A Quarterly Journal for
Kerala Studies
in Malayalam - English

അറിയാനും
അറിയിക്കാനും

TAPASAM
താപസം

Vol: II / Issue 1 / July 2006/ Reg. No: M2 11257/ 05

Jenny Rowena	"The Age of Tears is Over!" - A Brief Account of the Evolution of the Laughter-films in Kerala.............	2
Sunil P. Elayidom	Melodies of Modernity: Emergence of Popular Music and/as Public Sphere in Kerala	27
N. P. Ashley	The "Kerala" of the Space : Love Songs of P. Bhaskaran...................................	45
C. Rajendran	Kathakali in the Globalised World..............................	53
ജയാസുകുമാരൻ	അഞ്ച് ആനന്ദമഠങ്ങൾ - താരതമ്യപഠനം......................	62
പ്രിയദർശിനി എം. എസ്.	മൊബൈൽ സംസ്കാരം കേരളത്തിൽ...........................	111
എൻ. കെ. മേരി	മലയാളവ്യാകരണം വ്യാകരണമിത്രത്തിലെത്തുമ്പോൾ...	150
From the Archives	A List of L. V. Ramaswami Aiyer's Articles *Saumya Baby*..	165
ഗവേഷണരംഗം	എം. ആർ. വിനോദ്/കാട്ടൂർ നാരായണപിള്ള സി. ജെ. ജോർജ്ജ്/ അനിൽ വള്ളത്തോൾ.......................	181
Complementing the Books		
അജു നാരായണൻ	സ്വർണ്ണകേരളം..	188
എം. ആർ. മഹേഷ്	സാഹിത്യം ചരിത്രം സംസ്കാരം - മാറുന്ന സമവാക്യങ്ങൾ..	193
ഹരിദാസ് കെ.	ചരിത്രം അന്ധതയെ കാണുമ്പോൾ..	196
രാജേഷ് എം. ആർ.	സിനിമയിലെ ശരീരഭാഷ...	201
സി. വി. സുധീർ	ഭാഷാപഠനത്തിന്റെ ചരിത്രവഴികൾ..	204

THE ASSOCIATION FOR COMPARATIVE STUDIES
TAPASAM, KARIKKAMPALLY, PERUNNA - 686 102, CHANGANASSERY, KERALA, INDIA

താപസം
രണ്ടാം വർഷത്തിലേക്കു പ്രവേശിക്കുന്നു

രണ്ടാം വാല്യം ഒന്നാം ലക്കത്തിന്റെ കേന്ദ്രവിഷയം ജനപ്രിയസംസ്കാരം (popular culture). ജനകീയസംസ്കാരം (folk culture), ജനപ്രിയ സംസ്കാരം എന്ന വിഭജനത്തിന്റെ ഔചിത്യം ചോദ്യം ചെയ്യപ്പെടുന്ന ഘട്ടമാണിത്. മാധ്യമീകരണത്തിന്റെ ഭാഗമായി ആൾക്കൂട്ട സംസ്കാരവും അനുദിനജീവിതത്തിലൂടെ ജനകീയ/ജനപ്രിയ സംസ്കാരവുമായി കണ്ണി ചേർക്കപ്പെടുന്നു. സമകാലിക ജീവിതശൈലി മുഴുവനായി അവലോകനം ചെയ്യാൻ ശ്രമിക്കുന്നവർക്ക് — അവരിൽ അക്കാദമിക് തല്പരർ മാത്രമല്ല കച്ചവടക്കാരും മതപ്രവർത്തകരും മാധ്യമപ്രവർത്തകരും രാഷ്ട്രീയപ്രവർത്തകരും ഉൾപ്പെടും — ജീവിതശൈലിയെ സംസ്കാരമായി പരിഗണിച്ചുകൊണ്ടുള്ള കാഴ്ചപ്പാടാണ് ഉപകരിക്കുക. എന്തിനും ഏതിനും പൊരുളുണ്ടാക്കി വ്യാഖ്യാനിക്കാൻ കഴിയുന്ന മനുഷ്യന്റെ ബൗദ്ധികത വിശദീകരിക്കാൻ സംസ്കാരത്തെക്കുറിച്ചു കൂടുതൽ സംവേദനകേന്ദ്രീകൃതമായ പഠനങ്ങൾ ഉണ്ടാവണം. ചിരിപ്പടം, പ്രേമഗാനങ്ങൾ, ജനപ്രിയസംഗീതം, മൊബൈൽ ഫോൺ, പുതുരചനകളിലെ ഹാസ്യം തുടങ്ങിയവ ഇവിടെ ചർച്ചാവിഷയമാകുന്നതിന്റെ പശ്ചാത്തലം ഇതാണ്.

ആനന്ദമഠത്തിന്റെ അഞ്ചു മലയാളവിവർത്തനങ്ങൾ താരതമ്യം ചെയ്തു ജയാസുകുമാരൻ എഴുതിയിരിക്കുന്ന ലേഖനം തർജ്ജമയുടെ രാഷ്ട്രീയവും സൗന്ദര്യശാസ്ത്രവും വെളിവാക്കുന്ന മികവുറ്റ പഠനമാണ്.

മലയാളവ്യാകരണപഠനത്തിന്റെ പുരോഗതി അടാളപ്പെടുത്തുന്നവയാണ് ഡോ. എൻ. കെ മേരിയുടെ ലേഖനവും സി. വി. സുധീറിന്റെ പുസ്തകനിരൂപണവും. സൗമ്യ ബേബി തയ്യാറാക്കിയ എൽ.വി.ആർ ലേഖനസൂചി മലയാള വ്യാകരണപഠനത്തിന്റെ സുപ്രധാന ഗവേഷണരേഖയാണ്.

കൂടുതൽ പുസ്തകങ്ങൾ പുസ്തകപൂരണത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്താൻ ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്. വായനക്കാരുടെ അഭിപ്രായങ്ങളും രചനകളും ക്ഷണിക്കുന്നു.

സ്കറിയാ സക്കറിയ
എഡിറ്റർ

"The age of tears is over!"

The difference that laughter made[1] A brief account of the evolution of the laughter-films in Kerala

Jenny Rowena

Today laughter-films (or chirippadangal or thama-ashappadangal, as they are called), need no introduction to the Malayalee film viewers. However, these films were hardly present until a few decades earlier. They came forward as a noticeable phenomenon in the 80s and fully established themselves as a specific genre only by the early 90s.

The laughter-films changed everything about Malayalam cinema with their distinct features that challenged all the available methods of narrative, plot structure, characterization and moral scheme. This paper, without going into the cultural implications of these films, tries to examine their evolution, paying close attention to the difference that they made in the Malayalam cinematic scene.[2]

A comic scene from *Boeing Boeing* (Priyadarshan 1985) provides an excellent illustration of the ideological shift that occurred with the laughter-films. In *Boeing Boeing*, Jagathy Sreekumar, one of the most popular comedians of Malayalam, plays the role of O.P. Olasa, an aspiring young writer trying to sell his "long, long, long, long, long story" written on scrolls of toilet paper, to the chief editor of a small time newspaper. The repetition of the adjective and the writing material used clearly satirizes the *Neenda Kathakal* or "long-stories" of the *Ma* Magazines of that period.[3] The title of this "long" story reveals more; it is called *Manjil Virinja Pookal Vaadiyapool* ('When the flowers of the snow withered'). This is a direct parody on the "super hit" film of 1980,

Manjil Virinja Pookal ('The flowers of the snow') directed by Fazil. The comic story that Olasa narrates in the name of *Manjil Virinja Pookal Vaadiyapool* reveals the ideological purport of the laughter-film. He narrates this story dramatically to the chief editor:

> A father! A mother! Two small children! A small family! *(soft, sentimental music)* A contended family! *(Slightly up beat background music)* Night! 12 o'clock! Still night! Everywhere a thick silence! LOOK!! From the darkness a man appears! And!!!!! *(Music moves on to a crescendo)* BOMB!! Two bombs! Three bombs! Four! Five! Six! Seven!

The next shot shows the room filled with the smoke, apparently from the bombs in Olasa's story. The chief editor begins to scold Olasa, but he pays no heed and rambles on:

> The children run! The parents die! In between, they are separated! Sentiments! (*The moan of a violin*) Then years later they meet! Take revenge! Sir, we can say that one of the boy's girlfriend has cancer or kidney trouble, if we want. I already have a side plot ready for that too.

The target of this gag is the women-oriented films of that period, like for instance, *Manjil Virinja Pookal*. It is these films with their emphasis on emotions and relationships and lives getting disrupted by dramatic events – such as diseases (cancer) and unknown enemies (bombs) that is being satirized here. It was exactly this genre that had assimilated/facilitated the project of consumerism in the 70s and it is this that comedy worked to eradicate. Olasa's narrative, then, is not just a "simple, lighthearted comic exposition."[4] His gag and the laughter that it induces are aggressive postures against the centrality of the space of the women's films. It is this space that he bombs to death and separation through humor.

Once he does that, the chief editor of the newspaper immediately advises Olasa to start writing comedies. Following this advice Olasa transforms into the s*oothradhar*/ interpreter of *Boeing Boeing*, one of the most important of the laughter-films. He appears from behind tree trunks and street corners, announces the interval breaks, and towards the end, the climax. From then on, always shown with a pen and book in hand, he also guides the main characters of the film and is often responsible for bringing about the major "twists" in the plot. Thus, when this aspiring writer transforms into a *soothradhar*, after a comic denigration of the genre of the present day films, we realize that it is the "comedy" of *Boeing Boeing* that he actually writes.

In a strikingly similar way, the laughter-films also changed many aspects of Malayalam cinema – its narrative methods, plot structure and even its moral scheme. It was these changes that helped the laughter-films to remasculinize Malayalam cinema and reassert the values of a casteist patriarchy. However, without going into the cultural implications of the laughter-films, in this paper, i would like to illustrate the specific features that these films evolved as it worked to modify Malayalam cinema and assert its own identity of difference. Towards this i would chart the course of laughter in Kerala, from the 80s to the early 90s, by examining some of the most important laughter-films. In doing this attempt would be to draw attention to the ways in which it created a new cinematic genre that widely used the following features:

- The over-whelming abandonment of the grand narrative of the singular, "moral" hero for a bunch of "incompetent" unemployed young men
- The avoidance of the representation of heterosexual relationships
- The use of rivalry between male friends (almost always structured in terms of caste) and "fraudulence" as primary themes
- Repeated use of gags, jokes and slapstick for the generation of laughter.
- A constant engagement with fantasies of wealth and success.

However, I would like to begin with a brief discussion on the ways in which the phenomenon of the comic with its possibility for transgression helped the laughter-film to achieve this difference.

The possibilities of laughter: Transgression/Familiarization

The very name that was given to them in common parlance – *chirippadangal* or laughter-films – denotes the defining role that laughter plays in the structure of these films. In fact, it was through the use of the transgressive possibilities of the comic that the laughter-films achieved their distinct and different identity. Let me draw on some of the theories on humor and the comic to elaborate this.[5]

Why do people laugh? Most studies on the comic begin with this question. As it has been often observed, all instances of the comic or that which is intended to elicit laughter do *not* produce laughter. The same joke that makes one kind of audience laugh might not evoke any response in another. This has led critics to answer the above question with a slightly complex answer: laughter is a result of the interaction between the text of the comic and the circumstance – social or individual that it interacts with. In other words, people laugh when there is an appropriate combination achieved between what they know (their circumstance) and what they hear or see (the comic or joke that is being represented). If the audience or the addressee is not culturally or linguistically cued in to a joke, that joke fails to produce laughter.

Given the interplay of the dynamics of the representation and the circum-stances in which it is received, it can never be predicted when a particular person or audience will laugh. However, even though we laugh at different instances and due to diverse interpretations of the comic, the *points* at which laughter is produced share a few features. And one of the most important features of the comic is its basis in the "unlike" or the departure from the normal.[6]

This departure from the norm might be due to some kind of physical incongruity (such as a sudden fall) or some sort of physical deformity. It might also be due to a logical or semantic departure, as is the case with puns or parodies. The departure can arise out of the narrative itself; wherein the narrative drives towards a certain logic and suddenly reverses it with another. Yet another kind of departure occurs when given knowledge systems, values and expectations of a particular person or audience are completely overturned.

Steve Neale and Frank Krutnik point out the way in which this departure has been viewed in terms of the concepts of "decorum" ("what is proper or fitting") and "verisimilitude" ("what is probable or likely"). Here, it is a cultural field of knowledge, opinions, beliefs and expectations that decides the validity of both decorum and verisimilitude. For instance, with regard to genres,

> [i]t was both decorous and verisimilitudinous, proper and believable to endow aristocrats, courtiers, and kings with dignified actions and weighty thoughts in a Renaissance play, just as in postwar European Art Cinema these attributes were more appropriate to *Angst*-ridden bourgeois intellectuals.[7]

The comic, then, is the point at which there is a transgression (or a deviation) from the givens of such decorum and verisimilitude. Comic transgressions can be aesthetic, moral or social. In other words, the comic can be used to overturn or transgress given aesthetic practices, norms, generic features, and value systems.

Transgression, however, is not only the most defining feature of the comic but also its best possibility. Through the scope of humor and

the comic, transgression can be articulated in the safest manner from the weakest of locations. Laughter redeems the blasphemy of transgression and decreases the power of its impact. It overrides, upturns, and upsets given rules, regulations, ways of living, behaving, thinking and speaking to dissipate its reality. The verisimilitude of "norms, models and stereotypes . . . of people and roles and of actions" are all turned on their heads, or in other words, violated, to produce the sensation of laughter. This has given much credit to the claim that the comic is subversive as it involves a "transgression of the familiar." However, as Steve Neale argues, the comic can also be used to "familiarize the transgression," i.e., for more conservative purposes.

In fact the comic has its own set of conventions, its own "generic norms . . . and rules." Transgression then might become the most important convention of the comic; we might come to expect it instead of being surprised by it. Seen in this light, even as it hilariously breaks rules, the comic also comes to acquire a "permissible and institutionalized" field. Transgression always occurs within this field, in other words, within the scope of such a legitimization. This process helps in installing the "unexpected as the expected" as the norm. Therefore, instead of a subversion of given boundaries there might only be a "resettling" of it. [8]

I feel that it is these possibilities that the laughter-films employed towards the formulation of its most defining features. This allowed the laughter-films to put forward numerous ideological positions hitherto unavailable to Malayalam cinema. It permitted the articulation of "other" locations of smaller stars, lower budgets and male incompetence. I feel that this was necessary for Malayalam cinema, pre-occupied as it was with the refined, "realist," upper-caste spaces of steady moral values and the strong and infallible husband/man. Laughter (as it will become clearer as we move through the evolution of the laughter-films in the following section) was the best mode towards a cinematic transgression of all this.

The difference that laughter made

Until the 80s, social realism and the location of the narrative around the middle-class family had been the crucial aspects of the identity of Malayalam cinema. In such a scenario, Malayalam, like most other Indian cinemas, had confined laughter to the "comedy-track" or the "comedy-parts" of its otherwise serious cinematic form. Often confined to a few self-sufficient scenes and placed alongside the main story, the conventional "comedy-track" had very little to do with the central narrative. In fact, a specific set of actors or comedians like Adoor Bhasi, Shankaradi, Sreelatha and S.P. Pillai were assigned these roles. However, there were also some films that reversed this narrative order. In such films instead of comic scenes functioning as brief interludes, numerous such episodes were strung together to construct the narrative. Such films, however, were extremely rare in Malayalam.[9]

During the early 80s a number of films started appearing where the "comedy-track" was extended to cover the entire length of the film and where the generation of laughter gained predominance over all other aspects. Some of the initial films which were successful at the box-office in this regard were:

Poocha Sanyasi (Hariharan 1981)
Chiriyo Chiri (B. Menon 1982)
Kurukkante Kalyanam (Sathyan Anthikaad 1982)
Varanmaare Aavashyamundu (Hariharan 1983)*Poochaykkoru Mookuthi* (Priyadarshan 1984).

With this success, laughter brought in a set of stories into Malayalam articulated from a hitherto unknown location – that of weak, insecure and unemployed men. *Poocha Sanyasi*, for instance, told the tale of a philandering bachelor who manages to maintain a huge crowd of girlfriends; eventually we see him being comically exposed and punished. In *Chiriyo Chiri*, we see two unemployed young men moving from one possibility of employment to the other – a rich man in the Gulf, a religious society – till at last they find money and employment through the agency of a beautiful and rich upper-caste woman. *Kurukkante Kalyanam* on the other hand, humorously explored the dilemmas of a young Brahmin boy trying to grow out of the clutches of a dominating father into a manhood, symbolized by his desire for a smart, urban woman. Starting out as shy, diffident and almost dumb with nervousness, this young man matures into a confident and even physically aggressive hero. In *Varanamare Aavashyamundu* we see an unemployed male crowd, living in a dilapidated "lodge" and chasing after rich women. The hero figure of this crowd (Rajkumar) presents himself as different by refusing this male pursuit. However, he not only wins the beautiful, rich and arrogant daughter of a "Gulf-returnee" (played by the comedian, Bahadur) but he also succeeds in chastising her and taming her out of her "arrogance."

From among these, let me examine *Poochaykkoru Mookuthi*, the most famous of these films, in some detail to explore the issues surrounding this initial set of laughter-films.

Poochaykkoru Mookuthi: New themes for laughter

Poochaykkoru Mookuthi (henceforth *PM*) gave us two stories that ran parallel to each other; one of which was about an old couple who comes to the city from the village, at the insistence of the wife. Once in the city, the wife moves around exploring city life and quickly adapts to its beauty parlors, kitty parties and English music. The husband on the other hand remains traditional with his interest in classical dance and music. This causes many a squabble between them, and soon they start suspecting each other of adultery, which results in much humor and finally they decide to leave the city.

The other plot is that of two unsettled young men, played by Shankar and Mohanlal, both introduced to Malayalam through the 1980 "super-hit" film *Manjil Virinja Pookal*. Shankar was the hero of *Manjil Virinja Pookal* and Mohanlal was the sadistic villain. *PM*, however, makes no such distinctions, exploring their financially unsettled lives separately. They are neither friends nor enemies and hardly know each other in this film. Nevertheless, they come to fall in love with the same woman and towards the end they engage in a "stunt-sequence" in which neither of them wins. The woman in question (Menaka) intervenes and suggests that they take "lots" to decide who will have her. She manipulates the chits, and Shankar, the upcoming romantic hero-figure of Malayalam at that period, wins.

PM was the debut film of Priyadarshan, who is today an established Malayalam director. *PM* was so successful that it proved crucial to the careers of both Priyadarshan and Mohanlal, who played one of the heroes of this film, and who today (along with Mammootty) is one of the biggest Stars of Malayalam cinema. It also prompted the young director to make at least half a dozen other films that explored the theme of humor. Though none of them proved very successful, they nevertheless worked towards earning a space for these kinds of films in Malayalam. In contrast to much of the "tear-jerkers" of that period, this film's sole attempt was at generating laughter. It is exactly this that a write-up in one of Malayalam's established film magazines describes:

> No particular story. [Instead featuring] many incidents. Embarrassments that can happen to anyone due to their foolishness. Putting together bits like this in order to make the audience in the theater roll with laughter, this is what Priyadarshan attempts to do in his first film.[10]

Indeed, this movie stood in great contrast to the other successful movies of that year, *Kaanaamarayathu* (I.V. Sasi 1984) *Aksharangal* (I.V.Sasi 1984) *Sandarbam* (Joshi 1984) *Chakkara Umma* (Saajan 1984). These films had constituted themselves around a linear narrative centered on the figure of a hero, most often played by Mammootty, who then was the reigning star. In fact, as we have already seen, this star persona of Mammootty derived much from the upper middle-class "husband/father" figure that he was playing in most of these films. Seen in juxtaposition with this prevalent genre, it is not then very surprising that the review described *PM* as lacking a story. Actually *PM* does not lack a story; it just rejects the ideological concerns of the films of that period to put forward not one, but two probable plots for use in Malayalam cinema.[11] Yet, *PM* is seen (by the review) as not having any real story. This only points to the way in which the narrative of *PM* was really "unlike" anything else in Malayalam cinema.

This was not the only way in which *PM* and the other films transgressed the ideological concerns of the existing cinemas. In all the films mentioned above, we see that the centralizing figure of the single hero is broken down into groups of young men and that such a process is justified through the use of the comic and laughter. This comic takeover of the space once solely reserved for the "hero," by a few young men also went on to become another distinguishing and differentiating feature of the laughter-films. Moreover, the theme of unemployment, which fed the narratives of most laughter-films, also makes its first appearance through these films. The men of these films are not financially or socially well settled like Mammootty, famous for his "Baby Shalini, Benz car, suit, coat, office combination."[12] Much of the humor of these films is derived from the struggles that men go through in order to stabilize their financial positions. This was a far cry from a cinema caught up with heterosexual relationships and the heroism of the male protagonist, expressed in terms of his financial, social or moral greatness. Not only was the single, male focal position now rejected through laughter but we also have a humorous engagement with the weaknesses and embarrassments of the male characters who are presented without any attempt to hide the flaws in their character.

After *PM*, Priyadarshan single-handedly took up the cause of laughter in Kerala. He made half a dozen films along the same themes of male friendships, conflicts, weaknesses and humor.[13] Most of them starred Mohanlal, and thus Shankar who was a rising Star of that time, was relegated to the sidelines and was soon out of the race. None of these films can claim to have been big successes. Malayalam was not yet fully ready for laughter. However, in 1985, Priyadarshan managed another major hit with *Boeing Boeing (BB).*

Boeing Boeing: The comedy of conflict

With English words for its title, the complete lack of a "serious" theme and relying heavily on gags, jokes and slapstick for its effect, *BB* best packaged the possibilities of laughter as it was advancing into the Malayalam scene. It took up more prominently and elaborately what was briefly introduced through *Kurukkante Kalyanam*, *Chiriyo Chiri* and *Poochaykkoru Mookuthi* – ill-settled young men and male friendships of competition and conflict.

This film, at one level, deals humorously with the way in which Shyam (Mohanlal) goes about the business of sexually exploiting three female flight attendants Elena, Indu, and Padma (and hence the title *Boeing Boeing*) and, at the other, deals with the conflict between Shyam and his colleague, Anil (Mukesh). Mohanlal's interactions with the women are barely explored, but film goes on and on about how Shyam and Anil resist and use each other in their tumultuous friendship. This friendship had always been colored by competition and envy and it reaches ludicrous heights when Anil appears on the scene after a brief absence, determined to "enjoy" Shyam's lovers!

This film was totally irreverent to most themes that had until then sustained Malayalam cinema. The most important of this was the kind, supportive relationship that friends usually shared in Malayalam cinema. These friends were never as important as the hero-figure and they were present only to guide and support the hero and to help him out of his troubles.[14] However, in *BB* we see male friendship occupying a very important role. Shyam and Anil appear together in most of the scenes of the movie. The narrative of the movie cannot be carried forward without the equal participation of Anil.

This, however, is not the only way in which this male friendship evokes laughter. Shyam and Anil are always together and they are said to be friends, but they cannot see eye to eye on any single issue. Shyam is irritated at the very mention of his friend's name, and throughout the first part of the movie he is seen trying to get Anil to leave his flat. (Much of the humor of the film is derived from this aspect of their interactions.) However, Anil manages to stay on using all sorts of threats and pleas. They spend the rest of the movie snubbing each other, beating each other and hurting each other. They are ready to use any strategy and any amount of fraudulence to defeat each other. Whenever there is a show of affection between them, it is mainly a parody of the cinematic trope of true friendship, enacted for the benefit of the watching women. In fact it is very narrowly that this conflict escapes the usual "hero-versus-villain" pattern.[15] Yet, in a clean reversal of the given patterns of Malayalam cinema, these two squabbling men are no more the fierce enemies of the "hero-vs-villain" model even when they are not mutually affectionate friends. Instead, they constitute together a strange category that came to be repeated again and again through the movies of humor and laughter in Kerala. Always appearing together on the screen, they bickered, quarreled and with no love lost between them, they supported each other in times of trouble – that is, if the trouble affected both of them.

Most importantly, for the first time, we see here a very subtle tendency to frame this rivalry between Shyam and Anil in terms of caste. Though caste names are not accorded to Shyam or Anil, a powerful maternal uncle, a traditional looking fiancée, allusions to "good looks" and "good family" – all frame Shyam as upper-caste. At the same time he is also equally represented as situated outside this location thereby greatly differing from the roles that Mammootty was playing at the same time. However, in great contrast to Mohanlal's ambiguous location, there is an absolute silence about Anil's family and background, quickly framing him as someone without any caste to speak about. It was these subtleties and silences that were later expanded to explicitly pronounce Mohanlal's ambiguous persona as sharply tilted to an upper-caste location. The space occupied by the rootless Anil came to be occupied by faces and figures of so many men from dalit/backward castes and minority communities.

Laughter was also used in yet another way in *BB* towards a further transgression of the generic features of Malayalam cinema/culture. Malayalam cinema rarely portrayed male sexuality other than in two ways: i) as the legitimate (hetero)sexuality of the hero, husband or lover ii) as the undesirable sexuality of the bad guy or the villain. If, in films such as *Manasa Vaacha Karmana* (I.V. Sasi 1979) and later *Aksharathettu* (I.V. Sasi 1989), the sexual infidelity of the husband figure is portrayed, it is in a most apologetic manner. These films inevitably end with the condemnation of infidelity and the redemption of the husband/man. In *BB* laughter brings about a radical reversal. It not only discards the typical heterosexual plot altogether, it presents us with a hero who proposes to three different women, brings them home, gives them each a room and sleeps with each of them – meticulously keeping timetables to see that one woman's time does not clash with that of the other. Not only so, the other lead-figure, Anil, is also eager to have his share in this deception. Thus we seen in *BB*, one of the very first articulations of male deception and fraudulence legitimized through the devices of laughter.

However, in spite its success *BB* could not bring about the huge trend towards laughter that happened in the early 90s. The cinema audience of Malayalam had to be trained into comedy, humor and

laughter of this kind. It took many changes in Malayalam cinema for the novel themes laid out in *BB* to gain acceptance as a definite and popular genre, the most important of which was the sudden and unprecedented decline in the star status of Mammootty in 1986. Film magazines started exclaiming: "Is Mammootty's time over? Can it be that his stardom is shaken?"[16] They judged that Mammootty shot to fame by acting in "films that confined themselves to the framework of the family formula."[17] His fall came because he repeated this formula so much and did not experiment with other characters. As Mammootty himself put it: "Give me a good character, tell me a good story. I am fed up. Everybody made me play this husband's role and now I'm done for. Save me please!" [18]

Mammootty's fall actually hinted at a growing discontent/ dissension with the kind of roles he was playing within the existing tradition of filmmaking: the role of the stable, sensible, and morally perfect husband. This discontent had already found expression in the production and popularity of films like *PM* and *BB*. The trend was slowly changing to favor the representation of a less conventional hero. Thus the notorious villain of *Manjil Virinja Pookal*, Mohanlal, was now re-located as the hero of the Priyadarshan comedies. He scrambled around, cheating and blundering, and in the guise of humor he managed to sell a new "roguish" posture to an entire regional culture.[19]

However, laughter needed more than this to establish itself. The Malayalam cinematic machinery, subscribed to certain strong traditions; laughter had to make its own compromises to gain a foothold within this tradition. A few films cued by the failing status of Mammootty helped to achieve this. I shall only examine the most popular of them all – *Gandhi Nagar Second Street* (Sathyan Anthikaad 1986), henceforth *GNSS*.[20]

Gandhi Nagar Second Street: The compromise that laughter made

GNSS is important for the laughter-films, as it was the first attempt at pulling them out of the marginal position that they had been occupying vis-a-vis the films discussed above. *GNSS* not only brought in a certain legitimacy for laughter in Kerala but it also was able to gather a larger and more steadfast audience for it. Anthikaad achieved this by placing a predominantly humor based representation within the given narratives familiar to the Malayalee with the appropriate references to romance, separation and love.

GNSS starts with Madhavan (Sreenivasan), a struggling travel agent in Gandhi Nagar colony trying to get rid of his childhood friend Sethu (Mohanlal), who has arrived in the city looking for a job. Unable to shake him off Madhavan decides to help him and advises Sethu to act as a "Ghoorkha" (a Nepalese night-watchman) to the residents of Gandhi Nagar colony. The first half of the film ends with Sethu establishing himself in the colony through this fraudulent act and Madhavan who only helps him do it, getting pushed out of the colony.

It is into the house emptied by this dalit/backward-caste figure that Sethu's old girlfriend Maya moves in. Sethu had known Maya earlier and had broken up with her due to a minor misunderstanding. Interspersed with humor and seriousness the rest of the movie develops their relationship until Sethu succeeds in winning her back. Here this film continues to pursue the themes set up with *BB* (in the male rivalry between Sethu and Madhavan) but at the same time unlike *BB* here we see the use of a conventional love theme. This use of conventional narrative features to spice up the comic plot is a total reversal of the tradition of both comedy and the conventional narratives of Malayalam Cinema.[21]

As mentioned earlier, the comedy-parts had once worked to lighten the main narrative. They had also occupied quite a marginal position with regard to the main theme of the film. When Anthikaad used a conventional narrative to spice up the comic narrative he was actually pushing it (and with it the narratives of romance) into a similar marginal position. People did not watch *GNSS* for its love story, which actually is quite interesting. *GNSS* became famous for the laughter that it invoked in audiences. Just as the serious narrative of earlier films had always gained predominance over the comedy-parts, now humor and the comic narrative stepped in to occupy that field. Similarly, just as the comedians and the comedy-parts had remained on the fringes of a given film so had the laughter-films discussed earlier. They had continued to remain sporadic affairs, never developing into a trend let alone a certain genre. However, with Anthikaad's movies, laughter was assimilated into mainstream cinema, which in turn changed the structures of mainstream cinema itself to suit the scope of laughter.

The importance of these narrative changes made by *GNSS* can be seen in the fact that most of the laughter-films that followed (including Priyadarshan's) kept aside a few scenes for romance and melodramatic narratives. However just as in *GNSS*, these melodramatic scenes, often used to narrate the tragedy of unemployment, were soon cast aside by the hilarious flow of the comic narrative. Yet, the laughter-films gained respectability from this association with older patterns. In fact, it is on the grounds of this respectability newly gained for laughter

that the same film magazines that had dismissed Priyadarshan repeatedly acknowledge Anthikaad's films as artistically more meritorious.[22]

Another important feature of this film is that the Sethu-Madhavan rivalry is used to spell out caste differences quite explicitly. Sethu, Mohanlal), a Nair man, we are told, is the son of a prominent official (*Amsham Adhikaari*) of his native village. Madhavan (Sreenivasan), on the other hand, who is already employed in the city, is said to have been poor and needy and was often supported by Sethu's family. A clear pointer to the caste differences in their relationship, which the city erases, but which still marks out Sethu as upper-caste. Sreenivasan, in contrast, is presented as an archetypal "lower caste" or subaltern figure, though in this film it is not very easy to place him specifically as backward caste or Dalit. In fact, the actor-persona of Sreenivasan is often employed to represent both these locations.[23, 24]

In 1988, Anthikaad, inspired by the success of *GNSS*, made one more film on these lines, even more devoted to laughter, starring the same Mohanlal-Sreenivasan pair (this time with a new heroine, Shobhana). This was *Naadoodi-kaattu* ('Gypsy Wind' 1987), which became a famous hit in Kerala running to full houses for quite a long period. The success of this film prompted two more sequels to it: *Pattanapravesham* (1987) and *Akkare Akkare Akkare* (1994). I would like to examine *Naadoodikaattu*, for its important contributions to the field of laughter in Malayalam.

Naadoodikaattu: The flight into fantasy

Naadoodikaattu (hereafter *NK*) told the story of two friends Dasan (Mohanlal) and Vijayan (Sreenivasan), who are duped in their endeavor to emigrate to the Gulf and end up in Madras instead. Therein the story involves their getting mixed up with a drug baron whom they blunder into overpowering, thereby winning employment with the police department!

In *BB* the two male friends appear throughout in aggressive combat. In *GNSS* also, the first half of the film represents the conflict-ridden friendship of Sethu and Madhavan, at the end of which Madhavan is pushed out, and the stage is left open for a romance between Maya and Sethu. In *NK* we see a further modification in the formulation of male friendship/rivalry. First of all, here the aggressiveness of combat stands greatly reduced. Helpless in the face of unemployment, debts and poverty, there appears to be some kind of a deeper, homoerotic bond between these two men. They are shown walking together, talking and discussing matters with each other, venturing into business projects together and even cuddling together in the same bed. However, undercutting this bond, the same film that establishes a "closeness" between them, divides them just as sharply as in *BB* or *GNSS*.[25]

Throughout this film, Vijayan, who is represented again as a dalit/ backward-caste persona, is deliberately portrayed as less than equal to Dasan. Dasan constantly reminds us that though Vijayan stands on par with him in the film, he is less educated and less handsome than he is. Making tea for the sleeping Dasan and nagging him like a wife, Vijayan also adapts well to the feminine/subordinate part in this combination. However, in the least "feminine" manner, he also uses the few opportunities that the narrative allows to snub and put down Dasan.

With such narratives, this film and the sequels that followed introduced for popular consumption a configuration never before explored in Malayalam – the pair of the stumbling, fumbling, innocent and gullible young men placed in a mutually complementary relationship where the characterization of one is incomplete without the other. In many ways, these figures remind one of the male bonding that we see in Laurel and Hardy. Laurel and Hardy were more focused on the comic exploration of the homosocial and often sexual bond where the thin, intellect of Laurel complemented the rotund, vitality of Hardy. However, in contrast, as we have seen, strict hierarchies of caste actually worked to break the bond between Dasan and Vijayan. Moreover, this friendship is given so much importance in the narrative that the heterosexual plot (between Mohanlal and Shobana, his neighbor) is relegated to the background and loses all importance.

We see significant characteristics of *NK* and *BB* working together to arrive at the constitution of male friendship in the comedies of the 90s. There too most often unemployment becomes the raison d'etre of most friendships which bring men together in extremely competitive but nevertheless close-knit relationships formed towards some common pursuit like that of a job (*Irikku M.D. Akathundu* P.G. Viswambharan 1991) or a girl (*In Harihar Nagar* Siddique-Lal 1990).

Another very important difference that *NK* introduced was the new route to heroism that it opened for desperate and weak young men. This route was laid out in *NK* through the accidental and comic involvement of the two friends with tough, underworld characters. Though they do not intend to challenge these powerful characters, through the most improbable coincidences, they end up fighting them and defeating them. This gains them a job with the police department. The film that had begun with their poverty and unemployment ends happily, with all their problems solved.

We see here the reconstitution of the whole discourse surrounding the "hero-versus-villain" theme. First of all the men only blunder into heroism, they are never shown as really responsible for their success; the encounter between them and the villain is characterized in terms of comic parodies of the "stunt" scenes of commercial cinema. Similarly, the figure of the villain (invested with gruesome power in most other films) also stands changed. Here he becomes a comic version of villainy, with comically articulated names like Pavanai (*Naadoodikaattu*), Honai (*Mannaar Mathai Speaking* Mani C. Kappan 1995) and later, Ramji Rao (*Ramji Rao Speaking*). This feature came to be widely recycled in the later laughter-films where each and every group of unsettled young men would in the second half fumble onto some funny adventure or the other which invariably solved all their financial problems. Thus starting with *NK*, the Malayalee audience was introduced to male fantasies of money and power articulated from the most powerless of positions by the devices of the comic.

Ramji Rao Speaking: The new voice of laughter

Ramji Rao Speaking (henceforth *RRS*) was the debut film of two young directors, featuring no stars and made on a very low budget. It also had a new hero, a new heroine and a new music director. Yet it went on to become a spectacular hit. It told the story of three men, Balakrishnan (Saikumar), who comes to the city in search of a job and takes up residence with Mannaar Mathai (Innocent), the middle-aged proprietor of a dying theater company, and Gopalakrishnan (Mukesh), yet another unemployed young man. Having once mistaken Balakrishnan for a pickpocket, Gopalakrishnan resists his living with them and much of the humor of this film is situated around their many squabbles to which Mannaar Mathai is a silent spectator and sometimes an innocent victim. The entire first half of the film is devoted to the development of the conflict between Gopalakrishnan and Balakrishnan.

The second half of the film, by which time they resolve their differences, takes a bizarre turn. A wrong phone call connects them to Ramji Rao, a criminal who has kidnapped the little daughter of a rich businessman by the name of Urumees Thamban. Now these young men along with Mannaar Mathai decide to play a risky game of deception and fraudulence so as to fool both Urumees Thamban and the kidnapers in order to make some quick money, which they badly need to solve their many financial problems. There is much comedy derived from this deception in which they act as both the kidnappers and as Urumees Thamban. At the end everything is solved and the young men in spite of their fraudulent acts manage to get into the good books of Urumees Thamban. He rewards them with a few lakhs and there is a fairy tale solution to all their problems.

RRS brought together many of the features of the earlier laughter-films. This film also tells us the story of unemployed young men who exhibit a huge and aggressive rivalry. Even after reconciliation, the conflict between them is kept open until the end of the film. In fact, the last scene is marked by the anger and frustration displayed by Balakrishnan, who suspects Gopalakrishnan of having absconded with the money they had made together. More interestingly, years later the sequel to this film, *Mannaar Mathai Speaking* (Mani C. Kapan 1995) re-opens on this very conflict, now even more aggressive. Similarly, here too we notice the same tendencies to fantastic adventure and the avoidance of the heterosexual plot.

Moreover, this film further established the appropriation of a melodramatic narrative by comedy. Like *GNSS*, this film also gathers a brief touching enunciation of unemployment within the folds of humor. Similarly, this film too portrays in detail the shortcomings and setbacks of young, unsettled men face along with the many dreams they have of coming into huge money. However, *RRS* is important to the trajectory of this genre for one important difference that it brought to Malayalam cinema, which in turn established the full potential of this genre. Whereas *PM*, *BB*, *GNSS* and *NK* could not avoid the ambiguous upper-caste figure of Mohanlal, who consolidated his star position through these films, *RRS* featured *no* such stars and more importantly it remained silent on the caste of both the men in this film.

Let us look at these men. Gopalakrishnan is played by Mukesh, who had played Mohanlal's friend in *BB*. In *BB*, as we have seen, he was the caste-less "other" to Mohanlal's more upper-caste self. After *BB*, in spite of his talent, Mukesh was featured in mostly insignificant roles and was marginalized even as Mohanlal moved on to stardom. In this film, however, moving out of such side roles he not only became one of the heroes (without a caste name attached) but he also stood alone without the support of Mohanlal's star persona. The other young man of *RRS* was Balakrishnan (Saikumar). His caste is also not stated in this film. Even when his father's name – Pithambaran - is mentioned at an early point there is no caste name attached to it. In striking contrast, the heroine's father's name, which is also mentioned at that time, has a clear upper-caste appendage. Given their educational and social position, which is not too low, combined with their Hindu names in which there is no mention of caste, Balakrishnan and Gopalakrishnan clearly comes through as backward-caste characters.[26] I want to read

this as the clear-cut birth of a cinema that belonged firmly in the hands of a backward-caste male assertion.

Soon many films (we shall see some of them below) appeared which were silent about the caste of the hero figure, often played by Mukesh and Jagadeesh. In fact, it is from these films that a few years ahead, the star persona of Dileep emerged, playing explicitly backward-caste roles in films like *Sallaapam* (Sunderdas 1996) and *Three Men Army* (Nissar 1995). Dileep carried forward the patterns that were already set through the characterizations of Mukesh, Jagadeesh and Sreenivasan.[27]This pattern of employing less known actors and placing them in a non-upper-caste location as the hero-figure was one of the most significant ways in which *RRS* completed the development of a genre based on the rejection of the traditional upper-caste hero. It was this move that clearly moved Malayalam cinema into a truly new location.

Moreover, the growth of twosomes into three (and later more) male figures also allowed for the addition of a new Christian character (Mannaar Mathai) who was allowed a very prominent position in this film. This character is played by Innocent, who had remained in a very marginal position in earlier Mohanlal-Sreenivasan films. The comedian-persona of Innocent took forward the process through which laughter was reformulating Malayalam cinema. With the promotion of hilarious comedian figures like Innocent to the position of hero, the serious smart hero figures of Malayalam were getting even more de-stabilized. Moreover, it was the entry of Innocent as an important part of the three-men group which set the ground for umpteen films in the 90s, which gave us crowds of men drawn from different castes and religions, all of them like Innocent, entirely frivolous and extremely hilarious.

After *RRS* there was no looking back for laughter-films in Kerala. So many films with all the different features described above came up on the cinematic scene. Among these i shall examine two super-hit films of the early 90s: *In Harihar Nagar* (Siddique-Lal 1990) and *Mimics Parade* (Thulasidas 1991).

In Harihar Nagar: The men's film

In Harihar Nagar (henceforth *IHN*) was a true men's film, with four male characters filling the screen from the beginning to the end. This film presented us with brief episodes from the lives of these men, who chase after an upper-caste girl, Maya, who has newly arrived in their neighborhood. Three of the men are presented as Hindus and are poised against the fourth Christian character, Thomaskutty (Ashokan), who is shown as gruff and unfriendly. Mukesh we know has an upper-caste appendage to his name. We come to know this when Appukuttan points this out in a most sarcastic manner, as if to say that he does not deserve it. However, his upper-caste nature is never emphasized, what is stressed instead is his incompetent and failing comic self. This film can also be firmly placed as part of the growing assertion of the Hindu backward-caste location through/in the field of laughter in Malayalam cinema. In such a Hindu backward caste scheme of things, just like Thomaskutty is demonized, Appukuttan (Jagadeesh) comes to stand for a highly denigrated dalit like persona.

Here too like in *NK* and *RRS* these men (through the girl) get involved with bad guys, whom they nevertheless defeat through a series of comic accidents. At the end of the film, the girl leaves the colony, giving them the suitcase that they had saved from the villain of the film and which contains diamonds, rubies, gold and money.

This film differs from other laughter-films in that here un-employment was not a major issue. Though none of the men in this film are employed, all of them belong to well-settled middle-class families; their clothes and the houses that they live in tell us about their sound financial status. Moreover, there is no deliberate act of fraudulence that any of the members of this film attempt. However, they are enunciated as men who are incapable of moral goodness and are constantly shown lying and cheating to fool one another and to win the attention of the girl.

Similarly, the film also takes forward the practice of not representing romance plots. No one falls in love in this film. Instead, the film comes to be dominated by the collective pursuit of the upper-caste female figure, Maya, by men of these powerless locations. In fact, the entire film is about their attempt to impress her, for which they fight each other in a most aggressive manner, best symbolized by their famous words: "no friendship, no sentiments, no compromise."

However, aggressive pursuit in this film is not only centered around the object of the upper-caste woman. Pursuit also takes an entirely new tone here, with the men also chasing after a brown suitcase that belongs to Maya. The film itself opens on to the close-up of this brown suitcase. We then follow it through the roads of Bombay, through elevators, car journeys and human hands. The title shots are entirely devoted to this brown suitcase! It plays the central role in this film, moving from one character to the other till at last it ends up in the hands of the young heroes of this film. The film ends with this suitcase (which had remained closed all through the film, through its many chases and stunt scenes) falling down and opening to reveal a dazzle of currency notes, gold, and diamonds.

Such material pursuit was to provide sustenance to the narratives of many films that followed. Objects like envelopes (*Irikku M.D. Akathundu*), antiques (*Akkare Akkare, Akkare*), toys (*Mimics Parade*), and jobs (*Ramji Rao Speaking*, *Kunukitta Kozhi* Viji Thampi 1992) came to occupy immense significance in the laughter-films.

Mimics Parade: From narratives to numbers

Mimics Parade was modeled closely on *IHN*, the main difference here being that it gave us not four but six men on screen, appearing together almost from the beginning to the end. These men are part of a *Mimicry* troupe maintained by *Kaladarshana* under the leadership of a priest, Father Ignatius (Innocent). This film firmly established the way in which laughter had slipped out of Hindu upper-caste hands into "other" male figures. Here we see six men on screen, the most important of whom are Unni (Jagadeesh), Sabu (Siddique), Jimmy (Askokan) and Nissam (Sainnudhin). Unni is an economically weak, Hindu boy belonging to a suffering middle class family – surely a backward-caste figure. Sabu is the "good" Christian man and Jimmy, played by the same actor who played the black sheep in *IHN*, is enunciated in a similar villainous fashion here also – probably pointing to the caste differences among Kerala Christians. We also see the entry of Sainnudhin in this film, who went on to be a very important Muslim persona in many films that followed. He is shown as extremely childish, feminine, foolish and silly and is treated patronizingly by all the other men.

This film also told us a very funny story, of how these men get involved with a group of smugglers, whom they defeat through comic means. Here we also see a romance plot where one of the young men – the Christian boy, Sabu (Siddique) – getting involved with a girl called Sandhya Cherian (Sunitha). However we are never shown any romance happening between them, the love story being subsumed under a story of comic conflict between Sabu (along with his friends) and Sandhya's brothers. Moreover, in this film we also see a way in which they enunciate fraudulence in a very playful manner by constantly pulling each other's legs.

This film is most important for the extensive way in which it used items or "numbers" from mimicry to support the narrative. In fact, from scene to scene the film proceeds not in terms of the narrative but in terms of the "numbers" from mimicry. In fact, all the laughter-films after RRS, with many of their directors and actors coming from the field of mimicry, were often termed mimicry-films. We understand the importance of this when we see the extent to which such a strategy has influenced Malayalam cinema. It has actually changed cinema-viewing practices in Kerala and have been extensively used to circulate the ideolgical purposes of the laughter-films. A young man commenting on the "super-hit movie" *Thenkashipattanam* (Rafi Meckartin 2001) as part of an advertisement aired on television channels announces his appreciation of the movie with these words: "All the numbers (of this film) were quite enjoyable." "Number" we know refers to the acts that *Mimicry* put up for the production of laughter. For this young man, and so many others, the cinema-viewing experience was also seen in terms of such "numbers" now. This culture of "numbers" in cinema was surely a product of films like *Mimics Parade*, which actually worked to re-constitute the cinema-viewing patterns of the Malayalee. Taking the audience away from a well-sustained involvement in long linear narratives, it now trained them differently-- – to look for quickly achieved and only briefly retained sensations of laughter. In other words, overriding the given sensations of the *narratives* of the melodrama, the laughter-films gave us the postmodern "numbers" of laughter and humor.

Indeed, the popularity of laughter made immense changes to the structure of Malayalam cinema. Malayalam cinema firmly moved out of family stories centered around love, romance and tears and instead we were witness to a growing male culture in cinema predominantly situated in lower caste-class locations.

Rising up through his comic roles, Mohanlal went on to become the superstar of the 90s, mainly featuring in revivalist films that seriously pushed through the Hindutva agenda that he had taken up comically in the laughter-films. Here he openly comes out as a feudal lord, declaring loudly the power of his caste and positing himself above all societal structures, a good example of which would be *Devasuram* (I.V. Sasi 1993). In contrast, Sreenivasan went on to produce a few films that revealed the inner anxieties of the backward caste man. However, he repeated in these films the figure of the upper-caste heroine, who is not only the cause of his anxiety but also the prize that awaits his awakening "masculinity." [28]

The young male groups of the early 90s soon grew old and were replaced with a younger crowd, who pulled Malayalam cinema further into the hands of a cinema that drew much sustenance from an active acknowledgment of Hindu backward-caste male loactions. Dileep emerged as the most important Star of these new films, playing many significant roles. Most of these new films averted to a display of a more and more aggressive subaltern male cinema, through absurd linguistic jokes and gags. Cinema became louder and faster in the hands of actors

like Dileep, Saleem, Indrans, Harishree Ashokan, as they rushed through the screen, acting out their severely/comically male personas as if by compulsion.

Kalabhavan Mani came to play the highly denigrated Dalit "other" to these new comedies which often fully circumvented the upper-caste figure. From here he moved on to create a complex cinema where he projected his Dalit persona, sometimes real and most often the stereotype; often displaying a deep attraction and desire for the upper-caste female self (*Karumadikkuttan* Vinayan 2001).

Away from the world of comedy, Kerala came to be marked by rising violence against women, violent male politics and the growing consolidation of the Hindutva forces to which some of the dominant backward-caste communities have begun to lend their support. The comedy films have a definite part to play in all these changes. They first need to be taken very seriously as a specific genre in Malayalam cinema if they are to be examined from various locations/perspectives.

Notes:

1 The first part of the title is taken from a remark on laughter-films made by the Malayalam film star Urvashi: "Today women depend on television and video cassettes, it is young men and teenagers who come to the theatres. Therefore, we get films that take care of their interests. The age of tears is over!" *Chithrabhoomi*, 9.7 1990.

2 In my own engagement with these films i have tried to argue that these films navigated the cultural changes that were happening in Kerala in the post 1980s – a period of great change and crisis for Malayalee subjectivities. Laughter, i feel, actually worked to restore balance by engaging with these changes, working out a casteist remas-culinization of Malayalam cinema/culture at a time of great change and insecurity. See: "Reading laughter: The popular Malayalam comedy films of the later eighties and early nineties" Unpublished dissertation, CIEFL, Hyderabad. However, I do not address these issues in this paper.

I would like to state right at the beginning that the laughter-films cannot/need not be viewed as a homogenous entity. Since the 80s, varied features have marked numerous strains of laughter in Malayalam cinema. However, there is not a single strain of laughter in Malayalam cinema that has escaped the influence of the main trend established by the set of films studied in this paper.

This historical account given here about the laughter-films is based on "my" reading of film magazines in Kerala, in the absence of histories of popular cinema. The same magazines can be brought out to bring out different other histories of the growth of laughter in cinema.

3 A name derived from the "ma" of the popular magazines like *Mangalam* and *Malayala Manorama*. These magazines publish cheap/mushy stories derogatorily termed *Painikili Kathakal*.

4 Even critics like V.C. Harris and T.K. Ramachandran, who are alert to the political dimensions of Malayalam cinema, have failed to gauge the far-reaching influence of these films in their studies of the films of the 90s. As Vipin Kumar observes in his unpublished paper (the only other study on laughter-films) "The popular comic films in Malayalam: A socialist view" V.C. Harris, dismisses the comedy-films as "light-hearted narrative[s] primarily meant to raise a laugh or two." In fact, the invisibility accorded to comedy-films is best illustrated by the fact that *Ramji Rao Speaking* (which ran for over a year in the cinemas of Kerala and which influenced innumerable films that followed) is not even listed in the encyclopedia of Indian films.

5 This section is largely based on the following works: Jerry Palmer, *The logic of the Absurd*, London: British Film Institute, 1987;

Steve Neale and Frank Krutnik, *Popular Film and Television Comedy*, Routledge: London and New York, 1990; and

Gerald Mast, *The Comic Mind*, Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1973.

6 Most theorists from Aristotle to Jerry Palmer point out this feature of humor.

7 Neale and Krutnik, 1990:85.

8 Neale and Krutnik, 1990:45-47.

9 In Western cinematic tradition the term "comedy" denotes two things: i) a film with a happy ending and ii) a film that generates laughter. (See Steve Neale and Frank Krutnik, "Definitions, genres, and forms" in *Popular Film and Television Comedy*, Routledge: London and New York, 1990.) In contrast, *chirippadangal* or *thamaashappadangal* in Malayalam refers exclusively to films that emphasize the production and generation of laughter.

10 "Poochaykaaru Manikettum?" in *Chithrabhoomi* 2.22 1984.

11 However, it is the second plot of the movie centered on the theme of unemployment and male conflict, which gained the most popularity in the field of laughter in Kerala. It must be noted here that other plot of the querulous husband and wife was also taken up by comedy after the late 80s. Films like *Chakkikothoru Chankaran* (Krishnakumar 1989) and some films starring the actor Jayaram, *Ayalethe Adheham* (Rajasenan 1992), and later films like *Malayala Masom Chingam Onnu* (Nissar 1996). However, it must be noted that most of these films used the already existing features of laughter-films rather than trying to develop their individual identity.

12 Ranji, "Enikkoru Nalla Kathaapaathram Tharoo!" *Chithrabhoomi* 5.7 1986: 28.

13 Films like *Oodaruthammaava Aalariyum* (1984), *Aram + Aram = Kinnaram* (1985), *Mazha Peyyunnu Madhalam Kottunnu* (1985).

14 A good example of this would be the Muslim friend of Prem Nazir in *Murappennu* (A. Vincent 1965) and the mentor/friend that P. Bhaskaran plays to Sathyan in *Neelakkuyil*.

15 Actually male friendship is a much-valorized affair in cinemas all over the world. In Indian cinema even though a particular genre has not evolved along these lines, films like *Sangam* (Raj Kapoor 1964), and *Sholay* (Ramesh Sippy 1975) did give much importance to male friendship. Here male friendships were sacrosanct affairs, which invoked sentimental songs like – "*Yeh dosti hum nahi chodenge! Chodenge! Chodenge*!" (*Sholay*) 'This friendship we will never end! never ever end!' Moreover, when there was conflict in such friendships (like in *Sangam*) due to a woman, the men settled matters among themselves readily offering the women to each other. See Madhav Prasad, *Ideology of the Hindi Film: A Historical Construction*, Delhi: Oxford University Press, 1998, for a discussion on these films.

16 Jayachandran Varkala, "Mammoottykku enthu patti?" *Chithrabhoomi* 5.31 1986.

17 Kumar, "Mammoottyude Vashi Maarunnu", *Chithrabhoomi*, 5.21 1986.

18 Ranji, 1986:28.

19 Raajavinte Makan (1986, Thampi Kannanthanam) is also important in building Mohanlal's persona and dislocating Mammootty's stardom, a trend that I do not discuss here. *Chindavishtayaaya Shyamala* (Sreenivasan 2000)

1 *GNSS* also forms a part of a slightly different genre of social satires espoused through the films of Anthikaad and Sreenivasan.

Varavelppu (Sathyan Anthikaad 1989)
T.P. Balagopalan M.A. (Sathyan Anthikaad 1986) and
Thalayanamanthram (Sreenivasan 1990)
Vadakkunookiyanthram (Sreenivasan 1989)
Chindavishtayaaya Shyamala (Sreenivasan 2000)

Interestingly this genre of light, social satires has only enjoyed a marginal position in Malayalam cinema. Other than these two directors, no one has made any significant films that belong to this genre.

21 For a slightly more elaborate analysis of this film see the article – "Karutha Sreeniyum Velutha lookavum", *Pachakuthira*, December 2004

22 Hered is an example of this:

"Those who have seen Priyadarshan's films starting from *Poochaykkoru Mookuthi* will not take him seriously. Taking one laughter-film after the other, he has made an utter fool of himself."

("Priyanu Veendum Priyam," *Chithrabhoomi* 31.5, 1986.)

23 Most critical works also tend to see him as such a figure, see: S. Sanjeev and C.S. Venkiteswaran, "Sreenivasan" in *Drishyathalam*1 2001.

24 Though Sreenivasan's characters in films like *Thalayanamanthram* and *Chindavishtayaaya Shyamala* have upper-caste names, the upper-caste location is not very prominent. In fact, the films themselves are used to exhibit the anxieties and problems of a backward-caste hindu location. In contrast, films like *Thenmavinkombathu* ('Atop the mango tree' Priyadarshan 1994) present him as an explicit Dalit figure. It was only during the mid-90s that Malayalam started portraying a more developed Dalit persona through the characters of Kalabhavan Mani. We clearly see the backward-caste overtones of Sreenivasan's actor-persona when we compare him to Mani. Mani is never accorded the social, educational or narrative status given to characters played by Sreenivasan and later, Jagadeesh, Mukesh and Dileep. Moreover, Mani comes through as more comic, uncouth, foolish and even barbaric. He is also constantly physically and verbally abused much more than any other comedian on the Malayalam screen. We also see more violence and hatred shown towards those characters where Sreenivasan is explicitly stated as a Dalit man, the best example of which would be *Thenmavinkombathu*. However, most understanding of caste in Kerala/India are not sensitive to these differences which is crucial to an understanding of the hierarchical nature of caste.

25 See T. Muraleedharan "Disrupted Desires: Male Bonds in Mohanlal Films," *Deep Focus*, 9.1, 2001:65. for more on this.

26 In fact, when we examine the representations of caste in Malayalam cinema we can see that this is one important way in which backward caste communities are represented in Malayalm cinema.

27 With the ascendancy of characters like Dileep, we also see the emergence of a whole range of characters like Kalabhavan Mani, Indrans, Harishree Ashokan, etc., who presented us with a much more ridiculed and discredited comic personas that made Sreenivasan, Mukesh and Jagadeesh look dignified and respectable in contrast. In many of the films their names, their social positions, educational status and the very way in which they were characterized all pointed to their Dalit locations Similarly, the rise of the female superstar of the 90s, Manju Warrier was also crucially poised on the powerful upper-caste roles she played against the weak and powerless backward-caste like characters of Dileep. (For example, *Sallaapam-,* Sunderdas 1996.)

28 For a slightly more elaborate analysis of this film see the article – "Karutha Sreeniyum Velutha lookavum", *Pachakuthira*, December 2004.

References:

Jerry Palmer	1987	*The logic of the Absurd* , London: British Film Institute;
Steve Neale and Frank Krutnik	1990	*Popular Film and Television Comedy*, Routledge: London and New York; and
Gerald Mast	1973	*The Comic Mind*, Indianapolis: Bobbs-Merrill
S. Sanjeev and C.S. Venkiteswaran	2001	"Sreenivasan" in *Drishyathalam* 1, KFDC: Trivandrum.
T. Muraleedharan	2001	"Disrupted Desires: Male Bonds in Mohanlal Films," *Deep Focus*, 9.1, 2001:65
Jenny Rowena	2004	"Karutha Sreeniyum Velutha lookavum", *Pachakuthira*, December 2004.
Vipin Kumar	2001	"The popular comic films in Malayalam: A socialist view", unpublished paper, CIEFL, Hyderabad

Encyclopedia of Indian Cinema (Ashish Rajadhyaksha and Paul Willemmen, New Delhi: Oxford University Press, 1995) ■

MELODIES OF MODERNITY:

Emergence of Popular Music and/as Public Sphere in Kerala

Sunil P. Elayidom

In the celebrated and oft quoted pronouncement "all art constantly aspires the status of music", Walter Pater's endeavour was to summarise the ubiquitous convictions of modernity about the autonomous status of art as a self-sufficient entity. Here music is being conceived as the purest form of artistic and aesthetic expression which stands away from the conflictual realm of social dynamics. Because music doesn't bear the burdens of dimensionality as in painting and sculpture and the imprints of social meanings which has always been imported to literature through language it was easy to conceive it as a transhistorical aesthetic phenomenon where the eternal aspirations of being has been manifested through the textures of harmonious compositions and melodious combinations.

Even after this general notions, which was ridiculed by Hanns Eisler as a form of stupidity in music[1], every serious attempt to examine the mode of musical expression do not fail to take into account the historical specificities that contribute to the aesthetic of musical experience. From T. Lakshmanan Pillai's *Travancore Music and Musians*, which explains the existence of 'Keralaragas' in the Kathakali as an outcome of the dialogic relation between the Aryan and Dravidian musical traditions[2], and Adorno's *The Philosophy of Modern Music* in which the emergence of intricate musical experiments that occurred in classical music of 19th century Vienna has been explained as the result of the political and economic domination of Prussia over the Viennese society[3] to Boris Gasparov's elucidations about the endeavours appeared in the western classical music to comprehend the ethos of industrialisation,[4] there are many excellent illustrations about how the historical pressures act upon the constitution of musical experience and how music exists as

a form of embedded history. Far away from the general notion of the neutrality and absoluteness attributed to musical experience, these studies reveal the complex socio-cultural dynamics of musical explorations.

Film Music and the National-Popular

The existence of the Malayalam film music from 1954 to 1990s also explains the above said nature of music. Actually film music is the very first genre which attained the status of a national popular[5] cultural artefact in the Kerala society. It was a new realm of aesthetic experience in which each and every social class can come together barring the hierarchical social stratification. Hence it is possible to conceive it as an aesthetic extension of the public sphere which came into existence through the process of modernisation. As Satyajith Ray points out, to the vast conglomerate mass that makes up the Indian Public of the modern period, cinema is the only form of available inexpensive entertainment. They have not the choice that the Western Public has of music halls, plays, concerts, and even of a permanent circus. Yet the craving for spectacle, for romance, for a funny turn or two, for singing and dancing remains and has some how to be met[6]. Film and film music occupied this vacuum which is an outcome of the ongoing disintegration and disappearance of the long lasting village traditions of entertainment.

Actually, the really striking feature of the film music is its tunes and orchestration. They embrace all possible musical idioms. In the Indian context, as Ray points out, film music is an amalgam of classical, folk, Punjabi, Cha-cha or anything one can think[7]. Likewise Malayalam film music also tried to incorporate all the existing musical traditions into a single frame of aesthetic experience and expression[8]. Before the emergence of film music there existed not a single musical system which was capable enough to address all the stratas of social life. Even though we have the musical traditions varying from folk music to 'Kathakalippattu'[9] or 'Sopana Sangeetham', all of them were the musical expressions of distinct social groups. They are incapable to occupy the status of national-popular and thus to address the entire society. Primarily they were addressing the hierarchical world of pre modern sensibility, not the egalitarian sensibility of the modern world. The cognitive frame of each of them were rooted in the religious, regional and castist pre modern social formations. On the other hand film music was the first attempt in the history of our musical expressions and appreciation to go beyond the boundaries of caste, community, region and religion. It was deeply rooted in the secular cultural fabric of modern society. The famous verse of Narayana Guru, "*Jathibhedam Mathadvesham/ Ethumillathe Sarvarum/ Sodarathwena Vazhunna/ Mathruka Sthanamanithu*", which had been composed at the time of *Aruvippuram Prathishta* (Aruvippuram consecration) and which was the first song rendered by K.J. Jesudas as the commencement of his legendary career[10], also can be conceived as an exemplification of the status of film music in the modern Kerala society.

Here we have to look into the relation between the emergence of nationalism and corresponding modern secular cultural fabric of Kerala society and the emanation of film music. It was in 1940s that a new sensibility of Malayali identity, which can erase the marks of regionality and religiousity, becomes one of the major and immediate necessities of Kerala society . In 1956 Kerala state had been officially come into existence after decades of struggles for a united Kerala based on language encompassing all Malayalam speaking groups of erstwhile princely states of Travancore, Kochi and British Malabar. Actually this was a moment of historical transformation, when the regional and casteridden identities of various Malayalam speaking groups got redefined into a modern national identity. This was also the completion of the first stage of modernisation of Kerala society which began in the second half of the nineteenth century. This specific situation demanded some new forms of cultural artefacts which can go beyond the premodern local boundaries and capable enough to represent the emerging social identity. Film songs got its specific space and status in the cultural atmosphere of modern Kerala society as a cultural artefact which can fulfil the demands the aforesaid situation.[11]

Even though there are so many other artforms like Kathakali and Koodiyattam to which the essence of Kerala identity is generally attributed, they were not capable of addressing all the layers of Kerala society. Their so called Kerala identity is something which is constructed through the attribution of that notion on the traditional artforms for the fulfilment of the aspirations of modern nationmaking. They were the forms discovered by the elite national forces to legitimize the ideology of nationalism. Actually they were the culmination of the process of the making of a national modernity which is rooted in the longstanding elite tradition. Because of this ideological legacy of national modernity, the folk forms which existed in the lower levels and associated with the every day practices of common folk were not incorporated into the aesthetic realm of modernity. This means that they were either preserved as the forms of a curious past or protected as some lower traditions by the higher and elite traditions which officially represent national modernity. Because of this there was a vacuum in the aesthetic realm of the 'national modern'. On the one hand there was classical and elite art forms with their intricate stylisation which always stood as a hurdle before the common public in its appreciation. On the other the folk traditions which were deeply rooted

in the practices of everyday life of the common people had been withdrawn as minor traditions which were not capable of entering into the aesthetic realm of national-modern. This vacuum, which came into existence as an outcome of the internal contradictions in the formation of national modern, gave the film music a chance to appropriate it, and from 1960s, capitalizing this historical vacuum film song stood in the mainstream as the only form of artistic expression which can claim the status of 'national popular'. P. Bhaskaran points out that the popular tunes and songs associated with the peasant movements of 1940s paved the way for this new genre. He also cites the national popular poets Amsi Narayana Pillai and Bodheswaran as the projenitors of film songs[12]. What is implicit in this explanation is the fact that film songs functioned as the extension and continuation of the popular aesthetic of the first half of twentieth century Kerala which has its roots in the peasant struggles and national movements.

Another major aspect that deserves special attention is the history of the formation of a genuinely Malayalam film music/light music. In 1938, through the first talkee *Balan* itself, Malayalam cinema entered into the world of film music. In *Balan* there were songs written by Muthukulam RaghavanPillai and composed by K.K. Aroor and Ibrahim. Far away from the general trend of the time, *Balan* dealt a social theme, instead of puranic -historic ones. But the music confered to the songs was somewhat primitive imitations of the popular Tamil-Hindi songs. In 1940s even though there were lyricists like Thirunainar Kurichi and Abhayadev and composers like Brother Lakshman in Malayalam film industry, film music lacked the flavour of 'Malayalasangeetham'. Even after the arrival of V. Dakshinamurthy in 1951 through *Nalla Thanka* the situation remained the same.

The songs of *Jeevithanouka* composed by Dakshinamurthy-Abhayadev team, attained a wide level of popularity and the film was described as the very first superhit in the history of Malayalam cinema. Yet it did not bear the marks of a genuinely 'Malayalam' music and was incapable to break the prevailing trend of borrowing of the tunes. From 1938 to 1954, a total of 462 songs were made in Malayalam cinema. But the next one, 'Ellarum chollanu' (*Neelakkuyil*-1954), sung by Janama David and composed by P. Bhaskaran and K. Raghavan was indeed a turning point in the history of Malayalam film songs. For the first time there was a song which deserved the status of truly 'Malayalam' music. Besides 'Ellarum Chollanu.....' there were 'Kayalarikathu....', 'Engine nee marakkum....' etc. with the same quality which caused a historic transformation in the realm of musical manifestations and music appreciation.

As P. Bhaskaran points out, the tune and orchestration of these songs were derived from the existing popular music tradition, ie. songs of the peasant and national movement. It is not a mere accident that all the major figures who caused this historic turn were associated with popular theatre movement of the time like KPAC, IPTA and Malabar Kendre Kalasamithi. All these groups were highly political in their creative and organizational level and had strong associations with the national, peasant and working class movements of the day. Devarajan, O.N.V. and Vayalar were the contributions of KPAC. Baburaj, Bhaskaran and K. Raghavan were associated either with IPTA or with Malabar Kendra Kalasamithy.[13] The point here is that the popular music of modern Kerala got its distinct Malayalam features through its political and national affiliations. And all this happened at a historical juncture when the aspirations of the general public regarding the formation of a united Kerala State and a new national identity were in its high extend.[14] As the result of this unique consortment film music from mid 1950s onwards was an entirely different genre in its manifestation and appreciation.

Technology and Music Culture

The technological transformations that eventuated in Kerala society during 1960s also contributed to the formation of the national-popular status of film music. Two major aspects of this are the advent of gramaphone records and the proliferation of radio. The development of AIR studios in the state constituted a musical culture with a reach in the all Kerala level[15]. Because of this, film music has become a cultural artefact which is accessible to the entire population. Through this it has attained two distinct features. First one is the above said status of the national popular. At the same time it has also became the very first form of a democratic cutural artefact within the reach of each and every individual[16]. These technological advancements also helped film music to exist as the resource material of a new form of individualistic and private appreciation[17]. In addition to the democratization and nationalization of the aesthetic these technological advancements which changed the patterns of listening also provided for the individualization of the aesthetic experience. Thus as Ravivarma gave birth to a new national imagery through his oliograph prints in the beginning of the twentieth century[18] film music gave birth to a national popular music culture in Kerala society in 1960s.[19]

Polyphonic World of Musical Traditions

The major factor that internally equipped film music to occupy the status of national-popular was its apparant polyphonic character. As

discussed above eventhough there was playback singing in Malayalam films from 1938 onwards, Malayalam songs formed its own rhythm and tune only in 1954 in the cherished cinematic work *Neelakkuyil*; jointly produced by two great masters of Malayalam cinema P. Bhaskaran and Ramu Karyattu. Before this Malayalam film music was either impudent imitations of popular Hindi-Tamil music or compositions based on carnatic tradition[20]. From *Neelakkuyil* onwards Malayalam film music became the meeting point of the various musical traditions of Kerala. The diverging traditions of music from elite classical to the local folk met there and attained a new form of harmonic co-existence. Classical Hindusthani tradition, Carnatic tradition, Bengali folk traditions, local popular traditions - all merged together in the compositions of Baburaj[21], V. Dakshinamurty[22], Devarajan[23], Salil Choudhari[24], K.Raghavan[25] etc. Even the western and pop traditions occupied its space in this new aesthetic arena[26]. The local traditions like Mappilappattu, in which religious and regional identities are deeply embedded, entered into this dialogical world. Here what we are witnessing is a specific form of musical integration of the folk traditions abstractly maintaining their local identity. They achieved a quasi national status because of being appropriated by the elite traditions. This can easily be concieved as the musical extension and expression of the national slogan, unity in diversity. Thus film music after 1960s existed as a conglomeration of the so called national and local folk traditions. Even though the polyphonic quality of these traditions was somewhat doubtful[27], at that historical juncture it had an appearance of a polyphonic musical world where all the traditions can co-exist and interact together. Ultimately this gave the film music a special status which was determined by the contemporary aspirations of Kerala society.

Another major feature of the film songs of 1960s is the essential Kerala identity of the literature of film songs. From the mere words which just fill the musical space of the tunes borrowed from Tamil and Hindi film songs, these new lyrics moved to a new form of expression that reveals the aspirations and experiences of contemporary Malayali life. The lyrics written by P.Bhaskaran, Vayalar, O.N.V., etc. constituted a new world of imagination deeply rooted in the aspirations of modern Kerala society. Definitely, each of them varied in their imagery and in their accommodation of the folk and classical traditions of literature. The point is that, even after this difference, these songs existed as the verbal representations of new conception of life and experience. Whatever may be the theme, these songs, appropriated it into the general frame of modern Kerala experience. In other words, it can be described as the musical manifestation of the social world view which came into existence as an outcome of the process of renaissance and modernization. The romantic moorings of modern individualism, the golden halo of the elite past, the greenery of the Kerala village, the philosophical dimensions of the modern secular life, the ethical concerns of egalitarianism-all these were written large in the couplets of these songs[28]. Definitely this aspect can go hand in hand with the above said polyphonic aspect of musical compositions. Through this they acquired a new status of lyrical autonomy and at the same time maintained an adherence to the modern/national/popular structure of sensibility. Ultimately this adherence made the film music the musical extension of the public sphere of modern Kerala life.

Cultural Politics of Melody

The melodious character of Malayalam music after 1960s should also be taken into account for a better understanding of its status of national-popular. The process of modernization was also an upliftment of the persons into a self sufficient and individualistic world of aesthetic enjoyment. Film music was the simplistic and adjacent abode of such an experience. Because of its melodious character it denies the collectivity which functions as the foundation of folk music and gives enough space for individualistic contemplation[29]. At the same time film music stood away from the religiosity and rigid technicalities of Carnatic music and Kathakalippattu. Melody, which is being redefined in accordance with the requirements of modern nationality was the bottom space of this new genre of musical expression.[30]

This explains one of the ironic situations in our historical experience of aesthetic appreciation.[31] It was in the 1970s, when modernist literature with all of its proclamations of absurdity and existential anxiety flourished in Malayalam literature, these songs with its highly nostalgic and romantic overtones enthused Kerala society. Definitely these two forms perfectly contradicted in their apparent level of experience and existence. If the modernist literature was generally of the experiences of alienation, absurdity, etc, film music was filled with the charm of romantic imagination. But these contradictory positions settled within the inner layer of the modern aesthetic. This was possible mainly because of some of the basic features of modern Kerala society. Our modernist experience was primarily an outcome of a general disillusionment of 60s and 70s. At that time the expectations from the national movement and nation making shattered before the eyes of the middle class. Due to this there was always an undercurrent of romantic nostalgia in our modernist sensibility. The romantic overtone of the film music was capable enough to address this. Besides, both modernism and melodious music placed the abstract individual as the centre of aesthetic experience.[32] Both of them were of the discursive field of modern individuality. Thus the apparently opposing

fields of national generality and individualistic privacy coexisted in the aesthetic realm constituted by the melodious character of film music.

Some of the generic specificities of film music also plays a major role in this context. Primarily, film music is a genre of musical expression which doesn't demand any kind of sustained training for its appreciation. Moreover, the images of the literature of these songs, emancipated the film music from the abstractions of pure music and adheres it to a more concrete experience of every day life. On the one hand music played the role of conforming the emotional response of the spectator, leading her to a particular way of seeing a sequence or editing a preferred reading of the image. It can be seen as a way of anchoring meaning eliminating ambiguities of response.[33] On the other film songs can exist as an autonomous entity which can address the contemporary social life and its aspirations and expectations in its own level of existence. In this level also, it maintains a keen adherence to the ethos of modern social life. The fundamental aspect of film songs, which place it as the primary form of modern popular is this adherence. The complaisance of the genre to exist as a cultural artefact which can be easily appreciated by the general public, the relative autonomy of the film song which helps it to exist as an independent cultural form breaking away from the thematic structure of the film[34], the absolutely secular character unlike other forms of Kerala music like 'Sopanasangeetham', 'Kathakalipattu' and 'Mappilappattu', the capability to attain existence as a perfect musical composition within a relatively short time span- all these elements contribute to the formation of national-popular status of the film music. More than all of this, the most important factor that determined the existence of film music was its adherence to the private and self sufficient character of modern self. Only those cultural forms with an internal efficiency to interact with this modern individualistic identity can attain national authenticity in a modern context.[35] The modern national context demands an amalgam of universal and private in its authentic cultural forms. Film music was capable to fulfil these nationalistic demands and no other cultural forms of modern kerala, like proscenium theatre etc. didn't bear such a quality in its structural organisation[36].

