മലയാള ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ – പാഠവും ആവിഷ്കാരവും

(വയലാർ രാമവർമ്മ, പി. ഭാസ്കരൻ, ഒ.എൻ.വി. കുറുപ്പ് എന്നിവരുടെ തെരഞ്ഞെടുത്ത ഗാനങ്ങളെ ആസ്പദമാക്കി ഒരു പഠനം)

(സംശോധിതപ്പതിപ്പ്)

കോഴിക്കോട് സർവ്വകലാശാലയിൽ ഡോക്ടർ ഓഫ് ഫിലോസഫി ബിരുദത്തിനുവേണ്ടി സമർപ്പിക്കുന്ന പ്രബന്ധം

സെബാസ്റ്റ്യൻ ജോസഫ്

ഗവേഷണകേന്ദ്രം
മലയാളവിഭാഗം,
ശ്രീ കേരളവർമ്മ കോളേജ്,
തൃശ്ശൂർ.

മെയ് 2018

MALAYALAM FILM SONGS - TEXT AND PERFORMANCE

(A study based on the selected songs of Vayalar Ramavarma, P. Bhaskaran, and O.N.V. Kurup.)
(Revised Copy)

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

Sebastian Joseph

Research Centre
Department of Malayalam,
Sree Keralavarma College,
Thrissur.

May 2018

സാക്ഷ്യപത്രം

ഡോ. എൻ. അനിൽ കുമാർ,
ഗവേഷണമാർഗ്ഗദർശി,
മലയാള വിഭാഗം,
ശ്രീ കേരളവർമ്മ കോളേജ്,
തൃശ്ശൂർ - 680011.

എന്റെ കീഴിൽ ''*മലയാള ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ - പാഠവും ആവിഷ്കാരവും (വയലാർ രാമവർമ്മ, പി. ഭാസ്കരൻ, ഒ.എൻ.വി. കുറുപ്പ് എന്നിവരുടെ തെരഞ്ഞെടുത്ത ഗാനങ്ങളെ ആസ്പദമാക്കി ഒരു പഠനം)*'' എന്ന വിഷയത്തിൽ ഗവേഷണം പൂർത്തിയാക്കിയ ശ്രീ.സെബാസ്റ്റ്യൻ ജോസഫിന്റെ പ്രബന്ധം മൂല്യനിർണ്ണയം ചെയ്ത എജ്യൂഡിക്കേറ്റേഴ്സിന്റെ റിപ്പോർട്ടിനെ അടിസ്ഥാനമാക്കി തെറ്റുകൾ തിരുത്തിയ സംശോധിതപതിപ്പാണ് ഇതെന്ന് സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

15.5.2018
തൃശ്ശൂർ

ഡോ.എൻ.അനിൽ കുമാർ

സാക്ഷ്യപത്രം

ഡോ. എം.ആർ.രാജേഷ്,
മലയാള വിഭാഗം അദ്ധ്യക്ഷൻ,
ഗവേഷണ സഹമാർഗ്ഗദർശി,
ശ്രീ കേരളവർമ്മ കോളേജ്,
തൃശ്ശൂർ – 680011.

എന്റെ സഹമാർഗ്ഗനിർദ്ദേശത്തിൻകീഴിൽ *''മലയാള ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ – പാഠവും ആവിഷ്കാരവും (വയലാർ രാമവർമ്മ, പി. ഭാസ്കരൻ, ഒ.എൻ.വി. കുറുപ്പ് എന്നിവരുടെ തെരഞ്ഞെടുത്ത ഗാനങ്ങളെ ആസ്പദമാക്കി ഒരു പഠനം)''* എന്ന വിഷയത്തിൽ ഗവേഷണം പൂർത്തിയാക്കിയ ശ്രീ.സെബാസ്റ്റ്യൻ ജോസഫിന്റെ പ്രബന്ധം മൂല്യനിർണ്ണയം ചെയ്ത എജ്യൂഡിക്കേറ്റേഴ്സിന്റെ റിപ്പോർട്ടിനെ അടിസ്ഥാനമാക്കി തെറ്റുകൾ തിരുത്തിയ സംശോധിതപതിപ്പാണ് ഇതെന്ന് സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

15.5.2018
തൃശ്ശൂർ

ഡോ. എം.ആർ.രാജേഷ്.

സത്യവാചകം

കോഴിക്കോട് സർവ്വകലാശാലയിൽ പി.എച്ച്.ഡി. ബിരുദത്തിന് സമർപ്പിക്കുന്ന ''*മലയാള ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ - പാഠവും ആവിഷ്കാരവും (വയലാർ രാമവർമ്മ, പി. ഭാസ്കരൻ, ഒ.എൻ.വി. കുറുപ്പ് എന്നിവരുടെ തെരഞ്ഞെടുത്ത ഗാനങ്ങളെ ആസ്പദമാക്കി ഒരു പഠനം)*'' എന്ന ഈ പ്രബന്ധം നിരീക്ഷകരുടെ നിർദ്ദേശങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് ആവശ്യമായ ഭേദഗതികൾവരുത്തിയിട്ടുള്ളതാണെന്ന് ഇതിനാൽ ബോധിപ്പിക്കുന്നു.

15.5.2018
തൃശ്ശൂർ

സെബാസ്റ്റ്യൻ ജോസഫ്.

സാക്ഷ്യപത്രം

ഡോ. എൻ. അനിൽ കുമാർ,
ഗവേഷണമാർഗ്ഗദർശി,
മലയാള വിഭാഗം,
ശ്രീ കേരളവർമ്മ കോളേജ്,
തൃശ്ശൂർ - 680011.

കോഴിക്കോട് സർവ്വകലാശാലയിൽ പി.എച്ച്.ഡി. ബിരുദത്തിന് സമർപ്പിക്കുന്ന ''*മലയാള ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ - പാഠവും ആവിഷ്കാരവും (വയലാർ രാമവർമ്മ, പി. ഭാസ്കരൻ, ഒ.എൻ.വി. കുറുപ്പ് എന്നിവരുടെ തെരഞ്ഞെടുത്ത ഗാനങ്ങളെ ആസ്പദമാക്കി ഒരു പഠനം.)*'' എന്ന പ്രബന്ധം ശ്രീ.സെബാസ്റ്റ്യൻ ജോസഫ് എന്റെ മാർഗ്ഗ നിർദ്ദേശമനുസരിച്ച് നിർവ്വഹിച്ച ഗവേഷണത്തിന്റെ രേഖയാണെന്ന് ഇതിനാൽ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

23.8.2017
തൃശ്ശൂർ

ഡോ.എൻ.അനിൽ കുമാർ

സാക്ഷ്യപത്രം

ഡോ. എം.ആർ.രാജേഷ്,
മലയാള വിഭാഗം അദ്ധ്യക്ഷൻ,
ഗവേഷണ സഹമാർഗ്ഗദർശി,
ശ്രീ കേരളവർമ്മ കോളേജ്,
തൃശ്ശൂർ - 680011.

കോഴിക്കോട് സർവ്വകലാശാലയിൽ പി.എച്ച്.ഡി. ബിരുദത്തിന് സമർപ്പിക്കുന്ന "*മലയാള ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ - പാഠവും ആവിഷ്കാരവും (വയലാർ രാമവർമ്മ, പി. ഭാസ്കരൻ, ഒ.എൻ.വി. കുറുപ്പ് എന്നിവരുടെ തെരഞ്ഞെടുത്ത ഗാനങ്ങളെ ആസ്പദമാക്കി ഒരു പഠനം.)*" എന്ന പ്രബന്ധം ശ്രീ.സെബാസ്റ്റ്യൻ ജോസഫ് എന്റെ സഹമാർഗ്ഗനിർദ്ദേശമനുസരിച്ച് നിർവ്വഹിച്ച ഗവേഷണത്തിന്റെ രേഖയാണെന്ന് ഇതിനാൽ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

23.8.2017
തൃശ്ശൂർ

ഡോ. എം.ആർ.രാജേഷ്.

സത്യവാചകം

കോഴിക്കോട് സർവ്വകലാശാലയിൽ പി.എച്ച്.ഡി. ബിരുദത്തിന് സമർപ്പിക്കുന്ന ''*മലയാള ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ - പാഠവും ആവിഷ്കാരവും (വയലാർ രാമവർമ്മ, പി. ഭാസ്കരൻ, ഒ.എൻ.വി. കുറുപ്പ് എന്നിവരുടെ തെരഞ്ഞെടുത്ത ഗാനങ്ങളെ ആസ്പദമാക്കി ഒരു പഠനം.)*'' എന്ന ഈ പ്രബന്ധം ഇതിനുമുമ്പ് ഏതെങ്കിലും ബിരുദത്തിനോ ഫെല്ലോഷിപ്പിനോ അംഗീകാരത്തിനോ വേണ്ടി എഴുതപ്പെട്ടതല്ല എന്ന് ഇതിനാൽ ബോധിപ്പിക്കുന്നു.

23.8.2017
തൃശ്ശൂർ

സെബാസ്റ്റ്യൻ ജോസഫ്.

കൃതജ്ഞത

ഗവേഷണത്തിൽ ക്രിയാത്മകമായ നിർദ്ദേശങ്ങൾ നൽകി ആദ്യന്തം കൈത്താങ്ങായിനിന്ന എന്റെ മാർഗ്ഗദർശി ഡോ. എൻ. അനിൽകുമാർ സാറിന് അകമഴിഞ്ഞ നന്ദി ആദ്യമേ രേഖപ്പെടുത്തുന്നു.

സഹമാർഗ്ഗദർശിയായി സഹകരിച്ച ശ്രീ കേരളവർമ്മ കോളേജ് മലയാള വിഭാഗം അദ്ധ്യക്ഷൻ ഡോ.എം.ആർ.രാജേഷ്, ആശയരൂപീകരണത്തിൽ സഹായിച്ച ഡോ. അജു കെ. നാരായണൻ, ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളെ സംബന്ധിച്ച സംശയനിവാരണത്തിന് സഹായിച്ച സംഗീതനിരൂപകരായ രവി മേനോൻ, വി.ടി.മുരളി, ചലച്ചിത്രഗാന സംബന്ധിയായ അപൂർവ്വരേഖകൾ തന്ന് സഹായിച്ച എം.ജയരാജ് (മാനേജർ, മാതൃഭൂമി ദിനപത്രം, കോഴിക്കോട്), ഇ.കെ.പ്രേംകുമാർ (റിസർച്ച് അസിസ്റ്റന്റ്, മലയാള മനോരമ ദിനപത്രം, കോട്ടയം), അപൂർവ്വഗാനങ്ങളും സിനിമകളും തന്ന് സഹായിച്ച ശ്രീ. ജോർജ്ജ് മാമ്പിള്ളി, ആദ്യകാല ശബ്ദലേഖനങ്ങൾ, ഗാനങ്ങൾ എന്നിവ നൽകി സഹായിച്ച സണ്ണി മാത്യു (ഗ്രാമഫോൺ മ്യൂസിയം, പ്ലാശനാൽ, കോട്ടയം), സംഗീതസംബന്ധമായ സംശയനിവൃത്തിക്ക് സഹായിച്ച പ്രൊഫ. ജോർജ്ജ് എസ്. പോൾ, ഫാ. ഡോ. പോൾ പൂവത്തിങ്കൽ, പ്രബന്ധരചന സംബന്ധിച്ച ചർച്ചകളിൽ സഹായിച്ച പ്രിയശിഷ്യൻ ഡോ.പി.എ. ഷാൻ, ഭാഷാ എഡിറ്റിംഗിലൂടെ പ്രബന്ധത്തെ കൂടുതൽ കെട്ടുറപ്പുള്ളതാക്കിത്തന്ന പ്രിയ സഹപ്രവർത്തകൻ സി.വി.സുധീർ, ഫോക്‌ലോർ വിദഗ്ദ്ധൻ ഡോ.ആർ.സി. കരിപ്പത്ത്, വിഷയവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ലേഖനങ്ങൾ എത്തിച്ചുതന്ന റോയ് മാത്യു, കേരളത്തിലെ വിവിധ ലൈബ്രറികളിലെ ജീവനക്കാർ, എന്റെ ഗവേഷണകേന്ദ്രമായ ശ്രീ കേരളവർമ്മ മലയാളവിഭാഗത്തിലെ അദ്ധ്യാപക സുഹൃത്തുക്കൾ, അവിടെ വിവിധഘട്ടങ്ങളിൽ വകുപ്പദ്ധ്യക്ഷരായി പ്രവർത്തിച്ച് എല്ലാ സഹായങ്ങളും നൽകിയ ഡോ.കെ.കൃഷ്ണകുമാരി, പ്രൊഫ.സി.കെ.പ്രസന്നൻ, ഇരിഞ്ഞാലക്കുട ക്രൈസ്റ്റ് കോളേജ് മലയാളവിഭാഗത്തിലെ സഹപ്രവർത്തകർ, സ്നേഹസമ്മർദ്ദങ്ങളിലൂടെ എന്റെ ഗവേഷണത്തെ മുന്നോട്ടുനയിച്ച ബീന, പ്രൊഫ.കെ.പ്രേമലത, ഡോ.സരോജിനി സുധ, ദത്തശേഖരണത്തിൽ സഹായിച്ച ഡോ.വി.കെ. വിജയൻ - എന്നിവരെ ഞാൻ നന്ദിയോടെ സ്മരിക്കുന്നു.

യു.ജി.സിയുടെ 11-ാം പദ്ധതിയിൽ ഫാക്കൽറ്റി ഇംപ്രൂവ്മെന്റ് പദ്ധതിപ്രകരം എനിക്ക് ഗവേഷണത്തിന് അനുമതിനൽകിയ യു.ജി.സി.ക്കും, കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാലയ്ക്കും, കേരളസർക്കാരിനും നന്ദി പറയുന്നു.

ഗവേഷണപഠനത്തിനായി കേളേജിൽനിന്ന് അവധി അനുവദിക്കുകയും പഠനപുരോഗതിയെക്കുറിച്ച് ഔത്സുക്യത്തോടെ തിരക്കുകയും ചെയ്തിരുന്ന ഇരിഞ്ഞാലക്കുട ക്രൈസ്റ്റ് കോളേജ് മുൻപ്രിൻസിപ്പൽ ഫാ.ഡോ.ജോസ് തെക്കന് നന്ദി പറയുന്നു.

23.8.2017 സെബാസ്റ്റ്യൻ ജോസഫ്

തൃശ്ശൂർ ഗവേഷകൻ

ഉള്ളടക്കം

ആമുഖം 13

അദ്ധ്യായം 1

പ്രകടനകല : സിദ്ധാന്തപരമായ സമീപനം 27

പ്രകടനങ്ങളുടെ വൈവിധ്യം 32

പ്രകടനകലാസിദ്ധാന്തത്തിന്റെ വികാസപരിണാമങ്ങൾ 33

പ്രകടനകലാസിദ്ധാന്തം – മുൻഗാമികൾ 36

പ്രകടനപരത 37

നിത്യജീവിതസന്ദർഭങ്ങളിലെ പ്രകടനങ്ങൾ 38

മലയാളികളുടെ ചില പ്രകടനങ്ങൾ 39

വിക്ടർ ടർണറും പ്രകടനകലാസിദ്ധാന്തവും 42

റിച്ചാർഡ് ഷെഗ്നറും പ്രകടനകലാസിദ്ധാന്തവും 43

പ്രകടനകലാപഠനത്തിന്റെ രീതിശാസ്ത്രം 46

സംസ്കാരവും പ്രകടനവും 47

പ്രകടനകലയുടെ ഉള്ളടക്കം 48

നാടോടി പ്രകടനകലാരൂപങ്ങൾ 57

അനുഷ്ഠാനകലാപ്രകടനങ്ങൾ 61

കേരളത്തിലെ പ്രധാന അനുഷ്ഠാനേതരകലാവതരണങ്ങൾ 66

ആധുനിക അവതരണങ്ങൾ 68

അരങ്ങിന് പുറമെയുള്ള ഗാനാവതരണങ്ങൾ 69

അദ്ധ്യായം 2

കവിതയും അവതരണവും 75

ഭാരതത്തിലെ വാങ്മയപാരമ്പര്യം 85

കാവ്യങ്ങളുടെ പാരായണപാരമ്പര്യം മലയാളത്തിൽ 92

നാടൻപാട്ടുകൾ 102

പ്രകടനകലാസാഹിത്യം 108

ചൊൽക്കാഴ്ച എന്ന അരങ്ങവതരണം 117

കവിതയുടെ ദൃശ്യാനുഭവം 118

അദ്ധ്യായം 3

വയലാർ രാമവർമ്മയുടെ ഗാനങ്ങൾ:പാഠവും ആവിഷ്ക്കാരവും 129

വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ 133

ഭക്തിഗാനങ്ങൾ 158

പ്രണയഗാനങ്ങൾ 228

അദ്ധ്യായം 4

പി. ഭാസ്കരന്റെ ഗാനങ്ങൾ : പാഠവും ആവിഷ്ക്കാരവും 287

വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ 294

ഭക്തിഗാനങ്ങൾ 313

പ്രണയഗാനങ്ങൾ 343

അദ്ധ്യായം 5

ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പിന്റെ ഗാനങ്ങൾ : പാഠവും ആവിഷ്ക്കാരവും 387

വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ 392

ഭക്തിഗാനങ്ങൾ 414

പ്രണയഗാനങ്ങൾ 425

പൂർവ്വകവികളെ ഉപജീവിച്ചുണ്ടായ പാഠങ്ങൾ 462

ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളുടെ ഉത്തരാധുനികാവതരണങ്ങൾ 463

ചലച്ചിത്രഗാനവും പാരഡികളും 468

ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളും സാമൂഹികവിമർശനവും 467

അദ്ധ്യായം 6

ഉപദർശനങ്ങൾ 471

അനുബന്ധങ്ങൾ 485

അനുബന്ധം 1 487

അനുബന്ധം 2 510

അനുബന്ധം 3 516

അനുബന്ധം 4 524

അനുബന്ധം 5 526

ഗ്രന്ഥസൂചി 527

ആമുഖം

സിനിമ എന്ന ഏറ്റവും ജനപ്രിയമായ കലാരൂപത്തിന്റെ ഒരു പ്രധാനഘടകം എന്ന നിലയിൽ രചിക്കപ്പെടുന്ന മലയാളചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളെ പ്രകടനകലാസിദ്ധാന്തത്തിന്റെ (Performance Theory) അടിസ്ഥാനത്തിൽ അപഗ്രഥിക്കുന്നതിനും അതുവഴി ഗാനാവതരണങ്ങളിലെ വിവിധ പ്രകടനങ്ങളെ (performances) കത്തെുന്നതിനുമുള്ള ശ്രമമാണ് ഈ പ്രബന്ധം. വയലാർ രാമവർമ്മ, പി.ഭാസ്കരൻ, ഒ.എൻ.വി. കുറുപ്പ് എന്നിവരുടെ തെരഞ്ഞെടുത്ത ഗാനങ്ങളെ ആസ്പദമാക്കിയാണ് ഈ പഠനം നിർവഹിച്ചിട്ടുള്ളത്.

സിനിമ അടിസ്ഥാനപരമായി ഒരു ദൃശ്യകലയാണ്. തുടക്കത്തിൽ ലോകമെമ്പാടും നിശബ്ദസിനിമകൾ മാത്രമാണുായിരുന്നത്. സംഭാഷണത്തിന്റെ അഭാവം സിനിമയ്ക്ക് ആഗോളസ്വീകാര്യത നേടാൻ സഹായകമായി. എന്നാൽ, ശബ്ദം ദൃശ്യങ്ങളോട് ഇണക്കുന്നതിനുള്ള സാങ്കേതികവിദ്യ പ്രചാരത്തിൽ വന്നതോടെ കഥാപാത്രങ്ങൾ പ്രാദേശികഭാഷകൾ സംസാരിച്ചുതുടങ്ങി. ഇതുമൂലം ജനപ്രിയത ഏറിയെങ്കിലും സിനിമയുടെ ഭാഷാതീതമായ ദൃശ്യഭാവുകത്വം നഷ്ടമായി. ശബ്ദസാങ്കേതികവിദ്യ വികസിച്ചതിനുശേഷംപോലും ചാർളി ചാപ്ലിനെപ്പോലുള്ളവർ സാമ്പ്രദായികഭാഷയെ സിനിമയിൽ നിന്നൊഴിവാക്കി പരീക്ഷിച്ചിട്ടു്. സിനിമയിൽ ശബ്ദം ദൃശ്യത്തിനുപകരമാവില്ല എന്നും അത് ഒരു ഏച്ചുകെട്ടലാണെന്നും വിശ്വസിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രകാരന്മാരു്. പക്ഷേ,

ലോകമെമ്പാടും ജനപ്രിയസിനിമ കാഴ്ചയുടെയും കേൾവിയുടെയും സമ്മിശ്രാനുഭവമായിത്തീർന്നു. ജനപ്രിയകലാരൂപമായിരുന്ന നാടകവുമായി ആദ്യകാലത്ത് ഇന്ത്യൻസിനിമ മത്സരിച്ചത് ഗാനം, നൃത്തം, തുടങ്ങിയ കലാരൂപങ്ങളുടെ ദൃശ്യാവിഷ്ക്കരണങ്ങളും സംഭാഷണംവഴിയുള്ള പ്രാദേശികസ്വത്വാവിഷ്ക്കരണവും ആഖ്യാനത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയാണ്. വാചികാവതരണങ്ങളിലൂടെ കേട്ടുപരിചയിച്ച പുരാണകഥകൾ വെള്ളിത്തിരയിൽ കാണുന്നതിനുള്ള മനുഷ്യസഹജമായ കൗതുകം സിനിമയെ ജനപ്രിയമാക്കി. യൂറോപ്യൻസാങ്കേതികവിദ്യ സ്വീകരിച്ച് രൂപംകൊൂവെങ്കിലും ഉള്ളടക്കത്തിലും ആഖ്യാനത്തിലും തികച്ചും വ്യത്യസ്തമായ കലാവിഷ്ക്കരണമാണ് ഇന്ത്യൻസിനിമ. സിനിമയുടെ ഭാഗമായ പലതരം ഗാനാവതരണങ്ങൾ, നൃത്തം, മെലോഡ്രാമയായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന കുടുംബകഥകളുടെ ദൈർഘ്യമേറിയ ആഖ്യാനം, തുടങ്ങിയവ മുഖ്യമായും ഇന്ത്യൻ സിനിമയുടെ മാത്രം പ്രത്യേകതയായി നിലനിൽക്കുന്നു.

1895 ഡിസംബർ 28ന് പാരീസിലെ ഗ്രാൻഡ്കഫേയിൽ നടന്ന ആദ്യ സിനിമാപ്രദർശനത്തെത്തുടർന്ന് 1896 ജൂലൈ 7ന് ബോംബെയിലെ വാട്സൺ ഹോട്ടലിൽ ലൂമിയർ സഹോദരന്മാർ ചില ഹ്രസ്വസിനിമകൾ പ്രദർശിപ്പിച്ചു. കൊളോണിയൽ ഭരണസംവിധാനം ഇന്ത്യയിൽ യൂറോപ്യൻ ചലച്ചിത്രങ്ങൾക്ക് പ്രോത്സാഹനം നൽകി. പ്രവേശനടിക്കറ്റ് വാങ്ങാൻ ശേഷിയുള്ളവർക്കെല്ലാം ജാതിമതപരിഗണനയില്ലാതെ പ്രവേശനം അനുവദിച്ച സിനിമ എന്ന കൊളോണിയൽ കലാരൂപം തുടക്കം മുതൽ ജനപ്രിയമായിത്തീർന്നു. ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ അരങ്ങേറിയ കലാവതരണങ്ങൾ കാസ്വദിക്കുന്നതിന് ജാതിമാഹാത്മ്യം നിയാമകമായിരുന്ന സാമൂഹികാവസ്ഥയിൽനിന്ന് ജാതിമേന്മ അപ്രസക്തവും ക്രയശേഷി മുഖ്യവും ആകുന്ന പുതിയ സാമൂഹികക്രമത്തി ലേക്കുള്ള മാറ്റത്തെ സിനിമയുടെ കടന്നുവരവ് അടയാളപ്പെടുത്തുന്നു.

ദേശീയപ്രസ്ഥാനം, തൊഴിലാളിവർഗ്ഗമുന്നേറ്റം, സാമൂഹിക നവോത്ഥാന പ്രസ്ഥാനങ്ങൾ, തുടങ്ങിയവ സമൂഹികമാറ്റത്തിന് കളമൊരുക്കിയ വേളയിലാണ് സിനിമയുടെ കടന്നുവരവ്.

എഡിസൺ ബയോസ്കോപ്പ് എന്ന ഉപകരണത്തിന്റെ സഹായത്തോടെ തിരുച്ചിറപ്പള്ളി സ്വദേശിയായ സ്വാമിക്കണ്ണ് വിൻസന്റ് ദക്ഷിണേന്ത്യയിലാകെ സിനിമ പ്രദർശിപ്പിച്ചു. 1906ൽ അദ്ദേഹം കോഴിക്കോട്ട് ആദ്യമായി സിനിമാപ്രദർശനം നടത്തി. അദ്ദേഹത്തിന്റെ കൈവശമുായിരുന്ന സിനിമകളും പ്രദർശനോപകരണവും വിലയ്ക്കുവാങ്ങി ജോസ് കാട്ടൂക്കാരൻ തൃശൂരിലും ബ്രിട്ടീഷ് മലബാറിന്റെ വിവിധ ഭാഗങ്ങളിലും സഞ്ചരിക്കുന്ന സിനിമാപ്രദർശനങ്ങൾ (Touring Talkies) നടത്തി. തോൽപ്പാവക്കൂത്ത് പോലുള്ള നിഴൽനാടകങ്ങളുടെയും കഥകളി, കൂടിയാട്ടം, ഓട്ടൻതുള്ളൽ തുടങ്ങിയ അസംഖ്യം കലാവതരണങ്ങളുടെയും കാഴ്ചശീലമുള്ള കേരളത്തിലും സിനിമ എന്ന നൂതനകലാരൂപം വ്യാപകമായ സ്വീകാര്യത നേടി. ജാതിമതഭേദങ്ങളും അയിത്താചാരചിന്തകളും ഭാഗികമായെങ്കിലും സിനിമാക്കൊട്ടകയിൽ വഴിമാറിനിന്നു. കെ.വി.കോശിയുടെ എന്റെ സിനിമാ സ്മരണകൾ, കെ.എം.മാത്യുവിന്റെ എട്ടാമത്തെ മോതിരം, എസ്.ഗുപ്തൻ നായരുടെ മനസാസ്മരാമി തുടങ്ങിയ ഓർമ്മക്കുറിപ്പുകളിൽ ഇരുപതാം നൂറ്റാിന്റെ ആദ്യപാദത്തിൽ വിജയകരമായി നടന്നുവന്നിരുന്ന നിശബ്ദസിനിമാപ്രദർശനങ്ങളുടെ വിവരണം കാണാം. നിശബ്ദസിനിമ, വൈദേശികദൃശ്യങ്ങളെ മലയാളത്തിലുള്ള വിവരണങ്ങൾ സഹിതമാണ് അവതരിപ്പിച്ചത്. വിരസമായ ദൃശ്യങ്ങൾപോലും വ്യാഖ്യാതാവിന്റെ വാചികാഖ്യാനമികവിൽ പൊലിമ നേടി. ആഖ്യാനം ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് പ്രാദേശികാനുഭവപ്രതീതി നൽകി. കേരളത്തിന്റെ പാരായണ, വ്യാഖ്യാന, വാചികപാരമ്പര്യം ഈ ഘട്ടം മുതൽ മലയാളസിനിമയോട് ചേരുന്നു. ഇക്കാലത്തുപോലും നമ്മുടെ സിനിമ അതിവാചാലതയാണ് മുഖമുദ്രയാക്കി

യിരിരുന്നത്. പിൽക്കാലത്ത് തത്സമയപശ്ചാത്തലസംഗീതവും (live music) നിശബ്ദസിനിമയോട് കൂട്ടിച്ചേർത്തു. പ്രൊജക്ടറിന്റെ അസുഖകരമായ ശബ്ദത്തിൽനിന്ന് രക്ഷനേടാനും ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് വൈകാരികത പകരാനും ഇതുമൂലം സാധിച്ചു. ആദ്യകാലസിനിമയിൽ പിന്നണിഗാനത്തിനുപകരം മുന്നണിഗാനം ആണുായിരുന്നത് എന്ന് പറയാറുള്ളതിന്റെ പൊരുൾ ഇതാണ്.

പ്രശസ്തമായ നിരവധി സാഹിത്യകൃതികളുടെ അനുവർത്തനങ്ങളി ലൂടെ ഏറെ വൈവിധ്യങ്ങൾ ആവിഷ്ക്കരിച്ച 1950 കൾ മുതൽ മലയാളസിനിമ ഒരു ജനപ്രിയ കലാരൂപമായിത്തീർന്നു. അക്കാലത്ത് അരങ്ങേറിയ രാഷ്ട്രീയ - സാമൂഹികപരിവർത്തനങ്ങൾ സാഹിത്യത്തിലും സിനിമയിലും പ്രതിഫലിച്ചു. ചുവന്ന ദശകം എന്നറിയപ്പെടുന്ന 40കളും 50കളും സാമൂഹിക-രാഷ്ട്രീയ മുന്നേറ്റങ്ങളുടെ കാലം ആയിരുന്നു. അക്കാലത്ത് സിനിമകൾക്ക് ഗാനരചന നിർവ്വഹിച്ചത് പി.ഭാസ്കരൻ, വയലാർ രാമവർമ്മ, ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പ് തുടങ്ങിയ പ്രശസ്തകവികളായിരുന്നു. മൂന്നുപേരും കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടിയുമായി അടുത്തബന്ധം പുലർത്തിയവരായിരുന്നു. കവിതാരംഗത്ത് ലബ്ധപ്രതിഷ്ഠരായ ഈ കവികൾ രചിച്ച കാവ്യഗുണമുള്ള ഗാനങ്ങൾക്ക് വി. ദക്ഷിണാമൂർത്തി, ജി.ദേവരാജൻ, എം.എസ്.ബാബുരാജ്, എം.കെ.അർജ്ജുനൻ തുടങ്ങിയ പ്രശസ്ത സംഗീതസംവിധായകർ ഈണം നൽകി കെ.ജെ.യേശുദാസ്, പി.ലീല, എസ്.ജാനകി, പി. ജയചന്ദ്രൻ, പി.സുശീല, മാധുരി തുടങ്ങിയ ഗായകർ ആലപിച്ചു. സത്യൻ, പ്രേംനസീർ, ഷീല, ശാരദ, ജയഭാരതി തുടങ്ങിയ താരങ്ങൾ അവയ്ക്ക് വെള്ളിത്തിര യാവിഷ്ക്കാരം നൽകി. ഈണം നൽകൽ, ആലാപനം, ദൃശ്യവത്ക്കരണം എന്നിവയിലെല്ലാം നിയാമകമായിരുന്നത് ഗാനത്തിന്റെ വരികളായിരുന്നു. 1950കൾ മുതലുള്ള മലയാളസിനിമ, സാഹിത്യകൃതിയുടെ അനുവർത്തനം, കവികളുടെ ഗാനരചന, വരികളുടെ അർത്ഥം അറിഞ്ഞുള്ള സംഗീതസംവിധാനം,

അർത്ഥവ്യക്തിയോടെയും ഭാവവ്യഞ്ജകമായും ഉള്ള ആലാപനം എന്നിവയിലൂടെ, ഈണത്തെ അന്ധമായി പിൻതുടർന്നിരുന്ന ആദ്യകാല മലയാളഗാനങ്ങളിൽനിന്നുള്ള പ്രകടമായ വ്യതിയാനമായിരുന്നു.

സിനിമ, സിനിമാഗാനങ്ങൾ എന്നിവയെ സംബന്ധിച്ച് സമീപകാലത്തു മാത്രമാണ് ഗവേഷണപഠനങ്ങൾ ഉായിട്ടുള്ളത്. കവികളുടെ സാഹിത്യ സംഭാവനകളെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനങ്ങളുടെ ഭാഗം എന്ന നിലയിൽ ആനുഷംഗികമായോ, ഗാനസാഹിത്യം എന്ന നിലയിലോ സിനിമാഗാനങ്ങളെ സമീപിക്കുന്ന ചില പൂർവ്വപഠനങ്ങൾ ഉ്. വയലാർ രാമവർമ്മയുടെ സാഹിത്യസംഭാവനകൾ (ഡോ. ജി. ചന്ദ്രകുമാരിയമ്മ, കേരള സർവ്വകലാശാല, തിരുവനന്തപുരം, 1990), വയലാറിന്റെ ഗാനങ്ങൾ ഒരു പഠനം (ഡോ. ഡേവീസ് സേവ്യർ, മഹാത്മാഗാന്ധി സർവ്വകലാശാല, കോട്ടയം, 2004) എന്നീ ഗവേഷണ പ്രബന്ധങ്ങൾ ഈ രീതിയിലുള്ള ശ്രദ്ധേയമായ പഠനങ്ങളാണ്. സിനിമയെയും സിനിമാഗാനങ്ങളെയും സംബന്ധിച്ച ഓർമ്മക്കുറിപ്പുകളും ആസ്വാദനക്കുറിപ്പുകളും സമീപകാലത്ത് അച്ചടിമാധ്യമങ്ങളിലും വിവിധ സൈബർ ഇടങ്ങളിലും ധാരാളമായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു്. രവി മേനോന്റെ സിനിമാഗാനസംബന്ധിയായ ലേഖനങ്ങൾ പുതിയ പഠനമേഖലയ്ക്ക് വഴിതുറന്നു. ഡോ. പ്രദീപൻ പാമ്പിരിക്കുന്ന്, ഷിബു മുഹമ്മദ്, ഡോ. സുനിൽ പി. ഇളയിടം, ഡോ. പി.എസ്. രാധാകൃഷ്ണൻ, വി.ടി. മുരളി, ആലങ്കോട് ലീലാകൃഷ്ണൻ, രമേഷ് ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, സുഭാഷ് ചന്ദ്രൻ, വി.ആർ. സുധീഷ്, തുടങ്ങിയവർ ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളെക്കുറിച്ചും അവയിലെ സാംസ്കാരികഘടകങ്ങളെക്കുറിച്ചും ചില ശ്രദ്ധേയമായ പഠനങ്ങൾ നടത്തിയിട്ടു്.

ഈ പഠനത്തിൽ ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളെ സിനിമയ്ക്കകത്തും പുറത്തുമുള്ള വൈവിധ്യമാർന്ന വാചിക, ദൃശ്യ അവതരണങ്ങളായി പരിഗണിച്ചുകൊാണ് വിശകലനം ചെയ്യുന്നത്. ചലച്ചിത്രഗാനം എന്നത്

ഗാനസാഹിത്യം മാത്രമല്ല. അതിന് സിനിമയ്ക്കകത്തും പുറത്തും നിലനിൽക്കുന്നതിനുള്ള ശേഷിയു്. സിനിമയിലെ ഗാനത്തിന്റെ അവതരണ സന്ദർഭം, ഗാനത്തിന്റെ വരികൾ, അതിന് നൽകപ്പെട്ട ഈണം, ആലാപനം, സിനിമയിലെ ദൃശ്യവൽക്കരണത്തിൽ കടന്നുവരുന്ന അധികാരരൂപങ്ങൾ,- കീഴായ്മ, പാരഡി - പാസ്റ്റിഷ് (pastiche) പോലുള്ള ചലച്ചിത്രഗാനത്തിന്റെ പലതരം രൂപാന്തരങ്ങൾ, പുനരവതരണങ്ങൾ, റിംടോൺ വിപണിയുടെ സ്വീകാര്യത, ഗാനം എന്ന നിലയിൽ ആസ്വാദകർക്കിടയിൽ ഗാനം ഉല്പാദിപ്പിച്ച അർത്ഥതലങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ഈ പഠനത്തിൽ പരിഗണിക്കപ്പെടുന്നു. റിച്ചാർഡ് ഷെഗ്നറുടെ പ്രകടനകലാസിദ്ധാന്തത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് ഈ വിശകലനം നിർവ്വഹിച്ചിട്ടുള്ളത്. ചലച്ചിത്രഗാന ങ്ങളെ വിശകലനം ചെയ്യുന്നതിന് ഉപയുക്തമാകുന്ന വിധത്തിൽ പ്രകടനകലാ സിദ്ധാന്തത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനസങ്കല്പനങ്ങളെ ഈ പഠനത്തിന് ഉപയോഗപ്പെടുത്തുന്നു.

പ്രകടനകലാസിദ്ധാന്തം ഗാനങ്ങളെ വിലയിരുത്താനുള്ള ഒരു കാഴ്ചവട്ടം മാത്രമാണ്. ഷെഗ്നറുടെ പ്രകടനകലാസിദ്ധാന്തം നിശ്ചിതമായ ഒരു സന്ദർഭത്തിൽ ബോധപൂർവ്വമായി നടത്തുന്ന എല്ലാ ക്രിയകളേയും പ്രകടനങ്ങളായി കണക്കാക്കുന്നു. സാമ്പ്രദായികവീക്ഷണത്തിൽ രംഗവേദിയിൽ അരങ്ങേറുന്ന ക്രിയകൾ മാത്രമേ പ്രകടനം ആയി പരിഗണിക്കപ്പെട്ടിരുന്നുള്ളു. പ്രകടനകലാസിദ്ധാന്തപ്രകാരം വേദിയിലെ അവതരണത്തിനു മുന്നേ പ്രകടനം ആരംഭിക്കുന്നു. അവതരണത്തിനുശേഷം പ്രകടനങ്ങൾ എപ്രകാരം സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടു എന്നതും വിശകലനത്തിന്റെ പരിധിയിൽ വരുന്നു. ചലച്ചിത്രഗാനത്തെ പ്രകടനകല എന്നനിലയിൽ സമീപിക്കുമ്പോൾ ഒരു ഗാനത്തെ ഗാനമാക്കുന്ന ഘടകങ്ങളെല്ലാം പരിഗണിക്കപ്പെടുന്നു. അതോടൊപ്പം ഗാനത്തെ സ്വീകാര്യമാക്കിയ ഘടകങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള അന്വേഷണവും പഠനത്തിന്റെ ഭാഗമായി വരുന്നു.

ഗാനത്തിലെ ഓരോ ഘടകത്തെയും വിശകലനം ചെയ്യുന്നതിന് വിവിധ ജ്ഞാനപദ്ധതികളിൽനിന്ന് ആവശ്യാനുസരണം സിദ്ധാന്തങ്ങൾ സ്വീകരിച്ചുകൊ് പ്രകടനങ്ങളെ വിശകലനം ചെയ്യുന്നു.

പ്രബന്ധഘടന

മലയാളചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ - പാഠവും ആവിഷ്കാരവും (വയലാർ രാമവർമ്മ, പി.ഭാസ്കരൻ, ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പ് എന്നിവരുടെ തെരഞ്ഞെടുത്ത ഗാനങ്ങളെ ആസ്പദമാക്കി ഒരു പഠനം) എന്ന ഈ പ്രബന്ധം ആറ് അദ്ധ്യായമായി വിഭജിച്ചിരിക്കുന്നു. പ്രകടനകല : സിദ്ധാന്തപരമായ സമീപനം എന്ന ആദ്യ അദ്ധ്യായത്തിൽ പ്രകടനകലാസിദ്ധാന്തത്തിന്റെ ചരിത്രവും വിശകലനരീതികളും അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഏതൊരു മാനുഷികവ്യത്തിയെയും സംഭവത്തെയും പ്രകടനം എന്ന നിലയിൽ വിലയിരുത്താം എന്ന റിച്ചാർഡ് ഷെഗ്നറുടെ അഭിപ്രായത്തെ മുൻനിർത്തി എപ്രകാരമാണ് വൈവിധ്യമാർന്ന പലതരം മാനുഷികവ്യത്തികൾ പ്രകടനങ്ങളായിമാറുന്നത് എന്ന് വിശദമാക്കുന്നു. ഗുഹാവാസിയായിരുന്ന മനുഷ്യന്റെ ഇരതേടലിനുശേഷമുള്ള ഒത്തുചേരലുകളിൽ സംഘമായി നൃത്തംചെയ്തും പ്രാകൃതഭാഷയിൽ പാട്ടുപാടിയും സ്വതപ്രകടനം നടത്തിയിരുന്നു. ഭാഷണം, ലേഖനം എന്നിവയ്ക്കുമുമ്പ് രൂപംകൊ ചിത്രലിപിയും ഗുഹാചിത്രങ്ങളും ആദിമമനുഷ്യരുടെ പലതരം പ്രകടനങ്ങളാണ്. സിഗ്മ് ഫ്രോയ്ഡ്, കാൾ മാർക്സ്, ഫ്രഡറിക് നീഷേ തുടങ്ങിയവരുടെ നിരീക്ഷണങ്ങളെ പിൻതുടർന്ന് ഭാഷണവ്യത്തി എപ്രകാരമാണ് ഒരു ക്രിയയെ നിർമ്മിക്കുന്നത് എന്ന ജെ.എൽ.ഓസ്റ്റിന്റെ നിരീക്ഷണം, നിത്യജീവിതസന്ദർഭങ്ങളിലെ വ്യക്തികളുടെ ഇടപെടലുകളിൽ സംഭവിക്കുന്ന പ്രകടനങ്ങൾ സംബന്ധിച്ച ഇർവിംഗ് ഗോഫ്മാന്റെ നിരീക്ഷണങ്ങൾ എന്നിവ പ്രകടനകലാസിദ്ധാന്തത്തിന്റെ മുന്നോടിയായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. വിക്ടർ ടർണർ, റിച്ചാർഡ് ഷെഗ്നർ

എന്നിവരുടെ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നു. കലാവതരണത്തിലെ നിർമ്മാണം - നിർവ്വഹണം എന്നീ ക്രിയകളുടെ വിശാലമായ മണ്ഡലം അരങ്ങിൽ മാത്രമായി ഒതുങ്ങുന്നില്ല. ഉദാഹരണത്തിന് തെയ്യം എന്ന കലാരൂപത്തെ പ്രകടനമായി വിശകലനം ചെയ്യുമ്പോൾ തെയ്യംകെട്ടുന്ന മലയന്റെ പ്രകടനത്തോടൊപ്പം പാട്ടുകാർ, കൊട്ടുകാർ, നടത്തിപ്പുകാർ, കാണികൾ, മുഖത്തെഴുത്തുകാർ തുടങ്ങിയവരുടെ പ്രകടനങ്ങൾകൂടി കണക്കിലെടുത്താണ് അതിനെ പ്രകടനകല എന്ന നിലയിൽ പഠിക്കുന്നത്. ഭാരതത്തിലെ വൈവിധ്യമാർന്ന കലകളെ മിൽട്ടൺ സിംഗറുടെ സൈദ്ധാന്തികനിരീക്ഷണം അനുസരിച്ച് സാംസ്കാരികാവതരണമായി പരിഗണിച്ച് വിശകലനം ചെയ്യുന്നു. പൗരാണികവും ആധുനികവുമായ കലാവതരണങ്ങളെയും നാടോടി കലാവതരണങ്ങളെയും സാഹിത്യകൃതികളെയും അരങ്ങിനുപുറത്തുള്ള ഗാനാവതരണങ്ങളെയും വിശകലനം ചെയ്യുന്നതിന്റെ രീതിശാസ്ത്രം ഈ അദ്ധ്യായത്തിൽ ചർച്ചചെയ്യുന്നു.

കവിതയുടെ അവതരണപാരമ്പര്യത്തിന്റെ ചരിത്രാന്വേഷണമാണ്. കവിതയും അവതരണവും എന്ന് പേര് നൽകിയിരിക്കുന്ന രാമത്തെ അദ്ധ്യായം. മലയാള കവിതയുടെ അവതരണപാരമ്പര്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള അന്വേഷണത്തിന്റെ ഭാഗമായി ലോകസാഹിത്യത്തിൽ കവിതയുടെ വാങ്മയാവതരണം എത്രമാത്രം പ്രബലമാണ് എന്നും അന്വേഷിക്കുന്നു. മൗനപാരായണം പ്രബലമായ ഈ കാലത്തുപോലും കവിതയുടെ വാചികാവതരണം ലോകമെങ്ങും സമാന്തരധാരയായി നിലനിൽക്കുന്നു ഭാഷയുടെ അടിസ്ഥാനഭാവം ഭാഷണം ആണെന്നും ലേഖനവിദ്യ ഭാഷണത്തിന്റെ രേഖപ്പെടുത്തൽ മാത്രമാണെന്നും നിരീക്ഷിക്കുന്നു. മലയാളകവിതയിൽ തുടക്കം മുതൽ കാല്പനികഘട്ടംവരെ കവിത രംഗവേദിയിലെ അവതരണസാഹിത്യമായാണ് രചിക്കപ്പെട്ടിരുന്നത്. നാടൻപാട്ടുകൾ അവതരണങ്ങൾ വഴിയാണ് അനന്തരതലമുറയിലേക്ക്

കൈമാറപ്പെട്ടത്. ആധുനികതയുടെ ഭാഗമായി പ്രചാരംനേടിയ ചൊല്ക്കാഴ്ചകളും അരങ്ങവതരണങ്ങളും മലയാളകവിതയുടെ ഗാനപാരമ്പര്യത്തിന്റെ തുടർച്ചയാണ്. മലയാളകാവ്യങ്ങളെ അരങ്ങവതരണത്തിന്റെ സാഹിത്യം എന്ന നിലയിൽ നോക്കിക്കാണുന്ന ഈ അദ്ധ്യായത്തിൽ ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ കവിതയുടെ ഉപോല്പന്നം എന്ന നിലയിൽ സിനിമയുടെ അരങ്ങിലെ അവതരണത്തിനുവേി രചിക്കപ്പെടുന്ന പ്രയുക്തകവിതയായി പരിഗണിക്കുന്നു.

വയലാർ രാമവർമ്മയുടെ ഗാനങ്ങൾ : പാഠവും ആവിഷ്ക്കാരവും എന്ന മൂന്നാമത്തെ അദ്ധ്യായം പ്രകടനകലാസിദ്ധാന്തങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ വയലാർ രചിച്ച ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളെ വിശകലനം ചെയ്യുന്നു. ഗാനങ്ങളെ വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ, ഭക്തിഗാനങ്ങൾ, പ്രണയഗാനങ്ങൾ എന്ന് വർഗ്ഗീകരിച്ച് അവയുടെ അവതരണത്തിലെ പ്രകടനങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ ദൃശ്യവത്ക്കരണത്തിലെ ജനപ്രിയവീക്ഷണങ്ങൾ, നായകനിർമ്മിതി മുതലായവ വിശകലനം ചെയ്യുന്നു. വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ രചിച്ച കവിയുടെ വ്യത്യസ്തപ്രകടനമായി ഭക്തിഗാനങ്ങൾ അപഗ്രഥിക്കുന്നു. ക്രൈസ്തവ-ഹൈന്ദവഭക്തിഗാനങ്ങളെയാണ് വിശകലനത്തിന് തെരഞ്ഞെടുത്തിരിക്കുന്നത്. 'ഉത്തമസ്ത്രീ'യെ നിർമ്മിക്കുന്നതിനുള്ള ആഖ്യാനതന്ത്രമായി ഭക്തിഗാനങ്ങൾ എപ്രകാരം മാറുന്നു എന്ന് വിശകലനം ചെയ്യുന്നു. പ്രണയഗാനങ്ങളിലെ സ്ത്രീ, പുരുഷനിർമ്മിതികൾ എന്നിവ മൂന്നാമത്തെ ഖണ്ഡത്തിൽ ചർച്ചചെയ്യുന്നു. ഗാനരചനയ്ക്ക് ഉപയോഗിച്ച ഭാഷാശൈലി, രൂപകങ്ങൾ, രചനയിലും ദൃശ്യവൽക്കരണത്തിലും സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ള സ്ത്രീ-പുരുഷവീക്ഷണങ്ങൾ എന്നിവയും ഈ അദ്ധ്യായത്തിൽ പഠിക്കുന്നു.

മലയാളത്തിലെ ലളിതഗാനശാഖയുടെയും ചലച്ചിത്രഗാനശാഖയുടെയും ജനപ്രിയമാത്യക പി.ഭാസ്കരന്റെ രചനകളിൽനിന്നാണ്

ആരംഭിക്കുന്നത്. പി.ഭാസ്കരന്റെ ഗാനങ്ങൾ : പാഠവും ആവിഷ്ക്കാരവും എന്ന നാലാം അദ്ധ്യായത്തിൽ ഗാനരചയിതാവ്, സംവിധായകൻ, കഥ - തിരക്കഥാകൃത്ത്, നിർമ്മാതാവ്, അഭിനേതാവ്, ചലച്ചിത്രവികസന കോർപ്പറേഷൻ സ്ഥാപക അദ്ധ്യക്ഷൻ തുടങ്ങിയ നിലകളിൽ അദ്ദേഹം വഹിച്ച നേതൃത്വപരമായ പങ്ക് പരാമർശിക്കുന്നു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ സുദീർഘമായ കലാജീവിതത്തിനിടയിൽ രചിച്ച ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളെ വിപ്ലവം, ഭക്തി, പ്രണയം എന്നിങ്ങനെ വിഭജിച്ച് അവയുടെ പ്രകടനപരമായ സവിശേഷതകൾ പരിശോധിക്കുന്നു. ലളിതവും നാടോടിയുമായ ഭാഷ, മാപ്പിളസംസ്കൃതിയിലെ സംസ്കാരരൂപങ്ങളെ ജനപ്രിയതയിലേക്ക് ആനയിച്ച ഗാനരചനാവ്യക്തിത്വം എന്നിവ വിശകലനം ചെയ്യുന്നു. വിപ്ലവകാരിയും വിപ്ലവകവിയും ആയിരുന്നിട്ടും അദ്ദേഹം അധികം വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ രചിച്ചിട്ടില്ല. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ക്രൈസ്തവ-ഹൈന്ദവഭക്തിഗാനങ്ങളിൽ സ്ത്രീയവസ്ഥ എപ്രകാരം ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെടുന്നു എന്നും പരിശോധിക്കുന്നു. മുസ്ലിം ജീവിതപശ്ചാത്തലം അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഗാനങ്ങളിൽ ധാരാളം ഉങ്കിലും മുസ്ലിം ഭക്തിഗാനങ്ങൾ ഗണനീയമായ സാന്നിധ്യം അല്ല. പ്രണയഗാനങ്ങൾവഴി അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന സ്ത്രീ-പുരുഷമാതൃകകൾ എപ്രകാരമാണ് നായക/നായികാനിർമ്മിതികളായിത്തീരുന്നത് എന്നും പരിശോധിക്കുന്നു.

ഗാനരചയിതാവ് എന്ന നിലയിൽ സുദീർഘമായ കാലയളവിൽ പ്രവർത്തിച്ച ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പിന്റെ ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ പ്രണയഗാനങ്ങളുടെ വൈവിധ്യവും ധാരാളിത്തവുംകൊ് ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പിന്റെ ഗാനങ്ങൾ : പാഠവും ആവിഷ്ക്കാരവും എന്ന അഞ്ചാമത്തെ അദ്ധ്യായത്തിൽ അദ്ദേഹം രചിച്ച ഗാനങ്ങളെ വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ, ഭക്തിഗാനങ്ങൾ, പ്രണയ ഗാനങ്ങൾ എന്ന് വിഭജിച്ച് വിശകലനം ചെയ്യുന്നു. അദ്ദേഹം മാപ്പിളപ്പാട്ടുമട്ടിൽ കവിതയായി രചിച്ച പൊന്നരിവാളമ്പിളിയിൽ എന്നാരംഭിക്കുന്ന വിപ്ലവഗാനം പിന്നീട് ജി.ദേവരാജന്റെ സംഗീതസംവിധാനത്തിൽ കെ.പി.എ.സിയുടെ

അവതരണഗാനമായി സുപ്രസിദ്ധമായെങ്കിലും സിനിമയ്ക്കുവേി അദ്ദേഹം നന്നേ കുറച്ച് വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ മാത്രമേ രചിച്ചിട്ടുള്ളൂ. എന്നാൽ, അധിനിവേശത്തിനെതിരായ സാംസ്കാരികപ്രതിരോധം പോലുള്ള നിലപാടുകൾ ഗാനങ്ങളിൽ അവതരിപ്പിച്ചത് അദ്ദേഹത്തിന്റെ വിപ്ലവബോധത്തിന്റെ പ്രകടനമായി വിലയിരുത്തുന്നു. ക്രൈസ്തവ-ഹൈന്ദവഭക്തിഗാനവതരണങ്ങൾ സ്ത്രീത്വനിർമ്മിതിയുടെ ആഖ്യാനത്തിൽ എപ്രകാരമാണ് ഉപയോഗിക്കപ്പെടുന്നത് എന്ന അന്വേഷണവും നടത്തുന്നു. പ്രണയഗാനങ്ങളിൽ ഒ.എൻ.വി. പുലർത്തുന്ന കാല്പനികമനസ്സ് മൂന്നാമത്തെ ഖണ്ഡമായി വിശകലനം ചെയ്യുന്നു. ദുരന്തപൂർണ്ണമായ സ്ത്രീയവസ്ഥകളും അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഗാനങ്ങൾക്ക് വിഷയമായിട്ടു്. ഗാനരചനയിൽ സമകാലീനരായ ഇതര ഗാനരചയിതാക്കളിൽനിന്ന് അദ്ദേഹം എപ്രകാരം വ്യത്യസ്തനാകുന്നു എന്നും ഈ അന്വേഷണത്തിന്റെ ഭാഗമായി പരിശോധിക്കുന്നു.

പഴയപാഠങ്ങളെ പലതരത്തിൽ പുനർനിർമ്മിക്കുക പുതിയകവിതയിലെ ഒരു പ്രധാന പ്രവണതയാണ്. പഴയപാഠങ്ങളെ ഇത്തരത്തിൽ പുനരാവിഷ്ക്ക രിക്കുന്നത് ഉത്തരാധുനികതയുടെ സ്വഭാവമാണ്. ഇത്തരം മിശ്രരചനകൾക്ക് (Pastiche) ഈ പ്രബന്ധത്തിൽ പഠനവിധേയമാക്കുന്നവരുടെ രചനകൾ വിധേയമായിട്ടു്. മിശ്രരചനകൾ സിനിമാഗാനങ്ങളെ സംബന്ധിച്ച് പഴയഗാനങ്ങളുടെ പുതിയ പ്രകടനമാണ്. മിശ്രരചനകളെക്കുറിച്ചുള്ള നിരീക്ഷണം അഞ്ചാം അദ്ധ്യായത്തിന്റെ അവസാനഭാഗത്ത് ചേർത്തിരിക്കുന്നു.

പ്രകടനകലാസിദ്ധാന്തം എന്ന സൈദ്ധാന്തികകാഴ്ചട്ടത്തിലൂടെ മലയാളത്തിലെ മൂന്ന് ഗാനരചയിതാക്കളുടെ ഗാനങ്ങളിലെ അവതരണപരമായ പ്രത്യേകതകൾ വിശകലനം ചെയ്തപ്പോൾ എത്തിച്ചേർന്ന ഉപദർശനങ്ങളും തുടർപഠനസാധ്യതാനിർദ്ദേശങ്ങളുമാണ് ഉപദർശനങ്ങൾ എന്ന ആറാമത്തെ അദ്ധ്യായത്തിൽ ക്രോഡീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

അദ്ധ്യായം ഒന്ന്

പ്രകടനകല :
സിദ്ധാന്തപരമായ സമീപനം

കല, സാഹിത്യം, സാമൂഹികശാസ്ത്രം തുടങ്ങിയവയുടെ അക്കാദമികപഠനവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് സമീപകാലത്ത് ലോകമെമ്പാടും ചർച്ചചെയ്യപ്പെടുന്ന ജ്ഞാനപദ്ധതിയാണ് പെർഫോമൻസ് തിയറി. മാനുഷികവ്യാപാരങ്ങളെ ഗണകല്പനയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ വേർതിരിച്ച് ബന്ധപ്പെട്ട ജ്ഞാനമേഖലയുടെ സൈദ്ധാന്തികവെളിച്ചത്തിൽമാത്രം വിശകലനം ചെയ്യുക എന്ന നടപ്പുരീതിയിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി എല്ലാത്തരം ക്രിയകളെയും അന്തർവൈജ്ഞാനികമായി സമീപിക്കുകയും ജീവിതത്തിന്റെ സമസ്തമേഖലകളിലും ഉടലെടുക്കുന്ന പെർഫോമൻസുകളായി അവയെ വിശദീകരിക്കുകയും ചെയ്യുക എന്ന നൂതനസമീപനമാണ് പെർഫോമൻസ് തിയറി മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്നത്.

ഗുഹാവാസിയായിരുന്ന പ്രാകൃതമനുഷ്യന്റെ ചിത്രരൂപത്തിലുള്ള ആദിമാവിഷ്കാരങ്ങൾ മുതൽ നഗരവാസിയും പരിഷ്കൃതനുമായ ആധുനിക മനുഷ്യന്റെ വ്യക്തിപരവും സാമൂഹികവും കലാപരവുമായ സമസ്ത ക്രിയകളും അവതരണങ്ങളും പെർഫോമൻസ് എന്ന നിലയിൽ പരിഗണിച്ച് വിശകലനം ചെയ്യുന്ന രീതിയാണിത്. മനുഷ്യന്റെ എല്ലാത്തരം ആവിഷ്കാരങ്ങളും പെർഫോമൻസുകളാണ് എന്നതാണ് ഇതിന്റെ അടിസ്ഥാനവീക്ഷണം. ഓരോരുത്തരും ജീവിതത്തിലുടനീളം പലതരം പെർഫോമൻസുകൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. വസ്ത്രധാരണം, ഭക്ഷണരീതി, ഭാഷണരീതി തുടങ്ങി ധിഷണാപരവും സൗന്ദര്യാത്മകവുമായ എല്ലാറ്റിനെയും വ്യക്തിയുടെ വ്യത്യസ്ത പെർഫോമൻസുകളായി പരിഗണിക്കുന്നു.

ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ അന്ത്യപാദത്തോടെ പെർഫോമൻസ് എന്നത് പാശ്ചാത്യജ്ഞാനവ്യവസ്ഥയിലെ സുപ്രധാനമായ ഒരു താക്കോൽ വാക്ക് (key word) ആയി പരിഗണിക്കപ്പെട്ടു തുടങ്ങി. ഇന്റർനെറ്റ് സാങ്കേതികവിദ്യയുടെ അതിദ്രുതമായ വ്യാപനത്തിലൂടെ സാധ്യമായ, നിയന്ത്രണങ്ങളില്ലാത്ത വിദൂരവിനിമയങ്ങൾ, ഭൂമിശാസ്ത്രത്തിന്റെ അതിരുകൾ മാഞ്ഞുപോകുന്ന സാംസ്കാരികമായ കൊടുക്കൽ - വാങ്ങലുകൾ, ആഗോളവൽക്കരണം വഴിതുറന്ന വമ്പിച്ച കച്ചവടസാധ്യതകൾ ഇവയെല്ലാം പുതിയ കാലത്ത് ജീവിതത്തെ പെർഫോമൻസുകൾക്ക് സജ്ജമാക്കി. അരങ്ങിലെ അവതരണങ്ങളെ മാത്രമാണ് മുമ്പ് കലാപരമായ പ്രകടനങ്ങളായി പരിഗണിച്ചിരുന്നത്. എന്നാൽ പെർഫോമൻസ് തിയറി അനുസരിച്ച് വ്യക്തിജീവിതത്തിലും കൂട്ടായ്മകളിലും അരങ്ങേറുന്ന എല്ലാത്തരം അവതരണങ്ങളും പെർഫോമൻസുകളാണ്.

1.01 Performance എന്ന പദത്തിന് സമാനാർത്ഥമായി പ്രകടനം, അവതരണം, ആവിഷ്ക്കാരം, നാടൃം തുടങ്ങിയ തർജ്ജമകൾ പ്രചാരത്തിലു്. ഇതിൽ 'നാടൃം' എന്ന വിവർത്തനം നാടൃശാസ്ത്രസംബന്ധിയായത് എന്ന അവിവക്ഷിതാർത്ഥം വരുത്തിയേക്കാം എന്നതുകൊ് ഈ പഠനത്തിൽ സ്വീകരിക്കുന്നില്ല. പ്രകടനം, അവതരണം, ആവിഷ്ക്കാരം എന്നീ പദങ്ങൾ സമാനമായ അർത്ഥത്തിലാണ് ഈ പഠനത്തിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നത്. ഉദാ:- രംഗപ്രകടനം, രംഗാവതരണം, രംഗാവിഷ്ക്കാരം.

1.02 Performance എന്ന പദത്തിന് നിഘുവിൽനിന്ന് ലഭിക്കുന്ന അർത്ഥം ഇപ്രകാരമാണ്.[1]

Performance n'

1. a presentation of an artistic work to an audience for example, a play or piece of music
2. the manner in which something or somebody functions, operates or behaves.

3. the effectiveness of the way somebody does his or her job (often used before a noun)
4. a public display of behaviour that others find distasteful, for example an angry outburst that causes embarassment (informal)
5. something that is carried out or accomplished.
6. the performing of something, for example, a task or action.
7. the language that a speaker or writer actually produces, as distinct from his or her understanding of the language.
   See also competence
   See also parole

നിഘണ്ടുവിൽനിന്ന് പെർഫോമൻസ് എന്ന പദത്തിന്റെ അർത്ഥ വൈപുല്യം വ്യക്തമാണ്. കലാപ്രകടനവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട അർത്ഥത്തിനൊപ്പം നിത്യജീവിത സന്ദർഭങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെട്ട അർത്ഥങ്ങളും പ്രസ്തുത പദത്തിന് ഉ് എന്ന് വ്യക്തമാകുന്നു.

1.03 Theoria എന്ന ഗ്രീക്കുപദത്തിൽനിന്ന് നിഷ്പന്നമായിട്ടുള്ള Theory (സിദ്ധാന്തം) എന്ന ഇംഗ്ലീഷ് പദത്തിന് കാഴ്ച (a viewing), ദൃശ്യഭംഗിയുള്ള ഒരു പ്രകടനം (a visually striking performance) എന്നാണർത്ഥം.[2] ഏതൊരു വിഷയത്തെയും വിശകലനം ചെയ്യുന്നതിന് സൈദ്ധാന്തികമായ ഒരു കാഴ്ചവട്ടം ആവശ്യമാണ്. പ്രകടനങ്ങളെ വിശകലനം ചെയ്യുന്നതിനുള്ള സൈദ്ധാന്തിക അടിത്തറയാണ് പ്രകടനകലാസിദ്ധാന്തം.

1.04 പെർഫോമൻസ് എന്ന പദം പൂർണ്ണാവതരണം എന്നർത്ഥമുള്ള 'പാർഫർണീർ' എന്ന ഫ്രഞ്ച്പദത്തിൽനിന്നുമാണ് നിഷ്പന്നമായിട്ടുള്ളത്.[3] പ്രകടനകല എന്ന അർത്ഥത്തിലും പ്രകടനം എന്ന് പലപ്പോഴും പ്രയോഗിക്കാറു്.[4] ഫ്രഞ്ച് മൂലപദത്തിന്റെ ഏകദേശമായ അർത്ഥം നിർവ്വഹിക്കുക എന്നാണ്.

1.05 ഭാരതീയസങ്കല്പമനുസരിച്ച് അരങ്ങിൽ ഒരുപറ്റം പ്രേക്ഷകരുടെ മുന്നിൽ ചതുർവ്വിധാഭിനയസഹിതമോ അല്ലാതെയോ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കലാരൂപങ്ങളെയാണ് പ്രകടനം അഥവാ കലാപ്രകടനം എന്ന് പരിഗണി

ക്കുന്നത്. എന്നാൽ പാശ്ചാത്യകലാചിന്തയിൽ പ്രകടനം എന്നതിന്റെ പരിഗണനാപരിധിയിൽ കലകൾ മാത്രമല്ല ഉൾപ്പെടുന്നത്. നിത്യജീവിത സന്ദർഭങ്ങളിലെ സവിശേഷമായ പെരുമാറ്റത്തെയും പ്രകടനം ആയാണ് അവർ കണക്കാക്കുന്നത്.

1.06 "കച്ചവടത്തിലും കായികരംഗത്തും ലൈംഗികതയിലും പ്രകടനം എന്നത് ഏറ്റവും മികവാർന്ന ചെയ്തിയെ കുറിക്കുന്നു. കലാരംഗത്ത് നൃത്തം, നാടകം, സംഗീതക്കച്ചേരി മുതലായവയുടെ അവതരണമാണ് പ്രകടനം. നിത്യജീവിത മുഹൂർത്തങ്ങളിലാകട്ടെ പ്രേക്ഷകർക്കുമുമ്പിൽ അരങ്ങേറുന്ന ശക്തവും ശ്രദ്ധേയവുമായ ഒരു ചെയ്തിയാണത്."[5] പ്രേക്ഷകർക്ക് മുന്നിൽ അരങ്ങേറുന്ന ചിട്ടപ്പെടുത്തിയതും സൗന്ദര്യാത്മകവുമായ ഒരു സമുന്നത വിനിമയമാണ് പ്രകടനം.

1.07 പ്രകടനങ്ങളുടെ വൈവിധ്യം

അവതാരകന്റെയും പ്രേക്ഷകന്റെയും ഒത്തുചേരലിൽ മാത്രമേ പ്രകടനങ്ങൾ ഉാവുകയുള്ളൂ. കലാപ്രകടനങ്ങളെ പ്രത്യേകവിഭാഗമായി പ്രകടനകലാ സിദ്ധാന്തം പഠനവിധേയമാക്കുന്നു. കലകൾ എന്ന സാമ്പ്രദായികവിവരണത്തിൽ ഉൾപ്പെട്ടിട്ടില്ലാത്ത ചിലതരം പ്രകടനങ്ങളെയാണ് ഇനി വിവരിക്കുന്നത്.

ഏതൊരു മാനുഷികവ്യത്തിയെയും സംഭവത്തെയും പ്രകടനം എന്ന നിലയിൽ വിശകലനവിധേയമാക്കാം എന്ന് റിച്ചാർഡ് ഷെഗ്നർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു.[6] പ്രകടനങ്ങളെ സംബന്ധിച്ച ഈ തുറന്ന നിലപാട് വൈവിധ്യമാർന്ന അനേകം മാനുഷികവ്യത്തികളെ പ്രകടനസിദ്ധാന്തത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലുള്ള പഠനത്തിന്റെ പരിധിയിൽ പെടുത്താൻ സഹായിച്ചു.

പ്രകടനകലാസിദ്ധാന്തത്തെക്കുറിച്ച് ഡോ.സി.എസ്.ബിജു രചിച്ച നാട്യസിദ്ധാന്തം എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ പരമ്പരാഗതകലാപഠനത്തിന്റെ

കള്ളികളിലൊന്നും പെടുത്താനാവാത്ത ചില പ്രകടനങ്ങൾ (നാട്യം എന്ന തർജ്ജമയാണ് ഗ്രന്ഥത്തിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നത്) ഉദാഹരിക്കുന്നു.[7]

1. വുമിങ്ങ് എന്ന ചൈനീസ് സംവിധായകൻ Frozen എന്ന സിനിമയിൽ ഓരോ ഋതുവിലും ഓരോ മരണങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. 'അധികാരം, അധീശത്വം തുടങ്ങിയവയുടെ രാഷ്ട്രീയത്തോട് ഏറ്റുമുട്ടാൻ കലാപപൂർണ്ണമായ ഒരു മാധ്യമം കത്തുകയാണ് നായകൻ.'

2. കാരൻഹിൻലി എന്ന അമേരിക്കൻ നാട്യകാരി അവതരിപ്പിച്ച ലൈവ് സെക്സ് ഷോകളോട് സാമ്യതയുള്ള നാട്യാവിഷ്കാരം.

3. ഏഞ്ചലിക്കാ ഫെസ്റ്റാ എന്ന നാട്യകാരി കൈകാലുകൾ ചായംതേച്ച് വെളുപ്പിച്ച് കറുത്തവസ്ത്രമണിഞ്ഞ്, കണ്ണാടികൊ് മുഖംമൂടിവച്ച്, പഴങ്ങൾ നിറച്ച താലവുമായി നാട്ടിൻപുറത്തെ വഴിയരികിൽ കാത്തുനിൽക്കുന്നു. you are too obscessive, eat something - എന്ന നാട്യമാണിത്.

4. അയ്യങ്കാളിപ്പട ഒരു ഭരണാധികാരിയെ തടവിലാക്കുന്നത്.

പ്രകടനകലാസിദ്ധാന്തത്തിന്റെ പുതിയ വ്യാഖ്യാനം അനുസരിച്ച് മേൽവിവരിച്ച അവതരണങ്ങളെയും പ്രകടനം എന്ന നിലയിൽ പരിഗണിച്ച് വിശകലനം ചെയ്യാൻ സാധിക്കും.

1.08 പ്രകടനകലാസിദ്ധാന്തത്തിന്റെ വികാസപരിണാമങ്ങൾ

"മനുഷ്യന്റെ എല്ലാത്തരത്തിലുള്ള പ്രവർത്തനങ്ങളും പെർഫോമൻസാണെങ്കിലും ബോധപൂർവ്വം അവതരിപ്പിച്ചു കാട്ടലാണ് പ്രകടനകലയുടെ പരിധിയിൽ വരുന്നത്. അബോധപൂർവ്വമായി ചെയ്യുന്ന കാര്യം കേവലം ക്രിയ മാത്രമാണ്. നേരെ മറിച്ച് അത് ബോധപൂർവ്വമായ അവതരണമായാൽ പ്രകടനകലയായി മാറുന്നു."[8] ഈ വിശദീകരണത്തിന്റെ വെളിച്ചത്തിൽ

പ്രകടനകലയുടെ അടിവേരുകൾതേടിയുള്ള അന്വേഷണം മനുഷ്യവംശത്തിന്റെ പ്രാരംഭകാലം മുതൽ ആരംഭിക്കേതു്.

ഗുഹാവാസിയായിരുന്ന പ്രാകൃതമനുഷ്യരുടെ ഇരതേടലിനുശേഷമുള്ള ഒത്തുചേരൽവേളകളിൽ സംഘമായി നൃത്തംചെയ്തും പ്രാകൃതഭാഷയിൽ പാട്ടുപാടിയും സന്തോഷം പ്രകടിപ്പിച്ചിരുന്നു. ആദിമമാനവസംസ്കൃതിയുടെ അവശേഷിപ്പായി കരുതപ്പെടുന്ന ഗുഹാചിത്രങ്ങൾ ഈ സൂചന നൽകുന്നു. ഭാഷണം, ലേഖനം എന്നിവ ഉരുത്തിരിയുന്നതിനുമുമ്പുതന്നെ ചിത്രലിപിയിൽ ആത്മാവിഷ്കാരം നടത്തുന്ന രീതി ഉായിരുന്നു എന്ന് ഗുഹാചിത്രങ്ങളുടെ പഠനത്തിൽനിന്ന് വ്യക്തമാണ്.[9] ഗുഹാചിത്രങ്ങൾ നൃത്തചലനത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്ന നിലകൾ (poses) ചിത്രീകരിക്കുന്നു എന്നതിൽനിന്ന് പ്രാകൃതമനുഷ്യരുടെ പ്രകടനപാടവം വ്യക്തമാകുന്നു. ശിലായുഗമനുഷ്യൻ മൃഗങ്ങളുടെയും മനുഷ്യരുടെയും ഉർവ്വരതയുടെ ആഘോഷങ്ങളാണ് അവതരിപ്പിച്ചത് എന്ന് റിച്ചാർഡ് ഷെഗ്നർ നിരീക്ഷിക്കുന്നു.[10] നാടൃവേദികൾ ആധുനികനാഗരികതയുടെ സംഭാവനയാണ് എന്ന അഭിപ്രായം ശരിയല്ല എന്ന് ഇതിൽനിന്ന് വ്യക്തമാണ്. ഷെഗ്നറുടെ അഭിപ്രായത്തിൽ ലിപി അധിഷ്ഠിതമായ ലേഖനവിദ്യ നടപ്പിൽ വരുന്നതിന് മുമ്പ് പ്രാചീനമനുഷ്യർ പ്രകടനങ്ങളിലൂടെയാണ് അറിവുകളും വിശ്വാസങ്ങളും ഓർമ്മകളും നടനരീതികളും വരുംകാലത്തേക്ക് കൈമാറിയി രുന്നത്.[11]

പാശ്ചാത്യതത്ത്വചിന്തയുടെ പിതാവായ പ്ലേറ്റോ തന്റെ ആദർശരാഷ്ട്ര (Republic) ത്തിൽനിന്ന് കവിതയെയും നാടകത്തെയും ഒഴിവാക്കി. നാടകം യാഥാർത്ഥ്യത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നില്ല എന്നും അനുകരണത്തിന്റെ അനുകരണമാണ് നാടകം എന്നും അദ്ദേഹം അഭിപ്രായപ്പെട്ടു. യുക്തിക്കു പകരം വികാരത്തെ പോഷിപ്പിക്കുന്നു എന്നതായിരുന്നു അദ്ദേഹത്തിന്റെ വിമർശനം. ശിഷ്യനായ അരിസ്റ്റോട്ടിൽ നാടകം ഭയം, കരുണം ആദിയായ

ദുർവികാരങ്ങളെ ഉദ്ദീപിപ്പിച്ച് വികാരവിരേചനം (Katharsis) വഴി പ്രേക്ഷകരെ വിമലീകരിക്കും എന്ന പക്ഷക്കാരനായിരുന്നു.

ഭാരതീയസങ്കല്പമനുസരിച്ച് നൃത്തപ്രകടനത്തിന് പ്രപഞ്ചോല്പത്തി മുതൽ പഴക്കമു്. പരമശിവൻ നർത്തകനായ ദൈവം എന്ന നിലയ്ക്കാണ് ചിത്രീകരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. അതിഗഹനമായ വേദസൂക്തങ്ങൾ സാധാരണക്കാർക്കുകൂടി മനസ്സിലാക്കുന്ന വിധത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കാൻ ഋഗ്വേദത്തിൽനിന്ന് പാഠവും യജുർവേദത്തിൽനിന്ന് അഭിനയവും സാമവേദത്തിൽനിന്ന് സംഗീതവും അഥർവവേദത്തിൽനിന്ന് രസവും സ്വീകരിച്ച് അഞ്ചാമത്തെ വേദം ആയി നാട്യവേദം നിർമ്മിക്കാൻ ബ്രഹ്മാവ് നിർദ്ദേശിച്ചു. സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കാൻ അപ്സരസ്സുകളെ നിർമ്മിച്ചു. ബ്രഹ്മാവിൽനിന്ന് നാട്യവിദ്യ ഗ്രഹിച്ച ഭരതൻ നാട്യശാസ്ത്രം രചിക്കുകയും പുത്രന്മാരുടെ സഹായത്തോടെ പാലാഴിമഥനം കഥ അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തു എന്നാണ് നാട്യശാസ്ത്രത്തിലെ ഉല്പത്തികഥ. ഭാരതീയകലകൾ ഈശ്വരാരാധനയ്ക്കുള്ള ഉപാധികൾ എന്ന നിലയിലാണ് രൂപംകൊത്.

മോഹഞ്ചദാരോ, ഹാരപ്പ സംസ്കാരങ്ങളിൽ നൃത്തവും സംഗീതവും നാഗരികജീവിതത്തിന്റെ ഭാഗമായിരുന്നു. വേദങ്ങളിൽ സോമപാനം ചെയ്ത് നൃത്തമാടുന്ന ഇന്ദ്രനെക്കുറിച്ച് സൂചിപ്പിക്കുന്നു്. "വൈദികകാലത്തെ യാഗവേദികൾ നാട്യവേദിയുടെ വളർച്ചയെ സഹായിച്ചത് രുതരത്തിലാണ്. കിതവസൂക്തവും സംവാദസൂക്തവും അനുകരിച്ച് യജ്ഞത്തെ നാടകത്തോട് വളരെ അടുപ്പമുള്ള പ്രയോഗമാക്കി മാറ്റി. രാമത് ദീർഘകാലം നീുനിന്നിരുന്ന യാഗങ്ങൾക്കിടയിൽ യാജ്ഞികരെ സന്തോഷിപ്പിക്കുന്നതിന് ഗായകരും നർത്തകരും നിയോഗിക്കപ്പെട്ടു."[12] അശ്വമേധത്തിന് ക്ഷണിക്കപ്പെടുന്നവരുടെ കൂട്ടത്തിൽ നടന്മാരും നർത്തകരും ഉായിരുന്നു. ലവകുശന്മാർ രാമായണകഥ പാടുന്നത് യാഗസന്ദർഭത്തിലാണ്. ഗായകർക്ക്

കുശീലവന്മാർ എന്ന് പേരുായത് ഇതുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ്.[13] ഗീതം, നൃത്തം, നാടൃം എന്നിവ മൂന്നും കുശീലവന്മാർ എന്ന പ്രയോഗത്തിൽ ഇണങ്ങിയിരിക്കുന്നു. സൂതന്മാർ ഗായകന്മാരും നടന്മാർ നൃത്യത്തിനും എന്ന് തൈത്തിരീയസംഹിത പറയുന്നു.

1.09 പ്രകടനകലാസിദ്ധാന്തം - മുൻഗാമികൾ

പ്രകടനങ്ങളുടെ നിരീക്ഷണം, വിശകലനം, സിദ്ധാന്തവൽക്കരണം എന്നിവ ഒരു സമീപകാലപ്രതിഭാസമല്ല. സിഗ്മ് ഫ്രോയ്ഡ്, കാൾമാർക്സ്, ഫ്രഡറിക് നീഷേ, ഫെർഡിനന്റ് ഡി സസൂർ എന്നിവർക്ക് പ്രകടനങ്ങളെ ക്കുറിച്ച് ബോധ്യമുായിരുന്നു എന്ന് ഫിലിപ്പ് ഓസ്ലാന്റർ അഭിപ്രായ പ്പെടുന്നു.[14] ഇവരെ പ്രകടനകലാസിദ്ധാന്തം രൂപപ്പെടുത്തിയ മുൻഗാമികളായി അദ്ദേഹം കണക്കാക്കുന്നു.

മനശ്ശാസ്ത്രത്തിന്റെ പിതാവായ സിഗ്മ് ഫ്രോയ്ഡ് (1865-1939) നാടകസങ്കേതങ്ങൾ മനശ്ശാസ്ത്ര വിശകലനത്തിൽ ഉടനീളം പ്രയോഗിക്കു ന്നു്. വ്യക്തിയുടെ ബോധ-അബോധമനസ്സുകൾ തമ്മിലുള്ള സംഘർഷം പഠിക്കുന്നതിന് രോഗിയുടെ ഭാഷണങ്ങളെയാണ് കണക്കിലെടുക്കുന്നത്. ഫ്രോയ്ഡിന്റെ ചികിത്സാരീതി അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ കഥാർസിസ് എന്ന സങ്കല്പനവുമായി ബന്ധിപ്പിച്ചാണ് അദ്ദേഹം വിശദീകരിക്കുന്നത്. സോഫോക്ലീസിന്റെ ഈഡിപ്പസ് നാടകത്തിൽനിന്നാണ് ഈഡിപ്പസ് കോംപ്ലക്സ് എന്ന സങ്കല്പനം ഫ്രോയ്ഡ് രൂപീകരിക്കുന്നത്.

ഇരുപതാം നൂറ്റാിലെ പ്രമുഖമായ ചിന്താപദ്ധതി എന്ന നിലയിൽ ആധുനികജീവിതത്തിന്റെ സമസ്തമേഖലകളിലും കാൾ മാർക്സിന്റെ (1818-1883) സ്വാധീനം വ്യക്തമാണ്. സാമൂഹികമാറ്റങ്ങളെ വിവരിക്കുന്നതിന് അദ്ദേഹം നാടകത്തിന്റെ ഭാഷയാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. ചരിത്രം ആദ്യം ദുരന്തമായും തുടർന്ന് പ്രഹസനമായും ആവർത്തിക്കും എന്ന് അദ്ദേഹം

പറയുന്നു. ജർമ്മൻ നാടകകൃത്തായ ബർത്തോൾട്ട് ബ്രഹ്ത്, മാർക്സിയൻ ചിന്തയുടെ പ്രതിഫലനം നാടകവേദിയിലെത്തിച്ചു. മാർക്സിയൻ ചിന്തകൾ പ്രകടനകലാപഠനത്തിന് കളമൊരുക്കുന്നതിൽ സുപ്രധാന പങ്ക് വഹിച്ചു എന്ന് ജനേൽ റെയ്നൽട്ട് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു.[15]

1872-ൽ ഫ്രഡറിക് നീഷേ രചിച്ച പ്രഥമഗ്രന്ഥത്തിന്റെ പേര് ദുരന്ത നാടകത്തിന്റെ പിറവി (The birth of Tragedy) എന്നാണ്. എന്നാൽ നാടകത്തി നെതിരായ കടുത്തനിലപാടുകളാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ പിൽക്കാല കൃതികളിൽ കാണുന്നത്. നീഷേയുടെ രചനകൾ ബഹുസ്വരവും സംവാദാത്മകവും ആണെന്ന് ക്രിസ്റ്റഫർ മോറിസ് അഭിപ്രായപ്പെടുമ്പോൾ അദ്ദേഹത്തിന്റെ നാടകസംബന്ധമായ അനുകൂല-പ്രതികൂല നിലപാടുകൾ പ്രകടനത്തെ പ്രശ്നവൽക്കരിക്കുന്നതാണെന്ന് ജോൺ മക്കിൻസി വിലയിരുത്തുന്നു.[16] പദങ്ങളും അവയുടെ അർത്ഥവും തമ്മിൽ സ്ഥായിയായ ബന്ധം ഇല്ല എന്നും അർത്ഥോല്പാദനം അത് പ്രയോഗിക്കപ്പെടുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ ഇതരപദങ്ങളു മായുള്ള ബന്ധത്തിൽനിന്നാണ് ഉരുത്തിരിയുന്നത് എന്നും സിദ്ധാന്തിച്ച ഫെർഡിനന്റ് ഡി സസൂറിന്റെ നിരീക്ഷണങ്ങൾ നാടകപഠനത്തെയും പ്രകടന പഠനത്തെയും സഹായിച്ചു എന്ന് ഫിലിപ്പ് ഓസ്ലാന്റർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു.[17]

1.10 പ്രകടനപരത (Performative Utterance)

ഭാഷണവൃത്തി എപ്രകാരമാണ് ഒരു ക്രിയയെ (action) നിർമ്മിക്കുന്നത് എന്ന ജെ.എൽ. ഓസ്റ്റിന്റെ നിരീക്ഷണം, പ്രകടനം എന്ന സങ്കല്പത്തിന്റെ നിർമ്മിതിയിലെ സുപ്രധാനമായ ചുവടുവയ്പാണ്. ഭാഷണത്തിന്റെ പ്രകടനപരത (Performativity) വഴിയാണ് ഇത് സാധിക്കുന്നത് എന്ന് അദ്ദേഹം വിശദീകരി ക്കുന്നു. ക്രിസ്ത്യൻ വിവാഹവേളയിൽ, 'ഇവരെ ഞാൻ ഭർത്താവും ഭാര്യയുമായി പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു' എന്ന പ്രഖ്യാപനം പുരുഷനെയും സ്ത്രീ യെയും നിയമാനുസൃതം ഭർത്താവും ഭാര്യയുമാക്കിത്തീർക്കുന്നു. ഇത്

ഭാഷയുടെ പ്രകടനപരത മൂലമാണെന്നാണ് ജെ.എൽ. ഓസ്റ്റിന്റെ വാദം.[18] സ്ഥലം, സമയം, അധികാരപ്പെട്ട വ്യക്തി എന്നിവ ഒത്തുചേരുമ്പോൾ മാത്രമേ ഭാഷണം പ്രകടനമാകുകയുള്ളൂ എന്ന അദ്ദേഹത്തിന്റെ നിരീക്ഷണം ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഭാഷണം അല്ല ഭാഷണത്തിന്റെ സന്ദർഭവും ഭാഷകരുടെയും മറ്റ് പങ്കാളികളുടെയും യോഗ്യതയുമാണ് പ്രകടനപരത സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. ദെറിദയും ജൂഡിത്ത് ബട്‌ലറും ഈ സങ്കല്പത്തെ പല തരത്തിൽ പുനരുജ്ജീവിപ്പിക്കുകയും സ്വത്വങ്ങൾ രൂപവൽക്കരിക്കുന്ന രീതികളെക്കുറിച്ച് തിരിച്ചറിവുകൾ വികസിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തിട്ടു്.[19]

1.11 നിത്യജീവിതസന്ദർഭങ്ങളിലെ പ്രകടനങ്ങൾ

നിത്യജീവിതസന്ദർഭങ്ങളിൽ വ്യക്തികളുടെ ഇടപെടലുകളിൽ എപ്രകാരമാണ് സ്വത്വത്തിന്റെ ആവിഷ്ക്കാരം സംഭവിക്കുന്നത് എന്ന ഇർവിംഗ് ഗോഫ്മാന്റെ നിരീക്ഷണങ്ങൾ പ്രകടനകലാസിദ്ധാന്തത്തിന്റെ രൂപീകരണത്തിലെ പ്രധാനപ്പെട്ട ഒരു മുന്നേറ്റമാണ്. വ്യക്തികളുടെ സവിശേഷമായ പെരുമാറ്റത്തെ സ്വത്വത്തിന്റെ പ്രതിഫലനമായി വ്യാഖ്യാനിക്കുകയാണ് അദ്ദേഹം ചെയ്യുന്നത്. ചില ഘട്ടങ്ങളിൽ യാഥാർത്ഥ്യത്തെ ബോധപൂർവ്വം മറച്ചുവച്ച് വ്യത്യസ്തമായ പ്രതീതി ജനിപ്പിക്കത്തക്കവിധം ചിലർ പെരുമാറാറു്. യഥാർത്ഥവും അയഥാർത്ഥവുമായ ഇത്തരം പെരുമാറ്റങ്ങളെ വ്യക്തിസ്വത്വത്തിന്റെ പ്രകടനമായാണ് ഗോഫ്മാൻ വിലയിരുത്തുന്നത്. ഒരു കൂട്ടായ്മയിൽ മറ്റുള്ളവരെ ഏതെങ്കിലും തരത്തിൽ സ്വാധീനിക്കത്തക്ക തരത്തിലുള്ള ഒരു വ്യക്തിയുടെ നിശ്ചിത സന്ദർഭത്തിലെ എല്ലാ ഇടപെടലുകളെയും പ്രകടനം എന്നു കണക്കാക്കാം.[20] സ്വത്വത്തിന്റെ പ്രകടനം നിർവ്വഹിക്കുന്ന വ്യക്തി, അദ്ദേഹത്തോട് ഇടപെടുന്നവർ, തത്സമയത്തെ പ്രേക്ഷക സമൂഹം, എന്നിവരെ പ്രകടനത്തിന്റെ ഭാഗമായി കണക്കാക്കാം എന്ന ഗോഫ്മാന്റെ നിരീക്ഷണം പിൽക്കാല സിദ്ധാന്തങ്ങൾക്കും വഴികാട്ടിയായി.

വ്യക്തികൾ മാത്രമല്ല, സമൂഹങ്ങളും ഇത്തരത്തിൽ സ്വത്വബോധം ആവിഷ്ക്കരിക്കാറു്. സാമൂഹികവും ജാതീയവുമായ ഉച്ചനീചത്വങ്ങൾ നിലനിൽക്കുന്ന ഇന്ത്യയിലേതുപോലുള്ള സമൂഹങ്ങളിൽ, കീഴാളജനത മേലാളരുടെ ജീവിതത്തിലെ പ്രകടനങ്ങളെ അനുകരിക്കുകയും സാമൂഹിക മാന്യത കൈവരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയും ചെയ്യുന്നത് സാധാരണമാണ്. കീഴ്ജാതി സമൂഹങ്ങൾ സാമൂഹികസ്ഥിതിയുടെ ഉന്നമനം സാധിക്കുന്നത് മേൽജാതികളുടെ ജീവിതത്തിൽനിന്ന് അനുകരിച്ച പ്രകടനങ്ങളുടെ ഉചിതമായ അവതരണത്തിലൂടെയാണ്.

1.12 മലയാളികളുടെ ചില പ്രകടനങ്ങൾ

ഗോഫ്മാന്റെ നിരീക്ഷണങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ കേരളീയസമൂഹത്തിലെ ചില പ്രകടനങ്ങളെ വിശകലനം ചെയ്യുന്നതിന് ശ്രമിക്കുന്നു. മലയാളികളുടെ നിത്യജീവിതത്തിലെ പ്രകടനങ്ങളെ വേഷവിധാനപരമായ പ്രകടനം (performance of attire), ഭക്ഷണസംബന്ധിയായ പ്രകടനം (performance of food), അധികാരസംബന്ധിയായ പ്രകടനം (performance of power) എന്ന് വിഭജിച്ചാണ് പരിശോധിക്കുന്നത്.

1.13 വേഷവിധാനപരമായ പ്രകടനം

മലയാളികൾക്ക് വെളുത്തവസ്ത്രം വൈധവ്യം, സന്യാസാവസ്ഥ എന്നിവയെക്കുറിക്കുന്ന പ്രകടനമാണ്. പൊതുപ്രവർത്തകരും പൊതുവേ വെളുത്ത വസ്ത്രം ധരിക്കാൻ താല്പര്യം കാണിക്കുന്നു. സ്ത്രീകൾ വെള്ളവസ്ത്രം ധരിക്കുകയും ആഭരണങ്ങൾ ഒഴിവാക്കുകയും ചെയ്താൽ വിധവയാണെന്നാണ് സൂചന. മതവിശ്വാസത്തിന്റെ ഭാഗമായി ചില ക്രിസ്ത്യൻ വിഭാഗങ്ങൾ ആഭരണങ്ങൾ ഒഴിവാക്കി വെളുത്തവസ്ത്രം ധരിക്കാറു്. കത്തോലിക്കാപുരോഹിതന്മാർ വെളുത്തനിറത്തിലുള്ള ളോഹ ഔദ്യോഗിക വസ്ത്രമായി ധരിക്കുമ്പോൾ ഇതരക്രൈസ്തവവിഭാഗങ്ങൾ വ്യത്യസ്ത

നിറങ്ങളിലുള്ള ളോഹ ധരിക്കുന്നു. കാവിനിറത്തിലുള്ള വസ്ത്രമാണ് ഹൈന്ദവസന്യാസിമാർ ധരിക്കുന്നത്. ഹിന്ദുസമുദായത്തിലെ സ്ത്രീപുരുഷന്മാർ നെറ്റിയിൽ ചന്ദനക്കുറിയോ ഭസ്മമോ ചാർത്തുന്നു. ഹിന്ദു, ഇസ്ലാം, ക്രൈസ്തവ വിഭാഗങ്ങളിലെ പുരോഹിതന്മാർ താടിയോടുകൂടിയല്ലാതെ മേൽമീശ വളർത്താറില്ല.

കേരളത്തിലെ ഹിന്ദുപുരുഷന്മാർ കൂട്ടിത്തയ്ച്ചവസ്ത്രങ്ങൾ ക്ഷേത്രമതിൽക്കെട്ടിനുള്ളിൽ ധരിക്കാറില്ല. ദർശനവേളയിൽ സ്ത്രീകൾ മാറ് മറയ്ക്കരുത് എന്ന പഴയ നിയമം ഇപ്പോൾ നിലനിൽക്കുന്നില്ല. എന്നാൽ, ക്ഷേത്രദർശനത്തിന് സാരി ധരിക്കുന്നത് അഭികാമ്യമായി കരുതുന്നു. കുടുമ, ഓലക്കുട മുതലായവ പ്രചാരലുപ്തമായതുപോലെ ജാതി, മതസൂചകങ്ങളായ വേഷവിധാനങ്ങളും ക്രമേണ ഇല്ലാതായി വരുന്നു. മുസ്ലീംപുരുഷന്മാർ മുണ്ട് ഇടത്തേക്ക് ഉടുത്തും സ്ത്രീകൾ മക്കന, പർദ്ദ തുടങ്ങിയ വേഷങ്ങളിലൂടെയും തങ്ങളുടെ സാംസ്കാരികസ്വത്വം പ്രകടിപ്പിക്കുന്നു.

കറുപ്പുനിറം പൊതുവേ ദുഃഖസൂചകം എന്ന നിലയിൽ കണക്കാക്കപ്പെടുന്നു. എങ്കിലും കുഞ്ഞുങ്ങളെ ധരിപ്പിക്കുന്ന കറുത്ത ചരടും കറുത്ത പൊട്ടും ദോഷത്തെ അകറ്റാനുള്ള മാർഗ്ഗമായി വിശ്വസിക്കപ്പെടുന്നു. സാരി ഭാരതസ്ത്രീകളുടെ ആദർശവേഷമായാണ് കരുതപ്പെടുന്നത്. ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ, വിധേയയായ കുലസ്ത്രീയുടെ വേഷം സാരിയായി നിജപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളതായി കാണാം. അധ്യാപികമാർ സാരി ധരിക്കണം എന്ന അനൗദ്യോഗികനിയമം ഈയിടെ കേരളസർക്കാർ ഉത്തരവുമൂലം ഭേദഗതി ചെയ്തിവന്നത് പരമ്പരാഗതമായി വിശ്വസിച്ച് ഉറച്ചുപോയ മാന്യതാസൂചകങ്ങൾ ഔദ്യോഗികജീവിതത്തിൽപോലും പ്രകടിപ്പിക്കപ്പെടുന്നതിന്റെ ഉദാഹരണമാണ്.

സാമൂഹികമാറ്റത്തിന്റെയും സാംസ്കാരിക ആദാനപ്രദാനങ്ങളുടെയും ഫലമായി മതേതരമായ വേഷവിധാനത്തിന് കേരളസമൂഹത്തിൽ ക്രമേണ

പ്രചാരം വർദ്ധിച്ചു വരുന്നതായി കാണാം. പാന്റ്/മു്, ഷർട്ട് എന്നിവ പുരുഷന്മാരുടെയും ചുരിദാർ/സാരി എന്നിവ സ്ത്രീകളുടെയും പൊതു വേഷമായി മാറി. വേഷം എപ്രകാരമാണ് കേരളത്തിലെ ജാതിപരമായ അതിർത്തികളെ രേഖപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത് എന്ന് പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാിലെ കേരളം എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ വിവരിക്കുന്നു്.[21] ഇപ്പോൾ കാണപ്പെടുന്ന വേഷവിധാനരീതികൾ കേരളസമൂഹത്തിലെ മതാതീതമായ സ്വത്വാവബോധത്തിന്റെ പ്രകടനമായി കണക്കാക്കാം.

ഇതിൽനിന്ന് ഒരു വ്യക്തിയുടെ വസ്ത്രധാരണരീതിയിലൂടെ വ്യക്തമാകുന്ന ശരീരത്തിന്റെ അവതരണം (Presentation) അയാളുടെ സാമൂഹികവും സാംസ്കാരികവുമായ ബോധ്യങ്ങളുടെ പ്രകടനമാണെന്ന് വ്യക്തമാകുന്നു.

1.14 ഭക്ഷണസംബന്ധിയായ പ്രകടനം

ചില ഭക്ഷണപദാർത്ഥങ്ങളുടെ ഉപയോഗവും വർജ്ജനവും ജാതീയവും വംശീയവുമായ മേൽക്കോയ്മയുടെ പ്രകടനമാണ്. ഭാരതത്തിലെ സവർണ്ണജാതിക്കാർ പൊതുവേ മാംസഭക്ഷണം വർജ്ജിക്കുമ്പോൾ ഇതര മതവിഭാഗക്കാർക്ക് മാംസം ആഹാരത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. മുസ്ലീംകൾ പന്നിമാംസം ഉപയോഗിക്കുന്നില്ല. മദ്യപാനത്തെ ഒരു കൂട്ടരും ഔദ്യോഗികമായി അനുകൂലിക്കുന്നില്ല. പിഷാരടി, വാര്യർ തുടങ്ങിയ ജാതികൾ ചെമന്ന മുളക്, വെളുത്തുള്ളി എന്നിവ ഒഴിവാക്കുന്നു. ഉത്തമഭക്ഷണം ഏത് എന്നതുസംബന്ധിച്ച അഭിപ്രായഭേദങ്ങൾക്കപ്പുറത്ത് സസ്യഭക്ഷണശീലം സവർണ്ണത്വത്തെയും ആഢ്യത്വത്തെയും കുറിക്കുന്ന സൂചകമായി കരുതപ്പെടുന്നു. ഗോവധനിരോധനം, ഗോമാംസം ഭക്ഷിക്കുന്നതിനുള്ള നിരോധനം എന്നിവയും അവയ്ക്കെതിരായി ബോധവത്കരണം ലക്ഷ്യമാക്കി സംഘടിപ്പിക്കുന്ന ബീഫ് ഫെസ്റ്റിവലും

ഭക്ഷണം സംബന്ധിച്ച പ്രത്യയശാസ്ത്രനിലപാടുകളുടെ വ്യത്യസ്ത പ്രകടനങ്ങളാണ്. ഒരു ബഹുവംശ അധിവാസപ്രദേശം എന്ന നിലയിൽ കേരളത്തിൽ ഏതെങ്കിലുമൊരു വിഭാഗത്തിന്റെ ഭക്ഷണശീലങ്ങൾ മേൽക്കൈ നേടുന്നതിനെതിരെയാണ് ഓണസദ്യയിൽ കാളനോ കാളയിറച്ചിയോ ആകാം എന്ന കെ.ഇ.എൻ കുഞ്ഞഹമ്മദിന്റെ അഭിപ്രായപ്രകടനം ഊന്നൽ നൽകുന്നത്.[22]

1.15 അധികാരത്തിന്റെ പ്രകടനം

രാജാധികാരം നിലനിന്നകാലത്ത് അധികാരസൂചകങ്ങളായിരുന്ന പല പ്രകടനങ്ങളും ജനാധിപത്യഭരണകാലത്തും തുടരുന്നു. രാജാവിനെ രാജഭടന്മാർ അനുധാവനം ചെയ്യുന്നതുപോലെ ജനാധിപത്യവ്യവസ്ഥയിലും ജനങ്ങൾ തെരഞ്ഞെടുത്ത അധികാരികൾക്ക് സുരക്ഷാവലയം തീർക്കുന്നത് അധികാരത്തിന്റെ സാധാരണമായ ഒരു പ്രകടനമാണ്. ഔദ്യോഗികമുദ്രയുള്ള വാഹനം, പതാക, ബീക്കൺലൈറ്റ്, അകമ്പടിസുരക്ഷ, പ്രത്യേകതരം സൈറണുകൾ, പോലീസ് ബന്തവസ്സ് എന്നിവയും അധികാരത്തിന്റെ പ്രകടനങ്ങളാണ്. പോലീസിന്റെ സല്യൂട്ട്, വിസ്തൃതിയേറിയ മന്ത്രിമന്ദിരങ്ങൾ, സർക്കാർവക അതിഥിമന്ദിരങ്ങൾ, പോലീസ് പാറാവ് തുടങ്ങിയവ ജനാധിപത്യവ്യവസ്ഥയിലെ അധികാരത്തിന്റെ പ്രകടനങ്ങളാണ്.

മതമേലധ്യക്ഷന്മാരും ജാതിസമൂഹങ്ങളുടെ അധികാരികളും സമാനമായ ചില അധികാരസൂചകങ്ങൾ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നു. കൈ മുത്തിയാണ് ക്രൈസ്തവ വിശ്വാസികൾ മതമേലധ്യക്ഷന്മാരെ ആദരിക്കുന്നത്. താലപ്പൊലി, നിറപറ എന്നിവ അധികാരികൾക്കും സമുദായനേതാക്കൾക്കും നൽകുന്നു.

1.16 വിക്ടർ ടർണറും പ്രകടനകലാസിദ്ധാന്തവും

1960 മുതൽ 1980 വരെയുള്ള കാലത്ത് പ്രകടനകലാസിദ്ധാന്തത്തിന് ഇതര ജ്ഞാനമേഖലകളുടെ സഹായത്തോടെ പുതിയ വ്യാഖ്യാനങ്ങൾ

ഉായി. രാഷ്ട്രം മുതൽ കുടുംബംവരെയുള്ള സകലതലത്തിലും അരങ്ങേറുന്ന സാമൂഹികനാടകം (Social drama) എന്ന സങ്കല്പനം പ്രകടനകലാപഠനത്തിന് നരവംശശാസ്ത്രജ്ഞനായ വിക്ടർ ടർണറുടെ സംഭാവനയാണ്. "ഒരു ഗോത്രം തെറ്റിപ്പിരിയുന്നത്, ദേശം രാഷ്ട്രത്തിനെതിരാകുന്നത്, കുടുംബവഴക്കുകൾ ഉാകുന്നത് എന്നിവയൊക്കെ സംഘർഷത്തിലൂടെ രൂപം കൊള്ളുന്ന സാമൂഹികനാടകത്തിന് ഉദാഹരണമാണ്."[23]

ഒരു കൂട്ടായ്മയിൽ സർവ്വാംഗീകൃതമായ നിയമം ഒരാൾ ലംഘിക്കുന്നു; അതെത്തുടർന്ന് സമൂഹം ഇരുചേരിയായിത്തീരുന്നു; ചേരിതിരിവ് പരിഹരിച്ച് ഒത്തുചേരുകയോ നിയമം ലംഘിച്ചയാളെ പുറത്താക്കുകയോ ചെയ്യുന്നു. ഇതാണ് വിക്ടർ ടർണറുടെ സാമൂഹികനാടകം. അദ്ദേഹം ഈ പ്രതിഭാസത്തെ വിഘടനം (breach), പ്രതിസന്ധി (crisis), തീർപ്പ് (redress), ഒത്തുചേരൽ (resolution) എന്നീ സുഘടിതമായ ഘട്ടങ്ങളുള്ള ഒരു നാടകമായി സങ്കല്പിക്കുന്നു. ഓരോ സമൂഹത്തിലും ഓരോ തരത്തിലാണ് സാമൂഹികനാടകങ്ങൾ അരങ്ങേറുന്നത്. വിവിധതരം സംഘർഷങ്ങളെ ഓരോ സമൂഹവും സമരസപ്പെടുത്തുന്നതിന്റെ വൈവിധ്യമാർന്ന രീതികളെല്ലാം സാമൂഹികനാടകങ്ങളാണ്. അമേരിക്കയിലെ വാട്ടർഗേറ്റ് സംഭവം, ബിൽക്ലിന്റൺ നേരിട്ട ലൈംഗികാരോപണം തുടങ്ങിയവ ഉദാഹരണങ്ങളാണ്. എല്ലാ സാമൂഹികനാടകങ്ങളും സമൂഹത്തെ ലഘുവായെങ്കിലും പരിവർത്തനം ചെയ്യും എന്ന് വിക്ടർ ടർണർ പറയുന്നു.

1.17 റിച്ചാർഡ് ഷെഗ്നറും പ്രകടനകലാസിദ്ധാന്തവും

വൈവിധ്യമാർന്ന ജീവിതവൃത്തികളെ പ്രകടനം (Performance) എന്ന നിലയിൽ വിശദീകരിക്കുന്നതാണ് റിച്ചാർഡ് ഷെഗ്നറുടെ പ്രകടനകലാ സിദ്ധാന്തം. അനുഷ്ഠാനങ്ങൾ, കളികൾ, കായികവിനോദങ്ങൾ, ജനകീയ

കലാപ്രകടനങ്ങൾ, തൊഴിൽപരവും ലിംഗം, ജാതി, വംശം, വർഗ്ഗം ആദിയായവ നിർണ്ണയിക്കുന്ന പലതരം അവതരണങ്ങൾ, വിജ്ഞാന- വിനോദവിനിമയോപാധികളായ പലതരം മാധ്യമങ്ങൾ, ഇന്റർനെറ്റ് തുടങ്ങി എല്ലാറ്റിന്റെയും തുടർച്ചയാണ് പ്രകടനം എന്ന് ഷെഗ്നർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു.[24]

പരിശീലിച്ച് പഠിച്ചതും പുനരാവർത്തിക്കപ്പെടുന്നതുമായ (twice behaved behaviour) ചേഷ്ടകളുടെ അവതരണമാണ് പ്രകടനം എന്ന് ഷെഗ്നർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു.[25] നിത്യജീവിതത്തിലെ പെരുമാറ്റംപോലും പരിശീലിക്കേതു്. ശൈശവത്തിലാണ് ഈ പരിശീലനം നടക്കുന്നത്.

അവതാരകനും പ്രേക്ഷകനും ഇടയിൽ അരങ്ങേറുന്ന ക്രിയകളാണ് പ്രകടനം. വിവിധ മാധ്യമങ്ങളിലെ ആവിഷ്ക്കാരങ്ങളെ പ്രകടനങ്ങൾ എന്ന നിലയിൽ വിശകലനം ചെയ്യാൻ കഴിയും എന്ന് ഷെഗ്നർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. ഏതൊരു ക്രിയയേയും പ്രകടനം എന്ന നിലയിൽ പഠിക്കാം. ഛായാചിത്രം, നോവൽ തുടങ്ങിയവയെയും പ്രകടനമായി കണക്കാക്കാം. അനുവാചകരുടെ മനസ്സിലുളവാകുന്ന പ്രതികരണങ്ങളെയും പ്രകടനമായി കണക്കാക്കാം.

പ്രകടനകലാസിദ്ധാന്തത്തിന്റെ രീതിശാസ്ത്രം ഉപയോഗിച്ച് ഷെഗ്നർ ഭൂപടത്തെ (Map) വിശദീകരിക്കുന്നത് ഇപ്രകാരമാണ്. രാജ്യങ്ങളുടെ അതിരുകൾ രേഖപ്പെടുത്തി പ്രത്യേക ചായംകൊ് ഭൂവിഭാഗങ്ങളെ വേർതിരിച്ചാണ് ഭൂപടം തയ്യാറാക്കുന്നത്. ഗോളാകൃതിയിലുള്ള ഭൂമി തിരശ്ചീനമായി അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. ഭൂപടത്തിലെ ഓരോ പ്രദേശത്തിനും പ്രത്യേക അന്തസ്സ് കല്പിക്കപ്പെടുന്നു. അവയോരോന്നും നാമകരണം ചെയ്യപ്പെട്ടിട്ടു്. ഷെഗ്നറുടെ അഭിപ്രായത്തിൽ ഭൂപടം ഭൂഗോളത്തിന്റെ സവിശേഷമായ രീതിയിലുള്ള പ്രകടനമാണ്.[26]

രാം ലോകമഹായുദ്ധാനന്തരഘട്ടത്തിൽ പാശ്ചാത്യകലാചിന്തകന്മാർ ഭാരതീയ കലാചിന്തകളിൽനിന്ന് ധാരാളം ആശയങ്ങൾ കടംകൊള്ളു

കയുായി. പ്രേക്ഷകനെയും അരങ്ങിനെയും തമ്മിൽ അകറ്റിനിർത്തുന്ന പാശ്ചാത്യനാടകവേദിയുടെ സ്ഥാനത്ത് നടനും പ്രേക്ഷകനും തമ്മിൽ അതിരുതിരിക്കാത്ത ഇടപഴകലിന് സാധ്യതയൊരുക്കുന്ന ഇന്ത്യൻ കലാപ്രകടനങ്ങൾ പാശ്ചാത്യകലാചിന്തയെ സ്വാധീനിച്ചു. ഇന്ത്യൻ പ്രകടനവേദിയിൽ രചിതപാഠത്തെക്കാൾ രംഗപാഠത്തിനാണ് പ്രാധാന്യം. മനോധർമ്മാഭിനയം രചിതപാഠത്തെ ഓരോ അവതരണവേളയിലും പുതിയ സൗന്ദര്യാത്മകതലത്തിലേക്ക് ഉയർത്തുന്നു.

എഴുത്ത്, വായന, പരസ്പരവിനിമയം എന്നീ മേഖലകളിൽ വമ്പിച്ച പൊളിച്ചെഴുത്തുകൾ നടന്ന പുതിയ കാലത്തിന്റെ സ്വാഭാവികപ്രതിഫലന മാണ് പ്രകടനകലാസിദ്ധാന്തം എന്ന് ഷെഗ്നർ പറയുന്നു. എഴുത്ത് (text) സ്വന്തം കൈപ്പടയിലുള്ള എഴുത്തിൽനിന്ന് ഇ-മെയിൽ ആയി മാറിക്കഴിഞ്ഞു. അതുതന്നെയും ശബ്ദവും ദൃശ്യവും ഇമോട്ടിക്കോണുകളും ഉൾച്ചേർന്ന ഹൈപ്പർടെക്സ്റ്റ് ആയാണ് ഉപയോഗിക്കപ്പെടുന്നത്. പുതിയ സോഫ്റ്റ്വെയറു കൾ വായന - എഴുത്ത് എന്ന സങ്കല്പത്തെ പൊളിച്ചെഴുതുകയും കംപ്യൂട്ടറുകൾ സ്വയം വായിക്കുകയും ശബ്ദത്തെ എഴുത്താക്കി പരിവർത്തനം ചെയ്യുന്ന രീതി വ്യാപകമാകുകയും ചെയ്തു. സ്മാർട്ട്ഫോൺ, ഇന്റർനെറ്റ് എന്നിവ വിനിമയങ്ങളെ കൂടുതൽ സർഗ്ഗാത്മകമാക്കി. എഴുത്തും വായനയും മാത്രമല്ല നിത്യജീവിതംപോലും പ്രകടനപരമായിരിക്കുന്നു. ഈ സവിശേഷ സാമൂഹിക സാഹചര്യമാണ് പ്രകടന കലാപഠനത്തിന്റെ ഭൂമികയൊരുക്കിയത്. "പുതിയലോകം വായനയ്ക്കുള്ള ഒരു ഗ്രന്ഥം അല്ല, പങ്കുചേരാനുള്ള പ്രകടന മാണ്" - ഷെഗ്നർ പറയുന്നു.[27]

ഇതരജ്ഞാനപദ്ധതികളിൽനിന്ന് ആവശ്യാനുസരണം കടംകൊാണ് പ്രകടനകലാസിദ്ധാന്തം പ്രകടനങ്ങളെ വിശദീകരിക്കുന്നത്.[28] പ്രകടനങ്ങളെ വ്യത്യസ്ത പരിപ്രേക്ഷ്യങ്ങളിലൂടെ വീക്ഷിക്കുമ്പോൾ നൂതനസിദ്ധാന്തങ്ങളും

പുതിയ വ്യാഖ്യാനങ്ങളും പിറക്കുന്നു. പ്രകടനകലാസിദ്ധാന്തം രൂഢിയായ നിർവ്വചനങ്ങളെ എതിർക്കുന്നു. നാടകം, നരവംശശാസ്ത്രം, ഫോക്‌ലോർ, വാങ്മയപാരമ്പര്യങ്ങൾ, സാമൂഹികശാസ്ത്രം, സ്ത്രീവാദം, മനഃശാസ്ത്രം, ചരിത്രം, സംസ്കാരപഠനം തുടങ്ങിയ ജ്ഞാനപദ്ധതികളിൽനിന്നെല്ലാം പ്രകടനകലാസിദ്ധാന്തം സിദ്ധാന്തങ്ങൾ കടംകൊള്ളുന്നു. ഇതര ജ്ഞാന പദ്ധതികളിൽനിന്ന് പ്രകടനകലാപഠനത്തെ വ്യത്യസ്തമാക്കുന്നത് അതിന്റെ വിവൃതസ്വഭാവമാണെന്ന് ഷെഗ്നർ പറയുന്നു.[29]

1.18 പ്രകടനകലാപഠനത്തിന്റെ രീതിശാസ്ത്രം

എല്ലാ ക്രിയകളെയും പ്രകടനം എന്ന നിലയിൽ മനസ്സിലാക്കുവാനും അവയുടെ പ്രകടനപരത മനസ്സിലാക്കുവാനും ശ്രമിക്കുന്ന പ്രകടനകലാ സിദ്ധാന്തം പ്രകടനവിശകലനത്തിന്റെ ചില മാതൃകകൾ മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്നു. നിർമ്മാണം – നിർവ്വഹണം എന്നീ ക്രിയകളുടെ വിശാലമായ മണ്ഡലമാണ് പ്രകടനത്തിന്റേത്. അത് അരങ്ങിൽ മാത്രമായി ഒതുങ്ങുന്നില്ല. പ്രകടനം നാടകവുമായി പ്രത്യക്ഷമായോ പരോക്ഷമായോ ബന്ധപ്പെടുന്ന എല്ലാവരുമായും ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു.[30] ഉദാഹരണത്തിന് "തെയ്യത്തെ പ്രകടനസിദ്ധാന്തത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ അപഗ്രഥിക്കുമ്പോൾ തെയ്യം കെട്ടുന്ന വണ്ണാന്റെ/ മലയന്റെ പ്രകടനത്തിൽ മാത്രം പഠനം ഒതുങ്ങാതെ പാട്ടുകാരുടെയും കൊട്ടുകാരുടെയും നടത്തിപ്പുകാരുടെയും കാണികളുടെയും മുഖത്തെഴുത്തുകാരുടെയും കളിയാട്ടക്കാവിലെത്തുന്ന വില്പനക്കാരുടെയും വെടിക്കെട്ടുകാരുടെയും പോലീസുകാരുടെയും മറ്റും പ്രകടനങ്ങളിലേക്ക് പഠനം നീളേതു."[31] ഒരു ഛായാചിത്രം വിശകലനം ചെയ്യേത്, ആർ, എപ്പോൾ അത് രചിച്ചു? പ്രേക്ഷകർ ആ ചിത്രം എപ്രകാരം സ്വീകരിച്ചു? എന്ന അന്വേഷണത്തിലൂടെയാണ്. കലാസൃഷ്ടി സ്ഥിരമായിരിക്കുമെങ്കിലും വ്യത്യസ്തകാലഘട്ടങ്ങളിൽ പ്രേക്ഷകസമൂഹങ്ങളോട് അത് പ്രതികരിച്ചത്

വ്യത്യസ്തരീതിയിലായിരുന്നു. സാഹിത്യകൃതിയെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനത്തിലും ഇത് പ്രസക്തമാണ്. ഒരേകൃതി പല വായനക്കാർക്ക് പലതായി സംവേദനം ചെയ്യപ്പെടുന്നു. കാലം മാറുന്നതിനനുസരിച്ച് അതിന്റെ വ്യാഖ്യാനങ്ങളും മാറുന്നു. ഭാഷയുടെ സർഗ്ഗാത്മകത വെളിവാകുന്ന പ്രകടനങ്ങളെ വിശകലനം ചെയ്തു പഠിക്കുകയാണ് സാഹിത്യത്തിന്റെ പ്രകടനപഠനത്തിൽ ചെയ്യുന്നത്.

1.19 സംസ്കാരവും പ്രകടനവും

എല്ലാ പ്രകടനങ്ങളിലും സംസ്കാരത്തിന്റെ പ്രതിഫലനം ഉ്. ആഢ്യസംസ്കാരം, ആഢ്യേതരസംസ്കാരം എന്ന് സംസ്കാരത്തെ പൊതുവിൽ രായി തിരിക്കാറു്. ഇന്ത്യയിലെ പ്രകടനകലകളെല്ലാം സംസ്കാരത്തിന്റെ ഈ വിഭജനങ്ങളിൽ ഉൾപ്പെടുന്നവയാണ്. സംസ്കാര ത്തിന്റെ വിവിധ നിലകളിലുള്ള മുഴുവൻ ജനതയ്ക്കും അനൗപചാരികമായി വിദ്യ കൈമാറുന്നതിനുള്ള സുഘടിതമായ സംവിധാനമാണ് സാംസ്കാരി കാവതരണം.

ഇന്ത്യൻസംസ്കാരത്തെ വിശകലനം ചെയ്തുകൊ് 1959-ൽ മിൽട്ടൺ സിംഗറാണ് സാസ്കാരികാവതരണം (Cultural Performance) എന്ന് ആദ്യമായി പ്രയോഗിച്ചത്. എല്ലാത്തരം സാംസ്കാരികപ്രകടനങ്ങളെയും പൊതുവായി സൂചിപ്പിക്കുന്ന പദം ആണിത്. ഓരോ സംസ്കാരവും സവിശേഷമായ അവതരണമാധ്യമങ്ങളിലൂടെ ജനതയുടെ സംസ്കാരം അവതരിപ്പിക്കുകയും അനന്തരതലമുറകൾക്ക് പകർന്നു നൽകുകയും ചെയ്യുന്നു. ഓരോ സമൂഹത്തിനും കലാപ്രകടനങ്ങളുടെ അവതരണത്തിന് ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ രീതി കളു്. നാടോടിയും ക്ലാസിക്കലും ആയ നാടകാവതരണങ്ങൾ, വിവാഹം, ഉത്സവം, കഥപറച്ചിൽ, പാരായണങ്ങൾ, നൃത്തം, സംഗീതക്കച്ചേരി തുട ങ്ങിയവ സാംസ്കാരികാവതരണങ്ങൾക്ക് ഉദാഹരണമാണ്. ഭാരതത്തിലെ കലാപ്രകടനങ്ങൾ മുഖ്യമായും ക്ഷേത്രകേന്ദ്രീകൃതമാണ്. പ്രധാനപ്പെട്ട

കലാപ്രകടനങ്ങൾ ക്ഷേത്രകലകളായാണ് വളർന്നുവന്നത്. പുരാണത്തിലെയും ഇതിഹാസത്തിലെയും കഥകളുടെ പലതരം പുനരവതരണങ്ങൾക്ക് കലാപരമായ സങ്കേതങ്ങൾ പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നു. ചില അവതരണങ്ങൾക്ക് വീടുകൾ അരങ്ങായിത്തീരുന്നു. ഉപനയനം, നാമകരണം എന്നിവ ഉദാഹരണം. പൊതുജനങ്ങൾക്ക് ഒത്തുചേരാൻ കഴിയുന്ന ഹാളുകൾ മതേതരമായ അവതരണങ്ങളുടെ വേദിയാകുന്നു. കഥകളി, സംഗീതക്കച്ചേരി മുതലായവ ഇത്തരം വേദികളിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. ഉത്സവഘോഷയാത്രകൾക്ക് പൊതുനിരത്താണ് വേദിയാകുന്നത്.

സാസ്കാരികാവതരണങ്ങളുടെ സവിശേഷതകളായി പൂർവ്വനിശ്ചിതമായ അവതരണസന്ദർഭം, അവതരണത്തിന്റെ സമയനിഷ്ഠ, അവതരണവേദി, അവതരണത്തിന്റെ പരിസമാപ്തി എന്നിവ റിച്ചാർഡ് ബൗമാൻ ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നു.[32] പ്രേക്ഷകസമൂഹത്തിന് ഒത്തുചേരുന്നതിനുള്ള അവസരമാണ് ഈ കലാപ്രകടനങ്ങൾ. കലാവതരണത്തിലൂടെ രസാനുഭൂതിയുണർത്തി പ്രേക്ഷകരെ ആനന്ദിപ്പിക്കുകയും മനസ്സിനെ വശീകരിച്ച് ഉത്തമമായ ആശയങ്ങൾ പ്രേക്ഷകമനസ്സിൽ ഉണർത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. ഭാരതീയ കലാപ്രകടനങ്ങളിൽ അവതാരകനും പ്രേക്ഷകനും തമ്മിൽ സ്വതന്ത്രമായി ഇടപഴകുന്നതിന് അനവധി സാധ്യതകളുണ്ട്. ചിലപ്പോൾ പ്രേക്ഷകനും അവതരണത്തിൽ പങ്കാളിയാകാം. കുമ്മാട്ടിക്കളി, പാമ്പിൻ തുള്ളൽ തുടങ്ങിയവ ഉദാഹരണം.

1.20 പ്രകടനകലയുടെ ഉള്ളടക്കം (Content)

ഭാരതത്തിലെ പ്രകടനകലകളുടെ ഉള്ളടക്കം ഇതിഹാസങ്ങളിലെയും പുരാണങ്ങളിലെയും കഥാവസ്തുതന്നെയാണ്. കഥയുടെ വ്യത്യസ്തതരത്തിലുള്ള പുനരാഖ്യാനങ്ങളിലൂടെ മൂലകഥയുടെ സത്ത പ്രേക്ഷകമനസ്സിൽ ആവർത്തിച്ചുറപ്പിക്കുകയാണ് കലാവതരണത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം. ഒരേ കഥ

അഭിജ്ഞന്മാരുടെയും പാമരന്മാരുടെയും ആസ്വാദനത്തിന് വ്യത്യസ്ത ഭാഷാശൈലികളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. സാംസ്കാരികമായി താഴ്ന്നപടിയിൽ നിൽക്കുന്നവർക്ക് എളുപ്പത്തിൽ ഗ്രഹിക്കാൻ കഴിയുന്ന രീതിയിലായിരിക്കും ആഖ്യാനവും അവതരണവും. അവരുടെ ജീവിതസാഹചര്യങ്ങളോടും സാംസ്കാരികനിലയോടും സംവദിക്കത്തക്കനിലയിൽ പുരാണകഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവരീതികളെ പുനർനിർമ്മിക്കുന്നു. മഹാഭാരതത്തിലെ ഹനുമദ്-ഭീമസംവാദം ഓട്ടൻതുള്ളലിൽ അവതരിപ്പിച്ച കുഞ്ചൻനമ്പ്യാരുടെ രീതി ഇതിനുദാഹരണമാണ്. എഴുത്തച്ഛനും കുഞ്ചൻനമ്പ്യാരും പുരാണകഥാപുനരാഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുന്നത് അനുവാചകരിൽ ഈശ്വരഭക്തി ഉറപ്പിക്കുന്നതിനുവേിയാണെങ്കിലും അതിന്റെ ഉള്ളടക്കം പ്രേക്ഷകസമൂഹത്തിന്റെ നിലവാരത്തിനനുസരിച്ച് ക്രമപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. ഉള്ളടക്കത്തിന്റെ സ്വഭാവം നിർണ്ണയിക്കുന്നതിൽ അവതാരകനും പ്രേക്ഷകനും പങ്കുണ്ട്.

ഉള്ളടക്കത്തിൽ പ്രതിഫലിക്കുന്ന സമകാലികജീവിതം പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്നു. അരങ്ങിലെ പുനരവതരണങ്ങൾ യാന്ത്രികമായ പുനരാവർത്തനങ്ങൾ അല്ല. പ്രേക്ഷകരുടെ ജീവിതാവസ്ഥയുമായി സംവദിക്കാത്ത ഒരു കലാപ്രകടനവും വിജയിക്കുകയില്ല. ഉള്ളടക്കം എന്തായാലും അതിൽ പ്രേക്ഷകന് സ്വന്തം ജീവിതത്തെ കത്തൊൻ കഴിയണം. രചിതപാഠം പഴക്കമുള്ളതാണെങ്കിലും രംഗപാഠത്തിൽ അഭിനേതാവിന് ഔചിത്യപൂർവ്വം കൂട്ടിച്ചേർക്കാനോ വിട്ടുകളയാനോ സംഗ്രഹിച്ച് അവതരിപ്പിക്കാനോ ഉള്ള സാധ്യതകൾ ഉണ്ട്. കൂടിയാട്ടത്തിൽ വിദൂഷകന്റെ നാട്ടുഭാഷയിലുള്ള കൂത്തുപറച്ചിലിലൂടെ പുരാണകഥാവസ്തുവിന് സമകാലികത നൽകുന്നത് ഇതിനുദാഹരണമാണ്. അവതാരകന് സമകാലിക ജീവിതത്തെക്കുറിച്ച് കൃത്യമായ അവബോധമുണ്ടെങ്കിൽ മാത്രമേ ഭൂതകാലത്തെയും വർത്തമാനകാലത്തെയും ബന്ധിപ്പിച്ച് അവതരിപ്പിക്കാൻ സാധിക്കുകയുള്ളൂ.

1.21 അവതരണവേള (context)

പ്രകടനത്തിന്റെ സ്വഭാവം നിർണ്ണയിക്കുന്ന മറ്റൊരു പ്രധാനഘടകമാണ് അവതരണവേള. നാടൻപാട്ടുകൾ പലതും അധ്വാനത്തിന്റെ ആയാസം കുറയ്ക്കുന്നതിന് വേിയാണ് ആലപിച്ചിരുന്നത്. കാർഷികവൃത്തിയുടെ ഭാഗമായാണ് വടക്കൻപാട്ടുകൾ കൂടുതലായും അവതരിപ്പിച്ചിരുന്നത്. വിശ്രമവേളകളിലെ വിനോദത്തിനായി അവതരിപ്പിച്ചിരുന്ന പാട്ടുകൾ ഇപ്പോൾ വ്യത്യസ്തമായ സാംസ്കാരിക സന്ദർഭങ്ങളിൽ അവതരിപ്പിക്കാറു്. രാഷ്ട്രീയസമരവേദികളിൽ നാടൻപാട്ടുകൾ ധാരാളമായി ആലപിക്കപ്പെടുന്നത് ഇതിനുദാഹരണമാണ്. നാടൻപാട്ടിന്റെ ഈണവും ഉള്ളടക്കവും ജനജീവിതവുമായി വളരെ പെട്ടെന്ന് വൈകാരികബന്ധം സ്ഥാപിക്കുന്നതു കൊാണിത്. ഓണംപോലെയുള്ള ഉത്സവാവസരങ്ങളിൽ പ് പാടിയിരുന്ന നാടൻപാട്ടുകൾ വിനോദത്തിനായി രചിച്ചവയായിരുന്നു. തൊഴിലുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് അവതരിപ്പിച്ചിരുന്ന നാടൻപാട്ടുകൾ തൊഴിലിന്റെ പേരുകൂടി ചേർന്നാണ് അറിയപ്പെടുന്നത്. ഉദാ: ഞാറ്റുപാട്ട്, കൊയ്ത്തുപാട്ട്, തേക്കുപാട്ട്, അരവുപാട്ട്, വള്ളപ്പാട്ട്.

1.22 പ്രകടനകലയുടെ അവതരണസമയം

പ്രകടനകലയുടെ അവതരണസമയം ഓരോ കലാരൂപത്തിനും ഓരോ തരത്തിലാണ്. കേരളത്തിലെ പ്രാചീനകലാരൂപമായ കൂടിയാട്ടം, കഥകളി തുടങ്ങിയവ അവതരണത്തിന്റെ ക്ലാസിക്കൽചിട്ട പുലർത്തുന്നതുകൊ് വിസ്തരിച്ചുള്ള അഭിനയരീതിയാണ് സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. കൂടിയാട്ടത്തിൽ നാടകം ഒരുദിവസംകൊ് പൂർണ്ണമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നില്ല. ദിവസംതോറും ഏതാനും ശ്ലോകങ്ങൾവീതം വിശദമായി ആടുന്ന രീതിയാണ് കൂടിയാട്ടത്തിന്റേത്. കഥകളിയിലും ഏതാനും ദിവസങ്ങൾകൊു മാത്രമേ പൂർണ്ണമായ അവതരണം സാധിക്കുകയുള്ളൂ. സന്ധ്യമുതൽ പുലരുംവരെ കളി എന്നതാണ്

അവയുടെ അവതരണത്തിന്റെ പൊതുവായ ചിട്ട. എന്നാൽ പുതിയ അരങ്ങുകളിൽ ക്ലാസിക്കൽ കലകളുടെ അവതരണസമയം പരിമിതപ്പെടുത്തുന്ന രീതിയും ഉ്.

തുള്ളൽ പൂർണ്ണമായി അവതരിപ്പിക്കാൻ ഏതാനും മണിക്കൂറുകൾ മതി. തെയ്യം അവതരണത്തിന്റെ ചടങ്ങുകൾ പൂർത്തിയാകാൻ ഒരാഴ്ച വേിവരും. ക്ലാസിക്കൽ കലാപ്രകടനങ്ങൾ ആധുനികകാലത്ത് സൗന്ദര്യമത്സരം, ഫാഷൻഷോ തുടങ്ങിയ മത്സരവേദികളിലെ ഇടവേളകൾക്ക് നിറച്ചാർത്ത് നൽകാൻവേി അവതരിപ്പിക്കാറു്. സ്വാഭാവിക അവതരണവേദിക്കു പുറത്ത് ആവിഷ്ക്കാരം നേടുമ്പോൾ കലാവതരണത്തിന്റെ സമയം അടക്കമുള്ള ചിട്ടകൾ പാലിക്കപ്പെടുന്നില്ല. സാംസ്കാരികപരിസരവും പ്രതികൂലമാകുന്നു.

നാടോടിഗാനങ്ങൾ തൊഴിലിന്റെ അകമ്പടിയായി അവതരിപ്പിച്ചുവന്നതുകൊ് സമയത്തെ സംബന്ധിച്ച വേവലാതിയില്ലാതെ കഥാഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കാൻ കഴിയും. ഉദാഹരണത്തിന് ഞാറ്റുപാട്ട് രാവിലെ മുതൽ വൈകീട്ട് പണി അവസാനിക്കുംവരെയുള്ള സമയംകൊ് പാടിത്തീർത്താൽ മതിയാകും. എന്നാൽ മറ്റേതെങ്കിലും വേദിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ കുറഞ്ഞ സമയപരിധിയിൽ കഥാഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്.

1.23 അരങ്ങ്

ലോകം ഒരു അരങ്ങാണെന്നും എല്ലാവരും അതിലെ നടന്മാരാണെന്നുമുള്ള സങ്കല്പം ജീവിതവും നാടകവുമായുള്ള ദൃഢബന്ധമാണ് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. കലകളെല്ലാം ജീവിതാവിഷ്കാരമാണ് നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. നിത്യജീവിതത്തിലുടനീളം കയ്യാളുന്ന വിവിധ വേഷങ്ങൾ വിവിധ വേദികളിലാണ് അരങ്ങേറുന്നത്. വ്യക്തിയുടെ ജീവിതപരിസരം മുഴുവൻ അരങ്ങായി മാറുന്നു. ജീവിതത്തിൽ വ്യത്യസ്തവേഷങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നതോടൊപ്പം

ഓരോരുത്തരും മറ്റുള്ളവരുടെ സമാനമായ പ്രകടനങ്ങൾക്ക് പ്രേക്ഷകനാകുകയും ചെയ്യുന്നു. ഓരോ പ്രകടനവും പ്രേക്ഷകനിൽ വ്യത്യസ്തഭാവങ്ങൾ ഉണർത്തുന്നു. പ്രകടനസന്ദർഭമാണ് പ്രതികരണസ്വഭാവത്തെ നിയന്ത്രിക്കുന്നത്. വിവാഹവേദി, സ്വീകരണവേദി, യാത്രയയപ്പുവേദി, തുടങ്ങിയ മുൻകൂട്ടി നിശ്ചയിച്ചുറപ്പിച്ച കൂടിച്ചേരലുകൾക്ക് പ്രത്യേകം തയ്യാറാക്കിയ അലങ്കരിച്ച ഇടങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുന്നു. വിശിഷ്ടവ്യക്തികൾ പങ്കെടുക്കുന്ന യോഗങ്ങളിൽ വേദികൾക്ക് സുരക്ഷാസംവിധാനം ഏർപ്പെടുത്തുന്ന പതിവ്. ചടങ്ങുകളിൽ പങ്കെടുക്കുന്നവരെ ആനന്ദിപ്പിക്കുന്നതിന് കലാപരിപാടികളും ഏർപ്പാടാക്കുന്നു. ചില സന്ദർഭങ്ങളിൽ ഒത്തുചേരലിന് മുമ്പ് കഥകളി, സംഗീതക്കച്ചേരി തുടങ്ങിയവ അവതരിപ്പിക്കുന്ന പതിവ്. വിവാഹസൽക്കാരങ്ങളിൽ തൽസമയസംഗീതപരിപാടി (live music concert) ഇപ്പോൾ വ്യാപകമാണ്.

പൗരാണികകാലം മുതൽ ക്ലാസിക്കൽ കലാപ്രകടനങ്ങൾ പ്രത്യേകം നിർമ്മിച്ച വേദികളിലാണ് അരങ്ങേറിയിരുന്നത്. ഗ്രീക്ക് തിയേറ്റർ പ്രകൃതിരമണീയമായ ഒരു കുന്നിൻമുകളിലാണ് പണി കഴിപ്പിച്ചിരുന്നത്. ഗ്രീസിലെ ഏറ്റവും പഴക്കമുള്ള തിയേറ്റർ ഏതൻസിലെ ഡയോണിസസ് എലൂത്തിരസ് ആണ്. എന്നാൽ ഏതൻസിലെ വാണിഭസ്ഥലത്ത് നടന്നുവന്ന നാടകവാതരണങ്ങൾ മരംകൊുനിർമ്മിച്ച ബഞ്ചിലിരുന്നാണ് പ്രേക്ഷകർ കിരുന്നത്.[33] ഓർക്കസ്ട്രാ, അണിയറ, പ്രൊസീനിയം (അരങ്ങിന്റെ മുൻഭാഗം) എന്നിങ്ങനെ വിശദവും വിശാലവുമായ സംവിധാനം ഗ്രീക്ക് നാടകശാലകളുടെ പ്രത്യേകതയാണ്. നാടകം കാണാനുള്ളതാണ്. അത് എല്ലാ ഗ്രീക്കുകാരും കാണണം എന്ന് ഭരണകൂടത്തിന് നിർബ്ബന്ധമുായിരുന്നു. തൊഴിൽശാലകൾ അടച്ച് സ്ത്രീകളും കുട്ടികളും അടക്കമുള്ള പൗരസഞ്ചയത്തെ നാടകശാലയിൽ നിർബ്ബന്ധമായി എത്തിച്ചിരുന്നു. ചെറിയ തുക നാടകം കാണുന്നതിനുള്ള ഫീസ് ആയി ഈടാക്കിയിരുന്നു.

സാമ്പത്തികശേഷി കുറഞ്ഞവർക്ക് ചില സൗജന്യങ്ങൾ അനുവദിക്കപ്പെട്ടിരുന്നു. വലിയ ജനസഞ്ചയത്തെ ഉൾക്കൊള്ളുന്നതിനാണ് വലിയ നാടകശാലകൾ പണികഴിപ്പിച്ചത്. പ്രസിദ്ധ ഗ്രീക്ക് ദുരന്തനാടകങ്ങൾ ഇത്തരം നാടകശാലകളിൽ അരങ്ങേറിയ മത്സരങ്ങളിൽ പങ്കെടുത്തവയാണ്.

ഗ്രീക്കുസംസ്കാരത്തിന്റെ സ്വാധീനത്തിലാണ് റോമൻ നാടകങ്ങൾ ഉായത്. റോമിൽ വലിയ നാടകശാലകൾ പണികഴിപ്പിച്ചില്ല. നാൽക്കവലകളിൽനിന്നാണ് ജനങ്ങൾ നാടകം കത്. ക്രിസ്തുമതത്തിന്റെ വ്യാപനത്തോടെ റോമൻ സാമ്രാജ്യത്തിൽ നാടകത്തിന്റെ സംസ്കാരം ഇല്ലാതായി.

ഭാരതത്തിൽ നാടകത്തെപ്പറ്റിയുള്ള ഏറ്റവും പഴയ പരാമർശം പാണിനിയുടെ അഷ്ടാദ്ധ്യായിയിലാണുള്ളത്.[34] നാടകശാലയെക്കുറിച്ച് ഭരതമുനിയുടെ നാട്യശാസ്ത്രത്തിൽ വിശദമായി വിവരിക്കുന്നു. എന്നാൽ പുരാതന ഇന്ത്യയിൽ നാടകശാലകൾ പണികഴിപ്പിച്ചിരുന്നു എന്നതിന് തെളിവുകൾ ലഭ്യമല്ല. കേരളത്തിലെ സംസ്കൃതനാടകാവതരണമായ കൂടിയാട്ടത്തിനുവേി പണികഴിപ്പിച്ച കൂത്തമ്പലങ്ങൾ നാട്യശാസ്ത്രവിധിപ്രകാരമുള്ള നാടകശാലകളാണ്. ദൃശ്യം, ശബ്ദം എന്നിവ മിഴിവോടെ ആസ്വദിക്കാൻ പറ്റിയ തരത്തിലുള്ള ശാസ്ത്രീയമായ സംവിധാനമാണ് കൂത്തമ്പലങ്ങളുടേത്. ക്ഷേത്രാങ്കണത്തിലുള്ള നാടകശാലയിൽ സവർണ്ണശ്രേണിയിൽപെട്ടവർക്കു മാത്രമേ പ്രവേശനം അനുവദിച്ചിരുന്നുള്ളൂ. തന്മൂലം പ്രേക്ഷകർക്കായി പരിമിതമായ സ്ഥലസൗകര്യം മാത്രമാണ് നീക്കിവച്ചിട്ടുള്ളത്. നാലിലൊരു ഭാഗം അണിയറയ്ക്കായി നീക്കിവച്ചു.

കഥകളിയുടെ അവതരണത്തിൽ ക്ഷേത്രാങ്കണത്തിൽ കെട്ടിയുാക്കുന്ന ഉയർന്നവേദി ഉപയോഗിക്കുന്നു. കൂത്തമ്പലത്തിൽ കഥകളി നടത്താറില്ല. സമ്പന്നഗൃഹങ്ങളിൽ പുമുതൽ കഥകളി അരങ്ങേറിയിരുന്നു.

ഓഡിറ്റോറിയങ്ങളിലെ കഥകളി അവതരണം ഇപ്പോൾ സർവ്വസാധാരണമാണ്. വേദിയിൽ വെളിച്ചം നൽകുന്നതിന് ഏക ഉപാധി മുമ്പ് കളിവിളക്കിലെ പ്രകാശം ആയിരുന്നത് ഇപ്പോൾ വൈദ്യുതവിളക്കുകൾക്ക് വഴിമാറി. ഉച്ചഭാഷിണിയിലൂടെ കഥകളിപ്പദം പാടി അവതരിപ്പിക്കുന്നതും പതിവായി.

ഓട്ടൻതുള്ളലിന് പ്രത്യേക വേദിനിബന്ധനയില്ല. കാവുകളും ക്ഷേത്രപരിസരങ്ങളും തെയ്യം എന്ന അനുഷ്ഠാനകലയുടെ അവതരണവേദിയാകുമ്പോൾ മുടിയേറ്റ് ക്ഷേത്രമതിൽക്കെട്ടിനുള്ളിൽനിന്നും ആരംഭിച്ച് വിശാലമായ ചുറ്റുപാടുകളിലൂടെ സഞ്ചരിക്കുന്നു. പൂതനും തിറയും എന്ന നാടോടി അനുഷ്ഠാനം വീടുകൾതോറും കയറിയിറങ്ങിയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അമ്പലമുറ്റത്തെ അലങ്കരിച്ച വേദിയിലാണ് കണ്യാർകളി അരങ്ങേറുന്നത്.

പ്രേക്ഷകനും അവതാരകനും തമ്മിലുള്ള താദാത്മ്യത്തിന് അവസരമൊരുക്കുന്ന ഭൗതികസ്ഥലം എന്ന നിലയിലാണ് അരങ്ങ് പ്രസക്തമാകുന്നത്. നിശ്ചിതമായ ഇടത്തിൽ സ്ഥിതിചെയ്യുന്ന അരങ്ങ്, അവതാരകനോടൊപ്പം ചലിക്കുന്ന അരങ്ങ് എന്നീ ഭേദങ്ങൾ കലാവതരണം പ്രേക്ഷകനിലുളവാക്കുന്ന അനുഭവരസത്തിന് മാറ്റമുാക്കുന്നില്ല.

1.24 പൗരാണിക കലാപ്രകടനസമ്പ്രദായം

കലകളെ പൗരാണികം (classical) എന്നും നാടോടി (folk) എന്നും വിഭജിക്കുന്നതിന്റെ അടിസ്ഥാനം അവതരണത്തെയും ആസ്വാദനത്തെയും സംബന്ധിച്ച രീതിഭേദങ്ങളാണ്. പൗരാണികകലകളുടെയെല്ലാം അടിസ്ഥാനം നാടോടിക്കലകളാണ്. സുദീർഘമായ അവതരണപാരമ്പര്യത്തിലൂടെ നാടോടിക്കലകൾ പരിഷ്ക്കരിക്കപ്പെടുകയും അവതരണത്തിന് ചില ചിട്ടകൾ ഏർപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്താണ് പൗരാണികകലകൾ രൂപപ്പെടുന്നത്. നാടോടിജീവിതത്തിൽനിന്ന് രൂപപ്പെടുന്ന സൗന്ദര്യാനുഭവത്തെ പരിഷ്കരിച്ചും ചിട്ടപ്പെടുത്തിയുമാണ് പൗരാണികകല വളരുന്നത്. ഉദാഹരണത്തിന്

കൂടിയാട്ടം, കഥകളി തുടങ്ങിയ പൗരാണികകലകൾ കഥാവസ്തു സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത് ഇതിഹാസങ്ങളിൽനിന്നാണെങ്കിലും അവയുടെ രംഗപാഠത്തിൽ നാടൻകലാവതരണത്തിന്റെ സ്വാധീനം കാണാം. നാടോടിക്കലകൾ പൗരാണിക കലാവതരണങ്ങളെ അനുകരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നത് ഒരു സാധാരണ പ്രതിഭാസമാണ്. ഇതിൽനിന്ന് ഇന്ത്യയിലെ പൗരാണികവും നാടോടിയുമായ കലാപ്രകടനസമ്പ്രദായങ്ങൾ തമ്മിൽ ആദാനപ്രദാനങ്ങൾ ഉ് എന്ന് വ്യക്തമാകുന്നു.

പൗരാണിക കലാപ്രകടനങ്ങൾ പ്രായേണ രാത്രികാലങ്ങളിലാണ് അരങ്ങേറുന്നത്. സുദീർഘമായ കഥാവസ്തുവും അതിന്റെ രംഗാപഠവും അഭിനേതാക്കൾ നിരന്തരമായ പരിശീലനംകൊ് ഹൃദിസ്ഥമാക്കുന്നു. ദീർഘപരിചയംകൊ് സ്വന്തമായി മനോധർമ്മം അവതരിപ്പിക്കാൻ ശീലിക്കുന്നു. കുട്ടിക്കാലംമുതൽ ആരംഭിക്കുന്ന ചിട്ടയോടുകൂടിയ കഠിന പരിശീലനത്തിലൂടെ നടനെ നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്ന പരിശീലനസമ്പ്രദായം ഭാരതത്തിലെ പൗരാണികകലകളുടെ മാത്രം പ്രത്യേകതയാണ്. നടന്റെ ശരീരത്തെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ രംഗാവതരണത്തിനുവേ ശൈലീകൃതമായ അഭിനയത്തിന് പാകപ്പെടുത്തിയെടുക്കുന്നു. പുലർച്ചയ്ക്ക് കണ്ണുസാധകം, അതുകഴിഞ്ഞാൽ ചൊല്ലിയാട്ടം, മുദ്രാപരിശീലനം, സാഹിത്യപഠനം എന്നീ മട്ടിൽ അവതരണകലയുടെ വിവിധ വശങ്ങളെക്കുറിച്ച് ആഴത്തിലുള്ള അറിവ് നേടുന്നു. പുലരുംവരെ നീളുന്ന അവതരണത്തിന് തക്ക ശാരീരികശേഷി കൈവരിക്കുന്നതിന് ഇതോടൊപ്പം ശ്രദ്ധനൽകുന്നു. മെയ്വഴക്കം സിദ്ധിക്കുന്നതിന് ശരീരത്തെ ആയോധനമുറകൾക്ക് ഒരുക്കിയെടുക്കുന്നതിന് സമമായ പരിശീലനമാണ് കൂടിയാട്ടം, കഥകളി തുടങ്ങിയ പൗരാണിക കലാകാരന്മാർക്ക് ലഭിക്കുന്നത്.

സങ്കേതബദ്ധവും വൈഷമ്യമേറിയതുമായ പൗരാണികകലാവതരണം ശീലിക്കുന്ന കലാകാരന്മാർക്ക് സുരക്ഷിതമായ ജീവിതം ഉറപ്പുവരുത്താൻ

രാജാക്കന്മാരും പ്രഭുകുടുംബങ്ങളും ശ്രദ്ധിച്ചിരുന്നു. അവർക്ക് കരമൊഴിവായി ഭൂമി പതിച്ചുനൽകുന്ന പതിവുായിരുന്നു. കലാസംരക്ഷകരായ അധികാരികളും കലാപരിശീലകരായ ഗുരുക്കന്മാരും പൗരാണിക കലാസങ്കേതങ്ങളെക്കുറിച്ച് അവബോധമുള്ള പണ്ഡിതന്മാരായ ആസ്വാദകരും ചിട്ടയായ കലാപരിശീലനവും അവതരണവും മാത്രം ജീവിതവ്രതമാക്കിയ നടീനടന്മാരും ചേർന്നതാണ് പൗരാണികകലകളുടെ അവതരണാന്തരീക്ഷം.

ക്ലാസിക്കൽകലകളുടെ അഭിനയരീതിയെ നാട്യധർമ്മി, ലോകധർമ്മി എന്ന് രായി വിഭജിക്കാം. നാട്യസങ്കേതങ്ങൾ അനുസരിച്ചുള്ള അഭിനയമാണ് നാട്യധർമ്മി. ലോകസാധാരണമായ മനുഷ്യഭാവങ്ങളെ വേദിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ലോകധർമ്മി. ക്ലാസിക്കൽ അവതരണങ്ങൾ മുദ്രകളിലെയും മുഖാഭിനയത്തിലൂടെയും ഉള്ള ശൈലീകൃതമായ അഭിനയരീതിയാണ് മുഖ്യകഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് നിർദ്ദേശിച്ചിട്ടുള്ളത്. ചില അപ്രധാനകഥാപാത്രങ്ങൾ പ്രേക്ഷകരെ രസിപ്പിക്കുന്നതിന് ലോകധർമ്മി പ്രയോഗിക്കുന്നു. ആംഗികം, വാചികം, സാത്വികം, ആഹാര്യം എന്നീ ചതുർവിധ അഭിനയത്തിലൂടെയാണ് പൗരാണികകലയുടെ രംഗാവതരണം നടത്തുന്നത്. കഥകളിയിൽ വാചികാഭിനയം ഇല്ല. വാചികാംശം പിന്നണിയിൽനിന്ന് ആലപിക്കപ്പെടുമ്പോൾ പദാർത്ഥാഭിനയത്തിലൂടെ നടൻ രംഗാവിഷ്കരണം നടത്തുന്നു. മുഖാഭിനയത്തിന് കൂടുതൽ മിഴിവ് കിട്ടാനാണ് കഥകളിയിൽ വാചികാഭിനയം ഒഴിവാക്കിയത്.

രംഗവേദിയിൽ നടന്മാർക്ക് പൂർണ്ണസ്വാതന്ത്ര്യമുണ്ട്. നടന്റെ താല്പര്യമനുസരിച്ച് കഥാഭാഗങ്ങൾ വിശദമായോ ചുരുക്കിയോ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. പൂർവ്വകഥകൾ കൊരുത്ത് മനോധർമ്മം അഭിനയിക്കുമ്പോൾ പാട്ടുകാരും പിന്നണിക്കാരും അഭിനയത്തിന് അനുകൂലമായി ആവർത്തിച്ച് പാടുകയും പക്കമേളം വായിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

പൗരാണികകലകളുടെ ആസ്വാദകരമായ പ്രേക്ഷകരെ രായിതിരിക്കാം. കഥയുടെയും രംഗാവതരണത്തിന്റെയും സൂക്ഷ്മാംശങ്ങൾ അറിയുന്നയാൾ പ്രേക്ഷകൻ; പൗരാണികകലാസങ്കേതങ്ങൾ സാമാന്യമായി മാത്രം അറിയുന്നവർ നാനാലോകർ. കൂടിയാട്ടം, കഥകളി തുടങ്ങിയ കലകൾക്ക് വലിയൊരു ആസ്വാദകവൃന്ദത്തെ ഉദ്ദേശിക്കുന്നില്ല. എന്നാൽ ഫലിത പരിഹാസങ്ങൾ നിറഞ്ഞ ചാക്യാർകൂത്തിന് കൂത്തമ്പലത്തിന് പുറത്ത് ഇലക്ട്രോണിക് മാധ്യമങ്ങളിൽ പോലും ഇക്കാലത്ത് ആസ്വാദകരു്. സദസ്യരെ ചൂിക്കൊ് ഞൊടിയിടയിൽ അവരെ പുരാണകഥാപാത്രമാക്കുകയും സ്ഥലം, കാലം എന്നിവയുടെ മിശ്രണത്തിലൂടെ നിരന്തരമായി സമകാലികത പാലിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു എന്നത് ചാക്യാർകൂത്തിന്റെ പ്രത്യേകതയാണ്.

അഭിനയത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മാംശങ്ങളിലാണ് കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ ഊന്നൽ. ബാലിവധം കൂടിയാട്ടത്തിൽ അമ്പേറ്റുവീണ ബാലിയുടെ മരണം അമ്മന്നൂർ മാധവചാക്യാർ അഭിനയിച്ചവതരിപ്പിക്കുന്നത് ഉദ്ദേശം ഒന്നരമണിക്കൂർ കൊാണ്. കൂടിയാട്ടത്തിലെ സൂക്ഷ്മാഭിനയം ഇന്ത്യയിലും വിദേശത്തുമുള്ള കലാപ്രവർത്തകർക്ക് സവിശേഷമായ പഠനസാമഗ്രിയാണ്. നടൻ അഭിനയവേളയിൽ പ്രേക്ഷകരെ കാണരുത് എന്നാണ് കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ രീതി. ചാക്യാർ ദീപനാളത്തെ സാക്ഷിയായി അഭിനയിക്കുന്നു എന്നാണ് സങ്കല്പം. സ്ഥായിഭാവം ധ്യാനിച്ച് നടൻ/നടി കഥാപാത്രമായിത്തീരുകയാണ്. നടൻ ഒരേ സമയം ഒന്നിലേറെ കഥാപാത്രങ്ങളായി മാറിമാറി അഭിനയിക്കുന്ന സമ്പ്രദായം പകർന്നാട്ടം എന്നറിയപ്പെടുന്നു. കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ സവിശേഷമായ അഭിനയസങ്കേതമാണിത്.

1.25 നാടോടി പ്രകടനകലാരൂപങ്ങൾ

കേരളത്തിലെ രംഗാവതരണകലകളിൽ ഏറിയപങ്കും നാടോടിക്കലകളാണ്. അടിസ്ഥാനജനവർഗ്ഗങ്ങളുടെ ആവിഷ്ക്കാരങ്ങളാണ് നാടൻ

കലകൾ. സമൂഹത്തിൽ അധികാരവും സമ്പത്തും കയ്യാളുന്ന വരേണ്യ വർഗ്ഗത്തിൽ ഉൾപ്പെട്ടവർക്ക് നാടൻകലകളുമായി ബന്ധമില്ല. എന്നാൽ വിശേഷാവസരങ്ങളിൽ നാടൻകലാകാരന്മാർക്ക് വർഗ്ഗഭേദമില്ലാതെ എവിടെയും കലാവതരണങ്ങൾ നടത്താൻ അവകാശമു്. മേൽജാതിക്കാരും ഈ അവതരണങ്ങൾക്ക് സാക്ഷിയാകും. ഹിന്ദുമതത്തിലുൾപ്പെട്ട അടിസ്ഥാനവർഗ്ഗങ്ങൾക്കു മാത്രമല്ല ക്രൈസ്തവ, ഇസ്ലാം ജനവിഭാഗങ്ങൾക്കും തനതായ നാടൻകലാവതരണങ്ങൾ ു്. അദ്ധ്വാനവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് നാടൻകലകൾ കൂടുതലും രൂപംകൊത്. തൊഴിലിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ വർഗ്ഗവിഭജനം നടപ്പിലായതിനുശേഷം ദേഹാധ്വാനം ആവശ്യമുള്ള തൊഴിലുകളിൽനിന്ന് മാറിനിന്നിരുന്ന അഭിജാതവർഗ്ഗക്കാർക്ക് നാടൻ കലാരൂപങ്ങൾ അധികമായി ഇല്ലാതെ പോയത് സ്വാഭാവികം മാത്രമാണ്.

കല വിനോദോപാധി എന്ന നിലയിൽ വീക്ഷിക്കപ്പെട്ടുതുടങ്ങിയത് വർഗ്ഗവിഭജനത്തിനുശേഷമാണ്. ക്ലാസിക്കൽകലാവതരണം പ്രേക്ഷകൻ-നടൻ എന്ന വിഭജനം കൃത്യമായി കാത്തുസൂക്ഷിക്കുമ്പോൾ നാടൻകലാ വതരണങ്ങളിൽ ഈ വേർതിരിവ് നന്നേ കുറവാണ്. നാടൻകലകളുടെ സംഘാടനവും അവതര ണവും ആസ്വാദനവും കൂട്ടായ്മകൾ ഒരുമിച്ചാണ്. ഓട്ടൻതുള്ളലിന്റെ ഉത്ഭവം സംബന്ധിച്ച കഥ പൗരാണിക-നാടോടി കലാവതരണങ്ങളുടെ വേർതിരിവിന്റെ സൂചകമാണ്. കൂത്തുപറയുന്ന ചാക്യാരുടെ പരിഹാസം കേട്ട് പിണങ്ങിയ കുഞ്ചൻ നമ്പ്യാർ ക്ഷേത്രാങ്കണ ത്തിലെ മറ്റൊരു കളിത്തട്ടിലിൽ അവതരിപ്പിച്ച വാചികാംശപ്രധാനമായ തുള്ളൽ കാണികൾ ആസ്വദിച്ചു എന്നതിൽനിന്ന്, തുടക്കം മുതലേ നാടൻകലകൾ സാക്ഷാത്കാരം നേടുന്നത് ബഹുജനമധ്യത്തിലാണ് എന്ന് വ്യക്തമാകുന്നു.

പൗരാണികകലയ്ക്കും നാടോടിക്കലയ്ക്കും അവതരണത്തിന്റെ സുദീർഘപാരമ്പര്യം ഉങ്കിലും കലയിലെ നാടൻപാരമ്പര്യം കൃത്യമായി

രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടില്ല. പൗരാണികകലാവതരണങ്ങൾ ചിട്ടകൾ കൃത്യമായി പാലിക്കുമ്പോൾ അയഞ്ഞ ഘടനയോടുകൂടിയ നാടൻകലാവതരണങ്ങളിൽ കൂട്ടിച്ചേർക്കലും വിട്ടുകളയലും സ്വാഭാവികമായി സംഭവിക്കുന്നു. കാലത്തിനു ചേർന്ന കോലത്തിലാണ് എക്കാലവും നാടൻകല അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. ജീവിതസന്ദർഭവുമായുള്ള ദൃഢബന്ധം നാടൻകലാവതരണങ്ങളുടെ പ്രത്യേകതയാണ്.

പ്രാകൃതരായ ജനവർഗ്ഗങ്ങൾക്കിടയിലും നൃത്തപ്രകടനം ഉായിരുന്നു. താളബോധത്തോടുകൂടിയ ശരീരചലനം ആയിരുന്നു ഈ പ്രാകൃതനൃത്തത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനം. സംഘംചേർന്നുള്ള നൃത്തപ്രകടനം ഇന്നും ആദിവാസി വിഭാഗങ്ങൾക്കിടയിൽ കാണാം. സംഘബോധം ഉറപ്പിക്കുന്നതിനും വികാരങ്ങൾ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നതിനും അവർ നൃത്തം ചെയ്തു. ഇത്തരം കലാവതരണങ്ങൾ - പാട്ടും നൃത്തവും - ജനനംമുതൽ മരണംവരെയുള്ള എല്ലാ വിശേഷാവസരങ്ങളിലും സാധാരണമായിരുന്നു. പ്രാകൃത നൃത്തപ്രകടനങ്ങൾ പിൽക്കാലത്ത് നാടോടിക്കലകളായും പൗരാണികകലകളായും പരിഷ്ക്കരിക്കപ്പെട്ടു.

നാടോടിക്കലകളുടെ മറ്റൊരു പ്രത്യേകത കളരിയാശാന്റെ കീഴിലുള്ള ശാസ്ത്രീയ പരിശീലനമോ കലാകാരന്മാരുടെ മെയ്യുറപ്പിനുള്ള പരിചരണമോ നൽകപ്പെടുന്നില്ല എന്നതാണ്. അവതരണവിഷയത്തെക്കാൾ അവതരണ ഭംഗിക്കാണ് നാടൻകലാവതരണത്തിൽ പ്രാധാന്യം. നാടൻകലകളുടെ പുരാവൃത്തങ്ങളെ ഡോ.എ.കെ. നമ്പ്യാർ മൂന്നായി തിരിക്കുന്നു.[35] ഇതിഹാസ പുരാവൃത്തങ്ങൾ, നാടൻപുരാവൃത്തങ്ങൾ രും കൂടിച്ചേർന്നുള്ളവ. ഇതിൽ നാടൻകലകളുടെ തനിമ കുടികൊള്ളുന്നത് നാടൻപുരാവൃത്തങ്ങളിലാണ്.

കേരളത്തിൽ നിരവധി നാടൻകലാരൂപങ്ങൾ ഉ്. പാലക്കാട് ജില്ലയിൽ പ്രചാരത്തിലുള്ള കണ്യാർക്കളി, കണ്ണൂർജില്ലയിൽ പ്രചാരത്തിലുള്ള

കോതാമ്മൂരിയാട്ടം, സ്ത്രീകൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന മുടിയാട്ടം, കോട്ടയം ജില്ലയിൽ ഗണകന്മാർ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഓണക്കളിപ്പാവക്കൂത്ത്, തൃശ്ശൂർ ജില്ലയിൽ ഓണക്കാലത്ത് അവതരിപ്പിക്കുന്ന കുമ്മാട്ടിക്കളി, കാസർഗോഡ് ജില്ലയിൽ പ്രചാരത്തിലുള്ള അലാമിക്കളി, സുറിയാനി ക്രിസ്ത്യാനികൾക്കിടയിൽ പ്രചാരത്തിലുള്ള മാർഗ്ഗംകളി, കേരളീയ നൃത്തരൂപമായ കൈകൊട്ടിക്കളി, ബാധയൊഴിപ്പിക്കാനായി നടത്തുന്ന കോലംതുള്ളൽ, മുസ്ലീംവിവാഹവേളയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഒപ്പന തുടങ്ങി ഒട്ടേറെ നാടോടിക്കലാരൂപങ്ങൾ ഉ്. ലളിതമായ ആവിഷ്ക്കരണശൈലി, ഗ്രാമസമൂഹത്തിന്റെ സജീവസാന്നിദ്ധ്യം എന്നിവ നാടോടിക്കലകളെ ജനകീയമാക്കുന്നു.

നാടോടിക്കലകൾ ഫ്യൂഡൽ സാമൂഹികവ്യവസ്ഥിതിയുടെ സൃഷ്ടിയാണ്. എന്നാൽ അടിസ്ഥാനജനവർഗ്ഗം മേലാളന്മാരുടെ ചൂഷണമനോഭാവത്തിനെതിരെ നാടൻകലാവതരണങ്ങളിലൂടെ പ്രതികരിക്കുന്നു. നാടൻകലാവതരണങ്ങൾ എല്ലാത്തരം അധീശത്വങ്ങൾക്കും എതിരായ പ്രതികരണമാണ്. ഉദാഹരണത്തിന് "മുടിയാട്ടത്തിൽ തുടിയുടെയും ഉടുക്കിന്റെയും മദ്ദളത്തിന്റെയും താളത്തിൽ അതിശക്തിയോടെ പാദങ്ങൾ മുന്നോട്ടും പിന്നോട്ടും ചവിട്ടിയാടുന്ന സ്ത്രീ തലമുടിയിലൂടെ മേലാളന്മാരുടെ മുഖത്തേക്ക് രോഷത്തോടെയുള്ള ചോദ്യചിഹ്നങ്ങളാണ് തൊടുത്തെറിയുന്നത്." [36]

നാടൻകലകൾ ആധുനിക ജീവിതസാഹചര്യങ്ങളിലും അവതരിപ്പിക്കുന്നു്. ഘോഷയാത്രകളിൽ പരിചമുട്ടുകളി, കോൽക്കളി, കുമ്മി മുതലായവ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ഇതിനുദാഹരണമാണ്. നാടൻകലകളുടെ ഇത്തരം അവതരണങ്ങൾ വഴി അടിസ്ഥാനപക്ഷപാതം വ്യക്തമാക്കാൻ സംഘാടകർക്ക് കഴിയുന്നു. വില്ലടിച്ചാൻപാട്ട് പോലുള്ള ജനകീയവതരണങ്ങൾ വഴി ആശയപ്രചാരണം സുഗമമാക്കാനും സാധിക്കുന്നു.

1.26 അനുഷ്ഠാനകലാപ്രകടനങ്ങൾ

അനുഷ്ഠാനം എന്ന വാക്കിന് ആചരണം എന്നാണർത്ഥം. അനുഷ്ഠാന കല അനുഷ്ഠാനത്തിന്റെ കലാപരമായ അവതരണം ആണ്. എല്ലാ അനുഷ്ഠാനകലാവതരണങ്ങൾക്കും അടിസ്ഥാനമായി സമൂഹം ഒന്നടങ്കം വിശ്വസിക്കുന്ന ഒരു പുരാവൃത്തം (Myth) ഉായിരിക്കും. കൂട്ടായ്മയുടെ ദൃഢമായ വിശ്വാസം പുരാവൃത്തത്തിന് പവിത്രതയും ആദ്ധ്യാത്മികപരിവേഷവും നൽകുന്നു. വിശ്വാസമില്ലാതെ ക്രിയാംശമായ കലയ്ക്ക് നിലനില്പില്ല. അരക്ഷിതമായ ജീവിതസാഹചര്യങ്ങളെ തരണംചെയ്യുന്നതിന് പ്രാക്തനസമൂഹങ്ങൾ സങ്കല്പിച്ചുാക്കുന്ന കഥകളാണ് പുരാവൃത്തങ്ങൾ.

പുരാവൃത്തത്തെ സംബന്ധിച്ച അടിയുറച്ച വിശ്വാസവും വിധേയത്വവുമാണ് അനുഷ്ഠാനകലകളുടെ അടിത്തറ. അനുഷ്ഠാനകലകളും രംഗകലകളും തമ്മിലുള്ള പ്രധാനവ്യത്യാസം അനുഷ്ഠാനകലകൾക്ക് പ്രേക്ഷകൻ ഇല്ല, പങ്കാളികൾ മാത്രമേയുള്ളൂ എന്നതാണ്. അനുഷ്ഠാനകലാവതരണത്തിലൂടെ പകർന്നു നൽകുന്നത് സൗന്ദര്യാനുഭവമല്ല; ആത്മീയാനുഭൂതിയാണ്. പുരാവൃത്തത്തെക്കുറിച്ച് വ്യക്തമായ ബോധ്യമുള്ള സമൂഹത്തിന് മുന്നിൽ അവതാരകന് യാതൊന്നും അഭിനയിച്ച് ഫലിപ്പിക്കേതില്ല. അനുഷ്ഠാനകലയുടെ ഓരോ അവതരണവും സമൂഹത്തിന്റെ കെട്ടുറപ്പ് ദൃഢമാക്കുകയും സമൂഹ വാസികളെ ഭക്തിയുടെയും ആത്മവിശ്വാസത്തിന്റെയും പാരമ്യത്തിലെത്തി ക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. പ്രാക്തനസമൂഹം രൂപപ്പെടുത്തിയ വിശ്വാസങ്ങൾക്ക് ആധുനികസമൂഹത്തിലും ആരാധകർ ഏറെയു്.

ഭാരതത്തിലെ മിക്ക കലാവതരണങ്ങളിലും അനുഷ്ഠാനാംശത്തിന്റെ ശക്തമായ സ്വാധീനം ഉ്. ഉദാഹരണത്തിന് കൂടിയാട്ടം അവതരണത്തിന് മുന്നോടിയായുള്ള ചമയത്തിന് നടൻ തലയിൽക്കെട്ടുന്നത് അനുഷ്ഠാന

ത്തിന്റെ പരിവേഷമുള്ള ചടങ്ങാണ്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്ഥായിഭാവം മനസ്സിലുറപ്പിക്കുന്നതിന് ഈ ഇടവേള പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നു. അരങ്ങുതളി, മിഴാവ് ഒച്ചപ്പെടുത്തൽ, മറവിൽക്രിയ തുടങ്ങിയ ചടങ്ങുകളും അനുഷ്ഠാനപരമാണ്. പൗരാണിക കലാവതരണങ്ങളുടെ പ്രധാനസവിശേഷത അലൗകിക കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അവതരണമാണ്. വലിയ ഉടുത്തുകെട്ട്, മുഖത്തെഴുത്ത്, മുഖാവരണം തുടങ്ങിയ ആഹാര്യാംശങ്ങളിലൂടെയും ശൈലീകൃതമായ അവതരണത്തിലൂടെയുമാണ് അലൗകികത അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

തെയ്യം, പൂതൻ, തിറ, പടയണി, മുടിയേറ്റ് തുടങ്ങിയ അനുഷ്ഠാന കലകൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന അടിസ്ഥാനജനവർഗ്ഗങ്ങൾ കലാവതരണവേളയിൽ ദൈവികപദവിയിലേക്ക് ഉയർത്തപ്പെടുന്നു. സവർണ്ണജാതിക്കാരടക്കം തെയ്യക്കോലത്തിന്റെ അരുളപ്പാടിനായി ഭക്തിപുരസ്സരം കാത്തു നിൽക്കുന്നു. താൽക്കാലികമായെങ്കിലും ലഭിക്കുന്ന ഈ ഉന്നതപദവി നിരന്തരമായ ചൂഷണങ്ങൾക്ക് അടിമപ്പെട്ട് കഴിയുന്ന അവർണ്ണർക്ക് സന്തോഷം പകരുകയും ഇത്തരം പരിഗണന ലഭ്യമാക്കിയ ജാതിവ്യവസ്ഥയോടിണങ്ങിക്കഴിയുന്നതിന് പ്രചോദനം നൽകുകയും ചെയ്യുന്നു.

1.27 കേരളത്തിലെ പ്രധാന അനുഷ്ഠാനകലാവതരണങ്ങൾ

അനുഷ്ഠാനകലകൾ സമൂഹം ഒന്നടങ്കം പങ്കെടുക്കുന്ന സവിശേഷമായ ഒരു ആരാധനാരീതിയാണ്. വ്യക്തി സമൂഹസ്വത്വത്തോട് ഇഴുകിച്ചേർന്നാണ് അനുഷ്ഠാനത്തിന്റെ ഭാഗമായിത്തീരുന്നത്. മതവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ആരാധനയിൽ വ്യക്തികൾ ഒറ്റയ്ക്കാണ് ഈശ്വരസാക്ഷാത്കാരത്തിന് തയ്യാറെടുക്കുന്നത്. എന്നാൽ അനുഷ്ഠാനം കലയുടെ രൂപം കൈക്കൊള്ളുമ്പോൾ സമൂഹം ഒന്നടങ്കം സ്വയം മറന്ന് അതിൽ പങ്കുചേരുന്നു. കാർഷികവൃത്തിയുടെ ഒഴിവുവേളകളിൽ പ്രദേശവാസികൾക്ക് ഒത്തുചേരാൻ

അനുഷ്ഠാനകലകൾ നിമിത്തമായിത്തീരുന്നു. കേരളത്തിലെ പ്രധാനപ്പെട്ട അനുഷ്ഠാനാത്മക അവതരണങ്ങൾ തെയ്യം, മുടിയേറ്റ്, പടയണി മുതലായവയാണ്. ഓരോ അനുഷ്ഠാനകലയും അവതരണത്തിന്റെ സവിശേഷതകൾ ഇന്നും കൃത്യമായി പാലിച്ചുവരുന്നു.

1.27.1 തെയ്യം

ഉത്തരകേരളത്തിലെ പ്രധാനപ്പെട്ട ഒരു അനുഷ്ഠാനകലാരൂപമാണ് തെയ്യം. തെയ്യം എന്നാൽ ദൈവം എന്നാണർത്ഥം. തെയ്യക്കോലം കെട്ടിയാടി തോറ്റംപാട്ട് പാടിയുറഞ്ഞ് ദേവതയുടെ പ്രത്യക്ഷവും ആരാധനയും സാധിക്കുന്നു. മതാത്മകജീവിതത്തെയും കലയെയും സമന്വയിപ്പിക്കുന്ന അനുഷ്ഠാനകലാരൂപങ്ങൾ സാമൂഹികജീവിതത്തിന്റെ സുഗമമായ നിലനില്പിനും സഹായകമാണ്. സമൂഹത്തിലെ അടിസ്ഥാനജനവിഭാഗങ്ങളായ മലയൻ, പാണൻ, വേലൻ, വണ്ണാൻ തുടങ്ങിയവരാണ് തെയ്യക്കോലം കെട്ടിയാടുന്നത്. തെയ്യം കെട്ടാൻ അവസരം ലഭിക്കുന്നത് ദൈവത്തിന്റെ അനുഗ്രഹമായി കരുതപ്പെടുന്നു. അമ്മദൈവം കെട്ടിയാടുന്ന ഈ അനുഷ്ഠാനകലയിൽ സ്ത്രീകൾ തെയ്യം കെട്ടിയാടുന്നില്ല എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്.

അമാനുഷവ്യക്തിത്വങ്ങളെ തെയ്യമായി കെട്ടിയാടിച്ച് ആരാധിച്ച് അനുഗ്രഹം വാങ്ങുന്ന രീതി മിക്ക സംസ്കാരങ്ങളിലും ഉ്. കാവുകളിൽ ഇവർക്കായി ശ്രീകോവിൽ പണിയുന്നു. ആര്യാധിനിവേശത്തെത്തുടർന്ന് ക്ഷേത്രകേന്ദ്രീകൃതമായി ബിംബാരാധന വ്യാപകമാകുന്നതിന് സമാന്തരമായി അതീന്ദ്രിയശക്തികളെ ആവാഹിച്ച് വരുത്തി അവരോട് നേരിട്ട് അനുഗ്രഹം വാങ്ങുന്ന രീതി കേരളത്തിൽ പ്രബലമായിരുന്നു. മരിച്ചുപോയവരെ ആരാധനയിലൂടെ ദൈവതുല്യരായി ഉയർത്തുന്നു. കുംഭം, മീനം, മേടം മാസങ്ങളാണ് തെയ്യങ്ങളുടെ അവതരണകാലം.

തറവാടുകളിൽ തെയ്യം കെട്ടിയാടുന്നതിന് കളിയാട്ടം എന്നുപറയുന്നു. കോലംകെട്ടിയാടുന്ന കോലക്കാരൻ വ്രതശുദ്ധിയോടുകൂടി മാനസികവും ശാരീരികവുമായ തയ്യാറെടുപ്പുകൾ നടത്തേതു്. മൂന്നുദിവസം മുതൽ ഒരാഴ്ചവരെ നീുനിൽക്കുന്ന വ്രതക്കാലത്ത് മത്സ്യമാംസാദികൾ വർജ്ജിച്ച് സാത്വികഭക്ഷണം മാത്രമാണ് കോലം കെട്ടുന്നയാൾ കഴിക്കുന്നത്. വ്രതം ആരംഭിക്കുന്നതു മുതൽ ദേവതയുടെ അദൃശ്യസാന്നിദ്ധ്യം സങ്കല്പിച്ച് ഭക്തർ അനുഗ്രഹം വാങ്ങുന്ന പതിവും ഉ്.

തെയ്യക്കോലം കെട്ടുന്നവർക്ക് കിട്ടുന്ന പ്രതിഫലത്തിന് 'കോള്' എന്നാണ് പറയുന്നത്. തെയ്യത്തിന്റെ അനുഗ്രഹത്തിന് പ്രതിഫലമായി കാണിക്ക നൽകുമ്പോൾ ഭക്തർക്ക് ഭസ്മം നൽകി അവരെ അനുഗ്രഹിക്കുന്നു. ഭക്തർ തെയ്യത്തോട് തങ്ങളുടെ പരാതി ബോധിപ്പിക്കുകയും പരിഹാരനിർദ്ദേശം കേൾക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ക്ഷേത്രസന്നിധിയിലെ ബിംബാരാധനയിൽ ഭക്തരുടെ നിവേദനങ്ങളും അതിനുള്ള മറുപടിയും മൗനത്തിലൂടെയാണെങ്കിൽ, തെയ്യം അവതരണവേളയിൽ ദൈവത്തോടു ഭക്തർക്ക് തങ്ങളുടെ നിത്യവ്യവഹാരഭാഷയിൽത്തന്നെ സംസാരിക്കാം എന്നതും ദൈവം അതിനുള്ള മറുപടിയും സാന്ത്വനവും അതേ ഭാഷയിൽത്തന്നെ നൽകും എന്നതും സുപ്രധാനമാണ്. പൗരോഹിത്യത്തിന്റെ ഇടനിലയില്ലാതെ ദൈവവുമായി നേരിട്ടുള്ള സംഭാഷണം ബ്രാഹ്മണമതത്തിന് പരിചിതമല്ല. തെയ്യത്തിന്റെ അവതരണം ആര്യസംസ്കാരാധിഷ്ഠിതമായ ദൈവസങ്കല്പത്തിൽനിന്ന് ഇപ്രകാരമാണ് വ്യത്യാസപ്പെടുന്നത്.

1.27.2 പടയണി

പടേനി, പടേണി എന്നിങ്ങനെ ദേശ്യഭാഷയിൽ അറിയപ്പെടുന്ന പ്രധാനപ്പെട്ട ഒരു അനുഷ്ഠാന കലാരൂപമാണ് പടയണി. മധ്യതിരുവിതാംകൂറിൽ പത്തനംതിട്ട ജില്ലയിലെ കടമ്മനിട്ട, ഓതറ, പുല്ലാട് ക്ഷേത്രങ്ങളിലും

ആലപ്പുഴ ജില്ലയിലെ മങ്കൊമ്പ് ഇലഞ്ഞിമേൽ ക്ഷേത്രങ്ങളിലും അരങ്ങേറുന്ന പടയണി പ്രസിദ്ധമാണ്. കാളി ദാരികനെ വധിച്ച കഥയാണ് പടയണിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. കുംഭം, മീനം, മേടം മാസങ്ങളിലാണ് പടയണിയുടെ അവതരണം നടക്കുന്നത്. ചിട്ടയനുസരിച്ച് ഇരുപത്തിയെട്ടു ദിവസം നീളുന്ന ചടങ്ങുകളാണ് പടയണിക്ക്. മകരക്കൊയ്ത്തു കഴിഞ്ഞ ഒഴിവുവേളകളിലാണ് പടയണി അരങ്ങേറുന്നത്. നല്ല വിളവ് നൽകി സഹായിച്ചതിനുള്ള നന്ദിപ്രകടനവും വരുംകാലം ഐശ്വര്യ പൂർണ്ണമാക്കാനുള്ള പ്രാർത്ഥനയുമാണ് പടയണിയുടെ അവതരണത്തിലൂടെ ലക്ഷ്യമിടുന്നത്.

കത്തിച്ച ചൂട്ടുകറ്റയുമായി കാവിനു വലം വയ്ക്കുന്നതോടെ ചടങ്ങുകൾക്ക് ആരംഭമാകുന്നു. ഗണപതി, മറുത, രക്തചാമുണ്ഡി, മാടൻ, കാലമാടൻ തുടങ്ങിയ കോലങ്ങൾ പച്ചപ്പാളയിൽ നിർമ്മിക്കുന്നു. പടയണിക്ക് പാടുന്ന പാട്ടുകൾ ദേവതാസ്തുതിപരമാണ്. എന്നാൽ സാമൂഹിക വിമർശനപരമായ പാട്ടുകളും ഉ്. വാമൊഴിയായി കൈമാറിവന്നതുമൂലം പടയണിപ്പാട്ടുകൾക്ക് നിരവധി പാഠഭേദങ്ങൾ ഉ്. ഉച്ചത്തിൽ പടയണിപ്പാട്ടു പാടുമ്പോൾ കോലങ്ങൾ അതിനൊത്ത് തുള്ളിമറിയുന്നു. ദേവിയുടെ പ്രസാദമായി വെള്ളച്ചോറും പായസവും നൽകുന്നു.

പടയണിയുടെ ഏറ്റവും വലിയ പ്രത്യേകത ഗ്രാമക്കൂട്ടായ്മയുടെ സാന്നിധ്യമാണ്. പടയണിക്ക് ഉയർത്തിക്കെട്ടിയ അരങ്ങ് ഇല്ല. ഗ്രാമദേവതയുടെ അധിവാസ സ്ഥാനത്ത് വൃത്താകൃതിയിൽ ഒത്തുചേരുന്ന നാട്ടുകാർക്കു മുന്നിലാണ് പടയണി അരങ്ങേറുന്നത്.

1.27.3 മുടിയേറ്റ്

മധ്യകേരളത്തിലെ ഭഗവതിക്കാവുകളിൽ അരങ്ങേറുന്ന മുടിയേറ്റ് കേരളത്തിൽ പ്രബലമായ അമ്മദൈവസങ്കല്പത്തിൽ അധിഷ്ഠിതമാണ്. മുടിയെടുപ്പ് എന്നും ഇതിന് പേരു്. മരത്തിലോ ലോഹത്തിലോ

വാർന്നെടുക്കുന്ന കിരീടം മയിൽപ്പീലികൊ് അലങ്കരിക്കുന്നു. ഇത് ശിരസ്സിൽ അണിഞ്ഞുകൊ് നടത്തുന്ന നൃത്തമാണ് മുടിയേറ്റ്. ദാരികനെ നിഗ്രഹിച്ച ഭദ്രകാളിയെ ശിവൻ അനുഗ്രഹിക്കുന്നു എന്ന കഥയുടെ രംഗാവിഷ്കാരമാണിത്. സന്ധ്യമുതൽ പുലരും വരെ നീളുന്ന ചടങ്ങുകളിൽ പങ്കെടുത്ത് ഭക്തജനങ്ങൾ വീടുകളിലേക്ക് മടങ്ങുന്നു.

ശിവൻ, നാരദൻ, ദാനവേന്ദ്രൻ, ഭദ്രകാളി, കൂളി, കോയിമ്പടാർ എന്നിവരാണ് മുടിയേറ്റിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ. ഉരുട്ടുചെ, വീക്കുചെ, ഇലത്താളം, ശംഖ് എന്നീ വാദ്യോപകരണങ്ങളുടെ അകമ്പടിയോടെ മുടിയേറ്റുപാട്ട് സോപാനസംഗീത രീതിയിൽ പാടുന്നു. മാരാർ എന്ന അമ്പലവാസിവിഭാഗമാണ് സാധാരണ മുടിയേറ്റ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. നവംബർ മാസം മുതൽ മെയ് വരെ നീളുന്ന കാലത്താണ് ഈ അനുഷ്ഠാന കലയുടെ അവതരണം.

ആദ്യചടങ്ങ് കളംവരയ്ക്കലാണ്. ചാണകം തളിച്ച് ശുദ്ധമാക്കിയ തറയിൽ കുറുപ്പന്മാർ അരിപ്പൊടി, മഞ്ഞൾപ്പൊടി, കരി എന്നിവകൊ് ദേവീരൂപം വരയ്ക്കുന്നു. ക്ഷേത്രത്തിലെ പൂജ കഴിഞ്ഞാണ് കളത്തിലെ പൂജ ആരംഭിക്കുന്നത്. ഭക്തിയുടെ നിറസാന്നിദ്ധ്യം കല-അനുഷ്ഠാനം എന്ന വേർതിരിവ് അപ്രസക്തമാക്കുന്നു. സമൂഹം ഒന്നടങ്കം പങ്കെടുക്കുന്ന ചടങ്ങുകൾ മുടിയേറ്റിന്റെ പ്രത്യേകതയാണ്. അമ്പലപ്പറമ്പിൽ ഉടനീളം പരന്നു കിടക്കുന്ന വിസ്തൃതമായ അരങ്ങിൽ ഭദ്രകാളിയോടൊപ്പം ജനസഞ്ചയം നീങ്ങുന്നത് മുടിയേറ്റിന്റെ പൊതുസ്വീകാര്യത വ്യക്തമാക്കുന്നു. ദുരിതനിവാരണത്തിനും മാറാവ്യാധികളുടെ ബാധയൊഴിക്കാനും വഴിപാടായി മുടിയേറ്റ് നടത്തുന്ന രീതി ഇപ്പോഴും വ്യാപകമാണ്.

1.28 കേരളത്തിലെ പ്രധാന അനുഷ്ഠാനേതരകലാവതരണങ്ങൾ

കേരളത്തിലെ കലകളിൽ അനുഷ്ഠാനത്തിന്റെ അംശം ഉൾപ്പെടാത്തവ നന്നേ കുറവാണ്. തമിഴ്സ്വാധീനത്തിൽ വളർന്ന് വികസിച്ച കലാവതരണങ്ങൾ

മാത്രമാണ് അനുഷ്ഠാനേതരം എന്ന വിഭാഗത്തിൽ ഉൾപ്പെടുന്നത്. ചില ഉദാഹരണങ്ങൾ ചുവടെ ചേർക്കുന്നു.

1.28.1 പൊറാട്ട് നാടകം

ക്ഷേത്രപ്രവേശനത്തിന് അനുമതിയില്ലാത്ത സാധാരണക്കാർക്ക് കും കേട്ടും ആസ്വദിക്കുന്നതിനുവേി രൂപപ്പെടുത്തിയ കലാരൂപമാണ് പൊറാട്ട് നാടകം. പാലക്കാട് ജില്ലയിൽ തമിഴ്നാടിനോടുചേർന്ന ഭാഗത്ത് പൊതുവിടങ്ങളിലാണ് പൊറാട്ടുനാടകങ്ങൾ അരങ്ങേറുന്നത്. ദാസി, മണ്ണാനും മണ്ണാത്തിയും ചെറുമനും ചെറുമിയും തുടങ്ങിയ കഥാപാത്രങ്ങളാണ് പൊറാട്ട് നാടകത്തിലുള്ളത്. ഫലിത പരിഹാസങ്ങളിലൂടെ സാമൂഹികവിമർശനം നടത്തുന്ന കേരളീയപാരമ്പര്യത്തിന്റെ നാടോടിശൈലിയാണ് പൊറാട്ടുനാടകത്തിന്റേത്. ചോദ്യോത്തരരൂപത്തിലാണ് ഇതിന്റെ ആവിഷ്കാരം.

1.28.2 കുറത്തിയാട്ടം

ക്ഷേത്രോത്സവങ്ങളോടനുബന്ധിച്ച് ഭക്തജനങ്ങളെ രസിപ്പിക്കാൻ വേി അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഒരു അനുഷ്ഠാനേതരകലാരൂപമാണ് കുറത്തിയാട്ടം. കുറവനും കുറത്തിയും കൂടി തൃശ്ശൂർപൂരം കാണാൻ പോകുന്നതും വേർപിരിയുന്നതുമാണ് കഥ. നാട്ടുപ്രമാണി എന്നൊരു കഥാപാത്രവും ഇടക്ക് അരങ്ങിലെത്തും. കുറത്തിയാട്ടത്തിന്റെ പാട്ടുകളിൽ സാമൂഹികതിന്മകളെക്കുറിച്ചുള്ള സരസമായ വിമർശനം കാണാം. മൃദംഗവും കൈമണിയും മാത്രമാണ് പാട്ടിന്റെ പക്കവാദ്യങ്ങൾ. ഗണപതിയെയും സരസ്വതിയെയും സ്തുതിക്കുന്ന പാട്ടുകൾക്കുശേഷം കുറത്തികളുടെ നൃത്തമാണ്. കുറത്തിയാട്ടം എന്നാണ് പേര് എങ്കിലും ആണുങ്ങൾതന്നെ കുറത്തിവേഷവും കെട്ടുന്നു എന്നത് ഈ കലാരൂപത്തിന്റെ പ്രത്യേകതയാണ്. ആസ്വാദകരെ ലഭിക്കാൻ ബുദ്ധിമുട്ടുന്ന കുറത്തിയാട്ടം പോലുള്ള കലാരൂപങ്ങൾ സാമൂഹിക മാറ്റത്തിന്റെ പ്രതിഫലനമാണ്.

1.29 ആധുനിക അവതരണങ്ങൾ (Modern Performances)

പൗരാണികവും നാടോടിയുമായ കലാവതരണങ്ങളിൽനിന്ന് തികച്ചും വ്യത്യസ്തമായാണ് ആധുനിക കലാവതരണങ്ങൾ. വിദേശാധിപത്യം ഭാരതത്തിന്റെ സാംസ്കാരികജീവിതത്തിൽ ആഴത്തിലുള്ള മുദ്രകൾ പതിപ്പിച്ചിട്ടു്. പാശ്ചാത്യസംസ്കാരം അനുകരണീയമാണെന്ന ബോധം നൂറ്റാുകളായി ഉള്ളിൽ പേറുന്ന ഏതൊരു മൂന്നാം ലോകരാജ്യത്തെയും പോലെ ഇന്ത്യയിലും കലാരംഗത്ത് പാശ്ചാത്യസംസ്കാരത്തിന്റെ അനുകരണങ്ങൾ ഉായി. പാശ്ചാത്യസംഗീതം, നൃത്തം എന്നിവയാണ് പ്രകടമായി ജനസ്വാധീനം നേടിയ കലാവതരണങ്ങൾ. ആധുനികസൗകര്യങ്ങൾ ഉള്ള ഓഡിറ്റോറിയങ്ങളിൽ ഉച്ചഭാഷിണി, വൈദ്യുതവിളക്കുകൾ എന്നിവ ഉപയോഗിച്ച് ശബ്ദം, വെളിച്ചം എന്നിവ കൃത്രിമമായി നൽകിയാണ് അവതരണങ്ങൾ സംഘടിപ്പിക്കുന്നത്. പാശ്ചാത്യനാടകവേദിയിൽനിന്ന് കടംകൊ പ്രൊസീനിയംവേദി ആധുനിക അവതരണങ്ങൾക്ക് സ്വീകാര്യമാണ്. പൗരാണിക -നാടോടി കലാവതരണങ്ങൾ പാരമ്പര്യമട്ടിൽ സംഘടിപ്പിക്കുമ്പോൾ ശബ്ദവും വെളിച്ചവും സ്വാഭാവികതയിൽ നിലനിർത്താൻ ശ്രദ്ധിക്കുന്നു. ഉദാഹരണത്തിന് കഥകളിനടന്റെ അഭിനയം കളിവിളക്കിന്റെ വെളിച്ചത്തിൽമാത്രം കാസ്വദിക്കുക എന്നതാണ് പാരമ്പര്യരീതി. കൂത്തമ്പലത്തിന്റെ ശബ്ദപ്രസാരണം (accoustics) മികവുറ്റതാണ്. ശബ്ദത്തിന്റെ സ്വാഭാവികതയിൽ ഏവർക്കും കാഴ്ച ലഭ്യമാക്കാൻ കഴിയുന്നതരത്തിൽ ശാസ്ത്രീയമായാണ് അത് നിർമ്മിച്ചിട്ടുള്ളത്. മുഖാഭിനയത്തിന്റെ നേർത്ത അംശങ്ങൾപോലും എല്ലാ പ്രേക്ഷകർക്കും വ്യക്തമാകും വിധമാണ് കൂത്തമ്പലത്തിൽ ഇരിപ്പിടങ്ങൾ സജ്ജീകരിച്ചിരി ക്കുന്നത്. ആധുനിക അവതരണങ്ങൾ വിനോദം മാത്രം ലക്ഷ്യം വയ്ക്കുന്നതുകൊ് കലാവതരണത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മവശങ്ങൾ ശ്രദ്ധിക്കുന്നില്ല. ആധുനിക കലാവതരണങ്ങളിൽ പ്രേക്ഷകനാകുന്നതിന്

പണം മുടക്കേതു്. പൗരാണിക -നാടോടികലാവതരണങ്ങൾ ദേവതാരാധന യുടെ ഭാഗമായി കലാവതരണം നിർവ്വഹിക്കുമ്പോൾ ആധുനിക അവതരണങ്ങൾ വിനോദോപാധിയായി മാത്രമാണ് നിലനിൽക്കുന്നത്.

1.30 അരങ്ങിന് പുറമെയുള്ള ഗാനാവതരണങ്ങൾ

അഭിനയസങ്കേതങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ച് അരങ്ങിൽ നടക്കുന്ന ക്രിയാംശത്തെ ശബ്ദരൂപത്തിൽ ആവിഷ്ക്കരിക്കുകയാണ് ഗാനാവതരണങ്ങളിലൂടെ ചെയ്യുന്നത്. പ്രത്യേകം സജ്ജമാക്കിയ രംഗവേദി ഇത്തരം അവതരണങ്ങൾക്ക് നിർബന്ധമില്ല. ഗാനാവതാരകർക്ക് പ്രത്യേക വേഷവിധാനവും ഇല്ല. അഭിനയാംശം ഇല്ലാത്തതുകൊ് പ്രേക്ഷകരുടെ മുഴുവൻ ശ്രദ്ധയും ഗായകരിൽ കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നു. പൗരാണിക-നാടൻ കലാവതരണങ്ങളിൽ സാത്വിക, ആംഗിക, ആഹാര്യാഭിനയങ്ങൾകൊ് സിദ്ധിക്കുന്ന അനുഭവരസം വാചികാംശത്തിലൂടെ മാത്രം ഉളവാകണം എന്ന വെല്ലുവിളി ഗായകർ നേരിടേതു്.

ഭാരതത്തിന് പ്രബലമായ പാരായണപാരമ്പര്യമു്. ക്ഷേത്ര കേന്ദ്രീകൃത മായി വളർന്നുവന്ന പുരാണപാരായണം ഒരു ഉദാഹരണമാണ്. പുരാണകഥകൾ സന്ദർഭാനുസൃതമായി ഈണത്തിൽ പാരായണം ചെയ്ത് അനുവാചകമനസ്സിൽ ഭക്തിഭാവം ഉണർത്തുന്നു. കഥാസന്ദർഭത്തിനും കഥാപാത്രസ്വഭാവത്തിനും ചേർന്ന വിധത്തിൽ സ്വരഭേദം വരുത്തിയാണ് ഇത് സാധിക്കുന്നത്. ഉള്ളടക്കത്തിനു ചേർന്ന ഈണത്തിൽ ഭാവവ്യഞ്ജകമായാണ് ആലാപനം നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. ഈ അവതരണത്തിൽ പങ്കെടുക്കാൻ എത്തിച്ചേരുന്നവർക്ക് ശ്രോതാക്കളുടെ സ്ഥാനമേയുള്ളു.

വിശേഷാവസരങ്ങളിൽ ആഴ്ചകളോളം നീുനിൽക്കുന്ന രാമായണ -ഭാഗവത പാരായണങ്ങൾ സംഘടിപ്പിക്കാറു്. കലഹകഥയായതു കൊാവാം മഹാഭാരതം ഇപ്രകാരം പാരായണം ചെയ്യപ്പെടുന്നില്ല.

ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ പുരാണപാരായണത്തിനൊപ്പം ചില സന്ദർഭങ്ങളിൽ വ്യാഖ്യാനവും നടക്കാറു്.

കർക്കിടകമാസത്തിൽ വീടുകളിൽ സന്ധ്യാനേരത്ത് രാമായണം വായിക്കുന്ന രീതി കേരളത്തിലെ ഹിന്ദുക്കൾക്കിടയിൽ വ്യാപകമാണ്. കർക്കിടകമാസം അവസാനിക്കുമ്പോഴേക്കും അദ്ധ്യാത്മരാമായണം കിളിപ്പാട്ട് പൂർണ്ണമായി വായിച്ചുതീർക്കുന്നതാണ് പാരായണത്തിന്റെ രീതി. നിത്യപാരായണത്തിലൂടെ ഒരു സാഹിത്യകൃതി അദ്ധ്യാത്മികഗ്രന്ഥമായി ഉയർത്തപ്പെടുന്നതിന്റെ നിദർശനമാണിത്. രാമായണം വായിക്കുന്നതും വായന കേൾക്കുന്നതും ഒരുപോലെ ഫലദായകമാണെന്ന് വിശ്വസിക്കപ്പെടുന്നു. മരണം നടന്ന ഹിന്ദുഭവനങ്ങളിൽ തത്ത്വചിന്താപരമായ പുരാണഭാഗങ്ങൾ വായിക്കാറു്. ക്രിസ്ത്യാനികൾ ദുഃഖവെള്ളി മുതൽ ഉയിർപ്പ് ഞായർ വരെ അർണ്ണോസുപാതിരി രചിച്ച 'പുത്തൻപാന' ഭക്തിപൂർവ്വം വായിക്കുന്നു.

ഭക്തിപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ വ്യാപനത്തോടെ വിവിധഭാരതീയഭാഷകളിൽ പുരാണകൃതികളുടെ ഗാനാത്മക അവതരണങ്ങൾക്ക് പ്രചാരം ലഭിച്ചു. തുളസീദാസിന്റെ രാമചരിതമാനസം ഗാനരൂപത്തിൽ പ്രചാരംനേടിയ കൃതിയാണ്. കേരളത്തിൽ രാമചരിതവും കണ്ണശ്ശരാമായണവും കൃഷ്ണഗാഥയും പല സന്ദർഭങ്ങളിലും ആലപിച്ചിരുന്നു. വേദമന്ത്രങ്ങൾ ഉച്ചത്തിൽ ഘോഷിക്കുന്ന പൗരാണിക പാരമ്പര്യവും, വാങ്മയരൂപത്തിൽ പ്രചരിച്ച നാടൻഗാനങ്ങളും ഉൾപ്പെടെ ഗാനാവതരണങ്ങളുടെ വ്യത്യസ്തധാരകൾ ഭാരതത്തിലു്. എഴുതപ്പെട്ടതിനേക്കാൾ ഉച്ചരിക്കപ്പെട്ട വാക്കിന് മതിപ്പ് കൂടുതലുള്ള സമൂഹമാണ് ഭാരതത്തിലേത്. ഇലക്ട്രോണിക് സാങ്കേതികവിദ്യയുടെ സഹായത്തോടുകൂടി ശബ്ദലേഖനംചെയ്ത് യാന്ത്രികമായി ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്ന ഗാനാവതരണങ്ങൾ ശ്രവിക്കുന്നത് ഇപ്പോൾ പൊതുവേ ദിനചര്യയുടെ ഭാഗമാണ്.

കവിതയുടെ രംഗാവതരണത്തിന് നമ്മുടെ പ്രാചീനകലാരൂപങ്ങളോളം പഴക്കമു്. കേരളത്തിലെ മിക്ക അനുഷ്ഠാന - അനുഷ്ഠാനേതര കലാരൂപങ്ങളും കവിത, ആലാപനം, രംഗാവതരണം എന്ന ത്രിത്വത്തിൽ അധിഷ്ഠിതമാണ്. ഇതിന്റെ ആധുനികരൂപം തന്നെയാണ് കുരുക്ഷേത്രാനന്തര മലയാളകവിതയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ട കവിയരങ്ങുകളും ചൊൽക്കാഴ്ചകളും. ആ നിലയ്ക്ക് കവിതയും അവതരണവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെക്കുറിച്ചുള്ള അന്വേഷണം പ്രസക്തമാവുന്നു. ഈ അദ്ധ്യായത്തിൽ ചർച്ചചെയ്ത് അവതരിപ്പിച്ച ആശയങ്ങളുടെ വെളിച്ചത്തിൽ അത്തരമൊരന്വേഷണത്തിന്റെ സാധ്യത പരിശോധിക്കുകയാണ് അടുത്ത അദ്ധ്യായത്തിൽ.

കുറിപ്പുകൾ

1. Encarta(R) World English Dictionary 1999, Microsoft Corporation, Blooms Burry, Publishing plc.states (1996). Quoted in Performance Critical concepts in Literary and cultural studies Edited by Philip Austandar (Vol.1), Routledge, London and NewYork, 2003, page 1.
2. Philiph Auslander, Theory for Performance Studies A students Guide, Routledge, London & New York, 2008,P.1.
3. Victor Turner, From Ritual to Theatre, Performance Arts Journal Publications, New york city, 1982, P.13.
4. ഡോ.എൻ.അനിൽകുമാർ, പ്രകടനഗാനങ്ങളുടെ ആഖ്യാനസൗന്ദര്യശാസ്ത്രം, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, 2010, പുറം 17.
5. Richard Schechner, Performance Studies - An Introduction, Routledge, New York and London, 2005, P.28.
6. 'Perfomance usually suggests an aesthetically marked and heightened mode of communication, framed in a special way and put on display for an audience.' Richard Bauman (Ed), Folklore, Cultural Performance, and Popular Entertainment, Oxford University Press, Newyork, 1992, Page 41.
7. ഡോ.സി.എസ്.ബിജു, നാട്യസിദ്ധാന്തം, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2002, പുറം.18.
8. ഡോ.എൻ.അനിൽകുമാർ, പ്രകടനഗാനങ്ങളുടെ ആഖ്യാനസൗന്ദര്യശാസ്ത്രം, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, 2010, പുറം 18.

9. Anirudh Despande, 'Film as Historical Sources or Alternate History', Economic and Political Weekly, October 2, 2004, P. 4455.

10. Richard Schechner, Performance Theory, Routledge, London and New York, 1988, P.67.

11. "Before writing existed in the alphabetical sense, perfomances were the ways of enacting reliving, remembering, and passing beliefs and knowledge through time," Richard Schechner, Performance Studies An introduction, Routledge, London and New York, 2005, P.224.

12. ഡോ.കെ.ജി.പൗലോസ്, കൂടിയാട്ടം, അഭിനയത്തിന്റെ തുടർച്ചയും വളർച്ചയും, ഇന്റർനാഷണൽ സെന്റർ ഫോർ കൂടിയാട്ടം, തൃപ്പൂണിത്തുറ, 2001, പുറം.3.

13. അതേ പുസ്തകം അതേ പുറം.

14. Philiph Auslander, Theory for Perfomance Studies A studentഞs guide, Routledge, London and New York, 2008. P.12.

15. "Reinelt Points here to the way that marxist ideas and language have infiltrated the humanities to the degree that, marxian ideas are part of the ground on which a descipline such as perfomance studies was built." Philiph Auslander, Theory for Perfomance Studies A student's guide, Routledge, London and New York, 2008, P.18.

16. അതേ പുസ്തകം പുറം. 23.

17. അതേ പുസ്തകം പുറം. 28.

18. "In these examples it seems clear that to utter the sentence (in, of course the appropriate circumstances) is not to discribe my doing of what I should be said in so uttering to be doing or to state that I am doing it: It is to do it." J.L. Austin How to do things with words, Oxford Press, 1962, P.6.

19. സി.എസ്.ബിജു, നാടൃസിദ്ധാന്തം, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2002, പുറം.134.

20. Erving Goffman, Presentation of self in Everyday Life, University of Edinburgh, Edinburgh 1956, P.13.

21. പി.ഭാസ്ക്കരനുണ്ണി, പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിലെ കേരളം, കേരളസാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, 1988, പുറം 29.

22. കെ.ഇ.എൻ.കുഞ്ഞുമുഹമ്മദ്, സമരോത്സുകമായ മതേതരത്വം, പ്രോഗ്രസ് പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്, 2006, പുറം. 22-23

23. സി.എസ്.ബിജു, നാടൃസിദ്ധാന്തം, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2002, പുറം.35 -36

24. Richard Schechner, What is Perfomance Studies, Rupkatha Journal on Interdisciplanary Studies in Humanities, volume v, number 2, 2013 P.3.

25. Richard Schechner, Perfomance Studies - An introduction, Routledge, New York and London P.28.

26. അതേ പുസ്തകം പുറം. 4041.

27. Richard Schechner, What is Perfomance Studies, Rupkatha Journal on Interdisciplanary Studies in Humanities volume V, number 2, 2013 P.10

28. അതേ പുസ്തകം പുറം.3.

29. "Performance studies starts when the most limited domain disciplines end" Richard Schechner, What is Perfomance Studies, Roopkatha Journal on Interdisciplanary Studies in Humanities volume v, number 2, 2013 P.3.

30. Richard Schechner, Perfomance Theory, Routledge, London and Newyork, 2003 P.87.

31. അജു.കെ.നാരായണൻ, 'ഫോക്ലോറും പ്രകടനസിദ്ധാന്തവും', ഫോക്ലോർ പാഠങ്ങൾ പഠനങ്ങൾ, സാഹിത്യപ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം, കോട്ടയം, 2011, പുറം. 39.

32. Richard Bauman, Folklore Cultural Perfomances and Popular Entertainments, Oxford University Press, Newyork, 1992, P.46.

33. വൈക്കം ചന്ദ്രശേഖരൻനായർ, പ്രാചീന നാടകത്തിലൂടെ ഒരു പര്യടനം, ഡി.സി. ബുക്സ് കോട്ടയം, 1992, പുറം. 39.

34. അതേ പുസ്തകം, പുറം 128.

35. ഡോ.എ.കെ.നമ്പ്യാർ, നാടോടിക്കലകളുടെ ജനകീയ സ്വഭാവം, നാടോടി കലോത്സവം (സ്മരണിക), കേരള സംഗീതനാടക അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, 1983, പു.27.

36. റോസ്മേരി ജോർജ്ജ് പി, നാടൻകലകളിലെ സ്ത്രീസ്വത്വാവതരണം, സാഹിത്യലോകം, 2009 ജൂലായ്- ആഗസ്റ്റ് പുറം 85.

അദ്ധ്യായം 2

കവിതയും അവതരണവും

കവിതയുടെ വാചികാവതരണപാരമ്പര്യത്തിന് കവിതയോളംതന്നെ പഴക്കമു്. ഭാഷയുടെ രൂപീകരണഘട്ടത്തിലെ പ്രാചീന മനുഷ്യരുടെ ആലാപനങ്ങൾ മുതൽ വാചികാവതരണത്തിന്റെ (Oral performance) ചരിത്രം ആരംഭിക്കുന്നു. ഏകാന്തമായ പാരായണത്തിലൂടെയും മനനത്തിലൂടെയും ആസ്വദിക്കപ്പെടാനുള്ളതാണ് കവിത എന്ന ചിന്താഗതി പൊതുവേ അംഗീകരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള ഇക്കാലത്തുപോലും കവിതയുടെ പലതരം അവതരണങ്ങൾ ലോകമെമ്പാടും പ്രബലധാരയായി നിലനിൽക്കുന്നു.

കവിതയുടെ വാചികാവതരണങ്ങളെ രായി തിരിക്കാം. വാങ്മയരൂപത്തിൽ രൂപംകൊ് തലമുറകളിലൂടെ വാചികമായി കൈമാറിവരുന്ന കവിതയുടെ അവതരണമാണ് ഒരിനം. ലിഖിതരൂപത്തിലുള്ള കവിതയുടെ വാചികരൂപത്തിലുള്ള അവതരണമാണ് മറ്റൊരിനം. എഴുത്ത്-വായന എന്നിവ കവിതയുടെ വ്യത്യസ്ത പ്രകടനങ്ങളായി കണക്കാക്കുന്നു. ലേഖനവിദ്യ വ്യാപകമായതോടെ വാങ്മയകവിത അച്ചടിമാധ്യമത്തിലൂടെ പുനരവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടു. എങ്കിലും വാങ്മയത്വം (orality) എന്ന ഭാഷയുടെ സഹജഭാവത്തിന് മാറ്റം വരുന്നില്ല. എഴുത്ത്, ഭാഷയുടെ ശബ്ദരൂപത്തെ രേഖപ്പെടുത്തലാണ്. വായനവേളയിൽ ലിഖിതഭാഷയെ വാചികരൂപത്തിലേക്ക് പരിവർത്തനം ചെയ്യുകയോ ഭാഷയുടെ വാങ്മയരൂപത്തെ മനസ്സിൽ പുനഃസൃഷ്ടിക്കുകയോ ആണ് ചെയ്യുന്നത്. വാങ്മയരൂപം ഇല്ലാതെ ഭാഷയ്ക്ക് ലിഖിതരൂപം ഇല്ല. രേഖപ്പെടുത്തലിലൂടെ ഭാഷയുടെ വാങ്മയത്വം ഇല്ലാതാകുന്നുമില്ല.[1]

പ്രാകൃതമനുഷ്യരുടെ ആത്മാവിഷ്ക്കാരങ്ങൾ പ്രധാനമായും ചിത്രങ്ങളിലൂടെയും ഗാനങ്ങളിലൂടെയും ആയിരുന്നു. ചിത്രരൂപത്തിലുള്ള ആത്മാവിഷ്ക്കാരങ്ങളാണ് ഇവയിൽ ഏറ്റവും പഴയത്. പ്രാചീനശിലായുഗത്തിൽ നായാടിയായിരുന്ന മനുഷ്യൻ ഗുഹാചിത്രങ്ങളിലൂടെ ആത്മാവിഷ്ക്കാരം സാധിച്ചു. സംഭാഷണഭാഷയുടെ അഭാവത്തിൽ പ്രാചീനമനസ്സ് ചുറ്റുപാടുകളുമായി നടത്തിയ വിനിമയങ്ങളായിരുന്നു അവ. നവീനശിലായുഗത്തിലും വെങ്കലയുഗത്തിലും കൊത്തുപണി, ചിത്രവേല, രേഖാചിത്രം എന്നിവ അവിഷ്ക്കരണമാധ്യമങ്ങളായി വളർച്ച നേടി. ഈജിപ്റ്റ്, ഹാരപ്പാ, മെസപ്പൊട്ടേമിയ, ചൈന എന്നീ പ്രാചീന സംസ്കൃതികളിലെ ചിത്രരൂപത്തിലുള്ള ഇത്തരം ആവിഷ്ക്കാരങ്ങൾ, പ്രാക്ചരിത്ര നിർമ്മിതിക്ക് ഇന്ന് ലഭ്യമായ ഏറ്റവും പഴയ ആകരവസ്തു (data) ആയി കരുതപ്പെടുന്നു.[2]

2.1 ഭാഷണവും ആലാപനവും

മനുഷ്യഭാഷയുടെ രൂപീകരണം പ്രാകൃതമനുഷ്യരുടെ ആലാപനത്തിൽ നിന്നാണ് എന്ന വാദം പ്രബലമാണ്. "ഭാഷണശേഷി നേടുന്നതിനുമുമ്പുതന്നെ വികാരങ്ങൾ ആലാപനങ്ങളിലൂടെ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നതിന് പ്രാകൃതമനുഷ്യർക്ക് സാധിച്ചു."[3] അന്തർഗ്ഗതങ്ങൾ ആലാപനങ്ങളിലൂടെ ആവിഷ്ക്കരിച്ചു എന്നതിനർത്ഥം അടിസ്ഥാനചോദനകളാൽ പ്രേരിതരായി ശബ്ദപ്രകടനങ്ങളിലൂടെ വികാരങ്ങൾ ആവിഷ്ക്കരിക്കാൻ ശ്രമിച്ചു എന്നാണ്. ചിന്തയുടെ ഭാരം കുറഞ്ഞതും വൈകാരികതയ്ക്ക് മുൻതൂക്കം ഏറിയതുമായിരുന്നു ഭാഷയുടെ പൂർവ്വഘട്ടം. വികാരം ഉണർത്തുന്ന ഏതൊരു സന്ദർഭത്തിലും പ്രാകൃതജനത തൽസമയം ഗാനങ്ങൾ നിർമ്മിച്ച് ആലപിച്ചു. അർത്ഥരഹിതമായ ശബ്ദങ്ങൾ കൊരുത്ത ഇത്തരം ആലാപനങ്ങളിൽനിന്ന് പിന്നീട് ഭാഷണവും (speech) ആലാപനവും (singing) വ്യത്യസ്തശേഷികളായി വേർതിരിഞ്ഞു.

ആലാപനങ്ങളിൽനിന്ന് ഭാഷണശേഷിയും ചിത്രലിപിയിൽനിന്ന് എഴുത്തുവിദ്യയും കാലക്രമത്തിൽ വേർതിരിഞ്ഞുവെങ്കിലും ലേഖനവിദ്യയിലൂടെ അറിവുകളും ആത്മാവിഷ്ക്കാരങ്ങളും വരുംകാലത്തേക്ക് സംരക്ഷിക്കുന്ന രീതി വ്യാപകമായത് അച്ചടിയുടെ കുപിടുത്തത്തോടെ മാത്രമാണ്. ഭാവിയിലേക്ക് പ്രസക്തമായ അറിവുകളും ഓർമ്മകളും താളാത്മകമായ ഭാഷയിലുള്ള വാചികാവതരണങ്ങളായാണ് പിൻതലമുറകളിലേക്ക് കൈമാറ്റം ചെയ്തിരുന്നത്.

2.2 സാഹിത്യത്തിന്റെ അവതരണഭേദങ്ങൾ

ആദിമജനത ഓർമ്മിച്ചുവയ്ക്കാനാഗ്രഹിച്ചതെല്ലാം പാട്ടുകളുടെ രൂപത്തിലാണ് ആവിഷ്ക്കരിച്ചത്. പ്രാസം ആദിയായ കാവ്യാലങ്കാരങ്ങൾ കവിത ഓർമ്മിച്ചെടുക്കുന്നതിന് സഹായകമായതുകൊാണ് കവിതാവതരണത്തിൽ സ്വീകാര്യത നേടിയത്. അറിവുകളും അനുഭൂതികളും ഒരുപോലെ പാട്ടിന്റെ രൂപംനേടി. സംഘമായുള്ള ആലാപനത്തിലൂടെ അവ ജനതയുടെ ഓർമ്മയിൽ സംരക്ഷിക്കപ്പെട്ടു. പ്രാചീനമായ ഇത്തരം ആലാപനങ്ങളിൽനിന്നാണ് സാഹിത്യത്തിന്റെ ആദിമരൂപമായ ഗാനങ്ങൾ ഒരു വ്യതിരിക്തഗണമായി രൂപപ്പെടുന്നത്. ഗാനാവതരണങ്ങൾക്ക് സാഹിത്യം എന്നത് പൊതുവായ പേരായിരുന്നു. ഭാഷാമാധ്യമത്തിൽ ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെടുന്ന എന്തിനെയും സാഹിത്യം എന്നാണ് വിളിച്ചിരുന്നത്.

അച്ചടിയുടെ കടന്നുവരവിനുശേഷം ലിഖിതരൂപത്തിലുള്ള ആത്മാവിഷ്ക്കാരങ്ങൾ മാത്രം സാഹിത്യം എന്ന നിലയിൽ കണക്കാക്കിത്തുടങ്ങി. എന്നാൽ ഫോക്ലോർ പഠനങ്ങളുടെ വ്യാപനത്തോടെ വാങ്മയരൂപത്തിലുള്ള ആവിഷ്ക്കാരങ്ങളെയും സാഹിത്യമായി പരിഗണിക്കാൻ ആരംഭിച്ചു. ചൊൽവഴക്കങ്ങളിലൂടെ ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെടുന്ന വാമൊഴിസാഹിത്യം നിരന്തരമായ സംഘാവതരണങ്ങളിലൂടെ ഓർമ്മിക്കപ്പെടുകയും

അനന്തരതലമുറകളിലേക്ക് കൈമാറ്റം ചെയ്യുകയും ചെയ്യുന്നു. ലേഖനവിദ്യ വ്യാപകമാകുന്നതിനുമുമ്പ് തത്സമയം പാട്ടുകെട്ടി സംഘമായി ആലപിച്ചിരുന്ന വാങ്മയകവികൾ (oral poets) ലോകമെമ്പാടും ഉായിരുന്നു. ''വാങ്മയകവിക്ക് കാവ്യരചനാവേളയും അവതരണവേളയും ഒന്നുതന്നെയാണ്.''[4] രചനയും അവതരണവും തൽസമയം നിർവഹിക്കുന്ന വാങ്മയകവികൾ ഓരോ അവതരണസന്ദർഭത്തിലും ഉചിതമായ മനോധർമ്മം രചനകളിൽ കലർത്തുമെങ്കിലും ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്ന പ്രമേയത്തിന്റെ ഉള്ളടക്കം അടിസ്ഥാനപരമായ മാറ്റമില്ലാതെ നിലനിർത്തുന്നതിന് ചില രചനാമൂലകങ്ങൾ (formula) ഉപയോഗപ്പെടുത്തിയിരുന്നു.

ഏതു സാഹിത്യത്തിന്റെയും തുടക്കം ഗാനരൂപത്തിലാണ്. അനുവാചകരിൽ വികാരങ്ങൾ ഉണർത്താൻ ശേഷിയുള്ള ഏതൊരു പദസംഘാതത്തെയും സാഹിത്യം ആയി പരിഗണിക്കാം. 'വാക്യം രസാത്മകം കാവ്യം' എന്ന പൗരസ്ത്യകാവ്യശാസ്ത്രജ്ഞനായ വിശ്വനാഥന്റെ കാവ്യനിർവ്വചനം ഇക്കാര്യം സൂചിപ്പി ക്കുന്നു. കാവ്യം എന്നത് സാഹിത്യത്തിന് പൊതുവായുള്ള നാമധേയമായി ഇവിടെ പരിഗണിക്കുന്നു. രചയിതാവ് അനുഭവിച്ച സവിശേഷമായ വൈകാരികാവസ്ഥയെ ഭാഷയിലൂടെ പുനരാവിഷ്ക്കരിക്കുകയും കാവ്യാസ്വാദനവേളയിൽ സഹൃദയൻ കൃതിയിൽ അവതരിപ്പിച്ച അനുഭവങ്ങൾക്ക് സമാനമായ വൈകാരികാവസ്ഥയെ പ്രാപിക്കുകയുമാണ് ചെയ്യുന്നത്. രചയിതാവ് അനുഭവങ്ങളെ ഹൃന്ദോബദ്ധ മായോ അല്ലാതെയോ കൃതിയിൽ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നു. അത് സ്വകാര്യമായ വായനയിലൂടെയോ ആലാപനത്തിലൂടെയോ ആസ്വദിക്കപ്പെടുന്നു. കൃതിയുടെ രൂപപരമായ സവിശേഷതകളെക്കാൾ വായനയിൽ/ശ്രവണത്തിൽ അനുവാചകന് വൈകാരികാനുഭവം ലഭ്യമാകുന്നുോ എന്നതാണ് ഒരു രചനയെ സാഹിതീയാവിഷ്ക്കാരമായി പരിഗണിക്കുന്നതിന് നിദാനമായി ട്ടുള്ളത്. വായനയിൽ/കേൾവിയിൽ അനുഭൂതി പകർന്നുനൽകാൻ

പ്രാപ്തമല്ലാത്ത രചനകൾ സാഹിത്യത്തിന്റെ പരിധിയിൽഉൾപ്പെടുന്നില്ല. മഹാകാവ്യവും ഭാവഗാനങ്ങളും ഹ്രസ്വമായ രൂപഘടനയുള്ള കവിതകളും നാടകവും നോവലും ചെറുകഥയുമെല്ലാം സാഹിതീയാനുഭവത്തിന്റെ വ്യത്യസ്ത ആവിഷ്ക്കാരങ്ങളാണ്. താളാത്മകമായ ഗദ്യത്തിൽ രചിക്കപ്പെട്ട വായ്ത്താരികളും, മുദ്രാവാക്യങ്ങളും പരസ്യവാചകങ്ങൾ പോലും വിശാലമായ അർത്ഥത്തിൽ സാഹിത്യം തന്നെയാണ്.

സാഹിത്യത്തെ അതിന്റെ ധർമ്മത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ സർഗ്ഗാത്മകസാഹിത്യം, വൈജ്ഞാനികസാഹിത്യം എന്ന് പൗരസ്ത്യരും, ശുദ്ധസാഹിത്യം, പ്രായോഗികസാഹിത്യം എന്ന് പാശ്ചാത്യരും വിഭജിക്കുന്നു. ഉള്ളടക്കമെന്തായാലും സാഹിത്യം എന്ന പൊതുനാമമാണ് എല്ലാ ഭാഷാനിർമ്മിതികൾക്കും നൽകിയിരുന്നത്. കേൾവിയിലൂടെ രസാനുഭൂതി ജനിപ്പിക്കുന്നവയെ സർഗ്ഗാത്മകകൃതികളായി പരിഗണിച്ചു. വൈദ്യവൃത്തി, ഗൃഹനിർമ്മാണം, ജ്യോതിശ്ശാസ്ത്രം തുടങ്ങി വിവിധ ജ്ഞാനമേഖലകളുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ഛന്ദോബദ്ധമായ വിവരണങ്ങൾ വേറിട്ടൊരു ഗണമായി പരിഗണിക്കുന്നു. എല്ലാത്തരം അറിവുകളും അനുഭൂതികളും പാട്ടിന്റെ വടിവിലാണ് ആവിഷ്ക്കാരം നേടിയിരുന്നത്.

