തുടി

റിസർച്ച് ജേണൽ

ISSN 2320-8880

36

2021 ഒക്ടോബർ-ഡിസംബർ

വാല്യം 9 ലക്കം 4

U.G.C.CARE Listed Peer-Reviewed Refereed Journal

മലയാളവിഭാഗം, കണ്ണൂർ സർവ്വകലാശാല,

ഡോ.പി.കെ. രാജൻ മെമ്മോറിയൽ കാമ്പസ്, നീലേശ്വരം

കാസർകോട് ജില്ല, കേരളം – 671 314

ഇ-മെയിൽ : thudimalayalam21@gmail.com

പത്രാധിപർ
ഡോ.റീജ വി.

പത്രാധിപസമിതി
അബ്ദുൾ റഫീക്
ഡോ.ലിജാ അരവിന്ദ്
ഡോ. വിപിൻ എ.

ഉപദേശക സമിതി
ഡോ.ഡി.ബഞ്ചമിൻ
ഡോ.ദേശമംഗലം രാമകൃഷ്ണൻ
ഡോ.സി.ആർ.പ്രസാദ്
ഡോ.പി.എസ്.രാധാകൃഷ്ണൻ
ഡോ. അജു കെ. നാരായണൻ

റഫറീസ്
ഡോ.അജയകുമാർ ജി.
ഡോ.ആർ.വി.എം. ദിവാകരൻ
ഡോ.സീമാ ജെറോം
രാജേന്ദ്രൻ എടത്തുംകര

ഇഷ്യൂ എഡിറ്റർ
അബ്ദുൾ റഫീക്

ലേ ഔട്ട് & കവർ
മുജീബ് റഹ്മാൻ.കെ

ലേ ഔട്ടിംഗ് സോഫ്റ്റ്‌വെയർ
LaTeX

ഫോണ്ട്
മഞ്ജരി (സ്വതന്ത്ര മലയാളം കമ്പ്യൂട്ടിംഗ്)

അച്ചടി
മണിപ്പാൽ ടെക്നോളജീസ് ലിമിറ്റഡ്

ഭാഷയേയും സാഹിത്യത്തേയും സംസ്കാരത്തെയും കുറിച്ചുള്ള പഠനഗവേഷണങ്ങൾക്ക് പ്രാധാന്യം നൽകുന്ന പ്രസിദ്ധീകരണമാണ് തുടി. പ്രതിവർഷം നാല് ലക്കങ്ങൾ: ജനുവരി – മാർച്ച്, ഏപ്രിൽ–ജൂൺ, ജൂലൈ – സെപ്റ്റംബർ, ഒക്ടോബർ – ഡിസംബർ. വില ₹500

മുഖമൊഴി

175 വർഷത്തെ ചരിത്രം അവകാശപ്പെടാവുന്ന ഫോക്‌ലോർ ഇന്ന് ഇതര പഠനശാഖകളുമായി ചേർന്ന് അതിന്റെ ഉദ്ദേശ്യലക്ഷ്യങ്ങളിൽ കാലോചിതമായ മാറ്റങ്ങൾ വരുത്തി. വ്യത്യസ്ത ഫോക് പ്രരൂപങ്ങളെ (ഴാനറുകളെ) കണ്ടെത്തുന്നതിലാണ് ആദ്യകാല ഫോക്‌ലോർ പണ്ഡിതർ ശ്രദ്ധ കേന്ദ്രീകരിച്ചതെങ്കിൽ ഇന്ന് അതൊരു അന്തർവൈജ്ഞാനിക ചിന്താപദ്ധതിയായി വളർന്നുകഴിഞ്ഞു. വിവരസാങ്കേതിക വിദ്യയോടൊപ്പം സഞ്ചരിക്കാൻ ഫോക്‌ലോറിനും സാധിക്കുന്നതിനാലാണ് സൈബർ ഫോക്‌ലോറിനെ കുറിച്ച് ചിന്തിക്കാൻ നമുക്കായത്. ഒരേസമയം ഒരു ജ്ഞാനപദ്ധതിയും വിജ്ഞാനശാഖയുമാണ് ഫോക്‌ലോർ. ആഗസ്റ്റ് 22 ഫോക്‌ലോർ ദിനമായി ആഘോഷിക്കപ്പെടുന്ന പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് ഫോക്‌ലോറിനെ കേന്ദ്രപ്രമേയമാക്കി ഒരു പ്രത്യേക പതിപ്പ് മലയാളവിഭാഗം വിഭാവന ചെയ്തത്. കെട്ടിലും മട്ടിലും പുതുമയോട് കൂടിയാണ് ഈ ലക്കം നിങ്ങളുടെ കൈകളിലെത്തുന്നത്. എഡിറ്റോറിയൽ ബോർഡ് അംഗങ്ങളുടെ കൂട്ടായ പ്രവർത്തനഫലമായാണ് ഇത്തരത്തിലൊരു പതിപ്പ് യാഥാർത്ഥ്യമായത്. സർവകലാശാലയുടെ ഐ.ക്യു.എ.സി. നൽകുന്ന പിന്തുണയ്ക്ക് മലയാളവിഭാഗം നന്ദി രേഖപ്പെടുത്തുന്നു. യുണിക്കോഡിലേക്ക് മാറുന്നതിന്റെ ചില സാങ്കേതിക പ്രശ്നങ്ങൾ പരിഹരിക്കപ്പെടേണ്ടി വന്നതിനാൽ പ്രസിദ്ധീകരണത്തിൽ അല്പം കാലവിളംബം നേരിട്ടു. ഭാഷയിലെ അക്കാദമികാന്വേഷണങ്ങളുടെ നിലവാരമുയർത്താനും അന്താരാഷ്ട്ര ശ്രദ്ധ നേടത്തക്ക രീതിയിലേക്ക് തുടി റിസർച്ച് ജേർണലിനെ എത്തിക്കുവാനുമുള്ള ഞങ്ങളുടെ പരിശ്രമങ്ങൾക്ക് പിന്തുണ പ്രതീക്ഷിക്കുന്നു.

നീലേശ്വരം
15/7/2022.

ഡോ.റീജ വി.
ജനറൽ എഡിറ്റർ

ആമുഖം

പതിനെട്ടാം നൂറ്റാണ്ടിലെ ജർമൻ രാഷ്ട്രീയസന്ദർഭത്തിൽ ഒരു സാംസ്കാരികസംരഭമായി ഉരുവം കൊള്ളുകയും പിന്നീട് അക്കാദമികവിഷയമായി വികസിക്കുകയും ചെയ്ത ചരിത്രമാണ് ഫോക്‌ലോറിന്റേത്. മറ്റേത് ആധുനിക ജ്ഞാനവിഷയത്തെയും പോലെ വിഷയിക്ക് നോക്കി മനസ്സിലാക്കാൻ പര്യാപ്തമായ നിലയിൽ വിഷയം പുറത്തുനിലകൊള്ളുന്നു എന്ന താത്വികനിലപാട് തന്നെ ഫോക്‌ലോറും വെച്ചുപുലർത്തുന്നു. ഇന്ത്യൻ സന്ദർഭത്തിലാകട്ടെ യുറോപ്പിൽ നിന്നു ഭിന്നമായി ഫോക്/അർബൻ എന്ന ദ്വന്ദ്വത്തെക്കാൾ ഫോക്/ക്ലാസിക് എന്ന ദ്വന്ദമാണ് പ്രവർത്തനക്ഷമമായതു താനും. ജ്ഞാനസിദ്ധാന്തപരമായ സംവർഗം എന്നതിനപ്പുറത്ത് ഈ ദ്വന്ദം പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായി പ്രക്ഷേപിപ്പിക്കുന്ന കോയ്മാധികാരങ്ങളെ സംബന്ധിച്ച് എ.കെ.രാമാനുജം തൊട്ടിങ്ങോട്ടുള്ള പണ്ഡിതർ നിശിതവിമർശനങ്ങൾ ഉന്നയിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഫോക്‌ലോർ ഗവേഷണത്തിൽ ഏർപ്പെടുന്ന മലയാള അക്കാദമീഷ്യന്മാരും ആ വിമർശനത്തിൽ കണ്ണിചേരുന്നുണ്ട്. ആ നിലയിൽ വരുംകാല ഫോക് ആലോചനകൾ ആത്മപ്രതിഫലനപരമായ കരുതൽ പുലർത്താൻ ഉത്തരവാദപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. നാടോടി വിജ്ഞാന/കലാരൂപങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള വിവരണം, അപഗ്രഥനം എന്നതിനപ്പുറം ഇതര വിഷയമേഖലകളുമായി ഇഴചേർന്നുകൊണ്ട് ഭാവിയുടെ വിമർശനാത്മകജ്ഞാനം ഉത്പാദിപ്പിക്കാൻ ഫോക്‌ലോറും തയ്യാറാവേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. അങ്ങനെ മാത്രമേ ഭാവിയിലേക്കുള്ള തുടർച്ച ഫോക്പഠനമേഖലയ്ക്ക് സാധ്യമാക്കാൻ കഴിയൂ. അല്ലാത്തപക്ഷം, ഭൂതത്തിൽ ഖനീഭവിച്ച ഒരു രീതിപദ്ധതിയായി ആ ജ്ഞാനവിഷയം സ്തംഭിക്കപ്പെടും.

ഇത്തരമൊരു കാഴ്ചവട്ടത്തെ മുൻനിർത്തിയാണ് കണ്ണൂർ സർവകലാശാല മലയാളവിഭാഗം ഗവേഷണ ജേർണലായ *തുടി*യുടെ ഈ ലക്കം സംവിധാനം ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. അതിനാൽതന്നെ സാമ്പ്രദായികരീതിയിലുള്ള ഫോക് പഠനങ്ങളെക്കാൾ അന്തർവൈജ്ഞാനികമായ ആലോച

നകൾക്കാണ് മുൻതൂക്കം നൽകിയിരിക്കുന്നത്. പത്തൊമ്പതു ഗവേഷണ ലേഖനങ്ങളാണ് ഈ ലക്കത്തിൽ പ്രസിദ്ധീകരിക്കുന്നത്. അവയിൽ ഭൂരിപക്ഷവും അന്തർവിജ്ഞാനീയസമീപനം പുലർത്തുന്ന വിമർശനാത്മക ആലോചനകളാണ്. സാഹിത്യവും നാടോടിവാങ്മയങ്ങളും തമ്മിലുള്ള പുതുവിനിമയങ്ങളെ വെളിച്ചപ്പെടുത്തുക, ദേശാവബോധത്തിലും സ്ഥലസങ്കല്പനങ്ങളിലും പ്രവർത്തിക്കുന്ന നാട്ടുബലങ്ങളെ കണ്ടെടുക്കുക, നാടൻ വിജ്ഞാന/കലാരൂപങ്ങളെ ഘടനാത്മകമായി അപഗ്രഥിച്ച് അവയിൽ ലീനമായ പ്രത്യയശാസ്ത്രതാത്പര്യങ്ങളെ വെളിപ്പെടുത്തുക, പ്രതിരോധ സാധ്യതകളുള്ള ഫോക്‌രൂപങ്ങളുടെ രാഷ്ട്രീയത്തെ അനാവരണം ചെയ്യുക എന്നിങ്ങനെ നാലോളം പൊതുലക്ഷ്യങ്ങളുള്ള പ്രബന്ധങ്ങളാണവ. ഇവയ്ക്കുപുറമേ, കല്ലേലക്കുളങ്ങര രാഘവപ്പിഷാരടി എന്ന മധ്യകാലകവിയെയും ദേശമംഗലം രാമകൃഷ്ണന്റെ കവിതകളെയും പരിചയപ്പെടുത്തുന്ന പ്രബന്ധങ്ങളും ഈ ലക്കത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. നമ്മുടെ സാഹിത്യാവബോധത്തിൽ ഇനിയും വേണ്ട വിധം അടയാളപ്പെട്ടിട്ടില്ലാത്ത കാവ്യലോകമാണ് ഇവരുടേത് എന്നതാണ് പ്രമേയത്തിനു പുറത്തുനിന്ന് അവ സ്വീകരിക്കുന്നതിന്റെ കാരണം.

'ഡബിൾ ബ്ലൈൻഡഡ് പിയർ റിവ്യൂ'വിലൂടെയാണ് ഈ പ്രബന്ധങ്ങൾ തിരഞ്ഞെടുത്തിട്ടുള്ളത്. 'മോഡേൺ ലാംഗ്വേജ് അസോസിയേഷൻ സ്റ്റൈൽ ബുക്ക് എട്ടാം എഡിഷനെ' പിൻപറ്റിയാണ് ഘടനയും സാങ്കേതികശൈലിയും നിശ്ചയിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഈ ലക്കം തൊട്ട് *തുടി* യുണിക്കോഡിലേക്ക് മാറുകയാണ്. മലയാള അക്കാദമിക വ്യവഹാരങ്ങൾക്ക് പൊതുഘടനയുണ്ടാക്കാനായി വിവിധ അക്കാദമികളുടെ നേതൃത്വത്തിൽ നടക്കുന്ന ശ്രമത്തിലേക്ക് *തുടി*യും ചേരുന്നു. വൈജ്ഞാനികതയെ പൊതുമണ്ഡലത്തിലേക്ക് തുറന്നുവെക്കുക എന്നതോടൊപ്പം ജനാവബോധത്തിലേക്ക് പുതിയ ജ്ഞാനാന്വേഷണങ്ങളെ കൂട്ടിവിളക്കുക എന്ന മഹനീയലക്ഷ്യം കൂടി ഈ

മാറ്റത്തിനു പുറകിലുണ്ട്. സർവകലാശാലകളുടെ ആത്യന്തികമായ ഉത്തര വാദിത്തവും അതുതന്നെയാണല്ലോ.

ഈ ലക്കത്തിലെ പ്രബന്ധങ്ങളുടെ വിദഗ്ധപരിശോധന നിർവഹിച്ചത് പ്രൊഫ. കുമാരൻ വയലേരിയാണ്. ഫോക്‌ലോറിനെക്കുറിച്ചുള്ള ഗൗരവമായ പഠനഗവേഷണങ്ങളിൽ ഏർപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന അദ്ദേഹത്തിന്റെ നിർദ്ദേശങ്ങൾ ഈ ലക്കത്തിനെ കൂടുതൽ അർഥത്തവത്താക്കി. അദ്ദേഹത്തിന് നന്ദി. അതോടൊപ്പം ഈ ലക്കത്തിലേക്ക് പ്രബന്ധങ്ങൾ എഴുതിനൽകിയ മുഴുവൻ ഗവേഷക–അധ്യാപക സുഹൃത്തുക്കൾക്കും നന്ദി.

നീലേശ്വരം
15/06/2022

ഇഷ്യു എഡിറ്റർ
അബ്ദുൾ റഫീക്

THUDI

Research Journal

Vol-9 October-December 2021 No.4

U.G.C.CARE Listed Peer-Reviewed Refereed Journal

Published Four times a year by

Head of the Dept.of Malayalam

Kannur University

Cover & Layout & Pre Press

Mujeeb Rahman K

Printed at

Manipal Technology Limited, Manipal

Address for Correspondence

Dr. Reeja V.

Associate Professor and Head,

Dept.of Malayalam, Kannur University

Dr.P.K. Rajan Memorial Campus, Nileshwaram

Kasaragod, Kerala -671314

ഉള്ളടക്കം

ഡോ. ജോബിൻ ചാമക്കാല

ഫോക്‌ലോർ: മലയാളകഥകളിലെ പുതുയുഗാവതാരങ്ങൾ 11

ഡോ. എസ്. ഗിരീഷ് കുമാർ

അധികാരചിഹ്നങ്ങൾ പടയണിയിൽ 23

ഡോ.ഉണ്ണികൃഷ്ണൻ കെ.വി

മധ്യകാലകേരളത്തിലെ ഭക്ഷണവിഭവങ്ങളും കേരളീയ ഭക്ഷണസംസ്കാരവും 41

ഡോ. ശ്രീജിത് ജി.

കിംവദന്തി/വാസ്തവം : സത്യാനന്തരകാലത്തെ നാട്ടറിവുനിർമാണം 52

ഡോ.ഷിജു കെ.

ചന്തിരപതൻകഥ: ഇസ്ലാം–ഹിന്ദു ദുരന്തപ്രണയകഥാഗാനം 68

ഡോ. ലിജി എൻ.

ദേശങ്ങളുടെ സാംസ്കാരികഭൂപടവും സ്ഥലഭാവനയും സമകാലിക മലയാള ചെറുകഥകളിൽ 83

ഡോ. സ്മിത ജി. നായർ
കാളിയൂട്ടിലെ ആഘോഷപരത 102

ഡോ. ശ്രീബിത പി.വി.
പുത്തൂരംപാട്ടുകളുടെ സിനിമാവിഷ്കാരം:
ഭാഷാഭേദം, ജാതി, ലിംഗപദവി 123

ഡോ. ഹാഷിക് എൻ.കെ.
അസമിലെ നാടൻ പാട്ടുകളും
സാമുദായിക സൗഹാർദ്ദവും 144

ഹരികൃഷ്ണൻ നായർ കെ.ജി.
എരുമേലി മതസാഹോദര്യത്തിന്റെ പ്രതീകം:
ദേശസംസ്കൃതിയെ മുൻനിർത്തിയുള്ള പഠനം 162

ഷെബീൻ മെഹബൂബ് എ.പി.
അധിനിവേശവിരുദ്ധതയും മാപ്പിള ഫോക്‌ലോറും:
കമ്പളത്തിന്റെ പടപ്പാട്ടിനെ മുൻനിർത്തിയുള്ള പഠനം 173

ഷിംന എം. കെ.
നാടകാംശം അനുഷ്ഠാന ഇടങ്ങളിൽ: തിറയാട്ടത്തിന്റെ വി
ശകലനം 191

വിദ്യ എം.വി.
സാമൂഹികശ്രേണീകരണം കറിപ്പാട്ടുകളിൽ 201

ഷാജി വർഗീസ്
നസ്രാണി സമൂഹത്തിലെ സ്വർഗസങ്കല്പം
അങ്കമാലിപ്പള്ളിയിലെ ചുവർചിത്രത്തിൽ 218

സുജിത സി.

കേരളനവോത്ഥാനത്തിൽ കഥാപ്രസംഗത്തിന്റെ സ്വാധീനം 235

ഡോ.ലിജാ അരവിന്ദ്

പൊങ്കാലയുടെ സാമൂഹിക–സാംസ്കാരിക പശ്ചാത്തലം 252

ഡോ. രാഗിണി ഇ.വി.

പെൺമയുടെ വിലക്കുകൾ 'മുച്ചിലോട്ട് ഭഗവതി പുരാവൃത്ത'ത്തിൽ 260

വിനോദ് എൽ

കല്ലേക്കുളങ്ങര രാഘവപ്പിഷാരടിയുടെ കാവ്യലോകം: സാമാന്യപരിചയം 273

ദിവ്യ വി.സി.

വഴികാട്ടിയാവുന്ന കവിത: ദേശമംഗലം രാമകൃഷ്ണന്റെ കവിതകളെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനം 283

ലേഖകപരിചയം 299

തുടി റിസർച്ച് ജേണൽ
ISSN – 2320–8880
ലക്കം – 4 വോള്യം – 9

ഡോ. ജോബിൻ ചാമക്കാല

ഫോക്‌ലോർ: മലയാളകഥകളിലെ പുതുയുഗാവതാരങ്ങൾ

സംഗ്രഹം

ഫോക്‌ലോറിന്റെ ഈടുവയ്പുകളെ മലയാളത്തിലെ പുതുകഥകൾ കാലോചിതമായ നവീകരണങ്ങളോടെ രചനകളിലേക്കു സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ട്. കഥകളിൽ അവ പ്രതിരോധതന്ത്രമായും രാഷ്ട്രീയരൂപകമായും പ്രവർത്തിക്കുന്നു. വിനോദങ്ങൾ, ഉത്സവാഘോഷങ്ങൾ, ഭാഷ, അനുഷ്ഠാനങ്ങൾ എന്നിങ്ങനെയുള്ള നാട്ടിനങ്ങളുടെ ഉപയോഗം പുതുകഥകൾക്ക് ആഴവും വിസ്തൃതിയും നൽകുന്നു.

താക്കോൽവാക്കുകൾ

കഥാഖ്യാനം, എഴുത്തുകാരൻ, പാരമ്പര്യം, രാഷ്ട്രീയം

കഥ പറയുകയും കേൾക്കുകയും ചെയ്യുന്ന പാരമ്പര്യം എല്ലാ സമൂഹങ്ങളിലുമുണ്ട്. ഓരോ വ്യക്തിയും സമൂഹവും ദേശവും എണ്ണമറ്റ കഥകളെ സംവഹിക്കുന്നു. അനുഭവ ങ്ങളെയും പ്രതീതികളെയും കഥാരൂപത്തിലവതരിപ്പിക്കുക ഭാവനയുടെ പ്രാഥമികമായ ചുവടാണ്. അതിലൂടെയാണ് നാടോടിക്കഥാപാരമ്പര്യത്തിന്റെ ബഹുസ്വരവും എണ്ണമറ്റതു മായ ഈടുവെയ്പുകൾ രൂപപ്പെട്ടത്. നാടിന്റെ ചരിത്രസാംസ്കാരികപൈതൃകമാണ് ഇവയുടെ വിഷയം. ഈ കഥപറച്ചിൽ പാരമ്പര്യത്തിലേക്കാണ് അതതു കാ

ലഘട്ടത്തിൽ ഓരോ കഥയും കണ്ണിചേരുന്നത്. ജനതയുടെ ജീവിതാവബോധവും ലോകവീക്ഷണവും ഈ കഥകളിൽ തെളിയുന്നു. ഭാവനയെ ഭൗതികാതീതമായ തലങ്ങളിലേക്കാണ് ഇവ നയിക്കുന്നത്. ബാലമനസ്സിനെ ഇത്തരം കഥകൾ വലിയ തോതിൽ സ്വാധീനിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ട് ബാലമാസികകൾ ഇന്നും അത്തരം വിഭവങ്ങളെ ധാരാളമായി ആശ്രയിക്കുന്നു.

കുട്ടികൾക്കുവേണ്ടിയുള്ള പ്രസിദ്ധീകരണങ്ങളിലെ പലകഥകളും അതിഭൗതികാധിഷ്ഠിത ഭാവനയിലൂടെ ഉരുത്തിരിയുന്ന വീരനായകരെയാണ് സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. മായാവി, സ്പൈഡർമാൻ, ഡിങ്കൻ, ഛോട്ടാ ഭീം തുടങ്ങിയവ ഉദാഹരണം. മനുഷ്യാതീതമായ ശക്തിയുള്ള ഇത്തരം അവതാരങ്ങൾ (കുട്ടിച്ചാത്തൻ, ചിലന്തി മനുഷ്യൻ, എലി) ഒരുപക്ഷത്ത് കേവലപ്രാണികളായിരിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ മറുപക്ഷത്ത് അതിമാനുഷമായ അത്ഭുതപ്രവൃത്തികളിലൂടെ ബാലമനസ്സിനെ അമ്പരപ്പിക്കുംവിധം ആകർഷിക്കുന്നു. മുത്തശ്ശിക്കഥകളിലൂടെ ഇതൾവിരിഞ്ഞ യക്ഷി, കിന്നര, ഭൂത, പ്രേതകഥകളുടെ പുതിയ പാഠഭേദങ്ങളാണ് ഇത്തരത്തിൽ ബാലപംക്തികളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്.

സൈബർ വിതാനങ്ങളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന നിരവധി വ്യവഹാരങ്ങളിൽ ഫോക്‌ലോർ ഘടകങ്ങളുടെ സൂക്ഷ്മസാന്നിധ്യമുണ്ട്. സൈബർ ഗെയിമുകൾ, വാണിജ്യങ്ങൾ, സാഹിത്യകൃതികൾ ഇവയിലൊക്കെ ഇത്തരം മാതൃകകൾ കാണാൻ കഴിയും. വശീകരണയന്ത്രം, ധനാകർഷണയന്ത്രം, ഭൈരവയന്ത്രം, കുട്ടിച്ചാത്തൻസേവ തുടങ്ങി പല പ്രകാരങ്ങളിൽ അവ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. ഇന്റർനെറ്റിലൂടെ അപേക്ഷിക്കാനും വരിക്കാരാക്കാനും പ്രേരിപ്പിച്ച് ഉത്പന്നം വാങ്ങാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്ന വിധത്തിൽ ഈ മേഖല വാണിജ്യപരമായും കാലോചിതമായും പരിഷ്കരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. സൈബർ ഇടത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന സാഹിത്യകൃതികളിൽ നാടോടിഘടകങ്ങളുടെ ശക്തമായ സാന്നിധ്യവും പ്രതിനിധാനവുമുണ്ട്. രചനയുടെയും പ്രസാധനത്തിന്റെയും മാതൃകകൾ ഈ മേഖലയിലെ ഏറ്റവും നവീനപ്രവണ

തകളായി നിരീക്ഷിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ അവ രചനാതന്ത്രത്തിന്റെ ഭാഗമായി കണ്ണിചേർക്കുന്ന പാരമ്പര്യരൂപകങ്ങളെയും തിരിച്ചറിയേണ്ടതുണ്ട്. ഗ്രാമജീവിതം, കാർഷികപാരമ്പര്യം, നാടോടിവിശ്വാസങ്ങൾ, ആനുഷ്ഠാനികഘടകങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയുടെ നവമാതൃകകൾ ഇവിടെ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. നവീനമായ ജീവിതസാഹചര്യങ്ങളിലും മനുഷ്യഭാവന ഗൃഹാതുരപൂർണ്ണമായ രൂപകങ്ങളെ ആശ്രയിക്കുന്നു എന്നതാണ് ഇതിന്റെ സാമാന്യതലം. ഗ്രാമവും അതിന്റെ സഹജഭാവങ്ങളും നഗരവാസിയുടെ നഷ്ടസ്വപ്നങ്ങളാണെന്നതിന് ഇവ സാക്ഷ്യം വഹിക്കുന്നു. "സാഹിത്യവും നാടോടിസാഹിത്യവുമായി മൂന്നുതരം ബന്ധങ്ങൾ കാണുന്നതായി ആർച്ചർ ടെയ്‌ലർ നിരീക്ഷിക്കുന്നു. ഒന്ന്, പല സംസ്കാരങ്ങളിലും ഫോക്‌ലോർ സാഹിത്യത്തിന്റെ ഭാഗംതന്നെയാണ്. രണ്ട് സാഹിത്യകൃതികളിൽ നിരവധി ഫോക്‌ലോർ ഘടകങ്ങൾ കാണാം, മൂന്ന് സാഹിത്യകാരന്മാർ ഫോക്‌ലോറിനെ അനുകരിക്കുന്നു" (ഉദ്ധ. രാജഗോപാൽ 2019:30). ഈ നിരീക്ഷണം മലയാളത്തിലെ പുതുകഥകൾക്കും അനുയോജ്യമാണ്.

പ്രതിരോധത്തിന്റെയും അധിനിവേശവിരുദ്ധതയുടെയും രാഷ്ട്രീയ ദർശനം ഉൾക്കൊള്ളുന്നവയാണ് മലയാളത്തിലെ ചില പുതുകഥകൾ. ഗൃഹാതുരതയുടെ കേവലാഖ്യാനത്തിൽനിന്നു നിരവധി പടവുകൾ മുന്നേറിയാണ് അവയുടെ നില. "വാസ്കോഡഗാമ തിരിച്ചുപോകുന്നു" എന്ന കഥ ഉദാഹരണം. പി.കെ.പാറക്കടവ് രചിച്ച ഈ മിനിക്കഥ സൂക്ഷ്മമായ രാഷ്ട്രീയദർശനം അവതരിപ്പിക്കുന്നു. വാസ്കോഡഗാമയുടെ രണ്ടാംവരവും പരാജിതന്റെ പതനസ്ഥാനം പൂകിയുള്ള തിരിച്ചുപോക്കുമാണ് കഥയുടെ പ്രമേയം. ചരിത്രകാരന്റെ സ്വീകരണമുറിയിലേക്ക് വാസ്കോഡഗാമ എത്തിച്ചേർന്നത് ടെലിവിഷൻ വഴിയാണ്. ടെലിവിഷൻ വിജ്ഞാനവിനോദവിനിമയത്തിനുള്ള ഉപാധി മാത്രമല്ല, രാഷ്ട്രീയവും സാംസ്കാരികവുമായ അധിനിവേശത്തിന് കളമൊരുക്കുന്ന ഉപകരണവുമാണെന്ന് ഈ കഥ ഒരിക്കൽക്കൂടി ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. ആഗോളീകരണത്തിന്റെ ഫലമായി

ലഭ്യമായ വർണ്ണശബളമായ നിരവധി സാധ്യതകൾക്കൊപ്പം നവാധിനിവേശത്തിന്റെയും നവകോളനീകരണത്തിന്റെയും അദൃശ്യമായ തുടർശൃംഖലകളെ അണിയറയിൽ ഒരുക്കിക്കൊണ്ടാണ് ടെലിവിഷൻ നമ്മുടെ സ്വീകരണമുറിയെ അലങ്കരിക്കുന്നത്. മുറിയിലെത്തിയ ഗാമ കെന്റകി ചിക്കനും കൊക്കക്കോളയുമൊക്കെ ആവശ്യപ്പെടുന്നു. എന്നാൽ വീട്ടുകാർ നല്കിയത് തനി പരമ്പരാഗതഭക്ഷണവിഭവങ്ങളും. "ആഗോളവത്കരണത്തോടൊപ്പം തന്നെ പ്രാദേശികതയുടെ ശാക്തീകരണവും നടക്കുന്നു. എല്ലാ തരത്തിലുള്ള മൗലികതയും മതമൗലികതയുമടക്കം, പൂർവ്വാധികം ശക്തിപ്രാപിക്കുന്നത് ആഗോളവത്കരണത്തോടൊപ്പമാണ്" (പള്ളത്ത് 2017:281) ആഗോളീകരണത്തിന്റെ നവാധിനിവേശങ്ങളെ നേരിടുവാനുള്ള ഏറ്റവും ഫലപ്രദമായ ആയുധം പാരമ്പര്യത്തിന്റെ, പ്രാദേശികതയുടെ സാംസ്കാരികമൂലകങ്ങൾ തന്നെയാണ് എന്നു സൂചിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് മെട്രോനാഗരികതയുടെയും മാൾസംസ്കാരത്തിന്റെയും പുതുയുക്തികൾക്കുമേൽ നാടൻ ഭക്ഷ്യവിഭവങ്ങളെയും തനതുരൂപകങ്ങളെയും കഥാകൃത്ത് ഉന്നയിക്കുന്നു. വേരുകൾ പൊട്ടിച്ചുകൊണ്ട് മുന്നേറുന്ന നമ്മുടെ പരിഷ്കാരഭ്രമത്തിന്റെയും പാശ്ചാത്യാനുകരണത്തിന്റെയും വിപൽസന്ദേശങ്ങൾക്കെതിരെയുള്ള ഒരു ധ്വനിയുമാണത്.

ഫ്രാൻസിസ് നൊറോണയുടെ "കക്കുകളി" എന്ന കഥ തീരദേശജീവിതത്തിന്റെ ദാരിദ്ര്യപൂർണ്ണമായ അനുഭവസമസ്യകളാൽ സമ്പന്നമാണ്. "കക്കുകളി" പ്രാദേശികമായ ഒരു നാടൻവിനോദമാണ്. ഫോക്‌ലോറിന്റെ ഒരു പ്രധാനപഠനവിഷയമാണ് നാടൻ കളികൾ. കൃത്യമായ സാമൂഹിക ധർമവും ഘടനയും സംഘയത്നവും ഉറപ്പുവരുത്തുന്ന ഇവ ഫോക്കിനെ സൃഷ്ടിക്കുകയും നിലനിർത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. ഈ കഥയ്ക്ക് പ്രസ്തുത ശീർഷകം നൽകിയിരിക്കുന്നത് വിനോദസൂചനയ്ക്കൊപ്പം മറ്റ് നിരവധി അർഥകല്പനകൾകൂടി ലക്ഷ്യംവച്ചാണ്. കക്കുകളിയിലെ മുള്ളും ഇലയും നിറഞ്ഞ കളങ്ങൾ ജീവിതത്തിലെ വിവിധ ഘട്ടങ്ങളായി കടന്നുവരുന്നു. "കണ്ണടച്ചോണ്ടു

വേണം ഒറ്റക്കാലെ കുന്താൻ... വരെയെല്ലാം മുള്ളും... കളം ഇലേമാണ്. ഇലേ ചവിട്ടാം പക്ഷേ മുള്ളേ ചിവിട്ടിയാ ചാവും" (ഫ്രാൻസിസ് നൊറോണ 2018:46).

കണ്ണടച്ചോണ്ടുള്ള ചാട്ടംപോലെ മുൻപിൻ നോക്കാതെ നാമെടുക്കുന്ന തീരുമാനങ്ങളും എടുത്തുചാട്ടങ്ങളും നമ്മെ എത്തിക്കുന്ന എണ്ണമറ്റ ജീവിത പ്രതിസന്ധികളെക്കുറിച്ചുള്ള സൂചനയാണിത്. നടാലിയ എന്ന കൗമാര ക്കാരി കന്യാസ്ത്രീ മഠത്തിൽചേരാൻ എടുത്ത തീരുമാനം ഇത്തരത്തിലുള്ള തായിരുന്നു. ജീവിതത്തിന്റെ സ്വാഭാവികമായ കക്കുകളത്തിൽനിന്ന്, തഴ യിലയിൽ അമ്മയുടെ കരവിരുതിൽ വിരിയുന്ന മണവാട്ടിപ്പായയുടെ ജൈ വസാധ്യതയിൽനിന്ന്മുകൾത്തട്ടിലേക്കുള്ള ചാട്ടം. ആ ചാട്ടത്തിന്റെ മരണ കാരകങ്ങളായ ആപത്തുകൾ തിരിച്ചറിഞ്ഞ് അമ്മയുടെ മടിത്തട്ടിലേക്കുള്ള തിരിച്ചെത്തൽ. ഇവിടെ കക്കുകളി ജനിമൃതികൾക്കിടയിലുള്ള ജീവിതമെന്ന കളിയാണ്. ഇലക്കളത്തിന്റെ സ്വച്ഛതയിൽനിന്ന്മുൾക്കളത്തിന്റെ വിപത്തു കളിലേക്കുള്ള ചാട്ടം. കളിപോലെ ലളിതവും സ്വാഭാവികവുമായ ജൈവസാ ഹചര്യങ്ങളിൽനിന്നുള്ള അന്യപ്പെടലും തിരിച്ചെത്തലുമെന്ന് ഈ കഥയെ ലളിതമായി നിർവ്വചിക്കാം. 'അമ്മയുടെ നെയ്ത്തിൽ ഇളംകോലായിലേക്ക് ചടപടേന്ന് വിടർന്നുവരണ പായേലേക്ക് നോക്കുമ്പോഴൊക്കെ കണ്ണിൽ കക്കുകളങ്ങൾ തെളിയും.'പാനെയ്ത്ത് എന്ന പരമ്പരാഗത കൈവേല യുടെ സാന്നിധ്യം, മണവാട്ടിപ്പായ എന്ന രൂപകം പകരുന്ന വിദൂരമായ പ്രതീക്ഷകൾ, കണ്ണിൽ തെളിയുന്ന ശുഭപ്രതീക്ഷയുടെ കക്കുകളങ്ങൾ ഇവ യൊക്കെ നൽകുന്ന അർത്ഥതലങ്ങൾ പ്രതിഭിന്നമാണ്. 'പൂക്കുമ്പ മണ മുണ്ടേലും കായ്ക്കുമ്പ കൈതക്കായ തിന്നാൻ പറ്റാതായതിന്റെ കഥ' കല്പി തപുരാവൃത്തത്തിന്റെ ലളിതവും സൂക്ഷ്മവുമായ ആഖ്യാനമാണ്. 'ചെകി ളയിൽക്കൂടി പച്ചീർക്കിൽ കോർത്ത് തൈത്തെങ്ങിന്റെ മടലിൽ കെട്ടിയി ട്ട മീൻ'പ്രാദേശികനിഷ്ഠമായ ഒരു സങ്കേതവും. ഇങ്ങനെ ഗ്രാമജീവിതത്തി ന്റെ വൈവിധ്യപൂർണമായ നിരവധി സാംസ്കാരികമുദ്രകളാൽ "കക്ക

കളി" സമ്പന്നമാണ്. "ഇരുൾരതി", "കടവരാല്", "തൊട്ടപ്പൻ" തുടങ്ങി നൊറോണയുടെ മറ്റുകഥകളിലും തീരദേശത്തെ ലത്തീൻ ജീവിതത്തിന്റെ വിഭിന്നഭാവങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുണ്ട്.

മൃഗപക്ഷിപ്രാണിലോകം നമ്മുടെ നാടോടിക്കഥകൾക്ക് എണ്ണമറ്റ സന്ദർഭങ്ങളിൽ വിഷയമായിട്ടുണ്ട്. ജന്തുകഥകൾ എന്ന ഒരു വിഭാഗത്തിൽ പെടുത്താവുന്നവിധം സമ്പന്നമാണവ. *ഐതിഹ്യമാല*യിൽ ഉൾപ്പെടെ സ്ഥാനം പിടിച്ചിട്ടുള്ള ആനക്കഥകളുടെ ഒരു പിൻതുടർച്ചാവകാശി പുതിയ കാലത്ത് രൂപപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. വിനോയ് തോമസിന്റെ "രാമച്ചി", എന്ന കഥ നാടോടിരൂപകങ്ങളാൽ സമ്പന്നമാണ്. *കരിക്കോട്ടക്കരി* എന്ന തന്റെ ആദ്യനോവലിലും ദളിത്/കാർഷിക ഫോക്‌ലോറിന്റെ അറിവനുഭവങ്ങളെ വിനോയ് സമർത്ഥമായി കഥാഘടനയിൽ ഇണക്കിച്ചേർത്തിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ "രാമച്ചി" എന്ന കഥ കാടിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് രൂപപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. ആറളം ഫാമിലേക്കിറങ്ങുന്ന കാട്ടാനകളെ തുരത്തിയോടിക്കുവാൻ വനംവകുപ്പുകാർ കൊണ്ടുവന്ന പ്രമുഖൻ എന്ന കുങ്കിയാനയാണ് കഥയുടെ കേന്ദ്രം. അതോടൊപ്പം പ്രദീപനും മല്ലികയുമൊത്തുള്ള ജീവിതത്തിന്റെ അവതരണവും. ആഖ്യാനത്തിലുടനീളം കാടും അതിന്റെ പരിസരങ്ങളിൽ ജീവിക്കുന്ന മനുഷ്യരും അവരുടെ പലമകൾ നിറഞ്ഞുനില്ക്കുന്ന ആചാരാനുഷ്ഠാനങ്ങളും സജീവമായി സാന്നിധ്യമറിയിക്കുന്നു.

"രാമച്ചി"യിലെ 'വള്ളിയൂർക്കാവ് ഉത്സവം' ഗ്രാമീണമായ ഉത്സവാഘോഷമെന്ന നിലയിൽ ലക്ഷണമൊത്ത ഒരു ഫോക്‌ലോർരൂപം തന്നെ. "മഞ്ഞമുത്തി മുന്നിൽ നടക്കും മുത്തിയുടെ അരയിൽ മുറുക്കാൻ കിഴി, കാവിൽ നാലഞ്ചുദിവസം കിടന്ന പായ ചുരുട്ടി കക്ഷത്തിൽ, അരിപ്പൊടിയും ചോളപ്പൊരിയും നിറച്ച കുട്ട് ഒരു കയ്യിൽ, മറ്റേ കയ്യിൽ തൂങ്ങി രണ്ട് കുട്ടികൾ. മുത്തിക്കു പുറകിൽ കുപ്പിവളയിട്ട് ഞങ്ങൾ പെണ്ണുങ്ങളും കുട്ടികളും. ഏറ്റവും പുറകിൽ ബലൂൺ പിടിച്ച ആൺകുട്ടികളെ തോളത്തുവച്ച് അപ്പ

യും ആണങ്ങളും" (വിനോയ് 2017:19). എല്ലാവരും ഒത്തുചേരുമ്പോൾ ഒരു നാടൻ ഉത്സവത്തിന്റെ സകല കെട്ടുപാടുകളുമായി. ഇടവച്ചോതിക്ക് കുവയിലയിൽ നമ്പൂതിരിമാർ നീരെഴുന്നള്ളിച്ചു. നെയ്യുമായി നമ്പ്യാന്മാരും വിളിക്കുതിരിയുമായി ചാല്യന്മാരും വന്നു. ഇളനീരുമായി തീയ്യന്മാരും കലവുമായി കുശവന്മാരും വന്നു. ചൂണ്ടപ്പനയോലയുടെ വലിയകുടയും ചെറിയ കുടയുമായി പെരുങ്കണിശൻ വന്നു. എല്ലാം കണ്ട് തൊഴാൻവേണ്ടി മഴനനഞ്ഞ് ചിറയിൽ മുങ്ങി ആയിരക്കണക്കിന് ആണും പെണ്ണും വന്നു. ആനക്കാർക്കുമപ്പുറത്തെ ആറ്റുവയനയുടെ ചുവട്ടിൽ മലോൻ ദൈവസ്ഥാനത്തിനരികിലെ ഉരുളൻകല്ലുകളിലാണ് മഞ്ഞമുത്തി ഉത്സവം കണ്ടുകൊണ്ടിരുന്നത്. ഇങ്ങനെ ഉത്സവത്തിന്റെ വിവിധ പ്രകടനങ്ങൾക്കുള്ള നാടോടി അരങ്ങ്, തങ്ങൾക്ക് കുലപരമായി സുനിശ്ചിതമായിരിക്കുന്ന ധർമങ്ങളുടെ ആചരണങ്ങളുമായി വിവിധ സമുദായങ്ങൾ, സാമൂഹികവും സാമ്പത്തികവും സാംസ്കാരികവുമായ വിവിധ വ്യവഹാരങ്ങൾ എന്നിങ്ങനെ ഒരു നാടൻ ഉത്സവത്തിന്റെ ബഹുസ്വരവിസ്മയങ്ങളുടെ കുതൂഹലധ്വനികളെ വിനോയ് രാമച്ചിയിലേക്ക് ഇണക്കുന്നു.

നാടോടിഭാഷയുടെ ശക്തിസൗന്ദര്യങ്ങളും ഗ്രാമീണ സസ്യവിജ്ഞാനവും സമ്മേളിക്കുന്ന "മൂർഖൻപറമ്പ്", ചീട്ടുകളിയുടെ രസതന്ത്രത്തിൽ ഐക്യപ്പെട്ട ഒരു ദേശത്തിന്റെ കഥ പറയുന്ന "ഇടവേലിക്കാർ" തുടങ്ങി വിനോയ്‌യുടെ പല രചനകളിലും നാടോടിസംസ്കൃതിയുടെയും വിവിധ നാട്ടിനങ്ങളുടെയും ദീപ്തസാന്നിധ്യമുണ്ട്.

എസ്.ഹരീഷിന്റെ "മോദസ്ഥിതനായങ്ങു വസിപ്പൂ മലപോലെ" എന്ന കഥയുടെ ആഖ്യാനത്തെ മുമ്പോട്ടു കൊണ്ടുപോകുന്ന ഒരു സുപ്രധാന ഘടകം ഭാഷണവഴക്കങ്ങളിലെ സാമുദായികഭേദമാണ്. വ്യത്യസ്തസമുദായാംഗങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള വിവാഹവും അതിന്റെ കാഴ്ചവട്ടങ്ങളുമാണ് കഥയ്ക്കു വിഷയം. സമുദായങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള അന്തരത്തെ, അതിന്റെ സാമൂഹികപദവിമൂല്യത്തെ, അധികാരശ്രേണിയിലെ സ്ഥാനപ്പെടലിനെയൊക്കെ വിനി

മയം ചെയ്യുന്നതിന് ഹരീഷ് ഉപകരണങ്ങളായി സ്വീകരിക്കുന്നത് സാമുദായിക ഭാഷയുടെ പ്രയോഗസാധ്യതകളെയാണ്. ഭാഷയെന്ന ഫോക്‌ലോർ ഇനത്തെ ഇവിടെ സ്വത്വനിർണയപരമായ രാഷ്ട്രീയരൂപകമായി എഴുത്തുകാരൻ പുനഃസൃഷ്ടിക്കുന്നു.

തെയ്യം, പടയണി തുടങ്ങിയ ആനുഷ്ഠാനികകലാരൂപങ്ങളൊക്കെ നമ്മുടെ സാഹിത്യകൃതികൾക്ക് പലകുറി ബഹുവിധം വിഷയമായിട്ടുണ്ട്. യു. എ. ഖാദർ രചിച്ച "അമ്മത്തെയ്യത്തിന്റെ വരവ്", എൻ. പ്രഭാകരന്റെ "ദൈവത്തിന്റെ പൂമ്പാറ്റ", നളിനി ബേക്കലിന്റെ "ഒറ്റക്കോലം", യു. പി. ജയരാജിന്റെ "തെയ്യങ്ങൾ", അംബികാസുതൻ മാങ്ങാടിന്റെ "മുച്ചിലോട്ടമ്മ", സന്തോഷ് ഏച്ചിക്കാനത്തിന്റെ "കലശം" എന്നിങ്ങനെ നിരവധി രചനകൾ തെയ്യത്തിൽനിന്ന് ഊർജം സ്വീകരിച്ചവയാണ്.

വടക്കൻകേരളത്തിലെ വാണിയസമുദായം അവരുടെ കുലദേവതയായി മുച്ചിലോട്ടുഭഗവതിയെ ആരാധിച്ചുവരുന്നു. പാണ്ഡിത്യത്തിൽ പുരുഷന്മാരെ ജയിച്ച ബ്രാഹ്മണകന്യക അപമാനിതയായപ്പോൾ സ്വയം തീക്കുഴിയിൽച്ചാടി വെന്തെരിഞ്ഞ് ഭഗവതിയായി. കൈലാസനാഥന്റെ പ്രീതിനേടിയ അവൾക്ക് ഭൂമിയിലെ സകല ദുരിതങ്ങളും തീർക്കാനുള്ള സിദ്ധികൾ ലഭിച്ചു. അവർ പതിനെട്ട് മുച്ചിലോട്ടുകളുടെ പരദേവതയായി. ഇത്ര ശക്തമായ, പുരാവൃത്തബദ്ധമായ ദേവതാസങ്കല്പത്തെയാണ് അംബികാസുതൻ മാങ്ങാട് തന്റെ രചനയിൽ സന്നിവേശിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. പുതിയ കാലത്തിന്റെ കലാപരമായ വർത്തനാവർത്തനങ്ങളിൽ ഭഗവതിയുടെ ശക്തിചോർന്നുപോകുന്നതായി കഥയിലൂടെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. ഗ്രാമീണസമൂഹത്തിലെ സകല ജനവിഭാഗങ്ങളെയും ഒന്നായി ചേർക്കുന്ന നാടോടിമതബോധത്തിന്റെ, ഏകതാസങ്കല്പത്തിന്റെ മൂർത്തഭാവമാണ് ഭഗവതി. ഭഗവതി കൂട്ടായ്മയെയും അവിടുത്തെ മനുഷ്യർ ഭഗവതിയെയും ശക്തിപ്പെടുത്തുന്ന അനുപൂരകമായ ബലതന്ത്രമാണത്. വർത്തമാനകാലത്തിന്റെ ദുരന്താനുഭവങ്ങൾക്കു മുമ്പിൽ മനുഷ്യർ ചിതറിത്തെറിക്കുമ്പോൾ ഭഗവതി

യുടെ ശക്തിയും ക്ഷയിക്കുന്നതായി കഥ ധ്വനിപ്പിക്കുന്നു. 'എന്റെ അന്തിത്തിരിയനില്ലാതെ ഈ അലങ്കാരങ്ങൾ എനിക്കെന്തിന്? മനുഷ്യങ്ങളേ' എന്ന ചോദ്യത്തോടെ ഭഗവതി അന്തിത്തിരിയൻ കുഞ്ഞാപ്പുവിന്റെ വീട്ടിലേക്ക് ഓടിയെത്തുന്നു. തന്റെ എക്കാലത്തെയും ആരാധനാമൂർത്തിയായിരുന്ന മുച്ചിലോട്ടമ്മ കൺമുൻപിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടിട്ടും യാതൊന്നും തിരിച്ചറിയാതെ തുറിച്ച കണ്ണുകളോടെ വായും പിളർന്നിരിക്കുകയാണ് കുഞ്ഞാപ്പു. കുറച്ചുകാലം മുമ്പ് അയാൾ തന്റെ മകൾക്ക് ഒരു ചെറിയ പരീക്ഷയ്ക്കായി കലാപബാധിതമായ ഒരു ദേശത്തെത്തുന്നു. അവിടെ വച്ച് കലാപകാരികളാൽ ചിത്രവധം ചെയ്യപ്പെട്ട അവളുടെ മൃതദേഹവുമായാണ് അയാൾ പിറ്റേന്ന് മുച്ചിലോട്ടു തിരിച്ചെത്തിയത്. ഈ ആഘാതത്തെത്തുടർന്ന് സ്ഥലകാലബോധം നഷ്ടപ്പെട്ട അന്തിത്തിരിയന്റെ ദയനീയവാസ്ഥയിൽ മനസ്സു തകർന്ന്, ജനസഹസ്രങ്ങളും കാരണവന്മാരും കർമ്മികളും അന്ധാളിച്ചു നിൽക്കെ ഗ്രാമഭൂമികയിൽനിന്ന് ഭഗവതി അപ്രത്യക്ഷമാകുന്നു. ശക്തിസ്വരൂപിണിയായി അരിയും പൂവുമായി ദേവി തിരിച്ചുവരുന്നതും പ്രതീക്ഷിച്ച് ജനസഹസ്രങ്ങൾ കാത്തിരിക്കുന്നതിനെ ധ്വനിപ്പിച്ച് കഥ അവസാനിക്കുന്നു.

നാടോടിമതബോധത്തിന്റെ കൂട്ടായ്മാബദ്ധമായ, സഹവർത്തനാധിഷ്ഠിതമായ സാമൂഹികഘടനയിൽ അധികാരത്തിന്റെ ബലതന്ത്രങ്ങൾ പ്രയോഗിച്ച് ജാതി, മത, വർഗ്ഗാധിഷ്ഠിത ഉപവിഭാഗങ്ങൾ രൂപപ്പെടുത്തുകയും അവരിൽ വെറുപ്പിന്റെയും അന്യതയുടെയും മനോഭാവങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ആസുരമായ രാഷ്ട്രീയ ഇടപെടലുകളെയാണ് ഈ കഥ ലക്ഷ്യം വയ്ക്കുന്നത്.

ഫോക്‌ലോർ, 'ഫോക്‌ലോറിസ'മായും 'പ്രയുക്തഫോക്‌ലോറാ'യും പരിണമിക്കുന്നത് സംസ്കാരപരിണാമത്തിൽ സാധാരണമാണ്. ടൂറിസത്തിന്റെയും സാംസ്കാരിക വിനിമയത്തിന്റെയും പേരിൽ ആനുഷ്ഠാനികരൂപങ്ങളെ ആഗോളച്ചന്തയിൽ വില്പനച്ചരക്കാക്കുന്നതിനെ അപഹസിക്കുന്ന കഥയാണ് സന്തോഷ് ഏച്ചിക്കാനത്തിന്റെ "കലശം". വിദേശത്തിനും വി

പണിക്കും താത്പര്യമുള്ള ഏതു മൂല്യത്തെയും വില്പന നടത്താനൊരുങ്ങുന്ന നമ്മുടെ ജീർണ്ണിച്ച അവബോധങ്ങളെയാണ് ഈ കഥ കാരുണ്യലേശമില്ലാതെ ആക്രമിക്കുന്നത്. ജനതയെയും അവരുടെ പൈതൃകങ്ങളെയും സാംസ്കാരിക പ്രദർശനവസ്തുക്കളാക്കി വിദേശഫണ്ടു നേടുവാൻ യത്നിക്കുന്ന വൈജ്ഞാനികസംരംഭകരെയും കഥ ഉന്നം വയ്ക്കുന്നുണ്ട്.

തെയ്യംകെട്ടുകാരനായ ബാലൻപണിക്കരും ഭാര്യ ജാനകിയും മകനും അടങ്ങുന്ന കുടുംബമാണ് "കലശ"മെന്ന കഥയുടെ കേന്ദ്രം. ദാരിദ്ര്യം ഒരു ഒഴിയാബാധപോലെ ഇവരെ കീഴ്പ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. ഗുളികനെ പ്രതിഷ്ഠിച്ചിരിക്കുന്ന ചെമ്പകച്ചോട്ടിൽ മലവിസർജ്ജനം നടത്താൻ അനുവാദം നൽകിയതിനും ശൗചം ചെയ്യാൻ പൂജയ്ക്കുപയോഗിക്കുന്ന ഓട്ടുകിണ്ടിയിലെ വെള്ളം കൊടുത്തതിനും പ്രതിഫലമായി അഞ്ഞൂറ് രൂപ ലഭിക്കുന്നതാണ് കഥയുടെ പ്രമേയം. അഞ്ഞൂറ് രൂപ താത്കാലികമായി ആ കുടുംബത്തിന് ആശ്വാസമാണെങ്കിലും എണ്ണമറ്റ തലമുറകൾ അനുഷ്ഠാനപരതയോടെ കാത്തുസൂക്ഷിച്ച്, പരമ്പരയാ കൈമാറിവന്ന ഈടുവയ്പുകളുടെ സകലമൂല്യങ്ങളും അതോടെ നഷ്ടപ്പെടുന്നു. നവാധിനിവേശം അതിന്റെ ബഹുവിധ ആക്രമണങ്ങളാൽ സമ്പത്തിനൊപ്പം സംസ്കാരം, മതവിശ്വാസം തുടങ്ങിയ സകല കലശങ്ങളെയും കവർന്നെടുക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. അതിനെ ചെറുത്തുനിൽക്കാതെ എല്ലാത്തിനും വിപണിമൂല്യം മാത്രം കണക്കാക്കുന്ന പുതുതലമുറയുടെ ഭ്രമാത്മകലോകത്തെയാണ് ഈ കഥ ഉന്നംവയ്ക്കുന്നത്. പുതിയ കാലത്തിന്റെ സമസ്യകളെ നേരിടുന്നതിനുപയുക്തമായ പ്രതിരോധതന്ത്രങ്ങളും രാഷ്ട്രീയദർശനവും രൂപപ്പെടേണ്ടതിന്റെ ആവശ്യകത ധ്വനിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് കഥ അവസാനിക്കുന്നത്.

ബെന്യാമിന്റെയും എസ്.ഹരീഷിന്റെയും കഥകളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന കഥപറച്ചിലുകാരൻ നമ്മുടെ പാരമ്പര്യത്തിൽനിന്നാണ് ഊർജ്ജം സ്വീകരിക്കുന്നത്. കെ. ആർ. മീരയുടെ "കളരിമറ്റത്ത് കത്തനാർ" കടമറ്റത്ത് കത്തനാരുടെ പുതിയ പതിപ്പും പിറവിയുമാണ്. എസ്. ഹരീഷ്, വി

നോയി തോമസ് തുടങ്ങിയവരുടെയൊക്കെ കഥകളിൽ ആവർത്തിച്ച് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ജന്തുകഥാപാത്രങ്ങൾ പഴയ ജന്തുകഥകളുടെ പുതുയുഗാവതാരങ്ങളാണ്. ഇങ്ങനെ ആധുനികകാലത്തിന്റെ കഥാസംവേദനങ്ങൾ ഫോക്‌ലോറിന്റെ രൂപകങ്ങളെ ആശ്രയിക്കുന്നതിന് ഉദാഹരണങ്ങൾ നിരവധിയാണ്.

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

സന്തോഷ്, ഏച്ചിക്കാനം, "കലശം", അംബികാസുതൻ മാങ്ങാട് (എഡി.), *മലയാളത്തിലെ തെയ്യംകഥകൾ,* കൈരളി ബുക്സ്, കണ്ണൂർ, പു.171–176, 2016.

അജിതൻ, മേനോത്ത്, *മലയാളചെറുകഥ ഇരുപത്തൊന്നാം നൂറ്റാണ്ടിൽ,* കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2015.

ജോബിൻ ജോസ്, ശ്രീജിത്, ജി., (എഡി.), *ഫോക്‌ലോറും മലയാളകഥയും*, കേരള ഫോക് ലോർ അക്കാദമി, കണ്ണൂർ, 2016.

പള്ളത്ത്, ജെ. ജെ., *നാട്ടറിവ്,* ഒലിവ് പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്, 2017.

പാറക്കടവ്, പി. കെ., *തിരഞ്ഞെടുത്ത കഥകൾ,* ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2014.

ഫ്രാൻസിസ് നൊറോണ, *തൊട്ടപ്പൻ,* ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2018.

മാർക്കോസ്, വി.പി. (എഡി.), *സമകാലിക മലയാളചെറുകഥ വഴിയും പൊരുളും,* വിദ്വാൻ പി.ജി.നായർ സ്മാരകഗവേഷണകേന്ദ്രം, ആലുവ, 2012.

രാജഗോപാൽ, സി.ആർ., *ഫോക്‌ലോർ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ,* കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2019.

വിനോയ്, തോമസ്, *രാമച്ചി,* ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2017.

ഹരീഷ്, എസ്., *ആദം,* ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2015.

റ്റോജി വർഗീസ്, റ്റി., (എഡി.) *പുരാകഥ : സിദ്ധാന്തം സമൂഹം രാഷ്ട്രീയം,* ഒരുമ പബ്ലിക്കേഷൻസ്, തിരുവനന്തപുരം, 2017.

Dorson, Rechard, M., *Folklore and Folklife an Introduction,* University of Chicago Press, Chicago, 1972.

തുടി റിസർച്ച് ജേണൽ
ISSN – 2320–8880
ലക്കം – 4 വോള്യം – 9

ഡോ. എസ്. ഗിരീഷ് കുമാർ

അധികാരചിഹ്നങ്ങൾ പടയണിയിൽ

സംഗ്രഹം

അറിവ്, അധികാരം തുടങ്ങിയ സംപ്രത്യയങ്ങൾ ആധുനികാനന്തരപഠനങ്ങളുടെ പ്രധാന അന്വേഷണമേഖലയാണ്. ആശയവിനിമയത്തിനു മനുഷ്യൻ ഉപയോഗിക്കുന്ന ഭാഷാപരവും ഭാഷേതരവുമായ ഘടകങ്ങളിൽ അധികാരത്തിന്റെ ചിഹ്നങ്ങൾ മറഞ്ഞിരിക്കുകയോ മറച്ചുവെയ്ക്കുകയോ ചെയ്യുന്നു. പുറമേനിന്ന് നോക്കുമ്പോൾ നിഷ്പക്ഷം, നിരുപദ്രവകരം, സത്യാത്മകം എന്നൊക്കെ തോന്നുന്ന ആശയം സൂക്ഷ്മമായി അപഗ്രഥിക്കുമ്പോൾ അധികാരത്തിന്റെയും മേധാവിത്വത്തിന്റെയും ചിഹ്നങ്ങൾ തെളിഞ്ഞു വരുന്നതു കാണാം. അധികാരത്തെ സംബന്ധിച്ചുള്ള ഈ ദർശനത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ പടയണിയുടെ പുരാവൃത്തം, ഏതാനും ചടങ്ങുകൾ എന്നിവ പരിശോധിക്കുകയാണ് ഈ പ്രബന്ധം

താക്കോൽ വാക്കുകൾ

അധികാരം, മേധാവിത്വം, പ്രത്യയശാസ്ത്രം, അനുഷ്ഠാനം, പ്രതിനിധാനം, നാദഗുണം.

പുരാവൃത്തം

'കാളീദാരുകപുരാവൃത്ത'മാണ് പടയണിക്ക് ആധാരം. ഘോരമായ ദേവാസുരയുദ്ധത്തിൽ അസുരന്മാർക്കു പരാജയം നേരിടുകയും പലരും വധിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്തു. ശേഷിച്ചവർ ഓടിയൊളിച്ചു. അസുരഗോത്രത്തിൽ ദാനമതിയെന്നും ദാരുമതിയെന്നും പേരുള്ള രണ്ടു സ്ത്രീകൾ മാത്രം അവശേഷിച്ചു. അവർ ബ്രഹ്മാവിനെ തപസ്സനുഷ്ഠിച്ചതിന്റെ ഫലമായി ദാനവനും ദാരുകനും ജനിച്ചു. ദാരുകൻ വളർന്നു പ്രായപൂർത്തിയായപ്പോൾ വംശത്തിനു സംഭവിച്ച നാശം കേട്ടറിയുകയും പ്രതികാരം ചെയ്യാൻ ബ്രഹ്മാവിനെ തപസ്സാരംഭിക്കുകയും ചെയ്തു. തപസ്സ് അനേകവർഷം പിന്നിട്ടിട്ടും ബ്രഹ്മാവ് പ്രത്യക്ഷമായില്ല. അതോടെ ദാരുകൻ സ്വന്തം ശിരസ്സ് ബലി നൽകുവാൻ വാളെടുത്ത് കഴുത്തിൽ വച്ചു. ഒരു തുള്ളി രക്തം നിലത്തു വീണതോടെ നിവൃത്തിയില്ലാതെ ബ്രഹ്മാവ് പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടു. മനുഷ്യനോ കല്ലിനോ ഇരുമ്പിനോ മറ്റ് ആയുധങ്ങൾക്കോ രാത്രിയോ പകലോ നിന്നെ വധിക്കാൻ സാധ്യമല്ലെന്ന വരം നൽകി. കൂടാതെ വീരനായ നിന്റെ രക്തം ഭൂമിയിൽ വീണാൽ ഒരു തുള്ളി രക്തത്തിൽനിന്ന് ആയിരം പേർ ജനിക്കുമെന്നും ദേവാസുരമനുഷ്യരാൽ കൊല്ലപ്പെടില്ലെന്നും പന്തീരായിരം ആനയുടെ ശക്തിയും ബ്രഹ്മദണ്ഡ്, ചില വിശേഷപ്പെട്ട മന്ത്രങ്ങൾ എന്നിവയും വരമായി നല്കി. സ്ത്രീകളാൽ കൊല്ലപ്പെടില്ലെന്ന വരം നേടിയിട്ടില്ലെന്ന് ഓർമ്മിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തു. അബലകളായ സ്ത്രീകളോട് യുദ്ധം ചെയ്യാൻ പ്രത്യേകിച്ച വരത്തിന്റെ ആവശ്യമില്ലെന്നായിരുന്നു ദാരുകന്റെ മറുപടി. ദാരുകന്റെ അഹങ്കാരത്തിൽ കോപിഷ്ഠനായ ബ്രഹ്മാവ് ഈ ഗർവ്വുമൂലം നിന്നെ ദിവ്യനാരി വധിക്കുമെന്നും മന്ത്രങ്ങളും ദണ്ഡുകളും ഉപയോഗപ്പെടുകയില്ലായെന്നും ശപിച്ചു. ബ്രഹ്മാവിന്റെ വരം ലഭിച്ച ദാരുകൻ ഇന്ദ്രനെ പരാജയപ്പെടുത്തി. ദേവലോകത്ത് നാശങ്ങൾ വിതച്ചു. ദാരുകന്റെ ശല്യം സഹിക്കാതായപ്പോൾ ദേവകൾ ബ്രഹ്മാവിനോടും വിഷ്ണുവിനോടും സങ്കടമുണർത്തിച്ചു. അവർ നിസ്സഹായരായപ്പോൾ ശിവനെ സമീപിച്ചു. ശിവന്റെ ഉപദേശപ്രകാരം ദേവ

ന്മാർ തങ്ങളുടെ ശക്തിയിൽനിന്ന് ദേവതമാരെ സൃഷ്ടിച്ച്, കാർത്ത്യായനീ ദേവിയുടെ നേതൃത്വത്തിൽ യുദ്ധത്തിനു നിയോഗിച്ചെങ്കിലും അവരും ദാരുക നോടു പരാജയപ്പെട്ടു.

കാലം കടന്നുപോകവെ ഒരിക്കൽ ദാരുകനാൽ അവമാനിതനായ നാരദൻ ശിവസന്നിധിയിലെത്തി സങ്കടം ഉണർത്തിച്ചു. കോപിഷ്ടനായ ശിവൻ തൃക്കണ്ണിൽനിന്ന് ഭദ്രകാളിയെ ജനിപ്പിച്ച്, തുണയായി ഭൂതഗണ ങ്ങളെയും കൂളികളെയും യുദ്ധത്തിനു നിയോഗിച്ചു. കാർത്ത്യായനീദേവി തു ടങ്ങിയ ദേവതകളും അവർക്കൊപ്പം കൂടി. ഇതറിഞ്ഞ് കോപിഷ്ടനായ ദാ രുകൻ ബ്രഹ്മാവ് നൽകിയ മന്ത്രങ്ങൾ പത്നിയായ മനോദരിയ്ക്ക് ഉപദേ ശിച്ചു നല്കിയശേഷം യുദ്ധത്തിലേർപ്പെട്ടു. കാളിയും ദാരുകനുമായുള്ള യു ദ്ധം ജയപരാജയങ്ങളില്ലാതെ തുടർന്നു. ബ്രഹ്മാവ് നൽകിയ മന്ത്രങ്ങൾ മനോദരിയിൽനിന്നു കൈക്കലാക്കാതെ ദാരുകനെ ജയിക്കാനാവില്ലെ ന്നു മനസ്സിലാക്കിയ കാർത്ത്യായനീദേവി ദരിദ്രബ്രാഹ്മണകന്യകയുടെ വേഷത്തിൽ മനോദരിയുടെ അടുത്തെത്തി മന്ത്രങ്ങൾ കൈക്കലാക്കി. തു ടർന്ന് ഇരുപത്തിരണ്ടു ദിവസത്തെ യുദ്ധത്തിനുശേഷം ദാരുകനെ കാളി വധിച്ചു. ദാരുകന്റെ ശിരസ്സിൽനിന്നു തെറിച്ച രക്തം കാപാലപാത്രത്തിലാ ക്കി കോരിക്കുടിച്ചു. തുടർന്ന് സംഹാരരുദ്രയായി കൈലാസത്തിലേക്കു പു റപ്പെട്ട കാളിയുടെ കോപം ശമിപ്പിക്കാനായി സുബ്രഹ്മണ്യന്റെ നിർദ്ദേശ പ്രകാരം ശിവഭൂതഗണങ്ങൾ വേഷപ്രച്ഛന്നരായി കാളീരൂപം കോലത്തിൽ വരച്ചും തുള്ളിയും കാണിച്ചു. അതുകണ്ട് കാളിയുടെ കോപം ശമിച്ചു.

അധികാരസംഘർഷം

ആന്തരികവും ബാഹ്യവുമായ സംഘർഷങ്ങളോടു പൊരുത്തപ്പെട്ടും വി ഘടിച്ചുമാണ് മനുഷ്യചരിത്രം വികസിക്കുന്നത്. അത്തരം സംഘർഷത്തി ന്റെ ചരിത്രവും ഉള്ളടങ്ങുന്നതാണ് ഈ പുരാവൃത്തം. കാളീദാരുകപുരാവൃ ത്തത്തിൽ ഇരുവരും തുല്യ പ്രാധാന്യമുള്ളവരാണ്. കാളിയോളം ശക്തിയു ള്ള ദാരുകനെ വധിക്കുന്നതിലൂടെയാണ് കാളി പ്രാമാണ്യത്തിലേക്ക് ഉയരു

ന്നത്. വരങ്ങൾ നൽകിയ ബ്രഹ്മാവ് ദാരുകനിൽ അഹങ്കാരം കണ്ട് ശാപവും നൽകിയതിലൂടെ ബ്രഹ്മാവിന്റെ പക്ഷം ദേവപക്ഷമാണെന്നു തെളിയുന്നു. ബ്രഹ്മാവ് നൽകിയ മന്ത്രങ്ങൾ മനോദരിയിൽനിന്ന് കാർത്ത്യായനീദേവി കൈക്കലാക്കുന്നതും സൂത്രപ്പണിയിലൂടെയാണ്. മന്ത്രം അറിവാണ്. അതു കൈവശമുള്ളവരെ കീഴടക്കാനാവില്ലെന്ന് പുരാവൃത്തം പരോക്ഷമായി സൂചിപ്പിക്കുന്നു. ഇത്തരം അറിവുകൾ ഒരു വംശത്തെയോ വർഗത്തെയോ കീഴടക്കാൻ അധികാരവർഗം എല്ലാക്കാലത്തും ഉപയോഗിച്ചിരുന്നു. മാത്രമല്ല, ബ്രാഹ്മണകന്യകയുടെ വേഷത്തിലെത്തി മന്ത്രങ്ങൾ മനോദരിയോടു ചോദിക്കുമ്പോൾ ഭർത്താവിന്റെ ജീവൻ പോയാലും ബ്രാഹ്മണരു ചോദിച്ചാൽ എന്തും നൽകണമെന്ന ആശയമാണ് പരോക്ഷമായി സ്ഥാപിക്കുന്നത്. പടയണി, മുടിയേറ്റ് തുടങ്ങി കേരളത്തിലെ ഒട്ടുമിക്ക അനുഷ്ഠാനങ്ങൾക്കും കാളീ പുരാവൃത്തം അടിസ്ഥാനമാകുന്നു. ഇന്ത്യയുടെ മറ്റു ഭാഗങ്ങളിൽ ഈ പുരാവൃത്തത്തിന് ഇത്രയധികം പ്രചാരം ലഭിച്ചിട്ടുമില്ല. അങ്ങനെ നോക്കുമ്പോൾ ദക്ഷിണേന്ത്യൻ പരിസരത്ത് സവിശേഷലക്ഷ്യങ്ങൾ നിർവഹിക്കാൻ സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടതാണ് ഈ പുരാവൃത്തമെന്ന സൂചന ലഭിക്കുന്നു.

പുരാവൃത്തത്തിന്റെ ദൃശ്യാവിഷ്കരണം

കാളിയുടെയും മറ്റു ദേവതകളുടെയും ദുരിതകാരികളായ ബാധകളുടെയും പ്രീതിക്കായി അനുഷ്ഠിക്കുന്ന ദൃശ്യകലയാണ് പടയണി. കാളീദാരുക പുരാവൃത്തം പ്രാദേശികമായ കൂട്ടിച്ചേർക്കലുകളോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. സമൃദ്ധി, നാശം എന്നീ ദ്വന്ദ്വങ്ങളെ പടയണിയിലെ പുരാവൃത്തവും അനുഷ്ഠാനവും ഒരുപോലെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നു. നാശത്തിൽനിന്ന് സമൃദ്ധിയിലേക്കുള്ള ഉയർച്ചയാണ് പടയണിയുടെ ഭൗതികലക്ഷ്യം. പുരാവൃത്തത്തിൽ ദാരുകന്റെ ഉപദ്രവമാണ് നാശകാരണം. അനുഷ്ഠാനാവതരണത്തിൽ ബാധകളും രോഗങ്ങളുമാണ് ദുരിതകാരണം. ദാരുകനെ നിഗ്രഹിക്കാനെന്നതുപോലെ ബാധകളും രോഗങ്ങളും ഇല്ലായ്മ ചെയ്യേണ്ടതും കാളിയാണ്. അതിനാൽ പശ്ചാത്തലം എന്നതിലുപരി പുരാവൃത്തവും അനുഷ്ഠാനവും ഘട

നാപരമായിത്തന്നെ ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. അതായത് പുരാവൃത്തം കാർഷികവ്യവസ്ഥയിൽ അധിഷ്ഠിതമായ സാമൂഹികസാഹചര്യങ്ങളിലേക്കു പരിവർത്തനം ചെയ്യപ്പെട്ടതാണ് അനുഷ്ഠാനം. നിലനില്ക്കുന്ന കാർഷിക വ്യവസ്ഥ തകരാതിരിക്കുക എന്നതും പടയണിയുടെ അനുഷ്ഠനലക്ഷ്യമായിരുന്നു. അനുഷ്ഠാനത്തിന്റെ മുകളിൽ പറഞ്ഞ ഘടനയ്ക്കുള്ളിൽ ഒരുക്കിയിരിക്കുന്ന ഓരോ ചടങ്ങും കാർഷികവ്യവസ്ഥയെ പിന്താങ്ങുന്നു. അതിനാൽ ഓരോ ഘടകവും ദൃശ്യവത്കരിക്കുന്നതിലൂടെ സംവേദനം ചെയ്യുന്ന ആശയം സാമൂഹികമായി നിലനില്ക്കുന്ന അധികാരബന്ധങ്ങൾ സാധൂകരിക്കുന്നു. പുരാവൃത്തവും അതടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ള അനുഷ്ഠാനവും ഒരു ജനതയെ രൂപപ്പെടുത്താനുള്ള പ്രത്യയശാസ്ത്ര ഉപാധിയായി/വിദ്യാഭ്യാസ ഉപകരണമായി മാറുന്നു. സമൂഹത്തിന്റെ അടിയടരുകളിലേക്ക് ആശയങ്ങൾ എത്തിക്കുകയെന്ന ദൗത്യമാണ് ഇവിടെ അനുഷ്ഠാനത്തിനുള്ളത്. ആശയങ്ങൾ ഉല്പാദിപ്പിക്കുന്നത് ആരെന്നതിനെ ആശ്രയിച്ച് അതിൽ പ്രതിഫലിക്കുന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രതലവും വ്യത്യസ്തമാകുന്നു. ഇവിടെ ഭാഷയോടൊപ്പം അതിനെക്കാൾ ശക്തമായ ആശയസംവേദനമാധ്യമമായി ദൃശ്യങ്ങൾ മാറുകയും ചെയ്യുന്നു.

ചടങ്ങുകൾ

സാമൂഹികമായ അധികാരഘടന പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നതാണ് പടയണിയിലെ ചടങ്ങുകൾ. തെങ്ങിന്റെ ഉണങ്ങിയ ഓലകൾ കെട്ടിയുണ്ടാക്കുന്ന കറ്റ (ചൂട്ടുകറ്റ) നടയിൽ വെക്കുന്നതോടെയാണ് ചടങ്ങുകൾ ആരംഭിക്കുന്നത്. ചൂട്ടു കെട്ടിയുണ്ടാക്കാൻ പതിയാൻ ജാതിക്കാർക്കാർക്കാണ് അവകാശം. ചൂട്ടുകറ്റ എത്തിക്കുന്നതോടെ പതിയാൻ പിൻവാങ്ങുന്നു. ഒരുതരത്തിൽ അധികാരവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട തന്ത്രവും മറ്റൊരു തരത്തിൽ സാമൂഹികമായ ആവശ്യവുമാണിത്. ദേവിക്കു വർഷം തോറും നടക്കുന്ന വഴിപാടിനു തുടക്കം കുറിക്കുന്നത് തങ്ങളാണെന്ന് പതിയാൻ അഭിമാനിക്കുന്നു. അതേസമയം തെങ്ങിൽ കയറാനുള്ള അവന്റെ കഴിവിനെ ഇതര ജാതിക്കാർ ഉപയോഗി

ക്കുന്നു. പതിയാനെക്കൊണ്ട് പണിയെടുപ്പിക്കുന്ന മറ്റു ജാതിവിഭാഗങ്ങളോ പതിയാനോ ഈ തന്ത്രം മനസ്സിലാക്കിയാവില്ല പ്രവർത്തിക്കുന്നതെന്ന പ്രത്യേകതയുമുണ്ട്.

ചൂട്ടുവയ്പ്പിന്റെ അന്ന് എല്ലാ വിഭാഗം ആളുകളും പടയണിക്കളത്തിലെത്തുന്നു. കറ്റ ദേവിക്കു സമർപ്പിക്കാൻ അവകാശപ്പെട്ട കുടുംബങ്ങളോ വ്യക്തികളോ ഉണ്ടാവും. പതിയാൻ നടയ്ക്കു വച്ച ചൂട്ടുകറ്റ ഏറ്റുവാങ്ങുന്നത് അയാളാണ്. നായർ ജാതി പ്രതിനിധിയായ കരനാഥന്റെ സ്ഥാനമാണ് അയാൾക്കുള്ളത്. കരനാഥൻ പിന്നീട് ചൂട്ടുകറ്റയുമായി മേൽശാന്തിയെ സമീപിക്കുന്നു. ശാന്തി ശ്രീകോവിലിലെ ഭദ്രദീപത്തിൽനിന്ന് തീപകർന്ന് കരനാഥനെ ഏൽപ്പിക്കുന്നു. തുടർന്ന് കത്തിച്ച ചൂട്ടുകറ്റയുമായി കരനാഥൻ മുന്നിൽ നടക്കും. പ്രമാണിമാരും കരക്കാരും ആർപ്പുവിളികളോടെ അദ്ദേഹത്തെ പിന്തുടരും. കരനാഥൻ കളത്തിലെത്തി ചൂട്ട് മീനത്തെ മൂലയിൽ വയ്ക്കുന്നതോടെ പടയണി തുടങ്ങും.

ചൂട്ടുകറ്റ സമർപ്പണം ഘടനാപരമായി അധികാരത്തിന്റെ ചിഹ്നങ്ങൾ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നു. ശാരീരികാധ്വാനം ഏറ്റെടുക്കുന്ന പതിയാൻ കറ്റയൊരുക്കി സമർപ്പിക്കുന്നതോടെ പിൻവലിയുന്നു. ജന്മിത്വത്തിൽ അധിഷ്ഠിതമായ അധികാരബന്ധങ്ങളിൽ ശാരീരികാധ്വാനം ഏറ്റെടുക്കേണ്ടിവന്ന മുഴവൻ ജാതിവിഭാഗത്തിന്റെയും പ്രതിനിധാനമാണ് അയാൾക്കുള്ളത്. കറ്റ നടയിൽ നിന്നെടുത്ത് ശ്രീകോവിലിനു സമീപമെത്താൻ അധികാരം കരനാഥനാണ്. കാർഷികജോലികളിൽ നേതൃത്വപരമായ പങ്കുവഹിച്ച നായർ ജാതി പ്രതിനിധാനമാണ് കരനാഥനുള്ളത്. ഉല്പാദിപ്പിച്ച ധാന്യം കരപ്രമാണിയെ ഏൽപ്പിക്കുന്നതോടെ അധ്വാനവർഗം പിൻവാങ്ങുന്നു. സംഭരിച്ച ധാന്യം ഭൂവുടമയായ ബ്രാഹ്മണനെ ഏല്പ്പിക്കുകയെന്നതാണ് കരനാഥന്റെ ചുമതല. സമാനമായ രീതിയിൽ ചൂട്ടുകറ്റയുമായി ശാന്തിക്കാരനെ സമീപിക്കുന്നു. ബ്രാഹ്മണർ ഭദ്രദീപത്തിൽനിന്ന് പകർന്നു നൽകുന്ന അഗ്നി പടയണി തുടങ്ങാനുള്ള അനുവാദമാണ്. സംഭരിക്കപ്പെട്ട ധാ

ന്യത്തിൽനിന്ന് നിശ്ചയിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള വിഹിതം കീഴ്ജാതിക്കാർക്ക് നല്കുന്നതിനു തുല്യമാണിത്. ചുരുക്കത്തിൽ സാമൂഹികമായ അധികാരബന്ധങ്ങളുടെ അടരുകൾ പരോക്ഷമായി ദൃശ്യവത്ക്കരിക്കുന്ന ചടങ്ങാണിത്.

ക്ഷേത്രവും പടയണിക്കളവും

ക്ഷേത്രശ്രീകോവിലും പടയണിക്കളവും അധികാരവുമായി ബന്ധപ്പെടുന്ന ചിഹ്നങ്ങളായും വ്യാഖ്യാനിക്കാം. നമ്പൂതിരിയുടെ അധികാരകേന്ദ്രമാണ് ശ്രീകോവിൽ. അതിനുള്ളിലാണ് ദേവിയുടെ സ്ഥാനം. പടയണി തുടങ്ങണമെങ്കിൽ ദേവി അതിനുള്ളിൽനിന്നു പുറത്തു വരണം. കത്തിച്ച ചൂട്ടുകറ്റയിൽ ദേവീചൈതന്യം ഉണ്ടെന്നാണു വിശ്വാസം. ദേവി പുറത്തിറങ്ങണമെങ്കിൽ നമ്പൂതിരി അനുവദിക്കണം. പുറത്തുള്ളവർ കീഴാളരായ കരവാസികളാണ്. ദേവി പുറത്തേക്കു വരികയെന്നാൽ കരവാസികളിലൊരാളാവുകയെന്നാണ്. അവിടെയാകട്ടെ നമ്പൂതിരി വരികയുമില്ല. ഇത്തരത്തിൽ അകം/പുറം വിഭജനത്തിലൂടെയാണ് അധികാരത്തിന്റെ തലങ്ങൾ സമൂഹത്തിൽ സ്ഥാപിക്കപ്പെടുന്നത്. അകം അധികാരതലത്തിൽ മുകൾത്തട്ടിലുള്ളവരുടെ ഇടമാണ്. അവർക്ക് ആവശ്യമുള്ളതെല്ലാം അകത്തേക്ക് എടുക്കുന്നു. പുറമെന്നത് അധികാരത്തിനു പുറത്തേക്ക് അകറ്റപ്പെടുന്നവരുടേതാണ്. അങ്ങനെ അകറ്റി നിർത്തുമ്പോഴും സാമൂഹികനിയന്ത്രണത്തിന്റെ കണ്ണികൾ പൊട്ടാതിരിക്കാൻ അവർക്കു ചില അധികാരാവകാശങ്ങൾ നൽകുന്നു. അതുകൊണ്ടാണ് ശ്രീകോവിലിനു പുറത്തേക്കു ദേവിയെ വിട്ടുനൽകുന്നതും നമ്പൂതിരി പിൻവാങ്ങുന്നതും. ശ്രീകോവിലിൽ നമ്പൂതിരിയുടെ നിയന്ത്രണത്തിലുള്ള അമ്മ ആ നിയന്ത്രണം ഭേദിച്ച്, കരവാസികളുടെ വിളികേട്ട് അവർക്കിടയിലേക്ക് ഇറങ്ങി ചെല്ലുകയാണ്. തുടർന്നുള്ള ദിവസങ്ങളിൽ അമ്മയ്ക്കു വേണ്ടതൊക്കെ ചെയ്യുന്നത് അവരാണ്. ഈ മാനസികതലമാണ് ക്ഷേത്രമെന്ന ബ്രാഹ്മണകേന്ദ്രിതസ്ഥാപനം മുന്നോട്ടു വച്ച അധികാരത്തിനെതിരായി ഉയരാവുന്ന പ്രതിഷേധങ്ങളെ അടക്കിയത്.

ക്ഷേത്രം, കാവ് അഥവാ പടയണിക്കളം എന്നിവ ഇവിടെ അധികാരത്തിന്റെ ചിഹ്നങ്ങളാവുകയാണ്. ക്ഷേത്രവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടത് ഉച്ചവും കാവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടത് അവചവുമായി സങ്കല്പിക്കാം. എന്നാൽ ഭക്തിയെന്ന ഘടകം ഇതിനെയൊക്കെ കരവാസികളിൽനിന്ന് മറയ്ക്കുന്നു. കാവിൽ തന്നെയാണ് ക്ഷേത്രം സ്ഥിതി ചെയ്യുന്നതെങ്കിൽ പടയണിക്കളമാണ് സ്ഥലപരമായ അധികാരതലമാകുന്നത്. ശ്രീകോവിലുൾപ്പെടെയുള്ള ക്ഷേത്രമന്ദിരം അധികാരത്തിന്റെ ഉയർന്ന തലവും അതിനു പുറത്ത് പടയണി അരങ്ങേറുന്ന വേദി താണ തലമാവുകയും ചെയ്യുന്നു.

ചൂട്ടുകറ്റ സമർപ്പിച്ച്, പച്ചത്തപ്പു കൊട്ടി ദേവിയെ വിളിച്ചിറക്കി കഴിഞ്ഞാൽ ഗണകൻ തേങ്ങ മുറിച്ചു ഫലം പറയുന്നു. അത് ഗണകന്റെ അവകാശമാണ്. വർഷത്തിലൊരിക്കൽ കരയുടെ നിയന്ത്രണം ഗണകനിൽ ചേരുന്ന മുഹൂർത്തമാണത്. ഉത്സവകാലഫലം പറയാനുള്ള അവകാശത്തിലൂടെ തൊഴിൽപരമായ അധികാരവും ഗണകൻ നേടുന്നു. പഴയ സാമൂഹികവ്യവസ്ഥയിൽ ഗണകന്റെ തൊഴിലിലുള്ള വിശ്വാസം കരവാസികളിൽ ഉറപ്പിച്ചെടുക്കേണ്ടത് ആവശ്യമായിരുന്നു. പടയണിയിൽ ഗണകന് പ്രാതിനിധ്യം നല്കിക്കൊണ്ട് ഈ സാമൂഹിക ഉത്തരവാദിത്വം നിർവ്വഹിക്കപ്പെടുന്നു.

കൊടിമരം നാട്ടൽ

ഉത്സവാരംഭവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ചടങ്ങാണിത്. കരനാഥന്റെ നേതൃത്വത്തിൽ കരവാസികളെല്ലാം ചേർന്ന് കവുങ്ങു പിഴുതെടുത്ത്, ആർപ്പുവിളികളോടെ ക്ഷേത്രപ്രദക്ഷിണം ചെയ്ത് മുറ്റത്തു സ്ഥാപിക്കുന്നു. പടയണി തീരും വരെ കൊടിമരം ക്ഷേത്രമുറ്റത്തുണ്ടാവും.

ദേവിയുടെ അധികാരം കരയിലുറപ്പിക്കുന്നതിന്റെ പ്രതീകാത്മകമായ അവതരണമാണ് കൊടിമരം നാട്ടൽ. ദേവീചൈതന്യം കൊടിമരത്തിൽ ആരോപിക്കപ്പെടുന്നു. കൊടിമരം അദൃശ്യമായ കാവൽനിലയം പോലെ ക്ഷേത്രമുറ്റത്ത് ഉയർന്നു നില്ക്കുന്നു. കാവൽനിലയത്തിലിരുന്ന് ദേവി കര

വാസികളെയെല്ലാം നിരീക്ഷിക്കുന്നു. കരവാസികളെല്ലാം ആ നിരീക്ഷണ പരിധിക്കുള്ളിലാണ്. കരയുടെ മേലുള്ള ദേവിയുടെ അധികാരം കരവാസികളെല്ലാം അംഗീകരിക്കുന്നു. അങ്ങനെ അധികാരത്തിനു കീഴ്പ്പെടാനുള്ള കരവാസികളുടെ പൊതുമനസാണ് കൊടിമരം നാട്ടലിൽ പ്രതിഫലിക്കുന്നത്.

താളം, മേളക്കാർ

പടയണിയിൽ അതിപ്രധാനമായി ദീക്ഷിക്കേണ്ട ഇനമാണ് താളം. വാദ്യത്തെ നിയന്ത്രിക്കുന്നത് തപ്പാണ് (തപ്പ് കെട്ടുന്നതിനുള്ള കന്നിൻതോല് എത്തിക്കാനുള്ള അവകാശം പറയന്മാർക്കാണ്). ജീവിതത്തിലെ നന്മ തിന്മകൾ തമ്മിലുള്ള സംഘർഷമാണ് പടയണിയിലെ താളം. വിവിധ താളങ്ങൾ അടിസ്ഥാനമാക്കി തപ്പിൽ കൊട്ടുന്ന പടയണിമേളം സങ്കീർണമാണ്. ഗ്രാമത്തിന്റെ ഐശ്വര്യം താളത്തിലാണ്. താളം പിഴയ്ക്കുന്നത് ദുഃശകുനമാണ്. പടയണിവാദ്യത്തിലെ അതിപ്രധാന ഇനമായ ജീവതാളം ഇതാണ് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. അധികാരതലത്തിൽ വർത്തിക്കുന്ന അഭൗമ ശക്തികൾ വരുത്തുന്ന ക്രമഭംഗങ്ങൾ മറികടന്ന് ജീവിതത്തിന്റെ സ്വാഭാവിക താളക്രമം വീണ്ടെടുക്കാനുള്ള ശ്രമമാണ് ജീവതാളം. മറ്റു മേളക്കാർ ശ്രദ്ധിച്ചിരിക്കുമ്പോൾ ആശാൻ തുടങ്ങുന്നു. ക്രമേണ മറ്റു മേളക്കാർ ഏറ്റെടുക്കുന്നു. ഓരോ മേളക്കാരനും കരുതുന്നത് താനാണ് മേളം നിയന്ത്രിക്കുന്നതെന്നാണ്. മേളക്കാരെ സമൂഹത്തിന്റെ പതിപ്പായി വ്യാഖ്യാനിക്കാം. സമൂഹത്തെ നിയന്ത്രിക്കുന്ന വ്യക്തികൾക്കു തുല്യമാണ് പ്രധാന കൊട്ടുകാരനായ ആശാൻ. അദ്ദേഹത്തിനു കീഴിലുള്ള മറ്റു വ്യക്തികൾ ഒരേസമയം ആശാന്റെ നിയന്ത്രണത്തിലും സ്വതന്ത്രമായ സംഭാവനകൾ നല്കുന്നവരുമാണ്. പ്രധാന കൊട്ടുകാരനു കീഴടങ്ങുമ്പോഴും വ്യക്തി സ്വയം നിയന്ത്രിക്കാനും പ്രവർത്തിക്കാനും ശേഷിയുള്ളയാളാണെന്നു കരുതുന്നു.

നാദഗുണമെന്ന സങ്കല്പവും ഇവിടെ പരിശോധിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. കാച്ചിയ തപ്പിൽ (അഗ്നിക്കു സമീപം വച്ച് കാച്ചി, പാണനിലകൊണ്ട് മെരു

ക്കിയെടുക്കുന്നത്) കൊട്ടുന്ന നാദമാണ് നാദഗുണത്തിന് ആധാരം. ദേവിയെ ശ്രീകോവിലിൽനിന്ന് വിളിച്ചിറക്കുന്ന ആദ്യ ദിവസങ്ങളിൽ പച്ചത്തപ്പാണ് (ചൂടാക്കി മെരുക്കാത്ത തപ്പ്) കൊട്ടുന്നത്. പച്ചത്തപ്പിൽ നിന്നുയരുന്നത് പരുക്കൻ നാദമാണെങ്കിൽ കാച്ചിയ തപ്പിൽനിന്ന് മണിനാദമാണ് ഉയരുന്നത്. മണിനാദത്തിന് ഗുണമുണ്ടാവുന്നത് സമാന്തരമായി പച്ചത്തപ്പ് ഉപയോഗിക്കുന്നതിലൂടെയാണ്. അധികാരത്തിന്റെ പ്രയോഗവും ഇത്തരത്തിലാണ്. മണിനാദത്തിന് ആ ഗുണം ലഭിക്കാൻ പച്ചത്തപ്പ് ഉപയോഗിക്കുന്നതുപോലെ അധികാരികൾ വിധേയരെ ഉപയോഗിക്കുന്നു. പുകഴ്ത്തേണ്ടതും ഇകഴ്ത്തേണ്ടതും ഏതൊക്കെയെന്ന് അടയാളപ്പെടുത്തുന്നു. മൂല്യങ്ങളെ മൂല്യവിരുദ്ധമായവയിൽനിന്നു വേർതിരിക്കുന്നു. അസത്യം ഏതാണെന്നു പ്രഖ്യാപിച്ചുകൊണ്ട് സത്യത്തെ വ്യവസ്ഥാപിതമാക്കുന്നു. അധികാരപ്രയോഗത്തിലെ അദൃശ്യമായ ഈ ആശയങ്ങൾ തപ്പിലെ നാദവും മേളക്കാരുടെ ഘടനയും ഉൾക്കൊള്ളുന്നു. ശരിയെ തെറ്റായ പ്രയോഗങ്ങളിൽനിന്നു വേർതിരിക്കാൻ സമൂഹം സ്വീകരിക്കുന്ന സൂക്ഷ്മതന്ത്രങ്ങളാണ് ഇതിനാധാരം.

തുപ്പുകാപ്പൊലി

ആശാനോ കരപ്രമാണിയോ കളത്തിലെത്തി "ഹ്ഹ....യ്...." എന്നു നീട്ടി വിളിക്കുന്നതോടെയാണ് തുപ്പുകാപ്പൊലി ആരംഭിക്കുന്നത്. തുടർന്ന് കരവാസികൾ അതേറ്റെടുക്കുന്നു. അപ്പോൾ കാവിന്റെ ഇരുവശത്തുനിന്നും ഇരു സംഘങ്ങൾ പടയണിക്കളത്തിലേക്ക് ഇരച്ചെത്തുന്നു. ഓരോ സംഘത്തിലുമുള്ളവർ അരയിലും തലയിലും പച്ചിലത്തുപ്പുകൾ കെട്ടിയിരിക്കും. കൂടാതെ കൈകളിലും തുപ്പുകൾ പിടിച്ചിരിക്കും. ഓടിയിരച്ചെത്തുന്ന ഇരു സംഘങ്ങൾ പടയണിക്കളത്തിലെത്തുമ്പോൾ ഒരു സംഘമായി മാറുന്നു. അപ്പോൾ കാടിളകി വരുന്ന പ്രതീതിയാണ് ഉണ്ടാവുന്നത്. പടയണിക്കളത്തിലെത്തി അല്പസമയം ഉറഞ്ഞുതുള്ളി, വന്നവഴിയെ അതിവേഗം അവർ അപ്രത്യക്ഷരാകുന്നു. കാടുമായുള്ള മനുഷ്യന്റെ ആദിമബന്ധത്തിന്റെ തു

ടർച്ചയും വന്യമായ വികാരങ്ങൾ പ്രകടിപ്പിക്കാനുള്ള അവസരവുമാണ് തുപ്പുകാപ്പൊലി. പ്രത്യേകിച്ച് ചിട്ടകളോ മുറകളോ ഇല്ലാതെ ഇരുവശത്തുനിന്നും ഓടിയെത്തി കളത്തിൽ ഒന്നായശേഷം രണ്ടായി പിരിഞ്ഞ് ഓടി മറയുന്നു.

സാമൂഹികക്രമം രൂപപ്പെട്ടതിന്റെ ആദിമസൂചനകൾ ഈ ചടങ്ങിലുണ്ട്. ഒരുപക്ഷെ പടയണി ഇന്നു കാണുംവിധത്തിൽ ക്രമപ്പെട്ടത് ഗ്രാമജീവിതത്തിലെ ഇത്തരം ഒത്തുചേരലിലും സന്തോഷപ്രകടനത്തിൽ നിന്നുമാവാം. സാമൂഹികമായ മൂല്യവ്യവസ്ഥയാണ് ചില വികാരങ്ങൾ മനസിലടക്കാൻ മനുഷ്യനെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നത്. സാമൂഹികമായ അത്തരം അധികാരപ്രയോഗത്തിന് എതിരായുള്ള പ്രതിരോധമാണ് തുപ്പുകാപ്പൊലി.

എളന്തേം പടേം

കരക്കാരായ എല്ലാ വിഭാഗം ആളുകൾക്കും പ്രാതിനിധ്യം ലഭിക്കുന്ന ചടങ്ങാണിത്. തപ്പു മേളത്തിന്റെ അന്ത്യഘട്ടത്തിൽ അകലെനിന്നും ചൂട്ടുകറ്റയുടെ വെളിച്ചത്തിൽ എളന്തേം പടേം കളത്തിലേക്ക് എത്തുന്നു. അന്ന് അവതരിപ്പിക്കേണ്ട വേഷക്കാരും കരക്കാരും ചെണ്ടമേളത്തിന്റെ അകമ്പടിയോടെ ചുവടുകൾ ചവുട്ടി ആഘോഷപൂർവ്വം വരുന്നു. വേഷക്കാരിൽ തുപ്പുകാപ്പൊലിയിൽ എന്നപോലെ അരയിലും തലയിലും പച്ചില തുപ്പുകൾ കെട്ടുകയോ കൈകളിൽ തുപ്പു പിടിക്കുകയോ ചെയ്തിട്ടുണ്ടാവും. ജാതീയമായി എല്ലാ വിഭാഗം ആളുകളും ഉൾപ്പെടുന്ന സംഘമാണിത്. പ്രതിനിധികൾ അതാതു ജാതിക്കാരനാവണമെന്നില്ല. ഓരോ ജാതിക്കാരന്റെയും വേഷം മറ്റു ജാതിക്കാർ ധരിക്കുന്നതും ആവാം. ബ്രാഹ്മണവേഷക്കാർ, അമ്മൂമ്മ, അപ്പൂപ്പൻ, പറയൻ, പുള്ളോൻ, കാക്കാൻ, കാക്കാത്തി, മരയ്ക്കാൻ, മരയ്ക്കാത്തി, ചോവൻ, വെളുത്തേടൻ, നായർ, മഹർഷി തുടങ്ങി ഓരോ വർഷവും കരക്കാരുടെ ഭാവനയനുസരിച്ച് വേഷങ്ങൾ മാറുന്നു.

പടയണി ജാതീയമായ ഉച്ചനീചത്വങ്ങൾക്ക് അതീതമായ കലയാണെന്നു വ്യാഖ്യാനിക്കാൻ മുകളിൽ പറഞ്ഞ വേഷങ്ങൾ സഹായകമായിട്ടു

ണ്ട്. അതിനപ്പുറം ഉച്ചനീചത്വങ്ങൾ ശക്തമായിരുന്ന കാലത്ത് അതുണ്ടാക്കിയിരുന്ന അസംതൃപ്തികൾ മറികടക്കാൻ സമൂഹം സൃഷ്ടിച്ചെടുത്ത ചടങ്ങാണിതെന്നും വ്യഖ്യാനിക്കാം. എളന്തേം പടേം കളത്തിലെത്തുമ്പോൾ ഓരോ ജാതിവിഭാഗവും തങ്ങളുടെ പ്രതിനിധികളെ ആ പടയിൽ കാണുന്നു. അങ്ങനെ തങ്ങളും അനുഷ്ഠാനാവതരണത്തിൽ ഭാഗഭാക്കാണെന്ന ബോധം അവരിൽ ഉണ്ടാകുന്നു. ഈ ബോധം സമൂഹത്തിന്റെ നിലനിൽപ്പിൽ അത്യന്താപേക്ഷിതമാണ്. അരികുകളിലേക്കു മാറ്റി നിർത്തപ്പെടുന്നവർക്ക് തങ്ങളീ സമൂഹത്തിന്റെ ഭാഗമല്ലെന്ന ബോധം ഉണ്ടാകുന്നത് അപകടകരമാണ്. സാമൂഹികമായ അധികാരക്രമം നിലനിർത്താൻ ഇങ്ങനെയുണ്ടാകുന്ന അന്യതാബോധം ഇല്ലായ്മ ചെയ്യണം. ഇത്തരമൊരു ധർമ്മം കൂടി എളന്തേം പടേം പഴയ സാമൂഹിക സന്ദർഭങ്ങളിൽ നിർവഹിച്ചിട്ടുണ്ട്.

താവടി

ദാരുകനെ നിഗ്രഹിക്കാൻ കാളി പുറപ്പെടുന്നതിനെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്നതാണ് താവടി. തായ്–അമ്മ, അടി–പാദം, അമ്മയുടെ വഴിയിൽ എന്നാണ് ഇതർത്ഥമാക്കുന്നത്. കാളിക്കു പിന്നാലെ ദാരുകനെ നിഗ്രഹിക്കാൻ കരക്കാരും ആഘോഷപൂർവ്വം കൂടുന്നു. “മേളത്തിൽനിന്നുരുത്തിരിഞ്ഞുവരുന്ന താളത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കി, മെയ് വഴക്കത്തോടെ നടത്തപ്പെടുന്ന ചുവടുവയ്പ്പുകളാണ് താവടി. ‘താവടിച്ചവിട്ടുക’ എന്നാണ് പഴമക്കാർ ഈ തുള്ളൽ സമ്പ്രദായത്തിന് പറഞ്ഞു വരുന്നത്. ചുവടുകൾക്കുള്ള പ്രാധാന്യത്തെയാണല്ലോ ഇതു സൂചിപ്പിക്കുന്നത്.” (വാസുദേവൻപിള്ള 1993:40).

അധികാരവും അതിലന്തർഭവിക്കുന്ന പ്രതിരോധവും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷമാണ് താവടി. നേർത്താവടി, പന്നത്താവടി എന്നിങ്ങനെ ഇത് രണ്ടു വിധത്തിലുണ്ട്. താളം, ചുവടുകൾ, മെയ് വഴക്കം, അഭ്യാസപ്രകടനം എന്നിവകൊണ്ട് താരമ്യേന ചിട്ടപ്പെടുത്തിയതാണ് നേർത്താവടി. സാമൂ

ഹികക്രമം രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിന് സമൂഹം ചില മൂല്യങ്ങളും നിയമങ്ങളും ഉണ്ടാക്കുന്നതുപോലെ താവടിതുള്ളലിലും ചില നിയമങ്ങളുണ്ട്. അതു കൃത്യ മായി പാലിക്കുന്നവരാണ് നേർത്താവടിക്കാർ. പിഴയ്ക്കാത്ത ചുവടുകളും താള വും നേർത്താവടിയിൽ പ്രധാനമാണ്. നിയമങ്ങൾ അവയുടെ പിറവിയോ ടൊപ്പം ലംഘിക്കാനുള്ള വാസനയും ഉണ്ടാവുന്നു. മനുഷ്യനിലെ ഈ വാസ നയാണ് പന്നത്താവടിയിൽ പ്രതിഫലിക്കുന്നത്. അങ്ങനെ താവടിതുള്ള ലിലെ നേർ–പന്നത്താവടി അധികാരസംഘർഷം പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നു.

നേർത്താവടിക്കാരുടെ അഭ്യാസമുറകൾ ലംഘിക്കുകയെന്ന ദൗത്യ മാണ് പന്നത്താവടിക്കാർക്കുള്ളത്. നേർത്താവടിക്കാർ തൻകരക്കാർ അഥവാ നേർകരക്കാരെന്നും പന്നത്താവടിക്കാർ പൊയ്ക്കരക്കാരെന്നും ചില കരകളിൽ അറിയപ്പെടാറുണ്ട്. ഇരു കൂട്ടരും തമ്മിൽ വേഷത്തിലും വ്യത്യാസമുണ്ട്. പന്നത്താവടിക്കാരുടെ അരയിലും കഴുത്തിലും പച്ചിലത്തു പ്പുകൾ കെട്ടിയിരിക്കും. കൂടാതെ ഇരു കൈകളിലും തുപ്പുകളുണ്ടാവും. നേർ കരക്കാർ മേളത്തിനായി തപ്പ്, തവിൽ, മദ്ദളം, കുഴൽ എന്നീ വാദ്യങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുമ്പോൾ പന്നത്താവടിക്കാരുടെ പിന്നിൽ പൊയ് വാദ്യക്കാ രാണ് അണി നിരക്കുന്നത്. കരിലാഞ്ചിവള്ളി, തെങ്ങോല, പാള, കുട്ട, മര ക്കുറ്റി എന്നിവ കൊണ്ടുണ്ടാക്കിയ വാദ്യോപകരണങ്ങളാണ് അവർക്കു ള്ളത്. നേർകരക്കാർ ഉപയോഗിക്കുന്ന വാദ്യങ്ങളുടെ വികൃതാനുകരണങ്ങ ളാണ് അവ. നേർകരക്കാർക്ക് എത്ര വാദ്യോപകരണങ്ങൾ ഉണ്ടോ അത്ര തന്നെ പൊയ് വാദ്യങ്ങൾ പൊയ് കരക്കാർക്ക് ഉണ്ടായിരിക്കും. "നേർ താവടിക്കാരെ ഹാസ്യാത്മകമായി അനുകരിക്കുകയാണ് പന്നത്താവടി ക്കാർ ചെയ്യുന്നത്. നേർകരക്കാർ 'വട്ടക്കാലിൽ' നിൽക്കുമ്പോൾ പൊയ്ക്ക രക്കാർ, വട്ടമരത്തിന്റെ കവരക്കമ്പിൽ കാലുവച്ചു നിൽക്കുക, ഇടത്തോ ട്ടു നീങ്ങുമ്പോൾ വലത്തോട്ടു നീങ്ങുക, ഉയർന്നു ചാടുമ്പോൾ താണിരി ക്കുക, ചവിട്ടിയിറങ്ങുമ്പോൾ ചവിട്ടിക്കയറുക, ചവിട്ടിക്കയറുമ്പോൾ ചവിട്ടിയി റങ്ങുക, ഇടംകാൽ വയ്ക്കുമ്പോൾ വലംകാൽ വയ്ക്കുക തുടങ്ങി നേരേ വിരുദ്ധ

മായ രീതിയിലാണ് ഇരു കരക്കാരും തുള്ളുന്നത്" (വാസുദേവൻപിള്ള 1993: 46). നേർകരക്കാർക്ക് പടയണിക്കളത്തിൽ നിയതസ്ഥാനം ഉള്ളപ്പോൾ പൊയ്കരക്കാർക്ക് അതില്ല. നേർകരക്കാരുടെ ചുറ്റും പടയണിക്കളം മുഴവൻ അവർക്ക് ഉപയോഗിക്കാം. അതേസമയം നേർകരക്കാർക്ക് മുൻകൂട്ടി നിശ്ചയിക്കപ്പെട്ട ഘടനയിൽ മാറ്റം വരുത്താനാവില്ല. നേർകരക്കാരുടെ ചുവടുകളും താളങ്ങളും വികൃതമായി അനുകരിച്ച് അവ തെറ്റിക്കാനാണ് പൊയ്കരക്കാരുടെ ശ്രമം. എന്നാൽ അവരുടെ ശ്രമം വിഫലമാവുന്നു. നേർകരക്കാർ മംഗളം ചവുട്ടി കലാശിക്കുന്നതോടെ അവർക്കൊപ്പം പൊയ്കരക്കാരും നിഷ്ക്രമിക്കുന്നു.

നന്മയും തിന്മയും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷമായോ ഒരേ സമൂഹത്തിലുള്ള രണ്ട് വർഗങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള സംഘർഷമായോ നേർതാവടിയും പന്നത്താവടിയും വ്യാഖ്യാനിക്കാം. സമൂഹരൂപീകരണത്തിൽ മൂല്യങ്ങൾ വഹിക്കുന്ന പങ്ക് പ്രധാനമാണെന്നാണ് ഈ ചടങ്ങ് വ്യക്തമാക്കുന്നത്. മൂല്യങ്ങൾ ആരു സൃഷ്ടിക്കുന്നു എന്നതാണ് അധികാരത്തെ സംബന്ധിച്ചുള്ള അന്വേഷണങ്ങളുടെ കേന്ദ്രം. നേർ/പന്ന, തൻ/പൊയ് തുടങ്ങിയ ദ്വന്ദ്വങ്ങളിലൂടെയാണ് ഇവിടെ അധികാരത്തിന്റെ ചിഹ്നങ്ങൾ സമൂഹത്തിലേക്ക് കടത്തി വിടുന്നത്. കരക്കാരിൽ തൻകരക്കാരും പൊയ്കരക്കാരും സങ്കല്പിക്കപ്പെടുന്നു. തൻകരക്കാർ കരയുടെ നിയമങ്ങൾക്കും മൂല്യങ്ങൾക്കും അനുസൃതമായി കളത്തിൽ ചരിക്കുമ്പോൾ അതംഗീകരിക്കാത്ത കൂട്ടരാണ് പൊയ്കരക്കാർ. നിയമലംഘനവും നിയമങ്ങളെ ചോദ്യം ചെയ്യലുമാണ് അവരുടെ ദൗത്യം. മൂല്യങ്ങൾ ആപേക്ഷികമാണെന്നിരിക്കെ അവരുടെ നിയമലംഘനത്തിലും സാമൂഹികമായ ചില ധർമ്മങ്ങൾ ഉണ്ടായിരിക്കാം. പക്ഷെ, പൊതുസമൂഹവും അധികാരകേന്ദ്രങ്ങളും അതംഗീകരിക്കാൻ തയ്യാറാകുന്നില്ല. അതുകൊണ്ടാണ് നേർതാവടിക്കാരുടെ താവടി നേരും പൊയ്കരക്കാരുടെ താവടി പൊയ്യും പന്നയുമാകുന്നത്. സാമൂഹികമൂല്യങ്ങൾ വഹിക്കുന്ന അധികാരതലത്തിനു വിരുദ്ധമായി നിൽക്കുന്ന

തിനെയൊക്കെ അകറ്റാൻ നേർ/പന്ന എന്നീ ദ്വന്ദ്വം സമൂഹം രൂപപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. ഭാഷയിലൂടെ അധികാരം ഒളിച്ചു കടത്തുന്നതിന് ഒരു ദാഹരണമാണിത്. അതേസമയം അധികാരപ്രയോഗത്തിന്റെ പരോക്ഷമായ ദൃശ്യവത്ക്കരണവുമാണ് താവടിതുള്ളൽ. അനുഷ്ഠാനത്തിൽ ഭാഗഭാക്കാകുന്നവർ അതറിഞ്ഞോളണമെന്നില്ല. പന്നത്താവടിക്കാർ എത്രയൊക്കെ ശ്രമിച്ചിട്ടും നേർകരക്കാരുടെ ചുവടുകൾക്കും താളത്തിനും ഭംഗം വരുത്താനാകുന്നില്ല. ഇവിടെ പന്നത്താവടിക്കാർക്കുമേൽ നേർതാവടിക്കാർ ആധിപത്യം സ്ഥാപിക്കുന്നു.

ഭരണവർഗത്തിന്റെയും ഭരിക്കപ്പെടുന്നവരുടെയും സംഘർഷമായും നേർ–പന്ന താവടിക്കാരെ എടുക്കാം. നേർതാവടിക്കാർ ഭരണവർഗപ്രതിനിധികളാണ്. പന്നത്താവടിക്കാർ ആധിപത്യ പ്രവണതകൾക്കു കീഴ്പ്പെടുന്നവരുടെ പ്രതിനിധികളും. നേർതാവടിക്കാരുടെ ചുവടുകൾ തെറ്റിച്ച്, അവരെ തങ്ങളോടൊപ്പം കൂട്ടാനാണ് പന്നത്താവടിക്കാർ ശ്രമിക്കുന്നത്. അല്ലെങ്കിൽ നിലവിലെ നിയമങ്ങൾക്കും മൂല്യസങ്കല്പങ്ങൾക്കും ഭംഗം വരുത്തിയശേഷം നേർതാവടിക്കാരുടെ ശ്രേണിയിലേക്കു പ്രവേശിക്കാനാണ് പന്നത്താവടിക്കാർ ശ്രമിക്കുന്നത്. നേർകരക്കാരെന്ന അംഗീകൃത വിഭാവനയിലേക്കു പ്രവേശിക്കാനുള്ള ഭ്രഷ്ടവർഗത്തിന്റെ ശ്രമവുമാണത്. എന്നാൽ അതിലവർ പരാജിതരാവുന്നു. എത്രയൊക്കെ ശ്രമിച്ചാലും സമൂഹത്തിന്റെ മൂല്യങ്ങളിൽനിന്ന് വ്യതിചലിച്ചാൽ ക്രമരഹിതമായ ജീവിതത്തിലേക്കു വഴുതിവീഴുമെന്നും പരാജിതരാവുമെന്നും ഭ്രഷ്ടവർഗത്തെ ഓർമ്മപ്പെടുത്തുക കൂടിയാണ് ഈ ചടങ്ങിലൂടെ ചെയ്യുന്നത്. അങ്ങനെ അധികാരവുമായി ബന്ധപ്പെടുന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രം സമൂഹത്തിൽ കടത്തിവിടാൻ കല ഉപയോഗിക്കപ്പെടുന്നു.

ഉപസംഹാരം

സാമൂഹികപ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ സ്വാധീനമാണ് പടയണിയെന്ന അനുഷ്ഠാനത്തിന്റെ പിറവിക്കു കാരണം. സാമൂഹികപരിതസ്ഥിതികളോട്

ഒരു സമൂഹത്തിനുള്ള ഭാവനാപരമായ ബന്ധമാണ് കർതൃത്വവത്ക്കരണത്തിൽ നിർണായകമാകുന്നത്. പടയണിയിലെ പുരാവൃത്തത്തിലും ചടങ്ങുകളിലും ഉടനീളം പ്രത്യക്ഷമോ പരോക്ഷമോ ആയി കടന്നുവരുന്ന അധികാരചിഹ്നങ്ങൾ ഈ വസ്തുത വ്യക്തമാക്കുന്നു. നമ്പൂതിരിയെ കേന്ദ്രത്തിൽ നിർത്തിക്കൊണ്ടുള്ള സാമൂഹികശ്രേണീകരണവും അധികാരവിതരണവുമാണ് ചടങ്ങുകളിൽ പൊതുവെ പ്രതിഫലിക്കുന്നത്. ക്ഷേത്രമെന്ന സ്ഥാപനവും അതു കേന്ദ്രീകരിച്ചുള്ള മതപരവും ജാതീയവുമായ സാമൂഹികക്രമവും തകരാതിരിക്കാനുള്ള പ്രത്യയശാസ്ത്ര ഉപകരണമായി കല പരിവർത്തനപ്പെടുകയാണിവിടെ. ജനതയിൽ വിശ്വാസം, ഭക്തിയിൽ അധിഷ്ഠിതമായ ആരാധന എന്നിവ ഉറപ്പിക്കാനാവശ്യമായ ആശയങ്ങൾ ഉല്പാദിപ്പിക്കാനും പ്രചരിപ്പിക്കാനും അനുഷ്ഠാനം ഉപയോഗിക്കുന്നു. ആഢ്യകലകൾ സവർണർക്കിടയിൽ നടത്തിയ ആശയപ്രചരണം സാമൂഹികവികാസത്തിൽ അടിയടരുകളിലേക്ക് എത്തിക്കുകയെന്ന ദൗത്യമാണ് അനുഷ്ഠാനകലകൾ പഴയ സാമൂഹികസാഹചര്യങ്ങളിൽ നിർവഹിച്ചതെന്ന് ഇതിലൂടെ സിദ്ധിക്കുന്നു. അതിനനുസൃതമായ കഥാപാത്രം, ഭാഷ, വേഷം, ക്രിയ, ഇതിവൃത്തം, പുരാവൃത്തം എന്നിവ സ്വീകരിക്കുന്നു. വിവിധ ജാതിക്കാരെ അരങ്ങത്തു കൊണ്ടുവരുന്നതിലൂടെ ജാതിബോധം സജീവമായി നിലനിർത്തുന്നു. എന്നാൽ അവർക്ക് കഥാപാത്രങ്ങളെന്ന നിലയിലും അവകാശാധികാരങ്ങൾ നൽകിയും പൊതുവേദിയിൽ പ്രവേശനം നൽകിക്കൊണ്ട് പ്രതിഷേധങ്ങൾ സമർത്ഥമായി വ്യവസ്ഥയ്ക്കുള്ളിൽത്തന്നെ അമർത്തുകയും ചെയ്യുന്നു.

കുറിപ്പുകൾ

1. സാമൂഹികശ്രേണീകരണത്തിൽ അധികാരത്തിന്റെ അടരുകൾ രൂപപ്പെടുന്നതിൽ ജനങ്ങളുടെ സാമാന്യബോധത്തിന് പ്രധാനസ്ഥാനമുണ്ടെന്നും അതാവട്ടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായിരിക്കുമെന്നും അൽത്തൂസർ പറയുന്നു. വ്യക്തികൾക്ക് തങ്ങളുടെ യഥാർത്ഥ പരിതസ്ഥിതികളോടുള്ള ഭാവനാത്മകമായ

ബന്ധമാണ് പ്രത്യയശാസ്ത്രമെന്ന് അദ്ദേഹം നിർവചിക്കുന്നു. വ്യക്തിയെ കർതൃത്വവത്ക്കരിക്കുന്നതിൽ പ്രത്യയശാസ്ത്രം പങ്കു വഹിക്കുന്നു. പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന് ഭൗതികമായ നിലനിൽപ്പാണുള്ളത്. മതം, വിദ്യാഭ്യാസം, കുടുംബം, നിയമം, പാർട്ടിരാഷ്ട്രീയം, ട്രേഡ് യൂണിയനുകൾ, ആശയവിനിമയങ്ങൾ, സംസ്കാരം എന്നിവയെല്ലാം പ്രത്യേക ഉദ്ദേശ്യത്തിനുവേണ്ടി സ്വീകരിക്കുന്ന ഉപകരണങ്ങളാണ്. വ്യക്തിയുടെ സാമൂഹികബന്ധങ്ങൾ, ഇടപെടലുകൾ, ചിന്ത എന്നിവയെല്ലാം പ്രത്യയശാസ്ത്രം നിയന്ത്രിക്കുന്നു. എന്നാൽ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ ശക്തി മനസിലാക്കിയാവില്ല വ്യക്തി പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. അതായത് പ്രത്യയശാസ്ത്രം ഒരിക്കലും പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമാണെന്ന് തുറന്നു പറയാറില്ല. അൽത്തൂസറിന്റെ കാഴ്ചപ്പാടിൽ കല, സാഹിത്യം, കായികയിനങ്ങൾ എന്നിവയെല്ലാം പ്രത്യേക ഉദ്ദേശ്യത്തോടെ ഉപയോഗിക്കുന്ന ഉപകരണങ്ങളാണ്.

2. ഫൂക്കോൾഡിയൻ ചിന്തയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് അധികാരം എന്ന പദം ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ളത്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആശയങ്ങൾ അൽത്തൂസറിന്റെ ചിന്തയുടെ തുടർച്ചയാണ്. അൽത്തൂസറിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രമെന്ന ആശയത്തിനു പകരമായി വ്യവഹാരം എന്ന സംപ്രത്യയം അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് ഫൂക്കോ അധികാരവിശകലനത്തിലേക്കു കടക്കുന്നത്. ഫൂക്കോയെ സംബന്ധിച്ച് പ്രസ്താവനകളുമായി ബന്ധപ്പെടുന്നതാണ് വ്യവഹാരം. എല്ലാ ആശയവിനിമയ പ്രക്രിയയിലും ഉള്ളടങ്ങുന്നതാണത്. അതിനാൽ എല്ലാ പാഠത്തിനും അർത്ഥമുണ്ടെന്നും അത് യഥാർത്ഥ ലോകത്തെ സ്വാധീനിക്കുന്നുവെന്നും വരുന്നു. കാരണം അറിവു സാധ്യമാക്കുന്ന നിയാമകങ്ങളുടെ മണ്ഡലമാണ് വ്യവഹാരം. അറിവിനെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നത് പ്രസ്താവനകളാണ്. അനേകം പ്രസ്താവനകൾ കൂടിച്ചേരുമ്പോൾ വ്യവഹാരം രൂപപ്പെടുന്നു. സാമൂഹികസന്ദർഭവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് വ്യവഹാരം ഇടം പിടിയ്ക്കുന്നത്. സാമൂഹികസ്ഥാപനങ്ങൾക്ക് വ്യവഹാരത്തിന്റെ ഉല്പാദനത്തിലും വിതരണത്തിലും പ്രധാന സ്ഥാനമാണുള്ളത്. ഇത്തരം കാഴ്ചപ്പാടുകൾ അധികാരം, ജ്ഞാനം, സത്യം എന്നിവയുടെ അപഗ്രഥനത്തിനായി ഫൂക്കോ ഉപയോഗിച്ചു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചിന്തയിലെ പ്രധാന സങ്കല്പനമാണ് അധികാരം. സാമൂഹികബന്ധങ്ങളിൽ ഉട

നീളം അന്തർലീനമാണത്. കർതൃത്വവും അതിലധിഷ്ഠിതമായ പെരുമാറ്റരീതികളും ഉല്പാദിപ്പിക്കുന്ന, അധികാരത്തിന്റെ അടരുകൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന മേഖലയാണ് ഫൂക്കോയ്ക്ക് സമൂഹം. സാമൂഹികസ്ഥാപനങ്ങളും ക്രമങ്ങളും അധികാരബന്ധങ്ങൾ രൂപപ്പെടുത്തുന്നതെങ്ങനെയെന്നും അദ്ദേഹം അന്വേഷിക്കുന്നുണ്ട്. അൽത്തൂസർ, ഫൂക്കോ എന്നിവരുടെ ചിന്തകൾ പശ്ചാത്തലമാക്കി ആധുനികാനന്തരപഠിതാക്കൾ കലയുൾപ്പെടെയുള്ള വ്യവഹാരങ്ങളിലെ അധികാരത്തിന്റെ ഘടന അപഗ്രഥിക്കുന്നു.

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

അൽത്തൂസർ, ലൂയി, *പ്രത്യയശാസ്ത്രം*, പി.പി. സത്യൻ (വിവ.), പ്രോഗ്രസ് പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്, 2010.

ഗിരീഷ്, പി.എം., *അധികാരവും ഭാഷയും*, പാപ്പിയോൺ, കോഴിക്കോട്, 2001.

രവികുമാർ, ബി., *ചൂട്ടുപടയണി: മധ്യതിരുവിതാംകൂറിലെ ഫോക്‌ലോർ പെരുമ*, റെയ്ൻബോ ബുക് പബ്ലിഷേഴ്സ്, ചെങ്ങന്നൂർ, 2010.

രവീന്ദ്രൻ, പി.പി., *മിഷേൽ ഫൂക്കോ: വർത്തമാനത്തിന്റെ ചരിത്രം*, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 1998.

വാസുദേവൻപിള്ള, കടമ്മനിട്ട, *പടേനി: മധ്യതിരുവിതാംകൂറിലെ പടേനിക്ക് ഒരു ആദിപാഠം*, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 1993.

വിദ്യാസാഗർ, കെ., *അനുഷ്ഠാനം പുരാവൃത്തം പൊരുൾ*, ഫോക്‌ലോർ ഫെലോസ് ഓഫ് മലബാർ (ട്രസ്റ്റ്), പയ്യന്നൂർ, 1998.

Althusser, Louis, *Lenin and Philosophy and Other Essays*, Ben Brewster (tran.), London, New Left Books, 1971.

Foucault, Michel, *The Archaeology of Knowledge*, Sheridan Smith A.M. (tran.), London, Tavistock, 1972.

-------------, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, Vintage/Random House, Newyork, 1979.

തുടി റിസർച്ച് ജേണൽ
ISSN – 2320–8880
ലക്കം – 4 വോള്യം – 9

ഡോ.ഉണ്ണികൃഷ്ണൻ കെ.വി.

മധ്യകാലകേരളത്തിലെ ഭക്ഷണവിഭവങ്ങളും കേരളീയ ഭക്ഷണ സംസ്കാരവും

സംഗ്രഹം

മനുഷ്യന്റെ ദൈനംദിന സംസ്കാരത്തെപ്പറ്റിയുള്ള പഠനങ്ങൾ സംസ്കാരപഠനത്തിന്റെ വലിയ ആകരങ്ങളാണ്. ചരിത്രത്തിന്റെ മുദ്രകൾ എന്ന രീതിയിൽ സവിശേഷമായ പഠനമേഖലയാണ് ഭക്ഷണത്തിന്റേത്. സംസ്കാരചരിത്രത്തിന്റെ കണ്ണാടികളായി ഭക്ഷണസംസ്കാരപഠനങ്ങൾ മാറിയിട്ടുണ്ട്. ആദ്യകാല മണിപ്രവാളകൃതികളെയും അക്കാലത്തെ വിദേശസഞ്ചാരികളുടെ കുറിപ്പുകളെയും മുൻനിർത്തി മധ്യകാലകേരളത്തിന്റെ ഭക്ഷണസംസ്കാരത്തെപ്പറ്റിയുള്ള ധാരണകൾ സ്വരൂപിക്കുകയാണ് ഈ പ്രബന്ധം. *ഉണ്ണുനീലി സന്ദേശം, അനന്തപുരവർണ്ണനം* എന്നീ കൃതികളെയും അക്കാലത്ത് കേരളം സന്ദർശിച്ച സഞ്ചാരികളുടെ കുറിപ്പുകളെയും ആധാരമായി സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ടാണ് ഈ പ്രബന്ധം തയ്യാർ ചെയ്തിരിക്കുന്നത്.

താക്കോൽവാക്കുകൾ

കേരളീയഭക്ഷണം, സംസ്കാരം, കേരളശൈലി, മണിപ്രവാളം

ആമുഖം

ഒരു ജനതയുടെ ഭക്ഷണവിഭവങ്ങളും ശീലങ്ങളും ആ സമൂഹത്തിന്റെ സംസ്കാരത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നു. ഓരോ വിഭാഗത്തിനും അവരുടേതായ ഭക്ഷണസമ്പ്രദായങ്ങളും ശീലങ്ങളും ഉണ്ടാവും. വ്യത്യസ്തവിഭാഗങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള ഭൂമിശാസ്ത്രപരമായ അതിരുകൾ, ജാതിമത വേർതിരിവുകൾ, തൊഴിൽ വിഭജനങ്ങൾ എന്നിവയൊക്കെ ഭക്ഷണശീലങ്ങളിലും ഭക്ഷണ വിഭവങ്ങളിലും പ്രകടമാവുന്നത് സ്വാഭാവികമാണ്. ഭൗതികമായ പരിണാമങ്ങൾ ഭക്ഷണസംസ്കാരത്തെ സ്വാധീനിക്കാറുണ്ട്. കാലാനുവർത്തിയായി ഭക്ഷണശീലങ്ങളും വിഭവങ്ങളും മാറുന്നുണ്ടെങ്കിലും അടിസ്ഥാനപരമായി ഒരു ജനവിഭാഗത്തിന്റെ ഭക്ഷണവിഭവങ്ങളും രുചിയും രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിൽ ജനവാസകേന്ദ്രത്തിന്റെ ഭൗതികസ്വഭാവങ്ങൾക്ക് പങ്കുണ്ട്. കേരളീയരുടെ ഭക്ഷണത്തെപ്പറ്റിയും രുചിസങ്കല്പങ്ങളെപ്പറ്റിയും ആലോചിക്കുമ്പോൾ മധ്യകാലകേരളത്തിന്റെ ഭക്ഷണസംസ്കാരത്തെ തിരിച്ചറിയുന്നതിൽ നാമെത്തിച്ചേരും. പല ചരിത്രസവിശേഷതകളും മനസ്സിലാക്കാൻ പഴയകാലകൃതികളെ ആശ്രയിക്കുന്നതുപോലെ ഭക്ഷണപഠനത്തിനും ഇവ സഹായകങ്ങളാണ്.