Jesudas : 'Golden Voice' of the National-Popular

K. J. Jesudas who is being popularly described as the 'golden voice' of modern Kerala, has attained that special status as a representative of the aforesaid modern, secular and individualistic aesthetic which had determined the foundational fabric of film music. Even though there were many playback singers before the emergence of Jesudas, at that time film music was far away from the unique status it occupied in the period 1960-1990. Further more none of these singers had the sophisticated voice culture of Jesudas. Major play back singers before Jesudas like Mannadey, Kamukara Purushothaman, Kozhikode Abdul Khader, A.M.Raja, Mehboob, P.B. Sreenivas, C.O. Anto and Udayabhanu did not have the quality of an abstract generality as the foundational tint of their rendering. All of them maintained an element of rawness, even though in different proportions, in their voice culture. This made their music fundamentally a concrete and a specific one. As a result of this, singers from Kamukara to Udayabhanu had became the singers of special moods/ emotions. On the other hand Jesudas was the representative of a voice culture from which all the features of these rawness were totally erased out. He had overturned the existing voice culture through his highly sophisticated mode of rendering. This enabled the composers to go to the extremes of musical imagination[37] in their compositions. His style of rendering was capable enough to consecrate the absoluteness of the 'manly' voice, the perfection of the lucidity of rendering within the frame work of an aesthetic abstraction. 'The youthful timbre of his voice, its silken texture and suppleness, its titillating modulations and the sensuousness of its feel were all the stuff that dreams are made of'[38]. From thereon a single person began to sing all the songs which had been sung by many before his emergence[39]. In addition to this, these songs attained a new level of sophistication and pefection within the formalistic and emotional frame of the modern. Thus he began to represent a musical experience which can interact with all social groups breaking the boundaries of social stratification. This unique capacity to hold a musical status which can fulfil the requirements of a particular historical juncture made Yesudas the golden voice of modern Kerala. For the last four decades he is here as the musical embodiment of this unique status.

The above said quality of the abstraction of Jesudas' musical idiom also placed it as the standard voice of modern Kerala. We can easily conceive the artistic life of Jesudas as the musical extension of the mode of standardisation, which is one of the foundational principles of the constitution of the modern. His voice culture was able to transcend the local idioms of oral traditions and establish itself as the standard voice. Always the national-popular have to traverse this way of general abstractions and have to jettison the voice patterns of concrete specifications. Because of this, Jesudas' rendering can naturally claim the status of official voice of modern Kerala which is primarily universal, secular and essentially individualistic.[40] Even though he had sung a variety of songs which were the manifestations of extremely different moods, in all those attempts he has maintained the above said abstraction as the foundation of his rendering. He lived in many worlds at a single point of time

and had created a particular sort of homogeneity out of this heterogenous musical manifestations.

Here we can come to a conclusion that the so called golden quality of the voice culture of K.J. Jesudas was definitely an expression and an outcome of a particular historical era which was firmly rooted in the values of individualism, essentialism, secularism, nationalism and which always upheld the concept of the autonomous existence of the art and artist. Thus it was a summing up of the modern world view and value system in the form of musical manifestations. It was the song composed and orchestrated by a larger historical era and sung by one of our greatest musical maestros of all time.

As a conclusion of this enquiry, it should also be noted that such a longer than life personality with the halo of transhistorical existence will not repeat in our future history. The main reason behind this is the fact that our national musical culture got fragmented and destabilised in the last one and a half decade. The centrifugal force which prevails in our contemporary everyday life does not allow anyone to occupy the status of a total representative of the entire society. A unified cultural field, and the symbolic capital that originates from the claim of authority over it, will not act as a major force in our future days. In addition to this, the rhythmic character of the contemporary film music go hand in hand with the decentering of the modern unified subjectivity. The musical traditions of the national popular cannot call back its past glories and unifying force in our present day life situation. Thus it appears as one of the major constituents of the vanishing grand traditions. Through the repeated hearing and rendering of these old golden songs we are trying a bid adieu to a grand historical era that constituted the life patterns of modern society. P.P. Ramachandran, a major voice of contemporary Malayalam poetry, sums up :

"യേശുദാസ് !
മലയാളത്തിന്റെ സൗമ്യകാമുകശബ്ദമേ
വാഗർത്ഥങ്ങളിണക്കിനെയ്ത
പാട്ടിൻ കസവുഞൊറികളേ ...
....
വിട!
കൈവീശിനിൽക്കുമോർമ്മകളേ
അകന്നകന്നു പോകുന്തോറും
ചെറുതായ്തീരും വലിപ്പങ്ങളേ
പൂരം കഴിഞ്ഞു മടങ്ങും പൂതങ്ങളേ ..."[41]

(Jesudas !
Malayam's voice of refined romantic grace,
Brocades of silken songs
Interwoven with
words and meanings ....
....
Adieu,
Memories that wave good bye
Hugeness rendered
Diminutive with distance,
Phantoms return after the fest")

NOTES

1. Eisler, Hans, 1978, 'On Stupidity of Music', in Manfred Grabs (ed.), *Hans Eisler : A Rebel in Music*, Seven Seas Books, Berlin, P. 188.

2. Lakshmanan Pillai points out that, even though the major ragas which have been used in Kathakali have their corresponding forms in Carnatic tradition, there exist a few ragas like Padi, Puraneera, Khandara, Indisam and Indalam which remain only in the exclusive domain of Kathakali music. He is of the opinion that these ragas were relics of the Dravidian music tradition that became extinct because of the historical process of Aryanisation and were mentioned in the collection of the proto-Dravidian musical idioms *Thenpangu*. In *Thenpangu* there are references to ragas like 'innisai', 'puraneermai' etc. which maintains a high-level resemblance with 'Kerala Ragas' in Kathakali. Lakshmanan Pillai's argument is that the Kerala Ragas were the present day manifestations of these Dravidian musical forms. Mali, 1988, *Kerala sangeetham*, SPCS, Kottayam. P. 58.

3. Because of this, there was an apparent contradiction between the developed intelligentia and the underdeveloped material conditions of the Viennese society. This forced the inteligentia to be engaged in purely intellectual pursuits resulting in the complicated experiments in chess and highly complex musical explorations. Adorno, T.W, 1973, *The Philosophy of Modern Music*, Seabury press, Newyork. P. 72.

4. Gasparov says that the attempts made by avant-garde in this direction created a new idiom in western classical traditions:

   "The deliberate shrillness and discordant sound of avant garde musc conveyed a mood celebrating the harsh urban on Industrial environment. A composition for orchestra whose cacophonous clash of voice created the sounds and rythams of the approaching technological era was a device that had gained considerable popularity since late 1920s." Gasparov, Boris, 2002. 'Symphony as a Mode of Production : Shostakovich's Fourth Symphony and the End of the Romantic Narrative' in Halfin, Jagal (ed.), *Language and Revolutation*, Frank Cass Publishers, London, P. 237.

5. One major problem that arises here is the dichotomy of popular/populist (Janakeeyam/ Janapriyam). As a major point of dispute in contemporary cultural criticism, there doesn't exist a final explanation about this distinction. Generally it has been described that the popular is the outcome of the collective experience of a particular social group and has very strong affiliations with some historical transformations while the populist is primarily an outcome of the process of commercialization and commodification of culture and imposed upon the society from the above. Even though there are criticisms that this division is fundamentally an essentialist one and it is only the extension of the old aged division of high/low culture, there must be a distinction between these two for the sake of contextual and political understanding of the popular. The possible explanatory logic about the constitution of popular can be enumerated as listed below.

   1) Generally popular has its high level relation with the historical transformation of a society or a social group. 2) It is fundamentally a collective experience and has a pattern of collective manifestation. 3) The primary cause behind its constitution and existence are not economic or commercial. 4) It does not demand a high level technical assistance for its existence 5) And most importantly there should always be an element of subaltern resistance as the fundamental frame of the popular.

   The commodified populist mode of culture, which is being imposed upon the society as a means of exploitation cannot be equated with this popular mode, even though there may be some overlapping in the above said specifications.

6. Ray, Satyajit, 1992, 'Those Songs', *Our Films Their Films*, Disha Books, Calcutta. P.73.

7. Ray, Satyajith, 1922, 'Those Songs', *Our Films Their Films*, Disha Books, Calcutta. P. 73.

8. Kurup, O.N.V., 2005, 'Introduction', *Soja Rajakumari*, Olive Publications, Calicut. P. 11.

9. This does not mean that 'Kathakalippattu' remained as a monolithic and static tradition of rendering all through the ages. Definitely, this is not the case. In the beginning of twentieth century itself, Venkitakrishna Bhagavathar established a unique tradition of rendering which was deeply rooted in the Carnatic system. Neelakantan Nambeesan, even though being a disciple of Bhagavathar, tried to relate the Kathakalippattu with the Thevaram system of Tamil music. Music critics had already pointed out that this may be an attempt to redefine the musical tradition addressing the cultural demands of nationalism. They also say that after 1960s there exists strong parallels between the new genre of light music, in which film song occupied central space, and Kathakalippattu. This was the period of highly individualized form of rendering which found its footing in the terrain of subjective contemplation of solitary individuals. Kalamandalam Sankaran Embrandiri, Venmani Haridas and Kalamandalam Hyderali represent this phase in the history of Kathakalippattu. Their's were a new sphere of musical expression which shared the emotional and conflictual aspects of modern individuality with the light music. Ajayakumar, N., 2006, 'Kathakali Sangeethathile Disparivarthanagalum Hydraliyum', *Tapasam,* Vol I, Issue 3, Changanassery. PP. 671-76.

10. Yesudas entered in to play back music singing this famous verse of Narayana Guru which was composed by M.B. Sreenivasan for the film *Kalpadukal* in 1961.

11. Here it must be noted that film music had different functions in different social contexts. Adorno and Eisler point out that the advent of film music displaced opera music in the western society which has a firm footing in the middle class ethos of 19th and 20th century. In their opinion film music contributed to the formation of a cultural atmosphere appropriate for the movement of transnational capital. There film music functioned not as an agent of the creation of national identity, but one of its disintegration. Adorno, Theodor & Hans Eisler, 1994, *Composing for Films*, The Antholone Press, London P. 57.

12. Bhaskaran, P., 2003, *Nazhiyurippalu*, Current Books, Trissur. PP. IX - XII.

13. Murali, V.T., 2006, *Ragamalayalam*, Olive publications, Calicut. PP 112-14. Devarajan and ONV came to the scene through the film '*Kalam Marunnu*' in 1955 and Vayalar and Baburaj in 1956 through films '*Koodappirappu*' and '*Minnaminungu*' respectively.

14. Making of the national identity was being considered as one of the major functions of Hindi film songs also. Gokulsing, Motik and Wimal Dissanayake, 1998, *Indian Popular Cinema: A Narrative of Cultural Change*, Orient Longman, Delhi P. 99

15. Sivasankaran, M.K., 2003, *Prakshepana Kalacharitram*, Dept. of Cultural Publications, Govt. of Kerala, Trivandrum. PP. 204-05.

16. Manuel, Peter, 2001, *Cassete Culture*, Oxford University Press, Delhi. P. 104, 260.

17. Eisler, Hanns, 1978, 'Basic Social Questions of Modern Music' in Grabs, Manfred (ed.), *Hanns Eisler A Rebel in Music*, Seven Seas Publishers, Berlin. P. 158.

18. Mittar, Partha, 1999, *Art and Nationalism in Colonial India 1850 - 1922 Occidental Orientatons*, Cambridge University Press, Cambridge. P. 198 - 210.

19. The alterations that occurred in the Gazal Music due to the technological transformations and changes in the commercial market have been pointed out by Peter Manuel in his study on Cassete culture. He enumerates this 1) as the departure from the semi classical mode of rendering 2) specialization of the listening groups 3) sophistications of the presentation 4) and an upliftment of the local traditions into the main stream. Manuel, Peter, 2001, *Cassete Culture*, Oxford Unicersity Press, Delhi. P. 104, 160.

   There was strong resentment against the advent of mechanical devices in

our musical atmosphere. The main argument was that because of this 'the ear has become anaesthetised to the soft shades of a trained voice at the base.' Krishnaswamy S.V., 2005, 'Music and the Machines' in N. Ravi (ed.), *The Hindu Speaks on Music*, Kasturi & Sons Ltd. Chennai. PP. 592-96.

20. Balakrishnan, T., 2004, *Sangeetha Rajanganathil* (Memories of V. Dakshinamoorhy), Mathrubhoomi Books, Calicut. P. 30.

21. The existence of light music in Malayalam has been explained as an extension of Hindustani tradition and Baburaj as the major force and figure behind the constitution of this new genre. The sentimental character of light music has an indebtness to Hindustani music and it is argued that this aspect achieved its perfection in the compositions of Baburaj. Murali V.T., 2006, *Ragamalayalam*, Olive Publications, Calicut 2006. PP 73-76.

    It is also explained that besides the Hindustani tradition Baburaj excellently incorporated the local folk traditions in his compositions. Kutbudheen, 2000, 'Baburaj Sangeethathile Keraleeya Parisarangal' in Jamal Kochangadi (ed.), Current books, Kottayam. PP. 121-23.

22. Raghavan, K., 2003, *Madhuramee Jeevitham*, D.C. Books, Kottayam. P. 67.

23. Actually Devarajan was the master composer of Malayalam film music who had incorporated all the traditions of musical manifestations. He was an unparalleled figure in his exceptional calibre to use the Carnatic ragas in its subtlest variations. He composed more than thirty songs in 'Mohanam' itself and employed almost 98 ragas in his compositions. Gopalakrishnan, Perumbuzha, 2005, *G. Devarajan Sangeethathinte Rajasilpi*, Olive Publications, Calicut. PP. 310-30.

24. Murali V.T., 2006, *Ragamalayalam*, Olive Publications, Calicut PP. 84-85.

25. Ibid. PP 61-74.

26. Ravi Menon, 2005, *Soja Rajakumari*, Olive Publications, Calicut. P. 75-77.

27. O.N.V. Kurup locates the status of light music somewhere between classical and folk traditions. He says that it remains a little below the Carnatic music and a little above the folk music. Actually this explanation is an attempt to place light music within the frame work of the 'national modern'. This is because within the 'national modern' light music is expected not to carry any of the imperishable marks of folk tradition. Moreover, always the light music is being conceived as a genre which maintains some sort of fraternity with the classic tradition. The ongoing attempt to explain the folk practices using the parameters of carnatic scales is a revealing example of this conception. Murali V.T., 2006, *Ragamalayalam*, Olive Publications, Calicut. P. 65.

    The ambivalent attitude of the national modernitry towards the folk culture which has been pointed out by Stuart Blackburn, in his study on the printed folklore, deserves a special attention here. He says that on the one hand folklore represents what modernity would have to leave behind. On the other, it supplied the materials for constructing a national identity. Ultimately nationalism needed to include popular culture but only in an edited version. In the aforesaid explanations about the musical status of light music we can see this editing of the national modern. Blackburn, Stuart, 2006, *Print, Folklore and Nationalism in Colonial South India*, Permanent Black, Delhi P. 145.

28. Some of these songs are capable even to catch the entire mood and atmosphere of the major literary works of renaissance. Sudheesh V.R., 2004, *Aathmaganam*, D.C. Books, Kottayam, P. 27.

29. "We can locate the site of the solitary and highly individualized experiences with music in the various affirmations of melody" Said, Edward, 1992, *Musical Elaborations*, Vintage, London. P. 96.

    It is also pointed out that the presence of 'gamakaprayogas' in the carnatic system have some specific relevance in the making of the modern melody as a terrain of individualized aesthetic. From 1960s to 1990s Malayalam film music was predominantly melodious which has its base in the raga system. Massey, Reginald & Jamila, 1993, *The Music of India*, Abhinav Publications, Delhi PP. 105-06.

30. Prokfiev, Sergei, 1978, 'Can there be an end to Melody?', in Blok, Vlodima (compilor) *Sergei Prokofieve*, Progress Puiblishers, Moscow. P. 46 - 48.

31. "One can safely say that given the general sensibility of the sixties, together with rein of writing and affective level of the particular novelistic context, the experience it evokes goes well with a filmy snatch, possibly by Yesudas. It was the kind of songs........, with their romantic diction and raga-based tunes, that accounted the phenomenal popularity of Yesudas those days......... Interestingly, what is called his crooning style was perfectly in tandem with and gave credense to the typically romantic strain of much of early modernist writing. The age group that comprised the early listening public of Yesudas and the reading public of early modernism shared a concurrence of sorts between them." Nandakumar R., 'A Social History of Music in Contemporary Kerala', in Cheriyan P.J., (ed), *Essays on The Cultural Formation of Kerala: Literature, Art, Architecture, Music, Theatre and Cinema*:, Kerala State Guzetteers Dept., Thiruvananthapuram. 1999. PP 245-46, 250

32. Hanns Eisler says that the most remarkable feature of modernisation of western music is the postioning of the abstract individual listener as the core of the musical manifestations. Eisler, Hanns, 1978, 'Basic Social Questions of Modern Music' in Grabs, Manfred (ed.), *Hanns Eisler A rebal in Music*, Seven Seas Press, Berlin P. 158.

33. Rowe, Allen, 1996, 'Film form and Narrative' in Jill Nelmes (ed.), *An Introduction to Film Studies*, Roultledge, London. P. 111.

34. Ranade, Asok, D., 2002, 'Cinematic Structure and Music in India' *Essays in Indian Ethnomusicology*, Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd., Delhi. PP. 290 - 98.

35. Adorno is of the opinion that the process of modernisation in western music is predominantly a move from concrete formality to an abstract individualistic expressive mode. He also says that this process attained its completion in the compositions of Beethovan.

"Instead of mechanically annihilating the individual elements he stripped them of their specificity. .. In Beethovan the particulars have a momentum in the direction of totality". Adorno, T.W., 1984, *Aesthetic Theory*, Roultledge and Kegan Paul, London PP. 264-65.

36. The theatre movement of Kerala from 1928 onwards - from VT's famous *Adukkalayil Ninnu Arangathekku*' onwards- had a precise socio-political character which made it the mainstream cultural form of the 1950s. But at the same time there were some impediments ingrained in its internal structure which prevented the proscenium theatre to accomplish the status of national popular. First one was its apparent political character that always go against the so called 'neutrality' of the national popular. Besides there was the inherent aspect of populism which prevailed even in '*Ningalenne Communistakki*' (this was pointed out by none other than EMS in 1954 itself in his article 'Pattabakki Muthal Communistakki Vare') and ultimately forced the procenium theatre to give up its popular orientations and to accommodate the populist notions and thus finally making it a marginal and irrelevant movement in 1990s. Namboodirippadu, E.M.S., 2001,'Pattabakki Muthal Commustaki Vare', *E.M.S., Sampoorn Krithikal* Vol. 15, Chintha Publishers,Trivandrum. PP. 285-300.

37. Murali V.T., 2006, *Ragamalayalam*, Olive Publications, Calicut P. 96, 115.

38. Nandakumar, R., 1999, 'A Social History of Music in contemporary Kerala', in Cheriyan P.J. (ed.) *Essays on the Cultural Formaton of Kerala.*, Kerala State Gazetters Dept., Thiruvananthapuram. P. 245.

39. Raghavan, K. 2003, *Madhuramee Jeevitham*, D.C. Books, Kottayam. P. 27.

40. Ashraf Aziz in his revealing study on the female voice in Hindusthani film songs points out a major aspect which is exceptionally applicable to the scenario of Malayalam film music also. Aziz argues that because the definitive status attributed to womanhood by the renaissance and national movement was that of a noble mother/house wife, the resolute and firm voice of the singers like Beagum Akthur get dethroned from the mainstream music after the independence and a tender and fragile female voice got an upperhand in the popular sensibility. He finds this as the major reason behind the dramatic and legandendry emergence of Lata Mangeshkar after 1950's and her national status. In a reverse order here Yesudas' voice stands in complete congruence with the expectations congenial to the maleness of the national popular. He is the zenith of 'manly voice' with its abstract individualism, solidity of sound, sophistication in rendering and an all inclusive range. Even though we have a female singer like S. Janaki who had maintained almost all these qualities in her style of rendering she never got the same status as that of Yesudas. We can also compare the musical status of D. K. Pattambal and M.S. Subbalakshmi in this regard. Aziz, Ashraf, 2003, *Light of the Universe Essays on Hindusthani Film Music*, Three Essays Collective, Delhi. PP. 115-25.

41. Ramachandran P.P., 2003, 'Vita', *Randai Murichathu*, Current Books, Trissur.

Bibliography

Adorno, T.W.,	1973	*The Philosophy of Modern Music*, Seabury Press, NewYork.
Adorno, T.W.,	1984	*Aesthetic Theory*, Roultledge and Kegan Paul, London.
Adorno T.W. & Hans Eisler	1994	*Composing for Films*, The Antholone Press, London.
Ajayakumar, N.	2006	'Kathakalisangeethathile Disaparivarthananga-lum Hyderaliyum', *TAPASAM*, Vol I. Issue 3. Changanassery.
Aziz, Ashraf,	2003	*Light of the Universe Essays on Hindustani Film Music*, Three Essays Collective, Delhi.
Balakrishnan, T.,	2004	*Sangeetha Rajanganathil* (Memories of V. Dakshinamoorhy), Mathrubhoomi Books, Calicut.
Bhaskaran, P.,	2003	*Nazhiyurippalu*, Current Books, Trissur.
Blackburn, stuart,	2006	*Print, Nationalism and Folklore in Colonial South India*, Permanent Black, Delhi.
Eisler, Hans,	1978	*Hans Eisler : A Rebel in Music*, Seven Seas Books, Berlin.
Gasparov, Boris,	2002	'Symphony as a Mode of production: Shosthakovich's Fourth Symphony and the End of Romantic Narrative' in Haltin, Jagal (ed.), *Language and Revolution*, Frank Cass Publishers, London.
Gokulsing, Motik & Wimal Dissanayake,	1998	*Indian Popular Cinema: A Narrative of Cultural Change*, Orient Longman, Delhi.
Gopalakrishnan, Perumpuzha,	2005	*G. Devarajan Sangeethathinte Rajasilpi*, Olive Publications, Calicut.
Krishnaswami, S.V.,	2005	'Music and Machines', in N. Ravi (ed.), *The Hindu Speakes on Music*, Kasturi & Sons Ltd., Chennai.
Kurup, O.N.V.,	2005	'Introduction', *Soja Rajakumari*, Olive Publications, Calicut.

Kutbudheen, 2000 'Baburaj Sangeethathile Keraleeya Parisarangal', in Jamal Kochangadi (ed.), *Baburaj*, Current Books, Kottayam.

Mannuel, Peter, 2001 *Cassete Culture*, Oxford University Press, Delhi.

Mali, 1988 *Kerala Sangeetham*, SPCS, Kottayam.

Mittar, Partha, 1999 *Art and Nationalism in Colonial India 1850 - 1922 Occidental Orientatons*, Cambridge University Press, Cambridge.

Murali, V.T., 2006 *Ragamalayam*, Olive Publications, Calicut.

Namboodirippadu, E.M.S., 2001 ' Pattabakkiyil Ninnu Comunistakki Vare', *EMS Sampoornakrithikal* Vol 15., Chintha Publishers, Trivandrum.

Nandakumar, R., 1999 'A Social History of Music in contemporary Kerala', in Cheriyan P.J. (ed.), *Essays on the Cultural Formaton of Kerala*, Kerala State Gazetters Dept., Thiruvananthapuram.

Prokfiev, Sergei, 1978 'Can there be an end to Melody?', in Blok, Vlodima (compilor) *Sergei Prokofieve*, Progress Puiblishers, Moscow.

Raghavan, K. 2003 *Madhuramee Jeevitham*, D.C. Books, Kottayam.

Ranade, Asok, D., 2002 'Cinematic Structure and Music in India' *Essays in Indian Ethnomusicology*, Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd. Delhi.

Ramachandran P.P., 2003 'Vita', *Randai Murichathu*, Current Books, Trissur.

Ravi Menon, 2005 *Soja Rajakumari*, Olive Publications, Calicut.

Ray, Satyajit, 1992 'Those Songs', *Our Films Their Films*, Disha Books, Calcutta.

Rowe, Allen, 1996 ' Film form and Narrative' in Jill Nelmes (ed.), *An Introduction to Film Studies*, Routledge, London.

Said, Edward, 1992 *Musical Elaborations*, Vintage, London.

Sivasankaran, M.K., 2003 *Prakshepana Kalacharitram*, Dept. of Cultural Publications, Govt. of Kerala, Trivandrum.

Sudheesh V.R., 2004 *Aathmaganam*, DC Books, Kottayam.

■

The "Kerala" of the Space: Love Songs of P. Bhaskaran

N. P. Ashley

P. Bhaskarante Noottiyonnu Pranayaganangal ("P. Bhaskaran's 101 Love Songs", Chengannur: Rainbow Book Publishers, 2003) is a compendium of very famous Malayalam film songs P. Bhaskaran authored. Compiled and introduced by Alamkodu Leelakrishnan, the volume is just that: a book of lyrics. The only additional information available in the book about the songs is the name of the films. Details such as names of the singer, musician, actors on the screen, year of release are not given. Bound by a central thematic concern, 'love', as the very title suggests, the book foregrounds the poetic and thus the literary of the songs. Songs here become what is written and the fact that they were sung by people from different cultural categories in different contexts created by directors and composers with different and even contradictory perspectives get eroded. The common factors of P. Bhaskaran and 'love' prevail. This may well be justified if one were to take into account the way in which this text becomes useful: this is a record of the literary body of the lively songs that have acquired the status even of folk songs given the terrific way in which these songs are ingrained in the collective memory of the cine-going song-listening Malayalis at large in at least last fifty years.

Lyrics of film songs are usually seen in film journals (which are often understood to be 'populist') or the books of lyrics which were much in vogue till the late eighties. But such badly printed books brought out the lyrics of the songs that were running in theatres then. Here the songs are old and they are accorded the status of 'classics' by this volume which comes out mat finished, multicoloured and on good paper. When this popular art form finds its place in the racks of the respected book stalls, it is nothing path breaking as P. Bhaskaran

belongs to a school which produced a certain variety of art that is not only for the mass but also by the mass and of the mass. This is a well deserved tribute to this lyricist and a quite a useful one for those who want to learn the lyrics of their favourite old time numbers. Thus the text has a struggling time positioning itself: though the editor tries to make it as self sufficient as possible, it ends up being very dependant on the musical aspect as necessitated by the genre. The repetition in theme and treatment escaped the risk of being monotonous for the variety music and other elements could offer when they existed in full as songs. A structural analysis would reveal how limited the range of images P. Bhaskaran deals in are, not as an issue of personal limitation but as an inevitability imposed on him by social and cultural structures. He has a wide variety of contexts and whole gamut of perspectives to handle as he has to write for men and women with different backgrounds and orientations. With subtle references and well thought out word choice, he manages to construct realistic paradigms for the songs and his journey through different caste, religious, gender communities in different contexts have had quite a remarkable impact in the construction of the inclusive model of Kerala that such texts projected.

This paper focuses on this last aspect, which happens to be the third common factor of the collection: 'Keraleeyatha' or 'Keralaness'. The popularity of P. Bhaskaran's lyrics lies in this salient feature of his songs. The understanding is that they are essentially 'Malayali' in their content and tone and this paper makes no attempt to problematise the concept called 'Keralaness' as the attempt here is to look at the ways in which this is constituted through customs, images and even the use of dialects. The use of 'Kerala' and 'Malayali' synonymously is born out of such an attitude that shares much with the commonly found notions of cultural peculiarities. For such a purpose and for socio-historical reasons as well, it is important to allow for this category. My attempt is to connect this concept/illusion or even idea to the first of what runs through and always, 'love'. This paper fosters no ambition to involve the agency, the lyricist, in the analysis as it will be far beyond the scope of this paper to go into the intricacies of his individual/social/ideological and cultural relationship with the context, taking into account the institutional history of Cinema in Malayalam as well. Moreover, in order to do justice to such a topic, it is also important that other aspects of the writer are also discussed in relation to this. The idea here is to see the space of 'love" and its 'Keralaness'- the how and the why of it, and sometimes, even the why not of something else - as can be seen in the volume under discussion.

There is an interesting event that Arundhati Roy describes in *The God of Small Things* that can precede the analysis of P. Bhaskaran's Kerala in love songs:

> …her father gave Baby Kochamma charge of the front garden of the Ayemenem house, where she raised a fierce, bitter garden that people came all the way from Kottayam to see.
>
> …Baby Kochamma spent her afternoons in her garden. In sari and gumboots. She wielded as enormous pair of hedge shears and in her bright orange gardening gloves. Like a lion-tamer she tamed twisting vines and nurtured bristling cacti. She limited bonsai plants and pampered rare orchids. She waged war on the weather. She tried to grow edelweiss and Chinese guava. (Roy, 1997: 26, 27).

The garden in the compound and its qualities are crucial to P. Bhaskaran too as his obsession with rewriting the proverb "the jasmine in the compound does not smell good" ("Muttathey mullaykku manamilla" - meaning, what is accessible does not allure) shows.

> The jasmine in the yard bloomed.
> Who said it is not fragrant?
> After smelling it, checking it
> I will say it smells good.
> (*Rarichan Enna Pauran)*
>
> When went to pluck the flower, the vine asked:
> Does the jasmine in the compound have fragrance?
> The breeze said, embracing it:
> Only the jasmine in the compound smells good.
> While kissing water out from it, the coconut tree said:
> Only the tender coconut that stands in the
> south of the compound is sweet.
> (*Oppol,* P. 62*)*

Thus there is a conscious effort to voice the qualities of what is here and now in the social sphere in these songs (Interestingly, the first song from *Rarichan enna Pauran* is not among the ones collected here. I mention the song for the purpose of talking about one of the interesting motives in the songs, which has its bearings on the points to come). The distancing and the motif of nostalgia are alien to the age of struggle and that struggle was quite a deliberate one like Baby

Kochamma's garden, which she cultivated waging war on the weather. This stress on the significance of the present is in keeping with the social spirit of the age, and quite likely of a writer who was affiliated with many mass movements who has to validate the "optimism of the will".

The engagement with the present takes on new dimensions in the love songs as the space is shared only between the lovers, with no other human presence anywhere near.

Without any body from the land knowing, without battling the eyelids,
Both our livers* performed the nikah.
Keeping my black glass bangle as the witness, we did our Nikah.

(*Subeida,* p.18).

*karalukal in Malayalam. Stands for hearts here.

Even when people tease us, it makes me feel good.
Nobody knows our playing and growing up together.
…
Didn't we get married while playing without anybody else
Noticing it.

(*Kuttikkuppayam,* p.51).

Some of the songs are descriptive in that they describe the deeds and events from the childhood or recent past of the lovers.

When I saw you at the boat station,
Why did you stop the song that came upto your lips?
When I saw you under the tender tree
Plucking beetle leaves,
Why did you stop me with the tinkle of your bangles?

(*Kaayamkulam Kochunni,* p.27).

Those days your dimples weren't clear
Nor were your cheeks this red
You did not know how to put on a bindi,
You did not know how to do your eye brow
You did not know anything.
A girl with a touch-me-not heart

(*Pareeksha,* P.30).

This imagining of the childhood or the invocation of the events that happened recently are ways in which the lovers construct their own mythology. The urge to live in the present is typical of lovers ("if this night had not broken into a day" gets repeated in the songs) but what is to be remembered about this present is that, it is a present that is distanced from other human inhabitation and the hassles of the day, and in short from the society. It is placed outside the living world- one that instead of questioning the structures evades the structures and worse still, facilitates these structures in the private sphere. From the human to the natural, the agency shifts.

Sky and the earth stood witness
The waves hooted the kurava*

(*Anadha,* p.53).

Needs of the future do not come in the way of the lovers' talk except once in the collection and there it is a query about the domestic needs:

Can you tie the strings of a veena?
Can you rule a household?
Do you know a song? Will you give me company?
Do you know how to check the quality of the food?

(*Aadyakiranangal,* p.20).

Thus not talking about what is to follow becomes a matter of making the woman forget the fate that is charted out for her by the patriarchal society in the family. Another aspect of this "heavily privatized space" is that of the otherwise commonly misunderstood hero being properly understood only by his loved one.

Everybody said, he has a stone in his heart.
But when I touched I could see
only a piece of sugarcane there.
(*Neelakkuyil,* p. 14).

Though he has a sword in his hand, he is kind at heart.
(*Kannappanunni,* P.61).

You might feel at the first sight that I am a sharp thorn
But when I open my heart,
you will know that it is like a good coconut
With full sugary water in it.

(*Umma,* p.16).

This image of the man as vulnerable only in love is justified through a certain aversion to the public sphere that any man has due to the friction of power he has to have with other men. The "secrecy" of love is a good enough reason for the lyricist to first take both the lovers away from the social sphere and then for the man to be "understood" in depth by his lover. The space faces no threat of being intervened but due to the very same reason does not ensure any alteration in the public sphere even once they come back.

One important aspect of "Keralaness" in P. Bhaskaran, as was mentioned right at the beginning, is the salubrious atmosphere he constructs by presenting a certain version of Kerala that is remarkably inclusive in the case of caste, religious and regional identities. His very objective of writing songs was:

> Folk songs remained only as the cultural capital of the down trodden confined in the fields and coconut plantations. Elite art forms such as Kathakali songs had not become a part of the popular music. In short, Malayalees did not have light music songs. Nor did the nationalists or revolutionaries have songs to sing during their struggle for the cause. In such a context, we can say, the need of the times made me write songs (quoted by Leelakrishnan in the introduction, page no. n.p.).

This sensitivity allowed his songs to walk all across, in all the rooms of the edifice but he always maintained the decorum that the room asked for- like the code of conduct in the drawing room and the kitchen are entirely different. Covering the full area and claiming it wholly one's was in itself a much needed political act of the time but there is one stereotype that even Bhaskaran's fascinating realism does not disturb even when he is descriptive as most of it was constructed during the narrative part of the song. There are many songs in which poverty is acknowledged unapologetically. The hero always mentions his abode as a "hut" (p.44 &60).

> I have come to sell my dreams and tears
> In your beautiful palace
> …
> Life for you is a forest of pomegranates flowers
> For us, the poor, it is a desert that burns our feet
>
> (*Manaswini*, p.45).

> My beloved life partner, I am a poor shepherd
> One who sings his way through the musical ways of the world
>
> (*Pareeksha,* p.30)

The hero's economic status gains him a better moral ground and this is a direct take off from Changampuzha's *Remanan*. It is a gender issue mistaken to be a class issue with meager or no historical consciousness. This mould weakens the structure that runs through P. Bhaskaran's songs of the private space because it takes on antagonizing tendencies, born out of the fear and enchantment with the category called women, and this also mars the structure of the spaces and its intimacy considerably. The fault again lies not with the author or with the songs but with the dichotomies embedded in the ideological nexus.

Female of the relationship is "nadan" (which means rural/ local) and the male is either foreign/or wild.

> Stop rural girl, who walks around plucking nalumani* flowers
> ….
> Go seemakkara*, who comes humming a song.

(*Seemakkaran is the one from the west. Here, any one from the foreign land)

(p.19).

> Like a rural bride
> Who is about to unveil, the moon…
>
> (*Mooladhanam,* p.40).

On the other hand the man is the king of the forest ("katturaja", p. 19) or the Adivasi boy ("malavedacherukkan", p. 60) and never the "rural" male. The feminization of the rural and masculinization of the alien and the wild get locked in the region of Kerala when the lyricist treats nature as Malayali. The whole nature, for him, seems to celebrate some Malayali festival or carry out a certain Malayali custom and all the natural phenomena he describes are, interestingly, viewed as feminine and soft.

> With a pot of milk, a marriage is being conducted all over
> With four or five thumba* flowers, an onam in the sky.
>
> (*Rarichan enna pauran,* p.67).

> You come regularly till the threshold of the house
> And present a cucumber as Kani* every day,
> Moonlight, Oh, moonlight

(*Aadyakiranangal,* P.20).

(There is another set which constructs an exclusive status for Kerala by making the perspective that of one who had to leave the place. In

In the land of coconut, I have a handful of land.
On that I have a four legged hut, as small as a bird's cage.
(*Thurakkatha Vathil*, p.44).

such a perspective emerges. In such cases, Kerala becomes an endearing presence as a whole as it their land where he met her and they spent time. Here another striking aspect is the way Bhaskaran names the place "the land of coconuts" and not anything more particular. There is a lack of precision when place nouns are used as they are used in order to work into the deep structure that allows for the "Keralaness". Such accounts of people who are situated both mentally and physically outside the place treats it as background rather than as a body of potential supporters and interveners drawn from nature. When Bhaskaran sees it from inside he can involve natural elements and phenomena and make them part of the developments in the song but when he gives an outsider's view, the land just becomes the place on which all started. The long shot of the land zooming into the close-up of the beloved, maintains the space/ place categories strongly unlike in other songs in which the place is not even mentioned but the Malayali attributes are given specifically to other natural elements.)

This projection of the "Keralaness" on to the natural, like the moonlight that the poet is forever attributing different qualities to, merges many a difference and one is only allowed to feel the calm comforting presence it has on himself/herself. But one might need to look at the "Kerala element" as the last tag in the making of things in order to get a better picture of the ideological ingredients of the songs, which is inevitable for looking at them as cultural texts with crucial undertones.

References :

1. Leelakrishnan, Alamkodu. Compiled with introduction. *P. Bhaskarante 101 Pranayaganangal* (Malayalam). Chengannur, Kerala: Rainbow Book Publishers. 2003.
2. Roy, Arundhati. *The God of Small Things.* New Delhi: India Ink. 1997. ■

KATHAKALI IN THE GLOBALISED WORLD -
A READING IN ARUNDHATHI ROY AND N. S. MADHAVAN

C. Rajendran

In the contemporary scenario, the prospects of classical arts transplanted to the marketing space of the globalised world evoke poignant impressions of the cultural hegemony of wealthy host countries and the helplessness of traditional artists of the third world. Classicism suggests not only the richness of the creative resources of a nation, but also the mental discipline and total dedication of an artist who imposes on himself the task of acquiring traditional values at the cost of material benefits. But when the traditional background which makes such self-sacrifice meaningful recedes and new environment emerges, the artist has to adapt himself to the changed circumstances to survive and an identity crisis occurs. Kathakali, probably the most unique dance drama of Kerala presents an intriguing story of a great classical art becoming a stranger in the land of its birth with the traditional audience and institutional set up receding to the background due to the momentous change in the life of the Malayalee brought about by colonial modernity. The artists, who spent a lifetime to perfect the arduous art imparted to them became unwanted in the emerging set up and the art itself faced extinction. During the period of National Renaissance, Mahakavi Vallathol Narayana Menon tried to popularize Kathakali outside Kerala including some foreign countries and thus it gathered some international attention. However, the international gain could not compensate the loss in the terrain. Kathakali was no more a popular art in the land of its birth.

Though this story of tradition drying up offers a thought provoking cultural phenomenon in the cultural history of Kerala, we find very few references to Kathakali or other classical arts in literature in any

prominent way. In fact, it is not usual that classical arts form a thematic base in contemporary poetry or fiction. It is very rarely that the life of a classical artist is represented in literary forms even though Kerala is known to the outside world as a haven of arts like the Kathakali now. The reason seems to be the remoteness of these arts to the mainstream culture of the rapidly urbanized life of the Malayalee who has become a stranger to his own past culture and even folk traditions.

In this connection, it is interesting to note that two prominent fiction writers of Kerala, Arundhathi Roy and N.S Madhavan have dealt with Kathakali themes in their writing. Roy, in her *God of Small things* refers to the predicament of the artists who are forced to perform in front of an indifferent crowd of tourists in a local hotel. Madhavan, in *Carmen,* a short story portrays the predicament of a Kathakali artist who wastes his talents in his mad infatuation with a woman and finally wants to come back to the life of a traditional artist striving for self-actualization. Probably, it may not be fair for us to compare these documentations in a big way. Roy's major concern in her novel is the representation of marginalized existence often gleaned through two perceptive children not the portrayal of Kathakali. Kathakali finds only a cursory reference in the novel. On the other hand, in *Carmen,* Kathakali or the life of a Kathakali artist in his journeys to distant countries is the main theme. Ironically, Roy's Novel, written in English represents Kathakali in the natural Kerala setting while Madhavan's story ,written in Malayalam, focuses on the life of the Kathakali artist abroad. However, both of these writings have problematised the metamorphosis a Kathakali artist has to undergo in the contem-porary world to keep himself relevant. The present paper will attempt to enquire in to the documentation of cultural and ethical implications of the changes brought about in the globalised world in the perceptions of traditional art forms as well as the dilemmas inherent in cross-cultural encounters.

I

Roy features Kathakali in her portrayal of the Aymenem village in the novel in central Kerala, which serves as the backdrop of the human drama enacted in the Novel. Rahel, when she comes back to Aymenem notices that a five star hotel, called Heritage has made its presence in what she and her twin brother Estha had called the House of darkness, the mysterious place of their childhood fancies. Here Tourists, who came to visit the God's, own country were brought in boats from Cochin and a presentable view of the river artificially created for them amidst the filth. It was here that that tourists were treated to truncated Kathakali performance, tailor made to suit their small attention spaces. The performers were told to amputate the six-hour classics to twenty minute cameos. Roy portrays the grotesque scene thus

> The performances were staged by the swimming pool. While the drummers drummed and the dancers danced, hotel guests frolicked with their children in water. When Kunti revealed her secret to Karna on the riverbank, courting couples rubber suntan oil on each other. While fathers played sublimated sexual games with their nubile teenaged daughters, Poothana suckled young Krishna at her poisoned breast. Bhima disemboweled Dushasana and bathed Draupadi's hair in his blood.[1]

It is the deprivation and starvation brought about by the changing times that forces the Kathakali artists to perform in the star hotel for inattentive e tourists. They repent on their way and try to retrieve their lost glory by performing in the Aymenem temple, where they used to perform before a natural audience, in a natural setting. But they had no way other than turning to tourism to stave off starvation.

> On their way back from the Heart of Darkness, they stopped at the temple to ask pardon of their gods. To apologize for corrupting their stories. For encashing their identities.

Rahel visits the Aymenem temple to see the performance of Kathakali after a long period of stay in the US. She has come back from after her divorce and bitter memories of a life of full of hardships and humiliation in the alien land. Roy captures the real spirit of Kathakali in her vivid description of the art in its pristine form enacted in its natural background. In the temple sleeps peacefully the big elephant Kochu Thomban after the hectic work of the day and the sound of the chenda drum resonates amidst the still silence of the night.

> In the broad, covered corridor -the colonnaded kuthumbalam abutting the heart of the temple where the Blue God lived with his flute, the drummers drummed and the dancers danced, their colors turning slowly in the night. Rahel sat down cross-legged, resting her back against the roundness of a white pillar, a tall cannister of coconut oil gleamed in the flickering light of the brass lamp. The oils replenished the light. The light lit the tin.[2]

Roy suggests that the Kathakali artist, who has made his body an instrument is the most beautiful of men who can handle a story as if it is his own child. He spins the stories of the gods from the yarns of his own heart. But he is helpless in the modern world.

> But these days he has become unviable. Unfeasible. Condemned goods. His children deride him. They long to be everything that he is not. He has watched them grow up to become clerks and conductors. Class IV non-gazetted officers. With unions of their own.[3]

The Kathakali man, alienated in the contemporary world has only one recourse to keep himself alive and that is to turn to tourism. He has to sell his storied that his body can tell and thus he ends up as a Regional Flavour.

> In the Heart of Darkness, they mock him with their lolling nakedness and their imported attention spans. He checks his rage and dances for them. He collects his fees .He gets drunk. Or smokes a joint. Good Kerala grass. It makes him laugh. Then he stops at Aymenem Temple, he and the others with him, and they dance to ask pardon of the gods.[4]

Roy thus hints that in the modern globalised world, the traditional artist has to put on a mask all the time to earn his livelihood. When the pretensions become unbearable, he has to take recourse to intoxicants and even when they do not work, to go back to his natural abode and seek pardon from the e god whom he has to discard for his livelihood.

The violence inflicted by the rich and cruel tourist patrons to the artist is at the best sarcastic indifference and at the worst plain hostility. The artist's deprivation is portrayed vividly.

> That night Karna was stoned. His tattered skirt was darned. There were hollows in his crown where jewels used to be. His velvet blouse had grown bald with use. His heels were cracked. Tough. He stubbed his joints out of them.[5]

Roy refers to the identity crisis of the Kathakali artist enjoying the patronage of uncomprehending wealthy clients.

> But if he had had a fleet of make –up men waiting in the wings, an agent, a contract, a percentage of profited, -what then would he be? An imposter. A rich pretender. An actor playing a part. Could he be Karna? Or would he be too safe inside his pod of wealth? Would his money grow like a rind between himself and his story? Wouls he is able to touch its heart, its hidden secrets, in the way that he can now?
>
> Perhaps not.[6]

It is an irony that Karna presents his most brilliant performance when the actor behind him is in the height of his despondency. One is reminded of the Oracle in M.T. Vasudevan Nair's *Nirmalyam* where he dances to his death in his finale, when the whole world of old values crumbles to dust before him. In the case of Karna, it is the story which serves as a safety net 'above which he swoops and dives like a brilliant clown in a bankrupt circus'.

> It is all he has to keep him from crashing through the world like a falling stone. It is his color and his light. It is the vessel into which he pours himself. It gives him shape. Structure. It harnesses him. It contains him. His love. His Madness. His hope. His Infinite Joy.[7]

Roy refers to the complete absorption with which Rahel and Esthappan watch the scenes depicting the plight of Karna from whom Kunti extracts her own pound of flesh of and Bhima whose rage is not quelled even by his murder of Dushasana.

> They sat there, Quitetness and Emptiness, frozen two egg fossils, with horn bumps which hadn't grown into horns. Separated by the breath of the Kuthampalam. Trapped in the bog of a story that was and wasn't theirs. That had set out with the semblance of structure and order, then bolted like a frightened horse into anarchy[8].

Roy brings forth the contrast between the truncated tourist version of Kathakali before the swimming pole and that enacted in the colonnaded kuthampalam abutting the heart of the temple. It is as if the whole land has lost its self respect and presented itself as a commodity to the luring tourist, losing all traditional values in the attempt. Even Comrade Pillai, who had introduced the twins to Kathakali in their childhood and could be expected to have at least some genuine aesthetic sensibility can use only stereotyped language like 'still interested in your Indian culture' to convey his appreciation of the twin's interest in Kathakali. Roy shows how the lofty, poignant world of high drama evoked by the great Kathakali artists who play Karna and Bhima and Kunti is lost in the vulgarities of the contemporary discourses on Kathakali. Here the Kathakali artist becomes a tourist icon, and a picture on the label of Paradise Pickles to lend a touch of ethnicity to the commodities sold.

> Ammu said that the Kathakali dancer was a Red Herring and had nothing to do with anything. Chacko said that it gave the products a Regionl Flavour and would stand them in good stead when they entered the Overseas Market[9].

II

Compared to the rather cursory treatment of Kathakali in *The God of Small Things,* necessitated by the nature of the story, Madhavan's treatment of the art form in his *Carmen* is more sustained and elaborate. It is indeed the story of a Kathakali artist of the modern times who becomes a globetrotter. In Madhavan's story, the artist and the art are represented as transplanted in an alien world unlike in Roy's Novel where the artists perform in their native village itself. The alienation and enstrangement are, consequently, complete. The story begins with the portrayal of Raghavan, the Kathakali artist, donning the costume of *Chukanna thadi*, the red bearded fierce character, roaring aloud on a stage in Venice, hoping for a response of boatmen in the distant Canals. No response was forthcoming except the routine siren from a ship anchored in Adriatic. The Kathakali Asan had taught Raghavan all the different ways of *Alarcha*, the roaring sound of the emotionally charged fierce character in his childhood days of training, while remaining steeped in the water pond near the temple, telling him that it is the only possible sound outlet permitted to a Kathakali actor to worship the Sound God. The irony becomes complete when Raghavan remembers the enactment of *Balivadham* in some Kaliarangu in Kuttanad where his Asan, enacting Sugriva and Champakkulam, donning the guise of Balin exchange roars which catch up with the boatmen there, snowballing to a crescendo leading the audience to give a standing ovation to the performers. Here in Venice, nothing of the kind happens though the place is a plenty with waterways and boats as in Kuttanad, and Raghavan withdraws when the roaring of his starts to smell the enzymes in his stomach.

The roaring becomes a symbol of the transformation Raghavan the actor undergoes in his foreign tour losing his way as a Kathakali artist in the midst. It was the strict but caring Asan who had trained Raghavan in the various aspects of the art of Kathakali including roaring, one of the seemingly peripheral part of it, but taken care of by the Asan who is a perfectionist. Asan, fascinated by the bodily charm of Raghavan resolve s to make him an actor of the first order and even dissolves his *Kaliyogam* to give him the undivided attention. Asan also trains him in all the variations of roaring. All this, of course is useless to Raghavan who becomes an unfulfilled promise with his mediocre acting to the desperation of the Asan. Asan realizes that Raghavan fails to understand the subtle nuances of the great art .In any case, the alien surrounding also does not help him to resolve his inner crisis and find out the real artist inside him. Asan complains that Raghavan, with his unimaginative presentation has reduced even Hanuman to a mere monkey in Geneva. But globalised Kathakali provides ample opportunity for Raghavan to free himself from the clutches of the Asan. Deliberately neglected and ultimately discarded by the disillusioned and fastidious Asan, the rebel in Raghavan enters into a passionate affair with Carmen.

It is interesting to note that Madhavan uses the imagery of Kathakali to describe the vicissitudes in the relation between Raghavan and Carmen. Their intercourse is portrayed with Kathakali terminology suggesting the deep underlying presence of the art in Raghavan's mode of thinking.It cannot be otherwise as an artist has to spend several years of his childhood to master the art at the feet of the Asan.. Carmen invites Raghavan to her flat. The lovemaking begins in the *patikala,* the slow tempo of Kathakali orchestra to reach a crescendo in which Carmen imitates the roaring of the *Kathi* character. Raghavan uses the roaring of the sarcastic Kirata in reply. When Carmen bites Raghavan's ear, and roars in the sound of the happy Hanuman, Raghavan suddenly becomes for a moment a triumphant katti character of a Kathakali.

> This time, into Raghavan's mind flocked the Chenda drum, Chengila and the singer Kuttan Menon. Kuttan Menon began to sing with gusto, tossing his head and throwing drops of sweat around: *Myself, the Lord of all the fourteen words.* Getting the signal from the singer for the loudest roaring in Kathakali, Raghavan roared in the fiercest manner, in the sound of a lion.[10]

This time, in the drama enacted outside the stage, the effect of the roaring, ironically, is electrifying. All the doors of the neighboring flats are suddenly open; the motorboats in the rivulets sound their horn; the boatman in a Gondola carrying America tourists shout 'Yah yah.' Tourists clap their hands. Carmen takes the blanket with her toes and covers both of them with it laughing for a long time holding Raghavan tightly.

Madhavan makes use of the *Poothanamoksha* story to depict the final parting scene between Raghavan and Carmen, when Carmen switches over from him to Munna Shahi, a wrestler of greater bodily charm. Here Raghavan imagines that he is young Krishna and Carmen, the demoness Poothana who is set to poison him to death with her breast milk. Raghavan wants to reenact the role of the mythical Krishna who sucks the life out of the demoness, but Carmen proves to be a different proposition altogether. Raghavan's hectic murderous endeavor has no effect on her at all and finally he has to give up it. Nevertheless he escapes her clutches and tries to gather the lost threads by becoming a genuine Kathakali artist.

Madhavan, like Roy has problematised the very complex relation between Kathakali and the Western society which is targeted for its survival. The received notion is that classical arts, however much neglected in the land of their birth, are taken care of by the 'West'. There may indeed be an element of truth in it, but the cultural gap separating the natural terrain of Kathakali and its western audience becomes glaring at every juncture of the story. Carmen, who works in a meat factory and who gets into physical infatuation with Raghavan is in love with only with his body and not the possibilities inherent in it as of an actor. She has nothing but a passing fancy for the subtle body language internalized by Raghavan as a Kathakali artist which he profusely uses in communicating with her. She is disgusted when she realizes that he is not up to her mark and he embodies the decadent values of a lazy landlord class unlike her own kith who pride in working with their hands. Her grand mother had forewarned her that her infatuation with an opera dancer of Kerala who is of different color, language and a decadent profession will be a disaster. Carmen realizes the truth when she spots Raghavan in Benarese purchasing a jasmine garland and wears it on his hands. It is inevitable that Carmen soon gets disillusioned with Raghavan and throws her weight over another able-bodied masculine figure, this time a wrestler in Benarese. However, Madhavan does not suggest that all western admirers of Kathakali are like Carmen, since Michaela, who is more deeply attached to Raghavan is of great spiritual beauty and embodiment of human values. Raghavan fails to understand the pure love of Michaela to him and falls a prey to Carmen out of his own lack of character. But the story suggests that the trappings for a vulnerable Kathakali artist in an alien land are indeed very many and searching ones own roots alone is a guarantee for self-actualization.

A problem left unanswered in Madhavan's representation of Kathakali is if the art can regain its lost glory by reverting to the surroundings in which it is grown. Madhavan's Asan is a father figure symbolizing parental authority over the sibling and the story precludes any possibility of the artist getting liberated from this power relation. The language used by Asan is that of intolerance and the humiliation he inflicts on the errant artist is severe. He denies main roles to Raghavan and suggests that he is nothing but a mediocre artist. The story depicts Raghavan virtually falling at the feet of the Asan who however does not show any indication of reconciliation or forgiveness. The intertextuality of *Carmen* with P.Kunhiraman Nair's *Kaliyacchan,* dealing with the self-surrender of an erring artist at the feet of his Asan has already been suggested by K.C Narayanan[11]. Madhavan's story,

projecting an idealized and perfect world of classicism somehow seems to lead us to the belief things would be fine in the pristine surroundings of Kathakali, whereas Roy demonstrates that the deprived artist, despite his versatility has very little options.

Notes

[*] Paper presented at the International Seminar on Comparative Literature at Mahatma Gandhi University, Kottayam ,on 1.2.06.

[1] *The God of Small things,* p.127

[2] Ibid, p.229

[3] Ibid, p.230

[4] Ibid, p.231

[5] Ibid.

[6] Ibid.

[7] Ibid

[8] Ibid. p.236.

[9] Ibid, p47.

[10] N.S. Madhavan, *Carmen*, p.44.

[11] K.C. Narayanan, Piyude Pilkkalam in *Malayalikalde Rathrikal.*

Bibliography

Madhavan, N.S. 'Carmen' in *Higuita*, D.C.Books, Kottayam,1995, pp.29-59.

Narayanan, K.C. 'Piyude Pilkkalam' in *Malayalikalude Rathrikal,* D.C. Books, Kottayam, 2001pp.27-31

Roy, Arundhati,*The God of Small Things*, Penguin Books, New Delhi, 20

■

അഞ്ച് ആനന്ദമഠങ്ങൾ - താരതമ്യപഠനം

ജയാസുകുമാരൻ

ബങ്കിംചന്ദ്ര ചാറ്റർജിയുടെ ആനന്ദമഠം 'വംഗദർശൻ' എന്ന ബംഗാളി മാസികയിൽ 1880-82 കാലത്താണു പ്രസിദ്ധീകരിച്ചത്. 1872-ൽ ഈ മാസിക ആരംഭിച്ചതു ബങ്കിം തന്നെയായിരുന്നു. സഞ്ജീവ് ചന്ദ്ര ചാറ്റർജി ആയിരുന്നു മാസികയുടെ പത്രാധിപർ. ആനന്ദമഠം പുസ്തകരൂപത്തിൽ 1882-ൽ പുറത്തു വന്നു. 'വന്ദേമാതരം' എന്ന ഗാനത്തിന്റെ സാന്നിധ്യം, ദേശഭക്തിയുണർത്തുന്ന അവതരണരീതി എന്നിവ മൂലം നോവൽ വലിയ പ്രചാരം നേടി. 1894-ൽ ബങ്കിം അന്തരിക്കുന്നതിനു മുൻപുതന്നെ നോവലിന് അഞ്ചു പതിപ്പുകളുണ്ടായി - 1882,1883,1888,1892 വർഷങ്ങളിൽ. ഓരോ പതിപ്പിലും അദ്ദേഹം പരിഷ്കരണങ്ങൾ വരുത്തിയിരുന്നു.

നോവൽ - ഘടന, പ്രമേയം

ഉപക്രമണികയും നാലു ഭാഗങ്ങളിലായി നാല്പത്താറ് അധ്യായങ്ങളും 134 പുറങ്ങളും ഉൾക്കൊള്ളുന്ന രചനയാണു ബങ്കിമിന്റെ ആനന്ദമഠം(1992-ലെ പുനർമുദ്രണം). ബംഗാളവർഷം 1176-ൽ (ക്രിസ്തുവർഷം 1773-ൽ) ബംഗാളിലുണ്ടായ അതികഠിനമായ ക്ഷാമവും അതിനെ തുടർന്നുണ്ടായ സംഭവങ്ങളുമാണു നോവലിലെ പ്രമേയം. പ്ലാസി യുദ്ധത്തിനു ശേഷമുള്ള ആ സമയത്തു ബംഗാളിലെ ഭരണാധികാരിയായിരുന്ന മിർ ജാഫർ എന്ന നവാബ് യഥാർഥത്തിൽ അധികാരഭ്രഷ്ടനായിരുന്നു. ബ്രിട്ടീഷ്ഭരണം വേണ്ട വിധത്തിൽ വ്യവസ്ഥാപിതമായിരുന്നുമില്ല. നികുതി പിരിച്ചിരുന്നതു ബ്രിട്ടീഷുകാരായിരുന്നു. ക്ഷാമകാലത്തും ജനങ്ങൾ നൽകേണ്ട നികുതിക്കു മാറ്റമൊന്നും ഉണ്ടായിരുന്നില്ല. ഈ സാഹചര്യത്തിൽ ഉത്തരബംഗാളിലെ രോഷാകുലരായ ഒരു കൂട്ടം വൈഷ്ണവ സന്ന്യാസിമാർ നടത്തുന്ന കലാപമാണു നോവലിലെ പ്രധാന കഥാതന്തു, 'സന്താനങ്ങൾ' എന്നു സ്വയം വിശേഷിപ്പിക്കുന്ന ഈ സംഘം മാതൃഭൂമിയെ മാതാവായി കാണുന്നു. അവർ സ്വജീവൻ മാതൃഭൂമിക്കുവേണ്ടി സമർപ്പിച്ചിരിക്കുകയാണ്. 'ഹരി, ഹരി' എന്നു ജപിച്ചു വൈഷ്ണവഗാനങ്ങളാലപിച്ചു ചുറ്റിസഞ്ചരിക്കുന്ന ഈ സന്ന്യാസിമാരുടെ രഹസ്യസങ്കേതമാണ്

ആനന്ദമഠം. സത്യാനന്ദസ്വാമികളാണ് ഈ സന്ന്യാസിസംഘത്തിന്റെ തലവൻ.

പ്രജകളിൽനിന്നു പിരിച്ച നികുതിപ്പണം കൽക്കത്തയിലെ ഈസ്റ്റിന്ത്യാ കമ്പനിയിലേക്കു കൊണ്ടുപോകുന്ന വഴിയിൽവച്ചു സന്താനങ്ങൾ കൊള്ളയടിക്കുന്നു. സന്താനങ്ങളും ബ്രിട്ടീഷ് ശിപായിമാരും തമ്മിൽ നടക്കുന്ന സംഘട്ടനത്തിനിടയിൽ പട്ടിണികൊണ്ടു വീടു വിട്ടിറങ്ങിയ മഹേന്ദ്രനും ഉൾപ്പെടുന്നു. ഭാര്യയെയും കുട്ടിയെയും പിരിഞ്ഞ് ആനന്ദമഠത്തിലെത്തിച്ചേരുന്ന മഹേന്ദ്രൻ സന്താനങ്ങളുടെ പ്രസ്ഥാനത്തിൽ അംഗമാവുകയാണ്. ഭവാനന്ദൻ, ജീവാനന്ദൻ എന്നീ പ്രമുഖ സന്താനങ്ങളോടൊപ്പം ജീവാനന്ദന്റെ ഭാര്യയായ ശാന്തിയുമുണ്ട്. നവീനാനന്ദൻ എന്ന പേരു സ്വീകരിച്ചു പുരുഷവേഷത്തിലാണു ശാന്തിയുടെ പ്രവർത്തനം. 73-ലെ ക്ഷാമത്തിനുശേഷം മൂന്നുനാലു വർഷം കഴിഞ്ഞു. ജനങ്ങളുടെ കഷ്ടപ്പാടുകൾക്ക് അപ്പോഴും അറുതി വന്നിരുന്നില്ല. ഈ സമയം സന്താനങ്ങൾ തങ്ങളുടെ സംഘത്തിലേക്കു കൂടുതലാളുകളെ ചേർത്തു. സന്താനങ്ങൾ മുസൽമാന്മാരുടെ ഭവനങ്ങൾ കൊള്ളയടിക്കുകയും തീവയ്ക്കുകയും ചെയ്തു. ഹിന്ദുമത പുനരുദ്ധാരണത്തിലൂടെ ദേശസ്നേഹം വളർത്തുക എന്നതായിരുന്നു സന്താനങ്ങളുടെ പ്രവർത്തനരീതി. ജന്മനാടിനെ മുസ്ലീം ഭരണത്തിൽനിന്നു മോചിപ്പിച്ചു ഹിന്ദുരാജ്യം സ്ഥാപിക്കുകയാണു സന്താനങ്ങളുടെ ലക്ഷ്യം.

ശല്യം അസഹനീയമായപ്പോൾ ഗവർണർ ജനറലായിരുന്ന വാറൻ ഹേസ്റ്റിങ്സ് സമർഥനായ ക്യാപ്റ്റൻ തോമസ് എന്നയാളെ സന്താനങ്ങളുടെ കലാപം അടിച്ചമർത്താൻ നിയോഗിച്ചു. മുസൽമാൻ ചക്രവർത്തിയുടെ സൈന്യം, ഇടപ്രഭുക്കൻമാരുടെ സൈന്യം, ബ്രിട്ടീഷ് പട്ടാളക്കാർ, വിദേശികൾ എന്നിവരെയെല്ലാം ചേർത്തു വലിയ പട്ടാളം രൂപീകരിച്ചു ക്യാപ്റ്റൻ തോമസ് യുദ്ധതന്ത്രങ്ങൾ അഭ്യസിപ്പിച്ചു. സന്താനങ്ങളും ബ്രിട്ടീഷ് സൈന്യവുമായുണ്ടായ യുദ്ധത്തിൽ ക്യാപ്റ്റൻ തോമസ് തോൽവി ഏറ്റുവാങ്ങി ആത്മഹത്യ ചെയ്യുന്നു. വിജയം നേടിയ സന്താനങ്ങൾ മുസ്ലിംഗ്രാമങ്ങൾ അഗ്നിക്കിരയാക്കി.

ക്യാപ്റ്റൻ തോമസിനു ശേഷം സേനാപതിയായ മേജർ എഡ്വർട്ട്സ് തന്ത്രപൂർവം സന്താനങ്ങളെ നേരിടുന്നു. മേജർ എഡ്വർട്ട്സിന്റെ നേതൃത്വത്തിൽ സന്താനങ്ങളുമായുണ്ടായ ഘോരയുദ്ധത്തിൽ ഇരുപക്ഷത്തും കനത്ത നാശനഷ്ടങ്ങളുണ്ടായെങ്കിലും സന്താനങ്ങൾക്കായിരുന്നു ജയം. മുസൽമാൻരാജ്യം നശിച്ചുപോയെങ്കിലും ഹിന്ദുരാജ്യം സ്ഥാപിക്കാൻ കഴിയാത്തതിനാൽ ദുഃഖിതനായിരിക്കുന്ന സത്യാനന്ദന്റെ മുന്നിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന മഹാപുരുഷൻ, ഹിന്ദുരാജ്യം ഇപ്പോൾ സ്ഥാപിതമാകില്ലെന്നും ആംഗലേയർ രാജ്യാധികാരം വഹിക്കുമെന്നും അറിയിക്കുന്നു. യഥാർഥമായ സനാതനധർമ്മത്തിന്റെ നാശം, സന്താനങ്ങളുടെ പാപകർമ്മങ്ങൾ- ഇവയാണു ഹിന്ദുമതത്തിന്റെ പുനരുദ്ധാരണത്തിനു വിഘാതം. ജ്ഞാനാത്മകമായ ഹിന്ദുമത പുനരുദ്ധാരണത്തിനു

മഹാപണ്ഡിതരായ ആംഗലേയരുടെ ഭരണമാണ് ഉത്തമം. ഹിന്ദുക്കൾ അറിവും മഹത്വവും നേടുന്നതുവരെ ആംഗലേയർതന്നെ രാജ്യം ഭരിക്കട്ടെ. സന്താന സന്ന്യാസികൾ ചെയ്ത രാജ്യദ്രോഹം നിമിത്തം ആംഗലേയർക്കു തന്നെ രാജ്യഭാരം ഏൽക്കേണ്ടി വരും. ആംഗലേയർ നമ്മുടെ മിത്രങ്ങളാണെന്നും അവരോടു യുദ്ധത്തിൽ ജയിക്കാനുള്ള ശക്തി നമുക്കില്ലെന്നും ധരിപ്പിച്ചു മഹാപുരുഷൻ സത്യാനന്ദനെ ഹിമാലയത്തിലേക്കു കൂട്ടിക്കൊണ്ടുപോകുന്നു.

സന്താനങ്ങളുടെ വൈഷ്ണവഭക്തിയും രാജ്യസ്നേഹവും സമർപ്പണവും നോവലിൽ വിശദമാക്കുന്നുണ്ട്. അതോടൊപ്പം മഹേന്ദ്രൻ-കല്യാണി, ജീവാനന്ദൻ-ശാന്തി ഇവരുടെ മാതൃഭൂമിക്കുവേണ്ടി ഉഴിഞ്ഞുവച്ച ത്യാഗഭരിതമായ ദാമ്പത്യത്തിന്റെ ചിത്രണവും നോവലിലുണ്ട്. ഹരിനാമജപവും വന്ദേമാതരം, ഹരേ മുരാരേ മധുകൈടഭാരേ, ധീരസമീരേ യമുനാതീരേ തുടങ്ങിയ വൈഷ്ണവ ഭക്തിഗാനങ്ങളും നോവലിലുടനീളം ആവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്.

ബങ്കിമിന്റെ പതിന്നാലു നോവലുകളിൽ ഏഴും ചരിത്രപശ്ചാത്തലം ഉള്ളവയാണ്. അതിൽ ചന്ദ്രശേഖർ, ആനന്ദമഠം, ദേവിചൗധുറാണി ഇവയുടെ പ്രമേയം പതിനെട്ടാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ അവസാനകാലത്തെ സംഭവങ്ങളാണ്. മുസ്ലീം നവാബുമാരുടെ ഭരണത്തിൽനിന്നു ബ്രിട്ടീഷ് ഭരണത്തിലേക്കു ബംഗാൾ മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന അരാജകത്വത്തിന്റെ കാലമായിരുന്നു അത്. മേൽപ്പറഞ്ഞ മൂന്നുനോവലുകളിൽ ആനന്ദമഠമാണ് കൂടുതൽ പ്രചാരം നേടിയത്. വന്ദേമാതരം ഭാരതത്തിന്റെ സ്വാതന്ത്ര്യസമരമന്ത്രമായി. സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തരം ഈ ഗാനം 'ദേശീയഗീതം' ആയി അംഗീകാരം നേടുകയും ചെയ്തു.

ദേശസ്നേഹ പ്രഘോഷണത്തിന്റെയും വന്ദേമാതരത്തിന്റെയും പേരിൽ ആനന്ദമഠം പ്രശംസ നേടിയെങ്കിലും ഈ നോവലിനു സാഹിത്യമൂല്യം കുറവാണെന്ന് അഭിപ്രായമുണ്ട്. 'തികവുറ്റ ഒന്നല്ല അതിലെ (ആനന്ദമഠത്തിലെ) ഇതിവൃത്തം. ഒരു നോവൽകർത്താവ് എന്ന നിലയിൽ ചാറ്റർജിയുടെ കഴിവുകൾക്ക് ഏർപ്പെട്ട ക്ഷീണത്തെ അതു വ്യക്തമാക്കുന്നു' എന്ന് സുകുമാർ സെൻ നിരീക്ഷിക്കുന്നു (1966:253). ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ ആദ്യദശകത്തിൽ ബംഗാളിൽ ഉടലെടുത്ത ഭീകരപ്രസ്ഥാനത്തിൽ പരിണമിച്ച രാജ്യഭക്തിപ്രചോദിതവും ജനകീയവുമായ പല പ്രവർത്തനങ്ങൾക്കും മുന്നേറുവാനുള്ള വമ്പിച്ച കരുത്ത് ആനന്ദമഠ് ആണുളവാക്കിയത് എന്നും അദ്ദേഹം രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്(:25). 'സാഹിത്യബാഹ്യമായ കാരണങ്ങളാണ് ആനന്ദമഠത്തിന്റെ പ്രശസ്തിക്കു കാരണ'മെന്നു മീനാക്ഷി മുഖർജിയും അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്[1]. ആനന്ദമഠത്തിനു ബങ്കിംചന്ദ്രന്റെ ജീവിതകാലത്തുതന്നെ അഞ്ചുപതിപ്പുകളുണ്ടായെന്നു പറഞ്ഞുവല്ലോ. നോവലിന്റെ ചരിത്രപരതയെക്കുറിച്ച് ആദ്യപതിപ്പിൽ ഒന്നും സൂചിപ്പിച്ചിരുന്നില്ല. രണ്ടാം പതിപ്പിൽ (1884) ഗ്ലീഗിന്റെ 'Memoirs of the life of Warren Hastings'- ൽ നിന്നും ഡബ്ല്യൂ. ഡബ്ല്യൂ. ഹൺടറിന്റെ 'Annals of Rural Bengal' -ൽ നിന്നും അദ്ദേഹം ഉദ്ധരണികൾ ചേർത്തു. കൂടെ 'The Liberal' ൽ വന്ന കുറിപ്പും. 1773-ൽ ബംഗാളിൽ എന്താണു സംഭവിച്ചതെന്നു കൂടുതൽ വ്യക്തമാക്കാനാണ് അദ്ദേഹം ഇങ്ങനെ ചെയ്തത്. വാമദേവ് ബൽവന്ത് ഫാദ്കേ എന്നയാളുടെ ജീവിതവുമായി നോവലിനു ചില സാമ്യങ്ങൾ കാണുന്നെന്ന് ഒരു ചരിത്രകാരി അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട് (മീനാക്ഷി മുഖർജി, 1985:49). 1773-ൽ മാതൃഭക്തിരൂപമാർന്ന ഒരു ദേശീയതാവികാരം ആനന്ദമഠത്തിൽ ചിത്രീകരിക്കുന്നതുപോലെ ഭാരതത്തിൽ രൂപമെടുത്തിരുന്നില്ല. വിപ്ലവത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയവും മതപരവും ആയ തിരിവു നോവൽകാരന്റെ സംഭാവനയാണ് എന്നുവേണം കരുതാൻ.

വിദേശഭരണത്തെ എതിർക്കുമ്പോഴും ബ്രിട്ടീഷുകാരെ സമർഥരായി ചിത്രീകരിക്കുകയും ബ്രിട്ടീഷ് ഭരണത്തെ സ്വാഗതം ചെയ്യുകയുമാണ് ആനന്ദമഠത്തിൽ. ബ്രിട്ടീഷ് ഭരണത്തെ അത്രയൊന്നും ഇഷ്ടപ്പെടാതിരുന്നിട്ടുപോലും അതിനെ കഠിനമായി എതിർക്കാൻ പറ്റാത്ത അവസ്ഥയിലായിരുന്നു ഗ്രന്ഥകർത്താവ്. സർക്കാർഭരണം നടത്തുന്ന ഒരു ഉദ്യോഗസ്ഥനെന്ന നിലയിൽ ബ്രിട്ടീഷ് ഭരണത്തെ തള്ളിപ്പറയുന്നതു തെറ്റാണെന്നു കാണിക്കാൻ ചാറ്റർജി നിർബന്ധിതനായി. ആനന്ദന്മാർക്കു പിണഞ്ഞ പരാജയത്തിനു കാരണമായി അദ്ദേഹം എടുത്തുകാട്ടിയതു ബ്രിട്ടീഷുകാരുടെ മേൽക്കിടശക്തികളും ബുദ്ധികൗശലവുമല്ല, മറിച്ച് സ്വന്തം ദൗർബല്യങ്ങൾ തന്നെയായിരുന്നു എന്നു സുകുമാർ സെൻ (1966:53).

