.	

ഒരു പോലീസുകാരന്റെ നേതൃത്വത്തിൽ തടവുപുള്ളികൾ ഒന്നിച്ച് വരിവരിയായി നീങ്ങുന്ന ദൃശ്യത്തിലാണ് പിന്നീട് പശ്ചാത്തലസംഗീതം സന്നിവേശിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. ആ കൂട്ടത്തിൽ നിന്ന് ഒരാൾമാത്രം ബഷീറിനെ തിരിഞ്ഞുനോക്കുന്നു. നിരപരാധിയായ തന്നെ ഭവനഭേദനകുറ്റത്തിന് ശിക്ഷിച്ചതിനെക്കുറിച്ച് വികാരാധീനനായി അദ്ദേഹം ബഷീറിനോട് സംസാരിക്കാൻ തുടങ്ങുന്നിടത്ത് ആ സംഗീതം നിലയ്ക്കുന്നു. അവരുടെ സംസാരം ഒരു പോലീസുകാരൻ വിലക്കുമ്പോഴാണ് പശ്ചാത്തലസംഗീതം പുനരാരംഭിക്കുന്നത്. വിഷാദപൂർണമായ ആ സംഗീതം, അദ്ദേഹം ബഷീറിനോട് പറയാൻ ബാക്കിവെച്ചതെല്ലാം അവിടെ പൂർത്തിയാക്കുന്നു. ബഷീറിലെന്നപോലെ ആ സംഗീതം പ്രേക്ഷകരിലും സഹാനുഭൂതിയുണർത്തുന്നു.

മറ്റൊരു ദിവസം ബഷീർ തനിക്ക് ഭക്ഷണവുമായി വരുന്ന അബ്ദുൾ റസാഖെന്ന തടവുകാരനെ പരിചയപ്പെടുന്നു. താനെങ്ങനെ ജയിലിലെത്തിയെന്ന് അയാൾ ബഷീറിനോട് വിവരിക്കുന്നു. "കരുണാമയനായ അള്ളാഹു അബ്ദുൾ റസാഖിന്റെ തെറ്റ് പൊറുക്കും" എന്നാണ് ബഷീർ മറുപടിയായി പറയുന്നത്. ആ രാത്രിയിൽ ബഷീർ എഴുതാനിരിക്കുന്നുണ്ട്. ഒരു പക്ഷേ അത് അബ്ദുൾറസാഖിന്റെ ജീവിതത്തെക്കുറിച്ചാകാം. വളരെ ശോകപൂർണമായ

സംഗീതമാണ് പശ്ചാത്തലത്തിൽ നൽകിയിരിക്കുന്നത്. സിനിമയിൽ ചില വ്യത്യസ്ത രംഗങ്ങളെ തമ്മിൽ ബന്ധിപ്പിക്കുന്നതിന് പലപ്പോഴും പശ്ചാത്തലസംഗീതം ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. അത്തരത്തിൽ ബഷീറിന്റേയും അബ്ദുൾറസാഖിന്റേയും ആദ്യ കൂടിക്കാഴ്ച്ചയ്ക്ക് പശ്ചാത്തലമാകുന്ന അതേ സംഗീതമാണ് "അന്നദാതാവേ ..നിന്നോടുള്ള കടപ്പാട് എങ്ങനെ തീർക്കും..." എന്നു പറഞ്ഞ് ബഷീർ യാത്ര ചോദിക്കുന്ന രംഗത്തിലും ആവർത്തിക്കുന്നത്. സിനിമ അവസാനിക്കുമ്പോഴും വേർപാടിന്റെ ആ സംഗീതം പ്രേക്ഷകമനസ്സിൽ ഒരു വിങ്ങൽ ബാക്കിവെയ്ക്കുന്നു. നിർഭാഗ്യവശാൽ ബഷീറിന് ജയിൽ മോചിതനാകാനുള്ള അവസരം നിഷേധിക്കപ്പെടുകയും, അടുത്ത സുഹൃത്തുക്കളെല്ലാം അവിടം വിട്ടുപോകുമ്പോൾ അദ്ദേഹത്തിന് ഏകാന്തതയിലേക്ക് മടങ്ങേണ്ടിവരികയും ചെയ്യുന്നു.

മതിലിനപ്പുറത്തുനിന്ന് നാരായണിയുടെ ശബ്ദംകേൾക്കുന്നതു മുതൽ ബഷീറിന്റെ മുഖം പ്രസന്നമാകുന്നുണ്ട്. അദ്ദേഹം നട്ടു നനച്ച റോസാചെടികളിൽ നിറയെ പൂക്കളുണ്ടാകുന്നു. ഇവിടം മുതൽ പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തിന്റെ ശൈലി മാറാൻ തുടങ്ങുന്നുണ്ട്. നാരായണിക്കുവേണ്ടിയുള്ള കാത്തിരിപ്പാണ് പിന്നീട്. മതിലിനപ്പുറത്ത് നിന്ന് ഒരു ചുള്ളിക്കമ്പ് മുകളിലേക്കെറിഞ്ഞാണ് നാരായണി തന്റെ സാന്നിധ്യം ബഷീറിനെ അറിയിക്കുന്നത്. ഈ രംഗങ്ങളിലെല്ലാം പശ്ചാത്തലത്തിൽ പ്രണയാർദ്രമായ ഒരു സംഗീതം നൽകിയിട്ടുണ്ട്.

*മതിലു*കളിലെ പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തെ നാരായണിയുടെ രംഗപ്രവേശനത്തിന് മുൻപും ശേഷവും എന്ന രീതിയിൽ രണ്ടായി തിരിക്കാം. രണ്ട് വ്യത്യസ്ത രാഗങ്ങളിലാണ് ഇവ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. ആദ്യ ഭാഗത്ത് മായാമാളവഗൗള രാഗം ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. കടുത്ത ഏകാന്തതയും നിരാശയുമാണ് ആ സംഗീതത്തിൽ നമുക്കനുഭവപ്പെടുന്നത്. എന്നാൽ നാരായണിയുടെ രംഗപ്രവേശനത്തിനുശേഷം സന്തോഷകരമായ പശ്ചാത്തല സംഗീതമാണ് കേൾക്കാൻ കഴിയുക. നാരായണിയുടെ സാന്നിധ്യത്തിന്റെ സൂചനയാണ് മതിലിനപ്പുറത്ത് ഉയർന്നു താഴുന്ന ചുള്ളിക്കമ്പിന്റെ ദൃശ്യം. ഈ ദൃശ്യം ആവർത്തിക്കുമ്പോഴെല്ലാം പശ്ചാത്തലത്തിൽ പ്രണയാതുരമായ സംഗീതം കേൾക്കാനാകും. എന്നാൽ ഹൃദയഭേദകമായ അവസാനരംഗത്തിൽ ബഷീർ ജയിൽമോചിതനായെന്നറിയാതെ നാരായണി മതിലിനു മുകളിലേക്കെറിയുന്ന ചുള്ളിക്കമ്പാണ് സമീപദൃശ്യമായി കാണിക്കുന്നത്. ആദ്യ രംഗത്തിലെ അതേ സംഗീതം ഇവിടെയും ആവർത്തിക്കുന്നു. നാരായണിയെ തനിച്ചാക്കി ബഷീർ യാത്രയാകുമ്പോൾ പശ്ചാത്തലത്തിൽ കേൾക്കുന്ന സംഗീതം പ്രേക്ഷകരുടെ ഉള്ളുലയ്ക്കുന്നുണ്ട്.

അനാവശ്യമായി ഒരിടത്തും സംവിധായകൻ പശ്ചാത്തലസംഗീതം നൽകിയിട്ടില്ലായെന്നതും ഈ ചിത്രത്തിന്റെ ശബ്ദസന്നിവേശത്തിന്റെ സവിശേഷതയാണ്.

4.5. അനന്തരത്തിലെ ദൃശ്യാനുപൂരകേതരശബ്ദങ്ങൾ

അജയനെന്ന യുവാവിന്റെ മനസ്സിന്റെ ഭ്രാന്തമായ സഞ്ചാരങ്ങളാണ് അനന്തരത്തിലൂടെ സംവിധായകൻ പറഞ്ഞുവെക്കുന്നത്. എം.ബി.ശ്രീനിവാസനാണ് ഈ ചിത്രത്തിൽ പശ്ചാത്തല സംഗീതം ഒരുക്കിയിരിക്കുന്നത്. ആശുപത്രിയുടെ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് ചിത്രം ആരംഭിക്കുന്നത്. കുഞ്ഞജയന് നഴ്സ് പാലു ചൂടാക്കികൊടുക്കുന്ന ശീർഷകദൃശ്യത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ നേർത്ത സംഗീതം കേൾക്കാം. അജയൻ തന്നെയാണ് തന്റെ കഥ പ്രേക്ഷകരോട് പറഞ്ഞുതുടങ്ങുന്നത്.

അജയന്റെ കുട്ടിക്കാലം കാണിക്കുന്ന ആദ്യരംഗങ്ങളിൽ വോയ്സ് ഓവർ നൽകിയിരിക്കുന്നത് യുവാവായ അജയന്റെ ശബ്ദത്തിലാണ്. വോയ്സ് ഓവറിനിടയിലും നേർത്ത പശ്ചാത്തലസംഗീതം നൽകിയിട്ടുണ്ട്. കഥാലോകവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതും എന്നാൽ കഥാപരിസരത്ത് കഥാപാത്രസാന്നിധ്യമില്ലാത്തതുമായ ശബ്ദമാണ് അജയന്റേത്. അതിനാൽ ദൃശ്യാനുപൂരകേതര വിഭാഗത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്താൻ സാധിക്കുമെങ്കിലും, വ്യത്യസ്ത പ്രായങ്ങളിൽ കഥാപാത്രസാന്നിധ്യമായി ദൃശ്യത്തിൽ അജയനുണ്ടെന്നതു കൊണ്ടുതന്നെ നമുക്ക് ഈ ശബ്ദത്തെ ദൃശ്യാനുപൂരകവിഭാഗത്തിൽ ഉൾക്കൊള്ളിക്കാം. ഇവിടെ പലപ്പോഴും ദൃശ്യാനുപൂരക-പൂരകേതരശബ്ദങ്ങളെ ഒന്നിച്ച് ഇടകലർത്തി ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്.

കൗമാരക്കാരനായ അജയൻ അയൽവീട്ടിലെ പെൺകുട്ടി നൽകുന്ന പുസ്തകത്തിൽ മറ്റൊരാളുടെ പ്രണയലേഖനം കാണാനിടവരുന്നു. പുസ്തകം തിരിച്ചേൽപ്പിക്കുമ്പോൾ വയലിനിൽ വായിക്കുന്ന സംഗീതം പശ്ചാത്തലത്തിൽ കേൾക്കാം. അജയന്റെ മനസ്സിന്റെ വിങ്ങലാണ് ആ സംഗീതത്തിലൂടെ പ്രേക്ഷകർക്ക് അനുഭവിച്ചറിയാനാകുന്നത്.

അതേ പെൺകുട്ടി തന്റെ കാമുകനോടൊത്ത് വഴിയിൽ സംസാരിച്ചുകൊണ്ടുനിൽക്കുന്നതു കാണുമ്പോൾ വീണ്ടും അസ്വസ്ഥത നിറഞ്ഞ മനസ്സോടെ അജയൻ മുന്നോട്ടു നടക്കുന്നു. അവന്റെ മനസ്സിൽ കലങ്ങി മറിയുന്ന ചിന്തകൾ പ്രേക്ഷകർക്ക് പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തിൽ നിന്ന് വായിച്ചെടുക്കാം.

“കാരണമെന്തെന്നറിഞ്ഞുകൂടാ സമപ്രായക്കാർക്കിടയിൽപോലും ഉറ്റവരെന്നു പറയാവുന്ന സുഹൃത്തുക്കൾ എനിക്കുണ്ടായിരുന്നില്ല. എനിക്കവരോടൊന്നും

പറയാനില്ലാത്തതുപോലെ. അവരിൽനിന്ന് ഒന്നുമെനിക്ക് കേൾക്കാനില്ലാത്തതുപോലെ" എന്നാണ് അജയൻ പശ്ചാത്തലത്തിലെ വിവരണത്തിൽ പറയുന്നത്. അജയന്റെ മനസ്സ് അസ്വസ്ഥമാകുന്ന സന്ദർഭങ്ങളിലെല്ലാം പശ്ചാത്തലത്തിൽ വിഷാദഛായയുള്ള നേർത്ത സംഗീതം കേൾക്കാനാകും.

തന്നെ കബളിപ്പിച്ച് കടന്നുകളഞ്ഞുവെന്ന് അജയൻ വിശ്വസിക്കുന്ന നളിനിയെ, തന്റെ ചേട്ടന്റെ ഭാര്യയായി വീണ്ടും കണ്ടുമുട്ടുമ്പോൾ ഒരായിരം ചോദ്യങ്ങൾ ഉള്ളിലൊതുക്കി അജയൻ അവരെ തറപ്പിച്ച് നോക്കുന്നു. അജയന്റെ മനസ്സിന്റെ സംഘർഷം വീണ്ടും ആരംഭിക്കുമ്പോൾ അവിടേക്ക് പശ്ചാത്തലസംഗീതം ഒഴുകിയെത്തുന്നു. ഉറക്കച്ചടവോടെയുള്ള, ബാലുവിന്റെ രംഗപ്രവേശത്തോടെയാണ് പശ്ചാത്തലത്തിൽ കേൾക്കുന്ന ആ സംഗീതം നിലയ്ക്കുന്നത്. അത്താഴം കഴിക്കുന്നതിനിടയിൽ, അജയൻ വീണ്ടും നളിനിയിൽ ഉടക്കുന്നു. പിന്നെയും ആ മനസ്സ് അസ്വസ്ഥമാകുമ്പോൾ പശ്ചാത്തലത്തിൽ അതേ സംഗീതം ആവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. കൃത്യമായി ഒരൊറ്റ രാഗത്തെ മാത്രം ആശ്രയിച്ചല്ല ഈ സംഗീതം ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. എങ്കിലും ഹരികാംബോജി രാഗത്തോടാണ് ഇത് സാദൃശ്യം കാണിക്കുന്നത്. പ്രതിസമതയുള്ള രാഗമാണിത്. ഇവിടെ അജയന്റേയും നളിനിയുടേയും മനസ്സ് ഒരുപോലെ അസ്വസ്ഥമാകുന്നതായാണ് ദൃശ്യത്തിൽ കാണിച്ചിരിക്കുന്നത്. അതിനാൽ ഈ രാഗം ദൃശ്യത്തിന് വളരെയധികം അനുയോജ്യമാണ്.

കഥ പുരോഗമിക്കുമ്പോൾ പല സന്ദർഭങ്ങളിലും അജയനും നളിനിയും കണ്ടുമുട്ടുന്നുണ്ട്. അവിടെയെല്ലാം അജയന്റെ മനസ്സ് അസ്വസ്ഥമാകുന്നതുപോലെത്തന്നെ അയാളുടെ അസ്വാഭാവികമായ നോട്ടങ്ങളിലും പെരുമാറ്റങ്ങളിലും നളിനിയും വീർപ്പുമുട്ടുന്നു. സംഭാഷണമൊന്നുമില്ലാത്ത ആ രംഗങ്ങളിൽ അജയനും നളിനിയുമെന്തെല്ലാമാണ് പറയാതെ പറയുന്നതെന്ന് പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തിലൂടെ പ്രേക്ഷകർക്ക് മനസ്സിലാക്കാനാകും. ഏറെ നൈരാശ്യത്തോടെയുള്ള അജയന്റെ കിടപ്പ് കണ്ട് നളിനി കുറച്ചുസമയം അജയനെ നോക്കി നിൽക്കുകയും അജയൻ നളിനിയെ നോക്കി തിരിഞ്ഞുകിടക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അതേ സമയം പശ്ചാത്തലത്തിൽ ശോക സംഗീതം കേൾക്കാനാകും. ഒരു പക്ഷെ അജയന്റെ നളിനിയുമായുള്ള ഭൂതകാലം ശരിവെക്കും വിധമുള്ള സംഗീതമാണ് ഈ രംഗത്തിൽ സംവിധായകൻ നല്കിയിരിക്കുന്നത്. തുടർന്നു വരുന്ന രംഗത്തിൽ അജയൻ കുളക്കടവിൽ ആലോചനയോടെ നിൽക്കുകയാണ്. നളിനിയുടെ നോട്ടത്തിന് പശ്ചാത്തലമായ സംഗീതം അജയന്റെ ചിന്തകളിലേക്കും നീളുന്നു. രണ്ടുപേരും ഒരേ ചിന്തയുടെ രണ്ടറ്റങ്ങളിലാണെന്ന് തോന്നിക്കും വിധമാണ് ഈ രംഗങ്ങളുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ കേൾക്കുന്ന സംഗീതം.

കുളക്കടവിൽ നിന്ന് തിരിച്ചെത്തിയ അജയൻ പെട്ടി ഒതുക്കി പുറപ്പെടാനൊരുങ്ങുകയാണ്. ഇത് കണ്ട് അവിടെയെത്തുന്ന നളിനിയുടെ നോട്ടത്തിന് പശ്ചാത്തലമായി മുൻരംഗങ്ങളിലെ ശോകസംഗീതം നല്കിയിരിക്കുന്നു.

4.5.1. അനന്തരത്തിലെ ദൃശ്യാനുപൂരകേതരശബ്ദങ്ങളുടെ സംഗ്രഹം

സീൻ	സന്ദർഭം	പശ്ചാത്തല സംഗീതം	വൈകാരികസ്ഥിതി
1 ദൂര ദൃശ്യം	ആശുപത്രി മുറി- ശീർഷക ദൃശ്യം		
159 സമീപദൃശ്യം	അയൽ വീട്ടിലെ പെൺകുട്ടിയുടെ സ്വകാര്യ പ്രണയം തിരിച്ചറിയുന്നരംഗം		ശോക സംഗീതം
256 സമീപദൃശ്യം	നളിനിയെ കണ്ടുമുട്ടുമ്പോൾ അജയന്റെ മനസ്സ് അസ്വസ്ഥമാകുന്നത്.		ശോകസംഗീതം

അരേഖീയമായ ആഖ്യാനശൈലിയിൽ അടൂർ സംവിധാനം ചെയ്ത ചിത്രമാണ് അനന്തരം. ആദ്യമധ്യാന്ത പൊരുത്തമില്ലാതെയാണ് കഥ പറയുന്നത്. അജയൻ എന്ന യുവാവിനെ കേന്ദ്രസ്ഥാനത്തു നിർത്തി അവന്റെ മനസ്സിലൂടെ കടന്നുപോകുന്ന ചിന്തകളെ പ്രേക്ഷകർക്കു മുൻപിൽ സംവിധായകൻ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഒരു പ്രഹേളിക അജയനെയും പ്രേക്ഷകരേയും ഒരു പോലെ ചുറ്റിപ്പിടിക്കുന്നുണ്ട്. ഇവിടെ ദൃശ്യാനുപൂരകശബ്ദങ്ങളിലൂടെ പ്രേക്ഷകരെ സംവിധായകൻ അജയനോട് താദാത്മ്യപ്പെടുത്തുകയാണ്. വിഷാദരാഗങ്ങളിലുള്ള ഇതിലെ പശ്ചാത്തലസംഗീതം അജയന്റെ തോന്നലുകളേയും മറുപക്ഷത്ത് നളിനിയുടെ നിസ്സഹായതയേയും ഒരുപോലെ അനാവരണം ചെയ്യുന്നു.

4.6. വിധേയനിലെ ദൃശ്യാനുപൂരകേതരശബ്ദങ്ങൾ

സക്കറിയയുടെ *ഭാസ്കരപട്ടേലരും എന്റെ ജീവിതവും* എന്ന നോവലിനെ ആധാരമാക്കി അടൂർ സംവിധാനം ചെയ്ത ചിത്രമാണ് *വിധേയൻ*. പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തോടെയാണ് *വിധേയ*നിലെ ശീർഷകദൃശ്യം ആരംഭിക്കുന്നത്. വിജയഭാസ്കറാണ് ഈ ചിത്രത്തിൽ പശ്ചാത്തല സംഗീതം ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. നാട്ടിലെ പ്രമാണിയായ പട്ടേലരുടെ അധികാരത്തിനുകീഴിൽ വിധേയപ്പെടേണ്ടി വരുന്ന കുടിയേറ്റക്കാരനായ തൊമ്മിയുടെ ജീവിതത്തിലൂടെയാണ് കഥ വികസിക്കുന്നത്. ആദ്യ രംഗത്തിൽ സമീപദൃശ്യമായി കാണിച്ചിരിക്കുന്നത് അധികാരത്തിന്റെ പ്രതീകമായ ഒരു കസേരയും അതിന് പുറകിലായി ചുമരിൽ ചാരിവെച്ചിരിക്കുന്ന തോക്കുമാണ്. വലതുകയ്യൊടിഞ്ഞ ആ കസേരയുടെ കാലപ്പഴക്കം തലമുറകളായി അവിടെ നിലനിന്നു പോന്ന അധികാരത്തെ ചിഹ്നവൽക്കരിക്കുന്നു. മൃദംഗത്തിന്റെ താളത്തിലാണ് പശ്ചാത്തലസംഗീതം ആരംഭിക്കുന്നത്. സ്തോഭജനകമായ സംഗീതമാണത്.

കന്നട മാതൃഭാഷയായ പട്ടേലരുടെ കന്നടകലർന്ന മലയാളത്തിലുള്ള സംസാരശൈലി മറ്റുള്ളവരിൽ ഭയമുണ്ടാക്കുന്നുണ്ട്. തൊമ്മിയുമായുള്ള പട്ടേലരുടെ ആദ്യ സംഭാഷണത്തിൽ പട്ടേലർ പറയുന്നത് "ഇല്ലി ബാരോ പട്ടിമകനെ" എന്നാണ്. പട്ടേലരുടെ വിളികേട്ട് എഴുന്നേൽക്കുന്ന തൊമ്മിയുടെ മുണ്ട് കീറുന്നു. ആ നിമിഷം അയാൾ പകച്ചുനിൽക്കുമ്പോൾ, വായിലെ മുറുക്കാൻ ഒന്ന് കാർപ്പിച്ച് "ഇവിടെ വാടാ നായിന്റെ മോനെ" എന്ന് ഒന്നുകൂടി ദേഷ്യത്തിൽ പട്ടേലർ ആജ്ഞാപിക്കുന്നു. ഒരു കൈകൊണ്ട്

മുണ്ടിന്റെ കീറിയഭാഗം മറച്ചുപിടിച്ചും മറുകയ്യാൽ വായ്പൊത്തി ഓച്ചാനിച്ചുമാണ് തൊമ്മി മുന്നോട്ട് വരുന്നത്. പശ്ചാത്തലത്തിൽ പള്ളിമണി മുഴങ്ങുന്ന ശബ്ദംകേൾക്കാം. മണിമുഴക്കത്തെ രണ്ട് രീതിയിൽ വായിച്ചെടുക്കാം. സാധാരണയായി ബലി തുടങ്ങുന്നതിനുമുൻപും ആരുടേയെങ്കിലും മരണം അറിയിക്കുന്നതിനുമാണ് ദേവാലയങ്ങളിൽ മണിമുഴങ്ങാറുള്ളത്. സിനിമയുടെ ആരംഭത്തിലെ ഈ മണിമുഴക്കം തൊമ്മിയുടെ ബലി തുടങ്ങിക്കഴിഞ്ഞുവെന്നതിന്റെ സൂചനയാണ്.

സാധാരണയായി പള്ളികളിൽ ബലി ആരംഭിക്കുന്നതിന് മുൻപ് ഒന്നാം മണി, രണ്ടാം മണി, മൂന്നാം മണി അഥവാ നടമണി എന്ന ക്രമത്തിൽ മൂന്ന് തവണയാണ് മണിയടിക്കുന്നത്. ആദ്യകാലങ്ങളിൽ സമയം നോക്കാൻ വീടുകളിൽ ക്ലോക്കുകളോ വാച്ചുകളോ ഇല്ലാതിരുന്നകാലത്ത്, ബലി തുടങ്ങുന്നതിന് ഒരു മണിക്കൂർ മുൻപ് ഒന്നാം മണിയും, അരമണിക്കൂർ മുൻപ് രണ്ടാംമണിയും, ബലിയാരംഭിക്കുന്നതിന് മുൻപായി മൂന്നാംമണിയുമടിച്ചിരുന്നു. ഇന്നും അത് തുടർന്നു വരുന്നു. മൂന്നാം മണി ദ്രുതതാളത്തിലാണ് അടിയ്ക്കുന്നത്. എന്നാൽ ഒരാളുടെ മരണവിവരം അറിയിക്കാനുള്ള മണിയടിയുടെ താളം മന്ദഗതിയിലായിരിക്കും. ഇവിടെ *വിധേയ*നിൽ രണ്ടുതവണയാണ് പശ്ചാത്തലത്തിൽ മണിമുഴങ്ങുന്നത്. ആദ്യരംഗത്തിലും അവസാനരംഗത്തിലും. ആദ്യരംഗത്തിൽ തൊമ്മിയും പട്ടേലരുമായുള്ള കൂടിക്കാഴ്ചയിലും അവസാനരംഗത്തിൽ പട്ടേലർ മരിക്കുമ്പോഴും. ഒന്ന് ബലി ആരംഭിക്കുന്നുവെന്നതിന്റേയും മറ്റൊന്ന് ബലി പൂർത്തിയായി എന്നുള്ളതിന്റേയും പ്രതീകാത്മക ശബ്ദങ്ങളാണ്.

4.6.1. വിധേയനിലെ ദൃശ്യാനുപൂരകേതരശബ്ദങ്ങളുടെ സംഗ്രഹം

സീൻ	സന്ദർഭം	പശ്ചാത്തലസംഗീതം	വൈകാരികസ്ഥിതി
ഒന്ന് മധ്യസമീപദൃശ്യം	ശീർഷകദൃശ്യം- കസേര, തോക്ക്		അധികാര സൂചനകളുള്ള സംഗീതം
രണ്ട് – മധ്യദൃശ്യം	ആദ്യത്തെ പള്ളിമണി		ബലിയാരംഭിക്കുന്നതിന്റെ സൂചന
465 ദൂരദൃശ്യം	അവസാനത്തെ പള്ളിമണി		ബലി പൂർത്തീകരിച്ചുവെന്ന സൂചന

43 – മധ്യ സമീപദൃശ്യം	യജമാനര് വിളിക്കുന്നുണ്ട് എന്ന് അറിയിക്കാൻ വന്ന പട്ടേലരുടെ വാല്യക്കാരന്റെ വരവിന്		ശോകവും ഭയവും ഇടകലർന്ന സംഗീതം
81 സമീപദൃശ്യം	പട്ടേലർ തന്റെ വീടിനകത്ത് നിൽക്കുന്നതും കുട്ടാളികൾ കാവൽകിടക്കുന്നതും കണ്ടുകൊണ്ടുള്ള തൊമ്മിയുടെ വരവിൽ		വിഷാദവും ഭീതിയും ഇ ടകലർന്ന സംഗീതം
233 മധ്യദൃശ്യം	പട്ടേലരുടെ വെടികൊണ്ട് കിടപ്പിലായ തൊമ്മിയെ നോക്കി പ്രയാസത്തോടെ ഓമനയിരിക്കുമ്പോ ൾ		വിഷാദം
286 മധ്യസമീപദൃശ്യ ം	സരോജം തൊമ്മിക്ക് ഭക്ഷണം വിളമ്പി കൊടുക്കുമ്പോൾ		സന്തോഷം
423 ദൂരദൃശ്യം	പട്ടേലർ മരിക്കുമ്പോൾ		ശോകവും ആന്ദവും ഇടകലർന്ന സംഗീതം
നൂറ്റിപതിനഞ്ച് -സമീപദൃശ്യം	മറ്റൊരു സ്ത്രീയുടെ കരച്ചിൽ		വിഷാദം

ഈ ചിത്രത്തിൽ പട്ടേലർ, ദുർബലരെ ആകാരംകൊണ്ടും ശബ്ദംകൊണ്ടും ഭയപ്പെടുത്തിയും ആയുധശക്തികൊണ്ട് കീഴ്പ്പെടുത്തിയും അവരുടെ ദാരിദ്ര്യവും നിസ്സഹായതയും മുതലെടുത്തും പല വിധത്തിൽ ആക്രമിക്കുന്നുണ്ട്. "യജമാനര് വിളിക്കുന്നുണ്ട്" *എന്നറിയിക്കാൻ* പട്ടേലരുടെ വാല്യക്കാരൻ തൊമ്മിയുടെ വീട്ടിലേക്ക് വരുമ്പോൾ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ഒരു സംഗീതം കേൾക്കാം. വേട്ടക്കാരൻ തന്റെ ഇരയ്ക്കുവേണ്ടി കെണിയൊരുക്കുന്നതിന്റെ സൂചനകൾ ആ സംഗീതത്തിലുണ്ട്. ആദ്യ തവണ തൊമ്മിയുടെ ഭാര്യയായ ഓമനയെ പട്ടേലർ ഉപദ്രവിക്കുമ്പോൾ തൊമ്മി രോഷം കൊള്ളുന്നു.

ആ ദൃശ്യത്തിന് സംവിധായകൻ പശ്ചാത്തലത്തിൽ സംഗീതം ഒന്നും തന്നെ നൽകിയിട്ടില്ല. എന്നാൽ രണ്ടാം തവണയും ഇതുണ്ടാകുമ്പോൾ പശ്ചാത്തലത്തിൽ സംഗീതം കേൾക്കാം. തൊമ്മിയുടെ നിസ്സഹായതയുടെ ഭാവമാണ് ആ സംഗീതത്തിന്. ഒരു പ്രത്യാക്രമണത്തിനുള്ള കരുത്തില്ലാതെ, തന്റെ ഭാര്യയെ പട്ടേലർക്ക് വിട്ടുകൊടുക്കേണ്ടി വന്നതിലുള്ള കുറ്റബോധവും നിരാശയുമാണ് തൊമ്മിയുടെ മുഖത്ത് നിഴലിക്കുന്നത്. മറ്റൊരു സ്ത്രീയോട് പട്ടേലർ ആക്രോശിക്കുമ്പൊഴും തൊമ്മി നിസ്സഹായതയോടെ ആ രംഗം നോക്കി നിൽക്കുന്നുണ്ട്. അവിടെയും ഇതേ സംഗീതം പശ്ചാത്തലത്തിൽ കേൾക്കാം.

പട്ടേലരുടെ മരണരംഗത്തിൽ രണ്ടു വ്യത്യസ്ത ഭാവങ്ങളിലുള്ള സംഗീതമാണ് നൽകിയിരിക്കുന്നത്. തൊമ്മി തന്റെ യജമാനരെ നഷ്ടപ്പെട്ടതോർത്ത് ആദ്യം വേദനിക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ പിന്നീട് താൻ സ്വതന്ത്രനായെന്ന തിരിച്ചറിവുണ്ടാകുമ്പോൾ *ഓമനേ.....പട്ടേലര് മരിച്ച്.....* എന്ന് ആഹ്ലാദത്തോടെ വിളിച്ചുപറഞ്ഞ് വേഗത്തിലോടുന്നു. ആ സമയം പശ്ചാത്തലത്തിൽ കേൾക്കുന്നത് അത്യാഹ്ലാദത്തിന്റെ സംഗീതമാണ്. പശ്ചാത്തല സംഗീതം മിക്കപ്പോഴും രണ്ടോ അതിലധികമോ രാഗങ്ങളെ സമന്വയിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് ചിട്ടപ്പെടുത്താറുള്ളത്. ഇവിടെ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്ന പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തിൽ ശങ്കരാഭരണരാഗമാണ് പ്രധാനമായി ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഹർഷോന്മാദിയാണ് ഈ രാഗം. വേട്ടക്കാരനിൽനിന്ന് എന്നന്നേക്കുമായി രക്ഷപ്പെട്ട ഇരയുടെ മനസ്സിന്റെ ആനന്ദം ആ സംഗീതത്തിൽ പ്രേക്ഷകർക്കു കേൾക്കാം.