ഇണതേടാനും ഗോത്രസമൂഹത്തിന്റെ ഇഴയടുപ്പം നിലനിർത്താനുമുള്ള ഒരു മാധ്യമം എന്ന നിലയിലാണ് ആദിമമനുഷ്യർ ഗാനാലാപനത്തെ രൂപപ്പെടുത്തിയത്. ഭാഷണ-ലേഖനവിദ്യകളുടെ ആവിർഭാവത്തിനുശേഷവും ഗാനാലാപനം മനുഷ്യവർഗ്ഗത്തിന്റെ ആത്മാവിഷ്ക്കാരത്തിന്റെ മുഖ്യമാധ്യമങ്ങളിലൊന്നായി തുടരുന്നു.

2.3 ഭാഷയുടെ വാങ്മയാവതരണങ്ങൾ

ഭാഷയുടെ വാചികപ്രകടനത്തിന് ലോകമെമ്പാടും പ്രാചീനകാലം മുതൽ പ്രാധാന്യം നൽകപ്പെട്ടിരുന്നു. സവിശേഷമായ ജ്ഞാനമോ

അനുഭൂതികളോ എഴുതി സൂക്ഷിക്കപ്പെടേതാണെന്ന ബോധ്യം പ്രാചീനസംസ്കൃതികളിലൊന്നും പ്രബലമായിരുന്നില്ല. ലേഖനവിദ്യ രൂപപ്പെട്ടതിനുശേഷവും ഉച്ചരിക്കപ്പെടുന്ന വാക്കിന് എഴുതപ്പെട്ട വാക്കിനേക്കാൾ വിശ്വാസ്യത നിലനിന്നു. രാജ്യഭരണം, കച്ചവടം എന്നിവ സംബന്ധിച്ച വിവരങ്ങൾ മാത്രമാണ് രേഖപ്പെടുത്തിയിരുന്നത്. സഞ്ചിതമായ ഇതരജ്ഞാനങ്ങൾ വാചികമായാണ് പകർന്നുവന്നത്.

പ്രാചീന ഗ്രീക്ക്സംസ്കൃതി ലേഖനവിദ്യ സ്വായത്തമാക്കിയതിനു ശേഷവും വാങ്മയപാരമ്പര്യങ്ങളെ ആശ്രയിച്ചാണ് ജനായത്തഭരണം നിർവ്വഹിച്ചിരുന്നത്.[5] ബി.സി. 8-ാം നൂറ്റാിൽ ഗ്രീസിൽ എഴുത്തുവിദ്യ പ്രചരിച്ചുവെങ്കിലും സാക്ഷരതയുടെ വ്യാപനം വാങ്മയവിനിമയങ്ങളെ നിശ്ശേഷം ഇല്ലാതാക്കിയില്ല. എഴുത്തു വിദ്യയും വാങ്മയവിനിമയവും സമാന്തരമായി നിലകൊു. വാങ്മയസ്രോതസ്സുകളെ ആശ്രയിച്ചാണ് വസ്തുതകൾ വിലയിരുത്തപ്പെട്ടത്.

ഗ്രീക്ക് സാഹിത്യം, ആലാപനം-കേൾവി എന്നിവയിലൂടെ ആസ്വദിക്കപ്പെ ടേതാണെന്ന ബോധ്യം പുരാതനഗ്രീസിൽ ശക്തമായിരുന്നു. വിദ്യാസമ്പന്നർക്കിടയിൽപ്പോലും എഴുതപ്പെട്ട വാക്കിനോട് വിപ്രതിപത്തി സാധാരണമായിരുന്നു. ബി.സി. നാലാംനൂറ്റാിന്റെ ദ്വിതീയപാദംവരെ നിയമവ്യവഹാരങ്ങളിൽ എഴുതപ്പെട്ട രേഖകൾ പ്രധാന തെളിവായി സ്വീകരിച്ചിരുന്നില്ല.[6] രാജ്യഭരണം (politics) സംബന്ധിച്ച നടപടിക്രമങ്ങൾ മിക്കവാറും വാചികരൂപത്തിലാണ് നിർവ്വഹിക്കപ്പെട്ടിരുന്നത്. പുരാതന ഏഥൻസിൽ നിയമനിർമ്മാണസഭയിലെ സംവാദങ്ങൾ പൗരൻമാർ നേരിട്ടുകേൾക്കുകയും വോട്ടെടുപ്പിൽ പങ്കെടുക്കുകയും ചെയ്തിരുന്നു. സഭയിലെ നടപടിക്രമങ്ങൾ പരിമിതമായി മാത്രമേ രേഖപ്പെടുത്തിയിരുന്നുള്ളൂ. പൊതുപ്രവർത്തകൻ (politician) എന്ന അർത്ഥത്തിൽ ഗ്രീക്ക്ഭാഷയിൽ

പ്രഭാഷകൻ (orator / rhetor) എന്ന പദമാണ് പ്രയോഗിക്കപ്പെട്ടിരുന്നത്. ഗ്രീസിൽ ജീവിതത്തിന്റെ സമസ്തമേഖലകളിലും പ്രഭാഷണവൈദഗ്ദ്ധ്യം മികച്ച ശേഷികളിലൊന്നായി കണക്കാക്കപ്പെട്ടു. ഗ്രീക്ക് വിദ്യാഭ്യാസ സമ്പ്രദായത്തിലും പ്രഭാഷണകലയിലുള്ള പാടവം മുഖ്യ ആർജ്ജിതശേഷി കളിലൊന്നായാണ് പരിഗണിക്കപ്പെട്ടത്.

എഴുതപ്പെട്ട രേഖകൾ ഉച്ചത്തിൽ വായിച്ചുകേൾപ്പിക്കുന്ന രീതി പ്രാചീന ഗ്രീസിൽ സാധാരണമായിരുന്നു. ഹെറോഡോട്ടസ് തന്റെ കൃതികൾ ഒളിമ്പിയയിൽ ജനസഞ്ചയത്തിനുമുന്നിൽ പാരായണം ചെയ്യുമായിരുന്നു.[7] ലേഖനവിദ്യ പ്രചാരത്തിൽവന്നതിനുശേഷവും പ്രാചീനഗ്രീക്ക് സംസ്കാര ത്തിൽ ഉച്ചത്തിലുള്ള വാചികാവതരണങ്ങൾ നിർബ്ബാധം തുടർന്നു. സാക്ഷരത യുടെ വ്യാപനത്തിനു ശേഷവും വാങ്മയവിനിമയങ്ങൾ നിശ്ശേഷം ഇല്ലാതായി ല്ലെന്നും എഴുത്തും വാചികാവതരണങ്ങളും അവിടെ സമാന്തരമായി നിലനിന്നിരുന്നുവെന്നും ഇതിൽനിന്ന് വ്യക്തമാകുന്നു.

പ്രാചീനകാലത്ത് അക്ഷരജ്ഞാനം അറിവിന്റെ ഏകകമായി ലോകത്തൊരിടത്തും പരിഗണിക്കപ്പെട്ടിരുന്നില്ല. എഴുത്ത്/വായന എന്നിവയെ ക്കാൾ ഓർമ്മശക്തിയെ അധികരിച്ചുള്ള വിദ്യാഭ്യാസമാണ് പരക്കെ നില നിന്നത്. ബി.സി.മൂന്നാം നൂറ്റാുവരെ മെസപ്പൊട്ടേമിയ, ഇറാൻ, ഈജിപ്റ്റ്, ഇന്ത്യ എന്നിവിടങ്ങളിൽ വംശചരിത്രരചനപോലുള്ള അത്യാവശ്യങ്ങൾക്കു മാത്രമാണ് എഴുത്തുവിദ്യ ഉപയോഗിച്ചിരുന്നത്. മതം, തത്ത്വചിന്ത ആദിയായ സവിശേഷജ്ഞാനസംഹിതകൾ ധ്യാനത്തിലൂടെ ഉൾക്കൊള്ളേതാണെന്നും ഓർമ്മയിൽ സൂക്ഷിക്കേതാണെന്നും കരുതപ്പെട്ടു.

2.4 വാമൊഴിയും വരമൊഴിയും

വാമൊഴിയും വരമൊഴിയും തമ്മിലുള്ള വലിപ്പച്ചെറുപ്പത്തെക്കുറിച്ച് ലോകമെമ്പാടും പലകാലങ്ങളിലായി ദീർഘസംവാദങ്ങൾ ഉായിട്ടു്.

സോക്രട്ടീസും പ്ലേറ്റോയും രേഖപ്പെടുത്തിയ ജ്ഞാനവ്യവസ്ഥക്ക് അനുകൂലമായിരുന്നില്ല. എഴുത്തുവിദ്യയെ ആശ്രയിക്കുന്നവർക്ക് മറവി ഉാകും എന്ന് അവർ വാദിച്ചു. ഓർമ്മശക്തിയിൽ അധിഷ്ഠിതമായ ജ്ഞാനം ആന്തരികവും രേഖപ്പെടുത്തപ്പെട്ടത് ബാഹ്യവുമാണ് എന്ന് അവർ വാദിച്ചു. നവോത്ഥാനകാല ചിന്തകരായ ഇറാസ്മസ്, റൂസ്സോ തുടങ്ങിയവരും ഭാഷയുടെ വാങ്മയരീതിയിലുള്ള വിനിമയങ്ങളെ പിന്താങ്ങി.[8]

റോമാക്കാർ എന്തും ഉച്ചത്തിൽ വായിക്കുന്ന ശീലമുള്ളവരായിരുന്നു. റോമൻ ഭവനങ്ങളിൽ കുടുംബാംഗങ്ങൾക്ക് ഉച്ചത്തിൽ വായിക്കുന്നതിനുള്ള സ്വകാര്യമുറികൾ സജ്ജീകരിച്ചിരുന്നു. കവിത പ്രഭാഷണകലപോലെ ഒരു വാചികകല (acoustic art) ആയിരുന്നു. ലാറ്റിൻകവിത മൗനമായി വായിച്ചാസ്വദിക്കുന്നതിനുപകരം വാചികപ്രകടനങ്ങളിലൂടെ അവതരിപ്പിച്ച് ആസ്വദിക്കുന്ന രീതിക്ക് പ്രാമുഖ്യം ലഭിച്ചിരുന്നു. "പ്രാചീന റോമിൽ ഏകാന്തപാരായണം ഉായിരുന്നില്ലെന്ന് പറയുക വയ്യ. പക്ഷേ, അത് സാധാരണമായിരുന്നില്ല. ശബ്ദവും താളാത്മകതയും ഹൃദ്യമായിത്തോന്നുന്ന ആസ്വാദനശീലമായിരുന്നു പ്രാചീനറോമിൽ സർവ്വസാധാരണമായിരുന്നത്."[9]

പ്രാചീനറോമൻസാഹിത്യം സമൂഹത്തിലെ ആഢ്യവിഭാഗത്തിൽ ഉൾപ്പെടുന്നവരുടെ ആസ്വാദനതൃഷ്ണകളെ സംതൃപ്തമാക്കുന്നതിനുവേി രചിക്കപ്പെട്ടവയായിരുന്നു. എങ്കിലും സ്വന്തംകൃതി ആസ്വാദകസമൂഹത്തിനു മുന്നിൽ ചൊല്ലിയവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതി സാധാരണമായിരുന്നു. വെർജിലിന്റെ കാവ്യങ്ങൾ ഇത്തരത്തിൽ ആസ്വാദകർക്കു മുന്നിൽ അവതരിപ്പിച്ചിരുന്നു. കവികൾ ആസ്വാദകർക്കു മുന്നിൽ സ്വന്തംകൃതി വാചികമായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതി സാധാരണമായതോടെ സാഹിത്യരചനയിൽ വാങ്മയാവതരണ ശൈലിയുടെ സ്വാധീനം പ്രകടമായി. പ്രാചീനഗ്രന്ഥങ്ങൾ മിക്കവയും ചൊല്ലിയവതരിപ്പിക്കാനും കേട്ടാസ്വദിക്കാനുമുള്ള കൃതികൾ എന്ന മട്ടിലാണ്

രചിച്ചിട്ടുള്ളത്. സ്വകാര്യവായനപോലും ഉച്ചത്തിലുള്ള അവതരണത്തിന്റെ സ്വഭാവം പുലർത്തി.[10]

2.5 ഭാരതത്തിലെ വാങ്മയപാരമ്പര്യം

ഭാരതത്തിന് സമൃദ്ധമായ വാചികാഖ്യാനപാരമ്പര്യം ഉ്. രാജശാസനങ്ങൾ മാത്രമാണ് ആദ്യഘട്ടത്തിൽ രേഖപ്പെടുത്തിയിരുന്നത്. ശേഷിച്ചതെല്ലാം വാചികരൂപത്തിലുള്ള അവതരണങ്ങളിലൂടെ ഹൃദിസ്ഥമാക്കി പഠിതാക്കളുടെ ഓർമ്മയിലാണ് സൂക്ഷിച്ചിരുന്നത്. വാചികാഖ്യാനവും കേൾവിജ്ഞാനവും ഭാരതത്തിൽ സവിശേഷമായ അദ്ധ്യയനരീതിയായി പരിഗണിക്കപ്പെട്ടിരുന്നു. ജ്ഞാനത്തെക്കുറിക്കുന്നതിന് സംസ്കൃതഭാഷയിൽ 'ശ്രുതം' എന്നും തമിഴിൽ 'കേൾവി' എന്നുമാണ് പറയുന്നത്. രു പദങ്ങളും ഉച്ചാരണം-കേൾവി എന്നിവയെ കുറിക്കുന്നതാണ്.

ഭാരതത്തിലെ പുരാതന അദ്ധ്യയനസമ്പ്രദായത്തിൽ കേൾവിക്ക് സുപ്രധാനമായ സ്ഥാനം കല്പിക്കപ്പെട്ടിരുന്നു. ഉപനിഷദ്ശബ്ദം സമീപസ്ഥനായ ഗുരുവും ശിഷ്യനും തമ്മിലുള്ള സംവാദം എന്ന അർത്ഥത്തിലാണ് പ്രയോഗിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. ആര്യൻമാരുടെ വരവോടുകൂടി വിരചിതമായ വേദങ്ങളും ഇതിഹാസങ്ങളും പുരാണങ്ങളും ഭാരതത്തിലുടനീളം പ്രചരിച്ചത് അവതരണ - വ്യാഖ്യാന പാരമ്പര്യത്തിന്റെ പിൻബലത്തിലാണ്. വിദൂരദേശങ്ങളിലും വ്യത്യസ്തജ്ഞാനനിലകളിലുമുള്ള ജനസഞ്ചയത്തിന് വേദസംസ്കൃതി പകർന്നുനൽകിയത് ഇതിഹാസ പുരാണങ്ങളുടെ സംഘംചേർന്നുള്ള നിരന്തരപാരായണത്തിലൂടെയും അവയെ അവലംബിച്ചുള്ള വിവിധ കലാവതരണങ്ങളിലൂടെയുമാണ്.

പുരാണേതിഹാസങ്ങൾ പാരായണം ചെയ്ത് വ്യാഖ്യാനിക്കുകയും അതുവഴി ചാതുർവർണ്ണ്യാധിഷ്ഠിതമായ സാമൂഹികക്രമം അഭംഗുരമായി നിലനിർത്തുകയും ചെയ്യുന്ന കർമ്മം കുലത്തൊഴിലായി അനുഷ്ഠിക്കുന്ന

ജാതികളെ ഭാരതത്തിലുടനീളം കാണാം. ഉത്തരേന്ത്യയിൽ സൂതൻമാർ, തമിഴകത്ത് പാണൻമാർ എന്നിവരാണ് പാരായണവൃത്തി പാരമ്പര്യമായി അനുഷ്ഠിച്ചിരുന്നത്. ഭരണാധികാരികളുടെ സംരക്ഷണയിൽ നടന്നുവന്ന പാരായണസത്രങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള നിരവധി ചരിത്രരേഖകൾ ലഭ്യമാണ്. ഭാരതത്തെ ആര്യവൽക്കരിക്കുന്നതിലും ആര്യസംസ്കൃതിയെ മഹത്വവൽക്കരിക്കുന്നതിലും പാരായണവ്യാഖ്യാനങ്ങൾ സുപ്രധാന പങ്ക് വഹിച്ചു.

രാമായണം വീടുകളിൽ നിത്യപാരായണത്തിന് ഉപയോഗിക്കുന്ന പാരമ്പര്യം കേരളത്തിൽ വ്യാപകമാണ്. തമിഴകത്ത് ഭക്തിപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ പ്രഭാവകാലത്ത് ആഴ്വാൻമാരും നായനാൻമാരും ഭക്തി പ്രബന്ധങ്ങളിലൂടെ വേദസംസ്കൃതിയെ ജനസാമാന്യത്തിലേക്ക് എത്തിച്ചു. തേവാരംകൃതികളും തിരുവായ്മൊഴിയും ഗാനാത്മകമായ അവതരണരീതികൊ് ശ്രദ്ധേയമാണ്.

2.6 വേദങ്ങളും ആലാപനവും

താളാത്മകമായി ഘോഷിക്കപ്പെടുന്ന വാക്കിന്റെ ശക്തിയെപ്പറ്റി ഭാരതത്തിൽ ആദിമകാലം മുതൽ ദൃഢവിശ്വാസം ഉായിരുന്നു. വേദസംസ്കൃതിയുടെ വ്യാപനവും സംരക്ഷണവും സമ്പൂർണ്ണമായി ചൊല്ലലിലും കേൾവിയിലും ഓർമ്മയിലും അധിഷ്ഠിതമായിരുന്നു. "ഗുരു വേദം കണ്ഠതഃ ചൊല്ലിക്കേൾപ്പിക്കുകയും ശിഷ്യൻ അത് സശ്രദ്ധം ശ്രവിച്ച് ഹൃദിസ്ഥമാക്കുകയും ചെയ്തിരുന്നു. ഇപ്രകാരം കേട്ട് പഠിച്ചിരുന്നതുകൊാണ് വേദത്തിന് ശ്രുതി എന്ന പേര് ലഭിച്ചത്"[11] വേദമന്ത്രങ്ങൾ എഴുതി സൂക്ഷിക്കുന്ന രീതി നന്നേ കുറവായിരുന്നു. ''വേദകാലത്ത് എഴുത്തു സാമഗ്രികൾ നന്നേ കുറവായിരുന്നു. എഴുത്തുസമ്പ്രദായം നന്നേ ക്ലേശകരവും. ഭൂർജപത്രത്തിൽ കല്ലാണികൊ് എഴുതിയാണ് അപൂർവ്വവസ്തുവായി വേദമന്ത്രങ്ങളെ സൂക്ഷിച്ചിരുന്നത്."[12]

വേദമന്ത്രങ്ങളുടെ ഉച്ചാരണം കൃത്യതയോടെ നിലനിർത്താൻ വ്യാകരണശാസ്ത്രം നിലവിൽ വന്നു. എന്നാൽ വേദഘോഷം വേദങ്ങളെ ജനകീയമാക്കുക എന്ന ലക്ഷ്യത്തോടെയല്ല നിർവ്വഹിക്കപ്പെട്ടത്. ബ്രാഹ്മണസമുദായത്തിലെ പുരുഷന്മാരുടെ ബൗദ്ധികസ്വത്തായാണ് വേദങ്ങളെ കണക്കാക്കിയിരുന്നത്. ശൂദ്രൻമാരുടെയും സ്ത്രീകളുടെയും കേൾവിയുടെ പരിധിക്കപ്പുറത്ത് വേദമന്ത്രങ്ങളെ രഹസ്യമായി സൂക്ഷിക്കാനും കൃത്യതയോടെ പുനരാവർത്തിച്ച് ഹൃദിസ്ഥമാക്കാനും ഉതകുന്ന അദ്ധ്യയനരീതിയായി വാചികാവതരണം സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടു. അച്ചടി വ്യാപകമായതിനുശേഷവും വേദാദ്ധ്യയനം ഗുരുമുഖത്തുനിന്ന് നേരിട്ട് വാചികരൂപത്തിൽ സ്വായത്തമാക്കണം എന്ന ചിട്ട മാറ്റമില്ലാതെ തുടരുകയാണ് എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്.

ഭാരതീയ സംസ്കാരത്തിന് വേരോട്ടമുള്ള പ്രദേശങ്ങളിലും ഗ്രന്ഥങ്ങളുടെ പാരായണപാരമ്പര്യം നിലനിന്നിരുന്നു. കംബോഡിയായിൽ എ.ഡി. 600- ൽ സോമശേഖരൻ എന്ന കവി രാമായണവും മഹാഭാരതവും നിത്യപാരായണം ചെയ്തിരുന്നതായി രേഖകൾ ഉ്.[13] അവിടെ വാത്മീകിക്ഷേത്രം നിർമ്മിച്ച് കവിപണ്ഡിതന്മാരെക്കൊ് ഇതിഹാസപുരാണ ങ്ങൾ പാരായണം ചെയ്യിച്ചിരുന്നു. ഉത്തരേന്ത്യയിലുടനീളം പുരാണപാരായണം വ്യാപകമായിരുന്നു. ബാണന്റെ കാദംബരിയിലെയും ഹർഷചരിതത്തിലെയും പരാമർശങ്ങളിൽനിന്ന് മഹാഭാരതവും വായുപുരാണവും അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഗ്രാമത്തിൽ പാരായണം ചെയ്തിരുന്നതായി സൂചന ലഭിക്കുന്നു.[14] പൗരസ്ത്യദേശത്ത് ഹൈന്ദവസംസ്കാരം വ്യാപിപ്പിക്കുന്നതിൽ പാരായണസംസ്കൃതിക്കുള്ള മുഖ്യപങ്ക് ഇതുവഴി വ്യക്തമാകുന്നു.

ദക്ഷിണേന്ത്യയിലെ പല്ലവ ചോള പാണ്ഡ്യരാജാക്കൻമാർ ക്ഷേത്രങ്ങളോടനുബന്ധിച്ച് പുരാണപാരായണത്തിനുള്ള സൗകര്യങ്ങൾ ഏർപ്പാടാക്കിയിരുന്നു. രാജഭരണകാലത്ത് കലാകാരൻമാർക്ക് കരമൊഴിവായി

ഭൂമിനൽകി അവരെ സംരക്ഷിക്കുന്ന രീതി നടപ്പിലാക്കി. പുരാണപാരായണം ക്ഷേത്രാചാരത്തിന്റെ ഭാഗം എന്ന നിലയിൽ ഔദ്യോഗികസ്വഭാവത്തോടെ തടസ്സമില്ലാതെ തുടർന്നുവന്നു. സംസ്കൃതഗ്രന്ഥങ്ങൾക്കൊപ്പം നാട്ടുഭാഷയിലെ കൃതികളും പാരായണത്തിന് ഉപയോഗിച്ചു വന്നു. കൂത്ത്, കൂടിയാട്ടം, കഥകളി ഓട്ടൻതുള്ളൽ തുടങ്ങിയ കലാരൂപങ്ങളിലൂടെ പുരാണകഥകൾ അഭിനയിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതിയും പ്രബലമായി.

ഭാരതത്തിലെ പ്രാചീനസാഹിത്യകൃതികൾ ഇതിഹാസപുരാണങ്ങളുടെ പുനരാഖ്യാനങ്ങളോ വ്യാഖ്യാനങ്ങളോ രൂപാന്തരണങ്ങളോ ആയിരുന്നു. നാടകങ്ങൾ രംഗാവതരണത്തിലൂടെയും സാഹിത്യകൃതികൾ പാരായണത്തിലൂടെയുമാണ് ജനമനസ്സുകളിലെത്തിയത്. ഭക്തിപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ കടന്നുവരവോടെ ചാതുർവർണ്യവ്യവസ്ഥയുടെ വിലക്കുകൾ ലംഘിച്ച് ഈശ്വരചിന്ത ജനസമക്ഷം എത്തണം എന്ന ചിന്താഗതി കൂടുതൽ പ്രബലമായി. സംഘമായുള്ള പാരായണം ആയിരുന്നു ഇതിനുള്ള മാർഗ്ഗമായി സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടത്. ഉത്തരേന്ത്യയിൽ രാമചരിതമാനസവും ദക്ഷിണേന്ത്യയിൽ വിവിധ രാമായണതർജ്ജമകളും ക്ഷേത്രങ്ങളിലും വീടുകളിലും നിരന്തരപാരായണത്തിലൂടെ സാധാരണക്കാർക്കിടയിൽ ഭക്തിയുടെ അന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിച്ചു. ഇവയെ സാഹിത്യകൃതികളായല്ല ഭക്തിസംവർദ്ധനത്തിനുള്ള സ്തോത്രങ്ങൾ എന്ന നിലയിലാണ് പരിഗണിച്ചിരുന്നത്.

2.7 ഇതിഹാസകാവ്യങ്ങളുടെ ചൊല്ലുവഴക്കം

"ഭാഷയുടെ സാക്ഷാത്തായ രൂപം ഗദ്യമാണ്; പദ്യമല്ല. ഗദ്യരൂപത്തിലുള്ള ഭാഷയുടെ അനന്തരവികൃതിമാത്രമാണ് ഭാഷാശാസ്ത്രദൃഷ്ട്യാ പദ്യം"[15] ഏതൊരു ഭാഷയുടെയും യഥാർത്ഥരൂപം ഗദ്യമാണെങ്കിലും ലോകത്തിലെ എല്ലാ ഭാഷകളിലും സാഹിത്യനിർമ്മിതികളുടെ തുടക്കം പദ്യത്തിലാണ്.

പദ്യത്തിൽ ആരും സംസാരിക്കാറില്ല. ഭാഷകൊുള്ള സവിശേഷമായ നിർമ്മിതിയാണ് പദ്യം. അതിന്റെ ലിഖിതരൂപത്തിലുള്ള അവതരണത്തിൽ അനുവർത്തിക്കുന്ന രൂപഘടനയും ആസ്വാദനവും ഗദ്യരചനകളിൽനിന്ന് വ്യത്യാസപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. "പാദമുള്ളതാണ് പദ്യമെന്ന് ഭാരതീയരും നേരെ എഴുതാത്തതാണ് 'വെഴ്സ്' എന്ന് റോമാക്കാരും സങ്കൽപിച്ചതിൽ ഗദ്യാപേക്ഷയാ പദ്യത്തിനുള്ള കൃത്രിമത്വം അഥവാ കലാപരത്വം വ്യക്തമാണല്ലോ"[16]

രാമായണം, മഹാഭാരതം എന്നീ ഇതിഹാസകാവ്യങ്ങൾ പ്രകടനഗാനങ്ങളായാണ് രചിക്കപ്പെട്ടത് എന്നതിന് ആന്തരികമായ ഉപാദാനങ്ങൾ ലഭ്യമാണ്. സീതാപരിത്യാഗത്തിനുശേഷം അയോദ്ധ്യയിൽ രാജാവായിരിക്കുന്ന രാമനെ പാടിക്കേൾപ്പിക്കുന്നതിനാണ് വാല്മീകി മഹർഷി രാമകഥ തന്റെ വളർത്തുമക്കളെ പാടിപ്പഠിപ്പിച്ചത്. മഹാഭാരതത്തിൽ കഥയുടെ ഏതെങ്കിലുമൊരു സന്ദർഭത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന ഉപകഥകൾ സത്രത്തിലോ മറ്റോ ഒത്തുകൂടുന്ന യാത്രികർക്കുമുന്നിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ആഖ്യാനങ്ങളാണ്. രചയിതാവ്/ആഖ്യാതാവ് ഇവയിലെല്ലാം കഥാപാത്രമാണ് എന്നതും പ്രകടനസ്വഭാവം വ്യക്തമാക്കുന്നു.

സംസ്കൃതഭാഷയിലുള്ള ഭാരതീയ ഇതിഹാസങ്ങളും പുരാണങ്ങളും മഹാകാവ്യങ്ങളും സമൂഹത്തിലെ വരേണ്യവിഭാഗത്തിൽപെടുന്ന അഭ്യസ്തവിദ്യർക്ക് വായിച്ചാസ്വദിക്കുന്നതിനുവേി രചിക്കപ്പെട്ടവയാണ്. എന്നാൽ ദക്ഷിണേന്ത്യയിൽനിന്നാരംഭിച്ച് ഭാരതത്തിലാകമാനം വ്യാപിച്ച ഭക്തിപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ സ്വാധീനത്തിൽ രചിക്കപ്പെട്ട പ്രാദേശികഭാഷകളിലുള്ള കൃതികളുടെ ആസ്വാദകസമൂഹം നിരക്ഷരരായ ജനങ്ങളായിരുന്നു. രാമായണകാവ്യത്തിന്റെ വൈവിധ്യമാർന്ന പുനരാഖ്യാനങ്ങളാണ് ജാതി, ദേശം, ഭാഷ എന്നിവയുടെ ഉച്ചനീചത്വം മൂലം മുഖ്യധാരയിൽനിന്ന്

മാറ്റിനിർത്തപ്പെട്ടിരുന്ന ജനങ്ങൾ സംഘംചേർന്നുള്ള ആലാപനത്തിന് ഉപയോഗിച്ചത്. പ്രാദേശികഭാഷയിലുള്ള ഇത്തരം അവതരണങ്ങൾ കവിതയിൽ പ്രാദേശികസ്വത്വാവിഷ്ക്കരണത്തിന് വഴിയൊരുക്കി. ലിഖിതഭാഷയുടെ ഏകാന്തപാരായണത്തിനുപകരം കൃതികളുടെ സംഘമായുള്ള ആലാപനം വഴിയുള്ള അവതരണമാണ് ഭക്തിപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ മുഖ്യസവിശേഷത. സാമാന്യജനങ്ങൾക്കിടയിൽ സാമൂഹികമായ ഐക്യദാർഢ്യം ഉാക്കുന്നതിന് ഇത്തരം അവതരണങ്ങൾ സഹായകമായി. ഹിന്ദിയിൽ രാമചരിതമാനസം, തമിഴിൽ ആഴ്വാൻമാരുടെയും നയനാർമാരുടെയും കൃതികൾ, മലയാളത്തിൽ എഴുത്തച്ഛന്റെ അദ്ധ്യാത്മരാമായണം കിളിപ്പാട്ട് മുതലായവ സമാനമായ അനുഭവം ഉളവാക്കിയ കൃതികളാണ്. ആസ്വാദകസമൂഹത്തിന്റെ ഭാവുകത്വത്തിനനുസരിച്ച് പ്രമേയത്തെ പരിവർത്തനം ചെയ്താണ് പ്രാദേശികഭാഷയിലേക്ക് കൃതികൾ പുനരാഖ്യാനം ചെയ്യുന്നത്. മലയാളത്തിലെ പാട്ടുപ്രസ്ഥാനത്തിൽപെടുന്ന കാവ്യങ്ങളിൽ പുരാണേതിഹാസങ്ങളെ സമൂഹത്തിലെ അടിസ്ഥാനവർഗ്ഗത്തിൽപെട്ടവർക്കു മനസ്സിലാക്കുന്ന വിധത്തിൽ പുനരാഖ്യാനം ചെയ്തത് ഇതിന് ഉദാഹരണമാണ്.

കാവ്യപാരായണം, പാരായണവും വ്യാഖ്യാനവും, അഭിനയത്തോടുകൂടിയ രംഗാവതരണം എന്നിങ്ങനെ കവിതയ്ക്ക് വ്യത്യസ്തമായ പ്രകടനങ്ങൾ ഉ്. ക്ലാസിക്കൽ കലാരൂപങ്ങളുടെ രംഗാവതരണത്തിനുള്ള പ്രമേയം പുരാണങ്ങളിൽനിന്നാണ് സ്വീകരിക്കുന്നത്. കാവ്യം ചതുർവ്വിധാഭിനയങ്ങളോടെ രംഗത്തവതരിപ്പിക്കുന്നതിന് കഥാകഥനം, വ്യാഖ്യാനം, അഭിനയം, എന്നിവ കുലത്തൊഴിലാക്കിയിരുന്നവർ ചാതുർവർണ്ണ്യ സാമൂഹികഘടനയിൽ ഉായിരുന്നു. അഭിനയത്തിനും പ്രബന്ധംകൂത്തിനും ചാക്യാർ, പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തിന് നമ്പ്യാർ, സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിന് നങ്ങ്യാർ എന്നിങ്ങനെ നിശ്ചയിക്കപ്പെട്ടിരുന്നു. കലാകാരൻമാർക്ക്

സാമൂഹികപരിരക്ഷയും (royal patronage) ലഭ്യമായിരുന്നു. ഹരികഥ, പാഠകം എന്നിവ മുമ്പ് ക്ഷേത്രോത്സവങ്ങളുടെ അവിഭാജ്യഘടകമായിരുന്നു. പുരാണപാരായണം, 'വായന' എന്നാണ് അറിയപ്പെട്ടിരുന്നത്. പുരാണത്തിൽ നിന്ന് സ്വീകരിച്ച പ്രമേയങ്ങളെ ക്ലാസിക്കൽ നാടൻകലാവതരണസങ്കേതങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ച് അരങ്ങിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സമ്പ്രദായവും, അഭിനയം ഇല്ലാതെ വാചികമായി മാത്രം അവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതിയും കേരളത്തിൽ പ്രബലമായിരുന്നു. ഓരോ അവതരണങ്ങളിലും സുനിശ്ചിതമായ പ്രേക്ഷകസമൂഹം മാത്രമാണ് പങ്കെടുക്കുന്നത്. ഋതുസംക്രമത്തിനനുസരിച്ച് ഓരോ പ്രദേശത്തും അരങ്ങേറുന്ന പ്രകടനകലകളുടെ പട്ടിക ലഭ്യമാണ് എന്നതിൽനിന്ന് ഇത്തരം കലാവതരണങ്ങൾക്ക് ലഭിക്കുന്ന സാമൂഹികാംഗീകാരം വ്യക്തമാണ്.

2.8 കലാഭ്യസനത്തിലെ ചൊല്ലുവഴക്കം

രംഗകലാവതരണങ്ങളിൽ മാത്രമല്ല കേരളത്തിലെ ആയോധനകലകളുടെ പരിശീലനത്തിലും വാചികമായ അവതരണാംശം ഉ്. കളരിപ്പയറ്റിലെ വായ്ത്താരി ചൊല്ലിയുറപ്പിക്കൽ മെയ്യഭ്യാസത്തിനു മുമ്പുള്ള മുഖ്യപരിശീലനപരിപാടിയാണ്. മെയ്യുകൊ് പ്രവർത്തിക്കേതിനെ ചൊല്ലലിലൂടെ മനസ്സിലുറപ്പിക്കലാണ് ഇത്. അഥവാ മെയ്യഭ്യാസത്തിന്റെ വാചികപ്രകടനമാണ് വായ്ത്താരി. താളാത്മകമായി ഉറക്കെ ചൊല്ലലാണ് ഇതിന്റെ രീതി. അഭ്യാസി അവതരിപ്പിക്കേ കായികാഭ്യാസ ഇനങ്ങൾ ഗുരു ആദ്യം ചെയ്തുകാണിക്കുകയും പിന്നീട് വാചികമായി ചൊല്ലിക്കൊടുത്ത് പഠിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യും. 'വായ്ത്താരി പിഴച്ചാൽ അഭ്യാസം പിഴക്കും' എന്നാണ് വിശ്വാസം. ഇതിൽനിന്ന് വാചികപ്രകടനത്തിന്റെ പ്രാധാന്യം വ്യക്തമാണ്.

കൊട്ടുവാദ്യങ്ങളുടെ അഭ്യസനവും സമാനരീതിയിലാണ് രൂപകൽപന ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. ഇവിടെയും കലാവതരണത്തിന്റെ രീതി മനസ്സിലുറപ്പിക്കാൻ വായ്ത്താരികളാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. ആയോധനകലയിൽ

വായ്ത്താരി താളാത്മകതക്ക് മാത്രം ഊന്നൽനൽകുമ്പോൾ കൊട്ടുവാദ്യ പരിശീലനത്തിൽ കൊട്ടിക്കേൾക്കുന്ന ശബ്ദത്തെ സമാനമായ ശബ്ദപ്രകടന ത്തോടുകൂടിയ വായ്ത്താരിയായി പുനരവതരിപ്പിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ശരീരംകൊ് ചെയ്യേ പ്രവൃത്തിയെ സാദൃശ്യമുള്ള വായ്ത്താരികൊ് അവതരിപ്പിക്കുകയും അത് ചൊല്ലിപ്പഠിക്കുന്നതോടൊപ്പം കൊട്ട് പരിശീലിക്കു കയും ചെയ്യുന്നതാണ് കേരളീയ കൊട്ടുവാദ്യങ്ങളുടെ അഭ്യസനരീതി. ഇത് ഭാഷ വാമൊഴിയായി നിലനിന്നകാലത്ത് രൂപംകൊ അഭ്യസനരീതി ആകാനിടയു്.

2.9 കാവ്യങ്ങളുടെ പാരായണപാരമ്പര്യം മലയാളത്തിൽ

കാവ്യങ്ങളുടെ വാങ്മയരൂപത്തിലുള്ള അവതരണം, ദീർഘകാലം സഹൃദയശ്രദ്ധയിൽ നിലനിൽക്കുന്നതിന് സഹായകമാണ്. അച്ചടിവിദ്യ നടപ്പിലാകുംമുമ്പ് രചിക്കപ്പെട്ട മലയാളരചനകൾ രുതരത്തിലാണ് സംരക്ഷിക്കപ്പെട്ടത്.

1 ആലാപനം, കേൾവി എന്നിവയിലൂടെ.
2 താളിയോലയിൽ പകർത്തിയെഴുതി സംരക്ഷിച്ച്.

എഴുത്തുവിദ്യയും അച്ചടിയും വ്യാപകമാകുംവരെ സാഹിത്യകൃതികൾ വാമൊഴിരൂപത്തിൽ നിലനിന്നു എന്നതിനർത്ഥം രചനാകാലം മുതൽ വ്യത്യസ്ത കാലഘട്ടങ്ങളിലെ അനുവാചകസമൂഹങ്ങളുടെ ഭാവുകത്വവുമായി അവ സംവദിച്ചിരുന്നു എന്നാണ്. വാങ്മയകവിത വാചികാവതരണവേളയിൽ സദസ്സിനനുസൃതമായ പാഠങ്ങൾ കൂട്ടിച്ചേർക്കുകയോ വിട്ടുകളയുകയോ ചെയ്യുന്നത് സ്വാഭാവികമാണ്. സ്വകാര്യപാരായണത്തിന് പ്രാചീനഗ്രന്ഥങ്ങൾ വ്യാപകമായി ലഭ്യമല്ലാതിരുന്നതുകൊ് ചൊല്ലൽപാരമ്പര്യം മാത്രമാണ് കൃതിയുടെ അനുവാചകബന്ധം ഉറപ്പുവരുത്തിയത്. കേരളത്തിലെ സവർണ്ണവിഭാഗത്തിൽപെട്ടവർക്കുവേി ചാക്യാരും സാധാരണക്കാർക്കു വേി പാണനും മലയനും പുള്ളുവനും പുള്ളുവത്തിയും പാരമ്പര്യമായി

ആലാപനപാരമ്പര്യം നിലനിർത്തി. ഇവർക്കുപുറമേ പ്രാദേശികമായി നിരവധി വ്യക്തികളും ആലാപനസമൂഹങ്ങളും വ്യത്യസ്തകാലങ്ങളിൽ കൃതികളുടെ വാങ്മയാവതരണം നിർവ്വഹിച്ചു. പാട്ടുപ്രസ്ഥാനത്തിൽപെട്ട കൃതികൾ പ്രായേണ വാങ്മയാവതരണരീതിക്ക് അനുയോജ്യമായ രചനാരീതിയാണ് സ്വീകരിച്ചത്. എന്നാൽ പ്രാചീനമണിപ്രവാളകൃതികൾ വാങ്മയാവതരണരീതി സ്വീകരിച്ചതിന് തെളിവുകളില്ല.

2.10 പാട്ടുകൃതികളും പ്രകടനപാരമ്പര്യവും

മലയാളത്തിലെ പ്രാചീനസാഹിത്യം പാട്ട്, മണിപ്രവാളം, നാടൻപാട്ടുകൾ എന്ന മൂന്ന് ധാരകളിലാണ് ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെട്ടത്. പാട്ട്, മണിപ്രവാളം എന്നിവ ഉള്ളടക്കത്തിലും അവതരണത്തിലും വ്യത്യസ്തത പുലർത്തുന്ന സാഹിത്യപ്രസ്ഥാനങ്ങളാണ്. അവയുടെ ആസ്വാദകസമൂഹവും വ്യത്യസ്തമാണ്. ദ്രാവിഡാക്ഷരങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ച് എതുക, മോന തുടങ്ങിയ ശബ്ദാലങ്കാരങ്ങളോടെ രചിക്കപ്പെടുന്ന കാവ്യങ്ങൾ പാട്ടുപ്രസ്ഥാനത്തിലും കേരളഭാഷയും വിഭക്ത്യന്തസംസ്കൃതപദങ്ങളും മണിയും പ്രവാളവുംപോലെ ഇടകലർത്തി, സഹൃദയഹൃദയാഹ്ലാദകമായി രചിക്കപ്പെടുന്നവ മണിപ്രവാളത്തിലും ഉൾപ്പെടുന്നു. പാട്ടുപ്രസ്ഥാനത്തിലു ൾപ്പെട്ട കൃതികൾ രചനയിൽ ദ്രാവിഡസാഹിത്യസൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തെയാണ് പിൻതുടരുന്നതെങ്കിലും ഉള്ളടക്കം ആര്യസംസ്കൃതിയിൽനിന്നാണ് കൈക്കൊിട്ടുള്ളത്. മണിപ്രവാളസാഹിത്യപ്രസ്ഥാനത്തിൽ ഉൾപ്പെട്ട കൃതികൾ സംസ്കൃത കാവ്യശാസ്ത്രത്തെ പിൻതുടർന്ന് വൃത്താലങ്കാരങ്ങൾ സ്വീകരിച്ചു. എന്നാൽ കേരളത്തിന്റെ ഭൂപ്രകൃതിയും കേരളീയസാമൂഹിക ജീവിതവുമാണ് അവ പ്രമേയമാക്കിയത്. കേരളത്തിന്റെ സാമൂഹികജീവിതം പാട്ടുസാഹിത്യത്തിന് വിഷയമായിട്ടില്ല എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഇരുസാഹിത്യ പ്രസ്ഥാനങ്ങളും ആര്യദ്രാവിഡസങ്കരത്തിന്റെ വ്യത്യസ്തരീതികളെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നു.

രചനാകാലം ഖണ്ഡിതമായി നിർണ്ണയിക്കാൻ സാധ്യമല്ലെങ്കിലും ആദിമകാലം മുതൽ അടിസ്ഥാനജനവർഗ്ഗങ്ങളുടെ ആത്മാവിഷ്ക്കാരങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന വേറിട്ട സാഹിത്യധാരയായി കാലാനുസൃതമായ പരിവർത്തനങ്ങളോടെ നാടൻപാട്ടുകൾ നിലനിൽക്കുന്നു.

പാട്ടുപ്രസ്ഥാനത്തിൽപ്പെട്ട കൃതികളും നാടൻപാട്ടുകളും സമൂഹത്തിന്റെ വ്യത്യസ്തതലങ്ങളിൽപെട്ട അനുവാചകർക്കിടയിൽ വാങ്മയപാരമ്പര്യത്തിലൂടെയാണ് നിലനിന്നത്. വർത്തമാനകാല സാമൂഹികജീവിതം ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നില്ല എന്ന പരിമിതി അതിജീവിച്ച് അവ ജനപ്രീതി നേടിയത് വാങ്മയാവതരണങ്ങളിലൂടെയാണ്. പ്രാചീന മണിപ്രവാളകാവ്യങ്ങൾ വാങ്മയരീതിയിൽ അവതരിപ്പിച്ചിരുന്നതായി സൂചനകളില്ല. പാട്ടുപ്രസ്ഥാനം ഗാനരീതിക്ക് മുൻതൂക്കമുള്ള ദ്രാവിഡവൃത്തങ്ങൾ സ്വീകരിച്ചതുമൂലം ആലാപനം സുഗമമായിത്തീർന്നു. നാടൻപാട്ടുകൾ സമീപകാലംവരെ വാങ്മയരൂപത്തിൽ മാത്രമാണ് നിലനിന്നത്.

2.10.1 രാമചരിതം

ഭാഷയിലെ ആദികാവ്യമായി അറിയപ്പെടുന്ന രാമചരിതം (13-ാം നൂറ്റാ) സമൂഹത്തിലെ 'ഊഴിയിൽ ചെറിയവരായ' (നിരക്ഷരരായ) സാധാരണക്കാർക്കുവേിയാണ് രചിക്കുന്നത് എന്ന ഗ്രന്ഥാരംഭത്തിൽത്തന്നെയുള്ള കവിയുടെ പ്രസ്താവന അതിന്റെ പാരായണപാരമ്പര്യത്തെക്കുറിച്ച് സൂചിപ്പിക്കുന്നു.

> "ഞാനമെങ്കൽ വിളയിച്ചു തെളിയിച്ചിനിയചൊല്-
> നായികേ പരവൈയിൽത്തിരൈകൾ നേരുടനുടൻ
> തേനുലാവിന പതങ്കൾ വന്തുതിഴ്ങ്ങി നിയത-
> ചേതയുൾത്തുടർന്തു തോൻറുംവണ്ണമിൻറു മുതലായ്
> ഊനമറ്റെഴുമിരാമചരിതത്തിലൊരുതെ-
> ല്ലൂഴിയിൽ ചെറിയവർക്കറിയുമാറുര ചെയ്വാൻ
> ഞാനുടക്കിനതിനേണനയനേ! നടമിടെൻ
> നാവിലിച്ചയൊടു വൈത്തടിയിണൈക്കമലതാർ!"[17]

സാധാരണക്കാരുടെ ഓർമ്മയിലും അവതരണത്തിലും നിലനിൽക്കാൻ കഴിയുന്ന തരത്തിലുള്ള ഭാഷയും അവതരണതന്ത്രങ്ങളുമാണ് രാമചരിതത്തിന്റെ രചനയിൽ കവി അനുവർത്തിക്കുന്നത്. കാവ്യരചനയിൽ സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ള എതുക, മോന എന്നീ ശബ്ദാർത്ഥങ്ങളും കലിവിരുത്തം, ആശിരിയവിരുത്തം, കട്ടളക്കലിത്തുറൈ തുടങ്ങിയ ആലാപനസാധ്യതയുള്ള ദ്രാവിഡവൃത്തങ്ങളും, ഗ്രന്ഥപ്രചാരണാർത്ഥം ഒടുവിൽ ചേർത്തിട്ടുള്ള ഫലശ്രുതിയും രാമചരിതത്തിന്റെ വാങ്മയാവതരണത്തിനും തദ്വാരാ പ്രചാരണത്തിനും സഹായകമാണ്. ഈ കൃതിയുടെ താളിയോലപ്പകർപ്പുകൾ കേരളത്തിലെ വിവിധസ്ഥലങ്ങളിൽനിന്ന് കണ്ടെത്തിയിട്ടുണ്ട്. വടക്കൻ കേരളത്തിലെ മണിയാണികൾ ഇത് വാങ്മയകവിതയായി ആലപിച്ചിരുന്നു[18] എന്ന നിരീക്ഷണം 'ഇരാമചരിതം' മലയാളികൾക്കിടയിൽ വ്യാപകമായി പാരായണം ചെയ്യപ്പെട്ടു എന്ന് വ്യക്തമാക്കുന്നു. വാങ്മയാവതരണങ്ങളിലൂടെ ആര്യസംസ്കൃതി വ്യാപിപ്പിക്കാനുള്ള ആദ്യപരിശ്രമം എന്ന നിലയിൽ രചിക്കപ്പെട്ട രാമചരിതം കേരളത്തിലെ ആര്യദ്രാവിഡ സാംസ്കാരിക സമന്വയത്തിന്റെ പ്രാരംഭദശയെക്കുറി ക്കുന്നു.

2.10.2 തിരുനിഴൽമാല

പാട്ടിന്റെ ലക്ഷണങ്ങൾ യോജിക്കുന്ന തിരുനിഴൽമാല (13-ാം നൂറ്റാ) തിരുവാറൻമുളയപ്പന്റെ മാഹാത്മ്യം വർണ്ണിക്കുന്നു. എഴുതപ്പെട്ട മലയാള കവിതയിലെ ആദ്യ ദലിത്സാന്നിധ്യം ഈ കൃതിയിൽ കാണാം. തിരുവാറൻമുള ക്ഷേത്രത്തിൽവച്ചുനടന്ന നിഴൽ എന്ന അനുഷ്ഠാനത്തിന്റെ വിവരണമാണ് കാവ്യപ്രമേയം. "മണിപ്രവാളത്തിൽ ഉള്ളതുപോലെ ജനകീയവിഷയങ്ങളും ശാസ്ത്രതത്ത്വങ്ങളും പാട്ടിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കാം എന്ന് ഈ കൃതി തെളിയിക്കുന്നു."[19]

"അഴികൂടം മുടിയിൽവീണിട്ടമിണ്ണ പുക്കീരിക്കും തേവെൻ
വഴിപാടും ചിലകുമെന്നി മനം കെട്ടിരിക്കും തേവെൻ

ഊരാളെർ തമ്മിൽതല്ലി ഊണില്ലാതിരിക്കും തേവെൻ
നീരാടും പീടത്തിൻമേൽ നിടുനിട നിൽക്കും തേവെൻ"[20]

സംസ്കൃതപദങ്ങൾ പരിമിതമായിമാത്രം ഉപയോഗിച്ച് രചിച്ചിട്ടുള്ള തിരുനിഴൽമാല എന്ന പാട്ടുകൃതി കേരളീയസാമൂഹിക ജീവിതത്തെ വിമർശ നാത്മകമായി ചിത്രീകരിക്കുന്നു. രചനയിൽ വാങ്മയാഖ്യാനരീതിയാണ് സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഇതിന്റെ ഇതിവൃത്തം പുരാണപുനരാഖ്യാനമോ ഭക്തി സംവർദ്ധകമോ അല്ല. കണ്ണൂർ ജില്ലയിലെ ചില തറവാടുക്ഷേത്രങ്ങളിൽ ഇക്കാലത്തും ഉച്ചബലിത്തെയ്യം കെട്ടുന്നതിനു മുന്നോടിയായുള്ള മന്ത്രവാദ പ്പാട്ടുകളിൽ തിരുനിഴൽമാല മലയാളീകരിച്ച ഭാഷയിൽ ആലപിക്കാറു്. കുടുംബാംഗങ്ങളെ ഈതിബാധകളിൽനിന്ന് രക്ഷിക്കുന്നതിനുവേി നടത്തുന്ന ചടങ്ങിൽ മലയൻമാരാണ് ഇത് ആലപിക്കുന്നത്.

2.10.3 രാമകഥപ്പാട്ട്

അയ്യിപ്പിള്ള ആശാന്റെ രാമകഥപ്പാട്ട് (14-ാം നൂറ്റാ) വാങ്മയാവ തരണത്തിന് ഉപയോഗിച്ചിരുന്ന പ്രമുഖ മലയാളകൃതിയാണ്. തിരുവനന്തപുരം പദ്മനാഭസ്വാമിക്ഷേത്രത്തിലെ ഉൽസവത്തോടനുബന്ധിച്ച് ചന്ദ്രവളയംകൊട്ടി സംഘഗാനമായി ഈ പാട്ടുകൃതി ശ്രോതാക്കൾക്കുമുന്നിൽ അവതരിപ്പിച്ചിരുന്ന തായി വിശ്വസിക്കപ്പെടുന്നു. മുൻപാട്ടുകാരൻ ആലപിക്കുന്ന വരികൾ പിൻപാട്ടു കാർ ഏറ്റുപാടുന്ന രീതിയാണ് അവതരണത്തിന് അവലംബിച്ചിരുന്നത്. ''രാമകഥപ്പാട്ടിന്റെ അരങ്ങ് നടത്തിയിരുന്നത് ഒക്ടോബർ - നവംബർ മാസങ്ങളിലെ ഉൽസവത്തോടനു ബന്ധിച്ചായിരുന്നു എന്നും ദിവസങ്ങളോളം നീുനിൽക്കുന്ന പ്രകടനമായിരുന്നു അതെന്നും കൊട്ടാരം രേഖകൾ വ്യക്തമാക്കുന്നു."[21] തെക്കൻതിരുവിതാംകൂറിലെ സാധാരണജനങ്ങളുടെ ഭാഷയിലാണ് എതുക, മോന, അന്താദിപ്രാസം എന്നീ ശബ്ദാലങ്കാരങ്ങളോടെ അയ്യിപ്പിള്ളആശാൻ കാവ്യരചന നിർവ്വഹിച്ചത്.

''മിന്നൊടു നാളിളന്തുവേന്തർ കാനകത്തിരിക്കെ
അന്നമിന്നാരക്കട്ട രാവണൻ തന്നെത്തേടെ

ഉന്നിനാർ വനങ്കൾതോറും ഉദയവൻകുലത്തുവേന്തൻ
തന്നുയിർ തമ്പിയോടും തപനസൂനരികു വന്താൻ.
വന്തു സത്യം മുകിത്താൻ 'ബാലിയെ കൊൽവേ'നെന്റും
'അന്ത മെൽസീതതന്നെ അറിന്തു നാൻ തരുവേ'നെന്റും
വന്തവർ കൈപിടിത്താർ മരുക്കുതൽ ഇതു കാണെന്റും
വേന്തനംഗദനും ചൊൽവാൻ 'വേറിതു നിനന്തു തേറായ്"[22]

2.10.4 കൃഷ്ണഗാഥ

വടക്കൻ കേരളത്തിലെ ഹിന്ദുഭവനങ്ങളിൽ ചിങ്ങമാസത്തിൽ വ്യാപകമായി ആലപിക്കപ്പെടുന്ന ചെറുശ്ശേരിയുടെ കൃഷ്ണഗാഥ (15-ാം നൂറ്റാ) ലളിതമായ കാവ്യഭാഷയിലാണ് രചിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. കൃഷ്ണഭക്തിയോടൊപ്പം ശൃംഗാരവും കലർത്തിയാണ് കൃതിയുടെ ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിച്ചിട്ടുള്ളത്. എങ്കിലും പാടിയവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ കൃഷ്ണഗാഥ ശ്രോതാക്കളിൽ ഭക്തിഭാവമാണ് ഉണർത്തുന്നത്. കേരളത്തിന്റെ തെക്കൻപ്രദേശങ്ങളിൽ വ്യാപകമായിരുന്ന രാമഭക്തിക്ക് സമാന്തരമായി വടക്കൻ പ്രദേശങ്ങളിൽ കൃഷ്ണഭക്തിയാണ് പ്രചരിച്ചത്. ആലാപനത്തിന് അനുയോജ്യമായ മഞ്ജരിവൃത്തം കാവ്യരചനയ്ക്ക് സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. ഗാഥ എന്ന പേര് ഈ കൃതി ആലാപനത്തിനുവേി രചിച്ചതാണെന്ന് വ്യക്തമാക്കുന്നു. താരാട്ടുപാട്ടിന്റെ ഈണത്തിൽ ഗ്രന്ഥം രചിക്കാൻ കോലത്തുരാജാവ് നിർദ്ദേശിച്ചു എന്ന ഐതിഹ്യവും കൃഷ്ണഗാഥയുടെ വാങ്മയസ്വഭാവത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. യാഗം ആദിയായ കർമ്മങ്ങൾക്ക് ആലപിച്ചിരുന്ന ഗാനങ്ങളെയാണ് ആദ്യകാലത്ത് ഗാഥ എന്ന് വിളിച്ചിരുന്നത്. പിന്നീട് മഞ്ജരിവൃത്തത്തിൽ രചിച്ച മലയാളഗാനങ്ങളെ ഗാഥ എന്ന് വിളിച്ചുതുടങ്ങി. ഗാനമാധുര്യം നിറഞ്ഞ മലയാളവൃത്തമായ 'മഞ്ജരി' പ്രശസ്തമായത് കൃഷ്ണഗാഥയിലൂടെയാണ്. ''ലാലസമായ ഗാനഭാവം നിറഞ്ഞതാണ് മഞ്ജരിവൃത്തം. ശാന്തിഭാവത്തിനും അനുസൃതമായ വൃത്തം''[23] എന്ന നിരീക്ഷണവും ഈ ഭാഷാവൃത്തത്തിന്റെ അവതരണ സാധ്യതകൾ ചൂിക്കാട്ടുന്നു.

ലളിതമായ ഭാഷയിലുള്ള നിരവധി വർണ്ണനകൾ നിറഞ്ഞ കൃഷ്ണഗാഥ ശ്രോതാക്കളുടെ മനസ്സിൽ നിരവധി വാങ്മയചിത്രങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നു.

കവി ഹേമന്തകാലത്തെ വർണ്ണിക്കുന്നു.

"ശീതത്തെത്തൂകുന്ന ഹേമന്തകാലമാം
ഭൂതത്തിൻ കോമരമെന്നപോലെ
ഭൂതലം തന്നിലെ മാലോകരെല്ലാരും
ചാലെ വിറച്ചുതുടങ്ങീതപ്പോൾ
ദന്തങ്ങളെക്കൊ താളം പിടിച്ചിട്ടു
സന്ധ്യയെ വന്ദിച്ചിതന്തണരും"[24]

ആവിഷ്ക്കരണവിഷയത്തെ അനുവാചകരിൽ എത്തിക്കാൻ പര്യാപ്തമായ രചനാതന്ത്രങ്ങൾ കൃഷ്ണഗാഥാകർത്താവ് കാവ്യരചനയിൽ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. ഗദ്യത്തോട് വളരെ അടുപ്പമുള്ള മഞ്ജരിവൃത്തം ആദ്യവസാനം ഉപയോഗിച്ചിട്ടും ഏകസ്വരതയുടെ മുഷിവറിയാതെ ഭക്തിയില്ലാത്തവർക്കുപോലും ഗാഥ വായിച്ചുതീർക്കാൻ കഴിയുന്നത് ആഖ്യാനകൗശലംകൊാണെന്ന നിരീക്ഷണം ശ്രദ്ധേയമാണ്.[25] ശ്രോതാക്കൾക്ക് ഏകതാനമായ ഈണത്തിലുള്ള ആലാപനത്തിന്റെ മടുപ്പ് ഒഴിവാക്കുന്നതിനും ഇത് സഹായകമാണ്.

2.10.5 കണ്ണശ്ശരാമായണം

വേദേതിഹാസങ്ങൾ സാമാന്യജനങ്ങൾക്ക് പ്രാപ്യമല്ലാതിരുന്നകാലത്ത് പാട്ടുപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ സമ്പ്രദായങ്ങൾ അനുവർത്തിച്ചുകൊും മണിപ്രവാള ഭാഷയുടെ സ്വാധീനം പ്രകടിപ്പിച്ചുകൊും നിരണത്ത് രാമപ്പണിക്കർ രചിച്ച കണ്ണശ്ശരാമായണം (14-ാം നൂറ്റാ) മന്ദപ്രജ്ഞൻമാർക്കുവേിയാണ് ഗ്രന്ഥരചന എന്ന് വ്യക്തമാക്കുന്നു.

"മന്ദപ്രജ്ഞൻമാർക്കറിവാനായ് മനുകുലതിലകനുടെ വൃത്താന്തമി-
തന്ധൻ ഞാൻ കേവലമെങ്കിലുമൊട്ടായപ്രകാരം ചൊൽക തുനിഞ്ഞേൻ"[26]

പാട്ടുപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ പിൽക്കാലവികസിതരൂപമായ മിശ്രഭാഷയിൽ രചിക്കപ്പെട്ട കണ്ണശ്ശരാമായണം വാല്മീകിരാമായണത്തിന്റെ സംക്ഷിപ്തീകരണം ആയിരുന്നെങ്കിലും, രാമായണകഥകൾക്ക് വിപുലമായ ആസ്വാദകവൃന്ദം ഉള്ള തെക്കൻതിരുവിതാംകൂറിൽപോലും വാങ്മയരൂപത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ചിരുന്നതായി തെളിവുകൾ ലഭ്യമല്ല. ''ഇരുളിൽപ്പെട്ട് ഞെരിഞ്ഞ് വികസിക്കാതെപോയ കാവ്യമാണ് കണ്ണശ്ശരാമായണം. അക്കാലത്തെ ബ്രാഹ്മണ്യം ആഗഹിക്കപ്പെട്ട കൃതിയുമായിരുന്നില്ല അത്.''[27] എന്ന നിരീക്ഷണം കണ്ണശ്ശരാമായണത്തിന് ബ്രാഹ്മണാധികാരത്തിന്റെ അംഗീകാരം ഉറവാതിരുന്നതുകൊാണ് ജനപ്രീതി ലഭിക്കാതെപോയത് എന്ന് സൂചിപ്പിക്കുന്നു. ഇത് ഒരു ഭക്തികാവ്യമോ വീരരസപ്രധാനമായ കാവ്യമോ അല്ല എന്നതും ജനകീയാവതരണസാധ്യത പരിമിതപ്പെടുത്തി. മന്ദപ്രജ്ഞൻമാർ എന്നതുകൊ് സമൂഹത്തിലെ സാധാരണക്കാരെയാണ് ഉദ്ദേശിക്കുന്നത്. അവരുടെ സാഹിതീയവും സാംസ്കാരികവുമായ അഭിരുചികൾക്കനുസരിച്ച് വാങ്മയരീതിയിൽ അവതരിപ്പിച്ച് ജനപ്രിയമാകാത്തതുമൂലം ആകാം മാധവപ്പണിക്കർ, ശങ്കരപ്പണിക്കർ, രാമപ്പണിക്കർ എന്നീ കവികൾ രചിച്ച കണ്ണശ്ശകൃതികൾ പ്രചാരലുപ്തമായത്.

2.11 മണിപ്രവാളകൃതികളുടെ വാങ്മയാവതരണം

പ്രാചീനമണിപ്രവാളകൃതികൾ ജനകീയമായി പാരായണം ചെയ്യപ്പെട്ടു എന്നതിന് തെളിവുകൾ ലഭ്യമല്ല. വൈശികതന്ത്രം, ഉണ്ണിയച്ചീചരിതം, ഉണ്ണിയാടീചരിതം, ഉണ്ണിച്ചിരുതേവീചരിതം, ഉണ്ണുനീലിസന്ദേശം, കോകസന്ദേശം, ചന്ദ്രോത്സവം, പദ്യരത്നം തുടങ്ങിയ പ്രാചീനമണിപ്രവാളകൃതികളിലെ പ്രമേയങ്ങളിൽ കാണപ്പെടുന്ന കാമാതുരത ത്രൈവർണ്ണികരുടെ സ്വേച്ഛാപരമായ സാമൂഹിക ജീവിതാന്തരീക്ഷം ചിത്രീകരിക്കുന്നു. ലിഖിതഭാഷയിലുള്ള പ്രാവീണ്യം സവർണ്ണർക്ക് മാത്രമായിരുന്നതുകൊ്

പാണ്ഡിത്യവും കവിത്വവും നിറഞ്ഞ രചനാരീതി പുലർത്തുന്ന ഈ കൃതികൾ സമൂഹത്തിലെ അഭിജാതവർഗ്ഗത്തിന്റെ സ്വകാര്യയിടങ്ങളിലെ വായനക്കുവേി രചിക്കപ്പെട്ടവയാണ് എന്ന നിഗമനം പ്രസക്തമാണ്.

എന്നാൽ മധ്യകാലചമ്പുക്കളിലെ താളാത്മകമായ ഗദ്യം കൂത്തിലും പാഠകത്തിലും അരങ്ങവതരണത്തിന്റെ ഭാഗമായി ചൊല്ലിയവതരിപ്പിച്ചിരുന്നതായി വിശ്വസിക്കപ്പെടുന്നു. അന്വയിച്ചുമാത്രം അർത്ഥവ്യക്തി കൈവരുന്ന മണിപ്രവാള കവിതയുടെ രീതിയിൽനിന്ന് തികച്ചും വ്യത്യാസപ്പെട്ട രചനാരീതിയാണിത്. ഋജുവായ ആഖ്യാനമാണ് ചമ്പൂഗദ്യത്തിലുള്ളത്. അത് രംഗവേദിയിലെ അവതരണം ലക്ഷ്യമാക്കി രചിച്ചിട്ടുള്ളതാണ്. വേദിയിൽ നിൽക്കുന്ന ഒരാൾ സദസ്സിലിരിക്കുന്ന ഒരാളെ അഭിസംബോധനചെയ്തുകൊ് ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നതായാണ് ഭാഷാനൈഷധംചമ്പുവിന്റെ തുടക്കം.

> "വിദ്യാസാരസ്യരാശേ, സഭയിലിഹ ഭവന്തം സഖേ കനേരം
> ചിത്തേ പോന്നിങ്ങുദിച്ചു പുതിയൊരു പരമാനന്ദ പീയൂഷധാരാ
> ഹസ്തേകൃത്യാമഴകുടയ വിദർഭക്ഷമാപാലപുത്രീം അത്യാന-
> ന്ദേനമേവുന്നളവു നളമഹീനായകനെന്ന പോലെ"[28]

ഭാഷാവൃത്തങ്ങളിൽ രചിച്ച മണിപ്രവാളഗദ്യഭാഷയുടെ അവതരണം കേരളത്തിലെ സാംസ്കാരിക സമന്വയത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലം ഒരുക്കുന്നതിൽ സുപ്രധാന പങ്ക് വഹിച്ചു.

2.11.1 മണിപ്രവാളഗദ്യവും അരങ്ങ് അവതരണവും

മലയാളത്തിലെ ഗദ്യരചനകൾ മൂന്ന് തരത്തിലാണ് രൂപീകരിക്കപ്പെട്ടത്

1 തമിഴ് ഭാഷാസ്വാധീനത്തിൽ
2 സംസ്കൃത ഭാഷാസ്വാധീനത്തിൽ
3 ഇംഗ്ലീഷ് ഭാഷാസ്വാധീനത്തിൽ

മലയാളഭാഷയുടെ രൂപീകരണഘട്ടത്തിൽ രചിക്കപ്പെട്ട ഗദ്യഭാഷയിലുള്ള ശിലാശാസനങ്ങൾ, താമ്രശാസനങ്ങൾ, ഗ്രന്ഥവരികൾ എന്നിവയിൽ ചെന്തമിഴ് ഭാഷാസ്വാധീനം പ്രകടമാണ്. പൗരജനങ്ങൾക്കുള്ള ഔദ്യോഗിക

മായ അറിയിപ്പുകൾ ആയിരുന്നതുകൊ് അവയുടെ രംഗാവതരണം അപ്രസക്തമാണ്. ഇംഗ്ലീഷ് ഭാഷാസാഹിത്യസ്വാധീനത്തിൽ വികാസം പ്രാപിച്ച മലയാളത്തിലെ ആധുനിക ഗദ്യസാഹിത്യം സ്വകാര്യവായന യിലൂടെയാണ് ആസ്വദിക്കപ്പെട്ടത്.

ഗദ്യവും പദ്യവും ഇടകലർത്തി ദ്രാവിഡവൃത്തനിബദ്ധമായി താളാനുസൃതമായി ചൊല്ലിയവതരിപ്പിക്കാൻ കഴിയുന്ന തരത്തിൽ എഴുതപ്പെട്ട മധ്യകാലചമ്പുക്കളിലെ ഗദ്യം ചാക്യാന്മാർകൂത്തിലും, നമ്പ്യാൻമാർ പാഠകത്തിലും രംഗാവതരണത്തിന് ഉപയോഗിച്ചിരുന്നതായി കരുതപ്പെടുന്നു. കഥാവിവരണത്തിനും വർണ്ണനകൾക്കും അനുയോജ്യമായ വിധത്തിലാണ് താളാത്മകമായ ഗദ്യം രചിച്ചിട്ടുള്ളത്.

> "അസ്തഗിരീശ്വരമസ്തകസീമനി ഭാസ്കരഭഗവാൻ മറയും നേരം -
> ഗതവതി സവിതരി ഗുഹകളിൽനിന്നിത്തിമിരകരീശ്വരരിളകും നേരം
> ദിക്ഷുവിദിക്ഷു ച ദുഷ്ക്കരമായതരക്ഷുഗണങ്ങൾ തിമിർക്കും നേരം-
> കാട്ടിൻനടുവിൽ കാട്ടാളാവലി കൂട്ടംകൂടിപ്പാടുന്നേരം
> മല്ലീവല്ലീഹുല്ലാവലിരിഹ മെല്ലേ മെല്ലേ വിരിയുന്നേരം
> പക്ഷികൾ വൃക്ഷാവലിയിലടങ്ങിയിണങ്ങി മയങ്ങിയുറങ്ങും നേരം
> കാമുകപടലികൾ കാമിനിമാർ തൻ കോമളമുലകളിലണയും നേരം
> ക്രോഷ്ടൂണാംതതി കാട്ടിൻ നടുവേ കൂട്ടംകൂടിക്കരയുന്നേരം
> മയിലുകൾ പീലികൾ ചാലെവിരിച്ചന്യത്തവുമാടിയടങ്ങുന്നേരം
> ഞെടുഞെടെയുടനുടനടവികൾ തോറും കടുവകൾ
> കടുതരമലറുന്നേരം"[29]

ഗദ്യകൃതികൾ അനുവാചകർ സ്വകാര്യപാരായണത്തിലൂടെ ആസ്വദിക്കുക എന്ന കീഴ്വഴക്കത്തിൽനിന്ന് വേറിട്ട അവതരണ - ആസ്വാദനസമ്പ്രദായം മധ്യകാല കേരളത്തിൽ നിലനിന്നിരുന്നു എന്ന് ഈ ഉദാഹരണം സൂചിപ്പിക്കുന്നു. ത്രൈവർണ്ണികരായ ആസ്വാദകസമൂഹത്തെ മുൻനിർത്തിയാണ് ചാക്യാർകൂത്തും പാഠകവും സവിശേഷമായ വാചികാഖ്യാനസമ്പ്രദായം വളർത്തിയെടുത്തത്. ക്ഷേത്രകലകളായിരുന്നതു കൊ് സാധാരണജനസമൂഹത്തിന്റെ നിത്യവ്യവഹാരങ്ങളുമായി ഈ

ഗദ്യാഖ്യാനരീതി ബന്ധപ്പെട്ടിരുന്നില്ല. എന്നാൽ ആര്യവൽക്കരണത്തിന്റെ ഭാഗമായി ഇതിഹാസപാരമ്പര്യത്തെ സമൂഹത്തിന്റെ വ്യത്യസ്തതലങ്ങളി ലുള്ള ജനങ്ങൾക്ക് പകർന്നുനൽകുന്നതിന് ഈ ഗദ്യാഖ്യാനങ്ങൾ ഉപകരിച്ചു.

2.12 നാടൻപാട്ടുകൾ

ഏതു ഭാഷയിലും സാഹിത്യത്തിന്റെ ചരിത്രം ആരംഭിക്കുന്നത് നാടൻപാട്ടുകളിൽനിന്നാണ്. സമൂഹത്തിലെ അടിസ്ഥാനജനവർഗ്ഗങ്ങളുടെ ആത്മാവിഷ്ക്കാരം നാടൻപാട്ടുകളിലൂടെയാണ് സാധിച്ചത്. സമീപകാലംവരെ സമ്പൂർണ്ണമായും വാമൊഴിവഴക്കത്തിൽ മാത്രമാണ് അവ നിലനിന്നത്. ലിഖിതരൂപത്തിലുള്ള സാഹിത്യത്തിൽ കടന്നുവരാനിടയില്ലാത്ത പ്രാദേശികസ്വത്വാവിഷ്ക്കാരങ്ങൾ സംസാരഭാഷയോട് സാദൃശ്യമുള്ള ഗാനഭാഷയിൽ നാടൻപാട്ടുകളായി ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെടുന്നു. ജനനംമുതൽ മരണംവരെയുള്ള ജീവിതത്തിന്റെ സമഗ്രഭാവങ്ങളും നാടൻപാട്ടുകളിൽ ആവിഷ്ക്കരിച്ചിട്ടു്. വാങ്മയാവതരണ രൂപത്തിൽ കൈമാറിവന്നതുകൊ് നാടോടിപ്പാട്ടുകളുടെ കൃത്യമായ കാലഗണന അസാധ്യമാണ്.

കേരളത്തിലെ നാടൻപാട്ടുകളെ അവ വ്യാപരിക്കപ്പെട്ട പ്രദേശത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ വടക്കൻപാട്ടുകൾ, തെക്കൻപാട്ടുകൾ എന്ന് പൊതുവേ വിഭജിക്കാം. കേരളത്തിലെ മിക്ക ജാതിസമൂഹങ്ങൾക്കും സ്വന്തമായ ഗാനസമ്പത്തു്. നാടൻപാട്ടുകളെ അവ ആലപിക്കുന്ന സമുദായങ്ങളെ അധികരിച്ച് പുലയർപാട്ട്, പാണപ്പാട്ട്, പുള്ളുവൻപാട്ട്, മണ്ണാർപാട്ട്, ബ്രാഹ്മണിപ്പാട്ട്, മാപ്പിളപ്പാട്ട് എന്നിങ്ങനെയും വിഭജിക്കാം. മുസ്ലിം, ക്രൈസ്തവ, ജൂതമതവിഭാഗങ്ങൾക്കും വാമൊഴിഗാനപാരമ്പര്യം ഉ്. അനുഷ്ഠാന ഗാനങ്ങൾ എന്ന ഗണത്തിൽ തോറ്റംപാട്ടുകൾ, സർപ്പപ്പാട്ടുകൾ, തീയാട്ടുപാട്ടുകൾ, തെയ്യംപാടിപ്പാട്ടുകൾ, അയ്യപ്പൻപാട്ട്, കളമ്പാട്ടുകൾ, കുറുന്തിനിപ്പാട്ട്, ഗന്ധർവ്വൻപാട്ട്, കുത്തിയോട്ടപ്പാട്ട്, ഐവർകളിപ്പാട്ട്,

മന്ത്രവാദപ്പാട്ട് തുടങ്ങിയ പാട്ടുകൾ ഉൾപ്പെടുന്നു. കളികൾക്കും വിനോദത്തിനും വേയുള്ള നാടൻപാട്ടുകൾ വിനോദഗാനങ്ങൾ എന്ന വിഭാഗത്തിലും വിവാഹത്തോടനുബന്ധിച്ച് പാടുന്ന പാട്ടുകൾ കല്യാണപ്പാട്ടുകൾ എന്ന വിഭാഗത്തിലും അദ്ധ്വാനഭാരം ലഘൂകരിക്കുന്നതിനുവേി ആലപിക്കുന്ന ഗാനങ്ങൾ പണിപ്പാട്ടുകൾ എന്ന വിഭാഗത്തിലും കാർഷിക വൃത്തിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട പാട്ടുകൾ കൃഷിപ്പാട്ടുകൾ എന്ന വിഭാഗത്തിലും ഉൾപ്പെടുത്തുന്നു. എല്ലാ വിഭാഗം നാടൻപാട്ടുകളും വാങ്മയരീതിയിലാണ് അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. അവ ആലാപനത്തിന് ഉപയോഗിക്കുന്ന സാഹിത്യം മലയാളത്തിലെ വാങ്മയസാഹിത്യത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്.

2.12.1 വടക്കൻപാട്ടുകൾ

പദ്യത്തിലുള്ള ചെറുകഥ എന്ന് അറിയപ്പെടുന്ന കഥാഗാനങ്ങൾ (ballad) നാടൻപാട്ടുകളിലെ പ്രത്യേകവിഭാഗമായി പരിഗണിക്കുന്നു. വടക്കൻ പാട്ടുകളിലും തെക്കൻപാട്ടുകളിലും കഥാഗാനങ്ങൾ ഉ്. ഉത്തരകേരളത്തിലെ കടത്തനാട്ടിലും സമീപപ്രദേശങ്ങളിലും ജീവിച്ചിരുന്ന വീരപുരുഷന്മാരുടെ കഥയാണ് വടക്കൻപാട്ടുകളിലെ പ്രതിപാദ്യം. ആയോധനപ്രധാനമായ ജീവിതചിത്രീകരണം ഈ ഗാനങ്ങളുടെ പ്രത്യേകതയാണ്. നാടോടിത്തമുള്ള ഭാഷ, ഋജുവായ ആഖ്യാനം, ഗാനാത്മകത എന്നിവ വടക്കൻപാട്ടുകളുടെ പ്രത്യേകതയാണ്.

> “ഈവകപ്പെണ്ണുങ്ങൾ ഭൂമീലുോ?
> മാനത്തൂന്നെങ്ങാനും പൊട്ടിവീണോ?
> ഭൂമീന്നു തനിയേ മുളച്ചുവന്നോ?
> എന്തുനിറമെന്നു ചൊല്ലൂ ഞാൻ
> കുന്നത്തു കൊന്നയും പൂത്തപോലെ
> ഇളമാവിൻ തയ്യും തളിർത്തപോലെ
> കുരുത്തോലയായതിൻ വർണ്ണം പോലെ
> കുന്നിക്കുരുവിന്റെ നിറവും പോലെ
> വയനാടൻ മഞ്ഞൾ മുറിച്ചപോലെ”[30]

ഉത്തരകേരളത്തിലെ പുരുഷൻമാരും സ്ത്രീകളും വിവിധ നിത്യജീവിത സന്ദർഭങ്ങളിൽ വടക്കൻപാട്ടുകൾ ആലപിച്ചിരുന്നതായി രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടു്. "ഈ പാട്ടുകൾ പാടിയും കൈകൊട്ടിക്കൊുമുള്ള പുരുഷൻമാരുടെ തച്ചോളിക്കളിയും ഒരു ഘട്ടത്തിൽ നിലനിന്നിരുന്നു. കൃഷിപ്പണിയിൽ വ്യാപരിക്കുമ്പോൾ സ്ത്രീകൾ ഒരു പാട്ടിന്റെ രുവരികളും, മറ്റുള്ളവർ മറ്റ് രുവരികളും പിന്നീട് ഇതിന്റെ ആവർത്തനവും ആലാപനത്തോടെ ആവർത്തിക്കുന്നു."[31] വടക്കേ മലബാറിൽ മാത്രമല്ല തെക്കേമലബാറിലും സ്ത്രീകൾ ജോലിയുടെ ആയാസം കുറയ്ക്കാൻ ഈ ഗാനങ്ങൾ ആലപിച്ചിരുന്നതായി എം.ടി.വാസുദേവൻനായർ രേഖപ്പെടുത്തുന്നു.[32]

വടക്കൻപാട്ടുകഥകളെ അധികരിച്ച് മലയാളത്തിൽ നിരവധി സിനിമകൾ നിർമ്മിച്ചിട്ടു്. പിന്നണിഗാനങ്ങളിൽ വടക്കൻപാട്ടിലെ വരികൾ ഉദ്ധരിച്ചിട്ടു് . ഈ വസ്തുതകൾ വടക്കൻപാട്ടിന്റെ ജനപ്രിയത സൂചിപ്പിക്കുന്നു.

2.12.2 തെക്കൻപാട്ടുകൾ

തെക്കൻപാട്ടുകളെ വായനപ്പാട്ടുകൾ, ശാസ്ത്രപ്പാട്ടുകൾ, കേൾവിപ്പാട്ടുകൾ എന്ന് മൂന്നായി വിഭജിക്കുന്നു. അനുഷ്ഠാനപരമായ പാട്ടുകളെ വായനപ്പാട്ടുകൾ എന്നും ശാസ്ത്രസംബന്ധിയായ പാട്ടുകളെ ശാസ്ത്രപ്പാട്ടുകൾ എന്നും ദൃശ്യകലയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടവയെ കേൾവിപ്പാട്ട് എന്നും വിളിക്കുന്നു. മണ്ഡലകാലങ്ങളിൽ തിരുവിതാംകൂറിലെ സ്വകാര്യക്ഷേത്രങ്ങളിലാണ് വായനപ്പാട്ട് അരങ്ങേറുന്നത്. കണിയാൻകൂത്ത്, വില്ലടിച്ചാൻപാട്ട് എന്നീ കലാരൂപങ്ങളുടെ അവതരണവേളയിൽ പാടുന്നതിന് തെക്കൻപാട്ടുകൾ ഉപയോഗിച്ചുവരുന്നു. അമ്പലങ്ങളിലെ മുഖ്യദേവതയെക്കുറിച്ചുള്ള പാട്ടുകളാണ് കണിയാൻകൂത്തിൽ ആദ്യം ആലപിക്കുന്നത്. ഇതിന് തോറ്റം എന്നാണ് പേര്. പിന്നീട് പൊന്നിറത്താൾ, നീലികഥ, പൊന്നരുവിക്കഥ എന്നീ തെക്കൻകഥപ്പാട്ടുകൾ പാടുന്നു. വില്ലടിച്ചാൻപാട്ട് എന്ന കലാവതരണത്തിന്റെ

അകമ്പടിയായി തെക്കൻപാട്ടുകൾ ആലപിക്കുന്നു. "നാടകീയത നിറഞ്ഞ തെക്കൻപാട്ടുകളാണ് വില്ലടിപ്പാട്ടിന് ഉപയോഗിക്കുന്നത്"[33] ഗാനം ആലപിക്കുന്ന പുലവൻമാർ സന്ദർഭാനുസൃതമായി ഈണം മാറ്റി ആലപിച്ച് വ്യത്യസ്തരസങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

2.13 രാമായണപാരായണം

കർക്കിടകമാസത്തിൽ കേരളത്തിലെ ഹിന്ദുഭവനങ്ങളിൽ എഴുത്തച്ഛൻ രചിച്ച അദ്ധ്യാത്മരാമായണം കിളിപ്പാട്ട് വിളക്കുവച്ച് വായിക്കുന്ന രീതി ഇപ്പോൾ പ്രചാരത്തിലു്. ഈ രീതി എന്നുമുതലാണ് ആരംഭിച്ചത് എന്ന് വ്യക്തമല്ല. ഭക്തർ കർക്കിടകമാസം രാമായണമാസമായി ആചരിക്കുന്നു. ശ്രീരാമൻ, ഭരതൻ, ലക്ഷ്മണൻ, ശത്രുഘ്നൻ എന്നീ പ്രതിഷ്ഠകൾ ഉള്ള ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ ഒരേദിവസം സന്ധ്യക്കുമുമ്പ് ദർശനം നടത്തുന്ന നാലമ്പലദർശനതീർത്ഥയാത്ര സമീപകാലത്ത് നിലവിൽവന്ന ഒരു ചടങ്ങാണ്. ഇതിന്റെ ഭാഗമായി ക്ഷേത്രങ്ങളിലും അദ്ധ്യാത്മരാമായണം കിളിപ്പാട്ട് പാരായണം ചെയ്യുന്നു. ആചാരബദ്ധമായ പാരായണം തുഞ്ചത്തെഴുത്തച്ഛൻ രചിച്ച കാവ്യഗ്രന്ഥത്തിന് ഭക്തർക്കിടയിൽ ആധ്യാത്മികപരിവേഷം ലഭ്യമാക്കുന്നു. കാകളി, കളകാഞ്ചി, കേക, അന്നനട തുടങ്ങിയ ആലാപനസാധ്യതയുള്ള വൃത്തങ്ങളാണ് എഴുത്തച്ഛൻ കാവ്യരചനയ്ക്ക് ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ളത്.

പാട്ട്, മണിപ്രവാളം എന്നീ സാഹിത്യപ്രസ്ഥാനങ്ങളെ സംയോജിപ്പിച്ച് പുതിയ കാവ്യഭാഷ സൃഷ്ടിച്ച എഴുത്തച്ഛന് മഹാകവി വള്ളത്തോൾ 'പുതുമല യാൺമതൻ മഹേശ്വരൻ' എന്ന വിശേഷണം നൽകി.[34] 'നമുക്കെഴുത്തച്ഛ നെടുത്ത ഭാഷാക്രമക്കണക്കേ ശരണം' എന്ന കൊടുങ്ങല്ലൂർ കുഞ്ഞിക്കുട്ടൻ തമ്പുരാന്റെ വിലയിരുത്തലും പിൻതലമുറയിലെ കവികൾക്ക് അദ്ദേഹത്തിന്റെ നവീനമായ കാവ്യഭാഷ സ്വീകാര്യമായിരുന്നു എന്ന് വ്യക്തമാക്കുന്നു.

പാട്ടുപ്രസ്ഥാനത്തിൽപെട്ട കൃതികളുടെ ആലാപനസാധ്യതയും മണിപ്രവാളകൃതികളുടെ സംസ്കൃതാധികൃമുള്ള പദസഞ്ചയവും എഴുത്തച്ഛന്റെ രാമായണരചനയിൽ സംയോജിപ്പിച്ചതുവഴി മലയാളകാവ്യഭാഷയുടെ ആഭ്യന്തരബാഹ്യശിൽപങ്ങൾക്ക് ദാർഢ്യവും ഗഹനതയും മാനകീകരണവും സാധ്യമായി.

സവർണ്ണജാതിയിൽപെട്ട ന്യൂനപക്ഷത്തിന്റെ സ്വേച്ഛാധികാരവും ഇതര മതങ്ങളെ സംബന്ധിച്ച് അസഹിഷ്ണുക്കളായിരുന്ന പോർച്ചുഗീസുകാരുടെ സൈനികമേൽക്കോയ്മയും കേരളീയസാമൂഹികജീവിതത്തെ ദുസ്സഹമാക്കിയ സാമൂഹികസാഹചര്യത്തിലാണ് എഴുത്തച്ഛൻ കാവ്യരചന നിർവ്വഹിച്ചത്. സാമാന്യജനങ്ങൾക്ക് ദേവദർശനം പോലും നിഷേധിച്ച ബ്രാഹ്മണമേധാവിത്വത്തിന്റെ സമ്മർദ്ദത്തിൽനിന്ന് രക്ഷനേടുന്നതിന് അവർണ്ണജനവിഭാഗങ്ങൾ നിർബ്ബന്ധിതരായി. ഈ സാമുഹികപരിതസ്ഥിതിയിൽ സംസ്കൃതജ്ഞാനമില്ലാത്ത സാധാരണക്കാരെ ഭക്തിവഴി സംയോജിപ്പിച്ചു നിർത്താനുള്ള ശ്രമമായി എഴുത്തച്ഛന്റെ അദ്ധ്യാത്മരാമായണത്തെ വിലയിരുത്തുന്നു.

> “ഭോഗങ്ങളെല്ലാം ക്ഷണപ്രഭാചഞ്ചലം
> വേഗേനനഷ്ടമാമായുസ്സുമോർക്ക നീ
> വഹ്നിസന്തപ്തലോഹസ്ഥാംബിന്ദുനാ
> സന്നിഭം മർത്ത്യജൻമം ക്ഷണഭംഗുരം
> ചക്ഷുശ്രവണഗളസ്ഥമാം ദർദ്ദുരം
> ഭക്ഷണത്തിന്നപേക്ഷിക്കുന്നതുപോലെ
> കാലാഹിനാ പരിഗ്രസ്തമാം ലോകവു
> മാലോലചേതസാ ഭോഗങ്ങൾ തേടുന്നു.”[35]

ഈണത്തിലുള്ള പാരായണത്തിന് അനുയോജ്യമായ കാവ്യഭാഷയിലൂടെയാണ് ഭക്തിഭാവം എഴുത്തച്ഛൻ ജനമനസ്സിൽ എത്തിച്ചത്. ആലാപനസാധ്യതയുള്ള ദ്രാവിഡവൃത്തങ്ങൾ അദ്ദേഹം കാവ്യരചനക്ക് സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നു.

2.14. ഭക്തിപ്രചാരണത്തിന് ജ്ഞാനപ്പാന

പൂന്താനം നമ്പൂതിരി രചിച്ച ജ്ഞാനപ്പാന മലയാളത്തിലെ ഭക്തിപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ദ്വിതീയഘട്ടത്തെ കുറിക്കുന്നു. ഭക്തിരസപ്രധാനമാണ് ജ്ഞാനപ്പാന. ആലാപനത്തിന് അനുയോജ്യമായ സരളമായ മലയാള ഭാഷയിലാണ് അദ്ദേഹം കാവ്യരചന നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഗഹനമായ വേദാന്തതത്ത്വങ്ങൾ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നതിന് മലയാളഭാഷ അനുയോജ്യമാണ് എന്ന കവിയുടെ ജനകീയനിലപാടും ഇതിലൂടെ സൂചിതമാണ്. ജീവിതത്തിന്റെ സ്ഥായിഭാവം ശോകമാണ് എന്ന കാഴ്ചപ്പാട് പുലർത്തുന്നുങ്കിലും പൂന്താനത്തിന്റെ കവിത ജീവിതനിഷേധിയല്ല. തന്മൂലം ജ്ഞാനപ്പാന പുലർകാലത്ത് ക്ഷേത്രങ്ങളിലെ ഉച്ചഭാഷിണിയിലൂടെ കേൾപ്പിക്കുന്ന രീതി വ്യാപകമാണ്.

ജ്ഞാനപ്പാന മികച്ച ഭക്തികാവ്യം എന്ന പ്രശസ്തിനേടിയത് പിന്നണി ഗായിക പി. ലീലയുടെ ഭക്തിഗാനരൂപത്തിലുള്ള ആലാപനത്തിലൂടെയാണ്. റേഡിയോ, ടെലിവിഷൻ തുടങ്ങിയ ഇലക്ട്രോണിക് മാധ്യമങ്ങളിലെ പ്രഭാതവേളയിലെ ഭക്തിഗാനപരിപാടികളിൽ ജ്ഞാനപ്പാനയിലെ ഭാഗങ്ങളും ഉൾപ്പെടുത്തുന്നത് ഗാനം എന്നനിലയിലുള്ള അതിന്റെ പൊതുസ്വീകാര്യതയെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു.

ജ്ഞാനപ്പാന വീടുകളിൽ നിത്യപാരായണത്തിന് ഉപയോഗിച്ചിരുന്നതായി തെളിവുകൾ ലഭ്യമല്ല. എന്നാൽ അദ്ദേഹം രചിച്ച ഘനസംഘം എന്ന കാവ്യം തിരുമാന്ധാംകുന്ന് ക്ഷേത്രത്തിൽ ആലപിച്ചിരുന്നതായി പറയപ്പെടുന്നു. അതേ ഈണത്തിലാണ് പിന്നീട് പന്തളം കെ.പി. രചിച്ച അഖിലാണ്ഡമണ്ഡലം എന്നാരംഭിക്കുന്ന പ്രാർത്ഥനാഗാനവും ചങ്ങമ്പുഴയുടെ കാവ്യനർത്തകി എന്ന കവിതയും ആലപിക്കപ്പെട്ടത്. കാവ്യാലാപനത്തിന്റെ ഈണം ഇതരഗാനങ്ങൾക്ക് മാതൃകയായതിന്റെ ഉദാഹരണമാണ് ഇത്.

2.15 പ്രകടനകലാസാഹിത്യം

കഥകളി, ഓട്ടൻതുള്ളൽ തുടങ്ങിയ പ്രകടനകലകൾക്കുവേി രചിക്കപ്പെടുന്ന സാഹിത്യകൃതികൾക്ക് പാരായണത്തിലൂടെ ലഭിക്കുന്ന ആസ്വാദനം സമ്പൂർണ്ണമല്ല. പ്രകടനകലാസാഹിത്യം അരങ്ങിലെ അവതരണവേളയിലാണ് രചയിതാവ് വിഭാവനചെയ്ത സൗന്ദര്യാനുഭവത്തെ പൂർണ്ണമായി ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നത്. രംഗാവതരണവേളയിൽ ആലപിക്കുമ്പോൾ സ്വീകരിക്കേ രാഗം, താളം എന്നിവ സംബന്ധിച്ച നിർദ്ദേശങ്ങൾ പോലും ഉൾപ്പെടുത്തിയാണ് ആട്ടക്കഥയും തുള്ളൽപ്പാട്ടും രചിക്കുന്നത്. സാത്വിക, ആംഗിക, വാചിക, ആഹാര്യാഭിനയങ്ങളിലൂടെ രചിതപാഠം രംഗപ്രകടനമായിത്തീരുന്നു. ഈണം, താളം, അഭിനയം തുടങ്ങിയ കലാവതരണമേഖലകളിലും അവഗാഹം നേടിക്കൊാണ് പ്രകടനകലകൾക്കുവേിയുള്ള സാഹിത്യരചന നിർവ്വഹിക്കുന്നത്.

കഥകളിയുടെ സാഹിത്യരൂപമാണ് ആട്ടക്കഥ. അത് രംഗവേദിയിൽ അഭി നയിച്ചുകാണിക്കലാണ് കഥകളി. "ഭരതമുനി നാട്യശാസ്ത്രത്തിൽ ദൃശ്യകലകളെ നാട്യം, നൃത്യം, നൃത്തം എന്ന് മൂന്നായി തരംതിരിക്കുന്നു. വാക്യാർത്ഥാഭിനയാത്മകവും രസാശ്രയവുമാണ് നാട്യം. പദാർത്ഥാഭിനയ പ്രധാനവും ഭാവാശ്രയവുമാണ് നൃത്യം. താളലയാത്മകമായ അംഗവിക്ഷേപമാണ് നൃത്തം. കഥകളി നൃത്യവിഭാഗത്തിൽ പെടുന്നു."[36] കഥകളി ചതുർവ്വിധാഭിനയങ്ങളോടെ അരങ്ങേറുന്ന കലാപ്രകടനമാണ്. വാചികമായി രംഗത്ത് ആലപിക്കപ്പെടുന്ന ആട്ടക്കഥാസാഹിത്യം അതിൽ ഒരു ഘടകം മാത്രമാണ്.

രാമകഥ എട്ടുദിവസംകൊ് അവതരിപ്പിക്കുന്ന രാമനാട്ടം പരിഷ്ക്കരിച്ചാണ് കൊട്ടാരക്കരത്തമ്പുരാൻ കഥകളി രൂപപ്പെടുത്തിയത്. കൊട്ടാരക്കരത്തമ്പുരാൻ, കോട്ടയം തമ്പുരാൻ, കാർത്തികതിരുനാൾ രാജാവ്,

ഇരയിമ്മൻ തമ്പി എന്നിവരാണ് പ്രമുഖ ആട്ടക്കഥാരചയിതാക്കൾ. ഇവരുടെ രചനകൾ കഥകളി എന്ന ദൃശ്യകലയുടെ അവതരണപരമായ ചിട്ടകൾക്കാണ് പ്രാമുഖ്യം നൽകിയിട്ടുള്ളത്. എന്നാൽ ഉണ്ണായിവാര്യർ രചിച്ച നളചരിതം ആട്ടക്കഥ സാഹിതീയമൂല്യവും അഭിനയസാധ്യതയും ഒത്തുചേർന്ന രചനയാണ്. "മലയാളഭാഷയിലുായിട്ടുള്ള സ്വതന്ത്രകൃതികളിൽവച്ച് ഏതുകൊും സമുൽകൃഷ്ടപദവിതന്നെയായാണ് നളചരിതം അലങ്കരിക്കുന്നത്"[37] ഇക്കാരണത്താൽ നളചരിതം ആട്ടക്കഥ കഥകളിപ്രസ്ഥാനത്തിലും ആട്ടക്കഥാസാഹിത്യത്തിലും വേറിട്ടുനിൽക്കുന്നു. നളചരിതത്തിനുമുമ്പ് ആട്ടക്കഥകളിൽ വ്യക്തിത്വമുള്ള കഥാപാത്രങ്ങൾ താരതമ്യേന കുറവായിരുന്നു. രംഗപ്രയോഗത്തിന്റെ മികവിലാണ് ഇതര രചയിതാക്കൾ ശ്രദ്ധിച്ചിരുന്നത്. നളചരിതം ആട്ടക്കഥ ഈ കീഴ്വഴക്കം ഇല്ലാതാക്കി. നളചരിതത്തിൽ അല്പസമയം മാത്രം പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ഹംസത്തിനുപോലും തനതായ വ്യക്തിത്വമു്.

ആട്ടക്കഥാരചനക്ക് മണിപ്രവാളഭാഷയാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. എഴുത്തച്ഛന്റെ കൃതികളിൽ പാട്ടുപാരമ്പര്യവുമായി സമന്വയിപ്പിച്ച മണിപ്രവാള കാവ്യരചനാരീതി ആട്ടക്കഥാരചനകളിൽ വീും കാവ്യരചനയ്ക്ക് സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടു. കഥാപാത്രത്തിന്റെ രസാഭിനയത്തിനുവേി ആട്ടക്കഥ രംഗവേദിയിൽ സംഗീതാത്മകമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. കഥകളിയിലെ രസാവിഷ്ക്കരണത്തിൽ കഥകളിപ്പദങ്ങളുടെ ആലാപനത്തിന് സുപ്രധാനമായ സ്ഥാനം ു്. ആട്ടക്കഥയിലെ താളാത്മകമായ പദഘടന നൃത്തത്തിനും അഭിനയത്തിനും സഹായകമാണ്. ശുദ്ധസംഗീതത്തിന് ഭാഷ അനിവാര്യമല്ല. എന്നാൽ കഥകളിസംഗീതത്തിൽ അർത്ഥസമ്പുഷ്ടമായ സാഹിത്യം സോപാനസംഗീതശൈലിയിൽ ആലപിക്കുന്നു. കഥകളിയിലെ എല്ലാ കഥാപാത്രങ്ങളും പിന്നണിഗാനാലാപനങ്ങളിലൂടെയാണ് സംഭാഷണം അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. വിവിധരാഗങ്ങളിൽ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ള പാട്ടുകൾ

ക്കനുസരിച്ച് കഥാപാത്രങ്ങൾ രസാഭിനയം നിർവ്വഹിക്കുന്നു. ഉചിതമായ രാഗത്തിൽ ചിട്ടപ്പെടുത്താൻ കഴിയുന്ന കഥകളിപ്പദങ്ങൾ രചിക്കാൻ ആട്ടക്കഥാകൃത്തിന് കഴിയണം. കഥകളിയിലെ വാദ്യങ്ങളുടെ ശ്രുതിക്കു ചേർന്ന ഉയർന്ന ശ്രുതിയിലാണ് ഗായകൻ ആലപിക്കേത്. രംഗവേദിയിലെ പദാർത്ഥാഭിനയത്തിന് സഹായകമായ വിധത്തിൽ ഗായകൻ ആട്ടക്കഥാസാഹിത്യം ആലപിക്കുന്നു. അരങ്ങിലെ ആലാപനം അതിനെ പ്രകടനകലാസാഹിത്യമാക്കി മാറ്റുന്നു.

കൂത്ത്, കൂടിയാട്ടം, കഥകളി തുടങ്ങിയ ദൃശ്യകലാരൂപങ്ങൾ സമൂഹത്തിലെ അഭിജാതവർഗ്ഗത്തിന്റെ മാത്രം ആസ്വാദനം ലക്ഷ്യമാക്കിയാണ് രംഗാവതരണം നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. എന്നാൽ ഭൂരിപക്ഷം വരുന്ന സാധാരണക്കാരുടെ അഭിരുചികളെ മുൻനിർത്തിയാണ് കുഞ്ചൻനമ്പ്യാർ തുള്ളൽക്കാവ്യങ്ങൾ രചിച്ച് വേദിയിൽ അവതരിപ്പിച്ചത്. പുരാണകഥകൾ ഫലിതപരിഹാസങ്ങൾ കലർത്തി ഏകാഭിനയമായി രംഗത്തവതരിപ്പിക്കുന്ന തുള്ളൽക്കല ഓട്ടൻ, പറയൻ, ശീതങ്കൻ എന്ന് മൂന്നുവിധം ഉ്. ക്ലാസിക്കൽകലകൾക്കുവേി പുരാണകഥകൾ പുനരാഖ്യാനം ചെയ്തും ചതുർവ്വിധാഭിനയങ്ങളോടെ രംഗാവതരണം നടത്തി ആസ്വദിച്ചും ശീലിച്ച സഹൃദയർക്കുമുന്നിലാണ് കുഞ്ചൻനമ്പ്യാർ തുള്ളൽക്കാവ്യരചനയും രംഗാവതരണവും നടത്തി പരീക്ഷിച്ചത്.

തിരുവിതാംകൂറിൽ സ്ഥിരം സൈനികസംവിധാനം നിലവിൽ വന്നതോടെ തൊഴിൽരഹിതരായ നായർഭടൻമാരുടെ അരക്ഷിതമായ ജീവിതാന്തരീക്ഷമാണ് തുള്ളൽക്കൃതികൾ ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. കുഞ്ചൻനമ്പ്യാർ സാധാരണക്കാരായ 'ഭടജനങ്ങളെ' ലളിതവും പരിഹാസം നിറഞ്ഞതുമായ ഭാഷയിലുള്ള കലാവതരണങ്ങളുടെ പ്രേക്ഷകരായി സങ്കൽപിച്ചു. "തുള്ളൽ ഉത്സവകലയാണ്. ഉത്സവപ്പറമ്പുകൾ ആയിരുന്നു

തുള്ളലിന്റെ വേദികൾ. താളമേളങ്ങൾ, യുദ്ധവർണ്ണനകൾ, നായാട്ടുവർണ്ണനകൾ, കലാപ്രകടനങ്ങൾ, സാമൂഹികവിമർശനം, ഇതിവൃത്തം, സംഭാഷണം എന്നീ അംശങ്ങളിലെല്ലാം തുള്ളലിന് ഉത്സവകലകളുമായി ബന്ധമുണ്ടെന്ന് കരുതാവുന്നതാണ്.''[38] സാഹിത്യസൃഷ്ടി എന്ന നിലയിൽ സ്വകാര്യ പാരായണത്തിലും ആസ്വാദ്യമാണെങ്കിലും അരങ്ങിലെ ആലാപനം സഹിതമുള്ള അവതരണവേളയിലാണ് തുള്ളൽക്കഥകളുടെ ആസ്വാദനം പൂർണ്ണമാകുന്നത്.

വാചികാഭിനയത്തിന് പ്രാധാന്യം നൽകിയാണ് തുള്ളൽ രംഗവേദിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ലളിതമായ വേഷവിധാനവും ലഘുവായ മുദ്രാഭിനയവും കൃതിയുടെ വാചികാവതരണത്തെ പോഷിപ്പിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളാണ്. പുരാണങ്ങളിൽനിന്ന് സ്വീകരിച്ച പ്രമേയങ്ങൾ സാമാന്യജനങ്ങൾക്കു മനസ്സിലാകുന്ന ഭാഷയിൽ ഫലിതപരിഹാസങ്ങൾ കലർത്തി തുള്ളൽക്കലാകാരൻ ഈണത്തിൽ പാടി അഭിനയിക്കുന്നു. തുള്ളൽക്കാവ്യങ്ങളുടെ അവതരണത്തിൽ സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ള നാടോടിത്താളങ്ങൾ വാചികാവതരണത്തെ ജനകീയമാക്കുന്നതിന് സഹായകമാണ്. ശൈലീകൃതമായ രംഗാവതരണരീതികളുള്ള ക്ലാസിക്കൽകലകളുമായി തുള്ളൽക്കല ജനപ്രീതിക്കുവേി മൽസരിച്ചത് വാങ്മയാവതരണത്തെ മുൻനിർത്തിയാണ്. കൂത്തുപറയുമ്പോൾ ഉറങ്ങിയ നമ്പ്യാരെ ചാക്യാർ പരിഹസിച്ചു എന്ന തുള്ളലിന്റെ ഉൽഭവത്തെ സംബന്ധിച്ച ഐതീഹ്യവും കുഞ്ചൻനമ്പ്യാർ ജനകീയാഭിരുചികളോട് ഇണങ്ങുന്ന വാങ്മയാവതരണരീതി സ്വീകരിച്ചതിനെ സാധൂകരിക്കുന്നു.

2.16 വഞ്ചിപ്പാട്ടുകൾ

നാല്പത്തിനാല് നദികളും നിരവധി ജലാശയങ്ങളും ഉള്ള കേരളത്തിൽ ജലമാർഗ്ഗമുള്ള യാത്രകളിൽ ആലപിക്കുന്നതിനുവേി വഞ്ചിപ്പാട്ടുകൾ

രചിക്കുന്നത് സ്വാഭാവികമാണ്. ലഭ്യമായ വഞ്ചിപ്പാട്ടുരചനകളിൽ മികച്ച സാഹിത്യഗുണവും പ്രശസ്തിയും രാമപുരത്തുവാര്യരുടെ കുചേലവൃത്തം വഞ്ചിപ്പാട്ടിനാണ്.

ഈ കൃതി വൈക്കത്തുനിന്ന് തിരുവനന്തപുരംവരെ മാർത്താണ്ഡവർമ്മ രാജാവിനൊപ്പം വഞ്ചിയിൽ യാത്രചെയ്തപ്പോൾ കവി തത്സമയം രചിച്ച് ആലപിച്ചതാണെന്ന ഐതിഹ്യം കവിയുടെ വാങ്മയാവതരണവൈഭവത്തെയും രാജപ്രശസ്തിയെയും ഏകകാലത്ത് ലക്ഷ്യമാക്കുന്നു. ജനപ്രിയമായി തത്സമയം പാട്ടുകെട്ടുന്ന നാടോടിരീതിയെ രാജപ്രശസ്തിക്ക് ഉപയോഗിച്ചു എന്ന കഥ പോലും വഞ്ചിപ്പാട്ടുരീതിയുടെ ജനപ്രിയതയെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. വഞ്ചിപ്പാട്ടുകൾ അടിസ്ഥാനപരമായി വാങ്മയകവിതകളാണ്. വൈവിധ്യമാർന്ന ജനകീയവിഷയങ്ങൾ വഞ്ചിപ്പാട്ടുരീതിയിൽ ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെട്ടിട്ടു്. ഇതും വാങ്മയകവിതയുടെ സ്വീകാര്യതയെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു.

രാജാവിനെയും കവിയെയും യഥാക്രമം ശ്രീകൃഷ്ണൻ, കുചേലൻ എന്നീ പുരാണകഥാപാത്രങ്ങളുമായി സാദൃശപ്പെടുത്തിയാണ് കുചേലവൃത്തത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. ''ഇല്ല ദാരിദ്ര്യാർത്തിയോളം വലുതായിട്ടൊരാർത്തിയും'' എന്ന വരിയിലൂടെ കവിയുടെ ജീവിതം ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നു. ശ്രീകൃഷ്ണന്റെ പക്ഷത്തുനിന്ന് കുചേലനോടുള്ള സൗഹൃദഭാവം കവി ഇപ്രകാരം വർണ്ണിക്കുന്നു.

> "വിശേഷങ്ങളിനിയും പറഞ്ഞുകൊള്ളാം ബന്ധംവിനാ
> വിശക്കുന്നു നമുക്കതുസഹിച്ചുകൂടാ
> വിശുദ്ധനായ ഭവാന്റെ ഭവപീഡതീർന്നുപോമീ
> വശക്കേടുശമിക്കുമ്പോളതിനെന്തുള്ളു
> പൊതിയിങ്ങോട്ടുതന്നാലും ലജ്ജിക്കേ ഗോപിമാരും
> കൊതിയനെന്നിജ്ജനത്തെപ്പറവൂ ഞായം.
> ഇതിയദുപതിമുദാ സതതമിരന്നുസതാം
> ഗതിയതുകൈക്കലാക്കീട്ടഴിച്ചുകൊ്
> കല്ലുംനെല്ലുമെല്ലാമവലെന്നുവച്ചിട്ടൊരുപിടി
> നല്ലവണ്ണം വാരിവേഗം വയറ്റിലാക്കി."[39]

ഈ വരികൾ രാജാവിന് ദരിദ്രനായ കവിയോടുള്ള ദീനദയാലുത്വ മായാണ് വ്യാഖ്യാനിക്കപ്പെടുന്നത്. അനായാസമായി ആലപിക്കുന്നതിനും ഏറ്റുപാടുന്നതിനും അനുയോജ്യമായ നതോന്നതവൃത്തമാണ് വഞ്ചിപ്പാട്ടുകളിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നത്. ഇത് വഞ്ചിപ്പാട്ടിന്റെ പ്രചാരത്തിന് സഹായകമാണ്.

വിവിധ സിനിമകളിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ള തോണിപ്പാട്ടുകൾ ഈ കാവ്യരചനാരീതിയുടെ ജനപ്രിയതയെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. കാവാലം ചുൻ (1967) എന്ന ചിത്രത്തിനുവേി വയലാർ രാമവർമ്മ രചിച്ച 'കുട്ടനാടൻ പുഞ്ചയിലെ' എന്നാരംഭിക്കുന്ന വഞ്ചിപ്പാട്ടുരീതിയിലുള്ള പ്രശസ്തസിനിമാ ഗാനവും നതോന്നത വൃത്തത്തിലാണ് രചിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഇത് വഞ്ചിപ്പാട്ടുകളുടെ രചനാരീതിയും ഈണവും ജനപ്രിയമാധ്യമങ്ങളെ സ്വാധീനിച്ചതിന്റെ തെളിവാണ്.

2.17 വാങ്മയാവതരണത്തിലെ വെൺമണിപാരമ്പര്യം

കുഞ്ചൻനമ്പ്യാർക്കുശേഷം മലയാളകവിതയെ ജനപ്രിയമാക്കുന്നതിൽ വെൺമണിക്കവിതാപാരമ്പര്യത്തിൽപ്പെട്ട കവികൾ സുപ്രധാനമായ പങ്കുവഹിച്ചു. കാവ്യരചനയ്ക്ക് സംഭാഷണഭാഷ സാർവത്രികമായി ഉപയോഗപ്പെടുത്തി എന്നതാണ് അവരുടെ കാവ്യരചനാരീതിയുടെ പ്രത്യേകത. അതിസാധാരണമായ വിഷയംപോലും കാവ്യരചനക്ക് വിഷയമാക്കിയ വെൺമണിക്കവികൾ, പറഞ്ഞതൊക്കെ പദ്യം എന്നമട്ടിൽ കവിതയുടെ ആദിമമായ വാങ്മയത്വം കവിതയിൽ പുനരവതരിപ്പിച്ചു.

"മുളങ്കാടുകൾ പൂക്കുംപോലുള്ള ഒരു സവിശേഷവസന്തമായി വെൺമണിപ്രസ്ഥാനത്തെ കരുതാം"[40] എന്ന വിലയിരുത്തൽ സംഭാഷണഭാഷ യോടടുത്ത ഭാഷാശൈലിയിൽ കവിതകൾ ധാരാളമായി രചിക്കപ്പെട്ടതിനെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. അക്ഷരാർത്ഥത്തിൽ കവിതകൾ എഴുതിക്കൂട്ടുകയായിരുന്നു

അവർ. വെൺമണി അച്ഛൻ, വെൺമണി മഹൻ എന്നിവരിൽനിന്ന് ആരംഭിച്ച ഈ രചനാശൈലി കൊടുങ്ങല്ലൂർക്കളരിയിലെ പ്രമുഖ കവികളായിരുന്ന കൊടുങ്ങല്ലൂർ കുഞ്ഞിക്കുട്ടൻ തമ്പുരാൻ, കൊച്ചുണ്ണിത്തമ്പുരാൻ, പൂന്തോട്ടത്തു മഹൻ, ഒറവങ്കര നീലകണ്ഠൻ നമ്പൂതിരി, ശീവൊള്ളി നാരായണൻ നമ്പൂതിരി, കാത്തുള്ളിൽ അച്യുതമേനോൻ, കുറൂർ നാരായണമേനോൻ തുടങ്ങിയവരുടെ രചനകളിലും ദൃശ്യമാണ്. കവിതയെഴുത്തിൽ 'പച്ചമലയാള'ത്തിന് പ്രാമുഖ്യം നൽകിയ അവർ മഹാകാവ്യങ്ങൾ, ഖണ്ഡകാവ്യങ്ങൾ, വഞ്ചിപ്പാട്ടുകൾ,കൈകൊട്ടിക്കളിപ്പാട്ടുകൾ, കിളിപ്പാട്ടുകൾ, സമസ്യാപൂരണങ്ങൾ, നിമിഷകവിതകൾ, കവിതാരൂപത്തിലുള്ള കത്തുകൾ, ഹർജിശ്ലോകങ്ങൾ, യാത്രാവിവരണം, തത്സമയ വിവർത്തനങ്ങൾ, പാദപൂരണമൽസരങ്ങൾ, അക്ഷരശ്ലോകരചനകൾ, കൂട്ടുകവിതാനിർമ്മാണം തുടങ്ങിയവയിലൂടെ കവിതയുടെ വാങ്മയാവതരണത്തിന് പ്രാമുഖ്യം നൽകി.

"പുരാണകഥകൾ പുനരാഖ്യാനം ചെയ്യുന്നതിൽ എഴുത്തച്ഛന്റെ പ്രൗഢഭക്തിയെക്കാൾ ചെറുശ്ശേരിയുടെ സഖീത്വമാണ് വെൺമണിക്കവികളിൽ കാണുന്നത്"[41] എന്ന നിരീക്ഷണം വെൺമണിക്കവിതയുടെ വാങ്മയ സ്വഭാവത്തെയും ആലാപനക്ഷമതയെയും സൂചിപ്പിക്കുന്നു. തത്സമയം ചൊല്ലിക്കൊടുത്താണ് കുഞ്ഞിക്കുട്ടൻ തമ്പുരാൻ മഹാഭാരതത്തിലെ ഒരുലക്ഷത്തി ഇരുപത്തിനാലായിരം ശ്ലോകങ്ങൾ ഉദ്ദേശം രരവർഷംകൊ് മലയാളത്തിലേക്ക് തർജ്ജുമ ചെയതത്. സംഭാഷണഭാഷയെ കാവ്യഭാഷ യായി സ്വീകരിച്ചത് കവിതയെ ജനപ്രിയമാക്കുന്നതിന് സഹായിച്ചു. "നമ്പ്യാർ പാട്ടിൽ പാടിയത് വെൺമണി ശ്ലോകത്തിൽ ചൊല്ലുകയാണുായത്"[42] എന്ന നിരീക്ഷണം ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഏതുവിഷയവും അനായാസമായ ചൊല്ലലിന് വഴങ്ങുന്ന മട്ടിൽ വെൺമണിക്കവികൾ കവിതയിൽ ആവിഷ്ക്കരിച്ചു. "ഛന്ദസ്സ് ഏതുമായിക്കൊള്ളട്ടെ, അതിനെ ഒഴുക്കുള്ളതാക്കാനുള്ള വൈദഗ്ധ്യം വെൺമണിക്കുായിരുന്നു."[43] വെൺമണിക്കവികൾ പൊതുവേ കവിതയുടെ

ശബ്ദഭംഗിയിലാണ് ഊന്നൽ നൽകിയത്. അക്ഷരശ്ലോകമൽസരം, സമസ്യാപൂരണം തുടങ്ങിയവ ആ കാലഘട്ടത്തിലെ കവിതാമൽസരങ്ങളാ യിരുന്നു. സമാനഹൃദയരുടെ സ്വകാര്യമായ കൂട്ടായ്മകളിലെ അവതരണം എന്ന നിലയിലാണ് ഈ ഘട്ടത്തിൽ കവിത അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടിരുന്നത്. വെൺമണിപാരമ്പര്യത്തിൽപ്പെട്ട കവികൾ കാവ്യരചന നിർവ്വഹിച്ച കാലത്ത് അച്ചടി നടപ്പിൽ വന്നിരുന്നുവെങ്കിലും കവിത ചൊല്ലിക്കേട്ട് ആസ്വദിക്കുന്ന രീതിയാണ് അവർക്ക് സ്വീകാര്യമായത് എന്ന് ഈ സൂചനകൾ വ്യക്തമാക്കുന്നു.

2.18 കാല്പനികകവിതയും ആലാപനവും

മലയാളത്തിലെ കാല്പനികകവിത സംഗീതാത്മകമായിരുന്നെങ്കിലും വാങ്മയാവതരണത്തേക്കാൾ സ്വകാര്യപാരായണത്തിലൂടെയാണ് അവ ആസ്വദിക്കപ്പെട്ടത്. പ്രാസം ആദിയായ ശബ്ദഭംഗികൾക്കുപകരം അർത്ഥ ഗൗരവത്തിലേക്ക് കവിതയുടെ ഊന്നൽ മാറിയത് വാങ്മയത്വത്തെ നിരുൽസാഹപ്പെടുത്തിയ ഘടകങ്ങളിലൊന്നാണ്. സമൂഹത്തിൽനിന്ന് ഒറ്റപ്പെട്ടവരുടെ ആത്മരോദനങ്ങളാണ് കാല്പനികകവിതയിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടത്.

കുമാരനാശാന്റെ കവിതകളിൽ സ്നേഹത്തിന്റെ മാഹാത്മ്യമാണ് മുഖ്യ പ്രമേയം. വെൺമണിപാരമ്പര്യത്തിൽപ്പെട്ട കവികളെപ്പോലെ അദ്ദേഹത്തിന്റെ കവിതകളിലെ സ്നേഹസങ്കൽപം പ്രകടനപരമായിരുന്നില്ല. പ്രണയം, പ്രണയനഷ്ടം തുടങ്ങിയ സ്വകാര്യാനുഭവങ്ങളുടെ ചിത്രീകരണം പിൽക്കാല കാല്പനികകവികളുടെ കൃതികളിൽ കാണാം. ഇവ ചൊൽവടിവുകളിൽ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നതിനെക്കാൾ ഏകാന്തപാരായണത്തിനാണ് അനുയോജ്യ മായിരുന്നത്. അച്ചടി വ്യാപകമായതിനെത്തുടർന്ന് പത്രങ്ങളും മാസികകളും കവിത പ്രസിദ്ധീകരിക്കാൻ താൽപര്യപ്പെട്ടതും ആസ്വാദനത്തിന്റെ

രീതിമാറ്റത്തെ സ്വാധീനിച്ചു. എന്നാൽ അച്ചടി വാചികാവതരണകലകളെ ഇല്ലാതാക്കിയില്ല. കുമാരനാശാന്റെ കരുണ, ദുരവസ്ഥ തുടങ്ങിയ കാവ്യങ്ങൾ കഥാപ്രസംഗരൂപത്തിൽ പുനരവതരിപ്പിച്ചിട്ടു്. കരുണ സിനിമയാക്കിയപ്പോൾ 'കരയായ്ക ഭഗിനി' എന്ന കവിതാഭാഗം ചലച്ചിത്രഗാനമായി ചേർത്തിട്ടു്. ഈ ഉദാഹരണങ്ങൾ കുമാരനാശാന്റെ കവിതകൾ ആലാപനത്തിന് അനുയോജ്യമായിരുന്നു എന്ന് വ്യക്തമാക്കുന്നു.

കഥകളി എന്ന ദൃശ്യകലയുമായി അടുത്തബന്ധം ഉായിരുന്നെങ്കിലും വള്ളത്തോളിന്റെ കവിതകൾ വാങ്മയരൂപത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ചിരുന്നതായി കാണുന്നില്ല. ആലാപനത്തിന് അനുയോജ്യമായ ശയ്യാഗുണമുള്ള കവിതകളായിരുന്നു അവ. അദ്ദേഹത്തിന്റെ മഗ്ദലനമറിയം എന്ന ഖണ്ഡകാവ്യം കഥാപ്രസംഗരൂപത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടു്. ഉജ്ജ്വലശബ്ദാഢ്യൻ എന്ന് അറിയപ്പെട്ടിരുന്ന ഉള്ളൂരിന്റെ പ്രേമസംഗീതം പോലുള്ള കവിതകൾ ഈണത്തിൽ ചൊല്ലാൻ അനുയോജ്യമാണ്. എങ്കിലും അവ വാചികാവതരണരൂപത്തിലല്ല പ്രചരിച്ചത്. മലയാളത്തിലെ ആദ്യ ചലച്ചിത്രപിന്നണിഗാനരചയിതാവായിരുന്നു എങ്കിലും ജി. ശങ്കരക്കുറുപ്പിന്റെ കവിതകൾ സ്വകാര്യപാരായണത്തിലൂടെയാണ് ആസ്വദിക്കപ്പെട്ടത്. ബാലാമണിയമ്മ, ഇടശ്ശേരി, വൈലോപ്പിള്ളി തുടങ്ങിയ കവികളെല്ലാം ആലാപനയോഗ്യമായ വൃത്തങ്ങളിലാണ് കവിത രചിച്ചിരുന്നത്. സ്വകാര്യപാരായണത്തിന് വ്യാപകമായി സ്വീകരിക്കപ്പെട്ട കവിയാണ് ചങ്ങമ്പുഴ. രമണൻ, വാഴക്കുല തുടങ്ങിയ അദ്ദേഹത്തിന്റെ മിക്ക കവിതകളും സംഗീതാത്മകമായിരുന്നു. എങ്കിലും ഈ കവിതകളൊന്നും അരങ്ങിൽ ചൊല്ലി അവതരിപ്പിച്ചിരുന്നതായി കാണുന്നില്ല. എന്നാൽ, രമണൻ കഥാപ്രസംഗരൂപത്തിൽ ധാരാളം വേദികളിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടിട്ടുമു്.

ചൊല്ലൽപാരമ്പര്യത്തിൽനിന്ന് അച്ചടിയിലേക്ക് വഴിമാറുമ്പോൾ കവിത കേൾക്കാൻ മാത്രമല്ല കാണാനുംകൂടിയുള്ളതാണ് എന്ന സങ്കല്പം

രൂപികരിക്കപ്പെടുന്നു. കവിതയുടെ മൗനപാരായണം അതിന്റെ ശബ്ദരൂപത്തെ മനസ്സിൽ തത്സമയം പുനർനിർമ്മിക്കുന്നു. പക്ഷേ, ഈ ഘട്ടത്തിൽ ചൊല്ലിയവതരണം പ്രയേണ കുറവായിരുന്നു. സാഹിത്യപരിഷത്ത് സമ്മേളനങ്ങളിലെ വേദിയിൽ കവിത ചൊല്ലിയവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതി ആരംഭിച്ചതും റേഡിയോപ്രക്ഷേപണങ്ങളിൽ കവിതാവതരണം ഉൾപ്പെടുത്തിയതും വാങ്മയപരമ്പര്യത്തിന്റെ സ്വീകാര്യത വീടുക്കാൻ സഹായിച്ച ഘടകങ്ങളാണ്. പി.കുഞ്ഞിരാമൻനായർ 'കൊടുത്തു മുടിഞ്ഞ മാവ്' എന്ന കവിത റേഡിയോയിലും 'കളിയച്ഛൻ' സാഹിത്യപരിഷത്ത് യോഗത്തിലുമാണ് ആദ്യമായി അവതരിപ്പിച്ചത്. ചങ്ങമ്പുഴ സിനിമാഗാനം രചിച്ചിട്ടില്ലെങ്കിലും വിവിധ സിനിമകളിൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ കവിതകൾ പിൽക്കാലത്ത് ഗാനരൂപത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടു.[44] വാങ്മയരൂപത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടില്ലെങ്കിലും വിവിധ ദൃശ്യശ്രവ്യമാധ്യമങ്ങൾക്ക് സ്വീകാര്യമായ രചനാരീതിയാണ് അവർ സ്വീകരിച്ചത് എന്ന് ഇതിൽനിന്ന് വ്യക്തമാകുന്നു.

2.19 ചൊൽക്കാഴ്ച എന്ന അരങ്ങവതരണം

കവിതയിലെ ആധുനികതയുടെ കടന്നുവരവ് വാങ്മയാവതരണത്തെ വീണ്ടും സജീവമാക്കി. കുരുക്ഷേത്രാനന്തര മലയാളകവിതയിൽ ചൊൽക്കാഴ്ചകൾ, കവിതയെ ആസ്പദമാക്കിയുള്ള ഏകാഭിനയം, കവിയരങ്ങ് മുതലായവയിലൂടെ കവിതയുടെ വാങ്മയാവതരണങ്ങൾ ജനകീയരൂപം കൈക്കൊണ്ടു. ചെമന്ന പട്ടുടുത്ത്, കയ്യിൽ പന്തവുമായി വേദിയിലെത്തി കാട്ടാളൻ, കുറത്തി തുടങ്ങിയ കവിതകൾ ചൊല്ലിയവതരിപ്പിച്ച കടമ്മനിട്ട രാമകൃഷ്ണൻ വാങ്മയാവതരണത്തോടൊപ്പം കവിതയുടെ ദൃശ്യപരതയ്ക്കും പ്രാധാന്യം നൽകി. അയ്യപ്പപ്പണിക്കർ, ബാലചന്ദ്രൻ ചുള്ളിക്കാട്, ഡി. വിനയചന്ദ്രൻ, സുഗതകുമാരി തുടങ്ങിയവർ ചൊല്ലലിനും ഒ.എൻ.വി. കുറുപ്പ്,

വി. മധുസൂദനൻ നായർ തുടങ്ങിയവർ സംഗീതാത്മകമായ അവതരണങ്ങ ൾക്കും ഊന്നൽനൽകി കവിത അവതരിപ്പിച്ചു. കൊടിയേറ്റം ഗോപി, നെടുമുടി വേണു, മുരളി തുടങ്ങിയ നാടകകലാകാരൻമാർ കവിതകൾ ചൊൽക്കാഴ്ചകളായി അവതരിപ്പിച്ചു. സംഗീതസംവിധായകർ കവിതക്ക് ഈണം നൽകി ഗാനരൂപത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതിയും, കവിതാലാപനത്തെ ആസ്പദമാക്കിയുള്ള ടെലിവിഷൻ റിയാലിറ്റിഷോയും വാങ്മയത്വത്തിൽ ഊന്നുന്ന വ്യത്യസ്ത കവിതാവതരണങ്ങളാണ്. 1980കളുടെ അന്ത്യഘട്ടം മുതൽ ജനകീയസമരവേദികളിൽ കവിതാവതരണങ്ങളും കവിയരങ്ങുകളും വ്യാപകമായി. സൈലന്റ് വാലി സംരക്ഷിക്കുന്നതിനുവേ അരങ്ങേറിയ സമരങ്ങളിൽ പരിസ്ഥിതി സംബന്ധമായ കവിതകൾ രചിച്ച് ആലപിക്കപ്പെട്ടു. ഇവയെല്ലാം മലയാളകവിതയുടെ സുദീർഘമായ വാങ്മയപാരമ്പര്യത്തിന്റെ പുനരുജ്ജീവനത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നു.

2.20 കവിതയുടെ ദൃശ്യാനുഭവം

ചൊൽക്കാഴ്ചകൾ കവിതയുടെ വാചികാവതരണത്തോടൊപ്പം ദൃശ്യാനുഭവവും വേദിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ചൊല്ലിക്കേട്ടുശീലിച്ച കവിത ദൃശ്യാനുഭവമായിത്തീരുന്നതുപോലെയാണ് സിനിമകൾക്കുവേ രചിക്കപ്പെടുന്ന ഗാനങ്ങൾ ദൃശ്യങ്ങളായി അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. സിനിമയിൽ ശബ്ദം ഉൾപ്പെടുത്തിയതിനുശേഷം ഇന്ത്യൻ സിനിമയിൽ പൊതുവെയും മലയാള സിനിമയിൽ പ്രത്യേകിച്ചും ഉായ പ്രധാനപ്പെട്ട മാറ്റം വാചികാഭിനയത്തിനും ഗാനങ്ങൾക്കും ലഭിച്ച അമിതപ്രാധാന്യമാണ്. സിനിമ ദൃശ്യകലയാണെങ്കിലും ഇന്ത്യൻസിനിമ ആദ്യകാലം മുതൽ വാചികാവതരണ ങ്ങൾക്കാണ് പ്രാധാന്യം നൽകിയിരുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങൾ സുദീർഘമായ സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെ ആത്മാവിഷ്ക്കാരം നടത്തി. സിനിമയിലെ സംഭാഷണം അവതരിപ്പിക്കാനുള്ള അഭിനേതാവിന്റെ കഴിവ് സുപ്രധാനമായി

വിലയിരുത്തപ്പെട്ടു. സിനിമ, റേഡിയോ മാധ്യമത്തിലൂടെ ശബ്ദരേഖയായി അവതരിപ്പിക്കാൻ കഴിഞ്ഞത് അതിൽ വാചികാവതരണത്തിന് പ്രാമുഖ്യം ഉ ായിരുന്നതുകൊ ാണ്.

ഗാനാവതരണങ്ങൾ സിനിമയുടെ ആഖ്യാനത്തിൽ സുപ്രധാന പങ്ക് വഹിച്ചു. ഇന്ദ്രസഭ എന്ന ഹിന്ദി ചിത്രത്തിൽ (1932) എഴുപത് പാട്ടുകൾ ഉായിരുന്നു. ബാലൻ എന്ന ആദ്യ മലയാള ശബ്ദചിത്രത്തിൽ (1938) 23 പാട്ടുകൾ ഉായിരുന്നു. ഗാനങ്ങളെ സിനിമയുടെ മുഖ്യ ആകർഷണ ഘടകമായി അവതരിപ്പിച്ചുകൊാണ് പത്രപ്പരസ്യങ്ങൾ നൽകിയിരുന്നത്[45]. 1938 ജനുവരി 19ന് പ്രസിദ്ധീകരിച്ച ഒരു പരസ്യത്തിൽ "ബാലൻ എന്ന നമ്മുടെ മാതൃഭാഷാ പടം. കർണ്ണപീയൂഷ ഗാനങ്ങൾ! നേത്രാമൃത കാഴ്ചകൾ!" എന്നായിരുന്നു തലക്കെട്ട്. ഇതര പ്രാദേശികസിനിമകളിലും നിരവധി ഗാനങ്ങൾ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരുന്നു. സിനിമ കാണാൻ മാത്രമല്ല കേൾക്കാനും കൂടിയുള്ള കലാരൂപമായാണ് ആദ്യകാലത്ത് സങ്കല്പിക്കപ്പെട്ടത്. പാട്ട് സിനിമയുടെ മുഖ്യ ജനപ്രിയഘടകമായിത്തീർന്നു. സിനിമയുടെ പ്രേക്ഷകർ സംഗീതക്കച്ചേരിയുടെ അനുഭവംകൂടി പ്രതീക്ഷിച്ചാണ് കൊട്ടകകളിൽ എത്തിയിരുന്നത്.

2.21 ഗാനരൂപത്തിലുള്ള ഭാഷണം

ഗാനരൂപത്തിലുള്ള സംഭാഷണമായാണ് സിനിമാഗാനങ്ങൾ സങ്കല്പിക്കപ്പെട്ടത്. ഗദ്യസംഭാഷണത്തിന്റെ തുടർച്ച പാട്ടിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നരീതി ആദ്യകാല ഗാനചിത്രീകരണങ്ങളിൽ കാണാം. ഉദാഹരണമായി പി.ഭാസ്കരൻ സംവിധാനം ചെയ്ത നായർ പിടിച്ച പുലിവാല് എന്ന ചിത്രത്തിൽ (1958) നായകനും നായികയും തമ്മിലുള്ള പ്രേമസംഭാഷണത്തിനിടയിൽ നായികയുടെ ഒരു ചോദ്യത്തിനുള്ള മറുപടിയാണ് 'എന്തിനിത്ര പഞ്ചസാര പുഞ്ചിരിപ്പാലിൽ' എന്ന ഗാനം. നീലക്കുയിൽ എന്ന ചിത്രത്തിലെ

സമാനമായ ഒരു സന്ദർഭത്തിൽ നായകന്റെ ചോദ്യത്തിന് ഉത്തരമായാണ് 'എല്ലാരും ചൊല്ലണ് ...' എന്ന ഗാനം അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്.

നാടകവേദിയുടെ രംഗാവതരണശീലങ്ങളോടാണ് ആദ്യകാല മലയാള സിനിമ ജനപ്രീതിക്കായി മൽസരിച്ചത്. തമിഴ്സംഗീതനാടകങ്ങൾ ശാസ്ത്രീയ സംഗീതാവതരണങ്ങൾ വഴിയാണ് കഥാഖ്യാനം നിർവ്വഹിച്ചത്. ശാസ്ത്രീയസംഗീതരീതിയിലുള്ള കീർത്തനാലാപനവൈദഗ്ധ്യം നടീനടൻമാരുടെ പ്രാഥമികയോഗ്യതയായി കരുതപ്പെട്ടു. ആദ്യകാലസിനിമാ ഗാനങ്ങൾക്ക് ശാസ്ത്രീയസംഗീതകീർത്തനങ്ങളുടെ ഛായയാണുള്ളത്. സിനിമ എന്ന നൂതന മാധ്യമത്തിനും ജനപ്രിയമായ സംഗീതനാടകങ്ങളുടെ ആലാപനശൈലി തന്നെ സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടതാകാം ഇതിന് കാരണം. ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെയുള്ള കഥാഖ്യാനം സിനിമാമാധ്യമത്തിന്റെ രീതിശാസ്ത്രം അറിഞ്ഞ ഏതാനും സംവിധായകർമാത്രമാണ് സ്വീകരിച്ചത്. ആദ്യകാല സിനിമകൾ നാടകം ദൃശ്യവൽക്കരിച്ചതുപോലെ കാണപ്പെടുന്നത് നാടകത്തിന്റെ അനുബന്ധം എന്ന നിലയിൽ സിനിമയെ ഉൾക്കൊതുമൂല മാകാൻ ഇടയുണ്ട്. അഭിനയം, സംഭാഷണം, ഗാനരചന, ഈണം, ആലാപനം, ദൃശ്യവൽക്കരണത്തിൽ ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ള ഷോട്ടുകളുടെ ക്യാമറ ആംഗിൾ എന്നിവയിലെല്ലാം നാടക സ്വാധീനം പ്രബലമാണ്.

1930കളിൽ ആരംഭിച്ച് 40കളിൽ പ്രബലമായിത്തീർന്ന കേരളീയ നവോത്ഥാന പരിശ്രമങ്ങൾ സാമൂഹിക സാംസ്കാരിക രാഷ്ട്രീയ രംഗങ്ങളിൽ ഉാക്കിയ ചലനം ഏറ്റവുമധികം പ്രതിഫലിച്ചത് സാഹിത്യരംഗത്താണ്. ജനപ്രിയമാധ്യമമായ സിനിമയിലും അതിന്റെ അനുരണനങ്ങൾ ഉായി. 1954ൽ പി.ഭാസ്കരനും രാമു കാര്യാട്ടും ചേർന്ന് സംവിധാനം ചെയ്ത നീലക്കുയിൽ എന്ന സിനിമ (1954) പ്രമേയസ്വീകരണം, ഗാനരചന, ആലാപനം എന്നിവയിലെല്ലാം മാറുന്നകാലത്തിന്റെ ഭാവുകത്വം അവതരിപ്പിച്ചു.

സാഹിത്യരംഗത്ത് ഫ്യൂഡൽസങ്കൽപങ്ങൾക്കുപകരം ജീവിതഗന്ധിയായ പ്രമേയങ്ങൾ സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടു. മഹാകാവ്യം, ഖണ്ഡകാവ്യം ആദിയായ കാവ്യരൂപങ്ങൾക്ക് ആസ്വാദകർ കുറഞ്ഞു. ഗദ്യസാഹിത്യരൂപങ്ങളായ നോവലും ചെറുകഥയും ജനപ്രീതി നേടി. ജീവിതസമരത്തിന് കൈത്താങ്ങാകണം സാഹിത്യം എന്ന മനോഭാവം പ്രബലമായി. മികച്ച സാഹിത്യകൃതികൾ സിനിമയുടെ പ്രമേയമായതോടെ സാഹിത്യത്തിലെ പുരോഗമനവീക്ഷണം സിനിമയിലേക്കും പകർന്നു. യഥാതഥനാടകങ്ങൾ പ്രേക്ഷകസമൂഹത്തിന്റെ ജീവിതപ്രശ്നങ്ങൾ രംഗത്ത് അവതരിപ്പിച്ചു. കെ.പി.എ.സിയുടെ നിങ്ങളെന്നെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റാക്കി എന്ന നാടകം അക്കാലത്തെ തൊഴിലാളിവർഗ്ഗമുന്നേറ്റത്തിന്റെയും ഫ്യൂഡലിസത്തിന്റെ തകർച്ചയുടെയും ചിത്രീകരണം നിർവ്വഹിച്ചതുകൊ് ജനപ്രിയമായി. വിപ്ലവം പ്രമേയമായ ആ നാടകത്തിൽപ്പോലും ആഖ്യാനത്തിന് നിരവധി ഗാനങ്ങൾ അനിവാര്യമായി എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഈ നാടകത്തിനുവേി ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പ് രചിച്ച പൊന്നരിവാളമ്പിളിയില് എന്നാരംഭിക്കുന്ന ഗാനം കേരളസമൂഹത്തെ മാറ്റിമറിച്ച ഗാനമായാണ് പരിഗണിക്കപ്പെടുന്നത്.

2.22 സ്വതബോധം ഗാനങ്ങളിൽ

സ്വാതന്ത്ര്യസമ്പാദനത്തെത്തുടർന്ന് 1950കളുടെ പ്രാരംഭഘട്ടം കേരളീയ സമൂഹത്തിലെ സ്വത്വബോധത്തിന്റെ ഉണർവ്വിന്റെ കാലമായി പരിഗണിക്ക പ്പെടുന്നു. സ്വകീയമായ പാരമ്പര്യങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള അന്വേഷണം ഈ ഘട്ടത്തിന്റെ പൊതുസ്വഭാവമായിരുന്നു. അടിസ്ഥാനജനവർഗ്ഗങ്ങൾ സംഘടിതരായി സമൂഹത്തിന്റെ മുഖ്യധാരയിൽ എത്താൻ നടത്തിയ പരിശ്രമങ്ങൾ പാരമ്പര്യേതരമായ പുതിയ ഭാവുകത്വത്തെ സൃഷ്ടിച്ചു. കേരളീയത, മാതൃഭാഷ, അടിസ്ഥാനവർഗ്ഗപക്ഷപാതിത്വം എന്നിവയോട് മലയാളിസമൂഹം പുലർത്തിയ അനുഭാവം അക്കാലത്തെ ചലച്ചിത്ര

ഗാനങ്ങളിൽ അടയാളപ്പെടുത്തിയത് വയലാർ രാമവർമ്മ, പി. ഭാസ്കരൻ, ഒ.എൻ.വി. കുറുപ്പ് എന്നീ കവികളാണ്. അവർ രചിച്ച മലയാളിത്തമുള്ള വരികൾക്ക് കേരളീയമായ ഈണം നൽകി മലയാളിത്തമുള്ള ശബ്ദത്തിൽ പാടി സിനിമകളിൽ അവതരിപ്പിച്ചു. അവയ്ക്ക് വമ്പിച്ച സ്വീകാര്യത നേടിയെടുക്കാൻ കഴിഞ്ഞു. തൊട്ടുമുമ്പുവരെ മലയാള സിനിമ പുലർത്തിപ്പോന്ന രീതികളിൽനിന്നുള്ള വിച്ഛേദമായിരുന്നു അത്. ഉദാഹരണമായി ശശിധരൻ (1950) എന്ന സിനിമക്കുവേി തുമ്പമൺ പദ്മനാഭൻകുട്ടി രചിച്ച് പി.കലിംഗറാവു ഈണമിട്ട 'നീയെൻ ചന്ദ്രനേ, ഞാൻ നിൻ ചന്ദ്രിക' എന്ന ഗാനം, ദില്ലഗി എന്ന ഹിന്ദി ചിത്രത്തിലെ 'തു മേരേ ചാന്ദ് മേം തേരാ ചാന്ദ്നി' എന്ന ഹിന്ദിപ്പാട്ടിന്റെ ഈണം അതേപടി സ്വീകരിച്ച് നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടതാണ്. സിനിമാഗാനങ്ങൾ അന്യഭാഷാചിത്രങ്ങളിൽനിന്ന് ഈണം കടംകൊള്ളുന്നത് പതിവാണ്. എന്നാൽ ഈ ഗാനത്തിൽ ഈണത്തിനൊപ്പം അർത്ഥവും സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. പി.ഭാസ്കരനും വയലാർ രാമവർമ്മയും ഹിന്ദിഗാനങ്ങളുടെ ഈണത്തിനനുസരിച്ച് സിനിമയ്ക്കുവേിയല്ലാതെ ഗാനരചനാപരീക്ഷണങ്ങൾ നടത്തിയിട്ടു്.[46] അത്തരം ഗാനങ്ങൾക്ക് സ്വീകാര്യത ലഭിച്ചില്ല എന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്.

എന്നാൽ, 'മാനെന്നും വിളിക്കില്ല മയിലെന്നും വിളിക്കില്ല മാടത്തിൻ മണിവിളക്കേ' എന്ന നീലക്കുയിലിലെ ഗാനം മലയാളസിനിമയിൽ കവിതയോട് അടുത്തുനിൽക്കുന്നതും മലയാളിത്തമുള്ളതുമായ പുതിയ ഗാനസങ്കൽപം അവതരിപ്പിച്ചു. കവികൾ എന്ന നിലയിൽ ലബ്ധപ്രതിഷ്ഠ നേടിയ വയലാറും പി.ഭാസ്കരനും ഒ.എൻ.വി. കുറുപ്പും കവിതാഗുണമുള്ള രചനാശൈലിയിലാണ് സിനിമാഗാനങ്ങൾ രചിച്ചത്. ആദ്യകാലത്ത് ചങ്ങമ്പുഴക്കവിതയുടെ രചനാശൈലി അനുകരിച്ചിരുന്ന ഈ കവികൾ മലയാളകവിതയുടെ വാങ്മയപാരമ്പര്യത്തെ സിനിമ എന്ന നവീന ജനപ്രിയമാധ്യമത്തിന്റെ ഭാഗമായ സിനിമാഗാനങ്ങളിൽ പുനരവതരിപ്പിച്ചു.

കവിതയുടെ അവതരണപാരമ്പര്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള അന്വേഷണത്തിന്റെ ഭാഗമായി ലോകത്തെ വിവിധ സംസ്കൃതികളിൽ വാങ്മയരീതിയിലുള്ള കവിതാവതരണം എപ്രകാരമാണ് എന്നാണ് ഈ അദ്ധ്യായത്തിൽ ചർച്ച ചെയ്തത്. വിവിധ സംസ്കൃതികളിൽ കവിത കേൾവിയിലൂടെ ആസ്വദിക്കുന്ന പാരമ്പര്യമാണ് നിലനിന്നത് എന്നും പൊതുവ്യവഹാരങ്ങളിൽപ്പോലും എഴുത്തിനേക്കാൾ 'ഭാഷണ'മാണ് വിലമതിക്കപ്പെട്ടത് എന്നും കത്തെി. ഭാരതത്തിൽ വേദങ്ങൾ മുതൽ നാടൻപാട്ടുകൾ വരെയുള്ള വിവിധ കാവ്യരൂപങ്ങൾ അച്ചടിവിദ്യ വ്യാപകമായതിനു ശേഷവും വാങ്മയരൂപത്തിലാണ് തലമുറകളിലേക്ക് കൈമാറിവന്നത്. മലയാളകവിതയുടെ പ്രാരംഘട്ടം മുതൽ വാങ്മയാവതരണങ്ങൾ പ്രബലമാണ്. രാമചരിതം തൊട്ട് ആരംഭിക്കുന്ന പാട്ടുപ്രസ്ഥാനത്തിലെ കൃതികളെല്ലാം ആലാപനങ്ങളിലൂടെയാണ് ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെട്ടത്. മണിപ്രവാളകൃതികൾ അരങ്ങ് അവതരണങ്ങൾക്ക് ഉപയോഗപ്പെടുത്തിയിരുന്നു. മലയാളത്തിലെ കവിതകൾ മിക്കവയും കലാവതരണങ്ങൾക്കുവേിയാണ് രചിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത് എന്നതുകൊ് മൗനവായനയിലൂടെ അവയെ ഭാഗികമായേ ആസ്വദിക്കാൻ കഴിയുകയുള്ളു എന്ന നിഗമനത്തിൽ എത്തിച്ചേരുന്നു. സിനിമാഗാനങ്ങളും കവിത തന്നെയാണ്. സിനിമ എന്ന ദൃശ്യകലയുടെ ഭാഗമായി നിശ്ചിതസന്ദർഭത്തിനുവേി രചിക്കപ്പെടുന്ന പ്രയുക്തകവിതയാണ് അവ. ഈണം നൽകി, ആലപിച്ച് ദൃശ്യവൽക്കരിക്കുമ്പോഴാണ് അത് ചലച്ചിത്രഗാനമായിത്തീരുന്നത്. അതുകൊ് വിവിധ ഘട്ടങ്ങളിൽ ഗാനരചയിതാവ് എഴുതുന്ന വരികൾക്ക് വന്നുചേരുന്ന പ്രകടനപരമായ ഘടകങ്ങളുടെ പഠനം പ്രസക്തമാകുന്നു.

മലയാളസിനിമാഗാനങ്ങളെ കവിതയോട് അടുപ്പിച്ച ഗാനരചനാശൈലി പുലർത്തുന്ന വയലാർ രാമവർമ്മ, പി.ഭാസ്കരൻ, ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പ് എന്നിവർ രചിച്ച സിനിമാഗാനങ്ങൾ നമ്മുടെ

ഗാനശാഖയുടെ സുവർണ്ണദശയെ കുറിക്കുന്നു. ഇതരഭാഷാഗാനങ്ങളുടെ കേവലാനുകരണം മാത്രമായിരുന്ന മലയാളസിനിമാഗാനങ്ങളിൽ സിനിമയുടെ സന്ദർഭത്തിനുചേർന്ന അർത്ഥസമ്പുഷ്ടിയുള്ള വരികൾ രചിച്ചുകൊ് അവർ ഗാനലോകത്ത് കവിതയുടെ ഉപവസന്തം സൃഷ്ടിച്ചു. വിപ്ലവ കവി എന്ന നിലയിൽ പ്രശസ്തനായ വയലാർ രാമവർമ്മ സിനിമയുടെ പ്രമേയം ആവശ്യപ്പെടുന്ന പലതരം പാട്ടുകൾ രചിച്ചിട്ടു്. വയലാറിന്റെ പാട്ടുകളിൽ മലയാളകവിതയിലെ ഇതിഹാസപാരമ്പര്യത്തിന്റെ തുടർച്ചയെ സൂചിപ്പിക്കുന്ന ഭാഷയും ബിംബകൽപനകളും ധാരാളമു്. വയലാറിന്റെ ഗാനങ്ങൾ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരുന്ന സിനിമകൾ പലതും വിസ്മൃതമായിപ്പോയിട്ടും അവയിലെ ഗാനങ്ങൾ ഇക്കാലത്തും ജനപ്രീതി നിലനിർത്തുന്നു എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. കാലത്തെ അതിജീവിച്ച് ഇന്നും അവയെ നിലനിർത്തുന്ന പ്രകടനപരമായ ഘടകങ്ങൾ ഏതെല്ലാമാണ് എന്ന അന്വേഷണമാണ് അടുത്ത അദ്ധ്യായങ്ങളിൽ നടത്തുന്നത്.

കുറിപ്പുകൾ

1 W.J. Ong, Orality and Literacy, Taylor and Francis e Library, 2005, P.8.

2 Anirudh Despande, Film as Historical Sources or Alternate History, Economic and Political Weekly, October 2, 2004, p.4455.

3 Otto Jesperson, Language Its Nature Devolepment and Origin, Henry Hott and Company,1921, P.436.

4 Albert B.Lord, Singer of Tales, Harvard University press, Cambridge, 2000, P.13.

5 Rosalind Thomas, Oral Tradition and Written Record in Classical Athens, Cambridge University Press, New york,1989, p.2.

6 Rosalind Thomas, Literacy and Orality in Ancient Greece, Cambridge University Press, New York, 1992, P.3.

7 അതേ പുസ്തകം, പുറം 4.

8 Adam Fox and Daniel Wolf (Ed.), The Spoken Word and Oral Culture in Britain 1500-1850, Manchester University Press, Manchester and New York, 2002, p.4.

9 E.J.Kenny (Ed.) The Cambridge History of Classical Literature, Cambridge University Press,1982, P.12.

10 അതേ പുസ്തകം, പുറം 12.

11 ശ്രീവരാഹം കെ. ചന്ദ്രശേഖരൻനായർ, ഋഗ്വേദം ഗുരുദക്ഷിണാഭാഷ്യം അഷ്ടകം-1, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2014, പുറം.xi

12 അതേ പുസ്തകം, അതേപുറം.

13 V. Raghavan, Methods of Popular Religious Instruction in South India, The Journal of American Folklore,Vol. 71, No.281, July-September 1958, P.337.

14 അതേ ലേഖനം, അതേ പുറം.

15 പ്രൊഫ. സുകുമാർ അഴീക്കോട്, ഗദ്യരഹസ്യം, ഭാഷാപോഷിണി, പുസ്തകം 3, ലക്കം 3 ഒക്ടോബർ-നവംബർ 1979, പുറം 5.

16 അതേ ലേഖനം, പുറം 6.

17 രാമചരിതം, പി.വി.കൃഷ്ണൻ നായർ (വ്യാഖ്യാനം), കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, 1970, പുറം.2.

18 കല്പറ്റ ബാലകൃഷ്ണൻ, മലയാള സാഹിത്യചരിത്രം, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, 2014, പുറം.17.

19 എ.മോഹനാക്ഷൻ നായർ, തിരുനിഴൽമാല അനന്യമായ ഒരു ഭാഷാകൃതി, സംസ്കാരകേരളം,1998 ജനുവരി- മാർച്ച്, പുറം75.

20 തിരുനിഴൽമാല, ആർ.സി. കരിപ്പത്ത് (വ്യാഖ്യാനം), കണ്ണൂർ യൂണിവേഴ്സിറ്റി പബ്ളിക്കേഷൻസ്, കണ്ണൂർ, 2006, പുറം 65.

21 എൻ. അനിൽകുമാർ, പ്രകടനഗാനങ്ങളുടെ ആഖ്യാനസൗന്ദര്യശാസ്ത്രം, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശൂർ, 2010, പുറം.103.

22 അയ്യിപ്പിള്ള ആശാൻ, രാമകഥപ്പാട്ട്, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശൂർ, 2012, പുറം 583-584.

23 കല്പറ്റ ബാലകൃഷ്ണൻ, മലയാളസാഹിത്യചരിത്രം, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, 2014, പുറം 35.

24 ചെറുശ്ശേരി, കൃഷ്ണഗാഥ, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2011, പുറം 115-6.

25 ടി.ഭാസ്കരൻ, ഭാഷാസാഹിതി, ലക്കം.44, പുറം 52.

26 കണ്ണശ്ശരാമായണം, പാട്ട് 2, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2013, പുറം 4.

27 ബാലചന്ദ്രൻ വടക്കേടത്ത്, കണ്ണശ്ശരാമായണം മലയാളത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയകവിത, സമകാലിക മലയാളം വാരിക, ഡിസംബർ12, 2014.

28 മഴമംഗലം, ഭാഷാനൈഷധം ചമ്പു, സാഹിത്യ പ്രവർത്തക സഹകരണ സംഘം, കോട്ടയം,1985, പുറം,55.

29 മഴമംഗലം, ഭാഷാനൈഷധം ചമ്പു, മംഗളോദയം പ്രൈവറ്റ് ലിമിറ്റഡ്, തൃശൂർ, 1957, പുറം.247.

30 വടക്കൻപാട്ടുകൾ, സമാഹരണം പഠനം കെ.ശ്രീകുമാർ, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശൂർ, 2013, പുറം 876.

31 കെ.കെ.എൻ. കുറുപ്പ്, വടക്കൻപാട്ടുകളിലൂടെ (ആമുഖം), എം.കെ.പണിക്കോട്ടി, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2006, പുറം. 8..

32 എം.ടി.വാസുദേവൻ നായർ, 'അങ്കക്കലിയുടെ കാലം' (അനുബന്ധം 2), വടക്കൻപാട്ടുകൾ (സമാഹരണം, പഠനം, കെ.ശ്രീകുമാർ), കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശൂർ, 2013, പുറം 1273.

33 ത്രിവിക്രമൻ തമ്പി, തെക്കൻപാട്ടുകൾ ഒരു പഠനം, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശൂർ, 1999, പുറം 53.

34 വള്ളത്തോൾ, സാഹിത്യമഞ്ജരി 3, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2011, പുറം 142.

35 എഴുത്തച്ഛൻ, അദ്ധ്യാത്മരാമായണം കിളിപ്പാട്ട്, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശൂർ,1985,പുറം.129

36 എസ്.കെ.നായർ, 'ആട്ടക്കഥ', സാഹിത്യചരിത്രം പ്രസ്ഥാനങ്ങളിലൂടെ കെ.എം.ജോർജ്ജ്(എഡി.), സാഹിത്യ പ്രവർത്തക സഹകരണ സംഘം, കോട്ടയം, 1984, പുറം 498.

37 അതേ പുസ്തകം, പുറം 521.

38 ജി. ഗിരിജാദേവി, നമ്പ്യാരുടെ ശിൽപശാല, സാഹിത്യപ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം, കോട്ടയം, 2014, പുറം 15.

39 രാമപുരത്തുവാര്യർ, കുചേലവൃത്തം വഞ്ചിപ്പാട്ട്, നാഷണൽ ബുക്ക്സ്റ്റാൾ, കോട്ടയം,1995, പുറം.126.

40 എം.ലീലാവതി, കവിതാസാഹിത്യ ചരിത്രം, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശൂർ, 1985, പുറം 142.

41 കെ.എസ്.പി. കർത്താവ്, 'വെൺമണിക്കവിതകളും മലയാളസാഹിത്യവും', ഭാഷാപോഷിണി, 1985, ഡിസംബർ-മാർച്ച്, പുറം 79.

42 വെൺമണിക്കവിതകൾ, ശീവൊള്ളി നാരായണൻ (എഡി.), കറന്റ് ബുക്സ്, കോട്ടയം,1988, പുറം 19.

43 അതേ പുസ്തകം, അതേ പുറം.

44 എന്നു നിന്റെ മൊയ്തീൻ എന്ന സിനിമയിൽ 'പ്രിയമുള്ളവനേ' എന്ന കവിതാഭാഗം രമേഷ്നാരായണന്റെ ഈണത്തിൽ മധുശ്രീ നാരായണും 'ശാരദാംബരം' എന്നാരംഭിക്കുന്ന കവിതാഭാഗം പി.ജയചന്ദ്രൻ, ശിൽപ എന്നിവരും ആലപിച്ചിരിക്കുന്നു.

1967 ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ രമണൻ എന്ന സിനിമയിൽ കെ.രാഘവന്റെ ഈണത്തിൽ രമണനിലെ 22 കവിതാഭാഗങ്ങൾ ഗാനമായി ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു.

45 എം. ജയരാജ്, തിരനോട്ടം, ചിത്രഭൂമി വാരിക, 2006, ജനുവരി 15, പുറം 15.

46 അനുബന്ധം 4.

അദ്ധ്യായം 3

വയലാർ രാമവർമ്മയുടെ ഗാനങ്ങൾ : പാഠവും ആവിഷ്ക്കാരവും

ചലച്ചിത്ര ഗാനരചയിതാവ് എന്ന നിലയിൽ താരപരിവേഷം ലഭിച്ച മലയാളത്തിലെ പ്രമുഖകവിയാണ് വയലാർ രാമവർമ. സമകാലികരായ പി.ഭാസ്കരൻ, ഒ.എൻ.വി. കുറുപ്പ് എന്നിവരെക്കാൾ വൈകിയാണ് ഗാനരചനാരംഗത്ത് പ്രവേശിച്ചതെങ്കിലും വയലാർ-ദേവരാജൻ കൂട്ടുകെട്ടിൽ പിറന്ന നിരവധി ഗാനങ്ങൾ മലയാളത്തിലെ എക്കാലത്തെയും പ്രശസ്തഗാനങ്ങളായി ആസ്വാദകപ്രീതി നിലനിർത്തുന്നു. ക്ലാസ്സിക്കൽ കാവ്യസങ്കല്പങ്ങൾ നിറഞ്ഞ ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ വയലാറിന്റെ പ്രത്യേകതയാണ്. ചലച്ചിത്രങ്ങൾക്കുവേി അദ്ദേഹം രചിച്ച ഗാനങ്ങളെ വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ, ഭക്തിഗാനങ്ങൾ, പ്രണയഗാനങ്ങൾ എന്ന് വിഭജിച്ച് അവയുടെ ആലാപനത്തിലും ദൃശ്യവൽക്കരണത്തിലും സംഭവിക്കുന്ന പ്രകടനപരമായ സവിശേഷതകൾ ഈ അദ്ധ്യായത്തിൽ വിശകലനം ചെയ്യുന്നു.

പുന്നപ്ര-വയലാറിലെ വെടിവയ്പ്പിനെത്തുടർന്ന് സംജാതമായ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റനുകൂല രാഷ്ട്രീയപരിതഃസ്ഥിതിയിൽ രാമവർമ്മ തിരുമുല്പാട് എന്ന സവർണ്ണയുവാവ് വയലാർ രാമവർമ്മ എന്ന വിപ്ലവകവിയും ഗാനരചയിതാവും ആയി മാറുകയായിരുന്നു. പിന്നീട് വയലാർ എന്ന ചുരുക്കപ്പേരിലാണ് അദ്ദേഹം അറിയപ്പെട്ടത്. വയലാർ രാമവർമ്മയുടെ കവിവ്യക്തിത്വത്തെ രൂപീകരിക്കുന്നതിൽ 1940കളുടെ അന്ത്യപാദത്തിൽ കേരളത്തിൽ നിലനിന്ന രാഷ്ട്രീയസാഹചര്യങ്ങൾക്ക് സുപ്രധാനമായ പങ്കു്. പിന്നീട് കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ്

പ്രസ്ഥാനവുമായി അകന്നുവെങ്കിലും അടിസ്ഥാനവർഗ്ഗത്തോടുള്ള ആഭിമുഖ്യം വയലാറിന്റെ സ്ഥായിയായ വീക്ഷണമായി മാറി. ആദ്യഘട്ടത്തിൽ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടിയും വയലാറും പരസ്പരം സഹകരിച്ചു. ഇരുഭാഗത്തും അതിന്റെ ഗുണഫലങ്ങൾ ലഭിച്ചു. വയലാർ രചിച്ച കാവ്യാത്മകമായ വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ സാധാരണക്കാർക്കിടയിൽ കമ്മ്യൂണിസത്തിന് സ്വീകാര്യതയുാക്കുന്നതിൽ സുപ്രധാന പങ്കുവഹിച്ചു. കമ്മ്യൂണിസം മുന്നോട്ടുവച്ച മാനവികതയെ കാല്പനികസങ്കല്പങ്ങളോടു ചേർത്ത് ലളിതമായ ഭാഷയിൽ വയലാർ അവതരിപ്പിച്ചു. നാടകങ്ങൾക്കും സിനിമകൾക്കും വേി വയലാർ രചിച്ച ഗാനങ്ങൾ റേഡിയോവഴി ജനഹൃദയങ്ങളിൽ എത്തിച്ചേർന്നു.

നാടകത്തിന്റെ / സിനിമയുടെ കഥാസന്ദർഭവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് രചനയെങ്കിലും സ്വതന്ത്രമായ അസ്തിത്വം വയലാറിന്റെ ഓരോ ഗാനത്തിനും ുായിരുന്നു. കേവലമായ ഭാവങ്ങളാണ് അവയിൽ ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെട്ടത്. തന്മൂലം ദൃശ്യസംസ്കാരം പ്രബലമല്ലാതിരുന്ന അക്കാലത്ത് കേൾവിയിലൂടെ ഓരോരുത്തർക്കും സ്വകീയമായ സങ്കല്പചിത്രങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ സാധിച്ചത് ഗാനങ്ങൾക്ക് സ്വീകാര്യത വർദ്ധിപ്പിച്ചു. ഗാനങ്ങൾക്ക് പൊതുവേ അന്ന് ലഭ്യമായിരുന്നസ്വീകാര്യതയും പേരിനോടൊപ്പമുള്ള വയലാർ എന്ന സ്ഥലപ്പേരിന് ഇടതുസഹയാത്രികർക്കിടയിലുള്ള വൈകാരികമായ ആഭിമുഖ്യവും അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഗാനങ്ങളുടെ പ്രശസ്തി വർദ്ധിപ്പിക്കാൻ സഹായകമായി.

കവി എന്ന നിലയിൽനിന്ന് ഗാനരചയിതാവിലേക്കുള്ള വയലാറിന്റെ മാറ്റം അനായാസമായിരുന്നു. കാവ്യരചനയും ഗാനരചനയും വ്യത്യസ്ത രീതിശാസ്ത്രം അനുവർത്തിക്കുന്നു. എന്താണ് ചലച്ചിത്രഗാനം എന്ന് വയലാർ രാമവർമ്മയുടെ ഗാനസമാഹാരമായ ആയിരം പാദസരങ്ങൾ എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ അതാരികയിൽ ഒ.എൻ.വി. കുറുപ്പ് വിവരിക്കുന്നു. ‘‘മൂന്നോ

നാലോ നിമിഷങ്ങളിലൊതുങ്ങിനിൽക്കുന്ന ഒരു സ്വരശില്പമാണ് ചലച്ചിത്രഗാനം. തന്ത്രീലയസമന്വിതമായി അല്പം ചില വരികൾ; അവയിലൂടെ ഒരു ഭാവത്തിന്റെ ഉന്മീലനം. വിരൽത്തുമ്പുകൊണ്ടൊന്നു തൊട്ടാലുടനെ പൊട്ടിവിടരുന്ന ചില പൂമൊട്ടുകളെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുംവിധം അനായാസമധുരമായ ഭാവപ്രകാശനം - പദങ്ങളും ഇമേജുകളുമെല്ലാം അതിനുതകുംവിധമാകണം. ഇതിനൊക്കെപ്പുറമേ നമ്മുടെ സഞ്ചിതസംസ്കാരത്തിന്റെയോ, സ്മൃതി മേഖലയുടെയോ ഏതോചില കോണുകളിൽ വെളിച്ചം വീശുന്ന എന്തോചിലതുകൂടി സമന്വയിച്ചുവെങ്കിലോ, അപൂർവ്വസുന്ദരമായ ഒരനുഭവമായി പരിണമിക്കുമത്. വയലാറിന്റെ പല ഗാനങ്ങളും ഈ തരത്തിലുള്ള ഗാനശില്പങ്ങളുടെ സമുജ്ജ്വലമാതൃകകളാണെന്നു മാത്രം ചുരുക്കിപ്പറയട്ടെ''[1]. ഗാനരചനയുടെ സാങ്കേതികതയോടൊപ്പം കവിത കൈവിട്ടില്ല എന്ന് വയലാറിന്റെ പ്രത്യേകതയായി ഒ.എൻ.വി. ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നു. കവിതനിറഞ്ഞ വരികൾക്ക് ഈണം നൽകി ആലപിക്കുമ്പോൾ മാത്രമാണ് മികച്ച ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ ഉണ്ടാകുന്നത് എന്ന് ഒ.എൻ.വി. കുറുപ്പ് ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നു. മേൽവിവരിച്ച പ്രത്യേകതകൾ വയലാറിന്റെ ചലച്ചിത്രഗാനരചനകളിലും അതിന്റെ ദൃശ്യവൽക്കരണത്തിലും എപ്രകാരം പ്രവർത്തിക്കുന്നു എന്ന് ഈ ഘട്ടത്തിൽ ഗാനങ്ങളെ വർഗ്ഗീകരിച്ച് പരിശോധിക്കുന്നു.

3.1 വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ

വയലാർ എന്ന ചുരുക്കപ്പേരിൽ പ്രശസ്തനായ വയലാർ രാഘവപ്പറമ്പിൽ കോവിലകത്തെ രാമവർമ്മതിരുമുൽപ്പാട് മലയാളത്തിലെ പ്രമുഖ വിപ്ലവകവികളിലൊരാളായാണ് അറിയപ്പെടുന്നത്. വിവിധ മലയാളചലച്ചിത്രങ്ങൾക്കുവേി അദ്ദേഹം രചിച്ച തെരഞ്ഞെടുത്ത വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ ഇവിടെ വിശകലനം ചെയ്യുന്നു.

"മറ്റെന്തു തികവുകൾ വയലാർ കവിതക്കുായിരുന്നാലും അതിന്റെ തനിമ വിപ്ലവാനുകൂലതയാണ്"[2] എന്ന് എം. കുട്ടികൃഷ്ണനും "അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഗാനപ്രപഞ്ചത്തിലെ തേജോഗോളങ്ങളായി വർത്തിക്കുന്നത് വിപ്ലവഗാനങ്ങളാണ്"[3] എന്ന് പവനനും അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. വയലാറിന്റെ കവിതകളിൽ ആരംഭമിട്ട വിപ്ലവബോധം ഗാനരചനയിലാണ് വികസിച്ചത്. മരണശേഷം അദ്ദേഹത്തിന്റെ വിപ്ലവാഭിമുഖ്യത്തെ ചോദ്യംചെയ്യുന്ന ഒന്നിലേറെ ലേഖനങ്ങൾ പ്രസിദ്ധീകരിക്കപ്പെട്ടിട്ടു്.[4] വിപ്ലവകവിയായി അറിയപ്പെട്ട വയലാർ ഗാനരചനാരംഗത്ത് ഇടപെട്ടത് നന്നായില്ലെന്ന അഭിപ്രായം ഇടതുപക്ഷസഹചാരികളായ നിരൂപകർപോലും പ്രകടിപ്പിക്കുമ്പോൾ സി. അച്ചുതമേനോൻ അദ്ദേഹത്തിന്റെ സിനിമാഗാനങ്ങളുടെ പ്രാധാന്യം ചൂിക്കാട്ടുന്നു.[5]

3.1.1 വയലാറും വയലാർ രാമവർമ്മയും

വയലാർ എന്ന പേര് ഒരേസമയത്ത് വയലാർ രാമവർമ്മ എന്ന കവിയെയും വയലാർ എന്ന രാഷ്ട്രീയസമരഭൂമിയേയും സൂചിപ്പിക്കുന്നു്. 1946 ഒക്ടോബർ 27 ന് നടന്ന പുന്നപ്ര - വയലാർ വെടിവയ്പ്പിന് ഇരയായ രക്തസാക്ഷികളോട് കേരളത്തിലെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടി പ്രവർത്തകർ ഇന്നും തീവ്രമായ വൈകാരികബന്ധം ബന്ധം കാത്തുസൂക്ഷിക്കുന്നു. പുന്നപ്രയിലും വയലാറിലും സർ.സി.പി.യുടെ പട്ടാളം വെടിവയ്പ്പ് നടത്തുന്ന കാലത്ത് കൗമാരം കഴിഞ്ഞിട്ടില്ലാത്ത വയലാർ രാമവർമ്മ തിരുമുല്പാട്, `വയലാർ സ്റ്റാലിൻ' എന്നറിയപ്പെടുന്ന സി.കെ.കുമാരപ്പണിക്കരുടെ സ്വാധീനത്തിൽ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ്പാർട്ടി സഹയാത്രികനായി മാറുകയും കവിതകളിലൂടെയും ഗാനങ്ങളിലൂടെയും കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് ആശയങ്ങളുടെ പ്രചാരകനായിത്തീരുകയും ചെയ്തു. വയലാർസമരനായകനായ കുമാരപ്പണിക്കർ "വയലാറിലെ ഒരു കോവിലകത്തെ നാലുകെട്ടിൽ വളർന്ന രാമവർമ്മ

തിരുമുൽപ്പാടിനെ വയലാർ രാമവർമ്മയാക്കിയ''[6] കഥ കവിതന്നെ അനുസ്മരിച്ചിട്ടു്. അമ്മാവന്റെ ഭരണത്തിൻകീഴിലെ ദാരിദ്ര്യപൂർണ്ണമായ ബാല്യത്തെക്കുറിച്ചും അമ്മ ഏകമകനുവേി അനുഭവിച്ച കഷ്ടപ്പാടുകളെക്കുറിച്ചും വയലാർ ഓർക്കുറിപ്പുകളിൽ ആവർത്തിച്ച് വിവരിക്കുന്നു. ദാരിദ്ര്യം അനുഭവിച്ചറിഞ്ഞ വയലാറിന് ജന്മിത്തത്തെ എതിർക്കാനും സമൂഹത്തിലെ ദരിദ്രരായ തൊഴിലാളികൾക്കൊപ്പം സ്വാഭാവികമായി ഇഴുകിച്ചേരുവാനും കഴിഞ്ഞു.

കവി, ഗാനരചയിതാവ് എന്നീ നിലകളിൽ കേരളീയപൊതുസമൂഹത്തിൽ അനന്യമായ സ്വീകാര്യത ലഭിച്ചിട്ടുള്ള അപൂർവ്വം മലയാള സാഹിത്യകാരൻമാരിലൊരാളായിരുന്നു വയലാർ രാമവർമ്മ. സിനിമാ പ്രസിദ്ധീകരണങ്ങളിൽ സിനിമാതാരങ്ങൾക്കു നൽകുന്നതിനു തുല്യമായ പ്രാധാന്യത്തോടെ അദ്ദേഹത്തിന്റെ മുഴുനീളവർണ്ണ ചിത്രങ്ങൾ പലവട്ടം പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തിയിട്ടു്. ചേട്ടത്തി എന്ന സിനിമയിൽ സ്വന്തം ഗാനം പാടി അഭിനയിച്ചു. എസ്.എ.ഡാങ്കേ, എ.കെ.ജി., കെ.ആർ.ഗൗരിയമ്മ, ടി.വി.തോമസ് തുടങ്ങിയ പ്രമുഖ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ്നേതാക്കൾക്കൊപ്പം പാർട്ടിവേദികളിൽ മുഖ്യപ്രഭാഷകൻമാരിലൊരാൾ എന്ന നിലയിലും വയലാർ പതിവായി ക്ഷണിക്കപ്പെട്ടിരുന്നു. കേരളത്തിലെ ആദ്യ മന്ത്രിസഭ നടപ്പിൽവരുത്തിയ ഭൂപരിഷ്കരണനിയമം അനുസരിച്ച് കുടികിടപ്പുകാർക്ക് ഭൂമി പതിച്ചുനൽകിയ ആദ്യത്തെ ജന്മി വയലാർ രാമവർമ്മ ആയിരുന്നു. അങ്ങനെ ജന്മിത്തത്തോടുള്ള തന്റെ എതിർപ്പ് സത്യസന്ധമായിരുന്നുവെന്ന് സ്വജീവിതമാതൃകയിലൂടെ അദ്ദേഹം തെളിയിച്ചു[7]. ഈ പ്രവർത്തനങ്ങളിലൂടെ വയലാർ രാമവർമ്മ വിപ്ലവപക്ഷത്ത് ഉറച്ചുനിൽക്കുന്ന കവിയാണെന്ന പൊതുബോധം വ്യാപകമായിത്തീർന്നു. എന്നാൽ പൊതുസമൂഹത്തിൽനിന്ന് ഉൾക്കൊ വിപ്ലവചിന്തകൾക്ക് കാവ്യാത്മകമായ ശൈലിയിൽ ഗാനങ്ങളിലൂടെ ആവിഷ്ക്കാരം നൽകാൻ കഴിഞ്ഞു എന്നതാണ് വയലാറിന്റെ

വിപ്ലവഗാനങ്ങളുടെ മുഖ്യസവിശേഷത. വിപ്ലവകവിതകളും ഗാനങ്ങളും രചിച്ച കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് സഹയാത്രികരായ വേറെയും നിരവധി കവികൾ ഉായിരുന്നെങ്കിലും വയലാറിന്റെ വിപ്ലവഗാനങ്ങൾക്ക് അദ്ദേഹം അന്തരിച്ച് നാല് പതിറ്റാുകൾക്ക് ശേഷവും മലയാളികൾക്കിടയിൽ സവിശേഷസ്ഥാനം കല്പിക്കപ്പെടുന്നത് ഈ സവിശേഷതമൂലമാണ്.

1975 ഒക്ടോബർ 27 ന് നാൽപ്പത്തിയേഴാം വയസ്സിൽ തിരുവനന്തപുര ത്തുവച്ച് അന്തരിക്കുമ്പോൾ സിനിമാഗാനരചയിതാവായി മദിരാശിയിൽ സ്ഥിരതാമസമാക്കിയിരുന്ന വയലാർ രാമവർമ്മ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ്പാർട്ടിയുമായി ആശയപരമായി അകന്നുകഴിഞ്ഞിരുന്നു. എങ്കിലും ഇരു കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടികളും ചേർന്ന് അദ്ദേഹത്തിന്റെ അന്ത്യയാത്ര ഒരുപാർട്ടി സഹയാത്രികനു ചേർന്ന വിധത്തിലാണ് സംഘടിപ്പിച്ചത്. തിരുവനന്തപുരം മുതൽ ചേർത്തലവരെ വൻജനാവലിയാണ് വയലാറിന്റെ അന്ത്യയാത്രയിൽ പങ്കെടുത്തത്. പുന്നപ്ര-വയലാർ രക്തസാക്ഷിദിനത്തിലായിരുന്നു അന്ത്യം സംഭവിച്ചത്. വയലാറിൽ സംഘടിപ്പിച്ച രക്തസാക്ഷി അനുസ്മരണത്തോ ടൊപ്പം വയലാർ ചരമദിനാചരണംകൂടി നടത്തിയാണ് കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടി വയലാർ രാമവർമ്മയോടുള്ള സ്നേഹാദരങ്ങൾ പ്രകടിപ്പിച്ചത്.[8] അടിയന്തരാവസ്ഥക്കാലം ആയിട്ടും വയലാർ രചിച്ച വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ ഉച്ചഭാഷിണിയിലൂടെ തുടർച്ചയായി കേൾപ്പിച്ചുകൊാണ് വമ്പിച്ച ജനാവലി ഒത്തുചേർന്ന വിലാപയാത്ര സംഘടിപ്പിച്ചത്. അക്കാലത്തെ പതിവിനു വിപരീതമായി വയലാറിന്റെ മരണവാർത്ത പ്രമുഖമലയാള ദിനപത്രങ്ങൾ മുൻതാളിലെ പ്രധാനവാർത്തയായി പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിരുന്നു. വയലാറിന്റെ ജീവൻ രക്ഷിക്കാൻവേി തിരുവനന്തപുരം ചെങ്കൽച്ചൂളയിലെ തൊഴിലാളികൾ പോലും രക്തദാനസന്നദ്ധരായി എത്തിച്ചേർന്നു[9] ഇതിൽനിന്നെല്ലാം പാർട്ടിപ്രവർത്തകരുടെയും തൊഴിലാളികളുടെയും കേരളത്തിലെ പൊതുസമൂഹത്തിന്റെയും മനസ്സിൽ അദ്ദേഹം നേടിയെടുത്ത

സവിശേഷസ്ഥാനം വ്യക്തമാകുന്നു. വിപ്ലവഗാനങ്ങളിലൂടെ വയലാർ രാമവർമ്മ നേടിയ പൊതുസ്വീകാര്യതയാണ് ഇതിന് കാരണം.

3.1.2 കാവ്യരചനയിലെ സ്വാധീനതകൾ

കാവ്യജീവിതത്തിന്റെ പ്രാരംഭഘട്ടത്തിൽ പുറത്തിറക്കിയ പാദമുദ്രകൾ (1948) എന്ന കവിതാസമാഹാരത്തിൽ മഹാത്മാഗാന്ധിയുടെ ആദർശചൈതന്യത്തെ വാഴ്ത്തുന്ന കവിതകളാണ് ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്. പിന്നീട് കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രത്യയശാസ്ത്രം മുന്നോട്ടുവച്ച പുതുമാനവികതയിൽ ആകൃഷ്ടനായി ഫ്യൂഡൽ സാമൂഹികവ്യവസ്ഥയെയും സാമൂഹിക അനീതികളെയും നിശിതമായി വിമർശിക്കുകയും തൊഴിലാളിവർഗ്ഗ മുന്നേറ്റങ്ങളെ പിന്തുണയ്ക്കുകയും ചെയ്യുന്ന കവിതകൾ രചിച്ചു. 1961 ൽ സർഗ്ഗസംഗീതം എന്ന കാവ്യസമാഹാരം പുറത്തിറക്കിയതിൽപിന്നെ ചലച്ചിത്ര പിന്നണിഗാനരചനാരംഗത്ത് സജീവമായ വയലാർ രാമവർമ്മ നിരവധി ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളിൽ വിപ്ലവാശയങ്ങൾക്ക് ഗാനരൂപം നൽകിയിട്ടു്.

മലയാളകവിതയിൽ ചങ്ങമ്പുഴയുടെ ഗാനാത്മകമായ കാവ്യരചനാ ശൈലിയെ അനുകരിച്ചാണ് വയലാർ രാമവർമ്മ കാവ്യരചന ആരംഭിച്ചത്. എന്നാൽ, കാവ്യഭാഷയിൽ അല്ലാതെ ഭാവമണ്ഡലത്തിൽ ചങ്ങമ്പുഴയുടെ സ്വാധീനം സ്വീകരിച്ചില്ല. ചങ്ങമ്പുഴ അന്തർമുഖനും സ്വപ്നാടകനുമായ കാല്പനിക കവിയായിരുന്നുവെങ്കിൽ വയലാർ നിത്യജീവിതയാഥാർഥ്യങ്ങളെ നിശിതമായ വിമർശനബുദ്ധിയോടെ വിലയിരുത്തുകയും കവിതക്ക് വിഷയമാക്കുകയും ചെയ്ത ബഹിർമുഖവ്യക്തിത്വത്തിനുടമയായിരുന്നു. കാല്പനികതയുടെ സ്വാധീനം വയലാറിന്റെ കവിതകളിലും ഗാനങ്ങളിലും പ്രകടമാണ്. എങ്കിലും കവിതയിലെ ആവിഷ്ക്കരണവിഷയങ്ങളുടെ പുരോഗമനസ്വഭാവം ചങ്ങമ്പുഴയിൽനിന്നുള്ള അതിന്റെ പ്രകടമായ വ്യതിരിക്തതയാണ്.

ദേശീയപ്രസ്ഥാനം അഖിലേന്ത്യാതലത്തിലും ഇടതുപക്ഷ സോഷ്യലിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനങ്ങൾ തിരുവിതാംകൂറിലും കർഷകപ്രസ്ഥാനങ്ങൾ മലബാറിലും ശക്തിപ്പെടുന്ന ആയിരത്തിതൊള്ളായിരത്തിനാല്പതുകൾ മലയാളിസമൂഹം രാഷ്ട്രീയവും സാമൂഹികവുമായ ഒരു ഉയർത്തെഴുന്നേൽപ്പിന് തയ്യാറെടുക്കുന്ന കാലമായിരുന്നു. സാമ്രാജ്യത്വ, ഫ്യൂഡൽ വിരുദ്ധസമരങ്ങളോട് ബഹുജനങ്ങൾ ഐക്യപ്പെടുകയും അദ്ധ്വാനിക്കുന്ന അടിസ്ഥാനവർഗ്ഗങ്ങളുടെ സംഘടിത മുന്നേറ്റത്തിന് കളമൊരുങ്ങുകയും ചെയ്തു. നിലനിൽക്കുന്ന ഭൗതികജീവിതയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെ പൊളിച്ചെഴുതാൻ സജ്ജമായ മലയാളിസമൂഹത്തിന്റെ ചിന്താഗതികൾ സാഹിത്യരംഗത്തും പ്രതിഫലിച്ചു. സംസ്കൃതഭാഷയും പൗരസ്ത്യസൗന്ദര്യശാസ്ത്രവും നിയാമകമായി വർത്തിച്ച നിയോക്ലാസിക് സാഹിത്യത്തിന്റെ തളർച്ചയും, ഗദ്യസാഹിത്യരൂപങ്ങളായ നോവൽ, ചെറുകഥ, നാടകം എന്നിവയുടെ വളർച്ചയും അവയിലെ ആവിഷ്കരണവിഷയങ്ങളുടെ ജീവിതബന്ധവും, പഴമയോടുള്ള നിഷേധഭാവവും, സാഹിത്യത്തിന് പുതിയ രൂപവും ഭാവവും നൽകി. കവിതാരംഗത്ത് ലളിതമായ ഭാഷയും ഗാനാത്മകതയും ജീവിതഗന്ധിയായ ഉള്ളടക്കവും സ്വീകാര്യത നേടി. കാലഘട്ടത്തിന്റെ അഭിരുചിക്കൊത്ത് ഗാനാത്മകമായ ലളിതഭാഷയിൽ സാമൂഹികവിഷയങ്ങൾ കവിതക്ക് വിഷയമാക്കിയ വയലാർ രാമവർമ്മ സാഹിത്യരംഗത്ത് ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ടു. 1954 ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ 'ആയിഷ' എന്ന കഥാകാവ്യം കഥാപ്രസംഗരൂപത്തിൽ കേരളത്തിലുടനീളം അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടത് കവി എന്ന നിലയിൽ അദ്ദേഹം കൂടുതൽ പ്രശസ്തനാകാൻ സഹായകമായി. ''ആയിഷ മലയാളികളിലേറെയും വായിക്കുകയായിരുന്നില്ല, കേൾക്കുകയായിരുന്നു''[10] എന്ന വിലയിരുത്തൽ ശ്രദ്ധേയമാണ്. കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് സഹയാത്രികൻ എന്ന നിലയിൽ പാർട്ടിവേദികളിലെ സ്ഥിരസാന്നിധ്യമായിരുന്നു എന്നതും വയലാറിനെ പൊതുസമൂഹത്തിൽ സുപരിചിതനാക്കി.

3.1.3 നാടകത്തിലെ വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ

ഇന്ത്യൻ നാഷണൽ കോൺഗ്രസ്സിലെ സോഷ്യലിസ്റ്റുകൾ 1952 ൽ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടിക്ക് ഔദ്യോഗിക പ്രവർത്തനാനുമതി ലഭിക്കുന്നതുവരെ സാഹിത്യ സാംസ്കാരിക രംഗങ്ങളിലെ ഇടപെടലുകളിലൂടെയാണ് കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് ആശയങ്ങൾ കേരളസമൂഹത്തിൽ സജീവമായി നിലനിർത്തിയത്. ഗാനങ്ങളും നാടകങ്ങളുമായിരുന്നു കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രചാരണത്തിനു സ്വീകരിച്ച ഉപാധികൾ. റഷ്യയിലെ ഒക്ടോബർ വിപ്ലവത്തെത്തുടർന്ന് ലോകമെമ്പാടും പ്രചരിച്ച കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് ആശയങ്ങൾ കേരളീയ കലാമാധ്യമങ്ങളിലൂടെ പ്രചരിപ്പിക്കുക എന്ന തന്ത്രപരമായ രീതിയാണ് കമ്മ്യൂണിസ്റ്റുകാർ അനുവർത്തിച്ചിരുന്നത്. പുരോഗമന സാഹിത്യ പ്രസ്ഥാനം സാഹിത്യരംഗത്തും കെ.പി.എ.സി. നാടകരംഗത്തും കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് ആശയപ്രചാരണത്തിന് നേതൃത്വം നൽകി.

പുരോഗമനാശയങ്ങൾ ജനപ്രിയമായ ശൈലിയിൽ ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്ന കവിതകളിലൂടെ വിപ്ലവകവി എന്ന നിലയിൽ പ്രശസ്തനായതിനുശേഷമാണ് വയലാർ രാമവർമ്മ ഗാനരചനാരംഗത്ത് സജീവമാകുന്നത്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആദ്യഗാനംതന്നെ ഒരു വിപ്ലവഗാനം ആയിരുന്നു.1957 ൽ ഇ.എം.എസ്. മന്ത്രിസഭ അധികാരത്തിലെത്തിയതിനു തൊട്ടുപിന്നാലെ രാഷ്ട്രപതി ഡോ.രാജേന്ദ്രപ്രസാദ് തിരുവനന്തപുരത്ത് രക്തസാക്ഷിമണ്ഡപം ഉദ്ഘാടനം ചെയ്തപ്പോൾ ആലപിക്കുന്നതിനുവേ വി യാ ണ് 'ബലികുടീരങ്ങളേ...' എന്നാരംഭിക്കുന്ന വിപ്ലവഗാനം രചിച്ചത്. ദേവരാജൻ ഈണം നൽകി അറുപതോളം ഗായകർ ചേർന്നാണ് ഔദ്യോഗികചടങ്ങിൽ ഈ ഗാനം ആലപിച്ചത്.

മലയാളത്തിലെ ഏറ്റവും പ്രശസ്തമായ വിപ്ലവഗാനം എന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കാനാവുംവിധം കേരളത്തിനകത്തും പുറത്തും അനവധി തവണ

ആലപിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള ജനപ്രിയഗാനമാണ് 'ബലികുടീരങ്ങളേ...' പിൽക്കാലത്ത് കെ.പി.എ.സി.യുടെ അവതരണഗാനമായി ഇത് സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടു. സമീപകാലംവരെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ്പാർട്ടി സംഘടിപ്പിക്കുന്ന യോഗങ്ങളിലെല്ലാം അനിവാര്യമായിരുന്നു ഈ ഗാനം. 1857 ലെ ഒന്നാം സ്വാതന്ത്ര്യസമരത്തിൽ രക്തസാക്ഷിത്വം വരിച്ച ധീരരക്തസാക്ഷികളെ ക്കുറിച്ചാണ് ഈ ഗാനം എങ്കിലും വിപ്ലവസ്മരണകളോടൊപ്പം ഭാരതീയ സംസ്കാരത്തിന്റെ സൂചകങ്ങളും കവി ഗാനത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. `ജനകോടികൾ ചാർത്തുന്ന സമരപുളകത്തിൻ സിന്ദൂര മാലകൾ', `ഹിമഗിരിമുടികൾ ഉയർത്തിയ കൊടി', `കടലുകളുടെ പടഹം', 'യുഗങ്ങൾ നീന്തി നടക്കുന്ന ഗംഗയിൽ വിരിഞ്ഞ താമരമുകുളങ്ങൾ' തുടങ്ങിയ പ്രയോഗങ്ങൾ മുദ്രാവാക്യപ്രായമായ സാധാരണവിപ്ലവഗാനങ്ങൾക്കിടയിൽ ഈ ഗാനത്തിന് അനിതരസാധാരണമായ അർത്ഥതലം നൽകി. ഗാനരചന മലയാളത്തിലായിരുന്നെങ്കിലും ദേശീയസമരത്തിലെ രക്തസാക്ഷികളെ അനുസ്മരിക്കുന്നതിനൊപ്പം പൗരാണികമായ സാംസ്കാരിക ചരിത്രസൂചനകൾ ഈ ഗാനത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്തതുവഴി അഖിലേന്ത്യാതലത്തിൽ സ്വീകാര്യത ലഭിച്ചു.

ഗാനത്തിന്റെ ചരണത്തിൽ വിപ്ലവകാരികളെ അഭിസംബോധന ചെയ്തുകൊ് ''തുടിപ്പൂ ഞങ്ങളിൽ നൂറ്റാുകളുടെ ചരിത്രമെഴുതിയ ഹൃദയങ്ങൾ'' എന്നും '' കൊളുത്തി നിങ്ങൾ തലമുറതോറും കെടാത്ത കൈത്തിരിനാളങ്ങൾ'' എന്നും കവി എഴുതുന്നു .ഗാനത്തിന്റെ അവസാന വരികൾ ഏറെ ശ്രദ്ധേയമാണ്.

"നിങ്ങൾ നിന്ന സമരാങ്കണഭൂവിൽ
നിന്നണിഞ്ഞ കവചങ്ങളുമായി
വന്നു ഞങ്ങൾ മലനാട്ടിലെ മണ്ണിൽ
നിന്നിതാ പുതിയ ചെങ്കൊടി നേടി"[11]

എന്ന കവികല്പനക്ക് രാഷ്ട്രീയമായ ഏറെ അർത്ഥങ്ങൾ ഉ്. സ്വാതന്ത്ര്യത്തിനുവേിയുള്ള ദേശീയസമരാങ്കണത്തിലെ അതേ കവചങ്ങളാണ് ഞങ്ങൾ - കേരളത്തിലെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് രക്തസാക്ഷികൾ - അണിഞ്ഞത് എന്നും ഞങ്ങൾ ഇതാ മലനാട്ടിൽ പുതിയ ചെങ്കൊടി നേടി എന്നും കവി എഴുതുമ്പോൾ കേരളത്തിലെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് രക്തസാക്ഷികൾ ദേശീയവാദികളും പൗരാണികമായ ഭാരതീയപാരമ്പര്യത്തിന്റെ പുത്തൻ അവകാശികളുമാണ് എന്നാണ് സൂചിതമാകുന്നത്. ഇതിലെ `പുതിയ ചെങ്കൊടി' തെരഞ്ഞെടുപ്പിലൂടെ ലഭിച്ച അധികാരമാണ്. റഷ്യൻ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ്പാർട്ടിയുടെ സ്വാധീനത്തിൽ രൂപംപ്രാപിക്കുകയും ഇന്ത്യൻ സാഹചര്യങ്ങളിലേക്ക് പറിച്ചുനടുകയും ചെയ്ത കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് ആശയങ്ങളെ ഈ ഗാനത്തിലൂടെ ഭാരതവൽക്കരിക്കുകയായിരുന്നു വയലാർ രാമവർമ്മ. എന്നാൽ പിൽക്കാലത്ത് 'ബലികുടീരങ്ങളേ ...' എന്ന ഗാനത്തിന്റെ ചരണത്തിലെ ഗംഗ, താമര എന്നീ സൂചനകൾ കമ്യൂണിസ്റ്റ് വിരുദ്ധതയാണ് സൂചിപ്പിക്കുന്നത് എന്ന പുതിയ വ്യാഖ്യാനവും ഉയർന്നു.[12]

കൗമാരകാലത്തെ സംസ്കൃതവിദ്യാഭ്യാസത്തിന്റെ ഭാഗമായി ഭാരതീയ ഇതിഹാസപുരാണങ്ങൾ പഠിച്ച വയലാറിന്റെ കാവ്യവ്യക്തിത്വം, വിപ്ലവബോധത്തിലേക്ക് പരിവർത്തനം ചെയ്തപ്പോഴും ദുഷിച്ച പൗരോഹിത്യത്തെയും ജന്മിത്തത്തെയും മാത്രമേ എതിർത്തിട്ടുള്ളു. ഭാരതത്തിന്റെ പൗരാണിക ദർശനങ്ങളെയോ ധാർമ്മികമൂല്യങ്ങളെയോ അദ്ദേഹം നിഷേധിക്കുന്നില്ല. വിപ്ലവം യാഥാർത്ഥ്യമാക്കാൻ പുരാതനമായ എല്ലാറ്റിനെയും തച്ചുടക്കണം എന്ന അഭിപ്രായം വയലാറിന് ഇല്ല. ''ബലികുടീരങ്ങളേ...' എന്ന പ്രസിദ്ധമായ ഗാനത്തിൽ തന്നെ ഈ നിലപാട് കവി സ്വീകരിച്ചിട്ടു്. `യുഗങ്ങൾ നീന്തിനടക്കും ഗംഗയിൽ വിരിഞ്ഞു താമര മുകുളങ്ങൾ' എന്ന വരികൾ ഈ നൈരന്തര്യത്തെയാണ് വാഴ്ത്തുന്നത്''[13]

രക്തസാക്ഷി അനുസ്മരണഗാനം, കെ.പി.എ.സി. നാടകങ്ങളുടെ അവതരണഗാനം എന്നീ നിലകളിൽ സംഘഗാനമായാണ് 'ബലികുടീരങ്ങളേ'

എന്ന ഗാനം അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. രംഗവേദിയിൽ ഈ ഗാനം അഭിനയിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുന്നില്ല. സംഘഗാനമായി ആലപിക്കുന്നതുവഴി സമൂഹത്തിന്റെ വിപ്ലവാനുകൂലമനോഭാവത്തിന്റെ ആലാപനം എന്ന പ്രതീതിവരുത്താൻ സാധിക്കുന്നു. കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ്പാർട്ടിയുടെ യോഗങ്ങളിൽ പാർട്ടിയുടെ രക്തസാക്ഷികളെക്കുറിച്ചുള്ള ഗാനം എന്ന നിലയിലും ഈ ഗാനത്തിന് സ്വീകാര്യത ലഭിച്ചു.

ഇതെത്തുടർന്ന് മാറ്റുവിൻ ചട്ടങ്ങളേ, നഷ്ടപ്പെടുവാൻ വിലങ്ങുകൾ (തുലാഭാരം), ചെങ്കൊടി കയ്യിലെടുക്കൂ മാലേ (ഇന്നലെ ഇന്ന് നാളെ) വിജയംവരെ സമരം (യന്ത്രം സുദർശനം), കാഹളമൂതുക നാം, പാവങ്ങള് പാടണ് പാടണ് (നമ്മളൊന്ന്) തുടങ്ങിയ വിപ്ലവബോധത്തിന്റെ വിവിധ തലങ്ങൾ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്ന രചനകളുായി. വിവിധ നാടകങ്ങൾക്കുവേി ആകെ 137 ഗാനങ്ങളാണ് വയലാർ രാമവർമ്മ രചിച്ചത്. ഇതിൽ വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ എന്ന് വിളിക്കാവുന്നവ എണ്ണത്തിൽ കുറവാണ്. നാടകങ്ങളിലെ വിപ്ലവഗാനരചനാസന്ദർഭങ്ങൾ, അവയുടെ ലഭ്യത എന്നിവയ്ക്കനുസരിച്ചു മാത്രമേ ഗാനരചയിതാവിന് വിപ്ലവഗാനം രചിക്കാൻ കഴിയൂ. നിലവിലുള്ള വ്യവസ്ഥിതിയോടുള്ള പ്രതിഷേധവും നല്ലൊരു നാളെയെക്കുറിച്ചുള്ള സുന്ദരസ്വപ്നങ്ങളും നിറഞ്ഞ വയലാറിന്റെ നാടകഗാനങ്ങൾ, തീവ്രമായ ജീവിതപ്രശ്നങ്ങളും ചൂഷണം നിറഞ്ഞ അധികാരവ്യവസ്ഥയും വിഷയമാക്കിയ നാടകങ്ങളുടെ വൈകാരികമുഹൂർത്തങ്ങളെ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നതിൽ വിജയിച്ചു. തൻമൂലമാണ് എണ്ണത്തിൽ കുറവെങ്കിലും വയലാറിന്റെ വിപ്ലവ നാടകഗാനങ്ങൾ അവയുടെ രചനാകാലത്ത് ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ടത്.

3.1.4 സിനിമയിലെ വിപ്ലവഗാനരചനകൾ

നാടകരംഗത്ത് വയലാറിന്റെ വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ താരതമ്യേന എണ്ണത്തിൽ കുറവാണെങ്കിലും സിനിമകൾക്കുവേി രചിച്ച വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ മിക്കവയും

സിനിമയ്ക്കുള്ളിലും പുറത്തും ഏറെ പ്രശസ്തിനേടി. സിനിമാരംഗത്ത് വിപ്ലവഗാനരചയിതാവ് എന്ന നിലയിൽ പ്രഥമഗണനീയൻ വയലാർ ആയിരുന്നു. അദ്ദേഹത്തിനു മുമ്പുതന്നെ ചലച്ചിത്ര പിന്നണിഗാനരചനാ രംഗത്ത് പി.ഭാസ്കരനും ഒ.എൻ.വിയും സജീവമായിരുന്നെങ്കിലും സിനിമകളിൽ വിപ്ലവഗാനം രചിക്കാനുള്ള അവസരങ്ങൾ മിക്കതും വയലാറിനാണ് ലഭിച്ചിരുന്നത്. ഉദാഹരണത്തിന് ഒ.എൻ.വി. കുറുപ്പിന്റെ നീലക്കണ്ണുകൾ എന്ന കവിതയുടെ അതേ പേരിലുള്ള സിനിമാനുവർത്തനത്തിലെ `വിപ്ലവം ജയിക്കട്ടെ...', `മരിക്കാൻ ഞങ്ങൾക്ക് മനസ്സില്ല...' എന്നീ ഗാനങ്ങൾ രചിച്ചത് വയലാറാണ്. നിങ്ങളെന്നെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റാക്കി എന്ന നാടകത്തിലെ ഇരുപത്തിയൊന്ന് ഗാനങ്ങളും രചിച്ചത് ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പ് ആണെങ്കിലും നാടകം സിനിമയാക്കിയപ്പോൾ അതിലെ വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ രചിച്ചത് വയലാറാണ്.

സിനിമയിലും നാടകത്തിലും വിപ്ലവഗാനത്തിന്റെ അവതരണരീതി തികച്ചും വ്യത്യസ്തമാണ്. ഗാനാവതരണവേളയിൽ പ്രേക്ഷകരുമായി നേരിട്ടുള്ള ബന്ധം, അഭിനേതാവിന്റെയും ഗായകരുടെയും പക്ഷത്തു നിന്നുള്ള തത്സമയ പ്രതികരണങ്ങൾ എന്നിവ നാടകത്തിലെ ഗാനവതരണവേളകളെ സിനിമയുടേതിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമാക്കുന്നു. ഗാനം രചിച്ച് വിപ്ലവത്തിന്റെ അനുഭവം ഉണർത്താൻ പര്യാപ്തമായ ഈണവും പാശ്ചാത്തലസംഗീതവും നൽകി ശബ്ദലേഖനം ചെയ്യുന്ന ഘട്ടംവരെ നാടകഗാനവും സിനിമാഗാനവും സമാനരീതിയിലാണ് രൂപപ്പെടുന്നത്. നാടകഗാനം അരങ്ങിന്റെ പരിധിക്കുള്ളിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടാൻ നിർബ്ബന്ധിതമാകുമ്പോൾ സിനിമാഗാനത്തിന്റെ അവതരണത്തിനും ഛായാഗ്രഹണത്തിനും ഇത്തരം സ്ഥലപരമായ പരിമിതികൾ ഇല്ല.

വമ്പിച്ച മൂലധന നിക്ഷേപം അനിവാര്യമായ കലാരൂപമാണ് സിനിമ. തന്മൂലം സിനിമാഗാനത്തിന്റെ അവതരണത്തിൽ കച്ചവടതാൽപര്യങ്ങൾക്ക്

മുൻതൂക്കം ലഭിക്കുക സ്വാഭാവികമാണ്. ഗാനത്തിലെ വരികളുടെ അർത്ഥസമ്പുഷ്ടത, രചനയിലെ കാവ്യാത്മകത, ഗാനത്തിൽ അടങ്ങിയിരിക്കുന്ന രാഷ്ട്രീയസന്ദേശം എന്നിവയാണ് വിപ്ലവഗാനത്തിന്റെ ജനപ്രിയത നിർണ്ണയിച്ചിരുന്ന ഘടകങ്ങൾ. വരികൾക്ക് ഉചിതമായ ഈണം നൽകി ആലപിക്കപ്പെടുമ്പോഴാണ് ഗാനമായി മാറുന്നത്. പ്രമുഖതാരങ്ങൾ സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ വിപ്ലവഗാനങ്ങളുടെ പ്രശസ്തി പിന്നെയും വർദ്ധിക്കുന്നു.

1965ൽ ഓടയിൽനിന്ന് എന്ന ചിത്രത്തിനുവേി വയലാർ രചിച്ച `ഓ..റിക്ഷാവാലാ' എന്ന സംഘഗാനത്തിൽ അദ്ധ്വാനിക്കുന്ന തൊഴിലാളികളുടെ നൂതനമായ ആത്മബോധം ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നു[14]. മെഹബൂബും സംഘവും ആലപിച്ച് ഒരു ഉത്തരേന്ത്യൻ തമാശപ്പാട്ടിന്റെ മട്ടിലാണ് ഇത് ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്.. `അരപ്പണം കൂലിതന്നതു മുഖത്തെറിഞ്ഞു', `വിക്കാളകളല്ല ഞങ്ങള് വിക്കാളകളല്ലല്ലോ...' എന്നീ വരികളിലൂടെയാണ് ഗാനരചയിതാവ് തൊഴിലാളികളുടെ പുതിയ രാഷ്ട്രീയാവബോധം അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. പത്തരച്ചാക്കിന്റെ കനമുള്ള കരിഞ്ചന്തക്കാരനായ സേട്ടുവിനെ പേറി നടുവൊടിഞ്ഞു എന്നാണ് ഒരു റിക്ഷാക്കാരന്റെ പരിദേവനം. ദേഹാദ്ധ്വാനം ആവശ്യമുള്ള തൊഴിലുകളിലേർപ്പെടുന്നവരുടെ സാമൂഹികനിലയും സാമ്പത്തികശേഷിയും താഴ്ന്നതായിരുന്നു. പാവപ്പെട്ടൊരു റിക്ഷാക്കാരന്റെ കൂലി കുറയ്ക്കരുതേ എന്ന തൊഴിലാളിയുടെ വിലാപം അദ്ധ്വാനത്തിന് കണക്കുപറഞ്ഞു കൂലി വാങ്ങാനാവുന്ന നിലയിലേക്ക് ക്രമേണ വളരുന്നതിന്റെ സൂചനയാണ് ഈ ഗാനത്തിലൂടെ നൽകുന്നത്. അതോടൊപ്പം അദ്ധ്വാനത്തെ വിലമതിക്കാത്ത ജന്മിത്തവീക്ഷണത്തോടുള്ള കവിയുടെ വിയോജിപ്പും പ്രകടമാകുന്നു.

അഗ്നിപുത്രി (1967)എന്ന സാമൂഹിക ചിത്രത്തിലെ `ഇനിയും പുഴയൊഴുകും..' എന്നാരംഭിക്കുന്ന വയലാറിന്റെ ഗാനം, മാറുന്ന കാലത്തെയും

പരിവർത്തനങ്ങൾക്കു വിധേയമായിക്കൊിരിക്കുന്ന സാമൂഹികസ്ഥിതിയെയും കുറിച്ചുള്ള ശക്തമായ മുന്നറിയിപ്പ് ഉൾക്കൊള്ളുന്നു. ബാബുരാജിന്റെ സംഗീതസംവിധാനത്തിൽ ജയചന്ദ്രൻ ആലപിച്ചതാണീ ഗാനം.

" ഒഴുക്കിനെതിരെ ഓളങ്ങൾക്കെതിരെ
ഉയരുന്ന മൺചിറകൾ തകരും
മൺമറഞ്ഞ യുഗങ്ങൾ തൻ മന്ത്രവാദപ്പുരകൾ
മറ്റൊരു കൊടുംകാറ്റിൽ തകരും"[15]

എന്നവരികൾ വർഗ്ഗസമരത്തെയോ തൊഴിലാളിവർഗ്ഗമുന്നേറ്റത്തെയോ അല്ല സമൂഹത്തിൽ രൂപപ്പെട്ടുവരുന്ന വീക്ഷണവ്യതിയാനത്തിന്റെ വിപ്ലവത്തെയാണ് കവി ലക്ഷ്യമാക്കുന്നത്. വിപ്ലവകാരികൾ (1968) എന്ന സിനിമയുടേത് കുടുംബകഥയാണെങ്കിലും കമുകറ പുരുഷോത്തമൻ ആലപിച്ച `വില്ലും ശരവും കൈകളിലേന്തിയ വിപ്ലവകാരികളേ' എന്ന ഗാനം `അന്ധതകൾക്കും അനീതികൾക്കും എതിരെ അമ്പയയ്ക്കാൻ' ആഹ്വാനം ചെയ്യുന്നു.[16] വയലാറിന്റെ വിപ്ലവബോധത്തിന്റെ വീക്ഷണവ്യാപ്തി ഈ ഗാനങ്ങളിലൂടെ വ്യക്തമാകുന്നു.

വിജയ എന്ന യുവതിയുടെ ദുരന്തജീവിതം ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്ന തുലാഭാരം (1968) എന്ന ചലച്ചിത്രം കെ.പി.എ.സിക്കു വേി തോപ്പിൽഭാസി അവതരിപ്പിച്ച് പ്രേക്ഷകശ്രദ്ധ നേടിയ അതേപേരിലുള്ള നാടകത്തിന്റെ സിനിമാരൂപമാണ്. സ്ത്രീയുടെ ദു:ഖകഥ എന്ന നിലയിൽ മലയാളത്തിൽ ഈ ചിത്രത്തിനു ലഭിച്ച മികച്ച വാണിജ്യവിജയത്തെത്തുടർന്ന്, തമിഴ്, തെലുങ്ക്, ഹിന്ദി ഭാഷകളിലും പുനർനിർമ്മിച്ച് സാമ്പത്തികവിജയം നേടി. തുലാഭാരത്തിലെ തന്മയത്വമാർന്ന അഭിനയംവഴി ഇതിലെ മുഖ്യകഥാപാത്രമായ വിജയയെ അവതരിപ്പിച്ച ശാരദയ്ക്ക് `മലയാള സിനിമയിലെ ദു:ഖപുത്രി' എന്ന വിളിപ്പേര് ലഭിച്ചു. എന്നാൽ കുടുംബകഥയുടെ രൂപഘടനയ്ക്കുള്ളിൽ ദാരിദ്ര്യം, തൊഴിലില്ലായ്മ തുടങ്ങിയ സാമൂഹിക വിഷയങ്ങളാണ് തുലാഭാരം ചർച്ചചെയ്യുന്നത്.

ധനികൻമാർ മനുഷ്യബന്ധങ്ങളെ വിസ്മരിക്കുന്നവരും ചതിക്കുന്നവരുമായാണ് ഈ സിനിമയിൽ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. വക്കീലിന്റെ ചതിയിൽപ്പെട്ട് കിടപ്പാടംപോലും നഷ്ടപ്പെട്ടതിന്റെ ആഘാതത്തിൽ വിജയയുടെ അച്ഛൻ മരിക്കുന്നു. നിരാശ്രയയായ വിജയയെ കാമുകനും കൈവിട്ടു. തൊഴിലാളിപ്രവർത്തകനായ രാമു മനുഷ്യത്വത്തിന്റെ പേരിൽ വിജയയ്ക്ക് സ്വന്തം വീട്ടിൽ അഭയം നൽകാൻ തയ്യാറായി. രാമുവിനെ ആദർശകഥാപാത്രമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നതിലൂടെ സിനിമയുടെ തൊഴിലാളിവർഗ്ഗാനുഭാവം വ്യക്തമാണ്. സമ്പന്ന കുടുംബാന്തരീക്ഷത്തിൽ ജീവിച്ചുവന്ന വിജയ ദരിദ്രനായ രാമുവിനെ ഭർത്താവായി സ്വീകരിക്കാൻ സ്വയം തീരുമാനിക്കുന്നതാണ് ഈ കഥയിലെ സുപ്രധാനമായ വഴിത്തിരിവ്. ഇതുവഴി വത്സല എന്ന സമ്പന്നയുവതിക്ക് തന്റെ ആത്മസുഹൃത്തായ വിജയയുടെ ജീവിതത്തിലെ നിർണ്ണായകപ്രശ്നത്തിൽപോലും സ്വന്തമായ നിലപാടു സ്വീകരിക്കാൻ കഴിയാതെപോകുന്നു. അടിസ്ഥാന വർഗ്ഗജീവിതാവസ്ഥയിലേക്ക് പരിവർത്തനം ചെയ്യപ്പെട്ട വിജയക്ക് ജീവിതത്തെ സംബന്ധിച്ച് സ്വന്തമായ നിലപാടുകൾ സ്വീകരിക്കാൻ കഴിയുന്നതായുള്ള ചിത്രീകരണം തൊഴിലാളിവർഗ്ഗജീവിതത്തിന്റെ മികവായി സിനിമയിൽ ആഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെടുന്നു. സ്വജീവിതത്തിലെ തിരിച്ചടികളോട് സ്വപ്രത്യയസ്ഥൈര്യ ത്തോടെ പൊരുതുന്ന വിജയ എന്ന നായികാകഥാപാത്രം മലയാള സിനിമയുടെ സുവർണ്ണകാലം എന്നറിയപ്പെടുന്ന അറുപതുകളിലും എഴുപതുകളിലും അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടിരുന്ന ശക്തരായ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഗണത്തിൽ പെടുന്നു.

രാമു ജോലിചെയ്യുന്ന ഫാക്ടറി അടച്ചിടുന്നതിനെതിരെ തൊഴിലാളികൾ അനിശ്ചിതകാല സമരം ആരംഭിക്കുന്നു. അടച്ചുപൂട്ടിയ ഫാക്ടറി തുറക്കുന്നതിനുവേി തൊഴിലാളികൾ നടത്തുന്ന സമരജാഥയിൽ രാമുവും സംഘവും ആലപിക്കുന്നതായി ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ള ഗാനമാണ് `നഷ്ടപ്പെടുവാൻ

വിലങ്ങുകൾ...' വയലാർ രചിച്ച് ദേവരാജൻ മാസ്റ്റർ ഈണം നൽകി ജയചന്ദ്രനും സംഘവും ചേർന്ന് ഈ ഗാനം ആലപിച്ചിരിക്കുന്നു.

" നഷ്ടപ്പെടുവാൻ വിലങ്ങുകൾ
കിട്ടാനുള്ളതു പുതിയൊരു ലോകം
പുതിയൊരു ലോകം"[17]

എന്ന പല്ലവിയിലെ വരികൾ കാൾമാർക്സ് കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് മാനിഫെസ്റ്റോയിലൂടെ ലോകമെമ്പാടുമുള്ള തൊഴിലാളികളോട് നടത്തിയ ആഹ്വാനത്തിന്റെ ഗാനതർജ്ജമയാണ്.

സിനിമയിലെ തുടക്കത്തിലുള്ള ആലാപനത്തിനുവേി രചിച്ച ഈ ഗാനത്തിലൂടെ ഏതുസന്ദർഭത്തിനും ഇണങ്ങുന്ന വിപ്ലവാശയങ്ങളാണ് വയലാർ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

"മർദ്ദിതരില്ലാത്ത ലോകം
ദു:ഖിതരില്ലാത്ത ലോകം
നമുക്കുനേടിയെടുക്കാനുള്ളതു
നൻമനിറഞ്ഞൊരു ലോകം"

എന്നത് സർവ്വത്രികമായ സ്വീകാര്യതയുള്ള നന്മകളുടെ സങ്കൽപമാണ്. മർദ്ദിതരും ദു:ഖിതരും ഇല്ലാത്ത നൻമനിറഞ്ഞ ലോകത്തിനുവേിയാണ് തൊഴിലാളിവർഗ്ഗ പോരാട്ടം എന്ന കാല്പനികകവികൽപന, രാഷ്ട്രീയ പോരാട്ടത്തിനുവേി എഴുതപ്പെടുന്ന ഗാനത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തുന്നതുവഴി തൊഴിലാളിവർഗ്ഗസർവ്വാധിപത്യസമൂഹത്തെ സംബന്ധിച്ച പൊതുസമൂഹത്തിന്റെ ഭീതിയകറ്റുന്നതിന് ശ്രമിക്കുന്നു.

ഈ ചലച്ചിത്രഗാനത്തിൽ സിനിമയുടെ കഥാസന്ദർഭവുമായി ചേർന്നുപോകുന്നത് `ഫാക്ടറിവാതിൽ തുറന്നുതരൂ' എന്ന വരി മാത്രമാണ്. "വിതച്ചുകൊയ്യാൻ ഞങ്ങൾക്കൊരുപിടി മണ്ണുതരൂ" എന്ന ആവശ്യത്തിന് കഥാസന്ദർഭവുമായി പ്രത്യക്ഷബന്ധമില്ല. കമ്മ്യൂണിസ്റ്റുപാർട്ടി ഉയർത്തിയിരുന്ന `കൃഷിഭൂമി കർഷകന്' എന്ന മുദ്രാവാക്യത്തിന്റെ

പ്രതിഫലനം മാത്രമാണ് ഇത്. ചലച്ചിത്രത്തിലെ ഗാനസന്ദർഭങ്ങളെപ്പോലും വയലാർ രാമവർമ്മ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് വിപ്ലവാശയങ്ങൾ പ്രചരിപ്പിക്കാൻ ഉപയോഗിച്ചിരുന്നു എന്ന് ഇതിൽനിന്ന് വ്യക്തമാകുന്നു.

3.1.5 വീണപൂക്കളെ ഉണർത്തിയ വിപ്ലവഗാനം

കേരളസമൂഹത്തിൽ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് ആശയങ്ങൾ പ്രചരിപ്പിക്കുന്നതിൽ കെ.പി.എ.സി. നാടകവേദിയും തോപ്പിൽഭാസിയുടെ നാടകങ്ങളും സുപ്രധാനമായ പങ്ക് വഹിച്ചിട്ടു്. പ്രത്യേകിച്ച് തോപ്പിൽഭാസി ഒളിവിൽ കഴിയുന്ന കാലത്ത് `സോമൻ' എന്ന വ്യാജപ്പേരിൽ എഴുതി രംഗത്തവതരിപ്പിച്ച `നിങ്ങളെന്നെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റാക്കി' എന്ന നാടകം വളരെയേറെ ജനപ്രീതി നേടി. 1957ൽ കേരളത്തിലെ ആദ്യത്തെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് സർക്കാരിനെ അധികാരത്തിലെത്തിക്കുന്നതിൽ ഈ നാടകത്തിനുള്ള പങ്ക് സുപ്രധാനമാണെന്ന് കണക്കാക്കപ്പെടുന്നു. `കേരളത്തിന് അകത്തും പുറത്തും ഏതാ് മൂവായിരത്തിലധികം വേദികളിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുകയും പ്രധാനമന്ത്രി ജവഹർലാൽ നെഹ്രുവിന്റെ പോലും പ്രശംസ പിടിച്ചുപറ്റുകയും ചെയ്ത നാടകമാണ് നിങ്ങളെന്നെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റാക്കി' എന്ന് തോപ്പിൽ ഭാസി അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു.[18]

രംഗാവതരണം നടത്തി രൂപതിറ്റാുകൾക്കുശേഷം ചലച്ചിത്രരൂപത്തിലുള്ള പുനരാവിഷ്ക്കരണം അനിവാര്യമാക്കുന്ന സവിശേഷ രാഷ്ട്രീയസാഹചര്യങ്ങളൊന്നും നിലവിലില്ലാതിരിക്കെയാണ്, 1970 ൽ, ഉദയ സ്റ്റുഡിയോയുടെ ബാനറിൽ, കുഞ്ചാക്കോയുടെ സംവിധാനത്തിൽ `നിങ്ങളെന്നെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റാക്കി' എന്ന നാടകം അതേപേരിൽത്തന്നെ സിനിമയായി പുനരവതരിപ്പിച്ചത്. പഴയ തലമുറയെ ഇളക്കിമറിച്ച ഒരു വിപ്ലവകഥയെ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ജനപ്രിയമായ ആഖ്യാനശൈലിയിൽ പുനവതരിപ്പിച്ച് വിപണിവിജയം നേടാൻ ശ്രമിക്കുന്നതിന്റെ ഉദാഹരണമാണ്

ഇത്. തിരക്കഥയിലും അഭിനേതാക്കളുടെ നിർണ്ണയത്തിലും ഈ മനോഭാവം പ്രകടമാണ്. എന്നാൽ ഈ ചിത്രത്തിനുവേി വയലാർ രാമവർമ്മ രചിച്ച് ജി.ദേവരാജൻ മാസ്റ്റർ ഈണം നൽകിയ `പല്ലനയാറിൻ തീരത്ത്... എന്ന ഗാനം കാവ്യഭംഗിനിറഞ്ഞ വിപ്ലവഗാനം എന്ന നിലയിൽ വേറിട്ടുനിൽക്കുന്നു.

ഉള്ളടക്കത്തിന്റെ ഗതാനുഗതികത്വവും ഭാവനാദാരിദ്ര്യവും മൂലം മലയാള സിനിമയിലെ വിപ്ലവഗാനങ്ങൾക്ക് പൊതുവേ കാവ്യഗുണം കുറവാണ് എന്നൊരു വിമർശനം ഉന്നയിക്കപ്പെടാറു്. പോരാട്ടത്തെക്കുറിച്ച് പതിപാദിക്കുന്നതും സമാനാശയങ്ങൾ ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്നതുമായ ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ വയലാറിന്റെ രചനകളിൽ പോലും ഉ്. `മരിക്കാൻ ഞങ്ങൾക്ക് മനസ്സില്ല' (നീലക്കണ്ണുകൾ - ആലാപനം യേശുദാസും മാധുരിയും സംഘവും), സർവ്വരാജ്യത്തൊഴിലാളികളേ സംഘടിക്കുവിൻ (അനുഭവങ്ങൾ പാളിച്ചകൾ - ആലാപനം യേശുദാസും മാധുരിയും സംഘവും) തുടങ്ങിയ വയലാർ രാമവർമ്മയുടെ പ്രശസ്ത ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളിൽ ആവർത്തന വിരസതയുന്നെ പ്രശസ്ത സംഗീതസംവിധായകൻ ദേവരാജൻ മാസ്റ്ററുടെ വിമർശനം അതിന് തെളിവാണ്.[19] എന്നാൽ നിങ്ങളെന്നെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റാക്കി എന്ന ചലച്ചിത്രത്തിനുവേി വയലാർ രചിച്ച ഈ ഗാനം കവിതയെ സാമൂഹികമാറ്റത്തിന്റെ പടവാളാക്കിയ കുമാരനാശാന് പുതുതലമുറയിലെ വിപ്ലവകവിയായ വയലാർ രാമവർമ്മ നൽകുന്ന അഭിവാദ്യങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്നതും മലയാളത്തിലെ വിപ്ലവകവിതയുടെ നൈരന്തര്യത്തെ കുറിക്കുന്നതുമായ മികച്ച വിപ്ലവചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളിലൊന്നാണ്.