ആനന്ദമഠത്തിലെ ബ്രിട്ടീഷുകാരെ സ്തുതിക്കുന്ന ഭാഗങ്ങൾ ബ്രിട്ടീഷ് സർക്കാരിന്റെ ഉദ്യോഗസ്ഥനായിരുന്ന ബങ്കിംചന്ദ്രൻ ഒരു വീണ്ടുവിചാരത്തിന്റെ ഭാഗമായി പിന്നീടു കൂട്ടിച്ചേർത്തവയാണെന്നു ബംഗാളിൽ നടന്ന ഗവേഷണങ്ങൾ തെളിയിക്കുന്നു. ഗ്രന്ഥകാരന്റെ ജീവിതകാലത്തു പുറത്തുവന്ന അഞ്ചു പതിപ്പുകൾ വംഗദർശനിൽ പരമ്പരയായി പ്രസിദ്ധീകരിച്ച ആദ്യപതിപ്പുമായി താരതമ്യം ചെയ്യുമ്പോൾ ബ്രിട്ടീഷുകാർക്ക് എതിരായുള്ള ഭാഗങ്ങൾ കുറച്ചുകൊണ്ടുവരാൻ ഒരോ പതിപ്പിലും അദ്ദേഹം ബോധപൂർവം ശ്രദ്ധിച്ചിരുന്നതായി വെളിവാകുമെന്ന് മീനാക്ഷി മുഖർജി (1985:52). നോവലിൽ ബ്രിട്ടീഷുകാരും മുസ്ലീങ്ങളും സന്താനങ്ങളും ശത്രുക്കളാണ്. ശത്രുപക്ഷത്തെ സൂചിപ്പിക്കുവാൻ ഇന്നു ലഭിക്കുന്ന ആനന്ദമഠത്തിൽ 'യവന' ശബ്ദമാണു പലയിടത്തും കാണുന്നത്. ഹിന്ദുവല്ലാത്തവരെ സൂചിപ്പിക്കുവാൻ യവനശബ്ദം കൊണ്ടു സാധിക്കുമെങ്കിലും[2] പലയിടത്തും ഈ ശബ്ദംകൊണ്ടുദ്ദേശിക്കുന്നത് ബ്രിട്ടീഷുകാരെയോ മുസ്ലീങ്ങളെയോ എന്നത് അവ്യക്തമാണ്. മുസ്ലീങ്ങളെക്കാൾ ധീരരും ബുദ്ധിമാന്മാരും ആണു ബ്രിട്ടീഷുകാരെന്നു പലഭാഗത്തും സൂചിപ്പിക്കുന്നുമുണ്ട്.

ആധുനികവിമർശകർ ആനന്ദമഠത്തിലെ ഹിന്ദുപക്ഷപാതിത്വത്തെയും മുസ്ലീംവിരോധത്തെയും എതിർത്തിട്ടുണ്ട്. കൃതിയിൽ ചിത്രീകരിക്കുന്ന ആർഷഭാരതം ഹിന്ദുരാജ്യമാണെന്ന വസ്തുത നിഷേധിക്കാനാവില്ല. അതോടൊപ്പംതന്നെ പ്രധാനമാണു നോവലിൽ ചിത്രീകരിക്കുന്ന തരത്തിലുള്ള ഹിന്ദുമതം അറിയപ്പെടുന്ന ഹൈന്ദവാരാധനാരീതികളിൽനിന്നൊക്കെ വ്യത്യസ്തമാണെന്നതും. ശക്ത്യാരാധനയും വൈഷ്ണവാരാധനയും കൂടിക്കലർന്ന സന്താനങ്ങളുടെ രീതി ഹിന്ദുമതം ഒരുകാലത്തും സ്വീകരിച്ചിരുന്നില്ലെന്നും അഭിപ്രായമുണ്ട് (1985:54). സ്ത്രൈണം, മാതൃരൂപി, പ്രാദേശികം, പൂർണമായും ഹൈന്ദവം- ഇത്തരത്തിലാണ് ആനന്ദമഠത്തിൽ പ്രകടമാവുന്ന ദേശീയത. ആനന്ദമഠത്തിന്റെ മുസ്ലീംവിരോധം പല എതിർപ്പുകൾക്കും കാരണമായെന്ന് ശിശിർ കുമാർ ദാസ് [3], മീനാക്ഷി മുഖർജി[4] എന്നിവർ രേഖപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. ആംഗലേയരെയും മുസ്ലീങ്ങളെയും ഒരുപോലെ ശത്രുക്കളായിക്കാണുക, ആംഗലേയർ എന്തുകൊണ്ടും മുസ്ലീങ്ങളെക്കാൾ ഭേദപ്പെട്ടവരാണെന്നു പറയുക, ഹിന്ദുരാജ്യസ്ഥാപനം ഭാവിയിലുണ്ടാകണമെങ്കിൽ ആംഗലേയർ ഇപ്പോൾ രാജ്യം ഭരിക്കുന്നതാണ് നല്ലതെന്നു പറയുക, ആംഗലേയർക്കെതിരെ യുദ്ധം ചെയ്തു നേടിയ പ്രദേശം ആംഗലേയരുടെ തന്നെ ഭരണത്തിനു വിട്ടുകൊടുക്കുക- ഈ മട്ടിലാണ് ആനന്ദമഠത്തിലെ സംഭവങ്ങൾ. പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിലെ അഭ്യസ്തവിദ്യനായ ഭാരതീയന്റെ കാഴ്ചപ്പാടുകളിലെ വൈരുധ്യങ്ങൾ തന്നെയാണ് ഇവയെന്ന് മീനാക്ഷി മുഖർജി[5]. ബ്രിട്ടീഷ് ഭരണത്തെക്കുറിച്ച് ആനന്ദമഠം പുലർത്തുന്ന സന്ദേഹാത്മകത നോവലിന്റെ രചനാകാലത്തിന്റെ സംഭാവനയാകാം. നോവൽ പുറത്തുവന്നു നൂറ്റിപ്പതിനേഴുവർഷം കഴിഞ്ഞ് ഇന്നു വായിക്കുമ്പോൾ ഈ വൈരുധ്യങ്ങൾ കൂടുതൽ ശ്രദ്ധേയമായി അനുഭവപ്പെടുന്നു.

ആനന്ദമഠം മലയാളത്തിൽ

ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ ആരംഭത്തിൽതന്നെ പ്രധാന ഭാരതീയഭാഷകളിലും ഇംഗ്ലീഷിലും ആനന്ദമഠത്തിനു വിവർത്തനങ്ങളുണ്ടായി. പല ഭാഷകളിലും ഒന്നിലേറെ വിവർത്തനങ്ങൾ പുറത്തുവന്നു. ഇംഗ്ളീഷിൽ ഈ കൃതിക്കു മൂന്നു വിവർത്തനങ്ങളുണ്ടായി[6]. മലയാളത്തിൽ നാലു വിവർത്തനങ്ങളും. ഇവ നാലും ആനന്ദമഠം എന്ന പേരിൽതന്നെയാണു പ്രസിദ്ധീകൃതമായത്. പാറക്കൽ വിശ്വനാഥമേനോൻ തർജമചെയ്തു രണ്ടു ഭാഗങ്ങളിലായി 1909-ൽ പാലക്കാട് ഭാരതബന്ധു ഗ്രന്ഥശാല പ്രസിദ്ധീകരിച്ചതാണ് ഇവയിൽ ആദ്യത്തേത്. ടി. പി. കുഞ്ഞുണ്ണിനായർ വിവർത്തനം ചെയ്ത് 1920-ൽ തൃശൂർ മംഗളോദയം പ്രസിദ്ധീകരിച്ചതാണു രണ്ടാമത്തേത്. മൂന്നാമത്തെ പരിഭാഷ വിശ്വസാഹിത്യമാല എന്ന പരമ്പരയിലുൾപ്പെടുത്തി കോട്ടയം ഡി. സി. ബുക്സ് 1982-ൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചു. പാലക്കീഴ് നാരായണൻ നിർവഹിച്ച സംഗ്രഹീതപുനരാഖ്യാനമാണ് ഇത്. 1995-ൽ കൊച്ചി കുരുക്ഷേത്രപ്രകാശൻ പ്രസിദ്ധീകരിച്ച ആനന്ദമഠമാണു നാലാമത്തെ വിവർത്തനം. വിവർത്തകൻ പി. കെ. സുകുമാരൻ. രണ്ടുമുതൽ നാലുവരെയുള്ള വിവർത്തനങ്ങളാണ് ഇവിടെ വിശകലനം ചെയ്യുന്നത്[7].

ടി .പി. കുഞ്ഞുണ്ണിനായരുടെ ആനന്ദമഠം

പാറക്കൽ വിശ്വനാഥമേനോന്റെ ആനന്ദമഠത്തിനു പുറമേ കപാലകുണ്ഡല (1914), കൃഷ്ണകാന്തന്റെ മരണപത്രം (1919), ചന്ദ്രശേഖരൻ (1909), ദുർഗേശനന്ദിനി (1911), വിമലാനന്ദൻ (1915), വിഷവൃക്ഷം (1912) എന്നീ വിവർത്തനങ്ങൾക്കും ശേഷമാണ് ടി.പി.കുഞ്ഞുണ്ണിനായരുടെ ആനന്ദമഠവിവർത്തനം(1920) പുറത്തുവരുന്നത്. നോവൽ വായനക്കാർക്ക് അപ്പോഴേക്കും ബങ്കിംചന്ദ്രൻ പരിചിതനായിക്കഴിഞ്ഞിരുന്നു. അക്കാലത്തു വായനക്കാരുടെ മുന്നിലുണ്ടായിരുന്ന മലയാള നോവലുകൾ ഫുൽമോനി എന്നും കോരുണ എന്നും പേരായ രണ്ടു സ്ത്രീകളുടെ കഥ(1858), ഘാതകവധം (1877), പുല്ലേലിക്കുഞ്ചു (1882), കുന്ദലത (1887), ഇന്ദുലേഖ (1889), മാർത്താണ്ഡവർമ (1891), ശാരദ (1892), ഭാസ്കരമേനോൻ (1904), പാറപ്പുറം (1904), ധർമരാജ (1913), വിരുതൻ ശങ്കു (1913), പ്രേമാമൃതം (1914), രാമരാജബഹദൂർ (1918) ഇവയാണ്.

ആനന്ദമഠത്തിനു പുറമേ പരിമള എന്ന നോവലും കുഞ്ഞുണ്ണിനായർ ബംഗാളിയിൽനിന്നു നേരിട്ടു വിവർത്തനം ചെയ്തിട്ടുണ്ട്[8]. ബംഗാളി ആനന്ദമഠത്തെ അതേപടി പിന്തുടരാൻ ശ്രമിക്കുന്ന ഒന്നാണു കുഞ്ഞുണ്ണിനായരുടെ രചന. പദാനുപദവിവർത്തനത്തിൽ മൂലകൃതിയുടെ വാക്യഘടന അതേപടി നിലനിറുത്താൻ ശ്രമമുണ്ട്. പൂർവാംഗം, നാലുഭാഗങ്ങൾ, നാല്പത്താറധ്യായങ്ങൾ എന്ന മൂലകൃതിയുടെ ഘടന അതേപടി നിലനിറുത്തിയിരിക്കുന്നു. കഥാഗതിയിലും മാറ്റമൊന്നുമില്ല. മൂലത്തിലെ ഗാനങ്ങളും നിലനിറുത്തിയിരിക്കുന്നു.

പാലക്കീഴ് നാരായണന്റെ ആനന്ദമഠം

ബങ്കിമിന്റെ കൃതിയുടെ സംഗ്രഹീതപുനരാഖ്യാനമാണു പാലക്കീഴ് നാരായണൻ നിർവഹിച്ചിരിക്കുന്നത്. മൂലത്തിലെ നാല്പത്താറധ്യായങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന നാലു ഭാഗങ്ങൾ പതിനഞ്ച് അധ്യായങ്ങളിലേക്കു സംഗ്രഹിച്ചിരിക്കുന്നു. മൂലകൃതിയിലെ കഥാഗതി പൂർണ്ണമായും സ്വീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. വൃഥാസ്ഥൂലത ഒഴിവാക്കിയിട്ടുണ്ട്. ചെറിയ വാക്യങ്ങൾ, ചെറിയ ഖണ്ഡികകൾ, ചടുലമായ ആഖ്യാനം, ഓജസ്സുള്ള സംഭാഷണം എന്നിവകൊണ്ട് അനായാസപാരായണത്തിന് ഉതകുംവിധം കൃതി പുനഃക്രമീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. മൂലകൃതിയിൽ കഥാഗതി ഇടയ്ക്കുവച്ചു മുറിഞ്ഞു മറ്റു കഥകളിലേക്കു പോകുന്ന രീതിയാണുള്ളത്. ഈ വിവർത്തനത്തിൽ ഓരോ കഥയുടെയും തുടർച്ച കൂടുതൽ ഭദ്രമാക്കിയിട്ടുണ്ട്.

പി. കെ. സുകുമാരന്റെ ആനന്ദമഠം

മേൽപറഞ്ഞതിൽനിന്നു വളരെ വ്യത്യസ്തമാണു പി. കെ. സുകുമാരന്റെ ആനന്ദമഠവിവർത്തനം. വസന്തകുമാർ റോയിയുടെ ഇംഗ്ലീഷ് വിവർത്തനത്തിന്റെ മലയാളവിവർത്തനമാണ് ഇത്. ടി. പി. കുഞ്ഞുണ്ണി നായർ മൂലകൃതി അതേപടി പിന്തുടരാൻ ശ്രമിക്കുന്നതിനു തുല്യമായ വിവർത്തനരീതിയാണു പി. കെ. സുകുമാരനും പ്രകടിപ്പിക്കുന്നത്. പക്ഷേ, ഇരുവരുടെയും മൂലകൃതികൾ വ്യത്യസ്തമായതുകൊണ്ടു വിവർത്തനങ്ങളും വ്യത്യസ്തമാണ്.

വസന്തകുമാർറോയിയുടെ ആനന്ദമഠം

ബംഗാളി ആനന്ദമഠത്തെ പൂർണമായും ഉടച്ചുവാർത്തതാണു വസന്തകുമാർ റോയിയുടെ ഇംഗ്ലീഷ് ആനന്ദമഠം. ഈ കൃതിയിൽ സന്താനങ്ങൾ വൈഷ്ണവരല്ല; സന്ന്യാസിമാർ മാത്രമാണ്. വൈഷ്ണവത്വം വ്യക്തമാക്കുന്ന മൂലകൃതിയിലെ ഭാഗങ്ങളെല്ലാം ഒഴിവാക്കുകയോ മാറ്റിയെഴുതുകയോ ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. വൈഷ്ണവഗാനങ്ങൾക്കെല്ലാം പകരം വന്ദേമാതരഗാനം ചേർത്തിരിക്കുന്നു. ഈ കൃതിയിൽ സന്താനങ്ങളുടെ കലാപം മുസ്ലിം ഭരണത്തിനെതിര് എന്നതിനുപരി വിദേശഭരണാധികാരികളായ ബ്രിട്ടീഷുകാർക്ക് എതിരാണ്. മുസ്ലീം വിരോധം പ്രകടമാക്കുന്ന ഭാഗങ്ങൾ, ബ്രിട്ടീഷുകാരെയും ബ്രിട്ടീഷ് ഭരണത്തെയും ന്യായീകരിക്കുകയും പ്രശംസിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഭാഗങ്ങൾ ഇവ ഒഴിവാക്കി. ബ്രിട്ടീഷ് ഭരണമാണു ഹിന്ദുരാജ്യസ്ഥാപനത്തിന് അവശ്യം വേണ്ടതെന്നു സ്ഥാപിക്കുന്ന മൂലകൃതിയിലെ അവസാന അധ്യായം പൂർണമായും ഒഴിവാക്കിയിരിക്കുന്നു. സന്താനങ്ങളുടെ യുദ്ധവിജയത്തോടെ കൃതി അവസാനിക്കുകയാണ്. ബങ്കിമിന്റെ കഥയ്ക്കുള്ള കൃത്യമായ കാലസൂചന ഒഴിവാക്കി ദേശാഭിമാനികളുടെ വിദേശാധിപത്യത്തിനെതിരായ, ഏതുകാലത്തും പ്രസക്തമായ വിപ്ളവകഥ എന്ന രീതിയിലാണ് അവതരണം. ഇന്ത്യയിൽനിന്നു നാടുകടത്തപ്പെട്ട വസന്തകുമാർ റോയ് ന്യൂയോർക്കിൽനിന്നാണു വിവർത്തനം പ്രസിദ്ധീകരിച്ചത്. വന്ദേമാതരഗാനം കേന്ദ്രതന്തുവാക്കിക്കൊണ്ട് വസന്തകുമാർ റോയ് ആനന്ദമഠം പുനസൃഷ്ടിച്ചു. ഇതിനുവേണ്ടി മൂലകൃതിയിലുടനീളം ആവർത്തിക്കുന്ന മറ്റു വൈഷ്ണവഗാനങ്ങളെല്ലാം അദ്ദേഹം ഒഴിവാക്കി. പകരം വന്ദേമാതരം ചേർത്തു. ദേശീയപ്രസ്ഥാനം ഉച്ചാവസ്ഥയിലെത്തുകയും വന്ദേമാതരം ഭാരതത്തിന്റെ സ്വാതന്ത്ര്യസമരമന്ത്രം ആവുകയും ചെയ്ത 1941-ൽ ഇങ്ങനെയല്ലാതെ ഈ കൃതി പ്രസിദ്ധീകരിക്കാൻ അദ്ദേഹത്തിനു കഴിയുമായിരുന്നില്ല. മുസ്ലിം വിരോധം പ്രകടമാക്കുന്ന എല്ലാ ഭാഗങ്ങളും ഇംഗ്ലീഷ് വിവർത്തകൻ ഒഴിവാക്കി.

നാലു ഭാഗങ്ങളും നാല്പത്തഞ്ച് അധ്യായങ്ങളുമായാണു വസന്തകുമാർ റോയിയുടെ വിവർത്തനം. ആനന്ദമഠത്തെക്കുറിച്ചും ബങ്കിംചന്ദ്രനെക്കുറിച്ചും ഉള്ള നിരാദ് സി. ചൗധരി, ആർ. സി. ദത്ത്, അരബിന്ദൊ എന്നിവരുടെ അഭിപ്രായങ്ങൾ, വില്യം ജെ ജാക്സന്റെ മുഖവുര, ആനന്ദമഠത്തെക്കുറിച്ചു ടാഗോറും മുൽക്ക് രാജ് ആനന്ദും തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണം, വിവർത്തകന്റെ കുറിപ്പ്, ഗ്ലോസറി ഇവ കൃതിയിൽ ചേർത്തിരിക്കുന്നു.

കഥാഘടനയും ആഖ്യാനരീതിയും വസന്തകുമാർ റോയിയുടേതു തന്നെയാണു പി. കെ. സുകുമാരനും സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഖണ്ഡികകളും അധ്യായങ്ങളും പുനക്രമീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. നാലു ഭാഗങ്ങളും നാല്പത്താറധ്യായങ്ങളും ഉണ്ട്. നോവലിന്റെ പ്രാരംഭത്തിൽ പ്രസാധകക്കുറിപ്പിനു മുൻപു വന്ദേമാതരഗാനം പൂർണമായും എടുത്തുചേർത്തിരിക്കുന്നു. ആർ. രാമചന്ദ്രന്റെ അവതാരിക, മലയാളവിവർത്തനത്തെക്കുറിച്ചുള്ള വിവർത്തകന്റെ കുറിപ്പ്, ടാഗോർ-മുൽക്ക് രാജ് ആനന്ദ് സംഭാഷണം (വസന്തകുമാർ റോയിയുടെ ഗ്രന്ഥത്തിൽനിന്നു സംഗ്രഹിച്ചത്), ആരായിരുന്നു ബങ്കിംചന്ദ്രൻ എന്ന പി. കെ. സുകുമാരന്റെ പരിചയപ്പെടുത്തൽ, ഇ. ബി. കോവൽ, ടാഗോർ, ശിശിർ കുമാർ ദാസ് തുടങ്ങിയ പ്രമുഖരുടെ അഭിപ്രായങ്ങൾ, വില്യം ജെ. ജാക്സന്റെ മുഖവുരയുടെ തർജമ ഇവ വിവർത്തനത്തോടൊപ്പം ചേർത്തിരിക്കുന്നു.

വിവർത്തനങ്ങളുടെ താരതമ്യപഠനം

മേല്പറഞ്ഞ മൂന്നു മലയാളവിവർത്തനങ്ങളും താരതമ്യം ചെയ്ത് അവ എങ്ങനെയാണു സമാനപാഠങ്ങളോ വ്യത്യസ്തപാഠങ്ങളോ ആയിത്തീരുന്നതെന്നു വിശദമാക്കാനാണ് ഇനി ശ്രമിക്കുന്നത്. പ്രമേയം, കഥാഗതി, ഘടന, ഭാഷ ഇത്തരത്തിൽ പ്രസക്തമായ ഭാഗങ്ങളാണു താരതമ്യത്തിനുപയോഗിക്കുന്നത്. ബങ്കിംചന്ദ്ര ചാറ്റർജിയുടെ മൂലകൃതിയോടൊപ്പം ടി.പി. കുഞ്ഞുണ്ണിനായർ, പാലക്കീഴ് നാരായണൻ, വസന്തകുമാർ റോയ്, പി. കെ. സുകുമാരൻ ഇവരുടെ വിവർത്തനങ്ങളും ഉപയോഗിക്കുന്നു.

ബംഗാളിമൂലത്തിൽ 'ഉപക്രമണിക' എന്ന പേരിൽ ചേർത്തിരിക്കുന്ന ഖണ്ഡത്തോടെയാണു മൂന്നു മലയാളവിവർത്തനങ്ങളും ആരംഭിക്കുന്നത്. പൂർവാംഗം, പ്രാരംഭം, നാന്ദി എന്നീ തലക്കെട്ടുകളാണു മലയാള വിവർത്തനത്തിൽ നൽകിയിരിക്കുന്നത്. കൊടുംകാടിനുള്ളിൽ അർധരാത്രിക്കു മുഴങ്ങുന്ന ചോദ്യവും ഉത്തരവുമാണു കഥാഗതിയുമായി നേരിട്ടു ബന്ധമില്ലാത്ത ഉപക്രമണികയുടെ ഉള്ളടക്കം. 'ഭക്തി'യുടെ പ്രാധാന്യം ഇവിടെ ഉറപ്പിക്കുന്നു. അരണ്യം, അന്ധകാരം, അജ്ഞാതശബ്ദങ്ങൾ ഇവ ചേർന്നു സൃഷ്ടിക്കുന്ന സവിശേഷാന്തരീക്ഷമാണ് ഈ നാന്ദിയുടെ പ്രത്യേകത.

മൂലം. *അതി വിസ്തൃത് അരണ്യ്. അരണ്യമധ്യോ അധികാങ്ശ് വൃക്ഷ്ഇ ശാൽ. കിന്തു തദാതിണാ ആർഓ അനേകജാതീ ഗാച് ആഛേ. ഗാഛേർ മാഥായ് മാഥായ് പാതായ് പാതായ് മിശാമിശീ ഹോഇയാ അനന്ത്ശ്രേണി ചലിയാഛേ.*

ബിഛേദശൂന്യ്, ഛിദ്രശൂന്യ് ആലോകപ്രബേശേർ പഥമാത്രശൂന്യ്; ഏഇരൂപ് പല്ലബേർ അനന്തസമുദ്ര്, ക്രോശേർ പർ ക്രോശ്, ക്രോശേർ പർ ക്രോശ് പബനേ തരങ്ഗേർ ഉപരേ തരങ്ഗ് വിക്ഷിപ്ത് കരിതേ കരിതേ ചലിയാഛേ. നീചേ ഘനാന്ധകാർ, മധ്യാഹ്നേഓ ആലോക് അസ്ഫുട്, യാനക്! താഹാർ ഭിതരേ കഖൻഓ മനുഷ്യ് ജായ് നാ. പാതാർ അനന്ത് മർമർ ഏബങ്ബന്യ് പശുപക്ഷീർ രബഭിന്ന് അന്യ് ശബ്ദ് താഹാർ ഭിതർ ശുനാ ജായ് നാ.

[ബങ്കിം പുറം 6]

I ഏറ്റവും വിസ്തീർണ്ണമായ ഒരു മഹാരണ്യം. ആ അരണ്യത്തിൽ അധികമായി സാലവൃക്ഷങ്ങളും മറ്റു പലജാതി വൃക്ഷങ്ങളും ഉണ്ടായിരുന്നു. വൃക്ഷങ്ങളുടെ ഇലകളും ചുള്ളികളും ഒന്നോടൊന്നു ചേർന്നു കെട്ടിപ്പിണഞ്ഞ് ആ വനം ഇടതൂർന്ന് ഒരു വലിയ ശാഖാഗൃഹം പോലെയിരുന്നു. ഇടയിൽ ദ്വാരമില്ലാതെയും വെളിച്ചത്തിന്നുകൂടി അകത്തു പ്രവേശിപ്പാൻ മാർഗ്ഗമില്ലാതെയും ഒന്നായിച്ചേർന്ന വൃക്ഷലതാദികളാൽ സാന്ദ്രമായ ആ മഹാരണ്യസമുദ്രം, നമ്മുടെ ദൃഷ്ടികൾക്കു ഗോചരമാകുന്നേടത്തോളം അനേകം നാഴിക ദൂരത്തിൽ പച്ചനിറത്തിൽ പരന്ന്, കാറ്റുകൊണ്ടിളകി, മേല്ക്കുമേൽ തിരയടിക്കുന്നതുപോലെ തോന്നിയിരുന്നു. അടിയിൽ കൂരിരുട്ട്. പച്ചപ്പകലും വെളിച്ചമില്ലാതെ ഭയങ്കരമായിരുന്നു. ആ പെരുംകാട്ടിൽ ഒരു കാലത്തും ഒരു മനുഷ്യനും കാലെടുത്തുവച്ചിട്ടില്ല. ഇലകൾ ഇളകുമ്പോൾ ഉണ്ടാകുന്ന 'ചലചല' ശബ്ദവും ആ കാട്ടിൽ വാഴുന്ന പക്ഷിമൃഗാദികളുടെ കരച്ചിലും അല്ലാതെ മറ്റു യാതൊരുവിധം ശബ്ദവും ആ കാട്ടിൽനിന്ന് ഒരിക്കലും കേട്ടിട്ടില്ല. [ടി.പി.കു. പുറം 1]

II കാട്, ഇടതൂർന്ന കാട്.
അടിയിൽ കൂരിരുട്ട്. പച്ചപ്പകലായാലും
വെളിച്ചം അങ്ങോട്ടുകടക്കില്ല.
മനുഷ്യർ അങ്ങോട്ടു കാലെടുത്തുവയ്ക്കാറില്ല.
ഇലകളുടെ കലപലശബ്ദവും പക്ഷികളുടെ
കരച്ചിലുമല്ലാതെ ഒന്നും അവിടെ കേട്ടിട്ടില്ല.

[പാ. നാ. പുറം 11]

III VAST, VERY VAST indeed, was the forest. Huge trees stud in endless rows. They entwined each other warmly, and danced with joyous waves in the air. Such was the thickness of the forest that even the blinding light of hot summer days was not visible on the ground. No human dared tread on these grounds.

[V. K. R. p 23]

IV കാട് വളരെ വിശാലമായിരുന്നു.......
വന്മരങ്ങൾ കണ്ണെത്താത്ത ദൂരത്തോളം
നിരകളായി നിവർന്നുനിന്നു.
അവയുടെ ശിഖരങ്ങൾ ഊഷ്മളതയോടെ കെട്ടിപ്പുണരുകയും
വായുവിൽ ആനന്ദതരംഗങ്ങളുടെ നൃത്തമാടുകയും ചെയ്തു.
കണ്ണിനു കേടുവരുത്തുന്ന വേനല്ക്കാലത്തെ അതികഠോരമായ
വെളിച്ചത്തിന്നുപോലും താഴെപ്പതിക്കാൻ കഴിയാത്തവണ്ണം
ആ കാട് അത്ര കനത്തതായിരുന്നു.
ആ വനമേഖലയിൽ കാൽ കുത്താൻ
ഒരൊറ്റ മനുഷ്യനെങ്കിലും ധൈര്യപ്പെട്ടില്ല

[പി. കെ. സു. പുറം 7]

മൂലം. *കിന്തുകാൽ പരേ ആബാർ ശബ്ദ് ഹൊയ് ഇലൊ. ആബാർ സേഇ നിസ്തബ്ധ് മഥിത് കരിയാ മനുഷ്യകണ്ഠ് ധ്വനിത് ഹൊഇലൊ. ആമാർ മനസ്കാം കി സിദ്ധ് ഹഇബേ നാ? ഏഇരൂപ് തിൻസേഇ അന്ധകാരസമുദ്ര് ആലോഡിത് ഹൊഇലൊ തഖൻ ഉത്തർ ഹൊഇലൊ, തോമാർ പൺ കീ?*
പ്രത്യുത്തരേ ബോലിലൊ, പൺ ആമാർ ജീപൻ സർബസ്വ്
പ്രതിശബ്ദ് ഹൊഇലൊ. ജീബൻ തുച്ഛ്. സകലേഇ ത്യാഗ്
കരിതേ പാരേ.
ആർ തി ആഛേ? ആർ കീ ദിവ്?
തഖൻ ഉത്തർ ഹൊഇൽ, ഭക്തി! [ബങ്കിം പുറം 6]

I ആ ശബ്ദം പിന്നെയും ഉണ്ടായിക്കൊണ്ടിരുന്നു. വീണ്ടും നിശബ്ദതയെ പ്രാപിച്ചിരിക്കുമ്പോൾ അതിനെ ഭഞ്ജിച്ചു പിന്നെയും "എന്റെ മനോരഥം സഫലമാകയില്ലേ?" എന്ന് ഒരാൾ കണ്ണീരോടുകൂടി പറയുന്നതു കേട്ടു. ഇപ്രകാരം മൂന്നു പ്രാവശ്യം അന്ധകാരസമുദ്രത്തെ ഇളക്കിമറിക്കുന്ന ആ ശബ്ദം ഉണ്ടായിക്കൊണ്ടിരുന്നു. അങ്ങിനെയിരിക്കെ അതിനുത്തരമായി "അതിനു നീ സമർപ്പിക്കുന്നതെന്താകുന്നു?" എന്നും കേട്ടു.

അതിന്നു മറുപടി - "എന്റെ ആത്മാവിനെത്തന്നെ അതിന്നായി കൊടുക്കാം."
"ആത്മാവു കേവലം അല്പമായത്; എല്ലാവരും അതിനെ ഉപേക്ഷിക്കുന്നവരാണല്ലോ."
"വേറെ എന്താണുള്ളത്? എന്തിനെയാണു ഞാൻ സമർപ്പിക്കേണ്ടത്?"
അതിന്നുത്തരം- "ഭക്തി". [ടി. പി. കു. പുറം 2-3]

II എങ്ങും നിശബ്ദത. ശബ്ദത്തിൽനിന്നുണ്ടായ,
ശബ്ദമയമായ പ്രപഞ്ചത്തിൽ ഇത്ര നിശബ്ദതയോ?
എന്ന് അത്ഭുതം തോന്നിക്കുമാറുള്ള അനന്തശൂന്യതയിൽ

എങ്ങുനിന്നോ ഒരു ശബ്ദം:
'എന്റെ ആഗ്രഹം സാധിക്കുകയില്ലേ?'
ഏറെ അകലെനിന്നല്ലാതെ മറുചോദ്യം:
'അതിനു നീ എന്താണു സമർപ്പിക്കുന്നത്?'
'എന്റെ ആത്മാവിനെ-'
'ആത്മാവു നിസ്സാരം.
അതുപേക്ഷിക്കേണ്ടവരാണല്ലോ, മനുഷ്യർ.'
'വേറെ എന്താണു ഞാൻ നല്കേണ്ടത്?'
'ഭക്തി-സ്നേഹം!' [പാ. നാ. പുറം 11]

III And yet, after a little while, the same voice cried out again
"Shall I ever attain my heart's desire?"

A third time the silence was thus disturbed when another voice inquired:

"What can you sacrifice to win your heart's desire?"

"My life itself!" was the reply.

"Life is so insignificant that it is the simplest thing for anyone to sacrifice."

"What more have I? What else can I offer?" "Devotion! my friend, devotion !" declared the voice from above. [V. K. R. p 23]

IV വീണ്ടും മനുഷ്യശബ്ദമുയർന്നു:
'എന്റെ ഹൃദയാഭിലാഷം എനിക്കെന്നെങ്കിലും
നേടാൻ കഴിയുമോ.........?
അപ്പോൾ ഒരു മറുശബ്ദം ചോദിച്ചു:
'നിന്റെ ഹൃദയാഭിലാഷം നേടാൻ
നിനക്ക് എന്തു ബലി നൽകാൻ കഴിയും?'
'എന്റെ ജീവിതം തന്നെ'
അതായിരുന്നു മറുപടി.
ഏതൊരാളിനും നിസ്സാരമായി
ബലിയർപ്പിക്കാൻ കഴിയുന്ന തരത്തിൽ
അത്ര നിരർത്ഥകമാണു ജീവൻ!
'അതിലുപരി എനിക്കു മറ്റെന്തുണ്ട്?
മറ്റെന്താണ് എനിക്കു വാഗ്ദാനം ചെയ്യാൻ കഴിയുക?'
'ഭക്തി! എന്റെ സുഹൃത്തേ ഭക്തി!'

ഉയരങ്ങളിൽനിന്നുള്ള ശബ്ദം പ്രതിവചിച്ചു.
[പി. കെ. സു. പുറം 7]

കുഞ്ഞുണ്ണി നായരുടെ വിവർത്തനം മൂലത്തോടു പരമാവധി അടുപ്പം പുലർത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നു- പദതലത്തിലും വാക്യതലത്തിലും അർഥതലത്തിലും. വാക്യമാണ് ഇവിടെ തർജമയുടെ യൂണിറ്റ്. മൂലത്തിലെ ഒരു വാക്യത്തിന്റെ സ്ഥാനത്തു തർജമയിലും ഒരു വാക്യം തന്നെ. മൂലത്തിലെ സംസ്കൃതപദങ്ങൾ കഴിയുന്നത്ര നിലനിർത്തിയിരിക്കുന്നു. ഓരോ വാക്കിനും തർജമകൊടുക്കാൻ ശ്രദ്ധിച്ചിരിക്കുന്നു. *മാഥായ് മാഥായ്, പാഥായ് പാഥായ്, മിശാമിശീ*- ഇങ്ങനെ ആവർത്തനങ്ങളിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഭാവപരതയ്ക്കും അന്തരീക്ഷ സൃഷ്ടിക്കും ഉപരി അവയുടെ അർഥം വ്യക്തമാക്കുന്നതാണു വിവർത്തനം. *ക്രോശേർ പരേ ക്രോശ്, ക്രോശേർ പരേ ക്രോശ്* -ഇവിടെയും പദങ്ങളുടെ ആവർത്തനം ഒഴിവാക്കി 'അനേകനാഴികദൂരത്തിൽ' എന്ന് അർഥം വ്യക്തമാക്കിയിരിക്കുന്നു. '*മർമര*' ശബ്ദത്തിനു 'ചലചല' എന്നു വിവർത്തനം നൽകുകയും ചെയ്തിരിക്കുന്നു. പൊതുവേ പറഞ്ഞാൽ അർഥരൂപസമാനതയാണ് ഈ വിവർത്തനത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം.

രണ്ടാം വിവർത്തനം പേജിലെ വരികളുടെ സവിശേഷവിന്യാസം കൊണ്ടു തന്നെ നാടകീയത സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ചെറിയ ചെറിയ വാക്യങ്ങളിലൂടെയും വാക്യഖണ്ഡങ്ങളിലൂടെയും സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഭാവപരതയ്ക്കാണ് ഈ വിവർത്തകൻ പ്രാധാന്യം നൽകിയിരിക്കുന്നത്. മൂലത്തിലെ വാക്യങ്ങൾ അതേപടി പിന്തുടരുന്നില്ല. ബങ്കിമിന്റെ ഉപക്രമണികയിൽനിന്നു ചടുലവും നാടകീയവുമായ 'പ്രാരംഭം' പുനർരചിച്ചിരിക്കുകയാണു വിവർത്തകൻ. സമർപ്പിക്കേണ്ടതെന്ത് എന്ന ചോദ്യത്തിനുത്തരമായി മറ്റു വിവർത്തനങ്ങൾ മൂലത്തിലെപ്പോലെത്തന്നെ 'ഭക്തി' എന്നുത്തരം നൽകുമ്പോൾ ഈ വിവർത്തനത്തിൽ ഭക്തിയോടൊപ്പം 'സ്നേഹം' എന്നു കൂടി ചേർത്തിരിക്കുന്നു. സംഭാഷണത്തിന്റെ സ്വാഭാവികത പുലർത്താനും ഈ വിവർത്തനം ശ്രദ്ധിച്ചിട്ടുണ്ട്.

നാലാം വിവർത്തനം ഇംഗ്ലീഷ് വിവർത്തനം അതേപടി പിന്തുടരുന്നു. കൂട്ടിച്ചേർക്കുകയോ വിട്ടുകളയുകയോ ചെയ്തിട്ടില്ല. "MY friend" എന്ന് വസന്തകുമാർ റോയിയുടെ വിവർത്തനത്തിൽ പുതുതായി ചേർത്ത സംബോധന 'സുഹൃത്തേ' എന്നു മലയാളവിവർത്തനത്തിലും സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. ഇംഗ്ലീഷ് വിവർത്തനത്തിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമായി രണ്ടാം വിവർത്തനത്തിന്റേതു പോലെ വാക്യങ്ങൾ ക്രമീകരിച്ചിരിക്കുന്നു.

മൂലത്തിലെ *ജീബൻ സർബസ്* എന്നതിന് ആത്മാവ്, ആത്മാവ്, *life*, ജീവിതം എന്നിങ്ങനെയാണു വിവർത്തനങ്ങൾ.

ബംഗാളി ആനന്ദമഠം ഒന്നാമധ്യായം ആരംഭിക്കുന്നത് 1176-ാം ആണ്ടിലെ (വംഗാബ്ദം) വേനൽക്കാലത്തു 'പദചിഹ്നം' എന്ന ഗ്രാമത്തിൽ നടക്കുന്ന കഥ

പറഞ്ഞുകൊണ്ടാണ്. ആ വർഷം ബംഗാളിലുണ്ടായ ക്ഷാമവും അതിനെത്തുടർന്നുണ്ടായ സന്ന്യാസികലാപവുമാണല്ലോ നോവലിന്റെ ഇതിവൃത്തം.

രണ്ടാംപതിപ്പു മുതൽ പ്രമേയത്തിന്റെ ചരിത്രപരത കൂടുതൽ വ്യക്തമാക്കുന്ന പരിഷ്കരണങ്ങൾ മൂലഗ്രന്ഥകാരൻ ചേർക്കുകയും ചെയ്തു. നോവലിന് അനുബന്ധമായി അദ്ദേഹം ചേർത്തിരിക്കുന്ന ദീർഘമായ ഉദ്ധരണികൾ ഇതു വ്യക്തമാക്കുന്നു. വിവിധരീതികളിലാണു വിവർത്തനങ്ങളിൽ ഒന്നാമധ്യായം ആരംഭിക്കുന്നത്.

മൂലം. *1176 സാലേ ഗ്രീഷ്മകാലേ ഏക്ദിൻ പദചിഹ്ന് ഗ്രാമേ രൗദ്രേർ ഉത്താപ് ബഡൊ പ്രബൽ. ഗ്രാമ്ഖനി ഗൃഹമയ് കിന്തു ലോക് ദേഖി നാ.*

[ബങ്കിം പുറം 7]

I ബംഗാളശതകം 1176-ാംവർഷത്തിന്ന് ക്രൈസ്തവവർഷം 1173-ൽ ഗ്രീഷ്മകാലത്തിൽ ഒരു ദിവസം പദചിഹ്നം എന്ന ഗ്രാമത്തിൽ വെയിലിന്റെ ചൂടു വളരെ ഉഗ്രമായിരുന്നു. ഗ്രാമം മുഴുവനും വീടുകളാൽ നിറയപ്പെട്ടിരുന്നു എങ്കിലും ഒരു മനുഷ്യനെയും കാണാനുണ്ടായിരുന്നില്ല.

[ടി. പി. കു. പുറം 3]

II 1773-ലെ വേനല്ക്കാലം. ഉഗ്രമായ ചൂട്. ബംഗാളിലെ പദചിഹ്നം എന്ന ഗ്രാമം. ഗ്രാമത്തിൽ ജനവാസമില്ലാത്തതുപോലെ തോന്നി.
മാളികകളും വീടുകളും ശൂന്യം. [പാ. നാ. പുറം 12]

III It was hot at Padachina even for a summer day. In this village were many houses, but not a soul could anywhere be seen. [V. K. R. p 24]

IV പദച്ചിനയിൽ വേനലിലെ ഓരോ ദിവസവും ചുട്ടു പഴുത്തിരുന്നു. ഈ ഗ്രാമത്തിൽ ധാരാളം വീടുകളുണ്ടായിരുന്നു. എന്നാൽ എവിടെയും ഒരാളെയും കാണാൻ ഉണ്ടായിരുന്നില്ല. [പി.കെ. സു. പുറം 15]

I, II വിവർത്തനങ്ങൾ അവയുടെ മൂലകൃതികളുടെ പദാനുപദവിവർത്തനമാണു നടത്തിയിരിക്കുന്നത്. ഒന്നാം വിവർത്തനം ബംഗാളവർഷത്തോടൊപ്പം ക്രൈസ്തവവർഷം കൂടി ചേർത്തിട്ടുണ്ട് (ബങ്കിം ബംഗാളവർഷം മാത്രമേ ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ളൂ). ഇംഗ്ലീഷ് വിവർത്തനമാണു സംഭവത്തിന്റെ വർഷസൂചന വിട്ടുകളഞ്ഞത്. പി. കെ. സുകുമാരന്റെ വിവർത്തനം അതു പകർത്തിയിരിക്കുന്നു. സംഗൃഹീത പുനരാഖ്യാനം നിർവഹിച്ച വിവർത്തകൻ ക്രിസ്തുവർഷം മാത്രമേ ചേർത്തിട്ടുള്ളൂ. ഈ വിവർത്തനമാണ് സമകാലിക ഗദ്യരീതിയോട് അടുപ്പം പുലർത്താൻ ശ്രമിച്ചിരിക്കുന്നത്. 1995-ൽ ഉണ്ടായ വിവർത്തനമാകട്ടെ

1941-ലെ ഇംഗ്ലീഷ് ശൈലി അതേപടി പിന്തുടരാൻ ശ്രമിക്കുന്നതിനാൽ ഭാഷയുടെ പഴമ മുന്നിട്ടു നിൽക്കുന്നു.

ആനന്ദമഠത്തിൽ മൂലഗ്രന്ഥകാരൻ പല ഗാനങ്ങളും ആവർത്തിച്ചുപയോഗിച്ചിട്ടുണ്ട്. വന്ദേമാതരഗാനമാണു പ്രശസ്തി നേടിയത് എങ്കിലും അതിനോടൊപ്പം തന്നെ പ്രാധാന്യം ജയദേവകവിയുടെ വൈഷ്ണവഗാനങ്ങൾക്കും നൽകിയിട്ടുണ്ട്. ആനന്ദമഠത്തിനുണ്ടായിട്ടുള്ള ഇംഗ്ലീഷ് വിവർത്തനത്തിൽ ഈ ഗാനങ്ങൾ മുഴുവൻ ഒഴിവാക്കി പകരം വന്ദേമാതരം മാത്രം ഉപയോഗിച്ചു. മൂലത്തിൽ ഹരിനാമജപങ്ങളും വൈഷ്ണവഭക്തിഗാനങ്ങളും ഉപയോഗിക്കുന്നിടങ്ങളിലെല്ലാം വന്ദേമാതരമാണ് ഇംഗ്ലീഷ് വിവർത്തനത്തിൽ. പി. കെ. സുകുമാരന്റെ മലയാള വിവർത്തനവും ഇംഗ്ലീഷ് വിവർത്തനത്തെ അനുകരിച്ചു വന്ദേമാതരം മാത്രം സ്വീകരിക്കുന്നു.

വിഷ്ണുഭക്തിയും അതിന്റെ ഭാഗമെന്ന രീതിയിലുള്ള മാതൃഭക്തിയുമാണു ബങ്കിം ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നത്. നരഭോജനത്തിനൊരുങ്ങിയ കൊള്ളക്കാരുടെ പിടിയിൽനിന്നു കല്യാണിയും കുഞ്ഞും രക്ഷപ്പെട്ടു വനമധ്യത്തിൽ കഴിയുന്ന ഭാഗത്താണ് ആദ്യമായി ജയദേവഗീതമുപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്- ഒന്നാം ഭാഗം നാലാം അധ്യായത്തിൽ.

മൂലം. *ഏക് ബൃഹത് വൃക്ഷതലേ കണ്ടകശൂന്യ് തൃണമയ് സ്ഥാനേ ബസിയാ, കന്യാകേ ക്രോഡേ കരിയാ കേബൽ ഡാകിതേ ലാഗിലേൻ, കോഥായ് തുമി! ജാങ്ഹാകേ ആമി നിത്യ്പൂജാ കരി, നിത്യ്നമസ്കാർ കരി ജാങ്ഹാർ ഹരസായ് ഏഇ വനമധ്യേഓ പ്രബേശ് കരിതേ പാരിയാഛിലാം കോഥായ് തുമി ഹേ മധുസൂദൻ! സേഇ സമയേ യേ, ഭക്തിർ പ്രഗാഢതായ് ക്ഷുധാ തൃഷ്ണാർ അവസാദേ കല്യാണി ക്രമേ ബാഹ്യജ്ഞാനശൂന്യ് ആഭ്യന്തരിക് ചൈതന്യമയ് ഹോഇയാ ശുനിതേ ലാഗിലേൻ, അന്തരീക്ഷേ സ്വർഗീയ് സ്വരേ ഗീത് ഹൊഇതേഛേ-*

ഹരേമുരാരേ മധുകൈടഭാരേ
ഗോപാൽ ഗോവിന്ദ് മുകുന്ദ് ശൗരേ
ഹരേമുരാരേ മധുകൈടഭാരേ

കല്യാണി ബാല്യകാലാവധി പുരാണേ ശുനിയാഛിലേൻ ജേ ദേബർഷി ഗഗനപഥേ ബീണായന്ത്രേ ഹരിനാമ് കരിതേ ഭുബൻ ഭ്രമൺ കരിയാ ഥാകേൻ; താങ്ഹാർ മനേ സേഇ കല്പനാ ജാഗരിത് ഹഇതേ ലാഗിൽ. മനേ മനേ ദേഖിതേ ലാഗിലേൻ- ശുഭ്രശരീർ, ശുഭ്രകേശ്, ശുഭ്രശ്മശ്രു, ശുഭ്രബസൻ, മഹാശരീർ, മഹാമുനി ബീണഹസ്തേ ചന്ദ്രാലോകപ്രദീപ്ത് നീലാകാശപഥേ ഗാഇതേഛേൻ.

ഹരേമുരാരേ മധുകൈടഭാരേ

ക്രമേ ഗീത് നികട് വർത്തീ ഹഇതേ ലാഗിൽ, ആർഓ സ്പഷ്ട് ശുനിതേ ലാഗിലേൻ-

ഹരേമുരാരേ മധുകൈടഭാരേ

ക്രമേ ആർഓ നികട്- ആർഓ സ്പഷ്ട്

ഹരേമുരാരേ മധുകൈടഭാരേ

ശേഷേർ കല്യാണീർ മാഥാർ ഉപർ ബനസ്ഥലീ പ്രതിബണിത് കരിയാ ഗീത് ബാജിൻ-

ഹരേമുരാരേ മധുകൈടഭാരേ

കല്യാണി തഖൻ നയനോന്മീലൻ കരിലേൻ. [ബങ്കിം പുറം 13-14]

I അവൾ ഒരു വലിയ മരത്തിൻ ചുവട്ടിൽ മുള്ളുകളില്ലാത്ത പുൽത്തറയിൽ ഇരുന്ന് കുട്ടിയെ മാറിൽ അണച്ച്, "സ്വാമി! അങ്ങുന്ന് എവിടെ ഇരിക്കുന്നു? ആരെ ഞാൻ നിത്യവും പൂജിക്കുന്നുവോ, നമസ്കരിക്കുന്നുവോ, ആരെ വിശ്വസിച്ച് ഈ അരണ്യമധ്യത്തിൽ പ്രവേശിപ്പാൻ എനിക്കു ധൈര്യമുണ്ടായോ, അങ്ങിനെയിരിക്കുന്ന ഹേ, മധുസൂദനാ, അങ്ങുന്ന് എവിടെയിരിക്കുന്നു? അഗതിയായ എന്നെ കാണുന്നില്ലേ?" എന്നു പറഞ്ഞു കരഞ്ഞുതുടങ്ങി. ആ സന്ദർഭത്തിൽ ഭയത്താലും ഭക്തിയാലും ക്ഷുത്പിപാസകളാൽ ഉണ്ടായ ശക്തിക്ഷയത്താലും കല്യാണി ബാഹ്യകരണങ്ങളിൽ അറിവില്ലാത്തവളായി. അന്തഃകരണത്തിൽ ശുദ്ധിയും ചൈതന്യവുമുണ്ടായിരുന്ന അവൾക്ക് അന്തരീക്ഷത്തിൽ ദിവ്യസ്വരത്തിൽ പാടുന്ന മനോഹരമായ ഒരു ഗീതം കേൾക്കുമാറായി.

ആ ഗീതം:-

"ഹരേമുരാരേ മധുകൈടഭാരേ
ഗോപാല ഗോവിന്ദ മുകുന്ദ ശൗരേ
ഹരേമുരാരേ മധുകൈടഭാരേ"

കല്യാണി അവളുടെ ബാല്യകാലത്തു പുരാണങ്ങളിൽ ദേവർഷിയായ നാരദമുനി ഗഗനമാർഗത്തിൽ വീണയിൽ ഹരിനാമസങ്കീർത്തനം ചെയ്തുകൊണ്ടു ലോകമെല്ലാം സഞ്ചരിക്കുന്നുണ്ടെന്നു വായിച്ചിട്ടുണ്ടായിരുന്നു. ആ സംഗതി ഇപ്പോൾ അവൾക്ക് ഓർമ്മയുണ്ടായി. പലിതകേശവും ശ്മശ്രുക്കളും ഉള്ളവനായി ശുഭ്രവസ്ത്രധാരിയായി ധവളശരീരിയായ ആ മഹർഷിപുംഗവൻതന്നെയാണു വീണാപാണിയായി ചന്ദ്രികാപ്രശോഭിതമായ ആ രാത്രിയിൽ,

"ഹരേമുരാരേ മധുകൈടഭാരേ"

എന്നു പാടുന്നതെന്ന് അവളുടെ അന്തരംഗത്തിൽ തോന്നി. ക്രമേണ ആ ഗീതം വളരെ സമീപിച്ചുവന്നു പൂർവാധികം സ്പഷ്ടമായി,

"ഹരേമുരാരേ മധുകൈടഭാരേ"

എന്ന് അവളുടെ ശ്രവണപുടങ്ങളിൽ പ്രവേശിച്ചു. വീണ്ടും അതിലും സമീപമായും സ്പഷ്ടമായും,

"ഹരേമുരാരേ മധുകൈടഭാരേ"

എന്നു മുഴങ്ങി. ഒടുവിൽ ആ ഗീതം കല്യാണിയുടെ തലയ്ക്കുമീതെ ആ വനപ്രദേശം മുഴുവനും മാറ്റൊലികൊള്ളും വിധം

"ഹരേമുരാരേ മധുകൈടഭാരേ"

എന്നു ധ്വനിച്ചു.

അപ്പോൾ കല്യാണി കണ്ണു തുറന്നു. [ടി. പി. കു. പുറം 18-19]

II കല്യാണി മരച്ചുവട്ടിൽ ഇരുന്നു. മകളെ മാറോടണച്ചുകൊണ്ട് അവൾ പ്രാർത്ഥിച്ചു:

"ഈശ്വരാ ഈ അനാഥയെക്കാണുന്നില്ലേ?" പിന്നെ അർദ്ധബോധാവസ്ഥയിൽ നിലംപതിച്ചു.

"ഹരേമുരാരേ മധുകൈടഭാരേ
ഗോപാല ഗോവിന്ദമുകുന്ദ ശൗരേ
ഹരേമുരാരേ..............................."

അന്തരീക്ഷത്തിൽ മനോഹരമായ ഒരു ഗീതം കേൾക്കായി. ദേവർഷിയായ നാരദൻ ഹരിനാമകീർത്തനം പാടിക്കൊണ്ട് ആകാശത്തിലൂടെ സഞ്ചരിക്കുമെന്നു കുട്ടിക്കാലത്തു കല്യാണി കേട്ടിട്ടുണ്ട്. നാരദമഹർഷിയുടെ ഗാനമാണോ കേൾക്കുന്നതെന്ന് അവൾ സംശയിച്ചു. ക്രമേണ ഗാനം വളരെ അടുത്തെത്തിയതായി അവൾക്കു തോന്നി. കാട്ടിൽ മുഴുവൻ ആ ദിവ്യഗീതം മാറ്റൊലികൊണ്ടു.

കല്യാണി കണ്ണുതുറന്നു. [പാ. നാ. പുറം 19-20]

III She sat down on a thornless plot of green, velvetty ground under a tree. With the child on her lap she prayed:

"My God, O my God, I worship Thee everyday. I bow to thee everyday. It was my faith in Thee that enabled me to enter this jungle with my child. Where art Thou now?"

Her resignation crushed the feeling of hunger, thirst and fear in her. She was as if in a trance. She awakened from it into a relm of luminous inner conciousness, and in that state she heard a singer chant divinely:

"God is great, God is great;
Take refuge in God; in God alone."

This heavenly music seemed coming slowly nearer and nearer and nearer. At last it paused when it reached right over the head. Kalyani opened her eyes to see a Mahatma with long white hair and beard, dressed in pure white. [V. K. R. p 29 -30]

IV മുള്ളില്ലാത്ത പച്ചപ്പുല്ലുനിറഞ്ഞ ഒരു മരത്തിനു ചുവട്ടിൽ അവൾ ഇരുന്നു. കുഞ്ഞിനെയും മടിയിൽ കിടത്തിക്കൊണ്ട് അവൾ പ്രാർത്ഥിച്ചു.

"എന്റെ ഈശ്വരാ, അല്ലയോ ഈശ്വരാ! ഞാൻ അവിടുത്തെ എന്നെ ന്നും പൂജിക്കുന്നവളാണല്ലോ. അങ്ങേക്കുമുൻപിൽ എന്നും ഞാൻ കുമ്പിടാറില്ലേ? അവിടുന്നിലുള്ള വിശ്വാസമാണല്ലോ എന്റെ ഈ കുഞ്ഞിനെയും കൊണ്ടു ഘോരവനത്തിലേക്കു രക്ഷപ്പെടാൻ എനിക്കു ശക്തി നൽകിയത്. എവിടെയാണ്, എവിടെയാണങ്ങിപ്പോൾ?"

ആ ആത്മസമർപ്പണം ആ സാധ്വിയുടെ വിശപ്പും ദാഹവും ഒപ്പം അവളിലെ ഭയവും നിശ്ശേഷവും അകറ്റി. അവർ ഒരു മോഹാലസ്യത്തിലെന്നതുപോലെയായി. അതിൽനിന്നും അന്തരാത്മാവിലെ പ്രകാശമാനമായ ഒരു പുതിയ ലോകത്തേക്ക് അവർ ഉണർന്നു. ആ അവസ്ഥയിൽ ഒരു പാട്ടുകാരൻ ദൈവികമായ സ്വരത്തിൽ ഇങ്ങനെ പാടുന്നതായി അവർ കേട്ടു:

"മഹാനല്ലോ ദൈവം മഹാനല്ലോ ദൈവം
അഭയം തേടൂ ഈശ്വരനിൽ, ഈശ്വരനിൽ മാത്രം!"

ഈ സ്വർഗീയമായ ഗാനധാര പതുക്കെപതുക്കെ അടുത്തടുത്തുവന്നു. ഒടുവിൽ അതു കൃത്യമായി അവരുടെ തലയ്ക്കുമീതെ എത്തിയതോടെ നിലച്ചു. കല്യാണി കണ്ണുതുറന്നു നോക്കിയപ്പോൾ ശുദ്ധശുഭ്രവസ്ത്രം ധരിച്ചു നീണ്ട തലമുടിയും താടിയും ഉള്ള ഒരു മഹാത്മാവ് തന്റെ മുന്നിൽ നിൽക്കുന്നതായാണു കണ്ടത്. [പി. കെ. സു. പുറം 24]

മൂലം വിഷ്ണുഭക്തിയുടെ സൂചനകൾ വ്യക്തമായി ഉൾക്കൊള്ളുന്നു. കല്യാണി മധുസൂദനനെ വിളിച്ചാണു വിലപിക്കുന്നത്. അവൾ കേൾക്കുന്ന ഗാനം കൃഷ്ണസ്തുതിയാണ്. വിഷ്ണുഭക്തനായ നാരദമഹർഷിയാണോ പാടുന്നതെന്നാണു കല്യാണിയുടെ സംശയം.

രണ്ടാം വിവർത്തനത്തിൽ കല്യാണി "ഈശ്വരാ" എന്നു മാത്രമേ സംബോധന ചെയ്യുന്നുള്ളൂ. പക്ഷേ, 'ഹരേ മുരാരേ' എന്ന ഗാനത്തിനു മാറ്റം വരുത്തിയിട്ടില്ല. നാരദമഹർഷിയുടെ പരാമർശവും ഉണ്ട്.

ഇംഗ്ലീഷ് വിവർത്തനം കൃഷ്ണനാരദപരാമർശങ്ങൾ അതേപടി ഒഴിവാക്കിയിരിക്കുന്നു. കല്യാണിയുടെ പ്രാർത്ഥനയും അവൾ കേൾക്കുന്ന ഗീതവും കേവലം 'ഈശ്വര' എന്നു മാത്രമാണു സംബോധന ചെയ്യുന്നത്. ബംഗാളികൃതിയിൽ വിശപ്പും ദാഹവും മൂലം കല്യാണി ബാഹ്യകരണങ്ങളിൽ അറിവില്ലാത്ത

വളായി മാറുമ്പോൾ ഇംഗ്ളീഷ് വിവർത്തനത്തിലും അതിൽനിന്നുള്ള മലയാള വിവർത്തനത്തിലും ആത്മസമർപ്പണം മൂലം കല്യാണിയുടെ വിശപ്പും ദാഹവും ഭയവും അകന്നു എന്നാണു പറയുന്നത്. ഭക്തിയുടെ പ്രഭാവം കൂടുതൽ വ്യക്തമാക്കുന്നു ഈ മാറ്റം. ആനന്ദമഠത്തിൽ ബങ്കിംചന്ദ്രൻ അവതരിപ്പിക്കുന്ന വിഷ്ണുപൂജയും ശക്ത്യാരാധനയും ചേർന്ന ഹൈന്ദവത അതേമട്ടിൽ ബംഗാളിലൊരിടത്തും നിലനിന്നിരുന്നില്ല എന്ന് അഭിപ്രായമുള്ളതായി മുൻപു സൂചിപ്പിച്ചല്ലോ. വൈഷ്ണവത്വം വ്യക്തമാക്കുന്ന ഭാഗങ്ങളെല്ലാം ഇംഗ്ളീഷ് വിവർത്തനത്തിൽ ഒഴിവാക്കിയിരിക്കുകയാണ്. ബംഗാളികൃതിയിലുടനീളം ഹരിനാമജപവും വൈഷ്ണവഗാനങ്ങളും ഉപയോഗിച്ചിട്ടുണ്ട്. വന്ദേമാതരത്തോടൊപ്പം ഹരി, ഹരി എന്നു ജപിച്ചുമാണു സന്താനങ്ങൾ പോരാടി മരിച്ചുവീഴുന്നത്. ചില പരാമർശങ്ങൾ

മൂലം. *ബ്രഹ്മചാരീർ ആജ്ഞാ പാഇയാ വാനന്ദ് മൃദു മൃദു ഹരിനാമ് കരിതേ കരിതേ ജേ ചടിതേ മഹേന്ദ്ര് ബസിയാഛിലേൻ സേഇ ചടീർ ദികേ ചലിലേൻ.* [ബങ്കിം പുറം 19]

സകലേ ദേഖിൽ ജേ, ഏതക് വ്യക്തി ഗാഡിർ ഉപരേ, ദാങ്ഡാഇയാ തർബാരി ഹസ്തേ ഹരി ഹരിശബ്ദ് കരിതേഛേ ഏബങ് സിപാഹീ മാർ സിപാഹീ മാർ ബലിതേഛേ. [ബങ്കിം പുറം 21]

സമ്മുഖേ ഏക്ജൻ ബൈഷ്ണബ് ബേശ് ധാരീ അപരിചിത് ബ്രഹ്മചാരീ ദാങ്ഡാഇയാ ഹാസിതേഛിൽ. [ബങ്കിം പുറം 32]

തഖൻ ജേൻ അരണ്യമധ്യ് ഹഇതേ മൃദു അഥച് മേഘഗംഭീർ ശബ്ദ് ശുനാ ഗേൽ.

ഹരേമുരാരേ മധുകൈടഭാരേ
ഗോപാല ഗോവിന്ദമുകുന്ദ ശൗരേ [ബങ്കിം പുറം 37]

കിന്തു ദൂർ ഗിയാ സത്യാനന്ദ് സിപാഹീ ദിഗ്കേ ജിജ്ഞാസാ കരിലേൻ, ബാബു ആമി ഹരിനാമ് കരിയാ ഥാകി- ഹരിനാമ് കരാർ കിഛു ബാധാ ആഛേ? [ബങ്കിം പുറം 40]

കാരാഗാർ മധ്യോ ബന്ധ് സത്യാനന്ദ് മഹേന്ദ്ര്കോ ബലിലേൻ, ആജ് അഭി ആനന്ദേർ ദിൻ. കേൻ നാ, ആമ്രാ കാരാഗാരേ ബന്ധ് ഹഇയാഛി. ബോൽ ഹരേ മുരാരേ! മഹേന്ദ്ര് കാതര് ശബ്ദേ ബലിലേൻ ഹരേ മുരാരേ! [ബങ്കിം പുറം 41]

ജതി കഖൻഓ കോൻ സന്താനേർ ദൻകേ ജബന സൈനികരാപരാസ്ത് കരേ, തഖൻഇ ആർ ഏക്ദൽ സന്താൻ കോഥായ് ഹഇതേ ആസിയാ ബിജേതാദിഗേർ മാഥാ കാടിയാ ഫേലിയാ ദിയാ ഹരി ഹരി ബലിതേ ബലിതേ ചലിയാ ജായ്. [ബങ്കിം പുറം 77]

ജീബാനന്ദ് കുടീർ ഹഇതേ ബാഹിർ ഹഇയാ ഗേലേ നർ, ശാന്തിദേബി ആഹാർ ലഇയാ മൃദു മൃദു ഗീത് കരിതേ ലാഗിലേൻ.

പ്രളയപയോധിജലേ ധൃതബാനസി ബേദം
ബിഹിത ബഹിത്ര ചരിത്രമഖേദം
കേശബധൃതമീനശരീർ
ജയ് ജഗദീശ് ഹരേ [ബങ്കിം പുറം 93]

സേഇ രജനീതേ ഹരിധ്വനിതേ സേ പ്രദേശഭൂമി പരിപൂർണ് ഹഇലൊ. സന്താനേരാ ദലേ ദലേ ജേഖാനേ സേഖാനേ ഉച്ചൈസ്വരേ കേഹ് വന്ദേമാതരം കേഹ് ജഗദീശ്ഹരേ ബലിയാ ഗാഇയാ ബേഡാഇതേ ലാഗിൽ

[ബങ്കിം പുറം 109]

ജീബ് ആമി ബൃഥാഇ മരിബൊ തബു ജുദ്ധേ മരിബൊ.

തഖൻ പാഛു ഫിരിയാ ഉച്ചൈസ്വരേ ജീബാനന്ദ് ഡാകിലേൻ കേ ഹരി നാമ് കരി മരിതേ ചാദ ആമാർ സങ്ഗേ ആഇസ്.

[ബങ്കിം പുറം 122]

I ബ്രഹ്മചാരിയുടെ കല്പന പ്രകാരം ഭവാനന്ദൻ സാവധാനത്തിൽ ഹരിനാമകീർത്തനം ചെയ്തുകൊണ്ടു മഹേന്ദ്രൻ വിശ്രമിച്ചിരുന്ന സത്രം നോക്കി പുറപ്പെട്ടു. [ടി. പി. കു പുറം 30]

അപ്പോൾ "ഹരി! ഹരി! ഹരി!" എന്നു മുഴക്കിക്കൊണ്ട് ഇരുനൂറുപേർ ആയുധപാണികളായിവന്നു ശിപായിസംഘത്തെ വളഞ്ഞു.

[ടി. പി. കു പുറം 34]

അപ്പോൾ അവർക്കെതിരായി വൈഷ്ണവേഷധാരിയായി അവർക്കപരിചിതനായ ഒരു ഗോസായി പുഞ്ചിരിയിട്ടുകൊണ്ട് അവിടെ നിന്നിരുന്നു.

[ടി. പി. കു. പുറം 56]

ആ സമയം കാട്ടിന്റെ മധ്യത്തിൽനിന്നു മൃദുവായും മേഘനാദം പോലെ ഗംഭീരമായും ഒരു സ്വരം പൊങ്ങി

"ഹരേമുരാരേ മധുകൈടഭാരേ
ഗോപാല ഗോവിന്ദമുകുന്ദ ശൗരേ"

എന്നു ധ്വനിച്ചു. [ടി. പി. കു. പുറം 67]

അങ്ങിനെ കുറച്ചു ദൂരം പോയശേഷം സത്യാനന്ദൻ ശിപായിമാരോട് "ഞാൻ പതിവായി നാമസങ്കീർത്തനം ചെയ്യുന്നവനാണ്. ഇപ്പോൾ ആ മാതിരി ഹരിനാമങ്ങൾ പാടുന്നതിന് എന്തെങ്കിലും വിരോധമുണ്ടോ?" എന്നു ചോദിച്ചു. [ടി. പി. കു. പുറം 72]

രാത്രി കാരാഗൃഹത്തിലടയ്ക്കപ്പെട്ട സത്യാനന്ദൻ മഹേന്ദ്രനോടു പറഞ്ഞു "ഇന്നാണു നമുക്ക് ആനന്ദകരമായ ശുഭദിനം. എന്തെന്നാൽ ഇന്നല്ലേ നമ്മെ കാരാഗൃഹത്തിലാക്കിയത്? പാടുക "ഹരേ മുരാരേ'എന്ന്."

[ടി. പി. കു. പുറം 74]

എപ്പോഴെങ്കിലും ഒരിക്കൽ തുലുക്കസൈന്യം സന്താനവ്യൂഹത്തെ തോല്പിക്കുന്ന പക്ഷം ഉടനെ എവിടെനിന്നെങ്കിലും സന്താനങ്ങളുടെ മറ്റൊരു വ്യൂഹം അവിടെയെത്തി മുൻപു ചെറുതായ ജയം നേടിയ വീരന്മാരുടെ തലകൾ കൊയ്തുവീഴ്ത്തി ഹരിധ്വനി മുഴക്കിക്കൊണ്ട് ജയഭേരിയോടെ തിരിക്കും. [ടി. പി. കു. പുറം 149]

ജീബാനന്ദൻ പർണ്ണശാലയിൽനിന്നു പോയതിനുശേഷം ശാന്തിദേവി വീണ്ടും വീണയെ ശ്രുതികൂട്ടി മൃദുലസ്വരത്തിൽ പാടിത്തുടങ്ങി.

'പ്രളയപയോധിജലേ ധൃതവാനസി വേദം
വിഹിതവഹിത്രചരിത്രമഖേദം
കേശവധൃതമീനശരീരേ
ജയ ജഗദീശഹരേ!' [ടി. പി. കു. പുറം 181]

അന്നു രാത്രി ഹരിനാമധ്വനിയാൽ ആ പ്രദേശം മുഴങ്ങിക്കൊണ്ടിരുന്നു. എവിടെ നോക്കിയാലും സന്താനസംഘങ്ങൾ 'വന്ദേമാതരം' എന്നും 'ഹരേ മുരാരേ മധുകൈടഭാരേ' എന്നും ചിലർ 'ജയജഗദീശഹരേ' എന്നും പാടിക്കൊണ്ട് സഞ്ചരിക്കുന്നതായി കാണപ്പെട്ടു.

[ടി. പി. കു. പുറം 215]

ജീവാ- 'ഞാൻ വ്യർത്ഥമായിത്തന്നെ മരിക്കും. എന്നാൽ യുദ്ധത്തിൽ മരിക്കുന്നതല്ലേ നല്ലത്' എന്നു പറഞ്ഞ് ജീവാനന്ദൻ ഒരു ഭാഗം തിരിഞ്ഞു നിന്ന് 'ഹരിനാമോച്ചാരണം ചെയ്തു മരിപ്പാൻ ഇഷ്ടമുള്ളവർ ആരോ അവർക്ക് എന്റെ കൂടെ വരാം' എന്ന് ഉറക്കെപ്പറഞ്ഞു.

[ടി. പി. കു. പുറം 243]

II സത്യാനന്ദസ്വാമികളുടെ നിർദ്ദേശപ്രകാരം മഹേന്ദ്രനെ തിരഞ്ഞു പുറപ്പെട്ട ഭവാനന്ദനും ചെന്നു പെട്ടത് ഖജനാവണ്ടികളുടെ മുന്നിലാണ്.

[പാ. നാ. പുറം 25]

അപ്പോൾ "ഹരി ഹരി" എന്ന് ആർത്തുവിളിച്ചുകൊണ്ട് എങ്ങുനിന്നോ പത്തിരുനൂറുപേർ ഓടിവന്നു പട്ടാളക്കാരെ വളഞ്ഞു.

[പാ. നാ. പുറം 27]

വഴിയിൽ ഒരു സന്ന്യാസിയെ കണ്ടു. സന്ന്യാസി അവരെ നോക്കി നിൽക്കുകയാണ്. ചുണ്ടിൽ ചിരി. [പാ. നാ. പുറം 40]

കാടിന്റെ മധ്യത്തിൽ ഇടിമുഴക്കം പോലൊരു ശബ്ദം.
"ഹരേമുരാരേ മധുകൈടഭാരേ
ഗോപാല ഗോവിന്ദമുകുന്ദ ശൗരേ!" [പാ. നാ. പുറം 45]

കുറച്ചുദൂരം നടന്നു. സ്വാമികൾ പട്ടാളക്കാരോടാവശ്യപ്പെട്ടു: "ഞാൻ പതിവായി ഹരിനാമസങ്കീർത്തനം ചൊല്ലാറുണ്ട്. അതു ചൊല്ലുന്നതിനു വിരോധമുണ്ടോ?" [പാ. നാ. പുറം 47]

ഈ ഭാഗത്തിന്റെ വിവർത്തനമില്ല.

വല്ലപ്പോഴും സന്താനസംഘങ്ങളിലൊന്നിനെ തോല്പിച്ചാൽ നിരവധി സന്താനങ്ങൾ എങ്ങുനിന്നെന്നറിയാതെ ചാടി വീഴും; പ്രതികാരം ചെയ്യും. നിരവധി പട്ടാളക്കാർ കൊല്ലപ്പെടും. [പാ. നാ. പുറം 90]

ജീവാനന്ദൻ വള്ളിക്കുടിലിൽനിന്നു പോയപ്പോൾ ശാന്തി വീണയിൽ ശ്രുതി മീട്ടി മൃദുലസ്വരത്തിൽ പാടി:

'പ്രളയപയോധിജലേ ധൃതവാനസി വേദം
വിഹിതവഹിത്രചരിത്രമഖേദം
ജയജഗദീശഹരേ' [പാ. നാ. പുറം 96]

-ഈ ഭാഗത്തിന്റെ വിവർത്തനമില്ല.

"ആരുണ്ട്? എന്റെ കൂടെ മരിക്കാൻ? ആരുണ്ട്? ഹരിനാമകീർത്തനം ചൊല്ലി മരണം വരിക്കാൻ ധൈര്യമുള്ളവർ വരുവിൻ." ഭടന്മാരുടെ നേരെ നോക്കി ജീവാനന്ദൻ വിളിച്ചുപറഞ്ഞു. [പാ. നാ. പുറം 132]

III AT MAHATMA SATYA'S command, Bhavan chanted hymns and set out for the Inn where Mahendra Singh should have been and where he expected to gather some news of the missing man. [V. K. R. p 34]

As if at a signal two hundred armed men rushed out of the jungle and surrounded the sepoys with victory calls. [V. K. R. p 35]

Then Mahendra noticed a hermit who was standing nearby and laughing. [V. K. R. p 45]

Just then one could hear a gentle, but deep voice singing 'Bande Mataram' in the woods, from the very depth of her subconscious self, Kalyani beautifully sang the first line of this hymn to the Mother. [V. K. R. p 50]

As they were being taken along the street, Mahatma Satya said to the lieutenant.