പട്ടേലരും എന്റെ ജീവിതവും എന്ന മൂലകൃതിയിൽ പള്ളിമണിയുടെ സൂചനകളൊന്നും തന്നെയില്ല. എന്നിട്ടും അത്തരത്തിലൊരു ശബ്ദം ചിത്രത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ സന്നിവേശിപ്പിക്കാമെന്നത് സംവിധായകന്റെ ഔചിത്യ പൂർണമായ ഒരു തീരുമാനമാണ്. സാഹിത്യകൃതികളുടെ അനുകല്പനങ്ങളിൽ ശബ്ദസന്നിവേശത്തിന്റെ ക്രിയാത്മകമായ സാധ്യതയെ ഫലപ്രദമായി പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയിരിക്കുകയാണ് ഇവിടെ.

4.7. നിഴൽക്കുത്തിലെ ദൃശ്യാനുപൂരകേതര ശബ്ദങ്ങൾ

തിരുവിതാംകൂറിലെ ഒരു ചെറിയ ഗ്രാമമാണ് കഥാപരിസരം. രാജഭരണം അവസാനിച്ചിട്ടില്ലാത്ത ഒരു കാലഘട്ടത്തിലാണ് കഥ നടക്കുന്നത്. കാളിയപ്പൻ എന്ന ആരാച്ചാരാണ് ഇതിലെ കേന്ദ്രകഥാപാത്രം. അടൂരിന്റെ മറ്റ് സിനിമകളെ അപേക്ഷിച്ച് ദൃശ്യാനുപൂരകേതരശബ്ദങ്ങൾ ഇതിൽ കൂടുതലായി ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നതായി കാണാം. ഇളയരാജയാണ് ഈ ചിത്രത്തിന് പശ്ചാത്തല സംഗീതസംവിധാനം

നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്നത്. ശീർഷക ദൃശ്യത്തിന് പശ്ചാത്തലമായി കേൾക്കുന്ന സംഗീതത്തിൽനിന്ന് കഥാഗതിയെ സംബന്ധിച്ച സൂചനകൾ പ്രേക്ഷകർക്ക് വായിച്ചെടുക്കാനാകും. രണ്ട് വ്യത്യസ്ത രാഗങ്ങളെ ഇടകലർത്തിയാണ് ഇത് ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. രേവതി രാഗത്തിൽ ആരംഭിച്ച് മോഹന രാഗത്തിലൂടെ സഞ്ചരിച്ച് വീണ്ടും രേവതിയിലവസാനിക്കുന്നതു പോലെയാണ് ഇതിന്റെ ഘടന. ശ്രോതാക്കളിൽ കരുണ രസം ഉണർത്താൻ കഴിയുന്ന രാഗമാണ് രേവതിയെങ്കിൽ ശൃംഗാര-വീര-കരുണാദി രസങ്ങളെ ഉണർത്തുന്ന രാഗമാണ് മോഹനം. നിഴൽക്കുത്തിന്റെ കഥാഗതിയും ശബ്ദപഥത്തിൽ രാഗങ്ങളുണർത്തുന്ന രസങ്ങളുടെ അതേ ക്രമം പിൻപറ്റുന്നുണ്ട്.

4.7.1. നിഴൽക്കുത്തിലെ ദൃശ്യാനുപൂരകേതര ശബ്ദങ്ങൾ സംഗ്രഹം

സീൻ	സന്ദർഭം	പശ്ചാത്തലസംഗീതം	വൈകാരികസ്ഥിതി
ഒന്ന് -സമീപദൃശ്യം	ശീർഷക ദൃശ്യം		വിഷാദം-സന്തോഷം-വിഷാദം
തൊണ്ണൂറ്റിയൊന്ന് -മധ്യദൂരദൃശ്യം	രാജാവിന്റെ കല്പനയുമായി ദൂതൻ വരുന്നത്.		ഭയാനകം
നൂറ്റി ഇരുപത്തിയാറ് മധ്യദൃശ്യം	ജയിലിൽ നൂൽ ഇഴപിരിച്ച് കയറുണ്ടാക്കുന്നത്.		വിഷാദവും ഭയവും കലർന്ന സംഗീതം
മുന്നൂററി ഇരുപത്തിയെട്ട് - സമീപദൃശ്യം	തൂക്ക് നടപ്പാക്കുന്നത്		വിഷാദം

ആരാച്ചാരായ കാളിയപ്പൻ കുറ്റ ബോധംകൊണ്ട് മദ്യപിച്ച് സ്വയം പഴിക്കുകയും വിലപിക്കുകയും ചെയ്യുന്നിടത്താണ് കഥാരംഭം. നിരപരാധിയായ ഒരാളെ തൂക്കിലേറ്റേണ്ടി വന്നതിന്റെ കുറ്റബോധം അയാളെ എല്ലാ കാലവും പിന്തുടരുന്നുണ്ടായിരുന്നു. ആയിടക്കാണ് പുതിയൊരാളെ തൂക്കിലേറ്റാനുള്ള പൊന്നുതമ്പുരാന്റെ ഉത്തരവ് കാളിയപ്പനെ തേടിവരുന്നത്. രാജാവിന്റെ ദൂതൻ ആ ഉത്തരവുമായി രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുന്നതു മുതൽ പശ്ചാത്തലത്തിൽ പെരുമ്പറമുഴക്കം കേൾക്കാം. കാളിയപ്പന് താൽപര്യമില്ലാതിരുന്നിട്ടുകൂടി ആ ഉത്തരവ് അനുസരിക്കേണ്ടിതായി വരുന്നു. ചിത്രത്തിലുടനീളം രാജാവ് അദൃശ്യസാന്നിധ്യമാണെങ്കിലും രാജാവിനെക്കുറിച്ചുള്ള പരാമർശങ്ങളിലും രാജദൂതന്റെ

വരവിലുമെല്ലാം പശ്ചാത്തലത്തിൽ പെരുമ്പറമുഴക്കം സമന്വയിപ്പിച്ച് രാജകല്പനയുടെ ഗൗരവം പ്രേക്ഷകരെ ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

തൂക്ക് നടപ്പിലാക്കാനുള്ള ആരാച്ചാർ വ്രതമെടുത്ത് പ്രാർത്ഥിച്ച് നിഷ്ഠയോടെ ഒരുങ്ങുന്നതുപോലെ മറുവശത്ത് തൂക്കുകയറും തയ്യാറാക്കുന്നു. ഈ രംഗത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ സംഗീതം സംയോജിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. കാളിയപ്പന്റെ ആദർശവാനായ മകൻ ചർക്കയിൽ നൂൽ നൂൽക്കുന്നതാണ് സമീപദൃശ്യമായി കാണിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഈ ദൃശ്യത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ദൃശ്യാനുപൂരകമായ ചർക്കയുടെ ശബ്ദം നൽകിയിരിക്കുന്നു. തൊട്ടടുത്ത രംഗത്തിലെ ജയിൽ ദൃശ്യത്തിൽ നൂലുകൾ ഇഴചേർക്കുന്നതായി കാണിക്കുമ്പോൾ പശ്ചാത്തലമായി സംഗീതം ചേർത്തിട്ടുണ്ട്. ഈ രണ്ട് ദൃശ്യങ്ങളിലും സംഭാഷണങ്ങളോ മറ്റ് വിശദീകരണങ്ങളോ നൽകിയിട്ടില്ല. എങ്കിൽപ്പോലും അഹിംസാവാദികളുടെ ചർക്കയിൽ നൂറ്റ നൂലുകളാണ് ഇഴപിരിച്ച് നിരപരാധികളായ സാധുമനുഷ്യരുടെ ജീവനെടുക്കുന്ന തൂക്കുകയറാകുന്നതെന്ന യാഥാർത്ഥ്യം ദൃശ്യാദൃശ്യ സൂചക ശബ്ദങ്ങളിലൂടെ പ്രേക്ഷകരെ ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

തൂക്ക് നടപ്പാക്കാനായി ജയിലിലെത്തിയ കാളിയപ്പൻ ഉറങ്ങാതിരിക്കാൻ വേണ്ടി ജയിലർമാർ ഒരു കഥ പറയുന്നുണ്ട്. പതിമൂന്ന് വയസായ പെൺകുട്ടിയെ ബലാത്സംഗം ചെയ്ത് കൊന്ന കഥ. കഥ കേൾക്കുമ്പോൾ തന്റെ മകൾ മല്ലികയെയാണ് കാളിയപ്പന് ഓർമ്മവരുന്നത്. ഇത് കാളിയപ്പനെ സംഘർഷത്തിലാക്കാൻ തുടങ്ങുന്നുണ്ട്. കഥയിലെ പെൺകുട്ടി ഒരിടയച്ചെറുക്കനുമായി അനുരാഗത്തിലാകുന്നു. ശേഷം ചേച്ചിയുടെ ഭർത്താവിന്റെ പീഡനത്തിനിരയായി ആ പെൺകുട്ടി കൊല്ലപ്പെടുന്നു. അതിനെ പ്രതി ഇടയചെറുക്കൻ കുറ്റാരോപിതനാകുന്നു. ഇതായിരുന്നു കഥാസാരം. "നിരപരാധിയായ ആ ഇടയചെറുക്കന് എന്ത് സംഭവിച്ചു" എന്ന് ചുറ്റുമുള്ളവർ ചോദിക്കുമ്പോൾ "ആ നിരപരാധിയെയാടോ ഇന്ന് തൂക്കിലേറ്റാൻ പോകുന്നത്" എന്ന് പോലീസുകാരൻ മറുപടിയായി പറയുന്നു. ഇത് കാളിയപ്പനെ കൂടുതൽ സംഘർഷത്തിലാക്കുന്നുണ്ട്. ദേഹാസ്വാസ്ഥ്യം അനുഭവപ്പെടുന്ന കാളിയപ്പന് തന്റെ കർത്തവ്യം മകനെ ഏൽപ്പിക്കേണ്ടതായി വരുന്നു.

കഥയുടെ മധ്യഭാഗത്തുവരുന്ന മല്ലികയുടെ അനുരാഗദിനങ്ങളൊഴിച്ചാൽ ആദ്യവും അവസാനവും സംഘർഷഭരിതമാണ്. ഈ കഥാഗതിയുടെ മുൻസൂചനയായാണ് ശീർഷക ദൃശ്യങ്ങളിൽ പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തിലൂടെ സംവിധായകൻ നൽകിയിരിക്കുന്നത്.

ഗൗരവമാർന്ന പ്രമേയമാണ് സിനിമ ചർച്ചചെയ്യുന്നതെങ്കിലും രാഗാധിഷ്ഠിതമായ പശ്ചാത്തലസംഗീതം ലളിതമായ ആഖ്യാനം ഇവിടെ സാധ്യമാക്കുന്നു.

4.8. നാലുപെണ്ണുങ്ങളിലെ ദൃശ്യാനുപൂരകേതരശബ്ദങ്ങൾ

തകഴി ശിവശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ ചെറുകഥകളെ അടിസ്ഥാനമാക്കി അടൂർ സംവിധാനം ചെയ്ത ചിത്രമാണ് നാലുപെണ്ണുങ്ങൾ. ഒരു നിയമലംഘനത്തിന്റെ കഥ, നിത്യകന്യക, കന്യക, ചിന്നവമ്മ എന്നിങ്ങനെ വ്യത്യസ്തമായ കഥകൾ കോർത്തിണക്കിയാണ് ഈ ചിത്രം ഒരുക്കിയിരിക്കുന്നത്. കുഞ്ഞിപ്പെണ്ണ്, കുമാരി, ചിന്ന അമ്മ, കാമാക്ഷി എന്നിങ്ങനെ നാലു സ്ത്രീകളുടെ ജീവിതമാണ് സിനിമയുടെ മുഖ്യപ്രമേയം. അടൂരിന്റെ മറ്റ് സിനിമകളുടെ ഘടനയിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമാണ് ഈ ചിത്രം. നാല് ലഘുചിത്രങ്ങളാണ് ഇതിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. കഥ പറയുമ്പോൾ അതിൽ ഏറ്റവും പ്രധാനപ്പെട്ട ഭാഗത്തേക്ക് പ്രേക്ഷക ശ്രദ്ധകൊണ്ടുവരുന്നതിന് അത്തരം രംഗങ്ങളിൽ പശ്ചാത്തലസംഗീതം കൂടുതൽ പ്രാധാന്യത്തോടെ ഉപയോഗിക്കുന്ന ലളിതമായ മാർഗ്ഗം സംവിധായകൻ ഇതിൽ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. ലഘു ചിത്രങ്ങളിൽ സമയപരിധിയുയർത്തുന്ന വെല്ലുവിളികളെ അതിജീവിക്കാൻ ഇതിലൂടെ സാധിക്കുന്നുണ്ട്. ഐസക് തോമസാണ് ഈ ചിത്രത്തിന് പശ്ചാത്തലസംഗീതം ഒരുക്കിയിരിക്കുന്നത്.

ഒരു നിയമലംഘനത്തിന്റെ കഥ എന്ന ചിത്രത്തിൽ ആദ്യഭാഗങ്ങളുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ വളരെ നേർത്ത സംഗീതമുണ്ടെന്നതൊഴിച്ചാൽ വിചാരണരംഗങ്ങളിലല്ലാതെ മറ്റെവിടേയും പശ്ചാത്തലസംഗീതം ഉപയോഗിച്ചു കാണുന്നില്ല. ഇതിൽ കുഞ്ഞിപ്പെണ്ണ് (പത്മപ്രിയ) തെരുവിലെ തന്റെ ഗണികജീവിതം അവസാനിപ്പിച്ച് ഒരു കുടുംബമായി ജീവിക്കാൻ തീരുമാനിക്കുകയും പാപ്പുകുട്ടിയെന്ന (ശ്രീജിത്ത് രവി) യുവാവിനെ വിവാഹം കഴിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. വ്യഭിചാരകുറ്റത്തിന് പിടിക്കപ്പെട്ട് കോടതിമുറിയിലെ വിസ്താരം കഴിഞ്ഞ്, പതിനാല് ദിവസത്തെ റിമാന്റിനായി നിർദ്ദേശിക്കുമ്പോഴും, "പ്രതികൾ കുറ്റംചെയ്തിരിക്കുന്നുവെന്ന് സംശയാതീതമായി തെളിയിക്കപ്പെട്ടതിനാൽ ഇരുവർക്കും പതിനഞ്ചുദിവസത്തെ തടവ് വിധിച്ചിരിക്കുന്നു" എന്ന ജഡ്ജിയുടെ വിധിപ്രസ്താവത്തിനുശേഷം, തങ്ങളുടെ നിരപരാധിത്വം തെളിയിക്കാൻ

കഴിയാതെ പോയ കുഞ്ഞിപ്പെണ്ണും പാപ്പുകുട്ടിയും നിസ്സഹായരായി നിൽക്കുന്ന അവസാനഷോട്ടിലുമാണ് പശ്ചാത്തലസംഗീതം പ്രാധാന്യത്തോടെ ചേർത്തിരിക്കുന്നത്.

*കന്യക*യിൽ കുമാരി(ഗീതു മോഹൻ ദാസ്)യുടെ ജീവിതമാണ് സംവിധായകൻ പറഞ്ഞുവെക്കുന്നത്. കുമാരിയെ നാരായണൻ എന്നൊരാൾ വിവാഹം ചെയ്യുന്നു. വിവാഹത്തിനുശേഷം അന്നേ ദിവസം പെരുന്നാളായതു കൊണ്ട് നല്ല കച്ചവടം ഉണ്ടെന്നും പറഞ്ഞ് അയാൾ കുമാരിയെ തനിച്ചാക്കി പോകുന്നതായാണ് കാണിക്കുന്നത്. ഏറെ വൈകി അയാൾ മടങ്ങിയെത്തുന്നുണ്ടെങ്കിലും കുമാരിക്ക് ആ രാത്രിയിൽ തനിച്ചുറങ്ങേണ്ടതായി വരുന്നു. ആ സമയം മുതൽ അവളുടെ മനസ്സ് അസ്വസ്ഥമാകാൻ തുടങ്ങുന്നുണ്ട്.

ഓരോ രാത്രിയിലും വിവാഹ ജീവിതത്തെക്കുറിച്ചുള്ള കുമാരിയുടെ സ്വപ്നങ്ങളെല്ലാം വീണുടയുന്നു. കുമാരിയുടെ മനസ്സ് അസ്വസ്ഥമാകുമ്പോഴൊക്കെയും പശ്ചാത്തലത്തിൽ വളരെ നേർത്ത ഒരു സംഗീതം നമുക്ക് കേൾക്കാനാകും. പിന്നീട് കുമാരിയിൽ സ്വഭാവദൂഷ്യം ആരോപിച്ച് നാരായണൻ അവളെ ഉപേക്ഷിക്കാൻ തീരുമാനിക്കുകയാണ്. അവരുടെ മാനനഷ്ടത്തിന് ആയിരത്തി അഞ്ഞൂറുരൂപ ആവശ്യപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. അതിനെച്ചൊല്ലി ക്ഷുഭിതനാകുന്ന അച്ഛനോട് "ഞങ്ങൾ തമ്മിൽ കല്യാണം നടന്നിട്ടില്ല, പിന്നെ എന്തിനാ ഒഴിയുന്നതും പറഞ്ഞ് വഴക്കിടുന്നത്" എന്ന് കുമാരി ഉറച്ച സ്വരത്തിൽ ചോദിക്കുന്നുണ്ട്. "ഇല്ല അച്ഛാ... കല്ല്യാണം നടന്നില്ല..." എന്ന് അവൾ വീണ്ടും ആവർത്തിക്കുന്നു. ഇവിടെ *കല്യാണം* എന്നതുകൊണ്ട് മാനസികമായോ ശാരീരികമായോ അവർ തമ്മിൽ യാതൊരടുപ്പവും ഉണ്ടായിട്ടില്ല എന്നതന്നെയാണ് കുമാരി വ്യക്തമാക്കുന്നത്. നാളിതുവരെ അവളനുഭവിച്ച ആത്മസംഘർഷങ്ങളും പരിഹാസങ്ങളുമെല്ലാം ഈ വാക്കുകളിൽ സ്പഷ്ടമാണ്. കുമാരിയുടെ അസ്വസ്ഥമാകുന്ന മനസ്സിനെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്ന പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തെ ഈ ചിത്രത്തിന്റെ ഏറ്റവും സുപ്രധാനമായ അവസാനരംഗത്തിൽ കൂടുതൽ തീക്ഷണസ്വഭാവത്തോടെ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു.

കാമാക്ഷിയെ(നന്ദിത ദാസ്)ന്ന സ്ത്രീക്ക് നിത്യകന്യകയായി ജീവിക്കേണ്ടി വരുന്ന അവസ്ഥയാണ് സംവിധായകൻ *നിത്യകന്യക* എന്ന ചിത്രത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. കാമാക്ഷിയെ പെണ്ണുകാണാൻ വന്ന ചെറുക്കൻ അനുജത്തി സുഭദ്ര(കാവ്യാ മാധവൻ)യെ വിവാഹം കഴിക്കാൻ താൽപര്യം പ്രകടിപ്പിക്കുന്നു. ഈ കാര്യം വളരെ പ്രയാസപ്പെട്ടാണ് അമ്മ കാമാക്ഷിയെ ധരിപ്പിക്കുന്നത്. "എനിക്ക് സങ്കടമില്ലമ്മേ... സുഭദ്രയുടെ കല്ല്യാണം നടക്കട്ടെ" എന്ന് കാമാക്ഷി അമ്മയോട് മറുപടി പറയുന്നു. ഈ രംഗത്തിന് പശ്ചാത്തലമായി സംഗീതം ചേർത്തിട്ടുണ്ട്. കാമാക്ഷിയുടെ ജീവിതത്തിലെ തിരസ്കരണങ്ങളുടെ ആരംഭമായിരുന്നു ആ രംഗം. അതിന്റെ സൂചനയായും ആ സംഗീതത്തെ വായിച്ചെടുക്കാം.

4.8.1. നാലുപെണ്ണുങ്ങളിലെ ദൃശ്യാനുപൂരകേതരശബ്ദങ്ങൾ സംഗ്രഹം

സീൻ	സന്ദർഭം	പശ്ചാത്തലസംഗീതം	വൈകാരികസ്ഥിതി
1 മധ്യ ദൃശ്യം	ശീർഷക ദൃശ്യം-ഒഴുകുന്ന നദി		ശാന്തം
114 മധ്യ ദൂര ദൃശ്യം	കുഞ്ഞിപ്പെണ്ണും പാപ്പകുട്ടിയും പ്രതിക്കൂട്ടിൽ നിസ്സഹായരായി നിൽക്കുന്നു.		നിസ്സഹായത
207 സമീപദൃശ്യം	കല്ല്യാണം നടന്നിട്ടില്ലെന്ന് കുമാരി ഉറപ്പിച്ച് പറയുന്ന		രോഷം
265 സമീപദൃശ്യം	ചിന്നവമ്മ വിവിധ വികാരങ്ങളോടെ നിൽക്കുന്നു.		വിഷാദം
277 മധ്യ സമീപ ദൃശ്യം	കാമാക്ഷി സമചിത്തതയോടെ സുഭദ്രയുടെ വിവാഹം നടക്കട്ടമ്മെ എന്ന് പറയുന്നു.		വിഷാദം-സമചിത്തത

യൗവനം കടന്നിട്ടും കുട്ടികളില്ലാത്തതിലുള്ള മനപ്രയാസത്തിൽ കഴിയുന്ന ചിന്നവമ്മ (മഞ്ജുപിള്ള) എന്ന യുവതിയുടെ കഥയാണ് *ചിന്നവമ്മ*യിലെ പ്രതിപാദ്യം. വളരെ സന്തോഷവതിയായാണ് ചിന്നവമ്മയെ ഇതിലുടനീളം കാണിച്ചിരിക്കുന്നത്. സിനിമയുടെ ആരംഭം മുതൽക്കുതന്നെ സന്തോഷപൂർണമായ പശ്ചാത്തലസംഗീതം നമുക്ക് കേൾക്കാനാകും. ചിന്നവമ്മയുടെ ജീവിതത്തോടുള്ള മനോഭാവമായിരിക്കാം പശ്ചാത്തല സംഗീതത്തിൽ നിഴലിക്കുന്നത്. ആയിടക്ക് ചിന്നവമ്മയുടെ പഴയകാല സുഹൃത്തായ നാറാപിള്ള (മുകേഷ്) ചിന്നവമ്മയെ കാണാനെത്തുന്നത്. ചിന്നവമ്മയ്ക്ക് നാറാപിള്ളയോടും അദ്ദേഹത്തിന് തിരിച്ചും അനുരാഗമുണ്ടായിരുന്നു എന്നത് അവർ തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണങ്ങളിൽ നിന്നു വ്യക്തമാണ്.

ചിന്നവമ്മ തന്റെ ഭർത്താവായ രാമൻപിള്ളയെ മാത്രമാണ് ഇപ്പോൾ മനസ്സിൽ കൊണ്ടുനടക്കുന്നത്. എന്നാൽ നാറാപിള്ള ചിന്നവമ്മയോട് ഇപ്പോഴും താൽപ്പര്യം വെച്ചുപുലർത്തുന്നു. ചിന്നവമ്മയ്ക്ക് ഇതുവരെയും മക്കളില്ലാത്തത് രാമൻപിള്ളയുടെ കുഴപ്പംകൊണ്ടാണെന്നും എട്ടുകൊളന്തെകൾ ഉള്ള തനിക്ക് ചിന്നവിന്റെ ദുഃഖം മാറ്റാൻ കഴിയുമെന്നും നാറാപിള്ള ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്നു. ചിന്നവമ്മ വലിയ സംഘർഷത്തിലൂടെ കടന്നുപോകുന്നുണ്ടെങ്കിലും രാമൻപിള്ളയെ വഞ്ചിച്ച് ഇങ്ങനെ ഒരു തെറ്റ് ചെയ്യാൻ താൻ ഒരുക്കമല്ലെന്നുള്ള തന്റെ നിലപാട് അവർ വ്യക്തമാക്കുന്നു. ഖരഹരപ്രിയ, കീരവാണി എന്നീ രണ്ട് രാഗങ്ങളോട് സാദൃശ്യമുള്ള രാഗമാണ് ഇതിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. യഥാക്രമം ശ്രോതാക്കളിൽ കരുണ-ആനന്ദ രസങ്ങളുണർത്തുന്ന രാഗമാണിത്. ചിന്നവമ്മയോട് പ്രേക്ഷകർക്ക് തോന്നുന്ന സഹതാപവും ചിന്നവമ്മയുടെ നിലപാടിലുള്ള ആശ്വാസവുമാണ് ആ സംഗീതത്തിൽ നമുക്ക് കേൾക്കാനാകുന്നത്.

ചിന്നവിനെ സംബന്ധിച്ച് നാറാപിള്ളയോടുള്ള പ്രണയത്തിന്റെ ശേഷിപ്പുകൾ ഉള്ളിൽ സൂക്ഷിച്ചുകൊണ്ടുതന്നെയാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ അഭ്യർത്ഥന നിരസിക്കുന്നത്. ആ സമയത്ത് ചിന്നവിന്റെ ഉള്ളിലൂടെ കടന്നുപോകുന്ന സംഘർഷങ്ങൾ രേഖപ്പെടുത്തുന്നതിനായി കൃത്യമായ ശബ്ദസൂചനകൾ അടൂർ തിരക്കഥയിൽ നൽകിയിട്ടുണ്ട്. സീൻ ഇരുന്നൂറ്റി അറുപത്തിയഞ്ചിൽ സമീപദൃശ്യമായി "ചിന്നവമ്മ വിവിധ വികാരങ്ങളോടെ നിന്നു. അകലെയെങ്ങോ നിന്നണഞ്ഞ ഒരൊറ്റക്കിളി വിഷാദത്തിൽ കരഞ്ഞ് വട്ടമിട്ട് പറന്നു പോയി". ഇത്തരത്തിൽ ഒരു ഒറ്റക്കിളിയെ ദൃശ്യത്തിൽ പ്രതീകാത്മകമായി കാണിക്കുന്നിടത്തുപോലും ആ കിളിയുണ്ടാക്കുന്ന ശബ്ദത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മഭാവം സംവിധായകൻ

അടയാളപ്പെടുത്തുന്നു. അർത്ഥപൂർണമായ ഇത്തരം ശബ്ദസംയോജനശ്രമങ്ങൾ ഒരു ദൃശ്യത്തെ കൂടുതൽ മിഴിവോടെ ആസ്വദിക്കുന്നതിന് പ്രേക്ഷകരെ സഹായിക്കുന്നു.

അടൂർ അവതരിപ്പിച്ച വ്യത്യസ്തരായ നാല് സ്ത്രീകളുടേയും അടിസ്ഥാന പ്രശ്നം ലൈംഗീകതയുമായി എതെങ്കിലും വിധത്തിൽ ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. നിയമപരമായി വിവാഹിതരാകാത്തതിന്റെ പേരിൽ വ്യഭിചാരക്കുറ്റം ചുമത്തപ്പെട്ട സ്ത്രീയാണ് *കുഞ്ഞിപ്പെണ്ണ്*. ഒരു കുടുംബമുണ്ടാക്കാനും മാന്യമായി അദ്ധ്വാനിച്ച് ജീവിക്കാനും സമൂഹം അവളെ അനുവദിക്കുന്നില്ല. ലൈംഗീക തൊഴിലാളിയായിരുന്ന അവളുടെ ഭൂതകാലം തന്നെയാണ് അവളെ നിരന്തരം വേട്ടയാടുന്നത്. ഏറെ ആഗ്രഹിച്ചിട്ടും വിവാഹിതയാകാൻ സാധിക്കാത്ത സ്ത്രീയാണ് കാമാക്ഷി. അവളുടെ സഹോദരങ്ങളെല്ലാം വിവാഹിതരാകുകയും കാമാക്ഷി എല്ലാ അർത്ഥത്തിലും ഒറ്റപ്പെട്ടുപോകുകയും ചെയ്യുന്നു. ഒറ്റയ്ക്ക് ജീവിക്കേണ്ടിവരുന്ന ഒരു സ്ത്രീ അനുഭവിക്കുന്ന എല്ലാ പ്രശ്നങ്ങളിലൂടേയും കാമാക്ഷിയും കടന്നുപോകുന്നു. വിവാഹിതയായിട്ടും കന്യകയായി തുടരേണ്ടിവരുന്ന കുമാരിയുടെ കഥയാണ് കന്യക. ഒറ്റപ്പെടലും നിരാശയുമാണ് ആ സ്ത്രീക്ക് അനുഭവിക്കേണ്ടിവരുന്നത്. കുട്ടികളില്ലാത്ത പ്രയാസത്തിൽ കഴിയുന്ന ചിന്നവമ്മ കടന്നുപോകുന്ന ജീവിതസാഹചര്യങ്ങളാണ് *ചിന്നവമ്മ*യിൽ പറഞ്ഞുവെക്കുന്നത്. നാലു ചിത്രങ്ങളിലും പ്രധാനപ്രശ്നത്തെ സംവിധായകൻ അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്നിടത്ത് പശ്ചാത്തലത്തിൽ സംഗീതം നൽകിയിരിക്കുന്നു. ശീർഷക ദൃശ്യത്തിൽ ഒഴുകുന്ന നദിയുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ നേർത്ത സംഗീതം കേൾക്കാനാകും. നാല് സ്ത്രീജീവിതങ്ങളിലൂടെയാണ് അതൊഴുകിയിറങ്ങുന്നത്.

അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ സിനിമകളിലെ ദൃശ്യാനുപൂരകേതര ശബ്ദങ്ങളെ വിശകലനം ചെയ്യുമ്പോൾ പശ്ചാത്തല സംഗീതമാണ് കൂടുതലായി കാണാൻ കഴിയുന്നത്. രണ്ടോ അതിൽ അധികമോ രാഗങ്ങളെ സമന്വയിപ്പിച്ചാണ് പലയിടത്തും അദ്ദേഹം സംഗീതം നല്കിയിരിക്കുന്നത്. സിനിമ ചർച്ച ചെയ്യുന്ന പ്രമേയത്തിന്റെ സ്വഭാവം അതിൽ സമന്വയിപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന സംഗീതത്തിൽനിന്ന് വായിച്ചെടുക്കാനാകും. കേരളീയ നാടോടി പാരമ്പര്യത്തിന്റെ ശബ്ദങ്ങളാണ് പല രംഗങ്ങളിലെയും പശ്ചാത്തല ശബ്ദങ്ങൾക്കായി തിരഞ്ഞെടുത്തിരിക്കുന്നത്. അനുകല്പന സൃഷ്ടികളിൽ മൂലകൃതിയിലില്ലാത്ത പല ശബ്ദങ്ങളും ദൃശ്യത്തിന് പ്രത്യേകമായ അർത്ഥങ്ങൾ കൈവരുന്ന വിധത്തിൽ സംയോജിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. പശ്ചാത്തല സംഗീതത്തെ പൂർണമായി ഒഴിവാക്കിക്കൊണ്ടുള്ള അടൂരിന്റെ പരീക്ഷണാത്മക ശ്രമവും ഏറെ ശ്രദ്ധേയമാണ്. പ്രമേയം ആവശ്യപ്പെടുന്നിടത്ത്, സംഭാഷണങ്ങൾക്കും നിശ്ശബ്ദതയ്ക്കുമപ്പുറത്ത് അതിനേക്കാൾ മെച്ചമായതെന്തെങ്കിലും ആ രംഗത്തിൽ ചെയ്യാൻ കഴിയുന്നിടത്ത് മാത്രമാണ് അടൂർ പശ്ചാത്തല സംഗീതവും മറ്റ് ദൃശ്യാനുപൂരക ശബ്ദങ്ങളും നല്കിയിരിക്കുന്നത്.