നാടകത്തിന്റെ രംഗാവതരണശൈലിയാണ് ഈ ചലച്ചിത്രം ആദ്യന്തം പിൻതുടരുന്നത്. മലയാളസിനിമക്ക് സ്വന്തമായ ദൃശ്യഭാഷ രൂപപ്പെട്ടതിനുശേഷവും കഥാരംഭത്തെ സൂചിപ്പിക്കാൻ രംഗവേദിയിലെ തിരശ്ശീല ഇരുവശത്തേക്കും മാറുന്നരീതി പോലും അതേപടി ഈ സിനിമയിൽ

സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. തൊഴിലാളിപ്രവർത്തകനായ ഗോപാലൻ (പ്രേംനസീർ) സാമ്പത്തികമായി തകർന്ന ജന്മിത്തറവാട്ടിലെ പരമുപിള്ള (സത്യൻ)യുടെ മകനാണ്. ഭാരതത്തിന് സ്വാതന്ത്ര്യം ലഭിച്ചതിനെത്തുടർന്ന് സഖാവ് ഗോപാലൻ തൊഴിലാളികളെ സംഘടിപ്പിക്കുന്നതിൽ വ്യാപൃതനാണ്. വലിയവീട്ടിൽ കേശവൻനായർ എന്ന ക്രൂരനായ ജന്മിയുടെ മകളാണ് കോളേജ് വിദ്യാർത്ഥിനിയായ സുമം (ഷീല). കറമ്പൻ എന്ന ദളിതനായ കുടികിടപ്പുകാരന്റെ മകൾ മാലയെ (ജയഭാരതി) ഗോപാലൻ അക്ഷരം പഠിപ്പിക്കുന്നതോടൊപ്പം വിപ്ലവബോധവും പകർന്നു നൽകുന്നു. സുമത്തിനും മാലയ്ക്കും ഗോപാലനോട് രഹസ്യമായ പ്രണയമു്. എന്നാൽ വിപ്ലവകാരി പ്രണയചാപല്യങ്ങൾക്ക് അതീതനായിരിക്കണം എന്ന കാഴ്ചപ്പാടിലാണ് ഗോപാലൻ എന്ന കഥാപാത്രത്തെ സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

വിദ്യാർത്ഥികളെ സംഘടിപ്പിക്കുന്നതിനുവേി ഗോപാലൻ കോളേജിൽ എത്തുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ പ്രവർത്തകരുടെ അഭ്യർത്ഥനയനുസരിച്ച് സുമവും ഗോപാലനും ചേർന്ന് പല്ലനയാറിൻ തീരത്ത്... എന്ന ഗാനം യുഗ്മഗാനമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. തകരുന്ന ജൻമിത്തത്തെക്കുറിച്ച് ഗോപാലൻ മുമ്പ് രചിച്ച വിപ്ലവഗാനമാണിത്.

"പല്ലനയാറിൻ തീരത്തിൽ
പത്മപരാഗകുടീരത്തിൽ
വിളക്കുവയ്ക്കും യുഗകന്യകയൊരു
വിപ്ലവഗാനം കേട്ടു
മാറ്റുവിൻ ചട്ടങ്ങളേ(2) -മാറ്റുവിൻ-
-മാറ്റുവിൻ- -മാറ്റുവിൻ- (പല്ലനയാറിൻ...)
കാവ്യകലയുടെ കമലപ്പൊയ്കകൾ
കണികുണരും കവികൾ!
അനുഭൂതികളുടെ ഗോപസ്ത്രീകളെ
ഒളികണ്ണെറിയുകയായിരുന്നു
പുരികക്കൊടിയാൽ അവരുടെ മാറിൽ
പൂവമ്പെയ്യുകയായിരുന്നു!
അവരുടെ കയ്യിലെ മധുകുംഭത്തിലെ

അമൃതുകുടിക്കുകയായിരുന്നു!
മാറ്റുവിൻ ചട്ടങ്ങളേ -മാറ്റുവിൻ-
-മാറ്റുവിൻ- -മാറ്റുവിൻ- (പല്ലനയാറിൻ...)
പൂർവ്വദിങ്മുഖമൊന്നുചുവന്നു
പുതിയ മനുഷ്യനുണർന്നു!
പ്രതിഭകൾ കാവ്യപ്രതിഭകളങ്ങനെ-
പുതിയ പ്രചോദനമുൾക്കൊ!
ഖനികൾ ജീവിതഖനികൾ തേടും
കലയുടെ സംഗരവീഥികളിൽ
വീണപൂക്കളെ വീുമുണർത്തിയ
ഗാനം നമ്മെ നയിക്കുന്നു
മാറ്റുവിൻ ചട്ടങ്ങളേ -മാറ്റുവിൻ-
മാറ്റുവിൻ -മാറ്റുവിൻ- (പല്ലനയാറിൻ...)"[20]

മലയാളകവിതയിൽ ദുരവസ്ഥ എന്ന കാവ്യത്തിലൂടെ സാമൂഹിക മാറ്റത്തിന്റെ വിപ്ലവാഹ്വാനം മുഴക്കിയ കുമാരനാശാനെ അനുസ്മരിച്ചു കൊാണ് വയലാർ രാമവർമ്മയുടെ ഈ ഗാനം ആരംഭിക്കുന്നത്. പല്ലനയാറ്റിൽ ബോട്ടപകടത്തിൽ മരിച്ച മഹാകവിയുടെ ഓർമ്മയുടെ പത്മപരാഗകുടീരത്തിൽ വിളക്കുവയ്ക്കുന്ന യുഗകന്യക `മാറ്റുവിൻ ചട്ടങ്ങളേ...' എന്ന വിപ്ലവഗാനം കേൾക്കുന്നു. യുഗകന്യക എന്നതുകൊ് മാറിയകാലത്തെയാണ് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. വിളക്കുവയ്ക്കുന്ന യുഗകന്യക എന്നതുവഴി കുമാരനാശാന്റെ വിപ്ലവബോധം പിൻതുടരുന്ന കവിതയിലെ പുതിയ തലമുറ എന്ന് അർത്ഥമാക്കുന്നു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആഹ്വാനം മാറിയകാലത്തും പ്രസക്തമാണെന്ന് കവി നിരീക്ഷിക്കുന്നു. പൂർവ്വകവികളുടെ തലമുറ അനുഭൂതികളുടെ ഗോപസ്ത്രീകളെ ഒളികണ്ണെറിയുകയായിരുന്നു എന്നും പുരികക്കൊടിയാൽ അവരുടെ മാറിൽ പൂവമ്പ് എയ്യുകയായിരുന്നു എന്നും എഴുതിയതിലൂടെ കവിതയിലെ മണിപ്രവാള കവികളുടെ ശൃംഗാരകവിതാപാരമ്പര്യത്തെയാണ് വയലാർ വിമർശിക്കുന്നത്. കവിതയാകുന്ന മധുകുംഭത്തിലെ അമൃത് കുടിച്ച് മയങ്ങിയ, സാമൂഹികപ്രതിബദ്ധതയില്ലാത്ത പൂർവ്വകവികളുടെ സാഹിതീയമായ നേരമ്പോക്കുകൾ വയലാർ ചൂിക്കാട്ടുന്നു. കവിതയുടെ പൂർവ്വദിങ്മുഖത്തെ

ചുവപ്പണിയിച്ച പുതിയ യുഗത്തിൽ മലയാളി സമൂഹത്തിൽ രൂപംകൊ പുതിയ മാനവികത കവിപ്രതിഭകളും ഉൾക്കൊ ു. കലയുടെ സംഗരവീഥികളിൽ ജീവിതഖനികൾ തേടിയ പുതിയ കവിത മണ്ണിൽ വീണടിഞ്ഞുപോയ പൂവുകൾക്ക് - സ്ത്രീകൾക്കും അടിസ്ഥാനവർഗ്ഗങ്ങൾക്കും - വീും ഉണർവുനൽകുന്നു എന്ന് വയലാർ പറയുന്നു.

തകരുന്ന ജന്മിത്തത്തെക്കുറിച്ചാണ് ഗോപാലന്റെ കവിത. എന്നാൽ, ഗോപാലന്റെ വിമർശനങ്ങളുടെ ഊന്നൽ ജന്മിത്തത്തിന്റെ ലിംഗപരമായ അധിനിവേശങ്ങളിലാണ് എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. `കുമ്പ നിറയെ ഭക്ഷിച്ച് വായ കോളാമ്പിയാക്കി ശൃംഗാരശ്ലോകങ്ങളും കേട്ട് മയങ്ങുന്ന ജന്മിമാർക്ക് കാമവികാരമല്ലാതെ മറ്റൊരു വികാരവും ഉാവുക സാധ്യമല്ല....പെണ്ണിനെ കാൽ ഭ്രാന്തിളകുകയും അടുത്തുനിൽക്കുന്നത് ആങ്ങളയാണെന്നോ അച്ഛനാണെന്നോ നോക്കാതെ സഹശയനത്തിന് ക്ഷണിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന സംസ്കാരമാണ് ജൻമിമാരുടേത്' എന്ന ഗോപാലന്റെ ആമുഖപ്രസംഗം ഇത് വ്യക്തമാക്കുന്നു. `വീണപൂക്കളെ വീുമുണർത്തിയ ഗാനം നമ്മെ നയിക്കുന്നു' എന്ന ഗാനത്തിലെ വരികളിലൂടെ സ്ത്രീപുരുഷസഹവർത്തിത്വം അഭികാമ്യമാണെന്നും വിപ്ലവാനന്തരസമൂഹത്തിൽ സ്ത്രീപുരുഷസമത്വവും സാമൂഹികനീതിയും കൈവരും എന്ന സൂചനയും നൽകുന്നു.

ഗോപാലനും സുമവും ഒരേ നാട്ടുകാരാണെങ്കിലും ഇതുവരെ തമ്മിൽ സംസാരിച്ചിട്ടില്ല. സ്വന്തം കവിത ഗോപാലന് ഓർമ്മയില്ല. എന്നാൽ ഗോപാലന്റെ കവിത സുമത്തിന് മന:പാഠമാണ്. വിപ്ലവകവിത പാടണം എന്ന് സദസ്സിൽനിന്ന് ആവശ്യം ഉയർന്ന ഉടനെ സുമം ഗാനാലാപനത്തിന് നേതൃത്വം നൽകുന്നു. ആലാപനത്തിലുടനീളം ഗോപാലനോടുള്ള വിധേയത്വവും ആരാധനയും പ്രകടിപ്പിക്കുന്നതിലൂടെ വിപ്ലവഗാനത്തിന്റെ ദൃശ്യാവതരണം പ്രണയഗാനാവതരണത്തിന്റെ പ്രതീതിയാണ് ജനിപ്പിക്കുന്നത്. കവിയും വിപ്ലവകാരിയുമായ നായകനും, ഗായികയും ജന്മിത്തവിരോധിയുമായ

നായികയും ഒരുമിച്ച് ജന്മിത്തത്തിനെതിരെ പാടുന്നു. ജന്മിയുടെ മകളായ സുമം വിപ്ലവപക്ഷത്ത് ചേർന്നത് സാമൂഹികമാറ്റത്തിന്റെ സൂചനയാണ്. എന്നാൽ, ഗോപാലനോടുള്ള പ്രണയമാണ് സുമത്തിന്റെ വിപ്ലവാഭിമുഖ്യത്തിൽ മുന്നിട്ടുനിൽക്കുന്നത്. ഗോപാലനും സുമവും തമ്മിൽ പ്രണയമാണ് എന്ന് വിദ്യാർത്ഥികളിലൊരാൾ പാട്ടിനിടയിൽ ആംഗ്യരൂപേണ സൂചിപ്പിക്കുന്നു്. വിപ്ലവം യോജിപ്പിച്ച പ്രണയം എന്നാണ് ദൃശ്യങ്ങളിലെ സൂചന. എന്നാൽ കച്ചവടസിനിമയിലെ സ്ഥിരം പ്രണയജോടികളായ പ്രേംനസീറും ഷീലയും തമ്മിലുള്ള ഗാനാലാപനത്തിനിടയിലെ കടക്കൺവിനിമയങ്ങളിലൂടെ വിപ്ലവകാരികളുടെ പ്രണയത്തിനും സിനിമയിലെ പതിവുപ്രണയത്തിന്റെ പ്രതീതിതന്നെയാണ് ജനിപ്പിക്കാൻ സാധിക്കുന്നത്. ഗോപാലനെ ആദർശനായകഭാവത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുകയും നായകന്റെ പ്രീതി സമ്പാദിക്കാനായി ക്ലേശിക്കുന്ന നായികയായി സുമത്തെ അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുകവഴി ഗാനം മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്ന നവലോകസങ്കൽപം അട്ടിമറിക്കപ്പെടുന്നു. ഗോപാലനെ രഹസ്യമായി പ്രണയിച്ചിരുന്ന ദളിതയായ മാലയുടെ പ്രണയം സ്വീകരിക്കപ്പെടുന്നില്ല എന്നത് തൊഴിലാളിവർഗ്ഗം സ്വപ്നം കാണുന്ന നവലോകത്തിലും ദളിത് അവസ്ഥ വ്യത്യസ്തമല്ല എന്ന സൂചന നൽകുന്നു. മാറ്റുവിൻ ചട്ടങ്ങളേ...മാറ്റുവിൻ.. മാറ്റുവിൻ.. തുടങ്ങിയ വരികൾക്ക് മുദ്രാവാക്യസമാനമായ ഈണമാണ് ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ, വിദ്യാർത്ഥിസമൂഹം ആലാപനത്തിൽ ഒരിക്കൽപോലും ആലാപനത്തിൽ പങ്കാളികളാകുന്നില്ല.

ആലാപനത്തിലുടനീളം സുമം മിക്കവാറും നിശ്ചലാവസ്ഥയിൽ തുടരുന്നു. എന്നാൽ ഗോപാലൻ അംഗവിക്ഷേപങ്ങളിലൂടെ ഗാനാലാപനത്തിന് വീര്യം പകരുന്നു. അങ്ങനെ ആലാപനം സ്ത്രീപക്ഷത്തുനിന്നാണെങ്കിലും അതിന്റെ കർത്തൃത്വം നായകനിൽ എത്തിച്ചേരുന്നു. ഗാനത്തിന്റെ അന്തസ്സത്തയ്ക്കു വിരുദ്ധമായി സുമത്തിന്റെ സമീപദൃശ്യങ്ങൾ (close up shots)

നിരവധി തവണ കാണിക്കുന്നു. ഗാനത്തിലുടനീളം സുമവും ഗോപാലനും മാത്രമാണ് ദൃശ്യങ്ങളിൽ നിറയുന്നത്. സിനിമയിലെ താരപദവിയുടെ പിൻബലത്തിൽ സിനിമക്ക് ജനപ്രിയത ആർജ്ജിക്കാനുള്ള പരിശ്രമമാണിത്. സുമം വിപ്ലവപക്ഷത്താണെങ്കിലും ഒരു സമ്പന്നകുലീനയുവതിയുടെ ഭാവഹാവാദികളോടെയാണ് സിനിമയിൽ കാണപ്പെടുന്നത്. ഗാനാലാപനം സമൂഹത്തിനു വേിയാണ്. എന്നാൽ ഗോപാലനുവേി സുമം ആലപിക്കുന്ന മട്ടിലാണ് ഗാനചിത്രീകരണം. ഉപകരണസംഗീതമോ ഹമ്മിംഗോ ഇല്ലാതെ നേരിട്ട് ആലാപനത്തിലേക്ക് പ്രവേശിക്കുന്ന മട്ടിലാണ് ഗാനം ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. വിപ്ലവഗാനത്തിനിടയിൽ ഒരിക്കൽപോലും സംഘമായ ആലാപനം ഇല്ല എന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. വിപ്ലവകവിതകൾ സംഘം ചേർന്ന് പാടിപ്രചരിപ്പിക്കുന്ന പാരമ്പര്യം ആലാപനത്തിലോ ചിത്രീകരണത്തിലോ സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടില്ല.

സുമം ഗോപാലനെ ചേട്ടൻ എന്നാണ് വിളിക്കുന്നത്. ഭർത്താവിനെ വിളിക്കുന്നതിന് ഉപയോഗിക്കുന്ന സംബോധനയാണത്. വിപ്ലവഗാനമായി കോളേജിൽ ആലപിച്ച ഗാനം സുമം വീട്ടിലൂടെ മൂളിനടക്കുന്നതായി സിനിമയിൽ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. `ഇങ്ങനെയുള്ള പാട്ടുകളൊന്നും കുടുംബക്കാരി പെമ്പിള്ളേർക്ക് പറ്റിയതല്ല' എന്ന് പറഞ്ഞുകൊാണ് തറവാട്ടുകാരണവർ വേലുനായർ അത് തടസ്സപ്പെടുത്തുന്നത്. 'വാതാപി' കീർത്തനമാണ് പെൺകുട്ടികൾക്ക് അഭികാമ്യം എന്നാണ് അയാളുടെ പക്ഷം. ഈ രംഗചിത്രീകരണത്തിലൂടെ ഗാനത്തിന്റെ വിപ്ലവപക്ഷപാതിത്വം സംബന്ധിച്ച പ്രശസ്തി പൊതുസമൂഹത്തിലും വ്യാപിച്ചിട്ടു് എന്ന് വ്യക്തമാകുന്നു. സിനിമയുടെ അവസാനഭാഗത്ത് നാടൊട്ടുക്ക് അണിചേരുന്ന ജൻമിത്തവിരുദ്ധജാഥയിൽ വയലാർ രചിച്ച `ഐക്യമുന്നണി' എന്ന ഗാനമാണ് ആലപിക്കപ്പെടുന്നത്. സുമവും പരമുപിള്ളയും ഉൾപ്പെടെയുള്ളവർ ജാഥയിൽ പങ്കെടുക്കുന്നു. പടപ്പാട്ടിന്റെ ഈണമാണ് ദേവരാജൻ മാസ്റ്റർ ഇതിന് നൽകിയിരിക്കുന്നത്.

1968 ൽ കുഞ്ചാക്കോയുടെ സംവിധാനത്തിൽ പുറത്തിറങ്ങിയ പുന്നപ്രവയലാർ എന്ന സിനിമ തിരുവിതാംകൂർ ദിവാനായിരുന്ന സർ സി.പി.രാമസ്വാമി അയ്യരുടെ പട്ടാളത്തിനെതിരെ പുന്നപ്രയിലെയും വയലാറിലെയും തൊഴിലാളികൾ വാരിക്കുന്തവുമായി നടത്തിയ ചെറുത്തുനില്പിന്റെയും അതേത്തുടർന്നുായ വെടിവയ്പ്പിൽ അനവധിയാളുകൾ മരിച്ചുവീണതിന്റെയും ചലച്ചിത്രാവിഷ്ക്കരണമാണ്. ഈ ചിത്രത്തിലെ `സഖാക്കളേ മുന്നോട്ട്.....' എന്ന ഗാനം സമരാന്തരീക്ഷം ചിത്രീകരിക്കുന്നു.

"പരദേശികളുടെ അധികാരക്കൊടിയറബി-
ക്കടലിൽ-അറബിക്കടലിൽ
അവരുടെ തോക്കുകൾ തൂക്കുമരങ്ങൾ
അറബിക്കടലിൽ-അറബിക്കടലിൽ
പുത്തങ്കലവും പൊന്നരിവാളും
പുതിയ പ്രതീക്ഷയുമായ്" (2)
.....
രക്തസാക്ഷികളേ... രക്തസാക്ഷികളേ...
രണാങ്കണങ്ങളിലിന്ത്യ വിടർത്തിയ
രാജമല്ലിപ്പൂവുകളേ...."[20]

തുടങ്ങിയ വരികളിലെല്ലാം പുന്നപ്രവയലാർ സമരം ദേശീയ സ്വാതന്ത്ര്യസമരത്തിന്റെ ഭാഗമാണെന്ന നിലയിലാണ് വയലാർ വിവരിക്കുന്നത്. യൂണിയൻ നേതാവായ ചെല്ലപ്പൻ(പ്രേംനസീർ) പാടിക്കൊടുക്കുന്ന പാട്ട് ചെല്ലമ്മയടക്കമുള്ള (ഷീല) സഖാക്കൾ ഏറ്റുപാടുന്നു. സിനിമയുടെ തുടക്കത്തിൽ ഗാന്ധിജി, ജവഹർലാൽ നെഹ്രു തുടങ്ങിയവർക്ക് ജയ് വിളിച്ചുകൊ് സമരഭടൻമാർ നീങ്ങുന്നതായി ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. പുന്നപ്ര വയലാർസമരം ദേശീയസമരത്തിന്റെ ഭാഗമല്ല എന്ന വിമർശനത്തിനുള്ള മറുപടിയാണിത്. `അധികാരം കൊയ്യണമാദ്യം നാം, അതിനുമേലാകട്ടെ പൊന്നാര്യൻ' എന്ന ഇടശ്ശേരിയുടെ ആഹ്വാനമാണ് `പുത്തൻ കലവും പൊന്നരിവാളും' എന്ന വരിയിലൂടെ സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. രക്തസാക്ഷികളെ രണാങ്കണങ്ങളിൽ ഇന്ത്യ വിടർത്തിയ രാജമല്ലിപ്പൂവുകളായി കവി

സങ്കൽപിക്കുന്നു. രക്തസാക്ഷികൾ എന്ന് പൊതുവേ പറയുന്നു എങ്കിലും പുന്നപ്രവയലാർ രക്തസാക്ഷികളാണ് ഇവിടെ വിവക്ഷിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. രക്തസാക്ഷികളുടെ കഥയെ സിനിമക്കുവേി അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ പ്രണയകഥയുമായി ഇഴചേർത്തുകൊ് വാണിജ്യവിജയം ഉറപ്പാക്കുക എന്ന രീതി ഈ സിനിമയിലും ആവർത്തിച്ചിരിക്കുന്നു.

1971 ൽ കെ.എസ്.സേതുമാധവൻ സംവിധാനം ചെയ്ത അനുഭവങ്ങൾ പാളിച്ചകൾ എന്ന സിനിമ വയലാർ രാമവർമ്മ രചിച്ച `സർവ്വരാജ്യത്തൊഴിലാളികളേ സംഘടിക്കുവിൻ...'എന്ന ഗാനത്തോടെയാണ് ആരംഭിക്കുന്നത് ചെല്ലപ്പൻ എന്ന തൊഴിലാളിപ്രവർത്തകന്റെ ജീവിതകഥയാണ് സിനിമയിലെ കഥാവസ്തു. സത്യൻ അഭിനയിച്ച അവസാന മലയാളചിത്രമാണിത്. തകഴി ശിവശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ നോവലിന് തോപ്പിൽ ഭാസി തിരക്കഥ രചിച്ചിരിക്കുന്നു.

വിപ്ലവകഥ പറയുന്ന സിനിമകളിൽ സാധാരണഗതിയിൽ നായകനെ ആദർശപരിവേഷത്തോടെയാണ് അവതരിപ്പിക്കാറുള്ളത് എന്നാൽ ഈ ചിത്രത്തിലെ നായകനായ ചെല്ലപ്പൻ, ഭാര്യയെ സംശയിക്കുന്നവനും, മദ്യപനും എടുത്തുചാട്ടക്കാരനുമായ യൂണിയൻ നേതാവാണ്. യൂണിയനിൽ അംഗങ്ങളായ മറ്റ് സ്ത്രീകളുമായി ചെല്ലപ്പന് ചില രഹസ്യബന്ധങ്ങളും ഉ്. എന്നാൽ അനീതിക്കെതിരെ അയാൾക്ക് ശക്തമായ നിലപാടാണുള്ളത്. ഒളിവിൽ കഴിയുന്നതിനിടയിൽ തന്റെ ഭാര്യ ഭവാനി (ഷീല) സുഹൃത്തായ ഗോപാലന്റെ ഭാര്യയായി എന്ന വാർത്ത അയാൾ അറിഞ്ഞു. വ്യക്തിജീവിതത്തിലെ ഈ ദുരന്തത്തെ സമചിത്തതയോടെ സ്വീകരിച്ച ചെല്ലപ്പൻ നഗരത്തിലെ തൊഴിലാളിദ്രോഹിയായ മുതലാളിയെ കൊന്ന് തൂക്കുമരത്തിലേക്ക് ആനയിക്കപ്പെടുന്നു. ഈ ഘട്ടത്തിലാണ് `അഗ്നിപർവ്വതം പുകഞ്ഞൂ...' എന്ന പ്രശസ്തമായ വിപ്ലവഗാനം ആലപിക്കപ്പെടുന്നത്. തകഴി ശിവശങ്കരപ്പിള്ള, തോപ്പിൽഭാസി, കെ.എസ്.സേതുമാധവൻ, വയലാർ

രാമവർമ്മ,ദേവരാജൻ മാസ്റ്റർ, സത്യൻ, ഷീല, പ്രേംനസീർ, ബഹദൂർ, ശങ്കരാടി, കെ.പി.എ.സി. ലളിത തുടങ്ങിയ സാങ്കേതികപ്രവർത്തകരും എഴുത്തുകാരും പ്രമുഖതാരങ്ങളും ഒത്തുചേർന്ന ചിത്രം എന്ന നിലയിൽ അനുഭവങ്ങൾ പാളിച്ചകൾ മലയാളത്തിലെ ശ്രദ്ധേയമായ സിനിമകളിലൊന്നാണ്. സത്യൻ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥാപാത്രം ചങ്കൂറ്റവും സേവനസന്നദ്ധതയും ഒത്തുചേർന്ന കഥാപാത്രമാണ്. മരണത്തെ മുഖാമുഖം കാണുന്നനാളുകളിലാണ് രോഗാവസ്ഥയെ വകവയ്ക്കാതെ സത്യൻ ഈ സിനിമയിലെ നായക കഥാപാത്രമായി അഭിനയിച്ചത്. സത്യന്റെ മരണശേഷമാണ് സിനിമ പുറത്തിറങ്ങുന്നത് എന്നതും ഈ സിനിമയ്ക്ക് അനിതരസാധാരണമായ പ്രേക്ഷകശ്രദ്ധ നേടിക്കൊടുത്തു. സത്യന്റെ അഭിനയജീവിതം, രോഗാവസ്ഥ, അതിനെ ധീരമായി നേരിട്ടുകൊണ്ടുള്ള അഭിനയം എന്നിവ പത്രമാധ്യമങ്ങളിലെ പ്രധാന വാർത്തകളായി രുന്നു.

"അഗ്നിപർവ്വതം പുകഞ്ഞൂ
ഭൂചക്രവാളങ്ങൾ പുകഞ്ഞൂ
മൃത്യുവിന്റെ ഗുഹയിൽ പുതിയൊരു
രക്തപുഷ്പം വിടർന്നു."[22]

എന്ന വരികൾ നായകകഥാപാത്രത്തിനും നടനും ഒരേപോലെ അനുയോജ്യമായിത്തീർന്നു. വിപ്ലവത്തെക്കുറിച്ച് നേരിട്ട് വിവരിച്ചുകൊണ്ട് രചിക്കുന്ന വരികളേക്കാൾ ഹൃദയസ്പർശിയായ വരികളാണ് ഈ ഗാനത്തിലുള്ളത്.

വിപ്ലവത്തിന് വ്യത്യസ്തവും വിശാലവുമായ അർത്ഥകല്പന നൽകി വയലാർ രാമവർമ്മ രചിച്ച ഗാനമാണ് ഗായത്രി (1973) എന്ന ചിത്രത്തിലെ പത്മതീർത്ഥമേ ഉണരൂ... എന്നാരംഭിക്കുന്ന ഗാനം. "എല്ലാവരും ഭക്തിഗാനമായാണ് ആ പാട്ടിനെ കരുതുന്നത്. പക്ഷേ, അതിനെ ഒരു യഥാർത്ഥ വിപ്ലവഗാനം എന്ന് വിളിക്കാനാണ് ഞാൻ ഇഷ്ടപ്പെടുന്നത്" വയലാർ ശരത്ചന്ദ്രവർമ്മ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു.[23]

" പ്രഭാതകിരണം നെറ്റിയിലണിയും
പ്രാസാദങ്ങൾക്കുള്ളിൽ
സഹസ്രനാമം കേട്ടുമയങ്ങും
സാളഗ്രാമങ്ങൾ
അടിമകിടത്തിയ ഭാരതപൗരന്നുണരാൻ
പുതിയൊരു പുരുഷാർത്ഥത്തിനെ-യാഗ-
പ്പുരകളിൽ വച്ചു വളർത്താൻ"[24]

ഭാരതത്തിന്റെ സാംസ്കാരികരംഗത്ത് സമഗ്രമായ പൊളിച്ചെഴുത്തിന് ആഹ്വാനം ചെയ്യുന്ന ഗാനമാണിത്.

സാമൂഹികവും സാമ്പത്തികവുമായ അസന്തുലിതാവസ്ഥയും അധികാരത്തിന്റെ അടിച്ചമർത്തലും അരക്ഷിതമായ ജീവിതാവസ്ഥയും നിലനിൽക്കുന്ന, പോരാട്ടത്തിന്റെ ചരിത്രഘട്ടങ്ങളിൽ മാത്രമേ ശ്രോതാക്കൾക്ക് വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളാൻ കഴിയുകയുള്ളു. ബഹുജനപോരാട്ടങ്ങൾ വിരളമായ ഇക്കാലത്ത് പഴയ വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ ഉച്ചഭാഷിണികളിലൂടെയും ഇതര ദൃശ്യ-ശ്രവ്യ മാധ്യമങ്ങളിലൂടെയും പുനരവതരിപ്പിക്കുന്നത് വിപ്ലവരാഷ്ട്രീയത്തിന്റെ പഴമയും പാരമ്പര്യവും സംബന്ധിച്ച അവകാശം ഉറപ്പിക്കുന്നതിനുമാത്രമാണ് ഉതകുന്നത്. സിനിമയിൽ ഇവയുടെ ദൃശ്യവത്ക്കരണം വയലാർ രചിച്ച ഗാനങ്ങളുടെ ആന്തരഗൗരവത്തെ വിനിമയം ചെയ്യുന്നതിന് പര്യാപ്തമല്ല. പൊതുജീവിതം അരാഷ്ട്രീയമായിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഇക്കാലത്തും വയലാറിന്റെ വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ ശ്രോതാക്കളുടെ പ്രിയഗാനം ആയിത്തുടരുന്നത് വിപ്ലവഗാനത്തെ മുതലാളിത്തവിരുദ്ധത എന്ന സങ്കുചിതമായ അർത്ഥകല്പനയിൽനിന്ന് മോചിപ്പിച്ചതും അർത്ഥസമ്പുഷ്ടമായ വരികൾക്കനുസരിച്ച് ഈണംനൽകി ഭാവമധുരമായി അവതരിപ്പിച്ചതും മൂലമാണ്.

3.2 ഭക്തിഗാനങ്ങൾ

ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ ആവർത്തനസ്വഭാവമുള്ള ഗാനാവതരണ സന്ദർഭങ്ങൾക്കുവേി വ്യത്യസ്ത ജനുസ്സുകളിൽപെടുന്ന ഗാനങ്ങൾ

സമയബന്ധിതമായി രചിക്കാനുള്ള കഴിവ് ഗാനരചയിതാവിന്റെ മികവിന്റെ അളവുകോലായി കണക്കാക്കപ്പെടുന്നു. പ്രതിഭാധനനായ ഗാനരചയിതാവിന് സന്ദർഭാനുസൃതമായി നൂതനകാവ്യഭാവനകൾ ഗാനരൂപത്തിൽ രചിക്കുന്നതിനു സാധിക്കുന്നു. പ്രയുക്തകവിതയായ ചലച്ചിത്രഗാനത്തിലൂടെ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്ന ഭാവങ്ങളും ഗാനരചയിതാവിന്റെ വ്യക്തിപരമായ കാഴ്ചപ്പാടുകളും തമ്മിൽ സാങ്കേതികമായ ബന്ധം മാത്രമാണുള്ളത്. കാവ്യരചനപോലെ ഗാനരചനയും കവിയുടെ സർഗ്ഗാത്മകതയുടെ ആവിഷ്ക്കരണമാണ്. എന്നാൽ സിനിമയിലെ ഗാനസന്ദർഭവും സ്വഭാവവും നിർണ്ണയിക്കുന്നത് ഗാനരചയിതാവ് അല്ല. നിർദ്ദേശിതമായ ഗാനസന്ദർഭത്തിനു യോജിക്കുന്ന ഭാവനകളെ താളാത്മകമായി ആവിഷ്ക്കരിക്കുകയാണ് ഗാനരചയിതാവ് ചെയ്യുന്നത്.

വയലാർ രാമവർമ്മ വിവിധ സിനിമകൾക്കുവേി ഹൈന്ദവ, ക്രൈസ്തവ ഭക്തി ഗാനങ്ങളും ഈശ്വരാസ്തിത്വത്തെ നിഷേധിക്കുന്ന ഗാനങ്ങളും രചിച്ചിട്ടു്. വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്ന ലോകവീക്ഷണത്തിന്റെ വിരുദ്ധകോടിയിൽ നിൽക്കുന്ന ഈ ഗാനങ്ങൾ വയലാറിന്റെ നിലപാടുകളുടെ ഇടർച്ചകളെയല്ല, വ്യത്യസ്ത ലോകവീക്ഷണങ്ങളെ സന്ദർഭോചിതമായി ഗാനരൂപത്തിൽ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നതിനുള്ള അദ്ദേഹത്തിന്റെ സർഗ്ഗശേഷിയുടെ പ്രകടനശേഷിയെയയാണ് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്.

വയലാറിന്റെ വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ കവിയുടെ ഭൗതികജീവിതത്തിലെ പ്രത്യക്ഷാനുഭവങ്ങളുടെ കാവ്യാത്മകമായ ആവിഷ്ക്കാരമാണെങ്കിൽ ഭക്തിഗാനങ്ങൾ അദ്ദേഹത്തിന്റെ കല്പിതമായ അന്തർഭാവത്തിന്റെ അവതരണമാണ്. സിനിമയ്ക്കുവേി രചിച്ച ഗാനങ്ങളുടെ പേരിൽ മാത്രം ഒരു ഗാനരചയിതാവിനെ വിപ്ലവകാരിയോ ഭക്തനോ നിരീശ്വരവാദിയോ ആയി വിലയിരുത്തുന്നത് യുക്തിസഹമല്ല. അവ ഓരോന്നും കവിയുടെ സർഗ്ഗാത്മകതയുടെ വ്യത്യസ്ത പ്രകടനങ്ങളാണ്. വിപ്ലവഗാനങ്ങളുടെ

രചയിതാവ് എന്ന നിലയിൽ പ്രശസ്തനായ വയലാറിന്റെ സർഗ്ഗപ്രതിഭയുടെ വ്യത്യസ്തമായ പ്രകടനം എന്ന നിലയിൽ അദ്ദേഹം രചിച്ച ചലച്ചിത്ര ഭക്തിഗാനങ്ങളെയും ഈശ്വരാസ്തിത്വത്തെ നിഷേധിക്കുന്ന ഗാനങ്ങളേയും അവയുടെ വ്യത്യസ്ത അവതരണങ്ങളെയും ഇവിടെ വിലയിരുത്തുന്നു.

3.2.1 കേരളീയ നവോത്ഥാനവും ഈശ്വരവിശ്വാസവും

കേരളീയ നവോത്ഥാനത്തിന്റെ ഭാഗമായി ജന്മിത്തത്തിനും സവർണ്ണമേധാവിത്വത്തിനുമെതിരെ ഉയർന്നുവന്ന ബഹുജനമുന്നേറ്റങ്ങൾ മതാത്മകജീവിതത്തിനും ഈശ്വരവിശ്വാസത്തിനും എതിരായ നിലപാട് സ്വീകരിച്ചുകൊാണ് വളർച്ച പ്രാപിച്ചത്. ജാതിബോധത്തിന്റെ സ്ഥാനത്ത് വർഗ്ഗബോധം രൂപപ്പെടുത്താൻ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനം പരിശ്രമിച്ചു. മാനവികതയിൽ അധിഷ്ഠിതമായ പുതുസമൂഹസൃഷ്ടിയെ മതവും ജന്മിത്തവും ഒത്തുചേർന്ന് തടസ്സപ്പെടുത്തുന്നു എന്ന കാഴ്ചപ്പാടുമൂലമായിരുന്നു അത്. നവോത്ഥാനകാല സാഹിത്യകൃതികളിൽ ഉടനീളം ജാതിമതാഭിമുഖ്യങ്ങളും പുരോഹിതാധിപത്യവും ഒരുപോലെ എതിർക്കപ്പെടുന്നു. വ്യക്തിയുടെ സാമൂഹികജീവിതപ്രശ്നങ്ങളെ അഭിസംബോധനചെയ്തുകൊാണ് മലയാളത്തിലെ നവോത്ഥാനസാഹിത്യം രൂപപ്പെട്ടത്. ജാതിചിന്തയും മതബോധവും മനുഷ്യവിമോചനത്തെ തടസ്സപ്പെടുത്തുന്നതായി നിരീക്ഷിക്കപ്പെട്ടു. രാമായണവും മഹാഭാരതവും കത്തിക്കണം എന്നും ഒരു ക്ഷേത്രം നശിച്ചാൽ അത്രയും അന്ധവിശ്വാസം നശിച്ചു എന്നും പി.കേശവദേവിനെപ്പോലെ തൊഴിലാളി രാഷ്ട്രീയപ്രവർത്തന പശ്ചാത്തലമുള്ള ഒരു എഴുത്തുകാരൻ ആഹ്വാനം ചെയ്തത് ഈ ചിന്താഗതിമൂലമാണ്. പൊൻകുന്നം വർക്കി ക്രൈസ്തവ പുരോഹിതാധിപത്യത്തെ എതിർക്കുന്ന ചെറുകഥകൾ രചിച്ചു. കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് സഹയാത്രികരായ എഴുത്തുകാരും പൊതുപ്രവർത്തകരും പൊതുവേ ഈശ്വരവിശ്വാസത്തെ നിഷേധിക്കുന്ന

വരായാണ് അറിയപ്പെട്ടിരുന്നത്. ഏകകാലത്ത് വിപ്ലവകാരിയും ഈശ്വരവിശ്വാസിയും ആയിരിക്കുക അസാധ്യമാണെന്ന ധാരണ ഇതോടെ കേരളസമൂഹത്തിൽ വ്യാപകമായി.

എങ്കിലും കേരളസമൂഹത്തിലാകെ മതവിരോധം, നിരീശ്വരവാദം എന്നിവ രൂഢമൂലമാകുകയോ ആരാധനാലയങ്ങൾ, തീർത്ഥാടനകേന്ദ്രങ്ങൾ തുടങ്ങിയ മതവിശ്വാസത്തിന്റെ പ്രത്യക്ഷലക്ഷണങ്ങളുടെ വളർച്ച ഏതെങ്കിലും ഘട്ടത്തിൽ സമ്പൂർണ്ണമായി നിലച്ചുപോവുകയോ, നിലവിലുായിരുന്നവ തീർത്തും ഇല്ലാതായിത്തീരുകയോ ചെയ്തിട്ടില്ല. നവോത്ഥാനകാലത്ത് കേരള ത്തിൽ ശക്തമായിരുന്ന യുക്തിവാദപ്രസ്ഥാനം പിന്നീട് ക്ഷയിച്ചുപോകുക യാണുായത്. കേരളത്തിൽ പൊതുവേ, വ്യക്തിജീവിതത്തിൽ ഈശ്വര ഭക്തിയും പൊതുജീവിതത്തിൽ ഈശ്വരനിഷേധവും പുലർത്തുക എന്ന വൈരുദ്ധ്യം അംഗീകരിക്കപ്പെട്ട സത്യമായി നിലനിന്നു.

മലയാള സിനിമയുടെ പ്രാരംഭഘട്ടം മുതൽ സാമൂഹികവിഷയങ്ങൾ ക്കാണ് പ്രാധാന്യം നൽകിയിരുന്നത് എങ്കിലും തുടക്കംതൊട്ടുതന്നെ മലയാളിസമൂഹത്തിന്റെ പുരോഗമനരാഷ്ട്രീയശീലങ്ങളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്ത മായ മറ്റൊരു സാമൂഹികജീവിതം പുരാണസിനിമകളിലൂടെ ആവിഷ്കരിക്ക പ്പെടുകയും ജനപ്രീതി നേടുകയും ചെയ്തിട്ടു്. ഈശ്വരവിശ്വാസം സംബന്ധിച്ച വൈരുദ്ധ്യാത്മകനിലപാടിന്റെ പ്രതിഫലനംകൂടിയാണിത്. നിലവിലുള്ള സമൂഹത്തിന്റെ പൗരാണികമായ ബദൽമാതൃക എന്ന നിലയിലാണ് പുരാണചിത്രങ്ങളിലെ ജീവിതചിത്രീകരണത്തെ വിലയിരു ത്തേത്. പഴമയോടും പാരമ്പര്യത്തോടും ഗൃഹാതുരത്വം കലർന്ന തീവ്രമായ അഭിനിവേശം ഈ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ ദൃശ്യമാണ്. പ്രഹ്ലാദ(1941) മുതലുള്ള ചിത്രങ്ങൾ ഇതിന് ഉദാഹരണമാണ്. പുരാണചിത്രങ്ങൾക്ക് പൊതുവേ ഉായ

വിജയത്തെത്തുടർന്ന് അറുപതുകളിൽ മലയാളത്തിൽ നേരിട്ടും ഭാഷാന്തരീകരണ (dubbing) ചിത്രങ്ങൾ എന്ന നിലയിലും ഭക്തിസിനിമകൾ ധാരാളമായി നിർമ്മിക്ക പ്പെടുകയും വിപണിവിജയം നേടുകയും ചെയ്തു. ക്രൈസ്തവ ഹൈന്ദവ പുരാണ ചിത്രങ്ങൾ, വടക്കൻ പാട്ട് സിനിമകൾ എന്നിവയിലൂടെയാണ് യഥാതഥചലച്ചിത്രങ്ങൾക്ക് സമാന്തരമായി അതീതലോകത്തെ ആവിഷ്ക്കരിച്ച ചിത്രങ്ങൾ നിർമ്മിക്കപ്പെടുകയും പ്രേക്ഷകപ്രീതി നേടുകയും ചെയ്തത്. വിപ്ലവകഥകളിൽ ഭക്തിഗീതങ്ങൾക്ക് സാധുതയില്ല. എന്നാൽ പുരാണ ചിത്രങ്ങളിൽ ഭക്തിഗാനങ്ങളിലൂടെയാണ് അമാനുഷ കഥാപാത്രങ്ങളോടുള്ള ആരാധന ചിത്രീകരിക്കുന്നത്.

3.2.2 വിപ്ലവബോധവും ഭക്തിഗാനങ്ങളും

വിപ്ലവഗാനരചയിതാവ് എന്ന നിലയിൽ പ്രശസ്തനായിരുന്ന വയലാർ രാമവർമ്മ സിനിമകൾക്കുവേി നിരവധി ഭക്തിഗാനങ്ങളും രചിച്ചിട്ടു്. കവിതാരചന ഉപേക്ഷിച്ച് വയലാർ രാമവർമ്മ ചലച്ചിത്രഗാനരചനാരംഗത്ത് സജീവമായതിനെ സംബന്ധിച്ച് ഉയർന്ന പ്രധാനവിമർശനങ്ങളിലൊന്ന് അദ്ദേഹം വിപ്ലവബോധം വെടിഞ്ഞ് ഈശ്വരവിശ്വാസം സ്വീകരിക്കുകയും ആശയവാദിയായി മാറുകയും ചെയ്തു എന്നാണ്. ഗാനരചനാ രംഗത്തേക്കുള്ള വയലാർ രാമവർമ്മയുടെ ചുവടുമാറ്റത്തെ ശക്തമായി ന്യായീകരിച്ച പവനൻ പോലും അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഭക്തിഗാനങ്ങളെ മികച്ച സൃഷ്ടികളായി അംഗീകരിക്കുന്നില്ല. "സിനിമയിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ സന്ദർഭത്തിനനുസരിച്ചും അല്ലാതെയും നിർമ്മാതാക്കളുടെ നിർബ്ബന്ധമനുസരിച്ചും അദ്ദേഹം ഭക്തിഗാനങ്ങൾ എഴുതി. അവയിൽ പലതും ഇപ്പോൾ അമ്പലങ്ങളിൽനിന്നും പള്ളികളിൽനിന്നും ഇപ്പോൾ ആളുകളെ ദ്രോഹിക്കുന്നതരത്തിൽ രാത്രിയുടെ അന്ത്യയാമത്തിലുളവാകേ പ്രശാന്തതയെ ഭേദിച്ചുകൊ് ഉച്ചഭാഷിണികളിലൂടെ പുറത്തുവരുന്നു്.

അവ കേൾക്കുന്ന ഭക്തജനം "കൃഷ്ണ കൃഷ്ണ" എന്നോ "ഈശോമിശിഹയ്ക്കു സ്തുതി" എന്നോ `അല്ലാഹു അക്ബർ" എന്നോ പറയുന്നുമുാകും. പക്ഷേ, വയലാറിന്റെ ഗാനസമുച്ച യത്തിൽ ഭക്തിഗാനങ്ങൾക്കുള്ള സ്ഥാനം വളരെ താണതാണെന്നും അവയുടെ സാഹിത്യഭംഗി പൊതുവേ പറഞ്ഞാൽ അത്ര മെച്ചപ്പെട്ടതല്ലെന്നും എടുത്ത് പറയേതു്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ സന്മനസ്സ് അതിൽ വേത്ര വ്യാപരിച്ചിട്ടില്ലെന്നർത്ഥം."[25]

വയലാറിന്റെ ഭക്തിഗാനങ്ങളുടെ ഉള്ളടക്കത്തെയല്ല അതിന്റെ പുനരവതരണസന്ദർഭങ്ങളെയാണ് പവനൻ മുഖ്യമായും വിമർശിക്കുന്നത്. ഭക്തിഗാനങ്ങളിൽ സന്മനസ്സ് വ്യാപരിക്കത്തക്ക വിധത്തിൽ വയലാർ രാമവർമ്മ വിപ്ലവപക്ഷത്തെ ഉപേക്ഷിച്ചിട്ടില്ല എന്നും ഇതുവഴി അദ്ദേഹം സൂചിപ്പിക്കുന്നു. ഈ വിമർശനത്തിനു മറുപടിയായി പവനൻ വയലാറിന്റെ പുരാണകഥാ സംബന്ധിയായ കൃതികളുടെ അപൂർവ്വതയിലേക്ക് നോക്കാൻ താൽപര്യപ്പെട്ടില്ലെന്നും അദ്ദേഹത്തിന്റെ രസം വയലാറിന്റെ ദൈവവിരോധ പരമായ പ്രസ്താവനകൾ എടുത്തുപൊക്കിക്കാട്ടുന്നതിലാണെന്നും' പ്രൊഫ.കെ.പി. ശരത്ചന്ദ്രൻ പറയുന്നു.[26] സ്വപ്നങ്ങളുടെ പിറകേ ഒരു കുസൃതിക്കുഞ്ഞിനെപ്പോലെ അലഞ്ഞുകൊിരിക്കുന്നതിനിടയിലും വയലാർ `മക്കത്തുപോയി വരുന്ന മാനത്തെ ഹാജിയാരേയും', `തലനരച്ച ധർമ്മ'ത്തെയും,'രാജിവച്ച ദൈവത്തെയും', `ഉറങ്ങുന്ന ഭഗവാനെ'യും കാണുന്നു[27] എന്ന അദ്ദേഹത്തിന്റെ നിരീക്ഷണം വയലാറിന്റെ വൈവിദ്ധ്യമാർന്ന ഭക്തിഗാനസാഹിത്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ദിശാസൂചിയാണ്.

3.2.3 ഭക്തിഭാവത്തിന്റെ ഗാനരൂപങ്ങൾ

ഇസ്ലാംമതത്തിലെ ആചാരാനുഷ്ഠാനങ്ങളിൽ സംഗീതത്തിന്റെ പ്രയോഗം കുറവാണ്. എന്നാൽ ക്രൈസ്തവ ഹൈന്ദവ മതവിഭാഗങ്ങളുടെ ആരാധനാസമ്പ്രദായത്തിൽ ഗാനപ്രകടനങ്ങൾക്ക് സുപ്രധാനമായ സ്ഥാനം

ഉ്. പാരമ്പര്യമതങ്ങൾക്കെതിരെ ആക്ഷേപാത്മകമായ (spoof) രീതിയിലുള്ള ഈശ്വരസങ്കല്പങ്ങളോടെ സമീപകാലത്ത് രൂപീകൃതമായ ഡിങ്കൻ മതംപോലും ഗാനാലാപനത്തിലൂടെയുള്ള ആരാധനാരീതിയാണ് സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. സ്തോത്രഗീതങ്ങൾ, ഭജനപ്പാട്ടുകൾ മുതലായവയുടെ ആലാപനത്തിലൂടെ ഭക്തസമൂഹം ഒന്നുചേർന്ന് ഈശ്വരോന്മുഖമായ ഭക്തിഭാവത്തെ ആവിഷ്ക്കരിക്കുകയും ആലാപനത്തിൽ പങ്കെടുത്ത് ഭക്തിപൂർവ്വം ഈശ്വരനെ അനുഭവിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന രീതിയാണ് സാമ്പ്രദായികമതങ്ങൾ അനുവർത്തിക്കുന്നത്. ഹൈന്ദവ-ക്രൈസ്തവമതവിഭാഗങ്ങളിലെ ആരാധനാപരമായ ഗാനാലാപനരീതിയാണ് സിനിമയിലെ ഭക്തിഗാനങ്ങളുടെ പൂർവ്വരൂപം. എന്നാൽ, മലയാളസിനിമയിലെ ഭക്തിഗാനങ്ങളിൽ ക്ലാസിക്കൽ നാടോടിസംഗീതങ്ങളുടെ ഈണങ്ങളും തദ്ദേശീയമായ കാവ്യബിംബങ്ങളും ആഖ്യാനശൈലിയും സ്വീകരിച്ചതിലൂടെ സാംസ്കാരിക സമന്വയം സാധ്യമാക്കിയിരിക്കുന്നു.

മലയാളത്തിലെ ലളിതഗാനശാഖയിൽ ഉൾപ്പെടുന്ന ഒട്ടേറെ ഗാനങ്ങൾ ഭക്തിഗാനങ്ങളാണ്. പ്രണയഗാനങ്ങളിൽപോലും ഭക്തിയുടെ ലാഞ്ഛന ദൃശ്യമാണ്. ഈശ്വരനെ മാനുഷികഭാവത്തിൽ സങ്കല്പിച്ചുകൊാണ് ഇത്തരം ഗാനങ്ങളിൽ പ്രണയഭക്തി ആവിഷ്കൃതമാകുന്നത്. ഈശ്വരന് മാനുഷികമായ പ്രണയഭാവം നൽകി അവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതി സെമറ്റിക്മതങ്ങൾ ആശാസ്യമായി കരുതുന്നില്ല. എന്നാൽ ഹിന്ദുമതത്തിലെ ദേവീദേവൻമാരെ -പ്രത്യേകിച്ച് ശ്രീകൃഷ്ണനെ- അധികരിച്ച് നിരവധി പ്രണയഭക്തിഗാനങ്ങൾ രചിച്ചിട്ടു്. ശ്രീകൃഷ്ണലീലകളുടെ സൂചനകൾ നൽകുകയും കാമുകീകാമുകൻമാരെ കൃഷ്ണനും രാധയുമായി കല്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതാണ് ഈ ഗാനങ്ങളുടെ രീതി. പ്രശസ്ത സിനിമാഗാനങ്ങളുടെ ഈണത്തിനൊത്ത് ഭക്തിഗാനത്തിന്റെ വരികൾ രചിച്ച് ആലപിക്കുന്ന രീതിയും നിലവിലു്. എന്നാൽ ഇവയെ സിനിമയിലെ

ഭക്തിഗാനമായി പരിഗണിക്കുന്നില്ല. ക്രൈസ്തവഗാനങ്ങളാണ് അനുകരണഭക്തിഗാനങ്ങളിൽ കൂടുതലായി കുവരുന്നത്. സിനിമയുടെ ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഭാഗം എന്ന നിലയിൽ രചിക്കപ്പെടുകയും സിനിമയിലെ ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്ന ഗാനങ്ങളെ മാത്രമേ സിനിമയിലെ ഭക്തിഗാനങ്ങൾ എന്ന നിലയിൽ പരിഗണിക്കുന്നുള്ളു.

വയലാർ രാമവർമ്മ രചിച്ച നിരവധി ഗാനങ്ങൾ മികച്ച സിനിമാഗാനങ്ങൾ എന്ന നിലയിലും ഭക്തിഗാനങ്ങൾ എന്നനിലയിലും പ്രശസ്തി നേടിയിട്ടു്. സിനിമയ്ക്കു വേി അദ്ദേഹം രചിച്ച ഭക്തിഗാനങ്ങളെ പൊതുവിൽ രായി തിരിക്കാം.

1 പുരാണകഥ വിഷയമാക്കിയ ചലച്ചിത്രങ്ങൾക്കുവേി രചിച്ച ഭക്തിഗാനങ്ങൾ.
2 സാമൂഹികകഥ വിഷയമാക്കിയ സിനിമയിലെ സാന്ദർഭിക ഭക്തിഗാനങ്ങൾ

പുരാണകഥകൾ, വിശുദ്ധന്മാരുടെ ജീവിതകഥകൾ എന്നിവയ്ക്ക് സ്ഥിരമായ പ്രേക്ഷകസമൂഹമു് എന്ന വിലയിരുത്തലാണ് പുരാണ ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ നിർമ്മാണത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനപ്രേരണ. ഭക്തി, ജനപ്രിയസിനിമയുടെ വിപണിവിജയത്തിന്റെ നിയാമകഘടകമായി മാറുന്നു. മതസംബന്ധിയായ കഥകൾ അതാത് മതവിഭാഗത്തിൽ പെടുന്നവരെ മാത്രമല്ല സാധാരണ സിനിമാപ്രേക്ഷകരെയും ആകർഷിക്കത്തക്ക തരത്തിലാണ് സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. സിനിമാനിർമ്മാണത്തിന് പ്രശസ്തരായ താരങ്ങൾ, ഗാനരചയിതാക്കൾ, സംഗീതസംവിധായകർ, ഗായകർ, സാങ്കേതിക വിദഗ്ദ്ധർ എന്നിവരെ തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നതിലൂടെ പ്രേക്ഷകരുടെ സാന്നിധ്യം ഉറപ്പുവരുത്തുന്നു.

3.2.4 ഭക്തിഗാനാവതരണത്തിലെ മതേതരത്വം

സിനിമയിൽ പങ്കാളികളാകുന്ന കലാകാരൻമാരുടെ മതവിശ്വാസം/ വിശ്വാസരാഹിത്യം എന്നിവ സിനിമാനിർമ്മാണത്തിന്റെ ഒരു ഘട്ടത്തിലും

പരിഗണനാവിഷയമാകുന്നില്ല. നിർമ്മാതാക്കൾ സ്വന്തം മതവിശ്വാസ സംബന്ധിയല്ലാത്ത സിനിമകൾക്ക് മൂലധനം മുടക്കുന്നതിന് മലയാളത്തിലെ പ്രമുഖസിനിമാനിർമ്മാണ കമ്പനികളായ മെരിലാന്റ്, ഉദയ എന്നിവ നിർമ്മിച്ച നിരവധി പുരാണസിനിമകൾ ഉദാഹരണമാണ്. സിനിമയുടെ ഉള്ളടക്കം ഈശ്വരാരാധനാപരമാണെങ്കിലും അതിന്റെ നിർമ്മാണത്തിലും അവതരണത്തിലും ഏതൊരാൾക്കും പങ്കെടുക്കാം എന്നത് സിനിമ എന്ന നൂതന കലാരൂപം സാധ്യമാക്കിയ മതേതരമായ അവതരണരീതിയാണ് വ്യക്തമാക്കുന്നത്.

പുരാണ/ഭക്തി സിനിമകളിൽ ഭക്തിഭാവം ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നതിൽ ഗാനങ്ങൾക്ക് സുപ്രധാനമായ സ്ഥാനം ഉ്. പുരാണകഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്തുതി, അവരോടുള്ള പ്രാർത്ഥന, പുണ്യകഥാപാത്രങ്ങളുടെ ജീവിതത്തിലെ സൽകൃത്യങ്ങളുടെ അവതരണം എന്നീ നിലകളിൽ വയലാറിന്റെ ഭക്തിഗാനങ്ങൾ സിനിമയിൽ ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെടുന്നു. സാമൂഹികകഥ ചിത്രീകരിക്കുന്ന സിനിമക്കുവേി രചിക്കപ്പെട്ട ഭക്തിഗാനങ്ങൾ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ജീവിതപ്രതിസന്ധികളിലെ പ്രാർത്ഥന, ആരാധന എന്നിവയുടെ രൂപത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. സിനിമയിലെ ഭക്തിഗാനങ്ങൾ റേഡിയോ, ടെലിവിഷൻ തുടങ്ങിയ മാധ്യമങ്ങളിലൂടെയുള്ള തുടർച്ചയായ അവതരണം വഴി, സിനിമയുടെ മുഖ്യ ആകർഷണമായി മാറുന്നു. സിനിമയിലെ ഗാനം എന്ന നിലയിലും ഭക്തിഗാനം എന്ന നിലയിലും പ്രശസ്തമായ നിരവധി ഗാനങ്ങൾ വയലാർ രചിച്ചിട്ടു്. നിരീശ്വരവാദി എന്ന നിലയിൽ പ്രശസ്തനായ വയലാർ രാമവർമ്മ രചിച്ച ക്രൈസ്തവ ഹൈന്ദവ ഭക്തിഗാനങ്ങളെ മികച്ച ഭക്തിഗാനങ്ങളായി അനുവാചകർ സ്വീകരിച്ചു. ആവർത്തിച്ചുള്ള കേൾവിയിലൂടെ ഭക്തിഗാനരചയിതാവിന്റെ വ്യക്തിത്വം വിസ്മൃതമാകുകയും ഗാനഭാവം ശ്രോതാവിന്റെ ആത്മാവിന്റെ ഭാഗമായിത്തീരുകയും ചെയ്യുന്നതാണ് ഇതിനു കാരണം.

ക്രിസ്തുമസ്, ശബരിമല തീർത്ഥാടനം എന്നിവ ആചരിക്കുന്ന ഡിസംബർ മാസത്തോട് അടുപ്പിച്ചാണ് ഭക്തിസിനിമകൾ പ്രദർശനത്തിനെത്തുന്നത്. മലയാളികളല്ലാത്ത ശബരിമല അയ്യപ്പഭക്തർക്കു വേി ഇതര ഇന്ത്യൻ ഭാഷകളിലേക്ക് ഈ ചിത്രങ്ങൾ മൊഴിമാറ്റം ചെയ്യുമ്പോൾ ഗാനങ്ങളുടെ ഈണം നിലനിർത്തി അതാത് ഭാഷകളിൽ ഗാനത്തിന്റെ വരികൾ മാറ്റിയെഴുതുന്നു. മറ്റുഭാഷകളിൽനിന്ന് ശ്രീ അയ്യപ്പന്റെ കഥ ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ള സിനിമകൾ മലയാളത്തിലേക്ക് മൊഴിമാറ്റി അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ സംഭാഷണവും ഗാനങ്ങളും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ചുനക്കത്തിനനുസരിച്ച് (lip sync) മലയാളത്തിൽ മാറ്റി എഴുതുന്നു.

ടെലിവിഷന്റെ പ്രചാരം വർദ്ധിച്ചതോടെ വിവിധ ഭാരതീയ ഭാഷകളിൽ മതപ്രചാരണപരമായ പരിപാടികൾ മാത്രം സംപ്രേഷണം ചെയ്യുന്ന ഒട്ടേറെ ചാനലുകൾ നിലവിൽവന്നു. ഭക്തിഗാനാവതരണങ്ങളാണ് അവയുടെ പരിപാടികളിലെ മുഖ്യയിനം. ഭക്തിചാനലുകൾ മതപ്രചാരണം ലക്ഷ്യം വയ്ക്കുമ്പോൾ പ്രേക്ഷകരിൽ ഭക്തിഭാവം ജനിപ്പിക്കുക എന്നതോടൊപ്പം രസിപ്പിക്കുക എന്ന ലക്ഷ്യംകൂടി മുൻനിർത്തിയാണ് പുരാണസിനിമകൾ തയ്യാറാക്കുന്നത്. കച്ചവടസിനിമയുടെ ചേരുവകൾ ഉൾപ്പെടുത്തി കഥാഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുന്നതുവഴിയാണ് ഇത് സാധിക്കുന്നത്.

3.2.5 ക്രൈസ്തവ ഭക്തിഗാനങ്ങൾ

കുഞ്ചാക്കോയുടെ സംവിധാനത്തിൽ സത്യൻ, രാഗിണി എന്നീ പ്രമുഖതാരങ്ങൾ അഭിനയിച്ച ഉദയാസ്റ്റുഡിയോയുടെ `ഭാര്യ' (1962) എന്ന ചിത്രത്തിൽ വയലാർ രാമവർമ്മ രചിച്ച മൂന്ന് ഭക്തിഗാനങ്ങൾ ഉ്. നേരിട്ടുള്ള ഈശ്വരസ്തുതി എന്ന നിലയിൽ അല്ലാതെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ജീവിതത്തിലെ ദു:ഖസന്ദർഭങ്ങളിൽ ഈശ്വരനോടുള്ള പ്രാർത്ഥന, കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മനോനില വ്യക്തമാക്കുന്ന പ്രാർത്ഥനാഭാഗങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന

അശരീരിഗാനം എന്നിങ്ങനെയാണ് ഈ ചിത്രത്തിൽ ഭക്തിഗാനങ്ങൾ ചിത്രീകരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഗാനങ്ങൾക്ക് പരവൂർ ദേവരാജ് (പറവൂർ ദേവരാജൻ) ഈണം നൽകിയിരിക്കുന്നു. പുരുഷന്റെ പരസ്ത്രീബന്ധം സ്വച്ഛമായ കുടുംബജീവിതത്തിൽ വരുത്തുന്ന ദുരന്തമാണ് സിനിമയുടെ പ്രമേയം.

3.2.6 ഭക്തിഗാനവും സ്ത്രീകഥാപാത്രനിർമ്മിതിയും

സ്ത്രീകേന്ദ്രീകൃതമായ കഥാഘടനയാണ് ഈചലച്ചിത്രത്തിന് ഉള്ളത് എന്ന് `ഭാര്യ' എന്ന പേരിൽനിന്നുതന്നെ വ്യക്തമാണ്. നല്ലതും ചീത്തയുമായ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവചിത്രീകരണത്തിൽ ഗാനങ്ങൾക്ക് സുപ്രധാനമായ സ്ഥാനം നൽകിയിരിക്കുന്നു. പുരുഷനു കീഴടങ്ങുകയും കുടുംബജീവിതത്തിലെ ദുരന്തം പ്രാർത്ഥനാപൂർവ്വം സഹിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന നായികാകഥാപാത്രത്തെ ഉത്തമവനിത എന്ന നിലയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അന്ത്യരംഗത്ത്, ദുർമ്മരണം വരിച്ച നായിക പരിശുദ്ധ കന്യാമറിയത്തിന്റെ വേഷഭൂഷകളോടെ സ്വർഗ്ഗത്തിൽ എത്തിച്ചേരുന്നതായി ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നതിൽനിന്ന് ഉത്തമസ്ത്രീയുടെ ആദർശവൽക്കരണം എന്ന വിജയഫോർമുല ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ വിജയത്തിനായി സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നു എന്ന് മനസ്സിലാക്കാം.

ഒരു യഥാർത്ഥ സംഭവത്തെ ആസ്പദമാക്കി കാനം ഇ.ജെ.രചിച്ച പ്രശസ്തമായ നോവലാണ് സിനിമയുടെ കഥാവസ്തു.[28] കുപ്രസിദ്ധസംഭവങ്ങൾ സിനിമയുടെ പ്രമേയമായി സ്വീകരിക്കുന്നത് ജനപ്രിയസിനിമയുടെ വിപണിവിജയം ലക്ഷ്യംവച്ചുള്ള സ്ഥിരം കുറുക്കുവഴികളിലൊന്നാണ്. മുമ്പ് വിജയിച്ച കഥാരീതി, താരജോഡികൾ എന്നിവ വീണ്ടും പരീക്ഷിക്കുന്നതും ഇതേ ലക്ഷ്യത്തോടെയാണ്. പരസ്ത്രീബന്ധം കഥാവിഷയമാക്കിയ പൊൻകതിർ (1954), ആശാദീപം (1954), മറിയക്കുട്ടി (1958) എന്നീ മലയാളചിത്രങ്ങളുടെ വിജയംവഴി മലയാളിപ്രേക്ഷകർക്ക് സമാനവിഷയങ്ങ

ളോടുള്ള ആഭിമുഖ്യം മുമ്പേ വ്യക്തമാക്കപ്പെട്ടിട്ടു്. കുപ്രസിദ്ധ വാർത്തകൾ പാട്ടുരൂപത്തിൽ അച്ചടിച്ച് പ്രസിദ്ധീകരിക്കുന്നരീതിയും അവയ്ക്ക് ലഭിച്ചിരുന്ന ജനപ്രീതിയും അനുവാചകരുടെ അനുകൂലമനോഭാവം വ്യക്തമാക്കാൻ പര്യാപ്തമാണ്.

പൊൻകുന്നം വർക്കി രചിച്ച തിരക്കഥയിൽ ഗാനങ്ങൾക്ക് മുഖ്യസ്ഥാനം നൽകിയിരിക്കുന്നു. സിനിമയുടെ തുടക്കത്തിൽ ചേർത്തിട്ടുള്ള `പെരിയാറേ...' എന്നാരംഭിക്കുന്ന ഗാനത്തിന്റെ അവതരണം നായകനായ ബെന്നിയും ഭാര്യ ഷീലയും കുട്ടികളും അടങ്ങുന്ന മാതൃകാകുടുംബത്തിന്റെ സന്തോഷകരമായ ജീവിതം ചിത്രീകരിക്കുന്നു.[29] എ.എം. രാജയും പി.സുശീലയും ചേർന്ന് ആലപിച്ചിട്ടുള്ള ഈ ഗാനം പെരിയാറിനെക്കുറിച്ചാണെങ്കിലും കുളിരുംകൊ് കുണുങ്ങി നടക്കുന്ന മലയാളിപ്പെണ്ണ്, നഗരം കാണാത്ത നാണം മാറാത്ത നാടൻ പെണ്ണ് എന്നീ വിശേഷണങ്ങൾ പെരിയാറിനും നായികയ്ക്കും ഒരേപോലെ ചേരുന്നമട്ടിലാണ് ദൃശ്യവൽക്കരിച്ചിരിക്കുന്നത്. പെരിയാറിന്റെ കാമുകനായി കടലിനെ സങ്കൽപിച്ചിരിക്കുന്നു. കാമുകനോട് കല്യാണം അറിയിക്കാൻ കവി പറയുന്നത് കഥയിൽ പിന്നീട് വരുന്ന പ്രണയ നഷ്ടത്തെയാണ് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്.

ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ തുടക്കത്തിലെ യുഗ്മഗാനം കുടുംബം എന്ന വ്യവസ്ഥയ്ക്കുള്ളിലെ സ്ത്രീപുരുഷബന്ധത്തിന്റെ ദാർഢ്യവും ആദർശാത്മകതയുമാണ് ചിത്രീകരിക്കുന്നതെങ്കിൽ പിന്നീട് പി.സുശീല ആലപിക്കുന്ന `ഓമനക്കയ്യിൽ...' എന്നാരംഭിക്കുന്ന പ്രാർത്ഥനാഗാനം തകർന്ന കുടുംബജീവിതത്തിന്റെ ഇരയായ നായികയുടെ ദു:ഖം ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നു.[30] കുടുംബിനിയായ ഷീലയുടെ വ്യക്തിദു:ഖത്തിന്റെ ആവിഷ്ക്കരണമാണ് ഈ ഗാനം. തന്റെ വ്യക്തിപരമായ ദു:ഖനിവൃത്തിക്കു വേി പരിശുദ്ധ കന്യാമറിയത്തോടുള്ള ഭക്തിനിറഞ്ഞ പ്രാർത്ഥനയാണ് ഈ ഗാനത്തിൽ

നിറയുന്നത്. ബെന്നിയുടെ കോളേജിൽ വിദ്യാർത്ഥിനിയായി എത്തിയ ഗ്രേസി എന്ന മദാലസയായ യുവതി തന്റെ ഭർത്താവിന്റെ മനസ്സിൽ കയറിയതിൽ പിന്നെ തന്നോട് അദ്ദേഹത്തിന് അൽപംപോലും സ്നേഹമില്ല എന്ന് പരിശുദ്ധ കന്യാമറിയത്തോട് കണ്ണീരോടുകൂടി പരാതി പറയുന്നതും ദു:ഖനിവൃത്തിക്കു വേി പ്രാർത്ഥിക്കുന്നതുമാണ് ഗാനസന്ദർഭം.

പീഡാനുഭവത്തിനുമുമ്പുള്ള ഞായറാഴ്ച മരക്കൊമ്പുകൾകൊ്, അലങ്കരിച്ച വീഥിയിലൂടെ യേശുവിനെ സ്വീകരിച്ച് ആനയിച്ചതിന്റെ ഓർമ്മ ആചരിക്കുന്ന സന്തോഷപ്രദമായ സന്ദർഭമാണ് ഓശാനപ്പെരുന്നാൾ. കേരളത്തിലെ ക്രിസ്ത്യാനികൾ കുരുത്തോല കയ്യിൽ പിടിച്ച് സന്തോഷകരമായ പാട്ടുകൾ പാടി ദേവാലയത്തിനുചുറ്റും യേശുവിന്റെ രൂപം എഴുന്നെള്ളിച്ചു കൊാണ് പെരുന്നാൾ ആഘോഷിക്കുന്നത്. കുരുത്തോലയ്ക്കുപകരം കവി നായികയുടെ കയ്യിൽ ഒലിവ് ഇലയാണ് സങ്കല്പിക്കുന്നത്. ഓമനക്കൈ, ഒലിവില, ഓശാനപ്പെരുന്നാൾ എന്നീ പദങ്ങളുടെ പ്രാസഭംഗിയാണ് കവി ലക്ഷ്യംവയ്ക്കുന്നത്. ഓമന, ഓശാന എന്നീ പദങ്ങളുടെ ആദിയിലുള്ള ദീർഘസ്വരങ്ങൾ ആലാപനത്തിൽ ഗമകങ്ങളിലൂടെയുള്ള ഭാവപ്രകടനത്തിന് സഹായകമാണ്. നായികയ്ക്ക് ഇപ്പോൾ സന്തോഷം ഓർമ്മകളിൽ മാത്രമേയുള്ളു. തന്മൂലം സന്തോഷം നിറയുന്ന പെരുന്നാൾ സന്ദർഭത്തെ ദു:ഖച്ഛായയിലുള്ള ഈണത്തിലാണ് ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്.

> “ പൊക്കെ ഞങ്ങൾ ഒരുകുടക്കീഴിലേ
> പള്ളിയിൽ പോകാറുള്ളു”

എന്ന വരികൾ നഷ്ടപ്രായമായ ദാമ്പത്യപ്രണയത്തെ അനുസ്മരിക്കുന്നു. ദു:ഖഭാവത്തിലുള്ള ആലാപനത്തിലൂടെ നായികയുടെ മനോനില വ്യക്തമാക്കിയിരിക്കുന്നു.

> “എന്തുപറഞ്ഞാലുമെത്ര കരഞ്ഞാലും
> ഇന്നുപിണക്കമേയുള്ളു”

എന്നതടക്കം ഈ ഗാനത്തിലെ നിരവധി വരികൾക്ക് സിനിമയുടെ കഥാസന്ദർഭവുമായി നേരിട്ടുബന്ധമു്. എന്നാൽ പരിശുദ്ധ കന്യാമറിയത്തോടുള്ള പ്രാർത്ഥനാസന്ദർഭത്തെ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്ന ഗാനം എന്ന നിലയിലാണ് ഈ ഗാനത്തെ ഭക്തിഗാനമായി കല്പിക്കുന്നത്.

`മുൾക്കിരീടമിതെന്തിനു നൽകി' എന്നാരംഭിക്കുന്ന പി.സുശീല ആലപിച്ച ഗാനത്തിൽ സ്വർഗ്ഗസ്ഥനായ ഞങ്ങളുടെ പിതാവേ എന്നാരംഭിക്കുന്ന ക്രിസ്ത്യാനികളുടെ പ്രശസ്തമായ പ്രാർത്ഥനയുടെ തുടക്കം അതേപടി സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. സ്വജീവിതത്തിലെ ദുഃഖനിവൃത്തിക്കുവേിയുള്ള നായികയുടെ ഭക്തിപൂർവ്വമായ പ്രാർത്ഥനയാണ് ഈ ഗാനത്തിന്റെ ഉള്ളടക്കം. ക്രിസ്തീയസങ്കല്പം അനുസരിച്ച് സ്വർഗ്ഗസ്ഥനായ പിതാവ് ദൈവവും യേശുക്രിസ്തു ദൈവപുത്രനുമാണ്. എന്നാൽ ഗാനത്തിൽ ദൈവത്തെയും ദൈവപുത്രനെയും സമാനമായി വിവരിക്കുന്നു. ക്രൈസ്തവരുടെ പ്രാർത്ഥന പിതാവായ ദൈവത്തോടാണ്. എന്നാൽ, ചലച്ചിത്രഗാനത്തിൽ നായിക പ്രാർത്ഥിക്കുന്നത് യേശുക്രിസ്തുവിനോടാണ്. മനുഷ്യരുടെ പാപം തീർക്കാൻ മുൾക്കിരീടം അണിഞ്ഞതും കുരിശിലേറിയതും ദൈവപുത്രനായ യേശുക്രിസ്തുവാണ്.

"കണ്ണുനീരാൽ കഴുകാം ഞാനീ
കാൽവരി ചൂടിയ കാലടികൾ
എന്നാത്മാവിലെ മെഴുകുതിരികൾ
എരിഞ്ഞുതീരാറായല്ലോ
എന്നെ വിളിക്കാറായില്ലേ?[31]

എന്ന വരികളിൽ നായികയുടെ ആത്മദു:ഖം വിവരിക്കപ്പെടുന്നു. ദു:ഖഭരിതമായ ജീവിതംനയിക്കുന്ന ക്രൈസ്തവ യുവതിയെ കുറിക്കുന്നതിന് സിനിമാഗാനങ്ങളിൽ പതിവായി ഉപയോഗിക്കുന്ന `എരിഞ്ഞുതീരുന്ന മെഴുകുതിരി' എന്ന രൂപകംതന്നെ ഈ ഗാനത്തിൽ വയലാർ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. മൃതദേഹവും വഹിച്ചുകൊുള്ള വിലാപയാത്രയിൽ ആലപിക്കുന്നതായി ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ള `ദയാപരനായ കർത്താവേ..' എന്നാരംഭിക്കുന്ന

ഗാനത്തിൽ നായികയുടെ ആത്മാവിനുവേിയുള്ള ഭക്തിപൂർവ്വമായ പ്രാർത്ഥനയോടൊപ്പം നായികയുടെ ജീവിതകഥയും സൂചിതമാകുന്നു.[32]

3.2.7 ഭക്തിസിനിമകളുടെ മതേതരആവിഷ്ക്കാരങ്ങൾ

മലയാളസിനിമയിൽ പുരാണചിത്രങ്ങളുടെ നിർമ്മാണം, സംവിധാനം അഭിനയം തുടങ്ങിയ വിവിധമേഖലകളിൽ സഹകരിക്കുന്നതിന് കലാകാരൻമാരുടെ ജാതിയും മതവും തടസ്സമായിരുന്നില്ല. പുരാണകഥകളെ ഭക്തിക്കും വിനോദത്തിനും അനുയോജ്യമായ വിധത്തിലാണ് ആദ്യകാലം മുതൽ അവതരിപ്പിച്ചിരുന്നത്. ബൈബിൾകഥയെ അധികരിച്ച് മുട്ടത്തുവർക്കി തിരക്കഥ രചിച്ച സ്നാപക യോഹന്നാൻ (1951) മലയാളത്തിലെ മുൻനിരതാരങ്ങളെയും സാങ്കേതികവിദഗ്ദ്ധരെയും ഉൾപ്പെടുത്തി പി.സുബ്രഹ്മണ്യം സംവിധാനം ചെയ്തിരിക്കുന്നു. മണലാരണ്യത്തിൽ `വെട്ടുക്കിളിയും കാട്ടുതേനും കഴിച്ചുവളർന്ന' സ്നാപകയോഹന്നാൻ എന്ന പ്രവാചകന്റെ കഥയാണ് സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് എന്ന് സിനിമയുടെ തുടക്കത്തിൽ വിളംബരം ചെയ്യുന്നു. രാജവംശത്തിലെ അധികാരികളുടെ പാപം നിറഞ്ഞ ജീവിതത്തിനെതിരെ പ്രതികരിച്ച് മരണംവരിച്ച ദുരന്തനായകൻ എന്ന നിലയിലാണ് ഈ ചിത്രത്തിൽ സ്നാപകയോഹന്നാനെ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. സിനിമയുടെ തുടക്കത്തിൽ യേശുക്രിസ്തുവിന്റെ ജനനവും അന്ത്യഭാഗത്ത് കുരിശുമരണവും ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. ഇതുവഴി ക്രൈസ്തവരായ ഭക്തർക്കും ഈ ചിത്രം ആസ്വാദ്യമായിത്തീരുന്നു. യേശുക്രിസ്തുവിന് `വഴിയൊരുക്കുകയും ഊടുവഴികൾ നിരത്തുകയും ചെയ്യുന്ന' ശക്തനായ നായകകഥാപാത്രത്തെ പിൽക്കാലത്ത് മലയാളസിനിമയിൽ ദുഷ്ടകഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിച്ച് പ്രശസ്തനായിത്തീർന്ന ജോസ്പ്രകാശാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഭക്തിചിത്രങ്ങൾ വ്യത്യസ്തകാലഘട്ടങ്ങളിൽ വ്യത്യസ്തതരത്തിൽ ആസ്വദിക്കപ്പെടുന്നതിന് താരനിർണ്ണയം കാരണമായിത്തീരുന്നു.

സ്നാപകയോഹന്നാൻ എന്ന ക്രൈസ്തവപുരാണകഥയുടെ അവതരണത്തിൽ ജനപ്രിയസിനിമയുടെ മട്ടിൽ, ഗാനാവതരണം, നൃത്തം, യുദ്ധം, പ്രണയം തുടങ്ങിയ ചേരുവകൾ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അവതരണം, സ്വഭാവചിത്രീകരണം എന്നിവയ്ക്ക് ഗാനാവതരണങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. യേശുവിന്റെ ജനനം തന്റെ സിംഹാസനത്തിനു ഭീഷണിയാകുമെന്ന് ഭയക്കുന്ന ഹേറോദേസ് രാജാവ്, ര് വയസ്സിൽ താഴെപ്രായമുള്ള എല്ലാ കുട്ടികളെയും തെരഞ്ഞുപിടിച്ച് കൊന്നുകളയാൻ നൽകുന്ന ആജ്ഞ, മഹാഭാരതത്തിലെ പ്രസിദ്ധമായ കംസകഥയുമായുള്ള സാമ്യംമൂലം ഇതരസമുദായക്കാരായ അനുവാചകർക്കും എളുപ്പത്തിൽ ആസ്വദിക്കാൻ സാധിക്കുന്നു. നാടകത്തിന്റെ ശൈലിയിലുള്ള കൃത്രിമത്വം കലർന്ന ഭാഷണരീതിയാണ് ആദ്യന്തം സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. വയലാർ രാമവർമ്മ ഗാനരചനയിലും ബ്രദർ ലക്ഷ്മണൻ സംഗീതസംവിധാനത്തിലും യഥാക്രമം നാടോടിത്തംനിറഞ്ഞ ഭാഷയും കേരളീയമായ ഈണവ്യവസ്ഥയും സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. കെ.ജെ.യേശുദാസ്, പി.ലീല എന്നിവർ ചേർന്ന് ഈ അവതരണഗാനം ആലപിച്ചിരിക്കുന്നു.

" ബത്‌ലഹേമിന്റെ തിരുമടിത്തട്ടിലെ
പുൽക്കുടിൽ തന്ന മണിക്കിടാവേ-കൊച്ചു
പുൽക്കുടിൽ തന്ന മണിക്കിടാവേ
നിന്നിളം പുഞ്ചിരിപ്പൂത്തേനുണ്ണുവാൻ
വന്നുനിൽക്കുന്നോരിടയർ ഞങ്ങൾ"[33]

എന്ന വരികളിലൂടെ ഉണ്ണിയേശുവിന്റെ ജനനവും അദ്ദേഹത്തെ കാണാൻ നക്ഷത്രംവഴികാട്ടിയ കിഴക്കുനിന്നുള്ളരാജാക്കൻമാരുടെ ആരാധനയും ചിത്രീകരിക്കുന്നു. സാമൂഹികകഥയിലെ ഭക്തിഗാനത്തിൽ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ജീവിതകഥ സൂചിതമായിരിക്കും. എന്നാൽ, പുരാണകഥയുടെ ഭാഗമായുള്ള ഭക്തിഗാനത്തിൽ ഭക്തിഭാവത്തിനാണ് പ്രാധാന്യം. വൈദേശികമായ ബൈബിൾക്കഥയെ കേരളീയർക്കു പരിചിതമായ അന്തരീക്ഷത്തിലേക്ക് ലളിതമായ ഭാഷയിലൂടെ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്ന

വയലാറിന്റെ രീതി ഈ ഗാനത്തിൽ വ്യക്തമാണ്. തിരുമടിത്തട്ട്, മണിക്കിടാവ്, പുഞ്ചിരിപ്പൂന്തേൻ തുടങ്ങി മലയാളത്തിലെ ഹൈന്ദവപുരാണകഥകളുടെ കവിതാരൂപത്തിലുള്ള പുനരാഖ്യാനങ്ങളിൽ പതിവായി കാണുന്ന പദരചനാശൈലി ഈ ഗാനത്തിലും സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നു.

"കാറ്റുവിതച്ചു കൊടുങ്കാറ്റുകൊയ്യുന്ന
നാട്ടിലേക്കെത്തിയ പൊൻവിളക്കേ
നിൻ രാജവീഥി തെളിയുമാറാകണം
നിൻ സാമ്രാജ്യം പുലർന്നിടേണം"

എന്നത് പാപം നിറഞ്ഞ ജീവിതാവസ്ഥയിൽനിന്ന് ഭിന്നമായ ജീവിതം യേശുക്രിസ്തു ലഭ്യമാക്കണം എന്ന പ്രാർത്ഥനാപൂർവ്വമായ അഭ്യർത്ഥന യാണ്.`കാറ്റുവിതച്ചു കൊടുങ്കാറ്റുകൊയ്യുക' എന്നത് വയലാറിന്റെ ക്രൈസ്തവ ഭക്തിഗാനങ്ങളിൽ ആവർത്തിച്ചുവരുന്ന രൂപകമാണ്. നദി (1969) എന്ന ചിത്രത്തിലെ `നിത്യവിശുദ്ധയാം കന്യാമറിയമേ' എന്ന ഗാനം നോക്കുക.

" കാറ്റുവിതച്ചു കൊടുങ്കാറ്റുകൊയ്യുന്ന
മേച്ചിൽപ്പുറങ്ങളിലൂടെ
അന്തിയ്ക്കിടയനെ കാണാതലഞ്ഞിടും
ആട്ടിൻപറ്റങ്ങൾ ഞങ്ങൾ ,മേയും
ആട്ടിൻപറ്റങ്ങൾ ഞങ്ങൾ" [34]

ഈ ഗാനം ദേവാലയത്തിലെ ആരാധനാഗാനമായാണ് ചിത്രീകരിച്ചി രിക്കുന്നത്. കാറ്റ് വിതച്ച് കൊടുങ്കാറ്റ്കൊയ്യുക എന്നതിന് പാപം ചെയ്ത് അതിന്റെ പതിന്മടങ്ങ് ദുഷ്ഫലം അനുഭവിക്കേിവരിക എന്നാണ് അർത്ഥം. ഹേറോദേസ് രാജാവിന്റെ മരണത്തെത്തുടർന്ന് രാജ്യഭരണം ഏറ്റെടുത്ത സഹോദരൻ അന്തിപ്പാസിന്റെ വെപ്പാട്ടിയായിത്തീർന്ന ഹേറോദിയ, മകൾ സലോമി എന്നിവരുടെ സദാചാരവിരുദ്ധജീവിതം, സൈന്യാധിപന്റെ സഹായത്തോടെ ഹെറോദിയാ, അന്തിപ്പാസിനെതിരെ നടത്തുന്ന ഗൂഢാലോചന, യേശുവിനെതിരെ പുരോഹിതരുടെ ഗൂഢാലോചന എന്നിവയാണ് സിനിമയിൽ ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ള പാപകർമ്മങ്ങൾ. ഹെറോദിയായുടെ പാപജീവിതത്തെ യോഹന്നാൻ പരസ്യമായി എതിർത്തു.

കുപിതയായ ഹെറോദിയ സലോമിയുടെ സഹായത്തോടെ അദ്ദേഹത്തെ വധിക്കാൻ തീരുമാനിക്കുന്നു. സലോമിയുടെ നിർബ്ബന്ധപൂർവ്വമായ ആവശ്യത്തിനുവഴങ്ങി യോഹന്നാന്റെ ശിരസ്സ് അറുത്ത് സമ്മാനിക്കാൻ അന്തിപ്പാസ് ഉത്തരവ് നൽകി. ഈ ഘട്ടത്തിലെ അന്തിപ്പാസിന്റെ മനോവ്യഥ കൈകേയിയുടെ നിർബ്ബന്ധംമൂലം ശ്രീരാമനെ വനവാസത്തിനയച്ച ദശരഥന്റെ അവസ്ഥക്കു സമാനമായി ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. യൂദാസ് യേശുവിനെ ഒറ്റിക്കൊടുക്കുകയും പുരോഹിതൻമാരുടെ ഗൂഢാലോചനയുടെ ഫലമായി അദ്ദേഹത്തെ കുരിശിലേറ്റുകയും ചെയ്തു. ഹെറോദിയായുടെ ഗൂഢാലോചന തിരിച്ചറിയപ്പെട്ടതിനെത്തുടർന്ന് അന്തിപ്പാസ് അവളെ കൊല്ലുകയും അതുവഴി നീതിനടപ്പാകുകയും ചെയ്തതായി അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു.

സ്നാപകയോഹന്നാന്റെ കഥ വയലാറിന്റെ ചലച്ചിത്രഗാനത്തിൽ വീും ആവിഷ്ക്കാരം നേടുന്നത് അരനാഴികനേരം(1970) എന്ന ചിത്രത്തിലാണ്. ശാന്തമ്മ എന്ന കഥാപാത്രം ആലപിക്കുന്ന ഉറക്കുപാട്ടായാണ് ഈ കഥാഗാനം സിനിമയിൽ ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. സിനിമയുടെ മുന്നോട്ടുള്ള ഗതിയെ സംബന്ധിച്ച വ്യക്തമായ സൂചന ഈ ഗാനത്തിൽ ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിരിക്കുന്നു. യോഹന്നാന്റെ ജീവിതകഥ പല്ലവിയിലും അനുപല്ലവിയിലും ചരണത്തിലും വിവരിച്ചിരിക്കുന്നു. പ്രവാചകന്റെ കഥ വിവരിക്കുന്ന ഗാനം എന്ന നിലയിൽ ഇത് പുരാണകഥാവിഭാഗത്തിൽ പെടുന്നു. എന്നാൽ ക്രൈസ്തവപാരമ്പര്യം അനുസരിച്ച് പ്രവാചകന്മാർ ഭക്തിപൂർവ്വമായ പ്രാർത്ഥനക്ക് അർഹരല്ല. അധർമ്മത്തിനെതിരായി പ്രവർത്തിക്കുന്നവരുടെ സൽക്കർമ്മകഥകൾ ഉറക്കറയിൽവച്ച് കേൾക്കുന്നത് കുട്ടികൾക്ക് പാപങ്ങളിൽനിന്ന് അകന്നുനിൽക്കാൻ പ്രേരകമാകും എന്ന പാരമ്പര്യംമൂലമാണ് സിനിമയിൽ സാരോപദേശകഥയായി യോഹന്നാന്റെ കഥ ആലപിക്കുന്നത്. അതുകൊ് ഈ ഗാനത്തെയും ഭക്തിഗാനമായി കണക്കാക്കുന്നു. മാദകനർത്തകിയായ സലോമി, അമ്മയുടെ നിർബ്ബന്ധംമൂലം

പ്രവാചകനായ യോഹന്നാന്റെ ശിരസ്സ് ആവശ്യപ്പെട്ടു. ഈ അധർമ്മത്തെ ക്കുറിച്ചാണ് ഗാനം വിവരിക്കുന്നത്.

"അന്നു സലോമിയെ ദൈവം ശപിച്ചു
കണ്ണിൽ കനലുകളോടെ
നിത്യദു:ഖത്തിന്റെ മുൾക്കിരീടങ്ങളേ
നിങ്ങൾക്കണിയുവാൻ കിട്ടൂ-എന്നും
നിങ്ങൾക്കണിയുവാൻ കിട്ടൂ"[35]

എന്ന് സ്ത്രീകളുടെ നിത്യദു:ഖത്തിനു കാരണമായി ഹവ്വയുടെ മേൽപതിച്ച ശാപകഥപോലെ പുതിയൊരു ശാപകഥ സലോമിയുടെ അധാർമ്മികപ്രവൃത്തിയുടെ ഫലം എന്ന മട്ടിൽ വയലാർ രാമവർമ്മ ഈ ഗാനത്തിലൂടെ സങ്കല്പിക്കുന്നു. നായികയായി അഭിനയിക്കുന്ന ഷീലയുടെ സമീപദൃശ്യങ്ങളാണ് ദൃശ്യവത്കരണത്തിൽ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. തന്മൂലം ഗാനത്തിന്റെ ഉള്ളടക്കത്തേക്കാൾ സിനിമയിലെ അവതരണത്തിൽ ഗാനാലാപനത്തിനാണ് മുൻതൂക്കം ലഭിക്കുന്നത്.

3.2.8 സ്ത്രീജീവിതത്തിന്റെ ഗാനാവിഷ്ക്കാരങ്ങൾ

ജനപ്രിയനോവലുകൾ സിനിമയിലേക്ക് അനുവർത്തനം ചെയ്ത് അവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതി വ്യാപകമായി വിജയം കതോടെ അറുപതുകളിൽ മലയാളസിനിമയുടെ ഉള്ളടക്കത്തിലും അവതരണത്തിലും വിപണിവിജയം ഉറപ്പിക്കുന്ന ചില സ്ഥിരം ഫോർമുലകൾ ഉരുത്തിരിഞ്ഞു. വായനശാല കളിലൂടെ പ്രചരിച്ച മികച്ച നോവലുകളോടൊപ്പം പൈങ്കിളി നോവലുകൾ എന്ന് വിളിപ്പേര് ലഭിച്ചതരം ജനപ്രിയനോവലുകളും സിനിമയുടെ തിരക്കഥകളായി രൂപാന്തരം പ്രാപിച്ചു. സംഭവബഹുലമായ കഥ, പ്രേംനസീർ, സത്യൻ, ഷീല, ശാരദ, ജയഭാരതി തുടങ്ങിയ സ്ഥിരം താരജോടികൾ, അടൂർഭാസി, ബഹദൂർ എന്നിവരുടെ ഹാസ്യരംഗങ്ങൾ, വയലാർ- ദേവരാജൻ കൂട്ടുകെട്ടിൽ യേശുദാസ്, എസ്.ജാനകി, പി.സുശീല തുടങ്ങിയവരുടെ ആലാപനം എന്നിവ മിക്ക സിനിമകളിലും ആവർത്തിച്ചുവെങ്കിലും

ജനപ്രീതിക്ക് ഇടിവ് സംഭവിച്ചില്ല. ഗ്രാമീണനിഷ്ക്കളങ്കത എന്ന അടിസ്ഥാനപ്രമേയമാണ് ഈ സിനിമകളുടെ പൊതുവായ കഥാവസ്തു. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അന്തർഗ്ഗതങ്ങൾ ഗാനങ്ങളിലൂടെയാണ് അവതരിപ്പിച്ചിരുന്നത്.

മധ്യവർഗ്ഗ ക്രിസ്ത്യൻ കുടുംബങ്ങളിലെ സ്ത്രീകളുടെ ജീവിതത്തിൽ വന്നുചേരുന്നതായി ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ള ദുരന്താനുഭവങ്ങളാണ് അരനാഴിക നേരത്തിന്റെ കഥാവസ്തു. വിവാഹപ്രായം കടന്നുപോയിട്ടും മാതാപിതാക്കൾ വിവാഹം നടത്താൻ താല്പര്യപ്പെടാത്തതുമൂലം അവിവാഹിതയായി കഴിയുന്ന കുട്ടിയമ്മ, രാജന്റെ ഭാര്യയായി വെറും പത്തുനാളുകൾക്കുള്ളിൽ വിധവയായിത്തീർന്ന ശാന്തമ്മ, കുറുപ്പുമായുള്ള അവിഹിത ബന്ധം കത്തെിയതിനെത്തുടർന്ന് ആത്മഹത്യചെയ്ത ദീനാമ്മ എന്നിങ്ങനെ ദു:ഖിതരായ നിരവധി സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ പാറപ്പുറത്തിന്റെ നോവലിനെ അടിസ്ഥാനമാക്കി നിർമ്മിച്ച ഈ സിനിമയിൽ ഉ്. രാജന്റെ (പ്രേംനസീർ) ഭാര്യയായി അഭിനയിക്കുന്ന ശാന്തമ്മ(ഷീല)യാണ് ദേവരാജൻ മാസ്റ്റർ ചിട്ടപ്പെടുത്തി പി.സുശീല ആലപിച്ച ഈ ഭക്തിഗാനം സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. സ്ത്രീജീവിതത്തിലെ മുൾക്കിരീടങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള സൂചനകളാണ് `തിരികൊളുത്തുവിൻ...' എന്ന ഭക്തിഗാനത്തെ ശ്രദ്ധേയമാക്കുന്നത്.

സ്ഥാനാർത്ഥി സാറാമ്മ (1966) എന്ന ചിത്രത്തിലെ `യെരുശലേമിൻ നാഥാ' എന്ന ഭക്തിഗാനം പോലീസിന്റെ പിടിയിൽനിന്ന് കാമുകനെ രക്ഷിക്കാനായി നായിക യേശുവിനോട് പ്രാർത്ഥിക്കുന്ന ഗാനമായാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്.[36] `ഉരുകിത്തെളിയും മെഴുകുതിരികൾ' എന്ന രൂപകത്തിലൂടെ ദു:ഖിതയായ ക്രൈസ്തവയുവതിയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. പഞ്ചായത്ത് തെരഞ്ഞെടുപ്പുമായി ബന്ധപ്പെട്ട നിരവധി ഹാസ്യരംഗങ്ങൾ

നിറഞ്ഞ ഈ ചിത്രത്തിന്റെ അന്ത്യഭാഗത്തെ ഭക്തിഗാനാവതരണം ഷീല അവതരിപ്പിക്കുന്ന സാറാമ്മ എന്ന നായികയുടെ നിഷ്ക്കളങ്കത ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നതിന് സഹായകമാണ്. ഈ ഗാനാവതരണത്തിലും പ്രാർത്ഥന സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളുടെ നിഷ്ക്കളങ്കത ചിത്രീകരിക്കുന്നതിന് ഭക്തിഗാനം ഉപയോഗിക്കപ്പെടുന്നു.

ജനപ്രിയ നോവലിസ്റ്റായ ചെമ്പിൽ ജോണിന്റെ നോവലിന് എസ്.എൽ.പുരം സദാനന്ദൻ രചിച്ച തിരക്കഥയാണ് നാടൻപെണ്ണ് (1967) എന്ന സിനിമയിലൂടെ സംവിധായകൻ കെ.എസ്.സേതുമാധവൻ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അന്ധനും ദരിദ്രനുമായ തൊഴിലാളിയുടെ ഏകമകളായ അച്ചാമ്മയെ ഷീല അവതരിപ്പിക്കുന്നു. പ്രേംനസീർ-ഷീല എന്ന പതിവുജോടി തന്നെയാണ് ഈ സിനിമയിലും നായികാനായകൻമാരായി അഭിനയിക്കുന്നത്. സന്ധ്യാപ്രാർത്ഥനക്ക് അച്ചാമ്മ `ആകാശങ്ങളിലിരിക്കും....'. എന്നാരംഭിക്കുന്ന ഭക്തിഗാനം ആലപിക്കുന്നു. `സ്വർഗ്ഗസ്ഥനായ ഞങ്ങളുടെ പിതാവേ' എന്നാരംഭിക്കുന്ന ക്രിസ്ത്യാനികളുടെ പ്രശസ്തമായ പ്രാർത്ഥനയാണ് വയലാർ സിനിമാഗാനരൂപത്തിൽ ആവിഷ്ക്കരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഗദ്യരൂപത്തിലുള്ള പ്രാർഥനയുടെ ആശയം തെല്ലും ചോർന്നു പോകാതെ ഈ ഗാനത്തിൽ പുനരവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. തന്മൂലം ഈ സിനിമാഗാനം ക്രൈസ്തവ ദേവാലയങ്ങളിലെ ആരാധനാഗാനം എന്ന നിലയിലും അവതരിപ്പിക്കാറു്. ക്രൈസ്തവരുടെ ഗദ്യഭാഷയിലുള്ള പ്രാർത്ഥനകൾ സിനിമാഗാനരൂപത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിന്റെ തുടക്കം വയലാർ രാമവർമ്മയുടെ ഇത്തരം ഗാനങ്ങളിലാണ്.

`നാടൻപെണ്ണ്' എന്ന സിനിമയിൽ ഗാനം ആലപിക്കുന്ന അച്ചാമ്മയെ അവതരിപ്പിച്ച ഷീല എന്ന നടിയുടെ സമീപദൃശ്യങ്ങളും ഒരേ ദൃശ്യത്തിൽ മൂന്ന് ദൃശ്യങ്ങൾ സംയോജിപ്പിച്ചുകൊുള്ള കാഴ്ചവിസ്മയങ്ങളും

ഗാനചിത്രീകരണത്തിലുടനീളം ചേർത്തിരിക്കുന്നു. ഗാനത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന പ്രാർത്ഥനയുടെ അന്തരീക്ഷത്തിനു പകരം സിനിമാതാരത്തിന്റെ സൗന്ദര്യചിത്രീകരണത്തിനുള്ള ഉപാധിയായി ഗാനചിത്രീകരണം മാറുന്നു.

പിതാവിനും പുത്രനും പരിശുദ്ധാത്മാവിനും സ്തുതിയായിരിക്കട്ടെ എന്ന ക്രൈസ്തവരുടെ പ്രസിദ്ധമായ പ്രാർത്ഥനയുടെ ഗാനരൂപത്തിലുള്ള ആവിഷ്ക്കാരമാണ് `മകനേ നിനക്കുവേി' (1971) എന്ന ചലച്ചിത്രത്തിനുവേി വയലാർ രാമവർമ്മ രചിച്ച `ബാവായ്ക്കും പുത്രനും' എന്നാരംഭിക്കുന്ന ഗാനം[37]. ദേവരാജൻ മാസ്റ്റർ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ ഈ ഗാനം പി.സുശീലയും രേണുകയും ചേർന്ന് ആലപിച്ചിരിക്കുന്നു. പ്രാർത്ഥനയുടെ തുടർച്ച എന്ന നിലയിൽ ദൈവത്തിന്റെ കാരുണ്യം യാചിക്കുന്നതാണ് ഗാനത്തിന്റെ ശേഷിച്ച ഭാഗങ്ങൾ. കരുണാമയനായ കർത്താവിനോട് -ദൈവത്തോട് - തങ്ങളെ കാത്തുരക്ഷിക്കാൻ അപേക്ഷിക്കുന്നു. ഈ ലോകത്തിലെ ജീവിതം ദു:ഖഭരിതമാണെന്നും അവ സഹിക്കുന്നതിനുള്ള ശക്തി നൽകണമെന്നും പ്രാർത്ഥിക്കുന്നു. കരഞ്ഞു പ്രാർത്ഥിക്കുന്ന തങ്ങളുടെ ദു:ഖം തീർക്കാൻ ഉയരങ്ങളിലുള്ള -സ്വർഗ്ഗസ്ഥനായ- കർത്താവിനോട് അപേക്ഷിക്കുന്നു. സന്ധ്യാപ്രാർത്ഥനക്ക് കുടുംബനായിക ആലപിക്കുന്ന രീതിയിലാണ് സിനിമയിൽ ഈ രംഗം ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. കണ്ണുനീർ നിറഞ്ഞ പാനപാത്രമാകുന്ന ജീവിതം അങ്ങ് സ്വീകരിക്കണമേ എന്ന നായികയുടെ പ്രാർത്ഥന കഥാസന്ദർഭത്തിനും ക്രിസ്ത്യാനികളുടെ പൊതുവായ പ്രാർത്ഥനാ സന്ദർഭങ്ങൾക്കും അനുയോജ്യമാണ്. തന്മൂലം ക്രൈസ്തവരുടെ ആരാധനാലയങ്ങളിൽ ഈ ചലച്ചിത്രഗാനം ആരാധനാഗീതമായി ആലപിക്കാറുണ്ട്. സിനിമയിൽ ഗാനത്തിന്റെ വരികൾക്കുചേർന്ന ദൃശ്യങ്ങൾക്കുപകരം നായികയുടെ സമീപദൃശ്യങ്ങൾ മാത്രമാണ് ചേർത്തിരിക്കുന്നത്.

3.2.9 ഭക്തിഗാനത്തിന്റെ പുനർജന്മങ്ങൾ

ലൈംഗികതയെ സംബന്ധിച്ച പാപബോധം നിമിത്തം തകർന്ന കുടുംബജീവിതമാണ് തൊട്ടാവാടി (1973) എന്ന സിനിമയുടെ ഉള്ളടക്കം. മന:ശാസ്തപരമായ വിശകലനസാധ്യതയുള്ള ഈ പ്രമേയം ജനപ്രിയ സിനിമയുടെ ചേരുവകൾ ചേർത്ത് ലഘൂകരിച്ച് അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. മനോരോഗിയായ നായികയെ ചികിൽസിക്കുന്ന ഗവേഷകനായ ഡോ.ജോണി (പ്രേംനസീർ)യെക്കുറിച്ച് ആശുപത്രിയിലും പുറത്തും ലൈംഗിക അപവാദങ്ങൾ പ്രചരിക്കുന്നു. ഈ സന്ദർഭത്തിലെ അദ്ദേഹത്തിന്റെ മന:സംഘർഷത്തിന്റെ ആവിഷ്ക്കരണം എന്നനിലയിലാണ് പിതാവേ... എന്നാരംഭിക്കുന്ന ഭക്തിഗാനം രചിച്ചിരിക്കുന്നത്.

പിതാവേ.... പിതാവേ.... ഈ
പാനപാത്രം തിരിച്ചെടുക്കേണമേ.. (പിതാവേ.....)
ആകാശമേഘങ്ങൾക്കിടയിൽ
അത്യുന്നതങ്ങളിൽ - അങ്ങയെ
തൃക്കൺ പാർത്തുവന്ന ഭൂമിക്കുപിതു
ഭിക്ഷനൽകിയതല്ലേ - അങ്ങു
ഭിക്ഷനൽകിയതല്ലേ ?
സ്വീകരിക്കൂ.. സ്വീകരിക്കൂ... എന്റെ
പ്രാണന്റെ മെഴുകുതിരിപ്പൂവുതിരുമീ
പാനപാത്രം..... (പിതാവേ....)
നിശബ്ദ ദു:ഖങ്ങൾക്കിടയിൽ
നിത്യശൂന്യതയിൽ എന്റെയീ
അസ്ഥികളഴിയിട്ട കൂട്ടിനകത്തു
കയ്പ്പുനിറച്ചു തന്നു- അങ്ങ്
കയ്പ്പുനിറച്ചു തന്നു
ഏറ്റുവാങ്ങൂ- ഏറ്റുവാങ്ങൂ- ഇന്ന്
പാപികൾ കല്ലെറിഞ്ഞുടക്കും മുമ്പേ-ഈ
പാനപാത്രം (പിതാവേ....)[38]

പിതാവായ ദൈവത്തോടുള്ള പ്രാർത്ഥന എന്ന നിലയിലാണ് ഗാനം രചിച്ചിരിക്കുന്നത്. ദുഖകരമായ ഈ പാനപാത്രം -ജീവിതം- തിരിച്ചെടുക്കണമേ എന്ന് ഗാനത്തിലൂടെ പ്രാർത്ഥിക്കുന്നു. തന്റെ ജീവിതം അത്യുന്നത

ങ്ങളിൽനിന്ന് ദൈവം ഭൂമിക്ക് നൽകിയ ദാനമാണ്. തന്റെ പ്രാണന്റെ മെഴുകുതിരിപ്പൂവ് ഉതിരുന്ന പാനപാത്രമാകുന്ന ജീവിതം സ്വീകരിക്കുവാൻ കവി ഗാനത്തിലൂടെ ദൈവത്തോട് പ്രാർത്ഥിക്കുന്നു. നിത്യശൂന്യതയിലെ നിശബ്ദദു:ഖം തന്റെ ജീവിതത്തിൽ കയ്പ്പ് നിറച്ചിരിക്കുന്നു. പാപികൾ കല്ലെറിഞ്ഞുടയ്ക്കും മുമ്പ് ഈ ജീവിതം തിരികെ സ്വീകരിക്കുവാൻ ദൈവത്തോട് പ്രാർത്ഥിക്കുന്നതാണ് ഗാനത്തിന്റെ ഉള്ളടക്കം.

ഗാനരചന, സംഗീതസംവിധാനം, ആലാപനം എന്നിവയിൽ ഏറെ വ്യത്യസ്തത പുലർത്തുന്ന ക്രൈസ്തവഭക്തിഗാനമാണിത്. വയലാർ രാമവർമ്മയുടെ വരികൾക്ക് എൽ.പി.ആർ വർമ്മ ഈണം പകർന്ന് യേശുദാസ് ആലപിച്ച ഗാനം സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് പ്രേംനസീറാണ്. അശരീരിഗാനം എന്ന നിലയിലാണ് ഗാനം ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. പിതാവേ... പിതാവേ.. എന്ന താരസ്ഥായിയിൽ ഉള്ള ആവർത്തിച്ചുള്ള ആലാപനം വഴി കഥാപാത്രത്തിന്റെ മാനസികവിക്ഷോഭവും പ്രതിഷേധവും പ്രതിഫലിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. ക്രൈസ്തവദേവാലങ്ങളിൽ യേശുവിന്റെ കുരിശാരോഹണച്ചടങ്ങുകളുടെ അനുസ്മരണസമയത്ത് ആലപിക്കുന്ന `കഴിയുമെങ്കിലീ പാനപാത്രമെൻ പ്രിയതാതാ മാറ്റിത്തരണമേ' എന്ന ഗാനരൂപത്തിലുള്ള പ്രാർത്ഥനയിലെ ആശയമാണ് ഈ ചലച്ചിത്രഗാനത്തിന്റെ പല്ലവിയുടെ ഉള്ളടക്കം. യേശുവിന്റെ പ്രാർത്ഥന യാചനാരൂപത്തിലായിരുന്നുവെങ്കിൽ സിനിമയിൽ ഗാനം ആലപിക്കുന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ മുഖഭാവം അസ്വസ്ഥതയും പ്രതിഷേധവും നിറഞ്ഞതാണ്. `പ്രാണന്റെ മെഴുകുതിരി പ്പൂവുതിരുമീ പാനപാത്രം', `അസ്ഥികളഴിയിട്ട കൂട്' തുടങ്ങി ക്രൈസ്തവഭക്തിഗാനങ്ങളിൽ സാധാരണ ഉപയോഗിക്കാത്ത തരത്തിലുള്ള കാവ്യഭംഗിയുള്ള പ്രയോഗങ്ങൾ ഈ ഗാനത്തിന് അർത്ഥഗാംഭീര്യം നൽകുന്നു. ഗാനഭാവത്തിനു ചേർന്നതരത്തിൽ ക്ലാസിക്കൽ രാഗച്ഛായയുള്ള ഈണത്തിലാണ് എൽ.പി.ആർ വർമ്മ ഈ ഗാനം ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്.

സാക്സഫോൺ, തബല എന്നീ വാദ്യോപകരണങ്ങൾക്കൊപ്പമുള്ള യേശുദാസിന്റെ ആലാപനം കഥാപാത്രത്തിന്റെ മന:സംഘർഷം ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നുവെങ്കിലും അതിനോടു കിടപിടിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ ഗാനരംഗത്ത് ഇല്ല. സിനിമയിലെ ഗാനസന്ദർഭത്തിനു കാരണമാകുന്ന ദുരനുഭവത്തേക്കാൾ ഏറെ ഗൗരവമുള്ള കാവ്യഭാവനകളാണ് വയലാറിന്റെ ഗാനത്തിൽ നിറയുന്നത്. ഗാനം എന്ന നിലയിൽ കേൾവിയിലൂടെ ആസ്വദിക്കുമ്പോൾ ഔന്നത്യം പുലർത്തുന്ന ഗാനഭാഷയും വ്യത്യസ്തമായ ഈണവും ഭാവവ്യഞ്ജകമായ ആലാപനവും ഈ ഗാനത്തെ വ്യത്യസ്തമാക്കുന്നു. ആകാശമേഘങ്ങൾക്കിടയിൽ അത്യുന്നതങ്ങളിലാണ് ദൈവം എന്നും ഭൂമിക്ക് ലഭിച്ച ഭിക്ഷയാണ് തന്റെജീവിതം എന്നും അനുപല്ലവിയിലെ വരികളിൽ പറയുന്നു. ഉച്ചസ്ഥായിയിൽ ഉള്ള ആദ്യ ആലാപനത്തിൽ ദൈവത്തെ ഉച്ചത്തിൽ വിളിച്ചുള്ള അഭ്യർത്ഥന എന്നതിനൊപ്പം ഗായകന്റെ/കഥാപാത്രത്തിന്റെ വൈകാരികാവസ്ഥയും പ്രതിഫലിച്ചിരിക്കുന്നു. പിന്നീട് താഴ്ന്ന സ്ഥായിയിൽ ഇതേവരികൾ ആവർത്തിച്ച് ആലപിക്കുന്നതിലൂടെ ശ്രോതാക്കൾക്ക് താഴ്മയായ യാചനയുടെ അനുഭവവും ലഭിക്കുന്നു.

സിനിമയിലെ ഭക്തിഗാനം എന്നതിനേക്കാൾ ഗാനമേളകളിലെ അവതരണ ഗാനം എന്ന നിലയിൽ ഏറെ പ്രശസ്തമാണ് പിതാവേ.... എന്ന ഗാനം. ക്രൈസ്തവ ദേവാലായാങ്കണങ്ങളിൽ പെരുന്നാൾവേളയിൽ നടത്തുന്ന ഗാനമേളകളിൽ അവതരണഗാനമായി ഈ സിനിമാഗാനം സ്വീകാര്യത നേടിയിരിക്കുന്നു. ദേവാലയമുറ്റത്ത് ഒത്തുചേർന്നിരിക്കുന്ന വ്യത്യസ്ത അഭിരുചിക്കാരായ പൊതുസമൂഹത്തെ ഒന്നടങ്കം ഗാനങ്ങളുടെ ലോകത്തേക്ക് ആനയിക്കാൻ ഉതകുന്ന ഭാവം ഉൾക്കൊള്ളുന്ന പ്രശസ്തമായ ഭക്തിഗാനം എന്ന നിലയിലാണ് ഗാനമേളകളിൽ വയലാറിന്റെ ഈ ചലച്ചിത്രഗാനം അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ആസ്വാദകരിൽ ഉത്സവാഘോഷത്തിന്റെ ഹർഷാത്മകത നിലനിർത്തിക്കൊ് ഈശ്വരഭക്തിയെ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്ന ജനപ്രിയഗാനം

ആണിത്. പിതാവ്, പാനപാത്രം,അത്യുന്നതങ്ങൾ, മെഴുകുതിരിപ്പൂവ്, പാപി എന്നിവ മാത്രമാണ് ക്രൈസ്തവമതസൂചനയുള്ള പദങ്ങൾ. തൃക്കൺപാർക്കുക, ഭിക്ഷ, പ്രാണൻ, നിത്യശൂന്യത, എന്നിവ കേരളീയസവർണ്ണഹൈന്ദവസമൂഹം ആദ്ധ്യാത്മികവിഷയങ്ങൾ പ്രതിപാദിക്കുന്നതിന് സാമാന്യമായി ഉപയോഗപ്പെടുത്തുന്ന പദങ്ങളാണ്. എന്നാൽ ഇവ ക്രൈസ്തവ ഭക്തിഗാനത്തിൽ സ്വീകാര്യത നേടുന്നത് ക്രൈസ്തവസമൂഹത്തിന്റെ തദ്ദേശീയസാംസ്കാരത്തിന്റെ സ്വാംശീകരണത്തെ വ്യക്തമാക്കുന്നു. സിനിമയിൽ ജാതിമതസൂചനകൾ നൽകുന്ന ഗാനങ്ങൾക്ക്/ പശ്ചാത്തല സംഗീതത്തിന് ഏകതാനസ്വഭാവമു്. ക്രിസ്തുമസ് ഗാനങ്ങൾ പൊതുവേ പാശ്ചാത്യവാദ്യോപകരണങ്ങളുടെ അകമ്പടിയോടെയാണ് ആലപിക്കപ്പെടുന്നത്. മിക്ക ഗാനങ്ങളും സാന്താക്ലോസ് ആലപിക്കുന്ന ജിംഗിൽ ബെൽ എന്ന ക്രിസ്തുമസ് ഗാനത്തിന്റെ അനുകരണങ്ങൾ ആയിരിക്കും. എന്നാൽ കർണ്ണാടകസംഗീതത്തിന്റെ രാഗച്ഛായയിൽ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ ക്രൈസ്തവഭക്തിഗാനങ്ങൾ ഭക്തിഗാനം എന്ന നിലയിൽ സ്വീകാര്യമാകുന്നത് ആസ്വാദകസമൂഹത്തിന്റെ തദ്ദേശീയസാംസ്കാരിക സ്വാംശീകരണത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു.

ദിലീപ് നായകനായി അഭിനയിച്ച സൗ തോമ (2013) എന്ന ചിത്രത്തിൽ `പിതാവേ...' എന്ന ഗാനത്തിന്റെ പല്ലവി സംഗീതസംവിധായകൻ ബിജിപാൽ പുതിയ പശ്ചാത്തലസംഗീതം സഹിതം പുനരവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. ഇടവകപ്പള്ളിയിലെ ജൂബിലിയാഘോഷത്തിൽ നടത്തുന്ന ഗാനമേളയിലാണ് വ്യക്തമായ സംസാരശേഷിയില്ലാത്ത തോമ പാടാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. മലയാളം ടെലിവിഷൻ ചാനലുകളിൽ തരംഗമായിരുന്ന സംഗീതറിയാലിറ്റിഷോയെ അനുകരിച്ച് നൃത്തച്ചുവടുകളോടെയാണ് തോമായുടെ സംഗീതപ്രകടനം (music performance) ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ആസ്വാദകപ്രീതി നേടിയ ഗാനങ്ങൾ തെരഞ്ഞെടുത്താണ് ഗാനമേളകളിൽ അവതരിപ്പിക്കാറുള്ളത്. വളരെ വർഷങ്ങൾക്കുശേഷവും ഭക്തിഗാനം എന്ന

നിലയിൽ വയലാർ- എൽ.പി.ആർ വർമ്മ-യേശുദാസ് കൂട്ടുകെട്ടിൽ പിറന്ന ഈ ഗാനം ആസ്വാദകർ ഇഷ്ടപ്പെടുന്നു എന്ന് സിനിമക്കുവേയുള്ള ഈ പുനരവതരണം തെളിയിക്കുന്നു.

3.2.10 വിപ്ലവബോധത്തിന്റെ പകർന്നാട്ടം

വിപ്ലവഗാനങ്ങളിൽനിന്ന് ക്രൈസ്തവ ഭക്തിഗാനങ്ങളിലേക്കുള്ള വയലാർ രാമവർമ്മയുടെ മാറ്റം അനായാസവും സ്വാഭാവികവുമായിരുന്നു. മർദ്ദിതരുടെയും നിന്ദിതരുടെയും സാധാരണക്കാരുടെയും പക്ഷത്തുനിൽക്കുന്ന വിപ്ലവകാരിയായ യേശുവിനെയാണ് വയലാറിന്റെ മിക്ക ഭക്തിഗാനങ്ങളിലും അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. മുമ്പ് കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് വിപ്ലവാശയങ്ങളുമായി ഐക്യപ്പെട്ടിരുന്ന വയലാർ രാമവർമ്മ മനുഷ്യസ്നേഹത്തിനുവേി നിലകൊള്ളുന്ന യേശുവിന്റെ ആശയങ്ങൾ ചലച്ചിത്രഗാനസന്ദർഭങ്ങൾക്കുവേി കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ജീവിതവുമായി ചേർത്ത് പുനർവ്യാഖ്യാനിക്കുന്നു. കമ്മ്യൂണിസ്റ്റുവിപ്ലവകാരി വർഗ്ഗസമരത്തിലൂടെ സംരക്ഷിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന പാവപ്പെട്ടവർക്കുവേി സ്നേഹത്തിന്റെ മാർഗ്ഗത്തിലൂടെ സഹായഹസ്തം നീട്ടിയ മനുഷ്യസ്നേഹി എന്ന നിലയിലാണ് അദ്ദേഹം യേശുക്രിസ്തുവിനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

റബേക്ക (1964) എന്ന ചിത്രത്തിനുവേി രചിച്ച `ആകാശത്തിലെ കുരുവികൾ' എന്നാരംഭിക്കുന്ന ഗാനം[39] കനകവും കാമിനിയും മൂലം കലഹിക്കുന്ന മനുഷ്യർക്കിടയിലേക്ക് സ്നേഹമെന്ന നിധിയും കൊുവന്ന മനുഷ്യപുത്രനെക്കുറിച്ച് വിവരിക്കുന്നു.

> "ബലിയല്ലാ എനിക്കുവേത് ബലിയല്ലാ
> കാസയേന്തും കൈകളിൽ വേത്
> കരുണയാണല്ലോ"[40]

എന്ന ഗാനത്തിലും മനുഷ്യസ്നേഹത്തെക്കുറിച്ചും കരുണയെക്കുറിച്ചുമാണ് വയലാർ പാടുന്നത്. പേൾവ്യൂ(1970) എന്ന ചിത്രത്തിനുവേി രചിച്ച

`വിശുദ്ധനായ സെബസ്റ്റ്യാനോസേ' എന്ന ഗാനത്തിൽ ദരിദ്രർക്കുവേി ജീവിച്ച വിശുദ്ധൻ എന്ന ആശയം ആവർത്തിക്കുന്നു.

"പാവങ്ങൾ ഞങ്ങൾക്കു സ്വർഗ്ഗരാജ്യം തരാൻ
പീഡനമേറ്റു തളർന്നവനേ
അന്ധരെയന്ധർ നയിക്കുന്ന വീഥിയിൽ
അഗ്നിശലാകയായ് ജ്വലിച്ചവനേ"[41]

എന്ന് വിശുദ്ധ സെബസ്റ്റ്യാനോസിന്റെ മനുഷ്യസ്നേഹം വിവരിക്കുന്നു. തോമാശ്ലീഹ (1975) എന്ന ചിത്രത്തിനുവേി സലിൽചൗധരിയുടെ സംഗീത സംവിധാനത്തിൽ വയലാർ രചിച്ച

"ദു:ഖിതരേ പീഡിതരേ നിങ്ങൾ കൂടെ വരൂ
നിർദ്ധനരേ മർദ്ദിതരേ നിങ്ങൾ കൂടെ വരൂ" [42]

എന്ന ഗാനവും സമാനമായ ആശയം പങ്കുവയ്ക്കുന്നു. പ്രിയമുള്ള സോഫിയാ (1975) എന്ന ചിത്രത്തിനുവേി വയലാർ രചിച്ച

"വേദനകൾ തലോടിമാറ്റും
ദേവാ ശ്രീയേശുദേവാ
ആലംബഹീനരായി മുട്ടുകുത്തും
എനിക്കഭയം നിൻ തിരുഹൃദയം" [43] എന്ന ഗാനത്തിലും
"നിർദ്ധനരില്ലാത്ത മർദ്ദിതരില്ലാത്ത
ശ്രീയേശുരാജ്യത്തിനോശാനാ"[44]

എന്ന ഗാനത്തിലും സമാനമായ ആശയം വയലാർ ആവർത്തിക്കുന്നു.

3.2.11 ഭക്തിഗാനത്തിന്റെ രൂപാന്തരങ്ങൾ

സിനിമയിൽ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ആത്മാവിഷ്ക്കാരമായി സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്ന ഭക്തിഗാനങ്ങളുടെ വരികളിലും ദൃശ്യങ്ങളിലും ആനുഷംഗികമായ ജാതിമത സൂചനകൾ ഉാകും. എന്നാൽ ഗാനമേളകളിൽ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ മതാതീതവും ജാത്യതീതവുമായ തലത്തിലാണ് അവ ആസ്വദിക്കപ്പെടുന്നത്. ക്ലാസിക്കൽ, ജനപ്രിയഗാനാലാപനങ്ങളിൽ ഭക്തിഗാനങ്ങൾക്ക് സുപ്രധാനമായ സ്ഥാനം ഉ്. തെരഞ്ഞെടുത്ത

ജനപ്രിയസിനിമാഗാനങ്ങൾ പുനരവതരിപ്പിക്കുന്ന ഗാനമേളകൾ ആരംഭിക്കുന്നത് ഭക്തിഗാനത്തോടെയാണ്. വിപ്ലവഗാനമേളയിൽ ഭക്തി ഗാനങ്ങൾ ഉൾപ്പെടുത്താറില്ല. ഗാനമേളയുടെ തുടക്കത്തിൽ അവതരണ സ്ഥലത്തിനും സന്ദർഭത്തിനും യോജിച്ച ഭക്തിഗാനം ആലപിക്കുന്നു. ഭക്തിഗാനം ഒറ്റക്കോ വിവിധ മതങ്ങളുടെ ഭക്തിഗാനങ്ങൾ ചേർത്ത ഗാനമാലികയായോ അവതരിപ്പിച്ചുകൊാണ് ഗാനമേളകൾ ആരംഭിക്കുന്നത്. സിനിമയുടെ ഭാഗമായിരിക്കുമ്പോൾ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ജീവിതവുമായി ചേർന്നുമാത്രം അർത്ഥോല്പാദനം നിർവ്വഹിക്കുന്ന ഭക്തിഗാനങ്ങൾ സിനിമയ്ക്കുപുറത്ത് മതേതരമായ തലത്തിലും ആസ്വദിക്കപ്പെടുന്നു. പൊതുവിടങ്ങളിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന ഗാനമേള ആസ്വദിക്കാനെത്തുന്ന മലയാളിസമൂഹത്തിന്റെ വിശ്വാസപരമായ മിശ്രസ്വഭാവവും മതേതര കാഴ്ച്ചപ്പാടും മൂലമാണിത്.

മണവാട്ടി (1964) എന്ന ചിത്രത്തിലെ `ഇടയകന്യകേ..' എന്നാരംഭിക്കുന്ന ഗാനം[45] ആലപിച്ചുകൊാണ് യേശുദാസിന്റെ ഗാനമേളകൾ ആരംഭിക്കുന്നത്. സിനിമയിൽ ക്രൈസ്തവഭക്തിഗാനമായി ചേർത്തിരിക്കുന്ന ഈ ഗാനം ഗാനമേളകളുടെ അവതരണഗാനമാക്കിയത് അദ്ദേഹമാണ്. മലയാള ചലച്ചിത്രപിന്നണി ഗാനരംഗത്തെ ഏറ്റവും പ്രമുഖഗായകനായ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആലാപനശൈലിക്കും വേദിയിലെ ഗാനാവതരണരീതിക്കും ഒട്ടേറെ അനുകർത്താക്കൾ ഉ്. യേശുദാസിന്റെ അവതരണശൈലി മാത്രമല്ല വേഷംപോലും അനുകരിച്ചിരുന്ന ഗായകരും ഗായകസംഘങ്ങളും `ഇടയകന്യകേ...' എന്ന ഗാനത്തെ തങ്ങളുടെയും അവതരണ ഗാനമായി സ്വീകരിച്ചു. ഗാനമേളകളിൽ തുടർച്ചയായി അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടതുവഴി പൊതുസ്വീകാര്യതയുള്ള പ്രാർത്ഥനാഗാനം എന്ന നിലയിൽ വയലാർ-ദേവരാജൻ- യേശുദാസ് കൂട്ടുകെട്ടിൽ പിറന്ന ഈ ഗാനം അംഗീകാരം നേടി. കാൽവരി, കുരിശ് തുടങ്ങിയ ഏതാനും പദങ്ങളിൽ മാത്രമാണ് മതപരമായ

സൂചനയുള്ളത്. എന്നാൽ, ഗാനമേളകളിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുമ്പോൾ മതപരമായ പരിമിതമായ അർത്ഥകല്പനകൾക്കപ്പുറത്ത് പൊതുസമൂഹം ഈ ഗാനത്തെ സ്വീകരിച്ചു. അവതരണസ്ഥലം, ഗായകൻ, ആസ്വാദകസമൂഹത്തിന്റെ സ്വഭാവം എന്നിവ ഗാനത്തിന്റെ അർത്ഥരൂപീകരണത്തെ സ്വാധീനിക്കുന്നു. സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിച്ച ഭക്തിഗാനം ഒരു ആരാധനാലയത്തിൽ ആലപിക്കുമ്പോൾ ഭക്തസമൂഹം മാത്രമാണ് അതിന്റെ ശ്രോതാക്കൾ. എന്നാൽ അതേഗാനം പൊതുവേദിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ ശ്രോതാക്കളുടെ മിശ്രസ്വഭാവം മൂലം മതേതരമായ വിതാനത്തിൽ അത് ആസ്വദിക്കപ്പെടുന്നു. ഗായകനായ യേശുദാസ് അനുവർത്തിക്കുന്ന മതാതീതമായ ഭക്തി എന്ന കാഴ്ചപ്പാടും ഈ ഗാനത്തിന് പൊതുസ്വീകാര്യതയുള്ള ഭക്തിഗാനം എന്ന നിലയിൽ സ്വീകാര്യത നേടാൻ സഹായകമായി.

ക്രൈസ്തവവിശ്വാസമനുസരിച്ച് ഇടയൻ ആണ് വിശ്വാസിസമൂഹത്തെ നയിക്കുന്നത്. ഇടയനും ആടുകളും എന്ന സങ്കല്പത്തിനുപകരം വയലാർ ഇടയകന്യകയെ ഗാനത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഈ ഗാനത്തിന്റെ പല്ലവിയിലെ വരികൾ ഏതൊരാൾക്കും ആത്മവിശ്വാസം നൽകുന്ന ജീവിതസന്ദേശം ഉൾക്കൊള്ളുന്നു.

ഇടയകന്യകേ പോവുക! നീ
ഈയനന്തമാം ജീവിതവീഥിയിൽ....
ഇടറാതെ കാലിടറാതെ...

ശ്രോതാക്കളെപ്പോലെ ഗായകനും ഈവരികളുടെ സന്ദേശം ഹൃദ്യമായി തോന്നിയതുകൊായിരിക്കാം യേശുദാസ് ഇക്കാലമത്രയും ഗാനമേളകളുടെ തുടക്കത്തിൽ ഈ ഗാനം ആലപിക്കുന്നത്.

3.2.12 ഹൈന്ദവഭക്തിയും പാരമ്പര്യവും

വയലാർ രാമവർമ്മയുടെ ചലച്ചിത്രഗാനലോകത്ത്, ആദ്യഘട്ടംമുതൽ ഹൈന്ദവഭക്തിഗാനങ്ങൾ കാണാം. അദ്ദേഹം ആദ്യമായി ഗാനരചന

നിർവ്വഹിച്ച കൂടപ്പിറപ്പ് (1956) എന്ന സിനിമയ്ക്കുവേി എം.എൽ.വസന്ത കുമാരി ആലപിച്ച `മണിവർണ്ണനെ ഇന്നുഞാൻ കുസഖീ...' എന്ന ഗാനവും[46] അവസാന ചലച്ചിത്രഗാനമായ `തിരുവാകച്ചാർത്തിന്' എന്നാരംഭിക്കുന്ന ഗാനവും[47] ഹൈന്ദവഭക്തിഗാനങ്ങളാണ്. വിവിധ മലയാള ചലച്ചിത്രങ്ങൾക്കുവേി അദ്ദേഹം രചിച്ച തെരഞ്ഞെടുത്ത ഹൈന്ദവഭക്തിഗാനങ്ങൾ ഇവിടെ വിശകലനം ചെയ്യുന്നു.

വയലാർ രാമവർമ്മയുടെ കവിതകളിലും ഗാനങ്ങളിലും മതവിശ്വാസത്തെ വ്യത്യസ്തരീതിയിലാണ് സമീപിക്കുന്നത്. ക്രൈസ്തവപുരാണകഥാലോകവുമായി വായനയിലൂടെയാണ് വയലാർ രാമവർമ്മ ബന്ധംസ്ഥാപിച്ചതെങ്കിൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ കുടുംബാന്തരീക്ഷത്തിൽ നിന്നുതന്നെ ഹൈന്ദവ പുരാണ - ഇതിഹാസങ്ങളുമായി അടുത്ത പരിചയം ലഭിച്ചു. പിന്നീട് വിപ്ലവാശയങ്ങളുമായി ഐക്യപ്പെട്ട വയലാർ ഇതിഹാസ പുരാണങ്ങളെ വിമർശനാത്മകമായി വിശകലനം ചെയ്യുകയും തന്റെ മാനവികതാബോധത്തോടു വിഘടിച്ചുനിൽക്കുന്ന ഘടകങ്ങളെ കവിതകളിലൂടെ പരിഹസിക്കുകയും ചെയ്തു. "ഈശ്വരവിശ്വാസത്തെ ഊറിച്ചിരിപ്പിക്കുന്ന പരിഹാസമാക്കിയിട്ടുള്ള വയലാർ പ്രാർത്ഥനാഗാനങ്ങളെഴുതുമ്പോൾ പൂന്താനത്തെക്കാൾ ഭക്തനാണെന്ന് തോന്നിപ്പോകും"[48] പിരപ്പൻകോട് മുരളിയുടെ ഈ നിരീക്ഷണം കവിതയിലും ഗാനരംഗത്തും വയലാറിന്റെ ഭക്തിയോടുള്ള വീക്ഷണഭേദം സൂചിപ്പിക്കുന്നു. വയലാറിന്റെ ഒട്ടേറെ ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളിൽ ഭക്തിഭാവത്തിന്റെ തീവ്രമായ ആവിഷ്ക്കാരം കാണാം. പ്രശസ്തമായ ഇത്തരം ചലച്ചിത്രഭക്തിഗാനങ്ങളുടെ പേരിലാണ് വയലാർ ഇടതുപക്ഷകവിയല്ല എന്ന സമീപകാലവിമർശനം ഉന്നയിക്കപ്പെട്ടത്[49].

ഹൈന്ദവ ഇതിഹാസപുരാണങ്ങളുമായും ഹൈന്ദവ ആചാരങ്ങളുമായും വയലാർ രാമവർമ്മക്ക് ചെറുപ്പംമുതൽ അടുത്തപരിചയം

ഉയിരുന്നു. കേരളത്തിൽ ഇംഗ്ലീഷ് വിദ്യാഭ്യാസം വ്യാപകമായതിനുശേഷം പോലും അദ്ദേഹത്തെ സംസ്കൃതപഠനത്തിനാണ് അമ്മാവൻ നിയോഗിച്ചത്. `മരുമക്കത്തായ കൂട്ടുകുടുംബത്തിലെ ഉഗ്രരൂപിയായ അമ്മാവന്റെ നിർദ്ദേശപ്രകാരം രാവിലെ കുളിച്ച് ആദിത്യനമസ്കാരം, ഗായത്രീജപം, പഞ്ചാക്ഷരജപം തുടങ്ങിയ പ്രതിദിനചടങ്ങുകൾക്കുശേഷം ഭാഗവതം അക്ഷരശുദ്ധിയോടെ ഉറക്കെ വായിക്കാൻ നിർബ്ബന്ധിതനായിരുന്നു' എന്ന് വയലാർ ഓർമ്മക്കുറിപ്പുകളിൽ രേഖപ്പെടുത്തുന്നു.[50] തറവാട്ടുകാരണവരുടെ നിർബ്ബന്ധത്തിനു വഴങ്ങിയുള്ള ഭാഗവതപാരായണം ഭക്തിക്കുപകരം പ്രതിഷേധമാണ് രാമവർമ്മയുടെ മനസ്സിൽ ഉാക്കിയത്[51]. പിന്നീട് ഒരു യഥാർത്ഥഭക്തന്റെ മാനസികാവസ്ഥയോടെ എട്ടുപത്തുകൊല്ലക്കാലം തീർത്ഥാടനം നടത്തിയതിനുശേഷം മൂകാംബിക, ഏറ്റുമാനൂർ, ഗുരുവായൂർ തുടങ്ങിയ ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ അദ്ദേഹം ഭജനയിരുന്നു.[52] ഏറ്റുമാനൂർ ക്ഷേത്രത്തിൽ ഭജനമിരുന്നകാലത്ത് വിഗ്രഹാരാധനയെക്കുറിച്ചുള്ള ശാങ്കരമതം ഗ്രഹിച്ചത് ഒരു പുതിയ വെളിച്ചമായി എന്ന് വയലാർ രേഖപ്പെടുത്തുന്നു.[53] തന്റെ കാവ്യരചനാഭിരുചിയുടെ തുടക്കം ഇതിഹാസപുരാണ പരിചയവും ക്ഷേത്രാങ്കണങ്ങളിൽ അരങ്ങേറിയിരുന്ന പുരാണ പാരായണങ്ങളും കലാപ്രകടനങ്ങളും മൂലമാണെന്ന് അദ്ദേഹം വിലയിരുത്തുന്നു.[54] വിവിധ ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ തീർത്ഥാടകനായി കഴിഞ്ഞ് ദിവസേന സൂര്യനമസ്കാരം ചെയ്ത് പതിനായിരത്തോന്ന് പഞ്ചാക്ഷരം ജപിച്ച് പഞ്ചഗവ്യം കഴിച്ചതിനു ശേഷംമാത്രം പ്രഭാതഭക്ഷണം കഴിച്ചിരുന്ന കൗമാരകാലത്തെ നിഷ്ക്കാമഭക്തി വയലാർ തന്റെ സ്മരണകളിൽ രേഖപ്പെടുത്തുന്നു.[55]

നിരീശ്വരവാദിയായി അറിയപ്പെട്ടതിനുശേഷവും അമ്മയുടെ പ്രീതിക്കുവേി പാരമ്പര്യവും ആചാരവും അനുസരിച്ച് പിറന്നാൾ ദിവസം കുളിച്ച് കറുക ചൂടുന്നരീതി വയലാർ രാമവർമ്മ മുടക്കമില്ലാതെ

പാലിച്ചുവന്നിരുന്നു.[56] അതേസമയം തന്റെ കവിതകളിലുടനീളം ഹൈന്ദവ പുരാണേതിഹാസങ്ങളെ അതിനിശിതമായി വിമർശന വിധേയമാക്കുന്നു. വിമർശനാത്മകമായും അല്ലാതെയും പുരാണേതിഹാസങ്ങളും ഹൈന്ദവാചാരങ്ങളുമായി അടുത്ത പരിചയം പുലർത്തിയതുമൂലം അദ്ദേഹത്തിന് സിനിമയിലെ സന്ദർഭങ്ങൾക്കുവേി അനായാസമായി ഹൈന്ദവഭക്തിഗാനങ്ങൾ രചിക്കാൻ കഴിഞ്ഞു. "ഇതിഹാസങ്ങളും പുരാണങ്ങളും മിത്തുകളും ഒക്കെ വേിടങ്ങളിൽ തൊട്ടുഴിഞ്ഞ് തൊട്ടുഴിഞ്ഞുപോകെ തന്റെ ഗാനരചനാപ്രക്രിയക്ക് കളിമണ്ണാക്കാമെന്ന് ഇത്രയധികം കാട്ടിത്തന്ന മറ്റൊരു ഗാനരചയിതാവ് മലയാളത്തിൽ വെറെയില്ല" എന്ന് ഏഴാച്ചേരി രാമചന്ദ്രൻ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നത് അതു കൊാണ്.[57]

3.2.13 സിനിമയിലെ ഹൈന്ദവ ഭക്തിഗാനപാരമ്പര്യം

വിപ്ലവകഥ ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്ന ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ ഒഴികെ സിനിമകളിൽ പൊതുവേ സന്ദർഭാനുസൃതമായി ഭക്തിഗാനങ്ങൾ ഉൾപ്പെടുത്തുന്ന സമ്പ്രദായം മലയാളസിനിമയുടെ പ്രാരംഭകാലം മുതൽ അനുവർത്തിച്ചുപോരുന്നു. പുരാണസിനിമകളിൽ ഭക്തിഗാനം കഥാഗാത്രത്തിലെ സ്വാഭാവികമായ ആഖ്യാനഭാഗമായി അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ സാമൂഹികകഥകളിൽ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ജീവിതപ്രതിസന്ധികളിൽ അതീന്ദ്രിയശക്തികളോട് സഹായം അഭ്യർത്ഥിച്ചുകൊുള്ള പ്രാർത്ഥനയോ, അതീതശക്തികളുടെ സഹായത്തോടെ മനുഷ്യസാധ്യമല്ലാത്ത ക്രിയകളുടെ നിർവ്വഹണത്തിനുള്ള അഭ്യർത്ഥനയോ ആയാണ് ഭക്തിഗാനങ്ങൾ ഉൾപ്പെടുത്തുന്നത്. വടക്കൻപാട്ടുസിനിമകളിൽ നിത്യജീവിതത്തിലെന്നവണ്ണം ഓരോ പ്രതിസന്ധികളിലും നേരിട്ട് ഇടപെടുന്ന നിരന്തരസാന്നിധ്യമായാണ് ദൈവത്തെ ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. ഭക്തിഗാനാലാപനത്തിലൂടെയാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾ ദൈവപ്രീതി നേടുന്നത്. മലയാളികളിൽ ഏറിയപങ്കും ഹൈന്ദവമതവിശ്വാസികളായതുമൂലം ഹൈന്ദവരായ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ

ഭക്തിപ്രകടനങ്ങളെ അവരുടെ സ്വാഭാവികപ്രതികരണം എന്ന നിലക്ക് പ്രേക്ഷകർ ഉൾക്കൊള്ളുന്നു. നിത്യജീവിതസന്ദർഭങ്ങളിൽ ഈശ്വരനും ഭക്തനുമായുള്ള സംവാദം മൗനമായാണ് അരങ്ങേറുന്നത്. എന്നാൽ സിനിമയിൽ അത് ഗാനാലാപനരൂപത്തിലുള്ള അവതരണമാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മനസ്സിലെ ഭക്തിഭാവത്തിന്റെ വാങ്മയപ്രകടനം (oral performance) എന്ന നിലയിൽ ഭക്തിഗാനങ്ങൾ രചിക്കുകയും ദൃശ്യവൽക്കരിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. മുഖ്യകഥാപാത്രങ്ങൾ ഭക്തിഗാനം പാടിയഭിനയിക്കുന്ന രീതിയിലാണ് സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിക്കാറുള്ളത്. ചില സന്ദർഭങ്ങളിൽ നായകനും സംഘവും ചേർന്നുള്ള ആലാപനവും നൃത്തവും ഉൾപ്പെട്ട പ്രകടനമായും ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നു. ഇത്തരം സന്ദർഭങ്ങളിൽ നായകനോ നായികയോ ആലാപനത്തിന് നേതൃത്വം നൽകുന്നതായി കാണാം.

മലയാളസിനിമയിലെ സാമൂഹികകഥകളിൽ ഭൂരിപക്ഷവും ഹൈന്ദവ ജീവിതാന്തരീക്ഷമാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. കാരണം കേരളത്തിൽ ഇതര മതവിശ്വാസി സമൂഹങ്ങൾ ന്യൂനപക്ഷമാണ്. ജനപ്രിയകലകളിൽ ഭൂരിപക്ഷത്തിന്റെ അഭിരുചികളും ആഭിമുഖ്യങ്ങളുമാണ് പ്രാമുഖ്യത്തോടെ അഭിസംബോധന ചെയ്യപ്പെടുന്നത്. തന്മൂലം സാമൂഹികകഥാചിത്രങ്ങളിൽ പോലും ഭക്തിയുടെ അവതരണം അനിവാര്യമാകുന്ന ഒരു കഥാസന്ദർഭത്തിൽ ഹൈന്ദവഭക്തിഗാനത്തിന്റെ അവതരണസാധ്യതയാണ് മുന്നിട്ടു നിൽക്കുന്നത്. പുരാണചിത്രങ്ങൾ, വടക്കൻപാട്ടുകൾ, ചരിത്രകഥകൾ എന്നിവയിലും ഹൈന്ദവഭക്തിഗാനങ്ങൾ തന്നെയാണ് അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. മലയാളസിനിമ കഥാവിഷയസ്വീകരണത്തിൽ പ്രാരംഭകാലം മുതൽ മതേതരവിഷയങ്ങൾക്കാണ് പ്രാമുഖ്യം നൽകിയിരുന്നതെങ്കിലും സിനിമയിലെ ഉചിതമായ കഥാസന്ദർഭങ്ങളിൽ ഭക്തിഗാനങ്ങൾ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരുന്നു. സിനിമയുടെ ജനപ്രിയതയെ ഉറപ്പിക്കുന്ന ഘടകം എന്ന നിലയിലാണ്

സിനിമയിൽ എക്കാലത്തും ഭക്തിഗാനങ്ങൾ ഉൾപ്പെടുത്തുന്നത്. സിനിമക്കുള്ളിലും പുറത്തും നടക്കുന്ന നിരന്തര പുനരവതരണങ്ങളിലൂടെ അവ സിനിമയുടെ ജനപ്രീതി വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നതിന് സഹായിക്കുന്നു..

സിനിമാനിർമ്മാണത്തിന്റെ പ്രാരംഭഘട്ടത്തിലെ പൂജ മുതൽ സിനിമയ്ക്കകത്തും പുറത്തും ഹൈന്ദവഭക്തിയുടെ അന്തരീക്ഷം സ്വാഭാവികമായി രൂപീകൃതമാകുന്നു. ക്രൈസ്തവപുരാണചിത്രങ്ങൾക്കും നിർമ്മാണത്തിന്റെ പ്രാരംഭവേളയിൽ പൂജ സാധാരണമാണ്. സിനിമയുടെ പ്രിന്റ് ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ പൂജിച്ചതിനുശേഷം മാത്രം പ്രദർശനത്തിന് നൽകുന്ന രീതിയും മുമ്പ് നിലവിലുായിരുന്നു. മലയാളസിനിമാരംഗത്തെ നിർമ്മാതാക്കളും പിന്നണികലാകാരൻമാരും പൊതുവേ ഹിന്ദുസമുദായത്തിൽ ഉൾപ്പെട്ടവരായതുകൊാണ് ഹൈന്ദവവിശ്വാസപ്രകാരമുള്ള പൂജാസമ്പ്രദായം നിലവിൽ വന്നത്. ഇതരസമുദായാംഗങ്ങൾ ഹൈന്ദവവിശ്വാസവും ആചാരങ്ങളും സിനിമാനിർമ്മാണവേളയിലെ അനിവാര്യതയായി അംഗീകരിച്ച് സഹകരിക്കുന്നു. മിക്ക സിനിമകളുടെയും തുടക്കത്തിൽ ഈശ്വരന്റെ ചിത്രം പ്രദർശിപ്പിക്കാറു്. ഹിന്ദുസമുദായാംഗമായ ഒരു കഥാപാത്രം കാവ്, അമ്പലം തുടങ്ങിയ ആരാധനാലയങ്ങൾ സന്ദർശിക്കുമ്പോൾ ഭക്തിഗാനാലാപന ത്തിലൂടെ ഈശ്വരാരാധന നടത്തുന്നതായി ചിത്രീകരിക്കുന്ന രീതി മലയാളസിനിമ സ്വീകരിച്ചുപോരുന്നു. സാമൂഹികകഥകളിൽ മുഖ്യകഥാപാത്രങ്ങളുടെ ജീവിതപ്രതിസന്ധിയുടെ ഘട്ടത്തിലാണ് ഭക്തിഗാനംവഴി തങ്ങളുടെ അഭ്യർത്ഥനകൾ ദൈവത്തോട് വിനിമയം ചെയ്യുന്നത്. തിരക്കഥയിൽ സൂചിതമായ ജീവിതപ്രതിസന്ധിയുടെ സൂചന ഭക്തിഗാനത്തിന്റെ വരികളിലോ ദൃശ്യങ്ങളിലോ ഉൾപ്പെടുത്തുന്നു. തന്മൂലം സാമൂഹികകഥകളിൽ കേവലഭക്തിയുടെ ആവിഷ്ക്കരണത്തിനു പകരം കഥാഖ്യാനത്തിനുള്ള ഉപാധിയായി ഭക്തിഗാനാവതരണങ്ങൾ മാറുന്നു. സിനിമയിലെ ഭക്തിഗാനസന്ദർഭങ്ങൾ ഒരു സാധാരണ മലയാളിഹിന്ദുവിന്റെ സ്വാഭാവിക

ജീവിതചര്യ എന്ന നിലയിലാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. തന്മൂലം പ്രേക്ഷകർക്ക് ഭക്തി ഗാനാവതരണം വഴി കഥാന്തരീക്ഷവുമായി എളുപ്പത്തിൽ താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുന്നതിന് സാധിക്കുന്നു.

3.2.14 സിനിമയുടെ ജനപ്രിയതയും ഭക്തിഗാനങ്ങളും

സിനിമ എന്ന നൂതനകലാരൂപത്തെ സമൂഹത്തിന്റെ വിവിധ അടരുകളിൽപെടുന്ന ജനസമൂഹങ്ങളുമായി അടുപ്പിക്കുന്നതിൽ ഭക്തിഗാനങ്ങൾ സുപ്രധാനമായ പങ്കുവഹിച്ചിട്ടു്. ജനപ്രിയ കലാരൂപമായ സിനിമ ലോകമെമ്പാടും വരേണ്യവർഗ്ഗത്തിന്റെ കലാസങ്കല്പങ്ങളിൽനിന്ന് തികച്ചും വ്യത്യസ്തമായാണ് പരിഗണിക്കപ്പെട്ടിരുന്നത്. സിനിമ ഒരു അധമകലയായി കണക്കാക്കപ്പെട്ടു.[58] സിനിമാനിർമ്മാണം, സിനിമാപ്രദർശനം നടത്തുന്ന കൊട്ടകകൾ, നടീനടൻമാർ എന്നിവയെ അഴിഞ്ഞാട്ടക്കാരുടെയും വഴിവിട്ടുസഞ്ചരിക്കുന്നവരുടെയും കേന്ദ്രമായിട്ടാണ് മാന്യസമൂഹം കരുതിയിരുന്നത്. തൊഴിൽതേടി നഗരത്തിലെത്തുന്ന യുവാക്കൻമാരുടെ പ്രിയപ്പെട്ട കലാരൂപം ആയിത്തീർന്ന സിനിമയെ വരേണ്യസമൂഹവും ഭരണകൂടവും ആദ്യകാലം മുതൽ സംശയത്തോടെയാണ് വീക്ഷിച്ചിരുന്നത്. ഉദാത്തകലകളുടെ ആസ്വാദകരായിരുന്ന വരേണ്യവർഗ്ഗക്കാർ സിനിമയെ ഗൗരവത്തോടെ പരിഗണിച്ചില്ലെന്നുമാത്രമല്ല സമൂഹത്തിൽ അതുവഴിയുണ്ടാകുന്ന ദുഷ്പ്രവണതകളെക്കുറിച്ച് മുറവിളി ഉയർത്തുകയും ചെയ്തു[59].

ഓരോ ദേശത്തും പ്രാദേശികസമൂഹത്തിന്റെ സ്വത്വബോധത്തോട് സമരസപ്പെട്ടുകൊാണ് സിനിമ എന്ന കലാരൂപം വളർച്ചനേടിയത്. ഇന്ത്യൻ സിനിമയിൽ ആദ്യഘട്ടം മുതൽ ഗീതനൃത്തങ്ങൾ ഉൾപ്പെടുത്തിയത് പ്രാദേശികാഭിരുചികളുടെ സ്വാംശീകരണത്തിന്റെ ഭാഗമായാണ്. ഹൈന്ദവ പുരാണകഥകൾ, ഭക്തിഗാനങ്ങൾ എന്നിവയുടെ അവതരണത്തിലൂടെ സിനിമയ്ക്ക് വരേണ്യസമൂഹത്തിന്റെ അഭിരുചികളുമായും ഐക്യപ്പെടുന്ന

തിനുസാധിച്ചു. ക്ഷേത്രാങ്കണങ്ങളിൽ പതിവായി അരങ്ങേറിയിരുന്ന വാചികാവതരണങ്ങളിലൂടെ നിരക്ഷരർക്കുപോലും ഹൃദിസ്ഥമായിരുന്ന ഹൈന്ദവപുരാണകഥാ സന്ദർഭങ്ങൾ അവതരിപ്പിച്ചത് ഇന്ത്യയിൽ ആദ്യകാലത്ത് സിനിമയുടെ ജനപ്രീതി വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നതിന് സഹായകമായി. ക്ഷേത്രങ്ങളിലെ പ്രതിമാനിർമ്മിതികൾ, അച്ചടിയുടെ വ്യാപനത്തോടെ പ്രചരിച്ച കലറുകൾ എന്നിവയിലൂടെ നിശ്ചലരൂപത്തിൽ പരിചിതമായിരുന്ന ദൈവരൂപങ്ങളെ തിരശ്ശീലയിൽ ചലനരൂപത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ചതു വഴിയാണ് ഇത് സാധിച്ചത്. ഭക്തിഭാവം ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നതിനുള്ള മുഖ്യഉപാധിയായി ഭക്തിഗാനങ്ങൾ വിവിധ ജനുസ്സുകളിൽപെട്ട സിനിമകളിൽ ഉൾപ്പെടുത്തുകയും അവ വൻജനപ്രീതി നേടുകയും ചെയ്തു.

3.2.15 ഹൈന്ദവഭക്തിഗാനങ്ങൾ

ചതുരംഗം (1959) എന്ന ചിത്രത്തിനുവേി വയലാർ രചിച്ച `ഓടക്കുഴലും കൊടോടി വരൂ നീ കോടക്കാർവർണ്ണാ കണ്ണാ' എന്ന ഗാനം സ്ത്രീഹൃദയത്തിന്റെ വാൽസല്യവും ഭക്തിയും അവതരിപ്പിക്കുന്നു. എം.എൽ. വസന്തകുമാരിയാണ് ഗാനം ആലപിച്ചിരിക്കുന്നത്.

> "കിങ്ങിണിയരയിൽ ചാർത്തീടാനൊരു
> മഞ്ഞമുുതരാം!
> പീലികൾ തിരുകിയ മുത്തുക്കിരീടം
> കാണാറാകേണം"[60]

എന്ന ഗാനം ഉള്ളടക്കത്തിൽ കൃഷ്ണഭഗവാനെ മകനായി സങ്കൽപിക്കുന്ന താരാട്ടുപാട്ടിന്റെ രീതിയാണ് സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

വടക്കൻപാട്ട് ചലച്ചിത്രമാക്കുമ്പോൾ കഥയിലെ വീരകഥാപാത്രങ്ങളും ദൈവവും ആയുള്ള വാചികവിനിമയങ്ങൾക്ക് ഭക്തിഗാനങ്ങളും ഗാനാത്മകമായ ഗദ്യഭാഷയുമാണ് സ്വീകരിക്കുന്നത്. വടക്കൻപാട്ടുപാരമ്പര്യത്തിൽനിന്ന് കഥ സ്വീകരിച്ച് കുുർ നാരായണ മേനോൻ രചിച്ച

കഥാകാവ്യത്തെ അധികരിച്ചാണ് ശാരംഗപാണി തിരക്കഥയെഴുതി കുഞ്ചാക്കോ സംവിധാനം ചെയ്ത പാലാട്ടുകോമൻ (കൊങ്കിയമ്മ) (1962) എന്ന ചലച്ചിത്രം നിർമ്മിച്ചത്. ആയോധനവീരനായ പാലാട്ടുകോമന്റെ വീരകഥ ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്ന ഈ ചിത്രത്തിലെ "അയ്യപ്പങ്കാവിലമ്മേ.." എന്ന ഭക്തിഗാനം കുട്ടിയുടെ ആയുസ്സിനുവേി ദൈവത്തോടു നടത്തുന്ന യാചനയുടെ രൂപത്തിലാണ് വയലാർ രാമവർമ്മ രചിച്ചിരിക്കുന്നത്. ശോകഗാനത്തിന്റെ ഛായയിൽ എം.എസ്.ബാബുരാജ് ഈണമിട്ട ഈ ഗാനം പി.സുശീല ആലപിച്ചിരിക്കുന്നു. കുഞ്ഞിന് പുലിയാമോതിരം ചാർത്തിക്കാനുള്ള മോഹം അവതരിപ്പിച്ചതിൽനിന്ന് ആൺകുട്ടിയ്ക്കുവേിയാണ് പ്രാർത്ഥന എന്ന് സൂചിതമാകുന്നു. ആയോധനം കുലത്തൊഴിലാക്കിയ നായന്മാർക്കിടയിൽ ആൺകുട്ടികൾ പുലിനഖത്തിന്റെ മാതൃകയിൽ സ്വർണ്ണക്കഷണങ്ങൾ ഏച്ചുകെട്ടിയ പുലിയാമോതിരവും പെൺകുട്ടികൾ പാലക്കാമോതിരവും അണിയുന്ന പാരമ്പര്യം നിലനിന്നിരുന്നു.

"ആയില്യം നാളിൽ പിറന്നാളിൽ
ആലുവിളക്കുകൊളുത്താം ഞാൻ"

എന്ന വരികളിൽ ഈശ്വരപ്രീതിക്കുവേി അനുഷ്ഠിക്കുന്ന ക്ഷേത്രാചാരം സൂചിതമായിരിക്കുന്നു. വയലാറിന് ക്ഷേത്രസംസ്കാരവുമായുള്ള ദൃഢബന്ധത്തിന്റെ പ്രകടനമാണ് ഈ വരികൾ.

3.2.16 കൃഷ്ണഭക്തിയുടെ ആവിഷ്കാരങ്ങൾ

സ്ത്രീജീവിതം ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രം എന്ന നിലയിൽ പ്രേക്ഷകശ്രദ്ധ നേടിയ അടിമകൾ(1969) എന്ന സിനിമയിൽ മൂന്ന് ഭക്തിഗാനങ്ങൾ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടു്. ശാരദ അവതരിപ്പിക്കുന്ന പൊന്നമ്മ എന്ന വീട്ടുജോലിക്കാരിയാണ് ഈ ചിത്രത്തിലെ നായിക. വയലാർ രാമവർമ്മ രചിച്ച് ദേവരാജൻ ഈണം നൽകിയ `ചെത്തി മന്ദാരം തുളസി..'[61] എന്നാരംഭിക്കുന്ന പ്രശസ്തമായ ശ്രീകൃഷ്ണ ഭക്തിഗാനം നായികയായ

പൊന്നമ്മയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അവിവാഹിതയും കൃഷ്ണഭക്തയുമായ സരസ്വതിയമ്മ(ഷീല), ഗിരിധരസ്വാമി (അടൂർ ഭാസി) എന്നിവർ ഈ ചിത്രത്തിലെ മറ്റ് ഭക്തിഗാനങ്ങൾ ആലപിക്കുന്നു. പമ്മന്റെ നോവലിന് തോപ്പിൽ ഭാസി തിരക്കഥയൊരുക്കി കെ.എസ്.സേതുമാധവൻ സംവിധാനം ചെയ്ത ഈ സിനിമയിൽ സത്യൻ, പ്രേംനസീർ, ബഹദൂർ തുടങ്ങിയ പ്രമുഖതാരങ്ങളാണ് മറ്റ് കഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്.

ഗിരിധരസ്വാമി `നാരായണം ഭജേ.....' എന്നാരംഭിക്കുന്ന ഭജനപ്പാട്ട് ആലപിക്കുകയും ആശ്രമത്തിലെ ഭക്തസ്ത്രീകൾ അത് ഏറ്റുപാടുകയും ചെയ്യുന്നു. സ്വാമിയുടെ നിർദ്ദേശപ്രകാരം `ലളിത ലവംഗ ലതാപരിശീലന...' എന്നാരംഭിക്കുന്ന ഗീതഗോവിന്ദകാവ്യഭാഗം സരസ്വതിയമ്മ ഗാനരൂപത്തിൽ ആലപിക്കുന്നു. ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ ആലപിക്കപ്പെടുന്ന ഭക്തിഗാനത്തിന്റെ മട്ടിൽ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ള ഈ ഗാനം നാരായണീയം, ജ്ഞാനപ്പാന തുടങ്ങിയ ഹൈന്ദവഭക്തിഗീതങ്ങളുടെ ആലാപനത്തിലൂടെ ശ്രദ്ധേയയായ പി.ലീലയാണ് സിനിമക്കുവേി പാടിയിട്ടുള്ളത്. പുരുഷവിദ്വേഷിയായ സരസ്വതിയമ്മ വെളുത്ത വസ്ത്രവും രുദ്രാക്ഷമാലയും ധരിച്ച് നമ്രശിരസ്കയായി ഇരുന്ന് പാടുന്നതായി ചിത്രീകരിച്ചതിലൂടെ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ലൗകികജീവിത വിരക്തിയും ആശ്രമജീവിതത്തോടുള്ള വിധേയത്വവും വ്യക്തമാകുന്നു.

സരസ്വതിയമ്മയുടെ വീട്ടുജോലിക്കാരിയായിഎത്തിയ പൊന്നമ്മ സന്ധ്യാനേരത്ത് ആലപിക്കുന്നതായി ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ള `ചെത്തി മന്ദാരം തുളസി...' എന്നാരംഭിക്കുന്ന കൃഷ്ണഭക്തിഗാനം മലയാളത്തിലെ പ്രമുഖ ഹൈന്ദവഭക്തിഗാനങ്ങളിലൊന്നായി കണക്കാക്കപ്പെടുന്നു.

"ചെത്തി മന്ദാരം തുളസി
പിച്ചകമാലകൾ ചാർത്തി
ഗുരുവായൂരപ്പാ നിന്നെ കണികാണേണം (ചെത്തി മന്ദാരം...)
മയിൽപ്പീലി ചൂടിക്കൊും

മഞ്ഞത്തുകിൽ ചുറ്റിക്കൊും
മണിക്കുഴലൂതിക്കൊും
കണികാണേണം (ചെത്തി മന്ദാരം....)
വാകച്ചാർത്തു കഴിയുമ്പോൾ
വാസനപ്പൂവണിയുമ്പോൾ
ഗോപികമാർ കൊതിക്കുന്നോരുടൽ കാണേണം.(ചെത്തി മന്ദാരം...)
അഗതിയാം അടിയന്റെ
അശ്രുവീണു കുതിർന്നൊരീ
അവിൽപ്പൊതി കൈക്കൊള്ളുവാൻ
കണി കാണേണം (ചെത്തി മന്ദാരം...)''

ഗുരുവായൂരപ്പനെ കണികാണുന്നതു സംബന്ധിച്ച സ്ത്രൈണസങ്കല്പങ്ങളാണ് വയലാർ രാമവർമ്മ രചിച്ച ഈ ഗാനത്തിൽ ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിരിക്കുന്നത്. ശ്രീകൃഷ്ണനോടുള്ള മാതൃത്വത്തിന്റെ വാത്സല്യവും പ്രണയിനിയുടെ സൗഹൃദഭാവവും നിറഞ്ഞ സ്ത്രീമനസ്സും ആവിഷ്ക്കരിച്ചിരിക്കുന്നു. കവിമനസ്സിന്റെ സ്ത്രൈണഭാവനയുടെ പ്രകടനമായി ഇതിനെ പരിഗണിക്കുന്നു.

ഭാരതത്തിന്റെ വിവിധദേശങ്ങളിൽ സ്ത്രീകൾ ആലപിക്കുന്ന ഉറക്കുപാട്ടുകളിൽ ശിശുക്കളെ ഉണ്ണിക്കൃഷ്ണനായി സങ്കൽപിക്കുന്നതായി നിരീക്ഷിക്കപ്പെട്ടിട്ടു്.[62] സ്ത്രീകൾക്ക് പ്രിയപ്പെട്ട ദൈവമായിത്തീരുന്നതിനു പര്യാപ്തമായ ലൗകികഭാവങ്ങൾ ഉൾപ്പെടുത്തിയാണ് ശീകൃഷ്ണന്റെ കഥ പുരാണങ്ങളിൽ വിവരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ശിശുഭാവത്തിൽ അമ്മമാരുടെയും കാമുകഭാവത്തിൽ ഗോപികമാരുടെയും പ്രീതിനേടിയ ശ്രീകൃഷ്ണൻ പാഞ്ചാലീവസ്ത്രാക്ഷേപവേളയിൽ സമയോചിതമായി ഇടപെട്ട് യുവതികളായ സ്ത്രീകളുടെ രക്ഷകഭാവം കൈക്കൊു. പുരാണകഥകളുടെ വിവിധതരം കലാവതരണങ്ങളും പാരായണവും വഴി ജനപ്രിയമായിത്തീർന്ന ഈ ദൈവസങ്കല്പമാണ് ഭക്തിഗാനരചനയിൽ വയലാർ രാമവർമ്മയും പിൻതുടരുന്നത്.

മഹാവിഷ്ണുവിന് പ്രിയങ്കരമായ ചെത്തി, മന്ദാരം, തുളസി എന്നീ പുഷ്പങ്ങൾചാർത്തി ഗുരുവായൂരപ്പനെ കണികാണാനുള്ള ആഗ്രഹം

ഗാനത്തിന്റെ പല്ലവിയിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. കണികാണാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്ന ഭഗവാന്റെ ഉടലിന്റെ വർണ്ണനയാണ് അനുപല്ലവിയിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്. ദേവന്റെ ആഹാര്യാംശത്തിലുള്ള ഊന്നൽ സ്ത്രൈണചേതനയുടെ ആവിഷ്ക്കാരമാണ്. മയിൽപ്പീലി ചൂടി, മഞ്ഞത്തുകിൽ ചുറ്റി, ഓടക്കുഴലൂതുന്ന ഗുരുവായൂരപ്പന്റെ രൂപം കണികാണണം എന്ന നായികയുടെ ആഗ്രഹം ആദ്യം അവതരിപ്പിക്കുന്നു. വാകച്ചാർത്ത് കഴിഞ്ഞ് വാസനപ്പൂക്കൾ അണിഞ്ഞ നിലയിൽ ഗോപികമാർ കൊതിക്കുന്ന ഉടൽ കാണണം എന്ന നായികയുടെ ആഗ്രഹം ഗാനത്തിന്റെ ചരണത്തിൽ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നു. ഇത്രയും ഭാഗത്ത് ശ്രീകൃഷ്ണനോടുള്ള പൊതുവായ പ്രാർത്ഥനകളാണെങ്കിൽ കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വകാര്യമായ യാചനയാണ് ഇതേത്തുടർന്ന് ചേർത്തിരിക്കുന്നത്.

അഗതിയായ അടിയന്റെ കണ്ണുനീർ വീണുകുതിർന്ന അവിൽപ്പൊതി കൈക്കൊള്ളുവാൻ കണികാണണം എന്ന ആഗ്രഹം നായിക പ്രകടിപ്പിക്കുന്നു. ദരിദ്രനായ കുചേലൻ സതീർത്ഥ്യനും രാജാവുമായ ശ്രീകൃഷ്ണന് സമർപ്പിച്ച അവിൽപ്പൊതി രാമപുരത്തുവാര്യരുടെ കുചേലവൃത്തം വഞ്ചിപ്പാട്ടിലൂടെയാണ് മലയാളികൾക്കിടയിൽ പ്രശസ്തമായത്. കല്ലും നെല്ലും നിറഞ്ഞ അവിൽപ്പൊതി ദാരിദ്ര്യത്തിന്റെ പ്രതീകമാണ്. `അശ്രുവീണു കുതിർന്ന' എന്ന വിശേഷണത്തിലൂടെ സ്ത്രീയവസ്ഥയുടെ അരക്ഷിതത്വം സൂചിതമായിരി ക്കുന്നു. നായികയുടെ ദാരിദ്ര്യാവസ്ഥ, യൗവന സ്വപ്നങ്ങളുടെ തകർച്ച എന്നിവയിൽ നിന്നുള്ള മോചനം പ്രാർത്ഥിക്കുന്നതു വഴി ഈ ഭക്തിഗാനം സ്ത്രീസമൂഹത്തിന്റെ പൊതുവായ ലൗകികജീവിതപ്രതിസന്ധികളെ അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്നു എന്നതും ഗാനത്തെ പ്രശസ്തമാക്കിയ ഘടകമാണ്.

ഗുരുവായൂർ ക്ഷേത്രാചാരപ്രകാരം ഗുരുവായൂരപ്പനെ കണികാണുന്നത് അതിരാവിലെയാണെങ്കിലും സരസ്വതിയമ്മയുടെ വീട്ടിൽവച്ച്

പുതുവസ്ത്രങ്ങൾ അണിഞ്ഞ് പൊന്നമ്മ സന്ധ്യാനേരത്ത് ഈ ഗാനം ആലപിക്കുന്നതായാണ് സിനിമയിൽ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഗാനത്തിന്റെ ആദ്യഭാഗത്ത് ഗുരുവായൂരപ്പന്റെ ചിത്രത്തിൽ നായികയുടെ നിഴൽ പ്രതിഫലിക്കുന്നതായി ദൃശ്യവൽക്കരിച്ചതിലൂടെ ഭക്തയും ഭഗവാനുമായുള്ള താദാത്മ്യം സൂചിതമായിരിക്കുന്നു. വേലക്കാരിയുടെ പാട്ടുകേട്ട് വീട്ടമ്മ സന്തുഷ്ടയായി എന്ന് അവരുടെ മുഖഭാവത്തിൽനിന്ന് വ്യക്തമാണ്. പിന്നീട് ഉറക്കറയിൽ പശ്ചാത്തല സംഗീതമായി ഇതേ ഗാനത്തിന്റെ ഏതാനും ഭാഗം പുനരവതരിപ്പിക്കുന്നതിലൂടെ ഭക്തിഗാനം അവരുടെ മനസ്സിൽ പ്രതിദ്ധ്വനിക്കുന്നതായും സൂചിപ്പിക്കുന്നു.

വയലാർ രാമവർമ്മയുടെ വരികൾക്ക് ലളിതമായ ഈണം നൽകിയാണ് ദേവരാജൻ മാസ്റ്ററും സഹായി ആർ.കെ. ശേഖറും ഈ ഗാനം ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. തന്മൂലം ആലാപനത്തിൽ അശിക്ഷിതരായവർക്കു പോലും ഭക്തിഗാനമായി ഇത് ആലപിക്കുന്നതിനു സാധിക്കുന്നു. ഹൈന്ദവ ഭക്തിഗാനമേളകളിൽ ഈ ഗാനം സ്ഥിരമായി ആലപിക്കപ്പെടുന്നു. മലയാളി ഹൈന്ദവരുടെ പ്രധാനപ്പെട്ട ഭജനപ്പാട്ടുകളിലൊന്നായി ഈ ചലച്ചിത്രഗാനം സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടതുമൂലം ഹൈന്ദവഭക്തിഗാനം എന്ന നിലയിൽ വ്യാപകമായ സ്വീകാര്യത ലഭിച്ചു. ഈ ഗാനം ഇടയ്ക്കയിൽ വായിച്ചുകൊാണ് പ്രസിദ്ധ വാദ്യകലാകാരനായ പല്ലാവൂർ അപ്പുമാരാരുടെ കലാപ്രകടനങ്ങൾ ആരംഭിച്ചിരുന്നത്. പ്രമുഖ മൊബൈൽഫോൺ കമ്പനികളുടെ റിംഗ്ടോൺ എന്ന നിലയിൽ ഇപ്പോഴും ലഭ്യമാണെന്നതിൽനിന്ന് ഈ ഗാനത്തിന് മലയാളിസമൂഹത്തിൽ നിലവിലുള്ള ജനപ്രീതി വ്യക്തമാണ്.

സിനിമയിൽ ഈ ഗാനത്തിന്റെ ആലാപനസന്ദർഭത്തെ സംബന്ധിച്ച സവിശേഷ സൂചനകളൊന്നും നൽകിയിട്ടില്ല. എന്നാൽ വിഷു ഉൽസവത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന ചലച്ചിത്രഗാനം എന്ന നിലയിലാണ് ഈ ഭക്തിഗാനം

പ്രശസ്തമായത്. വിഷുദിനത്തിൽ ഗുരുവായൂരപ്പനെ കണികാണേത് എപ്രകാരമാണെന്ന് വയലാർ ഈ ഗാനത്തിൽ വിവരിക്കുന്നു. "ഈ പാട്ടു കേൾക്കാതെ ഒരു വിഷുപ്പുലരിപോലും നമ്മുടെ ജീവിതത്തിൽ കടന്നുപോയിട്ടുാവില്ല" എന്ന നിരീക്ഷണം ഈ ചലച്ചിത്രഗാനത്തിന് സിനിമയ്ക്കു വെളിയിൽ ലഭിച്ച പൊതുസ്വീകാര്യതയാണ് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്.[63]

ദിവസേന ഉറക്കമുണർന്ന ഉടനെ കാണുന്ന കാഴ്ചയാണ് കണി. ശുഭസൂചകമായ കാഴ്ചകൾ ജീവിതത്തിൽ നല്ല അനുഭവങ്ങൾ നൽകും എന്ന വിശ്വാസമാണ് കണികാണലിന് പ്രാധാന്യം നേടിക്കൊടുത്തത്. സാധാരണ ദിവസം കാണുന്ന കണി ആ ദിവസവും മാസാദ്യത്തിൽ കാണുന്ന കണി ആ മാസവും പുതുവർഷാരംഭമായ വിഷുവിനു കാണുന്ന കണി ആ വർഷം മുഴുവനും നല്ല ഫലങ്ങൾ നൽകും എന്ന വിശ്വാസം കണികാണലിനെ ഹിന്ദുക്കളുടെ സുപ്രധാനമായ ആചാരമാക്കി. ഇതോടൊപ്പം `ഗുരുവായൂരപ്പനെ കണികാണണം' എന്ന ചലച്ചിത്രഗാന രചയിതാവായ കവിയുടെ ഗാനകല്പനകൂടി ചേർന്നപ്പോൾ ഇതര ശ്രീകൃഷ്ണക്ഷേത്രങ്ങളെക്കാൾ ഗുരുവായൂരിലെ വിഷുക്കണിദർശനം പ്രശസ്തമായി. കേരളത്തിൽ അനേകം ശ്രീകൃഷ്ണക്ഷേത്രങ്ങൾ ഉെങ്കിലും വിഷുക്കണിദർശനം ഗുരുവായൂരിൽ ത്തന്നെ ഉത്തമം എന്ന പൊതുബോധം ഇന്ന് വ്യാപകമാണ്. റേഡിയോ, ടെലിവിഷൻ, എഫ്.എം.റേഡിയോ എന്നിവയിലെ നിരന്തരമായ അവതരണങ്ങൾക്കു പുറമേ ഈ ചലച്ചിത്രഗാനത്തിന് ഭക്തിഗാനാവതരണങ്ങളിലൂടെ ലഭിച്ച സ്വീകാര്യതയും ഹൈന്ദവസമൂഹത്തിലെ ഈ പൊതുബോധനിർമ്മിതിക്ക് സഹായകമായിട്ടു്. കേവലം ഒരു ചലച്ചിത്രഗാനം എന്ന നിലയിൽനിന്ന് ഭക്തിഗാനം, ഭജനപ്പാട്ട് എന്നീ നിലകളിൽ ഈ ഗാനത്തിന് ലഭിച്ച സ്വീകാര്യത ഗുരുവായൂർ അമ്പലത്തിലെ വിഷുക്കണി ദർശനത്തിന് ഇപ്പോൾ ലഭിക്കുന്ന സാർവ്വത്രികമായ പ്രശസ്തിക്ക് ഒരു ചലച്ചിത്രഗാനം നൽകിയ സംഭാവനയായി കണക്കാക്കാം.

സ്ത്രീയവസ്ഥയുടെ ദൈന്യം ചിത്രീകരിക്കുന്നതിനൊപ്പം ഭക്തിയുടെ പേരിൽ നടമാടുന്ന കാപട്യങ്ങളെ നിശിതമായി പരിഹസിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ചലച്ചിത്രമാണ് `അടിമകൾ' (1969). സത്യൻ അവതരിപ്പിക്കുന്ന അപ്പുക്കുട്ടൻ പിള്ള എന്ന കഥാപാത്രം കപടസന്യാസിയായ ഗിരിധരനെയും ശിഷ്യനായ നിർമ്മലനെയും പരിഹസിക്കുകയും പൊന്നമ്മയുടെ അവിഹിതഗർഭത്തിന് ഉത്തരവാദിയായ അനന്തനെക്കൊ് വീട്ടുജോലിക്കാരിയെ ഭാര്യയായി സ്വീകരിക്കാൻ സന്നദ്ധനാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു്. അറുപതുകളിലെ മലയാളി സമൂഹത്തിൽ നിലനിന്ന നവോത്ഥാന പുരോഗമനചിന്തകളുടെ പ്രതിഫലനമാണിത്. എന്നാൽ സംവിധായകനായ കെ.എസ്.സേതുമാധവൻ സാമൂഹികകഥയായി ആവിഷ്ക്കരിച്ച അടിമകൾ എന്ന ചലച്ചിത്രം ഇക്കാലത്ത് അറിയപ്പെടുന്നത് ` ചെത്തി മന്ദാരം തുളസി' എന്നാരംഭിക്കുന്ന ഭക്തിഗാനത്തിലൂടെയാണ് എന്നത് ഭക്തിഗാനത്തിന്റെ സ്ഥായിയായ ജനപ്രീതി വ്യക്തമാക്കുന്നു.

പൂന്താനം രചിച്ച `കണികാണും നേരം കമലനേത്രന്റെ' എന്നാരംഭിക്കുന്ന നരകവൈരീസ്തോത്രത്തിൽ ശ്രീകൃഷ്ണനെ കണികാണുന്നതിനെക്കുറിച്ചുള്ള സമാനമായ കല്പനകൾ കാണാം. ഓമനക്കുട്ടൻ (1964) എന്ന ചിത്രത്തിൽ ദേവരാജൻ മാസ്റ്റർ ഈണം നൽകി പി.ലീല, രേണുക എന്നിവർ ആലപിച്ച സിനിമാഗാനമായി ഇത് ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടു്.

3.2.17 ഗുരുവായൂർദർശനം എന്ന സ്വപ്നം

തെക്കേപ്പാട്ടെ കുഞ്ഞി, അമ്പു, തച്ചോളി ഒതേനക്കുറുപ്പ് എന്നിവരുടെ വീരകഥകൾ ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്ന `ഒതേനന്റെ മകൻ' (1970) എന്ന സിനിമയുടെ കഥ വടക്കൻപാട്ടിൽനിന്നാണ് സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. എൻ.ഗോവിന്ദൻ കുട്ടി രചിച്ച തിരക്കഥയും കുഞ്ചാക്കോയുടെ സംവിധാനവും സത്യൻ, പ്രേംനസീർ, രാഗിണി, ഷീല, വിജയശ്രീ തുടങ്ങിയ

പ്രമുഖതാരങ്ങളുടെ സാന്നിധ്യവും ഉദയ സ്റ്റുഡിയോയുടെ ഈ സുവർണ്ണജൂബിലി ചിത്രത്തിന്റെ മുഖ്യആകർഷണഘടകങ്ങളാണ്. ഈ ചിത്രത്തിനുവേി വയലാർ - ദേവരാജൻ - യേശുദാസ് കൂട്ടുകെട്ടിൽ പിറന്ന ഗാനമാണ് `ഗുരുവായൂരമ്പലനടയിൽ ...' എന്നാരംഭിക്കുന്ന പ്രശസ്തമായ ഭക്തിഗാനം.

വടക്കൻപാട്ടിലെ അമാനുഷകഥാപാത്രങ്ങളുടെ ജീവിതമാണ് ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നതെങ്കിലും മനുഷ്യസഹജമായ വൈകാരികമുഹൂർത്തങ്ങൾ നിറഞ്ഞ കഥയായാണ് സിനിമയിലേക്ക് അത് അനുവർത്തനം ചെയ്തിട്ടുള്ളത്. വയലാർ രചിച്ച ഭക്തിഗാനങ്ങളിലും ഈ സവിശേഷത കാണാം. ഈ ചലച്ചിത്രത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ ജീവിതത്തിലുടനീളം അതീതശക്തികളോട് നിത്യജീവിതത്തിലെന്നതു പോലെ ഇടപഴകുന്നതായി ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. ഈശ്വരനോടുള്ള വിധേയത്വവും ഭക്തിയും വിവിധ കഥാപാത്രങ്ങൾ പലവട്ടം ആവർത്തിക്കുന്നു്. കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ വിവിധ ഘട്ടങ്ങളിൽ ക്ഷേത്രാന്തരീക്ഷം ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നു. സിനിമയുടെ തുടക്കത്തിൽത്തന്നെ മുഖ്യകഥാപാത്രങ്ങൾ ക്ഷേത്രദർശനം ചെയ്യുന്ന രംഗം ചേർത്തിരിക്കുന്നു. കുഞ്ഞിയുടെ തോഴി നാണിക്ക് ആൺകുഞ്ഞ് പിറന്നത് ഗുരുവായൂരിലെ കണ്ണൻ കോവിലിൽ നേർന്നതുമൂലമാണെന്ന വിശ്വാസം അവർ തുറന്നു പറയുന്നു്. കാവിൽ ചാത്തോത്തെ കുങ്കിയമ്മയുടെ നൃത്തം അരങ്ങേറുന്നത് ക്ഷേത്രസന്നിധിയിലാണ്. ക്ഷേത്രദർശനം, കളരിദൈവങ്ങളോടുള്ള പ്രാർത്ഥന, അങ്കത്തിനു പുറപ്പെടും മുമ്പ് അന്തരിച്ച കാരണവൻമാരോട് അനുമതി തേടൽ എന്നിങ്ങനെ അലൗകികശക്തികളോട് ഈ സിനിമയിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ നിത്യജീവിതസന്ദർഭങ്ങളിൽ എന്നതുപോലെ സ്വാഭാവികമായാണ് പെരുമാറുന്നത്.

ഒതേനക്കുറുപ്പിന് (സത്യൻ) തെക്കേപ്പാട്ടെ കുഞ്ഞിയിൽ (രാഗിണി) രഹസ്യബാന്ധവത്തിൽ ജനിച്ച അമ്പുവിനെ (പ്രേംനസീർ) പുറംലോകം

കാണിക്കാതെയും ആരും അറിയാതെയുമാണ് വളർത്തിയത്. തന്റെ അച്ഛൻ ആരെന്ന നിരന്തരമായ ചോദ്യത്തിന് കാവിലമ്മ സാക്ഷിയായി അടുത്ത പിറന്നാൾദിവസം മറുപടി നൽകാം എന്ന് അമ്മ ഉറപ്പുനൽകുന്നു. കോട്ടയ്ക്കു പുറത്തെ ലോകം കാണാനും ലോകനാർകാവിൽ തൊഴുതുവരാനും ജീവിതത്തിലാദ്യമായി അനുമതി ലഭിച്ച സന്തോഷമുഹൂർത്തത്തിലാണ് അമ്പു ഏറെ പ്രശസ്തമായ `ഗുരുവായൂരമ്പലനടയിൽ' എന്നാരംഭിക്കുന്ന ഈ ഭക്തിഗാനം ആലപിക്കുന്നത്.

''ഗുരുവായൂരമ്പലനടയിൽ
ഒരു ദിവസം ഞാൻ പോകും
ഗോപുരവാതിൽ തുറക്കും -ഞാൻ
ഗോപകുമാരനെ കാണും''[64]

പുരാണസിനിമകളുടെയും വടക്കൻപാട്ടു സിനിമകളുടെയും കഥാപാത്രനിർമ്മിതിയിൽ പൊതുവെ കാണപ്പെടുന്ന ഈശ്വരഭക്തിയും പാരമ്പര്യവിധേയത്വവും അമ്പുവിന്റെ സ്വഭാവത്തിലും പ്രകടമാണ്. ഗാനത്തിന്റെ അനുപല്ലവിയിലും ചരണത്തിലും ശ്രീകൃഷ്ണഭക്തിയുടെ സ്ത്രൈണത കലർന്ന കല്പനകളുടെ തുടർച്ച കാണാം.

''ഓമൽച്ചൊടികൾ ചുംബിക്കും
ഓടക്കുഴൽ ഞാൻ ചോദിക്കും''

എന്നീ വരികളിലും, അച്ചടിയിൽ വിട്ടുകളയുകയും ആലാപനത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്ത

''ഓമൽ കൈവിരൽ ലാളിക്കും
ഓടക്കുഴൽ ഞാൻ മേടിക്കും
ഞാനതിലലിഞ്ഞില്ലാതാകും
ഗാനമായ്ത്തീരും ശ്രീകൃഷ്ണ
ഗാനമായ്ത്തീരും..''

എന്ന വരികളിലും കവിയുടെ ശ്രീകൃഷ്ണഭക്തി തികഞ്ഞ സ്ത്രൈണഭാവത്തിലാണ് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. ശിശുവായ ശ്രീകൃഷ്ണനോട് യുവാവായ അമ്പുവിന് ഉാകുന്ന ഭക്തിഭാവം കലർന്ന പ്രീതി യേശുദാസിന്റെ

സ്ത്രൈണതയാർന്ന പുരുഷശബ്ദത്തിലാണ് ആലപിക്കപ്പെടുന്നത്. സ്ത്രൈണകാമുകഭാവമുള്ള പ്രേംനസീറാണ് അമ്പുവിനെ സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഗാനത്തിലെ ഓമൽച്ചൊടി - ഓടക്കുഴൽ, ഓമൽ കൈവിരൽ-ഓടക്കുഴൽ എന്നീ പ്രയോഗങ്ങളിൽ പ്രാസഭംഗിയു് എങ്കിലും ശിശുഭാവത്തിലുള്ള ശ്രീകൃഷ്ണനെ ദർശിക്കുന്നതും ലാളിക്കുന്നതും സംബന്ധിച്ച് ഭക്തന്റെ ഭാവനയിൽ അസാധാരണത്വം പ്രകടമാണ്.

3.2.18 ഭക്തിഗാനത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയം

ഗുരുവായൂരമ്പലത്തിൽ പോകാനും ഗോപകുമാരനെ കാണാനും ആഗ്രഹിക്കുന്ന അമ്പു എന്ന കഥാപാത്രത്തിനുവേി വയലാർ രാമവർമ്മ രചിച്ച ഈ സിനിമാഗാനം, കേവലം ഒരു ഭക്തിഗാനം എന്ന നിലയിൽനിന്ന് ഗായകൻ കെ.ജെ യേശുദാസിന്റെ ഗുരുവായൂർ ക്ഷേത്രപ്രവേശന നിഷേധവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് കേരളത്തിലെ പൊതുസമൂഹത്തിൽ ഇപ്പോഴും തുടരുന്ന സംവാദത്തിൽ ഗായകന്റെ സ്വകാര്യമായ ആഗ്രഹത്തിന്റെ ഗാനാവിഷ്ക്കാരം എന്ന നിലയിലും സ്ഥിരമായി ഉദ്ധരിക്കപ്പെടാറു്. കേരളത്തിൽ ക്ഷേത്രപ്രവേശനവിളംബരം ഉായെങ്കിലും ഗുരുവായൂർ ക്ഷേത്രം ഉൾപ്പെടെയുള്ള പല ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ അഹിന്ദുക്കളായ വിശ്വാസികൾക്ക് ദർശനത്തിന് അനുമതി ഇല്ല. വിവിധ ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ നിത്യേന അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന നിരവധി ഹൈന്ദവഭക്തിഗാനങ്ങൾ ആലപിക്കുകയും ഹൈന്ദവാചാരപ്രകാരം ശബരിമല, മൂകാംബിക തുടങ്ങിയ പ്രമുഖ ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ സ്ഥിരമായി ദർശനം നടത്തുകയും ചെയ്യുന്ന യേശുദാസിന് അഹിന്ദു ആയതുകൊ് ഗുരുവായൂർ അമ്പലത്തിൽ പ്രവേശനം അനുവദിച്ചിട്ടില്ല. ഇതിനെച്ചൊല്ലി ഇപ്പോഴും കേരളത്തിലെ പൊതുസമൂഹത്തിൽ തർക്കങ്ങൾ തുടരുകയാണ്. വയലാർ രചിച്ച ഈ ഭക്തിഗാനമാണ് യേശുദാസിന്റെ ഗുരുവായൂർ ക്ഷേത്രപ്രവേശനത്തെ അനുകൂലിച്ചുള്ള വാദങ്ങളുടെ കേന്ദ്രബിന്ദു.

വിപ്ലവകവിയായി അറിയപ്പെടുന്ന വയലാർ രാമവർമ്മ ഇടതുപക്ഷ കവിയല്ലെന്നും സനാതന സംസ്കാരത്തിനൊപ്പം ചേരുന്നകവിയാണെന്നും ഗുരുവായൂരപ്പനെക്കുറിച്ചുള്ള ഗാനം സ്ഥിരം നാടകഗാനങ്ങളുടെ ശൈലിയിൽനിന്ന് വേറിട്ടതാണെന്നും ഈ ഭക്തിഗാനത്തിന്റെ പേരിൽ വ്യാഖ്യാനിക്കപ്പെട്ടു. ഗാനരചയിതാവായ വയലാർ രാമവർമ്മയും സംഗീത സംവിധായകനായ ദേവരാജൻ മാസ്റ്ററും അറിയപ്പെടുന്ന നിരീശ്വരവാദി കളാണെങ്കിലും വരികളിലും ഈണത്തിലും ആലാപനത്തിലും ഗുരുവായൂരമ്പലത്തിൽ ദർശനം നടത്താൻ കൊതിക്കുന്ന ഭക്തന്റെ നിഷ്ക്കളങ്കമനസ്സാണ് നിറയുന്നത്.

3.2.19 ലൗകികപ്രണയത്തിന് കൃഷ്ണഭക്തി

വടക്കൻപാട്ട് കഥകൾ ചലച്ചിത്രമാക്കുമ്പോൾ സ്ത്രീപുരുഷകഥാ പാത്രങ്ങൾ ഒരുപോലെ ക്ഷേത്രദർശനം, അനുഗ്രഹപ്രാർത്ഥന എന്നിവയ്ക്കായി ക്ഷേത്രസന്നിധിയിൽ എത്തുന്നതായി ചിത്രീകരിക്കാറു്. ആയോധനവീരൻമാരായ കഥാപാത്രങ്ങൾ ഉൾപ്പെടെ ദൈവസന്നിധിയിൽ അനുഗ്രഹം തേടിയതിനുശേഷം മാത്രമാണ് നിർണ്ണായക സന്ദർഭങ്ങളിലെല്ലാം പ്രവൃത്തികൾ ആരംഭിക്കുന്നത്. കുഞ്ചാക്കോ സംവിധാനം ചെയ്ത ആരോമലുണ്ണിയിൽ (1972) ഇത്തരം നിരവധി രംഗങ്ങൾ ഉ്. വിജയശ്രീ അവതരിപ്പിക്കുന്ന രാജപുത്രിയായ കുഞ്ഞിക്കന്നിയെ സിനിമയിൽ ആദ്യമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ദേവീപൂജയുടെ രംഗത്താണ്. സർവ്വാഭരണവിഭൂഷിതയായ കുഞ്ഞിക്കന്നി മനസ്സിനിണങ്ങിയ മാരനെ മാലചാർത്താൻ ദേവിയുടെ അനുഗ്രഹം പ്രാർത്ഥിക്കുന്നു. തന്നെ സ്വയംവരം ചെയ്യാനെത്തിയ ആരോമ ലുണ്ണിയെ ശ്രീകൃഷ്ണനായാണ് കുഞ്ഞിക്കന്നി സങ്കല്പിക്കുന്നത്.

ലൗകികപ്രണയം കലർന്ന ഈശ്വരഭക്തിയാണ് വയലാർ രാമവർമ്മ രചിച്ച ഈ ഗാനത്തിന്റെ ഉള്ളടക്കം. `കണ്ണാ... ആരോമലുണ്ണിക്കണ്ണാ' എന്ന

അഭിസംബോധനയിൽനിന്ന് ഇത് വ്യക്തമാണ്.[65] `കോടിജന്മങ്ങളിൽ നിൻ കുഴൽവിളി കേട്ടോടി വന്നവൾ ഞാൻ, നിന്റെ ഗോപകന്യക ഞാൻ' എന്ന് കുഞ്ഞിക്കന്നിയും, അവളെ വൃന്ദാവനികയിലൂടെ ദ്വാരകാപുരി തേടിവന്ന സ്വപ്നനായികയായി ആരോമലുണ്ണിയും സങ്കല്പിക്കുന്നു. ശ്രീകൃഷ്ണൻ കാമുകഭാവത്തിലും രാധ കാമുകീഭാവത്തിലും ഭാരതീയമനസ്സിൽ സാർവത്രികമായി നേടിയിട്ടുള്ള അംഗീകാരം വയലാർ രാമവർമ്മ അതേപടി ഈ ഗാനത്തിലുൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു.

നായകനിൽ ഭഗവാൻ ശ്രീകൃഷ്ണനെ അധ്യാരോപിക്കുന്ന ഗാനമാണ് ആദ്യത്തെ കഥ(1972)യ്ക്കുവേി വയലാർ രചിച്ച `ഹരേ കൃഷ്ണാ...' എന്നാരംഭിക്കുന്ന ഭക്തിഗാനം.[66] നായികയായ രാജകുമാരി (വിജയശ്രീ) നായകനെ (പ്രേംനസീർ) വശീകരിക്കുന്നതിനുവേി ആലപിക്കുന്ന ഗാനത്തിന്റെ ആരംഭം ശ്രീകൃഷ്ണഭഗവാന്റെ ചിത്രത്തിനുമുന്നിൽ നിന്നാണെങ്കിലും തുടർന്നുള്ള ആലാപനത്തിന് നായകനെ വശീകരിക്കുന്ന തിനുള്ള നായികയുടെ പ്രണയചേഷ്ടകളാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

ശ്രീകൃഷ്ണഭക്തി ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രഭക്തിഗാനങ്ങളിൽ പൊതുവേ നായികയുടെ പ്രണയംകലർന്ന ഭക്തിയാണ് വിവരിക്കുന്നത്. കേണലും കളക്ടറും (1976)എന്ന ചിത്രത്തിൽ പി.മാധുരി ആലപിച്ച `അമ്പലപ്പുഴകൃഷ്ണാ..' എന്നാരംഭിക്കുന്ന ഗാനത്തിൽ അമ്പലപ്പുഴ കൃഷ്ണന്റെ ശ്രീകോവിൽ ഗോശാലയായും നായികയെ ഗോശാലകൃഷണനെ തേടിവരുന്ന ഗോപകന്യകയായും സങ്കൽപിക്കുന്നു.[67]

3.2.20 നാടോടി ഭക്തിപ്രകടനങ്ങൾ

കേരളീയ ഹൈന്ദവർക്കിടയിൽ ഏറ്റവും പ്രചാരംനേടിയ ദൈവസങ്കല്പം ശ്രീകൃഷ്ണനാണ് എന്ന മട്ടിൽ വിവിധ സിനിമകളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനുപിന്നിൽ കച്ചവടസിനിമയുടെ വിപണിവിജയതന്ത്രങ്ങ

ളാണ് പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. ജനപ്രിയസിനിമയുടെ അവിഭാജ്യഘടകമായ സ്ത്രീ - പുരുഷപ്രണയത്തിന്റെ അവതരണത്തിനും ഭക്തിഭാവത്തിന്റെ അവതരണത്തിനും കൃഷ്ണഭക്തി അവതരിപ്പിക്കുന്നതിലൂടെ സാധിക്കുന്നു. എന്നാൽ, നാടോടിജീവിതം ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്ന മലയാളസിനിമകളിലും നാടോടിജീവിതപശ്ചാത്തലമുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അവതരണവേളയിലും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഭക്തിപ്രകടനം നാടോടി ഈശ്വരസങ്കൽപങ്ങളെ അടിസ്ഥാനപ്പെടുത്തിയാണ് ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. ഇത്തരം സിനിമകൾക്കു വേി വയലാർ രചിച്ച ഭക്തിഗാനങ്ങളിൽ കേരളത്തിലെ വിവിധ ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ നിലനിൽക്കുന്ന നാടോടി ഈശ്വരസങ്കല്പങ്ങൾ ഭക്തിഗാനരൂപത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

എം.ടി.വാസുദേവൻ നായർ തിരക്കഥ രചിച്ച് കെ.എസ്. സേതുമാധവൻ സംവിധാനം ചെയ്ത കന്യാകുമാരി(1974) എന്ന സിനിമയ്ക്കുവേി വയലാർ - എം.ബി ശ്രീനിവാസൻ എന്നിവർ ചേർന്നൊരുക്കിയ ` ആയിരം കണ്ണുള്ള മാരിയമ്മാ...' എന്നാരംഭിക്കുന്ന ഗാനം തമിഴ്നാടോടിജീവിതസ്പർശമുള്ള ഈശ്വരസങ്കൽപമാണ് സംഘനൃത്തത്തിലൂടെ ദൃശ്യവൽക്കരിക്കുന്നത്.[68] മാരിയമ്മയെ അമ്മദൈവമായി സങ്കൽപിക്കുന്ന വയലാറിന്റെ വരികൾക്ക് എൽ.ആർ ഈശ്വരിയുടെ തമിഴ്ചുവയുള്ള ഉച്ചാരണവും ആലാപനവും ഉപയോഗിച്ചതുവഴി കന്യാകുമാരി ഉൾക്കൊള്ളുന്ന പ്രദേശത്തിന്റെ സ്ഥലപരവും സാംസ്കാരികവുമായ സ്വത്വത്തിന്റെ പ്രകടനം (spatial performance) സാധിച്ചിരിക്കുന്നു.

സന്താനസൗഭാഗ്യമില്ലാത്ത അമ്മമാർ മണ്ണാറശാല ക്ഷേത്രത്തിൽ ഉരുളികമിഴ്ത്തി പ്രാർത്ഥിച്ചാൽ കുട്ടികൾ ഉാകും എന്ന നാടൻ വിശ്വാസമാണ് മഴക്കാറ് (1974) എന്ന ചിത്രത്തിൽ വയലാർ എഴുതി ദേവരാജൻ സംഗീതസംവിധാനം നിർവ്വഹിച്ച് ജയചന്ദ്രനും മാധുരിയും ചേർന്ന് ആലപിച്ച

`മണിനാഗത്തിരുനാഗ യക്ഷിയമ്മേ..' എന്ന ഗാനത്തിൽ വിവരിക്കുന്നത്.[69] ക്ഷേത്രനിലവറയിൽ ഉരുളി കമിഴ്ത്തിവയ്ക്കുകയും സന്താനത്തോടൊപ്പംവന്ന് വഴിപാടുകൾനടത്തി ഉരുളി നിവർത്തുകയും ചെയ്യുന്ന ആചാരം ഗാനരൂപത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. സർപ്പംതുള്ളൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന `ആലുലയുലഞ്ഞിയു്...' എന്നപാട്ടിൽ സർപ്പക്കളത്തിൽ ആവാഹിക്കപ്പെടുന്ന നാഗങ്ങളെ നൂറുംപാലും കുടിച്ചാടുവാനും തങ്കനൂൽ കഴുത്തിലിട്ട് ആടുവാനും ക്ഷണിക്കുന്നു.[70]

"ചുറ്റിപ്പിണയുന്ന ചുകൾ പൂക്കുന്ന
കെട്ടിപ്പുണരുന്ന വള്ളിപോലെ
പത്തിവിടർത്തുമിണപ്പാമ്പിൻ മെയ്യിൽ
കൊത്തുന്ന കാമശരം പോലെ
പൊത്തിപ്പുളഞ്ഞുനിന്നാടുപാമ്പേ
കൊട്ടുന്ന താളത്തിനാടു പാമ്പേ"

എന്ന് സർപ്പംതുള്ളലിന് കാമാതുരമായ പ്രണയത്തിന്റെ ഭാഷ്യം ചമയ്ക്കുന്നു. ക്ലാസിക്കൽ-നാടോടി ഈശ്വരസങ്കല്പങ്ങളെ സന്ദർഭാനുസൃതമായി ഗാനരൂപത്തിൽ കവി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഇവയെ വയലാറിന്റെ ഈശ്വരസങ്കല്പത്തിന്റെ വ്യത്യസ്ത പ്രകടനങ്ങളായി കണക്കാക്കുന്നു.

3.2.21 അയ്യപ്പഭക്തിഗാനങ്ങൾ

പുരാണകഥകളും ക്ഷേത്രപ്രശസ്തികളും ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്ന ഭക്തിചലച്ചിത്രങ്ങൾ ജനപ്രിയസിനിമയുടെ പ്രധാന വിഭാഗങ്ങളിലൊന്നായിത്തീരുന്നത് അത് വിപണിവിജയം ഉറപ്പുനൽകുന്നതുകൊാണ്. ഭക്തജനങ്ങൾക്ക് പ്രിയങ്കരമായ ക്ഷേത്രത്തിന്റെ കഥ എന്ന നിലയിൽ ശബരിമല ക്ഷേത്രത്തിന്റെയും ശ്രീഅയ്യപ്പന്റെയും കഥ ദക്ഷിണേന്ത്യൻ സിനിമയുടെ ഇഷ്ടവിഷയങ്ങളിലൊന്നായിത്തീർന്നു. ജാതിമതപരിഗണനകൾ ഇല്ലാതെ ദർശനം അനുവദിക്കുന്ന കേരളത്തിലെ പ്രമുഖക്ഷേത്രം എന്ന നിലയിൽ ശ്രദ്ധേയമായ ശബരിമലക്ഷേത്രം ദക്ഷിണേന്ത്യയിൽ ഏറ്റവുമധികം

ഭക്തജനത്തിരക്കുള്ള ഹൈന്ദവ തീർത്ഥാടനകേന്ദ്രങ്ങളിലൊന്നാണ്. വൃശ്ചികമാസം മുതൽ ആരംഭിക്കുന്ന മണ്ഡലകാലത്ത്, ശബരിമലദർശനം മുഖ്യമായി നടക്കുന്ന കാലയളവിലാണ് ശ്രീ അയ്യപ്പന്റെ കഥ വിവരിക്കുന്ന ഭക്തിസിനിമകൾ ദക്ഷിണേന്ത്യയിൽ ഉടനീളം പ്രദർശിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്.

പുരാണകഥകൾക്ക് സാഹിത്യത്തിലും നാടോടി ക്ലാസിക്കൽ കലാരൂപങ്ങളിലും വ്യത്യസ്തതരം ആവിഷ്ക്കരണ സാധ്യതകൾ ഉ്. സാഹിത്യം ഹൈന്ദവപുരാണകഥകളുടെ വിമർശനാത്മകമായ വ്യാഖ്യാനസാധ്യതകളിൽ ഊന്നുമ്പോൾ മലയാളത്തിലെ ഹൈന്ദവപുരാണ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ ഏറിയപങ്കും പുരാണകഥകളുടെ ഭക്തിസംവർദ്ധകവും ഈശ്വരാരാധനാപരവുമായ തലത്തിലുള്ള ആഖ്യാനമാണ് നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. പുരാണകഥകൾ വാണിജ്യസിനിമയുടെ കഥാവസ്തു ആകുന്നത് സിനിമയുടെ ജനപ്രിയതക്കും ആരാധനാമൂർത്തി സ്ഥിതിചെയ്യുന്ന ക്ഷേത്രങ്ങളുടെ പ്രശസ്തിക്കും പ്രയോജനപ്രദമാണ്.

വയലാറിന്റെ പ്രശസ്ത ഭക്തിഗാനങ്ങളിൽ ശബരിമല ശ്രീഅയ്യപ്പനെ ക്കുറിച്ചുള്ള ഗാനങ്ങളും ഉൾപ്പെടുന്നു. പുരാണകഥകൾക്കും സാമൂഹിക കഥകൾക്കും വേിയും അദ്ദേഹം അയ്യപ്പ ഭക്തിഗാനങ്ങൾ രചിച്ചിട്ടു്. ശബരിമല അയ്യപ്പഭക്തി ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്ന വയലാർ രാമവർമ്മയുടെ തെരഞ്ഞെടുത്ത ഭക്തിഗാനങ്ങൾ ഇവിടെ വിശകലനം ചെയ്യുന്നു.

''മലയാളത്തിൽ ഏറ്റവും അധികം ഫിലിം ചെയ്യപ്പെട്ട ഭക്തിചിത്രം ശബരിമല അയ്യപ്പനാണ്''[71] എന്ന നിരീക്ഷണം ഭക്തി എപ്രകാരമാണ് ജനപ്രിയസിനിമയുടെ വിപണിവിജയം ഉറപ്പിക്കുന്ന കഥാവസ്തു ആയിത്തീരുന്നത് എന്ന് സൂചിപ്പിക്കുന്നു. ഇതര പുരാണചിത്രങ്ങളിലേതു പോലെ ശ്രീഅയ്യപ്പന്റെ കഥ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സിനിമകളിലും ഭക്തിഗാനങ്ങൾ കഥാഖ്യാനത്തിലും സിനിമയിൽ ഭക്തിയുടെ അന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിക്കുന്നതിലും

മുഖ്യപങ്കുവഹിക്കുന്നു. സിനിമയിലെ അയ്യപ്പഭക്തിഗാനങ്ങൾ സിനിമയ്ക്കു പുറത്ത് ഭക്തിഗീതങ്ങൾ എന്ന നിലക്ക് വ്യത്യസ്തതരത്തിൽ അവതരിപ്പിക്ക പ്പെടുന്നതിലൂടെ സിനിമയുടെ ജനപ്രീതി വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നു. സി.ഡികൾ, വീഡിയോ ആൽബങ്ങൾ എന്നിവയുടെ രൂപത്തിൽ തയ്യാറാക്കുന്ന അയ്യപ്പ ഭക്തിഗാനങ്ങൾ, ടെലിവിഷൻ സീരിയലുകൾ എന്നിവയും ശബരിമല തീർത്ഥാടനക്കാലത്ത് ധാരാളമായി അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. ഇതിൽനിന്ന് ശബരിമല ശ്രീ അയ്യപ്പനോടുള്ള ഭക്തിയുടെ അന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിക്കുന്നതിൽ ഭക്തിഗാനങ്ങൾക്കുള്ള സുപ്രധാനസ്ഥാനം വ്യക്തമാണ്. മലയാളത്തിലെ രാമത്തെ വർണ്ണചിത്രമായ ശ്രീ അയ്യപ്പൻ (1961), ശബരിമല ശ്രീ ധർമ്മശാസ്താ (1970), സ്വാമി അയ്യപ്പൻ(1975), അയ്യപ്പനും വാവരും (1982) തുടങ്ങിയ ഗാനപ്രധാനമായ ചിത്രങ്ങൾക്കു പുറമേ തമിഴ് തെലുങ്ക് കന്നട ഭാഷകളിൽനിന്ന് മൊഴിമാറ്റം ചെയ്യപ്പെട്ട ചലച്ചിത്രങ്ങളും ശബരിമല തീർത്ഥാടനകാലത്ത് കേരളത്തിൽ വിപണിവിജയം നേടുന്ന ചലച്ചിത്രങ്ങളാണ്.

വയലാർ രാമവർമ്മ രചിച്ച് വി.ദക്ഷിണാമൂർത്തി ഈണം നൽകിയ ശബരിമല ശ്രീ ധർമ്മശാസ്താ (1970) എന്ന ചിത്രത്തിലെ `ഹരിശ്രീ എന്നാദ്യമായ്' എന്നാരംഭിക്കുന്ന അയ്യപ്പഭക്തി ഗാനം പരമ്പരാഗതഭക്തി ഗാനത്തിന്റെ മട്ടിൽ ചിന്തുപാട്ടായാണ് ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. സിനിമാപിന്നണിഗായകർക്കു പകരം, പാരമ്പര്യമായി അയ്യപ്പഭക്തിഗാനങ്ങൾ ആലപിക്കുന്ന നാണു എന്ന ഗായകനാണ് സിനിമയ്ക്കുവേി ഈ ഗാനം ആലപിക്കുന്നത്.

"പഞ്ചഭൂതച്ചുമടും താങ്ങി
പതിനെട്ടാം പടി താി
പത്മരാഗപ്രഭാമണ്ഡലനടയിലെത്തി
ശ്രീശബരിമലയിലെ
ശ്രീകോവിലിനുള്ളിലെ
ശിവവിഷ്ണുചൈതന്യ-സാരത്തെത്തൊഴുന്നു"[72]

എന്ന് ശബരിമല അയ്യപ്പദർശനത്തെക്കുറിച്ച് വയലാർ വിവരിക്കുന്നു.

ശ്രീകുമാരൻതമ്പി തിരക്കഥ രചിച്ച് പി.സുബ്രഹ്മണ്യം റിലീജിയസ് ട്രസ്റ്റ് അവതരിപ്പിച്ച നീലായുടെ സ്വാമി അയ്യപ്പൻ (1975) എന്ന ചലച്ചിത്രം ജീവിതത്തിൽ ശബരിമല ശ്രീ അയ്യപ്പഭക്തി അനിവാര്യമാണെന്നു സ്ഥാപിക്കുന്ന വിവിധ സംഭവകഥകൾ തിരക്കഥയാക്കി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. സിനിമയുടെ തുടക്കം മുതൽ പശ്ചാത്തല സംഗീതത്തിലും ദൃശ്യങ്ങളിലും ശബരിമലക്ഷേത്രാന്തരീക്ഷം നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്നു. ഇത് സിനിമയിലുടനീളം ഭക്തിയുടെ അന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിക്കാൻ പര്യാപ്തമാണ്.

ഇതര പുരാണചിത്രങ്ങളെപ്പോലെ സ്വാമി അയ്യപ്പൻ എന്ന ചിത്രവും ഭക്തിഗാനത്തോടെയാണ് ആരംഭിക്കുന്നത്. `സ്വാമീ ശരണം ശരണമെന്റയ്യപ്പാ' എന്ന ഭക്തിഗാനത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ആബാലവൃദ്ധം ഭക്തജനങ്ങൾ ശബരിമല കയറുന്നതിന്റെ ദൃശ്യങ്ങളാണ് സിനിമയുടെ തുടക്കത്തിൽ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

> ''ഹരിശ്രീതൻ മുത്തുകൾ വിരൽപ്പൂവിൽ വിടർത്തിയ
> ഗുരുവിന്റെ ശ്രീപദങ്ങൾ വണങ്ങി
> ശിരസ്സിലീ ഇരുമുടിക്കെട്ടുകളും താങ്ങീ
> എരുമേലിപ്പേട്ട തുള്ളും കന്നി അയ്യപ്പൻമാർ
> ഞങ്ങൾക്കൊരു ജാതി ഒരുമതം ഒരു ദൈവം
> അയ്യപ്പാ സ്വാമി അയ്യപ്പാ''[73]

എന്ന വരികളിൽ ശബരിമല അയ്യപ്പനെയാണ് സ്തുതിക്കുന്നതെങ്കിലും കേരളീയ നവോത്ഥാനനായകനായ ശ്രീനാരായണ ഗുരുവിന്റെ `ഒരു ജാതി ഒരു മതം ഒരു ദൈവം മനുഷ്യന്' എന്ന പുരോഗമനപരമായ പ്രബോധനം വയലാർ രാമവർമ്മ സന്ദർഭോചിതമായി ഈ ഭക്തിഗാനത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. പി. ജയചന്ദ്രനും സംഘവുമാണ് ഗാനം ആലപിച്ചിരിക്കുന്നത്. കേരളത്തിലെ ഇതരക്ഷേത്രങ്ങളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി ശബരിമല ക്ഷേത്രവും ശ്രീ അയ്യപ്പനും എപ്രകാരമാണ് ജാതിമതദൈവസങ്കല്പങ്ങളുടെ

വേർതിരിവുകളില്ലാത്ത ഭക്തരുടെ സംഗമകേന്ദ്രം ആകുന്നത് എന്ന് ഗാനത്തിന്റെ അനുപല്ലവിയിലും ചരണത്തിലും സമഷ്ടിചരണത്തിലും ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്ന '' ഞങ്ങൾക്കൊരു ജാതി- ഒരുമതം ഒരു ദൈവം'' എന്ന ഗുരുവചനം സൂചിപ്പിക്കുന്നു. എരുമേലി പേട്ടതുള്ളലിന്റെ വിശദമായ ദൃശ്യവൽക്കരണവും ഭക്തർക്കു സമീപത്ത് ശാന്തനായി നിൽക്കുന്ന കടുവയുടെ ദൃശ്യവും ഗാനചിത്രീകരണത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയതിലൂടെ ശബരിമലയിലെ ഭക്തിഭാവവും സൗമ്യതയും മനുഷ്യരിലും കാട്ടുമൃഗങ്ങളിലും പകർന്നതായി സൂചിപ്പിക്കുന്നു. ചിത്രത്തിന്റെ ആരംഭത്തിൽ ചേർത്തിരിക്കുന്ന ഈ ഗാനം സിനിമാപ്രേക്ഷകരെ ഭക്തിയുടെ അന്തരീക്ഷത്തിലേക്ക് അനയിക്കുന്നതിന് പര്യാപ്തമാണ്.

അയ്യപ്പഭക്തി ഉണർത്തുന്നതിന് പര്യാപ്തമായ സംഭവകഥകളുടെ ആഖ്യാനമായാണ് ശ്രീകുമാരൻ തമ്പി ഈ ചിത്രത്തിന്റെ തിരക്കഥ രചിച്ചിട്ടുള്ളത്. സന്നിധാനത്ത് ദർശനം കാത്തിരിക്കുന്ന ഗുരുസ്വാമി പറയുന്ന സംഭവകഥകളോരോന്നും ശ്രീഅയ്യപ്പഭക്തിയുടെ ഫലശ്രുതി വിവരിക്കുന്നു. അനുഭവകഥയും അതിന്റെ ഗുണപാഠവും ഈശ്വരഭക്തിയുടെ അനിവാര്യ തയാണ് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. ശബരിമലദർശനത്തിനുപോകുന്ന ഭക്തൻമാർ മത്സ്യമാംസാദികൾ വർജ്ജിക്കേതിന്റെ ആവശ്യകത വ്യക്തമാക്കാൻ ചങ്ങനാശ്ശേരിക്കാരനായ പ്രഭാകരൻ എന്ന പട്ടാള ഉദ്യോഗസ്ഥന്റെ അനുഭവകഥ വിവരിക്കുന്നു. ശ്രീ അയ്യപ്പൻ ഹിംസയെ എതിർക്കുന്ന ദൈവമായതുകൊ് വ്രതം അനുഷ്ഠിക്കുന്നവർ മദ്യം, മത്സ്യമാംസാദികൾ തുടങ്ങിയവ വർജ്ജിക്കണം എന്ന് ഗുരുസ്വാമി നിർദ്ദേശിക്കുന്നു. നിഷ്ഠ തെറ്റിച്ചവർക്ക് മരണം സംഭവിക്കുന്നു. വ്രതം അനുഷ്ഠിച്ചതുകൊുമാത്രം മരണത്തെ അതിജീവിച്ച പട്ടാളക്കാരൻ ശബരിമല സന്നിധാനത്തിൽ പുത്രനോടൊപ്പംനിന്ന് ഭക്തിപൂർവ്വം ശ്രീ അയ്യപ്പനെ സ്തുതിച്ചുപാടുന്നതാണ് `ശബരിമലയിൽ തങ്ക സൂര്യോദയം...' എന്നാരംഭിക്കുന്ന ഗാനം. ദേവരാജൻ

മാസ്റ്റർ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ ഏറെ പ്രശസ്തമായ ഈ അയ്യപ്പഭക്തിഗാനം യേശുദാസാണ് ആലപിച്ചത്.

''നെഞ്ചിലെ വെളിച്ചത്തിൻ കതിരെടുത്ത്
അതിൽ നിൻ പ്രസാദം ചാലിച്ച് നെറ്റിയിലിട്ട്
വെളുത്തഭസ്മത്തിനാലഭിഷേകം
ശുദ്ധ കളഭചന്ദനങ്ങളാലഭിഷേകം
ഈരേഴുലകിനുമധിപതിയാമെന്നയ്യപ്പാ
എന്നിൽ കാരുണ്യാമൃത തീർത്ഥംചൊരിയണമയ്യപ്പാ'' [74]

എന്നിങ്ങനെ ക്ഷേത്രത്തിലെ അഭിഷേകച്ചടങ്ങുകൾ ദർശിക്കുന്ന ഭക്തന്റെ മാനസികാവസ്ഥ വയലാർ രാമവർമ്മ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ശ്രീ അയ്യപ്പന്റെ പലതരം അഭിഷേകങ്ങൾ ഗാനത്തിൽ വിവരിക്കുന്നത് ചിത്രീകരണത്തിലും ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടു്. ഇതുമൂലം ഗാനചിത്രീകരണം കാണുന്ന പ്രേക്ഷകർക്ക് ശബരിമലദർശനത്തിന്റെ യാഥാർത്ഥ്യപ്രതീതി അനുഭവിക്കാൻ സാധിക്കുന്നു. ടെലിവിഷൻമാധ്യമം ശക്തിപ്പെട്ടതിനുശേഷം ശ്രീഅയ്യപ്പഭക്തി വിവരിക്കുന്ന സിനിമകൾക്കുപകരം സീരിയലുകളും വീഡിയോ ഗാനസംപ്രേഷണങ്ങളുമാണ് ഇപ്പോൾ കൂടുതലായി കാണപ്പെടുന്നത്. എങ്കിലും ഭക്തിനിർഭരമായ വരികളുടെയും ലളിതമായ ഈണത്തിന്റെയും ഗാനചിത്രീകരണത്തിന്റെയും ആലാപനത്തിന്റെയും പ്രത്യേകതമൂലം സിനിമാഭക്തിഗാനങ്ങളുടെ ടെലിവിഷൻ റേഡിയോ സംപ്രേഷണങ്ങളിൽ ഈ ഗാനത്തിന് ഇപ്പോഴും പ്രത്യേകസ്ഥാനം ഉ്.