മധ്യകാല മണിപ്രവാളകൃതികളും ഭക്ഷണസംസ്കാരവും

മഹോദയപുരത്തെ ചേരന്മാരുടെ പതനത്തിനുശേഷം നാട്ടുവാഴിത്തം മേൽക്കോയ്മയുറപ്പിക്കുന്ന കാലഘട്ടമാണ് ക്രിസ്തുവർഷം 1100 മുതൽ 1500 വരെയുള്ള കാലം. “കേരളത്തിന്റെ ചരിത്രത്തിൽ ക്രിസ്തുവർഷം 1100 മുതൽ 1500 വരെയുള്ള കാലം അതിന് മുമ്പും പിമ്പും ഉള്ള കാലങ്ങളെ അപേക്ഷിച്ച് ഇരുൾമൂടിയതാണെ”ന്ന് ചരിത്രപണ്ഡിതനായ എം.ആർ. രാഘവവാരിയർ (2014:90) സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. കേരളസമൂഹം ജാതികളും ഉപജാതികളുമായി സങ്കീർണമാവുന്നത് ഇക്കാലത്താണ്. ജീവിതത്തിന്റെ സമസ്തമേഖലകളിലും കേരളത്തിന്റേതായ ശൈലി രൂപപ്പെട്ടു തുടങ്ങുന്നതും ഈ കാലഘട്ടത്തിലാണ്. ഭക്ഷണത്തിന്റെ ചരിത്രം പരിശോധിക്കുമ്പോ

ഴം ഇക്കാര്യം ബോധ്യപ്പെടുന്നു. കേരളീയഭക്ഷണത്തിൽ കൃത്യമായ ഒരു ഘടന രൂപപ്പെടുന്ന കാലഘട്ടമാണിതെന്ന് കാണാൻ കഴിയും. കടലോരത്തോടുതൊട്ട കരപ്രദേശങ്ങളിലേക്കും കാടും മലകളും നിറഞ്ഞ കുന്നിൻ പ്രദേശങ്ങളിലേക്കും കൃഷി വ്യാപിക്കുന്നത് ഈ കാലഘട്ടത്തോടു കൂടിയാണ്. അക്കാലത്ത് രചിക്കപ്പെട്ട *ശുകസന്ദേശം*, *ഉണ്ണുനീലി സന്ദേശം* തുടങ്ങിയ മധ്യകാല മണിപ്രവാളകാവ്യങ്ങളിലെ സൂചനകളിൽ നിന്ന് ജനവിഭാഗത്തിന്റെ വിവിധ ജീവിതരീതികളോടൊപ്പം അന്നത്തെ ഭക്ഷണസമ്പ്രദായത്തെക്കുറിച്ചും വിവരങ്ങൾ ലഭിക്കുന്നുണ്ട്.

അന്നത്തെ കാലത്ത് കേരളത്തിൽ ഏറ്റവും വ്യാപകമായിരുന്നത് നെൽകൃഷി തന്നെയായിരുന്നെങ്കിലും നാണ്യവിളകളും ക്രമേണ കാർഷികരംഗത്തേക്ക് കടന്നു വരുന്നത് കാണാമായിരുന്നു. മണിപ്രവാളകൃതികളിൽ നെൽവയലുകളോടൊപ്പം കരിമ്പിൻ പാടങ്ങളും തെങ്ങിൻ തോപ്പുകളും പരാമർശിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. തെങ്ങ്, കവുങ്ങ് മുതലായവ തോപ്പുകളിലും പാടങ്ങളുടെ വരമ്പുകളിലും വച്ചുപിടിപ്പിച്ചിരുന്നു. വീടു വയ്ക്കുന്ന പുരയിടങ്ങളിലായിരുന്നു പല നാണ്യവിളകളും വളർത്തിയിരുന്നത് എന്ന കെ.എൻ.ഗണേശിന്റെ (1997:76-77) അഭിപ്രായം ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഇക്കാലത്ത് രചിക്കപ്പെട്ട മണിപ്രവാളകൃതികൾ നാണ്യവിളകളും കാർഷികവിഭവങ്ങളും വാണിഭം നടത്തുന്ന അങ്ങാടികളുടെ വർണനകൾ കൊണ്ട് സമൃദ്ധമാണ്[1]. *ഉണ്ണിയാടി ചരിത*ത്തിൽ 250-ൽ അധികവും *അനന്തപുരവർണന*ത്തിൽ ഇരുനൂറ്റി ഇരുപതോളവും *പയ്യന്നൂർ പാട്ടി*ൽ 180-ൽ അധികവും *ഉണ്ണുനീലി സന്ദേശ*ത്തിൽ എൺപതിനടുത്തും ഉണ്ണിയച്ചീചരിത്രത്തിൽ ഇരുപത്തെട്ടോളവും ചരക്കുകളുടെ പേര് കാണാമെന്ന് ഗവേഷകനായ കെ.വി. ദിലീപ്കുമാർ (2011:447) കണ്ടെത്തിയിട്ടുണ്ട്.

ഈ വസ്തുതകളിൽ നിന്ന് അന്നത്തെക്കാലത്തെ സാധാരണക്കാരുടെ ഭക്ഷണ സമ്പ്രദായത്തെക്കുറിച്ചും ഭക്ഷണവിഭവങ്ങളെക്കുറിച്ചും സാമാന്യധാരണയിലെത്താൻ സാധിക്കുന്നതാണ്. അക്കാലത്തെ

ജനങ്ങളുടെ മുഖ്യ ആഹാരം അരി തന്നെയായിരുന്നു. വ്യത്യസ്തതരത്തിലുള്ള നെല്ല് അന്ന് കൃഷിചെയ്തിരുന്നു എന്ന് കാണാം. *ഉണ്ണുനീലിസന്ദേശ*ത്തിലെ എൺപത്തിയൊന്നാം പദ്യത്തിൽ പതിനേഴിനം നെല്ലുകളെപ്പറ്റിയുള്ള പരാമർശങ്ങളുണ്ട്[2]. മണിപ്രവാളകൃതികളിൽ വിവരിക്കപ്പെടുന്ന ചന്തകളിൽ പലതരം പയർവർഗങ്ങളും പച്ചക്കറികളും പഴങ്ങളും വിൽപനയ്ക്കുണ്ടായിരുന്നു. കൂർക്ക, കരിഞ്ചേമ്പ്, കുമ്പളങ്ങ, മുരിങ്ങക്കായ്, വഴുതന, കപ്പക്ക, മാമ്പഴം, വാഴപ്പഴം, നാരങ്ങ, മുന്തിരിങ്ങ, ഈത്തപ്പഴം എന്നിവയൊക്കെ അങ്ങാടിയിൽ കൈമാറ്റത്തിന് ലഭ്യമായിരുന്നു. നേരിട്ട് ഭക്ഷണമായി ഉപയോഗിക്കാവുന്ന അവലും അപ്പങ്ങളും അങ്ങാടിയിൽ ലഭ്യമായിരുന്നു. അതുപോലെ ചോറ് വിൽക്കുന്ന കടകൾ ഉണ്ടായിരുന്നു എന്ന് *അനന്തപുരവർണന*ത്തിൽ പറയുന്നുണ്ട് (രത്നമ്മ 2015:23).

ബൗദ്ധ–ജൈന പ്രഭാവകാലത്തിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി സമൂഹത്തിൽ മത്സ്യ–മാംസ ഉപഭോഗം വീണ്ടും പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നതും *അനന്തപുരവർണന*ത്തിൽ നിന്ന് വ്യക്തമാകുന്നുണ്ട്[3]. മീൻ വിൽക്കുന്ന തെരുവിൽ വരാൽ, വാള, കൊഞ്ച്, പരൽ, ഏട്ട, വാക, മത്തി, കോലാ, കുഴമ്പാട, പൊത്തി, കൊഴമീൻ, കരി, പുരിമീൻ, കട്ടുമീൻ, പൊത്തു, പുഴാൻ പുറാച്ചി, തിരണ്ടി, വാകോരി, ചുറാകു, അയല, കറ്റ്ല, മണങ്ങ്, കൂർക്കിൽ, ചെമ്മേഴ്നാൾ, ചൂരൽ മീൻ, ഞെരിമീൻ, പുഴമീൻ, തുവടി, ഉപ്പുമീൻ, അട്ട കട്ട മയ്യ്, പാണ്ടവാക, കരുമീൻ, ഒഴൽ, വയേരി എന്നിവയൊക്കെ ലഭിക്കും. ഇവയിൽ വരാൽ, വാള, കൊഞ്ച്, മത്തി, ചെമ്മീൻ, കരിമീൻ തുടങ്ങിയ പേരുകൾ ഇന്നും പ്രചാരത്തിലുള്ളതാണ് (ibid:38).

ഭക്ഷണംകഴിഞ്ഞ് മുറുക്കുന്ന ശീലം വ്യാപകമായി ആരംഭിക്കുന്നത് മധ്യകാലത്താണെന്ന് കരുതാം. അടക്കയും വെറ്റിലയും ചുണ്ണാമ്പും അന്നത്തെ അങ്ങാടികളിൽ ലഭ്യമായിരുന്നു. എന്നാൽ അങ്ങാടികളിൽ മദ്യത്തിന്റെ ലഭ്യത ഇല്ലായിരുന്നു എന്നും ഇറച്ചി വിൽപന കാണുന്നില്ല എന്നും മണിപ്രവാളകൃതികളിൽ നിന്ന് മനസ്സിലാക്കാം. ഇക്കാലയളവിൽ കേരളം

സന്ദർശിച്ച ഇബ്ൻ ബത്തൂത്തയുടെ കുറിപ്പുകളിൽ ഇതിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ വിവരങ്ങൾ ലഭ്യമായിട്ടുണ്ട്.

പഴയ കേരളവും സഞ്ചാരികളുടെ കുറിപ്പുകളും

1325 ജൂൺ14–ന് ടാൻജിയാറിൽനിന്ന് പുറപ്പെട്ട് 1342–ൽ കേരളത്തിലെത്തിച്ചേർന്ന ഇബ്ൻ ബത്തൂത്ത 1353–വരെ ഇവിടെ താമസിച്ച മൊറോക്കോക്കാരനായ സഞ്ചാരിയായിരുന്നു. തന്റെ താമസത്തിനിടയിലുള്ള ഭക്ഷണാനുഭവങ്ങളെക്കുറിച്ച് അദ്ദേഹം വിശദമായി രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. പ്രാദേശികത്വമോ സാമുദായികത്വമോ മറ്റേതെങ്കിലും സ്വാർഥതാൽപര്യങ്ങളോ കടിഞ്ഞാണിട്ടിട്ടില്ലാത്തതിനാൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ കുറിപ്പുകളെ മുഖവിലയ്ക്കെടുക്കാവുന്നതാണെന്ന് വേലായുധൻ പണിക്കശ്ശേരി (2015:17) അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. ഹിന്നൗറിലെ സുൽത്താന്റെ കൊട്ടാരത്തിലെഭക്ഷണരീതിയെ ഇബ്ൻ ബത്തൂത്ത വിവരിക്കുന്നത് ഇപ്രകാരമാണ്;

> ആദ്യമായി ചെമ്പിന്റെ വലിയൊരു ട്രേയിൽ മനോഹരമായ ചെമ്പുകിണ്ണങ്ങൾ കൊണ്ടുവരുന്നു. പിന്നീട് കമനീയമായ വസ്ത്രങ്ങൾ ധരിച്ച് സുന്ദരിയായ ഒരു സ്ത്രീ വന്ന് ആ കിണ്ണങ്ങൾ ഓരോന്നും ഓരോരുത്തരുടെ മുന്നിൽ നിരത്തി ഒരു ചെമ്പുതവി കൊണ്ട് ഓരോ തളികയിലും ചോറ് വിളമ്പി, നെയ്യ് ഒഴിച്ചു കൊടുക്കും. അതിന്റെകൂടെ ഉപ്പിലിട്ട കുരുമുളക്, ഇഞ്ചി, നാരങ്ങ, മുന്തിരിങ്ങ എന്നിവയും വിളമ്പുന്നു. ഓരോ ഉരുള ചോറ് ഉണ്ണുമ്പോഴും ഈ ഉപ്പിലിട്ടതിൽ നിന്ന് കുറേശ്ശെ എടുത്തു കഴിക്കും. നെയ്യ് ഒഴിച്ച ചോറ് ഉണ്ടുകഴിഞ്ഞാൽ വീണ്ടും കുറച്ച് ചോറ് അതേ തളികയിൽ വിളമ്പി അതിലേക്ക് കൂട്ടുവാനായി ഇറച്ചിക്കറികൾ (പൊരിച്ചതും) കൊണ്ടുവരുന്നു. ഇറച്ചികൾ അവസാനിച്ചാൽ മത്സ്യക്കറികൾ കൊണ്ടുവരും. അതും കൂട്ടി വീണ്ടും ചോറുണ്ണുന്നു. മത്സ്യക്കറികൾ അവസാനിച്ചാൽ നെയ്യിലും പാലിലും പാചകം ചെയ്ത പച്ചക്കറികൾ കൊണ്ടുവരും. ഇതും

> കഴിഞ്ഞാൽ അവസാനമായി തൈര് കൂട്ടി ഉണ്ണുന്നതോടുകൂടി ഭക്ഷണം അവസാനിക്കുന്നു. തൈര് എത്തിക്കഴിഞ്ഞാൽ ഇനി മറ്റൊന്നുമില്ലെന്ന് തീർച്ചയാക്കാം. മഴക്കാലത്ത് പച്ച വെള്ളം കുടിക്കുന്നത് ദോഷമായതുകൊണ്ട് ചൂടുവെള്ളമാണ് ഞങ്ങൾ കുടിക്കാറ്. ഈ രാജാവിന്റെ അടുക്കൽ പലപ്രാവ ശ്യമായി പതിനൊന്നു മാസം ഞാൻ താമസിച്ചിട്ടുണ്ട്. ആ അവസരങ്ങളിലൊന്നും ഗോതമ്പും റൊട്ടിയും ഭക്ഷിച്ചിട്ടില്ല. ഇവിടത്തെ ഭക്ഷണം ഗോതമ്പല്ല, അരിയാണ്. ഞാൻ മഹൽദ്വീപ് , തെസലാൻ, മഅ്ബർ, മുലൈബാർ, എന്നീ രാജ്യങ്ങളിൽ മൂന്നു കൊല്ലത്തോളം താമസിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഈ അവസരങ്ങളിലെല്ലാം അരിഭക്ഷണമല്ലാതെ മറ്റൊന്നും കഴിച്ചിട്ടില്ല (ഉദ്ധ. വേലായുധൻ 2015: 25–26)

ഭക്ഷണകാര്യത്തിൽ മതപരമായ വേർതിരിവ് ഈ കാലഘട്ടത്തിൽ തന്നെ ആരംഭിച്ചിരുന്നതായി ഇബ്ൻ ബത്തൂത്തയുടെ കുറിപ്പുകളിൽ നിന്ന് മനസ്സിലാക്കാം.

> ഇവിടെയുള്ള എല്ലാ പാതകളും ചോലവൃക്ഷങ്ങൾകൊണ്ട് നിഴലിട്ടവയാണ്. വഴിവക്കുകളിൽ ഇടയ്ക്കിടയ്ക്ക് സത്രങ്ങളുണ്ട് അവ മരത്തടികൾ കൊണ്ട് നിർമിച്ചതാണ്. സത്രത്തിനടുത്ത് ഓരോ കിണറും, ദാഹിച്ചുവലഞ്ഞു വരുന്ന വഴിയാത്രക്കാർക്ക് വെള്ളം കൊടുക്കാനായി ഓരോ ഹിന്ദു ഉദ്യോഗസ്ഥനെ യും കാണാം. ഹിന്ദുക്കൾക്ക് പാത്രങ്ങളിലും മുസ്ലിംങ്ങൾക്ക് കൈകളിലുമാണ് വെള്ളം ഒഴിച്ചുകൊടുക്കുന്നത്. മുലൈ ബാറിലെ ഹിന്ദുക്കൾ തങ്ങളുടെ വീടുകളിൽ മുസ്ലിംങ്ങളെ പ്രവേശിപ്പിക്കുകയോ പാത്രങ്ങളിൽ ഭക്ഷണം കഴിക്കുവാൻ അനുവദിക്കുകയോ ചെയ്യുന്നില്ല. ഏതെങ്കിലും കാരണവ

ശാൽ മുസ്ലിങ്ങൾ ഹിന്ദുക്കളുടെ പാത്രങ്ങളിൽ ഭക്ഷണം കഴിക്കാൻ ഇടവരികയാണെങ്കിൽ ആ പാത്രം അവർക്കു തന്നെ കൊടുക്കുകയോ നശിപ്പിക്കുകയോ ആണ് പതിവ്. മുസ്ലിം യാത്രക്കാർ മുസ്ലിങ്ങളില്ലാത്ത സ്ഥലങ്ങളിൽ വളരെ വിരളമായേ സഞ്ചരിക്കാറുള്ളൂ. അങ്ങനെയുള്ള സ്ഥലത്ത് താമസിക്കേണ്ടിവന്നാൽ ഏതെങ്കിലും ഹിന്ദുഗൃഹത്തിൽ ചെന്ന് തങ്ങൾക്ക് ഭക്ഷണം പാകം ചെയ്തുതരുവാൻ അഭ്യർഥിക്കും. അതനുസരിച്ച് അവർ ഭക്ഷണം പാകം ചെയ്ത് വാഴയിലകളിൽ ചോറുംകറികളും വിളമ്പിക്കൊടുക്കുന്നു. ബാക്കി വരുന്ന ഭക്ഷണ സാധനങ്ങൾ മറ്റാരും ഭക്ഷിക്കാറില്ല. പട്ടികൾക്കോ പക്ഷികൾക്കോ എറിഞ്ഞു കൊടുക്കുകയേ ഉള്ളൂ (ഉദ്ധ.ibid:27)

ഇബ്ൻ ബത്തൂത്തയുടെ സഞ്ചാരകാലത്ത് കേരളത്തിൽ കള്ളുചെത്ത് ഉണ്ടായിരുന്നു എന്ന് അദേഹത്തിന്റെ കുറിപ്പുകളിൽനിന്ന് മനസിലാക്കാം. കള്ളിൽ നിന്നും മധുരക്കള്ള് ഉത്പാദിപ്പിക്കുന്ന വിദ്യ അദ്ദേഹം വിശദമായി വിവരിച്ചിട്ടുണ്ട്. മധുരക്കള്ളിന് ഇബ്ൻ ബത്തൂത്ത തേൻ[4] എന്നാണ് പറയുന്നത്. തേങ്ങയിൽനിന്നും പാൽ ഉണ്ടാക്കുന്നവിധവും ഇബ്ൻബത്തൂത്ത അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഓർമക്കുറിപ്പുകളിൽ വിവരിച്ചിട്ടുണ്ട്. തേങ്ങാപാൽ കറിയിലും മറ്റും ചേർക്കാനാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത് എന്നദ്ദേഹം വ്യക്തമാക്കുന്നു. ആഹാരം പാകം ചെയ്യാനും വിളമ്പാനും ഉള്ള വിവിധതരം പാത്രങ്ങളുടെ വിവരണങ്ങൾ മധ്യകാല മണിപ്രവാളകൃതികളിൽ കാണാം. ചട്ടികൾ, കലങ്ങൾ, കിടാരങ്ങൾ, ഉരുളികൾ, ചരക്കുകൾ, കോരിക–പിഞ്ഞാണ–വട്ടകകൾ, കിണ്ണം, തളിക, താലം, കിണ്ടി, കരണ്ടി തുടങ്ങിയവയാണ് അങ്ങാടികളിൽ അന്ന് സുലഭമായി ഉണ്ടായിരുന്നത്. ഇന്നത്തെ കാലത്തും ആയുർവേദ ഗ്രന്ഥങ്ങളിലെ ഔഷധപ്രയോഗങ്ങളിലും നാട്ടു ചികിത്സയിലും ഉപയോഗിക്കുന്ന 75–ൽ അധികം ഔഷധങ്ങൾ മണിപ്രവാളകൃതികളിൽ കാണാമെന്ന് കെ.വി. ദിലീപ് കുമാർ പറയുന്നു (2011:453).

പ്രദേശവും തൊഴിലും വിഭവങ്ങളും ഭക്ഷണവും ഒരുമിച്ച ചേരുന്ന ഒരു ജീവിതശൈലിയായിരുന്നു മധ്യകാലകേരളം മുന്നോട്ടു വെച്ചത് എന്ന് ഈ സാഹിത്യപാഠങ്ങൾ പറയുന്നുണ്ട്. "സന്ദേശകാവ്യങ്ങളിലും അച്ചീചരിതങ്ങളിലും *അനന്തപുരവർണന*ം പോലുള്ള സ്ഥല– തീർത്ഥ വർണനകളിലും കാണുന്ന അങ്ങാടികൾ, ആപണങ്ങൾ, നാളങ്ങാടികൾ, അന്തിച്ചന്തകൾ എന്നിവയുടെ ആഖ്യാനാംശങ്ങൾക്ക് അക്കാലത്തെ ഉൽപാദനരീതിയോടും ഉപഭോഗമാതൃകയോടും നേരിട്ടുള്ള ബന്ധമാണുള്ളത് " എന്ന് ചാത്തനാത്ത് അച്യുതനുണ്ണിയും എം.ആർ.രാഘവവാരിയരും നിരീക്ഷിച്ചിട്ടുണ്ട് (2007:12). പ്രാചീനമധ്യകാലകൃതികളുടെ ആസ്വാദനാംശത്തിനപ്പുറമുള്ള ചരിത്രപരമായ ഇത്തരം ഉൾക്കാഴ്ചകളാണ് ബഹുസ്വരമായ ആ ആഖ്യാനപാഠങ്ങളുടെ സമകാലികപ്രസക്തി. അനുനിമിഷം മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന കേരളീയ ഭക്ഷണത്തിന്റെ ചരിത്രവഴികളിൽ പഴയകൃതികൾ നൽകുന്ന വിഭവസമൃദ്ധികൾ ചെറുതല്ല.

ഉപസംഹാരം

മണിപ്രവാളകൃതികളും അക്കാലത്ത് കേരളം സന്ദർശിച്ച വിദേശസഞ്ചാരികളുടെ കുറിപ്പുകളും പരിശോധിക്കുമ്പോൾ കേരളത്തിന്റേതായ ഒരു ഭക്ഷണശൈലി 12 മുതൽ 16 വരെയുള്ള നൂറ്റാണ്ടുകളിൽ സ്ഥിരപ്പെടുന്നതായി അനുമാനിക്കാം. കാർഷികസംസ്കാരത്തിൽ ഊന്നിയുള്ള ഭക്ഷണത്തിൽ പ്രധാനം അരിയായിരുന്നു.മത്സ്യവും കിഴങ്ങുവർഗങ്ങളും അനുബന്ധഭക്ഷണങ്ങളായി അന്നത്തെ ജനത ശീലിച്ചിരുന്നു. പ്രദേശത്തിനനുസരിച്ചുള്ള വിഭവനിർമിതികളിൽ ഭക്ഷണം നിർണായകഘടകമായി മാറി. മുഖ്യവിഭവമായ അരിയാഹാരത്തോടൊപ്പം കടലോരത്ത് മത്സ്യവിഭവങ്ങളും വനമേഖലയിൽ കിഴങ്ങുവർഗങ്ങളും മാംസവിഭവങ്ങളും ഉപയോഗിച്ചു വന്നു. കള്ള്ചെത്ത് ഒരു തൊഴിലായി രൂപപ്പെട്ടിരുന്നു. മധുരമുള്ള കള്ള് ഉൽപ്പാദിപ്പിക്കുകയും ഉപയോഗിക്കുകയും ചെയ്ത സൂചനകൾ ലഭ്യമായിട്ടുണ്ട്. വിളമ്പു

ശൈലി, പാത്രങ്ങൾ, ചന്തകൾ തുടങ്ങിയവയിലൊക്കെ കേരളീയമായ മാതൃകകൾ രൂപപ്പെട്ടതും ശ്രദ്ധേയമാണ്.

കുറിപ്പുകൾ

1. *അനന്തപുരവർണ്ണന*ത്തിൽ 43 മുതൽ73 വരെയുള്ള ശ്ലോകങ്ങൾ അങ്ങാടികളുടെയും ചരക്കുകളുടെയും വിവരണമാണ്. കാണലാം തെരുവത്തെങ്ങും/വാണിയം പലജാതിയും എന്നാണ് നാൽപ്പത്തിരണ്ടാം പദ്യം അവസാനിക്കുന്നത്.തുടർന്നങ്ങോട്ടുള്ള വാണിഭക്കാഴ്ചകളും ചന്തയിലെ സംസാരങ്ങളും അനേകം ശ്ലോകങ്ങളിലായി നീണ്ടു കിടക്കുന്നു.

2. ക്രൂരൻ ചോഴൻ പഴവരി കറക്കൊങ്ങണം വെണ്ണകണ്ണൻ
മോടൻ കാടൻ കുറുവ കൊടിയൻ പങ്കി പൊങ്കാളി ചെന്നെൽ

    ആനക്കോടൻ കിളിയിറ കനങ്ങാരിയൻ വീരവിത്തൻ
    കാണാം മറ്റു പലവിധമുടൻ നെല്ല് കല്യാണമൂർത്തേ
    (*ഉണ്ണുനീലി സന്ദേശം* പദ്യം 81)

    എന്ന പദ്യത്തിൽ തന്നെ 17 ഇനം നെല്ലിനെപ്പറ്റി പരാമർശിക്കുന്നുണ്ട്.

3. *അനന്തപുരവർണ്ണന*ത്തിലെ 83 മുതൽ87 വരെയുള്ള ശ്ലോകങ്ങൾ പലതരം മീനുകളെക്കുറിച്ചുള്ളതാണ്. മാതൃക നോക്കുക

    വരാലും വാളെയും കൊഞ്ചും
    പരൽ മീനെട്ട വാകെയും
    മത്തി കോലാ കുഴമ്പാട
    പൊത്തിയാം കൊഴമീനീതു

    ഇങ്ങനെ അമ്പതോളം മീനുകളെക്കുറിച്ചു പറയുന്നുണ്ട്. മത്സ്യത്തിനു പകരം പുന്നെല്ലരി കൊടുക്കാൻ നിർദ്ദേശിക്കുന്നതും അത് നിഷേധിക്കുന്നതും സംഭാഷണങ്ങളിൽ നിന്നു മനസ്സിലാവുന്നുണ്ട് (ശ്ലോകം 89).

4. ചെത്തുകാരെ ഹാസനിയ്യ എന്നപേര് പറയുന്നു. അവർ രാവിലെയും വൈകുന്നേരവും തെങ്ങിൽ കയറും. തേനുണ്ടാക്കാനുള്ള വെള്ളം എടുക്കുവാനായി കുറച്ചു ശ്രമം ചെയ്യേണ്ടതുണ്ട്. ആദ്യം കായുണ്ടാകുന്ന കുലയുടെ അറ്റം മുറിക്കുകയും ഭാരമുള്ള ഒരു ചെറിയ വടികൊണ്ട് കുലയിന്മേൽ കടയ്ക്കൽ നിന്ന് തലയ്ക്ക

ലേക്കും തലയ്ക്കൽ നിന്ന് കടയ്ക്കലേക്കും വളരെയധികം അടിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അതിനു ശേഷം കുലയുടെ തലയ്ക്കൽ പെരണ്ടുവിരൽ വീതിയിൽ കൊതുമ്പ് മുറിച്ചു കളഞ്ഞ് അൽപസ്ഥലം മുറുക്കിക്കെട്ടുന്നു. ഏതാനും ദിവസം ആവർത്തിച്ചാൽ കുലയിൽ നിന്ന് നീര് ഇറ്റ് വീണു തുടങ്ങും. അപ്പോൾ കുലമുഖം വായവട്ടമുള്ള ഒരു കുടത്തിന്റെ ഉള്ളിലേക്ക് കടത്തി വെക്കും. പിന്നീട് തെങ്ങിൽ കയറുമ്പോൾ രണ്ട് തൊണ്ടുകൾ (ഒന്നിൽ വെള്ളമുണ്ടായിരിക്കും) കൂടെ കരുതും. ഒന്നിൽ നീരുപകർന്ന് മറ്റേതിലുള്ള വെള്ളം കൊണ്ട് കുലമുഖവും കുടവും കഴുകുന്നു. കുലയുടെ കെട്ട് അൽപം താഴ്ത്തി രണ്ടാമത്തേതും അതിന്റെ കണക്കിന് കെട്ടുന്നു. കുല തല്ലുകയും രാവിലെ പ്രവർത്തിച്ചപോലെ വൈകുന്നേരവും ആവർത്തിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. പല തെങ്ങിൽ നിന്നും ശേഖരിച്ച നീര് ഒരു പാത്രത്തിലൊഴിച്ച് നമ്മൾ മുന്തിരി വെള്ളം കാച്ചുന്നതുപോലെ അതും കാച്ചുന്നു. കുറേനേരം അടുപ്പത്തിട്ടു തിളപ്പിച്ചാൽ അത് താലിയായി മാറും. അതാണ് ചക്കരത്തേൻ. സ്വാദുള്ളതും പോഷകഗുണങ്ങളടങ്ങിയതുമാണ് ആ തേൻ (ഉദ്ധ.വേലായുധൻ 2015: 117–118).

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

കുഞ്ഞൻപിള്ള, ഇളംകുളം, (വ്യാഖ്യാ.) *ഉണ്ണുനീലി സന്ദേശം*, എൻ.ബി.എസ്., കോട്ടയം, 2016

രാഘവവാരിയർ, എം.ആർ., *മധ്യകാലകേരളം സ്വരൂപനീതിയുടെ ചരിത്രപാഠങ്ങൾ*, എൻ.ബി.എസ്., കോട്ടയം, 2014.

രത്നമ്മ, കെ., (പഠനം, സമ്പാ.) *അനന്തപുരവർണനം*, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2015.

ഗണേശ്, കെ.എൻ., *കേരളത്തിന്റെ ഇന്നലെകൾ*, സാംസ്കാരിക പ്രസിദ്ധീകരണവകുപ്പ്, തിരുവനന്തപുരം, 1997

ദിലീപ് കുമാർ, കെ.വി., "അങ്ങാടിപ്പെരുമ അഥവാ ഉപഭോഗത്തിന്റെ ചരിത്രം", എൻ.എം.നമ്പൂതിരി, പി.കെ. ശിവദാസ് (എഡി.), *കേരളചരിത്രത്തിന്റെ നാട്ടുവഴികൾ*, ഡി.സി ബുക്സ്, കോട്ടയം, പു. 446–453, 2011

അച്യുതനുണ്ണി, ചാത്തനാത്ത്, എം.ആർ. രാഘവവാരിയർ (സമ്പാ.), *കോകസന്ദേശം*, വള്ളത്തോൾ വിദ്യാപീഠം, ശുകപുരം, 2007.

വേലായുധൻ, പണിക്കശ്ശേരി, *കേരളം 600 കൊല്ലം മുമ്പ്*, കറന്റ് ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2015.

തുടി റിസർച്ച് ജേണൽ
ISSN – 2320–8880
ലക്കം – 4 വോള്യം – 9

ഡോ. ശ്രീജിത് ജി.

കിംവദന്തി/വാസ്തവം : സത്യാനന്തരകാലത്തെ നാട്ടറിവുനിർമാണം

സംഗ്രഹം

കിംവദന്തിയെന്നോ അപവാദപ്രചാരണമെന്നോ ഒക്കെ വിളിക്കുന്ന നാട്ടുപറച്ചിലുകൾക്ക് ഫ്ലോറിൽ പ്രധാനപ്പെട്ട സ്ഥാനമുണ്ട്. അവാസ്തവങ്ങളാണ് അവയുടെ അടിത്തറയെന്ന് പൊതുസമ്മതി. കാക്കാരശ്ശി/പൊറാട്ടുനാടകങ്ങളിലും വടക്കൻപാട്ടുകളിലും നാടോടിക്കഥകളിലും മറ്റും ഈ ആഖ്യാനരൂപത്തെ പരദൂഷണവ്യഗ്രതയോടെ ഉപയോഗിക്കുന്ന മനുഷ്യരെ കാണാം. എന്നാൽ കൃത്രിമബുദ്ധിയുടെ പുതിയ സന്ദർഭത്തിൽ ഇവ യാഥാതഥ്യത്തെക്കാൾ വ്യക്തതയോടെ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു.

താക്കോൽവാക്കുകൾ

കിംവദന്തി/ജനാപവാദം/ജനസംസാരം/ലോകാപവാദം, വാസ്തവം, സത്യാനന്തരത, നാട്ടറിവ്

എഴുത്തിന്റെ കണ്ടുപിടിത്തത്തിനു സഹസ്രാബ്ദങ്ങൾക്കു മുമ്പുതന്നെ സമൂഹങ്ങളും അവയുടെ സ്ഥാപനങ്ങളും രൂപവത്കരിക്കുന്നതിനും പരിപാലിക്കുന്നതിനുമുള്ള ആശയവിനിമയമാർഗമായിരുന്നു വാമൊഴിപാരമ്പര്യം. സ്വയംനിയന്ത്രിതമായ ഘടനകളും വഴക്കമുള്ള ക്രമങ്ങളും സവിശേഷ

ഭാഷകളും പ്രകടനമേഖലകളും അവ കാത്തുസൂക്ഷിച്ചിരുന്നു; സൂക്ഷിക്കുന്നു. നാടോടിക്കഥകളും പുരാവൃത്തങ്ങളും പഴഞ്ചൊല്ലുകളും നാട്ടുശൈലികളുമൊക്കെ സൂക്ഷ്മമായി വിശകലനം ചെയ്താൽ അവയൊക്കെ സമൂഹഭാവനയുടെ വിചിത്രവും സാഹസികവുമായ ഉത്പന്നങ്ങളാണെന്നു കാണാം. സ്വന്തം സ്ഥലകാലങ്ങളിൽ നിന്നുകൊണ്ട് ഓരോ നാട്ടുസമൂഹവും അപൂർവവും താരതമ്യങ്ങളില്ലാത്തതുമായ ഭാവനാഭ്രപടം നിർമിക്കുകയാണ്. വാമൊഴിവഴക്കങ്ങളുടെയെല്ലാം ഇതിവൃത്തത്തിലും ഘടനയിലും അവതരണത്തിലും കൃത്യമായ ലക്ഷ്യങ്ങളോടെ വിന്യസിക്കുന്ന ചില സാമൂഹികമൂലകങ്ങളുണ്ട്. ധനാത്മക(positive)മായ ആശയവിനിമയം, വിനോദപരത, രാഷ്ട്രീയം, സ്വാതന്ത്ര്യം തുടങ്ങിയവ. ഓരോ വാമൊഴിപ്രകടനത്തിലും ഒരു കൂട്ടർ മറ്റുള്ളവരോട് ചില കാര്യങ്ങൾ പറയുന്നു. അതാകട്ടെ കൃത്യമായൊരർഥത്തിൽ ഒതുങ്ങിനിൽക്കുന്നവയാണെന്നു പറയാനുമാവില്ല. ജീവിതത്തിൽ മനുഷ്യനനുഭവിക്കുന്ന പല സമ്മർദങ്ങളിൽനിന്നും മുക്തി നേടാൻ ഈ പറച്ചിൽ അവനെ/ അവളെ സഹായിക്കുന്നു. പ്രതിരോധത്തിന്റെയും അതിജീവനത്തിന്റെയും സാധ്യതകൾ ആരായുന്ന അധികാരവിശകലനപരമായ പ്രതികരണങ്ങൾപോലും അക്കൂട്ടത്തിലുണ്ടാവും. നാട്ടുസമൂഹംതന്നെ സൃഷ്ടിച്ചിട്ടുള്ള പലതരം പാരതന്ത്ര്യങ്ങളെയും മറികടക്കാനുള്ള മാർഗം കൂടിയാവുമത്. ഈ പറച്ചിലിൽ പറയുന്നവർ, സന്ദർഭം, ദേശം, ധർമം എന്നിവയൊക്കെ പ്രധാനവുമാണ്. അത്യന്തം ഋണാത്മകം (negative) എന്നു സമൂഹം വിലയിരുത്തിയിട്ടുള്ളതും മനുഷ്യന് ഒരുകാലത്തും ഉപേക്ഷിക്കാനാവാത്തതുമായ 'കിംവദന്തി'എന്ന വാമൊഴിരൂപത്തെ ആധാരമാക്കിക്കൊണ്ട് ഈ നിരീക്ഷണങ്ങളുടെ സാധുത്വം പരിശോധിക്കാം.

ഈ വാമൊഴിരൂപത്തിന് നാട്ടറിവുപഠനങ്ങളിലെന്നപോലെ സംസ്കാരപഠനത്തിലും ആധുനികാനന്തര വിനിമയപഠനമേഖലയിലും സൈബർ വ്യവഹാരമണ്ഡലത്തിലും സത്യാനന്തരകാല വിചാരണയിലുമൊക്കെ നിർണായകമായ സ്ഥാനമുണ്ട്. കിംവദന്തി ഒരർഥത്തിൽ

കേട്ടുകേൾവിയാണ്. 'എവിടെനിന്നുണ്ടായി എന്നു തിരിച്ചറിയാൻ നിവൃത്തിയില്ലാത്തതും അനേകം പേർ ധരിച്ചിട്ടുള്ളതുമായ വർത്തമാന'മാണത് (പത്മനാഭപ്പിള്ള 2012:576). പഴഞ്ചൊല്ലിനെക്കുറിച്ചു പറയാറുള്ളതുപോലെ പലരുടെ അറിവ്. "സ്ഥിരീകരിക്കാത്തതും എന്നാൽ സാങ്കേതികമായി പ്രസക്തമായതും പ്രചാരത്തിലുള്ളതുമായ പ്രസ്താവനകളാണവ. അവ്യക്തതയോ അപകടമോ അപകടസാധ്യയോ ഉള്ള സന്ദർഭങ്ങളിൽ അവയെയൊക്കെ നേരിടാൻ ആളുകൾ സജ്ജരാകുന്നത് ഇത്തരം വിവരണങ്ങളുടെകൂടി സഹായത്തോടെയാണ്" (DiFonzo 2007:13)[2]. രാമായണത്തിലെ "സീതാജീവിതപ്രകരണം", "പറയിപെറ്റ പന്തിരുകുലം", പാക്കനാർഖണ്ഡത്തിലെ "ബ്രാഹ്മണകഥ" എന്നിങ്ങനെ എത്രയെത്ര ഇടങ്ങളിലാണ് നാം കിംവദന്തികളുടെ പ്രയോഗവിദ്യ വായിച്ചു പോവുന്നത്. "പാടുവാൻ വരുന്നീലവർക്കെന്നാൽ പാരമുണ്ടു പയ്യാരങ്ങൾ ചൊൽവാൻ" എന്ന് *കന്നിക്കൊയ്ത്തിൽ* വൈലോപ്പിള്ളി. പാടാൻ മറന്നവരെങ്കിലും കൊയ്ത്തുകാരുടെ പഴമ്പായിൽ എത്രയെത്ര വാർത്തകളാണു നിറഞ്ഞിരിക്കുന്നതെന്നു കവി അത്ഭുതപ്പെടുന്നു. കന്യക പ്രസവിച്ചത്, ബാലികയെ പ്രേയാൻ കട്ടുകൊണ്ടുപോയത്, വൃദ്ധൻ തൂങ്ങിമരിച്ചത്, അമ്മയെ അഭ്യസ്തവിദ്യനായ മകൻ തല്ലിയത്–എന്നിങ്ങനെ അനേകമനേകം വാർത്തകൾ കണ്ണുനീരും നേരമ്പോക്കും ഇടകലർന്ന് നാട്ടിൽ പ്രചരിക്കുന്നു.

ജനശ്രുതി, ലോകപ്രവാദം, ലോകാപവാദം, ജനസംസാരം തുടങ്ങിയ പദങ്ങളൊക്കെ ഈ അർഥത്തിൽ നാമുപയോഗിച്ചുവരുന്നുണ്ട്. അവയൊക്കെ പ്രൗഢവും ഔദ്യോഗികവുമായ വാക്കുകളാണെന്നു പറയാം. ഇവയ്ക്കു സമാനമായി വ്യവഹരിക്കുന്ന കരക്കമ്പി, അടിച്ചിറക്കൽ, നാട്ടുവർത്തമാനം, അടക്കം പറച്ചിൽ (രഹസ്യം പറച്ചിൽ), നാൽക്കവലപ്പേച്ച് തുടങ്ങിയവയൊക്കെ പ്രകൃതാർഥത്തിൽ എല്ലാവർക്കും പരിചിതമായ പദങ്ങളാണ്. ഇംഗ്ലീഷിൽ rumor, hearsay, gossip എന്നൊക്കെ വിശാലാർഥത്തിൽ പരിഭാഷപ്പെടുത്താവുന്ന ഈ വാക്കിന് ഇന്ന് ഏറെ വിസ്തൃ

തിയുണ്ട്. നിരന്തരമായ ആവർത്തനത്തിലൂടെയും പ്രതീതിപരവും വ്യാജവുമായ യുക്തിപ്രദർശനത്തിലൂടെയും കിംവദന്തികൾ പാതി വാസ്തവങ്ങളും യാഥാർഥ്യങ്ങളും മഹാസത്യങ്ങളുമൊക്കെയായിത്തീരുന്നു. ഇവയ്ക്കിടയിൽ നിന്ന് ഒറ്റമനുഷ്യനോ പറ്റമോ സമാകലനം ചെയ്യപ്പെടുക്കുന്ന ദത്തസഞ്ചയമാണ് സത്യമെന്നും പറയാം. ജനശ്രുതിയുടെ ഭൂരിഭാഗവും ഭാവനാത്മകമായ കഥയായിരിക്കും. അവയെ നർമമയമായി വിവരിക്കുകയെന്ന ദൗത്യമേ അവതാരകനു നിർവഹിക്കാനുള്ളൂ. വ്യക്തികളുടെയോ സംഭവങ്ങളുടെയോ അല്പമാത്രമായ ഉണ്മ അവയിൽ നിഴലിച്ചെന്നു വന്നേക്കാം. എന്നാൽ ഇത്തരം മനുഷ്യാവിഷ്കാരങ്ങളെ നിഷ്കാസനം ചെയ്തുകൊണ്ടുള്ള ജനപദപഠനം അപൂർണവും അനുചിതവുമാകും. ഈ ലോകാപവാദകഥനങ്ങളെ ഈ നിലയിലൊരു സമവാക്യത്തിലൊതുക്കാം; കിംവദന്തി=കഥ+ഭാവന+നർമം+ഉണ്മ. അജ്ഞാത സ്രോതസ്സുകളിൽനിന്നു പൊട്ടിപ്പുറപ്പെടുന്ന സ്ഥിരീകരിക്കാത്ത വാർത്തകളാണ് കിംവദന്തികൾ. 'കിം', നിന്ദ/കുത്സിതത്വം ആണെന്നും 'വദന്തിഃ', കഥയാണെന്നും കരുതിയാൽ മതി.

ഒരു പ്രദേശത്തെ ദേവതാവിശ്വാസവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് അവിടെ ജീവിക്കുന്ന മനുഷ്യർ അനുഭവിക്കുന്ന നന്മകൾ/ദുരിതങ്ങൾ, മരിച്ചുപോയവരുടെ നിഗ്രഹാനുഗ്രഹശക്തികൾ, ശാപം, ശകുനം, വിശ്വാസങ്ങൾ തുടങ്ങിയ മട്ടിലുള്ള അതീന്ദ്രിയാഖ്യാനങ്ങൾ എന്നിവയെല്ലാം ഈ വകുപ്പിലെ പ്രബലധാരയാണ്. ലൈംഗികത, പ്രതികാരബുദ്ധി, കലഹപ്രിയത തുടങ്ങിയവയുമായി ബന്ധമുള്ള കഥകളാണ് മറ്റൊരു മേഖല. ഫോക്‌ലോറിലെ പ്രധാന ജനുസ്സുകളായ പുരാവൃത്തങ്ങൾ, ഐതിഹ്യങ്ങൾ, നാടോടിക്കഥകൾ തുടങ്ങിയവയെ സന്ദർഭാനുസാരം വിനിയോഗിച്ചു കൊണ്ടാണ് മനുഷ്യൻ ജനാപവാദകഥനങ്ങൾ മെനഞ്ഞെടുക്കുന്നത്. ഭൂത-പ്രേത-പിശാചകഥകൾ, ദേശ-വംശ-കുല-ആചാരോത്പത്തി പുരാവൃത്തങ്ങൾ, വ്യക്തി-സമൂഹപരിണാമചരിത്രങ്ങളുടെ കഥകൾ, മനുഷ്യരുടെ സ്വകാര്യാഭിലാഷ

ങ്ങളുടെയും കാമനകളുടെയും നിറം ചേർത്ത വിവരണങ്ങൾ എന്നിങ്ങനെ ജനസംസാരപ്രമേയങ്ങൾ എണ്ണിയാലൊടുങ്ങില്ല. അവയുടെ അവതരണവും വിതരണവും നിലനിർത്തലുമാണ് ഈ ഫോക്‌ലോർ രൂപത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയം നിർണയിക്കുന്നത്.

പൂർവകാലജീവിതവുമായി ബന്ധമുള്ളതും പ്രതീകാത്മകമായൊരർഥം നിലനിർത്തുന്നതുമായ വിശ്വാസമോ പെരുമാറ്റമോ കീഴ്മര്യാദയോ ആണ് ഫോക്‌ലോറിൽ പാരമ്പര്യം എന്നറിയപ്പെടുന്നത്. ഈ വാക്ക് മനുഷ്യന്റെ പ്രക്ഷേപണപരവും പെരുമാറ്റ സംബന്ധിയുമായ രണ്ടു ജീവിതവഴികളെ നിർവചിക്കാനും തിരിച്ചറിയാനും ഉപയോഗിക്കുന്നു. പഴയ തലമുറയിൽനിന്നു ലഭിച്ച് അടുത്തതലമുറയിലേയ്ക്കു കൈമാറിവരുന്ന അവകാശമുറകളും അറിവുകളുമാണത്. പുതിയ അക്കാദമികധാരണകൾ അതിനെ സാംസ്കാരികദാനമായല്ല, സാംസ്കാരികനിർമിതിയായി കാണുന്നുവെന്ന കാര്യവും ഓർക്കണം. നിരന്തരം പാരമ്പര്യത്തെ ഉപയോഗിക്കുകയും നവീകരിക്കുകയും ചെയ്തു കൊണ്ടാണ് സമൂഹങ്ങൾ നിലനിൽക്കുന്നത്. കിംവദന്തികളും നാട്ടറിവുപാരമ്പര്യത്തിന്റെ ഉത്പന്നമാണ്. പ്രമേയങ്ങളല്ല, ഘടനയും അവതരണരീതിയുമാണ് പാരമ്പര്യത്തിലൂടെ സംക്രമിക്കുന്നത്. ബുദ്ധിശൂന്യരെന്ന പേരു പണ്ടേ പതിഞ്ഞ ജനസമൂഹത്തിലെ ഒരു വ്യക്തിയെക്കുറിച്ച് പിൽക്കാലത്ത് ജനാപവാദമുണ്ടാകുമ്പോൾ പുതിയ സ്ഥലത്തിലും സന്ദർഭത്തിലുമുള്ള വിവരണമാവും ഉരുത്തിരിയുക. കഥയും ഭാവനയും അല്പം സത്യവും ഏറെ പരനിന്ദാതൃഷ്ണയും അവയിൽ സ്വാഭാവികമായും ഉൾച്ചേരുന്നു.

കിംവദന്തികളിൽ ക്രിയ ചെയ്യുന്ന ഒരൊറ്റ കർത്താവിനെ കണ്ടെത്താൻ കഴിയില്ല. ഒറ്റയാളുടെ ആവിഷ്കാരമോ ആഖ്യാനമോ അവതരണമോ ഫോക്‌ലോറിലില്ലെന്നു തന്നെ പറയാം. അവയുടെ കർത്താക്കൾ അജ്ഞാതരാണെന്ന വിശദീകരണത്തെക്കാൾ ഉചിതം അവ സംഘകർതൃകങ്ങളെന്നു കാണുന്നതാണ്. ഒരു മനുഷ്യന്റെ അഗമ്യഗമനകഥകളുടെ

വിവരണം അനേകം മനുഷ്യരുടെ അംശദാനങ്ങൾ (contributions) കൊണ്ടു സമ്പന്നമായിരിക്കും. ലോകം മുഴുവൻ ശ്രദ്ധിക്കുന്ന ഒരു രാഷ്ട്രനേതാവോ ഭരണാധിപനോ ലൈംഗികാരോപണത്തിൽ പെട്ടാൽ അതിനെത്തൊട്ടുണ്ടാകുന്ന ജനശ്രുതികൾ ഒരാളുടെ ഭാവനാസൃഷ്ടിയായിരിക്കില്ല. ജനപദത്തിലെ ഓരോ ആളും അവനവന്റേതായ അംശം നൽകി പൊലിപ്പിച്ചെടുക്കുന്നതാണവ. ഒരു ഫോക്‌ലോർ രൂപത്തിനുള്ളിലും അജ്ഞാതരായ മനുഷ്യരില്ലെന്ന കാര്യം ഇവിടെ ഓർക്കാം. അനേകരുടെ സാന്നിധ്യം, ഓരോരുത്തരും അനിവാര്യരാകുന്ന ഒരു സാകല്യത്തെക്കൂടി ഉള്ളടക്കുന്നു. ജനസംസാരത്തിൽ പങ്കാളിയാകുമ്പോൾ പൂർവഗാമികളായ അനേകം മനുഷ്യരുടെ ക്രിയാമണ്ഡലത്തിൽ നാം ഇടപെടുകയാണ്. ഇടപെടൽ പരിഷ്കരിക്കലിന്റെ തുടക്കവുമാണ്. അങ്ങനെ ഓരോ കിംവദന്തിയും അനേകരുടെ കർതൃത്വങ്ങൾ നിലീനമായ വ്യവഹാരരൂപമായി മാറുന്നു.

മനുഷ്യസമൂഹത്തിന്റെ അറിവുകളും കലകളും ആശയങ്ങളുമുൾപ്പെടെയുള്ള എല്ലാ സാംസ്കാരികവസ്തുക്കളും നാട്ടറിവുകളുടെ രൂപത്തിൽ, ഒരു തലമുറയിൽനിന്നു മറ്റൊരു തലമുറയിലേയ്ക്ക് വാമൊഴിയായി കൈമാറുന്നു. ആ അർഥത്തിൽ മനുഷ്യന്റെ വാങ്മയരൂപേണയുള്ള ആശയവിനിമയമാണ് ഫോക്‌ലോർ. സംഭാഷണത്തിലൂടെയോ പാട്ടിലൂടെയോ കഥയിലൂടെയോ ഒക്കെയാണ് പ്രക്ഷേപണം നടക്കുന്നത്. എഴുത്തുസംവിധാനത്തിനു സമാന്തരമായി കൈമാറുന്നവയോ പ്രവർത്തിക്കുന്നവയോ ആണ് ഫോക്‌ലോറുകൾ. വാമൊഴിവഴക്കങ്ങളിലൊന്നായ കിംവദന്തികൾ പ്രസാരണസജ്ജരായ കേൾവിക്കാരെയോ പങ്കാളികളെയോ ആണ് ആവശ്യപ്പെടുന്നത്. എഴുത്തിൽ അത്തരം സന്നിധികൾ (proximities) ആവശ്യമില്ല. 1947-ൽ ഗോർഡൻ ആൽപോർട്ട് (Gordon Willard Allport 1897-1967), അദ്ദേഹത്തിന്റെ ശിഷ്യൻ ലിയോ പോസ്റ്റ്മാൻ (Leo Joseph Postman 1918-2004) എന്നിവർ ചേർന്നെഴുതിയ *ദി സൈക്കോളജി ഓഫ് റൂമർ* (*The Psychology of*

Rumor) എന്ന പുസ്തകത്തിൽ ലോകാപവാദങ്ങളുടെ സാമൂഹികമനഃശാസ്ത്രം സൂക്ഷ്മമായി അന്വേഷിക്കുന്നുണ്ട്. ആൽപോർട്ടിന്റെ മറ്റൊരു ശിഷ്യനായ അമേരിക്കൻ മനഃശാസ്ത്രപ്രൊഫസർ റോബർട്ട് എച്ച്. നാപ് (Robert H. Knapp, 1915–1974) 1944–ൽ തന്നെ *എ സൈക്കോളജി ഓഫ് റൂമർ (A Psychology of Rumor)* എന്ന ഗ്രന്ഥം എഴുതിയിരുന്നു. ഈ പുസ്തകങ്ങളെല്ലാം കിംവദന്തികളുടെ സവിശേഷതകൾ നിർദ്ധാരണം ചെയ്യാൻ ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്. അവയിൽ ചിലത് എടുത്തു ചേർക്കുന്നു; “1) അവ വാമൊഴിയായി വ്യാപിക്കുന്നു., 2) ഒരു വ്യക്തിയെയോ സംഭവത്തെയോ അവസ്ഥയെയോ സംബന്ധിച്ച വൃത്താന്തങ്ങൾ (information’s) അവ നല്കുന്നു. 3) അവ സമൂഹത്തിന്റെ വൈകാരികാവശ്യങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുകയും ശമിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു” (Crescimbene et al. 2012: 422).

ഇവ യഥാക്രമം മാധ്യമം (medium), ഉള്ളടക്കം (content), ധർമം (function) എന്നിവയെയാണ് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. വാമൊഴിവ്യാപനം എന്ന മാധ്യമതത്ത്വത്തിന് പിൽക്കാലത്ത് പലമാതിരി ഒഴുക്കുചാലുകളുണ്ടായി. പത്രമാസികകൾ, ദൃശ്യ–ശ്രാവ്യമാധ്യമങ്ങൾ, വാർത്താവിനിമയോപാധികൾ, കമ്പ്യൂട്ടറുകൾ, സ്മാർട്ട്ഫോണുകൾ, വാട്സ് ആപ്, ഫേസ്ബുക്ക് തുടങ്ങിയ നവമാധ്യമങ്ങൾ എന്നിങ്ങനെയുള്ളവ ഉദാഹരണങ്ങൾ. ഉള്ളടക്കം സ്വകാര്യമോ പൊതുകാര്യമോ ആകാം. ധർമം എന്ന പദത്തിന് ഇവിടെ നിർവഹണപരമായ അർഥമാണുള്ളത്. എന്തെങ്കിലുമൊരു ധർമം നിർവഹിക്കാനില്ലാതെ ഒരു നാട്ടറിവും പ്രചരിക്കില്ല, നിലനിൽക്കില്ല. അമേരിക്കൻ ഫോക്‌ലോറിസ്റ്റും നരവംശശാസ്ത്രകാരനുമായ വില്യം ആർ. ബാസ്കം (William R. Bascom, 1912–1981) നാട്ടറിവുകൾക്കു നാലു ധർമങ്ങളുണ്ടെന്നു നിരീക്ഷിച്ചിട്ടുണ്ട് ; “1) സമ്മർദ്ദങ്ങളിൽനിന്നുള്ള മോചനം, 2) സംസ്കാരസാധൂകരണം, 3) വിദ്യാഭ്യാസം, 4) പെരുമാറ്റച്ചട്ടങ്ങൾ നിലനിർത്തൽ” (Bronner 2017: 105) എന്നിവയാണവ[3].

ഏതൊരു നാട്ടറിവിലും ധർമപരമായ ഒരു ക്രിയാംശം നിലനിൽക്കുന്നുവെന്നർഥം. കേവലം വിനോദധർമം മാത്രമല്ല കിംവദന്തികളുടെ നിർമാണപ്രചാരണങ്ങൾക്കു പിന്നിലുള്ളതെന്നു നിസ്സംശയം പറയാം. പല രാജ്യങ്ങളിലെയും തിരഞ്ഞെടുപ്പുകൾ/രാഷ്ട്രീയനീക്കങ്ങൾ, സൈനികമുന്നേറ്റങ്ങൾ, സമ്പദ്വ്യസ്ഥ, ആരോഗ്യാവസ്ഥ തുടങ്ങിയവയെ ശിഥിലമാക്കിയ ജനാപവാദചരിത്രങ്ങളുണ്ട്. അതുകൊണ്ട് ധർമപരമായി തീവ്രപ്രസാരണശേഷിയുള്ള സാംസ്കാരികമൂലകങ്ങൾകൊണ്ടാണ് ഇവ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളതെന്നു പറയാം. ശിഥിലീകരണത്തിനല്ലാതെ സാമൂഹികസംയോജനത്തിനുള്ള ഉപകരണങ്ങളായി സൈന്യമോ ഭരണകൂടമോ കിംവദന്തികളെ ഉപയോഗപ്പെടുത്തിയതിന്റെ രേഖകളും ലോകഭൂപടത്തിലുണ്ട്.

മനുഷ്യന്റെ നിരീക്ഷണത്തിനും പാരായണത്തിനും വിധേയമാക്കാവുന്ന ഏതൊരു സൃഷ്ടിയും പാഠമാണ്. ട്രാഫിക് സിഗ്നലോ വിരുന്നുശാലയോ വൃന്ദഗാനസംഘത്തിന്റെ ഉപകരണക്രമീകരണമോ വസ്ത്രശൈലിയോ ഈ സന്ദർഭത്തിൽ കിംവദന്തിയോ ഉദാഹരണങ്ങളായി പറയാം. ചില തരത്തിലുള്ള, വ്യവസ്ഥയിലുള്ള ജ്ഞാനദായകസന്ദേശങ്ങൾ കൈമാറുന്ന അടയാളങ്ങളാണ് പാഠങ്ങൾ. ഇന്ത്യൻ ക്രിക്കറ്റ് ടീമിലെ ഒരു കളിക്കാരനെപ്പറ്റി ഒരു കിംവദന്തി ലോകത്തു പലയിടങ്ങളിലായി പ്രചരിക്കുന്നുവെന്നു കരുതുക. അവയെ പഴയ മട്ടിൽ പാഠഭേദങ്ങളായി കരുതാം. എന്നാൽ ഓരോ ദേശത്തിനും അവർ നൽകിയ ഊഷൽഭേദത്തിന് ഒരു യുക്തി നൽകാനുണ്ടാവും. ആ യുക്തി ആ നാടിന്റെയും അവിടുത്തെ മനുഷ്യരുടെയും സാംസ്കാരികവായനയാണ്. അയൽനാട്ടിലെ ജനാപവാദത്തെ ആ നാട് വേറൊരു തരത്തിലാണ് നോക്കിക്കാണാൻ ശ്രമിക്കുന്നതെന്നർഥം. അപ്പോൾ ആ വായനയെ പാഠനിർമിതിയായി കാണണം. പാഠഭേദം എന്ന വാക്ക് ഒരു മൂലരൂപത്തെ, മാതൃകാരൂപത്തെ ഓർമിപ്പിക്കുന്നു. ജനാപവാദവിഷയം ഒന്നായിരുന്നാലും അവയെ ആസ്പദമാക്കി നിർമിക്കുന്ന

അനേകപാഠങ്ങളാണ് നാട്ടറിവുകളുടെ ഈടുവയ്പ്. ഇവിടെ പാഠങ്ങളുണ്ടാക്കുന്ന ഭൗതികതലങ്ങൾക്കല്ല അവയുടെ സന്ദേശങ്ങൾക്കാണ് പ്രാമുഖ്യം. പാഠത്തെ ഗൗരവമായി കാണുന്ന നാട്ടറിവുഗവേഷകർ പാരമ്പര്യരീതികളും അവയുടെ അറിവാധാരങ്ങളും എങ്ങനെ ഉത്ഭവിച്ചു, വികസിച്ചു, പരിണമിച്ചു എന്നൊക്കെ സൂസൂക്ഷ്മം അപഗ്രഥിക്കുന്നു. കിംവദന്തികളെ ആ മട്ടിൽ വായിച്ചുതുടങ്ങുന്നതോടെ പുതിയൊരു സാംസ്കാരികമനഃശാസ്ത്രം നാം രൂപപ്പെടുത്തുകയാണ്.

കിംവദന്തികളുടെ സ്വഭാവവും സ്വരൂപവും സമുദായംതോറും കാലംതോറും മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. "പുതിയ പ്രേക്ഷകർക്കായി നാടോടിക്കഥകൾ എപ്പോഴും മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുകയും വികസിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു" എന്ന് ടോം മൂർ[4]. *വുൾഫ്‌വാക്കേഴ്സ്* (wolfwalkers) എന്ന പേരിൽ ഐറിഷ് ഫോക്‌ലോറിനെ ആധാരമാക്കി 'അനിമേറ്റഡ് ഫാന്റസി സിനിമാത്രയം' (animated fantasy adventure film trilogy) ഒരുക്കിയ അയർലണ്ടിലെ ചലച്ചിത്രകാരനും അനിമേറ്ററും ഇലസ്‌ട്രേറ്ററുമാണ് ടോം മൂർ. നാട്ടറിവുകളെല്ലാം നിരന്തരപരിണാമിയാണ്. പഠനസൗകര്യാർഥം മാത്രമാണ് നാം അവയെ കാലത്തിൽ തളച്ചിടുന്നത്. ഫോക്‌ലോറുകളെ പഴകമൾ മാത്രമായി കാണുന്ന രീതി യുക്തിയില്ലാത്തതാണെന്നു കാണാൻ അവയുടെ അടിസ്ഥാനസങ്കല്പം തന്നെയായ പരിണാമവിധേയത നിരീക്ഷിച്ചാൽ മതിയാകും. ജനാപവാദകഥകൾ എപ്പോഴും പുതിയ അവതാരകർക്കും ശ്രോതാക്കൾക്കുമായി മാറുകയും വികസിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

ലോകപ്രവാദം സംവാദാത്മകമാണെന്ന പ്രസ്താവന യുക്തിഭദ്രമല്ലെന്നു ചിലപ്പോൾ തോന്നിയേക്കാം. സംവാദം ഇരുപുറത്തുനിന്നും ഉരുവം കൊള്ളുന്ന ജനാധിപത്യപരമായ ആശയവിനിമയമാണ്. സംവാദത്തിൽ പ്രഭാഷകൻ ഉച്ചരിക്കുന്നതും ശ്രോതാവ് വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നതുമായ വാക്കുകളിൽ സൂചിതമായിരിക്കുന്ന അർഥമാണ് പ്രധാനം. ഇവിടെ ഒരു നാട്ടുസമൂഹം എല്ലാവർക്കും സംസാരിക്കാനും കലഹിക്കാനും സഹകരിക്കാ

ന്നമൊക്കെയുള്ള ഇടം ഉത്പാദിപ്പിക്കുന്നുവെന്ന സൂചനയാണ് നൽകു ന്നത്. സംവാദം തിരുത്താനും വിപുലപ്പെടുത്താനുമൊന്നുമുള്ള ഇടപെട ലല്ല. നിരന്തരമായ ജ്ഞാനാപഗ്രഥനമാണത്. ജനപദത്തിനുള്ളിൽ ഇത് സർഗാത്മകമായ വലിയ ചലനങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. കിംവദന്തികളെ നാം വിപ്രതിപത്തിയോടെ പരിഗണിക്കുന്നതുകൊണ്ടാണ് അവയിലെ സംവാ ദാത്മകതയെ സംശയത്തോടെ നോക്കുന്നത്. മനുഷ്യരാരും ശൂന്യതയിൽ സംസാരിക്കുന്നില്ല. എല്ലാവരും എല്ലാ ഭാഷകളും ഭാഷകളിലെ ആശയ ങ്ങളും ചലനാത്മകവും ആപേക്ഷികവും ലോകത്തിന്റെ അനന്തമായ പു നർനിർമാണപ്രക്രിയയിൽ ഏർപ്പെട്ടിരിക്കുന്നവയുമാണ്. ജനാപവാദകഥ കളുടെ പ്രചാരകരോ അവതാരകരോ ആയിരിക്കുമ്പോൾ നാം ഇത്തര മൊരു സംവാദത്തിന്റെ ഭാഗമാവുകയാണ്.

> പ്രയോഗക്ഷമമല്ലാത്ത ഒന്നിനെയും സമൂഹം വൈകാരികത യോടെ നിലനിർത്തില്ല. ജീവിതവും അതിജീവനവുമാണ് പ്ര ധാനമെന്ന് അവർ തിരിച്ചറിയുന്നു. അക്കാരണംകൊണ്ടുത ന്നെ കിംവദന്തികൾക്ക് മനുഷ്യർക്കിടയിൽ എല്ലാക്കാലത്തും പ്രാധാന്യമുണ്ട്. പ്രയോഗസാധ്യതയില്ലാത്ത ഒരു ജനാപവാ ദകഥവളരെപ്പെട്ടെന്ന് സമൂഹത്തി ൽനിന്ന് അപ്രത്യക്ഷമാകു ന്നത് അതുകൊണ്ടാണ്.

റോബർട്ട് നാപ്പിന്റെ നിരീക്ഷണത്തിൽ ലോകപ്രവാദങ്ങൾ മൂന്നു തര ത്തിലാണ്; 'മനുഷ്യാഭിലാഷങ്ങളുടെയും പ്രതീക്ഷകളുടെയും ആവിഷ്കാര ങ്ങൾ (pipe-dream rumors), ഭയങ്ങളുടെയും ഉത്കണ്ഠകളുടെയും പ്രക ടനങ്ങൾ (bogie rumors) ആക്രമണം അല്ലെങ്കിൽ വിദ്വേഷം ഉള്ളിൽ പേറുന്നവ (wedge-driving rumors)' എന്നിവയാണവ. ഋണാത്മകജന ശ്രുതികളാണ് മറ്റുള്ളവയെക്കാൾ കൂടുതൽ വികസിക്കുന്നതും പ്രചരിക്കു ന്നതുമെന്നാണ് നാപ്പിന്റെ നിഗമനം (Kimmel 2004:33-34)[5]. ചലച്ചി

ത്രമേഖലയിലെ നടീനടന്മാരോ രാഷ്ട്രീയപ്രവർത്തകരോ കായികതാര ങ്ങളോ പരസ്യമാക്കാനിഷ്ടപ്പെടാത്ത സ്വകാര്യജീവിതം, അവരുടെ വിചി ത്രമായ ഇഷ്ടാനിഷ്ടങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയെക്കുറിച്ചുള്ള വിവരണങ്ങൾക്കു ലഭി ക്കുന്ന വമ്പിച്ച പ്രചാരം അതിനുദാഹരണമാണ്. അതതു രംഗങ്ങളിൽ ഇതേ മനുഷ്യർ നടത്തുന്ന കഠിനാധ്വാനവും സമർപ്പണവും ഈ അർഥ ത്തിൽ ചിലപ്പോൾ വെള്ളിവെളിച്ചത്തിൽ വരാതെയുംപോകാം. പ്രമുഖ മനഃ ശാസ്ത്രകാരനായ കാൾ ഗുസ്താഫ് യുങ് ജനാപവാദങ്ങളെ 'സാധാരണം' (ordinary) എന്നും 'മനോരഥാത്മകം' (visionary) എന്നുമാണ് വിളിക്കു ന്നത് (Kimmel 2004:52)[6]. മനോരഥാത്മകജനശ്രുതികൾക്ക് പ്രതീകാ ത്മകമൂല്യമുണ്ടെന്നും അവ ദീർഘകാലം നിലനിൽക്കുമെന്നും അദ്ദേഹം കരുതുന്നു. വിട്ടുമാറാത്ത ഉത്കണ്ഠകൾ പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന അത്തരം കിംവദ ന്തികൾ ലോകാവസ്ഥകളെക്കുറിക്കുന്ന ആദിരൂപപ്രതീകങ്ങ(archetypal images)ളിലും സഞ്ചിതഭീതിക(collective fears)ളിലും കണ്ടെത്താനാകു മെന്നാണ് യുങിന്റെ വാദം. ഇതുതന്നെയാണത്രേ അമാനുഷശക്തികൾ നേടാനുള്ള മനുഷ്യന്റെ സാർവത്രികാഭിലാഷത്തിലും ദൃശ്യമാകുന്നത്. ഭയ വും ഉത്കണ്ഠയുമാണ് ഉള്ളതിലധികമോ ഇല്ലാത്തതോ ആയ കഥകൾ സൃ ഷ്ടിക്കുന്നതിനു പിന്നിലുള്ള ചേതോവികാരമെന്നു ചുരുക്കം.

അനായാസം രൂപംകൊള്ളുന്നവയാണെന്നു തോന്നുന്ന കിംവദന്തി കൾക്ക് ജനപദത്തിന്റെ ചരിത്രത്തോടും ഓർമയോടുംകൂടി മാത്രമേ നില നില്ക്കാനാവൂ. പലപ്പോഴും അവ മനുഷ്യന്റെ ഹ്രസ്വസ്മൃതി(short-term memory)കളോടു ചേർന്നുനിൽക്കുന്നു. ദീർഘസ്മൃതികളോടു സംവദിക്കു ന്നവ താരതമ്യേന കുറവാണ്. ജനാപവാദരൂപവത്കരണത്തിന്റെയും പരിണാമത്തിന്റെയും വിവിധ ഘട്ടങ്ങൾ മനസ്സിലാക്കിയാൽ ഇക്കാര്യം വള രെപ്പെട്ടെന്നു ബോധ്യപ്പെടും.

ഘട്ടം 1: ജനശ്രുതിയുടെ ഉത്ഭവം – ഈ ഘട്ടത്തിൽ വിവരണത്തിനുള്ള ഒരു സവിശേഷപ്രമേയത്തെ കേന്ദ്രീകരിച്ച് ആദ്യത്തെ പാഠം രൂപംകൊള്ളുന്നു.

ഘട്ടം 2: വാമൊഴിവ്യാപനം – സാമൂഹികപുനഃസൃഷ്ടിയിലൂടെ സജ്ജീകൃതപാഠം വാമൊഴിയായി നാട്ടിലെങ്ങും പ്രചരിക്കുന്നു. ഈ കാലയളവിലാണ് കഥ മെല്ലെമെല്ലെ ഘടനാസങ്കീർണതയാർജ്ജിക്കുന്നത്. പ്രമേയത്തെ സജീവചർച്ചകളിൽ നിലനിർത്തുന്നതിനാവശ്യമായ അനുപൂരകകഥകളും ഇവിടെ സമൃദ്ധമായി ഉപയോഗിക്കുന്നു. നർമം, ലൈംഗികത, സാഹസികത തുടങ്ങിയ ആകാംക്ഷാജനകങ്ങളായ ജനപ്രിയമൂലകങ്ങളുടെ സന്നിവേശവും ഈ ഘട്ടത്തിലാണ്.

ഘട്ടം 3: വാദപ്രതിവാദം, ഉച്ചസ്ഥായി – കിംവദന്തികളെ പ്രതിരോധിക്കുന്നതിനോ ഉറപ്പിച്ചെടുക്കുന്നതിനോ ഉള്ള പ്രവർത്തനങ്ങളുടെ ഘട്ടമാണിത്. സമൂഹത്തിന്റെ ഹ്രസ്വസ്മരണകളിലെ ഈടുവയ്പുകളെയാണ് ഇവിടെ സഹായത്തിനെടുക്കുന്നത്. ഈ ഘട്ടത്തിൽ ജനസംസാരം അതിന്റെ പരമാവസ്ഥയിലെത്തുന്നു.

ഘട്ടം 4: പ്രചാരലോപം, താത്പര്യനാശം – ബഹുകർമവ്യഗ്രരായ മനുഷ്യരുടെ നിത്യപരിഗണനയിൽനിന്ന് ലോകാപവാദകഥകൾ പടിയിറങ്ങുന്ന ഘട്ടമാണിത്.

'സത്യാനന്തരത'(post truth)യെയാണ് *ഓക്സ്ഫർഡ് നിഘണ്ടു* 2016-ലെ വാക്കായി അംഗീകരിച്ചത്. "പൊതുജനാഭിപ്രായം രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിൽ വസ്തുനിഷ്ഠയാഥാർഥ്യങ്ങൾക്ക് അല്പമാത്രമായ സ്വാധീനശക്തിയുണ്ടായിരിക്കുന്ന സാഹചര്യമാണത്രേ അത്. വികാരത്തിനും വ്യക്തിപരമായ വിശ്വാസത്തിനുംഈ വിഷയത്തിൽ കൂടുതൽ ഇടപെടാനാവുന്ന ഒരു കാലാവസ്ഥ" (Oxford Languages). 1992-ൽ സെർബ്-അമേരിക്കൻ തിരക്കഥാകൃത്തായ സ്റ്റീവ് ടെസിക് (Stojan Steve Tesich 1942-1996) ആണ് ഈ വാക്ക് ആദ്യമായുപയോഗിക്കുന്നത്.

പ്രസിഡന്റ് ബുഷിനെതിരെയുള്ള തന്റെ അഭിപ്രായങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ടെസിക് ലേഖനത്തിനു പേരു നല്കിയത് 'A Government of Lies' എന്നാണ്. നമുക്കുചുറ്റും തിങ്ങിനിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന അവാസ്തവങ്ങളെക്കുറിച്ചാണ് ലേഖകൻ വിവരിക്കുന്നത്. 2004-ൽ റാൽഫ് കെയസ് *The Post-Truth Era* എന്ന ശീർഷകത്തിൽ പുസ്തകമെഴുതുകയും ചെയ്തു (Oxford Languages). *21 Lessons for the 21st Century* എന്ന പേരിൽ യുവാൽ നോവാ ഹരാരി എഴുതിയ പുസ്തകത്തിലെ പതിനേഴാം അധ്യായം ഈ വിഷയത്തിലുള്ള അവലോകനമാണ്. ഇരുപത്തൊന്നാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ പുതിയ ചരിത്ര, രാഷ്ട്രീയപരിസരത്തിലാണ് സത്യാനന്തരത എന്ന ആശയത്തിന്റെ ആവിർഭാവം. കിംവദന്തികൾ സത്യാനന്തരകാലത്ത് പുതിയ രൂപഘടനകൾ ആർജിക്കുന്നു.

സത്യത്തെക്കാൾ ലോകാപവാദകഥകൾക്കാണ് ജനങ്ങളെ ഒന്നിപ്പിക്കാനുള്ള ശേഷിയുള്ളതെന്ന് സത്യാന്തരവാദികൾ പറയുന്നു. നാട്ടുകൂട്ടത്തിന്റെ പരസ്പരമുള്ള വിശ്വസ്തത അളക്കാൻ ഏറ്റവും നല്ല മാർഗം ഒരു അസംബന്ധം വിശ്വസിക്കാൻ അവരോട് ആവശ്യപ്പെടുകയാണത്രേ. സത്യവിശ്വാസത്തെക്കാൾ പ്രബലമായിരിക്കുമത് (Harari 2018:211). ലോകാപവാദം പുതിയ കാലത്തിന്റെ വ്യവഹാരരീതിയാണെന്നർഥം. അത് പൂർവകാലത്തേതുപോലുള്ള അന്യജനവിദ്വേഷം മാത്രമല്ല. കളവും നുണയും രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിനുള്ള ശക്തമായ നിർമാണസാമഗ്രികളാണവ. "ഒരു കാര്യം മനസ്സിലായാലും മനസ്സിലായില്ലെന്ന മട്ടിൽ, ആ കാര്യത്തെ തെറ്റിദ്ധരിപ്പിച്ച മറ്റൊരാളോടു പറയുന്നതാണു കളവ്. എന്നാൽ നുണ കളവല്ല; തന്നെ അത്ഭുതപ്പെടുത്തിയ ഒരു കാര്യത്തെപ്പറ്റി കളവായിപ്പോലും ഒന്നും പറയാനില്ലാത്ത അവസ്ഥയിൽ നേരെന്ന മട്ടിൽ ചില കാര്യങ്ങൾ പറയുന്നതാണു നുണ" (ശ്രീകുമാർ 2008:11). കാര്യത്തെ തെറ്റിദ്ധരിപ്പിച്ച വിവരിക്കുന്ന കളവും നേരെന്ന മട്ടിൽ സംബന്ധമില്ലാത്തവ പറയുന്ന നുണയും തിണർത്തുനിൽക്കുന്ന സന്ദർഭമാണ് സത്യാനന്തരത. ജനാപവാദങ്ങൾ

ക്ക് അസാധാരണമായ ഘടനാബലവും സൈദ്ധാന്തികവഴക്കവും പിന്തുണയും സ്ഥായിത്വവും ഇക്കാലത്തു ലഭിക്കുന്നു. യഥാർഥത്തിൽ വർത്തമാനകാലപൂർവ ലോകപ്രവാദങ്ങളുടെ സ്ത്രീ, ദളിത് വിരുദ്ധതയും സ്വാതന്ത്ര്യനിഷേധവും അമാനവികതയും നീതിരാഹിത്യവും ഇന്നു കൂടുതൽകൂടുതൽ വെളിപ്പെടുന്നുമുണ്ട്. നാൽക്കവലപ്പേച്ച് എന്ന വ്യപദേശംതന്നെ അപ്രസക്തമാകുംവിധം കിംവദന്തികളുടെ സ്വരൂപം മാറിക്കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു.

ജനാപവാദകഥളെ സാംസ്കാരികസംഭരണിയായിത്തന്നെ പരിഗണിക്കണം. ഭാഷയും ആഖ്യാനവും എത്രത്തോളം വ്യക്തിപരമാണോ അത്രത്തോളം സാമൂഹികവുമാണ്. കിംവദന്തികളിലൂടെയുള്ള സൂക്ഷ്മസഞ്ചാരം മനുഷ്യവ്യവഹാരത്തെയും യാഥാർത്ഥ്യത്തെയും വേർതിരിച്ച് മനസ്സിലാക്കാൻ സഹായിക്കും. അവ വർത്തമാനകാലത്തിൽനിന്നോ വർത്തമാനകാലമനുഷ്യരിൽനിന്നോ ഭിന്നമല്ല. കിംവദന്തികളെക്കുറിച്ചുള്ള ഈ പഠനത്തിൽ ലഘുവായി മാത്രമേ ഉദാഹരണങ്ങൾ സൂചിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളൂ. നമുക്കു ചുറ്റുമുള്ള അനേകമനേകം ഉദാഹരണങ്ങൾകൊണ്ട് ഓരോ വസ്തുതയെയും എളുപ്പം സമർഥിക്കാം.

കുറിപ്പുകൾ

1. "In fact, humans have always lived in the age of post-truth. Homo sapiens is a post-truth species, whose power depends on creating and believing fictions...We are the only mammals that can cooperate with numerous strangers because only we can invent fictional stories, spread them around, and convince millions of others to believe in them."
2. "...rumors as unverified and instrumentally relevant information statements in circulation that arise in contexts of ambiguity, danger, or potential threat and that function to help people make sense and manage risk."

3. “He delineated four basic functions to explain folklore’s persistence in modern society (1) amusement; (2) validating culture; (3) education; and (4) maintaining conformity.”
4. “Folklore is always changing and evolving for new audiences.”
5. “One of the earliest and perhaps most widely known classification schemes was suggested by Knapp (1944), based on his work in collaboration with the Massachusetts Committee on Public Safety during World War II. Following an analysis of rumors collected during September 1942 from mass-circulation magazines and the Boston Rumor Clinic, Knapp concluded that rumors can be labeled as either pipe dream (or wish fulfillment) rumors, bogie (or fear) rumors, or wedge driving (or aggression) rumors... In his analysis of more than 1,000 wartime rumors, Knapp (1944) found that negative rumors were more likely to be heard and transmitted than positive ones”
6. “In an early paper on the psychology of rumor, Jung (1917) classed rumors into two categories: (a) ordinary rumors that are temporary and reflective of strictly individual needs, and (b) visionary rumors that are recurrent and reflective of collective needs”.

ഗ്രന്ഥസൂചി

പത്മനാഭപിള്ള, ജി., ശ്രീകണ്ഠേശ്വരം, *ശബ്ദതാരാവലി*, എൻ. ബി. എസ്., കോട്ടയം, 2012.

ശ്രീകുമാർ, എം., *നീഷേ നേരും നുണയും*, തത്ത്വ പബ്ലിഷിങ്ങ് ഹൗസ്, കാലിക്കറ്റ് യൂണിവേഴ്സിറ്റി, 2008.

Bronner, J. Simon, *Folklore the Basics*, Routledge, Oxon, 2017.

DiFonzo, Nicholas, Bordia, Prashant, *Rumor Psychology Social and Organizational Approaches,* American Psychological Association, Washington, DC, 2007.

Harari, Noah, Yuval, *21 Lessons for the 21st Century,* Spiegel & Grau, Jonathan Cape, New York, 2018.

Kimmel, J. Allan, *Rumours and Rumour Control: A Manager's Guide to Understanding and Combating Rumors,* Lawrence erlbaum associates publishers, London, 2004.

Lee, Jon D., *An Epidemic of Rumors.,* Utah State University press, Colorado, 2014.

Crescimbene, Massimo, Federica La Longa & Tiziana, Lanza, "The Science of Rumors", *Annals of Geophysics.* Vol.55. No.3, p.p. 421-425, 2012, *Researchgate*, <https://www.researchgate.net /publication/268202709>, accessed, 09 January 2022.

Moore, Tom, "Interview: Tomm Moore", *Foresta Seasonal Academy*, <https://www.laforesta.co/tomm-moore>, accessed, 09 January 2022.

Oxford Languages, "Word-of-the-year 2016",<https://languages. oup.com/word-of-the-year/2016/>, accessed, 10 January 2022.

തുടി റിസർച്ച് ജേണൽ
ISSN – 2320–8880
ലക്കം – 4 വോള്യം – 9

ഡോ.ഷിജു കെ.

ചന്തിരപതൻകഥ: ഇസ്ലാം–ഹിന്ദു ദുരന്തപ്രണയകഥാഗാനം

സംഗ്രഹം

തലമുറകളിൽ നിന്ന് തലമുറകളിലേക്ക് വാമൊഴിയിലൂടെ പകർന്നു കിട്ടുന്ന തനതു സമ്പത്തുകളാണ് നാടോടിസാഹിത്യം. നാടോടിസാഹിത്യത്തിലെ ഏറ്റവും പ്രബലമായ വിഭാഗമാണ് നാടൻപാട്ടുകൾ. മലയാളത്തിലെ നാടൻപാട്ടുകളെ വടക്കൻപാട്ട്, തെക്കൻപാട്ട്, ഇടനാടൻപാട്ട് എന്നിങ്ങനെ പലവിഭാഗങ്ങളായി വിഭജിച്ചിട്ടുണ്ട്. തെക്കൻപാട്ടുകളിലെ ഉപവിഭാഗമാണ്'വാതപ്പാട്ടുകൾ'. നിരവധി വാതപ്പാട്ടുകൾ മലയാളത്തിൽ പ്രസിദ്ധീകിച്ചിട്ടുണ്ട്. അതുപോലെതന്നെ നാടൻപാട്ടുകളെ പഠനവിധേയമാക്കിയിട്ടുള്ള നിരവധി ഗ്രന്ഥങ്ങളും മലയാളത്തിലുണ്ട്. അവയിലൊന്നും ഇസ്ലാം ജീവിതം പ്രമേയമാകുന്ന കഥാഗാനങ്ങളെക്കുറിച്ച് പരാമർശിച്ച് കാണുന്നില്ല. വാതപ്പാട്ടുകളുടെ രൂപശില്പം സ്വീകരിച്ച് ഇസ്ലാമികജീവിതം കേന്ദ്രപ്രമേയമാക്കി കെട്ടിയുണ്ടാക്കിയ കഥാഗാനമാണ് "ചന്തിരപതൻകഥ". പ്രസ്തുത തെക്കൻപാട്ടിന്റെ പ്രാധാന്യം ഗവേഷകശ്രദ്ധയിൽ കൊണ്ടുവരാനുള്ള പരിശ്രമമാണ് ഈ ലഘുപ്രബന്ധം.

താക്കോൽവാക്കുകൾ

നാടൻപാട്ട്, തെക്കൻപാട്ട്, കഥാഗാനം, വാതപ്പാട്ട്, മലയാംതമിഴ്.

ആമുഖം

ജി. ശങ്കരപ്പിള്ള നാടൻ പാട്ടുകളെ രൂപാസ്പദമായി ഗാനം, കഥാഗാനം എന്നിങ്ങനെ രണ്ടായിത്തിരിക്കുന്നു (2006:77). വീരാരാധനാപ്രധാനമോ ചരിത്രപരമോ മതപരമോആയ ഇതിവൃത്തം സ്വീകരിച്ച് കെട്ടിയുണ്ടാക്കി, ജനങ്ങളുടെ നാവിൻതുമ്പിലൂടെ അടുത്തതലമുറകളിലേക്ക് പകർന്നുകൊടുക്കുന്ന നാടൻപാട്ടുകളെയാണ് 'കഥാഗാനങ്ങൾ' എന്നു വിളിക്കുന്നത്. ഗാനങ്ങളിൽ നിന്ന് കഥാഗാനങ്ങളെ വ്യത്യസ്തമാക്കുന്ന പ്രധാനഘടകം അതിലെ കഥ തന്നെയാണ്. വടക്കൻപാട്ട്, തെക്കൻപാട്ട്, ഇടനാടൻപാട്ട് എന്നിങ്ങനെ നമ്മുടെ നാടൻപാട്ടുകളെ പലവിഭാഗങ്ങളായി തിരിച്ചിട്ടുണ്ട്. പ്രാചീനതമിഴകത്തെ തെൻപാണ്ടി, കുട്ടം, കുടം, കർക്ക, പന്റി, അരുവാ, ചീതം, പൂഴി, മലൈ തുടങ്ങി പന്ത്രണ്ട് കൊടുംതമിഴ് നാട്ടുകളായിവിഭജിച്ചിരുന്നു (രാജരാജവർമ 2011:42). ഇതിൽ തെൻപാണ്ടിനാട്ടിലും വേണാട്ടിന്റെ തെക്കൻ പ്രദേശങ്ങളിലുമായി അതായത് ഇന്നത്തെ തിരുവനന്തപുരം, കന്യാകുമാരി, തിരുനെൽവേലിജില്ലകളിലായി രൂപംകൊണ്ട് പ്രചരിച്ചിരുന്ന നാടൻപാട്ടുകളെയാണ് തെക്കൻപാട്ടുകൾ എന്ന് പറയുന്നത്. തെക്കൻപാട്ടുകളിൽ മലയാളവും തമിഴും കൂടിക്കലർന്ന മലയാംതമിഴ് ഭാഷയാണ് കാണപ്പെടുന്നത് (ത്രിവിക്രമൻ തമ്പി 1999:23). തമിഴർ ഇതിനെ 'നാഞ്ചിൽവട്ടാരത്തമിഴ്' എന്നും മലയാളികൾ പാറശ്ശാല/തിരുവനന്തപുരം ഭാഷാഭേദം എന്നും വ്യവഹരിക്കുന്നു.

വില്ല്, കുടം, കോൽ എന്നീ വാദ്യോപകരണങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ച പാടുന്നതിനാൽ ഈ കലാരൂപം വിൽപ്പാട്ട് എന്നറിയപ്പെടുന്നു. ചരിത്രകഥാപാത്രങ്ങളുടെയും പുരാണകഥാപാത്രങ്ങളുടെയും പതിവ്രതകളായ സ്ത്രീകളുടെയും അപദാനങ്ങൾ പാടിപ്പുകഴ്ത്തുന്നതും കേൾവിക്കാർക്ക് ധാർമികമൂല്യങ്ങൾ പകർന്നുനൽകുന്നതും മാത്രമല്ല ശൃദ്ധാമായ വിനോദഗാനങ്ങളും വിൽപ്പാട്ടുകളിൽ കാണാൻ സാധിക്കും. വിൽപ്പാട്ടുകളിലെ ഏറ്റവും പ്രധാനപ്പെട്ട വിഭാഗമാണ് വാതപ്പാട്ടുകൾ. അപമൃത്യുവിനിരയാകുന്ന മനുഷ്യർ ശിവലോ

കത്തെത്തി വരം വാങ്ങി തിരിച്ചുവന്ന് യക്ഷിയമ്മനും മാടനുമായിത്തീരുന്ന കഥകളാണ് വാതപ്പാട്ടുകൾ. ഇത്തരത്തിൽ വരംവാങ്ങി തിരികെയെത്തുന്ന ആത്മാക്കളെ അമ്പലം പണിഞ്ഞ് അതിൽ കുടിയിരുത്തും. വർഷംതോറും ഉൽസവ(കൊട)ത്തോടനുബന്ധിച്ച് അവരുടെ ഉൽപ്പത്തിചരിത്രം വിവരിക്കുന്ന വിൽപ്പാട്ടുപാടി ദൈവങ്ങളെ പ്രീതിപ്പെടുത്തുന്നു. തെക്കൻ പാട്ടിൽ നല്ലൊരുവിഭാഗം ഇത്തരത്തിലുള്ളതാണ്.

പ്രണയസാക്ഷാത്കാരം ലഭിക്കാത്തതിനാൽ അകാലമൃത്യുവരിക്കുന്നവരും ഇത്തരത്തിൽ ദൈവങ്ങളായിത്തീരാറുണ്ട്. ജാതീയത കർക്കശമായി പുലർത്തിയിരുന്ന കാലത്ത് രണ്ടു ജാതിയിലോ രണ്ടു മതത്തിലോ പിറന്നുപോയതിനാൽ ഒന്നാകാൻ കഴിയാതിരുന്നവരുടെ ചരിത്രം പരാമർശിക്കുന്ന പലതെക്കൻപാട്ടുകളുമുണ്ട്. "മുത്തുപ്പട്ടൻകഥ", "ചിതംപരനാടാർകഥ", "ചന്തിരപതൻകഥ" എന്നിവയിലെ കഥാതന്തു ഇത്തരത്തിലുള്ളതാണ്. മുത്തുപ്പട്ടൻ എന്ന ബ്രാഹ്മണൻ മൃഗങ്ങളുടെ തോല് ഊറയ്ക്കിടുന്ന ഒരു ചക്കിലിയപെൺകൊടിയെ പ്രണയിക്കുന്നതിന്റെ ഫലമായുണ്ടാകുന്ന ദുരന്തമാണ് "മുത്തുപ്പട്ടൻ കഥ"യിലെ ഇതിവൃത്തം (ഗംഗാധരൻ 2011:1087). നാടാർകുലത്തിൽ ജനിച്ച ചിതംപരനാടാർ വെള്ളാളകുലത്തിൽ ജനിച്ച പാപ്പാത്തിയെ പ്രണയിച്ചതിന്റെ ഫലമായുണ്ടായ ദുരന്തമാണ് "ചിതംപരനാടാർകഥ"യിലെ ഇതിവൃത്തം (ഷിജൂ 2014:86). മുകെയാർ എന്ന മുസ്ലീംരാജാവ് ചന്തിരപതൻ എന്ന ഹിന്ദുപെൺകുട്ടിയെ പ്രണയിച്ചതിന്റെ ഫലമായി ഉണ്ടായദുരന്തമാണ് "ചന്തിരപതൻകഥ"യിലെ ഇതിവൃത്തം.

"ചന്തിരപതൻ കഥാ"ഗാനം

സ്വർഗത്തിൽ വസിക്കുന്നവനും ഭൂമിയിലെ തൂണിലും തുരുമ്പിലും കാണപ്പെടുന്നവനും മനുഷ്യകുലത്തെയും പറവകുലത്തെയും മൃഗകുലത്തെയും വേർതിരിച്ച് നീതിനടത്തുന്നവനുമായ സർവ്വശക്തനായ അള്ളാഹുവിനെ മനസ്സിൽ കുടിയിരുത്തി സന്തോഷത്തോടെ ജീവിക്കുക. അദ്ദേഹത്തിന്റെ

അനുഗ്രഹത്താൽ മുകൈയാർ മന്നന്റെ സ്വപ്നത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ട ചന്തിരപതന്റെ കഥ ഞാൻ നിങ്ങൾക്കു വേണ്ടി പാടുന്നു. ഇങ്ങനെ അള്ളാഹുവിനെ സ്തുതിച്ചുകൊണ്ടാണ് പാട്ട് ആരംഭിക്കുന്നത്.

പാർപ്പുകഴ് റസൂൽ വേതം പകർകുരു മുകൈയാർ മന്നൻ
കാർകുഴൽ മടവാൾ ചന്തിരപതൻതന്നെ കനവില്ലറ്റു
പേർപെറ്റ ആഷ്ക്ക് കാൻ പെരുങ്കതൈ തന്നെ പാട
വാരി ചൂഴലകം പോറ്റ വല്ലവൻ കാപ്പതാമേ(പാട്ട് – 1)

അള്ളാഹുവിനെയും മാലാഖമാരെയും മുഹമ്മദ് നബിയെയും വാഴ്ത്തുന്ന പാട്ടുകളാണ് തുടർന്നുള്ളത്. പത്താമത്തെപാട്ടിൽ *മുഹിയുദ്ദീൻമാല* രചിച്ച കവിയെ അനുസ്മരിച്ച് അനുഗ്രഹം ആവശ്യപ്പെടുന്നു[1].തുടർന്ന് പാട്ട് കെട്ടിയുണ്ടാക്കിയ കവിയുടെ പേരും കഥാഗാനത്തിന്റെ പേരും പ്രസ്താവിച്ച ശേഷം സഭാവന്ദനം നടത്തി കഥയിലേക്ക് പ്രവേശിക്കുന്നു.

കത്തിരി സാമ്രാജ്യം ഭരിച്ചിരുന്നത് സുവൃതാപതി എന്ന ഇസ്ലാം രാജാവായിരുന്നു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഭരണകാലത്ത് രാജ്യം സമ്പൽസമൃദ്ധിയിലും ഐശ്വര്യത്തിലും മികച്ചു നിന്നു. ജനങ്ങൾ സമാധാനത്തോടെയും സന്തോഷത്തോടോയും ജീവിച്ചു. അദ്ദേഹം നീണ്ടനാൾ തപസ്സനുഷ്ഠിച്ചതിന്റെ ഫലമായി മുകെയാർ എന്നൊരു മകൻ പിറന്നു.

ഇന്നകരുക്കു കരചനിയലും മന്നർവേന്തൻ ചുവതാപതി മകിഴ്ന്തു
ഉന്നിയീന്റച്ചു...ളം മുകൈയവർതിരു പൊന്നു നൻമണിപൂണ്ട മുടിയിനാൻ (പാട്ട് –30)

യഥാകാലം വിദ്യകൾ അഭ്യസിച്ചശേഷം മുകെയാർ പിതാവിൽനിന്നും രാജ്യഭാരം ഏറ്റെടുത്തു. മുകെയാരുടെ ഭരണകാലം കത്തിരിരാജ്യത്തിന്റെ സുവർണകാലമായിരുന്നു. പാവപ്പെട്ടവർക്കും അവശതയനുഭവിക്കുന്നവർക്കും മികച്ച ജീവിതം ഒരുക്കാൻ അദ്ദേഹം സവിശേഷശ്രദ്ധ പുലർത്തിയിരു

ന്നു. ആയുധാഭ്യാസത്തിലും മെയ്യഴകിലും ദാനധർമത്തിലും മികച്ചുനിന്ന മുകെയാരിൽ ധാരാളം പെൺകുട്ടികൾ അനുരക്തരായി.

തന്റെ രാജ്യത്തിന്റെ വളർച്ചയിലും ഐശ്വര്യത്തിലും ആനന്ദിക്കുന്ന ഒരുവൾ ഭാര്യയായി വരണമെന്ന് അദ്ദേഹം ആഗ്രഹിച്ചു. അതിനായി അദ്ദേഹം സർവശക്തനായ അള്ളാഹുവിനോട് പ്രാർത്ഥിച്ചു. ഒരുദിവസം രാത്രി സുന്ദരമാനഗരത്തെ തലസ്ഥാനമാക്കി ഭരണം നടത്തുന്ന രങ്കുരായ മഹാരാജാവിന്റെ മകളായ ചന്തിരപതനെ മുകെയാർ സ്വപ്നം കണ്ടു. സ്വപ്നത്തിൽ കണ്ട ചന്തിരപതന്റെ സൗന്ദര്യത്തിൽ മതിമയങ്ങിയ രാജാവ് അവളെ അഗാധമായി പ്രണയിച്ചു. അവളുടെ ഉടലും തന്റെ ഉടലും ഒന്നായി തങ്ങൾ രണ്ടും ഒന്നായിത്തീരുന്നത് കണ്ട് അദ്ദേഹം സ്വപ്നത്തിൽ നിന്നുണർന്നു. തനിക്കുണ്ടായ അനുഭവം സ്വപ്നമാണെന്നു തിരിച്ചറിഞ്ഞ മുകെയാർക്ക് കടുത്ത നിരാശയുണ്ടായി എങ്കിലും താൻ സ്വപ്നത്തിൽകണ്ട ആ പെൺകുട്ടിയെ മാത്രമേ വിവാഹം കഴിക്കൂ എന്നവൻ ശപഥം ചെയ്തു.

രാജ്യഭാരം വിശ്വസ്തനായ മന്ത്രിയെ ഏൽപ്പിച്ചശേഷം രാജാവ് സ്വപ്നത്തിൽക്കണ്ട സുന്ദരിയെ കണ്ടുപിടിക്കുന്നതിനായി കാട്ടിലൂടെ യാത്രതിരിച്ചു. അതേ സമയത്ത് ചന്തിരപതൻ തോഴിമാരോടൊപ്പം സൈന്യത്തിന്റെ അകമ്പടിയോടെ കാനനഭംഗി ആസ്വദിക്കുന്നതിന് അതേ കാട്ടിലെത്തിച്ചേർന്നു. അപ്രതീക്ഷിതമായി സ്വപ്നത്തിൽ താൻ ദർശിച്ച സുന്ദരിയെ തൊട്ടടുത്തുകണ്ട മുകെയാർ അദ്ഭുതപരതന്ത്രനായി. അവളോട് പ്രണയാഭ്യർത്ഥന നടത്തി.

വണ്ടണിക്കുന്തലാളേ മാമതിവതനമിന്നേ
കണ്ടെനു മൊഴിയിനാളേ കർപ്പകകുയിലേ കണ്ണേ
മുണ്ടക്കരത്തിനാളേ മുകിഴ്മുലൈകന്നിയേ മുത്തേ
ഒണ്ടൊടി മയിലേ പൊന്നേ ഒരുമൊഴി ഉരൈക്കകേളായ് (പാട്ട് – 85)

ആദ്യകാഴ്ചയിൽത്തന്നെ മുകെയാരെക്കണ്ട് പ്രണയപരവശയായെങ്കിലും ചന്തിരപതൻ അത് പുറത്തുകാണിക്കാതെ സ്ത്രീ സഹജമായ ലജ്ജയോടെ ഒതുങ്ങി നിന്നു. മുകൈയാർ താൻ സ്വപ്നം കണ്ടകാര്യവും അവളെ മാത്രമേ വിവാഹം കഴിക്കൂ എന്ന് നിശ്ചയിച്ച് അവളെ തേടി യാത്രതിരിച്ച് അവിടെ എത്തിച്ചേർന്നകാര്യവും അറിയിച്ചു. ചന്തിരപതന് ഇതു കേട്ടപ്പോൾ അതിയായ സന്തോഷമുണ്ടായി. എങ്കിലും പൂർണചന്ദ്രന്റെ നിലാവിനുമുന്നിൽ പ്രകവമിപ്പിക്കുന്ന ചെറുദീപത്തിന്റെ പ്രകാശത്തിന് എതിർത്തു നിൽക്കാൻ സാധിക്കുമോ എന്നു ചേദിച്ചുകൊണ്ട് അവൾ ആ പ്രണയാഭ്യർത്ഥന നിരസിച്ചു. അവളുടെ പ്രണയനിരാസം മുകെയാരുടെ ഹൃദയത്തെ നൂറുനൂറു കഷ്ണങ്ങളാക്കി ഉടച്ചു. മോഹാലസ്യപ്പെട്ട് അവൻ താഴെ വീണു. ഇതു കണ്ടപ്പോൾ ചന്തിരപതന് കഠിനമായ ദുഃഖം ഉണ്ടായെങ്കിലും അവൾ അത് പുറത്തു പ്രകടിപ്പിക്കാതെ തോഴിമാരോടൊപ്പം കൊട്ടാരത്തിലേക്ക് മടങ്ങി.

ഇതേ സമയത്ത് കാട്ടിലുള്ള ക്രൂരമൃഗങ്ങളായ സിംഹം, പുലി, കടുവ, കരടി എന്നിവയെ വേട്ടയാടാനായി നായാട്ടുസംഘത്തോടൊപ്പം മഹാപുരി രാജ്യത്തിലെ സുൽത്താൻ അവിടെയെത്തി. കാട്ടിൽ തന്റെ ചിരകാലസുഹൃത്തായ മുകൈയാർ ബോധമറ്റ് കിടക്കുന്നത് കണ്ട സുൽത്താൻ ആദ്യം ഒന്നു പരിഭ്രമിച്ചു. അതിനുശേഷം അദ്ദേഹത്തിന്റെ കൂടെ വന്ന വൈദ്യന്മാരുടെ പരിചരണഫലമായി വളരെ വേഗം മുകെയാർക്ക് ബോധം തിരിച്ചുകിട്ടി. തുടർന്ന് മുകൈയാർ നടന്ന മുഴുവൻ സംഭവങ്ങളും സുഹൃത്തായ സുൽത്താനോടു വിവരിച്ചു. വിധിയെത്തടുക്കാൻ ആർക്കും സാധിക്കില്ല എന്നു പറഞ്ഞ് മുകെയാരെ സമാധാനിപ്പിച്ചശേഷം മഹാപുരിരാജാവായ സുൽത്താൻ സുഹൃത്തിനെയും കൂട്ടി സ്വന്തം കൊട്ടാരത്തിലേക്ക് പോയി. കൊട്ടാരത്തിലെത്തിയ സുൽത്താൻ തന്റെ ഭാര്യമാരിൽ നാലു പേരെ വിളിച്ച് നന്നായി അണിയിച്ചൊരുക്കി മുകെയാരെ ശുശ്രൂഷിക്കാനയച്ചു. മുകൈയാർ സ്വപ്നത്തിൽ കണ്ടസുന്ദരിയെക്കുറിച്ച് സൂക്ഷ്മമായി മനസ്സിലാക്കാനും അവരെ ചട്ടംകെട്ടി.

ചന്തിരപതന്റെ സൌന്ദര്യത്തിൽ ഭ്രമിച്ചിരുന്ന മുകെയാർ ആ പെൺമണികളെ മുഖമുയർത്തി നോക്കുകപോലും ചെയ്തില്ല. ഇതറിഞ്ഞ സുൽത്താനും വിഷമമായി. അദ്ദേഹം മന്ത്രിസഭ വിളിച്ചുകൂട്ടി കാര്യങ്ങൾ വിശദീകരിച്ചു. അപ്പോൾ ഒരു മന്ത്രി "അല്ലയോ മഹാരാജാവേ, ഞാൻ അറിഞ്ഞതനുസരിച്ച് ആ പെൺമണി സുന്ദരനഗരത്തിലുള്ള ചന്തിരപതൻ ആയിരിക്കാനാണ് സാധ്യത. കാരണം ഭൂലോകത്ത് അവൾക്ക് തുല്യയായ മറ്റൊരു സുന്ദരി ഇല്ല. ഇദ്ദേഹം അവളെ കണ്ട് മതിമയങ്ങിയതായിരിക്കും".ഇതു കേട്ട സുൽത്താൻ "അല്ലയോ മഹാരാജാവേ സുഹൃത്തുക്കളേ ഒരാളുടെ ആഗ്രഹം മറ്റൊരാളിൽ അടിച്ചേൽപ്പിക്കാൻ പാടില്ലെന്ന് മുഹമ്മദ് നബി അരുളിച്ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ, പെൺകുട്ടിക്കും മുകെയാരെ കണ്ട് ഇഷ്ടപ്പെട്ടാൽ വിവാഹം കഴിച്ചു തരണമെന്ന് ആവശ്യപ്പെടുന്നത് കുറ്റമല്ല. അവൾക്കും ഇഷ്ടമാണെങ്കിൽ എന്തു വിലകൊടുത്തും ഞാൻ ഈ വിവാഹം നടത്തും" എന്ന് പ്രതിജ്ഞ ചെയ്തു;

മങ്കൈയൈ കേട്പാരാകിൽ മണമതു മുടിപ്പോമെന്റു
ഉങ്കൾതന്നിടത്തിൽ സാർന്ത ഒണ്ടൊടിതന്നൈ വിട്ടു
അങ്കവരുരൈത്തമാറ്റമതുവല്ലാൽ നീങ്കൾ ചൊന്ന
നങ്കൈയൈയിവർക്കു യാകഞ്ചെയ് വതേ നന്മൈയെന്റാർ (
പാട്ട് –119)

സുന്ദരപുരം ആക്രമിച്ച് കീഴടക്കിയാണെങ്കിലും ചന്തിരപതനെ സുഹൃത്തിനു കാഴ്ചവയ്ക്കണം എന്നു തീരുമാനിച്ച സുൽത്താൻ ഉടൻ തന്നെ സൈന്യാധിപനെ വിളിച്ച് യുദ്ധസന്നാഹങ്ങളൊരുക്കാനും യുദ്ധത്തിനു പുറപ്പെടാൻ തീരുമാനിച്ച വിവരം ആനപ്പുറത്തുകയറി പറ കൊട്ടി നാനാദിക്കിലും അറിയിക്കാനും ഉത്തരവുകൊടുത്തു. യുദ്ധത്തിന്റെ മുരശൊലി കേട്ടയുടൻ രാജ്യത്തെ ആന, കുതിര, തേര് കാലാൾപ്പടയുൾപ്പെടെ എല്ലാ സൈന്യങ്ങളും കൊട്ടാരത്തിനുമുന്നിൽ അണിനിരന്നു. യുദ്ധസന്നദ്ധരായി ധാരാളം കുറ

നിലമന്നന്മാരുമെത്തി. പട മുല്ലൈനിലത്തിലെ കാടിനെയും നെയ്തലിനെയും കടന്ന് കല്ലും മുള്ളും നിറഞ്ഞ കുറിഞ്ഞിനിലം വരെ പടർന്നു കിടന്നു.

വല്ലമൈപ്പമന്നനമൈച്ചരും മുല്ലൈക്കാട്ടുമുഴ നെയ്തൽ നീ
ക്കിയേ
കല്ലെയുറ്റ കുറിഞ്ചി കടന്തു നീൾ ചൊല്ലെണ്ണാപ്പടൈ ചൂഴ
നടന്താർ(പാട്ട്–134)

പലനാട്ടുകളും കാട്ടുകളും കടന്ന് ആ വൻപട സുന്ദരനഗരരാജ്യത്തിന്റെ അതിർത്തിയിൽ പോയി പാളയമടിച്ചു. പടയാളികൾ വിശ്രമിച്ചു പടത്തലവന്മാർ യുദ്ധതന്ത്രങ്ങൾ ആസൂത്രണം ചെയ്തു. തുടർന്ന് മഹാനഗരരാജാവായ രംഗരായന് ഒരു സന്ദേശമയക്കാൻ തീരുമാനിച്ചു. ആ കത്തിൽ രംഗരായൻ നല്ല തപസ്സനുഷ്ഠിച്ച് പെറ്റെടുത്ത സൗന്ദര്യം സ്ത്രീരൂപം പൂണ്ട മകളെ മുകെയാർക്ക് വിവാഹം കഴിച്ചുകൊടുക്കണമെന്ന് അഭ്യർത്ഥിച്ചിരുന്നു.

മുകൈയാരുടെ നീട്ടോലയും കൊണ്ട് യാത്രയാരംഭിച്ച മന്ത്രി വഴിയിൽ സുന്ദരമായ പല കാഴ്ചകളും കണ്ടു. ആദ്യം മരുതത്തിണയായ വയൽപ്രദേശങ്ങൾ കടന്നു പലഇനത്തിലുള്ള നെല്ലുകൾ അവിടെ കൊയ്തു കൂട്ടിയിട്ടുണ്ടായിരുന്നു. അവിടെ ധാരാളം ആട്ടുമാട്ടുകളും മേയുന്നുണ്ടായിരുന്നു. പിന്നീട് മുല്ലനിലത്തിലേക്ക് കടന്നു. അവിടെ കുന്നുകൾക്കുമുകളിൽ വൻമരങ്ങളെയും അവയ്ക്കിടയിൽ നൃത്തം ചെയ്യുന്ന മയിലുകളെയും ചോലകളുടെ സമീപത്ത് തേൻപൊഴിച്ചുകൊണ്ട് നിൽക്കുന്ന ധാരാളം പൂമരങ്ങളെയും ചെടികളെയും കണ്ടു സന്തോഷിച്ചു. കുളിർമയുള്ള താമരപ്പൊയ്കകളിൽ നീരാടുന്ന സുന്ദരിമാരെയും വെള്ളം കോരിക്കൊണ്ടുപോകുന്ന സ്ത്രീകളെയും നോക്കി രസിച്ചുകൊണ്ട് ദൂതനായ മന്ത്രി നഗരത്തിലേക്ക് പ്രവേശിച്ചു. അവിടെ രാജാവും പരിവാരങ്ങളും താമസിക്കുന്ന വലിയ വെൺമാടങ്ങളെയും വീരന്മാരായ ഭടന്മാർ കാവൽനിൽക്കുന്ന കൊട്ടാരങ്ങളെയും മറവന്മാർ താമസിക്കുന്ന കുടിലുകളെയും കണ്ടു. അന്തപ്പുരനാരിമാരുടെ കാർകുന്തലിൽ നിന്നും ഉയരുന്ന അകിൽപുകയുടെ സൗരഭ്യം സ്വർഗത്തിൽ

വരെ എത്തിയിരിക്കുന്നതായും മനസ്സിലാക്കി. മയിലിനെപ്പോലെ സുന്ദരി മാരായ പെൺകൊടികൾ സ്വന്തം ഭർത്താക്കന്മാരോടൊത്ത് സന്തോ ഷത്തോടെ രമിക്കുന്നതും കണ്ടു.രംഗ്ഗുരായന്റെ സമ്പൽസമൃദ്ധമായ രാജ്യ ത്തിന്റെയും തലസ്ഥാനനഗരിയുടെയും സൗന്ദര്യം ആവോളം ആസ്വദിച്ചു കൊണ്ട് വെൺമാടങ്ങളുടെ മുന്നിലൂടെ ദൂതൻ രാജധാനിയിൽ പ്രവേശിച്ചു.

രാജാവിനെ താണുവണങ്ങി ആദരവോടെ സുൽത്താൻ കൊടുത്തുവി ട്ട നീട്ടോല നൽകിയശേഷം ഇപ്രകാരം അറിയിച്ചു. "മഹാരാജാവേ ഈ ഓല നന്നായി വായിച്ചശേഷം അനുകൂലമായ മറുപടി നൽകേണമേ". ഓലവായിച്ച രാജാവിന് നടുക്കമുണ്ടായി. ഇസ്ലാംമതത്തിൽപ്പെട്ട ഒരാൾക്ക് ഹിന്ദുമതവിശ്വാസികളായായ സ്വസമുദയത്തിൽപ്പെട്ട ഒരാളെ വിവാഹം കഴിച്ചുകൊടുത്തതായി തന്റെ കുലത്തിൽ കേട്ടുകേൾവിപോലുമില്ല. അതി നാൽ,എന്റെ മകളെ ഒഴികെ ഈ ഭൂമിയിലുള്ള എന്തു ചേദിച്ചാലും ഞാൻ സുൽത്താന് കൊടുക്കാൻ തയ്യാറാണെന്നറിയിച്ചു. അപ്പോൾ ദൂതൻ "മഹാ രാജാവേ ഒരു പെൺകൊടിക്കുവേണ്ടി ഈ രാജ്യത്തെ നശിപ്പിക്കരുതേ. പു കഴ്കൊണ്ടകുലത്തിൽ ജനിച്ച മുകെയാർക്ക് മകളെ വിവാഹം കഴിച്ചുകൊ ടുക്കുക അല്ലെങ്കിൽ സുൽത്താന്റെ വൻസൈന്യം ഈ പുരത്തെ ആക്ര മിച്ച് കീഴ്പ്പെടുത്തി നിന്റെ മകളെ കൊണ്ടുപോകും". അതു കേട്ടിട്ടും രംഗു രായന്റെ മനസ്സുമാറിയില്ല. ദൗത്യം പരാജയപ്പെട്ട് തിരികെയെത്തിയ ദൂ തനായ മന്ത്രി സുൽത്താനെ സമീപിച്ച് നടന്ന കാര്യങ്ങൾ വിശദീകരി ച്ചു. വൻ സൈന്യത്തോടൊപ്പം എത്തിച്ചേർന്ന സുൽത്താൻ യുദ്ധത്തിൽ ഉണ്ടാകാൻ പോകുന്ന നാശനഷ്ടങ്ങളെക്കുറിച്ചും കൊല്ലപ്പെടുന്ന മനുഷ്യരെ ക്കുറിച്ചും ഓർത്ത് അതീവദുഃഖിതനായി. സുൽത്താന്റ ദുഃഖം കണ്ട മന്ത്രിമാ രിൽ ഒരാൾസുൽത്താനോട്; "അല്ലയോ മഹാരാജാവേ താങ്കൾ അനുമതി തന്നാൽ ആ നിമിഷം തന്നെ ഞാൻ എങ്ങനെയെങ്കിലും യുദ്ധം ഒഴിവാക്കി ആ പെൺകൊടിയെ അങ്ങയുടെ കാലടിയിൽ കൊണ്ടു സമർപ്പിക്കാമെ ന്ന് ഉണർത്തിച്ചു". പടനായകനും അത് ശരിവച്ചു.

പടപ്പാളയത്തിൽ ഇത്തരം സംഭവങ്ങൾ അരങ്ങേറിക്കൊണ്ടിരുന്ന അതേ സന്ദർഭത്തിൽ തന്റെ കുലദൈവത്തെ വണങ്ങുന്നതിനായി ചന്തിര പതൻ അന്തപ്പുരത്തിൽനിന്നും വെളിയിലിറങ്ങി. പടനായകരുടെയും തോഴിമാരുടെയും അകമ്പടിയോടെ പല്ലക്കിലേറി അവൾ അമ്പലത്തിലേക്ക് പുറപ്പെട്ടു. സുൽത്താന്റെ പടപ്പാളയത്തിനു സമീപത്തുകൂടി താൻ സ്വപ്നത്തിലും പിന്നീട് നേരിട്ടും കണ്ട സുന്ദരി അമ്പലത്തിലേക്ക് പോകുന്നത് കണ്ട മുകെയാർ ഓടി അവളുടെ സമീപത്തെത്തി വീണ്ടും പ്രണയാഭ്യർത്ഥന നടത്തി. കതിരുകണ്ട കിളിയെപ്പോലെ ഉള്ളിൽ അതിയായ സന്തോഷമുണ്ടായെങ്കിലും അവൾ മുൻപത്തെപ്പോലെതന്നെ വെളിയിൽ കപടകോപം അഭിനയിച്ച് നിഷേധാർഥത്തിൽ തലയാട്ടി. രണ്ടു പ്രവശ്യംനേരിൽക്കണ്ടിട്ടും തന്നോട് ഒരു വാക്കുപോലും ഉരിയാടാതെ ദേഷ്യം മാത്രം പ്രകടിപ്പിച്ച് അവഗണിച്ചപ്പോൾ പ്രണയനൈരാശ്യം നിമിത്തം അതീവദുഃഖിതനായ മുകെയാർ ഇവളില്ലാതെ ജീവിച്ചിരുന്നിട്ട് കാര്യമില്ലെന്നു തീരുമാനിച്ചു.അടുത്ത നിമിഷം പഞ്ചേന്ദ്രിയങ്ങളും തളർന്ന് താഴെവീണ് ജീവൻ വെടിഞ്ഞു.

മന്നനീന്റാൻ മയിലുരൈ കേട്ടലുമുകൈയാർ
തന്നുരുവെല്ലാം പതൈപതൈത്തുരുകിയേ തരൈയിൽ
തുന്നി വിഴുന്തനൻ പുഴുങ്കിനനഴുന്തിനൻ തുയരിൽ
എണ്ണില്ലാമലേ ചോർന്നുവീഴ്ന്തതിരുകരമെഴിയേ(പാട്ട് –160)

ഇതുകണ്ട് സർവാംഗം തളർന്നെങ്കിലും എന്നെ തനിച്ചാക്കി നീ മാത്രം സ്വർഗത്തെപ്രാപിച്ചല്ലോ എന്ന് മനസ്സിൽ ഉരുവിട്ടുകൊണ്ട് അവൾ അന്തപ്പുരത്തിലേക്ക് തിരിച്ചുപോയി. മുകെയാരുടെ മരണവിവരമറിഞ്ഞ് ജനങ്ങൾ ഭയവിഹ്വലരായി. ഒരു പടയാളിയിൽ നിന്ന് മുകെയാർക്ക് സംഭവിച്ച അത്യാഹിതമറിഞ്ഞ സുൽത്താൻ അവിടെ ഓടിയെത്തി. നിന്റെ ആശനിറവേറ്റുന്നതിനായി സൈന്യസമേതം എത്തിയ ഞങ്ങളെ നീ കദനക്കടലിൽ തള്ളിവിട്ടല്ലോ എന്നു പറഞ്ഞ് വിലപിച്ചു.തുടർന്ന് മന്ത്രിമാരുമായി ആലോചിച്ച് വേഗത്തിൽ മയ്യത്ത് കുളിപ്പിച്ച്പ്രത്യേകതരത്തിലുള്ള മയ്യത്ത് വസ്ത്രം

കപൻ[1] ധരിപ്പിച്ച് സന്തക്ക് എന്ന പെട്ടിയിൽ വച്ച് മരാണാനന്തരകർമങ്ങൾ ചെയ്യുന്നതിന് ഖബറിടത്തിലേക്ക് കൊണ്ടുപോകാൻ തീരുമാനിച്ചു. ഏതാനും ഭടന്മാർചേർന്ന് മയ്യത്ത്പെട്ടി എടുക്കാൻ ശ്രമിച്ചു പെട്ടി അനങ്ങിയില്ല. കൂടുതൽ ഭടന്മാർചേർന്ന് അനക്കാൻ ശ്രമിച്ചിട്ടും പെട്ടി അനങ്ങിയില്ല. എല്ലാവരും അത്ഭുതപ്പെട്ടു. അപ്പോൾ പെട്ടി താനേ ചലിച്ചുതുടങ്ങി. അത് സഞ്ചരിച്ച് ചന്തിരപതൻ താമസിക്കുന്ന കൊട്ടാരത്തിനുമുന്നിലെത്തി നിന്നു. അവിടെ നിന്ന് അങ്ങോട്ടുമിങ്ങോട്ടുമനങ്ങിയില്ല. ഈ അദ്ഭുതകൃത്യത്തെക്കുറിച്ച് കേട്ടറിഞ്ഞ വലിയൊരു ജനക്കൂട്ടം അവിടെയെത്തി. ഇക്കാര്യമറിഞ്ഞ ഉടൻ രംഗ്ഗുരായനും ഓടിക്കിതച്ച് മകളുടെ കൊട്ടാരത്തിലെത്തി.

രംഗ്ഗുരായനെ കണ്ടയുടൻ മഹാപുരിരാജാവായ സുൽത്താൻ; "അല്ലയോ മഹാരാജാവേ താങ്കളുടെ മകൾ ഇവിടെയെത്തി മയ്യത്ത് കണ്ടശേഷം അതിനോട് 'പോകൂ' എന്നു പറഞ്ഞാൽ മാത്രമേ ഈ പെട്ടി ഇവിടെ നിന്ന് ചലിക്കുകയുള്ളൂ. ആയതിനാൽ ദയവുചെയ്ത് മകളോട് പുറത്തുവരാൻ പറയൂ" എന്ന് അഭ്യർത്ഥിച്ചു. മകൾ പോകൂ എന്നു പറഞ്ഞാൽ മയ്യത്ത്പെട്ടി പോകുമെങ്കിൽ ഞാൻ ഇപ്പോൾത്തന്നെ അതിനുവേണ്ട നടപടികൾ സ്വീകരിക്കാം എന്നറിയിച്ചശേഷം രംഗ്ഗുരായൻ മകളുടെ സമീപത്തെത്തി. "എന്റെ പൊൻമകളേ കൺമണിയേ കുലവിളക്കേ നീ ഒരു വാക്കുപറഞ്ഞാൽ ഈ പ്രശ്നങ്ങൾക്ക് പരിഹാരമാകും ആയതിനാൽ പുറത്തേക്കുവരൂ" എന്നഭ്യർത്ഥിച്ചു. നടന്ന സംഭവങ്ങൾ അറിഞ്ഞ് ചന്തിരപതൻ തീവ്രമായ ദുഃഖം അനുഭവിച്ചു. തന്റെ മൗനം ഇത്രവലിയ ഒരാപത്തിനു കാരണമായതോർത്ത് അവൾ വിലപിച്ചു. തനിക്കുസംഭവിച്ച തെറ്റിനു പ്രായശ്ചിത്തംചെയ്യാനുറച്ച് അവൾ പുറത്തുവന്നു. എത്രയും വേഗം മയ്യത്ത് അടക്കം ചെയ്യുന്നതിനും മറ്റുമുള്ള മതപണ്ഡിതന്മാരെ വരുത്താൻ പറഞ്ഞശേഷം അവൾ ആത്മാർത്ഥതയോടെ കലിമ ചൊല്ലി. അതിനുശേഷം ഇസ്ലാം മതവിശ്വാസികൾ നിർബന്ധമായും പിന്തുടരണമെന്ന് ഖുറാൻ നിർദ്ദേശിക്കുന്ന 'ആറു ഈമാൻ കാര്യങ്ങൾ' (വിശ്വാസപ്രമാണ

ങ്ങൾ) സ്വീകരിച്ചു. പരിശുദ്ധമായ ഖുറാനെ അംഗീകരിച്ച് സന്തോഷത്തോടുകൂടി ഇസ്ലാംമതം സ്വീകരിച്ചു. ഇസ്ലാം വിശ്വാസപ്രമാണമനുസരിച്ചുള്ള ജീവിതം നയിക്കുന്നതിനു തീരുമാനിച്ചു.

മയ്യനേർ കണ്ണാൾ തേർന്തു മറൈയുണർപവരൈക്കൂവി
തുയതോർ കലിമാവെല്ലാന്തോകൈയു മുരൈക്കിൻറാൾ(പാട്ട് –178)

ഇസ്ലാം മതം സ്വീകരിച്ചുവെങ്കിലും മുകെയാർക്ക് തന്നോടുണ്ടായിരുന്ന അഗാധമായ പ്രണയത്തെക്കുറിച്ച് ഓർത്ത് അവളുടെ മനസ്സ് നീറിക്കൊണ്ടിരുന്നു. തന്റെ പ്രണയനിരാസം നിമിത്തം മരണമടഞ്ഞ മുകെയാരോടൊപ്പം എത്രയും വേഗം കൂടിച്ചേരാൻ അവൾ തീവ്രമായി ആഗ്രഹിച്ചു. അതിനുവേണ്ടി വിവാഹവസ്ത്രങ്ങളണിഞ്ഞ് മരണത്തെപ്പുൽകി അവളും അവനെ അനുഗമിച്ചു. മരണമടയുന്നതിനുമുമ്പ് 'പോകു' എന്ന് അവൾ പറഞ്ഞവാക്കുകൾ കേട്ട മയ്യത്ത്പെട്ടി അവിടെനിന്നും അനങ്ങിത്തുടങ്ങി. വീരസൈനികർ പെട്ടിയെ അനുഗമിച്ചു. ഖബറിടത്തിലെത്തിയ സുൽത്താനും ഇതരരാജാക്കന്മാരും മന്ത്രിമാരും 'ജനസാ' എന്ന നമസ്കാരം പൂർത്തിയാക്കി. അതിനുശേഷം കുഴി മൂടുന്നതിനുമുമ്പായി മുകെയാരുടെ മയ്യത്തുപെട്ടി തുറന്നുനോക്കിയപ്പോൾ അതിൽ മുകൈയാരോടൊപ്പം ചന്തിരപതന്റെയും ശവശരീരം കണ്ട് എല്ലാവരും അത്ഭുതപ്പെട്ടു. സർവശക്തനായ അല്ലാഹുവാണ് മനുഷ്യന്റെ ഉള്ളിലുള്ള നന്മ, തിന്മ, ആഗ്രഹം, വെറുപ്പ്, സ്വീകരണം, തിരസ്കരണം എല്ലാത്തിന്റെയും അധിപതി എന്നു പറഞ്ഞ് ദൈവത്തെ പുകഴ്ത്തി ഇരുവരെയും ഖബറടക്കി.