കുറിപ്പുകൾ

1. ഈ ഗവേഷണത്തിന്റെ ഭാഗമായി 25-06-22-ന് അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണനുമായി ഗവേഷക നടത്തിയ അഭിമുഖത്തിൽ നിന്ന്
2. രാകാധിനാഥ രുചിരഞ്ജിത നിശയാം
   ഏകാകിനി ചരസ്സി കാളി കളവാണി
   നീല നിചോളന നിന്നുതമെങ്കിലും
   ചാലവേ കാണുന്ന ചാരുതരമംഗം
3. അനിയാ വാ നമ്മൾക്കൊത്ത് അരയും തലയും ബന്ധിക്കാം
   അരുമച്ചട്ടം ലംഘിക്കാം അടിമകളല്ലെന്നറിയിക്കാം
4. വേഗവാഹിനിയെന്നാണ് ചക്രവാകത്തിന്റെ പഴയപേര്. പ്രഭാതരാഗം എന്നും ഇത് അറിയപ്പെടുന്നു. ആഹിർഭൈരവിയെന്ന ഹിന്ദുസ്ഥാനി രാഗത്തോടാണ് ഇതിന് സാദൃശ്യം. ആഹിർ, ഭൈരവിയെന്ന രണ്ടുരാഗങ്ങൾ കൂടിചേർന്നതാണ് ആഹിർഭൈരവി.
5. ഈ ഗവേഷണത്തിന്റെ ഭാഗമായി 25-06-22-ന് അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണനുമായി ഗവേഷക നടത്തിയ അഭിമുഖത്തിൽനിന്ന്

അദ്ധ്യായം 5

തുടർപഠനസാധ്യതകളും പഠനപരിമിതികളും

സിനിമയും ശബ്ദവുമെന്നത് വളരെ ബൃഹത്തായ ഒരു ഗവേഷണവിഷയമാണ്. ഗവേഷണം സമയബന്ധിതമായി പൂർത്തിയാക്കേണ്ടതിനാൽ അടൂർഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ സിനിമകളെ മാത്രമാണ് ഇവിടെ വിശദപഠനത്തിനായി തിരഞ്ഞെടുത്തിരിക്കുന്നത്.

ഈ മേഖലയിൽ നാളിതുവരെയും മലയാളത്തിൽ ഗവേഷണങ്ങളൊന്നും നടന്നിട്ടില്ലായെന്നത് വിഷയത്തിന്റെ പുതുമ നിലനിർത്താൻ സഹായിച്ചിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ പൂർവ്വ പഠനങ്ങളുടെ അഭാവം പല ഘട്ടങ്ങളിലും ഗവേഷണത്തെ പ്രതിസന്ധിയിലാക്കി. വിവരശേഖരണത്തിനായി ആശ്രയിച്ച ചില വെബ്സൈറ്റുകളുടെ ആധികാരികതയും വിശദപഠനത്തിനായി തിരഞ്ഞെടുത്ത സിനിമകളുടെ പ്രിന്റിന്റെ ഗുണനിലവാരവും അപഗ്രഥനത്തിൽ പലപ്പോഴും പ്രതിബന്ധങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ചിരുന്നു. പ്രഥമാകാരമായി സ്വീകരിച്ച സിനിമകൾ തിയേറ്ററിൽ തന്നെ കാണാൻ സാധിച്ചുവെന്നത് ഈയൊരു പ്രതിസന്ധിയെ മറികടക്കാൻ വളരെയധികം സഹായിച്ചിട്ടുണ്ട്.

തികച്ചും സാങ്കേതികതയിലൂന്നിക്കൊണ്ടുള്ള അന്വേഷണമായതുകൊണ്ടുതന്നെ ഒരു പുതിയ സാങ്കേതികപദാവലിക്ക് രൂപം കൊടുക്കേണ്ടതായി വന്നു. പല സാങ്കേതിക പദങ്ങൾക്കും ശരിയായ വിവർത്തനം നൽകുന്നതിൽ പരിമിതികളുണ്ടായിരുന്നു. അതിനാൽ പ്രബന്ധരചനയിൽ റിക്കോർഡിങ്, തിയേറ്റർ,സൌണ്ട് ഇഫക്ട് തുടങ്ങിയ ഏതാനും സാങ്കേതിക പദങ്ങൾ മൂല ഭാഷയിൽ തന്നെ ഉപയോഗിക്കേണ്ടതായി വന്നിട്ടുണ്ട്.

ഒരു ചലച്ചിത്രം നിർമ്മിക്കുന്നതിൽ മറ്റ് സാങ്കേതിക ഘടകങ്ങൾക്കും വലിയ പങ്കുണ്ട്. ഇതിവൃത്തത്തിനും പ്രമേയത്തിനുമപ്പുറം സാങ്കേതികതയെ

മുൻനിർത്തിക്കൊണ്ടുള്ള അന്വേഷണങ്ങൾക്ക് ഇനിയും അവസരങ്ങൾ നിലനിൽക്കുന്നു.

- ഡബ്ബിങിന്റെ ചരിത്രം
- റേഡിയോ- പ്രക്ഷേപണകല
- ഫോളി ആർട്ടിസ്റ്റുകളുടെ ചരിത്രം - കല - സാങ്കേതിക
- സിനിമയുടെ ശബ്ദപഥം- തിരഞ്ഞെടുപ്പും സംയോജനവും
- ശബ്ദത്തിന്റെ ലിംഗ നീതി
- പശ്ചാത്തല സംഗീതത്തിലെ രാഗങ്ങളുടെ തിരഞ്ഞെടുപ്പ്
- അടൂരിന്റെ ഡോക്യുമെന്ററികളിലെ ശബ്ദപരിചരണം

എന്നീ വിഷയങ്ങളെല്ലാം ഗവേഷണ തൽപരരായ പഠിതാക്കൾക്ക് വലിയ സാധ്യതകളാണ് തുറന്നുവെക്കുന്നത്.

മലയാള സിനിമയുടെ ശബ്ദചരിത്രം സമഗ്രമായി എവിടേയും അടയാളപ്പെടുത്തിയിട്ടില്ല. ഈ ഗവേഷണത്തിൽ അത് ഒരദ്ധ്യായത്തിൽ മാത്രമായി പറഞ്ഞുവെച്ചിരിക്കുന്നു. എന്നാൽ ആ മേഖലയിൽ വിശദമായ ഒരു ചരിത്രാന്വേഷണം തന്നെ ആവശ്യമാണ്. ഓരോ സംവിധായകരുടേയും സംവിധാനശൈലി വ്യത്യസ്തമായിരിക്കുന്നതുപോലെ അവരുടെ ശബ്ദസമവാക്യങ്ങളിലും ആ വ്യത്യാസം കാണാൻ സാധിക്കും.അത്തരത്തിൽ മലയാള സിനിമയിലെ ഓരോ സംവിധായകരുടെയും വ്യത്യസ്തമായ ശബ്ദ സംയോജനശൈലി പഠിക്കപ്പെടേണ്ടതുണ്ട്.

സാങ്കേതികരംഗത്തെ വളർച്ചയ്ക്കനുസരിച്ച് ഓരോ കാലഘട്ടവും മുൻകാലങ്ങളെ അപേക്ഷിച്ച് കൂടുതൽ സൂക്ഷ്മമമായി ശബ്ദത്തെ പ്രക്ഷേപണം ചെയ്യുന്നതിലും, കേൾവിക്കപ്പുറം അതൊരു അനുഭവമാക്കുന്നതിലും കൂടുതൽ ശ്രദ്ധ പതിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. അനുദിനം തുടർന്നു പോരുന്ന ഇത്തരം മാറ്റങ്ങൾ ഈ ഗവേഷണത്തിലേക്കുള്ള കൂട്ടിച്ചേർക്കലുകൾക്ക് എല്ലാകാലത്തും വലിയ സാധ്യതകളാണ് തുറന്നിടുന്നത്.

ഉപസംഹാരം

ഒരു ചലച്ചിത്രം അതിന്റെ പ്രമേയ-പ്രതിപാദന ശൈലിയിലൂടെയാണ് വ്യത്യസ്തമാകുന്നത്. അതിൽ ദൃശ്യവും ശബ്ദവും ഒരുപോലെ സ്വാധീനം ചെലുത്തുന്നു. മലയാള സിനിമയുടെ ദൃശ്യപരമായ അംശങ്ങളെ സംബന്ധിച്ച ഗവേഷണ പഠനങ്ങൾ മുൻകാലങ്ങളിൽ ധാരാളമായി നടന്നിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ അതേ പ്രാധാന്യത്തോടെ മലയാള സിനിമയുടെ സമഗ്രമായ ശബ്ദചരിത്രം അടയാളപ്പെടുത്തുകയോ, ശബ്ദപഥത്തെ പ്രത്യേകമായി വിശകലനം ചെയ്യുകയോ ചെയ്തിട്ടില്ല. ഈ പഠനത്തിന്റെ ഒന്നാം അദ്ധ്യായത്തിൽ നിശ്ശബ്ദസിനിമ-ശബ്ദസിനിമ-സംഭാഷണ സിനിമ എന്നിങ്ങനെ സിനിമയുടെ ശബ്ദചരിത്രത്തിന്റെ പ്രധാനപ്പെട്ട മൂന്ന് ഘട്ടങ്ങളെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നു. ശാസ്ത്ര സാങ്കേതിക രംഗത്തെ വികാസമാണ് ശബ്ദചരിത്രത്തിലെ വിപ്ലവകരമായ പലമാറ്റങ്ങൾക്കും കാരണമായതെന്ന് മനസ്സിലാക്കാൻ സാധിച്ചു. ശബ്ദവിഭാഗത്തെ സംബന്ധിച്ച് സൂക്ഷ്മശബ്ദങ്ങൾ പോലും രേഖപ്പെടുത്താൻ കഴിയുന്ന ശബ്ദറിക്കാർഡിങ് ഉപകരണങ്ങൾ നിലവിൽ വന്നതായിരുന്നു ഏറ്റവും ഗുണകരമായ മാറ്റം. 1927 ൽ ആഗോളതലത്തിൽ സിനിമയുടെ ശബ്ദയുഗം ആരംഭിച്ചുവെങ്കിലും ഒരു ദശകത്തിനു ശേഷമാണ് മലയാളസിനിമയിൽ അത്തരമൊരു മാറ്റമുണ്ടാകുന്നത്. ശബ്ദചരിത്രം പരിശോധിക്കുമ്പോൾ ഇത്തരത്തിലുള്ള കാലതാമസം എല്ലാ ഘട്ടങ്ങളിലും മലയാളസിനിമ നേരിട്ടതായി കാണാം.

രണ്ടാം അദ്ധ്യായത്തിൽ ചിത്രീകരണ പൂർവ്വഘട്ടം- ചിത്രീകരണഘട്ടം- ചിത്രീകരണാനന്തരഘട്ടം എന്നിങ്ങനെ മൂന്ന് ഘട്ടങ്ങളിലൂടെ ശബ്ദപഥത്തെ രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിനെ കുറിച്ചാണ് ചർച്ചചെയ്യുന്നത്. ശബ്ദലേഖന യന്ത്രങ്ങളുടെ സഹായത്തോടെ ശബ്ദപഥത്തിന് രൂപം നൽകാമെങ്കിലും, ഓരോ ശബ്ദവും ശരിയായ അനുപാതത്തിൽ അത്യന്തം ക്രിയാത്മകമായി സന്നിവേശിപ്പിക്കുമ്പോൾ മാത്രമേ അത് ചലച്ചിത്രത്തിന് ഗുണകരമാകുകയുള്ളൂ.

മലയാള സിനിമയെ സംബന്ധിച്ച് എല്ലാക്കാലവും പരീക്ഷണാത്മക മുന്നേറ്റങ്ങൾ ധാരാളമായുണ്ടായിരുന്നു. ശബ്ദസമന്വയത്തിൽ അത്തരം ശ്രദ്ധേയമായ ചില ശ്രമങ്ങൾ നടത്തിയ സംവിധായകനാണ് അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ. അദ്ദേഹത്തിന്റെ സ്വയംവരം, കൊടിയേറ്റം, എലിപ്പത്തായം,അനന്തരം,മതിലുകൾ,നിഴൽക്കുത്ത്,നാലുപെണ്ണുങ്ങൾ എന്നീ

ചലച്ചിത്രങ്ങളെ മുൻനിർത്തി മൂന്ന് നാല് അദ്ധ്യായങ്ങളിൽ അടൂർഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ ശബ്ദസമന്വയ സമവാക്യങ്ങളെ സമഗ്രമായി ഈ പഠനത്തിൽ വിശകലനം ചെയ്തിരിക്കുന്നു.

1972 ൽ അദ്ദേഹം സംവിധാനം ചെയ്ത സ്വയംവരം എന്ന ചിത്രത്തിലാണ് സമന്വയശബ്ദം (synchronized sound) ആദ്യമായി മലയാള സിനിമയിൽ പരീക്ഷിക്കപ്പെടുന്നത്. ഈ ശബ്ദസന്നിവേശ ശ്രമം പ്രേക്ഷകരിൽ ഒരു യാഥാർത്ഥ്യ പ്രതീതിയുണ്ടാക്കി. 1977 ൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ രണ്ടാമത്തെ ചിത്രമായ കൊടിയേറ്റത്തിന്റെ ശബ്ദപഥത്തിൽ പശ്ചാത്തല സംഗീതം പൂർണമായി ഒഴിവാക്കികൊണ്ട് പരീക്ഷണാത്മകമായ ഒരു ശ്രമം അദ്ദേഹം നടത്തി. 1990 ൽ മതിലുകളെന്ന ചിത്രത്തിൽ ശബ്ദത്തിലൂടെ മാത്രമായി നായികാ കഥാപാത്രത്തെ അവതരിപ്പിച്ചു. ഇത്തരം ശ്രമങ്ങളിലൂടെ സിനിമയിലെ ശബ്ദ സംയോജനത്തിന്റെ പൊതുധാരണകളെ അദ്ദേഹം തിരുത്തി. പുതിയ ശബ്ദ സമവാക്യങ്ങൾക്ക് രൂപം നൽകി. അടൂർ സിനിമകളിലെ ദൃശ്യാനുപൂരക- പൂരകേതര ശബ്ദങ്ങളെ (Diegetic -non diegetic sounds) അപഗ്രഥിക്കുമ്പോൾ ശബ്ദത്തെ അത്രകണ്ട് സൂക്ഷ്മമായി കൃത്യതയോടെ അടയാളപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നതായി കാണാം. ദൃശ്യാനുപൂരകശബ്ദങ്ങളിൽ അടൂരിന്റെ ആഖ്യാനതന്ത്രവും ദൃശ്യാനുപൂരകേതര ശബ്ദങ്ങളിൽ കലാതന്ത്രവും വായിച്ചെടുക്കാനാകും. ശബ്ദപഥത്തിൽ സംഭാഷണങ്ങൾക്കിടയിൽ വരുന്ന നിശ്ശബ്ദതയ്ക്ക് പ്രത്യേകമായി ചില അർത്ഥങ്ങൾ നല്കിയിരിക്കുന്നു. തിരക്കഥയിൽ പശ്ചാത്തലത്തിലെ അപ്രധാന ശബ്ദങ്ങൾക്കുപോലും കൃത്യമായ വിശദീകരണം കൊടുത്തിട്ടുണ്ട്. നാലുപെണ്ണുങ്ങളിലെ ചിന്നവമ്മ എന്ന ലഘുചിത്രത്തിന്റെ തിരക്കഥയിൽ *അകലെയെങ്ങോ ഒരൊറ്റക്കിളി വിഷാദത്തിൽ കരഞ്ഞ് വട്ടമിട്ട് പറന്നുപോയി* എന്നെഴുതിയിരിക്കുന്നു. കിളിയുടെ ശബ്ദത്തിന്റെ ഭാവവും, ദിശയുമെല്ലാം സംവിധായകൻ ഇതിൽ വ്യക്തമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. തീക്ഷണ ശബ്ദം,വരട്ട് ശബ്ദം,കിറു കിറ ശബ്ദം,ചളുപിളെ ശബ്ദം എന്നിങ്ങനെ ശബ്ദത്തിന് വ്യതിരിക്തമായ അനേകം വിശേഷണങ്ങൾ അടൂർ തന്റെ തിരക്കഥയിൽ നൽകിയിരിക്കുന്നതായി കാണാം.

അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ തിരഞ്ഞെടുത്ത സിനിമകളിലെ ശബ്ദപഥത്തെ മുൻനിർത്തിയുള്ള ഈ വിശകലനത്തിൽ കണ്ടെത്തിയ നിഗമനങ്ങൾ താഴെ ചേർക്കുന്നു.

1. പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തിലൂടെയും സൗണ്ട് ഇഫക്ടുകളിലൂടേയും കഥാഗതിയെ സംബന്ധിച്ച മുൻസൂചനകൾ (Foreshadowing) അടൂർ കൃത്യമായി നൽകുന്നുണ്ട്. ആസ്വാദനത്തെ

തടസ്സപ്പെടുത്താത്ത വിധം ഈ സൂചനകൾ വിദഗ്ദമായി മറച്ചുവെയ്ക്കാനും അദ്ദേഹത്തിന് സാധിക്കുന്നുണ്ട്. സിനിമയിൽ രണ്ട് രീതിയിലാണ് സാധാരണയായി മുൻസൂചനകൾ പ്രേക്ഷകർക്ക് നൽകാറുള്ളത്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സംഭാഷണം, ആഖ്യാതാവിന്റെ അഭിപ്രായങ്ങൾ,സിനിമയുടെ ശീർഷകം,ഫ്ലാഷ് ബാക്ക്, ഫ്ലാഷ് ഫോർവേഡ് തുടങ്ങി നേരിട്ടുള്ള സൂചനകളും. യഥാർത്ഥത്തിൽ സംഭവിക്കുന്നതുവരെ പ്രേക്ഷകർക്ക് സൂചനകളുടെ അർത്ഥം മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിയാത്ത വിധമുള്ള പരോക്ഷസൂചനകളും. (ഉദാ:അടൂരിന്റെ നിഴൽക്കുത്തിലെ ശീർഷക ദൃശ്യത്തിന് നൽകിയിരിക്കുന്ന പശ്ചാത്തലസംഗീതം)

2. പ്രത്യേകമായ ശബ്ദസൂചനകളിലൂടെ ഇതിവൃത്തത്തെ ചരിത്രസംഭവങ്ങളുമായി സംവിധായകൻ ബന്ധിപ്പിക്കുന്നു. വിധേയനിൽ തൊമ്മിയും പട്ടേലരുമായുള്ള ആദ്യകൂടിക്കാഴ്ചയിലും പട്ടേലരുടെ മരണം നടക്കുന്ന അവസാനരംഗത്തിലും പശ്ചാത്തലത്തിൽ കേൾക്കുന്ന പള്ളിമണിയുടെ ശബ്ദവും, പട്ടേലരുടെ വെടികൊണ്ട് തറയിൽ തൊമ്മിവീണുകിടക്കുമ്പോൾ പശ്ചാത്തലത്തിൽ കേൾക്കുന്ന നാഴികമണിയുടെ ശബ്ദവും, നിഴൽക്കുത്തിന്റെ ആദ്യരംഗത്തിൽ പശ്ചാത്തലത്തിൽ കേൾക്കുന്ന മഴയുടെ ശബ്ദവും. കഥാപുരുഷനിലെ കുഞ്ഞുണ്ണിയുടെ വിക്കും ചിലചരിത്രസംഭവങ്ങളിലേക്കും വ്യക്തികളിലേക്കുമുള്ള ശബ്ദസൂചനകളാണ്.

3. കഥാപരിസരത്ത് വരുന്ന അപ്രധാനമായ ശബ്ദങ്ങളിൽ പോലും സിനിമയുടെ മുഖ്യപ്രമേയവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ആശയങ്ങളെ സംവിധായകൻ ബോധപൂർവ്വം ഉൾക്കൊള്ളിക്കുന്നു. കൊടിയേറ്റത്തിൽ ശാന്തമ്മയുടേയും ശങ്കരൻകുട്ടിയുടേയും പുഃനസമാഗമത്തിൽ പശ്ചാത്തലത്തിൽ കേൾക്കുന്ന കഥകളിപ്പദം. അനന്തരത്തിൽ അജയനെ കോളേജ് അദ്ധ്യാപകൻ പഠിപ്പിക്കുന്നത്. നിഴൽക്കുത്തിലെ ക്ലാസ്സ്മുറിരംഗത്തിൽ കേൾക്കുന്ന പാഠഭാഗം. പങ്കിയമ്മയിൽ പങ്കിയമ്മ വായിക്കുന്ന കവിത. കള്ളന്റെ മകനിൽ പഠിപ്പിക്കുന്ന സത്യസന്ധതയുടെ പാഠം. മതിലുകളിൽ ജയിൽപുള്ളികൾ ഒന്നിച്ചുചൊല്ലുന്ന കവിത. പശ്ചാത്തലത്തിൽ പ്രേക്ഷകർക്ക് കേൾക്കാൻ കഴിയുന്ന എത് സൂക്ഷ്മശബ്ദത്തിലും മുഖ്യപ്രമേയത്തോട് ചേർന്നുനിൽക്കുന്ന ആശയങ്ങളെ സംവിധായകൻ ബോധപൂർവ്വം ഉൾക്കൊള്ളിക്കുന്നു.

4. കാൽപെരുമാറ്റശബ്ദങ്ങൾക്ക് ഇഫക്ട്സ് നല്കുന്നതിൽ അടൂർ തന്റേതായ ഒരുപുതിയസമവാക്യം രൂപപ്പെടുത്തുന്നു[1].

5. കഥാപാത്രങ്ങളും-സംഭാഷണങ്ങളും എന്ന പതിവുരീതിയിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി വസ്തുക്കളും- സംഭാഷണങ്ങളും എന്ന പുതിയ ശബ്ദസമന്വയരീതി അടൂർആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നുണ്ട്.[2]

അടൂർ സിനിമകളിൽ പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തിൽ രാഗങ്ങൾ തിരഞ്ഞെടുത്തിരിക്കുന്നതും പ്ലേസ്ചെയ്തിരിക്കുന്നതും രണ്ട് രീതിയിലാണ്. സന്തോഷകരമായ ദൃശ്യത്തിന് പശ്ചാത്തലമായി വിഷാദരാഗങ്ങളെ സമന്വയിപ്പിക്കുന്ന വൈരുദ്ധ്യാത്മകപൊരുത്തരീതി(counterpoint method). കഥാഗതിയുടെ മുൻസൂചനകളായി രാഗങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന മറ്റൊരുരീതി. ദൃശ്യത്തിന് അനുയോജ്യമായ ശബ്ദം നൽകുന്നതിന് പകരം ദൃശ്യത്തോട് പൊരുത്തമില്ലാത്ത ശബ്ദം നൽകുന്ന രീതി. സ്വയംവരത്തിൽ സ്വപ്നം കാണുന്ന രംഗത്തിൽ ചക്രവാകരാഗമാണ് ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഭക്തി,സഹാനുഭൂതി,അനുകമ്പ എന്നീ വികാരങ്ങൾ ഉണർത്താൻ കഴിയുന്ന രാഗമാണിത്. നിഴൽക്കുത്തിലെ ശീർഷകദൃശ്യത്തിന് പശ്ചാത്തലമായി ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്ന മോഹനം,രേവതി എന്നീരാഗങ്ങൾ കഥാഗതിയെസംബന്ധിച്ച് കൃത്യമായ മുൻസൂചനകൾനൽകുന്ന രാഗങ്ങളാണ്. അനന്തരത്തിൽ ഹരികാംബോജിരാഗത്തിലുള്ള പശ്ചാത്തല സംഗീതം സമന്വയിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. പ്രതിസമതയുള്ള രാഗമാണിത്. ഇവിടെ അജയന്റേയും നളിനിയുടേയും മനസ്സ് ഒരുപോലെ അസ്വസ്ഥമാകുന്നതായാണ് ദൃശ്യത്തിൽ കാണിച്ചിരിക്കുന്നത്. അതിനാൽ ഈ രാഗം വളരെയധികം ഈ ദൃശ്യത്തിന് അനുയോജ്യമാണ്.

6. സക്കറിയയുടെ *ഭാസ്കരപട്ടേലരും എന്റെ ജീവിതവും* എന്ന നോവലിന്റെ ചലച്ചിത്രാവിഷ്ക്കാരമാണ് അടൂരിന്റെ *വിധേയൻ.* സാഹിത്യത്തിൽ നിന്ന് ദൃശ്യതലത്തിലേക്കുള്ള പരിവർത്തനത്തിൽ മൂലകൃതിയിലില്ലാത്ത ചിലശബ്ദബിംബങ്ങളെ ബോധപൂർവ്വം സമന്വയിപ്പിച്ച് ഈ ശബ്ദബിംബങ്ങളുടെ ചിഹ്നസാധ്യതകളെ[3] അടൂർ കൃത്യമായി പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നു.

7. ശാബ്ദികഘടകങ്ങളുപയോഗിച്ചുകൊണ്ടുള്ള കഥാപാത്രചിത്രണം അടൂരിന്റെ സവിശേഷമായ ആവിഷ്ക്കാരരീതിയാണ്. എലിപ്പത്തായത്തിലെ ഉണ്ണിക്കുഞ്ഞിന്റേയും കൊടിയേറ്റത്തിലെ ശങ്കരൻകുട്ടിയുടേയും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സവിശേഷതകൾ ശബ്ദത്തിലൂടെ പ്രേക്ഷകർക്ക് പൂർണമായി വെളിപ്പെടുന്നു[4]. പറയുന്നകാര്യങ്ങൾ, പ്രയോഗിക്കുന്ന വാക്കുകൾ തുടങ്ങിയ ഭാഷാർത്ഥപരമായ

കാര്യങ്ങളിലൂടെയും അതോടൊപ്പം അതിനുപയോഗിക്കുന്നഈണം, ബലം, സംഭാഷണങ്ങളുടെ ദൈർഘ്യം , ചടുലത, ശൈലി തുടങ്ങിയ വൈകാരികമായ ശാബ്ദികഘടകങ്ങളിലൂടെയുമാണ് കഥാപാത്രചിത്രണം പൂർണമാക്കുന്നത്.

8. അഭിനേതാക്കളെ തിരഞ്ഞെടുക്കുമ്പോൾ ദൃശ്യപരമായ അംശങ്ങൾ കഥാപാത്രത്തോട് ചേർന്നുപോകുമോ എന്നതുപോലെ ശബ്ദത്തേയും പരിഗണിച്ചിരിക്കുന്നു. സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കുവേണ്ടിയുള്ള തിരഞ്ഞെടുപ്പിൽ ശബ്ദത്തെ പരിഗണിക്കുന്നില്ല. എലിപ്പത്തായത്തിലെ ഉണ്ണിക്കുഞ്ഞെന്ന കഥാപാത്രത്തെ അവതരിപ്പിക്കാൻ കരമനജനാർദ്ദനനെ തിരഞ്ഞെടുക്കുമ്പോൾ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ബൾജിങ് ഐസ് പോലെ സ്വന്തമായി കഥാപാത്രത്തിന് ശബ്ദംനൽകാൻ കഴിയുന്ന ശബ്ദത്തെക്കൂടി പരിഗണിച്ചിരുന്നു. എന്നാൽ വിധേയനിലെ സരോജത്തെ അവതരിപ്പിച്ച തൻവി അസ്മി, ഓമനെയെ അവതരിപ്പിച്ച സബിത ആനന്ദ്,സ്വയംവരത്തിലെ സീതയെ അവതരിപ്പിച്ച ശാരദ എന്നിവർക്കെല്ലാം ഡബ്ബിങ് ആർട്ടിസ്ററുകളാണ് ശബ്ദം നൽകിയിരിക്കുന്നത്.

9. ഇതിവൃത്തത്തിൽ പ്രധാനപ്രശ്നത്തെ ഊന്നിപറയേണ്ടിടത്ത് സംഭാഷണങ്ങൾക്കുപകരം നേർത്ത പശ്ചാത്തലസംഗീതം അടൂർ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. ഒരു നിയമലംഘനത്തിന്റെ കഥയിൽ (നാലുപെണ്ണുങ്ങൾ) വ്യഭിചാരകുറ്റം സംശയാതീതമായി തെളിഞ്ഞിരിക്കുന്നു എന്ന ജഡ്ജിയുടെ വിധിപ്രസ്ഥാവനയ്ക്കുശേഷം നിരപരാധിത്വം തെളിയിക്കാൻ കഴിയാതെ നായികയും നായകനും നിസ്സഹായരായിനിൽക്കുന്നിടത്തും *കന്യക*യിൽ വിവാഹം കഴിഞ്ഞിട്ടും കന്യകയായി തുടരേണ്ടിവരുന്ന നായിക "എന്റെ കല്യാണം നടന്നിട്ടില്ലച്ഛാ" എന്നുപറയുന്നിടത്തും നിത്യകന്യകയിൽ കാമാക്ഷിയെ പെണ്ണുകാണാൻ വന്ന ചെറുക്കന് അനുജത്തി സുഭദ്രയെമതിയെന്ന് പറയുമ്പോൾ "എനിക്കു സങ്കടമില്ലമ്മെ സുഭദ്രയുടെ കല്യാണം നടക്കട്ടെ " എന്ന് പറയുന്നിടത്തുമെല്ലാമാണ് പശ്ചാത്തലസംഗീതം നൽകിയിരിക്കുന്നത്.

10. ശബ്ദത്തിന്റെ പ്രതീകാത്മകസ്വഭാവം മഴയുടെ ശബ്ദത്തിലൂടെ അടൂരിന്റെ മിക്കസിനിമകളിലും പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. നിഴൽക്കുത്തിലെ ആദ്യരംഗത്തിൽ കേൾക്കുന്ന മഴയുടെ ശബ്ദം ഒരു ചരിത്രസംഭവത്തിലേക്ക് കഥയെ ബന്ധിപ്പിച്ചുനിർത്തുന്നു. മതിലുകളിൽ ബഷീറിനെ മാത്രം മോചിപ്പിക്കുന്നില്ല എന്ന വാർത്തവരുമ്പോൾ മുറ്റത്തേക്ക് നോക്കി പുറംതിരിഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന ബഷീറിന്റെ ദൃശ്യവും പശ്ചാത്തലത്തിലെ മഴയും.

സ്വയംവരത്തിൽ വിശ്വത്തിന്റെ(മധു) മരണശേഷം ഒറ്റപ്പെട്ടുപോകുന്ന സീതയെകാണിക്കുന്ന രംഗത്തിൽ സീതയുടെ ക്ലോസപ്പ് ദൃശ്യത്തോട് ചേർത്ത് വെച്ചിരിക്കുന്ന പശ്ചാത്തലത്തിലെ മഴ.