ക്രൈസ്തവനായി ജനിച്ച് മലയാളികളുടെ സവർണ്ണഹൈന്ദവ അഭിരുചികളോട് ചേർന്നുനിൽക്കുന്ന ജീവിതശൈലി സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ള ഗായകൻ കെ.ജെ.യേശുദാസിന്റെ മതസംബന്ധിയായ കാഴ്ചപ്പാടുകളെ സംബന്ധിച്ച മലയാളികളുടെ പൊതുബോധനിർമ്മിതിയിൽ അദ്ദേഹം ആലപിച്ചിട്ടുള്ള ഹൈന്ദവഭക്തിഗാനങ്ങൾക്ക് സുപ്രധാനമായ സ്ഥാനം ഉ്. എല്ലാ ജന്മദിനത്തിലും കൊല്ലൂർ മൂകാംബിക ക്ഷേത്രത്തിൽ അദ്ദേഹം നടത്തുന്ന ദർശനവും ശാസ്ത്രീയസംഗീതക്കച്ചേരിയും സമീപകാലത്ത്

ശബരിമലയിൽ നടത്തിയ ദർശനവും വമ്പിച്ച മാധ്യമശ്രദ്ധനേടിയിരുന്നു. കർണ്ണാടകസംഗീതം സവർണ്ണഹൈന്ദവരുടെയും നാടോടിസംഗീതം അവർണ്ണഹൈന്ദവരുടെയും സംഗീതമായുമാണ് കേരളീയ പൊതുബോധത്തിൽ മുദ്രചെയ്യപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. കർണ്ണാടകസംഗീതശൈലിയിലുള്ള കീർത്തനാലാപത്തിൽ ഭക്തിക്കാണ് പ്രാമുഖ്യം. കീർത്തനത്തിന്റെ ആലാപനത്തിലെ സൂക്ഷ്മമായ വൈദഗ്ദ്ധ്യപ്രകടനങ്ങൾ സംഗീതവിദഗ്ദ്ധന്മാർക്കു മാത്രം ആസ്വദിക്കാൻ കഴിയുമ്പോൾ വാഗ്ഗേയകാരന്മാരുടെ രചനകളുടെ ഉള്ളടക്കം ഭക്തിഗീതം എന്നനിലയിലാണ് സാധാരണ ശ്രോതാക്കൾ സ്വീകരിക്കുന്നത്. യേശുദാസിന്റെ കർണ്ണാടകസംഗീതക്കച്ചേരികൾ സവർണ്ണഹൈന്ദവ പൊതുബോധവുമായി ഗായകനെ ഐക്യപ്പെടുത്തുന്ന പ്രധാനകലാപ്രകടനമാണ്. സിനിമാപിന്നണിഗാനങ്ങൾ വളരെ വിപുലമായ ആസ്വാദകവൃന്ദത്തോടാണ് ഗാനങ്ങളിലൂടെ സംവദിക്കുന്നത്. ശബരിമല ശ്രീ അയ്യപ്പനെക്കുറിച്ചുള്ള ഈ ഗാനം ലളിതമായ ഈണത്തിൽ അധികം വാദ്യോപകരണങ്ങളുടെ അകമ്പടിയില്ലാതെ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയതിലൂടെ സംഗീതശാസ്ത്രജ്ഞാനമില്ലാത്തവർക്കും പാടുന്നതിനും ആസ്വദിക്കുന്നതിനും സാധിക്കുന്നു. ശബരിമല ശ്രീഅയ്യപ്പന്റെ സുഹൃത്തായ വാവർ ഇസ്ലാം മതാനുയായി ആണ്. അയ്യപ്പഭക്തൻമാരെല്ലാം വാവരെ നമസ്കരിച്ചാണ് ശബരിമല ദർശനത്തിന് പോകുന്നത് എന്നതുകൊ് പൊതുസമൂഹത്തിൽ ശബരിമലയ്ക്ക് മതസൗഹാർദ്ദത്തിന്റെ ആരാധനാകേന്ദ്രം എന്ന പ്രതീതി ഉാക്കുന്നതിനും കഴിയുന്നു.

3.2.22 ഹരിവരാസനം

ഏറെ പ്രസിദ്ധമായ `ഹരിവരാസനം...' എന്നാരംഭിക്കുന്ന ഭക്തിഗാനം സ്വാമിഅയ്യപ്പൻ എന്ന ചലച്ചിത്രത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടു്. ചിത്രത്തിന്റെ ഗാനരചന വയലാർ രാമവർമ്മ എന്നാണ് ക്രെഡിറ്റ് ടൈറ്റിലിൽ

ചേർത്തിരിക്കുന്നത്. തന്മൂലം ഈ ഗാനം വയലാർ രാമവർമ്മ രചിച്ചതാണ് എന്ന് കരുതപ്പെട്ടിരുന്നു. എന്നാൽ, രാമനാഥപുരം കുമ്പക്കുടി കുളത്തൂർ അയ്യരാണോ പുറക്കാട് കോന്നകത്ത് ജാനകിയമ്മയാണോ ഈ പ്രശസ്ത ഗാനത്തിന്റെ രചയിതാവ് എന്നതു സംബന്ധിച്ച തർക്കം ഇന്നും നിലനിൽക്കുന്നു. ഈ സിനിമയ്ക്കു മുമ്പേ ഗാനം നിലനിന്നിരുന്നു എന്നാണ് ഇപ്പോൾ വിശ്വസിക്കപ്പെടുന്നത്. സ്വാമിഅയ്യപ്പൻ എന്ന സിനിമയിലെ `ഹരിവരാസനം...' എന്നാരംഭിക്കുന്ന ഗാനചിത്രീകരണത്തിൽ ശബരിമല ക്ഷേത്രത്തിന്റെ ശ്രീകോവിൽ ചിത്രീകരിച്ചിട്ടു. തന്മൂലം ഈ ഗാനത്തിന് ആസ്വാദകർക്കിടയിൽ സവിശേഷമായ ഭക്തിപരിവേഷം ലഭിച്ചു. `ഹരിവരാസനം' ആദ്യകാലത്ത് ശബരിമലയിലെ ശ്രീകോവിലിനു മുമ്പിലെ വെറുമൊരു ഗാനാലാപനം മാത്രമായിരുന്നെങ്കിൽ രാത്രി 10.50ന് ശ്രീ അയ്യപ്പന്റെ ഉറക്കുപാട്ടായി ക്ഷേത്രത്തിൽ നടക്കുന്ന ഒരു ആചാരപരമായ ചടങ്ങ് എന്ന നിലയിൽ മാധ്യമങ്ങളിൽ പ്രസിദ്ധം ചെയ്യുന്നരീതി ഇപ്പോൾ പതിവാണ്. നിരീശ്വരവാദിയും കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് വിപ്ലവകാരിയുമായി അറിയപ്പെട്ടിരുന്ന വയലാർ രാമവർമ്മയുടെ പേരിൽത്തന്നെ ഈ കീർത്തനം ഏറെക്കാലം അറിയപ്പെട്ടിരുന്നു എന്നത് മലയാളികളുടെ പൊതുബോധത്തിൽ ആ ഭക്തികീർത്തനം വയലാർ രാമവർമ്മ രചിക്കാനിടയു് എന്ന ബോധത്തെയെയാണ് വ്യക്തമാക്കുന്നത്. വിപ്ലവകാരി എന്നതുപോലെതന്നെ ഭക്തകവി എന്ന നിലയിലും വയലാറിന് മലയാളി സംഗീതാസ്വാദകർ ക്കിടയിൽ സ്ഥാനമു് എന്നാണിതിന്റെ സൂചന.

സിനിമയിൽ ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ അനിവാര്യമല്ലെന്നു കരുതിയിരുന്ന സംവിധായകൻ പി.എൻ. മേനോന്റെ `ചെമ്പരത്തി'(1972) എന്ന ചിത്രത്തിൽ സുപ്രധാനകഥാസന്ദർഭങ്ങളുടെ ആഖ്യാനത്തിന് ഭക്തിഗാനങ്ങൾ ഉപയോഗപ്പെടുത്തിയിട്ടു്. മലയാളത്തിലെ ഏറെ പ്രശസ്തമായ ര് ഹൈന്ദവഭക്തിഗാനങ്ങൾ ഈ ചിത്രത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു.

വയസ്സറിയിക്കൽ ചടങ്ങുകൾക്കുശേഷമുള്ള ഒരു സന്ധ്യാനേരത്ത് നായികയായ ശാന്ത (ശോഭന) ആലപിക്കുന്നത് `അമ്പാടി തന്നിലൊരുണ്ണി' എന്ന കൃഷ്ണഭക്തിഗാനമാണ്.[75] കൗമാരത്തിന്റെ നിഷ്ക്കളങ്കതയിൽനിന്ന് യൗവനപൂർത്തിയിലെ പ്രണയാർദ്രമായ മനോനിലയിലേക്ക് കഥാപാത്രം വളർന്നു എന്ന സൂചന ഗാനത്തിന്റെ ദൃശ്യങ്ങളിൽ കാണാം. മകളുടെ മനോനിലയിലെ മാറ്റം മാതാപിതാക്കൾക്ക് തിരിച്ചറിയുന്നില്ല എന്നതും ചിത്രീകരണത്തിൽ സൂചിതമാകുന്നു. കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വത്വം ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്ന `യദുകുലരാഗിണി പ്രിയരാധ` എന്ന വരിയിലൂടെ ശ്രീകൃഷ്ണന്റെ ശൈശവഭാവത്തേക്കാൾ നായികയുടെ പ്രണയഭാവത്തിനാണ് ഗാനരചനയിലും ചിത്രീകരണത്തിലും ഊന്നൽ നൽകിയിരിക്കുന്നത് എന്ന് വ്യക്തമാകുന്നു. ഷെഡ്ഡിൽ നിർത്തിയിട്ടിരുന്ന കാറിൽ കയറി കൗതുകപൂർവം നോക്കുന്നതിനിടയിൽ അബദ്ധവശാൽ ടേപ്പ്റിക്കാർഡറിൽ നിന്നുയരുന്ന `എത്ര ചുടുരക്ത മൊഴുകീ...' എന്ന ഗാനശകലം നായികയ്ക്ക് ഭാവിയിൽ നേരിടാൻ പോകുന്ന ദുരന്തസൂചന നൽകുന്നു.

ഏതൊരു പുരാണചിത്രത്തെയും വെല്ലുന്ന തീവ്രമായ ഈശ്വര ഭക്തിയാണ് `ശരണമയ്യപ്പാ' എന്ന ഭക്തിഗാനത്തിന്റെ വരികളിലൂടെ സൂചിതമാകുന്നത്. ലോഡ്ജിലെ സാധുസ്വഭാവികളായ അന്തേവാസികളുമായി സ്വതന്ത്രമായി ഇടപഴകിയിരുന്ന ശാന്തയെ സമ്പന്നനായ പുതിയ അന്തേവാസി രാജപ്പൻ ബലാൽക്കാരം ചെയ്തത് അമ്മ അറിയുന്ന ദുരന്തസന്ദർഭത്തിലാണ് `ശരണമയ്യപ്പാ..' എന്ന ഗാനം അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. ശാന്തയുടെ അച്ഛൻ ശങ്കരൻ ശബരിമലക്ക് പുറപ്പെടുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ ആലപിക്കപ്പെടുന്നതായി സിനിമയിൽ ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്ന ഈ ഭക്തിഗാനം ശരണം നഷ്ടപ്പെട്ട സ്ത്രീജീവിതത്തിന്റെ നിസ്സഹായതയുമായി ഇഴചേർത്താണ് സിനിമയിൽ ദൃശ്യവൽക്കരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

"ശരണമയ്യപ്പാ സ്വാമീ ശരണമയ്യപ്പാ...
ശബരിഗിരിനാഥാ സ്വാമീ ശരണമയ്യപ്പാ (ശരണമയ്യപ്പാ..)
മണ്ഡലം നൊയമ്പുനോറ്റു! അക്ഷരലക്ഷം
മന്ത്രങ്ങൾ ഉരുക്കഴിച്ചു
പുണ്യപാപച്ചുമടുകളാം
ഇരുമുടിക്കെട്ടുമേന്തി
പൊന്നമ്പലമലചവിട്ടാൻ വരുന്നു ഞങ്ങൾ (ശരണമയ്യപ്പാ...)
പമ്പയിൽ കുളിച്ചുതോർത്തി!
ഉള്ളിലുറങ്ങും അമ്പലക്കിളിയേയുണർത്തി
പൊള്ളയായോരുടുക്കുമായ്
പേട്ടതുള്ളിപ്പാട്ടുപാടി
പതിനെട്ടാംപടിചവുട്ടാൻ
വരുന്നു ഞങ്ങൾ (ശരണമയ്യപ്പാ...) (സ്വാമിശരണം)
ശ്രീകോവിൽ തിരുനടയിങ്കൽ
കർപ്പൂരമലകൾ
കൈകൂപ്പിത്തൊഴുതുരുകുമ്പോൾ
പത്മരാഗപ്രഭവിടർത്തും
തൃപ്പദങ്ങൾ ചുംബിക്കും -
കൃഷ്ണതുളസിപ്പൂക്കളാകാൻ
വരുന്നു ഞങ്ങൾ (ശരണമയ്യപ്പാ...)"[76]

ശ്രീ അയ്യപ്പ ഭക്തിഗാനത്തിനുചേർന്ന വിധത്തിൽ വ്രതാനുഷ്ഠാനം, മന്ത്രജപം, ശബരിമലയാത്ര, പമ്പാസ്നാനം, എരുമേലിയിലെ പേട്ടതുള്ളൽ, പതിനെട്ടാംപടി ചവിട്ടൽ, ശ്രീ അയ്യപ്പദർശനം എന്നിവ വയലാർ രാമവർമ്മ ഈ ഗാനത്തിൽ ക്രമാനുഗതമായി വർണ്ണിക്കുന്നു. ഇരുമുടിക്കെട്ട് പുണ്യപാപങ്ങളുടെ ചുമടാണെന്ന കവിസങ്കല്പം വ്രതാനുഷ്ഠാനം നടത്തി ദർശനത്തിനെത്തുന്ന അയ്യപ്പഭക്തന്റെ മനോനിലക്ക് യോജിച്ചതാണ്. `പൊന്നമ്പലമലചവിട്ടാൻ വരുന്നു ഞങ്ങൾ' എന്നതിലൂടെ അയ്യപ്പഭക്തന്മാരുടെ സംഘബോധം സൂചിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. `സ്വാമി ശരണം അയ്യപ്പ ശരണം' എന്ന വരികളുടെ ആവർത്തിച്ചുള്ള ആലാപനം ഈ ഗാനത്തിന് ഭക്തിഭാവത്തിന്റെ വാചികപ്രകടനമെന്ന നിലയിൽ മിഴിവ് നൽകുന്നു. പമ്പയിൽ കുളിക്കുന്നതും പേട്ടതുള്ളി പാട്ടുപാടുന്നതും ശബരിമലതീർത്ഥാടനത്തിന്റെ ആചാരപരമായ ചടങ്ങുകളാണ്. എന്നാൽ `ഉള്ളിലുറങ്ങും അമ്പലക്കിളിയേയുണർത്തി', `പൊള്ളയായോരുടുക്ക്' എന്നീ

പ്രയോഗങ്ങളിലൂടെ വയലാർ രാമവർമ്മ ശബരിമലതീർത്ഥയാത്രയുടെ ആദ്ധ്യാത്മികതലത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. ദേവരാജൻ മാസ്റ്റർ ലളിതമായ പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തോടെ തയ്യാറാക്കിയ ഈ ഗാനം ക്ഷേത്രങ്ങളിലും ശബരിമല കെട്ടുനിറക്കൽ വേളയിലും പരമ്പരാഗതമായി പാടിവരുന്ന അയ്യപ്പൻപാട്ടിന്റെ ശൈലിയിലാണ് ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്. ഉടുക്കാണ് പ്രധാന പശ്ചാത്തല വാദ്യോപകരണം. പരമ്പരാഗതമായി അയ്യപ്പൻപാട്ടുകൾ പാടുന്ന കലകാരൻമാർ സിനിമയിൽ ഗാനം അവതരിപ്പിക്കുന്നതായി ചിത്രീകരിച്ചതുവഴി ഗാനരംഗത്തിന് സിനിമയ്ക്കകത്തും പുറത്തും സ്വാഭാവികപ്രതീതി ലഭിച്ചു. ശബരിമല അയ്യപ്പഭക്തിഗാനങ്ങൾ ആലപിക്കപ്പെടുന്ന മണ്ഡലവ്രതകാലത്ത് ഈ ഗാനം റേഡിയോ, മൊബൈൽ റിംഗ്ടോൺ എന്നിവവഴി ഇപ്പോഴും വ്യാപകമായി സ്വീകരിക്കപ്പെടുന്നത് വയലാർ -ദേവരാജൻ -യേശുദാസ് കൂട്ടുകെട്ടിൽ പിറന്ന ഈ അയ്യപ്പഭക്തിഗാനത്തിന്റെ പൊതുസ്വീകാര്യതയെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു.

3.2.23 ശിവഭക്തിഗീതങ്ങൾ

പരമശിവനെ സ്തുതിക്കുന്ന നിരവധി പ്രശസ്തഗാനങ്ങൾ വിവിധ സിനിമകൾക്കുവേി വയലാർ രാമവർമ്മ രചിച്ചിട്ടു്. കൗമാരകാലത്ത് അദ്ദേഹം നിരവധി തവണ ഭജനം ഇരുന്ന ഏറ്റുമാനൂർ മഹാദേവ ക്ഷേത്രത്തിലെ `ഏഴരപ്പൊന്നാന പ്പുറത്തെഴു ന്നെള്ളും ഏറ്റുമാനൂരപ്പനെ' ക്കുറിച്ച് അക്കരപ്പച്ച (1972) എന്ന ചിത്രത്തിനുവേി രചിച്ച ഭക്തിഗാനം സന്ധ്യാപ്രാർത്ഥനയായാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

> ''ഹിമഗിരികന്യക കൂവളമലർമാല്യം
> അണിയിക്കുമാതിരരാവിൽ തിരുമാറിൽ
> അണിയിക്കുമാതിര രാവിൽ
> തരുമോ തിലകം ചാർത്താനെനിക്കു നിൻ
> തിരുവെള്ളിപ്പിറയുടെ തേൻകിരണം
> നമ:ശിവായ നമ:ശിവായ നമ:ശിവായ'' [77]

കയർ ഫാക്ടറിത്തൊഴിലാളിയായ ഭാഗീരഥി (കവിയൂർ പൊന്നമ്മ), വാസു (സത്യൻ), ഭാഗീരഥിയുടെ അനുജത്തിമാരായ ജാനമ്മ(ജയഭാരതി), ജാനകി (സുജാത) എന്നിവരുടെ കഥയാണ് അക്കരപ്പച്ചയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഭാഗീരഥിയുടെ ഭർത്താവാണ് വാസു. ജാനകിയാണ് ഈ ഗാനം ആലപിക്കുന്നത്. സന്ധ്യാപ്രാർത്ഥനയായാണ് സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത് എങ്കിലും വാസുവും ജാനകിയും ചേർന്നുള്ള പുതിയൊരു കുടുംബജീവിതത്തിന്റെ പ്രാർത്ഥനാപൂർവ്വമായ തുടക്കം ഗാനചിത്രീകരണത്തിൽ സൂചിതമാണ്. ഏറ്റുമാനൂരപ്പനോടുള്ള ഭക്തി സൂചിപ്പിക്കുന്ന പരാമർശങ്ങളൊന്നും തിരക്കഥയിൽ ഇല്ല. അതുകൊ് സിനിമയിലെ ഗാനസന്ദർഭത്തിനുവേി വയലാർ രാമവർമ്മ തനിക്ക് ഏറെ പരിചിതമായ ഏറ്റുമാനൂർ ശിവക്ഷേത്രത്തിലെ പരമശിവനെക്കുറിച്ച് ഭക്തിനിർഭരമായ ഒരു ഗാനം രചിച്ചതാവാനാണ് സാധ്യത.

ഏഴരപ്പൊന്നാന എന്ന പേരിൽ ഒരു ഭക്തിഗാന ആൽബം പുറത്തിറങ്ങിയിട്ടു്. ഇത് വയലാറിന്റെ ഭക്തിഗാനത്തിന്റെ ആദ്യവരിയെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. ഗാനമേളകൾ, റിയാലിറ്റിഷോയിലെ ഭക്തിഗാനമൽസരവേള (devotional round) തുടങ്ങിയ നിരവധി കലാവതരണസന്ദർഭങ്ങളിൽ, വയലാർ രാമവർമ്മ-ദേവരാജൻ- മാധുരി എന്നിവർ ചേർന്നൊരുക്കിയ ഈ ഗാനം നിരന്തരമായി പുനരവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നതും ഓടക്കുഴൽ, ജലതരംഗം തുടങ്ങി മെലഡിയ്ക്കു യോജിച്ച വാദ്യോപകരണങ്ങളിൽ പുനരവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നതും ഈ ഗാനത്തിന്റെ ജനപ്രിയത വ്യക്തമാക്കുന്നു.

വൈക്കം മഹാദേവക്ഷേത്രം, തൃശൂർ വടക്കുന്നാഥ ക്ഷേത്രം എന്നിവിടങ്ങളിലെ പരമശിവപ്രതിഷ്ഠയെക്കുറിച്ച് വിവരിക്കുന്ന വൈക്കത്തപ്പനും ശിവരാത്രി (മഴക്കാറ്), കൈലാസ ശൈലാധിനാഥാ (സ്വാമി അയ്യപ്പൻ), ശുചീന്ദ്ര നാഥാ, ശക്തിമയം ശിവശക്തിമയം (ദേവി കന്യാകുമാരി)

തുടങ്ങിയ ഗാനങ്ങളും വയലാർ രചിച്ച പ്രസിദ്ധ ശിവഭക്തിഗാനങ്ങളാണ്. ശ്രീകൃഷ്ണഭക്തിഗാനങ്ങളും അയ്യപ്പഭക്തിഗാനങ്ങളും രചിക്കുന്ന അതേ അനായാസതയോടെ ശിവഭക്തിഗാനങ്ങളും രചിക്കുന്നതിലൂടെ വയലാർ രാമവർമ്മയുടെ ഈശ്വരസങ്കല്പം വൈയക്തികാഭിരുചികളിൽ അധിഷ്ഠിതമല്ല എന്ന് വ്യക്തമാകുന്നു. വിവിധ സിനിമകളിലെ കഥാസന്ദർഭങ്ങൾ ആവശ്യപ്പെടുന്നതരത്തിൽ രചിക്കപ്പെട്ട ഭക്തിഭാവത്തിന്റെ വൈവിധ്യ പൂർണ്ണമായ ആവിഷ്ക്കാരമാണ് ഈ ഭക്തിഗാനങ്ങൾ.

3.2.24 വിശ്വാസ വൈവിധ്യവും ഭക്തിഗാനങ്ങളും

വിവിധ മലയാള ചലച്ചിത്രങ്ങൾക്കുവേി ഹൈന്ദവവിശ്വാസത്തിൽ അധിഷ്ഠിതമായ ഇതര ദൈവസങ്കല്പങ്ങളെ സ്തുതിച്ചുകൊ് വയലാർ രാമവർമ്മ രചിച്ച ഭക്തിഗാനങ്ങൾ ഗാനരചയിതാവ് എന്ന നിലയിലുള്ള അദ്ദേഹത്തിന്റെ സർഗ്ഗശേഷിയുടെ വ്യത്യസ്ത പ്രകടനമായി പരിഗണിക്കുന്നു. വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ രചിക്കുന്ന അതേ വൈകാരികതീക്ഷ്ണതയോടെയാണ് അദ്ദേഹം ഭക്തിഗാനങ്ങളും രചിച്ചത്. ശ്രീകൃഷ്ണൻ, ശ്രീ അയ്യപ്പൻ, പരമശിവൻ എന്നിവരെക്കുറിച്ചാണ് പ്രശസ്തഗാനങ്ങൾ എങ്കിലും ഇതര ഹൈന്ദവദൈവസങ്കല്പങ്ങളും അദ്ദേഹം ചലച്ചിത്ര പിന്നണിഗാനങ്ങളിൽ ആവിഷ്ക്കരിച്ചിട്ടു്. ആദിപരാശക്തി, (പൊന്നാപുരം കോട്ട), ചോറ്റാനിക്കര (കലിയുഗം) ജഗദീശ്വരാ, ശ്രീഭഗവതി (ദേവി കന്യാകുമാരി), പാഹി ജഗദംബികേ, വിലമംഗലത്തിന് (നടീനടൻമാരെ ആവശ്യമു്), ഹരിനാരായണ (സ്വാമി അയ്യപ്പൻ) ചഞ്ചലിത (ധർമ്മക്ഷേത്രേ കുരുക്ഷേത്രേ) തുടങ്ങിയ ഗാനങ്ങൾ കേരളീയ ഹൈന്ദവരുടെ വിശ്വാസപരമായ വൈവിധ്യത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നു. അതോടൊപ്പം ഈ ഗാനങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന വിവിധ സിനിമകളുടെ അന്തരീക്ഷസൃഷ്ടിക്ക് യോജിച്ച വിധത്തിലുള്ള പദഘടനയോടെ ഗാനങ്ങൾ രചിക്കാനുള്ള വയലാറിന്റെ സർക്ഷശേഷിയും വ്യക്തമാക്കുന്നു.

3.2.25 മതം, ഭക്തി, നവോത്ഥാനം

ജന്മിത്തം, അന്ധമായ മതബോധം, ജാതിചിന്ത എന്നിവയ്ക്കെതിരായ നിലപാട് കേരളീയനവോത്ഥാനത്തിന്റെ സംഭാവനയാണ്. സിനിമ എന്ന ജനപ്രിയകലാമാധ്യമത്തിലൂടെ നവോത്ഥാന ആശയങ്ങൾക്ക് കരുത്ത് പകരുന്ന നിരവധി ഗാനങ്ങൾ വയലാർ രാമവർമ്മ രചിച്ചിട്ടു്. പുരാണചിത്രങ്ങളിലും സാമൂഹികചിത്രങ്ങളിലും അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഭക്തിഗാനങ്ങൾ സമകാലികജീവിതത്തിനു ബദൽ എന്ന നിലയിൽ അതീത ഭൂതകാലത്ത് അധിഷ്ഠിതവും ഈശ്വരന് സമ്പൂർണ്ണമായി വിധേയവുമായ ആദർശാത്മക മനുഷ്യജീവിതം ചിത്രീകരിക്കുന്നു. എന്നാൽ നവോത്ഥാന ആശയങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ സമകാലിക സാമൂഹികജീവിതത്തോട് സജീവമായി പ്രതികരിക്കുന്ന വിപ്ലവകരമായ ആശയങ്ങളാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഭക്തിഗാനങ്ങൾ വൈകാരികമാണെങ്കിൽ നവോത്ഥാനഗാനങ്ങൾ ആശയപരമാണ്. ഭക്തിഗാനങ്ങളിലൂടെ വയലാർ അവതരിപ്പിച്ച മനുഷ്യസങ്കൽപ്പത്തിനു ബദലായി മാനവവിമോചനത്തിന് തടസ്സം നിൽക്കുന്ന സാമൂഹികശക്തികളോട് ആശയപരമായി ചെറുത്തു നിൽക്കുന്ന മനുഷ്യൻ എന്ന വ്യത്യസ്തമായ സങ്കൽപത്തിന്റെ പ്രകടനമാണ് നവോത്ഥാനഗാനങ്ങളിലൂടെ വയലാർ രാമവർമ്മ ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നത്.

വ്യക്തികളുടെ കേവലമായ ഈശ്വരവിശ്വാസത്തിന് ആത്മീയമായ തലം ആണുള്ളത്. എന്നാൽ, ഈശ്വരവിശ്വാസത്തിന്റെ സാമൂഹികമായ സംഘടനാരൂപമാണ് മതങ്ങൾ. നിലവിലുള്ള അധികാരരൂപങ്ങളുമായി സമരസപ്പെട്ടുപോകുന്ന സംഘടിതമതങ്ങൾ പാരമ്പര്യത്തെ ചോദ്യം ചെയ്യുന്ന വിപ്ലവാശയങ്ങളുമായി വിയോജിക്കുന്നത് സ്വാഭാവികമാണ്. ഭൗതികജീവിതത്തിലെ നിരവധി ഉച്ചനീചത്വങ്ങളെ വിധിയെന്നു കണക്കാക്കി നിലവിലുള്ള സാമൂഹിക വ്യവസ്ഥക്ക് കീഴടങ്ങാൻ മതവിശ്വാസം

അനുശാസിക്കുന്നു. വിധേയത്വമാണ് മതവിശ്വാസത്തിന്റെ കാതൽ. എന്നാൽ ജനാധിപത്യമൂല്യങ്ങളുടെ വ്യാപനവും സംഘടിതശക്തിയിലൂടെ വിധിയെ മറികടക്കാം എന്ന അനുഭവപാഠവും ലോകമെമ്പാടും ഉയർന്നുവന്ന ജനകീയമുന്നേറ്റങ്ങൾക്ക് മതവിരുദ്ധമായ നിലപാട് അനിവാര്യമാക്കി. ലോകമെമ്പാടും വിപ്ലവബോധം ഗാനങ്ങളിലൂടെയാണ് ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. മലയാളികളിൽ ഏറിയപങ്കും ഈശ്വരവിശ്വാസികളാണെങ്കിലും കവിതകളും സിനിമാഗാനങ്ങളും വഴി വയലാർ രാമവർമ്മ അവതരിപ്പിച്ച മതവിശ്വാസത്തെ സംബന്ധിച്ച വിമർശനപരമായ കാഴ്ചപ്പാടുകൾക്ക് കേരളത്തിന് അകത്തും പുറത്തും ഉള്ള മലയാളി ആസ്വാദകസമൂഹത്തിന്റെ അംഗീകാരം നേടാൻ കഴിഞ്ഞു എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. വയലാർ രാമവർമ്മയുടെ ജനപ്രിയതയുടെ പ്രധാന കാരണങ്ങളിലൊന്നായിപ്പോലും ഈ ഗാനങ്ങൾ പരിഗണിക്കപ്പെടുന്നു. വിപ്ലവഗാനങ്ങളിലൂടെ അദ്ദേഹം ഉന്നയിച്ച ആശയങ്ങളുമായി യോജിച്ചു പോകുന്നവയാണ് നവോത്ഥാന ഗാനങ്ങൾ. മലയാളികളുടെ പൊതുമനസ്സ് ഈശ്വരവിശ്വാസത്തെയും അന്ധമായ മതബോധനിരാസത്തെയും ഒരുപോലെ അംഗീകരിക്കുന്നു എന്നാണ് ഇതിനർത്ഥം.

വയലാർ രാമവർമ്മ ഈശ്വരവിശ്വാസത്തെ എതിർക്കുന്നില്ല. എന്നാൽ, ഈശ്വരവിശ്വാസത്തിന്റെ പ്രകടിതരൂപമായ മതങ്ങളുടെ പേരിലുള്ള പരസ്പരസ്പർദ്ധകൾക്കും അതിന്റെ ആചരണത്തിലെ മനുഷ്യത്വവിരുദ്ധതയ്ക്കും എതിരായ ശക്തമായ നിലപാട് വയലാറിന്റെ ആദ്യകാലകവിതകൾ മുതൽ കാണാം.

> "മതം മതം ഹാ! നിങ്ങൾക്കിനിയും
> കാട്ടാളത്തത്തിൻ
> മദാന്ധവികൃതികൾ നിർത്തിത്തമ്മിൽ
> പുണരാറായില്ലേ?"[78]

എന്ന ചോദ്യം കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് സഹയാത്രികനാകുന്നതിനുമുമ്പേ കവിതയിൽ അദ്ദേഹം ഉന്നയിച്ചതാണ്. ''അമ്പലങ്ങളുടെയും പള്ളികളുടെയും മരവിച്ച മതിൽക്കെട്ടുകൾ മാനവചേതനയുടെയും സംസ്കാരത്തിന്റെയും കുരുതിക്കളമായി മാറിക്കൊിരിക്കുന്നു. ഈ അനുഭവങ്ങൾ ഏറ്റുവാങ്ങിയ വയലാർ മാനുഷികതയുടെ പുതിയ തലങ്ങൾ അന്വേഷിക്കുകയായിരുന്നു.''[79] എന്ന നിരീക്ഷണം വയലാറിന്റെ മതസംബന്ധിയായ കാഴ്ചപ്പാട് വ്യക്തമാക്കുന്നതാണ്. മതവികാരത്തിന്റെ അതിരുകടന്ന ആധിപത്യം മനുഷ്യസ്നേഹിയായ കവി അംഗീകരിക്കുന്നില്ല. കുചേലൻ കുഞ്ഞൻനായർ, രാവണപുത്രി, എന്നെ പുണ്യവാളത്തിയാക്കരുത്, ഇത്താപ്പിരി തുടങ്ങിയ കവിതകൾ ഈ നിലപാടിന് ഉദാഹരണമാണ്. ''മതമേധാവിത്വത്തിനെതിരെ വിട്ടുവീഴ്ചയില്ലാത്ത സമരം നടത്തിയ കവിയാണ് വയലാർ. മതങ്ങൾ അന്ധവിശ്വാസത്തിലും അനാചാരങ്ങളിലും അധിഷ്ഠിതമാണെന്ന് വിശ്വസിക്കുന്ന വയലാർ മനുഷ്യസ്നേഹമാണ് ഏറ്റവും വലിയ മതമെന്ന് പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു.''[80]

കവിതകളിലൂടെ വയലാർ നടത്തിയ ഈ രൂക്ഷവിമർശനം അദ്ദേഹത്തിന്റെ സിനിമാഗാനങ്ങളിൽ അത്രത്തോളം ദൃശ്യമല്ല. കാരണം ഭൂരിപക്ഷം പ്രേക്ഷകരും വിശ്വാസികളായ സമൂഹത്തിൽ ദൈവവിശ്വാസത്തെ ചോദ്യം ചെയ്യുന്ന പ്രമേയങ്ങൾ സിനിമയാക്കുമ്പോൾ മാത്രമേ അത്തരം പ്രമേയങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ഗാനരചനയ്ക്ക് സന്ദർഭം ലഭിക്കുകയുള്ളൂ. പ്രേക്ഷകരുടെ പൊതു അഭിരുചികളെ അലോസരപ്പെടുത്തുന്ന സിനിമകൾ എണ്ണത്തിൽ കുറവായേ മലയാളത്തിൽ നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളൂ. പുരോഗമനാശയങ്ങൾ ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്ന സിനിമകൾക്കുവേി വയലാർ രാമവർമ്മ രചിച്ച തെരഞ്ഞെടുത്ത ഗാനങ്ങൾ ഇവിടെ വിശകലനം ചെയ്യുന്നു.

വേശ്യയെ വിവാഹംചെയ്ത കോളേജദ്ധ്യാപകന്റെ കഥയാണ് അഗ്നിപുത്രി (1967) എന്ന ചലച്ചിത്രം അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. റെസ്ക്യൂഹോമിലെ

വാർഷികത്തിന് സിന്ധു (ഷീല) എന്ന അന്തേവാസി പാടുന്ന `കണ്ണു തുറക്കാത്ത ദൈവങ്ങളേ...'[81] എന്ന പാട്ട് ഈശ്വരനെ സംബന്ധിച്ച കവിയുടെ കാഴ്ചപ്പാട് വ്യക്തമാക്കുന്നു. `കരയാനറിയാത്ത ചിരിക്കാനറിയാത്ത കളിമൺപ്രതിമകളേ' എന്ന അഭിസംബോധന സ്ത്രീജീവിതത്തിലെ ദുരന്തങ്ങളോട് പ്രതികരിക്കാത്ത ദൈവത്തോടുള്ള കവിയുടെ പ്രതിഷേധമാണ്.

"പാൽക്കടൽ നടുവിൽ പാമ്പിന്റെ മുകളിൽ
ഭഗവാനുറങ്ങുന്നു കൃഷ്ണാ
ഭഗവാനുറങ്ങുന്നു!
അവിടുത്തെ കാഞ്ചന സിംഹാസനത്തിൽ
ചെകുത്താനിരിക്കുന്നു"[82]

എന്ന ഗാനവും നീതിയുടെ തോൽവികിട്ടും പ്രതികരിക്കാത്ത ദൈവത്തോടുള്ള പ്രതികരണമാണ്. ഭൗതികജീവിതത്തിൽ അനീതി വിജയിക്കുന്നതിലുള്ള പ്രതിഷേധം പുരാണകഥാസന്ദർഭങ്ങൾ ഉദ്ധരിച്ചു കൊ് കവി ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നു.

പോസ്റ്റുമാനെ കാണാനില്ല (1972) എന്ന ചിത്രത്തിനുവേി രചിച്ച `ഈശ്വരൻ ഹിന്ദുവല്ല..' എന്നാരംഭിക്കുന്ന ഗാനം വയലാറിന്റെ നവോത്ഥാന ഗാനങ്ങളിൽ പ്രമുഖമാണ്. നക്സൽബാരി പ്രവർത്തകരെയും കള്ളനോട്ടു സംഘത്തെയും കുപിടിക്കാൻ വട്ട് കൃഷ്ണൻ എന്ന പേരിൽ വേഷപ്രച്ഛന്നനായി കഴിയുന്ന രഹസ്യപ്പോലീസ് ഉദ്യോഗസ്ഥൻ (കെ.പി. ഉമ്മർ) ജനക്കൂട്ടത്തിനുമുന്നിൽ ആലപിക്കുന്നതായാണ് ഈ ഗാനം സിനിമയിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. നക്സൽബാരി പ്രസ്ഥാനം, ഹിപ്പിസം തുടങ്ങിയവയെക്കുറിച്ച് ഈ സിനിമയിൽ സാന്ദർഭിക പരാമർശങ്ങൾ ഉ്. മതത്തെ ദുരുപയോഗിക്കുന്ന മതമേധാവികൾക്കെതിരെയാണ് ഈ ഗാനം.

"വെള്ള പൂശിയ ശവക്കല്ലറയിലെ
വെളിച്ചപ്പാടുകളേ നിങ്ങൾ
അമ്പലങ്ങൾ തീർത്തു

ആശ്രമങ്ങൾ തീർത്തു
ആയിരം പൊയ്മുഖങ്ങൾ തീർത്തു ഈശ്വര-
നായിരം പൊയ്മുഖങ്ങൾ തീർത്തു
.....
കൃഷ്ണനെ ചതിച്ചു ബുദ്ധനെ ചതിച്ചു
ക്രിസ്തുദേവനെ ചതിച്ചു
നബിയെ ചതിച്ചു മാർക്സിനെ ചതിച്ചു
നല്ലവരെന്നു നടിച്ചു നിങ്ങൾ
നല്ലവരെന്നു നടിച്ചു.
കാവിചുറ്റിയ സന്ധ്യക്കുപിന്നിലെ
കറുത്തവാവുകളേ നിങ്ങൾ
ഭാരതവേദാന്തം അദ്വൈത വേദാന്തം
ഭഗവത്ഗീതകൊുമറച്ചു ഇത്രനാൾ
ഭഗവത്ഗീത കൊുമറച്ചു"[83]

എന്നീവരികൾ സംഘടിതമതത്തെ സംബന്ധിച്ച വയലാറിന്റെ കാഴ്ചപ്പാട് വ്യക്തമാക്കുന്നതാണ്. യേശുദാസ് ആലപിച്ച ഈ ഗാനത്തിന് ദേവരാജൻ മാസ്റ്റർ മുസ്ലിംഗാനത്തിന്റെ ഛായയുള്ള ഈണവും പശ്ചാത്തല സംഗീതവുമാണ് നൽകിയിരിക്കുന്നത്. മതവിരോധമല്ല, മതത്തിന്റെ തത്വസംഹിതകൾ ദുരുപയോഗപ്പെടുത്തിയവർക്കെതിരെയാണ് കവി ഈ ഗാനത്തിലൂടെ കലാപം ചെയ്യുന്നത്. `ഈശ്വരൻ ഹിന്ദുവല്ല ഇസ്ലാമല്ല, ഇന്ദ്രനും ചന്ദ്രനും അല്ല' എന്ന ഗാനാരംഭത്തിലെ വരികളാണ് ഏറെ പ്രശസ്തമായത്. ഈ വരികൾ വയലാറിന്റെ മതനിരപേക്ഷനിലപാട് ആയി പരിഗണിക്ക പ്പെടുന്നു. ഈ വരികളിൽ വയലാർ മതത്തെ നിഷേധിക്കുന്നില്ല എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. വിപ്ലവപക്ഷനിലപാട് മതനിഷേധപരമായിരിക്കണം എന്ന പൊതുകാഴ്ചപ്പാടിൽനിന്നുള്ള കവിയുടെ പ്രകടമായ വ്യതിയാനമാണ് ഇത്. ഗാനത്തിന്റെ അനുപല്ലവിയിൽ വയലാർ രാമവർമ്മ കാൾമാർക്സിനെയും ഈശ്വരൻമാരെയും തുല്യനിലയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. വെള്ളപൂശിയ ശവക്കല്ലറ എന്നത് `വെള്ളയടിച്ച കുഴിമാടം' എന്ന ബൈബിൾ സങ്കല്പ ത്തിന്റെ ഗാനപരാവർത്തനം ആണ്. ഈ ബൈബിൾ സങ്കല്പത്തെ വെളിച്ചപ്പാട് എന്ന ഹൈന്ദവസങ്കൽപത്തോടു ചേർത്താണ് ഗാനത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. അമ്പലങ്ങളും ആശ്രമങ്ങളും ഈശ്വരന്റെ

പൊയ്മുഖങ്ങളാണെന്ന് കവി സങ്കല്പിക്കുന്നു. കാവി ചുറ്റിയ സന്ധ്യക്കുപിന്നിലെ കറുത്തവാവുകൾ എന്ന വരി ഹൈന്ദവവർഗ്ഗീയത ക്കെതിരായ കവിയുടെ നിലപാട് സൂചിപ്പിക്കുന്നു.

കെ.എസ്. സേതുമാധവൻ സംവിധാനംചെയ്ത അച്ഛനും ബാപ്പയും(1972) എന്ന സിനിമ ആരംഭിക്കുന്നത് വയലാർ രാമവർമ്മ രചിച്ച് ജി.ദേവരാജൻ സംഗീതം നൽകി യേശുദാസ് ആലപിച്ച `മനുഷ്യൻ മതങ്ങളെ സൃഷ്ടിച്ചു' എന്നാരംഭിക്കുന്ന ഗാനത്തോടെയാണ്. മതസൗഹാർദ്ദം എന്ന ആശയം മുൻനിർത്തി എന്ന കെ.ടി. മുഹമ്മദ് രചിച്ച തിരക്കഥയുടെ സാരം സമ്പൂർണ്ണമായി പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്ന ഈ ഗാനത്തിന് 1973ൽ മികച്ച ചലച്ചിത്രഗാനരചനയ്ക്കുള്ള ദേശീയപുരസ്കാരം ലഭിച്ചു. മതസൗഹാർദ്ദം സംബന്ധിച്ച ഏതൊരു ചർച്ചയിലും സ്ഥിരമായി ഉദ്ധരിക്കപ്പെടാറുള്ള ഒരു ചലച്ചിത്രഗാനം എന്ന നിലയിലും വയലാർ രാമവർമ്മ എന്ന കവിയുടെ പുരോഗമനനിലപാടുകളുടെ സൂചകം എന്ന നിലയിലും ഈ ചലച്ചിത്ര ഗാനം പരിഗണിക്കപ്പെടുന്നു.

"ഹിന്ദുവായീ മുസൽമാനായി
ക്രിസ്ത്യാനിയായീ
നമ്മളെ കാലറിയാതായി ഇന്ത്യ
ഭ്രാന്താലയമായീ
ആയിരം ആയിരം മാനവഹൃദയങ്ങൾ
ആയുധപ്പുരകളായി
ദൈവം തെരുവിൽ മരിക്കുന്നു
ചെകുത്താൻ ചിരിക്കുന്നു
.....
മനുഷ്യൻ തെരുവിൽ മരിക്കുന്നു
മതങ്ങൾ ചിരിക്കുന്നു"[84]

എന്നീ വരികൾ മതങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള സ്പർദ്ധയിൽ തകരുന്ന മനുഷ്യജീവിതത്തെക്കുറിച്ചുള്ള കവിയുടെ പ്രതികരണങ്ങളാണ്. ചലച്ചിത്രഗാനം എന്ന നിലയിൽ ആലാപനത്തിലോ ചിത്രീകരണത്തിലോ സവിശേഷതകളൊന്നും ഇല്ലാതിരുന്നിട്ടും ഗദ്യരൂപത്തിലുള്ള പ്രസ്താവന

കളുടെ രൂപത്തിൽ രചിക്കപ്പെട്ട ഈ ഗാനം അതിന്റെ ഉള്ളടക്കത്തിന്റെ പുരോഗമനസ്വഭാവം മൂലമാണ് ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ടത്.

ലൈൻബസ് (1971)എന്ന ചിത്രത്തിലെ `അദ്വൈതം ജനിച്ചനാട്ടിൽ...' എന്നാരംഭിക്കുന്ന ഗാനം മതങ്ങളും ജാതികളും തമ്മിലുള്ള മദമാത്സര്യങ്ങൾക്കെതിരായ വയലാറിന്റെ പ്രതികരണമാണ്. മതം ഏതായാലും മനുഷ്യൻ നന്നായാൽ മതി എന്ന ശ്രീനാരായണഗുരുവിന്റെ ആശയമാണ് ഗാനരൂപത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

> ''പ്രപഞ്ചം മുഴുവൻ വെളിച്ചം നൽകാൻ
> പകലിനൊന്നേ വിളക്കുള്ളൂ!
> ലക്ഷം നക്ഷത്രദീപങ്ങൾകൊളുത്തി
> സ്വപ്നം കാണുന്നു രാത്രി - വെളിച്ചം
> സ്വപ്നം കാണുന്നു രാത്രി''[85]

മുട്ടത്തുവർക്കി രചിച്ച പ്രണയകഥയുടെ ആഖ്യാനത്തിനിടയിൽ സംവിധായകനായ കെ.എസ്.സേതുമാധവൻ തത്ത്വചിന്താപരവും സാമൂഹികവിമർശനപരവുമായ ഈ ഗാനത്തിന്റെ അവതരണത്തിനുവേി ഒരു സന്ദർഭം സൃഷ്ടിച്ചിരിക്കുന്നു. അശരീരി ഗാനമായാണ് ഇത് സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. അദ്വൈതം ജനിച്ച ഈ നാട്ടിൽ ആയിരം ജാതികളും മതങ്ങളും ദൈവങ്ങളും ആവശ്യമില്ല എന്ന കവിയുടെ കാഴ്ചപ്പാട് കേരളസമൂഹത്തിന്റെ നവോത്ഥാനസങ്കല്പങ്ങളോടുള്ള ആഭിമുഖ്യം സൂചിപ്പിക്കുന്നു.

മതസാഹോദര്യം വയലാറിന് ഏറെ പ്രിയപ്പെട്ട ഗാനവിഷയമാണ്. അച്ഛനും ബാപ്പയും എന്ന ചിത്രത്തിലെ `ഒരു മതം ഒരുജാതി ` എന്ന ഗാനവും,[86] കൂട്ടുകാർ(1966) എന്ന ചിത്രത്തിനു വേി രചിച്ച `അസതോ മാ സദ്ഗമയ' എന്ന ഗാനവും[87] സമാനമായ ആശയത്തെയാണ് വിവരിക്കുന്നത്. `ഓടയിൽനിന്ന്' എന്ന് ചിത്രത്തിനുവേി രചിച്ച `മാനത്തുദൈവമില്ല..' എന്ന ഗാനം[88] മനുഷ്യകേന്ദ്രീകൃതമായ ദൈവസങ്കൽപത്തെ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നു.

നിരവധി ഭക്തിഗാനങ്ങൾ രചിച്ച വയലാർ രാമവർമ്മ വൈയക്തികമായ തലത്തിലുള്ള ഈശ്വരവിശ്വാസത്തെ അംഗീകരിക്കുമ്പോൾതന്നെ സംഘടിതമതത്തിന്റെ മനുഷ്യവിരുദ്ധതയെ തന്റെ ഗാനങ്ങളിലൂടെ എതിർക്കുന്നതു കാണാം. ഭക്തകവി എന്നതോടൊപ്പം വിപ്ലവകവി എന്ന കവിവ്യക്തിത്വവും പ്രകടമാക്കുന്നവയാണ് വയലാറിന്റെ ഹൈന്ദവഭക്തി ഗാനങ്ങൾ.

3.3 പ്രണയഗാനങ്ങൾ

കലകളുടെ എക്കാലത്തെയും പ്രിയപ്പെട്ട പ്രമേയങ്ങളിലൊന്നാണ് പ്രണയം. ഇതരജീവിവർഗ്ഗങ്ങളിൽ വംശവർദ്ധനവിന്റെ ഉപാധി എന്ന നിലയിൽ അടിസ്ഥാനചോദനയായി മാത്രം പരിഗണിക്കപ്പെടുന്ന ലൈംഗികത മനുഷ്യവംശത്തിന്റെ ശാരീരികവും മാനസികവുമായ ആനന്ദാനുഭവങ്ങളുടെയും പരസ്പരബന്ധങ്ങളുടെയും അടിസ്ഥാനശിലയായി വർത്തിക്കുന്നു. മനുഷ്യരുടെ ലൈംഗികപ്രക്രിയക്ക് ശാരീരികവും മാനസികവുമായ അനുഭൂതിതലങ്ങൾ ഉ്. മനസ്സുകൊും ശരീരംകൊും ഒന്നായിത്തീരുവാനുള്ള സ്ത്രീപുരുഷൻമാരുടെ അദമ്യമായ ആഗ്രഹം രതി, കാമം, ശൃംഗാരം, സ്നേഹം, അനുരാഗം, പ്രണയം, പ്രേമം തുടങ്ങിയ പേരുകളിൽ വ്യവഹരിക്കപ്പെടുന്നു. ഇണയോടുള്ള വീക്ഷണത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ സ്നേഹം എന്ന മാനസികാവസ്ഥയുടെ രതി, കാമം, ശൃംഗാരം എന്നീ സമാനാർത്ഥകമായ പ്രകടനങ്ങളെ പൊതുവായി കാമം എന്നും രാഗം, അനുരാഗം, പ്രണയം, പ്രേമം എന്നിവയെ പ്രണയം എന്നും വർഗ്ഗീകരിക്കുന്നു. കാമം മനുഷ്യന്റെ ശരീരകാമനകളുടെ ആവിഷ്ക്കാരമാണെങ്കിൽ പരസ്പരം സ്നേഹിക്കുന്ന ഇണകളുടെ ശരീരബാഹ്യമായ അനുഭൂതി വിശേഷമാണ് പ്രണയം.

എല്ലാത്തരം മനുഷ്യബന്ധങ്ങളിലും സ്നേഹത്തിന്റെ പ്രത്യക്ഷമോ പരോക്ഷമോ ആയ സാന്നിധ്യമോ നിരാസമോ ഉ്. കാമവും പ്രണയവും

പരസ്പരവിരുദ്ധമല്ല. അവ ഒറ്റയ്ക്കും ഇടകലർന്നും ജീവിതത്തിലും സാഹിത്യത്തിലും കാണപ്പെടുന്നു.

3.3.1 പ്രണയത്തിന്റെ സാഹിതീയപ്രകടനങ്ങൾ

കാമം എന്ന അടിസ്ഥാനമാനുഷികവികാരത്തിന് യൂറോപ്യൻ സാഹിത്യത്തിലെ കാല്പനികപ്രസ്ഥാനം നിർമ്മിച്ച പാഠഭേദമാണ് പ്രണയം. സ്നേഹം എന്ന മാനസികഭാവത്തിന് ദേശകാലങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് വ്യത്യസ്ത സാഹിതീയപ്രകടനങ്ങൾ ഉായി. മലയാളത്തിലെ ക്ലാസിക്കൽ, നിയോ ക്ലാസിക്കൽ കൃതികളിൽ നായകന്മാരുടെ സംഭോഗേച്ഛയെയാണ് സ്നേഹം ആയി വിവരിക്കുന്നത്. നവോത്ഥാനകാലത്ത് കാല്പനിക പ്രണയം ഒരു പ്രമേയം എന്ന നിലയിൽ മലയാളകൃതികളിൽ സ്ഥിരസാന്നിധ്യമായി. എക്കാലത്തും സാഹിത്യകൃതികളിൽ കാമവും പ്രേമവും തനിച്ചും അന്യോന്യം ഇടകലർന്നുമാണ് അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. സ്ത്രീപുരുഷബന്ധങ്ങളുടെ ആഖ്യാനത്തിൽനിന്ന് ശരീരകാമനകളുടെ പ്രത്യക്ഷസാന്നിധ്യത്തെ ഒഴിവാക്കിനിർത്തുന്നു എന്ന താണ് പാശ്ചാത്യകാല്പനികതയുടെ സ്വാധീനത്തിൽ പ്രചരിച്ച പ്രണയസങ്കല്പം മുന്നോട്ടുവച്ച കാതലായ മാറ്റം.

ലോകസാഹിത്യത്തിലെ പ്രമുഖകൃതികളിൽ പ്രണയകഥകളും ഉൾപ്പെടുന്നു. റോമിയോ ആന്റ് ജൂലിയറ്റ്, ആന്റണി ആന്റ് ക്ലിയോപാട്ര തുടങ്ങിയ ഷെയ്ക്സ്പിയർ നാടകങ്ങളിലും, പേർഷ്യൻകവി നിസ്സാമിയുടെ ലൈലമജ്നു, ഖലിൽജിബ്രാന്റെ ഒടിഞ്ഞ ചിറകുകൾ, കാളിദാസന്റെ ശാകുന്തളം, കുമാരസംഭവം, സ്വപ്നവാസവദത്തം, ഋതുസംഹാരം, മേഘസന്ദേശം തുടങ്ങിയ കൃതികളിലും പ്രണയമാണ് മുഖ്യകഥാവസ്തു. ചങ്ങമ്പുഴയുടെ രമണൻ, തകഴി ശിവശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ ചെമ്മീൻ തുടങ്ങിയവ പ്രണയകഥ ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്ന പ്രമുഖ മലയാളകൃതികളാണ്. നെപ്പോളിയൻ - ജോസഫൈൻ, സലിം - അനാർക്കലി, ഷാജഹാൻ - മുംതാസ്മഹൽ

തുടങ്ങിയവർ യഥാർത്ഥജീവിതത്തിൽനിന്ന് മിത്തുകളുടെ നിലയിലേക്ക് വളർന്ന ലോകപ്രശസ്ത പ്രണയജോടികളാണ്. എല്ലാവർഷവും ഫെബ്രുവരി 14ന് ലോകമെമ്പാടുമുള്ള കമിതാക്കൾ പ്രണയികളുടെ ദിനം (വാലന്റൈൻസ് ഡേ) ആയി ആഘോഷിക്കുന്നതും സമ്മാനങ്ങൾ കൈമാറുന്നതും പ്രണയവികാരത്തിന്റെ സ്ഥാപനവത്ക്കരിക്കപ്പെട്ട ആഗോളസ്വീകാര്യതയെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു.

രാമായണം, മഹാഭാരതം തുടങ്ങിയ ഭാരതീയേതിഹാസങ്ങളിൽ സ്ത്രീപുരുഷസ്നേഹം വർണ്ണിക്കുന്ന നിരവധി കഥകൾ ഉ്. എന്നാൽ അവയൊന്നും പ്രണയം എന്ന് ഇക്കാലത്ത് വ്യവഹരിക്കുന്നതരത്തിലുള്ള സ്നേഹബന്ധം അല്ല. ''പ്രേമം, കാമം എന്നൊരു വ്യവച്ഛേദം അടുത്ത കാലംവരെ ഭാരതീയസാഹിത്യത്തിൽ തീവ്രമല്ല'' [89] എന്ന നിരീക്ഷണം മേൽ വിവരിച്ച ചിന്തയെ ബലപ്പെടുത്തുന്നതാണ്. ഇന്ദ്രിയാസക്തികളുടെ മൂർത്തിയായി ഭാരതീയർ കാമദേവനെ സങ്കല്പിക്കുന്നു. അജന്താഗുഹയിലെ രതിശില്പങ്ങൾ ലൗകികപ്രണയത്തിന്റെ ആവിഷ്ക്കാരങ്ങളാണ്. കാവ്യം, നാടകം, നൃത്തം, ഗീതം തുടങ്ങിയ വ്യത്യസ്തമാധ്യമങ്ങളിലുള്ള നിരന്തരമായ ആവിഷ്ക്കാരങ്ങൾ പ്രണയത്തിന്റെ സ്ഥായിയായ ജനപ്രിയതയെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. ആദിമാതാപിതാക്കളായ പാർവതീപരമേശ്വരന്മാരുടെ അർദ്ധനാരീശ്വരസങ്കല്പവും രാധാകൃഷ്ണൻമാരുടെ പ്രണയലീലകളുടെ വർണ്ണനകളും ഭാരതീയ മനസ്സിൽ സ്വീകാര്യത നേടിയ ഉദാത്തപ്രണയ സങ്കല്പങ്ങളാണ്. ഭക്തിഭാവത്തിന്റെ സാന്നിധ്യമുള്ള രതിചിത്രീകരണങ്ങളെ പ്രാചീനസമൂഹം വർജ്യമായി കരുതിയിരുന്നില്ല. ദൈവങ്ങളുടെ കഥകൾപോലും മാനുഷികഭാവത്തിൽ വിവരിക്കുന്ന രീതി സാധാരണ മായിരുന്നതുമൂലം പ്രാചീനസാഹിത്യത്തിൽ ലൗകികപ്രണയത്തിന്റെ ധാരാളം ആവിഷ്ക്കാരങ്ങൾ ഉായിരുന്നു.

3.3.2 പ്രണയവും ഭക്തിയും

ദക്ഷിണേന്ത്യൻ പ്രാദേശികഭാഷകളിൽനിന്നാരംഭിച്ച് ഭാരതമാകെ വ്യാപിച്ച ഭക്തിപ്രസ്ഥാനം ദൈവത്തെ കാമുകഭാവത്തിൽ സങ്കൽപിക്കുന്ന രീതിക്ക് പ്രചാരം നൽകി. പിൽക്കാലത്ത് ആംഗലസാഹിത്യത്തിലെ കാല്പനികതയുമായുള്ള പരിചയംവഴി രൂപപ്പെട്ട സ്ത്രീപുരുഷപ്രണയത്തിന് സമാനമായ ഒരു പ്രണയസങ്കല്പം ഭക്തിപ്രസ്ഥാനകാലത്ത് ഭാരതീയ സാഹിത്യത്തിൽ പ്രചാരം നേടി. ജയദേവരുടെ ഗീതഗോവിന്ദവും മീരാബായിയുടെ ഭക്തിഗാനങ്ങളും ഈ വിഭാഗത്തിൽ ഉൾപ്പെടുന്നു. പ്രാചീന തമിഴ്സാഹിത്യത്തിലെ `അകം കവിത'കളുടെ മുഖ്യപ്രമേയം പ്രണയമാണ്.

പ്രാചീനകവികൾ മനുഷ്യന്റെ ഇന്ദ്രിയാസക്തികളാണ് കൃതികളിൽ ആവിഷ്ക്കരിച്ചത്. ഉദാഹരണത്തിന് മലയാളത്തിലെ പ്രാചീനമണിപ്രവാള സാഹിത്യകൃതികൾ നായികാനായകൻമാരുടെ വിപ്രലംഭശൃംഗാരത്തിന്റെയും സംഭോഗശൃംഗാരത്തിന്റെയും ആവിഷ്ക്കരണത്തിലാണ് ശ്രദ്ധിച്ചത്. വെൺമണിക്കവിതകളിൽ ഇതിന്റെ പിന്തുടർച്ച കാണാം. കഥകളി, ഓട്ടൻതുള്ളൽ തുടങ്ങിയ ദൃശ്യകലകൾക്കുവേി രചിക്കപ്പെട്ട കാവ്യ കൃതികളിലും സ്ത്രീകേന്ദ്രിതമായ പുരുഷശൃംഗാരത്തെയാണ് പ്രണയമായി വ്യവഹരിക്കുന്നത്.

സന്യാസം ലൈംഗികതയെ വർജ്ജിക്കുവാൻ ആഹ്വാനം ചെയ്തിരുന്നു വെങ്കിലും ലൗകികജീവിതത്തിൽ സ്ത്രീപുരുഷരതിയുടെ ആഘോഷം നിറഞ്ഞുനിന്നിരുന്നതായി ഭാരതത്തിലെ പ്രാചീനസാഹിത്യം വ്യക്തമാക്കുന്നു. ഗൃഹസ്ഥാശ്രമികളായ സന്യാസിമാരെ പ്രാചീന ഭാരതീയസാഹിത്യത്തിൽ കാണാം. ഇതിൽനിന്ന് സ്ത്രീ സംസർഗ്ഗം സന്ന്യാസിമാർപോലും സമ്പൂർണ്ണമായി ഒഴിവാക്കിയിരുന്നില്ല എന്ന് വ്യക്തമാണ്. രതിയെ സംബന്ധിച്ച തുറന്ന സമീപനമാണ് പ്രാചീനഭാരതീയസമൂഹം പുലർത്തിയിരുന്നത്.

എന്നാൽ സ്ത്രീപുരുഷന്മാർ തമ്മിലുള്ള രതിബന്ധത്തെ മാത്രമേ സമൂഹം ഉത്തമലൈംഗികതയായി പരിഗണിച്ചിരുന്നുള്ളു. ഇതരലൈംഗികതയെ സംബന്ധിച്ച സൂചനകൾ ഉങ്കിലും ലോകമെമ്പാടും എന്നതുപോലെ ഭാരതത്തിലും അത് വർജ്ജനീയമായാണ് കണക്കാക്കപ്പെട്ടത്. ദാമ്പത്യബന്ധമായി പരിണമിക്കുന്ന സ്ത്രീപുരുഷബന്ധത്തെ അഭികാമ്യമായി കാണുകയും ഗാർഹസ്ഥ്യജീവിതത്തെ മികവുറ്റ രീതിയിൽ സംവിധാനം ചെയ്യുന്നതിന് മാർഗ്ഗനിർദ്ദേശം ചെയ്യുന്ന കാമശാസ്ത്രം പോലുള്ള ഗ്രന്ഥങ്ങൾ രചിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്തതിൽനിന്ന് ഇത് വ്യക്തമാണ്. ലോകത്തിലെ എല്ലാ പ്രാചീന സംസ്കൃതികളിലും സ്ത്രൈണലൈംഗികത കർശനമായി നിയന്ത്രിക്കപ്പെട്ടിരുന്നു. എന്നാൽ, പുരുഷന്റെ ലൈംഗികസംതൃപ്തിക്ക് സ്വൈരിണികളായ ദേവദാസികളുടെ നിരന്തര ഔദ്യോഗിക സാന്നിധ്യം ഉറപ്പുവരുത്തുകയും അതിന് സമൂഹത്തിന്റെ സമ്മതം ലഭിക്കുകയും ചെയ്തിരുന്നു.

എക്കാലത്തും പുരുഷന്റെ സ്ത്രീസങ്കല്പങ്ങൾ വഴി നിയന്ത്രിച്ചിരുന്ന വിരുദ്ധസ്വഭാവമുള്ള രുതരം സ്ത്രീയാവിഷ്ക്കാരങ്ങൾ സമൂഹത്തിൽ നിലനിന്നിരുന്നു. സാഹിത്യകൃതികളിലൂടെ വേശ്യാവൃത്തിയുടെ അപദാനങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുകയും തൃതീയപുരുഷാർത്ഥമായ കാമത്തിന്റെ സംതൃപ്തിക്കുവേി ആചാരപരമായിത്തന്നെ ദേവദാസീസമ്പ്രദായം നിലനിർത്തുകയും ചെയ്തിരുന്നു. സ്ത്രൈണലൈംഗികത പുരുഷന്റെ ഇച്ഛകൾക്കനുസരിച്ച് നിയന്ത്രിക്കപ്പെടുക എന്ന രീതി ഭാരതത്തിൽ പ്രബലമായിരുന്നു. പാതിവ്രത്യമുള്ള ഭാര്യ, സൂര്യനെ(പ്പോലും) കാണാത്ത, അകത്തുതന്നെ കഴിഞ്ഞുകൂടുന്ന സ്ത്രീ എന്നീ അർത്ഥങ്ങൾ ഉള്ള `അസൂര്യംപശ്യ' എന്ന പദം ഉത്തമസ്ത്രീയുടെ പര്യായം ആയത് ഇക്കാര്യം സൂചിപ്പിക്കുന്നു.[90] ഇരുവിഭാഗത്തിലും ഉൾപ്പെടുന്ന സ്ത്രീകളോട് പുരുഷസമൂഹം അനുവർത്തിച്ച രതിസമീപനം വ്യത്യസ്തമായിരുന്നു.

ധർമ്മപത്നി സൽപുത്രലബ്ധിക്കുള്ള ഉപാധിയായിമാത്രം കണക്കാക്കപ്പെട്ടു. സ്വതന്ത്രകളായ സ്ത്രീകളെ അധികരിച്ചാണ് വേശ്യാസ്തുതിപരമായ പ്രാചീനലൈംഗികസാഹിത്യം രചിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്.

3.3.3 പ്രണയത്തിന്റെ ഗാനാവിഷ്ക്കാരങ്ങൾ

ഗാനം പ്രണയവികാരത്തിന്റെ ആവിഷ്ക്കരണത്തിന് ഏറ്റവും അനുയോജ്യമായ കലാമാധ്യമമായി കരുതപ്പെടുന്നു. സ്ത്രീപുരുഷൻമാർ തമ്മിലുള്ള ചേർച്ചയെയും വേർപാടിനെയും കുറിക്കുന്ന പ്രണയത്തിന്റെ വ്യത്യസ്തഭാവങ്ങൾ ഗാനരൂപത്തിലാണ് ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെടുന്നത്. പ്രണയം മുഖ്യപ്രമേയമായ കാല്പനികകവിതകൾ ഏതുഭാഷയിലും ആലാപന സജ്ജമാംവിധം സംഗീതാത്മകമായിരുന്നു. ഗസൽ സംഗീതത്തിൽ പ്രണയമാണ് മുഖ്യ ആവിഷ്ക്കരണവിഷയം. വിവിധഭാഷകളിൽ രചിക്കപ്പെട്ട് വ്യത്യസ്ത ജീവിതസന്ദർഭങ്ങളിൽ ആലപിക്കപ്പെട്ടിരുന്ന പ്രണയഗാനങ്ങളുടെ വിപുലമായ ശേഖരം ലഭ്യമാണ്. മലയാളത്തിലെ നാടൻപാട്ടുകളിലും മലയാളികളുടെ ഗൾഫ്പ്രവാസജീവിതം പശ്ചാത്തലമാക്കി എൺപതുകളിൽ രചിക്കപ്പെട്ട കത്തുപാട്ടുകളിൽപോലും സ്ത്രീപുരുഷപ്രണയം ഗാനരൂപത്തിലാണ് ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെടുന്നത്.

സിനിമയിലും പ്രണയാവിഷ്ക്കാരങ്ങൾ മുഖ്യമായും ഗാനരൂപത്തിലാണ് അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. തിരക്കഥയിലെ ഉചിതമായ സന്ദർഭത്തിൽ വൈകാരികതീവ്രതയ്ക്കുവേി പ്രണയഗാനങ്ങൾ ഉൾപ്പെടുത്തുന്നു. സംഭാഷണത്തിലൂടെയും ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെയും ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്ന തിരക്കഥയ്ക്ക് കൂടുതൽ ഈടുറപ്പ് നൽകുന്നതിനാണ് ഗാനങ്ങൾ ഉൾപ്പെടുത്തുന്നത്. ഗാനത്തിന്റെ ആലാപനത്തിനൊപ്പം നൃത്തവും സിനിമയിലെ പ്രണയചിത്രീകരണങ്ങളിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. ഇന്ത്യയിൽ പ്രാദേശികസിനിമകളിലടക്കം ഏറ്റവും കൂടുതൽ

ജനപ്രീതിയുള്ളത് കുടുംബ കഥകൾക്കാണ്. ജനപ്രിയസിനിമകളിൽ പിതൃകേന്ദ്രീകൃതമായ കുടുംബകഥകൾ ആവർത്തനസ്വഭാവത്തോടെ ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നു. കുടുംബകഥയിലെ സ്വാഭാവികചേരുവയായി പ്രണയകഥയും ഉൾപ്പെടുത്തുന്നു. പ്രണയകഥയുടെ ചിത്രീകരണത്തിൽ ആസ്വാദകസമൂഹം പരമ്പരാഗതമായി കൈമാറിവരുന്ന സ്ത്രീപുരുഷ സങ്കല്പങ്ങൾ കലരുക സ്വാഭാവികമാണ്. ഇന്ത്യൻ സിനിമയിൽ കാണപ്പെടുന്ന സ്ത്രീപുരുഷകഥാപാത്രനിർമ്മിതി ഇതിന് ഉദാഹരണമാണ്.

യുവാക്കളുടെ പ്രണയം മാത്രമാണ് ഇന്ത്യൻ സിനിമയിൽ പ്രണയം എന്നതുകൊ് വിവക്ഷിക്കുന്നത്. യൗവനയുക്തരായ നായകൻ/ നായിക തനിച്ചോ ഒരുമിച്ചുചേർന്നോ തങ്ങളുടെ മനോരഥങ്ങൾ അധരചലനത്തോടെ (Lip Movement) പാടുന്നതായും അതോടൊപ്പം നൃത്തം ചെയ്യുന്നതായും ചിത്രീകരിക്കുന്ന രീതിയാണ് ഇന്ത്യൻസിനിമയിൽ പൊതുവേ അനുവർത്തിക്കുന്നത്. പ്രണയം മുഖ്യ അവതരണ വിഷയം ആയതുമൂലമാണ് ഗാനവും നൃത്തവും ഇന്ത്യൻസിനിമയുടെ അവിഭാജ്യഘടകം ആയത്. പ്രണയത്തെ സംബന്ധിച്ച് ഓരോ കാലഘട്ടത്തിലും സമൂഹം വച്ചുപുലർത്തുന്ന സങ്കല്പങ്ങളും ജനപ്രിയമായ ഉത്തമ/ അധമ സ്ത്രീപുരുഷസങ്കല്പവും സിനിമയ്ക്കുവേി രചിക്കപ്പെടുന്ന പ്രണയഗാനങ്ങളിലും അതിന്റെ ദൃശ്യവൽക്കരണത്തിലും പ്രകടമായിരിക്കും.

3.3.4 പ്രണയവും സമൂഹവും

സ്ത്രീപുരുഷൻമാർക്കിടയിലെ സ്വകാര്യവും വ്യക്തിപരവുമായ ഇടപെടലാണ് പ്രണയം എങ്കിലും എല്ലാക്കാലത്തും സാമൂഹികനിരീക്ഷണത്തിൻ കീഴിൽ മാത്രമേ അത് അരങ്ങേറിയിട്ടുള്ളു. ഇക്കാലത്തുപോലും വാർത്തകളിൽ പരാമർശിക്കപ്പെടുന്ന പ്രണയസംബന്ധിയായ `സദാചാര' വിലക്കുകൾ സാമൂഹികനിരീക്ഷണം തന്നെയാണ്. തന്മൂലം പ്രണയം

സമൂഹത്തിന്റെ വിലക്കുകൾക്കെതിരായ വ്യക്തികളുടെ സമരമായി പരിണമിക്കുന്നു. സ്ത്രീപുരുഷബന്ധത്തെ സംബന്ധിച്ച വ്യക്തികളുടെ ഇച്ഛയും സമൂഹത്തിന്റെ കാഴ്ചപ്പാടും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷം പ്രണയസാക്ഷാത്ക്കാരത്തിന് തടസ്സമാകുന്നു. വിവാഹത്തിൽ കലാശിക്കുന്ന ശുഭപര്യവസായിയായ പ്രണയകഥപോലെ ദുരന്തപര്യവസായിയായ പ്രണയകഥയും ഇന്ത്യൻ ജനപ്രിയസിനിമാപ്രേക്ഷകർക്ക് സ്വീകാര്യമാണ്. സമൂഹത്തിന്റെ സമ്മതി ലഭിക്കാത്ത പ്രണയബന്ധങ്ങൾ സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുകയും അതിന്റെ കാഴ്ചയിലൂടെ പ്രേക്ഷകർ വൈകാരികസാഫല്യം നേടുകയും ചെയ്യുന്നു. സാമൂഹികശക്തികളുടെ പ്രണയവിരുദ്ധമായ നിലപാടാണ് ഭാരതത്തെപ്പോലെ വ്യക്തികളുടെ ഇച്ഛയെയും സ്വകാര്യതയെയും അംഗീകരിക്കാത്ത സമൂഹങ്ങളിൽ ഇന്നും പ്രണയകഥകളെ ജനപ്രീതികരമായി നിലനിർത്തുന്നത്.

ജനപ്രിയപ്രമേയങ്ങളുടെ സ്വീകരണത്തിലും അവതരണത്തിലും ഹിന്ദി, തമിഴ് സിനിമകളുടെ രീതിതന്നെ മലയാളസിനിമയും സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. മറ്റുഭാഷകളിൽ വിജയംനേടിയ സിനിമകൾ മൊഴിമാറ്റിയോ, പുനർനിർമ്മിച്ചോ മലയാളത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് സാധാരണമാണ്. തന്മൂലം വിവിധ പ്രാദേശികസിനിമകളിലെ വിജയം നേടിയ പ്രണയകഥകൾക്ക് പരസ്പരസ്വീകാര്യത കൈവരുന്നു. സ്ത്രീപുരുഷബന്ധത്തെ സംബന്ധിച്ച് സാഹിത്യത്തിലും സാമൂഹികജീവിതത്തിലും ഭാരതത്തിലുടനീളം നിലനിന്ന വിവിധതരം സങ്കല്പങ്ങൾ പ്രാദേശികസിനിമകൾവഴി അന്യോന്യം പകർന്നിട്ടു്. കച്ചവടവിജയം നേടിയ കഥകൾ ആവർത്തിച്ച് അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടാണ് ജനപ്രിയസിനിമയുടെ വിജയഫോർമുല രൂപപ്പെടുന്നത്. മലയാളസിനിമയ്ക്കും ഇത് ബാധകമാണ്. ഇടക്കാലത്ത് സാഹിത്യകൃതികളിൽനിന്ന് പ്രമേയസ്വീകരണം നടത്തി പ്രമേയസംബന്ധമായ വൈവിധ്യം ഉറപ്പാക്കിയെങ്കിലും ഗാനാവിഷ്ക്കരണസന്ദർഭങ്ങൾക്ക്

സമാനതയുായിരുന്നു. തന്മൂലം ഒരേതരം ഗാനസന്ദർഭങ്ങൾക്കുവേി തുടർച്ചയായി ഗാനങ്ങൾ രചിക്കേിവരിക എന്ന വെല്ലുവിളി ഗാനരചയിതാക്കൾക്ക് അഭിമുഖീകരിക്കേിവരുന്നു.

3.3.5 വിപ്ലവകവിതയും പ്രണയഗാനങ്ങളും

വയലാർ രാമവർമ്മയുടെ കവിതകളിൽ പ്രണയം മുഖ്യപ്രമേയം അല്ല. എന്നാൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളിൽ ഏറിയപങ്കും പ്രണയഗാനങ്ങളാണ്. സ്ത്രീപുരുഷബന്ധത്തിന്റെ വ്യത്യസ്തഭാവങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഗാനങ്ങൾ അദ്ദേഹം രചിച്ചു. പ്രണയഗാനരചന വയലാറിനെ വിപ്ലവവിരോധി ആയിത്തീർന്നു എന്ന വിമർശനം പ്രബലമാണ്. ''വിപ്ലവാനുകൂലമായിരിക്കുന്നത് ഇഷ്ടപ്പെടാത്തവരായിരുന്നു ഗാനരചയിതാവായ കവിയെ പ്രകീർത്തിക്കാൻ മുന്നോട്ടുവന്നത്''[91] എന്ന നിരീക്ഷണം വയലാറിന്റെ കവിതയിൽനിന്ന് ഗാനരചനാലോകത്തേക്കുള്ള ചുവടുമാറ്റത്തിനെതിരായ വിമർശനമാണ്. വയലാർ രാമവർമ്മയുടെ ഗാനങ്ങളിലെ പ്രണയചിത്രീകരണങ്ങൾ ആശയവാദിയുടെ ദൗർബല്യത്തെ കുറിക്കുന്നു എന്നാണ് തലശ്ശേരി രാഘവന്റെ അഭിപ്രായം. ''കാമദേവനെ കൂട്ടുപിടിക്കാതെ പ്രണയകഥ പറയാൻപറ്റില്ലെന്ന് വയലാർ രാമവർമ്മയും തെളിയിച്ചു.''[92] സ്ത്രീയെ പുരുഷന്റെ ഉപഭോഗവസ്തുവായി മാത്രം കാണുന്ന സിനിമയിലെ പിന്തിരിപ്പൻചിന്താഗതി തിരുത്താനായിരുന്നു വയലാർ ശ്രമിക്കേിയിരുന്നത് എന്നും വയലാറിന്റെ ചലച്ചിത്രപ്രണയഗാനങ്ങൾ വിമർശിക്കപ്പെടുന്നു.[93]

വയലാർ രാമവർമ്മയെ വിപ്ലവകവിയായി മാത്രം പരിഗണിക്കുകയും അതിൽനിന്നുള്ള എല്ലാ വ്യതിയാനങ്ങളെയും എതിർക്കുകയുംചെയ്യുന്ന നിരൂപണങ്ങളാണിവ. എന്നാൽ, ''വയലാറിന്റെ വിപ്ലവഗാനങ്ങളെപ്പോലെയോ അതിലേറെയോ ജനഹൃദയങ്ങളെ കീഴടക്കിയവയാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ പ്രേമഗാനങ്ങൾ'' എന്നും ''വയലാറിന്റെ പദവിന്യാസരീതി അതിന്റെ

വിജയകിരീടം ചൂടുന്നത് പ്രേമഗാനങ്ങളിലാണ്. സ്വാതിയുടെയും ഇരയിമ്മൻതമ്പിയുടെയും ശൃംഗാരപദങ്ങളെക്കാൾ വികാരതീവ്രതയും വ്രതശുദ്ധിയുമുള്ള പദങ്ങൾകൊാണ് പലപ്പോഴും വയലാർ പ്രേമഗാനങ്ങൾ രചിച്ചിട്ടുള്ളത്.'' [94] എന്നുമുള്ള വിലയിരുത്തൽ വയലാറിന്റെ പ്രണയഗാനങ്ങളുടെ പ്രാധാന്യവും രചനാശൈലിയുടെ സവിശേഷതയും ചൂിക്കാട്ടുന്നു. ''മറ്റുള്ളവരുടെ വികാരത്തറകളിൽ ഇറങ്ങിനിന്ന് വയലാർ എഴുതിയ ഓരോ പ്രണയഗാനവും കവിയുടെ ആത്മാവിന്റെ രക്തമുദ്ര പതിപ്പിച്ചതായിരുന്നു''[95] എന്ന നിരീക്ഷണം പ്രണയഗാനരചനയിലെ കവിയുടെ വ്യത്യസ്തതശൈലി സൂചിപ്പിക്കുന്നു.

വയലാറിന്റെ ഏറ്റവും നല്ല പാട്ടുകൾ പ്രേമഗാനങ്ങളും വിപ്ലവഗാനങ്ങളുമാണെന്ന് വിലയിരുത്തുന്ന പവനൻ ''പ്രേമവർണ്ണന വരുമ്പോൾ കാല്പനികതയുടെ ഉന്നതതലത്തിലേക്ക് അദ്ദേഹം പറന്നുയരുന്നു.'' എന്ന് നിരീക്ഷിക്കുന്നു. [96] പ്രേമഗാനരചനയിലെ വാചാലത എന്ന് പവനൻ ചൂിക്കാട്ടുന്നത് വയലാറിന്റെ കാല്പനിക കവിവ്യക്തിത്വത്തിന്റെ പ്രകടനമാണ്. `ചങ്ങമ്പുഴയുടെ കാല്പനികത നിരാശാഗ്രസ്തമായ പരിദേവനമാണെങ്കിൽ വയലാർ രാമവർമ്മയുടെ കവിതയിൽ മനുഷ്യന്റെ അധ്യുഷ്യതയെ എടുത്തുകാട്ടി കർമ്മൗജ്വല്യത്തിൽ ഉൻമിഷിത്താക്കുന്നതാണെന്ന' വിലയിരുത്തൽ വയലാറിന്റെ സാമൂഹികബോധത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു.[97]

3.3.5 പ്രണയഗാനങ്ങളും മലയാളിസമൂഹവും

എന്തുകൊാണ് പ്രണയം മലയാളികൾക്കു പ്രിയപ്പെട്ട പ്രമേയം ആകുന്നത് എന്ന് ഈ ഘട്ടത്തിൽ വിശദീകരിക്കപ്പെടേതു്. സ്ത്രീപുരുഷന്മാരുടെ സ്വതന്ത്രമായ ഇടപെടലിനും സൗഹൃദങ്ങൾക്കും വിലക്കുകളുള്ള സമൂഹങ്ങളിലാണ് പ്രണയത്തിന്റെ വിവിധ ആവിഷ്ക്കാരങ്ങൾ ധാരാളമായി ഉാകുന്നത്. രചയിതാവ്/ ആസ്വാദകസമൂഹം

യാഥാർത്ഥ്യമായിത്തീരാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്ന സ്വപ്നങ്ങളുടെ ആവിഷ്ക്കാരമാണ് സാഹിത്യം എന്നുപറയാറു്. ഈ നിർവ്വചനം എറ്റവും യോജിക്കുന്നത് പ്രണയഗാനങ്ങൾക്കാണ്. സമൂഹം നിഷ്ക്കർഷിക്കുന്ന തരത്തിലുള്ള സ്ത്രീ പുരുഷബന്ധങ്ങൾക്കു ബദലായി തികച്ചും സ്വകാര്യമായ അനുഭവലോകമാണ് പ്രണയഗാനങ്ങൾ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നത്. പ്രണയവും രതിചിത്രീകരണങ്ങളും പുരാണകഥയുടെ പുനരാവിഷ്ക്കാരങ്ങൾ എന്ന നിലയിൽ ആസ്വദിക്കു ന്നതിനുമാത്രമേ നവോത്ഥാനകാലംവരെ കേരളത്തിൽ സമൂഹസമ്മതി ഉായിരുന്നുള്ളു. പ്രണയകഥകൾ അടങ്ങുന്ന ബൈബിളിലെ പഴയനിയമം വായിക്കുന്നതിന് ക്രൈസ്തവർക്ക് അനുവാദം ഉായിരുന്നില്ല. ഇംഗ്ളീഷ് വിദ്യാഭ്യാസം നേടിയ ഇന്ദുലേഖയുടെയും മാധവന്റെയും പ്രണയകഥ വിവരിക്കുന്ന ചന്തുമേനോന്റെ ഇന്ദുലേഖ എന്ന നോവൽ വീടിനു പിന്നിലെ സർപ്പക്കാട്ടിൽ ഒളിച്ചിരുന്നാണ് വായിച്ചത് എന്ന് പി.കേശവദേവ് അനുസ്മരിച്ചിട്ടു്.

വ്യക്തികളുടെ ആസക്തികളും സാമൂഹികാചാരങ്ങളും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷം പ്രണയത്തിന്റെ എല്ലാ ആവിഷ്ക്കാരങ്ങളിലും കാണാം. മണിപ്രവാളകവിതകളിലും വെൺമണിക്കവിതകളിലും സ്ത്രീപുരുഷന്മാർക്കിടയിലെ രതിബന്ധമായിരുന്നു മുഖ്യപ്രമേയം. സ്ത്രീയോടുള്ള പുരുഷന്റെ കാമസക്തിയാണ് രതി എന്ന നിലയിൽ ചിത്രീകരിക്കപ്പെട്ടത്. പുരുഷന്റെ കാമാസക്തിയെ സമൂഹം അംഗീകരിക്കുമെങ്കിലും സ്ത്രൈണലൈംഗികതയുടെ ആവിഷ്ക്കരണത്തിന് സമൂഹസമ്മതി ഉായിരുന്നില്ല. ഇരുപതാം നൂറ്റാിന്റെ തുടക്കത്തിൽ ആധുനികവിദ്യാഭ്യാസത്തിന്റെ വ്യാപനം, സാമൂഹിക നവോത്ഥാനപ്രസ്ഥാനങ്ങൾ തുടങ്ങിയവ കേരളസമൂഹത്തിലെ പഴയ അവബോധങ്ങളുടെ പൊളിച്ചെഴുത്തിന് വഴിവച്ചു. രാഷ്ട്രീയമായും സാമൂഹികമായും സ്വാതന്ത്യാവബോധം ജനഹൃദയങ്ങളിൽ വ്യാപിച്ചു. സാഹിത്യരംഗത്തും പാരമ്പര്യേതരമായ അവബോധങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളു

ന്നതിനു ആസ്വാദകസമൂഹം സജ്ജമായിത്തീർന്നു. ഇതുമൂലമാണ് ബദൽ സ്ത്രീപുരുഷബന്ധത്തെ ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്ന കാല്പനിക പ്രണയസങ്കല്പം സാഹിത്യത്തിലും സമൂഹത്തിലും സ്വീകാര്യത നേടിയത്.

നവോത്ഥാനകാലത്ത് സ്ത്രീപുരുഷലൈംഗികതയെ സംബന്ധിച്ച കാഴ്ചപ്പാടിൽ ഉായ വിപ്ലവമാണ് പ്രണയം. രതി എന്ന സാമാന്യവികാരത്തിൽനിന്ന് ഉയർന്ന തലത്തിലുള്ള സ്ത്രീപുരുഷബന്ധം ഇത് മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്നു. ഫ്യൂഡൽ സാമൂഹിക വ്യവസ്ഥിതി വച്ചുപുലർത്തിയിരുന്ന സ്ത്രീവീക്ഷണത്തിനുള്ള തിരുത്തൽ ആയാണ് മലയാളത്തിൽ കാല്പനിക പ്രണയസങ്കല്പം സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടത്. സ്ത്രീപുരുഷന്മാർക്ക് ഉഭയസമ്മത പ്രകാരം ഒന്നിലേറെ ലൈംഗികപങ്കാളികൾ സാധ്യമായിരുന്ന സംബന്ധലൈംഗികതയ്ക്കു പകരം ഒരു പുരുഷന് ഒരു സ്ത്രീ എന്ന നൂതനകുടുംബസങ്കല്പം കാല്പനികത മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്നു. മണിപ്രവാളകവിതയിലെ പുരുഷൻ സ്ത്രീയ്ക്കുമേൽ ലിംഗാധികാരപരമായ മേൽക്കോയ്മപുലർത്തി രതി ആസ്വദിക്കുന്നതായി അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. പുരുഷന് ഇന്ദ്രിയസുഖം നൽകുന്ന കാഴ്ചവസ്തുക്കൾ എന്ന നിലയിലാണ് അവയിലെ സ്ത്രീവർണ്ണനകൾ നിബന്ധിച്ചിരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ കാല്പനിക കവിതയിലെ പുരുഷൻ സ്ത്രീയുടെ പ്രേമത്തിനുവേി സ്വയം നഷ്ടപ്പെടാൻ തയ്യാറുള്ള ദുരന്തനായകനായി ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നു. ഈ വീക്ഷണ വ്യതിയാനം നവോത്ഥാനാനന്തരസമൂഹത്തിൽ സ്ത്രീപുരുഷൻമാർക്ക് പുതിയ കർത്തൃത്വങ്ങൾ വിഭാവനം ചെയ്യുന്നു. ആധുനികമക്കത്തായ കുടുംബ ക്രമത്തിലേക്ക് നയിക്കുന്ന സ്ത്രീപുരുഷപ്രണയബന്ധത്തിന്റെ പ്രത്യയ ശാസ്ത്രമായാണ് കാല്പനികത കടന്നുവരുന്നത്.[98]

3.3.6 മലയാളിപൊതുബോധത്തിലെ വിപ്ലവവും പാരമ്പര്യവും

ഇരുപതാംനൂറ്റാിന്റെ തുടക്കത്തിൽ സാമൂഹികമായും രാഷ്ട്രീയമായും ഒട്ടേറെ പൊളിച്ചെഴുത്തുകൾക്ക് തയ്യാറായെങ്കിലും സ്ത്രീപുരുഷ

ബന്ധത്തെയും വിവാഹത്തെയും സംബന്ധിച്ച പരമ്പരാഗതവീക്ഷണങ്ങൾക്ക് യാതൊരു തിരുത്തലിനും കേരളീയസമൂഹം തയ്യാറായിരുന്നില്ല. വിപ്ലവബോധത്തോടൊപ്പം പാരമ്പര്യബോധവും മലയാളികളുടെ പൊതുബോധത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്ന പ്രബലഘടകമായി നിലകൊ. സമൂഹത്തിന്റെ മനോഭാവങ്ങൾ പ്രതിഫലിക്കുന്ന സാഹിത്യത്തിൽ രുതരത്തിലുള്ള ചിത്രീകരണങ്ങളും സുലഭമാണ്. ഇംഗ്ലീഷ് വിദ്യാഭ്യാസത്തിന്റെ കടന്നുവരവ്, വ്യക്തിബോധത്തിന്റെ വളർച്ച, വ്യക്തിപരമായും രാഷ്ട്രീയമായുമുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ അനിവാര്യതയെ സംബന്ധിച്ച പൊതു അവബോധം എന്നിവ പ്രണയത്തെ സ്നേഹം എന്ന മാനുഷികവികാരത്തിന്റെ വ്യക്തിസ്വാതന്ത്ര്യത്തിൽ അധിഷ്ഠിതമായ നൂതന ആവിഷ്ക്കാരമായി പരിഗണിച്ചു. പാരമ്പര്യത്തിന്റെ പിടിയിൽനിന്നുള്ള സാമൂഹികവും വൈയക്തികവുമായ സ്വാതന്ത്ര്യാഭിലാഷം നവോത്ഥാനകാല സാഹിത്യ കൃതികളിൽ പരക്കെ കാണാം.

> "അവിഹിതമിഹ രക്ഷ്യരോടൊരാൾ-
> ക്കവികലമാം പ്രഭുഭാവം,അല്ലതും,
> യുവജനഹൃദയം സ്വതന്ത്രമാ-
> ണവരുടെ കാമ്യപരിഗ്രഹേച്ഛയിൽ"[99]

എന്ന ലീലാകാവ്യ(1914)ത്തിലെ കുമാരനാശാന്റെ നിരീക്ഷണം സ്ത്രീപുരുഷബന്ധത്തിലെ സമൂഹത്തിന്റെ ഇടപെടലിനെതിരായ കവിയുടെ നിലപാടാണ്.

മലയാളസാഹിത്യത്തിലെ കാല്പനികപ്രസ്ഥാനം സ്ത്രീപുരുഷന്മാർക്കിടയിലെ ആദർശപ്രണയത്തെ മുഖ്യപ്രമേയമായി അവതരിപ്പിച്ചു. `മാംസനിബദ്ധമല്ല രാഗം' എന്ന കുമാരനാശാന്റെ നിരീക്ഷണം സ്ത്രീപുരുഷബന്ധത്തെ സംബന്ധിച്ച ഈ പുതിയ കാഴ്ചപ്പാട് അവതരിപ്പിക്കുന്നു. പാശ്ചാത്യവിദ്യാഭ്യാസംവഴി യൂറോപ്യൻകാല്പനിക പ്രസ്ഥാനവുമായി ലഭിച്ച പരിചയമാണ് ശരീരബാഹ്യമായ സ്ത്രീപുരുഷപ്രണയത്തെ

മലയാളസാഹിത്യത്തിൽ സ്വീകാര്യമാക്കിയത്. ''റൊമാന്റിക് പ്രണയം എന്ന വിദേശച്ചെടി ശീമയിൽനിന്നു കൊുവന്ന് മലയാളത്തിൽ നട്ടുപിടിപ്പിക്കാൻ നോക്കിയത് കുമാരനാശാനാണ്''[100] എന്ന വിലയിരുത്തൽ ഇക്കാര്യം സൂചിപ്പിക്കുന്നു. പ്രാചീനവും കാല്പനികവുമായ കാവ്യധാരകളിൽ പ്രണയത്തിന്റെ ആഖ്യാനം പുരുഷകേന്ദ്രീകൃതമാണ്. എങ്കിലും അവ തമ്മിൽ സ്ത്രീസങ്കല്പങ്ങളിൽ പ്രകടമായ വീക്ഷണവ്യതിയാനം ഉ്.

ചങ്ങമ്പുഴക്കവിതകളിൽ കാല്പനികതയുടെ ശക്തമായ സാന്നിധ്യം പ്രകടമാണ്. സമൂഹത്തിന്റെ എതിർപ്പുമൂലം സാക്ഷാൽക്കരിക്കപ്പെടാതെ പോകുന്ന പ്രണയം മോഹിനി, യവനിക തുടങ്ങിയ കാവ്യങ്ങളിൽ കാണാം. മലയാളകവിതയിൽ ചങ്ങമ്പുഴക്കവിതകളിലൂടെ ശക്തിപ്രാപിച്ച കാല്പനികതയുടെ അടുത്തഘട്ടം ഫ്യൂഡൽ സാമൂഹികതയുടെ പൊളിച്ചെഴുത്തിന് ആക്കം നൽകിയ സിനിമ എന്ന നൂതനകലാരൂപത്തിലൂടെയാണ് ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെട്ടത്. ''ചങ്ങമ്പുഴ രൂപപ്പെടുത്തിയ സ്വപ്നാത്മകമായ ഈ പ്രണയങ്ങളുടെ ദൃശ്യാഖ്യാനങ്ങളായിരുന്നു ആദ്യകാലത്തെ മലയാള സിനിമകൾ''[101] ചങ്ങമ്പുഴയുടെ മരണത്തോടെ കവിതയിൽ വേരറ്റുപോയ കാല്പനികതയാണ് സിനിമാപ്പാട്ടിൽ പ്രണയഗാനങ്ങളായി പുനർജ്ജനിച്ചത് . ''മലയാളി തങ്ങളുടെ പ്രണയവും പ്രണയഭംഗങ്ങളും ദർശനങ്ങളും വിശ്വാസവും സിനിമാപ്പാട്ടുകളിൽ കേട്ടു. സിനിമാപ്പാട്ടുകളെല്ലാം ഏതാ് ചങ്ങമ്പുഴയുടെ തുടർച്ചതന്നെയായിരുന്നു.''[102] ചങ്ങമ്പുഴക്കുശേഷം മലയാളകവിതയിൽ വന്ന ആധുനികതാപ്രസ്ഥാനം കവിതയെ സാധാരണക്കാരിൽനിന്ന് അകറ്റി. രമണനും വാഴക്കുലയും പാടിനടക്കുകയും കഥാപ്രസംഗരൂപത്തിൽ ആസ്വദിക്കുകയുംചെയ്ത് കവിതയെ തങ്ങളുടെ വൈകാരിക ജീവിതത്തോട് ചേർത്തുവായിച്ച തലമുറ പുതിയ കവിത തങ്ങളുടേതല്ലെന്ന് തിരിച്ചറിഞ്ഞു എന്ന ശാരദക്കുട്ടിയുടെ നിരീക്ഷണം കവിതയിലെ പാട്ടുപാരമ്പര്യത്തിന്റെ സ്വീകാര്യതയും വൈകാരികത നിറഞ്ഞ

കാല്പനികതയോട് മലയാളി അനുവാചകർക്ക് എക്കാലത്തും ഉള്ള പ്രതിപത്തിയും വ്യക്തമാക്കുന്നു.

3.3.7 പ്രണയഗാനങ്ങളിലെ വിപ്ലവാത്മകത

വയലാറിന്റെ പ്രണയഗാനങ്ങൾ കവിയുടെ വിപ്ലവാത്മകതയിൽ നിന്നുള്ള പിന്നോട്ടുപോക്കാണെന്ന് വിമർശിക്കപ്പെട്ടുവെങ്കിലും നിലവിലുള്ള സാമൂഹികവ്യവ സ്ഥിതിയുടെ പൊളിച്ചെഴുത്ത് അവയിൽ പ്രകടമാണ്. കവിയുടെ വിപ്ലവബോധത്തിന്റെ വ്യത്യസ്തതലത്തിലുള്ള ആവിഷ്ക്കാരമായി സിനിമയിലെ പ്രണയഗാനങ്ങളെ കണക്കാക്കാം. സമൂഹത്തിന്റെ ചലനാത്മകതയെ തടസ്സപ്പെടുത്തുന്ന യാഥാസ്ഥിതികമായ സാമൂഹിക നിലപാടുകൾക്കെതിരായ കലാപമാണ് വയലാറിന്റെ പ്രണയഗാനങ്ങൾ. വ്യക്തികളുടെ ഇച്ഛകൾക്ക് സാമൂഹികാചാരങ്ങളേക്കാൾ അവ പ്രാമുഖ്യം കല്പിക്കുന്നു. ജാതിമതസമൂഹങ്ങളുടെയും സാമ്പത്തികനിലവാരഭേദങ്ങളുടെയും കാണാച്ചരടുകൾ വരിഞ്ഞുമുറുക്കിയ നിശ്ചലസമൂഹത്തിന്റെ ചിത്രമാണ് പ്രണയഗാനങ്ങളിൽ ഉള്ളത്. വിരഹഗാനങ്ങൾ വ്യക്തിയുടെ തകർന്ന പ്രണയത്തെ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നു. പരോക്ഷമായി അത് സമൂഹത്തിന്റെ ആജ്ഞാശക്തിയുടെ വിജയത്തെയാണ് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. കേരളസമൂഹം എത്രക് പാരമ്പര്യാധിഷ്ഠിതമാണ് എന്ന് വയലാറിന്റെ പ്രണയഗാനങ്ങൾ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. പിൽക്കാലത്ത് വിരഹഗാനങ്ങൾ കുറഞ്ഞതും തൽസ്ഥാനത്ത് വഞ്ചിതനായ കാമുകൻ പാടുന്ന ഗാനങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നതും കേരളീയ സാമൂഹികാന്തരീക്ഷത്തിലുായ മാറ്റത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു.

കലയും കച്ചവടവും ഒന്നിക്കുന്ന സിനിമ എന്ന നൂതനകലാരൂപം ആവശ്യപ്പെടുന്ന ഗാനസന്ദർഭങ്ങൾക്കുവേി വയലാർ രാമവർമ്മ രചിച്ച ഗാനങ്ങളിൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ കവിതകളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ

സ്ത്രീപുരുഷനിർമ്മിതികളാണ് കാണപ്പെടുന്നത്. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ജനപ്രിയതയെ സാധ്യമാക്കുന്ന ഘടകങ്ങൾക്കൊപ്പം കവി എന്ന നിലയിൽ ആർജ്ജിച്ചിരുന്ന സാഹിതീയസംസ്കാരവും അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഗാനങ്ങളിൽ ദൃശ്യമാണ്. വിവിധ മലയാളചലച്ചിത്രങ്ങൾക്കുവേി അദ്ദേഹം രചിച്ച ഗാനങ്ങളിൽ പ്രണയം എന്ന ആവർത്തനസ്വഭാവമുള്ള പ്രമേയത്തിന് ഗാനങ്ങൾ എന്ന നിലയിലും സിനിമയിലെ അവയുടെ ദൃശ്യപരിചരണത്തിലും എപ്രകാരമാണ് ആവിഷ്ക്കാരം ലഭിച്ചത് എന്നാണ് ഈ ഘട്ടത്തിൽ പരിശോധിക്കുന്നത്.

3.3.8 ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ പ്രണയഗാനങ്ങൾ

യൗവനയുക്തരായ സ്ത്രീപുരുഷൻമാരുടെ അന്യോന്യബന്ധത്തെയാണ് വയലാർ രാമവർമ്മ പ്രണയമായി പരിഗണിക്കുന്നത്. മനുഷ്യവർഗ്ഗത്തിന്റെ തുടക്കം മുതൽ നിലനിൽക്കുന്ന സ്വാഭാവികചോദനയായി അദ്ദേഹം പ്രണയത്തെ വിവരിക്കുന്നു.

> ''ഇതിഹാസങ്ങൾ ജനിക്കും മുമ്പേ
> ഈശ്വരൻ ജനിക്കും മുമ്പേ
> പ്രകൃതിയും കാലവും ഒരുമിച്ചുപാടീ
> പ്രേമം - ദിവ്യമാമൊരനുഭൂതി''[103] എന്ന ഗാനത്തിലും
> ''ആദമോ ഹവ്വയോ അനുരാഗകഥയിൽ
> ആരെയാരാദ്യമായ് കീഴടക്കി
> ആരുടെ കൺമുനകൾ ശൃംഗാരകുലകൾ
> ക്കാദ്യത്തെ മുഖവുരയെഴുതി ?''[104]
>
> എന്ന ഗാനത്തിലും അദ്ദേഹം ഈ നിലപാട് ആവർത്തിക്കുന്നു.

> ''പ്രേമം - സ്ത്രീപുരുഷപ്രേമം
> ഭൂമിയുള്ള കാലംവരെയും
> പൂവിടുന്ന ലോലവികാരം''[105]

അഗ്നിമൃഗം (1971) എന്ന ചിത്രത്തിനുവേി രചിച്ച ഈ ഗാനത്തിലും മനുഷ്യജീവിതത്തിൽ പ്രേമത്തിന്റെ ചിരസ്ഥായിയായ സാന്നിധ്യം വയലാർ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നു.

ഹലോ ഡാർലിംഗ് (1975) എന്ന ചിത്രത്തിനുവേി രചിച്ച ഗാനത്തിലുടനീളം പ്രണയത്തെ സംബന്ധിച്ച കവിയുടെ കാഴ്ചപ്പാടുകളാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. സിനിമയിലെ പ്രത്യേകമായ അവതരണസന്ദർഭത്തിനു വേിയല്ല ഈ ഗാനം രചിച്ചിട്ടുള്ളത് എന്നതുകൊ് പ്രണയത്തെ സംബന്ധിച്ച സ്വതന്ത്രമായ ഒരു രചനയായി ഈ ഗാനം മാറുന്നു. യുവാക്കന്മാർ താമസിക്കുന്ന ലോഡ്ജിലെ ഭാഗവതരായ ഒരു അന്തേവാസി ആലപിക്കുന്നതായാണ് ഗാനചിത്രീകരണം. അർദ്ധശാസ്ത്രീയസംഗീത ത്തിന്റെ മട്ടിലാണ് ദേവരാജൻ മാസ്റ്റർ ഇത് ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്.

" അനുരാഗമേ അനുരാഗമേ
മധുരമധുരമാമനുരാഗമേ
ആദ്യത്തെ സ്വരത്തിൽനി-
ന്നാദ്യത്തെ പൂവിൽനിന്ന-
മൃതുമായ് നീയുണർന്നു
യുഗപരിണാമങ്ങളിലൂടെ നീ
യുഗ്മഗാനമായ് വിടർന്നൂ. (അനുരാഗമേ...)
നിൻ പനിനീർപ്പുഴ ഒഴുകിയാലേ
നിത്യഹരിതയാകൂ
പ്രപഞ്ചം നിത്യഹരിതയാകൂ
അസ്ഥികൾക്കുള്ളിൽ നീ തപസ്സിരുന്നാലേ
അക്ഷയപാത്രമാകൂ
ഭൂമിയൊരക്ഷയപാത്രമാകൂ.. (അനുരാഗമേ...)
നിൻചൊടി പൂമ്പൊടി ചൂടിയാലേ
നീലമുളകൾ പാടൂ ഋതുക്കൾ
പീലി നിവർത്തിയാടൂ
അന്തരാത്മാവിൽ നീ ജ്വലിച്ചുനിന്നാലേ
ഐശ്വര്യപൂർണ്ണമാകൂ ജീവിതം
ഐശ്വര്യപൂർണ്ണമാകൂ... (അനുരാഗമേ..)"[106]

3.3.9 ഉത്തമമായ പ്രേമം

ഗ്രാമീണജീവിതാന്തരീക്ഷത്തിൽ അരങ്ങേറുന്ന സ്ത്രീപുരുഷ ബന്ധത്തെ വയലാർ രാമവർമ്മ പ്രണയം, പ്രേമം എന്നീ പേരുകളിൽ വ്യവഹരിക്കുകയും ഉത്തമം എന്ന നിലയിൽ സൂചിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

പ്രണയികളായ ഗ്രാമീണകന്യകമാരെ ലജ്ജാശീലരും പുരുഷന്റെ അനുരാഗത്തെ വിലമതിക്കുന്നവരുമായി ഗാനങ്ങളിൽ ചിത്രീകരിക്കുന്നു.

ചേട്ടത്തി (1965) എന്ന ചിത്രത്തിനുവേി ബാബുരാജ് ഈണം നൽകി യേശുദാസും പ്രേമയും ചേർന്ന് ആലപിച്ച യുഗ്മഗാനത്തിൽ പതിനാറ് വയസ്സുകഴിഞ്ഞ്, പുളകങ്ങൾ പൂത്തുകഴിഞ്ഞാൽ പതിവായി പെൺകൊടിമാർ കാണുന്ന ഒരു മധുരസ്വപ്നമാണ് പ്രണയം എന്ന് വയലാർ രാമവർമ്മ വിവരിക്കുന്നു. യുവതികളുടെ പുളകവും സ്വപ്നം കാണലും പ്രണയത്തിന്റെ ബാഹ്യപ്രകടനങ്ങളാണ്.

"പതിവായി പെൺകൊടിമാരൊരു
മധുര സ്വപ്നം കാണും"[107]

എന്ന് കവി ഉറപ്പിച്ചുപറയുന്നതിൽനിന്ന് ഇത് സ്ത്രീസമൂഹത്തെ ക്കുറിച്ചുള്ള കവിയുടെ പൊതുവായ വിലയിരുത്തലാണെന്ന് വ്യക്തമാണ്. ശ്രീകൃഷ്ണനും ഗോപികമാരുമായി ഉായിരുന്ന പ്രണയബന്ധം എക്കാലത്തും ഉത്തമമായ പ്രണയബന്ധങ്ങളുടെ പൊതുസ്വഭാവമായി ഈ ഗാനത്തിൽ കവി സങ്കല്പിക്കുന്നു. മാനത്തുനിന്ന് പുഷ്പകവിമാനത്തിൽ പൊന്നോടക്കുഴൽ നാദവുമായി പൂവമ്പൻ ഒരുങ്ങിവരും എന്നും സ്വപ്നത്തിൽ പനിനീർപ്പുഴയുടെ കല്പടവിലിരുന്ന് ഓമനമുരളികയൂതും എന്നും ഗാനത്തിന്റെ അനുപല്ലവിയിൽ കവി സങ്കൽപ്പിക്കുന്നു. ഗാനംകേട്ട് ഗോപികമാർ ഓടിക്കൂടുകയും കന്യകമാരുടെ ദേവിയെ -നായികയെ- കല്യാണമാല ചാർത്തുകയും ചെയ്യും എന്നും ഗാനത്തിൽ വിവരിക്കുന്നു. വിവാഹത്തിൽ എത്തിച്ചേരുന്ന ഒരു മധുരസ്വപ്നമാണ് പ്രണയം എന്ന് ഈ ഗാനത്തിലൂടെ വയലാർ രാമവർമ്മ നിർവ്വചിക്കുന്നു. പ്രേംനസീറും ഉഷാകുമാരിയുമാണ് (വെണ്ണിറ ആടൈ നിർമ്മല) ഈ ഗാനരംഗത്തിൽ അഭിനയിക്കുന്നത്.

3.3.10 പ്രണയം എന്ന തമാശ

നേരമ്പോക്കിനുവേിയുള്ള പലതരം സ്ത്രീപുരുഷപ്രണയ ബന്ധങ്ങളെ പട്ടികരൂപത്തിൽ വയലാർ രാമവർമ്മ ഗാനമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. നാടൻപെണ്ണ് (1967) എന്ന ചിത്രത്തിനുവേി ജയചന്ദ്രനും ജെ.എം.രാജയും ചേർന്ന് ആലപിച്ച ഗാനത്തിൽ പ്രേമത്തെ തമാശയായാണ് വിവരിക്കപ്പെടുന്നത്. വിവിധസിനിമകളിൽ നായികാനായകന്മാരുടെ ആദർശപ്രണയത്തിന് സമാന്തരമായി തമാശയ്ക്കുവേി ഉൾപ്പെടുത്താറുള്ള പലതരം പ്രേമങ്ങളുടെ വിവരണം എന്ന നിലയിൽ സിനിമയിലെ കൃത്രിമത്വംനിറഞ്ഞ പ്രണയാവിഷ്ക്കാരങ്ങളെ പരിഹസിക്കുന്ന ഗാനം ആയും ഇതിനെ കണക്കാക്കാം.

"നാടൻപ്രേമം- നാടോടിപ്രേമം!
നാൽക്കവല പ്രേമം!
അടിപിടിപ്രേമം ആപ്പിസ് പ്രേമം
അഞ്ഞൂറുവിധം പ്രേമം-നാട്ടിൽ
നാട്ടിൽ അഞ്ഞൂറുവിധം പ്രേമം
ബീഡിക്കുതീയിന് വേലിക്കൽ നിൽക്കുന്ന
നാടൻ പ്രേമം-പിന്നെ
നാടക സിനിമാ കൊട്ടകവളപ്പിലെ
നാടോടിപ്രേമം ല...ല...ല
കാക്കക്കണ്ണിട്ടു പോക്കറ്റടിക്കുന്ന
നാൽക്കവല പ്രേമം
ആപ്പീസുമുറിയിൽ സർക്കാരു ചെലവിൽ
കാപ്പിയടിപ്രേമം ല..ല...ല
കള്ളുകുടിച്ചിരുന്നു;
കടിപിടികൂടുന്ന കാടൻപ്രേമം -പിന്നെ
നമ്മുടെ നല്ലൊരു പാർട്ടിസഖാവിന്റെ
നിശ്ശബ്ദപ്രേമം ! ല..ല...ല"[108]

പ്രണയത്തിൽ അകപ്പെടുന്ന കാമുകന്റെ അവസ്ഥ ചതുരംഗം (1959) എന്ന ചിത്രത്തിനുവേി ടി.എസ്.കുമരേശും പട്ടം സദനും ചേർന്ന് ആലപിച്ച തമാശ മട്ടിലുള്ള ഗാനത്തിൽ വിവരിക്കുന്നു.

"പെണ്ണിന്റെ ചിരിയും പ്രണയത്തിൻ പനിയും
ആദ്യമാദ്യം കുളിരും
പിന്നെപ്പൊള്ളും വിറച്ചുതുള്ളും"[109]

പ്രണയസാഫല്യത്തിനുള്ള തടസ്സങ്ങളാണ് ഇവിടെ സൂചിതമാകുന്നത്. പതിനേഴുവയസ്സുകഴിഞ്ഞാൽ ആണിനും പെണ്ണിനും പകരുന്ന രോഗമാണ് പ്രണയം എന്നും അതിന് കണ്ണില്ല എന്നും വയലാർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു[110]. പട്ടം സദൻ, പരമശിവം, മണി എന്നിവർ ചേർന്ന് ആലപിച്ച ഈ ഗാനം പ്രണയത്തെ തമാശയായാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നതെങ്കിലും പ്രണയസാഫല്യം കൈവരുന്നില്ല എന്ന സൂചന, നിലനിൽക്കുന്ന സാമൂഹികാവസ്ഥയെക്കുറിച്ചുള്ള ചൂുപലകയാണ്. സമാനമായ ചോദ്യമാണ് തിരിച്ചടി (1968) എന്ന ചിത്രത്തിനുവേി രചിച്ച ഗാനത്തിലും കവി ഉന്നയിക്കുന്നത്.

"പാതിവിടർന്നാൽ കൊഴിയുന്ന പൂവിനു
പ്രേമമെന്നെന്തിനു പേരിട്ടു?"[111]

എന്നത് സഫലമാകാത്ത പ്രണയത്തിന്റെയും അതിനു കാരണമാകുന്ന സമൂഹത്തിന്റെയും സൂചന നൽകുന്നു. പ്രണയത്തോടൊപ്പം വേർപാടിന്റെ ദു:ഖവും ഗാനങ്ങളിൽ കാണപ്പെടുന്നത് സമൂഹത്തിന്റെ കർക്കശസ്വഭാവം കൊ ാണ്.

3.3.11 നാഗരികരുടെ പ്രേമം

നഗരങ്ങളിലെ പരിഷ്ക്കാരികളായ കോളേജ്കുമാരിമാരുടെ പ്രണയം വ്യത്യസ്തതരം ആയാണ് വയലാർ രാമവർമ്മ പരിഗണിക്കുന്നത്. പാശ്ചാത്യരീതിയിലുള്ള പെരുമാറ്റശീലങ്ങൾ ഉള്ള നഗരത്തിലെ പരിഷ്ക്കാരികളായ സ്ത്രീപുരുഷന്മാരുടെ പ്രണയത്തെ `ലൗ' എന്നും കാമുകിമാരെ `ലൗ ബേർഡ്സ്' എന്നും കവി വിവരിക്കുന്നു. ലൗ, ലൗ മേക്കിംഗ് എന്നീ ഇംഗ്ലീഷ് പദങ്ങളിൽ സൂചിതമായിരിക്കുന്ന ലൈംഗികസൂചനകളെ ഈ പദസ്വീകരണത്തിലൂടെ കവി സൂചിപ്പിക്കുന്നു. സ്ത്രീപുരുഷപ്രണയത്തിന്റെ ഉത്തമമാതൃകകളായി കവി ഇവയെ പരിഗണിക്കുന്നില്ല.

"L-O-V-E- LOVE
Love birds-Love birds-Love birds
ലല്ലലലം -ലല്ലലലം Love birds" [112]

എന്ന ഗാനം കോളേജുകുമാരികളുടെ വിനോദയാത്രാവേളയിലാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. കളക്കൂർ മാലതി(1967) എന്ന ചിത്രത്തിനുവേി പാശ്ചാത്യ ഉപകരണസംഗീതത്തിന്റെ അകമ്പടിയോടെ ദേവരാജൻ മാസ്റ്റർ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ ഈ ഗാനം യേശുദാസിനൊപ്പം എൽ.ആർ.ഈശ്വരിയാണ് ആലപിച്ചത്. ഇതരസിനിമകളിലേതുപോലെ ഈ ചിത്രത്തിലും തന്റേടികളും ലൈംഗികസ്വാതന്ത്ര്യം നേടിയവരുമായ സ്ത്രീസ്വത്വത്തിന്റെ ആവിഷ്ക്കാര ത്തിനാണ് എൽ.ആർ.ഈശ്വരിയുടെ ശബ്ദം ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്.

പരിഷ്ക്കാരം ഇല്ലാത്ത പെൺകുട്ടികളെ നഗരത്തിലെ യുവാക്കന്മാർ പ്രേമിക്കുകയില്ലെന്ന് ഹലോ ഡാർലിംഗ് (1975) എന്ന ചിത്രത്തിനുവേി രചിച്ച ഗാനത്തിൽ വയലാർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. പരിഷ്ക്കാരം എന്നതുകൊ് പാരമ്പര്യത്തിന്റെ നിരാസമാണ് അർത്ഥമാക്കുന്നത്.

"പട്ടണം കാണാത്ത -പരിഷ്ക്കാരം കാണാത്ത
പൊട്ടിപ്പെണ്ണേ! - നിന്റെ
അടക്കവും ഒതുക്കവും വേഷം കാൽ
ആരിന്നു പ്രേമിക്കും?
ഒന്നരമുും ചന്ദനക്കുറിയും
പിന്നിയ മുടിയും കമ്മലും തുമ്മലും
കൺട്രി...നീ വെറും കൺട്രി" [113]

ഈ വരികൾ യേശുദാസും പി.മാധുരിയും ആലപിച്ച വ്യത്യസ്തഗാന ങ്ങളായി ചിത്രത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടു്. പാശ്ചാത്യപരിഷ്ക്കാരം ശീലിച്ച നഗരവാസികളുടെ പ്രേമത്തെ വയലാർ ഉത്തമപ്രേമം ആയി പരിഗണിക്കുന്നില്ല.

3.3.12 പ്രണയത്തിലെ പുരുഷാധികാരം

പുരുഷന് സ്ത്രീയോടുതോന്നുന്ന ആകർഷണത്തിന്റെ പ്രകടനമാണ് വയലാറിന്റെ പ്രണയഗാനങ്ങൾ മിക്കവയും. പ്രണയത്തിന്റെ സമ്പൂർണ്ണമായ കർത്തൃത്വം പുരുഷനിലാണ് നിക്ഷിപ്തമായിരിക്കുന്നത്. ഇതര

ജീവിതവ്യവഹാരങ്ങളിലേതുപോലെ പുരുഷന്റെ മേൽക്കോയ്മ പ്രകടമാകുന്ന പ്രണയാവിഷ്ക്കാരഗാനങ്ങളാണ് ഇവിടെ വിശകലനം ചെയ്യുന്നത്.

ഓമനക്കുട്ടൻ (1964) എന്ന ചിത്രത്തിനുവേി ദേവരാജന്റെ ഈണത്തിൽ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ `അഷ്ടമിരോഹിണി രാത്രിയിൽ' എന്നാരംഭിക്കുന്ന ഗാനത്തിൽ അമ്പലമുറ്റത്തുവച്ചാണ് നായകന് നായികയോട് പ്രണയം അങ്കുരിക്കുന്നത്.[114] മെലഡിയായി ചിട്ടപ്പെടുത്തി പ്രണയാന്തരീക്ഷം സൂചിപ്പിച്ചിട്ടുള്ള ഈ ഗാനം പി.സുശീലയുടെയും എ.എം.രാജയുടെയും ശബ്ദത്തിൽ വെവ്വേറെ ശബ്ദലേഖനം ചെയ്തിട്ടു്. പ്രണയഗാനങ്ങളിൽ വ്യാപകമായി സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള കണ്ണൻ - രാധ പ്രണയസങ്കല്പം തന്നെയാണ് ഈ ഗാനത്തിലും സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. ''ആല് വിളക്കിന്റെ നീലവെളിച്ചത്തിൽ നിൻമുഖം ആദ്യമായ് കു'' എന്ന കവികല്പനയിലുള്ള `ല' കാരത്തിന്റെ ആവർത്തനം ഗാനത്തിന് പ്രാസഭംഗി നൽകുന്നു.

> ''ചുറ്റും പ്രദക്ഷിണ വീഥിയിൽ- അങ്ങയെ
> ചുറ്റി നടന്നൊരെൻ മോഹം'' എന്ന് ഗാനത്തിന്റെ അനുപല്ലവിയിലും
> ''കണ്ണൻ വരും വരെ കാത്തിരുന്നീടുമീ
> വൃന്ദാവനത്തിലെ രാധ''

എന്ന് ചരണത്തിലും ചേർത്തിട്ടുള്ള വരികൾ കാമുകിയുടെ മനസ്സാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത് എങ്കിലും ഭക്തിഗാനം എന്ന നിലയിലും ഈ ഗാനം പരിഗണിക്കപ്പെടുന്നു. ക്ഷേത്രാന്തരീക്ഷത്തിലെ പ്രണയവും ഭക്തിനിറഞ്ഞ പ്രണയവും ചലച്ചിത്ര ഗാനരചനയിൽ വയലാർ സ്ഥിരമായി സ്വീകരിക്കുന്ന രൂപകങ്ങളാണ്.

3.3.13 ജനപ്രിയസിനിമയിലെ ഉത്തമ സ്ത്രീപ്രതിനിധാനങ്ങൾ

വയലാറിന്റെ പ്രണയഗാനചിത്രീകരണങ്ങളിൽ നായിക പ്രായേണ സർവ്വാലങ്കാരവിഭൂഷിതയായാണ് കാണപ്പെടുന്നത്. ഇത് ജനപ്രിയസിനിമയുടെ പതിവുരീതിയാണ്. സ്ത്രീയെ പുരുഷന്റെ കാഴ്ചവസ്തുവായി

അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ആലാപനവും ദൃശ്യങ്ങളുംവഴി ഗാനം ആസ്വദിക്കുന്ന പ്രേക്ഷകരായ പുരുഷന്മാരുടെ സ്ത്രീവീക്ഷണവും, ഗാനത്തിലെ വരികളിൽ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ള കവിയുടെ സ്ത്രീസങ്കല്പവും സമാനമായിത്തീരുമ്പോഴാണ് ആസ്വാദനം പൂർണ്ണമാകുന്നത്. പ്രേക്ഷകപ്രീതികരമായ/ ജനപ്രിയമായ ദൃശ്യചിത്രീകരണത്തിലൂടെ ഉത്തമസ്ത്രീയും പുരുഷനും എപ്രകാരമായിരിക്കണം എന്ന കവിസങ്കല്പം സൂചിതമാകുന്നു. ആവർത്തിച്ചുള്ള കേൾവി, കാഴ്ച എന്നിവയിലൂടെ ഇത് സമൂഹത്തിന്റെ പൊതുബോധമായി വികസിക്കുന്നു.

ഗാനരംഗത്തിന്റെ ചിത്രീകരണവേളയിൽ സ്ത്രീകഥാപാത്രം നായകന്റെയും പ്രേക്ഷകരുടെയും പുരുഷനോട്ടത്തിനും കാഴ്ചയിലൂടെയുള്ള ആസ്വാദനത്തിനും വിധേയയാകുന്നു. ഗാനങ്ങളിൽ വയലാർ രാമവർമ്മ അവതരിപ്പിച്ച സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ സൗന്ദര്യംനിറഞ്ഞ ശരീരമാത്ര പ്രതിനിധാനങ്ങളായും പുരുഷന്റെ പ്രണയത്തിന്റെ ആവിഷ്ക്കരണത്തിനുള്ള ഉപാധിയായും ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നു.

സിനിമയിലെ പ്രണയഗാനരംഗങ്ങളിൽ പൊതുവേ നായകനും നായികയും വളരെ ഇഴുകിച്ചേർന്ന് അഭിനയിക്കുന്നു. തന്മൂലം പ്രേക്ഷകർക്ക് കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെടുന്ന പ്രണയസങ്കല്പങ്ങളുമായി എളുപ്പത്തിൽ തന്മയീഭാവം സാധ്യമാകുന്നു. കളഞ്ഞുകിട്ടിയ തങ്കം(1964) എന്ന ചിത്രത്തിനുവേി ജി.ദേവരാജന്റെ ഈണത്തിൽ യേശുദാസും പി.സുശീലയും ചേർന്ന് ആലപിച്ച യുഗ്മഗാനം സിനിമയിൽ സത്യനും അംബികയും ചേർന്നാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

"കൈനിറയെ വളയിട്ട പെണ്ണേ
കല്യാണപ്രായമായ പെണ്ണേ
നിൻ കവിൾപ്പൂവിലെ ചന്ദനപ്പൂമൊടി
എങ്ങിനെ പോയിതെടീ"[115]

എന്ന പല്ലവിയിൽനിന്നുതന്നെ ഗാനത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സ്ത്രീസങ്കല്പം വ്യക്തമാണ്. സ്ത്രീയുടെ രൂപഭംഗിക്ക് ഊന്നൽ നൽകിയാണ് വയലാർ ഗാനരചന നിർവ്വഹിച്ചിട്ടുള്ളത്.

ദൃശ്യകലകളിൽ കാഴ്ചക്ക് ഇതര ഇന്ദ്രിയസംവേദനങ്ങളെക്കാൾ മുൻതൂക്കം ലഭിക്കുക സ്വാഭാവികമാണ്. എന്നാൽ ആര് ആരുടെ കാഴ്ചക്ക് വിധേയമാകുന്നു? എന്നത് പ്രേക്ഷകസമൂഹത്തിൽ നിലനിൽക്കുന്ന അധികാരഘടനയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. `കൈനിറയെ വളയിട്ട കല്യാണ പ്രായമായ പെണ്ണ്' എന്ന ഗാനത്തിന്റെ ആദ്യവരികൾ സിനിമയിൽ ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്ന സ്ത്രീജീവിതങ്ങൾ യൗവനയുക്തരും പുരുഷന്റെ ചക്ഷുഃപ്രീതിക്കെന്നവണ്ണം കാഴ്ചവസ്തുക്കളായി അലങ്കരിക്കപ്പെട്ടവരുമായിരിക്കണം സ്ത്രീകൾ എന്ന ജനപ്രിയസിനിമയുടെ പതിവുരീതി സൂചിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. സ്ത്രീകളുമായുള്ള സ്വതന്ത്രമായ സംസർഗ്ഗം സാമൂഹികനിരീക്ഷണത്തിനു വിധേയമായിട്ടുള്ള സമൂഹം എന്ന നിലയിൽ മലയാളിപ്രേക്ഷകർക്ക് സിനിമ അടക്കമുള്ള ദൃശ്യകലകൾ നിഷിദ്ധമായ കാഴ്ചകളുടെ ദർശനത്തിനുള്ള ഉപാധിയായും വർത്തിക്കുന്നു. സിനിമയുടെ മുഖ്യപ്രേക്ഷകരായ പുരുഷന്മാരുടെ സങ്കല്പങ്ങൾക്കു യോജിച്ച ജനപ്രിയമായ സ്ത്രീചിത്രീകരണം ആണ് ഈ ഗാനത്തിൽ ഉള്ളത്.

ഗാനത്തിലെ വരികൾ കഥാപാത്രങ്ങൾ നേരിട്ട് ആലപിക്കുന്ന മട്ടിലാണ് സിനിമയിൽ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. സംഭാഷണത്തോട് അടുത്തുനിൽക്കുന്ന ഭാഷ ഗാനരചനയ്ക്ക് സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. കാമുകനായ സുഗതൻ (സത്യൻ) കാമുകിയായ ഗിരിജയോട് (അംബിക സുകുമാരൻ) നടത്തുന്ന പ്രണയ സല്ലാപം ആണ് ഈ ഗാനത്തിന്റെ ഉള്ളടക്കം. നിന്റെ കവിൾപ്പൂവിലെ ചന്ദനപ്പൂമ്പൊടി എങ്ങിനെ പോയിതെടീ? എന്ന് കാമുകൻ ചോദിക്കുന്നു. `എടീ' എന്ന പ്രണയപൂർവ്വമായ അഭിസംബോധന പുരുഷാധികാരത്തിന്റെ സ്നേഹപൂർണ്ണമായ പ്രകടനമാണ്. കാമുകി കാമുകനെ പിൽക്കാലചിത്രങ്ങളി

ലേതുപോലെ `എടാ' എന്ന് തിരികെ അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്നില്ല എന്നതാണ് ഇത് അധികാരപ്രകടനമാണ് എന്ന വ്യാഖ്യാനത്തിന്റെ യുക്തി. ഈ ഗാനത്തിൽ പുരുഷൻ പ്രണയത്തിന്റെ അധികാരിയും സ്ത്രീ വിധേയയും ആണ്. തന്റെ കവിൾപ്പൂവിലെ ചന്ദനപ്പൂമ്പൊടി അല്ലിപ്പൂങ്കാവിൽ അന്തിക്കു പൂചൂടാൻ മുല്ലപ്പൂ തേടിനടക്കുമ്പോൾ പൂതേടി വന്ന ഒരു പൂക്കുലത്തുമ്പിയുടെ പൂഞ്ചിറകിൽ പുരു പോയതാണെന്ന് നായിക പറയുന്നു. അല്ലിപ്പൂങ്കാവ് കവി വിഭാവനം ചെയ്ത ഒരു സങ്കല്പദേശമാണ്. അന്തിനേരത്തെ പൂചൂടൽ ജാതി പാരമ്പര്യത്തെയും ആചാരത്തെയും നായിക പിൻതുടരുന്നതിന്റെ സൂചനയാണ്. പൂതേടി വന്ന പൂക്കുലത്തുമ്പി എന്നത് കാമുകന്റെ വിശേഷണമാണ്. പൂക്കുലത്തുമ്പി പൂതേടി നടക്കുകയായിരുന്നു എന്ന് ഗാനത്തിൽ സൂചിപ്പിക്കുന്നതിലൂടെ സ്ത്രീപുരുഷൻമാർക്കിടയിലെ സ്വതന്ത്ര ലൈംഗിക ഇടപെടലുകളെക്കുറിച്ചുള്ള കവിസങ്കല്പത്തിന്റെ വ്യക്തമായ സൂചന നൽകുന്നു. തിരക്കഥയിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന അടക്കവും വിധേയത്വവുമുള്ള നായികാനായകൻമാരുടെ സ്വഭാവചിത്രികരണത്തിൽനിന്നുള്ള പ്രകടമായ വ്യതിയാനമാണിത്. `പൂഞ്ചിറകിൻമേൽ പുരു' എന്ന വരിയിലൂടെ നായികാനായകൻമാരുടെ സംഗമം സൂചിതമാകുന്നു. ഗാനത്തിന്റെ അനുപല്ലവിയിൽ കാവിൽ തൊഴുതുവരുന്ന നായികയുടെ കസ്തൂരിപ്പൂങ്കുറി കണ്ണന്റെ തോളിലെ പീതാംബരത്തിൽ പുരുപോയി എന്നും വിവരിക്കപ്പെടുന്നു. തനിക്ക് പൊൻവളയിട്ട ദേവന്റെ ചുവിലെ പുഞ്ചിരിച്ചെപ്പിൽ തന്റെ ഇത്തിരിച്ചുവിലെ വെറ്റിലക്കുങ്കുമം പൊഴിഞ്ഞു പോയതായി നായിക പറയുന്നു. കാമുകന്റെ മാറിൽ ചാർത്തുന്നതിനാണ് താൻ പൂമാല കോർത്തത് എന്ന് നായിക വ്യക്തമാക്കുന്നതിലൂടെ പ്രണയാന്തരീക്ഷത്തിൽ വികസിതമാകുന്ന സ്വച്ഛമായ സ്ത്രീപുരുഷസംഗമം ഈ ഗാനത്തിൽ കവി ചിത്രീകരിക്കുന്നു.

തിരക്കഥയിലെ കഥാസന്ദർഭത്തിലെ സംഭാഷണത്തിന്റെ തുടർച്ചയായി അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന ഗാനമാണിത്. ഗദ്യത്തിലുള്ള സംഭാഷണത്തിന്റെ ശേഷിച്ചഭാഗം ഗാനമായി പൂരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. ഗാനം ആരംഭിക്കുന്നത് ഓടക്കുഴൽ വാദനത്തോടെയാണ്. ഗാനത്തിന്റെ അനുപല്ലവിയിൽ നായികാനായകൻമാരെ കണ്ണനും രാധയുമായി വിവരിക്കുന്നതിനു മുന്നോടിയായുള്ള അന്തരീക്ഷസൃഷ്ടി ഇതുവഴി സാധിച്ചിരിക്കുന്നു. നായിക അമ്പലത്തിലേക്കുള്ള യാത്രക്കിടയിലാണ് നായകനുമായി കുമുട്ടുന്നത്. നഗരത്തിൽനിന്ന് നായകൻ വാങ്ങിയ വളകൾ അവൾക്ക് പ്രണയത്തിന്റെ ചിഹ്നമായി അണിയിച്ചുകൊടുക്കുന്നു. ഇനി നമ്മുടെ വിവാഹംമാത്രം അവശേഷിക്കുന്നു എന്ന് നായകൻ ആംഗ്യസൂചനയിലൂടെ പറയുന്നതാണ് തിരക്കഥയിലെ ഗാനസന്ദർഭം. ശേഷംഭാഗം ഗാനമായി അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. നായകൻ അണിയിച്ച വളകൾ ഗാനത്തിന്റെ തുടക്കത്തിലെ ദൃശ്യങ്ങളിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു.

സിനിമയിലെ പലതരം സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾക്കിടയിൽനിന്ന് ഉത്തമ സ്ത്രീത്വത്തെ സംബന്ധിച്ച സങ്കല്പം ഈ ഗാനത്തിന്റെ ദൃശ്യചിത്രീകരണത്തിലൂടെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. അത് ഇപ്രകാരം സംഗ്രഹിക്കാം. ഉത്തമയായ നായിക യൗവനയുക്തയും അലങ്കരിക്കപ്പെട്ടവളും പാരമ്പര്യാനുസാരിയായ വേഷം - സാരി - ധരിച്ചിട്ടുള്ളവളും ആയിരിക്കണം. സ്വജാതിയിൽപെട്ട ഉത്തമസ്വഭാവമുള്ള പുരുഷനുമായാണ് അവൾ പ്രണയം പങ്കുവയ്ക്കേത്. കാമുകന്റെ പ്രണയചേഷ്ടകളോട് അനുകൂലമായി പ്രതികരിക്കുമെങ്കിലും പരസ്യമായ പ്രണയപ്രകടനങ്ങൾക്ക് ഉത്തമയായ നായിക വഴുങ്ങുകയില്ല. ഈ ഗാനത്തിന്റെ ദൃശ്യവൽക്കരണത്തിൽ നായകന്റെ പ്രണയചുംബനം നായിക ഒരു വൃക്ഷത്തിന്റെ മറവിൽവച്ചു മാത്രം സ്വീകരിക്കുന്നതായാണ് ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്.

3.3.14 ഉത്തമസ്ത്രീത്വത്തിന്റെ ആഹാര്യപ്രകടനങ്ങൾ

സിനിമയിലെ ഉത്തമസ്ത്രീപ്രതിനിധാനങ്ങളുടെ വേഷപരമായ പ്രകടനം (performance of attire) പ്രണയം മുഖ്യപ്രമേയമായ ഇതരഗാനങ്ങളിൽനിന്ന് വ്യക്തമാണ്. `കളഞ്ഞു കിട്ടിയ തങ്കം' എന്ന ചലച്ചിത്രത്തിൽ സമ്പന്നനായ കെ.പി.നായരുടെ മകൾ ഹേമ കാമുകൻ മധുവുമായുള്ള പരസ്യമായ പ്രണയരംഗങ്ങളിൽ ആധുനികവേഷം ധരിച്ച് അല്പവസ്ത്രധാരിണിയായാണ് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. വീട്ടിനുള്ളിലും ആധുനികവേഷങ്ങൾ അണിഞ്ഞ് നായ്ക്കുട്ടിയെ കയ്യിൽ എടുത്തുകൊാണ് അവൾ നടക്കുന്നത്. എന്നാൽ മധുവുമായി വിവാഹം ആലോചിക്കുന്ന ഏക സന്ദർഭത്തിൽമാത്രം ഹേമ പാരമ്പര്യവേഷത്തിലാണ് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. കുടുംബത്തെ ആകമാനം പണത്തിനുവേി ചതിച്ച മധു ഒരു നീചകഥാപാത്രമാണ്. ആധുനിക യൂറോപ്യൻ വേഷമാണ് അയാൾ സ്ഥിരമായി ധരിക്കുന്നത്. കാമുകിയുമൊത്തുള്ള പ്രണയലീലകൾ വിനോദയാത്രാ കേന്ദ്രങ്ങളിലാണ് അരങ്ങേറുന്നത്. `നാടോടിപ്പാട്ടിലെ, നാലുകെട്ടിനുള്ളിലെ നാടൻപെൺമണി നീ' എന്നും `ആലോലം കാട്ടിലെ ആശ്രമത്തിനുള്ളിലെ അമ്പലപ്പൈങ്കിളി നീ' എന്നും ഗിരിജയെ കാമുകൻ അഭിസംബോധന ചെയ്യു ന്നു.[116] കാവ്, അമ്പലം തുടങ്ങിയ ഇടങ്ങളിൽ കണ്ണനും രാധയും ആയി അരങ്ങേറുന്ന സുഗതന്റെയും ഗിരിജയുടെയും പ്രണയവുമായി ഹേമയുടെയും മധുവിന്റെയും പ്രണയത്തിനുള്ള സ്വഭാവവ ൃത്യാസം ഗാനചിത്രീകരണങ്ങളിലും പ്രകടമാണ്. പാരമ്പര്യത്തോടുചേർന്നു നിൽക്കുന്ന സ്ത്രീപ്രണയം ഉത്തമമായി പരിഗണിക്കപ്പെടുന്നു. അവരുടെ വേഷവിധാനങ്ങളും സ്വഭാവപ്രത്യേകതകൾക്ക് അനുസൃതമാണ്.

3.3.15 വിധേയയായ ഭാര്യ

തമിഴിലെ പഞ്ചമഹാകാവ്യങ്ങളിലൊന്നായ ചിലപ്പതികാരത്തിൽ വിവരിക്കുന്ന കണ്ണകിയുടെയും കോവലന്റെയും ജീവിതകഥയാണ് ജഗതി

എൻ.കെ.ആചാരി തിരക്കഥയെഴുതി കുഞ്ചാക്കോ സംവിധാനം ചെയ്ത കൊടുങ്ങല്ലൂരമ്മ (1968) എന്ന ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പ്രമേയം. ചോള പാണ്ഡ്യ ചേരരാജ്യങ്ങളിലായാണ് കണ്ണകിയുടെ കഥ സംഭവിക്കുന്നത്. കണ്ണകിയെ വിവാഹം കഴിച്ച കച്ചവടപ്രമാണിയായ കോവലന്, ചോളനാട്ടിലെ മാധവി എന്ന ദേവദാസിയിൽ ആകൃഷ്ടനായി സമ്പത്ത് മുഴുവൻ നഷ്ടമാകുന്നതും പാണ്ഡ്യനാട്ടിൽവച്ച് മോഷണക്കുറ്റം ആരോപിക്കപ്പെട്ട് വധിക്കപ്പെടുന്നതുമാണ് മുഖ്യകഥ. പതിവ്രതയായ കണ്ണകി തന്റെ കോപാഗ്നികൊ് മധുരാപുരി നശിപ്പിക്കുകയും ചേരരാജ്യത്തെ കൊടുങ്ങല്ലൂരിൽ പത്തിനി പ്രതിഷ്ഠയായിത്തീരുകയും ചെയ്യുന്നു.

പാതിവ്രത്യത്തിന്റെ മാഹാത്മ്യം വ്യക്തമാക്കുന്ന പ്രാചീന തമിഴ്മഹാകാവ്യത്തിലെ കഥ പ്രേംനസീർ(കോവലൻ), കെ.ആർ.വിജയ (കണ്ണകി), ജ്യോതിലക്ഷ്മി (മാധവി) തുടങ്ങിയ മുഖ്യതാരങ്ങളെ പങ്കെടുപ്പിച്ചുകൊ് എക്സൽ പ്രൊഡക്ഷൻസ് എന്ന പ്രമുഖ സിനിമാനിർമ്മാണക്കമ്പനി, വിജയചിത്രങ്ങളുടെ നിർമ്മാതാവായ കുഞ്ചാക്കോയുടെ സംവിധാനത്തിൽ, മലയാളസിനിമയായി പുനരവതരിപ്പിക്കുന്നത് പ്രേക്ഷകരുടെ അഭിരുചിക്ക് അത് സ്വീകാര്യമാകും എന്ന കണക്കുകൂട്ടലിലാണ്. കണ്ണകിയും മാധവിയും സ്ത്രീലൈംഗികതയുടെ വ്യത്യസ്ത പ്രകടനരൂപങ്ങളായി സിനിമയിൽ ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നു. `ഒരിക്കലും ഭർത്തൃസുഖം അറിയാത്തവൾ' എന്നാണ് കണ്ണകി സ്വയം വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത്. എന്നാൽ, മാധവി നിരവധി പുരുഷന്മാരെ നൃത്തപ്രകടനങ്ങളിലൂടെ വശീകരിക്കുകയും അവരുമായി രതികേളികൾ ആടി രസിച്ച് തന്ത്രത്തിൽ അവരുടെ സമ്പത്ത് കൈക്കലാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. സന്യാസിനിയുടെ ദേവതാപദത്തിലേക്കുള്ള ആരോഹണം സുഗമമായതുകൊാണ് സംയമിയും ഭർത്തൃവിധേയയുമായ കണ്ണകിയെ ആദർശസ്ത്രീമാതൃകയായി സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഇരുവരുടെയും

സ്വഭാവാന്തരത്തിന്റെ ചിത്രീകരണത്തിന് ഈ സിനിമയിലെ ഗാനങ്ങളും ഗാനരംഗചിത്രീകരണങ്ങളും മുഖ്യപങ്ക് വഹിക്കുന്നു.

പുരാണചരിത്രപ്രമേയങ്ങൾ സിനിമയിലേക്ക് അനുവർത്തനം ചെയ്യുമ്പോൾ ഗാനങ്ങളിലൂടെയും നൃത്തത്തിലൂടെയും കഥ അവതരിപ്പിക്കുന്ന നൃത്തനാടകങ്ങളുടെ (ബാലേ) ആഖ്യാനശൈലി മലയാളസിനിമയിൽ ആദ്യകാലംമുതൽ സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടിട്ടു്. ഗാനവും നൃത്തവും ഒത്തുചേരുമ്പോൾ അലോകസാധാരണമായ കഥാന്തരീക്ഷത്തിലേക്ക് അനായാസമായി പ്രേക്ഷർക്ക് പ്രവേശനം സാധിക്കുന്നു. `കൊടുങ്ങല്ലൂരമ്മ' എന്ന ചിത്രത്തിൽ സിനിമയുടെ ആദ്യത്തെ ഗദ്യസംഭാഷണം 10.07-ാം മിനിറ്റിൽ മാത്രമാണ് ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്. ലൗകികേതരമായ അന്തരീക്ഷസൃഷ്ടിയിൽ ഗാനങ്ങൾ പ്രധാനപങ്കുവഹിക്കുന്നു. `കൊടുങ്ങല്ലൂരമ്മേ' എന്നാരംഭിക്കുന്ന ആദ്യഗാന ത്തിലൂടെ നായികയെ ദൈവികപരിവേഷത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുകയും `ജ്വതുകന്യകയുടെ' എന്ന തൊട്ടുപിന്നാലെ വരുന്ന ഗാനത്തിലൂടെ മാനുഷികഭാവത്തിൽ ചിത്രീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. കൊടുങ്ങല്ലൂരമ്മയുടെ ഭൂതകാലതമിഴ്വ്യക്തിത്വം സൂചിപ്പിക്കുന്നതിന് തമിഴ്ചുവയോടെ ബാലമുരളിയാണ് (എൻ. ബാലമുരളീകൃഷ്ണ) ആദ്യത്തെ ഭക്തിഗാനം ആലപിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഈ ഗാനത്തിന് കൊടുങ്ങല്ലൂരിലെ ആനയെഴുന്നെള്ളിപ്പ്, താലപ്പൊലി, ശ്രീകോവിലിനു മുമ്പിലെ നൃത്തം, ഉത്സവാന്തരീക്ഷത്തിന്റെ ദൃശ്യങ്ങൾ എന്നിവ ഗാനചിത്രീകരണമായി സിനിമയിൽ ഉൾപ്പെടുത്തി യിരിക്കുന്നു. ദേവീവിഗ്രഹവും കണ്ണകിയും മാറിമാറി കാണിക്കുന്നതിലൂടെ കണ്ണകിയുടെ ജീവിതത്തിലെ രൂപാന്തരം ചിത്രീകരിക്കുന്നു. ആദ്യത്തെ അവതരണഗാനത്തിൽത്തന്നെ സിനിമയുടെ കഥ സമ്പൂർണ്ണമായി സംഗ്രഹിച്ചിട്ടു്.

പാരമ്പര്യം പിൻതുടരുന്ന ആദർശസ്ത്രീമാതൃകയായി കണ്ണകിയെ സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. `ജ്വതുകന്യകയുടെ...' എന്ന ഗാനം കണ്ണകി

എന്ന യുവതിയുടെ മനസ്സ് ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നു. പുരുഷനോട് സമ്പൂർണ്ണമായി വിധേയപ്പെടുന്നവളാണ് താനെന്ന് ഈ ഗാനത്തിൽ പറയുന്നു. ഭവ്യമായ ചിരി, ലജ്ജ, ഉടുപ്പിലും നടപ്പിലും പുലർത്തുന്ന അടക്കവും ഒതുക്കവും എന്നിവവഴി നായികയുടെ സ്വഭാവം സിനിമയിൽ സൂചിതമാകുന്നു. കണ്ണകിയായി അഭിനയിക്കുന്ന കെ.ആർ.വിജയയുടെ സമീപദൃശ്യങ്ങളാണ് ഗാനത്തിന്റെ ചിത്രീകരണത്തിൽ ഉടനീളം ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ളത്.

"ഭക്തിയെങ്കിൽ നിൻ തിരുമുമ്പിൽ
വൽക്കലമണിഞ്ഞു നിൽക്കും" എന്നും
"സ്വപ്നമെങ്കിൽ മദനനയയ്ക്കും
അപ്സരസായ് ഞാൻ നിൽക്കും!"[117]

എന്നുമുള്ള വരികളിലൂടെ പുരുഷന്റെ ഇംഗിതത്തിനൊപ്പം സ്വയം രൂപാന്തരപ്പെടാൻ തയ്യാറുള്ള സ്ത്രീത്വമാണ് തന്റേതെന്ന് കണ്ണകി വ്യക്തമാക്കുന്നു.

വിവാഹശേഷം മണിയറയിൽവച്ച് കോവലൻ അവതരിപ്പിക്കുന്ന `മഞ്ജുഭാഷിണീ...' എന്നാരംഭിക്കുന്ന പ്രണയഗാനം വയലാർ രാമവർമ്മ രചിച്ച് കെ.രാഘവൻ ഈണമിട്ട് കെ.ജെ.യേശുദാസ് ആലപിച്ചിരിക്കുന്നു.

"മഞ്ജുഭാഷിണീ !
മഞ്ജുഭാഷിണീ മണിയറവീണയിൽ
മയങ്ങിയുണരുന്നതേതൊരുരാഗം ?
ഏതൊരുഗീതം ? (മഞ്ജുഭാഷിണീ...)
നാദസിരകളിൽ പ്രിയദർശിനീ-നിൻ
മോതിരക്കൈവിരൽ ഒഴുകുമ്പോൾ
താനേപാടാത്ത തന്ത്രികളുമോ ?
താളം പിടിക്കാത്ത ഹൃദയമുമോ ? (മഞ്ജുഭാഷിണീ...)
രാഗസരസ്സിതിൽ പ്രാണസഖീ-നിൻ
രാജീവനയനങ്ങൾ വിടരുമ്പോൾ
വാരിച്ചൂടാത്ത മോഹങ്ങളുമോ ?
കോരിത്തരിക്കാത്ത സ്വപ്നങ്ങളുമോ (മഞ്ജുഭാഷിണീ...)"[117]

ക്ഷേത്രാരാധന, മാതാപിതാക്കളുടെ അനുഗ്രഹം വാങ്ങൽ എന്നിവക്കു ശേഷമാണ് അവർ മണിയറയിൽ എത്തുന്നത്. കണ്ണകി നിലത്തിരുന്ന് തന്റെ

വിധേയത്വം പ്രകടിപ്പിക്കുന്നു. ഭർത്താവിനെ ദൈവം എന്നാണ് അവൾ വിവരിക്കുന്നത്. `കവിത ചമയ്ക്കുന്ന കണ്ണകി'യും സംഗീതത്തിന്റെ മറുകരക കോവലനും' എന്ന് അവർ അന്യോന്യം പുകഴ്ത്തുന്നു. ഇരുവരും ഗാനാവതരണത്തിൽ പങ്കെടുക്കുന്നുങ്കെിലും ആലാപനം പൂർണ്ണമായും കോവലന്റേതു മാത്രമാണ്. ഇതിലൂടെ പുരുഷൻ സ്ത്രീയോട് നടത്തുന്ന പ്രണയപ്രകടനമായി ഈ ഗാനം മാറുന്നു. യേശുദാസ് ഈ പ്രണയഗാനം ആലപിച്ചിരിക്കുന്നു. ഭക്തിഭാവം ബാലമുരളികൃഷ്ണയും പ്രണയം എന്ന ലൗകിക ഭാവം യേശുദാസും ആലപിച്ചത് ലൗകികതയും അലൗകികതയും വേർതിരിച്ച് സൂചിപ്പിക്കുന്നതിന് പര്യാപ്തമാണ്.

പുരാണകഥയാണെങ്കിലും പ്രണയാവിഷ്ക്കാരത്തിന് ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ള ഗാനഭാഷ സമകാലികമാണ്. `മഞ്ജുഭാഷിണീ' എന്ന അഭിസംബോധന കണ്ണകിയുടെ സ്വഭാവത്തെയും സ്വരമാധുരിയേയും സൂചിപ്പിക്കുന്നു. പ്രിയദർശിനീ, പ്രാണസഖീ എന്നീ അഭിസംബോധനകൾ ഏതുകാലത്തും പ്രണയഗാനങ്ങളിൽ ഉപയോഗിക്കപ്പെടുന്നവയാണ്. മോതിരക്കൈവിരൽ നായികയുടെ അലങ്കാരത്തെയും രാജീവനയനങ്ങൾ സൗന്ദര്യത്തെയും സൂചിപ്പിക്കുന്നു.

"നാദസിരകളിൽ പ്രിയദർശിനീ -നിൻ
മോതിരക്കൈവിരൽ ഒഴുകുമ്പോൾ
താനേ പാടാത്ത തന്ത്രികളുോ
താളം പിടിക്കാത്ത ഹൃദയമുോ?"

എന്നവരികളിലൂടെ നായികയുടെ കലാപ്രാവീണ്യത്തോടൊപ്പം സൗന്ദര്യവും സൂചിതമാകുന്നു.

കെ.ആർ.വിജയയാണ് കണ്ണകിയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. പ്രൗഢസ്ത്രീകളെയാണ് ആഢ്യത്വത്തെയും കുലമഹിമയേയും ചിത്രീകരിക്കുന്നതിന് ക്ലാസിക്കൽ ദൃശ്യകലകളിൽ ഉപയോഗിച്ചുവരുന്നത്. സിനിമയിലും അതേ രീതിതന്നെ പിന്തുടരുന്നു. പ്രേക്ഷകരുടെ കാഴ്ചശീലങ്ങ

ളോടുള്ള ഐക്യപ്പെടലാണിത്. കണ്ണകി എന്ന കഥാപാത്രത്തിലൂടെ ലജ്ജ, അടക്കം, ഒതുക്കം എന്നിവ ഉത്തമസ്ത്രീഗുണങ്ങളായി അവതരിപ്പിക്ക പ്പെടുന്നു. മന്ദമായ നടത്തം, ദേഹം പൂർണ്ണമായി മറച്ചുള്ള വസ്ത്രധാരണം, വിധേയത്വമാർന്ന സംഭാഷണം, പ്രാർത്ഥന എന്നിവയും ഉത്തമഗുണമായി ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നു. സിനിമയിൽ അന്യത്ര ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ള ഈ സ്വഭാവവിശേഷങ്ങളുടെ ലാഞ്ഛന ഗാനചിത്രീകരണത്തിലും കാണാം.

തമിഴ് സിനിമയിലെ മാദകനർത്തകിയായി അറിയപ്പെടുന്ന ജ്യോതിലക്ഷ്മിയാണ് മാധവിയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. മിക്കരംഗങ്ങളിലും അല്പവസ്ത്രധാരിണിയായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന മാധവി വാക്കിലും നോക്കിലും അഹങ്കാരവും അഹന്തയും പ്രകടിപ്പിക്കുന്നു. അവതരണരംഗത്തിൽതന്നെ മാധവിയുടെ സമ്പൂർണ്ണമായി വിവസ്ത്രമാക്കപ്പെട്ട പുറം സിനിമയിൽ സമീപദൃശ്യമായി പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നു. കാല് ഉയർത്തിവച്ച് മദ്യചഷകം കോവലനെ നിർബ്ബന്ധിച്ച് കുടിപ്പിക്കുന്ന മാധവി മാതൃകാപരമല്ലാത്ത സ്ത്രീമാതൃകയായി ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നു.

3.3.16 ലജ്ജാലുവായ സ്ത്രീ

ലജ്ജ ഉത്തമസ്ത്രീയുടെ ഗുണമായി വയലാർ രാമവർമ്മയുടെ നിരവധി ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളിൽ വിവരിക്കപ്പെടുന്നു. പുരുഷസാമീപ്യത്തിൽ ലജ്ജാലുക്കളായി പെരുമാറുന്ന യുവതികളെ ഉത്തമസ്ത്രീകളായി പരിഗണിക്കുകയും അതുവഴി ലോകസാധാരണമായ സംഗതികളെക്കുറിച്ചുള്ള സ്ത്രീയുടെ അജ്ഞത മഹത്വവൽക്കരിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. സമ്പത്തും പാരമ്പര്യവും കയ്യാളിയിരുന്നവരും, ആയോധനവിദ്യയിലുൾപ്പടെ പ്രാവീണ്യം നേടിയിരുന്നവരും എന്ന നിലയിൽ മലയാളിസ്ത്രീകളെക്കുറിച്ചുള്ള ചരിത്രത്തിലെ രേഖപ്പെടുത്തലുകളിൽനിന്നുള്ള പ്രകടമായ വ്യതി യാനമാണിത്.

എം.കൃഷ്ണൻ നായർ സംവിധാനം ചെയ്ത കുടുംബം (1967)എന്ന ചിത്രത്തിനുവേി യേശുദാസും എസ്.ജാനകിയും ചേർന്ന് ആലപിച്ച ഗാനത്തിൽ[119] 'ചിത്രാ പൗർണ്ണമിരാത്രിയിൽ ലജ്ജാവതിയായി വന്നവൾക്ക് കാലത്ത് ഉറങ്ങിയെണീറ്റപ്പോൾ നാണമെല്ലാം പൊയ്പ്പോയത് എങ്ങനെ?' എന്ന ചോദ്യത്തിന് 'കള്ളനൊരാൾ കവർന്നെടുത്തു' എന്ന് മറുപടി നൽകുന്നു. രാത്രി, ലജ്ജ, കള്ളൻ, കവർന്നെടുത്തു എന്നീ പദങ്ങളിലൂടെ കാമുകീകാമുകസംഗമം സൂചിതമായിരിക്കുന്നു.

കാവാലം ചുൻ (1967) എന്ന ചിത്രത്തിനുവേി യേശുദാസ് ആലപിച്ച ഗാനത്തിലും നായികയുടെ നാണത്തെക്കുറിച്ച് വയലാർ വിവരിക്കുന്നു. ഏറെ പ്രശസ്തമായ ചലച്ചിത്രപ്രണയഗാനമാണിത്. കുമാരനല്ലൂർ കാർത്തികനാളിൽ കുളിച്ചൊരുങ്ങി, ഉടുത്തൊരുങ്ങി വരുന്ന നായികയെ തുളസിമാല ചാർത്തി വിവാഹം ചെയ്യും എന്ന് സങ്കല്പിക്കുന്ന നായകനെ ഗാനത്തിന്റെ അനുപല്ലവിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. തുടർന്ന് നായകന്റെ പ്രണയത്തെ ഉദ്ദീപിപ്പിക്കുന്ന ഗുണമായി നായികയുടെ നാണത്തെ കവി ഗാനത്തിന്റെ ചരണത്തിൽ വിവരിക്കുന്നു. അമ്പലമുറ്റം, അണിഞ്ഞൊരുങ്ങിയ നായിക, നാണം തുടങ്ങി വയലാറിന്റെ ഗാനങ്ങളിൽ പ്രണയാന്ത രീക്ഷത്തെ ഉദ്ദീപിപ്പിക്കുന്ന ഘടകങ്ങൾ ഈ ഗാനത്തിലും ഉൾച്ചേർന്നി രിക്കുന്നു.

"വിവാഹനാളിൽ നാണവുമായ്;
വിരിഞ്ഞുനിൽക്കും കിനാവുപോലെ
ഇവൾ വരുമ്പോൾ
കവിളിൽ -മാറിൽ-കണ്ണാൽ
അന്നൊരു പ്രണയകാവ്യം
ഞാനെഴുതും."[120]

തുലാഭാരം (1968) സിനിമയിലെ നായികയും കോളേജ് വിദ്യാർത്ഥിനിയുമായ വിജയയെ (ശാരദ) നോക്കി നായകൻ ബാബു(മധു) ആലപിക്കുന്ന പ്രണയഗാനത്തിൽ രിടത്ത് നായികയുടെ നാണം പരാമർശിക്കപ്പെടുന്നു.

"കൈനഖവും കടിച്ചുകൊപ്പൊഴും നീ
കാലോടിയൊളിക്കും!
.....
എന്നിൽനിന്നെത്രനാളെത്രനാളോമലേ
നിന്നിലെ നാണം മറച്ചുവയ്ക്കും?"[121]

വിവാഹിത (1970) എന്ന ചിത്രത്തിനുവേി യേശുദാസ് ആലപിച്ച ഗാനത്തിലും സമാനമായ കല്പന വയലാർ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു..

"മാനോടും മലയരുകിൽ
ഞാനലയും താഴ്വരയിൽ
നാണവുമായോടിവരും പ്രേമവതിക്കോ
പൂമണവും കുളിരും നീ കൊടുവന്നു"[122]

3.3.17 കാമരൂപിണിയായ സ്ത്രീ

കാമരൂപിണിയായിവന്ന് തന്റെ തപസ്സിളക്കുന്നവളായി സ്ത്രീയെ സങ്കല്പിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ വയലാർ രചിച്ചിട്ടു്. കാമാതുരനായ പുരുഷനെയാണ് ഈ ഗാനങ്ങൾ ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. പ്രണയത്തിന്റെ സ്ഥാനത്ത് പുരുഷന്റെ കാമം ആവിഷ്ക്കാരം നേടുന്നു. തപസ്സിളക്കുക എന്നത് പുരാണത്തിൽനിന്ന് സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള രൂപകമാണ്. പുരുഷന്റെ ബ്രഹ്മചര്യനിഷ്ഠ സ്ത്രീ തന്റെ സൗന്ദര്യംകൊ് തകർക്കുന്നു എന്നാണ് വിവക്ഷിതം.

"താമരമലർമിഴിയമ്പുകളോടെ
തപസ്സിളക്കാൻ വന്നു എന്തിന്
തപസ്സിളക്കാൻ വന്നു?"[123]

കുടുംബാസൂത്രണത്തിന്റെ ആവശ്യകത ഊന്നിപ്പറയുന്ന സാമൂഹിക പ്രസക്തിയുള്ള ചിത്രം എന്നനിലക്ക് സംസ്ഥാന സർക്കാർ മുൻകയ്യെടുത്ത് ഗ്രാമങ്ങൾതോറും സൗജന്യപ്രദർശനം നടത്തിയ ഒള്ളതുമതി (1967) എന്ന ചിത്രത്തിനുവേി യേശുദാസ് ആലപിച്ച ഗാനത്തിലാണ് കവി ഈ ചോദ്യം ഉന്നയിക്കുന്നത് എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. പുരാണകഥയ്ക്കും സാമൂഹിക കഥയ്ക്കും ഒരുപോലെ പുരാണകഥയിലെ രൂപകങ്ങൾതന്നെ ഉപയോഗി

ക്കുന്നത് പുരാണത്തിൽ അധിഷ്ഠിതമായ കവിയുടെ സ്ത്രീപുരുഷ സങ്കല്പത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു.

വിവാഹസമ്മാനം (1971) എന്ന ചിത്രത്തിൽ യേശുദാസ് ആലപിച്ച ഗാനവും സ്ത്രീയുടെ ശരീരസൗന്ദര്യത്തെയാണ് വിവരിക്കുന്നത്.

"വെളുത്തവാവിനേക്കാൾ നിറം
വിടർന്ന പൂവിനേക്കാൾ വിടർന്ന മുഖം
വെള്ളഞ്ഞൂർക്കാവിലെ കിളിമകളേക്കാൾ
കിലുങ്ങുന്ന മധുരസ്വരം
കുളിച്ചുകുറിയിട്ട് കൂന്തലുമഴിച്ചിട്ട്
കുവലയമിഴിയവൾ വന്നു- എനിക്കൊരു
തുളസിപ്പൂക്കുമ്പിൾ തന്നു
അവളുടെ മുഖശ്രീകമലത്തിൽ കു ഞാൻ
അനുരാഗത്തിൻ സിന്ദൂരം"[124]

റോമിയോ (1976) എന്ന ചിത്രത്തിനുവേി വയലാർ രാമവർമ്മ രചിച്ച പ്രണയഗാനത്തിലും പുരുഷന്റെ കാമാതുരമായ സ്ത്രീസങ്കല്പം അവതരിപ്പിക്കുന്നു. സ്ത്രീയുടെ വശ്യമായ ശരീരസൗന്ദര്യത്തിൽ ആകൃഷ്ടനായി നായികയെ പ്രാപിക്കാനുള്ള ആഗ്രഹമാണ് ഈ ഗാനത്തിന്റെ ഉള്ളടക്കം. നായിക അന്തർജ്ജനം ആണെന്ന സങ്കല്പം കവിയുടെ സവർണ്ണ ബോധത്തിന്റെ പ്രകടനമായി പരിഗണിക്കാം.

"കാറ്റത്തുലയും മാർമുതെുക്കി
കടക്കണ്ണാൽ നോക്കി
ആലസ്യത്തിൽ മുഴുകിനിൽക്കും നീ
അന്തർജ്ജനമല്ലേ
പ്രതിശ്രുതവധുവെ ദൈവങ്ങൾ പോലും
പ്രാപിച്ചിട്ടില്ലേ"[125]

കരിനിഴൽ(1971) എന്ന ചിത്രത്തിനുവേി വയലാർ - ദേവരാജൻ - യേശുദാസ് കൂട്ടുകെട്ടിൽ പിറന്ന ഗാനം സ്ത്രീസൗന്ദര്യത്തിൽ മതിമറന്ന പുരുഷഭാവനയെ ചിത്രീകരിക്കുന്നു.

"നിറകുടം തുളുമ്പീ നിന്റെ തിരുമുഖം തിളങ്ങീ
നിലാവേ നിലാവേ നീയൊരു ഗോപസ്ത്രീ

കവികൾ മേഘങ്ങളാക്കിവർണ്ണിക്കുമീ
കണങ്കാൽ മൂടും മുടിയിൽ നിന്റെ മുടിയിൽ
സുസ്മേരവദനേ ചൂടിച്ചതാരീ സിന്ദൂരപുഷ്പങ്ങൾ?
നക്ഷത്രങ്ങളോ നവഗ്രഹങ്ങളോ
നിന്നെ സ്നേഹിച്ച കാർവർണ്ണനോ ? (നിറകുടം..)
മനസ്സിൽ പൂവമ്പിൻ തേൻമുള്ളുകൊള്ളുമീ
മധുമാസത്തിൻ കുടിലിൽ -വള്ളിക്കുടിലിൽ
അംഗങ്ങൾ മുഴുവൻ ചാർത്തിച്ചതാരീ ശൃംഗാരചിത്രങ്ങൾ!
നക്ഷത്രങ്ങളോ നവഗ്രഹങ്ങളോ
നിന്നെ സ്നേഹിച്ച കാർവർണ്ണനോ? (നിറകുടം..)[126]

പ്രേംനസീറും ഷീലയും ചേർന്ന് അഭിനയിക്കുന്ന ഈ ഗാനത്തിന്റെ ചിത്രീകരണം മിക്കവാറും സമീപദൃശ്യങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ചാണ് സംവിധായകൻ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഷീല അവതരിപ്പിക്കുന്ന നായികാകഥാപാത്രത്തിന്റെ സൗന്ദര്യം ചിത്രീകരിക്കുന്നതിലാണ് ഗാനാവതരണം മുൻഗണന നൽകിയിട്ടുള്ളത്. സമീപസ്ഥമായ മുറികളിൽ നായകനും നായികയും നിന്നുകൊ് ഗാനം പാടി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. നായിക അണിഞ്ഞൊരുങ്ങി ലജ്ജയോടെ നായകന്റെ പ്രണയഗാനം ആസ്വദിക്കുന്നതായി ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. ചന്ദ്രൻ എന്ന നിറകുടം തുളുമ്പി (നായികയുടെ) തിരുമുഖം വിളങ്ങി എന്ന് കവി സങ്കല്പിക്കുന്നു. നിലാവിനെ ഗോപസ്ത്രീയായി കവി കല്പിച്ചിരിക്കുന്നു. ചന്ദ്രനെയും നിലാവിനെയും നായികയുമായി അഭേദത്തോടെ കവി സങ്കൽപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. `സുസ്മേരവദനേ' എന്ന സംബോധന നായികയ്ക്കും ചന്ദ്രനും ഒരുപോലെ യോജിക്കുന്നു. കവിതാഗുണം ഏറിയ ഈ ഗാനത്തിലെ കാവ്യകല്പനകൾ ദൃശ്യവൽക്കരണത്തിൽ വഴങ്ങാത്തതുകൊ് ആലാപനത്തിലൂടെയും കേൾവിയിലൂടെയും ഉള്ള ആസ്വാദനമാണ് ഈ ഗാനത്തെ പ്രശസ്തമാക്കിയത്.

3.3.18 സ്ത്രീ എന്ന ആരാധനാപാത്രം

"ചക്രവർത്തിനീ നിനക്കുഞാനെന്റെ
ശില്പഗോപുരം തുറന്നു
പുഷ്പപാദുകം പുറത്തുവയ്ക്കു നീ
നഗ്നപാദയായ് അകത്തുവരൂ"[127]

ചെമ്പരത്തി (1972) എന്ന ചിത്രത്തിനുവേി വയലാർ രചിച്ച ഈ പ്രശസ്ത പ്രണയഗാനം അദ്ദേഹത്തിന്റെ വ്യത്യസ്തമായ സ്ത്രീസങ്കല്പം അവതരിപ്പിക്കുന്നു. സ്ത്രീയെ സംബന്ധിച്ച ആദർശാത്മകമായ വീക്ഷണം അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഗാനമാണിത്.

"സാമ്യമകന്നോരുദ്യാനമേ
കല്പകോദ്യാനമേ നിന്റെ
കഥകളിമുദ്രയാം കമലദളത്തിലെൻ
ദേവിയുോ ദേവി"[128]

എന്ന ഗാനത്തിലും സ്ത്രീയെ ദേവിയായി വയലാർ സങ്കൽപ്പിക്കുന്നു.

"ചിത്രശിലാപാളികൾ കൊൊരു
ശ്രീകോവിലകം ഞാൻ തീർത്തു
അതിൽ നിത്യമെനിക്കാരാധിക്കാൻ-നിന്റെ
വിഗ്രഹം കടെുത്തു"[129]

തപസ്സിളക്കിയ കാമിനിയാണെങ്കിലും നായികയെ ആരാധനയോടെയാണ് നായകൻ വീക്ഷിക്കുന്നത്. പരസ്പരവിരുദ്ധമായ നിലപാടുകൾ കവികൾക്ക് സാധാരണമാണ്. ചങ്ങമ്പുഴ സ്ത്രീയെ സംബന്ധിച്ച് പുലർത്തിയിരുന്ന പരസ്പരവിരുദ്ധമായ നിലപാടുകൾ ഇതിന് ഉദാഹരണമാണ്. ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ സിനിമയിലെ അവതരണസന്ദർഭങ്ങളോട് നീതിപുലർത്തേതുകൊ് കാഴ്ചപ്പാടുകളിലെ വ്യതിയാനം സ്വാഭാവികമാണ്. ഈ ഗാനങ്ങളെ വയലാർ രാമവർമ്മയുടെ സ്ത്രീസങ്കല്പത്തിന്റെ വ്യത്യസ്തമായ പ്രകടനമായി പരിഗണിക്കുന്നു.

3.3.19 സ്ത്രൈണപ്രണയത്തിന്റെ ആവിഷ്ക്കാരങ്ങൾ

പ്രണയത്തെ സ്ത്രീപക്ഷത്തുനിന്ന് വീക്ഷിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളും വയലാർ രാമവർമ്മ രചിച്ചിട്ടു്. അവയെ വയലാർ എന്ന കവിയുടെ സ്ത്രീസങ്കല്പത്തിന്റെ വ്യത്യസ്തപ്രകടനമായി കണക്കാക്കുന്നു. കെ.എസ്.സേതുമാധവൻ സംവിധാനം ചെയ്ത ഓടയിൽനിന്ന് (1965) എന്ന

സിനിമയ്ക്കുവേി പി.ലീല ആലപിച്ച പ്രണയഗാനത്തിന്റെ രചനയിലും ദൃശ്യവൽക്കരണത്തിലും നിരവധി പ്രത്യേകതകൾ ഉ്.

"അമ്പലക്കുളങ്ങരെ കുളിക്കാൻ ചെന്നപ്പോൾ
അയലത്തെ പെണ്ണുങ്ങൾ കളിയാക്കി
കല്യാണി കളവാണി പാടിക്കൊവരെന്നെ
കല്യാണപ്പെണ്ണിനെപ്പോൽ കളിയാക്കി (അമ്പല...)
അഷ്ടപദിപ്പാട്ടുകൾ കേട്ടുഞാൻ നിന്നപ്പോൾ
അർത്ഥം വച്ചവരെന്റെ കവിളിൽ നുള്ളി (അഷ്ടപദി..)
അവരുടെ കഥകളിൽ ഞാനൊരുരാധയായി
അങ്ങെന്റെ കായാമ്പൂ വർണ്ണനായി (അമ്പല..)
കള്ളികൾ ചിരിച്ചപ്പോൾ ഉള്ളിലെ മോഹങ്ങൾ
എല്ലാം ഞാനവരോട് പറഞ്ഞുപോയി (കള്ളി...)
അങ്ങയോടിതുവരെ ചൊല്ലാത്ത കാരിയം
അങ്ങനെയവരെല്ലാം അറിഞ്ഞുപോയി. (അമ്പല...)[130]

കേശവദേവ്, പപ്പു, സത്യൻ എന്നീ പൗരുഷപ്രതീകങ്ങളിലൂടെ വിനിമയം ചെയ്യുന്ന നിഷേധത്തിന്റെയും ആദർശാത്മകതയുടെയും തൊഴിലാളിവർഗ്ഗ അവകാശബോധത്തിന്റെയും അന്തരീക്ഷത്തിലേക്ക് സ്ത്രീമനസ്സിന്റെ പ്രണയം വെളിപ്പെടുന്നത് ഈ ഗാനത്തിലൂടെയാണ്. പുരുഷൻ സ്ത്രീയോട് പ്രണയം വെളിപ്പെടുത്തുക എന്ന പതിവിനുപകരം ഇവിടെ സ്ത്രീയുടെ പ്രണയംനിറഞ്ഞ അന്തർഗ്ഗതങ്ങൾ ഗാനരൂപത്തിൽ വെളിപ്പെടുന്നു. ഓടയിൽനിന്ന് നായകപ്രാധാന്യമുള്ള സിനിമയാണ്. സിനിമയുടെ തുടക്കത്തിൽ നായകനായ പപ്പുവിനെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സത്യന്റെ രേഖാചിത്രങ്ങളാണ് സിനിമയുടെ ക്രെഡിറ്റ് ടൈറ്റിലുകളിൽ തുടർച്ചയായി കാണിക്കുന്നത്. നായകൻമാർക്കൊപ്പമോ അതിലേറെയോ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ നിറഞ്ഞുനിന്നിരുന്ന അക്കാലത്തെ മലയാളസിനിമാ ലോകത്ത് നായകകേന്ദ്രീകൃതമായ ആഖ്യാനത്തിലൂടെ ഈ ചലച്ചിത്രം വേറിട്ടുനിൽക്കുന്നു. ലക്ഷ്മി, അമ്മ തുടങ്ങിയ കഥാപാത്രങ്ങൾ, മറ്റ് റിക്ഷാവിക്കാർ തുടങ്ങിയവരെല്ലാം പപ്പുവിന്റെ അഹംബോധത്തിനും ആദർശാത്മകതയ്ക്കും തിളക്കം നൽകുന്ന അപ്രധാനകഥാപാത്രങ്ങൾ

മാത്രമായി ചുരുങ്ങുന്നു. വിക്ടർ ഹ്യൂഗോയുടെ പാവങ്ങൾ എന്ന നോവലിലെ ജീൻവാൽജീൻ, കേരളത്തിലെ ആദ്യത്തെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് ആയി സ്വയം വിശേഷിപ്പിക്കുന്ന കേശവദേവ് എന്നീ വ്യക്തിത്വങ്ങളുടെ സ്വഭാവമിശ്രണത്തിലൂടെ സൃഷ്ടിച്ച റിക്ഷാത്തൊഴിലാളിയും തന്റേടിയുമായ പപ്പു അറുപതുകളിൽ കേരളസമൂഹത്തിൽ വേരുറപ്പിക്കുകയും ശക്തമാകുകയും ചെയ്യുന്ന ഇടതുപക്ഷ തൊഴിലാളിവർഗ്ഗമുന്നേറ്റത്തിന്റെ സൂചകമായി വായിക്കപ്പെടുന്നു. ഫ്യൂഡൽസമൂഹത്തെ എതിർത്തുകൊാണ് കേരളത്തിൽ ഇടതുപക്ഷപ്രസ്ഥാനങ്ങൾ തൊഴിലാളിവർഗ്ഗസംഘാടനത്തിലൂടെ ശക്തിപ്രാപിക്കുന്നത്. പപ്പുവിന്റെ എതിർപ്പുകൾ ഒറ്റയാൻ എതിർപ്പുകൾ ആണെങ്കിലും ഫ്യൂഡൽവ്യവസ്ഥയോടുള്ള അടിസ്ഥാനവർഗ്ഗങ്ങളുടെ പ്രതീകാത്മക എതിർപ്പായി അത് വ്യാഖ്യാനിക്കപ്പെടുന്നു. അദ്ധ്വാനവർഗ്ഗങ്ങളുടെ ഏകീകരണം സാധ്യമായി എങ്കിലും പൊതുസമൂഹത്തിന്റെ ആദർശബോധ്യങ്ങളോടു കിടപിടിക്കുന്ന സാംസ്കാരികമൂല്യമുള്ള നേതൃത്വത്തെ അവതരിപ്പിക്കുക എന്ന ലക്ഷ്യത്തോടെയാണ് പപ്പു എന്ന തൊഴിലാളിയെ നോവലിലും സിനിമയിലും തികഞ്ഞ ആദർശവാനായി ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. നിഷേധിയായ തൊഴിലാളിവിപ്ലവകാരിക്ക് ലക്ഷ്മി എന്ന അനാഥബാലികയുടെ സംരക്ഷണം ആദർശപരിവേഷം നൽകുന്നു. ഫ്യൂഡൽ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കുമാത്രം കല്പിച്ചുനൽകിയിരുന്ന ആദർശാത്മകത ഇതാദ്യമായി ഒരു അടിസ്ഥാനവർഗ്ഗ കഥാപാത്രത്തിനും ലഭ്യമാകുന്നത് ഓടയിൽനിന്ന് എന്ന സിനിമയിലൂടെയാണ്.

പൗരുഷം നിറഞ്ഞ പപ്പു സ്ത്രീലൈംഗികതയെ അവഗണിച്ചുകൊ് ജീവിച്ചതായാണ് നോവലും സിനിമയും ആസ്വാദകരോട് വിവരിക്കുന്നത്. വ്യക്തിജീവിതത്തിലെ ലൈംഗികനിരോധനം ഒരു ത്യാഗമായല്ല പുരുഷകഥാപാത്രത്തിന്റെ കരുത്തായാണ് വ്യാഖ്യാനിക്കപ്പെടുന്നത്. നവോത്ഥാനകാലത്തിനുശേഷവും സ്ത്രീസംസർഗ്ഗം ഉത്തമപുരുഷന്റെ

ജീവിതക്രമത്തിന്റെ ഭാഗമായി സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടില്ല. സന്യാസിയുടെ ജീവിതക്രമം പുതുസമൂഹത്തിലും ഉത്തമമായി പരിഗണിക്കപ്പെട്ടു. സ്ത്രീയെ നിസ്സാരവത്ക്കരിക്കുന്ന ഫ്യൂഡൽബോധത്തിന്റെ മൂശയിൽ നിർമ്മിച്ച തൊഴിലാളിവർഗ്ഗനായകനാണ് പപ്പു. പരുക്കൻ പ്രകൃതിയായ ഈ കഥാപാത്രത്തെ സത്യൻ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ലക്ഷ്മിയുടെ അമ്മയോടു തോന്നിയ ആകർഷണത്തെ പപ്പു സംയമനത്തിലൂടെ ജയിക്കുന്നതായി നോവലും സിനിമയും ചിത്രീകരിക്കുന്നു. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് അശരീരിയായി ആലപിക്കപ്പെടുന്ന ഈ ഗാനം പപ്പു എന്ന നായകകഥാപാത്രത്തിന്റെ സൃഷ്ടിയിൽ മുഖ്യമായിത്തീരുന്നത്.

ഗ്രാമീണജീവിതം തുടിക്കുന്ന ഗാനമാണിത്. ലളിതമായഭാഷയിലാണ് വയലാർ ഗാനം രചിച്ചിട്ടുള്ളത്. സ്ത്രീമനസ്സ്, സ്ത്രീകഥാപാത്രത്തിന്റെ പരിമിതലോകത്ത് വിഹരിക്കുന്ന മറ്റുസ്ത്രീകളുടെ മനസ്സ് എന്നിവ ഈ ഗാനത്തിൽ വിവരിക്കപ്പെടുന്നു.

> "അവരുടെ കഥകളിൽ ഞാനൊരുരാധയായി
> അങ്ങെന്റെ കായാമ്പൂ വർണ്ണനായി"

എന്ന് വിവരിക്കുന്നതിലൂടെ തന്റെ പ്രണയം വ്യക്തമാക്കുക മാത്രമല്ല ശ്രീകൃഷ്ണൻ എന്ന രക്ഷകഭാവത്തിലേക്ക് നായകനെ പ്രതിഷ്ഠിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഭക്തിഗാനങ്ങളുടെ ആലാപനത്തിലൂടെ പ്രശസ്തയായ പി.ലീല ഈ ഗാനം ആലപിച്ചു എന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. പ്രണയഭാവത്തെക്കാൾ ഭക്ത/ആശ്രിത എന്ന ഭാവത്തിനാണ് ആലാപനത്തിൽ ഊന്നൽ ലഭിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഇതും നായകന്റെ നായകത്വത്തെ പൊലിപ്പിക്കുന്ന ഘടകമായിത്തീരുന്നു. ഗാനത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം സ്ത്രീകഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രണയം വ്യക്തമാക്കുകയല്ല, നായകന്റെ രക്ഷകഭാവം വ്യക്തമാക്കുകയാണ്.

ലക്ഷ്മിയുടെ അമ്മയായി അഭിനയിക്കുന്ന കവിയൂർ പൊന്നമ്മ അക്കാലത്തെ സിനിമാഗാനാവതരണത്തിന്റെ പതിവനുസരിച്ച് ഗാനത്തിന്റെ

വരികൾ അല്പംപോലും നേരിട്ട് ആലപിക്കുന്നില്ല. എന്നാൽ ഗാനത്തിലെ വിവരണങ്ങളോട് ക്രിയകളിലൂടെ അനുകൂലമായി പ്രതികരിക്കുന്നു. ഗാനചിത്രീകരണത്തിന്റെ അവസാനത്തെ ഷോട്ട് (ഒരു കടയിലെ) ഗ്രാമഫോൺ റിക്കോർഡർ പാട്ടുപാടി അവസാനിപ്പിക്കുന്നതാണ്. ഉച്ചഭാഷിണിയിലൂടെ കേട്ട അശരീരിഗാനം ഒരു മുഖ്യസ്ത്രീകഥാപാത്രത്തിന്റെ മനസ്സിന്റെ കണ്ണാടി ആയിത്തീരുക എന്ന നൂതനമായ ഗാനാവതരണരീതി സംവിധായകൻ ഇവിടെ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നു.

വയലാർ രാമവർമ്മ രചിച്ച പ്രണയഗാനങ്ങളിൽ സ്ത്രീമനസ്സിനെ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്ന ഗംഗയാറൊഴുകുന്ന (കാട്ടുതുളസി 1965), ഏഴുസുന്ദര രാത്രികൾ (അശ്വമേധം -1975), ഈയിടെ പെണ്ണിനൊരു (നാടൻപെണ്ണ് -1967), കാറ്റുവന്നു കള്ളനെപ്പോലെ (കരകാണാക്കടൽ-1971) ഉദയഗിരിക്കോട്ടയിലെ ചിത്രലേഖേ (ആരോമലുണ്ണി-1972), സൂര്യകാന്തക്കൽപ്പടവിൽ (പുനർജന്മം-1972), മല്ലീസായകാ (സൂര്യവംശം -1975) തുടങ്ങിയ ഗാനങ്ങളെല്ലാം സാമൂഹികകഥയെന്നോ പുരാണകഥയെന്നോ ഉള്ള ഭേദംകൂടാതെ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ തന്റെ ജീവിതത്തിന്റെ സംരക്ഷകനും അധികാരിയും ആയ പുരുഷന്റെ ആഗമനത്തെ പ്രതീക്ഷിക്കുന്നവയാണ്. സാമൂഹികജീവിതത്തിലെ പുരുഷാധിപത്യപരമായ അധികാരഘടന അതേപടി പ്രണയജീവിതത്തിലും തുടരുന്നതായി കാണാം.

3.3.20 പ്രണയം നിറഞ്ഞ യുഗ്മഗാനങ്ങൾ

സ്ത്രീയും പുരുഷനും ഒരുമിച്ച് ഹൃദയവികാരങ്ങൾ പങ്കുവച്ച് പ്രണയം ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്ന യുഗ്മഗാനങ്ങളിലാണ് സ്ത്രീപുരുഷബന്ധത്തെ സംബന്ധിച്ച ആണധികാരത്തിന്റെ സൂചകങ്ങൾ ഏറ്റവും കുറഞ്ഞ അളവിൽ കാണപ്പെടുന്നത്. പ്രണയത്തിന്റെ പാരസ്പര്യമാണ് അവയെ ശ്രദ്ധേയ മാക്കുന്നത്. ഗാനചിത്രീകരണത്തിൽ നായകപക്ഷത്തുനിന്നുള്ള പുരുഷ നോട്ടത്തിന്റെ അഭാവവും ശ്രദ്ധേയമാണ്.

പ്രണയം സാർവ്വലൗകികവും സാർവ്വകാലികവുമാണെങ്കിലും സിനിമയിലെ നായകനും നായികയും പ്രണയഗാനരംഗത്ത് തങ്ങളുടെ പ്രണയം അനന്യവും അസാധാരണവുമാണെന്ന് സങ്കല്പിക്കുന്നു. പ്രണയിക്കുന്ന സ്ത്രീയും പുരുഷനും മാത്രം അടങ്ങുന്ന സാങ്കല്പിക സമൂഹത്തിന്റെ സൃഷ്ടിയിലൂടെ അസമത്വങ്ങൾ നിറഞ്ഞ യഥാർത്ഥലോകത്തിന് സമാന്തരമായ പുതുസമൂഹനിർമ്മിതിയും ഗാനങ്ങളിലൂടെ സാധിക്കുന്നു. ആദർശാത്മകമായ ഈ പുതുലോകത്ത് ജീവിക്കുന്നതുകൊാണ് ഗാനരംഗങ്ങളിൽ കഥയിലെ ഇതരസന്ദർഭങ്ങളിൽനിന്ന് തികച്ചും വ്യത്യസ്തമായി കഥാപാത്രങ്ങൾ പെരുമാറുന്നത്.

ഗാനത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന പ്രണയം പ്രേക്ഷകരുടെ പ്രണയസങ്കല്പങ്ങളുമായി ഒത്തുപോകുമ്പോഴാണ് അത് ജനപ്രിയമാകുന്നത്. ഗാനരചയിതാവ് മിത്തുകളെയും കാവ്യസങ്കല്പങ്ങളെയും ഗാനരംഗത്ത് കഥാപാത്രസ്വഭാവത്തിൽ അരോപിക്കുന്നു. അവയിലൂടെ വിനിമയംചെയ്യപ്പെടുന്ന അർത്ഥസൂചനകൾ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് താൽക്കാലികമായെങ്കിലും അസാധാരണത്വം പകർന്നു നൽകുന്നു. വിവാഹിത(1970) എന്ന കുടുംബചിത്രത്തിന്റെ അവതരണഗാനത്തിൽ നായികയെയും നായകനെയും അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ഇതിന് ഉദാഹരണമാണ്.

"പുശകുന്തള മാലിനിതീരത്ത്
പൊന്നേലസ്സണിയിച്ചതിവളെയല്ലോ
പർണ്ണകുടീരത്തിൽ യുവനൃപൻ വന്നപ്പോൾ
പുൽകിവളർത്തിയതിവളെയല്ലോ
.....
പുശ്രീപാർവതി ഹിമഗിരിശൃംഗത്തിൽ
പൊൻതളിർ ചാർത്തിയതിവളെയല്ലോ
അവൾക്കല്ലോ വെള്ളിവെയിൽ കുടനിവർത്തി
അവൾക്കല്ലോ വർഷകാലം അമൃതുനൽകി"[131]

യേശുദാസും പി.സുശീലയും (യേശുദാസ്-പി.മാധുരി) ചേർന്ന് ആലപിച്ച ഈ ഗാനരചനയിൽ പുരാണകാവ്യകല്പനകൾ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു.

കുറ്റൂർ നാരായണമേനോന്റെ കോമപ്പൻ എന്ന കാവ്യത്തിൽനിന്ന് പ്രമേയം സ്വീകരിച്ച പാലാട്ടുകോമൻ(1962) എന്ന സിനിമയിൽ നായകൻ ഗന്ധർവ്വകുമാരൻ ആയും നായിക അപ്സരരാജകുമാരി ആയും കല്പിക്കപ്പെടുന്നു.

"ഒരുനേരമെങ്കിലും ഒന്നിച്ചിരിക്കേണം
ഓരോമോഹവും പൂക്കേണം
പൂക്കും മോഹത്തിൻ കിങ്ങിണിച്ചില്ലയിൽ
പാട്ടുംപാടിയുറക്കേണം"[132]

എന്നത് ഏതു പ്രണയികൾക്കും കാലാതീതമായുള്ള ആഗ്രഹത്തിന്റെ വെളിപ്പെടലാണ്. എ.എം.രാജയും പി.സുശീലയും ചേർന്ന് ആലപിച്ച ഈ ഗാനം ആയോധനവിദ്യ പയറ്റുന്ന അമാനുഷകഥാപാത്രങ്ങളുടെ നിഷ്ക്കളങ്കപ്രേമത്തിന്റെ അവതരണം എന്ന നിലയിലാണ് സിനിമയിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്.

ദാഹം (1965) എന്ന സാമൂഹികകഥയിലെ കാമുകനും കാമുകിയും ഏകാന്തകാമുകനും ഏകാകിനിയുമായി സങ്കൽപിച്ച് പ്രണയത്തിന്റെ ലോകം നിർമ്മിക്കുന്നു. എ.എം.രാജയും പി.സുശീലയും ചേർന്ന് ഈ ഗാനം ആലപിച്ചിരിക്കുന്നു.

"ഹേമന്തനിശീഥിനി തീർത്തൊരു പടവിൽ
പടവിൽ?
പ്രേമത്തിൻ ഹിമവാഹിനിയുടെ കടവിൽ
ഹേമന്തനിശീഥിനി തീർത്തൊരു പടവിൽ
കുളിർകോരും കൈക്കുമ്പിളിലീ
ഇളനീരും തിരുമധുരവുമായ്
വരൂ..വരൂ...വരൂ"[133]

മാലിനി നദിയിൽ (ശകുന്തള), നദികളിൽ സുന്ദരി (അനാർക്കലി), കറുത്ത പെണ്ണേ (കളക്കൂർ മാലതി), സ്വർണ്ണച്ചാമരം (യക്ഷി), രക്തചന്ദനം (സൂസി), യവനസുന്ദരീ (പേൾവ്യൂ), കണ്ണാ ആരോമലുണ്ണിക്കണ്ണാ (ആരോമലുണ്ണി), സ്വപ്നലേഖേ(അങ്കത്തട്ട്) മല്ലാക്ഷീ മദിരാക്ഷീ

(തുമ്പോലാർച്ച) തുടങ്ങിയ വയലാറിന്റെ യുഗ്മഗാനങ്ങളും സമാനമായ പ്രണയസങ്കല്പം ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നു.

3.3.21 വിരഹഗാനങ്ങൾ

മലയാളത്തിലെ മികച്ച വിരഹ/ദു:ഖഗാനങ്ങളിൽ വയലാർ രാമവർമ്മ രചിച്ച ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളും ഉൾപ്പെടുന്നു.സിനിമയുടെ വാണിജ്യവിജയത്തെ സ്വാധീനിക്കുന്ന പ്രധാനഘടകങ്ങളിലൊന്ന് സിനിമയിലെ വിരഹ/ ദു:ഖഗാനങ്ങളാണ്. വൈവിധ്യമാർന്ന തുടരവതരണങ്ങളിലൂടെ അവ സിനിമയുടെ പ്രേക്ഷകപ്രീതി വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നു. സിനിമയിലെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രണയത്തകർച്ച വിരഹഗാനങ്ങൾക്കും, സ്വകാര്യദു:ഖങ്ങൾ ദു:ഖഗാനങ്ങൾക്കും വഴിയൊരുക്കുന്നു. വികാരതീവ്രതയുള്ള ഏത് ജീവിതമുഹൂർത്തത്തെയും ഗാനങ്ങളിലൂടെ ആവിഷ്ക്കരിക്കുക എന്നത് ഇന്ത്യൻ സിനിമയുടെ പൊതുരീതിയാണ്. സിനിമയിലെ സന്തോഷമുഹൂർത്തങ്ങളെക്കാൾ ദുഃഖമുഹൂർത്തങ്ങൾക്കും അത് ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്ന ഗാനങ്ങൾക്കും എക്കാലത്തും സ്ഥായിയായ ആസ്വാദകപ്രീതി ഉ്.

മലയാളസാഹിത്യവുമായുള്ള ദൃഢബന്ധംമൂലം സിനിമയുടെ സുവർണ്ണകാലം എന്നറിയപ്പെട്ടിരുന്ന 1960- 1980 കാലത്ത് മലയാള സിനിമയിൽ ദുഃഖകഥകളും വിരഹഗാനങ്ങളുമാണ് ഏറ്റവും ജനപ്രീതിനേടിയത്. പിൽക്കാലത്തും ഈ വിഭാഗത്തിൽപെടുന്ന സിനിമകൾ ജനപ്രിയസിനിമയിലെ താൽക്കാലികതരംഗമായി വിപണി വിജയം നേടിയിട്ടു്. സ്ത്രീകളുടെ ദുഃഖനിർഭരമായ ജീവിതകഥകൾ മിക്ക ഇന്ത്യൻ ഭാഷകളിലും വ്യാപാരവിജയം നേടിയിട്ടു്. ദുഃഖകഥകൾക്ക് എന്നും വിപുലമായ ആസ്വാദകസമൂഹത്തിന്റെ പിന്തുണയു്. സിനിമയിലെ ദുരന്തകഥകളും ദുഃഖഗാനങ്ങളും ജനപ്രിയമാക്കുന്നത് സമാനമായ അനുഭവലോകം പങ്കുവയ്ക്കുന്ന പ്രേക്ഷകരാണ്.

മുട്ടത്തുവർക്കി രചിച്ച ജനപ്രിയപ്രണയനോവൽ പ്രമുഖനിർമ്മാതാവും സംവിധായകനുമായ കുഞ്ചാക്കോ അതേപേരിൽ സിനിമയിലേക്ക് അനുവർത്തനം ചെയ്തതാണ് ഇണപ്രാവുകൾ (1965). ഈ ചിത്രത്തിലെ `കുരുത്തോലപ്പെരുന്നാളിന്...' എന്നാരംഭിക്കുന്ന പ്രശസ്ത വിരഹഗാനം ഗ്രാമത്തിൽ ഇണപ്രാവുകളെപ്പോലെ ജീവിച്ച അന്തോണിയും റാഹേലും തമ്മിൽ പിരിയാൻ നിർബ്ബന്ധിതരാകുന്ന തീവ്രവൈകാരിക മുഹൂർത്തത്തിലാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.[134] കുരുത്തോലപ്പെരുന്നാളിനെക്കുറിച്ചുള്ള ആദ്യത്തെവരിയാണ് ഗാനത്തിൽ ക്രൈസ്തവ ജീവിതാന്തരീക്ഷത്തിന്റെ സൂചന നൽകുന്നത്. ക്രൈസ്തവരുടെ വലിയനോമ്പിനുശേഷമുള്ള ആഹ്ളാദത്തിന്റെ അവസരമാണ് കുരുത്തോലപ്പെരുന്നാൾ (ഓശാന). `കുഞ്ഞാറ്റക്കുരുവികളേ' എന്ന സംബോധന പ്രണയത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. എന്നാൽ തൊട്ടുപിന്നാലെ കവി പ്രണയനഷ്ടം വിവരിക്കുന്നു. ലളിതമായവരികളിൽ പ്രണയനഷ്ടത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഗാനമാണിത്. ക്രൈസ്തവ ജീവിതാന്തരീക്ഷത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സൂചന ഒഴിച്ചുനിർത്തിയാൽ ഏതൊരു പ്രണയനഷ്ടത്തെയും അവതരിപ്പിക്കാൻ കഴിയുന്ന വരികളാണ് വയലാർ ഈ ഗാനത്തിൽ ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിരിക്കുന്നത്.

ഈ ഗാനം ഒരു വിരഹഗാനം എന്നനിലയിൽ മാത്രമല്ല ആസ്വാദകർക്കിടയിൽ വിലയിരുത്തപ്പെടുന്നത്. 1960കളിൽ മലയാളസിനിമയിൽ ഭൂരിഭാഗവും സവർണ്ണ ഹൈന്ദവജീവിതാന്തരീക്ഷമുള്ള കഥകളാണ് അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടിരുന്നത്. ഭൂരിപക്ഷസമുദായത്തിന്റെ ജീവിതം ചിത്രീകരിച്ചാൽ വിപണിവിജയം നേടാം എന്ന വിലയിരുത്തലാണ് ഇതിനു കാരണം. ജനപ്രിയകഥാകാരനായ മുട്ടത്തുവർക്കി രചിച്ച ക്രൈസ്തവ ജീവിതപശ്ചാത്തലമുള്ള നോവലുകൾ കച്ചവടസിനിമയുടെ പ്രമേയമായത് മലയാളത്തിലെ വായനാസമൂഹത്തിൽ അവയ്ക്ക് ലഭ്യമായിരുന്ന ജനപ്രിയതമൂലമാണ്.

സാമൂഹികമായ വിഭജനങ്ങളെയും വേർതിരിവുകളെയും അതിവർത്തിക്കുന്ന പൊതു അവബോധമാണ് ജനപ്രിയത. കേരളത്തിലെ ക്രൈസ്തവസമൂഹത്തിന് സിനിമ എന്ന ആധുനികകലാരൂപത്തോട് അനുഭാവപൂർണ്ണമായ മനോഭാവം പുലർത്തുന്നതിന് അലിഖിതമായ രഹസ്യവിലക്കുകൾ ഉായിരുന്നു. സിനിമയുമായി ബന്ധപ്പെടുന്ന ക്രൈസ്തവരായ നടീനടൻമാർ സിനിമയിൽ തങ്ങളുടെ യഥാർത്ഥപേര് മാറ്റിയിരുന്നു എന്നത് ഇതിന്റെ ലഘുവായ പ്രത്യക്ഷോദാഹരണമാണ്. എന്നാൽ മുട്ടത്തുവർക്കി രചിച്ച മധ്യതിരുവിതാംകൂർ ക്രൈസ്തവജീവിത പശ്ചാത്തലമുള്ള കൃതികൾ അവരെ വായനയിലേക്കും സിനിമയിലേക്കും അടുപ്പിച്ചു. ജനപ്രിയമായ കഥകൾ സിനിമയിലേക്ക് അനുവർത്തനം ചെയ്യപ്പെട്ടതുവഴിയാണ് മലയാളസിനിമയിൽ കേരളത്തിലെ ക്രൈസ്തവ ന്യൂനപക്ഷജീവിതം കടന്നുവരുന്നത്.

കേരളീയപൊതുസമൂഹത്തെ നിർമ്മിക്കുന്നതിൽ സുപ്രധാന പങ്കുവഹിച്ച ആധുനിക കലാരൂപമാണ് സിനിമ. സവർണ്ണഹൈന്ദവനായ വയലാർ രാമവർമ്മ ക്രൈസ്തവജീവിതസൂചനകളോടെ ജനപ്രിയ(വിരഹ) ഗാനം രചിച്ചതും ദേവരാജൻ മാസ്റ്റർ ഈണം നൽകിയതും പ്രേംനസീറും ശാരദയും മുഖ്യകഥാപാത്രങ്ങളായി അഭിനയിച്ചതും അത് ജനപ്രിയമായിത്തിർന്നതും സിനിമ എന്ന ആധുനികമതേതര കലാപ്രകടനത്തിന്റെ ആസ്വാദകസമൂഹം പുലർത്തുന്ന മതനിരപേക്ഷതമൂലമാണ്. ഈ ഗാനത്തിന്റെ ആലാപനവും ആസ്വാദനവും അബോധപൂർവ്വമായി സാമൂഹികമായ ഐക്യത്തിന്റെ പൊതുബോധം നിർമ്മിക്കുന്നു.

3.3.222 നഷ്ടപ്രണയവും ജനപ്രിയതയും

മലയാളികളുടെ ഇടയിൽ വളരെ ജനപ്രീതിനേടിയ വിരഹഗാനങ്ങളിലൊന്നാണ് പ്രശസ്ത ഹിന്ദിസിനിമാപിന്നണി ഗായകൻ മന്നാഡേ ആലപിച്ച

`മാനസമൈനേ..' എന്നാരംഭിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രഗാനം. ചെമ്മീൻ (1965) എന്ന സിനിമയ്ക്കുവേി പ്രമുഖ ഹിന്ദി സംഗീതസംവിധായകൻ സലിൽചൗധരി മുൻകൂട്ടി ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ ഈണത്തിനനുസരിച്ച് വയലാർ രാമവർമ്മ ഗാനരചന നിർവ്വഹിച്ച ആദ്യഗാനമാണിത്. തകഴി ശിവശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ പ്രശസ്തനോവൽ രാമു കാര്യാട്ട് ആതേപേരിൽ സിനിമയാക്കി. കളിക്കൂട്ടുകാരനെങ്കിലും വ്യത്യസ്ത സമുദായക്കാരനായ പരീക്കുട്ടി (മധു) നിലാവുള്ള രാത്രിയിൽ കടലോരത്തെ വഞ്ചിയിലിരുന്ന് കാമുകിയായ കറുത്തമ്മയെ ഓർത്ത് ഒരു വിരഹഗാനം ആലപിക്കുന്നു. ഗാനം കേൾക്കുമ്പോൾ കറുത്തമ്മ (ഷീല)യ്ക്കുാകുന്ന പ്രതികരണങ്ങളാണ് ഈ ഗാനത്തിന്റെ ചിത്രീകരണത്തിൽ ഉള്ളത്.

കാല്പനികപ്രണയമാണ് ഈ ഗാനത്തിന്റെ ഉള്ളടക്കം. ജാതിയമായ വ്യത്യാസം പ്രണയസാക്ഷാൽക്കാരത്തിന് തടസ്സമാകുന്നു. കടപ്പുറത്തെ മീൻകച്ചവടക്കാരനായ കൊച്ചുമുതലാളിയാണ് കാമുകനായ പരീക്കുട്ടി. അരയത്തിപ്പെണ്ണാണ് കറുത്തമ്മ. കാമുകിയുടെ സാമ്പത്തികനിലയോ ജാതിയോ പരിഗണിക്കാത്ത ആദർശകാമുകനാണ് പരീക്കുട്ടി. കാമുകിയെ അയാൾ `മാനസ മൈനേ' എന്ന് പ്രണയാർദ്രമായി വിളിക്കുന്നു. `മധുരം കിള്ളിത്തരൂ' എന്നത് ഇരുവരും വിവാഹംവഴി ഒന്നുചേരാനുള്ള ക്ഷണമാണ്.

"നിലാവിന്റെ നാട്ടില് നിശാഗന്ധിപൂത്തല്ലോ?
കളിക്കൂട്ടുകാരനെ മറന്നുപോയോ?
.....
കടലിലെ മോഹവും കരളിലെ ദാഹവും
അടങ്ങുകില്ലോമനേ അടങ്ങുകില്ലാ..."[135]

എന്നീവരികൾ പ്രണയത്തിന്റെ തീവ്രത വ്യക്തമാക്കുന്നു. ഈണത്തിനൊപ്പിച്ച് ഗാനം രചിക്കാൻ നിർബ്ബന്ധിതനായിട്ടും വയലാർ ഗാനരചനയിൽ കൃതഹസ്തത പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നു.

ഗാനത്തിന്റെ തുടക്കത്തിലെ ആലാപനം (ഹമ്മിംഗ്) കാമുകന്റെ വിരഹഭാവം വ്യക്തമാക്കുന്നു. പൊക്കം - താഴ്ച എന്നിവ ദൃശ്യവൽക്കരിക്കുന്ന

തുടക്കത്തിലെ പാൻ ഷോട്ട്, കടലിൽനിന്ന് കരയിലേക്ക് `സൂം ഇൻ' ആകുന്ന അടുത്ത ഷോട്ട് എന്നിവയിലൂടെ കാമുകീകാമുകൻമാരുടെ സാമൂഹികനിലയിലെ അന്തരവും ഒന്നുചേരാനുള്ള ആഗ്രഹവും സൂചിതമായിരിക്കുന്നു. കുടിലിൽ കിടന്നുറങ്ങുന്ന കറുത്തമ്മ, കാമുകന്റെ പാട്ടുകേട്ട് സന്തോഷിക്കുകയും സ്വയം തിരിച്ചറിവുായി ദുഃഖിതയായി ചെവി പൊത്തുകയും ചെയ്യുന്നത് ഇതെത്തുടർന്ന് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. പിന്നീടുമാത്രമാണ് കടപ്പുറത്തിരുന്നു പാടുന്ന കാമുകന്റെ ദൃശ്യം കാണിക്കുന്നത്. നിലാവുള്ള രാത്രിയിൽ കാമുകൻ നിഴലിലും കാമുകി വെളിച്ചത്തിലും നിലകൊള്ളുന്നു. നിഴലും വെളിച്ചവും വഴി പ്രണയാന്ത രീക്ഷത്തിന്റെ മായികത സൂചിതമായിരിക്കുന്നു. ഗാനത്തിൽ ആകൃഷ്ടയായി സ്വയംമറന്ന് വീടിനു പുറത്തിറങ്ങുന്ന കറുത്തമ്മ തിരികെ കുടിലിന് ഉള്ളിലേക്ക് പ്രവേശിക്കുന്നു. സഫലമാകാത്ത പ്രണയത്തിന്റെ ദു:ഖം ഈ ഗാനത്തിലൂടെ ദൃശ്യവൽക്കരിച്ചിരിക്കുന്നു.

താടിവളർത്തി 'മാനസമൈനേ പാടിനടക്കുക' എന്നത് പ്രണയം തകർന്ന കാമുകൻമാരെ വിശേഷിപ്പിക്കുന്ന മലയാളത്തിലെ പ്രശസ്തമായ ഒരു ശൈലീപ്രയോഗമാണ്. ഈ നാടൻശൈലി `ചെമ്മീനി'ലെ വിരഹ ഗാനത്തിന്റെ പ്രശസ്തി സൂചിപ്പിക്കുന്നു. മലയാളത്തിൽ `മാനസമൈനേ' എന്ന ഗാനവും `നെല്ല്' എന്ന സിനിമയിലെ `കയ്യോടുകൈ' എന്ന ഗാനവും മാത്രമാണ് മന്നാഡേ ആലപിച്ചിട്ടുള്ളത്. എങ്കിലും ഗാനാലാപനത്തിന് അരനൂറ്റാനുശേഷം (2013 ഒക്ടോബർ 24 ന്) അദ്ദേഹം അന്തരിച്ചപ്പോൾ പ്രമുഖവാർത്താമാധ്യമങ്ങൾ `മാനസമൈന യാത്രയായി' എന്ന പ്രധാന തലക്കെട്ട് നൽകി മന്നാഡേയെ ആദരിച്ചു.[136] ഇതും `മാനസമൈന' എന്നാരംഭിക്കുന്ന സിനിമാഗാനത്തിന്റെ പ്രശസ്തിയിലേക്കാണ് വിരൽചൂുന്നത്. ചെമ്മീൻ എന്ന സിനിമയുടെ പ്രേക്ഷകപ്രീതിയിൽ ഒരുപങ്ക് ഈ വിരഹഗാനം വഴിയാണ് ലഭിച്ചത്.

യേശുദാസ് മലയാള പിന്നണിഗാനരംഗത്ത് സജീവമായിരുന്ന കാലത്താണ് സംവിധായകനായ രാമുകാര്യാട്ട് ബംഗാളിയായ മന്നാഡേയെ നിർബ്ബന്ധപൂർവ്വം ഈ മലയാള സിനിമാഗാനം പാടാൻ ക്ഷണിച്ചത്. പ്രണയഭാവം നിറഞ്ഞ വ്യത്യസ്തമായ ശബ്ദമാണ് മന്നാഡേയുടെ ശബ്ദം തെരഞ്ഞെടുക്കാൻ സംവിധായകനെ പ്രേരിപ്പിച്ചത്. സലിൽചൗധരി ഇതേ ഈണം `നാമ് ശകുന്തള താർ' എന്ന ബംഗാളിസിനിമാഗാനമായി പുനരവതരിപ്പിച്ചപ്പോൾ അത് യേശുദാസാണ് ആലപിച്ചത്. മന്നാഡേ ഈയൊരു ഗാനംകൊുമാത്രം അരനൂറ്റാിനുശേഷവും മലയാളികൾക്കിടയിൽ ഓർമ്മിക്കപ്പെടുന്നു. ബംഗാളിയിൽ യേശുദാസിന്റെ ഗാനം ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ടതുമില്ല

ഗാനം, ഈണം, ആലാപനം, ദൃശ്യവൽക്കരണം എന്നിവയുടെ മികവാണ് ഈ ഗാനത്തെ പ്രശസ്തമാക്കിയത്. ചെമ്മീൻ എന്നമലയാള സിനിമയാണ് ദക്ഷിണേന്ത്യയിൽനിന്ന് ആദ്യമായി പ്രസിഡന്റിന്റെ സ്വർണ്ണപ്പതക്കം നേടിയത്. റേഡിയോയിലെ ഗാനപ്രക്ഷേപണം വഴിയാണ് ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ മുഖ്യമായും അക്കാലത്ത് ആസ്വദിക്കപ്പെട്ടിരുന്നത്. കഥയും ചിത്രീകരണമികവും മൂലം മലയാളികളും മറുനാട്ടു കാരും ആവർത്തിച്ച് ക ആദ്യമലയാളചലച്ചിത്രമാണ് ചെമ്മീൻ. ഇതുവഴി ഗാനത്തിന്റെ ദൃശ്യങ്ങളും പ്രേക്ഷകർക്ക് പരിചിതമായി. അറുപതുകളിൽ തുടങ്ങി ദീർഘകാലം കേരളത്തിനുപുറത്തുള്ളവർക്ക് പരിചിതമായ ഏക മലയാളചലച്ചിത്രം ആയിരുന്നു രാമു കാര്യാട്ടിന്റെ `ചെമ്മീൻ'. ഇതിൽ സിനിമയുടെ ദൃശ്യപരിചരണത്തിന്റെ മികവും മുഖ്യമായ പങ്ക് വഹിച്ചിട്ടു്.

കഥയിലെ മുഖ്യസാന്നിധ്യമായ കടലിന്റെ ഭാവഭേദങ്ങളും നിലാവിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ കാമുകി വിരഹഗാനം കേൾക്കുന്ന അന്തരീക്ഷവും ചിത്രീകരിച്ച മർക്കസ് ബർട്ടിലി, യു.രാജഗോപാൽ എന്നിവരുടെ

ഛായാഗ്രഹണം, ഋഷികേശ് മുഖർജിയുടെ എഡിറ്റിംഗ്, മധു-ഷീല എന്ന താരജോടിയുടെ വെള്ളിത്തിരയിലെ സാന്നിധ്യം (അഭിനയം, സൗന്ദര്യം), സലിൽചൗധരിയുടെ വ്യത്യസ്തമായ ഈണം, വയലാറിന്റെ കാവ്യഭംഗി തുടിക്കുന്ന വരികൾ, മന്നാഡേയുടെ പ്രണയാർദ്രമായ ആലാപനം എന്നിവയുടെ ചേർച്ചയാണ് ഈ ഗാനത്തെ പ്രശസ്തമാക്കിയത്. കേരളത്തിൽ ജാതിബോധത്തിന്റെ പ്രതാപകാലം കഴിഞ്ഞുവെങ്കിലും പ്രണയത്തെ തകർക്കുന്ന സാമൂഹികവിപത്ത് എന്ന നിലയിൽ പരീക്കുട്ടിയുടെയും കറുത്തമ്മയുടെയും വിരഹദുഃഖം വിലയിരുത്തപ്പെട്ടു.

സിനിമയുടെ കഥയിൽ മാത്രമല്ല ഗാനം ആലപിച്ച മന്നാഡേയുടെ ജീവിതത്തിലും പ്രണയസാന്നിധ്യമു്. അദ്ദേഹം പ്രണയവിവാഹംചെയ്ത മലയാളിയായ പ്രൊഫ. സുലോചനയാണ് വയലാർ എഴുതിയ പാട്ടിന്റെ വരികളുടെ ഉച്ചാരണം പഠിപ്പിച്ചത്. യേശുദാസ് അടക്കമുള്ള പ്രമുഖ മലയാളിഗായകർ ഗാനത്തിന്റെ ഉച്ചാരണശുദ്ധിയെക്കുറിച്ച് കർക്കശമായ നിഷ്ഠപുലർത്തിയിരുന്ന കാലത്ത് മറുനാടൻ മലയാളത്തിന്റെ ചുവയുള്ള ഉച്ചാരണത്തോടെ മന്നാഡേ ആലപിച്ച ഗാനം പിന്നീടുവന്ന പലതലമുറകൾക്കും പ്രിയഗാനമായിത്തീർന്നത് ഈ ഘടകങ്ങളുടെകൂടി ചേർച്ച മൂലമാണ്.

`നിത്യഹരിതനായകൻ' എന്നറിയപ്പെട്ടിരുന്ന പ്രേംനസീറാണ് മലയാളത്തിലെ പ്രണയം പ്രമേയമാക്കിയ മിക്ക സിനിമകളിലും നായകനായി അഭിനയിച്ചിട്ടുള്ളത്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ പ്രണയജോടിയും കഥാനായികയുമായി ഷീല, ശാരദ, ജയഭാരതി തുടങ്ങിയ താരങ്ങൾ അഭിനയിച്ചു. പ്രണയകഥകളിൽ പ്രണയനഷ്ടത്തെ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്ന ദു:ഖഗാനങ്ങളും ഉാവുന്നത് സ്വാഭാവികമാണ്. മലയാളത്തിലെ പ്രമുഖതാരങ്ങളായ പത്മിനി-പ്രേംനസീർ എന്നിവർ നായികാനായകൻമാരായി അഭിനയിച്ച വിവാഹിത(1970) എന്ന

സിനിമയിലെ യേശുദാസ് ആലപിച്ച പ്രശസ്ത വിരഹഗാനമാണ് `സുമംഗലീ നീയോർമിക്കുമോ' എന്നാരംഭിക്കുന്ന ഗാനം. വിവാഹിത എന്ന സിനിമയുടെ പേരിനോട് ചേർന്നുപോകുന്ന തുടക്കമാണ് ഗാനത്തിന് നൽകിയിരിക്കുന്നത്. സുമംഗലീ എന്ന അഭിസംബോധന വഴി കാമുകി മറ്റൊരാളുടെ ഭാര്യയായി എന്ന് വ്യഞ്ജിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു.

"പിരിഞ്ഞുപോകും നിനക്കിനിയിക്കഥ
മറക്കുവാനേ കഴിയൂ"[137]

എന്ന വരിയിൽ കാമുകന്റെ സ്നേഹവും നിസ്സഹായതയും ചിത്രീകരിക്കുന്നു.

"സന്ന്യാസിനീ നിൻപുണ്യാശ്രമത്തിൽ ഞാൻ
സന്ധ്യാപുഷ്പവുമായ് വന്നു"[138]

എന്ന രാജഹംസ(1974)ത്തിലെ ഗാനവും സ്ത്രീയുടെ ആരാധകനും പ്രണയത്തിന് വിധേയനുമായ നായകനെ ചിത്രീകരിക്കുന്നു.

വയലാർ രാമവർമ്മയുടെ ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളുടെ പഠനത്തിൽനിന്ന് ആ കാലഘട്ടത്തിലെ മലയാളിസമൂഹത്തിന്റെ ഉത്തമമായ പ്രണയം, വിവിധ ജീവിതമുഹൂർത്തങ്ങളിൽ പ്രണയം എപ്രകാരം പ്രകടിതമാകുന്നു എന്നിവ വ്യക്തമാകുന്നു. സ്ത്രീകൾ സദാ പുരുഷന്റെ സാമീപ്യവും പ്രണയവും ആഗ്രഹിക്കുന്നുവെന്നും പുരുഷന്റെ പ്രണയം സ്ത്രീകളുടെ ശാരീരിക സൗന്ദര്യത്തോടുള്ള ആകർഷണത്തിന്റെ പ്രതികരണമാണെന്നും വരികൾ തെളിയിക്കുന്നു. കേരളീയ നവോത്ഥാനസങ്കല്പങ്ങളുടെ വെളിച്ചത്തിൽ കെട്ടിപ്പടുക്കാൻ ആഗ്രഹിച്ച നവസമൂഹത്തിന്റെ നേരിയ ലാഞ്ഛനപോലും വയലാറിന്റെ ഗാനങ്ങളിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന സ്ത്രീപ്രതിനിധാനങ്ങളിൽ ദൃശ്യമല്ല. വിവിധ സിനിമകളിലെ പ്രണയഗാനസന്ദർഭങ്ങളിലൂടെ പുരുഷൻ, സ്ത്രീ എന്നീ കർത്തൃത്വങ്ങൾ നിർവ്വചിക്കുകയും പ്രണയത്തിൽ അവരുടെ പെരുമാറ്റം എപ്രകാരം ആയിരിക്കണം എന്ന കവി സങ്കല്പം അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

ചലച്ചിത്രഗാനരചനയിൽ വയലാറിന്റെ സംഭാവനകൾ ഏകമുഖമല്ല. തൊഴിലാളിവർഗ്ഗ സമരവീര്യമുണർത്തുന്ന വിപ്ലവഗാനങ്ങളും, തീവ്രമായ ഭക്തിഭാവം വിനിമയം ചെയ്യുന്ന ക്രൈസ്തവ - ഹൈന്ദവഭക്തിഗാനങ്ങളും, മതത്തിന്റെ പേരിലുള്ള സ്പർദ്ധകളെ വിമർശിക്കുന്ന നവോത്ഥാനഗാനങ്ങളും, ക്ലാസിക്കൽ കല്പനകൾ നിറഞ്ഞ പ്രണയഗാനങ്ങളും വയലാർ രചിച്ചു. ഇവയോരോന്നും സിനിമയ്ക്കകത്തും പുറത്തും ഒരുപോലെ സ്വീകാര്യതനേടി. ഏതുഭാവവും അനായാസമായി ഗാനരൂപത്തിലാക്കാനുള്ള സവിശേഷമായ സർഗ്ഗശേഷി വയലാറിന്റെ പ്രത്യേകതയായിരുന്നു. ദേവരാജൻ മാസ്റ്ററുടെ സംഗീതം, യേശുദാസിന്റെ ആലാപനം, പ്രേംനസീർ, സത്യൻ, മധു, ഷീല, ശാരദ, ജയഭാരതി തുടങ്ങിയ പ്രമുഖതാരങ്ങളുടെ തിരസാന്നിധ്യം, സിനിമ എന്ന കലാരൂപത്തിന്റെ വ്യാപകമായ സ്വീകാര്യത എന്നിവയോടൊപ്പം നവോത്ഥാനാനന്തര കേരളീയസമൂഹത്തിന്റെ രൂപപ്പെടലിന് സഹായിച്ച മികച്ച സാഹിത്യകൃതികളുടെ തിരക്കഥാരൂപത്തിലുള്ള അനുവർത്തനങ്ങൾ എന്നിവയെല്ലാം ഒത്തുചേർന്ന അന്തരീക്ഷമാണ് വയലാറിന്റെ ഗാനങ്ങളെ സ്വീകാര്യമാക്കിയത്. സവർണ്ണപുരുഷവീക്ഷണത്തിലുള്ള ആഖ്യാനങ്ങളാണ് വയലാറിന്റെ ഗാനങ്ങൾ മിക്കവയും. സ്ത്രീയുടെ മനസ്സും ഗാനങ്ങളിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. പക്ഷേ, അവയുടെയും അടിസ്ഥാനഭാവം പുരുഷവീക്ഷണം തന്നെയാണ്. ദൃശ്യവൽക്കരണവും പുരുഷവീക്ഷണത്തെയാണ് വെളിപ്പെടുത്തുന്നത്.

വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ, ഭക്തിഗാനങ്ങൾ, പ്രണയഗാനങ്ങൾ എന്നിങ്ങനെ വർഗ്ഗീകരിച്ച് വയലാറിന്റെ ഗാനപാഠങ്ങളെ പരിശോധിച്ച് അവയുടെ വെള്ളിത്തിരയാവിഷ്ക്കാരങ്ങളെ വിലയിരുത്തുകയാണ് ഈ അദ്ധ്യായത്തിൽ ചെയ്തത്. ഈ അദ്ധ്യായത്തിൽ പഠനത്തിനുപയോഗിച്ച മാനദണ്ഡങ്ങൾ പി.ഭാസ്കരന്റെ രചനകൾക്ക് എങ്ങനെ ബാധകമാകുന്നു എന്ന അന്വേഷണത്തിന് പ്രസക്തിയുണ്ട്. അതാണ് അടുത്ത അദ്ധ്യായത്തിലെ ചർച്ചാവിഷയം.

കുറിപ്പുകൾ

1 ഒ.എൻ.വി. കുറുപ്പ്, ആയിരം പാദസരങ്ങൾ (അവതാരിക), വയലാർ കൃതികൾ കവിതകളും ഗാനങ്ങളും, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2007, പുറം 669.

2 എം.കുട്ടികൃഷ്ണൻ, വയലാർ കവിതകൾ ഒരു പഠനം, ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ്, തിരുവനന്തപുരം, 1976 പുറം 3.

3 പവനൻ, കവിയും കാലവും, പ്രഭാത് ബുക്ക് ഹൗസ്, തിരുവനന്തപുരം,1977,പുറം183.

4 പ്രൊഫ. എം.അച്യുതൻ,വയലാറിന്റെ വാളും വീണയും, മാതൃഭൂമി വാരാന്തപ്പതിപ്പ്,1994 ജനുവരി 16.

ആർ.പ്രദീപ്, 'വയലാർ ഇടതുപക്ഷ കവി അല്ല', ജൻമഭൂമി, 24 ഒക്ടോബർ 2014.

5 സി.അച്ചുതമേനോൻ, കവിയും കാലവും (അവതാരിക), പ്രഭാത് ബുക്ക് ഹൗസ്, തിരുവനന്തപുരം,1977, പുറം 16.

6 വയലാർ രാമവർമ്മ, കുപ്പിച്ചില്ലുകളും റോസാദലങ്ങളും, മാതൃഭൂമി, കോഴിക്കോട്, 2012, പുറം15.

7 സാക്കിർ ഹുസ്സൈൻ, 'ഇന്ദ്രധനുസ്സിൻ തൂവലാൽ', മലയാള മനോരമ ദിനപത്രം ഞായറഴ്ചപ്പതിപ്പ്, 04 ഒക്ടോബർ 2003.

8 എം.എൻ.കുറുപ്പ്, വയലാറും വയലാറും', ദേശാഭിമാനി വാരിക,1975 നവംബർ 9, പുറം 28.

9 വി.ടി.മുരളി, പാട്ടൊരുക്കം, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2013, പുറം 102.

10 ഡോ.എം.എൻ.രാജൻ, `ആയിഷ വീടുംവായിക്കുമ്പോൾ', വയലാർ രാമവർമ്മ പുരോഗമന മൂല്യങ്ങളുടെ പടയാളി, ഡോ. സി.ആർ.പ്രസാദ് (എഡി.), സാഹിത്യ പ്രവർത്തക സഹകരണ സംഘം, കോട്ടയം, 2010, പുറം18.

11 വയലാർ രാമവർമ്മ, വയലാർ കൃതികൾ കവിതകളും ഗാനങ്ങളും, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2007, പുറം 994.

12 ശിവകൈലാസ്, ജൻമഭൂമി ദിനപത്രം, മെയ് 19, 2016, പുറം 7.

13 കെ.ജയകുമാർ, വയലാർ ഗാനരചനയിലെ ഗാന്ധർവ്വം, നാഷണൽ ബുക്ക്സ്റ്റാൾ, കോട്ടയം, 2015, പുറം 55.

14 വയലാർ രാമവർമ്മ, വയലാർ കൃതികൾ കവിതകളും ഗാനങ്ങളും, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2007, പുറം 709.

15 അതിൽത്തന്നെ, പുറം 756.

16 അതിൽത്തന്നെ, പുറം 773.

17 അതിൽത്തന്നെ, പുറം 786.

18 നിങ്ങളെന്നെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റാക്കി എന്ന സിനിമയുടെ ആമുഖ വിളംബരം.

19 ജി.ദേവരാജൻ മാസ്റ്റർ, ദേവഗീതികൾ, ഓഥന്റിക് ബുക്സ്, തിരുവനന്തപുരം, 2007, പുറം 19.

20 അതിൽത്തന്നെ, പുറം 817.

21 അതിൽത്തന്നെ, പുറം 782.

22 അതിൽത്തന്നെ, പുറം 845.

23 'പത്മതീർത്ഥമേ ഉണരൂ പ്രിയ വിപ്ലവഗാനം', ഷാജൻ സി മാത്യു, മനോരമ ഓൺലൈൻ.കോം, 30 ഏപ്രിൽ 2016.

24 വയലാർ രാമവർമ്മ, വയലാർ കൃതികൾ കവിതകളും ഗാനങ്ങളും, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2007, പുറം 894.

25 പവനൻ, കവിയും കാലവും, പുറം 178.

26 പ്രൊഫ. കെ.പി.ശരത്ചന്ദ്രൻ, മരണമില്ലാത്ത വയലാർ, സാഹിത്യ പ്രവർത്തക സഹകരണ സംഘം, കോട്ടയം,1984, പുറം 57.

27 അതേ പുസ്തകം, അതേ പുറം, 104.

28 B. Vijayakumar, The Hindu, December 11, 2011.

29 വയലാർ രാമവർമ്മ, വയലാർ കൃതികൾ, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2007, പുറം 685.

30 അതേ പുസ്തകം, പുറം 685.

31 അതേ പുസ്തകം, പുറം 687.

32 അതേ പുസ്തകം, പുറം 687.

33 അതേ പുസ്തകം, പുറം 689.

34 അതേ പുസ്തകം, പുറം 800.

35 അതേ പുസ്തകം, പുറം 828.

36 അതേ പുസ്തകം, പുറം 749.

37 അതേ പുസ്തകം, പുറം 833.

38 അതേ പുസ്തകം, പുറം 910.

39 അതേ പുസ്തകം, പുറം 693.

40 അതേ പുസ്തകം, പുറം 693.

41 അതേ പുസ്തകം, പുറം 803.

42 അതേ പുസ്തകം, പുറം 960.

43 അതേ പുസ്തകം, പുറം 972.

44 അതേ പുസ്തകം, പുറം 972.

45 അതേ പുസ്തകം, പുറം 700.

46 വയലാർ രാമവർമ്മ, വയലാറിന്റെ കൃതികൾ കവിതകളും ഗാനങ്ങളും, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2007, പുറം 676.

47 അതേ പുസ്തകം, പുറം. 987.

48 പിരപ്പൻകോട് മുരളി, `അരങ്ങിലെ അഗ്നിപുഷ്പങ്ങളും സൗഗന്ധികങ്ങളും', ഒരു ഗന്ധർവ്വൻ ഈ വഴി വന്നു, എഡിറ്റർ: ഒ.എൻ.വി., ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ്, തിരുവനന്തപുരം, 1994, പുറം 156.

49 ആർ.പ്രദീപ്, 'വയലാർ ഇടതുപക്ഷ കവിയല്ല', ജന്മഭൂമി വാരാന്തപ്പതിപ്പ്, ഒക്ടോബർ 24, 2014, പുറം 1.

50 വയലാർ രാമവർമ്മ, കുപ്പിച്ചില്ലുകളും റോസാദലങ്ങളും, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2012, പുറം 99.

51 അതേ പുസ്തകം, പുറം 100.

52 അതേ പുസ്തകം, പുറം 104.

53 അതേ പുസ്തകം, പുറം 105.

54 അതേ പുസ്തകം, പുറം 153.

55 അതേ പുസ്തകം, പുറം 153.

56 അതേ പുസ്തകം, പുറം 20.

57 ഏഴാച്ചേരി രാമചന്ദ്രൻ, `കവിതയുടെ മിന്നലാട്ടം-വെള്ളിത്തിരയിൽ', ഒരു ഗന്ധർവ്വൻ ഈ വഴി വന്നു, ഒ.എൻ.വി. (എഡി.), ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ്, തിരുവനന്തപുരം, 1994, പുറം 161.

58 വെങ്കിടേശ്വരൻ സി.എസ്., ദേശാഭിമാനി വാരിക, 2015 സെപ്റ്റംബർ 13, പുറം 9.

59 അതേ ലേഖനം, പുറം 10.

60 വയലാർ രാമവർമ്മ, വയലാറിന്റെ കൃതികൾ കവിതകളും ഗാനങ്ങളും, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2007, പുറം 679.

61 അതേ പുസ്തകം, പുറം 794.

62 ജി.ശങ്കരപ്പിള്ള, `ശുദ്ധമലയാള ശാഖ', സാഹിത്യചരിത്രം പ്രസ്ഥാനങ്ങളിലൂടെ, കെ.എം. ജോർജ്ജ് (എഡി.), സാഹിത്യപ്രവർത്തക സഹകരണ സംഘം, കോട്ടയം,1984, പുറം 82.

63 manoramaonline.com, നവംബർ 13, 2013.

64 വയലാർ രാമവർമ്മ, വയലാറിന്റെ കൃതികൾ കവിതകളും ഗാനങ്ങളും, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2007, പുറം 814.

65 അതേ പുസ്തകം, പുറം 860.

66 അതേ പുസ്തകം, പുറം 878.

67 അതേ പുസ്തകം, പുറം 986.

68 അതേ പുസ്തകം, പുറം 927.

69 അതേ പുസ്തകം, പുറം 899.

70 അതേ പുസ്തകം, പുറം 902.

71 www.vrittantham.com/ ശബരിമലയും സിനിമയും

72 വയലാർ രാമവർമ്മ, വയലാറിന്റെ കൃതികൾ കവിതകളും ഗാനങ്ങളും, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2007, പുറം 825.

73 അതേ പുസ്തകം, പുറം 966.

74 അതേ പുസ്തകം,പുറം 965.

75 അതേ പുസ്തകം, പുറം 867.

76 അതേ പുസ്തകം, പുറം 868.

77 അതേ പുസ്തകം, പുറം 872.

78 അതേ പുസ്തകം, പുറം 28.

79 എരുമേലി പരമേശ്വരൻ പിള്ള, ഗ്രന്ഥാലോകം, 2001 ഒക്ടോബർ, പുറം 20.

80 അതേ ലേഖനം, പുറം 22.

81 വയലാർ രാമവർമ്മ, വയലാറിന്റെ കൃതികൾ കവിതകളും ഗാനങ്ങളും, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2007, പുറം 755.

82 അതേ പുസ്തകം, പുറം 764.

83 അതേ പുസ്തകം, പുറം 883.

84 അതേ പുസ്തകം, പുറം 868.

85 അതേ പുസ്തകം, പുറം 852.

86 അതേ പുസ്തകം, പുറം 868.

87 അതേ പുസ്തകം, പുറം 736.

88 അതേ പുസ്തകം, പുറം 711.

89 എം.പി. ശങ്കുണ്ണി നായർ, ചരിത്രവും ചാമരവും, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 1988, പുറം 315.

90 ശ്രീകണ്ഠേശ്വരം പദ്മനാഭപിള്ള, ശബ്ദതാരാവലി, സാഹിത്യപ്രവർത്തക സഹകരണ സംഘം ലിമിറ്റഡ്, കോട്ടയം, 1983, പുറം. 238.

91 എം.കുട്ടികൃഷ്ണൻ, `വീണയും വാളും', ഒരു ഗന്ധർവൻ ഈ വഴി വന്നു, ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ്, തിരുവനന്തപുരം, 1994, പുറം 111.

92 തലശ്ശേരി രാഘവൻ, വയലാർ കവിതകൾ ഒരു പഠനം, ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ്, തിരുവനന്തപുരം,1976, പുറം. 51.

93 അതേപുസ്തകം, പുറം 52.

94 പിരപ്പൻകോട് മുരളി, 'അരങ്ങിലെ അഗ്നിപുഷ്പങ്ങളും സൗഗന്ധികങ്ങളും', ഒരു ഗന്ധർവൻ ഈ വഴി വന്നു, ഒ.എൻ.വി. (എഡി.), ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ്, തിരുവനന്തപുരം, 1994, പുറം 154.

95 ഏഴാച്ചേരി രാമചന്ദ്രൻ, 'കവിതയുടെ മിന്നലാട്ടം - വെള്ളിത്തിരയിൽ', ഒരു ഗന്ധർവൻ ഈ വഴി വന്നു, ഒ.എൻ.വി. (എഡി.), ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ്, തിരുവനന്തപുരം, 1994, പുറം 158.

96 പവനൻ, കവിയും കാലവും, പ്രഭാതം പ്രിന്റിംഗ് ആന്റ് പബ്ലിഷിംഗ് ഹൗസ്, തിരുവനന്തപുരം, 1977, പുറം.178.

97 എം.കുട്ടിക്കൃഷ്ണൻ, വയലാർ കവിത ഒരുപഠനം, ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ്, തിരുവനന്തപുരം, 1976, പുറം 15.

98 യാക്കോബ് തോമസ്, `മാംസനിബദ്ധമല്ല രാഗം അഥവാ എപ്പോഴാണ് മലയാളിയുടെ പ്രണയത്തിൽനിന്ന് ശരീരം അപ്രത്യക്ഷമായത്', താപസം, ജൂലൈ ഒക്ടോബർ 2007, കാലടി, പുറം 117.

99 എൻ. കുമാരനാശാൻ, ആശാന്റെ പദ്യകൃതികൾ, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1998, പുറം 97.

100 എം.പി. ശങ്കുണ്ണിനായർ, ചരിത്രവും ചാമരവും, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, പുറം.314.

101 വൽസലൻ വാതുശ്ശേരി, `ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളും മലയാളിയുടെ പ്രണയ സ്വപ്നങ്ങളും,' ചലച്ചിത്രഗാനപഠനങ്ങൾ, കുമാരൻ വയലേരി(എഡി.), സാഹിതി, പയ്യന്നൂർ, 2011, പുറം 9.

102 എസ്.ശാരദക്കുട്ടി, വിചാരം വിമർശം വിശ്വാസം, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, 2015, പുറം.21.

103 വയലാർ രാമവർമ്മ, വയലാറിന്റെ കൃതികൾ കവിതകളും ഗാനങ്ങളും, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2007, പുറം 952.

104 അതേ പുസ്തകം, പുറം 1104.

105 അതേ പുസ്തകം, പുറം 853.

106 അതേ പുസ്തകം, പുറം 948.

107 അതേ പുസ്തകം, പുറം 726.

108 അതേ പുസ്തകം, പുറം 767.

109 അതേ പുസ്തകം, പുറം 679.

110 അതേ പുസ്തകം, പുറം 697.

111 അതേ പുസ്തകം, പുറം 779.

112 അതേ പുസ്തകം, പുറം 765.

113 അതേ പുസ്തകം, പുറം 950.

114 അതേ പുസ്തകം, പുറം 704.

115 അതേ പുസ്തകം, പുറം 706.

116 അതേ പുസ്തകം, അതേ പുറം.

117 അതേ പുസ്തകം, പുറം 787.

118 അതേ പുസ്തകം, പുറം 760.

119 അതേ പുസ്തകം പുറം 760

120 അതേ പുസ്തകം, പുറം 768.

121 അതേ പുസ്തകം, പുറം 785.

122 അതേ പുസ്തകം, പുറം 820.

123 അതേ പുസ്തകം, പുറം 771.

124 അതേ പുസ്തകം, പുറം 850.

125 അതേ പുസ്തകം, പുറം 984.

126 അതേ പുസ്തകം, പുറം 637.

127 അതേ പുസ്തകം, പുറം 743.

128 അതേ പുസ്തകം, പുറം 703.

129 അതേ പുസ്തകം, പുറം 880.

130 അതേ പുസ്തകം, പുറം 710.

131 അതേ പുസ്തകം, പുറം 819.

132 അതേ പുസ്തകം, പുറം 682.

133 അതേ പുസ്തകം, പുറം 721.

134 അതേ പുസ്തകം, പുറം 715.

135 അതേ പുസ്തകം, പുറം 740.

136 മലയാള മനോരമ ദിനപത്രം, ഒക്ടോബർ 24, 2013.

137 വയലാർ രാമവർമ്മ, വയലാറിന്റെ കൃതികൾ കവിതകളും ഗാനങ്ങളും, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2007, പുറം 819.

138 അതേപുസ്തകം, പുറം 989.

അദ്ധ്യായം 4

പി. ഭാസ്കരന്റെ ഗാനങ്ങൾ : പാഠവും ആവിഷ്ക്കാരവും

ലളിതവും ആലാപനസജ്ജവുമായ ഭാഷയിലൂടെ കവിതയെ ജനങ്ങളിലെത്തിച്ച കവി, പ്രമുഖ നാടക-സിനിമാപിന്നണി ഗാനരചയിതാവ്, മലയാളസിനിമാചരിത്രത്തിന്റെ ഗതിമാറ്റിയ നീലക്കുയിൽ അടക്കമുള്ള നാല്പത്തിയഞ്ച് ചിത്രങ്ങളുടെ സംവിധായകൻ, ഏഴ് ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ കഥ - തിരക്കഥാകൃത്ത്, അഭിനേതാവ്, പന്ത്രണ്ട് സിനിമകളുടെ നിർമ്മാതാവ്, ചലച്ചിത്രവികസന കോർപ്പറേഷന്റെ സ്ഥാപക ചെയർമാൻ തുടങ്ങി മലയാളസിനിമയുടെ സമസ്തമേഖലകളിലും സജീവസാന്നിധ്യമായി പ്രവർത്തിച്ച ബഹുമുഖവ്യക്തിത്വത്തിനുടമയാണ് പി. ഭാസ്കരൻ. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആയിരത്തി ഇരുനൂറ്റി നാല്പത്തിമൂന്ന് ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ സമാഹരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. 2003 വരെ അദ്ദേഹം പിന്നണിഗാനരചനാരംഗത്ത് സജീവമായിരുന്നു. കവിതയിലും ഗാനരചനയിലും ആദ്യഘട്ടത്തിൽ ചങ്ങമ്പുഴയുടെ കാവ്യരചനാരീതികളെ അനുകരിച്ച അദ്ദേഹം നാടോടിത്തം കലർന്ന ഗാനങ്ങൾ രചിച്ചു. മലയാളത്തിലെ ലളിതസംഗീതത്തിന്റെയും ചലച്ചിത്രഗാനത്തിന്റെയും മികച്ച ആദ്യകാലമാതൃക പി. ഭാസ്കരന്റെ രചനകളാണ്. അനുരാഗഗാനങ്ങളിൽ മലയാളിത്തം നിറച്ച കവി, മാപ്പിളപ്പാട്ടിന്റെ സംസ്കാരം കേരളീയ പൊതുബോധത്തിന്റെ ഭാഗമാക്കിയ കവി, വിപ്ലവകവി എന്നിങ്ങനെ അദ്ദേഹം വിലയിരുത്തപ്പെടുന്നു. പി. ഭാസ്കരൻ രചിച്ച ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളെ വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ, ഭക്തിഗാനങ്ങൾ, പ്രണയഗാനങ്ങൾ എന്ന് മൂന്നായി വർഗ്ഗീകരിച്ച് ഈ അദ്ധ്യായത്തിൽ വിശകലനം ചെയ്യുന്നു.

ചങ്ങമ്പുഴയുടെ കവിതാശൈലിയിൽനിന്നുള്ള പ്രകടമായ വ്യതിയാനം പി.ഭാസ്കരന്റെ ആദ്യകാലരചനകൾ മുതൽ പ്രകടമാണ്. കാല്പനിക ഭാവുകത്വം ഉൾക്കൊള്ളുന്ന സ്വപ്നസമാനമായ കവിതകൾക്കുപകരം പി.ഭാസ്കരൻ ആദ്യഘട്ടത്തിൽ രചിച്ചത് സമരഗീതങ്ങളും പടപ്പാട്ടുകളും ആയിരുന്നു. ദേശീയപ്രസ്ഥാനം, കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രത്യയശാസ്ത്രം എന്നിവയുടെ പ്രചാരകനായി ചെറുപ്പം മുതൽ സജീവമായി പ്രവർത്തിച്ച ഭാസ്കരൻ കവിതാരചനയും ഗാനരചനയും രാഷ്ട്രീയപ്രവർത്തനത്തിന്റെ ഭാഗമായി കരുതി. വർഗ്ഗസമരത്തെ അനുകൂലിക്കുന്ന ആഹ്വാനങ്ങളായിരുന്നു അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഗാനങ്ങൾ.

1948ൽ അപൂർവ്വസഹോദരർകൾ എന്ന തമിഴ് ചിത്രത്തിലെ ബഹുഭാഷാഗാനത്തിനുവേി മലയാളത്തിൽ വരികൾ എഴുതിക്കൊാണ് പി.ഭാസ്കരൻ പിന്നണിഗാനരചന ആരംഭിക്കുന്നത്. മാപ്പിളപ്പാട്ടിന്റെ ഈണത്തിൽ രചിക്കപ്പെട്ട ഒരു പ്രണയഗാനമായിരുന്നു അത്. മാപ്പിളപ്പാട്ട് കേരളീയഗാനമായി തിരിച്ചറിയപ്പെടുന്നതിനുംമുമ്പ് ഒരു അന്യഭാഷാ ചിത്രത്തിൽ അത് മലയാള ഗാനപാരമ്പര്യത്തെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നു എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. പലപ്പോഴും സവർണ്ണ ഹൈന്ദവജീവിതവും ക്ഷേത്രാനുബന്ധ കലകളൂം കർണ്ണാടകസംഗീതരാഗച്ഛായയിലുള്ള സംഗീതവുമാണ് കേരളീയതയുടെ സൂചകം എന്ന മട്ടിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടിരുന്നത്. കാവ്യജീവിതത്തിന്റെ ആരംഭം മുതൽ ഈ പൊതുബോധത്തിൽനിന്ന് പി.ഭാസ്കരൻ വേറിട്ടുനിന്നിരുന്നു. ഇത് കവിയുടെ ലോകവീക്ഷണത്തിൽ ആഴത്തിൽ പതിഞ്ഞിട്ടുള്ള നവോത്ഥാനസങ്കല്പങ്ങളുടെ സ്വാധീനം സൂചിപ്പിക്കുന്നു.

1950ൽ ചന്ദ്രിക എന്ന ചലച്ചിത്രത്തിനുവേിയാണ് മലയാള സിനിമയിൽ ആദ്യമായി പി.ഭാസ്കരൻ പിന്നണിഗാനരചന നിർവ്വഹിച്ചത്.

അതിനുമുമ്പ് ഹിന്ദിയിലെ സിനിമാഗാനങ്ങളുടെ ഈണത്തിനനുസരിച്ച് അദ്ദേഹം സിനിമാഗാനങ്ങളുടെ മട്ടിലുള്ള നിരവധി ഗാനങ്ങൾ രചിച്ചിരുന്നു.[1] കേവലമായ കാല്പനികതയെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഗാനങ്ങളായിരുന്നു അവ. 1950 മുതൽ കോഴിക്കോട് ആകാശവാണിനിലയത്തിൽ പ്രോഗ്രാം പ്രൊഡ്യൂസറായി ജോലിചെയ്യുന്ന കാലത്താണ് കെ. രാഘവനുമായി ചേർന്ന് നിരവധി ലളിതഗാനങ്ങൾ രചിച്ചത്. റേഡിയോക്കുവേി ശീലിച്ച തൽസമയഗാനരചന പില്ക്കാലത്ത് സിനിമാഗാനരചനയിലും സഹായകമായി. 1950 മുതൽ 1990 വരെയുള്ള കാലത്ത് ഗാനങ്ങൾ വാചികാവതരണരൂപത്തിലാണ് മുഖ്യമായും ആസ്വദിക്കപ്പെട്ടിരുന്നത്. സിനിമാക്കൊട്ടകകൾ വിരളമായിരുന്ന കാലത്ത് റേഡിയോവഴിയും വിവാഹംപോലുള്ള വിശേഷാവസരങ്ങളിലെ ഉച്ചഭാഷിണിയിലൂടെയുള്ള അവതരണങ്ങളും വഴിയാണ് ഗാനങ്ങൾ ജനങ്ങളിലെത്തിയിരുന്നത്. ഗ്രാമഫോൺ, കാസറ്റ് എന്നിവ പിന്നീട് ഗാനങ്ങൾ പ്രചരിപ്പിക്കുന്നതിൽ മുഖ്യപങ്ക് വഹിച്ചു.

നാടകങ്ങൾക്കും സിനിമകൾക്കുംവേി അദ്ദേഹം രചിച്ച ഗാനങ്ങൾ ബഹുജനത്തോട് എളുപ്പത്തിൽ സംവദിക്കുന്ന സാഹിത്യരൂപം എന്ന നിലയിൽ ജനപ്രിയത നേടി. കവിതയിൽനിന്നും നാടോടിപ്പാട്ടുകളിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായ രചനാരീതി കൈക്കൊള്ളുന്ന സാഹിത്യരൂപമായ പിന്നണിഗാനസഹിത്യശാഖയ്ക്ക് മലയാളത്തിൽ തുടക്കമിട്ടത് പി.ഭാസ്കരനാണ്. ക്ലാസിക്കൽ ഈണത്തിനുവേി രചിക്കപ്പെട്ട് കച്ചേരികളിൽ ആലപിക്കപ്പെടുന്ന കീർത്തനങ്ങൾ, അർദ്ധശാസ്ത്രീയ ഗാനങ്ങൾ, നാടൻപാട്ടുകൾ എന്നിവയിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ രചനാശൈലിയാണ് പിന്നണിഗാനങ്ങളിൽ സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടത്. ഈ രംഗത്ത് അന്ന് സ്വീകാര്യമായ ഒരു പൂർവ്വമാതൃക ഉായിരുന്നില്ല. ഹിന്ദിഗാനങ്ങളുടെ ഈണം അനുകരിച്ച് രചിക്കപ്പെടുന്ന ഗാനങ്ങൾ മലയാളിത്തമുള്ള ഗാനരൂപമായി അനുവാചകർക്കിടയിൽ സ്വീകാര്യത ലഭിച്ചില്ല. കവി,

പിന്നണിഗാനരചയിതാവ് എന്ന നിലയിൽ വിജയിക്കും എന്ന് ഉറപ്പുമില്ല. തന്മൂലം പിന്നണിഗാനരചനാരംഗത്ത് ശ്രദ്ധേയമായ രചനകളൊന്നും ഉ ായില്ല. മലയാളകവിതയിലെ ഓർഫ്യൂസ് എന്നറിയപ്പെട്ടിരുന്ന ചങ്ങമ്പുഴയോ മറ്റ് കവികളോ അന്ന് ചലച്ചിത്രഗാനരചനയിലേക്ക് കടന്നുവന്നില്ല എന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. നിർമ്മല (1948) എന്ന ഒരേയൊരു ചിത്രംകൊ് ജി.ശങ്കരക്കുറുപ്പ് പിന്നണിഗാനരചനയിൽനിന്ന് പിൻവാങ്ങി എന്നതും ഇതോടുചേർത്തുവച്ച് വായിക്കാവുന്നതാണ്. ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളിൽ കവിത്വം ഒരു പ്രത്യേക അനുപാതത്തിൽ മാത്രമേ അവശ്യമുള്ളൂ. കഥാസന്ദർഭത്തിന് അനുയോജ്യമായ വിധത്തിൽ ഗാനാത്മകമായും കാവ്യാത്മകമായും രചിക്കപ്പെടുന്ന രചനകളാണ് ആസ്വാദകർക്കിടയിൽ സ്വീകാര്യതനേടുന്നത്.

ചലച്ചിത്രഗാനത്തിൽ നിയാമകമായത് അതിലെ വരികളാണോ ഈണമാണോ എന്നതുസംബന്ധിച്ച തർക്കം ആദ്യഘട്ടം മുതൽ നിലനിൽക്കുന്നു. ഹിന്ദിഗാനങ്ങളുടെ ഈണത്തിനനുസരിച്ച് ഗാനം രചിച്ചിരുന്ന ആദ്യ ഘട്ടത്തിനുശേഷം 1950കൾ മുതലാണ് പ്രമുഖ സാഹിത്യകൃതികളുടെ സിനിമാ അനുവർത്തനങ്ങൾക്കുവേി പി.ഭാസ്കരൻ, വയലാർ, ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പ് തുടങ്ങിയ പ്രമുഖ കവികൾ ചലച്ചിത്രപിന്നണി ഗാനരചയിതാക്കളാകുന്നത്. കവിത നിറഞ്ഞ വരികൾ അവയുടെ അർത്ഥം അറിഞ്ഞ് സംഗീതസംവിധായകർ ഈണം നൽകി ഗായകർ ആലപിക്കുന്നു. സിനിമാഗാനരചനയിലെ പുതിയ പ്രവണത സിനിമാഗാനങ്ങൾക്ക് അർത്ഥമുള്ള വരികൾ അനിവാര്യമല്ല എന്നതാണ്. പി.ഭാസ്കരന്റെ ചലച്ചിത്രഗാനസങ്കല്പം ഇതിൽനിന്നും തികച്ചും വ്യത്യസ്തമായിരുന്നു.

പി.ഭാസ്കരൻ തന്റെ ചലച്ചിത്രഗാനസങ്കല്പം ഇപ്രകാരം വിവരിക്കുന്നു, "ലളിതവികാരങ്ങളുടെ ഋജുവായ ആവിഷ്കരണം, മധുരപദങ്ങളുടെ

സംഗീതാത്മകമായ സംയോജനം എന്നീ ഗുണങ്ങളാണ് ഒരു നല്ല ഗാനരചയിതാവിനെ സൃഷ്ടിക്കുന്നത് എന്ന് എനിക്ക് തോന്നുന്നു. മനുഷ്യസ്വഭാവത്തിൽ സ്ഥായിയായി അനുഭവപ്പെടുന്ന ചുരുക്കം ചില ആശയങ്ങളെപ്പറ്റി മാത്രമേ നാം പാടുക പതിവുള്ളൂ. രാഗത്തിലും ആവിഷ്കരണത്തിലും പുതുമയുണ്ടെങ്കിൽ മനുഷ്യവികാരങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള ഒറ്റപ്പാട്ടുപോലും ആരെയും മടുപ്പിക്കില്ല"[2]

പി.ഭാസ്കരൻ ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളെ രചയിതാവിന്റെ പക്ഷത്തുനിന്നാണ് നിർവ്വചിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളുടെ ജനപ്രിയതയുടെ മുഖ്യകാരണം ഗാനരചനയല്ല, അതിലാരോപിതമായ സംഗീതമാണ് എന്ന പ്രബലമായ ഒരു എതിർവാദം നിലവിലു്. ഗാനരചയിതാവും കവിയുമായ ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പ് ഈ കാഴ്ചപ്പാടിനെ ശക്തമായി എതിർക്കുകയും ഗാനരചനയാണ് മുഖ്യം എന്ന വാദമുഖം അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. "ഒരു നർത്തകിയുടെ പദചലനത്തിനനുസരിച്ചല്ലേ പാദസരം കിലുങ്ങുക? പദങ്ങളിലെ താളമല്ലേ പാദസരമേറ്റെടുത്ത് മധുരതരമാക്കുന്നത്? അവിദഗ്ദ്ധവും അസുന്ദരവുമായ പദങ്ങളിൽ പാദസരമണിഞ്ഞിട്ടെന്തുകാര്യം? അതുപോലെ തന്ത്രീലയസമന്വിതമാവാൻ യോഗ്യമായ പദങ്ങളിൽ ഇണങ്ങിച്ചേരുമ്പോൾ മാത്രമേ സംഗീതത്തിന് അതിന്റെ അത്ഭുതസിദ്ധികൾ പ്രകടിപ്പിക്കാൻ കഴിയൂ. മറ്റൊരുതരത്തിൽ പറഞ്ഞാൽ സന്ദർഭപ്രചോദിതമായി എഴുതപ്പെട്ട ഈരടികളുടെ ഭാവതാളം കത്തുകയും അതിനനുസൃതമായ സ്വരശില്പം നൽകുകയുമാണ് നമ്മുടെ നല്ല സംഗീതസംവിധായകർ ചെയ്തിട്ടുള്ളത്. കാക്കയുടെ ചിറകിന്റെ ചൂടേറ്റാണ് കുയിലിന്റെ മുട്ട വിരിയുന്നതെന്ന് പറയാറു്. എന്നാലും, കുയിലിന്റെ മുട്ടയിൽനിന്നുമാത്രമേ കുയിൽ പിറക്കുകയുള്ളൂ."[3] ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളിലെ ഈണം കാവ്യാത്മകമായി രചിക്കപ്പെടുന്ന വരികളെ ആശ്രയിച്ചുമാത്രമാണ് നിലനിൽക്കുന്നത് എന്ന ഒ.എൻ.വി.യുടെ നിരീക്ഷണം ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളുടെ സുവർണ്ണകാലം

എന്നറിയപ്പെടുന്ന 1980കൾ വരെ പ്രബലമായി നിലനിന്നു. പാശ്ചാത്യ സംഗീതോപകരണങ്ങളും ഈണങ്ങളും സ്വീകരിച്ച് നിർമ്മിച്ച പില്ക്കാല മലയാളചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ പൊതുവേ ഈണത്തിന് അടിമപ്പെടുന്നതാണ് കാണാൻ സാധിക്കുന്നത്. എന്നാൽ, പി.ഭാസ്കരൻ ഗാനരചനയിലുടനീളം കവിതനിറഞ്ഞ വരികളാണ് രചിച്ചത്. ഈ നിരീക്ഷണങ്ങളുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ പി.ഭാസ്കരന്റെ ഗാനങ്ങളുടെ രചനാപരവും അവതരണപരവുമായ സവിശേഷതകൾ ഇനി വിശകലനം ചെയ്യുന്നു.

4.1 വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ

സാമൂഹികമുന്നേറ്റത്തിന് ജനങ്ങളെ സജ്ജരാക്കുന്ന ജനപ്രിയകലയാണ് വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ. അധീശത്വങ്ങൾക്കെതിരെ ജനങ്ങളുടെ പ്രതിരോധവും പ്രതിഷേധവും ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നതിനും സമരഭടന്മാർക്കിടയിൽ സംഘബോധം വളർത്തുന്നതിനും ഉതകുന്ന പ്രകടനകലാരൂപം എന്ന നിലയിൽ വിപ്ലവഗാനങ്ങൾക്ക് ലോകമെമ്പാടുമുള്ള ജനകീയസമരങ്ങളിൽ സുപ്രധാനസ്ഥാനം ഉ്. മാർക്സിയൻ, ഗാന്ധിയൻ കലാവീക്ഷണങ്ങൾ സൗന്ദര്യാത്മകതയെക്കാൾ കലയുടെ പ്രയോജനപരതയ്ക്കാണ് മുൻതൂക്കം നൽകുന്നത്. ഇതരകലാരൂപങ്ങളുടെ ഭാഗം എന്ന നിലയിലും തനിച്ചും വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. ഉള്ളടക്കത്തിന്റെ സമകാലിക പ്രസക്തിവഴി അനുവാചകരുടെ നിത്യജീവിതയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെ ഗുണാത്മകമായി അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്ന ഗാനാവതരണങ്ങൾക്കുമാത്രമേ രചനാകാലത്തിനുശേഷവും അതിന്റെ ജനപ്രിയത നിലനിർത്താൻ കഴിയുകയുള്ളൂ. വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ പ്രായേണ സംഘഗാനങ്ങളായാണ് അവതരിപ്പിക്കാറുള്ളത്. സമരവീര്യം ധ്വനിപ്പിക്കുന്ന ഈണവും സംഘാതമായ അവതരണവും വിപ്ലവഗാനത്തിന്റെ ജനപ്രിയത നിലനിർത്തുന്ന ഘടകങ്ങളാണ്.

വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ എന്ന ഗാനവിഭാഗം മലയാളസിനിമയിൽ ഇടംനേടിയത് ജനകീയസമരങ്ങൾക്കും വിപ്ലവബോധത്തിനും കേരളീയസമൂഹത്തിൽ നിലനിന്നിരുന്ന സ്വീകാര്യതമൂലമാണ്. സ്വാതന്ത്ര്യസമ്പാദനത്തിനുവേിയും അധ:സ്ഥിതരായ കർഷകരുടെയും തൊഴിലാളികളുടെയും ഉന്നമനത്തിനുവേിയും അരങ്ങേറിയ നിരവധി സംഘടിതസമരങ്ങളുടെ സ്മരണകൾ കേരളസമൂഹത്തിന്റെ പൊതുബോധത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. അധികാരരൂപങ്ങളുടെ അടിച്ചമർത്തലും സാമ്പത്തികവും സാമൂഹികവുമായ നിലവാരങ്ങളുടെ ഏറ്റക്കുറച്ചിലും അഭിമുഖീകരിക്കുന്ന സമൂഹം എന്നനിലയിൽ വിപ്ലവഗാനങ്ങൾക്ക് കേരളത്തിൽ ഇപ്പോഴും പൊതുസ്വീകാര്യതയു്. സമൂഹത്തിൽ വ്യാപകമായിക്കൊിരിക്കുന്ന അരാഷ്ട്രീയമനോഭാവം മൂലമാണ് പുതിയ കാലത്ത് വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ നന്നേ കുറവായിരിക്കുന്നത്. വിപ്ലവത്തെയും വിപ്ലവകാരികളെയും വിമർശനവിധേയമാക്കുന്ന സിനിമകളും മലയാളത്തിൽ പുറത്തിറങ്ങിയിട്ടു്. നാടകത്തിലും സിനിമയിലും അവതരിപ്പിച്ച പഴയ വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ മൊബൈൽഫോൺ റിംഗ്ടോണുകളായി ഇപ്പോൾ വിപണിയിൽ പുനരവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത് വിപ്ലവത്തെ സംബന്ധിച്ച ഗൃഹാതുരത്വം സൂക്ഷിക്കുന്ന വിപുലമായ ആസ്വാദകസമൂഹത്തിന്റെ താൽപര്യത്തെ മുൻനിർത്തിയാണ്.

1950കൾ മുതൽ 1980കൾ വരെയുള്ള കാലത്ത് സാമൂഹികപ്രശ്നങ്ങൾ പ്രമേയമാക്കിയ ധാരാളം സിനിമകൾ മലയാളത്തിൽ നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടു. അക്കാലത്ത് ഭക്തിക്ക് പ്രാമുഖ്യം കൊടുത്തിരുന്ന സിനിമകളിലൊഴികെ മിക്കവാറും എല്ലാത്തരം സിനിമകളിലും വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരുന്നു എന്നതിൽനിന്ന് അവയുടെ ജനപ്രിയത വ്യക്തമാണ്. രാഷ്ട്രീയ സമരങ്ങൾ ഈ കാലഘട്ടത്തിലെ സാമൂഹികയാഥാർത്ഥ്യവുമായിരുന്നു. എന്നാൽ കച്ചവടവിജയത്തെ സഹായിക്കുന്ന ജനപ്രിയചേരുവ എന്ന

നിലയിലാണ് ജനകീയസമരങ്ങൾ സിനിമയുടെ പ്രമേയമായത്. സിനിമയിലെ വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ പ്രേക്ഷകരുടെ പൂർവ്വകാല സമരസ്മരണകൾ ഉണർത്തുന്നതിന് പ്രേരകമായി വർത്തിക്കുന്നു. സിനിമയ്ക്കുവെളിയിൽ ഗാനമേളകളിലും പൊതുയോഗങ്ങളിലും അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ രാഷ്ട്രീയ കാഴ്ചപ്പാടുകളുടെ മുഖ്യപ്രചാരണഘടകമായി മാറുന്നു.

അവതരണത്തെയും ആസ്വാദനത്തെയും അടിസ്ഥാനമാക്കി സിനിമയിലെ വിപ്ലവഗാനങ്ങളെ രായി തരംതിരിക്കാം.

1 വിപ്ലവലക്ഷ്യം നേടാനുള്ള പടപ്പാട്ട് എന്ന നിലയിൽ

2 വിപ്ലവം ഒരു ഭൂതകാല അനുഭവം/ഓർമ്മ എന്ന നിലയിൽ

മലയാളത്തിലെ ആദ്യകാലസിനിമകളിലെ വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ സ്ഥിതിസമത്വം എന്ന ലക്ഷ്യം നേടുന്നതിനുള്ള അടിസ്ഥാനവർഗ്ഗക്കാരുടെ സംഘടിതശ്രമത്തെ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നു. 1990കൾക്കുശേഷം വിപ്ലവത്തെ വിമർശിക്കുന്ന മലയാളസിനിമകൾ പുറത്തിറങ്ങി. ഇവയ്ക്ക് സമാന്തരമായി സിനിമകളിലും പൊതുസമൂഹത്തിലും വിപ്ലവത്തെ ഗൃഹാതുരതയോടെ സമീപിക്കുന്ന സിനിമകളും ഗാനങ്ങളും ഇടവേളകളിൽ നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടു. വിപ്ലവഗാനങ്ങൾക്ക് എക്കാലത്തും മലയാളത്തിൽ ആസ്വാദകർ ഉ്. നാടൻപാട്ടുകളിലും പ്രാചീനഗാനങ്ങളിലും അടിച്ചമർത്തപ്പെട്ട ജനതയുടെ ഹൃദയ വികാരങ്ങൾ ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെട്ടിട്ടു്. പിൽക്കാലത്ത് സാമൂഹികഗാനങ്ങൾ, നാടകഗാനങ്ങൾ, സിനിമാഗാനങ്ങൾ, ആൽബം ഗാനങ്ങൾ എന്നിവയുടെ രൂപത്തിലാണ് വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ മലയാളത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്.

കവിയും വിപ്ലവകാരിയുമായ പി.ഭാസ്കരന്റെ ആദ്യകാല ഗാനങ്ങളിലും കവിതകളിലും വിപ്ലവം എന്ന പ്രമേയം ആവർത്തനസ്വഭാവത്തോടെ

അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടിട്ടു്. എന്നാൽ മലയാള സിനിമകൾക്കുവേി ഏതാനും വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ മാത്രമാണ് അദ്ദേഹം രചിച്ചിട്ടുള്ളത്. മലയാള നാടകങ്ങളിലെ വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പും സിനിമയിലെ വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ വയലാർ രാമവർമ്മയുമാണ് ഏറിയപങ്കും രചിച്ചിട്ടുള്ളത്. മികച്ച കവിയും ഗാനരചയിതാവും സിനിമാസംവിധായകനും നിർമ്മാതാവും ആയിരുന്നിട്ടും സിനിമ എന്ന ജനപ്രിയമാധ്യമത്തിനുവേി പി.ഭാസ്കരൻ അധികം വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ രചിച്ചിട്ടില്ല എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ എന്ന വിഭാഗത്തിൽപ്പെടുന്ന പി.ഭാസ്കരന്റെ തെരഞ്ഞെടുത്ത ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ അദ്ദേഹത്തിന്റെ കവിത്വത്തിന്റെ ഒരു വ്യത്യസ്ത പ്രകടനം എന്നനിലയിൽ ഇവിടെ വിശകലനം ചെയ്യുന്നു.

4.1.1 സമരഗാനങ്ങളിലെ ആത്മാംശം

സ്വാതന്ത്ര്യസമരസേനാനികൾക്കുവേിയുള്ള ഗാനങ്ങൾ എഴുതിക്കൊാണ് പി.ഭാസ്കരൻ ഗാനരചനാരംഗത്ത് പ്രവേശിക്കുന്നത്. സിനിമയിലെ വിപ്ലവഗാനങ്ങളുടെ പൂർവ്വമാതൃക ഈ ഗാനങ്ങളാണ്. കോൺഗ്രസ് നേതാവും കൊച്ചി നിയമസഭയിലെ തെരഞ്ഞെടുക്കപ്പെട്ട എം.എൽ.എയുമായിരുന്ന അച്ഛൻ നന്തിയേലത്ത് പദ്മനാഭമേനോന്റെ സ്വാധീനത്തിൽ കോൺഗ്രസ് പ്രവർത്തകനായി ദേശീയപ്രസ്ഥാനത്തോടൊപ്പം ചേർന്ന് പൊതുപ്രവർത്തനം ആരംഭിച്ച പി.ഭാസ്കരൻ വിദ്യാർത്ഥിജീവിത കാലത്ത് കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടിനേതാവായിത്തീർന്നു. ജനകീയസമരരംഗത്തെ സജീവപ്രവർത്തകന്റെ ആത്മാംശം കലർന്ന ഗാനങ്ങളാണ് പി.ഭാസ്കരന്റെ സ്വാതന്ത്ര്യസമരഗാനങ്ങൾ. ദേശീയപ്രസ്ഥാനത്തിലും കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനത്തിലും സജീവമായി പ്രവർത്തിച്ച പി.ഭാസ്കരന്റെ രാഷ്ട്രീയ പ്രവർത്തനം എന്ന നിലയിലാണ് വിപ്ലവഗാനരൂപത്തിലുള്ള ഈ ഗാനങ്ങളെ പരിഗണിക്കേത്.

എറണാകുളം മഹാരാജാസ് കോളേജിലെ പഠനകാലത്ത് വിദ്യാർത്ഥി ഫെഡറേഷനിലും കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടിയിലും പി.ഭാസ്കരൻ അംഗമായി. പാർട്ടിക്കുവേി കല്ലച്ചിൽ അച്ചടിച്ച ലഘുലേഖകൾ വിതരണം ചെയ്തും കൊച്ചിയിലെ സ്റ്റുഡന്റ് ഫെഡറേഷന്റെ സെക്രട്ടറി ആയി പ്രവർത്തിച്ചും രാഷ്ട്രീയബോധം വ്യക്തമാക്കിയ അദ്ദേഹം സ്വാതന്ത്ര്യസമരസേനാനികൾക്കു വേി രചിച്ച `ഐക്യകേരളത്തിലേക്ക്' എന്ന ഗാനം തിരുക്കൊച്ചിയിലും മലബാറിലും ഏറെ പ്രശസ്തമായി.

" പദംപദമുറച്ചുനാം പാടിപ്പാടിപ്പോവുക
പാരിലൈക്യ കേരളത്തിൻ കാഹളം മുഴക്കുവാൻ
.....
ചേരുവിൻ യുവാക്കളേ പോരുവിൻ യുവാക്കളേ
ചോരയെങ്കിൽ ചോരയാലീ കേരളം വരയ്ക്കുവാൻ"[4]

ഐക്യകേരളം എന്ന തീവ്രമായ ജനാഭിലാഷത്തെ ഉൾക്കൊള്ളുകയും അത് നേടിയെടുക്കുന്നതിന് ചോരയൊഴുക്കാൻ ആഹ്വാനം ചെയ്യുകയും ചെയ്യുന്നതിലൂടെ കവിയുടെ വിപ്ലവപക്ഷപാതിത്വം വ്യക്തമാകുന്നു. ഇരുപത്തിയൊന്നാം വയസ്സിൽ ക്വിറ്റിന്ത്യാ സമരത്തിന്റെ ഭാഗമായി അറസ്റ്റ് ചെയ്യപ്പെട്ട പി.ഭാസ്കരൻ ഒൻപതുമാസം വിയ്യൂർ ജയിലിൽ തടവുശിക്ഷ അനുഭവിച്ചു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ജയിൽജീവിതാനുഭവങ്ങളുടെ ഓർമ്മക്കുറിപ്പുകളാണ് 'കാടാറുമാസം'. ലാഹോറിൽ ഒളിപ്പോർ പരിശീലനത്തിൽ പങ്കെടുത്ത നാല് ദക്ഷിണേന്ത്യൻ നേതാക്കളിൽ ഒരാളായിരുന്നു പി.ഭാസ്കരൻ.[5]

സഞ്ചാരസ്വാതന്ത്ര്യത്തിനുവേി അയിത്തജാതിക്കാർ 1947 ൽ നടത്തിയ പാലിയം സത്യഗ്രഹസമരത്തിൽ ആലപിക്കുന്നതിനുവേി പി.ഭാസ്കരനാണ് വിപ്ലവഗാനം രചിച്ചത്.[6] ദേശീയ സ്വാതന്ത്ര്യപ്രസ്ഥാനത്തിനും ഐക്യകേരളപ്രസ്ഥാനത്തിനും വേി രചിച്ച ആർഷശോണിതാഭിഷിക്തപുണ്യഭാരതം, ഐക്യകേരളത്തിലേക്ക്, മരണമറ്റരക്തസാക്ഷി ധീരർ, ഭാരതമിനിയും, ഒരേയണിയായ്, ആയിരത്തിയെണ്ണൂറ്റിയമ്പത്തേഴിലെ രക്തസാക്ഷി കളോട് എന്നീ ഗാനങ്ങൾ സമാഹരിക്കപ്പെട്ടിട്ടു്.[7]

കേരളത്തിലെ ആദ്യകാല കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടി പ്രവർത്തകരിലൊരാളാണ് പി. ഭാസ്കരൻ. അദ്ദേഹത്തിന്റെ സമരഗാനങ്ങളിലും കവിതകളിലും ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളിലും തീവ്രമായ വിപ്ലവബോധത്തിന്റെ പ്രതിഫലനം ഉ്. `കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് കവിത്രയം' എന്ന വിളിപ്പേരിൽ അറിയപ്പെട്ടിരുന്ന പി.ഭാസ്കരൻ, വയലാർ രാമവർമ്മ, ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പ് എന്നീ മലയാളകവികളിൽ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടി പ്രവർത്തനവുമായി ഏറ്റവും ഗാഢമായബന്ധം പുലർത്തിയത് പി.ഭാസ്കരനാണ്. കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടിയുടെ സമ്മേളനങ്ങളിൽ ഇവർ രചിച്ച ആശയപ്രചാരണപരമായ ഗാനങ്ങളും കവിതകളും ആലപിക്കപ്പെട്ടിരുന്നു. മൂന്നുകവികൾക്കും മലയാളകവിതാരംഗത്ത് പെട്ടെന്നു ലഭ്യമായ പ്രശസ്തിയുടെ മുഖ്യകാരണം ജനകീയസമരങ്ങളിൽ ആലപിക്കപ്പെട്ടിരുന്ന അവരുടെ ഗാനങ്ങളും കവിതകളുമാണ്. ചങ്ങമ്പുഴക്കവിതയുടെ ശൈലിയെ പിൻപറ്റുന്ന രചനാശൈലിയും ഗാനാത്മകതയും ഇവരുടെ കവിതകളുടെയും ഗാനങ്ങളുടെയും പ്രത്യേകതയാണ്. എന്നാൽ ഉറച്ച വിപ്ലവബോധം ഇവരുടെ കവിതകളെ ചങ്ങമ്പുഴക്കവിതയിൽനിന്ന് വേറിട്ട് നിർത്തുന്നു. കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടിയുമായി ആശയപരമായി വിയോജിച്ച കാലത്തുപോലും പി.ഭാസ്കരന്റെ ഗാനങ്ങളും കവിതകളും വിപ്ലവാശയത്തിന്റെ ആവിഷ്ക്കാരം എന്ന നിലയിൽ പൊതുസ്വീകാര്യത നിലനിർത്തിയിരുന്നു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ മരണാനന്തരം പി.ഗോവിന്ദപ്പിള്ള രചിച്ച ലേഖനം പി.ഭാസ്കരൻ എന്ന `സഖാവിന്റെ' സംഭാവനകൾ പ്രകീർത്തിക്കുന്നതാണ്.[8]

4.1.2 സമരഗാനങ്ങളുടെ ആലാപനം

ചുവന്നദശകം എന്നറിയപ്പെട്ടിരുന്ന 1940കളിൽ തിരുവിതാംകൂർ കൊച്ചി മലബാർ പ്രദേശങ്ങളിൽ ദേശീയസമരങ്ങളുടെ ഭാഗമായി വമ്പിച്ച തൊഴിലാളി മുന്നേറ്റങ്ങൾ ഉായി. അവരുടെ സമരപ്രചാരണത്തിന് വിപ്ലവഗാനങ്ങളാണ് പ്രധാനമായും ഉപയോഗിക്കപ്പെട്ടത്. തിരുവിതാംകൂറിൽ എ.കെ.അനസൂയ,

വാവ ആശാൻ, പി.കെ.മേദിനി, എസ്.കെ. ദാസ്, ടി.എം.പ്രസാദ്, ആലപ്പുഴ സുധൻ, മീനാക്ഷി, ആമച്ചൽ കൃഷ്ണൻ, ബേബി, എ.ജെ. പാപ്പച്ചൻ, മൻകുട്ടി ആശാൻ, ഭരണിക്കാവ് വാസുദേവൻ, വി.സാംബശിവൻ, കെടാമംഗലം സദാനന്ദൻ, പട്ടണക്കാട് പുരുഷോത്തമൻ, കുമരകം രാജപ്പൻ, വി.ടി. മുരളി, ചന്ദ്രശേഖരൻ കെ.പി.എ.സി തുടങ്ങിയ ഗായകർ പാർട്ടിസമ്മേളനങ്ങളിൽ പതിവായി വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ ആലപിച്ചിരുന്നു.[9] കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് സഹയാത്രികരായിരുന്ന പൊൻകുന്നം ദാമോദരനും പി.ഭാസ്കരനും രചിച്ച മനുഷ്യമോചനത്തെക്കുറിച്ചും സ്വാതന്ത്ര്യത്തെക്കുറിച്ചും ഉള്ള ഗാനങ്ങളാണ് പി.കെ.മേദിനി ആദ്യകാലത്ത് തിരുവിതാംകൂർ ഭാഗത്ത് പാടിയിരുന്നത്.[10] ഉച്ചഭാഷിണിയും പി.കെ.മേദിനിയുടെ പാട്ടും ഉായിരിക്കുന്നതാണ് എന്ന് കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രവർത്തകയോഗങ്ങളിലെ പ്രധാന ആകർഷണഘടകമായി നോട്ടീസുകളിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരുന്നു എന്നതിൽനിന്ന് സമരഗാനങ്ങളുടെ സ്വീകാര്യത വ്യക്തമാണ്. വി.സാംബശിവൻ, കെടാമംഗലം സദാനന്ദൻ എന്നിവർ സമരഗാനരംഗത്തുനിന്നാണ് ജനകീയകലയായ കഥാപ്രസംഗരംഗത്തേക്ക് മാറിയത്. രാം ലോകമഹായുദ്ധത്തെത്തുടർന്ന് തൊഴിലില്ലായ്മയും പട്ടിണിയും വ്യാപകമായപ്പോൾ സാമ്രാജ്യത്വത്തിനെതിരെ സമരഗാനങ്ങളിലൂടെ ജനകീയപ്രതിരോധം ഉയർന്നു. ഉച്ചഭാഷിണിയും വൈദ്യുതിയും ഇല്ലാത്തതുകൊ് ഗാനങ്ങൾ ഉച്ചത്തിൽ ആലപിക്കപ്പെട്ടിരുന്നു. നേരിട്ടുള്ള ആലാപനവും ഗാനത്തിന്റെ ഉള്ളടക്കവും ശ്രോതാക്കളുടെ ജീവിതാനുഭവങ്ങളുമായുള്ള ഗാഢബന്ധവും മൂലം സമരഗാനങ്ങൾ ജനകീയഗാനങ്ങളായി മാറി.

മലബാർമേഖലയിൽ കോഴിക്കോട് അബ്ദുൽഖാദർ, മച്ചാട് കൃഷ്ണൻ, എം.എസ്. ബാബുരാജ് തുടങ്ങിയ ഗായകർ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടിയോഗങ്ങളിൽ വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ ആലപിക്കുന്ന പതിവുായിരുന്നു.[11] ഇ.എം.എസ്, എ.കെ.ജി തുടങ്ങിയ നേതാക്കൻമാരുടെ പ്രസംഗത്തിനു മുമ്പും ഇടവേളകളിലും കോഴിക്കോട് അബ്ദുൾഖാദർ ജനപ്രിയഗാനങ്ങൾ ആലപിച്ചിരുന്നു.

“മലബാറിൽ സാധാരണ ജനങ്ങളെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടിയിലേക്ക് ആകർഷിച്ചതിൽഅബ്ദുൾഖാദറിന്റെ പാട്ടിനുള്ള സ്ഥാനം ചെറുതല്ല.”[12] ശോകഗാനങ്ങളുടെ ഗായകൻ എന്ന നിലയിൽ പ്രശസ്തനായ അബ്ദുൽഖാദർതന്നെ പൊതുയോഗങ്ങളിൽ മുഖ്യആകർഷണമായി വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ ആലപിച്ചിരുന്നു എന്നത് ഗാനങ്ങൾക്ക് പൊതുവെയും വിപ്ലവഗാനങ്ങൾക്ക് പ്രത്യേകിച്ചും ഉായിരുന്ന സ്വീകാര്യതയാണ് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. ഉത്തരമലബാറിലെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടിയോഗങ്ങളിലെ മുഖ്യഗായകനായിരുന്ന വടകര കൃഷ്ണദാസ് (കെ.കെ. കൃഷ്ണൻ) വള്ളിക്കാട് കുടികിടപ്പ് സമരം പ്രമേയമാക്കിയ `കാളവീ ഇത് കാളവി’ എന്ന വിപ്ലവഗാനം ആലപിച്ചിരുന്നു. ഉത്തരമലബാറിലെ പ്രാദേശിക സമരകഥ ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്ന ഈ ഗാനം നേടിയ പ്രശസ്തി മലബാറിന്റെ സമരപാരമ്പര്യത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. ഒഞ്ചിയം, കയ്യൂർ, കരിവള്ളൂർ സമരങ്ങളെക്കുറിച്ച് പാർട്ടിനേതാക്കൾ രചിച്ച ഗാനങ്ങളും പാർട്ടി യോഗങ്ങളിൽ ആലപിച്ചിരുന്നു. സാംസ്കാരികപ്രവർത്തനവും പാർട്ടിപ്രവർത്തനവും സമാനമായി പരിഗണിക്കപ്പെട്ടിരുന്നത് ആ കാലത്തിന്റെ സാമൂഹികാവസ്ഥ വ്യക്തമാക്കുന്നു. പ്രാദേശികസമൂഹിക പ്രശ്നങ്ങൾ പ്രമേയമാക്കിയ വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ തദ്ദേശീയരായ ഗാനരചയിതാക്കൾ രചിക്കുകയും ആലപിക്കുകയുമാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഇക്കാര്യത്തിൽ മലബാറും തിരുവിതാംകൂറും തമ്മിൽ വ്യാപകമായ കൊടുക്കൽ വാങ്ങൽ നടത്തിയതായി കാണുന്നില്ല. പി.ഭാസ്കരന്റെ വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ തിരുക്കൊച്ചി പ്രദേശത്താണ് മുഖ്യമായും ആലപിക്കപ്പെട്ടിരുന്നത്. കേരളത്തിലെമ്പാടും ആലപിക്കപ്പെട്ടിരുന്ന ഇത്തരം പ്രാദേശിക വിപ്ലവഗാനങ്ങളാണ് സിനിമയിലെ വിപ്ലവഗാനങ്ങളുടെ പൂർവ്വരൂപം. പിന്നീട് പി. ഭാസ്കരൻ, എം.എസ്.ബാബുരാജ്, കോഴിക്കോട് അബ്ദുൾഖാദർ എന്നിവർ ഒരുമിച്ചാണ് അനവധി സിനിമാഗാനങ്ങൾക്ക് രൂപംകൊടുത്തത്.

4.1.3 വിപ്ലവകവിതകൾ

പി.ഭാസ്കരന്റെ കവിതകളിൽ സമകാലികസമൂഹത്തിന്റെ സമരചരിത്രം നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്നു. 1940കളിൽ തിരുക്കൊച്ചിയിൽ നടന്ന ദേശീയ സ്വാതന്ത്ര്യസമരങ്ങളുടെയും തൊഴിലാളിവർഗ്ഗസമരങ്ങളുടെയും കഥകളാണ് പി.ഭാസ്കരന്റെ ആദ്യകാല കവിതകളുടെ പ്രമേയം. കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പക്ഷത്തുള്ള തൊഴിലാളിരാഷ്ട്രീയപ്രവർത്തകനായി നിയമലംഘനം നടത്തി ജയിൽവാസം അനുഭവിച്ച്, സ്വാതന്ത്ര്യം, സാമൂഹിക സമത്വം എന്നീ ആദർശങ്ങൾക്കുവേി പി.ഭാസ്കരൻ നടത്തിയ പ്രവർത്തനങ്ങളുടെ കലാപരമായ ആവിഷ്ക്കാരങ്ങളാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ് കവിതകൾ. ജൻമിത്ത സാമൂഹികക്രമത്തിൽനിന്ന് ജനാധിപത്യക്രമത്തിലേക്ക് പരിവർത്തനം ചെയ്യാൻ വെമ്പുന്ന മലയാളി സമൂഹത്തിന്റെ ചിത്രം പി.ഭാസ്കരന്റെ കവിതകളിൽ കാണാം.

സാമൂഹികത നിറഞ്ഞവയാണ് പി.ഭാസ്കരന്റെ കവിതകൾ. കവിതയിൽ അദ്ദേഹം അവതരിപ്പിക്കുന്ന വൈയക്തികാനുഭവങ്ങൾക്കുപോലും സാമൂഹികാനുഭവങ്ങളുമായി ദൃഢബന്ധമു്. സാമൂഹിക നവോത്ഥാനത്തിനുവേി പലകാലങ്ങളായി കേരളത്തിൽ നടന്നുവരുന്ന സാമൂഹിക മുന്നേറ്റങ്ങളുടെ തുടർച്ചയാണ് പി.ഭാസ്കരന്റെ കവിതകളിൽ കാണുന്നത്. വി.ടി.ഭട്ടതിരിപ്പാടിന്റെ അടുക്കളയിൽനിന്ന് അരങ്ങത്തേക്ക് (1929), കെ.ദാമോദരന്റെ പാട്ടബാക്കി (1938), എം.പി. ഭട്ടതിരിപ്പാടിന്റെ ജ്ഞതുമതി (1939), എന്നീ നാടകങ്ങൾ ഉന്നയിച്ച രാഷ്ട്രീയം നിലവിലുള്ള സമൂദായഘടന പൊളിച്ചെഴുതേതാണെന്ന അവബോധം നിർമ്മിക്കുന്നതിൽ സഹായിച്ചു. തൊഴിലാളി പ്രസ്ഥാനങ്ങളുടെ വളർച്ച, ദേശീയപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ഫലമായുായ ദേശീയതാബോധം, രാം ലോകമഹായുദ്ധം മൂലം ഉായ പട്ടിണി, ജാതിവിരുദ്ധമനോഭാവത്തിന്റെ വളർച്ച, സമ്പത്തിന്റെ വിതരണത്തെ സംബന്ധിച്ച ആശങ്കകൾ എന്നിവ സ്വാതന്ത്ര്യം, സ്വാഭിമാനം എന്നീ

സാമൂഹികമൂല്യങ്ങൾക്ക് കേരളീയ സമൂഹത്തിൽ പ്രചാരം നൽകി. ദേശീയസ്വാതന്ത്ര്യസമ്പാദനത്തിന്റെ അനിവാര്യത എല്ലാവരും ഉൾക്കൊ വെങ്കിലും സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തര സമൂഹത്തിൽ അധ:സ്ഥിത ജനവിഭാഗങ്ങളുടെ നിലയെക്കുറിച്ചുായിരുന്ന ആശങ്കകളാണ് തൊഴിലാളിസമരമായി രൂപം പ്രാപിച്ചത്.

`ഭാരതമെന്നു കേട്ടാൽ അഭിമാനപൂരിതമാകണം അന്തരംഗം
കേരളമെന്നുകേട്ടാലോ തിളക്കണം ചോര നമുക്കു ഞരമ്പുകളിൽ'

എന്ന മഹാകവി വള്ളത്തോളിന്റെ കവിതയിലൂടെയുള്ള ആഹ്വാനം മലയാളികളുടെ ദേശീയബോധനിർമ്മിതിയിൽ ഇടപെട്ടിട്ടു്. ഭാരതം എന്ന ദേശീയതക്കുള്ളിലെ ഉപദേശീയതയായാണ് അദ്ദേഹം കേരളത്തെ സങ്കൽപിച്ചത്.

സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തര നവകേരളസമൂഹത്തിൽ അദ്ധ്വാനിക്കുന്ന തൊഴിലാളികളുടെ സ്ഥാനം എന്തായിരിക്കണം എന്നതിനെക്കുറിച്ചുള്ള തൊഴിലാളിവർഗ്ഗ കാഴ്ചപ്പാടാണ് പി.ഭാസ്കരൻ തന്റെ കവിതകളിൽ അവതരിപ്പിച്ചത്. മലയപ്പുലയന്റെ അദ്ധ്വാനഫലം കവർന്നെടുത്ത ജന്മിയോട് പതിതവർഗ്ഗത്തിന്റെ പിൻമുറക്കാർ പ്രതികാരം ചെയ്യും എന്ന് വാഴക്കുല (1937) എന്ന കാവ്യത്തിലൂടെ സമാശ്വസിച്ച ചങ്ങമ്പുഴയുടെ അന്തർമുഖമായ കാല്പനിക വിശ്വാസത്തിനുപകരം മനുഷ്യാദ്ധ്വാനത്തെ ചൂഷണം ചെയ്യുന്ന അനീതിക്കെതിരെ സന്ധിയില്ലാതെ പടപൊരുതുന്ന കവിയായാണ് കവിതകളിൽ പി.ഭാസ്കരൻ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്.

പി.ഭാസ്കരന്റെ ആദ്യകാലകവിതകളിൽപോലും സാമൂഹികവിപ്ലവബോധത്തിന്റെ സാന്നിധ്യം ഉ്. 1945ൽ അദ്ദേഹം രചിച്ച `വിപ്ലവം' എന്ന കവിതാരൂപത്തിലുള്ള സ്വതന്ത്രപരിഭാഷയിൽ വിപ്ലവത്തിന്റെ വിഭാതവേള ആഗതമായിരിക്കുന്നു എന്ന് കവി പ്രത്യാശിക്കുന്നു.

"മനുജന്റെയഭിമാന
ജയങ്ങളെയുൾക്കൊ ുവ
ന്നണഞ്ഞുപോയ് വിപ്ലവത്തിൻ
വിഭാതവേള"[13]

സാമ്പത്തികമായ ഉച്ചനീചത്വം എന്ന സാമൂഹികപ്രശ്നം പി.ഭാസ്കരന്റെ ആദ്യകാലകവിതകളിൽത്തന്നെ വിശകലനവിധേയമാക്കുന്നു്. മർദ്ദിതന്മാർ (1945) എന്ന കവിതയിൽ വിശക്കുന്ന മർദ്ദിതരുടെ പക്ഷത്തോടുള്ള ആഭിമുഖ്യം കവി പ്രകടിപ്പിക്കുന്നു്.

"കത്തും വിശപ്പിൻ മടിയിൽ പിറന്നവർ
കഷ്ടതതന്റെ കിടാങ്ങളാം മർദ്ദിതർ
ഒട്ടനേകം യതിയിങ്ങു പാർക്കുന്നുപോൽ
പുറ്റിനകത്തു പുഴുക്കൾ കണക്കവേ."[14]

1945ൽ അദ്ദേഹം രചിച്ച വില്ലാളി എന്നകവിതയിൽ 'താനൊരു സൗന്ദര്യ പക്ഷപാതിയായ കവിയല്ല' എന്ന് അസന്ദിഗ്ദ്ധമായി പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു്.

"വില്ലാളിയാണു ഞാൻ ജീവിതസൗന്ദര്യ
വല്ലകിമീട്ടലല്ലെന്റെ ലക്ഷ്യം"[15]

പുന്നപ്രവയലാർ വെടിവയ്പ്പ് കഴിഞ്ഞയുടനെ രചിച്ച `വയലാർ ഗർജ്ജിക്കുന്നു' എന്ന കവിത വിപ്ലവകവിത എന്ന നിലയിൽ ഏറെ പ്രശസ്തമാണ്.

"ഉയരും ഞാൻ നാടാകെ
പ്പടരും ഞാനൊരു പുത്ത
നുയിർ നാട്ടിനേകിക്കൊുയരും വീും"[16]

വിപ്ലവകവി എന്ന നിലയിൽ മലയാളകവിതയിൽ രൂപപ്പെട്ട പി.ഭാസ്കരന്റെ കാവ്യവ്യക്തിത്വം പിന്നീട് സിനിമാഗാനങ്ങളിലും ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെട്ടു.

4.1.4 ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ

പൊൻകുന്നം വർക്കിയുടെ തിരക്കഥയിൽ പുറത്തിറങ്ങിയ നവലോകം (1951) എന്ന സിനിമയിൽ ശൈശവവിവാഹം, സ്ത്രീവിമോചനം,

തൊഴിലാളികളുടെ അവകാശങ്ങൾ തുടങ്ങിയ നിരവധി പുരോഗമനാശയങ്ങൾ ചർച്ചചെയ്യുന്നു. പി.ഭാസ്കരൻ മലയാളത്തിൽ ഗാനരചന നിർവ്വഹിക്കുന്ന രാമത്തെ ചിത്രമാണിത്.

"സഹജരേ സഹജരേ സഹജരേ
ആർത്തലച്ചുകയറുക ഒത്തു നാം കുതിക്കുക
ചങ്ങലതകർത്തിടും തരംഗമാല പോലവേ"[17]

എന്ന വിപ്ലവഗാനം സിനിമയ്ക്കുവെളിയിലുള്ള വിപ്ലവസംബന്ധിയായ അവതരണ സന്ദർഭങ്ങൾക്കും അനുയോജ്യമായാണ് രചിച്ചിട്ടുള്ളത്. `സഹജരേ' എന്ന അഭിസംബോധന സമരഭടന്മാർ ജാഥയായി ഗാനം ആലപിച്ചുനീങ്ങുന്ന ആദ്യകാല വിപ്ലവഗാനങ്ങളിലെല്ലാം ഉപയോഗിക്കാറുള്ളതാണ്.

മുസ്ലിംസമുദായത്തിലെ സ്ത്രീധനസമ്പ്രദായത്തെ വിമർശിക്കുന്ന കംബച്ച കോട്ട് (1961) എന്ന സിനിമയിലെ തമാശഗാനത്തിൽപോലും പി.ഭാസ്കരൻ തൊഴിലാളി വർഗ്ഗപക്ഷപാതിത്വം ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത് കവിയുടെ ശക്തമായ വിപ്ലവബോധത്തിന്റെ പ്രകടനമാണ്.

"തൊഴിലാളികളെ കൊള്ളയടിക്കണ
മുതലാളികളുടെ കോട്ടല്ല
കഷ്ടതപെരുകിയ സാധുജനങ്ങടെ
കണ്ണീരൊപ്പണ കോട്ടാണ്"[18]

തമാശപ്പാട്ടുകളുടെ ഗായകനായി അറിയപ്പെടുന്ന മെഹബൂബ്, എം.എസ്.ബാബുരാജിന്റെ ഈണത്തിൽ ആലപിച്ച ഈ ഗാനം ഹാസ്യതാരങ്ങളായ എസ്.പി.പിള്ളയും ബഹദൂറും ചേർന്ന് സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു.

4.1.5 സമരചരിത്രത്തിന്റെ ചലച്ചിത്രാനുകല്പനം

പി.ഭാസ്കരൻ ഗാനരചനയും സംവിധാനവും നിർവ്വഹിച്ച മൂലധനം (1969) മലയാളത്തിലെ ജനപ്രിയചിത്രങ്ങളിലൊന്നാണ്. തോപ്പിൽഭാസി രചിച്ച

തിരക്കഥ അദ്ദേഹം അതേപേരിൽ കെ.പി.എ.സിക്കുവേി അവതരിപ്പിച്ച നാടകത്തിന്റെ കഥാഘടന പൂർണ്ണമായും പിൻതുടരുന്നു. 1944-46 കാലഘട്ടത്തിൽ തിരുവിതാംകൂർ ദിവാൻ ഭരണത്തിനെതിരെ നടന്ന സമരങ്ങളാണ് സിനിമയുടെ പ്രമേയം എന്ന് സിനിമയുടെ തുടക്കത്തിൽത്തന്നെ ഒരു വിളംബരത്തിലൂടെ (voice over) അറിയിക്കുന്നു. ഈ സമരത്തെ ദേശീയസ്വാതന്ത്ര്യസമരവുമായും ബന്ധപ്പെടുത്തുന്നു്. പുന്നപ്രവയലാർ സമരം (1946) എന്ന് വ്യക്തമായി സൂചിപ്പിക്കുന്നില്ലെങ്കിലും തിരുവിതാംകൂറിലെ ദിവാൻ ഭരണത്തിന്റെ ക്രൂരതകളാണ് സിനിമയുടെ മുഖ്യശ്രദ്ധ എന്നതിൽനിന്ന് പുന്നപ്രവയലാർ സമരം അടക്കമുള്ള ഒട്ടേറെ സമരങ്ങൾ ഇതിൽ സൂചിതമാണ് എന്ന് വ്യക്തമാണ്. സമരചരിത്രത്തിന്റെ ആഖ്യാനത്തേക്കാൾ സമരത്തിൽ പങ്കെടുത്ത് `നാടിനുവേി ത്യാഗം സഹിച്ച ആബാലവൃദ്ധം ജനങ്ങളുടെ' വ്യക്തിജീവിതത്തിലെ ദുരന്തങ്ങൾക്കാണ് സിനിമയിൽ ഊന്നൽ നൽകി അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അതിനായി വിപ്ലവകഥയെ കുടുംബകഥയുമായി ഇഴചേർത്തിരിക്കുന്നു. ദിവാൻ ഭരണത്തിനെതിരെ പ്രക്ഷോഭം നയിച്ച വിപ്ലവകാരികളുടെ വ്യക്തിജീവിതസംഘർഷങ്ങളും ദുരന്താനുഭവങ്ങളും സാമ്പ്രദായികചരിത്രത്തിന്റെ ഭാഗമായി പരിഗണിക്കപ്പെട്ടിട്ടില്ല. തോപ്പിൽ ഭാസിയുടെ തിരക്കഥ വിപ്ലവത്തെ വൈയക്തികാനുഭവങ്ങളാക്കി അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

തിരക്കഥാകൃത്തായ തോപ്പിൽ ഭാസിയും സംവിധായകനായ പി.ഭാസ്കരനും അഭിമുഖീകരിച്ച സമാനമായ രാഷ്ട്രീയപ്രവർത്തനാനുഭവങ്ങൾ സിനിമയിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടു്. ഒളിവുജീവിതം, സോമൻ എന്ന പേരിൽ സാഹിത്യരചന നടത്തിയത് എന്നിവ തോപ്പിൽഭാസിക്കും, നന്നേ ചെറുപ്പത്തിൽത്തന്നെയുള്ള ജയിൽജീവിതം പോലീസ്മർദ്ദനം എന്നിവ പി.ഭാസ്കരനും മറക്കാനാവാത്ത വിപ്ലവജീവിതാനുഭവങ്ങളാണ്. പിൽക്കാലത്ത് അനുസ്മരണക്കുറിപ്പുകളിലൂടെ തോപ്പിൽഭാസിയും `വ ി

കാലടികൾ' തുടങ്ങിയ കവിതകൾ, ഓർമ്മക്കുറിക്കുറിപ്പുകൾ എന്നിവ വഴി പി.ഭാസ്ക്കരനും ഇക്കാര്യങ്ങൾ പലവുരു അനുസ്മരിക്കുന്നു. മൂലധനം എന്ന ചിത്രത്തിനുവേി യേശുദാസ് ആലപിച്ച 'എന്റെ വീണക്കമ്പിയെല്ലാം വിലയ്ക്കെടുത്തു...'[19] എന്ന ഗാനം പി.ഭാസ്കരന്റെ വിപ്ലവഭൂതകാലത്തിന്റെ സൂചകമാണ്. ആശയപരമായ അഭിപ്രായഭിന്നതയുടെ പേരിൽ രുപേരും കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടിയുമായി സജീവബന്ധം ഉപേക്ഷിച്ചെങ്കിലും ഇരുവരും ജീവിതത്തിലുടനീളം കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് കാഴ്ചപ്പാടുകൾ നിലനിർത്തുകയുായി. പി.ഭാസ്കരൻ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടിയുമായുള്ള ബന്ധം ഉപേക്ഷിച്ചതിനുശേഷം രചിച്ച മൂലധനം എന്ന ചിത്രത്തിലെ `ഓരോ തുള്ളിച്ചോരയിൽനിന്നും...' എന്നാരംഭിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രഗാനം മലയാളത്തിലെ എക്കാലത്തെയും പ്രിയപ്പെട്ട വിപ്ലവഗാനങ്ങളിലൊന്നായി പാർട്ടിവേദികളിൽപോലും സ്ഥിരമായി ആലപിക്കപ്പെടുന്നത് അതിന്റെ സവിശേഷമായ ആവിഷ്ക്കരണ ശൈലി മൂലമാണ്.

"ഓരോതുള്ളിച്ചോരയിൽ നിന്നും
ഒരായിരംപേരുയരുന്നു
ഉയരുന്നു അവർ നാടിൻ മോചന
രണാങ്കണത്തിൽ പടരുന്നു. (ഓരോ തുള്ളി...)
വെടിവച്ചാലവർ വീഴില്ലാ
അടിച്ചുടച്ചാൽ തകരില്ലാ
മജ്ജയല്ലിതു മാംസമല്ലിതു
ദുർജ്ജയനൂതനജനശക്തി (ഓരോ തുള്ളി..)
എല്ലല്ലാ...എലുമ്പല്ലാ
അതുകല്ലാണ് കരിങ്കല്ലാണ്
വെയിലേറ്റാലതു വാടില്ലാ
തീയിൽക്കുരുത്ത തയ്യാണ് (ഓരോ തുള്ളി...)
ഞങ്ങടെ കാലിൽ കെട്ടിപ്പൂട്ടിയ
ചങ്ങല വെട്ടിപ്പൊട്ടിക്കാൻ
പുതുകരവാളായ് ജനാധിപത്യ
പ്പുലരൊളി മാനത്തണയാറായ്... (ഓരോ തുള്ളി ...)[20]

ദിവാൻഭരണത്തിനെതിരെ ജനങ്ങളെ സംഘടിപ്പിച്ച കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ്പാർട്ടി നേതാവായ രവി (സത്യൻ) ഒളിവുജീവിതം നയിക്കേിവന്നതോടെ ഭാര്യയും

രു മക്കളും പട്ടിണിയിലായി. രഹസ്യപ്പോലീസ് നൽകിയ വിവരത്തെത്തുടർന്ന് അറസ്റ്റിലായ കൗമാരപ്രായം കഴിയാത്ത മകൻ അപ്പുവിനെ പോലീസ് സ്റ്റേഷനിൽവച്ച് മർദ്ദിക്കുമ്പോൾ അവിടെ ലോക്കപ്പിൽ കഴിയുന്ന മമ്മൂട്ടിയും (പ്രേംനസീർ) സഹതടവുകാരും ചേർന്ന് ആവേശത്തോടെ ആലപിക്കുന്ന ഗാനമാണിത്. മുദ്രാവാക്യത്തിന്റെ മട്ടിലാണ് പരവൂർ ദേവരാജൻ ഗാനത്തിന് ഈണം നൽകിയിട്ടുള്ളത്. ജയിലിലെ രാഷ്ട്രീയത്തടവുപുള്ളികളുടെ സംഘംചേർന്നുള്ള മുദ്രാവാക്യംവിളിപോലുള്ള ആലാപനമാണ് ഗാനത്തിന്റെ ദൃശ്യവൽക്കരണത്തിൽ ചേർത്തിട്ടുള്ളത്. സിനിമയിൽ കുട്ടിയെ മർദ്ദിക്കുന്നതിന്റെ നേരിട്ടുള്ള ചിത്രീകരണം ഇല്ല. പകരം അതിന്റെ നിഴൽരൂപം ദൃശ്യവൽക്കരിച്ചിരിക്കുന്നു. പോലീസുകാരുടെ മുഖഭാവവും മുറിക്കകത്തേക്കുള്ള തിരക്കിട്ട പോക്കും വരവും ചിത്രീകരിക്കുകവഴി ഭീകരാന്തരീക്ഷം സൂചിതമാകുന്നു. ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളുടെ ദൃശ്യവൽക്കരണത്തിലെ സർഗ്ഗാത്മകതയ്ക്ക് മികച്ച ഉദാഹരണമാണ് ഈ ചിത്രീകരണം. ജനപ്രിയഗായകനായ യേശുദാസിന്റെ ആലാപനവും മലയാളത്തിലെ പ്രമുഖ സിനിമാതാരമായ പ്രേംനസീർ സിനിമയിൽ അതിനു നൽകിയ സ്വാഭാവികതയോടെയുള്ള അവതരണവും ഈ ഗാനത്തിന്റെ ജനപ്രീതി ഉയർത്തിയ ഘടകങ്ങളാണ്. കവി, സംഗീതസംവിധായകൻ, ഗായകൻ, അഭിനേതാക്കൾ എന്നിരുടെ മികവ് ഈ ഗാനത്തെ പ്രശസ്തമാക്കുന്നതിൽ സുപ്രധാന പങ്കുവഹിച്ചു.

സിനിമാതിയേറ്ററുകളിൽനിന്നുമാത്രം സിനിമക് ആസ്വദിക്കപ്പെ ട്ടിരുന്ന കാലത്താണ് `മൂലധനം' സിനിമ പ്രദർശിപ്പിക്കപ്പെട്ടത്. തന്മൂലം റേഡിയോയിലൂടെയും വിപ്ലവകക്ഷികളുടെ പൊതുയോഗങ്ങളിലെ ഉച്ചഭാഷിണിയിലൂടെയുമുള്ള അവതരണങ്ങളാണ് ഈ സിനിമാഗാനത്തിന് വിപ്ലവഗാനം എന്ന നിലയിലുള്ള സ്വീകാര്യത നേടിക്കൊടുത്തത്. ദൃശ്യങ്ങളല്ല ആലാപനമാണ് ഗാനത്തിന് പ്രചാരം നൽകിയത്. `തീയിൽ കുരുത്ത തയ്യാണ്'

എന്ന ഗാനത്തിന്റെ വരിയിലൂടെ കുട്ടിയാണ് മർദ്ദിക്കപ്പെടുന്നത് എന്ന് ഗാനത്തിൽ സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും സിനിമയ്ക്കു വെളിയിലുള്ള പൊതു അവതരണങ്ങളിൽ ഇക്കാര്യം ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടുന്നില്ല.

ശ്രോതാക്കളിൽ വിപ്ലവവീര്യം നിറയ്ക്കാൻ ഉതകുന്ന വരികളാണ് ആ ഗാനത്തിൽ ഉള്ളത്. വിപ്ലവപ്രസ്ഥാനത്തിന് പി.ഭാസ്കരൻ ആദ്യകാലത്ത് നൽകിയ സംഭാവനകളെക്കുറിച്ച് തിരുക്കൊച്ചിഭാഗത്തെ സാധാരണക്കാർക്കിടയിൽ ഇപ്പോഴും ആദരം നിലനിൽക്കുന്നു. അത് പുതിയ കാലത്തെ വേദികളിൽ ഈ ഗാനം അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ ഇടതുരാഷ്ട്രീയത്തിന് അനുകൂലമായ മനോഭാവം സൃഷ്ടിക്കുന്നു.

4.1.6 വിപ്ലവകാവ്യത്തിന്റെ ഗാനാവതാരം

കുഞ്ചാക്കോ സംവിധാനം ചെയ്ത പുന്നപ്രവയലാർ (1968) എന്ന ചലച്ചിത്രം തിരുവിതാംകൂർ ദിവാനെതിരെ നടന്ന ജനകീയസമരത്തിന്റെ ചിത്രീകരണമാണ് എന്ന് തുടക്കത്തിൽത്തന്നെ വ്യക്തമാക്കുന്നു. എന്നാൽ സമീപകാലസംഭവങ്ങളായിരുന്നിട്ടുപോലും പ്രമേയാവതരണത്തിലെ കാല്പനികവൽക്കരണവും ചിത്രീകരണത്തിലെ കച്ചവടവൽക്കരണവും മൂലം ഒരു സാധാരണ കച്ചവടസിനിമയുടെ രൂപഭാവങ്ങൾതന്നെയാണ് ഈ ചിത്രവും പുലർത്തുന്നത്. സിനിമയുടെ പേര് സൂചിപ്പിക്കുന്ന വിപ്ലവാന്തരീക്ഷം ചിത്രീകരണത്തിൽ ദൃശ്യമല്ല. എന്നാൽ പുന്നപ്രവയലാർ സമരത്തിന്റെയും പോലീസ് വെടിവയ്പ്പിന്റെയും സജീവാന്തരീക്ഷം സിനിമയിലെ വിപ്ലവഗാനങ്ങളിൽ മാത്രം ദൃശ്യമാണ്.

ഈ ചലച്ചിത്രത്തിലെ ഏഴുഗാനങ്ങളിൽ ര് വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ മാത്രമാണ് പി.ഭാസ്കരൻ രചിച്ചിട്ടുള്ളത്. അവ സിനിമയുടെ തുടക്കത്തിലും അന്തത്തിലും ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. ശേഷിച്ച ഗാനങ്ങൾ വയലാർ രാമവർമ്മയാണ് രചിച്ചത്. പുന്നപ്രവയലാർ വെടിവയ്പ്പിന് ഏതാനും

ദിവസങ്ങൾക്കുശേഷം അവിടം സന്ദർശിച്ച പി. ഭാസ്കരൻ രചിച്ച `വയലാർ ഗർജ്ജിക്കുന്നു' എന്ന വിപ്ലവകാവ്യത്തിൽനിന്ന് ഭേദഗതികളോടെ സ്വീകരിച്ച വരികളാണ് രുഗാനങ്ങളിലും ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്. തൊഴിലാളികളുടെ ചെറുത്തുനിൽപ്പിനെ ഒരു മിത്ത് ആയി പുനർനിർമ്മിക്കാനുള്ള ശ്രമമാണ് ഗാനാവതരണത്തിൽ കാണുന്നത്. കെ.രാഘവൻ രഘുനാഥ് എന്ന പേരിൽ സംഗീത സംവിധാനം നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്നു.

"വയലാറിന്നൊരു കൊച്ചുഗ്രാമമല്ലാർക്കുമേ
വിലകാണാനാകാത്ത കാവ്യമത്രേ
.....
പണിചെയ്തുനൂറ്റായ് പശിതിന്നുമവിടുത്തെ
ജനതതിയൊരുദിനം മർത്ത്യരായി
ചിരിതൂകും പൊന്നണിപ്പാടങ്ങളൊക്കെയും
അരികൾക്കു പട്ടടക്കാടുകളായ്
തലതാഴ്ത്തിനിൽക്കുമാ മൺകുടിലോരോന്നും
മനുജാഭിലാഷത്തിൻ കോട്ടയായി"[21]

രാജഭരണത്തിനും ദിവാൻഭരണത്തിനും എതിരെ തിരുവിതാംകൂർ ജനത നടത്തിയ ചെറുത്തുനിൽപ്പിനെക്കുറിച്ചുള്ള വിളംബരത്തോടെയാണ് (voice over) സിനിമ ആരംഭിക്കുന്നത്. ജാഥകളും ഹിന്ദിയിലുള്ള മുദ്രാവാക്യം വിളികളും പ്രാരംഭദൃശ്യങ്ങളായി ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. ഗാന്ധിജി, ജവഹർലാൽ നെഹ്രു എന്നിവരുടെ നേതൃത്വത്തിലുള്ള ദേശീയ സ്വാതന്ത്ര്യസമരത്തിന്റെ ഭാഗമാണ് ഈ സമരം എന്ന് തുടർന്ന് പറയുന്നു. ഇതേത്തുടർന്നാണ് ബാലമുരളികൃഷ്ണ ആലപിച്ച ഈ അവതരണ ഗാനം ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്.

വ്യത്യസ്തമായ ഗായകശബ്ദം ആലാപനത്തിനു സ്വീകരിച്ചത് വയലാർ എന്ന ഗ്രാമത്തിന്റെ വിപ്ലവചരിത്രത്തെ നിഗൂഢവൽക്കരിച്ച് മിത്ത് ആക്കുന്നതിന്റെ ഭാഗമായാണ്. എന്നാൽ കഥാപ്രസംഗം, ബാലെ തുടങ്ങിയ കലാവതരണങ്ങളുടെ അവതരണഗാനം പോലെയാണ് അനുവാചകർക്കിടയിൽ ഈ ഗാനം സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടത്. വിപ്ലവഗാനങ്ങളിൽ പതിവായി

കാണപ്പെടുന്ന വേഗതയാർന്ന താളത്തിന്റെ അഭാവത്തോടൊപ്പം വയലാർ ഗ്രാമത്തിന്റെ മനോഹാരിതയും നിത്യജീവിതവും മാത്രമാണ് ദൃശ്യവൽക്കരിച്ചിട്ടുള്ളത് എന്നുള്ളതും ഗാനം വിപ്ലവകഥയുടെ അവതരണം ആയി സ്വീകരിക്കപ്പെടാതിരിക്കാൻ കാരണമാണ്.

പുന്നപ്രവയലാർ വെടിവയ്പ്പിനുശേഷമുള്ള സമാപനഗാനം യേശുദാസാണ് ആലപിച്ചിരിക്കുന്നത്.

"ഉയരും ഞാൻ നാടാകെപ്പടരും ഞാനൊരുപുത്ത-
നുയിർനാട്ടിനേകിക്കൊടുയരും വീണ്ടും"[22]

എന്ന ഗാനം യഥാർത്ഥ വാർത്താ ചിത്രങ്ങളുടെ (News video footages) അകമ്പടിയോടെയാണ് സിനിമയിൽ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. പുന്നപ്ര രക്തസാക്ഷി മണ്ഡപത്തിൽ പുഷ്പാർച്ചന നടത്തുന്ന ഇ.എം.എസ്., എ.കെ.ഗോപാലൻ, സി.അച്ചുതമേനോൻ, കെ.ആർ.ഗൗരി, വി.എസ്. അച്യുതാനന്ദൻ തുടങ്ങിയ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റുനേതാക്കൻമാരുടെ വാർത്താദൃശ്യങ്ങൾ ഗാനത്തിന്റെ ദൃശ്യവൽക്കരണം ആയി ചേർത്തിരിക്കുന്നു. ഇത് വിപ്ലവപക്ഷത്തുള്ള സിനിമാസ്വാദകരെ സ്വാധീനിക്കുന്നതിനുള്ള പ്രകടമായ ശ്രമമാണ്.

വിപ്ലവകഥയിൽ പ്രണയത്തിന്റെ ഉപകഥ ഉൾപ്പെടുത്തി ജനപ്രിയത വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നതിനുള്ള ശ്രമം ഈ സിനിമയിൽ ഉടനീളം ഉ്. സത്യൻ, പ്രേംനസീർ-ഷീല എന്നീ അഭിനേതാക്കളുടെ താരമൂല്യം ജനപ്രിയതയെ ലക്ഷ്യമാക്കിയാണ് ഉപയോഗപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്. ഷീല അവതരിപ്പിക്കുന്ന ചെല്ലമ്മ എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ അവതരണം സ്ത്രൈണസൗന്ദര്യത്തെ ചിത്രീകരിക്കുന്നതിനുള്ള മാർഗ്ഗമായാണ് ഉപയോഗപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്. ചെല്ലമ്മയെ തൊഴിലാളിസ്ത്രീയായല്ല മാദകത്വംനിറഞ്ഞ ഒരു യുവതിയായാണ് സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. ജനപ്രിയതയെ മുൻനിർത്തി

കഥാപാത്രചിത്രീകരണത്തിൽ സ്ത്രൈണ - പുരുഷസൗന്ദര്യത്തിലുള്ള അമിത ഊന്നൽമൂലം വിപ്ലവസത്ത ലഘൂകരിക്കപ്പെട്ട ഈ ചലച്ചിത്രത്തിൽ പി.ഭാസ്കരൻ കവിതയായി രചിച്ച ഗാനങ്ങളാണ് വിപ്ലവം എന്ന ആശയം സംവേദനം ചെയ്യാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. എന്നാൽ വിപ്ലവഗാനം എന്ന നിലയിൽ അവ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ടില്ല.

വിപ്ലവരാഷ്ട്രീയപ്രവർത്തകൻ, വിപ്ലവകവി, വിപ്ലവഗാനരചയിതാവ് എന്നീ നിലകളിൽ പ്രവർത്തിച്ച പി.ഭാസ്കരൻ ചലച്ചിത്രങ്ങൾക്കുവേി ശ്രദ്ധേയമായ ഏതാനും വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ മാത്രമാണ് രചിച്ചത്. മലയാളസിനിമയിലെ വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ മിക്കവയും വയലാർ രാമവർമ്മയാണ് രചിച്ചിട്ടുള്ളത്. ലഭ്യമായ സിനിമകളുടെ പ്രമേയത്തിനും ഗാനസന്ദർഭങ്ങൾക്കും അനുസരിച്ചുമാത്രമേ ഗാനരചന നിർവ്വഹിക്കാൻ സാധിക്കൂ എന്നതുകൊ് ഇക്കാര്യത്തിൽ കവികൾക്ക് യാതൊരുവിധ ഇടപെടലിനും സാധ്യതയില്ല. സിനിമാസംവിധായകൻ, നിർമ്മാതാവ് തുടങ്ങിയ നേതൃത്വപരമായ നിലകളിൽ പ്രവർത്തിച്ച പി.ഭാസ്കരൻ കേരളത്തിൽ കലയുടെയും സാമൂഹികജീവിതത്തിന്റെയും മുഖ്യധാരയിൽനിന്ന് അകറ്റിനിർത്തിയിരുന്ന ദലിത്, മുസ്ലിം ന്യൂനപക്ഷ സമുദായങ്ങളുടെ ജീവിതസംസ്കാരത്തെ സിനിമ എന്ന മാധ്യമത്തിലേക്ക് ആദ്യമായി ആനയിച്ചത് അദ്ദേഹത്തിന്റെ വിപ്ലവബോധത്തിന്റെ പ്രകടനമായി കണക്കാക്കുന്നു. ഇടതുപക്ഷ രാഷ്ട്രീയത്തിൽനിന്ന് അദ്ദേഹം സ്വായത്തമാക്കിയ വിപ്ലവാവബോധം ഗാനരചനയേക്കാൾ സിനിമയുടെ ഇതരമേഖലകളിലാണ് ആവിഷ്ക്കാരം നേടിയത്. നീലക്കുയിൽ (1954), രാരിച്ചൻ എന്ന പൗരൻ (1956) തുടങ്ങിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളും നിരവധി സിനിമകളിലെ ഒട്ടേറെ മാപ്പിളപ്പാട്ടുകളും ഗാനഭാഷാശൈലിയിലെ നാടോടിത്തവും പി.ഭാസ്കരന്റെ കവിവ്യക്തിത്വത്തിലെ വിപ്ലവബോധത്തിന്റെ പ്രകടനമാണ്.

4.2 ഭക്തിഗാനങ്ങൾ

മിത്തുകളെ ആസ്പദമാക്കിയുള്ള കലാവതരണങ്ങളും മതപരമായ ആചാരങ്ങളുംവഴി ഇന്ത്യൻ സാമൂഹികജീവിതത്തിൽ ഭക്തിയുടെ വ്യത്യസ്ത പ്രകടനങ്ങൾ നിരന്തരമായി അരങ്ങേറുന്നു. പ്രേക്ഷകരുടെ വ്യക്തിപരവും സാമൂഹികവുമായ ജീവിതത്തിൽ ഈശ്വരവിശ്വാസവും ഭക്തിയും അവിഭാജ്യഘടകം ആയതുകൊാണ് ഇന്ത്യൻ ജനപ്രിയസിനിമകളിൽ ഭക്തിഗാനങ്ങൾ ഉൾപ്പെടുത്തുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ജീവിതത്തിലെ പ്രതിസന്ധിഘട്ടങ്ങളിൽ അതിന്റെ പരിഹാരം എന്ന നിലയിൽ ഈശ്വരോന്മുഖമായ ചിന്തയും വിധേയത്വവും അവതരിപ്പിക്കുന്നതിന് ക്രൈസ്തവ-ഹൈന്ദവഭക്തിഗാനങ്ങൾ ഉപയോഗപ്പെടുത്തുന്നു. ഇസ്ലാം മതത്തിന്റെ ആരാധനകളിൽ ദൈവത്തിന്റെ രൂപമോ ചിത്രമോ കലാപരമായ അവതരണങ്ങളോ ഉപയോഗിക്കാറില്ല. തന്മൂലം സിനിമ എന്ന ജനപ്രിയ കലാരൂപത്തിൽ ഇസ്ലാമിക ഭക്തിഗാനങ്ങളുടെ ചിത്രീകരണം അപൂർവ്വമാണ്. കായികമോ ചിന്താപരമോ ആയ അമാനുഷികശേഷി പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന വ്യക്തികളോടുള്ള വിധേയത്വം വീരാരാധനയായും അതീന്ദ്രിയ ശക്തികളോടുള്ള ആരാധന ഭക്തിയായും സിനിമയിൽ അവതരിപ്പി ക്കപ്പെടുന്നു.

ഭക്തി, ഭക്തൻ എന്നീ പദങ്ങൾ മതവിശ്വാസവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് പ്രയോഗിക്കപ്പെടുന്നത്. ഹൈന്ദവ-ക്രൈസ്തവമതവിശ്വാസികൾ ഔപചാരികമായ പ്രാർത്ഥനകൾക്ക് ഗാനാത്മകമായ ഭാഷയാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. സിനിമയുടെ ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഭാഗമായി ഈ രീതി സ്വീകരിച്ച് സിനിമകളിൽ ഭക്തിഗാനങ്ങൾ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു തീവ്രമായ ആരാധനയാണ് ഭക്തി. പുരാണചിത്രങ്ങളിൽ മാത്രമല്ല സാമൂഹികപ്രമേയം അവതരിപ്പിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രങ്ങളിലും ഭക്തിഗാനത്തിന്റെ അവതരണങ്ങൾ ഉ്.

മലയാളത്തിലെ വിപ്ലവകവി, സ്വാതന്ത്ര്യ സമരസേനാനി എന്നീ നിലകളിൽ പ്രശസ്തനായ പി.ഭാസ്കരൻ വിവിധ ചലച്ചിത്രങ്ങൾക്കുവേി രചിച്ച ഭക്തിഗാനങ്ങൾ വർഗ്ഗീകരിച്ച് അവയുടെ രചനയിലെ ഭക്തിഭാവത്തിന്റെ ആവിഷ്ക്കാരം എപ്രകാരമാണ്? ഗാനത്തിന്റെ ദൃശ്യവൽക്കരണത്തിലെ പ്രത്യേകതകൾ എന്തെല്ലാമാണ്? സിനിമയ്ക്ക് അകത്തും പുറത്തും അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഭക്തിഗാനങ്ങൾ എപ്രകാരമാണ് ആസ്വദിക്കപ്പെട്ടത് എന്നിവ ഇവിടെ വിശകലനം ചെയ്യുന്നു.

പാരായണപാരമ്പര്യത്തിലൂടെ കേരളീയർക്ക് പരിചിതമായ ക്രൈസ്തവ-ഹൈന്ദവ മിത്തുകളുടെ ദൃശ്യാവിഷ്ക്കാരമാണ് മലയാളത്തിലെ പുരാണചലച്ചിത്രങ്ങൾ. സമകാലിക ജീവിതത്തിന് ബദൽ എന്ന നിലയിലുള്ള ഭൂതകാലജീവിതവും മൂല്യങ്ങളുമാണ് അവ ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നത്. അലൗകികമായ സ്ഥലവും കാലവും സങ്കല്പിച്ചുകൊാണ് പുരാണ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. സിനിമയിൽ വർത്തമാനകാല ജീവിതത്തിന്റെ ആവിഷ്ക്കാരം ഗദ്യഭാഷയിലും അതീതകാല ജീവിതം ഗാനാത്മകമായ ഭാഷയിലുമാണ് നിർവ്വഹിക്കപ്പെടുന്നത്. സമകാലിക സമൂഹത്തിന്റെ അഭിരുചികളോട് സംവാദം സാധ്യമാകുമെങ്കിൽ മാത്രമേ പുരാണപ്രമേയങ്ങളുടെ പുനരവതരണം സ്വീകാര്യമാകുകയുള്ളൂ.

മലയാളസിനിമയിൽ തുടക്കം മുതൽ സാമൂഹികകഥകൾക്കായിരുന്നു പ്രാമുഖ്യം എങ്കിലും വീരാരാധനയും ഭക്തിയും പ്രമേയമാക്കിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളും ജനപ്രീതിനേടി വേറിട്ടധാരയായി നിലനിന്നിരുന്നു. മലയാളത്തിലെ രാമത്തെ ചലച്ചിത്രമായ മാർത്താണ്ഡവർമ്മ (1932) തിരുവിതാംകൂർചരിത്രത്തിലെ രാജവാഴ്ചയുടെ സംഘർഷഭരിതമായ ചരിത്രഘട്ടം സിനിമയിൽ പുനരവതരിപ്പിക്കുന്നു. മലയാളത്തിലെ അഞ്ചാമത്തെ ചിത്രമായ പ്രഹ്ളാദ (1941) പുരാണകഥയെ അവലംബിച്ചാണ്

നിർമ്മിച്ചിട്ടുള്ളത്. 1960 കളിൽ ഹൈന്ദവപുരാണചിത്രങ്ങൾ, വടക്കൻപാട്ടിലെ വീരൻമാരുടെ കഥയെ അധികരിച്ചുള്ള ചിത്രങ്ങൾ എന്നിവ ധാരാളം നിർമ്മിക്കുകയും ജനപ്രിയമാകുകയും ചെയ്തിട്ടു്.

പ്രമേയസ്വീകരണത്തിൽ മലയാള സാഹിത്യവും സിനിമയും തമ്മിൽ ഉപരിപ്ലവമായ ബന്ധം മാത്രമാണ് നിലനിന്നത്. വായനയിൽ മികച്ചതെന്ന് കരുതപ്പെടുന്ന പല പ്രമുഖകൃതികളും സിനിമയായി അനുവർത്തനം ചെയ്യപ്പെട്ടിട്ടില്ല. കാരണം വായനയും കാഴ്ചയും നിർമ്മിക്കുന്ന ജനപ്രിയത വ്യത്യസ്തമാണ്. സാഹിത്യാസ്വാദനത്തിന് വ്യുല്പത്തി ആവശ്യമു്. എന്നാൽ നിരക്ഷരനുപോലും സിനിമ ആസ്വദിക്കാൻ സാധിക്കും. തന്മൂലം വമ്പിച്ച മുതൽമുടക്ക് ആവശ്യമുള്ള സിനിമാവ്യവസായം സിനിമാ നിർമ്മാണത്തിനുള്ള പ്രമേയങ്ങൾ സാഹിത്യരംഗത്തുനിന്ന് അവധാന പൂർവ്വമാണ് സ്വീകരിച്ചത്.

ഇരുപതാം നൂറ്റാിന്റെ ആദ്യപാദത്തിൽ ദേശീയപ്രസ്ഥാനം, തൊഴിലാളി വർഗ്ഗമുന്നേറ്റം, ജാതിവിരുദ്ധ സമരങ്ങൾ തുടങ്ങിയവകൊ് സംഘർഷഭരിതമായിരുന്ന കേരളീയസാമൂഹികാവസ്ഥയുടെ സൂചനകൾ ഒന്നും അക്കാലത്തെ മലയാളസിനിമയിൽ ദൃശ്യമല്ല. ''വിഗതകുമാരൻ മുതൽ പ്രഹ്ളാദവരെയുള്ള ചിത്രങ്ങൾ നിർമ്മിക്കപ്പെട്ട കാലഘട്ടത്തിൽ ഇന്ത്യ സ്വാതന്ത്ര്യസമരത്തിന്റെ തീച്ചൂളയിലായിരുന്നു. `നിർമ്മല' മുതൽക്ക് ഒരു സ്വതന്ത്രരാജ്യത്തിലെ ചലച്ചിത്രനിർമ്മിതി ആരംഭിക്കുകയാണ്. ഈ ചലച്ചിത്രശിൽപികളിലാരെയും രാഷ്ട്രീയചിന്തകൾ ഒട്ടും അലോസര പ്പെടുത്തുന്നതായും തോന്നുന്നില്ല.''[23] എളുപ്പത്തിൽ ജനപ്രിയമാകാനിടയുള്ള കല്പിതകഥകളാണ് സിനിമാക്കഥ ആയി സ്വീകരിക്കാറുള്ളത്. കഥ, നോവൽ എന്നിവയും സിനിമാക്കഥയും എക്കാലത്തും വ്യവച്ഛേദിച്ചുതന്നെയാണ് പരിഗണിക്കപ്പെടുന്നത്. സാഹിത്യവും സിനിമയുമായി ദൃഢബന്ധം

ഉായിരുന്ന അറുപതുകളിൽപോലും ജനപ്രിയ എഴുത്തുകാരുടെ കൃതികളാണ് മുഖ്യമായും മലയാളസിനിമയിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടത്. ഈ ജനപ്രിയകൃതികൾ വഴിയാണ് ക്രൈസ്തവ-മുസ്ലിംജീവിതം സിനിമയിൽ ആദ്യമായി അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടത്.

സിനിമയിലെ സൽക്കഥാപാത്രങ്ങൾ മാത്രമാണ് ഭക്തിഗാനം ആലപിക്കുന്നത്. അതുകൊ് ഭക്തിഗാനങ്ങൾ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവനിർമ്മിതിയിൽ സുപ്രധാന പങ്കുവഹിക്കുന്ന ആഖ്യാനഘടകമായിത്തീരുന്നു. പുരാണചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഭാഗമായ ഭക്തിഗാനവും സാമൂഹികകഥയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രഭക്തിഗാനവും അവതരണത്തിൽ വ്യത്യസ്തത പുലർത്തുന്നു. പുരാണചിത്രത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ അലൗകികതയെ സൂചിപ്പിക്കുന്ന വസ്ത്രങ്ങൾ ധരിക്കുന്നു. ഇത് കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്ഥലകാലങ്ങളെ കുറിക്കുന്ന ആഹാര്യാംശപരമായ പ്രകടനം ആണ്. സാമൂഹിക പ്രമേയം അവതരിപ്പിക്കുന്ന സിനിമയിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾ വസ്ത്രധാരണത്തിൽ സമകാലികത നിലനിർത്തുകയും ഗാനാലാപനത്തിലൂടെ ഭക്തിഭാവം അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഹൈന്ദവ-ക്രൈസ്തവമതങ്ങളുടെ ആരാധനാസമ്പ്രദായത്തിൽ ഗാനരൂപത്തിലുള്ള പ്രാർത്ഥനകൾക്ക് പ്രാധാന്യം ു്. അതേ രീതിതന്നെ സിനിമയുടെ ആഖ്യാനത്തിലും അനുവർത്തിക്കുന്നു. ഹൈന്ദവഭക്തിഗാനങ്ങളിൽ സംസ്കൃത ഭാഷാപദങ്ങളും ക്രൈസ്തവഭക്തിഗാനങ്ങളിൽ ലളിതമായ മലയാളപദങ്ങളും ഗാനരചനയിൽ സ്വീകരിക്കുന്നു. ഭാരതീയ വാദ്യോപകരണങ്ങളുടെ അകമ്പടിയോടുകൂടിയ രാഗാധിഷ്ഠിതമായ ഈണങ്ങളാണ് ഹൈന്ദവഭക്തിഗാനങ്ങളിൽ പ്രയോഗിക്കപ്പെടുന്നത്. എന്നാൽ ക്രൈസ്തവ ഭക്തിഗാനങ്ങളിൽ അന്തരീക്ഷസൃഷ്ടിക്ക് പാശ്ചാത്യ വാദ്യോപകരണങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുന്നു. ഹൈന്ദവ-ക്രൈസ്തവഭക്തിഗാനാലാപനങ്ങളുടെ ദൃശ്യവൽക്കരണത്തിൽ ദൈവം പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നതായോ ദൈവത്തിന്റെ

രൂപം, ചിത്രം മുതലായവയോ ഉൾപ്പെടുത്തി അവതരിപ്പിക്കുന്നത് സാധാരണമാണ്. ഭക്തജനങ്ങളുടെ പ്രീതിക്കുവേി ക്ഷേത്രങ്ങളിലും പള്ളികളിലും നടക്കുന്ന പൂജകളും പ്രാർഥനകളും സിനിമയിലെ ഗാനാവതരണത്തിന്റെ ഭാഗമായി ഉൾപ്പെടുത്തുന്നു.

രുവിധത്തിലുള്ള ഭക്തിഗാനങ്ങളാണ് സിനിമയിൽ കാണപ്പെടുന്നത്.

1 ആധ്യാത്മികഗ്രന്ഥങ്ങളിൽനിന്ന് ഉദ്ധരിച്ചവ

2 കഥാസന്ദർഭത്തിനുവേി രചിച്ചവ

സമൂഹത്തിൽ ഭക്തിക്ക് ലഭ്യമായ സ്വീകാര്യതയെ മുൻനിർത്തിയാണ് പുരാണചിത്രങ്ങൾ നിർമ്മിക്കുന്നത്. ആധ്യാത്മികഗ്രന്ഥങ്ങളിൽനിന്ന് ഉദ്ധരിക്കപ്പെടുന്ന കാവ്യഭാഗങ്ങൾ സവിശേഷമായ ഈണത്തോടെ ഭക്തിഗാനമായി ആലപിക്കുന്നു. ആധ്യാത്മികകൃതികളിൽനിന്ന് വരികൾ സ്വീകരിക്കുന്നത് പ്രതിപാദ്യത്തിന്റെ ആധികാരികത ഉറപ്പിക്കുന്നതിന് സഹായകമാണ്. സിനിമയിലെ ഭക്തിഗാനസന്ദർഭത്തിനുവേി രചിക്കപ്പെടുന്ന വരികൾ ക്ലാസിക്കൽ/ നാടൻ ഈണങ്ങളിൽ ചിട്ടപ്പെടുത്തി സിനിമയിൽ ഉൾപ്പെടുത്തുന്നു. പഴയ പുരാണസിനിമകൾ ആവർത്തിച്ച് കാണാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്ന പ്രധാനഘടകം അവയിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ള ഭക്തിഗാനങ്ങളാണ്. സിനിമ പഴകിയാലും കേൾവിയിലൂടെയുള്ള ഗാനാസ്വാദനത്തെ അത് ബാധിക്കുന്നില്ല.

സിനിമയിലെ ഭക്തിഗാനാവതരണം മതേതരമായ ഭക്തിയുടെ അവതരണമായാണ് പ്രേക്ഷകർ ആസ്വദിക്കുന്നത്. സിനിമയുടെ ആസ്വാദകരിൽ പല മതങ്ങളിൽപെട്ട ഈശ്വരവിശ്വാസികളും അവിശ്വാസികളും ഉ്. സിനിമാഗാനത്തിന്റെ കാഴ്ചയും കേൾവിയും പ്രേക്ഷകരിൽ ഭക്തിവികാരം ഉണർത്തുന്നു. എന്നാൽ ഗാനാവതരണത്തിൽ പങ്കാളികളാകുന്ന സിനിമാതാരങ്ങൾ, ഗായകർ, സംഗീത സംവിധായകൻ,

ഉപകരണസംഗീതക്കാർ, സിനിമയുടെ അവതരണം അരങ്ങേറുന്ന സിനിമാകൊട്ടക എന്ന പൊതുവിടം എന്നിവമൂലം സിനിമയിലെ ഭക്തിഗാനാലാപന സന്ദർഭം മതപരമായ ആരാധനയായി മാറുന്നില്ല.

4.2.1 ക്രൈസ്തവഭക്തിഗാനങ്ങൾ

ദേശീയപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ഭാഗമായി ഇതരമതങ്ങളോടുള്ള ബഹുമാനം ഇന്ത്യയിൽ പ്രചരിപ്പിച്ചത് അധിനിവേശശക്തികൾക്കെതിരെ എല്ലാ ഇന്ത്യക്കാരെയും ഒരുമിപ്പിക്കുന്നതിന് ഗാന്ധിജി മുന്നോട്ടുവച്ച രാഷ്ട്രീയനയപരിപാടി എന്ന നിലയിലാണ്. യൂറോപ്യൻ അധിനിവേശ ശക്തികളുടെ പിൻബലത്തിലാണ് ക്രിസ്തുമതം ഇന്ത്യയിൽ വ്യാപിച്ചത്. പക്ഷേ, വിദ്യാഭ്യാസരംഗത്തും സാമൂഹിക നവോത്ഥാനരംഗത്തും ക്രിയാത്മകമായി ഇടപെട്ട ക്രൈസ്തവമിഷനറിമാരുടെ മതം എന്ന നിലയിൽ ക്രിസ്തുമതത്തിന് കേരളത്തിലെ പൊതുസമൂഹത്തിൽ ഗണനീയമായ സ്വീകാര്യത ഉ്. കേരളത്തിലെ വിദ്യാഭ്യാസരംഗത്ത് ക്രൈസ്തവരുടെ ഉടമസ്ഥതയിലുള്ള സ്ഥാപനങ്ങൾക്കാണ് മുൻതൂക്കം. തന്മൂലം ക്രൈസ്തവ ജീവിതത്തെക്കുറിച്ച് ഇതരസമൂഹങ്ങളിൽപെട്ടവർക്കും സാമാന്യപരിചയം ഉ്. ഇന്ത്യയിൽ ക്രിസ്തുമതം ആദ്യമായി എത്തിയത് പി.ഭാസ്കരന്റെ ജൻമദേശമായ കൊടുങ്ങല്ലൂരിലാണ് എന്ന് വിശ്വസിക്കപ്പെടുന്നു. ദേശീയപ്രസ്ഥാനത്തിലും കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനത്തിലും സജീവമായി പ്രവർത്തിച്ച പി.ഭാസ്കരന്റെ ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളിലെ ക്രൈസ്തവഭക്തിഗാനങ്ങൾ കേരളീയ നവോത്ഥാനത്തോടു ചേർന്നുനിൽക്കുന്ന അദ്ദേഹത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയ ബോധത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്..

ഒരു ഡസനോളം ക്രൈസ്തവഭക്തിഗാനങ്ങളാണ് പി.ഭാസ്കരൻ രചിച്ചിട്ടുള്ളത്. അവയിൽ കന്യകാമറിയത്തോടുള്ള ഭക്തിഗാനങ്ങളും യേശുവിനോടുള്ള ഭക്തിഗാനങ്ങളും ഉ്. മുക്കുവരുടെ കഥ പറയുന്ന

ആദ്യമലയാളചിത്രമായ ലില്ലിയിൽ (1958) ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ള `കന്യാമറിയമേ തായേ...' എന്നാരംഭിക്കുന്ന ഗാനം മലയാളത്തിലെ ജനപ്രിയ ക്രൈസ്തവ ഭക്തിഗാനങ്ങളിലൊന്നാണ്. മാതാവിനോട് ആശ്രയം യാചിക്കുന്ന ഭക്തിഗാനമാണിത്.

"പൊന്നിൻ വിളക്കുകളില്ലാ
സുന്ദരപുഷ്പങ്ങളില്ലാ
അമ്മതൻ കോവിലിൽ പൂജയ്ക്കു മക്കൾതൻ
കണ്ണുനീർത്തുള്ളികൾ മാത്രം"[24]

ഈ ഗാനത്തിലെ പൊന്നിൻ വിളക്ക്, സുന്ദരപുഷ്പം, കോവിൽ, പൂജ എന്നീ പദപ്രയോഗങ്ങൾ കവിക്ക് സുപരിചിതമായ ഹൈന്ദവവ്യവഹാരത്തിൽനിന്ന് കടംകൊതാണ്. യേശുവിനെ `വിണ്ണിൻ പൊന്നുണ്ണി' എന്ന് വിശേഷിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. ഉണ്ണി എന്ന മലയാളപ്രയോഗത്തിൽനിന്ന് ഉണ്ണീശോ എന്ന പ്രയോഗം നിഷ്പാദിപ്പിച്ചത് കേരളീയ ക്രൈസ്തവരുടെ സാംസ്കാരിക സമന്വയത്തിന്റെ സൂചനയാണ്. ക്രൈസ്തവരുടെ ആരാധനാലയങ്ങളിൽ ആലപിച്ചിരുന്ന ഭക്തിഗാനങ്ങളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി പൊതു അവതരണങ്ങൾക്ക് അനുയോജ്യമായ ക്രൈസ്തവഭക്തിഗാനമാണ് പി.ഭാസ്കരൻ രചിച്ചത്. `കന്യാമറിയമേ' എന്ന അഭിസംബോധന ഒഴികെയുള്ള ഗാനത്തിലെ വരികളെല്ലാം മതനിരപേക്ഷമായ ഭക്തിവികാരത്തെയാണ് ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നത്. കന്യാമറിയത്തെ `ധന്യയാം മാതാവ്' എന്ന് കവി വിശേഷിപ്പിക്കുന്നു. `അമ്മതൻ കോവിൽ' എന്ന ഗാനത്തിലെ അസാധാരണമായ പ്രയോഗം യേശുവിന്റെ മാതാവിനെ കേരളീയമായ അമ്മദൈവസങ്കല്പത്തോട് സാദൃശ്യപ്പെടുത്തുന്നു. ഗാനഭാഷയിലെ കേരളീയതനിറഞ്ഞ ഇത്തരം സങ്കല്പങ്ങൾ ഗാനത്തിന്റെ പൊതുസ്വീകാര്യത വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നതിന് സഹായകമായി.

മലയാളസിനിമയിലെ മിക്കവാറും ക്രൈസ്തവഭക്തിഗാനങ്ങൾ രചിച്ചതും അവതരിപ്പിച്ചതും അന്യമതസ്ഥരാണ്. എം.എസ്. വിശ്വനാഥന്റെ

ഗാനസംവിധാനത്തിൽ ശാന്ത പി.നായർ, കുമരേശൻ, രേണുക എന്നിവരാണ് ഈ ഭക്തിഗാനം ആലപിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഈ സിനിമാഗാനം ഉൾപ്പെടെയുള്ള ക്രൈസ്തവചലച്ചിത്രഭക്തിഗാനങ്ങൾ വിവിധ മതസ്ഥരായ കലാകാരൻമാർ ചേർന്ന് നിർമിച്ചതും ദേവാലയങ്ങളിലെ ആരാധനാഗാനമായി സ്വീകരിച്ചതും കേരളീയ പൊതുസമൂഹത്തിന്റെ അന്യമതസംസ്കാരസ്വീകാര്യതയുടെ ഉദാഹരണമാണ്.

ഏതൊരു ഗാനത്തിന്റെയും പല്ലവിയിലെ വരികൾ അതിന്റെ ജനപ്രിയതയെ നിർണ്ണയിക്കുന്ന സുപ്രധാന ഘടകമാണ്. `കന്യാമറിയമേ തായേ' എന്ന ഗാനാരംഭത്തിന് `തായേ യശോദ' എന്ന പ്രശസ്ത കർണ്ണാടകസംഗീതകീർത്തനത്തിന്റെ തുടക്കത്തിലുള്ള വരിയോട് രചനാപരമായ സാദൃശ്യം ഉ്. പി.ഭാസ്കരൻ `കന്യാമറിയമേ തായേ' എന്ന ഗാനം രചിക്കുന്നത് 1958 ലാണ്. 1961 ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ `ജ്ഞാനസുന്ദരി' എന്ന മലയാള സിനിമയിൽ അഭയദേവ് രചിച്ച് പി.ലീല ആലപിച്ച പ്രശസ്തമായ ഭക്തിഗാനം ആരംഭിക്കുന്നതും `കന്യാമറിയമേ തായേ..' എന്നാണ്. മലയാളത്തിലെ ക്രൈസ്തവ ചലച്ചിത്രഭക്തിഗാനങ്ങളിൽ കന്യാമറിയത്തിന്റെ മാതൃത്വം എന്ന സങ്കൽപത്തിൽ ഊന്നിയ പ്രഥമഗാനമായി ഈ ഗാനം പരിഗണിക്കപ്പെടുന്നു.

മുസ്ലിം സമുദായത്തിലെ അനാചാരങ്ങൾ പ്രമേയമാക്കിയ ആദ്യ മലയാളസിനിമയാണ് കുഞ്ചാക്കോ സംവിധാനം ചെയ്ത ഉമ്മ (1960). ഈ സിനിമയിൽ മലയാളത്തിലെ പ്രശസ്തമായ ഒരു ക്രൈസ്തവഭക്തിഗാനം ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു.

"നിത്യസഹായനാഥേ- പ്രാർത്ഥിക്ക ഞങ്ങൾക്കായ് നീ
നിൻമക്കൾ ഞങ്ങൾക്കായ് നീ പ്രാർത്ഥിക്ക സ്നേഹനാഥേ
കന്യാമറിയമേ വിണ്ണിലെ രാജ
കന്യകേ ദൈവമാതാവേ

കന്യകേ ദൈവമാതാവേ
മുട്ടുകുത്തുന്നൊരീ ഞങ്ങൾതൻ പാപത്തിൻ
മുക്തിക്കായ് പ്രാർഥിക്ക നീ
മുക്തിക്കായ് പ്രാർഥിക്ക നീ (കന്യാമറിയമേ..)
ഉണ്ണിമിശിഹായെ സ്നേഹിച്ചുപോറ്റിയ
വന്ദ്യമാം തൃക്കൈകളേ
നീട്ടുക നീട്ടുക നിൻമക്കൾ ഞങ്ങൾക്ക്
നിത്യസഹായമേകാൻ...നിത്യസഹായമേകാൻ (കന്യാമറിയമേ..)
എത്രയും ദയയുള്ള മാതാവേ ഞങ്ങളെ
നിത്യവും താങ്ങേണമേ.....
ചോദിച്ചോർക്കെല്ലാം കൊടുക്കുന്ന കൈകളാൽ
വേദന മാറ്റേണമേ... വേദന മാറ്റേണമേ... (കന്യാമറിയമേ..)[25]

മലബാറിലെ മുസ്ലിംസമുദായത്തിൽ നിലനിന്നിരുന്ന വിവാഹസമ്പ്രദായത്തിന്റെ അധാർമ്മികതയാണ് ഈ സിനിമയുടെ മുഖ്യപ്രമേയം. മൊയ്തു പടിയത്ത് എഴുതിയ നോവലിന്റെ ഉള്ളടക്കം ജനപ്രിയമാക്കുന്നതിനുവേി ക്രൈസ്തവ-ഹൈന്ദവകഥകൾ മുഖ്യകഥയോട് ഇണക്കിച്ചേർത്ത് അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. അനാഥയായ സൈനബയും (രാജകുമാരി) ഹമീദും (കെ.പി.ഉമ്മർ-സ്നേഹജാൻ എന്ന് ടൈറ്റിൽ കാർഡ്) തമ്മിലുള്ള പ്രണയം സഫലമാകാൻവേി കളിക്കൂട്ടുകാരിയായ റോസമ്മ പള്ളിയിൽ നിത്യസഹായമാതാവിന്റെ പ്രാർത്ഥനയിൽ പങ്കെടുത്ത് ആലപിക്കുന്നതാണ് ഈ ഗാനം.

ക്രിസ്ത്യാനികൾ നിത്യപ്രാർഥനക്ക് ഉപയോഗിക്കുന്ന ഗദ്യത്തിലുള്ള പ്രാർത്ഥനകളാണ് പി.ഭാസ്കരൻ ഗാനരൂപത്തിലാക്കിയിരിക്കുന്നത്. 'നിത്യസഹായമാതാവിനോടുള്ള പ്രാർത്ഥന', `എത്രയും ദയയുള്ള മാതാവേ' എന്നാരംഭിക്കുന്ന പ്രാർത്ഥന എന്നിവയാണ് കവി ഈ ഗാനത്തിൽ സംയോജിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. കന്യകാമറിയത്തിന്റെ മാതൃഭാവമാണ് ഈ ഗാനത്തിലൂടെ കവി അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. `ഉണ്ണിമിശിഹായെ സ്നേഹിച്ചുപോറ്റിയ' എന്ന വരിയിലൂടെ കവി ഇക്കാര്യം സൂചിപ്പിക്കുന്നു.

ഗാനത്തിന്റെ ചിത്രീകരണത്തിൽ ക്രൈസ്തവദേവാലയത്തിലെ ആരാധന യഥാതഥമായി ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. തുടക്കത്തിൽ പള്ളി,

പ്രാർത്ഥനാനിരതരായ ജനക്കൂട്ടം, കന്യാമറിയത്തിന്റെ ചിത്രം എന്നിവ ആലാപനത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ തുടർച്ചയായി പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നു. പള്ളിയിൽ ആരാധനയിൽ ഗാനം ആലപിക്കുന്നമട്ടിൽ ഭക്തജനങ്ങൾ ഗാനം സംയുക്തമായി ഏറ്റുപാടുന്നു. പുരോഹിതൻ ആശിർവ്വാദം നൽകുന്ന ദൃശ്യം, ആരാധനയുടെ ഭാഗമായി എഴുന്നെള്ളിച്ചുവച്ച സക്രാരി എന്നിവ സിനിമയിൽ ചിത്രീകരിക്കുന്നത് ക്രൈസ്തവമതവിശ്വാസികളായ സിനിമാപ്രേക്ഷകരെ ആകർഷിക്കുന്നതിനാണ്. കിടപ്പാടം(1955) മുതലായ കുഞ്ചാക്കോയുടെ സിനിമകൾ തുടർച്ചയായി പരാജയപ്പെട്ടതിനുശേഷം പുറത്തിറക്കിയ ഈ ചിത്രത്തിൽ ക്രൈസ്തവഭക്തിഗാനം ചേർത്തിരിക്കുന്നത് ജനപ്രിയത വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നതിനുള്ള ഉപാധി ആയാണ്. ഹൈന്ദവപുരാണകഥാഭാഗം നൃത്തനാടകമായി സിനിമയിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. ദൈവത്തിന്റെ ചിത്രീകരണം ഇസ്ലാം വിശ്വാസപ്രകാരം അനുവദനീയമല്ല എന്നതുകൊ് മുസ്ലിം സാമുദായികകഥ ആയിട്ടും ഇസ്ലാമിക രീതിയിലുള്ള പ്രാർത്ഥനയുടെ ഗാനമോ ദൃശ്യമോ സിനിമയിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടില്ല. പ്രേക്ഷകരുടെ മതബോധത്തെ സിനിമയുടെ വിപണിവിജയത്തിന് ഉപയോഗപ്പെടുത്തിയ തിന്റെ ഉദാഹരണമാണ് ഈ ഭക്തിഗാനം.

ക്രിസ്തുമസ് രാത്രി (1961) എന്ന സിനിമയ്ക്കുവേി രചിച്ച 'നന്മ നിറഞ്ഞോരമ്മേ',[26] മാടത്തരുവി (1967) എന്ന ചിത്രത്തിലെ 'കന്യകാ മാതാവേ'[27], അപരാധി (1977) എന്ന ചിത്രത്തിലെ 'നന്മനേരും അമ്മ'[28] എന്നിവ പി.ഭാസ്കരൻ രചിച്ച കന്യാമറിയത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ക്രൈസ്തവഭക്തി ഗാനങ്ങളാണ്.

യേശുവിനെക്കുറിച്ചുള്ള ഭക്തിഗാനങ്ങളും പി.ഭാസ്കരൻ രചിച്ചിട്ടു്. ലില്ലി എന്ന സിനിമയ്ക്കുവേി പി.ലീലയും സംഘവും ആലപിച്ച ക്രൈസ്തവഭക്തിഗാനം അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആദ്യ ക്രൈസ്തവഭക്തിഗാനമാണ്. പ്രാസഭംഗിയോടെ രചിച്ചിട്ടുള്ള ഭക്തിഗാനമാണിത്.

"യേശുനായകാ പ്രേമസാഗരാ
വീശുക നിൻ കൃപപാരിൽ"[29]

നീലിസാലി എന്ന ചിത്രത്തിലെ `ദൈവത്തിൻ പുത്രൻ',[30] ക്രിസ്തുമസ് രാത്രി എന്ന ചിത്രത്തിലെ 'വിണ്ണിൽനിന്നും'[31], 'മിശിഹാനാഥൻ'[32], നിണമണിഞ്ഞ കാൽപ്പാടുകൾ എന്ന ചിത്രത്തിലെ 'കന്യാതനയാ'[33], അന്വേഷിച്ചു കത്തെിയില്ല എന്ന ചിത്രത്തിലെ 'പാവനനാം ആട്ടിടയാ'[34], മുൾക്കിരീടം എന്ന ചിത്രത്തിലെ 'ദേവ യേശുനായകാ'[35] എന്നിവ ഈ വിഭാഗത്തിൽ ഉൾപ്പെടുന്നു.

ക്രൈസ്തവജീവിതാന്തരീക്ഷം തിരക്കഥയുടെ ഭാഗമായതുകൊാണ് മലയാളസിനിമയുടെ ശീലം അനുസരിച്ച് ക്രൈസ്തവഭക്തിഗാനങ്ങൾ അനിവാര്യമായത്. പി.ഭാസ്കരൻ വിവിധ സിനിമകൾക്കുവേി കന്യകാമറിയത്തെയും യേശുവിനെയും ഭക്തിപൂർവ്വം വിവരിക്കുന്ന ഭക്തിഗാനങ്ങൾ രചിച്ചിട്ടു്. വിപ്ലവഗാനങ്ങളും പ്രണയഗാനങ്ങളും രചിക്കുന്ന പി.ഭാസ്കരന്റെ കാവ്യരചനയിലെ വ്യത്യസ്തമായ ഒരു പ്രകടനമാണ് ക്രൈസ്തവഭക്തിഗാനങ്ങൾ. ക്രൈസ്തവതത്ത്വശാസ്ത്രം അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനുപകരം മാതൃത്വം, രക്ഷകൻ എന്നീ സാർവ്വലൗലികഭാവങ്ങളെ ഭക്തിപൂർവ്വം സമീപിക്കുന്ന ഗാനങ്ങളാണ് പി.ഭാസ്കരൻ രചിച്ചത്. ലളിതമായ നാടൻ ഈണത്തിലാണ് അവ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്. ദൃശ്യവൽക്കരണത്തേക്കാൾ ആലാപനത്തിലൂടെയാണ് അവ ഇക്കാലത്തും ആസ്വദിക്കപ്പെടുന്നത്. ഗാനത്തിലെ യേശു, മറിയം എന്നീ നാമധേയങ്ങൾ ഒഴിച്ചുനിർത്തിയാൽ ഏതൊരു ഭക്തനും സംവേദനംചെയ്യാവുന്ന കേവലമായ ഭക്തിഭാവത്തിന്റെ ആവിഷ്ക്കരണം ആണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ക്രൈസ്തവഭക്തിഗാനങ്ങൾ.

4.2.2 ഹൈന്ദവഭക്തിഗാനങ്ങൾ

മലയാള സിനിമകൾക്കുവേി നിരവധി ഹൈന്ദവഭക്തിഗാനങ്ങൾ രചിച്ച പി.ഭാസ്കരൻ ഈശ്വരഭക്തിയോടുള്ള തന്റെ വ്യക്തിപരമായ

ആഭിമുഖ്യം വ്യക്തമാക്കിയിട്ടു്. ഈശ്വരാരാധനയെ എതിർത്തിരുന്ന കൗമാരക്കാലവും ഭക്തൻ എന്ന് സ്വയം വിശേഷിപ്പിക്കുന്ന മധ്യപ്രായവും അദ്ദേഹം ഓർമ്മക്കുറിപ്പുകളിൽ രേഖപ്പെടുത്തുന്നു.[36] കൊടുങ്ങല്ലൂർ ദേവീക്ഷേത്രത്തിനു സമീപത്തു താമസിച്ചിരുന്ന പി.ഭാസ്കരൻ കൗമാരകാലത്ത് ക്ഷേത്രാചാരങ്ങളെ കഠിനമായി എതിർത്ത് നിരവധി പ്രഭാഷണങ്ങൾ നടത്തിയിട്ടു്. കേരളത്തിലെ ആദ്യകാല കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് സഹയാത്രികരെപ്പോലെ അദ്ദേഹവും ഈശ്വരൻ - കമ്മ്യൂണിസം എന്നിവയിൽ ഒരേസമയം വിശ്വസിക്കുന്നത് അനുചിതമായാണ് കരുതിയിരുന്നത്. കമ്മ്യൂണിസ്റ്റുപാർട്ടിയുമായി ആശയപരമായി അകലുകയും സിനിമാ രംഗത്തേക്ക് ചുവടുമാറി മദിരാശിയിൽ താമസം ആരംഭിക്കുകയും ചെയ്ത പി. ഭാസ്കരൻ ക്രമേണ ഈശ്വരവിശ്വാസിയായി മാറി. ''ജീവിതാനുഭവങ്ങളിൽനിന്നു പഠിച്ച പാഠങ്ങളാണ് എന്നെ ഭക്തനാക്കിയത്''[37] എന്ന് ഈ `ദീർഘിച്ച പരിവർത്തനത്തെ'ക്കുറിച്ച് അദ്ദേഹം ആത്മകഥയിൽ വിവരിക്കുന്നു.

"എല്ലാറ്റിനെക്കുറിച്ചും ഞാനെഴുതിയിട്ടു്. ഭക്തിഗാനങ്ങളും അതിൽ ഉൾപ്പെടും. പാട്ടെഴുതുമ്പോൾ എല്ലാം വിശ്വസിച്ചെഴുതുന്നതാകില്ല"[38] എന്ന പി.ഭാസ്കരന്റെ അഭിപ്രായപ്രകടനം സിനിമയിലെ ഭക്തിഗാനങ്ങളിൽ രചയിതാവിന്റെ ഭക്തിയെ സംബന്ധിച്ച വൈയക്തിക നിലപാട് സമ്പൂർണ്ണമായി പ്രതിഫലിക്കുന്നില്ല എന്നാണ് അർത്ഥമാക്കുന്നത്. എന്നാൽ, അദ്ദേഹത്തിന്റെ സമ്പൂർണ്ണകൃതികളിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ള ഗജാനന സ്തുതി, ഗുരുവചനം, ശാരദാസ്തവം, ഉമാമഹേശ്വര പ്രാർത്ഥന, ശിവസ്തുതി, ശ്രീരാമസ്തുതി, കൃഷ്ണസ്തുതി, ശാരദാസ്തവം, മൂകാംബികാസ്തവം, ഭഗവതീസ്തവം, വലിയകുളങ്ങര ദേവി, ദേവീസ്തുതി, ഗുരുവായൂരപ്പൻ സ്തുതികൾ, അയ്യപ്പസ്തുതി എന്നിവ പി.ഭാസ്കരന്റെ കവിവ്യക്തിത്വത്തിലെ ആഴത്തിലുള്ള ഭക്തിഭാവത്തിന്റെ ഗാനരൂപത്തിലുള്ള പ്രകടനങ്ങളാണ്.[39]

സിനിമയിലെ ഭക്തിഗാനങ്ങളും കവിയുടെ മനസ്സിലെ ഭക്തിഭാവം തന്നെയാണ് ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നത്. സിനിമയുടെ പ്രമേയവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി കഥാപാത്രത്തിന്റെ മനോനില ഉൾക്കൊുകൊ് രചിക്കുന്നു എന്നതാണ് ഇതര ഭക്തിഗാനങ്ങളിൽനിന്ന് ചലച്ചിത്രഭക്തിഗാനത്തിന്റെ വ്യത്യാസം. ശ്രീകൃഷ്ണനെ സ്തുതിക്കുന്ന ഭക്തിഗാനങ്ങളാണ് പി.ഭാസ്കരൻ മലയാള സിനിമകൾക്കുവേി ഏറെയും രചിച്ചിട്ടുള്ളത്. അവയിൽ മിക്കതും ഇക്കാലത്തുപോലും മലയാളത്തിലെ മികച്ച ഹൈന്ദവ ഭക്തിഗാനങ്ങളായി ക്ഷേത്രങ്ങളിലും പൊതുവിടങ്ങളിലും ഒരുപോലെ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. ശങ്കരാചാര്യരുടെ ജീവിതകഥ ചിത്രീകരിക്കുന്ന `ജഗദ്ഗുരു ആദി ശങ്കരൻ' (1977) എന്ന സിനിമ അദ്ദേഹം നിർമ്മിച്ചു. കേരളത്തിലെ ആദ്യകാല കമ്മ്യൂണിസ്റ്റുപാർട്ടിയുടെ മുഖ്യസംഘാടകൻ, മലയാളത്തിലെ പ്രസിദ്ധ വിപ്ലവകവി എന്നീ നിലകളിൽ പ്രഖ്യാതനായ പി.ഭാസ്കരന്റെ ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളിൽ ഹൈന്ദവഭക്തി എപ്രകാരമാണ് ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെടുന്നത്? അവയുടെ ദൃശ്യവൽക്കരണം എപ്രകാരമാണ്? അവ മലയാളി സമൂഹം എപ്രകാരം ആസ്വദിച്ചു? എന്നിവ ഈ ഘട്ടത്തിൽ വിശകലനം ചെയ്യുന്നു.

മലയാളത്തിലെ ഹൈന്ദവഭക്തിഗാനങ്ങൾ മൂന്നുതരം ഉ്.

1 ഭജനപ്പാട്ടുകൾ
2 വീഡിയോ/ ഓഡിയോ ആൽബങ്ങളിലെ ഭക്തിഗാനങ്ങൾ
3 സിനിമകളിലെ ഭക്തിഗാനങ്ങൾ

ഭജനപ്പാട്ടുകൾ ഹൈന്ദവ ആരാധനയോടനുബന്ധിച്ചുള്ള ഭക്തജനങ്ങളുടെ ഒത്തുചേരലുകളിലാണ് ആലപിക്കപ്പെടുന്നത്. വാദ്യോപകരണങ്ങൾ പരിമിതപ്പെടുത്തി വാചികാവതരണത്തിനാണ് ഇതിൽ പ്രാമുഖ്യം നൽകുന്നത്. വീഡിയോ / ഓഡിയോ രൂപത്തിലുള്ള അവതരണങ്ങളിൽ കേവലമായ ഭക്തി, ദൃശ്യങ്ങൾ സഹിതമോ അല്ലാതെയോ

ഗാനരൂപത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. പുരാണകഥാപാത്രങ്ങൾ, പുണ്യസ്ഥലങ്ങൾ, ക്ഷേത്രങ്ങൾ എന്നിവയെ അധികരിച്ച് രചിക്കുന്ന ഭക്തിഗാനങ്ങളുടെ വരികളിൽ അതെക്കുറിച്ചുള്ള സൂചനകൾ ഉൾപ്പെടുത്തുന്നു. എഫ്.എം. റേഡിയോ ചാനലുകളിൽ വിവിധ മതങ്ങൾക്ക് പ്രാതിനിധ്യം ലഭിക്കുന്ന വിധത്തിൽ പ്രഭാതപരിപാടികളിലെ ആദ്യ ഇനമായി ഭക്തിഗാനങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഹൈന്ദവഭക്തിഗാനങ്ങൾ ഇതിലെ ഒരു മുഖ്യ ഇനമാണ്. ചലച്ചിത്ര ഭക്തിഗാനങ്ങളും ഇതിൽ ഉൾപ്പെടുന്നു. ഹൈന്ദവതീർത്ഥാടന കേന്ദ്രങ്ങൾ കേന്ദ്രീകരിച്ച് ഹൈന്ദവഭക്തിഗാനങ്ങൾ വൻതോതിൽ വിറ്റഴിയുന്നു എന്നത് ഭക്തിഗാനങ്ങളുടെ ജനപ്രീതിയുടെ സൂചകമാണ്. സിനിമയിലെ ഹൈന്ദവ ഭക്തിഗാനങ്ങളിൽ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ജീവിതവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ഭക്തിയാണ് ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെടുന്നത്. രചനയിലും അവതരണത്തിലും വിവിധ ഭക്തിഗാനരൂപങ്ങൾ തമ്മിൽ പരസ്പര സ്വാധീനം ഉ്.

ഗാനത്തിന്റെ വരികളിലെ തിരക്കഥാസന്ദർഭത്തിന്റെ സൂചന ഒഴിവാക്കിയാൽ ഈശ്വരാരാധനയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ഏത് അവതരണ സന്ദർഭത്തിനും യോജിച്ച രീതിയിലാണ് പി.ഭാസ്കരന്റെ ചലച്ചിത്ര ഭക്തിഗാനങ്ങൾ രചിച്ചിട്ടുള്ളത്. സിനിമയിലെ ഭക്തിഗാനങ്ങൾ തിരക്കഥയിലെ വൈകാരികസന്ദർഭത്തിന്റെ ഫലപ്രദമായ ആഖ്യാനത്തിനുവേി രചിക്കപ്പെടുന്ന സാന്ദർഭികഗാനങ്ങളാണ്. ഇതര സിനിമാഗാനങ്ങളെപ്പോലെ ഭക്തിഗാനങ്ങളും കഥാഖ്യാനത്തിനും സിനിമയുടെ ജനപ്രിയതയ്ക്കും വേിയാണ് ഉൾപ്പെടുത്തുന്നത്. നവോത്ഥാനമൂല്യങ്ങൾ അവതരിപ്പിച്ച `നീലക്കുയിൽ' എന്ന മലയാള ചലച്ചിത്രം പോലും കഥാഖ്യാനത്തിൽ ഹൈന്ദവഭക്തിഗാനം ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത് സിനിമയുടെ വിപണി വിജയത്തിന് അത് അവിഭാജ്യഘടകമാണ് എന്ന അക്കാലത്തെ പൊതുബോധം മൂലമാണ്. ഭൂരിപക്ഷസമുദായമായ ഹൈന്ദവരുടെ ജീവിതവും

ആചാരങ്ങളും കൂടുതൽ സിനിമകളിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത് സ്വാഭാവികമാണ്. തന്മൂലം മലയാള സിനിമകളിൽ ഹൈന്ദവഭക്തിയുടെ അവതരണം സ്വാഭാവികവും ഇതര മതസംബന്ധിയായ ഭക്തിയുടെ പ്രകടനം ആർജ്ജിതവും ആയി പരിഗണിക്കുന്നു.

ഹൈന്ദവപുരാണകഥകളും പുണ്യപുരുഷന്മാരുടെ ജീവിതവും ആദ്യഘട്ടം മുതൽ പ്രമേയമായി സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടതുമൂലമാണ് ഇന്ത്യൻ സിനിമയിൽ ഹൈന്ദവഭക്തിഗാനങ്ങൾ അവിഭാജ്യഘടകമായിത്തീർന്നത്. ദേശീയപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ കാലത്താണ് സാമൂഹിക പ്രമേയങ്ങൾ ഇന്ത്യൻ സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടുതുടങ്ങിയത്. അക്കാലത്തെ പുരാണകഥ കളുടെ ആഖ്യാനത്തിൽപോലും സമകാലികസമൂഹത്തിന്റെ ആശങ്കകൾ സൂചിതമായിരുന്നു. മലയാളത്തിൽ തുടക്കംമുതൽ സാമൂഹികപ്രമേയങ്ങൾ സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുകയും പുരാണ ചിത്രങ്ങൾ വ്യത്യസ്തധാര യായി നിലനിൽക്കുകയുമാണ് ചെയ്തിരുന്നത്. സാമുഹികപ്രമേയങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സിനിമകളിൽ പോലും ഭക്തിഗാനങ്ങൾ ഉൾപ്പെടുത്തുന്നത് മലയാളികൾക്കിടയിൽ ഭക്തിഗാനങ്ങൾക്കുള്ള പൊതുസ്വീകാര്യതമൂലമാണ്.

മലയാളസിനിമയിലെ ഹൈന്ദവഭക്തിഗാനങ്ങളുടെ പൂർവ്വമാതൃകകളി ലൊന്ന് ഹിന്ദുപുരാണങ്ങളുടെ പുനരവതരണങ്ങളായ ദൃശ്യകലകളിലെ ആലാപനങ്ങളാണ്. ഇത്തരം കലാവതരണങ്ങൾക്ക് ക്ലാസിക്കൽ - നാടോടി എന്നീ മട്ടിലുള്ള അവതരണസങ്കേതങ്ങളുടെ വ്യത്യസ്തത ഉങ്കിലും പലതരം ആലാപനങ്ങളിലൂടെയാണ് കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മനോഗതങ്ങൾ പ്രകടിപ്പിച്ചിരുന്നത്. പിന്നീട് പ്രചാരംനേടിയ സംഗീതനാടകങ്ങളിലും ഗാനാലാപനങ്ങൾക്കായിരുന്നു പ്രാധാന്യം. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വികാരവിചാരങ്ങൾ ക്ലാസിക്കൽ കർണ്ണാടക സംഗീതാലാപനശൈലിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതിയാണ് അവ അനുവർത്തിച്ചിരുന്നത്. സിനിമ എന്ന

നൂതന മാധ്യമം സംഗീതനാടകത്തിന്റെ ഗാനാത്മകമായ അവതരണശൈലി അനുകരിച്ച് സാമൂഹികാംഗീകാരം നേടാൻ ശ്രമിച്ചതുമൂലമാണ് ആദ്യകാല സിനിമകളിൽ ഗാനങ്ങളുടെ അതിപ്രസരം ഉായത്. ഗാനത്തിന്റെ വരികളുടെ കാവ്യഭംഗിയേക്കാൾ ആലാപനത്തിന്റെ ക്ലാസിക്കൽ ചിട്ടയിലായിരുന്നു അവ കൂടുതൽ ശ്രദ്ധ ചെലുത്തിയിരുന്നത്. മലയാളത്തിലെ ആദ്യകാല സിനിമാഗാനങ്ങൾ ക്ലാസിക്കൽ ആലാപനശൈലിയിൽ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയത് സംഗീത നാടകഗാനങ്ങളുടെ ജനപ്രിയതയെ അനുകരിച്ചതുമൂലമാണ്.

മലയാള സിനിമയിൽ ഗാനരചയിതാവ്, സംവിധായകൻ, അഭിനേതാവ്, നിർമ്മാതാവ് തുടങ്ങിയ വ്യത്യസ്തനിലകളിൽ പ്രവർത്തനപരിചയം നേടിയിരുന്ന പി.ഭാസ്കരന് സിനിമയുടെ ഭാഗമായി ഹൈന്ദവഭക്തിഗാനത്തെ ഔചിത്യപൂർവ്വം അവതരിപ്പിക്കുവാൻ സാധിച്ചു. സംവിധായകൻ ദൃശ്യങ്ങളായി ഭാവന ചെയ്യുന്നത് വരികളിൽ ആവിഷ്ക്കരിക്കുകയാണ് ഗാനരചയിതാവ് ചെയ്യുന്നത്. സംഗീത സംവിധായകൻ ഗാനത്തിൽ ഹൈന്ദവഭക്തിയുടെ അന്തരീക്ഷം ഒരുക്കുന്നതിന് അനുയോജ്യമായ ഭാരതീയവാദ്യോപകരണങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുന്നു. പശ്ചാത്തലസംഗീതം, ആലാപനം എന്നിവയും ഗാനത്തിന്റെ വരികളിൽ ആവിഷ്ക്കരിച്ചിട്ടുള്ള ഭക്തിഭാവത്തിന് അനുയോജ്യമാകുമ്പോഴാണ് ആസ്വാദകർക്ക് ഗാനം സ്വീകാര്യമാകുന്നത്. ഇക്കാര്യങ്ങളിൽ ഗാനത്തെ സംബന്ധിച്ച സംവിധായകന്റെ കാഴ്ചപ്പാടുകളാണ് നിയാമകം. സംവിധായകൻ, ഗാനരചയിതാവ് എന്നീ നിലകളിലുള്ള പി.ഭാസ്ക രന്റെ പരിചയം കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ജീവിതത്തോട് ചേർന്നുനിൽക്കുന്ന ഭക്തിഗാനങ്ങൾ രചിക്കുന്നതിനും ദൃശ്യവൽക്കരിക്കുന്നതിനും സഹായ കമായി.

4.2.3 ഭക്തിഗാനത്തിലെ സവർണ്ണജീവിതം

പി.ഭാസ്കരന്റെ ഹൈന്ദവഭക്തിഗാനങ്ങളിൽ ഏറിയപങ്കും ശ്രീകൃഷ്ണ ഭക്തിഗാനങ്ങളാണ്. പ്രണയം, വാൽസല്യം എന്നീ ജനപ്രിയഭാവങ്ങൾ

ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നതിന് ശ്രീകൃഷ്ണഭക്തിയാണ് സിനിമകളിൽ പൊതുവേ സ്വീകരിക്കപ്പെടുന്നത്.

പി.ഭാസ്കരനും രാമുകാര്യാട്ടും ചേർന്ന് സംവിധാനം ചെയ്ത നീലക്കുയിൽ (1954) സാമൂഹിക നവോത്ഥാനചിന്തകൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന പ്രമുഖ മലയാളചലച്ചിത്രമാണ്. മധ്യവർഗ്ഗ നായർകുടുംബങ്ങളുടെ ജീവിതചിത്രീകരണത്തിലൂടെ സിനിമ സാമൂഹികവിമർശനം സാധിക്കുന്നു. പി.ഭാസ്കരൻ അവതരിപ്പിച്ച പോസ്റ്റുമാൻ ശങ്കരൻനായർ എന്ന കഥാപാത്രത്തിലൂടെയാണ് സിനിമയിലെ പുരോഗമനാശയങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. അദ്ധ്യാപകനായ ശ്രീധരൻനായർ (സത്യൻ), നളിനിയുടെ കുടുംബം, ഭഗവതി വിലാസം നായർ കാപ്പിക്ലബ്ബ് നടത്തുന്ന നാണുനായരുടെ കുടുംബം എന്നിവ വിവിധ സാമൂഹിക വീക്ഷണങ്ങളെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നു. വിദ്യാസമ്പന്നനാണെങ്കിലും ശ്രീധരൻനായർ ജാത്യാചാരങ്ങളെ എതിർക്കാൻ ധൈര്യപ്പെടുന്നില്ല. നമ്പൂതിരിസംബന്ധം നിലനിൽക്കുന്ന പഴയമട്ടിലുള്ള ജീവിതമാണ് നളിനി പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നത്. സിനിമയിൽ പല സമുദായക്കാരായ വ്യത്യസ്ത ചിന്താഗതിക്കാർ ഒത്തുചേരുന്ന പൊതുവിടമാണ് നാണുനായരുടെ കാപ്പിക്ലബ്ബ്.

രു പ്രാർത്ഥനാസന്ദർഭങ്ങളാണ് സിനിമയിൽ ഉള്ളത്. നമ്പൂതിരി സംബന്ധം നിലനിൽക്കുന്ന വീട്ടിലെ ആണധികാരത്തിന്റെ പ്രതിരൂപമായ അമ്മാവന്റെ നിർദ്ദേശപ്രകാരം നളിനി ചൊല്ലുന്ന `മിന്നും പൊന്നിൻ കടകം...' എന്നാരംഭിക്കുന്ന സന്ധ്യാനാമമാണ് ആദ്യത്തേത്. നളിനിയുടെ വീട്ടിലെ പാരമ്പര്യാനുസാരിയായ ജീവിതാന്തരീക്ഷം ഇതിലൂടെ സൂചിതമാകുന്നു. ശ്രീധരൻനായരുമായുള്ള വിവാഹശേഷം നളിനി ആലപിക്കുന്ന ശ്രീകൃഷ്ണ ഭക്തിഗാനമാണ് അടുത്തത്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ മനോനില വ്യക്തമാക്കുന്ന ഭക്തിഗാനമാണിത്.

“ഉണരുണരൂ ഉണ്ണിക്കണ്ണാ, ശ്രീധരാ
ഉണരുണരൂ ഉണ്ണിക്കണ്ണാ
അരുണകിരണ പരിലാളിതധരണീ
നവമണിദീപികയേന്തി
കുസുമിത സുന്ദരവിഭാതരമണീ
പൂക്കണിതൻ പ്രഭ ചിന്തീ
കുനുകുന്തളംകോതി മണികുണ്ഡലം ചൂടി
കണികു മമഗാന മധുവുു മണിവർണ്ണാ (ഉണരുണരൂ...)
പല്ലവകോമളപാണീകങ്കണ
മംഗളനാദസമേതം
നളിനവിലോചന, വാങ്ങുകനീയെൻ
തരളഹൃദയനവനീതം”[40]

പി.ഭാസ്കരൻ ക്ലാസിക്കൽ കീർത്തനങ്ങളുടെ ശൈലിയിൽ രചിച്ച ഹൈന്ദവഭക്തിഗാനമാണിത്. `നീലക്കുയിൽ’ എന്ന ചിത്രത്തിലെ ഇതരഗാനങ്ങൾ നാടൻഭാഷാപദങ്ങൾ ചേർന്ന ഗാനരചനാശൈലി സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. എന്നാൽ ഈ ഭക്തിഗാനം തുടക്കത്തിൽ ലളിതമായ മലയാളത്തിലും തുടർന്ന് സംസ്കൃതസമസ്തപദങ്ങളോടെയുമാണ് രചിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഹിന്ദുദൈവങ്ങളോട് സംസ്കൃതഭാഷയിൽ പ്രാർത്ഥിക്കണം എന്ന പരമ്പരാഗതചിന്താഗതി ഈ ഗാനാവതരണത്തിൽ പ്രകടമാണ്.

പ്രഭാതകീർത്തനമായാണ് ഈ ഗാനം സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. സവർണ്ണകുലജാതയായ ഒരു സ്ത്രീയുടെ ജീവിതദിനചര്യ എപ്രകാരമായിരിക്കണം എന്ന് ഈ ഗാനത്തിന്റെ അവതരണം സൂചിപ്പിക്കുന്നു. പുലരുംമുമ്പ് ഉണർന്നെഴുന്നേറ്റ് കുളിച്ച് സർവ്വാഭരണ വിഭൂഷിതയായി ഈശ്വര ദർശനത്തോടെ ദിനകൃത്യങ്ങൾ ആരംഭിക്കണം എന്ന മധ്യവർഗ്ഗപുരുഷാധിപത്യ കാഴ്ചപ്പാട് ഗാനചിത്രീകരണത്തിലൂടെ സൂചിതമാകുന്നു. പ്രേക്ഷകർക്ക് സ്ത്രീസൗന്ദര്യത്തിന്റെ ദർശനസുഖം ലഭ്യമാകുന്ന വിധത്തിലാണ് സിനിമയിൽ ഭക്തിഗാനം അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. ആണധികാരസമൂഹം ‘കുലസ്ത്രീ’കളെ നിർമ്മിച്ചത് ഈവിധത്തിലാണ്. `നീലക്കുയിൽ’ എന്ന സിനിമയിലെ ഉപനായികയായ സവർണ്ണ സ്ത്രീകഥാപാത്രമാണ് ഹൈന്ദവ

ഭക്തിഗാനം അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. നായികയോ ഇതര കഥാപാത്രങ്ങളോ ഭക്തിഗാനം അവതരിപ്പിക്കുന്നില്ല എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. സിനിമയിലെ നായികയായ നീലി ദളിതയാണ്. കാമുകൻ തിരസ്കരിക്കുമ്പോഴോ സമുദായത്തിൽനിന്ന് പുറത്താക്കുമ്പോഴോ ജനപ്രിയസിനിമയുടെ പതിവനുസരിച്ച് നീലി ഭക്തിഗാനം ആലപിക്കുന്നില്ല. നീലക്കുയിലിലെ ഇതരഗാനങ്ങൾ ന്യൂനപക്ഷ ദളിത് സംസ്കാരങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്നുണ്ടെങ്കിലും ഭക്തിഗാനത്തിൽ മാത്രം സവർണ്ണ ദൈവസങ്കൽപമാണ് ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. നീലക്കുയിൽ എന്ന സിനിമയിലെ ഭക്തിഗാനത്തിൽ സിനിമയിൽ പൊതുവേ കാണപ്പെടുന്ന പുരോഗമന മനോഭാവമോ ദലിത് ആഭിമുഖ്യമോ ദൃശ്യമല്ല.

നളിനിയുടെ നിരവധി സമീപദൃശ്യങ്ങൾ ഗാനചിത്രീകരണത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടു്. പ്രാർത്ഥനാവേളയിൽ ഭർത്താവായ ശ്രീധരൻ നായർ ഉറക്കത്തിലാണ് എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. കുടുംബത്തിന്റെ സുരക്ഷക്കുവേി സ്ത്രീകൾമാത്രം അനുഷ്ഠിക്കേതാണ് ഭക്തി എന്ന സാമൂഹിക നിലപാടിനെ ശരിവയ്ക്കുംവിധമാണ് ഈ ഗാനം ചിത്രീകരിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. ഗാനം ആലപിക്കുന്നതോടൊപ്പം നളിനി ശ്രീകൃഷ്ണ വിഗ്രഹത്തിൽ ദീപം ഉഴിയുന്ന ദൃശ്യങ്ങളും ഉൾപ്പെടുത്തിരിക്കുന്നു. ക്ഷേത്രത്തിൽ പൂജകൾ അനുഷ്ഠിക്കാൻ പുരുഷൻമാർക്ക് മാത്രമാണ് അനുവാദം ഉള്ളത്. എന്നാൽ വീട്ടിൽ സ്ത്രീകൾക്കും പൂജാമുറിയിൽ വിഗ്രഹത്തിനു മുന്നിലെ പ്രാർത്ഥനകൾ അനുവദനീയമാണ്. ക്ഷേത്രത്തിലെ പൂജകളുടെ ഗാർഹിക പുനരവതരണം എന്ന നിലയിലാണ് ഗാനചിത്രീകരണം നിർവ്വഹിച്ചിട്ടുള്ളത്. ശ്രീകൃഷ്ണ വിഗ്രഹത്തിന്റെ സമീപദൃശ്യങ്ങൾ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നത് സിനിമാപ്രേക്ഷകരായ ഭക്തജനങ്ങളെ ആകർഷിക്കാൻ പര്യാപ്തമാണ്.

ഭക്തിഗാനം ആണെങ്കിലും നളിനിയുടെ ജീവിതത്തിന്റെ രേഖാചിത്രം ഈ ഗാനത്തിൽ കാണാം. ഗാനത്തിന്റെ ആദ്യവരിയിൽത്തന്നെ ഭർത്താവിന്റെ

പേര് - ശ്രീധരൻ - ഉൾപ്പെടുത്തിയതിലൂടെ ഈ ഗാനം ഭർത്താവിനുള്ള പ്രണയപൂർണ്ണമായ ഉണർത്തുപാട്ട് കൂടിയായി മാറുന്നു. നളിനവിലോചനൻ എന്ന വിശേഷണം നളിനിയുടെ പേരിനോട് ചേർച്ചയുള്ള വിശേഷണമാണ്. നളിനിയുടെ ഭക്തിഗാനത്തിൽ ശ്രീകൃഷ്ണനോടും ഭർത്താവിനോടും ഉള്ള ഭക്തിയും വിധേയത്വവും, സഫലമാകാത്ത മാതൃത്വവും ഉൾച്ചേർന്നിട്ടു്.

"കുനുകുന്തളംകോതി മണികുണ്ഡലം ചൂടി
കണികു മമഗാന മധുവുു മണിവർണ്ണാ"

എന്ന വരികൾ ഉണ്ണിക്കണ്ണനെ സ്വന്തം പുത്രനായി സങ്കൽപ്പിക്കുന്നു. ഈ ഗാനം പുത്രദു:ഖം അനുഭവിക്കുന്ന അമ്മയുടെ മനസ്സിന്റെ ലാഞ്ഛന ഉൾക്കൊള്ളുന്നു.

"നളിനവിലോചന, വാങ്ങുകനീയെൻ
തരളഹൃദയനവനീതം"

എന്ന വരികൾ ഏതൊരു സ്ത്രീയും സ്വകാര്യദു:ഖങ്ങൾ ഭഗവാന്റെ മുന്നിൽ സമർപ്പിക്കുന്നു എന്ന അർത്ഥത്തിൽ സിനിമക്കു പുറത്തുള്ള ഭക്തിഗാനാവതരണങ്ങളിലെ സ്വീകാര്യത വർദ്ധിപ്പിക്കാൻ സഹായകമാണ്. കെ.രാഘവൻ ഈണം ചിട്ടപ്പെടുത്തി ശാന്താ പി.നായർ ആലപിച്ചിരിക്കുന്നു. ഈ ഗാനത്തിൽ സാഹിത്യം കുറവും ആലാപനം കൂടുതലും ആണ്. തന്മൂലം പശ്ചാത്തല സംഗീതവും ഈ ഗാനത്തിന്റെ ഭാവപ്രകടനത്തിൽ പ്രധാന പങ്കുവഹിക്കുന്നു.

4.2.4 സ്ത്രൈണഭക്തി

പി.ഭാസ്കരൻ രചിച്ച ചലച്ചിത്രകൃഷ്ണഭക്തിഗാനങ്ങളെല്ലാം സിനിമയിൽ ആലപിക്കുന്നത് സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളാണ്. പ്രണയി, ശിശു, രക്ഷകൻ എന്നീ ഭാവങ്ങളിൽ ഭഗവാൻ കൃഷ്ണന് ഭാരതീയസ്ത്രീകൾക്കിടയിലുള്ള സ്വീകാര്യത ഭക്തിയായി ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളിൽ ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെടുന്നു. കേവലമായ ഭക്തി എന്നതിനെക്കാൾ സ്ത്രീകളുടെ ഭൗതിക ജീവിതത്തിലെ അരക്ഷിതത്വങ്ങളെ സമർത്ഥമായി മറയ്ക്കുന്നതിനുള്ള

പൊതുസ്വീകാര്യതയുള്ള ആശ്രയം എന്ന നിലയിലും കൃഷ്ണഭക്തിയെ വിലയിരുത്താം. ഓരോ കൃഷ്ണഭക്തിഗാനവും സ്ത്രീകളുടെ ഭൗതിക ജീവിതത്തിലെ അഭാവങ്ങളെയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

പി.ഭാസ്കരൻ സംവിധാനവും ഗാനരചനയും നിർവ്വഹിച്ച ഇരുട്ടിന്റെ ആത്മാവ്(1967) എന്ന ചലച്ചിത്രത്തിലെ കൃഷ്ണഭക്തിഗാനം തറവാട്ടിലെ രൂക്ഷമായ അന്തച്ഛിദ്രത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് അരങ്ങേറുന്നത്. അമ്മുക്കുട്ടിയാണ് (ശാരദ) ഗാനം ആലപിക്കുന്നത്. ദരിദ്രമായ കൂട്ടുകുടുംബത്തിലേക്ക് സമ്പന്നയായ മകളുടെ കുടുംബം വിദേശത്തുനിന്ന് തിരികെയെത്തുമ്പോൾ മരുമകനായ വേലായുധനും (ഭ്രാന്തൻ വേലായുധൻ-പ്രേംനസീർ) മുറപ്പെണ്ണായ അമ്മുക്കുട്ടിയുമാണ് ഏറ്റവും ദുരിതത്തിലായത്. കുടുംബത്തിനുള്ളിൽനിന്നുതന്നെ ലൈംഗികകയ്യേറ്റം തുടർച്ചയായി നേരിടേവന്ന ഘട്ടത്തിലാണ് അമ്മുക്കുട്ടി കൃഷ്ണഭക്തിഗാനം ആലപിക്കുന്നത്.

"വാകച്ചാർത്ത് കഴിഞ്ഞൊരുദേവന്റെ
മോഹനമലർമേനി കണികാണണം
കണികാണണം കണ്ണാ കണികാണണം
കമനീയ മുഖപദ്മം കണികാണം (വാകച്ചാർത്ത്..)
മഞ്ഞപ്പട്ടാട ചാർത്തി മണിവേണുകയ്യിലേന്തി
അഞ്ജനക്കണ്ണനുണ്ണീ ഓടിവായോ (മഞ്ഞപ്പട്ടാട...)
നെറുകയിൽ പീലികുത്തിച്ചുരുൾമുടി മേലേകെട്ടി
നീലക്കാർവർണ്ണനുണ്ണി ഓടിവായോ (വാകച്ചാർത്ത്..)
കാലിൽചിലമ്പുകെട്ടി പാലക്കാമോതിരമായി
കാലികൾമേയ്ക്കുമുണ്ണീ ഓടിവായോ (കാലിൽ..)
ദുരിതത്തിൽനീന്തുമെന്നെ സുകൃതത്തിൻതീരംകാട്ടാൻ
മുരഹരമുകുന്ദാ നീ ഓടിവായോ.. (വാകച്ചാർത്ത്..)[41]

മലയാളത്തിലെ ജനപ്രിയചലച്ചിത്രങ്ങൾ സൗന്ദര്യത്തിന്റെ ആവിഷ്ക്കരണത്തിന് പ്രാധാന്യം നൽകുന്നു. സിനിമയിൽ ഏത് ദൃശ്യവും സാധൂകരിക്കപ്പെടുന്നത് പ്രേക്ഷകരുടെ ദർശനസുഖത്തെ ആസ്പദമാക്കിയാണ്. `സിനിമാതാരത്തെപ്പോലെ സുന്ദരൻ / സുന്ദരി' എന്ന പ്രയോഗത്തിൽ

തന്നെ ഇത് സൂചിതമാണ്. സിനിമാദൃശ്യങ്ങളിൽ നടീനടന്മാരുടെ യൗവനം, സൗന്ദര്യം എന്നിവക്ക് സവിശേഷപ്രാധാന്യം നൽകപ്പെടുന്നത് പ്രേക്ഷകരുടെ ചക്ഷു:പ്രീതിയെ മുൻനിർത്തിയാണ്. ജനപ്രിയ സിനിമയിലെ വിപണി വിജയത്തിന്റെ എളുപ്പവഴിയായി ഇത് പാലിക്കപ്പെടുന്നു.

`ദുരിതത്തിൽ നീന്തുന്ന നായിക' തറവാട്ടിലെ ശ്രീകൃഷ്ണ വിഗ്രഹത്തിനു മുന്നിലിരുന്ന് പ്രഭാതഗീതമായി ആലപിക്കുന്നതാണ് ഈ ഭക്തിഗാനം. പ്രഭാതത്തിൽ പക്ഷികൾ പറക്കുകയും പശുക്കൾ ഓടിയ കലുകയും ചെയ്യുന്ന ദൃശ്യത്തോടെയാണ് ഗാനവതരണം ആരംഭിക്കുന്നത്. ഓടക്കുഴലും പശുക്കളും വഴി ഗോകുലവും ശീകൃഷ്ണന്റെ സാന്നിധ്യവും സൂചിപ്പിക്കുന്നു. ഗാനാരംഭത്തിലുള്ള ഓടക്കുഴൽവാദനം ഇതിന് പശ്ചാത്തലമൊരുക്കുന്നു. വാകച്ചാർത്ത് കഴിഞ്ഞ ദേവന്റെ (ശ്രീകൃഷ്ണ ഭഗവാന്റെ) മോഹനമലർമേനി കണികാണണം എന്ന വരിയിലൂടെ ഗുരുവായൂരമ്പലത്തിലെ പ്രശസ്തമായ വാകച്ചാർത്ത് ആകാം ഗാനരചയിതാവ് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. ശ്രീകൃഷ്ണക്ഷേത്രങ്ങൾ നിരവധിയുങ്കിലും ഗുരുവായൂരിലെ വാകച്ചാർത്ത്, നിർമ്മാല്യദർശനം തുടങ്ങിയ ക്ഷേത്ര ച്ചടങ്ങുകൾക്ക് ഹിന്ദുഭക്തർക്കിടയിൽ ഏറെ പ്രശസ്തി ഉ്. എം.ടി. വാസുദേവൻ നായരുടെ കഥയ്ക്ക് പശ്ചാത്തലമൊരുക്കുന്ന വള്ളുവനാടിനോട് ചേർന്നാണ് ഗുരുവായൂർ ശ്രീകൃഷ്ണക്ഷേത്രം സ്ഥിതിചെയ്യുന്നത്. പി.ഭാസ്കരനും ഗുരുവായൂരപ്പന്റെ ഭക്തനാണ്. ഭക്തിഗാനാലാപനത്തിലൂടെ ഗുരുവായുരമ്പലത്തിന്റെ അന്തരീക്ഷം ഗൃഹാന്തരീക്ഷത്തിലേക്ക് ആനയിക്കപ്പെടുന്നതായി ഗാനചിത്രീകരണത്തിൽ സങ്കല്പിക്കുന്നു. ഭക്തിഗാനം കാണുകയും കേൾക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഭക്തൻമാർക്ക് ഗുരുവായൂരപ്പന്റെ ദർശനം ലഭിച്ച പ്രതീതി ലഭിക്കുന്നു എന്നത് ഈ ചലച്ചിത്ര ഭക്തിഗാന ത്തിന്റെ പ്രശസ്തി വർദ്ധിപ്പിച്ച ഘടകങ്ങളിലൊന്നാണ്.

ഗാനത്തിന്റെ അനുപല്ലവിയിൽ ശ്രീകൃഷ്ണന്റെ ശൈശവഭാവത്തിന് ഊന്നൽ നൽകിയിരിക്കുന്നു. `നീലക്കാർവർണ്ണനുണ്ണീ' എന്ന അഭിസംബോധനയിൽ ഈശ്വരഭക്തിയേക്കാൾ പുത്രവാൽസല്യമാണ് മുന്നിട്ടുനിൽക്കുന്നത്. അമ്മുക്കുട്ടിയുടെ പ്രാർത്ഥനയിൽ തറവാട്ടിലെ മറ്റ് അംഗങ്ങൾ ആരും പങ്കാളികളാകുന്നില്ല. ദാരിദ്ര്യംമൂലം ഗാർഹസ്ഥ്യജീവിതത്തിലേക്ക് ഇനിയും പ്രവേശിക്കാൻ കഴിയാത്ത അമ്മുക്കുട്ടി ശ്രീകൃഷ്ണനെ ശിശുഭാവത്തിൽ സങ്കൽപിച്ച് മാതൃവാൽസല്യം ഗാനരൂപത്തിൽ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നു.

സാമൂഹികകഥ പ്രമേയമായ സിനിമകളിൽ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ജീവിതപ്രതിസന്ധിയുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന ഏതാനും വരികൾ ഉൾപ്പെടുത്തിയാണ് ഭക്തിഗാനങ്ങളെ സിനിമയുടെ കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ ഭാഗമാക്കുന്നത്.

> "ദുരിതത്തിൽനീന്തുമെന്നെ സുകൃതത്തിൻതീരംകാട്ടാൻ
> മുരഹരമുകുന്ദാ നീ ഓടിവായോ..."

എന്ന അവസാന വരികൾ ദു:ഖിതയായ അമ്മയുടെ രക്ഷകനായ പുത്രൻ എന്ന സർവ്വസ്വീകാര്യമായ ഭാവത്തിൽ ശ്രീകൃഷ്ണനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

എം.എസ്.ബാബുരാജിന്റെ ഈണത്തിൽ എസ്.ജാനകി ആലപിച്ച ഈ ഭക്തിഗാനത്തിന് അർദ്ധക്ലാസിക്കൽ സംഗീതത്തിന്റെ രീതിയാണ് അനുവർത്തിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഹൈന്ദവഭക്തി ക്ലാസിക്കൽ കർണ്ണാടകസംഗീത രാഗങ്ങളിൽ ഗമകങ്ങളോടുകൂടി അവതരിപ്പിക്കണം എന്ന പതിവ് ഈ ഗാനാവതരണത്തിലും കാണാം. എസ്.ജാനകിയുടെ മൃദുലശബ്ദത്തിലുള്ള ആലാപനം മാതൃഭാവംകലർന്ന ഭക്തിയുടെ അവതരണത്തിന് അനുയോജ്യമാണ്. വിധേയയായ സ്ത്രീ എന്ന പാത്രസ്വഭാവ നിർമ്മിതിക്കുചേർന്ന ആലാപനമാണ് ഗാനാവതരണത്തിലൂടെ സാധിതമാകുന്നത്.

ഭക്തിഗാനത്തിന്റെ ഭാവം വിനിമയം ചെയ്യുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾക്കുപകരം നായികയുടെയും ശ്രീകൃഷ്ണന്റെയും സമീപദൃശ്യങ്ങളാണ് ഗാനചിത്രീകരണത്തിൽ ഉടനീളം ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ളത്. നിലത്ത് ചമ്രം പടിഞ്ഞിരിക്കുന്ന നായികയ്ക്കുചുറ്റും കറങ്ങുന്ന ക്യാമറയിൽ നായികയുടെ ശരീരസൗന്ദര്യമാണ് മുഖ്യമായും പതിഞ്ഞിട്ടുള്ളത്. ഗാനവതരണത്തിലെ ഭൂരിപക്ഷം ദൃശ്യങ്ങളും നായികയേയും ശ്രീകൃഷ്ണ വിഗ്രഹത്തെയും മാത്രം കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നു. അതുവഴി ശ്രീകൃഷ്ണന്റെ രൂപം ഭക്തിക്കും നായികയുടെ ദൃശ്യം സൗന്ദര്യാവിഷ്ക്കാരത്തിനും പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. സിനിമയിലെ ഭക്തിഗാനാവതരണം സ്ത്രീസൗന്ദര്യത്തിന്റെ അവതരണത്തിലൂടെ ജനപ്രിയത നേടുന്നതിന്റെ ഉദാഹരണമാണ് ഈ ഭക്തിഗാനം.

4.2.5 കഥാഖ്യാനം ഭക്തിഗാനത്തിലൂടെ

ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ ഭക്തിഗാനങ്ങൾ ഭക്തിവികാരത്തിന്റെ വിനിമയത്തോടൊപ്പം കഥാഖ്യാനത്തിനുള്ള ഉപാധിയായും സ്വീകരിക്കപ്പെടുന്നു. തോപ്പിൽഭാസിയുടെ തിരക്കഥയിൽ എ.വിൻസന്റ് സംവിധാനം ചെയ്ത ആഭിജാത്യം(1971) എന്ന സിനിമയിലെ എസ്. ജാനകി ആലപിച്ച കൃഷ്ണഭക്തിഗാനം ഇതിന് ഉദാഹരണമാണ്.

"മഴമുകിലൊളിവർണ്ണൻ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ
കുടമുല്ലകൊരു കൊരലാരം കെട്ടീ
കൊരലാരം കെട്ടീ .....
ഒഴുകിടുമാറ്റിന്റെ കൽപ്പടവിൽച്ചാരി
ഒരു കൊച്ചുസ്വപ്നത്തെത്തഴുകിയിരുന്നു (മഴമുകിലൊളി..)
കാളിന്ദിപ്പെണ്ണപ്പോൾ ഓളക്കൈനീട്ടി
കേളിക്കായ്ക്കാലിൽ പിടിച്ചുവലിച്ചു
ആളില്ലാനേരത്തെൻ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ
നീലനിലാവത്തുനീന്താനിറങ്ങി (മഴമുകിലൊളി..)
കാളിയനപ്പോൾ കുതിച്ചുപാഞ്ഞെത്തീ
ബാലനാസ്സർപ്പത്തെ ഓലപ്പാമ്പാക്കി
മുപ്പത്തുമുക്കോടി ദേവകളപ്പോൾ
പുഷ്പങ്ങൾകൊരു പുതുമഴപെയ്തു (മഴമുകിലൊളി..)"[42]

കൃഷ്ണഭക്തിഗാനമായാണ് പി.ഭാസ്കരൻ രചന നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്നത് എങ്കിലും തിരക്കഥയുടെ അന്തർഭാവവുമായി ഇഴുകിച്ചേർന്ന് കഥാഖ്യാനത്തിൽ മുഖ്യപങ്കുവഹിക്കുന്ന തരത്തിലാണ് അത് ദൃശ്യവൽക്കരിച്ചിട്ടുള്ളത്.

തറവാട്ടുമഹിമയിൽ അഹങ്കരിക്കുന്ന ഒരു തറവാട്ടുകാരണവരുടെ കഥയാണ് ആഭിജാത്യം എന്ന സിനിമ ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നത്. മൂത്തമകൾ മാലതി (ശാരദ) ദരിദ്രനായ മാധവനെ (മധു) കല്യാണം കഴിച്ചതിനെത്തുടർന്ന് തറവാടിനു പുറത്താവുകയും വിദൂരഗ്രാമത്തിലെ ദരിദ്രമായ ചുറ്റുപാടിൽ ജീവിതം കരുപ്പിടിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതാണ് സിനിമയുടെ കേന്ദ്രപ്രമേയം. മകളുടെ നവജാത ശിശുവിനെക്കാണാൻ അച്ഛനും അമ്മയും എത്തുന്നു. മഴയിൽ ചോരുന്ന അവരുടെ വീടിനെക്കുറിച്ചും ദരിദ്രജീവിതത്തെക്കുറിച്ചും പരിഹസിച്ച് അച്ഛൻ തിരികെപ്പോയതിനുപിന്നാലെ മാലതി ആലപിക്കുന്ന ഗാനമാണിത്.

`മഴമുകിലൊളിവർണ്ണൻ' എന്നത് ശ്രീകൃഷ്ണന്റെ പര്യായമാണ്. എന്നാൽ ഈ ഗാനത്തിൽ മഴ, മുകിൽ എന്നീ പദങ്ങളിലൂടെ തലേന്ന് തങ്ങളുടെ വീട് തകർത്ത് പെയ്ത മഴയെക്കൂടി സൂചിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. ശ്രീകൃഷ്ണന്റെ ചിത്രത്തിനുമുന്നിൽ മകനെ മുൻനിർത്തിയുള്ള പ്രാർത്ഥനയിൽ മാധവനും പങ്കെടുക്കുന്നു. ഗാനം ആലപിക്കുന്നത് സ്ത്രീകഥാപാത്രമാണെങ്കിലും കുടുംബനാഥനും അതിൽ പങ്കെടുക്കുന്നതിലൂടെ അവരുടെ ഇഴയടുപ്പമുള്ള ദാമ്പത്യബന്ധം സൂചിതമാകുന്നു.

കാളിന്ദിനദിയിൽ ശ്രീകൃഷ്ണൻ കാളിയൻ എന്ന സർപ്പത്തിന്റെ അഹങ്കാരം ശമിപ്പിച്ച പുരാണകഥയാണ് ഈ ഗാനത്തിൽ പുനരവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ജീവിതത്തിലെ പ്രതിസന്ധികൾക്കെതിരെ സ്ത്രീയുടെ ചെറുത്തുനിൽപ്പ് ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്ന പ്രമേയമാണ് സിനിമ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. കൃഷ്ണഭക്തിയോടൊപ്പം ഭർത്താവിനോടുള്ള പ്രണയം കലർന്ന

സ്നേഹവും ഈ ഗാനത്തിന്റെ ദൃശ്യവൽക്കരണത്തിൽ ചേർത്തിരിക്കുന്നു. കാളിന്ദിപ്പെണ്ണ് ഓളങ്ങളാകുന്ന കൈകൾനീട്ടി കേളിക്ക് കൃഷ്ണനെ പ്രേരിപ്പിച്ചു എന്ന് കവി സങ്കൽപിക്കുന്നു. ദരിദ്രനായ മാധവനെ നിർബന്ധപൂർവ്വം പ്രണയിച്ച് വിവാഹം ചെയ്ത നായികയുടെ മനസ്സ് ഈ വരികളിൽ സൂചിതമായിരിക്കുന്നു.

"ആളില്ലാനേരത്തെൻ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ
നീലനിലാവത്തുനീന്താനിറങ്ങി"

എന്ന വരികൾ ഭർത്താവിനോടുള്ള പ്രണയത്തിന്റെ സൂചനയോടെ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. `ആളില്ലാനേരത്ത്', `എൻ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ' എന്നീ പദങ്ങൾക്ക് ദൃശ്യത്തിൽ ചേർത്ത പരസ്പരകടാക്ഷങ്ങൾ നാളിതുവരെയുള്ള പ്രതിസന്ധികളെ തരണംചെയ്ത പ്രണയംകലർന്ന ദാമ്പത്യജീവിതത്തിന്റെ സൂചകമായി മാറുന്നു. ഗാനത്തിന്റെ ആലാപനത്തിനിടയിലുള്ള പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തിന്റെ അവതരണവേളയിൽ മാധവന്റെയും മാലതിയുടെയും മൂത്തകുട്ടിയെയും ഇളയ നവജാതശിശുവിനെയും ചിത്രീകരിക്കുന്നു. കഥയിൽ കാലത്തിന്റെ മുന്നോട്ടുള്ളഗതി ഇതിലൂടെ സൂചിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങൾ ഭക്തിപൂർവ്വം ഗാനം ആലപിക്കുന്നതായി മാത്രം ചിത്രീകരിക്കുന്ന പതിവ് രീതിയിൽനിന്നുള്ള പ്രകടമായ വ്യതിയാനം ആണ് ഈ ഗാനത്തിന്റെ അവതരണം.

4.2.6 ഭക്തിഗാനചിത്രീകരണത്തിലെ മതാത്മകത

ഭൂരിപക്ഷംപേരും ഈശ്വരവിശ്വാസം പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന മലയാളി സമൂഹത്തിൽ ക്ഷേത്രങ്ങളിലെ മതപരമായ ചടങ്ങുകളുടെ അകമ്പടിയോടെ സിനിമയിൽ ഭക്തിഗാനങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ഗാനത്തിനും സിനിമയ്ക്കും സിനിമാപ്രേക്ഷകർക്കുപുറമേ ഭക്തജനങ്ങൾക്കിടയിലും കൂടുതൽ സ്വീകാര്യത ലഭിക്കുന്നതിന് സഹായകമാണ്. ഭരതൻ സംവിധാനം ചെയ്ത ഗുരുവായൂർ കേശവൻ (1977) എന്ന ചലച്ചിത്രത്തിൽ ഉടനീളം ഗുരുവായൂർ ക്ഷേത്രാന്ത

രീക്ഷമാണ് ചിത്രീകരണപശ്ചാത്തലമാകുന്നത്. അനിതരസാധാരണമായ ബുദ്ധിശക്തിക്ക് കേൾവികേട്ട ഗുരുവായൂർ കേശവൻ എന്ന ആനയുടെ കഥയാണ് പുതൂർ ഉണ്ണികൃഷ്ണന്റെ മൂലകഥയുടെ പ്രമേയം. മൃഗങ്ങളെ കേന്ദ്ര കഥാപാത്രങ്ങളാക്കുന്ന നിരവധി സിനിമകൾ വിവിധ ഭാരതീയഭാഷകളിൽ വിപണിവിജയം നേടിയിട്ടു്. ഈ ചലച്ചിത്രത്തിൽ ആനയുടെ വീരകഥകളെ ഗുരുവായൂരപ്പനോടുള്ള ഭക്തി എന്ന ജനപ്രിയ പ്രമേയത്തോട് ഇണക്കിയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

ആനയെ ആചാരപൂർവ്വം ഗുരുവായൂർ ക്ഷേത്രനടയ്ക്കിരുത്തുന്ന വേളയിലാണ് പി.ഭാസ്കരൻ രചിച്ച് ജി.ദേവരാജൻ ഈണം നൽകി യേശുദാസ് ആലപിച്ച പ്രസിദ്ധമായ ഈ ഗുരുവായൂരപ്പഭക്തിഗാനം അശരീരിയായി അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഇത് സിനിമയിൽ ഭക്തിയുടെ അന്തരീക്ഷത്തെ നിർമ്മിക്കുന്നതിൽ സുപ്രധാനമായ പങ്ക് വഹിക്കുന്നു.

"നവകാഭിഷേകം കഴിഞ്ഞു
ശംഖാഭിഷേകം കഴിഞ്ഞു
നളിനവിലോചനൻ ഗുരുവായൂരപ്പന്റെ
കമനീയ വിഗ്രഹം തെളിഞ്ഞു. (നവകാഭിഷേകം...)
അഗ്രേപശ്യാമിതേജോവലയിതരൂപമെന്ന
സ്വർക്ഷീയ ഗാന സുധതൂകി
മേൽപ്പത്തൂർ കൂപ്പിയ വേദവേദാന്തസാര-
കല്പകതരുവിനെ കു ഞാൻ... (നവകാഭിഷേകം...)
പൂന്താനം ഭക്തിതൻ കുമ്പിളിൽ പാനയാം
പൂന്തേൻ നിവേദിച്ച നേരം...
ഉണ്ണിയായ് മുന്നിൽനിന്നു കണ്ണുനീർ തുടച്ചൊരു
കണ്ണന്റെ കളികളും കു ഞാൻ (നവകാഭിഷേകം...)[43]

ചലച്ചിത്രത്തിലെ അവതരണഗാനമായ ഈ ഭക്തിഗാനം സിനിമയ്ക്കുള്ളിലും പുറത്തും ഹൈന്ദവഭക്തിഗാനം എന്ന നിലയിൽ ഇപ്പോഴും പ്രശസ്തമാണ്. ഗുരുവായൂർ കേശവനെക്കുറിച്ച് ഈ ഗാനത്തിൽ പരാമർശം ഒന്നുമില്ല. ഗുരുവായൂർ അമ്പലവും ശ്രീകൃഷ്ണവിഗ്രഹവും ക്ഷേത്രച്ചടങ്ങുകളും അമ്പലപരിസരവും ഗാനചിത്രീകരണത്തിൽ

ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. ''ഗുരുവായൂരപ്പന്റെ കമനീയവിഗ്രഹം തെളിഞ്ഞു'' എന്ന വരിയിലൂടെ ശ്രോതാക്കൾക്ക് ഗുരുവായൂർ അമ്പലത്തിൽ ദർശനം നടത്തിയ പ്രതീതി ജനിപ്പിക്കുന്നു. നവകാഭിഷേകവും ശംഖാഭിഷേകവും ഗുരുവായൂർ ക്ഷേത്രത്തിലെ ചടങ്ങുകളാണ്. അവ സിനിമയിലെ ഗാനചിത്രീകരണത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത് ക്ഷേത്രച്ചടങ്ങുകളുടെ പ്രശസ്തിക്കും കാരണമായിത്തീരുന്നു. പ്രാർത്ഥിക്കുന്നവരെ സംരക്ഷിക്കുന്ന ഗുരുവായൂരപ്പന്റെ സ്നേഹത്തെക്കുറിച്ച് തുടർന്ന് ഗാനത്തിൽ വിവരിക്കുന്നു. `കല്പകതരു' എന്ന പ്രയോഗത്തിലൂടെ ഭഗവാന്റെ അനുഗ്രഹത്തിന്റെ ധാരാളിത്തം സൂചിതമാകുന്നു. പണ്ഡിതകവി മേല്പ്പത്തൂരിന്റെ വാതരോഗം മാറ്റിയതും ഭക്തകവി പൂന്താനം നമ്പൂതിരിയുടെ പുത്രദു:ഖം മാറ്റിയതും ഇതിന് ഉദാഹരണമായി ഗാനത്തിന്റെ അനുപല്ലവിയിലും ചരണത്തിലും വിവരിക്കുന്നു.

മലബാർ ലഹളക്കാലത്ത് നിലമ്പൂർ കോവിലകത്തെ കുട്ടിയാനയെ അക്രമികൾ ബലമായി കടത്തിക്കൊുപോവുകയും തമ്പുരാന്റെ അമ്മയുടെ നേർച്ചയനുസരിച്ച് തിരികെക്കിട്ടിയപ്പോൾ ഗുരുവായൂരമ്പലത്തിൽ നടക്കിരുത്തുകയും ചെയ്തു എന്നാണ് ഗുരുവായൂർ കേശവനെക്കുറിച്ചുള്ള ഐതിഹ്യം. എന്നാൽ ചലച്ചിത്രത്തിൽ ഇതുസംബന്ധിച്ച കൃത്യമായ വിവരണങ്ങൾ നൽകുന്നില്ല. അക്രമികളുടെ പിടിയിൽനിന്ന് ആന തിരികെയെത്തുമ്പോൾ ''എന്റെ ഗുരുവായൂരപ്പാ..'' എന്ന രാജമാതാവ് വിളിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിൽനിന്ന് ക്ഷേത്രച്ചടങ്ങുകളിലേക്കാണ് സിനിമയിലെ അടുത്ത ദൃശ്യം പുരോഗമിക്കുന്നത്.

മേല്പുത്തൂർ നാരായണ ഭട്ടതിരി, പൂന്താനം, കുറൂരമ്മ, മഞ്ജുള, വിലമംഗലം സ്വാമിയാർ തുടങ്ങി ഗുരുവായൂരപ്പനുമായി അടുപ്പമുള്ളവരുടെ ഗണത്തിലേക്ക് ഒരു ആനയുടെ ജീവിതകഥ കൂടി ചേർക്കുന്നതിലൂടെ ഗുരുവായൂരപ്പനോടുള്ള ഭക്തിയുടെ വ്യാപ്തി വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നു. പി.ഭാസ്കരൻ

രചിച്ച ഭക്തിഗാനം കേവലമായ കൃഷ്ണഭക്തിയുടെ അവതരണം എന്ന നിലക്കാണ് സിനിമയിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. തന്മൂലം സിനിമയ്ക്കു പുറത്തുള്ള ഏത് അവതരണ സന്ദർഭത്തിനും അനുയോജ്യമായ ഹൈന്ദവ ഭക്തിഗാനമായി അത് പരിഗണിക്കപ്പെടുന്നു. പി.ഭാസ്കരന്റെ വിപ്ലവകവിയെന്ന ഭൂതകാലപ്രശസ്തിയേക്കാൾ ഈ കൃഷ്ണഭക്തിഗാനം ഭക്തകവി എന്ന നിലയിൽ അദ്ദേഹത്തെ സ്വീകാര്യനാക്കുന്നു.

പി.ഭാസ്കരൻ രചിച്ച മറ്റ് ചലച്ചിത്ര കൃഷ്ണഭക്തിഗാനങ്ങൾ മിക്കവയും കേവലമായ ഭക്തി അവതരിപ്പിക്കുന്നവയാണ്. കണ്ണിനാൽ കാൺമതെല്ലാം (കൃഷ്ണ കുചേല), കൈ തൊഴാം ബാലഗോപാല, കൈതൊഴാം കണ്ണാ... (ശ്യാമളച്ചേച്ചി), കേശാദിപാദം (പകൽക്കിനാവ്), ഹരിഹകൃഷ്ണാ കൃഷ്ണാ (വഴി പിഴച്ച സന്തതി), ശരണം തേടുന്നോർക്ക് (ഒരു പിടി അരി), നാരായണ ഹരേ നാരായണാ..(ആരണ്യകാണ്ഡം), അടിതൊട്ടുമുടിയോളം (സമസ്യ), കണ്ണാ കരിമുകിൽവർണ്ണാ (സ്വിമ്മിംഗ്പൂൾ), എല്ലാം നീയേ ശൗരേ.. (ശ്രീമദ് ഭഗവദ് ഗീത), പാഹി മാധവ പാഹി കേശവ (പൂജയ്ക്കെടുക്കാത്ത പൂക്കൾ), ഓമനക്കുട്ടൻ ഗോവിന്ദൻ (പിച്ചിപ്പൂ), ശ്രീപദ്മനാഭ പുരുഷോത്തമ (രുഗ്മ), കണ്ണനെ കണ്ണിനാൽ കുഞ്ഞാൻ, ഗുരുപവനപുര നിലയാ, അഞ്ജനവർണ്ണ നാമുണ്ണീ (ഗുരുവായൂർ മാഹാത്മ്യം) തുടങ്ങിയ ഗാനങ്ങൾ ഈ വിഭാഗത്തിൽ ഉൾപ്പെടുന്നു.

മുരളീ മോഹനാ കൃഷ്ണാ (പുതിയ ആകാശം പുതിയഭൂമി), എന്റെ മകൻ കൃഷ്ണനുണ്ണി (ഉദയം), ചാലേ ചാലിച്ച ചന്ദന ഗോപിയും (ഉദയം) കറ്റക്കിടാവായ (പിഞ്ചുഹൃദയം) എന്നീ ഗാനങ്ങൾ ശ്രീകൃഷ്ണനെ ശിശുരൂപത്തിൽ സങ്കല്പിച്ച് ആരാധിക്കുന്ന ഗാനങ്ങൾക്ക് ഉദാഹരണമാണ്. കണ്ണുനീരിതുകതില്ലയോ (നായരുപിടിച്ച പുലിവാല്) ഉണ്ണിക്കൈ രിലും (കലയും കാമിനിയും) എന്നീ ഗാനങ്ങൾ ശ്രീകൃഷ്ണനോടുള്ള

പ്രാർത്ഥനകളാണ്. പൂജയ്ക്കെടുക്കാത്ത പൂക്കൾ എന്ന സിനിമയിലെ `കണ്ണന്റെ കവിളിൽനിൻ സിന്ദൂരതിലകത്തിൻ' എന്ന ഗാനം കൃഷ്ണ കഥയിലൂടെ പ്രണയത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

പി.ഭാസ്കരൻ രചിച്ച ഭക്തിഗാനങ്ങളിൽ ശിവസ്തുതിപരമായ ഗാനങ്ങൾ ദേവജഗന്നാഥ(തിരമാല), ശംഭോരുദ്ര (മിന്നൽപ്പടയാളി), കാമദഹന (സ്നേഹദീപം), ചന്ദ്രകലാധരന് (തീർത്ഥയാത്ര) എന്നിവയാണ്. ശരണമയ്യപ്പാ (പാവപ്പെട്ടവൾ), എല്ലാമെല്ലാം (ശബരിമല ശ്രീ ധർമ്മശാസ്താ), ശരണമയ്യപ്പാ (തുറന്ന ജയിൽ) എന്നിവ അയ്യപ്പഭക്തിഗാനങ്ങളുടെ വിഭാഗത്തിൽ ഉൾപ്പെടുന്നു. ജയകാളി ജയകാളി (രാജമല്ലി), ജനനിയും ജനകനും (വിരുതൻ ശങ്കു), അമ്മേ ശരണം, അക്കരെയക്കരെയല്ലോ (കടത്തനാട്ട് മാക്കം), ഭവഭയ വിനാശിനീ (പിച്ചിപ്പൂ), കനകമണിച്ചിലമ്പണിഞ്ഞ കാളിയമ്മേ (ഞാൻ ഞാൻ മാത്രം), അടിതൊഴുന്നേൻ ദേവി (മാമാങ്കം) എന്നിവ ദേവീസ്തുതികളാണ്.

പി. ഭാസ്കരൻ ഭക്തിഗാനരചനയിൽ പുലർത്തുന്ന വൈവിദ്ധ്യം ഈ ഗാനങ്ങളിൽ പ്രകടമാണ്. കച്ചവടസിനിമയുടെ അവിഭാജ്യഘടകമാണ് ഭക്തി എന്നാണ് പി.ഭാസ്കരന്റെ അഭിപ്രായം. ''ഭക്തിയും വാണിജ്യഘടകങ്ങളും എന്റെ സിനിമയിൽ ഉ്. ആളുകൾ കാണണമെന്ന ഉദ്ദേശത്തോടെയാണ് ഞാൻ സിനിമ എടുക്കുന്നത്''[44] എന്ന പ്രസ്താവം ഇക്കാര്യം വ്യക്തമാക്കുന്നു. എന്നാൽ, ഭക്തിഗാനത്തിന്റെ ദൃശ്യവൽക്കരണത്തേക്കാൾ വാചികപ്രകടനത്തിലാണ് മിക്ക ചലച്ചിത്രങ്ങളും ഊന്നൽ നൽകുന്നത്. വിവിധ സിനിമകളിലെ കൃഷ്ണഭക്തിഗാനങ്ങൾ മിക്കവയും ദൃശ്യവൽക്കരണത്തിൽ സമാനത പുലർത്തുന്നു. ഭക്തി 'കുലസ്ത്രീ'കുളുടെ പ്രത്യേകതയായി കണക്കാക്കപ്പെടുന്നു. മിക്കപ്പോഴും പരിമിതമായ ശരീരചലനത്തോടെ മൃദുവായ ശബ്ദത്തിൽ ഇരുന്നുകൊാണ് സ്ത്രീകൾ ഭക്തിഗാനാലാപനം നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. ഗായികയുടെ മാർദ്ദവമുള്ള ശബ്ദം ഭക്തിഭാവത്തെ

ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നതിൽ സുപ്രധാന പങ്കുവഹിക്കുന്നു. അങ്ങനെ ഭക്തിഗാനത്തിലൂടെ ഭക്തിയും വിധേയത്വവും കഥാപാത്രസ്വഭാവമായി ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നു.

4.3 പ്രണയഗാനങ്ങൾ

ജാത്യധിഷ്ഠിതമായി രൂപീകരിക്കപ്പെട്ട ചെറുസമൂഹങ്ങളുടെ സമാഹാരമായിരുന്ന കേരളത്തെ ഒരു പൊതുസമൂഹമായി പുനഃസൃഷ്ടിക്കുന്നതിൽ മലയാള ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ വഹിച്ച പങ്ക് നിസ്സീമമാണ്. പാശ്ചാത്യവിദ്യാഭ്യാസത്തിന്റെ വ്യാപനം, ദേശീയപ്രസ്ഥാനം, രാഷ്ട്രീയ സ്വാതന്ത്ര്യസമ്പാദനം, സാമൂഹിക നവോത്ഥാനപ്രസ്ഥാനങ്ങൾ, തൊഴിലാളിവർഗ്ഗപ്രസ്ഥാനങ്ങൾ എന്നിവയുടെ വളർച്ചയും തുടർച്ചയും പാരമ്പരാഗത സമൂഹഘടനയിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തവും സ്വതന്ത്രവുമായ ഒരു നവലോകത്തെ കേരളത്തിൽ സൃഷ്ടിച്ചു. ഈ പരിവർത്തനത്തിന് കേരളീയസമൂഹം തയ്യാറെടുത്ത 1940 – 50 കാലത്താണ് മലയാളചലച്ചിത്രങ്ങൾ കേരളീയരുടെ ജനപ്രിയകലയായി മാറിയത്. സാമൂഹികജീവിതത്തിൽ മർദ്ദിതരുടെയും പ്രാന്തവത്കരിക്കപ്പെട്ടവരുടെയും ഉയിർത്തെഴുന്നേൽപ്പ് സാധ്യമാക്കിയ കേരളീയനവോത്ഥാനത്തിന്റെ മാനവികതാബോധം സാധാരണക്കാരുടെ മനസ്സുകളിൽ വ്യാപകമായി എത്തിച്ചതിൽ ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളുടെ പങ്ക് സുപ്രധാനമാണ്.

കേരളീയനവോത്ഥാനം സാർവത്രികമാക്കാൻ ആഗ്രഹിച്ച സമത്വം, സ്വാതന്ത്ര്യം എന്നീ സങ്കല്പനങ്ങൾക്ക് സാമൂഹികവും വൈയക്തികവുമായ അർത്ഥകല്പനകൾ ഉ്. നവോത്ഥാനാനന്തര കേരളസമൂഹം സാമ്പത്തിക സമത്വത്തോടൊപ്പം ഇഷ്ടപ്പെട്ട ഇണയെ തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നതിനുള്ള വ്യക്തിയുടെ സ്വാതന്ത്ര്യത്തെയും പ്രധാനമായി കരുതി. തന്മൂലമായിരിക്കാം അക്കാലത്തെ സാഹിത്യകൃതികളിൽ പ്രണയം ആവർത്തനസ്വഭാവത്തോടെ

മുഖ്യപ്രമേയമായിത്തീർന്നത്. ചങ്ങമ്പുഴയുടെ കാല്പനികകവിതകൾ സ്ത്രീപുരുഷപ്രണയത്തെ മുഖ്യപ്രമേയമാക്കി അവതരിപ്പിച്ചു. എങ്കിലും, "കാല്പനികതയെ പുസ്തകത്തിനപ്പുറത്തെ ഒരു സാംസ്കാരിക സാന്നിധ്യമായി കേരളത്തിൽ അനുഭവപ്പെടുത്തിയത് ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളാണ്".[45] നവോത്ഥാനസംസ്കാരം ഉൾക്കൊ മലയാളിസമൂഹത്തിന്റെ സ്വാതന്ത്ര്യാവബോധത്തെ വൈകാരികമായി പുനർനിർമ്മിക്കുന്നതിൽ ചങ്ങമ്പുഴയെ അനുകരിച്ച് ആദ്യഘട്ടത്തിൽ കാല്പനികകാവ്യങ്ങളും ചലച്ചിത്രപ്രണയഗാനങ്ങളും രചിച്ച പി.ഭാസ്കരൻ, വയലാർ രാമവർമ്മ, ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പ് എന്നിവർ മുഖ്യപങ്ക് വഹിച്ചു.

ഫ്യൂഡൽസാമൂഹികഘടനയിൽ അധികാരിയായ പുരുഷന്റെ കാമാസക്തിനിറഞ്ഞ നോട്ടങ്ങൾക്ക് വിധേയയാകുന്ന സ്ത്രീകളെ മണിപ്രവാള സാഹിത്യകൃതികൾ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടു്. സ്ത്രീശരീരത്തോടുള്ള പുരുഷന്റെ ആസക്തിയും സ്ത്രീയുടെ ഉടലിനുമേലുള്ള പുരുഷാധികാരവും ഉടമസ്ഥാവകാശവുമാണ് അവ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. മനുഷ്യരുടെ സാമൂഹികമായ ഒത്തുചേരലുകളെ അസാധ്യമാക്കിയ ജാതിവിഭജനത്തെ എതിർക്കുകയും സാമൂഹികജീവിതത്തിൽ സ്ത്രീപുരുഷൻമാർക്ക് പുതിയ കർത്തൃത്വങ്ങൾ നിർണ്ണയിക്കുകയും ചെയ്തുകൊാണ് കേരളീയനവോത്ഥാനം പുതിയ സമൂഹക്രമത്തെ വിഭാവനം ചെയ്തത്. ഇതേകാലത്ത് കാല്പനികപ്രസ്ഥാനം സാഹിത്യകൃതികളിൽ അവതരിപ്പിച്ച സ്ത്രീപുരുഷപ്രണയം എന്ന പുതിയ ഭാവുകത്വം ജനപ്രീതി നേടി. പ്രണയകഥകൾ സ്ത്രീപുരുഷസമത്വത്തെയും മനുഷ്യബന്ധങ്ങളുടെ ആദർശാത്മകതയെയും സാഹിത്യകൃതികളിൽ അവതരിപ്പിച്ചു. കാല്പനിക ഭാവുകത്വത്തെ സ്വീകരിക്കാൻ സജ്ജമായിരുന്ന, മാനവീകരിക്കപ്പെട്ട പൊതുമനസ്സ് അക്കാലത്ത് മലയാളികൾക്കിടയിൽ രൂപപ്പെട്ടു എന്നാണ് ഇത് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. തന്മൂലം സാഹിത്യകൃതികളിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ട സ്ത്രീപുരുഷപ്രണയം

നവോത്ഥാനകാലഘട്ടത്തിന്റെ ആഭിമുഖ്യങ്ങളെ പരിവർത്തനം ചെയ്യിച്ച സഫലമായ രാഷ്ട്രീയപ്രവർത്തന മായി പരിഗണിക്കാം.

മലയാളത്തിലെ പ്രമുഖ വിപ്ലവകവിയായി അറിയപ്പെട്ട പി.ഭാസ്കരൻ ചലച്ചിത്ര രംഗത്തെ മികച്ച പ്രണയഗാനരചയിതാവുകൂടി ആയിരുന്നു. ''പി. ഭാസ്കരൻ മഹാകവി ചങ്ങമ്പുഴക്കുശേഷം കേരളം ക മികച്ച പ്രേമഗായകനാണ്.''[46] അദ്ദേഹത്തിന്റെ കവിതകളിലും ഗാനങ്ങളിലും പ്രണയത്തിന്റെ ആർദ്രഭാവങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. ''പ്രണയം, വിരഹം, കാത്തിരിപ്പ്, പ്രണയനൈരാശ്യം എന്നീ വികാരവിചാരധാരകളിലൂടെ പറന്നുയരുമ്പോൾ പി.ഭാസ്കരന്റെ ഗാനവിഹഗത്തിന്റെ ചിറകുകൾക്ക് പ്രത്യേകശക്തിയും ചൈതന്യവും ലഭിക്കുന്നു. വിപ്ലവത്തിൽനിന്ന് പ്രണയത്തിലേക്കും പ്രണയത്തിൽനിന്ന് കുടുംബബന്ധങ്ങളിലേക്കും പിന്നീട് തത്ത്വചിന്തയുടെ ഏകാന്തപർണ്ണാശ്രമത്തിലേക്കും കവി നടത്തിയ ദീർഘയാത്രയുടെ ചരിത്രമാണ് പി.ഭാസ്കരന്റെ ഗാനചരിത്രം''[47] 1948 ൽ `അപൂർവ്വ സഹോദരർകൾ' എന്ന തമിഴ്ചിത്രത്തിലെ ബഹുഭാഷാ പ്രണയഗാനത്തിന്റെ മലയാളത്തിലുള്ള യുഗ്മഗാനഭാഗം രചിച്ചുകൊ് ചലച്ചിത്ര പിന്നണിഗാനരചന ആരംഭിച്ച പി.ഭാസ്കരന്റെ മലയാള ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളിൽ ഭൂരിപക്ഷവും പ്രണയഗാനങ്ങളാണ്. ഭക്തിഗാനങ്ങൾ ഭക്തന്മാരെയും വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ വിപ്ലവാഭിമുഖ്യമുള്ളവരെയും മാത്രം അഭിസംബോധന ചെയ്യുമ്പോൾ പ്രണയഗാനങ്ങൾ എല്ലാത്തരം അനുവാചകരെയും ആകർഷിക്കുന്നു. ജാതി,മതം, ഭാഷ എന്നീ വിഭജനങ്ങൾക്കതീതമായ പുതിയ മാനവികതാബോധമാണ് പി.ഭാസ്കരന്റെ പ്രണയഗാനങ്ങൾ ആവിഷ്ക്കരിച്ചത്. വിവിധ മലയാളസിനിമകൾക്കുവേി അദ്ദേഹം രചിച്ച തെരഞ്ഞെടുത്ത ഗാനങ്ങളിൽ പ്രണയം എപ്രകാരം അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു? അവയുടെ ദൃശ്യവൽക്കരണം എപ്രകാരമാണ്? പ്രണയഗാനങ്ങൾ എപ്രകാരം ആസ്വദിക്കപ്പെട്ടു? എന്നിവ ഈ ഘട്ടത്തിൽ വിശകലനം ചെയ്യുന്നു.

4.3.1 ചലച്ചിത്രഗാനത്തിലെ സംഗീതധാരകൾ

കഥാപാത്രങ്ങൾ ഗാനാലാപനംവഴി പ്രണയം ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്ന രീതിയാണ് മലയാള സിനിമയിൽ സ്വീകരിച്ചുവരുന്നത്. പി. ഭാസ്കരൻ രചിച്ച ഗാനങ്ങൾക്ക് മാപ്പിളപ്പാട്ട്, ഹിന്ദുസ്ഥാനി സംഗീതം, നാടൻപാട്ടുകൾ, കർണ്ണാടകസംഗീതം എന്നിവയുടെ ഈണം നൽകി സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടു്. ഒരു തവണ മാത്രം കേട്ടാൽ പോലും മനസ്സിൽ തങ്ങിനിൽക്കുന്ന ലളിതമായ ഭാഷയിലാണ് പി. ഭാസ്കരൻ പ്രണയഗാനങ്ങൾ രചിച്ചത്. മാപ്പിളപ്പാട്ടുകളുടെ രചനാശൈലിയും മുസ്ലിംജീവിതചിത്രീകരണവും പി.ഭാസ്കരന്റെ ഗാനങ്ങളിൽ ദൃശ്യമാണ്. മാപ്പിളപ്പാട്ടുകളെ കേരളത്തിലെ ജനപ്രിയ ഗാനങ്ങളുടെ മുഖ്യധാരയിലേക്ക് കൊുവന്നത് പി.ഭാസ്കരന്റെ ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളാണ്.

ഗാനത്തിന്റെ ഭാഷ, അതിന്റെ അവതരണത്തിന് സ്വീകരിക്കുന്ന ഈണം എന്നിവയ്ക്ക് സാമൂഹികമായ അർത്ഥകല്പനകൾ ു്. പി.ഭാസ്കരന്റെ ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളിലെ നാടോടിത്തം കലർന്ന ഭാഷയും മാപ്പിളപ്പാട്ട്, നാടൻപാട്ട്, ഹിന്ദുസ്ഥാനിശൈലിയിലുള്ള ഈണങ്ങളും കേരളത്തിലെ സവർണ്ണഹൈന്ദവ ആലാപനപാരമ്പര്യത്തെ പ്രതിനിധാനംചെയ്യുന്ന കർണ്ണാടകസംഗീതത്തിൽനിന്ന് തികച്ചും വ്യത്യസ്തമായ ഗാനശൈലിയുടെ അവതരണം എന്ന നിലയിൽ ശ്രദ്ധേയമാണ്. ''ഭാസ്കരന്റെ മാപ്പിളപ്പാട്ടുകൾ സമുദായമൈത്രിക്കുവേിയുള്ള രാഷ്ട്രീയപ്രവർത്തനമായി തിരിച്ചറിയപ്പെടണം''[48] എന്ന വിലയിരുത്തൽ ദേശീയപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെയും തൊഴിലാളിവർഗ്ഗപ്രസ്ഥാനത്തോട് ചേർന്നുള്ള പ്രവർത്തനത്തിന്റെയും ഭാഗമായി, കൊടുങ്ങല്ലൂരിലെ സവർണ്ണഹൈന്ദവ ജീവിതാന്തരീക്ഷത്തിൽ ജനിച്ചുവളർന്ന, പി.ഭാസ്കരൻ സ്വാംശീകരിച്ച മതമൈത്രിയുടെയും അടിസ്ഥാനവർഗ്ഗ രാഷ്ട്രീയബോധത്തിന്റെയും പ്രകടനമായും വായിക്കാവുന്നതാണ്. ഈ ഐക്യപ്പെടൽ പ്രണയഗാനങ്ങളിൽ പോലും ദൃശ്യമാണ്.

ഭാരതീയസംഗീതത്തിന്റെ പ്രമുഖധാരകൾ ഹിന്ദുസ്ഥാനിസംഗീതവും കർണ്ണാടകസംഗീതവും ആണ്. മലയാളത്തിലെ ആദ്യകാല ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളിൽ ഒരുവിഭാഗം കർണ്ണാടകസംഗീതരാഗങ്ങളെ ആസ്പദമാക്കിയാണ് ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിരുന്നത്. സിനിമ ആധുനികമായ ലോകബോധത്തെയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത് എങ്കിലും ഗാനങ്ങൾ ശാസ്ത്രീയസംഗീതത്തിന്റെ ചിട്ടകൾ പിന്തുടർന്നു. കർണ്ണാടക സംഗീതത്തിന്റെ പഠനവും അവതരണവും സവർണ്ണജാതിബോധവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. അതിന്റെ പ്രയോക്താക്കളും ആസ്വാദകരും ഭൂരിഭാഗവും സവർണ്ണസമുദായത്തിൽ പെട്ടവരാണ്. സിനിമ പ്രമേയപരമായി സമകാലികജീവിതം ആഖ്യാനം ചെയ്യുമ്പോൾ ഗാനാവതരണത്തിന് സാധാരണ മനുഷ്യരുടെ ജീവിതവുമായി നേരിട്ടുബന്ധമില്ലാത്ത ശാസ്ത്രീയ സംഗീതത്തെ കൂട്ടുപിടിക്കുന്നു എന്നത് വൈരുദ്ധ്യമാണ്. മുഗൾഭരണകാലത്ത് പേർഷ്യൻസംഗീതവുമായി ഇടകലർന്ന് ഹിന്ദുസ്ഥാനിസംഗീതത്തിൽ മെലഡിക്ക് മുഖ്യത്വം കൈവന്നതുമൂലം കൂടുതൽ ജനകീയമായിത്തീർന്നു. ഈശ്വരപൂജയ്ക്കുള്ള ഉപാധിയായി വിഭാവനം ചെയ്യപ്പെട്ട കർണ്ണാടകസംഗീതം ഹൈന്ദവഭക്തിയെ ശാസ്ത്രീയഗാനരൂപത്തിൽ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നതിന് സങ്കേതജടിലമായ ആലാപനരീതിയാണ് സ്വീകരിച്ചത്. ഹിന്ദുസ്ഥാനിസംഗീതത്തിൽ സാഹിത്യം താരതമ്യേന അപ്രസക്തവും സ്വരങ്ങളുടെ വിശദമായ ആലാപനം മുഖ്യവും ആണ്. മെലഡിയിലുള്ള ഊന്നലും ഗായകരുടെ ശ്രുതിശുദ്ധിയും മൂലം അനഭ്യസ്ഥർക്കുപോലും ഹിന്ദുസ്ഥാനിസംഗീതം അസ്വാദ്യമായി അനുഭവപ്പെടുന്നു. ഇതുമൂലം കർണ്ണാടകസംഗീതത്തേക്കാൾ ഹിന്ദുസ്ഥാനിസംഗീതത്തിന് ജനപ്രിയത ഏറിയിരിക്കുന്നു. "മനുഷ്യനെ സുഖിപ്പിക്കാൻ തന്നെയാണ് ഹിന്ദുസ്ഥാനിസംഗീതം പ്രയോഗിക്കപ്പെട്ടത്. എന്നാൽ കർണ്ണാടകസംഗീതം പൂർണ്ണമായും ദൈവത്തിനു സമർപ്പിക്കുന്ന രീതിയിലാണ് ഇവിടെ വളർന്നുവന്നത്."[49] ഹിന്ദുസ്ഥാനിസംഗീതത്തിന്റെ പ്രയോക്താക്കളിൽ

മിക്കവരും ഇസ്ലാം മതവിശ്വാസികളാണ് എന്നത് അതിന് മതേതരമുഖം നൽകുന്നു. വാരണാസി വിശ്വനാഥക്ഷേത്രത്തിലെ ആസ്ഥാനഗായകനായിരുന്ന ഉസ്താദ് ബിസ്മില്ലാഖാൻ, ഹിന്ദുസ്ഥാനിസംഗീതത്തിന്റെ മതേതരസ്വഭാവത്തിന്റെ സമീപകാല ഉദാഹരണമാണ്.

മലയാള സിനിമാഗാനങ്ങളിൽ ഹിന്ദുസ്ഥാനിസംഗീതത്തെ ആസ്പദമാക്കിയുള്ള ഈണങ്ങൾ മുഖ്യമായും ര് തരത്തിലാണ് ഉൾപ്പെട്ടത്.

1 പ്രശസ്ത ഹിന്ദി ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളുടെ നേരനുകരണങ്ങളിലൂടെ
2 ഹിന്ദുസ്ഥാനി ശാസ്ത്രീയസംഗീതവിദഗ്ദ്ധരായ സംഗീതസംവിധായകർ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ ഗാനങ്ങളിലൂടെ

ഹിന്ദിസിനിമാഗാനങ്ങളുടെ ഈണം അതേപടി സ്വീകരിച്ച് നിർമ്മിച്ച ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ മിക്കവയും ആദ്യകാലമലയാളസിനിമകളിലാണ് കാണപ്പെടുന്നത്. അവയുടെ വരികൾ ഈണത്തിനൊപ്പിച്ച് നിരത്തിയ പദഖണ്ഡങ്ങൾ മാത്രമായിരുന്നു. പ്രശസ്തമായ ഈണം ആയിരുന്നു അവയുടെ മുഖ്യ ആകർഷണം. `ജീവിതനൗക' എന്ന സിനിമയിലെ `അകാലേ ആരും കൈവിടും' (രചന-അഭയദേവ്), `ശശിധരൻ' എന്ന ചിത്രത്തിലെ `നീയെൻ ചന്ദ്രനേ ഞാൻ നിൻ ചന്ദ്രിക' (രചന- തുമ്പമൺ പദ്മനാഭൻകുട്ടി) തുടങ്ങിയ ഗാനങ്ങൾ ഇതിന് ഉദാഹരണമാണ്. പിൽക്കാലത്ത് സലിൽ ചൗധരിയെപ്പോലുള്ള സംഗീതസംവിധായകർ ഉത്തരേന്ത്യൻ ഈണങ്ങൾ കാവ്യഗുണമുള്ള ഗാനസാഹിത്യം സഹിതം മലയാളചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ അവതരിപ്പിച്ച് ജനപ്രീതി നേടി.