നടന്നസംഭവങ്ങളെല്ലാം മനസ്സിലാക്കിയ രംഗുരായമാഹാരാജാവ് മകളുടെ കൊട്ടാരത്തിലെത്തി. "എന്റെ ജീവന്റെ ജീവനും കൺമണിയുമായ അല്ലയോ മകളേ നിന്റെ ആഗ്രഹപ്രകാരം വിവാഹം നടത്തിത്തരാത്തതിനാലാണല്ലോ ഇത്രയധികം ദുരന്തങ്ങളുണ്ടായത്. എല്ലാം എന്റെ തെറ്റ്" എന്നു പറഞ്ഞ് താൻ രാജാവാണെന്ന കാര്യംപോലും വിസ്മരിച്ച്

താഴെവീണ് വിലപിച്ചു. എന്റെ ജീവന്റെജീവനായ മകൾ ഇല്ലാത്തഭൂമിയിൽ ഇനി എനിക്കും ജീവിക്കണ്ട എന്ന് പുലമ്പിക്കൊണ്ട് അദ്ദേഹവും വീണ്ടമരിച്ചു. മന്നന്റെ മരണവാർത്തയറിഞ്ഞ സുൽത്താൻ അവിടെയെത്തി രാജാവിന്റെ മരണാനന്തരകർമങ്ങളും യഥാവിധി നടത്തി. അവിടത്തെ മികച്ചമന്ത്രിമാരെ ഭരണച്ചുമതല ഏൽപ്പിച്ചശേഷം സ്വരാജ്യത്തേക്ക് മടങ്ങിപ്പോയി. വിൽപ്പാട്ട് കേൾക്കുന്നസഹൃദയരെ സർവശക്തനായ അള്ളാഹു അനുഗ്രഹിക്കുമെന്ന മംഗളം ആശംസിച്ചുകൊണ്ട് പാട്ട് അവസാനിക്കുന്നു.

കൃതിയുടെ പേര്

എല്ലാത്തിന്റെയും അധിപതിയായി വർത്തിക്കുന്ന സർവശക്തനായ അള്ളാഹുവിന്റെ പാദം പണിഞ്ഞ് പുണ്യവതികളായ സ്ത്രീകളുടെ ചരിത്രം ഇസ്ലാംമതവിശ്വാസികളെ (തീനവർ) അറിയിക്കുന്നതിനായി അറിവുള്ള മുതിർന്നവർ പറഞ്ഞ പലകഥകളിൽ ഒന്നായ "ചന്തിരപതൻ കഥ" ഞാൻ നിങ്ങൾക്കായി പാടുന്നു.

ആതിതന്നരുളൈ താങ്കി അകിലമീതിലിരുന്തു വാഴും
തീതരു പാവൈയേയ തീനവർ തന്നൈ വാഴ്ത്തി
മുതുരൈ പെരിയോർ ചെല്ലി മുറൈയുറൈ തന്നൈ തേർന്തു
കോതരുമാതു ചന്തിരപതൻ കതൈ കൂറലുറ്റേൻ (പാട്ട് – 11)

പന്ത്രണ്ടാമത്തെ പാട്ടിലെ ഈ വരികളിൽ നിന്ന് ഈ കഥാഗാനത്തിന്റെ പേര് "ചന്തിരപതൻ കഥ" എന്ന് വ്യക്തമാകുന്നു.

ചന്തിരപതൻ കഥയുടെ രചയിതാവ്

... കാതർ പെരുമൈന്തനാനോൻ
പന്നുതമിഴ് കവി വകുത്തു മകമ്മതുചനിക്കതൈയൈ പകർ
കിന്റേൻ (പാട്ട് – 14).
വെറ്റിവളരാചൈ പെരുങ്കതൈ പാട പൊരുളാടൈ മികുതി
യായ് തന്താൻ
അത്തിനകരിൽ വാഴും പീരുമുകമ്മത് വരത്താലരുമൈ

പാലൻ
ഉത്തമകമ്മതു മീരാ ഉലകിൻ പെരും കീർത്തിയുടൻ ഉകന്തു വാഴ്ന്തു
പുത്തിരരു മികുത്തോങ്കി എന്നാളും മകിഴ്ചി പെറുവാർ താമേ(പാട്ട് – 194)

ഈ പാട്ടുകളിൽ അത്തി(ഹസ്തി?)നഗരത്തിൽ വസിച്ചുവന്ന പീർമുഹമ്മദ് ഖാദർ തപസ്സുചെയ്തു പെറ്റെടുത്ത മഹമ്മത് മീരാനാണ് ഈ പാട്ടിന്റെ രചയിതാവ് എന്ന സൂചനയുണ്ട്. പതിനൊന്നാമത്തെ പാട്ടിൽ മുതിർന്നവർ പറഞ്ഞ പല കഥകളിൽ ഒന്ന് ഞാൻ നിങ്ങൾക്കായി പാടുന്നു എന്നും കാണുന്നു. ഇതിൽ നിന്നും നാട്ടിൽ പ്രചരിച്ചിരുന്ന കഥയെ പാട്ടുരൂപത്തിൽ കെട്ടിയുണ്ടാക്കിയത് മഹമ്മദ് മീരാനാണെന്ന് വ്യക്തമാകുന്നു.

ഉപസംഹാരം

സാധാരണരീതിയിൽ ഇത്തരത്തിലുള്ള പാട്ടുകൾ വാതപ്പാട്ട് വിഭാഗത്തിലാണ് ഉൾപ്പെടുന്നത്. അപമൃത്യുവിനിരയാകുന്നവർ ശിവസന്നിധിയിലെത്തി വരംവാങ്ങി തിരികെവന്ന് ഗ്രാമദേവതകളായി മാറുകയാണ് പതിവ്. എന്നാൽ ഇസ്ലാം മതവിശ്വാസമനുസരിച്ച് അള്ളാഹുവല്ലാതെ മറ്റൊരു ദൈവമില്ല. മനുഷ്യർക്ക് ദൈവമാകാനും സാധിക്കില്ല. മരിച്ച ശേഷം അന്ത്യവിധിനാളിൽ ഉയർത്തെഴുന്നേൽക്കും എന്നാണ് വിശ്വാസം. ആയതിനാൽ അവരെ മതാചാരപ്രകാരം ഖബറടക്കുന്നിടത്ത് കഥ അവസാനിക്കുന്നു. മറ്റു വാതപ്പാട്ടുകൾ വർഷംതോറും അതത് ഗ്രാമദേവതകളെ പ്രതിഷ്ഠിച്ചിട്ടുള്ള അമ്പലങ്ങളിൽ വിൽപ്പാട്ടുരൂപത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കും. എന്നാൽ "ചന്തിരപതൻകഥ"യിൽ അപമൃത്യുവിനിരയാകുന്നവരാരും ഗ്രാമദേവതകളായിത്തീരുന്നില്ല.ഈ പാട്ടിന് അധികം പ്രചാരം ലഭിക്കാത്തതിനു പ്രാധാനകാരണം ഇതാണ്.മലയാളവും തമിഴും കൂടിക്കലർന്ന മലയാംതമിഴ് ഭാഷയിലാണ് തെക്കൻപാട്ടുകൾ കെട്ടിയുണ്ടാക്കിയിരിക്കുന്നത്. തിരുവനന്തപുരം ജില്ലയിൽനിന്നും തെക്കോട്ടുപോകുന്തോറും തമിഴ് പദ

ങ്ങൾ കൂടിക്കൂടിവരുന്നു. ഈ പാട്ടിൽ തമിഴിന്റെ ആധിക്യം വളരെക്കൂടുതലാണ്. തെക്കൻപാട്ടുകളെക്കുറിച്ച് പഠനം നടത്തിയ പ്രമുഖപണ്ഡിതന്മാരുടെ ശ്രദ്ധയിൽ ഈ പാട്ട് പെടാതെ പോയതിനുള്ള കാരണവും അതുതന്നെ.

കുറിപ്പുകൾ

1. "വാരിയിലിറന്തുപോന വാലിപൻ വരവതൈത്തോർ
   ചീരിരു മുകയ്യത്തീൻതൻ തിരുവടി ചിരസിൽ വൈപ്പോം" (പാട്ട് – 10)
2. "... അരുവിയാട്ടി തുന്നിയ കപനുമിട്ടു തുലങ്കു സന്തോക്കിലേറ്റി ഉന്നിയേ..."(പാട്ട് –171)

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

ഗംഗാധരൻ, തിക്കുറിശ്ശി, *വേണാടിന്റെ കഥാഗാനങ്ങൾ*, സാഹിത്യകൈരളി പ്രസിദ്ധീകരണം, ബാലരാമപുരം, 2011.

ത്രിവിക്രമൻതമ്പി, *തെക്കൻപാട്ടുകൾ ഒരു പഠനം*, കേരളസാഹിത്യഅക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, 1999.

നിർമലാദേവി, സി., ഖലീലുള്ള, വി.എൻ., (സമ്പാ.) *മുത്താരമ്മൻകഥ ചന്തിരപതൻകഥ,* ഉലകത്തമിഴ് ആരാച്ചി നിറുവനം, ചെന്നൈ, 1995 (തമിഴ്).

രാജരാജവർമ, ഏ.ആർ., *കേരളപാണിനീയം*, എൻ.ബി.എസ്, കോട്ടയം,2011.

ഷിജു, കെ., "ചിതംപരനാടാർകഥ: തെക്കൻപാട്ട്", *ഭാഷാസാഹിതി*, കേരള സർവകലാശാല പ്രസിദ്ധീകരണം, പുസ്. 26, ല.1–4, തിരുവനന്തപുരം, 2014.

ശങ്കരപ്പിള്ള,ജി., "ശുദ്ധമലയാളശാഖ", ജോർജ് കെ. എം., (എഡി.), *സാഹിത്യചരിത്രം പ്രസ്ഥാനങ്ങളിലൂടെ,* നാഷണൽ ബുക്ക് സ്റ്റാൾ, കോട്ടയം, പു. 73–148, 2006.

തുടി റിസർച്ച് ജേണൽ
ISSN – 2320–8880
ലക്കം – 4 വോള്യം – 9

ഡോ. ലിജി എൻ.

ദേശങ്ങളുടെ സാംസ്കാരികഭൂപടവും സ്ഥലഭാവനയും സമകാലിക മലയാള ചെറുകഥകളിൽ

സംഗ്രഹം

സമകാലിക മലയാളചെറുകഥകളുടെ ആഖ്യാനത്തിലെ ദേശനിർമിതികളെയും സ്ഥലഭാവനയെയും സാംസ്കാരിക ഭൂമിശാസ്ത്രത്തിന്റെ പഠനരീതികൾ സ്വീകരിച്ചു കൊണ്ട് വിശകലനം ചെയ്യുകയാണ് ഈ പ്രബന്ധത്തിൽ. 2000–ന് ശേഷം രണ്ടുദശാബ്ദം മലയാളത്തിലുണ്ടായ ചെറുകഥകളുടെ ആഖ്യാനത്തെ നിർണയിക്കുന്ന പ്രഥമവ്യവഹാരമാണ് ഭൂപ്രദേശങ്ങൾ. പ്രാദേശികചരിത്രങ്ങളുടെയും സംസ്കാരനിർമ്മിതികളുടെയും ഭാവനാത്മക ഇടങ്ങൾ സവിശേഷരാഷ്ട്രീയത്തോടു കൂടി കഥാഖ്യാനങ്ങളിൽ കടന്നു വരുന്നു എന്ന നിരീക്ഷണത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് ഈ പഠനം നിർവ്വഹിച്ചിട്ടുള്ളത്. പ്രദേശപഠനങ്ങളും സാംസ്കാരികഭൂമിശാസ്ത്ര പഠനങ്ങളും സ്ഥലവും മനുഷ്യചരിത്രവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെ നിർണയിച്ചു കൊണ്ടിരിക്കുന്ന സമകാലികസന്ദർഭത്തിൽ പ്രാദേശിക ഇടങ്ങളുടെ ആഖ്യാനമാകുന്ന ചെറുകഥകളുടെ പഠനം പ്രധാനമാണ്. ഭൂഭാഗങ്ങളിൽ ചില ഇടങ്ങൾ നമ്മുടെ പൊതുധാരയിൽ നിന്ന് അന്യമായി നിൽക്കുകയും അവിടങ്ങളിൽ അധിവസിച്ചിരുന്ന മനുഷ്യരും അവരുടെ ചരിത്രവും തമസ്കര

ണത്തിന്റെ പാഠങ്ങളായി മാറുകയും ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. അത്തരം ചരിത്രങ്ങളെ ആഖ്യാനത്തിന്റെ കേന്ദ്രത്തിൽ നിർത്തുകയാണ് പുതുകഥകൾ. ഭൂപ്രകൃതിയിലെയും പ്രദേശങ്ങളിലെയും സൂക്ഷ്മമായ ഇടങ്ങളുടെ ജൈവരാഷ്ട്രീയവും, സാംസ്കാരികരാഷ്ട്രീയവും സംഘർഷാത്മകമായി നിൽക്കുന്ന ഭൂമികകളാണ് കഥകളിൽ കാണാൻ കഴിയുന്നത്. നിലനില്പിന്റെയും അതിജീവനത്തിന്റെയും ഇടങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള പ്രകൃതി ചരിത്രബോധത്തിൽ നിന്നാണ് പ്രദേശം, ദേശം, ആഗോളം എന്നീ രാഷ്ട്രീയ വ്യവഹാരങ്ങളുടെ പ്രശ്നങ്ങളിലേക്ക് കഥാഖ്യാനം കൂടുതൽ സൂക്ഷ്മമായി കടന്നു ചെല്ലുന്നത്. സ്ഥലങ്ങളുടെ സാമൂഹ്യ പ്രയോഗങ്ങളിലൂടെ നിരന്തരം പരിണമിച്ചു കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഭൂപ്രദേശങ്ങൾ മനുഷ്യ – മനുഷ്യേതര അധിവാസചരിത്രങ്ങളെയും പുനർനിർണയിച്ചു കൊണ്ടിരിക്കുന്നു എന്ന യാഥാർഥ്യത്തിന്റെ ആഖ്യാനപാഠങ്ങളായി പുതുകഥകളെ കാണാം.

താക്കോൽ വാക്കുകൾ

സാംസ്കാരികഭൂമിശാസ്ത്രം (cultural geography), ഇടം (space), പ്രാദേശികത (locality), ദേശം (nation), ദേശീയത (nationality), ആഗോളീകരണം (globalisation), പ്രാദേശികവൽക്കരണം (localisation)

ആമുഖം

പുതുകഥകളുടെ ഭാവുകത്വപരമായ മാറ്റത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന രണ്ടു പ്രധാന ഘടകങ്ങൾ പ്രാദേശികതയുടെ സൂക്ഷ്മരാഷ്ട്രീയവും സൂക്ഷ്മമായ പ്രകൃത്യവബോധവുമാണ്. ഇത് രണ്ടും ഭൂപ്രകൃതിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ഭൂഭാഗവും സ്ഥലവും സംസ്കാരവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തിന്റെ പഠനമാണ് സാംസ്കാരിക ഭൂമിശാസ്ത്രം മുന്നോട്ട് വെയ്ക്കുന്നത്. സ്ഥലവും തന്മയും രൂപപ്പെടുന്നത് എങ്ങനെയെന്നും സാമൂഹ്യബോധവും പൊതുബോധവും സ്ഥലവുമായി എങ്ങനെ ബന്ധപ്പെടുന്നുവെന്നും സാംസ്കാരിക വൈവിധ്യങ്ങളും ബഹുത്വങ്ങളും സ്ഥലത്തിനുമേൽ നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്നതെങ്ങനെ എന്നുമുള്ള അന്വേഷണങ്ങൾ സാംസ്കാരികഭൂമിശാസ്ത്രത്തിന്റെ

പരിധിയിൽ വരുന്നു. ഭൗതികമായ ഭൂഭാഗങ്ങളും മനുഷ്യനിർമ്മിതമായ സാംസ്കാരിക ഭൂപ്രദേശങ്ങളും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെ വിശകലനം ചെയ്യുന്നുണ്ട് സാംസ്കാരികഭൂമിശാസ്ത്രം. സ്ഥലത്തിനു മേലുള്ള മനുഷ്യസ്വാധീനമാണ് സംസ്കാരത്തിന്റെ അടിത്തറയായി പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. "സംസ്കാരത്തെ മനസിലാക്കുക എന്നാൽ ഭൂപ്രദേശത്തെ പഠിക്കുക എന്നതാണെന്ന് കാൾ സൗർ (Carl Souer) പറയുന്നുണ്ട്. നിത്യജീവിതവും സ്ഥലവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം, സ്ഥലവും–സാംസ്കാരികരാഷ്ട്രീയവുമായുള്ള ബന്ധം എന്നിങ്ങനെ വിശാലമായ അർഥത്തിലാണ് സാംസ്കാരിക ഭൂമിശാസ്ത്ര പഠനമേഖല വികസിച്ച് വന്നിട്ടുള്ളത്. ഒരു ജനതയുടെ പ്രദേശത്തെ രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിൽ വംശീയത, ലിംഗപദവി, ദേശീയത, മതം, പ്രവാസം തുടങ്ങി അനേകം സാംസ്കാരികഘടകങ്ങൾ ഉണ്ട്. പ്രദേശത്തിന്റെ പരിഗണനകളിൽ ഉൾപ്പെടുന്നതും ഒഴിവാക്കപ്പെടുന്നതുമായ അനേക ഘടകങ്ങളുടെ പ്രശ്നവൽക്കരണവും കൂടിയാണ് സാംസ്കാരികഭൂമിശാസ്ത്രപഠനം" (Castreen N. Kitchin, Rogers) ഇങ്ങനെ സംസ്കാരനിർമിതിയുടെ അടിസ്ഥാനഘടകം ഭൂമിശാസ്ത്രമാണെന്ന തത്വത്തിൽ നിൽക്കുന്ന സാംസ്കാരികഭൂമിശാസ്ത്ര പരികല്പനകളും സ്ഥലഭാവനകളും പുതുകഥകളുടെ ആഖ്യാനത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്നതെങ്ങനെ എന്ന അന്വേഷണമാണ് ഈ പഠനം.

പ്രാദേശികത

സ്ഥലവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട തന്മകൾ (identities) ഓരോ മനുഷ്യരിലും പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. പ്രാദേശികതയും ദേശീയതയും അത്തരം തന്മകളുടെ രാഷ്ട്രീയവ്യവഹാരങ്ങളാണ്. ദേശീയത എന്നതുതന്നെ ഒരർഥത്തിൽ പ്രാദേശികതയാണ്. എന്നാൽ പൂർണമായും ഭൂമിശാസ്ത്രപരമായ ഒരു തന്മ എന്നതിനേക്കാൾ ചരിത്ര, സാംസ്കാരരാഷ്ട്രീയമാനങ്ങൾ ഒന്നുചേർന്നാണ് ദേശീയത എന്ന തന്മ രൂപപ്പെടുത്തുന്നത്. അത്തരം തന്മകൾ പ്രാദേശികതയിലേക്ക് ചുരുങ്ങുതോറും ഭൂമിശാസ്ത്രപരമായബന്ധം ശക്തമായിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ഭാരതീയൻ എന്നതിൽ നിന്നും ആരംഭിച്ച്

ദക്ഷിണേന്ത്യൻ, മലയാളി എന്നിങ്ങനെ കൂടുതൽ കൂടുതൽ സൂക്ഷ്മമായ പ്രദേശങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ നോക്കുമ്പോൾ തന്മ എന്നത് കൂടുതൽ മൂർത്തമായിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. എത്ര സൂക്ഷ്മമായ പ്രാദേശികതയിലേക്ക് എത്തുന്നോ അത്രത്തോളം തന്മയുടെ ഭൂമിശാസ്ത്രപരമായ രൂപപ്പെടൽ ശക്തമാകുന്നു. മനുഷ്യൻ തന്റെ ഇടമായി കരുതുന്ന ചെറിയ ഒരു ഭൂവിഭാഗമാണ്, കുടുംബം എന്ന ഘടനയ്ക്ക് പുറത്ത് അവരുടെ തന്മയെ ശക്തമായി സ്വാധീനിക്കുന്നത്. ഇത്തരം ഇടങ്ങളെ പശ്ചാത്തലമാക്കുന്ന കഥകളും ഇടങ്ങൾതന്നെ കഥകളാകുന്ന സ്വഭാവവും സമകാലിക ചെറുകഥയുടെ സവിശേഷതകളാണ്.

പ്രാദേശികതയുടെ രാഷ്ട്രീയം പുതുകഥകളിൽ

പ്രാദേശികതയുടെ ആഖ്യാനങ്ങളായി മലയാള ചെറുകഥകൾ അടയാളപ്പെട്ടു തുടങ്ങുന്നത് ഇരുപത്തൊന്നാം നൂറ്റാണ്ടിലെ ആദ്യദശകങ്ങളിലാണ്. കാടും മലയും മലയോരവും ചേർന്ന ഭൂപ്രദേശങ്ങൾ ആവാസത്തിന്റെയും അധിവാസത്തിന്റെയും സംക്രമണ ഇടങ്ങളായി പരിണമിക്കുന്നതിന്റെ സാംസ്കാരികചരിത്രങ്ങൾ പുതുകഥയിലെ ആഖ്യാനങ്ങളാകുന്നുണ്ട്. പ്രദേശങ്ങൾ ആഗോളമുതലാളിത്തത്തിന്റെ പരിക്രമണ വ്യവസ്ഥയിലേക്ക് കണ്ണിചേർക്കപ്പെട്ടത് എങ്ങനെയെന്നതും ഭൂപ്രദേശങ്ങളുടെ സ്ഥല-വിന്യാസങ്ങളുടെ ചരിത്രവുമായി ബന്ധപ്പെടുന്നു. ആഗോളതലത്തിലേക്ക് വികസിക്കുന്ന സ്ഥലസംസ്കാരത്തിന്റെ ആഖ്യാനങ്ങളും പ്രാദേശികസംസ്കൃതി ആഗോളമൂലധനമായി മാറുന്നതിന്റെ ആഖ്യാനങ്ങളും കഥകളിൽ കാണാം. പ്രദേശവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് നിർണയിക്കപ്പെടുന്ന ജാതി, മത, വർഗ, വർണ വംശീയതകൾ ഒരു ജനസമൂഹത്തിന്റെ തന്മകളായി നിർണ്ണയിക്കുന്നതിന്റെ പ്രശ്നങ്ങൾ അടയാളപ്പെടുന്നുണ്ട് കഥാഖ്യാനങ്ങളിൽ.

ആഗോളീകരിക്കപ്പെടുമ്പോഴും പ്രാദേശികതയെ ഏറ്റവും മൂല്യമുള്ളതായി കാണുകയും അംഗീകരിക്കുകയുംചെയ്യുന്ന വീക്ഷണം ആഖ്യാനങ്ങളിൽ കാണാം. പ്രാദേശികതയിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്ന ദേശം, ഭാഷ,

അതിർത്തി, അധികാരം, എന്നിവയെ പ്രശ്നവൽക്കരിക്കുന്നുണ്ട് കഥകൾ. കുടിയേറ്റങ്ങളും കുടിയിറക്കങ്ങളും ഒരു ഭൂപ്രദേശത്തിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ചരിത്രപരമായ മാറ്റം, മനുഷ്യസമൂഹത്തിന്റെ വികാസപരിണാമങ്ങളുടെ ആഖ്യാനങ്ങളായി കഥകളിൽ തെളിയുന്നുണ്ട്. ചരിത്രവും സമൂഹവും ദേശവും പ്രദേശവും ഉൾച്ചേർന്ന് രൂപപ്പെടുന്ന ഒരു ഭാവുകത്വം കഥകളുടെ ആഖ്യാനമണ്ഡലത്തെ കൂടുതൽ വിസ്തൃതവും പുതുമയുള്ളതുമാക്കി മാറ്റുന്നുണ്ട്.

ജൈവ ആവാസവും സാംസ്കാരികചരിത്രവും

കാടിന്റെ ആവാസഭൂമിക പുതുകഥകളിലെ ആഖ്യാനമണ്ഡലത്തെ നിർണയിക്കുന്നുണ്ട്. കാടും കാട്ടിൽ വസിക്കുന്നവരും സാംസ്കാരികമായി കീഴ്നിലയിലുള്ളവർ എന്ന പൊതുബോധനിർമ്മിതിയെ മാറ്റി നിർത്തിക്കൊണ്ട് കാടിന്റെ ചരിത്രവും കാട് എന്ന ഭൂമണ്ഡലവും മുഖ്യധാരയിലേക്ക് കടക്കുന്ന സ്ഥലവിന്യാസം ചെറുകഥകളുടെ ആഖ്യാനത്തിൽ കാണാം. വിനോയ് തോമസിന്റെ "രാമച്ചി", സുദീപ് ടി.ജോർജ്ജിന്റെ "അബ്രഹാമികൾ", പി.എസ്.റഫീഖിന്റെ "കടുവ" തുടങ്ങിയ കഥകളിലെ ജൈവ ആവാസം ഭൂപ്രദേശങ്ങളുടെ അഖ്യാനം ഈ തരത്തിലാണ്. 'രാമച്ചി' എന്ന പേര് തന്നെ സ്ഥലസൂചകമാണ്. കൊട്ടിയൂർ ആറളം വനമേഖലയിൽ പെടുന്ന ഒരു ഉൾക്കാടാണ് രാമച്ചി. കാടിനെനിലനിർത്തുന്നതും സംരക്ഷിക്കുന്നതും ചലനാത്മകമാക്കുന്നതും അതിൽ വസിക്കുന്ന ജീവനുകളാണ്. കാടും കാട്ടിനകത്തെ വിഭവങ്ങളും ജീവിതമാർഗമായ മനുഷ്യർക്ക് കാടിനോടുള്ള ബന്ധം ഉച്ഛ്വാസവായു പോലെ പ്രധാനമാണ്. കാട് അവർക്ക് പൊരയാണ്. ജീവിതകാമനകളുടെ ഇടമാണ്. അധ്വാനത്തിന്റെ ഇടമാണ്. അവരുടെ ജീവിതത്തെ നിർണയിച്ചിരുന്ന ആവാസത്തിന്റെയും അധിവാസത്തിന്റെയും ഇടമാണ്. 'രാമച്ചി'യിലെ കാട് അത്തരമൊരു ഇടത്തെ രേഖപ്പെടുത്തുന്നു. കറുപ്പിന്റെ ഇടമാണത്. "കറുപ്പിന്റെ കൊട്ടയളികളായി മെടഞ്ഞുകിടക്കുകയാണ് കാട്. ആയിരം നി

റമുള്ള ഇരുട്ട്" (വിനോയ് 2017:22) ഇതാണ് രാമച്ചിയിലെ കാട്. കാടിന്റെ സൂക്ഷ്മപ്രകൃതിയുടെ ലാവണ്യത്തെയും വൈവിധ്യത്തെയും അപൂർവമായ ആഖ്യാനമാക്കി മാറ്റുന്നുണ്ട് രാമച്ചി.

"പനംകൂട്ടങ്ങൾ, ഞെട്ടിപ്പനകൾ, പനങ്കുമ്പുകൾ, കറുത്ത ചിരിയില്ലാത്ത കല്ലേ മുട്ടി, ചത്താലും കുത്തുന്ന ചില്ലേൻ കുരി ഓലക്കീറുപോലെ പുളയുന്ന പുള്ളിയാരല്, പരല്, കുറവാ മനഞ്ഞില്, കുരല്, കോലാൻ, വെള്ളത്തിൽ വെട്ടി മാറുന്ന പ്രാച്ചി മീൻ, ഉടുക്കാതെ നിൽക്കുന്ന വെണ്ണിലവ്, വെട്ടിത്താളിയിലകൾ, ഏറ്റവും ഉയരം വെച്ച തൊണ്ടു പൊളിയൻ പൊങ്ങ് വെളുത്ത കുട മൊട്ടിൽ ഇളം കറുപ്പോടി നീളൻ തണ്ടുമായി ബലപ്പെട്ടെഴുന്നേറ്റു നിൽക്കുന്ന മൊട്ടു കൂണുകൾ, ആറ്റു വയന, അടിവയറ്റിൽ മുട്ടിയുരുമ്മി ഇക്കിളിയാക്കുന്ന കരിഞ്ചാലി വള്ളികൾ, പുഴക്കരയിലെ ആറ്റിലിപ്പ, ആറ്റുചാമ്പയുടെ ഇലകൾ വീണു കിടക്കുന്ന അരുവി,കൊളിവല മരത്തിൽ നിന്ന് നീറ്റിലേക്ക് വീണ് ഒഴുകി വരുന്ന കടും മഞ്ഞപ്പൂവുകൾ.നില കിട്ടാതെ വിറയ്ക്കുന്ന പാറക്കുറിഞ്ഞിയുടെ നീല പൂക്കൾ, ഒന്നു രണ്ടു പൂങ്കുലകൾ മാത്രം ബാക്കി നിൽക്കുന്ന പൂതം കൊല്ലി, വേട്ടുവക്കുറ്റിയിലകൾ, കാര മാവിൻ തൈകൾ, മരച്ചുവട്ടിലെ പുറ്റുകളിൽ തുടങ്ങി മലന്തുടലിയുടെയും ഞരമ്പോടലിന്റെയും വള്ളികൾ, നാരൻ കിഴങ്ങ്, കാളൻ കിഴങ്ങ്, കർപ്പൂവം,മുട്ടിൽത്തൂരിയുടെ ഉണക്ക് നിറമുള്ള പഴങ്ങൾ,അടയ്ക്കാ വലുപ്പമുള്ള ഞവിണിങ്ങകൾ, ഇണയ്ക്ക് തീറ്റയുമായി പോവുന്ന കോഴിവേഴാമ്പൽ, അണ്ണാനുകൾ, മുത്താറിവള്ളികൾ, പരട്ടി മരത്തിന്റെ കൊമ്പിലെ പായിത്തേൻ, കരിലികൾക്കിടയിലെ പഴുതാര പുളപ്പ്, ഇരു മുള്ളു മരം, ഇരു മുള്ളൻ കായ പൊളിച്ചു തിന്നുന്ന മലയണ്ണാനുകൾ, അണ്ണാൻ കൂടുകൾ, പുൽമേട്, കാട്ടുമ്പഴങ്ങളും കരിവില്ലൂന്നി മരങ്ങൾക്കിടയിലൂടെ വരുന്ന വെള്ളച്ചാട്ടത്തിന്റെ കരയ്ക്ക് പൂത്തുനിൽക്കുന്ന കൊളിവല മരങ്ങളിൽ നിന്ന് നീറ്റിലേക്ക് വീണ് ഒഴുകി വരുന്ന കടും മഞ്ഞപൂവുകൾ, പൂ കൊഴിഞ്ഞ് പാറകുറിഞ്ഞികൾ. ഇണചേരുന്ന ആനകൾ, മുലച്ചുരത്തിക്കൊണ്ട് പിടിയാനകൾ,

കാറ്റിലുലയുന്ന മുളക്കൂട്ടങ്ങൾ, മഴയിൽ നനഞ്ഞ് ചുരത്തി കൊണ്ടിരുന്ന കാട്" എന്നിങ്ങനെ രാമച്ചിയിലെ ജൈവമണ്ഡലത്തെ സംഗ്രഹിക്കാം.

കാട് ഇവിടെ പരിസരമല്ല; വർണ്യവിഷയമല്ല. പ്രകൃതിയുടെ താളവും ചലനവും അനുഭവിക്കുന്ന ജീവനുകളുടെയല്ലാം ആവാസമായി നിൽക്കുന്ന ഇടമാണ്. ആ ആവാസത്തെ ചലനാത്മകമാക്കുന്നത് അവിടെ വസിക്കുന്ന ചരങ്ങളും അചരങ്ങളുമായ ജന്തുജീവജാലങ്ങളാണ്. കാട്ടിൽ കഴിഞ്ഞിരുന്ന മനുഷ്യരുടെ അതിജീവനവും അധിവാസവും ആ ജൈവമണ്ഡലത്തെ ആശ്രയിച്ചിരിക്കുന്നു. ഇടം കേവലം ഭൂപ്രദേശമോ, സ്ഥലമോ മാത്രമല്ല അവിടെ ജീവിക്കുന്ന മനുഷ്യരുടെ ജീവനോപാധികളുടെയും അധ്വാനത്തിന്റെയും ഉപജീവനത്തിന്റെയും അതിജീവനത്തിന്റെയും ആധാരമായി വർത്തിക്കുന്ന ആവാസമാണത്. കാടിനെ സ്വത്വത്തിന്റെ ഭാഗമായി അനുഭവിക്കുന്ന ഗോത്രജനതയ്ക്ക് ആ ഇടത്തിൽനിന്നുള്ള കുടിയിറക്കം ജീവാംശത്തിന്റെ പറിച്ചെറിയൽ കൂടിയാണ്. സ്വന്തം ഇടത്തിൽനിന്നും അന്യരാകേണ്ടിവരുന്ന ഒരു ജനതയുടെ അന്തഃസംഘർഷങ്ങൾ ചരിത്രങ്ങളിൽ രേഖപ്പെടുത്താതെ പോകുന്നു. ആറളത്തെ ഉൾക്കാടുകളിൽ വസിച്ചിരുന്ന ആദിവാസി ഗോത്രവിഭാഗങ്ങളുടെ പുനരധിവാസ ചരിത്രവും അത്തരം ഒന്നാണ്. കാട് എന്ന ആവാസത്തിൽനിന്നും അധിവാസത്തിന്റെയും പുനരധിവാസത്തിന്റെയും ഇടങ്ങളിലേക്ക് സംക്രമിക്കേണ്ടിവന്ന ജനസമുദായത്തിന്റെ ജീവിതമാണ് "രാമച്ചി"യിലെ വിഷയവും. അത്തരം ജീവിതങ്ങളുടെ ഇടത്തെ സൂക്ഷ്മാംശങ്ങളുള്ള അനേകം പടലങ്ങളുള്ള സാമൂഹ്യ–രാഷ്ട്രീയപ്രശ്നങ്ങളായി ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നു കഥ. കാടിനെ അവർ ഉപജീവിക്കുന്നത് കാടിന് യാതൊരു കോട്ടവും തട്ടാതെയാണ്. കാട്ടിലെ മരത്തിൽ നിൽക്കുന്ന പൂവും ചെടിയും ഔഷധങ്ങളും അവരുടെ ഉപജീവനമാർഗമാണ്. എന്നാൽ ആ ആവാസത്തിന് കോട്ടം വരുന്ന ഒന്നും തന്നെ ചെയ്തുകൂടാ എന്ന ബോധം അവർക്കുണ്ട്. "പോട്ടം പിടിച്ചതിനുശേഷം മരവാഴയെ അവിടത്തന്നെ കൊണ്ടു വെക്കണമെന്ന്" പറയുന്ന പ്രദീപനും തോട്ടിലെ

വയറ്റു കണ്ണികളായ മീനിനെ പിടിക്കാൻ വരുന്നവരെ തെറിപറഞ്ഞ് ഓടിക്കുന്ന മഞ്ഞമുത്തിയേയും നമുക്ക് കാണാം.

രാമച്ചിയിൽ കാടും കാടിന്റെ ആവാസവ്യവസ്ഥയുമാണ് ആഖ്യാനത്തെ നിർണയിക്കുന്നതെങ്കിൽ സുദീപ് ടി. ജോർജിന്റെ "താഴിയിൽ കവിഷോർ " എന്ന കഥയിൽ തോടും പുഴയും തുരുത്തും ചേർന്ന ഭൂഭാഗമാണ് ആഖ്യാനമായി രൂപപ്പെടുന്നത്. ആഞ്ഞിലി ചേത്തിയുടെയും സമുദായത്തിന്റെയും ജീവിതം ആ ഭൂഭാഗവുമായി ചേരുന്നിടത്താണ് "തുരുത്തിന്റെ അതിരിൽ മുഴുവൻ കൈതയാണ്. മുള്ളു നിറഞ്ഞ, വാൾമൂർച്ചയുള്ള കൈതയോലകൾക്കിടയിൽ ആരുളള ചക്കകൾ മുഴുത്തുവരുന്നു. ആഞ്ഞിലി നിന്നില്ല. നോക്കിയുമില്ല.... കൈതകൾക്ക് മുകളിലൂടെ ചാടി, തുരുത്തിനു ചുറ്റും കിടങ്ങുപോലെ കിടക്കുന്ന തോട്ടിൽ ചെന്നു വീണു. ഒന്നരയാൾ വെള്ളമുണ്ട്" (സുദീപ് 2019 :79). തുരുത്തും തുരുത്തിനകത്തെ കാവും, കാടും ഇതര സൂക്ഷ്മജീവികളും ആഞ്ഞിലിചേത്തിയും, ചേർന്നുനിൽക്കുന്ന ഇടം മനുഷ്യ–മനുഷ്യേതരങ്ങളുടെ അതിജീവനത്തിന്റെ ഇടമാണ്. കഥയുടെ രാഷ്ട്രീയം ഉരുത്തിരിയുന്നത് ഭൂപ്രദേശത്തിന്റെ തലത്തിൽനിന്നുമാണ്. കുടുംബവും ചുറ്റുമുള്ള സ്വസമുദായവും തുരുത്ത് വിട്ട് മറ്റുള്ളിടങ്ങളിലേക്ക് ചേക്കേറിയതിന്റെ സൂചനകൾ കഥയിലുണ്ട്. കുഞ്ഞൂട്ടനും കൂട്ടരും ക്രിസ്തുമതത്തിലേക്ക് പരിവർത്തനം ചെയ്യുകയും അവർക്ക് കിട്ടിയ ഭൂമിയുടെയും സൂചനയും നൽകുന്നുണ്ട്. ആ സന്ദർഭത്തിലും ചേത്തി തുരുത്തിനോടും പുഴയോടും തോടിനോടും പൊരുതുകയാണ്. വള്ളത്തിൽ ശക്തമായ അടിയൊഴുക്കുകളിലൂടെ തുഴഞ്ഞ് കരേറുന്ന ചേത്തിയും ചേത്തിയുടെ സഹജീവികളേയും കാണാം. തുരുത്തിനകത്തെ കാടും കാവും സൂക്ഷ്മജീവികളും പലതരം വൃക്ഷങ്ങളും തോടിനകത്തെ പലതരം മീനുകളും പാമ്പുകളും തുരുത്തിലെ കീരികളും എല്ലാംചേർന്ന്നിൽക്കുന്ന ജൈവആവാസം കഥയ്ക്കകത്ത് സൂക്ഷ്മപ്രകൃതിരാഷ്ട്രീയത്തെ ഉറപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഇത്തരത്തിൽ പ്രകൃതിയുടെ സൂക്ഷ്മഭാവങ്ങൾ പല ജീവനുകളിലൂടെ മനുഷ്യനോടൊപ്പം അതേസമയം മനുഷ്യനെ

അപ്രസക്തമാക്കി കൊണ്ട് കടന്നു വരുന്നത് എന്തുകൊണ്ട് എന്ന ചോദ്യം പ്രസക്തമാണിന്ന്. 'കാട്, തോട്, തുരുത്ത്' എന്ന ഭൂഭാഗം മനുഷ്യ-മനുഷ്യേതര സൂക്ഷ്മങ്ങളുടെ ഇടങ്ങളായിത്തീരുകയും ആ ഇടങ്ങളിൽ ഓരോന്നിന്റെയും നിലനിൽപ്പ് ഏറ്റവും പ്രധാനമാണെന്ന ബോധ്യം ആഖ്യാന കേന്ദ്രിതമായി തീരുന്നത് മാനവാനന്തരകാലത്തിന്റെ സവിശേഷത കൂടിയാണ്. കാട്ടിൽനിന്നും കുടിയിറങ്ങാൻ മടിക്കുന്ന മഞ്ഞമുത്തിയും കാട്ടിലേക്ക്പോയി പേറ് നടത്തണമെന്ന് വാശിയുള്ള മല്ലികയും, പ്രണയത്തോടുകൂടി പിടിയാനയെ സ്വീകരിക്കുന്ന കുങ്കിയാനയും, സ്നേഹത്തോടെ മുട്ടിയുരുമ്മുന്ന വെണ്ണിലവ് മരങ്ങളുമെല്ലാം ഒരേ ഇടത്തിൽ അതിജീവിക്കുന്നവരാണ്. ആഞ്ഞിലിചേത്തിയും പയ്യാനിക്കുഞ്ഞുങ്ങളും ഒരേഇടത്തിൽ ചെറുത്തു നിൽക്കുന്നതും പ്രതിരോധിക്കുന്നതും കാണാം. ഇങ്ങനെ സൂക്ഷ്മമായ ജീവലോകത്തിൽ ഓരോന്നിന്റെയും ഇടത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ബോധ്യങ്ങൾ കാലം ആവശ്യപ്പെടുന്നുണ്ട്. മനുഷ്യകർതൃത്വകേന്ദ്രമായ ഇടം ജീവലോകങ്ങളുടെ കർതൃത്വകേന്ദ്ര ഇടമായി പരിണമിക്കുന്ന വർത്തമാന ചരിത്രത്തിന്റെ ഭാഗമാണ് ഇത്തരം ആഖ്യാനങ്ങൾ.

നിർമിതസ്ഥലരൂപങ്ങളും അധിവാസചരിത്രവും

സ്ഥലങ്ങളുടെ ഘടനയും പ്രത്യേകമായ അധിവാസക്രമങ്ങളും കേരളത്തിന്റെ സാംസ്കാരികചരിത്രത്തിന്റെ ഭാഗമാകുന്നതിന്റെ വ്യവഹാരങ്ങൾ പുതുകഥയുടെ ഭാവമണ്ഡലത്തിൽ ഇടങ്ങളുടെ നിർണയമായി കടന്നു വരുന്നുണ്ട്. വർത്തമാനകാലത്തിൽ നിന്നുകൊണ്ട് ഭൂമിശാസ്ത്രപരമായ വിന്യാസം കേരളത്തിന്റെ അരികുജീവിതങ്ങളിലുണ്ടാക്കിയ സംഘർഷങ്ങൾ കഥാഖ്യാനത്തിലൂടെ ചരിത്രത്തിന്റെ ഭാഗമായി തീരുന്നു. "രാമച്ചി" അത്തരത്തിൽ ഗോത്രവർഗ്ഗത്തിന്റെയും വന്യജീവികളുടെയും അധിവാസസംഘർഷങ്ങളുടെ കഥ കൂടിയാണ്. കേരളത്തിന്റെ പല വനമേഖലയിലും കാടിനോട് ചേർന്നുവരുന്ന ഭൂഭാഗങ്ങൾ ഗവണ്മെന്റ് ഏറ്റെടുക്കുകയും ഗോത്രവർഗങ്ങൾക്ക് പുനരധിവാസപദ്ധതി പ്രകാരം പട്ടയങ്ങൾ നൽകുകയും

ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. അത്തരം ദേശീയപദ്ധതിയുടെ ഭാഗമായാണ് ആറളംഫാമിൽ ഗോത്രസമുദായങ്ങൾക്ക് പല പ്ലോട്ടുകളായി തിരിച്ച ഭൂമിയിൽ വീട് നിർമി ച്ചു നൽകുന്നത്. കാട് എന്ന ആവാസത്തിന്റെ എതിർരൂപമായി വീട് കട ന്നുവരികയാണ്. കുടുംബം സ്വകാര്യസ്വത്ത് എന്നത് ഭൂമിയിൽ ആണിനു ള്ള അധികാരകേന്ദ്രമായി മാറുകയാണ്. ഭൂമിയും വീടും കടലാസിൽ തന്റേ താകുന്നതോടെയാണ് സ്ത്രീയുടെമേൽ പുരുഷൻ അധികാര പ്രയോഗം നട ത്താൻ തുടങ്ങുന്നത്. "ഫാമിൽ വന്നതിൽ പിന്നെയാണ് ചപ്പിലി സോമൻ ഭാര്യയെ ഇങ്ങനെ വഴക്കുപറയുന്നത്" എന്ന ആഖ്യാനവും കട്ടൻ രവി മല്ലി കയോട് തെറിപറയുന്നതും പുനരധിവാസയിടത്തോട്ചേർന്ന് ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നതിലെ യുക്തി അതാണ്.

കേരളത്തിന്റെ വനമേഖലയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് വർത്തമാനത്തിൽ നാം കാണുന്ന വന്യജീവി–മനുഷ്യ സംഘർഷം അധിവാസസ്ഥലങ്ങളുടെ നിർമ്മിതിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. "രാമച്ചി"യിലെ കഥാപരിസരവും സുദീപ് ടി.ജോർജ്ജിന്റെ "അബ്രഹാമികൾ" എന്ന കഥയിലെയും ബീജം രൂപപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത് ആ ചരിത്രപശ്ചാത്തലത്തിൽ കൂടിയാണ്. "രാമച്ചി"യിൽ ആനയാണ് മനുഷ്യാധിവാസത്തിലെ പ്രശ്നമെങ്കിൽ "അബ്രഹാമികളി"ൽ പുലിയാണ്. ഇ.സന്തോഷ്കുമാറിന്റെ "വ്യാഘ്രവധു"വിൽ എത്തുമ്പോൾ ദേ ശവും ജീവിയും മാറുന്നുവെന്ന്മാത്രം. മനുഷ്യരും വന്യജീവികളും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷങ്ങൾ കേരളമെന്ന ഭൂഭാഗത്തിന്റെ മാത്രംപ്രശ്നമല്ലന്ന് നാം മന സിലാക്കുന്നു.

അധിവാസസ്ഥലങ്ങളുടെ മാറ്റം സാമ്പത്തിക ക്രമത്തിലും ഉൽപന്നങ്ങളുടെയും ഉപഭോഗങ്ങളുടെയും തലത്തിൽവരുത്തുന്ന മാറ്റ ങ്ങളുടെ സൂചന കഥയിൽ കാണാം. കാട്ടിലെ വിഭവങ്ങൾ ആണ് കാട്ടിൽ വസിക്കുന്ന ജനതയുടെ ഉപജീവന മാർഗ്ഗം കാട്ടിനകത്തെ പല തരം കാ യ്കൾ, തേൻ, പൈനെണ്ണ, കോലരക്ക് എന്നിവയുടെ വിൽപന നടക്കുന്നു. നല്ലവില നൽകിയാലേ സാധനങ്ങൾ കിട്ടൂ എന്നായപ്പോൾ തങ്കച്ചൻ എന്ന

പലചരക്കുകാരൻ പറയുന്നത് ഇപ്രകാരമാണ്. "മല്ലികേ, ഇനി സാധനം വിൽക്കാൻ നീ വരണ്ട. ഇത് ആണുങ്ങള് തമ്മിലുള്ള എടപാടാ. അല്ലേ പ്രദീപാ? നിങ്ങടെ ആണുങ്ങൾക്ക് ഒരു വെലയില്ലല്ലോടാ. നിങ്ങക്കിപ്പോ സ്വന്തായിട്ട് സ്ഥലോം വീടുമൊക്കെയായില്ലേ? ഇനി ആണുങ്ങള് വേണം കാര്യങ്ങള് നോക്കാൻ. നമ്മളല്ലേടാ നയിച്ചോണ്ടു വരുന്നേ? നയിച്ചോണ്ടു വരുന്നത് പറ്റിച്ചെടുക്കല്ലെ തങ്ക ചേട്ടാ. ബെറ്തെ കിട്ടുന്നതല്ലിത്. കശ്റ്റപ്പെട്ടിട്ട്" (വിനോയ് 2017:23). ഈ സംഭാഷണ ആഖ്യാനം വിനിമയം ചെയ്യുന്ന സാമ്പത്തിക ക്രമവും, ചൂഷണവും ഗോത്രജനതയുടെ അധ്വാനവുമായും ബന്ധപ്പെടുന്നു. സ്വകാര്യസ്ഥലവും വീടും പുരുഷനിലേക്ക് വരുന്നതോടെ അധ്വാനിക്കുന്നവൻ തന്നെ കാര്യങ്ങൾ നടത്തണമെന്നും സ്ത്രീയെ ഒഴിച്ചു നിർത്തണമെന്ന സൂചനയും നൽകുന്നു.

സാമൂഹിക സ്ഥലനിർമ്മിതിയും പ്രാദേശികതയിലെ ആഗോള സ്ഥലവിന്യാസവും

ഭൗതീകമായ സ്ഥലത്തിനുമീതെ മനുഷ്യർ നടത്തുന്ന സ്ഥലപരമായ പ്രയോഗങ്ങളിലൂ (spatial practices) ടെയാണ് സ്ഥലം സാമൂഹികപരിവർത്തനത്തിനു വിധേയമാകുന്നത്. പാലം, റോഡ്, റെയിൽ, വിമാനത്താവളം തുടങ്ങിയ സ്ഥലപരമായ പ്രയോഗങ്ങൾ ഒരു പ്രദേശത്തിന്റെ സ്വത്വത്തെയും സംസ്കാരത്തെയും പരിണമിപ്പിക്കുന്നു. ഭൗതികമായ ഇത്തരം സ്ഥലനിർമ്മിതികളുടെ സാമൂഹിക അനുഭവം എഴുത്തുകളിൽ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യപ്പെടുന്നത് പല തരത്തിലാണ്. പാരിസ്ഥിതിക ആഘാതങ്ങൾ, പ്രാദേശിക സ്വത്വനഷ്ടം, ദേശസംസ്കാരങ്ങളുടെവികാസം എന്നിങ്ങനെ എഴുത്തുകാരന്റെ ആത്മാനുഭവത്തിന്റെയും സാമൂഹികാനുഭവത്തിന്റെയും തലങ്ങളിൽ അത്തരം പ്രതിനിധാനങ്ങൾ കടന്നുവരാം. പുതു കഥകളിലെ അത്തരം സ്ഥലപ്രതിനിധാനങ്ങൾ കേരളത്തിന്റെ പ്രദേശങ്ങൾ ആഗോള മുതലാളിത്തത്തിന്റെ പരിക്രമണവ്യവസ്ഥയിലേക്ക് കണ്ണി ചേർക്കപ്പെടുന്നതിന്റെയും പ്രദേശത്തിൽനിന്നും ആഗോളതലത്തി

ലേക്ക് വിന്യസിക്കപ്പെടുന്ന സ്ഥല ഭാവനയുടെയും ആഖ്യാനങ്ങളായി നിൽക്കുന്നത് കാണാം.

വിനോയ് തോമസിന്റെ "മൂർഖൻപറമ്പ് ", "ആനന്ദബ്രാന്റൻ", "കുട്ടുകുറുക്കത്തി കുക്കു" തുടങ്ങിയ കഥകളിൽ ദേശങ്ങളിലെ സ്ഥലഭാവനയിൽ ഈയൊരു വിന്യാസം വായിച്ചെടുക്കാം. കണ്ണൂർ അന്തരാഷ്ട്ര വിമാനത്താവളം സ്ഥിതിചെയ്യുന്ന സ്ഥലമാണ് മൂർഖൻപറമ്പ്. ആഗോളവിപണിയിൽ മൂലധനമാകുന്ന ഭൂവിടങ്ങളെയും, സൈബറിടങ്ങളെയും പ്രാദേശികരാഷ്ട്രീയത്തിന്റെ തലത്തിൽനിന്നുകൊണ്ട് അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന കഥയാണ് "മൂർഖൻപറമ്പ്". മൂർഖൻപറമ്പ് എന്ന സ്ഥലം നിലനിൽക്കുന്ന യാഥാർത്ഥ്യമാണ്. അന്താരാഷ്ട്ര വിമാനത്താവളപദ്ധതിക്കായി ഈ സ്ഥലം ഏറ്റെടുക്കുന്ന 2015-ലാണ് കഥപ്രസിദ്ധീകൃതമാവുന്നത്. വിമാനത്താവളപദ്ധതി വരുന്നതോട്കൂടി മൂർഖൻപറമ്പിന് പരിസരങ്ങളിലുമുള്ള കുടുംബങ്ങളെ കുടിയൊഴിപ്പിക്കുകയും സ്ഥലത്തിന് ഭൂമിക്ക് വിപണിമൂല്യം നൽകുകയും ചെയ്തിരുന്നു. മണ്ണ് ഏറ്റവും വലിയ മൂലധനമായിമാറുകയും ഗ്രാമങ്ങളടെമേൽ നഗരങ്ങളുടെ രീതികൾ പതിയുകയും ചെയ്തു. സ്ഥലപരമായുണ്ടായ ഈ സാമൂഹിക സാംസ്കാരികമാറ്റം ഒരു പറ്റം ജനങ്ങളെ പല രീതിയിലാണ് ബാധിച്ചത്. പ്രാദേശിക സ്വത്വത്തിന്റെ വേരറുക്കപ്പെട്ട ജനത പുതിയ ജീവിതയിടങ്ങൾ കണ്ടെത്താൻ ബാധ്യസ്ഥരായി. ഈ സന്ദർഭത്തെ കണ്ണൂരിന്റെ പ്രാദേശികരാഷ്ട്രീയവുമായി ചേർത്ത്നിർത്തി ആഗോളീകരണത്തിന്റെ ഭൂമികയിലേക്ക് വിന്യസിക്കുകയാണ് ഈ കഥ. പ്രദേശത്ത് കാലാകാലമായി നിലനിൽക്കുന്ന കൊലപാതകരാഷ്ട്രീയം ഒരു പ്രദേശത്തിന്റെ സമൂഹമനസിൽ ഉണ്ടാക്കുന്ന പൊതുബോധം കഥയുടെ ഉൾക്കാമ്പായി സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ടാണ് പ്രാദേശികതയുടെ സൂക്ഷ്മതലത്തെ കഥാകൃത്ത് അനാവരണം ചെയ്യുന്നത്.

വിശാലമായ ചെങ്കൽപരപ്പ് നിറയെമുള്ളുകളുള്ള നീരുരിച്ചെടികളും പൃത്തിമാവുകളും ഇരുൾമരങ്ങളുമുള്ള ഇടം. വെറുതെ കിടക്കുന്ന ഈ ഭൂഭാഗ

മാണ് വിമാനത്താവളത്തിനായി ഏറ്റെടുക്കുന്നത്. വിമാനത്താവളത്തിന് ഏറ്റെടുക്കുന്ന പ്രദേശത്തിലെ ഭൂമിക്ക് കിട്ടുന്ന വില ഏറ്റവും വലിയ മൂലധനമായി കാണുകയും അത് അന്യദേശത്ത് പുതിയൊരു ജീവിതത്തിന് മൂലധനമായി മാറുകയും ചെയ്യും എന്ന പ്രതീക്ഷയിൽ കഴിഞ്ഞ യുവാവ് അത് സാധ്യമാകാതെ വന്ന നിരാശയിൽ ആത്മഹത്യ ചെയ്യുന്നു. ആ പ്രദേശത്തെയും ഈന്ത് എന്ന പ്രകൃതി വിഭവത്തെയും ആഗോള വിപണിമൂല്യത്തിലേക്ക് കണ്ണി ചേർക്കുന്നതും, ഈന്ത് നിൽക്കുന്ന ഭൂമിക്ക് ലഭിക്കുന്ന മൂലധനം കൊണ്ട് തന്റെ ജീവിതം വിദേശത്ത് കരുപ്പിടിപ്പിക്കാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്ന വിഘ്നേശ് കല്ലനാണ്ടിയുടെ ഫേസ്ബുക്ക് പോസ്റ്റുകളും ചേർത്തു വായിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. കേരളത്തിന്റെ ഭൂപ്രദേശങ്ങളെ ആഗോള മുതലാളിത്തത്തിന്റെ വ്യവസ്ഥയിലേക്ക് കണ്ണിചേർക്കുന്ന രണ്ട് സ്ഥലരൂപങ്ങളാണ് സൈബർ സ്പേയ്സും അന്താരാഷ്ട്ര വിമാനത്താവളവും. ഈന്ത് നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്ന മണ്ണിന് ലഭിക്കുന്ന മാർക്കറ്റിലേക്കുള്ള പാതയാണ് യുവാവിന്റെ ഫേസ്ബുക്ക് പോസ്റ്റ്. ഈന്ത് ചരിത്രവും, കേരളസംസ്കാരത്തിൽ ഈന്തിന്റെ മൂല്യവും, ഈന്തു വിഭവങ്ങളും പ്രദേശത്തിന്റെ സംസ്കൃതിയുടെ ഭാഗമായാണ് നിൽക്കുന്നത്. ആ സംസ്കൃതിയെ ആഗോളവിപണിയുടെ മൂല്യത്തിലേക്ക് എത്തിക്കാവുന്ന ഒരു മാധ്യമമായിട്ടാണ് ഫേസ്ബുക്ക് പോസ്റ്റുകൾ നിൽക്കുന്നത്. “ഇത് മൂർഖൻപറമ്പാണ്. വിഘ്നേശ് കല്ലനാണ്ടി ഇവിടെ തടിക്കിടപ്പെട്ട ഒരു ഉന്മാദിയും. വിമാനത്താവളം എന്റെ ചങ്ങലക്കൊളുത്ത് മുറിച്ച് സ്വാതന്ത്ര്യം തരും എന്ന് ഞാൻ സ്വപ്നം കണ്ടു. ഈന്തു മരങ്ങളുടെ നഷ്ടപരിഹാരം മറ്റൊരു ദേശത്ത് എന്റെ പുതിയ മനുഷ്യജീവിതത്തിന് മൂലധനമാകുമെന്നും വെറുതെ ... ഭ്രാന്തൻ സ്വപ്നങ്ങൾ .. ഹിംസോന്മാദത്തിന്റെ വിഷദംശമേറ്റ ഈ മണ്ണിൽ നിന്നും രക്ഷപ്പെടലില്ല. ഈന്തുമരങ്ങളേ. നിങ്ങളുടെ നിത്യശിഖരത്തിൽനിന്ന് ഈ കൊട്ടം പാതകിയുടെ ഉയിരെങ്കിലും പറന്നു പോകട്ടെ. എന്റെ ഭ്രാന്തൻ ശരീരം നിങ്ങളുടെ വേരുകൾ തന്നെ പങ്കിട്ടെടുത്തു കൊള്ളൂ” (വിനോയ് 2017:43) ഈ ആഖ്യാനമാണ് കഥ

യിലെ കേന്ദ്രമായ രാഷ്ട്രീയത്തെ വെളിപ്പെടുത്തുന്നത്. സ്വന്തംഇടത്തിൽ നിന്നും സ്വാതന്ത്ര്യം നേടാനുള്ള മാർഗമായിട്ടാണ് വിമാനത്താവളത്തെ കാണുന്നത്. കൊലപാതകരാഷ്ട്രീയത്തിന്റെ മണ്ണിൽനിന്നും രക്ഷപ്പെടാനുള്ള വഴിയാണ് അത്. ഈന്തു മരങ്ങളുടെ നഷ്ടപരിഹാരം എന്ന വഴി തടസ്സപ്പെട്ടതുകൊണ്ട് ഈന്തുമരത്തിൽത്തന്നെ ഒടുങ്ങുകയാണ് കഥാനായകൻ. പ്രാദേശികസംസ്കാരത്തിന്റെ ചരിത്രവർത്തമാനങ്ങൾ, സൂക്ഷ്മ രാഷ്ട്രീയങ്ങൾ സ്ഥലങ്ങളുടെ മേലുള്ള പ്രയോഗങ്ങളിലൂടെ വെളിപ്പെടുകയാണ്.

പ്രദേശവും പ്രാദേശികസംസ്കൃതിയും ആഗോളതലത്തിലേക്ക് വ്യാപിക്കുന്ന ആഖ്യാനമണ്ഡലമാണ് 'ആനന്ദബ്രാന്റ്'നിൽ കാണുന്നതും. പയ്യന്നൂരിനടുത്തുള്ള ചാക്കാട് തെരുവിൽ നിന്ന് സ്വിറ്റ്സർലാന്റിലേക്കും പോളിനേഷ്യയിലേക്കും വികസിക്കുന്ന ദേശ ആഖ്യാനം സ്ഥലങ്ങളുടെ സാംസ്കാരികഭൂപടത്തെ നിർമ്മിക്കുന്നുണ്ട്. ഒരു ജാതി സമൂഹത്തിന്റെ അനേകം പൊതുസമ്പ്രദായങ്ങളും രീതികളും തന്മകളും ഉള്ള പ്രാദേശികസ്ഥലരൂപമാണ്. 'ചാക്കാട്തെരു' എന്നതും അത്തരത്തിലൊരു സ്ഥലരൂപമാണ്. ജനസമൂഹത്തിന്റെ കുലത്തൊഴിലും തൊഴിൽ ഉൽപ്പന്നവും ആചാരവും വിശ്വാസവും ആ പ്രദേശത്തിന്റെ സംസ്കാരത്തെ നിർണയിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കും. പ്രാദേശികസംസ്കൃതികളാ ചാലിയപൊറാട്ട്, നെയ്ത്തെടുക്കുന്നകട്ടിതോർത്ത്, ചക്കവിഭവങ്ങൾ തുടങ്ങിയവ ആ തെരുവിന്റെ തന്മകളാണ്. അവിടെനിന്നും നിജേഷ് എന്ന ചെറുപ്പക്കാരൻ എത്തിച്ചേരുന്ന ലോകരാജ്യങ്ങൾ, ആ രാജ്യങ്ങളിൽ നിന്നും തിരിച്ചറിയുന്ന കേരളത്തിന്റെ തന്മകളും, ബ്രാൻറുകളായി മാറിയ കേരളീയ ഉല്പന്നങ്ങളും പ്രാദേശികതയെ ആഗോളസ്ഥലങ്ങളിലേക്ക് വിന്യസിക്കുകയാണ്. ആനന്ദംതേടി യാത്രചെയ്യുന്ന യുവാവ് ഫ്രാൻസ് അമേരിക്ക പോളിനേഷ്യ എന്നിങ്ങനെ പലസ്ഥലങ്ങളിൽ സഞ്ചരിച്ച് ഒടുവിൽ എത്തിച്ചേരുന്നത് തഹീതിദ്വീപിലുള്ള ബുനേയ് എന്ന ജംഗിൾഹൈഡ്ഔട്ടിലാണ്. മനുഷ്യനിർമിതമായ ഈ ഇടങ്ങളിൽനിന്നും അയാൾ തി

രിച്ചറിയുന്ന ന്റെ 'ബ്രാൻറ്മീയത'യുടെ തത്വങ്ങളിൽ ഉൾച്ചേരുന്നത് ഏറ്റവും സ്വകാര്യമായ പ്രാദേശികതയുടെ ഇടമാണ്. രാമച്ചിയിലെ മഞ്ഞപ്പൂവു പോലെ വന്നു പതിക്കുന്ന പ്ലാവില, ചാക്കാട് തെരുവിലെ പ്ലാവിനെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു.

ആഗോള സാമ്രാജ്യത്തിൽ കണ്ണിചേർക്കപ്പെടുന്ന മലയാളിയുടെ പ്രാദേശികവും ദേശീയവുമായ സ്വത്വബോധത്തെ ജീവിതസഞ്ചാര മാർഗത്തിലൂടെ ആനുഭവികലോകത്തിലൂടെ അടയാളപ്പെടുത്തുകയാണ്കഥ. മലയാളം, മലയാളി എന്ന ഭാഷാസ്വത്വത്തെ ദേശത്തിന്റെ ഏറ്റവും പ്രാഥമികമായ ഒരിടത്തിൽ ചേർത്തുനിർത്തുകയാണ് "കുട്ടുകുറുക്കത്തീക്കുക്കു" എന്ന കഥയിലും. കേരളത്തിന്റെ മലയോരഗ്രാമമായ വെള്ളറയിൽ നിന്ന് മാഹിയിലേക്കും അവിടെനിന്ന് കാനഡയിലേക്കും എത്തിച്ചേർന്ന കുട്ടുസ് എന്ന കൈക്കുഞ്ഞ് മൂന്നര വർഷമായിട്ടും ഒരു ഭാഷയും സംസാരിച്ചിട്ടില്ലെന്ന തിരിച്ചറിവ് അവന്റെ അച്ഛനമ്മമാർക്കുണ്ടാകുന്നതും സംസാരിക്കാത്തതിന്റെ കാരണം മനസിലാക്കുന്നതും അവന് മാതൃഭാഷ ഉള്ളിലുറയ്ക്കാനായി വെള്ളറയിലെ അംഗൻവാടിയിൽ എത്തിക്കുന്നതും ആണ് കഥയുടെ പ്രമേയം. മരങ്ങളോടും പക്ഷികളോടും മനുഷ്യരോടും ഒരേരീതിയിൽ സംസാരിച്ചിരുന്ന തെയ്യാവല്യമ്മച്ചി എന്ന മുത്തശ്ശിയും വെള്ളറയെന്ന മലയോരഗ്രാമവും പ്രാദേശിക തന്മയുടെ അടയാളങ്ങളാണ്. വെള്ളറ എന്ന മലയോരഗ്രാമത്തിൽനിന്നും കാനഡയിലേക്ക് എത്തിച്ചേരുന്ന സ്ഥലഭൂപടമാണ് കഥാഖ്യാനത്തിൽകാണുന്നത്. കേരളത്തിലെ ഗൾഫ്പ്രവാസത്തിന്റെ ചരിത്ര വർത്തമാനങ്ങൾ ഓർമിപ്പിക്കുന്നു ആഖ്യാനം. അധ്വാനം കയറ്റുമതിചെയ്യുന്ന ഭൂപ്രദേശം എന്ന നിലയിലാണ് കേരളം ആഗോള മുതലാളിത്വ വ്യവസ്ഥയിൽ രേഖപ്പെടുത്തപ്പെട്ടത്. ഗൾഫ് വരുമാനത്തിലൂടെ ആഗോളീകരണത്തിൽ പങ്കാളിയാകുന്ന മലയാളി, ജീവിതസമ്പന്നതയിൽ ആഗോളത്തെ ഉൾക്കൊള്ളുമ്പോഴും ദേശസ്വത്വത്തെ

മുറുകെപിടിക്കുന്നതിന്റെ അടയാളങ്ങളാകുന്നു 'കുട്ടകുറുക്കത്തി കൂർ കൂർ' എന്ന ആഖ്യാനം.

പ്രാദേശികതയിലെ ദേശവും അധികാരവും

പ്രാദേശികതയിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്ന ദേശ അധികാരങ്ങൾ, അതിരുകൾ, ജാതി/മത/വർഗ/വർണങ്ങളെയും പുതുകഥാഖ്യാനങ്ങൾ പ്രശ്നവൽക്കരിക്കുന്നുണ്ട്. വിനോയ് തോമസിന്റെ 'ഇടവേലിക്കാർ' എന്ന കഥയുടെ ആഖ്യാനം ഈ വിഷയത്തിലേക്കാണ് വിരൽ ചൂണ്ടുന്നത്. പ്രാദേശികതയിലെ അധികാരത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മരാഷ്ട്രീയത്തെ വെളിപ്പെടുത്തുന്ന കഥയാണ് 'ഇടവേലിക്കാർ'. കഥയുടെ തലക്കെട്ട് ഒരു പ്രാദേശികസ്വത്വത്തെ രേഖപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. പലയിടങ്ങളിൽനിന്ന് മലയോരത്ത് എത്തിച്ചേർന്ന ഒരു ജനസമൂഹം ഉണ്ടാക്കിയെടുക്കുന്ന സംസ്കാരവും, സാംസ്കാരികചരിത്രവുമാണ് ഇടവേലിക്കാർ എന്ന വിശേഷണത്തിൽ കാണാനാവുക. ഇടവേലിക്കാരുടെ ജീവിതം, അധ്വാനം, തൊഴിൽ, സാമ്പത്ത് എന്നിവയെല്ലാം അവരുടെ ദേശീയവിനോദമായ ചീട്ടുകളിയിലൂടെ നിർണയിക്കപ്പെടുന്നു. ഒരുദേശത്തിന്റെ സാംസ്കാരിക ചിഹ്നമായി കഥയിൽനിൽക്കുന്നത് ചീട്ടുകളിയാണ്. ജാതി, മതം, വർഗ്ഗം എന്നീ വേർതിരിവുകൾ മാറ്റിനിർത്തി ഇടവേലിക്കാർ എന്ന ഐക്യം രൂപപ്പെടുന്നത് ചീട്ടുകളിയിലൂടെയാണ്. ചീട്ടുകളിആശാനായ മാണിചാച്ചൻ എന്ന അധികാരകേന്ദ്രത്തിന് കീഴെ രൂപപ്പെടുന്ന ഇടവേലി സംസ്കാരം ലോകത്തിന്റെ ഏത്കോണിൽ ജീവിക്കുമ്പോഴും ഇടവേലിക്കാർ എന്ന സ്വത്വത്തെ അനുഭവിക്കുകയും അടയാളപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. ദേശം, ദേശീയത എന്ന വ്യവഹാരങ്ങളിൽ നാം കൽപ്പിക്കുന്ന അതേ തത്വങ്ങളും രാഷ്ട്രീയങ്ങളും പ്രാദേശികതയ്ക്കും ബാധകമാണെന്ന് ഈ കഥ വ്യക്തമാക്കുന്നു. പ്രാദേശികമായ തന്മ ഒരു ജനതയെ ഐകരൂപ്യത്തിൽ നിർത്തുകയും അവരുടെ ജീവിതവും പ്രമാണങ്ങളും ആ പ്രദേശത്തിന്റേതു മാത്രമായി രൂപപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. ചീട്ടുകളി ദേശീയആഘോഷമായി ആയിമാറു

കയും അതിലൂടെ ഒരു നാടിൻറെ സാംസ്കാരികമൂലധനം രൂപപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. മാണിചാച്ചൻ എന്ന വ്യക്തിയുടെ അധികാരവും കളിനിയമ ങ്ങളും ഇടവേലിയിൽമാത്രം നിൽക്കുന്നതാണെന്ന അധികാരത്തിന്റെ അതിര്/പരിധി പ്രധാനമാണെന്നും കഥാസന്ദർഭം വെളിപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. കുടകിൽ, മലയാളി തൊഴിൽപ്രവാസി മാത്രമാണ്. കുടകരുടെ അധികാരി അവിടുത്തെ പ്രമാണിയായ സൗക്കാറ ഷെട്ടിയാണെന്നും അയാളുടെ കളിനിയമങ്ങൾ ആണ് അവിടെ പ്രധാനമെന്നും കഥ സൂചന നൽകുന്നു. പ്രാദേശികത യിലെ ജാതിമതവ്യത്യാസങ്ങളുടെ ഇടങ്ങൾ കഥ രേഖപ്പെ ടുത്തുന്നുണ്ട്. സുറിയാനിയും ലത്തീൻകാരനും ചെട്ടിയാനും ചേകോനും പണിയനും തമ്മിലുള്ള അന്തരം അന്തരമായി തന്നെനിൽക്കുന്നുണ്ട്. പ്രദേശത്തിന്റെ സാമൂഹികനിലകളിലെ സൂക്ഷ്മമായ സ്വത്വങ്ങളെ അട യാളപ്പെടുത്തുമ്പോൾത്തന്നെ വൈരുധ്യങ്ങളേയും ആഖ്യാനംചെയ്യുന്നുണ്ട് കഥ. പ്രാദേശികമായ അതിരുകളെ നിസ്സാരമാക്കികൊണ്ട് ദേശസ്വത്വ ത്തിലേക്ക് എത്തിച്ചേരുന്ന ഭാവനയിലാണ് ഈകഥ അവസാനിക്കുന്നത്. "ഇന്ത്യയിലെ ഈ മലയാളി കൊടകൻ എന്നൊക്കെ പറഞ്ഞു വേർതിരിവ് കാണിക്കുന്നത് ശരിയല്ല. നമ്മൾ ഒന്ന് ആലോചിച്ചു നോക്കിയാൽ അതിര് എന്നൊക്കെ പറയുന്നത് അത് കുളത്തിൽ ചരൾ വാരി എറിയുമ്പോൾ ഉണ്ടാവുന്ന ഓളം പോലെയാണ്. എന്താണ് ആണ് ഏതാണ് ആണ് ഒന്നും തിരിയില്ല". (വിനോയ് 2017:60) എന്നിങ്ങനെ തികച്ചും ഗ്രാമ്യമായ രൂപകത്തിലൂടെയാണ് പ്രാദേശികതയിലെ ദേശീയതയുടെ രാഷ്ട്രീയത്തെ കഥാഖ്യാനം വെളിപ്പെടുത്തുന്നത്.

ഉപസംഹാരം

കേരളത്തിന്റെ സാംസ്കാരികചരിത്രങ്ങളുടെ പരിണതിയും ഭൂമിശാസ്ത്ര പരമായ മാറ്റവും കഥാഖ്യാനങ്ങളുടെ ഭൂമികയെ നിർണയിക്കുന്നുണ്ട്. ഭൂ പ്രകൃതിചരിത്രത്തെ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന മനോഭാവങ്ങളുടെ ഭാവനാമണ്ഡലം പുതുകഥകളിൽ സ്പഷ്ടമാണ്. മാനവാനന്തരകാലത്തിലെ മനുഷ്യ-പ്രകൃതി

ചരിത്രത്തിലെ സൂക്ഷ്മയിടങ്ങളാണ് കഥകളുടെ രാഷ്ട്രീയമായി വികസിക്കുന്നത്. പൊതുധാര തിരസ്കരിച്ച അന്യവൽകൃതഭൂപ്രദേശങ്ങളുടെ സ്വത്വം ഏറ്റവും ചലനാത്മകമാക്കി തീർക്കുകയാണ് കഥകൾ. സ്വന്തം ഇടം സ്വയം നിർണയിക്കുന്നതിനും അതിജീവിക്കുന്നതിനുമുള്ള കീഴാള മനുഷ്യരുടെ ചെറുത്തുനിൽപ്പുകളുടെ ഇടത്തെ ഭൂപ്രകൃതിയുമായി ചേർത്തു നിർത്തുന്നു കഥകൾ. പ്രദേശം, ദേശം, ആഗോളം എന്നിങ്ങനെ മൂന്ന് തലങ്ങളിലായി നിൽക്കുന്ന സ്ഥലപ്രതിനിധാനങ്ങൾ ആഗോളീകരണകാലത്തിന്റെ സാംസ്കാരികരാഷ്ട്രീയമായി മാറുന്നു. പ്രദേശത്തിൽനിന്നും ദേശത്തിലേക്കും ദേശത്തിൽനിന്നും ആഗോളത്തിലേക്കും വികസിക്കുന്ന പ്രാദേശികസ്വത്വത്തെ വിഭാവനംചെയ്യുന്ന ദേശഭാവനയുടെ രാഷ്ട്രീയമാണ് ഈ കഥകളിൽ കാണുന്നത്.

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

രജനി, എൻ., (എഡി.), *സാഹിത്യവും സാംസ്കാരികഭൂമിശാസ്ത്രവും*, ഇൻസൈറ്റ് പബ്ലിക്ക, കോഴിക്കോട്, 2020.

വിനോയ്, തോമസ്, *രാമച്ചി*, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2017,

---------------, *മുള്ളരഞ്ഞാണം*, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2019.

ശ്രീകുമാർ ടി. ടി., *പലായനങ്ങൾ*, പ്രസക്തി ബുക്ക്ഹൗസ്, പത്തനംതിട്ട, 2019.

സുദീപ്, ടി. ജോർജ്ജ്, *ടൈഗർ ഓഷറ*, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2019.

Castree N Kitchin & Rogers, A., Cultural Geography “In A. Dictionary of Human Geography”, <https//research guides.dartmouth.edu /human geography Cultural > accessed 03 January 2020

Duncan James, “Preface”, James Duncan, Nuala Johnson & Richard Schein (Ed.), *A Companion to Cultural Geography*, Blackwell Publishing, Oxford, 2004.

Anderson, Jon, *Understanding Cultural Geography Places and Traces,* Routledge, London, 2010.

Prieto, Eric, *Literature Geography and the Post Modern Poetics of Place*, Palgrave Macmillon, London, 2010.

Balasubramania A, “Basics of Cultural Geography”, *Research Gate*, https//ww.wresearchgate.net/publication/3257818218, accessed 03 january 2020.

തുടി റിസർച്ച് ജേണൽ
ISSN – 2320–8880
ലക്കം – 4 വോള്യം – 9

ഡോ. സ്മിത ജി. നായർ

കാളിയൂട്ടിലെ ആഘോഷപരത

സംഗ്രഹം

തെക്കൻ കേരളത്തിൽ, തിരുവനന്തപുരം ജില്ലയിലെ ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ കാളീസേവയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് നടത്തുന്ന അനുഷ്ഠാനമാണ് 'കാളിയൂട്ട്'. വിളവെടുപ്പിന്റെയും സമ്പൽസമൃദ്ധിയുടെയും ഉത്സവമായ കാളിയൂട്ടിൽ ഒരു നാടിന്റെ സാംസ്കാരികത്തനിമയാണ് ദൃശ്യമാകുന്നത്. ആഘോഷങ്ങളിലും അനുഷ്ഠാനങ്ങളിലും പ്രാദേശികവ്യതിയാനങ്ങൾ നിരവധിയാണെങ്കിലും കാളീദാരികയുദ്ധത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയ പുരാവൃത്തത്തിൽ അധിഷ്ഠിതമായാണ് കാളിയൂട്ട് നടക്കുന്നത്. കാളിയൂട്ട് എന്ന അനുഷ്ഠാനത്തിലൂടെ മത–ജാതി–സാമുദായിക ബന്ധങ്ങൾക്ക് അതീതമായ സാമൂഹികകൂട്ടായ്മകൾ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ സാധിക്കുന്നുണ്ട്. കാർഷികോത്സവം കൂടിയായ കാളിയൂട്ടിന്റെ ചടങ്ങുകളിലൊക്കെത്തന്നെയും മിഖായേൽ ബക്തിന്റെ കാർണിവൽ ബോധം നിഴലിക്കുന്നതെങ്ങനെ എന്നുമുള്ള പഠനമാണ് ഈ പ്രബന്ധം.

താക്കോൽ വാക്കുകൾ

കാർണിവൽ, വെള്ളാട്ടം കളി, കാവിലുടെ നായർ പുറപ്പാട്, ഐരാണി പ്പുറപ്പാട്, കണിയാര് പുറപ്പാട്, നിലത്തിൽപ്പോര്, പറണേറ്റ്

മധ്യകാല യൂറോപ്പിലെ ഒരനുഷ്ഠാനമാണ് 'കാർണിവൽ'. റോമൻ കാത്തലിക് പള്ളിയുടെ അധികാരദണ്ഡ് ചെന്നെത്താത്ത അപൂർവമേഖലകളിലൊന്നായിരുന്നു കാർണിവൽ. ജനകീയാഘോഷങ്ങൾ, ഉറക്കമൊഴിച്ചുള്ള ഉല്ലാസങ്ങൾ, എഴുന്നള്ളത്തുകൾ, മത്സരപ്പരിപാടികൾ, നൃത്തം, കോമാളിക്കളികൾ, മുഖംമൂടിയും അലങ്കാരങ്ങളും ഉപയോഗിച്ച് തുറന്ന സ്ഥലത്ത് നടത്തുന്ന വിനോദപരിപാടികൾ, ഭീമാകാരൻമാർ, കുള്ളൻമാർ, വിലക്ഷണവേഷങ്ങൾ, പരിശീലിപ്പിച്ച മൃഗങ്ങൾ എന്നിവയാണ് കാർണിവലിൽ ഉണ്ടാവുക. ഒട്ടും ഔദ്യോഗികമല്ലാതെ, വിലക്കുകളില്ലാതെ ജനങ്ങൾ ഒത്തുചേരുന്ന ആഹ്ലാദങ്ങളുടെ വലിയ ലോകമാണ് ഈ ജനപ്രിയ ഉത്സവം. ഇവിടെ കോമാളിയും അടിമയും എല്ലാ ഗരിമകളോടെയും രാജാവായി അവരോധിക്കപ്പെടുന്നതും തുടർന്ന് നാണം കെടുത്തി സ്ഥാനഭ്രഷ്ടനാക്കുന്നതും പ്രധാനചടങ്ങുകളാണ്. കാർണിവൽ വേദിയിൽ സഭയുടെയോ ഭരണകൂടത്തിന്റെയോ അധികാരം വാണിരുന്നില്ല. മാത്രവുമല്ല കാണികളെന്നോ പങ്കെടുക്കുന്നവരെന്നോ ഉള്ള വേർതിരിവും ഉണ്ടായിരുന്നില്ല. കാർണിവൽ സമയത്ത് ജനങ്ങൾക്ക് തമ്മിൽ സ്വതന്ത്രവും പരിചിതവുമായ പ്രതിപ്രവർത്തനങ്ങൾ നടത്താമായിരുന്നു. സമൂഹത്തിൽ നിന്നും മാറ്റിനിർത്തിയിരുന്ന ജനങ്ങൾക്ക് കാർണിവലിൽ സ്വതന്ത്രമായി ഇടപഴകുവാനും ആശയ വിനിമയം നടത്തുവാനും സാധിക്കും. സാധാരണരീതിയിൽ അസ്വീകാര്യമായ പെരുമാറ്റം കാർണിവലിൽ നിയമാനുസൃതവും മനുഷ്യസ്വഭാവത്തിൽ ഗുപ്തമായിരുന്ന നല്ലതും ചീത്തയുമായ എല്ലാ സ്വഭാവവിശേഷങ്ങളും കാർണിവലിൽ വെളിവാക്കുവാനും സാധിക്കുമായിരുന്നു (Bhaktin 1965:152)

മിഖായേൽ ബക്തിൻ പറയുന്നത് 'ആഹ്ലാദമേളയിൽ എല്ലാം മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു, ചലിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു' എന്നാണ്. 'പല വിധത്തിലുള്ള മാനസികസംഘർഷങ്ങളിൽ നിന്നും രക്ഷനേടാനുള്ള ഉപാധിയാണ് കാർണിവൽ' എന്നാണ് ബക്തിൻ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നത്. അദ്ദേഹത്തി

ന്റെ കാർണിവൽ ബോധം നാലു വിധമാണ്. ജനങ്ങൾക്കിടയിലെ പരിചിതവും സ്വാഭാവികവുമായ ഇടപെടൽ, ഉന്മാദപ്രകടനം, ആനന്ദോത്സവത്തിലെ അവിഹിതങ്ങൾ, വിശുദ്ധമായവക്കെതിരെയുള്ള ക്ഷോഭം എന്നിവയാണവ (ibid:223). 'ആധിപത്യപ്രവണതയെ പരിഹസിക്കുകയാണ് കാർണിവലിന്റെ ഉദ്ദേശ്യം' എന്നാണ് ബക്തിൻ പറയുന്നത്. എല്ലാ സാമൂഹിക-സാമ്പത്തികബന്ധങ്ങൾക്കും രാഷ്ട്രീയസംഘങ്ങൾക്കും അതീതമായ ജനസമഗ്രതയാണ് കാർണിവൽ വിഭാവനം ചെയ്യുന്നത്. ഔദ്യോഗികതയുടെ സ്ഥലകാലങ്ങൾ മനുഷ്യർക്ക് ചുറ്റും വേലികൾ കെട്ടുമ്പോൾ ആഹ്ലാദമേള അവർക്ക് സ്വാതന്ത്ര്യവും നിർഭയത്വവും നൽകുന്നു. ഈ സമയത്ത് വ്യക്തി ശരീരം സമൂഹശരീരത്തിൽ ലയിച്ചുചേരുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്.

കാളിസേവയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട അനുഷ്ഠാനകലയാണ് കാളിയൂട്ട്. തെക്കൻ കേരളത്തിലെ തിരുവനന്തപുരം ജില്ലയിൽ ശാർക്കര, വെള്ളായണി, പൊന്നറ, പള്ളിയറ, വെള്ളനാട്, മച്ചയിൽ, വെങ്ങാനൂർ കന്യാകുമാരി ജില്ലയിലെ കൊല്ലങ്കോട് എന്നീ ദേവിക്ഷേത്രങ്ങളിലാണ് കാളിയൂട്ട് നടക്കാറുള്ളത്. ദാരികവധമാണ് ഇതിവൃത്തം. ഒരു നാടിന്റെ സാംസ്കാരം ദൃശ്യമാകുന്നതിനൊപ്പം നിരവധി നാടകീയമുഹൂർത്തങ്ങളും ഈ കലയിൽ പ്രകടമാണ്. ഇന്നത്തെ നാടകത്തിന്റെ പ്രാക്തനരൂപമെന്നും അനേകം കലകളുടെ കൂടിച്ചേരൽ സാധ്യമാക്കുന്ന കലാരൂപമെന്നുമൊക്കെ വിശേഷിപ്പിക്കാവുന്ന ഒന്നാണ് കാളിയൂട്ട്; മാത്രവുമല്ല കാർഷികോത്സവം കൂടിയാണ്. മകരക്കൊയ്ത്ത് കഴിഞ്ഞ് കുംഭത്തിലാണ് കാളിയൂട്ട് നടക്കുന്നത്. വിളവെടുപ്പിന്റെയും സമ്പൽസമൃദ്ധിയുടെയും ഉത്സവമായ കാളിയൂട്ടിലെ പ്രധാന ചടങ്ങാണ് മുടിയുഴിച്ചിൽ. ഈ സമയത്ത് ദേവിക്ക് സമർപ്പിക്കുന്ന പ്രധാന നിവേദ്യം നെൽവിത്താണ്. കാളിയൂട്ടിന്റെ ആദ്യ ഘട്ടമായ മാടൻ പൂജയുടെ പിറകിലും കാർഷികസംസ്കാരത്തിന്റെ പ്രതിഫലനം കാണുവാൻ സാധിക്കും. പ്രാദേശികമായ വ്യതിയാനങ്ങൾ നിരവധിയാണെങ്കിലും ഭദ്രകാളി -ദാരികയുദ്ധം അടിസ്ഥാനമാക്കി നിലനിൽക്കുന്ന കേന്ദ്രപുരാവൃത്തത്തി

ന്റെ അംശങ്ങളിൽ അധിഷ്ഠിതമായാണ് അനുഷ്ഠാനമെന്ന നിലയിൽ കാളിയൂട്ട് നടത്തുന്നത്. ശാർക്കര ക്ഷേത്രത്തിലെ കാളിയൂട്ടിന് മുന്നൂറോളം വർഷത്തെ പഴക്കമാണുള്ളത് (സുമേഷ് 2008:52).

ചടങ്ങുകൾ

ശാർക്കര ക്ഷേത്രത്തിൽ ഒൻപത് ദിവസങ്ങളിലായാണ് കാളിയൂട്ട് നടക്കുന്നത്. വെള്ളാട്ടം കളി, കുരുത്തോലയാട്ടം, നാരദൻ പുറപ്പാട്, കാവലുടെ നായർ പുറപ്പാട്, ഐരാണിപ്പുറപ്പാട്, പുലയൻ പുറപ്പാട്, മുക്കണ്ണൻ പുറപ്പാട്, കള്ളുകുടിയൻ പുറപ്പാട്, പാണ്ടി ബ്രാഹ്മണൻ പുറപ്പാട്, വള്ളീ–സുബ്രഹ്മണ്യപരിണയം, മുടിയുഴിച്ചിൽ, നിലത്തിൽപ്പോര്, പറണേറ്റ് എന്നീ ചടങ്ങുകളാണുള്ളത്.

കുറികുറിക്കൽ

കാളിയൂട്ട് ചടങ്ങുകളിൽ ആദ്യത്തേത് നീട്ടു കുറിക്കുന്നതാണ്. പ്രഭാത പൂജകൾക്ക് ശേഷം ശ്രീകോവിലിന് സമീപത്തായി തയ്യാറാക്കിയ സ്ഥലത്ത് ദേവീചൈതന്യം ആവാഹിക്കപ്പെട്ട നിലവിളക്കിൽ തിരി തെളിച്ചു കൊണ്ടാണ് കാളിയൂട്ടിലെ പ്രധാനചടങ്ങ് ആരംഭിക്കുന്നത്. കാളിയൂട്ട് നടത്തുവാനുള്ള അനുവാദവും ഉടമ്പടിയുമാണ് കുറി. മേൽശാന്തിയുടെയും കരപ്രമാണിമാരുടെയും സാന്നിധ്യത്തിൽ തിരുവിതാംകൂർ രാജാവിന്റെ തേവാരം നടത്തിപ്പുകാരനായ ഭണ്ഡാരപ്പിള്ള കാര്യക്കാരനാണ് ഈ ചടങ്ങ് നടത്തുന്നത്. കാളിയൂട്ട് തുടങ്ങുന്നതും അവസാനിക്കുന്നതും ജ്യോതിഷവിധി പ്രകാരമാണ്. തുള്ളൽപ്പുരയിലും പറമ്പിലുമായാണ് ഈ അനുഷ്ഠാനകല അരങ്ങേറുന്നത്.

ഒന്നാംദിവസം

കുറി കുറിക്കൽ ചടങ്ങിനുശേഷം വൈകുന്നേരമാകുമ്പോൾ ഉച്ചബലിപുരയിൽ പീഠത്തിൽ പട്ടുവിരിച്ച് വാൾ ഒരുക്കിവെച്ച ശേഷം, പൊന്നറ പണിക്കരും പരിവാരങ്ങളും എത്തി കളിക്കാനുള്ള വസ്ത്രത്തിന്റെ തുക കൈപ്പറ്റി, പതിനാറരപ്പേർക്ക് കളിക്കാനുള്ള വസ്ത്രം വാങ്ങി, ദേവീസമർപ്പണം ചെ

യ്ക്ക് വയ്ക്കുന്നു. രാത്രിപൂജകൾക്ക് ശേഷം ദേവിയെ ആവാഹിച്ച് സോപാന ത്തിൽ ഇരുത്തും. സോപാനത്തിൽ നിന്ന് ദേവിയെ ആവാഹിച്ച വിളക്ക് പാട്ടുബലിപ്പുരയിൽ വയ്ക്കുന്നു. ഈ സമയത്ത് പാട്ടമ്പലത്തിന്റെ തെക്കുഭാഗ ത്ത് സ്ഥാനികളായ ഒരു ബ്രാഹ്മണനും അബ്രാഹ്മണനും ദക്ഷിണയുമായി ഇരിക്കും. ഈ സമയം പൊന്നപ്പണിക്കരാണ് ദീപം പകരുന്നത്. നന്തുണി യും ഇലത്താളവുമുപയോഗിച്ച് ദേവി ദേവൻമാരെ പ്രീതിപ്പെടുത്തുകയും തു ടർന്ന് പൊന്നറപ്പണിക്കർ പൂജകൾ നടത്തി കളമെഴുത്ത് പാട്ട് തുടങ്ങുക യും ചെയ്യും. പിന്നീട് ഗുരുസിയാണ്. ഗുരുസി പാത്രവുമായി പന്തം കത്തി ച്ച് ഉഴിഞ്ഞ് പന്തത്തിൽ എള്ളുപൊടി എറിഞ്ഞ് ദേവിക്ക് അഭിമുഖമായി നി ന്ന് കാളി നാടകം ചൊല്ലുന്നു. കാളി നാടകം ചൊല്ലിയ ശേഷം പൂജ നട ത്തി ദക്ഷിണ വാങ്ങി വാദ്യഘോഷങ്ങളോടെ ദേവിയെ ആവാഹിച്ച വിളക്ക് കാവൽമാടപ്പുരയിൽ വെക്കും. രണ്ട് സ്ഥാനികളും ഈ വിളക്കിന്റെ പിറക് വശത്തായി ഇരിക്കും. കാളിയൂട്ട് അഗ്നിസാക്ഷിയായി നടത്തണമെന്നും അഗ്നികോണിൽ നിന്നിറങ്ങി വായുകോണിൽ ചെന്നാണ് ഭദ്രകാളി ദാരി കനെ കൊല്ലുന്നതെന്നുമുള്ള വിശ്വാസത്തിലാണ് വിളക്ക് കാവൽമടപ്പുര യുടെ വായുകോണിൽ വയ്ക്കുന്നത്. പിന്നീട് കരടികവാദ്യത്തിന്റെ അകമ്പടി യോടെ പൊന്നറപ്പണിക്കർ തുള്ളൽപ്പുരയിൽ പ്രവേശിച്ച് ദേവസ്തുതികൾ നടത്തിയ ശേഷം വാദ്യത്തിന്റെ താളത്തിനനുസരിച്ച് വെള്ളാട്ടം കളി തുട ങ്ങുന്നു.

വെള്ളാട്ടം കളി

പതിനാററ പൊന്നറപ്പണിക്കർ സ്ഥാനികൾ പങ്കെടുക്കുന്ന ചടങ്ങാ ണിത്. കളരിപ്പയറ്റിലെ മുറകളെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്ന രീതിയിൽ ചുവടുവച്ച് കൊണ്ടുള്ള നാല് അടവ് കളികളാണ് വെള്ളാട്ടം കളിയിലുള്ളത്. വില്വമം ഗലം സ്വാമികളെ കണ്ട് ഭയന്നോടിയ ദേവി പുലയിയുടെ വേഷത്തിൽ എത്തി പുലയരോടൊപ്പം അവർ കളിച്ച കളിയിൽ പങ്കുചേരുകയും ക്ഷീണിച്ച പ്പോൾ പുലയരുടെ സംഘം ദേവിക്ക് വെള്ളമുണ്ട് വീശിക്കൊടുത്ത് ക്ഷീണമ

കറ്റി എന്നുമുള്ള പുരാവൃത്തമാണ് ഇതിന് പിന്നിലുള്ളത്. വെള്ള വസ്ത്രം ധരിച്ചെത്തുന്ന വേഷക്കാർ ലാസ്യഭാവത്തോടെ വെള്ളവസ്ത്രം താളത്തിൽ വിന്യസിപ്പിച്ചാണ് ചുവടുവയ്ക്കുന്നത്. അധഃസ്ഥിത വിഭാഗത്തിൽപ്പെട്ട ജനത ദേവപ്രീതിക്കായി നടത്തുന്നതാണ് വെള്ളാട്ടം കളി എന്നതാണ് സങ്കല്പം.

കുരുത്തോലത്തുള്ളൽ

കുരുത്തോല കൊണ്ട് ആഭരണമുണ്ടാക്കി കൈത്തണ്ടയിൽ കെട്ടിക്കൊണ്ട് വെള്ളാട്ടം കളിക്ക് ശേഷം തുള്ളൽപ്പുരയിൽ അരങ്ങേറുന്ന ചടങ്ങാണ് കുരുത്തോലത്തുള്ളൽ. നാല് അടവുകളാണ് കുരുത്തോലത്തുള്ളലിലുള്ളത്. വന്ദനരൂപത്തിൽ നടത്തുന്ന ഈ ചടങ്ങും ദേവിയെ ആനന്ദിപ്പിക്കുക എന്നതാണ് ലക്ഷ്യം വെക്കുന്നത്. അപരിഷ്കൃതരായ ആദിമനിവാസികൾ തങ്ങളുടെ ഇഷ്ടദേവതയ്ക്കു വേണ്ടി ആടിപ്പാടിയതാണ് കുരുത്തോലത്തുള്ളൽ. കുരുത്തോലത്തുള്ളലിനു ശേഷം ദേവിയെ ആവാഹിച്ചു വെച്ചിരിക്കുന്ന വിളക്കിൽ നിന്നും ദേവിയെ തിരികെ ശ്രീകോവിലിൽ കുടിയിരുത്തുന്നു. ഇതോടെയാണ് ഒന്നാം ദിവസത്തെ ചടങ്ങുകൾ അവസാനിക്കുന്നത്.

രണ്ടാംദിവസം

വെള്ളാട്ടം കളിയും കുരുത്തോലയാട്ടവും പഴങ്കഥ പറച്ചിലുമാണ് രണ്ടാം ദിവസം. കാളി നാടകത്തിന്റെ രണ്ടാം രംഗമായാണ് ഇതവതരിപ്പിക്കുന്നത്. പുലയിയുടെ വേഷത്തിൽ കാവിൽ എഴുന്നള്ളിയ ദേവിയെ തിരിച്ചറിഞ്ഞ കർഷകരായ പുലയർ വെള്ളമുണ്ട് വീശി ക്ഷീണമകറ്റുന്ന ഒന്നാം ദിവസത്തെ ചടങ്ങിന്റെ ആവർത്തനത്തോടെയാണ് രണ്ടാം ദിവസം തുടങ്ങുന്നത്. തുടർന്ന് ദേവിയെ രസിപ്പിക്കുന്നതിന് വേണ്ടി നാട്ടിൽ നടക്കുന്ന കഥകൾ പറഞ്ഞു കേൾപ്പിക്കും. ഭാഷ, സംസ്കാരം, സഭ്യത ഇവയുടെയെല്ലാം അതിർവരമ്പുകളെ ഭേദിച്ചു കൊണ്ട് പൊടിപ്പും തൊങ്ങലും വെച്ചാണ് പറയുന്നത്. ദേവഗണങ്ങളുടെ കഥകളും ഇതിലുൾപ്പെടും. കരടികയുടെയും ചേങ്ങിലയുടെയും താളത്തിനൊത്ത് എട്ടു പേർ വെള്ളമുണ്ടും കൈത്തണ്ടയിൽ കുരുത്തോല ആഭരണവും ധരിച്ച് കുരുത്തോലയാട്ടവും ഈ ദിവസം

നടത്തും. ദേവിയെ ആവാഹിച്ച നിലവിളക്ക് ശ്രീകോവിലിൽ കൊണ്ടു വയ്ക്കുന്നതോടെ രണ്ടാം ദിവസത്തെ ചടങ്ങുകൾ സമാപിക്കും.

മൂന്നാംദിവസം

പതിവ് പൂജകൾക്ക് ശേഷം വിധിപ്രകാരം ദേവിയെ എഴുന്നള്ളിച്ചിരുത്തും. തുടർന്ന് വെള്ളാട്ടം കളിയും കുരുത്തോലയാട്ടവും നടത്തും. അതിനുശേഷമാണ് പ്രധാന ചടങ്ങായ നാരദൻ പുറപ്പാട്.

നാരദൻ പുറപ്പാട്

കാളിയൂട്ടിന്റെ പ്രാധാന്യം കരക്കാരെ ബോധ്യപ്പെടുത്തുക എന്ന ലക്ഷ്യമാണ് നാരദൻ പുറപ്പാടിന് പിന്നിലുള്ളത്. കഥകളി വേഷത്തോട് സാമ്യമുള്ള ഉടുത്തുകെട്ടാണ് നാരദന്റേത്. പ്രത്യേക രീതിയിലുള്ള തലയിൽക്കെട്ടും വടിയുമായി ഒരു ചോദ്യ കർത്താവ് രംഗത്ത് എത്തും. ചോദ്യോത്തരരീതിയിലാണ് രംഗം അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ചോദ്യകർത്താവിന്റെ ചോദ്യങ്ങൾക്ക് ഉത്തരം പറയുന്ന നാരദൻ ഈയവസരത്തിൽ സാമൂഹികപ്രശ്നങ്ങൾക്കാണ് പരിഹാരം നൽകുന്നത്. ദേവാസുരകഥകളും കലഹവുമൊക്കെ പറഞ്ഞുകൊണ്ട് നാരദൻ ക്ഷേത്രനടത്തിപ്പിലെ ദുഷിപ്പുകളും സാമൂഹികനീതിയുമൊക്കെ ഹാസ്യത്തിന്റെ തൊങ്ങലു ചാർത്തി പരാമർശിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. 'കാളിക്കും മകൾക്കും ഊട്ടും മറ്റുള്ളവർക്ക് ഉപവാസവും' എന്ന് പറയുന്നത് സമൂഹത്തിന്റെ നേർക്കുള്ള ചോദ്യമാണ്. ശ്ലീലാശ്ലീലങ്ങൾക്ക് യാതൊരുവിധ അതിർവരമ്പുകളില്ലാതെ മനോധർമമനുസരിച്ചാണ് നാരദൻ വിഷയവതരണം നടത്തുന്നത്. സംഭാഷണത്തിലും വേഷത്തിലുമൊക്കെ നാടൻ രീതിയാണ് പുലർത്തുന്നത്. തുടർന്ന് ദേവിയെ ശ്രീകോവിലിലേയ്ക്ക് എഴുന്നള്ളിക്കുന്നതോടെ മൂന്നാം ദിവസത്തെ ചടങ്ങുകൾ അവസാനിക്കുന്നു.

നാലാംദിവസം

പൂജയ്ക്കുശേഷം ദേവിയെ എഴുന്നള്ളിച്ചിരുത്തി വെള്ളാട്ടം കളിയും കുരുത്തോലത്തുള്ളലും കളിക്കും. അതിനെത്തുടർന്നാണ് നാലാം ദിവസത്തെ പ്രധാന ചടങ്ങായ കാവലുടെനായർ പുറപ്പാട്.

കാവിലുടെ നായർ പുറപ്പാട്

പണ്ട് കാലം മുതൽ നാട്ടിൽ നടമാടിയിരുന്ന ദുരാചാരങ്ങളെയും ധൂർത്തിനെയും വേണ്ടുവോളം പരിഹസിച്ച് സാമൂഹികവിമർശനം നടത്തുന്ന രംഗങ്ങളാണ് ഇതിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. സ്വന്തംജീവിതം താറുമാറാക്കിയ നായർ പ്രമാണിയുടെ തുടർന്നുള്ള ജീവിതത്തിൽ ഉണ്ടായ സംഭവവികാസങ്ങളാണ് കഥകളിലൂടെ പുലർച്ചെ വരെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. പ്രത്യേക ഉടുത്തുകെട്ടും വേഷവിധാനവുമായി എത്തുന്ന വേഷക്കാരനും കൈയ്യിൽ നീണ്ട വടിയുമായി എത്തുന്ന ചോദ്യക്കാരനുമാണ് കാളിയൂട്ടിന്റെ നാലാം ദിവസത്തെ കഥാപാത്രങ്ങൾ. മദ്യപാനവും സ്ത്രീസേവയും നടത്തുന്നത് മഹത്തായ കാര്യമാണ് എന്ന് ഭാവിക്കുന്ന ഉന്നതകുലജാതരായവരെ യാതൊരു ദാക്ഷിണ്യവും കൂടാതെ പരിഹസിക്കുന്നതിനും സാമൂഹികതിന്മയ്ക്ക് നേരെയുള്ള ചോദ്യം ചെയ്യലിനും വേണ്ടിയാണ് കാവിലുടെനായർ പുറപ്പാട് തുള്ളൽപ്പുരയിൽ അരങ്ങേറുന്നത്.

അഞ്ചാംദിവസം

അത്താഴ ശീവേലിക്ക് ശേഷം തുള്ളൽപ്പുര സജീവമാകുമ്പോഴാണ് കപടതകളും അനാചാരങ്ങളും നിറഞ്ഞ കഥകൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. മറ്റ് ദിവസങ്ങളിലെപ്പോലെ വെള്ളാട്ടം കളിക്കും കുരുത്തോല യാട്ടത്തിനും ശേഷം നടക്കുന്നതാണ് ഐരാണിപ്പുറപ്പാട്.

ഐരാണിപ്പുറപ്പാട്

കാളിയൂട്ട് നടത്തിപ്പിനാവശ്യമായ പണം എത്ര ചെലവഴിക്കേണ്ടി വരുമെന്നും നടത്തിപ്പിന്റെ അധികാരികൾ ആരൊക്കെയാണെന്നും പണം സ്വരൂപിക്കേണ്ടത് എങ്ങനെയെന്നുമൊക്കെയുള്ള സംശയങ്ങൾ നിവാ

രണം ചെയ്ത ശേഷം ശിവൻ കാളിയൂട്ട് നടക്കുന്നിടത്തേയ്ക്ക് ഉഗ്രമ്പള്ളി യെന്നും ഓലമ്പള്ളിയെന്നും പേരായ രണ്ട് ബ്രാഹ്മണരെ അയയ്ക്കുന്നു. ഇതാണ് ഐരാണിപ്പുറപ്പാടിന്റെ പുരാവൃത്തം. ഓലമ്പള്ളിയും ഉഗ്രമ്പള്ളിയു മാണ് കാളിയൂട്ടിനാവശ്യമായ പണം സമ്പാദിക്കുന്നത്. പണം പിരിക്കലും ഏല്പിക്കലുമൊക്കെ ആദ്യമൊക്കെ കൃത്യമായി നടന്നിരുന്നുവെങ്കിലും പി ന്നീട് ദുരുപയോഗം തുടങ്ങി. മാത്രവുമല്ല കരകളിൽ നിന്നൊക്കെ നിർബ ന്ധിതപിരിവും ആരംഭിച്ചു. ദുരുപയോഗം നിമിത്തം കിട്ടിയതെല്ലാം അന്യാ ധീനപ്പെട്ടു തുടങ്ങുകയും ചെയ്തു. ഇത്തരത്തിൽ ദുർവിനിയോഗം നടത്തു ന്നവരെയും അഴിമതി നടത്തുന്നവരെയും സമൂഹത്തിന് മുൻപിൽ കൊണ്ടു വന്ന് വിമർശിക്കുകയും സാമൂഹികതിന്മകളെ വെല്ലുവിളിക്കുകയും ചെയ്യുക യാണ് ഐരാണിപ്പുറപ്പാടിൽ. കാളിയൂട്ടിനാവശ്യമായ നെല്ലും പണവും ശേ ഖരിക്കുകയാണ് പ്രധാന ചുമതലയെങ്കിലും പ്രധാന കർത്തവ്യത്തെ മറ ന്ന് സാമൂഹികതിന്മകൾക്ക് നേരെ ശബ്ദമുയർത്തുന്നു എന്നത് ഏറെ ശ്ര ദ്ധേയമാണ്. ദക്ഷിണ സ്വീകരിച്ച് ദേവിയെ ആവാഹിച്ച് നിലവിളക്ക് ശ്രീ കോവിലിലേയ്ക്ക് എഴുന്നള്ളിക്കുന്നതോടെ അഞ്ചാം ദിവസത്തെ ചടങ്ങുകൾ അവസാനിക്കുന്നു.

ആറാംദിവസം

പതിവ് പൂജകൾക്ക് ശേഷം ദേവിയെ നിലവിളക്കിൽ ആവാഹിച്ച് തുള്ളൽ പ്പുരയിൽ കൊണ്ടു ചെന്നു വെച്ച ശേഷം വെള്ളാട്ടം കളിയും കുരുത്തോല തു ള്ളലും കളിക്കുന്നു. ശേഷം കണിയാര് പുറപ്പാട് അരങ്ങേറുന്നു.

കണിയാര് പുറപ്പാട്

കാളിയൂട്ടിന്റെ ചടങ്ങുകളെല്ലാം പൂർത്തിയായ ശേഷമാണ് നടത്തിപ്പു കാർക്കിടയിൽ തുള്ളൽപ്പുരയും പരിസരവും ശുദ്ധമാണോ എന്ന സം ശയം ഉണ്ടാകുന്നത്. സംശയനിവാരണത്തിനായി വടക്കുദിക്കിൽ നിന്ന് നനയർ, കാന്തർ എന്നീ പേരുകളിൽ രണ്ട് ജ്യോത്സ്യൻമാർ എത്തും. കാ ളിയൂട്ടിന്റെ ഉദ്ദേശ്യവും മാഹാത്മ്യവുമൊക്കെ അവർ പ്രധാനികളെ അറിയി

ക്കുന്നു. ഇവരിൽ വിശ്വാസം തോന്നിയ കരപ്രമാണിമാർ പ്രശ്നചിന്തക്കായി അവരെത്തന്നെ നിശ്ചയിക്കുകയും ചെയ്യും. ക്ഷേത്രസന്നിധിയിൽ വെച്ച് ജ്യോത്സ്യൻമാർ പ്രശ്നം വെച്ച് കാളിയൂട്ട് അരങ്ങേറേണ്ട നിലത്തിൽ ദുർനിമിത്തങ്ങളുണ്ടെന്നും അതിന് പ്രശ്നപരിഹാരം നടത്തുന്നതിനുള്ള ചാറ്റ് കർമ്മങ്ങൾ ഉൾപ്പെടെയുള്ളവ നടത്തണമെന്ന് പറയുന്നു. ഇതോടെയാണ് കണിയാര് പുറപ്പാട് ആരംഭിക്കുന്നത്. മലവേടൻമാരുടെ ചാറ്റ് സംഘം എത്തി ചാറ്റ് നടത്തി ബാധ ഒഴിവാക്കുന്നതോടെയാണ് കഥ അവസാനിക്കുന്നത്.

ജ്യോത്സ്യന്മാരുടെ കപടതകളും പൊള്ളത്തരങ്ങളുമാണ് കണിയാര് പുറപ്പാടിലൂടെ വെളിച്ചത്ത് കൊണ്ടുവരുന്നത്. ജ്യോത്സ്യന്മാരെ പിൻപറ്റി നാട്ടുകാരെ വശത്താക്കുകയും അവരിൽ നിന്ന് ലഭിക്കുന്ന പണത്തിന്റെ ഒരു വിഹിതം കൈക്കലാക്കുകയും ചെയ്യും. ഇവരുടെ പൊള്ളത്തരങ്ങളാണ് കണിയാര് പുറപ്പാടിൽ തുറന്നു കാട്ടുന്നത്. ചാറ്റ് കുറിപ്പിൽ പറഞ്ഞിട്ടുള്ള സാധനങ്ങൾ കൂടുതൽ വേണമെന്ന് കാണിക്കുകയും ക്ഷേത്രംവക പണം കൈവശപ്പെടുത്താൻ കുതന്ത്രങ്ങൾ മെനയുകയും ചെയ്യുന്ന ഭരണാധികാരികളുടെ പണക്കൊതിയെപ്പറ്റി നിശിതമായി വിമർശിക്കുന്നു. തുടർന്ന് ദേവിയെ ആവാഹിച്ച നിലവിളക്ക് ശ്രീകോവിലിലേയ്ക്ക് കൊണ്ടു പോകുന്നതോടെ ആറാംദിവസത്തെ ചടങ്ങുകൾ അവസാനിക്കുന്നു.

ഏഴാംദിവസം

പതിവ് പൂജാവിധികൾക്ക് ശേഷം ദേവിയെ ശ്രീകോവിലിൽ നിന്ന് ആവാഹിച്ച് തുള്ളൽപ്പുരയിൽ എഴുന്നള്ളിച്ചിരുത്തുന്നു. തുടർന്ന് മൂന്ന് അടവുകൾ കളിച്ച് വെള്ളാട്ടം കളിയും കുരുത്തോലത്തുള്ളലും അവസാനിക്കും. അപ്പോൾ ഒരു പുലയി രംഗത്ത് വരികയും ചുവടുകൾ വയ്ക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

പുലയർ പുറപ്പാട്

സമൂഹത്തിൽ എന്നും അടിച്ചമർത്തലുകൾക്ക് വിധേയരായ ഒരു വിഭാഗത്തിന്റെ ഉയർത്തെഴുന്നേൽപിന്റെ കഥ പറയുന്നതിനൊപ്പം അവരുടെ

ജീവിതപ്രശ്നങ്ങളുമാണ് പുലയർ പുറപ്പാടിൽ പ്രതിഫലിക്കുന്നത്. കർഷകരെ കീഴ്ജാതിക്കാരായി മുദ്രകുത്തി മാറ്റി നിർത്തിയിരുന്ന കാലത്തെ ഓർമി പ്പിക്കുന്നതാണ് പുലയർ പുറപ്പാടിലെ രംഗങ്ങൾ. കർഷകവൃത്തി ഉപജീവ നമായി കരുതിയിരുന്ന സമൂഹത്തിന് രാജഭരണകാലത്ത് സമൂഹത്തിൽ അർഹമായ സ്ഥാനം നൽകിയിരുന്നു. എന്നാൽ ഇന്ന് അടിച്ചമർത്തപ്പെ ട്ടവരായി മുദ്രകുത്തിയ അടിസ്ഥാനവർഗത്തിന് തൊഴിലിന് അർഹമായ കൂലി നൽകുന്നില്ല എന്ന കാര്യം പുലയർ പുറപ്പാടിലൂടെ സമൂഹത്തിന് മു ന്നിൽ കൊണ്ടു വരുന്നു. ഒരേസമയം തന്നെ സംരക്ഷണവും മനുഷ്യത്വര ഹിതവുമായ പ്രവൃത്തികളും ഏൽക്കേണ്ടി വരുന്ന സന്ദർഭങ്ങൾ നാടകീയ മായി, വിമർശനാത്മകബുദ്ധിയോടെയാണ് ജനങ്ങൾക്ക് മുമ്പിൽ അവത രിപ്പിക്കുന്നത്.

മുക്കണ്ണൻ പുറപ്പാട്

പുലയർ പുറപ്പാടിന് ശേഷം ഒരു ചോദ്യകർത്താവും കയ്യൻ എന്ന കഥാ പാത്രവും രംഗത്ത് വരുന്നതോടെ പുറപ്പാട് തുടങ്ങും. ചെറുമികളെ കണ്ടെ ത്തി തിരികെ പോകുന്ന കയ്യനോട് കാളിയൂട്ട് നടക്കുന്ന കാര്യം ചോദ്യ കർ ത്താവ് പറയുന്നതോടെയാണ് പുറപ്പാട് അവസാനിക്കുന്നത്.

കള്ളുകുടിയൻ പുറപ്പാട്

കള്ളുകുടിയനും ചോദ്യകർത്താവുമാണ് കള്ളുകുടിയൻ പുറപ്പാടിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ. കള്ളുകുടിച്ച് കടക്കാരനായി ജീവിതം തന്നെ വഴിമുട്ടി നിൽക്കുന്നവരുടെ പ്രതിനിധിയാണ് കള്ളുകുടിയൻ. മദ്യത്തിന് വേണ്ടി എന്തിനും തയ്യാറാകുന്നവരുടെ കണ്ണു തുറപ്പിക്കാൻ വേണ്ടിയാണ് ഈ പുറ പ്പാട്. കള്ളുകുടിയുടെ ആദ്യം മുതൽ അവസാനം വരെയുള്ള അവസ്ഥകൾ വ്യക്തമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. കള്ളു കുടിയനും ചോദ്യക്കാരനും ചേർന്ന് കാളിനാടകം ചൊല്ലുകയും ദാരികവധത്തിന്റെ ആവശ്യകത വെളിപ്പെടു ത്തുകയും ചെയ്യുന്നതോടെ കള്ളുകുടിയൻ പുറപ്പാട് അവസാനിക്കും.

പാണ്ടി ബ്രാഹ്മണൻ പുറപ്പാട്

ബ്രാഹ്മണവേഷധാരിയും ചോദ്യകർത്താവുമാണ് പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങൾ. വ്യാപാരത്തിന് വരുന്ന ബ്രാഹ്മണൻ കാളിയൂട്ട് നടക്കുന്ന സ്ഥലത്ത് എത്തിച്ചേരുകയും തമിഴ് ചുവയോടെ കാര്യങ്ങൾ അന്വേഷിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ശേഷമെത്തുന്ന തന്ത്രിയും പരികർമിയും കൂടി കാളിയൂട്ട് നടക്കുന്ന സ്ഥലം കർമം ചെയ്ത് ശുദ്ധമാക്കുന്നു. ഇതോടു കൂടി പാണ്ടി ബ്രാഹ്മണൻ പുറപ്പാട് അവസാനിക്കും.

വള്ളി–സുബ്രഹ്മണ്യ പരിണയം

കഥകളി വേഷത്തിന് സമാനമായി രംഗത്ത് എത്തുന്ന സുബ്രഹ്മണ്യനും വള്ളിയും വ്യത്യസ്ത താളത്തിൽ കളിക്കുകയും തുടർന്ന് കാണികളെ സാക്ഷിയാക്കി സുബ്രഹ്മണ്യൻ വള്ളിയുടെ കഴുത്തിൽ മാല ചാർത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. തികച്ചും ഭക്തിസാന്ദ്രമായ ഈ രംഗം പരിണയത്തോടെ അവസാനിക്കുന്നു. പുലർച്ചെ വരെ തുടരുന്ന ചടങ്ങുകൾക്ക് ശേഷം ദേവിയെ ആവാഹിച്ച വിളക്ക് ശ്രീകോവിലിലേയ്ക്ക് എഴുന്നള്ളിക്കുന്നതോടെ ഏഴാംദിവസത്തെ ചടങ്ങുകൾ അവസാനിക്കും.

എട്ടാം ദിവസം

മുടിയുഴിച്ചിലാണ് എട്ടാംദിവസത്തെ പ്രധാന ചടങ്ങ്. ഭദ്രകാളിയും ദുർഗയും ചേർന്ന് ദാരികനെ പോരിന് അന്വേഷിച്ചിറങ്ങുന്നതാണ് മുടിയുഴിച്ചിലിന്റെ പിന്നിലുള്ള ഐതിഹ്യം. ദേവി കരക്കാരുടെ ക്ഷേമം അന്വേഷിച്ചിറങ്ങുന്നതാണെന്ന വിശ്വാസത്തിൽ ജനങ്ങൾ തങ്ങളുടെ ഭവനങ്ങൾക്കു മുൻപിൽ കാണിക്ക ഒരുക്കിവയ്ക്കുകയും അതെല്ലാം ദേവി സ്വീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഉച്ചയോടെ നടൻമാർ ഊട്ടുപുരയിലെത്തുകയും ദേവിമാരുടെ വേഷം കെട്ടുകയും ചെയ്യുന്നു. അഞ്ചുമണിയോടെ ഭദ്രകാളി വടക്കുവശത്തേയ്ക്കും ദുർഗ തെക്കുവശത്തേയ്ക്കും പുറപ്പെടുന്നു. സർവ്വാഭരണവിഭൂഷിതരായി നാട്ടിലേയ്ക്ക് ഇറങ്ങുന്ന ദേവിമാർ സ്വീകരണങ്ങൾ ഏറ്റുവാങ്ങി അർധരാത്രിയോടെ ക്ഷേത്രത്തിൽ തിരിച്ചെത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. ഭദ്രകാളിയും ദുർഗയും

ക്ഷേത്രത്തിലെത്തിയ ശേഷം ക്ഷേത്രത്തിനകത്ത് പാട്ടമ്പലത്തിൽ 'കലശം കെട്ട്' എന്ന ചടങ്ങാണ്. കലശത്തിന് ശേഷം വെളുപ്പിനെ വെള്ളാട്ടം കളിയും കുരുത്തോലത്തുള്ളലും നടക്കുന്നു. ഇതിനുശേഷം നടക്കുന്ന ചടങ്ങാണ് 'വെന്നിപ്പറയടി'. ദാരികൻ ഭദ്രകാളിയെ പോരിന് വിളിക്കുന്നതാണ് വെന്നിപ്പറയടിയുടെ ഐതിഹ്യം. ഇതോടെ എട്ടാംദിവസത്തെ ചടങ്ങ് അവസാനിക്കുന്നു.

ഒൻപതാംദിവസം

കാളിയൂട്ടിന്റെ സമാപനദിവസമാണ് ഒൻപതാംദിവസം. 'നിലത്തിൽ പ്പോരും' 'പറണേറ്റ'മാണ് ഒൻപതാം ദിവസത്തെ പ്രധാന ചടങ്ങുകൾ.

നിലത്തിൽപ്പോര്

പൊന്നറപ്പണിക്കർ കുടുംബത്തിലെ പ്രതിനിധികൾ വേഷം കെട്ടി ഗജപ്പറമ്പിന് സമീപമുള്ള ഊട്ടുപുരയിൽ എത്തുന്നതോടെയാണ് പ്രധാനചടങ്ങുകൾ ആരംഭിക്കുന്നത്. ദാരികൻ മുഖ്യപൂജാരിയിൽ നിന്ന് പ്രസാദം വാങ്ങി കിഴക്കേ നടവഴി പുറത്തേയ്ക്കിറങ്ങുമ്പോൾ ശ്രീകോവിലിന്റെ വടക്കേ നടവഴി സോപാനനടയിൽ എത്തുന്ന ഭദ്രകാളി പൂജാരിയിൽ നിന്ന് തീർത്ഥം വാങ്ങി തെക്കേ നടയിലെത്തി പൂമാല ചാർത്തിയ മുടി ശിരസ്സിലേറ്റുന്നതോടെയാണ് നിലത്തിൽപ്പോര് ആരംഭിക്കുന്നത്. സംഹാരരുദ്രയായ ദേവി ക്ഷേത്രക്കുളത്തിൽ ഒരുക്കിയിരിക്കുന്ന പോർക്കളത്തിലേയ്ക്ക് ദാരികനെ അന്വേഷിച്ചിറങ്ങുന്നു. പതിനൊന്ന് കതിനാ വെടികൾ മുഴങ്ങുമ്പോൾ അമ്പലമണികളുടെയും ദേവിസ്തോത്രങ്ങളുടെയയും ആരവമുയരുന്ന സമയത്ത് ജനങ്ങൾ ദേവിയുടെ മേൽ വെറ്റിലക്കെട്ടുകൾ നിർത്താതെ എറിയുന്നു. പൊന്നറപ്പണിക്കർ കുടുംബത്തിലെ പതിനാററപ്പേരോടൊപ്പം പോർക്കളത്തിൽ മൂന്നുവട്ടം വലം വയ്ക്കുന്ന ഭദ്രകാളി കെട്ടിയൊരുക്കിയ പറണിന് സമീപം നിൽക്കുന്ന ദാരികനെ പോരിന് വിളിക്കുന്നതോടെ ഇരുവരും തമ്മിലുള്ള പോരാട്ടം ആരംഭിക്കും. പോരാട്ടം ശക്തമാകുമ്പോൾ ദാരികന്റെ മോഹനാസ്ത്രമേറ്റ് മോഹാലസ്യപ്പെടുന്ന ഭദ്രകാളിയുടെ ആലസ്യം

മാറ്റാൻ ദാരിക പത്നിയ്ക്ക് മാത്രം അറിയാവുന്ന മണിമന്ത്രം ദുർഗാദേവിയെ അയച്ച് പകർന്ന് കൊണ്ടു വരുന്നു. ദേവിയുടെ പറണിന് അടുത്തായി ഒരുക്കിയിരിക്കുന്ന വേദിയിൽ നിന്നും തന്ത്രിമാരുടെ ഒരു സംഘമെത്തി തീർത്ഥജലം തളിക്കുമ്പോൾ മോഹാലസ്യം വിട്ടൊഴിഞ്ഞ് ഭദ്രകാളി പറണ് ഒരുക്കിയിരിക്കുന്നിടത്ത് എത്തുന്നു. ശേഷം പറണിന് മുകളിൽ കയറിയ ഭദ്രകാളി ദാരികനുമായി വാഗ്വാദത്തിൽ ഏർപ്പെടുകയും അസഭ്യവർഷം ചൊരിഞ്ഞ് പ്രകോപിതനാകുന്ന ദാരികന്റെ നേർക്ക് കൂടുതൽ ശക്തിയോടെ ഏറ്റുമുട്ടാൻ തയ്യാറായി താഴെയിറങ്ങുന്ന ഭദ്രകാളി അലറി വിളിച്ചു കൊണ്ട് ദാരികനിഗ്രഹം നടത്തുകയും ചെയ്യും. (ദാരികനിഗ്രഹത്തിന് സമാനമായി പണ്ട് കോഴിയുടെ തലയറുക്കുകയായിരുന്നു ചെയ്തിരുന്നത്. എന്നാൽ മൃഗബലി നിരോധിച്ചതോടെ കുലവാഴ വെട്ടുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്). ദാരികന്റെ ശിരസ്സ് വെട്ടിയെടുത്ത ഭദ്രകാളി തന്റെ അച്ഛനായ ശിവന്റെ മുന്നിൽ കൊണ്ടുവന്ന് വയ്ക്കുന്നതോടെയാണ് കാളിയൂട്ടിന്റെ ചടങ്ങുകൾ അവസാനിക്കുന്നത്..

സുതാര്യമായ സംവേദനം സാധ്യമാക്കുന്നതിന് ലളിതമായ ഭാഷാപ്രയോഗങ്ങളിലൂടെയുള്ള പ്രതിപാദനവും തുറസ്സായ അരങ്ങും പ്രേക്ഷകപങ്കാളിത്തവും പ്രേക്ഷകരും അവതാരകരും തമ്മിലുള്ള പരസ്പരവിനിമയവുമൊക്കെക്കൊണ്ട് ജനകീയമായ അനുഷ്ഠാനമാണ് കാളിയൂട്ട്. ജനതയോട് നേരിട്ടും അല്ലാതെയും സംവേദനം സാധ്യമാക്കാൻ ഈ കലാരൂപത്തിന് സാധിക്കുന്നു. ചിന്തിക്കാനും ചോദ്യം ചെയ്യാനും പ്രാപ്തനാക്കാൻ സാധ്യമാകുന്ന രീതിയിലേയ്ക്ക് പ്രേക്ഷകരെ എത്തിക്കുന്നതിൽ കാളിയൂട്ടിന് വലിയ പങ്കുണ്ട്. നമ്മുടെ പാരമ്പര്യരംഗവേദികളെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്ന രീതിയിൽ തുറസ്സായ സ്ഥലത്താണ് കാളിയൂട്ടിലെ പ്രധാനരംഗങ്ങളായ നിലത്തിൽപ്പോരും പറണേറ്റും നടക്കുന്നത്. കാളിയൂട്ട് അരങ്ങിലെ ഓരോ ചടങ്ങിലും പ്രേക്ഷകരുടെ പങ്കാളിത്തം ഉറപ്പിക്കുന്നതായി കാണാം. വ്യക്തതയുളവാക്കുന്ന സംഭാഷണശകലങ്ങളുടെ ഇടയ്ക്ക് കാണിക്കുന്ന വിവിധതരം ചേഷ്ടകൾ

ക്കും വ്യത്യസ്തമായ അർഥതലങ്ങൾ സംവേദനം ചെയ്യുവാൻ കഴിയുമെന്ന തും കാളിയൂട്ടിന്റെ പ്രത്യേകതകളിൽ ഒന്നാണ്. അനുഷ്ഠാനസംബന്ധമായ കലകളിലൊക്കെത്തന്നെയും പ്രേക്ഷകനും അരങ്ങിന്റെ ഭാഗമായാണ് വർത്തിക്കുന്നത്.

യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ ശീലങ്ങൾ തലകീഴായി മറിയുന്ന പല സന്ദർഭ ങ്ങളും കാളിയൂട്ടിൽ കാണാം. നിലവിലുള്ള സാമൂഹികവ്യവസ്ഥിതികളെയും ചടങ്ങുകളെയുമൊക്കെ പാടെ നിരാകരിച്ചുകൊണ്ട് ഉത്സവപ്രതീതി ഉണ്ടാ ക്കാൻ കാളിയൂട്ടിന് സാധിക്കുന്നു. ഹിന്ദുക്കളും ക്രിസ്ത്യാനികളും മുസ്ലീങ്ങളു മുൾപ്പെടുന്ന ജനവിഭാഗം കാളിയൂട്ടിന്റെ ഭാഗമാവുകയാണ്. ഒന്നിലധികം ആളുകളുടെ ഇടപെടലുകൾ നടക്കുന്നതിനോടൊപ്പം പരസ്പരം ഇടഞ്ഞു നിൽക്കുന്ന നിരവധി ആശയങ്ങളുടെ സംവേദനം സാധ്യമാക്കുക കൂടി യാണ് ഈയവസരത്തിൽ. കാളി കീഴാളരുടെ ദേവതയാണ്. എന്നാൽ പറണേറ്റ് സമയത്ത് കീഴാളരുടെയും മേലാളുടെയും പ്രതിനിധിയായാണ് കാളി അവതരിക്കുന്നത്. നന്മയ്ക്കു വേണ്ടി തിന്മയെ നിഗ്രഹിക്കാൻ ആണ് കാളി നിയുക്തയാകുന്നത്. ആ സമയത്ത് മേലാളരിലും കീഴാളരിലും ഉണ്ടാ കുന്ന അന്തഃസംഘർഷം വളരെ വലുതാണ്. നന്മതിന്മകൾ തമ്മിലുള്ള വലി യൊരു സംഘട്ടനമാണ് പറണേറ്റിൽ നടക്കുന്നത്. ഇതിലൂടെ ജനങ്ങൾക്ക് നന്മയിലേയ്ക്ക് സഞ്ചരിക്കാനുള്ള മാർഗമൊരുക്കുകയാണ് കാളി. ദാരികനി ഗ്രഹം നടത്തുന്നതിലൂടെ തിന്മയുടെ അന്ത്യമാണ് സംഭവിക്കുന്നത്.

കാളിയൂട്ടിന്റെ രണ്ടാംദിനം ദേവിയെ രസിപ്പിക്കുന്നതിനു വേണ്ടി കഥകൾ പറഞ്ഞു കൊടുക്കാറുണ്ട്. ഭാഷയുടെയും സംസ്കാരത്തിന്റെയും സഭ്യതയുടെയും അതിർവരമ്പുകളെ ഭേദിച്ചുകൊണ്ടുള്ള കഥ പറച്ചിലാണ് ഈ സമയം നടക്കുന്നത്. മൂന്നാം ദിവസം തലപ്പാക്കെട്ടും കെട്ടി, നീണ്ട വടിയുമായി വരുന്ന ചോദ്യക്കാരനും തുടർന്നുള്ള ചോദ്യോത്തരങ്ങളും മറ്റും സംവാദങ്ങളിലൂടെയാണ് പുരോഗമിക്കുന്നത്. കാർണിവൽ പ്രകട

നങ്ങളുടെ എല്ലാ ചേരുവകളും ഈ അവതരണങ്ങളിലൊക്കെത്തന്നെയും കാണുവാൻ സാധിക്കും.

ഹരനേ ശിവനേ അഭിധായോ
മുട്ടൊല്ലൊടിഞ്ഞും അഭിധായോ
കൊക്കര മുറിഞ്ഞാലും അഭിധായോ
കോണാൻ കളഞ്ഞും അഭിധായോ

എന്ന ശ്ലോകത്തിൽ 'മുട്ടെല്ലൊടിഞ്ഞാലും കൊക്കര മുറിഞ്ഞാലും ശിവനേ എന്ന് വിളിക്കുമെങ്കിലും കൗപീനം നഷ്ടപ്പെട്ടാൽ അഥവാ മാനം നഷ്ട പ്പെട്ടാൽ ആരാണ് ശിവനേ എന്ന് വിളിക്കുക'! എന്ന ചോദ്യകർത്താവി ന്റെ ആക്ഷേപഹാസ്യത്തെ നാരദൻ തന്റെ വാദങ്ങളാൽ വിശദീകരി ക്കുന്നതാണ് കഥാസന്ദർഭം. കാർണിവൽ ആഘോഷവേളയിൽ പള്ളി യേയും ആചാരാനുഷ്ഠാനങ്ങളെയും കളിയാക്കുന്ന സന്ദർഭത്തോട് സാമ്യ മുള്ളതാണ് കാളിയൂട്ടിലെ ഈ രംഗവും. കാർണിവൽ സിദ്ധാന്തത്തിൽ ബക്തിൻ അനുശാസിക്കുന്ന വിശുദ്ധമായവയ്ക്കെതിരെയുള്ള ക്ഷോഭമാണ് ഇവിടെ കാണുന്നത്.

കാളിയൂട്ടിന്റെ അഞ്ചും ആറും ദിവസങ്ങളിൽ വടക്കുനിന്ന് വന്നവരെ ന്ന് പരിചയപ്പെടുത്തുന്ന നാല് പ്രമാണിമാരാണ് പ്രധാനികൾ. ഓലൻ പള്ളിയും ഉഗ്രൻ പള്ളിയും ഒരു പറയുമായാണ് വരുന്നത്. മുടിയുഴിച്ചിൽ ചട ങ്ങു നടക്കുമ്പോൾ ദേവിക്ക് കിട്ടുന്ന നെല്ല് അളന്ന് തിട്ടപ്പെടുത്തുകയാണ് ഇവരുടെ ജോലി. ഓലൻ പള്ളി മൂത്തതും ഉഗ്രൻപള്ളി ഇളയതുമാണ്. തു ള്ളലിലും മറ്റും പിൻപാട്ടുകാരൻ പാടുന്നതുപോലെ മൂത്തത് പറയുന്നതെ ന്തും ഒരാവർത്തികൂടി പറഞ്ഞു വ്യക്തമാക്കുകയാണ് ഇളയതിന്റെ പ്രധാ നജോലി. തങ്ങളുടെ അഭ്യാസപാടവത്തെ പ്രകീർത്തിക്കുന്നതിനോടൊപ്പം യാത്രയ്ക്കിടയിൽ കണ്ട ജനങ്ങളെയും ചടങ്ങുകളെയും കുറിച്ച് വിശദമായി വർ ണിക്കുന്നുണ്ട്. ഭാഷയിലുള്ള വ്യത്യാസം എന്ന വ്യാജേന ഈ അവസര ത്തിൽ ആവശ്യംപോല വിഡ്ഢിത്തങ്ങൾ എഴുന്നള്ളിക്കും. ഇവർക്ക് വസ്ത്ര

തകൾ വിശദീകരിച്ചുകൊടുക്കുകയും അവരെ തിരുത്തുകയുമാണ് ചോദ്യക്കാരന്റെ പ്രധാനജോലി. ഒടുവിൽ മൂത്തത് പറയുന്നതുപോലെ സംഭവിക്കുകയും ഇളയത് പിണങ്ങി, പറയുമെടുത്ത് തലയിൽ വെച്ച് പോകുകയും ചെയ്യുന്നതോടെ അന്നത്തെ കളി അവസാനിക്കും. ഈയവസരത്തിൽ പറയുന്ന വിഡ്ഢിത്തം നിറഞ്ഞ സംസാരവും ചേഷ്ടകളുമൊക്കെ കാർണിവലിലെ രംഗങ്ങളെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നതാണ്.

ആറാം ദിവസം മൂത്തതും ഇളയതുമായി എത്തുന്ന നനയരുടെയും കാന്തരുടെയും ഭാഷയും സംസാരവുമൊക്കെ തലേദിവസത്തേതിന്റെ ആവർത്തനമാണ്. ഇവരുടെ ചോദ്യങ്ങളിലും വിഡ്ഢിത്തവും അപക്വതയുമാണ് നിഴലിക്കുന്നത്. എന്നിരുന്നാലും 'വീട് മേയുമ്പോൾ കാട് കരിയുന്നു' എന്ന് പറയാതെ പറഞ്ഞ് വെക്കുകയാണിവിടെ. നഗരവത്ക്കരണത്തിലൂടെ അന്യമാകുന്ന പ്രകൃതിബോധത്തെ പരാമർശിക്കുക എന്നത് കാർണിവൽ ചിന്തയുടെ ഭാഗമാണ് (സുമേഷ് 2008:96). ശാർക്കര ക്ഷേത്രത്തിന്റെ ഐതിഹ്യത്തിലും ഭഗവതിയെ പുലയക്കിടാങ്ങളുടെ ഇടയിലിരുന്ന് കളിക്കുന്ന കുട്ടിയായാണ് ആദ്യം കണ്ടെതെന്നാണ് വിശ്വാസം. തങ്ങളുടെ കൂട്ടത്തിൽ നിന്നും പെട്ടെന്ന് മാഞ്ഞ് കളഞ്ഞ പെൺകുട്ടിയെ അന്വേഷിച്ച് നടക്കുന്ന പുലയരാണ് പുലയർ പുറപ്പാടായി എത്തുന്നത്. അടിയാളർക്കും കാർണിവൽ എന്ന ആനന്ദോത്സവത്തിൽ തങ്ങളുടേതായ വേഷം നിർവഹിക്കാനുണ്ട് എന്നാണ് ഇത് സ്പഷ്ടമാകുന്നത്. 'ഈശങ്കോ നീയിങ്ങു വായോ ' എന്ന വായ്ത്താരി മൂന്നുപ്രാവശ്യം ക്ഷേത്രമുറ്റത്തു നിന്ന് കൂകിവിളിച്ചിട്ട് ഒരുസംഘം പുലയർ കാവൽമാടപ്പുര കടന്നു വരും. അപ്പോഴേക്കും സ്ഥാനിയായ ചോദ്യക്കാരൻ സ്ഥാനം പിടിക്കും. ചെപ്പും പന്തും കളിച്ചെത്തുന്ന ഈ പുലയർ അർഥം മനസ്സിലാക്കാൻ പറ്റാത്തതും ശുദ്ധാ അസംബന്ധമായി തോന്നുന്നതുമായ പലതും പറഞ്ഞു കൂട്ടുന്നു. ശേഷം ഒരു പുലയനും അവന്റെ രണ്ട് ഭാര്യമാരും ചേർന്ന് 'ഗോവിന്ദതിന്തോം...ഗോവിന്ദതിന്തോം...' എന്നൊരു പാട്ടും പാടി കുറെ നേരം നൃത്തം ചെയ്യുന്നു. അതിനിടയ്ക്ക് പൊറാട്ടിലും മറ്റും

ഉണ്ടാകുന്നതു പോലെ കുറെ തമാശകളും ഉണ്ടാകുന്നു. ബക്തിൻ പറയുന്ന ജനങ്ങൾക്കിടയിലെ പരിചിതവും സ്വാഭാവികവുമായ ഇടപെടലുകൾ ഇതിലൊക്കെത്തന്നെയാം ദർശിക്കാം.

കള്ളുകുടിയന്റെ വരവാണ് അടുത്തത്, കാഴ്ചക്കാരുടെ ഇടയിൽ കൂക്കിവിളിച്ചും കാർക്കിച്ചു തുപ്പിയും ഉന്തിയും തള്ളിയും കടന്നു വരുന്ന ഇയാൾ സാക്ഷാൽ ശ്രീ പരമേശ്വരൻ തന്നെ വേഷം മാറി വരുന്നതായാണ് സങ്കല്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. ബാഹ്യ ചേഷ്ടകളൊക്കെ കള്ളുകുടിയന്റേതാണെങ്കിലും അയാൾ പറയുന്നത് വേദാന്തവും ലോകതത്വങ്ങളും മറ്റുമാണ്. പതിവുപോലെ ചോദ്യക്കാരനുമായി കലഹിക്കാനും മറക്കുന്നില്ല. ബക്തിന്റെ കാർണിവൽ ബോധത്തിലെ ഉന്മാദപ്രകടനമാണ് കള്ളുകുടിയന്റെ വരവിൽ കാണുവാൻ സാധിക്കുന്നത്. പാട്ടുപാടി പൊലിവും സ്വീകരിച്ച് ഇയാൾ മറഞ്ഞതിന് ശേഷം പരദേശി ബ്രാഹ്മണൻ എത്തുന്നു. ഏറ്റവും ഒടുവിലായി പെരുമാൾ പുറപ്പാടാണ്. തുടർന്ന് ഒൻപതാംദിവസമാണ് പ്രധാനമായ നിലത്തിൽപ്പോര് നടക്കുന്നത്. വാളുമായി ഉറഞ്ഞു തുള്ളി സംഹരിക്കാൻ ചെല്ലുന്ന കാളിയെയും ഓടിയകന്ന് തിരിഞ്ഞുനിന്ന് പോരിന് വിളിക്കുന്ന ദാരികനെയുമാണ് നിലത്തിൽപ്പോരിൽ കാണുന്നത്. യുദ്ധത്തിന്റെ ആദ്യഘട്ടത്തിൽ ദാരികനെ വധിക്കാൻ ഒരു പഴുതും കാണാതെ വിഷമിക്കുന്ന ഭദ്രകാളിയെയാണ് ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. ഇതിന്റെ ഒടുവിലാണ് പറണേറുന്നത്. സവർണർ മാത്രം സദസ്യരായിരുന്ന ഒരു കാലത്ത് അവരുടെ ഇടയിലുള്ള അനാചാരങ്ങളെ വിമർശിക്കുന്ന തരത്തിലുള്ള പരിപാടികളായിരുന്നു കൂടുതലും ഉൾപ്പെട്ടിരുന്നത്. ഇത്തരം വിമർശനങ്ങളാണ് കാർണിവൽ സംസ്കൃതിയുടെ സവിശേഷത. കാളിയൂട്ടിൽ നമ്പൂതിരിമാരും നായൻമാരും വിമർശിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. കാവിലുടയനാർ പുറപ്പാട്, ആയിരാണിപ്പറപ്പുറപ്പാട്, കണിയാര് കുറുപ്പ് പുറപ്പാട് തുടങ്ങിയ ചടങ്ങുകളിൽ ഇത് കാണുവാൻ സാധിക്കും. നായൻമാരുടെ കളരികൾ, അഭ്യാസക്രമങ്ങൾ, പൊങ്ങച്ചം പറച്ചിലുകൾ, നമ്പൂതിരിമാരുടെ പൂജ, ഊട്ട്,

സംബന്ധം, നായർ സ്ത്രീകളുടെ ദുർനടത്തങ്ങൾ എന്നിങ്ങനെയുള്ള ധാരാളം ഉദാഹരണങ്ങൾ ഉണ്ട്. മറ്റ് സമുദായങ്ങളെയും വെറുതെ വിടുന്നില്ല എന്നത് പുലയപ്പുറപ്പാടിൽ നിന്ന് പ്രകടമാണ്. സാധാരണക്കാരായ കാണികളെ ആകർഷിക്കുന്ന മറ്റൊരു പ്രധാനഘടകം സംഭാഷണത്തിലുള്ള ചില പ്രത്യേകതകളും പ്രയോഗങ്ങളുമാണ്. മറ്റൊന്ന് അശ്ലീലപ്രയോഗമാണ്. സ്ത്രീപുരുഷ ബന്ധത്തെപ്പറ്റിയും ലൈംഗികകാര്യങ്ങളെപ്പറ്റിയും ഗ്രാമ്യമായ ഭാഷയിൽത്തന്നെ തുറന്നു പറയുകയും ചെയ്യുന്നു. കാർണിവൽ സമയത്ത് എന്തും എപ്പോഴും ആർക്കും പറയുവാൻ സാധിക്കുമായിരുന്നു. അവിടെ ഈ സമയത്ത് യാതൊരുവിധ വിലക്കുകളും ഉണ്ടായിരുന്നില്ല. കാളിയൂട്ടിലെ അനാവശ്യപദപ്രയോഗങ്ങളും അശ്ലീലസംഭാഷണവുമൊക്കെ തുറന്നു പറച്ചിലുകളുമൊക്കെ കാർണിവൽ സിദ്ധാന്തവുമായി ചേർത്ത് വെക്കാൻ സാധിക്കും.

അടിസ്ഥാനവർഗത്തിന്റെ രക്ഷകരെന്ന് നടിക്കുന്ന മേലാളവിഭാഗത്തെ വിമർശിക്കാനുള്ള അവസരമാണ് ഈയവസരത്തിലൊക്കെത്തന്നെയും ലഭിക്കുന്നത്. എല്ലാം പണയപ്പെടുത്തി കള്ളുകുടിച്ച് നശിക്കുന്ന ഒരു വിഭാഗത്തെ തുറന്നു കാട്ടുന്നുണ്ട് കള്ളുകുടിയൻ പുറപ്പാടിൽ. പുലയരെ തൊഴുന്ന തമ്പുരാനെയും കാളിയൂട്ടിൽ കാണാം. ബ്രാഹ്മണരെയും കളിയാക്കുന്ന സന്ദർഭങ്ങൾ കാണുവാൻ സാധിക്കും. സ്ത്രീധനം നൽകുന്നതിനെയും വാങ്ങുന്നതിനെയും നിശിതമായി വിമർശിക്കുന്നത് കാണാം. നാരദൻ പുറപ്പാടിലും നായർ പുറപ്പാടിലും കണിയാര് പുറപ്പാടിലും പുലയർ പുറപ്പാടിലുമൊക്കെത്തന്നെ പരാമർശിക്കപ്പെടുന്ന ലൈംഗികവേഴ്ച പലപ്പോഴും സഭ്യതയുടെ അതിർവരമ്പ് ലംഘിക്കുന്നതായി കാണാം. ഓരോവീടിന്റെയും മുറ്റവും തെരുവുകളും കടത്തിണ്ണകളും അരങ്ങിന്റെ ഭാഗമായി സദസ്സുകളാകുന്നു. ജനകീയമായ കാളിയൂട്ട് വേദിയിലെ ചടങ്ങുകളിലൊക്കെത്തന്നെയും ഓരോ വ്യക്തിയുടെയും സജീവമായ ഇടപെടലുകൾ സാധ്യമാകു

ന്നു. ബക്തിൻ അനുശാസിക്കുന്ന കാർണിവൽ ബോധത്തിന്റെ വിവിധത ലങ്ങൾ കാളിയൂട്ടിലെ രംഗങ്ങളിലൊക്കെയും കാണുവാൻ സാധിക്കുന്നു.

മനുഷ്യൻ അവനവനിലേയ്ക്ക് തന്നെ ഒതുങ്ങി ആഘോഷങ്ങൾക്കോ ഉത്സാഹങ്ങൾക്കോ സാഹചര്യമില്ലാതെ കഴിയേണ്ടി വരുന്ന പുതിയ കാല ത്തിൽ അനുഷ്ഠാനങ്ങൾ പുലർത്തുന്ന സജീവത വേറിട്ടു നിൽക്കുന്നു. ലോ കത്തിന്റെ ഏത് കോണിലായാലും മനുഷ്യർ ഉത്സവങ്ങളിലും ആഘോഷ ങ്ങളിലും അഭിരമിക്കുന്നവരാണെന്നും ഏകാന്തതയെ വിട്ട് കൂട്ടായ്മയിൽ സ്വയം മറക്കുന്നത് അവരുടെ സ്വഭാവമാണെന്നും ഇത്തരം ആഘോഷ ങ്ങളിലൂടെ മനസ്സിലാക്കാൻ സാധിക്കും. ജാതിമതചിന്തകൾക്കതീതമായ സാമൂഹികകൂട്ടായ്മകൾ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ കാളിയൂട്ട് പോലെയുള്ള അനുഷ്ഠാ നങ്ങളിലൂടെ സാധ്യമാകുന്നു. നാഗരികതയും ആഗോളീകരണവും സൃഷ്ടി ക്കുന്ന ബന്ധശൈഥില്യങ്ങൾ ജനങ്ങൾക്കിടയിൽ കൂട്ടായ്മാജീവിതം ഇല്ലാ താക്കുമ്പോൾ കാളിയൂട്ട് പോലെയുള്ള അനുഷ്ഠാനാത്മകകലകൾ കേരള ത്തിന്റെ സാമൂഹിക–സാംസ്കാരിക പഠനമേഖലകളിൽ സവിശേഷശ്രദ്ധാ യാകർഷിക്കുന്നു.

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

അജിത്കുമാർ, എൻ., *വാമൊഴിയുടെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രം*, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2006.

രാഘവൻ പയ്യനാട്, *ഫോക്‌ലോർ*, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവന ന്തപുരം, 2006.

വിഷ്ണുനമ്പൂതിരി, എം.വി., *ഫോക്‌ലോർ നിഘണ്ടു*, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2005.

ശിവദാസ്, കെ.കെ., *തൃശ്ശൂർ പൂരം: പകിട്ടും പെരുമയും*, കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശ്ശൂർ, 2010.

സുമേഷ്, ബി.ആർ., *പറണേറ്റ്: അരങ്ങിന്റെ ബഹുസ്വരതയും അനുഷ്ഠാനത്തിന്റെ ഉത്സവപരതയും*, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2008.

Bakhtin, Mikhail, *Rabelais and His World*, Indiana University, Bloomington, 1984.

Sharma, P. Rajendra, *Mikhail Bakhtin's Theory of the Novel*, Dominant Publishers and Distributors, New Delhi, 2009.

തുടി റിസർച്ച് ജേണൽ
ISSN – 2320–8880
ലക്കം – 4 വോള്യം – 9

ഡോ. ശ്രീബിത പി.വി.

പുത്തൂരംപാട്ടുകളുടെ സിനിമാവിഷ്കാരം: ഭാഷാഭേദം, ജാതി, ലിംഗപദവി

സംഗ്രഹം

വടക്കൻപാട്ടുകളെ മുഖ്യമായി ഉപജീവിച്ച് ആവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ട സിനിമകളിലെ ഭാഷാഭേദങ്ങളെ പരാമർശിച്ചുകൊണ്ട്, പ്രദേശം, മതം, ജാതി, ലിംഗഭേദം എന്നിവ അവയിൽ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യപ്പെടുന്നതിന്റെ രാഷ്ട്രീയമാണ് ഈ പ്രബന്ധം വിശകലനം ചെയ്യുന്നത്. വരേണ്യവിഭാഗത്തിന്റെ മൊഴികൾ 'തനത്/മാനകീകൃത' ഭാഷയായി നിർമിച്ചെടുക്കുന്നതിൽ സിനിമ എന്തു പങ്കുവഹിക്കുന്നു, വ്യത്യസ്തമായ ചരിത്രസന്ധികളിൽ മലയാളസിനിമയിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ട മൊഴിഭേദങ്ങൾ പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായി എന്താണ് സൂചിപ്പിക്കുന്നത് തുടങ്ങിയ അന്വേഷണങ്ങളും പ്രബന്ധം ഉൾവഹിക്കുന്നു. വടക്കൻപാട്ടുകൾ എന്ന കഥാഗാനജനുസ്സിലെ പ്രബലമായ രണ്ട് ഉപശാഖകളാണ് 'പുത്തൂരം'/'തച്ചോളി' പാട്ടുകൾ. 'യഥാക്രമം ഇവ തീയ്യ/നായർ തറവാടുകളുടെ ജീവിതപരിസരങ്ങളിൽ നിന്നാണ് ഉയിർക്കൊണ്ടിട്ടുള്ളത്. വടക്കൻപാട്ടു സിനിമകളിൽ സാമുദായികമായ പ്രതിനിധാനം ഒരു പ്രശ്നപരിസര(problematique)ത്തെ സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ട് എന്ന പൂർവനിഗമനത്തിൽ നിന്നാണ് പ്രബന്ധം ആരംഭിക്കുന്നത്. കുഞ്ചാ

ക്കോ നിർമിച്ച *ഉണ്ണിയാർച്ച* (1961), എം.ടി. വാസുദേവൻ നായരുടെ തിരക്കഥയിൽ ഹരിഹരൻ സംവിധാനം ചെയ്ത *ഒരു വടക്കൻ വീരഗാഥ* (1989) എന്നീ പാഠങ്ങളെയാണ് പ്രധാനമായും പരിശോധിക്കുന്നത്.

താക്കോൽ വാക്കുകൾ

വടക്കൻപാട്ടുകൾ, തീയ്യർ/ചേകവർ, ഭാഷ, ജാതി, ലിംഗപദവി, മലയാളസിനിമ

മലയാളമൊഴി ആവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ടതിനെ മുൻനിർത്തി, മലയാളസിനിമയുടെ ചരിത്രത്തെ മൂന്നു ഘട്ടങ്ങളായി വകതിരിക്കുക സാധ്യമാണ്. തമിഴിന്റെ സാന്നിധ്യത്തെ മറികടന്ന് മലയാളം വ്യതിരിക്തമായ ഒരു ഭാഷയായി ആവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ട 1950–കളെ ആദ്യഘട്ടമായി കണക്കാക്കാം. വള്ളുവനാടൻ മൊഴിഭേദം സിനിമകളിൽ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ട 1960കളെ – വിശിഷ്യാ എം.ടി.വാസുദേവൻ നായരുടെ കടന്നു വരവിനെ– രണ്ടാം ഘട്ടമെന്ന് വകതിരിക്കാവുന്നതാണ്. മലയാളസിനിമയിലെ ഭാഷയുടെ ചരിത്രത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം നിർണായകമായ ഒരു സന്ധിയാണിത്. നാട്ടുമൊഴികൾ, പ്രാദേശികസ്വരങ്ങൾ തുടങ്ങിയ ഭാഷാഭേദങ്ങ(dialect)ൾക്ക് പ്രാമുഖ്യം കിട്ടിത്തുടങ്ങിയ സമകാലികസന്ദർഭത്തെ (ന്യൂ ജനറേഷൻ സിനിമ) മൂന്നാം ഘട്ടം[1] എന്നും വിശേഷിപ്പിക്കാം (Sreebitha 2019:55). ബ്രിട്ടീഷ് ഭരണകാലത്ത് 'മലബാർ' എന്നും സ്വാതന്ത്ര്യലബ്ധിക്കു ശേഷം 'വടക്കൻ കേരളം' എന്നും അറിയപ്പെടുന്ന പ്രദേശങ്ങളിലെ അവർണസമുദായങ്ങളിലും മറ്റും പ്രചാരത്തിലിരുന്ന പാട്ടുകളാണ് 'വടക്കൻ പാട്ടുകൾ'. ഗുണ്ടർട്ട്, ഡയസ്, ലോഗൻ, പേഴ്സി മക്വീൻ എന്നീ കൊളോണിയൽ നരവംശശാസ്ത്രജ്ഞർ നാട്ടുകാരുടെ സഹായത്തോടെ ഈ പാട്ടുകൾ ശേഖരിച്ചുവെങ്കിലും ഇതിൽ പലതും ഇപ്പോൾ ലഭ്യമല്ല. മദ്രാസ് സർവകലാശാല, ചേലനാട്ടു അച്യുതമേനോന്റെ *ബാലഡ്സ് ഓഫ് നോർത്ത് മലബാർ* എന്ന മൂന്നു വാല്യങ്ങളുള്ള ബൃഹദ്ഗ്രന്ഥം പ്രസിദ്ധീകരിക്കുന്നതിനു മുൻപ് തൃശ്ശൂർ ഭാരതവിലാസത്തിൽ നിന്നും കുന്നംകുളത്തെ മലയാളശോഭിനിയിൽ നിന്നും

വടക്കൻ പാട്ട് സമാഹാരങ്ങൾ പുറത്തിറങ്ങിയിരുന്നു[2]. വടക്കൻപാട്ടുകളെ 'പുത്തൂരം പാട്ടുകൾ', 'തച്ചോളിപ്പാട്ടുകൾ', 'ഒറ്റപ്പാട്ടുകൾ' എന്നിങ്ങനെ തരം തിരിക്കാറുണ്ട്. പുത്തൂരം തറവാട് വടക്കേ മലബാറിലെ തീയ്യസമുദായത്തിലുൾപ്പെട്ടതാണെന്നും തച്ചോളി നായർ തറവാടുകളിലൊന്നാണെന്നും കണക്കാക്കപ്പെടുന്നു. ഇവ രണ്ടിലും ഉൾപ്പെടുത്താൻ കഴിയാത്ത വടക്കൻ പാട്ടുകളെയാണ് ഒറ്റപ്പാട്ടുകൾ എന്നു വിളിച്ചുപോരുന്നത്. തീയ്യസമുദായാംഗങ്ങളായ കണ്ണപ്പ ചേകവർ, ഉണ്ണിയാർച്ച, ആരോമൽ ചേകവർ, ആരോമലുണ്ണി എന്നി വീരനായക/നായികമാരെ മുൻനിർത്തിയുള്ളവയാണ് പുത്തൂരം പാട്ടുകൾ. തച്ചോളി പാട്ടുകളാകട്ടെ, തച്ചോളി ഒതേനൻ, അമ്പാടി, പാലാട്ട് കോമൻ, തച്ചോളി കുഞ്ഞിക്കേളു എന്നിങ്ങനെയുള്ള നായർ നായകന്മാരുടെ വീരാപദാനങ്ങളുമാണ് (ദിവ്യ 2019:9).

ചേകവരും തീയ്യരും പുത്തൂരം പാട്ടുകളും

പുത്തൂരം പാട്ടുകൾ മുഴുവൻ ചേകവരെക്കുറിച്ചാണെന്നും 'ചേകവർ' എന്നത് ഒരു പദവി ആണെന്നും ജാതിപരമായി ഇവർ ഈഴവർ ആണെന്നുമാണ് പുതുകാലഗവേഷകരിൽ ചിലർ ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നത്[3]. 'ചേകവം' എന്ന വാക്കിന്റെ അർഥം 'സൈനികസേവനം' എന്നാണെന്നും 'ചേകം' എന്നാൽ 'സേവന'(വിശിഷ്യാ രാജാവിന് നൽകുന്ന സേവനം)മാണെന്നും ഗുണ്ടർട്ടും അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. ചരിത്രപരവും സാമൂഹ്യശാസ്ത്രപരവുമായ മിക്കവിവരണങ്ങളും ഈഴവർ, ഇളുവർ, എളുവർ, ഇളവർ, തിയ്യർ, തീയർ, ടിയർ, ടീൻ, ടിയാൻ, ഷാനർ, ചോവൻ, ചേവകൻ, ചേവകർ, സേവകർ, ചെക്കോൺ, സെവൻസ്, ബില്ലവൻ, വില്ലവൻ, വില്ലവർ എന്നിവരെ ഒരു പോലെയാണ് കണക്കാക്കുന്നത്. നിലവിൽ തീയ്യ, ഈഴവ എന്നീ രണ്ടു പ്രധാനപദങ്ങൾ മാത്രമാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. ഈഴവരെ സൂചിപ്പിക്കാൻ മുൻപ് വില്ലവൻ, ചേക്കോൻ എന്നീ പദങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ചിരുന്നു (ദാമോദരൻ 1999:155). തെക്കൻമലബാറിലും തീരത്തും വടക്കേമലബാറിലും ഈ വിഭാഗം തിയ്യർ എന്ന പേരിലും, പാലക്കാട്,

വള്ളുവനാട് താലൂക്കുകളിലും കൊച്ചി, തിരുവിതാംകൂർ സംസ്ഥാനങ്ങളിലും ഈഴവർ എന്നും ചോഗന്മാർ എന്നും അറിയപ്പെടുന്നുമാണ് (പത്മനാഭ മേനോൻ 1999:99) എന്ന വാദവും നിലവിലുണ്ട്. ഇതുകൂടാതെ തെക്കൻ തിരുവിതാംകൂറിലെ ഷാന്നാർമാർ അവരിൽ നിന്നു വളരെ വ്യത്യസ്തമല്ല എന്നും ചൊഗൻ, ചൊവൻ, അല്ലെങ്കിൽ ചേകവൻ എന്ന പദം അതിന്റെ യഥാർത്ഥ സംസ്കൃതത്തിൽ 'സേവകൻ' എന്നാണെന്നും ജോലി ചെയ്യുന്നവനോ സേവിക്കുന്നവനോ ആണെന്ന് പറയപ്പെടുന്നു (മാധവൻ 1999:1). കെ.എസ്. മാത്യുവിന്റെ നിരീക്ഷണവും ഈ പ്രകരണത്തിൽ പ്രധാനമാണ്. ചേവകർ, ഇളവർ, തണ്ടൻ തുടങ്ങിയ വ്യത്യസ്തപേരുകൾ ഒരേകൂട്ടം ആളുകളെയാണോ അതോ ഒരേ ജാതിയിൽപ്പെട്ടവരെയാണോ സൂചിപ്പിക്കുന്നത് എന്നു സ്ഥിരീകരിക്കാൻ വടക്കൻപാട്ടുകളിൽ തെളിവൊന്നും ഇല്ല എന്നും ആരോമൽചേകവരുടെ വിവരണത്തിൽനിന്ന്, സിലോണിൽ നിന്നു കൊണ്ടുവന്ന സേവകർക്ക് 'തണ്ടായ്മസ്ഥാനം' അല്ലെങ്കിൽ 'തണ്ടാൻപദവി' എന്ന പ്രത്യേകപദവിയോ സ്ഥാനമോ നൽകി എന്നാണ് മനസ്സിലാക്കേണ്ടത് എന്നാണദ്ദേഹം പറയുന്നത് (1999:99). എ. അയ്യപ്പന്റെ അഭിപ്രായത്തിൽ തെക്കൻമലബാറിലെ വള്ളുവനാട് താലൂക്കിലെ ഇളവരെ തണ്ടാന്മാർ എന്നു വിളിക്കുന്നുവെന്നും (1989:79). കെ.പി. പത്മനാഭമേനോൻ സേവകരും തണ്ടന്മാരും തമ്മിൽ ഒരുവ്യത്യാസവും കാണുന്നില്ല എന്നും പറയുന്നു. ചേവകർ, സേവന്മാർ, ഇളവർ, തിയന്മാർ, തണ്ടന്മാർ, സനകൾ എന്നിവർ ഒരേജാതിയിൽ പ്പെട്ടവരാണെന്ന് അദ്ദേഹം പറയുന്നുവെന്നും മാത്യു സൂചിപ്പിക്കുന്നു (1979:27–28). ഈ പദങ്ങൾ എല്ലാം ഒരേ ജാതിയെക്കുറിച്ചാണെന്നു സ്ഥാപിക്കാൻ വടക്കൻപാട്ടുകൾ ഒരുവിവരവും നൽകുന്നില്ലെന്നും പദങ്ങളെക്കുറിച്ച് പണ്ഡിതന്മാർക്ക് വ്യത്യസ്ത അഭിപ്രായമുണ്ടെന്നും മാത്യു ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നു. എന്നിരുന്നാലും, തന്റെ വാദത്തിനു വിരുദ്ധമായി, പിന്നീട്, വടക്കൻപാട്ടുകൾ ഇലവ (ഈഴവർ) എന്ന പേരിനെ പരാമർശിക്ക

ന്നുണ്ടെന്നും ഈഴവരും സേവകരും ഒരേജാതിയിൽപ്പെട്ടവരാണെന്ന്കാണിക്കാൻ ധാരാളം തെളിവുകളുണ്ടെന്നും അദ്ദേഹം പ്രസ്താവിക്കുന്നു. ദിവ്യ സൂചിപ്പിച്ചതു പോലെ ചേകവ കുടുംബത്തിൽപ്പെട്ട ഉണ്ണിയാർച്ചയെ ഈഴവാത്തി (ഈഴവസ്ത്രീ) (2019:29) എന്ന്പരാമർശിക്കുന്ന വടക്കൻപാട്ടുകൾ അദ്ദേഹം ഉദ്ധരിക്കുന്നു. ഈഴവരും തിയ്യരും ഒന്നാണെന്ന വാദം തെറ്റാണെന്നും മലബാറിൽ ഈഴവർ എന്ന വിഭാഗം ഇല്ലായിരുന്നുവെന്നുമാണ് നാം മനസ്സിലാക്കേണ്ടത് (Sreebitha 2012). മുഖ്യധാരാചരിത്രകാരന്മാർ ചെയ്തതു പോലെ വടക്കൻപാട്ടുകൾ ശേഖരിച്ച പ്രസിദ്ധം ചെയ്തവർ ഇവരെ രണ്ടുകൂട്ടരേയും ഒന്നായി കണക്കാക്കിയിരുന്നു എന്നും സംശയിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. എന്നിരുന്നാലും ചേകവർ തിയ്യർ ആയിരുന്നു എന്നുള്ളതിൽ സംശയത്തിനു വഴിയൊന്നും കാണുന്നില്ല.

ആദ്യകാല മലയാളസിനിമകളിലെ ഭാഷ

വടക്കേ ഇന്ത്യയിൽ തെലുങ്കു-തമിഴ് സിനിമാവ്യവസായത്തിന്റെ അധീശത്വത്തിനു കീഴിലായിരുന്ന മലയാളസിനിമാവ്യവസായം മലയാളം എന്ന ഭാഷയെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ള ചലച്ചിത്ര നിർമ്മാണത്തിന്റെ ചരിത്രം വിശകലനം ചെയ്യുന്നതിന് മുൻപ് തെലുങ്കിലും തമിഴിലും സവർണർ സംസാരിക്കുന്ന ഭാഷയാണ് നല്ല ഭാഷയായി പരിഗണിച്ച കൊണ്ട് സിനിമയുടെ ഭാഷയായി മാറിയത് എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. (Satyaprakash and Vamshi 2015, Srinivas 2008) അവിടങ്ങളിൽ ഇതിനെതിരെയുള്ള ചെറുത്തുനിൽപ്പുകൾ, ഭാഷാപരമായ മേധാവിത്വത്തെ ചോദ്യം ചെയ്തതിനാൽ പിന്നീടുള്ള കാലഘട്ടങ്ങളിൽ പാർശ്വവൽക്കരിക്കപ്പെട്ട ഭാഷാഭേദങ്ങളും തങ്ങളുടേതായ ഇടം കണ്ടെത്തി. ഭാഷാഭേദങ്ങളുടെ പാർശ്വവൽക്കരണത്തെ പ്രശ്നവൽക്കരിക്കുന്ന കാര്യപ്രസക്തമായ ശ്രമങ്ങളും ചെറുത്തുനിൽപ്പുകളും തെലുങ്കിലും തമിഴിലും ഉണ്ടായതുപോലെ മലയാളസിനിമാ വ്യവസായത്തിൽ ഉണ്ടായതായി കാണപ്പെടുന്നില്ല (Sreenivas 2008:75). ഒരുപക്ഷെ അതിനു കാരണം മലയാള നാട

കങ്ങളിൽ ഉപയോഗിച്ചിരുന്ന ഭാഷയായിരുന്നു ആദ്യകാല മലയാള സിനിമകളിൽ ഉപയോഗിക്കപ്പെട്ടത് എന്നതാവാം.

ആദ്യഘട്ടത്തിലെ മലയാളസിനിമയെ തമിഴിലെയും മലയാളത്തിലെയും നാടകങ്ങളുടെ ഉൽപ്പന്നമായി കണക്കാക്കാം. ആദ്യ ശബ്ദചിത്രമായ *ബാലന്റെ* (സംവിധാനം. എസ്.നോട്ടാനി, 1938) തിരക്കഥയും വരികളും രചിച്ചത് നാടകപ്രവർത്തകനായ മുതുകുളം രാഘവൻ പിള്ളയാണ് (ഗോപാലകൃഷ്ണൻ 2004:55). 'കോട്ടക്കൽ നാടകസമിതി' എന്ന നാടക കമ്പനിയിൽ നിന്നുള്ളവരായിരുന്നു നായകനും (കുഞ്ഞു നായരും) നായികയും (എം. കെ കമലം). 1928–1950 കാലഘട്ടത്തിൽ നിർമ്മിച്ച 11 സിനിമകളിൽ, ആദ്യത്തെ ശബ്ദചിത്രമായ *ബാലൻ* മുതൽ, കഥയും തിരക്കഥയും നാടകമേഖലകളിൽ നിന്നുള്ളവരാണ് നിർവഹിച്ചത്. അവയിൽ പലതിനും തമിഴ് പശ്ചാത്തലവും ഉണ്ടായിരുന്നു. സിനിമ നാടകത്തിന്റെ ഒരു വിപുലീകരണം മാത്രമായിരുന്നു എന്ന് വേണം കരുതാൻ. സംവിധായകർ ഉൾപ്പെടെയുള്ള സാങ്കേതികവിദഗ്ധർ വ്യത്യസ്ത ഭാഷാപശ്ചാത്തലത്തിൽ നിന്നുള്ളവരായതിനാൽ ഭാഷാപ്രശ്നം/ വൈവിധ്യം തുടക്കത്തിൽ പ്രധാനമായിരുന്നില്ല. എന്നിരുന്നാലും, മലയാള ചലച്ചിത്രവ്യവസായം പ്രധാനമായും സ്ഥാപിക്കപ്പെട്ടതു തമിഴരെയും അവരുടെ ഭാഷയെയും അപരവൽക്കരിച്ചുകൊണ്ടാണ്. ചെന്നൈയിൽ നിന്ന് കേരളത്തിലേക്കുള്ള മലയാളസിനിമാവ്യവസായത്തിന്റെ മാറ്റത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനവാദമായി ഉയർത്തിയത് മലയാളസിനിമയുടെ ചിത്രീകരണം കേരളത്തിലേക്ക മാറ്റുമ്പോൾ അതു മലയാളികളെ തങ്ങളുടെ സിനിമകളിലൂടെ സ്വന്തം സൗന്ദര്യശാസ്ത്രവും സംസ്കാരവും സൃഷ്ടിക്കാൻ പ്രാപ്തരാക്കുകയും സാമ്പത്തിക വികസനത്തിനു ഉപകരിക്കുകയും ചെയ്യും എന്നതായിരുന്നു എന്നാണ് ജെൻസൺ ജോസഫ് വാദിക്കുന്നത് (2013:39). കേരളത്തിലെ സാംസ്കാരിക ഉന്നതർ പ്രാദേശികപ്രേക്ഷകരെ 'ധാർമ്മികമായി തരം താഴ്ത്തുന്ന' തമിഴ് സിനിമകളിൽ നിന്നു മോചിപ്പിക്കും" എന്ന് പ്രഖ്യാപിച്ചുകൊണ്ട് തമിഴ് സി

നിമയെ അപരവൽക്കരിച്ചപ്പോൾ ആദ്യകാല സിനിമാനിർമ്മാതാക്കൾ അതു തങ്ങളുടെ മാർക്കറ്റിംഗ് തന്ത്രമായി ഉപയോഗിക്കുകയും അതു കേരളത്തിൽ സ്റ്റുഡിയോകൾ സ്ഥാപിക്കുവാനും മലയാളസിനിമകളുടെ സ്ഥിരമായ നിർമ്മാണം സാധ്യമാക്കുവാനായും ഇടയായി എന്നാണ് 1930–കളുടെ അവസാനത്തിൽ *മലയാളമനോരമ, മാതൃഭൂമി* തുടങ്ങിയ പത്രങ്ങളിൽ വന്ന പത്രവാർത്തകൾ പരിശോധിച്ചു കൊണ്ടു ജോസഫ് കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നു.

തമിഴിനോടൊപ്പം മറ്റു ന്യൂനപക്ഷ/താഴെക്കിടയിലുള്ള സമുദായങ്ങളെ പാർശ്വവൽക്കരിച്ചുകൊണ്ടു ഒരു വരേണ്യമലയാളിസ്വത്വം പ്രാരംഭഘട്ടത്തിൽ തന്നെ മലയാളസിനിമയിൽ നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടു. എന്നാൽ 1950–കളിലെ മലയാളസിനിമ വർഗം, ജാതി എന്നിങ്ങനെയുള്ള സ്വത്വങ്ങളെല്ലാം അപ്രധാനമാക്കിയ മതേതരസ്വഭാവമുള്ളവയാണെന്നു പരാമർശിച്ചുകൊണ്ട്, സി.എസ്. വെങ്കിടേശ്വരൻ എഴുതുന്നു; “കേരളത്തെ സിനിമയിൽ കാണാനുള്ള ഈ ആഗ്രഹം, സിനിമയെന്ന പുതിയ മാധ്യമത്തിലൂടെ ഒരു കേരളത്തെ സങ്കൽപ്പിക്കാനും രൂപപ്പെടുത്താനുമുള്ള ആഗ്രഹം കൂടിയാണ്. ഉദാഹരണത്തിന്, 1950–കളിലെ നാഴികക്കല്ലായ നീലക്കുയിലിന്റെ നിർമ്മാതാക്കൾ അവരുടെ ശ്രമത്തെ വിവരിച്ചത് ഇങ്ങനെയാണ്: “നമ്മുടെ സിനിമ നമ്മൾ യഥാർത്ഥത്തിൽ സംസാരിക്കുന്ന രീതിയിൽ സംസാരിക്കുന്നതാവണം, അതിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ നമ്മൾ കഴിക്കുന്ന രീതിയിൽ കഴിക്കണം, നമ്മളെപ്പോലെ വസ്ത്രം ധരിക്കണം (2012:1)”. ജെൻസനെപ്പോലെ, സി.എസ്. വെങ്കിടേശ്വരൻ മലയാളസിനിമ വിഭാവനം ചെയ്ത ഒരു ഏകമലയാളിസ്വത്വത്തെ പ്രശ്നവൽക്കരിക്കുന്നതിനുപകരം അത് അവ്യക്തമായ സ്വത്വത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു എന്നു മാത്രമാണ് വാദിക്കുന്നത്. ഇത്തരം ആദ്യകാലപരസ്യങ്ങൾ മലയാളികൾക്ക് ഒരു ഏകസ്വത്വമാണ് വിഭാവനം ചെയ്യുന്നത്. നേരത്തെ സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ, പാർശ്വവൽക്കരിക്കപ്പെട്ട വിഭാഗങ്ങൾ സംസാരിക്കുന്ന മലയാളവും തമിഴ് പോലെത

ന്നെ മലയാളസിനിമയിലെ അപരസ്ഥാനത്തു തന്നെ ആയിരുന്നു. തുടക്കത്തിലേ തന്നെ സാംസ്കാരികപ്രമുഖർ അവരുടെ ഭാഷയും സംസ്കാരവും ഉത്തമമായി ഉയർത്തിക്കാട്ടുന്നതിൽ വിജയിച്ചു.

ഭാഷയുടെ കാര്യത്തിൽ ഇങ്ങനെ മാറ്റം ഉണ്ടായപ്പോൾ ജാതിയെ പറ്റിയും മതത്തെപറ്റിയും പരാമർശിക്കുമ്പോൾ ജെന്നിറോവേനയുടെ വാദം വളരെ പ്രാധാന്യം അർഹിക്കുന്നു. മലയാളസിനിമയുടെ ആദ്യഘട്ടത്തിൽ തന്നെ, മറ്റു സമുദായങ്ങളെയും ന്യൂനപക്ഷങ്ങളെയും പാർശ്വവൽക്കരിച്ചു കൊണ്ടു ഒരു സവർണ്ണഹിന്ദുവിനെ നായകനും ഉത്തമപുരുഷനുമായി മലയാളി തുടക്കത്തിൽ തന്നെ വിഭാവനം ചെയ്യപ്പെട്ടിരുന്നു എന്നവർ പറയുന്നു. ഉദാഹരണത്തിന്, *നീലക്കുയിൽ* (സംവിധാനം. പിഭാസ്കരൻ, രാമുകാര്യാട്ട്, 1954), ഒരു ഉയർന്ന ജാതിക്കാരനായ സ്കൂൾമാസ്റ്ററുടെ കഥ ഒരു സാധാരണമലയാളിയുടെ കഥയായി നമുക്കു മുന്നിൽ എങ്ങനെ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു എന്ന് അവർ പരിശോധിക്കുന്നു. അവർ ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചതുപോലെ, മലയാളസിനിമയുടെ തുടക്കത്തിൽ തന്നെ വിഭാവനം ചെയ്യപ്പെടുന്ന സാധാരണമലയാളി, സവർണ്ണ ഹിന്ദുമലയാളിയാണ്, അത് സിനിമയിലെ മുസ്ലീംകഥാപാത്രത്തെ അപരവൽക്കരിച്ചു കൊണ്ടാണ് സാധ്യമാവുന്നത്. മൊയ്തു (ബാലകൃഷ്ണമേനോൻ) എന്ന മുസ്ലീംകഥാപാത്രവും അദ്ദേഹം പാടുന്ന 'മാപ്പിള'ഗാനവും ചിത്രത്തിന്റെ പ്രധാന ആകർഷണങ്ങളായി കണക്കാക്കപ്പെട്ടിരുന്നു. എന്നിരുന്നാലും, അദ്ദേഹം ഒരു ഹാസ്യനടന്റെ വേഷം മാത്രമായി ചുരുങ്ങുകയും, 'മുസ്ലിംഭാഷ' യഥാർത്ഥത്തിൽ ചിരി ഉണർത്താൻ മാത്രമുള്ള മാധ്യമമായി ഉപയോഗിക്കപ്പെടുന്നുവെന്നും അവർ പറയുന്നു. മൊയ്തുവിന്റെ കഥാപാത്രത്തിന് സിനിമയിൽ ലഭിക്കുന്ന പ്രാധാന്യം, മലയാളം സംസാരിക്കുന്ന പ്രദേശങ്ങളിൽ നിന്നു സാംസ്കാരികമായി വ്യത്യസ്തമായി നിൽക്കുന്ന മലബാറിൽ നിന്നുള്ള പ്രേക്ഷകരെ ആകർഷിക്കാനുള്ള സിനിമയുടെ ശ്രമത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്നതായാണ് ജോസഫ് വാദിക്കുന്നത് (Jenson 2012:83). മലബാ

റിലെ പ്രേക്ഷകരെ ആകർഷിക്കുന്നതിനു പകരം, റൊവേന സൂചിപ്പിക്കുന്ന തുപോലെ, മലബാറിലെ മുസ്ലീങ്ങളെ അപരരാക്കി ഒരു ഉത്തമസവർണ്ണ ഹിന്ദുമലയാളി സ്ഥാപിക്കപ്പെട്ടു എന്നു വേണം അനുമാനിക്കാൻ.

ഉദയസ്റ്റുഡിയോ (1947), മെറിലാൻഡ് സ്റ്റുഡിയോ (1952) എന്നിവ സ്ഥാപിക്കപ്പെട്ടത് മലയാള സിനിമാചരിത്രത്തിലെ പ്രധാനപ്പെട്ട ഏടാണ്. മലയാളസിനിമയുടെ മലയാളത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളവും ഇതുവളരെ പ്രധാനപ്പെട്ടതാണ്. ഉദയാ സ്റ്റുഡിയോയിൽ ആദ്യമായി നിർമ്മിച്ച *വെള്ളിനക്ഷത്രം* (ഡയറക്ടർ ഫെലിക്സ്ജെ ബേയ്സ് 1949) പരസ്യം ചെയ്യപ്പെട്ടതിങ്ങനെയാണ്: "മലയാളികൾ നിർമ്മിച്ച സ്റ്റുഡിയോയിൽ മലയാളികൾ നിർമ്മിച്ച മലയാളം സിനിമ" (Joseph 2013: 40). നേരത്തെ സൂചിപ്പിച്ചതു പോലെ, മലയാളചലച്ചിത്രവ്യവസായത്തിലെ ആദ്യത്തെ ഫിലിം പ്രൊഡക്ഷൻ സ്റ്റുഡിയോ ആയിരുന്നു ഉദയസ്റ്റുഡിയോ. ഉദയസ്റ്റുഡിയോ ആലപ്പുഴയിൽ സ്ഥാപിച്ചെങ്കിലും മലബാർമേഖലയെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ള ബ്ലോക്ക്ബസ്റ്ററുകൾ, പ്രത്യേകിച്ച് വടക്കൻപാട്ടുകൾ കൊണ്ടാണ് അത് പ്രശസ്തമായത്. *കിടപ്പാടം* (1955) എന്ന ചിത്രത്തിന്റെ പരാജയത്തിനുശേഷം ഉദയാസ്റ്റുഡിയോ സ്സിനിമാനിർമ്മാണത്തിൽ നിന്ന് പിന്മാറുകയും 1960–ൽ *ഉമ്മ* എന്ന വമ്പൻഹിറ്റിലൂടെ തിരിച്ചുവരികയും ചെയ്തു. മലബാർ മുസ്ലീംഭാഷകൾ എഴുതാനുള്ള കഴിവറിഞ്ഞാണ് കുഞ്ചാക്കോ ശാരംഗപാണിയെ *ഉമ്മയ്ക്ക് തി*രക്കഥയെഴുതാൻ ക്ഷണിച്ചതെന്ന് പറയപ്പെടുന്നു (ശ്രീകുമാർ 2014:137). മലബാറിലെ പ്രാദേശികഭാഷകൾ പ്രതിനിധാനം ചെയ്തുകൊണ്ടു വടക്കൻപാട്ടുകളെ അടിസ്ഥാനമാക്കി ഇരുവരും ചേർന്ന് നിർമ്മിച്ച സിനിമകളും മികച്ച സ്വീകാര്യത നേടി. മലബാറിന്റെ ഭാഷാഭേദങ്ങളോടുള്ള വാണിജ്യതാൽപ്പര്യം മുൻപേ സൂചിപ്പിച്ചതാണ് എന്നിരുന്നാലും, മലബാറിലെ പ്രാദേശികഭാഷ മലബാറിലെ മുസ്ലീം സമുദായത്തിൽ മാത്രം ഒതുങ്ങുന്നില്ല; മറിച്ച് അത് വടക്കേ മലബാറിലെ തിയ്യഭാഷയും പുനർനിർമിച്ചതായി അനുമാനിക്കാം.

ഉണ്ണിയാർച്ചയും ഒരു വടക്കൻ വീരഗാഥയും: പ്രദേശം, ഭാഷ, ജാതി, ലിംഗ പദവി

പുത്തൂരം പാട്ടുകൾ തീയ്യരെക്കുറിച്ചും തച്ചോളി പാട്ടുകൾ നായന്മാരെക്കുറിച്ചും ഉള്ളവയാണ് എന്ന് മുൻപേ സൂചിപ്പിച്ചു. എന്നാൽ വടക്കൻ പാട്ടുകളെ പ്രമേയമാക്കിക്കൊണ്ടുള്ള പിൽക്കാല സിനിമകളിൽ പ്രതേകിച്ചും എം. ടിയുടെ സിനിമയിൽ തിയ്യരെ പ്രശ്നകരമായ രീതിയിൽ പ്രതിനിധാനം ചെയ്തു എന്നുള്ളതാണ് ഇവിടുത്തെ വാദം. തിയ്യരോടൊപ്പം തിരസ്കരിക്കപ്പെട്ടതാണ് തിയ്യ സ്ത്രീകളുടെ ചരിത്രവും, പ്രത്യേകിച്ച് അവരുടെ ലിഗപദവിയെക്കുറിച്ചും ഭാഷയെക്കുറിച്ചും സംസ്കാരത്തെക്കുറിച്ചും ഉള്ള അറിവുകൾ. വടക്കൻ പാട്ടിൽ പരാമർശിക്കപ്പെടുന്ന ഒരു ജനപ്രിയ, ഇതിഹാസ വനിതാപോരാളിയാണ് ഉണ്ണിയാർച്ച. അവർ പതിനാറാം നൂറ്റാണ്ടിൽ മലബാറിൽ ജീവിച്ചിരുന്ന തിയ്യസ്ത്രീയായി കരുതപ്പെടുന്നു. വടക്കൻ പാട്ടിനെ ആധാരമാക്കി നിർമിച്ച ആദ്യ സിനിമയായ *ഉണ്ണിയാർച്ച*, ശാരംഗപാണി എഴുതിയ തിരക്കഥയും സംഭാഷണങ്ങളും കൊണ്ട് വടക്കേ മലബാറിന്റെ പ്രാദേശികഭാഷാശൈലി പുനർനിർമ്മിക്കുന്ന സിനിമ ആയാണ് അവകാശപ്പെടുന്നത്. സാധാരണ വടക്കൻപാട്ടു ശൈലിയിലാണ് ഇതിലെ ഗാനങ്ങളും ഒരുക്കിയിരിക്കുന്നത്. ലിംഗഭേദം, ജാതി, പ്രദേശം തുടങ്ങിയ ചോദ്യങ്ങളോടും ശാരംഗപാണി നീതി പുലർത്തുന്നതായി തോന്നുന്നു. വടക്കൻ പാട്ടുകളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ഉണ്ണിയാർച്ചയെ അദ്ദേഹം പുനർനിർമ്മിക്കുന്നു. വളരെ ധീരയായ കഥാപാത്രമായാണ് ഉണ്ണിയാർച്ച അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്.

ഉണ്ണിയാർച്ച എന്ന സിനിമയിലേക്കു വരുമ്പോൾ, കളരിപ്പയറ്റ് ആശാനായ കണ്ണപ്പചേകവരുടെ (തിക്കുറിശ്ശി) മകൾ ആണ് ഉണ്ണിയാർച്ച (രാഗിണി). ആൺമക്കളായ ആരോമൽ (സത്യൻ), ഉണ്ണിക്കണ്ണൻ (ഗോപാലകൃഷ്ണൻ) അനന്തിരവനായ ചന്തു (കോട്ടയം ചെല്ലപ്പൻ) എന്നിവരോടൊപ്പം തന്നെ ഉണ്ണിയാർച്ചയെയും അദ്ദേഹം ആയോധനകല പരിശീലിപ്പിക്കുന്നതായി നാം കാണുന്നു. ഉണ്ണിയാർച്ച കണ്ണപ്പചേകവരുടെ മരുമകൻ

ചന്തുവിനെ (കോട്ടയം ചെല്ലപ്പൻ) അംഗപരിശീലനത്തിനിടയിൽ തോൽപ്പിക്കുന്ന രംഗത്തിലാണ് ചന്തുവിനെ നമുക്കു പരിചയപ്പെടുത്തുന്നത്. അവരോടു തോൽക്കുന്ന ചന്തുവിനെ ആണും പെണ്ണും കെട്ടവനായി പലസന്ദർഭങ്ങളിലായി ഉണ്ണിയാർച്ചയും ആരോമലും വിളിക്കുന്നുണ്ട്. ചന്തു ഉണ്ണിയാർച്ചയെ പീഡിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾ ആരോമൽ അവളെ രക്ഷിക്കുന്നു. കണ്ണപ്പച്ചേകരുടെ ഇഷ്ടപ്രകാരം തന്റെ മുറച്ചെറുക്കനായ ചന്തുവിനെ വിവാഹം കഴിക്കുന്നതിനു പകരം ആരോമലിന്റെ സഹായത്തോടെ അടുത്ത ഗ്രാമത്തിലുള്ള കുഞ്ഞിരാമനെ (പ്രേംനസീർ) ഉണ്ണിയാർച്ച പ്രണയിച്ചു വിവാഹം കഴിക്കുകയും ആരോമലിനോടും ഉണ്ണിയാർച്ചയോടും ചന്തുവിന്റെ ശത്രുത തുടരുകയും ചെയ്യുന്നു.

ചിത്രത്തിലെ പലരംഗങ്ങളിലും ഉണ്ണിയാർച്ചയെ ശക്തയായ കഥാപാത്രമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ആദ്യ കളരിരംഗത്തിൽ ചന്തുവിനൊപ്പം ആയോധനകല അഭ്യസിക്കുമ്പോൾ തന്നെ അവൾ അവനെ പരാജയപ്പെടുത്തുന്നു എന്ന് കണ്ടല്ലോ. വെള്ളത്തിൽ മുങ്ങിമരിക്കുന്നതിൽ നിന്ന് അവളെ രക്ഷിച്ചതുകൊണ്ടാണ് ഉണ്ണിയാർച്ച കുഞ്ഞിരാമനുമായി പ്രണയത്തിലായത്. അവൾ വിവാഹം കഴിക്കുന്ന കുഞ്ഞിരാമനും അവളും തമ്മിലുള്ള അധികാരബന്ധവും ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതാണ്. അവൾ കുഞ്ഞിരാമനോടു പറയുന്ന സംഭാഷണം ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതുണ്ട്; "വാളെടുക്കുമെങ്കിലും ഞാൻ എന്നും അങ്ങയുടെ ഉത്തമയായ ഭാര്യയായിരിക്കും". എന്നിരുന്നാലും അവൾ അവന്റെ വാക്കുകൾ അനുസരിക്കാതെ, പൂരത്തിനായി അല്ലിമലർക്കാവിലേക്കു പോകുന്ന സ്ത്രീകളെ ശല്യപ്പെടുത്തുന്ന ജോനകപ്പടയുമായി (നാദാപുരത്തെ കൊള്ളക്കാർ) പടവെട്ടി, വടക്കൻപാട്ടുകളിൽ എന്നപോലെ, ജോനകപ്പടയുടെ നേതാവായ മൂപ്പനെ തോൽപ്പിക്കുകയും കൊള്ളക്കാരുടെ പിടിയിൽ നിന്ന് സ്ത്രീകളെ രക്ഷിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അതേ രംഗത്തിൽ ജോനകപ്പടയുമായി ഏറ്റുമുട്ടുമ്പോൾ അവളെ രക്ഷിക്കാനുള്ള കുഞ്ഞിരാമന്റെ വിഫലശ്രമം നാം കാണുന്നു. ഒടുവിൽ ജോനകപ്പടയെ പരാ

ജയപ്പെടുത്തി ഉണ്ണിയാർച്ച കുഞ്ഞിരാമനെ രക്ഷിക്കുന്നു. ഉണ്ണിയാർച്ചയിൽ പുരുഷകഥാപാത്രങ്ങളുടെ, പ്രത്യേകിച്ച ചന്തുവിന്റെയും കുഞ്ഞിരാമന്റെയും 'ആണത്തം' പലതവണ ചോദ്യം ചെയ്യപ്പെടുന്നുണ്ട്. കുഞ്ഞിരാമൻ വാളെടുത്തു തന്റെ വീറു തെളിയിക്കുന്ന ഒരു രംഗവും സിനിമയിലില്ല. പകരം വളരെ മെലിഞ്ഞ ഒട്ടും ധൈര്യവും ശക്തിയുമില്ലാത്ത തന്റെ സന്തതസഹചാരിയായ കിട്ടുവിന്മേൽ അധികാര പ്രയോഗം നടത്തിയാണ് കുഞ്ഞിരാമൻ മിടുക്ക കാണിക്കുന്നത്. വെള്ളത്തിൽ വീഴുന്ന സ്ത്രീകളെ രക്ഷിച്ചുകൊണ്ടാണ് കുഞ്ഞിരാമനും കിട്ടുവും തങ്ങളുടെ ആണത്തം തെളിയിക്കുന്നത്. ഇവർ അങ്കംവെട്ടുന്നതായി നാം കാണുന്നെയില്ല. അതുകൊണ്ടാവാം കുഞ്ഞിരാമൻ ചേകവർ എന്നു സിനിമയിൽ പരാമർശിക്കുന്നതായി കാണാത്തതും. സ്ത്രീകളോട് കണ്ണുകൊണ്ട് യുദ്ധം ജയിച്ചവരായാണ് ഇവരെ നമ്മൾ കാണുന്നത്. മുൻപ് പറഞ്ഞതുപോലെ ചന്തുവിനെ 'ആണും പെണ്ണും കെട്ടവനാ'യി അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് കുഞ്ഞിരാമന്റെ ആണത്തത്തെ പ്രശ്നകാരമല്ലാത്തതായി രേഖപ്പെടുത്തുന്നത്. അങ്ങിനെ പലതരം 'ആണത്തങ്ങളും' ലിംഗപദവിയുടെ അപനിർമാണവും സിനിമയിൽ കാണാം.

ഇനി ജാതിയെകുറിച്ച് പറയുമ്പോൾ ഈ സിനിമ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ജാതി വ്യക്തമായി അടയാളപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. 'ചേകോത്തി' എന്നാണ് ഉണ്ണിയാർച്ചയെ പരാമർശിക്കുന്നത്. ചേകവരേയും അങ്കചേകവനേയും കുറിച്ചുള്ള നിരവധിപരാമർശങ്ങളും ഇതിൽ ഉണ്ട്. "അങ്കം പിടിച്ചാലേ ചേകവരാവൂ", "അങ്ക ചേകോൻ എന്നും സത്യത്തിനുവേണ്ടി പടവെട്ടി മരിക്കാൻ മടിക്കരുത്", "അങ്കത്തിൽ കുരുത്ത് അങ്കത്തിൽ വളർന്നു അങ്കത്തിൽ മരിക്കും പുത്തൂരംവീട്ടിലെ ചേകവരക്തം നമ്മുടെ സിരകളിലുള്ള കാലം ...പെണ്ണായ പെണ്ണിന്റെ റാണിയായ ആർച്ചയിൽ നിന്ന് ഞാൻഇത് നിനച്ചില്ല ആർച്ചെ", "പുത്തൂരം ചേകോത്തിക്കു ഈ കരച്ചിൽ കുറച്ചിലാണ്", "പുത്തൂരം വീട്ടിലെ പെണ്ണുങ്ങൾക്ക് കരച്ചിൽ കുറച്ചിലാണ്"എന്നിവയാണ് ഉദാഹരണങ്ങൾ. ഇത് കൂടാതെ കൊല്ലൻ, മുക്കവൻ, പാണൻ, എന്നീ ജാതിവി

ഭാഗങ്ങൾ സ്ക്രീനിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു, നായർ സമുദായങ്ങളെക്കുറിച്ചും പരാമർശമുണ്ട്. പാണനും പുള്ളുവനും മണ്ണാനുമെല്ലാം ഹാസ്യകഥാപാത്ര ങ്ങളായും പ്രധാനകഥാപാത്രങ്ങളുടെ ആശ്രിതരായും ആയാണ് വടക്കൻ പാട്ടുസിനിമകൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നതെന്നും ദിവ്യ പറയുന്നു (2019:122). ജാതിയുടെ അധികാരശ്രേണി നിലനിർത്താത്ത പ്രണയതിരഞ്ഞെടുപ്പുക ളും നാം കാണുന്നുണ്ട്. കോരിതമ്പ്രാന്റെ മകൾ ഇക്കിളിയെ സ്നേഹിച്ച കി ട്ടു, പാണൻ നൽകിയ വശീകരണമരുന്ന് ഉപയോഗിച്ച് പാണന്റെ തന്നെ മകളെ വിവാഹം കഴിക്കുന്നുണ്ട്. അവളുടെ പേരും ഇക്കിളി തന്നെയാണെ ന്നുള്ളത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. അതെസമയം ജാതിവ്യത്യാസം നിലനിർത്തുന്ന തിനെക്കുറിച്ചും പരാമർശംഉണ്ട്. ഉദാഹരണമായി അരിങ്ങോടരുടെ മകൾ ചന്തുവിനോട് "ഞങ്ങളും ചേകവന്മാരാണ് കയറി കുടിനീർ കഴിഞ്ഞു പോ യാലും ഒന്നും വരില്ല" എന്ന് പറയുന്നുണ്ട്. തൊട്ടുകൂടായ്മയെ നിലനിന്നി രുന്നു എന്നുള്ളതിനെക്കുറിച്ചുള്ള സൂചനയാണിത്.

വടക്കൻപാട്ടുകളിലെ ജാതിയെക്കുറിച്ചും ലിംഗപദവിയെ കുറിച്ചും ഉള്ള ദിവ്യയുടെ നിരീക്ഷണം ഇവിടെ പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്നു. വിമോചനസ മരം സൃഷ്ടിച്ച ജാതി–മത–സാമുദായിക ധ്രുവീകരണം മൂലം ചിന്നിച്ചിതറി പ്പോയ കേരളത്തെ ജാത്യാതീതവും മതാതീതവും മാനവികതയിലധിഷ്ഠിത വുമായ രാഷ്ട്രഭാവനയെ മുൻനിർത്തി ഏകോപിപ്പിക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങളാണ് വടക്കൻപാട്ടു സിനിമകൾ നടത്തുന്നത് എന്ന വാദത്തോടൊപ്പം തന്നെ (ibid:4) ജാതീയതക്കെതിരെ വടക്കൻപാട്ടു സിനിമകൾ കൃത്യമായ നില പാട് അവതരിപ്പിക്കുന്നുവെന്നും ദിവ്യ പറയുന്നു. (ibid:107). ആദ്യകാല വട ക്കൻപാട്ടു സിനിമകൾ മാനവികതയിലധിഷ്ഠിതമായ ദേശീയബോധത്തെ പിൻപറ്റുന്നു എന്ന് പറയുമ്പോഴും സൂക്ഷ്മവിശകലനത്തിൽ അത് ബ്രാഹ്മ ണികമായ ആശയധാരകളെക്കൂടി മുന്നോട്ടുവക്കുന്നവെന്നു കാണാവുന്ന താണ് എന്നും ദിവ്യ കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നു. ഹിന്ദുമതത്തിന്റെ ആചാരങ്ങളും വി ശ്വാസങ്ങളും പിൻപറ്റുന്നവരായാണ് ആരോമലും ഉണ്ണിയാർച്ചയും ഒതേന

ന്മെല്ലാം അവതരിപ്പിക്കുന്നതെന്നും അതുകൊണ്ടുതന്നെ കേരളത്തിനു ഒരു സമ്പൂർണ ഹൈന്ദവഭൂതകാലമായിരുന്നുവെന്ന തോന്നലാണ് ഈ സിനിമകൾ ഉണ്ടാക്കുന്നത് എന്നുള്ള നിരീക്ഷണവും വളരെ പ്രാധാന്യ മർഹിക്കുന്നു (ibid:111) ഈഴവരെയും തിയ്യരെയും ഒന്നായിക്കണക്കാക്കി ക്കൊണ്ടു ദിവ്യ പറയുന്നു;

> വടക്കൻപാട്ടുകളിൽ പുത്തൂരംപാട്ടുകൾ ഈഴവരെക്കുറിച്ചും തച്ചോളിപ്പാട്ടുകൾ നായന്മാരെക്കുറിച്ചുമാണ് പ്രതിപാദി ക്കുന്നതെങ്കിലും പാട്ടുകളുടെ ഉപജ്ഞാതാക്കൾ അവർണ സമുദായത്തിൽപ്പെട്ടവരും മുസ്ലിങ്ങളുമാണ്. അകവും പുറവും ഒരുപോലെ ബഹുസ്വരമായൊരു ആഖ്യാനപരിസരമാണ് വടക്കൻ പാട്ടുകൾക്കുള്ളത്. ഈ ബഹുസ്വരജീവിതത്തെ പറ്റെ അട്ടിമറിച്ചു കൊണ്ടു ഏകശിലാത്മകമായ സവർണ ഹിന്ദുവീര ഗാഥകളായി പാട്ടുകളെ അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് സിനിമകൾ ചെയ്യുന്നത്. അങ്ങനെ ചെയ്യുതിലൂടെ വടക്കൻപാട്ടുകൾ സവർണഹിന്ദുക്കളായ നായർ സമുദായത്തെക്കുറിച്ചുള്ള പാട്ടു കളാണ് എന്ന പ്രതീതി സൃഷ്ടിക്കുന്നു. അതുവഴി കേരളത്തിന് ഒരു പൊതുവായ സവർണ ഹിന്ദുഭൂതകാലമുണ്ടായിരുന്നു എന്നു സ്ഥാപിക്കുകയുമാണ് വടക്കൻപാട്ട് സിനിമകൾ ചെയ്യുന്നത് (2019: 113)

വടക്കൻ പാട്ടുസിനിമകളുടെ കൂട്ടത്തിലും പുത്തൂരംപാട്ടു സിനിമകളി ലാണ് രാമായണത്തിന്റെയും മഹാഭാരതത്തിന്റെയും സ്വാധീനം കൂടുത ലുള്ളതെന്നും ദിവ്യ നിരീക്ഷിക്കുന്നു. തച്ചോളിപ്പാട്ടു സിനിമകളിൽ ഒതേന നും കൂട്ടരും നായന്മാരാണെന്നു പലനിലക്കു വ്യക്തത വരുത്തുന്നുണ്ടെ ന്നും എന്നാൽ പുത്തൂരംപാട്ടു സിനിമകളിൽ ഈഴവരാണെന്നു പറയുന്നി ല്ലെന്ന് മാത്രമല്ല അവരെ സവർണ്ണരെയെന്ന പോലെയാണ് (നായ

ന്മാരെന്ന) അവതരിപ്പിച്ചിരുക്കുന്നതെന്നും ദിവ്യ കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നു (ibid:121). വടക്കൻ പാട്ടുകളിലെ നായികമാർ രവിവർമ്മചിത്രങ്ങളിലെ നായർ യുവതികളെ പോലെയാണെന്നും പ്രത്യേകിച്ചും ഉണ്ണിയാർച്ചയിലെ രാഗിണി എന്ന നിരീക്ഷണവും പ്രധാനമാണ്. തുടക്കം മുതൽ സ്വഭാവശുദ്ധിയുള്ള പതിവ്രതയായ സ്ത്രീയായി ഉണ്ണിയാർച്ചയെ കാണുന്നുണ്ടെങ്കിലും അരിങ്ങോടരുടെ പെൺമക്കൾ മാനം വിൽക്കാൻ മടിക്കാത്തവരാണ് എന്ന് അവരെക്കൊണ്ടു സിനിമപറയിപ്പിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും തന്റെ ആങ്ങളയുടെ ജീവൻ രക്ഷിച്ചാൽ ഞാൻ എന്തിനും തയ്യാറാകുമെന്നും കഴിഞ്ഞതെല്ലാം മറക്കണമെന്നും പൊറുക്കണമെന്നും ആർച്ച പറയുന്നുണ്ട്. ആങ്ങളയുടെ ജീവൻ രക്ഷിക്കാനുള്ള ഒരു തന്ത്രമായി കാണാനാണ് സിനിമ നമ്മെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നതും. ചന്തുവിനെ കൊല്ലാൻ വേണ്ടി ശപഥമെടുത്തു അയാളെ പടവെട്ടി ഓടിച്ച സ്ത്രീയായും നാം അവരെ കാണുന്നു.

ഇനി പ്രാദേശികതയിലേക്കും ഭാഷയിലേക്കും വരുമ്പോൾ, കടത്തനാടൻ ദേശഭാഷയോട് നീതി പുലർത്തികൊണ്ടുള്ള രീതിയിലല്ല വടക്കൻപാട്ടു സിനിമകളിലെ ഭാഷാവതരണം എന്നാണ് "കടത്തനാടൻ സിനിമകളിലെ ഭാഷാഭ്രമിക"എന്ന ലേഖനത്തിൽ റിൻസി ബി. പറയുന്നത്(2017:270). ചലച്ചിത്രഭാഷ്യത്തിനു അത് സംസാരിക്കുന്ന കഥയുടെ പശ്ചാത്തലമായ ദേശത്തിന്റെ ഭാഷാശൈലിയാണ് വേണ്ടതെന്നും കടത്തനാടൻ സിനിമകളായ *തച്ചോളിഒതേനൻ*, *ഉണ്ണിയാർച്ച*, *തുമ്പോലാർച്ച* തുടങ്ങി *ഒരു വടക്കൻ വീരഗാഥ*, *കടത്തനാടൻ അമ്പാടി* വരെ ഈ നീതികേട്ടു കാണാൻ കഴിയും എന്നും അവർ പറയുന്നു (ibid: 272–73). 'വരീൻ, 'ചൊല്ലിൻ', 'നിർത്തിൻ', 'നേരാങ്ങള', ഉടപ്പെറന്നോളും' തുടങ്ങി പൊതുവാക്കുകൾക്കപ്പുറത്തേക്കു ഈ സിനിമകൾ പോവുന്നില്ല എന്നും കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നു (ibid:273). എന്നാൽ കടത്തനാടൻ ശൈലി അഥവാ വടക്കൻപാട്ടുകളിലെ പല പദങ്ങളും *ഉണ്ണിയാർച്ച*യിൽ ഉപയോഗിച്ചതായി കാണാം. 'നടക്കിൽ', 'കാവ്', 'പറയിൻ', 'വന്നോളിൻ' 'തെല്ലുമാറിൻ', 'വെ

ക്കം കേറി വാരിനടി', 'വീട്ടോളം വന്നിട്ട് പോയാൽ പോരെ', 'ഏനിവിടെ നിക്കുന്നു', 'ഒറ്റിക്കോളിൻ", 'ഉടപ്പിറന്നോൻ', 'അനന്തിരവനോട് ചോദീര്", 'മച്ചുനിയൻ' എന്നിവയൊക്കെയാണ് ഉദാഹരങ്ങൾ. ഇതുകൂടാതെ *ഉണ്ണിയാർച്ച*യിൽ ധാരാളം വടക്കൻപാട്ടുകൾ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്.

എം.ടി.വാസുദേവൻനായർ എഴുതി ഹരിഹരന്റെ സംവിധാനത്തിൽ നിർമ്മിക്കപ്പെട്ട *ഒരു വടക്കൻ വീരഗാഥ*, പുത്തൂരംപാട്ടുകളുടെ ഭാഗമായ 'യഥാർത്ഥ' ഗാനത്തിന്റെ ഇതിവൃത്തം പുനർനിർമ്മിക്കുന്നു എന്നാണ് അവകാശപ്പെടുന്നത്. കഥയിൽ വരുത്തിയ മാറ്റങ്ങളെക്കുറിച്ച് എം.ടി. തിരക്കഥയുടെ ആമുഖത്തിൽ പറയുന്നത് ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതാണ്. വടക്കൻപാട്ടിൽ പറയുന്നത് ചന്തുവിനെ ചതിക്കാൻ പ്രേരിപ്പിച്ചത് അരിങ്ങോടരാണ് എന്നാണ്. എന്നാൽ അത്തരം ഒരു ആശയം ഒരു സ്ത്രീയുടെ ഇടപെടൽ ഇല്ലാതെ നടക്കാൻ വഴിയില്ല എന്നും അത് അരിങ്ങോടരുടെ മകളുടെ തന്ത്രമായി വായിക്കേണ്ടതാണെന്നുമാണ് (ഷൈമ 2012:13) അങ്ങനെ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളെ മാത്രമല്ല പകരം എല്ലാ പ്രധാനകഥാപാത്രങ്ങളെ അപനിർമിച്ചുകൊണ്ടാണ് എം.ടി. സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിച്ചത്. ശീർഷകഗാനം ചന്തുവിന്റെ ചതിയെക്കുറിച്ചു പരാമർശിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും സിനിമ അപനിർമാണം ചെയ്തു ചന്തുവിനെ നായകസ്ഥാനത്തു നിർത്തുന്നു. ഇതോടൊപ്പം ഉണ്ണിയാർച്ചയുടെയും കുഞ്ഞിരാമന്റെയും കഥാപാത്രങ്ങളെയും എം.ടി. പ്രധാനമായും പൊളിച്ചെഴുതുന്നു. ശക്തയായ വനിതാ പോരാളിയായ ഉണ്ണിയാർച്ചയെ മോശം സ്ത്രീയായും വശീകരിക്കുന്നവളായും ചന്തുവിനെ അവളുടെ വ്യക്തിപരമായ താൽപ്പര്യങ്ങൾക്കായി ഉപയോഗിക്കുന്നവളായും ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. അവളുടെ സഹോദരന്റെ വാക്കുകൾ പാലിക്കാൻ സ്നേഹം ത്യജിക്കാൻ തയ്യാറുള്ള ദുർബലയായ സ്ത്രീയായും വിവാഹശേഷം നാല്ച്ചുവരുകൾക്കുള്ളിൽ ഒതുങ്ങുന്ന അനുസരണയുള്ള ഭാര്യയായും മരുമകളായും ഭർത്താവിനെ ചതിച്ചു കാമുകനോടൊപ്പം അന്തിയുറങ്ങാൻ പോവുന്ന, പിടിക്കപ്പെടുമ്പോൾ കാമുകനെ പുറന്തള്ളുന്ന 'ചതി

യത്തി' ആയും അവർ അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടു. കളരിയിൽ ഉണ്ണിയാർച്ചയെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ആദ്യരംഗത്തിൽ, ചന്തു ഉണ്ണിയാർച്ചയെ പരാജയപ്പെടുത്തുകയും ആ രംഗത്തിലെ അവളുടെ പ്രതികരണം അവർക്കിടയിൽ പ്രണയം ഉണ്ടെന്നു സ്ഥാപിക്കാൻ ഉപയോഗിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഉണ്ണിയാർച്ചയിലേതു പോലെ ഈ സിനിമയിലും കുഞ്ഞിരാമനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതു 'ആണും പെണ്ണും കെട്ടവൻ' ആയിത്തന്നെയാണ്.

ഇതു കൂടാതെ ജാതിയെക്കുറിച്ചുള്ള ചോദ്യവും ഈ സിനിമയിൽ വളരെ പ്രശ്നകരമായി തോന്നുന്നു. ചേകവർ വടക്കേ മലബാറിലെ താഴ്ന്ന ജാതിക്കാരാണെങ്കിലും, ആയോധനകലയിൽ മികവ് പുലർത്തുന്ന യോദ്ധാവായാണ് എം. ടി. അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ചേകവനെ പറ്റി ഒരുപാട് പരാമർശങ്ങൾ ഉണ്ടെങ്കിലും ഇതിൽ ജാതിയെ കണ്ടെത്തുക പ്രയാസമാണ്. സവർണബിംബങ്ങളിലൂടെയും ഭാഷയിലൂടെയും എം. ടി. സവർണ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വത്വത്തെയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. മലയൻ, പാണൻ, മേനോൻ എന്നിങ്ങനെ ജാതി പരാമർശങ്ങൾ ഉണ്ടെങ്കിലും സിനിമയുടെ സവർണപരിസരം പ്രശ്നകരമാണ്. ഉപയോഗിക്കുന്ന ഭാഷ, വള്ളുവനാടൻ ഭാഷാഭേദമാണ്. ഇത് വടക്കേ മലബാറിന്റെയോ ചേകവരുടെയോ തീയ്യരുടെയോ ഭാഷാഭേദങ്ങളെ പുനർനിർമ്മിക്കുന്നില്ല. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിൽ *മുറപ്പെണ്ണു*മായി ബന്ധപ്പെട്ട ഒരു സംഭവം നാം പരിശോധിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ആയിരത്തിതൊള്ളായിരത്തി അറുപത്തിഅഞ്ചിൽ അദ്ദേഹം വള്ളുവനാടൻ ഭാഷയിൽ തിരക്കഥയെഴുതിയ ആദ്യ സിനിമയാണ് *മുറപ്പെണ്ണ്*. എം.ടി. യുടെ വള്ളുവനാടൻ ഭാഷാപ്രയോഗത്തെ കുറിച്ച് വിതരണക്കാരിൽ ഒരാൾ അഭിപ്രായപ്പെട്ടതു പോലെ, ഈ ഭാഷാപ്രയോഗം ആരെയും ആകർഷിക്കില്ലെന്ന് അതിന്റെ നിർമ്മാതാവിന് തോന്നുകയും തിരുവിതാംകൂറിലെ ജനങ്ങൾ ഇത് സ്വാഗതം ചെയ്യില്ല എന്നുള്ള കാരണം പറഞ്ഞു മലയാളത്തിലെ ആദ്യ ശബ്ദസിനിമയായ *ബാലന്റെ* തിരക്കഥാകൃത്ത് മുതുകുളം രാഘവൻ പിള്ള തന്നെ തിരക്കഥ എഴുതണമെ

ന്നും അദ്ദേഹം നിർദ്ദേശിച്ചു. എന്നാൽ എം. ടി. ഇതിൽ നിന്നും പിന്തിരിയാൻ തയ്യാറായില്ല എന്ന് മാത്രമല്ല ചിത്രം വൻ വിജയമാവുകയും ചെയ്തു. അങ്ങനെ വള്ളുവനാടൻ ഭാഷ മലയാളം ചലച്ചിത്ര വ്യവസായത്തിന്റെ അഭിവാജ്യഘടകമാവുകയും അത് നല്ല മലയാളത്തെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുകയും ചെയ്തു. ഇങ്ങനെ പ്രബലവിഭാഗത്തിന്റെ ഭാഷാഭേദങ്ങൾ എങ്ങനെയാണ് സിനിമയിലൂടെ കേരളത്തിന്റെ 'തനതു ഭാഷ' അല്ലെങ്കിൽ നിലവാരമുള്ള ഭാഷയായി മാറുന്നത് എന്നുള്ളതു നാം കണ്ടു. കുഞ്ചാക്കോ (ഉദയ സ്റ്റുഡിയോസ്) നിർമിച്ച *ഉണ്ണിയാർച്ചയും* (1961) എം. ടി. വാസുദേവൻ നായരുടെ തിരക്കഥയിൽ ഹരിഹരൻ നിർമിച്ച (1989) *ഒരു വടക്കൻ വീരഗാഥയും* ആണ് ഇവിടെ പ്രധാനമായും പരിശോധിച്ചത്. കുഞ്ചാക്കോയും എം ടി വാസുദേവൻ നായരും ജാതി, ലിംഗപദവി, ഭാഷ, പ്രദേശം എന്നിവയെ വ്യത്യസ്തമായി അടയാളപ്പെടുത്തിയവിധം പ്രശ്നവൽക്കരിക്കുമ്പോൾ എം ടിയുടെ തിരക്കഥ എങ്ങിനെ ചേകവരെ/ തിയ്യരെയും അവരുടെ ഭാഷയെയും വടക്കൻ പാട്ടുകളിലെ വീരനായിക ഉണ്ണിയാർച്ചയെയും പാർശ്വവൽക്കരിച്ചു എന്നും ഈ ലേഖനം ഊന്നിപ്പറയുന്നു.

കുറിപ്പുകൾ

1. ഈ പ്രബന്ധത്തിന്റെ പ്രകരണത്തിൽ മൂന്നാംഘട്ടം വിശേഷമായി ചർച്ച ചെയ്യുന്നില്ല.
2. ഇവയുടെ ആധികാരിതയെ സംബന്ധിച്ചുള്ള ആലോചന എന്നതിലപ്പുറം ആ പാഠങ്ങളിലെ പ്രതിനിധാനങ്ങളെയാണ് പഠനവിധേയമാക്കുന്നത്.
3. ദിവ്യ കെ.യുടെ ഗവേഷണപ്രബന്ധത്തിൽ, വടക്കൻ പാട്ടുകളെ ഉദ്ധരിച്ചുകൊണ്ട്; "അങ്കത്തിനു പുറപ്പെടുന്നതിനു മുൻപ് ആരോമൽ ചേകവർ അനുജൻ ഉണ്ണിക്കണ്ണനോട് അവരുടെ കുടുംബത്തിന്റെ ചരിത്രം പറയുമ്പോൾ ചേരമാൻ പെരുമാൾ തമ്പുരാൻ ഈഴവത്തു നാട്ടിലെ രാജാവിന് ഓല അയച്ചു വരുത്തിയതാണ് നമ്മുടെ കാരണവന്മാരെന്നും രാജാവ് നൽകിയ സ്ഥാനമാനങ്ങളുടെ കൂട്ടത്തിൽ ചേകോൻ പദവി നൽകിയതിനെ കുറിച്ചും പറയുന്നു"

ചേകോൻ എന്നത് ജാതിയല്ല മറിച്ച പദവിയാണെന്നു വ്യക്തമാണ് എന്നു ള്ളതാണ് ദിവ്യയുടെ വാദം (ibid:36–37). എന്നാൽ അതോടൊപ്പം തന്നെ അവർ പറയുന്നത് 'അങ്കം പിടിച്ചാലെ ചേകോരാകു' എന്ന് പറയുന്നതിൽ നി ന്നും അങ്കം അവരുടെ കുലത്തൊഴിലാണെന്നു മനസ്സിലാക്കാം എന്നുമാണ്. അങ്കം വെട്ടിയവരെ മാത്രമേ ചേകോരായി കണക്കാക്കുന്നുള്ളു എന്നുള്ള വാദ ത്തിനു ഉദാഹരണമായി അവർ പറയുന്നത് ഉണ്ണിയാർച്ചയുടെ ഭർത്താവായ കുഞ്ഞിരാമൻ അങ്കം വെട്ടിയതായി പാട്ടിലെങ്ങും കാണുന്നില്ല എന്ന് മാത്ര മല്ല ചേകവൻ എന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കുന്നുമില്ല എന്നാണ് (ibid:38). ദിവ്യയുടെ അഭിപ്രായത്തിൽ പുത്തൂരം പാട്ടുകളിൽ, ചേകവർ ഈഴവരെന്നു പറയുന്ന ധാ രാളം സന്ദർഭങ്ങൾ ഉണ്ട്. ഉണ്ണിയാർച്ചയെയും കുഞ്ഞിരാമനെയും ഈഴോ ത്തി, ഈഴോൻ, ഈഴവകുലത്തിലെ പെണ്ണ്, തണ്ടാത്യർ എന്നിങ്ങനെയാണ് ജോനകരാലും മൂപ്പന്റെ ഭാര്യ കുഞ്ഞിപൂമയാലും വിശേഷിക്കപ്പെടുന്നത് എന്നും അവർ പറയുന്നു (ibid:38). അവരുടെ കുടുംബത്തിന് തണ്ടായ്മ സ്ഥാനം നൽ കിയതായി ആരോമലും ആർച്ചയും പറയുന്നുണ്ടെന്നും അവർ കൂട്ടിച്ചേർക്കു ന്നു. ഹെർമൻ ഗുണ്ടർട്ടിന്റെ നിഘണ്ടുവിൽ ചേകവരെക്കുറിച്ച പരാമർശിക്കു ന്നുണ്ടെന്നും അദ്ദേഹത്തിന്റെ അഭിപ്രായത്തിൽ ചേകവർ ഈഴവ സമുദായ ത്തിൽ പെടുന്നവരാണെന്നാണ് ദിവ്യ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നത് (ibid: 39 –40).

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

റിൻസി, ബി. "കടത്തനാടൻ സിനിമകളിലെ ഭാഷാഭൂമിക", എം ലിനീഷ്, എഡി. *കടത്തനാടൻ സാംസ്കാരികത: ചരിത്രവും വർത്തമാനവും*, മൊ കേരി ഗവർമെന്റ് കോളേജ്, കോഴിക്കോട്, 2017.

ദാമോദരൻ, കെ. *ഈഴവചരിത്രം*. വാ. 1, കേരളം കേസരി പ്രസ്, തിരുവന ന്തപുരം, 1935.

ദിവ്യ കെ.,"വടക്കൻ പാട്ടുസിനിമകളുടെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രവും സാംസ് കാരിക രാഷ്ട്രീയവും", ശ്രീ ശങ്കരാചാര്യ സംസ്കൃത സർവകലാശാ

ലയിലെ ഫാക്കൽറ്റി ഓഫ് ഇന്ത്യൻ ലാംഗ്വേജസിൽ ഡോക്ടർ ഓഫ് ഫിലോസഫി ബിരുദത്തിനായി സമർപ്പിക്കുന്ന ഗവേഷണ പ്രബന്ധം, താരതമ്യ സാഹിത്യവിഭാഗം, ശ്രീ ശങ്കരാചാര്യ സംസ്കൃത സർവകലാശാല, കാലടി, 2019.

നായർ, ശോഭന പരമേശ്വരൻ, *"സിനിമയുടെ കാൽപാടുകൾ"*, കറന്റ് ബുക്ക്സ്, തൃശ്ശൂർ, 2009.

ശ്രീകുമാർ, കെ. "*ഒരു മുഖം: ജനപ്രിയനാടകവേദിയുടെ മിടിപ്പുകൾ*", ലിപി, കോഴിക്കോട്, 2014.

Elavarathi, Sathya Prakash, Vamshi Vemireddy, "Telangana activists questioned the prominence of Coastal Andhra dialect as well as the denigration of Telangana dialect and culture." Janury 20, 2015. https://www.anveshi.org.in/telangana-and-language- politics-of-telugu-cinema/

Gopalakrishnan, R. *Good Luck to Everybody: The Story of Balan, the first Malayalam Talkie*. G Design, Thiruvananthapuram, 2004.

Joseph, Jenson, "Regional" Cinema or Products of Bricolage? An Introduction to Malayalam Studio Film of the Early 1950s" *BioScope: South Asian Screen Studies.*4, 2013

Joseph, Jenson, "Industry, Aesthetics, Spectatorial Subjectivities:A Study on Malayalam Cinema of the 1950s", Diss., University of Hyderabad, 2012.

Madhavan, T. K. *Dr. P. Palpu: A Life History*. Pallipatt Kunjukrishnan, Alleppey, 1969.

Menon, K. P. Padmanabha,*History of Kerala*, Asian Educational Services, New Delhi, 1983.

Mathew, K. S., *Society in Medieval Malabar: A Study Based on Vadakkan Pattukal*, Jaffe & Books, Kottayam, 1979.

Shyma, P. "Nostalgias of the North: Malabar and the Popular in Malayalam Cinema", Diss., University of Hyderabad, 2012.

Rowena, Jenny,"*Themmatikalum Thampurakkanmarum: Malayala Cinimayum Aanathangalum*," Subject and Language Press, Kottayam, 2011.

--- "The Making of 'Ezhava': Caste, Communities and Gender among north Malayar Thiyyas and Thriuvithamkoor Ezhavas." Diss. University of Hyderabad, 2013.

Sreebitha, P.V., "Linguistic Identity in Malayalam Cinema: The Othering of Castes and Communities." *Think India*, Vol. 22, no. 6, 2019, pp. 54-61

Srinivas, S. V., "Cardboard Monuments: City, language and Nation".*Contemporary Telugu Cinema*, *Singapore Journal of Tropical Georgraphy*, 2008.

Venkiteswaran, C. S., "Local Narratives, National and Global Contexts God's Own Country", A Symposium on Kerala in Transition, 2012.

ദൃശ്യകൃതികൾ

കുഞ്ചാക്കോ (സംവി.), 1961, *ഉണ്ണിയാർച്ച*, സിനിമ, മലയാളം, സൈന ഓഡിയോസ്,2022.

ഹരിഹരൻ (സംവി.), 1989, *ഒരു വടക്കൻ വീരഗാഥ*, സിനിമ, മലയാളം, സൈന ഓഡിയോസ്, 2022.

തുടി റിസർച്ച് ജേണൽ
ISSN – 2320–8880
ലക്കം – 4 വോള്യം – 9

ഡോ. ഹാഷിക് എൻ.കെ.

അസമിലെ നാടൻ പാട്ടുകളും സാമുദായിക സൗഹാർദ്ദവും

സംഗ്രഹം

തദ്ദേശീയമായ വിജ്ഞാനശേഖരത്തിന്റെ സമന്വയമാണ് വടക്കുകിഴക്കൻ ഇന്ത്യയിലെ വംശീയസമൂഹങ്ങളും വിവിധ കൂട്ടങ്ങളും. സദാ ചലനാത്മകമായി നിലനിൽക്കുന്നതിനെപ്പറ്റിയുള്ള ധാരണങ്ങൾ (തങ്ങൾക്കിടയിൽ) സവിശേഷമായി ഉണ്ടെന്നിരിക്കിലും, ഓരോ തദ്ദേശീയ വിജ്ഞാനസമ്പ്രദായവും ജീവിതത്തിന്റെ നാനാതലങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള ആശയങ്ങളും ബിംബങ്ങളും ഉൾക്കൊള്ളുന്നവയാണ്. സമ്പന്നമായ ജീവിതാനുഭവത്തിൽ നിന്ന് നേടിയെടുത്ത പരമ്പരാഗത ജ്ഞാനത്തിന്റെ ആഴം അവരുടെ ആഖ്യാനങ്ങൾ പ്രതീകാത്മകമായി സൂചിപ്പിക്കുന്നു. അസമിലെ വിവിധ സമുദായങ്ങൾക്കിടയിലുള്ള സാമുദായിക സൗഹാർദ്ദത്തെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്ന അസമീസ് മുസ്ലീം നാടോടി സാഹിത്യത്തിന്റെ മഹത്തായ സമ്പത്താണ് 'സിക്കിർ ഗാനങ്ങൾ'. ഈ പഠനം അസമിലെ സിക്കിർ ഗാനങ്ങളുടെ പരിണാമത്തെ വിലയിരുത്തുകയും വർത്തമാനകാലത്ത് സമുദായങ്ങൾക്കിടയിൽ എങ്ങനെ മതാത്മകത രൂപപ്പെടുന്നു എന്ന് എറ്റിക് വീക്ഷണകോണിൽ നിന്ന് അന്വേഷിക്കുകയുമാണ്. സിക്കിർ, ബൊർഗീത് ഗാനങ്ങൾക്ക് അസഹിഷ്ണുതയുടെ കാറ്റിനെ നിർവീര്യമാക്കാനും സമൂഹ

ത്തിൽ സാഹോദര്യവും ഐക്യവും പുനഃസ്ഥാപിക്കാനും കഴിവുണ്ടെന്ന് ഈ പഠനം വാദിക്കുന്നു. അസമിലെ സിക്കിർ, ബൊർഗീത് ഗാനങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള ഈ പഠനം നരവംശശാസ്ത്ര വിശകലനരീതികളോടൊപ്പം പാഠവിശകലനത്തെയുമാണ് പ്രാഥമികമായി അടിസ്ഥാനമാക്കുന്നത്.

താക്കോൽ വാക്കുകൾ

വടക്കുകിഴക്കൻ ഇന്ത്യ, എറ്റിക്, ഭക്തി, അവതരണം, നാടോടി – സാംസ്കാരികസംവാദം

ആമുഖം

ദൈവനാമമോ മതപരമായ വാക്യങ്ങളോ പരാമർശിക്കുക/ ഓർമ്മിക്കുക/ ആവർത്തിക്കുക എന്നാണ് 'സിക്കിർ' എന്ന വാക്കിന്റെ അർത്ഥം. 'ഓർമ്മിക്കുക' അല്ലെങ്കിൽ 'ആരുടെയെങ്കിലും നല്ല ഗുണങ്ങൾ ആഖ്യാനിക്കുകയോ പാടുകയോ പ്രഖ്യാപിക്കുകയോ ചെയ്യുക' എന്നർത്ഥം വരുന്ന അറേബ്യൻ പദത്തിൽ നിന്നാണ് ഇത് വന്നത്. പതിനേഴാം നൂറ്റാണ്ടിൽ ബാഗ്ദാദിൽ നിന്ന് അസമിലെത്തിയ സൂഫി സന്യാസിയായ അസാൻ ഫക്കീർ (അസാൻ പിർ, ഷാ മിറാൻ, ഷാ മിലാൻ എന്നിങ്ങനെയും അദ്ദേഹം അറിയപ്പെടുന്നുണ്ട്) ആണ് അസമീസ് സിക്കീറിന്റെ പിതാവ്. അറബി–പേർഷ്യൻ–ആസാമീസ് ഭാഷകളുടെ മേളനത്തിലൂടെ അസാൻ ഫക്കീറിന്റെ ശിഷ്യന്മാരാണ് ഈ ഗാനങ്ങൾ ജനപ്രിയമാക്കിയത്. ആസാമീസ് സാമൂഹിക പരിഷ്കർത്താവായ ശങ്കരദേവന്റെ ആദർശങ്ങളാൽ പ്രചോദിതനായിരുന്നെങ്കിലും സംസ്ഥാനത്തെ സാധാരണക്കാരെ ആകർഷിക്കാനും ഒന്നിപ്പിക്കാനും അസാൻ ഫക്കീർ സിക്കിറിൽ ആസാമീസ് ഭാഷ തന്നെ ഉപയോഗിച്ചു. സിക്കിർ ആലപിക്കുന്നത് ഗായകരുടെ സംഘമാണ്. കൂട്ടത്തിൽ ഒരാൾ കോറസിന് നേതൃത്വം നൽകുന്നു (Ray 1978:6). ദൈവത്തിന്റെ ഐക്യം, സാഹോദര്യത്തിന്റെ സന്ദേശങ്ങൾ, സാമുദായിക സൗഹാർദ്ദം എന്നിവയെക്കുറിച്ചുള്ള അസമീസ് ഭക്തിഗാനമാണിത്. ഇസ്ലാമിന്റെ പ്രബോധനങ്ങളെ അസമീസ്

വൈഷണവ ഭക്തിഗാനമായ ബോർഗീതിന്റെ ശൈലിയിൽ പ്രകാശിപ്പിക്കുകയാണ് സിക്കിർ. ഇസ്ലാമിനെ വൈഷ്ണവ മതവുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന ഒരു ഘടകമാണ് സൂഫിസം. ശങ്കരദേവനും അസാൻ ഫക്കീറും അസമിലെ ഹിന്ദുക്കളും മുസ്ലീങ്ങളും ബഹുമാനിക്കുന്ന വ്യക്തികളാണ്. അസമിൽ ഇസ്‌ലാം പ്രചരിപ്പിക്കാൻ ലക്ഷ്യമിട്ട അസാൻ ഫക്കീറിനെ ശങ്കരദേവന്റെ പ്രബോധനങ്ങൾ പ്രചോദിപ്പിച്ചിരിക്കാം. ശങ്കരദേവന്റെ ഏകദൈവസങ്കൽപ്പവും എല്ലാവർക്കും തുല്യമായ ആരാധന എന്ന ആശയവും അസാൻ ഫക്കീറിന് ശുഭപ്രതീക്ഷയുടെ അന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിച്ചു. അവരുടെ ഉള്ളടക്കത്തിലും ശൈലിയിലും ആലാപന രീതിയിലും സിക്കിറിന് ബോർഗീതുമായി വളരെയധികം സാമ്യമുണ്ട്. രണ്ടും കൂട്ടം ചേർന്ന് കൈകൊട്ടലിന്റെ അകമ്പടിയോടെ കല്യാണങ്ങളിലും ആചാരവേളകളിലും സമൂഹസമ്മേളനങ്ങളിലുമാണ് പൊതുവേ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. അസാൻ ഫക്കീർ ഇരുന്നൂറോളം സിക്കിറുകൾ രചിച്ചിട്ടുണ്ടെങ്കിലും ഈ സിക്കിറുകളെയെല്ലാം കണ്ടെത്താനായിട്ടില്ല. സിക്കിർ കഴിഞ്ഞ നൂറ്റാണ്ട് വരെ വാമൊഴിയായി മാത്രം തലമുറകളിലൂടെ കൈമാറ്റം ചെയ്യപ്പെട്ടുപോന്നു എന്നത് പല സിക്കിർ ഗാനങ്ങളുടെയും കാവ്യാത്മകമായ വരികളുടെയും ചില ഗാനങ്ങളുടെതന്നെയും നാശത്തിനു കാരണമായിട്ടുണ്ട്. എന്നിരുന്നാലും, അസമിലെ ജനങ്ങൾക്കിടയിൽ ഇപ്പോഴും പ്രചാരത്തിലുള്ള അവശേഷിക്കുന്ന സിക്കിറുകൾ അസമീസ് സാഹിത്യത്തിന്റെയും സംസ്കാരത്തിന്റെയും ഈടുവെപ്പുകൾ എന്ന നിലയിൽ പ്രാധാന്യം അർഹിക്കുന്നു.

അസാൻ ഫക്കീർ അസമിലെത്തിയപ്പോൾ, പ്രദേശത്തെ അമുസ്‌ലിംകൾ അനുഷ്ഠിക്കുന്ന പ്രാദേശിക ശീലങ്ങൾക്കും ആചാരങ്ങൾക്കും മുസ്‌ലിങ്ങളും പ്രാധാന്യം നൽകിയതായി അദ്ദേഹം കണ്ടെത്തി. അക്കാലത്തെ മുസ്ലീങ്ങളിൽ ഭൂരിഭാഗവും മറ്റ് മതങ്ങളിൽ നിന്ന് പരിവർത്തനം ചെയ്തു വന്നവരായിരുന്നു. അവർ തങ്ങളുടെ പൂർവമതത്തിന്റെ ആചാരങ്ങൾ പിന്തുടരുന്നുണ്ടായിരുന്നു. അവർ ഇസ്ലാമിക നമസ്കാരത്തേ

ക്കാൾ കൂടുതൽ പരിഗണന പ്രാദേശിക ആചാരങ്ങൾക്ക് നല്കിയിരുന്നു. അദ്ദേഹം തന്റെ സഹോദരനോടൊപ്പം അസമിലെ ചുൻപോറയിൽ ഒരു പള്ളി പണിയുകയും ദിവസത്തിൽ അഞ്ച് തവണ നമസ്കരിക്കാൻ പള്ളിയിൽ ഒത്തുകൂടാൻ അനുയായികളെ പ്രേരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തു. അതിനായി അദ്ദേഹം വാങ്ക് (Azan) വിളിച്ചു. ഇത് പ്രാദേശികജനതയ്ക്ക് പുതിയതും അപരിചിതവുമായ ഒന്നായിരുന്നു. ഇത് കാരണം; അവർ അദ്ദേഹത്തെ അസാൻ ഫക്കീർ എന്ന് വിളിച്ചു. പതിയെ ഭക്തർ അദ്ദേഹത്തിനു ചുറ്റും തടിച്ചുകൂടാൻ തുടങ്ങി. ഇസ്‌ലാമിൽ ചെയ്യേണ്ടതും ചെയ്യരുതാത്തതുമായ കാര്യങ്ങൾ പഠിപ്പിക്കുന്നതിനിടയിൽ ആളുകളുടെ ഹൃദയം കീഴടക്കാനുള്ള ഒരു പുതിയ മാർഗം അദ്ദേഹം സ്വീകരിച്ചു. ആസാമീസ് നിയോ വൈഷ്ണവ സാമൂഹിക പരിഷ്കർത്താവായ ശങ്കരദേവിന്റെ ബോർഗീറ്റ് ഭക്തിഗാനങ്ങൾ പോലെ ലളിതവും വാമൊഴിപ്പറ്റുള്ളതുമായ ഭാഷാഗാനങ്ങൾ പിറന്നത് ഇങ്ങനെയാണ്. സിക്കിറുകൾ എന്നറിയപ്പെടുന്ന ഈ ഗാന രചനകൾ അക്കാലത്തെ നിരക്ഷരരായ മുസ്ലീങ്ങളുടെ ശ്രദ്ധ ആകർഷിച്ചു.

അസമിലെ മുസ്ലീങ്ങൾ: ഒരു ചരിത്രവീക്ഷണം

ഇന്ത്യയിലെ മറ്റ് പ്രദേശങ്ങളെ അപേക്ഷിച്ച് പ്രാഗ്ജ്യോതിഷ്പൂരിലേക്കുള്ള (ആധുനിക അസം) ഇസ്‌ലാമിന്റെ പ്രവേശനം വൈകിയായിരുന്നു സംഭവിച്ചത്. ഇതിന് പിന്നിൽ നിരവധി കാരണങ്ങളുണ്ട്. ഒന്നാമതായി, ഇന്ത്യയുടെ പ്രധാന ഭൂപ്രദേശത്തിൽ നിന്ന് തികച്ചും വേർപെട്ട നിലയിലുള്ള അസമിന്റെ ഭൂമിശാസ്ത്രപരമായ സ്ഥാനം. യാത്രയ്ക്ക് അത്ര സൗകര്യപ്രദമല്ലത്ത തരത്തിൽ കുന്നും മലകളും കൊണ്ട് ചുറ്റപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു ഈ പ്രദേശം. അത് അസമിന് തനതായ ഒരു ഭൗമ–രാഷ്ട്രീയ ശക്തി നൽകിയതിനാൽ വിവിധ കാലഘട്ടങ്ങളിൽ ഇന്ത്യ നേരിട്ട വിദേശ ശക്തികളുടെ ആക്രമണം അസമിനെ സ്പർശിച്ചതേയില്ല രണ്ടാമതായി, ഇന്ത്യയുടെ ഇതരമേഖലകളുമായി താരതമ്യപ്പെടുത്തുമ്പോൾ അസമിന്റെ ജനസംഖ്യ നിരവധി വംശീയ

വിഭാഗങ്ങളായി വിഭജിക്കപ്പെട്ടു. അത് ഒരു ഏകശാസനക്കു കീഴിൽ അസമിനെ നിലനിർത്തുന്നതിൽ ബുദ്ധിമുട്ടുകൾ സൃഷ്ടിച്ചു.

1206–ലെ ആദ്യ അധിനിവേശകാലത്തെ ഡൽഹി സുൽത്താനേറ്റും കാംരൂപ് സൈന്യവും തമ്മിലുള്ള യുദ്ധം മുതൽ പില്ക്കാലത്ത് 1679–ൽ അഹോമും മുഗളും തമ്മിലുള്ള ഏറ്റുമുട്ടൽ വരെ നീണ്ട 474 വർഷങ്ങളിൽ ഭൂരിഭാഗം സമയത്തും സുൽത്താനേറ്റ് സൈന്യം കാംരൂപും അസമിന്റെ മറ്റ് ഭാഗങ്ങളും കീഴടക്കാൻ ശ്രമിച്ചുകൊണ്ടിരുന്നു. 1506–ൽ ബംഗാളിലെ ആർമി ജനറൽ തുർബഖ് ഖാൻ അസം ആക്രമിക്കുകയും അഹോം സൈന്യത്തോട് തോറ്റ് കൊല്ലപ്പെടുകയും ചെയ്തു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ദൗത്യത്തിൽ, യുദ്ധത്തടവുകാരായി മാറിയ നിരവധി മുസ്ലീം സൈനികരുണ്ട്, പിന്നീട് അവരിൽ പലരും കാംരൂപിലെ പ്രാദേശിക നിവാസികളായി മാറി . അക്കൂട്ടരിൽ ചിലർ 'ഗോറിയ' എന്നും മറ്റുചിലർ 'മോറിയ' എന്നും അറിയപ്പെടുന്നു. 'മോറിയ' വിഭാഗത്തിലെ ചിലർ അസമിലെ അഹോം രാജ്യത്തിന്റെ യോദ്ധാക്കളായി തീരുകയും വേറൊരു കൂട്ടർ നിക്കലും അലോയ് ഉപയോഗിച്ച് പാത്രങ്ങൾ നിർമ്മിക്കുന്നവരാവുകയും ചെയ്തു. 'ഗോറിയ' വിഭാഗം തങ്ങളുടെ പൂർവ്വികർക്ക് ഗൗറുമായി (അക്കാലത്തെ ബംഗാൾ രാജ്യം) ബന്ധമുണ്ട് എന്ന് വിശ്വസിച്ചവരാണ്. ബാക്കിയുള്ളവർ അവരുടെ തൊഴിൽ പ്രകാരം 'മോറിയ' എന്ന് അറിയപ്പെട്ടു.

അസമിലേക്കുള്ള മുസ്ലീങ്ങളുടെ കടന്നുവരവിന്റെ ഏറ്റവും പുതിയ ഘട്ടം പത്തൊൻപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ അവസാന രണ്ട് ദശകങ്ങൾ മുതൽ ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ ആദ്യ അഞ്ച് ദശകങ്ങൾ വരെയാണ്. ആ കാലഘട്ടത്തിൽ അസമിൽ എത്തിയ മുസ്ലീങ്ങൾ കൂടുതലും വെള്ളപ്പൊക്കം, കൊടുങ്കാറ്റ്, വരൾച്ച തുടങ്ങിയ പ്രകൃതിക്ഷോഭങ്ങളിൽ അഭയം തേടി അവിഭക്ത ഇന്ത്യയിലെ ബംഗാൾ പ്രവിശ്യയിലെ മൈമൻസിംഗ്, റോങ്പൂർ, സൈലെത്ത് തുടങ്ങിയ പ്രദേശങ്ങളിൽ നിന്നുള്ളവരായിരുന്നു. ഈ മുസ്ലീങ്ങൾ സാധാരണയായി വനഭൂമിയിലും നെൽവയലുകളിലും നദികളുടെ മണൽ

ത്തീരങ്ങളിലും നദികൾക്കിടയിലുള്ള മണൽ ദ്വീപുകളിലും താമസിക്കുന്നവ രായിരുന്നു. ഈ മുസ്ലീങ്ങൾ ബംഗാളിൽ നിന്ന് അസമിലേക്ക് കുടിയേറിയ വരായതിനാൽ , അവർ 'പൂർവ ബംഗാൾ മുസ്ലീം' എന്ന പേരിൽ അറിയപ്പെ ടുന്നു. അസമിലെ പല സ്ഥലങ്ങളിലും അവരെ 'മൈമാൻസിംഗിയ', 'സി ലേത്തിയ', 'നാ–അക്ലോമിയ' മുസ്ലീം, 'ധകായ' എന്നിങ്ങനെയും വിളിക്കു ന്നു (Ahmed 1999:297). ഈ ജനവിഭാഗങ്ങൾ നദീതീരങ്ങളിൽ താമസി ക്കുന്നതിനാൽ അവർ സാർ, സപോരി മുസ്ലീം എന്നും അറിയപ്പെട്ടു. അവർ വളരെ വൈദഗ്ധ്യമുള്ള കർഷകരാണ്, തരിശുഭൂമിയിലും വെള്ളക്കെട്ടിലും കൃഷി ചെയ്യുന്നതിനുള്ള വിവിധ സാങ്കേതിക വിദ്യകൾ അവർക്കറിയാം. ബംഗാളിലെ ബ്രഹ്മപുത്ര നദിയുടെ താഴ്വരയിൽ നിന്ന് വന്നതിനാൽ 'ഭാ ട്ടിയ' എന്നും അവർ അറിയപ്പെടുന്നു. മുസ്ലീങ്ങളുടെ ഈ ഗ്രൂപ്പുകൾ അസ മീസ് മാതൃഭാഷയായി അംഗീകരിക്കുകയും അസമീസ് മീഡിയം സ്കൂളിൽ പഠനം നടത്തുകയും ചെയ്തുകൊണ്ട് ആ ഭാഷയോടുള്ള സ്നേഹത്തിന്റെയും വാത്സല്യത്തിന്റെയും മാതൃക കാണിച്ചു (Hussain 1993:64). സർപോരി മു സ്ലീം എന്നിവരെ കൂടാതെ, പരുത്തി, നെയ്ത്ത് തൊഴിലിനായി അസമിൽ വന്ന ഒരു കൂട്ടം മുസ്ലീങ്ങളുമുണ്ടായിരുന്നു അവർ 'ജോല' മുസ്ലീം എന്നാണ് അറിയപ്പെടുന്നത് (Hamilton 1940:55). അങ്ങനെ, ആസാമീസ് മുസ്ലീ ങ്ങൾ ദേശി, ഗോറിയ, മോറിയ, ജോല, ബംഗാളി, ഭാട്ടിയ എന്നിങ്ങനെ വി ഭജിച്ചിരിക്കുന്നതായി വ്യക്തമായി കാണാം. അവർ ലോകത്തിന്റെ വിവിധ ഭാഗങ്ങളിൽ നിന്ന് ആസാമിൽ എത്തിയിരുന്നവരോ അല്ലെങ്കിൽ വ്യത്യ സ്ത സമയങ്ങളിൽ ഇസ്ലാം മതം സ്വീകരിച്ചവരോ ആണ്. ഇപ്രകാരമാണ് അസമിലെ മുസ്ലീം ജനത രൂപപ്പെട്ടുവന്നത്.

അസമിലെ ഭക്തി പ്രസ്ഥാനം

മധ്യകാലഘട്ടത്തിൽ ഊർജ്ജിതമായിരുന്ന, 15–ആം നൂറ്റാണ്ടിനും 17–ആം നൂറ്റാണ്ടിനും ഇടയിൽ ഉച്ചസ്ഥായിയിലെത്തിയ ഭക്തിപ്രവണത യെയാണ് ഭക്തിപ്രസ്ഥാനം എന്ന് വിളിക്കുന്നത്. വ്യത്യസ്ത ദേവതകളെയും

മൂർത്തികളേയും ആരാധനക്രമങ്ങളെയും ചുറ്റിപ്പറ്റിയാണ് ഭക്തിപ്രസ്ഥാനം പ്രാദേശികമായി വികസിച്ചുവന്നത് (Pechiles 1999:43). ആത്മീയതയുടെ സന്ദേശങ്ങൾ സാധാരണ ജനങ്ങളിലേക്കെത്താൻ പ്രാദേശിക ഭാഷകളും പാരമ്പര്യവും സംസ്കാരവും സ്വീകരിക്കുന്നതിന് ഭക്തി പ്രസ്ഥാനം ഊന്നൽ നൽകി. എന്നിരുന്നാലും, അതേ കാലഘട്ടത്തിൽ, പുരാതന അസമിലെ മഹാനായ സന്യാസിയും പുരോഹിതനും സാമൂഹിക പരിഷ്കർത്താവുമായ ശങ്കരദേവൻ അസമിലെ വൈവിധ്യമാർന്ന സമൂഹത്തിൽ നവ–വൈഷ്ണവ പ്രസ്ഥാനം കെട്ടിപ്പടുക്കാൻ സ്വയം സമർപ്പിച്ചു. ഈ പരിശ്രമത്തിന്റെ ഫലമായി ബ്രഹ്മപുത്ര താഴ്വരയിലെ പ്രധാന മതക്രമമായി വൈഷ്ണവവിശ്വാസം മാറി.

ശങ്കരദേവൻ പ്രചരിപ്പിച്ച നവ–വൈഷ്ണവ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ ഏകദൈവ തത്വത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ളതായിരുന്നു. ശങ്കരദേവന്റെ അഭിപ്രായത്തിൽ വിഷ്ണു എല്ലാ ദൈവങ്ങളുടെയും പ്രതിരൂപമാണ്. അതിനാൽ, ബഹുദൈവാരാധന ഒഴിവാക്കാൻ ശങ്കരദേവൻ ഉദ്ബോധിപ്പിച്ചു. വിഗ്രഹാരാധനയ്ക്കും ക്ഷുദ്രദേവതാരാധനക്കും പകരം, ഹരിനാമം ജപിക്കുകയും കേൾക്കുകയും ചെയ്യുന്നത് മോക്ഷം നേടുന്നതിനുള്ള ഏറ്റവും ഫലപ്രദമായ മാർഗ്ഗമായി ശങ്കരദേവൻ നിർദ്ദേശിച്ചു (Niyog 2005:10). ഭക്തിയുടെ കാര്യത്തിൽ ജാതിവ്യത്യാസമില്ലെന്ന് പ്രഖ്യാപിക്കുന്ന 'കീർത്തന–ഘോഷ'യാണ് ശങ്കരദേവന്റെ ഏറ്റവും പ്രശസ്തമായ കൃതി.

അസാൻ ഫക്കീറിനെ ശങ്കരദേവന്റെ നവ–വൈഷ്ണവമതം സ്വാധീനിച്ചു. പ്രമേയപരമായി ബോർഗീതിന് (ഭക്തിഗാനങ്ങൾ) ഏതാണ്ട് സമാനമായ സിക്കിറിനെ അദ്ദേഹം അവതരിപ്പിച്ചത് അങ്ങനെയാണ്. അസാൻ ഫക്കീറും മറ്റ് സൂഫി സന്യാസിമാരും പുരാതന അസമിലെ വിവിധ രാജാക്കന്മാരുടെ സംരക്ഷണം ഏറ്റുവാങ്ങിയിട്ടുണ്ട്. കൂട്ടത്തിൽ അഹോം രാജാക്കന്മാർ സവിശേഷമായ നിലയിൽ മതേതരരും ഉദാരമതികളുമായിരുന്നു. അസമിന്റെ വിവിധ ഭാഗങ്ങളിൽ അവർ നിരവധി ദർഗകളും ഖങ്ക

കളും മഖ്തബ്കളും സ്ഥാപിച്ചു. ദർഗയുടെ സംരക്ഷണവും ഭരണവും നോക്കി നടത്തി . അസമിൽ സൂഫി സന്യാസിമാർ കടന്നുവരുന്ന കാലത്ത് ശങ്കരദേവന്റെ നേതൃത്വത്തിൽ നവ–വൈഷ്ണവ പ്രസ്ഥാനം പുരോഗമിക്കുകയായിരുന്നുവെന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. അതിനാൽ, സൂഫി സന്യാസിമാർ അസമിന്റെ ഭാഷ, സംസ്കാരം, സമൂഹം എന്നിവയുമായി ആഴത്തിൽ വേരൂന്നിയവരാണ്. അതിന്റെ ഫലമായി മതം നോക്കാതെ ഏകീകൃതമായ അസമീസ് സ്വത്വവും ഹിന്ദുവും മുസ്ലീം തമ്മിലുള്ള സാമുദായിക സൗഹാർദ്ദവും സാധ്യമായി. അസാൻ ഫക്കീർ രചിച്ച സിക്കിർ പിൽക്കാലത്ത് അസമിലെ ഹിന്ദുക്കളും മുസ്ലീങ്ങളും തമ്മിലുള്ള സമാധാനത്തിന്റെയും ഐക്യത്തിന്റെയും പാലമായി മാറി. എല്ലാ സാമൂഹിക വിവേചനങ്ങളും ഇല്ലാതാക്കി സമ്പന്നമായ മാനവികസമൂഹം സ്ഥാപിക്കുന്നതിനായി അദ്ദേഹം സ്വജീവിതം മുഴുവൻ വ്യാപൃതനായി. അസമിലെ മുസ്ലീം ജനസമൂഹത്തോട് പ്രഭാഷണങ്ങൾ നടത്തുന്നതിനുള്ള ഒരു മാധ്യമമായി സിക്കിർ ഗാനങ്ങൾ പ്രവർത്തിച്ചു. ഇത് അവരുടെ മനസ്സിലെ വേദനയും അവഹേളിത ഭാവവും ഇല്ലാതാക്കി അവരെ മുഖ്യധാരയിൽ സജീവമാകാൻ സഹായിച്ചു .അക്കാലത്ത്, ആസാമിൽ ഈ ഗാനങ്ങൾ വളരെ പ്രചാരത്തിലുണ്ടായിരുന്നു, കൂടാതെ മംഗളകരമായ അവസരങ്ങളിൽ സിക്കിർ ഗാനങ്ങളുടെ അവതരണം സാധാരണവുമായിരുന്നു.

ബോർഗീതും സിക്കിറും സാംസ്കാരിക സംവാദവും മതസൗഹാർദ്ദവും

ശ്രീമന്ത ശങ്കരദേവന്റെയും ശിഷ്യന്മാരുടെയും ഭക്തിനിർഭരമായ സൃഷ്ടിയാണ് ബോർഗീത്. അവർ ഏകദേശം 386 എണ്ണം ബോർഗീറ്റ് രചിച്ചു. ഇവയിൽ 240 എണ്ണം ബോർഗീതങ്ങളും ശങ്കരദേവൻ തന്നെ രചിച്ചവയാണ്. (ഇതിൽ 34 എണ്ണം മാത്രമേ ഇതുവരെ വീണ്ടെടുക്കാനായിട്ടുള്ളൂ). ശേഷിക്കുന്ന 191 ബോർഗീതങ്ങൾ (ഇവയിൽ 146 എണ്ണം മാത്രമേ കണ്ടുകിട്ടിയിട്ടുള്ളൂ) അദ്ദേഹത്തിന്റെ ശിഷ്യന്മാരാൽ രചിക്കപ്പെട്ടവയാണ്. 'ബോർ' എന്ന വാക്കിന്റെ അർത്ഥം മഹത്വമുള്ളത് എന്നാണ്. അസമീസ്

സാഹിത്യത്തിൽ 'ബോർഗീത്' എന്നാൽ ശങ്കരദേവനും ശിഷ്യന്മാരും ചേർന്ന് അസമീസ് ഭാഷയുടെ ബ്രജാവലി ഭാഷാഭേദത്തിൽ രചിച്ച ഭക്തിഗാനങ്ങൾ എന്നാണ് അർത്ഥമാക്കുന്നത്. ഈ ബോർഗീത് രചനയുടെ പ്രധാന ലക്ഷ്യം അസമിലുടനീളം നവ–വൈഷ്ണവ പ്രസ്ഥാനത്തെ ജനകീയമാക്കുക എന്നതായിരുന്നു (Sharma 1976:60). ഭഗവത്ഗീത, രാമായണം, പുരാണം തുടങ്ങിയ ഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ നിന്ന് എടുത്ത സംഭവങ്ങളെയും കഥകളെയും അടിസ്ഥാനമാക്കിയാണ് ശങ്കരദേവൻ ബോർഗീത് രചിച്ചത്. ഭഗവാൻ കൃഷ്ണന്റെ മുമ്പാകെയുള്ള ആരാധനയും കീഴടങ്ങലുമാണ് ബോർഗീത് രചനയുടെ പ്രധാന ലക്ഷ്യം. പ്രത്യേകിച്ചും ജീവിതത്തിന്റെ വിവിധ തലങ്ങളിൽ ഭഗവാൻ കൃഷ്ണന്റെ മഹത്വം ചിത്രീകരിക്കുന്നു, ഭൂമിയിലെ ഭക്തരുടെ വേദനകളുടെയും പോരാട്ടങ്ങളുടെയും നിസ്സംഗ മനോഭാവത്തിന്റെയും പ്രാതിനിധ്യം വഹിക്കുന്നു അവ. സിക്കിറുകളും ഇതുപോലെ ആത്മീയ ആശയവിനിമയത്തിനുള്ള മാധ്യമമാണ്. ബാഗ്ദാദിൽ നിന്ന് അജ്മീർ വഴി അസമിൽ എത്തിയ ശേഷമാണ് സൂഫി സന്യാസി അസാൻ ഫക്കീർ സിക്കിർ രചിച്ചത്. ഇസ്‌ലാമിന്റെ ലിബറൽ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ ശക്തിപ്പെടുത്തുകയാണ് ഈ കൃതികളുടെ ലക്ഷ്യം.