11. കൂടുതൽ ഊന്നിപറയേണ്ടതും പ്രത്യേക പ്രേക്ഷകശ്രദ്ധ ആവശ്യമായി വരുന്നതുമായ രംഗങ്ങൾക്ക് രാത്രിയേയാണ് അടൂർ തിരഞ്ഞെടുത്തിരിക്കുന്നത്. ശബ്ദകോലാഹലങ്ങളില്ലാത്ത നേർത്ത അന്തരീക്ഷശബ്ദമാണ് രാത്രിയുടേത്. രാത്രിയുടെ നിശ്ശബ്ദതയെ അടൂർകൃത്യമായി പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. നിഴൽക്കുത്തിലെ കാളിയപ്പനിൽ പകൽ രാജഭക്തിയും വിധേയത്വവുമാണ് പ്രകടമാക്കുന്നതെങ്കിൽ രാത്രി കുറ്റബോധത്തിൽനിന്നുടലെടുക്കുന്ന സംഘർഷമാണ് തെളിഞ്ഞുനിൽക്കുന്നത്. വിധേയനിലെ ഓമനയുടെ അടക്കിപിടിച്ച കരച്ചിലും മതിലുകളിലെ ബഷീറിന്റെ ആത്മസംഘർഷങ്ങളും സ്വയംവരത്തിലെ സീതയുടെ ഒറ്റപ്പെടലും കൊടിയേറ്റത്തിലെ സീതയുടെയും ശങ്കരൻകുട്ടിയുടെയും പുഃനസമാഗമവുമെല്ലാം രാത്രിയിലാണ്.

12. അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ സിനിമകളിലെ ശബ്ദപഥത്തെ പരിശോധിക്കുമ്പോൾ പരസ്പരം തുടർച്ചയില്ലാത്ത ശബ്ദബിംബങ്ങളെ അടുത്തടുത്ത് വെച്ച് പുതിയോരർത്ഥത്തെ ഉത്പാദിപ്പിക്കുന്ന ഓവർടോണൽ മൊണ്ടാഷ്[5] തിയറിയെ പിൻപറ്റുന്നതായി കാണാം. (*സ്വയംവര*ത്തിൽ കടൽ - റെയിൽപാളം – കാട് തുടങ്ങിയ മൂന്ന് വ്യത്യസ്ത ഇടങ്ങളിലെ അന്തരീക്ഷശബ്ദങ്ങളെ പരസ്പരം സമന്വയിപ്പിച്ച് പുതിയൊരർത്ഥത്തെ അടൂർ രൂപപ്പെടുത്തുന്നു.)

13. അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ തിരക്കഥകളിൽ ശബ്ദത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്നിടത്ത് വ്യതിരിക്തമായ അനേകം വിശേഷണപദങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു.(വിധേയൻ - സീൻ 9 സമീപദൃശ്യം - പട്ടേലർ *വരട്ട* ശബ്ദത്തിൽ തൊമ്മിയെ വിളിക്കുന്നത്,എലിപ്പത്തായം- കല്യാണത്തിന് പുറപ്പെട്ട ഉണ്ണിക്കുഞ്ഞിന്റെ എതിരെ വരുന്ന കുട്ടി മണ്ണെണ്ണ കുപ്പിയുമായി ചെളിയിലൂടെ *ചളുപിളെ* നടന്നു പോകുന്നു എന്നത്, എലിപ്പത്തായം ഉറക്കുമ്പോഴൊക്കെയും കിറു കിറാ ശബ്ദത്തോടെ എന്ന ശബ്ദ വിശേഷണം.)

കുറിപ്പുകൾ

1. മതിലുകളിൽ തടവിൽ കഴിയുന്നവർ നഗ്നപാദരാണ്. അവരുടെ ഒറ്റയായുള്ള കാലടിശബ്ദങ്ങൾ എവിടേയും അടയാളപ്പെടുത്തുന്നില്ല. ജയിലറെ കാണാൻ വരുന്ന മുതലാളി നേതാവിന്റെ കാലടികൾക്ക് ശബ്ദമുണ്ട്. കാഴ്ചയേക്കാൾ കേൾവിയാണ് തടവിൽ കഴിയുന്നവർക്ക് പ്രാപ്യമായത്. അകലെനിന്നുകേൾക്കുന്ന ബൂട്സിന്റെ ശബ്ദം അവരെ സംബന്ധിച്ച് വലിയൊരു പ്രതീക്ഷയാണ്. പരോളുണ്ടെന്നതോ,ശിക്ഷാകാലാവധി ഇളച്ചുവെന്നതോ,അതുമല്ലെങ്കിൽ വിസിറ്ററുണ്ടെന്നതോ ആയ നല്ല വാർത്തപറയാനെത്തുന്ന കാലടിശബ്ദങ്ങളാകാം. ബഷീറിനോട് കുശലം ചോദിക്കുന്ന അനിയൻ ജയിലർ,ബഷീറിൽ നിന്നെടുത്തുവെച്ചബീഡിയും ബ്ലേഡും തിരിച്ചുകൊടുക്കുന്ന വാർഡറുടെ ബൂട്ട്സിനും അത്ര ഉറച്ച ശബ്ദം നല്കിയിട്ടില്ല. എലിപ്പത്തായത്തിൽ കല്യാണത്തിന് പോകാൻ പുറപ്പെട്ട ഉണ്ണിക്കുഞ്ഞ് വഴിയിലെചെളിവെള്ളംകണ്ട് മുന്നോട്ട് പോകാൻ മടിച്ചുനിൽക്കുന്നു. എതിരേ വരുന്ന കുട്ടിയുടെ ആത്മവിശ്വാസം അവന്റെ ഉറച്ച കാലടിശബ്ദങ്ങളിലുണ്ട്. നഗ്നപാദനായ കുട്ടി തലയിൽ സഞ്ചിയും കയ്യിൽ മണ്ണെണ്ണകുപ്പിയുമായി ചെളിവെള്ളത്തിൽ അമർത്തിചവിട്ടി ശബ്ദമുണ്ടാക്കി സാമാന്യം വേഗതയിലാണ് വരുന്നത്. കുട്ടിയുടെ കാലടിശബ്ദംകേട്ട് ഉണ്ണിക്കുഞ്ഞ് പിന്നോട്ട് മാറി വഴിമാറികൊടുക്കുന്നു.

2. കൊടിയേറ്റത്തിൽ ശങ്കരൻകുട്ടിയുൾപ്പെടെ കുറേപേർ വറീത് മാപ്പിള സംഘടിപ്പിച്ച ജാഥയിൽ പങ്കെടുത്തതിന് രാത്രി ചാരായഷാപ്പിൽവെച്ച് സംഘർഷമുണ്ടാകുന്നു. ആ രംഗത്തിൽ ക്യാമറ ഫോക്കസ് ചെയ്തിരിക്കുന്നത് കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മുഖത്തേക്കല്ല .പകരം നിലത്തുവീണുകിടത്തുന്ന കള്ള് കുപ്പി, രാഷ്ട്രീയം പറയരുത് എന്ന ബോർഡ്, വാലാട്ടുന്ന നായയുടെ വാല്,ഷാപ്പിലെ കണക്കുപുസ്തകം,മുള്ളും കടിച്ചുവലിച്ചിരിക്കുന്ന മറ്റ് മദ്യപാനികൾ,ഒരിലയിൽ കടിച്ചുതുപ്പിവെച്ചിരിക്കുന്ന മീൻമുള്ള് ഇതിലേക്കെല്ലാമാണ് ക്യാമറ ഫോക്കസ് ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. ഇതിൽ ഫോക്കസ് ചെയ്തിരിക്കുന്ന ഒബ്ജക്ടിനും പശ്ചാത്തലമായി കേൾക്കുന്ന സംഭാഷണത്തിനും തമ്മിൽ പ്രത്യേകമായൊരു രാഷ്ട്രീയമുണ്ട്. പണം കിട്ടിയാൽ ആർക്കുവേണ്ടിയും വാലാട്ടുന്നവരേയും ആവശ്യംകഴിഞ്ഞ് അവരെ ചവച്ചുതുപ്പുന്നവരേയും കൃത്യമായി ഈ രംഗത്തിൽ വിമർശിക്കുന്നുണ്ട്.

3. നോവലിൽ പള്ളിമണിയുടെ ശബ്ദസൂചനഎവിടേയുമില്ല.എന്നാൽ സിനിമയിൽ പള്ളിമണിയുടെ ശബ്ദം രണ്ട് സന്ദർഭങ്ങളിൽ കൃത്യമായി ചേർത്തിരിക്കുന്നു.

4. ഉണ്ണിയുടെ കഥാപാത്രത്തിന്റെസ്ഥായിഭാവം നിസ്സംഗതയാണ്. ഒരു പശു തന്റെമുറ്റത്തേക്ക് കടന്നുവന്ന് തെങ്ങിൻതൈകൾ നശിപ്പിക്കുമ്പോൾ നേർത്ത ശബ്ദത്തിൽ 'ശ്ശൂ..ശ്ശൂ' എന്ന് മാത്രമാണ് അദ്ദേഹം പ്രതികരിക്കുന്നത്. അപ്രതീക്ഷിതമായുണ്ടാകുന്ന ഉടനടി പ്രതികരണത്തിന്റെഊർജ്ജവും ബലവുംപോലും ആ ശബ്ദത്തിലില്ല "അയ്യോ......അയ്യോ......എന്നെ എലി കടിച്ചേ......രാജമ്മോ ശ്രീദേവീ .... ഒന്നോടിവായോ...." ഈ നിലവിളി ശബ്ദത്തിലൂടെയാണ് അടൂർ കഥാനായകനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

5. ലെവ് കുളേഷോവ്, ഡിസ്ഗ വെർട്ടോവ്, എസ്ഥിർ ഷുബ്,വെസെവെലോഡ് പുഡോവ്കിൻ,സെർജി ഐസൻ സ്റ്റീൻ എന്നീ സോവിയറ്റ് ചലച്ചിത്ര സൈദ്ധാന്തികന്മാർ മുന്നോട്ട് വെച്ച തിയറിയാണ് മൊണ്ടാഷ്. മെട്രിക് മൊണ്ടാഷ്, റിഥമിക് മൊണ്ടാഷ്, ടോണൺ മൊണ്ടാഷ്, ഇന്റലക്ച്വൽ മൊണ്ടാഷ്, ഓവർ ടോണൽ മൊണ്ടാഷ് എന്നിങ്ങനെ എഡിറ്റിങ് രീതിയനുസരിച്ച് തരംതിരിച്ചിരിക്കുന്നു.മെട്രിക് മൊണ്ടാഷ് – ഒരു നീണ്ട കാലയളവിൽ സംഭവിക്കുന്ന കാര്യങ്ങളെ ഹ്രസ്വമായി കാണിക്കുന്നത്. റിഥമിക് മൊണ്ടാഷ്- സംഗീതത്തിനനുസരിച്ച് ഷോട്ടുകളെ മുറിയ്ക്കുന്നത്. ടോണൽ മൊണ്ടാഷ്- വൈകാരികതയെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ള എഡിറ്റിങ്.ബൌദ്ധികമായ ഒരു ആശയവുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്നതിന് സ്വീകരിക്കുന്ന എഡിറ്റിങ് രീതി. ഓവർ ടോണൽ മൊണ്ടാഷ്- മേൽപറഞ്ഞ രീതികളെല്ലാം ചേർന്നത്.

ആധാരസൂചി

മലയാളപുസ്തകങ്ങൾ

അജു, കെ. നാരായണൻ, ചെറി ജേക്കബ്, *സിനിമ മുതൽ സിനിമവരെ* (ചലച്ചിത്ര സംസ്കാരപഠനങ്ങൾ), നാഷണൽ ബുക്സ്റ്റാൾ, കോട്ടയം, 2016.

അരവിന്ദൻ, വല്ലച്ചിറ, *അടൂർ സിനിമകൾ ദൃശ്യചാരുതയുടെ കൊടിയേറ്റം*, ലിപി പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്, 2021.

അരവിന്ദൻ, വല്ലച്ചിറ, *ഏഷ്യൻ സിനിമ ഒരു നവദർശനം*, ദൃശ്യസാഹിതി, തൃശ്ശൂർ,2003.

അരവിന്ദൻ, വല്ലച്ചിറ, *തിരക്കഥ സിനിമയുടെ ബ്ലൂപ്രിന്റ്*, സാഹിത്യപ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം, നാഷ്ണൽ ബുക്ക്സ്റ്റാൾ, കോട്ടയം. 2010.

ആനന്ദ് ബാബു ആർ. പി., *ശബ്ദവും ചലച്ചിത്രവും*, കേരളശാസ്ത്ര സാഹിത്യ പരിഷത്ത്, തിരുവനന്തപുരം, 2014.

ഊർമ്മിള ഉണ്ണി, *സിനിമാക്കഥ*, ഡിസി ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2016.

കുമാർ, കവടിയാർ, *സിനിമയുടെ അണിയറ*, നാഷണൽ ബുക്സ്റ്റാൾ, കോട്ടയം,1991.

കൃഷ്ണനുണ്ണി, ടി., അനശ്വര കെ. (വിവ.), *ചലച്ചിത്രത്തിലെ ശബ്ദം*, ചിന്താ പബ്ലിഷേഴ്സ് തിരുവനന്തപുരം, 2011.

ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, അടൂർ, *അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ തിരഞ്ഞെടുത്ത ലേഖനങ്ങൾ*, ഹരിതം ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2014.

………, *അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ പതിനൊന്ന് തിരക്കഥകൾ*.ഡി സി ബുക്സ്,കോട്ടയം, 2012.

………, *എലിപ്പത്തായം*, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം,2001.

.............., *ഒരു പെണ്ണും രണ്ടാണും*, ഡിസി ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2009.

………, *കഥാപുരുഷൻ*, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം,2001.

………, *നിഴൽക്കുത്ത്*, ഡിസിബുക്സ്, കോട്ടയം, 2011.

………, *മതിലുകൾ*, മാതൃഭൂമി ബുക്സ് കോഴിക്കോട്, 2004.

………,*സിനിമ സംസ്കാരം*, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2011.

………, *സിനിമാനുഭവം*, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2013.

……….,*സിനിമ സാഹിത്യം ജീവിതം*, കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശ്ശൂർ, 2005.

…………*സിനിമയുടെ ലോകം*, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം,1983.

ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, ചേലങ്ങാട്ട്, *ലോകസിനിമയുടെ ചരിത്രം*, കറന്റ് ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2013.

ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, നടുവട്ടം,*ഗവേഷണരീതിശാസ്ത്രം*, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2002.

ഗോപിനാഥൻ, കെ., *സിനിമയുടെ നോട്ടങ്ങൾ*, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2002.

ചന്ദ്രൻ, കെ. കെ., *ഒരു സിനിമ എങ്ങനെയുണ്ടാകുന്നു*, ചിന്താ പബ്ലിഷേഴ്സ്, തിരുവനന്തപുരം, 2012.

ജയരാജ്, എം., *മലയാള സിനിമ പിന്നിട്ട വഴികൾ,* മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2018.

ജിതേഷ് ടി., *ചലച്ചിത്രസിദ്ധാന്തങ്ങൾ*, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2014.

ജിതേഷ് ടി., *സിനിമയുടെ വ്യാകരണം*, ഒലിവ് പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്, 2009.

ജെയിംസ്, ജി., *സാഹിത്യവും സിനിമയും ഒരു ചിഹ്നശാസ്ത്രപഠനം*, പാം പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്, 2011.

ജോസഫ്, വി. കെ., *സിനിമയും പ്രത്യയശാസ്ത്രവും*, ചിന്താ പബ്ലിഷേഴ്സ്, തിരുവനന്തപുരം, 2009.

ജോസഫ്, വി.കെ., *സിനിമയുടെ സ്നേഹസഞ്ചാരങ്ങൾ*, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2020.

ജൈനിമോൾ കെ. വി., *റേഡിയോ-ചരിത്രം സംസ്കാരം വർത്തമാനം ആകാശവാണി മുതൽ സ്വകാര്യ എഫ്.എം. വരെ*, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2023.

തോമസ്, എം. എഫ്., *അടൂരിന്റെ ചലച്ചിത്രയാത്രകൾ*, സൈൻ ബുക്ക്, തിരുവനന്തപുരം, 2006.

ദിവ്യ, എസ്. കേശവൻ, *അധികാരാവിഷ്കാരം അടൂർ സിനിമകളിൽ*, ലിപി പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്, 2020.

നാദിർഷ, *സിനിമ കളിയും കാര്യവും*, കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശ്ശൂർ, 2002.

പീറ്റർലാൽ, അട്ടിപ്പേറ്റി, *ബോധധാരയിൽ അടൂർ*, ലോഗോസ് ബുക്സ്, പാലക്കാട്, 2023.

പ്രഭാകരൻ, എ., ബൈജു ചന്ദ്രൻ, വിജയകൃഷ്ണൻ & സണ്ണി ജോസഫ്, *ദൃശ്യ ശ്രാവ്യ മാധ്യമങ്ങൾ*, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2003.

പ്രഭാകരൻ, ടി. ടി. (എഡി.), *റേഡിയോ നാടക പ്രസ്ഥാനം*, കേരള സംഗീതനാടക അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, 2016.

ഗൗതമൻ ഭാസ്കരൻ, എൻ. പി. സജീഷ് (വിവ.), *അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ സിനിമയിൽ ഒരു ജീവിതം,* മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2011.

മധു, ഇറവങ്കര, *അലിവിന്റെ മന്ദാരങ്ങൾ*, കറന്റ് ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2002.

മനോജ്, കുറൂർ, *ശബ്ദവും ശരീരവും*, എസ്. പി. സി. എസ്., കോട്ടയം, 2021.

മാത്യു, മണർകാട്, *അടൂർ സിനിമ കാലത്തിന്റെ സാക്ഷ്യം,* എസ്. പി. സി. എസ്, കോട്ടയം, 2022.

മാനുവൽ ജോസ് കെ, *തിരക്കഥാരചന – കലയും സിദ്ധാന്തവും*, കറന്റ് ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2003.

മാനുവൽ, ജോസ് കെ., *തിരക്കഥാസാഹിത്യം സൗന്ദര്യവും പ്രസക്തിയും*, കറന്റ് ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2010.

മാനുവൽ, ജോസ് കെ., *സിനിമയിലെ ശരീരഭാഷ*, കറന്റ് ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2005.

മാനുവൽ ജോസ് കെ.,*സിനിമയുടെ പാഠങ്ങൾ- വികലനവും വീക്ഷണവും,* കറന്റ് ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2004.

മുരളീകൃഷ്ണ, *സിനിമ വീഡിയോ ടെകനിക്*, ഡി സി ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2006.

മുരളീധരൻ, കെ., *ദൃശ്യപഥത്തിലെ അനർഘശിൽപ്പികൾ*, മനോലോകം ഗ്രൂപ്പ് പബ്ലിഷിങ് കമ്പനി കോഴിക്കോട്.

രത്നാകരൻ, മാങ്ങാട്, *സത്യ സിനിമാപുസ്തകം അഥവാ ലൂമിയർമാരുടെ മക്കൾ*, പാപ്പിയോൺ, കോഴി ക്കോട്, 2002.

രവിവർമ്മ, മങ്കട, *ചിത്രം ചലച്ചിത്രം*, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 1986.

രാജേഷ്, എം. ആർ., *ഇന്ത്യൻ സിനിമയുടെ വർത്തമാനം*, ചിന്താ പബ്ലിഷേഴ്സ്, തിരുവന്തപുരം, 2012.

രാമചന്ദ്രൻനായർ, പന്മന (എഡി.), *ചലച്ചിത്ര പഠനങ്ങൾ*, കറന്റ് ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2008.

റസൂൽ പൂക്കുട്ടി, ബൈജു നടരാജൻ, *ശബ്ദ താരാപഥം*, റാസ് ബെറി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2010.

വിജയകൃഷ്ണൻ, *ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പൊരുൾ*, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 1984.

വിജയകൃഷ്ണൻ, *ചലച്ചിത്ര സമീക്ഷ*, ഡിസി ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1982.

വിജയകൃഷ്ണൻ, *രാജ്യഭ്രഷ്ടനായ മാർത്താണ്ഡവർമ്മ*, പൂർണ പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്, 2017.

വിജയകൃഷ്ണൻ, വി. കെ. ജോസഫ്, *ഇന്ത്യൻ സിനിമ 101 വർഷങ്ങൾ 101 ചിത്രങ്ങൾ*, ചിന്താ പബ്ലിഷേഴ്സ്, തിരുവനന്തപുരം, 2012.

വെങ്കിടേശ്വരൻ, സി. എസ്., *മലയാള സിനിമാപഠനങ്ങൾ*, ഡിസി ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2011.

വേലപ്പൻ, ആലപ്പാട്, *സിനിമ ദൃശ്യവും പഠനവും*, ജില്ലാ മുദ്രണ പ്രസിദ്ധീകരണ സഹകരണ സംഘം, തൃശ്ശൂർ, 1995.

ശ്രീകുമാരൻ തമ്പി, *സിനിമ കണക്കും കവിതയും*, നാഷ്ണൽ ബുക്സ് സ്റ്റാൾ, കോട്ടയം, 1989.

ശ്രീരാജ്, ബി., *അടൂരിന്റെ സർഗയാത്ര*, പെൻബുക്സ്, ആലുവ, 2001.

ഷാജികുമാർ, കെ. എൻ., *മലയാളത്തിന്റെ ക്ലാസിക് സിനിമകൾ*, ഒലിവ് പബ്ലിക്കേഷൻ, കോഴിക്കോട്, 2016.

ഷാനവാസ് ഖാൻ, *സിനിമ ചരിത്രമുഹൂർത്തങ്ങളിലൂടെ*, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2009.

സജിൽ, ശ്രീധർ, *അടൂർ സാർവ്വജനീനതയുടെ ദൃശ്യേതിഹാസം*, സൈകതം ബുക്സ്, എറണാംകുളം, 2020.

സുബ്രഹ്മണ്യ അയ്യർ, *സംഗീതശാസ്ത്ര പ്രവേശിക*, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം. 1974.

സോമൻ, കാരൂർ, *സിനിമ- ഇന്ന്-നാളെ*, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2017.

ആനുകാലികങ്ങൾ

അച്യുത്, "*ചാർളി ചാപ്ലിൻ*", ഫിലിം,1950 നവംബർ.

ആദില കബീർ, "അട്ടൂരിന്റെ *പെണ്ണുങ്ങൾ അനരൂപണപ്പെടുമ്പോൾ*", *ദൃശ്യതാളം അടൂർപതിപ്പ്,* വാല്യം 6, ലക്കം 2-3, 2022 ജൂലൈ- ആഗസ്റ്റ്. പുറം.62-67.

കൃഷ്ണനുണ്ണി, ടി., "*ശബ്ദത്തിന്റെ പൂർണത,*" ദൃശ്യതാളം അടൂർപതിപ്പ്. വാല്യം6. ലക്കം2-3. 2022 ജൂ -ആഗസ്റ്റ്. പുറം.43-45.

ഗിരീഷ്, കാസറവള്ളി, "*കാലത്തിന്റെ പുരാവൃത്തങ്ങൾ*" ദൃശ്യതാളം അടൂർപതിപ്പ്, 2022 ജൂൺ. പുറം.4-5.

ജോസഫ്, വി. കെ., "*സിനിമയുടെ ശരീരവും ഘടനാരീതികളും,*" ദൃശ്യതാളം അടൂർപതിപ്പ്. വാല്യം 6. ലക്കം 2-3. 2022 ജൂലൈ -ആഗസ്റ്റ്. പുറം.6.

തോമസ്, എം. എഫ്., "*അട്ടൂരിലേക്ക്*", ദൃശ്യതാളം. 2021 ജൂലായ്.പുറം.4-.6

തോമസ്, എം. ഫ്., (എഡി)"*അടൂരിന്റെ ലോകം*", ദൃശ്യതാളം, മൾബറി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2005.

പ്രതാപൻ, "*ചലച്ചിത്രകല*", നാഷണൽ ബുക്സ്റ്റാൾ. ഫെഡറേഷൻ ഓഫ് ഫിലിംസൊസൈറ്റി ഓഫ് ഇന്ത്യ പ്രസിദ്ധികരണം. കോട്ടയം, സെപ്റ്റംബർ 2019.

പ്രേമചന്ദ്രൻ, പി.,*കാമനകളുടെ സാസ്കാരിക സന്ദർഭങ്ങൾ,*" ജൂലൈ- ആഗസ്റ്റ് അടൂർപതിപ്പ്. വാല്യം6. ലക്കം 2-3. 2022. പുറം.22-28.

മഞ്ഞളി, "*സിനിമയുടെ ആഗമനവും വളർച്ചയും*",ഫിലിം,1949.

മധു, ഇറവങ്കര, "*സ്മൃതിനോപുരങ്ങൾ നിമന്ത്രിക്കുന്ന* ദൃശ്യതാളം,"ജൂലായ് 2021. പുറം.7-9.

മധു, ജനാർദ്ദനൻ, "*ത്രീ അയേൺ: നിശ്ശബ്ദതയുടെ സിംഫണി,* " ദൃശ്യതാളം ജനുവരി. 2021.

മുകുന്ദനുണ്ണി, "*ശബ്ദത്തിന്റെ ഉൾക്കടൽ*", ദൃശ്യതാളം. കെ. ജി ജോർജ്ജ് പ്രത്യേകപതിപ്പ്. വാല്യം 5.ആഗസ്റ്റ് 2021.

മുരളീധരൻ, ചാക്യാട്ട്, "*ദക്ഷിണേന്ത്യൻ സ്വനചലച്ചിത്രങ്ങൾ,*" ഫിലിം,1950 നവംബർ.

രാമചന്ദ്രൻ, ജി. പി., "*പാരമ്പര്യ നരകങ്ങൾ*", ജൂലൈ- ആഗസ്റ്റ് ദൃശ്യതാളം അടൂർപതിപ്പ്. വാല്യം 6. ലക്കം 2, 2022. പുറം.18-21.

റോബി കുര്യൻ, "*അടൂരിന്റെ ചലച്ചിത്ര ആഖ്യായികൾ*" ദൃശ്യതാളം അടൂർപതിപ്പ്. വാല്യം6. ജൂലൈ- ആഗസ്റ്റ്, 2022. പുറം.29-39.

വത്സലാ ബേബി., "*വൈരുദ്ധ്യങ്ങളുടെ അർത്ഥത്തെ സ്വയംവരിക്കുമ്പോൾ*", ജൂലൈ – ഓഗസ്റ്റ്, ദൃശ്യതാളം അടൂർപതിപ്പ്. വാല്യം 6. ലക്കം 2-3. 2022. പുറം.50-54.

വെങ്കിടേശ്വരൻ, സി. എസ്., "*സ്വയംവരം മുതൽ പിന്നെയും വരെ. സിനിമ എന്ന നൈതികമാപിനി*", ദൃശ്യതാളം, ജൂലായ് 2021.

ശ്രീദേവി, പി., *അരവിന്ദ്, "ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സൈദ്ധാന്തിക പരിസരത്തിനൊരാമുഖം",* ദൃശ്യതാളം. ജൂൺ 2022.

ഷാജി, ടി. യു.,"*ഡോക്യുമെന്ററിയിൽചുവടുറച്ച്*", ജൂലൈ – ആഗസ്റ്റ് ദൃശ്യതാളം അടൂർപതിപ്പ്. വാല്യം 6. ലക്കം 2-3. 2022. പുറം.76.

ഷാഹിന, വി. കെ., "*നിഴൽക്കുത്ത് ജീവിതത്തിനും മരണത്തിനുമിടയിൽ*", ജൂലൈ – ആഗസ്റ്റ് ദൃശ്യതാളം, അടൂർപതിപ്പ്. 2022. പുറം.46-49.

സണ്ണി, ജോസഫ്, "*കണിശതയുടെ ഫ്രെയ്മുകൾ*",ദൃശ്യതാളം. അടൂർപതിപ്പ്. ജൂലൈ- ആഗസ്റ്റ് അടൂർപതിപ്പ്. വാല്യം 6. ലക്കം 2-3. 2022. പുറം.40-42.

സനൽ, ചക്രപാണി, "*മതിലുകൾ-ബഷീർ ഉറങ്ങാത്ത രാത്രി*" ദൃശ്യതാളം.ജൂലൈ - അടൂർപതിപ്പ്. വാല്യം 6. ലക്കം 2-3. ആഗസ്റ്റ് 2022.പുറം.68-70.

സ്വാമി, എൻ.ആർ., "*ചിത്രനിർമ്മാണം*," ഫിലിം, മെയ് 1949.

ഗവേഷണ പ്രബന്ധങ്ങൾ

അജിത്ത്കുമാർ, എ. എസ്., (2020). സംഗീതം, ശബ്ദം, സാങ്കേതികവിദ്യ : മലയാളസിനിമയുടെ ശ്രാവ്യചരിത്രവും വർത്തമാനവും. കേരള സംസ്ഥാന ചലച്ചിത്ര അക്കാദമി ഫെല്ലോഷിപ്പിന്റെ ഭാഗമായി സമർപ്പിച്ച ഗവേഷണപ്രബന്ധം.

അനിറ്റ, ഷാജി, (2020). എന്നടെയൊച്ച കേട്ടുവോ വേറിട്ട്. കേരള സംസ്ഥാന ചലച്ചിത്ര അക്കാദമിഫെല്ലോഷിപ്പിന്റെ ഭാഗമായി സമർപ്പിച്ച പ്രബന്ധം.

ജെയിംസ്, ജി., (2006) സാഹിത്യവും സിനിമയും ചിഹ്നശാസ്ത്രപരമായ ഒരു സമീപനം: നിർമ്മാല്യം, ചിദംബരം, വിധേയൻ എന്നിവയെ ആധാരമാക്കി ഒരു പഠനം. ഫാത്തിമമാതാ കോളേജ് കൊല്ലം കേരള യൂണിവേഴ്സിറ്റി, തിരുവനന്തപുരം.

തസ്‌ലിമ,ടി., (2023). സാങ്കേതിക സൗന്ദര്യശാസ്ത്രവും ചലച്ചിത്രവും – കെ ജി ജോർജ്ജിന്റെ സിനിമകളിലെ ദൃശ്യശബ്ദസങ്കേതങ്ങളെ മുൻനിർത്തിയുള്ള അന്വേഷണം. മലയാള കേരളപഠനവിഭാഗം- കാലിക്കറ്റ് യൂണിവേഴ്സിറ്റി.

മുനീർ, എസ്., (2016). സമൂഹപരിണാമത്തിന്റെചലച്ചിത്രഭാഷ്യം. അടൂർഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങളെ ആസ്പദമാക്കി ഒരു പഠനം. കേരളയൂണിവേഴ്സിറ്റി, കാര്യവട്ടം. തിരുവനന്തപുരം.

വിഷ്ണുരാജ്, പി., (2019). *കലാസിനിമ: കർത്തൃപദവിയുടെ സാംസ്കാരിക രാഷ്ട്രീയം - അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, പി എ ബക്കർ എന്നിവരുടെ സിനിമകൾ മുൻനിർത്തിയുള്ള പഠനം.* മലയാളവിഭാഗം. ശ്രീ ശങ്കരാചാര്യ സംസ്കൃത സർവ്വകലാശാല. അപ്രകാശിതം.

ഷംന, വി. പി., (2020). കേരളീയാധുനികതയുടെ ദൃശ്യപ്രതിനിധാനം അടൂർ സിനിമകളെ ആസ്പദമാക്കിയുള്ള പ്രത്യയശാസ്ത്രവിശകലനം. കണ്ണൂർ യൂണിവേഴ്സിറ്റി.