കേരളത്തിൽ ഹിന്ദുസ്ഥാനിശാസ്ത്രീയസംഗീതം മലബാർമേഖലയിലാണ് ഏറ്റവുമധികം പ്രചാരം നേടിയത്. മലബാറിലെ ഹിന്ദുസ്ഥാനി സംഗീതാസ്വാദനപാരമ്പര്യത്തിന് സുദീർഘമായ ചരിത്രമു്. ഉത്തരേന്ത്യൻ നഗരങ്ങളിൽനിന്നെത്തിയ ഉൗരുചുറ്റുന്ന ഹിന്ദുസ്ഥാനി ഗായകർ കോഴിക്കോട്ടെ സമ്പന്നഭവനങ്ങളും കലാസമിതികളും കേന്ദ്രീകരിച്ച്

നടത്തിയിരുന്ന രാവുപുലരുംവരെയുള്ള സംഗീതസദസ്സുകൾ മലബാർ മേഖലയിൽ ഉത്തരേന്ത്യൻ ശാസ്ത്രീയസംഗീതം വ്യാപിപ്പിക്കുന്നതിൽ മുഖ്യപങ്കു വഹിച്ചു. ഗായകരും ആസ്വാദകരും സംഘാടകരും മിക്കവരും മുസ്ലിംസമുദായത്തിൽ പെട്ടവരായിരുന്നു. കോഴിക്കോട്, തിരൂർ എന്നിവിടങ്ങൾ കേന്ദ്രീകരിച്ച് അരങ്ങേറിയിരുന്ന `മെഹ്ഫിൽ' എന്നറിയപ്പെടുന്ന സംഗീതക്കൂട്ടായ്മകളിൽ സമ്പന്ന ദരിദ്രഭേദമെന്യേ സംഗീതപ്രേമികൾ ഒത്തുചേർന്നു. ''പലദേശ ങ്ങളിൽനിന്നെത്തിയ സംഗീതജ്ഞരുമായിനടന്ന നിരന്തരസമ്പർക്കം മലബാറിലെ കലാകാരൻമാർക്കും ആസ്വാദകർക്കും ഹിന്ദുസ്ഥാനിയിലെ വ്യത്യസ്ത ഘരാനകളുമായി പരിചയപ്പെടാനും ഇടപഴകാനും വഴിയൊരുക്കി.''[50]

കോഴിക്കോട്ടെ തെരുവുഗായകനായിരുന്ന എം.ബാബുരാജ് കൽക്കട്ടയിൽനിന്നെത്തിയ ജാൻ മുഹമ്മദ് എന്ന പ്രശസ്ത ഹിന്ദുസ്ഥാനി ഗായകന്റെ മകനാണ്. ശാസ്ത്രീയസംഗീതത്തിന്റെ ബാലപാഠങ്ങൾ പിതാവിൽനിന്ന് അഭ്യസിച്ച ബാബുരാജ് അവയുടെ രാഗഭാവങ്ങൾ ലളിതഗാനങ്ങളിലും നാടകഗാനങ്ങളിലും സിനിമാഗാനങ്ങളിലും ഉൾപ്പെടുത്തി അവതരിപ്പിച്ചു. മെലഡിക്ക് മുഖ്യത്വം നൽകുന്ന ഈണങ്ങളാണ് ഹിന്ദുസ്ഥാനി സംഗീതത്തിന്റെ പ്രത്യേകത. ഗസൽസംഗീതം ഹിന്ദുസ്ഥാനിസംഗീതത്തിന്റെ ജനകീയമുഖമാണ്. പ്രണയമാണ് ഗസൽഗാനങ്ങളുടെ പ്രമേയം. ''പ്രേയസിയോടുള്ള ഹൃദയസല്ലാപം എന്ന വാച്യാർത്ഥം സൂചിപ്പിക്കുന്നതു പോലെ പ്രണയമധുരമായ കാല്പനിക കവിതകളാണ് ഇവയിൽ ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്''[51]

സിനിമയ്ക്കുവേി പി.ഭാസ്കരൻ രചിച്ച നിരവധി പ്രണയഗാനങ്ങൾ ബാബുരാജ് ഹിന്ദുസ്ഥാനി ഈണത്തിൽ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിട്ടു്. കെ.രാഘവൻ, ജി.ദേവരാജൻ എന്നിവരും പി.ഭാസ്കരന്റെ ഗാനങ്ങൾക്ക് ഈണം

നൽകിയിട്ടു്. എങ്കിലും പി.ഭാസ്കരനും ബാബുരാജും ആണ് ഏറ്റവുമധികം ഗാനങ്ങൾക്കുവേി ഒത്തുചേർന്നിട്ടുള്ളത്. ഭാവഗാനത്തോടടുത്ത ലളിതമായ ഭാഷയിൽ പി.ഭാസ്കരൻ രചിച്ച പ്രണയഗാനങ്ങളിൽ `ചങ്ങമ്പുഴയുടെയും ടഗോറിന്റെയും സംസ്കാരം കലർന്ന സമന്വയസൗന്ദര്യമുള്ളതായി' വിലയിരുത്തപ്പെട്ടിട്ടു്.[52] കച്ചവടസിനിമ എക്കാലത്തും സ്ത്രീലൈംഗികതയെ സിനിമകളിൽ ആവിഷ്ക്കരിച്ചിരുന്നു. എന്നാൽ അത്തരം സിനിമകൾക്കുവേി പി.ഭാസ്കരൻ രചിച്ച പ്രണയഗാനങ്ങളിൽ നായികയുടെ ശാരീരികസ്വത്വത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നില്ല എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഗാനങ്ങളിലെ സ്ത്രീ ആവിഷ്ക്കാരങ്ങളിൽ കേരളീയനവോത്ഥാനത്തിന്റെ അന്തസ്സത്ത ഏറ്റവും പ്രകടമായ ഗാനങ്ങളാണ് പി.ഭാസ്കരൻ രചിച്ചിട്ടുള്ളത്. " ഗസലുകളുടേതിനു തുല്യമായ പ്രണയവിലോലതകളിൽ കിനാവുകൾ തളിരിടുന്ന ഭാസ്കരഗാനങ്ങൾ ആസ്വാദകനെ വ്യക്തിപരമായി സ്വാധീനിക്കുന്നതിൽ വിജയിച്ചു"[53] എന്ന വിലയിരുത്തൽ പി.ഭാസ്കരന്റെ ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന പ്രണയാനുഭവങ്ങളുടെ വ്യത്യസ്തതയാണ് ഊന്നിപ്പറയുന്നത്.

4.3.2 പുരുഷന്റെ പ്രണയകാമനകൾ

മലയാളസിനിമയിലെ പ്രണയഗാനങ്ങൾ മിക്കവയും പുരുഷൻ ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നവയാണ്. ലജ്ജയും വിധേയത്വവുമാണ് ഉത്തമസ്ത്രീയുടെ ഗുണമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ആദർശപുരുഷൻ തനിക്ക് ഇഷ്ടപ്പെട്ട സ്ത്രീയെ ഗാനാലാപനത്തി ലൂടെ അനുകൂലയാക്കിത്തീർക്കുന്നതായി മിക്ക ചലച്ചിത്ര പ്രണയഗാനങ്ങളും ചിത്രീകരിക്കുന്നു. സിനിമയുടെ പ്രമേയങ്ങൾ പൊതുവെ പുരുഷകേന്ദ്രിതം ആയതുകൊും സ്ത്രീ പുരുഷനോട് പ്രണയം തുറന്നുപറയുന്നത് കേരളീയ സമൂഹത്തിൽ ഇപ്പോഴും സർവ്വാംഗീകൃതമായ ശീലം ആവാത്തതുകൊും ആയിരിക്കാം മലയാള സിനിമയിലെ

പ്രണയഗാനാവതരണം പുരുഷകാമനകളുടെ ആവിഷ്ക്കരണമായി ഇപ്പോഴും തുടരുന്നത്.

മലയാളത്തിലെ മിക്കവാറും സിനിമകളിലെ നായകൻ സവർണ്ണ ഹിന്ദുസമുദായത്തിൽ പിറന്ന ആദർശപുരുഷൻ ആണ്. ന്യൂനപക്ഷ സമുദായത്തിൽപ്പെടുന്ന മുസ്ലിംകഥാപാത്രങ്ങൾ സദ്ഗുണസമ്പന്നനായ നായക കഥാപാത്രത്തിന്റെ അപരത്വത്തെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നു. നായകന്റെ സഹായി, നന്മയും വീരത്വവും ഉള്ള ഉപകഥാപാത്രം, അപരിഷ്കൃതനും വിദ്യാശൂന്യനുമായ സമ്പന്നൻ, നീചകഥാപാത്രം എന്നിങ്ങനെയുള്ള പതിവു വേഷങ്ങളാണ് മുസ്ലിംകഥാപാത്രങ്ങൾക്കായി നീക്കിവച്ചിരുന്നത്. സദ്ഗുണങ്ങളുള്ള മുഖ്യകഥാപാത്രങ്ങൾ മാത്രമാണ് സിനിമയിൽ ഗാനം ആലപിക്കുന്നത്.

4.3.3 മാപ്പിളപ്പാട്ടിലെ പ്രണയം

നീലക്കുയിൽ (1954) എന്ന ചിത്രത്തിനുവേി പി.ഭാസ്കരൻ രചിച്ച് കെ.രാഘവൻ ഈണമിട്ട് സ്വയം ആലപിച്ച മാപ്പിളപ്പാട്ട്ശൈലിയിലുള്ള ഗാനം മുസ്ലിംപശ്ചാത്തലത്തിലുള്ള പ്രണയം അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഈ പ്രണയ ഗാനത്തിന്റെ രചനയിലും അവതരണത്തിലും പി.ഭാസ്കരന്റെ നവോത്ഥാന കാഴ്ചപ്പാട് പ്രകടമാണ്. ഉറൂബ് കഥയും തിരക്കഥയും രചിച്ച ഈ ചിത്രം പി.ഭാസ്കരനും രാമു കാര്യാട്ടും ചേർന്ന് സംവിധാനം ചെയ്തിരിക്കുന്നു.

“കായലരികത്ത് വലയെറിഞ്ഞപ്പോ
വളകിലുക്കിയ സുന്ദരീ
പെണ്ണുകെട്ടിനു കുറിയെടുക്കുമ്പോ-
ളൊരു നറുക്കിനു ചേർക്കണേ.. (കായലരികത്ത് ...)
കണ്ണിനാലെന്റെ കരളിനുരുളിയി-
ലെണ്ണ കാച്ചിയ നൊമ്പരം
ഖൽബിലറിഞ്ഞപ്പോളിന്നു ഞമ്മള്
കയറു പൊട്ടിയ പമ്പരം.
ചേറിൽനിന്നു ബളർന്നു പൊന്തിയ

ഹൂറി നിന്നുടെ കയ്യിനാൽ- നെയ്-
ച്ചോറുവച്ചതു തിന്നുവാൻ കൊതി
യേറെയുൺെ നെഞ്ചിലായ്.. (കായലരികത്ത് ...)
വമ്പെഴും നിന്റെ പുരികക്കൊടിയുടെ
യമ്പുകൊ ു ഞരമ്പുകൾ
കമ്പൊടിഞ്ഞൊരു ചീലക്കുടയുടെ
കമ്പി പോലെ വലിഞ്ഞുപോയ് (കായലരികത്ത് ...)
കുടവുമായ് പുഴക്കടവിൽ വന്നെന്നെ
തടവിലാക്കിയ പൈങ്കിളീ
ഒടുവിലീയെന്നെ സങ്കടപ്പുഴ-
നടുവിലാക്കരുതിക്കളി
വേറെയാണു വിചാരമെങ്കില്
നേരമായതു ചൊല്ലുവാൻ
വെറുതെ ഞാനെന്തിനെരിയും വെയിലത്തു
കയിലും കുത്തി നടക്കണു! (കായലരികത്ത് ...)[54]

ഈ ചലച്ചിത്രപ്രണയഗാനം മലയാളത്തിലെ പ്രശസ്തമായ മാപ്പിളപ്പാട്ടുകളിലൊന്നായി പരിഗണിക്കപ്പെടുന്നു. ''ആ ഗാനത്തെ വെല്ലുന്ന മറ്റൊരു മാപ്പിളപ്പാട്ട് അതിനു മുമ്പോ പിൻപോ മലയാളത്തിൽ ഉായിട്ടില്ല'' എന്ന് സിനിമാഗാനരചയിതാവും സംവിധായകനുമായ ശ്രീകുമാരൻ തമ്പി വിലയിരുത്തുന്നു.[55] ഈ ഗാനത്തിന്റെ ഈണത്തിന് മൊയീൻകുട്ടി വൈദ്യരുടെ ബദറുൽ മുനീർ ഹുസ്നുൽ ജമാൽ എന്ന കാവ്യത്തിലെ ആദി അന്തം എന്ന ഇശലിനോടും മലബാറിലെ മുസ്ലിം ജീവിതപരിസരവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട കെസ്സുപാട്ടുകളോടും ബന്ധം ു്.[56] കേരളീയ പൊതുസമൂഹത്തിന് അപരിചിതമായിരുന്ന മലബാറിലെ മാപ്പിളപ്പാട്ടുശൈലിയിൽ സിനിമയിലെ പ്രണയത്തെ ആവിഷ്ക്കരിച്ചതിന് ലഭിച്ച പൊതുസമ്മിതി നവോത്ഥാനകാല കേരളീയ സമൂഹത്തിന്റെ സമുദായവീക്ഷണത്തെയാണ് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. ''അമ്പതുകളിലെ ഏതു മലയാള കാമുകനും പ്രണയം പറഞ്ഞത് ഈ പാട്ടിലൂടെയായിരിക്കും''[57] എന്ന വിലയിരുത്തൽ ഈ പ്രണയഗാനത്തിലൂടെ മലയാളിസമൂഹം നേടിയ സാംസ്കാരിക സമന്വയത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു.

കായലരികത്ത് എന്ന ചലച്ചിത്രഗാനത്തിലൂടെ മലയാളസിനിമയിൽ വംശീയവും പ്രാദേശികവുമായ പുതിയ മുസ്ലിംസാംസ്കാരിക

പ്രതിനിധാനങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. `ചേറിൽനിന്ന് വളർന്ന ഹൂറി' എന്ന വിശേഷണം വഴി പ്രണയിനിയുടെയും, ചൂയും വലയുംവഴി കാമുകന്റെയും അടിസ്ഥാനവർഗ്ഗജീവിതാവസ്ഥ സൂചിതമാകുന്നു. മലബാറിന്റെ നാടോടി മുസ്ലിംസംഗീതപാരമ്പര്യം ജനപ്രിയസിനിമയുടെ ഭാഗമായി അവതരിപ്പിച്ചത് അമുസ്ലീങ്ങളായ പി.ഭാസ്കരനും കെ.രാഘവനും ചേർന്നാണ്. നാണു നായരുടെ ചായക്കടയിലെ പതിവു സന്ദർശകനായ മൊയ്തൂട്ടിയാണ് സിനിമയിൽ ഈ ഗാനരംഗത്ത് പാടി അഭിനയിക്കുന്നത്. പുലയനും നായരും വെളിച്ചപ്പാടും മുസൽമാനും ഉൾപ്പെടുന്ന പൊതുസമൂഹം സ്വതന്ത്രമായി ഇടപഴകുന്ന പൊതുവിടം ആയാണ് നീലക്കുയിൽ എന്ന സിനിമയിൽ നാണുനായരുടെ ചായക്കട ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നത്. വർത്തമാനകാല സമൂഹത്തിലെ ജാതീയമായ വേർതിരിവുകൾ ഇല്ലാത്ത ആദർശാത്മകമായ നവസമൂഹമാതൃകയാണ് ഇതിലൂടെ സംവിധായകൻ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. സിനിമയിലെ മുൻസന്ദർഭങ്ങളിലൂടെ വ്യക്തമാകുന്ന മൊയ്തൂട്ടി എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ നർമ്മരസികതയും പൊതുകാര്യ വിചാരവും സമൂഹത്തിന്റെ മുഖ്യധാരയുമായി ഇഴുകിച്ചേർന്ന മുസൽമാൻ എന്ന സൂചന നൽകുന്നു. നമ്പൂതിരിയേയും നായരേയും നർമ്മരൂപേണ പരിഹസിക്കാൻ കഴിയുന്ന മുസ്ലിംകഥാപാത്രമാണ് നീലക്കുയിലിലെ മൊയ്തൂട്ടി.

മലയാളികളുടെ നാടോടിജീവിതത്തിന്റെ വൈവിധ്യങ്ങൾ സ്വാഭാവികതയോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ആദ്യത്തെ മലയാളസിനിമയാണ് നീലക്കുയിൽ. ഈ വൈവിധ്യം അതിലെ ഗാനങ്ങളിലും ദൃശ്യമാണ്. സിനിമയിലും ഗാനങ്ങളിലും വരേണ്യസമുദായ ജീവിതത്തിനു പകരം ഗ്രാമീണജീവിതം ചിത്രീകരിക്കുന്നത് നവോത്ഥാനസങ്കല്പത്തോടുള്ള ആഭിമുഖ്യം വ്യക്തമാക്കുന്നു. നീലക്കുയിലിലെ എല്ലാ ഗാനങ്ങളും നാടൻജീവിതം ചിത്രീകരിക്കുന്നു. ഗ്രാമജീവിതത്തിന്റെ കാർഷികസംസ്കാരം

അവതരിപ്പിച്ചുകൊാണ് സിനിമ ആരംഭിക്കുന്നത്. ഗ്രാമീണരായ കർഷകത്തൊഴിലാളികൾ മഴയുടെ ആഗമനത്തെത്തുടർന്ന് കൃഷിപ്പണികൾ ആരംഭിക്കുന്നു. അടിസ്ഥാനവർഗ്ഗക്കാരാണ് തൊഴിലുകളിൽ ഏർപ്പെടുന്നത് എന്ന് ദൃശ്യങ്ങൾ വ്യക്തമാക്കുന്നു. നീലക്കുയിലിലെ `ഉണരുണരൂ ഉണ്ണിക്കണ്ണാ... എന്നാരംഭിക്കുന്ന ഭക്തിഗാനം ഒഴികെയുള്ള ജിഞ്ചക്കം താരോ (കെ.രാഘവനും സംഘവും), മാനെന്നും വിളിക്കില്ല (മെഹബൂബ്), കുയിലിനെ തേടി, എല്ലാരും ചൊല്ലണ് (ജാനമ്മ ഡേവിഡ്), കായലരികത്ത് (കെ.രാഘവൻ), കടലാസ്സു വഞ്ചിയേറി (കോഴിക്കോട് പുഷ്പ) എന്നീ ഗാനങ്ങൾ നാടോടിഭാഷയിലും ഈണങ്ങളിലുമാണ് അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. മുഖ്യധാരാസംസ്കാരത്തിന്റെ പൊതുസ്വീകാര്യത മുൻനിർത്തി മലയാളചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ കഥാപാത്രസ്വഭാവത്തിന് അനുയോജ്യമല്ലാത്ത ഗാനഭാഷയും ബിംബാവലിയും സ്വീകരിക്കുന്ന പതിവുരീതിയിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ ഗാനാവതരണമാണ് നീലക്കുയിൽ എന്ന സിനിമയിൽ സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഇതിലെ എല്ലാഗാനങ്ങളും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ജീവിതത്തിന്റെ ഭാഗമായ കേരളീയ നാടോടിജീവിതം ഭാഷയിലും ആലാപനത്തിലും ദൃശ്യങ്ങളിലും അവതരിപ്പി ക്കുന്നു.

പൂർവ്വനിശ്ചിതമായ ഈണവും വിപണിക്ക് സ്വീകാര്യതയുള്ള ശബ്ദവും ഒഴിവാക്കി കഥാപാത്രസ്വഭാവത്തെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്ന ഈണവും ശബ്ദവും `കായലരികത്ത്...' എന്ന ഗാനത്തിൽ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. സംഗീത സംവിധായകനായ കെ.രാഘവൻ തന്നെയാണ് ഈ ഗാനം ആലപിച്ചത്. പ്രണയഗാനം കാല്പനികച്ഛായയുള്ള സ്ത്രൈണതകലർന്ന ശബ്ദത്തിൽ ആലപിക്കണം എന്ന ജനപ്രിയ സിനിമാസങ്കല്പം ഈ ഗാനാവതരണത്തിൽ സ്വീകരിക്കപ്പെടുന്നില്ല. എന്നിട്ടും മലയാളത്തിലെ സുപ്രസിദ്ധഗാനങ്ങളിലൊന്നായി ഈ ഗാനം ഇക്കാലത്തും ആസ്വദിക്കപ്പെടുന്നു. മലബാർപ്രദേശത്തെ നാടോടിജീവിതം ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ഈണവും താളവും കെ.രാഘവന്റെ

വ്യത്യസ്തമായ ശബ്ദവും പി.ഭാസ്കരന്റെ ഗാനത്തിന്റെ ലളിതമായ വരികളും തമ്മിലുള്ള ചേർച്ച ഈ ഗാനത്തിന്റെ പ്രശസ്തമാക്കുന്നതിൽ പ്രധാന പങ്കുവഹിച്ചു. നീലക്കുയിൽ പുറത്തിറങ്ങിയ കാലത്ത് സിനിമാകൊട്ടകകളിൽ സിനിമയിലെ ഗാനാവതരണം നടക്കുമ്പോൾ പാട്ടുപുസ്തകം 'ചിരട്ടകൊു മറച്ചുപിടിച്ച്' കാണികൾ ഈ ഗാനം ഏറ്റുപാടിയീരുന്നു എന്നത് കായലരികത്ത് എന്ന ഗാനത്തിന്റെ ബഹുജനപ്രീതി വ്യക്തമാക്കുന്നു.[58] ഗൗരവമുള്ള സാഹിതീയവിഷയങ്ങൾ മാത്രം ചർച്ചചെയ്യുന്ന സാഹിത്യപരിഷത്തിന്റെ സമ്മേളനത്തിൽ സാഹിത്യാസ്വാദകർ കവിതയേക്കാൾ നീലക്കുയിലിലെ ഗാനങ്ങൾ വിലമതിക്കുന്നു എന്ന് പരാമർശം ഉായി.[59] ചങ്ങമ്പുഴ കൃഷ്ണപിള്ളയുടെ മരണത്തിനുശേഷം 1950കളിൽ മലയാള കവിതയിൽനിന്ന് ഗാനങ്ങളിലേക്കുായ അഭിരുചിപരിണാമം ഈ നിരീക്ഷണങ്ങളിൽനിന്ന് വ്യക്തമാകുന്നു. ഐക്യകേരളത്തിനുവേിയുള്ള ആഹ്വാനം സഫലമാക്കുന്ന തിനുള്ള ജനാഭിലാഷവും ഈ ഗാനത്തെ പ്രശസ്തമാക്കുന്നതിൽ പ്രധാന പങ്കുവഹിച്ചു.

ഗാനം ആലപിക്കുന്ന പുരുഷകഥാപാത്രം നായിക കുടവുമായി പുഴക്കടവിൽ വന്നതുമുതൽ തനിക്ക് ഉായ പ്രണയകല്പനകൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. എന്നാൽ സ്ത്രീപക്ഷത്തുനിന്നുള്ള കൗതുകം നിറഞ്ഞ നോട്ടവും അനുകൂലഭാവം ചിത്രീകരിക്കുന്ന ഏതാനും ദൃശ്യങ്ങളും മാത്രമാണ് ഗാനരംഗത്ത് ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. ആത്മഗതമെന്നവണ്ണം മൊയ്തു പ്രണയഗാനം ആലപിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളിലാണ് ചിത്രീകരണം ഊന്നൽ നൽകുന്നത്. ചെറിയ പെൺകുട്ടിയും പ്രായം ഏറിയ പുരുഷനുമാണ് ഈ ഗാനരംഗത്ത് അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത് എന്നത് പ്രണയത്തെ സംബന്ധിച്ച തികച്ചും പഴയ സങ്കല്പത്തെയാണ് ഗാനചിത്രീകരണം മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്നത് എന്ന് വ്യക്തമാക്കുന്നു. ശ്രീധരൻനായരും നീലിയുമായുള്ള പ്രണയം ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്ന നീലക്കുയിലിലെ ഇതര പ്രണയഗാനങ്ങൾ ഇരുപക്ഷത്തു

നിന്നുമുള്ള പ്രണയപ്രകടനങ്ങൾ ഗാനത്തിലും ദൃശ്യത്തിലും ചേർത്തിട്ടു്. എന്നാൽ, `കായലരികത്ത്...' എന്നാരംഭിക്കുന്ന മാപ്പിളപ്പാട്ടിൽ സ്ത്രീകഥാപാത്രം നിശബ്ദമായി പുരുഷന്റെ പ്രണയാവിഷ്ക്കാരത്തിന് വിധേയയാവുക മാത്രമാണ് ചെയ്യുന്നത്. നീലക്കുയിൽ എന്ന സിനിമ മുസ്ലീംജീവിത ചിത്രീകരണം അല്ല ലക്ഷ്യമാക്കുന്നത് എങ്കിലും മാപ്പിളപ്പാട്ട് പ്രണയഗാനമായി ഉൾപ്പെടുത്തിയത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. എന്നാൽ, നവോത്ഥാനസങ്കല്പം മുസ്ലിംസമുദായത്തിലെ സ്ത്രീപുരുഷൻമാരെ ഭാഗികമായി മാത്രമാണ് സ്വാധീനിച്ചിട്ടുള്ളത് എന്ന സൂചനയാണ് ഈ ഗാനചിത്രീകരണം നൽകുന്നത്.

4.3.4 ഗാനലോകത്തെ കാല്പനിക കാമുകന്മർ

പി.ഭാസ്കരന്റെ പ്രണയഗാനങ്ങളിൽ കാമുകിയെ കാല്പനിക സങ്കല്പങ്ങൾകൊ് ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്ന കാമുകന്മാരെ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. രതിചിഹ്നങ്ങൾകൊ് സ്ത്രീയെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സമകാലികനായ വയലാർ രാമവർമ്മയുടെ സിനിമാഗാനങ്ങളിലെ സ്ത്രീവീക്ഷണത്തിൽ നിന്നുള്ള പ്രകടമായ വ്യതിയാനമാണിത്.

"മധുരപ്പതിനേഴുകാരീ- എന്റെ
മധുരപ്പതിനേഴുകാരീ
ഹൃദയത്തറവാട്ടിൻ ഭാഗത്തിനെത്തിയ
മധുരപ്പതിനേഴുകാരീ..(മധുര...)
നിധിയായ നിധിയെല്ലാം നീയെടുത്തല്ലോ
മുതലായ മുതലെല്ലാം നീയെടുത്തല്ലോ (മധുര..)
കലവറ തന്നിൽ കാത്തുസൂക്ഷിച്ച
കനകക്കിനാക്കളും നീയെടുത്തല്ലോ (മധുര...)
ആശതൻ അറമെല്ലെ നീ തുറന്നാലോ
ആയിരം കല്ലുള്ള മണിമാല കാണാം
ഒരു മോഹമുടെ ആ മാല നിന്റെ
ഓമൽക്കഴുത്തിലെൻ കയ്യിനാൽച്ചാർത്താൻ (മധുര...)[60]

അമ്മയെക്കാണാൻ (1963) എന്ന സിനിമയ്ക്കുവേി പി.ഭാസ്കരൻ രചിച്ച് കെ.രാഘവൻ ഈണം പകർന്ന് കെ.ജെ.യേശുദാസ് ആലപിച്ച ഈ ഗാനം സത്യനും അംബികയും ചേർന്നാണ് സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

ചിത്രകാരനും സമ്പന്നനുമായ നായകന് നാട്ടിൻപുറത്തുകാരിയും ദരിദ്രയുമായ നായികയോട് തോന്നുന്ന പ്രണയമാണ് ഗാനത്തിന്റെ ആലാപനസന്ദർഭം. സാമ്പത്തികമായ ഉച്ചനീചത്വങ്ങളെ ലംഘിക്കാൻ പരിശ്രമിക്കുന്ന പ്രണയകഥകൾ നവോത്ഥാനകാലത്തെ സാഹിത്യത്തിന്റെ പൊതുവായ പ്രത്യേകതയാണ്. അവയെ അനുകരിച്ച് സമ്പന്നനായ പുരുഷന് സുന്ദരിയും ദരിദ്രയുമായ സ്ത്രീയോട് തോന്നുന്ന സ്നേഹത്തിന് ആദർശപരിവേഷം നൽകുന്ന കഥാസന്ദർഭങ്ങൾ നിരവധി സിനിമകൾക്ക് വിഷയമായിട്ടു്. എന്നാൽ `മധുരപ്പതിനേഴുകാരീ..' എന്ന ഗാനത്തിലെ അഭിസംബോധന പതിനേഴുവയസ്സ് പൂർത്തിയാക്കിയ -കൗമാരം കടന്ന- പെൺകുട്ടിയെക്കുറിച്ച് പൗരാണികലോകവീക്ഷണം നിർമ്മിച്ച പുരുഷകേന്ദ്രിതമായ അനുരാഗസങ്കല്പത്തിന്റെ ആവർത്തനമാണ്. പെൺകുട്ടി പ്രായപൂർത്തിയായാൽ ഉടൻ അച്ഛനെവിട്ട് പുരുഷനോട് ചേരണം എന്ന മനുസ്മൃതി സങ്കല്പം തന്നെയാണ് ഈ കാവ്യസങ്കല്പത്തിന്റെയും അടിസ്ഥാനം. ആൺകുട്ടികളുടെ പ്രണയത്തെക്കുറിച്ച് പ്രായത്തോടു ബന്ധിപ്പിച്ച സമാനസങ്കല്പം ഇല്ല എന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. സ്ത്രീകൾ പ്രായപൂർത്തി എത്തുന്നതിനുമുമ്പേ പുരുഷന് വിധേയയായി പ്രണയിക്കപ്പെടുന്നത് അഭികാമ്യമാണ് എന്ന പൗരാണിക പുരുഷസങ്കല്പമാണ് ഈ അഭിസംബോധനയിലൂടെ സൂചിതമാകുന്നത്. നവോത്ഥാന സങ്കല്പങ്ങൾ ജീവിതത്തിലും കവിതയിലും സിനിമാരംഗത്തും സവിശേഷമായ ഊന്നൽ നൽകി അവതരിപ്പിച്ച പി.ഭാസ്കരൻ ഈ പ്രണയഗാനരചനയിൽ പൗരാണിക സ്ത്രീസങ്കല്പം തന്നെയാണ് സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

`ഹൃദയത്തറവാടിൻ ഭാഗത്തിനെത്തിയ മധുരപ്പതിനേഴുകാരീ' എന്ന് തുടർന്നുള്ള വരിയിലും നായികയെ സമാനരീതിയിൽ ആവർത്തിച്ച് അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്നു. തറവാട് ഭാഗംചെയ്യൽ നവോത്ഥാനകാലത്ത് കേരളത്തിൽ ഉായ കൂട്ടുകുടുംബങ്ങളുടെ ആളോഹരി വിഭജനത്തെയും

വ്യക്തികൾ തറവാടുകളിൽനിന്നുനേടിയ വിമോചനത്തെയും സൂചിപ്പിക്കുന്ന പദം ആണ്. പക്ഷേ, ഗാനത്തിൽ വിവരിക്കുന്ന തറവാട്, കലവറ എന്നിവ ഫ്യൂഡൽസങ്കല്പങ്ങളാണ്. ഫ്യൂഡൽസാമൂഹികബോധമാണ് മലയാളികളുടെ വാസസ്ഥലത്തെ തറവാട് എന്ന് സംബോധന ചെയ്യുന്നത്. കലവറ, തറവാട്ടിൽ താമസിക്കുന്നവരുടെ സ്വകാര്യസ്വത്ത്, ധനധാന്യസമൃദ്ധി, സമ്പത്തിന്റെ നീക്കിയിരിപ്പ് എന്നിവ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. കാമുകി കാമുകന്റെ ഹൃദയം ഭാഗംവച്ചെടുത്തു എന്ന പ്രത്യക്ഷാർത്ഥമാണ് ഈ ഗാനത്തിൽ സൂചിതമാകുന്നത്. എങ്കിലും അത് ആവിഷ്ക്കരിക്കാൻ ഗാനരചയിതാവ് സ്വീകരിക്കുന്ന പദാവലിക്ക് ഫ്യൂഡൽസംസ്കാരപശ്ചാത്തലം ഉ്. വിവാഹത്തിൽ എത്തിച്ചേരുന്ന സ്നേഹബന്ധമാണ് ഈ പ്രണയഗാനത്തിൽ പി.ഭാസ്കരൻ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് എന്ന് ഗാനത്തിന്റെ ചരണത്തിൽ സൂചിതമായിരിക്കുന്നു.

പി.ഭാസ്കരൻ രചിച്ച ഈ പ്രണയഗാനത്തിലെ നായികാനായകന്മാരുടെ ജീവിതത്തിന്റെ ലോകസാധാരണത്വം ഗാനരചനയ്ക്ക് സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ള ലളിതമായ ഭാഷയും സംഗീതവും വഴി സൂചിപ്പിക്കുന്നു. "ഹൃദയത്തറവാടിന്റെ ഭാഗത്തിനെത്തിയ മധുരപ്പതിനേഴുകാരിയോടുള്ള പി.ഭാസ്കരന്റെ സംവേദനം ഒരു മലയാള കാമുകന്റെ സ്വപ്നസന്നിവേശമാണ്... പ്രണയം ഗാനമായി മാറുന്ന നൈസർഗ്ഗികതയുടെ സൗരഭ്യം ഈ പാട്ടിലു്"[61] എന്ന വിലയിരുത്തൽ അക്കാര്യം സൂചിപ്പിക്കുന്നു.

4.3.5 അനുരാഗക്കരിക്കിൻവെള്ളം

പ്രണയത്തെ തീവ്രമായ ജീവിതാനുഭവമായി അവതരിപ്പിക്കുക എന്നത് എക്കാലത്തും ജനപ്രിയസിനിമ നേരിടുന്ന പ്രധാനപ്പെട്ട വെല്ലുവിളികളിലൊന്നാണ്. ലോകസാഹിത്യത്തിൽനിന്നുപോലും മികച്ച പ്രണയകഥകൾ സിനിമയിലേക്ക് അനുവർത്തനം ചെയ്തും ഇതരഭാഷകളിൽ പ്രദർശനവിജയം നേടിയ സിനിമകളിലെ കഥകൾ മൊഴിമാറ്റിയും പുനർനിർമ്മിച്ചും

മലയാളസിനിമ വിപണിയിൽ ഭാഗ്യം പരീക്ഷിക്കുന്നു. താരതമ്യേന ചെറിയ വിപണി ആയതുകൊ് നിർമ്മാണത്തിന് ഇതര ഭാഷാചിത്രങ്ങളെപ്പോലെ വൻതോതിലുള്ള മൂതൽമുടക്ക് മലയാളത്തിൽ സാധാരണമല്ല. ഹിന്ദി, തമിഴ്, തെലുങ്ക് സിനിമകൾ വലിയതോതിൽ പണച്ചെലവുള്ള ചിത്രീകരണരീതി കളിലൂടെ പ്രേക്ഷകശ്രദ്ധ നേടാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾ ഹൃദയസ്പർശിയായ പ്രണയകഥകളിലൂടെയാണ് മലയാളസിനിമ ജനപ്രീതിക്ക് ശ്രമിക്കുന്നത്. ഒരിക്കലും പുതുമ നഷ്ടപ്പെടാത്ത പ്രമേയമാണ് പ്രണയം. പ്രണയകഥയുടെ അവതരണത്തിൽ പ്രണയഗാനങ്ങൾക്ക് സുപ്രധാനമായ സ്ഥാനം ഉ്. മികച്ച പ്രണയഗാനങ്ങൾക്ക് സിനിമയുടെ കൈത്താങ്ങില്ലാതെയും നിലനിൽക്കാൻ സാധിക്കും. റോസി (1965) എന്ന സിനിമയ്ക്കുവേി പി.ഭാസ്കരൻ രചിച്ച് സിനിമാ പിന്നണിഗാനസംവിധാനരംഗത്ത് നവാഗതനായിരുന്ന ജോബ് മാസ്റ്റർ ഈണം നൽകി, ഗായകൻ എന്ന നിലയിൽ തുടക്കക്കാരൻ മാത്രമായിരുന്ന യേശുദാസ് ആലപിച്ച 'അല്ലിയാമ്പൽക്കടവിൽ' എന്നാരംഭിക്കുന്ന പ്രണയ ഗാനം ഇതിന് ഉത്തമ ഉദാഹരണമാണ്. മലയാളത്തിലെ മികച്ച പ്രണയ ഗാനങ്ങളിലൊന്നായി ഇക്കാലത്തുപോലും കരുതപ്പെടുന്ന ഗാനമാണിത്.

"അല്ലിയാമ്പൽ കരയിലന്നരയ്ക്കുവെള്ളം - അന്ന്
നമ്മളൊന്നായ് തുഴഞ്ഞില്ലേ കൊതുമ്പുവള്ളം
നമ്മുടെ നെഞ്ചിലാകെ അനുരാഗക്കരിക്കിൻവെള്ളം (അല്ലിയാമ്പൽ..)
താമരപ്പൂ നീ ദൂരെ കുമോഹിച്ചൂ അപ്പോൾ
താഴെ ഞാൻ നീന്തി ചെന്നു പൂവുപൊട്ടിച്ചൂ (താമര...)
പിന്നെ തൊടിഞ്ഞ താമര ഞാൻ കൊുവന്നപ്പോൾ
പെണ്ണേ- നിൻ കവിളിൽ കു മറ്റൊരു താമരക്കാട് (അല്ലിയാമ്പൽ..)
കാടുപൂത്തല്ലോ ഞാവൽക്കാ പഴുത്തല്ലോ ഇന്നും
കാലമായില്ലേ എന്റെ കൈ പിടിച്ചീടാൻ (കാടു പൂത്തല്ലോ ..)
അന്നു മൂളിപ്പാട്ടു മൂളിത്തന്ന മുളംതത്തമ്മേ
ഇന്നീ ആളൊഴിഞ്ഞ കൂട്ടിലെന്തേ വന്നുചേരാത്തൂ.. (അല്ലിയാമ്പൽ..)[62]

ഗാനത്തിൽ വിവരിക്കുന്ന പ്രണയം അല്ലിയാമ്പൽക്കടവിലാണ് അരങ്ങേറുന്നത്. പ് കാമുകിയോടൊപ്പം അരയ്ക്കൊപ്പം വെള്ളത്തിൽ കൊതുമ്പുവള്ളം ഒന്നായിത്തുഴയുമ്പോൾ നെഞ്ചിൽ "അനുരാഗക്കരിക്കിൻ

വെള്ളം'' നിറഞ്ഞിരുന്നു എന്ന് ആർദ്രതയോടെ കാമുകൻ അനുസ്മരിക്കുന്നു. കൊതുമ്പുവള്ളം പ്രണയനിമിഷത്തിന്റെ സ്വകാര്യതയും പ്രണയികളുടെ ജീവിതത്തിന്റെ സാധാരണത്വവും സൂചിപ്പിക്കുന്നു. അരയ്ക്കൊപ്പം വെള്ളം എന്നതി ലൂടെ പ്രണയാന്തരീക്ഷത്തിന്റെ സ്വച്ഛതയും സുരക്ഷിതത്വവുമാണ് വിവക്ഷിക്കുന്നത്. അനുരാഗക്കരിക്കിൻവെള്ളം എന്നത് പ്രണയത്തിന്റെ നൈർമ്മല്യത്തെ വിവരിക്കുന്ന എക്കാലത്തെയും മികച്ച രൂപകമായി മലയാളിസമൂഹത്തിൽ സ്വീകാര്യത നേടി. 2016 ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ മലയാള പ്രണയചിത്രത്തിന് അനുരാഗക്കരിക്കിൻവെള്ളം എന്ന പേര് സ്വീകരിച്ചത് പി.ഭാസ്കരന്റെ ഗാനത്തിലെ അനുരാഗത്തെ കുറിക്കുന്ന സവിശേഷമായ പ്രയോഗത്തിന് ലഭിച്ച വമ്പിച്ച സ്വീകാര്യത സൂചിപ്പിക്കുന്നു. ഗാനമേളകളിലും റിയാലിറ്റിഷോകളിലും പ്രണയഗാനം എന്ന നിലയിൽ ഈ ഗാനം ആവർത്തിച്ച് അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. അസ്വാരസ്യങ്ങൾ നിറഞ്ഞ സ്ത്രീപുരുഷബന്ധങ്ങളെ ക്കുറിച്ചുള്ള മാധ്യമവാർത്തകൾ നിറയുന്ന ഇക്കാലത്തുപോലും ആദർശാത്മക പ്രണയബന്ധത്തിന്റെ ആവിഷ്ക്കാരം എന്ന നിലയിൽ മലയാളികൾക്കിടയിൽ ഈ ഗാനത്തിന് ഗൃഹാതുരത്വം കലർന്ന പൊതുസ്വീകാര്യതയു്.

കാമുകിയുടെ ആശകളോട് അനുഭാവപൂർവ്വം പ്രതികരിക്കുന്ന കാമുകനെ ഗാനത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. താമരപ്പൂവ് ക് അവൾ മോഹിച്ചു എന്ന് മനസ്സിലാക്കി താഴെ നീന്തിച്ചെന്ന് അത് പൊട്ടിച്ച് സമ്മാനിക്കുന്ന സ്നേഹസമ്പൂർണ്ണനാണ് അയാൾ. തനിക്ക് സമ്മാനിച്ച തൊടിഞ്ഞ താമരപ്പൂവുക് കാമുകിക്കുായ ഭാവഭേദം ''പെണ്ണേ നിൻ കവിളിൽ കു മറ്റൊരു താമരക്കാട്'' എന്ന വരിയിലൂടെ കവി വർണ്ണിക്കുന്നു. പെണ്ണേ എന്ന വിളി കാമുകന്റെ നാട്യങ്ങളില്ലാത്ത സ്നേഹഭാവത്തെയും താമരക്കാട് കാമുകിയുടെ പ്രസന്നത, സൗന്ദര്യാതിരേകം എന്നിവയെയും സൂചിപ്പിക്കുന്നു. തൊടിഞ്ഞ താമര കാമുകിയുടെ ലജ്ജാഭാവത്തെയാണ് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്.

ദാമ്പത്യത്തിലൂടെ പ്രണയസാഫല്യം ആഗ്രഹിക്കുന്ന കാമുകനെയാണ് ഈ ഗാനം അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഈ അഭിലാഷം ഗാനത്തിന്റെ ചരണത്തിൽ സൂചിതമാണ്. കാട് പൂത്തു, ഞാവൽക്കായ പഴുത്തു എന്നീ പ്രസ്താവങ്ങളിലൂടെ കാലത്തിന്റെ മാറ്റം സൂചിപ്പിക്കുന്നു. തനിയ്ക്ക് `മൂളിപ്പാട്ട് മൂളിത്തന്ന മുളം തത്തമ്മ' ഇനിയും എന്താണ് തന്റെ കൈപിടിക്കാൻ എത്തിച്ചേരാത്തത്? എന്ന് കാമുകൻ പരിഭവിക്കുന്നു. കാമുകനെ കാത്തിരിക്കുന്ന കാമുകിയുടെ ദു:ഖം സിനിമയിലെ പ്രണയാവിഷ്ക്കാരങ്ങളുടെ പതിവ് പ്രമേയമാണ്. എന്നാൽ കാമുകന്റെ പ്രണയപരിഭവം ഈ ഗാനത്തെ വ്യത്യസ്തമാക്കുന്നു.

കെ.പി.ഉദയഭാനുവിനെക്കൊ് പാടിക്കാൻ ഉദ്ദേശിച്ച് ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ ഈ ഗാനം യേശുദാസിനെക്കൊ് നിർബ്ബന്ധിച്ച് പാടിച്ചതായി ഓർമ്മക്കുറിപ്പുകൾ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു.[63] ഈ ഗാനത്തിന്റെ അവതരണത്തിൽ മലയാളപിന്നണിഗാനരംഗത്ത് താരതമ്യേന തുടക്കക്കാരനായിരുന്ന യേശുദാസിന്റെ ശബ്ദവും ആലാപനശൈലിയും പ്രണയഭാവത്തിന്റെ ആവിഷ്ക്കരണത്തിൽ നവീനമായ ഭാവുകത്വം അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ''യേശുദാസിന്റെ ശബ്ദത്തിൽ നേർത്ത ഒരു വിഷാദച്ഛവിയു്. പ്രണയഗാനങ്ങളിൽപ്പോലും അതറിയാം''[64] അക്കാലത്തെ പ്രമുഖഗായകരായ എ.എം.രാജ, കെ.പി.ഉദയഭാനു, പി.ബി.ശ്രീനിവാസ്, കമുകറ പുരുഷോത്തമൻ തുടങ്ങിയവരിൽനിന്ന് യേശുദാസിന്റെ ഗാനാലാപനശൈലി തികച്ചും വ്യത്യസ്ത മായിരുന്നു. ഇതേകാലത്ത് സൗമ്യതയും സ്ത്രൈണതയും കലർന്ന നായകൻ എന്ന നിലയിൽ പ്രേംനസീർ മലയാളസിനിമയിൽ ആർജ്ജിച്ച പുതിയ താരപദവിയെ ഗാനരൂപത്തിൽ വിവർത്തനം ചെയ്യാൻ കഴിയുന്ന ആലാപനശൈലിയാണ് യേശുദാസിന്റെ ആലാപനത്തിൽ ദൃശ്യമായത്. അതിന് പൊതുസ്വീകാര്യത ലഭിക്കുന്നത് അല്ലിയാമ്പൽ എന്ന ഗാനത്തിലൂടെയാണ്. തന്റെ ശബ്ദത്തേക്കാൾ യേശുദാസിന്റെ ശബ്ദമാണ് മാറിയ കാലത്തെ പ്രണയഗാനാലാപനത്തിന് അനുയോജ്യമായത് എന്ന

ഉദയഭാനുവിന്റെ തിരിച്ചറിവ് ഈ പ്രണയഗാനം ആസ്വാദകർക്കിടയിൽ നേടിയ വമ്പിച്ച സ്വീകാര്യത ശരിവയ്ക്കുന്നു. 1976 ൽ കെ.പി.ഉദയഭാനു സംഗീതസംവിധാനം നിർവ്വഹിച്ച സമസ്യ എന്ന സിനിമയിലെ കിളിചിലച്ചു എന്ന പ്രണയഗാനം ആലപിക്കാൻ അദ്ദേഹം തെരഞ്ഞെടുത്തത് യേശുദാസിനെത്തന്നെയാണ് എന്നത് ഇതുസംബന്ധിച്ച അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഉറച്ചബോധ്യത്തിന് അടിവരയിടുന്നു.

മലയാളികൾ ഗൃഹാതുരത്വത്തോടെ ആസ്വദിക്കുന്ന പ്രണയഗാനമാണ് അല്ലിയാമ്പൽക്കടവിൽ എന്നാരംഭിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രഗാനം. യൂട്യൂബിൽ ലഭ്യമായ നിരവധി പുനരവതരണങ്ങൾ ഈ ഗാനത്തിന് ഇക്കാലത്തും ലഭ്യമാകുന്ന സ്വീകാര്യത വ്യക്തമാക്കുന്നു. ലൗഡ്സ്പീക്കർ (2009) എന്ന ചിത്രത്തിൽ നായകന്റെ കൗമാരകാലപ്രണയം ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നതിന് സംഗീതസംവിധായകനായ ബിജിപാൽ, യേശുദാസ് ആലപിച്ച ഗാനം അതേ ഈണത്തിൽ വ്യത്യസ്തമായ പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തോടെ വിജയ് യേശുദാസിന്റെ ശബ്ദത്തിൽ പുനരവതരിപ്പിക്കുകയാണ് ചെയ്തത്. പി.ഭാസ്കരൻ രചിച്ച ഈ ചലച്ചിത്രഗാനം പ്രണയഗാനം എന്ന നിലയിൽ നേടിയ സ്വീകാര്യതയുടെ ആഴവും പരപ്പും ഇതിലൂടെ വ്യക്തമാകുന്നു.

4.3.6 വിപ്രലംഭശൃംഗാരത്തിന്റെ ആലാപനഭേദങ്ങൾ

മലയാളസിനിമയിലെ പ്രണയഗാനങ്ങൾ യൗവനയുക്തരായ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രണയസ്വപ്നങ്ങൾ മാത്രമാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. തന്മൂലം വ്യത്യസ്തപ്രായത്തിലുള്ള നടീനടന്മാർക്ക് ഗാനങ്ങളിൽ ആവിഷ്ക്കരിച്ചിട്ടുള്ള യൗവനഭാവത്തെ യാഥാർത്ഥ്യപ്രതീതിയോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിന് പ്രത്യേകം രൂപകൽപനചെയ്ത വേഷവിധാനങ്ങളും മെയ്ക്കപ്പും ഉപയോഗപ്പെടുത്തുന്നു. വേഷവിധാനപരമായ ഇത്തരം പ്രകടനങ്ങൾ നടീനടന്മാർക്ക് കൂടുതൽ ചെറുപ്പം തോന്നിപ്പിക്കുന്നതിന്

സഹായകമാണ്. മനുഷ്യജീവിതം വൈവിധ്യപൂർണ്ണമായിരിക്കുന്നതുപോലെ ഓരോരുത്തരും തങ്ങളുടെ പ്രണയാനുഭവങ്ങളും അനന്യമായി കരുതുന്നു. യുവത്വം നിറഞ്ഞതും വേറിട്ട ആലാപനശൈലിയുള്ളതുമായ ഗായകന്റെ/ ഗായികയുടെ ശബ്ദം ഗാനാവതരണത്തിന് സ്വീകരിച്ച് പ്രണയഭാവത്തിന് വ്യത്യസ്തതയും യൗവനപ്രതീതിയും ജനിപ്പിക്കുന്നു.

സിനിമയിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് അനുയോജ്യരായ നടീനടന്മാരെ തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നത് ഓരോ താരത്തിനും മേൽ ആരോപിതമായ ഇമേജിന് അനുസരിച്ചാണ്. പ്രദർശനവിജയം നേടിയ സിനിമയിലെ കഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രത്യേകതകളാണ് നടീനടന്മാർക്കുമേൽ ഇമേജുകൾ അധ്യാരോപിക്കപ്പെടാൻ കാരണമാകുന്നത്. ചില നടീനടന്മാർ അവരുടെ കലാജീവിതത്തിലുടനീളം ഒരേതരം കഥാപാത്രങ്ങളെമാത്രം അവതരിപ്പിക്കാൻ നിർബ്ബന്ധിതരാകുന്നു. ഉദാഹരണത്തിന് ഹാസ്യകഥാപാത്രങ്ങൾ, വില്ലൻകഥാപാത്രങ്ങൾ, അമ്മ - അച്ഛൻ വേഷങ്ങൾ തുടങ്ങിയവ അവതരിപ്പിക്കുന്ന നടീനടൻമാർ സ്ഥിരമായി ഒരേതരം കഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കാൻ നിർബ്ബന്ധിതരാകാറു്. ഇതുപോലെ ഗായകരെ തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നതിലും, ഓരോരുത്തർക്കും ചേർന്ന ഗാനങ്ങൾ നിർദ്ദേശിക്കുന്നതിലും ചില മുൻധാരണകൾ സിനിമാരംഗത്ത് പ്രബലമാണ്. ഉദാഹരണത്തിന് എൽ.ആർ.ഈശ്വരിക്ക് കാമാസക്തയായ സ്ത്രീത്വത്തെ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്ന ഗാനങ്ങളും മെഹബൂബിന് തമാശ പ്പാട്ടുകളും മാത്രം സ്ഥിരമായി നീക്കിവയ്ക്കുന്നത് ഇത്തരം മുൻവിധി നിലനിൽക്കുന്നതുകൊാണ്. "ഒരു കോമഡിഗാനം ഹിറ്റായിത്തീർന്നാൽ ഗായകനെ തേടിവരുന്ന അവസരങ്ങളെല്ലാം അത്തരം പാട്ടുകൾ പാടാനാവും."[65] യേശുദാസ് എല്ലാത്തരം പാട്ടുകൾക്കും അനുയോജ്യനായ ഗായകനായി മലയാളസിനിമാവ്യവസായത്തിൽ സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടു. പക്ഷേ, ഹിന്ദിസിനിമാരംഗത്ത് അദ്ദേഹത്തിന് സമാനമായതോതിലുള്ള സ്വീകാര്യത ലഭിച്ചില്ല. ഗായകന്റെ ശബ്ദത്തിലൂടെ വിനിമയം ചെയ്യപ്പെടുന്ന സാമൂഹിക

ഭാവുകത്വത്തിന്റെ സ്വീകാര്യതയും നിരാസവുമാണ് ഇത് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. ഗാനാസ്വാദകരുടെ ഭാവുകത്വവുമായി സമാനതയുള്ള ഗാനം/ ഗായകർ മാത്രമേ സ്വീകരിക്കപ്പെടുകയുള്ളു.

മലയാളസിനിമയിൽ മിക്ക നടന്മാർക്കുവേിയും പ്രണയഗാനങ്ങൾ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ള യേശുദാസ്, ആലാപനരംഗത്ത് സജീവമായിരുന്ന കാലത്തുതന്നെയാണ് പി.ജയചന്ദ്രൻ, ദേവരാജൻ മാസ്റ്ററുടെ സംഗീത സംവിധാനത്തിൽ സിനിമാപിന്നണിഗായകനായത്. ചലച്ചിത്രരംഗത്ത് വയലാർ - ദേവരാജൻ - യേശുദാസ് കൂട്ടുകെട്ട് തുടക്കം മുതൽ സജീവമാണ്. എന്നാൽ പി.ഭാസ്കരൻ - ദേവരാജൻ - ജയചന്ദ്രൻ എന്നിവർ ചേർന്ന് കളിത്തോഴൻ (1966) എന്ന ചിത്രത്തിനുവേി നിർമ്മിച്ച ഗാനം പ്രശസ്തമായിത്തീർന്നു. ഈ ഗാനത്തിലൂടെ ഗായകനായ പി.ജയചന്ദ്രൻ ഭാവഗായകൻ എന്ന പേരിൽ പ്രശസ്തനായി.

"മഞ്ഞലയിൽ മുങ്ങിത്തോർത്തി-
ധനുമാസചന്ദ്രികവന്നു
നിന്നെമാത്രം കില്ലല്ലോ
നീമാത്രം വന്നില്ലല്ലോ
പ്രേമചകോരീ.. ചകോരീ.. ചകോരീ (മഞ്ഞല...)
കർണ്ണികാരം പൂത്തുതളിർത്തു
കല്പനകൾ താലമെടുത്തു
കൺമണിയെക്കില്ലല്ലോ
എന്റെ സഖി വന്നില്ലല്ലോ
ക വ രു ോ..ഉ ോ...ഉോ... (മഞ്ഞല...)
കഥമുഴുവൻ തീരും മുമ്പേ
യവനികവീഴും മുമ്പേ
കവിളത്തു കണ്ണീരോടെ
കദനത്തിൻ കണ്ണീരോടെ
കടന്നുവല്ലോ അവൾ നടന്നുവല്ലോ (മഞ്ഞല...)
വേദനതൻ ഓടക്കുഴലായി
പാടിപ്പാടി ഞാൻ നടന്നു
മൂടുപടം മാറ്റിവരുന്നീ
രാജകുമാരീ... കുമാരീ... കുമാരീ (മഞ്ഞല...)[66]

(ഗാനത്തിന്റെ അവസാനത്തെ ഭാഗം സിനിമയിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടില്ല)

കാമുകിയെ പിരിഞ്ഞ കാമുകന്റെ ദു:ഖമാണ് ഈ ഗാനം അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഗാനചിത്രീകരണത്തിൽ പ്രേംനസീർ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥാപാത്രം ഈ ഗാനം ആദ്യന്തം പാടി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. മഞ്ഞിന്റെ അലയുമായി ധനുമാസത്തിലെ ചന്ദ്രിക വന്നിട്ടും തന്റെ പ്രേമചകോരിയെ മാത്രം കില്ല എന്നതാണ് ഗാനത്തിന്റെ ചുരുക്കം. അല എന്ന പദം കടലുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് സാധാരണ പ്രയോഗിക്കാറുള്ളത്. പക്ഷേ മഞ്ഞല എന്ന പ്രയോഗം ഗാനത്തിലൂടെ പരിചിതപദമായി സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടു. മഞ്ഞലയിലൂടെ തണുത്ത അന്തരീക്ഷവും, മുങ്ങിത്തോർത്തി എന്നതിലൂടെ ദേഹശുദ്ധിയും സൂചിതമായിരിക്കുന്നു. കവി പ്രകൃതിക്ക് കാമുകഭാവം കല്പിക്കുന്നു. കാമുകീസമാഗമത്തിന് കാമുകൻ സജ്ജനാണ് എന്ന് ആദ്യ വരികളിലൂടെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. കാമുകിയെ പ്രേമചകോരി എന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത് ചകോരപ്പക്ഷി നിലാവ് ഭക്ഷിക്കുന്നു എന്ന ക്ലാസിക്കൽ കവിസങ്കല്പത്തിന്റെ പിൻബലത്തിലാണ്. കർണ്ണികാരം (കൊന്ന) പൂത്തുതളിർത്തു എന്നതിലൂടെ വിഷുക്കാലം - വസന്തകാലം - ആയി എന്ന് കവി സൂചിപ്പിക്കുന്നു. പ്രണയത്തിന് അനുകൂലമായ പ്രകൃതിയെ സങ്കല്പിക്കുന്നതും ക്ലാസ്സിക്കൽ കവിതയുടെ രീതിയാണ്. ഈ ക്ലാസിക്കൽ കല്പനകളെ സിനിമയിലെ കാല്പനികപ്രണയഗാനത്തിന്റെ അവതരണത്തിന് ഉപയോഗപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു.

നായകൻ (പ്രേംനസീർ) വിരഹാർത്തനായി പാടിനടക്കുന്നതായി ഗാനചിത്രീകരണത്തിൽ ചേർത്തിരിക്കുന്നു. നായികയും (ഷീല) ദു:ഖിതയാണെന്ന് ദൃശ്യങ്ങളിൽനിന്ന് വ്യക്തമാണ്. സുന്ദരനും പരിഷ്കൃതനും ശാന്തപ്രകൃതിയുമായ പുരുഷകഥാപാത്രം ആലാപനത്തിനിടയിൽ നായികയെയോർത്ത് കരയുന്നതായി ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. കരയുന്ന പുരുഷൻ മലയാളിസമൂഹത്തിന് പരിചിതമല്ല. പക്ഷേ, ഈ ചിത്രീകരണം സ്ത്രീപ്രേക്ഷകരെ ആകർഷിക്കാൻ പര്യാപ്തമാണ്. പ്രണയത്തെപ്രതി

കരയുന്ന പുരുഷൻ സൗമ്യപ്രകൃതിയാണെന്ന പ്രതീതിയാണ് ജനിപ്പിക്കുന്നത്. ജയചന്ദ്രന്റെ ശബ്ദവും ആലാപനവും ഗാനത്തിന്റെ വൈകാരികത വിനിമയം ചെയ്യുന്നു. പ്രേംനസീറിന്റെ സൗമ്യതയാർന്ന താരസങ്കല്പത്തെ നിർമ്മിക്കുന്നതിൽ ഇത്തരം ഗാനചിത്രീകരണങ്ങൾ സുപ്രധാനമായ പങ്ക് വഹിക്കുന്നു.

ഗാനമേള, റേഡിയോപ്രക്ഷേപണം എന്നിവ വഴിയാണ് ഈ പ്രണയഗാനം പ്രശസ്തമായത്. കവിതയോട് അടുത്തുനിൽക്കുന്ന ഭാവഗാനമായാണ് ഇത് കണക്കാക്കപ്പെടുന്നത്. നായകൻ ആദ്യന്തം ഏകാന്തതയിൽ ആലപിക്കുന്നതായി സിനിമയിൽ ചിത്രീകരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള ഈ ഗാനം വായനയിലും കേൾവിയിലും സങ്കല്പചിത്രങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കാൻ പര്യാപ്തമായ കാവ്യകൽപനകൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്നു. പരിമിതമായ പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തോടുകൂടിയാണ് ദേവരാജൻ മാസ്റ്റർ ഈ ഗാനം ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. ജയചന്ദ്രന്റെ ആലാപനശൈലി വിപ്രലംഭ ശൃംഗാരവും കാമുകഭാവവും അവതരിപ്പിക്കുന്ന വ്യത്യസ്ത അവതരണമായി സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടു.

4.3.7 പ്രണയഗാനങ്ങളിലെ ഗസൽസംസ്കാരം

തീവ്രമായ പ്രണയഭാവനകൾ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്ന ജനപ്രിയ കാവ്യരൂപമാണ് ഗസൽ. മെലഡി നിറഞ്ഞ ആലാപനത്തിലൂടെയാണ് അത് ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നത്. ''പ്രേയസിയുമായുള്ള ഹൃദയസല്ലാപം എന്ന വാച്യാർത്ഥം സൂചിപ്പിക്കുന്നതുപോലെ പ്രണയമധുരമായ കാല്പനിക കവിതകളാണ് ഇവയിൽ ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെട്ടത്... സൂഫികളുടെയും ഭക്തകവികളുടെയും അർത്ഥകൽപനകൾ നൽകപ്പെട്ടു പോരുന്ന ഉർദുഭാഷയിലാണ് ഗസലുകളുടെ പിറവി.''[67] ലളിതമായ പദങ്ങളും മൃദുലമായ മെലഡിയും കൂടിച്ചേർന്ന ഹൃദ്യമായ അനുഭവമാണ് ഗസൽ അവതരണങ്ങൾ

നൽകുന്നത്. ലോകമെങ്ങും ആരാധകരുള്ള ഗാനരീതിയാണ് അത്. ഹിന്ദുസ്ഥാനിസംഗീതത്തിന്റെ ആലാപനശൈലിയാണ് ഇന്ത്യൻ ഗസലുകളിൽ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

പ്രാസനിഷ്ഠ പാലിച്ചുകൊ് ഉറുദുഭാഷയിൽ രചിക്കുന്ന അമീർഖുസ്രുവിന്റെ ഗസലുകൾ ലക്ഷണമൊത്ത രചനകളാണ്. എന്നാൽ, മലയാളരചനകളിൽ പ്രാസദീക്ഷ കൃത്യമായി പാലിക്കുന്നില്ല. ഔത്തരാഹ സംഗീതവുമായുള്ള പരിചയംമൂലമാണ് മലയാളത്തിൽ ഗസൽ രചനയും ആലാപനവും വ്യാപിച്ചത്. പ്രണയം, വിരഹം എന്നീ പ്രമേയങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഹിന്ദുസ്ഥാനിശൈലിയിലുള്ള ഗാനങ്ങളെ ഗസലിന്റെ സ്വഭാവമുള്ള ഗാനങ്ങളായി പരിഗണിക്കുന്നു. വിരഹം മുഖ്യപ്രമേയമായ സന്ദേശകാവ്യങ്ങളിൽ ഗസൽസ്വഭാവമുള്ള ശ്ലോകങ്ങൾ ഉ്..

പി.ഭാസ്കരൻ രചിച്ച ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളിലെ സ്ത്രീപുരുഷപ്രണയത്തിന് ഗസലുകളുടെ സ്വഭാവമുള്ളതായി നിരീക്ഷിക്കപ്പെട്ടിട്ടു്. ഹിന്ദുസ്ഥാനി സംഗീതജ്ഞനായ എം.ബാബുരാജിന്റെ ഈണങ്ങളുമായി ചേർന്നപ്പോൾ അവ മലയാളത്തിലെ മികച്ച ഗസലുകളായിത്തീർന്നു. മിന്നാമിനുങ്ങ് (1957) എന്ന ചിത്രത്തിനുവേി അദ്ദേഹം രചിച്ച നീയെന്തറിയുന്നു...എന്ന ഗാനം മലയാളത്തിലെ ആദ്യകാല ഗസലുകളിലൊന്നാണ്. സുറുമയെഴുതിയ മിഴികളേ, ഇന്നലെ മയങ്ങുമ്പോൾ, തളിരിട്ട കിനാക്കൾ തൻ, ഒരു പുഷ്പം മാത്രമെൻ, കടലേ നീലക്കടലേ തുടങ്ങിയ ഗാനങ്ങൾ പി.ഭാസ്കരൻ രചിച്ച ഗസൽ സ്വഭാവമുള്ള പ്രധാന ഗാനങ്ങളാണ്. ഭാർഗവീനിലയം (1964) എന്ന ചിത്രത്തിനുവേി പി.ഭാസ്കരൻ രചിച്ച താമസമെന്തേ വരുവാൻ എന്ന ഗാനം മലയാളത്തിലെ മികച്ച ഗസലുകളിലൊന്നായി കരുതപ്പെടുന്നു. ബാബുരാജിന്റെ ഈണത്തിൽ യേശുദാസ് ഈ ഗാനം ആലപിച്ചിരിക്കുന്നു.

"താമസമെന്തേ വരുവാൻ പ്രാണസഖിയെന്റെ മുന്നിൽ
താമസമെന്തേയണയാൻ പ്രേമമയീയെന്റെ കണ്ണിൽ

ഹേമന്തയാമിനിതൻ പൊൻവിളക്കു പൊലിയാറായ്
മാകന്ദശാഖകളിൽ രാക്കിളികൾ മയങ്ങാറായ് (താമസമെന്തേ...)
തളിർമരമിളകി നിന്റെ തങ്കവള കിലുങ്ങിയല്ലോ
പൂഞ്ചോലക്കടവിൽനിന്റെ പാദസരം കുലുങ്ങിയല്ലോ
പാലൊളിച്ചന്ദ്രികയിൽ നിൻ മന്ദഹാസം കുവല്ലോ
പാതിരാക്കാറ്റിൽ നിന്റെ പട്ടുറുമാലിളകിയല്ലോ (താമസമെന്തേ...)[68]

സ്വസ്ഥമായി സാഹിത്യരചന നടത്താൻ പറ്റിയ വീട് അന്വേഷിച്ചുനടന്ന യുവാവായ സാഹിത്യകാരന് ചുരുങ്ങിയ വാടകയ്ക്ക് ലഭിച്ച വീടാണ് ഭാർക്ഷവീനിലയം. അത് ഭാർഗ്ഗവി (വിജയനിർമ്മല) എന്ന പേരുള്ള ഒരു പ്രേതത്തിന്റെ ആവാസസ്ഥലമാണ്. കലാകാരിയായ അവൾക്ക് തൊട്ടടുത്ത വീട്ടിലെ നൃത്തവും സംഗീതവും അഭ്യസിച്ച ശശികുമാറുമായി (പ്രേംനസീർ) പ്രേമമാണ്. ഭാർഗ്ഗവിയെ സ്വന്തമാക്കാൻ ആഗ്രഹിച്ച അമ്മാവന്റെ മകൻ കാമുകനെ (ശശികുമാർ) കൊലപ്പെടുത്തിയതറിഞ്ഞ് അവൾ കിണറ്റിൽ ചാടി ആത്മഹത്യ ചെയ്യുന്നു. ഭാർഗ്ഗവിയുടെ ജീവിതകഥ മനസ്സിലാക്കി സാഹിത്യകാരൻ അവളെ സ്നേഹിക്കുകയും അവളുടെ കഥയെഴുതുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇതാണ് ഭാർഗ്ഗവീനിലയത്തിന്റെ കഥ.

പ്രേതം, യക്ഷി എന്നിവരുടെ കഥ പ്രേക്ഷകരെ ഭയപ്പെടുത്തുന്ന പ്രമേയമായി സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിച്ചിരുന്ന കാലത്താണ് പ്രണയിനിയും സുന്ദരിയുമായ ഒരു പ്രേതത്തെ സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ബ്ളാക്ക് ആൻഡ് വൈറ്റ് മാധ്യമത്തിൽ സംവിധായകനായ എ.വിൻസന്റ് പ്രമേയത്തിന്റെ സംഭ്രമാത്മകതയും നിഗൂഢതയും നിലനിർത്തിക്കൊ് ദൃശ്യങ്ങൾ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. കലാകാരനെ പ്രണയിക്കുന്ന ആരാധിക എന്നത് പിന്നീടുവന്ന നിരവധി ചിത്രങ്ങളിൽ അവർത്തിക്കപ്പെട്ട പ്രമേയമായിത്തീർന്നു. വൈക്കം മുഹമ്മദ് ബഷീറിന്റെ കഥയും സംഭാഷണവും സൗഹൃദപൂർണ്ണമായ പ്രണയത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

നായകന്റെ വിരഹാവസ്ഥ ഗാനത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. `മലയാള സിനിമയുടെ ചരിത്രത്തിലെതന്നെ ഏറ്റവും മികച്ച സംഗീതാനുഭവമായി

വാഴ്ത്തപ്പെടുന്ന ഗാനമാണ് താമസമെന്തേ"[69] ഗാനം പാടി പരിശീലിക്കുന്ന രംഗം ആയതുകൊ് വിശദമായ ആലാപനം ഗാനചിത്രീകരണത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. ആലാപനത്തിൽ ലയിച്ചുചേർന്ന് അഭിനയിക്കുന്ന പ്രേംനസീർ ഈ ഗാനചിത്രീകരണത്തിന്റെ പ്രത്യേകതയാണ്. ''യേശുദാസിനെക്കുറിച്ച് മനസ്സിൽ വിചാരിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ കാതുകളിലേക്ക് അനുവാദം ചോദിക്കാൻ നിൽക്കാതെ കടന്നുവരുന്ന ചലച്ചിത്രഗാനം എന്ന് ഈ ഗാനത്തെക്കുറിച്ചുള്ള വിലയിരുത്തൽ അതിന്റെ പ്രശസ്തി വ്യക്തമാക്കുന്നു."[70]

പി.ഭാസ്കരന്റെ രചനയിലെ ഭാഷാപരമായ ലാളിത്യവും, ആദർശാത്മകമായ പ്രണയബന്ധവും ബാബുരാജിന്റെ മെലഡി നിറഞ്ഞ ഈണവും യേശുദാസിന്റെ ആലാപനവും പ്രേംനസീറിന്റെ തിരശ്ശീലയിലെ സാന്നിധ്യവും ഈ ഗാനത്തിന്റെ പ്രധാന സവിശേഷതകളാണ്. ഗാനമേളകളിലും ഗസൽ സന്ധ്യകളിലും സ്ഥിരമായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഈ ഗാനം ഇക്കാലത്തും മെലഡിക്ക് ലഭിക്കുന്ന സ്വീകാര്യത തെളിയിക്കുന്നു.

4.3.8 സ്ത്രീപക്ഷ പ്രണയാവിഷ്ക്കാരങ്ങൾ

സ്ത്രീമനസ്സിന്റെ പ്രണയാവിഷ്ക്കാരങ്ങൾക്ക് പി.ഭാസ്കരന്റെ ഗാനലോകത്ത് സുപ്രധാനമായ സ്ഥാനം ഉ്. അവയെ പി.ഭാസ്കരന്റെ കവിവ്യക്തിത്വത്തിന്റെ സവിശേഷ പ്രകടനമായി കണക്കാക്കുന്നു. മികച്ച സാഹിത്യകൃതികൾ സിനിമയിലേക്ക് അനുവർത്തനം ചെയ്യപ്പെട്ടിരുന്നതുകൊ് സ്ത്രീകേന്ദ്രീകൃതമായ പ്രമേയങ്ങളും വ്യക്തിത്വമുള്ള സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളും 1960കളിലും 70കളിലും മലയാള സിനിമയുടെ പ്രത്യേകതയായിത്തീർന്നു. അവയിലെ ഗാനാവതരണ സന്ദർഭങ്ങളിൽ വ്യക്തിത്വമുള്ള സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾക്കുവേി അദ്ദേഹം രചിച്ച ഗാനങ്ങൾ വ്യക്തിത്വമുള്ള സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളെയും സ്ത്രീപക്ഷത്തുനിന്നുള്ള പ്രണയസങ്കൽപത്തെയും അവതരിപ്പിക്കുന്നു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഗാനങ്ങളിൽ

ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള സ്ത്രീ, പുരുഷനിർമ്മിതമായ കാഴ്ചശീലങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് രൂപം കൊതല്ല. തികഞ്ഞ ആദരവും സമഭാവനയും നൽകിയാണ് പുരുഷകഥാപാത്രങ്ങൾ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളോട് ഗാനഭാഷയിൽ സംസാരിക്കുന്നത്.

വിവിധ സിനിമകളിലെ ഗസൽസ്വഭാവമുള്ള പ്രണയഗാനങ്ങളിൽ പി.ഭാസ്കരൻ അവതരിപ്പിച്ച പുരുഷമനസ്സിന്റെ പ്രണയകല്പനകൾക്ക് സമാന്തരമായി സ്ത്രീമനസ്സിന്റെ പ്രണയഭാവങ്ങളാണ് ഭാർഗവീനിലയം എന്ന സിനിമയ്ക്കുവേി എം.എസ്.ബാബുരാജിന്റെ സംഗീതസംവിധാനത്തിൽ എസ്.ജാനകി ആലപിച്ച ഈ ഗാനം അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

"വാസന്തപഞ്ചമിനാളിൽ
വരുമെന്നൊരു കിനാവുകു
കിളിവാതിലിൽ മിഴിയും നട്ടു കാത്തിരുന്നു ഞാൻ (വാസന്ത...)
ഓരോരോ കാലടിശബ്ദം ചാരത്തെ വഴിയിൽ കേൾക്കേ
ചോരുമെൻ കണ്ണീരൊപ്പിയോടിച്ചെല്ലും ഞാൻ (വാസന്ത...)
വന്നവൻ മുട്ടിവിളിക്കേ വാതിൽപ്പൊളി തുറക്കുവാനായ്
വളയൊച്ചകൾ കേൾപ്പിക്കാതെ-
യൊരുങ്ങിനിൽക്കും ഞാൻ (വാസന്ത...)
ആരുമാരും വന്നതില്ല, ആരുമാരുമറിഞ്ഞതില്ല,
ആത്മാവിൽ സ്വപ്നവുമായിക്കാത്തിരിപ്പൂ ഞാൻ (വാസന്ത...)[71]

വൈക്കം മുഹമ്മദ് ബഷീറിന്റെ കഥയും തിരക്കഥയും അധികരിച്ച് പ്രശസ്ത ഛായാഗ്രാഹകനായ എ.വിൻസന്റ് സംവിധാനം നിർവ്വഹിച്ച ഭാർഗ്ഗവീനിലയത്തിനുവേി പി.ഭാസ്കരൻ ലളിതമായ വരികളിൽ നിബന്ധിച്ചിട്ടുള്ള ഈ ഗാനം സ്ത്രീമനസ്സിന്റെ തീവ്രമായ പ്രണയാനുഭവത്തെ ചിത്രീകരിക്കുന്നു. ഗാനഭാഷയുടെ ലാളിത്യം പ്രണയാവിഷ്ക്കരണത്തിന് ലോകസാധാരണത്വം നൽകുന്നു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ സമകാലികനായിരുന്ന വയലാർ രാമവർമ്മ പുരാണേതിഹാസകഥാസൂചനകളോടെ പ്രണയത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ശൈലിയിൽനിന്നുള്ള വ്യതിയാനം ഈ ഗാനത്തിൽ പ്രകടമാണ്. ഗാനാവതരണങ്ങളിലെ ഇതിഹാസകഥാസൂചന പ്രണയത്തിന്

അലൗകിക പ്രതീതിയാണ് നൽകുന്നത്. അവയിലെ സ്ത്രീപുരുഷസങ്കല്പങ്ങളും വ്യത്യസ്തമാണ്.

വാസന്തപഞ്ചമിനാളിൽ തന്റെ കാമുകൻ വരും എന്ന് കിനാവ് കാണുന്ന വിദ്യാസമ്പന്നയും കലാകാരിയുമായ നായികയുടെ മനോഗതങ്ങൾ പി.ഭാസ്കരൻ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. മാഘമാസത്തിലെ വെളുത്തപക്ഷത്തിലെ അഞ്ചാംനാളാണ് വാസന്തപഞ്ചമി. ശിശിരത്തിൽ ഇലപൊഴിയുന്ന മരങ്ങളിൽ പുതുനാമ്പുകൾ മുളയ്ക്കുകയും മരങ്ങൾ ഫലസമൃദ്ധിക്കായി സജ്ജമാകുകയും ചെയ്യുന്ന കാലമാണിത്. അനുരാഗത്തിന്റെ അനുകൂലാന്തരീക്ഷം ഒരുക്കുന്നതിൽ ചന്ദ്രനും നിലാവും സുപ്രധാനമാണെന്ന കവി സങ്കൽപം വാസന്തപഞ്ചമിയെ പ്രണയവുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്നു. ഈ സങ്കൽപത്തെ വികസിപ്പിച്ചുകൊാണ് പി.ഭാസ്കരൻ ഗാനം രചിച്ചിട്ടുള്ളത്. പക്ഷേ `ആത്മാവിൻ സ്വപ്നവുമായി കാത്തിരിപ്പൂ ഞാൻ' എന്ന വരിയിലൂടെ പ്രണയത്തിൽ ശാരീരികമായ ആകർഷണത്തേക്കാൾ മനസ്സുകൾതമ്മിലുള്ള ആകർഷണത്തിനാണ് ഗാനരചയിതാവ് ഊന്നൽ നൽകുന്നത് എന്ന് ആവർത്തിച്ച് വ്യക്തമാക്കുന്നു.

ഗാനഭാവത്തിനുചേർന്ന ഈണമാണ് ഗാനത്തിന് നൽകിയിരിക്കുന്നത്. എസ്.ജാനകിയുടെ ശബ്ദം പ്രണയത്തെ/ വിരഹത്തെ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നതിന് ഏറ്റവും അനുയോജ്യമാണ്. ഗാനത്തിന്റെ പല്ലവി, അനുപല്ലവി എന്നിവിടങ്ങളിൽ താഴ്ന്ന ശ്രുതിയിലും ചരണത്തിന്റെ ഒടുവിൽ `ആരുമാരും വന്നതില്ല...' എന്ന ഭാഗത്ത് താരസ്ഥായിയിലേക്ക് ഉയർന്നുമുള്ള ആലാപനം വഴി കഥാപാത്രത്തിന്റെ വൈകാരികാവസ്ഥയുടെ പരിണാമം സൂചിതമാകുന്നു.

സംഭ്രമരംഗങ്ങൾ (horror scenes) അവതരിപ്പിക്കുന്നതിന് മലയാളത്തിൽ ആദ്യമായി വ്യത്യസ്തമായ ചിത്രീകരണരീതികൾ അവലംബിച്ച സിനിമയാണ് ഭാർഗ്ഗവീനിലയം. എങ്കിലും ഇതിലെ ഗാനചിത്രീകരണത്തിൽ അത്തരം

വ്യത്യസ്തതകൾ ദൃശ്യമല്ല. ഉള്ളടക്കം നായികയുടെ മനോഗതങ്ങളാണെങ്കിലും ഗാനത്തിന്റെ വരികൾ കഥാപാത്രം പാടി അവതരിപ്പിക്കുക എന്ന സാമ്പ്രദായികരീതിതന്നെയാണ് ഗാനചിത്രീകരണത്തിൽ അവലംബിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഏകാന്തതയിൽ വായിച്ച് ആസ്വദിക്കപ്പെടേ കാല്പനികഗാനത്തെ ദൃശ്യമാധ്യമത്തിൽ എപ്രകാരം അവതരിപ്പിക്കും എന്നതുസംബന്ധിച്ച ആശയക്കുഴപ്പമാണ് ഗാനചിത്രീകരണത്തിൽ ദൃശ്യമാകുന്നത്. എങ്കിലും ഗാനത്തിന്റെ പല്ലവി, അനുപല്ലവി, ചരണം എന്നിവയ്ക്കിടയിലുള്ള പശ്ചാത്തലസംഗീതം അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഇടവേളകളിൽ ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ പൂർവ്വകഥാസൂചനകൾ ആഖ്യാനംചെയ്യുന്ന നൂതനമായ രീതി പരീക്ഷിച്ചിരിക്കുന്നു. നായികയുടെ സ്വകാര്യമുറിയിലെ എഴുത്തുമേശയിലുള്ള മണ്ണെണ്ണവിളക്കിന്റെ മങ്ങിയവെളിച്ചം, ഇരുളും വെളിച്ചവും കലർന്ന അന്തരീക്ഷം എന്നിവ ബ്ലാക്ക് ആൻഡ് വൈറ്റ് മാധ്യമത്തിലൂടെ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. ഗാനചിത്രീകരണത്തിൽ വിരഹിണിയുടെ മനോനില ദൃശ്യവൽക്കരിക്കുന്നതിന് ഈ പശ്ചാത്തലം സഹായകമാണ്. ഭാർഗവിയെ അവതരിപ്പിച്ച വിജയനിർമ്മലയുടെ ആകർഷകങ്ങളായ കണ്ണുകളാണ് അന്യഭാഷാ ചലച്ചിത്രതാരം ആണെങ്കിലും നായികയായി തെരഞ്ഞെടുക്കാൻ കാരണം എന്ന് സംവിധായകൻ വ്യക്തമാക്കിയിട്ടു്.[72] ഇവയെല്ലാം സിനിമയിലെ ദൃശ്യാംശത്തിന് സംവിധായകൻ നൽകുന്ന സവിശേഷ പരിഗണനയാണ് വ്യക്തമാക്കുന്നത്. സിനിമയിൽ പ്രമേയംമാത്രമാണ് മുഖ്യം എന്നും സംഭാഷണങ്ങളാണ് സിനിമയെ നിർമ്മിക്കുന്നത് എന്നും സംഭാഷണങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കാനുള്ള കഴിവാണ് ഭാവാഭിനയത്തേക്കാൾ മുഖ്യം എന്നും കരുതപ്പെട്ടിരുന്ന കാലത്ത് ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ കഥ ആഖ്യാനം ചെയ്യാൻ ശ്രമിച്ച സിനിമ എന്ന നിലയിലാണ് ഭാർഗ്ഗവീനിലയം ശ്രദ്ധേയമാകുന്നത്. പക്ഷേ സിനിമയിലെ ഗാനം സംഭാഷണംപോലെ കഥാപാത്രംതന്നെ അവതരിപ്പിക്കണം എന്ന പരമ്പരാഗതബോധ്യമാണ് ഗാനചിത്രീകരണത്തിൽ കാണുന്നത്.

പി.ഭാസ്കരന്റെ ഗാനങ്ങളിൽ സ്ത്രീയുടെ ജീവിതദു:ഖത്തിന്റെ ഗാനാവിഷ്ക്കരണങ്ങൾ മിക്കവയും നിർവഹിച്ചിരിക്കുന്നത് എസ്.ജാനകിയാണ്. ഇരുട്ടിന്റെ ആത്മാവ് എന്ന ചിത്രത്തിലെ ഈറനുടുത്തുംകൊ് എന്നാരംഭിക്കുന്ന ഗാനത്തിന്റെ അനുപല്ലവിയിൽ തന്റെ വിവാഹസ്വപ്നങ്ങൾ സഫലമാകാത്തതിനെക്കുറിച്ചോർത്ത് നായിക പരിതപിക്കുന്നു.

"കൊട്ടിയടച്ചൊരീ കോവിലിൻ മുന്നിൽഞാൻ
പൊട്ടിക്കരഞ്ഞിട്ടു നിന്നാലും
വാടാത്ത പ്രതീക്ഷതൻ വാസന്തിപ്പൂമാല
വാങ്ങുവാൻ ആരാരും അണയില്ലല്ലോ"[73]

അതേചിത്രത്തിലെ ഇരുകണ്ണീർത്തുള്ളികൾ എന്നാരംഭിക്കുന്ന ഗാനവും സമാനമായ അന്തർഭാവം അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

"താമരപ്പൊയ്കയിലെ അരയന്നങ്ങളെപ്പോലെ
പ്രേമത്താൽ പരസ്പരം കൈനീട്ടി
അടുക്കുവാനവർക്കെന്നും കഴിഞ്ഞില്ലാ
അകലത്താണകലത്താണിരുപേരും"[74]

സഫലീകരിക്കാത്ത പ്രണയബന്ധങ്ങളിലെ സ്ത്രീയവസ്ഥ ചിത്രീകരിക്കുന്ന ഗാനങ്ങളാണിവ.

4.3.9 പ്രകൃതിയും പ്രണയവും

നഗരമേ നന്ദി (1967) എന്ന ചിത്രത്തിനുവേി കെ.രാഘവൻ ഈണമിട്ട് എസ്.ജാനകി ആലപിച്ച മഞ്ഞണിപ്പൂനിലാവ് എന്നാരംഭിക്കുന്ന ഗാനം പ്രണയിയായ സ്തീയുടെ മംഗല്യസ്വപ്നങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. "പ്രകൃതിയുമായി വല്ലാത്തൊരിണക്കമായിരുന്നു ഭാസ്കരന്റെ ഭാവനയ്ക്ക്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ മധുരകല്പനകളേറെയും പ്രകൃതിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുകൊാണ് ഗാനസ്വരൂപമെടുക്കുന്നത്."[75] പ്രകൃതിയും സ്ത്രീയുടെ പ്രണയവും ഇടകലരുന്ന അന്തരീക്ഷമാണ് ഈ ഗാനത്തെ വ്യത്യസ്തമാക്കുന്നത്.

“മഞ്ഞണിപ്പൂനിലാവ് പേരാറ്റിൻ കരയിങ്കൽ
മഞ്ഞളരച്ചുവച്ചു നീരാടുമ്പോൾ മഞ്ഞണിപ്പൂനിലാവ്....
എള്ളെണ്ണ മണംവീശും എന്നുടെ മുടിക്കെട്ടിൽ
മുല്ലപ്പൂ ചാർത്തിച്ച വിരുന്നുകാരാ
ധനുമാസം പൂക്കൈത മലർചൂടിവരുമ്പോൾ ഞാൻ
അങ്ങയെക്കിനാവുക് കൊതിച്ചിരിക്കും (മഞ്ഞണി...)
പാതിരാപ്പാലകൾതൻ വിരലിങ്കൽ പൗർണ്ണമി
മോതിരമണിയിക്കും മലർമാസത്തിൽ
താന്നിയൂരമ്പലത്തിൽ കഴകക്കാരനെപ്പോലെ
താമരമാലയുമായ് ചിങ്ങമെത്തുമ്പോൾ
ഒരുകൊച്ചുപന്തലിൽ ഒരു കൊച്ചുമണ്ഡപം
പുളിയിലക്കരമുും കിനാവുകൻേ (മഞ്ഞണി.....)”[76]

പി.ഭാസ്കരന്റെ പ്രണയഗാനങ്ങളിൽ വളരെ പ്രശസ്തമാണ് ഈ ഗാനം. പ്രണയവിഷാദത്തിനു പകരം പ്രണയത്തെ സംബന്ധിച്ച സ്ത്രീയുടെ പ്രതീക്ഷാനിർഭരതയാണ് ഇതിൽ ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെടുന്നത്. ഈ പ്രണയഗാനം പരോക്ഷമായി സ്ത്രീത്വത്തെ വിലമതിക്കുന്ന ഒരു സമൂഹത്തെ സങ്കല്പിക്കുന്നു. സ്ത്രീയുടെ ഉടമയും അധികാരിയും അല്ലാത്ത സ്നേഹസമ്പന്നനായ പുരുഷനെയാണ് ഈ ഗാനത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. പ്രണയഗാനാവിഷ്ക്കരണത്തിൽ പ്രകൃതിയിലെ ബിംബങ്ങൾ ധാരാളമായി ഉപയോഗിച്ചാണ് പി.ഭാസ്കരൻ ഗാനരചന നിർവ്വഹിച്ചിട്ടുള്ളത്. ‘‘പി.ഭാസ്കരൻ ചങ്ങമ്പുഴക്കുശേഷം കേരളം ക ഏറ്റവും മികച്ച പ്രേമഗായകനാണ്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ പ്രേമകവിതകളിലൂടെയും പ്രണയഗാനങ്ങളിലൂടെയും മുൻവിധികളില്ലാതെ പര്യടനം നടത്തുന്ന ഏതൊരാൾക്കും പ്രകൃതി എന്ന സുന്ദരി ഒരു നിത്യപ്രണയിനിയാണെന്നു തോന്നിപ്പോകും. ആലങ്കാരികമായി പറഞ്ഞാൽ പ്രകൃതിതന്നെയാണ് പ്രണയം. പ്രണയം തന്നെയാണ് പ്രകൃതി. പ്രണയഗാനങ്ങൾ രചിക്കുമ്പോൾ പി.ഭാസ്കരൻ എന്നും യൗവനത്തിന്റെ തീവ്രാനുഭൂതികളിൽ നീന്തിത്തുടിച്ചു”[77] എന്ന വിലയിരുത്തൽ പി.ഭാസ്കരന്റെ ഗാനങ്ങളിൽ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ള സ്ത്രീയുടെ പ്രണയാവിഷ്ക്കാരത്തിന്റെ സവിശേഷത ചൂിക്കാട്ടുന്നു.

സ്ത്രീ, പ്രകൃതി, പ്രണയം എന്നിവയുടെ ഇഴുകിച്ചേരൽ പി.ഭാസ്കരന്റെ മഞ്ഞണിപ്പൂനിലാവ് എന്ന പ്രണയഗാനത്തിൽ കാണാം. മഞ്ഞണിപ്പൂനിലാവ്, പേരാറ്റിൻകടവ്, മഞ്ഞളരച്ചുവച്ചുള്ള നീരാട്ട്, എള്ളെണ്ണ മണം വീശുന്ന മുടിക്കെട്ട്, മുല്ലപ്പൂമാല ചൂടിക്കൽ, പാതിരാപ്പാലകൾക്ക് വിരലിൽ മോതിരമണിയിക്കുന്ന മലർമാസം, താന്നിയൂരമ്പലത്തിൽ കഴകക്കാരനെപ്പോലെ താമരമാലയുമായി വരുന്ന ചിങ്ങമാസം, കൊച്ചുപന്തൽ, കൊച്ചുമണ്ഡപം, പുളിയിലക്കരമുണ്ട് എന്നിവ കേരളീയപ്രകൃതിയുടെയും പ്രണയത്തിന്റെയും ഒന്നായി ഇഴുകിച്ചേർന്ന സൂചകങ്ങളാണ്. ആറ്റിൻകടവത്ത് മഞ്ഞളരച്ചുവച്ച് സ്ത്രീകൾ സംഘമായിചെന്ന് കുളിക്കുക എന്ന ഗൃഹാതുരസ്മരണ ഉണർത്തുന്ന ഗാനമായും വിരുന്നുകാരൻ (കാമുകൻ) മുല്ലമാല അണിയിക്കുന്ന പ്രണയാനുഭവവും ദാമ്പത്യജീവിതവും അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഗാനമായും ഇക്കാലത്ത് ഈ പ്രണയഗാനം ആസ്വദിക്കപ്പെടുന്നു.

4.3.10 പ്രണയം നിറഞ്ഞ യുഗ്മഗാനങ്ങൾ

പ്രണയികളുടെ അനുരാഗത്തിന്റെ പാരസ്പര്യത്തെയാണ് യുഗ്മഗാനങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. വ്യാവഹാരികലോകത്തെ ലിംഗപരമായ അസന്തുലിതാവസ്ഥകൾ ഇല്ലാത്ത ആദർശലോകത്തെ അവ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നു. കാമുകീകാമുകന്മാർ തമ്മിലുള്ളന് ഗാനരൂപത്തിലുള്ള ഹൃദയഭാഷണമാണ് യുഗ്മഗാനങ്ങൾ ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നത്.

വടക്കൻപാട്ടിൽനിന്ന് കഥ സ്വീകരിച്ച് ശാരംഗപാണി തിരക്കഥയും എം.കുഞ്ചാക്കോ സംവിധാനവും നിർവ്വഹിച്ച ഉണ്ണിയാർച്ച (1961) എന്ന ചിത്രത്തിനുവേി പി.ഭാസ്കരൻ ഗാനരചനയും കെ.രാഘവൻ സംഗീതസംവിധാനവും നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്നു. പി.ഭാസ്കരന്റെ ഗാനരചനയിൽ കാണപ്പെടുന്ന ആഴമുള്ള കാല്പനികഭാവം വീരചരിതത്തെ ആഖ്യാനം

ചെയ്യുന്ന ഈ സിനിമയിലെ നായികാനായകൻമാർ പാടുന്ന പ്രണയ ഗാനത്തിന് വിഷാദച്ഛായ നൽകുന്നു. വടക്കൻപാട്ടുസിനിമകളിൽ സാധാരണയായി കാണപ്പെടുന്ന രതിഭാവം കലർന്ന പ്രണയാവിഷ്ക്കരണത്തിനു പകരം വിരഹിയും വിഷാദിയുമായ നായികാനായകന്മാരായി അവരെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

"അന്നുനിന്നെ കതിൽപ്പിന്നെ
അനുരാഗമെന്തെന്നു ഞാനറിഞ്ഞു
അതിനുള്ള വേദന ഞാനറിഞ്ഞൂ.
അന്നുനമ്മൾ കതിൽപ്പിന്നെ
ആത്മാവിലാനന്ദം ഞാനറിഞ്ഞു
ആശതൻദാഹവും ഞാനറിഞ്ഞൂ.
ഓർമ്മകൾതൻതേൻമുള്ളുകൾ
ഓരോനിനവിലും മൂടിടുന്നു
ഓരോനിമിഷവും നീറുന്നുഞാൻ
തീരാത്ത ചിന്തയിൽ വേവുന്നുഞാൻ
കണ്ണുനീരിൻപേമഴയാൽ
കാണും കിനാവുകൾ മാഞ്ഞിടുന്നു
വീണയിൽ ഗദ്ഗദം പൊന്തിടുന്നു
വിരഹത്തിൻഭാരം ചുമന്നിടുന്നു"[78]

എ.എം.രാജ, പി.സുശീല എന്നിവർ ചേർന്ന് ആലപിച്ച ഈ ഗാനം ആറ്റുമ്മണമ്മേലെ കുഞ്ഞിരാമനും (പ്രേംനസീർ) ഉണ്ണിയാർച്ചയും (രാഗിണി) ചേർന്ന് ആലപിക്കുന്നതായി സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. വടക്കൻപാട്ടിലെ വീരനായകൻ പ്രണയത്തെച്ചൊല്ലി അനുനിമിഷം നീറുന്നു എന്ന കവിഭാവന ഗാനത്തിൽ ചേർത്തിരിക്കുന്നു. ദു:ഖഗാനങ്ങളും വിരഹഗാനങ്ങളും പൊതുസ്വീകാര്യത നേടിയിരുന്ന 1960 കളിലെ പ്രണയസങ്കൽപം ഈ ഗാനചിത്രീകരണത്തിൽ കാണാം.

പ്രശസ്തമായ ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളുടെ ഈണത്തിനൊപ്പിച്ച് രചിക്കുന്ന പാരഡിഗാനങ്ങൾ ഗാനം എന്ന നിലയിൽ തനിച്ചും ഇതരകലാരൂപങ്ങളുടെ ഭാഗമായും അവതരിപ്പിക്കുന്നരീതി 1980കളിൽ വ്യാപകമായിരുന്നു. ഇലക്ട്രോണിക് ഉപകരണങ്ങളുടെ ലഭ്യതയെത്തുടർന്ന് കേരളത്തിൽ

സജീവമായ കാസറ്റ് / സി.ഡി. വിപണിയിൽ ലളിതഗാനങ്ങൾ, ഉൽസവഗാനങ്ങൾ എന്നിവയോടൊപ്പം പാരഡിഗാനങ്ങൾക്കും സ്വീകാര്യത ലഭിച്ചു. 'അന്നുനിന്നെ...' എന്ന വിഷാദഗാനം പാരഡിരൂപത്തിൽ ഹാസ്യഗാനമായി പുനരവതരിപ്പിച്ചിരുന്ന പ്രശസ്തഗാനങ്ങളിലൊന്നാണ്.

പാരഡിഗാനങ്ങൾ ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളുടെ വ്യത്യസ്തമായ പ്രകടനമാണ്. പക്ഷിമൃഗാദികളെ കഥാപാത്രങ്ങളാക്കി വി.ഡി.രാജപ്പൻ അവതരിപ്പിച്ചിരുന്ന ഹാസ്യകഥാപ്രസംഗത്തിൽ ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളുടെ പാരഡികൾ ധാരാളമായി ഉപയോഗിച്ചിരുന്നു. അന്നുനിന്നെ എന്ന ഗാനത്തിന്റെ പാരഡിഗാനം ഹാസ്യകഥാപ്രസംഗത്തിൽ സ്വീകരിച്ചു എന്നത് ഗാനത്തിന്റെ പ്രശസ്തി വ്യക്തമാക്കുന്നു. ടെലിവിഷൻ ചാനലുകൾ വ്യാപകമായതോടെ ആനുകാലിക രാഷ്ട്രീയസാമൂഹികസംഭവങ്ങളെ അധികരിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഹാസ്യപരിപാടികളിൽ അത്തരം ദൃശ്യങ്ങളുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുന്ന രീതി വ്യാപകമായി. ഹാസ്യകഥാപ്രസംഗത്തിൽ പുനരവതരിപ്പിച്ച ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളുടെ വാചികമായ പാരഡിയാണ് പിൽക്കാലത്ത് ടെലിവിഷനിലെ ദൃശ്യങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ചുള്ള പാരഡിയായി വികസിച്ചത്. സിനിമയിലെ ദൃശ്യങ്ങൾക്കു പകരം സമകാലിക രാഷ്ട്രീയസംഭവങ്ങളുടെ ദൃശ്യങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുകയും പശ്ചാത്തലത്തിൽ ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ അവ ചലച്ചിത്രത്തിൽ സൂചിതമായതിൽനിന്ന് വേറിട്ട അർത്ഥോല്പാദനം നിർവ്വഹിക്കുന്നു. ഗാനങ്ങൾക്ക് നിയതമായ ദൃശ്യങ്ങളോ ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് നിയതമായ ഗാനങ്ങളോ ഇല്ല. ഗാനവും ദൃശ്യവും അവയുടെ അവതരണസന്ദർഭത്തിനനുസരിച്ച് ഉൽപാദിപ്പിക്കുന്ന അർത്ഥവും ഭിന്നമായിരിക്കും. സമകാലിക സംഭവങ്ങളെ വിമർശിക്കുന്നതിന് കാലപരിഗണന ഇല്ലാതെ ഗാനങ്ങളും ദൃശ്യങ്ങളും ഉപയോഗപ്പെടുത്തുന്ന രീതി ദൃശ്യമാധ്യമരംഗത്തെ പുതിയ പ്രവണതയാണ്.

ആൽമരം (1969) എന്ന ചിത്രത്തിൽ എ.ടി.ഉമ്മറിന്റെ സംഗീതസംവിധാനത്തിൽ ജയചന്ദ്രനും എസ്.ജാനകിയും ചേർന്ന് ആലപിച്ച 'പിന്നെയുമിണക്കുയിൽ പിണങ്ങിയല്ലോ' എന്ന ഗാനം മധുവിധുരാത്രിയിലെ കളിവാക്കുകൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

"ആയിരം രജനികൾ വന്നാലും
ആദ്യത്തെ രജനിയിതൊന്നുമാത്രം
മാനസമുരളിതൻ സ്വരരാഗസംഗീതം
ഞാനിന്നടക്കിയാലടങ്ങുകില്ല"[79]

എം.ടി.വാസുദേവൻ നായരുടെ തിരക്കഥയിൽ പി.എൻ.മേനോൻ സംവിധാനം ചെയ്ത ഓളവും തീരവും എന്ന ചിത്രത്തിനുവേി എം.എസ്.ബാബുരാജിന്റെ സംഗീതസംവിധാനത്തിൽ യേശുദാസും മച്ചാട് വാസന്തിയുംചേർന്ന് ആലപിച്ച ഗാനം പ്രണയികളുടെ ദാമ്പത്യസ്വപ്നങ്ങളാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ചിത്രത്തിലെ അവതരണഗാനമാണിത്.

"നാടുംനഗരവും കടന്നുപോകാം
നാഴൂരിമണ്ണുവാങ്ങി നമുക്കുപാർക്കാം
പുള്ളിക്കുയിലിന്റെ കൂടുപോലുള്ളൊരു
പുല്ലാനിപ്പുരകെട്ടി നമുക്കിരിക്കാം"

ഗാനങ്ങളിൽ പ്രണയഭാവം ആവിഷ്ക്കരിക്കുമ്പോൾ പി.ഭാസ്കരൻ നൂതനമായ ചില സമാസപ്രയോഗങ്ങൾ ആവിഷ്ക്കരിക്കാറുണ്ട്. ഇതേഗാനത്തിന്റെ പല്ലവിയിൽ

"മണിമാരൻ തന്നത് പണമല്ല പൊന്നല്ല
മധുരക്കിനാവിന്റെ കരിമ്പിൻതോട്ടം"

എന്ന് കവി എഴുതുന്നു. മധുരക്കിനാവിന്റെ കരിമ്പിൻതോട്ടം എന്നത് പ്രണയത്തിന്റെ മാധുര്യം വ്യക്തമാക്കുന്ന പി.ഭാസ്കരന്റെ സവിശേഷ പ്രയോഗമാണ്. പ്രണയത്തിന്റെ വികാരഭാവം മുഴുവൻ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ഒരു പുതിയ പ്രയോഗം മധുരക്കിനാവ്, കരിമ്പ്, തോട്ടം എന്നീ പദങ്ങൾ ചേർത്ത് കവി നിർമ്മിച്ചിരിക്കുന്നു. മഞ്ഞണിപ്പൂനിലാവ്, നാഴിയൂരിപ്പാല്, നാദബ്രഹ്മത്തിൻ സാഗരം, പാട്ടിന്റെ പാലാഴി തുടങ്ങിയ സമാനപ്രയോഗങ്ങളും

പി.ഭാസ്കരന്റെ പ്രണയഗാനങ്ങളിൽ കാണാം. അവയോരോന്നും അദ്ദേഹം അവതരിപ്പിച്ച നാടോടിയും നിർമ്മലവുമായ അനുഭവങ്ങളുടെ സാകല്യതയെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. തന്മൂലം ആയിരിക്കാം പി.ഭാസ്കരന്റെ ഗാനങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സംഗീതപരിപാടികളുടെ തലക്കെട്ട് നൽകാൻ അവ വ്യാപകമായി സ്വീകരിക്കപ്പെടുന്നത്.

4.3.11 ഗാനത്തിലെ പ്രണയവും ദൃശ്യങ്ങളിലെ കാമപരതയും

1995ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ മോഹൻലാൽ നായകനായ സ്ഫടികം എന്ന ചലച്ചിത്രത്തിലും പി.ഭാസ്കരൻ ഗാനരചന നിർവ്വഹിച്ചു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ 71-ാം വയസ്സിൽ രചിച്ച 'ഏഴിമലപ്പൂഞ്ചോല' എന്ന യുഗ്മഗാനം തന്റേടിയായ നായകനും അയാളുമായി സൗഹൃദം പങ്കിടുന്ന മദാലസയായ യുവതിയും ചേർന്നുള്ള പരസ്യമായ കാമഭരിതനൃത്തമായാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. മോഹൻലാലും സിൽക് സ്മിതയുമാണ് ഗാനരംഗത്ത് അഭിനയിക്കുന്നത്. ഈ താരങ്ങൾ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്ന നായകസങ്കൽപം, സ്ത്രീപ്രതിനിധാനം എന്നിവ ഗാനചിത്രീകരണത്തിലും പ്രതിഫലിക്കുന്നു. ഗാനരചനയിൽ സ്ത്രീപുരുഷ ബന്ധത്തെ ഒതുക്കത്തോടെയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. എന്നാൽ, അതിന്റെ ദൃശ്യവൽക്കരണത്തിൽ പുതിയകാലത്തെ പ്രേക്ഷക സമൂഹത്തിന്റെ ദൃശ്യബോധത്തിനും, സിനിമയുടെ വിപണിസമ്മർദ്ദങ്ങൾക്കും അനുസരിച്ചുള്ള സ്ത്രീപുരുഷപ്രതിനിധാനങ്ങളെ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു.

"ഏഴിമലപ്പൂഞ്ചോല ഹാ മാമലയ്ക്കുമണിമാല
പൊൻമാല പൊൻമാല
ഹേ പുത്തൻ ഞാറ്റുവേല
കൊഞ്ചെടി കൊഞ്ചെടി കൊഞ്ചെടി മുത്തേ (ഏഴിമല...)
മാരനെക്കാൽ മയിലെണ്ണ തോൽക്കും
പാറ കരിമ്പാറ
പാറതന്നുള്ളിൽ പനിനീരൊഴുകും ചോല തേഞ്ചോല
കണ്ണാടിനോക്കും കാട്ടുപൂവേ കണ്ണുവയ്ക്കാതെ തമ്പുരാനേ
പുത്തൻഞാറ്റുവേല
കൊഞ്ചെടി കൊഞ്ചെടി കൊഞ്ചെടി മുത്തേ (ഏഴിമല...)

പാറിക്കളിക്കും പരൽമീങ്കണ്ണുള്ള പെണ്ണേ കാക്കക്കറുമ്പീ
മാടിവിളിക്കുന്നു മാറത്തെമാമ്പുള്ളിച്ചുണങ്ങ് പുള്ളിച്ചുണങ്ങ്
കാലോ നല്ല കാച്ചിയകാരിരുമ്പ്
നെഞ്ചിന്റെയുള്ളിൽ തേൻകരിമ്പ്
പുത്തൻഞാറ്റുവേല
കൊഞ്ചെടി കൊഞ്ചെടി കൊഞ്ചെടി ഞാറ്റുമുത്തേ (ഏഴിമല...)[81]

ഏഴിമലപ്പൂഞ്ചോല മാമലയുടെ മണിമാല ആയിരിക്കുന്നതുപോലെ സ്ത്രീകഥാപാത്രം നായകന്റെ പൊൻമാല ആണെന്ന് ഗാനം വിവരിക്കുന്നു. തന്റെ മാരൻ കരിമ്പാറയാണെങ്കിലും അതിനുള്ളിൽ (മനസ്സിൽ) തേൻചോലയുണ്ട്. പാറിക്കളിക്കുന്ന പരൽമീൻ കണ്ണുള്ള കാക്കക്കറുമ്പിയുടെ മാറത്തെ മാമ്പുള്ളിച്ചുണങ്ങ് നായകനെ മാടിവിളിക്കുന്നു. അവളെ കാൽ നല്ല കാച്ചിയ കാരിരുമ്പ് ആണെന്ന് തോന്നുമെങ്കിലും മനസ്സിൽ തേൻ കരിമ്പ് (മാധുര്യം) ഉള്ളവളാണ് തന്റെ പെണ്ണ്. ഇത്രയുമാണ് ഗാനത്തിലെ വിവരണങ്ങൾ. തെന്നിന്ത്യൻ ഭാഷാചിത്രങ്ങളിൽ വേഗതയാർന്ന സംഗീതം (fast music) ഗാനങ്ങളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സംഗീതസംവിധായകൻ എന്ന നിലയിൽ അടയാളപ്പെടുത്തപ്പെട്ടിട്ടുള്ള എസ്.പി.വെങ്കിടേഷ് ഈ ഗാനത്തിന് നൽകിയ ഈണം വരികളിലെ അർത്ഥകല്പനയെ കാമഭരിതമായ അന്തരീക്ഷത്തിലേക്ക് നയിക്കുന്നു. വരികളുടെ ആലാപനത്തോടൊപ്പം പശ്ചാത്തലസംഗീതവും സമൃദ്ധമായി ഈ ഗാനത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. തന്മൂലം നായികയുടെയും ഇതരകഥാപാത്രങ്ങളുടെയും നൃത്തത്തിന് ഗാനചിത്രീകരണത്തിൽ പ്രധാനസ്ഥാനം ലഭ്യമായിരിക്കുന്നു. തെന്നിന്ത്യയിലെ മാദകനർത്തകി എന്ന നിലയിൽ പ്രശസ്തയായ സിൽക്ക് സ്മിതയുടെ ശരീരത്തിന്റെ അഴകളവുകൾ ഗാനത്തിലുടനീളം ദൃശ്യവൽക്കരിച്ചിട്ടുണ്ട്. ആനയുടെ പുറത്ത് കയറി സഞ്ചരിക്കുന്ന നായകന്റെ ദൃശ്യം ഫ്യൂഡൽ നായകപ്രതീതി സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ആനയെ സ്ത്രീയോട് സാദൃശ്യപ്പെടുത്തുന്ന ഷോട്ടുകളും ഗാനചിത്രീകരണത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. ഗാനത്തിലെ സ്ത്രീശബ്ദം കെ.എസ്.ചിത്രയുടേതാണ്. പുരുഷനുവിധേയയായ മാർദ്ദവപ്രകൃതിയായ രതിഭാവം ഉണർന്ന സ്ത്രീ എന്ന പ്രതീതിയാണ് ഈ

ആലാപനത്തിലൂടെ ലഭ്യമാകുന്നത്. പുരുഷകഥാപാത്രത്തിനുവേി ഗാനം ആലപിച്ചിരിക്കുന്നത് മോഹൻലാലാണ്. സിനിമാതാരം തന്നെ ഗാനം ആലപിക്കുക എന്നത് കൗതുകത്തിനും അതിലൂടെ ഗാനത്തിന്റെ/ സിനിമയുടെപ്രശസ്തിക്കും കാരണമായിത്തീർന്നു.

ഗാനത്തിലെ വരികളും ഈണവും തമ്മിൽ നേരിട്ട് ബന്ധം ഉ് എന്ന സങ്കല്പം തിരുത്തിയെഴുതുന്ന ഒരു ഗാനമാണിത്. വരികളിൽ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ള ഭാവത്തെ ഉപകരണസംഗീതത്തിലൂടെ (orchestration) പൊലിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. ഗാനത്തിന്റെ ദൃശ്യവൽക്കരണം സമ്പൂർണ്ണമായും പുരുഷനോട്ടങ്ങളെയും നായകനിർമ്മിതിയേയും ലക്ഷ്യംവച്ചുള്ള രീതികൾ അനുവർത്തിക്കുന്നു. ഇതും ഗാനത്തിന്റെ വരികളിലെ അർത്ഥകല്പനയിൽ നിന്നുള്ള വ്യതിയാനമാണ്. ഗാനരചയിതാവ് ഈണത്തിനനുസരിച്ചോ അല്ലാതെയോ രചിക്കുന്ന വരികളെ ഈണം വഴിയും ദൃശ്യവൽക്കരണത്തിലൂടെയും എപ്രകാരം പരിവർത്തനം ചെയ്യാം എന്ന് ഈ ഗാനചിത്രീകരണം വ്യക്തമാക്കുന്നു.

പി.ഭാസ്കരന്റെ പ്രണയഗാനങ്ങളുടെ വിശകലനത്തിൽനിന്ന് സ്ത്രീപുരുഷബന്ധത്തെക്കുറിച്ചുള്ള അദ്ദേഹത്തിന്റെ കാഴ്ചപ്പാട് വ്യക്തമാകുന്നു. പ്രണയം മാനസികമായ ഒരു അനുഭൂതിയായി അദ്ദേഹം കരുതുന്നു. മാംസനിബദ്ധമായ സ്ത്രീപുരുഷബന്ധങ്ങൾ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഗാനങ്ങളിൽ ദൃശ്യമല്ല. പ്രണയത്തിന്റെ ഭാഗമായ വിരഹഗാനങ്ങളിൽ സ്ത്രീയും പുരുഷനും ഒരുപോലെ പ്രണയസാഫല്യത്തിനുവേി ദു:ഖം സഹിക്കുന്നതായി ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. പുരുഷൻ ഭരിക്കുന്ന ലോകത്തിനുപകരം സ്ത്രീയും പുരുഷനും സമതുലിതാവസ്ഥ പുലർത്തുന്ന പ്രണയഭരിതമായ ലോകം അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഗാനങ്ങൾ വിഭാവനം ചെയ്യുന്നു.

ഹ്രസ്വായുസ്സായിരുന്ന വയലാറിന്റേതിൽനിന്നു ഭിന്നമായിരുന്നു പി.ഭാസ്കരന്റെ കാവ്യ - ചലച്ചിത്രജീവിതങ്ങൾ. വസന്തത്തിന്റെ ഇടിമുഴക്കങ്ങളെല്ലാം പാഴിടിമുഴക്കങ്ങളായിരുന്നു എന്ന തിരിച്ചറിവ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ രചനാസ്വത്വത്തെ ആഴത്തിൽ സ്വാധീനിച്ചു. ഭക്തിയും പ്രണയവും വിപ്ലവബോധവുമെല്ലാം കവിതയിലും ഗാനങ്ങളിലും മാറിമറി പ്രതിഫലിച്ചു. ലളിതകോമളകാന്തപദാവലികളും സംസ്കൃതശൈലിയും ഭക്തിഗാനങ്ങളിൽ യഥേഷ്ടം ഉപയോഗിച്ചു. വീണക്കമ്പികൾ വിലക്കെടുക്ക പ്പെട്ടവന്റെ വേദനയും, `വികാലടികൾ' ഉയർത്തിയ ഗൃഹാതുരസ്മൃതികളും പല കവിതകളിലും ലയിപ്പിച്ചുചേർത്തു. നാടോടിത്തം മുന്നിട്ടുനിന്ന ഗാനശിൽപങ്ങളിലൂടെ ഭാസ്കരൻ രൂപപ്പെടുത്തിയത് മലയാളിയുടെ ലളിതഗാനസംസ്കാരത്തെ തന്നെയായിരുന്നു. കേരളീയനവോത്ഥാനത്തിന്റെ സന്ദേശം ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളിൽ ആവിഷ്ക്കരിച്ച പ്രമുഖമലയാളകവിയാണ് പി.ഭാസ്കരൻ.

ക്ലാസിക്ക് ശൈലിയുടെയും നാടോടിത്തശൈലിയുടെയും സവിശേഷതകൾ യഥാക്രമം വയലാറിന്റെയും പി.ഭാസ്കരന്റെയും ഗാനങ്ങൾ ഉദാഹരിച്ച് വിശകലനം ചെയ്തു. ഇരുവരുടെയും ഗാനശൈലിയെ നിരീക്ഷിച്ചശേഷം ഒ.എൻ.വിയുടെ ഗാനങ്ങളിലേക്ക് കടക്കുമ്പോൾ പ്രത്യക്ഷമാകുന്ന പ്രത്യേകതകൾ എന്തെന്ന് നിരീക്ഷിക്കാനാണ് അടുത്ത അദ്ധ്യായത്തിൽ ശ്രമിച്ചിരിക്കുന്നത്. അനുശീലനത്തിലും അഭ്യാസത്തിലും വ്യത്യസ്തനാണ് ഒ.എൻ.വി. എന്നത് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഗാനങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനത്തെ പ്രസക്തമാക്കുന്നു.

കുറിപ്പുകൾ

1. അനുബന്ധം 4.
2. പി.ഭാസ്കരൻ, ആത്മകഥ, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2015, പുറം 57.

3. ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പ്, 'ആയിരം പാദസരങ്ങൾ (അവതാരിക)', വയലാർകൃതികൾ കവിതകളും ഗാനങ്ങളും, വയലാർ രാമവർമ്മ, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, പുറം 671.

4. പി.ഭാസ്കരൻ, പി.ഭാസ്കരൻ കൃതികൾ സമ്പൂർണ്ണം, ഡിസി ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2008, പുറം 1148.

5. പി.ഭാസ്കരൻ, ആത്മകഥ, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2015, പുറം 53.

6 അതേപുസ്തകം, പുറം 39.

7 പി.ഭാസ്കരൻ, പി.ഭാസ്കരന്റെകൃതികൾ സമ്പൂർണ്ണം,ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം,2008, പുറങ്ങൾ 1250-1.

8 പി.ഗോവിന്ദപ്പിള്ള, പി.ഭാസ്കരന്റെ കലയും കാലവും, പി.ഭാസ്കരൻ സംഗീതസ്മൃതികൾ, എം.ഡി.മനോജ് (എഡി.), ഒലിവ് പബ്ലിക്കേഷൻസ് പ്രൈ.ലി., കോഴിക്കോട്, 2008, പുറം 102.

9 കെ.സുരേന്ദ്രൻ, മനസ്സ് നന്നാകട്ടെ മതമേതെങ്കിലുമാകട്ടെ, ജനയുഗം വാരാന്തം, ജനുവരി 18, 2015, പുറം 1.

10 അതേ ലേഖനം, അതേ പുറം.

11 ആലങ്കോട് ലീലാകൃഷ്ണൻ, ജനയുഗം വാരാന്തം, മാർച്ച് 25, 2011, പുറം 1.

12 അതേ ലേഖനം, അതേ പുറം.

13 പി.ഭാസ്കരൻ, പി.ഭാസ്കരന്റെകൃതികൾ സമ്പൂർണ്ണം, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2008, പുറം 63.

14 അതേ പുസ്തകം, പുറം 67.

15 അതേ പുസ്തകം, പുറം 81.

16 അതേ പുസ്തകം, പുറം 99.

17 അതേ പുസ്തകം, പുറം 842.

18 അതേ പുസ്തകം, പുറം 882.

19 അതേ പുസ്തകം, പുറം 1023.

20 അതേ പുസ്തകം, പുറം 1023.

21 അതേ പുസ്തകം, പുറം 1007

22 അതേ പുസ്തകം, അതേ പുറം.

23 വിജയകൃഷ്ണൻ, മലയാള സിനിമയുടെ കഥ, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2007, പുറം 49.

24 പി.ഭാസ്കരൻ, പി.ഭാസ്കരന്റെകൃതികൾ സമ്പൂർണ്ണം, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2008, പുറം 863.

25 അതേ പുസ്തകം, പുറം 873.

26 അതേ പുസ്തകം, പുറം 878.

27 അതേ പുസ്തകം, പുറം 980.

28 അതേ പുസ്തകം, പുറം 1112.

29 അതേ പുസ്തകം, പുറം 862.

30 അതേ പുസ്തകം, പുറം 862.

31 അതേ പുസ്തകം, പുറം 878.

32 അതേ പുസ്തകം, പുറം 879.

33 അതേ പുസ്തകം, പുറം 910.

34 അതേ പുസ്തകം, പുറം 983.

35 അതേ പുസ്തകം, പുറം 995.

36 പി.ഭാസ്കരൻ, ആത്മകഥ, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2015, പുറം 148.

37 അതേ പുസ്തകം, അതേ പുറം.

38 അതേ പുസ്തകം, അതേ പുറം.

39 പി.ഭാസ്കരൻ, പി.ഭാസ്കരന്റെ കൃതികൾ സമ്പൂർണ്ണം, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2008, പുറങ്ങൾ 1232-1242.

40 അതേ പുസ്തകം, പുറം 853.

41 അതേ പുസ്തകം, പുറം 972.

42 അതേ പുസ്തകം, പുറം 1047.

43 അതേ പുസ്തകം, പുറം 1125.

44 പി.ഭാസ്കരൻ, ആത്മകഥ, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2015, പുറം 149.

45 വി.ടി.മുരളി, പാട്ടൊരുക്കം, ലിറ്റ്മസ്, കോട്ടയം, 2013, പുറം 11.

46 ശ്രീകുമാരൻ തമ്പി, പി.ഭാസ്കരന്റെ കാവ്യമുദ്രകൾ, ഗ്രീൻ ബുക്സ്, തൃശൂർ, 2010, പുറം 40.

47 അതേ പുസ്തകം, പുറം 31.

48 എം.എൻ. കാരശ്ശേരി, ഉപ്പിലിട്ടുവച്ച കിനാവുകൾ, പി.ഭാസ്കരൻ സംഗീത സ്മൃതികൾ, എം.ഡി.മനോജ് (എഡി.), ഒലിവ് പബ്ലിക്കേഷൻസ് പ്രൈ.ലി. കോഴിക്കോട്, 2008, പുറം 74.

49 വി.ടി. മുരളി, രാഗമലയാളം, ഒലിവ് പബ്ലിക്കേഷൻസ്(പ്രൈ) ലിമിറ്റഡ് കോഴിക്കോട്, 2006, പുറം 78.

50 സി.കെ.ഹസ്സൻകോയ, 'മലബാറിന്റെ ഹിന്ദുസ്ഥാനി സംഗീതപാരമ്പര്യം', ബാബുരാജ്, ജമാൽ കൊച്ചങ്ങാടി (എഡി.), ലിപി പബ്ളിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്, 2010, പുറം 92.

51 ഡോ. മുഹമ്മദ് ഷക്കീൽ, 'മലയാള ഗസലിന്റെ ശിൽപി', ബാബുരാജ്, ജമാൽ കൊച്ചങ്ങാടി (എഡി.), ലിപി പബ്ളിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്, 2010, പുറം.114.

52 വി.ആർ.സുധീഷ്, അല്ലിയാമ്പൽക്കടവ്, ഡിസി ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2017, പുറം24.

53 മധു വാസുദേവൻ, മഹനീയഗാനമൂർത്തി, ഗ്രന്ഥാലോകം, നവംബർ 2012, പുറം 8.

54 പി.ഭാസ്കരൻ, പി.ഭാസ്കരന്റെ കൃതികൾ സമ്പൂർണ്ണം, ഡി.സി.ബുക്സ് കോട്ടയം, 2008, പുറം 854.

55 ശ്രീകുമാരൻ തമ്പി, കെ.രാഘവൻ ഒരു സംഗീതവിചാരം, വി.ടി.മുരളി (എഡി.), പൂർണ്ണ പബ്ലിക്കേഷൻസ് കോഴിക്കോട്, 2012, പുറം 20.

56 എ.കെ.നമ്പ്യാർ, 'നാടോടി പാരമ്പര്യവും കെ. രാഘവന്റെ ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളും', കെ.രാഘവൻ ഒരു സംഗീതവിചാരം, വി.ടി.മുരളി (എഡി.), പൂർണ്ണ പബ്ലിക്കേഷൻസ് കോഴിക്കോട്, 2012, പുറം 43.

57 വി.ആർ. സുധീഷ്, പ്രണയചന്ദ്രകാന്തം, ഒലിവ് പബ്ലിക്കേഷൻസ് (പ്രൈ) ലി. കോഴിക്കോട്, 2011, പുറം 7.

58 ആർ.പ്രദീപ്, മധുരഗാനങ്ങൾപാടിയ നീലക്കുയിൽ, ജന്മഭൂമിദിനപത്രം, 19 ഒക്ടോബർ, 2013.

59 രവിമേനോൻ, കെ.രാഘവൻ ഒരു സംഗീതവിചാരം, വി.ടി.മുരളി (എഡി.), പൂർണ്ണ പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്, 2012, പുറം 53.

60 പി.ഭാസ്കരൻ, പി.ഭാസ്കരൻ കൃതികൾ സമ്പൂർണ്ണം, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2008, പുറം 915.

61 വി.ആർ.സുധീഷ്, പ്രണയചന്ദ്രകാന്തം, ഒലിവ് പബ്ലിക്കേഷൻസ് പ്രൈ. ലി., കോഴിക്കോട്, 2011, പുറം 7.

62 പി.ഭാസ്കരൻ, പി.ഭാസ്കരന്റെ കൃതികൾ സമ്പൂർണ്ണം, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2008, പുറം 943.

63 രവിമേനോൻ, എങ്ങനെ നാം മറക്കും, ഒലിവ് പബ്ലിക്കേഷൻസ് പ്രൈ.ലി.കോഴിക്കോട്, 2008, പുറം 39.

64 പി.കെ. ദയാനന്ദൻ, കേൾക്കാനോർത്തൊരു മധുരിതഗാനം, `മധുരം, സ്നിഗ്ധം, ഗംഭീരം', മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2014, പുറം 31.

65 സി.ഒ.ആന്റോ, 'ബാബുരാജിന്റെ ചിരി', ബാബുരാജ്, ജമാൽ കൊച്ചങ്ങാടി (എഡി.), ലിപി പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്, 2010, പുറം 63.

66 പി.ഭാസ്കരൻ, പി.ഭാസ്കരന്റെ കൃതികൾ സമ്പൂർണ്ണം, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2008, പുറം 954.

67 ഡോ.മുഹമ്മദ് ഷക്കീൽ, 'മലയാള ഗസലിന്റെ ശിൽപി', ബാബുരാജ്, ജമാൽ കൊച്ചങ്ങാടി (എഡി.), ലിപി പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്, 2010, പുറം 114.

68 പി.ഭാസ്കരൻ, പി.ഭാസ്കരൻ കൃതികൾ സമ്പൂർണ്ണം, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2008, പുറം 926.

69 രവിമേനോൻ, പാട്ടുവഴിയോരത്ത്, മാതൃഭൂമി.കോം, സെപ്റ്റംബർ 27, 2016.

70 മലയാള മനോരമ ഓൺലൈൻ.കോം, 16 ജനുവരി, 2016.

71 പി.ഭാസ്കരൻ, പി.ഭാസ്കരൻ കൃതികൾ സമ്പൂർണ്ണം, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2008, പുറം 926- 927.

72 ആർ.ഗോപീകൃഷ്ണൻ, കവിതയെഴുതിയ ക്യാമറ, മെട്രോവാർത്ത, 26 ഫെബ്രുവരി, 2015.

73 പി.ഭാസ്കരൻ, പി.ഭാസ്കരൻ കൃതികൾ സമ്പൂർണ്ണം, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2008, പുറം 973.

74 അതേ പുസ്തകം, അതേ പുറം.

75 ഡോ.അജയപുരം ജ്യോതിഷ്കുമാർ, ജീവിതം കാവ്യപുസ്തകം, ലിപി പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്, 2017, പുറം 12.

76 അതേ പുസ്തകം, പുറം 984.

77 ശ്രീകുമാരൻ തമ്പി, പി.ഭാസ്കരന്റെ കാവ്യമുദ്രകൾ, ഗ്രീൻ ബുക്സ് തൃശൂർ, 2010, പുറം 40.

78 പി.ഭാസ്കരൻ, പി.ഭാസ്കരൻ കൃതികൾ സമ്പൂർണ്ണം, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2008, പുറം 885.

79 പി.ഭാസ്കരൻ, പി.ഭാസ്കരൻ കൃതികൾ സമ്പൂർണ്ണം, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2008, പുറം 1015.

80 അതേ പുസ്തകം, പുറം 973.

81 അതേ പുസ്തകം, പുറം 1198.

അദ്ധ്യായം 5

ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പിന്റെ ഗാനങ്ങൾ : പാഠവും ആവിഷ്ക്കാരവും

മലയാളകവിതയിൽ കാല്പനികതയുടെ വസന്തം വിരിയിച്ച ചങ്ങമ്പുഴയുടെ പിൻഗാമിയായാണ് ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പ് കവിതാരചന ആരംഭിച്ചത്. കവി എന്ന നിലയിൽ മാത്രമല്ല മലയാളത്തിലെ പ്രമുഖനായ ചലച്ചിത്രപിന്നണിഗാനരചയിതാവ് എന്ന നിലയിലും അദ്ദേഹം പ്രശസ്തനാണ്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ കവിതയും ഗാനവും തമ്മിലുള്ള അതിരുകളെ മായ്ച്ചുകളയുന്നു. സാഹിത്യവും സിനിമയും തമ്മിലുായിരുന്ന ദൃഢമായ ബന്ധംമൂലം കവിതാസ്പർശമുള്ള ഗാനങ്ങൾ സിനിമയ്ക്ക് സ്വീകാര്യമാകുകയും ആസ്വാദകർക്കിടയിൽ വ്യാപകമായി സ്വീകരിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്തു. വിവിധ സിനിമകൾക്കുവേി ഒ.എൻ.വി. കുറുപ്പ് രചിച്ച ഗാനങ്ങളെ വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ, ഭക്തിഗാനങ്ങൾ, പ്രണയഗാനങ്ങൾ എന്ന് മൂന്നായി വർഗ്ഗീകരിച്ച് ഈ ഖണ്ഡത്തിൽ വിശകലനം ചെയ്യുന്നു.

ഒ.എൻ.വി. കുറുപ്പിന്റെ ആദ്യകാലകവിതകളിൽ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ ശക്തമായ സ്വാധീനം ദൃശ്യമാണ്. 1940കളുടെ തുടക്കത്തിൽ ദേശീയപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ഭാഗമായിനടന്ന ശക്തമായ സമരങ്ങൾ, സാമൂഹികപരിഷ്ക്കരണപ്രസ്ഥാനങ്ങൾ, തൊഴിലാളിവർഗ്ഗ മുന്നേറ്റം എന്നിവയുടെ ഫലമായുായ കലുഷിതമായ സാമൂഹികാന്തരീക്ഷമാണ് ഒ.എൻ.വി.യുടെ കവിവ്യക്തിത്വത്തെ നിർമ്മിച്ചത്. സംഗീതം, സാഹിത്യം, കഥകളി എന്നിവ നിറഞ്ഞ കുടുംബാന്തരീക്ഷത്തിൽനിന്ന്

സ്വാംശീകരിച്ച സംഗീതബോധം അദ്ദേഹത്തിന്റെ രചനകളിൽ നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്നു. കവിതാരചനയിൽ മാതൃകയാക്കിയ ചങ്ങമ്പുഴക്കവിതയുടെ സംഗീതാത്മകമായ രചനാശൈലി ഒ.എൻ.വി സ്വന്തം കവിതകളിൽ സ്വാംശീകരിച്ചിട്ടു്. പക്ഷേ, കാല്പനികകവിതയുടെ പൊതുമുദ്രകളായ പ്രണയനൈരാശ്യവും അന്തർമുഖത്വവും അദ്ദേഹത്തിന്റെ കവിതകളിൽ ദൃശ്യമല്ല. അധ:സ്ഥിതരും നിസ്വരുമായ സാധാരണക്കാരോടാണ് ഒ.എൻ.വി.യുടെ കവിതയും ഗാനങ്ങളും ഐക്യപ്പെടുന്നത്.

അദ്ദേഹത്തിന്റെ കാവ്യജീവിതത്തിന്റെ ആദ്യഘട്ടത്തിൽ വിപ്ലവകവിതകളും വിപ്ലവഗാനങ്ങളും മാത്രമാണുള്ളത്. കവിതകളിൽ ആവിഷ്ക്കരിച്ച വിപ്ലവം എന്ന പ്രമേയം തന്നെയാണ് നാടകവേദിക്ക് അനുയോജ്യമായ തരത്തിൽ രചിക്കപ്പെട്ട നാടകഗാനങ്ങളിലും ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെടുന്നത്. കവിതകളിലും ഗാനങ്ങളിലും വിപ്ലവത്തെക്കുറിച്ച് പാടുമ്പോഴും മാർദ്ദവമിയന്നഭാഷയാണ് അദ്ദേഹം സ്വീകരിച്ചത് എന്ന് വിമർശിക്കപ്പെട്ടിട്ടു്. ''ധീരമായെങ്കിലും മധുരമായി അദ്ദേഹം പലകവിതകളിൽ പല ഈണങ്ങളിൽ 'മാറ്റുവിൻ ചട്ടങ്ങളേ' എന്ന് പാടി. ആ സംഗീതം ജനഹൃദയങ്ങളിലേക്ക് കിനിഞ്ഞിറങ്ങി''[1] എന്ന വിലയിരുത്തൽ ഒ.എൻ.വിയുടെ രചനകളിലെ വിപ്ലവാത്മകത, സംഗീതാത്മകത എന്നീ തലങ്ങളെ വിലയിരുത്തുന്നു. വാഴക്കുല എന്ന പ്രശസ്ത വിപ്ലവകാവ്യത്തിൽ മലയപ്പുലയന്റെ ദു:ഖം ഈണത്തിൽ ചൊല്ലാൻ കഴിയുന്ന വിധത്തിലാണ് ചങ്ങമ്പുഴ ആവിഷ്ക്കരിച്ചത്. ഒ.എൻ.വിയും അതേ കാവ്യരചനാമാതൃക സ്വീകരിച്ചു. ''കവിതയും ഗാനവും രാണെന്ന സത്യം ഞാൻ എന്നും ഓർക്കുന്നു. കവിത എനിക്ക് ഉപ്പാണ്; സന്തോഷത്തിന്റേതായാലും സന്താപത്തിന്റേതായാലും അശ്രുനീർവാറ്റി പരൽരൂപത്തിൽ ഉരുവായിത്തീരുന്ന ഉപ്പ്! അത് പാകത്തിനു ചേർത്ത് ഞാൻ എന്റെ സഹയാത്രികർക്കു നൽകുന്ന പാഥേയംമാത്രമാണ് പാട്ട്. എന്നാൽ, ആ പാഥേയം ഒരുക്കുമ്പോഴും അതിനുവേതെല്ലാം

എനിക്കു നൽകുന്നത്, എന്റെ കാവ്യാവബോധവും സഞ്ചിത സംസ്കാരവുമാണ്."[2] ഈ സഞ്ചിതസംസ്കാരത്തെ ജനപ്രിയതയുമായി കണ്ണിചേർക്കുന്നതിന്റെ വ്യത്യസ്തവഴികൾ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഗാനങ്ങളിൽ കാണാം.

വിപ്ലവകവിതയും വിപ്ലവനാടകഗാനരചനയും ഒ.എൻ.വിയുടെ കവിവ്യക്തിത്വത്തിന്റെ വ്യത്യസ്തപ്രകടനങ്ങളാണ്. കമ്മ്യൂണിസത്തിലുള്ള അടിയുറച്ച വിശ്വാസം പ്രകടിപ്പിക്കുന്നവയാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആദ്യകാലരചനകൾ. നാടകങ്ങൾക്കുവേി അദ്ദേഹം രചിച്ച പാട്ടുകൾ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ വളർച്ചക്ക് സഹായിച്ചു. ഇന്ത്യയുടെ നേർക്കുായ ചൈനയുടെ ആക്രമണം, ആഗോളകമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനത്തിലുായ ചേരിതിരിവ്, ഇന്ത്യയിലെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടിയുടെ പിളർപ്പ്, 1957 ലെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് സർക്കാർ അധികാരത്തിലെത്തിയിട്ടും സാമൂഹികവിപ്ലവം കൊുവന്നില്ല എന്ന ദുഖം തുടങ്ങിയ നിരവധി കാരണങ്ങൾ ഒ.എൻ.വിയുടെ വിപ്ലവസ്വപ്നങ്ങളെ തകർത്തു. ജീവിതത്തിലുടനീളം കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് സഹയാത്രികനായി തുടർന്നുവെങ്കിലും പിന്നീട് ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പിന്റെ കവിതകളിലും ഗാനങ്ങളിലും വിപ്ലവം എന്ന പ്രമേയം പ്രത്യക്ഷരൂപത്തിൽ വിരളമായേ കടന്നുവരുന്നുള്ളു. എന്നാൽ കമ്മ്യൂണിസം മുന്നോട്ടു വയ്ക്കുന്ന മാനവികത അദ്ദേഹം കാവ്യജീവിത ത്തിലുടനീളം നിലനിർത്തുകയും ചെയ്തു.

മലയാളസിനിമ ഒരു ജനപ്രിയമാധ്യമം എന്ന നിലയിൽ ശക്തമായ സാന്നിധ്യം അറിയിച്ച 1950കളിൽ നാടകഗാനരചനയിൽനിന്ന് ചലച്ചിത്രഗാനരചനയിലേക്ക് ഒ.എൻ.വി. അനായാസമായി ചുവടുമാറി. പക്ഷേ, സിനിമയിൽ അദ്ദേഹം വിപ്ലവഗാനങ്ങളെക്കാൾ പ്രണയഗാനങ്ങളാണ് രചിച്ചത്. സിനിമയിൽ പൂർവ്വനിർദ്ദേശിതമായ സന്ദർഭങ്ങൾക്കുവേിയാണ്

ഗാനരചന എന്നതുകൊ് ഗാനസ്വഭാവത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്നതിൽ ഗാനരചയിതാവിന് ഒട്ടേറെ പരിമിതികളു്.

കവിതയുടെയും സിനിമാഗാനത്തിന്റെയും രചനാരീതികൾ തമ്മിലുള്ള സാമ്യവ്യത്യാസങ്ങളെക്കുറിച്ച് ഏറ്റവുമധികം ചിന്തിച്ചിട്ടുള്ള മലയാളഗാന രചയിതാവാണ് ഒ.എൻ.വി. കുറുപ്പ്. ''ചലച്ചിത്രത്തിൽ 'പ്രയുക്തമായ സംഗീത'വും കവിതയുമാണുള്ളത്. അതായത് ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ സ്വതന്ത്രകവനങ്ങളല്ല. പരകീയമായ കഥയും സന്ദർഭവുമാവശ്യപ്പെടുന്ന തിനനുസരിച്ചാണവയുടെ സൃഷ്ടി. കഥാപാത്രത്തിന്റെ മനസ്സുതുറന്നുകാട്ടുക, സന്ദർഭാനുസൃതമായ ഒരന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിക്കുക, ദൃശ്യവൽക്കരിക്കാനുള്ള സാധ്യതകളുാവുക, - ഇത്തരം ചില നിയോഗങ്ങൾ ചലച്ചിത്രഗാനത്തിന് നിറവേറ്റുവാനു്. അനിവാര്യമായ ഈ പരിമിതിയിലൊതുങ്ങിനിന്നു കൊുതന്നെ ഒരു സ്വതന്ത്രകവനത്തിന്റെ ലാവണ്യം അതിന് കൈവരുത്താൻ കഴിയുന്നുങ്കിലത് കവിയുടെ നേട്ടമെന്നേ പറയാവൂ''[3] ചലച്ചിത്രഗാനത്തിൽ രചനാംശത്തിലാണ് ഒ.എൻ.വി.യുടെ ഊന്നൽ എന്ന് ഇതിൽനിന്ന് വ്യക്തമാകുന്നു.

ഈ നിരീക്ഷണങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പിന്റെ ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളെ വർഗ്ഗീകരിച്ച് സിനിമയിലും പുറത്തുമുള്ള അവതരണ വേളകളിൽ ദൃശ്യമാകുന്ന വ്യത്യസ്തപ്രകടനങ്ങളെ ഇവിടെ വിശകലനം ചെയ്യുന്നു.

5.1 വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ

കേരളീയനവോത്ഥാനത്തിന്റെയും മാനവികതയുടെയും മൂല്യങ്ങൾ കവിതകളിലും ഗാനങ്ങളിലും ആവിഷ്ക്കരിച്ച ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പ് ഇടതുപക്ഷസഹയാത്രികനായ മലയാളത്തിലെ പ്രമുഖകവി, ഗാനരചയിതാവ് എന്നീ നിലകളിൽ പ്രശസ്തനാണ്. സാമൂഹികനാടകങ്ങൾക്കുവേി

മലയാളത്തിലെ എക്കാലത്തെയും പ്രശസ്തമായ ഒട്ടേറെ വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ രചിച്ചുവെങ്കിലും സിനിമയിൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ശ്രദ്ധേയമായ വിപ്ലവ ഗാനരചനകൾ നന്നേ കുറവാണ്. പ്രകടമായ വിപ്ലവാഹ്വാനത്തിനുപകരം ജന്മിത്തവ്യവസ്ഥിതിയുടെ കീഴിൽ അടിച്ചമർത്തപ്പെടുന്ന കീഴാളരുടെ ജീവിതചിത്രീകരണത്തിലൂടെ അവരെ സമൂഹത്തിന്റെ മുഖ്യശ്രദ്ധയിൽ എത്തിക്കുക എന്ന രീതിയാണ് ഒ.എൻ.വി. കുറുപ്പിന്റെ വിപ്ലവഗാനങ്ങളിൽ കാണപ്പെടുന്നത്. എക്കാലത്തും മർദ്ദിതപക്ഷത്തുനിന്നിട്ടുള്ള കവി സാന്ദർഭികമായി വൈദേശിക സാംസ്കാരികാധിനിവേശങ്ങൾക്കെതിരെയും ചലച്ചിത്ര ഗാനങ്ങളിലൂടെ പ്രതികരിച്ചിട്ടു്. അധിനിവേശത്തിനെതിരായ ആഹ്വാനവും വിപ്ലവം തന്നെയാണ്. ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പിന്റെ വിപ്ലവഗാനരചനകളിൽ ദൃശ്യമാകുന്ന വൈവിദ്ധ്യമാർന്ന വിപ്ലവപ്രവണതകളെ ഈ ഖണ്ഡത്തിൽ വിശകലനം ചെയ്യുന്നു.

മലയാളസിനിമയിലെ വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ മിക്കവയും 1960 കളിലാണ് രചിക്കപ്പെട്ടത്. സമരതീക്ഷ്ണമായിരുന്ന അക്കാലത്തെ സിനിമകളുടെ പ്രമേയങ്ങൾ വിപ്ലവഗാനാവതരണങ്ങൾക്ക് അനുയോജ്യമായിരുന്നു. ആസന്നമായ വിപ്ലവത്തെക്കുറിച്ച് പ്രതീക്ഷ വച്ചുപുലർത്തിയിരുന്ന സിനിമസ്വാദകർക്കിടയിൽ അവ പെട്ടെന്ന് സ്വീകാര്യത നേടി. അക്കാലത്ത് സിനിമയ്ക്കകത്തും പുറത്തും വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ വ്യാപകമായി അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടിരുന്നു. കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടിയുടെ നേതൃത്വത്തിലുള്ള ബഹുജനസമരങ്ങളെ മാത്രമാണ് കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് സഹയാത്രികരായ കവികൾ വിപ്ലവം എന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത്. സിനിമയിലെ വിപ്ലവഗാനങ്ങളുടെ ദൃശ്യവൽക്കരണത്തിൽ ജനപ്രിയതക്കുവേിയുള്ള ഘടകങ്ങൾ ഉൾപ്പെടുത്താറുങ്കിലും അവയുടെ വാചികാവതരണങ്ങൾ സമരവീര്യം ഉണർത്തുന്നതിന് പര്യാപ്തമായ ഈണത്തിലാണ് ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിരുന്നത്. വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ പൊതുവേ വാചികാവതരണരീതിയിലാണ് ആസ്വദിക്ക

പ്പെടുന്നത്. ഒ.എൻ.വി. കുറുപ്പിന്റെ വിപ്ലവഗാനങ്ങളിൽ ലോകത്തിന്റെ വിവിധഭാഗങ്ങളിൽ നടന്നിട്ടുള്ള ജനകീയമുന്നേറ്റങ്ങളെ സാന്ദർഭികമായി സൂചിപ്പിക്കുന്നു. ഗാനങ്ങൾ കേട്ട് ആസ്വദിക്കുന്നതിനുപകരം ശ്രോതാക്കളെ സമരരംഗത്ത് കർമ്മോത്സുകരാക്കുന്നതിനാണ് വിപ്ലവഗാനങ്ങളിലൂടെ ലക്ഷ്യംവച്ചത്.

1955 ൽ കാലം മാറുന്നു എന്ന സിനിമയ്ക്കുവേി ആദ്യസിനിമാ ഗാനരചന നിർവ്വഹിച്ചുവെങ്കിലും ഔദ്യോഗികജീവിതത്തിന്റെ നിയമകാർക്കശ്യം മൂലം ബാലമുരളി എന്ന തൂലികാനാമത്തിലാണ് ഒ.എൻ.വി. കുറുപ്പ് ദീർഘകാലം ഗാനങ്ങൾ എഴുതിയിരുന്നത്. 1970 കളിൽ ഔദ്യോഗികാനുമതിയോടെ യഥാർത്ഥപേരിൽ ചലച്ചിത്രഗാനരചനാരംഗത്ത് അദ്ദേഹം സജീവമായി. അപ്പോഴേക്കും വയലാർ- ദേവരാജൻ കൂട്ടുകെട്ടിൽ പിറന്ന ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ ഗാനാസ്വാദകർക്കിടയിൽ വ്യാപകമായ സ്വീകാര്യത നേടിയതും സിനിമകളിൽ വിപ്ലവഗാനാവതരണസന്ദർഭങ്ങൾ കുറഞ്ഞതുമായിരിക്കാം ഇടതുപക്ഷസഹയാത്രികനായി അറിയപ്പെട്ടിട്ടും ജനകീയ മാധ്യമമായ സിനിമയിലെ വിപ്ലവഗാനവിഭാഗത്തിൽ ഒ.എൻ.വിയുടെ രചനകൾ വിരളമാകാൻ കാരണം. മലയാളസിനിമകളിലെ വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ ബഹുഭൂരിപക്ഷവും വയലാർ രാമവർമ്മയും ശേഷിച്ചവ പി.ഭാസ്കരനുമാണ് രചിച്ചിട്ടുള്ളത്. എന്നാൽ നാടകരംഗത്ത് പ്രശസ്തമായ വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ മിക്കവയും ഒ.എൻ.വി. കുറുപ്പിന്റേതാണ്.

5.1.1 സാഹിത്യം സാമൂഹികപുരോഗതിക്ക്

1940കളുടെ ഉത്തരാർത്ഥത്തിൽ സാഹിത്യം സാമൂഹികപുരോഗതിക്ക് എന്ന നിലപാട് കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പക്ഷപാതികളല്ലാത്ത സാഹിത്യകാരന്മാരെപ്പോലും ആകർഷിച്ചിരുന്നു. കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് അനുഭാവമുള്ള ജീവൽസാഹിത്യ സംഘം എന്ന സംഘടന രൂപീകൃതമായപ്പോൾ പി.ശങ്കരൻനമ്പ്യാരെപ്പോലുള്ള

നിരൂപകന്മാർപോലും അതിനോട് സഹകരിക്കാൻ തയ്യാറായത് പുരോഗമനാശയങ്ങൾക്ക് അക്കാലത്ത് ലഭിച്ചിരുന്ന പൊതുസ്വീകാര്യത വ്യക്തമാക്കുന്നു. പിന്നീട് പുരോഗമനസാഹിത്യപ്രസ്ഥാനം രൂപീകരിച്ചപ്പോൾ പ്രൊഫ. എം.പി.പോൾ അതിന്റെ ആധ്യക്ഷനും ചങ്ങമ്പുഴ, കേശവദേവ്, മുശ്ശേരി തുടങ്ങിയവർ മുഖ്യപ്രചാരകരും ആയി പ്രവർത്തിച്ചു. കമ്മ്യൂണിസം നവലോകസൃഷ്ടിക്ക് ഉതകും എന്ന പ്രതീക്ഷമൂലമാണ് മഹാകവി വള്ളത്തോൾപോലും റഷ്യയെ പ്രകീർത്തിച്ച് കവിതകൾ എഴുതിയത്. ചങ്ങമ്പുഴയുടെ കാവ്യരചനാരീതിയാണ് അക്കാലത്ത് യുവകവികൾക്കിടയിൽ വ്യാപകമായ സ്വീകാര്യത നേടിയിരുന്നത്. അദ്ദേഹത്തെ പിൻപറ്റി കാവ്യരചന ആരംഭിച്ച പി.ഭാസ്കരൻ, വയലാർ രാമവർമ്മ, ഒ.എൻ.വി കുറുപ്പ്, ഒളപ്പമണ്ണ, അക്കിത്തം, പുനലൂർ ബാലൻ, തിരുനെല്ലൂർ കരുണാകരൻ, പുതുശ്ശേരി രാമചന്ദ്രൻ തുടങ്ങിയവർ കവിതയിൽ വർഗ്ഗസമരത്തിന്റെ ഗാഥകൾ അവതരിപ്പിച്ചുകൊ് അതിന് ജനകീയമുഖം നൽകി. ചെറുകഥ, നോവൽ നാടകം തുടങ്ങി സാഹിത്യത്തിന്റെ സമസ്തമേഖലകളിലും സാമൂഹിക പുരോഗതിക്ക് അനുയോജ്യമായ പ്രമേയങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടു.

5.1.2 ഊഴിയിൽ ചെറിയവർക്കായുള്ള സമരകാവ്യങ്ങൾ

മലയാളകവിതയുടെ പ്രാരംഭം മുതൽ സമൂഹത്തിലെ സാധാരണക്കാർക്കുവേി കാവ്യരചന നിർവ്വഹിച്ചിരുന്ന കവികളുടെ ധാര പ്രബലമാണ്. നിത്യവ്യവഹാരഭാഷയോട് സാദൃശ്യമുള്ള കാവ്യഭാഷ, ഗാനാത്മകത തുടങ്ങിയവ കവിതയെ സാമാന്യജനതയോട് അടുപ്പിക്കുന്ന രചനാതന്ത്രമായി സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടു. രാമചരിതത്തിന്റെ കർത്താവ് ഊഴിയിൽ ചെറിയവർക്കായി കാവ്യം രചിക്കുന്നു എന്ന് വ്യക്തമാക്കിയതിലൂടെ വിദ്യാവിഹീനരെയാണ് ലക്ഷ്യമാക്കിയിരുന്നത്. വിദ്യാവിഹീനത, ദാരിദ്ര്യം, ജാതീയമായ കീഴായ്മ എന്നിവ പരസ്പരബന്ധിതമായാണ്

കേരളസമൂഹത്തിൽ നിലനിന്നത്. ഇരുപതാംനൂറ്റാണ്ടിന്റെ ആദ്യപാദത്തിൽ രാഷ്ട്രീയമായി ഉയർത്തെഴുന്നേല്ക്കുന്ന കീഴാളജനസമൂഹങ്ങളുടെ വർഗ്ഗസമരമാണ് ഒ.എൻ.വി. കുറുപ്പ് തന്റെ ആദ്യകാലകവിതകൾക്ക് വിഷയമാക്കിയത്.

1940കളിൽ രചിച്ച ആദ്യകാലകവിതകളിൽപ്പോലും ദേശീയസ്വാതന്ത്ര്യ സമരത്തേക്കാൾ ജൻമിത്തവിരുദ്ധതയായിരുന്നു ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പ് പ്രമേയമായി സ്വീകരിച്ചത്. ജൻമിത്തവിരുദ്ധസമരങ്ങൾ കേരളത്തിലെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടിപ്രവർത്തനങ്ങളുടെ മുഖമുദ്രയായിരുന്നു. സമൂഹത്തിലെ അനീതികളും അസമത്വങ്ങളും ചൂഷണങ്ങളും അദ്ദേഹം കവിതയ്ക്ക് വിഷയമാക്കി. ''ചങ്ങമ്പുഴയുടെ ലോകവീക്ഷണരൂപീകരണം സ്വാതന്ത്ര്യസമര ഘട്ടത്തിലാണ് സംഭവിച്ചതെങ്കിൽ ഒ.എൻ.വി.യുടെയും മറ്റും കാവ്യസംസ്കാരം പക്വത പ്രാപിച്ചത് സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തരകാലഘട്ടത്തിലെ വർഗ്ഗസമരാവേശത്തിന്റെ ചരിത്രപശ്ചാത്തലത്തിലാണ്.''[4] 1949ൽ പുരോഗമനസാഹിത്യസമ്മേളനത്തോടനുബന്ധിച്ച് നടത്തിയ കവിതാമത്സര ത്തിൽ ഒന്നാം സമ്മാനം ലഭിച്ച കവിതയുടെ പേര് അരിവാളും രാക്കുയിലും എന്നായിരുന്നു. ഈ കവിതയിൽ അരിവാൾ തൊഴിലാളികളുടെ അദ്ധ്വാനവീര്യത്തെയും രാക്കുയിൽ തൊഴിലാളികൾക്കുവേി ആശയപ്രചാരണം നടത്തുന്ന കവികളെയും പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നു. വിദ്യാർത്ഥിജീവിതകാലത്ത് സമരങ്ങളിൽ പങ്കെടുത്ത് ഒളിവിൽക്കഴിയുമ്പോൾ രചിച്ച കാവ്യസമാഹാരമാണ് കലയും കശാപ്പും. പൊരുതുന്ന സൗന്ദര്യം എന്ന മറ്റൊരു ആദ്യകാല കാവ്യസമാഹാരത്തിലും കവിയുടെ വിപ്ലവാഭിമുഖ്യം നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്നു.

കമ്മ്യൂണിസ്റ്റുകാരനായതുകൊ് ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പിന് തിരുവനന്ത പുരം യൂണിവേഴ്സിറ്റി കോളേജിൽ ആദ്യഘട്ടത്തിൽ എം.എ.യ്ക്ക് പ്രവേശനം

നിഷേധിക്കപ്പെട്ടു. അതിനെത്തുടർന്ന് തിരുവനന്തപുരത്ത് സമാന്തരകോളേജ് അദ്ധ്യാപകനായി കഴിയുന്ന കാലത്താണ് പരവൂർ ദേവരാജനുമായുള്ള സൗഹൃദം ദൃഢമാകുന്നത്. ഇരുവരുടെയും ആത്മസൗഹൃദവും സഹവാസവുമാണ് കെ.പി.എ.സി. നാടകങ്ങൾക്കുവേി ഒത്തുചേർന്ന് ഗാനരചനയും സംവിധാനവും നടത്തുന്നതിലേക്ക് വളർച്ചപ്രാപിച്ചത്. നഷ്ടപ്പെടുവാൻ വിലങ്ങുകൾ, ന്റെ പുന്നാര അരിവാള്, തെരുവുകളേ ശബ്ദിക്കുക, മാറ്റുവിൻ ചട്ടങ്ങളെ, നീലക്കണ്ണുകൾ തുടങ്ങിയ തലക്കെട്ടുകൾതന്നെ ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പ് രചിച്ച കവിതകളുടെ പ്രമേയസ്വഭാവം വ്യക്തമാക്കുന്നു. ഈ ഉദാഹരണങ്ങൾ വ്യക്തി എന്ന നിലയിലും കവി എന്ന നിലയിലും ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പിന്റെ വിപ്ലവാഭിമുഖ്യം വ്യക്തമാക്കാൻ പര്യാപ്തമാണ്.

കവികൾക്ക് രാഷ്ട്രീയപ്രത്യയശാസ്ത്രങ്ങളോടുള്ള ബന്ധം മാനവികതയോട് പൊതുവേ തോന്നുന്ന വൈകാരികാഭിമുഖ്യത്തിൽ അധിഷ്ഠിതമാണ്. തന്മൂലം ഏറെ വൈകാതെ ആദ്യകാലത്ത് കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് ആശയങ്ങളോട് അനുഭാവം പുലർത്തിയ മിക്ക കവികളും വർഗ്ഗസമരത്തിനു പകരം ഇതരവിഷയങ്ങൾ കാവ്യപ്രമേയങ്ങളാക്കിത്തുടങ്ങി. എങ്കിലും അടിച്ചമർത്തപ്പെടുന്നവരോടുള്ള ആഭിമുഖ്യം അവരുടെ കവിതകളുടെ അന്തർഭാവമായി നിലനിന്നു. ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പിന്റെ കവിതയിലും ക്രമികമായ ഈ മാറ്റം ദൃശ്യമാണ്.

5.1.3 പ്രണയം കലർന്ന വിപ്ലവബോധം

ഗാനരചന, ഈണം, ആലാപനം എന്നിവയിൽ കേരളീയജീവിതാവസ്ഥയുടെ ശക്തമായ സാന്നിധ്യം ഒ.എൻ.വിയുടെ നാടകഗാനങ്ങളിൽ കാണം. വിപ്ലവാശയങ്ങൾ കീഴാളരുടെ പ്രണയസ്വപ്നങ്ങളുമായി ഇടകലർത്തി അവതരിപ്പിച്ചതുമൂലം അദ്ദേഹത്തിന്റെ വിപ്ലവഗാനങ്ങൾക്ക്

പ്രണയഗാനം എന്നനിലയിലുള്ള സാർവ്വകാലികപ്രസക്തിയും ലഭ്യമായി. "നീലക്കുയിൽ എന്ന ചിത്രം ചലച്ചിത്രഗാനരംഗത്ത് എങ്ങനെ മാറ്റത്തിന് വിത്തുവിതച്ചുവോ അതുപോലെയായിരുന്നു അരങ്ങിലെ ഗാനങ്ങളുടെ കാര്യത്തിൽ `നിങ്ങളെന്നെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റാക്കി' എന്ന നാടകവും"[5] എന്ന വിലയിരുത്തൽ ശ്രദ്ധേയമാണ്.

തമിഴ് സംഗീതനാടകങ്ങളിലെ ഗാനാവതരണങ്ങളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ ശൈലിയിൽ രചിക്കപ്പെട്ട ഇരുപത്തിയെട്ട് ഗാനങ്ങൾ കെ.പി.എ.സിയുടെ `നിങ്ങളെന്നെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റാക്കി' (1952) നാടകത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരുന്നു. ഒ.എൻ.വി രചിച്ച് ദേവരാജൻ മാസ്റ്റർ ഈണമിട്ട ഈ ഗാനങ്ങളിലൂടെയാണ് കീഴാളജീവിതം ആദ്യമായി ജനപ്രിയഗാനമായി അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടത്. അവയിൽ പൊന്നരിവാളമ്പിളിയിൽ എന്ന ഗാനം മലയാളത്തിലെ എക്കാലത്തെയും മികച്ച വിപ്ലവഗാനങ്ങളിലൊന്നായി ഇക്കാലത്തും കണക്കാക്കപ്പെടുന്നു.[6] 1950 ൽ ഇരുളിൽനിന്നൊരു ഗാനം എന്ന പേരിൽ ഇത് ചിത്രഭാനു മാസികയിൽ കവിതാരൂപത്തിൽ പ്രസിദ്ധീകരിക്കപ്പെട്ടു.[7] കൊല്ലം എസ്.എൻ.കോളേജിൽ എ.കെ.ജിക്ക് നൽകിയ സ്വീകരണത്തിൽ ദേവരാജൻ മാസ്റ്റർ ഈ കവിത ഈണമിട്ട് ഗാനരൂപത്തിൽ പൊതുവേദിയിൽ ആലപിച്ചു. കവിതാരൂപത്തിൽ രചിച്ച് ഗാനമായി പ്രസിദ്ധിനേടിയ ഈ ഗാനം പിന്നീട് കെ.പി.എ.സി നാടകത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തി മികച്ച വിപ്ലവനാടകഗാനം എന്ന നിലയിൽ കൂടുതൽ പ്രശസ്തമായി.

നേരം പോയ് നേരം പോയ് എന്ന ഗാനം നമ്മൾ കൊയ്യുന്ന വയലെല്ലാം നമ്മുടേതാകും എന്ന കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ്സ്വപ്നം പങ്കുവയ്ക്കുന്നു. മൂളിപ്പാട്ടുമായ് തമ്പ്രാൻ വരുമ്പോൾ എന്ന അതേ നാടകത്തിലെ ഗാനം സ്ത്രീകളോടുള്ള ചൂഷണത്തിനെതിരായ കവിയുടെ ആഹ്വാനമാണ്. ഈ ഉദാഹരണങ്ങളിൽ നിന്ന് നീലക്കുയിൽ എന്ന സിനിമ പുറത്തു വരുന്നതിനുമുമ്പ് അരങ്ങിലെത്തിയ നിങ്ങളെന്നെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റാക്കി നാടകത്തിലെ

ഒ.എൻ.വിയുടെ വിപ്ലവഗാനങ്ങളിലൂടെയാണ് മലയാളിത്തമുള്ള ജനകീയസംഗീതം ആദ്യമായി അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത് എന്ന് വ്യക്തമാകുന്നു.സർവ്വേക്കല്ല് എന്ന നാടകത്തിലെ `മണ്ണിൽ ഈ നല്ല മണ്ണിൽ' എന്ന ഗാനം, കെ.പി.എ.സിയുടെ വൃന്ദഗാനമായ വരുന്നു നല്ലൊരു നാളെ എന്ന ഗാനം തുടങ്ങിയവ പ്രകടമായും, ഇതര നാടകഗാനങ്ങൾ പരോക്ഷമായും സമൂഹത്തിലെ കീഴാളജനതയുടെ ജീവിതം ഗാനങ്ങളിൽ ആവിഷ്ക്കരിച്ചു. ലളിതവും നാടോടിത്തമാർന്നതുമായ ഭാഷ, ഹൃദ്യമായ ഈണം എന്നിവ ഒ.എൻ.വി യുടെ വിപ്ലവഗാനങ്ങളെ പ്രശസ്തമാക്കി.

5.1.4 സിനിമയിലെ വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ

ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പിന്റെ ആദ്യകാലകവിതകളിലും നാടകഗാനങ്ങളിലും കാണുന്ന വിപ്ലവബോധത്തിന്റെ തുടർച്ചയാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചലച്ചിത്രവിപ്ലവഗാനങ്ങളിലും കാണുന്നത്. സമസ്യ(1976) എന്ന ചിത്രത്തിനുവേി അദ്ദേഹം രചിച്ച് കെ.പി.ഉദയഭാനു സംഗീതം നൽകിയ വിപ്ലവഗാനം, പൂജയും മന്ത്രവും കുത്തകയാക്കിയ പൂണൂൽക്കാരോട് വഴിമാറാൻ ആഹ്വാനം ചെയ്യുന്നു.

"വയലേലകളുടെ മക്കൾ ഞങ്ങൾ
വയറെരിയും ചെറുമക്കൾ
കറുത്തമണ്ണിൻ മക്കൾ ഞങ്ങൾ
കരുത്തുതേടിവരുന്നു!
മാമൂൽകാക്കും കോവിലിനുള്ളിലെ
മാതേവരെ രക്ഷിക്കാൻ.
വഴിയിൽ നടക്കാൻ പൊരുതിയകഥകൾ
വയ്ക്കത്തപ്പൻ പറയും
മാറ്മറക്കാൻ മാനം കാക്കാൻ
മനുഷ്യരായിജ്ജീവിക്കാൻ
പൊരുതീ ഞങ്ങൾ തലമുറയായി
പ്പോരാട്ടം തുടരുന്നു"[8]

കേരളത്തിൽ പല ഘട്ടങ്ങളിൽ നടന്നിട്ടുള്ള ജനകീയസമരങ്ങൾ ഈ ഗാനത്തിൽ സൂചിതമായിരിക്കുന്നു. വയലേലകളുടെ മക്കൾ, വയറെരിയും

ചെറുമക്കൾ എന്നീ വിശേഷണങ്ങൾ ഗായകരുടെ വർഗ്ഗസ്വഭാവം സൂചിപ്പിക്കുന്നു. പിൽക്കാലത്ത് മലയാളത്തിലെ പ്രമുഖ സംഗീതസംവിധായകൻ ആയിത്തീർന്ന രവീന്ദ്രനും (രവീന്ദ്രൻ മാസ്റ്റർ) സംഘവുമാണ് ഈ ഗാനം ആലപിച്ചിട്ടുള്ളത്.

1981 ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ സ്ഫോടനം എന്ന ചിത്രത്തിനുവേി ശങ്കർഗണേഷ് ഈണമിട്ട ഗാനം സമരജാഥാഗാനം (marching song) ആയാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. തൊഴിലാളി മുതലാളി സംഘർഷമാണ് ഗാനത്തിന്റെ പ്രമേയം.

"നഷ്ടപ്പെടുവാനില്ലൊന്നും -ഈ
കൈവിലങ്ങുകളല്ലാതെ
കിട്ടാനുാെരു ലോകം നമ്മെ നമ്മൾഭരിക്കും ലോകം
ധീരനൂതനലോകം"

കയർ ഫാക്ടറിത്തൊഴിലാളികളുടെ സമരജാഥയാണ് ഗാനത്തിൽ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. മുദ്രാവാക്യങ്ങളുടെ മാതൃകയിലാണ് ഗാനം ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. ഗാനാവതരണസന്ദർഭം പ്രാദേശികമായ ഒരു സമരത്തിന്റെ ചിത്രീകരണമാണെങ്കിലും ആഗോളകമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ആശയങ്ങൾ ഗാനത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. കാൾ മാർക്സും ഏംഗൽസും ചേർന്നെഴുതിയ മൂലധനം എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിലെ പ്രസിദ്ധമായ ആശയത്തിന്റെ ഗാനരൂപമാണ് ഈ ഗാനം. തൊഴിലാളിസംഘടനാ പ്രവർത്തകൻ മലയാളസിനിമയിലെ ആദർശനായക പരിവേഷമുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളിലൊന്നാണ്. സിനിമയിലെ ഉത്തമകഥാപാത്രങ്ങൾ ഗാനം ആലപിക്കണം എന്ന സിനിമാസങ്കല്പം ഈ ഗാനചിത്രീകരണത്തിലും ദൃശ്യമാണ്.

1986 ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ മീനമാസത്തിലെ സൂര്യൻ എന്ന സിനിമ മലബാറിലെ കയ്യൂർ-കരിവള്ളൂർ സമരകഥയാണ് പ്രമേയമാക്കിയിരിക്കുന്നത്.

ഈ ചിത്രത്തിനുവേി ഒ.എൻ.വി. രചിച്ച `ഇതാണ് കയ്യൂർ-കയ്യൂർ' എന്നാരംഭിക്കുന്ന ഗാനം കയ്യൂർസമരകഥ ഗാനമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

"രക്തം പുര ബലിപീഠങ്ങളിൽ-
നിന്നുമുതിർന്നൊരു ഗാഥ-വീരഗാഥ
ഉച്ചശ്രുതിയിൽ ഭാരതമൊന്നാ-
യേറ്റുപാടിയ ഗാഥ !-മോചനഗാഥ"[10]

എന്ന വരിയിലൂടെ കയ്യൂർ സമരത്തെ ഭാരതത്തിന്റെ സ്വാതന്ത്ര്യസമരവുമായി കവി ബന്ധിപ്പിക്കുന്നു. സിനിമയുടെ തിരക്കഥ വിപ്ലവകാരികളുടെ പ്രണയബന്ധത്തിനും കുടുംബവുമായുള്ള വൈകാരികബന്ധത്തിനുമാണ് ഊന്നൽ നൽകുന്നത്. 1980 കളിൽ സിനിമാപ്രമേയങ്ങളിൽ വന്നുചേർന്ന ഈ അഭിരുചിമാറ്റം സിനിമയുടെ അവതരണത്തിൽ ദൃശ്യമാണ്. എന്നാൽ അതിലെ വിപ്ലവഗാനം വിപ്ലവകാരികൾക്ക് ആവേശം ഉണർത്തുന്ന ഗാനമായി അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു.

ലാൽസലാം (1990) എന്ന ചിത്രം ആരംഭിക്കുന്നത് ഒ.എൻ.വി. കുറുപ്പ് രചിച്ച വിപ്ലവഗാനത്തോടെയാണ്. കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടിയുടെ നിരോധനം നീക്കിയ ദിവസം ജയിലിൽനിന്ന് വിപ്ലവനേതാക്കളായ മൂന്നുപേർ പുറത്തുവരുന്നു. അവർക്ക് പാർട്ടിപ്രവർത്തകർ നൽകുന്ന സ്വീകരണ ജാഥയിൽ അശരീരിഗാനമായി ഈ വിപ്ലവഗാനം അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

"നട്ടുനനച്ചൊരു വാഴകുലച്ചതു
ജന്മിക്കായ് കാഴ്ചവയ്ക്കും
മലയപ്പുലയൻമാർ
ആദ്യം കൊയ്യണമധികാരം!
എന്നാർത്തുവിളിച്ചൊരുകോമൻമാർ
ആർത്തൻമാരവശൻമാരബലൻമാർ
അവരുടെ മോക്ഷം നമ്മുടെ ലക്ഷ്യം"[11]

ചങ്ങമ്പുഴയുടെ വാഴക്കുല, ഇടശ്ശേരിയുടെ പുത്തൻകലവും പൊന്നരിവാളും എന്നീ കവിതകളിൽ സൂചിതമായ വിപ്ലവാശയങ്ങൾ ഈ ഗാനത്തിൽ സമാഹരിച്ചുകൊ് കേരളത്തിൽ ഇത:പര്യന്തം നടന്ന എല്ലാ

ജന്മിത്തപ്രതിരോധങ്ങളും കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടി നടത്തിയ സമരങ്ങളോടു ചേർത്തുവച്ച് കവി വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നു. രക്തസാക്ഷികൾ സിന്ദാബാദ് (1998) എന്ന സിനിമയ്ക്കുവേി രചിച്ച നമ്മള് കൊയ്യും വയലെല്ലാം, സഖാവ്കൃഷ്ണപിള്ള വിപ്ലവത്തിന്റെ ശുക്രനക്ഷത്രം എന്ന പുറത്തിറങ്ങാത്ത സിനിമയിലെ 'ഉണരുകയായ് ഒരുജ്ജ്വലനിമിഷം' എന്ന ഗാനവും അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചലച്ചിത്ര വിപ്ലവഗാനരചനകളാണ്.

5.1.5 പഴശ്ശിരാജാവിന്റെ സാംസ്കാരികപ്രതിരോധം

വിദേശരാജ്യങ്ങളുമായുള്ള കേരളത്തിന്റെ കച്ചവടബന്ധത്തിന് സുദീർഘമായ ചരിത്രമു്. കച്ചവടക്കാരായി വന്നവർ നാടിന്റെ അധികാരം പിടിച്ചെടുക്കാൻ ശ്രമിച്ചതോടെ അവർക്കെതിരായ യുദ്ധങ്ങളും ആരംഭിച്ചു. പോർച്ചുഗീസ്, ഡച്ച്, ഫ്രഞ്ച് ശക്തികളുടെ അധീശത്വത്തെ കേരളത്തിൽനിന്ന് തുരത്താൻ കഴിഞ്ഞുവെങ്കിലും പിന്നീട് അധികാരം കൈയാളിയ ബ്രിട്ടീഷുകാർ ഭാരതത്തിലുടനീളം അധിനിവേശം സ്ഥാപിക്കുകയും ദീർഘകാലം ഭരണം നടത്തുകയും ചെയ്തു. ബ്രിട്ടീഷ് സാമ്രാജ്യത്വശക്തികൾക്കെതിരെ സായുധസമരം നടത്തിയ 18-ാം നൂറ്റാിലെ കേരളീയ രാജാവായിരുന്നു കോട്ടയം കേരളവർമ്മ പഴശ്ശിരാജ. ജന്മനാടിന്റെ അധികാരം കവർന്ന ബ്രിട്ടീഷ് ഈസ്റ്റിന്ത്യാകമ്പനിക്കെതിരെ അദ്ദേഹം നടത്തിയ ഒളിപ്പോർ യുദ്ധം ചരിത്രത്തിൽ വേവിധം രേഖപ്പെടുത്താതെ പോയ സ്വാതന്ത്ര്യസമരമായി കേരള വർമ്മ പഴശ്ശിരാജ (2009) എന്ന ചലച്ചിത്രത്തിലൂടെ പുനരാഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെടുന്നു.

പഴശ്ശിരാജാവിന്റെ യുദ്ധത്തെ വിദേശശക്തികളുടെ അധിനിവേശത്തിനെതിരായ ജനകീയ വിപ്ലവമായി സിനിമയിൽ ചിത്രീകരിക്കുന്നു. ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പിന്റെ ചലച്ചിത്രഗാനരചനയുടെ ഈ ഘട്ടത്തിൽ കവി, ജനകീയ വിപ്ലവത്തിന് രാഷ്ട്രീയച്ചായ നൽകുന്നില്ല എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്.

എന്നാൽ, രാജാധികാരത്തിന്റെ നിലനിൽപ്പിനും ദേശസ്വാതന്ത്ര്യത്തിനും വേി സാധാരണജനങ്ങൾ അനുഷ്ഠിക്കുന്ന ത്യാഗം ഗാനചിത്രീകരണത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. അദ്ദേഹം രചിച്ച ഈ ഗാനത്തിൽ വൈദേശിക ശക്തിക്കെതിരായ യുദ്ധത്തിന് ജനകീയ-സാംസ്കാരിക പ്രതിരോധം എന്ന അധികമാനംകൂടി നൽകിയാണ് അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്.

എം.ടി.വാസുദേവൻ നായർ തിരക്കഥ രചിച്ച് ഹരിഹരൻ സംവിധാനം ചെയ്തിട്ടുള്ള ഈ ചലച്ചിത്രത്തിൽ മമ്മൂട്ടി, ശരത്കുമാർ, സുമൻ, പദ്മപ്രിയ തുടങ്ങിയ പ്രമുഖ തെന്നിന്ത്യൻ താരങ്ങൾ അഭിനയിച്ചിരിക്കുന്നു. വിദേശ ശക്തികളുടെ അധീശത്വത്തെ ജനകീയപ്രതിരോധത്തിന്റെ സഹായത്തോടെ എതിരിടുന്ന പ്രാദേശിക ഭരണാധികാരിക്ക് ദേശീയതലത്തിൽ ലഭ്യമാകുന്ന സ്വീകാര്യത കണക്കിലെടുത്ത് തമിഴ്, കന്നട, തെലുങ്ക്, ഹിന്ദി ഭാഷകളിലും കേരളവർമ്മ പഴശ്ശിരാജ മൊഴിമാറ്റം ചെയ്തിട്ടു്.

പഴശ്ശിരാജയുടെ ബ്രിട്ടീഷ് വിരുദ്ധ സമരകഥ തിക്കൊടിയന്റെ തിരക്കഥയെ അധികരിച്ച് കുഞ്ചാക്കോ സംവിധാനം ചെയ്ത് കൊട്ടാരക്കര ശ്രീധരൻനായർ, സത്യൻ നെല്ലിക്കോട് ഭാസ്ക്കരൻ തുടങ്ങി പ്രമുഖ മലയാള സിനിമാതാരങ്ങൾ അഭിനയിച്ച് 1964-ൽ പുറത്തിറക്കിയിരുന്നു. വേലുത്തമ്പിദളവ (1962) എന്ന ചിത്രവും ബ്രിട്ടീഷുകാർക്കെതിരായ തദ്ദേശീയ പ്രതിരോധങ്ങളുടെ കഥയാണ് ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നത്. ഇന്ത്യൻ സ്വാതന്ത്ര്യസമരം വിജയകരമായി പര്യവസാനിച്ചതിനെത്തുടർന്ന് 1960 കളിൽ നിലനിന്ന പ്രബലമായ ദേശീയബോധം വേലുത്തമ്പിദളവ, പഴശ്ശിരാജ തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങൾക്ക് സ്വീകാര്യത നൽകി. എന്നാൽ 1991-ൽ ഇന്ത്യയിൽ നടപ്പിലാക്കിയ ഉദാരവൽക്കരണ ആഗോളവൽക്കരണ സാമ്പത്തിക നയങ്ങളെത്തുടർന്ന് വിദേശ സാമ്പത്തിക സാംസ്കാരിക അധിനിവേശങ്ങളെ രാഷ്ട്രീയമായി പ്രതിരോധിക്കേതിന്റെ ആവശ്യകതയിലേക്ക് മലയാളി സമൂഹത്തിൽ രൂപപ്പെട്ട തിരിച്ചറി

വുകളാണ് സാമ്രാജ്യത്വശക്തികളെ ജനകീയശക്തി ഉപയോഗിച്ച് പ്രതിരോധിച്ച കേരള ചരിത്രത്തിലെ പൂർവ്വമാതൃക എന്ന നിലയിൽ പഴശ്ശിരാജയ്ക്ക് സ്വീകാര്യത നൽകുന്നത്.

യുദ്ധം കേന്ദ്രകഥയാകുന്ന ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ സാധാരണഗതിയിൽ ഗാനങ്ങൾക്ക് പ്രസക്തിയില്ല. എന്നാൽ മലയാളത്തിലെ ജനപ്രിയസിനിമയുടെ പതിവു ചേരുവകൾ ചേർത്ത് നിർമ്മിച്ചിട്ടുള്ള കേരളവർമ്മ പഴശ്ശിരാജയിൽ നാല് ഗാനങ്ങൾ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടു്. കുന്നത്തെ കൊന്നയ്ക്കും, ആദിയുഷ സന്ധ്യ എന്നീ ഗാനങ്ങൾ ഒ.എൻ.വി. കുറുപ്പും ആലമടങ്കലമൈത്തവനല്ലേ എന്ന ഗാനം കാനേഷ് പുന്നൂരും അമ്പും കൊമ്പും എന്ന ഗാനം ഗിരീഷ് പുത്തഞ്ചേരിയും രചിച്ചിരിക്കുന്നു. പഴശ്ശിരാജയും കൈതേരിമാക്കവുമായുള്ള പ്രണയപ്രകടനമാണ് കുന്നത്തെ കൊന്നയ്ക്ക് എന്നാരംഭിക്കുന്ന ഗാനം. ഉണ്ണിമൂത്ത എന്ന മുസ്ലീം സമുദായനേതാവിന്റെ അവതരണമാണ് 'ആലമടങ്കല മൈത്തവനല്ലേ' എന്ന ഗാനത്തിന്റെ ഉദ്ദേശ്യം. 'അമ്പും കൊമ്പും' എന്നാരംഭിക്കുന്ന പാട്ട് കാട്ടുവാസികളായ പടയാളികളുടെ ജീവിതം ചിത്രീകരിക്കുന്നു. ഇളയരാജ സംഗീതസംവിധാനവും പശ്ചാത്തലസംഗീതവും നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്നു.

5.1.5 പ്രതിരോധത്തിന്റെ ഗാനാഖ്യാനം

അധിനിവേശത്തിനെതിരായ ജനകീയയുദ്ധം പ്രമേയമായ പഴശ്ശിരാജയിലെ നാലുഗാനങ്ങളിൽ തിരക്കഥയുമായി ഏറ്റവും ചേർന്നുപോകുന്നത് ആദിയുഷ സന്ധ്യ പൂത്തതിവിടെ എന്നാരംഭിക്കുന്ന ഗാനമാണ്. ബ്രിട്ടീഷുകാരുമായി താൻ നേരിട്ടുാക്കിയ സന്ധി തകരുകയും യുദ്ധം അനിവാര്യമാകുകയും ചെയ്ത ഘട്ടത്തിൽ കേരളവർമ്മ പഴശ്ശിരാജ അനുഭവിച്ച മാനസികസംഘർഷങ്ങളും കാട് കേന്ദ്രമാക്കിയുള്ള യുദ്ധസന്നാഹങ്ങളും ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്ന ഗാനമാണിത്.

"ആദിയുഷഃസന്ധ്യ പൂത്തതിവിടെ!
ആദിസർഗ്ഗ താളമാർന്നതിവിടെ!
ആദിയുഷഃസന്ധ്യ പൂത്തതിവിടെ
ആദിസർഗ്ഗ താളമാർന്നതിവിടെ
ബോധ നിലാ പാൽ കറന്നും
മാമുനിമാർ തപം ചെയ്തു
നാദഗംഗയൊഴുകിവന്നതിവിടെ (ആദിയുഷ)
ആരിവിടെ കൂരിരുളിൻ മടകൾ തീർത്തു?
ആരിവിടെ തേൻ കടന്നൽക്കൂടു തകർത്തു
ആരിവിടെ ചുരങ്ങൾ താി ചൂളമടിച്ചു?
ആനകേറാ മാമലതൻ മൗനമുടച്ചു
സ്വാതന്ത്ര്യം മേലേ നീലാകാശം പോലെ
പാടുന്നതാരോ കാറ്റോ കാട്ടരുവികളോ (ആദിയുഷ)
ഏതു കൈകൾ അരണിക്കോൽ കടഞ്ഞിരുന്നു?
ചേതനയിൽ അറിവിന്റെ അഗ്നിയുണർന്നു?
സൂര്യതേജസ്സാർന്നവർതൻ ജീവനാളം പോൽ
നൂറുമലർ വാകകളിൽ ജ്വാലയുണർന്നു!
സ്വാതന്ത്ര്യം മേലെ നീലാകാശം പോലെ!
പാടുന്നതാരോ? കാറ്റോ? കാട്ടരുവികളോ? (ആദിയുഷ)[12]

ബ്രിട്ടീഷുകാർക്കെതിരെ പഴശ്ശിരാജാവ് നടത്തുന്ന യുദ്ധം രാജാക്കന്മാർ ശത്രുരാജ്യങ്ങൾക്കുനേരെ നടത്തുന്ന തരത്തിലുള്ള പതിവ് യുദ്ധമല്ല എന്ന് സിനിമയുടെ തുടക്കം മുതൽ വ്യക്തമാകുന്നു. വിദേശശക്തിയുടെ കടന്നുകയറ്റത്തിനെതിരായ കേരളചരിത്രത്തിലെ ആദിമ പ്രതിരോധം എന്ന നിലയിലാണ് സിനിമയിലെ കഥാപാത്രകല്പന. കാട് സുപ്രധാന കഥാപാത്രമാകുന്ന ചലച്ചിത്രമാണ് പഴശ്ശിരാജ. കടന്നുകയറ്റക്കാർക്കെതിരെ തിരിച്ചടിക്കുന്നതിന് കാടാണ് രാജാവിന്റെ രക്ഷാകവചം. കാട് ഭാരതത്തിലെ ജ്ഞാനവ്യവസ്ഥയെ കരുപ്പിടിപ്പിച്ച ഋഷിമാരുടെ സങ്കേതമാണ്. ഭാരതീയമായ ജ്ഞാനപാരമ്പര്യത്തെ തകർക്കൻ ശ്രമിക്കുന്നവർക്കെതിരായ യുദ്ധമാണ് പഴശ്ശിരാജ നയിക്കുന്നത് എന്ന് കവി ഗാനത്തിലൂടെ സങ്കല്പിക്കുന്നു. ഈ കവികല്പന പഴശ്ശിരാജാവിന്റെ യുദ്ധത്തിന് സാംസ്കാരികമായ മാനം കൈവരുത്തുന്നു.

5.1.6 യുദ്ധത്തിന്റെ സാംസ്കാരികതലം

കോളനിവൽക്കരണം (Colonisation) കോളനിവിരുദ്ധത (anti colonisation) എന്നിവ ആധുനികമായ സങ്കല്പനങ്ങളാണ്. എന്നാൽ, പതി

നെട്ടാം നൂറ്റാിൽ മലബാറിലെ കോട്ടയം രാജ്യം കേന്ദ്രമാക്കി പഴശ്ശിരാജാവ് നയിച്ച യുദ്ധത്തിന് കോളനിവിരുദ്ധതയുടെ ആദിമശ്രമം എന്ന നിലയ്ക്കുള്ള സാംസ്കാരിക പ്രസക്തിയു് എന്ന് സിനിമയുടെ തുടക്കം മുതൽ വ്യക്ത മാ ക്കു ന്നു്.

സിനിമയുടെ ആരംഭത്തിൽ കഥയുടെ സ്ഥലകാലങ്ങൾ സൂചിതമാ കുന്ന ശബ്ദവിവരണം ഇപ്രകാരമാണ്. 1792. ശ്രീരംഗപട്ടണം ഉടമ്പടി പ്രകാരം ഗവർണർ ജനറൽ കോൺവാലിസ് പ്രഭുവുമായി ഉാക്കിയ ഉടമ്പടി പ്രകാരം ടിപ്പുസുൽത്താൻ മലബാർ പ്രവിശ്യ വിട്ടുകൊടുത്തു. കുരുമുളക്, ഏലം തുടങ്ങിയ കാർഷികവിളകൾക്ക് പേരുകേട്ട് മലബാർ പ്രദേശം അതിൽ പെട്ടിരുന്നു. വ്യാപാരക്കുത്തക മാത്രമല്ല, ഭരണം തന്നെ ബ്രിട്ടീഷുകാർ ഏറ്റെടുത്തു. പഴയ നാട്ടുരാജാക്കന്മാർക്ക് ബ്രിട്ടീഷുകാരുടെ ദുർഭരണത്തെ എതിർത്ത് നിൽക്കുവാനുള്ള ധീരതയോ സൈനിക ബലമോ ഉായിരുന്നില്ല. സ്വാതന്ത്ര്യത്തിനുവേിയുള്ള കലാപം നയിക്കാൻ ഒരു രാജകുമാരൻ മാത്രം ജനങ്ങൾക്കിടയിലേക്ക് ഇറങ്ങി വന്നു.[13]

കേരളവർമ്മ പഴശ്ശിരാജ എന്ന നാമഫലകം (slide) തുടർന്ന് പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നു. ജന്മനാടിന്റെ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിനുവേി പടനയിച്ച പഴശ്ശിരാജാവിനെ കവി സാംസ്കാരികമായി ശാക്തീകരിക്കുന്നത് നിബിഡമായ കാടുകളിൽ തപം ചെയ്ത മാമുനിമാർ ബോധനിലാപ്പാല് കറന്ന് സർഗ്ഗാത്മകതയുടെ ആദിമ നാദ ഗംഗയൊഴുക്കിയ ഭാരതീയ മഹാപാരമ്പര്യത്തെ സൂചിപ്പിച്ചുകൊാണ്. കവിയുടെ കാഴ്ചപ്പാടിൽ പാശ്ചാത്യനാഗരികതയും ഭാരതീയപാരമ്പര്യവും തമ്മിലുള്ള സംഘട്ടനമാണ് വയനാടൻ കാടുകളിൽ അരങ്ങേറുന്നത്. ഈ നാട് കാടുകളിൽ തപംചെയ്ത മാമുനിമാരുടെ ആദിമസർഗ്ഗശേഷിയെ പിൻതുടരുന്ന നാടാണ്. ബ്രിട്ടീഷുകാരുടേത് അപരമായ സംസ്കാരമാണ്. പഴശ്ശിരാജാവിന്റെ യുദ്ധം ഭാരതത്തിന്റെ സാംസ്കാരികമായ പ്രതിരോധമാണ് എന്ന നിലപാടാണ് ഗാനത്തിലുടനീളം കാണുന്നത്.

അനുപല്ലവിയിലെ വരികളിലും സ്വകീയ-അപരസംസ്കാരങ്ങൾ എന്ന നിലയ്ക്ക് ഭാരതീയ-പാശ്ചാത്യസംസ്കൃതികളെ കവി ചിത്രീകരിക്കുന്നു. അപരസംസ്കാരം കടന്നുകയറി നമ്മുടെ ജീവിതത്തിൽ കൂരിരുളിന്റെ മടകൾ തീർക്കുന്നു. അവർ നാട്ടുജീവിതത്തിന്റെ നന്മയാകുന്ന തേൻ കടന്നൽക്കൂട് തകർത്ത് ജീവിതത്തിന്റെ മാധുര്യം ഇല്ലാതാക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. ആനകേറാ മാമലയുടെ മൗനം ഉടച്ചതാരാണെന്ന സാംസ്കാരികവും പാരിസ്ഥിതികവുമായ ചോദ്യം കവി ഉന്നയിക്കുന്നു. സ്വാതന്ത്ര്യം നീലാകാശം പോലെ അനന്തമാണെന്ന് കാറ്റും കാട്ടരുവികളും പാടുന്നു. ഇതുവഴി പഴശ്ശിയുടെ യുദ്ധം സ്വാതന്ത്ര്യത്തിനുവേിയുള്ള യുദ്ധമാണെന്ന് കവി ആവർത്തിച്ച് സൂചിപ്പിക്കുന്നു.

തുടർന്ന് ഭാരതത്തിന്റെ ജ്ഞാനപാരമ്പര്യത്തെക്കുറിച്ച് കവി സൂചിപ്പിക്കുന്നു. മാമുനിമാർ അരണി കടഞ്ഞുാക്കിയ അഗ്നി ചേതനയിൽ അറിവിന്റെ അഗ്നിയായി ഉണരുന്നു. സൂര്യതേജസ്സുപോലെ തീക്ഷ്ണമായ അറിവുനേടിയ ഭാരതമക്കളുടെ ജീവനാളം കാടുകളിൽ വാകപ്പൂക്കളായി വിരിഞ്ഞ് ജ്വാലകളായി കാണപ്പെടുന്നു. സ്വാതന്ത്ര്യം നീലാകാശം പോലെയാണെന്ന് കാറ്റും കാട്ടരുവികളും പാടുന്നതായി കവി കല്പിക്കുന്നു.

5.1.7 യുദ്ധസന്നാഹത്തിന്റെ ദൃശ്യങ്ങൾ

നാട് കൈയ്യടക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന ബ്രിട്ടീഷുകാരുമായി സന്ധിയിലേർപ്പെട്ട പഴശ്ശിരാജാവിന് ഏറെ താമസിയാതെ അവർക്കിടയിൽ ഒരു 'വലിയ യുദ്ധം' അനിവാര്യമാണെന്ന തിരിച്ചറിവ് ുായിരുന്നു. 'വയനാടൻ കാടുകൾ എന്നും എന്നെ വളർത്തമ്മയെപ്പോലെ കാത്തു രക്ഷിച്ചിട്ടു്' എന്ന ആത്മവിശ്വാസം അദ്ദേഹം പലവുരു വ്യക്തമാക്കുന്നു്. സന്തതസഹചാരിയായ വെള്ളക്കുതിരയെ ഒഴിവാക്കി വഴിയാത്രക്കാരന്റെ ഭാവത്തിൽ കാട്ടിലേയ്ക്ക് പുറപ്പെടുമ്പോൾ കൈതേരിമാക്കം അദ്ദേഹത്തോടൊപ്പം നിർബന്ധ

പൂർവ്വം യാത്രയാകുന്നു. യാത്രയ്ക്കിടയിൽ 'വലിയമ്മാവൻ കാടേ നമുക്കു ഗതി' എന്നെഴുതിയത് സത്യമായി ഭവിച്ചു' എന്ന് തമാശ രൂപത്തിൽ പറയുന്നു. പഴശ്ശിരാജാവുമായുള്ള ഉടമ്പടി നടപ്പിൽ വന്നതിനുശേഷവും ബ്രിട്ടീഷുകാർ പൊതുവഴികളിൽ സഞ്ചരിക്കുന്ന സാധാരണക്കാരെ തടഞ്ഞുനിർത്തി പരിശോധിക്കലും ഭീഷണിപ്പെടുത്തലും തുടർന്നുപോന്നു. പഴശ്ശിരാജാവിനെ ഇതേമട്ടിൽ ആളറിയാതെ തടഞ്ഞുനിർത്തി പരിശോധിക്കുന്നു. ഇത് ഏറ്റുമുട്ടലിലാണ് കലാശിച്ചത്. പഴശ്ശിരാജാവ് തങ്ങൾക്കെതിരെ യുദ്ധം പുനരാരംഭിച്ചുകഴിഞ്ഞു എന്ന മട്ടിലാണ് ബ്രിട്ടീഷ് മേലധികാരികൾ ഈ സംഘട്ടനത്തെ പരിഗണിച്ചത്. ഇരുഭാഗത്തും വൻതോതിൽ യുദ്ധസന്നാഹങ്ങൾ ആരംഭിക്കുന്നു.

തിരക്കഥയുടെ ഈ ഘട്ടത്തിലാണ് 'ആദിയുഷ സന്ധ്യ പൂത്തതിവിടെ' എന്ന ഗാനം അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഇതുവരെയുള്ള ക്രിയാംശത്തിന്റെ തുടർച്ചയാണ് ഗാനാവതരണത്തിലുള്ളത്. ഇളയരാജയുടെ ഈണത്തിൽ കെ. ജെ.യേശുദാസും എം.ജി.ശ്രീകുമാറും ചേർന്ന് ആലപിക്കുന്ന ഗാനം കഥാപാത്രങ്ങൾ ആലപിക്കുന്നതിന് പകരം പശ്ചാത്തലഗാനമായാണ് സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. വയനാടൻകാട് മറയാക്കി ഒളിച്ചു പാർത്ത്, തദ്ദേശീയരായ ജനങ്ങളുടെ ഐക്യമുന്നണിയുക്കി വിദേശശക്തിക്കെതിരെ പോരാടുന്ന ജനകീയനായ യുദ്ധതന്ത്രജ്ഞൻ എന്ന നിലയ്ക്കാണ് ഈ ഗാനരംഗത്തിലെ ദൃശ്യങ്ങളിൽ പഴശ്ശിരാജാവ് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്.

ഗാനത്തിന്റെ തുടക്കത്തിൽ യുദ്ധത്തിനു മുന്നോടിയായുള്ള ഭേരിയെ സൂചിപ്പിക്കുന്ന താളം മുഴങ്ങുന്നു. ഈ ഗാനരംഗത്ത് ദൃശ്യത്തോടൊപ്പം ശബ്ദവും കഥാന്തരീക്ഷത്തിന്റെ സൃഷ്ടിയിൽ സുപ്രധാനമായ വിനിമയങ്ങൾ സാധ്യമാക്കുന്നു. ആസ്വാദകരിൽ വീരത്വമുണർത്തുന്ന താളത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ വൃക്ഷനിബിഡമായ കാട്ടിനുള്ളിലെ ജലാശയത്തിലൂടെ ഒരു

വെളുത്ത കുതിര കുതിച്ചുചാടി കരയിലേക്ക് ഓടിക്കയറുന്നു. പഴശ്ശിരാജാവിന്റെ അശ്വമേധം ആരംഭിച്ചുകഴിഞ്ഞു എന്ന സൂചന ഈ ദൃശ്യത്തിലൂടെ സൂചിതമാകുന്നു.

പഴശ്ശിരാജാവും കൈതേരിമാക്കവും അകമ്പടിക്കാരില്ലാതെ കാട്ടിലെ ഒരു മൊട്ടക്കുന്ന് നടന്നു കയറുന്നതാണ് അടുത്ത ദൃശ്യം. ഇരുവരും ലളിതമായ വേഷമാണ് ധരിച്ചിരിക്കുന്നത്. തോളത്ത് ചെറിയ ഒരു സഞ്ചി മാത്രം. ആഭരണങ്ങളടക്കം, രാജകീയവേഷങ്ങളെല്ലാം രുപേരും ഉപേക്ഷിച്ചിരിക്കുന്നു. ഭർത്താവിനെ സുഖദുഃഖങ്ങളിൽ ഒരുപോലെ പിൻതുടരുന്ന ആദർശഭാര്യയായി കൈതേരിമാക്കത്തെ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. തുടർന്ന് ദൂരെ നിബിഡമായ കാടിന്റെ വൈഡ് ആംഗിൾ ദൃശ്യങ്ങൾ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നു. കാടിന്റെ സുരക്ഷിതമായ വലയത്തിൽ എത്തിച്ചേർന്നിരിക്കുന്നു എന്ന സൂചന ദൃശ്യങ്ങളിൽനിന്ന് ലഭിക്കുന്നു. അതോടൊപ്പം യുദ്ധഭേരിയെ കുറിക്കുന്ന പശ്ചാത്തലസംഗീതം മുഴങ്ങുന്നു.

രാജാവും സംഘവും വനത്തിലൂടെ യാത്ര തുടരുന്നു. കുറിച്യരുടെ നേതാവായ തലയ്ക്കൽ ചന്തുവാണ് ചുറ്റുപാടുകൾ സസൂഷ്മം വീക്ഷിച്ചുകൊ് സംഘത്തെ നയിക്കുന്നത്. കൈതേരിമാക്കത്തിന്റെ കൈപിടിച്ച് രാജാവ് ഒപ്പം നടക്കുന്നു. കാടിന്റെ മുക്കും മൂലയും അറിയുന്ന കാടിന്റെ മകൻ എന്ന ഭാവമാണ് ചന്തുവിന്റെ മുഖത്ത്. പരമാധികാരം ചോദ്യം ചെയ്യപ്പെട്ടുവെങ്കിലും രാജത്വം വിടാതെയും, അടിസ്ഥാന ജനവർഗ്ഗങ്ങളെ സമഭാവത്തിൽ പരിഗണിച്ചും ഇടപഴകുന്ന ജനകീയമുഖമുള്ള രാജാവ് എന്ന പ്രതിച്ഛായയാണ് ഈ ഗാനരംഗത്തിലൂടെ പഴശ്ശിരാജാവ് സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. മാമുനിമാർ തപം ചെയ്ത കാടിന്റെ മഹനീയതയാണ് ഈ ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് പശ്ചാത്തലമായി ആലപിക്കപ്പെടുന്നത്. കാട്ടിൽ താൽക്കാലിക താവളം ഒരുങ്ങുന്നതിന്റെ ദൃശ്യങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. അവിടെ പണിയെടുക്കുന്നവരെല്ലാം സാധാരണക്കാരാണ്. അവിടവിടെയായി ചെറിയ കുടിലുകൾ ഉയർന്നിരിക്കുന്നു.

പല്ലവിയെത്തുടർന്ന് പശ്ചാത്തലസംഗീതം ഉയരുന്നു. കുതിരപ്പുറത്ത് കൈതേരി അമ്പു വേഗത്തിൽ എത്തിച്ചേരുന്നു. രാജാവും ചന്തുവും ചേർന്ന് ഓരോ സ്ഥലവും പരിശോധിച്ച് മുന്നോട്ടു നീങ്ങുന്നു. സന്തോഷവും സംതൃപ്തിയും നിറഞ്ഞ ഭാവത്തോടെ മാക്കവും ഒപ്പം നടക്കുന്നു. പുതിയ ഒളിത്താവളത്തിന്റെ ഒരുക്കങ്ങൾ പരിശോധിക്കുന്നതിന്റെ ദൃശ്യങ്ങളാണ് തുടർന്ന് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. എല്ലാവരുടെയും മുഖത്ത് സന്തുഷ്ടി പ്രകടമാണ്.

കാട്ടുവഴിത്താരയിലൂടെ മുസ്ലീം പടയാളികൾ നിരനിരയായി എത്തുന്നതിന്റെ ദൃശ്യങ്ങളാണ് അടുത്തത്. കൈതേരി അമ്പു അവരെ കാട്ടിലൂടെ നയിക്കുന്നു. രാജാവും മാക്കവും കുങ്കനുമടക്കം നിരവധിപേർ അവരെ കാത്തു നിൽക്കുന്നു. മാക്കത്തിന്റെ സഹോദരൻ കൈതേരി അമ്പു പഴശ്ശിരാജാവിനെ താണുവണങ്ങി നമസ്ക്കരിക്കുമ്പോൾ ഒരു പടയാളി രാജാവിനെ നമസ്ക്കരിക്കുമ്പോഴുകേ വിധേയഭാവം പ്രകടമാണ്. ഇത് ക് പടത്തലവനായ കുങ്കൻ സംതൃപ്തനാകുന്നു. അദ്ദേഹം ആയുധധാരിയാണ്. പല ദിശകളിൽനിന്ന് പഴശ്ശിരാജാവിന്റെ കാട്ടിലെ താൽക്കാലിക താവളത്തിലേക്ക് ഓടിക്കൂടുന്ന പടയാളികളെയും സ്ത്രീകൾ അടക്കമുള്ള പടയാളികൾ കാട്ടിൽ ഒത്തുചേർന്നിരിക്കുന്നതിന്റെയും ദൃശ്യങ്ങൾ തുടർന്ന് ചേർത്തിരിക്കുന്നു.

അനുപല്ലവിയിലെ വരികൾ ആലപിക്കുമ്പോൾ പഴശ്ശിരാജ പടയാളികൾക്ക് നിർദ്ദേശങ്ങൾ നൽകുന്നദൃശ്യം കാണിക്കുന്നു. രാജാവ് അവരെ അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്നതിന്റെ വിദൂരദൃശ്യങ്ങൾ ഇവിടെ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. രാജപത്നി സാധാരണക്കാരായ പടയാളികൾക്കൊപ്പം നിലത്ത് ഇരിക്കുന്നു. രാജാവ് ആവേശഭരിതനായി സംസാരം തുടരുന്നു. എമ്മൻ നമ്പ്യാർ പടയാളികളോടൊപ്പം എത്തിച്ചേരുന്നു. രാജാവിന്റെ വാക്കുകൾ കേട്ട് മന്ദഹസിക്കുന്ന ചന്തു, പടയാളികൾക്കിടയിലൂടെ നടന്ന് അവരെ പരിശോധിക്കുന്ന സേനാനായകൻ എന്നീ ദൃശ്യങ്ങൾ യോദ്ധക്കളും പടനായകനും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം

വ്യക്തമാക്കുന്നു. പടയാളികളുടെ പിന്നിൽ ഉയരത്തിൽനിന്നുള്ള ക്യാമറ ദൃശ്യങ്ങളാണ് ഇവിടെ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. സൈന്യത്തിന്റെ കെട്ടുറപ്പും അധികാരശ്രണീബന്ധവും ഇതിലൂടെ സൂചിതമാകുന്നു.

സംഘാംഗങ്ങൾ കാട്ടിലൂടെയുള്ള നടത്തം തുടരുന്നു. പഴശ്ശിരാജാവ് മാക്കത്തിന്റെ കൈ പിടിച്ചിരിക്കുന്നു. സ്വാതന്ത്ര്യം നീലാകാശം പോലെയാണെന്ന് പാടുമ്പോൾ ആകാശത്തിന്റെ വൈഡ് ആംഗിൾ ദൃശ്യം കാണിക്കുന്നു. കാട്ടിലെ താൽക്കാലിക താവളത്തിൽ ഒരു പാലം കെട്ടിയുാക്കുന്നതിന്റെ ദൃശ്യങ്ങളാണ് പിന്നീട് കാണിക്കുന്നത്.

കാടിന്റെ മക്കളായ സ്ത്രീകളെ നയിച്ചുകൊ് നീലി ആവേശത്തോടെ നടന്നുവരുന്നു. അവളെ മംഗലം കഴിക്കാൻ നിശ്ചയിച്ചിട്ടുള്ള തലയ്ക്കൽ ചന്തു കൗതുകത്തോടെ നീലിയുടെ നേതൃത്വപാടവം കുനിൽക്കുന്നു. ഈ ദൃശ്യം പഴശ്ശിരാജാവിന് കാട്ടിക്കൊടുക്കുന്നു. നീലിയുടെ നില്പിലും നടപ്പിലും തികഞ്ഞ പോരാളിയുടെ മട്ട് ദൃശ്യമാണ്. ഇമ്മട്ടിൽ പഴശ്ശിരാജാവിന്റെ സൈനിക സന്നാഹം സൂക്ഷ്മമായി ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നതിലൂടെ രാജാവിന് വിവിധ തരത്തിലും തലത്തിലുമുള്ള സൈനികരുമായുള്ള ജനകീയബന്ധം സൂചിതമാകുന്നു.

5.1.8 പഴശ്ശിരാജാവിന്റെ ജനകീയപ്രതിരോധം

പതിനെട്ടാം നൂറ്റാിൽ ജീവിച്ചിരുന്ന പഴശ്ശിരാജാവ് ബ്രിട്ടീഷുകാർക്കെതിരായി നടത്തിയ യുദ്ധത്തിന്റെ സംഘാടനം ജനാധിപത്യബോധത്തിന് അനുസൃതമായും സിനിമയുടെ ജനപ്രിയത നിലനിർത്തിയുമാണ് പുനഃസൃഷ്ടിച്ചിരിക്കുന്നത്. സിനിമയുടെ തുടക്കത്തിൽ ഇതര കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പരാമർശങ്ങളിൽനിന്നാണ് പഴശ്ശിരാജാവിന്റെ ജനകീയമുഖം പ്രേക്ഷകമനസ്സിൽ ഉറപ്പിക്കുന്നത്. കോട്ടയത്തെ യഥാർത്ഥ രാജാവ് താനാണെന്ന വീരകേരളവർമ്മയുടെ അവകാശവാദത്തിന് അപ്രതീക്ഷിതമായി നേരിട്ടുവന്ന് മറുപടി

നൽകുന്നു അദ്ദേഹം. മലയാളത്തിലെ പ്രമുഖ സിനിമാതാരമായ മമ്മൂട്ടിയാണ് പഴശ്ശിരാജാവിനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ജനപ്രിയ സിനിമകളിലെ നായകന്റെ അവതരണരീതിയിൽനിന്ന് തികച്ചും വ്യത്യസ്തമായ രീതിയിലാണ് ഈ ചിത്രത്തിൽ നായകനായ പഴശ്ശിരാജാവിന്റെ കടന്നുവരവ് ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഇരുളിൽനിന്ന് വെളിച്ചത്തിലേക്ക് നടന്നുവരുന്ന മധ്യദൂര ദൃശ്യം (mid shot) ഈ സന്ദർഭത്തിൽ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. വീരനായകപരിവേഷത്തിനു പകരം ജനങ്ങളോടൊത്തു നിൽക്കുന്ന രാജാവ് എന്ന് പ്രതീതി ജനിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യ പരിചരണം സിനിമയുടെ തുടക്കം മുതൽ ദീക്ഷിച്ചിരിക്കുന്നു. അത് ഗാനത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ള ഭാവവുമായി ഒത്തുപോകുന്നതുമാണ്.

കൈതേരിമാക്കത്തിന്റെ സിനിമയിലെ സാന്നിധ്യം പുരുഷനോട്ടങ്ങളെ സംതൃപ്തിപ്പെടുത്തുംവിധമാണെങ്കിലും രാജാവ് സ്ത്രീകളോട് സൗമ്യമായി പെരുമാറുന്നയാളാണ് എന്ന ആദർശപ്രതീതിയുണർത്താൻ പര്യാപ്താണ്. കുന്നത്തെ കൊന്നയ്ക്കും.... എന്ന ഗാനത്തിന്റെ ദൃശ്യാവിഷ്ക്കരണത്തിൽ രാജാവ് വീണ വായിക്കുന്ന ദൃശ്യം ചേർത്തിട്ടു്. ചില ആനുഷംഗികപരാമർശങ്ങളിലൂടെ രാജാവിന്റെ സാഹിത്യപരിചയവും വ്യക്തമാക്കുന്നു്. വീരഗുണത്തോടൊപ്പം സൗന്ദര്യബോധവും സഹൃദയത്വവും ഉൾച്ചേർന്ന ആദർശനായകനായാണ് പഴശ്ശിരാജാവിന്റെ കഥാപാത്രസൃഷ്ടി നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്നത്.

തിരക്കഥയിലും ചലച്ചിത്ര ദൃശ്യങ്ങളിലുമായി ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെടുന്ന പഴശ്ശിരാജാവിന്റെ വ്യക്തിത്വസവിശേഷതകൾ ആദിയുഷ സന്ധ്യ പൂത്തതിവിടെ... എന്ന ഗാനത്തിൽ ആദ്യന്തം നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്നു. കടന്നുകയറ്റക്കാരായ ബ്രിട്ടീഷുകാരുമായി താൻ നടത്തുന്ന യുദ്ധത്തിന് സാംസ്കാരികമായ ഭൂമികയു് എന്ന ബോധ്യത്തെ ഉൾക്കൊള്ളുന്നതാണ് ഒ.എൻ.വി. കുറുപ്പ് രചിച്ച ഗാനങ്ങളിലെ വരികൾ. സാംസ്കാരികപ്രതിരോധത്തിന് ജന്മനാടിന്റെ

സാംസ്കാരിക ഭൂതകാലത്തുനിന്ന് ഊർജ്ജം സംഭരിക്കുകയാണ് എം.ടി.യുടെ പഴശ്ശിരാജാവ്. പ് കാടുകളിൽ തപസ്സുചെയ്ത മാമുനിമാരുടെ ജ്ഞാന പാരമ്പര്യത്തെയും ഗാനത്തിന്റെ സർഗ്ഗശേഷിയേയും പല്ലവിയിലൂടെ കവി അനുസ്മരിക്കുന്നു.

ഇളയരാജയുടെ ഈണം യുദ്ധാന്തരീക്ഷത്തെ ധ്വനിപ്പിക്കുന്നതാണ്. ഗാനരംഗത്തിന്റെ ചിത്രീകരണത്തിൽ പഴശ്ശിരാജാവിന്റെ യുദ്ധസന്നാഹങ്ങളിലാണ് ശ്രദ്ധവയ്ക്കുന്നത്. യേശുദാസും എം.ജി.ശ്രീകുമാറും ഗാനത്തിലെ വരികളുടെ ഭാവം ആവിഷ്ക്കരിക്കുമ്പോൾ പശ്ചാത്തലസംഗീതം യുദ്ധാന്തരീക്ഷത്തെ ധ്വനിപ്പിക്കുന്നതിലാണ് ഊന്നൽ നൽകുന്നത്. കവിയും സംഗീത സംവിധായകനും തിരക്കഥയിലെ ഗാനസന്ദർഭത്തെ വ്യത്യസ്തമായ രീതിയിലാണ് സമീപിക്കുന്നത് എങ്കിലും വരികളും സംഗീതവും ദൃശ്യങ്ങളും ചേർന്ന് ചലച്ചിത്രഗാനമായിത്തീരുമ്പോൾ തിരക്കഥയിലെ ഗാനസന്ദർഭം പഴശ്ശിരാജാവിന്റെ മനസ്സും വാക്കും പ്രവൃത്തിയുമായി ചേർന്നുപോകുന്നു.

ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പ് രചിച്ച വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ എണ്ണത്തിൽ കുറവാണെങ്കിലും സിനിമയിലെ വിവിധ അവതരണസന്ദർഭങ്ങളിലൂടെ അവ വ്യവസ്ഥിതിക്കും അധികാരരൂപങ്ങൾക്കുമെതിരായി ഉയരുന്ന ജനകീയ പ്രതിരോധത്തെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. മുതലാളിത്തത്തിനെതിരായ സമരം മാത്രമല്ല അധിനിവേശവിരുദ്ധമായ ജനകീയപ്രതിരോധവും ആവിഷ്കരിക്കുന്ന ഗാനങ്ങൾ ഒ.എൻ.വി.യുടെ വിപ്ലവഗാനലോകത്തിന് വൈവിദ്ധ്യം നൽകുന്നു. മുതലാളി / തൊഴിലാളി വർഗ്ഗസംഘർഷത്തിനു പകരം അധിനിവേശത്തിനെതിരായ സാംസ്കാരികപ്രതിരോധത്തെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നതിലൂടെ ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പ് വിപ്ലവഗാനരചനയ്ക്ക് പുതിയ മുഖം നൽകുന്നു.

5.2 ഭക്തിഗാനങ്ങൾ

പ്രേക്ഷകസമൂഹത്തിന്റെ ഭക്തിയോടുള്ള ആഭിമുഖ്യത്തെ അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്ന ഗാനാവതരണങ്ങളാണ് ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ ഭക്തിഗാനങ്ങൾ. ചലച്ചിത്ര നിർമ്മിതിക്ക് ആധാരമാക്കിയിട്ടുള്ള സാമൂഹിക കഥയിലും പുരാണകഥയിലും ഭക്തിഗാനാവതരണങ്ങൾ ഉൾപ്പെടുത്താറു്. 1928-ൽ വിഗതകുമാരൻ എന്ന സാമൂഹികകഥയുടെ ചിത്രീകരണത്തോടെയാണ് മലയാളസിനിമയുടെ ചരിത്രം ആരംഭിക്കുന്നത് എങ്കിലും അതതുകാലത്തെ സാമൂഹികയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളിൽനിന്ന് തികച്ചും ഭിന്നമായ ജീവിതത്തെ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്ന ഹൈന്ദവ-ക്രൈസ്തവ പുരാണകഥകളും, മുസ്ലീം സമുദായത്തിലെ വീരന്മാരുടെ സാഹസികകഥകളും പിന്നീട് നിരവധി ചലച്ചിത്രങ്ങൾക്ക് കഥാവസ്തുവായിട്ടു്. ആവർത്തനസ്വഭാവത്തോടെ നിർമ്മിക്കപ്പെടുകയും, പ്രേക്ഷക പ്രീതിനേടുകയും ചെയ്യുന്ന ഇത്തരം ചിത്രങ്ങൾ 'അതീത' ലോകത്തെക്കുറിച്ചുള്ള മലയാളി സിനിമാസ്വാദകരുടെ അനുകൂല മനോഭാവത്തെയാണ് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്.

പുരാണകഥയും സാമൂഹികകഥയും അവതരിപ്പിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രങ്ങൾക്കുവേി ഒ.എൻ.വി. കുറുപ്പ് ഭക്തിഗാനങ്ങൾ രചിച്ചിട്ടു്. പുരാണകഥയിൽ ഭക്തിഗാനം സ്വാഭാവികമായ ചേരുവയാണെങ്കിൽ സാമൂഹിക കഥയിൽ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ജീവിതപ്രതിസന്ധിയുടെ ഒരു പ്രത്യേകഘട്ടത്തിൽ പ്രതീക്ഷയുടെ എല്ലാ വാതിലുകളും അടയുമ്പോൾ കഥാപാത്രം ഈശ്വരനിലേക്ക് തിരിയുന്നു എന്ന മട്ടിലാണ് ഭക്തിഗാനം അഥവാ പ്രാർത്ഥനാഗാനം ഇണക്കിച്ചേർക്കുന്നത്.

5.2.1 ക്രൈസ്തവ ഭക്തിഗാനങ്ങൾ

മലയാളത്തിലെ ജനപ്രിയനോവലുകളിലൊന്നായ അധ്യാപിക, ക്രൈസ്തവജീവിതാന്തരീക്ഷമാണ് ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. രചയിതാവായ കാനം

ഇ.ജെ. തന്നെ തിരക്കഥയും തയ്യാറാക്കി സംവിധാനം ചെയ്ത ഈ ചിത്രത്തിനുവേ ി ര് ക്രൈസ്തവ ഭക്തിഗാനങ്ങൾ ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പ് രചിച്ചിട്ടു്.

നായികാപ്രാധാന്യമുള്ള ഹൃദയസ്പർശിയായ ദുരന്തകഥയാണ് അധ്യാപിക(1969) എന്ന ചലച്ചിത്രത്തെ ശ്രദ്ധേയമാക്കിയത്. നായികയുടെ ജീവിതദുരന്തം പ്രേക്ഷകരിലേക്ക് പകരുന്നത് ഗാനങ്ങളിലൂടെയാണ്. ചിത്രത്തിൽ ആകെയുള്ള ഏഴ് ഗാനങ്ങളിൽ രണ്ണെം നായികയായ സാറാമ്മയുടെ യേശുദേവനോടുള്ള പ്രാർത്ഥനയുടെ രൂപത്തിലാണ് രചിച്ചിട്ടുള്ളത്.

'പള്ളിമണികളേ...' എന്നാരംഭിക്കുന്ന ആദ്യഗാനത്തിൽ പള്ളിമണികളെ സ്വർല്ലോകഗീതത്തിന്റെ ഉറവയായി സങ്കല്പിച്ചിരിക്കുന്നു.[14] മാലാഖമാരുടെ ഗീതം നിറഞ്ഞ സ്വർഗ്ഗലോകം എന്ന സങ്കല്പമാണ് ഈ വരികളിൽ ഉള്ളത്. എന്നാൽ തുടർന്നുള്ള വരികളിൽ,

'നല്ലൊരു നാളയെ മാടിവിളിക്കുവിൻ
നല്ലൊരു നാളെ നാളെ'

എന്ന് കവി എഴുതുമ്പോൾ പള്ളിമണികളുടെ സ്വർല്ലോകഗീതം ഇഹലോകത്തിൽതന്നെയുള്ള പുതിയൊരു ലോകത്തെക്കുറിച്ചുള്ള പ്രതീക്ഷയുടെ ഉണർത്തുപാട്ടായി മാറുന്നു. ഈ വരികളിൽ കേവലമായ ഭക്തിഭാവത്തിനു പകരം ഭൗതികലോകത്തെ അസന്തുലിതാവസ്ഥയ്ക്കെതിരെ പ്രതികരിക്കാനുഴറുന്ന കവിയെ കാണാം. വരികളുടെ അർത്ഥകല്പനവച്ച് പള്ളിമണികൾ സാമൂഹികമാറ്റത്തിന്റെ ഉണർത്തുമണികളാണ്. ഭക്തിഭാവത്തേക്കാൾ സാമൂഹികമാറ്റത്തിനുള്ള ആഗ്രഹമാണ് ഈ വരികളിൽ നിറയുന്നത്. വിപ്ലവത്തോടുള്ള ഒ.എൻ.വി.യുടെ ആഭിമുഖ്യം ഭക്തിഗാനത്തിലും പ്രകടമാകുന്നു.

ഗാനത്തിന്റെ അനുപല്ലവിയിൽ ആയിരം തിരിയുള്ള നീല വിൺമണിവിളക്ക്, ആയിരം ഇതളുള്ള താമര മലർവിളക്ക് എന്നീ കല്പനകൾ ചേർത്തിരിക്കുന്നു. അധ്വാനഭാരമേന്തി അത്താണി തേടിപ്പോകുന്ന കോടിക്കണക്കിന് ദുഃഖിതരെ കവി ചൂിക്കാണിക്കുന്നു. നല്ല നാദംകൊും ഗീതംകൊും ദാഹജലം നൽകിയാലും എന്ന് കവി പറയുന്നു.