ഈ രണ്ട് വിഭാഗത്തിലുള്ള ഗാനങ്ങളും ഒരു പ്രധാന സന്യാസിയാൽ രചിക്കപ്പെട്ട് ജനങ്ങൾക്കിടയിൽ പ്രചാരം നേടിയവയാണ്. പാട്ടുകളുടെ ഭാഷ, താളക്രമം, സദൃശകല്പനകൾ, പ്രതിനിധാനം, വരികൾ എന്നിവ പൂർണ്ണമായും അസമീസ് ആണ്. അസ്സാൻ ഫക്കീറിന് പോലും അറബി, പാഴ്സി പദങ്ങളെ അസമീസ് ആക്കി മാറ്റാനുള്ള കലാപരമായ ശേഷിയുണ്ടായിരുന്നു. ആസാമീസ് ഹിന്ദുവും മുസ്ലീവും തമ്മിലുള്ള സാംസ്കാരിക സമന്വയത്തിന്റെ പ്രതീകമാണ് സിക്കിർ ഗാനങ്ങൾ എന്ന് അത് വ്യക്തമാക്കുന്നു. ഈ രണ്ട് ഗാനങ്ങളുടെയും പ്രമേയങ്ങൾ സ്രഷ്ടാവിലുള്ള വിശ്വാസവും കൂറും പ്രകടിപ്പിക്കുകയും ആത്മസാക്ഷാത്കാരത്തിന്റെ പാത തേടുന്നതിനായി സർവ്വശക്തനു മുന്നിൽ കീഴടങ്ങാനുള്ള മനോഭാവം പ്രകടിപ്പിക്ക

കയും ചെയ്യുക എന്നതാണ്. ഇവയുടെ ആഖ്യാനസങ്കേതങ്ങൾ പരസ്പരം വ്യത്യസ്തമാണെങ്കിലും, സമൂഹത്തിലെ അന്ധകാരവും അജ്ഞതയും ഇല്ലാതാക്കുക , ഏകത്വമെന്ന മതസിദ്ധാന്തം പ്രചരിപ്പിച്ച് സമൂഹത്തെ ചലനാത്മകമാക്കുക , വിഭാഗീയ വിശ്വാസങ്ങളും മാനദണ്ഡങ്ങളും ഇല്ലാതാക്കുക എന്നിവയാണ് സിക്കിറിന്റെയും ബോർഗീതിന്റെയും പൊതുവായ ലക്ഷ്യം. ആസാമീസ് ഹിന്ദുവിനും മുസ്ലീമിനും ഇടയിൽ മുൻകാലങ്ങളിൽ ഉണ്ടായിരുന്ന സാമുദായിക സൗഹാർദ്ദത്തെ ചിത്രീകരിക്കുന്ന 'ഭക്തിഗാനങ്ങൾ' ആണ് 'സിക്കിർ'. സിക്കിറിന്റെ പല വാക്യങ്ങളിലും ഇസ്ലാമിക സിദ്ധാന്തങ്ങളുടെയും സ്വാംശീകരണ–സമന്വയ പ്രക്രിയകളുടെയും വ്യക്തമായ സൂചനയുണ്ട്. എന്നിരുന്നാലും, സിക്കിറിന്റെയും ബോർഗീറ്റിന്റെയും തത്ത്വചിന്തകൾക്ക് പല കാര്യങ്ങളിലും സമാനമായ സ്വാധീനശേഷിയുണ്ട്.

ബോർഗീറ്റിലും സിക്കിറിലും ചില പൊതു സവിശേഷതകൾ നിരീക്ഷിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. രണ്ട് ആവിഷ്കാരരൂപങ്ങളിലും മതപരമായ ഐക്യത്തിന്റെ ആവിഷ്കാരം വ്യക്തമായി കാണാം. അതിനാൽ, ഭൂമിയിലെ ജീവിതത്തെക്കുറിച്ചുള്ള വിവരണം ഈ രണ്ട് കൂട്ടരും കൃത്യമായി പ്രസ്താവിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഉദാഹരണത്തിന്, സിക്കിറിൽ നിന്നുള്ള ഒരു വാക്യം ഈ വാദത്തെ ന്യായീകരിക്കുന്നു.

ഇക്കാര്യത്തിൽ എനിക്ക് മറ്റ് ചിന്തകളേയില്ല
മാനവർ തമ്മിൽ വേർതിരിവില്ല
ഹിന്ദുവാകട്ടെ മുസ്ലീമാകട്ടെ
മനുഷ്യരെല്ലാം ദൈവസൃഷ്ടികൾ.
ഒരേ വിധിയെത്തന്നെ അന്ത്യനാളിൽ അവർ കണ്ടുമുട്ടും .
മരിച്ചാൽ
ഹിന്ദു ചിതയിലും
മുസ്ലീം ഖബറിലും ഒടുങ്ങും.
ജീവിതനാടകം കഴിയുമ്പോൾ

അവരെല്ലാം മണ്ണിലേക്ക് പോകും.

മണ്ണിൽ പടച്ച ഉടൽ മണ്ണിൽ വീണലിയും (സിക്കിർ)

ഇതുമായി ബന്ധപ്പെട്ട്, അദ്ദേഹത്തിന്റെ ശ്രദ്ധേയമായ ഒരു സിക്കിറിന്റെ ഭാഗം താഴെ നൽകിയിരിക്കുന്നു.

ഹിന്ദുക്കളോടും മുസ്ലീങ്ങളോടും അസാൻ പിറിന്റെ മനസ്സിൽ
വ്യത്യാസമില്ല.
ഇരുവരും അല്ലാഹുവിന്റെ (ദൈവത്തിന്റെ)
ഒരേ നിർദ്ദേശങ്ങളാൽ നയിക്കപ്പെടുന്നു,
ഖുർആനും പുരാണങ്ങളും പറയുന്നത് ഒന്നുതന്നെയാണ്.
നിങ്ങൾ ഒരു ജ്ഞാനിയാണെങ്കിൽ, നിങ്ങൾക്കത് മനസ്സിലാ
കും. അതായത്, ഒരു ജ്ഞാനിയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം, വ്യ
ത്യസ്ത ഗ്രന്ഥങ്ങൾ ഒരേ സത്യം പ്രബോധിപ്പിക്കുന്നു (സിക്കിർ).

ജാതീയമായ ഉച്ചനീചത്വം സമൂഹത്തിന്റെ നിഷേധാത്മക ശക്തിയായി ശങ്കർദേവൻ കണക്കാക്കി. ജാതി വ്യത്യാസങ്ങളുടെ മതിൽ തകർത്ത് ജനങ്ങൾക്കിടയിൽ സാമൂഹിക സമത്വം സൃഷ്ടിക്കുകയായിരുന്നു അദ്ദേഹത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം. ഒരു ഉദാഹരണം താഴെ കാണിച്ചിരിക്കുന്നു;

കചാരി, ഗാരോ, ഖാസി ജനത ഏതുമാകട്ടെ ... സമുദായമേതു
മാകട്ടെ
നേർവഴിയിലേക്ക് നയിക്കുന്ന
ഭക്തിയൊന്നേ രക്ഷാ മാർഗം
ദൈവഭക്തിയൊന്നേ സ്വർഗ്ഗീയസന്തോഷദായകം
ഈ ലോകത്ത് ഭക്തിക്കുപരി എന്തൊന്നുള്ളൂ (ബോർഗീത്).

തീർത്ഥം, വ്രതം, ജപം, തപം, ഭോഗാദികളെ അർത്ഥശൂന്യമായി കണക്കാക്കി അദ്ദേഹം സംസാരിച്ചു. ദൈവത്തിൽ എത്താൻ, ജപം, തപം,നിരാഹാരം മുതലായവ ആവശ്യമില്ല... ദൈവനാമം ജപിച്ചാൽ മതി.

അവന്റെ നാമം ഉച്ചരിക്കുന്നതിലൂടെയും സ്വകർമ്മം ചെയ്യുന്നതിലൂടെയും നമുക്ക് മോചനം ലഭിക്കും.

ചലിക്കുന്ന എല്ലാ ജീവജാലങ്ങളും, എല്ലാ പ്രാണികളും,
എല്ലാ അചഞ്ചല സസ്യങ്ങളും പർവതങ്ങളും ലോകവും ദൈവീ
കമായ ഉടലാണ്.
അന്തിമ മോചനം നേടാനോ ദൈവത്തിന്റെ അസ്തിത്വം അനു
ഭവിക്കാനോ,
ഒരാൾ ബ്രാഹ്മണനോ മുനിയോ ആകേണ്ടതില്ല, എല്ലാ വേദ
ഗ്രന്ഥങ്ങളും അറിയേണ്ടതില്ല (ബോർഗീത്).

മനുഷ്യന്റെ ഐക്യം സിക്കിറുകളിലും നന്നായി പ്രതിഫലിക്കുന്നു. മനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെ പരിണതികളെക്കുറിച്ച് സിക്കിറുകൾ സംസാരിക്കുന്നു: –

ഹിന്ദുവും മുസ്ലിമും ഒരേ അല്ലാഹുവിന്റെ മക്കളാണ്.
ജീവിതാവസാനം ഹിന്ദുവിനെ ചിതയിലെരിക്കുകയും മുസ്ലീ
മിനെ
ഖബറിലടക്കുകയും ചെയ്യും.

സിക്കിറുകൾ പോലും ജാതി–മത വ്യത്യാസമില്ലാതെ മനുഷ്യന്റെ ക്ഷേമം പ്രകടിപ്പിക്കുന്നു. പല സിക്കിറുകളും ഹിന്ദുക്കളും മുസ്ലീങ്ങളും ഒരുമിച്ച് ഭക്ഷണം കഴിക്കുന്ന ആചാരം പോലും വിവരിക്കുന്നു. അതായത്

ഹിന്ദു പ്രസാദം വിതരണം ചെയ്യുന്നു
മുസ്ലീങ്ങൾ റൊട്ടി വിതരണം ചെയ്യുന്നു.

ലളിതമായ ആരാധനയിലൂടെയുള്ള ശങ്കരദേവന്റെ ഏകദൈവവിശ്വാസം സിക്കിറുകളും തിരിച്ചറിഞ്ഞു. സിക്കിറുകളിലെ ആവിഷ്കാരം നോക്കൂ;

വാഴയിലയിൽ നിവേദ്യം നൽകി വ്യത്യസ്ത ദൈവങ്ങളെ നീ
ആരാധിച്ചാൽ
ആളുകൾ ശമനകാരികളെ തേടി പോകും. ആരും അവരെ
സഹായിക്കില്ല.

അസമിലെ മുഴുവൻ പ്രബോധനങ്ങളിലും ആചാരങ്ങളിലും വ്യാപിക്കുന്ന ഒരു ജനാധിപത്യ വീക്ഷണം നവ–വൈഷ്ണവമതം വികസിപ്പിച്ചെടുത്തു. കൂടാതെ, ശ്രീമന്ത ശങ്കരദേവന്റെ നവ–വൈഷ്ണവ മതം വിവിധ സാമൂഹിക ഗ്രൂപ്പുകളുടെ സംസ്കരണ പ്രക്രിയയെ ഉറപ്പിക്കുന്ന ശക്തമായ ഒരു സംവിധാനമായി മാറി. തൊട്ടുകൂടായ്മയുടെ ദൂഷ്യഫലങ്ങളെ അദ്ദേഹം നിരന്തരം എതിർക്കുകയും തുറന്നുകാട്ടുകയും ചെയ്യുന്നു. അദ്ദേഹം അത് ഇങ്ങനെ പ്രഖ്യാപിച്ചു

അന്തിമ മോചനം നേടാനോ ദൈവസന്നിധിയിൽ വരാനോ,
ഒരാൾ ബ്രാഹ്മണനോ മുനിയോ ആകേണ്ട.
തിരുവെഴുത്തുകളെല്ലാം അറിയുകയും വേണ്ട (ബോർഗീത്).

ആസാമീസ് ഗ്രാമങ്ങളിലെ താഴ്ന്ന ജാതിക്കാർ ഉയർന്ന ജാതിക്കാരുമായി സമ്പർക്കം പുലർത്തിയിരുന്നു . അവർക്ക് ഗ്രാമങ്ങളിലെ എല്ലാ ചടങ്ങുകളിലും പങ്കെടുക്കാമായിരുന്നു. മീകിറുകൾ, മിഷിംഗുകൾ, ഗാരോകൾ, ബൂട്ടിയകൾ, ബോഡോകൾ, അതുപോലെ കായസ്ഥർ, കചാരികൾ, ചൂടിയകൾ, കൈവർത്യർ, അഹോം, ബ്രാഹ്മണർ, കൊച്ച്, ചണ്ഡാളൻ എന്നിങ്ങനെ എല്ലാ സമുദായങ്ങളിലെയും ആളുകളെയും കൂടാതെ മറ്റ് വിശ്വാസക്കാരെയും ശങ്കരദേവൻ ആശ്ലേഷിച്ചു (Niyog 1965:65). ഗ്രാമവാസികൾക്കായി അദ്ദേഹം ഗ്രാമത്തിൽ ഒരു ഒത്തുചേരൽ ഇടം സൃഷ്ടിച്ചു. നംഘർ (ഗ്രാമവാസികളുടെ ഒത്തുചേരൽ സ്ഥലം) എന്ന് അതറിയപ്പെട്ടു. ജനാധിപത്യതത്വങ്ങളിൽ അടിയുറച്ചാണ് അത് പ്രവർത്തിക്കുകയും നിയന്ത്രിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നത്. ശ്രീമന്ത ശങ്കരദേവന്റെ കാലം മുതൽ നാംഘർ രൂപകല്പന ചെയ്യപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത് എല്ലാ സമുദായത്തിലെയും ആളുകൾക്ക് നാംഘറിൽ എളുപ്പത്തിൽ പ്രവേശിക്കാനും മതപരമായ ചടങ്ങുകളിലും ആഘോഷങ്ങളിലും പങ്കെടുക്കാനും കഴിയുന്ന തരത്തിലാണ്. ഗ്രാമത്തിലെ അംഗങ്ങൾക്കിടയിലുള്ള എല്ലാത്തരം വഴക്കുകളും തർക്കങ്ങളും ഗ്രാമവാസികൾ തന്നെ നംഘറിൽ വെച്ച് പരിഹരിച്ചു. അതിനാൽ, അത് ഗ്രാമീണ

സമൂഹത്തിൽ നിലകൊള്ളുന്ന നീതിന്യായ കോടതിയുടെ സ്ഥാനം നിർവഹിച്ചു. സാമുദായിക ആശയവിനിമയമാർഗമെന്ന നിലയിൽ സ്വയംസഹായം, സഹിഷ്ണുത, ഐക്യം, സമഗ്രത എന്നിവയുടെ സംസ്കാരത്തിൽ അധിഷ്ഠിതമായ ഒരു മനുഷ്യ സമൂഹത്തെ സൃഷ്ടിക്കാനുള്ള കഴിവ് നംഘറിന് ഉണ്ടായിരുന്നു.

ഈ ലോകത്തിലെ എല്ലാ മതങ്ങളെയും ഒരേ കണ്ണോടെ കാണണമെന്ന് അദ്ദേഹം എല്ലാവരേയും ബോധിപ്പിച്ചു. ശങ്കരദേവന്റെ പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ പ്രധാന പ്രത്യേകത, അദ്ദേഹം ഒരിക്കലും ഒരു പാരമ്പര്യത്തെയും താഴ്ത്തിക്കെട്ടിയില്ല, അല്ലെങ്കിൽ തന്റെ പാരമ്പര്യത്തിന്റെ മേൽക്കോയ്മ മറ്റൊന്നിനേക്കാൾ മെച്ചമെന്ന് കാണിക്കാൻ അദ്ദേഹം ഒരിക്കലും ശ്രമിച്ചിട്ടില്ല എന്നതാണ്. ശങ്കരദേവന്റെ സംസ്കാരത്തെയും ആദർശങ്ങളെയും കുറിച്ച് ബോധവാന്മാരാകുമ്പോൾ ആളുകൾ സ്വയമേവ ആകർഷിക്കപ്പെടുന്നു. ശങ്കരദേവൻ ആചാരാനുഷ്ഠാനങ്ങൾ, അക്രമം, ത്യാഗം മുതലായവയ്ക്ക് മുൻഗണന നൽകിയില്ല. കീഴാളരും മേലാളരും തമ്മിലുള്ള വിവേചനം, വിദ്വേഷം മുതലായവ ശക്തമായി എതിർത്തു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഭക്തി പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം ആളുകളെ ആകർഷിക്കുക മാത്രമല്ല, സമൂഹത്തിലും മതപരമായും മറ്റെല്ലാ മേഖലകളിലും വിപ്ലവകരമായ മാറ്റം സൃഷ്ടിക്കുക എന്നതായിരുന്നു. അക്കാലത്ത് ബലിദാനത്തിന്റെ പേരിൽ നിരപരാധികളെ കൊന്നൊടുക്കിയിരുന്നുവെന്നതാണ് പ്രധാനം. ഗംഭീരവും ചെലവേറിയതുമായ ആരാധനകളൊന്നും ഇല്ലാതെതന്നെ, ദൈവനാമം ജപിക്കാൻ മനസ്സ് അർപ്പിച്ചാൽ ആര്ക്കും സത്യം തിരിച്ചറിയാനും ദൈവത്തെ ഗ്രഹിക്കാനും കഴിയുമെന്ന് അദ്ദേഹം പ്രസംഗിച്ചു (Chaleeha 1998:132) തന്റെ മതവിശ്വാസത്തിൽ ആകൃഷ്ടരായ ഭക്തരെ സേവിക്കാൻ സന്നദ്ധനായ ഒരു പ്രായോഗിക ഗുരുവായിരുന്നു ശങ്കരദേവൻ. ദൈവം മനുഷ്യനിൽ നിന്ന് വളരെ അകലെയല്ലെന്ന് അദ്ദേഹം വിശ്വസിച്ചു, അതിനാൽ, അദ്ദേഹത്തിന്റെ മതദർശനത്തെ ശരിയായി പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്ന മികച്ച സന്ദേ

ശമാണ് “മാനവസേവ ഈശ്വരസേവ” എന്നത്. അമിതമായ ആചാരങ്ങൾ, മതത്തിന്റെ ഉപരിപ്ലവമായ ഔപചാരികതകൾ, പുരോഹിതവർഗത്തിന്റെ ആധിപത്യം എന്നിവയ്ക്കെതിരായ കലാപത്തിന്റെ കൊടിയുയർത്തി അദ്ദേഹം. ബോർഗീതും സിക്കിറും പുനർജന്മം അല്ലെങ്കിൽ പുനരുത്ഥാനം എന്ന ആശയം നിഷേധിച്ചു. പകരം, ഒരു മനുഷ്യാത്മാവ് ലോകം വിട്ടുപോയാൽ പിന്നെ തിരിച്ചുവരാൻ വഴിയില്ല എന്ന വിശ്വാസമാണ് ഈ ഗാനങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്നത്.

സിക്കിറുകൾ ഹിന്ദുമതത്തോടുള്ള ആദരവും പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നു. എല്ലാ മത വിഭാഗീയതയെയും മറികടന്ന്, ഹിന്ദു മതസ്ഥാപനങ്ങളോട് ഹിന്ദു ഭക്തർ അർപ്പിക്കുന്ന അതേ ഭക്തി, ക്ഷേത്രത്തോട് സിക്കിറുകൾ ആവർത്തിക്കുന്നു. സിക്കിറിന്റെ ഒരു വാക്യം പറയുന്നു;

> സൊറഗുരി എന്നറിയപ്പെടുന്ന ദിഖോവിലെ നദീതീരത്ത്
> രാജാവ് ക്ഷേത്രം പണിതു,
> മാധുരി പുല്ല് കൊണ്ട് നിർമ്മിച്ച കോത്തിലെ ഇരിപ്പിടത്തിൽ
> (പരന്ന പ്രതലമുള്ള ഒരു കിടക്ക), നൂറ്റി ഇരുപത് ഫക്കിറുകൾ
> അല്ലാഹുവിന്റെ നാമം ജപിക്കുന്നു (സിക്കിർ).

പ്രാർത്ഥന, ദൈവം, അധ്യാപകൻ, ഭക്തർ തുടങ്ങിയ നാല് ഘടകങ്ങൾ സിക്കിറുകൾ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നു. സിക്കിർ പ്രധാനമായും സമാധാനം, ഐക്യം, മനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെ താൽക്കാലിക സ്വഭാവം എന്നിവയെക്കുറിച്ചാണ് സംസാരിക്കുന്നത്. ജനപ്രിയ നാടോടി–സംഗീത രൂപങ്ങളും അസമിലെ വൈഷ്ണവ സംഗീതവും അവയെ ആഴത്തിൽ സ്വാധീനിച്ചതായി തോന്നുന്നു. അവ അസമീസ് ജനതയുടെ സാംസ്കാരിക വൈവിധ്യത്തിന്റെ അവിഭാജ്യ ഘടകമാണ് (Mishra 1999:1269). ധാർമ്മികത, ആത്മീയത, തത്ത്വചിന്ത എന്നിവയാൽ നിറഞ്ഞ ഇവ ജീവിതരീതിയിൽ ശരിയായ പാത കാണിക്കുന്ന ഒരു യഥാർത്ഥ ഇസ്ലാം ആകാൻ പ്രചോദനം നൽകുന്നു. ആത്മീയ രുചി പകരാനുള്ള തന്റെ ശ്രമത്തിൽ, അസാൻ

ഫക്കീർ അസമീസ് സംസ്കാരത്തിന്റെ വൈവിധ്യങ്ങൾ ഇടകലർന്ന മാതൃകയെ പ്രതിനിധീകരിച്ചു. ആചാരങ്ങൾ, വിശ്വാസങ്ങൾ, ആംഗ്യങ്ങൾ, ഭക്ഷണം, ആഭരണങ്ങൾ, ജീവിതം, തൊഴിൽ, കൃഷി, ആത്മീയത മുതലായവ സിക്കിറിൽ മനോഹരമായി ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. ഈ ഗാനങ്ങൾ അസമീസ് സംസ്കാരത്തിന്റെ നെട്ടംതൂണായി മാറുന്നു. മികച്ച സംഭാവനകളിലൂടെ ആസാമീസ് സാഹിത്യത്തെ സമ്പന്നമാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

ഉപസംഹാരം

അസാൻ ഫക്കീർ രചിച്ച സിക്കിർ പതിനേഴാം നൂറ്റാണ്ടിലോ അസാൻ ഫക്കീറിന്റെ മരണശേഷമോ ഏകദേശം ഇരുനൂറ് വർഷത്തോളം ആരാലും ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടാതെ പോയി. ഇത് നിരവധി സിക്കിർ ഗാനങ്ങളുടെ നാശത്തിന് കാരണമായി. മതപരമായ കുടക്കീഴിൽ അനുഭവിക്കേണ്ടി വന്ന നിരന്തരമായ മാറ്റിനിർത്തലും നിയന്ത്രണവും അതിനെ സിക്കിറിന്റെ നിലനില്പ് കൂടുതൽ അപകടത്തിലാക്കി. അസമീസ് മസ്ജിദിലെ ഇമാമതിയുടെ അധിനിവേശത്തോടെ തദ്ദേശീയരായ ആസാമീസ് മുസ്ലീങ്ങളുടെ എണ്ണം കുറയുന്നതും സിക്കിറിന്റെ വംശനാശത്തിലേക്ക് നയിക്കുന്നു. സിക്കിർ ഗാനങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള ആത്മീയവീക്ഷണം പ്രവർത്തിച്ചുപോന്നത് അസമീസ് മസ്ജിദിലെ ഇമാമുമാരുടെ മാർഗനിർദേശത്തിന് കീഴിലാണ്. ഉത്തര അസമിലെ തദ്ദേശീയ മുസ്ലീം സമുദായത്തിൽ പെട്ടവരായിരുന്നു അസമീസ് മസ്ജിദിലെ ഇമാമുമാർ. എന്നാൽ തദ്ദേശീയരായ അസമീസ് ഇമാമുമാരുടെ എണ്ണം കുറഞ്ഞുവരികയാണ്. അവരുടെ ജീവിതോപാധിയിലെ സാമൂഹിക-സാമ്പത്തിക പരിമിതികളാണതിന് കാരണം. ഇങ്ങനെ രൂപപ്പെട്ട ഇമാമുമാരുടെ ഒഴിവുകൾ പ്രധാനമായും താഴ്ന്ന അസമിലെയും കച്ചാർ താഴ്‌വരയിലെയും പുരോഹിതന്മാരാൽ നിറഞ്ഞിരിക്കുന്നു. ലോവർ അസമിലെയും കച്ചാർ താഴ്‌വരയിലെയും ഇമാമുകൾക്ക് സിക്കിറിനെ കുറിച്ച് കുറച്ച് വിവരങ്ങൾ മാത്രമേ ഉള്ളൂ, അതിനാൽ അവർക്ക് സിക്കിറിന്റെ പ്രാധാന്യത്തോട് സംവേദനക്ഷമത കുറ

വാണ്. സിക്കീറിന്റെയും ബോർഗീതിന്റെയും ആത്മീയ സന്ദേശം സാമുദായിക സൗഹാർദ്ദത്തിന്റെ അടിത്തറയാണ്. സിക്കിറിനെ ചേർത്തുപിടിക്കുന്നത് അസമീസ് നാടോടി സാഹിത്യത്തിന്റെ വൈവിധ്യം വർദ്ധിപ്പിക്കുക തന്നെ ചെയ്യും.

ഗ്രന്ഥസൂചി

Ahmed, S.U., *Muslims in Assam (1200-2000),* Marigold Compus Print, Nagaon, 1999.

Ahmed, Muhiuddin, *The Muslims of Assam Through the Ages*, Unika Prakashan, Guwahati, 2012.

Ali Ahmed, Kasim*, The Muslims of Assam,* Eastern Book House, Guwahati, 2010.

Chaleeha, B. P., (Ed.), *Sankaradeva Studies in Culture*, Srimanta Sankaradeva Sangha, Nagaon, 1998.

Hussain, M., *The Assam Movement: Class, Ideology, and Identity,* Manak Publishers Pvt. Ltd.,New Delhi, 1993.

Hamilton, Francis, *Annals of Oriental Literature, Art 1-An Account of Assam with some Notices concerning the Neighbouring Territories*, G.S Press, Madras,1940.

Malik, Abdul, *Ajan Fakir*, SahityaAkademi, New Delhi, 1990.

Niyog, Maheswar, *Sankardeva*, National Book Trust India, Delhi, 2005.

-----------------------, *Sankaradeva and His Times*, MotilalBanarcidass, Delhi, 1965.

Pechilis, Karen, *The Embodiment of Bhakti*, Oxford University Press, New York, 1999.

Ray, B. Datta, *Social and Economic Profile of Northeast*, B.R.Publication, Delhi, 1978.

Sarma, SatyendraNath, *Assamese Literature*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1976.

Udayon, Mishra, "Immigration and Identity Transformation in Assam", *Economic and Political Weekly*, Vol.34, No.21, p.p.1264-1271, 1999.

തുടി റിസർച്ച് ജേണൽ
ISSN – 2320–8880
ലക്കം – 4 വോള്യം – 9

ഹരികൃഷ്ണൻ നായർ കെ.ജി.

എരുമേലി, മതസാഹോദര്യത്തിന്റെ പ്രതീകം: ദേശസംസ്കൃതിയെ മുൻനിർത്തിയുള്ള പഠനം

സംഗ്രഹം

ഒരു ദേശത്തിന്റെ സ്വത്വം അവിടെ നിലനിൽക്കുന്ന വിശ്വാസങ്ങളും ആചാരാനുഷ്ഠാനങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ശബരിമലതീർത്ഥാടന യാത്രയുടെ ഭാഗമായ പേട്ടതുള്ളലുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് എരുമേലി എന്ന ദേശം അറിയപ്പെടുന്നത്. ആചാരാനുഷ്ഠാനങ്ങൾ മതസൗഹാർദത്തിന്റെ ഉത്തേജകമായി മാറുന്നുവെന്ന് 'എരുമേലി പേട്ടതുള്ളൽ' തെളിയിക്കുന്നു. വിഭാഗീയത ശക്തമായി നിലനിൽക്കുന്ന കാലഘട്ടത്തിലും എരുമേലി പേട്ടതുള്ളൽ മതസൗഹാർദത്തിന്റെ അടയാളമായി നിൽക്കുന്നതിന്റെ പിന്നിലെ വസ്തുതകളെക്കുറിച്ചുള്ള അന്വേഷണവും കണ്ടെത്തലുമാണ് പ്രബന്ധത്തിൽ ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിരിക്കുന്നത്. ദേശപാരമ്പര്യവും സംസ്കാരവും, ദേശസ്വത്വവും പേട്ടതുള്ളലും, പേട്ടതുള്ളലിന്റെ പിന്നിലെ പുരാവൃത്തം, പേട്ടതുള്ളലിനെക്കുറിച്ചുള്ള വ്യത്യസ്ത അഭിപ്രായങ്ങൾ എന്നിവ വിശകലനം ചെയ്ത് തിരിച്ചറിഞ്ഞ കണ്ടെത്തലുകളാണ് ഇവിടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

താക്കോൽ വാക്കുകൾ

പാരമ്പര്യം, പുരാവൃത്തം, അനുഷ്ഠാനം

ഓരോ ദേശവും സാംസ്കാരിക അടയാളങ്ങളിലൂടെ മൗലികമായ സ്വത്വം ആർജിക്കാറുണ്ട്. പലകാരണങ്ങൾ കൊണ്ട് മനുഷ്യർക്കിടയിലെ അന്തരം കൂടിവരുമ്പോൾ ചില ദേശങ്ങളിലെ ആചാരാനുഷ്ഠാനങ്ങൾ അവയുടെ ഉള്ളടക്കങ്ങൾ എന്നിവ കൂടുതൽ പ്രസക്തമാകും. അത് ഒരുമയോടെ ജീവിക്കുവാനുള്ള ഉത്തേജനമാകും. വർത്തമാനകാലത്ത് പ്രാദേശീകമായ ആചാരാനുഷ്ഠാനങ്ങളുടെ അനിവാര്യത തിരിച്ചറിയുവാനുള്ള അന്വേഷണം രാഷ്ട്രീയമായി പ്രസക്തമാകുന്നു. പ്രാദേശികത ഒരു പ്രത്യേക ദേശത്ത് മാത്രം ഒതുങ്ങുന്ന ഒന്നല്ല. അത് രാഷ്ട്രസങ്കല്പവുമായും ലോകക്രമവുമായും ബന്ധപ്പെട്ടുകിടക്കുന്നു. ഓരോ ദേശവും രാഷ്ട്രത്തെ, അതിന്റെ സംസ്കാരത്തെ ലോകത്തിനുമുൻപിൽ തുറന്നുകാട്ടുന്നു. പുരാവൃത്തമാണെങ്കിലും കെട്ടുകഥയാണെങ്കിലും അവ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന യഥാർഥസംഭവമാണെങ്കിലും അവയുടെ നിലനില്പ് ധാർമികമൂല്യത്തിന്റെ ആവശ്യകതയുടെയും പ്രാധാന്യത്തിനുമനുസരിച്ച് ആയിരിക്കും. നാടോടിവിജ്ഞാനീയപഠനത്തിന് ഇത്തരത്തിൽ വ്യക്തമായ ലക്ഷ്യം ഉണ്ട്. അത് കൂട്ടായ്മയെ തിരിച്ചറിയലാണ്. കൂട്ടായ്മയുടെ വ്യക്തിത്വത്തെ കണ്ടെത്തുവാനുള്ള ശ്രമം കൂടിയാണ് നാടോടിവിജ്ഞാനീയം. തലമുറകളിലൂടെ ഓരോ കാലത്തിലും തുടരുമ്പോൾ 'എരുമേലി' എന്ന ദേശം എങ്ങനെ ആധുനികമാനവികതയുടെ പ്രതീകമായി മാറി എന്ന വിഷയത്തെക്കുറിച്ചുള്ള അന്വേഷണമാണ് ഈ പ്രബന്ധം.

ദേശപാരമ്പര്യവും സംസ്കാരവും

ഒരു ജനതയുടെ അറിവും വിശ്വാസവും പ്രവർത്തനങ്ങളുമെല്ലാം ഉൾപ്പെടുന്ന ചരിത്രബോധമെന്നനിലയിൽ വിശാലമായ അർത്ഥമാണ് 'പാരമ്പര്യം' എന്ന വാക്കിനുള്ളത്. നിലനിൽക്കുന്ന ആചാരാനുഷ്ഠാനങ്ങളുടെയും പ്രവർത്തനങ്ങളുടെയും ഊർജ്ജം പാരമ്പര്യബോധത്തിൽ നിന്നാണ് സമൂഹം സ്വീകരിക്കുന്നത്. "ഒരർഥത്തിൽ പാരമ്പര്യത്തിൽ നിന്നുള്ള വിഘടനമല്ല, പാരമ്പര്യത്തിന്റെ തുടർച്ച തന്നെയാണ് പരിവർത്തനം. പരിവർത്തനത്തിന്റെ ഉണ്മയിൽ വിശ്വസിക്കുകയാണ് ആധുനി

കത്വത്തിന്റെ പ്രാഥമികലക്ഷണം (രാമചന്ദ്രൻ നായർ 1970:108). ഭൂത കാലത്തെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുക മാത്രമല്ല വർത്തമാനകാലത്തെയും സ്വാധീനിക്കുന്ന ശക്തമായ പ്രേരണയായും പാരമ്പര്യം നിലനിൽക്കുന്നു. “കാലത്തിന്റെ പ്രതിഫലനങ്ങളിൽ നിന്നു വ്യതിരിക്തമായി ജീവിതത്തിൽ പ്രേരകമായിക്കൊണ്ടുള്ള വിശ്വാസങ്ങളും വിചാരങ്ങളും ചേർന്നതാണ് പാരമ്പര്യം” (Rojer 1986:468). പാരമ്പര്യത്തിന്റെ നിലനിൽപ്പിനെ ആരും ചോദ്യം ചെയ്യുന്നില്ല. കാലാതീതമായി മനുഷ്യമനസ്സിനെ അബോധപൂർവ്വം കീഴടക്കിക്കൊണ്ട് പാരമ്പര്യം ഒരു തുടർച്ചയായി മാറുന്നു. “കാലത്തിന്റെ ഗതിവിഗതികളിലൂടെ സ്വന്തം അസ്തിത്വം നിലനിർത്തിപ്പോരുന്ന ഒരു ജനത അതിന്റെ സങ്കീർണ്ണങ്ങളായ അനുഭവസഹസ്രങ്ങളിൽ നിന്ന് ചികഞ്ഞെടുത്തു സംഭരിച്ചു സംരക്ഷിച്ചുപോരുന്ന നേട്ടങ്ങളുടെയും കോട്ടങ്ങളുടെയും ആകെത്തുകയാണ് പാരമ്പര്യം” എന്ന് കെ. രാമചന്ദ്രൻ നായർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു (1970:103). പാരമ്പര്യത്തെ നിഷേധിക്കുകയല്ല, അതിനെ എങ്ങനെ ഉപയോഗിക്കുന്നുവെന്നതാണ് പ്രധാനം. പാരമ്പര്യം നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്നതിന്റെ ഭാഗമായി പ്രാദേശിക ഫോക്‌ലോർരൂപങ്ങളെ തിരിച്ചറിയാം. പുരാവൃത്തങ്ങളും ഐതിഹ്യങ്ങളും നാടോടിക്കഥകളും ഉത്സവാഘോഷങ്ങളും ആചാരാനുഷ്ഠാനങ്ങളുമെല്ലാം ഒരു ജനതയുടെ സാംസ്കാരിക അടയാളങ്ങളാണ്. അതിൽ ഏറ്റവും പ്രധാനപ്പെട്ടതാണ് ഒരു ദേശത്തിന്റെ തനിമയായി നിലനിൽക്കുന്ന പുരാവൃത്തങ്ങൾ

പുരാവൃത്തം

പുരാവൃത്തങ്ങൾ എല്ലാ സമൂഹത്തിലുമുണ്ട്. സമൂഹത്തിന്റെ സ്വപ്നം, ഭാഷയുടെ രോഗം, ആചാരാനുഷ്ഠാനങ്ങളുടെ ന്യായീകരണം എന്നെല്ലാം അതിനെ വ്യാഖ്യാനിക്കാറുണ്ട്. ഒരു സാംസ്കാരിക ഉപാധിയെന്ന നിലയിൽ ഗൗരവതരമായ പഠനം അർഹിക്കുന്ന സംജ്ഞയാണിത്. പുരാവൃത്തമെന്നാൽ പാരമ്പര്യോപദേശം ആണ്. “ഒരു വർഗ്ഗത്തിന്റെയോ വിഭാഗത്തിന്റെയോ ദേശത്തിന്റെയോ പ്രകൃതി പ്രതിഭാസങ്ങളെ വിവരിക്ക

ന്നതും അലൗകിക ഘടകങ്ങൾ അടങ്ങുന്നതുമായ പാരമ്പര്യകഥ എന്ന് അതിനെ വിശേഷിപ്പിക്കാറുണ്ട്'" (വിഷ്ണു നമ്പൂതിരി 2011:208). അലൗകികമെങ്കിലും ഭൂതകാലത്തെ യഥാർത്ഥസംഭവമാണതെന്ന വിശ്വാസം ജനതയിൽ രൂഢമൂലമായിരിക്കും. പരസ്പരബന്ധമില്ലാത്തതും സമൂഹത്തിന്റെ പൊതുഅംഗീകാരമില്ലാത്തതും യുക്തിസഹമല്ലാത്തതുമായ പല ആശയങ്ങളും പുരാവൃത്തത്തിലുണ്ട്. "ഓരോ പുരാവൃത്തസഞ്ചയത്തിനും അടിസ്ഥാനമായ ഒരു തരംതിരിവ് ഉണ്ടായിരിക്കും. അത് അതിന്റെ തത്ത്വങ്ങൾ ശാസ്ത്രീയാശയങ്ങളിൽ നിന്നല്ല മതവിശ്വാസങ്ങളിൽ നിന്നാണ് കടംകൊള്ളുക"(ibid:210). യുക്തിയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ പുരാവൃത്തങ്ങളെ അപഗ്രഥിക്കുവാൻ സാധ്യമല്ല. സാമൂഹ്യ/സാംസ്കാരിക സംഘർഷങ്ങളുടെ പരിഹാരം നിർദ്ദേശിച്ചുള്ള ഭാവനാത്മകമായ ഒരുപാധിയായിരിക്കും ഏതു പുരാവൃത്തവും. പുരാവൃത്തങ്ങളുടെ മുഖ്യലക്ഷ്യം ചില സാംസ്കാരികമൂല്യങ്ങളുടെ പ്രതിഷ്ഠയാണ്. സമൂഹത്തിനുള്ള സന്ദേശവും അതിലടങ്ങിയിട്ടുണ്ട്. വിഭാഗീയത ശക്തമായി തിരിച്ചുവരുന്ന കാലത്ത് മതസൗഹാർദ്ദത്തിന്റെ പ്രചോദകശക്തിയായി നിലനിൽക്കാൻ പുരാവൃത്തങ്ങൾക്ക് കഴിയുമെന്നുള്ളതിന്റെ ഉദാഹരണമാണ് 'എരുമേലി പേട്ടതുള്ളൽ'

ദേശസ്വത്വവും പേട്ടതുളളലും

ഇന്ത്യയിലെ തന്നെ എറ്റവും പ്രശസ്തവും പ്രധാനവുമായ ശബരിമല തീർത്ഥാനത്തിലെ ഒരു പ്രധാന കവാടമാണ് എരുമേലി. അവിടെ നടക്കുന്ന പേട്ടതുള്ളൽ തീർത്ഥാടനയാത്രയിലെ ഏറ്റവും പ്രധാനമായ ചടങ്ങുകളിലൊന്നാണ്. ആദ്യകാലങ്ങളിൽ കന്നിഅയ്യപ്പന്മാർ എരുമേലിയിൽ പേട്ടതുള്ളിയ ശേഷം മാത്രമാണ് മലകയറിയിരുന്നത്. സമുദായമൈത്രിയുടെ ഉദാഹരണമാണ് എരുമേലി പേട്ടതുള്ളൽ. തീർത്ഥാടനാവശ്യാർഥം മാലയിട്ടുകഴിഞ്ഞാൽ എല്ലാവരും സ്വാമിയാകുന്നു. ജാതിയും മതവും വർഗവും ഉച്ചനീചത്വങ്ങളും ഇവിടെയില്ല. പേട്ടതുള്ളുന്നവർ മുസ്ലീംപള്ളിയിൽ കയറിയതിനുശേഷമാണ് ക്ഷേത്രസന്നിധിയിലെത്തുന്നത്. മുസ്ലീംപള്ളിയും കൊ

ച്ചമ്പലവും അടുത്തടുത്ത് സ്ഥിതി ചെയ്യുന്നു. ധനുമാസം ഇരുപത്തിയാറാം തീയതി പേട്ടതുള്ളലിനോടനുബന്ധിച്ച് മുസ്ലീങ്ങൾ 'ചന്ദനക്കുടഘോഷയാത്ര' നടത്തുന്നു.

ചടങ്ങുകൾ

പേട്ടതുള്ളലിനൊരുങ്ങുന്നതിനു മുൻപ് അയ്യപ്പന്മാർ നാണയം ഇരുമുടിക്കെട്ടിൽ വെച്ചു പ്രാർത്ഥിക്കുന്നു. 'പ്രായശ്ചിത്തം' എന്നാണ് ഈ ചടങ്ങിനു പറയുന്നത്. പെരിയസ്വാമിയായി കൽപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന വ്യക്തിക്ക് ദക്ഷിണയും കൊടുക്കുന്നു. പുതപ്പിനുള്ളിൽ പച്ചക്കറികളും കിഴങ്ങുകളും കെട്ടിവെച്ച് ഒരു കമ്പിൽ തൂക്കി, അയ്യപ്പന്മാർ തോളിൽ വഹിക്കുന്നു. കൂടെയുള്ളവർ ശരക്കോൽ, പച്ചിലക്കമ്പുകൾ എന്നിവ കയ്യിലേന്തുന്നു. ദേഹം മുഴുവൻ കുങ്കുമം, ഭസ്മം, കരി എന്നിവ വാരിപ്പൂശുന്നു. പേട്ടക്കവലയിലുള്ള കൊച്ചമ്പലത്തിൽ നിന്ന് ആരംഭിക്കുന്ന പേട്ടതുള്ളൽ എതിർവശത്തുള്ള വാവർപള്ളിയിൽ കയറി കാണിക്കയിട്ട് വലിയമ്പലത്തിലേക്ക് പോകുന്നു. ഭക്തന്മാർ ഭക്ത്യാദരങ്ങളോടെയും ആഹ്ലാദത്തോടെയും നൃത്തം ചെയ്യുകയും "അയ്യപ്പൻ തിന്തകത്തോം", "സ്വാമി തിന്തകത്തോം" എന്ന് ആർത്തുവിളിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. പച്ചിലക്കമ്പുകൾ ക്ഷേത്രത്തിനുമുൻപിൽ നിക്ഷേപിച്ച് വലംവെച്ച് കർപ്പൂരം കത്തിച്ച് പേട്ടതുള്ളൽ അവസാനിപ്പിക്കുന്നു. വലിയമ്പലത്തിലെത്തുന്ന ഭക്തന്മാർ പച്ചിലക്കമ്പുകൾ ക്ഷേത്രത്തിനുമുൻപിൽ നിക്ഷേപിക്കുന്നു. ക്ഷേത്രത്തിനു വലംവെച്ച് കർപ്പൂരം കത്തിച്ചുപേട്ടതുള്ളൽ അവസാനിപ്പിക്കുന്നു. കുളിച്ച് ക്ഷേത്രദർശനവും നടത്തി ശബരിമലയിലേക്കു പുറപ്പെടുന്നു. ധനുമാസം ഇരുപത്തിയേഴാം തീയതി നടക്കുന്ന അമ്പലപ്പുഴ, ആലങ്ങാട്ട് സംഘക്കാരുടെ പേട്ടതുള്ളലുകളാണ് പ്രധാനം. അമ്പലപ്പുഴസംഘം രാവിലെ പതിനൊന്നുമണിയോടുകൂടിയാണ് പേട്ടതുള്ളൽ ആരംഭിക്കുന്നത്. അതിനുതൊട്ടുമുൻപ് ആകാശത്തിൽ ഉയരത്തിൽ ഒരു കൃഷ്ണപ്പരുന്ത് വട്ടമിട്ടു പറക്കുന്നുവെന്ന് ദൃക്സാക്ഷികൾ പറയുന്നു. പരുന്തിനെ കാണാൻ താമസിച്ചാൽ പേട്ടതുള്ളലും താമസിക്കും. അമ്പലപ്പുഴ ശ്രീകൃഷ്ണഭഗവാൻ ഉച്ചപ്പൂ

ജയ്ക്കുശേഷം ഗരുഡന്റെ പുറത്തുകയറി പേട്ടതുള്ളൽ കാണാനെത്തുന്നതാണെന്ന് വിശ്വസിക്കുന്നു. അമ്പലപ്പുഴ സംഘത്തിന്റെ പേട്ടതുള്ളൽ വലിയമ്പലത്തിൽ എത്തി അവസാനിക്കുന്നു.

മൂന്നുമണിയോടുകൂടിയാണ് ആലങ്ങാട്ട് സംഘക്കാരുടെ പേട്ടതുള്ളൽ ആരംഭിക്കുന്നത്. മെയ് വഴക്കത്തോടെ ചിട്ടയായി നടത്തുന്ന ഈ പേട്ടതുള്ളൽ ആകർഷണീയമാണ്. ഈ സംഘക്കാരുടെ പേട്ടതുള്ളൽ സമയത്ത് ആകാശത്ത് ഒരു വെള്ളിനക്ഷത്രം പ്രത്യക്ഷപ്പെടാറുണ്ടെന്ന വിശ്വാസവും പ്രചാരത്തിലുണ്ട്. ആലങ്ങാട്ടുസംഘം വാവരുപള്ളിയിൽ കയറാറില്ല. ആദ്യം പേട്ടതുള്ളുന്ന അമ്പലപ്പുഴക്കാരുടെ കൂടെ വാവരും ശബരിമലയിലേക്കു പോകുന്നതായാണ് വിശ്വസിക്കുന്നത്. ആലങ്ങാട്ടു സംഘത്തിന്റെ കൂടെ എരുമേലിയിൽ കുടികൊള്ളുന്ന അയ്യപ്പനും ശബരിമലയിലേക്കു പോകുന്നതായി വിശ്വസിക്കപ്പെടുന്നു.

പേട്ടതുള്ളലിനു പിന്നിലെ പുരാവൃത്തം

ഗാലവൻ എന്നു പേരുള്ള മുനിയുടെ ശിഷ്യനായ ദത്തനോട് മുനിയുടെ മകളായ ലീലയ്ക്ക് പ്രണയം തോന്നുന്നു. പട്ടമഹിഷിയാക്കണമെന്നഭ്യർത്ഥിച്ച അവളെ മഹിഷിയായിപ്പോകട്ടെ എന്ന് ദത്തൻ ശപിക്കുന്നു. മഹിഷാസുരന്റെ സഹോദരിയായി ജനിച്ച ലീല കഠിനതപസ്സിലൂടെ ബ്രഹ്മാവിനെ പ്രീതിപ്പെടുത്തി സ്ത്രീപുരുഷസംയോഗത്തിൽ ജനിച്ച ആർക്കും കൊല്ലാൻ സാധിക്കരുതെന്നുള്ള വരം നേടി. ഹരിഹരപുത്രനായ ശാസ്താവ് അയ്യപ്പനായി ജനിച്ചു. നായാട്ടിനുപോയ പന്തളത്തുരാജാവ് അയ്യപ്പനെ കൊട്ടാരത്തിലെത്തിച്ചു. അയ്യപ്പനെ വെറുത്ത രാജ്ഞി മന്ത്രിയുടെ തന്ത്രത്താൽ പുലിപ്പാലിനായി വനത്തിലേക്കയച്ചു. എരുമേലി വഴിയാണ് അയ്യപ്പൻ വനത്തിലേക്കു പോയത്. രാത്രിയോടെ അവിടെയെത്തിയ അയ്യപ്പൻ ആരെയും വെളിയിൽ കണ്ടില്ല. ദത്തനോടുള്ള വൈരാഗ്യംകൊണ്ട് മഹിഷി രാത്രി കാലങ്ങളിൽ നാട്ടിലിറങ്ങി പുരുഷന്മാരെയെല്ലാം കൊന്നിരുന്നു. അയ്യപ്പനെ കണ്ട് മഹിഷി ആക്രമിക്കാനൊരുങ്ങി. തലയിൽ കടന്നു

പിടിച്ച് അയ്യപ്പനെയും കൊണ്ട് മഹിഷി സമീപത്തുള്ള കുളത്തിലേക്കു ചാടി. തന്റെ കൈവശമുണ്ടായിരുന്ന ശരം കൊണ്ട് അയ്യപ്പൻ മഹിഷിയെ വധിച്ചു. മഹിഷിയുടെ രക്തം വീണ കുളം 'രുധിരക്കുള'മെന്ന് അറിയപ്പെട്ടു. മഹിഷീനിഗ്രഹത്തെത്തുടർന്ന് ക്ഷീണിതനായ അയ്യപ്പൻ സമീപത്ത് വെളിച്ചം കണ്ട വീട്ടിലേക്ക് കയറിച്ചെന്നു. ഇന്നും "പുത്തൻവീട്" എന്ന ആ ഗൃഹം സംരക്ഷിച്ചുവരുന്നു. തമിഴ്നാട്ടിൽ നിന്നും കുടിയേറിപ്പാർത്ത ഒരു വെള്ളാളകുടുംബമായിരുന്നു അവിടെ താമസിച്ചിരുന്നത്. ഒരു പ്രായമായ സ്ത്രീ മാത്രമേ അവിടെ ഉണ്ടായിരുന്നുള്ളൂ. ഉണ്ടായിരുന്ന അവലും മലരും അവർ അയ്യപ്പനു നൽകി. നേരം പുലർന്നപ്പോൾ മഹിഷീനിഗ്രഹവാർത്ത എല്ലാവരും അറിഞ്ഞ് ഓടിയെത്തി. അവർ മഹിഷിയുടെ ശരീരം കമ്പിൽകെട്ടിതൂക്കി ആനന്ദനൃത്തം ചെയ്തു. ഈ ആഹ്ലാദനൃത്തത്തിന്റെ ഓർമ്മയിലാണ് പേട്ടതുള്ളൽ നടത്തുന്നത്. എരുമയ്ക്ക് പകരം കറുത്ത കമ്പിളിയിൽ കിഴങ്ങുകളും പച്ചക്കറികളും കെട്ടിതൂക്കുന്നു. മഹിഷിയിൽ നിന്നും തെറിച്ചുവീണ ചോര, ചാണകം, ചെളി എന്നിവയെ കാണിക്കാൻ കരി, ചായം, കുങ്കുമം എന്നിവയൊക്കെ ദേഹത്തു പൂശുന്നു. ഈച്ചകളെ ഓടിക്കാൻ പച്ചിലക്കമ്പുകൾ വീശിയിരുന്നതിനെയാണ് പച്ചിലക്കമ്പുകൾ വഹിച്ചുകൊണ്ടുള്ള തുള്ളൽ സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. മഹിഷിയെ കുത്തിക്കൊന്ന ശരത്തെ ഓർമ്മിച്ചുകൊണ്ട് അയ്യപ്പന്മാർ ശരക്കോലുകളും വഹിക്കുന്നു (ശങ്കരപ്പിള്ള 1976:44).

പേട്ടതുള്ളലിനെക്കുറിച്ചുള്ള വ്യത്യസ്താഭിപ്രായങ്ങൾ

അയ്യപ്പൻ കൊന്ന മഹിഷിയെ വഹിച്ചുകൊണ്ടു നാട്ടുകാർ നടത്തിയ ആഹ്ലാദനൃത്തത്തിന്റെ സ്മരണ, പുലിപ്പാലിനുവേണ്ടി നായാട്ടിനു പോയതിന്റെ അനുസ്മരണം, ശത്രുസൈന്യത്തെ നേരിടാൻ നടത്തിയ പടയൊരുക്കത്തിന്റെ സ്മരണ, ഒരു കാർഷികകോത്സവത്തിന്റെ സ്മരണ തുടങ്ങി വിവിധ അഭിപ്രായങ്ങൾ പേട്ടതുള്ളലിനെക്കുറിച്ച് നിലവിലുണ്ട്. പേട്ടതുള്ളൽ ഒരു കൊടുക്കൽ വാങ്ങലിന്റെ ശേഷിപ്പായിരിക്കണം. പ്രധാനവ്യാപാരങ്ങൾ നടക്കുമ്പോൾ അതിലൊരു ഭാഗം ഈശ്വരനുവേണ്ടി മാറ്റിവ

യ്യുന്ന പതിവ് പണ്ടേയുണ്ട്. കിഴക്കുനിന്നു വരുന്ന വിഭവങ്ങളുടെ കൊള്ള കൊടുക്കലുകൾ നടന്നപ്പോൾ ഈശ്വരപ്രീതിക്കായി മാറ്റിവച്ചത് ആഘോഷപൂർവ്വം ക്ഷേത്രത്തിലേക്ക് എഴുന്നള്ളിച്ചതായിരിക്കും. അന്നത്തെ വ്യാപാരികൾ അറബികളാണ്. പിന്നീട് മുസ്ലീങ്ങളുമായി. അവരുമായി കച്ചവടം നടത്തിയിട്ട് ഒരു ഭാഗം ഈശ്വരന് അർപ്പിക്കുന്നതിന്റെ ഭാഗമായി വാവരുടെ പള്ളിയിൽ നിന്ന് ആഘോഷപൂർവ്വം അത് അമ്പലത്തിലേക്ക് എഴുന്നള്ളിച്ചിരിക്കാം. ആലങ്ങാട്ടും പറവൂരും കൊടുങ്ങല്ലൂർ തുറമുഖമടുത്താണ്. അമ്പലപ്പുഴയിൽ അന്ന് തുറമുഖമുണ്ട്. കപ്പലടുക്കുന്ന സ്ഥലമാണ് രണ്ടും. അവിടെ നിന്നുള്ളവർക്കാണ് പേട്ടതുള്ളലിൽ മുഖ്യസ്ഥാനം (സോമൻ 1976: XVI).

മതസാഹോദര്യത്തിന്റെ ദേശപ്പെരുമ

സമകാലികമായ ഏതൊരു വിജ്ഞാനശാഖയെയും പോലെ ഫോക്‌ലോറും അന്തർവിജ്ഞാനീയപരമാണ്. നരവംശശാസ്ത്രം, മനഃശാസ്ത്രം, സംസ്കാരപഠനം എന്നിവയുടെയൊക്കെ സഹായം ഉപയോഗപ്പെടുത്തിയുള്ള ഫോക്‌ലോർ പഠനം കൂടുതൽ അർഥപൂർണമാണ്. സംസ്കാരത്തിന്റെ ന്യായീകരണമാണ് ഫോക്‌ലോർ. കൂടുതൽ സാധൂകരണത്തിനോ വിശദീകരണത്തിനോവേണ്ടി പുരാവൃത്തമോ ഐതിഹ്യമോ രൂപംകൊള്ളുന്നു. പുരാവൃത്തങ്ങളുടെ പ്രധാനപ്പെട്ട ലക്ഷ്യം സാംസ്കാരികമൂല്യങ്ങളുടെ സ്ഥാപനമാണ്. സമൂഹത്തിനുള്ള സന്ദേശവും അതിലുണ്ടാകും. മാനവികതയുടെ നിലനിൽപ്പിന് പുരാവൃത്തങ്ങൾക്കുള്ള പ്രാമുഖ്യത്തിന്റെ ഉദാഹരണമാണ് എരുമേലിപേട്ടതുള്ളൽ. ക്ഷേത്രത്തിൽ നിന്നാരംഭിക്കുന്ന പേട്ടതുള്ളൽ മുസ്ലീം ദേവാലയത്തെ വലംവെച്ച് പ്രധാനവീഥിയിലൂടെ തുള്ളി മറ്റൊരു ക്ഷേത്രത്തിലവസാനിക്കുന്നു. ഇത്തരമൊരു ആചാരം ലോകത്ത് മറ്റൊരിടത്തും കാണുവാൻ കഴിയില്ല. അൻപത് ദിവസങ്ങളിലായി നടക്കുന്ന പേട്ടതുള്ളലിനോടനുബന്ധിച്ച് മുസ്ലീംമതവിശ്വാസികൾ നടത്തുന്ന ചന്ദനക്കുടഘോഷയാത്രയും മതസാഹോദര്യത്തിന്റെ നിദർശനമാണ്. ജീവിതത്തിലെ സം

ഘർഷങ്ങളും വിഭാഗീയതകളും മറന്ന്, സ്വന്തം വ്യക്തിത്വത്തെ പോലും മാറ്റിവെച്ച്, തികച്ചും പ്രാകൃതമെന്നു തോന്നുന്ന വേഷത്തിലാണ് പേട്ടതുള്ളൽ നടക്കുന്നത്. പരിഷ്കൃതസമൂഹത്തിന്റെ ചിട്ടവട്ടങ്ങളോട് യോജിക്കാത്ത ഈ ചടങ്ങിന് വ്യക്തി, സമൂഹമനസ്സുകളെ നവീകരിക്കുന്നതിൽ സുപ്രധാന പങ്കുണ്ട്.

മനുഷ്യന്റെ പ്രവർത്തനങ്ങൾ മനസ്സിലുണ്ടാക്കുന്ന പ്രതിഫലനങ്ങളാണ് ഇത്തരം പുരാവൃത്തങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. ലൗകികജീവിതത്തിലെ സംഘർഷങ്ങളിൽ നിന്ന് മോചനം നൽകി ആനന്ദവും ആശ്വാസവും നൽകുക. അവയുടെ ലക്ഷ്യമാണ് സ്വന്തം മനസ്സിനെ മറച്ചുകൊണ്ടാണ് ഓരോ വ്യക്തിയും സമൂഹത്തിൽ ഇടപെടുന്നത്. അടിച്ചമർത്തപ്പെട്ട വികാരങ്ങളുടെയും സ്വപ്നങ്ങളുടെയും സമൂഹത്തിന്റെ അംഗീകാരമുള്ളതുമായ ആവിഷ്ക്കാരമാണ് പുരാവൃത്തങ്ങൾ. മനുഷ്യന്റെ നിഷ്കളങ്കമായ ആഹ്ലാദപ്രകടനമാണ് പേട്ടതുളളലിലുള്ളത്. കൂട്ടംകൂടാനും ശബ്ദമുണ്ടാക്കുവാനും നൃത്തം ചെയ്യുവാനുമുള്ള വാസന ജന്മസിദ്ധമാണ്. വായ്ത്താരിയിലൂടെയും താളചനങ്ങളിലൂടെയും പ്രാകൃതമായ വേഷ–അലങ്കാരങ്ങളിലൂടെയും ഇത്തരം ചോദനകളെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തുവാൻ പേട്ടതുള്ളലിലൂടെ സാധിക്കുന്നു. പരിഷ്കൃതലോകത്ത് ജന്തുസഹജമായ സ്വാഭാവികതയോടെ ജീവിതത്തെ ഉന്മേഷപ്രദമാക്കുന്നു. സമൂഹത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അവിടെ കാലങ്ങളായി തുടരുന്ന പുരാവൃത്തങ്ങൾ കെട്ടുകഥയല്ല ചരിത്രസത്യമാണ്. അത്തരം വിശ്വാസങ്ങൾ നിലനിൽക്കുന്നുണ്ടെങ്കിൽ അതിനുകാരണം ഇത്തരം കഥകൾക്കു പിന്നിലെ ശാശ്വതമായ മൂല്യങ്ങൾതന്നെയാണ്. പുരാവൃത്തമെന്നത് ആശയവിനിമയത്തിനുള്ള മാധ്യമമായും ഇവിടെ മാറുന്നു. ഒരു ദേശത്തിന്റെ സാംസ്കാരികതനിമയായി അത് തിരിച്ചറിയപ്പെടുന്നു.

ഭൂമിശാസ്ത്രപരമായി ഏറെ സവിശേഷതകളുള്ള പ്രദേശമാണ് എരുമേലി. മറ്റു ദേശങ്ങളിൽ നിന്ന് ഭൂപ്രകൃതിയനുസരിച്ച് കാടും മലയും വേർതിരിച്ച സമൂഹത്തിന്റെ മനസ്സാണ് സർവമതസാഹോദര്യത്തിന്റെ പു

രാവൃത്തത്തെ നിലനിർത്തുന്നത്. എല്ലാക്കാലത്തും അപകടകാരികളായ ദുഷ്ടശക്തികളെ എതിർത്തു തോല്പിക്കുവാൻ മനുഷ്യനു സാധിക്കും എന്ന ആത്മവിശ്വാസവും ധൈര്യവും മഹിഷീനിഗ്രഹം സാധ്യമാക്കുന്നുണ്ട്. പ്രതിസന്ധിഘട്ടത്തിൽ രക്ഷകദൈവത്തെ ഓരോ സമൂഹവും സ്വപ്നം കാണുന്നുണ്ട്. അഭൗതികമായ ദൈവികരൂപത്തേക്കാൾ മനുഷ്യരൂപത്തിൽ അത് സാക്ഷാത്ക്കാരം നേടുമ്പോൾ യുക്തിപരമായി പുരാവൃത്തങ്ങളെ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുവാനുള്ള ഒരു ശ്രമമായി ഇതു മാറുന്നു. 'എരുമേലി' എന്ന ദേശത്തിന്റെ സാമ്പത്തികാവസ്ഥയേയും ഭൗതികസാഹചര്യങ്ങളെയും മെച്ചപ്പെടുത്തുന്നതിൽ പേട്ടതുള്ളൽ എന്ന ചടങ്ങ് സഹായകരമായിട്ടുണ്ട്. മണ്ഡല–മകരവിളക്ക് കാലത്തിനുശേഷം സാധാരണക്കാരായ എരുമേലിനിവാസികളുടെ സാമ്പത്തികസാഹചര്യങ്ങൾ പ്രകടമായി മെച്ചപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. 'അയ്യപ്പൻ കോള്' എന്നാണ് ഈ സാഹചര്യത്തിന്റെ നാട്ടുമൊഴി. റോഡുകൾ, മറ്റ് സാങ്കേതികസൗകര്യങ്ങൾ എന്നിവയുടെ കാര്യത്തിൽ കേരളത്തിലെ മറ്റേതൊരു ഗ്രാമപ്രദേശത്തിനു ലഭിക്കുന്നതിനേക്കാൾ പരിഗണന ഈ നാടിന് ലഭ്യമായിട്ടുണ്ട്. പാരമ്പര്യഘടകങ്ങൾ വർത്തമാനകാലജീവിതത്തിന്റെ പുരോഗതിയെ എപ്രകാരം സ്വാധീനിക്കുന്നുവെന്നുള്ളത് ഇവിടെ വ്യക്തമാണ്.

ഉപസംഹാരം

ആചാരാനുഷ്ഠാനങ്ങളുടെ ആത്യന്തികമായ ലക്ഷ്യം മനുഷ്യനന്മയാണ്, സംഘർഷങ്ങളിൽ നിന്നുള്ള മോചനമാണ്. എന്നാൽ പുതിയകാലത്ത് തങ്ങളുടെ മികവിന്റെ അടയാളങ്ങളായി ആചാരാനുഷ്ഠാനങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതി വളർന്നുവരുന്നുണ്ട്. അവിടെ എരുമേലി പേട്ടതുള്ളൽ വ്യത്യസ്തമാകുന്നു. പ്രത്യേകിച്ച് സംഘാടകരില്ലാത്ത സംഘാടനം ഇതിന്റെ സവിശേഷതയാണ്. എല്ലാ മനുഷ്യനും പ്രകൃതിയുടെ ഭാഗമാണെന്നും തിന്മയുടെ തകർച്ച ആത്യന്തികമായി മനുഷ്യസമൂഹത്തിന്റെ ആഘോഷമാണെന്നും പേട്ടതുള്ളൽ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. ഇതിനു പിന്നിലുള്ള പുരാവൃത്തത്തെ

സംബന്ധിച്ച് തർക്കങ്ങൾ ഉണ്ടാകുമ്പോഴും ഇത്തരമൊരു അനുഷ്ഠാനം നിലനിൽക്കേണ്ടതിന്റെ ആവശ്യകതയിൽ പൊതുവെ എതിരഭിപ്രായമില്ല എന്നത് പേട്ടതുള്ളലിന്റെ ദേശമായ എരുമേലിയെ വ്യത്യസ്തമായി അടയാളപ്പെടുത്തുന്നു.

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

രാമചന്ദ്രൻ നായർ,കെ., *രേഖാരൂപം*, എസ്.പി. സി. എസ്, കോട്ടയം, 1970.

വിഷ്ണു നമ്പൂതിരി, എം. വി., *നാടോടിവിജ്ഞാനീയം*, ഡി.സി ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2011.

ശങ്കരപ്പിള്ള, കാനം, *പേട്ടതുള്ളലും ക്ഷേത്രപുരാവൃത്തങ്ങളും*, ഗണപതിയാർ കോവിൽ പ്രസിദ്ധീകരണം, കാഞ്ഞിരപ്പള്ളി, 1976.

സോമൻ,സി.കെ., “അവതാരിക”, കാനം ശങ്കരപ്പിള്ള, *പേട്ടതുള്ളലും ക്ഷേത്രപുരാവൃത്തങ്ങളും*, ഗണപതിയാർ കോവിൽ പ്രസിദ്ധീകരണം, കാഞ്ഞിരപ്പള്ളി, പു. I–XVI, 1976.

Rojer, Scruton, A Dictionary of Political Thought, Macmillan Press, London, 1986.

തുടി റിസർച്ച് ജേണൽ
ISSN – 2320–8880
ലക്കം – 4 വോള്യം – 9

ഷെബീൻ മെഹബൂബ് എ.പി.

അധിനിവേശവിരുദ്ധതയും മാപ്പിള ഫോക്‌ലോറും: കമ്പളത്തിന്റെ പടപ്പാട്ടിനെ മുൻനിർത്തിയുള്ള പഠനം

സംഗ്രഹം

മാപ്പിളനാടോടിസാഹിത്യത്തിലെ പ്രധാന ജനുസ്സുകളിലൊന്നായ 'പടപ്പാട്ടു'കൾ അധിനിവേശവിരുദ്ധബോധം രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിൽ വഹിച്ച പങ്ക് അന്വേഷിക്കുകയാണ് ഈ പ്രബന്ധത്തിൽ. പടപ്പാട്ടുകളിൽ ഏറെ ജനകീയമായ, കമ്പളത്ത് ഗോവിന്ദൻ നായർ രചിച്ച "ഏറനാട്ടിൻ ധീരമക്കൾ" എന്ന പാട്ടിനെ സവിശേഷമായി വിശകലനം ചെയ്യുകയാണ് ഇവിടെ. ഗുണാത്മക രീതിശാസ്ത്രവും ഉള്ളടക്ക വിശകലനരീതിയും അന്വേഷണത്തിൽ പിന്തുടരുന്നു. കഴിഞ്ഞ നൂറ്റാണ്ടിൽ മാപ്പിള സാഹിത്യത്തിൽ പിറവികൊണ്ട ഏറ്റവും ജനകീയ പടപ്പാട്ടുകളിൽ ഒന്നായ കമ്പളത്തിന്റെ "ഏറനാട്ടിൻ ധീരമക്കൾ" സ്വാതന്ത്ര്യബോധവും അധിനിവേശവിരുദ്ധതയും സമൂഹത്തിൽ പ്രചരിപ്പിക്കുന്നതിൽ വലിയ പങ്കുവഹിച്ചു എന്ന നിഗമനമാണ് പ്രബന്ധം മുന്നോട്ടുവെക്കുന്നത്.

താക്കോൽവാക്കുകൾ

പടപ്പാട്ട്, അധിനിവേശവിരുദ്ധത

ആമുഖം

മലബാറിൽ യൂറോപ്യൻ അധിനിവേശം ആരംഭിച്ച 1498 മുതൽ തന്നെ തദ്ദേശീയജനത ചെറുത്തുനിൽപ്പുകൾ ആരംഭിച്ചിട്ടുണ്ട്. മലബാറിന്റെ അധിനിവേശവിരുദ്ധ പോരാട്ടത്തിൽ 'സമര/ ചെറുത്തുനിൽപ്പ് സാഹിത്യ'(resistance literature)ങ്ങൾക്ക് വലിയ ഇടമുണ്ട്. 16-17 നൂറ്റാണ്ടുകളിൽ സമരസാഹിത്യങ്ങൾ മുഖ്യമായും രചിക്കപ്പെട്ടിരുന്നത് അറബി ഭാഷയിലായിരുന്നു. ശൈഖ് സൈനുദ്ദീൻ മഖ്ദൂം ഒന്നാമൻ അറബിയിൽ രചിച്ച കാവ്യമായ *തഹ്‌രീദ്‌ അഹ്‌ലിൽ ഇമാനി അലാ ജിഹാദി അബ്ദത്തി സ്സുൽബാൻ*, ഗദ്യരൂപത്തിൽ എഴുതപ്പെട്ട അധിനിവേശവിരുദ്ധരചനയായ ശൈഖ് സൈനുദ്ദീൻ മഖ്ദൂം രണ്ടാമന്റെ *തുഹ്ഫത്തുൽ മുജാഹിദീൻ*, ഖാദി മുഹമ്മദിന്റെ *ഫത്ഹുൽ മുബീൻ* എന്നിവയെല്ലാം ഇക്കാലയളവിൽ പോർച്ചുഗീസ് അധിനിവേശവിരുദ്ധ പോരാട്ടത്തിന് ഊർജം പകരാൻ രചിക്കപ്പെട്ടതാണ് (അബ്ദുൽ 2016:31). 1792-ൽ ബ്രിട്ടീഷ് ഈസ്റ്റ് ഇന്ത്യാ കമ്പനി മലബാർ ഉൾപ്പെടെയുള്ള പ്രദേശങ്ങളുടെ ഭരണം പിടിച്ചെടുത്തതോടെ തദ്ദേശീയജനതയുടെ അധിനിവേശവിരുദ്ധപോരാട്ടങ്ങൾ വീണ്ടും ശക്തിപ്രാപിച്ചു. ഈ ഘട്ടത്തിലാണ് 'സമരസാഹിത്യങ്ങൾ' എന്ന നിലക്ക് പടപ്പാട്ടുകൾ (war songs) രൂപപ്പെടുന്നത്.

കേരളത്തിലെ ജനകീയനാടോടിഗാന(folk song)വിഭാഗമായ മാപ്പിളപ്പാട്ടിന്റെ ഉപശാഖയാണ് പടപ്പാട്ടുകൾ. 'യുദ്ധം പ്രമേയമായ പാട്ട്' എന്ന അർഥത്തിലാണ് 'പടപ്പാട്ട്' എന്ന് അറബി മലയാളത്തിലും 'പടൈപോര്' എന്ന് തമിഴിലും ഈ ഗാനശാഖയെ വ്യവഹരിക്കുന്നത്. വരിശൈ മുഖിയുദ്ദീൻ പുലവർ 1686-ൽ അറബിത്തമിഴിൽ രചിച്ച *സഖൂം പടൈപോര്* ആണ് ഈ ശ്രേണിയിലെ ആദ്യരചന (മീരാൻപിള്ള 2021: 43). പ്രസ്തുത കാവ്യം 1836-ൽ *സഖൂം പടപ്പാട്ട്* എന്ന പേരിൽ ഉമർ ആലിം ലബ്ബ എന്ന തമിഴ്നാട് കായൽപട്ടണം സ്വദേശി മലയാളത്തിലേക്ക് വിവർത്തനം ചെയ്തു. മലയാളത്തിലെ ആദ്യ പടപ്പാട്ട് *സഖൂം പടപ്പാട്ടാണ്*. ഇസ്ലാമിക നാടോടി

ക്കഥകൾ, ഇസ്ലാമിലെ യുദ്ധചരിത്രം, മാപ്പിളചരിത്രം, കാൽപനികകഥകൾ എന്നിവയെല്ലാം പടപ്പാട്ടുകൾക്ക് വിഷയമായിട്ടുണ്ട്. മഹാകവി മോയിൻകുട്ടി വൈദ്യരുടെ *ബദർ പട*(1882)യും *ഉഹ്ദ് പട*(1879)യും യഥാക്രമം ഇസ്ലാമിക ചരിത്രത്തിലെ *ബദ്ർ, ഉഹ്ദ്* യുദ്ധചരിത്രങ്ങൾ പറയുന്ന ലിഖിതപാഠങ്ങളാണ്. 1728–ൽ മലപ്പുറത്ത് പാറനമ്പിയും മുസ്ലിംകളും തമ്മിൽ നടന്ന പോരാട്ടമാണ് വൈദ്യരുടെ *മലപ്പുറം പട*യുടെ ഇതിവൃത്തം. മാപ്പിള ചരിത്രം തന്നെ പ്രമേയമായ മറ്റൊരു പടപ്പാട്ടാണ് *ചേറൂർ പടപ്പാട്ട്* (1847). ചേറൂർ സ്വദേശികളായ മമ്മദുകുട്ടി, മുഹിയുദ്ദീൻ എന്നീ കവികൾ, 1843–ൽ മാപ്പിള പോരാളികളും ബ്രിട്ടീഷ് സൈനികരും തമ്മിൽ ചേറൂരിൽ നടന്ന കലാപത്തെ ആസ്പദിച്ച് രചിച്ച ചരിത്ര–കീർത്തന കാവ്യമാണ് *ചേറൂർ പടപ്പാട്ട്*. വടക്കിനിയേടത്ത് അഹമ്മദ്കുട്ടി മൊല്ലയുടെ *ഖൈബർ പട*, മാളിയേക്കലകത്ത് കുഞ്ഞി അഹമ്മദിന്റെ *ഹുനൈൻ പട*, മച്ചിങ്ങലകത്ത് മൊയ്തീൻ മൊല്ലയുടെ *മക്കം ഫത്ഹ്*, ചേറ്റുവായ് പരീക്കുട്ടിയുടെ *ഫുതൂഹുശ്ശാം*, മോയിൻകുട്ടി വൈദ്യരുടെ *സലീഖത്ത് പട* എന്നിങ്ങനെ ധാരാളം പടപ്പാട്ടുകൾ മാപ്പിള സാഹിത്യശാഖയിൽ ഉണ്ട്.

മേൽപറഞ്ഞ പടപ്പാട്ടുകളെല്ലാം മാപ്പിള സമൂഹത്തിന്റെ മുൻകൈയിൽ നടന്ന അധിനിവേശവിരുദ്ധ പോരാട്ടങ്ങളുടെ കാലത്താണ് രചിക്കപ്പെടുന്നത്. ഈ പോരാട്ടങ്ങൾ അതിന്റെ മൂർധന്യത്തിലെത്തുന്നതും സമ്പൂർണമായി അടിച്ചമർത്തപ്പെടുന്നതും 1921–22 കാലയളവിലാണ്. മലബാർ സമരാനന്തര കാലഘട്ടത്തിൽ പിറന്നതും അതേസമയം തന്നെ നടേപറഞ്ഞ പടപ്പാട്ടുകളുടെ സമൃദ്ധവും സമ്പന്നവുമായ ശ്രേണിയിൽ ഉൾപ്പെടുത്താവുന്നതുമായ രചനയാണ് കമ്പളത്ത് ഗോവിന്ദൻ നായരുടെ "ഏറനാട്ടിൻ ധീരമക്കൾ" എന്ന പടപ്പാട്ട്. കമ്പളത്തിന്റെ പടപ്പാട്ടിനെ കുറിച്ച് ചുരുക്കം പഠനങ്ങളേ പുറത്തിറങ്ങിയിട്ടുള്ളൂ. കമ്പളത്തിന്റെ പേരമകൻ കെ. വിജയകുമാർ *ദേശാഭിമാനി വാരിക*യിൽ 2009 ആഗസ്റ്റ് ഒമ്പതിന് *"വെള്ളക്കാരന്റെ മുഖത്ത് കുത്തിയ പടപ്പാട്ടിന്റെ ചൂട്"* എന്ന തലക്കെട്ടിൽ

എഴുതിയ ലേഖനം കമ്പളത്ത് എന്ന കവിയുടെ വ്യക്തിജീവിതത്തിലേക്കുള്ള പ്രവേശികയാണ്. ഈ ലക്കം *ദേശാഭിമാനി*യിൽ തന്നെ "പാട്ടു തന്നെ പടക്ക് ആയുധം" എന്ന തലക്കെട്ടിൽ ടി.കെ. ഹംസ "ഏറനാട്ടിൻ ധീരമക്കൾ" എന്ന പാട്ടിലെ അധിനിവേശവിരുദ്ധ ഉള്ളടക്കം വിശകലനം ചെയ്യുന്നു. കമ്പളത്തിന്റെ മക്കളുമായും സമകാലികരുമായും അഭിമുഖം നടത്തി 2020 ജനുവരി പത്തിന് "ബ്രിട്ടീഷുകാരും ചരിത്രവും കമ്പളത്തിനോട് ചെയ്തത്" എന്ന തലക്കെട്ടിൽ ഷെബീൻ മഹ്ബൂബ് തയാറാക്കി *മാധ്യമം ആഴ്ചപ്പതിപ്പിൽ* പ്രസിദ്ധീകരിച്ച ലേഖനവും കമ്പളത്തിനെ കുറിച്ച് മുമ്പ് പ്രസിദ്ധീകരിക്കപ്പെട്ട ആലോചനകളാണ്. തമിഴ് സാഹിത്യത്തിലെ പടപ്പാട്ടുകളെ കുറിച്ച് ഡോ. എം.എം. മീരാൻപിള്ള എഴുതിയ *പടപ്പാട്ടുകളുടെ ചരിത്രവും സഞ്ചാരവഴികളും* ഈ വിഷയത്തിലെ ശ്രദ്ധേയ പഠനങ്ങളിൽ ഒന്നാണ്.

പടപ്പാട്ടുകളുടെ രാഷ്ട്രീയദൗത്യം

പടപ്പാട്ടുകളുടെ പൊതുസവിശേഷത അവ കൂടുതലായും രചിക്കപ്പെട്ടത് മലബാറിലെ ബ്രിട്ടീഷ് അധിനിവേശ കാലത്താണ് എന്നതാണ്. 'കൊളോണിയൽ അധീശരൂപങ്ങളോടുള്ള കാവ്യപ്രതിരോധങ്ങൾ ആയിരുന്നു യഥാർഥത്തിൽ പടപ്പാട്ടുകൾ' എന്ന് നിരീക്ഷിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. (ഉമർ&ബാലകൃഷ്ണൻ 2019:57). ബ്രിട്ടീഷ് വിരുദ്ധ പോരാട്ടങ്ങൾ ആരംഭിച്ച 1836–ൽ ആണ് *സഖൂം പടപ്പാട്ട്* രചിക്കപ്പെടുന്നത് എന്നത് ശ്രദ്ധാർഹമാണ്. 1836 മുതൽ 1853 വരെ 22 സംഘടിത സ്വാതന്ത്ര്യപ്പോരാട്ടങ്ങൾ മാപ്പിളമാരുടെ മുൻകൈയിൽ ബ്രിട്ടീഷുകാർക്കെതിരെ മലബാറിൽ നടന്നു (Wood 1987:25–30). 1843–ലെ ചേറൂർ പോരാട്ടം, 1849–ലെ മഞ്ചേരി പോരാട്ടം, 1894–ലെ മണ്ണാർക്കാട് പോരാട്ടം എന്നിങ്ങനെ ചെറുതും വലുതുമായ പോരാട്ടങ്ങളായി വളർന്ന ഈ സായുധസമരങ്ങൾ ഏറ്റവും സജീവമായത് 1921–ലാണ്. മേൽപറഞ്ഞ മൂന്ന് പോരാട്ടങ്ങളും ഇതിവൃത്തമായി പടപ്പാട്ടുകൾ രചിക്കപ്പെട്ടു. മാപ്പിളമാർക്കിടയിലെ അധിനിവേശവിരുദ്ധതയെ ഉത്തേജിപ്പിക്കുന്നതിൽ ഇവയെല്ലാം നിർ

ണായക പങ്കുവഹിക്കുകയും ചെയ്തു. *ചേറൂർ പടപ്പാട്ടും മഞ്ചേരി പടപ്പാട്ടും മണ്ണാർക്കാട് പടപ്പാട്ടു*മെല്ലാം പ്രത്യക്ഷമായി അധിനിവേശവിരുദ്ധത പറയുന്നുവെങ്കിൽ വൈദ്യരുടെ *മലപ്പുറം പട*യും *ബദർ പട*യുമെല്ലാം സമരത്തിന് പരോക്ഷ ആഹ്വാനം നൽകുന്ന സാഹിത്യസൃഷ്ടികളായിരുന്നു. 'വാരിയംകുന്നത്ത് കുഞ്ഞഹമ്മദ് ഹാജിയെപോലുള്ള മലബാർ സമരനായകർ *മലപ്പുറം പടപ്പാട്ട്* അടക്കമുള്ള പാട്ടുകൾ പാടി അവതരിപ്പിക്കുകയും സൈനികപരിശീലന വേളയിൽ അനുയായികളോട് പാടാൻ ആവശ്യപ്പെടുകയും ചെയ്തിരുന്നു' (ഗംഗാധരൻ 2019:273). പടപ്പാട്ടുകൾ മാപ്പിളപോരാളികൾക്ക് വലിയ പ്രചോദനം നൽകുന്നതായി ബ്രിട്ടീഷുകാർ തന്നെ രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. 1901 ൽ ഇറങ്ങിയ *ഇന്ത്യൻ ആന്റിക്വറി*യുടെ 1901 നവംബർ പതിപ്പിൽ, മലബാറിലെ ബ്രിട്ടീഷ് പൊലീസ് സൂപ്രണ്ടായിരുന്ന ഫൗസറ്റ് "മലബാർ മാപ്പിളമാരുടെ യുദ്ധഗാനങ്ങൾ" ("War songs of the Mappilas of Malabar") എന്ന തലക്കെട്ടിൽ എഴുതിയ ലേഖനത്തിൽ 'പടപ്പാട്ടുകൾ മാപ്പിള പോരാളികൾക്ക് ആവേശം പകരുന്ന'തായി രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട് (Fawcett 1901:499–508). മാപ്പിളമാരെ പോലെ ഇത്തരം പാട്ടുകൾ പാടിനടക്കുന്ന, അതിൽനിന്ന് പ്രചോദനം ഉൾക്കൊണ്ട് ബ്രിട്ടീഷ്വിരുദ്ധ പോരാട്ടങ്ങൾക്ക് സന്നദ്ധരാകുന്ന മറ്റൊരു വിഭാഗവും മദ്രാസ് പ്രവിശ്യയിൽ ഇല്ലെന്ന് 1896 ജൂൺ അഞ്ചിന് മദ്രാസ് പ്രവിശ്യയിലെ പൊലീസ് ഇൻസ്പെക്ടർ ജനറലിന് അയച്ച റിപ്പോർട്ടിൽ ഫൗസറ്റ് സൂചിപ്പിക്കുന്നു. റിപ്പോർട്ടിനൊപ്പം മോയിൻകുട്ടി വൈദ്യരുടെ *ബദ്ർ പടപ്പാട്ടി*ന്റെയും *മലപ്പുറം പടപ്പാട്ടി*ന്റെയും പകർപ്പുകൾ കൂടി അദ്ദേഹം അയച്ചതായി കാണാം (അബ്ദുസ്സത്താർ 2021:263). 1896-ൽ മഞ്ചേരിയിൽ നടന്ന ബ്രിട്ടീഷ് വിരുദ്ധകലാപത്തിൽ രക്തസാക്ഷികളായ രണ്ട് പോരാളികളുടെ മൃതദേഹത്തിൽ നിന്ന് രണ്ട് മാപ്പിളപ്പാട്ടുകളുടെ ഏടുകൾ കണ്ടെടുത്തതായി 1896 മേയ് രണ്ടിന് മലബാർ ഡിസ്ട്രിക്റ്റ് മജിസ്ട്രേറ്റ് ജെ. ഹെവെറ്റ്സൺ ചീഫ് സെക്രട്ടറിക്ക് അയക്കുന്ന റിപ്പോർട്ടിൽ പരാമർ

ശിക്കുന്നു (ibid:263). മലബാറിലെ ഭൂബന്ധങ്ങളെ കുറിച്ചും അതുണ്ടാക്കുന്ന സാമൂഹികവും രാഷ്ട്രീയവുമായ സംഘർഷങ്ങളെ കുറിച്ചും പഠനം നടത്തിയ വില്യം ലോഗൻ മാപ്പിളമാരുടെ നാടോടി ഗാനപാരമ്പര്യത്തെ കുറിച്ചും നാടോടി വഴക്കങ്ങളെ കുറിച്ചും അത് സ്വാതന്ത്ര്യബോധം വളർത്തുന്നതിൽ വഹിച്ച പങ്കിനെ കുറിച്ചും *ചേറൂർ പടപ്പാട്ട്* ഉദ്ദരിച്ച് *മലബാർ മാന്വലിൽ* എഴുതുന്നുണ്ട് (ലോഗൻ 2010:92).

ഇക്കാരണങ്ങൾ കൊണ്ടുതന്നെയാകണം പടപ്പാട്ടുകളിൽ പലതും ബ്രിട്ടീഷുകാർ നിരോധിച്ചത്. *ചേറൂർ പടപ്പാട്ട്* അച്ചടിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കെ തിരൂരങ്ങാടിയിലെ കാരക്കൽ അലിയുടെ *മല്ഹറത്തുൽ മുഹിമ്മാത്ത്* അച്ചുകൂടം ബ്രിട്ടീഷുകാർ സീൽ ചെയ്തു. *മഞ്ചേരി പടപ്പാട്ട്, മണ്ണാർക്കാട് പടപ്പാട്ട്* എന്നിവ ബ്രിട്ടീഷുകാർ നിരോധിക്കുകയും കണ്ടുകെട്ടുകയും ചെയ്തു (അഹമ്മദ്&അബ്ദുൽ 1977:187–189). *മഞ്ചേരി പടപ്പാട്ട്* രചിച്ചതിന്റെ പേരിൽ കവിക്കും രണ്ട് സഹായികൾക്കും മൂന്ന് വർഷം തടവുശിക്ഷ അനുഭവിക്കേണ്ടി വന്നു (ശമീർ 2021:11). സമരകാലത്ത് ബ്രിട്ടീഷുകാർ തടങ്കലിലടച്ച കവികളുമുണ്ട്. മുണ്ടമ്പ്ര ഉണ്ണിമമ്മദും കടായിക്കൽ മൊയ്തീൻകുട്ടി ഹാജിയും ഇങ്ങനെ തുറങ്കിലടയ്ക്കപ്പെട്ടവരാണ് (Sameer 2019:152).

കമ്പളത്തും 'ഏറനാട്ടിൻ ധീരമക്കളും'

ഏത് ഫോക്‌ലോറിനെയും അതിന്റെ ഉള്ളടക്കത്തിലൂടെയാണ് നാം തിരിച്ചറിയുന്നത്. പാട്ടിന്റെ ഉൽപത്തി സംബന്ധിച്ച അന്വേഷണത്തിലൂടെ പാട്ട് പിറക്കാനുണ്ടായ സാഹചര്യവും തിരിച്ചറിയുന്നു. പ്രേക്ഷണത്തിലൂടെ അതിന്റെ കലാപരവും ദേശപരവുമായ പരിവർത്തനത്തെയും മനസ്സിലാക്കാൻ സാധിക്കും. ഏത് ഫോക്‌ലോർ രൂപത്തെയും കുറിച്ച അറിവ് ഈ മൂന്ന് സവിശേഷതകളെയും പരിഗണിക്കുമ്പോഴേ പൂർണമാകൂ (രാഘവൻ 2006:16). "ഏറനാട്ടിൻ ധീരമക്കളി"നെയും ഈ മൂന്ന് ഘടകങ്ങൾ മുൻനിർത്തിയാണ് വിശകലനം ചെയ്യേണ്ടത്. 1921–ൽ മലബാറിലെ ഏറനാട്, വള്ളുവനാട് താലൂക്കുകൾ കേന്ദ്രീകരിച്ച് നടന്ന ബ്രിട്ടീഷ് വിരുദ്ധ സായുധ

കലാപത്തെ മുൻനിർത്തി വർത്തമാനകാല പ്രതിസന്ധിയെ അവതരിപ്പിക്കാനാണ് "ഏറനാട്ടിൻ ധീരമക്കളി"ലൂടെ കവി ശ്രമിക്കുന്നത്. ബ്രിട്ടീഷ് അധിനിവേശത്തിനെതിരെ ഇന്ത്യയിൽ നടന്ന സ്വാതന്ത്ര്യസമരത്തിലെ സുപ്രധാന അധ്യായമാണ് മലബാർ മേഖലയിൽ നടന്ന സായുധപോരാട്ടങ്ങൾ. 1921 ഫെബ്രുവരി മുതൽ 1922 ഫെബ്രുവരി വരെ മലബാർ ജില്ലയിലെ ഏറനാട്, വള്ളുവനാട്, പൊന്നാനി, കോഴിക്കോട് താലൂക്കുകൾക്ക് പുറമെ, വയനാട്, കുറുമ്പ്രനാട് താലൂക്കുകളും ഗൂഡല്ലൂർ ഉൾപ്പെടുന്ന നീലഗിരി ജില്ലയും കേന്ദ്രീകരിച്ച് നടന്ന ഈ സ്വാതന്ത്ര്യപ്പോരാട്ടങ്ങൾ അധിനിവേശശക്തികൾ ഇന്ത്യൻജനതയിൽ നിന്ന് നേരിട്ട ഏറ്റവും വലിയ പ്രതിരോധങ്ങളിൽ ഒന്നായിരുന്നു. മാപ്പിളമാരുടെ മുൻകൈയിലാണ് പോരാട്ടങ്ങൾ നടന്നതെങ്കിലും ഹിന്ദു സമുദായത്തിൽപെട്ട അനേകം പേർ ഇതിൽ നേതൃപരമായ പങ്കുവഹിക്കുകയും സജീവ പങ്കാളിത്തം വഹിക്കുകയും ചെയ്തു. മലബാർ സമരത്തിന്റെ ഭാഗമായ വിവിധ പോരാട്ടങ്ങളിലായി പതിനായിരത്തോളം പേർ രാജ്യത്തിനായി വീരമൃത്യു വരിക്കുകയും ഇരുപത്തയ്യായിരത്തിലധികം പേർ തുറുങ്കിലടക്കപ്പെടുകയോ നാട് കടത്തപ്പെടുകയോ ചെയ്തു.

1921–ലെ പോരാട്ടത്തിന്റെ മുഖ്യകേന്ദ്രമായിരുന്ന ഏറനാട്ടുകാരനായിരുന്നു കവി കമ്പളത്ത്. കവി, സ്വാതന്ത്ര്യസമരസേനാനി, അധ്യാപക സംഘടനാനേതാവ്, കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് നേതാവ്, നാടകകൃത്ത് എന്നീ നിലകളിൽ ശ്രദ്ധേയനായ കമ്പളത്ത് 1939–ലാണ് "ഏറനാട്ടിൻ ധീരമക്കൾ" രചിക്കുന്നത്. മാപ്പിള സമുദായാംഗമല്ലാത്ത ഒരാൾ മാപ്പിള സമൂഹത്തിന്റെ തനതു കാവ്യരൂപത്തിൽ ഒരു രചന നിർവഹിച്ചു എന്ന നിലയ്ക്ക് കൂടി പ്രസക്തമാണ് ഈ പാട്ട്. 1921–ലെ മലബാർ സമരത്തെ അടിച്ചമർത്താൻ നേതൃത്വം നൽകിയ മലബാർ ജില്ലാ പൊലീസ് സൂപ്രണ്ടും എം.എസ്.പി. കമാൻഡന്റുമായ ആർ.എച്ച്. ഹിച്ച്കോക്കിന്റെ പേരിൽ മലപ്പുറം വള്ളുവമ്പ്രത്ത് സ്ഥാപിക്കപ്പെട്ട സ്മാരകം പൊളിച്ചുനീക്കണം എന്നാവശ്യപ്പെട്ട് 1939–ൽ പുളിക്ക

ലിൽ നിന്ന് വള്ളുവമ്പ്രത്തേക്ക് നടന്ന സമരജാഥയുടെ ഭാഗമായാണ് ഈ കവിത കമ്പളത്ത് രചിക്കുന്നത് (അബ്ദുസ്സത്താർ 2021:179). തങ്ങളുടെ പൂർവികരെ കൂട്ടക്കശാപ്പ് നടത്തിയ ഒരാളുടെ പേരിലുള്ള സ്മാരകം ഈ മണ്ണിൽ തലയുയർത്തി നിൽക്കുന്നത് മാപ്പിളമാർക്ക് അസഹനീയമായിരുന്നു. സ്മാരകം സ്ഥാപിച്ച 1926 മുതൽ തന്നെ അതിന്നെതിരായ വിവിധ സമരപരിപാടികൾ നടന്നിരുന്നു. മുഹമ്മദ് അബ്ദുറഹ്മാൻ സാഹിബിനെ പോലുള്ളവരായിരുന്നു സമരത്തിന്റെ മുന്നണിയിൽ ഉണ്ടായിരുന്നത്. മദ്രാസ് അസംബ്ലിയിൽ അബ്ദുറഹ്മാൻ സാഹിബ് ഉൾപ്പെടെ മലബാറിൽനിന്നുള്ള ജനപ്രതിനിധികൾ ഈ സ്മാരകം പൊളിച്ചുനീക്കണമെന്നാവശ്യപ്പെട്ട് നിരന്തര ഇടപെടലുകൾ നടത്തിയിരുന്നു (ഷെബീൻ 2021:25).

മലബാർ സമരത്തെ സ്വാതന്ത്ര്യസമരമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു എന്നതാണ് “ഏറനാട്ടിൻ ധീരമക്കൾ” എന്ന പാട്ടിന്റെ മുഖ്യസവിശേഷത. 1921-ലെ മലബാർ സമരത്തെ, സ്വാതന്ത്ര്യസമരമായി ഇന്ത്യൻ നാഷനൽ കോൺഗ്രസിലെ സവർണധാരയും കൊളോണിയൽ ചരിത്രകാരന്മാരും ദേശീയ ചരിത്രകാരന്മാരിൽ ചിലരും അംഗീകരിക്കാത്ത കാലത്താണ് സമരത്തെ ബ്രിട്ടീഷ് സാമ്രാജ്യത്വത്തിനും ജന്മിത്തത്തിനും എതിരായ ധീരോജ്ജ്വല സമരമായി കമ്പളത്ത് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. 1921-ലെ മലബാർ സമരം മുസ്ലിം സമൂഹത്തെ ഒന്നടങ്കം അരക്ഷിതാവസ്ഥയിൽ എത്തിച്ചു. ആയിരങ്ങൾ കൊല്ലപ്പെടുകയും ജയിലിലകപ്പെടുകയും നാടുകടത്തപ്പെടുകയും ചെയ്തതോടെ പരിപൂർണമായും നാശോന്മുഖമായി മുസ്ലിം സമൂഹം. മലബാർ സമരാനന്തരം മാപ്പിളമാരെ ദേശീയ പ്രസ്ഥാനവും ദേശീയ നേതാക്കളും കൈവെടിയുക കൂടിയായപ്പോൾ സമുദായം കടുത്ത അപകർഷബോധത്തിൽ അടിപ്പെട്ടു. ഈ സാഹചര്യത്തിൽനിന്ന് വേണം മലബാർ സമരത്തിന്റെ അഭിമാനകരമായ ഉള്ളടക്കവും ചരിത്രവും വിളംബരം ചെയ്യുന്ന “ഏറനാട്ടിൻ ധീരമക്കൾ” വായിക്കാൻ. മാപ്പിള സമൂഹത്തിന്റെ തിരിച്ചുവരവിന് ഊർജം പകർന്നതും നാടോടി

ഗാനത്തിന്റെ ധർമ്മമേറ്റെടുത്തതുമായ ഒരു രചന എന്ന നിലക്ക് കൂടി കമ്പളത്തിന്റെ രചനയെ വിലയിരുത്താം.

മലബാർ സമരത്തിന്റെ മതനിരപേക്ഷ ബഹുജനസ്വഭാവത്തെ അട യാളപ്പെടുത്തുന്നു എന്നതാണ് പാട്ടിന്റെ മറ്റൊരു സവിശേഷത. "നമ്മളി മ്മലയാളത്തില് ഒന്നുചേർന്നു.." എന്ന ആദ്യവരിയിലെ പ്രയോഗംതന്നെ 1921–നെ കുറിച്ച് ഓറിയന്റൽ ചരിത്രകാരന്മാരും ദേശീയവാദ ചരിത്രകാര ന്മാരും നിർമിച്ച ബോധങ്ങളെ ചോദ്യം ചെയ്യുന്നതാണ്. 'മാപ്പിളമാർ ഉണ്ടാ ക്കിയ ലഹള', 'വർഗീയ കലാപം' എന്നിങ്ങനെയുള്ള സാമാന്യബോധ ങ്ങളെ അട്ടിമറിച്ച് "നമ്മളെല്ലാം ഒന്നിച്ചുചേർന്ന് വെള്ളക്കാരോട് ഏറ്റുമുട്ടി" എന്നാണ് കമ്പളത്ത് പറയുന്നത്. അഥവാ, ഹിന്ദു–മുസ്ലിം ഭേദമന്യെ, ബ്രി ട്ടീഷ്വിരുദ്ധ നിലപാടുള്ളവരെല്ലാം ഒന്നുചേർന്ന് നടത്തിയ സ്വാതന്ത്ര്യസമര മായിരുന്നു അതെന്ന് കവിത പറഞ്ഞുവെക്കുന്നു. മനുഷ്യത്വത്തിന്റെ മാനി ഫെസ്റ്റോ ആണ് "ഏറനാട്ടിൻ ധീരമക്കൾ" എന്ന് നിരീക്ഷിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. "ഒരു നാടിനെ ഇളക്കി മറിച്ച പടപ്പാട്ട് രചിച്ച കമ്പളത്ത് ഗോവിന്ദൻ നായർ വിളിച്ചുപറയുന്ന ഒരു കാര്യംകൂടിയുണ്ട്. ഏറനാട്ടിലെയും വള്ളുവനാട്ടിലെയും ഹിന്ദുവും മുസൽമാനും സാമ്രാജ്യത്വത്തിനെതിരെ ഒറ്റക്കെട്ടായിരുന്നുവെ ന്ന്. കലാപത്തിന് വർഗീയതയുടെ കുപ്പായം ഇടുവിച്ച ബ്രിട്ടീഷുകാർക്കെതി രായുള്ള മനുഷ്യത്വത്തിന്റെ മാനിഫെസ്റ്റോ കൂടിയാണ് കമ്പളത്തിന്റെ ഈ പടപ്പാട്ട്" (ഹംസ 2009:23–24)

സമരം ഏറ്റവും ശക്തിപ്രാപിച്ച ഏറനാട്ടിലെ പോരാളികളുടെ ധീര തയെ പ്രകീർത്തിക്കുന്ന പിന്നീടുള്ള വരികളിൽ സമരനായകൻ വാരിയൻ കുന്നത്ത് കുഞ്ഞഹമ്മദ് ഹാജിയെയും അദ്ദേഹത്തിനൊപ്പമുള്ള പോരാളിക ളെയും പരാമർശിക്കുന്നു. പുരുഷന്മാരെ കൂട്ടത്തോടെ ബ്രിട്ടീഷുകാർ തൂക്കി ക്കൊന്നതും മർദിച്ചതും ബാക്കിയുള്ളവരെ അന്തമാനിലേക്ക് നാടുകടത്തി യതും സ്ത്രീകളെ അപമാനിതരാക്കിയതുമെല്ലാം പിന്നീടുള്ള വരികളിലുണ്ട്. ബ്രിട്ടീഷുകാർ മലബാറിൽ നടത്തിയ ഭീകരകൃത്യമായ വാഗൺ കൂട്ടക്കൊ

ലയെ പരാമർശിക്കുന്നു തുടർന്ന്. മക്കളെ നിരത്തിനിർത്തി ബാപ്പമാരുടെ നെഞ്ചിൽ വെടിവെച്ച് രസിച്ച ബ്രിട്ടീഷ് സൈനികരോടുള്ള രോഷം കവി പങ്കുവെക്കുന്നുണ്ട്. പൂക്കോട്ടൂർ യുദ്ധത്തെ പേര് എടുത്തുപറയുന്നുമുണ്ട് കവിതയിൽ.

സമരത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയവും മൂലധനപരവുമായ കാരണങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നു എന്നതും "ഏറനാട്ടിൻ ധീരമക്കളുടെ" സവിശേഷതയാണ്. പാട്ടിലെ ആ ഭാഗം ഇങ്ങനെ:

നമ്മളുണ്ടാക്കുന്ന നെല്ല് ജന്മിമാരെത്തീറ്റുവാൻ
സമ്മതിക്കില്ലെന്നതാണ് ഹേതു ഏറ്റുമുട്ടുവാൻ
നമ്മളുടെ കാശുവാങ്ങിംഗ്ലണ്ടിലേയ്ക്കയക്കുവാൻ
സമ്മതിക്കില്ലെന്നതാണ് ഹേതു ഏറ്റുമുട്ടുവാൻ

ബ്രിട്ടീഷുകാരുടെ ചൂഷണാധിഷ്ഠിത രാഷ്ട്രീയ–സാമ്പത്തിക വ്യവസ്ഥക്കെതിരായ മാപ്പിള കർഷകരുടെ പ്രതിരോധമാരുന്നു പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ ആദ്യദശകങ്ങളിൽ തുടങ്ങി 1921–ലെ സമരത്തോടെ മൂർധന്യത്തിലെത്തിയ പോരാട്ടങ്ങൾ. അമിത പാട്ടം, പാട്ടം പുതുക്ക മ്പോൾ അന്യായ തുക ഈടാക്കൽ, മേൽചാർത്ത് തുടങ്ങിയ നടപടികളിലൂടെ കുടിയാൻമാരെയും കർഷകതൊഴിലാളികളെയും നിരന്തര പീഡനങ്ങൾക്കും ചൂഷണങ്ങൾക്കും വിധേയരാക്കിപ്പോന്ന ജന്മിമാരെയും കണാംദാർമാരെയും ശക്തിപ്പെടുത്തുന്ന രാഷ്ട്രീയ വ്യവസ്ഥയായിരുന്നു ബ്രിട്ടീഷ് ഭരണത്തിൽ മലബാറിൽ നിലവിലുണ്ടായിരുന്നത്. പകലന്തിയോളം പാടത്ത് പണിയെടുത്തുണ്ടാക്കുന്ന നെല്ലും മറ്റു വിഭവങ്ങളും അന്യായമായി കവർന്നെടുത്ത്, കർഷകനെയും കുടിയാനെയും നിത്യദാരിദ്ര്യത്തിലേക്ക് തള്ളിവിടുന്ന ഈ വ്യവസ്ഥയും അതിന്റെ പങ്കുപറ്റി തടിച്ചുകൊഴുക്കുന്ന സാമ്രാജ്യത്വ അധിനിവേശവുമാണ് ഈ സമരത്തിന്റെ മുഖ്യഹേതുവെന്ന് ഈ വരികളിലൂടെ കമ്പളത്ത് വ്യക്തമാക്കുന്നു. തലതിരിഞ്ഞതും ചൂഷണാധിഷ്ഠിതവുമായ കാർഷികനിയമങ്ങളായിരുന്നു മാപ്പിളമാരുടെ പോരാട്ടങ്ങളുടെ മുഖ്യഹേതുവെന്ന് ബ്രിട്ടീഷു

കാർ തന്നെ സമ്മിതിക്കുന്നുണ്ട്. 1888 കാലയളവിൽ മലബാർ കളക്ടറായി പ്രവർത്തിക്കുകയും മലബാറിലെ മാപ്പിളത്താലൂക്കുകളിൽ നിലവിലുള്ള കാണം–ജന്മ മര്യാദയെ പറ്റി പഠിക്കാൻ ബ്രിട്ടീഷ് ഗവൺമൻറ് നിയോഗിക്കുകയും ചെയ്ത വില്യം ലോഗൻ അദ്ദേഹത്തിന്റെ റിപ്പോർട്ടിൽ ഇക്കാര്യം സവിസ്തരം പ്രതിപാദിക്കുന്നുണ്ട്;

> സാമൂഹ്യമായി കൃഷിപ്പണിക്കാരെ പലവിധ അവഹേളനങ്ങൾക്കും ജന്മിമാർ വിധേയമാക്കുകയും അവരെ പലതരത്തിൽ ദ്രോഹിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. സാധാരണ കാണം കുടിയായ്മയെ, മുൻകൂർ കടമായുള്ള പാട്ടമായി അധഃപതിപ്പിച്ചു. സാമാന്യകർഷകന് (വെറുംപാട്ടക്കാരന്) കൃഷിയുടെ മൊത്തം വിളവിൻറ മൂന്നിലൊന്ന് ഒരിക്കലും കിട്ടുന്നില്ല. അവന് കിട്ടിവരുന്നത് പഞ്ഞവും പട്ടിണിയുമാണ്. വെറുംപാട്ടക്കാരായ നെൽകൃഷിക്കാരെ സംബന്ധിച്ച് അവരിൽ 65 ശതമാനവും ആണ്ടുതോറും കാണച്ചാർത്ത് പുതുക്കേണ്ടിവരുന്നു. പന്ത്രണ്ട് വർഷം കൈവശം വെച്ച് കൃഷി ചെയ്യുന്നതാണ് ഭൂമിയെങ്കിലും 1862 നും 1880 നും ഇടയിൽ കൃഷിക്കാരെ ഒഴിപ്പിച്ചെടുക്കാനും പാട്ടബാക്കി പിരിക്കാനും ജന്മിമാർ കോടതിയിൽ കേസ് കൊടുക്കുന്നത് പതിവായി. ഒഴിപ്പിക്കൽ ഉത്തരവുകൾ നടപ്പിൽ വരുത്തുന്നതോടെ കൃഷിക്കാർ അനുഭവിക്കുന്ന പരാധീനതകളെ അന്യായക്കാർ പരമാവധി മുതലെടുക്കുന്നു (ലോഗൻ 2010: 366)

വിപ്ലവത്തെ അടിച്ചമർത്തുന്ന ഘട്ടത്തിൽ സത്രീകളോടും കുട്ടികളോടും ബ്രിട്ടീഷ് സൈന്യം കാണിച്ച പൈശാചികതയെ വൈകാരികമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നതോടൊപ്പം, നാടിന്റെ അഭിമാനം സംരക്ഷിക്കാൻ അധിനിവേശപ്പടയോട് ധീരമായി ചെറുത്തുനിന്ന ഇന്നാട്ടിലെ ധീരപോരാളികളെ അഭിവാദ്യം ചെയ്യുകയുമാണ് തുടർന്നുള്ള വരികൾ.

ഏറിടുന്ന വീറോടെ എതിർത്ത് നിങ്ങള് ധീരരേ
മാറ് കാട്ടി നാടിൻ മാനം കാത്ത് നിങ്ങള് വീരരേ

1921–ലെ പോരാട്ടത്തിന്റെ ചരിത്രം ഇത്രയും വിവരിച്ച ശേഷമാണ് പാട്ടിന്റെ യഥാർഥ ലക്ഷ്യത്തിലേക്ക് കവി കടക്കുന്നത്. വള്ളുവനാട്ടിലുള്ള ഹിച്ച്കോക്ക് സ്മാരകം പൊളിച്ചുനീക്കുക എന്നതായിരുന്നു അത്. മൂർച്ചയുള്ള വാക്കുകളിലാണ് കവി ഒരു ജനതയുടെ രോഷം അടയാളപ്പെടുത്തുന്നത്. 1921–ൽ ബ്രിട്ടീഷ് പട്ടാളത്തെ വിറപ്പിച്ച പോരാട്ട വീര്യം കാണിച്ച ധീരർ ഈ മണ്ണിൽ ഇപ്പോഴുമുണ്ടെന്നും അവരുടെ അന്തസ്സിനും അഭിമാനത്തിനും ക്ഷതമേൽപ്പിക്കുന്ന ഹിച്ച്കോക്ക് സ്മാരകം പോലുള്ള ശേഷിപ്പുകൾ പിഴുതുമാറ്റണമെന്നും പടപ്പാട്ട് ആവശ്യപ്പെടുന്നു.

മഞ്ചേരിനിന്നഞ്ചാറ് മൈല് ദൂരവേ മോങ്ങത്തില്
സഞ്ചരിക്കുന്നോർക്ക് കാണാറാകുമാ നിരത്തില്
ചത്ത് പോയ ഹിച്ച്കോക്ക് സായിവിന്റെ സ്മാരകം
ചാത്തനെ കുടിവെച്ചപോലെ ആ ബലാലിൻ സ്മാരകം
നമ്മളുടെ നെഞ്ചിലാണാ കല്ലുനാട്ടിവെച്ചത്
നമ്മളുടെ കൂട്ടരെയാണാ സുവറ് കൊന്നത്

"അന്നിരുപത്തൊന്നിൽ നമ്മളിമ്മലയാളത്തില്/ ഒന്നുചേർന്ന് വെള്ളയോടെതിർത്തു നല്ല മട്ടില്" എന്ന് തുടങ്ങുന്ന ആദ്യ വരി മുതൽ "രാജ്യസ്നേഹം വീറുകൊണ്ട ധീരരുണ്ടീ നാട്ടില്/ രക്ഷവേണമെങ്കിൽ മണ്ടിക്കോട്ടവർ ഇംഗ്ലണ്ടില്" എന്ന അവസാന വരി വരെ പ്രത്യക്ഷത്തിൽ ബ്രിട്ടീഷ് അധിനിവേശത്തെ വെല്ലുവിളിക്കുന്നതാണ്. ബ്രിട്ടീഷുകാർ ഇന്ത്യവിട്ടുപോകുക എന്ന അസന്നിഗ്ധമായ പ്രഖ്യാപനത്തോടെയാണ് കമ്പളത്ത് തന്റെ കവിത അവസാനിപ്പിക്കുന്നത്. കേരളത്തിന്റെ 'യുജീൻ പോത്തിയർ' എന്നാണ് എഴുത്തുകാരനും സാംസ്കാരിക വിമർശകനുമായ കെ.ഇ.എൻ. കമ്പളത്തിനെ വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത്. പാരിസ് കമ്യൂണിന്റെ

പശ്ചാത്തലത്തിൽ യുജീൻ പോത്തിയർ എഴുതിയ സാർവദേശീയ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് ഗാനത്തോടാണ് "ഏറനാട്ടിൻ ധീരമക്കളെ" അദ്ദേഹം ഉപമിക്കുന്നത്. "1921 ലെ മഹത്തായ സമരത്തെ ഏറനാട്ടിൻ ധീരമക്കൾ എന്ന കവിതയിലൂടെ സൂക്ഷ്മമായി ആവിഷ്കരിച്ച സഖാവ് കമ്പളത്ത് കേരളത്തിന്റെ പ്രിയപ്പെട്ട യുജീൻ പോത്തിയറാണ്. പാരിസ് കമ്മ്യൂണിന്റെ പരാജയത്തിൽ പതറാതെ "ഒടുവിലത്തെ യുദ്ധമായ്/നിലയെടുത്ത് നിൽക്കുവിൻ" എന്ന് പാടാൻ പോത്തിയർക്കും "രക്ഷവേണമെങ്കിൽ മണ്ടിക്കോട്ടവർ ഇംഗ്ലണ്ടില്" എന്ന് താക്കീത് നൽകാൻ കമ്പളത്തിനും കഴിഞ്ഞത്, അവരിരുവരും അസാധാരണ സമരയോദ്ധാക്കൾ ആയതുകൊണ്ടാണ്" (കെ.ഇ. എൻ. 2021:3)

ഈ കവിതയുടെ രചനയോടെ കമ്പളത്ത് ബ്രിട്ടീഷുകാരുടെ കണ്ണിലെ കരടായി മാറി. അക്കാരണം കൊണ്ട് തന്നെ ഈ രചനക്ക് ബ്രിട്ടീഷുകാർ നിരോധനം ഏർപ്പെടുത്തുകയും ഈ പടപ്പാട്ട് പ്രസിദ്ധീകരിച്ച *ദേശാഭിമാനി* വാരിക കണ്ടുകെട്ടുകയും ചെയ്തു (വിജയകുമാർ 2009:12–20). 1939–ലെ സമരത്തെ തുടർന്ന് അദ്ദേഹത്തിന് ഒളിവിൽ കഴിയേണ്ടിവന്നു. അധിനിവേശവിരുദ്ധ–ജന്മിത്തവിരുദ്ധ രചനകളുടെ പേരിൽ കടുത്ത ഭരണകൂടവേട്ടക്കും കമ്പളത്ത് ഇരയായി. *കാഹളം* വാരികയിൽ "ജന്മിത്തത്തിന്റെ കാലടിയിൽ" എന്ന ലേഖനം എഴുതിയതിന്റെ പേരിൽ രാജ്യദ്രോഹക്കുറ്റം ചുമത്തപ്പെട്ട കമ്പളത്ത് 1941 ജൂൺ നാലിന് അറസ്റ്റ് ചെയ്യപ്പെട്ടു. ആറ് മാസത്തെ കഠിനതടവിനും ലോക്കപ്പ് മർദനത്തിനും ഇരയായി. "ബ്രിട്ടീഷ് ഗവൺമൻറിനെതിരായ പ്രസംഗം, കവിത, നാടകമെഴുത്ത് മുതലയായ കാരണങ്ങളാൽ' 1945–ൽ നെടിയിരുപ്പ് പഞ്ചായത്ത് ബോർഡ് ഓഫിസിൽ ക്ലർക്ക് കം ബിൽ കലക്ടർ ജോലി ചെയ്തിരുന്ന കമ്പളത്തിനെ സർവിസിൽനിന്ന് പുറത്താക്കി" (ഷെബീൻ 2021:44).

മലബാറിലെ വിവിധ മതവിഭാഗങ്ങൾ തമ്മിൽ ഭാഷയിലും സാഹിത്യത്തിലും നാടോടി വഴക്കങ്ങളിലുമുള്ള കൊടുക്കൽ വാങ്ങലുകളെ "ഏറനാ

ട്ടിൻ ധീരമക്കൾ" അടയാളപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. 'ഹലാക്ക്', 'ബലാല്', 'സുവറ്' പോലുള്ള ഏറനാടൻ നാട്ടുമൊഴിയിലെ നിരവധി പദങ്ങൾ ഈ പാട്ടിൽ കമ്പളത്ത് ഉപയോഗിക്കുന്നത് കാണാം. നാടോടി സാഹിത്യത്തിന്റെ ഭാഷ, ഉള്ളടക്കം, രൂപം മനുഷ്യന്റെ ഹൃദയവുമായി സംസാരിക്കാൻ ശേഷിയുള്ള താണ്. അവിടെ കൃത്രിമത്വമില്ല, മനസ്സിൽ രൂപപ്പെടുന്ന ആശയത്തിനും വികാരത്തിനും അനുസൃതമായി അനായാസമായി വാക്കുകളും വാക്യങ്ങ ളും വിന്യസിക്കപ്പെടുന്നു. (രാഘവൻ 2006:37). ഭാഷയും ആഖ്യാനശൈലി യും ലളിതമായിരിക്കുമ്പോൾ തന്നെ മാപ്പിളപ്പാട്ടിന്റെ എല്ലാ പ്രാസ–താള നിയമങ്ങളും പാലിച്ചുകൊണ്ട് കൂടിയാണ് കമ്പളത്ത് ഈ പാട്ട് എഴുതുന്നത്; "പ്രാസഭംഗി നോക്കിയാൽ ലക്ഷണമൊത്ത മാപ്പിളപ്പാട്ടാണ് ഇത്. ഈ പടപ്പാട്ടിലെ ഇശൽഭംഗി, പ്രാസഭംഗി എന്നിവ യെല്ലാം ഒത്തുവന്ന പടപ്പാ ട്ടുകൾ അപൂർവമാണ്. കമ്പി (ആദ്യക്ഷരപ്രാസം), കഴുത്ത് (ദ്വിതീയാക്ഷര പ്രാസം), വാൽകമ്പി (അന്ത്യപ്രാസം) തുടങ്ങിയ പ്രാസനിയമങ്ങൾ ഈ പാ ട്ട് പാലിക്കുന്നുണ്ട്" (ഹംസ 2009:23–24)

പാട്ട് എന്ന സമരായുധം

നാടൻപാട്ടുകൾ എക്കാലത്തും സമരായുധങ്ങൾ കൂടിയായിരുന്നു. സമ രങ്ങളെ ജീവസ്സുറ്റതും ചലനാത്മകവുമാക്കുന്നതിൽ അവ വലിയ പങ്കുവ ഹിച്ചിട്ടുണ്ട്. ചരിത്രത്തിലുടനീളം സമരങ്ങൾക്ക് ആവേശവും പ്രചോദനവും പകരുന്ന കാവ്യരൂപങ്ങളായി അവ പ്രവർത്തിച്ചു. പുതിയകാലത്തും പാ ട്ടുമുക്തമായ സമരവേദികൾ കുറവാണ്. നാടൻപാട്ടുകൾ മുതൽ റാപ്പ് സോങ്ങുകൾ വരെ സമരവേദികളെ ജ്വലിപ്പിച്ചുനിർത്തുന്നു. ഇറ്റലിയിലെ ഫാഷിസ്റ്റ് ഭരണകൂടത്തിനെതിരെ പോയ നൂറ്റാണ്ടിൽ രചിക്കപ്പെട്ട 'ബെ ല്ലച്ചാവോ' എന്ന് തുടങ്ങുന്ന നാടോടിഗാനം ഇന്നും ലോകത്തെമ്പാടുമു ള്ള സമരവേദികളിൽ പുനരാവിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്നു. ഇന്ത്യയിൽ 2020–ൽ നടന്ന പൗരത്വ സമരങ്ങളിൽ ഉറുദു കവി ഫയാസ് അഹമ്മദ് ഫയാ സിന്റെ "ഹം ദേഖേംഗെ" എന്ന് തുടങ്ങുന്ന പാട്ട് അലയടിച്ചിരുന്നത്

മറ്റൊരു സമീപകാല ഉദാഹരണം. കേരളത്തിൽ പൗരത്വസമരവേദികളിലും 2021–ൽ നടന്ന മലബാർ സമരത്തിന്റെ നൂറാം വാർഷിക പരിപാടികളിലും 'ഏറനാട്ടിൻ ധീരമക്കൾ' അവിഭാജ്യഘടകമായിരുന്നു. "ഒരേസമയം ഭൂതകാലത്തിന്റെ പ്രതിധ്വനിയും വർത്തമാന കാലത്തിന്റെ ശക്തമായ ധ്വനിയും ആയി മാറാനുള്ള ശേഷി ഫോക്‌ലോറിനുണ്ട്" എന്ന വൈ.എം.സൊകോലോവിന്റെ നിരീക്ഷണം (Sokolov 1950:757). ഇവിടെ പ്രസക്തമാണ്.

സമൂഹത്തിന്റെ സംസ്കാരത്തെ സാധൂകരിക്കുകയും നിലനിർത്തുകയും ചെയ്യുക എന്നതാണ് ഫോക്‌ലോറിന്റെ അടിസ്ഥാന ധർമം (രാഘവൻ 2006:22). ഒരു ഫോക്ക് എന്ന നിലയ്ക്ക് അതിന്റെ സാംസ്കാരികമായ സകലമുദ്രകളും ആഴത്തിൽ വേരൂന്നിയ സമുദായമാണ് മലബാറിലെ മാപ്പിളമാർ. സമ്പന്നമായ ഫോക്‌ലോർ പാരമ്പര്യത്തിന്റെ ഉടമകളുമാണ് അവർ. മാപ്പിളസമുദായത്തിന്റെ സാമൂഹിക അവബോധരൂപവത്കരണത്തിൽ പാട്ട് അടക്കമുള്ള നാടോടി കലാരൂപങ്ങൾ സുപ്രധാന പങ്കുവഹിച്ചിട്ടുണ്ട്. മലബാറിലെ മാപ്പിളമാർ പാട്ടുമായി ആഴത്തിൽ ബന്ധം പുലർത്തിയവരായിരുന്നു എന്നതത്രെ അതിന്റെ കാരണം. പാട്ടൊഴിഞ്ഞ ഒരു ജീവിതസന്ദർഭവും അവർക്കുണ്ടായിരുന്നില്ല. പ്രസവം അനായാസമാക്കാൻ ചൊല്ലുന്ന "നഫീസത്ത്മാല" മുതൽ കാതുകുത്തിനും കല്യാണത്തിനും മതചടങ്ങുകൾക്കും ആഘോഷങ്ങൾക്കുമെല്ലാം വെവ്വേറെ പാട്ടുകൾ മാപ്പിളസമൂഹത്തിൽ ഇന്നും പ്രചാരത്തിലുണ്ട്. മാപ്പിളമാരുടെ സമരങ്ങളും പ്രതിഷേധങ്ങളും പാട്ടുബന്ധിതമായിരുന്നു. മലബാറിൽ നടന്ന വിഖ്യാതമായ പല സമരങ്ങൾക്കും വേണ്ടി പാട്ടുകൾ രചിക്കപ്പെട്ടിരുന്നു. പൊന്നാനിയിലെ ബീഡിത്തൊഴിലാളി സമരം, പത്തേമാരി സമരം തുടങ്ങിയവ ഉദാഹാരണം. അടുത്തകാലം വരെ മലബാറിലെ രാഷ്ട്രീയ സമ്മേളനങ്ങൾ നാടൻപാട്ടുമേളകൾ കൊണ്ടാണ് തുടങ്ങിയിരുന്നത്. പാട്ടുകളോടുള്ള മാപ്പിള

മാരുടെ അഭിനിവേശം അറിയുന്നത് കൊണ്ടാണ് അവരുടെ ജീവൽഭാഷയിൽ തന്നെ കമ്പളത്ത് ഈ പടപ്പാട്ട് രചിക്കുന്നത്.

ഉപസംഹാരം

ഫോക്‌ലോറിന്റെ പ്രധാന സവിശേഷതകളിൽ ഒന്നാണ് അജ്ഞാത കർതൃത്വം. കർതൃത്വത്തെക്കാളും അത് രൂപപ്പെട്ട കാലത്തേക്കാളും പ്രധാനം അതിന്റെ പാഠവും പ്രയോക്താക്കളുമാണ്. ഫോക്‌ലോർ പ്രധാനമായും വാമൊഴിയിലൂടെയാണ് തലമുറകളിൽനിന്ന് തലമുറകളിലേക്ക് കൈമാറ്റം ചെയ്യപ്പെടുന്നത്. ഈ കൈമാറ്റത്തിനിടയിൽ പാഠത്തിലും ആലാപനശൈലിയിലും പരിണാമങ്ങൾ സംഭവിച്ചേക്കാം. ഫോക്‌ലോറിന്റെ വ്യാപനം സംബന്ധിച്ച സൈദ്ധാന്തികമായ ഈ വ്യഖ്യാനം "ഏറനാട്ടിൻ ധീരമക്കള്"ടെ കാര്യത്തിൽ ഏറെ പ്രസക്തമാണ്. കർത്താവ് ആരാണെന്നറിയാതെ പ്രചുരപ്രചാരം നേടിയ ഒരു നാടോടിഗീതമാണ് അത്. ഏറനാട്ടിലെ കല്യാണവേദികളും കാളപൂട്ട് കണ്ടങ്ങളിലും നേർച്ചകളിലും ഗാനമേളകളിലും സമരസദസ്സുകളിലും ഈ പാട്ട് ഒരു കാലത്ത് സ്ഥിരമായിരുന്നു. അപ്പോഴൊന്നും ഈ പാട്ടിന്റെ രചയിതാവ് ആരാണ് എന്നത് ഗാനമവതരിപ്പിക്കുന്നവർക്കോ ആസ്വദിക്കുന്നവർക്കോ അറിയില്ലായിരുന്നു. പാട്ടിന്റെ അവതരണശൈലിയിൽ വന്ന മാറ്റവും പ്രധാനമാണ്. 1960-കളിലാണ് ഈ പാട്ട് ആദ്യമായി ഗ്രാമഫോണിൽ റെക്കോഡ് ചെയ്യപ്പെടുന്നത്. മാപ്പിളപ്പാട്ടിലെ മുൻനിര ഗായകനായിരുന്ന വി.എം. കുട്ടിയാണ് ഈ പാട്ട് പാടുന്നത്. വി.എം. കുട്ടി അവതരിപ്പിച്ച ഈണത്തിൽ അല്ല ഇന്ന് ഈ പാട്ട് സമരവേദികളിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്നത്. ഗായകനായ സമീർ ബിൻസി ഈ പാട്ടിന് അങ്ങേയറ്റം ചടുലമായ മറ്റൊരു ഈണമാണ് നൽകുന്നത്. ഫോക്‌ലോറിന്റെ സഹജസ്വഭാവമായ 'ഇലാസ്തികത'യെ ആണ് അത് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. സാഹചര്യത്തിനനുസരിച്ച് ഭിന്നഭാവങ്ങൾ സ്വീകരിക്കാനുള്ള ഈ കരുത്ത് പാട്ടിന് സവിശേഷമായ കാലാതിവർത്തിത്വം നൽകുക

കൂടി ചെയ്യുന്നു. 1939–ലെ ഹിച്ച്കോക്ക് സ്മാരക വിരുദ്ധ സമരവേദിക ളിൽ നിന്ന് തുടങ്ങി 2020–ലെ പൗരത്വ സമരങ്ങളും കഴിഞ്ഞ് ഈ പാട്ട് ഇന്നും ജനമനസ്സുകളിൽ മുഴങ്ങിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നുഎന്നത് തന്നെയാണ് അതിന്റെ തെളിവ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ, അനീതിക്കും ചൂഷണത്തിനും അടിമത്തത്തിനുമെതിരായി നിലകൊള്ളുന്ന, നാടോടിഗീതമായി കമ്പള ത്തിന്റെ "ഏറനാട്ടിൻ ധീരമക്കളെ" വിലയിരുത്താം.