സ്വാതി, എസ്., (2022). കുട്ടികളുടെ സിനിമ : ചലച്ചിത്രഭാഷയും സാംസ്കാരിക വിനിമയവും. തെരെഞ്ഞെടുത്ത മലയാള സിനിമകളെ ആസ്പദമാക്കിയുള്ള പഠനം. കേരള കേന്ദ്ര സർവ്വകലാശാല – കാസർഗോഡ്.

ഇംഗ്ലീഷ് പുസ്തകങ്ങൾ

Abel, Richard and Risk Altman (Eds). 2001. *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington: India University Press.

Adorno Theoder and Hanns Eisler. 1994. *Composing for the Films*. London: The Athlone press.

Andrew Dix. 2010. *Beginning /Film Studies*. Pvl New Delhi: Viva Books.

Bin Beauchamp. 2005. *Designing Sound for Animation*. USA: Elsevier –Pub.

Bollywood Sounds: *The Cosmopolitian Meditation of Hindi Film Song*. Oxford University Press.

Charles o Brien. 2005. *Cinemas Conversion to Sound Technology and Film Style in France and the us.* USA: India University Press.

Donelly, K. J. 2014. *Occult Asthetics: Synchronization in Sound Film*. Newyork: Oxford University Press.

Donnelly, K. J. 2001. *Film Music Critical Approaches.* Edin Burgh: University Press.

Donnelly, K. J. 2005. *The Spectre of Sound: Music in Film and Television*. London: BFI.

Douglas Gomery. 2005. *The Coming of Sound a history*. New York: Routledge.

Elsevier. 2007. *Practical Art of Motion Picture Sound David Lewis Yewdall*. UK

Elsier Walker. 2015. *Understanding Sound Track Through Film Theory*. Newyork: Oxford University Press.

Eric L Flom, 1968. *Chaplin in the Sound Era*. M c Farland and Company, Inc Publishers.

Frank Lehman. 2018. Hollywood Harmony: Musical Wonder and the Sound of Cinema. USA: Oxford University Press.

Games, and Animation. Newyork: Routledge.

Garga, B. D. 2005. *The Art of Cinema*. New delhi: Published by penguin group.

Gian Luca Sergy. 2004. The Dolbyera: *Film Sound in Contemprory Hollywood*. USA: Manchester University Press.

Graeme Turner. 1988. *Film Asocial Practice*. Newyork: Routledge.

Holly Rogers. 2015. *Music and Sound in Documentary Film*. Newyork: Routledge.

Hollywood Rogers and Jeremy Barham. 2017. *The Music and Sound of Experimental Film.* Newyork: Oxford University Press.

I B Tauris & Co. lt. 2018. *Godard and Sound I. B Tauris*. Newyork.

James Monaco. 1977. *How to Read a Film*. Newyork: Oxford University Press.

Jay Beck, Tony Grajeda. 2008. *Lowering the Boom*. USA: University of Illinois Press.

Jay Rose. 2008. *Producing Great Sound for Film & Video*. Elsevier.

Lastra, James Perception, Representation Modernity. 2000. *Sound Technology and the American Cinema*. Newyork: Colubia University Press.

Lee, D. M. 2001. *Film and Sound Archives: In Non-Specialist Repositories*. Society of Archivists.

Michael Slowik. 2014. *After the Silents: Hollywood Film Music in the Early Sound Era, 1926-1934*. Newyork: Columbia University Press.

Michel Chion, Claudia Gorbman. 2009. Film*: A Sound Art.* New York: University Washington Tacoma Pub –Columbia Press.

Michel Chion. 1893. *Audio Vision: Sound on Screen*. Columbia University Press.

Michel Chion. Edited and translated by Claudia Grobman with a Fore Word by Walter Murch. *Sound on Screen*. New York: Columbia University Press.

Patricia Kruth and Henry Stobart. 2000. New York: Cambridge University Press.

Rick Altman. 1992. *Sound Theory / Sound Practice*. New York: Routledge.

Rick Altman. 2004*. Silent Film Sound*. New York: Columbia University Press.

Sergi, Gianluca. 2004. *The Oolby Era Film Sound in Contemporary Hollywood*. Manchester University Press.

The Foley Grail. 2022. *The Art of Performing Sound for Films,*

The Voice in the Cinema: *The Articulation of Body and Space.*

Tom Linson Holman. 2010. *Sound for Film and Television.* Pub- Elsevier.

Trace Reddell. 2018. *The Sound of Things to Come an Audible History of the Science Fiction Film.* Minnesota: University of Minnesota Press.

Uncanny Bodies: *The Coming of Sound Films and the Origins of the Horror Genre*. 2007. California: University of California Press.

Vincent LoBrutto. 1994. *Sound on Film: Interviews with Creators of Film Sound.* USA: Praeger Publishers.

William Whillingot. 2007. *Sound Design & Science Fiction.* USA: University of Texas Press.

ഇംഗ്ലീഷ് പ്രബന്ധങ്ങൾ

Jose k manuel. (2002). Screenplay literature in Malayalam A study based on selected screenplays of M. T. Vasudevannair, P. Padmarajan and Adoor Gopalakrishnan. Department of electronic media and mass communication Madras marina campus Chennai. Madras university.

Mohammed shereef M. D (2017). Language, territory, and the region a study of Malayalam cinema. The English foreign language university Department of film studies and visual communication Hydrabad.

Pradeep k. (2016). A critical discourse analysis films of spatial practice and women in Adoor Gopalakrishnan films. Department of journalism and communication. University of madras.

Raja B. (2016). A study on representation of women in adoor Gopalakrishnan film as auteur. Pondichery university.

Raman Unni. A. (2004). Background music in tamil films. Department of Indian music. University of madras.

വെബ് സൂചി

Abel, Richard, and Rick Altman, eds. The sounds of Early Cinema. Bloomington: Indiana University Press, 2001. https: //www. oxfordbibliographies. com/display/document/obo-9780199791286/obo-9780199791286-0100. xml#obo-9780199791286-0100-bibItem-0001

Altman, Rick, ed. Sound Theory/ sound Practice. London: Routledge, 1992. https: //www. oxfordbibliographies. com/display/document/obo-9780199791286/obo-9780199791286-0100. xml#obo-9780199791286-0100-bibItem-0003

Chatterji, Shoma A., “THE CULTURE¬SPECIFIC USE OF SOUND IN INDIA CINEMA”, April 15-18, 1999 London. https: //www. filmsound. org/india/

Foster,Diana, The history of silent movies and subtitles. New York. Losangeles. NOVEMBER, 19, 2014. https: //www. vicaps. com/blog/history-of-silent-movies-and-subtitles/

Ehrenfried Lara, “Synchronized sound technology and the British musical film in the 1930s”, https: //scalar. usc. edu/works/the-space-between-literature-and-culture-1914-1945/vol16_2020_ehrenfried, Accessed on

Farnell, Andy. Designing sound. Cambridge, MA: MIT, 2010. https: //www. oxfordbibliographies. com/display/document/obo-9780199791286/obo-9780199791286-0168. xml#obo-9780199791286-0168-bibItem-0001 https: //www. oxfordbibliographies. com/display/document/obo-9780199791286/obo-9780199791286-0100. xml

http: //tmckosky. asp. radford. edu/thea180/SergieCarSound. https: //www. vicaps. com/blog/history-of-silent-movies-and-subtitles/

https: //milnepublishing. geneseo. edu/about/Yewdall, David Lewis. Practical Art of Motion Picture sound. 4th ed. Waltham, MA: Focal Press, 2012. mjkkk

https: //monoskop. org/images/8/89/Lawton_Anna_1978_Rhythmic_Montage_in_the_Films_of_Dziga_Vertov. pdf

https: //www. oxfordbibliographies. com/display/document/obo-9780199791286/obo-9780199791286-0168. xml#obo-9780199791286-0168-bibItem-0009

Joseph Carl Breil, The Perfect Song. University of Mississippi https: //egrove. olemiss. edu/cgi/viewcontent. cgi?article=1008&context=sharris_e

Sklar, Robert and Cook, David A., "history of film", Encyclopedia Britannica, 1 Feb. 2023, https: //www. britannica. com/art/history-of-the-motion-picture, Accessed on 09 February 2023.

Sonnenschein, David. sound Design: The Expressive Power of Music, Voice, and soundEffects in Cinema. Studio City, CA: Michael Wiese, 2001. https: //www. oxfordbibliographies. com/display/document/obo-9780199791286/obo-9780199791286-0168. xml#obo-9780199791286-0168-bibItem-0006

URL: http: //hem. passagen. se/filmljud https: //filmsound. org/Sven E Carlsson (5 November 1996

Weis, Elisabeth, and John Belton, eds. Film sound: Theory and Practice. New York: Columbia University Press, 1985. https: //www. oxfordbibliographies.

com/display/document/obo-9780199791286/obo-9780199791286-0100.xml#obo-9780199791286-0100-bibItem-0006

Winters, Patrick. Sound Design for Low and No Budget Films. New York: Routledge, 2017. https: //www. oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780199791286/obo-9780199791286-0168.xml#obo-9780199791286-0168-bibItem-0007

വീഡിയോ/ഓഡിയോ അഭിമുഖങ്ങൾ

1. രശ്മി അരവിന്ദാക്ഷൻ - മനില. സി. മോഹൻ, ശബ്ദത്തിന്റെ മനുഷ്യവേർഷൻ, ട്രൂ കോപ്പിതിങ്ക്, മലയാളം പോഡ്കാസ്റ്റ്, ഒക്ടോബർ 2023. https: //open. spotify. com/episode/7C82DDvdufZH0e5P1sDFYa?si=aP0G_2LtSuS8VoA2zhOoaQ.

2. അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ- ജോണി ലൂക്കാസ്, മലയാള മനോരമ, നേരെ ചൊവ്വെ, ഓഗസ്റ്റ് 9, 2017. https: //youtu. be/DLhjjq937cs?si=zeJtKezRbadmMrp1.

3. അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ- സിദ്ദിക്, അമൃത ടിവി, സമാഗമം, 4 ജൂലായ് 2024. https: //youtu. be/MYNT6g0VBNc?si=kZjwr-Htpr2qvAPA.

4. അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ- ശശി തരൂർ, സൺസാദ് ടിവി, ടു ദി പോയിന്റ്, ഒക്ടോബർ 23, 2021. https: //youtu. be/SgnYuLiloZ8?si=n3dOUP0qNv99d8CQ.

5. അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ- മൈഥിലി റാവു, ബാംഗ്ലൂർ ഇന്റർനാഷണൽ സെന്റർ, ബി ഐ സി മാസ്റ്റർ ക്ലാസ്സ്, അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ -വിധേയൻ. ഡിസംബർ 9, 2019. https: //youtu. be/9He4YmO2XHc?si=0k6vqaolCKKOvtyY

6. അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ- മൈഥിലി റാവു, ബാംഗ്ലൂർ ഇന്റർനാഷണൽ സെന്റർ, ബി ഐ സി മാസ്റ്റർ ക്ലാസ്സ്, അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ - കഥാപുരുഷൻ. ഡിസംബർ 9, 2019. https: //youtu. be/AHgnDVH7sfU?si=uaYPBc69itQ2Gmu5

7. അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ- ബാസവ് ബിരാദർ, ബാംഗ്ലൂർ ഇന്റർനാഷ്ണൽ സെന്റർ, ബി ഐ സി മാസ്റ്റർ ക്ലാസ്സ്, അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ - മതിലുകൾ, ഡിസംബർ 9, 2019. https: //youtu. be/JoyiKQRhEME?si=XNlgi_RiQh_YPeQ8

8. അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ- ബാസവ് ബിരാദർ, ബാംഗ്ലൂർ ഇന്റർനാഷ്ണൽ സെന്റർ ബി ഐ സി മാസ്റ്റർ ക്ലാസ്സ്, അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ - എലിപ്പത്തായം, ഡിസംബർ 9, 2019. https: //youtu. be/phkzAHzM7Y0?si=LCGY1SREN2B25A3.

9. അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ - ബിഹൈന്റ് വ്വഡ്സ് – ഒക്ടോബർ 7, 2017. https: //youtu. be/B6bmAQyZ4Bk?si=1_N0DtxQkrJBHKXq

10. സൗണ്ട് ഇഫക്ട് ആർട്ടിസ്റ്റ് രാജ്മാർത്താണ്ഡവുമായി മാസ്റ്റർബിൻ യൂട്യൂബ് ചാനൽ നടത്തിയ അഭിമുഖം. ജൂൺ 22, 2019. https: //youtu. be/J8k3_IdDcHk?si=lYdztTeP1czYuL3P

11. ഡബ്ബിങ് ആർട്ടിസ്റ്റ് ആനന്ദവല്ലി- ഭാഗ്യലക്ഷ്മി, കൈരളി ടിവി, സെൽഫി, ജൂലൈ 12, 2020 https: //youtu. be/N6UYW1-ArHA?si=SFYB_0ERFXg4EqDT

12. ശ്രീജ രവി&രവീണ രവി (ഡബ്ബിങ് ആർട്ടിസ്റ്റ്) ജിഞ്ചർ മീഡിയ എന്റർടൈൻമെന്റ് - ചോയ് ച്ച് ചോയ്ച്ച് പോകാം. ഡിസംബർ, 20, 2022. https: //youtu. be/Uqo4uwRXKds?si=okvJhB6J8Znddvj

13. പ്രൊഫ. അലിയാർ- സേഫ് ഗാർഡ് എന്റർടൈൻമെന്റ് –1 മാർച്ച്, 2023 https: //youtu. be/xbXlyP-NTO4?si=1W-FSQM8yxNWaJvh

14. ഡബ്ബിങ് ആർട്ടിസ്റ്റ് അരുൺ സി എം- ജിഞ്ചർ മീഡിയ എന്റർടൈൻമെന്റ്, മാർച്ച് 26, 2022. https: //youtu. be/E4Lf-NE4NTI?si=2qa5py7crYV1JaiX

15. ഡബ്ബിങ് ആർട്ടിസ്റ്റ് ഷോബി തിലകൻ-ആർ ജെ സുരാജ്, ജിഞ്ചർ മീഡിയ എന്റർടൈൻമെന്റ്, മാർച്ച് 26, 2022

https: //youtu. be/jv8qFFmA_As?si=uOqv77qy1lv8SFqH

അനുബന്ധം

അഭിമുഖം – അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ

1 **'മതിലുകളിൽ' കെ.പി.എ.സി. ലളിതയുടെ ശബ്ദം തിരഞ്ഞെടുത്തതിലുള്ള വിമർശനങ്ങളെ എങ്ങനെ നോക്കികാണുന്നു? ആളുകൾക്ക് ഒട്ടും പരിചിതമല്ലാത്ത ശബ്ദമായിരുന്നെങ്കിൽ ആ കഥാപാത്രത്തിന് കുറച്ചു കൂടി സ്വീകാര്യത ലഭിക്കുമായിരുന്നില്ലേ?**

ആളുകൾക്ക് ഒട്ടും പരിചിതമല്ലാത്ത ശബ്ദമല്ലെ അവിടെ വേണ്ടിയിരുന്നത് എന്ന് ചോദിക്കുമ്പോൾ അപ്പോൾ മമ്മൂട്ടിയോ എന്ന് തിരിച്ച് ചോദിക്കേണ്ടിവരും. മമ്മൂട്ടിയുടെ ശബ്ദം എല്ലാവർക്കും പരിചിതമല്ലേ. മമ്മൂട്ടിയെ ബഷീറായി അംഗീകരിക്കാൻ കഴിയുന്നുണ്ടെങ്കിൽ പിന്നെന്താണ് നാരായണിയെ അംഗീകരിക്കാൻ കഴിയാത്തത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഒരുപാടന്വേഷണങ്ങൾക്കൊടുവിൽ ലളിതയല്ലാതെ മറ്റൊരാളുടെ ശബ്ദവും ശരിയാകാതെ വന്നപ്പോഴാണ് ലളിതയുടെ ശബ്ദം തന്നെ ഉറപ്പിക്കുന്നത്. ഇതിൽ നാരായണിയുടെ ശബ്ദത്തിന് മറ്റേയാളെ വശീകരിക്കാൻ കഴിയണം. അതാണ് ആ ശബ്ദത്തിന് വേണ്ട സവിശേഷത. ആ കഥാപാത്രത്തെ അതുപോലെ ചെയ്യാൻ അന്നും ഇന്നും വേറെ ആരുമില്ല. ആ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഏകാന്തതയും കാത്തിരിപ്പും മുഷിപ്പും സംഗമത്തിനു വേണ്ടിയുള്ള തികഞ്ഞ ആഗ്രഹവും അങ്ങനെ എല്ലാം ചേർന്നതാണ് ആ ശബ്ദം. കെ. പി. എ. സി. ലളിതയുടെ ശബ്ദം മലയാളികൾക്കാണ് കൂടുതൽ പരിചിതമായിട്ടുള്ളത്. വേൾഡ് വൈഡ് ഈ പടം കാണിക്കുമ്പോൾ പലരും പറഞ്ഞു കേട്ടിട്ടുണ്ട് ഞങ്ങൾ ഞങ്ങളുടെ സിനിമകളിൽ ഒരാണും പെണ്ണും തമ്മിലുള്ള എല്ലാ ബന്ധവും തുറന്നു കാണിക്കാറുണ്ട്. എന്നാൽ അതിലൊന്നും കിട്ടാത്ത ഭംഗി ഇതിലുണ്ട്. അതെങ്ങനെ സാധിച്ചുവെന്ന് ചോദിക്കാറുണ്ട്.

2 **സ്വന്തമായി ഡബ്ബ് ചെയ്യാൻ കഴിയുന്ന ആർട്ടിസ്റ്റുകളെയായിരുന്നോ കാസ്റ്റ് ചെയ്തിരുന്നത്?**

കഴിയുന്നതും സ്വന്തമായി കഥാപാത്രങ്ങൾക്കു ശബ്ദം നൽകുന്നതു തന്നെയാണ് എപ്പോഴും നല്ലത്. അത് പരിഗണിച്ചിരുന്നു.

3 **ഫീമെയിൽ ആർട്ടിസ്റ്റുകൾക്ക് എപ്പോഴും മറ്റൊരാൾ ഡബ്ബ് ചെയ്യേണ്ടിവരുന്നത് എന്തുകൊണ്ടാണ്?**

പലപ്പോഴും കൃത്യമായി മലയാളം സംസാരിക്കാൻ അറിയാത്ത ആർട്ടിസ്റ്റുകളായിരിക്കും എന്റെ നായികമാരായി വരുന്നത്. ശോഭനയ്ക്കും ശാരദയ്ക്കുമെല്ലാം ഡബ്ബിങ് ആർട്ടിസ്റ്റുകൾ തന്നെയാണ് ശബ്ദം കൊടുത്തിട്ടുള്ളത്. ശാരദയുടെ രൂപത്തിനു ചേരുന്ന ശബ്ദം കണ്ടുപിടിച്ചു കൊടുക്കുകയാണ് സ്വയംവരത്തിൽ ചെയ്തത്. പിന്നീട് എലിപ്പത്തായത്തിലും.

4 **പ്രണയത്തിന്റെ സ്ഥിരം ഫോർമുലയെ പൊളിക്കാനാണോ പ്രായം തോന്നിക്കുന്ന സ്ത്രീ ശബ്ദം തിരഞ്ഞെടുത്തത്?**

ഒരിക്കലുമല്ല. ബഷീർ തന്നെ ഒരു യങ് ക്യാരക്ടറല്ല. അതിനു ചേരുന്ന നായികയെ തന്നെയാണ് തിരഞ്ഞെടുത്തത്. മിഡിൽ ഏയ്ജ്ഡ് വോയ്സ്. മുപ്പത് വയസ്സുള്ള സ്ത്രീയേയാണ് നമ്മളതിൽ ക്യാരക്ടറൈസ് ചെയ്തിട്ടുള്ളത്.

5. **1970-കളിലെ പ്രേക്ഷകരുടെ ശബ്ദസാക്ഷരതയെ കുറിച്ച് എന്താണ് അഭിപ്രായം?**

ഷൂട്ടിങ് സമയത്തെ സൗണ്ട് അല്ലാതെ ഒരു സൗണ്ടും ആ സമയത്ത് പ്രേക്ഷകർ കേട്ടിരുന്നില്ല. എല്ലാത്തിനും പകരം ബാക്ഗ്രൗണ്ട് സ്കോറാണ് ഉപയോഗിച്ചിരുന്നത്. സീനിൽ കാണുന്നതെന്തോ അത് ഇമിറ്റേറ്റ് ചെയ്യാ അത്രേ ഉള്ളൂ. അത്രേ അവർക്ക് കേൾക്കാൻ കഴിഞ്ഞിരുന്നുള്ളൂ.

6. **താങ്കളുടെ സിനിമകളിൽ ഗാനങ്ങൾ ഇല്ല. എന്താണിതിന് കാരണം?**

പാട്ടുകാരെ പറ്റിയുള്ള സിനിമ ചെയ്യുമ്പോൾ പാട്ട് ചേർക്കാം. അല്ലെങ്കിൽ അതിന്റെ ആവശ്യമില്ല എന്ന പക്ഷക്കാരനാണ് ഞാൻ.

7. **ടെക്നോളജി വളരെ അഡ്വാൻസ്ഡാണ് ഇന്ന്. ഇന്നൊരു സിനിമ ചെയ്താൽ സൗണ്ടിന്റെ കാര്യത്തിൽ എന്തെന്തു മാറ്റങ്ങളാണ് കൊണ്ടുവരിക ?**

ടെക്നോളജിയിൽ സൗണ്ട് മാറിയത് അങ്ങനെ എന്നെ ബാധിക്കുന്നില്ല. വിഷ്വലിന്റെ കാര്യത്തിലാണെങ്കിൽ ധാരാളം അഡ്വാന്റേജ് ഉണ്ട്. എല്ലാ സന്നാഹങ്ങളും ഷൂട്ടിങ്ങിന് വളരെ കുറച്ചുമതി. ആൻഡ്രോയ്ഡ് ഫോൺ മതി ഇന്ന്. സൗണ്ടിൽ ഡബ്ബിങ് ഒരു വലിയ സാധ്യതയാണ്. ഒരു സെക്കന്റ് ലൈഫ് തന്നെയാണ് ഡബ്ബിങ്.

8. **എലിപ്പത്തായത്തിൽ വളരെ വ്യത്യസ്തമായ സൗണ്ട് ഇഫക്ട് കൊടുത്തിട്ടുണ്ട്. അധികം ആരും ഉപയോഗിച്ചു കണ്ടിട്ടില്ലാത്ത മിഴാവ് പോലുള്ള സംഗീതോപകരണങ്ങളുടെ തിരഞ്ഞെടുപ്പ് എങ്ങനെയായിരുന്നു?**

എന്റെ മാത്രം ചോയ്സാണതെല്ലാം. ആർട്ടിസ്ററിക് സെൻസുള്ള ഒരു ടെക്നീഷ്യൻ മതി.

9. **'സ്വയംവര'ത്തിന്റെ ടൈറ്റിൽ ഷോട്ട് തന്നെ വളരെ ദീർഘമേറിയ ഒരു ബസ് യാത്രയാണ് കാണിക്കുന്നത്. അത് പ്രേക്ഷകർക്ക് തികച്ചും ഒരു പുതിയ അനുഭവമായിരുന്നു. അത്തരം ഷോട്ടുകളോടുള്ള പ്രേക്ഷകരുടെ മനോഭാവം / പ്രതികരണം എങ്ങനെയായിരുന്നു?**

പ്രേക്ഷകർക്ക് അത് സ്വീകരിക്കാൻ വലിയ ബുദ്ധിമുട്ടായിരുന്നു. ആദ്യ നാലു മിനിറ്റിൽ പ്രതീക്ഷിച്ച ഇൻട്രോ ഉണ്ടായില്ല. അത് കണ്ടു പരിചയമുള്ള രീതിയായിരുന്നില്ല. ആളുകൾക്ക് അംഗീകരിക്കാൻ വലിയ പ്രയാസമായിരുന്നു.

10. **കരമനയുടെ ബൾജിങ് ഐസാണ് കരമനയെ കാസ്റ്റ് ചെയ്യാനുണ്ടായകാരണം എന്ന് പറഞ്ഞിരുന്നല്ലോ. അതുപോലെ കരമനയുടെ ശബ്ദത്തിന്റെ എന്തു പ്രത്യേകതയാണ് ആ ശബ്ദത്തെ പരിഗണിക്കുന്നതിന് കാരണമായത്?**

കരമനയുടെ അഭിനയശേഷി കണ്ടറിഞ്ഞതുകൊണ്ടും ക്യാരക്ടറിനു ചേരുന്ന ഏയ്ജ് പരിഗണിച്ചുകൊണ്ടുമാണ് ആ കാസ്റ്റിംഗ്. ഗോപിയും അങ്ങനെതന്നെ. വ്യക്തിപരമായി അടുത്തറിയാവുന്നതുകൊണ്ട് കഴിവും പരിമിതിയും അറിയാം. അനന്തരത്തിൽ മമ്മൂട്ടിയെ കാസ്ററ് ചെയ്തിരിക്കുന്നത് നായകവേഷത്തിലേക്കല്ല. അതിൽ നായകൻ അശോകനാണ്. അങ്ങനെയാണ് എന്റെ തിരഞ്ഞെടുപ്പുകൾ.

11. **സിനിമയിലെ നിശ്ശബ്ദതയെ എങ്ങനെയാണ് ഡിഫൈൻ ചെയ്യുന്നത്?**

നിശ്ശബ്ദത പലപ്പോഴും തെറ്റായി ഉപയോഗിക്കുന്നത് കണ്ടിട്ടുണ്ട്. സൈലൻസ് ബ്രാക്കറ്റു ചെയ്യേണ്ടത് ശബ്ദത്തിന്റെ ഇടയിലാണ്. സൈലൻസ് കഴിഞ്ഞുവരുന്ന ശബ്ദം വളരെ പ്രധാനപ്പെട്ടതാണ്. സൈലൻസിനുശേഷം വളരെ സില്ലിയായിട്ടുള്ള സംഗതി പറയാൻ പാടില്ല. എന്ത് ഡയലോഗിലേക്കാണ് സൈലൻസ് നമ്മളെ കൊണ്ടുപോകുന്നതെന്നത് വളരെ ഇംപോർട്ടന്റാണ്.

12. **ജെന്റർ– ഏയ്ജ് –ടൈം ശബ്ദവിന്യാസത്തിൽ ഇവയുടെള്ള പ്രാധാന്യമെന്താണ്?**

ഇതെല്ലാം സൗണ്ടിൽ ഇംപോർട്ടന്റാണ്. മൈന്യൂട്ട് ഒബ്സർവേഷനിൽ കിട്ടും. ഓരോ ദ്രാവകത്തിന്റേയും ഡെൻസിറ്റിയിൽ വ്യത്യാസമുണ്ട്. അതിന്റെ വ്യത്യാസം സൗണ്ടിലും കാണിക്കും.

13. **ആർട്ട് – കൊമേഴ്ഷ്യൽ സിനിമ**

എന്താണ് ആർട്ട് എന്താണ് കൊമേഴ്ഷ്യൽ എന്നത് പലപ്പോഴും തെറ്റിദ്ധരിക്കാറുണ്ട്. ഒന്നും സംസാരിക്കാതിരുന്നാൽ അത് ആർട്ടാണെന്ന് പലരും പറയുന്നതുകേൾക്കാം. എന്നാൽ അങ്ങനെയല്ല. തുടക്കം മുതൽ ഒടുക്കം വരെ സംസാരിക്കുന്ന എത്രയോ നല്ല ആർട്ട് സിനിമകളുണ്ട്. എന്താണ് ഡയലോഗ്, അതിന്റെ തീമെന്താണ് എന്നതാണ് പ്രധാനം. പർപസ് ഒന്നുംമില്ലാതെ പലരും സൈലൻസ് ഉപയോഗിക്കുന്നതും കാണാം.

25 ജൂൺ 2022 ൽ അടൂർഗോപാലകൃഷ്ണനുമായി നടത്തിയ അഭിമുഖം

1. **കാലഘട്ടത്തിനനുസരിച്ച് സൗണ്ട് ഇഫക്റ്റിന്റെ ഫോർമുലയിൽ മാറ്റം വരുന്നതുകാണാം. ഉദാഹരണമായിപറഞ്ഞാൽ സംഘട്ടനരംഗം. ഈ മാറ്റങ്ങൾ എങ്ങനെ നിരീക്ഷിക്കുന്നു?**

പണ്ട് ഓരോ പഞ്ചിനും എഡിറ്റർമാർ പഞ്ച് സൗണ്ട് നൽകിയിരുന്നു. പിന്നീട് ഫോളി ചെയ്യുന്ന ആളുകൾ പഞ്ച് സൗണ്ട് നൽകാൻ തുടങ്ങി. അത് വളരെ എക്സാഗരേറ്റ് ചെയ്താണ് കൊടുത്തിരുന്നത്. പിന്നെ കുറേ സിനിമകളിൽ ഫോറിൻ സിനിമയിൽ നിന്നുള്ള പഞ്ച് സൗണ്ട് ഉപയോഗിച്ചിരുന്നു. സ്റ്റണ്ടിന്റെ കാര്യത്തിൽ അങ്ങനെയാണ് പ്രോഗ്രസ് വന്നത്. എന്നാൽ അടൂർ ചിത്രങ്ങൾ ഇതിൽ നിന്നെല്ലാം വ്യത്യസ്തമായിരുന്നു. സൗണ്ട് ഇഫക്ട് ലൈബ്രറിയെ ആശ്രയിക്കുകയേയില്ല. സ്റ്റണ്ടാണെങ്കിൽ ഒരാൾ ഒരാളെ അടിക്കുമ്പോൾ എന്ത് സൗണ്ടാണ് ലഭിക്കുന്നത് അതേ സൗണ്ട് തന്നെയാണ് ഉപയോഗിക്കുക. വളരെ റിയലിസ്റ്റിക്കായിരുന്ന ശബ്ദങ്ങൾ (വിധേയനിലെ സ്റ്റണ്ട് വിശദീകരണം.). ഹെവി മ്യൂസിക്കുള്ള പടങ്ങൾക്ക് അതിനനുസരിച്ചുള്ള സൗണ്ട് ഇഫക്ട് കൊടുക്കണം. അല്ലെങ്കിൽ ആ എഫക്ട് മ്യൂസിക്കിൽ മുങ്ങിപോകും.

2. **സിനിമയിലെ സൗണ്ട് ടെക്നോളജിയിൽ വന്ന മാറ്റങ്ങളെക്കുറിച്ച് പറയാമോ?**

കാലഘട്ടത്തിനനുസരിച്ച് സൗണ്ട് ടെക്നോളജിയിൽ കാര്യമായ മാറ്റങ്ങൾ വന്നിട്ടുണ്ട്. 95, 98 എല്ലാമാകുമ്പോൾ ഡിജിറ്റൽ സൗണ്ട് റിക്കോർഡിങ് വന്നു. അതിനു മുൻപ് അനലോഗായിരുന്നു. അനലോഗായിരുന്നപ്പോൾ നമുക്ക് 3 ട്രാക്ക് സൗണ്ടാണുണ്ടായിരുന്നത്. സൗണ്ട് ഇഫക്ട് ട്രാക്ക്, ഡയലോഗ് ട്രാക്ക്, മ്യൂസ്ക് ട്രാക്ക്. എന്നാൽ ഡിജിറ്റൽ ടെക്നോളജി വന്നതോടുകൂടി ട്രാക്കുകളുടെ എണ്ണം കൂടി. ഇപ്പോൾ ഇൻഫൈനൈറ്റ് നമ്പർ ഓഫ് ട്രാക്കുകൾ എടുക്കാം. നമ്മളിവിടിരുന്ന് സംസാരിക്കുമ്പോൾ ശ്രദ്ധിച്ചു കഴിഞ്ഞാൽ നമ്മൾ ചുരുങ്ങിയത് പത്തോ ഇരുപതോ തരം ശബ്ദം ഐഡന്റിഫൈ ചെയ്യാൻ കഴിയും. ഇന്ന് ഈ കേൾക്കുന്ന എല്ലാ ശബ്ദങ്ങളും വളരെ സൂക്ഷ്മതയോടെ റിക്കോർഡ് ചെയ്യാനും അത് മിക്സ് ചെയ്യാനുമെല്ലാം കഴിയും. ഇപ്പോൾ ഇവിടെ നമ്മൾ സംസാരിക്കുമ്പോൾ അപ്പുറത്ത് ഒരു ആക്സിഡന്റ് നടന്നു എന്നു കരുതുക. സംസാരിക്കുന്ന ശബ്ദത്തോടൊപ്പം ആ ആക്സിഡന്റിന്റെ ശബ്ദവും കൃത്യമായി സിനിമയിൽ കേൾപ്പിക്കാൻ ഇന്ന്

ശബ്ദത്തിനകഴിയും. ക്രിയേറ്റീവ് പ്രോസസ്സ് അതിൽ ഇൻവോൾവ്ഡാണ്. ഇന്നത്തെകാലത്ത് അതിനെ സൗണ്ട് ഡിസൈനിങ് എന്നാണ് പറയുന്നത്.