പി.ലീല, രേണുക എന്നിവർ ആലപിച്ച ഗാനത്തിന് വി.ദക്ഷിണാമൂർത്തി ഈണം നൽകിയിരിക്കുന്നു. ചരണത്തിന്റെ ആലാപനത്തിൽ വരുത്തിയ വേഗതാവ്യതിയാനത്തിലൂടെ (tempo) അധ്വാനഭാരത്തെ സൂചിപ്പിക്കുകയും ആലാപനത്തിലൂടെ അവരോട് ഹൃദയൈക്യം പ്രഖ്യാപിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. 'അദ്ധ്വാനിക്കുന്നവരേ, ഭാരം ചുമക്കുന്നവരേ നിങ്ങൾ എന്റെ പക്കൽ വരുവിൻ' എന്ന യേശുക്രിസ്തുവിന്റെ വാക്കുകൾ ഈ ഗാനത്തിന്റെ ഭാവാന്തരീക്ഷത്തിൽ നിലനിൽക്കുന്നുങ്കിലും നല്ലൊരു നാളേക്കുവേി പൊരുതാൻ വെമ്പുന്ന കവിയുടെ ആഹ്വാനമാണ് ഗാനത്തിന്റെ വരികളിൽ നിറയുന്നത്. പള്ളിമണി, സ്വർല്ലോകം എന്നീ പദങ്ങൾ ഒഴിവാക്കി ഗാനത്തിലെ വരികൾ വായിച്ചാൽ ഇത് വ്യക്തമാകും. ഭൗതികജീവിതാവസ്ഥയെ ക്രൈസ്തവജീവിതാന്തരീക്ഷത്തോട് ഇണക്കി രചിച്ചിട്ടുള്ള ഗാനമായി ഈ ഭക്തിഗാനത്തെ കണക്കാക്കാം. എന്നാൽ, ഈണവും പശ്ചാത്തലസംഗീതവും ഭക്തിഭാവത്തിനാണ് ഊന്നൽ നൽകുന്നത്.

ഇതേ ചിത്രത്തിലെ 'കന്യാനന്ദനാ...'[15] എന്നാരംഭിക്കുന്ന ഗാനം സ്ത്രീഹൃദയത്തിന്റെ ഭക്തി, പ്രാർത്ഥന എന്നീ ഭാവങ്ങളെ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നു. ക്രൈസ്തവജീവിതാന്തരീക്ഷവും കാവ്യഭംഗി നിറഞ്ഞ വരികളും ഈ ഗാനത്തിന്റെ പ്രത്യേകതയാണ്. കന്യാനന്ദനൻ എന്ന സംബോധനയിലൂടെ യേശുക്രിസ്തുവിനോടാണ് പ്രാർത്ഥന എന്ന് വ്യക്തമാക്കുന്നു. പിതൃകേന്ദ്രിതമായ സാമൂഹ്യവ്യവസ്ഥയിൽ ക്രിസ്തുവിനെ 'കന്യാനന്ദനൻ' എന്നു വിശേഷിപ്പിക്കുമ്പോൾ ലഭിക്കുന്നതിനേക്കാളധികമായ അർത്ഥവ്യാപ്തി കേരളീയക്രൈസ്തവസമൂഹത്തിൽ വന്നുചേരുന്നു. മാതൃകേന്ദ്രിതമായ വ്യവസ്ഥയുായിരുന്ന കേരളീയസമൂഹത്തിലേക്ക് ക്രിസ്തുവിനെ ഏറ്റെടുത്തപ്പോഴാണ് ആ പ്രയോഗത്തിന് പുതിയ അർത്ഥതലം വന്നുചേർന്നത്. കേരളത്തിലെ മതങ്ങൾക്കിടയിൽ സംഭവിച്ച കൊള്ളക്കൊടുക്കലുകളുടെ (Acculturation) ഭാഗമായി ഇതിനെ

വായിക്കാവുന്നതാണ്. തിരുനാമം എന്നത് ബഹുമാനസൂചകമായി ക്രൈസ്തവ ഭക്തിഗാനങ്ങളിൽ സാധാരണ ഉപയോഗിക്കുന്ന പദമാണ്.

"കണ്ണീർമണികൾ കോർത്തതാണെൻ വിര-
ലെണ്ണുമീ ജപമണിമാല"

എന്ന വരികളിലൂടെ ഗായികയുടെ ദുഃഖപൂർണ്ണമായ മാനസികാവസ്ഥ വ്യക്തമാക്കുന്നു.

"മാറ്റുകെൻ മുന്നിൽനിന്നീ പാനപാത്രമെ
ന്നാർത്തനായ് നീയരുളിയില്ലേ
ഇന്നതേവാക്കുകൾ ദേവ! നിൻ മുമ്പാകെ
നിന്നിവൾ പ്രാർത്ഥിക്കയല്ലോ കേണി
ന്നിവൾ പ്രാർത്ഥിക്കയല്ലോ"

എന്ന് ചരണത്തിലെ വരികളിലൂടെ നായികയുടെ ദുഃഖകഥ പൂർണ്ണമാകുന്നു.

അദ്ധ്യാപിക എന്ന ചിത്രത്തിലെ നായികയായ സാറാമ്മ കുടുംബത്തിനുവേി ജീവിച്ച് സ്വയം ജീവിക്കാൻ മറന്നുപോയ സ്ത്രീയാണ്. സ്ത്രീയുടെ ജീവിതദുരിതങ്ങൾ വിവരിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രത്തിലെ ഈ ഭക്തിഗാനം കഥാപാത്രത്തിന്റെ മനോനില വ്യക്തമാക്കുന്നവിധത്തിൽ ശോകച്ഛായയിലാണ് ഗായിക പി. ലീല ആലപിച്ചിരിക്കുന്നത്. കേവലഭക്തിക്കുപകരം കഥാപാത്രത്തിന്റെ ജീവിതവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ദുഃഖനിവൃത്തിക്കുവേിയുള്ള ഭക്തി എന്ന നിലയിലാണ് ഈ ഗാനം രചിച്ചിട്ടുള്ളത്.

5.2.2 പുരാണകഥയിലെ ഭക്തിഗാനാവതരണങ്ങൾ

കാളിദാസന്റെ കുമാരസംഭവം മഹാകാവ്യത്തിന്റെ കഥാവസ്തുവാണ് പി.സുബ്രഹ്മണ്യം സംവിധാനം ചെയ്ത അതേ പേരിലുള്ള ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ തിരക്കഥയാക്കിയിരിക്കുന്നത്. ശിവശക്തിസംയോഗത്തിലൂടെ സുബ്രഹ്മണ്യൻ ജനിച്ച് അസുരനിഗ്രഹം ചെയ്യുന്ന പുരാണകഥ സിനിമയാക്കിയപ്പോൾ സുബ്രഹ്മണ്യൻ പരമശിവനെ സ്തുതിക്കുന്ന രീതിയിൽ ഒ.എൻ.വി. കുറുപ്പ് രചിച്ച ഗാനമാണ് എല്ലാം ശിവമയം... എന്നാരംഭിക്കുന്ന ഭക്തിഗാനം.

"എല്ലാം ശിവമയം ശിവശക്തിമയം
കല്ലും കളഭവും കാഞ്ചനവും
എല്ലാം ശിവമയം ശിവശക്തിമയം
അല്ലും പകലും അനന്തതയും (എല്ലാം ശിവമയം...)
ഓരോ പൂവും വിരിയുമ്പോളതി-
ലോംകാരപ്പൊരുളുണരുന്നു.
ഓരോ കിളിയും പാടുമ്പോൾ ശിവ-
പൂജാമണികൾ കിലുങ്ങുന്നു (എല്ലാം ശിവമയം...)
ഭക്തിയൊടെന്നും പകലുകൾ ദേവന്
ഭസ്മത്തളികയൊരുക്കുന്നു!
രാവുകൾ ദേവപദങ്ങളിൽ നീല-
ക്കൂവളമലരായ് വിരിയുന്നു (എല്ലാം ശിവമയം...)
ആഴിയുമാകാശങ്ങളുമെല്ലാം
ആരുടെ നീലിമയണിയുന്നു
ആരുടെ നിനവാൽ നീയെൻ മയിലേ
നീലപ്പീലികളണിയുന്നു? (എല്ലാം ശിവമയം...)[16]

പരമശിവനെ സ്തുതിക്കുന്ന ഭക്തിഗാനമാണിത്. കല്ലും കളഭവും കാഞ്ചനവും, അല്ലും പകലും അനന്തതയും എന്ന പ്രാസാത്മകമായ വിവരണത്തിലൂടെ പ്രപഞ്ചമാകെ ശിവശക്തി നിറഞ്ഞതിനെപ്പറ്റി വർണ്ണിക്കുന്നു. ഓരോ പൂവും വിരിയുമ്പോഴും അതിൽ ഓംകാരപ്പൊരുൾ ഉണരുന്നു. ഓരോ കിളിയും പാടുമ്പോൾ ശിവപൂജാമണികൾ കിലുങ്ങുന്നു എന്ന വരികളിലൂടെ പരമശിവന്റെ ശക്തിവിശേഷത്തിന് പ്രകൃതിയിലെ സുന്ദരദൃശ്യങ്ങളിൽ പോലും വ്യാപനം ഉണ്ടെന്ന് സൂചിതമാകുന്നു. പകലുകൾ ദേവന് ഭസ്മത്തളികയൊരുക്കുന്നു. ദേവപദങ്ങളിൽ രാവുകൾ നീലക്കൂവളമലരായി വിരിയുന്നു. ആഴിയും ആകാശവും നീലിമ അണിയുന്നത് ആരുടെ നിനവായാണെന്ന് കവി ചോദിക്കുന്നു.

ഭക്തിപൂർണ്ണമായ ശിശുഭാവനയാണ് ഈ ഗാനത്തിൽ നിറയുന്നത്. ശിശുവിന്റെ നിഷ്കളങ്കമായ ഭക്തിക്ക് പ്രേക്ഷകർക്കിടയിൽ സ്വീകാര്യതകൂടും എന്നതുകൊ് ജനപ്രിയതയ്ക്കുവേി സിനിമയിൽ സർവ്വാഭരണവിഭൂഷിതനായി രത്നകിരീടം ധരിച്ച സുബ്രഹ്മണ്യനെ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. പിൽക്കാലത്ത് പ്രശസ്ത സിനിമാതാരമായ ശ്രീദേവിയാണ് ഈ ഗാനരംഗത്ത്

അഭിനയിച്ചത്. സുബ്രഹ്മണ്യൻ ഒരേസമയത്ത് സ്കന്ദൻ, ഗുഹൻ, കാർത്തികേയൻ, കുമാരൻ, മഹാസേനൻ, ശരവണൻ എന്നീ അവതാരങ്ങൾ കൈക്കൊ് വീണ, മൃദംഗം, ഓടക്കുഴൽ, ഉടുക്ക്, തംബുരു തുടങ്ങിയ സംഗീതോപകരണങ്ങൾ ഏകകാലത്ത് പ്രയോഗിക്കുന്ന ദൃശ്യവിസ്മയം ഈ ഗാനരംഗത്തിന്റെ ചിത്രീകരണത്തിന്റെ പ്രത്യേകതയാണ്. ബേബി ശ്രീദേവിയുടെ ഓമനത്തമാർന്ന സമീപദൃശ്യങ്ങൾ ആലാപനത്തിനിടയിൽ പലവുരു അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

കാളിദാസന്റെ കുമാരസംഭവം മഹാകാവ്യത്തിൽ വിവരിക്കുന്ന കഥയാണ് സിനിമയുടെ കഥാവസ്തു എങ്കിലും നാഗവള്ളി ആർ.എസ്.കുറുപ്പ് തമിഴിൽ വൻവിജയം നേടിയ ശ്രീ സ്കന്ദലീല (1938) കന്ദൻ കരുണൈ (1967) തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങളുടെ മാതൃകയിലാണ് തിരക്കഥ തയ്യാറാക്കിയിട്ടുള്ളത്. പൊതുവേ പുരാണ ചിത്രങ്ങളിൽ ഒട്ടേറെ ഗാനാവതരണങ്ങൾ ചേർക്കാറു്. കുമാരസംഭവം എന്ന ചലച്ചിത്രത്തിൽ പതിനഞ്ച് ഗാനങ്ങൾ ഉ്. അവയുടെ ചിത്രീകരണത്തിന് ഒരുക്കിയിട്ടുള്ള വർണ്ണശബളമായ പശ്ചാത്തലം, പുരാണകഥകൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന നൃത്തനാടകങ്ങളുടെ രീതി അനുവർത്തിക്കുന്നു. 1960കളിൽ മലയാളസിനിമയിൽ വിരളമായി മാത്രം ഉപയോഗപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ള ഈസ്റ്റ്മാൻകളറിലാണ് ഈ സിനിമ ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. തന്മൂലം ഗാനചിത്രീകരണത്തിന് ഹൃദയഹാരിത്വം വർദ്ധിക്കുന്നു.

പുരാണകഥകൾ കേട്ടുപരിചയിച്ച പ്രേക്ഷകരോട് സിനിമയുടെ മാധ്യമരീതിയിൽ ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ കഥ പറയുക എന്ന രീതിയാണ് ഈ ചിത്രത്തിലുടനീളം സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. സുബ്രഹ്മണ്യന്റെ ചിത്രം പ്രദർശിപ്പിച്ചുകൊാണ് ചിത്രം ആരംഭിക്കുന്നത്. നാദസ്വരം പശ്ചാത്തലസംഗീതമായി ചേർത്തിരിക്കുന്നു. ടെലിവിഷൻ മാധ്യമത്തിൽ പുരാണകഥകൾ ചിത്രീകരിച്ച് കാണികൾക്ക് ദൃശ്യപരിചയം വ്യാപകമാകുന്നതിന് മുമ്പുള്ള കാലത്ത്

ചിത്രത്തിന്റെ സമാരംഭംതന്നെ അലൗകികമായ കഥാന്തരീക്ഷത്തെ ദ്യോതിപ്പിക്കുന്ന തരത്തിലായതുകൊ് ആസ്വാദനം സുഗമമായിത്തീരുന്നു. ഏതൊരു പുരാണകഥയും കലാരൂപം ഏതായാലും പ്രേക്ഷകർ ആസ്വദിക്കുന്നത് തങ്ങളുടെ ജീവിതരുചികളുമായി സാധർമ്യപ്പെടുമ്പോൾ മാത്രമാണ്. കഥയിലെ പ്രണയം, പ്രണയ വിവാഹം, ശ്വശുരന്റെ വിരോധം, നായികയുടെ അപമാനം, ആത്മാഹൂതി, പുനർവിവാഹം, ദാമ്പത്യം, പുത്രന്റെ ജനനം തുടങ്ങിയ വിവിധ കഥാസന്ദർഭങ്ങളെ അവനവന്റെ ജീവിതസാഹചര്യങ്ങളുമായി താരതമ്യപ്പെടുത്തി പ്രേക്ഷകർ ആസ്വദിക്കുന്നു. എല്ലാ ആഖ്യാനങ്ങൾക്കും ആധാരമായി ഭക്തിഭാവം നിലനിർത്തുന്നു. സിനിമയുടെ ഭാവവൈവിധ്യത്തിന് വേിയാണ് ശിശുസഹജമായ നിഷ്കളങ്കതയോടെ ആലപിക്കപ്പെടുന്ന എല്ലാം ശിവമയം എന്ന ഗാനം ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്.

ശൈശവഭാവനയ്ക്ക് അനുരൂപമായാണ് ഈ ഭക്തിഗാനം രചിച്ചിട്ടുള്ളത്. എങ്കിലും ഏതു പ്രായത്തിലുള്ളവർക്കും ആസ്വദിക്കാവുന്ന ഗാനമാണിത്. തന്മൂലം ഭക്തിഗാനമേളകളിൽ മാത്രമല്ല ശാസ്ത്രീയസംഗീതക്കച്ചേരികളിലും അർദ്ധശാസ്ത്രീയസംഗീതത്തിന്റെ മട്ടിൽ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ ഈ ഗാനം പുനരവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു.

5.2.3 സഹനവഴികൾ താുന്ന സ്ത്രൈണഭക്തി

പുരാതനക്ഷേത്രങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള ഐതിഹ്യങ്ങളും ക്ഷേത്രചരിത്രവും വാണിജ്യസിനിമയുടെ ഇഷ്ടവിഷയങ്ങളിലൊന്നാണ്. പുരാണകഥ ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്ന സിനിമകളെപ്പോലെ വർത്തമാനകാല സമൂഹത്തിന്റെ ജീവിതചര്യകളിൽനിന്നും അഭിരുചികളിൽനിന്നും തികച്ചും ഭിന്നമായ ആചാരങ്ങളും വിശ്വാസങ്ങളും ചേർന്ന് രൂപീകരിക്കപ്പെടുന്ന വിശ്വാസിസമൂഹത്തെ ചുറ്റിപ്പറ്റിയാണ് ഇത്തരം സിനിമകളുടെ ആസ്വാദനം നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്നത്. ഭക്തി, വ്യക്തികളുടെ സ്വകാര്യമായ മനോഭാവമാണ്. അത് യുക്തിബോധംകൊ്

നിർദ്ധാരണംചെയ്യാൻ സാധിക്കുകയില്ല. ഏതൊരു പരിഷ്കൃത സമൂഹത്തിലും വ്യാപകമായി കാണപ്പെടുന്ന ക്ഷേത്രപ്രതിഷ്ഠകളിലുള്ള ദൃഢവിശ്വാസം, ആചാരബദ്ധത എന്നിവ ക്ഷേത്രമാഹാത്മ്യം പ്രതിപാദിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രങ്ങൾക്ക് സ്വീകാര്യമാക്കുന്നു.

ഭൗതികജീവിതത്തിലെ പ്രതിസന്ധിഘട്ടങ്ങളിൽ ഈശ്വരന്റെ സഹായം തേടുക സ്വാഭാവികമാണ്. സിനിമയിൽ ഈശ്വരാഭിമുഖ്യം സ്ത്രീയും പുരുഷനും വ്യത്യസ്തമായ തരത്തിലാണ് പ്രകടിപ്പിക്കുന്നത്. പുരുഷനെ ശുശ്രൂഷിക്കുന്നത് ജീവിതവ്രതമായി കരുതുകയും തന്റെ പുരുഷന്റെ സദ്ഗതിക്കുവേി കരഞ്ഞു പ്രാർത്ഥിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന വാർപ്പുമാതൃകകളായ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളെ ഭക്തി ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്ന ചിത്രങ്ങളിലെ ഗാനചിത്രീകരണങ്ങളിൽ കാണാം. പുരുഷന്റെ കടന്നുകയറ്റങ്ങളെ ഈശ്വരഭക്തിയിലൂടെ തടയുന്നുവെങ്കിലും സ്ത്രീ എന്ന നിലയിൽ സ്വയംനിർണ്ണയനത്തിന് ശേഷി പ്രകടിപ്പിക്കാതെ, പുരുഷനെ ആശ്രയിച്ച് ഉപഗ്രഹജീവിതം നയിക്കുന്നവരാണ് പുരാണകഥാചിത്രീകരണങ്ങളിലെ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ. അവരുടെ ഭക്തിപ്രകടനങ്ങൾ ശോകച്ഛായയുള്ള ഗാനങ്ങളിലൂടെയാണ് അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. പി.സുബ്രഹ്മണ്യം സംവിധാനം ചെയ്ത ശ്രീ ഗുരുവായൂരപ്പൻ എന്ന സിനിമയിലെ 'പൊന്നമ്പലനടവാതിലടഞ്ഞു' എന്ന ഗാനം ഇതിനുദാഹരണമാണ്.

5.2.4 മഞ്ജുളയുടെ കൃഷ്ണഭക്തി

പുരാണകഥകളും പ്രാദേശികമായ കേട്ടുകേൾവികളും ചേർത്താണ് ഗുരുവായൂർ ക്ഷേത്രത്തിന്റെ പ്രശസ്തി വിവരിക്കുന്ന ശ്രീ ഗുരുവായൂരപ്പൻ (1972) എന്ന ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ തിരക്കഥ തയ്യാറാക്കിയിരിക്കുന്നത്. ക്ഷേത്രത്തോടുചേർന്ന് താമസിക്കുന്ന ശ്രീകൃഷ്ണഭക്തയായ മഞ്ജുള എന്ന വാരസ്യാർക്ക് ഒരിക്കൽ ക്ഷേത്രനട അടച്ചതുമൂലം പതിവായി ഭഗവാനെ ചാർത്തി

ക്കാറുള്ള മാല സമർപ്പിക്കാനായില്ല. തനിക്ക് ആദ്യമായി സംഭവിച്ച പിഴ വോർത്ത് അതീവ ദുഃഖിതയായ മഞ്ജുള തന്റെ മനോദുഃഖം ഗാനരൂപത്തിൽ ആലപിക്കുന്നു.

"പൊന്നമ്പല നട വാതിലടഞ്ഞു
സ്വർണ്ണദീപങ്ങളണഞ്ഞു!
മഞ്ജുളയുടെ മാനസ ശ്രീകോവിലിൽ- കണ്ണാ
പുണ്യദർശനമേകൂ (പൊന്നമ്പല നട...)
മഞ്ജുമധുര വേണുനാദമായ്
അലിയുന്നൊരഞ്ജന മണിമുകിലേ
അഞ്ജലിപ്പൂവിതു സ്വീകരിക്കൂ
ബാഷ്പാഞ്ജലി സ്വീകരിക്കൂ (പൊന്നമ്പല നട...)
മന്ദമന്ദമായ് എന്നുള്ളിൽ വന്നു നിൻ
പൊന്നോടക്കുഴൽ വിളിക്കൂ
നിൻമലരടികളിൽ വീഴട്ടേ - ഞാൻ
കണ്ണീരായ് ഒഴുകട്ടെ! (പൊന്നമ്പല നട...)"[17]

അമ്പലനട അടച്ചു. ദീപങ്ങളും അണഞ്ഞു. അതുകൊ് അങ്ങയുടെ ഭക്തയായ എന്റെ മനസ്സിൽ പുണ്യദർശനം നൽകണേ എന്ന് ഭഗവാനോട് മഞ്ജുള പ്രാർത്ഥിക്കുന്നു. തുടർന്ന് ഇമ്പമാർന്ന വേണുനാദമായി അലിയുന്ന ഭഗവാനോട് തന്റെ കണ്ണീരണിഞ്ഞ അഞ്ജലി സ്വീകരിക്കുവാനായി അപേക്ഷിക്കുന്നു. മന്ദം മന്ദം കടന്നുവന്ന് ഭഗവാൻ തന്റെ മനസ്സിൽ പൊന്നോടക്കുഴൽ വിളിക്കുമ്പോൾ, ആ കാലടികളിൽ ഞാൻ കണ്ണീരായി ഒഴുകട്ടെ എന്ന് മഞ്ജുള പ്രാർത്ഥിക്കുന്നു.

ഭക്തമീരയുടെ കേരളീയ പകർപ്പാണ് മഞ്ജുള. വി.ദക്ഷിണാമൂർത്തിയുടെ സംഗീതസംവിധാനത്തിൽ പി.സുശീല ആലപിച്ചിരിക്കുന്ന ഈ ഗാനം സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് മലയാളത്തിലെ പ്രമുഖ സിനിമാതാരമായിരുന്ന വിജയശ്രീയാണ്. നിരവധി പ്രണയചിത്രങ്ങളിൽ നായകകഥാപാത്രങ്ങളുടെ ജോടിയായി അഭിനയിച്ചിട്ടുള്ള വിജയശ്രീയുടെ ശരീരസൗന്ദര്യം ചിത്രീകരിക്കുന്നതരത്തിലാണ് ഈ ഭക്തിഗാനരംഗം അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. പ്രണയത്തിന്റെ പേലവഭാവങ്ങൾ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നതിന് അനുയോജ്യമായ

പി.സുശീലയുടെ ആലാപനം മഞ്ജുളയുടെ ഭക്തിഗാനത്തിന്റെ ദൃശ്യാവതരണത്തിലെ സ്ത്രൈണചാരുതയ്ക്ക് കൂടുതൽ മിഴിവു നൽകുന്നു. മുലക്കച്ച ചുറ്റി കൈയിൽ പുഷ്പമാല്യവുമായി ദുഃഖിതയായി മന്ദംമന്ദം നടന്നുവരുന്ന മഞ്ജുളയുടെ ആലാപനത്തിലുടനീളം സമീപദൃശ്യങ്ങളാണ് ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഭക്തയുടെ പ്രാർത്ഥനാഭാവത്തേക്കാൾ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ശരീരസൗന്ദര്യം ചിത്രീകരിക്കുന്നതരത്തിലുള്ള വിവിധ വീക്ഷണകോണുകളിലുള്ള ദൃശ്യങ്ങൾ ഗാനചിത്രീകരണത്തിൽ ചേർത്തിരിക്കുന്നു. ഗാനത്തിൽ ഉടനീളം മഞ്ജുളയെ പലപ്രകാരത്തിൽ ചുറ്റിക്കറങ്ങുകയാണ് ക്യാമറ. ചിരിക്കുന്ന നായികയെപ്പോലെത്തന്നെ കരയുന്ന നായികമാരെയും പുരുഷപ്രേക്ഷകസമൂഹത്തിന് ഇഷ്ടമാണ് എന്ന വിശ്വാസത്തെ സാധൂകരിക്കുന്ന മട്ടിൽ മഞ്ജുളയുടെ കരയുന്ന മുഖം പലവുരു സമീപദൃശ്യമായി അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു.

ഐതിഹ്യമനുസരിച്ച് മഞ്ജുള ഗുരുവായൂർ ക്ഷേത്രത്തിന് സമീപത്ത് താമസിച്ചിരുന്ന കൃഷ്ണഭക്തയായ അവിവാഹിതയാണ്. ഗുരുവായൂർ ക്ഷേത്രമാഹാത്മ്യത്തെക്കുറിച്ച് നിർമ്മിച്ചിട്ടുള്ള നാലു ചിത്രങ്ങളിൽ ശ്രീ ഗുരുവായൂർ അപ്പൻ (1964), ശ്രീ ഗുരുവായൂരപ്പൻ (1972) എന്നീ ചിത്രങ്ങളിൽ മഞ്ജുള വാരസ്യാരായാണ് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത് എങ്കിൽ ഗുരുവായൂർ മാഹാത്മ്യം (1984) എന്ന ചിത്രത്തിൽ താഴ്ന്ന ജാതിയിലാണ് അവരുടെ ജനനം. ഗുരുവായൂർ മാഹാത്മ്യത്തിൽ നീചജാതിയിൽ പിറന്നതാണ് മാലചാർത്തലിന് തടസ്സമായി ഉന്നയിക്കുന്നത്. എന്നാൽ ശ്രീ ഗുരുവായൂരപ്പൻ(1972) എന്ന ചിത്രത്തിൽ മഞ്ജുളയെ സംബന്ധം ചെയ്യാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്ന വൃദ്ധനായ നമ്പൂതിരിയാണ് വഴിമുടക്കി ക്ഷേത്രദർശനം വൈകിക്കുന്നത്. ഇന്ദുലേഖയും സൂരിനമ്പൂതിരിപ്പാടും തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണത്തിന്റെ മാതൃകയിൽ അവർക്കിടയിൽ നടക്കുന്ന സംഭാഷണത്തിലൂടെ മഞ്ജുളയുടെ മനോഗതം വ്യക്തമാക്കുന്നു. എന്നിട്ടും തന്റെ ഇംഗിതത്തിന് വഴങ്ങാത്ത വാരസ്യാരെ

ക്ഷേത്രത്തിൽ പ്രവേശിക്കാനനുവദിക്കാത്ത നമ്പൂതിരിയെ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. സിനിമയ്ക്കാധാരമായ സൂചിതകഥ പൗരാണികമാണെങ്കിലും ഗാനത്തിന്റെ വരികളിൽ വർത്തമാനകാലത്തിനുചേർന്ന ഭാഷ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. എന്നാൽ, ദൃശ്യവൽക്കരണത്തിൽ ഗാനത്തിലുൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്ന ഭാവത്തേക്കാൾ ദൃശ്യങ്ങളുടെ വിപണനമൂല്യത്തിലാണ് ശ്രദ്ധ ഊന്നുന്നത്.

മഞ്ജുളയുടെ ബാഷ്പാഞ്ജലി ഭഗവാൻ കൃഷ്ണൻ നേരിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടു സ്വീകരിക്കുന്നു. മഞ്ജുളയുടെ ദുഃഖഗാനത്തിന് മറുപടിയായി ഭഗവാൻ കൃഷ്ണൻ 'രാധികേ...' എന്നാരംഭിക്കുന്ന ഗാനം ആലപിച്ചുകൊ് അവളെ രാധികയാക്കിമാറ്റുന്നു. രാധാ-കൃഷ്ണനൃത്തത്തിലും വിജയശ്രീ എന്ന സിനിമാതാരത്തിന്റെ താരപ്പൊലിമ പുരുഷപ്രേക്ഷകരെ പ്രീതിപ്പെടുത്തുന്നവിധത്തിലാണ് ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്.

ശ്രീ ഗുരുവായൂരപ്പൻ എന്ന ചിത്രത്തിൽ ആകെ ഇരുപത്തിയൊന്ന് ഗാനങ്ങൾ ഉ്. മേല്പത്തൂർ, പൂന്താനം എന്നിവരുടെ വരികൾ ഗാനരൂപത്തിൽ ചേർത്തിരിക്കുന്നു. ശേഷിക്കുന്ന ഗാനങ്ങളെല്ലാം ഒ.എൻ.വി. കുറുപ്പാണ് രചിച്ചിട്ടുള്ളത്. അർദ്ധശാസ്ത്രീയസംഗീതമായാണ് ഗാനങ്ങൾ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്. പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങൾ സംസ്കൃതമയമായ ഭാഷ സംസാരിക്കുമ്പോൾ സാധാരണക്കാർ വിവിധ ഭാഷാഭേദങ്ങൾ സംഭാഷണത്തിന് ഉപയോഗിക്കുന്നു. സംസ്കൃതം കലർന്ന ഭാഷ, അർദ്ധശാസ്ത്രീയഗാനങ്ങൾ, ശാസ്ത്രീയനൃത്തങ്ങൾ, സവർണ്ണജാതിസൂചകമായ വേഷവിധാനങ്ങൾ എന്നിവയുടെ സംയോജനത്തിലൂടെ ഉളവാകുന്ന സാമൂഹികാന്തരീക്ഷമാണ് ഈ ചിത്രത്തിന്റെ ദൃശ്യങ്ങളിൽ ഉടനീളം നിറയുന്നത്.

കച്ചവടസിനിമയുടെ ഭാഗമായി നിർമ്മിക്കപ്പെട്ട പുണ്യചിത്രത്തിൽ ഉൾപ്പെട്ട ഭക്തിഗാനം വിപണി വിജയത്തിനനുയോജ്യമായ രീതിയിൽ ചിത്രീകരിക്കപ്പെട്ടതിന് ഉദാഹരണമാണ് പൊന്നമ്പല നട വാതിലടഞ്ഞു എന്നാരംഭിക്കുന്ന ഗാനം.

ജനപ്രിയസിനിമയിൽ ഭക്തിഗാനാവതരണങ്ങൾ ഉൾപ്പെടുത്തുന്നത് വിപണിവിജയം മുൻനിറുത്തിയാണ്. പൊതുസമൂഹത്തിൽ ഭക്തിക്ക് എക്കാലത്തും സ്ഥായിയായ സ്വീകാര്യതയു്. സിനിമയിൽ ഇത്തരം ഗാനങ്ങൾ ചിത്രീകരിക്കുന്നത് ഭക്തിഭാവത്തേക്കാൾ സ്ത്രീത്വനിർമ്മിതിയുടെ ആഖ്യാനതന്ത്രമായാണ്. സിനിമയിലെ ഭക്തിഗാനങ്ങൾ മിക്കവയും സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളാണ് ആലപിക്കുന്നത്. ഭക്തിഗാനങ്ങൾ ഈശ്വര വിധേയത്വത്തെ ആവിഷ്കരിക്കുമ്പോൾ അവയുടെ ചിത്രീകരണം പുരുഷക്കാഴ്ചയിലാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളുടെ ശരീരം ചിത്രീകരിച്ച് വിപണിവിജയം ഉറപ്പുവരുത്തുകയും ചെയ്യുന്നു.

സിനിമയിലെ വിവിധതരം ഗാനസന്ദർഭങ്ങൾക്കുവേി ഗാനരചന നിർവ്വഹിക്കാനുള്ള ശേഷി പിന്നണിഗാനരചയിതാവിന്റെ മികവിന്റെ അളവുകോലാണ്. ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പിന്റെ ക്രൈസ്തവ - ഹൈന്ദവഭക്തി ഗാനങ്ങൾ തിരക്കഥയിലെ സന്ദർഭങ്ങൾക്കനുസൃതമായി വരികളൊരുക്കാനുള്ള അദ്ദേഹത്തിന്റെ സർഗ്ഗശേഷി വ്യക്തമാക്കുന്നു.

5.3 പ്രണയഗാനങ്ങൾ

ഒ.എൻ.വി കുറുപ്പിന്റെ ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളിൽ ഏറിയപങ്കും പ്രണയ ഗാനങ്ങളാണ്. തിരക്കഥയിലെ വൈകാരികതനിറഞ്ഞ പൂർവ്വനിശ്ചിതമായ ജീവിതമുഹൂർത്തങ്ങൾക്കുവേിയാണ് ഗാനരചന നിർവ്വഹിക്കുന്നത് എങ്കിലും സ്ത്രീപുരുഷബന്ധത്തെ സംബന്ധിച്ച കവിസങ്കല്പമാണ് ഗാനത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്നത്. ഒ.എൻ.വി. കുറുപ്പിന്റെ ഗാനങ്ങളിൽ ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്ന നായികമാർ ശരീരമാത്രസാന്നിധ്യങ്ങളല്ല. കാല്പനിക പ്രണയത്തിലൂടെ ഉദാത്തവൽക്കരിക്കപ്പെട്ട സ്ത്രീസങ്കല്പം ഒ.എൻ.വിയുടെ പ്രണയഗാനങ്ങളിൽ കാണാവുന്നതാണ്. അതോടൊപ്പം കേരളീയ സമൂഹത്തിലെ പീഡിതമായ സ്ത്രീയവസ്ഥകളും അദ്ദേഹത്തിന്റെ

ചലച്ചിത്രപ്രണയഗാനങ്ങളിൽ കാല്പനികപ്രണയത്തിന്റെ നിഷേധമെന്ന നിലയിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു.

ചലച്ചിത്രത്തിലെ പ്രണയമുഹൂർത്തം കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വകാര്യനിമിഷങ്ങളുടെ ആവിഷ്ക്കാരമാണ്. കവിയുടെ പ്രണയസങ്കല്പം ഗാനങ്ങളിലൂടെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മേൽ അധ്യാരോപിക്കപ്പെടുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. പുരുഷപക്ഷത്തുനിന്നും സ്ത്രീപക്ഷത്തുനിന്നും പ്രണയാനുഭവത്തെ നോക്കിക്കാണുന്നവയാണ് പ്രണയഗാനങ്ങൾ. പുരുഷന്റെ സ്ത്രീസങ്കല്പം, സ്ത്രീയുടെ പുരുഷസങ്കല്പം എന്നിവ ഗാനത്തിലെ വരികളുടെ സ്വഭാവത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്നു. പുരുഷൻ ആലപിക്കുന്ന പ്രണയഗാനം പുരുഷപക്ഷത്തുനിന്നുള്ള സങ്കല്പങ്ങൾ ആവിഷ്ക്കരിക്കുമ്പോൾ സ്ത്രീകഥാപാത്രം ആലപിക്കുന്ന പ്രണയഗാനത്തിലൂടെ സ്ത്രീയുടെ പുരുഷസങ്കല്പം എന്നപേരിൽ പുരുഷന്റെ കാമനകൾതന്നെയാണ് അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്.

5.3.1 ആരാധകനായ ആദർശകാമുകൻ

സ്ത്രൈണസൗന്ദര്യത്തെ ആദർശാത്മകമായി വീക്ഷിക്കുന്നവയാണ് ഒ.എൻ.വി. കുറുപ്പിന്റെ ഗാനങ്ങൾ. സ്ത്രീശരീരത്തിന്റെ അഴകളവുകളിലേക്ക് അദ്ദേഹത്തിന്റെ നായകന്മാർ കണ്ണുപായിക്കുന്നില്ല. ഒ.എൻ.വി.യുടെ ഗാനങ്ങളിലെ കാമുകന്മാർ അനിയന്ത്രിതമായ പ്രണയഭാവനകളിൽ മുഴുകുന്നില്ല. നിയന്ത്രിതവും ആരാധനാഭാവം കലർന്നതുമാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ പ്രണയകല്പനകൾ.

"പ്രണയത്തിന്റെ ഭാഷ ഒ.എൻ.വി.ക്ക് വയലാറിലേതുപോലെ ഉന്മത്തമല്ല, പി.ഭാസ്കരനിലേതുപോലെ ലളിതമല്ല, ശ്രീകുമാരൻ തമ്പിയിലേതുപോലെ ആരാധനാനിർഭരമല്ല" എന്ന നിരീക്ഷണം അത് ശരിവയ്ക്കുന്നു.[18] ഇന്ദുപുഷ്പം ചൂടിനില്ക്കുന്ന രാത്രി, ചന്ദനപ്പൂംപുടവ ചാർത്തി കുങ്കുമബാണന്റെ ദൂതിയായി അരികിൽ വരുമ്പോഴും ഒ.എൻ.വി.യുടെ ഗാനത്തിലെ ദേവദാസി മകളോടു പറയുന്നത്,

"ഏതൊരുഗ്രതപസ്സിക്കും പ്രാണങ്ങളില്ലാകെ
കുളിരേകുന്നൊരഗ്നിയായ് നീ പടരൂ"[19]

എന്നാണ്. പുരുഷന്റെ സൗമ്യമായ പ്രണയസങ്കല്പത്തോട് ചേർന്നുപോകുന്നതാണ് സ്ത്രീപക്ഷത്തുനിന്നുള്ള ഈ പ്രണയാവിഷ്കാരം. കവിയുടെ സങ്കല്പത്തിലെ സ്ത്രീ, പുരുഷന്റെ സഖിയാണ്. 'സരോവരം പൂചൂടി എൻ സഖി നിന്നെപ്പോലെ', 'ഋതുരാജരഥത്തിൽ സഖി, വരുവാൻ വൈകുവതെന്തേ?' എന്നീ ഗാനങ്ങൾ ഉദാഹരണം.

"നിൻ മുഖ സൗരഭലഹരിയിൽ മുഴുകാൻ
തെന്നലായെങ്കിൽ ഞാനൊരു
തെന്നലായെങ്കിൽ
.....
നിൻപദ ചുംബനമുദ്രകൾ പതിയും
മൺതരിയായെങ്കിൽ - ഞാനൊരു
മൺതരിയായെങ്കിൽ"[20]

എന്നും കവി ആശിക്കുന്നത് സ്ത്രീത്വത്തോടുള്ള കാല്പനികമായ ആരാധനയുടെ പ്രകടനമാണ്.

ക്ലാസിക്കൽ സ്ത്രീസങ്കല്പത്തെ പിൻതുടർന്ന് നായികയെ പക്ഷി മൃഗാദികളോട് കവി സാദൃശ്യപ്പെടുത്തുന്നു. 'മാടപ്രാവേ വാ...' എന്ന നായകന്റെ വിളിയിൽ മാടപ്രാവിന്റെ വിശുദ്ധിയും നിഷ്കളങ്കതയും സൂചിതമാകുമ്പോൾ 'ശാരികേ... എൻ ശാരികേ' എന്ന അഭിസംബോധനയിലൂടെ 'മാതളപ്പൂപോലൊരു മനസ്സി'നെ സ്വന്തമാക്കിയതിന്റെ സന്തോഷത്തിൽ ആലാപന മാധുരിയുടെ സ്വരൂപമായ ശാരികയുമായി നായിക ഐക്യപ്പെടുന്നത് സൂചിപ്പിക്കുന്നു. പ്രണയാനുഭവത്തിന്റെ ലഹരിയാണ് കാണാക്കുയിലും വയലമ്മ വളർത്തുന്ന കിളിയുമായി കാമുകിമാരെ സങ്കല്പിച്ച് ഒ.എൻ.വി.യുടെ കാമുകന്മാർ പങ്കുവയ്ക്കുന്നത്. ഇവിടെ നായിക പ്രകൃതിസഹജമായ നിഷ്കളങ്കതയ്ക്കുടമായണെന്ന് സൂചിതമാകുന്നു.

അധ്യാപിക എന്ന ചിത്രത്തിനുവേി രചിച്ച 'സ്വപ്നസുന്ദരീ നീയൊരിക്കലെൻ' എന്നാരംഭിക്കുന്ന ഗാനത്തിൽ സ്ത്രീയെ സ്വപ്നസുന്ദ

രിയും ദേവദൂതികയും രാജഹംസവുമായി കവി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. 'മനസ്സിലെ മണിമഞ്ചത്തിൽ മയങ്ങുന്ന രാജകുമാരി'യായി നായികയെ സങ്കല്പിക്കുമ്പോൾ ഒ.എൻ.വി.യുടെ സ്ത്രീസങ്കല്പത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്ന കാല്പനിക ഭാവനാലോകമാണ് സൂചിതമാകുന്നത്. അദ്ദേഹം കാമുകിയെ 'എന്റെ ദേവി' എന്ന് അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്നു. 'മാതളത്തേനുണ്ണാൻ പാറിപ്പറന്നുവന്ന മാണിക്യക്കുയിലാ'ളാണ് ഒ.എൻ.വിയുടെ നായിക. അവൾ തന്റെ സർഗ്ഗസൗന്ദര്യവും നിത്യസംഗീതവുമാണ് എന്നും, 'നെറ്റിയിൽ പൂവുള്ള സ്വർണ്ണച്ചിറകുള്ള പക്ഷി'യാണ് എന്നും കല്പിക്കുന്നത് കവിയുടെ കാല്പനികപ്രണയസങ്കല്പത്തിന്റെ സൂചനയാണ്.

'ഒരു ദലം മാത്രം വിടർന്ന ചെമ്പനീർ മുകുള'മായി തന്റെ നായിക മുന്നിൽ നിന്നാലും 'തരളകപോലങ്ങളിൽ നുള്ളി നോവിക്കാ'ൻ ഒരുമ്പെടാതെ ആരാധനയോടെ നോക്കിനിൽക്കുന്ന ആദർശകാമുകനാണ് ഒ.എൻ.വി കുറുപ്പിന്റെ ഗാനങ്ങളിലെ നായകൻ.

ആലാപനത്തിൽക്കൂടി അനായാസമായി ആവിഷ്ക്കരിക്കാൻ കഴിയുന്ന ഭാവമണ്ഡലത്തോടു കൂടിയവയാണ് ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പിന്റെ പ്രണയഗാനങ്ങൾ. 'മാനേ... മാനേ' എന്ന് യേശുദാസിന്റെ ശബ്ദത്തിൽ നായകൻ നായികയെ അഭിസംബോധന ചെയ്യുമ്പോൾ ഉദ്ദിഷ്ടമാകുന്ന തരളഭാവം ദൃശ്യവൽക്കരണത്തിന് എളുപ്പത്തിൽ വഴങ്ങുന്നതല്ല. നെറ്റിയിൽ പൂവുള്ള സ്വർണ്ണച്ചിറകുള്ള പക്ഷീ, നീ പാടാത്തതെന്തേ? എന്ന പ്രണയപൂർവ്വമായ ചോദ്യവും സ്വപ്നസുന്ദരീ, ദേവദൂതികേ, രാജഹംസമേ തുടങ്ങിയ സംബോധനകളും ആലാപനത്തിലും കേൾവിയിലും മനസ്സിൽ സുന്ദരചിത്രങ്ങൾ വിരിയിക്കുമെങ്കിലും അവ ദൃശ്യവൽക്കരിക്കുക എളുപ്പമല്ല.

5.3.2 പ്രണയകല്പനകൾ - ആവിഷ്ക്കാരങ്ങൾ

ചലച്ചിത്രഗാനരചയിതാക്കൾ തിരക്കഥയിലെ പൂർവ്വനിശ്ചിതമായ വിവിധ വൈകാരിക മുഹൂർത്തങ്ങൾക്കു ചേർന്ന ഗാനങ്ങൾ രചിക്കാൻ നിർബ

ന്ധിതരാണ്. മലയാളസിനിമാപശ്ചാത്തലത്തിൽ, അവയിൽ ഏറിയ പങ്കും പ്രണയത്തിന്റെ വൈവിധ്യങ്ങൾ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്ന ഗാനങ്ങളായിത്തീരുന്നു. വൻതോതിലുള്ള മുതൽമുടക്ക് ആവശ്യപ്പെടുന്ന കലാരൂപം എന്ന നിലയ്ക്ക് പ്രേക്ഷകരിലേക്ക് എളുപ്പത്തിൽ വിനിമയം ചെയ്യപ്പെട്ട് കച്ചവടവിജയം നേടിയെടുക്കാൻ പര്യാപ്തമായ പ്രണയംപോലുള്ള പ്രമേയങ്ങളുടെ ആവിഷ്ക്കാരത്തിനാണ് ജനപ്രിയ സിനിമയിൽ പ്രാധാന്യം നൽകിവരുന്നത്.

ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പ് ആദ്യമായി ഗാനരചന നിർവ്വഹിച്ച കാലം മാറുന്നു (1955) എന്ന ചിത്രത്തിലെ 'ആ മലർപൊയ്കയിൽ'[21] എന്ന യുഗ്മഗാനം തന്നെ അദ്ദേഹത്തിന്റെ പ്രണയസങ്കല്പം വ്യക്തമാക്കുന്നതാണ്. മലർപ്പൊയ്കയിൽ ആടിക്കളിക്കുന്ന ഓമനത്താമരപ്പൂവിന് മാനത്തുനിന്ന് ചെങ്കതിർമാല സമ്മാനിച്ചത് ആരാണ് എന്ന് ചോദിക്കുന്നു. കമിതാക്കളുടെ ജീവിതാവസ്ഥകളുടെ അസന്തുലിതാവസ്ഥ സൂര്യൻ - താമര ദ്വന്ദ്വത്തിലൂടെ സൂചിതമാകുന്നു. അവരുടെ പ്രണയത്തെക്കുറിച്ചുള്ള കവിയുടെ അനുഭാവം ഗാനത്തിൽ വ്യക്തമാണ്. പ്രണയികളുടെ ഭൗതികജീവിതാവസ്ഥകളുടെ ഏറ്റക്കുറിച്ചിൽ പ്രണയജീവിതത്തിന് തടസ്സമല്ല എന്ന വീക്ഷണമാണ് ഗാനത്തിലൂടെ പ്രകടമാക്കുന്നത്.

"നിന്നിതൾത്തുമ്പിലെ പുഞ്ചിരി മായുമ്പോൾ
നിന്നെക്കുറിച്ചൊന്നു പാടാൻ
എൻ മണിവീണയിൽ വീണപൂവേ നിന്റെ
നൊമ്പരം നിന്നുതുടിപ്പൂ"

എന്ന വരികളിൽ കവിയുടെ കാഴ്ചപ്പാടാണ് നിഴലിക്കുന്നത്. കെ.പി.എ.സി. സുലോചനയും കെ.എസ്.ജോർജ്ജും ചേർന്ന് ആലപിച്ച ഈ ചലച്ചിത്രഗാനത്തിന് അക്കാലത്തെ നാടകഗാനത്തിന്റെ ആലാപനശൈലിയാണുള്ളത്. നാടകത്തിലെ പിന്നണിഗാനവും സിനിമയിലെ പിന്നണിഗാനവും രു തരത്തിലാണ് പ്രേക്ഷകരിലേക്ക് വിനിമയം ചെയ്യപ്പെടുന്നത്. നാടകത്തിൽ പ്രേക്ഷകർ കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ ഗാനാവതരണത്തിന് തത്സമയം സാക്ഷികളാകുമ്പോൾ സിനിമയിൽ തിരശ്ശീലയിൽ തെളിയുന്ന ഗാനാവതരണത്തിന്റെ

ദൃശ്യങ്ങളും പ്രേക്ഷകരും തമ്മിൽ ജൈവബന്ധം നിലനിൽക്കുന്നില്ല. അതു കൊ് നാടകത്തിലെയും സിനിമയിലെയും ഗാനാവതരണങ്ങൾ തമ്മിൽ വ്യത്യാസം ു്. കവിയും ഗായകരും നാടകരംഗത്തുനിന്ന് വന്നവരായതു കൊ ാവാം, ഈ ഗാനാവതരണത്തിൽ നാടകഗാനത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിൽനിന്ന് പ്രകടമായ വ്യത്യാസം കാണുന്നില്ല. ചലച്ചിത്രത്തിലെ കാല്പനികപ്രണയത്തെ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നതിന് ഇമ്പമാർന്ന ശബ്ദത്തിലുള്ള ആലാപനം വേണം എന്ന ബോധ്യം വ്യാപകമാകുന്നതിനുമുമ്പുള്ള ആലാപനശൈലിയെയാണ് ഈ ഗാനം പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നത്. പശ്ചാത്തലസംഗീതം കലർന്ന ഗാനാവതരണത്തേക്കാൾ ഗാനത്തിലെ വരികൾ നേരിട്ട് പ്രേക്ഷകരോട് സംവദിക്കുന്ന ഗാനരീതിയാണിത്.

ബാലമുരളി എന്ന തൂലികാനാമത്തിൽ ഒ.എൻ.വി. കുറുപ്പ് രചന നിർവ്വഹിച്ച മലയാളത്തിലെ പ്രശസ്ത പ്രണയഗീതങ്ങളിലൊന്നായ 'മാണിക്യവീണയുമായെൻ മനസ്സിന്റെ താമരപ്പൂവിലുണർന്നവളേ'[22] എന്ന ഗാനം കാട്ടുപൂക്കൾ എന്ന ചിത്രത്തിലെ കഥാനിർവ്വഹണഘട്ടത്തിലാണ് (climax) അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. ദേവരാജൻ ഈണം നൽകിയ ഗാനം യേശുദാസാണ് ആലപിച്ചിരിക്കുന്നത്. മധ്യവർഗ്ഗക്രൈസ്തവപശ്ചാത്തലത്തിലുള്ള കഥയാണ് കാട്ടുപൂക്കളുടേത്. ഈ പ്രണയഗാനത്തിൽ പക്ഷേ, ക്രൈസ്തവസാമുദായിക പശ്ചാത്തലത്തിൽപ്പെട്ട കഥാപാത്രം പാടുന്നതാണ് എന്നു പറയാൻ സാധിക്കുന്ന വിധത്തിലുള്ള ഭാഷയോ രൂപകങ്ങളോ അല്ല കവി ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. സിനിമാഗാനങ്ങളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന സാംസ്കാരികസൂചനകൾ സവിശേഷമായ ശ്രദ്ധ ആകർഷിക്കുന്നു്.

കാമുകിയെ മാണിക്യവീണയുമായി മനസ്സിന്റെ താമരപ്പൂവിൽ ഉണർന്നവളായി കവി കല്പിക്കുന്നു. മധു അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഡോ.ജോണി എന്ന കഥാപാത്രമാണ് ഈ ഗാനം അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. നൈറ്റ് ഗൗൺ ധരിച്ച് സിഗറ്റു

പുകച്ച് ഒരു കസേരയിലിരുന്നും ഉലാത്തിയും കഥാപാത്രം നേരിട്ട് ആലപിക്കുന്ന മട്ടിലാണ് ഗാനത്തിന്റെ ചിത്രീകരണം. ഗൗൺ ധരിക്കുന്നതും സിഗരറ്റ് പുകയ്ക്കുന്നതും കഥാപാത്രത്തിന്റെ പരിഷ്കൃതജീവിതത്തിന്റെ ആഹാര്യാംശപരമായ പ്രകടനം (Performance of Attire) ആണ്. നഗരജീവിതവുമായി പരിചയമുള്ള റൊമാന്റിക് നായകപരിവേഷവുമായി ഒത്തുപോകുന്നതാണ് ഡോ.ജോണിക്കുട്ടി എന്ന കഥാപാത്രം. നിരാലംബയെങ്കിലും നിരവധി അനാഥക്കുട്ടികൾക്ക് - കാട്ടുപൂക്കൾക്ക് - ആലംബമായ മേരി എന്ന യുവതിയോടാണ് ജോണിയുടെ പ്രണയം. ദരിദ്രയുവതിയെ പ്രേമിക്കുന്ന സമ്പന്നയുവാവ് നവോത്ഥാനകാലസാഹിത്യത്തിലും അറുപതുകളിലെ സിനിമകളിലും ആവർത്തനസ്വഭാവത്തോടെ വരുന്ന കഥാപാത്രമാണ്.

സരസ്വതിയെ സൂചിപ്പിക്കുന്ന വീണയും താമരപ്പൂവും പ്രണയാന്തരീക്ഷത്തോടു ചേർന്നപ്പോൾ ഗാനത്തിലെ സങ്കല്പനായികക്ക് പൊതുസ്വീകാര്യത ഏറി. ഇത് കേരളസമൂഹത്തിന് സ്വീകാര്യമായ പ്രണയഗാനം ആയിത്തീർന്നതിനു പിന്നിൽ ക്രൈസ്തവ കുടുംബകഥയിലെ നായികയെ മലയാളികളുടെ പൊതുബോധത്തിനു സ്വീകാര്യയായ സരസ്വതീദേവിയുമായുള്ള വിദൂരച്ഛായ ചെറുതല്ലാത്ത പങ്ക് വഹിച്ചിട്ടു്. വ്യക്തികളുടെ സ്വാതന്ത്ര്യേച്ഛയ്ക്കുമേൽ സമൂഹത്തിന്റെ അദൃശ്യനിയന്ത്രണത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സൂചന രചനാകാലത്തിന്റെ സൂചകമായി ഗാനത്തിൽ ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്നു. ആദർശത്തിന്റെ പേരിൽ സൗഭാഗ്യജീവിതം ത്യജിച്ച് ത്യാഗപൂർണ്ണമായ ജീവിതം നയിക്കുന്ന നായിക, - 'കൺമുനകളിൽ കോപത്തിന്റെ സിന്ദൂരമുള്ളവൾ' - അവളെ സ്വന്തമാക്കാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്ന സമ്പന്നനായ നായകൻ, ഇത് അക്കാലത്തെ ആദർശപ്രണയത്തിലെ നായികാനായകന്മാരുടെ വാർപ്പുമാതൃകയാണ്.

സംഭാഷണത്തിലും വേഷത്തിലും രംഗചിത്രീകരണത്തിലും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വത്വം പ്രകടമാണെങ്കിലും ഗാനങ്ങളിൽ പൊതുസ്വീകാര്യതയുള്ള

സ്വത്വത്തെ ആദ്യം സ്ഥാപിക്കുകയും പിന്നീട് സ്വകീയസ്വത്വത്തിന്റെ പ്രതീതി വരുത്തി പാത്രസ്വഭാവത്തോടു ചേർക്കുകയും ചെയ്യുന്ന രീതി കാട്ടുപൂക്കളിലെ ചില ഗാനങ്ങളിൽ കാണാം. വീട്ടിലെ മൂത്ത പെൺകുട്ടിക്ക് വിവാഹാലോചന നടക്കുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ ആലപിക്കപ്പെടന്ന 'അത്തപ്പൂ ചിത്തിരപ്പൂ' എന്ന യുഗ്മഗാനം ഇതിനുദാഹരണമാണ്. മല്ലിപ്പൂവും മാലതിപ്പൂവും ചേർന്ന് പുത്തൻ പെണ്ണിന് പൂത്താലം ഒരുക്കും എന്ന് ഗാനത്തിൽ പറയുന്നു. ഈ കല്പനകൾ ഏതൊരു നവവധുവിനും ചേരുന്നതാണ്. കുരുത്തോല, ഞൊറിഞ്ഞിട്ടുടുക്കൽ, വെള്ളക്കവിണി, വെള്ളപ്രാവ് എന്നീ പരാമർശങ്ങളിലൂടെയാണ് ഗാനത്തിന് കഥാപാത്രങ്ങളുടെ കുടുംബജീവിതാന്തരീക്ഷവുമായി കവി സാധർമ്മ്യം സ്ഥാപിക്കുന്നത്. ഹൈന്ദവജീവിതാന്തരീക്ഷത്തെ പൊതുസ്വീകാര്യതയുള്ളതായി ഉയർത്തിക്കാട്ടുന്നതാണ് ഈ ഗാനം.

സിനിമാകൊട്ടകകൾ താരതമ്യേന കുറവായിരുന്ന അറുപതുകളിൽ സിനിമയിലെ ദൃശ്യത്തേക്കാൾ ആകാശവാണിയിലെ ശബ്ദപ്രക്ഷേപണത്തിലൂടെയാണ് ഈ ഗാനങ്ങൾ പ്രേക്ഷകരുടെ ഇഷ്ടഗാനമായിത്തീർന്നത്. ഗാനത്തിന്റെ ശബ്ദപ്രകടനം ശ്രോതാക്കൾ ഓരോരുത്തർക്കും സ്വകീയാനുഭവങ്ങൾക്കു ചേർന്നതരത്തിലുള്ള ആസ്വാദനം സാധ്യമാക്കിയതും ഈ ഗാനങ്ങളുടെ പ്രചാരത്തിന് കാരണമായി.

5.3.3 സഭ്യതയാർന്ന കാവ്യചിത്രങ്ങൾ

സിനിമാതാരങ്ങൾ പ്രേക്ഷകസമൂഹത്തിന്റെ കാഴ്ചവസ്തുക്കളാണ്. സിനിമയിലെ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളുടെ കാര്യത്തിൽ ചിത്രീകരണത്തിലെ ദർശനസുഖം (visual pleasure) സിനിമയുടെ കച്ചവടവിജയത്തിന്റെ പ്രധാന ഘടകങ്ങളിലൊന്നായി കരുതപ്പെടുന്നു. സിനിമയുടെ പ്രേക്ഷകരിൽ ഏറിയ കൂറും കുടുംബപ്രേക്ഷകരാണെന്നതുകൊ് കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വേഷവിധാനം, സംഭാഷണം എന്നിവയെല്ലാം ബഹുജനപ്രീതി പരമാവധി നേടിയെ

ടുക്കാൻ സംവിധായകർ ശ്രദ്ധിക്കാറു്. നായകകഥാപാത്രങ്ങൾ വീരനായകന്മാരായും നായികമാർ സൗന്ദര്യത്തിടമ്പുകളായും ജനപ്രിയസിനിമയിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത് ഇതുകൊണ്ട്.

എന്നാൽ, ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പിന്റെ പ്രണയഗാനങ്ങളിൽ നായകൻ സ്ത്രീസൗന്ദര്യത്തിന്റെ ആരാധകനെങ്കിലും അംഗപ്രത്യംഗവർണ്ണനയിൽ പോലും സഭ്യതയുടെ സീമകൾ ലംഘിക്കാൻ ഉദ്യമിക്കാറില്ല. കുമാരനാശാന്റെ 'കരുണ' കാവ്യം എന്ന നിലയിലും നാടകം, കഥാപ്രസംഗം തുടങ്ങിയ രൂപങ്ങളിലും ആസ്വാദകപ്രീതി നേടിയ കൃതിയാണ്. അതിന്റെ സിനിമയിലേക്കുള്ള അനുകല്പനത്തിൽ ഗാനങ്ങൾ രചിച്ച ഒ.എൻ.വി. കുറുപ്പ് ദേവദാസിയായ വാസവദത്തയുടെ ദേഹകാന്തി വർണ്ണിക്കുന്നത് ഇതിന് ഉദാഹരണമാണ്.

"വാർത്തിങ്കൾത്തോണിയേറി
വാസന്തരാവിൽ വന്ന
ലാവണ്യദേവതയല്ലേ? നീ വിശ്വ-
ലാവണ്യദേവതയല്ലേ? (വാർത്തിങ്കൾ...)
നീലമേഘങ്ങൾ നിന്റെ
പീലിപ്പൂ മുടി കാൽ
നീർമണി കാഴ്ച വച്ചു തൊഴുതുപോകും
നിൻ തിരുനെറ്റി കാൽ
കസ്തൂരിക്കുറി കാൽ
പഞ്ചമിത്തിങ്കൾ നാണിച്ചൊളിച്ചു പോകും
നാണിച്ചൊളിച്ചു പോകും (വാർത്തിങ്കൾ...)
പിൻ തിരിഞ്ഞു നീ നിൽക്കേ
കാൺമൂ ഞാൻ മണി
ത്തമ്പുരു ഇതു മീട്ടാൻ
കൊതിച്ചു നിൽപൂ കൈകൾ
തരിച്ചു നിൽപൂ (വാർത്തിങ്കൾ...)
ഇത്തിരി വിടർന്നൊരീ
ചെഞ്ചൊടികളിൽ നിന്ന്
മുത്തും പവിഴവും ഞാൻ കോർത്തെടുക്കും
താമരത്തേൻ നിറഞ്ഞൊ-
രീ മലർക്കുടങ്ങളെ
ഓമനേ മുകർന്നുഞാൻ
മടിയിൽ വീഴും - നിന്റെ
മടിയിൽ വീഴും. (വാർത്തിങ്കൾ...)"[23]

ഗാനത്തിന്റെ പല്ലവിയിൽ വിശ്വലാവണ്യദേവതയായി വാഴ്ത്തപ്പെടുന്ന വാസവദത്തയുടെ സൗന്ദര്യവർണ്ണന ഏതൊരു നായികയ്ക്കും ചേരുന്നതാണ്. നായികയെ ക്ലാസിക്കൽ ബിംബകല്പനയിലൂടെയാണ് വിവരിക്കുന്നതെങ്കിലും വിവരണത്തിന്റെ ഭാഷ കാല്പനികമാണ്. ദേവദാസിയായ നായികയുടെ മാദകവിലാസഭംഗികളുടെ സ്ഥാനത്ത് ഓമനത്തം തുളുമ്പുന്ന നായകയെ കവി ഗാനത്തിലൂടെ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നു. സിനിമയിൽനിന്ന് വേറിട്ട് ഗാനം മാത്രമായെടുത്താൽ ഒരു ദേവദാസി നായികയ്ക്കുവേി ചമച്ച ഗാനം എന്ന ഒരു സൂചന പോലും അതിൽ അവശേഷിക്കുന്നില്ല. കഥാമുഹൂർത്തം ആവശ്യപ്പെടുന്ന സന്ദർഭത്തിൽപ്പോലും സ്ത്രീയെ ഉപഭോഗവസ്തുവായി ചിത്രീകരിക്കാൻ കവി മുതിരുന്നില്ല എന്ന് ഇതിൽനിന്ന് വ്യക്തമാണ്.

'പൂവിളിയോടെ ഞാനെതിരേൽക്കാം
ജീവിതമണിയറയിൽ'

എന്ന് സൗഹൃദഭാവത്തിൽ കാമുകിയെ എതിരേൽക്കുന്ന കാമുകനാണ് ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പിന്റെ ഗാനങ്ങളിലെ നായകൻ.

'മിഴികളിൽ നിറകതിരായി - സ്നേഹം
മൊഴികളിൽ സംഗീതമായി
മൃദുകരസ്പർശനം പോലും
മധുരമൊരനുഭൂതിയായി'[24]

എന്നിങ്ങനെ ആഗ്രഹങ്ങളെ നിയന്ത്രിക്കുകയും പ്രേമത്തെ സഭ്യമായി ആവിഷ്ക്കരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന കാമുകനെ 'യവനിക' എന്ന ചലച്ചിത്രത്തിലെ ഗാനത്തിലൂടെ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നു.

ഗ്രാമീണശാലീനതയും സാമ്പ്രദായിക ജീവിതശൈലിയും അതിനനുയോജ്യമായ വേഷവിധാനവുമുള്ള നായികമാർ ഒ.എൻ.വി. കുറുപ്പിന്റെ പ്രണയകല്പനകളെ ഉണർത്തുന്നു.

"പൊന്നരളിപ്പൂവൊന്നു മുടിയിൽച്ചൂടി
കന്നിനിലാക്കസവൊളിപ്പുടവചുറ്റി
കുന്നത്തെക്കാവിൽ വിളക്കു കാണാൻ വന്നൊ

രുൾനാടൻ പെൺകിടാവേ.... എന്റെ
ഉള്ളിൽ മയങ്ങുന്ന മാൻകിടവേ"[25]

"പുഴയോരഴകുള്ള പെണ്ണ് - ആലുവാ-
പ്പുഴയോരഴകുള്ള പെണ്ണ്!
കല്ലും മാലയും മാറിൽ ചാർത്തിയ
ചെല്ലക്കൊലുസിട്ട പെണ്ണ്"[26]

"മഞ്ഞൾ പ്രസാദവും നെറ്റിയിൽ ചാർത്തി
മഞ്ഞക്കുറിമുു ചുറ്റി
ഇന്നെന്റെ മുറ്റത്തു
പൊന്നോണപ്പൂവേ നീ
വന്നു ചിരി തൂകി നിന്നു"[27]

എന്നിങ്ങനെ സമാനപ്രതീതിയുള്ള സ്ത്രീചിത്രീകരണങ്ങൾ വിവിധ ഗാന ങ്ങളിൽ കാണാം.

എല്ലാം സഹിക്കുന്ന പെണ്ണിന്റെ ജീവിതദുഃഖത്തെക്കുറിച്ച് കവി ഉന്ന യിക്കുന്ന ചോദ്യം ലോകത്തെമ്പാടുമുള്ള പീഡിതരായ സ്ത്രീകളോടുള്ള ഐക്യപ്പെടലാണ്.

"കണ്ണീരാറ്റിൽ മുങ്ങിത്തപ്പി
പെണ്ണെന്ന മുത്തിനെയാരെടുത്തു?
മുത്തെടുത്താരോ മടിയിൽ വച്ചു
മുത്തിനായാരെല്ലാം പോരടിച്ചു
.....
എന്തും സഹിക്കുന്ന ഭൂമിയല്ലോ
പെണ്ണെന്ന മുത്തിനും പെറ്റമ്മ!"[28]

എന്ന് ഭൂമിയുടെയും സ്ത്രീയുടെയും ജീവിതങ്ങളെ സമീകരിച്ചുകൊ് കവി സ്ത്രീ അവസ്ഥയോടുള്ള അനുഭാവം പ്രകടിപ്പിക്കുന്നു.

5.3.4 പുരാണകഥയിലെ പ്രണയഗാനങ്ങൾ

ഇതിഹാസ-പുരാണ കഥകൾ പ്രമേയമാക്കി മലയാളത്തിൽ നിരവധി ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ നിർമ്മിച്ചിട്ടു്. പുരാണകഥയെ സിനിമയിലേക്ക് അനു കല്പനം ചെയ്യുമ്പോൾ കഥാഘടനയിൽ പ്രകടമായ വ്യതിയാനങ്ങൾ വരു

ത്താറില്ല. എന്നാൽ കഥയുടെ ഭാവമണ്ഡലത്തോടു ചേർന്നു നിൽക്കുന്ന ചല ച്ചിത്രഗാനങ്ങളിലൂടെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ആത്മാവിഷ്ക്കാരം സാധിക്കു മ്പോൾ, കഥയുടെ പൗരാണികതയെ അവഗണിച്ച് കഥാപാത്രങ്ങൾ സമകാ ലിക സമൂഹവുമായി സംവദിക്കാറു്. പുരാണകഥാപാത്രങ്ങൾ വർത്തമാ നകാല സമൂഹത്തോട് സംവദിക്കുന്നത് ഗാനങ്ങളിലൂടെയാണ്. തന്മൂലം സിനി മയുടെ പ്രമേയവും അതിന്റെ അവതരണരീതിയും പഴഞ്ചനായിത്തീരുമ്പോഴും ഗാനങ്ങൾക്ക് വ്യത്യസ്തതലമുറകളുടെ ആസ്വാദനശീലങ്ങളെ തൃപ്തിപ്പെ ടുത്താൻ കഴിയുന്നു.

ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പ് കുമാരസംഭവം എന്ന ചിത്രത്തിനുവേി രചിച്ച ഗാനങ്ങൾ ഇതിന് ഉദാഹരണമാണ്. പി.സുബ്രഹ്മണ്യം സംവിധാനം ചെയ്ത കുമാരസംഭവം (1969) എന്ന ചിത്രത്തിൽ പരമശിവനെത്തേടി പാർവ്വതി അല യുന്ന സന്ദർഭത്തിലാണ് 'പ്രിയസഖി ഗംഗേ' എന്ന ഗാനം ചേർത്തിരിക്കു ന്നത്.

"പ്രിയസഖി ഗംഗേ! പറയൂ
പ്രിയമാനസനെവിടെ?
ഹിമഗിരിശൃംഗമേ! പറയൂ, എൻ
പ്രിയമാനസനെവിടെ? എൻ
പ്രിയമാനസനെവിടെ?
മാനസസരസ്സിൻ അക്കരെയോ? ഒരു
മായാവനികയ്ക്കപ്പുറമോ?
പ്രണവമന്ത്രമാം താമരമലരിൽ
പ്രണയപരാഗമായ് മയങ്ങുകയോ? (പ്രിയസഖി ...)
താരകൾതൊഴുതു വലംവയ്ക്കുന്നൊരു
താണ്ഡവനർത്തനമേടയിലോ?
തിരുമുടിചൂടിയ തിങ്കൾക്കലയുടെ
കതിരൊളി ഞാനിനി കാണുകില്ലേ? (പ്രിയസഖി...)[29]

തന്റെ പ്രിയമാനസൻ എവിടെയെന്ന് ഗംഗയോടും ഹിമവാനോടും പാർവ്വതി ആവർത്തിച്ച് അന്വേഷിക്കുന്നു. ഗംഗയെ തന്റെ പ്രിയസഖിയായാണ് പാർവ്വതി ഗാനത്തിൽ സങ്കല്പിക്കുന്നത്. പ്രാണനാഥൻ പോകാനിടയുള്ള ടമെല്ലാം വ്യക്തമാക്കിയതിനുശേഷം,

'തിരുമുടിചൂടിയ തിങ്കൾക്കലയുടെ
കതിരൊളി ഞാനിനിക്കാണുകില്ലേ?'

എന്ന ചോദ്യത്തിലൂടെ പാർവ്വതിയുടെ പ്രണയ പാരവശ്യം സൂചിതമാകുന്നു. കവിതയുടെ അർത്ഥത്തെ ആലാപനത്തിലൂടെ പ്രകാശിപ്പിക്കാൻ പര്യാപ്തമായ ശുദ്ധ ധന്യാസിരാഗത്തിലാണ് ദേവരാജൻ മാസ്റ്റർ ഈ വരികൾ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. പ്രിയസഖി ഗംഗേ എന്ന വിളി ഉച്ചസ്ഥായിയിൽ ചേർത്തത് നായികയുടെ മാനസികാവസ്ഥ വ്യക്തമാക്കുന്നതിനാണെന്ന് അദ്ദേഹം പറയുന്നു.[30]

എന്നാൽ, ഈ ഗാനത്തിന്റെ ചിത്രീകരണം വരികളിലൂടെയും ആലാപനത്തിലൂടെയും അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഭാവതീവ്രത പകർന്നു നൽകാൻ പര്യാപ്തമല്ല. ഈ ഗാനം ആദ്യന്തം നായികാകഥാപാത്രം നേരിട്ട് ആലപിക്കുന്ന മട്ടിലാണ് സിനിമയിൽ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഗാനത്തിലൂടെ 'തന്റെ പ്രിയതമൻ എവിടെ?' എന്ന ഒരേയൊരു ചോദ്യം മാത്രമാണ് ഉന്നയിക്കപ്പെടുന്നത്. കേൾവിയുടെ തലത്തിൽ ഗാനത്തിന്റെ ഉള്ളടക്കത്തിന് അയുക്തിയില്ല. എന്നാൽ ദൃശ്യവൽക്കരണത്തിൽ ഗാനരംഗത്ത് ആദ്യന്തം പാർവ്വതിയുടെ ഏകതാനമായ അന്വേഷിച്ചുനടത്തം മാത്രമാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. നായികയുടെ അന്തർഭാവം ഈ ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ വിനിമയം ചെയ്യുന്നില്ല.

പുരാണകഥകളെ കേരളീയാന്തരീക്ഷത്തിൽ പുനരവതരിപ്പിക്കുന്നതിന് സാഹിത്യത്തിൽ നിരവധി ഉദാഹരണങ്ങൾ ഉ്. എന്നാൽ സിനിമയിൽ ഭൗതികാതീതശക്തികളായ പുരുഷ-സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളുടെ ചിത്രീകരണത്തിൽ വേഷസംബന്ധമായ നിരവധി കേരളീയപ്രകടനങ്ങൾ കാണാം. ഉദാഹരണത്തിന് തപസ്വിയായ പരമശിവന്റെ സമീപത്ത് ശുശ്രൂഷയുമായി കഴിയുന്ന പാർവ്വതിയെ സർവ്വാഭരണ വിഭൂഷിതയായി ചിത്രീകരിക്കുന്നത്, കുലസ്ത്രീയെ സംബന്ധിച്ച കേരളസമൂഹത്തിന്റെ പൊതുബോധ്യങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിലുള്ള പ്രകടനമായി പരിഗണിക്കാം. സിനിമ ഒരു ദൃശ്യകല എന്ന നില

യിൽ പ്രേക്ഷകരുടെ ഇത്തരം അഭിരുചികളെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തുന്ന വിധത്തിലാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

പുരാണകഥകൾ സിനിമയുടെ കഥയായി ചിത്രീകരിക്കുന്നതിന് ര് ന്യായങ്ങൾ ള്. വായിച്ചും കേട്ടും പരിചിതമായ പുരാണകഥകൾ ദൃശ്യവൽക്കരിക്കപ്പെട്ടുകാണാൻ പ്രേക്ഷകർക്ക് താല്പര്യം ഉാകും എന്നതും ഭാരതീയ ദൃശ്യകലാപാരമ്പര്യത്തിൽ ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നതുപോലെ കഥാപാത്രങ്ങളെ യഥേഷ്ടം അലങ്കരിച്ച് അവതരിപ്പിച്ച് ദൃശ്യപ്പൊലിമ കൂട്ടാം എന്നതുമാണ് അവ. കുമാരസംഭവത്തിൽ ഈ രു ഘടകങ്ങളും പ്രവർത്തിച്ചിട്ടുള്ളതായി കാണാം. എന്നാൽ, ചിത്രത്തിലെ ഗാനങ്ങൾ കേൾവിയുടെ തലത്തിൽ ശ്രോതാക്കളുമായി ഗാഢമായി സംവദിക്കുമ്പോൾ ദൃശ്യതലത്തിലെ സംവേദനത്തിന് പരാജയപ്പെടുന്നതായി കാണാം.

5.3.5 ഗാനത്തിലെ മേഘസന്ദേശച്ഛായ

ദൂരസ്ഥയായ നായികയ്ക്ക് വിരഹിയായ നായകൻ കാർമേഘത്തിന്റെ പക്കൽ സന്ദേശം കൊടുത്തയയ്ക്കുന്നു എന്ന കാളിദാസസങ്കല്പം സംസ്കൃത്തിൽ സന്ദേശകാവ്യപ്രസ്ഥാനത്തിനും പ്രാദേശികഭാഷകളിൽ അതിന്റെ നിരവധി അനുകരണങ്ങൾക്കും വഴിയൊരുക്കി. സിനിമയിൽ പ്രണയമുഹൂർത്തങ്ങളുടെ ആവർത്തിച്ചുള്ള ആവിഷ്ക്കരണം അനിവാര്യമാകുമ്പോൾ ഗാനരചയിതാക്കൾ പ്രണയം സംബന്ധിച്ച ക്ലാസിക്കൽ സങ്കല്പങ്ങളെ സിനിമയിലെ പ്രണയഗാനസന്ദർഭങ്ങളിൽ പുനരവതരിപ്പിക്കാറു്. സമയമായില്ല പോലും (1978) എന്ന ചിത്രത്തിനുവേി ഒ.എൻ.വി രചിച്ച 'ശ്യാമമേഘമേ' എന്ന ഗാനം ഈ ഗണത്തിൽപ്പെടുന്നു.

"ശ്യാമമേഘമേ! നീയെൻ പ്രേമ-
ദൂതുമായ് ദൂരെ പോയ്വരൂ
എന്റെ ദേവി കേഴും ദൂര
മന്ദിരത്തിൽ പോയ്വരൂ... (ശ്യാമമേഘമേ...)

കാമരൂപ! കാണും നീയെൻ
കാതരയാം കാമിനിയെ
കണ്ണുനീരിൻ പുഞ്ചിരിയായ്
കാറ്റുലയ്ക്കും ദീപമായ്
വിശ്രുതമാം തന്ത്രികളിൽ
വിസ്മൃതമാം ഗാനമായ് (ശ്യാമമേഘമേ...)
ചില്ലുവാതിൻ പാളിനീക്കി
മെല്ലെയെൻപേർ ചൊല്ലുമോ നീ?
നീൾമിഴിതൻ പൂവിലൂറും
നീർമണി കൈക്കൊള്ളുമോ നീ
ഓമലാൾതൻ കാതിലെന്റെ
വേദനകൾ ചൊല്ലുമോ നീ (ശ്യാമമേഘമേ...)"[31]

ദൂരെയുള്ള മന്ദിരത്തിൽ ദുഃഖിതയായി കഴിയുന്ന (എന്റെ) ദേവിയെക്ക് പ്രണയദൂത് നൽകാൻ ശ്യാമമേഘത്തോട് കാമുകൻ അഭ്യർത്ഥിക്കുന്നതാണ് ഗാനസന്ദർഭം. കണ്ണുനീരിന്റെ പുഞ്ചിരിയുമായി, കാറ്റുലയ്ക്കുന്ന ദീപമായി, വിശ്രുതമായ തന്ത്രികളിലെ വിസ്മൃതമായ ഗാനമായി തന്റെ ദേവി കഴിയുകയാണെന്ന് കാമുകൻ പറയുന്നു. ചില്ലുവാതിൽപ്പാളി നീക്കി മെല്ലെ എന്റെ പേര് പറയണം എന്ന നിർദ്ദേശത്തിൽ കാമുകിയോടുള്ള മൃദുലഭാവം വ്യക്തമാകുന്നു. നീൾമിഴിയാളായ അവളുടെ കണ്ണിലൂറുന്ന അശ്രുകണങ്ങൾ കൈക്കൊള്ളുകയും എന്റെ പ്രണയദുഃഖങ്ങൾ അവൾക്ക് കൈമാറുകയും ചെയ്യണം എന്ന് കാമുകൻ കരിമുകിലിനോട് അഭ്യർത്ഥിക്കുന്നതാണ് ഗാനത്തിന്റെ ഉള്ളടക്കം.

ചലച്ചിത്രത്തിലെ നായികാനായകന്മാർക്കിടയിലെ വേർപാടാണ് മേഘസന്ദേശകാവ്യസന്ദർഭവുമായുള്ള സാദൃശ്യം. സലിൽ ചൗധരി നൽകിയ ഈണവും യേശുദാസിന്റെ ആലാപനവും പ്രണയം, വിരഹം എന്നീ വികാരങ്ങൾ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നു. എന്നാൽ, ഒരു ക്ലബ്ബിലെ ഗാനാലാപനരംഗം ആയാണ് ഈ ഗാനം ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. പാന്റും കോട്ടും ധരിച്ച നാഗരികനായ ഒരു യുവാവിന്റെ പ്രണയസങ്കല്പത്തിന് അനുയോജ്യമായ വരികളല്ല ഇത്. കാമുകൻ കാമുകിയെക്കുറിച്ച് ഓർമ്മിച്ചു പാടുന്ന ഏതു ഗാനത്തിനും കാളിദാസപ്രണയകല്പനയുടെ രൂപകങ്ങൾ അനുയോജ്യമാകുക

യില്ല. ഗാനവും ഗാനാലാപനവും അതിന്റെ ദൃശ്യവൽക്കരണവും തമ്മിൽ പൊരുത്തപ്പെടാത്ത ചലച്ചിത്രഗാനാവതരണത്തിന് ഉദാഹരണമാണ് ഈ ഗാനം.

5.3.6 വശ്യതയാർന്ന വാക്കും ദൃശ്യവും

മഹാഭാരതത്തിലെ ഒരു ഉപകഥ അവലംബിച്ച് എം.ടി.വാസുദേവൻനായർ തിരക്കഥയും ഭരതൻ സംവിധാനവും നിർവ്വഹിച്ച സംഗീതപ്രധാനമായ ചിത്രമാണ് വൈശാലി (1988). ബ്രാഹ്മണശാപം മൂലം ദീർഘകാലമായി മഴ പെയ്യാതെ വറുതിയിലാ അംഗരാജ്യത്ത് മഴ പെയ്യിക്കുന്നതിന് സ്ത്രീയുടെ നാദവും ഗന്ധവും സ്പർശവും അറിയാത്ത ഒരു നവയുവാവ് യാഗം ചെയ്യണമെന്ന് രാജഗുരു നിർദ്ദേശിക്കുന്നു. കൗശികീനദിയുടെ തീരത്തെ ആശ്രമത്തിൽ ബാഹ്യലോകബന്ധമില്ലാതെ വളരുന്ന ഋഷ്യശൃംഗനെ ആകർഷിച്ചാനയിക്കുന്നതിന് വേശത്തരുണിയായ വൈശാലി നിയോഗിക്കപ്പെടുന്നു. വൈശാലി ഋഷ്യശൃംഗനെ ആകർഷിക്കുന്നത് വിജയമടയുന്ന മുഹൂർത്തത്തിൽ ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്ന ഗാനമാണ് ഇന്ദ്രനീലിമയോലും എന്നാരംഭിക്കുന്ന പ്രണയഗീതം. രവി ബോംബെ ഈണം നൽകി ചിത്ര ആലപിച്ച ഈ ഗാനത്തിലൂടെ പ്രണയത്തിന്റെ ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുന്നത് വൈശാലിയാണ്. ഇതിഹാസകഥയെ മനുഷ്യബന്ധങ്ങളുടെ കഥയാക്കി വികസിപ്പിച്ച് കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വ്യക്തിത്വം സ്ഥാപിച്ച കഥാകൃത്ത്, സ്ത്രീപുരുഷബന്ധങ്ങളുടെ വശ്യത ചിത്രീകരിക്കുന്നതിന് ഗാനസന്ദർഭങ്ങളിലൂടെ അവസരമൊരുക്കുന്നു.

ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് ഏറെ പ്രാധാന്യമുള്ള ചിത്രമാണ് വൈശാലി. അംഗരാജ്യത്തെ വറുതിയുടെ പാരമ്യം ശബ്ദങ്ങളിലൂടെയും ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെയും ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. മാംസം കൊത്തിവലിക്കുന്ന കഴുകന്മാർ, നിരന്നു കിടക്കുന്ന അസ്ഥികൂടങ്ങൾ, അസ്ഥികൂടത്തിന്റെ ശിരോഭാഗത്തുകൂടി ഇഴഞ്ഞിറങ്ങുന്ന പാമ്പ്, പൊടിക്കാറ്റ്, വര മണ്ണ്, ഒരു പുൽനാമ്പുപോലും ശേഷി

ക്കാത്ത ഊഷരഭൂമി, സംഘംസംഘമായി നാടുവിടുന്ന പ്രജകൾ, അവരുടെ വളർത്തുമൃഗങ്ങൾ എന്നിവയ്ക്കൊപ്പം ശോകച്ഛായ ഉണർത്തുന്ന പശ്ചാത്ത ലസംഗീതവും ചേർത്തിരിക്കുന്നു. വറുതിയുടെ ദൃശ്യങ്ങൾ ഇളംചെമപ്പ് നിറ ത്തിലാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

കഥയുടെ സ്ഥലം, കാലം എന്നിവ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ചിത്രത്തിന്റെ തുടക്കത്തിൽത്തന്നെയുള്ള ശബ്ദാഖ്യാനത്തിലൂടെയാണ് (Voice Over). 'ലോമശൻ യുധിഷ്ഠിരനോടു പറഞ്ഞു : 'ധർമ്മ പുത്രാ, ഇത് ശ്രേഷ്ഠമായ കാശ്യപാശ്രമമാണ്. കശ്യപസുതനായ ഈ വിഭാണ്ഡകന്റെ പുത്രൻ, ജിതേ ന്ദ്രിയനായ ഋഷ്യശൃംഗൻ, മാൻപേട പെറ്റുായവൻ, ലോമപാദന്റെ രാജ്യത്ത് വലിയൊരത്ഭുതം ചെയ്തു. തപോബലംകൊ് ഇന്ദ്രനെ ഭയപ്പെടുത്തി അദ്ദേഹം അംഗരാജ്യത്തിന്റെ വരൾച്ചതീർക്കാൻ പെരുമഴ പെയ്യിച്ചു...'[32]

ഇതേത്തുടർന്ന് ക്രെഡിറ്റ് ടൈറ്റിലിൽ പുരാണകഥാപാത്രങ്ങളുടെ രേഖാചിത്രങ്ങളുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ മുഖ്യകഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പി ക്കുന്ന സഞ്ജയ്, സുവർണ്ണ എന്നീ പേരുകൾ തെളിയുന്നു. സിനിമയുടെ പിന്നണി പ്രവർത്തകരുടെ പട്ടികയിൽ അടുത്ത ഇനമായി ഗാനങ്ങൾ - ഒ. എൻ.വി. സംഗീതം - രവി (ബോംബെ), പാടിയവർ - ചിത്ര, ലതിക, ദിനേശ് എന്ന് നൽകിയിരിക്കുന്നു. ഇതിലൂടെ ഈ ചിത്രത്തിന്റെ ദൃശ്യാഖ്യാനത്തിൽ ഗാനങ്ങൾക്കുള്ള പ്രാധാന്യം സൂചിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു.

അശ്ലീലപ്രതീതിയുളവാക്കാത്ത വിധം സ്ത്രൈണലൈംഗികതയുടെ ചിത്രീകരണം നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്നു എന്നതാണ് വൈശാലി എന്ന ചലച്ചിത്ര ത്തിന്റെ പ്രത്യേകത. ദേവദാസിയാണ് വൈശാലി. രാജദാസിയായിരുന്ന മാലി നിയുടെ പുത്രിയാണ് അവൾ. വൈശാലിയുടെ ലോകബോധവും പാണ്ഡി ത്യവും രാജഗുരുവിന്റെ പുത്രൻ ചിത്രാംഗദനുമായുള്ള സംഭാഷണത്തിലൂടെ വ്യക്തമാകുന്നു. തന്നോടൊപ്പം ഒളിച്ചോടാൻ നിർദ്ദേശിക്കുന്ന ചിത്രാംഗദനോട്

'ബ്രാഹ്മണ കുമാരൻ കുലമഹിമ മറക്കുന്നു. പിതാവിനെ തൊടാൻ അർഹത യില്ലാത്ത നിന്ദ്യസന്തതികളെ ദാസിപ്പെണ്ണിന് ദാനം ചെയ്യണമായിരിക്കും' എന്ന മറുപടിയിൽനിന്ന് വൈശാലിയുടെ ലോകബോധം വ്യക്തമാണ്.

സ്ത്രീയുടെ നാദവും ഗന്ധവും സ്പർശവും അറിയാത്ത നവയുവാ വാണ് വിഭാണ്ഡകന്റെ പുത്രനായ ഋഷ്യശൃംഗൻ. പിതാവിനോടൊപ്പം മുനി ചര്യയനുഷ്ഠിക്കുന്ന മുനികുമാരൻ കൊടുംകാട്ടിനപ്പുറത്തെ ലോകം കി ട്ടില്ല. ഋഷ്യശൃംഗന്റെ അവതരണവേളയിൽ പശ്ചാത്തലത്തിൽ വേദമന്ത്രങ്ങൾ ഘോഷിക്കപ്പെടുന്നു. അച്ഛൻ ചൊല്ലിക്കൊടുത്ത തത്ത്വങ്ങളെ പിൻചെല്ലുന്ന മനസ്സാണ് ഇതുവഴി സൂചിതമാകുന്നത്. മാൻകുട്ടിയൊടൊത്തുകളിക്കുന്ന ഋഷ്യശൃംഗൻ അമ്മയെക്കുറിച്ച് ഉന്നയിക്കുന്ന ചോദ്യത്തിന് 'ബീജം ഏറ്റുവാ ങ്ങാനുള്ള വയൽമാത്രമാണ് മാതാവ്' എന്ന ഉത്തരം തൃപ്തി നൽകുന്നില്ല.

അംഗരാജ്യത്ത് മഴ പെയ്യിക്കുവാൻ ഋഷ്യശൃംഗനെ ആനയിക്കുന്നതിന് സമ്മോഹനം അറിയുന്ന വേശത്തരുണിയായ വൈശാലിയെ രാജാവ് നിയോ ഗിക്കുന്നു. ഇതേത്തുടർന്നുള്ള കഥാഭാഗങ്ങളുടെ അവതരണത്തിൽ ഗാനങ്ങ ളുടെ പങ്ക് സുപ്രധാനമാണ്. ഒ.എൻ.വി. കുറുപ്പ് രചിച്ച 'ഇന്ദുപുഷ്പം ചൂടി നിൽക്കും രാത്രി' എന്നാരംഭിക്കുന്ന ഗാനം ഉറക്കുപാട്ടായാണ് കഥയിൽ നിർദ്ദേ ശിക്കപ്പെട്ടിരുന്നത്. അതോടൊപ്പം അമ്മ മകൾക്ക് അനംഗമന്ത്രങ്ങൾ ചൊല്ലി ക്കൊടുത്ത് മുനികുമാരനെ വശീകരിക്കുന്നതിന് സജ്ജയാക്കിത്തീർക്കുന്നു.

അപരിചിതരെ ഭയപ്പെടുത്തി ഓടിക്കുന്നതിന് പർവ്വതങ്ങളെ ചട്ടം കെട്ടി യിരിക്കുകയാണ് വിഭാണ്ഡകൻ. കാട്ടിലെ ക്രൂരമൃഗങ്ങൾ, നിബിഡമായ വനാ ന്തർഭാഗം എന്നീ തടസ്സങ്ങൾ വേറെയും. ഉൾക്കാട്ടിലേക്ക് പ്രവേശിക്കാനുള്ള ആദ്യ പരിശ്രമം തന്നെ വിഫലമായതിനെത്തുടർന്ന് വശ്യമധുരമായ ഗാനാ ലാപനത്തിലൂടെ വൈശാലി ഋഷ്യശൃംഗനെ കാടിനു പുറത്തേക്കാനയിക്കുന്നു.

വൈശാലി ഋഷ്യശൃംഗനെ സ്വയം പരിചയപ്പെടുത്തുന്നത് മറ്റൊരു ആശ്രമത്തിലെ മുനികുമാരനായാണ്. ആലിംഗനം ചെയ്തും അധരങ്ങളിൽ ചുംബിച്ചും വീഴും സംഗമിക്കുന്നതിന് മുനി കുമാരനെ വൈശാലി ക്ഷണിക്കുന്നു. അച്ഛന്റെ കഠിനനിർദ്ദേശങ്ങളെ അവഗണിച്ചുകൊ് പൊയ്കയുടെ തീരത്തെത്തിയ ഋഷ്യശൃംഗനെ രതിയുടെ ആദ്യപാഠങ്ങൾ അഭ്യസിപ്പിക്കാനൊരുങ്ങുകയാണ് വൈശാലി. ഈ ഘട്ടത്തിലാണ് ഇന്ദ്രനീലിമയോലും എന്നാരംഭിക്കുന്ന ഗാനം ചേർത്തിരിക്കുന്നത്.

"ഇന്ദ്രനീലിമയോലും ഈമിഴിപ്പൊയ്കകളിൽ
ഇന്നലെ നിൻമുഖം നീ നോക്കിനിന്നു
ഇന്നൊരു ഹൃദയത്തിൻ കുന്ദലതാഗൃഹത്തിൽ
പൊന്മുളംതുമുതി നീയിരിപ്പൂ
അതിൻപൊരുൾ നിനക്കേതുമറിയില്ലല്ലോ!
അതിൻപൊരുൾ നിനക്കേതുമറിയില്ലല്ലോ! (ഇന്ദ്രനീലിമയോലും...)
വർഷാമയൂരമിങ്ങ് പീലിനിവർത്തിടുമ്പോൾ
ഹർഷാശ്രുപൂക്കളിൽനിന്നടർന്നതെന്തേ?
മൃദുരവമുതിരും മധുകരമണയേ
ഇതളുകളുലഞ്ഞു വീർപ്പുതിർന്നതെന്തേ?
ഉന്മത്തകോകിലത്തിൻ ആലാപശ്രുതികേൾക്കേ
പെൺകുയിൽ ചിറകടിച്ചുണർന്നതെന്തേ?
അതിൻപൊരുൾ നിനക്കേതുമറിയില്ലല്ലോ
അതിൻപൊരുൾ നിനക്കേതുമറിയില്ലല്ലോ (ഇന്ദ്രനീലിമയോലും...)
ചിത്രാനക്ഷത്രമിന്ന് രാവിൽ ശീതാംശുവിനോ-
ടൊത്തുചേരുവാനോടിയണഞ്ഞതെന്തേ
ഹംസങ്ങളിണചേരും വാഹിനീതടങ്ങളിൽ
കൺചിമ്മി വനജ്യോത്സ്ന മറഞ്ഞതെന്തേ
അതിൻപൊരുൾ നിനക്കേതുമറിയില്ലല്ലോ
അതിൻപൊരുൾ നിനക്കേതുമറിയില്ലല്ലോ (ഇന്ദ്രനീലിമയോലും...)"[33]

നാഗരികലോകത്ത് പുരുഷൻ സ്ത്രീയെ വശീകരിക്കുന്നതാണ് നടപ്പുരീതി. എന്നാൽ, ദേവദാസിക്ക് പുരുഷനെ വശീകരിക്കാം. അത് അവളുടെ കുലത്തൊഴിലാണ്. വൈശാലി, വശ്യം അറിയുന്നവളാണ്. ഋഷ്യശൃംഗകുമാരനെ ഗീതവും നൃത്തവും അറിയുന്ന വൈശാലി തന്നിലേക്ക് ആകർഷിക്കുന്നത് ഒരു പ്രേമഗാനത്തിലൂടെയാണ്.

ഇന്ദ്രനീലിമയോലും തന്റെ മിഴിപ്പൊയ്കകളിൽ ഇന്നലെ നീ നിന്റെ മുഖം നോക്കിനിന്നു. ഇന്നൊരു ഹൃദയത്തിന്റെ വള്ളിക്കുടിലിൽ പൊൻമുള ന്തും വായിച്ച് നീയിരിക്കുന്നു. അതിന്റെ പൊരുൾ നിനക്ക് അറിയുകയി ല്ലല്ലോ എന്ന് വൈശാലി ഋഷ്യശൃംഗനെ നോക്കി പാടുന്നു.

മഴയുടെ ആഗമനം അറിഞ്ഞ് മയൂരം പീലി നിവർത്തുന്നു. അപ്പോൾ പൂക്കളിൽനിന്ന് ഹർഷത്തിന്റെ അശ്രുക്കൾ പൊഴിയുന്നത് എന്താണ്? തേൻ നുകരുന്നതിനായി മൂളിപ്പറക്കുന്ന വ് അടുത്തെത്തുമ്പോൾ ഇതളുകൾ ഉലഞ്ഞ് (പൂവ്) എന്തിനാണ് നെടുവീർപ്പിടുന്നത്? ഉന്മത്തനായ കോകില ത്തിന്റെ ആലാപനം കേട്ട് പെൺകുയിൽ ചിറകടിച്ച് പറന്നുയർന്നത് എന്തി നാണ്? ചിത്തിരനക്ഷത്രം ഈ രാത്രിയിൽ ശീതാംശുവിനോട്, ചന്ദ്രനോട്, ഒത്തുചേരുവാൻ ഓടിയണഞ്ഞത് എന്തിനാണ്? ഹംസങ്ങൾ ഇണചേരുന്ന നദീതടങ്ങൾ ക് ചന്ദ്രിക കൺചിമ്മി മറഞ്ഞത് എന്തിനാണ്? അതിന്റെ പൊരുൾ നിനക്ക് അറിയില്ലല്ലോ എന്ന വൈശാലിയുടെ മനോഗതം പാട്ടായി അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു.

ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പ് രചിച്ച ഗാനത്തിൽ നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന പ്രണയഭാ വത്തെ മുന്നോട്ടു നയിക്കുന്നത് പ്രണയിനിയായ വൈശാലിയാണ്. ദേവദാ സിയായ അവൾക്ക് ഋഷ്യശൃംഗന്റെ അനുരാഗസംബന്ധമായ അജ്ഞതയോട് അനുഭാവമാണുള്ളത്. തന്റെ കുലത്തൊഴിൽ അനുഷ്ഠിക്കുന്ന യാന്ത്രികഭാ വത്തിനു പകരം പ്രണയനിർഭരമായ മനസ്സോടെയാണ് അവൾ മുനികുമാ രനെ പരിചരിക്കുന്നത് എന്ന് ദൃശ്യങ്ങൾ വ്യക്തമാക്കുന്നു. വിഭാണ്ഡകൻ കർക്കശമായി നിയന്ത്രിച്ചു നിർത്തിയിരിക്കുന്ന ഋഷ്യശൃംഗന്റെ സഹജവികാ രങ്ങളെ അയാൾക്ക് പരിചിതമായ പ്രകൃതിദൃശ്യങ്ങൾ കാട്ടിക്കൊടുത്ത് ഉണർത്താനാണ് വൈശാലി ശ്രമിക്കുന്നത്. ഇന്നൊരു ഹൃദയത്തിന്റെ കുന്ദല താഗൃഹത്തിൽ പൊൻമുളന്തുമൂതി അങ്ങ് ഇരിക്കുകയാണ് എന്ന

കവികല്പന കൃഷ്ണനും രാധയും തമ്മിലുള്ള പ്രണയസങ്കല്പത്തിലേക്ക് വൈശാലിയുടെ പ്രണയത്തെ ഉണർത്തുന്നു. സുകുമാരകലകൾ അഭ്യസിച്ച വിദുഷിയായ വൈശാലിക്ക് തന്റെ വശീകരണശ്രമത്തെ രാധാ-കൃഷ്ണപ്രണയമായി സങ്കല്പിക്കുന്നത് അവളുടെ പ്രണയത്തിന്റെ നിഷ്ക്കളങ്കഭാവത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. എങ്കിലും ഋഷ്യശൃംഗന് അതിന്റെ അർത്ഥം അറിയില്ല എന്ന തിരിച്ചറിവിൽ പ്രണയത്തിന്റെ കർത്തൃത്വം വൈശാലി ഏറ്റെടുക്കുന്നു.

പുരാണകഥാപശ്ചാത്തലത്തിലുള്ള ചലച്ചിത്രത്തിലെ കഥാമുഹൂർത്തത്തിൽനിന്ന് മാറ്റിയാലും പ്രണയിനിയായ ഏതൊരു കഥാപാത്രത്തിനും അനുയോജ്യമായ കല്പനകളാണ് ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പ് ഈ ഗാനത്തിന്റെ വരികളിൽ ചേർത്തിട്ടുള്ളത്. ധനാഢ്യന്മാരായ പുരുഷന്മാരെ വശീകരിച്ച് അവരുടെ സമ്പത്ത് കരസ്ഥമാക്കുന്ന വൈശികതന്ത്രത്തിനു പകരം തികഞ്ഞ പ്രണയഭാവത്തോടെ നായിക പെരുമാറുന്നതായി ഗാനത്തിൽ ചിത്രീകരിച്ചതോടെ പുതിയ കാലത്തിനുചേർന്ന പ്രണയിനി എന്ന നിലയിലേക്ക് വൈശാലി നവീകരിക്കപ്പെടുന്നു. ആധുനികസമൂഹത്തിന് പരിചിതമായ ഈ പ്രകടനവ്യതിയാനം വൈശാലി എന്ന ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ജനപ്രിയതയെ നിർണ്ണയിച്ച സുപ്രധാന ഘടകങ്ങളിലൊന്നാണ്.

5.3.7 പ്രണയാവിഷ്ക്കരണം ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ

അഞ്ചുമിനിറ്റ് മുപ്പത്തിര് നിമിഷങ്ങളിൽ രവിബോംബെ ചിട്ടപ്പെടുത്തി ചിത്ര ആലപിച്ച ഈ ഗാനം വൈശാലിയുടെയും ഋഷ്യശൃംഗന്റെയും ആദ്യപ്രണയാനുഭവമായി ദൃശ്യബിംബങ്ങളിലൂടെ സംവിധായകനായ ഭരതൻ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങൾ നേരിട്ട് ഗാനം ആലപിക്കുന്നില്ല. പകരം അവരുടെ അന്തർഗ്ഗതങ്ങൾ അവർക്കിടയിലെ പെരുമാറ്റങ്ങളിലൂടെ വ്യക്തമാക്കുക എന്ന രീതിയാണ് സംവിധായകൻ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

ഗാനത്തിലെ വരികൾക്ക് സംവിധായകൻ നൽകുന്ന ദൃശ്യാഖ്യാനം (Visual Narration) ഇപ്രകാരമാണ്. ഗാനത്തിന്റെ ആരംഭത്തിലുള്ള ആലാപന (Humming) വേളയിൽ പൊയ്കയുടെ തീരത്തെ ശിലാഭിത്തികളിൽ തനിക്ക് പരിചിതരായ കാട്ടുമൃഗങ്ങളുടെ ചിത്രം ഋഷ്യശൃംഗൻ വരയ്ക്കുന്നു. ദൃശ്യത്തിൽ മുഖാമുഖം നിൽക്കുന്ന മൃഗങ്ങൾ തന്റെയും താൻ ആദ്യമായി കമുനികുമാരന്റെയും പ്രതിനിധാനങ്ങളാണ്. തന്നെ അത്ഭുതാവഹവും പേരറിയാത്തതുമായ അനുഭവങ്ങളുടെ ലോകത്തേക്ക് ആദ്യമായി ആനയിച്ച മുനികുമാരന്റെ ചിത്രം ഓർമ്മയിൽനിന്ന് വരയ്ക്കുന്നു. അവാച്യമായ അനുഭവത്തെ ചിത്രരൂപത്തിൽ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നതിലൂടെ ഋഷ്യശൃംഗന്റെ അനുഭവത്തിന്റെ ആഴവും പരപ്പും സൂചിതമാകുന്നു. തുടർന്ന് പൊയ്കയുടെ കരയിൽ വൈശാലിയുടെ രൂപം ഉത്തരീയംകൊ് മൂടിയ നിലയിൽ മുനികുമാരൻ കാണുന്നു. ഈ ദൃശ്യം മധ്യദൂരദൃശ്യമായാണ് (mid shot) ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

സമീപത്തുള്ള മുനികുമാരനെ ഋഷ്യശൃംഗൻ കൗതുകത്തോടെ ചുറ്റും നടന്നു നോക്കുന്നു. ഉത്തരീയം നീക്കുന്നു. വൈശാലിയുടെ മാറിടം, നാഭിച്ചുഴി എന്നിവയുടെ സമീപദൃശ്യങ്ങൾ ചിത്രീകരിക്കുന്നു. ഋഷ്യശൃംഗൻ വൈശാലിയെ കാണുന്ന രീതിയിലാണ് ഈ ദൃശ്യം ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ചുംബിക്കാനായുന്ന ഋഷ്യശൃംഗൻ, ഒഴിഞ്ഞുമാറുന്ന വൈശാലി. മുനികുമാരൻ വരച്ച ചിത്രങ്ങൾ ക് നർത്തകീരൂപത്തിൽ നിൽക്കുന്ന വൈശാലി. ഋഷ്യശൃംഗനെ വൈശാലി തന്റെ ഉത്തരീയം പുതപ്പിക്കുന്നു. ഉത്തരീയത്തിന്റെ അർദ്ധവ്യക്തതയിൽ വൈശാലി മുൻകൈയെടുത്ത് നടത്തുന്ന പ്രണയപ്രകടനങ്ങൾ, അധരചുംബനം എന്നീ ദൃശ്യങ്ങൾ തുടർന്നു വരുന്നു. പിന്നീട് വൈശാലി ഋഷ്യശൃംഗനെ പുഷ്പമാല ചാർത്തുന്നു.

പല്ലവിയെത്തുടർന്നുള്ള പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തോടൊപ്പം കാടിന്റെ ദൃശ്യങ്ങൾ ചേർത്തിരിക്കുന്നു. ഋഷ്യശൃംഗനെ വൈശാലി കാട്ടിലേക്ക് ആന

യിക്കുന്നു. അനുപല്ലവിയിൽ ഋഷ്യശൃംഗന് ഫലമൂലങ്ങൾ നൽകി സൽക്കരിക്കുകയും കുടിക്കാൻ ജലം നൽകുകയും ചെയ്യുന്നു. വൈശാലിയുടെ മുഖത്ത് വാത്സല്യഭാവം തുടിക്കുന്നു. ആലിംഗനം ശയനത്തിലേക്ക് പുരോഗമിക്കുന്നു. മുനികുമാരനെ മടിയിൽ കിടത്തി വീശുന്നു. വൈശാലി തോഴികളുമായി ആടിപ്പാടുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ, പ്രകൃതിയിലുടനീളം ഇണകൾ രമിക്കുന്നതിന്റെ ദൃശ്യങ്ങൾ, വൈശാലിക്കായി മുനികുമാരന്റെ കാത്തിരിപ്പ് എന്നിവ ദിവസങ്ങളുടെ കടന്നുപോകലിനെ സൂചിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളാണ്.

ചരണത്തിന്റെ ആലാപനവേളയിൽ വൈശാലി പുനരാഗമിക്കുന്നു. അവൾ മുനികുമാരന്റെ മരവുരി മാറ്റി പുതുവസ്ത്രം ധരിപ്പിക്കുന്നു. വസ്ത്രം ധരിച്ചതിന്റെയും ധരിപ്പിച്ചതിന്റെയും സുഖം മുനി കുമാരന്റെ മുഖത്ത് വ്യക്തമാകുന്നു. കുമാരന്റെ നിഷ്കളങ്കമായ അജ്ഞതയോർത്ത് വൈശാലി മന്ദഹസിക്കുന്നു. വൈശാലി ഋഷ്യശൃംഗനെ ആലിംഗനം ചെയ്യുന്നു. മാറിടം മുനികുമാരന്റെ മുഖത്തോടു ചേരുന്നതിന്റെ സമീപദൃശ്യം. ജട അഴിക്കുന്നു. ഈ ദൃശ്യം വൈശാലിയുടെ സ്നേഹപ്രകടനം എന്നതോടൊപ്പം സന്യാസജീവിതത്തിന്റെ ബന്ധനം അഴിക്കുന്നു എന്നതിന്റെ ദൃശ്യസൂചനയായും വ്യാഖ്യാനിക്കാം. ആലിംഗനം, ചുംബനം എന്നിവയിലൂടെ മുനികുമാരന്റെ പ്രണയചേഷ്ടകൾ പുരോഗമിക്കുന്നു. ഋഷ്യശൃംഗൻ വൈശാലിയുടെ നഗ്നമായ പുറത്ത് ചിത്രം വരയ്ക്കുമ്പോൾ അവളുടെ കണ്ണുകളിൽ ശൃംഗാരഭാവം നിറയുന്നു. ഋഷ്യശൃംഗൻ അവളുടെ മാറിടത്തിൽ പൊട്ടുകുത്തുന്നു. വികാരനിർവൃതിയുടെ ഭാവം വൈശാലിയുടെ മുഖത്ത് നിറയുന്നു. മുനികുമാരൻ വൈശാലിയെ ആലിംഗനം ചെയ്യുന്നു.

ഗാനചിത്രീകരണത്തിലുടനീളം സമീപദൃശ്യങ്ങളും അനതിവിദൂരദൃശ്യങ്ങളുമാണ് ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത് എന്നതിൽനിന്ന് കാണികളിലേക്ക് രതിക്രീഡയുടെ ഗാഢമായ അനുഭവം കൃത്യതയോടെ പകരുകയാണ് സംവിധാ

യകന്റെ ലക്ഷ്യം എന്നത് വ്യക്തമാകുന്നു. മരവുരി ധരിച്ച മുനികുമാരൻ ജടാ ധാരിയായാണ് കാണപ്പെടുന്നതെങ്കിൽ സർവ്വാഭരണവിഭൂഷിതയായ നഗരക ന്യകയായാണ് വൈശാലി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. കടുംനിറത്തിലുള്ളതും ആകർഷകവുമായ വേഷവിധാനമാണ് വൈശാലിയുടേത്. ഏകാന്തമായ പൊയ്കയുടെ തീരത്തെ ഗുഹാകവാടം പ്രണയികളുടെ സമാഗമത്തിന് തെര ഞ്ഞെടുത്തതും ഋഷ്യശൃംഗനും വൈശാലിയും അല്ലാതെ മറ്റാരും അവിടെ സന്നിഹിതരല്ല എന്നതും പ്രണയാന്തരീക്ഷത്തിന്റെ സ്വകാര്യതയും പ്രണയബന്ധത്തിന്റെ ഗാഢതയും വ്യക്തമാക്കുന്നു.

5.3.8 ഗാനവും ദൃശ്യവത്കരണവും

ഗാനരചയിതാവ് വരികളിൽ സൂചനകളിലൂടെമാത്രം അവതരിപ്പിച്ച പ്രണയകല്പനകളെ പ്രകടമായും കുറച്ചുകൂടി തീവ്രതയോടെയും ആവിഷ്ക്ക രിക്കുന്ന ദൃശ്യവൽക്കരണരീതിയാണ് ഗാനചിത്രീകരണത്തിൽ കാണുന്നത്. ഇതിഹാസകഥയിൽ അടിസ്ഥാനചോദനകളുടെ ആവിഷ്ക്കാരം എന്ന നിലയിൽ അവതരിപ്പിച്ച സ്ത്രീപുരുഷബന്ധത്തെ കവി നിഷ്കളങ്കമായ കാല്പനികപ്രണയമായി പുനരവതരിപ്പിക്കുന്നു. തിരക്കഥയിലുടനീളം ദേവ ദാസിപ്പെണ്ണിന്റെ സൗന്ദര്യത്തെ പുരുഷനെ വശീകരിക്കുന്നതിനുള്ള ഉപാധി എന്ന നിലയിൽ മാത്രമാണ് പരിഗണിക്കുന്നത്. 'വൃദ്ധന്മാരെപ്പോലും അസ്വ സ്ഥരാക്കാൻ പോന്നതാണ് നിന്റെ മകളുടെ സൗന്ദര്യം' എന്ന രാജാവിന്റെ വാക്കുകൾ സ്വതന്ത്രലൈംഗികത പിന്തുടരുന്ന ഒരു സമൂഹത്തിന്റെ മനോഭാ വമാണ് പ്രകടിപ്പിക്കുന്നത്. തനിക്ക് മാലിനിയിൽ ജനിച്ച മകളാണ് വൈശാലി എന്നറിയുമ്പോൾപോലും രാജാവിന്റെ മനോഭാവത്തിൽ മാറ്റമില്ല. ഗാനത്തി ലൂടെ അവതീർണ്ണമാകുന്ന വൈശാലിയുടെ മനസ്സ് പ്രണയഭാവം നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്നതാണ്. എന്നാൽ ദൃശ്യവൽക്കരണത്തിൽ വശീകരണതന്ത്രം അറി യുന്ന ദേവദാസീഭാവത്തിനാണ് മുൻതൂക്കം നൽകുന്നത്. ഇത്

ഗാനരചയിതാവിന്റെയും സംവിധായകന്റെയും കാഴ്ചസ്ഥാനങ്ങളിലുള്ള അന്തരം പ്രകടമാക്കുന്നു.

5.3.9 ഗാനങ്ങളിലെ സൗമ്യകാമുകൻ

സ്ത്രീയെ കർത്തൃപദവിയിലേക്കുയർത്തുന്ന ആദർശലോകമാണ് ഒ. എൻ.വി കുറുപ്പിന്റെ പ്രണയഗാനങ്ങളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. പുരുഷകേന്ദ്രിതമായ ജീവിതത്തിന് ബദലായി സ്ത്രീകേന്ദ്രിതമായ ജീവിതകഥ ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്ന ചലച്ചിത്രമാണ് നീയെത്ര ധന്യ (1987). കെ.കെ.സുധാകരന്റെ ഒരു ഞായറാഴ്ചയുടെ ഓർമ്മയ്ക്ക് എന്ന കഥയ്ക്ക് ജോൺപോൾ തിരക്കഥയും സംഭാഷണവും രചിച്ച് ജേസി സംവിധാനം ചെയ്ത നായികാപ്രാധാന്യമുള്ള സിനിമയാണിത്. തിരക്കഥയിലൂടെ ആഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെടുന്ന നായികയുടെ ജീവിതത്തെ ഗാനങ്ങളിലൂടെ കവി സമാന്തരമായി ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നു. ഈ സിനിമയ്ക്കുവേി ഒ.എൻ.വി കുറുപ്പ് രചിച്ച് ജി.ദേവരാജൻ ഈണം നൽകി കെ.ജെ.യേശുദാസ്, മാധുരി, ഉഷ എന്നിവർ ആലപിച്ച അഞ്ച് ഗാനങ്ങളിലൂടെ നായികയുടെ ജീവിതചിത്രം അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു.

ശ്യാമള പണിക്കർ എന്ന വിദ്യാർത്ഥിനിയായ നായികയുടെ ജീവിതമാണ് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ കഥാവസ്തു. വിഭാര്യനായ അച്ഛൻ ക്യാപ്റ്റൻ പണിക്കർ (സോമൻ), സുരേഷ് പണിക്കർ (മുകേഷ്), ശോഭ പണിക്കർ (മേനക) എന്നിവരടങ്ങുന്നതാണ് ശ്യാമളയുടെ കുടുംബം. ഈ കുടുംബത്തിന്റെ കഥയാണ് നീയെത്ര ധന്യ. സിനിമയിൽ ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്ന മറ്റൊരു കുടുംബം ഹഫീസ് അലിയുടേതാണ്. ചിത്തഭ്രമം ബാധിച്ച ബാപ്പയുടെയും ദീർഘകാലത്തെ പിണക്കത്തിനുശേഷം തിരികെ വന്ന ഭാര്യയുടെയും മകന്റെയും ഓരോ ഷോട്ടുകളിലൂടെ ഹഫീസിന്റെ കുടുംബത്തിന്റെ ചിത്രീകരണം പരിമിതപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു.

ക്യാപ്റ്റൻ പണിക്കരുടെ ഇളയ മകളായ ശ്യാമള പണിക്കർ അസാധാരണമായ ബഹിർമുഖവ്യക്തിത്വത്തിനുടമയാണ്. അവൾ അപ്രതീക്ഷിതമായി ആത്മഹത്യചെയ്തതിനെത്തുടർന്ന് ബന്ധുക്കളുടെയും സുഹൃത്തുക്കളുടെയും ഓർമ്മകളിലൂടെ നായികാകഥാപാത്രത്തിന്റെ ജീവിതം അനാവൃതമാകുന്നു. ഈ അവതരണത്തിൽ ഗാനങ്ങൾക്ക് സുപ്രധാനമായ സ്ഥാനമുണ്ട്.

മാധുരി ആലപിച്ച 'ഭൂമിയെ സ്നേഹിച്ച ദേവാംഗനയൊരു പൂവിന്റെ ജന്മം കൊതിച്ചു' എന്ന ഗാനത്തോടെയാണ് സിനിമ ആരംഭിക്കുന്നത്. നായിക ഭൂമിയിൽ പൂവിന്റെ ജന്മം കൊതിച്ച ദേവസ്ത്രീയാണെന്നും അവൾ ഒരു നിശാഗന്ധിയായി ഭൂമിയിൽ പിറന്നു എന്നും കവി ഈ ഗാനത്തിൽ സങ്കല്പിക്കുന്നു. സുസ്മിതയായി അവൾ നിന്നു. ഗന്ധർവ്വഗീതം ഉറഞ്ഞ മൂകവും നിഷ്പന്ദവുമായ ശില്പത്തിന്റെ വടിവാർന്ന സൗന്ദര്യം അവൾക്കുണ്ടായിരുന്നു. കാലം നിമിഷശലഭങ്ങളായി അവളെ വലംവച്ചുനിന്നു. നിലാവ് അസ്തമിച്ചു തുടങ്ങി. കന്നിമണ്ണിൽ ചുരന്ന നിലാവിന്റെ നറുംപാലിൽ മരണത്തിന്റെ കരിനിഴൽ പാമ്പുകൾ ഇഴഞ്ഞു. സ്നേഹിച്ചു തീരാത്ത ആത്മാവിന്റെ ഉൽക്കടദാഹവുമായി അവൾ നിന്നു. ഇത്രയുമാണ് കവി നായികയെക്കുറിച്ച് ഗാനത്തിലൂടെ നൽകുന്ന വിവരണം. രേഖാചിത്രങ്ങളിലൂടെയും നായികയുടെ ചില ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെയും ഈ അവതരണഗാനം സിനിമയിൽ ദൃശ്യവത്കരിച്ചിരിക്കുന്നു. അവ്യക്തദൃശ്യത്തിൽനിന്ന് വ്യക്തദൃശ്യത്തിലേക്ക് (fade in) നായികയെ ചിത്രീകരിച്ചുകൊണ്ട് ശ്യാമളയെ ആദ്യമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. നായികയുടെ ചിരിക്കുന്ന മുഖത്തോടൊപ്പം ചിന്താഭാരമാർന്ന ഭാവവും തുടക്കം മുതൽ കാണിക്കുന്നതിലൂടെ കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വഭാവസവിശേഷത സൂചിതമാകുന്നു.

'നീയെത്രധന്യ' എന്ന പേര് സിനിമയ്ക്ക് സ്വീകരിച്ചത് ഒ.എൻ.വി. കുറുപ്പ് രചിച്ച നിശാഗന്ധി നീയെത്ര ധന്യ എന്ന കവിതയിൽനിന്നാണ്.[34]

സിനിമയുടെ അന്ത്യഭാഗത്ത് നായികയുടെ ജീവിതം സൂചിതമാകുന്ന കവിതയുടെ ഏതാനും വരികൾ യേശുദാസ് ആലപിക്കുന്നു. 'കുങ്കുമക്കല്പടവുതോറും' എന്നാരംഭിക്കുന്ന ഗാനം നായികയെക്കുറിച്ച് ചേട്ടന്റെ ഓർമ്മകൾ ചിത്രീകരിക്കുന്നു. കായലിലൂടെ വഞ്ചി തുഴഞ്ഞുപോകുന്നവരുടെ പാട്ടുകേട്ട് നിൽക്കുന്ന സുരേഷ് പണിക്കരുടെ ഓർമ്മകൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിന് ഉഷ ആലപിച്ച ഈ ഗാനം പശ്ചാത്തലമായി. കുടുംബബന്ധത്തിന്റെ ഊഷ്മളതയിലാണ് ഈ ഗാനചിത്രീകരണം ഊന്നൽ നൽകുന്നത്. നിഷ്ക്കളങ്കയായ ശ്യാമളയെ ഈ ഗാനരംഗത്തിലുടനീളം ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. യേശുദാസ് ആലപിച്ച 'പുലരികൾ സന്ധ്യകൾ' എന്ന ഗാനം കന്യാകുമാരിയുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ള പ്രണയഗാനമാണ്.

'നീയെത്രധന്യ' എന്ന സിനിമയിലെ നായികയായശ്യാമളയുടെ, പരമ്പരാഗത സ്ത്രീപുരുഷബന്ധങ്ങളുടെ പരിമിതികൾക്കപ്പുറത്ത് നിൽക്കുന്ന സൗഹൃദബന്ധങ്ങൾ അവളെ വ്യത്യസ്തയാക്കുന്നു. വീട്ടിലെ ഇളയവളെങ്കിലും കുടുംബത്തെ നയിക്കുന്ന സ്ത്രീ (leading female) എന്ന സ്ഥാനമാണ് തിരക്കഥയിൽ കല്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. ശ്യാമളയുടെ ജീവിതത്തെ കേന്ദ്രീകരിച്ചാണ് നീയെത്രധന്യ എന്ന ചലച്ചിത്രം അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. മറ്റുള്ളവരെ സ്നേഹിച്ച് സന്തുഷ്ടരാക്കുന്ന കഥാപാത്രമാണ് ശ്യാമള. കളി പറച്ചിലിലൂടെയും ശ്യാമളയുടെ വ്യതിരിക്തസ്വഭാവം സ്ഥാപിക്കപ്പെടുന്നു. ചേച്ചി പ്രണയിനിയാണ്. എന്നാൽ പ്രേമനിരാസമാണ് തന്റെ മനോഭാവമെന്ന് ഹാഫീസിനോട് ശ്യാമള വ്യക്തമാക്കുന്നു. സ്ത്രീപുരുഷന്മാർക്കിടയിൽ പ്രണയബന്ധത്തിനപ്പുറം ബൗദ്ധികതലത്തിലുള്ള സൗഹൃദം (Intellectual Companionship) സാധ്യമാണെന്ന കാഴ്ചപ്പാട് ശ്യാമള മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്നു.

ശ്യാമള രചിച്ചതായി സിനിമയിൽ സൂചിപ്പിക്കുന്ന 'ഭൂമിയെ സ്നേഹിച്ച ദേവാംഗന' എന്ന ഗാനത്തിൽ അവളുടെ ആത്മാംശം കലർന്നിട്ടു.

"ഒരുവരുമറിയാതെ വന്നു - മണ്ണിൽ
ഒരു നിശാഗന്ധിയായി കൺതുറന്നു
.....
സ്നേഹിച്ചു തീരാത്തൊരാത്മാവാനുൽക്കട
ദാഹവുമായവൾ നിന്നു"[35]

തുടങ്ങിയ വരികളിൽ നായികയുടെ മനോഭാവം വ്യക്തമാണ്. നായിക സ്നേഹം കൊതിക്കുന്നവളാണ്. സ്നേഹം - സ്നേഹനിരസം എന്നിവ ശ്യാമള യുടെ സ്വഭാവസവിശേഷതകളായി ആഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെടുന്നുവെങ്കിലും 'സ്നേഹിച്ചു തീരാത്ത ആത്മാവിന്റെ ഉൽക്കടദാഹവുമായി അവൾ നിന്നു' എന്ന ഗാനത്തിലെ വരികൾ നായികയുടെ ആത്മാവിന്റെ വെളിപ്പെടലായി കണക്കാക്കാം.

രാത്രിയിൽ വിടർന്ന്, പുലരുമ്പോൾ കൊഴിയുന്ന നിശാഗന്ധിപുഷ്പ മാണ് താനെന്ന് സ്വയം വ്യക്തമാക്കുന്ന ഒരു സന്ദർഭം തിരക്കഥയിലു്. 'എനി ക്കിഷ്ടം ഈ നിശാഗന്ധിയാണ്. എല്ലാവരും ഉറങ്ങുമ്പോൾ ഇവൾ ഉണരും. സ്വന്തം ആത്മാവിന്റെ സുഗന്ധം മറ്റുള്ളവർക്ക് പകർന്നിട്ട് ആരെയും അറിയി ക്കാതെ ലോകം ഉണരുന്നതിനുമുമ്പേ അവൾ മരണത്തെ വരിക്കുന്നു. ഹായ് ഗ്രേറ്റ്!' മരണാഭിമുഖ്യവും കാല്പനികവുമായ ആത്മരതിയുമാണ് കഥാപാ ത്രത്തിന്റെ വാക്കുകളിൽ വ്യക്തമാകുന്നത്.

ചേട്ടന്റെ സുഹൃത്ത് ഹഫീസുമായി സൗഹൃദത്തിലാകുന്ന ശ്യാമള അയാളുടെ പ്രണയാഭ്യർത്ഥന നിരസിക്കുന്നു. എന്നാൽ ഹഫീസിന് ശ്യാമള യോട് പ്രണയാർദ്രമായ സൗഹൃദമാണുള്ളത്. പുസ്തകശാലയിൽവെച്ച് ഇരു വരും കുമുട്ടുമ്പോൾ ഹഫീസലിയുടെ മൂകമായ പ്രണയനിവേദനം ഗാന രൂപത്തിൽ ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെടുന്നു.

"അരികിൽ നീയുായിരുന്നെങ്കിലെന്നു ഞാൻ
ഒരുമാത്ര വെറുതെ നിനച്ചുപോയി!
ഒരുമാത്ര വെറുതെ നിനച്ചുപോയി (അരികിൽ...)
രാത്രമഴ പെയ്തു തോർന്നനേരം, കുളിർ

കാറ്റിലിലച്ചാർത്തുലഞ്ഞനേരം
ഇറ്റിറ്റുവീഴും നീർത്തുള്ളിതൻ സംഗീതം
ഹൃത്തന്ത്രികളിൽ പടർന്നനേരം
കാതരയായൊരു പക്ഷിയെൻ ജാലക
വാതിലിൻ ചാരെ ചിലച്ചനേരം
വാതിലിൻ ചാരെ ചിലച്ചനേരം
ഒരുമാത്ര വെറുതെ നിനച്ചുപോയി (അരികിൽ...)
മുറ്റത്തു ഞാൻ നട്ട ചമ്പകത്തൈയിലെ
ആദ്യത്തെമൊട്ട് വിരിഞ്ഞ നാളിൽ
സ്നിഗ്ദ്ധമാമാരുടെയോ മുടിച്ചാർത്തിലെൻ
മുഗ്ദ്ധസങ്കല്പം തലോടി നിൽക്കേ
ഏതോ പുരാതന പ്രേമകഥയിലെ
ഗീതികളെന്നിൽ ചിറകടിക്കേ
ഒരുമാത്ര വെറുതെ നിനച്ചുപോയീ" (അരികിൽ...)[36]

ഹഫീസ് അലിക്ക് ശ്യാമളാപണിക്കരോടുള്ള പ്രണയാഭിമുഖ്യം വ്യക്തമാക്കുന്ന ഗാനം എന്ന നിലയിലാണ് സിനിമയിൽ ഈ ഗാനം ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്. അരികിൽ നീ ഉായിരുന്നെങ്കിൽ എന്ന് ആശിച്ചുപോകുകയാണ് കാമുകൻ കാമുകീസാമീപ്യം കൊതിക്കുന്നതായി ഗാനത്തിൽ സങ്കല്പിക്കുന്നത് ര് സന്ദർഭങ്ങളിലാണ്. രാത്രിമഴ പെയ്തു തോർന്നതിനു ശേഷം കുളിർകാറ്റിൻ ഇലച്ചാർത്ത് ഉലഞ്ഞ് ഇറ്റിറ്റുവീഴുന്ന നീർത്തുള്ളികളുടെ സംഗീതം കാമുകന്റെ ഹൃദയത്തിൽ പടരുന്നു. അപ്പോൾ കാമുകിയുടെ സാമീപ്യം അയാൾ കൊതിക്കുന്നു. മറ്റൊന്ന്, മുറ്റത്ത് അയാൾ നട്ട ചമ്പകത്തയ്യിൽ ആദ്യമായി മൊട്ട് വിരിഞ്ഞ വേളയാണ്. കാമുകിയുടെ സ്നിഗ്ദ്ധമായ മുടിച്ചാർത്തിനെക്കുറിച്ചുള്ള മുഗ്ദ്ധമായ പ്രണയസങ്കല്പവും താലോലിച്ചുകൊ് കാമുകൻ നിൽക്കുന്നു. ഏതോ പുരാതന പ്രേമകഥയിലെ ഗീതികൾ കാമുകഹൃദയത്തിൽ ചിറകടിച്ചു. ആ സന്ദർഭത്തിൽ കാമുകിയുടെ സാമീപ്യം അയാൾ കൊതിക്കുന്നു.

പുരുഷനിൽനിന്ന് സ്ത്രീയിലേക്കുള്ള സ്നേഹപ്രവാഹമാണ് ഈ പ്രണയഗാനത്തിന്റെ ഉള്ളടക്കം. കാമുകൻ കാമുകീസാന്നിദ്ധ്യം കൊതിക്കുന്നത് നിഷ്കളങ്കവും പ്രണയാർദ്രവുമായ മനോഭാവത്തോടെയാണ്. 'ഒരുമാത്ര',

'വെറുതെ' എന്നീ പ്രയോഗങ്ങളിലൂടെ കാമുകന്റെ മനോഗതം അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. സിനിമയിലെ നായകകഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വഭാവസൃഷ്ടി ഗാനത്തിലെ വരികളോട് ഒത്തുപോകുന്നതാണ്. കാമുകനായ ഹഫീസ് അലിയുടെ മനോഗതങ്ങളാണ് ഗാനത്തിൽ ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെടുന്നത്. കാമുകിയോട് വെളിപ്പെടുത്താൻ ആഗ്രഹമുങ്കിലും പ്രണയാഭ്യർത്ഥന നിരസിച്ചെങ്കിലോ എന്ന ഉൾഭയംമൂലം അവളെ രഹസ്യമായി പ്രണയിക്കുകയും സാമീപ്യം കൊതിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന കാമുകന്റെ മനസ്സ് ഗാനത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

ദൃശ്യവൽക്കരണത്തേക്കാൾ ആലാപനത്തിലൂടെ ആസ്വാദകശ്രദ്ധ നേടിയ ഗാനമാണിത്. പുസ്തകശാലയുടെ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് ഗാനം ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. പുരുഷന്റെ ഏകപക്ഷീയമായ സ്ത്രൈണകാമനയുടെ ആവിഷ്കാരമാണ് ഈ ഗാനം. നായകന്റെ പ്രണയാർദ്രമായ നോട്ടങ്ങളിലൂടെ നായികയുടെ വിവിധദൃശ്യങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ശ്യാമളയുടെ സമീപദൃശ്യങ്ങൾ, ഹഫീസ് അലിയും ശ്യാമളയും ഒരുമിച്ചുള്ള നടത്തം എന്നിവയും ഗാനത്തിന്റെ ദൃശ്യാവതരണത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. ദൃശ്യങ്ങളിലൊരിടത്തും നായിക പ്രണയപ്രകടനങ്ങളോട് അനുകൂലമായി പ്രതികരിക്കുന്നതായി ചിത്രീകരിച്ചിട്ടില്ല. തുറന്നുവച്ച ഗ്രന്ഥത്തിൽ നായിക ശയിക്കുന്നതായി ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ളത് അവരുടെ സഹൃദയത്വത്തിന്റെ സൂചനയാണ്. ഗാനത്തിലെ വരികളിലുടനീളം കേവലമായ പ്രണയകല്പനകൾ ചേർത്തിരിക്കുന്നു. എന്നാൽ ഗാനചിത്രീകരണത്തിൽ നായകന്റെ പ്രണയസങ്കല്പങ്ങളാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. പ്രണയത്തിനുവേി കാമുകിയുടെ മുന്നിൽ സ്വയം സമർപ്പിക്കുന്ന പുരുഷനെയാണ് ഈ പ്രണയഗാനത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

പ്രണയഗാനങ്ങൾക്ക് സിനിമയിലെ ആഖ്യാനസന്ദർഭത്തിനപ്പുറത്ത് ലഭ്യമാകുന്ന സ്വീകാര്യതയാണ് അതിന്റെ ജനപ്രിയതയെ നിർണ്ണയിക്കുന്നത്. സിനി

മയിലെ നായികാനായകന്മാരുടെ പ്രണയത്തെ പ്രേക്ഷകർ തങ്ങളുടെ പ്രണയമായി അനുഭവിക്കുന്നു. കേവലമായ പ്രണയം ചിത്രീകരിക്കുന്നതുകൊ് ഓരോ പ്രേക്ഷകനും ശ്രോതാവിനും സ്വാനുഭാവങ്ങളുമായി സമീകരിച്ച് വ്യത്യസ്തതരത്തിൽ അതിനെ ഉൾക്കൊള്ളുന്നതിന് സാധിക്കുന്നു. 'അരികിൽ നീയുായിരുന്നെങ്കിലെന്നു ഞാൻ' എന്ന ഗാനം കേവലമായ പ്രണയാനുഭവത്തെ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നതുമൂലമാണ് അതിന് വന്വിച്ച ജനപ്രീതി നേടാനായത്. കാമുകീകാമുകന്മാരുടെ സ്വകാര്യതയുടെ ആവിഷ്ക്കാരമായാണ് ഈ ഗാനത്തിന്റെ രചനയിലും ദൃശ്യവൽക്കരണത്തിലും പ്രണയത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തിലെ മിതത്വവും കോറസ്സിന്റെ അഭാവവും സ്വകാര്യതയെ ദൃഢപ്പെടുത്തുന്നു. കാമുകന്റെ ഹൃദയത്തിൽനിന്നും പുറപ്പെടുന്ന മൃദുവായ നിമന്ത്രണം എന്ന നിലയിൽ ആലാപനം നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്നു.

മലയാളത്തിലെ മികച്ച പ്രണയഗാനങ്ങളിലൊന്നായ 'അരികിൽ നീ ഉായിരുന്നെങ്കിലെന്നു ഞാൻ' എന്ന ഗാനം രചയിതാവായ ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പും സംഗീതസംവിധായകനായ ജി.ദേവരാജനും തമ്മിലുള്ള സുദീർഘമായ സൗന്ദര്യപ്പിണക്കത്തിന്റെ ഒടുവിലാണ് സംഭവിക്കുന്നത്. ഇക്കാര്യം തിരക്കഥാകൃത്തായ ജോൺപോൾ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു.[37] ദേവരാജൻ മാസ്റ്ററുമായുള്ള തന്റെ ആത്മബന്ധത്തെക്കുറിച്ച് ഒ.എൻ.വി. കുറുപ്പ് അനുസ്മരിച്ചിട്ടു്. ജേസി സംവിധാനം നിർവ്വഹിച്ച 'നീയെത്രധന്യ' എന്ന സിനിമയ്ക്ക് വേി ഇരുവരും ഒത്തുചേർന്നു. അതിലെ പ്രണയഗാനത്തിന്റെ രചനയെക്കുറിച്ച് ഒ.എൻ.വി. കുറുപ്പ് ഇപ്രകാരം വിവരിക്കുന്നു. "ചിത്രത്തിലെ സന്ദർഭം പ്രണയഗാനത്തിന്റേതായതുകൊ് പ്രത്യക്ഷത്തിൽ ഞാനാ ഭാവം കലർത്തിയെന്നേയുള്ളൂ. പക്ഷേ എന്റെ മനസ്സ് ദേവരാജനോട് പറയാതെ പറഞ്ഞ സ്നേഹോക്തിയായിരുന്നു ഈ ഗാനം."[38]

തിരക്കഥയിലെ ഗാനസന്ദർഭത്തിനുവേി ഗാനരചന നിർവ്വഹിക്കുമ്പോൾ ഗാനരചയിതാക്കളുടെ സ്വകാര്യജീവിതാനുഭവങ്ങളെ ഗാനരൂപത്തിൽ

ആവിഷ്ക്കരിക്കുയാണ് ചെയ്യുന്നത്. കേവല വികാരങ്ങളായി പ്രച്ഛന്നരൂപത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന സ്വകാര്യാനുഭവങ്ങളെ ആസ്വാദകർ സ്വാനുഭവങ്ങളുമായി ചേർത്തുവച്ച് ആസ്വദിക്കുന്നു.

5.3.10 സ്ത്രീയവസ്ഥയുടെ ഗാനാഖ്യാനങ്ങൾ

ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പ് വിവിധ ചലച്ചിത്രങ്ങൾക്കുവേി രചിച്ച ഗാനങ്ങളിൽ സ്ത്രീയവസ്ഥയുടെ ദുരന്തസാഹചര്യങ്ങൾ ആവിഷ്ക്കരിച്ചിട്ടു്. 1974-ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ ചഞ്ചല എന്ന ചലച്ചിത്രത്തിനുവേി അദ്ദേഹം രചിച്ച ഗാനത്തിൽ,

> "സ്ത്രീയേ നീയൊരു സുന്ദരകാവ്യം
> നീയൊരു നിശ്ശബ്ദരാഗം
> സ്ത്രീയേ നീയൊരു ദുഃഖം - നിനക്കു
> നീയേ സാന്ത്വന ഗീതം"[39]

എന്ന് സ്ത്രീയുടെ ജീവിതം വിവരിക്കുന്നു.

> "വിജന വനങ്ങളിൽ വീണു മയങ്ങും
> വിധുമുഖി ജാനകിയോ
> പ്രിയതമനെവിടെന്നറിയാതുഴലും
> സുന്ദരാംഗിയാം നളസഖിയോ?"[40]

എന്ന് ഇതിഹാസകഥാനായികമാരുടെ ജീവിതത്തോടുചേർത്ത് സ്ത്രീകളുടെ ദുഃഖകഥ വിവരിക്കുന്നു. സ്ഥലവും കാലവും മാറിയിട്ടും ഇതിഹാസനായികയുടെ ജീവിതപരിസരം മാറ്റമില്ലാതെ തുടരുന്നു എന്ന നിരീക്ഷണമാണ് ഈ ഗാനത്തിലൂടെ കവി മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്നത്. അതേ വർഷം പുറത്തിറങ്ങിയ 'നീലക്കണ്ണുകൾ' എന്ന ചിത്രത്തിൽ

> "കല്ലോലിനീ.....വന കല്ലോലിനീ
> നിൻ തീരത്തു വിടരും ദുഃഖ പുഷ്പങ്ങളെ
> താരാട്ടു പാടിയുറക്കൂ"[41]

എന്ന ഗാനത്തിൽ സ്ത്രീയുടെ ദുഃഖത്തെ നദിയുടെ തീരത്ത് വിടരുന്ന ദുഃഖപുഷ്പങ്ങളായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

അഗ്നിപുഷ്പം (1976) എന്ന ചിത്രത്തിലെ രുഗാനങ്ങളിൽ സ്ത്രീയുടെ ദുഃഖമയവും അരക്ഷിതവുമായ ജീവിതാവസ്ഥയെക്കുറിച്ച് ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പ് വിവരിക്കുന്നു. 'ഏദൻതോട്ടത്തിൻ ഏകാന്തതയിൽ' എന്നാരംഭിക്കുന്ന ഗാനത്തിൽ ആദത്തിന്റെ ദുഃഖം കെടുത്തിയ മാദകലാവണ്യമാണ് സ്ത്രീ എന്ന് കവി കല്പിക്കുന്നു. എന്നാൽ, പുതിയ കാലത്ത് സ്ത്രീയുടെ ജീവിതം ദുഃഖകരമാണ് എന്ന തിരിച്ചറിവ് ഗാനത്തിന്റെ ചരണത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു.

"നഗ്നം നിൻ പാദങ്ങൾ വേദനിച്ചു
നാഗരികതയുടെ നടവഴിയിൽ
ഭഗ്നമോഹങ്ങൾ തൻ ഹോമകുണ്ഡത്തിലൊ
രഗ്നിപുഷ്പംപോലെ നീ വിടർന്നു."[42]

നാഗരികത സ്ത്രീയുടെ ജീവിതത്തെ ദുഃഖമയമാക്കി എന്ന കാഴ്ചപ്പാട് അതേ സിനിമയിലെ 'മാനും മയിലും തുള്ളും കാട്ടിൽ' എന്ന അന്യാപദേശ രീതിയിലുള്ള ഗാനത്തിലും ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പ് ആവർത്തിക്കുന്നു. ശകുന്തളയുടെ ജനനകഥ വിവരിക്കുന്ന ഗാനത്തിന്റെ അന്ത്യഭാഗത്ത്

"കൺമണിമാരെ നിങ്ങളെ നോക്കാൻ
കണ്വമുനിയിന്നില്ലല്ലോ- ഒരു
കണ്വമുനിയിന്നില്ലല്ലോ"[43]

എന്ന് കവി പരിതപിക്കുന്നു. ഹവ്വയും ശകുന്തളയും പുതിയകാലത്തെ സ്ത്രീ ജീവിതത്തിന്റെ നിരാലംബത്വം സൂചിപ്പിക്കുന്ന പുരാണകഥാപാത്രങ്ങളായി ഗാനങ്ങളിൽ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നു.

1983-ൽ കെ.ജി.ജോർജ്ജ് സംവിധാനം ചെയ്ത ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ് ബാക്ക്, ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ല് എന്നീ സിനിമകൾ സ്ത്രീയുടെ ജീവിതാവസ്ഥ വിശകലനം ചെയ്യുന്നു. ചലച്ചിത്രതാരമാണെങ്കിലും അനാഥത്വം അനുഭവിക്കുന്ന ലേഖയുടെ മനസ്സ് ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പ് ഇപ്രകാരം അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

"ഇന്നൊരുഷ്ണപ്രവാഹത്തിൽ നീന്തും
സ്വർണ്ണമത്സ്യമായ് ഞാനുരുകുന്നു
നഗ്നമാം ശിലാവക്ഷസ്സിൽ വീഴും
വർഷബിന്ദുപോൽ ഞാൻ ചിതറുന്നു"[44]

മലയാളത്തിലെ സ്ത്രീപക്ഷസിനിമ എന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലിന്റെ അവതരണഗാനത്തിൽ ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പ് സ്ത്രീജീവിതത്തിന്റെ അവസ്ഥ വിവരിക്കുന്നത് ഇപ്രകാരമാണ്.

"കണ്ണീരാറ്റിൽ മുങ്ങിത്തപ്പി
പെണ്ണെന്ന മുത്തിനെയാരെടുത്തു?
മുത്തെടുത്താരോ മടിയിൽവച്ചു!
മുത്തിനായാരെല്ലാം പോരടിച്ചു!
മുത്തായമുത്തിനെ പുന്നാരമുത്തിനെ
പട്ടിൽപ്പൊതിഞ്ഞങ്ങൊളിച്ചുവച്ചു- മലർ
പ്പട്ടിൽപ്പൊതിഞ്ഞങ്ങൊളിച്ചുവച്ചു."[45]

മലയാളസിനിമയുടെ ആദിമഘട്ടം മുതൽ സ്ത്രീജീവിതത്തിന് സഹനം, ക്ഷമ എന്നീ സദ്ഗുണങ്ങൾ നിറഞ്ഞ നായികമാരുടെയും ദുർഗുണങ്ങൾ നിറഞ്ഞ ദുഷ്ടകഥാപാത്രങ്ങളുടെയും രൂപരം ആഖ്യാനങ്ങളാണ് നിലവിലിരുന്നത്. സ്ത്രീജീവിതത്തെ വാർപ്പുമാതൃകകൾ എന്ന നിലയിൽ വീക്ഷിക്കുന്ന സിനിമകളിൽനിന്നുള്ള പ്രകടമായ വ്യതിയാനം അവതരിപ്പിക്കുന്ന സിനിമകളിലൊന്നാണ് യവനിക. തന്റെ ജീവിതത്തെ തകർത്തുകളഞ്ഞ ആണധികാരത്തെ ഇല്ലായ്മ ചെയ്യുകയും ദുരാഗ്രഹം ആവർത്തിക്കപ്പെടാതിരിക്കാൻ കൊലപാതകിയാകുകയും ചെയ്ത രോഹിണി എന്ന സ്ത്രീകഥാപാത്രത്തെ യവനിക അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

സാമ്പത്തികവും ലിംഗപരവുമായ കീഴായ്മ അനുഭവിക്കുന്ന സ്ത്രീയവസ്ഥ അരക്ഷിതമാണെന്ന് ചിത്രീകരിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രമാണ് യവനിക. നാടകാവതരണത്തിനു മുന്നോടിയായി ആലപിക്കുന്ന ഗാനത്തിൽ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ കഥാസാരം സൂചിതമായിട്ടു്.

വിരുത്തം

"കദളീ വനങ്ങളിൽ പാടുന്ന കളിത്തത്തേ!

കഥകളുറങ്ങുമീ മണ്ണിന്റെ മണിമുത്തേ!
ഇനിയൊരു കഥപറയാൻ പോരൂ! കതിർ
മണികൾ, കനികളും നേദിക്കാം പോരൂ തത്തേ!
ഇവിടെയുറങ്ങുന്നു ശിലായഹല്യമാർ
ഇനിയും തോർന്നീലല്ലോ ഭൂമികനൃതൻ കണ്ണീർ
അപമാനിതയായ പാഞ്ചാലിയുടെ ശാപ
ശപഥങ്ങൾതൻ കഥ ഇവിടെത്തുടരുന്നു
മലർക്കുമ്പിളിലൊരു മാതളക്കനിയുമായ്
വിളിപ്പൂകാലം! കഥ തുടരൂ നീയെൻ തത്തേ
പാട്ട്
ഭരതമുനിയൊരു കളം വരച്ചു
ഭാസകാളിദാസർ കരുക്കൾ വച്ചു
ഭരതമുനിയൊരു കളം വരച്ചു.
കറുപ്പും വെളുപ്പും കരുക്കൾ നീക്കി
കാലം കളിക്കുന്നു ആരോ
കൈകൊട്ടിച്ചിരിക്കുന്നു! (ഭരതമുനി...)
ചിരിക്കും കരയും
അടുക്കും അകലും
കരുക്കളീ നമ്മളല്ലേ
കാണികൾ, കളിക്കാർ, നമ്മളല്ലേ? (ഭരതമുനി...)
ഇണങ്ങും പിണങ്ങും
ഇണവേർപിരിയും
നിഴലുകൾ നമ്മളല്ലേ?
നിഴലുകളാടും അരങ്ങിതല്ലേ? (ഭരതമുനി...)"[46]

യേശുദാസും സൽമയും ചേർന്ന് ആലപിച്ചിട്ടുള്ള ഈ ഗാനം ഭാവനാ തീയേറ്റേഴ്സിന്റെ 'കറുപ്പും വെളുപ്പും' എന്ന നാടകത്തിന്റെ ആമുഖ ഗാനമായാണ് സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

കഥ പറയാനെത്തുന്ന തത്തയ്ക്ക് ആലപിക്കാനുള്ളത് ഇപ്പോഴും ശിലയായി ഉറങ്ങുന്ന അഹല്യമാരുടെയും, അപമാനിതയായ പാഞ്ചാലിമാരുടെയും ശാപത്തിന്റെയും ശപഥത്തിന്റെയും കഥകളാണെന്ന് കവി വ്യക്തമാക്കുന്നതുവഴി ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സ്ത്രീവീക്ഷണത്തെ സംബന്ധിച്ച സൂചന ലഭിക്കുന്നു. നിരപരാധിയെങ്കിലും ഭർത്താവായ ഗൗതമമുനിയുടെ ശാപം മൂലം ശിലയായിത്തീർന്ന അഹല്യയും, ഭർത്താവ് ചൂതുകളിയിൽ തോറ്റതിന് പണയവസ്തുവെന്ന നിലയിൽ അപമാനിക്ക

പ്പെടുകയും പ്രതികാരത്തിന് ശപഥം ചെയ്യുകയും ചെയ്ത പാഞ്ചാലിയും 'ഇവിടെത്തുടരുന്നു' എന്ന ഗാനത്തിലെ വരികൾ കാലം മാറിയിട്ടും സ്ത്രീയുടെ ജീവിതാവസ്ഥ ദുരന്തപൂർണ്ണമാണെന്ന ബോധ്യത്തെ ഉറപ്പിക്കുന്നു. പുരുഷന്റെ അടിച്ചമർത്തലും നിശ്ചയദാർഢ്യത്തിലൂടെയുള്ള സ്ത്രീയുടെ തിരിച്ചടിയും വിരുത്തത്തിലെ രാം ഖണ്ഡത്തിലൂടെ കവി സൂചിപ്പിക്കുന്നു.

നാട്യകലയുടെ ആചാര്യനായ ഭരതമുനി വരച്ച കളം നാടകത്തിന്റെ അരങ്ങാണ്. പലവുരു അരങ്ങേറിയ സ്ത്രീജീവിതകഥയാണ് ഇനിയും അരങ്ങേറുന്നത് എന്നും ഭാസനും കാളിദാസനും തങ്ങളുടെ നാടകങ്ങളിലൂടെ സമാനമായ ആവിഷ്ക്കാരങ്ങൾ നിർവ്വഹിച്ചു എന്നും കവി പറയുന്നു. സ്ത്രീസമൂഹം അനാദികാലമായി അനുഭവിച്ചുവരുന്ന അടിച്ചമർത്തലിന്റെയും അതിക്രമങ്ങളുടെയും കഥകളാണ് ഇവിടെ സൂചിതമാകുന്നത്.

പുരുഷന്റെയും സ്ത്രീയുടെയും സാമൂഹികനില അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന സിനിമയാണ് യവനിക. പലതരം അധീശത്വങ്ങൾക്കു കീഴ്പ്പെട്ടിരിക്കുന്ന സ്ത്രീജീവിതത്തെ ഒ.എൻ.വിയുടെ അവതരണഗാനത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഒ.എൻ.വി.യുടെ പ്രണയഗാനങ്ങളുടെ രചനയിലും ചിത്രീകരണത്തിലും വൈവിധ്യമാർന്ന സ്ത്രീപുരുഷഭാവങ്ങളുടെ ചിത്രീകരണം ദൃശ്യമാണ്. കാല്പനികഭാവത്തോടെയുള്ള സ്ത്രീവീക്ഷണങ്ങളും പീഡിതമായ സ്ത്രീയവസ്ഥകളും ഒ.എൻ.വി. ഗാനങ്ങളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

മലയാളത്തിലെ പ്രമുഖകവിയായ ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പ് രചിച്ച ചലച്ചിത്രപിന്നണിഗാനങ്ങളെ വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ, ഭക്തിഗാനങ്ങൾ, പ്രണയഗാനങ്ങൾ എന്നിങ്ങനെ മൂന്നായി വർഗ്ഗീകരിച്ച് അവയുടെ ആലാപനത്തിലും ദൃശ്യവൽക്കരണത്തിലും ഉൾച്ചേർന്നിട്ടുള്ള വിവിധ പ്രകടനങ്ങളെ കത്തുന്നതിനാണ് ഈ അദ്ധ്യായത്തിൽ ശ്രമിച്ചത്.

ചങ്ങമ്പുഴക്കവിതയുടെ സംഗീതാത്മകമായ രചനാശൈലി സ്വീകരിച്ച അദ്ദേഹം കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ പ്രചാരകനായി നിരവധി നാടകഗാനങ്ങൾ രചിച്ചു. അടിസ്ഥാനവർഗ്ഗജീവിതത്തിന് ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളിൽ ആവിഷ്ക്കാരം നൽകി. മുതലാളിത്തത്തിനെതിരായ മുദ്രാവാക്യസമാനമായ രചനകൾക്കുപകരം നിസ്വവർഗ്ഗങ്ങൾ സ്വപ്നംക നവലോകത്തെക്കുറിച്ചായിരുന്നു ആ ഗാനങ്ങൾ പാടിയത്. ദളിത് ജീവിതത്തിനും അവരുടെ ഭാഷയ്ക്കും ഒ.എൻ.വി.യുടെ ആദ്യകാലഗാനങ്ങളിൽ സവിശേഷസ്ഥാനം ഉ്. കവിയുടെ വിപ്ലവബോധം അധിനിവേശവിരുദ്ധതയായി പില്ക്കാലത്ത് വികാസംപ്രാപിച്ചു. ഭക്തിഗാനങ്ങളിൽപ്പോലും വിപ്ലവബോധത്തിന്റെ സൂചനകൾ ആനുഷംഗികമായി കടന്നുവന്നു. അദ്ദേഹം ഗാനരചനയിൽ സജീവമാകുന്ന കാലത്ത് സിനിമയിൽ വിപ്ലവം എന്ന പ്രമേയം വിരളമായിത്തീർന്നതുമൂലം അത്തരം ഗാനങ്ങൾ അധികമായി രചിക്കപ്പെട്ടില്ല. പ്രണയം മലയാളസിനിമയുടെ മുഖ്യപ്രമേയം ആയ 1980 കൾ മുതൽ ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പ് മലയാളത്തിലെ മികച്ച പ്രണയഗാന രചയിതാവായിത്തീർന്നു. സിനിമയിലെ പ്രണയചിത്രീകരണം സ്ത്രൈണസൗന്ദര്യത്തിന്റെ കമ്പോളവൽക്കരണ ത്തിലേക്ക് ചുവടുമാറിയപ്പോൾപോലും ഒ.എൻ.വി.യുടെ ഗാനങ്ങളിലെ കാമുകന്മാർ സ്നേഹോദാരമായാണ് തങ്ങളുടെ പ്രണയകല്പനകൾ ആവിഷ്ക്കരിച്ചത് എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. പുരുഷാധിപത്യസമൂഹത്തിലെ സ്ത്രീയവസ്ഥകളോട് കവിതകളിലൂടെ അനുഭാവം പ്രകടിപ്പിച്ച ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പിന്റെ പ്രണയഗാനങ്ങൾ ആദർശപ്രണയത്തിന്റെ ചിത്രങ്ങൾ അവതരിപ്പിച്ചു. കവിയുടെ ഈ വീക്ഷണങ്ങളിലെല്ലാം കേരളീയനവോത്ഥാന ത്തിന്റെ സ്വാധീനം പ്രകടമാണ്.

ചെമ്മനദശകത്തിലെ കവിത്രയത്തിൽ വിദ്യാഭ്യാസപരമായി ഉയർന്നുനിന്നത് ഒ.എൻ.വി. ആയിരുന്നു. മുൻഗാമികളെപ്പോലെ പ്രണയം,

ഭക്തി, വിപ്ലവം എന്നീ മേഖലകളിൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഗാനകലയും വ്യാപരിച്ചു. വയലാറിന്റെ പ്രണയഗാനങ്ങളിൽ ക്ലാസ്സിക് കല്പനകൾ നിറയെ ഉ്. ഭാസ്കരനാകട്ടെ അവയ്ക്ക് നാടോടിപരിവേഷം നൽകി. ഒ.എൻ.വി.യുടെ ഗാനങ്ങൾ കൂടുതൽ കാല്പനികമായി. സമകാലമലയാളകവിതയുമായി അടുത്തബന്ധം പുലർത്തിയിരുന്ന അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഗാനങ്ങൾ അങ്ങനെയായത് സ്വാഭാവികം മാത്രം. മേഘസന്ദേശത്തെ ഉപസ്കരിച്ച ഗാനം ഒ.എൻ.വിയുടെ ആർജ്ജിതകാവ്യസംസ്കാരത്തെ ഉദാഹരിക്കുന്നു. പുരോഗമനചിന്താഗതി പ്രതിരോധരൂപത്തിൽ പലഗാനങ്ങളിലും (പഴശ്ശിരാജ) പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടു. മുദ്രാവാക്യപ്രായമായ വരികളേക്കാൾ അദ്ദേഹം ഇഷ്ടപ്പെട്ടത് ഈ പ്രതിരോധത്തിന്റെ സ്വരമായിരുന്നു. പ്രണയഗാനങ്ങളിൽ സഭ്യതയുടെ അതിർവരമ്പ് ലംഘിക്കാത്ത ആർദ്രസമീപനമായിരുന്നു അദ്ദേഹത്തിന്റേത്. ഭക്തിഗാനങ്ങളിൽ ആത്മനിഷ്ഠതയുടെ സാന്നിധ്യമുാക്കി. പലപ്പോഴും കവിയും കഥാപാത്രവും ഒന്നായി മാറുന്ന കാഴ്ചയും കാണാം. ഭക്തി, പ്രണയം, വിപ്ലവം എന്നീ വിഷയങ്ങളിൽ ഒ.എൻ.വി. പൂർവ്വസൂരികളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തനാണെന്ന് സൂക്ഷ്മനിരീക്ഷണത്തിൽ തിരിച്ചറിയാം.

5.4 പൂർവ്വകവികളെ ഉപജീവിച്ചുായ പാഠങ്ങൾ

ലബ്ധപ്രതിഷ്ഠരായ കവികൾ ഗാനരചനയിൽ പൂർവ്വകവികളെ ഉപജീവിക്കുന്നത് സ്വാഭാവികമാണ്. കുമാരസംഭവം, കരുണ, ശാകുന്തളം തുടങ്ങിയ കാവ്യങ്ങൾ ചലച്ചിത്രരൂപം കൈക്കൊിട്ടു്. അവയിലെ ഗാനങ്ങൾ ഗുണനിലവാരമാർന്നത് ഈ ഉപജീവനംകൊാണ്. കാളിദാസകാവ്യത്തോട് നീതിപുലർത്തുന്ന ഗാനങ്ങളാണ് വയലാറും ഒ.എൻ.വിയും കുമാരസംഭവത്തിനുവേി എഴുതിയത്. `കരുണ'യ്ക്കുവേി ഒ.എൻ.വി. എഴുതിയ ഗാനങ്ങളിൽ ആശാൻപ്രതിഭയുടെ ഉപസ്കരണം കാണാം. കൃതികളുടെ ചലച്ചിത്രാനുവർത്തനങ്ങളെന്ന നിലയിൽ അത്

അത്ഭുതകരമായ കാര്യമല്ല. എന്നാൽ, സാധാരണ സാമൂഹികചിത്രങ്ങളിലെ ഗാനങ്ങളിലും പൂർവ്വകവികളുടെ കാവ്യങ്ങളുടെ അംശങ്ങളോ കാവ്യഭാഗങ്ങളുടെ ആശയാനുവാദങ്ങളോ കടന്നുവരാറുണ്ട്. `ഭൂമിദേവി പുഷ്പിണിയായി' എന്ന ചിത്രത്തിലെ `പനിനീർമഴ പൂമഴ...' എന്നാരംഭിക്കുന്ന ഗാനത്തിൽ കുമാരസംഭവത്തിലെ ആശയം ഉപയോഗിച്ച് വയലാർ ചലച്ചിത്രഗാനം രചിച്ചിരിക്കുന്നു.

"കൺപീലികളിൽ തങ്ങി- ചുിലെ
കമലക്കൂമ്പുകൾ നുള്ളി
മാറിൽപ്പൊട്ടിത്തകർന്നു ചിതറി
മൃദുരോമങ്ങളിലിടറി
പൊക്കിൾക്കുഴിയൊരു തടാകമാക്കിയ
പവിഴമഴത്തുള്ളീ
പു ശ്രീപാർവ്വതിയെപ്പോലെ
നിന്നെയുംസുന്ദരിയാക്കി
സുന്ദരിയാക്കി."[47]

സർക്കസ് കലാകാരൻമാരുടെ കഥപറയുന്ന ദുർഗ്ഗ (1974) എന്ന സിനിമയിലെ `സഹ്യന്റെ ഹൃദയം മരവിച്ചു' എന്നഗാനത്തിനാധാരം അഭിജ്ഞാനശാകുന്തളത്തിലെ നാലാമങ്കമാണ്. ഇങ്ങനെ നോക്കുമ്പോൾ പല ചലച്ചിത്രഗാനപാഠങ്ങളിലും പൂർവ്വകവികളുടെ പാഠങ്ങളെ സമുചിതമായ രീതിയിൽ വിന്യസിച്ചു ചേർത്തിരിക്കുന്നു എന്ന് കാണാം.

5.5 ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളുടെ ഉത്തരാധുനികാവതരണങ്ങൾ

പഴയ പാഠങ്ങളെ പുനർനിർമ്മിക്കുക പുതിയ കവിതയിലെ ഒരു പ്രധാന പ്രവണതയാണ്. ഈ പ്രവണത സമീപകാല മലയാള സിനിമാഗാനങ്ങളിലും പ്രകടമാകുന്നുണ്ട്. പിതാവേ...പിതാവേ, അകലെയകലെ നീലാകാശം, കസ്തൂരി മണക്കുന്നല്ലോ എന്നീ പഴയ പാഠങ്ങളെ പുതിയ സിനിമകളിൽ പുനർനിർമ്മിച്ച് ചേർത്തിട്ടുണ്ട്. ഇത് പുതിയ തലമുറയുടെ ഗൃഹാതുര സ്മൃതികളുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുകിടക്കുന്നു. പഴയപാഠങ്ങളെ ഇത്തരത്തിൽ പുനരാവിഷ്ക്കരിക്കുന്നത് ഉത്തരാധുനികതയുടെ സ്വഭാവമാണ്. ഉത്തരാ

ധുനികതയുടെ മറ്റൊരു ആവിഷ്ക്കാരമാണ് പാസ്റ്റിഷ് (pastiche). അതിനെ ഉദാഹരിക്കുന്നു ഷാജഹാനും പരീക്കുട്ടിയും (2016) എന്ന ചിത്രത്തിലെ ഒരുഗാനം.

"മധുരിക്കും ഓർമ്മകളേ....ഓർമ്മകളേ..
അല്ലിയാമ്പൽക്കടവിനക്കരെ നിന്നേംകാത്ത്
ഞാൻ ആറ്റുനോറ്റ് നോക്കിയിരുന്നത് ഓർക്കുന്നുോ
അല്ലിയാമ്പൽകടവിനിക്കരെ നിന്നേംകാത്ത്
ഞാൻ പാട്ടുമൂളി പാത്തുനിന്നത് ഓർക്കുന്നുോ ?
പ്രേമപ്പൂ പളുങ്കുവള്ളം
അനുരാഗക്കരിക്കിൻ വെള്ളം
നമ്മൾ ഒന്നായ് തുഴഞ്ഞില്ലേ കൊതുമ്പുവള്ളം
താമര നീ കുകൊതിച്ചു
ഞാനതുമായ് ഓടിയണഞ്ഞു.
അന്നുകു നിൻ കവിളിൽ താമരപ്പൂവ്
നല്ല താമരക്കാട് (അല്ലിയാമ്പൽ...)
താമസമെന്തേ വരുവാൻ എന്നുമെല്ലെ പാടും നേരം
ഓടിവന്ന പെണ്ണേ നിനക്കോർമ്മയില്ലയോ
പഞ്ചവർണ്ണത്തത്തപോലെ
കൊഞ്ചിവന്ന പെണ്ണേ നിന്റെ
പഞ്ചസാരവാക്കിൽ ഞാനും മയങ്ങിയില്ലയോ
അന്നുനിന്നെ കതിനുശേഷമാണ്
അനുരാഗം എന്താണെന്ന്
ഞാനറിഞ്ഞതെന്റെ സുന്ദരീ
പ്രാണസഖീ ഞാൻ വെറുമൊരു
പാമരനാം പാട്ടുകാരൻ
എന്നാലുമെൻ ഓമലാളെ
കാണും നിന്നെ പൂങ്കിനാവിൽ
തത്തിനത്തോ തകതിനത്തോ...(2)
ചക്രവർത്തിനീ നിനക്കായ്
ശില്പഗോപുരം തുറക്കാം
പുഷ്പപാദുകങ്ങൾ മാറ്റി അകത്തുവരൂ
തങ്കഭസ്മക്കുറിയുമിട്ടു വന്നുനിൽക്കും തമ്പുരാട്ടി
തിങ്കളാഴ്ചനോമ്പ് നിന്റെ മുടക്കിടും ഞാൻ
ചന്ദ്രബിംബം നെഞ്ചിലേറ്റി തുള്ളിയോടും പുള്ളിമാനേ
എന്തിനെന്നെ അമ്പിനാലെ എയ്തുവീഴ്ത്തി നീ
ഏ...ചന്ദനത്തിൽ കടഞ്ഞെടുത്ത സുന്ദരീ ശില്പമേ
ചന്തമുള്ളൊരു പെണ്മണീ എന്തിനെന്നെ മയക്കി പെണ്ണേ...

ഈ ഗാനത്തിന്റെ രചനക്ക് വരികൾ സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളതും പശ്ചാത്തല

സംഗീതത്തിലൂടെ സൂചിതമായതുമായ ഗാനങ്ങളുടെ പട്ടിക നോക്കുക.

പട്ടിക

(ഗാനം, ഗാനരചന, സംഗീതസംവിധാനം, ചിത്രം/നാടകം, വർഷം എന്ന ക്രമത്തിൽ)

1 മധുരിക്കും ഓർമ്മകളേ...
ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പ്, ദേവരാജൻ
ജനനി ജന്മഭൂമി (നാടകം)

2 ഓർമ്മകളേ കൈവള ചാർത്തി...
ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പ്, സലിൽ ചൗധരി
പ്രതീക്ഷ,1979

3 അല്ലിയാമ്പൽ
വയലാർ, ജോബ് മാസ്റ്റർ
റോസി,1965

4 പാലാണ് തേനാണ്
പി.ഭാസ്കരൻ, ബാബുരാജ്
ഉമ്മ, 1960

5 താമസമെന്തേ വരുവാൻ
പി.ഭാസ്കരൻ, ബാബുരാജ്
ഭാർഗ്ഗവീനിലയം, 1964

6 പഞ്ചവർണ്ണ തത്തപോലെ
തിരുനയിനാർകുറിച്ചി മാധവൻ നായർ, ബാബുരാജ്
കറുത്ത കൈ, 1964

7 അന്നുനിന്നെ...
പി.ഭാസ്കരൻ, ബാബുരാജ്
ഉണ്ണിയാർച്ച, 1961

8 പ്രാണസഖീ...
പി.ഭാസ്കരൻ, ബാബുരാജ്
പരീക്ഷ, 1967

9 ഓമലാളെ കു ഞാൻ
വയലാർ, ദേവരാജൻ
സിന്ദൂരച്ചെപ്പ്, 1971

10 തെയ്യം തെയ്യം താരെ
വയലാർ, സലിൽ ചൗധരി
നീലപ്പൊന്മാൻ, 1975

11 കേട്ടിലേ കൊട്ടയത്തൊരു
പി.ഭാസ്കരൻ, ശ്യാം
മാന്യശ്രീ വിശ്വാമിത്രൻ, 1974

12 ചക്രവർത്തിനീ...
പി.ഭാസ്കരൻ, കെ.രാഘവൻ
ചെമ്പരത്തി, 1972

13 തങ്കഭസ്മക്കുറിയിട്ട
വയലാർ, ദേവരാജൻ
കൂട്ടുകുടുംബം, 1969

14 ചന്ദ്രബിംബം...
ശ്രീകുമാരൻതമ്പി, ബാബുരാജ്
പുള്ളിമാൻ, 1972

15 ചന്ദനത്തിൽ കടഞ്ഞെടുത്തൊരു
ശ്രീകുമാരൻ തമ്പി, വി.ദക്ഷിണാമൂർത്തി
ശാസ്ത്രംജയിച്ചു മനുഷ്യൻ തോറ്റു, 1974

മേൽവിവരിച്ച ഗാനങ്ങൾ ചേർന്നുായ ഒരു മിശ്രരചനയാണ് (Pastiche) ഈ ഗാനം. ഉത്തരാധുനിക കവിതയും ന്യൂ ജനറേഷൻ ഗാനങ്ങളും തമ്മിൽ ക്രയവിക്രയം ഉായിരിക്കുന്നു എന്ന് ഈ രചന തെളിയിക്കുന്നു. കവിതയും ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളും ഭിന്നമല്ല എന്ന തിരിച്ചറിവും ഇതിലൂടെ ലഭിക്കുന്നു.

5.5.1 ചലച്ചിത്രഗാനവും പാരഡികളും

പഴയ ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ പലതരം പുനർനിർമ്മിതികൾക്ക് വിധേയമാക്കി സിനിമകളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നരീതി ചലച്ചിത്രഗാനരചനയിലെ ഉത്തരാധുനിക പ്രവണതയുടെ ഉദാഹരണമാണ്. പഴയപാഠങ്ങളുടെ പാരഡി, ഹാസ്യഗാനാവതരണമായി പ്രേക്ഷകർ സ്വീകരിക്കുന്നു. ഉദാഹരണത്തിന്, രാജഹംസം (1974) എന്ന ചിത്രത്തിനുവേി വയലാർ രചിച്ച് ദേവരാജൻ ഈണം നൽകിയ ശകുന്തളേ... മിസ് ശകുന്തളേ... എന്നാരംഭിക്കുന്ന ഗാനം ശാകുന്തളംകഥയുടെ പാരഡിരൂപത്തിലുള്ള പുനരവതരണമാണ്. ശ്രീകൃഷ്ണന്റെ രാസലീലയുടെയും, കൗരവരുടെ രാജ്യഭരണത്തിന്റെയും കഥകൾ ഈ ഗാനത്തിന്റെ അനുപല്ലവിയിലും ചരണത്തിലും പാരഡിയായി അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു.

ശകുന്തളേ ....ഓ.. മിസ് ശകുന്തളേ
നിന്റെ സത്രത്തിനരികിലെൻ സ്റ്റേറ്റ് കാറോടിച്ച്
ദുഷ്യന്തനെത്തി ഈ ദുഷ്യന്തൻ (ശകുന്തളേ...)
ചുറ്റും പറക്കുന്ന വിനെക്കിട്ട്

ഫസ്റ്റ് എയ്ഡ് ബോക്സ് തുറന്നു ഞാൻ (2)
ലൗ സോങ്ങ് എഴുതാൻ കാളിദാസൻ തന്ന
ലെറ്റർ പാഡുകൾ തന്നൂ ഞാൻ (ശകുന്തളേ...)
കണ്ണനെ വെട്ടിച്ച് സഖികളെ വെട്ടിച്ച്
കാബറെ ഡാൻസിന് വന്നാട്ടെ
മാലിനി തീരത്തെ പാർക്കിലിരുന്നൊരു
ഡ്യൂയറ്റ് പാടാൻ വന്നാട്ടെ (ശകുന്തളേ...)
ഹസ്തിനപുരത്തിലെ എഴുപത്തിനാലിലെ
ബഡ്ജറ്റ് കഴിഞ്ഞാൽ കല്യാണം (2)
എപ്പോഴുമോർക്കുവാൻ സമ്മാനമായെന്റെ
ജപ്പാൻ വാച്ചിതു നൽകാം ഞാൻ (ശകുന്തളേ...)

അയിരൂർ സദാശിവന്റെ ആലാപനവും അടൂർഭാസിയുടെ അഭിനയവും ഹാസ്യപ്രതീതി ജനിപ്പിക്കുന്നു. എന്നാൽ വയലാറിന്റെ ഈ ഗാനം പ്രഖ്യാത പുരാണകഥകളുടെ പാരഡിയാണ് നിർമ്മിക്കുന്നത്. 1965 ൽ കുഞ്ചാക്കോയുടെ സംവിധാനത്തിൽ നിർമ്മിച്ച ശകുന്തള എന്ന ചിത്രത്തിനുവേി വയലാർ പതിനഞ്ച് ഗാനങ്ങൾ രചിച്ചു. അതേ കഥാസന്ദർഭം പാരഡിഗാനമായി ഒരു സാമൂഹികകഥാചിത്രത്തിൽ അദ്ദേഹം പുനരവതരിപ്പിക്കുന്നു.

ഉൽസവമേളം (1965) എന്ന ചിത്രത്തിനുവേി ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പ് രചിച്ച രാമാ ശ്രീരാമാ കൂടെവരുന്നൂ ഞാൻ... എന്ന ഗാനവും ഈ വിഭാഗത്തിൽ പ്പെടുന്നു. കാവ്യമേള (1965) എന്ന ചിത്രത്തിനുവേി വയലാർ രചിച്ച ദേവീ ശ്രീദേവീ എന്ന ഗാനത്തിന്റെ പാരഡിയാണിത്. ആദ്യഗാനത്തിന്റെ ഈണം അതേപടി അനുകരിച്ചിരിക്കുന്നു. എന്നാൽ ആലാപനവും അവതരണവും ഹാസ്യഗാനത്തിന്റെ മട്ടിലാണ്. ജഗതി ശ്രീകുമാറാണ് ഗാനരംഗത്ത് അഭിനയിക്കുന്നത് . ഇത്തരത്തിലുള്ള പാഠപുനർ നിർമ്മിതികൾ ചലച്ചിത്രഗാനരചനയിലെ ഉത്തരാധുനികപ്രവണതയെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. പി.ഭാസ്കരന്റെ ഗാനരചനകളിൽ ഇത്തരം അവതരണങ്ങൾ ദൃശ്യമല്ല.

5.5.2 ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളും സാമൂഹികവിമർശനവും

സമകാലിക രാഷ്ട്രീയസാമൂഹിക സംഭവവികാസങ്ങളെ ആക്ഷേപ ഹാസ്യത്തിന്റെ രീതിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ടെലിവിഷൻ പരിപാടികളായ

സിനിമാല, വക്രദൃഷ്ടി, നാടകമേയുലകം, പൊളിട്രിക്സ്, ചിത്രം വിചിത്രം, പൊളിമിക്സ്, ഡെമോക്രേസി തുടങ്ങിയവയിൽ ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ സാമൂഹികവിമർശനത്തിനുള്ള ഉപാധിയായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. സിനിമാദൃശ്യങ്ങൾക്കു പകരം വാർത്താശകലങ്ങൾ ചേർത്ത് ഗാനങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ വ്യത്യസ്തമായ അർത്ഥം ഉല്പാദിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. ദൃശ്യവും ഗാനവും തമ്മിലുള്ള പൊരുത്തവും പൊരുത്തക്കേടും ഹേതുവായാണ് ഹാസ്യദ്യോതകമായ അർത്ഥം ഉാകുന്നത്. സാഹിത്യത്തിലെ സാമൂഹികവിമർശനപരമായ ഹാസ്യപാരമ്പര്യത്തിന്റെ ദൃശ്യാഖ്യാനങ്ങളാണ് അവ. ഗാനം, ദൃശ്യം എന്നിവക്ക് സ്വതന്ത്രമായ അർത്ഥം ഉെങ്കിലും അവയുടെ വ്യത്യസ്തമായ കൂടിച്ചേരലുകൾ പലതരത്തിലുള്ള അർത്ഥോല്പാദനത്തിന് വഴിതെളിക്കുന്നു എന്ന് ഇതിൽനിന്ന് വ്യക്തമാകുന്നു.

കുറിപ്പുകൾ

1 എൻ.വി.കൃഷ്ണ വാര്യർ, (അവതാരിക) ഒഎൻവിയുടെ കവിതകൾ ഒരു ബൃഹത്സമാഹാരം, ഡിസി ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2005 പുറം 1220.

2 ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പ്, മാണിക്യവീണ, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2009, പുറം 10.

3 ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പ്, ഹൃദയസരസ്സ് തിരഞ്ഞെടുത്ത 1001 ഗാനങ്ങൾ, `പാട്ടിന്റെ പാലാഴി', ഡി.സി.ബുക്സ്, 2008, പുറം 10-1.

4 ജി. ബാലമോഹൻതമ്പി, ഒഎൻവിക്കവിത ഈണവും പൊരുളും (ആമുഖം), സുരേഷ് വെള്ളിമംഗലം (എഡി.), ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2009, പുറം 8.

5 ടി.പി.ശാസ്തമംഗലം, മധുരിക്കും ഓർമ്മകളേ മാരിവില്ലിൻ തേൻമലരേ മാഞ്ഞുപോകയോ (അവതാരിക), ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2016, പുറം.10.

6 അതേ പുസ്തകം, പുറം 25-26.

7 അനുബന്ധം 5.

8 ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പ്, ഒ.എൻ.വി.യുടെ ഗാനങ്ങൾ, സഹൃദയബുക്സ്, പുലിയന്നൂർ, 1999, പുറം 70.

9 അതേ പുസ്തകം, പുറം 122.

10 അതേ പുസ്തകം, പുറം 188.

11 അതേ പുസ്തകം, പുറം 229-30.

12 ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പ്, മധുരിക്കും ഓർമ്മകളേ (ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ വാല്യം 4), ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2016 പുറം 108.

13 എം.ടി.വാസുദേവൻ നായർ, എം.ടി.യുടെ തിരക്കഥകൾ, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2011.

14 ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പ്, ഒ.എൻ.വി.യുടെ ഗാനങ്ങൾ, സഹൃദയബുക്സ്, പുലിയന്നൂർ, 1999, പുറം 37.

15 അതേ പുസ്തകം, പുറം 40.

16 അതേ പുസ്തകം, പുറം 46.

17 അതേ പുസ്തകം, പുറം 53-4.

18 എസ്. ശാരദക്കുട്ടി, 'പാട്ടിലെ ആർദ്രസ്മിതങ്ങൾ', മാതൃഭൂമിദിനപ്പത്രം, 2012 ഡിസംബർ 12.

19 ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പ്, ഒ.എൻ.വി.യുടെ ഗാനങ്ങൾ, സഹൃദയബുക്സ്, പുലിയന്നൂർ, 1999, പുറം 209.

20 അതേ പുസ്തകം, പുറം 78.

21 അതേ പുസ്തകം, പുറം 15.

22 അതേ പുസ്തകം, പുറം 24.

23 അതേ പുസ്തകം, പുറം 29-30.

24 അതേ പുസ്തകം, പുറം 134.

25 അതേ പുസ്തകം, പുറം 144.

26 അതേ പുസ്തകം, പുറം 161.

27 അതേ പുസ്തകം, പുറം 181.

28 അതേ പുസ്തകം, പുറം 157.

29 അതേ പുസ്തകം, പുറം 46.

30 ദേവരാജൻ, ദേവഗീതികൾ (ഓഡിയോ സി.ഡി.), ഓഥന്റിക് ബുക്സ്, തിരുവനന്തപുരം, 2007.

31 ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പ്, ഒ.എൻ.വി.യുടെ ഗാനങ്ങൾ, സഹൃദയബുക്സ്, പുലിയന്നൂർ, 1999, പുറം 96.

32 എം.ടി.വാസുദേവൻ നായർ, എം.ടി.യുടെ തിരക്കഥകൾ വാല്യം 5, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2011, പുറം 587.

33 ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പ്, ഒ.എൻ.വി.യുടെ ഗാനങ്ങൾ, സഹൃദയബുക്സ്, പുലിയന്നൂർ, 1999, പുറം 209–10.

34 ജോൺപോൾ, കാലത്തിനുമുമ്പേ നടന്നവർ, ഒലീവ്, കോഴിക്കോട്, 2008, പുറം 41.

35 ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പ്, ഒ.എൻ.വി.യുടെ ഗാനങ്ങൾ, സഹൃദയബുക്സ്, പുലിയന്നൂർ, 1999, പുറം 191.

36 അതേ പുസ്തകം, പുറം 190.

37 ജോൺപോൾ, 'അരികിൽ ഒരു മാത്ര', കാലത്തിനുമുമ്പേ നടന്നവർ, ഒലീവ്, കോഴിക്കോട്, 2008, പുറം 43.

38 അതേ പുസ്തകം, അതേ പുറം.

39 ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പ്, ഒ.എൻ.വി.യുടെ ഗാനങ്ങൾ, സഹൃദയബുക്സ്, പുലിയന്നൂർ, 1999, പുറം 58.

40 അതേപുസ്തകം, അതേ പുറം.

41 അതേപുസ്തകം, പുറം 59.

42 അതേപുസ്തകം, പുറം 64.

43 അതേപുസ്തകം, പുറം 66.

44 അതേപുസ്തകം, പുറം 156.

45 അതേപുസ്തകം, പുറം 157.

46 അതേപുസ്തകം, പുറം 133.

47 വയലാർ രാമവർമ്മ, വയലാർ കൃതികൾ, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2007, പുറം 940.

അദ്ധ്യായം 6

ഉപദർശനങ്ങൾ

മലയാളകവിതയുടെ ചൊൽപ്പാരമ്പര്യത്തിന്റെ തുടർച്ചയാണ് മലയാളചലച്ചിത്ര ഗാനങ്ങൾ. മലയാളത്തിലെ പ്രമുഖകവികളാണ് ചലച്ചിത്രഗാനരചയിതാക്കളായി മാറിയത്. അതുകൊുതന്നെ ഈടുറ്റതും കാവ്യാത്മകവുമായ ഒട്ടേറെ ഗാനങ്ങൾ മലയാളത്തിൽ ുായി. സവിശേഷമായൊരു സന്ദർഭത്തിനുവേി (context) രചിക്കപ്പെടുന്ന വരികൾ രാഗതാളാകമ്പടികളോടെ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുമ്പോൾ പാഠത്തിനു സംഭവിക്കുന്ന പരിണാമങ്ങൾ എന്തെല്ലാമെന്ന് ബോധ്യപ്പെടണമെങ്കിൽ ഓരോ ചലച്ചിത്രഗാനവും അപഗ്രഥനാത്മകമായ പഠനത്തിന് വിധേയമാക്കേതു്.

പ്രകടനകലാസിദ്ധാന്തങ്ങളുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ മലയാളചലച്ചിത്ര ഗാനങ്ങളെ വിശകലനവിധേയമാക്കുന്ന ഈ പ്രബന്ധത്തിൽ വയലാർ രാമവർമ്മ, പി.ഭാസ്കരൻ, ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പ് എന്നിവരുടെ തെരഞ്ഞെടുത്ത ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളാണ് പഠനത്തിന് സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. അവയുടെ പാഠാപഗ്രഥനം നടത്തി അവതരണാത്മകമായ പ്രത്യേകതകളിലൂടെ കടന്നുപോയപ്പോൾ ഗൗരവപൂർവ്വമായ ഒട്ടേറേ നിഗമനങ്ങളിൽ എത്തിച്ചേരാൻ കഴിഞ്ഞിട്ടു്. പഠനത്തിലൂടെ രൂപപ്പെട്ടതും കത്തൊൻ കഴിഞ്ഞതുമായ വസ്തുതകൾ ചുവടെ ചേർക്കുന്നു.

പൊതുനിരീക്ഷണങ്ങൾ

- മലയാളസിനിമയുടെ ആഖ്യാനതന്ത്രങ്ങളിൽ ഗാനാവതരണങ്ങൾക്ക് സുപ്രധാനമായ സ്ഥാനം ുായിരുന്നു. അനിവാര്യമായ

സന്ദർഭങ്ങളിൽ മാത്രം സിനിമയിൽ ഗാനങ്ങൾ ഉൾപ്പെടുത്തുന്ന പില്ക്കാലപ്രവണത പുതിയ ആഖ്യാനതന്ത്രം എന്ന നിലയിലുള്ള പ്രസക്തി വ്യക്തമാക്കുന്നു.

- സിനിമയിലെ നിർദ്ദിഷ്ടസന്ദർഭത്തിനുവേി രചിക്കപ്പെടുന്ന ഗാനങ്ങൾ എപ്രകാരം ദൃശ്യവൽക്കരിക്കണം എന്നതു സംബന്ധിച്ച രീതിശാസ്ത്രം മലയാള സിനിമയിൽ ഇനിയും വികസിച്ചിട്ടില്ല. കഥാപാത്രങ്ങൾ ഗാനം നേരിട്ട് ആലപിക്കുന്നതായി മിക്ക സിനിമകളും ചിത്രീകരിക്കുന്നു.

- ഗാനങ്ങളിലെ വരികൾക്ക് നിർദ്ദിഷ്ടമായ ഈണമോ ദൃശ്യാവതരണമോ ഇല്ല. ആവിഷ്കൃതഭാവത്തിനനുസരിച്ചും സിനിമയിലെ ഉദ്ദിഷ്ടസന്ദർഭത്തിനനുസരിച്ചും വരികൾക്ക് വ്യത്യസ്ത ഈണങ്ങളും ദൃശ്യവൽക്കരണവും സാധ്യമാണ്.

- ഉത്തമനായകൻ/നായിക എന്നിവരെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനുള്ള ആഖ്യാന തന്ത്രമായി സിനിമാഗാനത്തിന്റെ ദൃശ്യാവതരണം പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നു. സിനിമയിലെ ദുഷ്ടകഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് ഗാനാവതരണം ഇല്ല.

- വിപ്ലവം, പ്രണയം, ഭക്തി എന്നീ ഗാനാവതരണസന്ദർഭങ്ങൾക്കുവേിയാണ് വയലാർ, പി ഭാസ്കരൻ, ഒ.എൻ.വി. കുറുപ്പ് എന്നിവരുടെ മിക്ക ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളും രചിച്ചിട്ടുള്ളത്. സിനിമയുടെ ജനപ്രിയത മുൻനിർത്തിയാണ് അവ ദൃശ്യവത്ക്കരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

- കേരളസമൂഹത്തിൽ മതവിശ്വാസത്തിന് സ്ഥായിയായ വേരോട്ടം ഉ്. നവോത്ഥാനകാലത്ത് ജാതിചിന്ത, മതവിശ്വാസം എന്നിവയ്ക്കെതിരെ ഉയർന്നുവന്ന പ്രതിരോധം കേരളീയസമൂഹത്തിൽ ആഴത്തിലുള്ള സാമൂഹികമാറ്റമായി വളർച്ച നേടിയില്ല. ഭക്തിഗാനങ്ങൾക്ക് സിനിമാഗാനം എന്ന നിലയിലും അല്ലാതെയും ലഭ്യമാകുന്ന പൊതുസ്വീകാര്യത ഇതിന് ഉദാഹരണമാണ്.

- ഈശ്വരവിശ്വാസത്തെ സംബന്ധിച്ച് കേരളസമൂഹത്തിൽ പരസ്പരവിരുദ്ധമായ സമീപനങ്ങൾ നിലവിലു്. വ്യക്തിജീവിതത്തിൽ ഈശ്വരഭക്തിയും പൊതുജീവിതത്തിൽ ഈശ്വരനിഷേധവും സ്വീകാര്യത നേടുന്നു. സിനിമയിൽ വിപ്ലവഗാനങ്ങളും ഭക്തിഗാനങ്ങളും ഒരുപോലെ സ്വികരിക്കപ്പെടുന്നത് തന്മൂലമാണ്. കേവലഭക്തിയല്ല, മനുഷ്യജീവിതത്തിലെ ദു:ഖങ്ങളുമായുള്ള ബന്ധമാണ് ചലച്ചിത്ര ഭക്തിഗാനങ്ങളുടെ ജനപ്രീതി നിലനിർത്തുന്നത്.

- സിനിമയിലെ ഭക്തിഗാനങ്ങളുടെ ചിത്രീകരണം വിപണിവിജയത്തെ ലക്ഷ്യംവയ്ക്കുന്നു. ശ്രീകൃഷ്ണഭക്തി ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്ന ഗാനങ്ങൾക്ക് സിനിമയിൽ മുൻതൂക്കം ഉ്. ശൃംഗാരത്തിന് ലഭ്യമാകുന്ന വിപണിമൂല്യം മൂലമാണിത്.

- ഭക്തിഗാനാലാപനം ഗായകർക്കും പൊതുസ്വീകാര്യത നൽകുന്നു. ക്രൈസ്തവനായ യേശുദാസിനെ സവർണ്ണ ഹൈന്ദവാഭിരുചിയോടു ചേർത്തുനിർത്തുന്നത് കർണ്ണാടകസംഗീതശൈലിയിൽ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ ഹൈന്ദവഭക്തിഗാനങ്ങളുടെ ആലാപനമാണ്.

- ആലാപനത്തിന് സ്വീകരിക്കപ്പെടുന്ന ശബ്ദം, ഉപകരണസംഗീതം, ദൃശ്യവൽക്കരണം എന്നിവ ഗാനരചനയിലെ ഭാവത്തെ വിനിമയം ചെയ്യുന്നതിനും ഗാനത്തിലെ വരികൾക്ക് നൂതനമായ അർത്ഥകല്പനകൾ ഉല്പാദിപ്പിക്കുന്നതിനും പര്യാപ്തമാണ്.

- ഉത്സവം, അനുഷ്ഠാനം എന്നിവയുടെ കാലത്തിനനുസരിച്ച് പ്രദർശിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന പുരാണചിത്രങ്ങൾ മുഖ്യമായും ഭക്തിയുടെ വിപണനമാണ് ലക്ഷ്യമാക്കുന്നത്. പുരാണചലച്ചിത്രാവതരണങ്ങളിലൂടെ പുരുഷന് വിധേയയായ മാതൃകാസ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

- മലയാളസിനിമയിലെ പ്രണയമുഹൂർത്തങ്ങളുടെ ആവിഷ്ക്കാരത്തിൽ ഗാനചിത്രീകരണങ്ങൾ അനിവാര്യമായി കണക്കാക്കുന്നു.സിനിമയിൽ ആവർത്തിച്ചുവരുന്ന പിതൃകേന്ദ്രീകൃതമായ കുടുംബകഥ എന്ന പ്രമേയത്തിന്റെ സ്വാഭാവിക ചേരുവയായാണ് പ്രണയഗാനങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്.

- പൊതുവേ, യുവാക്കളുടെ പ്രണയവും പ്രണയനഷ്ടവും മാത്രമാണ് സിനിമയിൽ പ്രണയത്തിന്റെ പരികല്പനയിൽ ഉൾപ്പെടുത്തി ഗാനങ്ങളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

- സിനിമയിലെ പ്രണയഗാനങ്ങൾ സ്ത്രീപുരുഷബന്ധത്തെ കർശനമായി നിയന്ത്രിക്കുന്ന കേരളീയ സാമൂഹികാവസ്ഥയെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു.

- അടിച്ചമർത്തപ്പെട്ട ജനവിഭാഗങ്ങൾ ആത്മാവിഷ്ക്കാരം നടത്തിയിരുന്ന നാടൻപാട്ടുകളുടെ തുടർച്ചയാണ് സിനിമയിലെ വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ. ജനകീയസമരങ്ങൾക്ക് കേരളീയസമൂഹത്തിൽ ലഭ്യമായിരുന്ന സ്വീകാര്യത മൂലമാണ് വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ സിനിമകളിൽ അവതരിപ്പിക്ക പ്പെട്ടത്.

- പഴയ ചലച്ചിത്രഗാനപാഠങ്ങളെ പുതിയ സന്ദർഭത്തിനനുസരിച്ച് നിർമ്മിക്കുന്ന മിശ്രരചനകൾ, പാരഡികൾ എന്നിവ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലും പ്രക്ഷേപണമാധ്യമങ്ങളിലും കടന്നുവരുന്നു. അവ കേവലം ഗൃഹാതുരതയെ മാത്രമല്ല കുറിക്കുന്നത്. അവയ്ക്ക് മുൻകാലങ്ങളിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമായ അർത്ഥങ്ങൾ അവയുടെ പ്രകടനങ്ങളിൽ നിന്നും വന്നുചേരുന്നുമു്.

വയലാർ

- വയലാറിന്റെ ക്രൈസ്തവഭക്തിഗാനങ്ങളിൽ യാചനയുടെ സ്വരം മുന്നിട്ടു നിൽക്കുന്നു. മിക്ക ഭക്തിഗാനങ്ങളും അവതരിച്ചിരിക്കുന്നത്

സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളാണ്. അവരുടെ സാമൂഹികവും വൈയക്തിക വുമായ വിധേയത്വത്തെ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്ന ആഖ്യാനങ്ങളാണ് അവ.

- ക്രൈസ്തവഭക്തിഗാനങ്ങളുടെ രചന, സംഗീതം, ആലാപനം, പശ്ചാത്തല സംഗീതം, അഭിനയം എന്നിവയിൽ വിവിധ മതസ്ഥരായ കലാകാരന്മാരുടെ സഹവർത്തിത്വം ദൃശ്യമാണ്. ഇത് കേരളീയ പൊതുസമൂഹത്തിന്റെ സാംസ്കാരികസമന്വയം (Cultural Symbiosis) വ്യക്തമാകുന്നു.

- വയലാറിന്റെ ക്രൈസ്തവഭക്തിഗാനാവതരണങ്ങളിൽ സ്വീകരിച്ചിരി ക്കുന്ന കർണ്ണാടക സംഗീതരാഗച്ഛായയും ഭാരതീയ വാദ്യോപകരണങ്ങ ളുടെ ഉപയോഗവും ക്രൈസ്തവരുടെ തദ്ദേശീയ സംസ്കാരസ്വാംശീ കരണത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു.

- വയലാറിന്റെ വിപ്ലവബോധത്തിന്റെ പകർന്നാട്ടം ഭക്തിഗാനങ്ങളിലും ദൃശ്യമാണ്. വിപ്ലവകാരിയായ യേശുവിനെ അദ്ദേഹം അവതരിപ്പി ക്കുന്നു. ഇത് പുരുഷകഥാപാത്രങ്ങളാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

- ക്രൈസ്തവഭക്തിയുടെ തത്ത്വശാസ്ത്രം വയലാറിന് ഉൾക്കൊള്ളാ നായിട്ടില്ല. ഏതാനും സൂചനകളിലൂടെ ഗാനത്തിൽ ക്രൈസ്തവാന്ത രീക്ഷം അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. ഏതുവിഷയവും ഗാനങ്ങളിൽ ആവി ഷ്ക്കരിക്കാനുള്ള കവിയുടെ സർഗ്ഗശേഷിയുടെ അവിഷ്കരണമാണ് ക്രൈസ്തവഭക്തിഗാനരചനകളിൽ കാണുന്നത്.

- കവിതയിൽ ഹൈന്ദവപുരാണങ്ങളെ വിമർശനാത്മകമായി മാത്രം സമീപിക്കുന്ന വയലാർ, ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളിൽ തീവ്രമായ ഭക്തിഭാവം അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഗാനങ്ങളും സംഘടിതമതത്തെ വിമർശിക്കുന്ന ഗാനങ്ങളും രചിച്ചിട്ടു്. ജനപ്രിയ മാധ്യമമായ സിനിമയിൽ

അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന ഗാനങ്ങൾ വിപുലമായ ആസ്വാദകവൃന്ദത്തെ അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്നു. രുചിന്താഗതികൾക്കും സമൂഹത്തിൽ അംഗീകാരമുന്നെ് ഗാനങ്ങളുടെ സ്വീകാര്യത സാക്ഷ്യപ്പെടു ത്തുന്നു.

- ഹൈന്ദവഭക്തിഗാനങ്ങൾ മിക്കവയും ശ്രീകൃഷ്ണനെക്കുറിച്ചുള്ളതാണ്. കേരളീയഹൈന്ദവർക്കിടയിൽ ഏറ്റവും ജനപ്രീതി ശ്രീകൃഷ്ണനാ ണെന്ന മട്ടിലുള്ള ഗാനങ്ങളിലെ ചിത്രീകരണം കച്ചവടസിനിമയുടെ തന്ത്രത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്.

- ഭക്തി, പ്രണയം എന്നിവ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്ന വയലാറിന്റെ ഗാനങ്ങളിലും അവയുടെ ദൃശ്യാവതരണങ്ങളിലും സ്ത്രീകഥാപാത്ര ങ്ങൾ പുരുഷനോട്ടത്തിന് വിധേയരാണ്. മലയാളി(പുരുഷ)സമൂഹ ത്തിന്റെ സ്ത്രീസങ്കല്പം ലൈംഗികബോധത്തിൽ അധിഷ്ഠിതമാണ്. ഭക്തിഗാനത്തിന്റെ ചിത്രീകരണത്തിൽ ഭക്തിഭാവത്തെക്കാൾ നടിയുടെ ഭാവഹാവാദികളാണ് ക്ലോസപ്പ് ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

- വയലാറിന്റെ പ്രണയഗാനങ്ങളിലെ സ്ത്രീപ്രതിനിധാനങ്ങളിൽ നവോത്ഥാനാനന്തര നവസമൂഹസങ്കല്പത്തിന്റെ ലാഞ്ഛനപോലും ദൃശ്യമല്ല. സൗന്ദര്യം നിറഞ്ഞ ശരീരമാത്രപ്രതിനിധാനമായി സ്ത്രീ വയലാറിന്റെ ഗാനങ്ങളിൽ ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നു. വീരനായ പുരുഷനെ പ്രലോഭിപ്പിക്കുന്ന സ്ത്രീ എന്ന ബിംബകൽപനയാണ് വടക്കൻപാട്ടു സിനിമകളിലെ ഗാനചിത്രീകരണങ്ങളിൽ കാണുന്നത്.

- വിപ്ലവപക്ഷപാതിയാണെങ്കിലും വയലാർ മതത്തെ നിഷേധിക്കുന്നില്ല. എന്നാൽ സംഘടിതമതങ്ങളെയും വർഗ്ഗീയതയെയും അദ്ദേഹം എതിർക്കുന്നു.

- കാവ്യഭാഷയിൽ ചങ്ങമ്പുഴയുടെ സ്വാധീനം ഉങ്കെിലും വയലാറിന്റെ ഗാനങ്ങളുടെ ഭാവമണ്ഡലം സാമൂഹികതയിൽ അധിഷ്ഠിതമാണ്.

- കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് ആശയത്തെ ഭാരതവൽക്കരിക്കണം എന്ന കാഴ്ചപ്പാട് വയലാർ പുലർത്തിയിരുന്നു. വിപ്ലവം യാഥാർത്ഥ്യമാക്കാൻ പാരമ്പര്യത്തെ സമ്പൂർണ്ണമായി തച്ചുടക്കേതില്ല എന്ന കാഴ്ചപ്പാട് പുലർത്തി.

- കേരളത്തിൽ പലകാലങ്ങളിലായി അരങ്ങേറിയ സാമൂഹികവിപ്ലവത്തിന്റെ തുടർച്ച കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടിയിലൂടെയാണ് എന്ന പ്രതീതിവളർത്താൻ വയലാറിന്റെ വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ സഹായിച്ചു. പൊതുസമൂഹത്തിൽ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് വിപ്ലവത്തെ സംബന്ധിച്ച ഭയാശങ്കകൾ അകറ്റാനും സ്വീകാര്യത നേടാനും വയലാറിന്റെ കാല്പനിക വിപ്ലവസങ്കല്പങ്ങളുടെ ഗാനവതരണങ്ങൾ സഹായിച്ചു.

- സിനിമയിലെ വിപ്ലവഗാനചിത്രീകരണങ്ങൾ നായകനിർമ്മിതിക്കുവേിയുള്ള ആഖ്യാനതന്ത്രമാണ്. സാമൂഹികവിപ്ലവം നായകന്റെ ഒറ്റപ്പെട്ട സാഹസികവൃത്തിയായി സിനിമയിലെ ഗാനാവതരണങ്ങളിലും ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നു. നായക നിർമ്മിതിയുടെ ഉപകരണമായി വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ പലപ്പോഴും ഉപയോഗിക്കപ്പെടുന്നു.

- കമ്മ്യൂണിസത്തെ ദേശീയസ്വാതന്ത്ര്യസമരവുമായി ബന്ധിപ്പിക്കാൻ ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളിലൂടെ വയലാർ ശ്രമിക്കുന്നു. വിപ്ലവകാരികളെ രണാങ്കണങ്ങളിൽ ഇന്ത്യ വിടർത്തിയ രാജമല്ലിപ്പൂവുകൾ ആയി അദ്ദേഹം ചിത്രീകരിക്കുന്നു. മുതലാളിത്തവിരുദ്ധത എന്ന ഏകമുഖ ആഖ്യാനത്തിൽനിന്ന് മുക്തമാണ് വയലാറിന്റെ വിപ്ലവഗാനങ്ങൾ.

പി.ഭാസ്കരൻ

- പി.ഭാസ്കരന്റെ ഭക്തിഗാനങ്ങളിൽ അധികപങ്കും ശ്രീകൃഷ്ണഭക്തി ഗാനങ്ങളാണ്. അവയെല്ലാം സ്ത്രീകളാണ് ആലപിക്കുന്നത്. സ്ത്രീകളുടെ അരക്ഷിതത്വത്തെ മറയ്ക്കാനുള്ള ഉപാധിയായി ഭക്തിഗാനങ്ങൾ അവതരി പ്പിക്കപ്പെടുന്നു.

- നീലക്കുയിൽ എന്ന സാമൂഹികചിത്രത്തിൽ ദുരന്തംനേരിടുന്ന ദളിതയായ നായികയ്ക്കുപകരം ഭക്തിഗാനം അവതരിപ്പിക്കുന്നത് സവർണ്ണകുലജാതയായ ഉപനായികയാണ്. സംസ്കൃതമയമായ ഭാഷ ഭക്തിഗാനരചനയ്ക്ക് ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. ഉത്തമസ്ത്രീ എന്ന പരികല്പനയിൽനിന്ന് ദളിതയും പ്രണയിയുമായ സ്ത്രീപ്രതിനിധാന ങ്ങൾ ഒഴിവാക്കപ്പെടുന്നു.

- വിപ്ലവകവി, ഭക്തകവി എന്നീ നിലകളിൽ പി ഭാസ്കരന് സ്വീകാര്യത ഉ ്

- പി.ഭാസ്കരന്റെ ക്രൈസ്തവഭക്തിഗാനങ്ങൾ ഹൈന്ദവഭക്തി ഗാന ശൈലിയിൽത്തന്നെയാണ് രചിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഏതാനും പദങ്ങളിലൂടെ ക്രൈസ്തവാന്തരീക്ഷം സൂചിതമാകുന്നു.

- പി.ഭാസ്കരൻ ചലച്ചിത്രപ്രണയഗാനാവതരണങ്ങൾക്ക് മാപ്പിളപ്പാട്ടു ശൈലിയും ഹിന്ദുസ്ഥാനിമട്ടിലുള്ള ഈണവും സ്വീകരിച്ചത് കേരളത്തിന്റെ ജനപ്രിയഗാന രചനകളിൽ സാധാരണയായി സ്വീകരിക്കപ്പെടുന്ന സവർണ്ണഹൈന്ദവ ഭാവുകത്വത്തിൽനിന്നുള്ള വേറിട്ട ശൈലിയെ കുറിക്കുന്നു. സിനിമയിലെ മാപ്പിളപ്പാട്ട് അവതരണങ്ങൾക്ക് ലഭിച്ച സ്വീകാര്യത കേരളീയ പൊതുസമൂഹ ത്തിന്റെ നവോത്ഥാനമനോഭാവത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു.

- പി.ഭാസ്കരന്റെ ഗാനങ്ങളിലെ ലളിതമായ ഭാഷയും നാടൻപദാവലിയും നവോത്ഥാനസങ്കല്പത്തോടുള്ള അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആഭിമുഖ്യം വ്യക്തമാക്കുന്നു.

- പി.ഭാസ്കരന്റെ പ്രണയഗാനങ്ങളിൽ ഗസൽ സംസ്കാരം പ്രകടമാണ്.

- പി.ഭാസ്കരന്റെ പ്രണയഗാനത്തിലും ഫ്യൂഡൽസംസ്കാരത്തിന്റെ സ്വാധീനം കാണാം. പക്ഷേ അത് സ്ത്രീയെ ശരീരമാത്രപ്രതിനിധാന മായി ചിത്രീകരിക്കുന്നില്ല.

ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പ്

- ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പിന്റെ ഹൈന്ദവഭക്തിഗാനാവതരണങ്ങളിൽ പുരുഷനു കീഴ്പ്പെട്ട വാർപ്പുമാതൃകകളായ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരി പ്പിക്കുന്നു. സിനിമയിൽ ഭക്തിഗാനങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളാണ്.

- ഭക്തിഗാനത്തിന്റെ ദൃശ്യാവതരണങ്ങളിൽ ഭക്തിയേക്കാൾ നായികയുടെ ശരീരസൗന്ദര്യത്തിന് ഊന്നൽ നൽകിയിരിക്കുന്നു. വിധേയയായ സ്ത്രീത്വത്തെ ആലാപനത്തിന് സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ള ശബ്ദത്തിലൂടെ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നു.

- ഹൈന്ദവന്ദവഭക്തിഗാനം അവതരിപ്പിക്കുന്നതിന് കർണ്ണാടക സംഗീതത്തിലെ ശാസ്ത്രീയ - അർദ്ധശാസ്ത്രീയശൈലിയിലുള്ള ഈണങ്ങൾ സ്വീകരിക്കുന്നു.

- സ്ത്രൈണസൗന്ദര്യത്തെ ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പിന്റെ പ്രണയഗാനങ്ങൾ ആദർശാത്മകമായി വീക്ഷിക്കുന്നു. സ്ത്രീശരീരത്തിന്റെ അഴകളവുകളിലേക്ക് അദ്ദേഹത്തിന്റെ കാമുകന്മാർ കണ്ണുപായിക്കു

ന്നില്ല. അംഗപ്രത്യംഗവർണ്ണനയിൽപ്പോലും സഭ്യതയുടെ സീമകൾ ലംഘിക്കുന്നില്ല. ക്ലാസിക്കൽ കഥാപാത്രത്തെ കാല്പനികഭാഷയിൽ പുനരവതരിപ്പിക്കുന്നു.

- ഒ.എൻ.വി.യുടെ പ്രണയഗാനങ്ങളുടെ വാചികാവതരണം ശ്രോതാക്കളുടെ മനസ്സിൽ സുന്ദരചിത്രങ്ങൾ വിരിയിക്കുമെങ്കിലും അവ ദൃശ്യവൽക്കരിക്കുക എളുപ്പമല്ല.

- പ്രണയചിത്രീകരണത്തിന് ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പ് ക്ലാസിക്കൽ കാവ്യസങ്കല്പങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുന്നു. കാളിദാസന്റെ മേഘസന്ദേശ സൂചനയും രാധാകൃഷ്ണ സങ്കല്പവും ഉപയോഗപ്പെടുത്തി അസ്വാഭാവിക സ്ത്രീപുരുഷബന്ധമായി കണക്കാക്കുന്ന പ്രണയത്തിന് കേരളീയ സമൂഹത്തിൽ സ്വീകാര്യത സൃഷ്ടിക്കുന്നു.

- ഭക്തി, പ്രണയം, വിപ്ലവം എന്നിവ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്ന ചലച്ചിത്ര ഗാനങ്ങൾ സിനിമയിലെ കഥാമുഹൂർത്തത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സാന്ദർഭിക സൂചനകൾ ഒഴിച്ചുനിർത്തിയാൽ ഏതുസന്ദർഭത്തിനും യോജിക്കുന്ന ഗാനങ്ങളായാണ് രചിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്.

- സ്ത്രീ കർത്തൃത്വപദവിയിലേക്ക് ഉയരുന്ന ആദർശസമൂഹമാണ് ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പിന്റെ പ്രണയഗാനങ്ങളിൽ ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നത്.

- ഗാനചിത്രീകരണങ്ങളിൽ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളുടെ പാരമ്പര്യവേഷം കുലീനത, അച്ചടക്കം എന്നീ ഉത്തമസ്ത്രീഗുണങ്ങളെയും പരിഷ്കൃതവേഷം തന്റേടത്തെയും കുറിക്കുന്നതിന് ഉപയോഗിക്ക പ്പെടുന്നു. ഉത്തമസ്ത്രീയെ സർവ്വാഭരണവിഭൂഷിതയായി ഗാനങ്ങളിൽ ചിത്രീകരിക്കുന്നു. ഇത് കുലസ്ത്രീയെ സംബന്ധിച്ച കേരളീയ പൊതുബോധത്തിന്റെ മറ്റൊരു പ്രകടനമാണ്.

ചലച്ചിത്രഗാനരചനയ്ക്കും അവതരണത്തിനും വ്യത്യസ്തമായ രീതികൾ അവലംബിക്കുന്നു എന്നത് നിസ്തർക്കമായ കാര്യമാണ്. സന്ദർഭാനുഗുണമായി ഭിന്നവൃത്തങ്ങളിൽ രചിക്കപ്പെടുന്ന വരികൾ രാഗതാളവൈവിധ്യങ്ങളോടെ ദൃശ്യാത്മകമായി ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്ന സന്ദർഭങ്ങൾ മലയാളചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ വളരെയു്. അതുപോലെത്തന്നെ സന്ദർഭത്തിനും, മുൻകൂട്ടി നിശ്ചയിക്കപ്പെട്ട സംഗീതത്തിനും അനുസൃതമായി ചിട്ടപ്പെടുത്തുന്ന വരികളും ദൃശ്യചാരുതയോടെ കടന്നുവരുന്നു്. സിനിമയിലെ സന്ദർഭവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തിയുള്ള ആവിഷ്ക്കാരത്തിനു പുറമേ വ്യത്യസ്തസന്ദർഭങ്ങളിൽ ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ നമ്മുടെ ശ്രവണപഥത്തിലെത്തുന്നു. റേഡിയോയിലൂടെ പുറപ്പെടുന്ന ചലച്ചിത്ര ഗാനാവിഷ്ക്കാരങ്ങൾ, വേദിയിൽ ഗാനമേളാരൂപത്തിൽ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്ന ചലച്ചിത്രഗാനാവതരണങ്ങൾ, രാഷ്ട്രീയവും സാമൂഹികവുമായ സംഭവങ്ങളെ ആക്ഷേപഹാസ്യത്തിന്റെ മേമ്പൊടിയോടെ ടെലിവിഷനിൽ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ സന്ദർഭാനുഗുണമായി ചേർക്കുന്ന ചലച്ചിത്രഗാനാവതരണങ്ങൾ, സിനിമയിൽ സവിശേഷമായ സൂചകം എന്ന നിലയിൽ ചേർക്കപ്പെടുന്ന പഴയകാല ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ, പഴയ ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളുടെ പുനരവതരണങ്ങൾ (Remix) എന്നിവ അവയിൽ ചിലതുമാത്രമാണ്. ഒരേ പാഠം (text)തന്നെ വ്യത്യസ്തസന്ദർഭങ്ങളിൽ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്ന രീതി ചലച്ചിത്രഗാനം പിൻതുടരുന്നു എന്നത് അതിന്റെ സാമൂഹികപ്രസക്തിയെയാണ് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. വ്യത്യസ്തമായ സിദ്ധാന്തങ്ങളുടെ പശ്ചാത്തലത്തിലും അല്ലാതെയും ഇനിയും വിപുലപ്പെടുത്തി പഠിക്കാവുന്ന ഒരു മേഖലയയാണ് മലയാളചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ എന്നതാണ് ഇതെല്ലാം ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്നത്.

അനുബന്ധങ്ങൾ

അനുബന്ധം 1

1.1 ശ്രീ. ഒ.എൻ.വി. കുറുപ്പുമായി നടത്തിയ അഭിമുഖം

◆ **ദേവരാജനുമായുള്ള സൗഹൃദം**

ശ്രീ. പരവൂർ ദേവരാജൻ എന്റെ ആത്മമിത്രമായിരുന്നു. കർണ്ണാടക സംഗീതം ചിട്ടയായി പഠിച്ച അദ്ദേഹം എന്നോടൊപ്പം തിരുവനന്തപുരത്ത് കുറേക്കാലം താമസിച്ചിരുന്നു. ഉച്ചയൂണ് കഴിഞ്ഞ് ഞങ്ങൾ ഒരുമിച്ച് തിരുവനന്തപുരത്തെ ശ്രീകുമാർ തീയേറ്ററിന് മുന്നിൽ നിന്ന് ഹിന്ദി സിനിമാപാട്ടുകൾ കേട്ടാസ്വദിക്കുമായിരുന്നു. നൗഷാദിന്റെ പാട്ടുകളായിരുന്നു ഞങ്ങൾക്ക് ഏറ്റവും പ്രിയപ്പെട്ടത്.

ഒഴിവുവേളകളിൽ പ്രസിദ്ധമായ മലയാള കവിതകൾ പുതിയ ഈണത്തിൽ ആലപിക്കുന്നത് ദേവരാജന്റെ പതിവായിരുന്നു. ഒരു ദിവസം ചങ്ങമ്പുഴയുടെ 'ആ രഹസ്യം' എന്ന കവിത (ആ രാവിൽ നിന്നോടു ഞാനോതിയ രഹസ്യങ്ങൾ...) അതുവരെ കേൾക്കാത്ത തരം ഈണത്തിൽ അദ്ദേഹം ആലപിച്ചു. 'കല്യാണി കളവാണി' മട്ടിൽ എഴുതിയ കവിതയെ ദേവരാജന്റെ ഈണം പുതിയൊരു ആസ്വാദനത്തിൽ എത്തിച്ചു. പിന്നീട് ദേവഗീതം എന്ന കവിതയും അദ്ദേഹം ഈണമിട്ട് ആലപിച്ചു.

1947-ൽ മഹാകവി ജി.ശങ്കരക്കുറുപ്പ് അദ്ധ്യക്ഷനായ യോഗത്തിൽ ഗാനം ആലപിച്ചതോടെ തിരുവനന്തപുരം ഭാഗത്ത് ദേവരാജന് പ്രശസ്തി ഏറി. പിന്നീട് ഞാൻ മാപ്പിളപ്പാട്ട് രീതിയിൽ എഴുതിയ 'പൊന്നരിവാളമ്പിളിയിൽ' ദേവരാജന്റെ ഈണം കൈവന്നതോടെ ജനലക്ഷങ്ങളുടെ പ്രിയഗാനമായി. കൊല്ലത്ത് എ.കെ.ജി വന്നപ്പോൾ ദേവരാജന്റെ ഗാനങ്ങൾ അദ്ദേഹത്തെ കേൾപ്പിച്ചു. എന്റെ ഗാനങ്ങൾ ദേവരാജന്റെ ഈണത്തിൽ അക്കാലത്ത് ഒട്ടേറെ വേദികളിൽ അവതരിപ്പിച്ച് ആസ്വാദകരുടെ പ്രശംസ നേടി.

പിന്നീട് ഞങ്ങൾ കെ.പി.എ.സിയുമായി സഹകരിച്ചു. തമ്പാന്നൂരിലെ സ്വരാജ് ലോഡ്ജിൽ ഒത്തുകൂടി കാമ്പിശ്ശേരി കരുണാകരൻ, അഡ്വ.രാജഗോപാലൻ നായർ, ശ്രീ.ജനാർദ്ദനക്കുറുപ്പ് തുടങ്ങിയവർ കെ.പി.എ.സി. യുടെ പ്രവർത്തനങ്ങൾക്ക് ചുക്കാൻ പിടിച്ചു. എന്റെ മകനാണ് ശരി എന്ന ആദ്യത്തെ നാടകവുമായി ഞങ്ങൾ സഹകരിച്ചു.

ചവറ തട്ടാശ്ശേരിയിൽ അരങ്ങേറിയ അടുത്ത നാടകം ഡി.എം.പൊറ്റക്കാടാണ് ഉദ്ഘാടനം ചെയ്തത്. അന്ന് ദേവരാജന് അഞ്ചുരൂപയും എനിക്ക് (ഒ.എൻ.വി.ക്ക്) മൂന്ന് രൂപയും ആയിരുന്നു പ്രതിഫലം. 'നിങ്ങളെന്നെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റാക്കി' നാടകം കേരളമെമ്പാടും അരങ്ങേറി. കൊല്ലത്തെ അവതരണത്തിനിടയിൽ മാലയുടെ പാട്ട് കേട്ട് അവിടെ സന്നിഹിതനായിരുന്ന പോലീസ് സൂപ്രണ്ട് കരഞ്ഞു. പൊന്നരിവാളമ്പിളിയിൽ അക്കാലത്ത് കേരളം ആകെ ഏറ്റുപാടിയ പാട്ടായിരുന്നു. നടീനടന്മാരുടെ മികച്ച അഭിനയത്തോടൊപ്പം മികച്ച ഗാനങ്ങളും കെ.പി.എ.സിയുടെ നാടകങ്ങളുടെ പ്രത്യേകതയായിരുന്നു. ആത്മമിത്രങ്ങളായി ഒരുമിച്ചു കഴിയുമ്പോൾ പരസ്പരം മനസ്സിലാക്കി ഞാനും ദേവരാജനും ചെയ്ത ഗാനങ്ങൾ ആയിരുന്നു അവ. എന്റെ കവിത

യുടെ ആത്മാവ് അറിഞ്ഞ് ദേവരാജൻ നൽകിയ ഈണങ്ങൾക്ക് മികച്ച ആലപനവും കൂടിച്ചേർന്ന് ആ പാട്ടുകൾ പ്രസിദ്ധമായി.

◆ **സിനിമയിലേക്ക്**

കാലം മാറുന്നു എന്ന സിനിമയിലൂടെ 1954ലാണ് സിനിമയുമായി ബന്ധപ്പെടുന്നത്. നാടക ഗാനങ്ങളിലൂടെ കൈവന്ന പ്രശസ്തി സിനിമാപ്രവേശനത്തിന് സഹായകമായി. അക്കാലത്ത് നാടകഗാനങ്ങൾ അപൂർവ്വമായി മാത്രമേ റിക്കോർഡ് ചെയ്തിരുന്നുള്ളൂ. എന്നാൽ എച്ച്.എം.വി പുറത്തിറക്കിയ മലയാള നാടക ഗാനങ്ങൾക്ക് വമ്പിച്ച സ്വീകാര്യതയുായി. പൊന്നരിവാൾ അമ്പിളിയിൽ, അമ്പിളിയമ്മാവാ തുടങ്ങിയ ഗാനങ്ങൾ ഒരുമിച്ച് ഒരു ഡിസ്കിലാണ് പുറത്തിറക്കിയത്.

◆ **ഇഷ്ടപ്പെട്ട ഗാനചിത്രീകരണങ്ങൾ**

സ്വപ്നം (1973) എന്ന ചിത്രത്തിലെ ഗാനങ്ങൾ വ്യത്യസ്തമായ രീതിയിലാണ് ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. വൈശാലിയിലെ എല്ലാ ഗാനങ്ങളുടെയും ചിത്രീകരണം നന്നായിട്ടു്. മാണിക്യവീണയുമായെൻ (കാട്ടുപൂക്കൾ), താഴുവതെന്തേ യമുനാതീരേ (കരുണ, മെല്ലെ മെല്ലെ മുഖപടം (ഒരു മിന്നാമിനുങ്ങിന്റെ നുറുങ്ങുവട്ടം) എന്നിവ ശ്രദ്ധേയമാണ്.

◆ **സംഗീതസംവിധായകൻ**

ദേവരാജൻ കഴിഞ്ഞാൽ ഞാൻ ഏറ്റവുമധികം ആസ്വദിച്ച് ഗാനരചന നിർവ്വഹിച്ചിട്ടുള്ളത് സലിൽ ചൗധരിയുമൊത്താണ്. സാഹിത്യഗുണമുള്ള പാട്ടുകൾ ആസ്വദിക്കപ്പെട്ടിരുന്ന കാലത്ത് ദേവരാജനുമായി അകൽച്ചയിലായിരുന്നു. അദ്ദേഹം വയലാറുമായി ഇണങ്ങുകയും ചെയ്തു. ഈ ഘട്ടത്തിലാണ് സലിൽ ഭായിയുടെ വരവ്. ഗാനസംവിധാനരംഗത്ത് സലിൽ ചൗധരി ഒരു മഹാപ്രതിഭ (genius) തന്നെ ആയിരുന്നു. ജന്മസിദ്ധമായ കഴിവിനൊപ്പം വ്യുല്പത്തിയും അഭ്യാസവും ചേർന്ന് സലിൽ ചൗധരി ഗാനസംവിധാനമേഖലയിൽ മികവു പുലർത്തി.