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

അഹമ്മദ് മൗലവി, സി. എൻ., മുഹമ്മദ് അബ്ദുൽകരീം, കെ.കെ., *മഹ ത്തായ മാപ്പിള സാഹിത്യപാരമ്പര്യം,* സ്വയം പ്രസാധനം, കോഴിക്കോട്, 1977.

കെ.ഇ.എൻ., "ഏറനാട്ടിൻ ധീരമക്കൾ: തിരുത്തും താക്കീതും", *ഞായർ പ്ര ഭാതം*, കോഴിക്കോട്, ഒക്ടോബർ 10, 2021.

ഖാദി മുഹമ്മദ്, *ഫത്ഹുൽ മുബീൻ*, വിവ., അബ്ദുൽ അസീസ് മങ്കട, അൽ ഹുദ ബുക്സ്റ്റാൾ, കോഴിക്കോട്, 1996.

രാഘവൻ, പയ്യനാട്, *ഫോക്‌ലോർ*, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിട്യൂട്ട്, തിരുവന ന്തപുരം, 2006.

മീരാൻപിള്ള, എം.എം., *പടപ്പാട്ടുകളുടെ ചരിത്രവും സഞ്ചാരവഴികളും,* വിവ., പി. സുദർശനൻ, മൈത്രി ബുക്സ്, തിരുവനന്തപുരം, 2021.

മുഹമ്മദ് അബ്ദുസ്സത്താർ, കെ.കെ., *കൊണ്ടോട്ടി ചരിത്രം സംസ്കാരം*, ചരി ത്ര പ്രസിദ്ധീകരണ സമിതി, കൊണ്ടോട്ടി, 2021.

ബാലകൃഷ്ണൻ വള്ളിക്കുന്ന്, ഉമർ തറമേൽ, *മാപ്പിളപ്പാട്ട് പാഠവും പഠനവും*, അതർ ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2019.

ഗംഗാധരൻ, എം., *മലബാർ കലാപം, 1921–22*, വിവ., എ.പി. കുഞ്ഞാമു, ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2019.

ലോഗൻ, വില്യം, *മലബാർ മാന്വൽ*, വിവ., ടി.വി. കൃഷ്ണൻ, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2010.

വിജയകുമാർ, കെ., "വെള്ളക്കാരന്റെ മുഖത്ത് കുത്തിയ പടപ്പാട്ടിന്റെ ചൂട്ട്", *ദേശാഭിമാനി വാരിക*, തിരുവനന്തപുരം, ആഗസ്റ്റ്, 2009.

ഷെബീൻ, മഹ്ബൂബ്, *കമ്പളത്തും ഏറനാട്ടിൻ ധീരമക്കളും,* പേപ്പർ പബ്ലിക്ക, തിരുവനന്തപുരം, 2021.

ശമീർ കരിപ്പൂർ, എൻ.കെ., *1921 സമരവീര്യം ഇരമ്പുന്ന ഇശലുകൾ,* ഗ്രേയ്സ് ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2021.

ഹംസ, ടി.കെ., "പാട്ടുതന്നെ പടക്ക് ആയുധം", *ദേശാഭിമാനി വാരിക*, തിരുവനന്തപുരം, ആഗസ്റ്റ് 9, 2009.

Sameer, Muhammed, Kaipangara, "Resistance Literature, A Case Study of Mappilappattu in Colonial Malabar", Mayankutti, O.P. (Ed.), *Identity Popular Culture and Resistence: Study on Colonial Malabar*, Other books, Kozhikode, p.p.238-248, 2018.

Hitchcock, R.H., *A History of the Malabar Reblellion* 1921, Printed by the Superintendent, Govenment press, Madras, 1923.

Wood, Conard, *The Moplah Rebellion and Its Genesis*, People's Publishing House, London, 1987.

Fawcett, F., "War songs of the Mappilas of Malabar", *The indian Antiquary* , Richard Carnac Temple, (Ed.), CIE, Vol.XXX,. Bombay Educational Society's Press, Bombay, November 1901, pp.499-508.

Sokolov, *Russian Folklore*, Macmillan Co., New York, 1950.

തുടി റിസർച്ച് ജേണൽ
ISSN – 2320–8880
ലക്കം – 4 വോള്യം – 9

ഷിംന എം. കെ.

നാടകാംശം അനുഷ്ഠാന ഇടങ്ങളിൽ: തിറയാട്ടത്തിന്റെ വിശകലനം

സംഗ്രഹം

പ്രബന്ധസംഗ്രഹം

'തിറയാട്ടം' എന്ന അനുഷ്ഠാനകലാരൂപത്തിലെ നാടകപരമായ സവിശേഷതകൾ കണ്ടെത്തി, ക്ലാസിക്കൽ നിർവചനങ്ങളിൽ ഒതുങ്ങിനിൽക്കുന്ന ഒന്നല്ല നാടകമെന്ന കലാവിഷ്കാരമാധ്യമം എന്നു വിശദീകരിക്കാനുള്ള ശ്രമമാണ് ഈ പഠനം. തിറയാട്ടത്തിലെ ഭഗവതിത്തിറയെ സൂക്ഷ്മവിശകലനത്തിനുവിധേയമാക്കി നിരീക്ഷണങ്ങൾ ക്രോഡീകരിക്കുന്നു. ദ്രാവിഡകലാപരിസരങ്ങളിലെ നാടകീയാംശങ്ങളെ വീണ്ടെടുക്കാനുള്ള ഉപാധിയായി ഭഗവതിത്തിറയെ പ്രബന്ധം നോക്കിക്കാണുന്നു.

താക്കോൽവാക്കുകൾ

നാടകീയത, അരങ്ങ്, ആഹാര്യം, സാത്വിക–ആംഗിക അഭിനയതലം, വാചികം

അനവധികലകൾ ഉൾച്ചേർന്ന സമ്പൂർണരൂപമാണ് നാടകം. അഭിനയം, നൃത്തം, സംഗീതം, സംഭാഷണം, ചിത്രകല, സാഹിത്യം തുടങ്ങി വിവിധങ്ങളായ കലകളുടെ സാകല്യം നാടകത്തിൽ സാധ്യമാവുന്നുണ്ട്. നാടകത്തിന്റെ ചരിത്രം അനുഷ്ഠാനകലകളുടെ അവതരണപരിസരങ്ങളെ

അടിസ്ഥാനപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടാണ് പാശ്ചാത്യനാടുകളിൽ രേഖപ്പെടുത്ത പ്പെട്ടത്. "പ്രാചീന ഗ്രീക്ക് നാടകങ്ങൾ നാടക കാവ്യങ്ങളാണ്. കാവ്യത്തി ന്റെ ഏറ്റവും ഉൽകൃഷ്ടരൂപമായി നാടകത്തെ ഗണിച്ചു പോരുന്നു. ഗ്രീക്കു കാരുടെ പ്രകൃതി ദേവനാണ് ഡയോണിസസ്. സസ്യസമൃദ്ധിയുടെ പ്ര തീകം. ഈ ദേവനുവേണ്ടി വസന്താഗമത്തിൽ ഉത്സവം നടത്താറുണ്ടായി രുന്നു. ഈ വസന്തപൂജോത്സവങ്ങളിൽ ദൈവദാസന്മാർ ദേവപ്രീതിക്കായി നരവേഷങ്ങളുടെ വേഷം കെട്ടി സംഘഗാനങ്ങളും സമൂഹനൃത്തങ്ങളും അവ തരിപ്പിച്ചിരുന്നു. ഈ അനുഷ്ഠാനത്തിൽ നിന്നാണ് യവനനാടകത്തിന്റെ ഉത്ഭവം" (പരമേശ്വരൻ പിള്ള 2013:523). പ്രാചീന മനുഷ്യർ ആവിഷ്കരിച്ച അനുഷ്ഠാനങ്ങൾ പരിണമിച്ചാണ് നാടകമെന്ന കല രൂപപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. കേ രളത്തിൽ പ്രചാരത്തിലുള്ള ഓരോ നാടൻ കലയുടെ അവതരണപാഠവും നാടകീയതയാൽ സമ്പന്നമാണ്.

ക്ലാസിക്കൽ കലാരൂപങ്ങളുടെ തുടർച്ച എന്ന നിലയിലാണ് കേരളീയ നാടകത്തെ പൊതുവെ ചരിത്രകാരന്മാർ രേഖപ്പെടുത്താറുള്ളത്. "പ്രസിദ്ധ മായ ഇതിവൃത്തവും പ്രസിദ്ധനും രാജർഷി വംശത്തിൽ ജനിച്ചവനുമായ ധീരോദാത്തനായകനും ദിവ്യകഥാപാത്രങ്ങളും ധർമ്മാർത്ഥ കാമമോക്ഷ രൂപങ്ങളായ പലവിധം ഫലങ്ങളും സമ്പൽസമൃദ്ധി, കാമോപഭോഗം തുട ങ്ങിയ ഗുണങ്ങളും അങ്ക വിഭാഗങ്ങളും വിഷ്കംഭ പ്രവേശകാദികളായ അർ ത്ഥോപക്ഷേകങ്ങളും ഏതിലുണ്ടോ അതാണ് നാടകം" (നാരായണ പിഷാ രടി 1979:140) എന്ന് നാട്യശാസ്ത്രം നിർവ്വചിക്കുമ്പോൾ അതിൽ ആദി മകാല അനുഷ്ഠാന സംബന്ധമായി വികസിച്ചു വന്ന ഒന്നാണ് നാടകം എന്ന സംജ്ഞയ്ക്ക് ഒരു അർത്ഥവും ഇല്ലാതായി തീരുകയാണ്. തനതായ ഗ്രാമീണ–അനുഷ്ഠാന പരിസരങ്ങളിൽ നാടകീയമായ അവതരണാംശ ങ്ങൾ കണ്ടെത്താൻ സാധിക്കും. തിറയാട്ടം, കാളിയൂട്ട്, മുടിയേറ്റ്, പടയണി, നിണബലി തുടങ്ങിയ നാടൻകലാരൂപങ്ങളിൽ തനതായ നാടകസങ്കല്പ ത്തിന്റെ അടിവേരുകൾ നിലകൊള്ളുന്നുണ്ട്. ഈ കലാരൂപങ്ങൾ തിക

ച്ചും കേരളീയമായ, ദ്രാവിഡസംസ്കാരത്തിന്റെ തുടർച്ചയായി കരുതാവുന്ന താണ്. നാടകമെന്ന കലയുടെ ക്ലാസിക്കൽ പരിവേഷത്തിൽനിന്നും ഭിന്ന മായ നിർവചനം സാധ്യമാവുന്ന ഇടം കൂടിയാണിത്.

തിറയാട്ടം: കല, അനുഷ്ഠാനം

"ദേവന്മാരെയും ദേവിമാരെയും പിതൃക്കളെയും പ്രീതിപ്പെടുത്തുന്നതി നായി കൊട്ടിപ്പാടുന്ന അവസരത്തിൽ, ആരാധനാമൂർത്തി ആരാധക നിൽ പ്രവേശിച്ച് അയാൾക്കു ഭാവവ്യത്യാസങ്ങൾ ഉണ്ടാക്കുകയും അയാൾ ഉറഞ്ഞുതുള്ളുകയും ചെയ്യുന്ന കാഴ്ച ഈശ്വരാരാധനയോളം പഴക്കമുള്ള ഒന്നാണ്. അപ്പോൾ അയാൾ സ്വത്വം മറന്ന് ദേവീദേവന്മാരുടെ ചേഷ്ടകളും ഭാവങ്ങളും ആയിരിക്കും കാണിക്കുന്നത്. ഈ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് പ്രാ കൃത ദൃശ്യകലയുടെ ഉത്പത്തി. കേരളത്തിലെ ഏറ്റവും പഴക്കമുള്ള കാളീപൂജ യിൽ നിന്നും ഉദ്ഭവിച്ച മുടിയേറ്റ്, തിറയാട്ടം എന്നിവ ജനസാമാന്യത്തിനി ടയ്ക്ക് അധികമായി പ്രചരിച്ചിരുന്നു" (കൃഷ്ണപ്പിള്ള 2002: 175). അനുഷ്ഠാനത്തി ന്റെ ഭാഗമായി മലബാർ പ്രദേശത്ത് വർഷത്തിൽ ഒരു തവണമാത്രം കാ വിടങ്ങളിൽ നടത്തിവരുന്ന കലാരൂപമാണ് തിറയാട്ടം. തുലാം പത്ത് മുതൽ ഇടവപ്പാതിവരെയാണ് തിറയാട്ടം നടക്കുന്ന സമയം.

അനുഷ്ഠാനമെന്ന നിലയിൽ കണിശമായി ആചാരങ്ങൾ പിന്തുടരു ന്ന കലാരൂപമായാണ് തിറയാട്ടം എന്നും നിലനിൽക്കുന്നത്. ഉത്സവ പൂർവ്വചടങ്ങ്, ഉത്സവചടങ്ങ്, ഉത്സവാനന്തരചടങ്ങ് എന്നിങ്ങനെ തരംതിരി ക്കാവുന്ന വിധത്തിലാണ് ചടങ്ങുകളുടെ ക്രമവും ഘടനയും. കാലങ്ങളായി തുടർന്നുപോരുന്ന ഈ ഗ്രാമീണകലയിലെ ചിട്ടവട്ടങ്ങൾക്ക് എടുത്തുപറ യത്തക്ക രീതിയിലുള്ള മാറ്റങ്ങളൊന്നും സംഭവിച്ചിട്ടില്ല. ഓരോ ചടങ്ങുകളും അതത് ജാതിവിഭാഗങ്ങൾ ചെയ്യണമെന്ന നിഷ്ഠ തിറയാട്ടത്തിൽ ഇന്നും നിലനിൽക്കുന്നുണ്ട്. തിറയാട്ടവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട എല്ലാ കർമ്മങ്ങളിലും ജാതി സങ്കല്പം വ്യക്തമായി പ്രതിഫലിക്കുന്നുണ്ട്. തിറ കെട്ടുന്ന ജാതി വിഭാഗങ്ങൾ 'പാണൻ', 'വണ്ണാൻ', 'വേലൻ' തുടങ്ങിയവരാവുമ്പോൾ

'കൊല്ലന്മാർ' കാവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട വ്യത്യസ്തമായ ഇരുമ്പ് സാധനങ്ങളുടെ നിർമ്മാണ പ്രവർത്തനങ്ങളിൽ ഏർപ്പെടുന്നു. ആശാരിമാർ 'കനലാട്ട'[1]ത്തിനുപയോഗിക്കുന്ന വിറക് തരപ്പെടുത്തുന്നു. 'ചാലിയമാർ' ഉത്സവത്തിന്റെ ചടങ്ങിന് ആവശ്യമായ 'തിരുടാട'[2] ഉണ്ടാക്കി നൽകുന്നു. മൂശാരിമാർ ഓട്ടുപാത്രവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട എല്ലാ ജോലികളും ചെയ്യുന്നു. വ്യത്യസ്തമായ ജാതിവിഭാഗങ്ങൾ അനവധി തരത്തിലുള്ള കർമങ്ങളിലേർപ്പെട്ടു കൊണ്ട് ജാതീയത എന്ന സങ്കല്പത്തെ തിറയാട്ടത്തിലൂടെ ഉറപ്പിച്ചു നിർത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. അനുഷ്ഠാനപരമായി തിറയാട്ടം അനവധി ചടങ്ങുകളിലൂടെ കടന്നുപോകുന്നുണ്ട്. 'തിറനിശ്ചയം', 'ഇരുന്നുപുറപ്പാട്', 'അണിയറപൂജ', 'ഒടകം/കാവുണർത്തൽ', 'വെള്ളാട്ട്', 'വെട്ടു വെളിച്ചപ്പാടും', 'തോറ്റവും അഞ്ചടിയും', 'തിറയാട്ടം', 'ചാന്താട്ടം: കുടികൂട്ടുക' തുടങ്ങിയവയാണ് തിറയാട്ടത്തിലെ ചടങ്ങുകൾ. ഈ ചടങ്ങുകളിലൂടെ അരങ്ങിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത് നാടകപരമായ അംശങ്ങളാണ്. ആദിമകാലം മുതൽക്കെ ദ്രാവിഡരുടെ ഇടയിലുള്ള നടനസമ്പ്രദായത്തെക്കുറിച്ചാണ് നാടൻകലകളുടെ രംഗപരിസരം പറഞ്ഞുവെക്കുന്നത്. കേരളത്തിന്റെ സാംസ്കാരികരംഗത്ത് വിവിധ നാടോടികലാരൂപങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. ദശരൂപകങ്ങളിൽ ഒന്നായ നാടകമെന്ന സംജ്ഞ കൃത്യമായി സ്പഷ്ടമാക്കുന്ന കലാരൂപങ്ങളാണ് ഇവയിലേറെയും.

പാശ്ചാത്യനാടകങ്ങൾ രൂപപ്പെട്ടുവന്നത് അനുഷ്ഠാനകലയിലൂടെയാണ്. "പാശ്ചാത്യ നാടകചരിത്രം ആരംഭിക്കുന്നത് ഗ്രീസിൽ നിന്നാണ്. ഏതാണ്ട് ഇരുപത്തഞ്ചോളം നൂറ്റാണ്ടുകൾക്ക് മുൻപ് ഡയോണിസസ് എന്ന ദേവതയുടെ പ്രീതിക്കായി നടത്താറുണ്ടായിരുന്ന പാട്ടും നൃത്തവും പുരാതനഗ്രീസിൽ ഒരു സാധാരണ ചടങ്ങായിരുന്നു. തെസ്പിസ് (535 ബി.സി.) അത്തരം ഒരു പ്രകടനത്തിനിടയ്ക്ക് കോറസിന്റെ തലവനോട് സംവാദം നടത്താൻ തുനിഞ്ഞതോടെ നാടകം എന്ന കലാരൂപം ആവിർഭവിച്ചെന്ന് പറയാം" (ഉമ്മർക്കുട്ടി 1979:390). ഇന്ത്യൻ നാടകരൂപീ

കരണവും നടന്നത് ഈ വഴിക്കുതന്നെയാവാമെന്ന് ചിന്തിക്കേണ്ടതുണ്ട്. നാടകം എന്ന കലയുടെ ആവിർഭാവത്തിൽ സ്വാധീനം ചെലുത്താൻ കേരളത്തിന്റെ തനതായ കലാരൂപങ്ങൾക്കൊക്കെയും സാധിച്ചിട്ടുണ്ട്. ദ്രാവിഡപാരമ്പര്യത്തിലധിഷ്ഠിതമായ ഈ കലകളിലെല്ലാം നാടകീയതയുടെ അംശങ്ങൾ കാണാൻ കഴിയും.

ഭഗവതിത്തിറയുടെ അരങ്ങ്; പാഠവും അവതരണവും

ഭഗവതിത്തിറയുടെ അനുഷ്ഠാനങ്ങളൊക്കെയും 'കാളീദാരികകഥ'യുടെ അന്തഃസത്ത ഉൾക്കൊണ്ടുകൊണ്ടുള്ളതാണ്. കെട്ടിയാട്ടക്കാർ രണ്ടു ഭാഗങ്ങളായാണ് ഭഗവതിത്തിറ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ആദ്യഭാഗം അണിയറയിൽനിന്നും അണിയറത്തോറ്റത്തോടുകൂടി ആരംഭിക്കുന്നു. അണിയറത്തോറ്റത്തോടു കൂടിത്തന്നെയാണ് ചമയങ്ങൾ അണിയുന്നത്. ഒറ്റച്ചെണ്ടയും ഇലത്താളവുമാണ് ഈ സമയത്തുപയോഗിക്കുന്ന വാദ്യം. കാവിന്റെ മുറ്റത്തേക്ക് തിറ ഇറങ്ങുന്ന സമയം തിറയുടെ കയ്യിൽ ആയുധമായ വാളും കൊടിനറുക്കും (കരുത്തോല) കൊടുക്കുന്നു. ഓരോ മൂർത്തിയേയും പ്രദക്ഷിണം വെച്ചശേഷം നൃത്തം ചെയ്യുന്നു. നൃത്തത്തിന്റെ ഒന്നാം ഭാഗം ഇങ്ങനെ അവസാനിച്ചുകഴിഞ്ഞാൽ താലപ്പൊലിക്കാരുടെ കൂടെ ഭഗവതിത്തിറ വീണ്ടും കാവിൽ ഇറങ്ങി താലപ്പൊലിയോടൊപ്പം കാവ് മൂന്ന് തവണ പ്രദക്ഷിണം വെക്കുകയും ശേഷം തിറയുടെ ബാക്കിഭാഗം കളിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. മൂന്നുമൂന്നര മണിക്കൂറോളം ഈ തിറ നൃത്തം ചെയ്യാറുണ്ട്. ഭഗവതിത്തിറയോടനുബന്ധിച്ച് ഗുരുതിപോലുള്ള ചടങ്ങുകളും നടക്കാറുണ്ട്. ഉത്തമത്തിലും മധ്യമത്തിലുമുള്ള പൂജകൾ ഭഗവതിത്തിറയിൽ കാണാം.

ഭഗവതിത്തിറയുടെ അരങ്ങുകാഴ്ചകൾ

കെട്ടിയാട്ടക്കാരായ അടിയാളവിഭാഗത്തിൽപ്പെട്ട ജാതിസമൂഹങ്ങളാണ് ഈ കലാരൂപത്തിന്റെ അവതാരകർ. മനോധർമത്തിന് ഏറെ പ്രാധാന്യമുള്ള ഈ കലാരൂപം അടിച്ചമർത്തപ്പെട്ട ജനതയുടെ കലാപരമായ മേന്മയെയാണ് പ്രകടമാക്കുന്നത്. തങ്ങളുടെ പ്രതിരോധവും

പ്രതിഷേധവും കലകളിലൂടെ അവർ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നു. ഭഗവതിത്തിറയുടെ ഐതിഹ്യകഥ അഭിനയകലയിലൂടെ കൃത്യമായ ആവിഷ്കാരചാതുരി യോടെ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. കാളിയുടെ കഥ അനുഷ്ഠാനത്തില ധിഷ്ഠിതമായി വിവരിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. കാളി അവതാരമെടുത്തശേഷം അച്ഛനായ ശിവനെ കാണാൻ പുറപ്പെടുന്നതായാണ് തിറയാട്ടത്തിൽ ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. കുളിയും ഒരുക്കങ്ങളും കഴിഞ്ഞ് കാണിക്കയുമായി പരി വാരങ്ങളോടൊപ്പം നല്ലച്ഛനെ കാണാൻ പോകുന്നതും അവിടെനിന്നും അച്ഛൻ ദാരികനിഗ്രഹത്തിനായി കല്പിക്കുകയും കാളി കലിതുള്ളി അച്ഛന്റെ ആഗ്രഹം സഫലീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതാണ് കഥാവസ്തു. കാളിയുടെ കുളിച്ചുപുറപ്പാടിന് മഞ്ഞളാട്ടമെന്നും പറയാറുണ്ട്. കെട്ടിയാട്ടക്കാർ ഭഗവതി പരിവാരങ്ങളോടൊപ്പം കുളിക്കടവിലേക്ക് പോകുന്നതും അവിടെനിന്ന് ചെമ്പരത്തിപ്പൂവും ഇലയും പറിക്കുന്നതായും താളി ഉണ്ടാക്കുന്നതായും അഭിനയിക്കുന്നതോടൊപ്പം ദേഹത്ത് മഞ്ഞൾ തേച്ച വെള്ളത്തിൽ നീരാ ടുന്നതും തല തുവർത്തുന്നതും മുടി ഭംഗിയായി കെട്ടിവെക്കുന്നതും ശേഷം വാൽക്കണ്ണാടിയിൽ നോക്കി അഞ്ജനമെഴുതുന്നതും തളികയിൽ കാണി ക്കയുമായി അച്ഛനെ കാണാൻ പോകുന്നതുമെല്ലാം കെട്ടിയാട്ടക്കാരൻ സ്വയം മനോധർമമുപയോഗിച്ച് ആംഗികാഭിനയത്തിലൂടെ അവതരിപ്പി ക്കുന്നു. കെട്ടിയാട്ടക്കാരന്റെ അഭിനയചാതുരി തിറയാട്ടത്തെ പലപ്പോഴും വ്യത്യസ്തമാക്കുന്നുണ്ട്.

തിറയാട്ടമെന്ന കലയുടെ അരങ്ങ്, കാവിന്റെ പരിസരം മുഴുവനുമാണ്. തുറസ്സായ ഇടമാണത്. നിശ്ചിതമായ സ്ഥലം എന്ന കാഴ്ചപ്പാടോടുകൂടി തി റയാട്ടത്തിന്റെ അരങ്ങിനെ സമീപിക്കാനാവില്ല. കാവിന്റെ മുറ്റവും പറ മ്പും കാവ് നിലനിൽക്കുന്ന മൊത്തം സ്ഥലവും തിറയാട്ടത്തിന്റെ അരങ്ങ് തന്നെയാണ്. ഭഗവതിത്തിറയുടെ ഭാവാഭിനയം കാവിന്റെ മുറ്റത്ത് നി ന്നാണെങ്കിൽ ചടുലമായ നൃത്തം കാവ് പരിസരങ്ങളിൽ മുഴുവനും വ്യാപി ച്ചുകിടക്കുന്നുണ്ട്. പ്രേക്ഷകനും തിറയാട്ടത്തിന്റെ ഭാഗമായി അരങ്ങിനോട്

ചേർന്ന് നിൽക്കുന്ന അനവധി സന്ദർഭങ്ങൾ ഈ അനുഷ്ഠാനകലയുടെ ഭാഗമാവുന്നു.

ആഹാര്യം

കെട്ടിയാട്ടക്കാരന്റെ വ്യക്തിത്വം മറച്ചു പിടിച്ചുകൊണ്ട് ഭഗവതിത്തിറയുടെ അംഗവിക്ഷേപങ്ങൾ ഉൾക്കൊണ്ട് ആട്ടക്കാരൻ പാത്രസ്വഭാവത്തിന് അനുഗുണമായി പ്രവർത്തിക്കുന്നു. ശരീരപ്രകൃതത്തിലും ഭാവത്തിലുമെല്ലാം അഭിനയിക്കപ്പെടുന്ന കഥാപാത്രമായി പരാവർത്തനം ചെയ്യാൻ ആട്ടക്കാരനു സാധിക്കണം. അനുഷ്ഠാനപരമായ ഈ അവതരണത്തിന്റെ രംഗസജ്ജീകരണമടക്കമുള്ള കാര്യങ്ങൾ ആഹാര്യത്തിന്റെ പരിധിയിൽപ്പെടുന്നു.

ഭഗവതിത്തിറയുടെ വേഷവിധാനം, ആഭരണങ്ങൾ, അലങ്കാരങ്ങൾ, മുഖത്തെഴുത്ത് തുടങ്ങിയവയും പശ്ചാത്തലരംഗവേദി സജ്ജീകരണവസ്തുതകളും ആഹാര്യത്തിന്റെ ഭാഗമണ്. കെട്ടിയാട്ടക്കാർ നിർമ്മിക്കുന്ന അലങ്കാരങ്ങളാണ് തിറയാട്ടത്തിന്റേത്. ഭഗവതിത്തിറയുടെ തലഅലങ്കരിക്കുന്ന ഓട്ടുകൊണ്ട് നിർമ്മിക്കുന്ന ഒരലങ്കാരമാണ് തലപ്പാളി. കാതോല, എകർ തുടങ്ങിയ മുഖാലങ്കാരങ്ങളും ഓട്ടുപയോഗിച്ചാണ് രൂപപ്പെടുത്തുന്നത്. ഹസ്താടകം, വള, ചക്കമുള്ളൻ തുടങ്ങിയ അലങ്കാരങ്ങൾ, കൈകളിലുപയോഗിക്കുമ്പോൾ മാറിൽ മാലകളും കാതിൽ ചെവിപ്പൂവും തലമുടിക്കായി വാഴപ്പോളകളിൽനിന്ന് വേർതിരിച്ചെടുക്കുന്ന നാരും ഉപയോഗിക്കുന്നു. ഉടയാടയ്ക്കായി ചുകപ്പ്, കറുപ്പ്, വെള്ള നിറത്തിലുള്ള തുണികൾ കൊണ്ട് നിർമ്മിച്ച ഉടുത്തുകെട്ടുകളാണ് സ്വീകരിക്കുന്നത്. ആയുധമായി ഭഗവതിയുടെ കയ്യിൽ വാൾ, ശൂലം തുടങ്ങിയ ഉപകരണങ്ങളാണ് കാണാൻ സാധിക്കുന്നത്. രൗദ്രഭാവപ്രധാനമായ രക്തവർണം ഏറിയതോതിൽ പ്രകടമാകുന്ന മുഖത്തെഴുത്താണ് ഭഗവതിത്തിറയുടേത്. പശ്ചാത്തല,രംഗവേദി സജ്ജീകരണങ്ങൾക്കായി കുരുത്തോലയും വിവിധ നിറങ്ങളിലുള്ള പട്ടുമാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. ആഹാര്യപരമായ ഭഗവതിത്തിറയുടെ തലങ്ങൾ വിപുലമാണ്. ഏറ്റവും ഗ്രാമീണമായ രീതിയിലാണ് അലങ്കാരങ്ങളെല്ലാം

നിർമ്മിക്കുന്നത്. പരമ്പരാഗതമായി തുടർന്നുപോന്നിരുന്ന മട്ടിലാണ് ഇന്നും തിറയാട്ടം അരങ്ങിലവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

സാത്വിക, ആംഗിക അഭിനയതലങ്ങൾ

"ഭാവത്തിന്റെ വികാസപരിണാമങ്ങൾ പാത്രത്തിന്റെ ശാരീരികചേഷ്ട കളും അവസ്ഥാന്തരങ്ങളിലും കൂടി പ്രകടമാകുന്നതിനായി ചിത്രീകരിക്കു ന്നതാണ് സാത്വികാഭിനയം. നാട്യത്തിന് ആധാരമായ സാഹിത്യകൃതി യിലെ പ്രതിപാദ്യം, അംഗവിന്യാസങ്ങളിലൂടെ അരങ്ങത്ത് പുനരാവിഷ്ക രിക്കുന്നതിനെയാണ് ആംഗികാഭിനയം എന്നു പറയുന്നത്" (എം.എൻ.പി. ഉമ്മർക്കുട്ടി, 1979: 205). ഭഗവതിത്തിറയുടെ ഭാവാഭിനയം സാത്വികാഭിന യത്തെ പൂർണമായും ഉൾക്കൊള്ളുന്നുണ്ട്. ചടുലഭാവവും സാത്വികഭാവവും പ്രകടമായ രീതിയിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നുണ്ടിവിടെ.

ശരീരങ്ങളുടെ ചലനത്തിലൂടെ കഥാതന്തു വിശദമായ രീതിയിൽ പ്രക ടിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന രൂപമാണിത്. കാളീദാരികയുദ്ധകഥ ആംഗികാഭിനയത്തി ലൂടെ ഒട്ടും അനുപപത്തിയില്ലാതെ സംവേദനം ചെയ്യപ്പെടുന്നു.

വാചികങ്ങൾ

വാചികാഭിനയം തിറയാട്ടത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അത്ര കണ്ട് അരങ്ങിൽ ഉപയോഗിക്കേണ്ടി വരുന്നില്ല. പകരം വാദ്യങ്ങൾക്കാണ് ഈ കലയിൽ പ്രാധാന്യം കൂടുതലുള്ളത്. നടന്റെ ശബ്ദം അനുഷ്ഠാനപരമായ കൂ ക്കിവിളികളോ അലർച്ചകളോ മാത്രമായേ ഉപയോഗിക്കേണ്ടി വരുന്നുള്ളൂ. താളവാദ്യപരമായ ചെണ്ട, ഇലത്താളം, കൊമ്പ് തുടങ്ങിയവയിലൂടെയാണ് തിറയാട്ടത്തിന്റെ വാചികതലം പൂരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്.

രംഗവേദി

തിറയാട്ടത്തിന്റെ രംഗവേദി തുറസ്സായ ഇടമാണ്. ഒരു പ്രത്യേക സ്ഥ ലത്തേ മാത്രം കേന്ദ്രീകരിച്ചുനിൽക്കൽ സാധ്യമല്ല എന്നത് ഈ രംഗവേദി യുടെ ഏറ്റവും വലിയ പ്രത്യേകതയായി പറയാം. ഏറെ വിപുലമായ ഇടമാ ണിത്. കാവിന്റെ പരിസരം മുഴുവൻ ഉൾക്കൊള്ളുക എന്നത് രംഗവേദിയുടെ

ആകർഷകത്തെ സംബന്ധിക്കുന്ന സവിശേഷതയാണ്. രംഗവേദി കാവിടത്തെ പൂർണമായും ഉൾക്കൊള്ളുന്നു. കാവിന്റെ മുറ്റം, കാണികളുടെ വ്യവഹാരതലം, ഉത്സവത്തോടനുബന്ധിച്ചുള്ള കച്ചവടസ്ഥാപനങ്ങളുടെ ചുറ്റുപാടുകൾ തുടങ്ങി തിറയാട്ടത്തിന്റെ രംഗവേദി കാവുപരിസരത്തെ മൊത്തത്തിൽ ഉൾക്കൊള്ളുന്നു. 'ചലിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന രംഗവേദി' എന്ന് ഇതിനെ വിശേഷിപ്പിക്കാവുന്നതാണ്. തുറസ്സായ ഈ സ്ഥലം അനവധി വ്യവഹാരങ്ങളുടെ കേന്ദ്രമാണ്. ഈ വ്യവഹാരങ്ങളെ സംയോജിപ്പിച്ചു നിർത്തുന്നത് രംഗവേദിയിൽ നടനമാടുന്ന തിറയാട്ടമെന്ന കലാരൂപമാണ്. ഈ കലാരൂപത്തിന് രംഗപരിമിതിയില്ല, തുറസ്സായ രംഗവേദിയായതിനാലാണത്. സദസ്സും രംഗവേദിയും ഒന്നാവുന്ന സംഘടിതഭാവമാണ് ഈ കലയെ വ്യത്യസ്തമാക്കുന്നത്.

ദീപസംവിധാനം

വെളിച്ചത്തിന് മുഖ്യമായ സ്ഥാനം തിറയാട്ടത്തിലുണ്ട്. സൂര്യനസ്തമിച്ചതിനുശേഷമാണ് അവതരണം തുടങ്ങുന്നത്. കത്തിച്ചുപിടിക്കുന്ന ചൂട്ടും കനലാട്ടത്തിനായി കത്തിക്കുന്ന വിറകിന്റെ വെളിച്ചവും വിളക്കിന്റെ പ്രകാശവുമാണ് തിറയാട്ടത്തിലെ ദീപസംവിധാനങ്ങൾ. മഞ്ഞ നിറത്തിലുള്ള പ്രകാശമാണത്. മുഖത്തെഴുത്തിന്റെയും വസ്ത്രാലങ്കാരത്തിന്റെയും 'ഇഫ്ക്ട്'ന് അഭികാമ്യവുമതുതന്നെയാണ്. ഇന്ന് വൈദ്യുതിവിളക്കുകളുടെ പ്രചാരമുള്ളതിനാൽ ദീപസംവിധാനത്തിൽ പരമ്പരാഗതരീതി മാത്രമല്ല കണ്ടുവരുന്നത്.

ഭഗവതിത്തിറയിലെ നാടകീയതയെ കൃത്യമായി മനസിലാക്കാൻ സാധിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളെയാണ് വിശകലനവിധേയമാക്കിയിരിക്കുന്നത്. തിറയാട്ടത്തിന്റെ അരങ്ങു സങ്കല്പത്തിന് തന്നെ ആധുനിക നാടകത്തിന്റെ വ്യത്യസ്തമായ അരങ്ങുവൈവിധ്യങ്ങളെ ഉൾക്കൊള്ളാൻ സാധിക്കുന്നുണ്ട്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വഭാവസവിശേഷതകൾക്കനുയോജ്യമായ രീതിയിലാണ് ആഹാര്യസംവിധാനം എക്കാലവും നിർണ്ണയിക്കപ്പെടുന്നത്. പ്രാ

ചീനകലാരൂപമായ തിറയാട്ടത്തിൽ ഭഗവതിത്തിറയുടെ രൂപഭാവസ്വഭാവ വൈശിഷ്ട്യത്തിനനുഗുണമായ രീതിയിൽ തന്നെ ആഹാര്യം നിറവേറ്റപ്പെ ട്ടുമ്പോൾ കഥാപാത്രത്തിന്റെ പൂർണതയാണ് സാധ്യമാവുന്നത്. നാടക കലയുടെ പ്രധാനതലമായ സാത്വിക ആംഗിക അഭിനയതലം ഭഗവ തിത്തിറയുടെ ഭാവാഭിനയമഹിമയെ ഉൾക്കൊള്ളുന്നുണ്ട്. നാടകീയാംശ ങ്ങൾ ഇത്രത്തോളം പ്രാചീനകലാരൂപങ്ങളിൽ അന്തർലീനമായി രൂഢപ്പെ ട്ടുകിടക്കുന്നതിനെ സംബന്ധിച്ച് ചിന്തിക്കുമ്പോൾ 'നാടകം' എന്ന കലയുടെ ഉറവിടം അതിപ്രാചീനമായ അനുഷ്ഠാനകലകളിൽ തന്നെയാണ് ഉരുവം കൊണ്ടിട്ടുള്ളതെന്ന് അനുമാനിക്കാം.

കുറിപ്പുകൾ

1. കനലാട്ടം ഉത്സവത്തോടനുബന്ധിച്ച് കാവുകളിൽ നടത്തിവരുന്ന അനുഷ്ഠാന മാണ് കനലാട്ടം. കാവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ഊരാള കുടുംബത്തിലെ പുരുഷന്മാർ വ്രതാനുഷ്ഠാനത്തോടു കൂടി കാവിന്റെ മുറ്റത്ത് കൂട്ടിയിട്ട് കത്തിച്ച കാതലുള്ള മര ത്തിന്റെ കനൽ കാലുകൊണ്ട് തട്ടി തെറിപ്പിക്കുന്ന അനുഷ്ഠാനരീതിയാണിത്.

2. തിരുടാട കഞ്ഞിപ്പശ മുക്കി ഉണക്കിയ തുണി പനയോല ചുരുൾ പോലെ മടക്കി ഭംഗിയിൽ വിശറി പോലെ നിർത്തിവയ്ക്കുന്നതിനെയാണ് തിരുടാട എന്നു പറ യുന്നത്.

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

ഉമ്മർക്കുട്ടി, എ.എൻ.പി., *രംഗാവതരണം നാടകാവതരണതത്ത്വങ്ങൾ*, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 1979.

കൃഷ്ണപ്പിള്ള, എൻ., *കൈരളിയുടെ കഥ*, ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2002.

പരമേശ്വരൻപിള്ള, എരുമേലി, *മലയാളസാഹിത്യം കാലഘട്ടങ്ങളിലൂടെ*, കറൻറ് ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2013.

നാരായണപിഷാരടി, കെ.പി., (വിവ.) *നാട്യശാസ്ത്രം*, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, കോട്ടയം, 1979.

തുടി റിസർച്ച് ജേണൽ
ISSN – 2320–8880
ലക്കം – 4 വോള്യം – 9

വിദ്യ എം.വി.

സാമൂഹികശ്രേണീകരണം കറിപ്പാട്ടുകളിൽ

സംഗ്രഹം

കറിപ്പാട്ടുകൾ കൃഷിപ്പാട്ടുശാഖകളെന്ന ജനുസ്സിലാണ് ഉൾപ്പെടുന്നത്. നാടൻപാട്ടുകൾ, നാടൻപാചകവിദ്യ തുടങ്ങി അനവധി പഴമകൾ ഫോക്‌ലോർ ശേഖരിച്ചു നിർത്തുന്നു. കേരളത്തിന്റെ തനതായ ഭക്ഷണ സംസ്കാരത്തെ രേഖപ്പെടുത്തുവാൻ പ്രയാസമാണ്. പലതരത്തിലുള്ള കൊടുക്കൽ വാങ്ങലുകളും അധിനിവേശങ്ങളും ഭക്ഷണത്തെയും സ്വാധീനിക്കുന്നു. കറിപ്പാട്ടുകളിൽ കേരളത്തിൽ നിലനിന്നിരുന്നതും പിന്തുടർന്നു പോന്നതുമായ ഭക്ഷണസംസ്കാരം വ്യക്തമാകുന്നു. ഇതിൽ സവർണന്റെയും അവർണന്റെയും സാമൂഹികപശ്ചാത്തലം വിഭിന്നമാകുന്നു. "ചീരപ്പാട്ടും" "കുമ്പളപ്പാട്ടും" മേലാളന്റെ ജീവിതസാഹചര്യങ്ങളെ വ്യക്തമാക്കുന്നു. "തവരപ്പാട്ടി"ലും "കക്കിരിപ്പാട്ടി"ലും സംബോധന ചെയ്യപ്പെടുന്നത് അടിയാളജീവിതമാണ്. ഇത്തരത്തിൽ കറിപ്പാട്ടുകളിൽ ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്ന അധികാരബോധങ്ങളെ വിമർശനാത്മകമായി വിലയിരുത്താനാണ് ഈ പ്രബന്ധം ശ്രമിക്കുന്നത്.

താക്കോൽവാക്കുകൾ

അധികാരം, അധിനിവേശം, പാരമ്പര്യം

നാടൻപാട്ടുകളിലെ അധികാരബോധങ്ങൾ

*മലയാള കവിതാസാഹിത്യചരിത്ര*ത്തിലെ "മലയാളകവിതയുടെ അടിവേരുകൾ" എന്ന ഖണ്ഡത്തിൽ', 'ഏതു സാഹിത്യത്തിന്റെയും ഉദയരാഗം ഗാനങ്ങളാ'ണെന്ന് എം.ലീലാവതി അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട് (2011:13) രാഘവൻ പയ്യനാടിന്റെ അഭിപ്രായത്തിൽ "മലയാളകവിതയുടെ അടിവേരുകൾ വാമൊഴി രൂപത്തിൽ കാണാനാവുന്നത് പ്രാക്തരായ ജനങ്ങൾക്കിടയിലാണ്" (2019:193). അതിവിസ്തൃതമായ വിഷയവ്യാപ്തി നാടൻപാട്ടുകൾക്കുണ്ടായിരുന്നു. കാലാവസ്ഥ, കാർഷികവിജ്ഞാനം, മന്ത്രങ്ങൾ, അനുഷ്ഠാനങ്ങൾ, ആചാരങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം തന്നെ നാടൻപാട്ടുകളിലൂടെ വാമൊഴിയായി തലമുറകളിലേയ്ക്ക് കൈമാറ്റം ചെയ്യപ്പെട്ടു. നാടൻപാട്ടുകളുടെ വർഗീകരണം ഭാഷാപണ്ഡിതരിൽ ഏറെ സങ്കീർണതകൾ സൃഷ്ടിച്ചിട്ടുണ്ട്. മതപശ്ചാത്തലം, കുലപാരമ്പര്യം, അവതരണപശ്ചാത്തലം, ഇതിവൃത്തസ്വഭാവം, ആവിഷ്കരണശൈലി, ദേശഭേദം, കാലഭേദം, രസാനുഭൂതി, ധർമം എന്നിവയാണ് നാടൻപാട്ടുകളുടെ വർഗീകരണത്തിന് അടിസ്ഥാനമാക്കാറുള്ളത്. *ദ്രാവിഡവൃത്തങ്ങളും അവയുടെ ദശാപരിണാമങ്ങളും* എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ കൊച്ചിരാമവർമ്മ അപ്പൻതമ്പുരാനും *കേരള സാഹിത്യചരിത്രത്തിൽ*(വാല്യം।) ഉള്ളൂരും *ഒരു നൂറുനാടൻപാട്ടുകൾ* എന്ന കൃതിയിൽ കിളിമാനൂർ വിശ്വംഭരനും നാടൻപാട്ടുകളെ വർഗീകരിക്കുന്നുണ്ട്. വ്യക്തിപരവും സാമൂഹികവുമായ ജീവിതാനുഭൂതികൾ, മതപരമായ ചടങ്ങുകൾ, ആഘോഷങ്ങൾ, ശാരീരികപ്രയത്നങ്ങൾ, വിനോദം, തത്ത്വജ്ഞാനം മുതലായവയോടു ബന്ധപ്പെട്ടവയാണ് കഥാരഹിതമായ നാടൻപാട്ടുകളെന്ന് ലീലാവതി പറയുന്നു (2011:29). നാടോടിപ്പാട്ടുകൾ കഥാരഹിതങ്ങളാണെന്ന നിരീക്ഷണം വസ്തുതാപരമായി ശരിയല്ല. നാടൻപാട്ടുകളുടെ സ്വഭാവമനുസരിച്ച് നാടൻഗീതമെന്നും കഥാഗാനങ്ങളെന്നും രാഘവൻ പയ്യനാട് വിഭജിക്കുന്നു. ആഖ്യാനപരങ്ങളായ നാടൻപാട്ടുകളാണ് കഥാഗാനങ്ങൾ. ആഖ്യാനസ്വഭാവമില്ലാത്ത ഭാവപൂർണമായ പാ

ട്ടുകൾ നാടൻഗീതം. വീരകഥാഖ്യാനങ്ങളാണ് കഥാഗാനങ്ങൾ. സംഭവബഹുലമായ ജീവിതത്തിന്റെ അപദാനമോ ഏതെങ്കിലും ഒരു സംഭവത്തെക്കുറിച്ചുള്ള/ ഒരു സവിശേഷസന്ദർഭത്തിന്റെ വിവരണങ്ങളാണ് കഥാഗാനങ്ങൾ. ഇവയിൽതന്നെ തെക്കൻപാട്ടുകളെന്നും വടക്കൻപാട്ടുകളുമെന്നുള്ള വിഭജനമുണ്ട്. 'തച്ചോളിപ്പാട്ട്'കൾ, 'പുത്തൂരം പാട്ട്'കൾ, 'ചെങ്ങന്നൂരരാതി', 'കായംകുളം കൊച്ചുണ്ണി', 'പൂമാതൈ പൊന്നമ്മ', 'ഇരവിക്കുട്ടിപ്പിള്ള പ്പോര്' എന്നിവയാണ് പ്രധാനപ്പെട്ട കഥാഗാനങ്ങൾ. സാധാരണജനങ്ങൾക്കിടയിൽ വാമൊഴിയായി കൈമാറ്റം ചെയ്യപ്പെട്ടവയാണ് നാടൻഗീതങ്ങൾ. പണിപ്പാട്ടുകൾ, പാവനഗീതങ്ങൾ, ഗാർഹികമായ പാട്ടുകൾ, കുട്ടിപ്പാട്ടുകൾ, ആഘോഷപ്പാട്ടുകൾ എന്നിവ നാടൻഗീതങ്ങളിൽ ഉൾപ്പെടുന്നു.

കഥാഗാനങ്ങളെന്നും നാടൻഗീതങ്ങളുമെന്നുമുള്ള വേർതിരിവുകൾ നാടൻപാട്ടുകൾക്കുള്ളിലെ അസന്തുലിതമായ സാമൂഹികാവസ്ഥ വ്യക്തമാക്കുന്നു. പ്രതിരോധപാരമ്പര്യം അവകാശപ്പെടുമ്പോഴും നാടൻപാട്ടുകൾക്കുള്ളിൽ കീഴ്പ്പെടലുകളും സാമൂഹികമായ മാറ്റിനിർത്തലുകളും നിലകൊള്ളുന്നുണ്ട്. വീരപുരുഷന്മാരെയോ ഏതെങ്കിലും സവിശേഷമായ ജീവിതസന്ദർഭങ്ങളെയോ പ്രതിപാദിച്ചിരുന്ന 'തച്ചോളിപ്പാട്ട്'പോലെയോ 'പുത്തൂരം പാട്ട്'പോലെയോ 'പൂമാതൈ പൊന്നമ്മ' പോലെയോ 'പൊന്നിറത്താൾ' പോലെയോ അസ്പൃശ്യജനത കഥാഗാനങ്ങളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടില്ല. അടിയാളജനതയുടെ ദൈന്യവും പ്രതിരോധവുമായിരുന്നു നാടൻപാട്ടുകളുടെ വിഷയം. നാടൻപാട്ടുകൾ പ്രതിരോധമായിരിക്കെത്തന്നെ, മേലാളന്റെയും കീഴാളന്റെയും പ്രതിരോധാവശ്യങ്ങൾ വ്യത്യസ്തമായിരുന്നു. പുത്തൂരംവീട്ടിലെ ഉണ്ണിയാർച്ച കൂത്തുകാണാൻ പോയപ്പോൾ നേരിട്ടതോ, പൊന്നിറത്താൾ കുഞ്ഞിന് വേണ്ടി കാത്തിരുന്നതുപോലെയോ ആയിരുന്നില്ല കൃഷിപ്പാട്ടിലെ കൊയ്ത്തുകാരിയുടെ ജീവിതസംഘർഷം. 'കണ്ടാൽ അയിത്തമുള്ള തമ്പുരാന്റെ പത്തായത്തിൽ നെല്ല് നിറക്കുമ്പോൾ അയിത്തമെല്ലാം ഇല്ലാതെയാകുന്നു' എന്നാണവളുടെ പരാതി. വടക്കൻപാട്ടു

കളിൽ സ്ത്രീ സൗന്ദര്യത്തെ സംബന്ധിച്ച കല്പനകൾ വിവരിക്കുന്നിടത്ത് 'കുന്നത്തെ കൊന്ന പൂത്തപോലെ'യെന്നും 'വയനാടൻ മഞ്ഞൾ മുറിച്ചപോലെ'യെന്നും പ്രകീർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. മറ്റൊരു സന്ദർഭത്തിൽ, കറുത്തവളും തലനിറച്ച് പേനുള്ളവളുമായ പെണ്ണിനെ തനിക്ക് വേണ്ടെന്ന് ഒതേനൻ ചേട്ടനോട് പറയുന്നു. വെളുപ്പെന്ന പൊതുബോധമാണ് ഒതേനനെ നിയന്ത്രിക്കുന്നത്. സാമൂഹികമായി കീഴാളന്റെയും മേലാളന്റെയും ജീവിതാവശ്യങ്ങൾ വ്യത്യസ്തമായിരുന്നെന്ന് ഈ സന്ദർഭങ്ങളിൽ നിന്ന് വ്യക്തമാകുന്നു. "എഡ്വേർഡ് സെയ്ദിന്റെ *പൗരസ്ത്യവാദ*മെന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ അന്യസംസ്കാരങ്ങളെ യൂറോപ്പിന്റെ ബുദ്ധിയിലൂടെയും കണ്ണിലൂടെയുമാണ് കണ്ടെത്തുന്നതെന്ന് വിലയിരുത്തുന്നുണ്ട്. ആധിപത്യത്തിന്റെ വെളുത്ത പുരാവൃത്തങ്ങൾ മെനയുകയായിരുന്നു അവർ. ആഫ്രിക്കൻ, മെലിനേഷ്യൻ, തുടങ്ങിയ പ്രാചീനസംസ്കാരങ്ങളെ സമകാലികസമൂഹങ്ങളായി കാണുവാൻ ആധുനികത തയ്യാറായില്ല" (ഉദ്ധ.രാജഗോപാലൻ 2019:66). കോളനീകരിക്കപ്പെട്ട ജനത നിരന്തരം അനുഭവിച്ച് പോന്നിരുന്ന കറുപ്പ്, വെളുപ്പ്, ഉയർന്നവൻ, താഴ്ന്നവൻ തുടങ്ങിയ വൈരുധ്യബോധങ്ങൾ നാടൻപാട്ടുകളിലും കാണാൻ കഴിയുന്നു.

ഫോക്‌ലോറും സംസ്കാരപഠനവും

നാടോടി വാങ്മയങ്ങളാണ് നാടോടിസാഹിത്യം. പഴഞ്ചൊല്ലുകൾ, കടങ്കഥകൾ, ശൈലികൾ, നാടോടിക്കഥകൾ, നാടൻപാട്ടുകൾ എന്നിവയെല്ലാം ഇതിലുൾപ്പെടുന്നു. ആധുനികീകരണ സന്ദർഭത്തിലാണ് ഇന്നുകാണുന്ന നിരവധി സാമൂഹികശാസ്ത്രവിഷയങ്ങൾ രൂപപ്പെടുന്നത്. ഫോക്‌ലോർ എന്ന വിഷയവും രൂപപ്പെടുന്നത് കൊളോണിയൽ ആധുനികതയ്ക്കുള്ളിലാണ്. സ്വാഭാവികമായി ഫോക്‌ലോറെന്ന വിഷയത്തിന്റെ നിർവചനവും പഠനമേഖലകളും പഠനരീതികളും സിദ്ധാന്തങ്ങളും ഉറപ്പിക്കപ്പെട്ടത് ആധുനികതയുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രമണ്ഡലത്തിനകത്താണ്. പാരമ്പര്യങ്ങളെ ഉടച്ചുകളയുകയും പുതിയൊരു നാഗരികസംസ്കാരം

സൃഷ്ടിക്കുവാനും ആധുനികത ശ്രമിച്ചു. പഴമയും പാരമ്പര്യങ്ങളും തള്ളി ക്കളയുന്നത് ശരിയാണോയെന്ന മറുചിന്തകളാണ് പാരമ്പര്യം ശേഖ രിച്ചുവയ്ക്കേണ്ടതാണെന്ന ബോധം ശക്തമാക്കുന്നത്. ഇത്തരത്തിൽ ഓരോ ജനതയും അവരുടെ പാരമ്പര്യത്തെക്കുറിച്ചു നടത്തിയ അന്വേ ഷണങ്ങളാണ് 'ജനകീയപഴമാപഠനം' എന്നറിയപ്പെട്ടത്. പഴമ/പുതുമ, കൂട്ടായ്മ/വ്യക്തി എന്നീ ദ്വന്ദ്വങ്ങളുടെ സൃഷ്ടിയും നടക്കുന്നത് ആധുനിക തയുടെ സന്ദർഭത്തിലാണ്. കൂട്ടായ്മകളും പാരമ്പര്യങ്ങളും ഫോക്കിന്റെ ഭാഗമായിരുന്നെന്നും ആധുനികസമൂഹം വ്യക്തിക്കാണ് പ്രാധാന്യം കൊടുത്തിരുന്നതുമെന്ന ആശയങ്ങൾ കൂട്ടായ്മകളെല്ലാം ശേഖരിച്ചുവെ ക്കേണ്ടതാണെന്ന ചിന്തയിലേക്ക് നയിച്ചു. 'ജനകീയപഴമാപഠനം' എന്ന തിനുപകരമായി 'ഫോക്‌ലോർ' എന്ന വാക്കു നിർദ്ദേശിക്കുന്നത് വില്യം ജെ.തോംസ് ആണ്. സാംസ്കാരികനരവംശശാസ്ത്രം സാമൂഹ്യജനതയെ മൂന്നുവിഭാഗങ്ങളായി തരംതിരിച്ചു. പ്രാകൃതർ, കൃഷിപാലർ, നാഗരികർ എന്നിവയാണവ. യഥാക്രമം ഇവ പ്രാകൃതമായ ഉത്പാദനവ്യവസ്ഥ പി ന്തുടരുന്നവർ, പുരോഗതിയിലേക്കു നീങ്ങുന്നവർ, പുരോഗതി പ്രാപിച്ചവർ എന്നിവരെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നു. 'ജനകീയപഴമാപഠന'ത്തിലെ ജനം എന്നത് കാർഷികജനതയുടെ പഴമമാത്രമാണെന്ന് ഈ തരംതിരിവ് വ്യ ക്തമാക്കുന്നു. ഇത്തരത്തിൽ രൂപപ്പെട്ടു വന്നതായ നഗരം/ഗ്രാമം, വ്യവ സായം/കൃഷി, പരിഷ്കൃതർ/ അപരിഷ്കൃതർ, സാക്ഷരർ/നിരക്ഷരർ, മേ ലാളർ/കീഴാളർ തുടങ്ങിയ ദ്വന്ദ്വങ്ങളിലൂടെ പുരോഗതിയുടെ വിപരീതമായി സ്ഥാപിക്കപ്പെട്ടതെല്ലാം ഫോക് ആയി നിർവചിക്കപ്പെട്ടു. ആധുനീകീക രണം പഴമയും പുതുമയും അടയാളപ്പെടുത്തുന്നതിൽ പ്രധാന മാനകമായി കണ്ടത് എഴുത്തിനെയാണ്. രേഖപ്പെടുത്തിയതെന്തും പുതിയതും വാമൊഴി യായത് പാരമ്പര്യവുമാണെന്ന തരത്തിൽ വാമൊഴി/വരമൊഴിയെന്ന ദ്വന്ദ്വം ആധുനികത സൃഷ്ടിച്ചു. കാർഷികജനതയുടെ വാമൊഴിമാത്രമാണ് ലോർ ആയി കാണേണ്ടതെന്ന വാദങ്ങൾ നിലവിൽ വന്നു. മരിയ ഇ.

ലീച്ചിന്റെ *ദ ഡിക്ഷണറി ഓഫ് ഫോക്‌ലോർ മിത്തോളജി*, ബോട്ട്ക് ജോൺ ബെയ്‌ലി, വില്യം ബാസ്കിന്റെയും നിർവചനങ്ങൾ ഇത്തരത്തിലായിരുന്നു. ഈയൊരവസ്ഥയ്ക്ക് മാറ്റം വരുന്നത് റിച്ചാർഡ് എം.ഡോർസന്റെ കൃതിയോടെയാണ്. ഇവിടെ ഫോക്കിന്റെ മുഴുവൻ ജീവിതവും പഠനവിധേയമാക്കുന്ന ഒന്നായി ഫോക്‌ലോർ മാറുന്നു. വാമൊഴി പാരമ്പര്യം, സാമൂഹികാചാരങ്ങൾ, ഭൗതികസംസ്കാരം, പ്രകടനകല എന്നിങ്ങനെ ഫോക്‌ലോറിന്റെ പഠനമേഖലയെ പുതുക്കി നിശ്ചയിച്ച വ്യക്തിയാണ് ഡോർസൺ.

ഫോക്‌ലോർ പഠനം നിർമിച്ച ആശയങ്ങൾ മൂന്നാംലോകത്തെ സംബന്ധിച്ച് എന്തായിരുന്നെന്ന ചിന്തകൂടി പ്രസക്തമാണ്. ജ്ഞാനോദയ ആധുനികത യൂറോപ്പ്/അപരം, പാശ്ചാത്യം/പൗരസ്ത്യം, പുരോഗമിച്ചത്/അല്ലാത്തത് എന്നീ ദ്വന്ദ്വങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കാൻ തുടങ്ങി. മെച്ചപ്പെട്ട ജ്ഞാനത്തിന്റെ കേന്ദ്രമായി കരുതപ്പെട്ട യൂറോപ്പ് മൂന്നാംലോക ജ്ഞാനപദ്ധതികളെ നിയന്ത്രിച്ചു. സംഘം ചേർന്ന് ചെയ്യുന്നതെന്തും രണ്ടാംകിടയാണെന്ന ധാരണ സൃഷ്ടിച്ചു. കോളനീകരിക്കപ്പെട്ട നാടുകളെ തങ്ങൾക്കനുകൂലമായ രീതിയിൽ സാംസ്കാരികമായി മെരുക്കിയെടുത്തു. പലതരത്തിലുള്ള പ്രാദേശിക അധികാരരൂപങ്ങളെ ദേശാധികാരത്തിലേക്ക് കൂട്ടിച്ചേർത്തു. ജാതി, ഉപജാതി വിഭാഗങ്ങൾ പ്രബലമായിരുന്ന, ആചാരാനുഷ്ഠാന വിശ്വാസരീതികൾ നാട്ടുവ്യവസ്ഥയെ രാഷ്ട്രവ്യവസ്ഥയാക്കി മാറ്റി. ബഹുതലത്തിലുള്ള സംസ്കാരങ്ങളെ ഏകമുഖങ്ങളാക്കി. ഈ മാറ്റങ്ങളിൽ മേൽക്കൈ നേടിയത് വരേണ്യവും മേലാളവുമായ സമൂഹങ്ങളാണ്. അതുകൂടാതെ മാനകഭാഷ വഴി ഏകീകരിക്കപ്പെട്ട ഒരു സമൂഹമെന്ന സംസ്കാരബോധം വളർത്തിയെടുത്തു. വെളുപ്പിനെ അടിസ്ഥാന നിറമായി കാണുകയും മറ്റെല്ലാ നിറങ്ങളും അപരമായി നോക്കികാണുകയും ചെയ്തു. ഈ വംശീയ, ചരിത്രമുൻവിധികൾ വച്ചുകൊണ്ടാണ് യൂറോപ്പ് കിഴക്കിനെ നിർമ്മിച്ചെടുത്തതെന്ന് *ഓറിയന്റലിസം*

എന്ന കൃതിയിൽ സെയ്ദ് നിരീക്ഷിക്കുന്നു (ഉദ്ധ. ദിനേശൻ 2011:548). ഇവിടെ കിഴക്ക് വസ്തുവൽക്കരിക്കപ്പെടുന്നതു പോലെ ഫോക്കും വസ്തുവൽക്കരിക്കപ്പെടുന്നു.

കേരളത്തിലെ ഫോക്‌ലോർ പഠനവും കോളനീകരണ ബോധ്യങ്ങളുടെ വെളിച്ചത്തിലാണ് വളരുന്നത്. ഇന്ത്യയിലും ഫോക്‌ലോർ പഠനത്തിന്റെ ആദ്യശ്രമങ്ങൾ ആരംഭിക്കുന്നത് പാശ്ചാത്യമിഷണറിമാരും ഭരണാധികാരികളുമാണ്. "രേഖപ്പെടുത്താൻ മാത്രം ചരിത്രമില്ലാത്തവരാണ് മലയാളികളെ"ന്ന് മലബാർ മാന്വലിന്റെ തുടക്കത്തിൽ വില്യംലോഗൻ പറയുന്നു. പൗളിനോസ് പാതിരിയുടെ *അഗഢിയ മലബാറിക്ക*, ഗുണ്ടർട്ട്, എഡ്ഗാർ തേഴ്സ്റ്റൻ, പേഴ്സീമക്വീൻ എന്നിവരെല്ലാം ഫോക്ക് സമാഹാരങ്ങളിൽ ഏർപ്പെട്ടു. മതകോളനീകരണത്തിനായി തങ്ങളുടെ ഭൂതകാലങ്ങൾ അപരിഷ്കൃതങ്ങളായിരുന്നെന്ന ബോധം സൃഷ്ടിക്കാൻ വേണ്ടിയുള്ള ശ്രമങ്ങളായിരുന്നു അവരുടെ ഫോക്ക് സമാഹാരങ്ങൾ. നാട്ടുകാരെ മുഴുവൻ ഹിന്ദുക്കളാക്കുക, അവർ ആരാധിക്കുന്നത് പിശാച്, ഭൂതം, പ്രേതം എന്നിവയാണെന്നുള്ള പറച്ചിലുകളുടെ അടിസ്ഥാനമിതാണ്. കൊളോണിയൽ പശ്ചാത്തലത്തിൽ രൂപമെടുത്ത ബൃഹത്പാരമ്പര്യം/ ലഘുപാരമ്പര്യം എന്ന വേർതിരിവിൽ ഫോക്‌ലോറിനെ ലഘുപാരമ്പര്യമായി മുദ്രചാർത്തി.

സമകാലികസംസ്കാരപഠനം സംസ്കാരവും അധികാരവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെ സൂക്ഷ്മമായി പഠനവിധേയമാക്കുന്നു. റെയ്മണ്ട് വില്യംസും റിച്ചാർഡ് ഹെഗാർത്തും ഈ രീതിയിലേക്ക് സാംസ്കാരികപരിസരങ്ങളെ മാറ്റാൻ ശ്രമിച്ചു. സംസ്കാരത്തെ 'സമഗ്ര ജീവിത ശൈലി'യെന്ന് നിർവചിച്ചതോടെ ഒഴിച്ചുനിർത്തിയ ഘടകങ്ങളെയെല്ലാം സംസ്കാരപഠനത്തിന്റെ ഭാഗമാക്കിതീർത്തു. ഉന്നതം/അധമം എന്ന വേർതിരിവിനെ ഇല്ലാതാക്കിക്കൊണ്ട് അധസ്ഥിതരുടെ കലയും സാഹിത്യവും വിവിധ ആചാരാനുഷ്ഠാനങ്ങളും നാടോടിക്കലകളും ഇതര

ആവിഷ്കാരങ്ങളും സംസ്കാരപഠനത്തിന്റെ ഭാഗമാണെന്ന് റെയ്മണ്ട് വില്യംസ് *കൾച്ചർ ആന്റ് സൊസൈറ്റി* എന്ന കൃതിയിലൂടെ സ്ഥാപിച്ചു. വില്യംസ് ശിഷ്ടസംസ്കൃതിയുടെ ഭാഗമായാണ് ഫോക്‌ലോറിനെ നിരീക്ഷിക്കുന്നത്. എന്നാൽ ശിഷ്ടസംസ്കൃതി മാത്രമല്ല ഫോക്‌ലോറെന്നും പുതിയ കാലത്തിന്റെ ധർമങ്ങൾ നിറവേറ്റാൻ പുതിയ ഫോക്‌ലോറുകൾ ഉണ്ടായിവരും. നാഗരികഫോക്‌ലോർ, ദുഃഖാചരങ്ങൾ, പിറന്നാൾ പാർട്ടികൾ എന്നിവ ഉദാഹരണമാണ് (ദിനേശൻ 2011:549). അധികാരഘടനയ്ക്കകത്ത് അകപ്പെട്ടുപോയ ജനതയുടെ ജീവിതം സംസ്കാരപഠനത്തിന്റെ ഭാഗമാണെന്ന കാഴ്ചപ്പാടിൽനിന്നാണ് മൂന്നാംലോകജനതയുടെ ഫോക്‌ലോർ പഠനം ആരംഭിക്കുന്നത്.

കറിപ്പാട്ടുകളും സാമൂഹികജീവിതവും

നാടോടിവിജ്ഞാനീയത്തിലെ പ്രധാന ശാഖയിലൊന്നാണ് നാടൻ പാചകവിദ്യ. ഭക്ഷണം പാകം ചെയ്തു കഴിക്കാൻ തുടങ്ങിയതോടെ മനുഷ്യസംസ്കാരത്തിന് വലിയ മാറ്റങ്ങൾ വന്നു ചേർന്നു. പ്രാചീനർ പാചകത്തെ കലാവിദ്യയായി അടയാളപ്പെടുത്തുന്നുണ്ടെങ്കിലും അത് മേലാളവർഗത്തിന്റെ മാത്രം അനുഭൂതിലോകമായിരുന്നു. രുചികരമായി പാചകം ചെയ്യുവാൻ എല്ലാവർക്കും കഴിഞ്ഞെന്നുവരില്ലെന്നും അതിന് പ്രത്യേക നൈപുണ്യം വേണമെന്നാണ് എം.വി. വിഷ്ണുനമ്പൂതിരി അഭിപ്രായപ്പെടുന്നത് (2011:295) എന്നാൽ, ഈയൊരു വാദഗതി അഭിപ്രായപ്പെടുന്ന രീതിയിലായിരുന്നില്ല കേരളത്തിലെ പാചകങ്ങൾ എന്നതിന് ഉദാഹരണമാണ് കറിപ്പാട്ടുകൾ. കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട് പുറത്തിറക്കിയ, കൈനകരി സുരേന്ദ്രൻ സമ്പാദനവും പഠനവും നിർവഹിച്ച *നാടൻപാട്ടുകൾ സാഹിത്യമരതകങ്ങൾ* എന്ന കൃതിയിലാണ് കറിപ്പാട്ടുകളെ സവിശേഷമായി വർഗീകരിച്ച് ചേർത്തിട്ടുള്ളത്. മറ്റു നാടൻപാട്ടുകൃതികളിൽ ഈ പാട്ടുകൾ കൃഷിപ്പാട്ടുകളുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് അടയാളപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. ചീരപ്പാട്ട്, തവരപ്പാട്ട്, കുമ്പളപ്പാട്ട്, കക്കിരിപ്പാട്ട് എന്നിവയാണ് പ്രധാനപ്പെട്ട കറിപ്പാട്ടുകൾ.

വട്ടത്തിൽ കുയ്കുത്തീ നീളത്തിൽ തടമിട്ടി–
ട്ടങ്ങനെ പാവണം ചെഞ്ചീര
വെണ്ണീരണിയണം ചെഞ്ചീര (സുരേന്ദ്രൻ 2021:259)

എന്നുപറഞ്ഞുകൊണ്ടാണ് ചീരപ്പാട്ടാരംഭിക്കുന്നത്. ചീര നടുന്ന രീതികളെക്കുറിച്ചും, അതിന് വെള്ളമൊഴിച്ച് കൊടുക്കേണ്ടതിനെക്കുറിച്ചും വളമിട്ടുകൊടുക്കേണ്ടതിനെക്കുറിച്ചും അരിയുന്നതിനെക്കുറിച്ചും കറിവയ്ക്കുന്നതിനെക്കുറിച്ചുമെല്ലാം വിശദമായുള്ള അവതരണമാണ് ചീരപ്പാട്ട് (വട്ടത്തിൽ കുയി കുത്താനും നീളത്തിൽ അരിയാനും നീട്ടിയരക്കാനുമെല്ലാം പറയുന്നതിന്റെ ഭാഷാപരമായ ശൈലി അത്ര പഴയതല്ലാത്ത നാടൻപാട്ടാണിതെന്ന് വ്യക്തമാകുന്നു). 'ആരാര് കുട്ടണം ചെഞ്ചീര?' എന്നു ചോദിക്കുമ്പോൾ 'അമ്മാമ്മൻ കുട്ടണം ചെഞ്ചീര'യെന്നു പറയുന്നു. 'ആരാര് വെളമ്പണം ചെഞ്ചീര?' എന്നിടത്ത് 'അമ്മായി വിളമ്പണം ചെഞ്ചീര'യെന്നു പറയുന്നു. ചീര വളർത്തുന്നതും കറി വയ്ക്കുന്നതും സംബന്ധിച്ച വിവരങ്ങളിൽനിന്ന് അക്കാലത്തെ സാമൂഹികഘടന വ്യക്തമാകുന്നുണ്ട്. ആഖ്യാതാവ് തന്നെയാണോ ഇവിടെ കൃഷി ചെയ്യുന്നതെന്നോ കറിവയ്ക്കുന്നതെന്നോയുള്ള സൂചനയൊന്നും ലഭ്യമല്ല. പക്ഷേ, 'കുമ്പളപ്പാട്ടി'ൽ കുമ്പളം പറിക്കാൻ കോരൻ വരുന്നതിനെക്കുറിച്ചും 'കക്കിരിപ്പാട്ടി'ൽ കക്കിരി കൃഷി ചെയ്ത് നായർഭവനങ്ങളിൽ കണിവെക്കാൻ കൊടുക്കുന്ന കുഞ്ഞൂട്ടിയെക്കുറിച്ചെല്ലാം സൂചനയുണ്ട്. ചെന്തെങ്ങിന്റെ മുകളിലെ വന്നങ്ങ കേറിപ്പറിക്കണമെന്നും തേങ്ങ ചിരകണമെന്നും കറിവയ്ക്കണമെന്നുമെല്ലാം പറയുന്നുണ്ടെങ്കിലും ആരത് ചെയ്യണമെന്നുള്ള കാര്യം പറയുന്നില്ല. പക്ഷേ, അമ്മായി വിളമ്പി അമ്മാവൻ കഴിക്കണമെന്ന കാര്യത്തിൽ നിർബന്ധം പറയുന്നു. കീഴാളന്റെ അധ്വാനങ്ങളെ അടയാളപ്പെടുത്താതെ മേലാളന്റെ ആസ്വാദനത്തെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തും വണ്ണം രൂപപ്പെട്ടിട്ടുള്ളതാകാം ചീരപ്പാട്ട്. കീഴാളന്റെ ആസ്വാദനത്തെ ബോധപൂർവ്വം മറച്ചുപിടിച്ചിരിക്കുന്നതുമാകാം.

വട്ടത്തിൽ കുഴികുത്തിക്കൊണ്ട്, വെള്ളമൊഴിച്ച്, വെണ്ണീറിട്ട് വളരെ ചിട്ടയോട്ടുകൂടിയുള്ള ചീരകൃഷിയുടെ സൂചനയിൽ നിന്നും, അമ്മായി വിളമ്പി അമ്മാവൻ കഴിക്കുന്നതിൽ നിന്നുമെല്ലാം ചീരപ്പാട്ടു സംബോധന ചെയ്യുന്നത് മേലാളവർഗത്തെയാണെന്നത് വ്യക്തമാകുന്നു. നാടൻ പാചകം ഒരു കലയെന്നതിനപ്പുറത്ത് വീടിനുള്ളിലെ പുരുഷന്മാർക്ക് ആസ്വദിച്ചുകഴിക്കുന്നതിനു വേണ്ടിയുള്ള വിഭവമായിത്തീരുന്നു. വെക്കാനും വിളമ്പാനുമുള്ളവളാണ് സ്ത്രീയെന്ന ധാരണ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ചീരപ്പാട്ടിൽ ഒരേസമയം സ്ത്രീയും കീഴാളനും അപരവൽക്കരിക്കപ്പെടുന്നു.

ചീരപ്പാട്ടിലെ സാമൂഹികജീവിതത്തിൽ നിന്നുമേറെ വിഭിന്നമാണ് 'തവരപ്പാട്ട്'.

തവരമൊളക്ക്ന്ന് താനേമൊളക്ക്ന്ന്
ഒര്പാട് മൊളക്ക്ന്ന് പൊൻതവര.
തവരമൊളച്ചിട്ട് ഈരെല തിരിയ്ന്ന്
അത്കണ്ട് പിള്ളമ്മാറടി തൊടങ്ങീ (ibid: 260)

ചീരപ്പാട്ടിലേതുപോലെ ശ്രദ്ധിച്ചുള്ള കൃഷിരീതിയല്ല തവരയ്ക്ക്. ചീര നട്ടുവളർത്തുന്നതും തവര താനേ മൊളയ്ക്കുന്നതുമാണെന്ന സൂചനയിൽ നിന്നു തന്നെ ചീര സാമൂഹികാംഗീകാരം ലഭിച്ച ഇലവർഗവും തവര സാധാരണക്കാരുടെ പട്ടിണിമാറ്റുന്നതിനുള്ള വിഭവവുമാകുന്നു. കൃഷി ചെയ്യാതെ തന്നെ തനിയെ മുളയ്ക്കുന്നതാണ് തവരയെന്നും ഒരുപാട് മുളച്ച് വരുന്ന തവര കണ്ടിട്ട് കുട്ടികളെല്ലാം സന്തോഷിച്ചെന്നും തവരപ്പാട്ടിൽ പറയുന്നുണ്ട്. 'താളും തകരയും മുമ്മാസം' എന്നു പറഞ്ഞിരുന്ന ശൈലിയിൽ നിന്നു തന്നെ അടിയാളജനതയുടെ പട്ടിണി ശമിപ്പിച്ചിരുന്നതിൽ തവരയ്ക്കുള്ള പ്രാധാന്യം വ്യക്തമാകുന്നുണ്ട്.

ഒരു നാളീലൊരുമുറം മറുനാളിലിരുമുറം
അങ്ങനെ മുമ്മൊറം തവരുള്ളീ

തവരയും നുള്ളീയകത്തട്ട് ചെല്ലുമ്പം
ചെരുപിള്ളരത് കണ്ട് കളി തൊടങ്ങി (ibid:260)

'ഒരു നാളിലൊരുമുറം മറുനാളിലിരു മുറം' എന്നെല്ലാം പറയുന്നതിൽ നിന്ന് എന്നും തവരയല്ലാതെ മറ്റെല്ലാ ഭക്ഷ്യവിഭവങ്ങളും അപ്രാപ്യങ്ങളായ അടിയാളജനതയാണിവിടെ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. മൂന്നുനേരവും തവര കഴിച്ചിട്ടും പിറ്റേ ദിവസവും തവരയില നുള്ളി അകത്തു ചെല്ലുമ്പോഴും കുട്ടികൾ സന്തോഷിക്കുകയാണ്. ആസ്വദിച്ചുള്ള ഭക്ഷണം കഴിക്കലുകൾക്കോ രുചികളെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തുംവണ്ണമുള്ള കറിവയ്ക്കുന്ന രീതിയെ അടയാളപ്പെടുത്തുകയോ അല്ല തവരയുടെ ലക്ഷ്യം. മറിച്ച് അത് പട്ടിണി മാറ്റുന്നു. സ്വന്തമായ കൃഷിയിടത്തിൽ നോക്കിവളർത്തി, സ്വാദോടെ പാചകം ചെയ്ത്, ഭാര്യ വിളമ്പി തന്ന് കഴിക്കുന്ന ചീരപ്പാട്ടിൽ നിന്ന് ഏറെ വ്യത്യസ്തമായ അനുഭവ പരിസരമാണ് തവരപ്പാട്ടിലുള്ളത്. കൊളോണിയൽ പരിപ്രേക്ഷ്യം സമൂഹത്തിൽ വ്യക്തിക്ക് പ്രാധാന്യം കൊടുക്കുകയും കൂട്ടായ്മകളെ രണ്ടാംകിടയായും അടയാളപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. അത്തരത്തിൽ നോക്കിക്കാണുമ്പോൾ ചീരപ്പാട്ട് വ്യക്തികേന്ദ്രീകൃതവും തവരപ്പാട്ട് കൂട്ടായ്മയുമാകുന്നു. തവരയരിയുന്നതും ഇളക്കുന്നതും തേങ്ങ ചെരുകുന്നതും കടുക് വറുത്തിടുകയും ഒപ്പം ചിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു ചീരുക്കുട്ടിയെന്നാണ് പാട്ടിൽ. ചീരുകുട്ടി മാത്രമല്ല തവര കാണുന്ന കുട്ടികളും സന്തോഷിക്കുകയാണ്. ആ കൂട്ടായ്മയാണ് തവരപ്പാട്ടിൽ കാണാനാകുന്നത്.

കുംഭഞ്ഞായറ് വന്നു തവരയൊണങ്ങ്യല്ലൊ
ഇനിയെന്ത് പെരുവഴി പെരുങ്കൊടലേ?
ആറായി മടക്കീറ്റ് അറ്പത് ചൊറയിട്ട്
അയിനുള്ളിലടങ്ങിക്കൊ പെരുങ്കൊടലേ (ibid: 260)

കുംഭഞ്ഞായറ് വന്നു തവരയുണങ്ങിയതോടെ കീഴാളന്റെ ജീവിതം വീണ്ടും പട്ടിണിയായി. പട്ടിണി മാറ്റാനിനിയെന്ത് ചെയ്യുമെന്ന് ചിന്തിക്കുന്ന

അയാളോട് പെരുങ്കൊടലിനോട് അടങ്ങികിടക്കാനാണ് പറയുന്നത്. ക്രിയാത്മകമായി ഇടപെടാത്തതും ചലനമില്ലാത്തുമായ ഒരു സാമൂഹികപരിസരം കൂടി തവരപ്പാട്ടിൽ വ്യക്തമാകുന്നുണ്ട്. മേലാളൻ/കീഴാളൻ എന്ന ദ്വന്ദ്വത്തെ അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്നുണ്ട് തവരപ്പാട്ട്. സാമൂഹികമായി എല്ലാ സൗകര്യങ്ങളും മേലാളർ അനുഭവിക്കുമ്പോൾ ആഗ്രഹങ്ങളും പ്രതീക്ഷകളുമില്ലാത്ത ജനതയായി കീഴാളർ മാറുന്നു. ആഗ്രഹങ്ങൾ ഉണ്ടെങ്കിൽ തന്നെ ആറായി മടക്കി അറുപത് ചൊറയിട്ട് മടക്കിവെയ്ക്കാൻ സമൂഹം അവനെ പഠിപ്പിക്കുന്നു.

കുമ്പളങ്ങയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് പാടിവന്നിരുന്ന പാട്ടാണ് 'കുമ്പളപ്പാട്ട്'. ചാണകകുണ്ടിൽ ഒരു കുമ്പളത്തെ മുളക്കുകയും അത് തൊഴുത്തിന്റെ മുകളിലേക്കു പടർന്ന് നിറയെ കുമ്പളങ്ങയുണ്ടായെന്നും പറയുന്നു. മൂത്ത് മൊരച്ച കുമ്പളങ്ങ ഏണിക്കാരൻ കോരൻ വന്ന് പറിച്ചു കൊടുക്കുന്നു.

മൂലക്ക് മുറ്ക്കിയിരിക്കും മുത്താച്ചി
നൂറുക്കേണം കറി കുമ്പളങ്ങ
കൂട്ടാൻ വെക്കാൻ കൈപ്പുണ്യമുള്ളമ്മ
വെക്കണം കറികുമ്പളങ്ങ
വെള്ത്ത് തടിച്ചോരമ്മായമ്മ
വെളമ്പണം കറി കുമ്പളങ്ങ,
മച്ചിനിയത്തി കൊതിക്കും മരുമോൻ
കൂട്ടണം കറി കുമ്പളങ്ങ (ibid:261)

മേലാളരുടെ സാമൂഹികജീവിതപരിസരത്തിന്റെ പ്രതിഫലനമാണ് കുമ്പളപ്പാട്ട്. തൊഴുത്തും ചാണകക്കുണ്ടും മുറുക്കിയിരിക്കുന്ന മുത്തശ്ശിയും ഏണിക്കാരൻ കോരനെവിളിച്ച് കുമ്പളങ്ങ പറിപ്പിക്കുന്നതും മരുമകനു വേണ്ടിയുള്ള പാചകം തുടങ്ങിയ സൂചനകളിൽനിന്ന് പാട്ടിന്റെ പരിസരം ഒരു നായർ തറവാടാണെന്ന് വ്യക്തമാണ്. അധികാരത്തിന്റെ വ്യത്യസ്തങ്ങളായ ഇടപെടലുകൾ കുമ്പളപ്പാട്ടിൽ കാണാം. കോരനെ വിളിപ്പിച്ച് കുമ്പളങ്ങ പറി

ക്കുന്നതിൽ കീഴാളൻ വിധേയപ്പെടേണ്ടവനാണെന്ന സൂചന നൽകുന്നു ണ്ട്. മുത്തശ്ശി നുറുക്കുകയും കൈപ്പുണ്യമുള്ള അമ്മ കറിവയ്ക്കുകയും അമ്മായ മ്മ വിളമ്പുകയും എന്നുള്ളിടത്തും വീടിനുള്ളിൽ സ്ത്രീകൾക്കിടയിലുണ്ടായിരു ന്ന അധികാരഘടനകൾ വ്യക്തമാകുന്നു. ചീരപ്പാട്ടിലേതുപോലെ പുരുഷ നെയൂട്ടാനും അവന്റെ രുചികളെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തുവാനുമാണ് കുമ്പളപ്പാട്ടും ശ്ര മിക്കുന്നത്. കൂട്ടുകുടുംബത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിലുള്ള കുമ്പളപ്പാട്ടിൽ, ഒരു കറിവയ്ക്കുന്നതിന് വീട്ടിലെ എല്ലാ സ്ത്രീകളുടെയും പങ്കാളിത്തം ഉണ്ടാകുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ അതു കഴിക്കാൻ സ്ത്രീ പങ്കാളിത്തമുണ്ടാകണമെന്ന കാര്യത്തിൽ സമൂഹത്തിന് നിർബന്ധമില്ല. കൊളോണിയൽ യുക്തികളും ആധുനികീ കരണവും സ്ത്രീക്ക് കൃത്യമായ മാനദണ്ഡങ്ങൾ നൽകുന്നുണ്ട്. അതിനെ ശരിവയ്ക്കുന്നോണം കൈപ്പുണ്യമുള്ളവരും വെളുത്തു തടിച്ചവരുമാകുന്നു കു മ്പളപ്പാട്ടിലെ സ്ത്രീകൾ. ദാരിദ്ര്യം അവിടെ വിഷയമാകുന്നില്ല. തവരപ്പാട്ടിൽ വിളവെടുപ്പുകാലം കഴിഞ്ഞാൽ പട്ടിണിയാകുന്ന അടയാളജനതയാണെ ങ്കിൽ, കുമ്പളപ്പാട്ട് സമൃദ്ധി അനുഭവിക്കുന്ന ഒരു ജനതയുടെ ജീവിതപരിസ രമാണ്. തൊഴുത്തും ചാണകക്കുണ്ടുമെല്ലാം അതു വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്.

കക്കിരിപ്പാട്ട് കീഴാളന്റെയും മേലാളന്റെയും സാമൂഹികനില വ്യക്തമാ ക്കുന്ന കറിപ്പാട്ടാണ്. കുഞ്ഞൂട്ടിയാണ് കക്കിരി നടുന്നത്. പക്ഷേ അയാ ളൊരു കീഴാളനാണ് എന്ന് പാട്ടിലെവിടെയും പറയുന്നില്ല. കക്കിരിപ്പാ ട്ട് സവർണേതരമായ സാമൂഹികപരിസരത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നു. കക്കിരിയുടെ കൃഷിരീതിയും അതിന്റെ വിളവെടുപ്പുമാണ് പാട്ടിലെ പ്രമേയം. കരിയിലയിട്ടു കരിച്ച തടത്തിൽ കക്കിരി നടുകയാണ് കുഞ്ഞൂട്ടി. പുതു മുള പൊട്ടിയശേഷം കക്കിരി പാറ്റിനനയ്ക്കുകയും വള്ളികൾ വന്നുതുടങ്ങു മ്പോൾ പന്തലിട്ടു നൽകുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. പന്തലിന്റെ മുകളിൽ കൊ ത്തോലയിടുന്നതിനെക്കുറിച്ചും കൈവളമിടുന്നതിനെക്കുറിച്ചുമെല്ലാം പറയു ന്നതിലൂടെ കക്കിരി കൃഷി ചെയ്യുന്നതുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുള്ള സമഗ്രമായ വിവരണം കൂടി പാട്ട് ഉൾക്കൊള്ളുന്നുണ്ട്. നിറയെ കക്കിരിയുണ്ടാകുന്ന

തും തനിയെ വണ്ണം വെക്കകുന്നതും ചിങ്ങത്തിൽ പുത്തരിവയ്ക്കാൻ ചെറിയൊരു കക്കിരി നുള്ളിയെടുക്കുന്നതും പറയുന്നുണ്ട്. എടത്തമ്പടി അതായത് ഒരു നായർക്ക് കങ്ങാണി വെക്കാൻ രണ്ടു കക്കിരി പറിച്ചെടുക്കുന്നു. പുത്തരിയുണ്ണാൻ വേണ്ടി പച്ചടി വയ്ക്കുന്നതിലേക്ക് രണ്ടു കക്കിരി പറിച്ചെടുക്കുന്നുണ്ട്. അയൽക്കാർക്കെല്ലാം കക്കിരി കൊടുത്തശേഷം വിത്തിന് വേണ്ടി മൂത്ത് മൊരച്ചൊരു കക്കിരി കെട്ടിത്തൂക്കുന്നതോടെ കക്കിരിപ്പാട്ട് കഴിയുന്നു. ഒറ്റനോട്ടത്തിൽ കേരളത്തിലെ കാർഷികരീതികളെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നതാണ് ചീരപ്പാട്ടും കക്കിരിപ്പാട്ടുമെന്നും തോന്നുമെങ്കിലും കൃഷിരീതികൾക്കകത്ത് വ്യത്യസ്തമായിരിക്കുന്ന സാമൂഹികജീവിതത്തിന്റെ പ്രതിപാദനങ്ങൾ കൂടിയാണ്. വളരെ സൂക്ഷ്മതയോടു കൂടിയാണ് ചീരയും കക്കിരിയും നടുന്നത്. വെണ്ണീറും വെള്ളവുമൊഴിച്ചാണ് ചീര വളർത്തുന്നത്. കൈവളമിട്ടും വെള്ളമൊഴിച്ചും കക്കിരിയും വളരുന്നുണ്ട്. കക്കിരി കൃഷിയ്ക്ക് വെണ്ണീറ് യോജിക്കാത്തത് കൊണ്ടോ, പാചകം ചെയ്ത് അവശേഷിക്കുന്ന ചാരം കീഴാളസമൂഹത്തിന് അപ്രാപ്യമായിരുന്ന വസ്തുവായിരുന്നതുകൊണ്ടോ ആകാം കക്കിരി കൃഷിയ്ക്ക് ചാരം ഉപയോഗിക്കുന്നതായി പറയുന്നില്ല. ചീര നട്ടുവളർത്തി വന്നങ്ങയുമിട്ട് നീട്ടിയരച്ച് കറിവയ്ക്കുന്നതുപോലെയുള്ള ആവിഷ്ക്കാരശൈലിയല്ല കക്കിരിപ്പാട്ടിൽ.

അങ്ങിങ്ങടെ കക്കിരി വള്ളീ–
ലെങ്ങും നെറഞ്ഞൂ പൊന്നുമ്പൂ,
കായ്പ്പിച്ചു കക്കിരിവള്ളി
പോകൊക്കെ നുള്ളീ കുഞ്ഞൂട്ടി
താനെവണ്ണം വെച്ചു കക്കിരി
ചിങ്ങം പിറന്നൂ പുത്തരിയായ്
നക്കിപ്പുത്തരി കൈക്കാൻ ചെറിയൊരി
കക്കിരിനുള്ളീ കുഞ്ഞൂട്ടി (ibid:261)

കൈവളമിട്ടെങ്കിലും വെള്ളമൊഴിച്ചെങ്കിലും താനേവണ്ണം വെച്ച കക്കിരിയിൽനിന്ന് ചെറിയൊരു കക്കിരിയാണ് കുഞ്ഞൂട്ടി നുള്ളിയെടുത്തതെന്ന് ആരെയോ ബോധ്യപ്പെടുത്തും തരത്തിലാണ് പാട്ടിന്റെ ആവിഷ്കാരം. ഇത്തരത്തിൽ ചീരപ്പാട്ടിൽ ഒരു ചെറിയ പിടി നുള്ളിയെടുത്തെന്ന് പറയുന്നില്ല. ജന്മിയുടെ ഭൂമിയിൽ പാട്ടത്തിന് കൃഷിചെയ്യുന്ന ഒരു കീഴാളനാണ് കുഞ്ഞൂട്ടിയെന്ന് പാട്ടിലൂടെ വ്യക്തമാകുന്നു. സാമൂഹികമായി നിലനിൽക്കുന്ന അധികാരവ്യവസ്ഥകളോട് കീഴ്പ്പെട്ടു കൊണ്ടാണ് അയാൾ ജീവിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ടാണ് ചെറിയൊരു കക്കിരി നുള്ളിയ കാര്യവും പച്ചടി വയ്ക്കാൻ കക്കിരിയെടുത്തതും അയൽക്കാർക്ക് കൊടുത്തതുമെല്ലാം പറയേണ്ടിവരുന്നത്. 'ചെറിയൊരു കക്കിരി നുള്ളീ' എന്ന പ്രയോഗത്തിൽ തന്നെ സാമൂഹികവ്യവസ്ഥകളോട് അയാൾക്കുണ്ടായിരുന്ന ഭയം വ്യക്തമാകുന്നു. കൂടാതെ എടുത്ത കക്കിരികളുടെ കണക്കും അയാൾ പറയുന്നു. ഏടത്തമ്പ്ടിയ്ക്ക് കണിവച്ചത് രണ്ടെണ്ണവും കുഞ്ഞൂട്ടി മൂന്നെണ്ണവും അയൽക്കാർക്ക് കൊടുക്കാൻ അഞ്ചെട്ടു കക്കിരി പറിച്ചുവെന്നും പറയുന്നിടത്ത് സമൃദ്ധമായുണ്ടായ കക്കിരി കൃഷിക്കല്ല, മറിച്ച് പാട്ടഭൂമിയിലുണ്ടായ കക്കിരിയുടെ കണക്ക് മേലാളനു മുമ്പിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നതുകൂടിയായി ഇതിനെ നോക്കികാണാം. സ്വന്തമല്ലാത്ത ഭൂമിയിലുണ്ടായതെല്ലാം കണക്കുപറയേണ്ടതാണെന്ന വസ്തുതകൂടി ഇവിടെ വ്യക്തമാകുന്നു. കുഞ്ഞൂട്ടിയെന്ന കീഴാളന്റെ അധ്വാനങ്ങൾക്ക് അവിടെ വലിയ പ്രസക്തി നൽകുന്നില്ല. ഏടത്തമ്പ്ടിക്ക് കണ്ടാണിവയ്ക്കാൻ രണ്ടു കക്കിരിക്ക കൊടുക്കുന്നുവെന്ന് പറയുന്നിടത്ത് നിലനിൽക്കുന്നത് ജന്മി–കുടിയാൻ ബന്ധമാണ്. ചീരപ്പാട്ടിൽ കണ്ടാണി വച്ചതിനെ സംബന്ധിച്ചോ അയൽക്കാർക്ക് നൽകിയതിനെക്കുറിച്ചുമുള്ള സൂചനകളില്ല. ചീരപ്പാട്ടിന്റെ സവർണപരിസരവും കക്കിരിപ്പാട്ടിന്റെ സവർണേതരപരിസരവുമാണ് ഇതിലൂടെ വ്യക്തമാകുന്നത്. കറിപ്പാട്ടുകൾ കേരളത്തിലെ സാമൂഹികജീവിതം പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നു. ഭക്ഷണം, കാർഷികജീവിതം, സാമൂഹികജീവിതം തുടങ്ങിയ സാംസ്കാരികഘടകങ്ങൾ സമ

ഗ്രമായി ഈ പാട്ടുകളിൽ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഭക്ഷണത്തിലും സാമൂഹികമായ ജീവിതാവസ്ഥകളിലും കേരളത്തിലെ മേലാളജനതയും കീഴാളജനതയും വ്യത്യസ്തരായിരുന്നെന്നും അധികാരബോധങ്ങൾ ഏതെല്ലാംരീതിയിലാണ് കീഴാളതയിൽ ഇടപെട്ടിരുന്നതെന്നും കറിപ്പാട്ടുകളിലൂടെ മനസ്സിലാക്കാൻ സാധിക്കുന്നു.

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

ഒരു സംഘം വിദഗ്ധർ, *സംസ്കാരപഠനം: നിർവചനനിഘണ്ടു*, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2021.

ദിനേശൻ, ഇ., "ഫോക്‌ലോറും സംസ്കാരപഠനവും", സ്കറിയ സക്കറിയ (എഡി.), *സംസ്കാരപഠനം ചരിത്രം, സിദ്ധാന്തം, പ്രയോഗം*, വള്ളത്തോൾ വിദ്യാപീഠം, ശുകപുരം, 2011.

നമ്പ്യാർ, എ.കെ., *നാടൻപാട്ടുകൾ,* വാ.2, കേരള ഫോക്‌ലോർ അക്കാദമി, കണ്ണൂർ, 2011.

പ്രേംനാഥ്, വെട്ടിയാർ, *നാടൻപാട്ടുകൾ*, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, 2012.

ബാലകൃഷ്ണൻനായർ, ടി. ചിറക്കൽ, *കേരള ഭാഷാഗാനങ്ങൾ,* വാ.1, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, 1979.

രാഘവൻ, പയ്യനാട്, *ഫോക്‌ലോർ*, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2019.

രാജഗോപാലൻ, സി.ആർ., *ഫോക്‌ലോർ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ*, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട് തിരുവനന്തപുരം, 2019.

ലീലാവതി, എം., *മലയാള കവിതാസാഹിത്യചരിത്രം*, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ,2011.

വിഷ്ണുനമ്പൂതിരി, എം.വി., *നാടോടിവിജ്ഞാനീയം*, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2011.

-----------------, *നാടൻപാട്ടുകൾ മലയാളത്തിൽ*, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട് തിരുവനന്തപുരം, 2008.

സുരേന്ദ്രൻ, കൈനകരി, *നാടൻപാട്ടുകൾ സാഹിത്യമരതകങ്ങൾ*, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട് തിരുവനന്തപുരം, 2021.

സണ്ണി, ജോസഫ് പായിപ്ര, *നാടൻപാട്ടിന്റെ ചരിത്രവഴികൾ തേടി*, ടി ആന്റ് ജെ. പബ്ലിക്കേഷൻസ്, മൂവാറ്റുപുഴ, 2015.

തുടി റിസർച്ച് ജേണൽ
ISSN – 2320–8880
ലക്കം – 4 വോള്യം – 9

ഷാജി വർഗീസ്

നസ്രാണി സമൂഹത്തിലെ സ്വർഗസങ്കല്പം അങ്കമാലിപ്പള്ളിയിലെ ചുവർചിത്രത്തിൽ

സംഗ്രഹം

അങ്കമാലിപ്പള്ളിയിലെ ചുവരിൽ വരച്ചിട്ടുള്ള സ്വർഗചിത്രത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കി നസ്രാണിസമൂഹത്തിലെ സ്വർഗസങ്കല്പത്തെ അഴിച്ചെടുക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയാണ് ഈ പ്രബന്ധം. അമൂർത്തമായ ആശയത്തെ ചിത്രരൂപത്തിൽ ആവിഷ്കരിക്കുമ്പോൾ ഉണ്ടാകുന്ന പരിമിതികളെ മധ്യകാലചിത്രകാരന്മാർ മറികടന്നതെങ്ങനെയെന്നും ലോകപ്രശസ്തമായ സിസ്റ്റൻ ദേവാലയത്തിലെ ഇത്തരം ചിത്രങ്ങളിൽ നിന്നും അങ്കമാലിപ്പള്ളിയിലെ ചിത്രം എങ്ങനെ വ്യത്യസ്തമാകുന്നു എന്നും പ്രബന്ധത്തിൽ ചർച്ച ചെയ്യുന്നു.

താക്കോൽ വാക്കുകൾ

നസ്രാണി, വിശ്വാസം

ആമുഖം

മരണാനന്തരജീവിതത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഭിന്ന ആശയങ്ങൾ മതങ്ങൾ രൂപപ്പെട്ട കാലം മുതൽ നിലനിൽക്കുന്നുണ്ട്. മതാധിഷ്ഠിതജീവിതത്തിലെ ലക്ഷ്യം വരുംജന്മത്തിലെ സുഖകര ജീവിതമാണ്. മതങ്ങളുടെ നിലനില്പ്പ്ത

ന്നെ ഇത്തരം വിശ്വാസങ്ങളിലധിഷ്ഠിതമാണ്. മതദർശനങ്ങൾക്കനുഗുണമായി ജീവിച്ചാൽ മോക്ഷം പ്രാപിക്കാമെന്നുള്ള ചിന്തയാണ് എല്ലാ മതങ്ങളിലുമുള്ളത്. സ്വർഗപ്രാപ്തിക്കുവേണ്ടിയുള്ള ജീവിതരീതികൾ മതാചാര്യന്മാർ നിർദ്ദേശിച്ചിട്ടുണ്ടാകും. അവ ആ മതം രൂപപ്പെട്ട സാഹചര്യങ്ങളുമായും വളർന്ന സാമൂഹിക പശ്ചാത്തലവുമായും ബന്ധപ്പെട്ടുകിടക്കുന്നു. സുഖങ്ങളുടെ പാരമ്യതയായി സ്വർഗവും ദുഃഖത്തിന്റെയും യാതനകളുടെയും പരകോടിയായി നരകവും എല്ലാമതങ്ങളും കല്പിച്ച് വെച്ചിരിക്കുന്നു[1].

ക്രിസ്തീയസമൂഹത്തിലും സ്വർഗത്തെക്കുറിച്ചുള്ള വിശ്വാസം പ്രബലമായി നിലകൊള്ളുന്നുണ്ട്. കേരളത്തിലെ ക്രിസ്തീയസമൂഹത്തെയാണ് 'നസ്രാണി സമൂഹം' എന്നതുകൊണ്ടുദ്ദേശിക്കുന്നത്. അവർ ക്രിസ്തുവർഷാരംഭത്തിൽ തന്നെ കേരളത്തിൽ വേരുറപ്പിച്ചിരുന്നു എന്ന് ചരിത്രകാരന്മാർ പൊതുവെ സമ്മതിക്കുന്നു. കേരളീയസമൂഹവുമായി കലർന്ന് ജീവിച്ചിരുന്ന അവർ കുടുതലും നാട്ടാചാരങ്ങളായിരുന്നു പാലിച്ചിരുന്നത് എന്ന് ഉദയംപേരൂർ സുന്നഹദോസ് കാനോനകൾ വ്യക്തമാക്കുന്നു. എങ്കിലും ക്രിസ്തീയവിശ്വാസത്തിലധിഷ്ഠിതമായ പല ആചാരാനുഷ്ഠാനങ്ങളും അവർ നിലനിർത്തിയിരുന്നു. പേർഷ്യയിൽ നിന്നുള്ള വൈദികപിന്തുടർച്ചയിലൂടെ ഇത്തരം വിശ്വാസങ്ങൾ കേരളക്രിസ്ത്യാനികൾക്കിടയിൽ നിലനിന്നു. പ്രാചീന ക്രൈസ്തവവിശ്വാസങ്ങൾ പ്രാചീനഗോത്രവർഗാചാരങ്ങളുമായി ഇടകലർന്ന് രൂപപ്പെട്ടവയാണ്. ആധുനിക സങ്കേതങ്ങളൊന്നുമില്ലാതിരുന്ന കാലത്ത് കലകളിലൂടെയും ആചാരാനുഷ്ഠാനങ്ങളിലൂടെയും വിശ്വാസങ്ങൾ ആവിഷ്കരിച്ചു. പിൽക്കാലത്ത് ബൈബിൾചിത്രങ്ങളായി ക്രിസ്തീയദേവാലയങ്ങളിൽ അവ ആലേഖനം ചെയ്യപ്പെട്ടു. കേരളത്തിലെ നസ്രാണിസമൂഹത്തിന്റെ പ്രധാന കേന്ദ്രമായിരുന്ന അങ്കമാലിപ്പള്ളിയിൽ ചുവർചിത്രങ്ങളായി ഇവ ആലേഖനം ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. പോർച്ചുഗീസ് കാലഘട്ടത്തിൽ വിരചിതമായ ഈ ചുവർചിത്രങ്ങൾ നസ്രാണിസമൂഹത്തിലെ മതവിശ്വാസത്തിന്റെ നേർകാഴ്ചകളായി ഇന്നും നിലനിൽക്കുന്നു.

പഴയനിയമ, പുതിയനിയമ ചിത്രങ്ങൾ പള്ളിയിലെ അതിവിശുദ്ധ സ്ഥലം എന്നറിയപ്പെടുന്ന, പുരോഹിതസ്ഥാനികൾക്കു മാത്രം പ്രവേശനമുള്ള മദ്ബഹയിലാണെങ്കിൽ, സ്വർഗത്തിന്റെയും നരകത്തിന്റെയും ചിത്രം പള്ളിയിൽ ജനങ്ങൾ നിൽക്കുന്ന ഭാഗത്തെ ഭിത്തികളിലാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. സ്വർഗം ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്ന ഭിത്തിയുടെ എതിർവശത്തുള്ള ഭിത്തിയിലാണ് നരകം വരച്ചിരിക്കുന്നത്. സ്വർഗത്തിന്റെ സൗമ്യതയും നരകത്തിന്റെ തീവ്രതയും ആവാഹിക്കാനുതകുന്ന വർണവിന്യാസമാണ് ഈ ചിത്രങ്ങളിൽ ചിത്രകാരൻ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

ക്രൈസ്തവവിശ്വാസത്തിൽ മോക്ഷത്തെക്കുറിച്ചുള്ള പാരമ്പര്യചിന്തയുടെ ചിത്രീകരണമാണ് അങ്കമാലിപ്പള്ളിയിലെ സ്വർഗചിത്രത്തിൽ കാണുന്നത്. സ്വർഗമെന്നാൽ, സിംഹാസനാരൂഢനായ ദൈവവും അസംഖ്യം ചിന്മയരൂപികളും ദൂതന്മാരും വിശുദ്ധരുമുള്ള സ്ഥലമാണെന്നാണ് ക്രിസ്ത്യാനികളുടെ പാരമ്പര്യവിശ്വാസം[2] (ക്ലെയ്റ്റൻ 1983:645). അങ്കമാലിപ്പള്ളിയിലെ സ്വർഗചിത്രം വടക്കുഭാഗത്തെ ഭിത്തിയിലാണ് വരച്ചിട്ടുള്ളത്. നരകചിത്രമാകട്ടെ തെക്കു ഭാഗത്തും. വടക്കു ഭാഗത്തിന് ക്രിസ്ത്യാനികൾക്കിടയിൽ വലിയ പ്രാധാന്യമാണുള്ളത്. 'മദ്ബഹാ'യിൽ അഥവാ വിശുദ്ധസ്ഥലത്ത്, ഉയർന്ന പദവിയുള്ളവർ വടക്കുവശത്താണ് നിൽക്കാറുള്ളത്. വടക്ക് ദേവസ്ഥാനമായി പുരാതനമതങ്ങൾ വിശ്വസിച്ചിരുന്നു. പള്ളികളിൽ 'റാസ' എന്ന ആഘോഷറാലിക്ക് പ്രദക്ഷിണം എന്നാണ് പറയുന്നത്. ദക്ഷിണദിക്കിലേക്കുള്ള യാത്ര എന്നാണതിനർഥം. ദക്ഷിണദിക്കിലുള്ള സാത്താനെ കീഴടക്കി ജയിച്ചു വരുന്ന യേശുരാജാവിന്റെ ഘോഷയാത്രയായിട്ടാണ് ഇതിനെ ക്രൈസ്തവർ കണക്കാക്കുന്നത്. ഈ സങ്കല്പത്തിലായിരിക്കണം തെക്കെ ഭിത്തിയിൽ സാത്താന്റെ സാമ്രാജ്യമായ നരകം ചിത്രീകരിച്ചത്.

കേരളത്തിലെ എറ്റവും വലിയ ചുവർചിത്രങ്ങളാണിവ[3]. 12 അടി വീതിയും 13 അടി ഉയരവുമുള്ള സ്വർഗചിത്രവും 12 അടി വീതിയും 12 അടി ഉയരവുമുള്ള

നരകചിത്രവും ചേർത്താൽ കേരളത്തിലെ ക്രിസ്ത്യൻ പള്ളികളിലുള്ള ഏറ്റവും വലിയ ചുവർചിത്രങ്ങളുടെ പട്ടികയിൽ ഒന്നാമതെത്തും (ജോർജ്ജ്2015:27). ബൈബിളിൽ ചിതറിക്കിടക്കുന്ന ആശയങ്ങളെ ക്രോഡീകരിച്ച് രചിച്ച ചിത്രമാണ് അങ്കമാലി പള്ളിയിലെ സ്വർഗചിത്രം. ഇതിൽ സ്വർഗത്തെ പല തട്ടുകളായി ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. ഓരോ തട്ടും തമ്മിൽ വേർതിരിക്കുന്നത് മേഘച്ചുരുളുകൾ വച്ചാണ്. ദൈവസാന്നിധ്യത്തെ സൂചിപ്പിക്കുവാൻ സാധാരണ ദേവാലയങ്ങളിൽ ഉപയോഗിക്കുന്ന മോട്ടിഫാണ് മേഘം (റോയി 2004:145). മേഘശകലങ്ങൾ പരസ്പരം കോർത്തുവെച്ചാണ് ഓരോ തട്ടും വേർതിരിച്ചിരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ ദൈവം സ്ഥിതിചെയ്യുന്ന ഏറ്റവും മുകളിലത്തെ തട്ടിൽ വീണ്ടും ചെറിയൊരു വേർതിരിവുപോലെ മേഘശകലങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുണ്ട്. അങ്ങനെ നോക്കിയാൽ ഏഴുതട്ടുകൾ ചിത്രത്തിൽ കണ്ടെത്താം. ഏഴ് എന്നത് യഹൂദന്മാർക്കും ക്രിസ്ത്യാനികൾക്കും പരിശുദ്ധിയെ സൂചിപ്പിക്കുന്ന സംഖ്യയാണ് (ക്ലെയ്റ്റൻ 1983:609). ഈ അടിസ്ഥാനത്തിലായിരിക്കാം ഏഴ് തട്ടുകൾ ചിത്രകാരന്മാർ ക്രമീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. സ്വർഗത്തിന് ഏഴു മേഖലകൾ ഉണ്ടെന്നാണ് യഹൂദസങ്കല്പം. അതിൽ നിന്ന് ഉരുത്തിരിഞ്ഞു വന്നതായിരിക്കാം ക്രിസ്തീയതയിലും ഈ ചിന്ത.

നസ്രാണിസമൂഹത്തിലെ ദൈവസങ്കല്പം ത്രിത്വമാണ്. പിതാവ്, പുത്രൻ, പരിശുദ്ധാത്മാവ് എന്ന ഏക ദൈവമുള്ള സ്ഥലമാണ് ക്രിസ്തീയവിശ്വാസത്തിലെ സ്വർഗം. അതിൽ ആദ്യത്തേത് പിതാവാണ്. അങ്കമാലിപ്പള്ളിയിലെ സ്വർഗചിത്രത്തിൽ ഏറ്റവും മുകളിലായി ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത് പിതാവായ ദൈവത്തെയാണ്. അമൂർത്തമായ വിശ്വാസമാണെങ്കിലും തേജസ്സുള്ള വൃദ്ധനാണ് ഇതിലെ 'പിതാവാം ദൈവം'. വെളുത്ത താടിയുമുണ്ട്. മനുഷ്യസങ്കല്പത്തിലെ പിതാവിന് മൂർത്തരൂപം നൽകിയിരിക്കുകയാണ് ഇവിടെ. ദൈവത്വം സൂചിപ്പിക്കുന്നത് തലയിലെ ചതുരവലയമാണ്. ദൈവചിത്രത്തിനു ചുറ്റും പ്രകാശം പ്രസരിക്കുന്നതായി സൂക്ഷ്മദൃഷ്ടിയിൽ മന

സ്സിലാക്കാം. ചതുരാകൃതിയിലാണ് പ്രകാശം പരക്കുന്നത് തന്നെ. പള്ളികളിലെ ചുവർചിത്രങ്ങളിൽ മനുഷ്യരായ വിശുദ്ധരെ സൂചിപ്പിക്കുവാൻ ശിരസ്സിനു ചുറ്റും പ്രകാശവലയമാണ് നൽകുന്നതെങ്കിൽ ദൈവ ചിത്രീകരണത്തിൽ ചതുരവലയമാണ് ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. വെളുത്ത നിലയങ്കിയും ചുവന്ന പുറംകുപ്പായവുമാണ് 'പിതാവാം ദൈവ'ത്തിന്റെ വേഷം. ചുവന്ന പുറംകുപ്പായം രാജത്വത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു (ജോൺ 1983:226). വലതുകൈയുടെ രണ്ടു വിരലുകൾ ഉയർത്തിപ്പിടിച്ചിട്ടുണ്ട്. മറുകൈ മലർത്തിയും. ആ കൈയിൽ ഒരു പ്രാവ് ഇരിക്കുന്നതായി സൂക്ഷ്മവീക്ഷണത്തിൽ മനസ്സിലാകും. വെളുത്ത അങ്കിയുടെ പശ്ചാത്തലമായതിനാൽ അതേ നിറമുള്ള പ്രാവിനെ പെട്ടെന്ന് കണ്ടെത്തുക പ്രയാസമാണ്. പരിശുദ്ധാ റൂഹായെയാണ് പ്രാവ് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. യേശുക്രിസ്തുവിന്റെ "സ്നാന സമയത്ത് പരിശുദ്ധാത്മാവ് പ്രാവിന്റെ രൂപത്തിൽ പറന്നുവന്ന് ആവസിച്ചു" എന്ന ബൈബിൾ പരാമർശം ക്രൈസ്തവവിശ്വാസത്തിലുള്ളതാണ്. പ്രാവിന്റെ ശിരസ്സിനു ചുറ്റും വൃത്താകൃതിയിൽ മഞ്ഞ പ്രകാശമുണ്ട്. പ്രാവ് പിതാവിന്റെ ഹൃദയത്തോട് ചേർന്നിരിക്കുന്നു. അത്യപൂർവ്വമായ ഒരു ചിത്രമാണ് പിതൃപരിശുദ്ധാത്മാക്കളുടെ ഈ സംയോജിപ്പ്. പിതാവിൽ നിന്ന് വ്യതിരിക്തമാകാതെ അദ്ദേഹത്തിന്റെ തന്നെ ഒരു ഭാഗമായി പരിശുദ്ധാറൂഹായെ കാണുന്ന ഒരു വിശ്വാസവ്യവസ്ഥയാണ് ഈ ചിത്രത്തിലൂടെ ചിത്രകാരൻ ആവിഷ്കരിച്ചത്. ദൈവം സ്വർഗത്തിൽ വസിക്കുന്നു എന്ന വിശ്വാസമാണ് ഇതിനാധാരം.

സ്വർഗത്തിലെ സജീവസാന്നിധ്യമായി നസ്രാണിസമൂഹം വിശ്വസിക്കുന്നത് മാലാഖമാരാണ്. അങ്കമാലിപ്പള്ളിയിലെ സ്വർഗചിത്രത്തിൽ പിതാവിനു ചുറ്റുമുള്ള മേഘപടലങ്ങൾക്കിടയിൽ മാലാഖമാരെ വൈവിധ്യത്തോടെ ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. ആറ് മാലാഖമാരാണ് ചിത്രത്തിലുള്ളതെങ്കിലും അതിൽ കൂടുതൽ ഉള്ളതായി സൂചനകളുണ്ട്. മാലാഖമാർ വ്യത്യസ്തരൂപത്തിലും വിഭാഗത്തിലുമുള്ളവരാണ്. ഒരുതരം മാലാഖമാർക്ക് ആറ് ചിറകുകൾ

വീതമുണ്ട്. ഇത് ബൈബിളിൽ സൂചിപ്പിച്ചിട്ടുള്ള 'സാറാഫുകൾ' എന്നറിയപ്പെടുന്ന തരം മാലാഖമാരാണ്. അവർ രണ്ടുചിറകുകൾകൊണ്ട് മുഖവും രണ്ടു ചിറകുകൾകൊണ്ട് പാദവും മറച്ച് രണ്ടുചിറകുകൾകൊണ്ട് പറന്ന്, "ദൈവം പരിശുദ്ധൻ" എന്ന് പരസ്പരം പറയുന്നു എന്നാണ് ബൈബിൾ ഭാഷ്യം. എന്നാൽ ചിത്രത്തിൽ ഈ മാലാഖമാർ രണ്ടുചിറകുകൾ കൊണ്ട് അരയും രണ്ടുചിറകുകൾകൊണ്ട് മുഖവും മറച്ചിരിക്കുന്നു. സ്ത്രീപുരുഷ വ്യത്യാസം തിരിച്ചറിയാനാവാത്ത വിധമാണ് മാലാഖമാരുടെ ചിത്രീകരണം. മാലാഖമാർ ദൈവത്തിനു നേരെ രണ്ടുകൈകളും നീട്ടിനിൽക്കുന്നു. ഭയഭക്തിയുടെ ഭാവമാണ് അവരുടെ മുഖത്ത് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

മറ്റൊരു കൂട്ടം മാലാഖമാർ മൂന്ന് മുഖങ്ങളുള്ളവരാണ്. മൂന്നോ അതോ നാലോ മുഖങ്ങൾ എന്ന് വ്യവച്ഛേദിക്കാനാവുന്നില്ല ചിത്രത്തിൽ. ദ്വിമാന ചിത്രരചനയുടെ സാങ്കേതികമായ അപര്യാപ്തതയാണ് ഈ അർഥസന്ദിഗ്ധതയ്ക്കു കാരണം. മറുപുറത്ത് മുഖമുണ്ടെങ്കിൽ ദ്വിമാനതലത്തിൽ അത് ചിത്രീകരിക്കാനാവില്ലല്ലോ. അവർക്കും ആറ് ചിറകുകൾ ചിത്രത്തിൽ നൽകിയിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ അവരുടെ ശരീരം ദൃശ്യമല്ല. ക്രിസ്തീയവിശ്വാസത്തിൽ അനേകം കണ്ണുകളുള്ള ക്രൂബേന്മാർ എന്ന വിഭാഗമായിരിക്കണം ഈ മാലാഖമാർ (ഇട്ടീരാ 2007:15). ഇവരുടെ ഓരോജോടി ചിറകിനും നിറഭേദങ്ങളുണ്ട്. ദൈവത്തിന്റെ ഇരുവശങ്ങളിലുമായി അംഗരക്ഷകരെന്ന മട്ടിൽ ഇവർ നിലയുറപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു.

സ്വർഗസങ്കല്പത്തിലെ പ്രാധാന്യമുള്ള ഭാഗം യേശുക്രിസ്തുവിന്റെ സാന്നിധ്യമാണ്. യേശു സ്വർഗാരോഹണം ചെയ്ത് സ്വർഗത്തിൽ വസിക്കുന്നു എന്നാണ് ക്രിസ്ത്യാനികൾ വിശ്വസിക്കുന്നത്. യേശുവിനോടൊപ്പം മാതാപിതാക്കളും ശിഷ്യന്മാരും അവിടെയുണ്ട് എന്ന പരമ്പരാഗത വിശ്വാസം ഉറപ്പിക്കുന്ന രീതിയിലാണ് ചിത്രവും രചിച്ചിരിക്കുന്നത്.

യേശുക്രിസ്തു നായകനായ തട്ടാണ് മൂന്നാമത്തേത്. ഇരുവശങ്ങളിലായി പതിമൂന്ന് ശിഷ്യന്മാരും നിൽക്കുന്നുണ്ട്. യേശുവിന്റെ മാതാപിതാ

ക്കൾ അഗ്രങ്ങളിലായി നിൽക്കുന്നു. പ്രകാശം നിറഞ്ഞ പശ്ചാത്തലമാണ് ഈ ചിത്രത്തിനു നൽകിയിരിക്കുന്നത്. യേശുക്രിസ്തു കുരിശു തോളിൽ വഹിച്ചുകൊണ്ടാണ് ഇരിക്കുന്നത്. കേരളീയനസ്രാണികളുടെ ചിന്തയിൽ ഉരുത്തിരിഞ്ഞ ഭാരതീയമായ ഒരു യോഗിയുടെ നിലയാണ് ഈ ചിത്രത്തിൽ യേശുവിനു നൽകിയിരിക്കുന്നത്. കോട്ടയം ചെറിയപള്ളിയിലെ യേശുവിന്റെ ചിത്രീകരണവും ഇതുപോലെയാണ്. ചുവന്ന നിലയങ്കിയും പുറംകുപ്പായവും ധരിച്ചിരിക്കുന്നു. വസ്ത്രത്തിന്റെ തൊങ്ങലുകൾ തിളങ്ങുന്നത് ചിത്രത്തിൽ സൂചിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. ചതുരവലയങ്ങൾ കൊണ്ട് ശിരസ്സിൽ ദിവ്യപ്രകാശം വരച്ച് ദൈവത്വം സൂചിപ്പിച്ചിട്ടുമുണ്ട്. പ്രസന്നവും ശാന്തവുമായ മുഖഭാവമാണ് ചിത്രത്തിൽ യേശുവിനുള്ളത്. മരണാനന്തരം വരുന്ന ആത്മാക്കളെ ന്യായം വിധിക്കാനുള്ള രൂപത്തിലാണ് യേശുവിന്റെ ചിത്രീകരണം. ക്രിസ്തുശിഷ്യന്മാരുടെകൂടെ പൗലോസ് ശ്ലീഹായെയും ചേർത്ത് പതിമൂന്നു പേരെയാണ് ചിത്രത്തിൽ വരച്ചിരിക്കുന്നത്. അവർ എല്ലാവരും മഞ്ഞ നിലയങ്കിയും ചുവന്ന നിറത്തിലുള്ള പുറംകുപ്പായവും ധരിച്ചിരിക്കുന്നു. എല്ലാവരുടേയും ശിരസ്സിനു ചുറ്റും ദിവ്യപ്രകാശവലയമുണ്ട്. യേശുക്രിസ്തുവിനോടു തൊട്ടു ചേർന്ന് നിൽക്കുന്നത് പത്രോസ് ശ്ലീഹായും യോഹന്നാൻ ശ്ലീഹായുമാണ്. "മനുഷ്യപുത്രൻ (യേശുക്രിസ്തു) മഹത്വത്തിൽ വരുമ്പോൾ ശിഷ്യന്മാർ, യിസ്രായേൽ ഗോത്രം പന്ത്രണ്ടിനെയും ന്യായം വിധിക്കു"മെന്നുള്ള ബൈബിൾ വാക്യം ഈ ചിത്രത്തിന് ആധാരമായതാകാം.

നവീന പ്രൊട്ടസ്റ്റന്റ് സഭകൾ ഒഴികെ പ്രാചീന നസ്രാണിസമൂഹം മുഴുവനും വിശ്വസിക്കുന്നത് യേശുക്രിസ്തുവിന്റെ അമ്മയായ കന്യകമറിയം സ്വർഗാരോഹണം ചെയ്തുവെന്നാണ്. ആ വിശ്വാസത്തിൽ നിന്നാകാം സ്വർഗചിത്രത്തിൽ കന്യകമറിയാമിന് സ്ഥാനം നൽകിയത്. ശിഷ്യന്മാരുടെ നിരകളുടെ അഗ്രത്തിലായി യേശുവിന്റെ അമ്മയായ കന്യകമറിയാമും എതിർവശത്തായി പിതാവായ യൗസേഫും നിൽക്കുന്നുണ്ട്. ഇരുവരും യേശുവിന്റെ നേരെ കൈകൾ കൂപ്പി നിൽക്കുന്നു. തലയിൽ സ്വർണ്ണ

ക്കിരീടം ചൂടിയാണ് മാതാപിതാക്കളുടെ നില. രാജകുമാരിയുടെ വേഷഭൂഷാദികളായ ചുവന്നനിറത്തിലുള്ള അങ്കിയും നീല പുറംകുപ്പായവുമാണ് മറിയാമിനുള്ളത്. പുറംകുപ്പായം ശിരോവസ്ത്രമായും ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. ശിരസ്സിനു ചുറ്റുമുള്ള ദിവ്യപ്രകാശം മറ്റുള്ളവരുടേതുപോലെ വലയം വരച്ചിരിക്കുകയല്ല. പ്രകാശ രശ്മികൾ കൊണ്ട് വലയമായി രൂപപ്പെടുത്തിയിരിക്കുകയാണ്. കത്തോലിക്കാ വിശ്വാസപ്രകാരം കന്യകമറിയാം സ്വർഗത്തിലെ രാജ്ഞിയാണ്. ഇപ്പോൾ യാക്കോബായ വിഭാഗത്തിന്റെ കീഴിലാണെങ്കിലും കത്തോലിക്കാ വിഭാഗത്തിന്റെ അധീനതയിൽ ഇരുന്ന കാലത്തായിരിക്കണം ഈ പള്ളിയിലെ ചിത്രനിർമിതി. അല്ലെങ്കിൽ പോർട്ടുഗീസ് കാലഘട്ടത്തിൽ സുറിയാനിക്കാരെ റോമാവിശ്വാസത്തിലേയ്ക്ക് കൊണ്ടുവരാൻ നടത്തിയതിന്റെ ശ്രമത്തിന്റെ ഭാഗമായിരിക്കാം ഈ ചിത്രരചന. മറിയാം നിൽക്കുന്ന നിരയിൽ അങ്ങേയറ്റത്ത് എതിർവശത്തായി യേശുവിന്റെ പിതാവായ ജോസഫ് എന്ന യൗസേഫിനെ മുട്ടുകുത്തി കൈകൂപ്പിയ നിൽക്കുന്ന നിലയിൽ ചെറുപ്പക്കാരനായി ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. തോളിൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ വടി ചാരി വച്ചിട്ടുണ്ട്. ശിരസ്സിനു ചുറ്റും പ്രകാശവലയമുണ്ടെങ്കിലും പ്രകാശരശ്മികളും സൂചിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. കുടുംബ ബന്ധങ്ങൾക്കു പ്രാധാന്യം നൽകുന്ന നമ്മുടെ സംസ്കാരത്തിൽ മാതാപിതാക്കളെ ബഹുമാനിക്കുന്നത് സ്വർഗപ്രാപ്തിക്കുതകും എന്ന നസ്രാണികളുടെ വിശ്വാസമാണ് ഇതിൽ വെളിവാകുന്നത്.