അങ്ങനെ ഓരോ ലൊക്കേഷനിലും എന്തൊക്കെ ശബ്ദങ്ങളുണ്ട്. അതെല്ലാം എടുത്തുവെക്കും. അത് റെലവൻസ് ടു ദി സീൻ ആണ്. ഒരു സീനിന് ആവശ്യമുള്ളത് മാത്രം. അപ്പോൾ ഒരു സീനിന് വേണ്ടി എടുത്ത ശബ്ദം ചിലപ്പോൾ മറ്റൊരു സീനിന് വേണ്ടി എടുത്ത ശബ്ദം ചിലപ്പോൾ മറ്റൊരു സീനിന് ഉപകാരപ്പെടുന്നത്. അങ്ങനെയെല്ലാം നോക്കി സൗണ്ട് ഡിസൈൻ ചെയ്യും. ഇന്ന് ധാരാളം ശബ്ദങ്ങൾ അത്തരത്തിൽ ശേഖരിക്കാനും അതുപയോഗിക്കാനുമുള്ള വലിയ സാധ്യതയുണ്ട്. ഇതെല്ലാമാണ് ബേസിക്കായി വന്ന മാറ്റം.

3. അടൂർഗോപാലകൃഷ്ണൻ സിനിമകളിലെ ശബ്ദത്തിന് എന്തെങ്കിലും പ്രത്യേകത ഉള്ളതായി തോന്നിയിട്ടുണ്ടോ?

അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ സിനിമകളെ സംബന്ധിച്ച് അതിലുള്ള ഓരോ സൗണ്ടും പ്രീ ഡിസൈൻഡാണ്. ഒരു കാക്ക കരയണമെങ്കിൽ അടൂർ തീരുമാനിക്കണം. അതിലെ ഒരു ശബ്ദവും യാദൃച്ഛികമായി സംഭവിക്കുന്നതല്ല.

4. ആർട്ട് സിനിമകളിലെയും വാണിജ്യസിനിമകളിലെയും ശബ്ദങ്ങൾ തമ്മിൽ എന്തെങ്കിലും വ്യത്യാസമുണ്ടോ?

എന്റെ അഭിപ്രായത്തിൽ എല്ലാ സിനിമകളും വാണിജ്യ സിനിമകളാണ്. എല്ലാ സിനിമയും ആർട്ട് സിനിമയാണ്. അതായത് നമ്മൾ സിനിമയിൽ ഇൻവെസ്റ്റ് ചെയ്യുമ്പോൾ റിട്ടേൺ കിട്ടണം. അതിന് നമ്മൾ എന്തെല്ലാം മെത്തേഡാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത് എന്നതാണ് ഒരു സിനിമയെ ആർട്ടും കൊമേഴ്സ്യലുമാക്കുന്നത്. കൊമേഴ്സ്യൽ സിനിമയ്ക്ക് ഒരു ഫോർമുലയുണ്ടായിരുന്നു. അതൊരു ശരിയായ ഫോർമുലയൊന്നുമല്ല. എങ്കിലും ഒരു വാണിജ്യസിനിമയ്ക്ക് സ്റ്റണ്ട്, പാട്ട് എന്നിവെല്ലാമുണ്ടായിരുന്നു. അങ്ങനെയായാൽ ആ സിനിമയോടും എന്നൊരു തെറ്റിദ്ധാരണയുണ്ടായിരുന്നു. എന്നാൽ ഇന്ന് ആ തെറ്റിദ്ധാരണയെല്ലാം മാറി തുടങ്ങി. ആർട്ട് സിനിമകളിൽ കൂടുതൽ പ്രിഡോമിനൻസ് കിട്ടുന്നത് സിനിമാറ്റിക് എക്സലൻസിനാണ്. ഒഫ് കോഴ്സ് അതിന് ബജറ്റ് കുറവാണ്. പക്ഷെ സിനിമാറ്റിക്

എക്സലൻസ് നന്നാകുമ്പോൾ അതിന് തീർച്ചയായും വ്യൂവർഷിപ്പുണ്ടാകും. അടൂരിന്റെ *കൊടി*യേറ്റത്തിന് നല്ല കളക്ഷൻ ഉണ്ടായിരുന്നല്ലോ.

എല്ലാ കൊമേഷ്യൽ സിനിമയ്ക്കും ആർട്ടിസ്ററിക് എലമെന്റ് ഇല്ലാന്ന് പറയാൻ കഴിയില്ല. ഉദാഹരണമായി പറഞ്ഞാൽ മണിചിത്രത്താഴ്. അതിലെല്ലാം ആർട്ടിസ്റ്റിക് എലമെന്റുണ്ട്. പക്ഷെ അത് കൊമേഴ്സ്യൽ സക്സസ്സുള്ളായി. ഇതെല്ലാം കൊണ്ടും അങ്ങനെ ഒരു വേർതിരിവിന്റെ ആവശ്യമില്ലെന്നുതോന്നുന്നു. ഈയടുത്തിറങ്ങിയ 'മധുരം', 'ഹോം' ഇതെല്ലാം ഈ രണ്ടു ഘടകങ്ങളും ചേരുന്ന ചിത്രങ്ങളാണ്. ആർട്ട് സിനിമയ്ക്കും കൊമേഴ്സ്യൽ സിനിമയ്ക്കും അങ്ങനെ രണ്ട് രീതിയൊന്നുമില്ല. വർക്ക് ചെയ്യുമ്പോൾ അങ്ങനെ വ്യത്യാസം എനിക്ക് തോന്നിയിട്ടില്ല.

5. സിനിമയിൽ സ്വാഭാവിക ശബ്ദങ്ങൾ നൽകുന്നത് കൊണ്ട് എന്ത് പ്രത്യേകതയാണുള്ളത്? പ്രേക്ഷകരുടെ ശബ്ദ സാക്ഷരതയെപ്പറ്റി എന്താണ് അഭിപ്രായം?

സത്യത്തിൽ ഫിലിം മേക്കിങ് സമയത്ത് പ്രേക്ഷകരെ മറക്കുന്നതാണ് നല്ലത്. ഓഡിയൻസിന് ഇഷ്ടപെടുകയോ ഇഷ്ടപെടാതിരിക്കുകയോ ആകട്ടെ അത് വേറെ കാര്യം. അടൂർ ഓരോന്നിനും അതതിന്റെ തനതുശബ്ദം തന്നെ കിട്ടണം എന്ന് നിർബന്ധമുള്ളയാളാണ്. ദേഹത്ത് ചൂടുപിടിക്കുന്ന സീനാണെങ്കിൽ ചൂടുവെള്ളമാണെങ്കിൽ ചൂടുവെള്ളം തന്നെ വേണം. അത് നിർബന്ധമാണ്. ചോറിൽ കല്ലുകടിക്കുന്ന സീനും അങ്ങനെ തന്നെ. ഇന്നത്തെ പോലെ 5.1 ട്രാക്ക് അന്നില്ല അതുകൊണ്ട് തന്നെ ഈ അന്തരീക്ഷശബ്ദം ഇന്ന് നമ്മളെ കേൾപ്പിക്കുന്നതു പോലെ കേൾപ്പിക്കാൻ കഴിയില്ല. 5.1 ട്രാക്കിൽ അത് കേൾക്കുമ്പോഴാണ് നമ്മൾ ആ പരിസരത്തെവിടെയോ ഉണ്ടെന്ന തോന്നലുണ്ടാകുന്നത്. മോണോ ട്രാക്കാകുമ്പോൾ അതിന് കഴിയില്ല. ആ ഒരു വ്യത്യാസം അന്നത്തേയും ഇന്നത്തേയും ട്രാക്കിൽ വന്നിട്ടുണ്ട്. ക്രിയേറ്റീവ് ആസ്പെറ്റിൽ വല്ല്യ ചേഞ്ച് ഇല്ല. പക്ഷെ ചെയ്യുന്ന വിധങ്ങൾക്ക് മാറ്റം വന്നു.

6. **അഭിനയിച്ച ആളിന് പകരം മറ്റൊരാൾ വോയിസ് നൽകുന്നതിൽ (ഡബ്ബിങ്) താങ്കളുടെ അഭിപ്രായം എന്താണ്? ഒരു വോയ്സ് ആർട്ടിസ്റ്റിനെ തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നത് ഏത് ഘടകങ്ങൾ പരിഗണിച്ചാണ്?**

അഭിനയിച്ച ആളുതന്നെ ഡബ്ബ് ചെയ്യുന്നതാണ് എപ്പോഴും ഏറ്റവും നല്ലത്. അയാളുടെ ശബ്ദത്തിൽ സൗകുമാര്യമുണ്ടോ ഇല്ലയോ എന്നല്ല. ഒരാൾക്ക് അയാളുടെ ശബ്ദം തന്നെയാണ് ഏറ്റവും ചേരുന്നത്. ഒരാൾ അഭിനയിക്കാം എന്ന് പറഞ്ഞാൽ അയാളുടെ ശബ്ദം കൂടിയാണ് അഭിനയിക്കുന്നത്. ശബ്ദം ചേരുന്നില്ലെങ്കിൽ വേറെ ആർട്ടിസ്റ്റിനെ കാസ്റ്റ് ചെയ്യുക എന്നതാണ് ചെയ്യേണ്ടത്. ഡബ്ബിങ് ആർട്ടിസ്റ്റുകൾ നന്നായി ഡബ്ബ് ചെയ്യുന്ന ഒരുപാടു പേരുണ്ട്. ആർട്ടിസ്റ്റിന്റെ പെർഫോമൻസ് ഇംപ്രൂവ് ചെയ്യുന്ന ഡബ്ബിങ് ആർട്ടിസ്റ്റുകളുണ്ട്. പക്ഷെ, എന്നാൽ പോലും അഭിനയിച്ച ആളുകളുടെ ശബ്ദം തന്നെ ഉപയോഗിക്കുന്നതാണ് ശരിക്കും നല്ലത്. തീരെ നിവൃത്തിയില്ലാതെ വരുമ്പോൾ ഡബ്ബിങ് ആർട്ടിസ്റ്റിനെക്കൊണ്ട് ചെയ്യിക്കുന്നതാണ്.

7. **'അനന്തരം' സിനിമയുടെ ചിത്രീകരണവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ഓർമ്മകൾ എന്തെങ്കിലും? (പറയാൻ കഴിയുമോ?)**

അനന്തരം ഞങ്ങൾ മൂന്നുപേരും കൂടിയാണ് ചെയ്തിട്ടുള്ളത്. ഞാനും ദേവദാസ് സാറും ഹരികുമാറും അതിൽ ഒന്നിച്ച് വർക്ക് ചെയ്തു. അടൂർ സാറിന്റെ മനസ്സിലുള്ള ഒരു മോഡുലേഷനുണ്ട്. അത് കിട്ടുന്നതുവരെ റീടേക്ക് എടുത്തിരുന്നു. അന്നത്തെ ടേക്കുകളിൽ ഓക്കെ ടേക്ക് ഏതായിരുന്നെന്ന് ചോദിച്ചാൽ ഇന്നും അദ്ദേഹത്തിനതറിയാം. അത്രയും ധാരണയുണ്ടാൾക്കതിൽ.

8. **സിനിമയിൽ സംഗീതം ഉൾപ്പെടുത്തുന്നതിനെ കുറിച്ച് എന്താണ് അഭിപ്രായം?**

സംഗീതം വേണ്ട എന്ന് ഞാൻ ഒരിക്കലും പറയില്ല. കാരണം ചില സീനിനെ സംഗീതം എലവേറ്റ് ചെയ്യും. എന്നാൽ ആവശ്യമില്ലാതെ തുടക്കം മുതൽ ഒടുക്കം വരെ സംഗീതം കുത്തി നിറയ്ക്കേണ്ട ആവശ്യമില്ല. ചില ചിത്രങ്ങളൊക്കെ കണ്ണടച്ചിരുന്നാൽ നല്ല അനുഭവമാകും. എന്നാൽ കണ്ണു തുറന്നാൽ പോയി. കാരണം ആ സൗണ്ട് വിഷ്വലായിട്ട് റിലേറ്റ് ചെയ്യുന്നില്ല. എല്ലാ ശബ്ദങ്ങളും വിഷ്വലായിട്ട് റിലേറ്റ്

ചെയ്യുന്നതാകണം. എന്നാലേ അതിന് രസമുള്ളൂ. മ്യൂസിക് വേണം എന്ന് തന്നെയാണ് എന്റെ അഭിപ്രായം depends on the script.

9. ഒരു വിഷ്വലിനെ ഡിഫൈൻ ചെയ്യുന്നതിൽ ശബ്ദത്തിന്റെ ഇടപെടൽ / പ്രാധാന്യം എത്രത്തോളമാണ്?

Any moving visual ഒരു സൗണ്ട് ഉണ്ടാകും. The sound complimenting the visual. അപ്പോഴാണ് കംപ്ലീഷൻ ഉണ്ടാകൂ. അതുണ്ടാകാൻ വെറുതേ ശബ്ദങ്ങൾ കേൾപ്പിച്ചിട്ട് കാര്യമില്ല.

a) Sound quality

b) Sound processing

c) Sound level variation ഇതെല്ലാം പരിഗണിക്കണം.

10. സംവിധായകനാണോ ശബ്ദസംവിധായകനാണോ യഥാർത്ഥത്തിൽ ശബ്ദം സംവിധാനം ചെയ്യുന്നത്?

അടൂർ ചിത്രങ്ങളിൽ ഉണ്ണി സാർ, ഹരി കുമാർ, ദേവദാസ് സാർ എന്നിങ്ങനെ മൂന്നു പേരും സൗണ്ട് ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ ഒരു സാധാരണ പ്രേക്ഷകനെ സംബന്ധിച്ച് അടൂരിന്റെ സിനിമയിൽ ആരാണ് ശബ്ദം ചെയ്തതെന്ന് മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിയില്ല. കാരണം ആത്യന്തികമായി സംവിധായകനാണ് ഈ ശബ്ദം ഡിസൈൻ ചെയ്യുന്നത്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഒരു സിഗ്നേച്ചറാണ് എല്ലാത്തിലും ഉണ്ടാകുക. വിധേയൻ സിനിമയിൽ വർക്ക് ചെയ്യുന്ന സമയത്ത് ദാസ് സാറായിരുന്നു അതിന്റെ ആദ്യത്തെ എല്ലാ പണിയും ചെയ്തിരുന്നത്. ആ സമയത്ത് ദാസ് സാർ മരണപ്പെട്ടു. തുടർന്ന് അതിന്റെ മിക്സിങ് എനിക്ക് ചെയ്യേണ്ടി വന്നു. ശബ്ദസംവിധായകനെ സംബന്ധിച്ച് ടെക്നോളജി അത്ര അഡ്വാൻസ് അല്ലാത്തതുകൊണ്ട് എല്ലാം നമ്മൾ ഓർത്തിരിക്കണം. ഫേഡർ, മ്യൂസിക്, ഇഫക്ട്സ് എല്ലാം. ഒന്ന് മിസ്സായാൽ വീണ്ടും ആദ്യത്തേതിലേക്ക് പോകണം. സാറിന് എല്ലാം കൃത്യതയോടെ ചെയ്യണം എന്ന് നിർബന്ധമായിരുന്നു. അതിന്റെ റിസൾട്ട് അദ്ദേഹത്തിന്റെ എല്ലാ വർക്കിലും ഉണ്ടായിരുന്നു.

11. അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണനോടൊപ്പവും മറ്റ് സംവിധായകർക്കൊപ്പവും വർക്ക് ചെയ്യുമ്പോഴുള്ള അനുഭവം എങ്ങനെ ആയിരുന്നു?

അടൂർ സാറിന് ശബ്ദസംവിധാനത്തെ പറ്റി നല്ല ധാരണയുള്ളതുകൊണ്ട് തന്നെ ഒപ്പം വർക്ക് ചെയ്യുന്നത് ഒട്ടും ഈസിയായിരുന്നില്ല. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ധാരണയിലേക്ക് നമ്മൾ എത്തണം അതായിരുന്നു ഏററവും വലിയ ബുദ്ധിമുട്ട്. മറ്റ് ഡയറക്ടേഴ്സിൽ ഷാജി എൻ കരുണിനോടൊപ്പം വർക്ക് ചെയ്യുമ്പോൾ അദ്ദേഹത്തിന്റെ പിറവിയെല്ലാം ചെയ്യുമ്പോൾ ഞങ്ങൾ തമ്മിൽ ഡിസ്കഷനുണ്ടായിരുന്നു. അടൂരിനെ സംബന്ധിച്ച് കൃത്യമായി ധാരണയുണ്ട്. അതിനനുസരിച്ച് നമ്മൾ ചെയ്ത് കൊടുത്താൽ മതി. ഇത് രണ്ടും രണ്ട് ടൈപ്പ് ഫിലിം മേക്കിങാണ്.

12. സിനിമയിൽ ഡബ്ബിങ്ങിനെ ആശ്രയിക്കേണ്ടിവരുന്നത് എന്തുകൊണ്ടാണ്?

പണ്ടെല്ലാം നാടകത്തിൽ നിന്നാണ് സിനിമയുണ്ടാകുന്നത്. ഈ ഡ്രമാറ്റിക് എലമെന്റ്സ് സൗണ്ടിലും ഉണ്ടായിരുന്നു. അങ്ങനെ വരുമ്പോൾ വോയ്സ് ആർട്ടിസ്റ്റുകൾ തന്നെ അത് ചെയ്യണമായിരുന്നു. മാത്രമല്ല മലയാളികളല്ലാത്ത ആർട്ടിസ്റ്റുകളെ കൂടി പരിഗണിച്ചാണ് ഡബ്ബിങ് എന്ന സങ്കേതം വരുന്നത്. സുന്ദരിയായ നടിക്ക് സുന്ദരമായശബ്ദം എന്ന കൺസെപ്റ്റ്. അത് കുറേ ഇന്ന് പൊളിഞ്ഞു.

a. ഇന്ന് ഒരു ചിത്രം പ്രേക്ഷകർ ആസ്വദിക്കുമ്പോൾ/വിമർശിക്കുമ്പോൾ പണ്ടത്തേതിനേക്കാൾ ശബ്ദത്തെ പരിഗണിക്കുന്നതായി തോന്നിയിട്ടുണ്ടോ?

തീർച്ചയായും. ആളുകൾ ഇന്ന് ഇതിനെ പറ്റിയെല്ലാം കുറച്ചുകൂടി അവൈറാണ്. സൗണ്ട് ഇഫക്ടിനെ പറ്റിയെല്ലാം ആളുകൾ ബോധവാന്മാരാണ്.

13. " നിശ്ശബ്ദതവരുമ്പോൾ തിയറ്ററുകളിൽ ആളുകൾ അസ്വസ്ഥരാകുകയും കുട്ടികൾ കരയുകയും ചെയ്യുന്നു". എന്ന് അടൂർ സാർ മുൻപൊരിക്കൽ പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. സൈലൻസിനെ സാർ എങ്ങനെയാണ് നിർവചിക്കുന്നത്?

സൈലൻസിന്റെ ഭംഗി സൈലൻസിന് മുൻപുള്ള ശബ്ദവും ശേഷമുള്ള ശബ്ദവും ആശ്രയിച്ചാണ്. അതൊരു ട്രാക്കാണ്. അതെവിടെ ഉപയോഗിക്കണം എങ്ങനെ ഉപയോഗിക്കണം എന്നതനുസരിച്ചാണ് അതിന്റെ ഭംഗി.

14. നിശ്ശബ്ദസിനിമയിൽ നിന്ന് ശബ്ദ സിനിമയിലേക്ക് മാറുന്ന കാലത്ത് നിശ്ശബ്ദതയെന്ന സിനിമയുടെ ലോകഭാഷ ഇല്ലാതായി പോകുമോ എന്ന് ചാപ്ലിൻ അടക്കമുള്ള സംവിധായകൻ ഭയപ്പെട്ടിരുന്നല്ലോ. അതിനോടെല്ലാം സാർ എങ്ങനെ പ്രതികരിക്കുന്നു?

ശബ്ദം ഒരിക്കലും അങ്ങനെ പരിമിതപ്പെടുത്തുന്നില്ല. ആർട്ടിസ്റ്റ് എന്ന മൂവിയിൽ ഇതാണ് സബ്ജെക്ട്. ശബ്ദം ഉപയോഗിക്കുന്നതനുസരിച്ചാണ് അത് പരിമിതപ്പെടുത്തുമോ അതോ വിപുലപ്പെടുത്തുമോ എന്നുള്ളതൊക്കെ.

അഭിമുഖം– പ്രൊഫ.അലിയാർ (അധ്യാപകൻ ഡബ്ബിങ് ആർട്ടിസ്റ്റ്)

1. അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണനോടൊപ്പമുള്ള ചിത്രീകരണ അനുഭവങ്ങൾ, പ്രത്യേകിച്ച് ശബ്ദസംവിധാനത്തിലെ അനുഭവങ്ങൾ പങ്കുവെക്കാമോ?

കൊടിയേറ്റത്തിൽ ആ ഉത്സവത്തിന്റേയും മറ്റും സൗണ്ട് നേരിട്ട് ലൈവ് എടുത്തിട്ടുള്ളതാണ്. റീക്രിയേറ്റ് ചെയ്ത ശബ്ദങ്ങളില്ല. അതൊരു വലിയകാര്യം തന്നെയാണ്. ഈ ഉത്സവം നടക്കുന്ന സമയത്ത് അവിടെയെല്ലാം പോയി അദ്ദേഹം അത് നേരിട്ട് ഷൂട്ട് ചെയതിട്ടുള്ളതാണ്. അദ്ദേഹം ശബ്ദത്തിന്റെ കാര്യത്തിൽ വളരെ സൂക്ഷ്മതയുള്ളൊരാളാണ്. ഞാനദ്ദേഹത്തിന്റെ എട്ട് ചിത്രങ്ങളിൽ അഭിനയിച്ചിട്ടുണ്ട്. അടൂർ സാർ അദ്ദേഹം ഉദ്ദേശിക്കുന്ന തരത്തിലുള്ള ഡയലോഗ് റെന്ററിങ് വരാതെ ഓക്കെ വെക്കില്ല. അതിന് എത്ര ടേക്ക് വേണമെങ്കിലും എടുക്കും. നേരെ മറിച്ച് കൊമേഷ്സ്യൽ സിനിമയിലാണെങ്കിൽ നമ്മളൊരു ടേക്ക് എടുക്കുന്ന സമയത്ത് ഒരു വാക്ക് വിട്ടുപോയാലോ ഒരു വാക്ക് അധികം വന്നുപോയാലോ അധികം ശ്രദ്ധിക്കാറില്ല. കാരണം വേണമെങ്കിൽ ഡബ്ബ് ചെയ്യാം. അന്ന് ഫിലിമിലാണ് ഷൂട്ട് ചെയ്തിരുന്നത്. ഒരു അമ്പതടി ഫിലിം വേസ്റ്റ് ആയി പോകാന്ന് പറഞ്ഞാൽ വലിയ നഷ്ടമാണ്. സാറിന്റെ ഒരു ഡയലോഗ് രാവിലെ പറഞ്ഞു തുടങ്ങിയാൽ ചിലപ്പോൾ വൈകുന്നേരം വരെ പറയേണ്ടിവരും. എന്നു പറഞ്ഞാൽ അദ്ദേഹം ഉദ്ദേശിക്കുന്ന രീതിയിൽ ആ സംഭാഷണം വരുന്നത് വരെ അതെടുക്കും.

അത് ആദ്യചിത്രം മുതലുള്ള അദ്ദേഹത്തിന്റെ രീതിയാണ്. അഭിനയിക്കാൻ പോകുന്ന കഥാപാത്രത്തെ കുറിച്ചുള്ള ഒരു സൂചനയും അദ്ദേഹം അഭിനേതാവിന് നൽകില്ല. അഭിനേതാവ് മുൻപേ ഒരുങ്ങി വന്നാൽ അത് സംവിധായകൻ ഉദ്ദേശിക്കുന്ന തരത്തിലേക്ക് മാറ്റാൻ വലിയ പ്രയാസമായിരിക്കും .സാർ ഒരിക്കലും ഡയലോഗ് പ്രോംപ്റ്റ് ചെയ്ത് കൊടുക്കാറില്ല. കാരണം എത്രസമർത്ഥനാണെങ്കിലും പ്രോംപ്റ്റിങ് കേട്ട് നമ്മൾ ഡയലോഗ് പറയുമ്പോൾ നമ്മളുടെ ശ്രദ്ധയുടെ ഒരു ഭാഗം പ്രോംപ്റ്റിങ് കാച്ച് ചെയ്യാൻ വേണ്ടി പോകും എന്നതുകൊണ്ടാണ്. അത് അഭിനയത്തെ പ്രതികൂലമായി ബാധിക്കും. മനുഷ്യരല്ലാത്ത ഒരുപാട് ജീവികളുണ്ട്. അവയെ അഭിനയിപ്പിക്കുന്നതും ഏറെ രസകരമായിരുന്നു. പലപ്പോഴും നല്ലൊര ശതമാനം ഷൂട്ടിങ് വേളയിലും അവിടവിടെ കിട്ടുന്ന ലൈവ് ശബ്ദങ്ങൾ അദ്ദേഹം റിക്കോർഡ് ചെയ്ത് സൂക്ഷിക്കുമായിരുന്നു. അങ്ങനെ പറ്റാതെ പോയ പല സന്ദർഭങ്ങളുമുണ്ട്. ഉദാഹരണത്തിന് തകഴികഥകൾ ഷൂട്ട് ചെയ്യുന്ന സന്ദർഭങ്ങളിൽ വയലിൽ കാറ്റടിക്കുമ്പോൾ നെല്ലിളകുമ്പോളുള്ള ശബ്ദം റിക്കോർഡ് ചെയ്യാൻ കഴിഞ്ഞില്ല. പിന്നീട് സൗണ്ട് എടുക്കാൻ ചെന്നപ്പോൾ ആ പാടം കൊയ്ത് പോയിരുന്നു. പിന്നീട് തമിഴ് നാട്ടിൽ പോയാണ് അത് റിക്കോർഡ് ചെയ്തത്. നമ്മളെത്ര റീക്രിയേറ്റ് ചെയ്താലും ശരി സ്വാഭാവിക ശബ്ദങ്ങൾ റിക്കോർഡ് ചെയ്യുന്നതു പോലെയാകില്ല. ഉദാഹരണത്തിന് അലക്കുകല്ലിൽ തുണിയലക്കുന്നതാണെങ്കിൽ സാറിന് അലക്കുകല്ലും വേണം വെള്ളവും തുണിയും വേണം. കടലിന്റെ സൗണ്ടിന് വേണ്ടി ഒരു മുറത്തിൽ കടുകെടുത്ത് ചുറ്റിച്ച് ആ സൗണ്ട് ഉണ്ടാക്കും. കടലിന്റെ ശബ്ദം പോലെ നമുക്കത് തോന്നും എന്നാൽ അതിന് സ്വാഭാവികതയുണ്ടാകില്ല. പിന്നെ പ്രകൃതിയിൽ ഓരോ സമയത്തും ഓരോ ശബ്ദങ്ങളാണ്. അതുകൊണ്ട് അർദ്ധരാത്രിയിൽ നടക്കുന്ന കാര്യങ്ങൾക്ക് അർദ്ധരാത്രിയിലുള്ള ശബ്ദം തന്നെയെടുക്കണം. അടൂർ സാർ ഓരോ ശബ്ദവും അതിന്റെ ഒറിജിനൽ സോഴ്സിൽ നിന്നുതന്നെയെടുക്കാൻ ശ്രമിച്ചിരുന്നു. അതിന്റെ മെച്ചം അദ്ദേഹത്തിന്റെ സിനിമകൾക്കുണ്ടായിരുന്നു.

2. **'ഒരഭിനേതാവ് കഥാപാത്രത്തെ മാത്രം പഠിച്ചാൽ മതിയെങ്കിൽ ഒരു ഡബ്ബിങ് ആർട്ടിസ്റ്റ് അഭിനേതാവിനേയും കഥാപാത്രത്തേയും പഠിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഈ സ്റ്റേറ്റ്മെന്റിനോട് എങ്ങനെ പ്രതികരിക്കുന്നു?**

ഈ സ്റ്റേറ്റ്മെന്റിനോട് നൂറു ശതമാനം ഞാൻ യോജിക്കുന്നു. ആദ്യം ഒരു ഡബ്ബിങ് ആർട്ടിസ്റ്റ് അഭിനേതാവിനെ പഠിക്കണം. കഥാപാത്രത്തെ പഠിക്കുന്നത് പിന്നെ വരുന്നുള്ളൂ. അഭിനയത്തിലെന്തെങ്കിലും പാളിച്ചകളോ ഡയലോഗ് ഉരുവിടുന്നതിൽ എന്തെങ്കിലും വീഴ്ചകളോ പറ്റിയിട്ടുണ്ടോയെന്ന് നോക്കണം. ഈ പോരായ്മകളെ ഡബ്ബിങ് ആർട്ടിസ്റ്റ് പൂരിപ്പിക്കേണ്ടി വരും. ദൃശ്യത്തിന്റെ എല്ലാ പോരായ്മയും തിരുത്താൻ കിട്ടുന്ന അവസാനത്തെ അവസരമാണ് ഡബ്ബിങ്. (പൂവിന് പുതിയ പൂന്തെന്നൽ എന്ന ചിത്രത്തിൽ ബാബു ആന്റണിക്ക് ശബ്ദം കൊടുത്തത്, ലെനിൻ രാജേന്ദ്രന്റെ മീനമാസത്തിലെ സൂര്യൻ എന്ന സിനിമയിലെ ഡബ്ബിങ്, കിങ് സിനിമയിൽ ദേവന് ശബ്ദം നൽകിയ അനുഭവം എല്ലാം ഓർത്തെടുക്കുന്നു)

3. **ഒരു സംവിധായകൻ ശബ്ദത്തിന്റെ ഏതെല്ലാം ഘടകങ്ങൾ പരിഗണിച്ചാണ് ഒരു കഥാപാത്രത്തിന് ഡബ്ബ് ചെയ്യാൻ ഒരു വോയ്സ് ആർട്ടിസ്റ്റിനെ തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നത് ?**

എന്റെ വ്യക്തിപരമായ ഒരു നിരീക്ഷണമാണ് എനിക്ക് ലെങ്ത്തി പീസ് ഓഫ് ഡയലോഗ്, പിന്നെ ഇംഗ്ലീഷ് ധാരാളമായിവരുന്നത്. അങ്ങനെയുള്ളതെല്ലാം പരിഗണിക്കാറുണ്ട്.