"Gentleman, Sir, I am very fond of singing devotional songs. Do you have any objection to my singing?" [V. K. R. p 52]

It was NIGHT. The two prisoners were together in a cell. "Mahendra," the Mahatma said " this is a joyous occasion. Tonight we are in jail. Now say Bande Mataram."
[V. K. R. p 52-53]

If by chance a company of children was forced to yield before the sepoys, immediately another company appeared on the scene, vanquished the victory and shouted Bande Mataram as they marched away. [V. K. R. p 52-53]

WHEN JIBAN HAD gone out of the cottage, Shanti again picked up the 'sarangi' and sang most sweetly, most feelingly:

"Mother hail!
Thou with sweet spring flowing,
Thou fair fruits bestowing,
Cool with zephyrs blowing,
Green with corn-crops growing,
Mother, hail!" [V. K. R. p101]

THE NIGHT of the great victory was a night of revelry. The children went wild with the chanting of Bande Mataram.
[V. K. R. p 119]

" Well, let me die in vain. I must die on the battlefield." Jiban said. He looked back and shouted:

"Those who want to die singing 'Bande Mataram' follow me."
[V. K. R. p 131]

IV മഹാത്മാ സത്യയുടെ ആജ്ഞയനുസരിച്ചു വൻകീർത്തനങ്ങൾ ഉരുവിട്ടു. എന്നിട്ടയാൾ മഹേന്ദ്രസിംഗ് ഉണ്ടാകുമെന്നു കരുതിയ സത്രത്തിലേക്കു പുറപ്പെട്ടു. [പി. കെ. സു. പുറം 29]

വണ്ടിയിൽ നിന്നിരുന്ന ഒരാൾ രക്തം വാർന്നുവീഴുന്ന വാൾ ഉയർത്തിപ്പിടിച്ചിരുന്നു. അയാൾ ഉച്ചത്തിൽ വിളിച്ചുപറഞ്ഞു:

"വിജയം, വിജയം ശിപ്പായികളെ കൊല്ലുക, ശിപ്പായികളെ കൊല്ലുക!"
[പി. കെ. സു. പുറം 32]

അടുത്ത് ഒരു സന്ന്യാസി ചിരിച്ചുകൊണ്ടു നിൽക്കുന്നത് മഹേന്ദ്ര ശ്രദ്ധിച്ചു. [പി. കെ. സു. പുറം 47]

അതേ നിമിഷം ആ വനമധ്യത്തിൽനിന്നു ശാന്തവും ഘനഗംഭീരവുമായ സ്വരത്തിൽ വന്ദേമാതരഗാനം പാടുന്നതായി കേൾക്കാമായിരുന്നു. തന്റെ ഉപബോധമനസ്സിന്റെ അഗാധതലത്തിൽ, അമ്മയ്ക്കായുള്ള വന്ദനത്തിന്റെ ആദ്യത്തെവരി കല്യാണി സുന്ദരമായി ആലപിച്ചു.
[പി. കെ. സു. പുറം 55]

തെരുവിലൂടെ കൊണ്ടുപോകുമ്പോൾ ലഫ്റ്റനന്റിനോടു മഹാത്മാ സത്യ പറഞ്ഞു:
"ബഹുമാനപ്പെട്ട സാർ, ഭക്തിഗാനങ്ങൾ പാടുന്നത് എനിക്കു വളരെ ഇഷ്ടമാണ്. ഞാൻ പാടുന്നതിൽ താങ്കൾക്കു വിരോധമുണ്ടോ?"
[പി. കെ. സു. പുറം 59]

രാത്രിയായി. രണ്ടു തടവുകാരും ഒരുമിച്ചൊരു മുറിയിലായിരുന്നു.
"മഹേന്ദ്രാ, ഇതൊരു സന്തോഷകരമായ അവസരമാണ്. ഇന്നു രാത്രി നമ്മൾ ജയിലിലാണ്. ഇനിയിപ്പോൾ വന്ദേമാതരം ആലപിക്കൂ!"
[പി. കെ. സു. പുറം 59]

എന്തെങ്കിലും കാരണവശാൽ കുട്ടികളുടെ ഒരു വിഭാഗം ശിപ്പായികൾക്കു മുൻപിൽ അടിയറവു പറയാൻ നിർബന്ധിതരായാൽ, മറ്റൊരു വിഭാഗം പെട്ടെന്നു രംഗത്തെത്തി വിജയികളെ തുരത്തി, വന്ദേമാതരം മുഴക്കിക്കൊണ്ടു മുന്നോട്ടു നീങ്ങിക്കൊണ്ടിരുന്നു. [പി. കെ. സു. പുറം 109]

ജീവൻ കുടിലിൽനിന്നു പുറത്തുപോയപ്പോൾ ശാന്തി സാരംഗി കയ്യിലെടുത്ത് അത്യന്തം മധുരമായി വികാരവായ്പോടെ സംഗീതം ആലപിക്കാൻതുടങ്ങി.

"വന്ദേമാതരം!
സുജലാം സുഫലാം മലയജശീതളാം
സസ്യശ്യാമളാം
മാതരം, വന്ദേമാതരം!" [പി. കെ. സു. പുറം 132]

വിജയത്തിന്റെ ആ രാത്രി ഹർഷോന്മാദത്തിന്റെ രാത്രിയായി മാറി. സന്താനങ്ങൾ എങ്ങും വന്ദേമാതരം ആലപിച്ചുകൊണ്ട് ആർത്തുല്ലസിച്ചുനടന്നു.
[പി. കെ. സു. പുറം 156]

"ശരി ഞാൻ വിഫലമായി മരിക്കട്ടെ. ഞാൻ യുദ്ധരംഗത്തുവച്ചു മരിക്കാം"

ജീവൻ പറഞ്ഞു

അയാൾ പുറകോട്ടുനോക്കിയിട്ട് ഉച്ചത്തിൽ പറഞ്ഞു:

"വന്ദേമാതരം പാടി മരിക്കാൻ തയ്യാറുള്ളവർ എന്റെ കൂടെ വരിക."
[പി. കെ. സു. പുറം 179]

കൃഷ്ണഭക്തി, രാഷ്ട്രഭക്തി ഇങ്ങനെ ഭിന്നമുഖങ്ങളുള്ള സന്താനങ്ങളുടെ ആത്മസമർപ്പണത്തെ മാതൃരാജ്യത്തിന്റെ മോചനമെന്ന ഏകലക്ഷ്യത്തിനുവേണ്ടി പരിവർത്തിപ്പിച്ചിരിക്കുകയാണു വസന്തകുമാർറോയ്. കൃതിയുടെ വൈകാരിക ഏകാഗ്രതയ്ക്ക് ഈ മാറ്റം വളരെയേറെ ഗുണം ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. ദേശീയപ്രസ്ഥാനം നിർണ്ണായകഘട്ടത്തിലെത്തുകയും വന്ദേമാതരം സ്വാതന്ത്ര്യസമരസേനാനികളുടെ പ്രിയമന്ത്രമാവുകയും ഭാരതത്തിന്റെ ദേശീയഗാനമെന്ന പദവി അനൗപചാരികമായി കൈവരിക്കുകയും ചെയ്ത സമയത്താണ് (1941) ഈ പരിഭാഷ ഉണ്ടായതെന്ന വസ്തുത ശ്രദ്ധേയമാണ്. വിവർത്തകനാകട്ടെ ഭാരതത്തിൽനിന്നു നാടുകടത്തപ്പെട്ട വ്യക്തിയും.

ആനന്ദമഠത്തിന്റെ 1920-ലെ മലയാളവിവർത്തനവും 1995-ലെ മലയാള വിവർത്തനവും ഭിന്നപാഠങ്ങളായിത്തീരുന്നതു പ്രധാനമായും ബ്രിട്ടീഷുകാർ, മുസ്ലീങ്ങൾ എന്നിവരോട് ഇവ പുലർത്തുന്ന ഭിന്നസമീപനങ്ങളാലാണ്. മൂലകൃതി മുസ്ലീം ഭരണത്തിനു പൂർണമായും എതിരാണ്. സന്താനങ്ങളുടെ ലക്ഷ്യം ഹിന്ദുരാഷ്ട്രം സ്ഥാപിക്കലാണ്. ഹിന്ദുധർമ്മം സ്ഥാപിക്കപ്പെടണമെങ്കിൽ ബ്രിട്ടീഷുകാർ നാടു ഭരിക്കണമെന്ന അഭിപ്രായക്കാരാണു സന്താനങ്ങൾ. ബങ്കിം 1892-ൽ പരിഷ്കരിച്ചു പ്രസിദ്ധീകരിച്ച അഞ്ചാം പതിപ്പിന്റെ പുനർമുദ്രണമാണു ഇന്നു ലഭിക്കുന്ന ആനന്ദമഠം. ഓരോ പതിപ്പിലും ബ്രിട്ടീഷുകാർക്കെതിരായ പരാമർശങ്ങൾ ബങ്കിംചന്ദ്രൻ മയപ്പെടുത്തിയതായി മുൻപു പറഞ്ഞുവല്ലോ. ചില ഭാഗങ്ങളുടെ വിവർത്തനം പരിശോധിക്കാം.

മൂലം *1176 സാലേ ബാങ്ലാ പ്രദേശ് ഇങ്രേജേർ ശാസനാധീൻ ,ഹോയ് നാഇ. ഇങ് രേജേർ തഖൻ ബാങ് ലാർ ദോഓയാൻ. താങ് ഹാരാ ഖാജനാർ ടാകാ ആദായ് കരിയാലേൻ കിന്തു തഖൻഓ ബാങാലീർ പ്രാൺ, സമ്പത്തി പ്രഭൃതി രക്ഷണാ ബേക്ഷണേർ കോൻ ഭാർ ലയേൻ നാഇ. തഖൻ ടാകാ ലഇബാർ ഭാർ ഇങ്രേജേർ, ആർ പ്രാൺ സമ്പത്തിർ രക്ഷണാബേക്ഷമേർ ഭാർ പാപാഷ്ഠ്, നരാധമ്. വിശ്വാസഹന്താ മനുഷ്യകുല കലങ്ക് മീർ ജാഫരേർ ഉപർ. മീർ ജാഫർ ആത്മരക്ഷായ് അക്ഷമ് ബാങാലാ രക്ഷാ കരിബേകി പ്രകാരേ മീർ ജാഫർ ഗുലി ഖായ് ഓ ഘുമായ്. ഇങ്രേജ് ടാകാ അദായ് കരേ ഓ ഡേസ് പാച് ലേഖേ. ബാങാലീ കാന്ദേ ആർ ഊത്സന്ന് ജായ്.* [ബങ്കിം പുറം 17-18]

I 1173-ാം(വംഗശതകം 1176) വർഷത്തിൽ ബങ്കാളരാജ്യം ആംഗലേയ ഭരണ

ത്തിൻകീഴിൽ വന്നിട്ടില്ലായിരുന്നു. ആംഗലേയർ ഇപ്പോൾ ബങ്കാളത്തിൽ ദിവാനി ഉദ്യോഗം ഭരിച്ചിരുന്നു. അവർ ബങ്കാളത്തിലെ കരം പിരിച്ചു വന്നിരുന്നുവെന്നല്ലാതെ ബങ്കാളികളുടെ ഉയിരും ഉടമയും രക്ഷിപ്പാൻ ബാധ്യതപ്പെട്ടവരായിരുന്നില്ല. കരം പിരിക്കുവാനുള്ള അധികാരം ആംഗലേയർക്കായിരുന്നുവെങ്കിലും പ്രജാരക്ഷണത്തിനു കർത്താവായി നിന്നതു മഹാപാപിയും വിശ്വാസഘാതകനും ദുരാത്മാവും കപടഹൃദയനുമായ മിർ ജാഫർ എന്ന നവാബായിരുന്നു. ഈ മിർജാഫർ തന്നെത്താൻ രക്ഷിപ്പാൻ പോലും അശക്തനായിരുന്നു. അങ്ങനെ ഇരിക്കേ ഈയാൾ ബങ്കാളരാജ്യം രക്ഷിപ്പാൻ എങ്ങനെ ശക്തനാകും? മിർ ജാഫർ കറുപ്പുതിന്ന് എപ്പോഴും മയങ്ങിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ആംഗലേയർ രാജഭോഗം വസൂൽ ചെയ്തു ദ്രവ്യമെല്ലാം കയറ്റി അയച്ചു. ബങ്കാളികൾ അഗതികളായി ക്ഷീണിച്ച് അനാഥരായി ഉഴന്നുകൊണ്ടിരുന്നു. [ടി.പി. കു. പുറം 27]

II 1773. ബംഗാൾ ബ്രിട്ടീഷ് ഭരണത്തിലായിക്കഴിഞ്ഞിരുന്നില്ല. ബംഗാളിൽനിന്ന് ഇംഗ്ളീഷുകാർ നികുതി പിരിച്ചിരുന്നുവെങ്കിലും ജീവനും സ്വത്തും രക്ഷിക്കാനുള്ള ബാധ്യത അവർക്കായിരുന്നില്ല. മഹാപാപിയും ദുഷ്ടനും കപടഹൃദയനും ചതിയനുമായ മിർ ജാഫർ എന്ന നവാബായിരുന്നു ബംഗാളിന്റെ ഭരണാധികാരി. കറുപ്പുതിന്നു മയങ്ങിക്കിടക്കുവാനേ നവാബിനറിയൂ. സ്വയം രക്ഷിക്കാൻ കൊള്ളരുതാത്തവനെങ്ങനെ നാടിനെ രക്ഷിക്കും? ബംഗാൾ അനാഥമായി; ബംഗാളികൾ അഗതികളും അശരണരുമായി. ഇംഗ്ലീഷുകാർ ധാരാളം പണം വാരിക്കോരി കൊണ്ടുപോയി. [പാ. നാ. പുറം 24]

III The British had long been expert in collecting revenue. At different centres they had their collectors who realised taxes and revenues to be shipped to the treasury of the East India Company in Calcutta. [V. K. R. p 33]

IV നികുതി പിരിക്കുന്നതിൽ ബ്രിട്ടീഷുകാർ വളരെക്കാലമായി സമർത്ഥരാണ്. ഓരോ പ്രമുഖകേന്ദ്രങ്ങളിലും അവരുടെ നികുതി പിരിവുമുണ്ടായിരുന്നു. ഈസ്റ്റിന്ത്യാ കമ്പനിയുടെ കൽക്കത്തയിലെ ഖജനാവിലടയ്ക്കാനുള്ള നികുതിയും മറ്റിനങ്ങളും അവരാണു പിരിച്ചെടുത്തിരുന്നത്.
[പി. കെ. സു. പുറം 28]

മൂലം *ദേഖ് ജത് ദേശേ ആഛേ- മഗധ്, മിഥിലാ, കാശി, ദില്ലി, കാശ്മീർ- കോൻ ദേശേർ എമൻ ദുർദശാ, കോൻ ദേശേ മാനുഷ് ഖേതേ നാ പോയേ ഘാസ് ഖായ്? കാണ്ടാ ഖായ്? ഉഇമാടി ഖായ്? പനേർ ലതാ ഖായ്? കോൻ ദേശേ മാനുഷ് ശിയാൽ കുക്കുർ ഖായ് മഡാ ഖായ്? കോൻ ദേശേ മാനുഷേർ*

സിന്ദുകേ ടാകാ രാഖിയാ സോയാസ്തിനാഇ സിംഹാസലേ ശാലഗ്രാമ് രാഖിയാ സോയാസ്തി നാഇ ഘരേ ഝിബഡ്ഒ രാഖിയാ സോയാസ്തി നാഇ ഝിബഒയേർ പേടേ ഛേലേ രേഖേ സോയാസ്തി നാഇ? പേട് ചിരേ ഛേലേ ബാർകരേ-സകൽ ദേശേർ രാജാർ സംഗേ രക്ഷണാ ബേക്ഷമേർ സംന്ധന്ധ്; ആമാദേർ മുസൽമാൻ രാജാ രക്ഷാ കരേ കഇ? ധർമ്മ് ഗേൽ, ജാതി ഗേൽ, മാൻ ഗേൽ, കുൽ ഗേൽ എഖൻ തൊ പ്രാൺ പര്യന്ത് ജായ്. ഏ നെശാഖോർ നേഡേദേർ നാ താഡാ ഇലേ ആർ ഹിന്ദുർ ഹിന്ദുയാനി ഥാകേ? [ബങ്കിം പുറം 26]

I ഈ ഭാരതഖണ്ഡത്തിൽ മഗധം, മിഥില, കാശി, കാഞ്ചി, ഹസ്തിനം, കാശ്മീരം മുതലായി എത്രയോ ദേശങ്ങളുണ്ട്. ഇവിടെ ഉള്ളതുപോലെ ഇത്ര കഷ്ടദശ ഏതു ദേശത്തിലെങ്കിലും ഉണ്ടോ? ഏതു ദേശത്തിലെങ്കിലും ജനങ്ങൾ തിന്നാനൊന്നുമില്ലാതെ പുല്ലു തിന്നുന്നുണ്ടൊ? മുള്ളു തിന്നുന്നുണ്ടൊ? പുറ്റുമണ്ണു തിന്നുന്നുണ്ടൊ? കാട്ടുചെടികൾ തിന്നുന്നുണ്ടൊ? ഏതുദേശത്തിലെങ്കിലും മനുഷ്യൻ നായ്-നരികളെയും മൃഗങ്ങളുടെ പിണങ്ങളെയും തിന്നുന്നുണ്ടൊ? പെട്ടിയിലിരിക്കുന്ന പണവും പൂജാപാത്രങ്ങളും സാളഗ്രാമങ്ങളും അന്തഃപുരത്തിലെ സ്ത്രീകളും ഗർഭത്തിലിരിക്കുന്ന കുട്ടികളും കൂടി രക്ഷയില്ലാതെ സങ്കടപ്പെടുന്നതായ വല്ല ദേശങ്ങളുമുണ്ടൊ? ഇവിടെ ഉള്ളവർക്ക് എന്തു രക്ഷയാണുള്ളത്? സകല ദേശങ്ങളിലും പ്രജാപരിപാലനമാണ് രാജധർമ്മമായി കാണപ്പെടുന്നത്. നമ്മുടെ മുസൽമാൻ ചക്രവർത്തി നമ്മെ പരിപാലിക്കുന്നതെങ്ങനെയാണ്? നമ്മുടെ മതം പോയി, ജാതി പോയി, മാനം പോയി, കുലം പോയി. ഹാ! കഷ്ടം! ഇതാ പ്രാണനും കൂടി പോകാൻ പോകുന്നു. ഈ ഉപദ്രവികളായ ദീർഘശ്മശ്രുക്കളെ നാം ആട്ടിയോടിച്ചാലല്ലാതെ ഹിന്തുക്കൾക്കു ഹിന്തുക്കളായിരിപ്പാൻ സാധിക്കയില്ല. [ടി. പി. കു. പുറം 42-43]

II ഭാരതത്തിൽ എത്രയോ ദേശങ്ങളുണ്ട്. ബംഗാളിനെപ്പോലെ നരകമനുഭവിക്കുന്ന നാട് ഏതുണ്ട്? ഏതെങ്കിലും ദേശത്തെ ജനങ്ങൾക്കു കാട്ടുചെടികളും പുല്ലും തിന്നു വിശപ്പടക്കേണ്ടിവരുന്നുണ്ടോ? ബംഗാളികളിൽ ശവം തിന്നു പ്രാണൻ രക്ഷിക്കുന്നവരുണ്ട്. പ്രജകളെ രക്ഷിക്കലാണു രാജാവിന്റെ ധർമ്മം. നമ്മുടെ നവാബ് നമ്മേ ഭരിക്കുന്നതെങ്ങനെയാണ്? നമ്മുടെ മതം, മാനം, ജാതി, വംശം എല്ലാം നഷ്ടപ്പെട്ടില്ലേ? ഉപദ്രവികളായ ഭരണാധികാരികളെ ആട്ടിയോടിച്ചാലല്ലാതെ നമുക്കു രക്ഷ കിട്ടുകയില്ല.
[പാ. നാ. പുറം 33]

III ‘Can you find another country on earth outside India where human beings are forced by starvation to live on grass? Here

in India famine stricken people today are eating creepers, ant-hills, juckals, dogs and even human flesh! And the British are shipping our wealth to their treasuries in Culcutta: and from there the wealth is to be shipped again to England. There is no hope for India until we drive the British out. Only then will the Motherland live again.' [V. K. R. p 40]

IV മനുഷ്യൻ പട്ടിണികിടന്നു പുല്ലു തിന്നാൻ നിർബന്ധിതനാകുന്ന ഒരു രാജ്യം ഭാരതത്തിനപ്പുറം ലോകത്തു മറ്റേതെങ്കിലും ഉള്ളതായി നിങ്ങൾക്കു കാട്ടിത്തരാമോ? ഇവിടെ ഈ ഭാരതത്തിൽ വിശന്നുവലഞ്ഞ മനുഷ്യൻ ഇന്നു വള്ളിപ്പടർപ്പുകളും മലയുറുമ്പുകളെയും കുറുനരികളെയും നായ്ക്കളെയും എന്തിനു മനുഷ്യമാംസം തന്നെയും തിന്നുകയാണ്. എന്നിട്ട് ബ്രിട്ടീഷുകാർ നമ്മുടെ സമ്പത്തെല്ലാം കൽക്കത്തയിലുള്ള അവരുടെ ഖജനാവിലേക്കു കടത്തുകയാണ്. ആ സമ്പത്തു വീണ്ടും കപ്പൽവഴി ഇംഗ്ലണ്ടിലേക്കു കടത്തുന്ന ബ്രിട്ടീഷുകാരെ ഇവിടെനിന്നു പുറത്താക്കുന്നതുവരെ ഭാരതത്തിനു യാതൊരു പ്രതീക്ഷയുമില്ല. അന്നുമാത്രമേ മാതൃഭൂമി വീണ്ടും ജീവിക്കുകയുള്ളു. [പി. കെ. സു. പുറം 38-39]

മുസ്ലീം ചക്രവർത്തിയുടെ ദുർഭരണമാണു നാട്ടിലെ ക്ഷാമത്തിനും ദുസ്ഥിതിക്കും കാരണമെന്നും അതിനാൽ മുസ്ലീങ്ങളെ ആട്ടിയോടിച്ചാലേ ഹിന്ദുക്കൾക്കു രക്ഷപ്പെടാനാവുകയുള്ളൂ എന്നുമാണു ഭവാനന്ദൻ മഹേന്ദ്രനോടു പറയുന്നതിന്റെ സാരം. ടി. പി. കുഞ്ഞുണ്ണിനായരുടെ വിവർത്തനം 'ദീർഘശ്മശ്രുക്കളെ' എന്ന പ്രയോഗത്തിലൂടെ മുസ്ലീങ്ങളെ ലക്ഷ്യമാക്കുന്നു. ക്ഷാമം മാത്രമല്ല ഇവിടെ പ്രശ്നമായിക്കാണുന്നത്; മതം, ജാതി, മാനം, കുലം ഇവയൊക്കെ പോയതുകൂടിയാണ്.

പാലക്കീഴ് നാരായണന്റെ വിവർത്തനത്തിൽ നമ്മുടെ നവാബ് എന്നേ പറയുന്നുള്ളൂ. നവാബിന്റെ മതത്തെക്കുറിച്ചു 'മുസ്ലിം' എന്നു വ്യക്തമായി പറയുന്നില്ല. 'ഉപദ്രവികളായ ഭരണാധികാരികളെ' ആട്ടിയോടിക്കണമെന്നാണ് ആവശ്യം. ഇസ്ലാമിനെ എതിർത്തു ഹിന്ദുധർമം സ്ഥാപിക്കണം എന്ന ആവശ്യം ഉന്നയിക്കുന്നില്ല.

ഇംഗ്ലീഷ് വിവർത്തനം പൂർണമായും ബ്രിട്ടീഷ് ഭരണത്തിനെതിരാണ്. ബംഗാളികൾ പട്ടിണി കിടക്കുമ്പോൾ ബ്രിട്ടീഷുകാർ ധനമെല്ലാം ഇംഗ്ലണ്ടിലേക്കു കടത്തുന്നു എന്നതിലാണിവിടെ ഊന്നൽ. മുസ്ലീംനവാബിന്റെ ദുർഭരണത്തെക്കുറിച്ച് ഇവിടെ പരാമർശമേയില്ല. ബ്രിട്ടീഷുകാരെ പുറത്താക്കിയാലേ മാതൃഭൂമിക്കു വീണ്ടും ജീവനുണ്ടാകയുള്ളൂ എന്നാണു ഭവാനന്ദൻ മഹേന്ദ്രനോടു പറയുന്നത്.

പി. കെ. സുകുമാരന്റെ വിവർത്തനം ഇംഗ്ലീഷ് വിവർത്തനം പിന്തുടരുന്നു. ഇവിടെ ശത്രുപക്ഷം ബ്രിട്ടീഷുകാർ മാത്രമാണ്. ഹിന്ദുധർമപാലനത്തെപ്പറ്റി സൂചനയില്ല.

ബ്രിട്ടീഷുകാരെയും മുസൽമാന്മാരെയും താരതമ്യപ്പെടുത്തി ബ്രിട്ടീഷുകാരുടെ മേന്മയെന്തെന്നു ബംഗാളികൃതി വിശദമാക്കുന്നുണ്ട്. ബ്രിട്ടീഷുകാർ ഇന്നു നമ്മുടെ ഭരണാധികാരികളായിരിക്കേണ്ടത് ആവശ്യമാണെന്ന് അവസാന അധ്യായത്തിൽ സ്ഥാപിച്ചെടുക്കുന്നതിനുള്ള വഴിയൊരുക്കലായി ഈ പരാമർശങ്ങളെ കണക്കാക്കാം. മഹേന്ദ്രനും ഭവാനന്ദനും തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണം:

മൂലം: *മഹേ: നാ ഹൊയ് ദശ് ബിശ് ഹാജാർ ഹൊൽ, താതേ കി മുസൽമാൻകേ രാജ്യച്യുത് കരിതേ പാരിബേ?*

വാ: പലാശീതേ ഇങ് രേജേർ കജൻ ഫോജ് ഛിലൊ.

മഹേ: ഇങ് രേജ്താർ ബാങ്ങ്ളീതേ?

വാ: നയ് കിസേ? ഗായേർ ജോരേകത് ഹൊയ്-ഗായേ ജിയാദാ ജോർ ഥാകിലേ ബോലാ കി ജിയാദാ ഛോടേ?

മഹേ: തബേ ഇങ് രേജ് മുസൽമാനേ ഏതൊ തഫാങ് കേൻ?

വാ: ധർ, ഏക് ഇങ് രേജ് പ്രാൺ ഗേലേഓ പലായ് നാ, മുസൽമാൻ ഗാഘാമിലേ പലായ് ശരബങ് ഖുംജിയാ ബേഡായ്- ധർ, താർപർ, ഇങ് രേജ്ദേർ ജിത് ആഛേ-ദാ ധരേ താ കരേ, മുസൽമാനേർ ഏലാകാഡി. ടാകാർ ജന്യ് പ്രാൺ ദേഓയാ, താദാ സിപാഹിരാ മാഹിയാ നാ പാഇനാ. താർപർ ശേഷ് കഥാ സാഹസ്-കാമനേർ ഗോലാ ഏക് ജായ്ഗായ് ബഇ ദശ് ജായ്ഗായ് പഡൊബേനാ- സുതരാങ് ഏക്ടാ ഗോലാ ദേഖേ ദുശ് ജൻ പലായി ബാർ ദർകാർ നാഇ. കിന്തു ഏക്ടാ ഗോലാ ദേഖിലേ മുസൽമാനേർ ഗോഷ്ഠീശ്തദ്ധ് പലായ്- താർ ഗോഷ്ഠീശ്ത്ദ്ധ് ഗോലാ ദേഖിലേതൊ ഏക്ടാ ഇങ് രേജ് പലായ് നാ.
[ബങ്കിം പുറം 26-27]

I മഹേ- പതിനായിരമോ ഇരുപതിനായിരമോ ഉണ്ടെന്നു ഞാൻ വിചാരിക്കാം. അവരാൽ മുസൽമാന്മാരെ രാജ്യത്തുനിന്ന് ഓടിപ്പാനാകുമോ?

വാ- പ്ലാസിയുദ്ധത്തിൽ ആംഗലേയർക്ക് എത്ര സൈന്യമുണ്ടായിരുന്നു?

മഹേ- ഹ! ആംഗലേയരെപ്പോലെ ബംഗാളികൾ! നന്നായി!

വാ- എന്തുകൊണ്ടല്ല? ദേഹശക്തിയിൽ എത്രമാത്രം വ്യത്യാസമുണ്ടാകാം? ദേഹശക്തി അധികമുണ്ടെങ്കിൽ പീരങ്കിയുണ്ടകൾ അതുപോലെ അത്രയധികം ദൂരം പായുമോ?

മഹേ- അങ്ങനെയാണെങ്കിൽ ആംഗലേയർക്കും മുസൽമാന്മാർക്കും തമ്മിൽ ഇത്രമാത്രം വ്യത്യാസം വരാനെന്താണ്?

വാ- പറയാം. ആംഗലേയർ പ്രാണൻപോയാലും രണമുഖത്തിൽ പുറം കാട്ടി ഓടുകയില്ല. മുസൽമാന്മാരാകട്ടെ പീരങ്കിയുടെ ശബ്ദം കേൾക്കുമ്പോഴേക്ക് ഓടിത്തുടങ്ങും. പിന്നെ ആംഗലേയർക്കു ദൃഢനിശ്ചയമുണ്ട്. ആരംഭിച്ച പ്രവൃത്തികളെ ശരിയായി ചെയ്തുതീർക്കും. മുസൽമാന്മാർ ഇതിനു നേരേ പ്രതികൂലസ്വഭാവികളാണ്. പണത്തിനുവേണ്ടി പ്രാണനെ കളയുന്നു. പണം എങ്ങനെ കിട്ടും? ഒടുവിൽ ശേഷിക്കുന്നതു സാഹസം. പീരങ്കിയുണ്ടകൾ ഒരിക്കൽ ഒരിടത്തിൽ വീഴുന്നതല്ലാതെ പത്തുദിക്കിൽ വീഴുമോ? അതിനാൽ ഒരു പീരങ്കിയുണ്ട കണ്ട് ഇരുന്നൂറുപേർ ഓടേണ്ടയാവശ്യമില്ലല്ലോ. മുസൽമാന്മാർ ഒരു വെടി പൊട്ടുമ്പോഴേക്കും ഓടിപ്പോകുന്നു. കൂട്ടംകൂട്ടമായി പീരങ്കിയുണ്ടകൾ വന്നുവീണാലും ഒരു ആംഗലേയനും ഓടുന്നതല്ല.

[ടി. പി. കു. പുറം 44-45]

II "ഉണ്ടാകാം. എന്നാലും അവരെക്കൊണ്ടു ഭരണാധികാരികളെ ഓടിക്കാൻ സാധിക്കുമോ?"

ഭവാനന്ദൻ വ്യക്തമാക്കി: "പ്ലാസിയുദ്ധത്തിൽ ബ്രിട്ടീഷുകാർക്ക് എത്ര പട്ടാളക്കാരുണ്ടായിരുന്നു? ഒന്നു മനസ്സിലാക്കിക്കൊള്ളുക- എണ്ണമല്ല, ദൃഢനിശ്ചയമാണു കാര്യം. ഇംഗ്ലീഷുകാരുടെ വിജയരഹസ്യമതാണ്."

[പാ. നാ. പുറം 34]

III " Even if you have ten or twenty thousand you cannot expect to drive the British out of India." Mahendra said.

"How many British soldiers were there under Clive at the Battle of Plasssey?"

"When it comes to warfare, there is a world of difference between the British and the people of India."

"You do not fight these days with mere physical strength. The bullet does not travel faster nor further because a stronger man fires a rifle."

"Then what makes this difference between the British and the Indian soldier."

"Because the British soldier would never run away even to save his life. The Indian soldier runs away when he begins to perspire; he seeks cold drinks. The Englishman surpasses the Indian tenacity. He never abandons his duty before he finishes it., Then consider the question of courage. A cannon ball falls only on one spot. But a whole company of Indian soldiers would run away if one single cannon ball fell among them. On the other hand British soldiers wouldnot run away even if dozens of cannon balls should fall in their midst." [V. K. R. p 41]

"നിങ്ങൾ പതിനായിരമോ, ഇരുപതിനായിരമോ ഉണ്ടായാൽത്തന്നെയും ഭാരതത്തിൽ നിന്നു ബ്രിട്ടീഷുകാരെ പുറത്താക്കാമെന്നു നിങ്ങൾ പ്രതീക്ഷിക്കേണ്ട" - മഹേന്ദ്ര പറഞ്ഞു.

"പ്ലാസിയുദ്ധത്തിൽ ക്ലൈവിന്റെ നേതൃത്വത്തിൽ എത്ര ബ്രിട്ടീഷ് പട്ടാളക്കാരുണ്ടായിരുന്നു".

"യുദ്ധത്തിന്റെ കാര്യം വരുമ്പോൾ ബ്രിട്ടീഷുകാരും ഭാരതത്തിലെ ജനങ്ങളും തമ്മിൽ ഒരു ലോകാന്തരം തന്നെയുണ്ടാവും".

"കേവലം ശാരീരികശക്തികൊണ്ട് ഇക്കാലത്തു നിങ്ങൾക്കു യുദ്ധം ചെയ്യാനാവില്ല. കൂടുതൽ ബലിഷ്ഠൻ തോക്കുകൊണ്ടു വെടിവയ്ക്കുന്നു എന്നതുകൊണ്ടു വെടിയുണ്ട വേഗതയിലും മുന്നോട്ടും പോവുകയില്ല."

"അപ്പോൾപ്പിന്നെ ബ്രിട്ടീഷ് പട്ടാളക്കാരനും ഇന്ത്യൻ പട്ടാളക്കാരനും തമ്മിലുള്ള ഈ വ്യത്യാസം എങ്ങനെയുണ്ടാവുന്നു?"

"കാരണം ബ്രിട്ടീഷ് സൈനികൻ സ്വജീവൻ രക്ഷിക്കാനായിപ്പോലും ഒരിക്കലും ഓടിപ്പോവുകയില്ല. ഇന്ത്യൻ സൈനികർ ഒന്നു വിയർക്കാൻ തുടങ്ങുമ്പോഴേക്കും ഓടിപ്പോകും. അയാൾ ശീതജലം ആവശ്യപ്പെടും. കർക്കശസ്വഭാവത്തിൽ ഇംഗ്ളീഷുകാരൻ ഇന്ത്യക്കാരെ കവച്ചുവയ്ക്കും. അയാൾ ഏല്പിച്ച കാര്യം മുഴുമിക്കാതെ അത് വിട്ടുപോകില്ല. ഇനി ധൈര്യത്തിന്റെ കാര്യം ആലോചിച്ചുനോക്കൂ. ഒരു വെടിയുണ്ട ഒരു സ്ഥലത്തേ കൊള്ളൂ. എന്നാൽ മുഴുവൻ ഇന്ത്യൻ സേനയിൽ ഒരാളുടെ മേൽ ഒരു വെടിയുണ്ട പതിച്ചാൽ മതി അവരൊന്നാകെ ഓടിപ്പോകും. നേരേമറിച്ചു ഡസൻകണക്കിനു വെടിയുണ്ടകൾ ഇംഗ്ലീഷുകാർക്കിടയിൽ പതിച്ചാലും അവർ ഓടിപ്പോവുകയില്ല."

[പി. കെ. സു പുറം 39-40]

മുസൽമാന്മാരെ രാജ്യത്തുനിന്നും ഓടിക്കാനായിട്ടാണു സന്താനങ്ങൾ ശ്രമിക്കുന്നതെന്ന് മൂലം- കുഞ്ഞുണ്ണിനായരുടെ വിവർത്തനത്തിലും അങ്ങനെ തന്നെ. പാലക്കീഴ് നാരായണന്റെ വിവർത്തനം 'ഭരണാധികാരികളെ ഓടിക്കാൻ' എന്ന് അവരുടെ മതത്തെക്കുറിച്ചു മൗനം പാലിക്കുന്നു. വസന്തകുമാർ റോയിയുടെ ഇംഗ്ലീഷ് വിവർത്തനവും അതിന്റെ മലയാളവിവർത്തനവും 'ബ്രിട്ടീഷുകാരെ ഓടിക്കാൻ' എന്നാണ്.

ആംഗലേയരെയും മുസൽമാന്മാരെയും താരതമ്യംചെയ്ത് ആംഗലേയരുടെ ധീരതയെ മൂലകൃതിയിൽ വാഴ്ത്തുമ്പോൾ വസന്തകുമാർറോയിയുടെയും

പി. കെ. സുകുമാരന്റെയും വിവർത്തനങ്ങൾ ബ്രിട്ടീഷുകാരുടെയും ഇന്ത്യക്കാരുടെയും സ്വഭാവമാണു താരതമ്യപ്പെടുത്തുന്നത്. യുദ്ധത്തിൽ ബ്രിട്ടീഷുകാർ പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന ധീരത വ്യക്തമാക്കി ഇന്ത്യക്കാരുടെ ആത്മവീര്യം ഉണർത്താനുള്ള ശ്രമമാണിത്. പാലക്കീഴ് നാരായണന്റെ സംഗ്രഹീതപുനരാഖ്യാനം ഈ താരതമ്യം ഒഴിവാക്കിയിരിക്കുന്നു.

ബംഗാളി ആനന്ദമഠം ബ്രിട്ടീഷ് ഭരണത്തോടു പുലർത്തുന്ന കാഴ്ചപ്പാട് മുൻപു പറഞ്ഞുവല്ലോ. ബങ്കിം തന്റെ സമകാലികരായ മറ്റു ചിന്തകരെപ്പോലെതന്നെ കുറച്ചുകാലത്തേക്കെങ്കിലും ഇന്ത്യയിൽ ബ്രിട്ടീഷുകാരുടെ ഭരണം ആവശ്യമാണെന്നു ചിന്തിച്ചിരുന്നു. ചിട്ടയുള്ള ഭരണം, ആധുനികവിഷയങ്ങളിലുള്ള ജ്ഞാനം, പുതിയ സാങ്കേതികവിദ്യ, ശാസ്ത്രജ്ഞാനം- ഇവയൊക്കെ ഭാരതീയർക്കു ലഭിക്കുന്നതിനുള്ള എളുപ്പവഴിയായാണു ബ്രിട്ടീഷ് ഭരണത്തെ അന്നു ചിലർ സ്വാഗതം ചെയ്തിരുന്നത്. വേണ്ടത്ര ബഹിർവിഷയജ്ഞാനം നേടിക്കഴിഞ്ഞാൽ സനാതനധർമ്മം വേഗത്തിൽ സ്ഥാപിതമാകുമെന്നാണ് ആനന്ദമഠത്തിലെ ചിന്ത. പക്ഷേ, ആനന്ദമഠത്തിന്റെ സ്വാധീനം ബ്രിട്ടീഷുകാർക്കെതിരായ സമരത്തിലാണു കൂടുതൽ പ്രതിഫലിച്ചത്. വിപ്ലവവീര്യം പടർത്തുന്നതിൽ പ്രധാന ഉത്തരവാദിത്തം ആനന്ദമഠത്തിനാണെന്നാണു 1918-ലെ റൗലത്ത് കമ്മിറ്റി റിപ്പോർട്ട് കണ്ടെത്തിയത്.

ഇന്ന് ആനന്ദമഠം വായിക്കുന്ന ഒരാൾക്ക് ഏറ്റവും കൗതുകകരമായി തോന്നാവുന്ന വസ്തുത മുസ്ലീം ഭരണാധികാരികളിൽനിന്നു വീണ്ടെടുത്ത നാടിനെ സന്താനങ്ങൾ ബ്രിട്ടീഷ് ഭരണാധികാരികളെ ഏല്പിക്കുന്ന ചിത്രമാണ്. ബ്രിട്ടീഷുകാരെ ഭാരതത്തിൽനിന്നു ബഹിഷ്കരിക്കുന്നതിനുള്ള നിരവധി പ്രസ്ഥാനങ്ങൾക്ക് ഊർജമേകിയ വന്ദേമാതരം ഉൾക്കൊള്ളുന്ന കൃതിയിലാണ് ഈ വൈരുധ്യം കണ്ടെത്തുന്നത്. മഹാപുരുഷനും സത്യാനന്ദനും തമ്മിൽ ആനന്ദമഠം അവസാനാധ്യായത്തിൽ നടക്കുന്ന നീണ്ടചർച്ച ബ്രിട്ടീഷ് ഭരണത്തിന്റെ ആവശ്യകത ഉറപ്പിക്കുന്നതാണ്.

മൂലം *ജിനി ആസിയാഛിലേൻ, തിനി ബലിലേൻ, തോമാർ കാര്യ സിദ്ധ് ഹഇയാഛേ, മുസൽമാൻ രാജ്യ് തബങ്സ് ഹഇയാഛേ. ആർ തൊമാർ ഏഖൻ കോൻ കാര്യ് നാഇ. അനർത്ഥക് പ്രാണിഹത്യാർ പ്രയോജൻ നാഇ-*

സത്യാ മുസൽമാൻ രാജ്യ് ധബങ്സ് ഹഇയാഛേ. കിന്തു, ഹിന്ദുരാജ്യ് സ്ഥാപിത് ഹയ് നാഇ.

എഖൻഒ കലികാതായ് ഇങ് രേജ് പ്രബൽ. തിനി ഹിന്ദുരാജ്യ് ഏഖൻ സ്ഥാപിത് ഹയ്ബേ നാ-തുമി ഥാകിലേ എഖൻ അനർത്ഥക് നരഹത്യാ ഹഇബേ. അതഏബ് ചൽ.

ശൂനിയാ സത്യാനന്ദ് തീബ്ര് മർമ്മപീഡായ് കാതര് ഹഇലേൻ. ബലിലേൻ, ഹേ പ്രഭു! യദി ഹിന്ദുരാജ്യ് സ്ഥാപിത് ഹഇബേ നാ തേബേകേ രാജാ ഹഇബേ? ആബാർ കി മുസൽമാൻ രാജാ ഹഇബേ?

തിനി ബലിലേൻ, നാ ഏഖൻ ഇങ് രേജ് രാജാ ഹഇബേ?

....

ചികിത്സക് ബലിലേൻ, സത്യാനന്ദ്, കാതര് ഹഇഓ നാ. തുമി ബുദ്ധിർ ഭ്രമക്രമേ ദസ്യു ബൃത്തിർ ദ്വരാ ധൻ സംഗ്രഹ് കരിയാ രണജയ് കരിയാഛ്. പാപേർ കഖൻ പബിത്ര് ഫൽ ഹഇനാ. അത് ഏബൊ തോമരാ ദേശേർ ഉദ്ധാർ കരിതേ പാരിബേ നാ. ആർ ജാഹാ ഹഇബേ. താഹാ ഭാൽഇ ബഇബേ. ഇങ് രേജ് രാജാ നാ ഹഇലേ സനാതനധർമേർ പുനരുദ്ധാരേർ സംഭാബനാ നാഇ. മഹാപുരുഷേരാ ജേ രൂപ് ബുദ്ധിയാഛേൻ, ഏകഥാ ആമി തോമാകേ സേഇ രൂപ് ബുഝാഇ. മനോയോഗ് ദിയാ ശുൻ തേത്രിശ്കോടി ദേബതാർ പൂജാ സനാതനധർമ് നാഇ. സേ ഏക്ടാ ലൗകിക് അപകൃഷ്ട് ധർമ്; താഹാർ പ്രഭാബേ പ്രകൃത് സനാതനധർമ്- മ്ലേഛേരാ ജാഹാകേ ഹിന്ദുധർമ് ബലേ താഹാ ലോപ് പാഇയാഛേ. പ്രകൃത് ഹിന്ദുധർമ് ജ്ഞാനാത്മക്, കർമാത്മക് നാഇ. സേഇ ജ്ഞാൻ ദുഇ പ്രകാർ. ബഹിർബിഷയക്ഓ അന്തർബിഷയക്. അന്തർബിഷയക് ജേ ജ്ഞാൻ. സേഇ സനാതനധർമേർ പ്രധാൻ ഭാഗ്. കിന്തു ബഹിർബിഷയക് ജ്ഞാൻ ആഗേ നാ ജന്മിലേ അന്തർബിഷയക് ജ്ഞാൻ ജന്മിബാർ സംഭാബനാ നാഇ. സ്ഥൂൽ കി. താഹാ നാ ജാനിലേ സൂക്ഷ്മ് കി. താഹാ ജാനാ ജായ് നാ. ഏഖൻ ഏ ദേശേ അനേക് ദിൻ ഹ ആതേ ബഹിർബിഷയക് ജ്ഞാൻ ബിലുപ്ത് ഹഇയാ ഗിയാഛേ- കാജേഇ പ്രകൃത് സനാതനധർമ് ഓ ലോപ് പാഇയാഛേ. സനാതനധർമേർ പുനരുദ്ധാർകരിതേ ഗേലേ ആഗേ ബഹിർബിഷയക് ജ്ഞാനേർ പ്രചാർകരാ അബശ്യക്. ഏഖൻ ഏദേശേ ബഹിർബിഷയക് ജ്ഞാൻ നാഇ- ശിഖായ് ഏമൻ ലോക് നാഇ. ആമരാ ലോകശിക്ഷായ് പടു നാഇ. അത് ഏബ്ഭിന്ന് ദേശ് ഹഇബേ ബഹിർബിഷയക് ജ്ഞാൻ ഏനിതേ ഹഇബേ. ഇങ് രേജ് ബഹിർബിഷയക് ജ്ഞാനേ അതി സുപസ്ഥിത്, ലോകശിക്ഷായ് ബഡൊ സുപടു. സുതരാങ് ഇങ് രേജ് കേ രാജാ കരിബൊ. ഇങ് രേജീ ശിക്ഷായ് ഏദേശീയ് ലോക് ബഹിസ്തത്വേ സുശിക്ഷിത് ഹഇയാ അന്തസ്തത്വ ബുഝിതേ സക്ഷമ് ഹഇബേ. തഖൻ സനാതനധർമ് പ്രചാരേർ ആർ വിഘ്ന് ഥാകിബേ നാ. തഖൻ പ്രകൃത് ധർമ് ആപ്നാ ആപ്നി പുനരുദ്ദീപ്ത് ഹഇബേ. ജത് ദിന് നാ ഹിന്ദു ആബാർ ജ്ഞാനബാൻ, ഗുണബാൻ ആർ ബലബാൻ ഹയ്. തത് ദിൻ ഇങ് രേജ് രാജ്യ് അക്ഷയ് ഥാകിബേ. ഇങ് രേജ് രാജ്യോ പ്രജാ സുഖീ ഹഇബേ- നിഷ്കണ്ടകേ ധർമാചരൺ കരിബേ. അത് ഏബ്ഹേ ബുദ്ധിമാൻ- ഇങ് രേജേർ സങ്ഗേ ജുദ്ധേ നിരസ്ത് ഹഇയാ ആമാർ അനുസരൺ കർ.

സത്യാനന്ദ് ബലിലേൻ ഹേ മഹാശയ് യദി ഇങ് രേജ്കേ രാജാ കരാഇ ആപ്നാദേർ അഭിപ്രായ് യദി യേ സമയേ ഇങ് രേജേർ രാജ്യ് ഇ ദേശേർ പക്ഷേ മംഗളാകർ. തബേ ആമാദിഗ്കേ ഏഇ നൃശംസ് ജുദ്ധകാര്യേ കേൻ നിയുക്ത് കരിയാഛിലേൻ.

മഹാപുരുഷ് ബലിലേൻ ഇങ് രേജ് ഏക്ഷണേ ബണിക് അർത്ഥസംഗ്രഹേ ഈ മൻ. രാജ്യശാസനേർ ഭാർ ലഇതേ ചാഹേ നാ. ഏഇ സന്താനബിദ്രോഹേർ കാരണേ താഹാരാ രാജ്യശാസനേർ ഭാർ ലഇതേ ബാധ്യ് ഹഇബേ കേൻ നാ രാജ്യശാസൻ ബ്യതീത് അർത്ഥസംഗ്രഹ് ഹഇബേ നാ. ഇങേ രേജ് രാജ്യേ അഭിഷിക്ത് ഹഇബേ ബലിയാഇ സന്താനബിദ്രോഹ് ഉപസ്ഥിത് ഹഇയാഛേ. ഏക്ഷണേ ആഈസ്- ജ്ഞാനലാഭ് കരിയാ തുമി സ്വയം സകൽ കഥാ ബുഝിതേ പാരിബേ.

....

മഹാപുരുഷ്-ബ്രത് സഫൽ ഹഇയാഛേ-മാർ മങ്ഗൽ സാധൻ കരിയാഛ്. ഇങ് രേജ് രാജ്യ് സ്ഥാപിത് കരിയാഛ്. ജുദ്ധബിഗ്രഹ് പരിത്യാഗ് കർ.

....

തിനി ബലിലേൻ, ശത്രു ശോണിതേ സിക്ത് കരിയാ മാതാകേ ശ്ശലിന കരിബൊ.

മഹാപുരുഷ്. ശത്രു കേ? ശത്രു ആർ നാഇ. ഇങ് രേജ് മിത്രരാജാ. ആർ ഇങ് രേജേർ സംഗേ ജുദ്ധേ ശേഷ് ജഈ ഹയ്. ഏമൻ ശക്തിഓ കാഹാർഓ നാഇ. [ബങ്കിം പുറം 127-129]

I വൈദ്യർ- നമ്മുടെ കാര്യം സാധിച്ചു. മുസൽമാന്മാരുടെ അധികാരം തീരെ നശിച്ചുപോയി. ഇനി ചെയ്യേണ്ടതൊന്നുമില്ല. വൃഥാ പ്രാണിവധം ചെയ്യുന്നതുകൊണ്ട് എന്താണു പ്രയോജനം?

സത്യാ- മുസൽമാന്മാൻരാജ്യം നശിച്ചുപോയി എന്നതു വാസ്തവം തന്നെ. എന്നാൽ ഹിന്തുരാജ്യം സ്ഥാപിതമായിട്ടില്ലല്ലോ. ഇപ്പോഴും കൽക്കത്താവിൽ ആംഗലേയരല്ലേ പ്രബലന്മാരായിരിക്കുന്നത്?

വൈ- ഹിന്തുരാജ്യം ഇപ്പോൾ സ്ഥാപിതമാകയില്ല. ഇപ്പോൾ അതിന്നായി ഉദ്യമിക്കുന്നതായാൽ വൃഥാ ജീവനാശം മാത്രം ഉണ്ടാകും. അതുകൊണ്ട് ഇപ്പോൾ എന്റെ കൂടെ വരിക.

ഇതുകേട്ടു സത്യാനന്ദസ്വാമി വ്യസനപരവശനായി. അദ്ദേഹം ചോദിച്ചു: ഹേ പ്രഭോ! ഹിന്തുരാജ്യം സ്ഥാപിതമാകയില്ലെങ്കിൽ ഇനി രാജാവാരായിരിക്കും? ഇനിയും മുസൽമാന്മാർ രാജ്യത്തിൽ കടന്നുകൂടുമോ?

വൈ- ഇല്ല. ഇപ്പോൾ ആംഗലേയർ രാജ്യാധികാരം വഹിക്കും.

....

വൈ- സത്യാനന്ദാ! വ്യസനിക്കരുത്. നീ ബുദ്ധിഭ്രമത്തോടെ കള്ളത്തൊഴിലുകൾ ചെയ്തു യുദ്ധംനടത്തി വിജയം സമ്പാദിച്ചു. പാപകർമ്മത്തിൽനിന്നു പുണ്യഫലം ഉണ്ടാകുന്നതല്ലല്ലോ. അതുകൊണ്ടു നിനക്കു ദേശോദ്ധാരണം ചെയ്‌വാൻ കഴിഞ്ഞില്ല. എങ്കിലും ഭാവിയായ രാജ്യസ്ഥിതി ക്ഷേമകരമായിരിക്കും. ആംഗലേയർക്കു രാജ്യഭരണാധികാരം ലഭിക്കപ്പെടുന്നില്ലെങ്കിൽ ആര്യസനാതനധർമ്മം (ഹിന്തുമതം) പുനരുദ്ധാരണം ചെയ്‌വാൻ സാധിക്കയില്ല: ഞാൻ പറയുന്നതിനെ ശ്രദ്ധയോടെ കേൾക്കുക- ഈ വിഷയത്തിൽ മഹാന്മാരുടെ അഭിപ്രായം എന്താണെന്നു മനസ്സിലാക്കണം. മുപ്പത്തുമുക്കോടി ദേവകളെയും ആരാധിക്കുന്നതല്ല സനാതനധർമ്മം. അതു നികൃഷ്ടമായ ലൗകികപാമരമതമത്രേ. ആ പാമരമതപ്രഭാവത്താൽ മ്ലേഛന്മാർ ഹിന്തുമതമെന്നു പറഞ്ഞുവരുന്ന യഥാർത്ഥമായ സനാതനധർമ്മം നശിച്ചുപോയി. പരമാർത്ഥമായ ഹിന്തുമതം ജ്ഞാനാത്മകമായതാണ്. കർമ്മാത്മകമായതല്ല. ആ ജ്ഞാനം ബാഹ്യാഭ്യന്തരങ്ങളെന്നു രണ്ടു വിധമാകുന്നു. അഭ്യന്തരവിഷയജ്ഞാനമാകുന്നു സനാതനധർമ്മത്തിന്റെ പ്രധാനഭാഗം. ബഹിർവിഷയജ്ഞാനം ഉണ്ടായാലല്ലാതെ അഭ്യന്തരവിഷയമായ ജ്ഞാനം ഉണ്ടാകുന്നതല്ല. സ്ഥൂലമിന്നതെന്നറിയാതെ സൂക്ഷ്മമിന്നതെന്നറിയുകയില്ല. ഇപ്പോൾ ഈ രാജ്യത്തു വളരെക്കാലമായി ബഹിർവിഷയജ്ഞാനം നശിച്ചുപോയിരിക്കുന്നു. അതോടുകൂടി പരിശുദ്ധമായ ഹിന്തുമതവും നശിച്ചുപോയി. ഹിന്തുമതത്തെ പുനരുദ്ധാരണം ചെയ്യണമെങ്കിൽ ആദ്യം ബഹിർവിഷയജ്ഞാനം ഉണ്ടാകണം. ആ ജ്ഞാനം ഇപ്പോൾ ഈ രാജ്യത്തിലില്ല. അതറിഞ്ഞു പഠിക്കുന്നവരുമില്ല. ജനങ്ങളെ പഠിപ്പിക്കാൻ സാമർഥ്യവും നമുക്കില്ല. അതുകൊണ്ട് ബഹിർവിഷയജ്ഞാനം അന്യദേശത്തുനിന്നുതന്നെ നമുക്കു വരേണ്ടതായിരിക്കുന്നു. ആംഗലേയരാകട്ടെ ബഹിർവിഷയങ്ങളിലും ശാസ്ത്രങ്ങളിലും മഹാപണ്ഡിതന്മാരാണ്. ജനങ്ങളെ അഭ്യസിപ്പിക്കാനും സമർത്ഥന്മാരാണ്. അതുകൊണ്ട് ആംഗലേയരാണ് നമ്മുടെ രാജ്യാധിപത്യം വഹിക്കേണ്ടത്. ആംഗലവിദ്യാഭ്യാസത്താൽ നമ്മുടെ രാജ്യക്കാർ ബഹിർവിഷയതത്ത്വങ്ങളെ ഗ്രഹിക്കുന്നുവെങ്കിൽ തന്മൂലം അവർക്ക് ആഭ്യന്തരങ്ങളായ തത്ത്വങ്ങളെയും പ്രയാസം കൂടാതെ മനസ്സിലാക്കാം. അപ്പോൾ സനാതനധർമ്മത്തിനു പ്രചാരമുണ്ടാകാൻ പ്രയാസമുണ്ടാകയില്ല. അങ്ങിനെയാകുന്നതുവരെയും, ഹിന്ദുക്കൾ അറിവിലും ഗുണത്തിലും ബലത്തിലും മഹത്ത്വം സമ്പാദിക്കുന്നതുവരെയും ആംഗലേയരാജ്യഭരണം തന്നെയാണു ഗുണകരമായിരിക്കുക. അവരുടെ ഭരണത്തിൽ പ്രജകൾ അവരവരുടെ മതാചാരങ്ങളെ നിർബന്ധം കൂടാതെ അനുഷ്ഠിച്ചുകൊള്ളും. നീ ബുദ്ധിമാനല്ലേ? ഇവയെല്ലാം നന്നായി ആലോചിച്ച് ആംഗലേയരോടു യുദ്ധം ചെയ്യുന്നതിനെ നിറുത്തി എന്റെ കൂടെ വരിക.

....

സത്യാ- ആംഗലേയർ ഞങ്ങളുടെ രാജാക്കന്മാരാകേണമെന്നാണു സ്വാമികളുടെ അഭിലാഷമെങ്കിലും ഇപ്പോൾ ആംഗലേയർക്കു കീഴടങ്ങുന്നതുതന്നെയാണു രാജ്യത്തിന്നു ക്ഷേമകരമായിരിക്കുന്നതെങ്കിലും ഈ ഘോരമായ യുദ്ധകാര്യത്തിൽ എന്നെ എന്തിനായി നിയോഗിച്ചു?

മഹാപുരുഷൻ- ആംഗലേയർ ഇപ്പോൾ വ്യാപാരികളാണ്. ധനസമ്പാദനത്തിനു മാത്രമേ അവർക്ക് ആഗ്രഹമുള്ളൂ; രാജ്യഭാരം ചെയ്‌വാൻ ഇഷ്ടമില്ലാത്തവരായിക്കാണപ്പെടുന്നു. എങ്കിലും അവർ ഈ സന്താനസന്ന്യാസികൾ ചെയ്ത രാജ്യദ്രോഹം നിമിത്തം രാജ്യഭാരം വഹിക്കേണ്ടതായി വരും. രാജ്യഭരണം ചെയ്താലല്ലാതെ ധാരാളമായി പണം കിട്ടുകയില്ലെന്ന് അവർ മനസ്സിലാക്കും. ആംഗലേയർ രാജ്യഭാരം കയ്യേൽക്കുവാൻ വേണ്ടിയാണ് ഈ രാജദ്രോഹികളെ പുറപ്പെടീച്ചത്. ഇനി എന്റെ കൂടെ വരിക. ജ്ഞാനോദയമായശേഷം നിനക്കുതന്നെ സകലവും മനസ്സിലാകും.

....

മഹാ- നിന്റെ വ്രതം സഫലമായിക്കഴിഞ്ഞു. മാതൃകാര്യങ്ങളും സാധിച്ചുകഴിഞ്ഞു. ആംഗലേയസാമ്രാജ്യം സ്ഥാപിച്ചു. ഇനി യുദ്ധം നിർത്തുക.

....

അദ്ദേഹം പറഞ്ഞു: പരിപന്ഥികളുടെ രക്തത്താൽ ഭൂമിയെ നനച്ചു 'സസ്യശാലിനി'യാക്കുന്നുണ്ട്.

മഹാപുരുഷൻ- പരിപന്ഥികളാരാണ്? ഇനി പരിപന്ഥികളേയില്ല. ആംഗലേയർ നമ്മുടെ മിത്രങ്ങളാണ്. കൂടാതെ, വാസ്തവത്തിൽ, ആംഗലേയരോടു യുദ്ധം ചെയ്തു ജയിപ്പാനുള്ള ശക്തിയും ആർക്കുമില്ല.

[ടി. പി. കു. പുറം 255-259]

II ആഗതൻ പറഞ്ഞു: 'നാം ലക്ഷ്യം പ്രാപിച്ചിരിക്കുന്നു. ശത്രുപക്ഷാധികാരം അസ്തമിച്ചു. ഇനി നിനക്കൊന്നും കർത്തവ്യമായിട്ടില്ല. വെറുതെ പ്രാണിഹിംസ പാടില്ല.'

സ്വാമികൾക്കു സംശയം തീർന്നില്ല: 'പക്ഷേ, സന്താനസാമ്രാജ്യം സ്ഥാപിച്ചില്ലല്ലോ. കൽക്കത്തയിൽ ആംഗലേയരല്ലേ പ്രബലമായിരിക്കുന്നത്?'

ആഗതൻ വ്യക്തമാക്കി: 'സന്താനസാമ്രാജ്യം സ്ഥാപിക്കാൻ സാധ്യമല്ല. അതിനു ശ്രമിച്ചാൽ വെറുതേ ജീവനാശം വരുത്തലാകും ഫലം. അതു തെറ്റാണ്.'

'എങ്കിൽ ആരാണ് ഇനി രാജ്യം ഭരിക്കുക?' സ്വാമികൾ ചോദിച്ചു. 'ശത്രുപക്ഷം വീണ്ടും പ്രബലമാകുമോ? മുസ്ലിം നവാബ് ഭരണാധികാരിയാകുമോ?'

'ഇല്ല.' ആഗതൻ ഖണ്ഡിതമായി പ്രവചിച്ചു. 'ഇംഗ്ലീഷുകാർ രാജ്യം ഭരിക്കും.'

....

ആഗതൻ സമാശ്വസിപ്പിച്ചു. 'കരയരുത്. നീ കപടമാർഗത്തിലൂടെ ധനം സമ്പാദിച്ചു യുദ്ധത്തിൽ വിജയം നേടി. പാപകർമ്മത്തിൽനിന്നു പുണ്യഫലം ഉണ്ടാകയില്ല. നിന്റെ ബുദ്ധിഭ്രമത്തിന്റെ ദുരന്തഫലമാണിത്. ഇന്നല്ലെങ്കിൽ നാളെ രാജ്യത്തിന്റെ സ്ഥിതി ഭദ്രമാകും. അറിവിലും ബലത്തിലും ഈ നാട്ടുകാർ മഹത്ത്വം സമ്പാദിക്കുന്നതുവരെ ആംഗലേയഭരണമാണിവിടെ ഗുണകരം.'

ആ വാക്കുകൾ സ്വാമികളെ സംതൃപ്തനാക്കിയില്ല. രോഷത്തോടെ അദ്ദേഹം ചോദിച്ചു. 'എങ്കിൽ എന്നെ എന്തിനീ ഘോരയുദ്ധത്തിനു നിയോഗിച്ചു?'

'ഈ യുദ്ധം ആംഗലേയർക്കെതിരല്ല. മുസ്ലിം ഭരണകൂടത്തെ തറപറ്റിക്കാനാണ്. ആംഗലേയർ രാജ്യഭാരമേൽക്കാൻ കളമൊരുക്കുന്നതിനാണീ കലാപം. ഈ ഏറ്റുമുട്ടലുണ്ടായില്ലെങ്കിൽ അവർ വെറും വ്യാപാരികളായി മാറിനിൽക്കുമായിരുന്നു. ഇടനിലക്കാരായി കയറിവരാൻ അവരെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നതിനാണീ യുദ്ധം. വഴിയേ അവർ സർവാധിപത്യത്തിലേക്കു കയറിക്കൊള്ളും.'

സ്വാമികൾക്ക് അതൊന്നും ഇഷ്ടമായില്ല. കോപം കൊണ്ടും സത്യാനന്ദസ്വാമികളുടെ കണ്ണുകളിൽ തീപ്പൊരികൾ മിന്നി. അദ്ദേഹം അപേക്ഷിച്ചു 'എനിക്ക് അല്പസമയം കൂടി അനുവദിക്കൂ. ശത്രുക്കളുടെ രക്തം കൊണ്ടു ഭൂമിയെ സസ്യശാലിനിയാക്കട്ടെ.'

ആഗതൻ ആശ്വസിപ്പിച്ചു. 'ഇനി ശത്രുക്കളില്ല. ആംഗലേയർ യഥാർത്ഥത്തിൽ മിത്രങ്ങളാണ്. വരൂ, എന്റെ കൂടെ വരൂ, ഇംഗ്ലീഷുകാരെ യുദ്ധത്തിൽ തോല്പിക്കുവാനുള്ള ശക്തി ഇപ്പോൾ ഭൂമിയിലാർക്കുമില്ല.'

[പാ. നാ. പുറം 139-140]

III ഈ അധ്യായത്തിനു മുൻപേ നോവൽ അവസാനിക്കുന്നു വിവർത്തനത്തിൽ ഇല്ല.

IV ഈ അധ്യായം വിവർത്തനത്തിൽ ഇല്ല.

ബംഗാളി ആനന്ദമഠത്തിന്റെ അവസാന അധ്യായം ഇവിടെ വിശകലനം ചെയ്ത നാലു തർജമകളിൽ രണ്ടെണ്ണത്തിൽ മാത്രമേ ഉൾപ്പെടുന്നുള്ളൂ. ഇംഗ്ലീഷ് വിവർത്തനത്തിലാണ് അവസാന അധ്യായം പൂർണമായും ഉപേക്ഷിച്ചിരിക്കുന്നത്[9]. ബങ്കിമിന്റെ കൃതിയിൽ മൂന്നാം ഭാഗത്തിലെ ആറ്, ഏഴ്, എട്ട് അധ്യായങ്ങൾ ഓരോതരത്തിലുള്ള അവസാനങ്ങളാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ആറാം അധ്യായത്തിൽത്തന്നെ സന്താനങ്ങളുടെ യുദ്ധവിജയം നോവൽ ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നു. ഏഴാം അധ്യായം ശാന്തിയുടെയും ജീവന്റെയും കഥയുടെ പൂർത്തീകരണ

മാണ്. എട്ടാം അധ്യായം മുകളിൽ ഉദ്ധരിച്ചിരിക്കുന്നതുപോലെ ഹിന്ദുത്വത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ചർച്ചകൾ, ഭരണാധികാരത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ചർച്ചകൾ ഇവയിലൂടെ സത്യാനന്ദന്റെ കഥയുടെ പൂർത്തീകരണവുമാണ്. ബങ്കിംചന്ദ്രന്റെ ചരിത്രനോവലുകളുടെ അന്ത്യങ്ങൾ നിരൂപകരുടെ പ്രത്യേകശ്രദ്ധയ്ക്കു വിഷയമായിട്ടുണ്ട്. ഇത്തരം വിചിത്രമായ പര്യവസാനങ്ങൾ രാഷ്ട്രീയ സംശയാലുത്വമായി വിലയിരുത്തപ്പെട്ടു. എന്നാൽ ഇവ കർതൃപക്ഷത്തുനിന്നും (authorial voice) ആഖ്യാനപക്ഷത്തുനിന്നും (narrative voice) ഉള്ള പര്യവസാനങ്ങളാണെന്നു സുദീപ്താ കവിരാജ് നിരീക്ഷിക്കുന്നു (Kaviraj1995:153). കൃതി എവിടെ അവസാനിപ്പിക്കണം എന്നതിനെക്കുറിച്ചു തന്റെ ലക്ഷ്യത്തിനിണങ്ങുന്ന ധാരണ ബങ്കിമിനുണ്ടായിരുന്നു. ബംഗാളിൽ സന്ന്യാസികലാപം ആത്യന്തികമായി വിജയിച്ചില്ലെങ്കിലും കലാപം താല്ക്കാലികവിജയം നേടുന്ന ഘട്ടത്തിൽ അദ്ദേഹം നോവൽ അവസാനിപ്പിക്കുന്നു. അവിടെ കർമ്മത്യാഗത്തിന്റേതായ തത്ത്വശാസ്ത്രം മഹാപുരുഷനിലൂടെ പ്രഖ്യാപിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. പോരാട്ടത്തിലൂടെ നേടിയെടുത്ത ദേശത്തിന്റെ സംരക്ഷണത്തിനു മുതിരാതെ ആംഗലേയരെ ഭരണമേൽപിച്ചു സന്താനങ്ങളുടെ നേതാവും ജീവനോടെ ശേഷിച്ച അനുയായികളും ഹിമാലയത്തിൽ തപസ്സുചെയ്യാൻ വേണ്ടി പിൻവാങ്ങുകയാണ്. ഇവിടെ ഭൂതകാലത്തെ മഹത്വവൽക്കരിച്ചു വർത്തമാനകാലത്തിൽ പുതിയതായി ദേശീയബോധം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ഭൂതകാലം പരാജയങ്ങളുടേതല്ല, വിജയങ്ങളുടേതായിരുന്നു എന്നു ബംഗാളികളെ ബോധ്യപ്പെടുത്താൻ ധീരത, ദേശപ്രേമം, മതം എന്നീ ചേരുവകളാണ് ആനന്ദമഠത്തിൽ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്.

മൂലകൃതി പദാനുപദം പിന്തുടരാൻ ശ്രമിക്കുന്ന കുഞ്ഞുണ്ണി നായരുടെ തർജമ നോവൽ അവസാനിപ്പിക്കുന്ന കാര്യത്തിലും മാറ്റമൊന്നും വരുത്തിയിട്ടില്ല. അന്ത്യഭാഗത്തെ കൃഷ്ണവർണ്ണനയ്ക്ക് ഒരു ശ്ലോകം കൂടുതലായി ചേർക്കുകയും ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. മൂലകൃതിയുടെ വാക്യാനുവാക്യമോ പദാനുപദമോ ആയ വിവർത്തനത്തിനാണു കുഞ്ഞുണ്ണി നായർ ശ്രമിക്കുന്നത്. സ്വാതന്ത്ര്യപ്രാപ്തിക്ക് ഇരുപത്തേഴു വർഷം മുൻപു നടത്തിയ ഈ തർജമയിൽ ഭാരതത്തിന്റെ ഭാവിക്കു ബ്രിട്ടീഷ്ഭരണമാണ് ഉത്തമം എന്നു പ്രഖ്യാപിക്കുന്ന ഒരധ്യായം ഉൾപ്പെടുത്തുന്നതിൽ അപാകതയൊന്നും കണ്ടുകാണില്ല.

എന്നാൽ സ്വാതന്ത്ര്യസമരം മൂർധന്യത്തിലെത്തിയ സമയത്തുണ്ടായ വിവർത്തനത്തിൽ കഥ മാറി. അവസാന അധ്യായം വസന്തകുമാർ റോയിയുടെ വിവർത്തനത്തിൽ പൂർണമായും ഉപേക്ഷിച്ചിരിക്കുകയാണ്. ബ്രിട്ടീഷ് ഭരണത്തിൽ ചില ഗുണകരമായ വശങ്ങൾ ബങ്കിം ചന്ദ്രൻ കണ്ടിരുന്നുവെന്നു മുഖവുരയിൽ ഡോ. വില്യം. ജെ. ജാക്സൺ വ്യക്തമാക്കുന്നു[10]. The Abbey of Bliss എന്ന പേരിൽ 1906-ൽ കൽക്കട്ടയിൽനിന്നു പ്രസിദ്ധീകരിച്ച നരേശ്ചന്ദ്ര സെൻ ഗുപ്തയുടെ ഇംഗ്ളീഷ് വിവർത്തനത്തിൽ നിഗൂഢചികിത്സകന്റെ പ്രബോധനങ്ങൾ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരുന്നുവെന്ന് ജാക്സണന്റെ മുഖവുരയിൽനിന്നു വ്യക്തമാകുന്നു. 'ഈ ഒഴിവാക്കൽ ബങ്കിം ജീവിച്ചിരുന്നുവെങ്കിൽ അനുവദിക്കുമായിരുന്നുവോ എന്ന് ഊഹിക്കാനേ കഴിയൂ' എന്നും ജാക്സൺ എഴുതി[11]. ദേശഭക്തിയെ മതത്തിന്റെ നിലവാരത്തിലേക്ക് ഉയർത്തിയതാണു ബങ്കിം ചന്ദ്രന്റെ പ്രധാന സംഭാവന എന്നു വസന്തകുമാർ റോയ് കരുതുന്നു[12].

ആനന്ദമഠവും വന്ദേമാതരവും

വന്ദേമാതരഗാനത്തിനു ദേശീയപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ വളർച്ചയോടെ ഭാരതത്തിലാകമാനം പ്രചാരം ലഭിച്ചപ്പോൾ വന്ദേമാതരഗാനം ഉൾപ്പെടുന്ന നോവൽ എന്ന മുദ്രയാണു ആനന്ദമഠത്തിനു പതിഞ്ഞത്. അതുകൊണ്ടാവാം ഈ ഗാനത്തിന് 1920-ൽ ഉണ്ടായ വിവർത്തനത്തിൽനിന്നു വളരെ ഉയർന്ന സ്ഥാനം 1941-ൽ ഉണ്ടായ വിവർത്തനത്തിൽ ലഭിച്ചത്. മൂലകൃതിയിലും കുഞ്ഞുണ്ണി നായരുടെ വിവർത്തനത്തിലും വന്ദേമാതരഗാനത്തോടൊപ്പം പ്രാധാന്യം ജയദേവ കവിയുടെ ഗീതങ്ങൾക്കും ഉണ്ട്. എന്നാൽ വന്ദേമാതരഗാനം പ്രശസ്തമായതിനുശേഷം ഉണ്ടായ വസന്തകുമാർറോയിയുടെ തർജമയിൽ വൈഷ്ണവഗാനങ്ങളെല്ലാം ഉപേക്ഷിച്ചു വന്ദേമാതരത്തിനു മാത്രം പ്രാധാന്യം നൽകി. മൂലകൃതിയിൽ 'ഹരി ഹരി' എന്നു ജപിച്ചുകൊണ്ടാണു സന്താനങ്ങൾ യുദ്ധത്തിൽ ഏറ്റുമുട്ടുന്നതും മരിച്ചുവീഴുന്നതും. വസന്തകുമാർ റോയിയുടെ തർജമയിൽ തൽസ്ഥാനങ്ങളിൽ അതു 'വന്ദേമാതര'മായി.