ദൈവത്തെ നിരന്തരം പാടി സ്തുതിക്കുന്ന മാലാഖാവൃന്ദങ്ങളാണ് സ്വർഗത്തിലുളളത് എന്ന സങ്കല്പം ക്രിസ്തീയസമൂഹത്തിന്റെ അടിസ്ഥാന വിശ്വാസമാണ്. സ്വർഗചിത്രത്തിലെ നാലാമത്തെ തട്ടിൽ സ്ഥിതി ചെയ്യുന്നത് മാലാഖമാരുടെ സംഘമാണ്. വിവിധ തരത്തിലുളള മാലാഖമാരുടെ കൂട്ടങ്ങളാണ് ഇവിടെയുള്ളത്. 'പിതാവാം ദൈവ'ത്തിന്റെ സമീപത്തുളള മാലാഖാവൃന്ദം പുത്രന്റെ കൂടെയുമുണ്ട്. മൂന്ന് (നാല്?) മുഖങ്ങളുളള മാലാഖമാരും ആറ് ചിറകുകളുളള സാറാഫുകളും ഇക്കൂട്ടത്തിലുണ്ട്. ഇവർക്ക തൊട്ടു

പിന്നിലോ താഴെയോ ആയി സംഗീതോപകരണങ്ങൾ മീട്ടിക്കൊണ്ട് ഒരു കൂട്ടം മാലാഖമാരും നിരന്നുനിൽക്കുന്നു. ദ്വിമാനചിത്രമായതിനാൽ മുകളിലോ താഴെയോ മുന്നിലോ പിന്നിലോ ആയി ഇവ വേർതിരിച്ചറിയുക പ്രയാസമാണ്. ഈ മാലാഖമാർ വ്യത്യസ്തതരത്തിലുള്ള സംഗീതോപകരണങ്ങളാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. സുഷിരവാദ്യങ്ങളും തന്ത്രിവാദ്യങ്ങളും ചർമവാദ്യങ്ങളും ഇക്കൂട്ടത്തിലുണ്ട്. ചിലർ കുഴലൂതുന്നു, അത് കാഹളമായിരിക്കാം. ചിലർ ആധുനിക വയലിൻ പോലുള്ള വാദ്യോപകരണം ഉപയോഗിക്കുന്നു. ചിലർ ഫിഡിൽ പോലുള്ള ഉപകരണം മീട്ടുന്നു. ചിലരുടെ കൈയിൽ ഗിറ്റാർ പോലുള്ള ഉപകരണങ്ങളാണുള്ളത്. ഇങ്ങനെ എല്ലാ മാലാഖമാരും വ്യത്യസ്തങ്ങളായ സംഗീതോപകരണങ്ങളാണ് ഗീതങ്ങൾ പാടുവാൻ ഉപയോഗിക്കുന്നത്.

മറ്റു മാലാഖമാരുടെ ചിത്രങ്ങളിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി സംഗീതക്കാരായ മാലാഖമാർക്ക് വസ്ത്രമുണ്ട്. പൂക്കൾ നിറഞ്ഞ പച്ച നിലയങ്കി ധരിച്ചവർക്ക് ചുവന്ന പുറംകുപ്പായവും ചുവന്ന നിലയങ്കി ധരിച്ചവർക്ക് പച്ച പുറംകുപ്പായവുമാണുള്ളത് . എന്നാൽ ഏറ്റവും അഗ്രഭാഗങ്ങളിലായി നിൽക്കുന്ന രണ്ട് കുഴലൂത്തുകാരായ മാലാഖമാരുടെ വസ്ത്രം മഞ്ഞ നിലയങ്കിയാണ്. ഇവർക്കെല്ലവർക്കും സംഗീതോപകരണങ്ങളുണ്ട്. മാലാഖാവൃന്ദങ്ങളെല്ലാം പ്രത്യേകമായ മേഘപടലങ്ങൾക്കിടയിലാണ് സ്ഥിതി ചെയ്യുന്നത്. കുടിയേറിയ നാട്ടുകളിലെ വിശ്വാസസംസ്കാരങ്ങൾ ക്രിസ്തുമതം ഉൾക്കൊണ്ടിരുന്നു. ഭാരതീയപുരാണങ്ങളിലെ യക്ഷ, കിന്നര, ഗന്ധർവന്മാരുടെ കഥകളിൽ നിന്നായിരിക്കാം പറക്കുവാനും പാടുവാനുമുള്ള കഴിവുകളെപ്പറ്റി നസ്രാണികളുടെ ഭാവന വിടർന്നത്.

തൊട്ടുതാഴെയുള്ള തട്ടിൽ മാലാഖമാരും മനുഷ്യരും നിലകൊള്ളുന്നു. മൂന്നുമാലാഖമാരാണ് ഇവിടെയുള്ളത്. അവർ മധ്യഭാഗത്താണ് നിൽക്കുന്നത്. മനുഷ്യർ നാലുപേർ വീതമുള്ള രണ്ട് സംഘങ്ങളായി ഇരു വശങ്ങളിലും നിൽക്കുന്നു. മാലാഖമാരുടെ പാദങ്ങൾ കാണാവുന്ന രചന ഈ തട്ടിൽ

മാത്രമാണുള്ളത്. മൂന്നു മാലാഖമാരുടെ ചിത്രങ്ങളാണ് ഇവിടെ വരച്ചിട്ടുള്ളത്. മൂവരുടെയും പൂർണ്ണകായ ചിത്രങ്ങളാണവ. മധ്യത്തിൽ നിൽക്കുന്ന മാലാഖ, ഇരട്ടക്കുഴലുള്ള വാദ്യം മുഴക്കുന്നുണ്ട്. ഇത് കാഹളം എന്ന വാദ്യോപകരണമാകാം. പ്രധാന ദൈവദൂതനാണ് ഇതെന്ന് ഒറ്റ നോട്ടത്തിൽ വ്യക്തമാകും. കാരണം ഈ ദൂതന്റെ ശിരസ്സിലെ ദിവ്യപ്രകാശത്തിന് മറ്റു രണ്ടു പേരുടെതിനേക്കാൾ വലിപ്പമുണ്ട്. അതുമാത്രവുമല്ല ഈ മാലാഖയുടെ ശിരസ്സിൽ ഭടന്മാരുടേതുപോലുള്ള തലപ്പാവും അതിൽ തൂവലോ പുഷ്പമോ എന്ന് വ്യവച്ഛേദിക്കാനാവാത്ത ഒരു വസ്തു അലങ്കാരമായി ഉറപ്പിച്ചിട്ടുമുണ്ട്. ആ ദൂതൻ പടച്ചട്ടയും കാലുകളിൽ ഭടന്മാർ ധരിക്കുന്ന കാൽശരായിയും അണിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. മനുഷ്യരെ ന്യായം വിധിക്കുവാനുള്ള യേശുക്രിസ്തുവിന്റെ രണ്ടാം വരവിൽ പ്രധാനദൈവദൂതൻ കാഹളം മുഴക്കി ഒപ്പമുണ്ടാകുമെന്നാണ് ക്രിസ്ത്യാനികൾ വിശ്വസിക്കുന്നത്.

ഈ തട്ടിലുള്ള ചിത്രത്തിലെ മൂന്ന് ദൂതന്മാർക്കും രണ്ട് ചിറകുകൾ വീതമുണ്ട്. മൂന്നു പേരുടേയും വസ്ത്രധാരണരീതിയിൽ സാമ്യമുണ്ട്. മുട്ടോളമെത്തുന്ന പച്ച അങ്കിയും ചുവന്ന പുറംകുപ്പായവും മൂവർക്കുമുണ്ട്. ഇരട്ടകാഹളമൂതുന്ന ദൂതൻ ഇതിനു പുറമെ പടച്ചട്ടയും അരക്കെട്ടും കാൽശരായിയും വാളും ധരിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നു മാത്രം. സ്വർഗത്തിലെ മറ്റൊരു പ്രധാന മാലാഖയായി ക്രിസ്ത്യാനികൾ കരുതുന്നത് ഗബ്രിയേൽ മാലാഖയെയാണ്. അങ്കമാലിപ്പള്ളിയിലെ സ്വർഗചിത്രത്തിൽ ഇടതുഭാഗത്ത് ഗ്രബിയേൽ മാലാഖയെയാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ദൈവത്തിന്റെ ദൂതനായി ഈ മാലാഖ പലപ്പോഴും മനുഷ്യർക്ക് പ്രത്യക്ഷപ്പെടാറുണ്ട്. യേശുവിനു സ്നാനം നൽകിയ യോഹന്നാൻ സ്നാപകൻ ജനിക്കുമെന്ന് അദ്ദേഹത്തിന്റെ പിതാവായ സെഖര്യാവിനു ദൂതു നൽകിയതും കന്യകമറിയാമിനും യൗസേഫിനും പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ട് മംഗളവാർത്ത അറിയിച്ചതും ഗ്രബിയേൽ മാലാഖയായിരുന്നു. സദ്വാർത്താദൂതനായി ബൈബിളിൽ സൂചിപ്പിക്കുന്ന മാലാഖയാണ് ഗബ്രി

യേൽ (ക്ലെയ്റ്റ്ൻ 1983:390) അതുകൊണ്ടുതന്നെയാവണം, ഗബ്രിയേലിന്റെ കൈകളിൽ പൂച്ചെണ്ട് വരച്ചുപിടിപ്പിക്കുവാൻ ചിത്രകാരൻ ശ്രമിച്ചത്[4].

ഗബ്രിയേൽ മാലാഖയുടെ ശിരസ്സിനു ചുറ്റും ദിവ്യപ്രകാശമുണ്ട്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ വസ്ത്രങ്ങളും മറ്റു രണ്ടു മാലാഖമാരുടെ വസ്ത്രധാരണത്തിൽ നിന്നും അൽപം വ്യത്യസ്തമാണ്. മറ്റുള്ള മാലാഖമാർ മുട്ടോളമെത്തുന്ന വസ്ത്രമാണ് ധരിച്ചിരിക്കുന്നതെങ്കിൽ ഗബ്രിയേൽ ഇതിനു പുറമെ കാൽപാദം വരെയുള്ള ഒരു ചുവന്ന വസ്ത്രം കൂടി ധരിച്ചിട്ടുണ്ട്. മുഖപ്രസന്നതയോടെയാണ് ഗ്രബിയേലിന്റെ നില. ദൈവത്തെ മനുഷ്യരുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന ഇടനിലക്കാരന്റെ ചുമതലയാണ് ബൈബിളിൽ ഗ്രബിയേൽ മാലാഖയ്ക്കുളളത്. പ്രധാനദൂതന്റെ ഇടതുഭാഗത്തായി നിലകൊള്ളുന്നത് മിഖായേൽ മാലാഖയാണ്. പ്രധാനപ്പെട്ട ഒരു ദൂതനായിട്ടാണ് ബൈബിളിൽ മിഖായേലിനെയും പരാമർശിക്കുന്നത്. സാത്താനോടു യുദ്ധം ചെയ്യുന്ന യോദ്ധാവായിട്ടാണ് മിഖായേലിനെ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത് (ക്ലെയ്റ്റ്ൻ 1983:390). യോദ്ധാവിന് അനുയോജ്യമായത് വാൾ ആയതിനാൽ മിഖായേലിന്റെ കൈയിൽ അത് ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്.

വിശുദ്ധരുടെ സ്ഥലമാണ് സ്വർഗമെന്ന വിശ്വാസം പ്രാചീനകാലം മുതൽക്കുണ്ട്. സഭാനേതൃത്വം വിശുദ്ധരായി പ്രഖ്യാപിച്ചിരിക്കുന്ന ധാരാളം പുരോഹിതസ്ഥാനികൾ നസ്രാണിസമൂഹത്തിലുണ്ട്. അവരാണ് അങ്കമാലി പള്ളിയിലെ സ്വർഗചിത്രത്തിൽ ചിത്രീകരിക്കപ്പെട്ട വിശുദ്ധന്മാരുടെ ഗണം. വിശുദ്ധിസൂചിപ്പിക്കുന്ന ദിവ്യപ്രകാശം അവരുടെ ശിരസ്സിൽ കാണാം.

ഇടത്തുഭാഗത്ത് നാലും വലതുഭാഗത്ത് നാലും വിശുദ്ധന്മാരാണ് ചിത്രത്തിലുള്ളത്. മിഖായേൽ മാലാഖയുടെ സമീപം നിൽക്കുന്ന നാലു പേർ ഇടതുകൈയിൽ ലിഖിതങ്ങളും വലതുകൈയിൽ തൂവൽ പേനയും പിടിച്ചാണ് നിലകൊള്ളുന്നത്. ദൈവവചനമാണ് ഇത് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. അതിനനുസരിച്ചു ജീവിച്ചാൽ സ്വർഗം ലഭിക്കുമെന്നാണ് ക്രിസ്ത്യാനികളുടെ വിശ്വാസം. എല്ലാവരും നിറമുള്ള നിലയങ്കിയും ചുവന്ന പുറംകുപ്പായവും ധരിച്ചിട്ടുണ്ട്.

സ്വർഗവാസികൾക്ക് നിലയങ്കി നൽകപ്പെടുമെന്ന് ബൈബിളിൽ പരാമർശമുണ്ട്. ഗബ്രിയേൽ മാലാഖയുടെ സമീപത്ത് നിൽക്കുന്ന നാലുപേർ പുരോഹിതവേഷധാരികളാണ്. പുരോഹിതന്മാർ ആരാധനാവേളകളിൽ ധരിക്കുന്ന വെളുത്ത കുപ്പായവും കഴുത്തിലൂടെ പുരോഹിതവസ്ത്രവും അവർ ധരിച്ചിരിക്കുന്നു. അവരുടെ പക്കലും എഴുത്തുചുരുളുകളും തൂവൽപേനയുമുണ്ട്. ശിരസ്സിൽ പുരോഹിതന്മാർ ധരിക്കുന്നതരം തൊപ്പികളും വച്ചിട്ടുണ്ട്. ആധുനികകാലത്തെ പുരോഹിതവേഷങ്ങളല്ലെങ്കിലും അവയോട് സാമ്യമുള്ളവയാണ് ഇവ. ചിത്രം രചിക്കപ്പെട്ടകാലത്തെ പുരോഹിതവേഷങ്ങൾ ഇത്തരത്തിലുള്ളതാവാം.

സ്വർഗത്തിന്റെ താഴെയുള്ള ആറാമത്തെ തട്ടിൽ ശ്രേഷ്ഠരായ മനുഷ്യരെയാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ജനങ്ങൾ രണ്ടുസംഘങ്ങളായി തിരിഞ്ഞ് കൈകൾകൂപ്പി മുഖമുയർത്തി ഉയരത്തിലേക്കു നോക്കി ദൈവത്തെ സ്തുതിക്കുകയാണ്. ഉന്നതങ്ങളിലാണ് സ്വർഗം എന്ന പരമ്പരാഗതവിശ്വാസമാണ് ഇതിനാധാരം. ഇരുസമൂഹങ്ങളുടേയും ഏറ്റവും മുന്നിലായി ആദാമും ഹൗവ്വായും എന്നു തോന്നിക്കുന്ന രണ്ട് പേരാണ് നിൽക്കുന്നത്. ഇരുവരും ഒരു വസ്ത്രം പുതച്ചിരിക്കുന്നതൊഴിച്ചാൽ നഗ്നരാണ്. പുരുഷന്മാരുടെ സംഘത്തിൽ ആദാമിനു പിന്നിൽ നിലകൊള്ളുന്നത് അബ്രാഹാമാണ്. അങ്കമാലിപ്പള്ളിയുടെ മദ്ബഹയിൽ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്ന "അബ്രഹാമിന്റെ ബലി" എന്ന ചിത്രത്തിലെ അബ്രഹാം തന്നെയാണ് ഇതിലുമുള്ളത്. അതിനു പിന്നിൽ നിൽക്കുന്നത് ഒരു യുവാവാണ്. അത് ഇസഹാക്കോ യാക്കോബോ യൗസേഫോ ആകാം. അക്കൂട്ടത്തിൽ പുസ്തകവുമായി നിൽക്കുന്ന ഒരു പുരോഹിതനുമുണ്ട്; ഇത് മോശയാകാം. അകപ്പറമ്പ് പള്ളിയിലെ മോശയുടെ ചിത്രത്തോട് ഇതിനു സാമ്യമുണ്ട്. മറ്റൊരു പുരോഹിതവേഷധാരി അഹറോൻ ആകാനാണ് സാധ്യത. ഇവരുടെ കൂടെ കിന്നരം വായിച്ചുകൊണ്ട് ഒരു രാജകുമാരൻ നിൽക്കുന്നത് ദാവീദാണ്. ഏറ്റവും പിന്നിൽ തുകൽ വസ്ത്രം ധരിച്ച് നിൽക്കുന്നത് യോഹന്നാൻ സ്നാപകനാകാം. ഇവരെല്ലാം

ഉൾപ്പെടുന്ന വലിയൊരു സംഘമാണ് പുരുഷന്മാരുടേതായി ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ബൈബിൾ പഴയനിയമത്തിലെ പ്രധാനികളും ദൈവകല്പനകൾ പാലിച്ചവരുമാണവർ. അവരെല്ലാം സ്വർഗത്തിലുണ്ടെന്നാണ് പൊതുവെയുള്ള വിശ്വാസം. സ്ത്രീകളുടെ സംഘത്തിൽ ഹൗവ്വായ്ക്കു പിന്നിൽ നിൽക്കുന്നവർ ആരെന്നു തിരിച്ചറിയാൻ സാധ്യമല്ല. ഹൗവ്വയൊഴികെ മറ്റെല്ലാവരും മനോഹരവസ്ത്രങ്ങൾ ധരിച്ചിരിക്കുന്നു. അവരിൽ ചിലർ രാജ്ഞിമാരോ രാജകുമാരിമാരോ ആണ്. സ്വർഗത്തിലെ ആറാമത്തെ തട്ടിലെ ജനങ്ങളെല്ലാവരും ബൈബിളിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങൾ തന്നെയാണ്. പഴയനിയമത്തിൽ ദൈവവുമായി അടുത്ത ബന്ധം പുലർത്തിയ പ്രധാനവ്യക്തികളാണ് അവർ. സ്ത്രീപുരുഷന്മാർ രണ്ടു സംഘമായി തിരിഞ്ഞ് അഭിമുഖമായി നിന്ന് ദൈവത്തെ സ്തുതിക്കുകയാണ് സ്വർഗത്തിലെ ഈ തട്ടിൽ.

ഈ ചിത്രത്തിലെ അവസാനത്തേതും ഏറ്റവും താഴെയുള്ളതുമായ തട്ട് ഭൂമിയെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. സ്വർഗത്തിന്റെ ഒരു ഭാഗമായിത്തന്നെ ഭൂമിയെ സങ്കല്പിച്ചിരിക്കുന്നു. മറ്റെല്ലാ ഭാഗങ്ങളുടെയും പശ്ചാത്തലം മഞ്ഞ നിറമായിരുന്നുവെങ്കിൽ ഇതിന്റെ പശ്ചാത്തലം ഇളം നീലനിറമാണ്. മുകളിൽ നിന്ന് താഴേക്ക് വരുന്തോറും ഈ വ്യത്യാസം പ്രകടമാണ് . ഏറ്റവും മുകളിൽ ചുവപ്പു കലർന്ന മഞ്ഞ നിറമായിരുന്നെങ്കിൽ പിന്നീട് അത് മഞ്ഞ നിറമാകുന്നു. ഒടുവിലത്തേത് നീല നിറവും. അവസാനത്തെ തട്ടിലും രണ്ട് വിഭാഗം ജനങ്ങളാണുള്ളത്. വസ്ത്രധാരികളും നഗ്നരുമാണ് ഈ രണ്ട് സംഘങ്ങൾ. വസ്ത്രധാരികളായവരുടെ സംഘം ജീവിച്ചിരിക്കുന്ന വിശുദ്ധരായിരിക്കണം. അവരിൽ പുരോഹിതന്മാരുണ്ട്, പ്രമാണികളുണ്ട്, രാജാക്കന്മാരുണ്ട്, കുട്ടികളുണ്ട്, കുള്ളന്മാരുണ്ട്, സ്ത്രീകളുണ്ട്. തിരിച്ചറിയാനാകാത്ത അനേകം ജനങ്ങൾ നിരനിരയായി മുകളിലേക്ക് കണ്ണുകൾ ഉയർത്തി കൈകൂപ്പി നിൽക്കുന്നു. സ്ത്രീകൾ ഏറ്റവും പിന്നിലാണ് സ്ഥിതിചെയ്യുന്നത്.

മറുസംഘമായ നഗ്നരായവർ വിധിയെ പഴിച്ചുകൊണ്ട് നിലവിളിക്കുന്നു (റോയി 2004:146). അവർ ശവക്കുഴിയിൽ നിന്ന് ഉയർന്നുവന്ന ആത്മാ

ക്കളാണെന്ന് ചിലർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു (ദേവസ്സി 1978:118). ചിലർ നില ത്തുവീണ് നിലവിളിക്കുന്നു. കണ്ണുകൾ പൊത്തി കരയുന്നു, ചിലർ പരസ്പരം കെട്ടിപ്പിടിച്ച് വിലപിക്കുന്നു, ചിലർ പരസ്പരം ഉപദ്രവിക്കുന്നു. ആകെക്കൂടി വി ലാപത്തിന്റേയും നിരാശയുടേയും അവസ്ഥയാണവിടെ. 'കരച്ചിലും പല്ലുകടി യും' എന്ന് ബൈബിളിൽ സൂചിപ്പിക്കുന്ന അവസ്ഥ ഇതായിരിക്കാം

അക്കൂട്ടത്തിൽ മൂന്നുപേർ വസ്ത്രം ധരിച്ചവരായി കാണപ്പെടുന്നു. അതിൽ ഒരാൾ യൂദായാണ്. യേശുവിനെ ഒറ്റിക്കൊടുത്തതിനു പ്രതി ഫലമായി ലഭിച്ച പണക്കിഴി കൈയിൽ ഉണ്ട്. നിരാശയോടെ യൂദാ പിന്തിരിഞ്ഞു പോകുന്നത് കാണാം. മറ്റൊന്ന് ഒരു രാജാവാണ് . അത് ഇസ്രായേല്യരെ വളരെക്കാലം അടിമകളാക്കിയിരുന്ന ഫറവോയോ യേശുവിന്റെ ജനനസമയത്ത് അനേകം കുഞ്ഞുങ്ങളെ നിഷ്ക്കരുണം കൊന്ന ഹേരോദാവോ ആകാം. മറ്റൊരാൾ ഒരു പ്രമാണിയായി തോ ന്നുന്നു. അത് യേശുവിനെ ക്രൂശിക്കാൻ വിധിച്ച പീലാത്തോസോ മറ്റ് യഹൂദപ്രമാണിമാരോ ആകാം. ധാരാളം സ്ത്രീകളും നഗ്നരായി നിലവിളി ക്കുന്നത് ചിത്രത്തിലുണ്ട്. അടുക്കും നിരയുമില്ലാതെ കൂട്ടം കൂടിയാണ് അവർ നിലവിളിച്ചുകൊണ്ടു നിൽക്കുന്നത്. അവസാനവിധി ഏറ്റുവാങ്ങാനായി തിക്കിത്തിരക്കി നിൽക്കുന്നവരായി ഇവരെ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. ഈ ചിത്രം വാൻ ഐക്ക് സഹോദരങ്ങൾ രചിച്ച എണ്ണച്ചായാചിത്രത്തിന്റെ മാതൃകയിൽ നിർമ്മിച്ചതാവാമെന്ന എം.കെ.ദേവസ്സിയുടെ അഭിപ്രായ ത്തോട് എം.ജി. ശശിഭൂഷണും യോജിക്കുന്നുണ്ട് (2006:134). ഈ ചിത്രം സ്വർഗത്തിന്റേതല്ല, അന്ത്യന്യായവിധിയുടെയാണ് എന്നൊരു അഭി പ്രായവും ഉയർന്നു വന്നിട്ടുണ്ട് (ദേവസ്സി 1978:114). യേശുക്രിസ്തുവിന്റെ രണ്ടാമത്തെ വരവും അവസാനന്യായവിധിയും അതിനെ തുടർന്നുള്ള മോക്ഷപ്രാപ്തിയുമാണിത് എന്ന് സൂക്ഷ്മദർശനത്തിൽ കണ്ടെത്താം.

സിസ്റ്റേൺ ദേവാലയത്തിൽ മൈക്കൽ ആഞ്ചലോ രചിച്ച "അവസാ നവിധി" എന്ന ചിത്രത്തോട് ഇതിനെ പലരും താരതമ്യം ചെയ്തിട്ടുണ്ട്.

എന്നാൽ ആ ചിത്രത്തിന് അങ്കമാലിപ്പള്ളിയിലെ ചിത്രത്തോട് സാമ്യങ്ങളെക്കാൾ വൈജാത്യമാണുള്ളത്. മൈക്കൽ ആഞ്ചലോയുടെ ചിത്രത്തിലെ യേശുക്രിസ്തു കോപിഷ്ഠനും ശപിക്കുവാൻ വലതുകരം ഉയർത്തിയ നിലയിലുമാണ്; മാത്രവുമല്ല, ദൈവപുത്രൻ നഗ്നനുമാണ്. പോപ്പിന്റെ ഇടപെടലിനെ തുടർന്നാണ് മൈക്കൽ ആഞ്ചലോ ചിത്രത്തിൽ യേശുക്രിസ്തുവിന്റെ അരക്കെട്ടിന്റെ ഭാഗത്ത് ഒരു ചെറിയ വസ്ത്രം വരച്ച് നഗ്നത മറച്ചത് (ദേവസ്സി 1978:116). എന്നാൽ അങ്കമാലിപ്പള്ളിയിലെ ചിത്രത്തിലെ യേശുക്രിസ്തുവാകട്ടെ സിംഹാസനത്തിൽ ആരൂഢനായി സൗമ്യനും വലതുകൈയിൽ കുരിശുമെടുത്ത് അനുഗ്രഹിക്കുന്നവനുമാണ്. രാജപ്രതീകമായ ചുവന്ന അങ്കിധരിച്ച് പ്രസന്നവദനനായിട്ടാണ് നില. അതിലുപരി, സ്വർഗീയമായ ഒരു ശാന്തത അങ്കമാലിപ്പള്ളിയിലെ ചിത്രത്തിൽ നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്നുണ്ട്. മൈക്കലാഞ്ചലോയുടെ ചിത്രത്തിൽ ഭീകരതയും ദുഃഖവും മാത്രമേ കണ്ടെത്താൻ കഴിയുകയുള്ളൂ.

ഉപസംഹാരം

അങ്കമാലിപ്പള്ളിയിലെ സ്വർഗചിത്രത്തിൽ നസ്രാണി സമൂഹത്തിലെ സ്വർഗസങ്കല്പമാണ് ചിത്രീകരിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. ത്രിത്വമെന്ന ദൈവം അവിടെ വസിക്കുന്നുവെന്നും പിതാവ്, പുത്രൻ, പരിശുദ്ധാത്മാവ് എന്നീ ആളത്വങ്ങളാണ് അവയെന്നുമാണ് ക്രിസ്തീയസങ്കല്പം. അവരോടൊപ്പം സ്വർഗത്തിൽ വിവിധയിനം മാലാഖമാരുണ്ടെന്നും അവർക്ക് ചിറകുണ്ടെന്നും ഗാനങ്ങളിലൂടെ ദൈവത്തെ സ്തുതിച്ചു പാടുന്നുവെന്നും നസ്രാണികൾ വിശ്വസിക്കുന്നു. യേശുക്രിസ്തുവിന്റെ മാതാപിതാക്കളും ശിഷ്യന്മാരും വിശുദ്ധ പുരോഹിതവർഗവും അവിടെ വസിക്കുന്നു എന്നുമാണ് പരമ്പരാഗത ക്രിസ്തീയവിശ്വാസം. ഈ വിശ്വാസത്തിന്റെ ചിത്രീകരണം തന്നെയാണ് അങ്കമാലിപ്പള്ളിയിലെ സ്വർഗചിത്രത്തിൽ കാണാൻ കഴിയുന്നത്.

കുറിപ്പുകൾ

1. ഹൈന്ദവധർമചിന്തയിൽ മോക്ഷപ്രാപ്തി എന്നത് വൈകുണ്ഠപ്രവേശനമാണ്. *സന്താനഗോപാലം പാന*യിൽ പൂന്താനം ഇത് ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. ബ്രഹ്മത്തിൽ

ലയിക്കലാണ് അദ്വൈതസിദ്ധാന്തപ്രകാരം മോക്ഷപ്രാപ്തി. വീരചരമം പ്രാപി ക്കുന്നവരെ മാലയിട്ടു സ്വീകരിക്കാൻ ദേവസ്ത്രീകൾ വ്യോമത്തിൽ കാത്തുനിൽ ക്കുന്നു എന്ന് എഴുത്തച്ഛനും സൂചിപ്പിക്കുന്നു. ഇസ്ലാമികവിശ്വാസത്തിൽ, സമാ ധാനത്തിന്റെ ഭവനമായ സ്വർഗരാജ്യം അല്ലാഹുവിനെ ഭയപ്പെട്ട് ജീവിച്ചവർ ക്കും അവന്റെ ഔലിയാക്കൾക്കും അല്ലാഹു ഒരുക്കിയ മഹത്തായ പ്രതിഫല വും മഹനീയ പാരിതോഷികവുമത്രേ. സമാധാനത്തിന്റേയും സർവസുഖങ്ങളു ടേയും ഭവനമായ സ്വർഗം. സ്വർഗം വിവരണാതീതവും ഭാവനാതീതവുമാണ്. എല്ലാം സമ്പൂർണ അനുഗ്രഹങ്ങളാണ്; "അവയിൽ ന്യൂനതകളില്ല. എല്ലാം തെ ളിമയും കൺകുളിർമയും നയനാനന്ദകരവും മാത്രമാണ്" (ജബ്ബാർ 2010:2).

2. ബൈബിളിൽ ഇതിന് അടിസ്ഥാനപരമായ തെളിവുകളില്ലെങ്കിലും പലയിട ങ്ങളിലും അതിന്റെ സൂചനകൾ ഉണ്ട്. "ദൈവം സ്വർഗത്തിൽ വസിക്കുക യും അവിടെ സിംഹാസനാരൂഢനായിരുന്നു കൊണ്ട് ഭരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു" എന്ന ബൈബിൾ വാക്യവും "വിശുദ്ധന്മാർ ദൈവത്തോടുകൂടെ വസിക്കുന്നു" എന്ന പരാമർശങ്ങളും സ്വർഗത്തെക്കുറിച്ചുള്ള വിശ്വാസങ്ങളായി പരിണമിച്ചി രിക്കുന്നു. യേശുക്രിസ്തുവിന്റെ രണ്ടാമത്തെ വരവിനു ശേഷം നീതിമാന്മാർ ദൈവത്തോടുകൂടെ വസിക്കുന്ന സ്ഥലമാണ് സ്വർഗമെന്ന ആശയം പുതിയ നിയമപുസ്തകങ്ങളിൽ സൂചിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്.

3. ക്രിസ്ത്യൻ പള്ളികളിലെ മേൽത്തട്ട് ചിത്രങ്ങൾ ഒഴിവാക്കിയാൽ വലിപ്പം കൊണ്ട് ഒന്നാമത് അങ്കമാലിപ്പള്ളിയിലെ സ്വർഗനരകചിത്രങ്ങളാണ്. കേരളത്തിലെ ചുവർചിത്രങ്ങളിൽ ഏറ്റവും വലിയ ചുവർചിത്രം കൃഷ്ണപുരം കൊട്ടാരത്തിലെ "ഗജേന്ദ്രമോക്ഷ"മാണ്. 527 ചതുരശ്ര അടിയാണ് അതിന്റെ വലിപ്പം. മട്ടാ ഞ്ചേരി കൊട്ടാരത്തിലെ 48 രാമകഥാചിത്രങ്ങളുടെ ആകെ വലിപ്പം 300 ചതു രശ്ര അടിയാണ്. ഏറ്റുമാനൂരിലെ "അനന്തശയനം" എന്ന ചിത്രത്തിനു 144 ചതുരശ്ര അടി വലിപ്പമുണ്ട്. ഏറ്റുമാനൂരിലെ തന്നെ "ശിവതാണ്ഡവ"ത്തിനു 86 ചതുരശ്ര അടി വലിപ്പമാണ്.

4. ഇത് റാഹേൽ മാലാഖയാണെന്ന് റോയി എം. തോട്ടത്തിൽ അഭിപ്രായപ്പെട്ടു ന്നത് (2004:143) ശരിയാണെന്ന് തോന്നുന്നില്ല. ഗബ്രിയേൽ മാലാഖ പൂച്ചെ

ണ്ടുമേന്തി മറിയാമിന്റെ അടുക്കലെത്തുന്നതായി പിറവം വലിയപള്ളിയിലെയും കാഞ്ഞൂർ പള്ളിയിലെയും മംഗളവാർത്താചിത്രങ്ങളിൽ സൂചിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്.

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

അബ്ദുല്ല, അബ്ദുൽ ജബ്ബാർ, *സ്വർഗം*, ഇസ്ലാമിക് കാൾ ആൻഡ് ഗൈഡൻസ് സെന്റർ റിയാദ് റബ്വ, 2010.

ഇട്ടിരാ, കത്തനാർ, എം. റ്റി., ആത്മീയസഭ *അഥവാ മാലാഖമാർ*, മോർ ബസേലിയോസ് പൗലോസ് സെക്കന്റ് സ്റ്റഡി സെന്റർ, കോലഞ്ചേരി, 2007.

ക്ലെയ്റ്റ്ൻ, എ.സി., *ബൈബിൾ നിഘണ്ടു* , ക്രൈസ്തവ സാഹിത്യസമിതി, തിരുവല്ല, 1983.

റോയി എം. തോട്ടത്തിൽ, "കേരളക്രൈസ്തവചിത്രകലാപാരമ്പര്യവും വിശ്വാസവ്യവസ്ഥയും", എം.വി.വിഷ്ണുനമ്പൂതിരി, (എഡി.), *ക്രിസ്ത്യൻ ഫോക്‌ലോർ*, വാ.1, കേരള ഫോക്‌ലോർ അക്കാദമി, കണ്ണൂർ, പു.140–150, 2004.

ദേവസ്സി, എം.കെ., *കേരള ക്രിസ്തീയ ദേവാലയങ്ങളിലെ ചിത്രശില്പകലകൾ*, ഹോശേയ പ്രസ്, പുല്ലൂർ, 1978.

പഠനബൈബിൾ, ബൈബിൾ സൊസൈറ്റി ഓഫ് ഇന്ത്യ, ബാംഗ്ലൂർ, 2006.

മാണി, വെട്ടം, *പുരാണിക് എൻസൈക്ലോപീഡിയ*, കറന്റ് ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1996.

ജോർജ്ജ്, മേനാച്ചേരി, *പള്ളികളിലെ ചിത്രാഭാസങ്ങൾ*, ദി സൗത്ത് ഏഷ്യ റിസർച്ച് അസിസ്റ്റൻ സർവ്വീസസ്, ഒല്ലൂർ, 2015.

ശശിഭൂഷൺ, എം.ജി., *കേരളത്തിലെ ചുവർചിത്രങ്ങൾ*, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2006.

സത്യവേദപുസ്തകം, ബൈബിൾ സൊസൈറ്റി ഓഫ് ഇന്ത്യ, ബാംഗ്ലൂർ, 1990.

തുടി റിസർച്ച് ജേണൽ
ISSN – 2320–8880
ലക്കം – 4 വോള്യം – 9

സുജിത സി.

കേരളനവോത്ഥാനത്തിൽ കഥാപ്രസംഗത്തിന്റെ സ്വാധീനം

സംഗ്രഹം

കേരളസമൂഹത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയവും സാംസ്കാരികവുമായ നവോത്ഥാനത്തിൽ കഥാപ്രസംഗം വഹിച്ച സുപ്രധാന പങ്കിനെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നതോടൊപ്പം കേരളീയ നവോത്ഥാനത്തിൽ ഈ കലാരൂപം ചെലുത്തിയ സ്വാധീനവും വിലയിരുത്തുന്നു. കൂടാതെ കഥാപ്രസംഗത്തിന്റെ ആദ്യകാലരൂപങ്ങളെ സൂക്ഷ്മപ്പെടുത്തുന്നു. പ്രകടനാത്മക അവതരണകല എന്ന നിലയിൽ കഥാപ്രസംഗത്തിന്റെ അസ്തിത്വം രൂപപ്പെടുത്തുന്നു. കഥാപ്രസംഗം എന്ന കലാരൂപത്തിന് നാടോടിവിജ്ഞാനീയവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട പഠനങ്ങളിൽ വേണ്ടത്ര പരിഗണന ലഭിക്കാതിരുന്നത് എന്തുകൊണ്ട് എന്ന അന്വേഷണവും നടത്തുന്നു.

താക്കോൽവാക്കുകൾ

നവോത്ഥാനം, ആധുനികത, പ്രകടനകല, മുത്തശ്ശിക്കഥ, ഴാനർസിദ്ധാന്തം

പ്രവേശിക

കഥയും സംഗീതവും താളമേളങ്ങളും ഭാവശബ്ദാഭിനയവും സമന്വയിക്കുന്ന ഒരു പ്രകടനാത്മകകലയാണ് കഥാപ്രസംഗം. പാട്ടുകളുടെ

യുംപശ്ചാത്തലസംഗീതത്തിന്റെയും പിന്തുണയോടെ പ്രക്ഷകരിലേക്ക് ഒരു കഥയെ സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്ന ഒറ്റയാൾ കലാവതരണമാണ് ഇത്. ജോസഫ് കൈമാപ്പറമ്പൻ കഥാപ്രസംഗത്തെ വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത് 'ഏക പാത്രനാടക'മെന്നാണ് (1998:22). കേവലമായി കഥ പറയുന്നതിനു പകരം വാമൊഴിയുടെ ബഹുമുഖസാധ്യതകളെ ഉപയുക്തമാക്കിക്കൊണ്ട് ആസ്വാദകരിലേക്ക് കഥനത്തെ വിനിമയം ചെയ്യുന്ന കലാരൂപമാണ് ഈ നിലയിൽ കഥാപ്രസംഗം. ഭാഷയുടെ പിറവിയിൽപ്പോലും പങ്കുവഹിച്ചതായ, കഥ പറയാനും കേൾക്കാനുമുള്ള ആദിമതാല്പര്യമാണ് കഥാപ്രസംഗം എന്ന കലയുടെ ഉൽപ്പത്തിക്കും വളർച്ചക്കും കാരണം. ശ്രോതാവിൽ ഒരേ സമയം രസാനുഭൂതിയും അനുഭവപ്രതീതിയും ഉളവാക്കുന്ന തരത്തിലുള്ള ആഖ്യാനശൈലിയാണ് കഥാപ്രസംഗത്തിലെ കാതലായ കലാത്മകഘടകം. ശബ്ദവിന്യാസമാണ് ഈ കലാരൂപത്തിൽ സൗന്ദര്യാത്മകതയുടെ നിർണായക ഘടകമായി പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വികാരവിചാരങ്ങളെ കാഥികൻ അവതരണത്തിലൂടെ പുനഃസൃഷ്ടിക്കുമ്പോൾ അത് ആസ്വാദകരെ വാങ്മയചിത്രങ്ങളിലേക്ക് ആനയിക്കുകയും കഥാപാത്രങ്ങളുമായി തദാത്മ്യം പ്രാപിപ്പിക്കും വിധം പരുവപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇങ്ങനെ ശബ്ദത്തിന്റെ വൈവിധ്യപൂർണമായ അവതരണത്തിലൂടെയും അതിന്റെ ഏറ്റക്കുറച്ചിലുകളിലൂടെയും കാണികളുടെ മനസ്സിൽ ഒരു തിരശീലയിലെന്നവണ്ണം കഥ എത്തിക്കുന്നിടത്താണ് കാഥികന്റെ വിജയം. കൂടാതെ കാണികളെ രസിപ്പിക്കുകയും ഗ്രഹിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുക എന്നതാണ് കാഥികന്റെ കർമവും കഥാപ്രസംഗത്തിന്റെ മർമവും.

പ്രകടനകലയും കഥാപ്രസംഗവും

കഥാപ്രസംഗം അവതരണകലയാണോ പ്രകടനകലയാണോ എന്നൊരു ആശയക്കുഴപ്പം നിലനിൽക്കുന്നുണ്ട്. സദസ്സിനു മുൻപിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനാലാണ് ഇതിനെ അവതരണകലയായി വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത്. എന്നാൽ കാഥികന്റെ ശബ്ദവും ഭാവാഭിനയങ്ങളും പിന്ന

ണിയുടെ വാദ്യോപകരണങ്ങളും ചേരുന്ന കലാരൂപമെന്ന നിലയിൽ പ്രകടനകലയായും വിശേഷിപ്പിക്കാം. മനുഷ്യന്റെ ബോധപൂർവമായ അവതരണമാണ് പ്രകടനങ്ങൾ. നിശ്ചിതസന്ദർഭത്തിൽ സദസ്സിന് മുൻപിൽ പ്രത്യേകമായ ചേഷ്ടകളോടെ രംഗത്തവതരിപ്പിക്കുന്നതാണ് പ്രകടനകല. പ്രേക്ഷകരെ ബോധവൽക്കരിക്കാനും യാഥാർഥ്യബോധമുളവാക്കാനും കഴിയുമ്പോഴാണ് പ്രകടനം അതിന്റെ ധർമം നിർവഹിക്കുന്നത്. ഇങ്ങനെ പ്രേക്ഷകനും അവതാരകനും തമ്മിലുള്ള വിനിമയത്തിലൂടെയാണ് പ്രകടനകലയുടെ ഇടപെടലുകൾ ഉണ്ടാകുന്നത്.

പ്രകടനസിദ്ധാന്ത(performance study)ത്തെ സാമൂഹികശാസ്ത്രവുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള റിച്ചാർഡ് ഷെഹ്നറിന്റെ സൂചനകളിൽ ഏറ്റവും പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്നത് എല്ലാതരത്തിലുള്ള ചേരുവകളും ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ദൈനംദിന ജീവിതത്തിന്റെ പ്രകടനത്തെക്കുറിച്ചുള്ള നിരീക്ഷണങ്ങളാണ്. ദൈനംദിനജീവിതത്തിൽ വ്യക്തികൾ അവതാരകരും (performer) കഥാപാത്രവുമായി (character) മാറുന്നുണ്ട്. ഒരേസമയം സ്ത്രീ അമ്മയായും ഭാര്യയായും മകളായും ടീച്ചറായും ജോലിക്കാരിയായും മറ്റും വ്യത്യസ്തവേഷങ്ങളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത് ഉദാഹരണം. ചുറ്റുമുള്ളവരിൽ (പ്രേക്ഷകർ) നിന്നും നല്ല അഭിപ്രായങ്ങൾ ഉണ്ടക്കിയെടുക്കാൻ കൂടി അണിയേണ്ടിവരുന്ന ഈ വേഷങ്ങൾ ഒരോന്നും നന്നായി ഉൾക്കൊണ്ട് അവതരിപ്പിക്കുക കൂടി മനുഷ്യൻ ചെയ്യുന്നു; പൂർണമായി താനവതരിപ്പിക്കുന്ന വേഷം മറ്റുള്ളവർക്ക്പ്രയോജനപ്പെടുന്നവിധം പ്രകടനങ്ങൾ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്നു (Schechner 1973:5). ഇങ്ങനെ ജീവിതത്തിൽ വ്യക്തികൾ ഒരേസമയം വ്യത്യസ്തവേഷങ്ങളണിയുന്നതുപോലെ കഥാപ്രസംഗത്തിലും കാഥികൻ തന്നെയാണ് അവതാരകനും കഥാപാത്രങ്ങളും ആയി പകർന്നാടുന്നത്. “സ്ഥലകാലവ്യത്യാസങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് അവതരിക്കപ്പിമ്പോൾ ഓരോ അവതരണങ്ങളും പ്രകടനങ്ങളായി മാറുന്നു. ഒരു നിശ്ചിത സന്ദർഭത്തിൽ പ്രത്യേകസംഘം ആളുകളുടെ മുമ്പിൽഒരു

വ്യക്തി തുടർച്ചയായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഏതൊരു ക്രിയയും, അവരെ സ്വാധീനിക്കുകയും അങ്ങനെ അതൊരു പ്രകടനകലയായി മാറുകയും ചെയ്യുന്നു എന്ന് എർവിൻ ഗോഫ്മാൻ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു" (അനിൽകുമാർ 2001:00). മനുഷ്യരുടെ എല്ലാ തരത്തിലുള്ള പ്രവർത്തനങ്ങളും പ്രകടനങ്ങളാണ്. ഇവ ഐച്ഛികമോ അനൈച്ഛികമോ ആയ പ്രകടനങ്ങൾആയിരിക്കും. ഐച്ഛികമായ പ്രവർത്തികളാണ് പ്രകടനകലയിൽ ഉൾപ്പെടുന്നത് എന്നതിനാൽതന്നെ കഥാപ്രസംഗത്തെ പ്രകടനകല എന്ന നിലയിൽ പരിഗണിക്കാവുന്നതാണ്. പ്രകടനവും അവതരണവും ഒരുമിച്ച് ചേർന്ന കലയായതിനാൽ കഥാപ്രസംഗത്തെ 'പ്രകടനാത്മകഅവതരണകല' എന്ന ഗണത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്താവുന്നതുമാണ്.

ഴാനർ സിദ്ധാന്തവും കഥാപ്രസംഗവും

ബക്തിന്റെ നിർവചനപ്രകാരം ഭാഷ മനുഷ്യന്റെ പ്രവർത്തനത്തിന്റെ എല്ലാ വശങ്ങളുമായും അടുത്തു ബന്ധപ്പെട്ടു കിടക്കുന്നു. അത് വ്യക്തിഗത ആവിഷ്കാരത്തിന്റെ ഉൽപ്പന്നമാണ്. അതുകൊണ്ട്തന്നെ ഉച്ചാരണം എന്നത് സംഭാഷണ ആശയവിനിയത്തിന്റെ യഥാർത്ഥ യൂണിറ്റാണ്. ബക്തിൻ, പ്രാഥമിക ഴാനർ (primary genre), ദ്വിതീയ ഴാനർ (secondary genre) എന്നിങ്ങനെ ഴാനറുകളെ രണ്ടായി തിരിച്ചിരിക്കുന്നു. പ്രഥമിക ഴാനറിൽ കഥ, കഥനം, സംഗീതം, പ്രകടനം, വിവരണം, ഉച്ചാരണം തുടങ്ങിയവ ഉൾപ്പടുന്നു. സെക്കന്ററി ഴാനറിൽ പ്രാഥമിക ഴാനറുകളുടെ എല്ലാ ചേരുവകളും ഒരു പ്രവർത്തിയിൽ അല്ലെങ്കിൽ ഒരു കലാരൂപത്തിൽ ഉൾക്കൊള്ളുന്നു. ഒരേസമയം കഥയും, കഥനവും, സംഗീതവും, പ്രകടനവും, വിവരണം തുടങ്ങി പ്രഥമിക ഴാന റിലെ എല്ലാ ചേരുവകളും ഒരുമിച്ച് ചേരുന്ന കലാരൂപമാണ് കഥാപ്രസംഗം. അതിനാൽ ബക്തിന്റെ ഴാനർ സിദ്ധാന്തപ്രകാരം കഥാപ്രസംഗം ദ്വിതീയ ഴാനറാണ്.

മുത്തശ്ശിക്കഥകളും കഥാപ്രസംഗവും

മുത്തശ്ശിക്കഥകളുടേതിനു സമാനമായ ആഖ്യാനരീതികളുടെ പരിഷ്ക രിച്ച രൂപമായും കഥാപ്രസംഗത്തെ വിലയിരുത്താൻ സാധിക്കും. കഥപറ യുന്ന മുത്തശ്ശിക്ക് ചുറ്റുംകൂടിയിരിക്കുന്ന കുട്ടികളും ശബ്ദത്തിൽ ഏറ്റക്കുറച്ചി ലുകൾ വരുത്തി ഭാവാഭിനയങ്ങളോടെ വ്യത്യസ്ത കഥകൾ പറയുന്ന മുത്ത ശ്ശിയും നമ്മുടെ സംസ്കാരത്തിന്റെ സമീപഭൂതകാലത്തിലുണ്ട്. മുത്തശ്ശിയെ കാഥികനായും കൂടിയിരിക്കുന്ന കുട്ടികളെ കാണികളായും വച്ചുമാറാവുന്ന താണ്. മുത്തശ്ശി പറയുന്ന കഥകൾ കുട്ടികളിൽ നർമ്മബോധവും നന്മ യും യുക്തിചിന്തയും ധാർമ്മികബോധവും വളർത്താൻ ഉതകുന്ന തരത്തി ലാണ് നിലനിന്നിരുന്നത്. കാഥികനും താനവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥാപ്രസം ഗങ്ങളിലൂടെ ജനങ്ങളിൽ പുതിയ അവബോധം സൃഷ്ടിക്കുകയും നിലനിൽ ക്കുന്ന സാമൂഹികാന്തരീക്ഷത്തിനെതിരെ ചിന്തിക്കാനും പ്രവർത്തിക്കാനും ജനങ്ങളോട് ആഹ്വാനം ചെയ്യുകയും അതിനായുള്ള ഊർജ്ജം പകരുക കൂടി കഥാപ്രസംഗികൻ ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ഇങ്ങനെ രൂപത്തിലും ആഖ്യാനരീതി യിലുമുള്ള സമാനതകൾ വിലയിരുത്തുമ്പോൾ മുത്തശ്ശികഥകളുടെ അവത രണത്തെ കഥാപ്രസംഗത്തിന്റെ പൂർവ്വമാതൃകയായി പരിഗണിക്കാവുന്ന താണ്.

കല എന്ന നിലയിൽ കഥാപ്രസംഗത്തിന്റെ അസ്തിത്വം

പിൽക്കാലത്ത്, വരേണ്യകലകളായോ ഉപരിവർഗകലകളായോ സാങ്കേതികകലകളായോ പരിണമിച്ച ഏതു കലാരൂപങ്ങളെയുംപോലെ കഥാപ്രസംഗവും അതിന്റെ വേരുകളാഴ്ത്തുന്നത് ഗോത്രസംസ്കൃതിയുടെ ആഖ്യാനരൂപങ്ങളിൽ തന്നെയാവണം. ഒട്ടുമിക്ക നാടൻകലാരൂപങ്ങളും ശബ്ദാധിഷ്ഠിതമോ ശരീരചലനാധിഷ്ഠിതമോ ആയാണ് ഉത്ഭവിച്ചതുംനില നിൽക്കുതും. എന്നാൽ, ശബ്ദത്തിലൂടെ കാഴ്ചക്കാരിൽ/കേൾവിക്കാരിൽ ദൃശ്യലോകത്തെ സൃഷ്ടിക്കുകയെന്ന സവിശേഷമായ ധർമമാണ് കഥാപ്ര സംഗം അതിന്റെ ആരംഭം മുതൽ, ഏറ്റവും പുതിയ സാങ്കേതികവിദ്യകളുടെ

അകമ്പടിയോടെ നടത്തുന്ന ആധുനിക അവതരണരീതികളിൽവരെ പിന്തുടർന്നുപോരുന്നത്. നാടൻകലകളെക്കുറിച്ചും നാടോടികലകളെക്കുറിച്ചുമുള്ള ഗവേഷണപഠനങ്ങൾ ഒട്ടുമിക്കതും, 'കാണപ്പെടുന്ന'കാഴ്ചകളിൽ ഒതുങ്ങി നിന്നതുക്കൊണ്ടാവാം, 'ഭാവനചെയ്യപ്പെടുന്ന'കാഴ്ചകളുടെ സാധ്യതയെ അവഗണിക്കുകയോ, അവയെ പോയകാലത്തിന്റെ കലാരൂപങ്ങളിലൊന്നായി മാറ്റിനിർത്തുകയോ ആണ് ചെയ്യുന്നത്. പാഠത്തിന്റെ ഭാഷയിലും സാങ്കേതികതകളിലും സംഭവിച്ച ഏതുതരം മാറ്റങ്ങൾക്കിടയിലും തനത് സ്വഭാവത്തോടെ നിലനിന്നു പോരുന്ന ചുരുക്കം നാടൻകലകളിലൊന്നാണ് കഥാപ്രസംഗം എന്ന വസ്തുതയും അക്കാദമികപഠന പരിസരങ്ങളിൽ വേണ്ടവിധം പരിഗണിക്കപ്പെട്ടിട്ടില്ല. കേവലവിനോദത്തിനും വിനിമയത്തിനുമപ്പുറത്ത്, ഇതരകലകളേക്കാൾ വിമോചനമൂല്യം പേറുന്നൊരു സമീപഭൂതകാലം കഥാപ്രസംഗത്തിനുണ്ട് എന്നതും ഇതോടൊപ്പം വിസ്മരിക്കപ്പെടുന്നു.

നാടൻകലകളുടെ ചരിത്രത്തെ നരവംശശാസ്ത്രത്തിന്റെ തന്നെ ചരിത്രമായി വിശേഷിപ്പിക്കപ്പെടാറുണ്ടെങ്കിലും അതിനെ 'ദൃശ്യനരവംശശാസ്ത്ര'[1]മായി സ്വീകരിക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ അധികം ഉണ്ടായിട്ടില്ല. ശബ്ദവും ശരീരവും മാത്രമാണ് ആദിമസംസ്കാരത്തിന്റെ വിനിമയോപാധികളായി പൊതുവിൽ പരിഗണിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ശബ്ദത്തിലൂടെയും ശരീരത്തിലൂടെയും അനുവാചകർക്കുമുൻപിൽ മറ്റൊരു ദൃശ്യലോകാനുഭവം സാധ്യമാക്കുന്ന കഥാപ്രസംഗത്തിന്റെ ആഖ്യാനസമ്പ്രദായത്തെ താരതമ്യേന ആധുനികമായൊരു സാംസ്കാരിക പദ്ധതിയായി കണക്കാക്കുന്ന പ്രവണതയാണ് ഏറെയും കണ്ടുവരുന്നത്.

കഥാപ്രസംഗത്തിന്റെ ആഖ്യാനരീതിയെ ഹരികഥാകാലക്ഷേപത്തിന്റെ പരിഷ്കരിച്ച രൂപമായി കണ്ടുവരുന്നത് അതിനെ 'ശുദ്ധ'നാടൻകലയായി പരിഗണിക്കാൻ മടിക്കുന്നതിന്റെ കാരണങ്ങളിലൊന്നാണ്.

ക്ഷേത്രകലകളായ പാഠകത്തിന്റെയും കൂത്തിന്റെയും കൂടിയാട്ടത്തിന്റെയും ഓട്ടൻതുള്ളലിന്റെയും ഹരികഥയുടെയും ചില അംശങ്ങളും സ്വാധീനങ്ങളും കഥാപ്രസംഗത്തിൽ പരോക്ഷമായി ഉൾക്കൊള്ളുന്നുണ്ടെന്ന വാദം വസ്തുതാപരമാണ്. ആഖ്യാനസമ്പ്രദായത്തിലും കഥാകഥനരീതിയിലും ഹരികഥയോട് വളരെയേറെ സാമ്യമുണ്ടെങ്കിലും ഉള്ളടക്കത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയത്തിൽ കഥാപ്രസംഗം ഹരികഥയേക്കാൾ പുരാതനവും ആദിമത്തായതുമായൊരു പാരമ്പര്യത്തോടാണ് ചേർന്നു നിൽക്കുന്നത്. ഭക്തരസപ്രധാനമായിരുന്നു ഹരികഥാകാലക്ഷേപം. ഐതിഹ്യങ്ങളും പുരാണങ്ങളുമായി ക്ഷേത്രാങ്കണങ്ങളിൽ ചൊല്ലിപ്പറയുന്ന നിലയിലാണ് ഹരികഥ അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടിരുന്നത്. അക്കാലത്ത് 'പൂർവമിത്തുകളും പിൽക്കാലമിത്തുകളും അവതരിപ്പിച്ചിരുന്നത് ഗ്രാമീണതയുടെ തിരുമുറ്റങ്ങളിലായിരുന്നു' (രാജഗോപാലൻ 2005:53). പക്ഷേ, മിത്തുകളെ അതേപടി ആവിഷ്കരിക്കുകയാണ് ഹരികഥ പോലുള്ള അനുഷ്ഠാനകലകൾ ചെയ്തത്. എന്നാൽ, മിത്തുകളെ സമകാലികജീവിതപരിസരവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി പുനരാവിഷ്ക്കരിക്കുകയായിരുന്നു കഥാപ്രസംഗം. വിഷയസ്വീകരണത്തിലാവട്ടെ, സമകാലികമായ ഏതു കലാരൂപത്തേക്കാളും വിപ്ലവകരമായി സ്വയം നവീകരിക്കാൻ കഥാപ്രസംഗത്തിന് കഴിയുകയും ചെയ്തു.

സമൂഹത്തിലെ ഏറ്റവും ചെറിയ ഘടകങ്ങളിലെ ആന്തരികവിനിമയങ്ങളിൽ നിന്നാണ് എല്ലാ കലാരൂപങ്ങളുടെയും പിറവി. ഗോത്രകാലഘട്ടങ്ങളിൽ സാമൂഹികതയുടെ ആദ്യത്തെ രൂപമായിരുന്നു നാടൻകലകൾ. കുടുംബത്തിനു പുറത്ത് മനുഷ്യർ തമ്മിലുണ്ടായ ഒത്തുചേരലുകളിൽ പുലർന്നുപോന്ന ആശയവിനിമയരീതികളിലായിരിക്കണം കഥാപ്രസംഗത്തിന്റെ ആദിമരൂപം തിരയേണ്ടത്. ഭാഷയുടെ വികാസത്തോടെ അത് കൂടുതൽ വികസിതമായി. പുറത്തുനിന്ന് വന്നു ചേരുന്ന ഒരാൾതാൻ പുറത്തുകണ്ട കാഴ്ച്ചകളെ താനുൾപ്പെടുന്ന കൂട്ടത്തിനു മുൻപിൽ അവതരിപ്പിക്കാൻ ഉപയോഗി

ച്ച കഥാകഥനരീതിയിൽ നിന്നാണ് ഹരികഥയും വില്ലടിച്ചാൻപാട്ടും ഉൾപ്പെടെപിൽക്കാലത്ത് കഥാപ്രസംഗത്തിന്റെ പ്രാഗ്രൂപങ്ങളായി വിലയിരുത്തപ്പെട്ട അനുഷ്ഠാനകലകളെല്ലാം പിറവിയെടുത്തത്. അതിനെ രാഷ്ട്രീയമായി ഉടച്ചുവാർത്ത് കഥാപ്രസംഗമെന്ന അനുഷ്ഠാനേതര സാമൂഹികകലയിലേക്ക് അപനിർമ്മിച്ച കാലത്തിന്റെയും ഇടത്തിന്റെയും രാഷ്ട്രീയവും ചരിത്രപരവുമായ പ്രാധാന്യവും എടുത്തു പറയേണ്ടതാണ്. കേരളത്തിന്റെ സാമൂഹികവളർച്ചയുമായും നവോത്ഥാനവുമായും അത് ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു എന്നതും പ്രസക്തമാണ്.

വാമൊഴി അടിസ്ഥാനമാക്കിയ ഇതര വിനിമയ ആഖ്യാനരൂപങ്ങൾക്ക് ആധുനികതയെ അതിജീവിക്കാനാവാതെ ജനകീയത നഷ്ടപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരുന്ന കാലത്താണ് കഥാപ്രസംഗം, ഉള്ളടക്കത്തിലും അവതരണത്തിലും നടത്തിയ രാഷ്ട്രീയവല്കരണത്തിലൂടെ സ്വയം വീണ്ടെടുത്തത്. വാമൊഴിയുടെ നാടോടിസംസ്കാരത്തെ വ്യാവസായികവിപ്ലവം എങ്ങനെയാണ് തളർത്തിയത് എന്ന് എ.സോമൻ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നുണ്ട്;

> പ്രാചീനസമൂഹങ്ങളിലെ വിനിമയവ്യവസ്ഥ താരതമ്യേന ഋജുവും സരളവും ആയിരുന്നു. വാമൊഴിപരവും ശ്രാവ്യവുമായ ഒരു തലത്തിലായിരുന്നു അത് അടിയുറച്ചിരുന്നത്. സഞ്ചാരികളും വണിക്കുകളും മറ്റും ഗ്രാമസമൂഹങ്ങളിൽ വൃത്താന്തങ്ങളുമായി എത്തുമ്പോൾ ഒരുവനിൽ നിന്ന് അപരനിലേക്ക് പടരുന്ന ചംക്രമണമായിരുന്നു അക്കാലത്തെ വിനിമയവ്യവസ്ഥ. കുടുംബം, പള്ളിക്കൂടങ്ങൾ,ദേവാലയങ്ങൾ, ഉത്സവസ്ഥലങ്ങൾ, ചാവുപുരകളും വിവാഹപ്പന്തലുകളും പോലെയുള്ള വേദികൾ എന്നിവയെ അക്കാലത്തെ വാർത്താവിനിമയത്തിന്റെ നാഡീപടലങ്ങളായി മനസ്സിലാക്കാം. പ്രസരണത്തിൽ അത് തുലോം മാനുഷികവും ജനകീയവുമായിരുന്നു. അധികാരം ഒരു അന്യശക്തിയായി പരിണമിച്ച വർഗവ്യവസ്ഥകളിലെല്ലാം

> തന്നെ ജനതയുടെ 'സാമാന്യബോധം' എന്നത് അധികാര വർഗത്തിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്ര ഉപാധിയായിരുന്നതുകൊണ്ടു തന്നെ, അതേ 'സാമാന്യബോധ'ത്തെ ആധാരമാക്കിയുള്ള വൃത്താന്തകഥനങ്ങളിൽ പ്രതിലോമതയുടെ അംശങ്ങൾ ഇടകലർന്നിട്ടുണ്ടാവാൻ സാധ്യതയേറെയാണ്. എങ്കിലും രൂപപരമായ വിതാനങ്ങളിൽ അത് ജനകീയമായ നാടോടിസംസ്കാരവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതായിരുന്നു. എന്നാൽ വ്യാവസായികവിപ്ലവത്തോടെ ഉയർന്നുവന്ന അച്ചടിവിദ്യ, വിനിമയവ്യവസ്ഥയുടെ ജനകീയ സ്വഭാവത്തെ അലങ്കോലപ്പെടുത്തി (1993:43).

ജാതിഅസമത്വങ്ങളും അയിത്താചാരങ്ങളും നടമാടിയിരുന്ന ഒരു സമൂഹത്തിലേക്ക് നവോത്ഥാനത്തിന്റെ ആശയങ്ങൾ ഉടലെടുത്തു തുടങ്ങുന്ന ഇരുപതാംനൂറ്റാണ്ടിന്റെ ആദ്യ കാലങ്ങളിലാണ് കഥാപ്രസംഗത്തിന്റേയും കടന്നുവരവ്.

നവോത്ഥാനവും കഥാപ്രസംഗവും

ഇന്ത്യൻദേശീയപ്രസ്ഥാനം ശക്തിപ്രാപിച്ചപ്പോൾ കലാ–സാഹിത്യമേഖലകളിൽ ഒരു പുത്തനുണർവ് കൈവരികയും കേരളത്തിലും ഇതിന്റെ അലയൊലികൾ മുഴങ്ങുകയും ചെയ്തു. സവർണസാഹിത്യത്തിൽനിന്നും കലയിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമായി സാധാരണ മനുഷ്യരെക്കുറിച്ചുള്ള സാഹിത്യസൃഷ്ടികൾ മലയാളത്തിലടക്കം പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടുത്തുടങ്ങി. ക്ഷേത്രമതിൽക്കെട്ടുകൾക്കുള്ളിൽ മാത്രം ആചരിച്ചിരുന്ന കലാരൂപങ്ങൾക്കു പകരം സാധാരണക്കാരന്റെ മാനസികഭാവങ്ങൾ ഉൾക്കൊണ്ടുള്ള ജനകീയകലാരൂപങ്ങളും ഇതോടൊപ്പം ഉയർന്നുവന്നു. ഈയവസരത്തിലാണ് ജനകീയകലയായ കഥാപ്രസംഗത്തിന്റെ പിറവി. സമൂഹത്തിലെ അസമത്വങ്ങൾക്കും അസഹിഷ്ണുതക്കും അനാചാരങ്ങൾക്കുമെതിരായി നിലകൊണ്ട ഇരുപതാംനൂറ്റാണ്ടിലെ എല്ലാ പുരോഗമനപ്രസ്ഥാനങ്ങൾക്കും

മുന്നേറ്റങ്ങൾക്കും സമാന്തരമായി കഥാപ്രസംഗകലയും നിലകൊള്ളുകയും വളർച്ചപ്രാപിക്കുകയും ചെയ്തു.

വടക്കൻ പറവൂരിനു സമീപം ചേന്ദമംഗലത്ത് വടക്കുംപുറം ആശാൻ മൈതാനിയിലാണ് കഥാപ്രസംഗം – പിൽക്കാലത്ത് കണ്ടുവന്ന രീതിയിൽ – ആദ്യമായി അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടത്. ശ്രീനാരായണ ഗുരുവിന്റെ ശിഷ്യനായിരുന്ന സത്യദേവൻ ആയിരുന്നു ആദ്യത്തെ അവതാരകൻ. കോവളം കുന്നുംപുറം ക്ഷേത്രത്തിലെ ഹരികഥാകലാകാരനായിരുന്ന നീലകണ്ഠൻ ഭാഗവതരെ ശ്രീനാരായണ ഗുരു തന്റെ ശിഷ്യനായി സ്വീകരിക്കുകയും സത്യദേവൻ എന്നു നാമകരണം ചെയ്യുകയുമായിരുന്നു. താൻ പുതുതായി ആവിഷ്കരിച്ച കഥാകഥനസമ്പ്രദായം അവതരിപ്പിക്കാൻ ഗുരു സത്യദേവനെ ചുമതലപ്പെടുത്തി. കഥാപ്രസംഗാവതരണത്തിന് ആവശ്യമായ 'ശബ്ദക്കട്ട' (ചപ്ലാങ്കട്ട) എന്ന ഉപകരണം സത്യദേവന് സമ്മാനിച്ചതും ഗുരു തന്നെ. കേളപ്പനാശാൻ എന്ന വടക്കുംപുറം കളത്തിൽ അയ്യപ്പൻ കേളപ്പന്റെ നേതൃത്വത്തിൽ ശ്രീനാരായണ ഗുരുവിന്റെ അഭീഷ്ടപ്രകാരം സ്ഥാപിച്ച 'ഈഴവോദയസംഘ'ത്തിന്റെ ആഭിമുഖ്യത്തിലായിരുന്നു ആദ്യത്തെ കഥാപ്രസംഗ അവതരണം. സമൂഹത്തിൽനിന്ന് മാറ്റിനിർത്തപ്പെട്ട കുട്ടികളെ വിദ്യ അഭ്യസിപ്പിക്കുന്നതിനായി കേളപ്പനാശാൻ ആരംഭിച്ച അക്ഷരക്കളരിയും ഈഴവോദയസംഘത്തിന്റെ കീഴിലായിരുന്നു. ആ കളരിയിലെ പരിശീലനത്തിനു ശേഷമാണ് സത്യദേവൻ ആദ്യത്തെ കഥാപ്രസംഗം അവതരിപ്പിച്ചത്. മഹാകവി കുമാരനാശാന്റെ *ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകി*യായിരുന്നു ആദ്യകഥാപ്രസംഗത്തിന്റെ വിഷയം. അതിനു പാട്ടുകളെഴുതിയത് പണ്ഡിറ്റ് കെ.പി. കറുപ്പൻ ആയിരുന്നു. സഹോദരൻ അയ്യപ്പന്റെ നേതൃത്വത്തിൽ ചെറായിയിൽ നടന്ന മിശ്രഭോജനത്തിൽ പങ്കെടുക്കാൻ കേളപ്പനും സംഘവും പുറപ്പെട്ടതും അതേ മൈതാനിയിൽ നിന്നായിരുന്നു.

കുമാരനാശന്റെ *ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകി, ദുരവസ്ഥ* തുടങ്ങിയ കവിതകൾ, കേരളത്തിൽ നിലനിന്നിരുന്ന ജാതിവ്യവസ്ഥയെ പ്രതിപാദിക്കുന്നവ

ആയിരുന്നു. എന്നാൽ എഴുത്തും വായനയും നിഷേധിക്കപ്പെട്ടിരുന്ന ജനങ്ങളോട് ലിഖിതസാഹിത്യത്തിലൂടെ സംവദിക്കുവാൻ കഴിയാതിരുന്ന ഒരവസ്ഥയായിരുന്നു അന്ന് നിലവിലുണ്ടായിരുന്നത്. അതിനാലാണ് ആശാൻ കഥാപ്രസംഗം എന്ന നൂതന കലാരൂപത്തെ ആശയവ്യാപനത്തിനായി ഉപയുക്തമാക്കുന്നത്. അത് ജനങ്ങളിലേക്ക് എത്തിക്കാൻ സി.ഐ.സത്യദേവനെ നിയോഗിക്കുകയും ചെയ്തു. ശ്രീ നാരായണ ഗുരുവിന്റേയും കുമാരനാശാന്റേയും സാമൂഹിക കാഴ്ചപ്പാടുകളെ പുതിയ കലാരൂപത്തിലൂടെ ജനങ്ങളിലേക്ക് എത്തിക്കുന്നതിന്റെ ഭാഗമായി സ്വാമി സത്യദേവൻ 1924–ൽ ആദ്യ അവതരണം നടത്തുകയും ചെയ്തു.

അദ്ദേഹം ആദ്യമായി അവതരിപ്പിച്ച *ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകി* എന്ന കഥ ജാതീയമായ ഉച്ചനീചത്വങ്ങൾ സ്വാഭാവികതയായിരുന്ന ഒരു സമൂഹത്തിന്റെ ജനാധിപത്യവിരുദ്ധതക്ക് നേരയുള്ള പ്രഹരമായിരുന്നു. ആദ്യ കഥാപ്രസംഗത്തിലൂടെ തന്നെ വരേണ്യ വ്യവസ്ഥിതിക്കെതിരെ സാധാരണ ജനങ്ങളിൽ പുതിയ അവബോധം നിറയ്ക്കാനുള്ള കലാപരമായ ശ്രമമായി അത് മാറി. പിന്നീടങ്ങോട്ട് ആശാൻ കൃതികളുടെ കഥാപ്രസംഗാവിഷ്കാരമാണ് സത്യദേവൻ മുഖ്യമായും ചെയ്തിരുന്നത്. തുടർന്ന് സ്വാമി ബ്രഹ്മവ്രതൻ 1926–ൽ *മഗ്ദലനമറിയം* അതരിപ്പിക്കുകയും സാധാരണക്കാരെ ആകർഷിക്കുകയും ചെയ്തു. അന്നുവരെ കലയും വിദ്യാഭ്യാസവും സവർണർക്ക് മാത്രം ലഭ്യമായിരുന്ന ഒന്നായിരുന്നതിനാൽതന്നെ ക്ഷേത്രാങ്കണത്തിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി പൊതുജനമധ്യത്തിൽ ആദ്യമായി അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ട, കഥയും പാട്ടും ഇടകലർന്ന ഈ കലാരൂപം സാധാരണ ജനങ്ങൾക്ക് പുതിയ അനുഭവമായി. തുടർന്ന് കഥാപ്രസംഗകല പെട്ടന്ന് തന്നെ ജനകീയകലയായി ഉയർന്നുവന്നു. ഇവരെ പിൻപറ്റി പി.സി. എബ്രഹാം, എം.പി. മന്മഥൻ, ജോസഫ് കൈമാപ്പറമ്പൻ, കെ.കെ. തോമസ്, കെ.കെ. വാദ്ധ്യാർതുടങ്ങിയവരും ഖണ്ഡകാവ്യങ്ങളെ പ്രമേയമാക്കിക്കൊണ്ട് കഥാപ്രസംഗങ്ങൾ അവതരിപ്പിച്ചു.

സ്വാമി ബ്രഹ്മവ്രതനോടൊപ്പം കഥാപ്രസംഗവേദിയിൽ വന്ന സ്വാമി മഗളാനന്ദൻ ഹാർമോണിയവും ഗഞ്ചിറയും[2] ഉപയോഗിച്ച് കഥാപ്രസംഗത്തിന് ഒരു പുതിയ മാനം കൈവരുത്തി. 1940–മുതൽ കഥാപ്രസംഗം ഇന്ന് കാണുന്ന നിലയിലേക്ക് മാറുകയും അതിന്റെ ഭാഗമായി സാമൂഹികവളർച്ചയിൽ ചെറുതല്ലാത്ത പങ്ക് വഹിക്കുകയും ചെയ്തു. വെളിയനെല്ലൂർ വസന്തകുമാരി, പറവൂർ രത്നമണി സിസ്റ്റേഴ്സ്, ഐഷാബീഗം, ഉഷാ രാജൻ, റംലാബീഗം, ഫാത്തിമ ബീഗം, സീനാ പള്ളിക്കര തുടങ്ങി പ്രതിഭാധനരായ കലാകാരികളുടെ സാന്നിധ്യവും ശ്രദ്ധേയമാണ്. 1939–ൽ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് സോഷ്യലിസ്റ്റ് പാർട്ടിയുടെ പിറവിയോടെ അവകാശസമരങ്ങൾ കൂടുതൽ ശക്തമാകുകയും, കലകളെ സാമൂഹിക നീതിക്കായി ഉപയുക്തമാക്കുകയും ചെയ്തു. *പാട്ടബാക്കി*, ചങ്ങമ്പുഴയുടെ *വാഴക്കുല* തുടങ്ങിയവ ഈ നവതരംഗത്തിൽ പ്രധാനഭാഗം വഹിച്ചു.

പിന്നീട്ട വന്ന കെടാമംഗലം സദാനന്ദനിലൂടെയും വി. സാംബശിവനിലൂടെയും കഥാപ്രസംഗകലയുടെ ആധുനികഘട്ടം ആരംഭിച്ചു. കഥാപ്രസംഗത്തെ ജനകീയവല്കരിക്കുന്നതിൽ മുഖ്യപങ്കുവഹിച്ച കെടാമംഗലം സദാനന്ദനും വി. സാംബശിവനും സാമൂഹിക രാഷ്ട്രീയവിഷയങ്ങളുടെ കഥാകഥനങ്ങളുമായി കേരളത്തിലുടനീളം സഞ്ചരിച്ചു. വിദ്യാർഥി ഫെഡറേഷൻ പ്രസിഡന്റ് കൂടിയായിരുന്ന സാംബശിവൻ ആദ്യകാലത്ത് സാഹിത്യകൃതികൾ മാത്രം അവതരിപ്പിച്ചു കൊണ്ടാണ് തുടങ്ങിയതെങ്കിലും പിന്നീട് കേരളത്തെ ഒരു പുരോഗമനസമൂഹത്തിലേക്ക് വളർത്തിയെടുക്കുതിൽ കമ്യൂണിസ്റ്റ് നാടക പ്രസ്ഥാനങ്ങൾക്കും പുരോഗമന സാഹിത്യത്തിനുമൊപ്പം സഞ്ചരിച്ചു. അധികാരവർഗത്തിന്റെ അടിച്ചമർത്തലുകൾക്കും ചൂഷണങ്ങൾക്കുമെതിരായ കലാപാഹ്വാനങ്ങളായിരുന്നു അവരുടെ കഥാപ്രസംഗങ്ങൾ. *ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ട്* എന്ന കഥാപ്രസംഗം അവതരിപ്പിച്ചതിന്റെ പേരിൽ അടിയന്തരാവസ്ഥക്കാലത്ത് സാംബശിവനെ ഭരണകൂടം ജയിലിലടയ്ക്കുകപോലുമുണ്ടായി. കെ.പി.എ.സിയുടെ *നിങ്ങളെന്നെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റാ*

ക്കി, പി.ജെ. ആന്റണിയുടെ *ഇൻക്വിലാബിന്റെ മക്കൾ* തുടങ്ങിയ നാടകങ്ങൾ നവോത്ഥാനകാലത്തെ പ്രതിനിധീകരിച്ചുകൊണ്ട് അരങ്ങേറിയപ്പോൾ കേരളത്തിന്റെ സാമൂഹികാന്തരീക്ഷത്തിൽ അവ ചലനങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ചു. കെ.പി.എ.സിയുടെ നാടകങ്ങൾക്കൊപ്പം, ഒരുപക്ഷേ അതിലുമേറെ സ്വീകാര്യത അക്കാലത്ത് സാംബശിവന്റെ കഥാപ്രസംഗങ്ങൾക്കുണ്ടായിരുന്നു. കൂടാതെ കലാശാലകളിൽ പോയി വിദ്യ അഭ്യസിക്കാൻ കഴിവില്ലാതിരുന്ന ജനസമൂഹത്തിലേക്ക് ലിയോ ടോൾസ്റ്റോയി, ഷേക്സ്പിയർ തുടങ്ങിയവരുടെ സാഹിത്യസൃഷ്ടികളെ എത്തിക്കുന്നതിലും മഹത്തായ സാഹിത്യസൃഷ്ടികളെ ജനകീയവത്കരിക്കുന്നതിലും ഇവരുടെ കഥാപ്രസംഗങ്ങൾ ചെറുതല്ലാത്ത പങ്ക് വഹിച്ചു.

> അറുപതുകളിലും കഴിഞ്ഞ നൂറ്റാണ്ടിലും സീന പള്ളിക്കര, റംലാബീഗം, ആയിഷാ ബീഗം തുടങ്ങിയ നിരവധി മുസ്ലീംകലാകാരികളുടെ ഉദയം കേരളത്തിലെ കഥാപ്രസംഗത്തിന്റെ ചരിത്രത്തിലെ ഒരു സുപ്രധാനഘട്ടമാണ്. ഖുർആനിൽനിന്നും മലയാളിമുസ്ലീംനാടോടിക്കഥകളിൽ നിന്നുമുള്ള കഥകൾ കൂടാതെ, അവർ തങ്ങളുടെ സമൂഹത്തിലെ സാമൂഹികപരിവർത്തനത്തിന്റെ തീമുകൾ രേഖപ്പെടുത്തുന്ന ഗ്രന്ഥങ്ങൾ സ്വീകരിച്ചു. സദാനന്ദൻ, സാംബശിവൻ, മുസ്ലീംകലാകാരികൾ എന്നിവരെ പരാമർശിക്കാതെ ഇടതുപക്ഷത്തിന്റെ നേതൃത്വത്തിലുള്ള പുരോഗമന സാഹിത്യ പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ കേരളത്തിലെ ചരിത്രം അപൂർണ്ണമായിരിക്കും (Sherrif 2006:180)

പുരോഗമനസ്വഭാവമുള്ള ഏതു കലാരൂപത്തിനും അതിന്റെ വേരുകളെ ആദിമഗോത്രസമൂഹത്തിൽ കണ്ടെത്താൻ കഴിയുമെന്നത് നിസ്തർക്കമാണ്. അധികാരവർഗത്തിനെതിരെ ജനത നടത്തുന്ന ആത്മാ

വിഷ്കാരങ്ങളായാണ് ഏതു പുരോഗമനകലാരൂപവും വികാസം പ്രാപിച്ചിട്ടുള്ളത് പതിറ്റാണ്ടുകൾക്കു മുൻപുതന്നെ ആദിമമനുഷ്യർ ആവിഷ്കരിച്ച കഥാകഥനസമ്പ്രദായമാണ് പലതരം വേഷപ്പകർച്ചകളിലൂടെ രാഷ്ട്രീയമുൾക്കൊണ്ട് കഥാപ്രസംഗത്തിലേക്ക് വളർന്നത്. ഇക്കാരണങ്ങൾ കൊണ്ടുതന്നെ 1956–ൽ ഐക്യകേരള രൂപീകരണത്തിനും അതിന്റെ ഭരണനിർമ്മിതിക്കും വേണ്ട അനുകൂല പശ്ചാത്തലമുണ്ടാക്കിയ സാമൂഹിക–സാംസ്കാരിക മുന്നേറ്റങ്ങളിൽ കഥാപ്രസംഗം നിസ്തുലമായ പങ്കുവഹിച്ചിട്ടുണ്ട്.

ഉപസംഹാരം

കേരളത്തിൽ നിലനിന്നിരുന്ന ജാതിവ്യവസ്ഥയ്ക്കെതിരെ സംസാരിക്കുന്നതിനാണ് കഥാപ്രസംഗം എന്ന കലാരൂപം സാങ്കേതികാർഥത്തിൽ രൂപപ്പെട്ടത്. അത് സാധാരണക്കാരുടെ ദയനീയാവസ്ഥകളെ ശക്തമായിത്തന്നെ ചിത്രീകരിച്ചു. കലാരൂപത്തിന്റെ പ്രാരംഭഘട്ടത്തിൽ ജാതിവ്യവസ്ഥയ്ക്കും അതിനെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ള വേർതിരിവുകൾക്കുമെതിരായ വാമൊഴികലാരൂപമായി ആരംഭിക്കുകയും ആധുനിക ഘട്ടത്തിൽ കേരളത്തിലെ തൊഴിലാളിവർഗത്തിന്റെ ശബ്ദത്തെ പ്രതിനിധീകരിക്കുകയുമാണ് കഥാപ്രസംഗം ചെയ്തത്. എല്ലാ കലാരൂപങ്ങളും രാഷ്ട്രീയനിലപാടുകളെയാണ് ചിത്രീകരിക്കുന്നതെന്നിരിക്കെ, അത് നിലനിൽക്കുന്ന സാമൂഹികാന്തരീക്ഷത്തിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ പക്ഷപാതത്തിൽ നിന്ന് മുക്തമാകില്ല. ആ നിലയിൽ കഥാപ്രസംഗവും ചൂഷിതർക്കും മർദ്ദിതർക്കുമൊപ്പം നിലകൊള്ളുകയാണ് ആധുനികകാലത്ത് ചെയ്തത്. ഈ കലാരൂപത്തിന് ഇത്രയേറെ സ്വീകരിത ലഭിച്ചതിന് നിരവധി കാരണങ്ങളുണ്ട്. ഒരു കലയും അതിന്റെ സൗന്ദര്യാത്മകതയും ആദ്യമായി അനുഭവിക്കാൻ അവസരം ലഭിച്ചപ്പോൾ സാധാരണക്കാർക്കുണ്ടായ വൈകാരിക ഉന്മേഷമാണ് അതിലൊന്ന്. മറ്റൊന്ന് സാധാരണക്കാർക്ക് എളുപ്പത്തിൽ ഗ്രഹിക്കാൻ പാകത്തിൽ പരിചിതമായ വിഷയ

ങ്ങൾ ലളിതമായി അവതരിപ്പിച്ചു എന്നതാണ്. മറ്റൊരു പ്രധാനവശം ശബ്ദത്തിന്റെ കയറ്റിറക്കങ്ങളാണ്; അത് കഥാപ്രസംഗത്തെ കൂടുതൽ ആകർഷകമാക്കി. അവതരണങ്ങളിലെ സൂക്ഷ്മമായ സ്വരങ്ങൾ തികച്ചും വ്യത്യസ്തമായ സന്ദർഭോചിതമായ അർത്ഥങ്ങൾ നൽകുകയും അങ്ങനെ വിവിധ മാനസിക സാഹചര്യങ്ങളുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കുകയും ചെയ്തു. മലയാളസാഹിത്യകൃതികളെയും ലോകസാഹിത്യകൃതികളെയും അടുത്തറിയാനും ആസ്വാദിക്കാനും കഥാപ്രസംഗം വഴിയൊരുക്കി. മറ്റ് വിനിമയരൂപങ്ങൾ പലതും ആധുനികതയുടെ തള്ളിക്കയറ്റത്തിൽ അപ്രസക്തമാവുകയോ അനുഷ്ഠാനപരതയിലേക്ക് പിൻവാങ്ങുകയോ ചെയ്തപ്പോൾ കഥാപ്രസംഗം അതിശയകരമാം വിധം സ്വയം നവീകരിക്കുകയും, താൽക്കാലികമായെങ്കിലും, ജനകീയത വിപുലമാക്കുകയുമാണ് ചെയ്തത്.

കുറിപ്പുകൾ

1. പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ അന്ത്യത്തിലും ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ ആരംഭത്തിലും ലോകത്തിലെയും ഇന്ത്യയിലെയും നരവംശശാസ്ത്രപഠനങ്ങളിൽ ഫോട്ടോഗ്രഫി വ്യാപകമായി ഉപയോഗിച്ചിരുന്നു. ഇത് പിന്നീട് ദൃശ്യനരവംശശാസ്ത്രം (visual anthropology) എന്ന നരവംശപഠനശാഖയായി മാറി.

2. നാടൻസംഗീതത്തിനും ശാസ്ത്രീയസംഗീതത്തിനും പിന്നണിയിൽ ഉപയോഗിക്കുന്ന തുകൽവാദ്യമാണ് ഗഞ്ചിറ. ഉയരം കുറഞ്ഞ വൃത്താകൃതിയിലുള്ള കുറ്റിയിൽ തുകലുറപ്പിച്ചാണ് ഇത് നിർമ്മിക്കുന്നത്. ഒരു വശത്ത് മാത്രമേ തുകൽ കൊണ്ട് മൂടാറുള്ളൂ. മറ്റേ വശം തുറന്നിരിക്കും. ഗഞ്ചിറയുടെ കുറ്റി നിർമ്മിക്കുന്നത് പ്ലാവിന്തടി കൊണ്ടാണ്. ഉടുമ്പിന്റെ തുകലാണ് കുറ്റി പൊതിയാൻ ഉപയോഗിക്കുന്നത്.

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

രാജഗോപാലൻ, സി.ആർ., *കാവേറ്റം: നാടൻകലാപഠനങ്ങൾ*, നാട്ടറിവ് പഠനകേന്ദ്രം, തൃശ്ശൂർ, 2005.

സോമൻ, എ., *സാംസ്കാരിക വിമർശം*, ഓമോബുക്സ്, തിരുവമ്പാടി, കോഴിക്കോട്, 1993.

വാദ്ധ്യാർ കെ. കെ, *കഥാപ്രസംഗം എന്ത്? എന്തിന്? എങ്ങനെ?*, കോട്ടയം, എൻ.ബി. എസ്, 1974.

വിശ്വംഭരൻ, കടയ്ക്കോട്, *സാംബശിവൻ ശതാവധാനി*, ശ്യാമള പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കൊല്ലം, 1997.

സദാനന്ദൻ, കെടാമഗംലം, *കഥാപ്രസംഗചരിത്രം*, കേരളകഥാപ്രസംഗ അക്കാദമി, ചേർത്തല, 2004.

കൈമാപ്പറമ്പൻ ജോസഫ്, *കഥയും കഥാപ്രസംഗവും*, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, 1998,

രാഘവൻ, പയ്യനാട്, *ഫോക്‌ലോർ*, കേരള ഭാഷ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2006.

ശ്രീധരമേനോൻ. എ., *കേരളസംസ്കാരം*, ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1978.

ഗോവിന്ദപ്പിള്ള, പി., *ഇ.എം.എസും മലയാളസാഹിത്യവും*, ഡി.സി. ബുക്സ് കോട്ടയം, 2011.

ലീലകൃഷ്ണൻ, ആലങ്ങോട്, "കാഥികൻ", *ഭാഷപോഷിണി*, വാർഷികപ്പതിപ്പ്, ല. 01, പു. 34, കോട്ടയം, ജൂൺ 2010.

സാംബശിവൻ, വി., *കഥാവേദിയുടെ കാൽചിലമ്പൊലി: സാംബശിവന്റെ ജീവിതരേഖ*, സാഹിതി പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കൊല്ലം, 1997.

----------------, *സാംബശിവനും കഥാപ്രസംഗങ്ങളും*, എസ്.പി.സി.എസ്, കോട്ടയം, 2015.

---------------, *കഥാപ്രസംഗവും കഥാപ്രാസംഗകരും*, തിരുവനന്തപുരം, ഭാഷ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, 2015.

അനിൽ കുമാർ, എൻ., "പ്രകടനകലയെ അടിസ്ഥാനമാക്കി പൗരാണികവും നാടോടിയുമായ ഗാനാവതരണങ്ങളിലെ ആഖ്യാനരൂപങ്ങളുടെ താരതമ്യം", കോഴിക്കോട് സർവകലാശാലയിലെ ഫാക്കൽറ്റി ഓഫ് ഇന്ത്യൻ ലാംഗ്വേജസിൽ ഡോക്ടർ ഓഫ് ഫിലോസഫി ബിരുദത്തിനായി സമർപ്പിക്കുന്ന ഗവേഷണ പ്രബന്ധം, മലയാള കേരളപഠനവിഭാഗം, കോഴിക്കോട് സർവകലാശാല, കോഴിക്കോട്, 2001.

Schechner, Richard, "Performance and the Social Sciences" *The Drama Review*, Vol-17, Cambridge University Press, England, p. 5, 1973.

-----------------, *Performance Theory*, Routledge, New York and London, 1988.

Black Burn Stuart H. and A.K. Ramanujam, (Ed.), *Another Harmony: New Essays on the Folklore of India,* Oxford University press, Delhi,1986.

Goffman, Ervin, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Doubleday and Company, Garden City, New York, 1959.

Sherrif, K.M., "Towards a Theory of Rewriting: Drawing from the Indian Practice", emphTranslation Today, Vol. 3, Nos.1&2, Mysore, p.p.179-180, 2006.

Bakhtin, M. Speech Genres & Other Late Essays, (trans. by Vern W. McGee). Austin, TX: University of Texas Press,America,pp. 60-63, 1986.

തുടി റിസർച്ച് ജേണൽ
ISSN – 2320-8880
ലക്കം – 4 വോള്യം – 9

ഡോ.ലിജാ അരവിന്ദ്

പൊങ്കാലയുടെ സാമൂഹിക–സാംസ്കാരിക പശ്ചാത്തലം

സംഗ്രഹം

തെക്കൻ ജില്ലകളിൽ നടന്നുവരുന്ന ഒരു അനുഷ്ഠാനരൂപമാണ് 'പൊങ്കാല'. മലയാള മാസങ്ങളായ വൃശ്ചിക–കുംഭമാസങ്ങളിലാണ് ഈ അനുഷ്ഠാനം നടത്തിവരുന്നത്. ഇഷ്ടിക (മൺകട്ടകൾ) കൊണ്ട് അടുപ്പുണ്ടാക്കി, സൂര്യന്റെ നിറമുള്ള മൺകലത്തിൽ കിഴക്കോ പടിഞ്ഞാറോ ദിശയിലേക്ക് തിരിഞ്ഞുനിന്ന്, സൂര്യരാശി നോക്കി തീ കത്തിച്ച്, കലത്തിൽ വെള്ളം വെച്ച് തിളക്കുമ്പോൾ അരി (പുഴുങ്ങലരി/പുഴുക്കലരി) ഇട്ടു വേവിച്ച്, തിളച്ച് തൂവുമ്പോൾ ദിശനോക്കി, 'അക്കൊല്ലം എങ്ങനെ' എന്ന് നിർണയിക്കപ്പെടുന്നു. പിന്നീട് അതിലേക്ക് ശർക്കരയും തേങ്ങയും പാലും ചേർത്ത് 'പൊങ്കാലനിവേദ്യ'മാക്കുന്നു. ഇന്ന് രുചിഭേദങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് നിവേദ്യത്തിന് പല രൂപങ്ങളും കാണാൻ കഴിയും. സ്ത്രീകളാണ് നടത്തിപ്പുകാർ എന്നതാണ് ഈ അനുഷ്ഠാനരൂപത്തിന്റെ സുപ്രധാന സവിശേഷത. പൊതുവെ ക്ഷേത്രകേന്ദ്രീകൃത ആചാരാനുഷ്ഠാനങ്ങളിൽ സ്ത്രീകൾ കർതൃരഹിതരും നിഷ്ക്രിയരുമാണ്. പക്ഷെ പൊങ്കാലയിൽ അവർ നിർവാഹകശേഷി(agency)യുള്ളവരാണ്. ഈ നിലയിലാണ് പൊങ്കാല പൊതുവെ മനസിലാക്കപ്പെടുന്നത്. പൊങ്കാല, സ്ത്രീകളുടെ മഹാമഹമായും സ്ത്രീക

ളുടെ ഉത്സവമായും ഒക്കെ കൊട്ടിഘോഷിക്കപ്പെടുമ്പോൾ തന്നെ ഭണ്ഡാര അടുപ്പിലെ തീ കത്തിക്കുന്നത് പൗരോഹിത്യമാണെന്ന കാര്യം മറന്നുകൂടാ. പൊങ്കാലക്ക് പിറകിലെ പുരാവൃത്തത്തെയും സമകാലികമായി ആ രൂപത്തിന് സംഭവിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന വാണിജ്യവത്കരണത്തെയും സൂക്ഷ്മമായി അപഗ്രഥിച്ചാൽ പൊങ്കാലയ്ക്ക് പിറകിലും ലിംഗപരമായ വിഭജനം നിലനിൽക്കുന്നതായി കാണാൻ കഴിയും. പരോക്ഷമായ ഈ ലിംഗാധികാരത്തെ അഴിച്ചെടുക്കുവാനാണ് ഈ പ്രബന്ധത്തിലൂടെ ശ്രമിക്കുന്നത്.

താക്കോൽ വാക്കുകൾ

ലിംഗരാഷ്ട്രീയം, വാണിജ്യവത്കരണം

കേരളത്തിലെ തനത് ആവിഷ്കാരമായി 'പൊങ്കാല' മാറിക്കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. പൊലിക്കുക എന്ന അർത്ഥത്തിൽ നിന്നാണ് പൊങ്കാല എന്ന വാക്കിന്റെ ഉത്ഭവം. ആദ്യകാലങ്ങളിൽ കലംകരിക്ക് എന്ന പേരിലാണ് ഈ അനുഷ്ഠാനരൂപം അറിയപ്പെട്ടിരുന്നത്. ഉർവ്വരതയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ആചാരമായാണ് പൊങ്കാലയുടെ ഉത്ഭവം. പ്രാചീനകാലത്ത് വിഗ്രഹാരാധന എന്നൊരു സമ്പ്രദായം ഉണ്ടയിരുന്നില്ല. കേരളീയരീതിയിലുള്ള ക്ഷേത്രങ്ങൾ നിർമ്മിച്ച് തുടങ്ങിയത് എട്ടാംശതകം മുതലാണ് (ശ്രീധരമേനോൻ 2008:33). പ്രാചീന കേരളീയ സമൂഹഘടനയിൽ കാവുകളാണ് ദൈവസ്ഥാനമായി പ്രവർത്തിച്ചിരുന്നത്ത്. പ്രകൃതിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടവയാണ് കാവുകൾ. ഇന്ന് അപൂർവമായേ കാവുകൾ കണ്ടെത്താൻ കഴിയൂ. മധ്യകാലത്ത് കാവുകൾ ക്ഷേത്രങ്ങളായി പരിണമിച്ചു. ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ ബ്രാഹ്മണർക്കു പ്രാമുഖ്യവും പ്രാമാണ്യവും ഏറി വന്നു. അതിന്റെ ഫലമായി പൗരോഹിത്യം ശൈവ–വൈഷ്ണവ പ്രതിഷ്ഠകൾ നടത്തുകയും ചെയ്തു. ആരാധനയിൽ ജാതീയവും ദേശീയവും ആയ വ്യത്യാസങ്ങൾ ഇന്നും കണ്ടെത്താമെന്ന് പി.ഭാസ്കരനുണ്ണി സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട് (1988:508).

ആദ്യകാലം മുതൽക്കേ ക്ഷേത്രാചാരങ്ങളിൽ സവർണ–അവർണ വ്യത്യാസങ്ങൾ ഉണ്ടായിരുന്നു. ക്ഷേത്രത്തിലേയ്ക്ക് പോകുന്നതു മുതൽ ക്ഷേത്ര

ദർശനം കഴിഞ്ഞു മടങ്ങി വരുന്നതു വരെ വിവിധ തരത്തിലുള്ള ആരാധ നാക്രമമാണ് സവർണരിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി അവർണർക്ക് ഉണ്ടാ യിരുന്നത്.

പ്രാചീനജനപദങ്ങളിൽ പ്രകൃതിശക്തിയായി സൂര്യനെയും ചന്ദ്രനെയും ഭൂമിയേയുമാണ് ആരാധിച്ചിരുന്നത്. പ്രകൃതിശക്തിയുടെ പ്രീതി ലഭിച്ചെ ങ്കിൽ മാത്രമേ കൃഷി സമൃദ്ധി പ്രാപിക്കുകയുള്ളൂ എന്ന് ജനങ്ങൾ വിശ്വസിച്ചി രുന്നു. ഈ വിശ്വാസത്തിൽ നിന്നും ഉടലെടുത്ത ഒരാചാരമാണ് പൊങ്കാല. 'സൂര്യപൊങ്കാല' എന്നും 'ചന്ദ്രപൊങ്കാല' എന്നും രണ്ടുതരത്തിലാണ് പൊ ങ്കാല ഉണ്ടായിരുന്നത്. അവരവരുടെ വീടുകളിലും കൃഷിയിടങ്ങളിലും വെ ച്ചായിരുന്നു പൊങ്കാലകൾ നടന്നിരുന്നത്. ജനങ്ങൾ വിഗ്രഹാരാധനയി ലേക്ക് തിരിഞ്ഞതിനു ശേഷമാണ് പൊങ്കാല ക്ഷേത്രാചാരമായി മാറിയത്. എന്നാൽ അതിനു വ്യക്തമായ ചരിത്രമൊന്നും നിലനിൽക്കുന്നില്ല. ഒരു ജനതയ്ക്ക് കൂട്ടായ്മ ആവശ്യമായി വന്നപ്പോൾ അവർ അന്നുവരെ നടത്തി യിരുന്ന ആചാരാനുഷ്ഠാനങ്ങളെ ക്ഷേത്രങ്ങളിലേക്ക് പരാവർത്തനം ചെ യ്തു. അങ്ങനെയുള്ള മാറ്റമാവാം പൊങ്കാലയ്ക്കും സംഭവിച്ചത്.

പഞ്ചഭൂതങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി പൊങ്കാലയെ അജിത്കുമാർ ഇങ്ങനെ നിർവചിക്കുന്നുണ്ട്: "പുത്തൻകലം, അരി, ശർക്കര, നാളികേരം, ജലം, അഗ്നി ഇത്രയുമാണ് പൊങ്കാലയ്ക്കുള്ള വിഭവങ്ങൾ. ഇതിൽ മൺ കലം 'പൃഥ്വിഭൂത'ത്തെയും, പൊങ്കാല അടുപ്പിലെ തീ 'അഗ്നി'ഭൂതത്തെയും, പുക 'വായു'ഭൂതത്തെയും, നിവേദിക്കുന്ന പുഷ്പം 'ആകാശ'ഭൂതത്തെയും പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നു. കാലം 'പ്രപഞ്ചത്തിന്റെ'യും അരി 'അഹംബോധ ത്തിന്റെ'യും ശർക്കര 'അഖണ്ഡമായ ആനന്ദത്തിന്റെ'യും നാളികേരം പഞ്ചകോശനിർമിതമായ 'ശരീരത്തിന്റെ'യും പ്രതീകമാണ്. അതിനാൽ പൊങ്കാല തിളയ്ക്കുമ്പോൾ പഞ്ചകോശനിർമിതമായ ശരീരത്തിലെ മനസ്സ് അഥവാ അഹംബോധം അഖണ്ഡമായ ആനന്ദവുമായി പരിണമിച്ച് സച്ചിദാനന്ദത്തിൽ ലയിക്കുന്നുവെന്ന ആദ്ധ്യാത്മികവ്യാഖ്യാനം പൊങ്കാ

ലയ്യുണ്ട് ” (2009:26). ആയുർവേദാചാര്യന്മാർ പറയുന്നത് കുളികഴിഞ്ഞു ഈറൻ വസ്ത്രം ധരിച്ച് സൂര്യതാപം വഹിച്ചുകൊണ്ട് സ്ത്രീജനങ്ങൾ നിൽക്കുമ്പോൾ ശരീരത്തിലെ വിഷാംശങ്ങൾ നീങ്ങിക്കിട്ടുമെന്നാണ്. ഉത്തര കേരളത്തിൽ നടത്തിവരാറുള്ള ‘ഏർപ്പുത്സവം’പൊങ്കാല ഉത്സവത്തിന്റെ രൂപഭേദമാണെന്ന് നാടോടിവിജ്ഞാനീയ പഠിതാക്കളും പറയുന്നു (വിഷ്ണു നമ്പൂതിരി 2000:110).

ഭദ്രകാളിക്ഷേത്രങ്ങളിലാണ് പൊങ്കാല ആദ്യകാലങ്ങളിൽ നടത്തിയിരുന്നത്. പൊങ്കാല, ഐങ്കലപൊങ്കാല, ഐങ്കലപൂജ, പൊങ്കൽപ്പാന, ഐങ്കലം എന്നിങ്ങനെയുള്ള അനുഷ്ഠാനഗീതങ്ങൾ പൊങ്കാലയെ സംബന്ധിച്ചുണ്ട്. സൂര്യഭഗവാനു വേണ്ടി പകൽ പൊങ്കാലയും ചന്ദ്രഭഗവാനു വേണ്ടി രാത്രിപൊങ്കാലയും നടത്തുന്നു. രാത്രിപൊങ്കാലയെ ചന്ദ്രപ്പൊങ്കാല, പൗർണമിപ്പൊങ്കാല, വാവുപൊങ്കാല എന്നിങ്ങനെ പറയപ്പെടുന്നു. കൂടാതെ കളംപൊങ്കാല, നേർച്ചപൊങ്കാല, ഇരവുപൊങ്കാല, വയറ്റുപൊങ്കാല, പെരുംപൊങ്കാല എന്നിങ്ങനെ വിവിധതരം പൊങ്കാലകൾ ഉണ്ടായിരുന്നു. വാല എന്നാൽ കഞ്ഞിവെള്ളമെന്നു ഗ്രാമ്യാർത്ഥം. പൊങ്കാല എന്നാൽ അരി തിളച്ച് കഞ്ഞിവെള്ളം പൊങ്ങിച്ചു കളയുക എന്നു ഗ്രാമ്യാർത്ഥം (അജിത്കുമാർ 2009:8). ദക്ഷിണേന്ത്യയിൽ മാത്രം കണ്ടുവരുന്ന പൊങ്കാല ഒരു ദ്രാവിഡ ഉത്സവമാണെന്നു പറയാം.

സൂര്യൻ ഉത്തരായനത്തിൽ പ്രവേശിക്കുന്ന മകരം രാശിയിൽ തമിഴ്നാട്ടിൽ നടത്തിവരുന്ന ഒരാചാരമാണ് മകരപ്പൊങ്കാല (തൈപ്പൊങ്കൽ). നാലു ദിവസത്തെ ആഘോഷമാണ് ഈ പൊങ്കലിനുള്ളത്. ഒന്നാം ദിവസത്തെ പൊങ്കൽ ‘ബോധിപൊങ്കൽ’ എന്ന് അറിയപ്പെടുന്നു. കൃഷിപ്പണി അവസാനിച്ചുവെന്ന് കാണിക്കാനാണ് ഈ പൊങ്കൽ നടത്തുന്നത്. രണ്ടാം ദിവസത്തെ പൊങ്കലിന് സൂര്യപ്പൊങ്കൽ എന്ന് പറയുന്നു. സൂര്യന് വേണ്ടിയുള്ള നേർച്ചയാണിത്. മൂന്നാം ദിവസത്തേതു ‘മാട്ടുപ്പൊങ്കൽ’ എന്നറിയപ്പെടുന്നു. ഗോമാതാവിനെ പൂജിക്കുന്ന ചടങ്ങാ

ണിത്. ജെല്ലിക്കെട്ട് നടക്കുന്നത് മാട്ടുപൊങ്കലിനാണ്. നാലാമത്തെ പൊങ്കലാണ് കാണിപൊങ്കൽ. പൊങ്കൽ തീർന്നു എന്ന് കാണിക്കുവാൻ നടത്തുന്ന ഒന്നാണിത്. കാർഷികാഭിവൃദ്ധിക്കും സമ്പൽ സമൃദ്ധിക്കും വേണ്ടി സൂര്യനെയും ഇന്ദ്രനെയും ലക്ഷ്മിയെയും പ്രീതിപ്പെടുത്താനാണ് തമിഴ്നാട്ടിൽ പൊങ്കൽ ഉത്സവം നടത്തുന്നത്.

പൊങ്കാല ഇപ്പോൾ കേരളത്തിൽ ഒരു ഉത്സവമായി മാറിയിരിക്കുന്നു. പൊങ്കാല ഏറ്റവും കൂടുതലായി കണ്ടുവരുന്നത് തെക്കൻ ജില്ലകളിലാണ്. പത്തനംതിട്ട, കൊല്ലം, തിരുവനന്തപുരം എന്നിവിടങ്ങളിലെ മിക്കക്ഷേത്ര ങ്ങളിലും പൊങ്കാല ഉത്സവം നടത്തുന്നു. പൊങ്കാലയ്ക്ക് പ്രശസ്തി ആർജിച്ച ക്ഷേത്രങ്ങളാണ് ആറ്റുകാൽ ദേവീക്ഷേത്രവും ചക്കുളത്ത്കാവ് ദേവീക്ഷേത്ര വും. സ്ത്രീകളുടെ ഉത്സവം എന്ന നിലയിൽ ഈ ക്ഷേത്രങ്ങളിലെ പൊങ്കാല പ്രസക്തി ആർജിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ജനങ്ങളുടെ കൂട്ടായ്മയും ദേശീയ മായ ഒത്തുചേരലും സാംസ്കാരിക വ്യതിരിക്തതകളും പൊങ്കാല മഹോത്സ വത്തിൽ ദർശിക്കാൻ കഴിയും. ദേശഭേദമോ ഭാഷാഭേദമോ ഒന്നുമില്ലാതെ വിദേശീയരും സ്വദേശീയരും പ്രശസ്തമായ പൊങ്കാല ഉത്സവം നടക്കുന്ന ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ ഒന്നിച്ചുകൂടുന്നു.

ആദ്യകാലങ്ങളിൽ സ്വന്തം വീടുകളിൽ നിന്നും തനിക്ക് ആവശ്യ മായ സാധനങ്ങളുമായി എത്തി പൊങ്കാല ഇടുകയാണ് ചെയ്തിരുന്നത്. എന്നാൽ ഇന്ന് ആ സ്ഥിതി മാറിയിരിക്കുന്നു. ഈ മാറ്റം കച്ചവടസംസ്കാ രത്തിന്റെ ഭാഗമായി ഉണ്ടായതാണ്. ഇഷ്ടിക മുതൽ പൊങ്കാലയ്ക്ക് ആവ ശ്യമായ എല്ലാത്തരം സാധനങ്ങളും വിറ്റഴിക്കാനുള്ള ഒരു വിപണിയായി ക്ഷേത്രങ്ങളിലെ പൊങ്കാലയുത്സവപ്പറമ്പുകൾ മാറുന്ന കാഴ്ച ദൃശ്യമാണ്. പരസ്യങ്ങൾ, ദൃശ്യമാധ്യമങ്ങൾ എന്നിവയും കച്ചവടലാക്കോടുകൂടി പൊ ങ്കാലയെ സമീപിക്കുന്നു. പരസ്യപ്രചാരണത്തിന്റെ ഫലമായി തങ്ങളുടെ സാധനങ്ങൾ വിറ്റഴിക്കപ്പെടുന്നതിനൊപ്പം ക്ഷേത്രപ്രചരണത്തിനും കാ രണമാവുന്നു. ക്ഷേത്രവരുമാന വർദ്ധനവ് ഇതിലൂടെ സംഭവിക്കുന്നു.

ദേവീ ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ മാത്രമായി നടത്തിവരുന്ന പൊങ്കാല ഇന്ന് ദേവൻ ക്ഷേത്രങ്ങളിലേക്കും മാറിയിരിക്കുന്നു. ഇതും കച്ചവടസംസ്കാരത്തിന്റെ ഭാഗമായുണ്ടായതാണ്.

കാലം മാറുന്നതിനനുസരിച്ചുള്ള മാറ്റം പൊങ്കാലയിൽ ദർശിക്കാൻ കഴിയും. മൺ കലങ്ങൾ മാറി അലുമിനിയവും സ്റ്റീലും കടന്നു വന്നിരിക്കുന്നു. വസ്ത്രരംഗത്തും മുതലാളിത്തത്തിന്റെ കടന്നുകയറ്റം കാണാൻ കഴിയും. ഏറ്റവും കൂടുതൽ സെറ്റുസാരികൾ വിറ്റഴിക്കപ്പെടുന്നത് പൊങ്കാല ദിവസങ്ങളിലാണെന്നു കണ്ടെത്താൻ കഴിയും. മുതലാളിത്തം നിലനിൽക്കുന്നത് പുരുഷകേന്ദ്രീകൃതമായിട്ടാണ്. മുതലാളിത്തത്തിന്റെ ഭാഗമാണ് പൊങ്കാല പോലുള്ള ഉത്സവങ്ങൾ. ആയതിനാൽ അവയെ നിലനിർത്തുക എന്നത് പുരുഷാധികാരത്തിന്റെ കടമയാണ്. അതിനാൽ ക്ഷേത്രങ്ങൾ കച്ചവടവത്കരിക്കുന്നു. അതിനായി പൊങ്കാല ഇടുന്ന വിദേശീയരുടെയും സിനിമാനടികളുടെയും ചിത്രങ്ങൾക് പ്രാധാന്യം കൊടുക്കുന്നു. ഇത്തരത്തിൽ പ്രാധാന്യം നൽകുമ്പോൾ സാധാരണക്കാർ വേഗത്തിൽ ആകൃഷ്ടരാവുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇത് മുതലാളിത്തസമൂഹം മുന്നോട്ടു വയ്ക്കുന്ന ഒരു കച്ചവടതന്ത്രമാണ്.

ക്ഷേത്രസംബന്ധിയായ ആചാരാനുഷ്ഠാനങ്ങൾ കൂടുതലും സ്ത്രീകളാണ് നടപ്പാക്കപ്പെടുന്നതെന്ന് കണ്ടെത്താൻ കഴിയും. പൊങ്കാല എല്ലാം തന്നെ സ്ത്രീകളാണ് ഇടുന്നത്. ഇതിനു പിന്നിലെ പ്രധാന കാരണമായി പറയപ്പെടുന്നത് ഒരു ഐതിഹ്യമാണ്. ശബരിമലയിലെ ധർമശാസ്താവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തിയുള്ളതാണ് ഈ ഐതിഹ്യം. ശബരിമലയിൽ പുരുഷൻമാർക്കും ഋതുമതികളാകാത്ത കുട്ടികൾക്കും ആർത്തവം നിലച്ച സ്ത്രീകൾക്കും മാത്രമേ പ്രവേശനമുള്ളു. എന്നാൽ ഋതുമതിയായ ഒരു ബാലിക ശബരിമലയിൽ പോകാൻ ആഗ്രഹിച്ചു. വീട്ടുകാർ തടസ്സം പറഞ്ഞപ്പോൾ ആ കുട്ടി ദേവിക്ക് മുന്നിൽ തന്റെ സങ്കടം പറഞ്ഞു. അനുജനായ ധർമശാസ്താവിനോട് പ്രശ്നത്തെപ്പറ്റി തിരക്കിയപ്പോൾ ഋതുമതികളായ

സ്ത്രീകൾ തന്റെ സന്നിധിയിൽ പ്രവേശിച്ചാൽ തന്റെ ബ്രഹ്മചര്യം മുടങ്ങും, അതിനാൽ അവർ പ്രവേശിക്കാൻ പാടില്ല എന്നും അറിയിച്ചു. ദുഃഖം തോന്നിയ ദേവി നീ ഉപേക്ഷിച്ചവരെ ഞാൻ സ്വീകരിക്കുന്നു എന്നറിയിച്ചു. ഇത് പ്രകാരമാണ് വർഷത്തിൽ ഒരിക്കൽ പുരുഷ പ്രാധാന്യം നൽകാതെ സ്ത്രീകൾക്ക് പ്രാധാന്യം നൽകി പൊങ്കാല പോലുള്ള ചടങ്ങുകൾ നടത്തുന്നത് (അജിത്കുമാർ 2009:20).

ഈ ഐതിഹ്യകഥ മുന്നോട്ടു വയ്ക്കുന്നത് തന്നെ സ്ത്രീ–പുരുഷ വ്യത്യാസത്തെയാണ്. ഇവിടെ സ്ത്രീയുടെ ഋതുമതിത്വത്തെ ശാരീരികഘടനയുടെ ഭാഗമായി കാണാതെ അശുദ്ധി കല്പിച്ചു പുറത്തു നിർത്തുന്നു. ക്ഷേത്രപ്രവേശനം നിഷേധിക്കപ്പെടുന്നു. പരമ്പരാഗതമായി മതവ്യവഹാരങ്ങളിൽ തുടർന്നു വരുന്ന പുരുഷാധികാരത്തിന്റെ ഭാഗമാണിത്. ഇതിനെ അന്ധമായി പിന്തുടരാൻ സ്ത്രീകളായ ഭക്തർ തയ്യാറാകുന്നത്, അവരുടെ ഭക്തിയും വിശ്വാസവും കൊണ്ടാവാം. മേൽക്കോയ്മകളെ അംഗീകരിക്കാൻ സ്ത്രീകൾ തയ്യാറാവുന്നതിലൂടെ പുരുഷാധികാരത്തിന് തങ്ങളുടെ വിശ്വാസങ്ങളെ പുനരുത്പാദിപ്പിക്കാനുള്ള സാധ്യത കൂടിയാണ് തെളിയുന്നത്. ഓരോ ക്ഷേത്രത്തിന്റെ ഐതിഹ്യകഥകളും അവിടുത്തെ ആചാരങ്ങളും എടുത്തു പരിശോധിച്ചാൽ കാണുന്ന ചില വസ്തുതകളുണ്ട്. ആഖ്യാനത്തിൽ എവിടെയെങ്കിലും സ്ത്രീക്ക് പ്രാധാന്യം കല്പിച്ചുകൊണ്ടുള്ളതായിരിക്കും ഐതിഹ്യത്തിന്റെ ഘടന. സമാനമായി അവർണ സമുദായാംഗത്തിനു ലഭിച്ച ദൈവദർശനമോ അവരുമായി ബന്ധപ്പെട്ട കഥയോ ആയിരിക്കും. ആറ്റുകാൽ ദേവീക്ഷേത്ര പൊങ്കാലയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട പുരാവൃത്തത്തെ അപഗ്രഥനവിധേയമാക്കിയാൽ ഇത്തരമൊരു ഘടന കണ്ടെത്താം. ഭർത്താവും കുട്ടികളും മരിച്ച സ്ത്രീകൾ പൊങ്കാല ഇട്ടു മധുര നഗരം ചുട്ടെരിച്ചു വന്ന ദേവിയെ സ്വീകരിച്ചു എന്നതാണ് പുരാവൃത്തം. ഇവിടെ പുരുഷന്റെ പ്രാധാന്യം അപ്രസക്തമാവുന്നു. സ്ത്രീ തന്റെ ദുഃഖത്തെ ഇല്ലായ്മ ചെയ്യാൻ ദേവിയെ

ആശ്രയമായി കാണുന്നു. ഈ ആശ്രയത്തെ ഭക്തിയും വിശ്വാസവുമാക്കി തീർക്കുകയാണ് സമൂഹം ചെയ്യുന്നത്.

ഒരു ഐതിഹ്യകഥയിലും പുരുഷന്മാർ പൊങ്കാല ഇടാൻ പാടില്ല എന്ന് പറയുന്നുമില്ല. ദേവീപ്രീതി ഭാര്യയിലൂടെയോ അമ്മയിലൂടെയോ കുടുംബത്തിലെ മറ്റു സ്ത്രീകളിലൂടെയോ തങ്ങളിൽ എത്തിച്ചേരുമെന്നും അവർ തങ്ങൾക്കു വേണ്ടിയാണ് ഇതെല്ലാം ചെയ്യുന്നതെന്നും ഉള്ള വിശ്വാസവും മേൽക്കോയ്മയും നിലനിൽക്കുന്നതോടൊപ്പം ഭക്തിയും വിശ്വാസവും ആചാരാനുഷ്ഠാനങ്ങളും ശ്രദ്ധയോടെ പാലിക്കപ്പെടാനുള്ള കടമയും സ്ത്രീകളിൽ നിഷിപ്തമാവുന്നു. പുരുഷമേധാവിത്വസമൂഹം സ്ത്രീയുടെ ഭക്തിയെ ചൂഷണം ചെയ്യുന്ന കച്ചവടസംസ്കാരമാണ് നിലനിൽക്കുന്നത്. വിറ്റഴിക്കപ്പെടുന്ന സാധനങ്ങളുടെ എണ്ണം പരിശോധിച്ചാൽ ഇത് വ്യക്തമാകും.

പൊങ്കാല ദിവസത്തെ ടെലിവിഷൻ ചാനലുകളും പത്രങ്ങളും മാസികകളും നൽകുന്ന പരസ്യം ശ്രദ്ധിച്ചാൽ ഭക്തി പോലും വില്പനച്ചരക്കാക്കിത്തീർക്കുന്നതെങ്ങനെ എന്നു വ്യക്തമാവും. ഐശ്വര്യത്തിനു വേണ്ടി സ്ത്രീയെ ഉപയോഗിക്കുന്ന കുടുംബാന്തരീക്ഷത്തിൽ നിന്നും സ്ത്രീയുടെ ഭക്തിയെ കച്ചവടവത്കരിക്കുന്ന സാമൂഹികാന്തരീക്ഷമാണ് ഇന്ന് പൊങ്കാല പോലുള്ള ഉത്സവങ്ങളിൽ കാണാൻ കഴിയുന്നത്.

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

അജിത്കുമാർ, എൻ., *പൊങ്കാല*, മലയാളസംസ്കാര പഠനകേന്ദ്രം, തിരുവനന്തപുരം, 2009.

ഭാസ്കരനുണ്ണി, പി., *പത്തൊൻപതാം നൂറ്റാണ്ടിലെ കേരളം*, കേരളസാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, 1981.

വിഷ്ണുനമ്പൂതിരി, എം.വി., *നാടോടിവിജ്ഞാനീയം*, ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2000.

ശ്രീധരമേനോൻ, എ., *കേരളസംസ്കാരം*, ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2008.

തുടി റിസർച്ച് ജേണൽ
ISSN – 2320–8880
ലക്കം – 4 വോള്യം – 9

ഡോ. രാഗിണി ഇ.വി.

പെൺമയുടെ വിലക്കുകൾ 'മുച്ചിലോട്ട് ഭഗവതി പുരാവൃത്ത'ത്തിൽ

സംഗ്രഹം

പുരാവൃത്തങ്ങളുടെ ആശയവും സന്ദേശവും ഗ്രഹിക്കുവാൻ അപഗ്രഥനത്തിലൂടെ മാത്രമേ കഴിയുകയുള്ളൂ. ഘടനാത്മകരീതിശാസ്ത്രമുപയോഗിച്ച് മുച്ചിലോട്ട് ഭഗവതിയുടെ പുരാവൃത്തം വിശകലനം ചെയ്യാൻ ശ്രമിക്കുകയാണ് ഈ പ്രബന്ധം. സമൂഹം സമുദായഭ്രഷ്ട് കല്പിച്ചതിനാൽ അപമാനഭാരത്താൽ അഗ്നിയിൽ സ്വയം ജീവൻ ഹോമിച്ച വിദ്യാസമ്പന്നയായ ബ്രാഹ്മണകന്യകയാണ് മുച്ചിലോട്ട് ഭഗവതിയായി മാറുന്നത്. പുരാഷാധിപത്യം അറിവിനു മുകളിലും ആധിപത്യം പുലർത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നതിനോടുള്ള അബോധ ആഖ്യാനം ഈ പുരാവൃത്തത്തിൽ കാണാം. സവർണത/അവർണത, പുരുഷൻ/സ്ത്രീ, ഊഷരത/ഉർവ്വരത തുടങ്ങിയ അടിസ്ഥാനവൈരുധ്യങ്ങളെ യുക്തിപരമായി മറികടക്കാനുള്ള, സമീകരിക്കാനുമുള്ള രൂപാത്മകമായ ഒരു ശ്രമമാണ് മുച്ചിലോട്ട് ഭഗവതിയുടെ പുരാവൃത്തം എന്ന നിലപാടിൽ നിന്നാണ് ഈ പ്രബന്ധം സംവിധാനം ചെയ്തിട്ടുള്ളത്.

താക്കോൽവാക്കുകൾ

പുരാവൃത്തം, മിഥീം, ഘടകയൂണിറ്റ്, വിപരീതദ്വന്ദ്വം, അടിസ്ഥാനവൈരുധ്യം, സമീകരണം

ഫ്യൂഡൽകാലഘട്ടത്തിൽ കേരളത്തിന്റെ സാമൂഹ്യജീവിതത്തിൽ നാടുവാഴി ജന്മിത്തവ്യവസ്ഥയുടെയും ജാതീയതയുടെയും സ്വഭാവങ്ങൾ സമ്മിശ്രമായി വേരൂന്നിയിട്ടുണ്ട്. മക്കത്തായ വ്യവസ്ഥിതിയിലും മരുമക്കത്തായ വ്യവസ്ഥിതിയിലും ആൺകോയ്മയുടെ പ്രബലാധികാരം പുലരുമ്പോൾ തന്നെ ജാതീയമായും ലിംഗപരമായും ഉള്ള വേർതിരിവുകൾ കൊടികുത്തിവാണിരുന്നു. ജാതീയമായ വേർതിരിവുകൾ സ്ത്രീക്കും പുരുഷനും ഒരുപോലെ ബാധകമാണെങ്കിലും സ്ത്രീകൾക്ക് ലിംഗപരമായ അസമത്വം കൂടി അനുഭവിക്കേണ്ടിവന്നു. ബ്രാഹ്മണ്യത്തിന്റെ അധികാരത്തിനുള്ളിൽ സ്ത്രീ നേരിടുന്ന ലൈംഗികാപമാനത്തിന്റെ അസഹ്യതയിൽ നിന്നാണ് ജാതീയത, സവർണ, പുരുഷമേധാവിത്തം എന്നിവയ്ക്ക് എതിരായ സമരങ്ങൾ ഉണ്ടായത്.

വസ്ത്രം, സഞ്ചാരം, ലൈംഗികത എന്നിവയിൽ അവർണസ്ത്രീകളെ അടിച്ചമർത്തിയ പുരുഷാധിപത്യം തന്നെയാണ് സവർണസ്ത്രീകൾക്കും അഭിമുഖീകരിക്കേണ്ടി വന്നത്. ചാരിത്ര്യം, പാതിവ്രത്യം എന്നിവയെപ്പറ്റി നിലവിലുള്ള ധാരണകൾ സ്വാംശീകരിച്ച സ്ത്രീക്ക് സമൂഹത്തിലെ പുരുഷാധിപത്യത്തിനെതിരെ ചിന്തിക്കാനോ പ്രവർത്തിക്കാനോ കഴിവ് ഇല്ലായിരുന്നു. ഫ്യൂഡൽ വ്യവസ്ഥിതിയിൽ ഭൂവുടമകളിൽ നിന്നും സവർണജാതി മേധാവിത്വത്തിൽ നിന്നും കടുത്ത പീഡനങ്ങൾ സ്ത്രീകൾ നേരിടേണ്ടിവന്നു. നമ്പൂതിരി സമുദായത്തിൽപ്പെട്ട സ്ത്രീയുടെ ശരീരം, ലൈംഗികത എന്നിവ പല നിലയ്ക്കും കർശനമായ നിയന്ത്രണങ്ങൾക്ക് വിധേയമായിരുന്നു. മറക്കുടയും മേൽമുണ്ടും ധരിച്ചുമാത്രമേ സ്ത്രീക്ക് പുറത്ത് ഇറങ്ങാൻ പാടുണ്ടായിരുന്നുള്ളൂ. വെളുത്ത വസ്ത്രം മാത്രം ധരിക്കണമെന്നും അലങ്കാരവസ്തുക്കൾ ഉപയോഗിക്കാൻ പാടില്ല എന്നും നിയമങ്ങളുണ്ടായിരുന്നു. "വേളി കഴിഞ്ഞാൽ

അന്യപുരുഷരുമായി സംസാരിക്കുന്നത് പുരുഷന്മാർ മനസ്സിരുത്തി ശ്രദ്ധിക്കണമെന്നും അവൾക്ക് ഉത്സവം കാണാനോ പെരുവഴി നടക്കാനോ അനുവാദം കൊടുക്കരുത് എന്നും ഉള്ള കർക്കശനിയമങ്ങളുണ്ടായിരുന്നു" (ഭാസ്കരനുണ്ണി 2012:471). ഇതെല്ലാം സ്ത്രീയുടെ പാതിവ്രത്യം സംരക്ഷിക്കുന്നതിനു വേണ്ടി ഉണ്ടാക്കിയ ജാതിമര്യാദകൾ/ നിയമങ്ങൾ ആയിരുന്നു. ജാതിമര്യാദകൾ ലംഘിച്ചാൽ ഭ്രഷ്ട് കല്പിക്കുകയും വധശിക്ഷ വരെ നടപ്പിലാക്കുകയും ചെയ്തിരുന്നു. ഇത്തരം സമ്പ്രദായങ്ങൾ മധ്യകാലം മുതൽ കോളോണിയൽകാലം വരെ തുടർന്നിരുന്നു. ജാതിയുടെ/ കുലത്തിന്റെ മാനവും പരിശുദ്ധിയും നിലനിർത്തുകയും സ്വജാതിയിൽപ്പെട്ട സന്തതിപരമ്പരകളിലൂടെ മാത്രം സ്വത്ത് കൈമാറ്റം ഉറപ്പുവരുത്തുകയുമാണ് നാടുവാഴിത്തകാലത്ത് സ്ത്രീകളെ ചാരിത്ര്യവതികളും പതിവ്രതകളുമാക്കി നിർത്തുന്നതിലൂടെ നിർവഹിക്കപ്പെട്ടത്.