4. **പ്രേക്ഷകർക്ക് തനത് ശബ്ദം ഉൾക്കൊള്ളാൻ കഴിയില്ലെന്ന ഭയം കൊണ്ടാണോ ഡബ്ബിങ് ആർട്ടിസ്റ്റുകളെ ആശ്രയിക്കേണ്ടി വരുന്നത്?**

രണ്ട് തരത്തിലാണ്. ഒന്ന് ശബ്ദത്തിന്റെ സൗന്ദര്യബോധം ഇന്നത്തേതുപോലെയായിരുന്നില്ല. നൈർമല്യമുള്ള ശബ്ദം, കൂടുതൽ സോഫ്റ്റായ ശബ്ദം എന്നിങ്ങനെയെല്ലാമുള്ള പരിഗണനയുണ്ടായിരുന്നു. പരുപരുത്ത, നേസലായ, സ്ത്രൈണതകുറഞ്ഞ അങ്ങനെ ചില ശബ്ദങ്ങളെ ഒഴിവാക്കിയിരുന്നു.

പക്ഷെ ധൈര്യപൂർവ്വം സ്വന്തം ശബ്ദത്തിൽ ഡബ്ബ് ചെയ്തിരുന്ന ആളുകളുടെ ശബ്ദം പിൽക്കാലത്ത് ആളുകൾ ആക്സെപ്റ്റ് ചെയ്തിരുന്നു. (മമ്മൂട്ടി, സുരേഷ്ഗോപി, മഞ്ജു വാര്യർ, ഉർവ്വശി, ദേവൻ) ആദ്യകാലങ്ങളിൽ സ്വന്തം ശബ്ദം ശരിയാവില്ലെന്ന തോന്നലിൽ നിന്നാണ് പകരം ആളിനെ അന്ന് ഡബ്ബ് ചെയ്യിപ്പിച്ചിരുന്നത്. ശബ്ദത്തെകുറിച്ചുള്ള സങ്കൽപ്പങ്ങൾ ഇന്ന് പാടെ മാറി. ഇന്ന് പ്രേക്ഷകർ തനത് ശബ്ദം ഉൾക്കൊള്ളാൻ പഠിച്ചു. പിന്നെ ഡബ്ബിങ് ആർട്ടിസ്റ്റ് ചെയ്യുന്നതിന്റെ നാലിരട്ടി സമയമെടുക്കും ഒരു ആർട്ടിസ്റ്റിന് വോയ്സ് കൊടുക്കാൻ. അതു കൊണ്ട് ഡയറക്ടർ റിസ്കെടുക്കില്ല. അദ്ദേഹം ഡബ്ബിങ് ആർട്ടിസ്റ്റുകളെ വെച്ച് ചെയ്ത് ആ റിസ്ക് ഒഴിവാക്കും.

5. ഡബ്ബിങ് നിയന്ത്രിക്കുന്നത് ആരാണ്?

ആത്യന്തികമായി സംവിധായകൻ തന്നെയാണ് അതിൽ തീരുമാനമെടുക്കുന്നത്. പിന്നെ സൗണ്ട് എൻജിനിയറോടും റിക്കോർഡിസ്റ്റിനോടും ആലോചിക്കും. അഭിനേതാവിന് സീൻ എങ്ങനെ വിശദീകരിച്ചു കൊടുക്കുന്നു അതുപോലെ ഡബ്ബിങ് ആർട്ടിസ്റ്റിനും പറഞ്ഞുതരും. കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഉള്ളെന്താണെന്ന് കൃത്യമായി പറഞ്ഞുതരും. ഭാവം ഡയറക്ടർ ഉദ്ദേശിച്ചപോലെ വന്നോ എന്ന് ഡയറക്ടർക്ക് തീരുമാനിക്കാം. എന്നാൽ ചിലപ്പോൾ റിക്കോർഡിസ്ററിനു തന്നെ ചില കാര്യങ്ങൾ അങ്ങനെ പറഞ്ഞുതരാൻ കഴിയാറുണ്ട്. പിച്ചൊന്ന് താഴ്ത്തിയാൽ, ഉയർത്തിയാൽ എല്ലാം നന്നായി എന്നൊല്ലാം പറഞ്ഞുതരാറുണ്ട്. ടെക്നിക്കൽ വശംകൂടെ ചേർത്ത് പറഞ്ഞുതരാറുണ്ട്. കുറച്ചു കലാബോധമുള്ള റിക്കോർഡിസ്റ്റ് ആണെങ്കിൽ അവരുടെ അഭിപ്രായം അതിൽ തീർച്ചയായും പരിഗണിക്കും.

6. ശബ്ദവിന്യാസത്തിന് വേണ്ട മുന്നൊരുക്കങ്ങൾ എന്തൊക്കെയാണ്?

ഒരു മുന്നൊരുക്കവും ഇല്ലാതിരിക്കുന്നതാണ് കൂടുതൽ നല്ലത്. ഒരു തരത്തിൽ നമ്മൾ മുൻകൂട്ടി പ്ലാൻ ചെയ്താൽ റിസൾട്ട് ഒരു പക്ഷെ നെഗറ്റീവായിരിക്കും.

അഭിമുഖം– അരുൺ സി.എം (ഡബ്ബിങ് ആർട്ടിസ്റ്റ്)

1. **ഒരു ഡബ്ബിങ് ആർട്ടിസ്റ്റ് കഥാപാത്രത്തെപോലെ അഭിനേതാവിനേയും പഠിക്കേണ്ടതുണ്ടോ ?**

ഒരു വോയ്സ് ആർട്ടിസ്റ്റിനേക്കാൾ ഒരഭിനേതാവിന് എപ്പോഴും (സംവിധായകന്റെ പരിധിയിൽ നിന്നുകൊണ്ട്) പെർഫോം ചെയ്യാനുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യമുണ്ട്. അഭിനേതാവിന്റെ ശരീരം വരെയാണ് വോയ്സ് ആർട്ടിസ്റ്റിന്റെ സ്വാതന്ത്ര്യം. ചലനങ്ങൾ, ചുണ്ടനക്കം എന്നിവയ്ക്കനുസരിച്ച് ശബ്ദത്തെ അഭിനേതാവിന്റെ ശരീരത്തിലേക്ക് പാകപ്പെടുത്തേണ്ടതായിവരും. ഈ പരിമിതിക്കുള്ളിൽ നിന്നുകൊണ്ട് ആ കഥാപാത്രത്തോട് എങ്ങനെ നീതിപുലർത്താം, കൂടുതൽ മെച്ചപ്പെടുത്താമെന്നാണ് ഓരോ വോയ്സ് ആർട്ടിസ്റ്റും ആലോചിക്കുന്നത്.

2. **ഒരു സംവിധായകൻ ശബ്ദത്തിന്റെ ഏതേത് ഘടകങ്ങൾ പരിഗണിച്ചാണ് ഒരു കഥാപാത്രത്തിന് ശബ്ദം നൽകാൻ ഒരു വോയ്സ് ആർട്ടിസ്റ്റിനെ തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നത്? ബാഹുബലി എന്ന കഥാപാത്രത്തെതന്നെയെടുത്താൽ എങ്ങനെയാണ് അതിന്റെ തിരഞ്ഞെടുപ്പ് ?**

ബാഹുബലി പോലുള്ള ഒരുകഥാപാത്രത്തെ ഹോൾഡ് ചെയ്യാൻ പറ്റുന്ന ഒരു ശബ്ദം എന്നാണ് ആദ്യം ആലോചിക്കുന്നത്. ശബ്ദത്തിന്റെ സൗന്ദര്യത്തിനപ്പുറത്ത് കഥാപാത്രം ഡിമാന്റ് ചെയ്യുന്ന കുറേ ഘടകങ്ങളുണ്ട്. ആ ശബ്ദത്തിൽ അത് നിക്കുന്നുണ്ടോ എന്ന് നമുക്ക് നോക്കാൻ പറ്റും. ബാഹുബലിയുടെ കഥാപാത്രം ഒരു രാജാവാണ്. ചില സമയങ്ങളിലെല്ലാം അയാളൊരു സാധാരണക്കാരനാകുന്നുണ്ട്. അതോടൊപ്പം അയാളുടെ രാജപ്രൌഢിജ എന്നുപറയുന്ന ഒരുകാര്യം കൂടിയുണ്ട്. ഒരുരാജാവിനേയും പരിചയമില്ല. എന്നാൽ നമ്മൾ ഇമാജിൻ ചെയ്യുകയാണ്.ഒരു രാജാവ് ഇങ്ങനെയെല്ലാമാണ് സംസാരിക്കുക എന്ന് ഊഹിക്കുകയാണ്. അത്തരത്തിൽ ആ ശബ്ദത്തെ ഹോൾഡ് ചെയ്യാൻ പറ്റുന്ന ഒരു ശബ്ദത്തെ സംവിധായകൻ തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നു.

3. **പ്രേക്ഷകർക്ക് അഭിനേതാവിന്റെ തനതുശബ്ദം ഉൾക്കൊള്ളാൻ കഴിയാതെ പോകുമോ എന്ന ഭയം കൊണ്ടാണോ കഥാപാത്രം കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് ശബ്ദം നൽകാൻ ഡബ്ബിങ് ആർട്ടിസ്റ്റുകളെ ഉപയോഗിക്കുന്നത്?**

കാലഘട്ടം മാറുന്നതനുസരിച്ച് ഇതെല്ലാം മാറുന്നുണ്ട് . ഒരു നായികയുടെ ശബ്ദം ഇങ്ങനെയായിരിക്കണമെന്ന ചിന്താഗതിയിലൂടെ കടന്നുപോകുന്ന ഒരു കാലഘട്ടത്തിൽ നിന്ന് മാറി വളരെ റിയലിസ്റ്റിക്കായി നമ്മൾ സംസാരിക്കുന്നതുപോലെ സംസാരിച്ചാൽ മതിയെന്ന് പറയുന്ന ഒരവസ്ഥയിൽ ഇന്ന് എത്തിനിൽക്കുന്നുണ്ട്. ഈയൊരു യാത്ര വളരെ വലുതാണ്.

4. **ഡബ്ബിങ് നിയന്ത്രിക്കുന്നതാരാണ് അതിൽ സംവിധായകന്റെ പങ്കെന്താണ്? ചിത്രീകരണസമയത്ത് അഭിനേതാവിന് സീൻ വിശദീകരിച്ചുകൊടുക്കുന്ന പോലെ ഡബ്ബിങ് ആർട്ടിസ്റ്റിനും സീൻ പഞ്ഞുകൊടുക്കാറുണ്ടോ?**

അത് സംവിധായകരെ ആശ്രയിച്ചിരിക്കും. ചില സംവിധായകർക്ക് ഓരോ കഥാപാത്രത്തിനും വേണ്ടതെന്താണെന്ന കൃത്യമായ ധാരണയുണ്ട്. അത് കിട്ടിയാൽ പിന്നെ വർക്ക് അവസാനിപ്പിക്കും. അത്തരം ധാരണയില്ലാത്ത സംവിധായകരാണെങ്കിൽ കൂടുതൽ മെച്ചപ്പെട്ടതിനുവേണ്ടി കാത്തിരിക്കും. ഒരു പക്ഷെ ഡയറക്ടർക്ക് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആദ്യ സിനിമയാകാം. വർഷങ്ങളോളം പ്രവർത്തിപരിചയമുള്ള ഡബ്ബിങ് ആർട്ടിസ്റ്റിനെ സംബന്ധിച്ച് ഒരുപക്ഷെ അതിലേക്ക് ഇൻകോർപറേറ്റ് ചെയ്യാനാകും.

5. **ഒരു കാലഘട്ടത്തിലെ പല നായികമാർക്കും ഒരാൾതന്നെ ശബ്ദം നൽകിയിരിക്കുന്നു. പ്രേക്ഷകർ എങ്ങനെയാണ് ഇതുൾക്കൊള്ളുന്നത്? പ്രേക്ഷകരുടെ കേൾവിബോധത്തിലുള്ള പരിമിതിയാണോ ഇത് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്?**

ഒരേയാൾ തന്നെ ശബ്ദംനൽകിയാലും കഥാപാത്രങ്ങൾ വ്യത്യസ്തമാണെങ്കിൽ ശബ്ദവും വ്യത്യസ്തമാകും. ഒന്ന് മറ്റൊന്നിനെപോലെയാകാതിരിക്കുന്നിടത്താണ് ഡബ്ബിങ് ആർട്ടിസ്റ്റിന്റെ വിജയവും. ശബ്ദസൗകുമാര്യത്തിനപ്പുറത്ത് ഒരു കഥാപാത്രം ഡിമാന്റ് ചെയ്യുന്ന ശബ്ദം, അത് കൊടുക്കുന്നിടത്ത് ഈയൊരുപ്രശ്നം വരുന്നില്ല. കെ ജി എഫ് ചെയ്തതുപോലെയല്ല ബാഹുബലി. രണ്ടും രണ്ടായിതന്നെനിൽക്കുന്നു.

6. **ശബ്ദം ഒരുപാട് പരിചയമായിക്കഴിഞ്ഞാൽ പിന്നെ ശബ്ദവും രൂപവും രണ്ടും രണ്ടായിതന്നെ പ്രേക്ഷകന് അനുഭവപ്പെടില്ലേ? അതിനാൽ തന്നെ ശബ്ദത്തിന്റെ പുതുമ നഷ്ടപ്പെടാതിരിക്കാൻ സ്വന്തം ശബ്ദത്തിൽ അഭിപ്രായപ്രകടനം നടത്തുന്നതിൽ നിന്നെല്ലാം വിട്ടുനിൽക്കേണ്ടിവരില്ലേ?**

എല്ലാത്തിനേയും ഒരുപോലെ സമീപിച്ചിട്ടാണ് ആ പ്രശ്നം. ശരിക്കും മറഞ്ഞിരിക്കേണ്ട കാര്യമില്ല. ബാഹുബലിയെപോലെയല്ലല്ലോ ഞാൻ ഈ ഇന്റർവ്യൂവിൽ സംസാരിക്കുന്നത്. അതുപോലെയല്ല അല്ലെങ്കിൽ ആവരുത്. സ്വന്തം ശബ്ദത്തിൽ നമ്മൾ നമ്മളായിരിക്കുന്നത് ഒരിക്കലും പ്രൊഫഷനെ ബാധിക്കില്ല. രണ്ടും രണ്ടിടങ്ങളാണ്. ശബ്ദവും വ്യത്യസ്തമാണ്.

7. **തത്സമയസൗണ്ട് റിക്കോർഡിങിന് പ്രചാരമേറുന്ന ഈകാലത്ത് ഡബ്ബിങ് ആർട്ടിസ്റ്റിന്റെ പ്രസക്തി നഷ്ടപ്പെടുന്നുണ്ടോ?**

ശരിയാണ്. പക്ഷെ ഒരു ജോലി എന്നുള്ള നിലയ്ക്ക് ഒരിക്കലും അത് നഷ്ടപ്പെടില്ല ആമസോൺ പോലുള്ള ഒ.ടി.ടി. പ്ലാറ്റ്ഫോമുകൾ വന്നപ്പോൾ മറ്റ് ഭാഷകളിലെ കണ്ടന്റ് മലയാളത്തിലേക്ക് ധാരാളമായി മൊഴിമാറ്റം ചെയ്യാനുള്ള അവസരങ്ങൾ ഉണ്ടാകുന്നുണ്ട്. അതുള്ളിടത്തോളം ജോലി എന്നുള്ള നിലയ്ക്ക് വോയ്സ് ആർട്ടിസ്റ്റുകളുടെ പ്രസക്തി നഷ്ടപ്പെടുന്നില്ല. ബാഹുബലി പോലുള്ള ഒരു സിനിമ ലൈവ് സൗണ്ടിൽ ചെയ്യാൻ കഴിയില്ല. പിന്നെ എല്ലാം റിയലിസ്റ്റിക്കായി എടുക്കാനും കഴിയില്ല. ഒരു ഡ്രമാറ്റിക് എലമെന്റ് വേണമെങ്കിൽ തീർച്ചയായും അത് ഡബ്ബ് ചെയ്തെടുത്തേ മതിയാകൂ.

8. **ഒരു കഥാപാത്രത്തിന് ശബ്ദം നല്കുമ്പോൾ എന്തെല്ലാം മുന്നൊരുക്കങ്ങളാണ് ഡബ്ബിങ് ആർട്ടിസ്റ്റ് നടത്തേണ്ടത്?**

യഥാർത്ഥത്തിൽ മുന്നൊരുക്കങ്ങൾ സാധ്യമല്ല. കഥാപാത്രത്തെ ഒരിക്കലും വോയ്സ് ആർട്ടിസ്റ്റിന് വർക്ക് ചെയ്ത് പഠിക്കാൻ കഴിയില്ല. അഭിനേതാവിന്റെ ചുണ്ടനക്കമനുസരിച്ച് ശബ്ദം കൊടുക്കാനേ വോയ്സ് ആർട്ടിസ്റ്റിനു കഴിയൂ. അത്

സ്പൊൻടേനിയസ് ആയിട്ട് വരണം. അല്ലെങ്കിൽ പ്രൊഫഷനിലിസം കൊണ്ട് അതയാൾക്ക് വരേണ്ടതാണ്.

9. **ഏത് ഭാവമാണ് ശബ്ദം കൊണ്ട് അഭിനയിച്ചു പ്രതിഫലിപ്പിക്കാൻ ഏറെ പ്രയാസം തോന്നിയിട്ടുള്ളത്?**

പ്രത്യേകമായി ഒരു ഭാവത്തിനും അങ്ങനെ ബുദ്ധിമുട്ട് തോന്നിയിട്ടില്ല. ഒരു വൺ ടേക്ക് മാജിക്കിൽ വിശ്വസിക്കുന്നുമില്ല. ഇന്റൻസിറ്റിയോടുകൂടെ വിഷ്വലിന് ചേർന്നവിധം എപ്പോൾ സൗണ്ട് പ്രൊഡ്യൂസ് ചെയ്യാൻ പറ്റുന്നോ അപ്പോഴാണ് അത് ഓക്കെയാകുന്നത്. വളരെ നൈസർഗികമായി ഒന്ന് ചിരിക്കാൻ പോലും ചിലപ്പോൾ പാടുപെടും. നമ്മൾ കഴിക്കുന്ന ഭക്ഷണം, നമ്മുടെ മാനസികാവസ്ഥ ഇതെല്ലാം ഇതിനെ ബാധിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളാണ്. കരയാൻ പറഞ്ഞാൽ കുറച്ചുകൂടെ എളുപ്പമാണ്. എന്നാൽ ചിരിക്കാനാണ് പ്രയാസം എന്ന് പലപ്പോഴും തോന്നിയിട്ടുണ്ട്.

10. **ആർട്ട് സിനിമകളിലും വാണിജ്യ സിനിമകളിലും ശബ്ദം നൽകുന്നതിലുള്ള പ്രധാന വ്യത്യാസങ്ങൾ എന്തെല്ലാം ?**

വാണിജ്യസിനിമ യഥാർത്ഥത്തിൽ ഒരു ഷോ ബിസിനസ് കൂടിയാണ്. മുൻപ് വാണിജ്യസിനിമയിൽ റിയലിസ്റ്റിക് സൗണ്ട് എന്ന് ചിന്തിക്കാനേ കഴിയില്ലായിരുന്നു. അന്ന് വാണിജ്യസിനിമകൾക്ക് സൗന്ദര്യമുള്ള ശബ്ദം ഒരു പ്രധാന ഘടകമായിരുന്നു. എന്നാൽ ഇന്ന് റിയലിസ്റ്റിക് സൗണ്ടിലും പോപ്പുലർ സിനിമകളുണ്ടാകുന്നു. *കുമ്പളങ്ങി നൈറ്റ്സ്* പോലുള്ള സിനിമകൾ.

11. **ഒരു ഡബ്ബിങ് ആർടിസ്റ്റിനെ സംബന്ധിച്ച് ഏറ്റവും വെല്ലുവിളിനിറഞ്ഞത് ?**

1.) പ്രാദേശികഭാഷയോ പ്രത്യേകഭാഷാശൈലിയോ കൈകാര്യം ചെയ്യേണ്ടി വരുമ്പോൾ

2.) ആംപിയൻസ് ഇല്ലാതെ ഒരു ഡയലോഗ് അതേ മൂഡിൽ പറയേണ്ടി വരുമ്പോൾ.

3.) ഒരു മികച്ച അഭിനേതാവിനൊപ്പം എത്താൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾ.

4.) നിലവാരപ്പെടുത്താൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾ.

യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇതൊന്നും വലിയ വെല്ലുവിളിയല്ല. ഇതെല്ലാം ഈ ജോലിയുടെ ഭാഗമായി വ്യക്തിപരമായി ഞാൻ ആസ്വദിക്കുന്ന കാര്യങ്ങളാണ്. ഒരു എക്സ്പീരിയൻസ്ഡ് ആയ ആക്ടറിന്റെ കൂടെ നിൽക്കുന്ന പുതുമുഖത്തിന്റെ അഭിനയത്തെ

നിലവാരപ്പെടുത്താൻ കൂടുതൽ പരിശ്രമം ആവശ്യമാണ്. കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള ശാരീരിക അകലം പോലെ മാനസിക അകലവും ഡബ്ബിങ് ആർട്ടിസ്റ്റ് ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതുണ്ട്. അതും എക്സ്പീരിയൻസുകൊണ്ട് എളുപ്പത്തിൽ മനസിലാക്കാൻ കഴിയുന്നതാണ്.

അടൂർഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ

സ്വയംവരം (1972)

കഥ,സംവിധാനം	-	അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ
തിരക്കഥ ,സംഭാഷണം	-	അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ
രചനാ സഹായം	-	കെ.പി. കുമാരൻ
നിർമ്മാണം	-	ചിത്രലേഖ ഫിലിം കോപ്പറേറ്റീവ്
ഛായാ ഗ്രഹണം	-	മങ്കട രവിവർമ്മ
ചിത്രസന്നിവേശം	-	എ. രമേശൻ
ശബ്ദലേഖനം	-	പി. ദേവദാസ്
സംഗീതം	-	എം. ബി. ശ്രീനിവാസൻ
പ്രദർശനസമയം	-	125 മിനിറ്റ്
പ്രദർശന തീയതി	-	24 നവംബർ 1972
അഭിനേതാക്കൾ	-	മധു, ശാരദ, അടൂർ ഭവാനി,

കെ.പി.എ.സി ലളിത, ഭരത് ഗോപി, തിക്കുറുശ്ശി സുകുമാരൻ നായർ

അംഗീകാരങ്ങൾ

1 ദേശീയ ഫിലിം അവാർഡ് - മികച്ച ചിത്രം (സുവർണ്ണ കമലം), മികച്ച സംവിധായകൻ -അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, മികച്ച നടി (ഉർവ്വശി അവാർഡ്) ശാരദ, മികച്ച ഛായാഗ്രാഹകൻ - മങ്കട രവിവർമ്മ

2 കേരള സംസ്ഥാന ചലച്ചിത്ര അവാർഡ്- മികച്ച ഛായാഗ്രാഹകൻ (കറുപ്പും വെളുപ്പും)- മങ്കട രവിവർമ്മ, മികച്ച കലാസംവിധായകൻ -ദേവദത്തൻ

3 മോസ്കോ ഇന്റർനാഷ്ണൽ ഫിലിം ഫെസ്റ്റിവെലിലെ മത്സരവിഭാഗത്തിൽ പ്രദർശിപ്പിച്ചു.

4 പങ്കെടുത്ത അന്തർദേശീയ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ - ലണ്ടൻ, നാന്ത്, മോസ്കോ, ന്യൂയോർക്ക്, വാഷിങ്ടൺ, ലാ റോഷൽ, പെസാറോ, ഹെൽസിങ്കി, കൊളംബോ, മെൽബൺ, ന്യൂ ഇന്ത്യൻ സിനിമ എക്സ്പോസിഷൻസ് ഇൻ ലണ്ടൻ.

കൊടിയേറ്റം(1977)

കഥ , തിരക്കഥ, സംവിധാനം, സംഭാഷണം	-	അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ
നിർമ്മാണം	-	ചിത്രലേഖ ഫിലിം കോപ്പറേറ്റീവ്
ഛായാഗ്രഹണം	-	മങ്കട രവി വർമ്മ
ചിത്രസന്നിവേശം	-	എം. മണി
ശബ്ദലേഖനം	-	അടൂർഗോപാലകൃഷ്ണൻ,രാമചന്ദ്രൻ
ശബ്ദ മിശ്രണം	-	എസ്.പി. രാമനാഥൻ
കലാ സംവിധാനം	-	എൻ. ശിവൻ
പ്രദർശന ദിവസം	-	12.05.1978
പ്രദർശന സമയം	-	128 മിനിറ്റ്
അഭിനേതാക്കൾ	-	ഭരത് ഗോപി, കെ.പി.എസ്.സി. ലളിത, കവിയൂർ പൊന്നമ്മ, അടൂർ ഭവാനി

അംഗീകാരങ്ങൾ

5 ദേശീയ അവാർഡ് - മികച്ച മലയാള ചിത്രം, മികച്ച നടൻ (ഗോപി)

6 കേരളസംസ്ഥാനചലച്ചിത്ര അവാർഡ്- മികച്ച ചിത്രം, മികച്ച സംവിധായകൻ, മികച്ച തിരക്കഥാ രചയിതാവ്- അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ. മികച്ച നടൻ - ഗോപി, മികച്ച കലാസംവിധായകൻ - എൻ.ശിവൻ

7 പങ്കെടുത്ത അന്തർദേശീയ ഫിലിം ഫെസ്റ്ററിവെല്ലുകൾ- ബെർലിൻ, ലാറോഷൽ, അഡലെയ്ഡ്, ട്യൂണിസ്, വലഡോളിസ്, മ്യൂണിച്ച്, ന്യൂയോർക്ക്, വാഷിംഗ്ടൺ, ലണ്ടൻ,

നാന്ത്, പാരിസ്, ഹെൽസിങ്കി, പെസാറോ, ലുബിയാന, ഫ്രിബർഗ്, ന്യൂ ഇന്ത്യൻ സിനിമഎക്സ്പോസിഷൻസ് ഇൻ. യു.എസ്.എ, ഫ്രാൻസ്, പോർച്ചുഗൽ.

എലിപ്പത്തായം(1982)

കഥ, തിരക്കഥ	-	അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ
നിർമ്മാണം	-	ജനറൽ പിക്ച്ചേഴ്സ്
ഛായാഗ്രഹണം	-	മങ്കട രവിവർമ്മ
എഡിറ്റിങ്	-	എം. മണി
ശബ്ദലേഖനം	-	പി. ദേവദാസ്
സംഗീതം	-	എം.ബി. ശ്രീനിവാസ്
സംഗീതലേഖനം	-	വിശ്വനാഥൻ
അഭിനേതാക്കൾ	-	കരമന ജനാർദ്ദനൻ,
		ശാരദ, ജലജ, രാജം.കെ.നായർ

അംഗീകാരങ്ങൾ

1 ബ്രിട്ടീഷ് ഫിലിം ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട് അവാർഡ് - ഏറ്റവും മൗ ലികവും ഭാവനാപൂർണവുമായ ചിത്രം.

2. ലണ്ടൻ ഫിലിം ഫെസ്റ്റിവെൽ - മികച്ച ചിത്രത്തിനുള്ള ബ്രിട്ടീഷ് ഫിലിം ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട് അവാർഡ്.

3. ദേശീയ ഫിലിം അവാർഡ് - മികച്ച മലയാള ചിത്രം, മികച്ച ശബ്ദലേഖകൻ- പി. ദേവദാസ്.

4. കേരള സംസ്ഥാന ചലച്ചിത്ര അവാർഡ് - മികച്ച ചിത്രം, മികച്ച ഛായാഗ്രഹണം- മങ്കട രവിവർമ്മ. മികച്ച ശബ്ദലേഖനം- പി.ദേവദാസ്.

5. പങ്കെടുത്ത ഇന്റർനാഷ്ണൽ ഫിലിം ഫെസ്റ്റിവല്ലുകൾ - കാൻ, ലണ്ടൻ, ചിക്കാഗോ, ന്യൂയോർക്ക്, സാവോപോളോ, ലാ റോഷൽ, നാന്ത്, ഹവായ്, സിഡ്നി,മെൽബൺ,പാരിസ്,മ്യൂണിച്ച്,പെസാറോ,ലുബിയാന, വാഷിംഗ്ടൺ,സിയാറ്റിൽ, ഹ്യൂസ്റ്റൺ,ഹവായ്,അലക്സാണ്ട്രിയ.

മുഖാമുഖം(1984)

കഥ	-	അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ
തിരക്കഥ	-	അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ
നിർമ്മാണം	-	കെ. രവീന്ദ്രൻനാഥൻ നായർ
ക്യാമറ	-	രവി വർമ്മ
എഡിറ്റിങ്	-	എം. മണി
കലാ സംവിധാനം	-	എൻ. ശിവൻ
ശബ്ദം	-	പി.ദേവദാസ്
സംഗീതം	-	എം.ബി. ശ്രീനിവാസൻ
സംഗീതലേഖനം	-	ശിവരാമൻ
പ്രദർശന സമയം	-	107 മിനിറ്റ്
പ്രദർശന ദിവസം	-	16-09-1984
അഭിനേതാക്കൾ	-	പി.ഗംഗാധരൻ നായർ, തിലകൻ, കരമന ജനാർദ്ദനൻ, അശോകൻ, ആലുംമൂടൻ, ജോൺ സാമുവേൽ, കവിയൂർ പൊന്നമ്മ, കെ.പി.എ.സി. ലളിത

അംഗീകാരങ്ങൾ

1 ദേശീയ ഫിലിം അവാർഡ്- മികച്ച മലയാളചിത്രം, മികച്ച സംവിധായകൻ, മികച്ച തിരക്കഥാ രചയിതാവ്- അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, മികച്ച ശബ്ദ ലേഖകൻ - പി. ദേവദാസ്.

2. കേരള സംസ്ഥാനചലച്ചിത്ര അവാർഡ്- മികച്ച ചിത്രം, മികച്ച സംവിധായകൻ - അടൂർ ഗേപാലകൃഷ്ണൻ, മികച്ച ഛായാഗ്രാഹകൻ -മങ്കട രവിവർമ്മ, മികച്ച ചിത്രസന്നിവേശകൻ - എം മണി, മികച്ച ശബ്ദലേഖകൻ -പി. ദേവദാസ്.

3. കേരള ഫിലിം ക്രിട്ടിക്സ് അവാർഡ്- മികച്ച ചിത്രം, മികച്ച സംവിധായകൻ- അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, മികച്ച രണ്ടാമത്തെ നടൻ -കരമനജനാർദ്ദനൻ നായർ.

4. പങ്കെടുത്ത അന്തർദേശീയ ചലച്ചിത്രോത്സവങ്ങൾ- ലണ്ടൻ, ലൊക്കാർനോ, ഹെൽസിങ്കി, മ്യൂണിച്ച്, ടിനിസൈഡ്, ഫ്രിബർഗ്, പാരിസ്, ഹോംഗ്കോംഗ്, ല്യൂബിയാന, അലക്സാൻഡ്രിയ, മനോസ്ക്, നാന്ത്, ബ്രെസ്സൽസ്, ആന്റ് വെർഡ്, ഫിഗ്വറ ദ ഫോൻസ്, ന്യൂ ഇന്ത്യൻ സിനിമാ എക്സ്പോസിഷൻസ് ഇൻ യു എസ് എ, ഫ്രാൻസ്, ജർമ്മനി, ആസ്ട്രിയ, സ്വിറ്റ്സർലാന്റ്.