ബങ്കിംചന്ദ്രൻ തന്റെ ഉടമസ്ഥതയിലുള്ള 'വംഗദർശൻ' എന്ന മാസികയിൽ 'കമലാകാന്തേർ ദപ്തർ' എന്ന പേരിൽ ലേഖനപരമ്പര എഴുതിയിരുന്നു. മാതൃഭൂമിയെ മാതൃദേവതാരൂപത്തിൽ ചിത്രീകരിക്കുന്നതിന്റെ ആദ്യരൂപം ഈ രചനയിൽ കാണാം. കമലാകാന്തേർ ദപ്തറിലെ 'അമാർ ദുർഗോത്സവ്' എന്ന പേരിലുള്ള ലേഖനമാണ് (1875) മാതൃഭൂമിയെ മാതൃദേവതാരൂപത്തിൽ ചിത്രീകരിക്കുന്ന ആദ്യരചന. ഇതിനു തൊട്ടുപിന്നാലെ 1876 സെപ്തംബറിലാണു ബങ്കിംചന്ദ്രൻ വന്ദേമാതരം എന്ന ഗാനമെഴുതുന്നത് (ആനന്ദമഠം 1882-ൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചപ്പോൾ ഈ ഗാനം അതിൽ ഉൾപ്പെടുത്തി).

വന്ദേമാതരഗാനത്തിന്റെ രചനാപശ്ചാത്തലം മോനി ബക്ചി വിവരിച്ചിട്ടുണ്ട്[13]. സംസ്കൃതത്തിന്റെ മൃദുസൗന്ദര്യവും ദേശഭാഷയുടെ കരുത്തുമുള്ള ഭാഷയാണു നമുക്ക് ആവശ്യം എന്നും ആ ഭാഷയാണു വന്ദേമാതരത്തിന്റേത് എന്നും അരബിന്ദൊ രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട് (Bagchee 1977:13). വന്ദേമാതരഗാനത്തോടെ ദേശഭക്തിക്കു വ്യക്തമായ മതപരിവേഷം ലഭിച്ചു- അഥവാ ദേശഭക്തിതന്നെ ഒരു മതമായി മാറി. 1896-ൽ കൽക്കത്തയിൽനടന്ന ഇന്ത്യൻ നാഷണൽ കോൺഗ്രസിന്റെ പതിനൊന്നാം സമ്മേളനത്തിൽ രവീന്ദ്രനാഥ ടാഗോർ

വന്ദേമാതരഗാനത്തിനു സംഗീതം നൽകി ആലപിച്ചു. പിന്നീടു കോൺഗ്രസിന്റെ വാർഷിക സമ്മേളനങ്ങളിലൊക്കെ വന്ദേമാതരഗാനം സ്ഥിരമായി പാടാൻ തുടങ്ങി. സംസ്കൃതപദബഹുലമായ ഭാഷയായതിനാൽ അന്യഭാഷാഗാനം എന്ന അപരിചിതത്വം ഇതര സംസ്ഥാനങ്ങളിലുള്ളവർക്ക് അനുഭവപ്പെട്ടുമില്ല. അങ്ങനെ ദേശീയഗാനം എന്ന അനൗദ്യോഗിക പദവി ഈ ഗാനത്തിന്റെ ഒന്നാം ഖണ്ഡത്തിനു ക്രമേണ കൈവന്നു.

ആനന്ദമഠം ഒന്നാം ഭാഗം പത്താം അധ്യായത്തിലാണു വന്ദേമാതരഗാനം പൂർണരൂപത്തിലുള്ളത്. മൂന്നു മലയാളവിവർത്തകരും ഈ ഗാനം മലയാളത്തിലേക്കു ലിപ്യന്തരണം ചെയ്യുകയാണുണ്ടായത്. ഗാനം അതിപരിചിതമായതിനാൽ വിവർത്തനം അനാവശ്യമാകുന്നു.

ടി. പി. കുഞ്ഞുണ്ണി നായരുടെ തർജമ സ്വാതന്ത്ര്യപ്രാപ്തിക്കു മുൻപാണു പുറത്തുവന്നത് (1920). ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ ആദ്യഭാഗത്തുള്ള സി. കുഞ്ഞിരാമ മേനോന്റെ പ്രസ്താവനയിൽ ഇത്ര മാത്രമേയുള്ളൂ. "വന്ദേമാതരം എന്ന ദേശഭക്തിതിരുമന്ത്രഘോഷം നാമിപ്പോൾ ഭാരതഖണ്ഡത്തിന്റെ നാനാഭാഗത്തു നിന്നും മുഴങ്ങുന്നതു കേൾക്കുന്നുണ്ടല്ലോ. ഈ തിരുമന്ത്രം ബങ്കിംചന്ദ്ര ചാറ്റർജിയുടെ ഈ 'ആനന്ദമഠം' എന്ന നോവലിൽ നിന്നെടുത്തതാണ്" (ബങ്കിംചന്ദ്രൻ 1953 : iii). ആനന്ദമഠം പ്രസിദ്ധീകരിച്ചു മുപ്പത്തെട്ടു വർഷത്തിനു ശേഷമുള്ളതാണ് ഈ തർജമ. മൂലകൃതിയുടെ പ്രസിദ്ധീകരണത്തിനു നൂറു വർഷത്തിനുശേഷം ഉണ്ടായ(1982) പാലക്കീഴ് നാരായണന്റെ തർജമയുടെ ആമുഖത്തിൽ ഇങ്ങനെ കാണുന്നു: "ബങ്കിംചന്ദ്രചാറ്റർജിയുടെ കൃതികളിൽ ഒരു പ്രത്യേക പ്രാധാന്യവും സ്ഥാനവും അർഹിക്കുന്ന കൃതിയാണ് 'ആനന്ദമഠം'. ഈ കൃതിയും ഇതിലൂടെ പ്രകാശിതമായ 'വന്ദേമാതര'ഗാനവും ദേശീയ സ്വാതന്ത്ര്യസമരത്തിനു നൽകിയ ഉത്തേജനവും സ്വാതന്ത്ര്യസമരഭടന്മാർക്കു പകർന്നുകൊടുത്ത ആവേശവും വിവരണാതീതമാണ്. ഈ ഗാനം ആലപിച്ചു കൊണ്ട് എത്രയെത്ര ദേശാഭിമാനികൾ തുറുങ്കറകളിലേക്കു പോയി. വന്ദേമാതരഗാനം ഇന്നും ഇന്ത്യയിലെ ജനകോടികളെ പുളകം കൊള്ളിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ടാണു ടാഗോറിന്റെ 'ജനഗണമന' എന്നാരംഭിക്കുന്ന ഗാനം ദേശീയഗാനമായി അംഗീകരിച്ചപ്പോൾതന്നെ വന്ദേമാതരഗാനത്തിനും തുല്യപദവിയുണ്ടായിരിക്കണമെന്നു നിശ്ചയിച്ചത്" (ബങ്കിംചന്ദ്രൻ 1982:7). ഗ്രന്ഥാരംഭത്തിൽ ഗാനം പൂർണമായും എടുത്തുചേർത്തിരിക്കുന്നു.

സ്വാതന്ത്ര്യസമരത്തിന്റെ ഉച്ചാവസ്ഥയിൽ 1941-ൽ ഉണ്ടായ വസന്തകുമാർ റോയിയുടെ ഇംഗ്ലീഷ് തർജമയിൽ വന്ദേമാതരഗാനത്തിന്റെ ഇംഗ്ലീഷ് വിവർത്തനമാണുള്ളത്[14].

ധീരസമീരേ തടിനീതീരേ
വസതിവനേ വരനാരീ
മാകുരു ധനുർധര ഗമനവിളംബം
അതിവിധുരാ സുകുമാരീ (ബങ്കിം പുറം 40) എന്ന ഗാനത്തിന്റെ വിവർത്തനം ഇങ്ങനെ ചേർത്തിരിക്കുന്നു.

'Fanned by gentle breezes
There lies a woman on the bank of a river
That gentle lady is much afflicted
O, my hero, please do not neglect
....
To rush to her aid right away
And Sukumary runs wild there by that river.' [V. K. R. p 52]

മൂലകൃതി പ്രസിദ്ധീകരിച്ചു നൂറ്റിപ്പതിമൂന്നു വർഷത്തിനുശേഷം ഉണ്ടായ പി. കെ. സുകുമാരന്റെ മലയാള വിവർത്തനത്തിന്റെ അവതാരികയിലും മുഖവുരയിലും വന്ദേമാതരത്തിന്റെ സമകാലിക പ്രാധാന്യത്തിനു മറ്റൊരു മുഖം കൂടി നൽകുന്നുണ്ട്. "വന്ദേമാതരഗാനത്തെ പണ്ടും രാജ്യത്തിന്റെ ശത്രുക്കൾ എതിർത്തിരുന്നു. ഇന്നും അതുതന്നെ സ്ഥിതി. പക്ഷേ, വന്ദേമാതരഗാനപ്രക്ഷോഭത്തിൽ പങ്കെടുത്ത് ജയിൽ വാസമനുഭവിച്ച ഒരു വ്യക്തി പ്രധാനമന്ത്രിയായിരിക്കെ രാജ്യദ്രോഹികൾ വീണ്ടും ആ ദേശഭക്തി ഗാനത്തിനെതിരെ നിൽക്കുന്നു; മറ്റുപലരും അവരോടൊപ്പം നിൽക്കുന്നു. ഈ സാഹചര്യത്തിൽ വന്ദേമാതരം എന്താണ്, ഏതു സാഹചര്യത്തിലാണ് അതു ഭാരതീയർ ശ്രവിച്ചത്, എന്തിനു നാം അതിന്റെ സന്ദേശം ഉയർത്തിപ്പിടിക്കണം എന്നു ചിന്തിക്കാനവസരമുണ്ടാക്കുകയാണ് ഈ നോവലിന്റെ പ്രധാനമായ മറ്റൊരു ദൗത്യം" എന്നു വിവർത്തകന്റെ വിശദീകരണം ഉണ്ട് (ബങ്കിം 1995:3).

വന്ദേമാതരത്തിനെതിരായ പ്രവർത്തനങ്ങളും വർദ്ധിച്ചുവരുന്ന ഹിന്ദുത്വദേശീയതാസമവാക്യങ്ങളും വിവർത്തകന്റെ തീരുമാനങ്ങളെ നേരിട്ടു സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നു വ്യക്തമാകുന്നു. വസന്തകുമാർ റോയിയുടെ ഇംഗ്ലീഷ് കൃതി അതേപടി പിന്തുടരാൻ ശ്രമിക്കുന്നതായിട്ടുകൂടി പി. കെ. സുകുമാരന്റെ വിവർത്തനത്തിനു വ്യത്യസ്തമായ രാഷ്ടീയമാനം ലഭിക്കുന്നത് ഈ രീതിയിലാണ്. പി. കെ. സുകുമാരന്റെ തർജമയുടെ ആദ്യഭാഗത്തുതന്നെ വന്ദേമാതരഗാനം പൂർണരൂപത്തിൽ പ്രത്യേകമായി ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. "വന്ദേമാതരഗാനത്തെ എടുത്തുമാറ്റി ടാഗോറിന്റെ ജനഗണമനയെ ദേശീയഗാനമായി സ്വീകരിക്കാൻ അന്നത്തെ ഭരണാധികാരികളെ പ്രേരിപ്പിച്ച അതേ മനോഭാവം തന്നെയായിരിക്കാം ഈ മാറ്റത്തിന്റെ പിന്നിലും. ഭരണകൂടത്തിന്റെ അതതുകാലത്തെ സിദ്ധാന്തങ്ങൾക്ക് അനുസൃതമായി പഴയ കൃതികൾക്കു രൂപഭേദം വരുത്താനുള്ള പ്രവണത 'സത്യമേവജയതേ' എന്നതിനെ ആദർശമായി സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്ന ഭാരതത്തിൽ ഒരെഴുത്തുകാരൻ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നത് ഏറ്റവും മിതമായ

ഭാഷയിൽപ്പറഞ്ഞാൽ ആദരണീയമല്ലതന്നെ" എന്ന് അവതാരികയിൽ ആർ. രാമചന്ദ്രൻ (ബങ്കിംചന്ദ്രൻ 1995:). ബ്രിട്ടീഷ് ഭരണത്തെ അനുകൂലിക്കുന്ന ഭാഗമാണ് ഇംഗ്ലീഷ് തർജമയിൽ ഒഴിവാക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നതെന്ന് അറിയാതെയാവാം അവതാരികാകാരൻ ഇങ്ങനെ അഭിപ്രായപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. "വന്ദേമാതരം പാക്കിസ്ഥാൻ അനുകൂലികൾക്കു ഹറാമായിരുന്നു" എന്നു പ്രസാധകക്കുറിപ്പ് (ബങ്കിംചന്ദ്രൻ 1995:). "സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തരം ദേശീയഗീതമായി (വന്ദേമാതരം) പ്രഖ്യാപിക്കപ്പെട്ടെങ്കിലും ആധുനികമതേതരത്തക്കാർക്കു ദഹിക്കുന്നില്ല. ആയിരത്തിലൊരുവൻ എതിർത്താൽ നിരോധിക്കപ്പെടത്തക്കവണ്ണം കേരളസർക്കാർ 'ഫത്വാ' പുറപ്പെടുവിച്ചുകഴിഞ്ഞു. ഈ കാലഘട്ടത്തിൽ ദേശസ്നേഹികളായ സജ്ജനങ്ങൾക്കായ് കുരുക്ഷേത്രപ്രകാശൻ ആനന്ദമഠം സമർപ്പിക്കുന്നു" - ഇങ്ങനെയാണു പ്രസാധകക്കുറിപ്പ്. 'ദേശപ്രേമിയായ ഓരോ ഭാരതീയനും കയ്യിൽ വയ്ക്കേണ്ട ഗ്രന്ഥം' എന്ന് അവതാരിക. ബ്രിട്ടീഷുകാർക്കെതിരായ സമരം, ദേശപ്രേമം, വന്ദേമാതരം, ഹിന്ദുത്വം എന്നിവയോട് അയോധ്യാപ്രക്ഷോഭത്തെക്കൂടി ചേർത്തുവയ്ക്കുന്നതാണ് പി. കെ. സുകുമാരന്റെ വിവർത്തകക്കുറിപ്പ്. 'അതിലെ (ആനന്ദമഠത്തിലെ) ദേശീയപ്രബുദ്ധ രാഷ്ട്രീയസന്ദേശം ഉൾക്കൊള്ളാൻ തക്ക ഒരു മനസ്സ് മലയാളഭാഷയ്ക്കോ മലയാളികൾക്കോ കാര്യമായി ഇന്നേവരെ ഉണ്ടായിട്ടില്ല' എന്നു പി. കെ. സുകുമാരൻ (1995:1).

സന്താനങ്ങളുടെ സമരത്തിന്റെ ദിശതന്നെ അല്പം മാറ്റി ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുകയാണു വിവർത്തകൻ. 'ആനന്ദമഠം ഒരസാധാരണ രാഷ്ട്രീയ നോവലാണ്. ഇതിലെ കഥാംശത്തിനു ബഹുമുഖവ്യാപ്തിയാണുള്ളത്. പതിനെട്ടാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ അന്ത്യത്തിൽ സന്ന്യാസിമാർ അന്നത്തെ വൈദേശികാധിപത്യത്തിനെതിരെ നടത്തിയ ഐതിഹാസികമായ മുന്നേറ്റമാണിതിനാധാരം. എല്ലാ പ്രയാസങ്ങളും നേരിട്ടുകൊണ്ട് ബ്രിട്ടീഷാധിപത്യത്തിന്നെതിരെ അവർ പോരാടി. 1772-ലെ ഭയാനകമായ വരൾച്ചയ്ക്കും ഭക്ഷ്യക്ഷാമത്തിനും കാരണക്കാരായ ആ വിദേശികൾ ഈ രാഷ്ട്രത്തിന്റെ ബദ്ധശത്രുക്കളാണെന്നു മനസ്സിലാക്കിയിട്ടായിരുന്നു അവരുടെ മുന്നേറ്റം'(1995:2). ഈ അവതരണത്തിൽ ബ്രിട്ടീഷ് ഭരണത്തെ തൽക്കാലപരിതസ്ഥിതിയിൽ സ്വാഗതം ചെയ്യുന്ന കൃതിയാണു ബങ്കിമിന്റെ ആനന്ദമഠം എന്ന വസ്തുത ഭംഗിയായി മറയ്ക്കപ്പെടുന്നു. 1773-ൽ നടന്ന സന്താനങ്ങളുടെ കലാപത്തെ അയോധ്യാസമരത്തിലെ സന്ന്യാസികലാപവുമായി താരതമ്യപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട് ഈ വിവർത്തകൻ. 'ഇപ്പോൾ ഈ നോവൽ പ്രസിദ്ധീകരിക്കാൻ ചില പ്രത്യേക കാരണങ്ങളുണ്ട്. രാഷ്ട്രത്തിനും സമാജത്തിനും ഭീഷണി നേരിടുമ്പോൾ ഈ നാട്ടിലെ സന്ന്യാസിപരമ്പര എങ്ങനെ പ്രതികരിച്ചിരുന്നു എന്നതിന്റെ ചരിത്രയാഥാർഥ്യങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ഒരനുഭവകഥയാണ് ഇവിടുത്തെ പരാമർശവിഷയം' (1995:2). ആനന്ദമഠത്തിൽ പ്രതിപാദിക്കുന്ന ചരിത്രം സംശയാസ്പദമാണെന്നു മീനാക്ഷി മുഖർജി[15]. നോവലിലെ മർദകർ ചരിത്രകഥാപാത്രങ്ങളും, ഉയിർത്തെഴുന്നേറ്റു പോരാടുന്ന മർദിതർ സാങ്കല്പിക കഥാപാത്രങ്ങളും ആണ് എന്നു നിരീക്ഷിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്[16]. ഭാരതീയ ഋഷിമാർ കാടുകളിൽ ജീവിച്ചിരുന്ന തനിപ്രാകൃതരായിരുന്നുവെന്നും അന്ധവിശ്വാസജടിലമാണു ഹിന്ദുധർമ്മമെന്നുമൊക്കെ പഠിപ്പിച്ചുവിട്ട സായ്‌വിന്റെ മസ്തിഷ്കപ്രക്ഷാളനം അരങ്ങേറിയ ബംഗാളിൽ അതേ ഋഷീശ്വരന്മാരുടെ പരമ്പരകൾ എങ്ങനെ ധർമ്മത്തെയും രാഷ്ട്രത്തെയും സംരക്ഷിക്കാനായി ജീവൻ തൃണവത്ഗണിച്ചുകൊണ്ടു മുന്നോട്ടുവന്നുവെന്നു വിദേശികൾക്ക് അവരുടെ ശാസനാകേന്ദ്രത്തിൽവച്ചുതന്നെ കാണിച്ചുകൊടുത്തതാണ് ഇതിലെ കഥാതന്തു. കുന്തവുമെടുത്ത് അവർ ശത്രുവിനോടു പൊരുതി; വിദേശിയുടെ തോക്കു പിടിച്ചെടുത്ത് അവർക്കെതിരെ നിറയുതിർത്തു. ഇന്നും ഇതേ സന്ന്യാസിപരമ്പരയുടെ പിൻഗാമികൾ അയോദ്ധ്യാപ്രക്ഷോഭത്തിലൂടെ സ്വധർമ്മത്തിന്റെയും ദേശത്തിന്റെയും അന്തസ്സു കാത്തുസൂക്ഷിക്കാനായി സമരരംഗത്തു നിൽക്കുകയാണ്. ഇരുന്നൂറു വർഷം മുൻപത്തെ വൈദേശികശാസനത്തിന് ഈ സമരത്തെ അടിച്ചമർത്താൻ കഴിഞ്ഞു. പക്ഷേ, അവസാനം അടിയറവു പറയേണ്ടിവന്നു. ഇന്നും ചരിത്രം ആവർത്തിക്കുകയാണ്' (1995:2-3).

സ്വതന്ത്രഇന്ത്യയിൽ വന്ദേമാതരത്തിനെതിരെ നിൽക്കുന്നവർ രാജ്യദ്രോഹികളാണെന്നു വ്യക്തമാക്കുകയാണ് പി. കെ. സുകുമാരൻ എന്ന വിവർത്തകന്റെ മറ്റൊരു ലക്ഷ്യം. 'ചിന്തിക്കുന്നവർക്കും നിഷ്പക്ഷമതികൾക്കും ഒരു സത്യം കണ്ടെത്താം. ഹിന്ദുധർമ്മത്തെ ഉയർത്തിക്കൊണ്ടല്ലാതെ ഭാരതത്തെ ഉയർത്താനാവില്ല; ഉണർത്താനാവില്ല' (1995:3). ഇങ്ങനെ നൂറ്റിപ്പതിമൂന്നു വർഷം മുൻപെഴുതിയ കൃതിയിലെ ഹിന്ദുരാഷ്ട്രവാദത്തെ സമകാലികരാഷ്ട്രീയത്തിലേക്കു സമർത്ഥമായി 'ഹൈജാക്കു' ചെയ്യുന്നതിൽ, പുതിയചരിത്രമാനങ്ങളിൽ പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്നതിൽ ഈ വിവർത്തകൻ വിജയം നേടുന്നു. മുൻകൂട്ടി നിശ്ചയിച്ച ആശയപരിസരങ്ങളിലേക്കു വായനക്കാരെ നയിക്കാനുള്ള ചട്ടക്കൂടാണ് ഇതിലെ അവതാരികകളും മുഖവുരകളും.

മലയാളസാഹിത്യബഹുവ്യവസ്ഥയും ആനന്ദമഠവും

ആനന്ദമഠം മലയാളത്തിൽ ആദ്യമായി പ്രസിദ്ധീകരിക്കുന്ന സമയത്തു സി. വി. രാമൻപിള്ളയുടെ നോവലുകളാണു പ്രധാനമായും മലയാളവായനക്കാരുടെ മുൻപിലുണ്ടായിരുന്ന ചരിത്രറൊമാൻസുകൾ. ടി. പി. കുഞ്ഞുണ്ണിനായരുടെ ആനന്ദമഠവിവർത്തനം പ്രസിദ്ധീകരിക്കുമ്പോൾ മുൻകാല വിവർത്തനങ്ങളിലൂടെ ബങ്കിംചന്ദ്രൻ മലയാളവായനക്കാർക്കു പരിചിതനായിരുന്നു. ഈ വിവർത്തനത്തിനു മൂന്നു പതിപ്പുകളുണ്ടായതായി കാണുന്നതിനാൽ കൃതി ജനപ്രീതിയാർജിച്ചിരുന്നു എന്ന് ഊഹിക്കാം. ഈ തർജമ പുറത്തുവന്ന സമയത്തെ ചരിത്രറൊമാൻസുകളോട് (സി. വിയുടേതും മറ്റും) ഇണങ്ങിനിൽക്കുന്ന ഭാവരൂപഘടനയാണ് ആനന്ദമഠത്തിന്റേത്. ഭാരതീയഭാഷകളിലെ ആദ്യകാലനോവ

ലുകളുടെ പൊതുസ്വഭാവങ്ങൾ ഈ കൃതിക്കും ബാധകമാണ്. മൂലകൃതിയുടെ ഘടനയോടും പ്രമേയത്തോടും ഭാഷാരീതിയോടും സമ്പൂർണവിധേയത്വമാണ് ഈ വിവർത്തനത്തിന്റെ സ്വഭാവം. ബങ്കിമിന്റെ ഭാഷാരീതിയും മലയാളത്തിലെ അന്നത്തെ നോവൽഭാഷാരീതിയും തമ്മിലുള്ള സമ്പൂർണ അനുരഞ്ജനമാണു കുഞ്ഞുണ്ണി നായരുടെ തർജമയിലെ ഭാഷയ്ക്കുള്ളത്.

മുസ്ലീംനവാബിന്റെ ഭരണത്തിനെതിരായിട്ടാണ് ആനന്ദമഠത്തിൽ ബങ്കിംചന്ദ്രൻ സന്താനങ്ങളുടെ കലാപം ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. ബ്രിട്ടീഷുകാർ നവാബിനെ സഹായിക്കാനൊരുങ്ങിയപ്പോൾ സന്താനങ്ങൾ അവർക്കെതിരെയും തിരിഞ്ഞുവെന്നേയുള്ളൂ. ബ്രിട്ടീഷുകാർക്കെതിരായ സമരത്തിന്റെ കഥയായി ഇംഗ്ളീഷ് വിവർത്തനത്തിൽ വസന്തകുമാർ റോയ് ആനന്ദമഠത്തെ പൂർണമായും മാറ്റിയെടുത്തു. ഇംഗ്ളീഷ് തർജമ മൂലകൃതിയായിട്ടുള്ള പി. കെ. സുകുമാരന്റെ മലയാളതർജമ വസന്തകുമാർ റോയിയുടെ ആനന്ദമഠമാണു മലയാളത്തിലാക്കുന്നത്. ഇംഗ്ലീഷ് പാഠത്തോടു സമ്പൂർണവിധേയത്വം പുലർത്തുമ്പോൾതന്നെ തർജമയുടെ രാഷ്ട്രീയം വ്യത്യസ്തമായ രീതിയിലാണു ഈ കൃതിയിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. ഹിന്ദുരാഷ്ട്രവാദത്തിനും സന്ന്യാസികളുടെ പ്രക്ഷോഭത്തിനും സമകാലിക രാഷ്ട്രീയപരിതോവസ്ഥകളുമായി ബന്ധം കല്പിക്കുന്ന വിവർത്തനസമീപനമാണു പി.കെ. സുകുമാരന്റേത്. 1941-ലെ ഇംഗ്ലീഷ് തർജമയെ മൂലകൃതിയാക്കുന്ന ഈ രചനയിലും ഭാഷയുടെ പ്രാചീനതയും ഇന്നത്തെ സംഭാഷണഭാഷയ്ക്ക് ഇണങ്ങാത്ത രീതികളും ചുരുക്കമായെങ്കിലും കാണാം. ബ്രിട്ടീഷുകാർക്കെതിരെ ഉയർന്ന ഗാനമായ വന്ദേമാതരത്തെ മിത്തിന്റെ തലത്തിലേക്ക് ഉയർത്തുന്ന വിവർത്തന സമീപനമാണ് ഇവിടെയുള്ളത്.

പാലക്കീഴ് നാരായണന്റെ രചന സമ്പൂർണമായ സംസ്കാരാനുരൂപണത്തിന്റെ പക്ഷത്താണു നിലയുറപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഭാഷയെ പ്രാചീനമാക്കുന്നില്ല. തർജമ പുറത്തുവന്ന കാലത്തെ മലയാള സാഹിത്യത്തിലെ ഗദ്യരീതിയോട് ഇണങ്ങിനിൽക്കുന്നു ഈ വിവർത്തനത്തിലെ ഭാഷ. ബംഗാളികൃതിയുടെ പ്രമേയത്തിനു കാര്യമായ മാറ്റം വരാതെ, വൃഥാസ്ഥൂലതയും മറ്റും ഒഴിവാക്കി ചടുലമായി ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്ന രീതിയാണ് ഈ രചനയ്ക്കുള്ളത്. ലളിതവും ശില്പഭദ്രവുമായ സംഗ്രഹീതപുനരാഖ്യാനമാണ് ഈ വിവർത്തനത്തിന്റെ രീതി.

മലയാളത്തിലെ ഈ മൂന്നു വിവർത്തനങ്ങളും വ്യത്യസ്തങ്ങളായിരിക്കുന്നത് അവയുടെ വിവർത്തകർ തെറ്റു വരുത്തുന്നതുകൊണ്ടല്ല. അവർ വ്യത്യസ്ത ലക്ഷ്യങ്ങൾ മുൻനിറുത്തി പ്രവർത്തിക്കുന്നതുകൊണ്ടും അവരെ സ്വാധീനിക്കുന്ന സാമൂഹികസാംസ്കാരികസാഹചര്യങ്ങൾ വ്യത്യസ്തമായിരിക്കുന്നതുകൊണ്ടും ആണ്.

മൂലത്തോടു സമ്പൂർണവിധേയത്വം പുലർത്തുന്ന തർജമ, പഴയകൃതിയെ ഉടച്ചുവാർത്തു പുതിയ നോവൽരീതിക്കിണങ്ങുന്ന തരത്തിലാക്കുന്ന തർജമ, പ്രത്യേക രാഷ്ട്രീയലക്ഷ്യത്തിന് അനുയോജ്യമായ തർജമ- ഇങ്ങനെ മൂന്നു വഴികളാണു യഥാക്രമം ടി. പി. കുഞ്ഞുണ്ണിനായർ, പാലക്കീഴ് നാരായണൻ, പി. കെ. സുകുമാരൻ എന്നിവരുടെ രചനകളിൽ കാണാനാകുന്നത്. മലയാളത്തിലെ നോവൽവിവർത്തനത്തിൽ വ്യത്യസ്ത ഘട്ടങ്ങളിലുണ്ടായിരുന്ന വ്യത്യസ്ത വിവർത്തനസമീപനങ്ങൾ വെളിപ്പെടുന്നതിനോടൊപ്പംതന്നെ വിവർത്തകരുടെ വ്യക്തിപരമായ സാഹിത്യസങ്കല്പങ്ങൾകൂടി വ്യക്തമാകുന്നു. നോവൽവിവർത്തനമെന്ന വ്യവസ്ഥ ലക്ഷ്യഭാഷാസമൂഹത്തിലെ മതം, സാഹിത്യം, രാഷ്ട്രീയം തുടങ്ങിയ വ്യവസ്ഥകളുമായി സംഘർഷത്തിലും സമന്വയത്തിലും ഏർപ്പെട്ടതിന്റെ അടയാളങ്ങൾ ഈ തർജമകളിൽ പതിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. ആനന്ദമഠത്തിന്റെ പ്രചാരം ഈ കൃതി വിവർത്തനത്തിനു തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നതിൽ എല്ലാ വിവർത്തകർക്കും പ്രേരണയായിട്ടുണ്ട്. മറ്റു പല വിവർത്തനങ്ങളെയും പോലെ യഥാർഥകൃതികൾ (original works) എന്ന മട്ടിലാണ് ഇവയും മലയാളത്തിൽ സ്വീകരിക്കപ്പെടുന്നത്.

ദേശാഭിമാനമുണർത്തുന്ന ആദ്യകാലനോവൽ, വന്ദേമാതരഗാനമുൾക്കൊള്ളുന്ന കൃതി എന്നിവയാണു മലയാളനോവൽചരിത്രത്തിൽ ആനന്ദമഠത്തെ ശ്രദ്ധേയമാക്കുന്നത്. വായനക്കാരുടെ എണ്ണം വർദ്ധിക്കുകയും നോവലുകളുടെ എണ്ണം കുറവായിരിക്കുകയും ചെയ്ത ആദ്യകാലത്തു പരസ്പര വിവർത്തനങ്ങളിലൂടെയാണു ഭാരതീയഭാഷകൾ ആ കുറവു പരിഹരിച്ചിരുന്നത്. ടി. പി. കുഞ്ഞുണ്ണി നായരുടെ വിവർത്തനത്തിന് ഈ ധർമ്മമാണുള്ളത്. പാലക്കീഴ് നാരായണന്റെ വിവർത്തനകാലമായപ്പൊഴേക്കും ആനന്ദമഠത്തിനും വന്ദേമാതരത്തിനും വമ്പിച്ച ചരിത്രമൂല്യം ഉണ്ടായിക്കഴിഞ്ഞിരുന്നു. പി. കെ. സുകുമാരന്റെ വിവർത്തനത്തിനു ഹിന്ദുത്വരാഷ്ട്രീയസമീപനത്തോടിണങ്ങുന്ന ലക്ഷ്യമാണുള്ളത്. ഭാരതത്തിൽ വന്ദേമാതരം ആലപിക്കുന്നതിനോടു ചില മതവിഭാഗങ്ങൾ പ്രകടിപ്പിച്ച എതിർപ്പ് ഈ വിവർത്തകന്റെ മേലുള്ള സമ്മർദങ്ങളിലൊന്നായിരുന്നു. വന്ദേമാതരത്തിന്റ പ്രാധാന്യം വ്യക്തമാക്കുന്നതോ ടൊപ്പംതന്നെ ഭാരതത്തിലെ സന്ന്യാസിമാർക്കുണ്ടായിരുന്ന രാഷ്ട്രീയബോധം ചിത്രീകരിക്കുകയും ഈ വിവർത്തകന്റെ ലക്ഷ്യമായിരുന്നു. ഇതേ രാഷ്ട്രീയബോധമാണ് അയോധ്യാപ്രക്ഷോഭത്തിൽ പങ്കെടുക്കുന്ന സന്ന്യാസിമാർക്കുള്ളതെന്നും വിവർത്തകൻ രേഖപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. ദേശപ്രേമം, ഹിന്ദുത്വം, രാജ്യഭക്തി, ദേവീഭക്തി ഇവയൊക്കെ അഭേദ്യമാണെന്നു ചിത്രീകരിക്കാനുള്ള ഉപാധിയാണ് പി.കെ. സുകുമാരന് ആനന്ദമഠവിവർത്തനം. വർത്തമാനകാലത്തെ സാധൂകരിക്കാൻ വിവർത്തനം എങ്ങനെ ഉപയോഗിക്കുന്നു എന്നതിന്റെ ഉദാഹരണമാണിത്.

അഞ്ച് ആനന്ദമഠങ്ങൾ

ബങ്കിംചന്ദ്ര ചാറ്റർജിയുടെ ബംഗാളിഭാഷയിലെ ആനന്ദമഠവും ഇംഗ്ലീഷിലും മലയാളത്തിലുമായി നാലു വിവർത്തനങ്ങളും ഇവിടെ പരിശോധിച്ചു. പല കാരണങ്ങളാൽ ഇവ അഞ്ചുതരത്തിലുള്ള ആനന്ദമഠങ്ങളായി വേർതിരിയുന്ന കാഴ്ചയാണു കണ്ടത്. ബംഗാളിഭാഷയിലെ ആനന്ദമഠത്തിന്റെ നിരവധി അർഥസാധ്യതകൾ വ്യത്യസ്തങ്ങളായ ഈ വിവർത്തനങ്ങൾ നമ്മെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നു. ഒരു കൃതി വ്യത്യസ്തഘട്ടങ്ങളിലെ സാഹിത്യ-രാഷ്ട്രീയ-സാമൂഹികകാലാവസ്ഥകളുമായി പരസ്പരപ്രവർത്തനം നടത്തുമ്പോഴുണ്ടാകുന്ന അർഥബഹുലതയുടെ പരിസരങ്ങളാണ് ഈ വിവർത്തനങ്ങൾ പുലർത്തുന്ന വ്യത്യസ്തതയുടെ അടിത്തറ. അവിടെ ചില സന്ദർഭങ്ങളിൽ ചില വസ്തുതകൾക്കു പ്രാധാന്യം ലഭിക്കുകയും മറ്റു ചിലതു തമസ്കരിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു.

ബങ്കിംചന്ദ്ര ചാറ്റർജി ബംഗാളിഭാഷയിലെഴുതിയ ആനന്ദമഠം സുനിശ്ചിതവും മാറ്റമില്ലാത്തതും പരിപൂർണവുമായ അർഥം ഉല്പാദിപ്പിക്കുന്ന കൃതിയാണെന്ന ധാരണ ഈ വെളിച്ചത്തിൽ തിരുത്തേണ്ടിവരുന്നു. പുനർവായനയും പുനർരചനയുമാകുന്ന ഓരോ വിവർത്തനവും ഓരോ പുതിയ കൃതിയുടെ സൃഷ്ടിയാണു നിർവഹിക്കുന്നത്. വ്യത്യസ്ത ഘട്ടങ്ങളിൽ ഭാരതസമൂഹത്തിൽ ആനന്ദമഠം അനുഷ്ഠിക്കുന്ന ധർമങ്ങൾ വ്യത്യസ്തങ്ങളാണ്. കാലം, ദേശം, ചരിത്രസന്ദർഭം, ലക്ഷ്യഭാഷാവായനക്കാരുടെ സമൂഹം ഇവയ്ക്കിണങ്ങുന്ന രീതിയിൽ തങ്ങളുടെ സാഹിത്യസങ്കല്പങ്ങൾക്കനുസരിച്ചു വിവർത്തകർ പുതിയ അർഥങ്ങൾ ഉല്പാദിപ്പിക്കുന്ന കൃതികൾ സൃഷ്ടിക്കുകയാണ്. അതോടൊപ്പം ആനന്ദമഠത്തിനുമേൽ അന്തിമവിധി കല്പിക്കാൻ ഒരു വിവർത്തകനും അവകാശമില്ലാതെയും വരുന്നു. തർജമ ഒരു ചലനാത്മകവൃത്തിയാണെന്ന വാദത്തിന് ഇങ്ങനെ പ്രസക്തിയേറുന്നു.

എഴുതപ്പെട്ട് ഒരു നൂറ്റാണ്ടിനുശേഷവും വ്യത്യസ്തങ്ങളായ വിവർത്തനങ്ങൾക്ക് ഒരു കൃതി പ്രചോദനമാകുന്നെങ്കിൽ ആ കൃതിയുടെ അർഥോല്പാദനശേഷി, ബഹുസ്വരതയുടെ മൂല്യം ഇവയൊക്കെ ഉന്നതമാണെന്നു പറയേണ്ടിവരുന്നു. കാലഘട്ടങ്ങളിലൂടെ പലതരം മാറ്റങ്ങൾക്കു വിധേയമാകുന്ന സാംസ്കാരികോല്പന്നമാണ് ആനന്ദമഠം എന്ന തിരിച്ചറിവിനാണ് ഇവിടെ പ്രസക്തി. ദേശീയവാദികളുടെ കൃതികൾ കോളണിയനന്തരഘട്ടത്തിൽ പുനർവായനയ്ക്കു വിധേയമാക്കുമ്പോൾ തെളിയുന്ന ദേശീയതാസങ്കല്പത്തിലെ ആന്തരവൈരുധ്യങ്ങളും ശ്രദ്ധേയമാണ്.

കുറിപ്പുകൾ

1. 'Ananthamath is by no means Bankim's best novel nor is its historical framework authentic yet the novel is significant for many extra literary reasons, specially for the tremendous impact it had on subsequent national movements in Bengal and in other parts of India. The secret societies modelled themselves closely upon the society of the children (Santhan) of Ananthamath' (Mukherjee 1985:48)

2. 'യവന' ശബ്ദത്തിനു സംസദ് ബംഗാളി ഇംഗ്ലീഷ് നിഘണ്ടു ഇങ്ങനെ അർഥം നൽകുന്നു. an Ionian Greek, a Greek, a non Hindu; (inc but pop) a Musalman.

3. 'Because of certain references to the eighteenth century Muslim rule in Bengal and because of certain changes in the text in its subsequent editions, a section of the Muslim community was offended by the tone and spirit of the book and at one time the Muslim community reacted very strongly against this novel'- Sisir Kumar Das in Encyclopaedia of Indian Literature Vol- I(1987:161).

4. 'During 1982, the centenary year of the publication of Ananthamath the Left Front Government of West Bengal with held state patronage to the celebrations on the ground that the novel propagates communal intolerence. A heated controversy ensuaed the Bengali press' (Mukherjee 1985:198).

5. 'There is a complexity and an ambiguity in the political substrata that tells us more about the contradictions involved in the situation of the nineteenth century educated Indian and his attitude towards the past and the present- than any factual social report can.' (Mukherjee 1985:54).

6. 1. നരേശ് ചന്ദ്ര സെൻ ഗുപ്ത-The Abbey of Bliss കൽക്കട്ട 1906 2.അരബിന്ദൊ, വരീന്ദ്രകുമാർ ഘോഷ് Ananthamath കൽക്കട്ട 1910 3.വസന്തകുമാർ റോയ് Dawn over India ന്യൂയോർക്ക് 1941 (ഇതു 1992-ൽ Ananthamath എന്ന പേരിൽ ഓറിയന്റ് പേപ്പർ ബാക്സ് ന്യൂ ഡൽഹിയിൽനിന്നു പ്രസിദ്ധീകരിച്ചു).

7. ആദ്യ തർജമ (വിശ്വനാഥമേനോന്റെ തർജമ- 1909) പരിശോധിക്കാൻ കഴിഞ്ഞില്ല. ഈ കൃതി ഇന്നു കേരളത്തിൽ ലഭ്യമല്ലെങ്കിലും ലണ്ടൻ ഇന്ത്യാ ആഫീസ് ലൈബ്രറിയിൽ ഉള്ളതായി രേഖയുണ്ട്- 'ശ്രീ ആനന്ദമഠം, Ananathamatham- A novel founded on the history of Sanyasi rebellion of 1772-80.Translated into Malayalam by Parakkal Viswanatha Menon from the original Bengali....... ...Palaghat 1909. Bharata-bandhu- grantha- sala.' Catalogue of Malayalam books in British Museum- Edited by Albertine Gaur. Published By the Trusties of British Museum 1971 p. 56. ഈ വിവരങ്ങളനുസരിച്ചു മലയാളത്തിലേക്കു രണ്ടാമതായി വിവർത്തനം ചെയ്ത ബംഗാളി നോവൽ ആനന്ദമഠമാണ്. (ഒന്നാമത്തേതു കാതറൈൻ ഹന്നാ മുല്ലൻസിന്റെ

ഫുൽമോനി എന്നും കോരുണ എന്നും പേരായ രണ്ടു സ്ത്രീകളുടെ കഥ 1858-ൽ). ബങ്കിമിന്റെ ചന്ദ്രശേഖരൻ എന്ന നോവലിന്റെ മലയാളവിവർത്തനവും 1909-ൽ പുറത്തുവന്നിരുന്നു. ദുർഗേശനന്ദിനി പുറത്തുവരുന്നത് 1911-ൽ ആണ്.

8. ബങ്കിമിന്റെ പേരിലാണു പരിമള മലയാളത്തിൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. യഥാർഥത്തിൽ ഈ കുറ്റാന്വേഷണകൃതിയുടെ കർത്താവ് പാഞ്ച് കഡി ദേ ആണ്. ബങ്കിം കുറ്റാന്വേഷണകൃതികൾ രചിച്ചിട്ടില്ല

9. ഇംഗ്ലീഷ് പരിഭാഷയിൽ മൂലകൃതിയിലുള്ള അവസാനത്തെ രണ്ടധ്യായങ്ങൾ വിട്ടുകളഞ്ഞിട്ടുണ്ട് എന്നു പി. കെ. സുകുമാരന്റെ വിവർത്തനത്തിന് ആർ. രാമചന്ദ്രൻ എഴുതിയ അവതാരികയിൽ കാണുന്നു. യഥാർഥത്തിൽ അവസാനത്തെ ഒരധ്യായം മാത്രമേ ഇംഗ്ലീഷ് തർജമയിൽ ഒഴിവാക്കിയിട്ടുള്ളു.

10. 'Yet there are complicating factors in Chatterji's assessment of the British....... It would seem that even if Chatterji did see the British intellect as narrow and unable to do justice to the realities of India, he neverthless saw a positive potential for India under the British rule'(Chattreji 1992 :7).

11. വിഭൂതിഭൂഷൺ വന്ദ്യോപാധ്യായയുടെ പഥേർ പാഞ്ചാലിക്കു സത്യജിത് റേ ചലച്ചിത്രഭാഷ്യം നൽകിയപ്പോൾ അതിനു ഭാരതത്തിലും വിദേശത്തും വളരെ പ്രചാരമുണ്ടായി. യഥാർത്ഥത്തിൽ നോവലിലെ കുറെ ഭാഗങ്ങൾ റേ ചലച്ചിത്രത്തിൽ ഒഴിവാക്കിയിരുന്നു. ചലച്ചിത്രം പ്രശസ്തി നേടിയതിനു ശേഷം നോവലിനുണ്ടായ ഇംഗ്ലീഷ് വിവർത്തനങ്ങൾ സത്യജിത് റേയുടെ ചലച്ചിത്രപാഠത്തെ പിന്തുടരാൻ ശ്രമിച്ച കാര്യം സുജിത് മുഖർജി ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചിട്ടുണ്ട് (1994:86-98). സമാനമായൊരു കാര്യം ആനന്ദമഠത്തിന്റെ വിവർത്തനത്തിലും സംഭവിക്കുന്നതായി കാണാൻ കഴിയും. ആനന്ദമഠവും വന്ദേമാതരവും ബ്രിട്ടീഷുകാർക്കെതിരെയുള്ള ദേശപ്രേമത്തിന്റെ ഇതിഹാസമായി കണക്കാക്കപ്പെട്ടു തുടങ്ങിയപ്പോൾ മുസ്ലീങ്ങളെ നിശിതമായി വിമർശിക്കുന്ന ഭാഗങ്ങളും ബ്രിട്ടീഷ് ഭരണത്തെ അനുകൂലിക്കുന്ന ഭാഗങ്ങളും വിവർത്തനങ്ങളിൽ ഒഴിവാക്കപ്പെട്ടു.

12. ' The man's great achievement for India was that he made patriotism a relegion and his writings have become the gospel of India's struggle for political indipendence' (Chatterji 1992:18).

13. വംഗദർശൻ മാസികയിൽ രണ്ടുപേജിനുള്ള മാറ്റർ ഇല്ല എന്നു മാനേജർ പറഞ്ഞപ്പോൾ അരമണിക്കൂറിനുള്ളിൽ ബങ്കിം എഴുതിക്കൊടുത്ത ഗാനമാണു വന്ദേമാതരം. ബംഗാളിയും സംസ്കൃതവും ചേർന്നുള്ള വെങ്കലഭാഷ മാനേജർക്കു തൃപ്തികരമായിത്തോന്നിയില്ല. ഇരുപത്തഞ്ചുവർഷം കഴിയുമ്പോഴേക്കും ഗാനത്തിനു ബംഗാളിൽ നല്ല പ്രചാരം ലഭിക്കുമെന്നു ബങ്കിം അഭിപ്രായപ്പെട്ടതായും മോനി ബക്ചി രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട് (മോനി ബക്ചി 1977:12).

14. ' Mother Hail!
Thou with sweet springs flowing,
Thou fair fruits bestowing,'
....
അതോടൊപ്പം, ' Translated anonymously, when it was illegal even to utter the word Bande Mataram'എന്നൊരു അടിക്കുറിപ്പും നൽകിയിരിക്കുന്നു (Vasanta Kumar Roy 1992:39). ഇംഗ്ലീഷ് തർജമയെ പ്രതിപദം പിന്തുടരുന്ന പി. കെ. സുകുമാരന്റെ മലയാളം തർജമയിൽ ബംഗാളിഗാനം വിവർത്തനം ചെയ്യാതെ ബംഗാളിയിൽതന്നെ ചേർത്തിട്ടും(മലയാളലിപിയിൽ) വന്ദേമാതരം എന്ന പദം ഉച്ചരിക്കുന്നതുതന്നെ നിയമവിരുദ്ധമായിരുന്ന അക്കാലത്തു പേരു പുറത്തു പറയാത്ത ഒരാൾ വിവർത്തനം ചെയ്തതാണിത്- എന്ന് ഇംഗ്ലീഷിലുള്ള അടിക്കുറിപ്പിന്റെ വിവർത്തനം ചേർത്തിരിക്കുന്നു (പി. കെ. സുകുമാരൻ പുറം 37). മൂലകൃതിയിൽ വന്ദേമാതരത്തിനൊപ്പം പ്രാധാന്യം നൽകിയിരിക്കുന്ന വൈഷ്ണവഗാനങ്ങളൊക്കെ ഇംഗ്ലീഷ് വിവർത്തനത്തിൽ ഉപേക്ഷിച്ചിരിക്കുന്നതായി മുൻപു സൂചിപ്പിച്ചുവല്ലോ. വൈഷ്ണവഗാനങ്ങളുടെയെല്ലാം സ്ഥാനത്തു വന്ദേമാതരമാണ് ഇംഗ്ലീഷ് തർജമയിൽ. എന്നാൽ ഒരു ജയദേവഗീതത്തിന്റെ ഇംഗ്ലീഷ് വിവർത്തനം ഒന്നാം ഭാഗം പതിമൂന്നാം അധ്യായത്തിൽ ചേർത്തിട്ടുണ്ട്. നദീതീരത്ത് ഒരു സ്ത്രീ അവശനിലയിൽ കിടക്കുന്നുണ്ട് എന്ന സന്ദേശം സന്താനങ്ങളെ രഹസ്യമായി അറിയിക്കാൻ മഹാത്മാ സത്യ പാടുന്നതാണിത്.

15. 'As a historical novel Ananthamath is patently anachronistic because the 'motherland' nationalism depicted in it was nowhere present in 1773 even as an abstract idea, and the sanyasi insurrection did not have any ideological overtone' (Mukherjee 1985:49).

16 ' The oppressors are historical, the rebels are fictionally created' (Kaviraj 1995:143).

ഗ്രന്ഥസൂചി

അഹമ്മദ് മൂന്നാം കൈ	1998	വന്ദേമാതരവും ഇന്ത്യൻ ദേശീയതയും, ഇംപ്രിന്റ് ബുക്സ്, കൊല്ലം
അഹമ്മദ് മൂന്നാം കൈ	1995	'വന്ദേമാതരം ദുർഗാസ്തുതിതന്നെ' മാതൃഭൂമി ആഴ്ചപ്പതിപ്പ് (ഒക്ടോബർ 8-14)
ബങ്കിം ചന്ദ്ര ചാറ്റർജി കുഞ്ഞുണ്ണിനായർടി.പി.(വിവ.)	1953	ആനന്ദമഠം, പി.കെ. ബ്രദേഴ്സ് കോഴിക്കോട്
ബങ്കിം ചന്ദ്ര ചാറ്റർജി പാലക്കീഴ് നാരായണൻ (വിവ)	1982	ആനന്ദമഠം, ഡി. സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം

ബങ്കിം ചന്ദ്ര ചാറ്റർജി	1992	ആനന്ദമഠം (ബംഗാളി) മോഡേൺ ബുക് ഏജൻസി, കൽക്കട്ട
ബങ്കിം ചന്ദ്ര ചാറ്റർജി സുകുമാരൻ, പി. കെ. (വിവ.)	1995	ആനന്ദമഠം,കുരുക്ഷേത്രപ്രകാശൻ കൊച്ചി
സുകുമാർസെൻ	1966	ബംഗാളിസാഹിത്യചരിത്രം, സാ.പ്ര.സ.സം, കോട്ടയം
ഹരി. ആർ	2000	വന്ദേമാതരത്തിന്റെ കഥ, കുരുക്ഷേത്രപ്രകാശൻ, കൊച്ചി
Bagchee, Moni	1977	Vande Mataram, Bharatiya Vidya Bhavan, Bombay
Chatterji, Bankim Chandra	1910	Anandamath, Calcutta
Chatterji, Bankim Chandra	1992	Anandamath, Orient Paper Back, New Delhi
Chatterji, Bankim Chandra	1906	The Abbey of Bliss, Basumati Sahitya Mandir Calcutta
Gaur, Albertine (Ed)	1971	Catalogue of Malayalam Books, Trustees of British Museum in British Museum
Kaviraj, Sudipta	1995	The Unhappy Consciousness, Oxford University Press New Delhi Bankim Chandra Chattopadhyay and the Formulation of Nationalist Discourse in India
Mukherjee, Meenakshi	1985	Realism and Reality, Oxford University Press, New Delhi The Novel and Society in India
Mukherjee, Sujit	1994	Translation as Discovery and Other, Orient Longman, New Delhi Essays on Indian Literature in English Translations

മൊബൈൽ സംസ്കാരം കേരളത്തിൽ

പ്രിയദർശിനി എം. എസ്.

ആമുഖം

കേരളസമൂഹത്തിന്റെ എല്ലാ അടരുകളിലേക്കും മൊബൈൽ ഫോണിന്റെ ഉപയോഗം വ്യാപിച്ചിരിക്കുന്നു. ഫോണിന്റെ ഉപയോഗം വൈവിധ്യവൽക്കരിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്തിരിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ കേരളത്തിന്റെ സമകാലിക ജീവിതത്തിൽ ശക്തമായ ഇടപെടലുകൾ നടത്തുന്ന മൊബൈൽ ഫോൺ എന്ന ഇലക്ട്രോണിക് ഉപകരണത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ലഘുപഠനമാണിത്. സംസ്കാരപഠനത്തിന്റെയും ചിഹ്നവിജ്ഞാനത്തിന്റെയും വിശകലനരീതികൾ ഇതിനായി ഉപയോഗിക്കുന്നു. ജീവിതശൈലിയാണു സംസ്കാരം എന്ന നിർവചനമനുസരിച്ചു അനുദിനജീവിതത്തിലെ വിഭവപരിസരങ്ങളെല്ലാം സംസ്കാരപഠനത്തിന്റെ മേഖലയിൽ വരുന്നു. മൊബൈൽ ഫോൺ, ഇന്റർനെറ്റ്, പത്രങ്ങൾ തുടങ്ങിയവ ജനപ്രിയസംസ്കാരത്തിന്റെ ഭാഗമായിട്ടാണ് സംസ്കാരപഠനത്തിൽ സ്ഥാനം നേടുന്നത്. പ്രത്യയശാസ്ത്രം, ലിംഗവിവേചനം തുടങ്ങിയ സംസ്കാരപഠനത്തിന്റെ പ്രധാന സിദ്ധാന്തങ്ങൾ വിശകലനത്തിനായി പഠനത്തിൽ സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ട്. പരസ്യങ്ങളും സിനിമകളും പഠിക്കാൻ ചിഹ്നവിജ്ഞാനീയത്തിലെ വിശകലനരീതികളായ ചിഹ്നങ്ങളുടെ സൂച്യ-സൂചകബന്ധം, അവയുടെ ശൃംഖലാപ്രവർത്തനം എന്നിവയുമുപയോഗിക്കുന്നു.

പഠനത്തിന്റെ തുടക്കം പൂർവപഠനങ്ങളിൽനിന്നാണ്. മൊബൈൽ ഫോണിനെക്കുറിച്ച് വളരെയധികം പഠനങ്ങൾ വന്നിട്ടില്ല. ലഭിച്ച പഠനങ്ങളുടെ പഠനസ്വഭാവത്തെക്കുറിച്ചും അവയുടെ രാഷ്ട്രീയത്തെക്കുറിച്ചും ചർച്ച ചെയ്യുന്നു. ഒപ്പം മൊബൈൽ ഫോണിന്റെ വൈവിധ്യങ്ങളെക്കുറിച്ചും സാമ്പത്തിക സാംസ്കാരികപരിസരങ്ങളെക്കുറിച്ചും പറയുന്നുണ്ട്.

അടുത്ത ഘട്ടത്തിൽ മൊബൈൽ സംസ്കാരത്തെ എങ്ങനെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നു എന്നു മനസ്സിലാക്കാനായി, സമകാലിക മലയാളകഥകളിൽ മൊബൈൽ ഫോൺ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നതെങ്ങനെയെന്നു പരിശോധിക്കുന്നു. മൂന്നോ നാലോ വർഷത്തോളമായി, മൊബൈൽ ഫോൺ എന്നത് സാധാ

രണക്കാരന്റെ നിത്യോപയോഗ ഉപകരണമായി മാറിയിരിക്കുന്നു. ഇത്രയധികം വ്യാപകമായ ഇത്, സമൂഹത്തിൽ ഗുണങ്ങളും പല പ്രശ്നങ്ങളും സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ട്. ഇത് ജനപ്രിയകലകളിൽ എങ്ങനെ കടന്നുവരുന്നു എന്ന അന്വേഷണമാണ് സിനിമകളെക്കുറിച്ചുള്ള രണ്ടാംഭാഗം. മൊബൈൽ ഫോൺ പരസ്യങ്ങൾ ഇതിന് എന്തു പ്രതിനിധാനമാണു കൊടുക്കുന്നത് എന്ന അന്വേഷണവുമുണ്ട്. മൊബൈൽ ഫോണിന്റെ ഉപയോഗത്തിലുള്ള വൈവിധ്യം കേരളസമൂഹത്തിലെങ്ങനെയെന്നു മറ്റൊരു ഭാഗത്ത് അന്വേഷിക്കുന്നു. ഹൈപ്രൊഫഷണൽസ് മാത്രമല്ല ഇന്ന് മൊബൈൽ ഫോണുപയോഗിക്കുന്നത്. ഓട്ടോറിക്ഷ ഓടിക്കുന്നവരും മീൻ പിടിക്കാൻ പോകുന്നവരും പള്ളീലച്ചന്മാരും തെങ്ങുകയറ്റക്കാരും ഇതുപയോഗിക്കുന്നു. അവർക്ക് മൊബൈൽ ഫോൺ എന്തിനാണ്? ക്യാംപസിലെ കുട്ടികൾക്ക് മൊബൈൽ ഫോൺ എന്തിനാണ്? തുടങ്ങിയ അന്വേഷണങ്ങൾ നടത്തുന്നു. പരിമിതമായ തോതിൽ നടത്തിയിരിക്കുന്ന സർവ്വെയാണിതിനുപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്, കണ്ടെത്തിയ വിവരങ്ങൾ സർവ്വെ നടത്തി കിട്ടിയ വിവരങ്ങളുമായി ചേർത്തുവച്ച് പരിശോധിക്കുന്നുണ്ട്. വ്യാപകമായ പഠനങ്ങളിലേക്കുള്ള വിരൽചൂണ്ടൽ മാത്രമാണ് ഈ ലേഖനം.

പൂർവ പഠനങ്ങൾ

മൊബൈൽ ഫോണിനെ ഒരു ബിസിനസ് ഉത്പന്നമായി, വസ്തുവായി കാണുന്ന ലേഖനങ്ങളാണ് 2005 നവംബർ 16-ലെ ഇന്ത്യാ ടുഡേയിൽ വന്ന *മൊബൈൽ - ഭാവി ഉപകരണം*, 2005 ഡിസംബർ 21 -ലെ ഇന്ത്യാ ടുഡേയിൽ മാലിനി ഗോയൽ എഴുതിയ *മൊബൈൽ പുതുമകൾ* എന്നിവ. വിലയിൽ വന്ന കുറവും വർദ്ധിച്ച ഉപയോഗവും സെൽഫോണിന്റെ വ്യാപനത്തിന് കാരണമായി കാണുന്ന ആദ്യത്തെ ലേഖനം, 2004-ൽ ലോകമെമ്പാടും 21.3 കോടി ക്യാമറാ ഫോണുകൾ വിറ്റഴിഞ്ഞിതിന്റെ കണക്കുകൾ നിരത്തുന്നു. ഒരു മൊബൈൽ ഫോൺ ഉപഭോക്താവിന് ഇവിടെ ലഭിക്കുന്ന ശരാശരി നിരക്കായ പ്രതിമാസം 280 രൂപ എന്നത് ലോകത്തിലെതന്നെ ഏറ്റവും ചുരുങ്ങിയ നിരക്കായും അതിനനുസരിച്ചുള്ള ശരാശരി മിനിറ്റായ പ്രതിമാസം 287 മിനിറ്റ് എന്നത് ലോകത്തിലെ ഏററവും വലിയ മിനിറ്റായും രണ്ടാമത്തെ ലേഖനം നിരീക്ഷിക്കുന്നു. ശബ്ദേതരസേവനങ്ങളുടെ പങ്കു കൂടിവരുന്നതായി രണ്ടു ലേഖനങ്ങളും പറയുന്നു. വിവിധ കമ്പനികൾ തമ്മിലുള്ള മത്സരം നമുക്കു തരുന്നതു കുറഞ്ഞ ചെലവിൽ എവിടേക്കും വിളിക്കാമെന്ന സൗകര്യമാണ്.

മലയാളിയുടെ ആരോഗ്യസംരക്ഷണം ഏറ്റെടുത്തിരിക്കുന്ന ആരോഗ്യമാസികകൾ മൊബൈൽ ഫോണിനെക്കുറിച്ചും വ്യാകുലപ്പെടുന്നു. 2005 ജനുവരി മാസം ആരോഗ്യത്തിലെ (ലക്കം 5 പുസ്തകം 1) *മൊബൈൽ അത്ര സുരക്ഷിതമോ?*, 2005 ഓഗസ്റ്റ് 1-15 കന്യകയിലെ *ഉറക്കം കെടുത്തുന്ന മൊബൈൽ ടവറുകൾ* തുടങ്ങിയ ലേഖനങ്ങൾ ഈ വിഭാഗത്തിൽ പെടുന്നവയാണ്. മൊബൈൽ ഫോണിൽനിന്നുള്ള മൈക്രോവേവ് റേഡിയേഷൻ ട്യൂമറിനും അൽഷിമേഴ്സിനും കാരണമാകുമെന്ന് ആദ്യത്തെ ലേഖനത്തിൽ പറയുന്നു. പാന്റ്സിന്റെ പോക്കറ്റിലോ അരയിലെ ബെൽറ്റിനോടു ചേർന്നുള്ള പൗച്ചിലോ മൊബൈൽ ഫോൺ സ്ഥിരമായി സൂക്ഷിക്കുന്നത് പുരുഷന്മാർക്കു വന്ധ്യതയ്ക്കു കാരണമാകുമെന്നൊരു മുന്നറിയിപ്പും കൊടുത്തിരിക്കുന്നു. രണ്ടാമത്തെ ലേഖനത്തിലാകട്ടെ, ഗ്രാമങ്ങളിൽപോലും കാണുന്ന സെൽഫോൺ ടവറുകൾ റേഡിയേഷൻ പ്രസരിപ്പിക്കുന്നുണ്ടെന്ന സാധാരണക്കാരുടെ ഭയവും അത്തരം ആശങ്കകളിൽ കഴമ്പില്ലെന്ന കമ്പനികളുടെ വാദവും ഒരുമിച്ചു കൊടുത്തിരിക്കുന്നു.

മൊബൈൽ ഫോണിനെക്കുറിച്ചുള്ള ലേഖനങ്ങളെത്തന്നെ രണ്ടായി തിരിക്കാം. മൊബൈൽ ഫോണിന്റെ സാധ്യതകളെക്കുറിച്ചു പറയുന്നവയും അതിന്റെ ദോഷങ്ങളെക്കുറിച്ചുമാത്രം പറയുന്നവയും എന്ന്. ചീത്തവശങ്ങളെ എടുത്തുകാണിക്കുന്ന ലേഖനങ്ങളാണധികവും. മൊബൈൽ ഫോൺ ആരോഗ്യത്തിനുണ്ടാക്കുന്ന ദോഷങ്ങളാണു മുമ്പു പറഞ്ഞ രണ്ടു ലേഖനങ്ങളെങ്കിൽ സെൽഫോണിലൂടെ നടക്കുന്ന ലൈംഗികചൂഷണങ്ങളെക്കുറിച്ചാണ് 2005 ജനുവരി 1-15 കന്യകയിലെ *മക്കൾക്കു മൊബൈൽ നൽകുംമുമ്പ്*, 2006 ജനുവരി 22 കേരളശബ്ദത്തിലെ *സെൽഫോൺ പീഡനായുധം - എസ്. എം. എസ്.-ൽ സെക്സ് ബോംബ്* എന്നീ ലേഖനങ്ങൾ.

കലികാലവിശേഷങ്ങളിലൊന്നായാണു കാരിക്കേച്ചറിസ്റ്റായ ജയരാജ് വാര്യർ 2006 ഫെബ്രുവരി ലക്കം ഗൃഹലക്ഷ്മിയിലെ *നിങ്ങൾ പരിധിക്കു പുറത്താണ്* എന്ന ലേഖനത്തിൽ മൊബൈൽ ഫോണിനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. (പുറം 25-30). "കത്തിവയ്ക്കാനുള്ള ഈ ആയുധത്തിലൂടെ ആരെയും സമർത്ഥമായി കബളിപ്പിക്കാമെന്നതാണ് ഏറ്റവും വലിയഗുണം. കാരണം തെരുവിൽ വായ് നോക്കി നില്ക്കുന്നവനും തന്നെ ആരെങ്കിലും വിളിച്ചാൽ സോറി, ഞാനൊരു ഡിസ്കഷനിലാണ് എന്നു ധൈര്യപൂർവം പറയാം." മരണവീട്ടിൽ, കച്ചേരിയിൽ, മുഴുകിയിരിക്കുമ്പോൾ, സിനിമ ആസ്വദിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുമ്പോൾ ഒക്കെ തൊട്ടടുത്തുനിന്നു മുഴങ്ങുന്ന മൊബൈൽ റിങ്ടോൺ സ്വകാര്യതയിലേക്കുള്ള മൊബൈൽ ഫോണിന്റെ കടന്നുകയറ്റമാണെന്നദ്ദേഹം പറയുന്നു. വാച്ചും കണ്ണടയുംപോലെ എപ്പോഴും ധരിക്കാനുള്ള വസ്തുവായി മാറിയ മൊബൈൽ ഫോൺ സ്വകാര്യതയുടെ ചെറിയ ഇടം പോലും ഇല്ലാതാക്കുന്നു എന്ന് ഇതിന്റെ മറ്റൊരു രീതിയിലുള്ള ആരോപണം 2006 ജനുവരി 20 മാധ്യമം ആഴ്ചപ്പതിപ്പിലെ *മൊബൈൽ ഹൃദയം* എന്ന ലേഖനത്തിൽ കാണാം.

മൊബൈൽ സാധ്യതകൾ

ഇങ്ങനെയുള്ള ദോഷങ്ങളല്ലാതെ മൊബൈൽ ഫോൺ എന്ന ഉപകരണം നമുക്കു നിരവധി സാധ്യതകൾ തുറന്നുതരുന്നുണ്ട്. അവയെക്കുറിച്ച് അത്തരം ലേഖനങ്ങൾ മിക്കവയും നിശ്ശബ്ദത പാലിക്കുന്നു. ക്യാമറഫോണിന്റെ ദുരുപയോഗങ്ങളെ മിക്കലേഖനങ്ങളും ഉദാഹരണസഹിതം കൊടുത്തിട്ടുണ്ട്. (2005

ജനുവരി 1-15, കന്യക), കൂടാതെ ക്യാംപസിൽ സിനിമാററിക് ഡാൻസും മൊബൈൽ ഫോണും തടയാൻ ഒരു സമിതി രൂപീകരിക്കപ്പെട്ടതിന്റെ വാർത്തയും ഉണ്ട് (മലയാള മനോരമ ദിനപ്പത്രം, 2005 മാർച്ച് 2). എന്നാൽ ഇതേ ഉപകരണംകൊണ്ട് നിർമ്മിച്ച സിനിമകൾക്കായി ഒരു മത്സരം ഹൈസ്കൂൾ-കോളജ് കുട്ടികൾക്കായി ഇത്താക്ക കോളജിൽ നടന്നു എന്നത് ഇവിടെ ശ്രദ്ധേയമാണ് (A Film on the Cellphone, The Hindu, 2006 February, Wednesday). മൈക്ക് പോട്ടർ എന്ന വിദ്യാർത്ഥിയെടുത്ത 'Cheat' എന്ന സിനിമയ്ക്ക് ഇതിൽ സമ്മാനം ലഭിച്ചു. ഏകദേശം മുപ്പതു സെക്കന്റുമാത്രം ദൈർഘ്യമുള്ള സിനിമയിൽ അവന്റെ അപ്പൂപ്പനും അമ്മൂമ്മയും പത്രം വായിക്കുന്നതും ഒപ്പം അതിലെ ചോദ്യങ്ങൾ ചോദിച്ചു കളിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതിലൂടെ പരസ്പരപ്രേമം പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന ഒരു കൊച്ചുകഥയാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. 167-ഓളം സിനിമകളിൽനിന്നാണ് ഇത് സമ്മാനത്തിനായി തെരഞ്ഞെടുക്കപ്പെട്ടത്.

ഹൈസ്കൂൾ/കോളജ് ക്ലാസുകളിൽ പഠിക്കുന്ന ഒരു കുട്ടിയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം സിനിമാനിർമ്മാണം എന്നതു ചിന്തിക്കാൻ പറ്റുന്നതിനും എത്രയോ അകലെയായ കാര്യമാണ്. എന്നാൽ ക്യാമറാഫോണും അതിലൂടെ നിർമ്മിക്കുന്ന സിനിമകൾക്കുള്ള മത്സരവേദിയും സിനിമാനിർമ്മാണം എന്ന ഒരു വലിയ സംഭവത്തെ കൈയിൽ പിടിക്കാവുന്ന ഒരു കൊച്ചു മൊബൈലിലേക്ക് ഒതുക്കുന്നു. ലാൻഡ്ഫോൺ ഉപയോഗിച്ചോ വീട്ടിലിരിക്കുന്ന ടി വി ഉപയോഗിച്ചോ ചെയ്യാൻ സാധിക്കാത്ത ഒന്നാണ് ഇവിടെ മൊബൈൽ ഫോണിലൂടെ സാധ്യമാവുന്നത്.

മൊബൈൽ ഫോണിൽ ഒരു പേഴ്സണൽ കംപ്യൂട്ടറിൽ ചെയ്യാവുന്ന എല്ലാ ജോലിയും ചെയ്യാവുന്നതാണ്. Extendable memory യുള്ള വിരലിനോളം വലിപ്പത്തിലുള്ള Ultra slim MOTO SVR L7 എന്ന ഉപകരണം ചേർത്തുവച്ചാൽ ഒരു കംപ്യൂട്ടറിൽ ശേഖരിക്കാവുന്നത്രയും വിവരങ്ങൾ ശേഖരിച്ചു കൊണ്ടു നടക്കാം. ഇതൊരു സീഡിയിലാണു ശേഖരിക്കുന്നതെങ്കിൽ യാത്രയിൽ ഉപകാരപ്പെടില്ല. മൊബിലിറ്റിയാണ് മൊബൈൽ ഫോണിന്റെ പ്രധാനഗുണം. അതുകൊണ്ട് അത് ഉള്ളടക്കുന്ന അറിവിനും മൊബിലിറ്റി ഉണ്ടാക്കുന്നു.

മൈക്രോസോഫ്റ്റ് വേർഡ് , പവർ പോയിന്റ്, എക്സെൽ, പി ഡി എഫ്, എച്ച്. ടി. എം. എൽ എന്നിങ്ങനെ സാധാരണ കംപ്യൂട്ടറിൽ ഉപയോഗിക്കുന്ന ഓഫീസ് ഫോർമാറ്റുകൾ അടങ്ങിയ മൊബൈൽ ഫോൺ സാംസങ് കമ്പനി എസ്. ജി. എച്ച്. സി. 600 എന്ന പേരിൽ വിപണിയിൽ എത്തിച്ചിരിക്കുന്നു. സെമിനാറുകൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന പ്രഭാഷകർക്ക് ഇത് ലാപ്ടോപ്പിനു പകരമായി ഉപയോഗിക്കാം. മാത്രമല്ല, ഇതു നേരിട്ട് പ്രൊജക്ടറിലേക്ക് കണക്ട് ചെയ്ത് സ്ക്രീനിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കുകയോ ടെലിവിഷനിലേക്ക് ഡൗൺലോഡ് ചെയ്യുകയോ ചെയ്യാം.

ദാവോസിൽ ചികിത്സയിലായിരുന്ന മുഖ്യമന്ത്രി ഉമ്മൻ ചാണ്ടി നാട്ടിലെ ഒരു യോഗത്തിൽ മൊബൈൽ ഫോൺ വഴി പ്രസംഗിക്കുകയുണ്ടായി (മലയാള മനോരമ 2006, ഫെബ്രുവരി 4, പുറം 8). ഒരു ലാൻഡ്ഫോണിലൂടെ പൊതുവേദിയെ അഭിസംബോധന ചെയ്യാൻ സംവിധാനമൊരുക്കണമെങ്കിൽ വളരെയധികം ബുദ്ധിമുട്ടേണ്ടിവരും. ഇവ കൂടാതെ മൊബൈൽ ഫോൺ ഉപയോഗിച്ച് റെയിൽവേ ടിക്കറ്റ് ബുക്ക് ചെയ്യാനും ബ്ലഡ്പ്രഷർ അളക്കാനും സാധിക്കും. BPL മൊബൈലിൽ 707 ഡയൽ ചെയ്ത് 'FLT' എന്ന് എസ്. എം. എസ്. അയച്ചാൽ മിക്ക വിമാനകമ്പനികളുടെയും വിമാനസമയം, വിമാനനമ്പർ, പുറപ്പെടുകയും എത്തിച്ചേരുകയും ചെയ്യുന്ന സ്ഥലം, സീറ്റുകളുടെ എണ്ണം തുടങ്ങി എല്ലാ വിവരങ്ങളും അറിയാൻ സാധിക്കും.

മൊബൈൽ ഫോൺ വന്നതോടെ വാച്ച് ഒരു അവശ്യവസ്തു അല്ലാതെയായി. കൈയിൽ കെട്ടി നടക്കേണ്ടെന്നു മാത്രമല്ല, മിനിറ്റ് അടക്കം സമയം അക്കത്തിൽ തെളിഞ്ഞുവരും. കാൽക്കുലേറ്ററും ടോർച്ചും എല്ലാ മൊബൈലിലും ഉണ്ട്. റിമൈൻഡറിൽ നമുക്ക് പ്രധാനപ്പെട്ട കാര്യങ്ങൾ ഓർമ്മിപ്പിക്കാനായി എഴുതിവയ്ക്കാം. കൃത്യസമയത്തു വിളിച്ചുണർത്താൻ അലാറമുപയോഗിക്കാം. ജോലി ചെയ്യാൻ കംപ്യൂട്ടർ ഉള്ളതുപോലെ വിനോദത്തിനായി ടി. വി.യും ടേപ്പ് റിക്കോർഡറും റേഡിയോയും മൊബൈലിലുണ്ട്.