ഇത്തരത്തിൽപ്പെട്ട സാമൂഹികാചാരങ്ങളുടെയോ മേധാവിത്തത്തിന്റെയോ പീഡനത്തിനിരയായ സ്ത്രീയുടെ ദേവതാപരിണാമമായാണ് ഓരോ അമ്മദൈവവും കണക്കാക്കപ്പെടുന്നത്. ഭൗതികതലത്തിൽ സ്ത്രീക്ക് നേടാനോ കൂട്ടായ്മക്ക് നൽകാനോ സാധിക്കാത്ത പലതും സ്ത്രീദേവതകളെകുറിച്ചുള്ള പുരാവൃത്തങ്ങളിൽ കൈവരിക്കുന്നതായി കാണാം. സഹജീവിയായ സ്ത്രീ അപമാനിക്കപ്പെടുമ്പോഴും സ്ത്രീദേവതകൾ സമാരാധ്യമൂർത്തികളാകുന്ന കാഴ്ച സമൂഹത്തിൽ കാണാം. അധീശവർഗതാല്പര്യങ്ങൾക്കെതിരെ പോരാടുന്ന സ്ത്രീ, കൂട്ടായ്മയിൽ ചോദ്യംചെയ്യപ്പെടുന്നവളാകുന്നു. ആത്മവീര്യമുള്ള, ആത്മബോധം ഉണർന്ന സ്ത്രീയെ എല്ലാകാലവും കൂട്ടായ്മക്ക് ഭയമാണ്. കൊള്ളരുതായ്മകൾക്കെതിരെ ചോദ്യം ചെയ്യുമ്പോഴും പ്രതിഷേധിക്കുമ്പോഴും പരിഹാസത്തിലൂടെ പ്രതിഷേധങ്ങളിലൂടെ സ്ത്രീയെ ഒതുക്കാനാണ് സമൂഹം എപ്പോഴും ശ്രമിക്കുന്നത്. അതിനെ അതിജീവിക്കുന്നവരാണ് ആരാധ്യരായി തീരുന്നത്.

സവർണമേധാവിത്തത്തിന്റെ ശിക്ഷ ഏറ്റ് നിഷ്കാസിതയായ ബ്രാഹ്മണകന്യക അധഃസ്ഥിതരുടെ സംരക്ഷകയായിതീരുന്നതാണ് 'മുച്ചിലോട്ട് ഭഗവതി' എന്ന തെയ്യപുരാവൃത്തത്തിന്റെ പ്രമേയം. ഇത്തരം പുരാവൃത്തങ്ങൾ സമൂഹജീവിതത്തിന്റെ ഭാഗമായിത്തീർന്നവയാണ്. ഭൂതകാലത്ത് നടന്ന ഒരു സംഭവമായി സമൂഹം ഉറച്ച് വിശ്വസിക്കുകയും പരിഗണിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഈ പുരാവൃത്തം അവരുടെ വൈകാരികസത്യം തന്നെയാണ്. ആഗ്രഹസാഫല്യത്തിന് മാത്രമല്ല ആപത്തിൽ നിന്നും രോഗത്തിൽ നിന്നും ദേശത്തെ രക്ഷിക്കുവാനും നാടിന് സൗഖ്യവും സമ്പത്തും നൽകുവാനും കഴിയുന്നവരാണ് 'തെയ്യം' എന്നവർ ഉറച്ച് വിശ്വസിക്കുന്നു.

പ്രകൃതിപ്രതിഭാസങ്ങളെ ഭയത്തോടുകൂടി നോക്കിനിൽക്കുകയും ആരാധിക്കുകയും അതിനെ വരുതിയിലാക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയും ചെയ്ത ഒരു ഭൂതകാലം മനുഷ്യനുണ്ടായിരുന്നു. അതീന്ദ്രിയശക്തികളോടുള്ള ഭയത്തിൽ നിന്നാണ് വിശ്വാസങ്ങൾ രൂപപ്പെട്ടത്. ഭയം തോന്നുന്നവയെ വിലക്കുകളിലൂടെ അകറ്റി നിർത്തുവാനും സമൂഹം ശ്രദ്ധിച്ചിരുന്നു. ഈ വിലക്കുകളും വിശ്വാസങ്ങളും സമൂഹത്തെ പല തരത്തിൽ നിയന്ത്രിച്ചിരുന്നു. മെരുക്കിയ സ്ത്രൈണചോദനകൾ ആരാധിക്കപ്പെടുകയും മെരുക്കപ്പെടാത്തവയെ ഉന്മൂലനം ചെയ്യുകയും സമൂഹത്തിൽ നടന്നുപോന്നിരുന്നു എന്നതിന് തെയ്യപുരാവൃത്തങ്ങൾ ദൃഷ്ടാന്തങ്ങളാണ്. ഏതൊരു സംസ്കാരത്തിന്റെയും അടിസ്ഥാനപരമായ സ്വഭാവസവിശേഷതകൾ ആ സമൂഹം സ്ത്രീക്ക് നൽകുന്ന പദവിയിലും വിലക്കുകളിലും പ്രതിഫലിക്കുന്നുണ്ട്. വിലക്കുകളിലും വിശ്വാസങ്ങളിലും ഏറെ ബന്ധിതരായിരുന്നത് സ്ത്രീകളായിരുന്നു. ആണധികാരവ്യവസ്ഥിതിയുടെ പീഡനങ്ങൾ ഏറ്റുവാങ്ങപ്പെട്ട സ്ത്രീസമൂഹത്തിന്റെ ആവിഷ്ക്കരണമാണ് ഓരോ തെയ്യവും. നിലവിലുണ്ടായിരുന്ന വ്യവസ്ഥകളോടും അവ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ദുരനുഭവങ്ങളോടും വിധേയത്വം ഭാവിക്കുമ്പോൾ തന്നെ കൂട്ടായ്മയുടെ മനസ്സിൽ നിഗൂഢമായി എരിയുന്ന രോഷത്തിന്റെ മുഖം ഉറഞ്ഞാടിതിമർക്കുന്ന തെയ്യക്കോലങ്ങളിൽ

ദർശിക്കാവുന്നതാണ് (വസന്തകുമാരി 2000:89). സാമൂഹികാചാരങ്ങളുടെയും പുരുഷമേധാവിത്വത്തിന്റെയും പീഡനത്തിനിരയായ സ്ത്രീയുടെ ദേവതാപരിണാമത്തിന്റെ കഥയാണ് മുച്ചിലോട്ട് ഭഗവതിയുടെ തെയ്യപുരാവൃത്തത്തിലുള്ളത്.

മാനവരാശിയുടെ അനുഭവങ്ങളുടെ സഞ്ചയം എന്ന നിലയിൽ എന്ന നിലയിൽ സവിശേഷപ്രാധാന്യം അർഹിക്കുന്നവയാണ് പുരാവൃത്തങ്ങൾ. ഓരോ ദേശത്തിനും മതത്തിനും കൂട്ടായ്മയ്ക്കും അവരുടേതായ പുരാസങ്കല്പങ്ങളുണ്ട്. പുരാവൃത്തങ്ങൾ നിലനിൽക്കുന്നു എന്നതിനർഥം അവയ്ക്ക് സമൂഹത്തിൽ ഏതെങ്കിലും തരത്തിലുള്ള ധർമം നിറവേറ്റാനുണ്ട് എന്നുള്ളതാണ്. ഉത്ഭവാവസ്ഥയിൽ എല്ലാ പുരാവൃത്തങ്ങളും ബീജരൂപത്തിലായിരിക്കണം. പിന്നീട് വരുന്ന ഓരോ തലമുറയും അവരുടെ ഇച്ഛയ്ക്കനുസരിച്ച് പലതും കൂട്ടിച്ചേർത്തിരിക്കാം. അതോടെ ആദ്യകാലത്ത് ഉദ്ദേശിക്കപ്പെട്ട അർഥം നഷ്ടപ്പെട്ട് പോകുകയോ തെറ്റിദ്ധാരണമൂലം കൽപിക്കപ്പെട്ട പുതിയ അർഥങ്ങളോട് പലതും കൂട്ടിച്ചേർക്കപ്പെടുകയോ ചെയ്തു കാണണം. അങ്ങനെ സങ്കീർണതയിൽ നിന്ന് സങ്കീർണതയിലേക്ക് ആണ് പുരാവൃത്തങ്ങളുടെ പോക്ക്.

പുരാവൃത്തപഠനങ്ങളിൽ ലെവിസ്ട്രോസിന്റെ ഘടനാത്മകവിശകലന പദ്ധതി മൗലികവിഛേദങ്ങളാണ് സൃഷ്ടിച്ചത്. പ്രപഞ്ചഘടന മൗലികമായി ദ്വന്ദ്വവൈരുധ്യങ്ങളുടെ സമതുലനത്തിലാണെന്നും, മനുഷ്യമസ്തിഷ്കത്തിന്റെ പ്രവർത്തനവും ഇതിൽനിന്നും ഒഴിവല്ലെന്നും, അതുകൊണ്ട് മനുഷ്യസൃഷ്ടിയായ പുരാവൃത്തങ്ങളും ഈ നിയമത്തെ അനുസരിക്കുന്നു എന്നുമുള്ള അടിസ്ഥാനതത്വത്തിൽ ഊന്നിക്കൊണ്ടുള്ളതാണ് ലെവിസ്ട്രോസിന്റെ ഘടനാത്മകവിശകലനം. ലെവിസ്ട്രോസിനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പുരാവൃത്തത്തിന്റെ ആഖ്യാനശൈലി, സംഗീതം, വാക്യഘടന എന്നിവയൊന്നും പ്രധാനമല്ല. പുരാവൃത്തത്തിലെ കഥയ്ക്കാണ് പ്രാധാന്യം. ഭാഷയുടെ സാമാന്യതലങ്ങളിൽ നിന്ന് അടർത്തിമാറ്റി ഉയർന്നതും സവിശേഷമായ

തും ആയ തലങ്ങളിൽ സ്ഥാപിക്കപ്പെടുമ്പോഴേ പുരാവൃത്തത്തിന് അർഥം ലഭിക്കൂ. ഏതൊരു നൈരന്തര്യത്തെയും ഘടകങ്ങളായാണ് മനുഷ്യൻ ഉൾക്കൊള്ളുന്നത്. ഈ ഘടകങ്ങൾ വിപരീതദ്വന്ദ്വങ്ങളായിരിക്കുകയും ചെയ്യും. മനുഷ്യന്റെ എല്ലാ അറിവുകളും വിപരീതദ്വന്ദ്വങ്ങളും ഇടനിലകളും ചേർന്ന് സൃഷ്ടിക്കുന്നതാണ്. വൈരുധ്യങ്ങൾ വിശദീകരിക്കാൻ ഒരു സംസ്കാരത്തിന് കഴിയാതെ വരുമ്പോൾ പ്രതിരൂപാത്മകവ്യാഖ്യാനങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുക സ്വാഭാവികമാണ്. സംസ്കാരത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന എന്തിനെയും അതിന്റെ ആധാരമായി സ്വീകരിക്കാവുന്ന വിപരീതദ്വന്ദ്വത്തിലേക്ക് ചുരുക്കാനാവുമെന്നാണ് ലെവിസ്ട്രോസിന്റെ പക്ഷം. നിരവധി രൂപാന്തരപ്രക്രിയകളിലൂടെ ഈ അടിസ്ഥാനദ്വന്ദ്വം അതിന്റെ പ്രകടിതരൂപത്തിലെത്തിച്ചേരുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ആധുനികമെന്ന് തോന്നുന്ന ഉപരിതലത്തിലല്ല പുരാവൃത്തങ്ങളുടെ അർഥം അന്വേഷിക്കേണ്ടതെന്നും ഉപരിതലത്തെ നിയന്ത്രിക്കുന്നതും ആഴത്തിൽ സ്ഥിതിചെയ്യുന്നതുമായ വിപരീതദ്വന്ദ്വങ്ങളെയാണ് കണ്ടെത്തേണ്ടത് എന്നും ലെവിസ്ട്രോസ് പറയുന്നുണ്ട് (ഭക്തവത്സല റെഡ്ഡി 2004:296).

വിശകലനത്തിനുവേണ്ടി പുരാവൃത്തത്തിലെ കഥയെ ഘടകയൂണിറ്റുകളാക്കുന്നു. ഈ യൂണിറ്റുകൾ വേറിട്ടല്ല ഒരു സംഘാതമായാണ് നിലനിൽക്കുന്നത്. സംഘാതങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള ബന്ധമാണ് പുരാവൃത്തത്തെ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. പുരാവൃത്തത്തിലെ കഥയെ ചെറുവാക്യങ്ങളായി വിഭജിക്കാം. കഥയുടെ അടിസ്ഥാന ഏകകങ്ങളായ ഈ ചെറുവാക്യങ്ങളെയാണ് 'മിഥീമുകൾ' എന്നുവിളിക്കുന്നത്. ഇവയിൽ മനുഷ്യമനസ്സിലെ അടിസ്ഥാന വൈരുധ്യങ്ങളെ ദർശിക്കാം. ഘടകയൂണിറ്റുകളെ ഇടത്തുനിന്ന് വലത്തോട്ട് അക്ഷതലത്തിലും മുകളിൽനിന്ന് താഴോട്ട് ലംബതലത്തിലും ബന്ധിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് ലെവിസ്ട്രോസ് പുരാവൃത്തവിശകലനം നടത്തുന്നത്.

അറിവുകൊണ്ട് വിജയം നേടിയപ്പോൾ സമുദായം ഭ്രഷ്ട് കല്പിച്ചതിനാൽ അപമാനഭാരത്താൽ ജീവൻ വെടിഞ്ഞ വിദ്യാസമ്പന്നയായ ബ്രാഹ്മണ

കന്യകയാണ് മുച്ചിലോട്ടമ്മ, മുച്ചിലോട്ട് പോതി, എന്നീ പേരുകളിലെല്ലാം പ്രസിദ്ധയായ മുച്ചിലോട്ട് ഭഗവതി. മുച്ചിലോട്ട് ഭഗവതിയുടെ പുരാവൃത്തത്തിലെ മിഥീമുകളെ ഇപ്രകാരം ക്രമീകരിക്കാം.

1. വേദാന്തതർക്കശാസ്ത്രങ്ങൾക്ക് പ്രസിദ്ധിയാർജിച്ച രയാരമംഗലത്ത് മന
2. മക്കളില്ലാതെ വിഷമിച്ചു നില്ക്കുന്ന മനയിലെ നമ്പൂതിരി
3. രാജരാജേശ്വരിയുടെ കൃപയാൽ നമ്പൂതിരിക്ക് പെൺകുഞ്ഞ് ജനിക്കുന്നു
4. വേദാന്തതർക്കവിഷയങ്ങളിൽ നിപുണയായ ബ്രാഹ്മണകന്യകയുടെ കീർത്തി പ്രചരിക്കുന്നു
5. കന്യകയുടെ പാണ്ഡിത്യത്തിനു മുന്നിൽ തലകുനിക്കുന്ന പുരുഷവർഗം
6. കുതന്ത്രങ്ങളാൽ അവളെ പരാജയപ്പെടുത്താനുള്ള യാഥാസ്ഥിതികരുടെ ഗൂഢാലോചന
7. മുറച്ചെറുക്കനുമായുള്ള വിവാഹം നടത്തി കന്യകയെ കുടുംബിനിയാക്കി തളച്ചിടാൻ തീരുമാനിക്കുന്നു
8. വേദശാസ്ത്രവാഗ്വാദത്തിലൂടെ നമ്പൂതിരിമാരെ തോല്പിക്കണമെന്നു നാടുവാഴി പണ്ഡിതയായ കന്യകയോട് അഭ്യർത്ഥിക്കുന്നു
9. പുരുഷനേക്കാൾ കരുത്തുള്ളവളാണ് സ്ത്രീ എന്ന തിരിച്ചറിവ് കന്യകക്കുണ്ടാവുന്നു
10. കന്യക വാഗ്വാദത്തിലൂടെ നമ്പൂതിരിമാരെ തോല്പിക്കുന്നു
11. ഏറ്റവും വലിയ വേദനപ്രസവവേദന എന്നും ഏറ്റവും വലിയ സുഖം രതിസുഖം എന്നും, വാഗ്വാദത്തിലൂടെ ഉന്നയിക്കപ്പെട്ട ചോദ്യത്തിന് കന്യക ഉത്തരം നൽകുന്നു

12. ഇങ്ങനെ ശരിയുത്തരം നല്കിയ കന്യക ഇത് രണ്ടും അനുഭവിച്ചവളാവാം എന്ന് വിശ്വസിച്ച് അവളെ സമുദായഭ്രഷ്ട് നടത്തുന്നു
13. പടിയടച്ച് പിണ്ഡം വെച്ച് പുറത്താക്കപ്പെട്ട കന്യക അഗ്നികുണ്ഡത്തിൽ എടുത്തു ചാടുന്നു
14. അതുവഴി വന്ന വാണിയൻ അഗ്നികുണ്ഡത്തിലേക്ക് എണ്ണ ഒഴിക്കുന്നു
15. അഗ്നിശുദ്ധി വരുത്തിയ കന്യക മുച്ചിലോടന് അനുഗ്രഹം കൊടുക്കുന്നു
16. വീട്ടിലുള്ള വാണിയന്റെ എണ്ണത്തൊട്ടി നിറഞ്ഞുതുളുമ്പുന്നു.
17. മുച്ചിലോടന്റെ ആരാധനാമൂർത്തിയായി ലോകരുടെ മുച്ചിലോട്ട് ഭഗവതിയായി മാറുന്നു.

ഇപ്രകാരം പുരാവൃത്തത്തിലെ കഥയിലെ ആവശ്യമില്ലാത്ത ഭാഗങ്ങൾ ഒഴിവാക്കി അതിനെ ചെറിയ ഘടകയൂണിറ്റുകളാക്കി മാറ്റാം. അക്ഷതലത്തിന് കോട്ടം തട്ടാത്ത വിധത്തിൽ ലംബതലബന്ധം കണ്ടെത്തുന്നതിനു വേണ്ടി സമാനബന്ധമുള്ള വാക്യങ്ങളെ മുകളിൽ നിന്ന് താഴോട്ട് എഴുതുന്നു. അക്ഷതലബന്ധം നഷ്ടപ്പെടാതിരിക്കാൻ വാക്യങ്ങളെ ഇടത്തുനിന്ന് വലത്തോട്ടും ക്രമത്തിലെഴുതുന്നു. പുരാവൃത്തത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനഘടനയുടെ ചുരുക്കിയ രൂപമാണ് ഇങ്ങനെ ക്രോഡീകരിക്കുമ്പോൾ ലഭിക്കുന്നത്.

കോളം 1 : സവർണത

കോളം 2 : അവർണത

കോളം 3 : പുരുഷൻ

കോളം 4 : സ്ത്രീ

കോളം 5 : ഊഷരത

കോളം 6 : ഉർവ്വരത

ഇപ്രകാരം സിന്റാഗ് മാറ്റിക് സ്ട്രക്ചറിൽ നിന്നും പാരഡിഗ് മാറ്റിക് സ്ട്രെക്ചറിലേക്കും അവിടെ നിന്ന് പാരഡൈംമിലേക്കും എത്തിയാൽ മി

ത്തിലെ സന്ദേശം കണ്ടുപിടിക്കാമെന്ന് ലെവിസ്ട്രോസ് പറയുന്നു. അതി നാൽ ഈ അധോതലഘടനയിൽനിന്ന് അടിസ്ഥാനവൈരുദ്ധ്യങ്ങളായ സവർണ്ണത ×അവർണ്ണത, പുരുഷൻ ×സ്ത്രീ, ഊഷരത ×ഉർവ്വരത എന്നിവ യിലേക്ക് എത്താം.

1					
				2	
					3
			4		
			5		
		6			
		7			
			8		
			9		
			10		
			11		
		12			
				13	
	14				
					15
					16
					17

കോളം ഒന്നിലെ മിഥീമുകൾ സവർണമേധാവിത്വവും പുരുഷാധി പത്യവും നിലനിന്നിരുന്ന സമൂഹത്തിലെ യാഥാസ്ഥിതികരുടെ പ്ര വർത്തികളെയും അനന്തരഫലങ്ങളെയും സൂചിപ്പിക്കുന്നു. രണ്ടാമത്തെ

കോളത്തിൽ ജാതിപരമായ ഉച്ചനീചത്വങ്ങൾ അനുഭവിക്കേണ്ടിവന്ന അവർണസമുദായത്തിലെ പുരുഷനെക്കുറിച്ചുള്ള സൂചന ഉൾക്കൊള്ളുന്നു. മൂന്നും നാലും കോളങ്ങളിലെ മിഥിമുകൾ അക്കാലത്തെ സ്ത്രീപുരുഷന്മാരുടെ സാമൂഹ്യാവസ്ഥയെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. ബ്രാഹ്മണ്യം കൊടികുത്തി വാണ സമൂഹത്തിൽ അറിവിന്റെയും അധികാരത്തിന്റെയും കുത്തക പുരുഷനിൽ മാത്രം ഒതുങ്ങിനിന്നിരുന്നു. എന്നാൽ സ്ത്രീയുടെ അവസ്ഥ വളരെ പരിതാപകരമായിരുന്നു. പണ്ഡിതയായ അവൾ സവർണസമുദായത്തിൽ ഉൾപ്പെട്ടവളായിരുന്നിട്ടുകൂടി സ്വാതന്ത്ര്യം ഉണ്ടായിരുന്നില്ല. സ്ത്രീയെ അടിച്ചമർത്തുന്ന അധീശവ്യവസ്ഥയുടെ വക്താവായിരുന്ന പുരുഷവർഗം സ്ത്രീയുടെ പാണ്ഡിത്യത്തെ അംഗീകരിക്കാൻ തയ്യാറല്ലായിരുന്നു. അതുകൊണ്ട് തന്നെ അധീശവർഗതാല്പര്യങ്ങൾക്കെതിരെ പോരാടുന്ന സ്ത്രീ അവരുടെ കണ്ണിലെ കരടാവുന്നു. ബ്രാഹ്മണകന്യകയോടുള്ള നമ്പൂതിരിമാരുടെ ചോദ്യങ്ങൾ ഗൂഢാലോചനയുടെ ഭാഗമായി മുൻകൂട്ടി തീരുമാനിച്ച പ്രകാരമായിരുന്നു. കന്യകയുടെ പാണ്ഡിത്യത്തെ അപമാനിച്ച് അവളെ കളങ്കിതയാക്കി മാറ്റുക എന്ന ലക്ഷ്യമാണ് ആ ചോദ്യങ്ങൾക്ക് പിന്നിലുള്ളത്. അതുകൊണ്ട് തന്നെ ഇവരുടെ ചോദ്യങ്ങൾക്ക് കന്യക മറുപടി നൽകിയില്ല എങ്കിൽ പണ്ഡിത എന്ന രീതിയിൽ അവൾ അവർക്കു മുന്നിൽ പരാജയപ്പെടും. മറുപടി പറഞ്ഞാലോ ഈ രണ്ടു സുഖവും അനുഭവിച്ചവളാണെന്ന് ആക്ഷേപിച്ച് കന്യകയെ കളങ്കിതയാക്കി ചിത്രീകരിക്കാം. ഇത്തരമൊരു ഗൂഢാലോചന ഈ ചോദ്യങ്ങൾക്ക് പിന്നിൽ ഒളിഞ്ഞിരിപ്പുണ്ട്.

സ്ത്രീയുടെ ധൈഷണികവ്യാപാരത്തെ അമർച്ച ചെയ്യാൻ വിവാഹം നടത്തി അവളെ കുടുംബിനിയാക്കി തളച്ചിടാനാണ് പുരുഷൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. കലഹിക്കുന്നവളായും ചോദ്യം ചെയ്യുന്നവളായും ചിത്രീകരിച്ച് പരിഹാസത്തിലൂടെ അവളെ പാമരയാക്കാനാണ് ശ്രമിക്കുന്നത്. സവർണമേധാവിത്തവും പുരുഷമേധാവിത്തവും നിലനില്ക്കുന്ന സമൂഹ

ത്തിൽനിന്ന് നിഷ്കാസിതയായി അഗ്നികുണ്ഡത്തിൽ ചാടി മരണത്തിന് കീഴടങ്ങുന്ന കന്യക ഊഷരമായ അവസ്ഥ സമൂഹത്തിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ട്. കൂടാതെ അനപത്യതാദുഃഖം അനുഭവിക്കുന്ന നമ്പൂതിരിയുടെ രയരമംഗല ത്ത് മന അനന്തരാവകാശികൾ ഇല്ലാതെ ഊഷരമായി പോകുമോ എന്ന വിഷമത്തോടെ ജീവിക്കുന്ന അവസ്ഥയും പ്രദാനം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ തൊട്ടടുത്ത കോളം ഊഷരതയ്ക്ക് വിരുദ്ധമായി ഉർവരതയുടെ ഉയിർപ്പിന്റെ സൂചനകൾ പ്രദാനം ചെയ്യുന്നു. കന്യകയുടെ മരണത്തിലൂടെ സമൂഹം ഊഷരമാവുന്നുണ്ട്. പിന്നീട് ദേവതയായി പരിണമിച്ച് അശരണർക്കും അധഃസ്ഥിതർക്കും സംരക്ഷകയാവുന്നു. മാത്രമല്ല ലോകത്തിന് തന്നെ ഐശ്വര്യവും സമാധാനവും പ്രദാനം ചെയ്യുന്ന ഐശ്വര്യലക്ഷ്മിയായി സമാരാധ്യയായ മൂർത്തിയായി, ഭഗവതിയായി ഉയിർത്തെഴുന്നേല്ക്കുന്നു.

"പുരാവൃത്തത്തിന് പലപ്പോഴും യാഥാർത്ഥ്യവുമായി നേർക്കുനേർ ബന്ധമുണ്ടായികൊള്ളണമെന്നില്ല. ഒരു കൂട്ടായ്മയുടെ സാധ്യതകളും ശേഷികളും ഉൾക്കൊള്ളുന്നവയായിരിക്കും അവ" (ഭക്തവത്സല റെഡ്ഡി 2004:306). യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ പരിമിതികളെ മറികടക്കാനുള്ള ശ്രമമാണ് പുരാവൃത്തങ്ങൾ. വൈരുധ്യങ്ങളിലൂടെയും സമീകരണങ്ങ ളിലൂടെയുമുള്ള അന്വേഷണം പുരാവൃത്തത്തിന്റെ അടിസ്ഥാന വൈരു ധ്യങ്ങളിലേക്ക് കൊണ്ടെത്തിക്കുന്നു. സവർണത, അവർണത എന്ന വൈരുധ്യത്തെ ദേവതയെ കീഴാളരുടെ ആരാധ്യയായ ഭഗവതിയാക്കി മാറ്റുന്ന വൈരുധ്യം കൊണ്ട് സമീകരിക്കുന്നുണ്ട്. പുരുഷാധികാരം എന്നത് വിജ്ഞാനവുമായി ഒത്തുനിൽക്കുന്ന ഒന്നാണ്. അതിനെ മറികടക്കാൻ സ്ത്രീക്ക് രണ്ടാംകിട പദവി ചിത്രീകരിച്ച് നൽകാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. വിജ്ഞാന ത്തിന്റെ പിൻബലത്തിലാണ് അവൾക്ക് ഒന്നാംകിട പദവി ലഭിക്കുന്നത്. ആ സ്ത്രീയെയാണ് പാമരയും കളങ്കിതയും ആക്കി മാറ്റി മരണത്തി ലേക്ക് തള്ളിവിടുന്നത്. അതേ സമൂഹം തന്നെയാണ് ജാതീയതയുടെ പേരിൽ മുച്ചിലോടനെ അവർണനാക്കുന്നതും. സമൂഹത്തിൽ പാണ്ഡിത്യം

പുരുഷനോടൊപ്പമാണ് ഉള്ളതെങ്കിൽ പുരാവൃത്തത്തിൽ പാണ്ഡിത്യം സ്ത്രീയോടൊപ്പമാണ്. കന്യകയുടെ മരണത്തിലൂടെ ഊഷരമായ സമൂഹത്തെ കന്യകയെ ദേവതയാക്കി മാറ്റുക എന്ന ഉർവരതയിലൂടെ സമീകരിക്കുന്നുണ്ട്. സമൂഹത്തിൽ അന്ന് നിലവിലിരുന്ന യാഥാർത്ഥ്യത്തെ തിരിച്ചിട്ടിട്ട് ഉള്ള വൈരുധ്യങ്ങളാണ് ഈ പുരാവൃത്തത്തിൽ നിലനില്ക്കുന്നത്. ഈ വൈരുധ്യങ്ങളിൽ തെളിയുന്ന ഒരു വിഭാഗം അധികാരം മുഴുവൻ കയ്യാളുന്നവരും മറുവിഭാഗം അധികാരപ്രയോഗത്തിന് വിധേയരായി പീഡനങ്ങൾ ഏറ്റുവാങ്ങേണ്ടി വരുന്നവരുമാണ്. സവർണതxഅവർണത, പുരുഷൻxസ്ത്രീ, ഊഷരതxഉർവരത എന്നീ അടിസ്ഥാന വൈരുധ്യങ്ങളും അവയെ സമീകരിക്കാനുമുള്ള ത്രൂപാത്മകമായ ശ്രമവുമാണ് മുച്ചിലോട്ട് ഭഗവതിയുടെ പുരാവൃത്തം. അടിസ്ഥാനപരമായ വൈരുധ്യത്തെ യുക്തിപരമായി മറികടക്കാനുള്ള ശ്രമമാണ് ഇത്. പുരാവൃത്തത്തിന് ആന്തരികമായ ലംബതല ഘടനയുണ്ടെന്നും ഈ ഘടന നിരവധി പരിവർത്തനങ്ങൾക്കുശേഷമാണ് ഉപരിതലത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നതെന്നുമുള്ള ലെവിസ്ട്രോസിന്റെ കണ്ടെത്തൽ സാംസ്കാരികാന്വേഷണങ്ങളിൽ ഇന്നും പ്രസക്തമാണ്.

ഭൂമിയുടെയും പ്രകൃതിയുടെയും പ്രതിരൂപമായി അമ്മദൈവ സങ്കൽപ്പങ്ങളെ വായിച്ചെടുക്കാം. സ്ത്രീ എന്നപോലെ അമ്മദൈവങ്ങളും ഉർവരതയുടെ പ്രതീകങ്ങളാണ്. ഉത്തരകേരളത്തിലെ തെയ്യം എന്ന അനുഷ്ഠാനകലാരൂപത്തിൽ സ്ത്രീ എന്തായിരിക്കണം എന്ന സങ്കല്പത്തിന്റെ ആവിഷ്കരണങ്ങൾ ഉണ്ട്. പഴയകാലത്ത് തെയ്യപുരാവൃത്തങ്ങൾ വിനിമയം ചെയ്തു ഒരു ജീവിതസംസ്കാരത്തിന്റെ വീക്ഷണമല്ല ഇന്നത്തെ പുതുതലമുറയിൽ വിനിമയം ചെയ്യുന്നത്. മുച്ചിലോട്ട് ഭഗവതി എന്ന തെയ്യത്തെ ആധാരമാക്കി എഴുതിയ അംബികാസുതൻ മാങ്ങാടിന്റെ "മുച്ചിലോട്ടമ്മ" എന്ന ചെറുകഥ ഇതിന് ദൃഷ്ടാന്തമാണ്. സമകാലിക ജീവിതപ്രശ്നങ്ങളെ മൂർച്ചയോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥ സമകാല രാഷ്ട്രീയ സാമൂഹ്യാവസ്ഥകൾ സാധാരണക്കാരിൽ ഏല്പിക്കുന്ന നൊമ്പരങ്ങളും

അത് ദൈവത്തിന്റെ തന്നെ നൊമ്പരമായി മാറുന്ന അവസ്ഥയും അവതരിപ്പിക്കുന്നു. പുതിയ കാലത്ത് തിന്മകളെ ചെറുക്കാൻ, പുതിയ കാലത്തെ പെൺകുട്ടികളെ സംരക്ഷിക്കാൻ മുച്ചിലോട്ടമ്മപോലും കൂടുതൽ ശക്തിസ്വരൂപിണിയായി മാറേണ്ടിയിരിക്കുന്നു എന്നും കഥ വിനിമയം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. നവോത്ഥാന ആശയങ്ങളും സ്ത്രീമുന്നേറ്റങ്ങളും വീണ്ടും ചർച്ചയാകുന്ന കേരളത്തിന്റെ സാംസ്കാരികപരിസരത്ത് മുച്ചിലോട്ടമ്മയുടെ പുതിയപാഠങ്ങളും സാംസ്കാരികപഠനങ്ങളും കൂടുതൽ ശ്രദ്ധ അർഹിക്കുന്നവ തന്നെ.

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

കരിപ്പത്ത്, ആർ.സി., *തെയ്യ പ്രപഞ്ചം*, കൈരളി ബുക്സ്, കണ്ണൂർ, 2012.

ഭക്തവത്സല റെഡ്ഡി, എൻ., *ഫോക്‌ലോർ പഠനം: സിദ്ധാന്തതലം,* കറന്റ് ബുക്സ്, 2004.

ഭാസ്കരനുണ്ണി,പി., *പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിലെ കേരളം*, സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, 2012.

വിഷ്ണുനമ്പൂതിരി, എം.വി., *പുരാവൃത്തപഠനം,* മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2010.

വസന്തകുമാരി, പി., *ഫോക്‌ലോറിലെ സ്ത്രീസ്വത്വ നിർമ്മിതി*, ഫോക്‌ലോർ ഫെല്ലോസ് ഓഫ് മലബാർ ട്രസ്റ്റ്, പയ്യന്നൂർ, 2000.

രാഘവൻ, പയ്യനാട്*, ഫോക്‌ലോർ*, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 1986.

സന്തോഷ്*,* യു.പി*., തെയ്യം പ്രകൃതി സ്ത്രീത്വം*, കബനി ബുക്സ്, കണ്ണൂർ, 2011.

സോമൻ*,* പി., *അമ്മദൈവവും സംസ്കാരവും*, പ്രഭാത് ബുക്സ്, തിരുവനന്തപുരം, 2003.

തുടി റിസർച്ച് ജേണൽ
ISSN – 2320–8880
ലക്കം – 4 വോള്യം – 9

വിനോദ് എൽ

കല്ലേക്കുളങ്ങര രാഘവപ്പിഷാരടിയുടെ കാവ്യലോകം: സാമാന്യപരിചയം

സംഗ്രഹം

മധ്യകാല മലയാള കവികളിലൊരാളായ, ക്ഷേത്രത്തിലെ 'കഴകരു'ടെ തലമുറയിൽപ്പെട്ട രാഘവപ്പിഷാരടി കല്ലേക്കുളങ്ങര ദൈവതസങ്കല്പ ത്തോട് മതകേന്ദ്രിതഭക്തി പുലർത്തിയിരുന്നു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ രചന കളിൽ തെളിഞ്ഞുകാണാവുന്ന ഈ ഭക്തിസങ്കല്പത്തെ മുൻനിർത്തി കവിയുടെ കാവ്യലോകത്തെ സാമാന്യമായി പരിചയപ്പെടുത്തുകയാണ് ഈ പ്രബന്ധത്തിൽ.

താക്കോൽവാക്കുകൾ

ദേശം, ചരിത്രം, വിശ്വാസം

കല്ലേക്കുളങ്ങര രാഘവപ്പിഷാരടിയും ഏമൂർ ഭഗവതിക്ഷേത്രവും

പാലക്കാട് രാജവശം അവരുടെ കാവൽ ദേവതയായാണ് കല്ലേക്കുള ങ്ങര ഏമൂർ ഹേമാംബിക ഭഗവതിയെ ആരാധിച്ചിരുന്നത്. കല്പാത്തി ക്ഷേ ത്രപ്രതിഷ്ഠയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് ക്ഷേത്രത്തിനു മുന്നിൽ സ്ഥാപിച്ചിരിക്കുന്ന കരിങ്കൽ സ്തൂപത്തിലെ കോലെഴുത്ത് രേഖ അതിനു തെളിവാണ്[1]. ഈരേ ഖയനുസരിച്ച് പാലക്കാട് രാജവംശത്തിന് കല്ലേക്കുളങ്ങര ഭഗവതിയോ

ടുള്ള വിശ്വാസം എത്രമാത്രം ആഴത്തിലുള്ളതായിരുന്നുവെന്ന് മനസ്സിലാക്കാം. ഈ കോലെഴുത്തിൽ സൂചിപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന ഇട്ടിക്കോമ്പിയച്ചന്റെ രാജസദസ്സിലെ അംഗമായിരുന്നു കല്ലേക്കുളങ്ങര രാഘവപ്പിഷാരടി.

കല്ലേക്കുളങ്ങര ഭഗവതിക്ഷേത്രത്തിന്റെ അല്പം തെക്കുമാറിയുള്ള ശിവക്ഷേത്രത്തിന്റെ വടക്കേനടയിൽ മതിലിനോടു ചേർന്നുള്ള ആണ്ടാംപിഷാരമാണ് രാഘവപ്പിഷാരടിയുടെ തറവാട്. ജനിച്ചത് മലപ്പുറം ജില്ലയിലെ പെരിന്തൽമണ്ണ താലൂക്കിലെ മേലാറ്റൂർ തൃപ്പാക്കര പിഷാരത്താണ്. അവിടത്തെ സത്യഭാമ പിഷാരസ്യാരുടെ പുത്രനായിരുന്നു രാഘവപ്പിഷാരടി. അദ്ദേഹത്തിന് അഞ്ച് സഹോദരിമാരുണ്ടായിരുന്നു. പിതാവിനെക്കുറിച്ചുള്ള വിവരങ്ങളൊന്നും ലഭ്യമല്ല. രാഘവപ്പിഷാരടിക്ക് ജന്മനാൽ നടക്കാനും സംസാരിക്കാനുമുള്ള കഴിവില്ലായിരുന്നു. ഭർത്താവിന്റെ മരണശേഷം സത്യഭാമ പിഷാരസ്യാർ സുഖമില്ലാത്ത മകനെയും അഞ്ച് പെൺമക്കളെയും കൂട്ടി പാലക്കാട് കല്ലേക്കുളങ്ങരയിലെ ആണ്ടാംപിഷാരമെന്ന ബന്ധുഭവനത്തിൽ എത്തി. അങ്ങനെയാണ് രാഘവപ്പിഷാരടിയുടെ തറവാട് സാഹിത്യചരിത്രങ്ങളിൽ കാണുന്നതുപോലെ ആണ്ടാംപിഷാരമായിത്തീർന്നത്. (ഗോവിന്ദപ്പിള്ള 2017:401, പരമേശ്വരയ്യർ 1990:539) അമ്മ മകനെ കുളിപ്പിച്ച്, പട്ടുടുപ്പിച്ച് ഹേമാംബികാഭഗവതിയുടെ നടയ്ക്കൽ ഇരുത്തി; കണ്ണീരോടെ പ്രാർത്ഥിച്ചു. ആ അമ്മയ്ക്ക് ക്ഷേത്രത്തിൽ കഴകജോലിയും ലഭിച്ചു. ഭഗവതിയുടെ കടാക്ഷംകൊണ്ടാണ് രാഘവപ്പിഷാരടിക്ക് നടക്കാനും സംസാരിക്കാനുമുള്ള ശേഷി കൈവന്നതെന്നാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ കുടുംബത്തിൽ ഇപ്പോൾ ജീവിച്ചിരിക്കുന്നവർ കരുതിപ്പോരുന്നത്[2].രാഘവപ്പിഷാരടിയുടെ ജീവിതത്തിൽ ഉടനീളം കല്ലേക്കുളങ്ങര ക്ഷേത്രദേവതയോടുള്ള ഭക്തി ദൃഢമായി നിലയുറപ്പിച്ചിരുന്നു. സന്യാസസ്വഭാവമുള്ള ജീവിതമായിരുന്നു അദ്ദേഹത്തിന്റേത്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ മുക്തകങ്ങളിൽ ഭക്തിയുടെ നിദർശനങ്ങൾ കണ്ടെത്തുകയും സാധ്യമാണ്.

കല്ലായക്കുള മധ്യവാസിനി ശിവേ വല്ലായ്മ ഞാൻ വല്ലതും
വല്ലാതെ[3]പിഴചെയ്കിലാർദ്ര കൃപയാലെല്ലാം പൊറുത്തെന്നെ നീ
എല്ലാലോകവുമല്ലൽ തീർത്തു പരിപാലിക്കുന്ന നിൻ ചില്ലികൊ–
ണ്ടെല്ലാ നാളുമെനിക്കു നല്ലതുവരാൻ[4]മെല്ലെന്നു നോക്കേണമേ
കല്യാണം കളയറ്റനന്തമഹിമ കല്യാണപത്മാലയ
കല്യാണാലയേ ചാരുചാപമഹിഷി കല്ലായ്മ [5]സുധ്വംസിനി
കല്യാമൽ പരദേവതാഭഗവതി [6]കല്ലേക്കുളം വാണീടും
കല്യാണീ മമ സർവാദി പകരുന്ന കല്ലോലലോലേക്ഷണേ

(ഇതിലെ ആദ്യ നാലുവരി മാത്രമേ ഉള്ളൂരിന്റെ *കേരളസാഹിത്യ ചരിത്ര*ത്തിലും പി. ഗോവിന്ദപ്പിള്ളയുടെ *ഭാഷാസാഹിത്യചരിത്ര*ത്തിലും രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളു. ബാക്കി നാലുവരികൾ കവിയുടെ ബന്ധുക്കളിൽ നിന്നും കല്ലേക്കുളങ്ങര ഗ്രാമവാസികളിൽനിന്നും ഈ പ്രബന്ധകാരൻ ശേഖരിച്ചതാണ്[6]. അതിനാൽ ഇതിൽ പാഠഭേദങ്ങളുണ്ട്. രാഘവപ്പിഷാരടിയുടെ *'രാവണോത്ഭവം ആട്ടക്കഥ'* അഭിനയിക്കുന്നവർ ധനാശി പാടുമ്പോൾ ഈ ദേവീസ്തോത്രം ചൊല്ലാറുണ്ട്)

കല്ലേക്കുളങ്ങര രാഘവപ്പിഷാരടി പാലക്കാട് ഇട്ടിക്കോമ്പിയച്ചന്റെ സദസ്യനായിരുന്നു എന്ന് അദ്ദേഹത്തിന്റെ കൃതികളായ *വേതാളചരിതംകിളിപ്പാട്ടും പഞ്ചതന്ത്രം കിളിപ്പാട്ടും* സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു. ഇട്ടിക്കോമ്പിയച്ചന്റെ നിർദ്ദേശമനുസരിച്ചാണ് താൻ *വേതാളചരിതം* എഴുതിയതെന്ന് ആ കൃതിയുടെ ആരംഭത്തിൽ പിഷാരടിതന്നെ വ്യക്തമാക്കുന്നു.

> അതിപാമരനഹം മതിപോലിട്ടിക്കോമ്പി–
> ക്ഷിതിപാജ്ഞയാ പുനരിതു ഭാഷയാക്കുവാൻ:
> തരണിനിയോഗത്താലരുണൻപോലും തമോ–
> ഹരണം ചെയ്യുന്നീലേ കിരണമില്ലായ്കിലും?
> (പരമേശ്വരയ്യർ 1990:540).

എന്ന് *വേതാളചരിത*ത്തിന്റെആരംഭത്തിലും,

ഹരിചരണസരസിജ മധൂളിമധുവ്രതൻ
ഹാരിദ്രവർണ്ണപ്രഭഞ്ജനാംഗപ്രഭൻ
വിമതവനദവദഹനബാഹു പ്രതാപവാൻ
വീര്യാഭിരാമനിട്ടിക്കോമ്പിമന്നവൻ
പലരുമറിവതിനു ശുഭകഥകളിതി ഭാഷയായ്–
പ്പാടീടുമാറാക്കുവാൻ നിയോഗിക്കയാൽ
മതിമഹിമമയി ചെറുതുമില്ലെന്നിരിക്കിലും(ibid:540)

എന്ന് അവസാനഭാഗത്തും കാണുന്നു. *പഞ്ചതന്ത്രം കിളിപ്പാട്ടി*ൽ

കൂടലർക്കാലനിട്ടിക്കോമ്പി മന്നവൻ
ഗൂഢമാം പഞ്ചതന്ത്രം ഭാഷയാക്കുവാൻ
മൂഢനാമെന്നോടു ശാസനം ചെയ്കയാൽ–
ത്തേടുന്നു ഞാനിതിന്നാഗ്രഹം മാനസേ(ibid:540)

എന്നിങ്ങനെ ഒരു പ്രസ്താവന കാണുന്നു. കൂടാതെ 1757–ൽ പാലക്കാട്ടു കോട്ടയ്ക്കു സ്ഥലം നിർണ്ണയിക്കാനും തറക്കല്ലിടാനും കുറ്റിയടിക്കാനും മുഹൂർത്തം നിശ്ചയിച്ചത് ഇട്ടിക്കോമ്പിയച്ചന്റെ നിർദ്ദേശപ്രകാരം പിഷാരടിയായിരുന്നു എന്നാണ് പഴമക്കാർ പറയുന്നത്. (ibid:540)ജ്യോതിശ്ശാസ്ത്രത്തിലും തച്ചുശാസ്ത്രത്തിലും വിദഗ്ധനായിരുന്നതിനാലാണ് അദ്ദേഹം രാഘവപ്പിഷാരടിയെ അതിനായി നിയോഗിച്ചത്.

രാഘവപ്പിഷാരടി സ്ഥാനം നിശ്ചയിച്ച സ്ഥലത്ത് പണിത കോട്ട കരിങ്കല്ലുകൊണ്ടാണ് നിർമ്മിച്ചത്. കരിങ്കല്ലുകൊണ്ടു നിർമ്മിച്ച ആദ്യത്തെ കോട്ടയാണ് പാലക്കാട് കോട്ട. അർത്ഥശാസ്ത്രപ്രകാരമുള്ള ജലദുർഗ്ഗയും മഹീദുർഗ്ഗയും ഒത്തുചേർന്ന കോട്ടയാണ് പാലക്കാട് കോട്ട എന്നൊരു പ്രത്യേകതയുമുണ്ട്. ഇട്ടിക്കോമ്പിയച്ചനെ ഹൈദരലി ബന്ധിച്ച് ശ്രീരംഗപട്ടണത്തേയ്ക്കു കൊണ്ടുപോയ(ibid:540)തിനുശേഷം പാലക്കാട്ടു രാജാവായത് ഇട്ടിപ്പങ്ങിയച്ചനായിരുന്നു. അദ്ദേഹത്തിന് കലകളോടും സംഗീതത്തോടും വലിയ താല്പര്യമില്ലായിരുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ രാഘവപ്പിഷാരടിയോടും അദ്ദേ

ഹത്തിന് അത്ര പ്രിയമില്ലായിരുന്നു. തുടർന്ന് കവി കല്ലേക്കുളങ്ങരയിൽ തിരിച്ചെത്തുകയും ശിഷ്ടകാലം ദേവിയെ മാത്രം ഉപാസിച്ച് കഴിഞ്ഞുവെന്നുമാണ് കരുതിപ്പോരുന്നത്[7]. അവിടെ കഴിയുന്ന അവസരത്തിലാണ് *സേതുമാഹാത്മ്യം കിളിപ്പാട്ട്* എഴുതിയതത്രേ. ഇതാണ് രാഘവപ്പിഷാരടിയുടെ അവസാനത്തെ കൃതി എന്ന് പറയപ്പെടുന്നു. ഈ ഭഗവതി ക്ഷേത്രത്തിന്റെ സമീപത്തുള്ള കുളത്തിനരുകിലെ പൂളമരച്ചുവട്ടിൽ കല്ലേക്കുളങ്ങര ഒരു ഏകാദ്ധ്യാപകവിദ്യാലയം നടത്തിയിരുന്നതായി ഉള്ളൂർ പറയുന്നുണ്ട്. (ibid:539)'പാലായിൽ തൊടി' എന്നറിയപ്പെട്ടിരുന്ന ഈ സ്ഥലത്ത് മണലിൽ എഴുതിയായിരുന്നു അദ്ദേഹം കുട്ടികളെ പഠിപ്പിച്ചിരുന്നത് അതിനാൽ അദ്ദേഹത്തെ 'മണലൂർ എഴുത്തച്ഛൻ' എന്നും വിളിച്ചിരുന്നു. പിന്നീടാണ് അദ്ദേഹം പാലക്കാട് ഇട്ടിക്കോമ്പിയച്ചന്റെ ആശ്രിതനായിത്തീർന്നത്.

കല്ലേക്കുളങ്ങര രാഘപ്പിഷാരടിയുടെ കൃതികൾ

മുദ്രാരാക്ഷസം കിളിപ്പാട്ട്, വേതാളചരിത്രം കിളിപ്പാട്ട്, പഞ്ചതന്ത്രം കിളിപ്പാട്ട്,സേതുമാഹാത്മ്യം കിളിപ്പാട്ട് എന്നിങ്ങനെ നാല് കിളിപ്പാട്ടുകൃതികളും *രവണോത്ഭവം* എന്ന ഒരു ആട്ടക്കഥയുമാണ് കല്ലേക്കുളങ്ങര രാഘവപ്പിഷാരടിയുടെ കൃതികളായി ഉള്ളൂരിന്റെ കേരളസാഹിത്യചരിത്രം മൂന്നാംവാല്യത്തിൽ രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത് (ibid:541)എഴുത്തച്ഛന്റെ കിളിപ്പാട്ടുകൾക്കുശേഷം അതിനെ ചുവടുപിടിച്ച് നിരവധി കിളിപ്പാട്ടുകൃതികൾ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. അക്കൂട്ടത്തിൽ ഏറ്റവും ശ്രദ്ധേയമാണ് കല്ലേക്കുളങ്ങരയുടെ കിളിപ്പാട്ടുകൃതികൾ.

മുദ്രാരാക്ഷസം കിളിപ്പാട്ട്

ഏ.ഡി. ഏഴാം നൂറ്റാണ്ടിനും ഒമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിനും ഇടയിൽ ജീവിച്ചിരുന്ന വിശാഖദത്തൻ രചിച്ച സംസ്കൃതനാടകമാണ് *മുദ്രാരാക്ഷസം*. രാക്ഷസൻ എന്ന മന്ത്രിയെയും അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഒപ്പിനെയും സൂചിപ്പിക്കുന്നതായതിനാൽ 'മന്ത്രിയുടെ ഒപ്പ്'എന്ന് മുദ്രാരാക്ഷസത്തിന് അർഥമുണ്ട്.

ഈ നാടകത്തെ ഉപജീവിച്ചാണ് കല്ലേക്കുളങ്ങര ഈ കിളിപ്പാട്ട് കൃതി രചിച്ചത്. ഏഴുപാദങ്ങളിലായി 2630 ഈരടികളായാണ് കവി ഈ കാവ്യം നിബന്ധിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഏതൊരു ബുദ്ധിരാക്ഷസനെയും വെല്ലുന്ന ധിഷണയുള്ള ചാണക്യനാണ് ഇതിലെ കേന്ദ്രകഥാപാത്രം. അതുകൊണ്ട് ഇതിന് *ചാണക്യസൂത്രം കിളിപ്പാട്ട്* എന്നും പേരുണ്ട്. ബുദ്ധിയുള്ളവർക്ക് നേടാൻ കഴിയാത്തതായി ഒന്നുംതന്നെ ഈ ലോകത്തിലില്ല എന്നു തെളിയിക്കുന്ന കൃതിയാണ് *മുദ്രാരാക്ഷസം കിളിപ്പാട്ട്.* കല്ലേക്കുളങ്ങര രാഘവപ്പിഷാരടിയുടെ കൃതികളുടെ കൂട്ടത്തിൽ ഈ കൃതി മാത്രം അദ്ദേഹത്തിന്റേതല്ല എന്ന ഒരു വാദമുണ്ട്. ഈ കൃതി കുഞ്ചൻ നമ്പ്യാരാണ് എഴുതിയതെന്ന് മുൻഷി രാമക്കുറുപ്പ്, കുറുവാന്തൊടി ശങ്കരനെഴുത്തച്ഛൻ, ടി.എം. ചുമ്മാർ, സാഹിത്യ പഞ്ചാനനൻ പി.കെ. നാരായണപിള്ള എന്നിവർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു(ലാലു എസ്. കുറുപ്പ് 2014:57). എന്നാൽ പി. ഗോവിന്ദപ്പിള്ള *മലയാളഭാഷാചരിത്ര*ത്തിൽ *മുദ്രാരാക്ഷസം കിളിപ്പാട്ടി*ന്റെ കർത്താവ് കല്ലേക്കുളങ്ങര തന്നെയാണെന്നാണ് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നത്. (ibid:57)

വേതാളചരിതം കിളിപ്പാട്ട്

പിഷാരടിയുടെ കൃതികളിൽ എല്ലാംകൊണ്ടും പ്രഥമസ്ഥാനം അലങ്കരിക്കുന്ന കൃതിയാണ് ഇതെന്ന് ഉള്ളൂർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു(1990:543). ഇതിന് *ബൃഹത്കഥാ വേതാളപഞ്ചവിംശതി* എന്നും പേരുണ്ട്. സംസ്കൃതഭാഷയ്ക്ക് വളരെ ബൃഹത്തായ ഒരു കഥാപാരമ്പര്യമുണ്ട്. ആ പാരമ്പര്യത്തിൽ ഉൾപ്പെടുന്ന ഒരു കഥാസാഹിത്യമാണ് ഗുണാഢ്യൻ രചിച്ച *ബൃഹത്കഥ.* ഈ കൃതിയെ അടിസ്ഥാനമാക്കി ക്ഷേമേന്ദ്രൻ രചിച്ച *ബൃഹത്കഥാമഞ്ജരി*യെ ആസ്പദമാക്കിയാണ് രാഘവപ്പിഷാരടി *ബൃഹത്കഥാ വേതാളപഞ്ചവിംശതി കിളിപ്പാട്ട്* രചിച്ചത്. ഇരുപത്തിയഞ്ച് കഥകളെ 3750 ഈരടിയാക്കിയാണ് അദ്ദേഹം കാവ്യം നിബന്ധിച്ചിരിക്കുന്നത്. ക്ഷാന്തിശീലൻ എന്ന കപടസന്യാസിയുടെ അഭ്യർത്ഥനപ്രകാരം വിക്രമാദിത്യൻ വേതാള

ത്തെ പിടികൂടാൻ പുറപ്പെടുന്നതോടെയാണ് കഥ ആരംഭിക്കുന്നത്. വളരെ സാഹസികമായി വേതാളത്തെ പിടിച്ച് തോളിൽ ചുമന്നുകൊണ്ട് നടക്കുമ്പോൾ വേതാളം കഥപറയാനാരംഭിക്കുന്നു. വേതാളം ഇരുപത്തിയഞ്ചുകഥകൾ രാജാവിനോട് പറയുന്നു. ഇരുപത്തിയഞ്ചാമത്തെകഥയുടെ ചോദ്യത്തിന് ഉത്തരം പറയാൻ രാജാവിന് കഴിയാതെവരുന്നു. അങ്ങനെ വേതാളം വിജയിക്കുന്നതും തുടർന്ന് ക്ഷാന്തിശീലൻ ആരാണെന്ന് വിക്രമാദിത്യൻ മനസ്സിലാക്കുന്നതും, വേതാളത്തിന്റെ നിർദ്ദേശപ്രകാരം പ്രവർത്തിക്കുന്ന രാജാവ് ഒടുവിൽ വിജയിക്കുന്നതുമായ കഥയാണ് വേതാളചരിത്രത്തിൽ വർണിക്കുന്നത്.

സേതുമാഹാത്മ്യം കിളിപ്പാട്ട്

ഈ കൃതി പിഷാരടിയുടെ ബൃഹത്തായ ഒരു കാവ്യമാണ്. ചക്രകാണ്ഡം, വേതാളകാണ്ഡം, ശ്രീരാമകാണ്ഡം, സാദ്ധ്യാകാണ്ഡം, കല്യാണകാണ്ഡം, രാമനാഥകാണ്ഡം എന്നിങ്ങനെ ആറ് കാണ്ഡമായി കാവ്യത്തെ വിഭജിച്ചിരിക്കുന്നു. ഏറ്റവും വലിയ പുരാണമായ *സ്കന്ദപുരാണ*ത്തിലെ മൂന്നാമത്തെ ഖണ്ഡമായ ബ്രഹ്മഖണ്ഡത്തിലെ ആദ്യത്തെ അദ്ധ്യായമാണ് "സേതുമാഹാത്മ്യം". സംസ്കൃതകാവ്യമായ ഈ സേതുമാഹാത്മ്യത്തിന് 52 അദ്ധ്യായമുണ്ട്. ഇതിന്റെ മലയാളത്തിലുള്ള പരിഭാഷയാണ് കിളിപ്പാട്ടു രൂപത്തിൽ കല്ലേക്കുളങ്ങര എഴുതിയ *സേതുമാഹാത്മ്യം കിളിപ്പാട്ട്.* ഇതൊരു പരിഭാഷാകൃതിയാണെങ്കിലും എഴുത്തച്ഛന്റെ *അദ്ധ്യാത്മരാമായണം കിളിപ്പാട്ടി*നെപ്പോലെ ഒരു സ്വതന്ത്രകൃതിയുടെ എല്ലാ സവിശേഷതകളും ഒത്തിണങ്ങുന്നുണ്ട്. ഈ കൃതിയിൽ രാമേശ്വരത്തെയും ധനുഷ്കോടി ഉൾപ്പെടെയുള്ള ഇരുപത്തിനാല് തീർത്ഥങ്ങളെയുമാണ് വർണ്ണിക്കുന്നത്. വ്യാസശിഷ്യനായ സൂതൻ കഥപറയുന്ന മട്ടിലാണ് കാവ്യം രചിച്ചിരിക്കുന്നത്.

രാവണോത്ഭവം ആട്ടക്കഥ

രാവണോത്ഭവം എന്ന ഒറ്റ ആട്ടക്കഥകൊണ്ട് ആട്ടക്കഥാസാഹിത്യരംഗത്തും കഥകളിരംഗത്തും ചിരപ്രതിഷ്ഠ നേടിയ ആളാണ് രാഘവപ്പിഷാരടി. "പ്രതിനായകനായ രാവണനെ പ്രധാനകഥാപാത്രമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നരീതിയുടെ തുടക്കം രാവണോത്ഭവത്തിൽ നിന്നാണ്'"(ഉണ്ണിക്കൃഷ്ണൻ 2022:9). വാല്മീകിരാമായണം ഉത്തരകാണ്ഡത്തിലെ രാക്ഷസോല്പത്തി, രാവണോത്ഭവം എന്നീ സർഗങ്ങളെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയാണ് ഈ ആട്ടക്കഥ രചിച്ചിരിക്കുന്നത്. കഥകളിക്കാരുടെ ഇടയിൽ ഇന്നും പ്രചാരമുള്ള ആട്ടക്കഥയാണ് ഇത്. മൂന്നു ചുവന്നതാടിക്കാർ ഒരേസമയം അരങ്ങിൽ എത്തുന്ന കഥയാണ് രാവണോത്ഭവം. ഇതിൽ കത്തിവേഷത്തിന് പ്രാമുഖ്യമുണ്ട്. "കല്ലടിക്കോടൻ, കപ്ലിങ്ങാടൻ സമ്പ്രദായങ്ങൾ സമന്വയിച്ച്, സാർവ്വത്രികമായി അംഗീകരിക്കപ്പെട്ട കല്ലുവഴിച്ചിട്ടയ്ക്ക് വഴിമരുന്നിട്ടത് രാവണോത്ഭവമാണെന്ന്'"പറയപ്പെടുന്നു (ibid:9).

ഉപസംഹാരം

എഴുത്തുകാരിൽ ദേശചരിത്രസംസ്കാരങ്ങളുടെ സ്വാധീനത പ്രകടമാണ്. അത് അവരുടെ കൃതികളിൽ പ്രതിഫലിക്കുകയും ചെയ്യും. പ്രാചീന-മധ്യകാലകവികളെ മനസ്സിലാക്കുമ്പോൾ അവരുടെ ദേശവും മതകേന്ദ്രിതസ്ഥാപനങ്ങളും ഇഷ്ടദൈവ പ്രകീർത്തനങ്ങളുമെല്ലാം കൃതികളിൽ തെളിഞ്ഞു നിൽക്കുന്നതായി കാണാം.കല്ലേക്കുളങ്ങര രാഘവപ്പിഷാരടിയിൽ തന്റെ ദേശമായ കല്ലേകുളങ്ങരയും അവിടത്തെ പ്രധാന ക്ഷേത്രമായ ഏമൂർ ഭഗവതിക്ഷേത്രവും ഹേമാംബിക-ശിവസങ്കല്പങ്ങളും സ്വാധീനിച്ചിരുന്നു. അദ്ദേഹം ജീവിതാവസാനം പാലക്കാട് രാജകൊട്ടാരത്തിൽനിന്നും കല്ലേക്കുളങ്ങരയിൽ തിരിച്ചെത്തി ദേവതാകേന്ദ്രിതമായ ഭക്തിയിൽ ജീവിച്ചു. മലയാളത്തിലും സംസ്കൃതത്തിലും സാഹിത്യാദികലകളിലും ജ്യോതിശാസ്ത്രത്തിലും പണ്ഡിതനായിരുന്ന അദ്ദേഹം തന്റെ പേരിലൂടെയും

രാവണോത്ഭവം എന്ന ആട്ടക്കഥയിലൂടെയും കിളിപ്പാട്ട് കൃതികളിലൂടെയും കല്ലേക്കുളങ്ങര എന്ന ദേശത്തെ പ്രസിദ്ധമാക്കിത്തീർത്തു.

കുറിപ്പുകൾ

1. 1957–ൽ ആർക്കിയോളജി വിഭാഗം എപ്പിക് ഗ്രാഫിലൂടെ ഈ കരിങ്കൽ സ്തൂപത്തിൽ കണ്ടെത്തിയ കോലെഴുത്തിന്റെ രത്നച്ചുരുക്കം:

> ഏകദേശം 1425–26 കാലഘട്ടത്തിൽ ലക്ഷ്മി അമ്മാൾ എന്ന ബ്രാഹ്മണസ്ത്രീകാശിയാത്ര കഴിഞ്ഞുവരുമ്പോൾ തന്റെ കൈവശം ഒരു ബാണലിംഗം കൊണ്ടുവന്നതായും പ്രസ്തുത ബാണലിംഗത്തെ കല്പാത്തി പുഴയോരത്ത് പ്രതിഷ്ഠിക്കുവാൻ ആഗ്രഹിക്കുകയും അന്നത്തെ പാലക്കാട്ടുശ്ശേരി ശേഖരവർമ്മ രാജാവിനെ അറിയിക്കുകയുംചെയ്തു. ഈശ്വരവിശ്വാസിയും സൽസ്വഭാവിയും ആയിരുന്ന പാലക്കാട് രാജാവ് ആയതിന് സമ്മതം മൂളുകയും അദ്ദേഹം തന്റെ ഏറ്റവും വിശ്വസ്തനായ അകത്തേത്തറ വലിയകോണിക്കലിടത്തിലെ കാരണവരായിരുന്ന ശ്രീമാൻ ഇട്ടിക്കോമ്പിയച്ചൻ അവർകളെ ക്ഷേത്രം പണിത് പ്രസ്തുത ബാണലിംഗം നിശ്ചിത സ്ഥലത്ത് പ്രതിഷ്ഠ ചെയ്യുവാൻ ഉത്തരവ് നൽകുകയും, കാരണവർ ക്ഷേത്രം പണിത് പ്രതിഷ്ഠ നടത്തിയതായും രേഖപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. സന്തുഷ്ടനായ രാജാവ് ശ്രീ ഇട്ടിക്കോമ്പിയച്ചൻ അവർകളെ ക്ഷേത്രത്തിന്റെ ട്രസ്റ്റിയായി നിയമിക്കുകയും ചെയ്തു. ആയതുകൊണ്ടുമാത്രം തൃപ്തി വരാതെ സന്മനസ്സുള്ള രാജാവ് ക്ഷേത്രത്തിന്റെ പേരിൽ നിളാനദിയുടെ തെക്കുവശത്തുനിന്ന് ശംഖുവരത്തോട്ടുവരെയുള്ള വസ്തുവകകൾ എഴുതിവയ്ക്കുകയും, ആയതിന് ഭക്തിപുരസ്സരം ചൊക്കനാഥപുരം സുന്ദരേശ്വര പെരുമാളിനെയും, കല്ലേക്കുളങ്ങര ശ്രീ ഏമൂർ ഭഗവതിയേയും സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്തിരിക്കുന്നു (പാലക്കാട്, കല്പത്തിക്ഷേത്രത്തിന്റെ പ്രവേശനകവാടത്തിൽ കരിങ്കൽസ്തൂപത്തിൽ എഴിതിയനിലയിൽ പ്രദർശിപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന ഈ രേഖ പ്രബന്ധകാരൻ അവിടെനിന്നും പകർത്തിയെഴുതിയതാണ്.)

2. ആവേദക:നാരായണിക്കുട്ടി പിഷാരസ്യാർ, ആണ്ടാം പിഷാരം, കല്ലേക്കുള ങ്ങര, പാലക്കാട്
3. 'ചില'– പാഠഭേദം
4. 'മെല്ലൊന്നിളകേണമേ'–പാഠഭേദം
5. 'നിധ്വംസിനി'–പാഠഭേദം
6. 'കല്ലായിക്കുളം'–പാഠഭേദം
7. ആവേദക:നാരായണിക്കുട്ടി പിഷാരസ്യാർ, ആണ്ടാം പിഷാരം, കല്ലേക്കുള ങ്ങര, പാലക്കാട്
8. ആവേദക:നാരായണിക്കുട്ടി പിഷാരസ്യാർ, ആണ്ടാം പിഷാരം, കല്ലേക്കുള ങ്ങര, പാലക്കാട്

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

ഗോവിന്ദപ്പിള്ള, പി., *മലയാളഭാഷാചരിത്രം*,രാധാകൃഷ്ണൻ ഇളയിടത്ത് (സംശോ.), തുഞ്ചത്തെഴുത്തച്ഛൻ മലയാളസർവകലാശാല, തിരൂർ, 2017.

പരമേശ്വരയ്യർ, ഉള്ളൂർ, *കേരളസാഹിത്യചരിത്രം*,വാ.3, കേരളസർവകലാ ശാല, തിരുവനന്തപുരം, 1990.

രജനി, ആർ.എസ്., "ബൃഹത്കഥാ വേതാളപഞ്ചവിംശതി കിളിപ്പാട്ട് സം ശോധിത സംസ്കരണവും പഠനവും", കേരളസർവകലാശാല മലയാളവി ഭാഗത്തിൽ ഡോക്ടർ ഓഫ് ഫിലോസഫി ബിരുദത്തിനായി സമർപ്പിച്ച ഗവേഷണപ്രബന്ധം, കേരളസർവകലാശാല ലൈബ്രറി, തിരുവനന്ത പുരം, 2007.

രാജീവ്, വി., ബാബു സെബാസ്റ്റ്യൻ (സമ്പാ.), *അന്വേഷണത്തിന്റെ വഴികൾ*, കറന്റ് ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2011.

ലാല്യ, എസ്. കുറുപ്പ് , *എഴുത്തോല*, ദി ബുക്ക് ഡൈജസ്റ്റ്, കോട്ടയം, 2014.

ഉണ്ണികൃഷ്ണൻ, ചാഴിയോട്, "കഥകളിച്ചിട്ടയുടെ മുഖ്യശില്പി വിസ്മൃതിയിൽ", *ഇടം*,പുസ്. 3, ല. 17,പാലക്കാട്, പു.6–10, ജനുവരി, 2022.

തുടി റിസർച്ച് ജേണൽ
ISSN – 2320–8880
ലക്കം – 4 വോള്യം – 9

ദിവ്യ വി.സി.

വഴികാട്ടിയാവുന്ന കവിത ദേശമംഗലം രാമകൃഷ്ണന്റെ കവിതകളെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനം

സംഗ്രഹം

'ആധുനികത' (modernism) മലയാളകവിതയിൽ വളരെ ശക്തമായി സ്വാധീനം ചെലുത്തിയിരുന്ന ആയിരത്തിത്തൊള്ളായിരത്തി എഴുപതുകളിൽ കാവ്യലോകത്ത് കടന്നുവന്ന്, ആധുനികാനന്തരഘട്ടത്തിലും സജീവമായി സാഹിത്യരചന നടത്തിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന കവിയാണ് ദേശമംഗലം രാമകൃഷ്ണൻ. അദ്ദേഹത്തിന്റെ കവിതകളെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനമായ ഈ പ്രബന്ധം മൂന്ന് ഭാഗങ്ങളായാണ് ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്. ആദ്യഭാഗത്ത് കവിതകളുടെ സാമൂഹികവും സാംസ്കാരികവും രാഷ്ട്രീയവും പാരിസ്ഥിതികവുമായ ഇടപെടൽ വിശകലനം ചെയ്യുന്നു. രണ്ടാംഭാഗത്ത് കവി ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ള പാഠാന്തരബന്ധമുള്ള ചില ബിംബങ്ങളെയും പ്രയോഗങ്ങളെയും ചൂണ്ടിക്കാട്ടുകയും അതിന് കവിതയിൽ കൈവരുന്ന അർഥവ്യാപ്തി അപഗ്രഥിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. കവിതയെക്കുറിച്ചുള്ള കവിതകളിലൂടെ വെളിപ്പെടുന്ന കവിയിലെ സഹൃദയനെ അടയാളപ്പെടുത്താനുള്ള ശ്രമമാണ് മൂന്നാംഭാഗം.

താക്കോൽവാക്കുകൾ

പാർശ്വവൽകൃതാനുഭവവാവിഷ്കാരം, പാരിസ്ഥിതികാവബോധം, സാമൂഹികത, വൈയക്തികത, പാഠാന്തരത, ബിബം, നാഗരിക–ഗ്രാമീണാസ്മൃതികൾ

കവിതയുടെ സാംസ്കാരികദൗത്യം

മലയാളകവിതാചരിത്രത്തിൽ വളരെ പ്രാധാന്യത്തോടെ അടയാളപ്പെടുത്തേണ്ട കവിയാണ് ദേശമംഗലം രാമകൃഷ്ണൻ. നവീന കവിതയുടെ പക്വമുഖമായ ദേശമംഗലംകവിത നിർവഹിക്കുന്ന സാംസ്കാരികദൗത്യത്തെയാണ് ഇവിടെ അപഗ്രഥിക്കുന്നത്. *കൃഷ്ണപക്ഷം* (1974) എന്നസമാഹാരവുമായാണ് ദേശമംഗലം രാമകൃഷ്ണൻ കാവ്യലോകത്തെത്തുന്നത്. ആധുനികത ചുവടുറപ്പിച്ച കാലഘട്ടമായിരുന്നു അത്. *കൃഷ്ണപക്ഷ*ത്തിലെ ആത്മകേന്ദ്രിതമായ കവിതകളിൽ ആധുനികമനസ്സിന്റെ വിഹ്വലതകൾ ആവിഷ്കൃതമാവുന്നുണ്ട്. 'കാലത്തിന്റെ നൂൽച്ചുറ്റിൽ തിരിയുമൊരേറുപമ്പരമായ്' (രാമകൃഷ്ണൻ 2017:52). സ്വയം അടയാളപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് ശ്ലഥബിംബങ്ങളിലൂടെയും രൂപകങ്ങളിലൂടെയും തന്റെ വിശ്വാസത്തകർച്ചയും എന്തിനെന്നറിയാതെയുള്ള ഉൽകണ്ഠയും കവി ആവിഷ്കരിച്ചിട്ടുണ്ട്. "പുത്തരി" പോലുള്ള കവിതകളിൽ കാൽപനികമനസ്സിന്റെ ഗൃഹാതുരത്വവും കാണാം. കാൽപനികതയുടെയും ആധുനികതയുടെയും സ്വഭാവങ്ങൾ ഒരുപോലെ സമ്മേളിക്കുന്നവയാണ് ദേശമംഗലംകവിതകൾ.

'പുറമ്പോക്കിൽ പൊട്ടിമുളച്ചൊരു ജന്മത്തിന്റെ തോന്നലുകൾ' എന്ന് ആമുഖത്തിൽ സൂചിപ്പിച്ചിട്ടുള്ള രണ്ടാമത്തെ കവിതാസമാഹാരമായ *വിട്ടുപോയവാക്കുകൾ* (1987) മുതൽ ആത്മകേന്ദ്രിതസ്വഭാവം നിലനിർത്തിക്കൊണ്ടുതന്നെ അരികുജീവിതങ്ങളെയും അനുഭവവൈവിധ്യങ്ങളെയും അടയാളപ്പെടുത്താൻ ദേശമംഗലംകവിത ശ്രമിക്കുന്നതു കാണാം. ജാതികൊണ്ടും ദാരിദ്ര്യംകൊണ്ടും കുലഹീനതകൊണ്ടും പ്രാന്തവൽക്ക

രിക്കപ്പെട്ടവരുടെ ലോകമാണ് പുറമ്പോക്ക്. അതാണ് കവിയുടെഇടം എന്നു പറയുമ്പോൾ സമൂഹത്തിലെ തിരസ്കൃതരെക്കുറിച്ചാണ് തന്റെ കവിതയെന്ന സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തലും ആവുന്നു. അയിത്തപ്പാടിൽ മറഞ്ഞ് അടിയൻ അടിയനെന്നിരന്ന് തല്ലേറ്റുവാങ്ങിയ, അലക്കാൻ കിട്ടുന്ന നാറത്തുണിയിൽ കിടന്നുരുണ്ട് വ്യാധികൾ വാരിക്കൂട്ടിയ' സ്വന്തം തിക്ത ബാല്യം ഈ സമാഹാരത്തിലെ "ഇരിക്കപ്പിണ്ഡം" എന്ന കവിതയിൽ കവി കോറിയിടുന്നുണ്ട്. കഴുത്തിൽ ഞാലുന്ന അജ്ഞാനത്തിന്റെയും അടിമത്തത്തിന്റെയും കല്ല് അഴിച്ചുകൊടുത്ത്, ജീവിതവഴിയിൽ കാണും മുള്ളു മാറ്റി മുന്നേറാൻ കരുത്തുപകർന്നത് ഗുരുവാണ്. അഭയം ജപിച്ച നൂൽ പൊട്ടിച്ചെറിഞ്ഞ് ഇരുണ്ട വഴികളിൽ നടന്നവന് പിന്നീട് അഭയവും വഴികാട്ടിയുമായത് ഗുരുവിന്റെ എഴുത്താണിയാണ്. ഷാരടിമാഷിനുള്ള സ്മരണാഞ്ജലി ആവുന്നതിനോടൊപ്പം ദളിത്ജീവിതാനുഭവത്തിന്റെ ഉൾച്ചൂടും ഈ കവിത അനുഭവപ്പെടുത്തിത്തരുന്നു.

വാര്യത്തെ മണ്ടകത്തിൽ വെളുത്തേടൻ ദൈവത്താരായി കുടിയിരിക്കുന്നതിന്റെ മിത്തിക്കൽ ആവിഷ്കാരമാണ് "പ്രതിഷ്ഠ" എന്ന കവിത .

വാര്യത്തെ മണ്ടകത്തിൽ വെളുത്തേടൻ കുടിയിരുന്നു
തിരികൊളുത്തും ചിരുതേവി കഥ ചേറിനടക്കുന്നു (ibid 2017:94)

ചതിയിലൂടെ വെളുത്തേടന്റെ ജീവിതവും ജീവനും കവർന്ന വാര്യത്തുള്ളോരുടെ അബോധപാപബോധത്തിൽ നിന്ന് വെളുത്തേടൻ ഉയിർക്കുന്നു.

അരി വെച്ചു കോരുമ്പോൾ
ഒരുകൂട്ടത്തലമുടികണ്ടു
ദാഹത്തിനുചുണ്ടിൽ ചേർക്കും
പാത്രത്തിൽ ചോരവഴിഞ്ഞു (ദേശമംഗലം കവിതകൾ 2017:95)

ഉണ്ണുന്നത് ശവമാണെന്നൊരു തോന്നൽ. ചത്താലും ചാവാത്ത വെളുത്തേടക്കാർന്നോരെ കല്ലടിക്കോട്ട് കൊണ്ടുപോയി തളയ്ക്കാനായിരുന്നു അടുത്ത

ശ്രമം. പക്ഷേ പ്രീണിപ്പിച്ച് ഉച്ചാടനം ചെയ്യാനുള്ള തന്ത്രത്തെ അതിജീവിച്ച വെളുത്തേടൻ വാര്യത്തെ മണ്ടകത്തുതന്നെ കുടിയിരുന്നു.

വാര്യത്തെ പെണ്ണുങ്ങൾ മുറുക്കീട്ടും ചോത്തില്ല
മാരന്മാരാടീട്ടും മച്ചികളായ്ക്കഴിയുന്നു (2017:96)

ഈ കഥയാണ് ചിരുതേവി ചേറിനടക്കുന്നത്. തങ്ങളെ നിഷ്കാസനം ചെയ്യാൻ ശ്രമിച്ച ആഢ്യബോധത്തെ തകർത്ത് സ്വത്വപ്രതിഷ്ഠയ്ക്ക് മുതിരുന്ന ദളിത് ഉണർവാണ് മിത്തിക്കൽ ഭാവുകത്വത്തിലൂടെ കവിതയിൽ ആവിഷ്കരിച്ചിട്ടുള്ളത്.

ഈ കവിതയിലെ 'കഥചേറിനടക്കുന്നു' എന്ന പ്രയോഗത്തിനു സവിശേഷചാരുതയുണ്ട്. മുറത്തിലിട്ട് ധാന്യം വെടിപ്പാക്കുന്ന പ്രക്രിയയാണ് ചേറൽ. കാർഷികസംസ്കൃതിയുടെ സ്മരണയുണർത്തുന്ന ഈ നാട്ടുപദത്തിന്റെ അർഥസാധ്യത കവി ആവോളം ഉപയോഗപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. 'കഥ ചൊല്ലിനടക്കുന്നു' എന്നു പ്രയോഗിച്ചാലും താളഭാവങ്ങൾക്കു കോട്ടമൊന്നും വരില്ല. പക്ഷെ 'ചേറിനടക്കുന്നു' എന്ന പ്രയോഗത്തിന്റെ ലാവണ്യമുണ്ടാകില്ല. ഇത്തരം തെരഞ്ഞെടുപ്പുകൾ കവിത്വശക്തിയുടെ അടയാളമാണ്. ചേറ്റിക്കൊഴിച്ച് ആവിഷ്കരിക്കുന്ന കഥയ്ക്കും കവിതയ്ക്കുമെല്ലാം വെടിപ്പുണ്ടാകും. പറഞ്ഞുകേട്ട കഥ വെടിപ്പാക്കുകയാണ് ചിരുതേവിയും; അല്ലാതെ, അതിനെ കൂടുതൽ കെട്ടുകഥ ആക്കുകയല്ല. ഈ പ്രക്രിയ ചിരുതേവി പറയുന്ന കഥയെ വിശ്വസനീയമാക്കുന്നു. കവിയും അനുഭവങ്ങളെ ചേറ്റിക്കൊഴിച്ചു കൊണ്ടേയിരിക്കുന്നു.

കേരളീയനാട്ടുസംസ്കൃതി കവി അനുഭവിച്ച യാഥാർത്ഥ്യമായും നഷ്ടസ്മൃതിയായും കവിതകളിൽ നിറയുന്നുണ്ട്. "പുത്തരി" എന്ന കവിത നോക്കുക;

ഒരുനെന്മണിയുടെയൂർജ്ജവും നുണഞ്ഞുകൊ-
ണ്ടൊരു കർഷകപ്പെണ്ണിൻ കൈവളക്കിലുക്കം കേ-
ട്ടൊരു തേക്കുപാട്ടിന്റെയാനന്ദലഹരിയിൽ

പുത്തരിച്ചോറുണ്ടു ഞാൻ കിടക്കെ, യോർത്തേനെന്റെ

പത്തുനാളത്തെ ലീവ് തീരുകയല്ലോ നാളെ (2017:63)

നാടിനോടുള്ള പൊക്കിൾക്കൊടിബന്ധം ഏതൊരാളുടെയും തീക്ഷ്ണയാഥാർത്ഥ്യമാണ്. അതിനാൽ ഇതിനെ കാൽപനികഭാവന എന്ന് അലസമായി പറഞ്ഞൊഴിയാനാവില്ല. പിൽക്കാലകവിതകളിൽ നാട്ടുസമൃദ്ധി പോയിപ്പോവുന്നതിന്റെ ഉൽകണ്ഠകാണാം.

മാഞ്ഞുപോയ് ശംഖുപുഷ്പത്തിൻ നീലകൾ

ചാഞ്ഞുപോയ് മരക്കൊമ്പത്തിലകൾ

കാഞ്ഞമണം വന്നിടിക്കുന്നുമൂക്കിൽ

ഇന്നലത്തെപ്പോലെ ഇന്നും

എന്റെ ജീവനിൽ മണ്ണൂഴംനിറയുന്നു(2017:766)

"അന്യോന്യം", വൈരത്തിന് ഒരുഗീതം തുടങ്ങിയ കവിതകളിലും കവി പാരിസ്ഥിതികമായ ഉത്കണ്ഠകൾ പങ്കുവെക്കുന്നുണ്ട്. ഇതെല്ലാം ബാഹ്യപ്രകൃതിയിലേതു മാത്രമല്ല, നമ്മുടെ ആന്തരപ്രകൃതിയിൽ വന്നുകൂടുന്ന മാറ്റസൂചകമായും നിൽക്കുന്നുണ്ട്.

പ്രേമം പുളിച്ചോരിരുപതാംശതകത്തിലും പുണ്യ

പീഠങ്ങളൊരുക്കുന്ന പൂർവ്വവാസനാബദ്ധർ (2017:61)

എന്നു കുറിക്കുന്ന കവി പുളിച്ചുതുടങ്ങിയ നാട്ടുനന്മകളെപ്പറ്റി ഏറെ വ്യാകുലനാണ്. "ശരിയായ ചിരി" എന്ന കവിതയിലും ഇതു കാണാം. സ്വത്വം നഷ്ടമാവുന്ന മനുഷ്യമനസ്സിന്റെ ദൈന്യം ഇതിൽ ചിത്രീകരിക്കുന്നു. പുതുതായി കെട്ടുന്ന വീടിനു കണ്ണുതട്ടാതിരിക്കാൻ വെക്കുന്ന കോമാളിരൂപമായി മനുഷ്യമുഖം മാറിപ്പോവുന്നതിന്റെ ഗതികേട് ഈ കവിതയിൽ കാണാം.

എനിക്കുവേണ്ടുണ്ണീ നിനക്കിരിക്കട്ടെ

എനിക്കുനിൻ നന്മ മതിയതോർക്കുക (305)

എന്ന് സ്നേഹത്തിന്റെ സ്നിഗ്ധത കിനിഞ്ഞിരുന്ന മുഖങ്ങൾ മറഞ്ഞുപോയി. പകരം ഇന്നുള്ളത്

സ്നേഹിക്കുക എന്ന ദിനകൃത്യത്തിൽ
വിണ്ടുകീറിയ മുഖം മാത്രം (133)
ഒരു നല്ല ചിരിയുടെ ഫോട്ടോ കിടച്ചെങ്കിൽ
മിഴിനീരുമുമിനീരും പശയാക്കി ഞാനതെൻ
ചുണ്ടിലൊട്ടിച്ചു വെച്ചേക്കാം–എന്നാൽ
നിലവിളിയാണന്ത്യരംഗം (230)

ഈ വരികൾ കാട്ടിക്കൂട്ടലുകളുടേതായ വർത്തമാനജീവിതാവസ്ഥയുടെ മികച്ച ചിത്രമാണ്. “നടന്നാലെത്രത്തോളം” എന്ന കവിതയിൽ വെടിവച്ചുകളിക്കാനുള്ള ‘ടാർഗറ്റാ’യി ഗാന്ധിയൻ ദർശനം മാറിപ്പോയത് ഒരു ഐറണിക്കൽ ദൃശ്യമായി കടന്നുവരുന്നു. “അഴിമതിക്കാർക്ക് പുതയ്ക്കാനൊരു ബില്ല്” എന്ന കവിത സമകാലിക വ്യക്തിരൂപകങ്ങളിലൂടെ ഉരുത്തിരിയുന്ന രൂക്ഷമായ രാഷ്ട്രീയവിമർശനമാണ്.

ഉത്തരാഖണ്ഡ് സ്കെച്ചുകൾ എന്ന സമാഹാരത്തിൽ ഉൾപ്പെട്ട കവിതയാണ് “സുഖംദേഹി ഹൃഷികേശാ”. ഉത്തരഭാരതത്തിലെ പുണ്യപുരാതന ഭൂമികളിലൂടെ കവി നടത്തിയ തീർത്ഥാടനാനുഭവങ്ങളാണ് ഇതുൾപ്പെടെ സമാഹാരത്തിലെ എല്ലാകവിതകളുടെയും ഇതിവൃത്തം. ഇന്ദ്രിയങ്ങളുടെ നിയന്താവായ ഹൃഷികേശൻ (വിഷ്ണു) ഇരിക്കുന്ന ഭൂമി ഇന്ന് ഒരിന്ദ്രിയവും തുറന്നുവെക്കാനാവാത്ത വിധം മാലിന്യപൂരിതമാണ്; ശ്വസിക്കാവുന്ന ഗന്ധമില്ലാത്ത, രമ്യതയില്ലാത്ത, മധുരസ്വരങ്ങൾക്കു പകരം കോളാമ്പിയലർച്ച മാത്രമുള്ള, കമ്പോളലഹരി വാഴുന്ന ഇടമാണ്. ലഭിക്കുന്ന പ്രസാദത്തിൽ പോലും വൈറസ് അരിക്കുന്നുണ്ടാവുമോ എന്നാണ് കവിയുടെ ആശങ്ക. ഏത് പുണ്യഭൂമിയേയും മലീമസമാക്കി മാറ്റുന്ന മനുഷ്യചെയ്തികൾക്കു നേരെയുള്ള പ്രതിഷേധത്തോടൊപ്പം, ഒരിടത്തെ പുണ്യഭൂമിയാക്കി മാറ്റുന്നത് പ്രതിഷ്ഠിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള വിഗ്രഹമല്ല, മറിച്ച് പ്രകൃതിയുടെയും മനുഷ്യമനസ്സുകളുടെയും പ്രശാന്തതയും പരിശുദ്ധിയുമാണ് എന്ന ബോധ്യവും ഈ കവിതയിൽ മുഴങ്ങുന്നുണ്ട്. പുണ്യം തേടിപ്പോകും വഴികളിലെ മനുഷ്യന്റെ സ്വാർത്ഥ

തയും നിഷ്ഠൂരതയും അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന “കേദാർനാഥിലെകുതിരകൾ”, “ഗംഗയാണെൻ വീട്”, “ബദ്രി വഴിയിലെ മരം പറയുന്നു” തുടങ്ങിയ കവിതകൾ ഈ നിരീക്ഷണത്തെ സാധൂകരിക്കുന്നു. ഇതിനെല്ലാം മൂകസാക്ഷിയാകേണ്ടി വരുന്ന തീർത്ഥാടകർക്ക് പുണ്യം നേടാനാവില്ലെന്നു പരദുഃഖത്തിലും പ്രകൃതിയുടെ നാശത്തിലും വേദനിക്കുന്ന കവി കരുതുന്നു.

“ഒരുസംവാദം” ശങ്കരാചാര്യരുമായുള്ള സാങ്കല്പിക സംവാദമാണ്. കവിയുടെയും ആചാര്യന്റെയും സ്വക്ഷേത്രമായ കേരളത്തിന്റെ സമകാലാവസ്ഥ ശങ്കരാചാര്യർക്കു വിവരിച്ചുകൊടുക്കുന്നതു നോക്കു:

സ്വദേശികൾ പരദേശച്ചോഴികളായി
പറക്കുന്നു,
പാടങ്ങളിൽ
ഷെയർ മാർക്കറ്റുകൾ വിളയുന്നു (രാമകൃഷ്ണൻ: 809)

പരിസ്ഥിതിയെയും മനുഷ്യാവസ്ഥകളെയും പറ്റിയുള്ള ഉൽകണ്ഠ സാമൂഹികാവബോധമായും, തന്റെ കാവ്യജീവിതത്തെപ്പറ്റിയുള്ള വിലയിരുത്തൽ വൈയക്തികാവബോധമായും ഈ കവിതയിൽ ആവിഷ്കൃതമാവുന്നു.

ശങ്കരൻ : കവിയാണ് അല്ലേ
കുറച്ചൊക്കെ
കൈക്കുറ്റപ്പാടുകളുംഉണ്ടായി, അല്ലേ
ഇതുവരെയും
ഫോക്കസ്സിൽ പെടാത്തതെന്തേ എന്ന്
ആ മണ്ഡനമിശ്രൻ ചോദിച്ചു, അല്ലേ (ibid:810)

സഹൃദയന്റെ പക്ഷത്തേക്കു മാറിനിന്നു തന്റെ കവിതയെ വിലയിരുത്താനുള്ള ശ്രമമാണിത്. ഇതുപോലെ സാമൂഹികതയും വൈയക്തികതയും ഇഴചേർന്നു നിൽക്കുന്ന അനുഭവം ദേശമംഗലം കവിതകളിൽ ധാരാളമുണ്ട്.

കോസ്മോപൊളിറ്റൻ എന്ന മെട്രോഹോസ്പിറ്റലിന്റെ ഓരം പറ്റിയൊഴുകുന്ന, കവിയുടെ വീടതിരുകുടിയായ ആമയിഴഞ്ചാൻ തോടിനെ കേന്ദ്ര

മാക്കിയുള്ള "മൺസൂൺ വിലാപം" ലോകത്തെവിടെയുമുള്ള നദീപരിസര ത്തെപ്പറ്റിയുള്ളതു കൂടിയാണ്:

ആസ്പത്രിസിറിഞ്ചുകൾ വ്രണങ്ങൾ
ബാന്റേജുകൾ ബാക്ടീരിയകൾ വൈറസുകൾ
വീണ്ടും രോഗികളുടെ വായിലേയ്ക്കുതന്നെ
കുത്തിയൊഴുകുന്നതും നോക്കി
മൺസൂൺകുട്ടികൾ ചൂണ്ടലിട്ടുകളിക്കയാണ് (568)

നവകേരളത്തിലെ മൺസൂൺകാലം നാനാവ്യാധികളെത്തന്നെയാണ് ചൂണ്ടയിട്ടു പിടിക്കുന്നത്. മുക്കിനുമുക്കിനു മുളച്ചുപൊട്ടുന്ന വൻകിട ഹോസ്പിറ്റലുകൾ അവിടുത്തെ മാലിന്യം കുത്തിയൊഴുക്കിവിടുന്നതെങ്ങോട്ട് എന്നതും ഇന്നു കേരളം നേരിടുന്ന ഗുരുതരമായ സാമൂഹികപ്രശ്നമാണ്. വീണ്ടുംവീണ്ടും രോഗികളെ സൃഷ്ടിക്കാൻ മാത്രം ഉതകുന്ന പുതുഹോസ്പിറ്റൽ സംസ്കാരത്തെക്കുടിയാണ് ഈ കവിത വിമർശിക്കുന്നത്. പ്രകൃതിയുടെയും നാട്ടുചികിത്സാസംസ്കൃതിയുടെയും പുനർനവത്വം സ്വപ്നം കാണുന്ന"പുനർനവ" എന്ന കവിതയിലൂടെ പാരമ്പര്യത്തിലധിഷ്ഠിതമായ ബദൽ മാർഗം കവി ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു.

"എൻനദി മറഞ്ഞുപോയ്" നമുക്കു സംഭവിച്ച മൂല്യച്യുതിയുടെ മറ്റൊരുതരം ആവിഷ്കരണമാണ്. പലനാട്ടുകൾ താണ്ടി പലതായ് തെറിച്ച് പലതായ് ചിതറിയ തന്നെയുമൊരുക്കൂട്ടി നാട്ടിൽ തിരിച്ചെത്തിയപ്പോൾ പ്രതീക്ഷിച്ചതൊന്നുമല്ല കാണാൻ കഴിഞ്ഞത്. അയാൾക്ക് മുന്നിലുള്ളത് പൊയ്പ്പോയ നാട്ടുനന്മകളുടെ ഭിന്നദൃശ്യങ്ങളാണ്. അതുൾക്കൊള്ളാനാകാതെ ഊരുതെണ്ടലിലേക്കു തന്നെ മടക്കം. പോവുമ്പോൾ പാടുന്നത് നോക്കുക;

പോകുന്നേ പോകുന്നേനോ
നാടോടിപോകുന്നേ–ഇനി

ചത്തില്ല പോയില്ലെങ്കില്

വരുന്ന കൊല്ലം .... (341)

ഏകാതാനത ഇല്ലാത്തതും ഇടയ്ക്കിടെ ഗദ്യാത്മകവുമായ കാവ്യതാളം ഒടുവിൽ ഇങ്ങനെ അനുഷ്ഠാനപരമാവുന്നു. പ്രതീക്ഷയോടെ ആണ്ടോടാണ്ട് നാട്ടിലേക്കുള്ള വരവ് അയാൾക്കൊരു അനുഷ്ഠാനമാണ്.

സ്വന്തംകുഞ്ഞിൽ ഉണ്ണിക്കണ്ണനെയും, തന്നെത്തന്നെയും കണികാണുന്ന ഒരച്ഛൻ നടത്തുന്ന ആഖ്യാനമാണ് "പിതൃസൂക്തം". വായിൽ ബ്രഹ്മാണ്ഡത്തെ പൂട്ടിവെച്ച ഉണ്ണിക്കണ്ണൻ–ഈ ആദിരൂപത്തെ ആശ്രയിച്ച് കവി മറ്റൊരു ആശയതലം സൃഷ്ടിക്കുന്നു:

ഒടുവിൽ നിനക്കുഞാൻ/തരുമിത്താക്കോലിനാൽ

ഉലകത്തിനെപ്പൂട്ടി/യിടുവാൻ തുനിഞ്ഞാലും

പാകമല്ലതിന്നുണ്ണീ/ബ്രഹ്മാണ്ഡദ്വാരം; നിന്റെ

പല്ലിറുമ്മലിന്റെ/ഭീരുത വിറയ്ക്കുന്നു (57)

നൈർമല്യവും നിഷ്കളങ്കതയുമുള്ള ശിശുവിന് ബ്രഹ്മാണ്ഡമുള്ളിലൊതുക്കാൻ കഴിഞ്ഞേക്കാം. എന്നാൽ മുതിർന്ന വ്യക്തികളാകുമ്പോൾ ബ്രഹ്മാണ്ഡദ്വാരത്തിന് ചേരാത്ത പൊട്ടത്താക്കോലാണ് ഓരോരുത്തരുടെയും കയ്യിലുണ്ടാവുക. അതുംവെച്ച് ലോകത്തെ വരുതിയിലാക്കാമെന്നതു വ്യാമോഹം മാത്രം; ഇതാണ്പിതൃസൂക്തം. തിക്തസൂക്തമാണത്. അതുകൊണ്ടാവാം ഉണ്ണി പല്ലിറുമ്മുന്നത്.

മലയാളിയുടെ പൊങ്ങച്ചത്തെയും സ്വാർഥതയെയും നിശിതമായി പരിഹസിക്കുന്നുണ്ട് *മറവി എഴുതുന്നത്* എന്ന സമാഹാരത്തിലെ "വേട്ടമുറിവുകളി"ൽ. ഉഴുതിറക്കാനുള്ള വയലുകൾ മേടകളാക്കിയവർ മറുനാട്ടുകനിയിൽ ഭ്രമിച്ച് അതിന്റെ അരുചിയിൽ ചളിച്ചിരിക്കുമ്പോൾ 'അരുത് തുപ്പിക്കളയുവാൻ വിലകൊടുത്തടിവാങ്ങിയെന്നു മറക്കുന്നു നമ്മൾ' (421)എന്നു കവി ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. ദൂരമൂത്ത് കാണുന്നതെല്ലാം വാങ്ങിക്കൂട്ടുന്നതിന് ഈടായി നൽകേണ്ടിവന്നതു നമ്മുടേതായിരുന്ന നന്മകളാണ്. നമ്മുടേത

ല്ലാത്ത വ്യഥകൾ ചവിട്ടിക്കടക്കാനും അങ്ങനെ നാം ശീലിച്ചു. ഈ ശീലം ഒരു സാമൂഹികവ്യാധിയായിത്തീരുന്നതിൽ കവിആകുലനാണ്.

സർവനാശത്തിന്റെ തീക്ഷ്ണമുഖമാണ് "ചിതൽവരുംകാല"ത്തിലുള്ളത്. 'കനവുകൾ വിചാരങ്ങൾ കടലായിരമ്പുമെൻ തല'യെങ്കിലും (349) ചിതലിൽ നിന്ന് ഒളിപ്പിച്ച് പിടിക്കാൻ കഴിയണമെന്ന് കവി പ്രാർത്ഥിക്കുന്നു. ചിതലെടുക്കാൻ വേണ്ടി മാത്രമുള്ളതാവരുത് നമ്മുടെ പിറവി. കനവുകളും വിചാരങ്ങളും കൂടെയുണ്ടെങ്കിൽ ഒരു പുതുയുഗം സൃഷ്ടിക്കാൻ മനുഷ്യനാവും.

ഒരുതവണ കൂടിയുറങ്ങിയുണരവേ
ചിതലുകൾ ചിത്രശലഭങ്ങളാവണേ (351)

എന്ന പ്രാർത്ഥനയിൽ സർവനാശാവബോധത്തിനപ്പുറം പ്രതീക്ഷയുടെ തിരി ഉയരുന്നു. "പ്രതീക്ഷിക്കാതിരിക്കാനാവുന്നില്ല" എന്ന കവിതയിൽ പറയുമ്പോലെ 'നല്ലതിനായാലും ചീത്തയ്ക്കായാലും പ്രതീക്ഷിക്കാതിരിക്കാനാവുന്നില്ല' ഈ കവിക്ക്.

വായനക്കാർക്കു സംഭവിച്ച നിഷ്ക്രിയതയെക്കുറിച്ചുള്ള കവിതയാണ് "ഒരു ലൈബ്രേറിയന് എന്തുചെയ്യാൻ കഴിയും" എന്നത്. കുറച്ചുകാലം മുൻപുവരെ ലൈബ്രറി മനുഷ്യന്റെ സാംസ്കാരികവികാസത്തിന്റെ കേന്ദ്രസ്ഥാനമായിരുന്നു. ഇവിടെയിരുന്ന് ആളുകൾ അറിവിന്റെ കൊടുമുടി കയറിയിരുന്നു. പുരോഗമനപരമായ മാറ്റത്തിന്റെ കുടമണിനാക്കുകൾ മുഴക്കിയിരുന്നു. വായനയ്ക്കു വേണ്ടി അവസാനശ്വാസവും സമർപ്പിച്ച എത്രയോപേർ. അക്കാലത്ത് മികച്ചപുസ്തകങ്ങളിലേക്കുള്ള വഴികാട്ടിയായിരുന്നു ലൈബ്രറിയും ലൈബ്രേറിയനും. ഇന്നാകട്ടെ പരകായപ്രവേശമില്ലാതെ പകർത്തിപ്പകർത്തിപ്പോകുന്നവരുടെ ഇടംമാത്രമാണ് ഓരോലൈബ്രറിയും. പലരും അവിടെ വഴിതെറ്റിയെത്തുന്നവരാണ്. മരണം ആസന്നമായിരിക്കുന്നത് വായനയ്ക്കല്ല; വായനക്കാർക്കാണ്. 'മരിച്ച് പകർത്തലല്ലേ' ജോലി. അവർക്ക് ലൈബ്രറിമൂലയിൽ കാത്തിരിക്കുന്ന ഗംഗാജലം കുടിച്ചാൽപ്പോരേ, ഇങ്ങനെ മരിക്കാനായി വായിക്കണോ എന്നാണ് കവി പരി

ഹാസത്രൂപേണ ചോദിക്കുന്നത്. ഈ അന്തരാളഘട്ടത്തിൽ ഇത്തരം ജഡങ്ങളെ അവഗണിച്ച് പരബ്രഹ്മമായി കുത്തിയിരിക്കുകയല്ലാതെ ലൈബ്രേറിയന് എന്ത്ചെയ്യാൻ കഴിയും?

സെമസ്റ്റർ വിദ്യാഭ്യാസരീതിയുടെ പ്രശ്നങ്ങൾ ചൂണ്ടിക്കാട്ടിയിട്ടുണ്ട് "തന്നെതന്നെ" എന്ന കവിതയിൽ. കുട്ടികളെ ആഴത്തിൽ നീന്താൻ പഠിപ്പിക്കുന്നതിനു പകരം വക്കത്ത് നീന്താൻ പഠിപ്പിക്കുന്ന, മോഹാലസ്യപ്പെട്ടു വീണാൽപ്പോലും ആഴ്ന്നുപോകാത്തവിധം പരപ്പനായിക്കൊണ്ടേയിരിക്കുന്ന പുതുവിദ്യാഭ്യാസരീതിയെ ഈ കവിതയിൽ തീക്ഷ്ണമായ ആക്ഷേപഹാസ്യത്തിലൂടെ ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നു. "പരിണാമരമണീയം" എന്ന കവിതയ്ക്കും ആക്ഷേപഹാസ്യത്തിന്റെ സൗന്ദര്യമുണ്ട്. സിംഹാവലോകനം ആവാമെങ്കിൽ എന്തുകൊണ്ട് ശ്വാനാവലോകനം ആയിക്കൂടാ എന്നു ചിന്തിക്കുകയും അവലോകനത്തിനു മുതിരുകയുംചെയ്യുന്ന രണ്ട് മലയാളിശ്വാനന്മാരാണ് ഈ കവിതയിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ. ലോകംമുഴുവൻ മേയുന്ന മലയാളിശ്വാനന്മാർക്ക് അതിർത്തിയൊന്നും ഒരു പ്രശ്നമേയല്ല. സിംഹാവലോകനത്തിന്റെ ധ്വന്യാർത്ഥം അറിയായ്കയാൽ അല്ല അവർ ശ്വാനാവലോകനത്തിന് മുതിരുന്നത്. കിടക്കട്ടെ മലയാളഭാഷയ്ക്ക് ഒരു പുതിയ അവലോകനസമ്പ്രദായം എന്നു കരുതിയാണ്. നൂറുകോടി കടന്നു മുന്നേറുന്ന ഭാരതജനതയുടെയാകെ പ്രതീകമാണ് ഈ ശ്വാനന്മാർ. സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തരഭാരതത്തെയാണ് അവർ അവലോകനംചെയ്യുന്നത്. കഴുത്തിൽ കടിച്ച ചെള്ളിനെ കടിച്ചുപറിച്ചു കളയാൻ പോലും കഴിയാത്തത്ര നിസ്സഹായരായ വെറും വാലാട്ടികളാണ് അവർ. കാര്യത്തോടടുക്കുമ്പോൾ മതവും കൊടിയുമാണ് അവരെ നയിക്കുന്നത്. ഇങ്ങനെയൊക്കെയാണെങ്കിലും സിംഹമാണെന്നാണ് ഏവരുടെയും വിചാരം. ഈ നാട്യത്തെയാണ് കവി പരിഹസിക്കുന്നത്. തിരിഞ്ഞുനോക്കുമ്പോൾ സ്വന്തം വാലിനപ്പുറം കാണാൻ കഴിയാത്തവരാണ് അവലോകനത്തിനു മുതിരുന്നത്. സിംഹത്തിനു പോയിട്ട് ശ്വാനനുപോലും അവലോകനം

ചെയ്യാനുള്ള വക സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തരഭാരതത്തിൽ ഉണ്ടായിട്ടില്ലെന്നത് മറ്റൊരു വാസ്തവം. 'സിദ്ധാന്തക്കുരിശുകൾ വളഞ്ഞുവെച്ച വിഗ്രഹമായി' മാറിപ്പോയവനെ കവിതയിൽ പരാമർശിക്കുന്നുണ്ട്. പരിശുദ്ധാദർശനങ്ങളുടെ തടങ്കൽപ്പാളയമായി അധഃപതിച്ച മതബോധമാണ് ഇവിടെ വിമർശിക്കപ്പെടുന്നത്.

പാഠാന്തരബന്ധം

പൂർവനിശ്ചിതങ്ങളായ ബിംബങ്ങളെയും പ്രയോഗങ്ങളെയും മറ്റൊരു ഭാവതലത്തിൽ പ്രതിഷ്ഠിക്കാനുള്ള ശ്രമം ദേശമംഗലം കവിതയിലുണ്ട്. "സോളമൻ മഹലംഗ"വിൽ അച്ഛനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതു നോക്കുക; 'അന്തിമഹാകാളനായി/ട്ടച്ഛന്റെവരവുണ്ടോ' (101). പരമശിവന് വള്ളുവനാട്ടുകാർ 'അന്തിമഹാകാളൻ' എന്നു പറയാറുണ്ട്. ഇടശ്ശേരിയും പി.യുമെല്ലാം ഈ പ്രയോഗത്തിന്റെ സൗന്ദര്യവും അർഥസാധ്യതയും പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയിട്ടുമുണ്ട്. അപമൃത്യുവിനിരയായ അച്ഛന്റെ ആത്മാവിന്റെ പകർന്നാട്ടം അടയാളപ്പെടുത്താൻ ഇതിലും നല്ല പ്രയോഗം സാധ്യമല്ലെന്നറിയാവുന്ന കവി ഈ വള്ളുവനാടൻ പ്രയോഗത്തെ കൂട്ടുപിടിക്കുകയായിരുന്നു. ഇതേകവിതയിൽ മഹലംഗുവിനെ അമ്മ ഓർമിക്കുന്നതിങ്ങനെ:

കോച്ചുന്ന ശീതത്തിൽ
കമ്പിളി തന്നവനിറങ്ങി
ഉമ്മ ചൊരിഞ്ഞവനിറങ്ങി(ibid:101).

ഈ വരികൾ വായിക്കുമ്പോൾ ഇടശ്ശേരിയുടെ "ബിംബിസാരന്റെ ഇടയൻ" എന്ന കവിതയിൽ മകൻ അമ്മയെ ഓർക്കുന്ന ത് സഹൃദയരുടെ മനസ്സിലേക്കെത്തും;

അവൾക്കു കുളിരിനു കമ്പിളി നേടി–
പ്പിന്നീടെന്നോ ഞാൻ ചെൽകെ

ഒരട്ടിമണ്ണു പുതച്ചുകിടപ്പൂ
വീടാക്കടമേ മമജന്മം (ഇടശ്ശേരി 2007:548).

ബിംബിസാര ചക്രവർത്തിയുടെ ആട്ടിടയനാവാൻ വിധിക്കപ്പെട്ട മകൻ വളരെക്കാലത്തിനു ശേഷം അമ്മയ്ക്കു പുതയ്ക്കാൻ കമ്പിളിയുമായി തിരികെ ചെന്നപ്പോൾ അമ്മ മൺപുതപ്പിനുള്ളിൽ നിത്യനിദ്രയിലായിക്കഴിഞ്ഞിരുന്നു. അമ്മയ്ക്കായി ഒരു കമ്പിളി പോലും നൽകാൻ തനിക്കായില്ലല്ലോ എന്നുള്ള ഈ പുത്രദൈന്യം മനസ്സിലുള്ള വായനക്കാർക്ക് നന്മയ്ക്കുവേണ്ടി പോരാടി പൊലിഞ്ഞുപോയ മഹലംഗുവിന്റെ അർഥപൂർണമായ ജീവിതത്തെപ്പറ്റി അമ്മയ്ക്കുള്ള ധന്യതയുടെ ആഴം എളുപ്പത്തിൽ വ്യക്തമാകും

"ഇരിക്കപ്പിണ്ഡ"ത്തിൽ 'കരിക്കിൻ കുലപൊട്ടും കിഴക്കു നോക്കിപ്പോകു' (രാമകൃഷ്ണൻ 2017:92) എന്നാണ് ഗുരുവിന്റെ വഴികാട്ടൽ. പ്രഭാതത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്ന സൗന്ദര്യാത്മക നാടൻപ്രയോഗമാണ് 'കരിക്ക്പൊട്ടുന്ന ചെന്തെങ്ങ്'. *ആദ്യകിരണം* (1964) എന്ന സിനിമയിലെ "കിഴക്കുദിക്കിലെ ചെന്തെങ്ങിൽ കരിക്കു പൊന്തിയനേരത്ത്" എന്ന പി. ഭാസ്കരന്റെ ഗാനത്തിലും ഈ ബിംബചാരുത കാണാം. സൂര്യോദയത്തെ സുന്ദരമായി അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന കേവലരൂപകത്തെ കവിതയിൽ ധ്വന്യാത്മകരൂപകമാക്കി പുനഃപ്രതിഷ്ഠിച്ചിരിക്കുന്നു. കാമനകളെ ശമിപ്പിക്കാൻ ഇരുണ്ട വഴികളിൽ നടന്നവനെയാണ് ഗുരു ഇങ്ങനെ അനുഗ്രഹിച്ചയക്കുന്നത്. നന്മയുടെ വെളിച്ചം നിറഞ്ഞ പുതുവഴി യാത്രയിൽ അന്തർദാഹങ്ങളെ മധുരമാംവണ്ണം ശമിപ്പിക്കുന്നതിനുള്ള മാർഗമുണ്ടെന്നാണ് ഈ പ്രയോഗത്തിന്റെ ധ്വനി.

"ആര്യവട്ടം" എന്നകവിതയിലെ–
അറിയില്ല വികാരമേറെയാൾ
അറിവോർപ്പെട്ടിട്ടു, മൊക്കെയൊക്കുകിൽ
നിറവേറുകയില്ല നാടകം
കുറയും ഹാ, സഖി സൂത്രധാരികൾ (ibid:462)

എന്ന വരികൾ ആശാൻ വരികളുടെ ഛായാനുകരണമാണ്.[1] *കാക്കശ്ശീല്യ കളിൽ* ഉൾപ്പെട്ട "നിൽപ്"എന്ന കവിതയുടെ അവസാനം

ഇടങ്കാൽ മുറിഞ്ഞോ
വലങ്കാൽ മുറിഞ്ഞോ
കുടക്കാലൊടിഞ്ഞോ– പകരമൊരു
കൊടിക്കാല് കിട്ടുമോ (ibid:230)

എന്നാണ്. നിലപാടില്ലാത്തവരുടെ നിലനില്പിനു വേണ്ടി മാത്രമുള്ള രാഷ്ട്രീയത്തോട് കവിക്കുള്ള പരിഹാസം കാർട്ടൂൺരീതിയിൽ അനാവൃതമാവുകയാണിവിടെ. 'ഇടങ്കാലിലെ ചെളി വലങ്കാലിലും വലങ്കാലിലെ ചെളി ഇടങ്കാലിലും തേക്കുന്ന' അയ്യപ്പപ്പണിക്കരുടെ ഇണ്ടനമ്മാവന്റെ ("ഇണ്ടൻ" എന്ന കവിത) വിദൂരച്ഛായ ഈ വരികൾക്കുണ്ട്.

അഭയമാകുന്ന കവിത

കവിതയെക്കുറിച്ച് ധാരാളം കവിതകളെഴുതിയിട്ടുണ്ട് ദേശമംഗലം. "കന്യ" എന്ന കവിതയിൽ മഹാകവി പി.യെപ്പോലെ നിത്യകന്യകയായ കവിതയെ തേടിയലയുകയാണ് കവിയെങ്കിൽ ആ കാൽപനികവ്യഗ്രതയിൽ നിന്നുള്ള കുതറിമാറൽ "കലി>കവിത" എന്ന കവിതയിൽ കാണാം. കവിതയുടെ തലക്കെട്ടുതന്നെ മികച്ച സൂചകമാണ്. കലി അധികമായാൽ കവിതയായി. കലിക്ക് ആത്മസംഘർഷം എന്നാണിവിടെ അർഥം. താനൊരു മുഴുക്കവിയല്ലെന്ന സ്വയംവിമർശനം നടത്തുകയാണിവിടെ. ഒരിക്കൽ മാത്രം ശരിക്കും കലി ബാധിച്ചു വെളിപ്പെട്ട കോമരത്തെപ്പോലെത്തന്നെ താനും; ആത്മാവിന്റെ വെളിപാടുകൾ അപൂർവം. ബാക്കിയെല്ലാം കളിമണ്ണിന്റെ ഇച്ഛകളോ, ഉണ്ടാക്കിവെക്കലോ ആണ്.

നീയൊരു കവി
ഞാനൊരരക്കവി
നിന്റെയരമുട്ടുന്ന എന്റെ തലയുയർത്തിനോക്കുമ്പോൾ
നീയൊരുകാട് (ibid:185)

എന്നുള്ള "ഉയിർത്തെഴുന്നേല്പി"ലെ താരതമ്യവിചാരവും ഈ ബോധം പേറുന്നവ തന്നെ. 'ദുഃഖത്തിൻ കരിമ്പന ചെത്തിക്കുടിച്ചുറങ്ങുന്നേൻ' (ibid:59), "ദുഃഖത്തിന്റെകരിമ്പന"യിലെ ഈ വരിയിൽ ദുഃഖത്തെ ഉപാസിക്കുന്നവനാകണം കവിയെന്ന ബോധ്യം കാണാം. 'വേദന വേദന ലഹരിപിടിക്കും വേദന ഞാനതിൽ മുഴുകട്ടെ' എന്ന ആത്മപീഡാരതിയല്ല, വാഴ്‌വിന്റെ പൊതുഗതിയോർത്തുള്ള ദുഃഖമാണ് സൂചിതം.

കവിത തനിക്ക് അഭയമാണെന്നു തിരിച്ചറിഞ്ഞ കവി സമൂഹത്തിനും അത് അങ്ങനെയായി മാറണമെന്ന് ആഗ്രഹിക്കുന്നു.

കവി വഴിപോക്കനാവുന്നു ചിലപ്പോൾ
കവിത വഴിയാകുന്നു ചിലപ്പോൾ (ibid:422)

എന്ന് "വേട്ടമുറിവുകളി"ൽ കുറിച്ചത് അതുകൊണ്ടാണ്. കവിതയാണ് പ്രധാനം, കവിയല്ല. ചിലപ്പോഴെങ്കിലും സ്വന്തംകവിത വഴികാട്ടിയാവുന്നുണ്ടെങ്കിൽ കവി ധന്യനായി. വീടിനെയും നാടിനെയും ഉണർത്തിയെടുക്കാൻ കവിതയ്ക്കാവണം. "കവിയുണര് പൂവുണര്" എന്ന കവിതയിലെ

ഏഴുവീടേ തുയിലുണര്
ഏഴുവീടും കവിയുണര്
ഏഴുനാടേ തുയിലുണര്
ഏഴുലകും കവിയുണര്
ആരുയിരാം പൈതങ്ങൾ
നേരറിവാൻ തുയിലുണര് (ibid:390)

എന്ന തുയിലുണർത്തുപാട്ട് ഈ കാവ്യസ്വപ്നത്തിന്റെ ആവിഷ്കാരമാണ്. പക്ഷേ സൈബർ യുഗത്തിൽ കവിത വഴിപാടായി മാറുന്നു

എന്തും പിടിക്കുന്ന/വല വിരിച്ചാടുന്ന
തന്നെ മറച്ചരുള്/മാഗോളവേലയിൽ
കവിത വഴിപാടായി/കനവുവഴിയറ്റതായ്
രണ്ടുപേർ കാണുമ്പൊ/ഴമ്മയെ മക്കളെ

കണ്ടേന്നിരിക്കിലും/കരളിലറിയാതെയായ്

വന്നാൽ കവിതയും/വഴിയറ്റ (ibid:423)

കവിത ജീവിതം തന്നെയാണ്; ആവണം. അങ്ങനെയായില്ലെങ്കിൽ കവിത വഴിയറ്റു. അനുഭവങ്ങളുടെ ഉൾച്ചൂട് നഷ്ടപ്പെട്ട് വെറും വഴിപാടായി മാറുന്ന സമകാലസാഹിത്യാവസ്ഥയിലേക്കുള്ള വിരൽ ചൂണ്ടൽ കൂടിയാണിത്.

ഉപസംഹാരം

അന്യോന്യം സംഘർഷത്തിലേർപ്പെടുന്ന അനേകം ആശയധാരകളാൽ സജീവമാണ് ദേശമംഗലത്തിന്റെ ഓരോ കവിതയും. അതിനാൽ ഭാവഗീതം പോലെ അത് ആസ്വദിക്കാനാവില്ല. ബഹുസ്വരത ഉൾക്കൊണ്ടാലേ കവിതയിലേക്ക് പ്രവേശിക്കാനാകൂ. പക്ഷേ, പ്രസ്ഥാനകവിയാകാൻ ബദ്ധപ്പെടാഞ്ഞിട്ടോ, സ്വന്തം വാല്മീകത്തിനുള്ളിൽ ധ്യാനലീനനായ് കഴിഞ്ഞതിനാലോ എന്നറിയില്ല ദേശമംഗലം കവിത വേണ്ടത്ര ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ടിട്ടില്ല. അതിനാൽ കവിയുടെ തന്നെ പ്രയോഗം കടമെടുത്ത് പി.കെ. രാജശേഖരൻ, 'വേട്ടക്കാരൻ പോലും ഉപേക്ഷിച്ച ഒറ്റമൃഗം'[2] എന്ന് ദേശമംഗലത്തെ വിശേഷിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. പ്രസ്തുത രൂപകം ഈകവിയെ കൃത്യമായി അടയാളപ്പെടുത്തുന്നു.

കുറിപ്പുകൾ

1. അറിയും ജനനീതിസീമയെ-
 ത്തിറമായ് കാക്കുമപൂർണരാഗികൾ
 നിറയുംരതി,ലോകസംഗ്രഹം
 കുറിയാക്കാസഖികുസലാർന്നിടാ' (കുമാരനാശാൻ 2006:115)
2. *ദേശമംഗലം കവിതകൾ*എന്ന ബൃഹത് സമാഹാരത്തിനെഴുതിയ അവതാരിക.

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

ഇടശ്ശേരി, ഗോവിന്ദൻനായർ, *ഇടശ്ശേരിക്കവിതകൾ: സമ്പൂർണ സമാഹാരം*, മാതൃഭൂമി ബുക്ക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2007.

കുമാരനാശാൻ, *ആശാന്റെ പദ്യകൃതികൾ*, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2006.

രാമകൃഷ്ണൻ ദേശമംഗലം, *ദേശമംഗലം കവിതകൾ*, കറന്റ്ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2017.

ലേഖകപരിചയം

1.ഡോ.ജോബിൻ ജോസ്, അസി. പ്രൊഫസർ, മലയാളവിഭാഗം, ദേവമാതാ കോളേജ്, കുറവിലങ്ങാട്. 686633, 9447980350, jobinc1979@gmail.com

2.ഡോ. എസ്. ഗിരീഷ് കുമാർ, അസി. പ്രൊഫസർ, മലയാളവിഭാഗം, ശ്രീ കേരളവർമ്മ കോളേജ്, തൃശ്ശൂർ. 6235441665, girisom26@gmail.com

3. ഡോ. ഉണ്ണികൃഷ്ണൻ കിഴക്കേവളപ്പിൽ, ഗവ.ബ്രണ്ണൻ കോളജ്, അസി. പ്രൊഫസർ, മലയാളവിഭാഗം. unnimash@brennencollege.ac.in

4. ഡോ. ശ്രീജിത് ജി., അസിസ്റ്റന്റ് പ്രൊഫസർ, മലയാളവിഭാഗം, മലബാർ ക്രിസ്ത്യൻ കോളേജ്, കോഴിക്കോട്. 944620 8930,drsreejithg@gmail.com

5. ഡോ. ഷിജു കെ, അസിസ്റ്റന്റ് പ്രൊഫസർ, പി. എം. ഗവ. കോളേജ്, ചാലക്കുടി. 9495493266, shijuk1978@gmail.com.,

6. ഡോ.ലിജി എൻ., അസോസിയേറ്റ് പ്രൊഫസർ മലയാളവിഭാഗം, ഗവ.ബ്രണ്ണൻ കോളേജ്. 670106, 9446312793, niranjanaliji@gmail.com

7. ഡോ. സ്മിത ജി.നായർ, അസിസ്റ്റന്റ് പ്രൊഫസർ മലയാളവിഭാഗം, എൻ. എസ്.എസ്. ഹിന്ദു കോളേജ്, ചങ്ങനാശ്ശേരി, 686102, 9446056248, smithabharathy@gmail.com

8. ഡോ.ശ്രീബിത പി.വി., അസോസിയേറ്റ് പ്രൊഫസർ, ഡിപ്പാർട്‌മെന്റ് ഓഫ് സ്റ്റഡീസ് ഇൻ ഇംഗ്ലീഷ്, കണ്ണൂർ യൂണിവേഴ്സിറ്റി, പാലയാട്. 670661, 9591598504, sreebithapv@kannuruniv.ac.in,

9. ഡോ. ഹാഷിക് എൻ.കെ, അസി. പ്രൊഫസർ, ഡിപാർട്‌മെന്റ് ഓഫ് കൾച്ചറൽ സ്റ്റഡീസ്, തേസ്പൂർ യൂണിവേഴ്സിറ്റി, ആസാം. 8638524553, hashikknk@gmail.com

10. ഹരികൃഷ്ണൻ നായർ കെ.ജി., ഗവേഷകൻ, മലയാളവിഭാഗം, കണ്ണൂർ യൂണിവേഴ്സിറ്റി. 9447258872, www.harikrishnan58@gmail.com

11. ഷെബീൻ മെഹബൂബ്. എ.പി., ഗവേഷകൻ, സ്കൂൾ ഓഫ് ഗാന്ധിയൻ തോട്ട് ആൻഡ് ഡിവലപ്മൻറ് സ്റ്റഡീസ്, എം.ജി. യൂണിവേഴ്സിറ്റി, കോട്ടയം. 9995186118 shabeenpdm@gmail.com

12. ഷിംന. എം. കെ., ഗവേഷക, മലയാളഗവേഷണവിഭാഗം, മലബാർ ക്രിസ്ത്യൻ കോളേജ്, കോഴിക്കോട്. 9645309968, mkshimnas@gmail.com,

13. വിദ്യ എം.വി, ഗവേഷക, മലയാള ഗവേഷണവിഭാഗം, ശ്രീ കേരളവർമ്മ കോളേജ്, തൃശ്ശൂർ. 8111850238, vidhyaminnu94@gmail.com,

14. ഷാജി വർഗ്ഗീസ്., ഗവേഷകൻ, മലയാളവിഭാഗം, ദേവമാതാ കോളേജ്, കുറവിലങ്ങാട്– 686633, 9447059693, shajipvmkm@gmail.com

15. സുജിത സി., ഗവേഷക, സംസ്കാര പൈതൃക പഠനം, തുഞ്ചത്തെഴുത്തച്ഛൻ മലയാള സർവകലാശാല, വാക്കാട്, തിരൂർ –676502, 7510515117, sujee144@gmail.com,

16. ഡോ.ലിജാ അരവിന്ദ്., അസിസ്റ്റന്റ് പ്രൊഫസർ മലയാളവിഭാഗം, കണ്ണൂർ യൂണിവേഴ്സിറ്റി, 8281889852, lijaaravind9@gmail.com,

17. ഡോ. രാഗിണി ഇ.വി., അസോസിയേറ്റ് പ്രൊഫസർ, മലയാളവിഭാഗം, സി.എച്ച്. എം.കെ. എം. ഗവ. ആർട്സ് ആന്റ് സയൻസ് കോളേജ് കൊട്ടവള്ളി.കോഴിക്കോട്. 673572, 9495647097 bhavyavibha@gmail.com,

18. വിനോദ് എൽ., അസിസ്റ്റന്റ് പ്രൊഫസർ, മലയാളവിഭാഗം, സെന്റ്. ജോൺസ് കോളേജ്, അഞ്ചൽ, കൊല്ലം. 691306, 9447544965, vinodlthiruvallam@gmail.com

19. ദിവ്യ വി. സി., ഗവേഷക, മലയാളവിഭാഗം, യൂണിവേഴ്സിറ്റി കോളേജ്, തിരുവന്തപുരം, 9947950805, dshiju84@gmail.com,