അനന്തരം (1987)

സംവിധാനം,കഥ,തിരക്കഥ,സംഭാഷണം	-	അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ
നിർമ്മാണം	-	കെ.രവീന്ദ്രൻനായർ
ബാനർ	-	ജനറൽ പിക്ചേഴ്സ്
ഛായാഗ്രഹണം	-	മങ്കട രവിവർമ്മ
ചിത്രസന്നിവേശം	-	എം. മണി
ശബ്ദലേഖനം	-	പി.ദേവദാസ്, ടി.കൃഷ്ണനുണ്ണി, എൻ.ഹരികുമാർ
കലാസംവിധാനം	-	എൻ.ശിവൻ
പശ്ചാത്തലസംഗീതം	-	എം.ബി. ശ്രീനിവാസൻ

വിതരണം	-	ജനറൽ പിക്ചേഴ്സ്
പ്രദർശന സമയം	-	125 മിനിറ്റ്
പ്രദർശന ദിവസം	-	01-10-1987
അഭിനേതാക്കൾ	-	മമ്മൂട്ടി, അശോകൻ, സുധീഷ്, ശോഭന,

അംഗീകാരങ്ങൾ

1 കാർലോവ്വാരി ഇന്റർനാഷ്ണൽ ഫിലിം ഫെസ്ററിവെൽ - ഫിപ്രെസി പ്രൈസ്

2. ദേശീയ ഫിലിം അവാർഡ്- മികച്ച സംവിധായകൻ, മികച്ച തിരക്കഥാകൃത്ത്- അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, മികച്ച ശബ്ദലേഖകർ- പി.ദേവദാസ്, ടി.കൃഷ്ണനുണ്ണി, എൻ.ഹരികുമാർ.

3. കേരളസംസ്ഥാന ചലച്ചിത്ര അവാർഡ്- മികച്ച സംവിധായകൻ- അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ.

4. പങ്കെടുത്ത അന്തർദേശീയ ചലച്ചിത്രോത്സവങ്ങൾ- നാന്ത്,വെനീസ്, പെസാറോ,ലാ റോഷൽ, മ്യൂണിച്ച്, ഫ്രിബെർഗ്, ലണ്ടൻ, കാർലോവ്വാരി, അമിയൻസ്, ന്യൂയോർക്ക്, റിഗ, ഹവായ്, സാൻഫ്രാൻസ്സിസ്കോ, ലുബിയാന, ഹെൽസിങ്കി, വാഷിംഗ്ടൺ, ടൊറാന്റൊ, അലക്സാൻഡ്രിയ.

മതിലുകൾ (1990)

സംവിധാനം, തിരക്കഥ, സംഭാഷണം	-	അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ
നിർമ്മാണം	-	അടൂർഗോപാലകൃഷ്ണൻ പ്രൊഡക്ഷൻസ്.
ശബ്ദലേഖനം	-	എൻ. ഹരികുമാർ
സംഗീതം	-	വിജയഭാസ്കർ
സന്നിവേശം	-	എം.മണി
സഹസംവിധാനം	-	മീര
ക്യാമറ	-	ശശി ശെൽവം
പ്രദർശന സമയം	-	117 മിനിറ്റ്

പ്രദർശന ദിവസം	-	18-05-1990
അഭിനേതാക്കൾ	-	മമ്മൂട്ടി, തിലകൻ, മുരളി, കെ.പി.എസ്.സി. ലളിത (ശബ്ദ സാന്നിധ്യം)

അംഗീകാരങ്ങൾ

1 വെനീസ് ഇന്റർനാഷ്ണൽ ഫിലിം ഫെസ്റ്റിവെൽ -ഫിപ്രസി പ്രൈസ്, യൂണിസെഫ് അവാർഡ്

2. അമിയൻസ് ഇന്റർനാഷ്ണൽ ഫിലിം ഫെസ്റ്റിവെൽ - OCIC അവാർഡ് -അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ.

3. ഓബർ വില്ലിയേഴ്സ് ഇന്റർനാഷ്ണൽ ചിൽഡ്രൻസ് ഫിലിം ഫെസ്റ്റിവൽ (ഫ്രാൻസ്)മികച്ച ചിത്രം, മികച്ച സംവിധായകനുള്ള ഗ്രാന്റ് പ്രൈസ് - അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ

8 ദേശീയ ഫിലിം അവാർഡ്- മികച്ച മലയാള ചിത്രം, മികച്ച സംവിധായകൻ -അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, മികച്ച നടൻ - മമ്മൂട്ടി, മികച്ച ശബ്ദലേഖകൻ- എൻ.ഹരികുമാർ

9 കേരളസംസ്ഥാന ചലച്ചിത്ര അവാർഡ്- മികച്ച കഥ -വൈക്കം മുഹമ്മദ് ബഷീർ

10 കേരള ഫിലിം ക്രിട്ടിക്സ് അവാർഡ്- മികച്ച ചിത്രം, മികച്ച സംവിധായകൻ - അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, മികച്ച നടൻ -മമ്മൂട്ടി, മികച്ച ഛായാഗ്രാഹകൻ -മങ്കട രവിവർമ്മ, മികച്ച ചിത്രസന്നിവേശകൻ - എം.മണി.

11 പങ്കെടുത്ത അന്തർദേശീയ ചലച്ചിത്രോത്സവങ്ങൾ - ടൊറന്റോ, ലണ്ടൻ, മ്യൂണിച്ച്, നാന്ത്, ഹവായ്, വാഷിംഗ്ടൺ, റോട്ടർഡാം, ഇസ്താംബൂൾ, ഹാഫിയ, ഫ്രീബെർഗ്, റോട്ടർഡാം, മിലാൻ, ലോസ് ഏഞ്ചൽസ്, വിയന്ന, ടെഹ്റാൻ, വെനീസ്, പെസാറോ, മനോസ്ക്, അമിയൻസ്, ലൂബിയാന, ന്യൂയോർക്ക്.

വിധേയൻ (1993)

സംവിധാനം, തിരക്കഥ, സംഭാഷണം	-	അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ
ബാനർ	-	ജനറൽ പിക്ചേഴ്സ്
നിർമ്മാണം	-	കെ.രവീന്ദ്രൻനായർ
ഛായാഗ്രഹണം	-	മങ്കട രവിവർമ്മ

ചിത്ര സന്നിവേശം	-	എം. മണി
ശബ്ദലേഖനം	-	പി.ദേവദാസ്, ടി.കൃഷ്ണനുണ്ണി
കലാസംവിധാനം	-	എൻ.ശിവൻ
പശ്ചാത്തല സംഗീതം	-	വിജയഭാസ്കർ
പ്രദർശന സമയം	-	112 മിനിറ്റ്
പ്രദർശന തിയതി	-	27.01.1994
അഭിനേതാക്കൾ	-	മമ്മൂട്ടി, എം.ആർ. ഗോപകുമാർ, തൻവി ആസ്മി, സബിത ആനന്ദ്

അംഗീകാരങ്ങൾ

1. റോട്ടർ ഡാം ഇന്റർനാഷ്ണൽ ഫിലിം ഫെസ്റ്റിവെൽ -നെറ്റ് പാക് അവാർഡ്.
2. മാൻ ഹെം ഹീഡിൽ ബർഗ് ഇന്റർനാഷ്ണൽ ഫിലിം ഫെസ്റ്റിവെൽ - ഇന്റർ ഫിലിം അവാർഡ്.
3. സിംഗപൂർ ഇന്റർനാഷ്ണൽ ഫിലിം ഫെസ്ററിവൽ -ഫിപ്രെസി പ്രൈസ്,
4. ദേശീയ ഫിലിം ഫെസ്റ്റിവൽ - മികച്ച ചിത്രം, മികച്ച നടൻ- മമ്മൂട്ടി, മികച്ച ശബ്ദലേഖകൻ -പി ദേവദാസ്, ടി.കൃഷ്ണനുണ്ണി
4. കേരള സംസ്ഥാനചലച്ചിത്ര അവാർഡ്- മികച്ച ചിത്രം, മികച്ച സംവിധായകൻ, തിരക്കഥാ രചയിതാവ് - അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, മികച്ച കഥാകൃത്ത് - പോൾ സക്കറിയ, മികച്ച നടൻ -മമ്മൂട്ടി, സ്പെഷ്യൽ ജൂറി അവാർഡ് - എം. ആർ. ഗോപകുമാർ
5. കേരള ഫിലിം ക്രിട്ടിക്സ് അവാർഡ്- മികച്ച ചിത്രം, മികച്ച സംവിധായകൻ- അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, മികച്ച കഥാകൃത്ത് - പോൾ സക്കറിയ
6. ഇന്റർനാഷ്ണൽ ഫിലിം ഫെസ്റ്റിവെൽ ഓഫ് ഇന്ത്യ, കൽക്കത്ത- മികച്ച ഇന്ത്യൻ ചിത്രത്തിനുള്ള ക്രിട്ടിക്സ് പ്രൈസ്.
7. പങ്കെടുത്ത അന്തർദേശീയ ചലച്ചിത്രോത്സവങ്ങൾ - നാന്ത്, ടൊറന്റോ, ന്യൂയോർക്ക്, ലണ്ടൻ, ഫുക്കുവോക്ക, ഹവായ്, റോട്ടർഡാം, ഫ്രീബർഗ്, ഹോംഗ്കോംഗ്, ചിക്കാഗോ, സാവോപോളോ, ബ്രെസ്സൽസ്, മ്യൂണിച്ച്, ഡർബൻ, ഗോട്ടൻബർഗ്, സാൻ സെബാസ്റ്റ്യൻ,

ബ്രിസ് ബെയ്ൻ, സാൻഫ്രാൻസ്സികോ, ടെഹ്റാൻ, പെസാറോ, ലുബിയാന, സിംഗപ്പൂർ, ടെഹ്റാൻ

കഥാപുരുഷൻ (1995)

സംവിധാനം, തിരക്കഥ, സംഭാഷണം	-	അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ
നിർമ്മാണം	-	അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ പ്രൊഡക്ഷൻസ്
ഛായാഗ്രഹണം	-	മങ്കട രവിവർമ്മ
ചിത്രസന്നിവേശം	-	എം.മണി
ശബ്ദലേഖനം	-	എൻ. ഹരികുമാർ
കലാസംവിധാനം	-	എൻ. ശിവൻ
പശ്ചാത്തല സംഗീതം	-	വിജയഭാസ്കർ
പ്രദർശന ദിവസം	-	14 സെപ്റ്റംബർ 1995
പ്രദർശനസമയം	-	107 മിനിറ്റ്
അഭിനേതാക്കൾ	-	വിശ്വനാഥൻ, നരേന്ദ്രപ്രസാദ്, പി.ഗംഗാധരൻ നായർ

അംഗീകാരങ്ങൾ

1 ബോംബെ ഇന്റർനാഷ്ണൽ ഫിലിം ഫെസ്റ്റിവെൽ - ഫിപ്രെസി പ്രൈസ്.

2 ദേശീയ ഫിലിം അവാർഡ് - മികച്ച ചിത്രം, മികച്ച സഹനടി- ആറന്മുള പൊന്നമ്മ

3. കേരളസംസ്ഥാന ചലച്ചിത്ര അവാർഡ്- മികച്ച സംവിധായകൻ- അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, മികച്ച സഹനടൻ - ഒടുവിൽ ഉണ്ണികൃഷ്ണൻ, മികച്ച സഹനടി- ആറന്മുള പൊന്നമ്മ.

4. കേരള ഫിലിം ക്രിട്ടിക്സ് അവാർഡ്- മികച്ച സംവിധായകൻ - അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ,രണ്ടാമത്തെനടൻ - ബാബു നമ്പൂതിരി, മികച്ച ഛായാഗ്രാഹകൻ - മങ്കട രവിവർമ്മ.

5. പങ്കെടുത്ത അന്തർദേശീയ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ - നാന്ത്, ടൊറന്റോ, ന്യൂയോർക്ക്, ലണ്ടൻ, പെസാറോ, റോട്ടർഡാം, ഗോട്ടൻബർഗ്, വാഷിംഗ്ടൺ, ഹവായ്, പാരിസ്, ന്യൂയോർക്ക്, ഡെൻവർ,ഫുക്കുവോക്ക,ടോക്കിയോ.

നിഴൽക്കുത്ത് (2002)

കഥ, തിരക്കഥ, സംഭാഷണം, സംവിധാനം	-	അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ
നിർമ്മാണം	-	അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ പ്രൊഡക്ഷൻസ്
ഛായാഗ്രഹണം	-	മങ്കട രവിവർമ്മ,സണ്ണി ജോസഫ്
ചിത്രസന്നിവേശം	-	ബി.അജിത് കുമാർ
ശബ്ദലേഖനം	-	എൻ. ഹരികുമാർ, വി.പി.കൃഷ്ണകുമാർ, ഡൊമിനിക് വീയെലാർദ്.
കലാ സംവിധാനം	-	രതീഷ് ബാബു
പശ്ചാത്തലസംഗീതം	-	ഇളയരാജ
പ്രദർശന ദിവസം	-	07-09-2002
പ്രദർശന സമയം	-	98 മിനിറ്റ്
അഭിനേതാക്കൾ	-	ഒടുവിൽ ഉണ്ണികൃഷ്ണൻ, സുകുമാരി, നരേൻ, നെടുമുടിവേണു, റീജ, താരാ കല്യാൺ, കുക്കു പരമേശ്വരൻ, വിജയരാഘവൻ, ഇന്ദ്രൻസ്, ജഗതി, ശിവജി, മുരളി

അംഗീകാരങ്ങൾ

1 ബോംബെ ഇന്റർനാഷ്ണൽ ഫിലിം ഫെസ്റ്റിവെൽ -ഫിപ്രെസി പ്രൈസ്

2. ദേശീയ ഫിലിം അവാർഡ് -മികച്ച മലയാളചിത്രം

3. കേരള സംസ്ഥാന ചലച്ചിത്ര അവാർഡ്- മികച്ച നടൻ -ഒടുവിൽ ഉണ്ണികൃഷ്ണൻ, മികച്ച രണ്ടാമത്തെ നടൻ - ജഗതി ശ്രീകുമാർ, മികച്ച ഛായാഗ്രാഹകൻ - മങ്കട രവിവർമ്മ,

സണ്ണി ജോസഫ്, മികച്ച ചിത്രസന്നിവേശകൻ- ബി. അജിത്ത് കുമാർ, മികച്ച ശബ്ദലേഖകർ - എൻ.ഹരികുമാർ, വി.പി കൃഷ്ണകുമാർ, ഡൊമിനിക് വീയെലാർദ്, മികച്ച വസ്ത്രാലങ്കാരകൻ - എസ്.ബി സതീഷ്, മികച്ച പ്രോസസിങ് ലാബ് -പ്രസാദ് ലബോറട്ടറി ചെന്നൈ.

4. പങ്കെടുത്ത അന്തർദേശീയ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ- നാന്ത്, ലണ്ടൻ, ഫൂക്കുവോക്ക, വെനീസ്, റോട്ടർ ഡാം, ഗോട്ടൻ ബർഗ്, വിയന്ന, പാരിസ്, മനോസ്ക്, ഫ്രീബെർഗ്, ലൂബിയാന, മ്യൂണിച്ച്, ടൊറന്റൊ,ന്യൂയോർക്ക്, വാഷിംഗ്ടൺ, ഷാംഗ് ഹായ്, ജറുസലേം.

നാല് പെണ്ണുങ്ങൾ (2007)

കഥ, തിരക്കഥ, സംഭാഷണം, സംവിധാനം	-	അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ
നിർമ്മാണം	-	അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ പ്രൊഡക്ഷൻസ്
കഥ	-	തകഴി ശിവശങ്കരപ്പിള്ള
ഛായാഗ്രഹണം	-	എം.ജെ. രാധാകൃഷ്ണൻ
ചിത്രസന്നിവേശം	-	ബി.അജിത് കുമാർ
ശബ്ദലേഖനം	-	എൻ. ഹരികുമാർ
കലാ സംവിധാനം	-	മാർത്താണ്ഡം രാജശേഖരൻ
പശ്ചാത്തലസംഗീതം	-	ഐസക് തോമസ് കൊട്ടുകാപ്പിള്ളി
പ്രദർശന ദിവസം	-	02-11-2007
പ്രദർശന സമയം	-	105 മിനിറ്റ്
അഭിനേതാക്കൾ	-	രവി വള്ളത്തോൾ, അശോകൻ, ശ്രീജിത്ത് രവി, എം. ആർ. ഗോപകുമാർ, നന്ദു, മുകേഷ്, മുരളി, പദ്മപ്രിയ, നന്ദിതാ ദാസ്, കാവ്യാ മാധവൻ, ഗീതു മോഹൻദാസ്, മഞ്ജു

പിള്ള, കെ.പി.എ.സി. ലളിത, സോനാ നായർ.

അംഗീകാരങ്ങൾ

1 ദേശീയ ഫിലിം അവാർഡ് - മികച്ച സംവിധായകൻ -അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, മികച്ച ചിത്ര സന്നിവേശകൻ - ബി. അജിത്ത് കുമാർ

2. കേരള സംസ്ഥാന ചലച്ചിത്ര അവാർഡ് -മികച്ച കലാ സംവിധായകൻ- മാർത്താണ്ഡം രാജശേഖരൻ, മികച്ച വസ്ത്രാലങ്കാരകൻ - എസ്.ബി സതീഷ്.

3. 2007-ൽ സെപ്തംബറിൽ അരങ്ങേറിയ ടൊറാന്റോ ഇന്റർനാഷ്ണൽ ഫിലിം ഫെസ്റ്റിവലിലെ മാസ്റ്റേഴ്സ് ഓഫ് സിനിമാ വിഭാഗത്തിൽ ചിത്രത്തിന്റെ ആദ്യപ്രദർശനം നടന്നു.

4. പങ്കെടുത്ത അന്തർദേശീയ ചലച്ചിത്രോത്സവങ്ങൾ- നാന്ത്,റോട്ടർ ഡാം, മ്യൂണിച്ച്, ടൊറാന്റൊ, ന്യൂയോർക്ക്, വാഷിംഗ്ടൺ, ന്യൂജഴ്സി, ലോസ് ഏയ്ഞ്ചൽസ്, മിയാമി, പാം സ്പ്രിംഗ്സ്, സിയാറ്റിൽ, വാൻകൂവർ, ട്രിനിഡാഡ്, ലണ്ടൻ, വാഴ്സ, മാഡ്രിഡ്, ബാഴ്സിലോണ, ദുവിൽ, മനോസ്ക്, ഹാംബെർഗ്, ഗോട്ടൻബെർഗ്, ല്യബിയാന, ബ്രസ്സൽസ്, വിയന്ന, ജറുസലേം, ദുബായ്, ബ്രിസ്ബെൻ, ഹോംഗ്കോങ്, ധാക്ക.

ഒരു പെണ്ണും രണ്ടാണും (2008)

കഥ, തിരക്കഥ, സംഭാഷണം, സംവിധാനം	-	അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ
നിർമ്മാണം	-	അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ പ്രൊഡക്ഷൻസ്
ഛായാഗ്രഹണം	-	എം.ജെ. രാധാകൃഷ്ണൻ
ചിത്രസന്നിവേശം	-	ബി.അജിത് കുമാർ
ശബ്ദലേഖനം	-	എൻ. ഹരികുമാർ, ടി.കൃഷ്ണകുമാർ
കലാ സംവിധാനം	-	മാർത്താണ്ഡം രാജശേഖരൻ
പശ്ചാത്തലസംഗീതം	-	ഐസക് തോമസ് കൊട്ടുകാപ്പള്ളി
പ്രദർശന ദിവസം	-	15-02-2008
പ്രദർശന സമയം	-	115 മിനിറ്റ്

അഭിനേതാക്കൾ	-	എം.ആർ. ഗോപകുമാർ, ഇന്ദ്രൻസ്, നെടുമുടിവേണു, ജഗന്നാഥൻ, ജഗദീഷ്, മനോജ് കെ. ജയൻ

അംഗീകാരങ്ങൾ

1 ഗോവയിൽ 2008-ൽ നടന്ന ഇന്റർനാഷ്ണൽ ഫിലിം ഫെസ്റ്റിവെൽ ഓഫ് ഇന്ത്യയിൽ ചിത്രത്തിന്റെ ആദ്യപ്രദർശനം നടത്തി.

2 കേരളസംസ്ഥാനചലച്ചിത്ര അവാർഡ് - മികച്ച ചിത്രം, മികച്ച സംവിധായകൻ, തിരക്കഥ രചയിതാവ്- അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, മികച്ച രണ്ടാമത്തെ നടി - പ്രവീണ, മികച്ച ശബ്ദലേഖകർ- എൻ.ഹരികുമാർ, ടി.കൃഷ്ണനുണ്ണി

3. പങ്കെടുത്ത അന്തർദേശീയ ചലച്ചിത്രോത്സവങ്ങൾ- റോട്ടർ ഡാം, റോം, വാഷിംഗ്ടൺ, മാഡ്രിസ്, ന്യൂജെഴ്സി, ഹ്യൂസ്റ്റൺ, ഫ്രിബെർഗ്, ദുബായ്, താമ്പ, ഗോവ, മുംബൈ.

പിന്നെയും (2016)

കഥ, തിരക്കഥ, സംഭാഷണം, സംവിധാനം	-	അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ
ർമ്മാണം	-	അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, ബേബി മാത്യൂ സോമതീരം
ഛായാഗ്രഹണം	-	എം.ജെ. രാധാകൃഷ്ണൻ
ചിത്രസന്നിവേശം	-	ബി.അജിത് കുമാർ
ശബ്ദലേഖനം	-	എൻ. ഹരികുമാർ
കലാ സംവിധാനം	-	മാർത്താണ്ഡം രാജശേഖരൻ
പശ്ചാത്തലസംഗീതം	-	ബിജിപാൽ
പ്രദർശന ദിവസം	-	18-08-2016
പ്രദർശന സമയം	-	121 മിനിറ്റ്
അഭിനേതാക്കൾ	-	ദിലീപ്, നെടുമുടി വേണു, കാവ്യാ

മാധവൻ, ഇന്ദ്രൻസ്, വിജയരാഘവൻ.

അംഗീകാരങ്ങൾ

1 ടൊറന്റോ ഇന്റർനാഷ്ണൽ ഫിലിം ഫെസ്റ്റിവലിലെ മാസ്റ്റേഴ്സ് വിഭാഗത്തിൽ പ്രദർശിപ്പിച്ച ഈ ചിത്രം ലോസ് ഏയ്ഞ്ചൽസ്, ലണ്ടൻ, മെൽബോൺ, സിംഗപ്പൂർ, മുംബൈ, കൊൽക്കത്ത, ന്യൂഡൽഹി, തിരുവനന്തപുരം ചലച്ചിത്രമേളകളിലും പങ്കെടുത്തു.

അടൂർസിനിമകളിലെ ശബ്ദസംവിധാന നിർവ്വാഹകർ

വർഷം	സിനിമ	ശബ്ദസംവിധാനം
1972	സ്വയംവരം	ശബ്ദലേഖനം – ദേവദാസ് (ശബ്ദലേഖന സഹായി - വർഗ്ഗീസ്)
1977	കൊടിയേറ്റം	ശബ്ദലേഖനം - രാമചന്ദ്രൻ, അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ സങ്കലനം – വിശ്വനാഥൻ
1981	എലിപ്പത്തായം	ശബ്ദം – ദേവദാസ് ശബ്ദലേഖനം – രാജേന്ദ്രൻ, സുരേഷ്, ചന്ദ്രൻ സംഗീതലേഖനം – വിശ്വനാഥൻ സംഗീതം – എം.ബി. ശ്രീനിവാസൻ
1984	മുഖാമുഖം	ശബ്ദലേഖനം - ഉണ്ണി, ചന്ദ്രൻ, കൃഷ്ണകുമാർ മിശ്രണം - ഹരികുമാർ
1987	അനന്തരം	സംഗീതലേഖനം - വിശ്വനാഥൻ സംഗീതം - എം.ബി.ശ്രീനിവാസൻ ശബ്ദലേഖനം – കൃഷ്ണനുണ്ണി, ഹരികുമാർ മിശ്രണം – ദേവദാസ്
1990	മതിലുകൾ	ശബ്ദലേഖനം – ഹരികുമാർ രാജ്മോഹൻ, തമ്പി, വിലസൻ സംഗീതം – വിജയഭാസ്കർ
1993	വിധേയൻ	ശബ്ദലേഖനം – ദേവദാസ്, കൃഷ്ണനുണ്ണി സംഗീതലേഖനം - വിശ്വനാഥൻ സംഗീതം – വിജയഭാസ്കർ വാതിൽപ്പുറ ശബ്ദലേഖനം – രാജേന്ദ്രൻ
1995	കഥാപുരുഷൻ	ശബ്ദം – ഹരികുമാർ ശബ്ദമിശ്രണം - സുരേഷ് മിശ്രണ ശബ്ദങ്ങൾ- രാജ് മാർത്താണ്ഡം സംഗീത ലേഖനം – ബാബു അക്ഷരപ്പാട്ട് -സംഗീതം- എം. ജയചന്ദ്രൻ
2002	നിഴൽക്കുത്ത്	ശബ്ദലേഖനം - ഹരികുമാർ ശബ്ദസന്നിവേശം - ഹരികുമാർ, കൃഷ്ണകുമാർ. അന്തരീക്ഷശബ്ദവും മിശ്രണവും- ഡൊമനിക് വിയ്യം സംഗീതം - ഇളയരാജ
2007	നാല് പെണ്ണുങ്ങൾ	ശബ്ദലേഖനം -ഹരികുമാർ വിശേഷശബ്ദങ്ങൾ- രാജ് മാർത്താണ്ഡം സയോഗ ശബ്ദം – രാജ് മോഹൻ സംഗീതം - ഐസക് തോമസ് സന്നിവേശം – അജിത് കുമാർ
2008	ഒരു പെണ്ണും രണ്ടാണും	സംഗീതം – ഐസക് തോമസ് ശബ്ദലേഖനം – കൃഷ്ണനുണ്ണി, ഹരികുമാർ
2016	പിന്നെയും	സംഗീതം - ബിജിപാൽ, ശബ്ദലേഖനം - ഹരികുമാർ

സാങ്കേതിക പദസൂചി

Acousmatic sound	: അദൃശ്യോത്ഭവ ശബ്ദം
Action scene	: സംഘട്ടന രംഗം
Ambience sound	: പരിസര ശബ്ദം
Atmospheric sound	: അന്തരീക്ഷശബ്ദം
Binaural recording	: ത്രിമാന ശബ്ദപ്രതീതി
Closeup	: സമീപദൃശ്യം
Contrapuntal sound	: ദൃശ്യവിരുദ്ധ ശബ്ദം
Costume	: ചമയം
Counterpoint sound	: വൈരുദ്ധ്യാത്മകപൊരുത്തമുള്ള ശബ്ദം
Diegetic sounds	: ദൃശ്യാനുപൂരകശബ്ദങ്ങൾ
Dialogue delivery	: സംഭാഷണാവിഷ്കാരം
Dub	: സംഭാഷണലേഖനം
Editing	: ചിത്രസംയോജനം
Effects	: പ്രഭാവം
Extreme close shot	: മധ്യ സമീപദൃശ്യം
Extreme long shot	: അതിദൂര ദൃശ്യം
Foley	: ശബ്ദനിർമ്മാണകല
Foley stepper or walker	: പദവിന്യാസ ധ്വനികാരൻ
Footage	: ദൃശ്യഖണ്ഡം
Interior monolouge	: ആഭ്യന്തരമായ ആത്മ(ഏക)ഭാഷണം

Internal diegeticound	: ആന്തരികദൃശ്യാനുപൂരകശബ്ദം
Internal non diegetic	: ആന്തരികമായ ദൃശ്യാനുപൂരകേതര ശബ്ദങ്ങൾ
Intertitle	: അന്തർശീർഷകം
Linear narration	: രേഖീയാഖ്യാനം
Lip sync	: ഉച്ചാരണ പൊരുത്തം (ചുണ്ടനക്കപ്പൊരുത്തം)
Live music	: തത്സമയ സംഗീതം
Long shot	: ദൂര ദൃശ്യം
Loud speaker	: ഉച്ചഭാഷിണി
Medium close shot	: മധ്യ സമീപദൃശ്യം
Medium long shot	: മധ്യദൂര ദൃശ്യം
Medium shot	: മധ്യദൃശ്യം
Melodious	: ശ്രുതിമധുരമായ
Microphone	: സൂക്ഷ്മശബ്ദഗ്രാഹി
Mono sound	: ഏക ശബ്ദസംവിധാനം
Mono	: ഏകം
Monologue	: ഏകഭാഷണം
Movie review	: സിനിമാവലോകനം
Music mood	: ഭാവസംഗീതം
Music motif	: വിഷയാധിഷ്ഠിതസംഗീതം
Musical instruments	: സംഗീതോപകരണങ്ങൾ
Musical queue sheet	: സംഗീത സൂചിക
Non -diegetic sound	: ദൃശ്യാനുപൂരകേതര ശബ്ദങ്ങൾ

Pitch : സ്ഥായി

Pleonastic sound : ശബ്ദാതിശയോക്തി

Post production : ചിത്രീകരണാനന്തര (ജോലികൾ)

Recording playback : പിന്നണി ശബ്ദലേഖനം

Reflected sound : പ്രതിഫലിത ശബ്ദം

Remastering : ശബ്ദരേഖാ പുനരുൽപാദനം

Remix : പുഃനർമിശ്രണം

Rhythm : താളക്രമം

Romantic music : കാല്പനികസംഗീതം

Scene : രംഗം, രംഗവിധാനം

Sequence : ദൃശ്യശ്രേണി

Shadowgraphy : നിഴലാലേഖനം

Shot : രംഗം (ഛായാഗ്രഹണത്തിലെ ഒരു രംഗം)

Song recording : സംഗീത ലേഖനം

Sound effect : വിശേഷ ശബ്ദങ്ങൾ

Sound field : ശബ്ദ മണ്ഡലം

Sound modulation : സ്വരക്രമീകരണം

Sound proof : കവചിതശബ്ദം

Sound script : ശാബ്ദിക രേഖ

Sound track : ശബ്ദപഥം

Speaker : ഉച്ചഭാഷിണി

Stereo microphone : ഇരുദിശാശബ്ദഗ്രാഹി

Stereophonic format	: ബഹുപഥശബ്ദം
Stunt	: സംഘട്ടനം
Subtitle	: ഉപശീർഷകങ്ങൾ
Surround sound	: വലയിതശബ്ദം
Sync sound	: സങ്കലിത ശബ്ദം
Talkies	: സ്വനചിത്രങ്ങൾ
Tempo	: താളവേഗം
Theme song	: പ്രമേയ സംഗീതം
Timbre	: സ്വരഗുണം
Time sync	: സമയ പൊരുത്തം
Title shot	: ശീർഷക ദൃശ്യം
Title sequence	: ശീർഷകദൃശ്യശൃംഖല
Tone	: സ്വരഭേദം
Tramp	: പ്രത്യേക പദതാളം
Trance diegetic sound	: ദൃശ്യാദൃശ്യസൂചകശബ്ദങ്ങൾ
Voice over	: ദൃശ്യോപരിശബ്ദം
Wild dubbing	: അസങ്കലിത സംഭാഷണലേഖനം