ക്യാമറയാണ് മൊബൈൽ ഫോണിന്റെ മറ്റൊരു പ്രധാന ഘടകം. അതു പയോഗിച്ച് ഫിലിമില്ലാതെതന്നെ ഫോട്ടോയെടുക്കാം. ഇങ്ങനെയെടുക്കുന്ന ഫോട്ടോകൾ മിക്കവാറും പ്രിന്റെടുക്കാറില്ല. അവ മൊബൈലിൽതന്നെ സേവ് ചെയ്തിടും. വീഡിയോ എടുക്കാനുള്ള സൗകര്യവും മൊബൈൽ ഫോണിലുണ്ട്. എം. എം. എസ്. വഴി കൊച്ചുസന്ദേശങ്ങൾ കുറഞ്ഞ നിരക്കിൽ കൈമാറാം. എന്നാൽ എസ്. എം. എസ്. അഥവാ മൾട്ടിമീഡിയാ സിസ്റ്റം വന്നതോടെ വീഡിയോ, ഓഡിയോ, ഫോട്ടോസന്ദേശങ്ങൾ എന്നിവ മൊബൈൽ വഴി അയക്കാമെന്നായിരിക്കുന്നു.

ഇത്തരത്തിലൊക്കെ മൊബൈൽ ഫോൺ നിരവധി സാധ്യതകൾ തരുന്നുണ്ട്. അത് ശ്രദ്ധിക്കുന്ന ഒരു ലേഖനമാണ് 2005 ഡിസംബർ 4 മാതൃഭൂമി ആഴ്ചപ്പതിപ്പിലെ എം. എൻ. കാരശ്ശേരിയുടെ *കൈഫോണിന്റെ പരിധിവിസ്താരങ്ങൾ* എന്നത്. മൊബൈൽ ഫോണിനെ കൈഫോൺ എന്നു പരാമർശിക്കുന്ന ഈ ലേഖനത്തിൽ 'അടുപ്പം', 'അകലം' തുടങ്ങിയ സങ്കല്പങ്ങളെ ഈ ഉപകരണം എങ്ങനെ കീഴ്മേൽ മറിക്കുന്നു എന്ന ശ്രദ്ധേയമായ നിരീക്ഷണം അദ്ദേഹം അവതരിപ്പിക്കുന്നു. തീവണ്ടിയിൽ തൊട്ടടുത്തിരുന്നു കണ്ണൂർ മുതൽ തിരുവനന്തപുരംവരെ യാത്ര ചെയ്യുന്ന ഒരാളോട് നിങ്ങൾ മിണ്ടുകയില്ല; ഉള്ളനേരം മുഴുവൻ നിങ്ങൾ ആയിരംമൈൽ അകലെയുള്ള സുഹൃത്തുക്കളോടും സഹപ്രവർത്തകരോടും വർത്തമാനം പറയുകയാണ്. ആരാണ് അടുത്തുള്ളത്?

ആരാണ് അകലെ എന്ന് അദ്ദേഹം ചോദിക്കുന്നു. ഒപ്പം ഭാഷയുടെ ചടുലപ്രയോഗങ്ങൾക്ക് നാട്ടിൽ കിട്ടാവുന്ന മുന്തിയ ഉദാഹരണങ്ങളായി.

1. Connecting People
2. Express Yourself
3. An idea can change your life.
4. All roads leads to roam

തുടങ്ങിയ മൊബൈൽ പരസ്യവാക്യങ്ങളെ എടുത്തു കാണിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. മൊബൈലിലൂടെയുള്ള കത്ത് (എസ്. എം. എസ്.) പഴയകമ്പിയെക്കാളും ചുരുങ്ങിപ്പോയിരിക്കുന്നു. അത്തരം ചില ഉദാഹരണങ്ങളും ലേഖനത്തിലുണ്ട്.

ഉദാ: You are - UR

Because - Bcoz

ഓരോ ബൈറ്റ് സ്ഥലവും പണമാകുന്ന എസ്. എം. എസ്. ലോകത്ത് പരമാവധി സ്പെയ്സ് ലാഭിച്ച് ആശയം വ്യക്തമാക്കുക എന്നതാണ് അടിസ്ഥാനപ്രമാണമെന്ന് 2006 ജനുവരി 1-14 വനിതയിലെ *SMS - കളിയല്ല ഈ കൊച്ചുസന്ദേശം* എന്ന ലേഖനവും പറയുന്നു.

I wish to see you. - Iwiz 2CU

Before - B4

Face to face - F2F

എന്നിങ്ങനെ അതിനുപയോഗിക്കാവുന്ന ചുരുക്കെഴുത്തുകളും കൊടുത്തിരിക്കുന്നു.

Doing cultrural studies - The Story of A Sony Walkman എന്ന ഓപ്പൺ യൂണിവേഴ്സിറ്റി ടെക്സ്റ്റ് ബുക്ക് സീരീസിലെ പുസ്തകത്തിൽ *വാക്ക്മാൻ* എന്ന ഇലക്ട്രോണിക് ഉപകരണത്തെ *സാംസ്കാരിക ശൃംഖല* ഉപയോഗിച്ചു പഠിക്കുന്നുണ്ട്. ഉത്പന്നങ്ങൾക്കു മതിപ്പും കാര്യശേഷിയുമുണ്ടാകുന്നത് ഉത്പാദനം, പ്രതിനിധാനം, ഉപഭോഗം, നിയന്ത്രണം തുടങ്ങിയവ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ശൃംഖലാപ്രവർത്തനം വഴിയാണെന്ന് ഇതിൽ പറയുന്നു. മൊബൈൽ ഫോണിനെക്കുറിച്ചും ഇതേ സാംസ്കാരികശൃംഖല ഉപയോഗിച്ചു പഠിക്കാവുന്നതാണ്.

Media Semiotics എന്ന ജോനാഥൻ ബിഗ്നെല്ലിന്റെ പുസ്തകത്തിൽ മൊബൈൽ കമ്മ്യൂണിക്കേഷനെക്കുറിച്ചു ചെറിയൊരു വിവരണമുണ്ട്. (പുറം 208-210). അതിൽ പടിഞ്ഞാറൻ സമൂഹത്തിലെ മൊബൈൽ ഫോണിന്റെ ഇടപെടലുകളെക്കുറിച്ചു ചെറുതായി പറയുന്നുണ്ട്.

പൂർവപഠനങ്ങളുടെ സ്വഭാവം

പൂർവപഠനങ്ങളായി ഇവിടെ കൊടുത്തിട്ടുള്ളവ ആനുകാലികങ്ങളിലും ദിനപ്പത്രങ്ങളിലും വന്ന ലേഖനങ്ങളാണ്. വസ്തുതകളെ സമീപിക്കുന്നതിന് അവയ്ക്ക് ചില സ്ഥിരം ശൈലികളുണ്ട്. അതിലൊന്ന് കഥയുടെ മട്ടിൽ വിവരിക്കുക എന്നതാണ്. ഉദാഹരണമായി, കേരളശബ്ദം 2006 ജനുവരി 22ൽ വന്ന *സെൽഫോൺ പീഢനായുധം* എന്ന ലേഖനത്തിൽ "പേരെടുത്ത ഒരു ചലച്ചിത്രനടി സെൽഫോണിനെപ്പറ്റി സംസാരിച്ചപ്പോൾ അതുമൂലം താനനുഭവിക്കുന്ന പീഢനങ്ങളെപ്പറ്റിയാണു വിവരിച്ചത്. ഒറ്റനോട്ടത്തിൽതന്നെ ആരെയും ആകർഷിക്കുന്ന വശ്യസൗന്ദര്യത്തിനുടമയാണു നടി. നല്ല വിദ്യാഭ്യാസവും സംസ്കാരവും ഉണ്ട്. കൂടെ അഭിനയിക്കുന്ന നായകതാരങ്ങൾ, ആദ്യസമാഗമത്തിൽത്തന്നെ അവരുടെ പേഴ്സണൽ സെൽനമ്പർ നല്കും. നടിയുടെ നമ്പർ വാങ്ങുകയും ചെയ്യും. ഗുഡ്മോണിങ്ങിലൂടെയും ഗുഡ്നൈററിലൂടെയും ആരംഭിക്കുന്ന എസ്. എം. എസ്. സൗഹൃദം സദാചാരത്തിന്റെ അതിർവരമ്പുകൾ ലംഘിക്കാൻ അധികദിവസമൊന്നും വേണ്ട" എന്നിങ്ങനെ പോകുന്നു വിവരണങ്ങൾ.

നടന്നു എന്ന് ഉറപ്പില്ലാത്ത പല കണ്ടുപിടുത്തങ്ങളും അതിശയോക്തി കലർത്തി അവതരിപ്പിക്കുകയാണു രണ്ടാമത്തെ രീതി. ഉദാ: "ദീർഘനാളുകളായി മൊബൈൽ ഫോൺ ഉപയോഗിക്കുന്നവരുടെ കോശങ്ങളിലെ ഡി. എൻ. എ.യിലും ആർ. എൻ. എ.യിലും ഇലക്ട്രോ മാഗ്നറ്റിക് തരംഗങ്ങൾ വ്യത്യാസം വരുത്തുമെന്നാണ് ചില പഠനങ്ങൾ പറയുന്നത്." വളരെ ആധികാരികമായി എഴുതുമ്പോഴും ഈ ചില പഠനങ്ങൾ ഏതൊക്കെയെന്നു ലേഖനം കൃത്യമായി വ്യക്തമാക്കുന്നില്ല. തൊട്ടുപിന്നാലെയുള്ളവയിൽ ഇത് ഉറപ്പായ തെളിവുകളിലൂടെ സ്ഥിരീകരിച്ചിട്ടില്ലെന്ന് സൂചിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു (ആരോഗ്യം ജനുവരി 2005 ലക്കം 5 പുസ്തകം 1).

പൂർവപഠനങ്ങളുടെ രാഷ്ട്രീയം

കൗമാരക്കാരുടെ മൊബൈൽ ഉപയോഗമാണ് മിക്ക ലേഖനങ്ങളുടെയും പ്രശ്നവിഷയം. അതിനു കാരണമായതാകട്ടെ, ഡൽഹി പബ്ലിക് സ്കൂളിലെ വിദ്യാർത്ഥി, സഹപാഠിയായ കാമുകിയുമൊത്തുള്ള അശ്ലീലരംഗങ്ങൾ ക്യാമറയിൽ പകർത്തി അത് എസ്. എം. എസ്. വഴി വിതരണം ചെയ്തതതും. "ഫ്രീ മെസ്സേജിംഗ് സൗകര്യം അശ്ലീലസന്ദേശങ്ങളിലേക്കും ദുരുപയോഗങ്ങളിലേക്കും കൗമാരങ്ങളെ വഴിതെറ്റിക്കുകയാണ്" എന്ന് *മക്കൾക്ക് മൊബൈൽ നല്കും മുമ്പ്* എന്ന ലേഖനം പറയുന്നു. ഇവിടെ മൊബൈൽ ദുരുപയോഗം എന്നതു കൗമാരക്കാർമാത്രം ചെയ്യുന്നതായി മാറുന്നു. മുതിർന്ന ആളുകൾ മൊബൈൽ ഫോണുപയോഗിച്ചു കള്ളക്കടത്തും കൊട്ടേഷനെടുത്ത് ഗുണ്ടാപ്രവർത്തനവും വരെ നടത്തുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ ലേഖനങ്ങളുടെ ഉത്ക്കണ്ഠ കൗമാരക്കാരെക്കു

റിച്ചാണ്. അവരിൽത്തന്നെ പെൺകുട്ടികളെയാണ് ലേഖനങ്ങൾ ഉപദേശിക്കുന്നത്. അവരുടെ മാതാപിതാക്കൾക്കാണ് ജാഗ്രതയോടെ ഇരിക്കാൻ നിർദ്ദേശം നല്കുന്നത്. ഇതേ ലേഖനത്തിൽ, "പ്രതീക്ഷിച്ച സ്നേഹം, അംഗീകാരം തുടങ്ങിയവ മൊബൈൽ ഫോണിലൂടെ ഒഴുകിയെത്തുമ്പോൾ മനസ്സും ശരീരവും ദുർബ്ബലമാകുന്നു. മറുതലയ്ക്കൽ അതു മുതലെടുത്ത് അശ്ലീല സംഭാഷണങ്ങൾ സന്ദേശങ്ങളായി ഇൻർനെറ്റ് ലേല പോർട്ടലുകൾ വഴി വിറ്റ് ആയിരങ്ങൾ പോക്കറ്റിലാക്കിയിട്ടുണ്ടാവും സുഹൃത്ത്. സെൽഫോൺ സൃഷ്ടിക്കുന്ന തരംഗത്തിലൂടെ ജീവിതം കൈവിട്ടുപോവുകയാണ് കൗമാരങ്ങൾക്ക്..." എന്നിങ്ങനെ വൈകാരികമായ ഭാഷയിലൂടെ ഉപദേശിക്കുന്നത് കൗമാരപ്രായക്കാരോടാണെങ്കിലും ആ വരികളുടെ ഊന്നലുകളിൽനിന്ന് അത് പെൺകുട്ടികളോടാണെന്നൂഹിക്കാം. രാത്രിയായാൽ പെൺകുട്ടികൾ പുറത്തിറങ്ങിക്കൂടെന്ന ഉപദേശം പോലെ തന്നെയാണിത്.

മൊബൈൽ കൗമാരവും അനുരാഗവും എന്ന ലേഖനത്തിൽ ബി. സരസ്വതി (മലയാള മനോരമ ദിനപ്പത്രം, 2005 ജനുവരി 4) തന്റെ അനുഭവകഥ പറയുന്നു. ഒരിക്കൽ ബസ്സിൽ യാത്രചെയ്തപ്പോൾ അടുത്തിരുന്ന കൗമാരക്കാരി ആരോടോ മൊബൈൽ ഫോണിലൂടെ നടത്തുന്ന സംഭാഷണം കേൾക്കാനിടയായതും തിരിച്ച് അതിലൂടെ ഒഴുകിവരുന്ന ഇക്കിളിപ്പുന്നാരങ്ങളിൽ മതിമയങ്ങിയിരിക്കുന്ന പെൺകുട്ടിയുമാണ് വിഷയം. ലേഖനത്തിന്റെ ഉത്ക്കണ്ഠ മുഴുവൻ ആ പെൺകുട്ടിയെക്കുറിച്ചാണ്. ഇതേ സ്ഥാനത്ത് ഒരാൺകുട്ടിയായിരുന്നെങ്കിൽ ഇങ്ങനെയൊരു ലേഖനംതന്നെയുണ്ടാവണമെന്നില്ല. സ്ത്രീയുടെ ലൈംഗികതയെക്കുറിച്ച് എന്നും സമൂഹം നിലനിർത്തുന്ന നിയന്ത്രണങ്ങൾ തന്നെയാണ് ഈ ഭയത്തിനും ഉപദേശത്തിനും പിന്നിൽ. വിവാഹംവരെയുള്ള കന്യകാത്വവും അതിനുശേഷമുള്ള പാതിവ്രത്യവും സമൂഹം സ്ത്രീകൾക്കു മാത്രം നിർബ്ബന്ധിക്കുന്നു. അതിനെതിരായ ചെറിയൊരനക്കംപോലും സമൂഹത്തെ അലോരസപ്പെടുത്തുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ലൈംഗികസ്വാതന്ത്ര്യവും സഞ്ചാരസ്വാതന്ത്ര്യവും (രാത്രിസമയത്ത്) സ്ത്രീക്ക് നിഷേധിക്കപ്പെടുന്നു. മൊബൈൽ ഫോൺ സ്ത്രീ ഉപയോഗിക്കുമ്പോഴുള്ള ഈ ഉപദേശവും ഉത്ക്കണ്ഠയും സ്വാതന്ത്ര്യം കാംക്ഷിക്കുന്ന സ്ത്രീക്കുള്ള തടയാണ്. അധികാരത്തിന്റെ പ്രയോഗഭേദങ്ങൾ ഇലക്ട്രോണിക് ഉപകരണമായ മൊബൈൽ ഫോണിനെക്കുറിച്ച് പറയുമ്പോഴും പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് മാധ്യമങ്ങളിൽ വന്ന ലേഖനങ്ങളെ സൂക്ഷ്മമായി പരിശോധിച്ചാൽ മനസ്സിലാകും മൊബൈൽ ഫോണുള്ളവൻ, മൊബൈൽ ഫോൺ ഇല്ലാത്തവൻ എന്നൊരു തരംതിരിവ് ആദ്യംതന്നെ ഇവ കൊണ്ടുവരുന്നു. ഉദാ: മാധ്യമം ആഴ്ചപ്പതിപ്പിലെ (2006 ജനുവരി 20) *മൊബൈൽ ഹൃദയം* എന്ന ലേഖനത്തിൽ മൊബൈൽ സാക്ഷരതയില്ലാത്തവൻ പൊതുജീവിതത്തിന്റെ രാജവീഥിയിൽനിന്ന് ഒഴിവാക്കപ്പെടുന്നു എന്നു

കാണാം. ഇവിടെ പൊതുജീവിതത്തിന്റെ രാജവീഥിയിൽനിന്നോ, പൊതുജീവിതത്തിലെ രാജവീഥിയിൽനിന്നോ മൊബൈൽ ഫോണില്ലാത്തവൻ ഒഴിവാക്കപ്പെടും എന്നു വാചകത്തിന്റെ ചുരുക്കം.

അതുപോലെതന്നെ ഇന്ത്യാ ടുഡേ 2005 നവംബർ 16-ൽ വന്ന *മൊബൈൽ ഫോൺ ഭാവി ഉപകരണം* എന്ന ലേഖനത്തിൽ മൊബൈൽ ഫോൺ വിറ്റുപോകുന്നതിന്റെ കണക്കുകൾ പറഞ്ഞതിനുശേഷം നാലിലൊന്ന് ഇന്ത്യാക്കാർ മൊബൈൽസൗകര്യം ഉപയോഗപ്പെടുത്തുന്നതായി പറയുന്നു. "ബാക്കിയുള്ളവർ (ഏകദേശം 75 കോടി ജനങ്ങൾ) ഫോൺ വാങ്ങാത്തതിനുള്ള കാരണമായി പറയുന്നത്, സെല്ലുലാർ നെററ്വർക്ക് സർവ്വീസ് അവരുടെ ഗ്രാമങ്ങളിൽ എത്തിയിട്ടില്ല എന്നതു മാത്രമാണ്." ഇങ്ങനെ പറഞ്ഞുകൊണ്ട് മൊബൈൽ ഫോൺ ഉപയോഗിക്കാത്തതിനുള്ള മററു നിരവധി കാരണങ്ങളെ ലേഖനം തമസ്കരിക്കുകയോ നിസ്സാരവൽക്കരിക്കുകയോ ചെയ്യുന്നു.

രണ്ടാമതായി, മൊബൈൽ ഫോണുള്ളവനെതന്നെ സമ്പന്നനെന്നും ദരിദ്രനെന്നും തിരിക്കുന്നു. സഞ്ചരിക്കുന്ന വഴിക്ക് ഇ-മെയിൽ ലഭിക്കാനുള്ള സംവിധാനം മൊബൈൽ ഉപഭോക്താക്കളുടെ സമ്പന്നവിഭാഗത്തിനായി വരുന്നതാണെന്ന് ഇന്ത്യാ ടുഡേ 2006 ഡിസംബർ 21 -ലെ *മൊബൈൽ പുതുമകൾ* എന്ന ലേഖനം പറയുന്നു.

ലിംഗപദവിയുടെ രാഷ്ട്രീയവും (Gender Politics) ഇവിടെ പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. ഇലക്ട്രോണിക് ഉപകരണമായ മൊബൈൽ ഫോണിന് മാധ്യമങ്ങൾ അറിഞ്ഞോ അറിയാതെയോ ഒരു പുരുഷലിംഗപദവി കൽപ്പിച്ചുകൊടുക്കുന്നതു കാണാം. ഉദാഹരണമായി, 2005 ജനുവരി 20-ലെ മാധ്യമം ആഴ്ചപ്പതിപ്പിൽ വന്ന മൊബൈൽ ഹൃദയം എന്ന ലേഖനത്തിൽ "ഇവൻ ആദ്യം ആഡംബരങ്ങളിലേക്ക് കയറിവന്നു. പിന്നെ ബജററിൽ ഇടംപിടിച്ചു. നമ്മുടെ ശീലങ്ങളിൽ, ടോയ്‌ലറ്റിൽ, കിടപ്പുമുറിയിൽ..." എന്ന വാചകം കാണാം. ഇവിടെ മൊബൈൽ ഫോൺ എന്ന ഇലക്ട്രോണിക് ഉപകരണത്തിന് പുരുഷലിംഗപദവി കല്പിച്ചുകൊടുക്കുന്ന ആലങ്കാരികപ്രയോഗം നിരുപദ്രവകാരിയല്ല.

കൈഫോണിന്റെ പരിധി വിസ്താരങ്ങൾ എന്ന ലേഖനത്തിൽ എം. എൻ. കാരശ്ശേരിയും "ഇനി നമ്മുടെ ഏററവും വലിയ കൂട്ടുകാരനാവാൻ പോകുന്നത് ഈ കൈഫോണാണെ"ന്നു പറഞ്ഞ് കൈഫോണിന് പുരുഷലിംഗപദവി കൊടുക്കുന്നു. ഇത് വളരെ കൃത്യമായി വരുന്നതാണ് *കൂട്ട്* എന്ന സിനിമയിലെ

"എസ്കോട്ടെല്ലോ ബിപിഎല്ലോ
ഞാൻ നിന്റെ മൊബൈലായെങ്കിൽ
കാതിൽ ചേർന്നൊന്നുമ്മവച്ചേനേ
അല്ലിച്ചുണ്ടിലെ തേൻ നുകർന്നേനേ" എന്ന പാട്ട് .

മൊബൈൽ ഫോണും അതുണ്ടാക്കുന്ന സാംസ്കാരിക സാമ്പത്തിക പരിസരവും

മൊബൈൽ ഫോണിന്റെ ഏററവും വലിയ പ്രത്യേകത അതിന്റെ മൊബിലിററിയാണ്. ഫോണിന്റെ അടിസ്ഥാനധർമ്മമായ ആശയവിനിമയത്തിനു മാത്രമല്ല, അത് ഉള്ളടക്കുന്ന മറ്റനേകം ധർമ്മങ്ങൾക്കും അതോടെ ചലിക്കാൻ പറ്റുന്നു.

വിജ്ഞാനം + വിനോദം

ജോലി ചെയ്യാനായി ഉപയോഗിക്കുന്ന അതേ ഉപകരണം തന്നെയാണ് വിനോദത്തിനും അറിവുത്പ്പാദനത്തിനും ഉപയോഗിക്കുന്നത് എന്നതാണ് മൊബൈൽ ഫോണിന്റെ പ്രത്യേകത. ജോലി സംബന്ധിച്ചുള്ള കാര്യങ്ങൾ പറയുമ്പോഴായാലും അതിനുള്ള അറിയിപ്പു വരുന്നത് സംഗീതമായാണ്; അതായത് റിങ്ടോണുകളിലൂടെ. മൊബൈൽ ഫോണിലേക്കു വിളിക്കുന്നയാൾക്കു സംഗീതം കേൾക്കാവുന്ന സംവിധാനമുണ്ട്. ടെൻഷൻ മാറാൻ ഒരു പാട്ട് മൊബൈലിൽ ഡൗൺലോഡ് ചെയ്തു കേൾക്കാം. ഈ റിങ്ടോണുകളും പാട്ടുകളുമൊക്കെ മലയാളിയുടെ സംഗീതതാത്പര്യത്തെ കൂടി കാണിക്കുന്നുണ്ട്. പരമ്പരാഗത സംഗീതബിസിനസിന്റെ വളർച്ചാനിരക്കിനേക്കാൾ നാലിരട്ടി വളർച്ചാനിരക്കാണ് കേരളത്തിലെ മൊബൈൽ സംഗീതബിസിനസിന്റേത്. ഓരോ പാട്ടും ഡൗൺലോഡ് ചെയ്യുമ്പോൾ ഏഴുരൂപ മുതൽ പതിഞ്ചു രൂപ വരെ കമ്പനികൾക്കു ലഭിക്കുന്നു. അതിന്റെ നിശ്ചിതശതമാനം തുക സിനിമാപ്പാട്ടിന്റെയും മറ്റും കോപ്പിറൈറ്റുള്ളവർക്കും ലഭിക്കുന്നു. (ബിസിനസ് മനോരമ - 2006 ഫെബ്രുവരി 27). വിനോദവും ജോലിയും തമ്മിലുള്ള വിടവ് മൊബൈൽ ഫോണിൽ ഇല്ലാതാകുന്നു. അവ ഒരേ ഉപകരണത്തിലൂടെ ലഭിക്കുന്നു.

11,990 രൂപയുടെ എൽ. ജി. M 44110 എന്ന മൊബൈലിന്റെ പേരു തന്നെ Music Mobile എന്നാണ്. *കാർണ്ണെസ്റ്റൽ മ്യൂസിക് ഫോൺ* എന്നാണ് പരസ്യവാചകം. എന്നാൽ മൊബൈൽ ഫോൺ ഉപയോക്താവിനെ വെറുമൊരു സ്വീകർത്താവ് മാത്രമാക്കുന്നില്ല. ഒരു ഉത്പാദകന്റെ സ്ഥാനം അയാൾക്കു / അവൾക്കു ലഭിക്കുന്നു.

ഉപയോക്താക്കൾ / ഉത്പാദകർ

ടെലിവിഷനും റേഡിയോയും അതുപയോഗിക്കുന്നവർക്ക് പ്രേക്ഷകന്റെയും ശ്രോതാവിന്റെയും സ്ഥാനം കൊടുക്കുന്നു. അവിടെ കാണുന്നയാൾക്കോ കേൾക്കുന്നയാൾക്കോ ഒന്നും ചെയ്യാനില്ല. അതായത്, അവിടെ അവൻ/ അവൾ നിഷ്ക്രിയരാണ്. ഇത് മാധ്യമങ്ങളുടെ ഭൗതികസ്വാധീനത്തിന്റെ തെളിവായി കാണുന്ന മക്ലൂഹൻ ഇതിന്റെ തോതനുസരിച്ച് മാധ്യമങ്ങളെ ഉഷ്ണമാധ്യമങ്ങളെന്നും ശീതമാധ്യമങ്ങളെന്നും വിഭജിക്കുന്നു. (പി. പി. രവീന്ദ്രൻ, 2002-79). അനുവാചകർക്ക് അർത്ഥോത്പാദനപ്രക്രിയയിൽ പങ്കെടുക്കാൻ സൗകര്യം കൊടുക്കുന്ന മാധ്യമങ്ങളാണ് ശീതമാധ്യമങ്ങൾ. ടെലിഫോൺ, കാർട്ടൂൺ, സംസാരഭാഷ എന്നിവയൊക്കെ ശീതമാധ്യമങ്ങളാണ്.

അർത്ഥോത്പാദനപ്രക്രിയയിൽ പങ്കെടുപ്പിക്കുന്നതിനൊപ്പം തന്നെ ഉല്പാദകന്റെ നില കൂടി മൊബൈൽ ഫോൺ ഉപയോക്താവിനു നൽകുന്നു. വെറുതെ പാട്ടു കേൾക്കുന്നയാളോ പടം കാണുന്നയാളോ മാത്രമല്ല ഇവിടെ ഉപയോഗിക്കുന്നവർ. അവർക്ക് റിങ്ടോൺ മ്യൂസിക്കുകൾ ഇഷ്ടമനുസരിച്ച് സെറ്റു ചെയ്യാനും ക്യാമറയിലൂടെ ചിത്രങ്ങളെടുക്കാനും കഴിയും. ടെലിവിഷനോ റേഡിയോയോ തരാത്ത ഒരു സാധ്യതയാണിത്. ഉദാഹരണമായി Nokia 7610 എന്ന മൊബൈൽ ഫോൺ *മൂവി ഡയറക്ടർ* സംവിധാനം കൊണ്ടുവന്നിരിക്കുന്നു. ഇതുപയോഗിച്ച് പത്തു മിനിറ്റോളം മ്യൂസിക്, എഫക്റ്റ് എന്നിവ സഹിതം വീഡിയോ ക്ലിപ്പെടുക്കാനും അത് എഡിറ്റു ചെയ്യാനും സാധിക്കുന്നു. മെഗാപിക്സൽ ക്യാമറയുപയോഗിച്ച് ഫോട്ടോയെടുക്കാം. ഇങ്ങനെ നിരവധി സാധ്യതകൾ ഉപയോഗിക്കുന്നയാൾക്കു ലഭിക്കുന്നു.

സ്വത്വരൂപീകരണം (Identity Formation)

മൊബൈൽ ഫോൺ വ്യക്തിക്ക് ഒരു വിലാസമുണ്ടാക്കിക്കൊടുക്കുന്നു. ഇവിടെ ഒരാൾ എന്നത് കുറച്ചു നമ്പറുകളാകുന്നു. ഇന്റർനെറ്റ് അഡ്രസു പോലെ തന്നെയാണിത്. വീട്ടുപേരും സ്ഥലപ്പേരും ഇല്ലാതെതന്നെ ഒരു വ്യക്തിക്ക് സ്വത്വം സ്ഥാപിക്കാനാകുന്നു. ആ വ്യക്തിയാകട്ടെ ഒരു ആഗോളവ്യക്തിയാണ്. അയാൾ ലോകമെങ്ങുമുള്ള ഇതര ഉപയോക്താക്കളടങ്ങുന്ന വലയിലെ ഒരു കണ്ണിയാകുന്നു. അതുകൊണ്ടാണ് നിങ്ങൾ എവിടെപ്പോയാലും നിങ്ങൾ ബന്ധിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുമെന്നു പറയുന്നത്. Live Wirefree (ബി. പി. എൽ.-ന്റെ പരസ്യവാചകം) 'Stay Connected' (നോക്കിയയുടെ പരസ്യവാചകം) ആയ വ്യക്തിയാകുന്നു, മൊബൈൽ ഉപയോക്താവ്. 'Independent yet connected' എന്നാണ് Nokia 6230 യുടെ പരസ്യവാചകം. ഇവിടെ മൊബൈൽ ഫോൺ ഉണ്ടാക്കുന്ന സ്വാതന്ത്ര്യം എന്നത് കെട്ടുപാടുകളെ ഇല്ലാതാക്കിക്കൊണ്ടല്ല, മറിച്ച് കെട്ടുപാടുകളോടുകൂടി തന്നെ ലോകം മുഴുവൻ സ്വതന്ത്രമായി സഞ്ചരിക്കാമെന്നതാണ്.

മൊബിലിറ്റിയുണ്ടാക്കുന്ന സ്വകാര്യവൽക്കരണം (Mobile Privatization)

യുദ്ധാനന്തരം പാശ്ചാത്യലോകത്ത് പ്രചരിച്ച ഉപഭോഗസംസ്കാരത്തിന്റെ സവിശേഷത ഒരുതരം ചലനാത്മകമായ സ്വകാര്യവൽക്കരണമായി

രുന്നു (Mobile Privatization) എന്ന് റെയ്മണ്ട് വില്യംസ് ടെലിവിഷൻ, *ടെക്നോളജി ആന്റ് കൾച്ചറൽ ഫോറം* എന്ന പുസ്തകത്തിൽ പറയുന്നു. കാർ, ടെലിവിഷൻ തുടങ്ങിയ ഉപകരണങ്ങൾ നടത്തുന്ന സ്വകാര്യവൽക്കരണത്തെ ക്കുറിച്ച് ഏറെ ചർച്ച ചെയ്യപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. പൊതുനിരത്തിൽകൂടി നീങ്ങുമ്പോഴും ഒരു കാർ അതിനുള്ളിൽ സ്വകാര്യഅന്തരീക്ഷം നിലനിർത്തുന്നു എന്ന് റൊളാങ് ബാർത്ത് *മിത്തോളജീസ്* എന്ന പുസ്തകത്തിൽ വിശദമാക്കുന്നുണ്ട്. (ഷിബു മുഹമ്മദ് - 2002 - 492).

'Doing cultural studies' എന്ന പുസ്തകത്തിൽ വാക്മാൻ എന്ന ഉപകരണം 'Privatized leisure' നിർമ്മിക്കുന്നു എന്ന വാദത്തെ ചർച്ച ചെയ്യു ന്നുണ്ട്. അതിൽ പബ്ലിക്, പ്രൈവറ്റ് തുടങ്ങിയ വാക്കുകൾകൊണ്ട് അർത്ഥമാ ക്കുന്ന വ്യവഹാരലോകങ്ങളെന്താണെന്ന് വിശകലനം ചെയ്യുന്നു. സാമൂഹിക ജീവിതത്തോട്, അതായത് ദേശരാഷ്ട്രത്തിന്റ ഔദ്യോഗികസ്ഥാപനങ്ങളോട് വളരെ അടുത്തബന്ധമുള്ള ഒന്നാണ് പബ്ലിക് എന്ന ഇടം. നിയമം, ജോലി, സമ്പത്ത് എന്നിവയുമായി ഇത് വളരെ അടുത്തുനിൽക്കുന്നു. എന്നാൽ പ്രൈവറ്റ് എന്നത് വ്യക്തിപരവും വൈകാരികവും ഗാർഹികവുമായാണ് വ്യവഹരിക്കപ്പെടുന്നത് (1997:113). ഇതിന്റെ ഭൗതികരൂപമായി ഓഫീസ്, വീട് എന്നിവയെ കാണാം. എന്നാൽ വാക്മാൻ (Private Listening in Public) എന്നതിലൂടെ ഇവ തമ്മി ലുള്ള അതിർവരമ്പ് മായ്ച്ചുകളയുകയാണുണ്ടായത്.

ഇവിടെയൊക്കെ സ്വകാര്യത എന്നത് ഗാർഹികമായ ഒന്നാണ്. എന്നാൽ മൊബൈൽ ഫോൺ വാക്മാൻ ചെയ്യാത്ത ഒന്നുകൂടി ചെയ്യുന്നു. വീടിനുള്ളിലും Private Listening കൊണ്ടുവരുന്നു. 'സ്വകാര്യത' എന്നതിന് കുടുംബം എന്നായിരുന്നു നിർവചനമെങ്കിൽ ഇവിടെ അതു മാറിയിട്ട് വ്യക്തി എന്നാവുന്നു. അതുകൊണ്ടാണ് മൊബൈൽ ഫോൺ 'സ്വകാര്യതയുടെ ചെറിയ ഇടംപോലും ഇല്ലാതാക്കുന്നു' എന്ന് പല പഠനങ്ങളും പരാതി പറയുന്നത്. (മൊബൈൽ ഹൃദയം - മാധ്യമം ആഴ്ചപ്പതിപ്പ് 2006 ജനുവരി 20; നിങ്ങൾ പരിധിക്കു പുറത്താണ് - ജയ് രാജ് വാര്യർ, വനിത 2006) കാരണം അവർ സ്വകാര്യതയ്ക്കു കൊടുത്തിരിക്കുന്ന അർത്ഥം 'കുടുംബ'മെന്നാണ്. വ്യക്തിക്ക് പ്രാധാന്യം കൊടുക്കുന്ന മൊബൈൽ ഫോൺ അങ്ങനെ നോക്കുമ്പോഴാണ് സ്വകാര്യതയുടെ ഇടമില്ലാതാക്കുന്നത്. കുടുംബത്തിനകത്തേയ്ക്ക് പുറത്തു നിന്നു വരുന്ന വിളികൾ സ്വകാര്യത തകർക്കുകയല്ല, മറിച്ച് വീട്ടിൽനിന്നോ, പുറത്തുനിന്നോ ഒക്കെ വരുന്ന വിളികൾ കുടുംബത്തിനുള്ളിലും പുറത്തും വ്യക്തിയുടെ സ്വകാര്യത സ്ഥാപിക്കുകയാണ്. അതാകട്ടെ വായനയോ സംഗീ താസ്വാദനമോ ഉണ്ടാക്കുന്ന വ്യക്തിലോകത്തിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമാണ്. മൊബൈൽ ഫോണിന്റെ അങ്ങേത്തലയ്ക്കൽ മറ്റൊരു വ്യക്തിയായിരിക്കും എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്.

ലാന്റ് ഫോണിൽനിന്ന് മൊബൈൽ ഫോണിലേക്കു മാറുമ്പോൾ സ്വ കാര്യത എന്നതിന്റെ നിർവചനത്തിനു വരുന്ന മാറ്റം പ്രധാനമാണ്. ലാന്റ് ഫോണിന്റെ സ്ഥാനം എപ്പോഴും ആളുകൾ പൊതുവായി ഇടപെടുന്ന സ്ഥലത്തെ മേശയായിരിക്കും. ഈ മേശപ്പുറത്തുനിന്ന് വ്യക്തിയുടെ കൂടെ ഫോൺ സഞ്ചരിക്കാൻ തുടങ്ങുമ്പോൾ സ്വകാര്യത, കുടുംബം മുതലായവ യിൽനിന്ന് വ്യക്തി എന്നതിലേക്കു മാറുന്നു. കുടുംബത്തിന്റെ 'സ്വകാര്യസ്ഥലം' എന്ന സ്ഥാനം എടുത്തുമാറ്റി മൊബൈൽ ഫോൺ അതിന് പൊതുസ്ഥല ത്തിന്റെ സ്ഥാനം കൊടുക്കുന്നു. അവിടെ വ്യക്തിയുടെ പോക്കറ്റാണ് സ്വകാ ര്യ ഇടം. വ്യക്തിയുടെ സ്വത്വസ്ഥാപനമാണ് ഇവിടെ നടക്കുന്നത്. അതുകൊ ണ്ടുതന്നെ 'ആരാണ്?' എന്ന ചോദ്യത്തിനു പകരം ഇന്ന് ഫോണെടുത്താൽ ആദ്യം ചോദിക്കുക 'ഇപ്പോ എവിടെയാണ്?' എന്നാണ്. കാരണം ആളാരാ ണെന്ന കാര്യം ഉറപ്പുള്ള ഒന്നാണ്.

മൊബൈൽ ഫോണിന്റെ വരവ് മദ്ധ്യവർഗ്ഗസമൂഹത്തിലാണ് കൂടുതൽ പ്രകടമായ മാറ്റങ്ങൾ വരുത്തുന്നത്. മൊബൈൽ ഫോണിന് ഇന്നുള്ള കുറഞ്ഞ വില മദ്ധ്യവർഗ്ഗസമൂഹത്തെ മൊബൈൽ സമൂഹമാക്കി മാറ്റിയിരിക്കുന്നു. ഒരു മദ്ധ്യവർഗ്ഗകുടുംബത്തിൽ ലാന്റ് ഫോണിന്റെ സ്ഥാനം സ്വീകരണമുറിയായിരി ക്കും. എന്നാൽ ആർഭാടമായി ജീവിക്കുന്ന ഒരു സമ്പന്നകുടുംബത്തിൽ ബാത്ത്റൂ മിലും അടുക്കളയിലുമൊക്കെ ലാന്റ് ഫോണുണ്ടാകും. അതുകൊണ്ടുതന്നെ സമ്പന്നവർഗ്ഗത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഫോൺ എന്ന വസ്തു വീടിനു ള്ളിൽത്തന്നെ മുഖ്യസ്ഥലം, അരികുസ്ഥലം എന്ന തരംതിരിവു നടത്തുന്നില്ല. എന്നാൽ മദ്ധ്യവർഗ്ഗകുടുംബത്തിൽ ഇതു കാണാം. മൊബൈൽ ഫോൺ ഈ തരംതിരിവ് ഇല്ലാതാക്കി വ്യക്തി പോകുന്ന എല്ലാ സ്ഥലത്തേക്കും കൂടെ പോകാ വുന്ന ഒന്നാക്കി ഫോണിനെ മാറ്റി.

സ്ഥലം/സമയം

സ്ഥലവും സമയവും മൊബൈൽ ഫോൺ പ്രശ്നവൽക്കരിച്ച രണ്ടു കാര്യങ്ങളാണ്. "കമ്മ്യൂണിക്കേഷൻ ടെക്നോളജിയിലൂടെ നമ്മുടെ ശരീരവും ഇന്ദ്രിയങ്ങളും ദൂരേക്കു നീളുന്നു" എന്ന് മാർഷൽ മക്‌ലൂഹൻ പറയുന്നു. കാരണം നമുക്ക് ദൂരത്തുള്ളവരോട് സംസാരിക്കാം. ദൂരത്തുള്ളത് വായിക്കാം, ശ്രദ്ധിക്കാം, കാണാം, ദൂരേക്ക് എഴുതാം. അങ്ങനെ സംഭവങ്ങൾ നടക്കുന്ന സ്ഥലത്ത് നിൽക്കുന്ന തോന്നൽ നമുക്കുണ്ടാകുന്നു." (Bignell:2002:210).

ഒരു സമൂഹത്തിൽ, സ്ഥലത്തിൽ ഇടപെട്ടുകൊണ്ടിരിക്കെ വരുന്ന മൊബൈൽ ഫോൺകോൾ ഒരാളെ രണ്ടു സ്ഥലത്തെ വ്യക്തിയാക്കുന്നു. ഒരു സ്ഥലത്തു നിന്നുകൊണ്ടുതന്നെ മറ്റൊരു സ്ഥലത്തെ ആളുമായും അവിടുത്തെ സംഭവങ്ങളുമായും അയാൾ ഇടപെടുന്നു. ആ സംസാരത്തിനുശേഷം വീണ്ടും ഇവിടേക്കു ശ്രദ്ധിക്കുന്നു. ഇവിടെ ഒരുകാര്യം സങ്കല്പിക്കാം. ഒരു ചെറിയ

സംഘം ആളുകൾ കൂടിയിരിക്കുന്ന സമയത്ത് എല്ലാപേർക്കും ഫോൺകോൾ വന്നാലോ? എങ്കിൽ എല്ലാവരും മറ്റെവിടെയൊക്കെയോ ഉള്ള സംഭവങ്ങളിലേക്കും സ്ഥലങ്ങളിലേക്കും പോകും. കാരണം സ്ഥലം എന്നത് മാനസികപരംകൂടിയാണ്. അങ്ങനെ ആ കൂടിയിരിക്കുന്ന സംഭവമോ സ്ഥലമോ തന്നെ ഇല്ലാതാകും. സിനിമകളിൽ ഇത്തരമൊരു ടെക്നിക് ഫലപ്രദമായി ഉപയോഗിക്കുന്നതു കാണാം. സംഘർഷഭരിതമായ ഒരന്തരീക്ഷത്തെ മാറ്റുന്നത് ഒരു മൊബൈൽ ഫോൺകോളിലൂടെയാണ്. തുടർന്ന് ആ ഭാഗം കട്ട്ചെയ്ത് ഫോണിലൂടെ സംസാരിക്കുന്ന സംഭവത്തെ കാണിക്കുന്നു. ഉദാഹരണമായി പുലിവാൽക്കല്യാണം എന്ന സിനിമയിൽ പടക്ക കമ്പനിക്ക് തീ പിടിച്ച് എല്ലാം നഷ്ടപ്പെട്ട് വികാരനിർഭരമായിരിക്കുന്ന ഭാഗം മാറ്റുന്നത് നായകൻ ഹരികൃഷ്ണന് (നടൻ ജയസൂര്യ) വരുന്ന മൊബൈൽ ഫോൺകോളാണ്.

ലാന്റ് ഫോണിൽനിന്ന് മൊബൈൽ ഫോണിനുള്ള മറ്റൊരു പ്രധാനവ്യത്യാസം അന്യരുടെ ഇടപെടലുകളില്ലാതെ നേരിട്ടു സംസാരിക്കാമെന്നതാണ്. ഇങ്ങനെ ഒരു വ്യക്തിയോടു സംസാരിക്കാൻ അയാളുടെ സമൂഹമോ സ്ഥലമോ പ്രശ്നമല്ലാതാവുമ്പോൾ അതിന് ദോഷങ്ങളും ഗുണങ്ങളുമുണ്ട്. ലോകം മുഴുവനുമുള്ള ബന്ധം വ്യക്തികൾ തമ്മിലാകുന്നതോടെ സാമ്രാജ്യത്വ താത്പര്യങ്ങൾക്ക് എളുപ്പം പ്രവർത്തിക്കാനാകും. എങ്കിലും ഓരോ വ്യക്തിയും ഇതര വ്യക്തികളുമായും സംഭവങ്ങളുമായും ഇടപെടുമ്പോൾ ആ വ്യക്തികളുടെ സമൂഹവുമായിത്തന്നെയാണ് ഇടപെടുന്നത്. ഒരു വ്യക്തിയുടെ ഭൗതികശരീരം നില്ക്കുന്ന ശരീരമായിരിക്കില്ല ചിലപ്പോഴത് എന്നു മാത്രം.

ഇടപെടലുകൾ ഇല്ലാതെ നേരിട്ടു സംസാരിക്കാനാവുന്നത് സമയലാഭമുണ്ടാക്കുന്നു. സമയം, പണമാകുന്ന ഇന്നത്തെ സമൂഹത്തിൽ അതിന്റെ പ്രാധാന്യം വളരെയാണ്. ഒരാളോട് ഒരുകാര്യം നേരിട്ടു പറയാൻ ചിലപ്പോൾ ചെലവാക്കേണ്ടിവരുന്നതിന്റെ ഒരംശം മാത്രമാണ് മൊബൈലിലൂടെ വിളിച്ചു പറയാൻ ഉപയോഗിക്കേണ്ടതുള്ളൂ. സമയലാഭവും പണലാഭവും.

വരേണ്യത-ജനകീയത

മൊബൈൽ ഫോൺ കേരളത്തിലെത്തിയത് ഏകദേശം പത്തു വർഷങ്ങൾക്കു മുമ്പായിരുന്നു. അന്നതിന് ഒരു വരേണ്യസ്വഭാവമാണുണ്ടായിരുന്നത് എന്നു പറഞ്ഞാൽ വളരെ കുറച്ചുപേർ ഉപയോഗിക്കുന്നതും പദവി മൂല്യമുള്ളതുമായിരുന്നു. സാമ്പത്തികമായും തൊഴിൽപരമായും ഉയർന്ന പദവിയെ കാണിക്കുന്ന ഒരു ചിഹ്നമായിരുന്നു അത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ആദ്യകാലത്ത് മൊബൈൽ ഫോൺ പരസ്യങ്ങളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടിരുന്നത് കോട്ടും സ്യൂട്ടുമണിഞ്ഞ പ്രൊഫഷണൽ വസ്ത്രം ധരിച്ചവരാണ്. എന്നാൽ ഇന്ന് മൊബൈൽ ഫോണിന് കേരളത്തിൽ വ്യാപകത്വം കൈവന്നിരിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ

ഇന്നത്തെ പരസ്യങ്ങൾ തെങ്ങുകയറുന്നവനും വലയെറിയുന്നവനും മൊബൈൽ ഫോൺ ഉപയോഗിക്കുന്നതായി കാണിക്കുന്നു (എയർ ടെല്ലിന്റെ ടി. വി പരസ്യം). ഇത് പരസ്യത്തിന്റെ കാര്യമാണെങ്കിൽ, ഒരു പ്രൊഫഷണലിനേക്കാൾ സാധാരണക്കാരന്/സാധാരണക്കാരിക്ക് മൊബൈൽ ഫോൺ അവശ്യഘടകമാണെന്ന് കേരളസമൂഹം പറയുന്നു. 2006 ഫെബ്രുവരി 4 ലെ മാധ്യമം ആഴ്ചപ്പതിപ്പിൽ ഗീത, ചിത്രലേഖയുമായി നടത്തിയ ഒരഭിമുഖം കൊടുത്തിട്ടുണ്ട്. *പുലച്ചി ഓട്ടോ ഓടിച്ചാൽ സ്റ്റാന്റ് അശുദ്ധമാകുമോ?* മൊബൈൽ ഉപയോഗിക്കുന്നതിനെക്കുറിച്ചു പറയുന്നു. “അടുത്ത ബൂത്തിലെ വിളി വന്നാൽ എനക്കു തരൂല. ട്രിപ്പ് കിട്ടാതായി. - അന്നേരെ ഞാനൊരു മൊബൈല് എടുത്ത്. പെണ്ണുങ്ങളൊക്കെ എന്റെ വണ്ടി വിളിച്ച്, ഓട്ടം നല്ലോണം കിട്ടിത്തുടങ്ങി.”

ഉപയോഗത്തിന്റെ കാര്യത്തിൽ ഇങ്ങനെ വ്യാപകത്വമുണ്ടായപ്പോൾ മൊബൈൽ ഫോൺ അതിന്റെ വരേണ്യത നിലനിർത്തുന്നത് ഡിസൈനിലാണ്. മൊബൈൽ ഫോണുകളുടെയെല്ലാം അടിസ്ഥാന സാങ്കേതികവിദ്യ ഒന്നു തന്നെയാണ്. എന്നാൽ ക്യാമറ, ഇന്റർനെറ്റ് കണക്ഷൻ തുടങ്ങിയവ ലഭിക്കാനുള്ള സൗകര്യവും കളർ, ആകൃതി എന്നിവയും മൊബൈൽ ഫോണിന്റെ വില വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നു. ഇതിനെയാണ് വാല്യൂ എഡിഷൻ എന്നു പറയുന്നത്. അതായത്, ഒരു ഉത്പന്നത്തിന്റെ വിവിധ രൂപങ്ങളിൽ അതിന് വിവിധ വിലയായിരിക്കും. ഇരുപത്തിനാലായിരത്തിന്റെ മൊബൈൽ സെറ്റ് രണ്ടായിരത്തിന്റേതിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമാവുന്നത് അതിന്റെ ഡിസൈൻ കൊണ്ടാണ്. ഉദാഹരണമായി നോക്കിയ 7260 എന്ന മൊബൈലിന്റെ പരസ്യം അവതരിപ്പിക്കുന്നത് അതിന്റെ പ്രവർത്തനക്ഷമതയെക്കുറിച്ചു പറഞ്ഞുകൊണ്ടല്ല, മറിച്ച് ‘Intense striking, Distinctive Style, Dramatic presence’ എന്നെല്ലാം എടുത്തുപറഞ്ഞുകൊണ്ടാണ്. തുടർന്ന് ഒരു വിശദീകരണവും “Its dramatic, avant - garde body be speaks your strong, confident nature, while its lustrous silvery highlights disclose your subtle tastes. Sleek with attitude, flamboyant with art-deco richness, it will elevate the power of your passions”.

കണ്ണിനൊരു കാഴ്ചവസ്തു എന്ന മട്ടിൽ മൊബൈൽ ഫോൺ നിർവ്വഹിക്കുന്ന പദവി പ്രതിനിധാനമാണിത്. അതോടൊപ്പം ഒരു വ്യക്തിയുടെ സ്വഭാവം അയാൾക്ക് ഇതരവ്യക്തികളോടുള്ള ബന്ധത്തിന്റെ സ്വഭാവം എന്നിവയും മൊബൈൽ ഫോണിലൂടെ മനസ്സിലാക്കാനാവും. റിങ്ടോൺസ് ഇതിലൊരു മുഖ്യഘടകമാണ്. റിങ്ടോണുകൾ തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നതിൽ ഓരോ വ്യക്തിയുടെയും സ്വഭാവസവിശേഷത അടങ്ങിയിരിക്കും. ഫാസ്റ്റ് മ്യൂസിക് ഊർജ്ജസ്വലതയുടെയും മെലഡി സോങ്സ് ശാന്തത, ഗൗരവം എന്നിവയുടെയും സൂചകമാണ്. ഇവ കൂടാതെ വിളിക്കുന്ന ഓരോരുത്തർക്കും ഓരോ റിങ്ടോൺ ഇടാവുന്നതാണ്. വിലാപഗാനങ്ങളും മറ്റും ഒരു വ്യക്തിക്ക്

റിങ്ടോണായി ഇടുന്നത് ആ വ്യക്തിയുമായുള്ള ബന്ധത്തിന്റെ സ്വഭാവം സൂചിപ്പിക്കുന്നു.

മൊബൈൽ നിയന്ത്രണങ്ങൾ

മൊബൈൽ ഫോണിന്റെ ഉപയോഗം നിയന്ത്രിക്കപ്പെടുന്ന സ്ഥലങ്ങളുണ്ട്. കോടതി, ആശുപത്രി, കലാവതരണങ്ങൾ നടക്കുന്ന സ്ഥലങ്ങൾ എന്നിവിടങ്ങളിൽ മൊബൈൽ ഫോൺ ഉപയോഗിക്കരുത്. എന്നാൽ ഇങ്ങനെ പ്രത്യക്ഷനിയമങ്ങൾ ഇല്ലാതെതന്നെ, ഉപയോഗിക്കുന്ന ആളുകൾ സ്വയം നിയന്ത്രണം പാലിക്കുന്ന ഇടങ്ങളാണ് ആരാധനാലയങ്ങളും ക്ലാസ്മുറിയുമൊക്കെ. — സദാചാരനിയമങ്ങളും ധാർമ്മികനിയന്ത്രണങ്ങളുമാണ് ഇങ്ങനെ അബോധമായിത്തന്നെ നിയന്ത്രണത്തിന് പ്രേരിപ്പിക്കുന്നത്. ഉപയോഗവും നിയന്ത്രണവുമൊക്കെ ചേർന്ന് കേരളത്തിൽ അങ്ങനെ ഒരു മൊബൈൽ സംസ്കാരം രൂപപ്പെട്ടുവരുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ സംസാരിക്കുന്ന ശബ്ദപരിധിയുടെ കാര്യത്തിൽ നിയന്ത്രണങ്ങളൊന്നുംതന്നെ പാലിക്കപ്പെടുന്നില്ല. വിദേശരാജ്യങ്ങളിലൊക്കെ ഉപയോഗിക്കുന്നവർ സ്വയംതന്നെ ശബ്ദപരിധിയുടെ കാര്യത്തിൽ നിയന്ത്രണങ്ങൾ പാലിക്കുന്നതു കാണാം.

സാമ്പത്തിക പരിസരം

സാംസ്കാരികമായ ഇത്തരം ഇടപെടലുകൾ മാത്രമല്ല, സാമ്പത്തിക വ്യവഹാരങ്ങളിലും മൊബൈൽ ഫോൺ ശക്തമായ സ്വാധീനം ചെലുത്തുന്നുണ്ട്. സ്റ്റോക്ക് എക്സ്ചേഞ്ചുകളിലെ വിപണനം മുഴുവൻ മൊബൈൽ ഫോണിലൂടെയായി മാറിയിരിക്കുന്നു. എവിടെയിരുന്നു വേണമെങ്കിലും ഷെയറുകൾ വിൽക്കാനും വാങ്ങാനും വിലനിലവാരമറിയാനും സാധിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ മൊബൈൽ ഫോണുപയോഗിച്ച് വൻ സാമ്പത്തിക വ്യവഹാരങ്ങൾ നടത്തുമ്പോൾ മൊബൈൽ ഫോൺതന്നെ വലിയൊരു വിപണനവസ്തുവാകുന്നു.

മൊബൈൽ ഫോണിന്റെ വിപണനത്തെക്കുറിച്ച് പഠിക്കാനായി കാലടിയിലെ *കിങ്സ് മൊബൈൽ സർവ്വീസിങ് സെന്ററിൽ* നിന്ന് 20. 04. 2006 ൽ ശേഖരിച്ച കണക്കുകളാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്.

കാലടിയിൽ ആകെ 7 മൊബൈൽ സർവ്വീസിങ് സെന്ററുകളാണുള്ളത്. പെരുമ്പാവൂരിൽ ഏകദേശം 33 കടകളും അങ്കമാലിയിൽ ഏകദേശം അത്രത്തോളം തന്നെയും കടകളുണ്ട്. എങ്കിലും ഈ രണ്ടു സ്ഥലങ്ങളേക്കാൾ മൊബൈലിന്റെ വിറ്റുവരവ് കൂടുതൽ കാലടിയിലാണെന്ന് കടയുടമ അൻവർ പറയുന്നു (ആവേദകൻ 12). കാരണം കാലടിയിലാണ് ഏറ്റവും കൂടുതൽ ബിസിനസ് നടക്കുന്നത്.

കിങ്സ് സെന്ററിൽ മൊബൈൽ ഫോണും അതിന്റെ അനുബന്ധ ഉപകരണങ്ങളും (ആക്സസറീസ്) വിൽക്കുന്നതിനൊപ്പം തന്നെ മൊബൈൽ സർവ്വീസിങ്ങും നടത്തുന്നുണ്ട്. കടയിൽനിന്ന് ഏറ്റവുമധികം വിറ്റുപോകുന്നത് റീചാർജ് കൂപ്പണാണ്. ബി.എസ്.എൻ. എൽ., ഐഡിയ, എയർടെൽ, റിലയൻസ് എന്നിവയുടെ കൂപ്പണുകളാണ് വിറ്റുപോകുന്നത്. ആക്സസറീസിനാണ് വില്പനയിൽ രണ്ടാം സ്ഥാനം. അതായത് മൊബൈൽ ഫോണിനൊപ്പം മറ്റു സമാന്തരമാർക്കറ്റുകളുടെ സൂചനയാണിത്. മൂന്നാമത്തെ സ്ഥാനമാണ് മൊബൈൽ സെറ്റിന്റെ വില്പനയ്ക്കുള്ളത്. അതിൽതന്നെ സെക്കന്റ് ഹാൻഡ് മൊബൈലുകളാണ് കൂടുതലും വിറ്റുപോകുന്നത്. ഒരുമാസം ഇരുന്നൂറോളം സെക്കന്റ് ഹാൻഡ് മൊബൈൽ ഫോണുകൾ വിൽക്കുമ്പോൾ വെറും 20 എണ്ണം മാത്രമായി ഫ്രെഷ് സെറ്റിന്റെ വില്പന ഒതുങ്ങുന്നു. നോക്കിയയുടെ മൊബൈൽ ഫോണുകൾക്കാണ് കൂടുതൽ ഡിമാന്റ്. സോണി എറിക്സൺ, റിലയൻസ്, മോട്ടറോള തുടങ്ങിയവയ്ക്കും ആവശ്യക്കാരുണ്ട്.

ഒരുമാസം കട നടത്തിക്കൊണ്ടുപോകാൻ 25,000 രൂപ വേണമെന്ന് അൻവർ പറയുന്നു. അവരുടെ കടയിലെ കണക്കുകൾ വില്പനയുടെ ക്രമമനുസരിച്ച് താഴെ കൊടുക്കുന്നു.

	സാധനങ്ങൾ	ടാക്സ്	വരവ്	ലാഭം	തുക (രൂപ)
1.	റിചാർജ് കൂപ്പൺ	ഇല്ല	96000	4 %	3840
2.	ആക്സസറീസ്	4 %	10000	10-12 %	1000-1200
3.	സെക്കന്റ് ഹാൻഡ് സെറ്റ്	4 %	4 ലക്ഷം	20 %	32000
4.	ഫ്രഷ് സെറ്റ്	4 %	2 ലക്ഷം	2 %	4000
5.	സർവ്വീസിങ്	12 %	10000	100 %	10000

ടാക്സിന്റെ ശതമാനം ഒഴിച്ചുള്ളതാണ് വരവായി പറഞ്ഞിരിക്കുന്നത്. ഏകദേശ കണക്കുകളാണ് ഇവിടെ കൊടുത്തിരിക്കുന്നത്.

സെക്കന്റ് ഹാൻഡ് സെറ്റുകളാണ് അധികവും വിറ്റുപോകുന്നതെന്ന് കണക്കുകളിൽനിന്നും മനസ്സിലാക്കാം. കടയ്ക്ക് കൂടുതൽ ലാഭം കിട്ടുന്നതും അതിലൂടെത്തന്നെയാണ്. പതിനായിരം രൂപയുടെ ഫ്രെഷ് സെറ്റ് വിറ്റാൽ 50 –60 രൂപ ലാഭമേ കിട്ടൂ. എന്നാൽ പതിനായിരം രൂപയുടെ സെക്കന്റ് ഹാൻഡ് വിറ്റാൽ 1000 രൂപ ലാഭം കിട്ടും എന്ന് ഷീമോൻ പറയുന്നു. (ആവേദകൻ 13) അൻവർ അതിനു കാരണമായി പറയുന്നത് "സെക്കന്റ് ഹാൻഡ് ഫോൺ വാങ്ങുന്നവർ മിക്കപ്പോഴും ആദ്യമായി ഉപയോഗിക്കുന്നവരായിരിക്കും. അതി

നാൽതന്നെ അവർക്ക് വിലയെപ്പറ്റി വലിയ പിടിപാടുണ്ടാവില്ല. പഴയ സെററ് വിൽക്കുന്നവർ പുതിയ മോഡലിലുള്ളത് വാങ്ങാനാണ് വിൽക്കുന്നത്. അവർ ആ കടയിൽനിന്നുതന്നെ പുതിയത് എടുക്കും. ഈ പുതിയ സെറ്റിൽനിന്ന് അധികം ലാഭമീടാക്കാനാവാത്തതിനാൽ അയാൾ വിൽക്കുന്ന പഴയ സെറ്റിന് പരമാവധി വില കുറയ്ക്കും. എന്നാൽ കടയിൽ സെക്കന്റ് ഹാൻഡ് ഫോൺ വാങ്ങാനെത്തുന്നവർക്ക് അത് താരതമ്യേന ഉയർന്ന വിലയിൽതന്നെ വില്ക്കും."

എന്നാൽ ഈ കണക്കുകൾ മൊബൈൽ ഫോൺ ആരാണു വാങ്ങുന്നതെന്ന് സൂചന തരുന്നുണ്ട്. കാലടി പോലുള്ള ഒരു പ്രദേശത്ത് മൊബൈൽ ഫോൺ കൂടുതലും വിറ്റുപോകുന്നത് മണൽ വാരുന്ന ആളുകൾക്കിടയിലാണ്. അവർക്ക് മൊബൈൽ ഫോൺ ഒരു അവശ്യഘടകമാണ്; പോലീസിന്റെ കണ്ണിൽനിന്നു മാറി ചരക്കു കൊണ്ടുപോകാനും, കൃത്യസ്ഥലത്തെത്തിക്കാനും. നെല്ല് ബിസിനസ് നടത്തുന്നവരും ഇത് കൂടുതലായി വാങ്ങുന്നു. സെക്കന്റ് ഹാൻഡ് സെറ്റുകളാണ് കൂടുതൽ വിററുപോകുന്നത് എന്നതും രണ്ടായിരത്തിനും അയ്യായിരത്തിനുമിടയിലാണ് അവയുടെ വില എന്നതും ഈ വിവരത്തെ ശക്തിപ്പെടുത്തുന്നു. മദ്ധ്യവർഗ്ഗത്തിനും സാധാരണക്കാർക്കുമിടിയിലാണ് ഇത്തരം ഫോണുകളുടെ വ്യാപനം നടക്കുന്നത്.

കിങ്സ് മൊബൈൽ സർവ്വീസിങ് സെന്ററിനെപ്പോലുള്ള കടകളെ സംബന്ധിച്ച മറ്റൊരു വലിയ ലാഭം സർവ്വീസിങ് തന്നെയാണ്. കാരണം അതിന് ചെലവുകാശില്ല. ഫോൺ വെള്ളത്തിൽ വീണോ മറ്റോ കേടു പറ്റുമ്പോൾ അതിന്റെ സർവ്വീസിങ്ങിന് നല്ല തുക ഈടാക്കാറുണ്ടെന്ന് അൻവർ (ആവേദകൻ 12) പറയുന്നു.

കാലടിയിലെ ഒരു കടയിലെ കണക്കുകളിൽനിന്നും വളരെ വ്യത്യസ്തമായിരിക്കും എറണാകുളത്തെ *പെന്റാമേനക*പോലുള്ള കടയിലെ കണക്കുകൾ. അവിടെ ഒരുദിവസംതന്നെ കോടികൾ വിറ്റുവരവുണ്ടാകും. ഇങ്ങനെ മൊബൈൽ ഫോൺ എന്ന ഉപകരണം വിപണിയിലെ ഒരു പ്രധാന ചരക്കാണെന്ന് കാണാം.

മൊബൈൽ സെറ്റ് മാറ്റുന്നത് ഡിസൈൻ അനുസരിച്ചാണെങ്കിൽ ഉപയോക്താക്കൾ കണക്ഷൻ മാറ്റുന്നത് റേഞ്ചുകിട്ടുന്നതനുസരിച്ചും സാമ്പത്തികലാഭം നോക്കിയുമാണ്. രണ്ടുവർഷത്തേക്കുള്ള ഇൻകമിങ് ഫ്രീ റ്റാറ്റ നൽകുമ്പോൾ എയർടെൽ പോലുള്ള ഇതരകമ്പനികൾ അതുകൊണ്ടുതന്നെ ആയുഷ്ക്കാലം മുഴുവൻ ഇൻകമിങ് ഫ്രീയായി നൽകുന്നു. കമ്പനികൾ നിലനില്ക്കാൻ വേണ്ടി നടത്തുന്ന ഇത്തരം മത്സരങ്ങൾ ഉപയോക്താക്കൾക്ക് കൂടുതൽ ഗുണം ചെയ്യുന്നു. ഇന്ന് ഇന്ത്യയിലെവിടേക്കും ഒരു രുപായ്ക്ക് വിളിക്കാനുള്ള സൗകര്യം മൊബൈൽ കമ്പനികൾ ചെയ്തുതരുന്നു. ഇതൊക്കെ മൊബൈൽ ഫോണിന്റെ വ്യാപനത്തിന് കാരണമാകുന്നുണ്ട്.

പല ചാനലുകളും അവരുടെ ഫോൺ ഇൻ പരിപാടികൾ മൊബൈൽ ഫോണിലൂടെയാക്കിയിരിക്കുന്നു. ഇതിലൂടെ സ്വകാര്യവിപണികൾ ധാരാളം ലാഭമുണ്ടാക്കുന്നുണ്ട്. അമൃതാ ടി. വി.യിലെ 'ആരാദ്യം പറയും?' എന്ന പ്രോഗ്രാം ഇത്തരത്തിലുള്ളതാണ്.

ഓരോ മുക്കിലും കാണുന്ന മൊബൈൽ സർവ്വീസിങ് സെന്ററുകളും മൊബൈൽ ടവറുകളും കോയിൻ ബോക്സുകളും മൊബൈൽ സംസ്കാരത്തിന്റെ ഘടകങ്ങളാണ്.

സമകാലിക കഥകളിലെ മൊബൈൽ സംസ്കാരം

2005-ലെ മാതൃഭൂമി ഓണപ്പതിപ്പിൽ മനോജ് ജാതവേദരെഴുതിയ *കഥയിൽനിന്നും അപ്രത്യക്ഷനാകുന്ന ശിവൻ* എന്നൊരു നോവലെറ്റുണ്ട്. കഥ പറച്ചിലിന്റെ പല പല രീതികളും പുതുമകളുമുള്ള ഈ കഥ തന്നെ ഒരു ആധുനിക-ഉത്തരാധുനികസംവാദമാണ്. കഥ, ആഖ്യാനത്തിലും മറ്റും നിലനിർത്തുന്ന ഈ സംവാദം ശക്തിപ്പെടുത്തുന്ന ഘടകങ്ങളാണ് ലാൻഡ് ഫോണും മൊബൈൽ ഫോണും.

കഥയിൽനിന്ന് ഇടയ്ക്കിടെ അപ്രത്യക്ഷനാകുന്ന ശിവൻ, മൊബൈൽ ഫോൺ പോലെതന്നെയാണ്. ശിവനുവേണ്ടിയുള്ള അന്വേഷണം എവിടെയും അവസാനിക്കുന്നില്ല. എന്നാൽ അയാൾ പലയിടത്തും പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുമുണ്ട്. കഥയിൽ അയാൾ വഞ്ചനയുടെ പ്രതീകമാണ്. ഈ സ്ഥിരതയില്ലായ്മയും അതിലൂടെയുണ്ടാവുന്ന വഞ്ചനയും കഥയുടെ നാലാം ഖണ്ഡത്തിൽ കാണുന്ന ചോദ്യോത്തരചർച്ചയോട് ചേർത്തു വായിക്കാവുന്നതാണ്.

എന്താണ് ആധുനികതയും ഉത്തരാധുനികതയും തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസം എന്ന ചോദ്യത്തിന്റെ ഉത്തരം ലാൻഡ് ഫോണും മൊബൈൽ ഫോണും പോലെയുള്ള വ്യത്യാസം എന്നാണ്. "ലാൻഡ് ഫോൺ അസ്തിത്വവാദകാലഘട്ടത്തിന്റെ പ്രതിനിധിയാണ്. ലാൻഡ്ഫോണിലേക്കു വരുന്ന സന്ദേശം സ്വീകരിക്കുന്ന വ്യക്തി ആദ്യംതന്നെ താൻ ആരാണ് എന്ന് അഭിസംബോധന ചെയ്തുകൊണ്ടാണ് സംഭാഷണം ആരംഭിക്കുന്നത്. എന്നാൽ ഉത്തരാധുനികത ആയപ്പോഴേക്കും വ്യക്തിയുടെ അസ്തിത്വമല്ല പ്രധാന വിഷയമായിത്തീരുന്നത്, മറിച്ച് സ്പേസ് ആണ്. മൊബൈൽ ഫോണിലേക്കു വരുന്ന സന്ദേശം സ്വീകരിക്കുന്ന വ്യക്തി ആദ്യം താൻ എവിടെയാണെന്നാണ് വെളിപ്പെടുത്തുന്നത്. മാത്രമല്ല ഇവിടെ നിർദ്ദോഷമായ ഒരു ചതിയുമുണ്ട്.

ചോ : എന്താണത്?

ഉ : ഒരു സെക്കന്റിൽ അയാൾ അവകാശപ്പെടാവുന്ന സ്പേസിലല്ല അടുത്ത

സെക്കന്റിൽ അയാൾ നില്ക്കുന്നത്. അറിഞ്ഞുകൊണ്ടായാലും അല്ലെങ്കിലും അയാൾ ശ്രോതാവിനെ വഞ്ചിക്കുകയാണ്" എന്നിങ്ങനെയാണ് ചർച്ച (പുറം 346).

ഇങ്ങനെ ഉത്തരാധുനികത/മൊബൈൽ ഫോൺ യുടെ വിമർശനമല്ല കഥയുടെ രീതി. മറിച്ച് സംവാദമാണ്. അതുകൊണ്ട് ആധുനികതയെ/ലാൻഡ് ഫോണിനെ ഇതിന്റെ മുഖാമുഖം നിർത്തുന്നു, കഥ. തന്റെ വീട്ടിലെത്തുന്ന ശിവന്റെ വിവരം വിളിച്ചു പറയാൻ അയാളെടുക്കുന്നത് ലാൻഡ് ഫോണാണ്. ഇവിടെ ലാൻഡ് ഫോണിലൂടെയുള്ള ആശയവിനിമയത്തിന്റെ കഷ്ടതകൾ കഥയിൽ വിവരിക്കുന്നുണ്ട്. "ഫോണെടുത്തപ്പോൾ ഡയൽടോണില്ല, ഏതോ ഉപഗ്രഹങ്ങൾ കൂട്ടിമുട്ടുന്ന ശബ്ദം; ഇടയ്ക്ക് മറ്റൊരു ലൈനിലുള്ള സ്ത്രീപുരുഷന്മാരുടെ സംഭാഷണം." ഇടയ്ക്ക് ഡയൽടോൺ കിട്ടുമ്പോഴേയ്ക്കും "ഒപ്ടിക്കൽ ഫൈബർ കേബിളിനു മീതേ മൺവെട്ടിയുടെ തീമഴകൾ, കിതപ്പുകൾ, സീൽക്കാരങ്ങൾ, വീണ്ടും സ്ത്രീപുരുഷന്മാരുടെ തിരക്കഥ" (പുറം 338). "ഇടയ്ക്കൊന്ന് ഡയൽടോൺ കിട്ടുമ്പോൾ ജനമേജയൻ പത്രത്തിൽ കൊടുത്ത നമ്പറിലേക്കു വിളിക്കുന്നു. അതു റോങ്നമ്പറായിരുന്നു. വേറെ നിവൃത്തിയില്ലാതെ അയാൾ പോലീസ് സ്റ്റേഷനിലേക്കു വിളിക്കുന്നു. ഏതു ശിവൻ? ഏതു പരസ്യം? ആരാണു നിങ്ങൾ? എന്താണു പേര്? തുടങ്ങിയ ചോദ്യങ്ങൾ കേട്ട് പോലീസ് സ്റ്റേഷൻ ഇപ്പോഴും ആധുനികതയുടെ ഇരുളിലമർന്നു കിടക്കുകയാണെന്ന് അയാൾക്കു തോന്നി" (പുറം 338) എന്നിങ്ങനെ ലാൻഡ് ഫോണിനെയും ആധുനികതയെയും വിവരിക്കുന്നു.