സലിൽ ചൗധരി ഗാനസംവിധാനം ചെയ്യുമ്പോൾ മിക്കവാറും ഞാൻ കൂടെയുാവാറു്. സ്വപ്നം എന്ന ചിത്രത്തിലെ 'സൗരയൂഥത്തിൽ' എന്ന ഗാനം സ്വതന്ത്രമായ രചനയാണ്. മാരകാകളി വൃത്തത്തിലാണ് അതിന്റെ രചന. മഴവിൽക്കാവടി എന്നാരംഭിക്കുന്ന ഗാനം നളചരിതം ആട്ടക്കഥയിലെ 'വിഷ്ണുരമക്കുനിശക്കുശശാങ്കൻ' എന്ന പദത്തിന്റെ താളക്രമത്തിലാണ് എഴുതിയത്. റിക്കോഡിംഗ് വേളയിൽ ഉച്ചാരണത്തിൽ പ്രത്യേകം ശ്രദ്ധിക്കാറു്.

ബോംബെ രവിയുമൊത്ത് അധികം ഗാനങ്ങൾ ചെയ്തിട്ടില്ലെങ്കിലും ചെയ്തവയൊക്കെ സംതൃപ്തി നൽകുന്നവയാണ്. ഹിന്ദിയിലെ എണ്ണംപറഞ്ഞ ഒട്ടേറെ ഗാനങ്ങളുടെ സ്രഷ്ടാവായ ബോംബെ രവി, പഹാഡി രാഗത്തിന്റെ ആളായാണ് അറിയപ്പെടുന്നത്. എങ്കിലും മലയാളത്തിൽ ചെയ്ത ഓരോ ഗാനവും വ്യത്യസ്ത ശൈലിയിൽപ്പെട്ടതാണ്. നഖക്ഷതങ്ങൾ, പഞ്ചാഗ്നി, സുകൃതം, വൈശാലി എന്നിവയാണ് പ്രമുഖ ചിത്രങ്ങൾ. ഈ ചിത്രങ്ങളിലെ എന്റെ ഒരു ഗാനം പോലും ട്യൂണിനനുസരിച്ച് രചിച്ചവയല്ല. ബോംബെ രവി കോഴിക്കോട്ടെത്തിയ ഉടനെ, എം.ടി.വാസുദേവൻ നായർ എന്നെ അദ്ദേഹത്തിന് പരിചയപ്പെടുത്തി. ശ്രീ.ഒ.എൻ.വി. മലയാളത്തിലെ പ്രശസ്തനായ കവിയാണെന്ന് പറഞ്ഞപ്പോൾ അദ്ദേഹം, താൻ ഹിന്ദിയിലെ പ്രമുഖ കവികളുടെ ഗാനങ്ങൾക്ക് ട്യൂണിട്ട കഥകൾ വിവരിച്ചു. 'ആരെയും ഭാവഗായക

നാക്കും' എന്ന ഗാനം ഹിന്ദി ലിപിയിൽ അദ്ദേഹത്തിന് എഴുതിക്കൊടുത്തു. ആ പാട്ടിലെ സംസ്കൃത പദങ്ങൾ അദ്ദേഹത്തിന് പരിചിതമായിരുന്നു. (യഥാർത്ഥ പേര് രവിശർമ്മ എന്നാണ്). രുവട്ടം വായിച്ചു കഴിഞ്ഞ് സ്വന്തം ഹാർമോണിയത്തിൽ ശ്രുതിയിട്ടു വായിച്ച ഈണമാണ് അല്പസ്വല്പ വ്യത്യാസങ്ങൾ മാത്രം വരുത്തി സിനിമയിൽ ചേർത്തിരിക്കുന്നത്. മലയാള ഗാനത്തിന്റെ ആത്മാവ് അറിഞ്ഞ ഈണമായിരുന്നു അത്. ആദ്യം ആലപിച്ചപ്പോൾ 'ഭാവഗായകൻ' എന്ന പദം മുറിച്ചാണ് പാടിയത്. ഭാവഗായകൻ എന്നത് ഒറ്റപ്പദമാണെന്ന് വിശദീകരിച്ചപ്പോൾത്തന്നെ അടുത്ത ഈണം പിറന്നു. അനായാസവും സ്വാഭാവികവുമാണ് ബോംബെ രവിയുടെ ഈണങ്ങൾ. അത് കേട്ടയുടനെ ഞാനറിയാതെ പറഞ്ഞു, fantastic tune.

'നീരാടുവാൻ പുഴയിൽ നീരാടുവാൻ' എന്ന ഗാനം 'ആരോമലേ എൻ ആരോമലേ' എന്ന ഗാനത്തിന്റെ മട്ടിൽ രചിച്ച് സംഗീതസംവിധായകനെ ഏല്പിച്ചു. ഏതാനും നിമിഷങ്ങൾക്കുള്ളിൽ നാമിന്ന് കേൾക്കുന്ന ഈണം പിറന്നു. രവിയുടെ ഈണം ആ ഗാനത്തെ ഉന്നതമായ ഭാവമേഖലയിൽ എത്തിച്ചു. ഷൂട്ടിംഗ് അവസാനിക്കാറായപ്പോൾ നിളയെക്കുറിച്ച് ഒരു പാട്ടു വേണം എന്ന് എം.ടി. ആവശ്യപ്പെട്ടു. പിറ്റേന്ന് രാവിലെ യാത്ര പുറപ്പെടേയിരുന്നതുകൊ് ഉടൻ തന്നെ ഗാനം തയ്യാറാക്കി നൽകി. രാവിലെ അദ്ദേഹം പാട്ടുപാടി കേൾപ്പിച്ചപ്പോൾ എല്ലാവർക്കും സന്തോഷമായി. ബോംബെ രവിയുമൊത്തുള്ള ഗാനങ്ങളിൽ ഒരിടത്തും ഈണത്തിനുവേി വാക്കുകൾ മാറ്റേി വന്നിട്ടില്ല. കവിതയെ അതേപടി ഈണത്തിൽ കൊള്ളിക്കാനുള്ള സവിശേഷസിദ്ധി അദ്ദേഹത്തിനുായിരുന്നു.

കെ.ബാബുരാജുമൊത്ത് വളരെ കുറച്ച് ഗാനങ്ങൾ മാത്രമാണ് രചിച്ചതെങ്കിലും അവയുടെ ഈണം നൽകൽ വളരെ രസകരമായിരുന്നു. അദ്ദേഹം ഗാനസംവിധാനം ചെയ്യുമ്പോൾ ഒരാൾക്കൂട്ടം ചുറ്റുമുാകും. ആ തിരക്ക് ആസ്വദിച്ചുകൊാണ് അദ്ദേഹം ഗാനങ്ങൾക്ക് ഈണം നൽകുന്നത്. കെ. ടി.മുഹമ്മദിന്റെ 'സൃഷ്ടി' എന്ന ചിത്രത്തിനുവേി 'സൃഷ്ടിതൻ സൗന്ദര്യമുന്തിരിച്ചാറിനായി' എന്ന ഗാനം എന്റെ തന്നെ കവിതയിൽ നാലുവരി കൂട്ടിച്ചേർത്ത് ഉാക്കിയതാണ്. ബാബുരാജ് നിമിഷങ്ങൾക്കുള്ളിൽ ഈണം നിർമ്മിച്ചു. പലതരം ഈണങ്ങൾ അനായാസമായി നിർമ്മിക്കാൻ ബാബുരാജിന് സവിശേഷമായ സിദ്ധിയുായിരുന്നു.

◆ കവിതയും സിനിമാഗാനവും

കവിതയെഴുതുമ്പോൾ ലഭിക്കുന്ന തരം ആനന്ദമല്ല ഗാനരചനാവേളയിൽ ലഭിക്കുന്നത്. മനസ്സിൽ ഉരുു കൂടി നിന്ന ഒരു കാർമേഘം പെയ്തൊഴിയുന്ന സുഖമാണ് കാവ്യരചനയുടേത്. സിനിമാഗാനരചന പ്രയുക്ത കവിത (applied poetry) യാണ്. നല്ല ഗാനം ശ്രോതാക്കൾക്ക് കേൾക്കാൻ രസമായിരിക്കും. ഗാനരചന സ്വയം പ്രചോദിതമെങ്കിൽ കാവ്യരചനപോലെ ആസ്വാദ്യമായിരിക്കും. ലളിതഗാനരചന ഈ ഗണത്തിൽ പെടുത്താവുന്നവയാണ്.

ഗാനരചനാവേളയിൽ മനസ്സിൽ ഒരു താളം ഉാകും. ഈണത്തെ സംബന്ധിച്ച ഒരു ഏകദേശ സങ്കല്പം ഉാകും. എന്റെ ഗാനങ്ങൾക്ക്, സംഗീതസംവിധായകർ നൽകിയ ഈണങ്ങൾ മിക്കവയും മനസ്സിലെ സങ്കല്പവുമായി ഒത്തുപോകുന്നവയാണ്.

സിനിമാഗാനത്തിലെ പദങ്ങൾ പെട്ടെന്ന് അർത്ഥബോധം ജനിപ്പിക്കുന്നവയാകണം. തത്സമയം ആസ്വാദകന്റെ മനസ്സിൽ അർത്ഥബോധവും ഭാവവും നിറയ്ക്കണം. ഇത് ക്ലാസിക്കൽ കീർത്തനങ്ങൾക്കുപോലും ബാധകമാണ്. ഗാനം ആപാദമധുരവും കവിത ആലോചനാമൃതവും ആയിരിക്കണം.

സിനിമാഗാനത്തിന്റെ ഈണം ചിലപ്പോൾ കവിക്ക് രചന ദുഷ്കരമാക്കും. ഈണം ഒപ്പിച്ച് എഴുതുമ്പോൾത്തന്നെ കവിതാസ്പർശം വിടാതെ നോക്കണം എന്നതാണ് വെല്ലുവിളി. ശാരികേ... എൻ ശാരികേ എന്ന ഗാനം ട്യൂണിനനുസരിച്ച് എഴുതിയതാണ്. ഒരു ബംഗാളി ട്യൂണിനനുസരിച്ചുാക്കിയ ഈണത്തിൽ എഴുതിയൊപ്പിക്കാൻ നന്നേ വിഷമിച്ചു.

1.2 പത്മഭൂഷൺ ഡോ.കെ.ജെ.യേശുദാസുമായി നടത്തിയ അഭിമുഖം

◆ ചലച്ചിത്രഗാനം ആലപിക്കുന്നതിനു മുമ്പുള്ള മാനസികമായ തയ്യാറെടുപ്പ് ഏപ്രകാരമാണ്?

ചലച്ചിത്രഗാനത്തിന്റെ വരികൾ ലഭിച്ചുകഴിഞ്ഞാൽ അതിലെ ഓരോ പദത്തെക്കുറിച്ചും അക്ഷരങ്ങളെക്കുറിച്ചും ആലോചിക്കും. അക്ഷരശുദ്ധിയിൽ അങ്ങേയറ്റം ശ്രദ്ധിക്കും. പദങ്ങളെയല്ല; അക്ഷരങ്ങളെയാണ് ഞാൻ ശ്രദ്ധിക്കുന്നത്. ഓരോ അക്ഷരവും എപ്രകാരം ഉച്ചരിക്കണം എന്ന് മനസ്സിലുറപ്പിക്കുന്നു. ഇതിലൂടെ ഗാനത്തിന്റെ ഭാവമണ്ഡലത്തെ ആവിഷ്ക്കരിക്കാനാണ് എന്റെ ശ്രമം. ചില വാക്കുകളുടെ അർത്ഥം അറിയാഞ്ഞിട്ടുപോലും അക്ഷരശുദ്ധിയിലുള്ള നിഷ്കർഷതകൊ് രക്ഷപ്പെട്ട സന്ദർഭങ്ങളു്. ഉദാഹരണത്തിന് വയലാർ എഴുതിയ ഗാനത്തിലെ (ചിത്രം - അവൾ) മൃണാളിനീ...മൃണാളിനീ എന്ന പ്രയോഗത്തിന്റെ അർത്ഥം ഗാനം പാടുമ്പോൾ കൃത്യമായി അറിഞ്ഞുകൂടായിരുന്നു. ഗാനസന്ദർഭം നോക്കി ഏകദേശ അർത്ഥം ഗ്രഹിച്ച്, അതിനനുസരിച്ച് ആലപിക്കുകയായിരന്നു.

ഉച്ചാരണത്തിലുള്ള നിഷ്ക്കർഷ ചെറുപ്പക്കാലം മുതൽ എനിക്ക് ലഭിച്ചിരുന്നു. എന്റെ അപ്പച്ചൻ ഓച്ചിറ പരബ്രഹ്മോദയസഭയിൽ ചെന്നശേഷം ഉച്ചാരണത്തിലുള്ള ശ്രദ്ധ ഏറെ വർദ്ധിച്ചു. വീട്ടിലെ നിത്യപ്രാർത്ഥനാവേളയിൽപോലും അദ്ദേഹം എന്റെ ഉച്ചാരണവൈകല്യങ്ങൾ തിരുത്തുമായിരുന്നു. ചലച്ചിത്രഗാനാലാപനത്തിൽ എനിക്ക് തുണയായത് ഉച്ചാരണത്തിലുള്ള ശ്രദ്ധയാണെന്ന് ഞാൻ വിചാരിക്കുന്നു.

◆ സിനിമാഗാനം/ലളിതഗാനം ആലപിക്കുന്ന വേളയിൽ ദൃശ്യങ്ങൾ സങ്കല്പിക്കാറുേ?

ആലാപനവേളയിൽ എന്നെ സംബന്ധിച്ച് യാതൊരു ചിത്രവും സങ്കല്പിക്കാറില്ല. ഞാൻ എന്റെ ആലാപനത്തിൽ മാത്രം ശ്രദ്ധിക്കും. ഗാനത്തിലെ അക്ഷരങ്ങളെക്കുറിച്ചും അവയിലൂടെ ആവിഷ്ക്കരിക്കേ ഭാവത്തെക്കുറിച്ചും മാത്രമാണ് ഞാൻ ചിന്തിക്കുന്നത്.

◆ സിനിമയിൽ ഗാനരംഗത്ത് അഭിനയിക്കുന്നത് ആരാണെന്ന് അന്വേഷിക്കാറുേ?

ഗായകൻ അക്കാര്യം അന്വേഷിക്കേ ആവശ്യമില്ല. ഞാൻ ഏതെങ്കിലും ഒരു നടനുവേി ആലാപനത്തിൽ യാതൊരു വ്യത്യാസവും വരുത്താറില്ല. അങ്ങനെ ആർക്കെങ്കിലും തോന്നുന്നുെങ്കിൽ അത് കാണികളുടെ തോന്നൽ മാത്രമാണ്. ഞാൻ സത്യൻമാഷിനുവേിയോ മധുവിന് വേിയോ പാടിയിരിക്കുന്നു എന്നു തോന്നുന്നത് സിനിമയിലെ സന്ദർഭത്തിന് ആ ഗാനം അനുയോജ്യമായിരിക്കുന്നതുകൊ് ഉാകുന്ന പ്രതീതിയാണ്. പിന്നീട് ആളുകൾ ദാസേട്ടൻ പാടിയ ഗാനം എന്നല്ലേ പറയാറുള്ളത്? ആലാപന വേളയിൽ സിനിമയിലെ അഭിനേതാവ് ആരെന്ന് ഞാൻ ആലോചിക്കാറില്ല. സത്യൻമാഷിനുവേി സിനിമയിൽ ഉപയോഗിച്ച ഗാനം തന്നെ പ്രേംനസീറിനുവേി ഉപയോഗിച്ചാലും കൃത്യമായി ചേരും. പക്ഷേ, തമിഴിൽ എസ്. പി.ബാലസുബ്രഹ്മണ്യം, ടി.എം.സൗന്ദരരാജൻ തുടങ്ങിയവരുടെ ആലാപനശൈലിയെപ്പറ്റി ഇങ്ങനെ പറഞ്ഞുകേട്ടിട്ടു്.

അതൊക്കെ ആളുകളുടെ വിചാരം മാത്രമാണെന്നാണ് ഞാൻ കരുതുന്നത്. ടി.എം.സൗന്ദരരാജനും എസ്.പി.ബാലസുബ്രഹ്മണ്യവും മികച്ച ഗായകരാണ്. അവരുടെ ആലാപനത്തിന്റെ സ്വാഭാവികതയെ ചിലപ്പോഴെങ്കിലും സിനിമക്കുവേി മാറ്റി മറിച്ചതിനും ഉദാഹരണങ്ങൾ പറയാൻ കഴിയും. ഉദാഹരണത്തിന് കേളടി കൺമണി എന്ന ചിത്രത്തിൽ 'മണ്ണിൽ ഇന്ത കാതൽ' എന്ന പാട്ട് എസ്.പി.ബാലസുബ്രഹ്മണ്യം ഒറ്റശ്വാസത്തിൽ പാടിയതായാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഓഡിയോ കാസറ്റിലും അങ്ങനെ തന്നെ. ഇതേപ്പറ്റി ചോദിച്ചപ്പോൾ അദ്ദേഹം തിരിച്ചു ചോദിച്ചത് 'ഇത് എപ്പടി പാട മുടിയും?' എന്നാണ്. ഇത്ര ദീർഘമായി ഒറ്റ ശ്വാസത്തിൽ പാടൻ കഴിയില്ല.

വടക്കുന്നാഥൻ എന്ന ചിത്രത്രത്തിലെ ഗംഗേ... എന്ന എന്റെ പാട്ടിൽ ഇതുപോലെ ദീർഘമായ ആലാപന ഭാഗം ഉ്. ഗംഗാനദിയുടെ ദൈർഘ്യം സൂചിപ്പിക്കുന്നതിന് അതാവശ്യമാണെന്ന രവീന്ദ്രന്റെ അഭിപ്രായം ശരിയാണെന്നു തോന്നിയതുകൊ്, അംഗീകരിക്കുകയായിരുന്നു. പക്ഷേ ഞാനത് യഥാർത്ഥമായി പാടിയതല്ല. എന്റെ പാട്ടിനെ സോഫ്റ്റ്വെയർ സഹായത്തോടെ, സ്വാഭാവികപ്രതീതി തോന്നിപ്പിക്കുന്ന തരത്തിൽ, ഒരു അമേരിക്കൻ എഞ്ചിനീയർ മിക്സ് ചെയ്തതാണ്. മറ്റൊരു തരത്തിൽ പറഞ്ഞാൽ കൃത്രിമമായി ഉാക്കിയതാണ്. ഗംഗാനദിയുടെ ഒഴുക്കിന്റെ ധാരാളിത്തം ഗാനത്തിൽ പ്രതിഫലിപ്പിക്കാൻ ദീർഘമായ ആലാപനം വേണം എന്ന് സംവിധായകന്റെ നിർബന്ധത്തിൽ നിന്ന് പിറന്ന ഈ ഗാനത്തിന്റെ ആലാപനം സ്വാഭാവികമല്ല എന്ന സത്യം സംഗീതാസ്വാദകർ അറിയേതു്.

◆ **ഗാനാലാപനത്തിൽ ഉച്ചാരണത്തിന്റെ പ്രാധാന്യത്തെക്കുറിച്ച് പറഞ്ഞുവല്ലോ. മലയാളം അറിയാത്ത ഒരു ഭാഷയിൽ പാടുമ്പോൾ പദങ്ങളുടെ ഉച്ചാരണവും അർത്ഥവ്യക്തിയും ഏപ്രകാരമാണ് പരിശീലിക്കുന്നത്?**

കുറച്ചുകാലംകൊ് മിക്ക ഇന്ത്യൻ ഭാഷകളും നമുക്ക് പരിചിതമാകും. ഇന്ത്യൻ ഭാഷകളിലെല്ലാം ധാരാളം സംസ്കൃതപദങ്ങൾ ഉല്ലോ. ഗാനങ്ങളിലെ പദപരിചയം ഇങ്ങനെ സാധിക്കാം. ഉച്ചാരണം ഓരോ ഭാഷയിലും വ്യത്യസ്തമാണ്.

◆ **കച്ചേരിയിലും സിനിമയിലും കീർത്തനം പാടുമ്പോൾ സമയത്തിന്റെ ദൈർഘ്യവ്യത്യാസം എങ്ങനെയാണ് തരണം ചെയ്യുന്നത്? യഥേഷ്ടം വിസ്തരിച്ചുപാടി അവതരിപ്പിക്കാവുന്ന കീർത്തനത്തിന്റെ ഭാവമണ്ഡലത്തെ ഏപ്രകാരമാണ് മൂന്നോ മൂന്നരയോ നിമിഷത്തിൽ ഒതുക്കുന്നത്?**

സമയപരിമിതി ഉൾക്കൊുകൊ് ഗാനം ആലപിക്കുന്നു എന്നു മാത്രമേ ഇതേക്കുറിച്ച് പറയാനാകൂ. മനുഷ്യായുസ്സിനെ മൂന്നു മണിക്കൂറിലേയ്ക്ക് ഒതുക്കി അവതരിപ്പിക്കുന്നതാണല്ലോ സിനിമ. അതുപോലെ കീർത്തനത്തിന്റെ ഭാവത്തിന് തകരാറ് സംഭവിക്കാതെ ഒതുക്കിപ്പാടാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. ഭാവങ്ങളെ ഏറ്റവും ഒതുക്കി ശ്രോതാക്കൾക്ക് സൂക്ഷ്മമായ സൂചനകൾ നൽകി പാടാൻ ശ്രമിക്കുന്നു.

◆ **ഗായകൻ/ഗായിക/ഗാനരചയിതാവ്/സംഗീതസംവിധായകൻ - ഇവരിൽ ആരുടേതാണ് ചലച്ചിത്രഗാനം?**

കൈവിരലുകളിൽ ഏതാണ് മുഖ്യം എന്ന ചോദ്യം പോലെയാണിത്. മുമ്പ് ഗായകന്റെ ശബ്ദം മുഖ്യമായിരുന്നു. ഇക്കാലത്ത് ശബ്ദത്തിന്റെ പ്രാധാന്യം അത്രക്കുമാത്രം ഉന്നെ് ഞാൻ ശഠിക്കുന്നില്ല. മുമ്പ് ഗാനം അറി

ഞ്ഞിരുന്നത് ഗായകനിലൂടെയായിരുന്നു. ഇന്ന് ഏതു ശബ്ദവും ആലാപന യോഗ്യമായി സ്വീകരിക്കപ്പെടുന്നു. ജനങ്ങളുടെ ആസ്വാദനശീലത്തിൽ വന്നിട്ടുള്ള മാറ്റം ഇതിനൊരു കാരണം ആണെന്ന് പറയാം. വളരെയധികം സംഗീതധാരകൾ ഇക്കാലത്ത് പരിചയപ്പെടാൻ ആസ്വാദകർക്ക് അവസരം ഉ്. വ്യത്യസ്തമായ സ്വരങ്ങളും ആലാപനരീതികളും പരിചയപ്പെടുന്നു. ചലച്ചിത്രഗാനം ശ്രോതാക്കളുടെ അഭിരുചികളെ തൃപ്തിപ്പെടുത്താൻ ശ്രമിക്കുക സ്വാഭാവികം.

◆ **ഗാനാലാപനവേളയിൽ സിനിമയിലെ കഥാസന്ദർഭം അന്വേഷിക്കാറുേ? കഥാസന്ദർഭത്തെക്കുറിച്ചുള്ള അറിവ് ആലാപനത്തിൽ ഏതെങ്കിലും തരത്തിൽ സ്വാധീനിക്കാറുേ?**

സിനിമയിലെ ഗാനം സിനിമാനിർമ്മാണത്തിന്റെ ആദ്യഘട്ടത്തിൽത്തന്നെ എഴുതി ചിട്ടപ്പെടുത്തി ആലപിക്കുന്ന രീതിയാണ് ഇവിടെ പ്രചാരത്തിലുള്ളത്. ആ ഘട്ടത്തിൽ പൂർണ്ണമായ കഥ, തിരക്കഥ എന്നിവയൊന്നും സാധാരണഗതിയിൽ ഉായിക്കൊള്ളണം എന്നില്ല. കഥയും തിരക്കഥയും മുൻകൂട്ടി തയ്യാറാക്കി അതിൽ ഗാനസന്ദർഭം കത്തെി കഥാസന്ദർഭത്തോടിണക്കിച്ചേർക്കുന്ന അനുഭവം അപൂർവ്വമായി മാത്രമേ കിട്ടുള്ളൂ. എന്നോടു വിവരിച്ചുതന്ന കഥാസന്ദർഭവുമായി യാതൊരുബന്ധവും ഇല്ലാത്ത രീതിയിൽ പാട്ടുകൾ സിനിമയിൽ ഉപയോഗിച്ച അനവധി അനുഭവങ്ങൾ ഉ്.

കഥാസന്ദർഭം ഗാനാലാപനവേളയിൽ ലഭ്യമാകുമെങ്കിൽ വളരെ നന്ന്. ഗാനസന്ദർഭം ഏകദേശമായി വിവരിച്ച് കിട്ടുന്നതിനെ മനോധർമ്മം അനുസരിച്ച് പൊലിപ്പിച്ചെടുക്കുക എന്നതാണ് എന്റെ രീതി. ഭാവപ്രകടനം ഏറുകയോ കുറയുകയോ ചെയ്താൽ സംവിധായകന്റെ നിർദ്ദേശം സ്വീകരിച്ച് മാറ്റങ്ങൾ വരത്തും. സംവിധായകൻ നിർദ്ദേശിക്കുന്ന ഭാവം വരികളിലോ ഈണത്തിലോ ഇല്ലാതെ വിഷമിച്ച സന്ദർഭങ്ങളും ഉ്.

◆ **മിക്ക സിനിമകളിലും പ്രേമഗാനങ്ങൾ ഉകും. ഓരോ പ്രേമഗാനവും വ്യത്യസ്തമായി ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നതെങ്ങനെ?**

ഓരോ ഗാനവും ആലാപനത്തിനു മുമ്പ് ഒരു മാനസികപ്രക്രിയയിലൂടെ കടന്നുപോകുന്നു. ഈ ഘട്ടത്തിലാണ് ഗാനങ്ങൾ ഓരോന്നും വ്യത്യസ്തമാകുന്നത്. ഗാനത്തിന്റെ ഉള്ളടക്കത്തെ സംബന്ധിച്ച ആലോചന സുപ്രധാനഘടകമാണ്. സിനിമാഗാനങ്ങളിൽ കടന്നുവരാത്ത ജീവിതമുഹൂർത്തങ്ങൾ ഇല്ലല്ലോ. ഉദാഹരണത്തിന് ഞാൻ കള്ളുകുടിയന്റെ പാട്ടും പാടിയിട്ടു്. നേരിട്ട് അനുഭവമില്ലാത്ത ജീവിത സന്ദർഭങ്ങളെ ഭാവനയിലൂടെ സങ്കല്പിച്ച് അനുഭവിച്ച് ആലപിക്കുന്നതാണ് എന്റെ രീതി. ചിലപ്പോൾ ഇത്തരം സന്ദർഭങ്ങൾ കറിഞ്ഞു എന്നും വരാം. ഗാനാലാപനത്തിലെ പ്രധാന സംഗതി ഗാനഭാവം ആദ്യന്തം നിലനിർത്താൻ കഴിയണം എന്നതാണ്. ഈണം, ശ്രുതി, താളം എന്നിവ വീഴ്ചവരാതെ നിലനിർത്തി ഭാവമണ്ഡലത്തെ കാത്തുസൂക്ഷിച്ചാൽ ഓരോ ഗാനവും വ്യത്യസ്തമായിത്തീരും. അതിന് ദീർഘകാലത്തെ പരിശീലനത്തിലൂടെ കൈവരുന്ന ആത്മവിശ്വാസവും ഗാനഭാവത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ധ്യാനവും വേണം.

◆ **പാട്ടുകൾ സിനിമയിൽ ചിത്രീകരിച്ചത് ശ്രദ്ധിച്ചിട്ടുേ? ആലപിക്കുമ്പോൾ മനസ്സിൽ ഉദ്ദേശിച്ചതു തന്നെയാണോ തിരശ്ശീലയിലും കിട്ടുള്ളത്?**

കുറച്ചൊക്കെ മാത്രം ഒത്തുവന്നു എന്നു മാത്രമേ പറയാനാകൂ. വാസ്തവത്തിൽ ഗാനം ആലപിക്കുന്ന സമയത്ത് ചിത്രീകരണത്തെക്കുറിച്ച് ഞാനത്രയ്ക്ക് ആലോചിക്കാറില്ല. ഗാനത്തിന്റെ സാഹിത്യം, അതിന്റെ ഉച്ചാരണം, ഭാവങ്ങളുടെ ആവിഷ്ക്കാരം എന്നിവയിൽ മാത്രമാണ് എന്റെ ശ്രദ്ധ.

◆ **"ജാതിഭേദം മതദ്വേഷം..." എന്നാരംഭിക്കുന്ന ആദ്യഗാനത്തിന്റെ ആലാപനവേളയിലും ഇപ്രകാരമായിരുന്നോ തയ്യാറെടുപ്പ്?**

എന്റെ സംഗീതജീവിതത്തിന്റെ തുടക്കം ആയിരുന്നു അത്. യാതൊന്നും അറിയാത്ത പ്രായം. ആനന്ദഭൈരവിയിൽ എം.ജി.ശ്രീനിവാസൻ സാർ ലഘുവായൊരു ഈണം ചിട്ടപ്പെടുത്തി പഠിപ്പിച്ചു. എന്നിട്ട് എന്നോട് 'യേശൂ... നന്നായിട്ടൊരു റിഹേഴ്സൽ തരൂ' എന്നാവശ്യപ്പെട്ടു. ഞാനത് എന്നാലാവുംവിധം ചെയ്തു. അത് അതേപടി സിനിമക്കുവേി ഉപയോഗിക്കുകയായിരുന്നു. ഒരു തുടക്കക്കാരനായ എനിക്ക് പരിഭ്രമം ഉാകാതിരിക്കാൻ റിഹേഴ്സൽ എന്ന് പറഞ്ഞു എന്ന് മാത്രം. ആ വിരുത്തം പാടുമ്പോൾ അതിന്റെ അർത്ഥത്തെക്കുറിച്ച് വളരെ ചെറിയൊരു ധാരണ മാത്രമാണ് എനിക്കുായിരുന്നത്.

◆ **പഴയ ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളിൽ ഗായകന്റെ/ഗായികയുടെ ആലാപനം മുന്നിട്ടു നിന്നിരുന്നുവെങ്കിൽ പുതിയ ചലച്ചിത്ര ഗാനങ്ങളിൽ ചിലതിലെങ്കിലും ഉപകരണസംഗീതത്തിന്റെ ശബ്ദകോലാഹലങ്ങളിൽ വായ്പ്പാട്ട് മുങ്ങിപ്പോകുന്നു എന്നൊരു വിമർശനം ു്. എന്താണഭിപ്രായം?**

ഗാനത്തിന്റെ സാഹിത്യത്തിന് മൂല്യം കല്പിക്കുന്നവർ ഇത്തരത്തിലുള്ള ഗാനങ്ങൾ ഉാക്കുകയില്ല. എന്താണ് ആലപിക്കുന്നത് എന്നാണ് ശ്രോതാക്കൾ കേൾക്കേത്. ഉപകരണസംഗീതം പാട്ടിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഭാവത്തിന്റെ അകമ്പടിയായി നിൽക്കേതാണ്. അതിനായിരിക്കരുത് മുഖ്യത്വം.

◆ **ചലച്ചിത്രഗാനം സംഗീതസംവിധാനം നിർവ്വഹിച്ചപ്പോഴെങ്കിലും ആ പാട്ട് സിനിമയിൽ എപ്രകാരം ചിത്രീകരിക്കപ്പെടും എന്ന് സങ്കല്പിച്ചിരുന്നോ?**

പാട്ട് സിനിമയിൽ എങ്ങനെ ചിത്രീകരിക്കും എന്നതിനേക്കാൾ ഗാനത്തിന്റെ സാഹിത്യത്തിലായിരുന്നു എന്റെ ശ്രദ്ധ. കഥാസന്ദർഭം ഞാൻ ചോദിച്ചു. അതിനുചേർന്ന രാഗങ്ങളെ ആശ്രയിച്ച് ഈണങ്ങൾ ഉാക്കുകയായിരുന്നു. ചലച്ചിത്രഗാനം ചിട്ടപ്പെടുത്താൻ എനിക്ക് ഒരുപാട് സമയം വേണം. അതുകൊ് ഈ രംഗത്ത് അധികപരിശ്രമങ്ങൾ നടത്തിയില്ല.

◆ **പാലാട്ടുകോമൻ എന്ന ചിത്രത്തിനുവേി, ചിത്രീകരിച്ച ദൃശ്യങ്ങൾ കുകൊ് പാടി എന്ന് കേട്ടിട്ടു്?**

രാമനാഥയ്യർ ചലച്ചിത്രത്തിലെ ദൃശ്യങ്ങൾ നോക്കി ഇട്ടുതന്ന ട്യൂൺ അനുസരിച്ച് ഞാൻ പാടി എന്നേയുള്ളൂ. ആനക്കാരാ... ആനക്കാരാ എന്ന പാട്ട്. സത്യൻ മാസ്റ്റർ ആനപ്പുറത്ത് വരുന്നതായിരുന്നു ദൃശ്യം.

◆ **കോമഡി ഗാനങ്ങൾ ആലപിക്കുന്നതിന്റെ രീതി?**

വരികളിൽ കോമഡിയുടെ സ്പർശം ഉെങ്കിലേ കോമഡി ഗാനങ്ങൾ പാടിയൊപ്പിക്കാൻ സാധിക്കൂ. അതില്ലെങ്കിൽ ഗായകൻ അത്യധ്വാനം ചെയ്താലും കോമഡി ശ്രോതാക്കളിൽ എത്തില്ല.

◆ **സിനിമയിൽ പാടിത്തുടങ്ങുന്ന കാലത്ത് പ്രസിദ്ധരായിരുന്ന ഗായകരിൽ നിന്ന് ഏതു പ്രകാരത്തിൽ വ്യത്യസ്തനാവണം എന്നായിരുന്നു ആഗ്രഹം?**

ഏതെങ്കിലും ഒരു ഗായകനെ മാതൃകയാക്കി അദ്ദേഹത്തെപ്പോലെ പാടണം എന്ന് ഒരിക്കലും ആശിച്ചിട്ടില്ല. എന്നാൽ മുഹമ്മദ് റാഫി സാഹിബിന്റെ പാട്ട് ഏറെ ഇഷ്ടമായിരുന്നു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആലാപനശൈലി പ്രത്യേകതകൾ നിറഞ്ഞതായിരുന്നു. റാഫി സാഹിബിന്റെ ഗാനങ്ങൾ ശ്രദ്ധയോടെ കേൾക്കുമായിരുന്നെങ്കിലും അദ്ദേഹത്തെ അനുകരിക്കാൻ ശ്രമിച്ചിട്ടില്ല. ഭാവങ്ങൾ എപ്രകാരമാണ് അദ്ദേഹം ആലാപനത്തിലൂടെ ആവിഷ്ക്കരിച്ചത് എന്നതിലായിരുന്നു എന്റെ ശ്രദ്ധ. എന്റെ സ്വാഭാവികശബ്ദത്തിലൂടെ പാടാൻ ഞാൻ ആദ്യം മുതൽ ശ്രദ്ധിച്ചിരുന്നു. നിലവിലുള്ള ഗായകരിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായിരിക്കണം എന്റെ ആലാപനശൈലി എന്ന് ആഗ്രഹിച്ചിരുന്നു. എന്റെ ആലാപനത്തിന്റെ താഴ്ന്ന ശ്രുതി (Base) ഞാൻ കൃത്യമായി പരിശീലിച്ച് സ്വായത്തമാക്കിയതാണ് എന്ന് വിചാരിക്കുന്നവരു്. വാസ്തവത്തിൽ ഇതാണെന്റെ സ്വാഭാവികശബ്ദം. പുതിയ ഗായകർ അവനവന്റെ ശബ്ദത്തിൽ പാടാൻ ശീലിക്കണം.

◆ ദേവരാജൻ മാസ്റ്റർ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ നിരവധി ഗാനങ്ങൾ ആലപിച്ചിട്ടുള്ളോ. അദ്ദേഹം ചലച്ചിത്രഗാനം ചിട്ടപ്പെടുത്തി പാടിക്കുന്ന രീതി, എപ്രകാരമായിരുന്നു?

ദേവരാജൻ മാസ്റ്റർ ഗാനങ്ങൾക്ക് ഈണമിട്ട് പാടി പഠിപ്പിക്കുമായിരുന്നു. ഓരോ പാട്ടിലൂടെയും അദ്ദേഹം എന്താണോ ഉദ്ദേശിച്ചത് അതുപോലെ പാടിയാലേ ദേവരാജൻ മാസ്റ്റർക്ക് തൃപ്തിയാകുമായിരുന്നുള്ളൂ. ആലാപനത്തിന്റെ തനിമ നിലനിർത്തണം എന്ന കാര്യത്തിൽ അദ്ദേഹത്തിന് വലിയ നിർബന്ധമായിരുന്നു. തരംഗിണിയിലെ സൗ എഞ്ചിനീയർ ആയിരുന്ന കരുണാകരൻ പറഞ്ഞ ഒരു സംഭവം പറയാം. ഒരു യുവഗായകൻ സിനിമയിൽ പാടാൻ അവസരം ചോദിച്ചു വന്നു. 'ഞാൻ യേശുദാസിനെപ്പോലെ പാടും' എന്ന് അയാൾ പറഞ്ഞയുടനെ മാസ്റ്റർ തിരിച്ചടിച്ച് ചോദിച്ചു 'എന്തേ യേശുദാസ് മരിച്ചുപോയോ?' എന്ന്. യേശുദാസിനെ എന്നല്ല ആരെയും അന്ധമായി അനുകരിക്കുന്നവരെ ദേവരാജൻ മാസ്റ്റർ വച്ചുപൊറുപ്പിക്കുമായിരുന്നില്ല. മാസ്റ്ററുടെ ചോദ്യത്തിന്റെ പൊരുൾ എല്ലാവർക്കും പാഠമാകേതാണ്.

1.3 മലയാളത്തിലെ ഏറ്റവും മുതിർന്ന ചലച്ചിത്ര പിന്നണി ഗായകനും അഭിനേതാവുമായ 'കേരള ഒസെഗാൾ' പാപ്പുക്കുട്ടി ഭാഗവതരുമായി നടത്തിയ അഭിമുഖസംഭാഷണം.

◆ ആദ്യമായി പാടിയത് ഏത് ചലച്ചിത്രത്തിനുവേിയായിരുന്നു?

കോയമ്പത്തൂർ പക്ഷിരാജ സ്റ്റുഡിയോ നിർമ്മിച്ച 'പ്രസന്ന' എന്ന സിനിമയ്ക്കുവേിയാണ് ആദ്യമായി പാടിയത്. വിധിയുടെ ലീലാവിനോദങ്ങളേ എന്ന പാട്ട്. കോയമ്പത്തൂരിൽ വച്ചായിരുന്നു ഷൂട്ടിംഗ്. ഒരു പോലീസ് ഇൻസ്പെക്ടറുടെ റോളായിരുന്നു എനിക്ക് അഭിനയിക്കാനുായിരുന്നത്.

◆ എത്ര നാളത്തെ ഷൂട്ടിംഗ് ുായിരുന്നു?

ഷൂട്ടിംഗ് ആവശ്യത്തിനുവേി ഉദ്ദേശം ഒരു മാസക്കാലം ഞാൻ കോയമ്പത്തൂരിൽ താമസിച്ചു.

◆ അന്നത്തെ ഷൂട്ടിംഗ് രീതി എങ്ങനെയായിരുന്നു?

രാവും പകലും ഷൂട്ടിംഗ് ുായിരുന്നു. സംഭാഷണങ്ങൾ കാണാതെ പഠിച്ചുപറയണം. അഭിനയിക്കുന്നതിനൊപ്പം സംഭാഷണങ്ങളും റിക്കോഡ് ചെയ്യുന്ന രീതിയായിരുന്നു അന്ന് ുായിരുന്നത്. സംഭാഷണം കൃത്യമായി പിടിച്ചെടുക്കാൻ മൈക്ക് പലയിടത്തായി വച്ചിട്ടുാകും. പാട്ട് അഭിനയിച്ച് പാടണം. അപ്പോൾത്തന്നെ അതും റെക്കോഡ് ചെയ്യും.

◆ ഭാഗവതർ പാടിയ 'വിധിയുടെ ലീലാവിനോദങ്ങളേ' എന്ന പാട്ടിന്റെ സിനിമയിലെ സന്ദർഭം ഓർമ്മിക്കുന്നുോ?

നല്ല നിലയിൽ കഴിഞ്ഞുവന്ന പ്രസന്ന എന്ന യുവതി കടം കയറി നശിച്ച് ഒടുവിൽ വീട്ടുവേല ചെയ്ത് ജീവിക്കുന്നതാണ് പ്രസന്ന എന്ന സിനിമയുടെ കഥ. അവളുടെ കഷ്ടപ്പാടിനെക്കുറിച്ചുള്ള പാട്ടാണ് അഭയദേവ് എഴുതിയ ഈ ഗാനം.

◆ ഈ ഗാനം സിനിമയിൽ ചിത്രീകരിച്ചത് എപ്രകാരമാണെന്ന് ഓർമ്മിക്കുന്നുോ?

ഇത് ഒരുഅശരീരി ഗാനം ആയാണ് ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. അക്കാലത്തെ സിനിമകളിൽ അശരീരി ഗാനങ്ങൾ പതിവായിരുന്നു. പ്രസന്ന വീട്ടുജോലി ചെയ്യുന്നതിന്റെ ദൃശ്യങ്ങൾ കാണിച്ചുകൊായിരുന്നു ഗാനം സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിച്ചത്.

◆ പേരെടുത്ത ക്ലാസിക്കൽ സംഗീതജ്ഞൻ ആയിരുന്നല്ലോ. താങ്കൾക്ക് സിനിമാ പിന്നണി ഗായകൻ ആയിത്തീരാനുള്ള പരിശീലനം എപ്രകാരമായിരുന്നു?

സംഗീതസംവിധായകൻ പറഞ്ഞുതരുന്ന ഈണം പഠിച്ച് അതേപോലെ പാടണം. ഇതാണ് സിനിമാപ്പാട്ടിന്റെ രീതി. ക്ലാസിക്കൽ സംഗീതത്തിൽ ുള്ളതുപോലെ മനോധർമ്മം പ്രയോഗിക്കാൻ പറ്റില്ല. കച്ചേരിക്ക് പാടുന്നവർക്ക് സിനിമാപ്പാട്ട് പഠിക്കാൻ വളരെ എളുപ്പമായിരുന്നു.

◆ ചെറുപ്പക്കാലത്ത് സിനിമ കാണുന്നതിന് വീട്ടിൽനിന്ന് എന്തെങ്കിലും എതിർപ്പുകൾ ുായിരുന്നോ?

ഇല്ല. എന്റെ അപ്പൻ മിഖായേൽ അക്കാലത്തെ അറിയപ്പെടുന്ന ചവിട്ടുനാടകം കലാകാരൻ ആയിരുന്നു. കാറൽമാൻ ചരിതം എന്ന നാടകത്തിലെ

പ്രധാന വേഷക്കാരനായിരുന്നു അദ്ദേഹം. ഞങ്ങളുടേത് ഒരു കലാകുടുംബം ആയിരുന്നതുകൊ് സിനിമയോടെന്നല്ല, ഒരു കലകളോടും എതിർപ്പ് ഇല്ലായിരുന്നു.

◆ **സിനിമാ തീയേറ്ററിൽ എല്ലാ ജാതിക്കാരും സിനിമ കാണാൻ എത്തുമായിരുന്നോ?**

എല്ലാ ജാതിക്കാരും സിനിമയ്ക്ക് വരുമായിരന്നു. ടിക്കറ്റ് വാങ്ങാൻ കാശുവേണം. അത്രമാത്രം. പണം മുടക്കിയാലേ സിനിമ കാണാനൊക്കൂ. എങ്കിലും കൊട്ടകയിൽ നിറയെ ആളുകൾ ഉാകാറുായിരുന്നു.

◆ **സിനിമയിൽ അഭിനയിക്കാൻ തുടങ്ങിയ കാലത്ത്, നാടകത്തിനായിരുന്നോ സിനിമക്കായിരുന്നോ പ്രശസ്തി കൂടുതൽ?**

നാടകത്തിന്. സിനിമകൾ വളരെ കുറവായിരുന്നു. മലയാള സിനിമയാകട്ടെ തീരെ കുറവായിരുന്നു. നാടകത്തിന് കന്യാകുമാരിമുതൽ കാസർകോഡ് വരെ നിരവധി കളികൾ ഉാകുമായിരുന്നു. യേശുദാസിന്റെ പിതാവ് അഗസ്റ്റിൻ ജോസഫ്, വൈക്കം മണി എന്നിവരോടൊപ്പം ഞാനും നാടകങ്ങളിൽ അഭിനയിച്ചു. ആർട്ടിസ്റ്റ് പി.ജെ.ചെറിയാന്റെ മിശിഹാചരിത്രം നാടകത്തിൽ എനിക്ക് മഗ്ദലനമറിയത്തിന്റെ വേഷമാണ് ലഭിച്ചത്. നാടകത്തിൽ പുരുഷന്മാർ സ്ത്രീ വേഷം കെട്ടുന്നത് സാധാരണമായിരുന്നു.

◆ **സിനിമയിൽ ആണുങ്ങൾ പെൺവേഷമം കെട്ടുമായിരുന്നോ?**

ഇല്ല.

◆ **നാടകത്തിന്റെയും സിനിമയുടെയും പ്രതിഫലം എപ്രകാരം ആയിരുന്നു?**

നാടകത്തിൽ അഭിനയിക്കുന്നതിന് ഒരു സ്റ്റേജിന് നൂറു രൂപ കിട്ടുമായിരുന്നു. അന്നത്തെ നിലയ്ക്ക് ഇതൊരു വളരെ മികച്ച പ്രതിഫലം ആയിരുന്നു. സിനിമയിൽ മൂവായിരം രൂപ ആദ്യകാലത്ത് ലഭിച്ചിരുന്നു. പാട്ടുപാടുന്നതിന് ആയിരം രൂപ കിട്ടി. സിനിമകൾ പൊതുവേ കുറവായിരുന്നെങ്കിലും സിനിമാ നടന് ചെറുപ്പക്കാർക്കിടയിൽ പ്രശസ്തി കൂടുതലുായിരുന്നു.

◆ **അഭിനയിച്ച പ്രധാന ചിത്രങ്ങൾ?**

പ്രസന്ന, സ്ത്രീഹൃദയം, ഗുരുവായൂരപ്പൻ, വില കുറഞ്ഞ മനുഷ്യൻ, മുതലാളി, അസുരവിത്ത്, ഭാര്യമാർ സൂക്ഷിക്കുക, ഒരാൾക്കൂടി കള്ളനായി, ലക്ഷപ്രഭു, വൈസ് ചാൻസിലർ. എല്ലാം കൂടി ഉദ്ദേശം ഇരുപത്തിയഞ്ച് ചിത്രങ്ങളിൽ അഭിനയിച്ചു.

◆ **വിഗതകുമാരൻ എന്ന നിശബ്ദ സിനിമ കതായി ഓർമ്മിക്കുന്നുോ?**

ഇല്ല.

◆ **പാടി അഭിനയിച്ച ഒരു പാട്ട സീൻ? അതിന്റെ ചിത്രീകരണം?**

ആശാദീപം എന്ന സിനിമയിൽ കോട്ടയം ശാന്തയുമൊത്ത് അഭിനയിച്ച ഗാനരംഗം.

കണ്ണേ കരളേ...

കണ്ണേ കരളേ കാത്തിരുന്ന്...

കാലം പോയല്ലോ... എന്ന് തുടങ്ങുന്ന പാട്ട്. ഇത് സ്റ്റുഡിയോവിൽ പാടി റിക്കോഡ് ചെയ്തു. ശ്രീലതയായിരുന്നു ഗായിക. ജുബ്ബയായിരുന്നു എന്റെ വേഷം. ശാന്ത സാരിയാണ് ഉടുത്തിരുന്നത്. കുപ്പിവള കച്ചവടക്കാരനായാണ്

ഞാൻ അഭിനയിക്കുന്നത്. ശാന്ത ആടുമേയ്ക്കാൻ വന്നതാണ്. തമ്മിൽ ക് ഇഷ്ടപ്പെട്ട് പാടുന്ന പാട്ടാണ് ഇത്. സാധാരണപോലത്തെ ചില സ്റ്റെപ്പുകൾ വച്ച് പാടുക എന്നതായിരുന്നു അഭിനയത്തിന്റെ രീതി. പാട്ടിനൊത്ത് ചുനക്കി പാടണം.

◆ **പാട്ട് റിക്കോഡ് ചെയ്യുന്നതിന്റെ രീതി എങ്ങനെയായിരുന്നു?**

സംഗീതസംവിധായകൻ പാട്ട് പഠിപ്പിച്ചു തരും. എല്ലാ ഉപകരണങ്ങളും വച്ചാണ് പരിശീലനം. അത് രാേ മൂന്നോ ദിവസം ഉാകും. പാട്ട് രചിച്ച യാളും ഉാകും. ഏതെങ്കിലും വാക്കോ മറ്റോ മാറ്റി വന്നാൽ അത് മാറ്റിയായിരിക്കും പാടുന്നത്.

◆ **അവസാനമായി സിനിമയ്ക്ക് വേി പാടിയത്?**

മേരിക്കുാെരു കുഞ്ഞാട് എന്ന സിനിമയ്ക്ക് വേി പാടിയ 'എന്റടുക്കെ വന്നടുക്കും പെമ്പറന്നോരേ സമ്മതമോ കന്മദമോ നിൻ കടക്കണ്ണിൽ' എന്ന വരികൾ.

◆ **കേരള സൈഗാൾ എന്ന പേര് പതിയാനിടയായത് എങ്ങനെ?**

ഞാൻ പതിനാറു വയസ്സുമുതൽ അഭിനയിക്കാറുായിരുന്നു. നാടകനടന്മാർ കീർത്തനം പാടണം എന്നത് നിർബന്ധമായിരുന്നു. അക്കാലത്ത് മൈക്ക് പതിവില്ല. എങ്കിലും എല്ലാവർക്കും കേൾക്കാൻ പറ്റുന്ന തരത്തിൽ 'വിളിച്ചു' പാടണം. ഒരിക്കൽ ആറ്റിങ്ങലിൽ നാടകം നടക്കുമ്പോൾ കീർത്തനം പാടിക്കഴിഞ്ഞയുടൻ ഭാഗവര് ഒരു ഹിന്ദി ഗാനം പാടണം എന്ന് സദസ്സിൽനിന്ന് ആവശ്യപ്പെട്ടു. ഞാൻ അക്കാലത്തെ പ്രശസ്ത ഗാനമായ 'സോജാ രാജകുമാരീ' എന്ന സിനിമാപാട്ടു പാടി. നാടകത്തിനിടെ സിനിമാപാട്ട് പാടുന്ന രീതി അന്ന് പതിവില്ല. എങ്കിലും പാടിത്തീർന്നപ്പോൾ അത് വീും പാടണം എന്നായി നിർബന്ധം. കേരളത്തിൽ എവിടെച്ചെന്നാലും എന്നെക്കൊ് പ്രശസ്ത ഗായകൻ സൈഗാൾ പാടിയ ഈ പാട്ട് പാടിക്കുമായിരുന്നു. അങ്ങനെ കിട്ടിയ പേരാണ് കേരളസൈഗാൾ.

1.4 ചലച്ചിത്രസംഗീത സംവിധായകൻ ശ്രീ.എം.കെ.അർജ്ജുനൻ മാസ്റ്ററുമായി നടത്തിയ അഭിമുഖം

◆ മാസ്റ്ററുടെ ചെറുപ്പക്കാലത്തെ ഏറ്റവും ഇഷ്ടപ്പെട്ട/പ്രശസ്തമായ പാട്ടുകൾ ഏതൊക്കെ ആയിരുന്നു?

ജീവിതനൗകയിലെ പാട്ടുകൾ. പ്രത്യേകിച്ച് വനഗായികേ.... വാനിൽ വരു നായികേ എന്ന പാട്ട്. അക്കാലത്തെ പ്രസിദ്ധ കവിയായ അഭയദേവിന്റേതാണ് വരികൾ. തമിഴിലെ ഹിറ്റ് പടം ആയിരുന്ന ദേവദാസിനു വേി ഘണ്ടശാല പാടിയ പാട്ടുകളും ഏറെ ഇഷ്ടമായിരുന്നു. നീലക്കുയിൽ വന്നപ്പോഴേയ്ക്കും സിനിമാ പാട്ടിന്റെ കെട്ടും മട്ടും ആകെ മാറി. രാഘവൻ മാസ്റ്റർ ചെയ്ത പാട്ടുകൾ ഇഷ്ടപ്പെടാത്തവരായി കേരളത്തിൽ ആരും ഉായിരുന്നില്ല എന്നു തന്നെ പറയാം. മുതലാളിയെന്നോ വൃദ്ധനെന്നോ വ്യത്യാസമില്ലാതെ എല്ലാ മലയാളികൾക്കും നീലക്കുയിലിലെ പാട്ടുകൾ ഇഷ്ടമായി.

◆ സംഗീതസംവിധാനത്തിലേക്ക് ശ്രദ്ധതിരിഞ്ഞത് ഏപ്പോഴാണ്?

പാട്ടുകാരൻ ആകാൻ ആഗ്രഹിച്ചു. സംഗീതസംവിധായകൻ ആയിത്തീർന്നു. അതാണ് എന്റെ കഥ. കുട്ടിക്കാലത്ത് കുറച്ചുകാലം പഴനിയിൽ താമസിക്കേിവന്നു. അന്ന് കുമരയ്യാപിള്ള ആശാൻ ക്ലാസിക്കൽ സംഗീതം പഠിപ്പിച്ചു. ചെറിയ തോതിൽ ട്യൂണുകൾ നൽകാനും ശീലിപ്പിച്ചു. ആദ്യകാലത്ത് കവിതയുടെ ആഴവും പരപ്പും ഒട്ടും നിശ്ചയമില്ലായിരുന്നു. പിന്നീടാണ് നല്ല കവിത കിട്ടിയാൽ അതിന് വ്യത്യസ്തമായ ഈണവും രാഗഭാവവും നൽകാം എന്ന് മനസ്സിലാക്കിയത്.

◆ ഗാനത്തിനുവേി എഴുതപ്പെട്ട വരികൾക്ക് ഈണം നൽകുന്ന പ്രക്രിയ എങ്ങനെയാണ്?

ഗാനത്തിന്റെ സന്ദർഭം ഏത് എന്ന് ആദ്യം അന്വേഷിക്കും. പിന്നീട് കവിതയിലെ വരികളെ മനസ്സിലിട്ട് താലോലിച്ച് നടക്കും. അതിനിടയിൽ കവിതയിലെ വരികളെ ആസ്പദമാക്കി ഒരു ഈണം വന്നുചേരും. പിന്നീട് ഗാനത്തിന്റെ താളം എങ്ങനെ ആയിരിക്കണം എന്ന് ആലോചിക്കുന്നു. സന്ദർഭത്തിന് ചേർന്ന താളം സ്വീകരിക്കുന്നു. ആ താളത്തിൽ കവി എഴുതിയ വാക്കുകൾ ഉൾക്കൊള്ളിച്ച് ഗാനത്തിന് ഈണം നൽകൽ പൂർത്തിയാക്കുന്നു. പിന്നീട് പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തിന്റെ അകമ്പടി നൽകുന്നു. ഉപകരണസംഗീതക്കാരെ പാട്ട് പാടി കേൾപ്പിച്ച് പഠിപ്പിക്കുന്നു. ഗായകരെ ഒപ്പമിരുത്തി ഉപകരണസംഗീതം പാട്ടിന്റെ ഈണം പഠിപ്പിച്ചുകൊടുക്കുന്നു.

◆ ഏപ്പോഴെങ്കിലും ഗാനത്തിനുവേി എഴുതിയ വരികൾ മാറ്റേതായി വന്നിട്ടുോ?

വളരെ അപൂർവ്വമായി മാത്രമേ ഗാനത്തിന്റെ വരികൾ മാറ്റേി വന്നിട്ടുള്ളൂ. കവി സിനിമയിലെ ഒരു കഥാസന്ദർഭത്തെ മനസ്സിലിട്ട് രൂപപ്പെടുത്തിയെടുക്കുന്ന വരികൾ കഴിയുമെങ്കിൽ അല്പം പോലും മാറ്റരുത് എന്നാണ് എന്റെ പക്ഷം. കവിത പലവുരു വായിച്ച് മനസ്സിൽ പതിപ്പിച്ച ശേഷമേ ഈണം നൽകാൻ മുതിരാറുള്ളൂ.

◆ പാട്ടിന് രാഗത്തിന്റെ അടിത്തറ നിർബന്ധമുോ?

രാഗാധിഷ്ഠിതമായ ഒരു അടിത്തറ നല്ലതാണ്. കർണ്ണാടകസംഗീതമോ

ഹിന്ദുസ്ഥാനിയോ എന്നത് പ്രശ്നമല്ല. കാതിന് ഇമ്പം തോന്നുന്നത് ഏതോ അത് സ്വീകരിക്കുക എന്നതാണ് എന്റെ രീതി.

◆ **'ചെട്ടിക്കുളങ്ങര ഭരണിനാളിൽ' ഏന്ന പാട്ട് ഈണമിടുമ്പോൾ ഏന്തായിരുന്നു മനസ്സിൽ സങ്കല്പിച്ചത്?**

സിനിമയിൽ ഒരു ക്ലബ്ബ് ഡാൻസ് ആയാണ് ഈ പാട്ട് ഉദ്ദേശിച്ചിരുന്നത്. പ്രേംനസീർ ഒരു വേദിയിൽ നിന്ന് പാടുന്ന പാട്ട്. ഏത് പാട്ടായാലും അതിനനുസരിച്ച് ചുനക്കാനും അഭിനയിക്കാനും അദ്ദേഹത്തിന് അനായാസമായി കഴിയുമായിരുന്നു.ഗാനസന്ദർഭം നടീനടന്മാർ കുറച്ച് പാട്ടുപഠിച്ചിരിക്കണം എന്നാണ് എന്റെ പക്ഷം. സിനിമയിലെ സന്ദർഭം മനസ്സിൽ ക് വേഗത കൂടിയ താളത്തിൽ ഒരു ഈണം ആദ്യം രൂപപ്പെടുത്തി. പിന്നീട് അതിൽ ചില ഭേദഗതികൾ വരുത്തി ഇന്നത്തെ രൂപത്തിൽ എത്തിച്ചേർന്നു. ഒരേ പാട്ടിന് ഒന്നിലേറെ ഈണങ്ങൾ ചിട്ടപ്പെടുത്താറു്. പിറ്റേന്ന് ഏത് ഈണമാണോ എനിക്ക് ഓർത്തെടുക്കാൻ പറ്റുന്നത് അത് മികച്ചത് എന്നു കണക്കാക്കി സ്വീകരിക്കുന്നു. ഈണത്തെ സംബന്ധിച്ച എന്റെ പരീക്ഷ ഇതാണ്. ഒരു പാട്ടിന് പത്ത് പന്ത്രണ്ട് ഈണങ്ങൾ വരെ ഉാക്കിയ അനുഭവം ഉ്.

◆ **അർജ്ജുനൻ മാസ്റ്റർ സംഗീതസംവിധാനം ആരംഭിക്കുന്ന കാലത്ത് എ.എം.രാജ, പി.ബി.ശ്രീനിവാസ്, സി.ഒ.ആന്റോ തുടങ്ങിയ നിരവധി ഗായകരും ഗായികമാരും രംഗത്തുായിരുന്നു. എന്നിട്ടും താങ്കളുടെ മിക്ക ഗാനങ്ങളും യേശുദാസോ ജയചന്ദ്രനോ ആണ് ആലപിച്ചിട്ടുള്ളത്? ഇതിനെന്താണ് കാരണം?**

യേശുദാസിന്റെ ശബ്ദത്തിന്റെ പുതുമ, ഭാവങ്ങൾ അനായാസമായി ആവിഷ്ക്കരിക്കാനുള്ള ശേഷി, ഉച്ചാരണശുദ്ധി, സിനിമയിലെ ഗാനസന്ദർഭത്തിന്റെ രീതിക്കൊത്ത് ഗാനം അവതരിപ്പിക്കാനുള്ള കഴിവ്, എന്നുവേ ഏതുതരം പാട്ടും അനായാസമായി പാടുന്നതിനുള്ള ശേഷി – ഇതായിരുന്നു യേശുദാസിന്റെ പ്രധാന മേന്മ. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഉച്ചാരണശുദ്ധിയും എടുത്തുപറയേതാണ്. രാഗാധിഷ്ഠിതമായ പാട്ടുകൾ രാഗത്തിന്റെ എല്ലാ വടിവുകളും തെറ്റാതെ ആലപിക്കുന്നതിനുള്ള യേശുദാസിന്റെ മിടുക്ക് അപാരമായിരുന്നു. സംഗീതസംവിധായകരെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം യേശുദാസിന്റെ കടന്നുവരവ് വലിയൊരളവോളം സഹായകരമായി. ഏതുതരം പാട്ടും യേശുദാസിന്റെ ആലാപനത്തിന് വഴങ്ങുമായിരുന്നു. ജയചന്ദ്രനും ഇതുപോലെ അനുഗ്രഹീതനായ ഗായകനാണ്. വ്യത്യസ്തമായ ഒരു ശബ്ദം. ഏതു തരം പാട്ടിനും യോജിച്ച പുതിയ ശബ്ദത്തിനുടമ. ഇവരെ കിട്ടയതോടെ മറ്റു ശബ്ദങ്ങൾ ക്രമേണ വിസ്മരിക്കപ്പെട്ടു. കേൾക്കാൻ ഇമ്പമുള്ള ശബ്ദമായിരുന്നു അവരുടേത്. പ്രൊഡ്യൂസർമാർക്കും വിതരണക്കാർക്കും സംവിധായകർക്കും പ്രിയപ്പെട്ട ശബ്ദം എന്ന നിലയിൽ സിനിമയുടെ കച്ചവടസാധ്യതയെ നിയന്ത്രിക്കുന്ന നിലയിലേക്ക് യേശുദാസിന്റെ ശബ്ദം വളർന്നു. സുശീലാമ്മയോ ജാനകിയമ്മയോ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കുവേ പാട്ടുകൾ പാടുന്നതും പതിവായി.

◆ **ഡി.കെ.പട്ടമ്മാളിനെപ്പോലെ ഉറച്ച ശബ്ദമുള്ള ഗായികമാർ ക്ലാസിക്കൽ സംഗീതരംഗത്തുങ്കിലും സിനിമാപിന്നണിഗാനരംഗത്ത് മാർദ്ദവത്വമുള്ള സ്ത്രീശബ്ദങ്ങൾക്കാണ് പ്രിയം. പി.ലീല പോലും ഒരു ഘട്ടത്തിൽ പിന്നിലേക്ക് പോയി. എന്താണിതിനു കാരണം?**

കലയും കച്ചവടവും ചേർന്നതാണല്ലോ സിനിമ. കച്ചവടം വിജയിക്കാൻ

കേൾക്കാനിമ്പമുള്ള ശബ്ദം വേണം. അത്രമാത്രമാണ് ഈ പറഞ്ഞതിന്റെ പിന്നിലുള്ളത്. പട്ടമ്മാളിന്റെ ശബ്ദം കീർത്തനങ്ങൾ പാടുന്നതിനാണ് കൂടുതൽ യോജിച്ചത്. ദൈവങ്ങളെ കീർത്തിക്കുന്ന ശബ്ദം കൊ് സിനിമയിലെ നടീനടന്മാർക്കുവേി പാടിയാൽ യോജിക്കില്ല. ലോകസാധാരണമായ പ്രിയങ്കരമായ ശബ്ദമാണ് അതിന് വേത്. ജനങ്ങൾക്ക് എളുപ്പത്തിൽ ഇഷ്ടപ്പെടുന്ന ഇമ്പമാർന്ന ശബ്ദമാണ് സിനിമയ്ക്ക് ആവശ്യം. സംഗീത വിദ്വാന്മാരും വിദൂഷികളും സിനിമയ്ക്ക് ആവശ്യമില്ല. പൊതുവേ ലളിതമായ ആലാപനങ്ങളാണ് സിനിമയുടേത്. സിനിമയിൽ ഓരോതരം സ്വരത്തിനുടമകൾക്ക് ഇന്നയിന്നതരം പാട്ടുകൾ എന്ന തിരിവ് ഉ്. ഉദാഹരണത്തിൽ എൽ.ആർ. ഈശ്വരി വളരെ നല്ല പാട്ടുകാരിയാണെങ്കിലും പാശ്ചാത്യമട്ടിലുള്ളതും മാദകനടിമാർക്ക് വേിയുള്ളതുമായ ചിലതരം പാട്ടകളാണ് സിനിമയിൽ പാടിയിട്ടുള്ളത് എന്നത് ശ്രദ്ധിക്കണം.

◆ പാട്ട് സിനിമയിൽ എപ്രകാരം ചിത്രീകരിക്കുന്നു എന്നത് ഈണം നൽകുമ്പോൾ പരിഗണിക്കാറുോ?

ഗാനരംഗം എങ്ങനെ ചിത്രീകരിക്കും എന്നതു സംബന്ധിച്ച ചില കാര്യങ്ങൾ സംഗീതസംവിധായകൻ എന്ന നിലയിൽ എന്നോട് പറയാറു്. ഈണം നൽകുമ്പോൾ അത്തരം സംഗതികൾകൂടി പരിഗണിക്കാറും ഉ്. സിനിമയിൽ ആദ്യം സങ്കല്പിച്ചതുപോലെ ചിത്രീകരിക്കപ്പെടണം എന്നില്ല എന്നുമാത്രം.

◆ പാട്ടുകളുടെ അവിഭാജ്യഘടകമാണല്ലോ സംഗീതോപകരണങ്ങൾ. വായ്പാട്ടിന് അകമ്പടിയായി ഏതെല്ലാം ഉപകരണങ്ങൾ വേണം എന്നു തീരുമാനിക്കുന്നതിന്റെ രീതി എന്താണ്?

അന്തരീക്ഷസൃഷ്ടിക്ക് വായ്പാട്ടുപോലെ തന്നെ പ്രധാനമാണ് ഉപകരണസംഗീതവും. എന്നാൽ നമ്മുടെ ആദ്യകാല ഗാനങ്ങളിൽ ഏതാനും സംഗീതോപകരണങ്ങൾ മാത്രമാണ് ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ളത്. അക്കാലത്ത് വായ്പാട്ടിനായിരുന്നു പ്രാധാന്യം. പിൽക്കാലത്താണ് സംഗീതോപകരണങ്ങളുടെ എണ്ണം കൂടിയത്. ഗിറ്റാർ, വയലിൻ, കോംഗോഡ്രം മുതലായവ പരിഷ്ക്കാരികളായ നാഗരികകഥാപാത്രങ്ങളുടെ പാട്ടിന് അകമ്പടി സേവിക്കുന്നു. ഉപകരണങ്ങൾക്ക് പാട്ടിന്റെ ഭാവാന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിക്കുന്നതിൽ വലിയ പ്രാധാന്യം ഉ ്.

◆ പാട്ട് ശബ്ദലേഖനം ചെയ്യുന്നതിന്റെ രീതിയിൽ ഇക്കാലത്ത് വലിയതോതിലുള്ള വ്യത്യാസങ്ങൾ വന്നിട്ടു്. പഴയകാലത്തെയും പുതിയകാലത്തെയും രീതിഭേദം എങ്ങനെ വിലയിരുത്തുന്നു?

കവിയുമൊത്തിരുന്ന് കവിത വായിച്ചുകേട്ട് അതിന്റെ അർത്ഥതലങ്ങൾ അറിഞ്ഞ് ഈണം നൽകുന്ന രീതിയായിരുന്നു പ്. പല ഈണങ്ങൾ പരീക്ഷിച്ച് മെച്ചപ്പെട്ടത് തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നു. പിന്നീടത് ഗായകർക്ക് പഠിപ്പിച്ച് കൊടുക്കുന്നു. ഉപകരണസംഗീതം സഹിതം പലതവണ പാടി പഠിക്കുന്നു. അതിനുശേഷമാണ് റിക്കോഡിംഗ്. ആലാപനവും പശ്ചാത്തലസംഗീതവും പൂർണ്ണതയോടെ ചേർന്നു കിട്ടുന്നതുവരെ ആവർത്തിച്ചു പാടുന്നു. ഡിജിറ്റൽ സാങ്കേതികവിദ്യ വന്നതോടുകൂടി ഗായകരും പിന്നണി വായിക്കുന്നവരും കൂടിക്കാണൽപോലും തീരെ ഇല്ലാതായി. ഓരോരുത്തരും അവരവരുടെ ഭാഗം അവതരിപ്പിക്കുന്നത് കമ്പ്യൂട്ടറിൽ കൂട്ടിച്ചേർത്ത് പാട്ടുാക്കുന്നു. പഴയരീതിയിൽ ദിവസം പരമാവധി ര് പാട്ട് റിക്കോഡ് ചെയ്യുമ്പോൾ പുതിയകാ

ലത്ത് ഒരു ഡസനിലേറെ പാട്ടുകൾ ഒരേ ദിവസം പാടിയതായി കേട്ടിട്ടു്. എന്റെ അഭിപ്രായത്തിൽ സിനിമാഗാനം അത്ര ലാഘവത്തോടെ ചെയ്യാൻ പാടില്ല. ഓരോ പാട്ടും മനസ്സിലിട്ട് ധ്യാനിച്ച് രാഗഭാവം ഉൾക്കൊുവേണം ആലപിക്കാൻ. ഉപകരണസംഗീതവും അങ്ങനെതന്നെ. ഇവ ഏകകാലത്ത് ഒരുമിച്ചിരുന്നു ചെയ്യുമ്പോഴുള്ള സൗന്ദര്യം ഒന്നു വേറെ തന്നെയാണ്. ഇന്ന് സിനിമ ആകെ മാറി. സിനിമാപ്പാട്ടും മാറി. പഴയകാലത്തേതുപോലെ സിനിമാപ്പാട്ടുകൾ അധികകാലം നിലനിൽക്കാത്തതിന്റെ ഒരു കാരണം ഇങ്ങനെയാന്ത്രികമായി തയ്യാറാക്കുന്നതു തന്നെയാണ്. പഴയ റെക്കോഡിംഗ് രീതിയിൽ എല്ലാവരും ഒത്തുചേർന്നുള്ള പരിശീലനത്തിന് വലിയ പ്രാധാന്യം ഉായിരുന്നു. അന്നേദിവസം റിക്കോഡ് ചെയ്യുന്ന പാട്ട് അല്ലാതെ വേറെയൊരു ശബ്ദവും ഗായകരോ പിന്നണിക്കാരെ കേൾക്കുകയില്ല. ഇത്തരത്തിലുള്ള തികഞ്ഞ ഏകാഗ്രതയിൽനിന്നാണ് പഴയ ചലച്ചിത്ര ഗാനങ്ങൾ പിറന്നത്.

◆ **പഴയകാല ഹിറ്റ് ഗാനങ്ങൾ റീമിക്സ് ചെയ്ത് അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനെക്കുറിച്ച് എന്താണ് അഭിപ്രായം?**

വളരെ മോശം എന്നാണ് അഭിപ്രായം. ഓരോ പാട്ടും ഓരോ പ്രത്യേക സന്ദർഭത്തിനുവേി സൃഷ്ടിച്ചതാണ്. ആ സന്ദർഭത്തിന്റെ ഭാവം സൃഷ്ടിച്ചിരിക്കുന്നത് വേറൊരു തരത്തിൽ പുനരവതരിപ്പിക്കുന്നത് ശരിയല്ല.

◆ **സിനിമാഗാനവും ലളിതഗാനവും തമ്മിൽ എങ്ങനെ വേർതിരിക്കുന്നു?**

ലളിതഗാനം ലളിതമായിരിക്കണം. ഉപകരണസംഗീതം കുറവായിരിക്കണം. വായ്പാട്ടിനായിരിക്കണം പ്രാധാന്യം. ആലാപനങ്ങളോ സ്വരവിസ്താരമോ വേ. ഇങ്ങനെ ചില വ്യത്യാസങ്ങൾ പൊതുവായി പറയാമെങ്കിലും സിനിമാപ്പാട്ടും ചിലപ്പോൾ ലളിതഗാനങ്ങളുടെ മട്ടിൽ വരാം. കഥയിലെ സന്ദർഭത്തിനനുസരിച്ചാണ് പാട്ടിന്റെ രീതി നിശ്ചയിക്കുന്നത്.

◆ **വ്യത്യസ്തഭാവങ്ങൾ ഏപ്രകാരമാണ് പാട്ടിലൂടെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്?**

വരികൾ, ഈണം, ആലാപനം, പശ്ചാത്തലസംഗീതം എന്നിവ ഓരോന്നും ഭാവത്തിനനുസരിച്ച് ചിട്ടപ്പെടുത്തിയാണ് ഇത് സാധിക്കുന്നത്. ഉദാഹരണത്തിന് 'നാലുകാലുള്ളൊരു നങ്ങേലിപ്പെണ്ണിനെ കോലു നാരായണൻ കട്ടോുപോയ്...' എന്ന പാട്ടിന്റെ വരികളും അതിന്റെ ആലാപനവും ശ്രദ്ധിക്കുക. കോമഡി-ഹാസ്യം- പാട്ടിലൂടെ അവതരിപ്പിച്ചതിന് ഒരുദാഹരണമാണിത്. ഇതിനുചേർന്ന രംഗചിത്രീകരണവും കൂടിയാകുമ്പോൾ പ്രേക്ഷകന് നമ്മൾ ഉദ്ദേശിച്ച ഭാവം പകർന്നുകിട്ടും.

◆ **സംഗീതസംവിധായകൻ പഠിപ്പിച്ചുകൊടുത്ത ഈണത്തിൽ നിന്ന് ഗായകർക്ക് ആലാപനത്തിനിടയിൽ എന്തെങ്കിലും വ്യത്യാസം വരുത്താൻ അനുവദിക്കാറുോ?**

സംഗീതസംവിധായകന്റെ ചിട്ടപ്പെടുത്തലിനെ കവിഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന, മെച്ചപ്പെട്ട ആലാപനമാണെങ്കിൽ തീർച്ചയായും അംഗീകരിക്കും. ദേവരാജൻ മാസ്റ്റർ ഈണം നൽകിയ പാപ്പീ... അപ്പച്ചാ എന്ന പാട്ട് സി.ഒ.ആന്റോ പാടിയപ്പോൾ സംവിധായകൻ ഉദ്ദേശിച്ചതിനേക്കാൾ മെച്ചപ്പെട്ട രീതിയിൽ ആയി. അത് അംഗീകരിക്കപ്പെട്ടു. പാട്ട് സിനിമയിലെ സന്ദർഭത്തിന് എത്രമാത്രം യോജിക്കുന്നു എന്നതുമാത്രമാണ് സംഗീതസംവിധായകൻ നോക്കുന്നത്.

1.5 സംഗീതസംവിധായകൻ ശ്രീ.എ.എസ്.പ്രതാപ്സിംഗുമായി നടത്തിയ അഭിമുഖം

◆ നാടകത്തിലെ പാട്ട് ഏപ്രകാരമാണ് സിനിമാഗാനത്തിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായിരിക്കുന്നത്?

നാടകത്തിലെ പാട്ട് മിക്കപ്പോഴും സ്ത്രീകളുടെ ശോകഗാനം ആയിരിക്കും. അല്ലെങ്കിൽ യുഗ്മഗാനം. നാടകത്തിൽ ഒരു വിപ്ലവഗാനം ചിട്ടപ്പെടുത്തിയാൽ പുരുഷന്മാരാകും ആലാപനത്തിന് മുന്നിൽ ഉാകുക. നാടകത്തിലെ പാട്ടിന്റെ അവതരണം വേദിയുടെ പരിധിയിൽ ഒതുങ്ങണം എന്ന പരിമിതിയുുതാനും.

◆ ഗാനത്തിന്റെ ആവിഷ്ക്കാരം ഏപ്രകാരമായിരിക്കും എന്ന് സങ്കല്പിച്ചുകൊാണോ ഈണം നൽകുന്നത്?

നാടകത്തിലായാലും സിനിമയിലായാലും ഗാനം എപ്രകാരം അവതരിപ്പിക്കുന്നു എന്നുകൂടി പരിഗണിച്ചുകൊാണ് ഈണം ചിട്ടപ്പെടുത്തുന്നത്. നാടകഗാനങ്ങൾ വേദിയിൽ അവതരിപ്പിക്കാൻ പരിശീലിക്കുന്ന വേളയിൽ സംവിധായകന്റെ അനുമതിയോടെ ഞാൻ ചില നിർദ്ദേശങ്ങൾ നൽകിയിട്ടും ്. ഏറ്റുമാനൂർ സോമദാസൻ രചിച്ച സമസ്യ എന്ന നാടകത്തിലെ പാട്ടിന്റെ രംഗാവതരണത്തിൽ ഞാൻ ഇടപെട്ടിട്ടു്.

'മഞ്ഞുതുള്ളിയായെന്നുള്ളിൽ
തങ്ങിനിന്ന കിനാവേ
മാണിക്യമായ് നീ മാറിയതേതൊരു
മയൂഖമേറ്റാവാം' എന്നതായിരുന്നു വരികൾ.

പുലർകാലത്ത് മഞ്ഞുതുള്ളിയിൽ സൂര്യവെളിച്ചം പതിക്കുമ്പോൾ അതിൽ പ്രപഞ്ചമാകെ പ്രതിഫലിക്കുന്നു. അതുപോലെ ആരുടെ സ്നേഹലാളനകളാണ് നിന്നെ (നായികയെ) മാണിക്യമാക്കി മാറ്റിയത്? എന്നാണ് കവിയുടെ ചോദ്യം. ഇത് ഒരു അശരീരി ഗാനമായാണ് ഞാൻ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയത്. നാടകത്തിനും സിനിമയ്ക്കും വെവ്വേറെ പാട്ട് എന്നില്ല. കവിതയുടെ ഭാവത്തിനനുസരിച്ച് ഒരു ഈണം ഉാക്കുന്നു. ഓരോ കലാരൂപത്തിന്റെയും സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് അതിനെ ദൃശ്യവൽക്കരിക്കുന്നു എന്നു മാത്രം.

'മുൾക്കിരീടം' എന്ന സിനിമയിലെ 'കുളികഴിഞ്ഞു കോടി മാറ്റിയ ശിശിരകാല ചന്ദ്രികേ' എന്ന പാട്ട് കഥാസന്ദർഭം കേട്ട് ഞാൻ ആദ്യം ഈണം തയ്യാറാക്കിയ ശേഷം പി.ഭാസ്ക്കരൻമാസ്റ്റർ വരികൾ എഴുതുകയായിരുന്നു. തിരക്കഥാകൃത്ത് നൽകിയ സൂചനകൾ ഉൾക്കൊുകൊാണ് ഈണം തയ്യാറാക്കിയത്. മലയാളത്തിലെ കവികൾ പൊതുവെ ഈണത്തിനനുസരിച്ച് പാട്ടെഴുതാൻ വൈമുഖ്യം ഉള്ളവരാണ്. എന്നാൽ ഭാസ്ക്കരൻ മാസ്റ്റർ എന്നെ അഭിനന്ദിക്കുകയാണ് ചെയ്തത്. ഹിന്ദി സിനിമാരംഗത്ത് പുമുതലേ ഈണത്തിനനുസരിച്ച് പാട്ടെഴുതുന്ന രീതിയാണ് നിലവിലുള്ളത്. എന്റെ അറിവിൽ പെട്ടിടത്തോളം ആദ്യം ഈണം തയ്യാറാക്കി പിന്നീട് വരികൾ എഴുതി ഗാനം തയ്യാറാക്കിയ ആദ്യ മലയാളിയായ സംഗീതസംവിധായകൻ ഞാനാണ്. ആവിഷ്ക്കാര സ്വാതന്ത്ര്യം നഷ്ടമാകും എന്ന ധാരണമൂലമാണ് കവികളുടെ വൈമുഖ്യം എന്ന് ഞാൻ കരുതുന്നു. കവിതക്ക് ഈണം കൊടുക്കുമ്പോൾ സംഗീതസംവിധായകന് ഇതുപോലുള്ള ബുദ്ധിമുട്ടു് എന്ന് ആരും ഓർക്കാറില്ല.

◆ മുൾക്കിരീടത്തിലെ ഗാനസന്ദർഭങ്ങൾ ഏതെല്ലാമായിരുന്നു?

നാലു പാട്ടുകളായിരുന്നു മുൾക്കിരീടത്തിൽ ഉായിരുന്നത്. കുന്നിൻമുകളിലെ ക്ഷേത്രത്തിൽനിന്ന് പൂജ കഴിഞ്ഞ് ഒറ്റയ്ക്ക് തിരികെ വരുന്ന ഒരു പെൺകുട്ടി പാടുന്ന അശരീരി ഗാനം ആയിരുന്നു ഒരെണ്ണം. (അക്കാലത്ത് പ്രേത ഗാനങ്ങൾ സിനിമയിൽ പതിവായിരുന്നു). ഊമയായ നായിക ത്രസി

പ്പിക്കുന്ന ജീവിതാനുഭവങ്ങൾ മൂലം താൻ മേഘങ്ങൾക്കിടയിലൂടെ സഞ്ചരിക്കുന്നതായി സ്വപ്നം കാണുന്ന ഗാനമാണ് മറ്റൊന്ന്. ഒരു പുരോഹിതൻ പാടുന്ന ഭക്തിഗാനമാണ് മറ്റൊന്ന്. യുഗ്മഗാനമാണ് നാലാമത്തേത്. ഓരോ ട്യൂണും കേട്ട് പരമാവധി മുക്കാൽ മണിക്കൂറിനുള്ളിൽ ഭാസ്ക്കരൻമാസ്റ്റർ അനായാസമായി വരികൾ എഴുതി.

◆ **കുളികഴിഞ്ഞ് കോടി മാറ്റിയ ഏന്ന 1967ലെ ഗാനം ഇന്നും മലയാളികൾ ഏറെ ഇഷ്ടപ്പെടുന്ന ഗാനമാണ്. എസ്.ജാനകിയുടെ ഏറ്റവും പ്രിയപ്പെട്ട ഗാനവും. ഈ ഗാനം സിനിമയിൽ എങ്ങനെ ചിത്രീകരിക്കും ഏന്ന് ഈണം കൊടുക്കുമ്പോൾ ആലോചിച്ചിരുന്നോ?**

കാടിന്റെ പശ്ചാത്തലം. അമ്പലത്തിൽ നിന്നുള്ള പെൺകുട്ടിയുടെ തനിച്ചുള്ള മടങ്ങിവരവ്. ഈ അന്തരീക്ഷം സൂചിപ്പിക്കുന്ന ഒരു ഹമ്മിംഗ് ആദ്യം കൊടുത്തു. അന്തരീക്ഷത്തിന് അലൗകികതയുടെ ഫീൽ കിട്ടാൻ ഉയർന്ന ശബ്ദത്തിലുള്ള കോറസ് നൽകാൻ ഉദ്ദേശിച്ചിരുന്നു. ഒടുവിൽ അതും ജാനകിയമ്മ തന്നെ പാടി. അവരുടെ തൊയിടറി. ഞാൻ മനസ്സിലുദ്ദേശിച്ചത് പാട്ടിൽ പ്രതിഫലിച്ചില്ല. പുകാലത്ത് ദൃശ്യ ചിത്രീകരണത്തിന് ഒട്ടേറെ പരിമിതകൾ ഉായിരുന്നല്ലോ. എന്നാൽ ശബ്ദചിത്രീകരണത്തിൽ അത്രയേറെ പരിമിതികൾ ഇല്ലായിരുന്നു.

◆ **ചലച്ചിത്രസംഗീതസംവിധായകന് ശാസ്ത്രീയസംഗീതപരിജ്ഞാനം അനിവാര്യമാണോ?**

അല്ല. ഞാൻ ശാസ്ത്രീയസംഗീതം പഠിക്കാതെ സംഗീതസംവിധാനം നിർവ്വഹിച്ചയാളാണ്. എന്റെ ബലം സംഗീതത്തിന്റെ കേൾവിജ്ഞാനമാണ്. രാഗഭാവം ഉണർത്താൻ ഏതേതു സ്വരങ്ങളിൽ ഈണം എന്ന് ഞാൻ തുടർച്ചയായ കേൾവിയിലൂടെ മനസ്സിലാക്കി.

◆ **ക്ലാസിക്കൽ രാഗം പാട്ടിൽ ലയിപ്പിച്ചെടക്കുന്നത് എങ്ങനെ?**

രാഗം അതേപടി പാട്ടിൽ കൊുവരാൻ പറ്റില്ല. രാഗാധിഷ്ഠിതമായി - രാഗഭാവം ഉൾക്കൊ് - പാട്ടുാക്കാനാണ് ശ്രമിക്കേത്. ഒരു രാഗം ഉായത് ഇന്നയിന്ന സ്വരങ്ങളെ അധിഷ്ഠിതമാക്കിയാണ് എന്ന് മനസ്സിലാക്കി ആ സ്വരങ്ങളിലൂടെ രാഗഭാവം നൽകി പാട്ടുാക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു.

◆ **പക്ഷേ, സിനിമയിൽ ഒരേതരം ഗാനസന്ദർഭങ്ങൾ ആവർത്തിച്ചുവരുന്നത് സാധാരണമാണ്. അപ്പോൾ പാട്ടിലെ വൈവിധ്യം നിലനിർത്തുന്നത് എങ്ങനെയാണ്?**

അതൊരു തടസ്സമാണ്. ഒരേതരം ഗാനസന്ദർഭങ്ങൾക്ക് വ്യത്യസ്തമായിട്ടുള്ള ഗാനങ്ങൾ ഉാക്കാൻ അപാരമായ ശ്രദ്ധ വേവരും. ഉദാഹരണത്തിന് മോഹനരാഗത്തിന് അഞ്ച് സ്വരങ്ങൾ മാത്രമാണുള്ളത്. ആ സ്വരങ്ങളുടെ വ്യത്യസ്തതരം ഏകോപനങ്ങൾ (Combinations) വച്ചാണ് പാട്ടുാക്കുന്നത്. പുതിയ സന്ദർഭത്തിൽ മുമ്പുകേട്ട നൂറുകണക്കിന് പാട്ടുകളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ ഒരു പാട്ട് സ്വരങ്ങളുടെ വ്യത്യസ്തമായ ഏകോപനത്തിലൂടെ ഉാക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു.

◆ **ഗാനത്തിന്റെ വരികൾക്ക് ഈണം നിശ്ചയിക്കുമ്പോൾ എന്തെല്ലാം ശ്രദ്ധിക്കുന്നു?**

ഈണം കഴിയുന്നത്ര സിനിമയുടെ പൊതുഭാവവുമായി ഒത്തുപോകണം. കഥാപാത്രം ആരാണ്? അയാളുടെ മാനസികഭാവങ്ങൾ എന്തെല്ലാം? എന്നതൊക്കെ പരിഗണിക്കണം. കഥാപാത്രത്തിന് അയാളുടെ കഥാപാത്രജീവിതത്തിനിടയിൽ സംഗീതം അറിയാനിടവന്നിട്ടില്ലെങ്കിൽ അയാളെക്കൊ് രാഗാധിഷ്ഠിതമായ പാട്ട് പാടിക്കുന്നത് അനൗചിത്യമാണ്. ഈ വക ഔചിത്യങ്ങൾ പാട്ടെഴുതി തന്നയാളും ഈണം കൊടുക്കുന്നയാളും മനസ്സിരുത്തേതാണ്. ഉദാഹരണത്തിന് 'മുത്ത്' എന്ന സിനിമയിലെ 'കൂകാത്ത പൂങ്കുയിലേ' എന്ന ഗാനം മോഹനരാഗത്തിന്റെ ഭാവത്തിലാണ് അത് ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിരുന്നത്. എന്നാൽ പാട്ട് രാഗത്തിന് പിന്നാലെ പോകുന്നതായി തോന്നുകയില്ല. രാഗം ഗാനത്തിൽ അതിക്രമിച്ചു കടക്കാത്ത മട്ടിലാണ് ഈണം

നൽകിയിരിക്കുന്നത്. ഒരു ട്യൂണിടാൻ രാഗത്തിന്റെ കൈത്താങ്ങ് വേണം എന്നൊന്നും ഇല്ല. ഭാഷ ഉായതിനും ശേഷമല്ലേ വ്യാകരണം ഉായത്. പലതരം ആലാപനങ്ങളെ വർഗ്ഗീകരിച്ചാണല്ലോ രാഗങ്ങൾ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. കവിത മനസ്സിലിട്ട് പലവുരു ധ്യാനിച്ചാൽ അനുയോജ്യമായ ഒരു ഈണം വരും. രാഗത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കി ട്യൂൺ നൽകുകയല്ല, ഈണം രാഗഭാവത്തിൽ പിറക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. 'കുളി കഴിഞ്ഞ് കോടി മാറ്റിയ' എന്ന ഗാനം ഏതെങ്കിലും രാഗത്തിൽ അല്ല ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. ഇത് ചിട്ടപ്പെടുത്തുമ്പോൾ എന്റെ മനസ്സിൽ ഒരു പ്രത്യേകരാഗം ഇല്ലായിരുന്നു. കവിത വായിച്ച് ആസ്വദിച്ചതിനുശേഷം ഹാർമോണിയത്തിൽ വായിച്ചപ്പോൾ ഉ ാ യ ഈണം ആണത്. സിനിമ പുറത്തിറങ്ങിയതിനുശേഷം പല ഭാഗവതരും ഈ പാട്ടിന്റെ രാഗം ഏതെന്ന് അന്വേഷിക്കുകയുായി. ഗാനം ആസ്വദിക്കുകയല്ല, രാഗം അന്വേഷിക്കുകയാണ് ചിലരുടെ കമ്പം.

◆ **ചെറുപ്പക്കാലത്ത് ധാരാളമായി കേട്ട പാട്ടുകൾ?**

ഹിന്ദിപ്പാട്ടുകളായിരുന്നു മിക്കപ്പോഴും കേട്ടത്. കാരണം മലയാളത്തിൽ കേൾക്കാൻ യോഗ്യമായ പാട്ടുകൾ അന്ന് ഇറങ്ങിയിരുന്നില്ല. ഹിന്ദി ഈണങ്ങൾ അതേപടി അനുകരിച്ചുാക്കിയ ചില സിനിമാ പാട്ടുകളാണ് അന്ന് മലയാളത്തിൽ ഉായിരുന്നത്. 1950 കളിലും 70 കളിലും തമിഴിലും നല്ല ഒരുപിടി തമിഴ് ഗാനങ്ങൾ ഇറങ്ങി. ഇപ്പോൾ അവയേക്കാൾ മെച്ചപ്പെട്ട പാട്ടുകൾ മലയാളത്തിലു്.

◆ **കവിതയിൽ കഠിനപദം വന്നാൽ ഈണം കൊടുക്കാൻ തടസ്സമുോ?**

ബുദ്ധിമുട്ട് വരും. നടക്കുമ്പോൾ കല്ലു തട്ടുന്നതുപോലെയാണ് കവിതയിലെ കഠിനപദങ്ങൾ.

◆ **സിനിമാപ്പാട്ട് എന്നാൽ കവിതയോ ഈണമോ?**

ശരിക്കും പറഞ്ഞാൽ ഈണമാണ് സിനിമാപ്പാട്ട്. ശ്രോതാവിന്റെ മനസ്സിലേയ്ക്ക് ആദ്യം പ്രവേശിക്കുന്നത് ഈണമാണ്. അതിനുശേഷമാണ് കവിതയുടെ അർത്ഥം തേടുന്നത്. പാട്ടിലെ വാക്കുകൾ മറന്നാലും ഈണം മനസ്സിൽ നിലനിൽക്കുകയും ചെയ്യും. മനസ്സിനെ ആകർഷിക്കുന്ന ഈണങ്ങൾക്ക് അർത്ഥസമ്പുഷ്ടമായ വരികൾകൂടിയുെങ്കിൽ ആ പാട്ടുകൾ കാലാതിവർത്തിയായിനിൽക്കും.

1.6 ചലച്ചിത്രസംവിധായകനും ഗാനരചയിതാവുമായ സത്യൻ അന്തിക്കാടുമായി നടത്തിയ അഭിമുഖം

◆ എഴുതപ്പെട്ടതും അല്ലാത്തതുമായ നിരവധി കഥകളിൽ നിന്ന് സിനിമയ്ക്ക് അനുയോജ്യമായ കഥ തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നതിന്റെ മാനദണ്ഡം ഏതാണ്?

കഥയുടെ സ്വീകരണത്തിന് പ്രത്യേക മാനദണ്ഡമൊന്നുമില്ല. കഥ നമ്മെ ആകർഷിക്കുന്നുവോ എന്നതു മാത്രമാണ് അടിസ്ഥാനം. ഒരു കഥ പൂർണ്ണമായ നിലയ്ക്കല്ല സംവിധായകൻ കേൾക്കുന്നത്. സിനിമയാക്കാം എന്നു കരുതുന്ന ഒരു ആശയത്തെ നിരന്തരപരിചരണത്തിലൂടെ തിരക്കഥയാക്കി മാറ്റുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്.

◆ ഉദാഹരണത്തിന്?

ഉദാഹരണത്തിന് എന്റെ 'ഭാഗ്യദേവത' എന്ന സിനിമ. സ്ത്രീധനത്തിനുവേി ഒരുത്തൻ കല്യാണം കഴിക്കുന്നു. എന്നാൽ അയാൾ ആഗ്രഹിച്ചതുപോലെ സ്ത്രീധനം ലഭിക്കുന്നില്ല. അതുകൊ് അയാൾ പെൺകുട്ടിയെ തിരികെ വീട്ടിലേക്ക് അയയ്ക്കുന്നു. ഈ ഘട്ടത്തിൽ പെൺകുട്ടിക്ക് വലിയൊരു തുകയുടെ ലോട്ടറി സമ്മാനം ലഭിക്കുന്നു. ഈ വിവരണത്തിൽ ഒരു സിനിമയുടെ സാധ്യത എനിക്ക് തോന്നി. കഥാതന്തുവിന്റെ പലതരം ആവിഷ്ക്കാരസാധ്യതകൾ ആലോചിച്ചു. ഈ കഥ എവിടെ സംഭവിക്കുന്നു? കഥാപാത്രങ്ങൾ ആരൊക്കെ? ഇത്തരം ആലോചനകൾ ചേർന്നാണ് തിരക്കഥ രൂപം പ്രാപിച്ചത്. മറ്റൊരു ഉദാഹരണം 'അച്ചുവിന്റെ അമ്മ' എന്ന സിനിമയുടെ തിരക്കഥാരചനയിലു്. കഥാകൃത്ത് ഫോണിലൂടെ പങ്കുവച്ച ഒരാശയമാണ് തിരക്കഥയായി മാറിയത്. അധികം പ്രായവ്യത്യാസമില്ലാത്ത ഒരു അമ്മയും മകളും. മകൾക്കറിയാം അമ്മ അവിവാഹിതയാണ് എന്ന്. ഈ കഥാതന്തു അനേകം സാധ്യതകൾ തുറന്നുതരുന്നു. ഒന്നുകിൽ അമ്മയ്ക്ക് അവിഹിത ബന്ധത്തിൽ പിറന്ന കുട്ടിയാകാം മകൾ. അല്ലെങ്കിൽ യഥാർത്ഥ അമ്മയല്ല. ഇത്തരം പല സാധ്യതകളിലൂടെയുള്ള ഒരന്വേഷണമാണ് അച്ചുവിന്റെ അമ്മ എന്ന തിരക്കഥയായി മാറിയത്. രു രാഷ്ട്രീയ പ്രസ്ഥാനങ്ങളിൽ വിശ്വസിക്കുന്നവർ ഒരു വീട്ടിൽ താമസിക്കുന്നു. അവരിലൂടെ ഒരു ആക്ഷേപഹാസ്യത്തിനുള്ള സാധ്യത ഉപയോഗപ്പെടുത്തിയാണ് 'സന്ദേശം' എന്ന സിനിമയുടെ പിറവി.

◆ സിനിമയിൽ ചലച്ചിത്രഗാനം ഇടം നേടുന്നതിന്റെ സാംഗത്യം ഏതാണ്?

ഇന്ത്യൻ സിനിമയിൽ പാട്ടും നൃത്തവും ഒഴിച്ചുകൂടാനാവാത്ത ഘടകങ്ങളായാണ് പരിഗണിക്കപ്പെട്ടു പോരുന്നത്. എന്നാൽ ചലച്ചിത്രഗാനം സിനിമയുടെ കഥാഖ്യാനത്തെ ഏതെങ്കിലും തരത്തിൽ മുന്നോട്ടു നയിക്കുന്നുവെങ്കിൽ മാത്രമേ അതിന് പ്രസക്തിയുള്ളൂ. പത്തെ സിനിമയിലേതുപോലെ നിരവധി ഗാനങ്ങൾ ഇക്കാലത്തെ സിനിമയിൽ ഇല്ലാത്തതിന്റെ കാരണം അതാണ്. കഥയിലെ ഒരു സവിശേഷകാലഘട്ടത്തെ സൂചിപ്പിക്കാൻ, കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തിന്റെ ഇഴയടുപ്പം കാണിക്കാൻ, കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മനോവിചാരങ്ങൾ ചിത്രീകരിക്കാൻ ഗാനചിത്രീകരണത്തിലൂടെ അനായാസം സാധിക്കും. ഇത്തരത്തിൽ സിനിമയുടെ സാകല്യതയിൽ ഇഴുകിച്ചേർന്നിട്ടുള്ള ഗാനങ്ങൾ മാത്രമേ കാലത്തെ അതിജീവിച്ച് നിലനിൽക്കുകയുള്ളൂ.

കഥയുടെ അവതരണത്തിന് അനിവാര്യമെങ്കിൽ മാത്രമേ ചലച്ചിത്ര ഗാനത്തിന് പ്രസക്തിയുള്ളൂ. അനവധി ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ കാണിക്കുന്ന സംഭവഗതികളെ ഒരൊറ്റ പാട്ടിലൂടെ തന്മയത്വത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കാം എന്നതാണ് സിനിമാഗാനത്തിന്റെ പ്രത്യേകത. അതിനുപകരം ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ അവതരിപ്പിച്ചാൽ പ്രേക്ഷകർക്ക് മുഷിച്ചിലുണ്ടാകും. ഉദാഹരണത്തിന് 'കഥ തുടരുമ്പോൾ' എന്ന സിനിമയുടെ തുടക്കം ഒരു ഒളിച്ചോട്ടത്തിന്റെ അവതരണത്തിൽ നിന്നാണ്. കാമുകീകാമുകന്മാരെ കോടതിയിൽ ഹാജരാക്കുന്നു. പെൺകുട്ടി തനിക്ക് കാമുകനോടൊപ്പം പോകാനാണിഷ്ടം എന്ന് അറിയിക്കുന്നിടത്ത് 'ആരോ പാടുന്നു ദൂരേ' എന്ന ഗാനം ആരംഭിക്കുന്നു. ആ പാട്ടിൽ അവരുടെ പ്രണയകാലവും ജീവിതവും ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നു. നായിക ഗർഭിണിയായി, കുട്ടി സ്കൂളിൽ പോകുന്നതുവരെയുള്ള കഥാഘട്ടം ഈയൊരു പാട്ടിലൂടെ ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നു. സിനിമയുടെ വാണിജ്യ വിജയത്തിന് സിനിമാഗാനങ്ങൾ സഹായകമാണ്. ഗാനചിത്രീകരണങ്ങൾ ടെലിവിഷനിൽ കാണുന്നത് പ്രേക്ഷകരെ തീയേറ്ററിലേയ്ക്ക് ആകർഷിക്കുന്നു. ഇവിടെ സിനിമയുടെ വിപണമൂല്യത്തെ സഹായിക്കുന്ന ഘടകം എന്ന നിലയിലാണ് ഗാനങ്ങൾ പ്രസക്തമാകുന്നത്. ഗാനചിത്രീകരണം കലാപരമായി നിലവാരം പുലർത്തിയില്ലെങ്കിൽ സിനിമയുടെ പൊതുവായ ഒഴുക്കിൽനിന്ന് വേർപെട്ടു നിൽക്കുന്നതായി അനുഭവപ്പെടും.

◆ **ഇന്ത്യൻ സിനിമയുടെ ആഖ്യാനഘടനയിൽ ഗാനങ്ങൾക്ക് മുന്തിയ പ്രാധാന്യം നൽകി വരുന്നു. ഇതിന്റെ കാരണം എന്താണ്?**

പാട്ട് ഇന്ത്യൻ സംസ്കാരത്തിന്റെ അവിഭാജ്യഘടകമാണ്. അതുകൊണ്ട് നമ്മുടെ സിനിമയിലും പാട്ടുകൾ പ്രമുഖ സ്ഥാനം നേടി. ഗാനങ്ങൾ ഇല്ലാത്ത ചിത്രങ്ങളും ധാരാളം ഉണ്ട്. മലയാളത്തിൽ അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, ഐ. വി.ശശിയുടെ രാഷ്ട്രീയപ്രമേയമുള്ള ചില ചിത്രങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയിൽ ഗാനങ്ങൾ ഇല്ല. ഇന്ത്യൻ പ്രേക്ഷകന്റെ കാഴ്ചശീലത്തിൽ പാട്ടും നൃത്തവും സിനിമയുടെ സ്വാഭാവികഘടകമായി കരുതിപ്പോരുന്നു. പഴയ സിനിമകൾക്ക് മൂന്ന് മണിക്കൂറോളം ദൈർഘ്യം ഉണ്ടായിരുന്നു. ഇപ്പോൾ അത് രണ്ടു മണിക്കൂറിനടുത്തായി പരിമിതപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. വിദേശ ചിത്രങ്ങൾക്ക് പൊതുവേ ഒന്നര മണിക്കൂറിലധികം ദൈർഘ്യം ഉണ്ടാവാറില്ല. ഇതെല്ലാം ശീലത്തിന്റെ മാത്രം പ്രശ്നമാണ്.

'എന്ന് നിന്റെ മൊയ്തീൻ' പോലൊരു സിനിമ നമുക്ക് ഗാനങ്ങളില്ലാതെ സങ്കല്പിക്കാൻ കഴിയില്ല. കഥാന്തരീക്ഷത്തെ പാട്ടിന്റെ മാധുര്യംകൊണ്ട് പൊതിയുമ്പോൾ അത് കൂടുതൽ ആസ്വാദ്യമായിത്തീരുന്നു. വിദേശ ഭാഷകളിൽ അത് അരോചകമായിത്തോന്നാം. നമ്മുടെ തരത്തിലുള്ള ആഖ്യാനപാരമ്പര്യമല്ല ഇതര ഭാഷകളിലുള്ളത്. നമ്മുടെ ജീവിതവും അവരുടെ ജീവിതവും തമ്മിലുള്ള അടിസ്ഥാനപരമായ വ്യത്യാസമാണ് ഇതിന് കാരണം. ലാറ്റിനമേരിക്കൻ രാജ്യത്തെ ജീവിതംപോലെയല്ലല്ലോ നമ്മുടെ ജീവിതം. നമ്മുടെ സിനിമ നമ്മുടേതു മാത്രമായ സിനിമയാണ്. എന്നാൽ കാലാനുസൃതമായ മാറ്റങ്ങൾ സിനിമയുടെ രൂപഭാവങ്ങളെ മാറ്റിയെഴുതും. അമ്പതുകൊല്ലം മുമ്പ് 'ജീവിതനൗക' പോലൊരു ചിത്രത്തിൽ മുട്ടിന് മുട്ടിന് ഗാനങ്ങൾ ഉണ്ടായിരുന്നെങ്കിൽ ഇന്ന് ആ രീതി പാടേ മാറിയിരിക്കുന്നു.

◆ ചലച്ചിത്രഗാനരചനയിൽ ഏർപ്പെടുമ്പോൾ ദൃശ്യങ്ങൾ സങ്കല്പിക്കാറുണ്ടോ?

ഞാൻ സഹസംവിധാനമോ സംവിധാനമോ നിർവ്വഹിച്ച ചിത്രങ്ങൾക്കുവേി മാത്രമാണ് ഞാൻ ഗാനങ്ങൾ രചിച്ചിട്ടുള്ളത്. എന്റെ സിനിമയിലെ കഥാസന്ദർഭങ്ങൾ എനിക്ക് നന്നായി അറിയുന്നതാണല്ലോ. മറ്റുള്ളവരെക്കൊ് എന്റെ സിനിമയ്ക്കുവേി എഴുതിക്കുമ്പോൾ കഥാസന്ദർഭം പറഞ്ഞുകൊടുത്തു തന്നെയാണ് എഴുതിക്കാറുള്ളത്.

◆ സിനിമാഗാനത്തിന്റെ ചിത്രീകരണം ഏപ്രകാരമാണ് ആസൂത്രണം ചെയ്യുന്നത്? കഥാപാത്രങ്ങൾ ആലപിക്കുന്നതായി ചിത്രീകരിക്കുന്നതിൽ യുക്തിഭംഗം ഇല്ലേ?

ഇതെല്ലാം സിനിമയുടെ സ്വഭാവവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതാണ്. നിത്യജീവിതത്തിൽ നമ്മളാരും പാട്ടുപാടാറില്ല എന്നതുപോലെ സിനിമയിലെ എല്ലാ നായകന്മാരും പാടിക്കൊള്ളണം എന്നും ഇല്ല. എന്നാൽ കഥയുടെ ചില മുഹൂർത്തങ്ങളിൽ ഒരു കഥാപാത്രം പാടിയാൽ തെറ്റില്ല എന്ന് നമുക്ക് തോന്നുന്നുവെങ്കിൽ പാട്ട് ചേർക്കുന്നു എന്നുമാത്രം. ഗാനചിത്രീകരണം സിനിമയിൽ മുഴച്ചു നിൽക്കരുത് എന്നതാണ് പ്രധാനം. ചലച്ചിത്രഗാനചിത്രീകരണത്തിൽ ഇന്ന് വലിയ തോതിൽ മാറ്റങ്ങൾ വന്നുകഴിഞ്ഞു. അത് ഗാനരചനയിലും പ്രകടമാണ്. ഇന്നത്തെ സിനിമയിലെ ഒരു നായകനും നായികയെ നോക്കി 'പ്രാണസഖീ ഞാൻ വെറുമൊരു പാമരനാം പാട്ടുകാരൻ' എന്ന് പാടുകയില്ല. പ്രേക്ഷകരുടെ ആസ്വാദനശീലം പാടേ മാറിപ്പോയതുകൊാണിത്. ഓരോ കാലഘട്ടവും അതിന്റെ ഭാവുകത്വത്തിന് ചേർന്ന ഗാനങ്ങളേ സിനിമയോടു ചേർക്കുകയുള്ളൂ.

◆ പാട്ട് ഒരു തരം കവിതയാണ്. എന്നാൽ കവിത പാട്ടല്ല. ഇവയെ എങ്ങനെ വേർതിരിക്കുന്നു?

കവിയും ഗാനരചയിതാവുമായ ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പ് പാട്ടും കവിതയും തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസം വ്യക്തമാക്കിയിട്ടു്. പാട്ട് കേൾക്കാനുള്ളതും കവിത വായിക്കാനുള്ളതുമാണ്. പക്ഷേ പാട്ടിൽ അല്പം കാവ്യാംശം കൂടിച്ചേർന്നാലേ അത് പ്രേക്ഷകമനസ്സിൽ നിലനിൽക്കുകയുള്ളൂ. ഗഹനമായ കവിത നല്ല സിനിമാഗാനം ആവണം എന്നില്ല. അതുകൊാണ് ബാലചന്ദ്രൻ ചുള്ളിക്കാടിന് നല്ല സിനിമാഗാന രചയിതാവാൻ കഴിയാത്തത്. പലവട്ടം ശ്രമിച്ചിട്ടും തനിക്ക് സിനിമാഗാനം രചിക്കാൻ കഴിഞ്ഞില്ലെന്ന് ബാലചന്ദ്രൻ ചുള്ളിക്കാട് പറഞ്ഞിട്ടു്. എന്നാൽ കവിയല്ലാത്ത എന്റെ പല ഗാനങ്ങളും താരതമ്യേന പ്രശസ്തമാണ്. ഗാനരചന സവിശേഷമായ ഒരു കാവ്യരചനാകൗശലമാണ്. കാവ്യാത്മകമായിരിക്കണം ഗാനം. സാഹിത്യത്തിന്റെ ഏതൊരു വിഭാഗത്തിലും കാവ്യാത്മകത അനിവാര്യമാണ് എന്നു പറയുന്നതുപോലെയാണിത്.

◆ ജനപ്രിയ സിനിമയിൽ നിന്ന് പാട്ട് നിശ്ശേഷം ഇല്ലാതാകുന്ന ഒരു കാലം ഉാവും എന്ന് കരുതുന്നുോ?

അത് ഖണ്ഡിതമായി പറയുകവയ്യ. ഇപ്പോൾത്തന്നെ പാട്ടുകൾ ഇല്ലാത്ത സിനിമകൾ ഉല്ലോ. സിനിമയിൽ പാട്ട് അനിവാര്യമാണെന്ന് വാദിക്കാൻ കഴിയില്ല. സിനിമയുടെ വിവരണത്തിന് സിനിമാപാട്ടുകൾ സഹായകമാണ്. ടെലിവിഷനിൽ വരുന്ന ഗാനങ്ങൾ പ്രേക്ഷകസമൂഹത്തെ ആകർഷിക്കാൻ പര്യാപ്തമാണ്. അതുകൊ് സിനിമയിൽനിന്ന് പാട്ട് സമ്പൂർണ്ണമായി ഇല്ലാതാകും എന്ന് കരുതുന്നില്ല.

◆ **ഒരു ഗാനം ആര് പാടണം എന്ന് തീരുമാനിക്കപ്പെടുന്നത് എങ്ങനെയാണ്? സ്വാധീനഘടകങ്ങൾ എന്തെല്ലാമാണ്?**

സംവിധായകനും സംഗീതസംവിധായകനും തമ്മിലുള്ള ഒരു സമവായത്തിലൂടെയാണ് ഇത് തീരുമാനിക്കപ്പെടുന്നത്. എന്റെ ചിത്രങ്ങൾക്ക് ഈണം നൽകിയിട്ടുള്ള ജോൺസൺ, ഇളയരാജ തുടങ്ങിയ ഇരുത്തം വന്ന സംഗീത സംവിധായകർ അതതുകാലത്തെ മികച്ച ഗായകരെ തെരഞ്ഞെടുത്ത് പാടിക്കുകയാണ് ചെയ്തിട്ടുള്ളത്. രസതന്ത്രം എന്ന സിനിമയിലെ 'പൂ കുങ്കുമപ്പൂ' എന്ന ഗാനം യേശുദാസ് ആലപിച്ചാൽ നന്നായിരിക്കും എന്ന ഇളയരാജയുടെ നിർദ്ദേശം അംഗീകരിക്കുകയായിരുന്നു. 'ഒരു ഇന്ത്യൻ പ്രണയകഥ' എന്ന ചിത്രത്തിലെ നായകൻ അയ്മനം സിദ്ധാർത്ഥനുവേി പാടുന്നത് യുവ ഗായകനായ നജീം അർഷാദാണ്. യുവ നടനു ചേർന്ന ശബ്ദം എന്ന നിലയ്ക്കാണ് അത് സ്വീകരിച്ചത്. അതുവരെ സ്വാഭാവികമായി സംസാരിച്ചിരുന്ന കഥാപാത്രം പെട്ടെന്ന് ഹരിഹരന്റെ ശബ്ദത്തിൽ പാടിയാൽ അസ്വാഭാവികത തോന്നും. കഥാപാത്രത്തിനു യോജിച്ച ശബ്ദം എന്ന പരിഗണനയാണ് പ്രധാനം.

അനുബന്ധം 2

മലയാളത്തിലെ ആദ്യകാലമൂകചിത്രങ്ങൾ, ആദ്യത്തെ ടോക്കി എന്നിവയെക്കുറിച്ച് ഭാഷാപോഷിണിയിൽ (1937 ഡിസംബർ, വാല്യം 42) ശ്രീ.പന്തളം.കെ.പി.രാമൻപിള്ള ബി.എ. എഴുതിയ വിമർശനം.

ഒന്നാമത്തെ മലയാളം ടോക്കി.

"ബാലൻ" പരാജയത്തിലോ ?

(പന്തളം കെ. പി. രാമൻപിള്ള, ബി. എ.)

മലയാളത്തിലെ മൂകചിത്രങ്ങൾ:— മലയാളത്തിലെ സിനിമയുടെ ഇതിഹാസപൂർണ്ണമുള്ള ചരിത്രം ഏതുവിധത്തിൽ നോക്കിയാലും അത്ര അഭിമാനകരമല്ല. പട്ടത്തുകാരൻ ഡാനിയൽ എന്ന തെജചലസിനിമാതാരവും, പാടക്കര ഹോളിവുഡ്ഡുകളിൽ പുല്ലുവ്യവസായം നടത്തിവന്നിരുന്ന രണ്ടു നാലു ഹരിജനബാലികാതാരങ്ങളും ചേർന്ന് അഭിനയിച്ച "വിഗതകുമാരൻ" എന്ന മൂകചിത്രമായിരുന്നു ഒന്നാമത്തെ മലയാളം സിനിമ. ഒരു പ്രാവശ്യം മാത്രം അതു് തിരുവനന്തപുരത്തു് പ്രദർശിപ്പിച്ചു. അതിനുശേഷം അതിന്റെ ഗതി എന്തായെന്നു് ആർക്കും നിശ്ചയമില്ല. തെക്കൻതിരുവിതാംകൂറുകാരായ കുറെ താരങ്ങളും ചേർന്ന് അഭിനയിച്ച "മാർത്താണ്ഡവർമ്മ" എന്ന ഫിലിമായിരുന്നു രണ്ടാമത്തെ മലയാളസിനിമ. പ്രസ്തുത കഥയുടെ പകർപ്പവകാശികളായ കമലാലയ ബുക്ക്ഡിപ്പോക്കാർ ഇതുസംബന്ധിച്ചു് ഏതോ കേസ് കൊടുത്തിട്ടുണ്ടെന്നു് കേട്ടപ്പോഴും ഞാൻ ആദ്യം വിചാരിച്ചതു് മാനനഷ്ടക്കേസായിരിക്കുമെന്നായിരുന്നു. എന്തെന്നാൽ കലാശൂന്യതാവിളയാട്ടത്തിൽ വിഗതകുമാരനേക്കാൾ ഒട്ടും പിന്നോക്കമായിരുന്നില്ല ഈ ചിത്രവും. ഏതായാലും കേസ്സിന്റെ ഫലമായി ഇതിന്റെ ഉടമസ്ഥത കൈമാറുകയും മലയാളത്തിലെ ഒന്നാമത്തെ മൂകചിത്രംപോലെതന്നെ യഥാർഹം ഇതും അസ്തമിക്കുകയും ചെയ്തു. ഇതുമാണു് നമ്മുടെ മൂകചിത്രങ്ങളുടെ ചരിത്രം.

ആദ്യത്തെ ടോക്കി:— ഇപ്പോൾ ജനിച്ചിരിക്കുന്ന "ബാലൻ" മലയാളത്തിലെ സിനിമാവ്യവസായത്തിലെ തൃതീയപരിശ്രമത്തിന്റെ ഫലമാണു്. മുൻകഴിഞ്ഞവയെ അപേക്ഷിച്ചു് ഇതിനുള്ള വിശേഷം ഇതൊരു മൂകചിത്രമല്ല സംസാരിക്കുന്ന ചിത്രമാണെന്നുള്ളതാണു്. അങ്ങനെ മലയാളത്തിലെ "ഒന്നാമത്തെടോക്കി" എന്നുള്ള മേന്മയും ഇതിനു സിദ്ധിച്ചിട്ടുണ്ടു്. തമിഴിലുള്ള സംസാരചിത്രങ്ങളായിരുന്നു എന്നെ വളരെനാൾ വിഷമിപ്പിച്ചുകൊണ്ടിരുന്ന ഒരു കലാവിദ്യ. പവിഴക്കൊടി, നല്ലതങ്കാൾ തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങൾ കാണുന്നതിനായി ചെന്നൈയറിയാൽ അമ്പുനിമിഷത്തിനകം നിലവിളിച്ചുകൊണ്ടു് പുറത്തിറങ്ങി ഓടുകയാണു് എനിക്കു് പലപ്പോഴും ചെയ്യേണ്ടിവന്നിട്ടുള്ളതു്. സംഗീതവും അഭിനയവുംകൂടി പരസ്പരം കഴുത്തറക്കുന്ന ആ കലാകൊലപാതകത്തിനു് സാക്ഷിനിൽക്കാനുള്ള ഹൃദയകാഠിന്യം എത്രതന്നെ ശ്രമിച്ചിട്ടും എനിക്കുണ്ടാകുന്നില്ല. എങ്കിലും അചിരേണ ഞാൻ ഒരു പോംവഴി കണ്ടുപിടിച്ചു. ഒരു സിനിമാതന്നെ രണ്ടു പ്രാവശ്യം കാണുക: ആദ്യത്തെ പ്രാവശ്യം കണ്ണടച്ചുതിരിച്ചിട്ടു് കർട്ടനു് അനഭിമുഖമായി പുറം തിരിഞ്ഞിരിക്കുക: രണ്ടാമത്തെ

പ്രാവശ്യം ചെവി രണ്ടും പൂണ്ടുവിരല കൊണ്ടു കർട്ടന്റെ നേരെ തന്നെയിരിക്കുക; ഇങ്ങനെ ഒരു പ്രാവശ്യം സംഗീതം മാത്രവും അടുത്തപ്രാവശ്യം അഭിനയം മാത്രവും അഭ്യസിക്കുക! ഈ ചടങ്ങു ക്ലാതെ ക്ഷമിച്ചിരുന്നു കണ്ടുസഹിക്കുവാൻ സാധിച്ചവരു "ചിന്താമണി" എന്ന തമിഴു ടോക്കി മാത്രമാണു്. എന്നാൽ "ബാലന്റെ" കായ്ത്തിൽ ഈ വിദ്യകളൊന്നും ഫലിക്കുമെന്നു തോന്നുന്നില്ല. നാടൻ സിനീമായുടെ അഭ്യസനത്തിൽ ഒരു രക്തസാക്ഷിയുടെ സഹനശക്തിയോടുകൂടി ഇതുവരേയും ജയിച്ചുനിന്നിരുന്ന ഞാൻ നമ്മുടെ ഒന്നാമത്തെ മലയാളം ടോക്കിയുടെ മുമ്പാകെ എത്തിയപ്പോൾ നിർഭ്ഗ്യം പരാജിതനായിപ്പോയി! എങ്കിലും ഒന്നാമത്തെ മലയാളം ടോക്കിയെ അതിനിസ്സാരമായി തള്ളിക്കൂടാ. കഥാവസ്തു, പാത്രനിർദ്ദേശം, രംഗവിധാനം, അഭിനയം, ഫോട്ടോഗ്രാഫി എന്നിങ്ങനെയുള്ള വിവിധവശങ്ങളിൽകൂടി ഇതിനെ ഒന്നു പരിശോധിച്ചു നോക്കാം.

കഥാവസ്തു:— (ബാലനിലെ കഥ മുഴുവൻ ലക്കം ഭാഷാപോഷിണിയിൽ പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തിയിരുന്നു, പത്രാധിപർ.)

കഥാപാത്രങ്ങൾ:— കഥയിലെ സങ്കല്പം, മീനാക്ഷി ലോകൈകമോഹിനിയും ഇരുപതു വയസ്സിൽ കവിയാത്ത ഒരു യുവതിയുമാണെന്നാണു്. ഒരു കിഴവനായ ഡാക്ടർ ഈ നവസുന്ദരിയെ വിവാഹം കഴിക്കുന്നതിനെപ്പറ്റി ലോകർ അപവാദം പറയുന്നതു് ഒന്നാമരംഗത്തിൽ നാം കേൾക്കുന്നുണ്ടു്. പക്ഷെ പടത്തിൽ കാണുന്നതു് ഇതൊന്നുമല്ല. ഡാക്ടർക്കു് കൂടിയാൽ മുപ്പത്തിയഞ്ചു വയസ്സു മാത്രമേ കാണികൾ മതിക്കയുള്ളൂ. മീനാക്ഷിക്കു് തീരെ കുറഞ്ഞാൽ നാല്പതു വയസ്സു കല്പിക്കാം. അവയവം പ്രതി നോക്കിയാൽ കഥ ഇതിലും വിചിത്രമാണു്. എന്തെന്നാൽ മീനാക്ഷിയുടെ മുഖത്തിനു് അറുപതു വയസ്സും കൈകൾക്കു് എഴുപത്തഞ്ചു വയസ്സും കഴുത്തുകനിഞ്ഞുമായ ഉരസിജങ്ങൾക്കു് ഇരുപത്തിരണ്ടു വയസ്സും യഥാക്രമം പ്രായം തോന്നും. ഇവയുടെയെല്ലാം ശരാശരിയാണു് മേല്പറഞ്ഞ നാല്പതു വയസ്സു്. എന്നാൽ ഇതിനെക്കാളെല്ലാം വിഷമകരമായ ഒരു സംഗതിയുള്ളതു് ബാലന്റെയും സരസയുടേയും പരിവർത്തനമാണു്. സരസയ്ക്കു് നാലും ബാലനു് എട്ടും വയസ്സുള്ളപ്പോളാണു് അവർ ശങ്കുപ്പണിക്കരുടെ രക്ഷയിൽനിന്നു് അകലുന്നതു്. അനന്തരം നാം അവരെക്കാണുന്നതു പൂർണ്ണതാരുണ്യം തികഞ്ഞ യുവതീയുവാക്കന്മാരായിട്ടാണു്. കുറഞ്ഞപക്ഷം പന്ത്രണ്ടു സംവത്സരങ്ങളെങ്കിലും ഇതിനകം കഴിഞ്ഞിരിക്കണം. ആ കാലാവധിക്കിടയിൽ എന്തെല്ലാം സംഭവിച്ചുവെന്നുള്ളതു് സിനിമയിൽ കാണുന്നില്ല. എങ്കിലും അടുത്തരംഗത്തിൽനിന്നു ചിലതൊക്കെ ഊഹിക്കാം. അതായതു് ഈ കാലമെല്ലാം സരസയും സോദരനും വളർന്നുവന്നു. എന്നാൽ കഥയിലുള്ള മറ്റു പാത്രങ്ങൾക്കു് യാതൊരു വ്യത്യാസവും സംഭവിച്ചിട്ടുമില്ല. പ്രൊഫസർമേനോന്റെ മുണ്ടുപോലും ആ പന്ത്രണ്ടുകൊല്ലങ്ങൾക്കകം അദ്ദേഹം മാറിയിട്ടില്ല. കിട്ടപ്പണിക്കരുടെ കോട്ടും മീനാക്ഷിയുടെ സാരിയും ഇതുപോലെ തന്നെ!

അഭിനയം:— മേൽപറഞ്ഞ വൈകല്യങ്ങളും ക്ഷമിക്കാം, ഇതിലുള്ള അഭിനയം സാമാന്യമായിട്ടെങ്കിലും സഹനീയമായിരുന്നെങ്കിൽ. പക്ഷെ അവിടെയാണ് നിരാശാപാരമ്യം! ഒന്നു രണ്ടു രംഗങ്ങളിൽ കാണിക്കുന്ന നാഴികമണിയുടെ കഥയൊഴിച്ചാൽ ഈ ടോക്കിയിലുള്ള സ്ഥാവരജംഗമങ്ങളിൽ ഒന്നുപോലും സ്വാഭാവികമായി അഭിനയിക്കുന്നില്ല. എന്നാൽ അസ്വാഭാവികതയ്ക്കും ഒരു ക്ഷന്തവ്യതയുണ്ട്. പാത്രങ്ങളുടെ അപ്രാപ്തികൊണ്ടാണ് അഭിനയവൈകല്യമെങ്കിൽ കേവലം ലോകമര്യാദയും സഹതാപവും കരുതി അവരുടെ വികൃതി ക്ഷമിക്കേണ്ടിവരും. പക്ഷേ ഇതിൽ അതല്ല. മിക്ക പാത്രങ്ങളിലും സാമാന്യം അഭിനയപാടവമുള്ളവരാണെന്നു തെളിയുന്നുണ്ട്. ചിലരെല്ലാം നാടക രംഗത്തിൽ പേരെടുത്തിട്ടുള്ളവരുമാണത്രെ! എങ്കിലും സിനിമയിൽ വന്നപ്പോൾ അവർക്ക് ഏതോ ശാപം കിട്ടിപ്പോയി. എന്റെ അഭിപ്രായത്തിൽ "ബാലന്റെ" അഭിനയത്തെ നിയന്ത്രിച്ച ഡയറക്ടരുടെ അഭിനയകലാപരമായ അജ്ഞതയല്ലാതെ മറ്റൊന്നുമല്ല ഈ ശാപം. ഹൃദയസ്പൃക്കായി നടിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന സരസയേയും ബാലനേയുംപോലും ഈ വിദഗ്ദ്ധൻ വഴിതെറ്റിച്ചിട്ടുള്ളതിനു കണക്കില്ല. ഡയറക്ടരുടെ മാവനാമാരിദ്ര്യം വെളിപ്പെടുത്തുന്ന ഒരു സംഗതി സരസയുടേയും ബാലന്റെയും കൌമാരകസ്വതികളെ ചിത്രീകരിക്കുന്ന കാര്യത്തിലാണ്. ഈ കുട്ടികൾ അവരുടെ ചിറ്റമ്മയെ ശാല്യപ്പെടുത്തുവാൻ ചെയ്യുന്ന ഏക തോന്ന്യാസം പാത്രങ്ങളുടെയുകമാത്രമാണെന്നു തോന്നിപ്പോകും. എന്നാൽ ഇതൊന്നുമല്ല അത്യത്ഭുതം. അർദ്ധരാത്രിയിൽ രണ്ടുമൂന്നു നാഴികദൂരം വന്മഴയുമേറ്റു നടന്നലയുന്ന ബാലന്റേയും സരസയുടേയും ഉടുപ്പുകളിൽ ഒരു തുള്ളി മഴവെള്ളംപോലും വീണതായി തോന്നുന്നില്ല. മഴ പെയ്യുന്ന ചിത്രവും കുട്ടികൾ അലയുന്ന ചിത്രവും പ്രത്യേകം പ്രത്യേകം തയ്യാറാക്കിയതിനുശേഷം ഒന്നിച്ചു യോജിപ്പിച്ചതാണെന്നുള്ളതു പ്രത്യക്ഷമാണ്. എങ്കിലും ഇങ്ങനെ പ്രത്യേകം ഫോട്ടോ ചെയ്യുമ്പോൾ ആ കുട്ടികളുടെ ഉടുപ്പിൽ അല്പം വെള്ളം പുരട്ടുവാനുള്ള മനോധർമ്മം ഈ സിനിമാനിയാമകക്കാർക്കുണ്ടായില്ലെന്നു മാത്രം. ഇങ്ങനെ രംഗവിധാനത്തെപ്പറ്റി ഓരോന്നായി പറഞ്ഞുതുടങ്ങിയാൽ അവസാനിക്കയില്ല. തോട്ടത്തിലെ കങ്കാണിയുടെ തൊഴിലാളിമർദ്ദനവും കല്ലേരിയിലെ കൊലപാതകവും എത്രതന്നെ ഭ്രമിച്ചാലും വിശ്വസനീയമായി തോന്നുകയില്ല. കരുണരസത്തിനു എവിടെയെല്ലാം നിഴലിട്ടിട്ടുണ്ടോ അവിടെയെല്ലാം മനം മിരട്ടുന്ന അഭിനയാഭാസങ്ങളാണു കാണുന്നത്. കരയുമ്പോൾ ചിരിക്കുന്നതുപോലെയും ചിരിക്കുമ്പോൾ കരയുന്നതുപോലെയും തോന്നിക്കുന്ന ചില പാത്രങ്ങൾ ഇതിലുണ്ട്.

സംഭാഷണം:— മറ്റൊരു പ്രധാനവൈകല്യം ഈ ടോക്കിയിലുള്ള വെയ്യാകരണഭാഷയാണ്. "കാപ്പി വേണമെന്നു പറഞ്ഞിട്ട് അവൻ കേറുകയില്ല" എന്നുള്ള സാധാരണ വാചകം ഈ സിനിമായിൽ വരുമ്പോൾ "കാപ്പി കൊണ്ടുവരിക വേണമെന്നു പറഞ്ഞിട്ട് അവൻ കേറുകയില്ല" എന്നാകും. നാലു വയസ്സായി കൊഞ്ചുമാറാത്ത സരസപോലും ഈവിധം വൈയ്യാകരണവാചകങ്ങളാണു പറയുന്നത്. ആ സാധുക്കുട്ടി അവയെല്ലാം ശരിയായി പറയുവാൻ പണിപ്പെടുന്നതു കാരുണ്യമായ

ത്തെ കാഴ്ചയാണു്. അപ്പോഴേക്കു ഈ സംഭാഷണങ്ങളും എഴുതിക്കൂട്ടിയ വിദഗ്ദ്ധൻ പാണിനിയിലെ മലയാളമല്ലാതെ കേരളത്തിലെ സാമാന്യമലയാളം പരിചയിച്ചിട്ടില്ല എന്നു തോന്നുന്നു. പാട്ടുകളുടെ കഥ ഇതിലും വിചിത്രമാണു്. തിരുവനന്തപുരം പട്ടണത്തിൽ ഏറാട്ടുകാലത്തും; വൈക്കം മുതലായ സ്ഥലങ്ങളിൽ ഉത്സവകാലത്തും കാശിനു രണ്ടുവീതം വിൽക്കുന്ന "അമ്മയെക്കൊന്ന പാട്ടും", "കുട്ടപ്പനെക്കൊന്ന പാട്ടും" യഥാർത്ഥത്തിൽ ക്ഷുദ്രസംഗീതവിധേയവും സാഹിത്യകലാലോലവുമാണു്. തമിഴ്നാടോക്കെക്കും അഭിനയകലയേയും സംഗീതകലയേയും മാത്രമാണു ദൃഷിപ്പിക്കുന്നതെങ്കിൽ "ബാലൻ" മുതലിട്ടു മലയാളം ടാക്കി സാഹിത്യത്തെക്കൂടി ദൃഷിപ്പിക്കുകയാണു ചെയ്യുന്നതു്.

ഫോട്ടോഗ്രാഫി:— ഇനി ഇതിനകത്തെ ഫോട്ടോഗ്രാഫിയെപ്പറ്റിയും ഫോണോഗ്രാഫിയെപ്പറ്റിയും രണ്ടു വാക്കുകൂടി പറഞ്ഞുകൊള്ളട്ടെ. സ്ഥിരതയില്ലാതെ ചലിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന വസ്തുക്കളുടെ ഫോട്ടോ എങ്ങനെയാ ചലനചിത്രത്തിൽ എടുക്കേണ്ടതു്. പ്രത്യക്ഷത്തിൽ ഇതു് അത്ര വളരെ ബുദ്ധിമുട്ടുള്ള ഒരു കാര്യമായിത്തോന്നുമെങ്കിലും ആധുനികമായാഗ്രഹണയന്ത്രങ്ങളുംമൂലം ഇതു തുലോം ലഘൂകൃതമായിട്ടുണ്ടു്. ചലിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഏതെങ്കിലും ഒന്നിനെ ലക്ഷ്യമാക്കി ഉദ്ദേശം മാഹാണി വിനാഴിക ഇടവിട്ടു് അനവധി ഫോട്ടോകൾ എടുക്കുകയും അവയെ യഥാക്രമം അതേ വേഗത്തിലൊ അതിലും കൂടിയവേഗത്തിലൊ ഒന്നിനു പുറകേ ഒന്നായി ഒരു കർട്ടനിൽ നിഴലിപ്പിച്ചുകാണിക്കുകയും ചെയ്താൽ അവ ലക്ഷ്യവസ്തുവിന്റെ ചലനത്തിന്റെ വിവിധദശകളിൽ എടുത്തിട്ടുള്ള പ്രത്യേകവും പരസ്പരബന്ധമില്ലാത്തതുമായ ചിത്രങ്ങളായിട്ടായിരിക്കയില്ല പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നതു്. അതിവേഗം കറങ്ങുന്ന ഒരു വണ്ടിച്ചക്രത്തിന്റെ കാലുകൾ പ്രത്യേകം പ്രത്യേകം കാണാൻ സാധിക്കാതിരിക്കയും അവയുടെ സ്ഥാനത്തു് വൃത്താകൃതിയിലുള്ള ഒരു പലകയുടെ പ്രതീതി കാണികൾക്കു് ഉണ്ടാവുകയും ചെയ്യുന്നതുപോലെ ദ്രുതഗതിയിൽ നിഴലിച്ചുകാണുമ്പോൾ മേൽപ്പറഞ്ഞ ചിത്രങ്ങളും പ്രത്യേകം പ്രത്യേകം വെളിപ്പെടാതെ എല്ലാംകൂടി ഒരൊറ്റ ചിത്രമെന്നുള്ള നിലയിലാണു് പ്രേക്ഷകർക്കു് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നതു്. ദർശനാനുഭൂതിയുടെ സ്മരണ തലച്ചോറിൽ വളരെ നാളം നിലനിൽക്കുമെങ്കിലും ദർശനേന്ദ്രിയമായ കണ്ണുകൾക്കു് ഈ സ്മരണയെ ഏറിയാൽ മാഹാണി വിനാഴികയിൽ കൂടുതൽ നിലനിറുത്താനുള്ള ശക്തിയില്ല. അതിനാൽ ഈ സമയത്തിനുള്ളിൽ ലഭിക്കുന്ന സകല ദർശനങ്ങളേയും ഒന്നായി സ്വീകരിക്കാൻ മാത്രമേ അവയ്ക്കു സാധിക്കുന്നുള്ളൂ. Impermanence of vision എന്ന ഈ സത്യത്തിലാണു് സിനിമായുടെ ഫോട്ടോഗ്രാഫിയും ഫിലിംപ്രൊജക്ഷനും അടിസ്ഥാനപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നതു്. ഈ സമയനിയമത്തെ ഏതെങ്കിലും രീതിയിൽ ലംഘിച്ചുപോകുന്നുണ്ടെങ്കിൽ ആ ഭാഗത്തുള്ള ഫിലിമിനു് ഞെട്ടലും വിറയലും സംഭവിക്കും. "ബാലനി"ലെ ഒന്നു രണ്ടു രംഗങ്ങളിൽ ഈ വൈഷമ്യം വളരെ പ്രകടമായി സംഭവിച്ചിട്ടുണ്ടു്. ഇതിനും പുറമേ ഒരു ഫോട്ടോഗ്രാഫർ, വിശേഷിച്ചും സിനിമാഫോട്ടോഗ്രാഫർ, നിഴലിനും വെളിച്ചത്തിനും ഒരു ചിത്രത്തിലുള്ള ജീവൽധർമ്മങ്ങളേപ്പറ്റി നല്ലപോലെ അറിഞ്ഞിരിക്കേണ്ടതുണ്ടു്.

സുന്ദരമായ ഒരു മുഖത്തിന്റേതാണെങ്കിലും മൂക്കിന്റെ നിഴൽ കവിളിൽക്കൂടി പതിയുന്നതുകൊണ്ട് ഒരു ദർശനകോണത്തിൽനിന്നാണ് പടമെടുക്കുന്നതെങ്കിൽ ആ ഫോട്ടോയിൽ കിട്ടുന്ന മുഖം വികൃതമായിരിക്കും. എഴുന്നുനിൽക്കുന്ന പൂരികങ്ങളും, ഇംഗ്ലീഷ് കറുത്ത കവിളുകളും, തടിച്ച അധരങ്ങളും എന്നിങ്ങനെ നിഗ്രോ കാരണമാകുന്ന പല വ്യത്യാസങ്ങളും ഒരു മുഖത്തിനുണ്ടായേയ്ക്കാം. നേരിട്ടു കാണുമ്പോൾ ആ മുഖം സുന്ദരവുമായിരിക്കാം. പക്ഷേ ഫോട്ടോയിൽ വരുമ്പോൾ അവ വികൃതങ്ങളായിത്തീരുകയും. നിഴലിന്റെയും വെളിച്ചത്തിന്റെയും കൺകെട്ടുകൾ മനസ്സിലാക്കി കാലേക്കൂട്ടി പ്രതിവിധി ചെയ്യുന്ന ഒരു ഫോട്ടോഗ്രാഫറാണെങ്കിൽ ഈ വികൃതഫലം കൂടാതെ കഴിക്കാൻ കഴിയും. ബാലനിലെ പല മുഖങ്ങളും നിർജ്ജീവമായും അസ്വാഭാവികമായും ചിലപ്പോൾ ബീഭത്സമായും തോന്നുന്നതു് ഈ വിധമുള്ള മുൻകരുതലുകൾ കൂടാതെ ഫോട്ടോ എടുത്തിട്ടാണെന്നു തോന്നുന്നു.

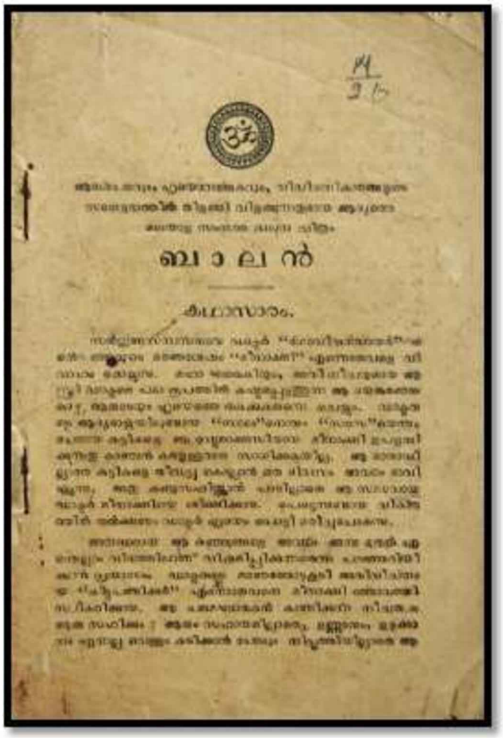
ശബ്ദങ്ങൾ ഏതുപ്രകാരമാണു് ഒരു ടോക്കിയിൽ സംഗ്രഹിക്കുന്നതെന്നും പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നതെന്നുമുള്ളതു് ഈ ലഘുലേഖനത്തിൽ പ്രതിപാദിക്കേ വയ്യ. എങ്കിലും ഒരു കായ്യം ധരിച്ചിരിക്കണം. ഒരാളുടെ സംസാരം മറ്റൊരാളുടെ സംസാരമായി പ്രകടിപ്പിക്കുന്നതിനു് ടോക്കിയിൽ സാധിക്കും. പാടാൻ വശമില്ലാത്ത ഒരു കഥാപാത്രം വെറുതെ വായ് പൊളിച്ചുകൊണ്ടു പാടുന്ന ഭാവം കാണിക്കുകയും അതേ സമയംതന്നെ മറ്റാരോ പാടിയ ഒരു സംഗീതം രംഗവാസികളെ കേൾപ്പിക്കുകയും ചെയ്താൽ പ്രസ്തുത സംഗീതം പ്രസ്തുത നടന്റെ പാട്ടാണെന്നു് വിശ്വസിച്ചുപോകും. ഈ വിദ്യ ടോക്കിയിൽ ധാരാളം നടപ്പുള്ളതാണു്. വാൾട്ട് ഡിൻസിയുടെ "മിക്കിമൌസ്" എന്ന എലികൾ സംഭാഷണം ചെയ്യുന്നതും പാട്ടുപാടുന്നതും സിനിമായിൽ കാണാൻ സാധിക്കുന്നതു് ഈ സമ്പ്രദായം കൊണ്ടാണു്. എന്നാൽ ഇങ്ങനെ ഒരാളുടെ വായിൽ വേറൊരാളുടെ ശബ്ദം ഇണക്കുമ്പോൾ ചില വലിയ നേരംപോക്കുകൾ സംഭവിക്കും. മുമ്പിൽ കാണുന്ന കഥാപാത്രം "അയ്യോ!" എന്നു വിളിക്കുന്ന ഭാവം കാണിക്കുകയും രണ്ടു മിനിട്ടു കഴിഞ്ഞുമാത്രം ആ ശബ്ദം രംഗത്തു് പ്രസരിക്കുകയും ചെയ്യാനിടയായേക്കും. അപ്പോഴേയ്ക്കും നിലവിളിക്കേണ്ടുന്നയാൾ ആ ഘട്ടങ്ങളെല്ലാം കഴിഞ്ഞു് കഥയുടെ മറുഭാഗത്തിൽ കടന്നിരിക്കും. അഭിനയവും ശബ്ദവും തമ്മിൽ ഇങ്ങനെ പൊരുത്തമില്ലാതെ വരുന്നതു് ടോക്കികളിൽ ഒരു വലിയ പ്രമാദമാണു്. "ബാലനാടക"യിലെ സരസ്വതിയുടെ ശബ്ദം പുഷ്പിപ്പെടുത്തുവാനുള്ള ഉൽക്കണ്ഠയിൽ ഈ പ്രമാദം ഏതുവിധമോ സംഭവിച്ചിട്ടുള്ളതു് തെല്ലൊന്നു ശ്രദ്ധിക്കുന്ന ഏതൊരാളിനും ബോധ്യപ്പെടും. തോട്ടത്തിലെ കങ്കാണി കുലിക്കാരെ അനവരതം പ്രഹരിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും അടിയുടെ ശബ്ദം മാത്രം ഈ ടോക്കിയിൽ കേൾക്കുന്നില്ല. അതിൽനിന്നുമുള്ള ന്യായമായ അനുമാനം കങ്കാണിയുടെ പ്രഹരായുധം കേവലം പഞ്ഞിക്കൊണ്ടാക്കിയിട്ടുള്ളതാണെന്നാണു്. വാസ്തവം അതാണെങ്കിൽത്തന്നെയും ആ രംഗത്തിന്റെ ഘനം പാലിക്കുന്നതിനു വേണ്ടയെങ്കിലും അതു് പ്രകടിപ്പിച്ചുകൂടാത്തതാണല്ലൊ. ഇങ്ങനെ ഫോട്ടോഗ്രാഫിയിലും പല വിനോദകരമായ പിശകുകളും ഈ ടോക്കിയിൽ ചൂണ്ടി

ക്കാണിക്കുവാൻ കഴിയും. പക്ഷേ തെ സാങ്കേതിക ചർച്ചയുടെ അവസരവും ആവശ്യവും ഇപ്പോഴം ഇല്ലല്ലൊ.

ചില തമിഴ് ഫിലിമുകളേക്കാം "ബാലൻ" ചീത്തയായിട്ടില്ല എന്നു സമാധാനപ്പെട്ടുന്ന ചിലരുണ്ട്. അതിനു കാരണം മറെറാന്നുമല്ല. ചില തമിഴ് ടോക്കികളേക്കാം യാതൊരു ടോക്കിയും ചീത്തയാകാൻ സാധിക്കയില്ല. അവരുടെ നില അധഃപതനത്തിൻെറ അടിത്തട്ടിലാണു്. നമ്മുടെ ഒന്നാമത്തെ ടോക്കി അവയെക്കാളും താണുപോയില്ലല്ലോ എന്നുള്ള സമാധാനം അതിനാൽ അഭിമാനകരമാണെന്നു തോന്നുന്നില്ല. എന്നാൽ "ടമിഴം ടോക്കിയെയും" തെ കാൾത്തിൽ നമ്മുടെ മലയാളം ടോക്കി അതിശയിക്കുന്നുണ്ട്. ടമിഴം ടോക്കി സാധാരണ മുന്നോ മുന്നരയോ മണിക്കൂർ മാത്രമേ നീണ്ടുനിൽക്കുന്നുള്ളു എങ്കിൽ നമ്മുടെ മലയാളം ടോക്കി തികച്ചും നാലുമണിക്കൂർ രംഗവാസികളുടെ സമയം അപഹരിക്കുന്നുണ്ടു്.

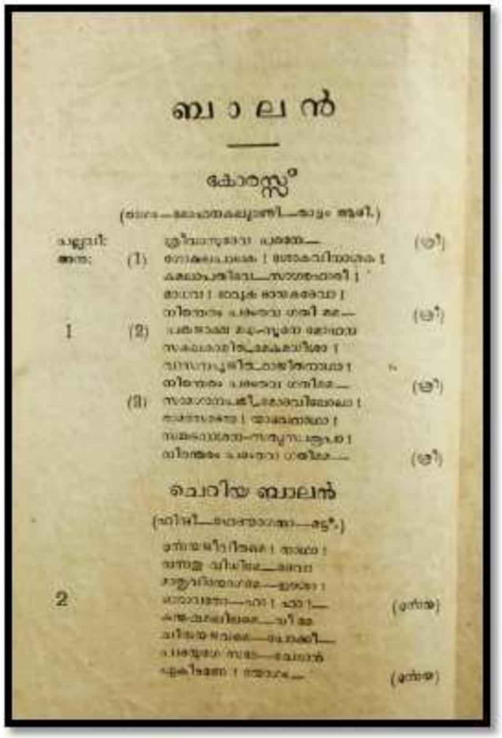
അനുബന്ധം 3

ആദ്യകാല മലയാള സിനിമാപരസ്യങ്ങൾ, പാട്ടുപുസ്തകങ്ങൾ



ബാലൻ

കഥാസാരം.



ബാലൻ

കോറസ്സ്

പല്ലവി

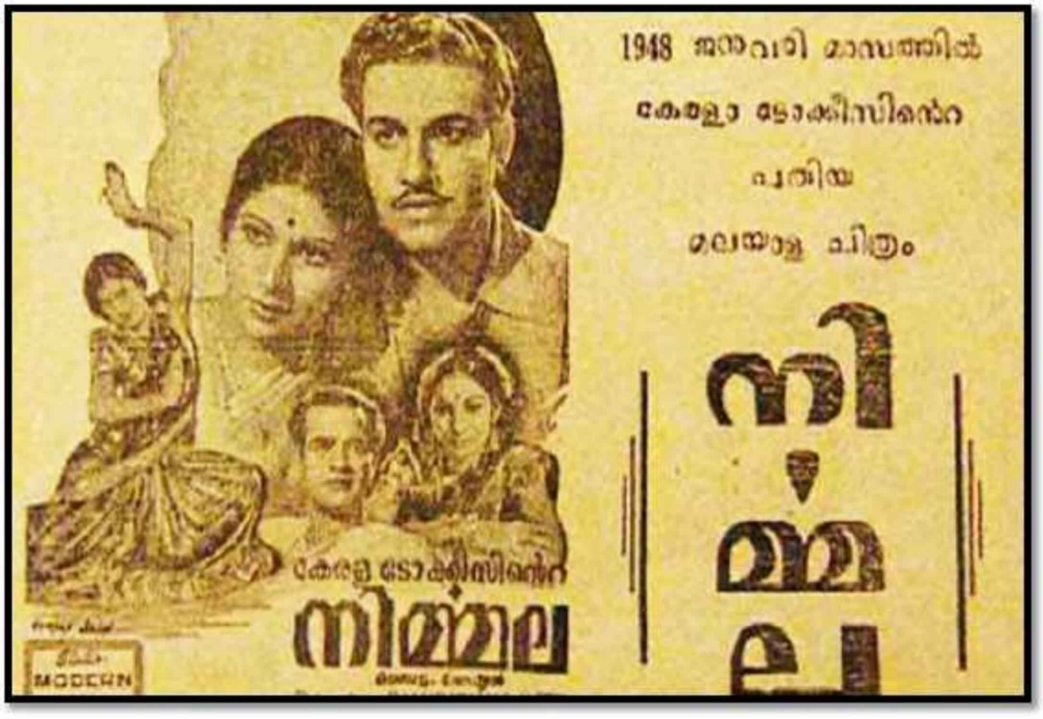
അനു: (1)

1 (2)

(3)

ചെറിയ ബാലൻ

2





ശ്രീകൃഷ്ണാ പ്രൊഡക്ഷൻസ്

ചന്ദ്രിക

കഥാസൂചന

മിക ഉടമസ്ഥൻ രാമുണ്ണി പിള്ളയുടെ ഏക സന്താനമായ ചന്ദ്രിക — അച്ഛനമ്മമാരുടെ അരുമക്കുട്ടിയുടെ മനം നിറച്ചു—അവർ വലിച്ചു വളർത്തുന്നു. തന്റെ വാഹനത്തിലെ ചന്ദ്രിക തന്നെ കുടുംബത്തിൽ മിക്ക ആളും കാറിൽ മോഹിയാകും പക്ഷേ, അതിനോ മാറ്റം വരുത്തുവാൻ ഗോപി ജോലിയിൽ നിന്നും രാജിവെച്ചു ഞങ്ങിക്കളയാം. അവളുടെ ജന്മദിനം ആഘോഷിക്കുന്നതിനെയും, ചന്ദ്രികയുടെ സന്തുഷ്ടം ഈ തൊഴിലാളി രണ്ടിനും ഇടയിൽ അനേകരോടൊപ്പവും ചന്ദ്രികയുടെ ഭൂമിയും പണ്ടുള്ള ഭൂമിൽ വിലങ്ങിച്ചു നിൽക്കുന്നതു കൊണ്ട് അവരെ കൊണ്ടാവുമോയിക്കുവാൻ നിർബ്ബന്ധിതയായിപ്പോയി.

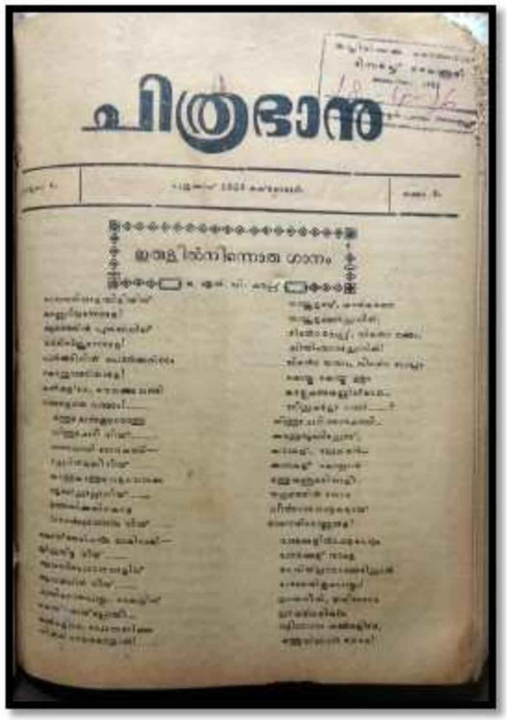
കാളേജ് പ്രഫസറും പാട്ടുകാരിയുമായ രാധാമണി രാമുണ്ണി പിള്ളയുടെ ഓമനിയാണ്. അവളിൽ നിന്നും ചന്ദ്രികയുടെ പ്രേമത്തെപ്പറ്റി അദ്ദേഹമറിയുന്നു.



4

നീരാമയിയെ ഗോപി തുടച്ചു തൂ വീട്ടിൽ നിന്നും പിന്നീട് മില്ലിൽ നിന്നും പുറത്താക്കപ്പെടുന്നു.

രാമുണ്ണൻ പിള്ള ചന്ദ്രികയുടെ തോറായി ഡയറക്ടറായതുകൊണ്ടു നിശ്ചയിക്കുന്നതോടെ ചന്ദ്രികയുടെ മനോഭാവം അപ്പാടെ മാറിമറിയുന്നു. ഉല്ലാസമൊന്നിച്ച് രമേഷിച്ചുകൊണ്ടിരുന്ന ഗോപിയെ അവൾ സന്ദർശിച്ച് ഒന്നോടെന്നിച്ച് അവിടെ വീട്ട് ഉല്ലാസിപ്പിക്കുവാൻ അയാൾ സന്നദ്ധനാകുന്നില്ലെങ്കിൽ തന്നോടു ചെയ്യുകയേ വീണ്ടു പറയുന്നു. ഗോപി അവളുടെ നിർബ്ബന്ധത്തിനു വഴങ്ങ



ചിത്രഭാനു

ഉദയിൽനിന്നൊരു ഗാനം



ജീവിതനൗക

(മലയാളം)


കലാലയ
ബാല്യകാലസഖി
സംഗീതം. ശശി


ഒരേയാകാശം
സംഗീതം. പി. ഭാസ്കരൻ


മോഡേൺ തിയേറേഴ്സ്
കണ്ടംബെച്ച കോട്ട്
പ്രഥമ മലയാള ചിത്രം
സംവിധാനം
ടി.ആർ.സുന്ദരം


ഭാര്യ
മലയാള


4-6-'55
റോസി

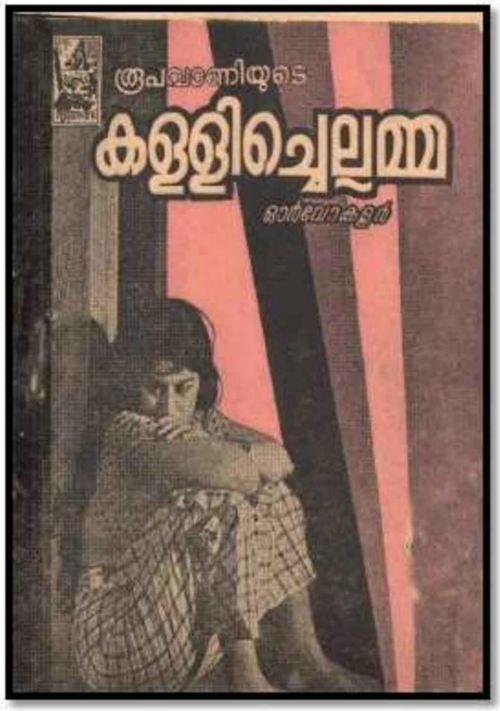

ഭഗവതിപിക്ചേഴ്സ്
ചണ്ഡൻ
സംവിധാനം ശശികുമാർ
GEO


ശ്രീപവാണിയുടെ
ഹൃദയം
സംവിധാനം
രാമുകാര്യാട്ട്


ഒരുട്ടിന്റെ പുത്രൻ

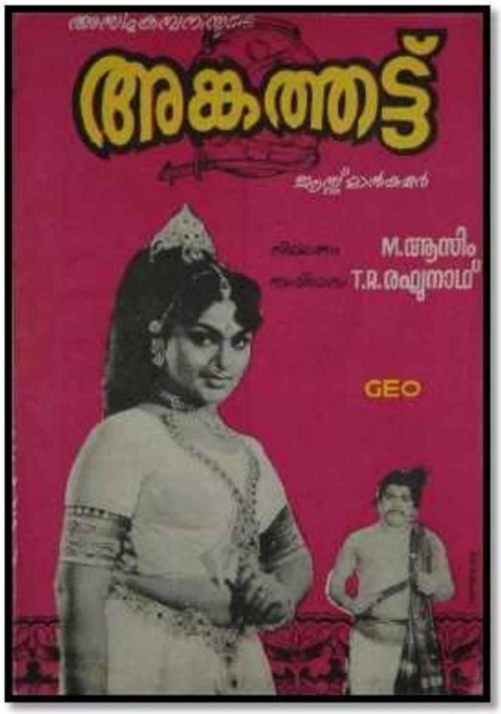

ഗുരുവായൂർ കേശവൻ

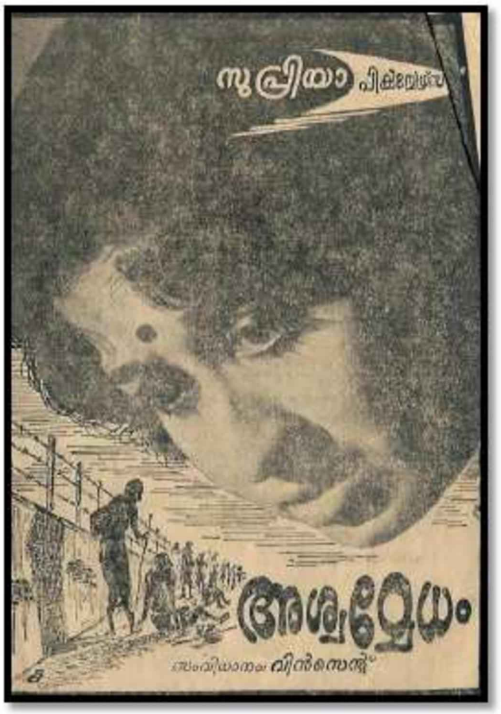

സരളേ നീ
VIMALA


കളളിച്ചെല്ലമ്മ


അരനാഴികനേരം
M.O.ജോസഫ് · K.S.സേതുമാധവൻ


അരനാഴികനേരം


അങ്കത്തട്ട്
M.ആസീം
T.R.രഘുനാഥ്
GEO


സുപ്രിയാ പിക്ചേഴ്സ്
ആശ്രയം


നായരു് പിടിച്ച
പലിവാലു്
(മലയാളം ചിത്രപുസ്തകം)
Production of Associated & Filmco.


മഞ്ഞിലാസ്
നെല്ല്


ഇമ്പു ഫിലിംസ് ഇന്റർനാഷണൽ
നെല്ല്
ഈസ്സുമാൻ കുളത്ത
നിർമ്മാണം
എൻ.പി.അലി
സംവിധാനം
രാമു കാര്യാട്ട്
ഇമ്പു പിക്ചേഴ്സ് സെർക്കുട്ട് റിലീസ്



7

ദുഃഖാവസാനകളിൽ.
ജയപരാജയാധിയും
ആകാശത്തടിനിയും
പ്രകൃതിയനികയും
പൊരുളുന്ന മേടുവും
കളിർത്തെന്നലും കൊടുകാറും
ഒന്നായിച്ചേർക്കയും
സത്യത്തിന്റെ വിശ്വരൂപം ഞാൻ കാണും.

ഗാനം 3

ഗാനരചന —എൻ. എൻ. പിള്ള
പാടിയതു —യേശുദാസ്_സുശീല

A smash and a crash
we call it a thunder
A clash and a smash
we call it a blunder
(A smash.....)

Life is a thunder
Ending in a blunder

8

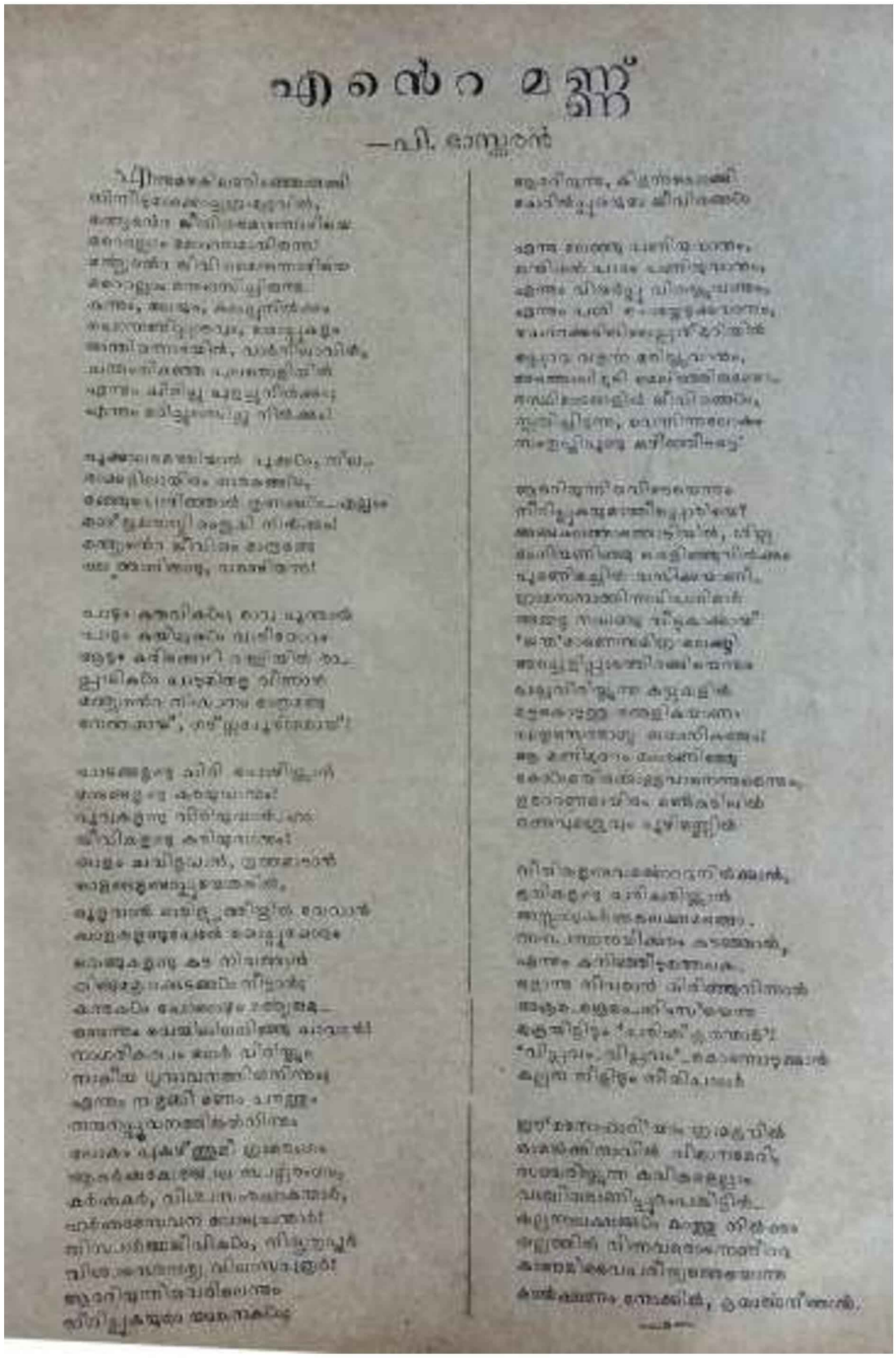
Starting in a roar
Ending in a snowns
(Ending.....)

You and I
walking through the rye
Harking through the dark
And kissing in the Sky
(You and I.....)

Life is a lie
The rang dream Sie
You and I
Roll in to a Spy

അനുബന്ധം 4

ഹിന്ദി ഈണത്തിനനുസരിച്ച് പി.ഭാസ്കരൻ, വയലാർ എന്നിവർ രചിച്ച ഗാനങ്ങൾ



എന്റെ മണ്ണ്

—പി. ഭാസ്കരൻ

★ നിലാവിലെ നാദം ★

['മോ മോയ്' എന്ന ചിത്രത്തിലെ —ഈ സുന്ദര സായാഹ്നം നീ മായാ എന്ന ഗാനത്തിന്റെ ട്യൂൺ]

(വയലാർ രാമവർമ്മ)

പ്രേമസുന്ദരമധുര പൂവനം-
ങ്ങളിൽ തേനൊലി ലതകകൾ പൂവിടാൻ
നമ്മൾ പാടുകയീ പൊൻവീണയിൽ — പ്രേമ.....
മധുരമോഹനവശ്യരാഗിനീ
സുഭഗപൂർണ്ണമേ, നടനാലോലേ.
മമജീവിതമായിക മധുരഗാനമീയരാം
അലിയുകയായ് നമ്മറിയാതലേ
ശശിരനിലാവിലീ വേദിയിൽ —പ്രേമസുന്ദര.....
ഓ...വീണനിലച്ചപോലേ
രോമാഞ്ചങ്ങളാം പൂത്തിരാവിൽ
പ്രേമജീവിതമായിക ഗാനകലേ നീ യാട്ടുക—
നമ്മൾപാടുകയീ സുരാധുരിയിൽ-പോയ്
സകല വിഷാദവുമാകവേ—പ്രേമസുന്ദര.....



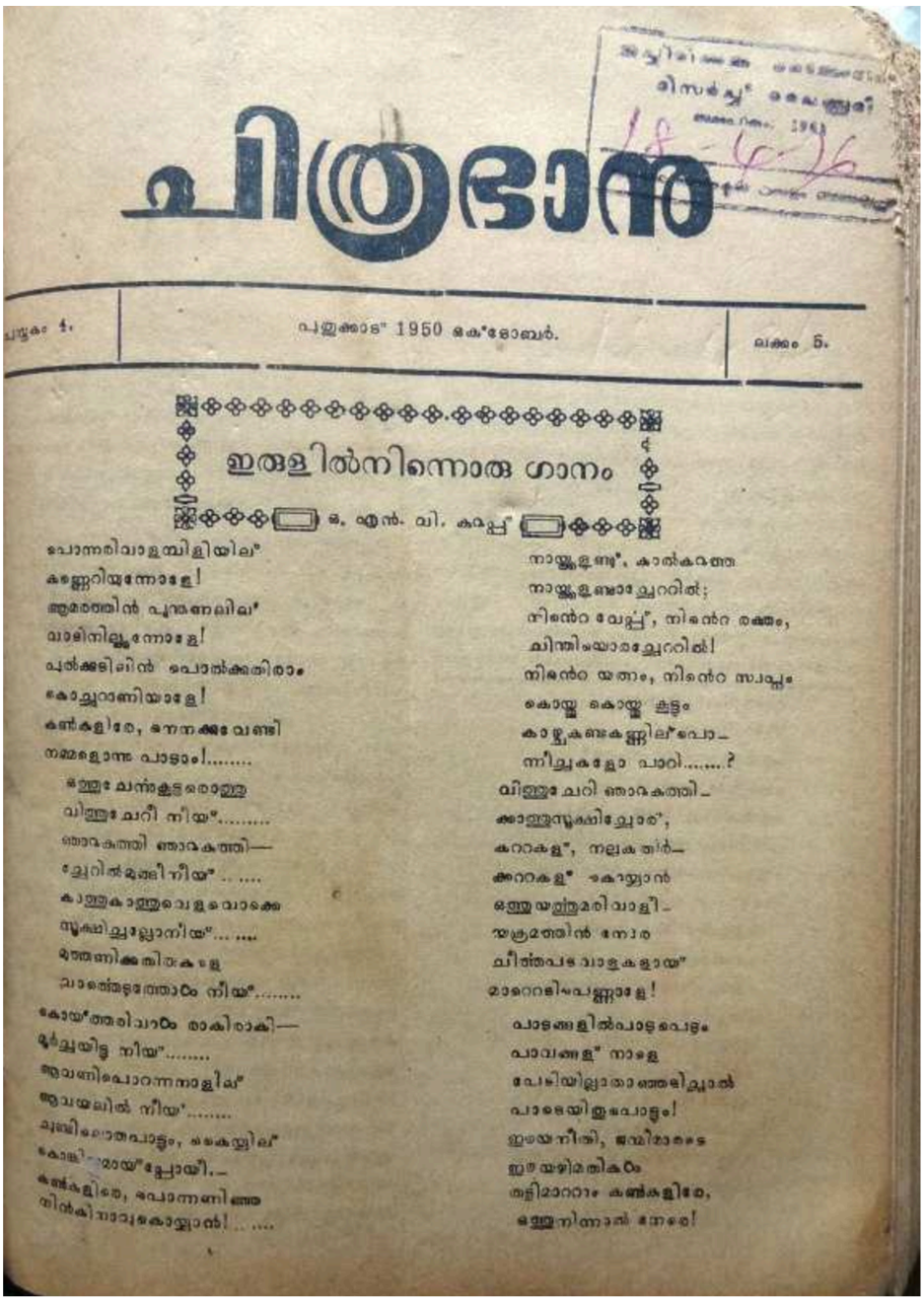
സ്വപ്നങ്ങളുടെ രാത്രി

(പി. ഭാസ്കരൻ)

['നവരാത്രി' എന്ന ചിത്രത്തിൽ തമിഴ് ഗായിക 'പാടും പാട്ടിൽ' എന്ന ഗാനത്തിന്റെ ട്യൂൺ]

അനുബന്ധം 5

ഒ.എൻ.വി. കുറുപ്പ് രചിച്ച പൊന്നരിവാളമ്പിളിയിൽ എന്ന ഗാനം ഇരുളിൽനിന്നൊരു ഗാനം എന്ന പേരിൽ കവിതയായി പ്രസിദ്ധീകരിച്ചത്



ചിത്രഭാനു

പുസ്തകം 4. | പുലയാടു 1950 ഒക്ടോബർ. | ലക്കം 5.

ഇരുളിൽനിന്നൊരു ഗാനം

ഒ. എൻ. വി. കുറുപ്പ്

പൊന്നരിവാളമ്പിളിയിലെ
കണ്ണുറിയുന്നോളേ!
ഇരുമരുതിൻ പൂന്തണലിലെ
വാടിനില്പൂന്നോളേ!
പുൽക്കുടിലിൻ പൊൽക്കതിരാം
കൊച്ചുറാണിയാളേ!
കൺകളിലേ, തന്നക്കുവേണ്ടി
നമ്മളൊന്നു പാടാം!.....
ഉള്ളുമെന്നുകൂട്ടരാളു
വിള്ളുചോറി നീയ്.....
ഞാറകത്തി ഞാറകത്തി—
ച്ചോറിൽമുങ്ങി നീയ് .....
കാളകൊണ്ടുവെള്ളമൊക്കെ
സൂക്ഷിച്ചുഴുവാനീയ്.....
ഉത്തണിക്കതിരുകളു
പാതിത്തുടുത്തതാരം നീയ്.....
കോയ്ത്തരിവാൾ രാകിരാകി—
മൂർച്ചയിട്ട നീയ്.....
ആവണിപൊറന്നനാളിലെ
ആവേശമിൽ നീയ്.....
മുഞ്ഞിപ്പൊതപാട്ടം, കൈയ്യിലെ
കൊച്ചുമായ്പ്പോയി.—
കൺകളിലേ, പൊന്നണിഞ്ഞ
നിൽക്കിനാവുകൊയ്യാൻ! .....

നാഴ്യുഴുന്നു, കാൽകുത്ത
നാഴ്യുഴുതാച്ചോറിൽ;
നിന്റെ വേഷ്ട്ട്, നിന്റെ രക്തം,
ചിന്തിയതാച്ചോറിൽ!
നിന്റെ യത്നം, നിന്റെ സ്വപ്നം
കൊയ്യ കൊയ്യ കൂട്ടം
കാണുകണ്ണിലെപൊ—
ന്നീച്ചകളോ പാറി.....?
വിള്ളുചോറി ഞാറകത്തി—
ക്കോളുസൂക്ഷിച്ചോരെ,
കറകളെ, നല്കതിർ—
ക്കറകളെ കൊയ്യാൻ
ഒത്തുയർത്തുമരിവാളി—
ന്നുശ്രമത്തിൻ നേര
ചീർത്തപടവാളുകളായ്
മാറെടിപ്പെണ്ണാളേ!

പാടങ്ങളിൽപാടപ്പെടും
പാവങ്ങളെ നാളെ
പേടിയില്ലാതാഞ്ഞടിച്ചാൽ
പാടെയിളപ്പോളം!
ഇയ്യനീതി, ഇന്നിമാടെ
ഇരയിഴിമതികരും
തടിമാറാം കൺകളിലേ,
ഒത്തുനിന്നാൽ നമ്മളെ!

ഗ്രന്ഥസൂചി

1 അജു കെ. നാരായണൻ, ഫോക്‌ലോർ പാഠങ്ങൾ പഠനങ്ങൾ, സാഹിത്യ പ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം, കോട്ടയം, 2011.

2 അജു.കെ.നാരായണൻ, ഫോക്‌ലോറും പ്രകടനസിദ്ധാന്തവും, ഫോക്‌ലോർ പാഠങ്ങൾ പഠനങ്ങൾ, സാഹിത്യപ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം, കോട്ടയം, 2011.

3 അജു കെ.നാരായണൻ & ചെറി ജേക്കബ്ബ് കെ., സിനിമ മുതൽ സിനിമ വരെ, സാഹിത്യ പ്രവർത്തക സഹകരണ സംഘം, കോട്ടയം, 2016.

4 അനിൽകുമാർ. എൻ., പ്രകടനഗാനങ്ങളുടെ ആഖ്യാനസൗന്ദര്യശാസ്ത്രം, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, 2010.

5 അൻവർ അബ്ദുള്ള, റിവേഴ്സ് ക്ലാപ്, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2014.

6 അഭയദേവ്, പാട്ടുകൾ: അഭയദേവ്, സാഹിത്യപ്രവർത്തക സഹകരണ സംഘമ്, കോട്ടയം,2011

7 അഭിലാഷ് പുതുക്കാട്, ആലാപനത്തിലെ തേനും വയമ്പും ഭാഗം 1, 2, ലോഗോസ് ബുക്സ് പ്രൈവറ്റ് ലിമിറ്റഡ്, വിളയൂർ, 2015.

8 അയ്യിപ്പിള്ള ആശാൻ, രാമകഥപ്പാട്ട്, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശൂർ, 2012.

9 അരവിന്ദൻ വല്ലച്ചിറ, മലയാള സിനിമ 85 വർഷം, ലാൽ ബുക്സ്, തൃശൂർ 2014.

10 അരവിന്ദൻ വല്ലച്ചിറ, തിരക്കഥ സിനിമയുടെ ബ്ലൂപ്രിന്റ്, സാഹിത്യ പ്രവർത്തക സഹകരണ സംഘം, കോട്ടയം, 2010.

11 അഹമ്മദ് ഫക്രുദീൻ അലി, താരശരീരവും ദേശചരിത്രവും,. ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ്, തിരുവന്തപുരം, 2012.

12 ആനന്ദബാബു ആർ.പി., ശബ്ദവും ചലച്ചിത്രവും, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2014.

13 ഇക്ബാൽ. എം., ഗസൽ അനുഭൂതികളുടെ സംഗമം, ഒലിവ് ബുക്സ്, കോഴിക്കോട് 2008.

14 ഇസ്മ,റ്റി.എസ്., മെഹബൂബ് ജീവിതനൗകയിലെ പാട്ടുകാരൻ, ഒലിവ്, കോഴിക്കോട്, 2010.

15 ഈണവും താളവും, കേരള കലാമണ്ഡലം കല്പിത സർവ്വകലാശാല, ചെറുതുരുത്തി, 2008.

16 ഉണ്ണിക്കിടാവ് കെ., സംഘകാലകൃതികളിലെ തമിഴ് സംസ്കാരം, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2007.

17 ഉണ്ണികൃഷ്ണൻ പൂൽക്കൽ, റേഡിയോ ചരിത്രവും വർത്തമാനവും, ഒലിവ് ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2011.

18 ഉഷ, ഒ.വി., കാറ്റിനിലേ വരും ഗീതം, ന്യൂ ബുക്സ്, കണ്ണൂർ, 2012.

19 ഉംബായി, രാഗം ഭൈരവി, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2016.

20 എഴുത്തച്ഛൻ, അദ്ധ്യാത്മരാമായണം കിളിപ്പാട്ട്, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശൂർ, 1985.

21 ഒ.എൻ.വി. (എഡി.), ഒരു ഗന്ധർവ്വൻ ഈ വഴി വന്നു, ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ്, തിരുവനന്തപുരം, 1994.

22 കണ്ണശ്ശപ്പണിക്കർ, കണ്ണശ്ശരാമായണം, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2013.

23 കരിപ്പത്ത്.ആർ.സി. (വ്യാ.), തിരുനിഴൽമാല, കണ്ണൂർ യൂണിവേഴ്സിറ്റി പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കണ്ണൂർ, 2006.

24 കെ.ഇ.എൻ., ചെമ്മീനിലെ സംഘർഷങ്ങൾ, റാസ്ബെറി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2013.

25 കുഞ്ചൻ നമ്പ്യാർ, തുള്ളൽക്കഥകൾ, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, 1979.

26 കുഞ്ഞിക്കണ്ണൻ വാണിമേൽ, സിനിമയും മനസ്സും മലയാള സിനിമയുടെ ചരിത്രവും വർത്തമാനവും, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2010.

27 കുഞ്ഞുമുഹമ്മദ്, കെ.ഇ.എൻ., സമരോത്സുകമായ മതേതരത്വം, പ്രോഗ്രസ് പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്, 2006.

28 കുട്ടി.വി.എം., മാപ്പിളപ്പാട്ടിന്റെ ചരിത്രസഞ്ചാരങ്ങൾ, ലിപി പബ്ലിഷേഴ്സ്, കോഴിക്കോട്, 2010.

29 കുട്ടി.വി.എം., മാപ്പിളപ്പാട്ടിന്റെ തായ്വേരുകൾ, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശൂർ, 2007.

30 കുട്ടി.വി.എം., ഒപ്പന എന്ന വട്ടപ്പാട്ട് പാട്ടും പഠനവും, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2011.

31 കുട്ടികൃഷ്ണൻ.എം., വീണയും വാളും, ഒരു ഗന്ധർവൻ ഇ ൗ വഴി വന്നു, ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ്, തിരുവനന്തപുരം, 1994.

32 കുട്ടികൃഷ്ണൻ.എം., വയലാർ കവിതകൾ ഒരു പഠനം, ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ്, തിരുവനന്തപുരം, 1976.

33 കുമാരനാശാൻ, ആശാന്റെ പദ്യകൃതികൾ, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1998.

34 കുമാരൻ വയലേരി (എഡി.), ചലച്ചിത്രഗാനപഠനങ്ങൾ, സാഹിതി, പയ്യന്നൂർ, 2011.

35 കുറുപ്പ്. എം.എൻ., വയലാറും വയലാറും, ദേശാഭിമാനി വാരിക,1975 നവംബർ 9.

36 കുറുപ്പ്, ഒ.എൻ.വി., മധുരിക്കും ഓർമ്മകളേ (5 വാല്യം), ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2016.

37 കുറുപ്പ്, ഒ.എൻ.വി., മാണിക്യവീണ ഒ.എൻ.വി.യുടെ തിരഞ്ഞെടുത്ത ആയിരത്തൊന്നു ഗാനങ്ങൾ, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2009.

38 കുറുപ്പ്, ഒ.എൻ.വി., ഒ.എൻ.വി.യുടെ കവിതകൾ ഒരു ബൃഹത്സമാഹാരം, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2005.

39 കുറുപ്പ്, ഒ.എൻ.വി., ഒ.എൻ.വി.യുടെ ഗാനങ്ങൾ, സഹൃദയബുക്സ്, പുലിയന്നൂർ, 1999.

40 കുറുപ്പ്, ഒ.എൻ.വി., ഹൃദയസരസ്സ് തിരഞ്ഞെടുത്ത 1001 ഗാനങ്ങൾ, പാട്ടിന്റെ പാലാഴി, ഡി.സി.ബുക്സ്, 2008.

41 കുറുപ്പ്, ഒ.എൻ.വി., ആയിരം പാദസരങ്ങൾ (അവതാരിക), വയലാർ കൃതികൾ കവിതകളും ഗാനങ്ങളും, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2007.

42 കോശി കെ.വി, എന്റെ സിനിമാസ്മരണകൾ, സാഹിത്യപ്രവർത്തക സഹകരണ സംഘം, കോട്ടയം, 1968

43 കൃഷ്ണകുമാർ, എസ്., ചലച്ചിത്ര പഠനങ്ങൾ, റെയിൻബോ ബുക്സ്, ചെങ്ങന്നൂർ, 2008.

44 കൃഷ്ണൻ നായർ.പി.വി. (വ്യാ.), രാമചരിതം, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, 1970.

45 കൃഷ്ണൻ നായർ.പി.വി., പ്രസ്ഥാനസപ്തകം, സാഹിത്യപ്രവർത്തക സഹകരണ സംഘം, കോട്ടയം, 1974.

46 ഗണേശ് കെ.എൻ., കുഞ്ചൻനമ്പ്യാർ വാക്കും സമൂഹവും, വള്ളത്തോൾ വിദ്യാപീഠം, ശുകപുരം 1996.

47 ഗിരിജാദേവി,ജി., നമ്പിയാരുടെ ശില്പശാല, സാഹിത്യ പ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം, കോട്ടയം, 2014.

48 ഗംഗാധരൻ, എം., മാപ്പിള പഠനങ്ങൾ, വചനം ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2007.

49 ഗോപാലകൃഷ്ണൻ പെരുമ്പുഴ, സംഗീതത്തിന്റെ നാട്ടുവഴി, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2014.

50 ഗോപാലകൃഷ്ണൻ ചേലങ്ങാട്, അന്നത്തെ നായികമാർ, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2012.

51 ഗോപാലകൃഷ്ണൻ ചേലങ്ങാട്, മലയാളസിനിമ ചരിത്രം വിചിത്രം, ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ്, തിരുവനന്തപുരം, 2013.

52 ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, ചേലങ്ങാട്, വയലാർ, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2011.

53 ഗോപിനാഥൻ. കെ., സിനിമയുടെ നോട്ടങ്ങൾ, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2012.

54 ചന്ദ്രശേഖർ കെ., കാഴ്ചപ്പകർച്ച, സിനിമയുടെ സൗന്ദര്യവും രാഷ്ട്രീയവും, ഒലിവ്, കോഴിക്കോട്, 2012.

55 ചന്ദ്രശേഖരൻനായർ, ശ്രീവരാഹം കെ., ഋഗ്വേദം ഗുരുദക്ഷിണാഭാഷ്യം അഷ്ടകം-1, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2014.

56 ചന്ദ്രശേഖരൻനായർ, വൈക്കം, പ്രാചീന നാടകത്തിലൂടെ ഒരു പര്യടനം, ഡി.സി. ബുക്സ് കോട്ടയം, 1992.

57 ചന്ദ്രികാ ശങ്കരനാരായണൻ, വയലാർ രാമവർമ്മ ഋതുഭേദങ്ങൾക്കു വർണ്ണം പകർന്ന കവി, സാഹിത്യപ്രവർത്തക സഹകരണ സംഘം, കോട്ടയം, 2013.

58 ചുമ്മാർ ടി.എം, സാഹിത്യനിപുണൻ, പദ്യസാഹിത്യ ചരിത്രം, സാഹിത്യ പ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം, കോട്ടയം, 1984.

59 ചെറുശ്ശേരി, കൃഷ്ണഗാഥ, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2011.

60 ജമാൽ കൊച്ചങ്ങാടി, ബാബുരാജ് സ്മരണകൾ, ലിപി പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്, 2011.

61 ജമാൽ കൊച്ചങ്ങാടി (എഡി.), ബാബുരാജ്, ലിപി പബ്ളിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്, 2010.

62 ജയകുമാർ, കെ., വയലാർ ഗാനരചനയിലെ ഗാന്ധർവ്വം, സാഹിത്യ പ്രവർത്തക സഹകരണ സംഘം, കോട്ടയം, 2015.

63 ജയകുമാർ.കെ., കൃഷ്ണപക്ഷം, കറന്റ് ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2011.

64 ജയകുമാർ, കെ.പി., ഉടലിൽ കൊത്തിയ ചരിത്രസ്മരണകൾ, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2011.

65 ജയകുമാർ, കെ.പി., ജാതിവ്യവസ്ഥയും മലയാളസിനിമയും, ഒലീവ്, കോഴിക്കോട്, 2014.

66 ജയകൃഷ്ണൻ. എൻ.(എഡി.), മലയാളത്തിന്റെ സൂര്യഗീതങ്ങൾ, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2010.

67 ജിതേഷ് ടി., ചലച്ചിത്ര സിദ്ധാന്തങ്ങൾ, സാഹിത്യ പ്രവർത്തക സഹകരണ സംഘം, കോട്ടയം, 2014.

68 ജോണി കെ.ജെ & സി.വേണുഗോപാൽ, സിനിമയുടെ കാല്പാടുകൾ, കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശൂർ, 2009.

69 ജോൺ എൻ.ജി, സിനിമയും ഞാനും ഏഴുപത് വർഷങ്ങൾ, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2012.

70 ജോൺ പോൾ, കാലത്തിനുമുമ്പേ നടന്നവർ, ഒലിവ് പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്, 2012.

71 ജോർജ്ജ് എസ്.പോൾ, സ്വരങ്ങളുടെ ശാസ്ത്രം, കേരള ശാസ്ത്രസാഹിത്യ പരിഷത്ത്, തൃശൂർ, 2004.

72 ജോർജ്ജ്, എം.പി., പാശ്ചാത്യസംഗീത പ്രവേശിക, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2013.

73 ജോർജ്ജ്.കെ.എം. (എഡി.), സാഹിത്യചരിത്രം പ്രസ്ഥാനങ്ങളിലൂടെ സാഹിത്യ പ്രവർത്തക സഹകരണ സംഘം, കോട്ടയം, 1984.

74 ജോർജ്ജ് കെ.ജി., ഫ്ളാഷ്ബാക്ക് എന്റെയും സിനിമയുടെയും, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2012.

75 ജോസഫ് വി.കെ., കാഴ്ചയുടെ സംസാരവും പൊതുബോധനിർമ്മിതിയും, സാഹിത്യപ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം, കോട്ടയം, 2010.

76 ജോസഫ്, വി.കെ., സിനിമയും പ്രത്യയശാസ്ത്രവും, സാംസ്കാരിക പ്രസിദ്ധീകരണ വകുപ്പ്, തിരുവനന്തപുരം, 1997.

77 ജോസഫ്, വി.കെ., ദേശം പൗരത്വം സിനിമ, ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ്, തിരുവനന്തപുരം, 2010.

78 ജോസ് കെ. മാനുവൽ, സിനിമയിലെ ശരീരഭാഷ, കറന്റ് ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2013.

79 ജോസ് കെ.മാനുവൽ (എഡി.) മാറുന്ന മലയാള സിനിമ ഭാഷ സംസ്കാരം സമൂഹം, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2015.

80 ജ്യോതിഷ് കുമാർ, അജയപുരം, വാക്കിന്റെ വഴിച്ചന്തം, സൈന്ധവ ബുക്സ്, കൊല്ലം, 2003.

81 ജ്യോതിഷ്കുമാർ, അജയപുരം, ജീവിതം കാവ്യപുസ്തകം, ലിപി പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്, 2017.

82 ഡെന്നീസ്, കലൂർ, സിനിമയും ഞാനും, ഗ്രീൻ ബുക്സ്, തൃശ്ശൂർ, 2016.

83 താഹ മാടായി, സത്യൻ അന്തിക്കാടിന്റെ ഗ്രാമീണർ, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2014.

84 താഹ മാടായി, ജീവിതം മാമുക്കോയ കോഴിക്കോട്, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2009.

85 ത്രിവിക്രമൻ തമ്പി, തെക്കൻപാട്ടുകൾ ഒരു പഠനം, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശൂർ, 1999.

86 ദയാനന്ദൻ, പി.കെ., കേൾക്കാനോർത്തൊരു മധുരിതഗാനം, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2014.

87 ദിവാകരൻ ആർ.വി.എം., കഥയും തിരക്കഥയും, ഒലിവ് ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2011.

88 ദിവാകരൻ, ആർ.വി.എം., മലയാള തിരക്കഥ വളർച്ചയും വർത്തമാനവും, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2008.

89 ദീപ, സിസ്റ്റർ, നസ്രാണികളുടെ പുരാതനപ്പാട്ടുകൾ, സാഹിത്യ പ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം, കോട്ടയം, 2011.

90 ദേവരാജൻ, ജി., ദേവഗീതികൾ, എന്റെ സംഗീത സംവിധാന സമീപനം, ഓഥന്റിക് ബുക്സ്, തിരുവനന്തപുരം, 2007.

91 ദേവരാജൻ മാസ്റ്റർ.ജി., ദേവഗീതികൾ, ഓഥന്റിക് ബുക്സ്, തിരുവനന്തപുരം, 2007.

92 നദീം നൗഷാദ് (എഡി.), അബ്ദുൾ ഖാദർ പാടാനോർത്തൊരു മധുരിതഗാനം, ഒലീവ്, കോഴിക്കോട്, 2010.

93 നമ്പ്യാർ.എ.കെ.., നാടോടിക്കലകളുടെ ജനകീയ സ്വഭാവം, നാടോടി കലോത്സവം (സ്മരണിക), കേരള സംഗീതനാടക അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, 1983.

94 നാരായണൻ, അകവൂർ, കുഞ്ഞിക്കുട്ടൻ തമ്പുരാൻ, സാഹിത്യ അക്കാദമി ഡൽഹി, 2010.

95 നാരായണൻ, കല്പറ്റ, തത്സമയം, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2013.

96 നാരായണൻ, ശീവൊള്ളി (എഡി.), വെൺമണികൃതികൾ, കറന്റ് ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1988.

97 നീലൻ, സിനിമ സ്വപ്നം ജീവിതം, ഗ്രീൻ ബുക്സ്, തൃശൂർ, 2016.

98 പത്മൻ, എന്റെ ഭാസിയണ്ണൻ, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2014.

99 പവനൻ, കവിയും കാലവും, പ്രഭാത് ബുക്ക് ഹൗസ്, തിരുവനന്തപുരം,1977.

100 പണിക്കോട്ടി.എം.കെ., വടക്കൻപാട്ടുകളിലൂടെ, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2006.

101 പെരുമ്പുഴ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, ജി.ദേവരാജൻ സംഗീതത്തിന്റെ രാജശില്പി, ഒലീവ് ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2007.

102 പൗലോസ്.കെ.ജി., കൂടിയാട്ടം, അഭിനയത്തിന്റെ തുടർച്ചയും വളർച്ചയും, ഇന്റർനാഷണൽ സെന്റർ ഫോർ കൂടിയാട്ടം, തൃപ്പൂണിത്തുറ, 2001.

103 പ്രസാദ്.സി.ആർ. (എഡി.), വയലാർ രാമവർമ്മ പുരോഗമന മൂല്യങ്ങളുടെ പടയാളി, സാഹിത്യ പ്രവർത്തക സഹകരണ സംഘം, കോട്ടയം, 2010.

104 പ്രദീപൻ പാമ്പിരിക്കുന്ന്, ഏകജീവിതാനശ്വരഗാനം, ലീഡ് ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2012.

105 പ്രേം പ്രകാശ്, പ്രകാശവർഷങ്ങൾ, ലിറ്റ്മസ്, കോട്ടയം, 2014.

106 പ്രേംലാൽ, ഡി. & എസ്.ആർ.ചന്ദ്രമോഹനൻ, ജെ.സി.ഡാനിയൽ മലയാളസിനിമയുടെ വിഗതകുമാരൻ, റെയ്വൻ പബ്ലിക്കേഷൻസ്, തിരുവനന്തപുരം, 2013.

107 ബഷീർ ചുങ്കത്തറ, ഇശൽ ചക്രവർത്തി മോയിൻകുട്ടി വൈദ്യർ, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, 2010.

108 ബാലകൃഷ്ണൻ, കല്പറ്റ, മലയാളസാഹിത്യ ചരിത്രം, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2014.

109 ബാലകൃഷ്ണൻ, കല്പറ്റ, സാഹിത്യം മാധ്യമം സൗന്ദര്യശാസ്ത്രം, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശൂർ, 2013.

110 ബാലചന്ദ്രൻ നായർ, പെരുന്താന്നി, മലയാള സിനിമ ഇന്നലെ ഇന്ന്, യവനിക പബ്ലിക്കേഷൻസ് ആന്റ് ഡിസ്ട്രിബ്യൂഷൻ ട്രസ്റ്റ്, തിരുവനന്തപുരം, 2009.

111 ബിജു. സി.എസ്., നാടൃസിദ്ധാന്തം, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2002, പുറം.18.

112 ബീന രഞ്ജിനി, ഹിറ്റുകളുടെ കഥ, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2014.

113 ഭാനുപ്രകാശ്, ഭാവദശരഥം, ഒലിവ് ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2015.

114 ഭാസ്ക്കരനുണ്ണി.പി., പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിലെ കേരളം, കേരളസാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, 1988.

115 ഭാസ്കരൻ, പി., നാഴിയുരിപ്പാല്, കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശ്ശൂർ, 2004.

116 ഭാസ്കരൻ, പി., പി.ഭാസ്കരൻകൃതികൾ സമ്പൂർണ്ണം കവിതകൾ ഗാനങ്ങൾ, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2008.

117 ഭാസ്കരൻ. പി., പി.ഭാസ്കരൻ കൃതികൾ സമ്പൂർണ്ണം, ഡിസി ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2008.

118 ഭാസ്കരൻ. പി., ആത്മകഥ, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2015.

119 മധു ഇറവങ്കര, മലയാള സിനിമയിലെ അവിസ്മരണീയർ, ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ്, തിരുവനന്തപുരം, 2011.

120 മധുസൂദനൻ നായർ (പ്രസാ.), മലയാള ചലച്ചിത്രസംഗീതം 50 വർഷം, തിരുവനന്തപുരം, 1994.

121 മനോജ് എം.ഡി.(എഡി.), നമ്മുടെ പ്രിയപ്പെട്ട പാട്ടുകൾ, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2014.

122 മനോജ്, എം.ഡി., പ്രിയപ്പെട്ട പാട്ടുകൾ, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2014.

123 മനോജ്, എം.ഡി., രവീന്ദ്രസംഗീതം, ഒലിവ്, കോഴിക്കോട്, 2010.

124 മനോജ്, എം.ബി. (എഡി.), പി.ഭാസ്കരൻ സംഗീത സ്മൃതികൾ, ഒലിവ് ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2008.

125 മനോജ് എം.ഡി., കാതിൽ തേൻമഴയായ്, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2010.

126 മനോജ് കുറൂർ, നിറപ്പകിട്ടുള്ള നൃത്തസംഗീതം, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2012.

127 മനോജ് കുറൂർ, റഹ്മാനിയ ഇന്ത്യൻ സംഗീതത്തിന്റെ ആഗോള സഞ്ചാരം, റെയിൻബോ ബുക്സ്, ചെങ്ങന്നൂർ, 2009.

128 മനോജ് കുറൂർ, താളങ്ങളും കലകളും,. സാഹിത്യ പ്രവർത്തക സഹകരണ സംഘം, കോട്ടയം, 2014.

129 മനോഹരൻ, എസ്., പി.ജയചന്ദ്രൻ മലയാളത്തിന്റെ മധുചന്ദ്രിക, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2015.

130 മഴമംഗലം, ഭാഷാനൈഷധം ചമ്പു, സാഹിത്യ പ്രവർത്തക സഹകരണ സംഘം, കോട്ടയം,1985.

131 മാത്തുക്കുട്ടി ജെ.കുന്നപ്പള്ളി, സത്യൻ അരങ്ങിലും അണിയറയിലും, റെയ്വൻ ബുക്സ്, തിരുവനന്തപുരം, 2015.

132 മാരാർ, കെ.കെ., കേരളത്തനിമ, പൂർണ്ണപബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്, 2008.

133 മിനി നായർ (എഡി.), ഉൾക്കടൽ@40, കറന്റ് ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2016.

134 മുകുന്ദൻ എൻ., കിളിപ്പാട്ട്, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2011.

135 മുരളി, വി.ടി., പാട്ടൊരുക്കം, ലിറ്റ്മസ്, കോട്ടയം, 2013.

136 മുരളി, വി.ടി., ആ മലർക്കാലത്തിന്റെ ഓർമ്മകളിൽ, ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ്, തിരുവനന്തപുരം, 2017.

137 മുരളി, വി.ടി., ഗാനരചനയുടെ തച്ചുശാസ്ത്രം, സാഹിത്യ പ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം, കോട്ടയം, 2013.

138 മുരളി, വി.ടി., കെ. രാഘവൻ ഒരു സംഗീതവിചാരം, പൂർണ പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്, 2012.

139 മുരളി.വി.ടി. (എഡി.), കെ.രാഘവൻ ഒരു സംഗീതവിചാരം, പൂർണ്ണ പബ്ലിക്കേഷൻസ് കോഴിക്കോട്, 2012.

140 മുരളി വി.ടി., തുറന്നുവച്ച സംഗീതജാലകങ്ങൾ, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2011.

141 മുരളി.വി.ടി., പാട്ടുകൊണ്ടൊരു ജീവിതം, സൈകതം ബുക്സ്, കോതമംഗലം, 2015.

142 മുരളി.വി.ടി., രാഗമലയാളം, ഒലിവ് ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2006.

143 മുസ്തഫ ദേശമംഗലം (എഡി.) ബാബുരാജ് ചുടുകണ്ണീരാലെൻ ജീവിതകഥ, ഒലിവ് ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്,2011.

144 രമേശ് ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, ജനപ്രിയ സംഗീതം, ഡി.സി.ബുക്സ് കോട്ടയം, 2012.

145 രമേശ് ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, ജനകീയ സംഗീത വിചാരങ്ങൾ, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2015.

146 രവി മേനോൻ, എങ്ങനെ നാം മറക്കും?, ഒലിവ് ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2008.

147 രവി മേനോൻ, സോജാ രാജകുമാരി, ഒലിവ് ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2010.

148 രവി മേനോൻ, എങ്ങനെ നാം മറക്കും, ഒലിവ് പബ്ലിക്കേഷൻസ് പ്രൈ.ലി.കോഴിക്കോട്, 2008.

149 രവി മേനോൻ, എം.ജി.രാധാകൃഷ്ണൻ, കേരള സംസ്ഥാന ചലച്ചിത്ര അക്കാദമി, തിരുവനന്തപുരം, 2010.

150 രവീന്ദ്രൻ, എൻ.കെ., പെണ്ണെഴുതുന്ന ജീവിതം, മാതൃഭൂമിബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2010.

151 രാജീവ് ആർ.എസ്., ഭാവഗീതത്തിന്റെ അടയാളങ്ങൾ മലയാളകവിതയിൽ, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2011.

152 രാജീവ് ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, കാമം ക്രോധം മോഹം, സൈൻ ബുക്സ്, 2009.

153 രാഘവൻ, തലശ്ശേരി, വയലാർ കവിതകൾ ഒരു പഠനം, ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ്, തിരുവനന്തപുരം,1976.

154 രാഘവവാരിയർ. എം.ആർ., അമ്മവഴിക്കേരളം, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, 2006.

155 രാഘവവാരിയർ. എം.ആർ., വടക്കൻപാട്ടുകളുടെ പണിയാല, വള്ളത്തോൾ വിദ്യാപീഠം, ശുകപുരം, 1982.

156 രാജഗോപാലൻ കിടാവ് കെ.വി., കേരളത്തിലെ ക്ഷേത്രവാദ്യങ്ങൾ, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2015.

157 രാജേഷ് എം.ആർ., ഇന്ത്യൻസിനിമയുടെ വർത്തമാനം, ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ്,

തിരുവന്തപുരം, 2012.

158 രാജേഷ്, എം.ആർ., മലയാള സിനിമാപോസ്റ്റർ സൗന്ദര്യവും രാഷ്ട്രീയവും, കേരള ലളിതകലാ അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, 2011.

159 രാധാകൃഷ്ണൻ, പി.എസ്., ദൃശ്യഹർഷത്തിന്റെ സമയരേഖകൾ, സാഹിത്യ പ്രവർത്തക സഹകരണ സംഘം, കോട്ടയം, 2013.

160 രാമചന്ദ്രൻ ജി.പി., മലയാളസിനിമ ദേശം കാലം സംസ്കാരം, സാഹിത്യ പ്രവർത്തക സഹകരണ സംഘം, കോട്ടയം, 2009.

161 രാമചന്ദ്രൻ ജി.പി.,സിനിമയും മലയാളിയുടെ ജീവിതവും, സാഹിത്യപ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം, കോട്ടയം, 2013.

162 രാമചന്ദ്രൻ നായർ, പന്മന, ചലച്ചിത്രപഠനങ്ങൾ, പി.കെ.പരമേശ്വരൻ നായർ സ്മാരക ട്രസ്റ്റ്, തിരുവനന്തപുരം, 2008.

163 രാമചന്ദ്രൻ നായർ, പന്മന (എഡി.), ചലച്ചിത്ര പഠനങ്ങൾ, പി.കെ. പരമേശ്വരൻ നായർ ട്രസ്റ്റ്, തിരുവനന്തപുരം, 2008.

164 രാമചന്ദ്രൻ പുതുശ്ശേരി, തെരഞ്ഞെടുത്ത പ്രബന്ധങ്ങൾ, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശൂർ, 2010.

165 രാമവർമ്മ, വയലാർ, വയലാർ കൃതികൾ കവിതകളും ഗാനങ്ങളും, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2007.

166 രാമവർമ്മ, വയലാർ, കുപ്പിച്ചില്ലുകളും റോസാദലങ്ങളും, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2012.

167 ലീലാ ഓംചേരി, ലീലാ ഓംചേരിയുടെ പഠനങ്ങൾ, പൂർണ്ണ പബ്ലിഷേഴ്സ്, കോഴിക്കോട്, 2009.

168 ലീലാകൃഷ്ണൻ, ആലങ്കോട്, സംഗീതയാത്രകൾ, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2014.

169 ലീലാവതി.എം., കവിതാസാഹിത്യ ചരിത്രം, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശൂർ, 1985.

170 ലൈലാ റഷീദ്, ഇതിലേ പോയത് വസന്തം, ലിറ്റ്മസ്, കോട്ടയം, 2015.

171 വള്ളത്തോൾ, സാഹിത്യമഞ്ജരി, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2011.

172 വാര്യർ,രാമപുരത്ത്, കുചേലവൃത്തം വഞ്ചിപ്പാട്ട്, നാഷണൽ ബുക്ക്സ്റ്റാൾ, കോട്ടയം,1995.

173 വാസുദേവൻ, തോന്നയ്ക്കൽ, മലയാളത്തിലെ വീരഗാഥകൾ, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2011.

174 വാസുദേവൻപിള്ള കടമ്മനിട്ട, വംശീയ സംഗീത ശാസ്ത്രം ഒരാമുഖം, സാഹിത്യ പ്രവർത്തക സഹകരണ സംഘം, കോട്ടയം, 2012.

175 വാസുദേവൻ നായർ.എം.ടി., എം.ടി.യുടെ തിരക്കഥകൾ, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2011.

176 വാസുദേവൻ പിള്ള വയല, നാടക സാഹിത്യചരിത്രം, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2005.

177 വിജയകൃഷ്ണൻ, മലയാള സിനിമയുടെ കഥ, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2007.

178 വിനു എബ്രഹാം, നഷ്ടനായിക, കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശൂർ, 2010.

179 വിനു ഏബ്രഹാം, കെ.ജി.ജോർജ്ജ്, ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ്, തിരുവനന്തപുരം, 2015.

180 വിനോദ് വിപ്ലവ്, മുഹമ്മദ് റഫി സംഗീതവും ജീവിതവും, ചന്ദ്രൻ പി.കെ. (വിവ.), മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2014.

181 വിഷ്ണുനമ്പൂതിരി എം.വി., നാടൻപാട്ടുകൾ മലയാളത്തിൽ, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2008.

182 വിഷ്ണുനമ്പൂതിരി, എം.വി., നമ്മുടെ പണ്ടത്തെ പാട്ടുകൾ, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2010.

183 വിഷ്ണുനമ്പൂതിരി.എം.വി., നാടൻ കലകൾ നാടൻ പാട്ടുകൾ, പൂർണ്ണ പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്, 2006.

184 വെങ്കിടേശ്വരൻ. സി.എസ്., ഉടലിന്റെ താരസഞ്ചാരങ്ങൾ, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2011.

185 വെങ്കിടേശ്വരൻ. സി.എസ്., സിനിമാ ടോക്കീസ്, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2011.

186 വെങ്കിടേശ്വരൻ. സി.എസ്., മലയാള സിനിമാ പഠനങ്ങൾ, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2011.

187 വേണു, കെ.ബി., സിനിമയുടെ സ്വതന്ത്രാവിഷ്കാരങ്ങൾ, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2014.

188 വേണു.കെ.ബി., കെ.ജി.ജോർജ്ജിന്റെ ചലച്ചിത്രയാത്രകൾ, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2015.

189 വേണുഗോപാലൻ,പി. (എഡി.), ഒ.എൻ.വി. എന്റെ ഗുരുനാഥൻ, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2011.

190 ശങ്കർ സാബു, സിനിമയുടെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിന് ഒരാമുഖം, സാഹിത്യ പ്രവർത്തക സഹകരണ സംഘം, കോട്ടയം, 2008.

191 ശങ്കുണ്ണി നായർ.എം.പി., ചരിത്രവും ചാമരവും, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 1988.

192 ശരച്ചന്ദ്രൻ, കെ.പി., തെസ്യൂസിന്റെ സംഗീതം, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 1993.

193 ശരത്, ആത്മരാഗം, ലിറ്റ്മസ്, കോട്ടയം, 2014.

194 ശരത്ചന്ദ്രൻ.കെ.പി., മരണമില്ലാത്ത വയലാർ, സാഹിത്യ പ്രവർത്തക സഹകരണ സംഘം, കോട്ടയം,1984.

195 ശർമ്മ വി.എസ്., കുഞ്ചൻ നമ്പ്യാരും അദ്ദേഹത്തിന്റെ കൃതികളും, സാഹിത്യ പ്രവർത്തക സഹകരണ സംഘം, കോഴിക്കോട്, 1978.

196 ശശി. കെ.വി., (എഡി.) മലയാളചലച്ചിത്രഗാനം കാമന ശരീരം ദേശം, സാഹിത്യപ്രവർത്തക സഹകരണ സംഘം, കോട്ടയം, 2012.

197 ശശികാന്ത് കിനിക്കർ (എഡി.), നൗഷാദ് സിനിമ സംഗീതം ജീവിതം, ദീപേഷ് കെ. രവീന്ദ്രനാഥ് (പരി.), ഒലിവ്, കോഴിക്കോട്, 2010.

198 ശാരദക്കുട്ടി. എസ്., ഞാൻ നിങ്ങൾക്കെതിരെ ആകാശത്തെയും ഭൂമിയെയും സാക്ഷ്യംവയ്ക്കുന്നു, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2011.

199 ശാരദക്കുട്ടി.എസ്., വിചാരം വിമർശം വിശ്വാസം, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, 2015.

200 ശാസ്തമംഗലം, ടി.പി., കാവ്യഗീതിക, ലിപി പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്, 2015.

201 ശാസ്തമംഗലം.ടി.പി. (എഡി.), മധുരിക്കും ഓർമ്മകളേ (5 വാല്യം), ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2016.

202 ശീവൊള്ളി നാരായണൻ (എഡി.), വെൺമണിക്കവിതകൾ, കറന്റ് ബുക്സ്, കോട്ടയം,1988.

203 ശ്രീകുമാരൻ തമ്പി, പി.ഭാസ്കരന്റെ കാവ്യമുദ്രകൾ, ഗ്രീൻ ബുക്സ്, തൃശൂർ, 2010.

204 ശ്രീകുമാരൻ തമ്പി, സിനിമ കണക്കും കവിതയും, സാഹിത്യ പ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം, കോട്ടയം, 2010.

205 ശ്രീകുമാരൻ തമ്പി, ഹൃദയസരസ്സ് തിരഞ്ഞെടുത്ത 1001 ഗാനങ്ങൾ, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2008.

206 ശ്രീകുമാരൻ തമ്പി, പ്രേംനസീർ എന്ന പ്രേമഗാനം, ലിപി പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്, 2011.

207 ശ്രീകുമാരി രാമചന്ദ്രൻ, കർണാടകസംഗീതലോകം, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2008.

208 ശ്രീകുമാർ.ആർ., മുടിയേറ്റ് കാവുനാടകം, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2013.

209 ശ്രീകുമാർ, കെ., മലയാള സംഗീതനാടകചരിത്രം, പൂർണ്ണ പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്, 2002.

210 ശ്രീകുമാർ.കെ. (സമാ.), വടക്കൻപാട്ടുകൾ, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശൂർ, 2013.

211 ശ്രീനിവാസൻ, പി.കെ., കോടമ്പാക്കം ബ്ലാക്ക് ആന്റ് വൈറ്റ്, കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശ്ശൂർ, 2013.

212 ഷാജഹാൻ കാളിയത്ത്, ഹൃദയം ഒരു സംഗീതോപകരണമാണ്, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2014.

213 ഷാജി ജേക്കബ്, ജനപ്രിയസംസ്കാരം ചരിത്രവും സിദ്ധാന്തവും, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2009.

214 സചീന്ദ്രൻ, എം.എം., താളം വിതയിലും കവിതയിലും, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, 2016.

215 സജി ശ്രീവൽസം, സ്വരഗാന്ധർവ്വം, ദ ന്യൂ മീഡിയ സ്പേസ് ബുക്സ്, തിരുവനന്തപുരം, 2014.

216 സജിത മഠത്തിൽ, മലയാള നാടകസ്ത്രീചരിത്രം, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, 2012.

217 സജിൽ ശ്രീധർ, അനുഭവങ്ങൾക്ക് മുഖാമുഖം, സാഹിത്യ പ്രവർത്തക സഹകരണ സംഘം, കോട്ടയം, 2011.

218 സദാനന്ദൻ, പി.ജി., സിനിമയുടെ നീതിസാരം, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2006.

219 സാനു എം.കെ., ചങ്ങമ്പുഴ കൃഷ്ണപിള്ള നക്ഷത്രങ്ങളുടെ സ്നേഹഭാജനം, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2007.

220 സിബു മോടയിൽ, അരങ്ങുമുതൽ അഭ്രപാളിവരെ, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2011.

221 സുകു പാൽക്കുളങ്ങര, പി. ഭാസ്കരൻ മലയാളത്തിന്റെ നീലക്കുയിൽ, ലിപി പബ്ലിഷേഴ്സ്, കോഴിക്കോട്, 2016.

222 സുധീഷ് വി.ആർ., ആത്മഗാനം, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2008.

223 സുധീഷ്, വി.ആർ., പ്രണയചന്ദ്രകാന്തം, ഒലിവ്, കോഴിക്കോട്, 2011.

224 സുധീഷ്, വി.ആർ., അല്ലിയാമ്പൽ കടവ്, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2007.

225 സുനിൽ പി. ഇളയിടം, അനുഭൂതികളുടെ ചരിത്രജീവിതം, ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ്, തിരുവന്തപുരം, 2007.

226 സുഭാഷ് ചന്ദ്രൻ, ദാസ് ക്യാപ്പിറ്റൽ, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2011.

227 സുരേഷ് വെള്ളിമംഗലം (എഡി.), ഒഎൻ.വിക്കവിത ഈണവും പൊരുളും, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2009.

228 സെബാസ്റ്റ്യൻ, നടനം തന്നെ ജീവിതം, കറന്റ് ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2012.

229 സോമൻ.പി., ഒ.എൻ.വി.യുടെ കവിജന്മങ്ങൾ, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2011.

230 ഹരികുമാർ പി.കെ. (എഡി.), മലയാള ചലച്ചിത്രഗാനം സാഹിത്യം ചരിത്രം, സാഹിത്യ പ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം, കോട്ടയം, 2013.

231 ഹരിഗോവിന്ദൻ, ഞെരളത്ത്, കേരളസംഗീതം കേട്ടതും കേൾക്കേണ്ടതും, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, 2005.

English

1 Anandam P. Kavoori & Aswin punathambekar, Global Bollywood, Oxford University Press,New Delhi, 2010.

2 Auslander, Philiph, Theory for Perfomance Studies A student's guide, Routledge, London and New York, 2008.

3 Auslander,Philiph, Theory for Perfomance Studies A student's guide, Routledge, London and New York, 2008.

4 Austin,J.L. How to do things with words, Oxford University Press, Oxford, 1962.

5 Bauman, Richard (Ed), Folklore, Cultural Performance and Popular Entertainment, Oxford University Press, Newyork, 1992.

6 Fox, Adam and Daniel Wolf (Ed.), The Spoken Word and Oral Culture in Britain 1500-1850, Manchester University Press, Manchester and New York, 2002.

7 Goffman, Erving, Presentation of self in Everyday Life, University of Edinburgh, Edinburgh 1956.

8 Jesperson, Otto, Language Its Nature Devolepment and Origin, Henry Hott and Company,1921.

9 Kenny, E.J. (Ed.), The Cambridge History of Classical Literature, Cambridge University Press,1982.

10 Lord, Albert B., Singer of Tales, Harvard University press, Cambridge, 2000.

11 Moore, Allen F., (Ed.) Analyzing Popular Music, Cambridge University Press, New York, 2003.

12 Ong, W.J., Orality and Literacy, Taylor and Francis e Library, 2005.

13 Raju Bharathan, A Journey Down Memmory Lane, Hay House India, New Delhi, 2011.

14 Schechner, Richard, Performance Studies - An Introduction, Routledge, New York and London, 2005.

15 Schechner, Richard, Performance Studies An introduction, Routledge, London and New York, 2005.

16 Thomas, Rosalind, Literacy and Orality in Ancient Greece, Cambridge University Press, New York, 1992.

17 Thomas, Rosalind, Oral Tradition and Written Record in Classical Athens, Cambridge University Press, New york,1989.

18 Turner,Victor, From Ritual to Theatre, Performance Arts Journal Publications, New york city, 1982.

ആനുകാലികങ്ങൾ

1 അച്യുതൻ.എം., വയലാറിന്റെ വാളും വീണയും, മാതൃഭൂമി വാരാന്തപ്പതിപ്പ്,1994 ജനുവരി 16.

2 കർത്താവ്.കെ.എസ്.പി., വെൺമണിക്കവിതകളും മലയാളസാഹിത്യവും, ഭാഷാപോഷിണി, 1985, ഡിസംബർ-മാർച്ച്.

3 ജയരാജ്.എം., തിരനോട്ടം, ചിത്രഭൂമി വാരിക, 2006, ജനുവരി 15.

4 ബാലചന്ദ്രൻ വടക്കേടത്ത്, കണ്ണശ്ശരാമായണം മലയാളത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയകവിത, സമകാലിക മലയാളം വാരിക, ഡിസംബർ12, 2014.

5 മധു വാസുദേവൻ, മഹനീയഗാനമൂർത്തി, ഗ്രന്ഥാലോകം, നവംബർ 2012.

6 മോഹനാക്ഷൻ നായർ.എ., തിരുനിഴൽമാല അനന്യമായ ഒരു ഭാഷാകൃതി, സംസ്കാരകേരളം,1998 ജനുവരി- മാർച്ച്.

7 യാക്കോബ് തോമസ്, മാംസനിബദ്ധമല്ല രാഗം അഥവാ എപ്പോഴാണ് മലയാളിയുടെ പ്രണയത്തിൽനിന്ന് ശരീരം അപ്രത്യക്ഷമായത്, താപസം, ജൂലൈ ഒക്ടോബർ 2007, ചങ്ങനാശ്ശേരി.

8 രവിമേനോൻ, പാട്ടുവഴിയോരത്ത്, മാതൃഭൂമി.കോം, സെപ്റ്റംബർ 27, 2016.

9 വെങ്കിടേശ്വരൻ. സി.എസ്., ദേശാഭിമാനി വാരിക, 2015 സെപ്റ്റംബർ 13.

10 ശാരദക്കുട്ടി.എസ്., പാട്ടിലെ ആർദ്രസ്മിതങ്ങൾ, മാതൃഭൂമിദിനപ്പത്രം, 2012 ഡിസംബർ 12.

11 സാക്കിർ ഹുസ്സൈൻ, ഇന്ദ്രധനുസ്സിൻ തൂവലാൽ, മലയാള മനോരമ ദിനപത്രം ഞായറഴ്ചപ്പതിപ്പ്, 04 ഒക്ടോബർ 2003.

12 സുകുമാർ അഴീക്കോട്, ഗദ്യരഹസ്യം, ഭാഷാപോഷിണി, പുസ്തകം 3, ലക്കം 3 ഒക്ടോബർ-നവംബർ 1979.

13 റോസ്മേരി ജോർജ്ജ് പി, നാടൻകലകളിലെ സ്ത്രീസ്വത്വാവതരണം, സാഹിത്യലോകം, 2009 ജൂലായ്- ആഗസ്റ്റ്.

English

1 Despande, Anirudh, 'Film as Historical Sources or Alternate History', Economic and Political Weekly, October 2, 2004.

2 Raghavan. V., Methods of Popular Religious Instruction in South India, The Journal of American Folklore, Vol. 71, No.281, July-September 1958.

3 Schechner, Richard, What is Perfomance Studies, Rupkatha Journal on Interdisciplanary Studies in Humanities, volume V, number 2, 2013.