മറ്റൊരു കഥാപാത്രമായ ഹരിഹരൻ ഏകാകിയായി, അടഞ്ഞ വാതിലുകൾക്കപ്പുറത്ത് തരിശായ മനസ്സോടെ നിൽക്കുമ്പോൾ അയാളുടെ മൊബൈൽ ശബ്ദിക്കുന്നു. ഫോൺ തുറക്കുമ്പോൾ മരിച്ചുപോയ മീര പ്രകാശവർഷങ്ങൾക്കപ്പുറത്തുനിന്ന് വിശേഷം പറയുകയും പല്ലില്ലാത്ത തൊള്ള കാട്ടി ചിരിക്കുന്ന ഒരു കുഞ്ഞുമുഖം കാണിക്കുകയും ചെയ്തു. ഉത്തരാധുനികതയുടെ ചിഹ്നമായാണ് കഥയിൽ മൊബൈൽ ഫോൺ കടന്നുവരുന്നത്. മൊബൈലിൽ വരുന്ന പരലോകത്തെ വിളി അങ്ങനെ നോക്കുമ്പോൾ ഭൂമിയിൽ എവിടെയാണ് കൃത്യമായ സ്ഥലമെന്നു പറയാനാവാത്ത അവസ്ഥ തന്നെയാണ്. എസ്. എം. എസിലൂടെ കിട്ടിയ വീഡിയോ ക്ലിപ്പായിരിക്കാം പരലോകസന്ദേശം.

2006 ഏപ്രിൽ 30–ലെ മാതൃഭൂമി ആഴ്ചപ്പതിപ്പിൽ എബ്രഹാം മാത്യു എഴുതിയ *കാററു തൊടുംപോലെ* എന്ന കഥയിൽ മനോജിനെയും ജ്യോത്സ്നയെയുംപോലെ ഒരു പ്രധാന കഥാപാത്രമാണ് മൊബൈൽ ഫോണും. കൃഷിക്കാരനാണ് മനോജ്. ജ്യോത്സ്ന ജേർണലിസ്റ്റും. കൃഷിക്കാരനു കൈക്കോട്ടു പോലെതന്നെയാണ് ജേർണലിസ്റ്റിന് മൊബൈൽ ഫോൺ. ഒരു ജേർണലിസ്റ്റിനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം മൊബൈൽ ഫോൺ അവന്റെ/അവളുടെ പണിയായുധമാണ്. പെട്ടെന്നു കാര്യങ്ങൾ അറിയാനും അറിയിക്കാനും അതാവശ്യമാണ്.

കോഴിക്കോട് പ്രസ് ക്ലബ്ബിൽ ജേർണലിസം പഠിക്കുന്ന കുട്ടികൾക്ക് മൊബൈൽ ഫോൺ നിർബ്ബന്ധമാണെന്ന് സെനമ്യ പറയുന്നു. (ആവേദക 21 തൊഴിലിന്റെ ഉപകരണത്തെ പഠനസമയത്തുതന്നെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നതാവാം ഇത്.) അതുകൊണ്ടാണ് കഥയിൽ ജ്യോത്സ്ന പറയുന്നത് "കുറേ കോൾസ് വന്നു. നാളത്തെ കാര്യം റെഡി" (പുറം 59) എന്ന്. അതായത്, കഥയിലെ ഭാര്യക്കും ഭർത്താവിനും രണ്ടു വ്യത്യസ്ത തൊഴിൽമേഖലയാണുള്ളത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ അവരുടെ പ്രശ്നങ്ങളും വ്യത്യസ്തമാണ്. മഴ വരാത്തതാണ് മനോജിനെ വിഷമിപ്പിക്കുന്നത്. "മഴക്കാറ്റു വരുമ്പോൾ, മഴ മുറിയുമ്പോൾ കുട്ടാ നിന്നെ കുളിപ്പിക്കാ"മെന്ന് പശുക്കുട്ടികളെയും വെള്ളംതരാമെന്ന് ചെടികളെയും അയാൾ ആശ്വസിപ്പിക്കുന്നു. (പുറം 54). "കാറ്റിന്റെ ശബ്ദമില്ല, മഴ മുറിയുന്നില്ല" എന്ന വാക്യങ്ങൾ മഴയില്ലാതെ വിഷമിക്കുന്ന കൃഷിക്കാരന്റെ ആത്മഗതം പോലെ കഥയിൽ മൂന്നോ നാലോ വട്ടം ആവർത്തിക്കുന്നു.

ജേർണലിസ്ററ് ആയ ജ്യോത്സ്നയുടെ പ്രശ്നം ഇന്റർവ്യൂവിന് വിളിച്ചവർ വരാതിരിക്കുന്നതും പ്രകടനപത്രികയുടെ റിലീസിനെക്കുറിച്ചുള്ള ഡിസ്കഷനും റിപ്പോർട്ടുകളുമൊക്കെയാണ്. ഛർദ്ദിക്കുമ്പോൾപോലും അയാളുടെ കൈയിൽ പറ്റിച്ചേർന്ന് മൊബൈൽ ഫോണുണ്ട്. (പുറം 59). ഒരാൾ മറ്റൊരാളുടെ പ്രശ്നത്തെ എങ്ങനെ കാണുന്നുവെന്ന സൂചന തരുന്ന രണ്ടു രംഗങ്ങൾ കഥയിലുണ്ട്.

ജ്യോത്സ്ന മൊബൈൽ ഫോണിലൂടെ വിളിക്കുന്നതും ഇടപെടുന്നതുമായ രാഷ്ട്രീയക്കാർക്കെല്ലാം പി. സി., ജി. കെ., എം. കെ., കെ. എം., സി. ജെ., കെ. സി. എന്നിങ്ങനെ ചുരുക്കപ്പേരുകളാണുള്ളത്. ജ്യോത്സ്ന ഫോണിലെ സംഭാഷണം കഴിഞ്ഞ് തിരികെ വീട്ടിലേക്കു കയറുമ്പോൾ മനോജിനോടു പറഞ്ഞു, അത് പി. ജെ. ആയിരുന്നു.

"മുറ്റത്തേയ്ക്കു നോക്കിനിന്നു മനോജ്. വേപ്പും മാവും ഉലയുന്നു. ചെടികൾ തലവീശുന്നു.

എന്താ, ആരെയാ നോക്കുന്നെ?

ജ്യോത്സ്ന തിരക്കി.

- കെ. റ്റി. വരുന്നുണ്ടോന്നു നോക്കിയതാ

- കെ. റ്റി.യോ?

- അതെ. കെ. റ്റി. എന്നാൽ കാറ്റ്. കെ. എ. ററി. ററി. യു. മഴക്കാറ്റ്" (പുറം 54). ഇവിടെ മനോജ് ജ്യോത്സ്നയെ പരിഹസിക്കുകയല്ല മറിച്ച് തന്റെ പ്രശ്നത്തെ അവളുടെ പ്രശ്നങ്ങളോടു ബന്ധിപ്പിക്കാനും ഒപ്പം രണ്ടുപേരുടെ പ്രശ്നങ്ങൾക്കും ഒരു തമാശയിലൂടെ ലാഘവത്തം കൊടുക്കാനുമുള്ള ശ്രമമാണ്. ഇത് ജ്യോത്സ്നയും തിരിച്ചു ചെയ്യുന്നുണ്ട്.

കാറ്റിനും മഴയ്ക്കും പ്രതീക്ഷിച്ചിരുന്ന മനോജ് ഒരു പാട്ട് കേൾക്കുന്നു.

"വരികൾ അല്ല, സ്വര

കാറ്റേ നീ വീശരുതിപ്പോൾ ....

ജ്യോത്സന ചിരിച്ചു.

നിന്റെ അവസ്ഥയ്ക്കു പറ്റിയ ഒരു റിങ്ടോൺ ഇന്നലെ ഞാൻ മൊബൈലിൽ ഇട്ടു. എങ്ങനെയുണ്ട്?" (പുറം 51).

ഇവിടെ ജ്യോത്സ്നയുടെ പ്രവൃത്തിയിൽ ഒരു ധാർഷ്ട്യമുണ്ട്. അതാകട്ടെ കഥയിൽ കടന്നുവരുന്നത് മൊബൈൽ റിങ്ടോണിലൂടെയാണ്. മനോജ് മഴ കൊതിച്ചിരിക്കുമ്പോൾ "കാറ്റേ നീ വീശരുതെന്ന് അകത്തെ മുറിയിൽ നിന്ന് ജ്യോത്സ്നയുടെ മൊബൈൽ ഫോൺ പ്രഖ്യാപിക്കുന്നത് പല തവണ കേട്ടു. ഇല്ല, ഇപ്പോൾ വീശുന്നില്ല. മാവും ചെമ്പരുത്തിയും ശീമപ്ലാവും കുററിപ്ലാവും കുറ്റിമുല്ലയും കാററിപ്പോൾ വീശാറേയില്ലെന്ന് അയാളോട് പറഞ്ഞു. അയാൾ എല്ലാം മൂളിക്കേട്ടു." (പുറം 54).

കാറ്റിനെ പ്രതീക്ഷിക്കുന്ന കൃഷിക്കാരനും കാറ്റു വേണ്ടെന്നു പറയുന്ന മൊബൈൽ ഫോണും രണ്ടുതരം ജീവിതരീതികളായി കഥയിൽ വരുന്നു. *കാറ്റു തൊടുംപോലെ* എന്ന കഥയുടെ പേര് കഥയുടെ ചായ്‌വ് എങ്ങോട്ടാണെന്ന് കാണിക്കുന്നുണ്ട്.

ഇങ്ങനെ സമകാലിക മലയാളകഥകളിൽ മൊബൈൽ ഫോണും മൊബൈൽ സംസ്കാരവും കടന്നുവരികയും കഥാവിഷയമായി മാറുകയും ചെയ്യുന്നു.

സിനിമകളിലെ മൊബൈൽ സംസ്കാരം

ജനകീയ/ജനപ്രിയ കലയായ സിനിമയിൽ മൊബൈൽ ഫോൺ കടന്നുവരുന്നതെങ്ങനെയെന്ന് നോക്കാവുന്നതാണ്. 2002-2003 കാലത്ത് തിയേറ്ററുകളിൽ വന്ന *പുലിവാൽക്കല്യാണം* എന്ന സിനിമയും 2005 അവസാനത്തിൽ റിലീസായ രഞ്ജിത് സംവിധാനം ചെയ്ത *ബ്ലാക്ക്* എന്ന ചിത്രവുമാണ് പഠനത്തിനായി തെരഞ്ഞെടുത്തിരിക്കുന്നത്. മൊബൈൽ ഫോണിന്റെ വ്യാപനം, ഉപയോഗം, പ്രതിനിധാനം എന്നിവയാണ് ചർച്ച ചെയ്യുന്നത്.

മൊബൈൽ ഫോൺ ഉപയോഗിക്കുന്ന സമൂഹവും ഉപയോഗവും

കേരളത്തിൽ മൊബൈൽ ഫോണിന്റെ ഇന്നു കാണുന്ന രീതിയിലുള്ള വർദ്ധിച്ച ഉപയോഗം തുടങ്ങിയിട്ട് ഏകദേശം നാലു വർഷത്തോളമേ ആയിട്ടുള്ളൂ. *പുലിവാൽക്കല്യാണം* എന്ന സിനിമ റിലീസാവുന്നത് ഇതിന്റെ ആദ്യഘട്ടത്തിലാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ആ സിനിമയിൽ മൊബൈൽ ഫോൺ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത് ഉയർന്ന വർഗ്ഗത്തിലുള്ളവരുടെ പദവിചിഹ്നമായാണ്. മൊബൈൽ ഫോണിൽ സംസാരിച്ചുകൊണ്ട് കാറിൽനിന്നിറങ്ങുന്ന രംഗത്തോടെയാണ് സിനിമയിലേക്ക് നായികയുടെ കടന്നുവരവ്. നിരവധി ഷോപ്പിംഗ് സെന്ററുകളുടെയും ബിസിനസ് സ്ഥാപനങ്ങളുടെയും ഏകപുത്രിയാണ് അവൾ. (സിനിമയിൽ കാവ്യാ മാധവൻ അഭിനയിക്കുന്ന കഥാപാത്രം - ഗംഗ). സിനിമയിൽ മൊബൈൽ ഫോൺ ഉപയോഗിക്കുന്നവരിൽ അവളുടെ അച്ഛനും കമ്പനി മാനേജരുമൊക്കെ പെടും. ഇത്തരമൊരുയർന്ന സാമ്പത്തികപദവിയിലുള്ളവർ ഉപയോഗിക്കുന്ന മൊബൈൽ ഫോൺ നായകനു കിട്ടുന്നത്, എൻജിനീയറിംഗ് പരീക്ഷയിൽ ഒന്നാം റാങ്കു വാങ്ങിയതിനുള്ള സമ്മാനമായാണ്. നായകന്റെ (ജയസൂര്യ അഭിനയിക്കുന്ന കഥാപാത്രം- ഹരികൃഷ്ണൻ) സാമ്പത്തികപദവിയിലുള്ളവർക്കോ കുടുംബത്തിലുള്ള മറ്റുള്ളവർക്കോ മൊബൈൽ ഫോണില്ല. ഇങ്ങനെ *പുലിവാൽകല്യാണ*മെന്ന സിനിമയിലെ മൊബൈൽ ഉപയോക്താക്കൾ ഉയർന്ന വിദ്യാഭ്യാസമോ സാമ്പത്തികമോ ഉള്ളവരാണെന്നു കാണാം.

രഞ്ജിത് സംവിധാനം ചെയ്ത് മമ്മൂട്ടി നായകനായി അഭിനയിക്കുന്ന ബ്ലാക്ക് എന്ന ചിത്രത്തിൽ മൊബൈൽ ഫോൺ എല്ലാവരും ഉപയോഗിക്കുന്ന ഒന്നാണ്. *പുലിവാൽ കല്യാണ*ത്തിൽ കാണിക്കുന്നതുപോലെ ഫോണിലൂടെയുള്ള സംഭാഷണങ്ങൾ മുഴുവനായും ഈ സിനിമയിൽ കാണിക്കുന്നില്ല. മൊബൈൽ ഫോൺ ഓൺ ചെയ്യുന്നതും പല ആളുകൾ സംസാരിക്കുന്നതും ഒക്കെ ക്യാമറാ ടെക്നിക്കുകൾ ഉപയോഗിച്ച് സൗണ്ട് ഇഫക്ട് കൊടുത്ത് പെട്ടെന്നു പെട്ടെന്നു കാണിക്കുന്നു. ഈ സിനിമയിൽ മൊബൈൽ ഫോൺ ഉപയോഗിക്കുന്ന സമൂഹം ഗുണ്ടാപ്രവർത്തനം നടത്തുന്നവരാണ്. മൊബൈൽ ഫോണിന് വ്യാപകത്വം ഉണ്ടായപ്പോൾത്തന്നെ അതിന്റെ ദുരുപയോഗം വർദ്ധിക്കുന്നതിന്റെ തെളിവാണ് ഈ സിനിമ.

ഉപയോഗം

ഗംഗയുടെ ഓഫീസിൽനിന്നു ലോണെടുക്കാനെത്തുന്ന ഹരികൃഷ്ണന്റെയും അവളുടെയും മൊബൈൽ ഫോണുകൾ പരസ്പരം മാറിപ്പോകുന്നതും, അവർ ഫോണിലൂടെ പരിചയപ്പെട്ട് പ്രണയിക്കുന്നതുമാണ് *പുലിവാൽക്കല്യാണ*ത്തിന്റെ കഥ. ഇവിടെ മൊബൈൽ ഫോൺ പ്രണയിക്കാനുള്ള ഉപകരണമായാണ് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. *ബ്ലാക്കിൽ* മൊബൈൽ ഫോണുപയോഗിക്കുന്നതാകട്ടെ കൊട്ടേഷനെടുത്തുള്ള ഗുണ്ടാപ്രവർത്തനത്തിനും. അതുകൊണ്ടുതന്നെ മൊബൈൽ ഫോൺ ദുരുപയോഗം ചെയ്യുന്നതിന്റെ നിരവധി രംഗങ്ങൾ ഈ സിനിമയിലുണ്ട്. മമ്മൂട്ടി അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഷൺമുഖം എന്ന കഥാപാത്രം ഗുണ്ടാപ്രവർത്തനങ്ങളെ നിയന്ത്രിക്കുന്ന രണ്ടുപേരിൽ ഒരാളാണ്. തൊഴിലില്ലാത്ത രണ്ടു ചെറുപ്പക്കാർ, എവിടെനിന്നോ കിട്ടിയ ഷൺമുഖത്തിന്റെ മൊബൈൽ നമ്പർ ഉപയോഗിച്ച് പലരിൽനിന്നും പണം വാങ്ങി ജീവിക്കുന്നു. വാടകക്കൊലയാളിയാകട്ടെ, കൊല്ലേണ്ടയാൾ വരുന്നത് ഓരോ സ്പോട്ടിൽ നിന്നും

മൊബൈലിലൂടെ അറിഞ്ഞ് കൃത്യമായ മുൻകരുതലോടെ കൊല നടത്തുന്നു. ഇത്തരം നിരവധിരംഗങ്ങൾ സിനിമയിൽ കാണാം. രാം ഗോപാൽവർമ്മ സംവിധാനം ചെയ്ത *കമ്പനി* എന്ന ഹിന്ദി ചിത്രവും *ക്വൊട്ടേഷൻ, സ്റ്റോപ്പ് വയലൻസ്* തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങളും മൊബൈൽ ഫോണിന്റെ ഇത്തരത്തിലുള്ള ഉപയോഗങ്ങൾതന്നെയാണ് കാണിക്കുന്നത്.

മൊബൈൽ ഫോൺ വന്നതോടെ സിനിമയുടെ സ്ഥിരംരീതികൾക്ക് പല മാറ്റങ്ങളും സംഭവിച്ചിട്ടുണ്ട്.

ഉദാ:. വാങ്ങിയ കാശ് തിരിച്ചു തരാത്തതിനാൽ കമാലിന്റെ രണ്ടു ബോട്ടുകൾ ഷൺമുഖൻ പിടിച്ചെടുക്കുന്നു. അതു തിരിച്ചു വാങ്ങാനായി ഷൺമുഖത്തിനടുത്തേക്ക് കമാൽ കടന്നുവരുമ്പോൾതന്നെ മൊബൈൽ റിങ് ചെയ്യുന്നു. തുടർന്ന് മൊബൈൽ സംഭാഷണം.

ഷൺമുഖേട്ടാ, ആ കമാല് മാർക്കറ്റിലെത്തിയാ.... അവന്റെ കൂടെയുള്ള പ്രകാശന്റെ അരയില് ഇരുമ്പുണ്ട്.

ശരിയെടാ!

ഉടനെ ഷൺമുഖൻ പാഞ്ഞുചെന്ന് കത്തി വലിച്ചൂരുന്നു. 'തീട്ടം വെട്ടിയാൽ മുറിയാത്ത കത്തിയുമായി ഇറങ്ങിയിരിക്കയാണ്' എന്നൊരു ഡയലോഗും. പണ്ടായിരുന്നെങ്കിൽ സിനിമയിലെ ഈ രംഗം മറ്റൊരുവിധമായിരുന്നേനെ. അയാൾ കത്തിയെടുത്ത് ആക്രമിക്കുമ്പോൾ നായകൻ തിരിച്ച് ആക്രമണം നടത്തി വിജയം നേടും. എന്നാൽ മൊബൈൽ ഫോൺ എന്ന ഉപകരണം ആക്രമിക്കാൻ വന്നയാൾക്ക് അയാളുടെ കത്തി പുറത്തെടുക്കാനുള്ള സാധ്യത കൂടി കൊടുക്കുന്നില്ല.

സാബു എന്നയാൾ വാതിലിൽ മുട്ടുന്നതുവരെ അകത്തിരിക്കുന്ന ആളുകളോട് സംസസാരിച്ചുകൊണ്ട് മുറിയുടെ അടുത്തെത്തി 'വാതിൽ തുറക്ക്' എന്ന് മൊബൈലിലൂടെ അകത്തിരിക്കുന്നവരോടു പറയുന്നു. തുറക്കുമ്പോൾ ഫോണിലൂടെ നടത്തിയ സംഭാഷണം ഒരു സെക്കന്റു പോലും പാഴാക്കാതെ, തുടർച്ച നഷ്ടപ്പെടാതെ വീണ്ടും പറയുന്നു. ഇങ്ങനെയൊക്കെ മൊബൈൽ ഉപയോഗങ്ങൾ സിനിമയിൽ കടന്നുവരുന്നു. സിനിമയിലെ ഒരു സീൻ മാറ്റി മറ്റൊരു സീൻ കൊണ്ടുവരാൻ മൊബൈൽ റിങ്ടോൺ ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്.

മൊബൈൽ ഫോൺ സിനിമയിൽ എന്തു പ്രതിനിധാനമാണു നിർവ്വഹിക്കുന്നതെന്നും ശ്രദ്ധിക്കാവുന്നതാണ്.

പ്രതിനിധാനം

ബ്ലാക്കിൽ സ്ത്രീകൾ മൊബൈൽ ഫോൺ ഉപയോഗിക്കുന്നതായി കാണിക്കുന്നില്ല. ഗുണ്ടാപ്രവർത്തനത്തിൽ സ്ത്രീകൾക്കു പങ്കുണ്ടാവില്ലെന്ന ധാരണയായിരിക്കാം ഇതിനു കാരണം. ആണിനും പെണ്ണിനും മൊബൈൽ ഫോൺ എന്തിനാണ് എന്നൊരു അഭിപ്രായം സിനിമ തരുന്നുണ്ട്.

പരസ്പരം മൊബൈൽ ഫോൺ മാറിപ്പോയതിനാൽ നായികയ്ക്കു വരുന്ന വിളികൾ നായകനെ ഉദ്ദേശിച്ചുള്ളതും തിരിച്ച് നായകനു വരുന്ന വിളികൾ നായികയെ ഉദ്ദേശിച്ചുള്ളതുമായിരിക്കും. ഗംഗയ്ക്ക് വരുന്ന വിളികൾ പടക്കം ബിസിനസിന്റെ സാമ്പത്തിക ഇടപാടുകളക്കുറിച്ചുള്ളതും ഓർഡറുകളുമൊക്കെയാണ്. എന്നാൽ ഹരികൃഷ്ണനു വരുന്നത് ഗംഗയുടെ കൂട്ടുകാരിയുടെ വിളിയാണ്. "എന്റെ ബ്രദർ ലേഡീസ് ഫെയർഷോപ്പ് തുടങ്ങി. നിന്റെ അളവെത്രയാ?" എന്നാണവൾ ചോദിക്കുന്നത്. ആണ്, മൊബൈൽ ഫോണുപയോഗിക്കുന്നത് ബിസിനസ് പോലുള്ള കാര്യങ്ങൾക്കും പെണ്ണ്, കൊച്ചുവർത്തമാനം പറയാനുമാണ് എന്ന ധാരണയാണിതിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. ആണിന്റേത്, പെണ്ണിന്റേത് എന്നു സമൂഹം കല്പിച്ചുകൊടുത്തിരിക്കുന്ന സ്വഭാവങ്ങൾ യഥാർത്ഥത്തിലുള്ളതല്ല. അതു സമൂഹം നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്നതാണ്. ആണിനും പെണ്ണിനും വായിക്കാൻ രണ്ടുതരത്തിലുള്ള മാസികകളും മറ്റും ഇറക്കുന്നതിലൂടെ (ഫാസ്റ്റ് ട്രാക്ക്, വനിത, ശ്രീമാൻ) ഈ ധാരണയെ സംരക്ഷിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഇതേ യുക്തിതന്നെയാണ് സിനിമയിലും കാണുന്നത്.

മൊബൈൽ ഫോണിന്റെ ഉപയോഗം കാണിക്കുന്ന ധാരാളം സിനിമകളുണ്ട്. മഹേഷ് ഭട്ട് സംവിധാനം ചെയ്ത *കലിയുഗ്* എന്ന ഹിന്ദി ചിത്രത്തിന്റെ പ്രമേയം മൊബൈൽ ഫോണിലൂടെ ഭർത്താവ് ഭാര്യയുടെ നഗ്നചിത്രങ്ങൾ അയയ്ക്കുന്നതും അതിനെത്തുടർന്ന് സ്ത്രീ ആത്മഹത്യ ചെയ്യുന്നതുമാണ്. ഡൽഹി പബ്ലിക് സ്കൂളിലെ കുട്ടി സഹപാഠിയുമൊത്തുള്ള അശ്ലീലരംഗങ്ങൾ അയച്ചുകൊടുത്ത സംഭവവുമായി ഈ പ്രമേയത്തിന് ബന്ധമുണ്ട്. *രാജമാണിക്യം, വാഴുന്നോർ* തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങളിലും മൊബൈൽ ഉപയോഗത്തിന് കഥയിൽ നല്ല പങ്കുണ്ട്.

ദിലീപ് നായകനായി അഭിനയിച്ച *ലയൺ* എന്ന ചിത്രത്തിൽ, കുട്ടികളുടെ മുന്നിൽവച്ച് കൊല്ലപ്പെടുന്ന അധ്യാപകന്റെ കൊലയാളികളെ പിടികൂടുന്നത് മൊബൈൽ വഴിയാണ്. മറ്റൊരു തെളിവും അവശേഷിച്ചിരുന്നില്ല. താഴെ വീണ മൊബൈലെടുത്ത് കുട്ടികൾ കളിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുമ്പോൾ അതു കാണുന്ന റ്റീച്ചറാണ് വാങ്ങി പോലീസിനെ ഏല്പിക്കുന്നത്.

ഇന്ന് കുറ്റം തെളിയിക്കാനായി പോലീസിനു സഹായമാകുന്ന പ്രധാന വസ്തു മൊബൈൽ ഫോണാണ്. എല്ലാവരുടെയും പക്കൽ ഇതുണ്ടാകും എന്നതും ഇതുപയോഗിച്ചാണ് കുറ്റകൃത്യങ്ങൾ നടക്കുന്നത് എന്നതും കൊണ്ടാണിത്. കുറച്ചുനാൾമുമ്പ് കേരളത്തിൽ കോളിളക്കമുണ്ടാക്കിയ ഹിമാലയ കേസിലെ പ്രതികളെ കണ്ടുപിടിച്ചതും ആമ്പല്ലൂരിൽനിന്നു കാർ തട്ടിയെടുത്ത് കൊലപ്പെടുത്തിയ ടോമിന്റെ കൊലയാളികളെ കണ്ടെത്തിയതും മൊബൈൽ ഫോൺ വഴിയാണ്. ഏതു ടവറിന്റെ ഏറിയയിൽനിന്നാണ് മൊബൈൽ ഫോൺ

ഉപയോഗിച്ചതെന്നു കണക്കാക്കിയാണ് ഇതു ചെയ്യുന്നത്. സിനിമകളിൽ മൊബൈൽ ഫോണിന്റെ ഉപയോഗം എങ്ങനെ ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നു എന്നതാണ് ഇവിടെ ചർച്ച ചെയ്തത്.

പരസ്യങ്ങളും മൊബൈൽ ഫോണും

മൊബൈൽ ഫോണിനെ സംബന്ധിച്ച പരസ്യങ്ങൾ രണ്ടുതരത്തിലുണ്ട്. ഒന്ന്, മൊബൈലിൽ വരുന്ന പരസ്യങ്ങൾ; രണ്ട്, മൊബൈൽ ഫോൺ എന്ന ഉപകരണത്തെ അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ഇതര മാധ്യമങ്ങളിൽ വരുന്ന പരസ്യങ്ങൾ.

മൊബൈലിൽ വരുന്ന പരസ്യങ്ങൾ

ഇതര മാധ്യമങ്ങളിൽ വരുന്ന പരസ്യങ്ങളേക്കാൾ ഉപയോക്താക്കളുടെ ശ്രദ്ധ കൂടുതൽ കിട്ടുന്നത് മൊബൈലിൽ വരുന്ന പരസ്യങ്ങൾക്കാണ്. ടെലിവിഷനിലോ പത്രത്തിലോ വരുന്ന പരസ്യങ്ങൾ ശ്രദ്ധിക്കാതിരിക്കാനോ കാണാതെ പോകാനോ സാധ്യതയുണ്ട്. എന്നാൽ കയ്യിലിരിക്കുന്ന മൊബൈലി ലേക്കു മെസ്സേജായി വരുന്ന പരസ്യങ്ങൾ എല്ലാവരും എടുത്തു വായിക്കുകയും ശ്രദ്ധിക്കുകയും ചെയ്യും. മാത്രമല്ല, മൊബൈലിലൂടെ കൊടുക്കുന്ന പരസ്യങ്ങളുടെ ലക്ഷ്യത്തിന് കൂടുതൽ കൃത്യതയുണ്ടാകും. കാരണം മൊബൈൽ കമ്പനികളുമായി സഹകരിച്ച് ഓരോ ഉപയോക്താവിനും ആവശ്യമുള്ള ഉത്പന്നത്തിന്റെ പരസ്യം അയക്കാൻ പറ്റും. ലിംഗം, പ്രായം എന്നിവ പരിഗണിച്ചാണ് ഓരോരുത്തർക്കും പരസ്യം അയക്കുക. ഉദാഹരണമായി, ഊന്നുവടിയുടെ പരസ്യം വൃദ്ധന്റെയും നാപ്കിന്റെ പരസ്യം സ്ത്രീകളുടെയും മൊബൈലിലേക്കാണ് അയക്കുക.

പടിഞ്ഞാറൻ രാജ്യങ്ങളിൽ മൊബൈൽ മെസ്സേജിലൂടെ ഉപയോക്താവിനെ ഉപഭോക്താവാക്കി മാറ്റുന്ന വിപണനസമ്പ്രദായം തുടങ്ങിക്കഴിഞ്ഞു. വളരെ ആസൂത്രിതമായ വിപണനരീതിയാണിത്. ഏതെങ്കിലും ഉത്പന്നത്തിന്റേതായി കൊടുക്കുന്ന പരസ്യം തുറന്നുവായിച്ചാൽ വേറെ കുറച്ചു മെസ്സേജുകൾ അയക്കാനുള്ള സൗകര്യം സൗജന്യമായി ലഭിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ ഒരു പരസ്യസമ്പ്രദായത്തെപ്പറ്റി *എറിക്സൺ* കമ്പനി 2000ത്തിൽ ഒരു സർവ്വേ നടത്തുകയുണ്ടായി. 40 % ആളുകൾക്ക് ഇതൊരു നിർബ്ബന്ധിക്കലായി തോന്നി. എന്നാൽ 20 % ആൾക്കാർ ഇതിനെക്കുറിച്ച് അറിയണമെന്നു പറഞ്ഞ് തിരികെ മെസ്സേജുകൾ അയച്ചു.(ജോനാഥൻ ബിഗ് നെൽ 2002 – 208).

മൊബൈൽ ഫോണിലൂടെ പരസ്യവും വിപണനസമ്പ്രദായവും പാശ്ചാത്യനാടുകളിൽ ആരംഭിച്ചുകഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. അറിയാനുള്ള ആഗ്രഹത്തെയാണ് ഈ പുതിയ പരസ്യസമ്പ്രദായം മുതലാക്കുന്നത്. കേരളത്തിൽ ഇത്തരമൊരു പരസ്യമേഖല വികസിച്ചിട്ടില്ല. ഇവിടെ മൊബൈലിലേക്കു വരുന്ന പരസ്യമെസ്സേജുകൾ മിക്കവാറുംതന്നെ കണക്ഷനെടുത്തിരിക്കുന്ന മൊബൈൽ നെറ്റ് വർക്കിന്റേതോ അതിനോടനുബന്ധിച്ച സ്ഥാപനങ്ങളുടേതോ ആയിരിക്കും. ഉദാ: "Win exciting gifts! attend GPRS and Value Added Services at Idea nu showroom Sasthamangalam and Zonal Office, Pattom on 26th April. Details contact 9847 943408"

മൊബൈൽ കമ്പനികൾ ഇതര ഉത്പന്നങ്ങളുടെ കമ്പനികളുമായി ചേർന്ന് പരസ്യം കൊടുക്കുന്ന രീതി അടുത്തുതന്നെ കേരളത്തിലുമെത്തിച്ചേരും. ഇപ്പോൾത്തന്നെ സിനിമാപ്പാട്ടുകൾ ഡൗൺലോഡ് ചെയ്യുന്നതിൽനിന്നു നന്നായി ലാഭം കിട്ടുന്നതുകൊണ്ടുതന്നെ മൊബൈൽ കമ്പനികൾ പുതിയ സിനിമാപ്പാട്ടുകളുടെ കോപ്പി റൈറ്റുള്ളവരുമായി കരാർ ഒപ്പിടുന്നത് ഇതിന്റെ സൂചനയാണ്.

പ്രതികരണമറിയിക്കാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്ന തരത്തിലുള്ള മെസ്സേജുകൾ കമ്പനികൾ അയയ്ക്കാറുണ്ട്. ഉദാ: നിയമപ്രകാരം വാലന്റയിൻസ് ദിനം നിർത്തലാക്കണം. ശരിയോ തെറ്റോ? ഇങ്ങനെയൊരു മെസ്സേജ് കാണുന്ന ഒരുപാടുപേർ തീർച്ചയായും തിരിച്ച് മെസ്സേജ് അയയ്ക്കും. അങ്ങനെ മൊബൈൽ കമ്പനിക്ക് ലാഭം കിട്ടുന്നു. സ്വകാര്യവിപണിയെ പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കുന്നവയാണ് ടെലിവിഷൻ പരിപാടികളിലെ ഫോൺ-ഇൻ പ്രോഗ്രാമുകൾ. ടെലിവിഷൻ ചാനലായ *ഇന്ത്യാവിഷൻ* വാർത്തകളുടെ അവസാനത്തിൽ പ്രേക്ഷകരുടെ അഭിപ്രായവോട്ടെടുപ്പ് നടത്തുന്നത് എസ്. എം. എസിലൂടെയാണ്. 'അച്യുതാനന്ദൻ തെരഞ്ഞെടുപ്പിൽ മത്സരിക്കേണ്ട എന്ന പാർട്ടി തീരുമാനത്തെ അനുകൂലിക്കുന്നുണ്ടോ?', 'കരുണാകരന്റെ പാർട്ടി യു. ഡി. എഫുമായി ലയിച്ചത് ശരിയോ തെറ്റോ?' തുടങ്ങിയ ചോദ്യങ്ങൾക്ക് പിറ്റേദിവസം 9 മണി വരെ എസ്. എം. എസ്. അയയ്ക്കാം. ഇവിടെ ടെലിവിഷൻ എന്ന മാധ്യമം അതിന്റെ ജനസമ്പർക്കപരിപാടികൾ നടത്തുന്നത് മൊബൈൽ ഫോൺ ഉപയോഗപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടാണ്. ഇതിൽനിന്നു രണ്ടു കാര്യങ്ങൾ മനസ്സിലാക്കാം. ഒന്ന് – മൊബൈൽ ഫോണിന്റെ വ്യാപനം. അതുകൊണ്ടാണല്ലോ പൊതുജനങ്ങളുടെ പ്രതികരണം എസ്. എം. എസ്. വഴി അറിയിക്കാൻ പറയുന്നത്. രണ്ട് – ഈ പരിപാടി മൊബൈൽ ഫോൺ ഇല്ലാത്തവരെ പൊതുജനമായി കാണുന്നില്ല എന്നതാണ്. മാത്രമല്ല, 'പൊതുജനമാവാനും സ്വന്തം അഭിപ്രായം അറിയിക്കണമെങ്കിലും മൊബൈൽ ഫോൺ വാങ്ങണം' എന്ന പരോക്ഷപ്രേരണ ചെലുകത്തുകയും ചെയ്യുന്നു.

ടെലിവിഷൻ ചാനലായ ഏഷ്യാനെറ്റ് ന്യൂസിന്റെ പ്രധാന വാർത്തകൾക്ക് *എയർ ടെൽ* മൊബൈലിന്റെ മ്യൂസിക് ആണ് കൊടുത്തിരിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ എയർ ടെല്ലിന്റെ മ്യൂസിക് കേൾക്കുമ്പോൾ ന്യൂസാണെന്നു മനസ്സിലാകുന്നു. ഇവിടെ ഏഷ്യാനെറ്റ് ന്യൂസും എയർടെല്ലും പരസ്പരം പരസ്യങ്ങളായി പ്രവർത്തിക്കുന്നു.

2006-ലെ നിയമസഭാതെരഞ്ഞെടുപ്പിൽ മൊബൈൽ ഫോൺ ഒരു ശക്തമായ പ്രചാരണായുധമായിരുന്നു. പോസ്റ്ററുകളും ചുവരെഴുത്തുകളുംപോലെ എസ്. എം. എസും ധാരാളം ഉപയോഗിക്കപ്പെട്ടു. അച്യുതാനന്ദനെ തെരഞ്ഞെടുപ്പിൽ മത്സരിക്കുന്നതിൽനിന്ന് പാർട്ടി മാറ്റിനിർത്തിയപ്പോൾ എസ്. എം. എസ്. വഴിയായിരുന്നു അനുകൂല പ്രതികൂല സന്ദേശങ്ങൾ.

മൊബൈലിൽ വരുന്ന പരസ്യങ്ങളും സന്ദേശങ്ങളുമാണ് ഇത്രയുമെങ്കിൽ, മൊബൈൽ ഫോൺ എന്ന ഉപകരണത്തെക്കുറിച്ചുള്ള പരസ്യങ്ങളും വൈവിധ്യം നിറഞ്ഞതാണ്.

മൊബൈലിന്റെ പരസ്യങ്ങൾ

മൊബൈൽ ഫോൺ നമ്മുടെ സമകാലിക ജീവിതത്തിൽ എങ്ങനെ പങ്കുചേരുന്നു എന്നു കാണിക്കുന്നവയാണ് ഓരോ ടെലിവിഷൻ പരസ്യവും.

മൊബൈൽ ബെല്ലടിക്കുന്നതു കേട്ട് പച്ചക്കറിക്കച്ചവടക്കാരനും സാധനങ്ങൾ വാങ്ങാനെത്തിയ ദമ്പതികളും അവരവരുടെ മൊബൈൽ എടുത്തുനോക്കി തങ്ങൾക്കല്ലല്ലോ എന്ന മട്ടിൽ നിൽക്കുമ്പോൾ തൊട്ടടുത്ത് ചെരിപ്പുകുത്തി മൊബൈലെടുത്ത് സംസാരിക്കുന്നു. നൂറു രൂപയ്ക്കു കണക്ഷന് എടുക്കാമെന്ന *സെൽ വണ്ണിന്റെ* പരസ്യമാണത്. മൊബൈൽ ഫോണിന്റെ ഉപയോഗം സമൂഹത്തിലെ താഴ്ന്ന സാമ്പത്തികവർഗ്ഗത്തിന്റെ പക്കൽവരെയെത്തിയിരിക്കുന്നു എന്നതിന്റെ കൃത്യമായ സൂചനയാണിത്. മൊബൈൽ ഫോണെന്നത് സ്വകാര്യ ഉപയോഗത്തിനുള്ളതാണെന്നു കാണിക്കുന്നതാണ് റിലയൻസിന്റെ പരസ്യം. തന്റെ മൊബൈലിലേക്ക് കൂട്ടുകാരനെ ആവശ്യപ്പെട്ട് നിരന്തരം വിളികൾ വരുമ്പോൾ ഒരാൾ 2500 രൂപയെടുത്തുകൊടുത്ത് കൂട്ടുകാരനോടു പോയി ഫോൺ വാങ്ങാൻ പറയുന്നു. പെണ്ണുകാണലും കല്യാണനിശ്ചയവുമൊക്കെ മൊബൈൽ ഫോൺ വന്നതോടെ വ്യത്യാസപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ബി. എസ്. എൻ. എലിന്റെ പരസ്യം അത്തരത്തിലൊന്നാണ്. വീട്ടിൽനിന്നകന്നു ദൂരെ നഗരത്തിൽ ജോലി ചെയ്യുന്ന മകനോട് അമ്മ അയാൾക്കായി പെണ്ണു കണ്ടെന്നും പൂജയെന്നാണു പേരെന്നും ഫോണിൽ പറയുന്ന അതേ സമയത്ത് മഴ കാരണം ബസ് സ്റ്റോപ്പിൽ നില്ക്കുന്ന മകളെ അച്ഛൻ പൂജ എന്നു വിളിച്ച് ഓട്ടോയിൽ കയറ്റുന്നു. തിരിച്ച് അയാൾ അമ്മയോടു പറയുന്നത് പെൺകുട്ടിയെ ഇഷ്ടമായി എന്നാണ്. മൊബൈലിലൂടെ ആശയവിനിമയം വേഗതയോടെ നടക്കുന്നതും കാര്യങ്ങൾ പെട്ടെന്നു ചെയ്യാനാവുന്നതും പരസ്യം സൂചിപ്പിക്കുന്നു.

വിവാഹനിശ്ചയത്തിന് മോതിരമിടുമ്പോൾതന്നെ വധുവിന്റെ കൈയിൽ മൊബൈൽ ഫോൺ കൊടുക്കുന്നതാണ് എയർ ടെല്ലിന്റെ പരസ്യം. രണ്ടുപേർ തമ്മിൽ വിവാഹം നിശ്ചയിക്കുമ്പോൾ അവരുടേതായ ലോകത്തിലേക്ക് പ്രവേശിക്കുകയാണ്. ഇവിടെ അവർക്ക് സ്വകാര്യത കൊടുക്കുന്നത് മൊബൈൽ ഫോണാണ്. എന്നാൽ 'പരസ്യത്തിലേതുപോലെ മൊബൈൽ ഒന്നും സമ്മാനമായി കിട്ടല്ലേ' എന്നാണ് ജോലി ചെയ്യുന്ന പെൺകുട്ടികളുടെ അഭിപ്രായം. "കൂടുതൽ സൗകര്യമുള്ളതും അധികമാർക്കും ഇല്ലാത്തതുമായ മൊബൈൽ ഫോൺ ഇഷ്ടപ്പെട്ട് തെരഞ്ഞെടുക്കുമ്പോഴാണ് ഒരു ഹരം. അല്ലെങ്കിൽ കിട്ടിയതുംകൊണ്ട് നടക്കേണ്ടിവരും. (വനിത പ്ലസ് - 2006 മെയ് 14)

മൊബൈൽ ഫോൺ സമ്മാനമായി വാങ്ങുന്നവൾ മാത്രമല്ല, പരസ്യങ്ങളിലെ സ്ത്രീകൾ ഒരുവർഷം മുമ്പ് ടെലിവിഷനിൽ കാണിച്ചിരുന്ന റിലയൻസിന്റെ പരസ്യം അങ്ങനെയുള്ളതാണ്. "നിങ്ങളിലുണ്ടോ ചങ്കൂറ്റം" എന്നാണ് ഉപയോഗിക്കുന്ന സ്ത്രീയുടെ ചോദ്യം. ഇവിടെ സത്രീയുടെ ചങ്കൂറ്റം എന്നത് ഒരു ചേർക്കപ്പെടുന്ന മൂല്യ(Adding Value)മാണ്. അതായത്, മൊബൈൽ ഫോൺ ഉപയോഗിച്ചാൽ മാത്രമുണ്ടാകുന്ന ഒന്ന്.

മൊബൈൽ ഫോണിൽ പുതിയ മാറ്റങ്ങൾ വരുത്തുമ്പോൾ കമ്പനികൾ കൊടുക്കുന്ന പരസ്യങ്ങളും ശ്രദ്ധേയമാണ്. *നോക്കിയ*യുടെ സെറ്റ് കളർ ഡിസ്പ്ലേ ആക്കിയപ്പോൾ വന്ന ടി വി പരസ്യം ഓരോരുത്തരും പോക്കറ്റിൽനിന്ന് നിറപ്പൊടി എടുത്ത് മറ്റൊരാളുടെ കവിളിൽ തേക്കുന്നതാണ് (Colour in every pocket) എന്നതായിരുന്നു പരസ്യവാചകം. *നോക്കിയ*യുടെ ഫോണിൽത്തന്നെ അലാറം വയ്ക്കാനുള്ള സൗകര്യം വന്നപ്പോൾ "ഉണരൂ ഇന്ത്യാ ഉണരൂ"എന്ന പരസ്യമാണു കൊടുത്തത്. ഇന്ത്യ മുഴുവൻ ഉണരുന്നത് മൊബൈൽ ഫോണിലെ അലാറത്തിലൂടെയാണെന്ന് പരസ്യം കാണിക്കുന്നു.

പത്രങ്ങളിലും മാസികകളിലും കാണുന്ന മൊബൈൽ ഫോണിന്റെ പരസ്യങ്ങളിൽ ഇത്രയധികം വൈവിധ്യം കാണാനില്ല. ടൈം മാഗസിനിൽ വന്ന മൊബൈൽ ഫോണിന്റെ പരസ്യവും ദിനപത്രത്തിന്റെ പരസ്യവും ഇവിടെ താരതമ്യം ചെയ്തു നോക്കാവുന്നതാണ്.

'Its about standing alone and standing united' എന്നാണ് ടൈം മാസികയിൽ കൊടുത്തിരിക്കുന്ന സാംസങ് ഫോണിന്റെ പരസ്യവാചകം. 'ഇത് ഒറ്റയ്ക്കു നിർത്തുന്നു, കൂട്ടായും'. മൊബൈൽ ഫോണിന്റെ സവിശേഷതതന്നെയാണ് ഇവിടെ പരസ്യവാചകമായി കൊടുത്തിരിക്കുന്നത്. ഒറ്റയ്ക്കു നിർത്തുന്നു എന്നാൽ സ്വകാര്യത തരുന്നു, മറ്റുള്ളവരിൽനിന്ന് വേറിട്ടു നിർത്തുന്നു എന്നൊക്കെ അർത്ഥം കിട്ടുന്നു. 'Its about standing alone' എന്ന വാചകത്തിനു താഴെ ഇടതുവശത്ത് വെളുപ്പും നീലയും കലർന്ന പ്രതലത്തിൽ മൊബൈൽ ഫോൺ റാമ്പിലെ മേഡ്രലിനെപ്പോലെ തലയുയർത്തി ഒറ്റയ്ക്കു നിൽക്കുന്ന ചിത്രം കൊടുത്തിരിക്കുന്നു. വലതുവശത്ത് 'and standing united' എന്ന വാചകത്തിനു താഴെ ഒരു മൾട്ടി കളർ ചിത്രമാണുള്ളത്. ഒളിമ്പിക് വേദി

യുടെ രാത്രിയിലെ ദൃശ്യമാണത്. ഒളിമ്പിക് ചിഹ്നമായ പരസ്പരം ബന്ധിതമായ അഞ്ചു വളയങ്ങൾ സ്വർണ്ണപ്രകാശത്തിൽ ആദ്യനോട്ടത്തിൽതന്നെ കാണാം. 'United' എന്ന പരസ്യവാചകത്തിന്റെ ദൃശ്യസൂചകമാണിത്. ഒളിമ്പിക്സിനെപ്പോലെ സാംസങ് മൊബൈലും അഞ്ചു ഭൂഖണ്ഡങ്ങളെ ബന്ധിപ്പിക്കുന്നു എന്നതാണ് ചിത്രം സൂചിപ്പിക്കുന്നത്.

മൊബൈൽ ഫോണിന്റെ ചിത്രം അടിയിൽനിന്ന് മുകളിലേക്കെടുത്തതാണ്. ഒപ്പം മൊബൈൽ ഫോണിന്റെ ചെരിച്ചുനിർത്തിയ ഫോട്ടോയുമാണ്. ഇത് ആ ഉപകരണത്തിന് ഒരു പ്രൗഢതയും വലുപ്പവും കൊടുക്കുന്നു. എന്നാൽ ഒളിംപിക്‌വേദിയുടെ ചിത്രം മുകളിൽനിന്നു താഴേക്കെടുത്താണ്. വിമാനത്തിലിരുന്ന് താഴേക്കു നോക്കുമ്പോൾ കാണുന്നതുപോലെ ആളുകളെല്ലാം അടുത്തടുത്ത് ഇരിക്കുന്നു. ഉറുമ്പിൻകൂട്ടങ്ങളെപ്പോലെ – ഇത് 'കൂട്ടായ്മ' എന്നതിന്റെ സൂചകമാകുന്നു. അങ്ങിനെ ഫോട്ടോ എടുത്തിരിക്കുന്ന ആംഗിളും സെൻസും വരെ പരസ്യത്തിൽ സൂചകങ്ങളായി പ്രവർത്തിക്കുന്നു.

കളികളുടെ സ്പിരിറ്റിലൂടെ ഒളിംപിക്സ്, ലോകരാജ്യങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള ഐക്യം ഉറപ്പിക്കുമ്പോൾ കളികളുടെ വിവരങ്ങളും തത്സമയഫലങ്ങളും കൊടുത്തുകൊണ്ട് സാംസങ് ഫോൺ ജനങ്ങളെ ഒളിംപിക്സുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്നു എന്ന് താഴെ എഴുതിയിരിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ കമ്പനി സ്ഥാപിക്കുന്ന ആഗോള ബന്ധം ഇനിയും തുടരുമെന്നും അതിലൂടെയുണ്ടാകുന്ന പുതിയ ലോകമാണ് അവരുടെ ബിസിനസിന്റെ വിജയമെന്നും താഴെ എഴുതിയിരിക്കുന്നു.

'Global Unity, Privacy' എന്നിങ്ങനെയുള്ള മൊബൈലിന്റെ അടിസ്ഥാന സ്വഭാവം എടുത്തുകാട്ടുന്ന പരസ്യമാണ് *ടൈം മാഗസിനിൽ* വന്ന സാംസങ് മൊബൈലിന്റെ പരസ്യം. എന്നാൽ നമ്മുടെ ദിനപ്പത്രങ്ങളിൽ വരുന്ന പരസ്യങ്ങൾ മിക്കവാറുംതന്നെ പലതരം മൊബൈൽ സെറ്റുകൾ നിരത്തിവച്ച് ഓരോന്നിന്റെയും വില താഴെ എഴുതിയിരിക്കുന്നതായിരിക്കും. അർത്ഥത്തിന്റെ ചുരുളഴിക്കാൻ ആസ്വാദകനെക്കൂടി പങ്കു ചേർക്കുന്ന ഒരു കലയായി അവിടെ പരസ്യം മാറുന്നില്ല. മറിച്ച് ഒരു ഉത്പന്നം പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നതു മാത്രമേയുള്ളൂ. ദിനപത്രത്തിൽ കാണുന്ന മറ്റൊരു പരസ്യരീതി, ഇതേ ആളുകൾ പുതുതായി ഞങ്ങളുടെ കണക്ഷനെടുത്തു എന്നു പറഞ്ഞുകൊടുക്കുന്ന ഫുൾപേജ് അറിയിപ്പാണ് (റിലയൻസിന്റെ പരസ്യം). മൊബൈലിൽനിന്ന് മൊബൈലിലേക്കുള്ള വിളികൾ സൗജന്യം, ആയുഷ്ക്കാലം മുഴുവൻ ഇൻകമിങ് ഫ്രീ, കേരളത്തിലെവിടേയ്ക്കും ഒരു രൂപയ്ക്കു വിളിക്കാം തുടങ്ങിയ പരസ്യങ്ങളാണ് പത്രത്തിൽ സാധാരണയായി വരുന്നത്. വിളിക്കുമ്പോൾ പണത്തിൽ ലാഭമുണ്ടാകും എന്നതാണ് ദിനപത്രത്തിലെ പരസ്യങ്ങൾ സാധാരണയായി പറയുന്നത്.

പരസ്യം വരുന്ന മാധ്യമത്തിന്റെ വർഗ്ഗസ്വഭാവം തന്നെയായിരിക്കും പരസ്യത്തിന്റെയും വർഗ്ഗസ്വഭാവം. *ടൈം മാഗസിൻ* പോലുള്ളവ ഉയർന്ന സാമ്പത്തികവർഗ്ഗത്തെയാണ് പ്രതീക്ഷിക്കുന്നത്. അതിന്റെ വില ഇരുപതു രൂപയാണ്. ദിനപത്രത്തിന്റെ വില 3.50 രൂപ മാത്രമാണ്. ടൈം മാഗസിൻ ഇംഗ്ലീഷ് മാസികയാണ്. എന്നാൽ പത്രമാകട്ടെ എല്ലാത്തരം ആളുകളും വായിക്കുന്ന ഒന്നാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ടൈം മാഗസിൻ ഉത്പ്പന്നത്തിന്റെ ഡിസൈനെക്കുറിച്ചും ആകർഷകനിറങ്ങളെക്കുറിച്ചും പറയുമ്പോൾ ദിനപത്രത്തിലെ പരസ്യങ്ങൾ വിലയെക്കുറിച്ചും പണം ലാഭമുണ്ടാക്കുന്നതിനെക്കുറിച്ചുമാണ് പറയുന്നത്.

ടൈം മാഗസിന് കേരളത്തിൽ എഡിഷനില്ല. അതിന് ലോകത്തിൽതന്നെ വളരെ കുറച്ച് എഡിഷനുകളേയുള്ളൂ. അതുകൊണ്ടുതന്നെ അതിൽ കൊടുക്കുന്ന പരസ്യങ്ങൾ Global Unity യെ കാണിക്കുന്നവയായിരിക്കും. എന്നാൽ ദിനപത്രത്തിൽ വരുന്ന പരസ്യങ്ങൾ കേരളത്തെയും കേരളത്തിലെതന്നെ പല പ്രദേശങ്ങളെയും പശ്ചാത്തലമാക്കിയുള്ളവയാണ്. ഐഡിയ കേരളത്തിൽ കവറേജ് ഇരട്ടിയാക്കിയിരിക്കുന്നു എന്നു കാണിക്കാൻ പല പരസ്യങ്ങളും കൊടുക്കുകയുണ്ടായി. ഒരു കുടയുടെ മേൽ ഘടിപ്പിച്ച മറ്റൊരു കുടയാണ് ഡബിൾ കവറേജിന്റെ പ്രതീകമായി പരസ്യത്തിൽ വരുന്നത്. പരസ്യത്തിൽ ആലപ്പുഴയുടെ കാര്യമാണു പറയുന്നതെങ്കിൽ പശ്ചാത്തലമായി കെട്ടുവള്ളവും കാസർകോഡിന്റെ കാര്യമാണെങ്കിൽ ബേക്കൽ കോട്ടയും കൊടുക്കുന്നു. കസവുചുരീദാറും മുല്ലപ്പൂവുമണിഞ്ഞ സ്ത്രീ കേളീയതയുടെ ദൃശ്യസൂചകമാകുന്നു. നിങ്ങൾ എവിടെയായിരുന്നാലും സദാ കണക്റ്റഡ് ആയിരിക്കാൻ ഐഡിയ എന്ന പരസ്യവാചകത്തിന്റെ ചിഹ്നമായാണ് സ്ത്രീയും ആൺകുട്ടിയും കൈകളിൽ പിടിച്ചിരിക്കുന്നത് വരുന്നത്.

മൊബൈൽ ഫോണിന്റെ ഉപയോഗങ്ങളുടെ വൈവിധ്യം കേരളത്തിൽ

മൊബൈൽ ഫോണിന്റെ ഉപയോഗങ്ങളുടെ വൈവിധ്യം കേരളസമൂഹത്തിലെങ്ങനെ എന്നു പഠിക്കാൻ 24 പേരെ ഇന്റർവ്യൂ ചെയ്തു. ഇവരിൽ പല തൊഴിൽ ചെയ്യുന്നവരും പല പ്രായത്തിൽപ്പെട്ടവരും ഉണ്ട്. 'മൊബൈൽ ഫോൺ എന്തിനാണ്?' എന്ന ഒരേ ചോദ്യമാണ് എല്ലാവരോടും ചോദിച്ചത്. കൊടുങ്ങല്ലൂരിനടുത്തുള്ള മുനമ്പം ഹാർബറിൽ 8. 4. 2006 ലും കൊടുങ്ങല്ലൂരിലെ തെക്കേനടയിലുള്ള ഓട്ടോറിക്ഷാസ്റ്റാന്റിൽ 23. 04. 2006 ലും നടത്തിയ അഭിമുഖങ്ങളും ശ്രീശങ്കരാചാര്യ സംസ്കൃതസർവ്വകലാശാലയിലെ ഏതാനും വിദ്യാർത്ഥികളുമായി നടത്തിയ അഭിമുഖവുമാണ് പഠനത്തിനുപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്.

പേര്		വയസ്സ്	ജോലി/പഠനം	മൊബൈൽ ഉപയോഗിച്ചു തുടങ്ങിയിട്ട് എത്ര വർഷം	സെറ്റിന്റെ വില (രൂ.)	മാസവാടക (രൂ.)
1.	സുനിൽകുമാർ	38	ഓട്ടോറിക്ഷാ ഡ്രൈവർ	1½	1500	150
2.	നിഷാദ്	34	„	2	2500	വർഷം 1000
3.	ഹരീഷ്	28	„	1	-	100-150
4.	സുരേഷ്	40	വാഹനക്കച്ചവടം	7	8000	5000
5.	റഹിം	42	മീൻപിടുത്തം	3	2000	480-500
6.	അനിൽകുമാർ	35	മീൻ ബിസിനസ്	4	11000	3000
7.	രാജേഷ്	29	„	2	9000	
8.	ബാബു	49	മീൻപിടുത്തം	2	5000	300
9.	ഇബ്രാഹിംകുട്ടി	59	മീൻ വില്പന	1	4000	300-400
10.	ജോയ്	30	ഡ്രൈവർ	3	...	1500
11.	ഫൈസൽ	37	മീൻപിടുത്തം	..	..	...
12.	അൻവർ	26	മൊബൈൽ ഷോപ്പ്	4	..	...
13.	ഷിമോൻ	24	„	3	..	...
14.	ഷാഫി	25	„	4	..	...
15.	സുദീപ്കുമാർ	24	എം.എ.	1	2500	100
16.	ബിജോയ്	42	എം. എ.	1½	3000	250
17.	ഫ്രാങ്കോ	24	കംപാരറ്റീവ് ലിറ്ററേച്ചർ	1	..	...
18.	രൂപേഷ്	22	എം.എ.	..	..	...
19.	നവമി	21	എം. എ.	1	3000	200-300
20.	ഐശ്വര്യ	21	എം. എ.	1	..	...
21.	സിന്ധു	26	എം. എ.	4	2500	200
22.	സുജ	26	എം. ഫിൽ	1	4000	200
23.	കവിത	23	ബി. എഡ്.	6	..	...
24.	സ്നേമു	23	ജേർണലിസം	1	..	...

മൊബൈൽ ഫോൺ അതുപയോഗിക്കുന്നയാൾക്കു മൊബിലിറ്റി കൊടുക്കുന്നു. മൊബിലിറ്റിയുള്ള ഓട്ടോറിക്ഷാഡ്രൈവർമാർക്കും ടൂറിസ്റ്റ് വണ്ടികളോടിക്കുന്നവർക്കുമൊക്കെ അവരുടെ തൊഴിലിന്റെ സ്വഭാവമനുസരിച്ച് ഫോൺ എന്നത് മൊബൈലാകണം. അവരോടു നേരിട്ടു സംസാരിക്കാനും യാത്രക്കാർക്ക് അവരുടെ വണ്ടി വിളിക്കാനും അതുതന്നെയാണ് കൂടുതൽ ഉപകാരപ്രദം. സ്റ്റാന്റു വരെ പോയി വിളിക്കേണ്ടെന്നു മാത്രമല്ല പെട്ടെന്നുതന്നെ കാര്യം നടക്കുകയും ചെയ്യും.

കൊടുങ്ങല്ലൂരിലെ തെക്കേനടയിലുള്ള ഓട്ടോറിക്ഷാസ്റ്റാന്റിൽ ആകെ 32 ഓട്ടോറിക്ഷകളുണ്ട്. അതിൽ 11 ഓട്ടോറിക്ഷാ ഡ്രൈവർമാർക്ക് മൊബൈൽ ഫോൺ ഉണ്ട്. അവരിൽനിന്ന് മൂന്നു പേരെയാണ് ആവേദകരായി സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ആയിരത്തിനും 2500 നും ഇടയിൽ വിലയുള്ളതാണ് ഇവരുടെ ഹാൻഡ് സെറ്റുകൾ. ക്യാമറ മുതലായ സൗകര്യങ്ങളൊന്നുംതന്നെ മൊബൈ ലിൽ ഇല്ല. ഇവർ മൊബൈൽ ഫോൺ ഉപയോഗിക്കാൻ തുടങ്ങിയിട്ട് ഏതാണ്ട് രണ്ടു വർഷത്തോളമേ ആയിട്ടുള്ളൂ. ഇതിനിടയിൽ മൊബൈൽ സെറ്റ് മാറ്റിയിട്ടില്ല. എന്നാൽ റ്റാറ്റ ടു റ്റാറ്റ ഫ്രീ ആയ സമയത്ത് കണക്ഷൻ മാറ്റിയിട്ടുണ്ടെന്ന് നിഷാദ് (ആവേദകസൂചി 2) പറയുന്നു.

മൊബൈൽ ഫോൺ ഇവരുപയോഗിക്കുന്നത് അടിസ്ഥാനധർമ്മമായ ആശയവിനിമയത്തിനു മാത്രമാണ്. അതവർ പരമാവധി വിനിയോഗിക്കുന്നുമുണ്ട്. സുഹൃത്തുക്കളോടും വീട്ടുകാരോടും സംസാരിക്കാനും ഓട്ടം കിട്ടാനുമൊക്കെ ഒരു മാസം ഏകദേശം 150 രൂപയാണ് മൊബൈൽ ഫോണിനായി ചെലവാക്കുന്നത്. ആ പൈസയ്ക്കുള്ള ഓട്ടം എന്തായാലും മൊബൈൽ വഴിതന്നെ കിട്ടാറുണ്ടെന്ന് ഹരീഷ് (ആവേദകസൂചി 3) പറയുന്നു. ആഴ്ചയിൽ മൂന്നുനാല് ഓട്ടം മൊബൈൽ ഫോൺവഴി കിട്ടാറുണ്ട്. (ആവേദകർ 1, 3) ഇങ്ങനെ കിട്ടുന്നവ മിക്കവാറും ലോക്കൽ ട്രിപ്പുകളായിരിക്കും. അതായത് പെട്ടെന്ന് ആശുപത്രിയിലേക്ക് പോകേണ്ടവയും മറ്റും. ദൂരയാത്രയ്ക്കുള്ള വിളികൾ വല്ലപ്പോഴും മാത്രമേ കിട്ടൂ. പരിചയക്കാരുടെ യാത്രകളെല്ലാംതന്നെ കിട്ടുമെന്നതാണ് മൊബൈൽ ഫോണിന്റെ ഏററവും വലിയ ഉപയോഗമെന്ന് സുനിൽ കുമാർ (ആവേദകസൂചി 1).

യാത്രക്കാർക്ക് മൊബൈൽ നമ്പർ നല്കുന്നതിനായി പല ഓട്ടോറിക്ഷക്കാരും പല രീതികളാണു സ്വീകരിക്കുന്നത്. പരിചയമുള്ളവർ മാതമേ മൊബൈലിലേക്ക് വിളിക്കൂ എന്ന് സുനിൽ കുമാർ പറയുമ്പോൾ വണ്ടിയിൽ കയറുന്നവർക്ക് കൊടുക്കാനായി വിസിറ്റിംഗ് കാർഡ് അടിക്കുന്നവരും എഴുതി കൊടുക്കുന്നവരുമുണ്ടെന്ന് നിഷാദ് പറയുന്നു (ആവേദകസൂചി 2). ഹരീഷ് ഓട്ടോറിക്ഷയുടെ പുറകിൽ നമ്പർ എഴുതിയിട്ടിട്ടുണ്ട്. അതു ശ്രദ്ധിക്കണമെന്ന് യാത്രക്കാരോടു പറയുകയും ചെയ്യും (ആവേദകസൂചി 3). മൊബൈൽ ഫോൺ വഴി ഓട്ടം കിട്ടിയിട്ടു പോയാലും സ്റ്റാന്റിൽ തിരിച്ചെത്തിയാൽ പുറകിൽ വണ്ടി

കൊണ്ടിടണം. സ്റ്റാന്റിലെ ക്രമീകരണങ്ങൾക്കൊന്നും ഇത് വ്യത്യാസം വരുത്തിയിട്ടില്ല.

ഇങ്ങനെ മൊബൈൽ ഫോൺ ഓട്ടോ റിക്ഷക്കാർക്ക് അവരുടെ തൊഴിലിനു സഹായമായി മാറിയിരിക്കുന്നു. വണ്ടിക്കച്ചവടക്കാരനായ സുരേഷിനെ (ആ. സൂ. 4) സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം മൊബൈൽ ഫോണിലൂടെയാണ് അയാളുടെ ഏഴു വർഷമായുള്ള ബിസിനസ്തന്നെ. വാഹനങ്ങൾ വിൽക്കാനുള്ളവരും വാങ്ങാനുള്ളവരും വിളിക്കുന്നതും കച്ചവടമുറപ്പിക്കുന്നതും തുടങ്ങി, വാഹനം കൊണ്ടുപോകാൻ വരുന്നതുവരെയുള്ള ഡീലിങ്സൊക്കെ മൊബൈൽ ഫോൺ വഴിയാണ് (ആ. സൂ. 4). ഒരു ഓട്ടോറിക്ഷക്കാരൻ മാസം 150 രൂപ മൊബൈൽ ഫോണിനായി ചെലവാക്കുമ്പോൾ ഇദ്ദേഹം ചെലവാക്കുന്നത് 5000 രൂപയാണ്. മാത്രമല്ല, ഇടയ്ക്കിടെ ഹാൻഡ്സെറ്റുകൾ മാറ്റി പുതിയത് വാങ്ങാറുണ്ടെന്നും പറയുന്നു. ആദ്യമായി മൊബൈൽ ഫോൺ വാങ്ങുന്നതിനു ചെലവാക്കിയ പൈസ അതിലൂടെ കിട്ടിയ ആദ്യകച്ചവടത്തിൽതന്നെ തിരിച്ചുകിട്ടിയതായി സുരേഷ് പറഞ്ഞു. ഇപ്പോഴയാൾ രണ്ടു മൊബൈൽ സെറ്റുകൾ ഉപയോഗിക്കുന്നു. ഒന്ന് സ്വകാര്യമായ ആവശ്യത്തിനും മറ്റേത് ബിസിനസ് ആവശ്യങ്ങൾക്കും. പബ്ലിക്, പ്രൈവറ്റ് എന്നിങ്ങനെയുള്ള അതിർവരമ്പുകൾ ഇല്ലാതാക്കുന്ന ഒരുപകരണമാണ് മൊബൈൽ ഫോണെന്ന് നേരത്തെ പറയുകയുണ്ടായി. എന്നാൽ സുരേഷിനെപ്പോലുള്ളവർ അത്തരമുപകരണം തന്നെ ഉപയോഗിച്ച് പബ്ലിക്, പ്രൈവറ്റ് എന്നിവയ്ക്കുള്ള വ്യവസ്ഥാപിതധാരണ നിലനിർത്തുകയും ചെയ്യുന്നതു കാണാം. അതായത് രണ്ടു മൊബൈൽ ഫോൺ വാങ്ങി, ഒന്നു പ്രൈവറ്റായും ഒന്ന് പബ്ലിക്കായും ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ട്.

മീൻപിടുത്തക്കാരും മൊബൈൽ ഫോണും

മീൻപിടുത്തക്കാർ എന്ന തലക്കെട്ടു കൊടുത്തിട്ടുണ്ടെങ്കിലും ഇന്റർവ്യൂ ചെയ്ത ഏഴ് ആവേദകരും മീൻപിടുത്തക്കാരല്ല, മീനുമായി ബന്ധമുള്ള തൊഴിലുകൾ ചെയ്യുന്നവരാണ്. കടലിൽ മീൻ പിടിക്കാൻ പോകുന്ന ഒരാൾക്ക് ഫോണിനെക്കൊണ്ടുള്ള ഉപയോഗമല്ല, സൈക്കിളിൽ കൊണ്ടുപോയി വീടുകൾതോറും മീൻ വില്ക്കുന്നയാളുടെയും ഹാർബറിൽവച്ച് ലേലം വിളിച്ച് കച്ചവടം ചെയ്യുന്ന ആളുക്കളുടെയും ഉപയോഗങ്ങൾ.

നടുക്കടലിൽ ജോലി ചെയ്യുന്ന മീൻപിടുത്തക്കാർക്ക് കരയുമായി ബന്ധപ്പെടാനുള്ള ഏകമാർഗ്ഗം മൊബൈൽ ഫോണാണ്. പണ്ടായിരുന്നെങ്കിൽ വീട്ടിലേക്കു വിളിക്കാനായി പണിയെല്ലാം കഴിഞ്ഞ് കരയിലെത്തണമായിരുന്നു. മാത്രമല്ല, കടലിൽ വച്ച് ആർക്കെങ്കിലും അസുഖം വന്നാൽ കരയിലെത്തുന്നതുവരെ ഒന്നും ചെയ്യാൻ പറ്റില്ല. മൊബൈൽ ഫോണുള്ളതുകൊണ്ട് അയാളെ കരയിലെത്തിക്കുമ്പോഴേക്കും ആശുപത്രിയിലെത്തിക്കാനുള്ള എല്ലാ സൗകര്യങ്ങളും തയ്യാറാക്കിവയ്ക്കാം. മാത്രമല്ല എത്ര മീൻ കിട്ടിയെന്നും അത് ഏതു തരത്തിലുള്ളവയാണെന്നും മുതലാളിയെ വിളിച്ചറിയിക്കാനും അതു കൊണ്ടു

വരുമ്പോഴേക്കും ആവശ്യത്തിനുള്ള ഐസ് ഹാർബറിൽ ഓർഡർ ചെയ്തിടാനും സാധിക്കും (ആവേദകസൂചി 8). ഇങ്ങനെ കരയുമായി ബന്ധപ്പെടാൻ മാത്രമല്ല, മീൻപിടുത്തക്കാർ മൊബൈൽ ഫോൺ ഉപയോഗിക്കുന്നത്. കടലിലെ ഒരുഭാഗത്ത് ജോലി ചെയ്യുന്നവർക്ക് മറുഭാഗത്ത് ജോലി ചെയ്യുന്നവരെ വിളിക്കാനും മൊബൈൽ ഫോണാണ് ഏകമാർഗ്ഗം. അഴീക്കോട് പണി ചെയ്യുമ്പോൾ കുറച്ചകലെ ചേറ്റുവാ കടപ്പുറത്ത് പണി കൂടുതലുണ്ടെങ്കിൽ അവിടെയുള്ള ബോട്ടുകാർ നടുക്കടലിൽവച്ചുതന്നെ മറ്റുള്ള ബോട്ടുകാരെ വിവരമറിയിക്കും. അപ്പോൾത്തന്നെ ഒട്ടും സമയം കളയാതെ അവിടേക്കു പോകാം എന്ന് റഹിം പറയുന്നു (ആ. സൂ. 5).

ഊഹങ്ങളൊന്നും നടത്താതെ കൃത്യമായ കണക്കറിഞ്ഞ് ബിസിനസ് നടത്തുന്നതിനുള്ള ഉപാധിയായയാണ് അനിൽകുമാർ മൊബൈൽ ഫോണിനെ കാണുന്നത്. മുമ്പാണെങ്കിൽ മീനുമായി ബോട്ടെത്തിക്കഴിഞ്ഞാലേ എത്ര മീനുണ്ട്, ഏതുതരം മീനാണ് എന്നൊക്കെ പറയാൻ പറ്റൂ. ഇപ്പോൾ പണിക്കാർ കടലിൽവച്ചുതന്നെ മൊബൈൽ ഫോണിലൂടെ വിളിച്ചു പറയും. കിട്ടിയ മീനിനനുസരിച്ച് അപ്പോൾത്തന്നെ വില കൂടിയോ കുറച്ചോ ഹാർബറിൽ കച്ചവടമുറപ്പിക്കാം. മിനിറ്റുകൾക്കകം തന്നെ ഹാർബറിൽ വലിയ ഇടപാടുകൾ നടക്കാറുണ്ട്. അതുകൊണ്ട് വള്ളക്കാർക്ക് മീൻ കിട്ടിയില്ലെങ്കിൽ ആ വിവരം അവർ കരയിലെത്തി അറിയിക്കുന്നതുവരെ അതിനു മുമ്പു കിട്ടിയ മീൻ കുറഞ്ഞ വിലയക്ക് വിറ്റുപോകുമായിരുന്നു. എന്നാൽ മൊബൈൽ ഫോൺ ഉള്ളതുകൊണ്ട് അതറിയുമ്പോൾതന്നെ മീനിന്റെ വില കൂട്ടാൻ സാധിക്കും. (ആ. സൂ. 6).

സൈക്കിളിൽ കൊണ്ടുപോയി മീൻ വില്ക്കുന്ന ഇബ്രാഹിംകുട്ടിയെ (ആ. സൂ. 9) സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം മൊബൈൽ ഫോൺ അധ്വാനം കുറയ്ക്കുന്ന ഒന്നാണ്. കാരണം മീനിന്റെ വിലയും മറ്റും അറിഞ്ഞതിനുശേഷം അതു വാങ്ങിയാൽ വീടുകളിൽ വിറ്റുപോകുമോ എന്നു തീരുമാനിച്ചിട്ട് ഹാർബറിലേക്കു പോയാൽ മതി. വെറുതെ അവിടെവരെ സൈക്കിൾ ചവിട്ടിച്ചെന്ന് തിരിച്ചു പോരേണ്ടതില്ല. ഇടപാടുകളൊക്കെ കഴിഞ്ഞ് മീൻ കൊണ്ടുപോകാൻ നേരത്ത് വണ്ടിയുമായി ചെന്നാൽ മതിയെന്നതാണ് ഡ്രൈവറായ ജോയിക്ക് (ആ. സൂ. 10) മൊബൈൽ കൊണ്ടുള്ള ഗുണം.

മറ്റൊരു ആവേദകനായ ഫൈസലിന് (ആ. സൂ. 11) മൊബൈൽ ഫോൺ അത്ര അവശ്യഘടകമായി തോന്നുന്നില്ല. കാരണം വഞ്ചിയിൽ മറ്റാരുടെയങ്കിലും കൈയിൽ മൊബൈൽ ഫോണുണ്ടാകും. എന്തെങ്കിലും അത്യാവശ്യകാര്യം കരയിൽ അറിയിക്കാൻ അതുപയോഗിക്കാം.

മൊബൈൽ ഫോൺകൊണ്ടുള്ള ഉപയോഗം ഓരോരുത്തർക്കും ഓരോതത്തിലാണ്. അതവരുപയോഗിക്കുന്ന മൊബൈൽ ഫോണിന്റെ വില, മാസവാടക എന്നിവയിൽനിന്നും മനസ്സിലാക്കാം. 300–400 രൂപവരെയൊക്കെയാണ് മീൻ പിടിക്കാൻ പോകുന്ന ആൾ മാസവാടകയായി ചെലവാക്കുന്നത്. എന്നാൽ

ബിസിനസ് നടത്തുന്നയാൾ ആ സ്ഥാനത്ത് 5000 രൂപ ചെലവാക്കുന്നു. റില യൻസ് റ്റു റിലയൻസ് ഫ്രീയായതുകൊണ്ട മൊബൈൽ ഫോൺ മാറ്റുന്നവ രാണ് റഹീമിനെപ്പോലുള്ളവർ (ആ. സൂ. 5). പതിനായിരം മുതൽ ഒരുലക്ഷം രൂപ വരെ മാസവരുമാനം കിട്ടാറുള്ള അനിൽകുമാറിനെപ്പോലുള്ളവർ (ആ. സൂ. 6) ഡിസൈൻ അനുസരിച്ചും പുതിയ സൗകര്യങ്ങൾക്കു വേണ്ടിയുമാണ് മൊബൈൽ ഫോൺ മാറ്റുന്നത്. കൂട്ടുകാരുടെയും മക്കളുടെയും ഒക്കെ വീഡിയോ എടുക്കാനും നല്ല കാഴ്ചകൾ കാണുമ്പോൾ ഫോട്ടോയെടുക്കാനുമൊക്കെ അയാൾ മൊബൈൽ ഫോൺ ഉപയോഗിക്കുന്നു.

മൊബൈൽ ഫോണിന്റെ ഉപയോഗങ്ങൾ വൈവിധ്യപ്പെടുന്നതിന് ഒരു കാരണം അങ്ങനെ അതു വാങ്ങാനുള്ള ശേഷിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു എന്നു കാണാം.

മൊബൈൽ ക്യാമ്പസ്

കൗമാരക്കാരുടെ മൊബൈൽ ഉപയോഗത്തെക്കുറിച്ചാണ് പല മാസിക കളുടെയും ഉത്ക്കണ്ഠയെന്ന് പൂർവ്വപഠനങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള അധ്യായത്തിൽ സൂചി പ്പിക്കുകയുണ്ടായി. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ക്യാംപസിലെ കുട്ടികൾക്ക് മൊബൈൽ ഫോൺ എന്തിനാണെന്ന് മറ്റുള്ളവരേക്കാൾ അവർതന്നെ പറയുന്ന അഭിപ്രായ ങ്ങൾക്കാണ് മുൻതൂക്കം വേണ്ടത്.

കൊച്ചുകുട്ടികൾക്ക് മൊബൈൽ ഫോൺ ഒരു കളിപ്പാട്ടമാണ്. എന്നാൽ ക്യാംപസിലെ കുട്ടികൾക്ക് മൊബൈൽ ഫോൺ ഒരു പരിധിവരെ ഫാഷന്റെ ഭാഗമാണെന്ന് സുധീപ്കുമാർ പറയുന്നു (ആ. സൂ. 15). മാത്രമല്ല, കൂട്ടുകാരു മായി എപ്പോൾ വേണമെങ്കിലും സംസാരിക്കാം. റ്റാറ്റ ടു റ്റാറ്റ ഫ്രീയായതുകൊണ്ട് കൂട്ടുകാരെല്ലാം അതുതന്നെയാണ് വാങ്ങിയിരിക്കുന്നതെന്നും പറയുന്നു. ക്യാംപ സിലെ കുട്ടികൾക്ക് മിക്കവർക്കും തൊഴിലുണ്ടാവില്ല. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഇത്തരം സ്കീമുകൾ അവർക്കു പ്രയോജനകരമാണെന്നാണ് അയാളുടെ അഭി പ്രായം.

ക്യാംപസിൽ ഇന്റർവ്യൂ ചെയ്തവരിൽ ഏഴു പേർക്കും മൊബൈൽ ഫോൺ വാങ്ങുന്നതിനുള്ള പണം വീട്ടുകാർ കൊടുത്തതാണ്. പെൺകുട്ടി കളെ സംബന്ധിച്ചാണെങ്കിൽ അവരോരോസമയവും എവിടെയാണെന്നറിയാ നുള്ള ഉത്ക്കണ്ഠയാണ് രക്ഷിതാക്കൾക്ക് അതു വാങ്ങിത്തരാനുള്ള പ്രേരണ യെന്ന് നവമി (ആ. സൂ.19) പറയുന്നു. യാത്രയ്ക്കിടയിൽ എന്തെങ്കിലും തടസ്സം നേരിട്ടാൽ വീട്ടുകാരെ കൃത്യമായി വിളിച്ച് വിവരമറിയിക്കാൻ മൊബൈൽ ഫോൺ സഹായിക്കുമെന്ന് എല്ലാ പെൺകുട്ടികളും പറഞ്ഞു. ആരെയും എപ്പോൾ വേണമെങ്കിലും വിളിക്കാമെന്നതുകൊണ്ട് ഒരു സുരക്ഷിതത്വബോധം ഉണ്ടാകുമെന്നും പറയുന്നു (ആ. സൂ. 19, 20, 22). ആരെയും ശ്രദ്ധിക്കാതെ, പേടിയില്ലാതെ ഇഷ്ടമുള്ളിടത്ത് യാത്ര ചെയ്യാനുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യം ആണിനു സമൂഹം കൊടുക്കുന്നുണ്ട്. അത്രത്തോളമില്ലെങ്കിലും രാത്രിയിലും മറ്റും യാത്ര

ചെയ്യാനും സ്വന്തം കാര്യം നടത്താനുമുള്ള ധൈര്യം മൊബൈൽ ഫോൺ പെണ്ണിനു കൊടുക്കുന്നുണ്ട്. അങ്ങനെ സമൂഹത്തിന്റെ അധികാരതാത്പര്യ ങ്ങളെ ഒരു പരിധിവരെ ചോദ്യം ചെയ്യാൻ പെണ്ണിനു മൊബൈൽ ഫോണിന്റെ ഉപയോഗത്തിലൂടെ സാധിക്കുന്നു. എന്നാൽ അങ്ങനെ കിട്ടുന്ന ധൈര്യം സ്വന്തമായുള്ളതല്ല, മറിച്ച് എപ്പോൾ വിളിച്ചാലും തന്നെ ആരെങ്കിലും രക്ഷിക്കും എന്നൊരു തോന്നലിൽ നിന്നുണ്ടാകുന്നതാണെന്നുള്ളത് ഒരു പോരായ്മയാണ്.

എന്നാൽ പെൺകുട്ടികൾ മൊബൈൽ ഫോൺ ഉപയോഗിക്കുന്നത് ഇങ്ങനെ മാത്രമല്ല. എന്തിനാണു മൊബൈൽ ഫോൺ എന്ന ചോദ്യത്തിന് പ്രണയിക്കാനാണ് എന്നാണ് നവമി , ഐശ്വര്യ, സിന്ധു (ആ. സൂ. 19, 20, 21) തുടങ്ങിയവർ മറുപടി പറഞ്ഞത്. ഇതുവരെ കണ്ടിട്ടില്ലാത്തവരും ഇനിയൊരി ക്കലും കാണില്ലെന്ന് ഉറപ്പുള്ളവരുമായ മൊബൈൽ ഫോൺവഴിയുള്ള ബന്ധം നിലനിർത്തുന്ന ഒരുപാടുപേരുണ്ടെന്ന് സുധീപ്കുമാർ പറയുന്നു. (ആ. സൂ. 15) ഇവിടെ പ്രണയത്തെയും സൗഹൃദത്തെയുമൊക്കെ സ്ഥലം/ സമയം എന്നി വയിൽനിന്നു മോചിപ്പിച്ച് മൊബൈൽ ഫോൺ അവ ഉത്തരാധുനികമാക്കു ന്നു. ഒരാളുടെ എല്ലാ വിവരങ്ങളും അറിഞ്ഞതിനു ശേഷമുള്ള ഒരു ബന്ധ ത്തിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമാണത്. കൃത്യമായ സ്ഥലമോ, രൂപമോ ഒന്നുമറിയാത്ത ആളുകളുമായി ചിന്തകളും വികാരങ്ങളുമൊക്കെ പങ്കുവയ്ക്കപ്പെടുന്നു. അവി ടെയുള്ള സൗഹൃദത്തിനു സ്വാർത്ഥതയുണ്ടാവില്ല. പങ്കുവയ്ക്കലുകൾ മാത്രമേ കാണൂ. മൊബൈൽ ഫോണിലൂടെയുള്ള പ്രണയം മിക്കവാറുംതന്നെ വിവാഹ മെന്ന സങ്കല്പത്തെ ലക്ഷ്യംവച്ചുള്ളതല്ല. രണ്ടു വ്യക്തികൾ തമ്മിൽ യാതൊ രു നിബന്ധനകളുമില്ലാതെയുള്ള ബന്ധമാണത്. എപ്പോൾ വേണമെങ്കിലും അത് വേണ്ടെന്നുവയ്ക്കാം.

മൊബൈൽ ഫോൺവഴി ഒരുപാടു ശല്യങ്ങളുണ്ടാകുന്നുവെന്ന് പെൺകു ട്ടികൾ പൊതുവായി പറഞ്ഞ ഒരു കാര്യമാണ്. പലർക്കും ചില മൊബൈലു കൾ തമ്മിൽ കോൾസ് ഫ്രീയായതിനാൽ ഏതെങ്കിലും നമ്പറിലേക്കു വിളി ക്കും. ആൺകുട്ടിയാണെങ്കിൽ കട്ട് ചെയ്യും; പെൺകുട്ടിയാണെങ്കിൽ സംസാരി ക്കും. പലപ്പോഴും അശ്ലീലങ്ങൾ പറയും എന്ന് സുധീപ്കുമാർ പറയുന്നു (ആ. സൂ. 15). ഇത്തരം ആളുകൾ വിളിക്കുന്നതുകൊണ്ട് സിംകാർഡുവരെ മാറ്റിയിട്ടു ണ്ടെന്ന് ഐശ്വര്യ പറയുന്നു. (ആ. സൂ. 20). എന്നാൽ സുജ (ആ. സൂ. 22)യുടെ അഭിപ്രായം ഉപയോഗിക്കുന്നവരുടെ കൈകാര്യശേഷികൊണ്ട് ഇതൊഴിവാക്കാ മെന്നാണ്. കാരണം മൊബൈലിലാകുമ്പോൾ ഏതു നമ്പറിൽനിന്നാണ് വിളി ക്കുന്നതെന്നു മനസ്സിലാക്കാം. അറിയാത്ത നമ്പരുകൾ എടുക്കാതിരുന്നാൽ ഇത്തരം ശല്യങ്ങൾ ഒഴിവാക്കാവുന്നതാണ്.

ക്യാംപസിലെ പകുതി പേർക്കും ക്യാമറാ, അലാറം, ടോർച്ച്, തുടങ്ങിയ സൗകര്യങ്ങളുള്ള ഫോണുകളാണുള്ളത്. ഹോസ്റ്റലിൽ നില്ക്കുന്നതുകൊണ്ട് കറന്റുപോയാൽ തീപ്പെട്ടി നോക്കിയെടുക്കാനും സമയം നോക്കാനും അലാറം

വയ്ക്കാനുമൊക്കെ മൊബൈൽ ഫോൺ തന്നെയാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നതെന്ന് സുജ പറയുന്നു (ആ. സൂ. 22). എന്നാൽ ക്യാമറാ ഫോണുകൾ ആൺകുട്ടികൾ ഉപയോഗിക്കുന്നത് പെൺകുട്ടികളുടെ ചിത്രങ്ങളെടുക്കാനാണെന്ന് സുധീപ്കുമാർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട്. പ്രത്യേകിച്ചും ശരീരാവയവങ്ങൾ (ആ. സൂ. 15). ഇത്തരം ഉപയോഗങ്ങൾ കേരളസമൂഹത്തിന്റെ ലൈംഗികദാരിദ്ര്യത്തെ കാണിക്കുന്ന ഒന്നാണ്. പെൺകുട്ടികളെ തങ്ങളെപ്പോലെ ഒരാളായി കാണാതെ ഒരു വസ്തുവായി കാണുന്ന സമൂഹവും ലൈംഗികവിദ്യാഭ്യാസമില്ലായ്മയുമൊക്കെ ഇതിന്റെ കാരണങ്ങളാണ്.

സ്ത്രീകൾ മൊബൈൽ ഫോണുപയോഗിക്കുന്നതിനെക്കുറിച്ച് എന്താണഭിപ്രായമെന്ന് ഇന്റർവ്യൂ ചെയ്ത എല്ലാ പുരുഷന്മാരോടും ചോദിക്കുകയുണ്ടായി. റഹീമിന്റെ (ആ. സൂ. 5) അഭിപ്രായത്തിൽ അവർ കൊച്ചുവർത്തമാനം പറയാനൊക്കെയായിരിക്കാം മൊബൈൽ ഉപയോഗിക്കുന്നത് എന്നാണ്. എന്നാൽ ബാക്കി എല്ലാവരുടെയും അഭിപ്രായം ഞാനുപയോഗിക്കുന്നതു പോലെ അവരും ഉപയോഗിക്കുന്നു. അതിലെന്തഭിപ്രായം പറയാൻ എന്ന മട്ടിലായിരുന്നു. കേരളസമൂഹത്തിലെ മാറിവരുന്ന പുരുഷക്കാഴ്ചകളുടെ സൂചനയാണിത്.

ലേഖന/ഗ്രന്ഥസൂചി

1. എബ്രഹാം മാത്യു	2006	കാറ്റ് തൊടുംപോലെ, *മാതൃഭൂമി ആഴ്ചപ്പതിപ്പ്* ഏപ്രിൽ 30 – മെയ് 6, ലക്കം 9, പുസ്തകം 84
2. കാരശ്ശേരി എം. എൻ.	2005	കൈഫോണിന്റെ പരിധിവിസ്താരങ്ങൾ, *മാതൃഭൂമി ആഴ്ചപ്പതിപ്പ്* ഡിസംബർ 4
3. ഗീത/ചിത്രലേഖ	2006	പുലച്ചി ഓട്ടോ ഓടിച്ചാൽ സ്റ്റാന്റ് അശുദ്ധമാകുമോ?, അഭിമുഖം, *മാധ്യമം ആഴ്ചപ്പതിപ്പ്* ഫെബ്രുവരി 4
4. ജോർജ്ജ് സി. ജെ.	2001	*ചിഹ്നശാസ്ത്രവും ഘടനാവാദവും*, ഡി. സി. ബുക്സ്
5. ജയരാജ് വാര്യർ	2006	നിങ്ങൾ പരിധിക്കു പുറത്താണ്, *ഗൃഹലക്ഷ്മി,* ഫെബ്രുവരി പുസ്തംക 27, ലക്കം 8
6. മനോജ് ജാതവേദർ	2005	കഥയിൽനിന്നും അപ്രത്യക്ഷനാകുന്ന ശിവൻ, *മാതൃഭൂമി ഓണപ്പതിപ്പ്* രണ്ടാം ഭാഗം
7. മാലിനി ഗോയൽ	2005	മൊബൈൽ പുതുമകൾ, *ഇന്ത്യാ ടുഡേ* ഡിസംബർ 21
8. രവീന്ദ്രൻ പി. പി.	2002	*സംസ്കാരപഠനം ഒരാമുഖം*, ഡിസി ബുക്സ്
9. ഷിബു മുഹമ്മദ്	2002	*സാഹിത്യവും ടെലിവിഷൻ സംസ്കാരവും*, കേരളീയ അനുഭവങ്ങളെ മുൻനിനിർത്തി ഒരു വിചാരം, *നമ്മുടെ സാഹിത്യം നമ്മുടെ സമൂഹം, മൂന്നാം വാള്യം*, ജന. എഡി. എം. എൻ. വിജയൻ, കേരള സാഹിത്യഅക്കാദമി, തൃശൂർ
10. സരസ്വതി ബി.	2005	മൊബൈൽ കൗമാരവും അനുരാഗവും, *മലയാളമനോരമ* ദിനപത്രം, ജനുവരി 17, തിങ്കൾ
11.	2005	മൊബൈൽ – ഭാവി ഉപകരണം, *ഇന്ത്യാ ടുഡേ* നവംബർ 16
12.	2005	മക്കൾക്കു മൊബൈൽ നല്കുന്നതിനു മുമ്പ്, *കന്യക*, ജനുവരി 1–15
13.	2006	എസ്. എം. എസ്. ൽ സെക്സ് ബോംബ്, സെൽഫോൺ പീഡനായുധം, *കേരള ശബ്ദം* ജനുവരി 22
14.	2005	മൊബൈൽ അത്ര സുരക്ഷിതമോ? *ആരോഗ്യം*, ജനുവരി ലക്കം 5 പുസ്തകം 1
15.	2005	ഉറക്കം കെടുത്തുന്ന മൊബൈൽ ടവറുകൾ, *കന്യക*, ആഗസ്റ്റ് 1–15
16.	2006	SMS – കളിയല്ല ഈ കൊച്ചുസന്ദേശം, *വനിത* ജനുവരി 1–14
17.	2006	മൊബൈൽ ഹൃദയം, *മാധ്യമം ആഴ്ചപ്പതിപ്പ്* ജനുവരി 20
18.	2005	ക്യാംപസിൽ സിനിമാറ്റിക് ഡാൻസും മൊബൈൽ ഫോണും തടയാൻ സമിതി, *മലയാള മനോരമ* ദിനപ്പത്രം, മാർച്ച് 2, ബുധൻ
19.	2006	സ്പീഡ് – ജനറേഷൻ, വനിത , മെയ് 1–14
20.	2006	മൊബൈൽ ഫോൺ പാടുന്നു കോടികളുടെ ഈണം, *ബിസിനസ് മനോരമ*, ഫെബ്രുവരി 27 തിങ്കൾ
21. Jonathan Bignell	2002	*Media Semiotics: An Introduction,* Manchester University Press, New York
22. Paul Dugay, Stuart Hall, Lindu James, Haugh Mackay, Keith Negus,	1997	*Doing Cultural Studies, The Story of the Song Walkman*, Open Umniversity Textbook, Sage Publication, London.

■

മലയാള വ്യാകരണം വ്യാകരണമിത്രത്തിലെത്തുമ്പോൾ

എൻ. കെ. മേരി

കേരളപാണിനീയം ആദ്യപതിപ്പിന്റെ (1896) പ്രസിദ്ധീകരണത്തിനു ശേഷം വിദ്യാവിനോദിനിയിലും ഭാഷാപോഷിണിയിലും ഈ ഗ്രന്ഥത്തെപ്പറ്റി ചർച്ചകളും വിമർശനങ്ങളും[1] ധാരാളമായി ഉണ്ടായി. ഇരുപതുവർഷം നിരന്തരമായി നടന്ന വിമർശനങ്ങളുടെയും പരിഷ്കാരങ്ങളുടെയും ഫലമാണ് ഇന്നത്തെ കേരളപാണിനീയം (1917). കേരളപാണിനീയത്തിന്റെ വിമർശകരിൽ ശ്രദ്ധേയനാണ് എം. ശേഷഗിരിപ്രഭു (1855-1924). അദ്ദേഹത്തിന്റെ മലയാള വ്യാകരണഗ്രന്ഥമാണു വ്യാകരണമിത്രം. തലശ്ശേരി സ്വദേശിയും രാജമുൻദ്രി ഗവണ്മെന്റ് ട്രെയിനിംഗ് സ്കൂളിൽ പ്രധാനാധ്യാപകനുമായിരുന്ന പ്രഭു ഹൈസ്കൂൾ കോളജുതലത്തിലുള്ള വിദ്യാർഥികളെ മുന്നിൽ കണ്ടുകൊണ്ടാണു വ്യാകരണമിത്രം രചിച്ചിരിക്കുന്നത്. കേരളപാണിനീയവിമർശകന്റെ വ്യാകരണഗ്രന്ഥമെന്ന നിലയിൽ ഇത് വൈയാകരണന്മാരുടെ ശ്രദ്ധയിൽ പതിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്.

കേരളപാണിനീയത്തിന്റെ ആദ്യപതിപ്പിനു (1896) തൊട്ടുപിന്നാലെ 1904-ൽ ആണ് വ്യാകരണമിത്രത്തിന്റെ ആദ്യപതിപ്പു പുറത്തിറങ്ങിയത്. അതു വികസിപ്പിച്ചു പരിഷ്കരിച്ച് മൂന്നാംപതിപ്പ് 1919-ൽ പുറത്തിറക്കി. ഈ പതിപ്പ് ദീർഘകാലം മലബാറിൽ പാഠപുസ്തകമായിരുന്നു. 1922-ൽ മറ്റൊരു പരിഷ്കരിച്ച പതിപ്പു പുറത്തുവന്നു. 1983-ൽ കേരളസാഹിത്യ അക്കാദമി ഈ കൃതി പുനഃപ്രസിദ്ധീകരിച്ചു. 1989-ൽ അതിനു മറ്റൊരു പതിപ്പുമുണ്ടായി. കേരളപാണിനീയം ഒന്നാംപതിപ്പിനു തൊട്ടുപിന്നാലെ വരുന്ന വ്യാകരണഗ്രന്ഥമെന്ന നിലയിൽ വേണം ഇതിനെ വിലയിരുത്താൻ. മലയാളത്തിന്റെ ആധികാരിക വ്യാകരണഗ്രന്ഥമെന്ന നിലയിൽ പണ്ഡിതലോകം അംഗീകരിച്ച കേരളപാണിനീയത്തിന്റെ പരിഷ്കരിച്ച പതിപ്പിനു ശേഷവും വ്യാകരണമിത്രത്തിനു പല പതിപ്പുകൾ ഉണ്ടായി. കേരളപാണിനീയത്തിന്റെ സ്വാധീനത്തിൽനിന്ന് അകന്നു സ്വതന്ത്രമായ രീതിയിൽ ഭാഷാപഗ്രഥനം നടത്തിയിട്ടുള്ള ഗ്രന്ഥമാണ് വ്യാകരണമിത്രം എന്നു പ്രഭാകരവാരിയർ അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട് (2005,37). 'കേരളപാണിനീയത്തിനൊപ്പം ഒരാധികാരികഗ്രന്ഥമായി ഇതിനെ പരിഗണിക്കാമെന്നാണ്' ഉള്ളൂർ വ്യാകരണമിത്രത്തിന്റെ അവതാരികയിൽ (1989:XVII) പറഞ്ഞിരിക്കുന്നത്. എങ്കിലും, കേരളപാണിനീയവുമായി ഈ ഗ്രന്ഥത്തെ താരതമ്യം ചെയ്തു വ്യാകരണസിദ്ധാന്തത്തിനു സാരമായ പുരോഗതിയുണ്ടായതായി ആരും രേഖപ്പെടുത്തിക്കണ്ടില്ല. അങ്ങനെയൊരു പഠനത്തിനുള്ള ശ്രമമാണ് ഈ ലേഖനം.

സൈദ്ധാന്തിക പുരോഗതി

വ്യാകരണമിത്രത്തിലെ പ്രധാനപ്പെട്ട പ്രത്യേകതയാണ് അതിന്റെ പാഠപുസ്തകസ്വഭാവം. ഇതു പാഠപുസ്തകമായി സംവിധാനം ചെയ്തിരിക്കുകയാൽ ഓരോ വിഷയത്തിന്റെയും അവസാനത്തിൽ ചോദ്യങ്ങൾ കൊടുത്തിരിക്കുന്നു. കുട്ടികൾക്കുപയോഗിക്കാൻ പാകത്തിനുണ്ടാക്കിയതാണെങ്കിലും അതു ശാസ്ത്രഭദ്രമാക്കാനുള്ള വ്യഗ്രത കാണാം. അതുകൊണ്ടു ശാസ്ത്രങ്ങളുടെ നാനാവിഷയങ്ങളിലേക്കും ഇതു പടർന്നു പോകുന്നു. അതു കൂടാതെ സാഹിത്യവിഷയങ്ങളും സംസ്കൃതവ്യാകരണവുംകൂടി ഇതിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്[2].

അക്ഷരം, വർണം, ലിപി

വ്യാകരണമിത്രത്തിലെ സംജ്ഞാപ്രകരണം കേരളപാണിനീയത്തിലില്ലാത്തതാണ്. ഇതിൽ ഓരോ സാങ്കേതികസംജ്ഞയും നിർവചിച്ചു ഗ്രന്ഥത്തിനു കൂടുതൽ ശാസ്ത്രീയത നൽകുന്നു. കേരളപാണിനീയത്തിൽ 'അക്ഷരമാല' എന്ന ശീർഷകത്തിൻകീഴിൽ ചർച്ചചെയ്തിരിക്കുന്ന കാര്യങ്ങൾ വ്യാകരണമിത്രത്തിൽ എങ്ങനെ കൂടുതൽ കൃത്യതയോടെ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു എന്നു ശ്രദ്ധിച്ചാൽ സംജ്ഞാപ്രകരണത്തിന്റെ പ്രാധാന്യം വെളിവാകും. കേരളപാണിനി അക്ഷരം, വർണം, ലിപി എന്നീ സംജ്ഞകൾ വ്യക്തമായി വിവേചിച്ചു നിർവചിക്കാതെ കലർത്തി ഉപയോഗിക്കുന്നു. വ്യാകരണമിത്രത്തിൽ ഇവയെ വേർതിരിച്ചു കാണുന്നു. വർണം, ധ്വനി ഇവയെ വിവേചിച്ചു വിവരിക്കുന്നതിൽ കൃത്യത കുറഞ്ഞു കാണുന്നുണ്ട്. എങ്കിലും അവ കേരളപാണിനീയത്തിലേതിനെക്കാൾ ആധുനികപരികല്പനകളുമായി പൊരുത്തപ്പെട്ടു പോകുന്നുണ്ട്. "വാക്കുകളെ ഉച്ചരിച്ചാൽ കേൾക്കാവുന്ന അതിസൂക്ഷ്മവും അവിഭാജ്യവും ആയ ഒറ്റശബ്ദമാകുന്നു ധ്വനി... അ, ഒ, ക്, ൺ, ൻ, ർ എന്നിവ വർണങ്ങൾ ആകുന്നു. 'നാരായണായ നമഃ' എന്ന ഏഴക്ഷരങ്ങളിൽ പതിനഞ്ചും 'കാർത്സ്ന്യം' എന്ന രണ്ടക്ഷരങ്ങളിൽ ഒമ്പതും വർണങ്ങളുണ്ട് ... ഇവ കണ്ഠത്തിൽ കൂടെ വായിൽ വന്നു പുറത്തു പോകുമ്പോൾ കേൾക്കുന്ന ശബ്ദമാകുന്നു ഉച്ചാരണം ... ഈ ഉച്ചാരണത്തെ കണ്ണിനും വിഷയമാക്കാൻ ഉപയോഗിക്കുന്ന അടയാളമാകുന്നു എഴുത്തുകൾ (ലിപി)" (1989:51). ഇങ്ങനെ വർണം,

അക്ഷരം, ഉച്ചരണം, ലിപി ഇവയെ സൂക്ഷ്മമായി വ്യാകരണമിത്രത്തിൽ വിവരിച്ചിരിക്കുന്നു.

അക്ഷരം, വർണം, ലിപി എന്നിവയുടെ വിവരണത്തിൽ കേരളപാണിനീയത്തിൽ സന്ദിഗ്ദ്ധതയുണ്ട്. ഖണ്ഡശീർഷകമായി 'അക്ഷരമാല' എന്നു കൊടുത്തിട്ടുണ്ടെങ്കിലും വർണ്ണമാലയാണ് ഉദ്ദേശിച്ചിരിക്കുന്നതെന്നു 'മേൽക്കാണിച്ച 53 ഉച്ചാരണങ്ങളിൽ ഓരോന്നും ഓരോ വർണമാകുന്നു' (1996:57) എന്ന പ്രസ്താവന വ്യക്തമാക്കുന്നു. മറ്റൊരിടത്ത് '53 എണ്ണങ്ങളുടെ ഉച്ചാരണത്തിനാണു വർണം എന്നു പേർ ചെയ്തത്' (1996:57) എന്നു കാണാം. വേറൊരിടത്തു 'വാസ്തവമായതു പദാർത്ഥം; അതിനെ കുറിക്കുന്ന ശബ്ദം വർണം. ആ വർണത്തെ ഓർമിപ്പിക്കുന്ന എഴുത്ത് ലിപി (1996:58) എന്നും വായിക്കാം. കൂടാതെ സ്വരവും വ്യഞ്ജനവും ധ്വനിയാണെന്നും വർണമാണെന്നും കേരളപാണിനീയത്തിൽ കാണാം. 'സ്വരം' എന്നും 'വ്യഞ്ജന'മെന്നും ധ്വനികൾക്കു രണ്ടു മഹാവിഭാഗം ചെയ്തതിൽ (1996:58) എന്നും വേറൊരിടത്തു സ്വരം വ്യഞ്ജനം എന്നു രണ്ടു വിധമായ വർണമാണെന്നതിനു സംശയമില്ല എന്നും(1996:58) പ്രസ്താവിച്ചു കാണുന്നുണ്ട്. "പല വർണങ്ങൾ കലർന്ന് ഉണ്ടാകുന്ന അക്ഷരം ആണു നാം എഴുതുന്നത്" (1996:58) എന്നും "...അക്ഷരങ്ങൾക്ക് അടയാളമായിട്ട് ലിപികളെ കല്പിച്ചിരിക്കുന്നു" (1996 :59) എന്നും പിന്നീടു വിവരിക്കുന്നു. ഇപ്രകാരം വിവിധ തരത്തിലാണ് അക്ഷരം, വർണം എന്നീ സങ്കേതങ്ങൾ കേരളപാണിനീയത്തിൽ വിവരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഇതിനു സമാന്തരമായി വ്യാകരണമിത്രത്തിൽ പരാമർശിച്ചിരിക്കുന്ന നിരീക്ഷണങ്ങൾ ആധുനിക പരികല്പനകളുമായി പൊരുത്തപ്പെട്ടു പോകുന്നുണ്ട്.

ധ്വനിതന്തുക്കൾ : ഇതുകൂടാതെ ശേഷഗിരിപ്രഭു സംജ്ഞാപ്രകരണത്തിൽ വാഗിന്ദ്രിയങ്ങളുടെ രേഖാചിത്രംകൊടുത്ത് ഉച്ചാരണസ്ഥാനങ്ങൾ, ഉച്ചാരണാവയവങ്ങൾ എന്നിവ വിവരിച്ച് (1989:51 – 55) ധ്വനിവിജ്ഞാനപരമായ പഠനം നടത്തിയിട്ടുണ്ട്. ഇത് ആധുനിക ഭാഷാശാസ്ത്രം നൽകുന്ന പുതിയ അറിവുകളോട് ഒത്തുപോകുന്നതാണ്. ഉദാഹരണത്തിനു ചില പ്രസ്താവങ്ങൾ ശ്രദ്ധിക്കുക: "കണ്ഠം, താലു, മൂർധാവ്, ദന്തങ്ങൾ, ഓഷ്ഠങ്ങൾ, നാസിക, ജിഹ്വ, ഉരസ്സ് എന്നിവ എട്ടും വർണസ്ഥാനങ്ങളും ഇവയെല്ലാം കൂടിയതു വാഗിന്ദ്രിയവുമാകുന്നു"(1989:51). "...കണ്ഠരന്ധ്രത്തിൽ നോക്കിയാൽ ഒരു ചെണ്ടയുടെ തോൽ കത്തികൊണ്ടു നടുവിൽ മുറിച്ചാൽ ഉണ്ടാകുന്ന ചർമശകലങ്ങളെക്കാണാം. ഇവയെ അബദ്ധമായി ധ്വനിതന്തുക്കൾ എന്നു പറയും. വാസ്തവത്തിൽ ഇവ ധ്വനിതന്തുക്കൾ (കമ്പികൾ) അല്ല" (1989:53). ഇങ്ങനെ വളരെ കൃത്യമായാണ് ഓരോ വാഗിന്ദ്രിയങ്ങളെയും അദ്ദേഹം പരമർശിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഇതേക്കുറിച്ചുള്ള കേരളപാണിനിയുടെ പരമർശം ഇവിടെ ഓർമിക്കാവുന്നതാണ്. ശ്വാസിനാദിഭേദത്തിനു നിമിത്തമായി അദ്ദേഹം പറയുന്നതു നാവിന്റെ ചേഷ്ടാവിശേഷമാണ്. കണ്ഠരന്ധ്രം ഒതുക്കി ദ്വാരം ചെറുതാക്കി ശ്വാസവായുവിനെ നിർഗമിപ്പിച്ചു നാദീശബ്ദം ഉണ്ടാകുന്നു എന്ന നിരീക്ഷണത്തിനു (1996:63) പകരം വ്യാകരണമിത്രത്തിൽ "ധ്വനിതന്തുക്കൾ ഇളകിയുണ്ടാകുന്ന ധ്വനിയാകുന്നു നാദം" (1989:59) എന്നു നിരീക്ഷിച്ചിരിക്കുന്നു. ആധുനിക കാലത്തെ ചർച്ചകളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ വിലയിരുത്തുമ്പോൾ വ്യാകരണമിത്രകാരന്റെ നിരീക്ഷണം കൂടുതൽ സ്വീകാര്യമാണ്. നവീനഭാഷാശാസ്ത്രത്തിന്റെ വെളിച്ചത്തിൽ പഠനം നടത്തിയ വൈയാകരണന്മാരുടെ (എൻ. എൻ. മൂസ്സത് – 1984:14, കെ. എം. പ്രഭാകരവാരിയർ – 1998:36, ഇ. വി.എൻ. നമ്പൂതിരി 1983:128–129, വി. ആർ. പ്രബോധചന്ദ്രൻ – 1999: 68 – 71) നിരീക്ഷണങ്ങളോട് ഇതു ചേർന്നു പോകുന്നു.

അല്പപ്രാണം, മഹാപ്രാണം : അല്പപ്രാണമഹാപ്രാണഭേദത്തിനു കാരണം വിവരിക്കുന്നതിൽ വ്യാകരണമിത്രം കേരളപാണിനീയത്തിൽനിന്നു വ്യതിചലിക്കുന്നു. സംസർഗം[3] എന്ന ശ്രുതിഭേദോപാധിയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണു കേരളപാണിനി അല്പപ്രാണമഹാപ്രാണഭേദം കല്പിച്ചിരിക്കുന്നത് (1996:63,64). "കൃകത്തിന്റെ പൊള്ളയായ ഭാഗങ്ങളിലൂടെ ശ്വാസം ശക്തിയോടു കൂടി ഉരസിപ്പോകുന്ന പ്രയത്നമാണു മഹാപ്രാണം" എന്നാണു വ്യാകരണമിത്രത്തിലെ നിരീക്ഷണം (1989:59). ഇത് ആധുനികരുടെ (കെ. എം. പ്രഭാകരവാരിയർ – 1998:37, ഇ. വി. എൻ. നമ്പൂതിരി – 1983:129–130, വി. ആർ. പ്രബോധചന്ദ്രൻ – 1999:68–71) നിരീക്ഷണത്തോടു[4] ചേർന്നുപോകുന്നതാണ്.

കേരളപാണിനി ഊഷ്മാക്കൾ (ശ, ഷ, സ) മധ്യമങ്ങൾ (യ, ര, ല, വ) എന്നീ വിഭാഗത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്ന വർണങ്ങൾക്കു ശേഷഗിരിപ്രഭു ഘർഷകങ്ങൾ (fricatives) എന്നു പേരു നൽകിയിരിക്കുന്നു.. 'ശ, ഷ, സ' ഇവ ശ്വാസത്താലും 'യ, ര, ല, വ' ഇവ ധ്വനിയാലും ജനിക്കുന്ന ഘർഷകങ്ങൾ ആണെന്നാണു ശേഷഗിരിപ്രഭുവിന്റെ അഭിപ്രായം (1989:60). ഇവിടെ കേരളപാണിനീയത്തിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമായി സാങ്കേതികപദത്തിലെ മാറ്റം (ഘർഷകങ്ങൾ) ഭാഷാശാസ്ത്രപരമായ അറിവിനോടു പൊരുത്തപ്പെടുന്നതാണ്. ഇതു വ്യാകരണമിത്രത്തിലെ ധ്വനിവിജ്ഞാനപരമായ വളർച്ചയായി കരുതാം.

സന്ധി

സന്ധിവിവരണത്തിൽ കേരളപാണിനീയരീതിയാണു പിൻതുടർന്നിരിക്കുന്നതെങ്കിലും സന്ധിയുടെ വിഭാഗീകരണത്തിൽ ചില വ്യതിയാനങ്ങൾ കാണാം. സന്ധിയെ അഭ്യന്തരസന്ധി (പ്രകൃതി + പ്രത്യയം) ബാഹ്യസന്ധി (പദം + പദം) ഉഭയസന്ധി (പദം + പദം + പ്രത്യയം) എന്നിങ്ങനെ മൂന്നായിട്ടാണു തിരിച്ചിരിക്കുന്നത്. പൂർവാപരവർണങ്ങളുടെ സ്വഭാവമനുസരിച്ചുള്ള സന്ധിവിഭജനത്തിൽ സ്വരസന്ധി, വ്യഞ്ജനസന്ധി എന്നു രണ്ടായിട്ടാണു ശേഷ

ഗിരിപ്രഭുവിന്റെ വിഭജനം. എന്നാൽ കേരളപാണിനി സ്വരസന്ധി, വ്യഞ്ജനസന്ധി, സ്വരവ്യഞ്ജനസന്ധി, വ്യഞ്ജനസ്വരസന്ധി എന്നിങ്ങനെ നാലായി വിഭജിച്ചിരിക്കുന്നു. അതുപോലെ കേരളപാണിനിയുടെ ആഗമാദേശദിത്വലോപങ്ങൾക്കു പകരം ആഗമം, ആദേശം, ലോപം എന്നു മൂന്നു വിഭാഗമേ ശേഷഗിരിപ്രഭു പരിഗണിച്ചിട്ടുള്ളൂ. “ദ്വിത്വം സവർണാഗമമാകയാൽ അതിനെ പൃഥക്കായി പരിഗണിക്കണമെന്നില്ല” (1989:76) എന്നാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ അഭിപ്രായം. സി. വി. വാസുദേവഭട്ടതിരിയും ഇതേ അഭിപ്രായം (1980 :73,74) തന്നെയാണ് അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. ദ്വിത്വസന്ധിയെ ആഗമസന്ധിയിൽപ്പെടുത്തുന്ന പണ്ഡിതാഭിപ്രായത്തോട് ഇ.വി.എൻ. യോജിക്കുന്നില്ല. കാരണം ദ്വിത്വസന്ധി വ്യഞ്ജനസന്ധിയിലും, ആഗമസന്ധി സ്വരസന്ധിയിലും വരുന്ന വികാരമാണ് അതുകൊണ്ട് കേരളപാണിനി ചെയ്തതുപോലെ ആഗമസന്ധിയും ദ്വിത്വസന്ധിയും തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസം നിലനിറുത്തുന്നതാണു നല്ലതെന്ന അഭിപ്രായമാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റേത്.

വ്യഞ്ജനലോപം

ശേഷഗിരിപ്രഭു സ്വരസന്ധി എന്ന ശീർഷകത്തിൽ ആഗമാദേശസന്ധി നിയമങ്ങളും വ്യഞ്ജനസന്ധി എന്ന ശീർഷകത്തിൻകീഴിൽ സവർണാഗമ - ദ്വിത്വസന്ധി, ലോപസന്ധി, വ്യഞ്ജനാദേശസന്ധി എന്നിവയും വിവരിച്ചിരിക്കുന്നു. സന്ധിനിയമങ്ങളുടെ വിവരണത്തിൽ കേരളപാണിനീയരീതിതന്നെ പിൻതുടർന്നിരിക്കുന്നു. എങ്കിലും, ലോപസന്ധിയിൽ സ്വരലോപത്തെക്കുറിച്ചു മാത്രമേ കേരളപാണിനി പരമർശിക്കുന്നുള്ളൂ. എന്നാൽ വ്യാകരണമിത്രത്തിൽ വ്യഞ്ജനലോപവും പരാമർശിക്കുന്നുണ്ട്. സംഭാഷണഭാഷയ്ക്കുകൂടി പ്രാധാന്യം കൊടുത്തുകൊണ്ടുള്ള ഈ സമീപനരീതി ലിഖിതഭാഷയ്ക്കുമാത്രം പ്രാധാന്യം കൊടുക്കുന്ന പരമ്പരാഗത രീതിയിൽ നിന്നുള്ള മാറ്റമാണ്.

ക) കൊള്ളൂ, കൊള്ളാം, കള, കൂടെ, കുട്ടി എന്നിവയുടെ ആദ്യകകാരവും വേണം, വേണ്ടി, വേണ്ടു, വെക്ക എന്നിവയുടെ ആദ്യവകാരവും ലോപിച്ചശേഷം സ്വരങ്ങൾക്കു പലവിധമായ വികാരങ്ങൾ ഉണ്ടാകും.

ചെയ്തു + കൊള്ളാം = ചെയ്തോളാം

രാമൻ + കുട്ടി = രാമോട്ടി, രാമൂട്ടി

പറയ + വേണം = പറയേണം.

ഖ) ആകും പോകും ചാകും ഇവിടെ കകാരത്തിനു ലോപവും വകാരാദേശവും ചിലപ്പോൾ വകാരലോപവും വരും.

ആകും - ആവും - ആം

ഗ) ഉം എന്ന നിപാതവും പെട് ധാതുവും പരമായാൽ നാമങ്ങളുടെ അന്ത്യമകാരം ലോപിക്കും.

മരം + ഉം = മരവും

ഭയം + പെടുക = ഭയപ്പെടുക

ഇതിനു സമാന്തരമായ സമീപനരീതി പിൽക്കാല വൈയാകരണന്മാരുടെ (കെ. സുകുമാരപിള്ള - 1980:174 - 175, സി. കെ. ചന്ദ്രശേഖരൻനായർ -1996:99 (ഉത്തരഭാഗം), കെ. വി. രാമചന്ദ്രപൈ - 1979:33, പി. മീരാക്കുട്ടി - 1982:17) നിരീക്ഷണങ്ങളിലും കാണാം.

ആദേശസന്ധിയെ പരസവർണാദേശം (വൻ + കടൽ = വങ്കടൽ) പൂർവസവർണാദേശം (ഇട് + തു = ഇട് + ടു = ഇട്ടു) ഉഭയാദേശം (മരം+കൾ = മരങ് + കൾ = മരങ്ങൾ) എന്നിങ്ങനെ വിഭജിച്ചിരിക്കുന്നു (1989:84,85). കേരളപാണിനി പരിമിതമായ ഉദാഹരണങ്ങൾ മുൻനിറുത്തി ആദേശസന്ധിയിൽ സവർണനം, വിനാമം, ഉന്നാമം എന്നീ നിയമങ്ങൾ അവതരിപ്പിച്ചു (1996 :103-107). ശേഷഗിരിപ്രഭു അവ ക്രോഡീകരിച്ചു ലളിതമായ നിയമങ്ങളിലൂടെ ആദേശസന്ധി നിയമങ്ങളിലെ ക്ലിഷ്ടത പരിഹരിച്ചു.

പദവിഭാഗങ്ങൾ

പദകാണ്ഡത്തിനു പരിനിഷ്ഠാകാണ്ഡമെന്നും വ്യാകരണമിത്രത്തിൽ സംജ്ഞയുണ്ട്. പദകാണ്ഡത്തെ പ്രാതിപദികാധികാരം, ധാത്വധികാരം, വ്യുത്പന്നശബ്ദാധികാരം, സമാസാധികാരം, ഭേദകാധികാരം, അവ്യയാധികാരം എന്നിങ്ങനെ വിഭജിച്ചിരിക്കുന്നു. ഇവയിൽ സമൂലമായ സൈദ്ധാന്തിക പരിവർത്തനമൊന്നും ദർശിക്കാനാവില്ല. എങ്കിലും സർവനാമം ലിംഗവിഭജനം, കൾ പ്രത്യയം, വിഭക്തി നാമകരണം, സമാസം, ഭേദകം, അവ്യയം എന്നിവയുടെ വിവരണത്തിൽ പുതിയ ചിന്തകൾക്ക് ആരംഭം കുറിച്ചിരിക്കുന്നതു കാണാം.

സർവനാമം

സർവനാമവിഭജനത്തിലും കേരളപാണിനീയത്തിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമായ നിരീക്ഷണം വ്യാകരണമിത്രത്തിൽ കാണാം. കേരളപാണിനീയത്തിലെ ഉത്തമപുരുഷനും (ഞാൻ) മധ്യമപുരുഷനും (നീ) വ്യാകരണമിത്രത്തിൽ പുരുഷാർത്ഥക സർവനാമത്തിലാണ് ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിരിക്കുന്നത്. സർവനാമത്തെ പുരുഷാർഥക സർവനാമങ്ങൾ (ഉത്തമ - മധ്യമ), നിദർശക സർവനാമങ്ങൾ (പ്രഥമ), പ്രശ്നാർഥക സർനാമങ്ങൾ (ചോദ്യം) എന്നിങ്ങനെ വിഭജിച്ചിരിക്കുന്നു.

നാമങ്ങളുടെ അർഥം ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നതു ‘നിദർശകസർവനാമം’ എന്നാണു ശേഷഗിരിപ്രഭു നിർവചിക്കുന്നത് (1989-98). നിദർശകസർവനാമങ്ങൾക്കു സ്ഥാനിനാമങ്ങൾ എന്നും അദ്ദേഹം പേരു നൽകിയിട്ടുണ്ട്. പുരു

ഷാർഥക സർവനാമങ്ങൾ (ഞാൻ, നീ) നിദർശകസർവനാമങ്ങൾക്കു പകരം വരികയില്ല. 'നാമങ്ങളുടെ അർഥങ്ങൾ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നതു നിദർശക സർവ നാമം' എന്ന ശേഷഗിരിപ്രഭുവിന്റെ നിരീക്ഷണം ആധുനികപഠനങ്ങളിൽ കണ്ടു വരുന്ന 'സൂചകധർമം'[5] (കെ. ശ്രീകുമാരി 2003:46) എന്ന സർവനാമസ്വ ഭാവത്തിലേക്കു വെളിച്ചം വീശുന്നതാണ്. മാത്രമല്ല പുരുഷാർഥക സർവനാമ ങ്ങൾക്കു (ഞാൻ, നീ) സൂചകധർമം കല്പിക്കുന്നുമില്ല എന്നതു പ്രഭുവിന്റെ സൂക്ഷ്മനിരീക്ഷണപാടവത്തിന് ഉദാഹരണമാണ്.

കേരളപാണിനി സർവനാമത്തെ ഉത്തമപുരുഷൻ (ഞാൻ), മധ്യമപുരു ഷൻ (നീ), പ്രഥമപുരുഷൻ (അവൻ, അവൾ, അത്), വിവേചക സർവനാമം (അ, ഇ), വ്യപേക്ഷകം (യാ, എ), ചോദ്യ സർവനാമം (ഏ, ആർ.), നാനാർഥ സർവനാമം (ചില, പല), നിർദ്ദിഷ്ഠവാചി (ഇന്ന), സർവവാചി(എല്ലാ), സ്വവാ ചി (തൻ), അംശവാചി (മിക്ക), അന്യാർഥകം (മറ്റ്), അനാസ്ഥാവാചി (വല്ല) എന്നിങ്ങനെ വ്യാകാരണതലങ്ങളിൽ നിന്നുകൊണ്ടുള്ള വിഭജനരീതിയാണു സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ ശേഷഗിരിപ്രഭു സർവനാമത്തിന് അർഥവിജ്ഞാ നപരമായ വിഭജനം നൽകിയിരിക്കുന്നത് പുതിയ അറിവുകളോട്, സമരസ പ്പെട്ടു പോകും.

ലിംഗപ്രകരണം : ലിംഗജ്ഞാനം അത്യാവശ്യമാണ് എന്ന പക്ഷക്കാരനാണ് വ്യാകരണമിത്രകാരൻ. ഭാഷയിൽ ലിംഗം ശബ്ദാർഥത്തെ അവലംബിച്ചിരിക്കു ന്നതുകൊണ്ട് പ്രത്യയം അടിസ്ഥാനമാക്കി ലിംഗം നിശ്ചയിച്ചുകൂടാ എന്നാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ അഭിപ്രായം (1989:100).

വചനപ്രത്യയങ്ങൾ : വചനപ്രത്യയങ്ങൾ (-അർ, -ആർ, -ഓർ, -മാർ, -കൾ) നാമങ്ങളോടു ചേരുമ്പോഴുണ്ടാകുന്ന രൂപഭേദം, അവയുടെ പ്രയോഗവൈവി ധ്യങ്ങൾ ഇവയിലെല്ലാം കേരളപാണിനീയ മാർഗംതന്നെയാണ് അവലംബമാ ക്കിയിരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ '-കൾ' പ്രത്യയപ്രയോഗത്തിൽ കേരളപാണിനീയ ത്തിൽനിന്നു ഭിന്നമായ നിരീക്ഷണമാണ് അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. കേരള പാണിനിക്ക് '-കൾ' നപുംസകലിംഗപ്രത്യയമാണ്. ശേഷഗിരിപ്രഭു '-കൾ' പ്രത്യയം എല്ലാ ലിംഗങ്ങളിലും വരുമെന്നു നിരീക്ഷിച്ചിരിക്കുന്നു.

ഉദാ: പുല്ലിംഗം - കവികൾ, ഗുരുക്കൾ
സ്ത്രീലിംഗം - സ്ത്രീകൾ, ദേവികൾ, വധുക്കൾ
നപുംസകലിംഗം - ആനകൾ, മരങ്ങൾ

വിഭക്തി : വിഭക്തിസംജ്ഞകളുടെ കാര്യത്തിൽ വ്യാകരണമിത്രം കേരളപാ ണിനീയത്തിൽ നിന്നു വ്യതിചലിച്ചു പ്രഥമ തുടങ്ങിയ പേരുകൾ സ്വീകരിച്ചിരി ക്കുന്നു. എങ്കിലും പ്രത്യയങ്ങളുടെ കാര്യത്തിൽ കാര്യമായ വ്യത്യാസമില്ല.

വിഭക്തി സംജ്ഞകൾ		**പ്രത്യയങ്ങൾ**	
ശേഷഗിരിപ്രഭു	കേരളപാണിനി		
പ്രഥമ	നിർദ്ദേശിക		
സംബോധന			
ദ്വിതീയ	പ്രതിഗ്രാഹിക	-എ	
തൃതീയ	പ്രയോജിക	-ആൽ	
ചതുർഥി	ഉദ്ദേശിക	-കു	-നു
പഞ്ചമി	സംയോജിക	-ഓട്,	-ഒട്
ഷഷ്ഠി	സംബന്ധിക	-ഉടെ,	-ന്റെ
സപ്തമി	ആധാരിക	-ഇൽ,	-കൽ

പഞ്ചമിക്ക് ഒട് എന്നൊരു പ്രത്യയം കൂടുതലായി പറയുന്നു. ചതുർഥിയുടെ പ്രത്യയമായി -കു, -നു എന്നിവയാണ് കൊടുക്കുന്നതെങ്കിലും ഉദാഹരണത്തിൽ ദേവിക്ക്, ദേവന് എന്നിങ്ങനെ -ക്ക്, -ന് എന്നായി മാറുന്നു.

വിഭക്തിസംജ്ഞകൾ സ്വീകരിക്കാനുണ്ടായ സാഹചര്യവും വ്യാകരണ മിത്രകാരൻ വ്യക്തമാക്കിയിരിക്കുന്നു. "ഈ രൂപങ്ങളുടെ അനേകാർത്ഥങ്ങളിൽ ഒന്നിനെമാത്രം ആധാരമാക്കി സംജ്ഞചെയ്യുന്നത് ന്യായമല്ലായ്കയാൽ പ്രാചീ നസംജ്ഞകളെത്തന്നെ ഇവിടെ അംഗീകരിച്ചിരിക്കുന്നു" (1989 :111). കേരളപാ ണിനി അർഥത്തെ ആശ്രയിച്ചു നൽകിയ നിർദ്ദേശികാദി വിഭക്തിസംജ്ഞക ളിലെ അപാകത (അർഥവൈവിധ്യം) ദർശിച്ചുകൊണ്ടുതന്നെയാവാം ശേഷഗിരി പ്രഭു ഈ നിഗമനത്തിൽ എത്തിച്ചേർന്നത്. അദ്ദേഹം വിഭക്തിനാമകരണ ത്തിൽ പഴയരീതിയാണു സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നതെങ്കിലും അതിൽതന്നെ ഉറച്ചു നിന്നു എന്നതു കേരളപാണിനീയത്തിനു ശേഷം അദ്ദേഹത്തിനുണ്ടായ സൈദ്ധാ ന്തികബോധത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. സി. എൽ. ആന്റണി, കെ. എം. പ്രഭാകരവാരി യർ ഇവരെല്ലാം കേരളപാണിനീയത്തിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമായി വ്യാകരണമി ത്രകാരനു സമാന്തരമായ നിലപാടുകളാണു സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ആ നിലയ്ക്കു കേരളപാണിനിയുടെ കാലത്തുതന്നെ കേരളപാണിനീയത്തിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമായി ചിന്തിക്കാൻ കഴിഞ്ഞുവെന്നത് വ്യാകരണമിത്രകാരന്റെ മഹ ത്വമാണ്.

ക്രിയാസമാസം

കേരളപാണിനീയത്തിൽ പരാമർശിച്ചിട്ടില്ലാത്ത ക്രിയാസമാസം വ്യാകര ണമിത്രത്തിൽ പരാമർശിച്ചിരിക്കുന്നു. "ഘടകപദങ്ങൾ എല്ലാം ക്രിയകളോ ചിലതു ക്രിയകളോ ആയി ഐകാർത്ഥ്യവും ഐകപദ്യവും ഉള്ള പദപ്രയോഗവമാകു ന്നു ക്രിയാസമാസം" (1989:198). ഘടകപദങ്ങളുടെ ജാതിയെ അടിസ്ഥാനമാക്കി ഇത് ആറായി തിരിച്ചിരിക്കുന്നു.

ക) നാമവും ക്രിയയും ചേർന്നു പദമാകുന്നു.
ഉദാ: അടിവണങ്ങുക

ഖ) നാമവും ശബ്ദന്യൂനവും ചേർന്നു ബഹുവ്രീഹിയുടെയോ കർമധാരയന്റെയോ പൂർവപദമാകുക.
ഉദാ : തേനോലും വാണി

ഗ) ശബ്ദന്യൂനവും നാമവും ചേർന്നു കർമധാരയസമാസം ഉണ്ടാകുന്നു.
ഉദാ: പെറ്റമ്മ, നടക്കുന്നവർ

ഘ) ക്രിയാന്യൂനം ക്രിയയോടു ചേർന്നു ക്രിയാപദമാകുന്നു.
ഉദാ: പറഞ്ഞുതുടങ്ങി

ങ) ക്രിയാനാമത്തോടു ക്രിയകൾ ചേർന്നു ക്രിയകൾ ഉണ്ടാകുന്നു.
ഉദാ: ചെയ്യപ്പെടുന്നു.

ച) ക്രിയാന്യൂനം നാമത്തോടു ചേർന്നു നാമം ഉണ്ടാകുന്നു.
ഉദാ: അടിച്ചുതളി

പ്രകാരം

പ്രകാരവിവരണത്തിൽ കേരളപാണിനീയത്തെക്കാൾ കടന്നു ചിന്തിക്കാൻ ശേഷഗിരിപ്രഭുവിനു കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. കേരളപാണിനി പ്രകാരങ്ങളുടെ അർഥം പരിമിതമായ രീതിയിലാണ് അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. ശേഷഗിരിപ്രഭു ക്രിയാവിശേഷണത്തിനു തുല്യമായിട്ടാണു പ്രകാരത്തെ വിവരിച്ചിരിക്കുന്നത്. മാത്രമല്ല കുറേക്കൂടി അർഥവ്യാപ്തി പ്രകാരങ്ങൾക്കു നൽകുകയും ചെയ്തു. അവ തമ്മിലുള്ള വ്യതിയാനം താഴെ കുറിക്കുന്നു.

ക) വിശേഷവിധിയൊന്നും കൂടാതെ ധാത്വർഥത്തെ മാത്രം സൂചിപ്പിക്കുന്നതാണു നിർദ്ദേശകം എന്നു കേരളപാണിനി (1996:205). എന്നാൽ ശേഷഗിരിപ്രഭു ദിക്ക്, കാലം, കാരണം ഇവയോടുള്ള ബന്ധത്തെ കുറിക്കുന്ന ക്രിയാരൂപങ്ങളും ചൊല്ല്, പ്രശ്നം എന്നീ വാക്യരൂപങ്ങളിലെ ക്രിയകളുടെ രൂപങ്ങളും നിർദ്ദേശകപ്രകാരത്തിൽ വരും എന്നിങ്ങനെ വിവിധങ്ങളായ അർഥതലങ്ങളാണു നിർദ്ദേശകപ്രകാരത്തിനു നൽകിയിരിക്കുന്നത്. ഉദാ: ഈശ്വരൻ ലോകങ്ങളെ സൃഷ്ടിച്ചു.

ഖ) അപേക്ഷ, കല്പന, ആദരവ്, അനുവാദം മുതലായ അർഥങ്ങളെ കാണിക്കുന്ന ക്രിയാരൂപങ്ങളെ നിയോജകപ്രകാരം (പറയട്ടെ, ചെയ്യിൻ) എന്നു ശേഷഗിരിപ്രഭു ലക്ഷണം കല്പിച്ചപ്പോൾ കേരളപാണിനി നിയോഗം എന്നൊരർഥമേ നൽകിയുള്ളൂ

ഗ) കേരളപാണിനി വിധിയെന്നു പറയുന്ന ശാസനയുടെ മട്ടിലുള്ളത് എന്ന പരിമിതമായ അർഥത്തിൽ വിധായകത്തെ ഒതുക്കിയിരിക്കുന്നു. ശേഷഗിരിപ്രഭുവാകട്ടെ കല്പന ചെയ്യേണ്ടിയ കാര്യം, ശീലം, ബാധ്യത എന്നിങ്ങനെ വിവിധങ്ങളായ അർഥം വിധായകപ്രകാരത്തിനു നൽകിയിരിക്കുന്നു.

ഘ) അനുജ്ഞായകപ്രകാരത്തിനു തുല്യനിലയിലുള്ള അർഥമാണു രണ്ടു പേരും നൽകിയിരിക്കുന്നത്.

കേരളപാണിനി പ്രകാരങ്ങൾക്കു പരിനിഷ്ഠിതമായ അർഥം നൽകിയപ്പോൾ ശേഷഗിരിപ്രഭു അതിനെ കുറേക്കൂടി വിശാലമാക്കി അവയ്ക്കു വൈവിധ്യപൂർണ്ണമായ അർഥം നൽകി. ഇതിനു സമാനങ്ങളായ നിരീക്ഷണങ്ങളാണു പിൽക്കാലത്തുണ്ടായത് (പി. കെ. നാരായണപിള്ള 1990:59, ജോൺ കുന്നപ്പള്ളി – 1976:239, കെ. സുകുമാരപ്പിള്ള 1980: 278–284, ഭട്ടതിരി – 1980:177–181, കെ. എം. പ്രഭാകരവാരിയർ – 1998:106, സി. ജയശ്രീ – 1996:9,10,13,14).

അവ്യയങ്ങൾ

അവ്യയങ്ങളുടെ നിർവചനവും വിഭജനവും ഇതിലുണ്ട്. "ആഖ്യയോ ആഖ്യാതമോ ആയിരിപ്പാനുള്ള ശക്തിയില്ലാത്ത പദങ്ങൾ ആണ് അവ്യയങ്ങൾ. വിഭക്തിരൂപങ്ങളെല്ലാമില്ലാത്ത നാമങ്ങളും ത്രികാലരൂപങ്ങളെല്ലാമില്ലാത്ത ക്രിയകളും അവ്യയങ്ങളിൽ ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിരിക്കുന്നു. ഇവ അന്യപദങ്ങളോടു ചേർന്ന് അവയുടെ അർഥത്തെ പോഷിപ്പിക്കുന്നു" (1989 :217) എന്ന് അവ്യയങ്ങളെ നിർവചിച്ചിരിക്കുന്നു. നിപാതം, ഘടകം, വ്യാക്ഷേപം, നാമാവ്യയങ്ങൾ (നാമങ്ങളിൽ നിന്ന് ജനിച്ചത്) ക്രിയാവ്യയങ്ങൾ (ക്രിയകളിൽനിന്ന് ജനിച്ചത്) ഗതി എന്നിങ്ങനെയാണ് ശേഷഗിരിപ്രഭു അവ്യയങ്ങളെ വിഭജിച്ചിരിക്കുന്നത്. വ്യാകരണമിത്രത്തിൽ അവ്യയം തന്നെയാണു ദ്യോതകങ്ങൾ. എന്നാൽ കേരളപാണിനിക്കു ദ്യോതകത്തിന്റെ ഉൾപ്പിരിവാണ് അവ്യയം. കേരളപാണിനി ദ്യോതകത്തെ ആഗമരീതി അവലംബമാക്കി നിപാതം, അവ്യയം എന്നും വാക്യത്തിലെ അവയുടെ വ്യാപാരമനുസരിച്ചു ഗതി, ഘടകം, വ്യാക്ഷേപകം എന്നും വിഭജിച്ചിരിക്കുന്നു.

വ്യാക്ഷേപകം : മേൽവിവരിച്ച പ്രകാരം വിഭജനത്തിൽ ചില മാറ്റങ്ങൾ വരുത്തിയതു കൂടാതെ വ്യാക്ഷേപകത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സങ്കല്പനത്തിൽ ചില വ്യതിയാനങ്ങൾ കാണാം. കേരളപാണിനി വ്യാക്ഷേപകത്തിനു "മറ്റൊരു പദത്തോടും ചേരാതെ സ്വതന്ത്രമായി വാക്യാർത്ഥത്തെ ദ്യോതിപ്പിക്കുന്നത്" എന്ന നിർവചനമാണു നൽകിയിരിക്കുന്നത് (1996 :111). ശേഷഗിരിപ്രഭു അതിന് വികാരപരമായ അർഥതലങ്ങൾ കൂടി കല്പിച്ചിരിക്കുന്നു. "സന്തോഷം, ആശ്ചര്യം, നിന്ദ, കോപം മുതലായ മനോവികാരങ്ങളെ ദ്യോതിപ്പിക്കുന്ന അവ്യയങ്ങളെ വ്യാക്ഷേപകങ്ങൾ എന്നു പറയും" (1989–217). കേരളപാണിനി വ്യാക്ഷേപകങ്ങളെ വ്യാകരണപരമായിട്ടാണു കണ്ടത്. ശേഷഗിരിപ്രഭു ഇതിന് ഒരാർഥികാപഗ്രഥനം നൽകാൻ ശ്രമിച്ചു.

വാക്യകാണ്ഡം

ശേഷഗിരിപ്രഭു വാക്യത്തെക്കുറിച്ചു വളരെ വിപുലമായ പഠനം നടത്തിയിരിക്കുന്നു. വാക്യാധികാരം, നാമാധികാരം, ക്രിയാധികാരം, വാക്യാങ്ഗാധികാരം ഇവയാണു വാക്യകാണ്ഡത്തിലെ ഉപവിഭാഗങ്ങൾ. അദ്ദേഹം വാക്യകാണ്ഡത്തിൽ വ്യാകരണപരവും സാഹിത്യപരവുമായ കാര്യങ്ങൾ ചർച്ച ചെയ്തിട്ടുണ്ട്.

വാക്യാധികാരത്തിൽ വാക്യങ്ങളുടെ സ്വരൂപം, വിഭാഗം, രചന, ഉത്തമ വാക്യത്തിന്റെ ലക്ഷണം ഇവയാണു വിവരിച്ചിരിക്കുന്നത് (1989:219-236). നാമാധികാരത്തിൽ ഒരു വാക്യത്തിലെ നാമത്തിന്റെ അർഥം, രൂപഭേദം, സ്ഥാനം ഇവ വിവരിച്ചിരിക്കുന്നു. വിഭക്തിപ്രകരണത്തിൽ വിഭക്ത്യർഥങ്ങളെക്കുറിച്ചും കാരകാർഥത്തെക്കുറിച്ചുമാണു പരാമർശിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഗതിപ്രകരണത്തിൽ ഗതിയുടെ യോജനകൊണ്ടു ധാതുക്കൾക്കുണ്ടാകുന്ന അർഥവ്യത്യാസത്തെ വിവരിക്കുന്നു. പൂർണക്രിയാർഥം അപൂർണക്രിയാർഥം ഇവയ്ക്കു വാക്യത്തിലുണ്ടാകുന്ന ധർമവ്യത്യാസം ക്രിയാധികാരത്തിൽ വ്യക്തമാക്കിയിരിക്കുന്നു. നാമാഖ്യാതങ്ങളെയും വിശേഷണങ്ങളെയും സംബന്ധിച്ച വിഷയവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടു വാക്യത്തിന്റെ പൊരുത്തം, സമുച്ചയം ഇവയാണു വാക്യാങ്ഗാധികാരത്തിൽ പരാമർശിച്ചിരിക്കുന്നത്. കേരളപാണിനി ശബ്ദവിഭാഗത്തിലാണ് മേൽപറഞ്ഞ കാര്യങ്ങൾ ചർച്ച ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. ശേഷഗിരിപ്രഭു ഇവയുടെ നിർവചനം, വിഭജനം ഇവ മാത്രം പദകാണ്ഡത്തിൽ ചർച്ച ചെയ്യുകയും അവയുടെ അർഥപരവും പ്രയോഗപരവുമായ കാര്യങ്ങൾ വാക്യകാണ്ഡത്തിൽ വിവരിക്കുകയും ചെയ്തിരിക്കുന്നത് അദ്ദേഹത്തിന്റെ സൈദ്ധാന്തികബോധത്തിന്റെ തെളിവാണ്. പദങ്ങളുടെ ധർമം വാക്യത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കി വേണം നിർണയിക്കാൻ എന്ന ചിന്തയിലേക്കു ഇതു നമ്മെ നയിക്കുന്നു. ഇന്നത്തെ നിലയ്ക്കു വാക്യമാണു വ്യാകരണം എന്ന ചോംസ്കിയൻ സിദ്ധാന്തത്തിന്റെ തലത്തിലേക്കു മലയാള വ്യാകരണം വളർന്നുകഴിഞ്ഞു. "പദകാണ്ഡത്തിൽ വിവരിച്ച നാമങ്ങളുടെയും അവയുടെ രൂപങ്ങളുടെയും അർഥം വാക്യത്തിൽനിന്നു ഗ്രഹിക്കേണം"(1989:237) എന്ന ചിന്തയിലേക്ക് ഉയരാൻ ശേഷഗിരിപ്രഭുവിനു കഴിഞ്ഞു.

മഹാവാക്യം

മഹാവാക്യം എന്ന സങ്കല്പനത്തിൽ കേരളപാണിനീയത്തിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമായ നിരീക്ഷണമാണു വ്യാകരണമിത്രത്തിൽ കാണുന്നത്. കേരളപാണിനീയത്തിലെ മഹാവാക്യംതന്നെയാണു വ്യാകരണമിത്രത്തിലെ സംയുക്തവാക്യം. "ഭിന്നാഖ്യകൾ ഉള്ള കേവലവാക്യങ്ങൾ ഒന്നിച്ചു ചേർന്നുണ്ടാകുന്ന ഒറ്റവാക്യത്തിനു സംയുക്തവാക്യം എന്നു പേർ" (1989:226).

ഉദാ : ചില പഴങ്ങൾ വെള്ളയും ചിലതു പളുങ്കുപോലെ പ്രസന്നവും ചിലത് ഇളംചുവപ്പും ചിലതു പച്ചയും ആയിരുന്നു. ഇതു നാലു കേവലവാക്യങ്ങൾ ചേർന്നുണ്ടായ സംയുക്തവാക്യമാകുന്നു.

"ഞാൻ തന്നു; ആ പുസ്തകം നീ വായിച്ചോ/ എന്നു രണ്ടു സ്വതന്ത്ര വാക്യങ്ങൾ ചേർന്നു മഹാകാവ്യമായിത്തീരുന്നുവെന്ന്" കേരളപാണിനീയത്തിലും (1996:247) "അംഗാംഗീഭാവം കൂടാതെ പ്രധാനമായിത്തന്നെ പല പിരിവുകളുള്ളതു മഹാവാക്യം" എന്നു സാഹിത്യസാഹ്യത്തിലും (1989:102) കേരളപാണിനി നിർവചനം നൽകുന്നു.

ഉദാ: ഇക്കാലത്തു വിദ്യാഭ്യാസത്തിനു നല്ല അഭിവൃദ്ധിയുണ്ട്. എന്നാൽ മതവിശ്വാസത്തിന് അത്രയും കുറവുമുണ്ട്.

മഹാവാക്യം എന്ന ശീർഷകത്തിൻകീഴിൽ ശേഷഗിരിപ്രഭു മഹാവാക്യത്തെ വിവരിച്ചിരിക്കുന്നത്, വാക്യതലവും കടന്നു പ്രബന്ധം എന്നതിനെക്കാൾ ബൃഹദ്ഗ്രന്ഥങ്ങളെയും മഹാവാക്യമെന്നു പറയാമെന്നാണ്. ഒരേ വിഷയത്തെ ഉപപാദിക്കുന്ന അനേകവാക്യങ്ങൾക്കു തമ്മിലുള്ള സംബന്ധം നിമിത്തം ഒന്നായിക്കൂടുമ്പോൾ അവ ഒരു മഹാവാക്യമാകും. വാക്യത്തെപ്പോലെ തന്നെ മഹാവാക്യത്തിനും പ്രാധാന്യം, സംശ്ലേഷം, ഐക്യം എന്ന ഗുണങ്ങൾ ഉണ്ടായിരിക്കണം. മഹാവാക്യങ്ങൾ ചേർന്നുണ്ടാകുന്ന പ്രബന്ധവും മഹാവാക്യത്തിനു തുല്യമാകയാൽ അതിനും ഈ മൂന്നു വാക്യഗുണങ്ങൾ ഉള്ള കാരണം മഹാഭാരതാദിബൃഹദ്ഗ്രന്ഥങ്ങളെയും കൂടി മഹാവാക്യമെന്നു പറയും (1989: 286). ഇവിടെ ശേഷഗിരിപ്രഭുവിന്റെ മഹാവാക്യസങ്കല്പം വാക്യതലവും കടന്നു പോയിരിക്കുന്നു. നമ്മുടെ വ്യാകരണവിജ്ഞാനം വാക്യതലവും കടന്നു വളർന്നു കഴിഞ്ഞ ഇന്നത്തെ സാഹചര്യത്തിൽ ഈ നിരീക്ഷണത്തിനു പ്രാധാന്യമുണ്ട്.

കേരളപാണിനീയത്തിൽ വാക്യകാണ്ഡം വളരെ ശുഷ്കമായിപ്പോയി[6] എന്ന അഭിപ്രായമാണു പൊതുവെയുള്ളത്. വാക്യപ്രകരണം, സമാസപ്രകരണം എന്നു രണ്ടു പ്രകരണങ്ങളിൽ വാക്യകാണ്ഡം ഒതുക്കിയിരിക്കുന്നു. വാക്യപ്രകരണത്തിൽ പദക്രമം, പൊരുത്തം എന്നിവയും സമാസപ്രകരണത്തിൽ സമാസങ്ങളെ നിർവചിക്കുകയും ഘടകപദങ്ങളുടെ ജാതിഭേദവും പ്രാധാന്യവും പ്രമാണിച്ചു വിഭജിക്കുകയും മാത്രമാണു ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. ശേഷഗിരിപ്രഭു വാകട്ടെ വാക്യസ്വരൂപം, വിഭജനം ഇവ വിവരിച്ചിരിക്കുന്നതു കൂടാതെ നാമം, വിഭക്തി, ഗതി, ക്രിയകൾ, സമുച്ചയം എന്നീ വ്യാകരണസംവർഗങ്ങൾ വാക്യത്തിൽ എങ്ങനെ പ്രവർത്തിക്കുന്നു എന്ന വിശദമായ വിവരണവും നൽകുന്നുണ്ട്. ശേഷഗിരിപ്രഭു വാക്യത്തിനു കൊടുത്തിരിക്കുന്ന ഈ പ്രാധാന്യം ഇന്നത്തെ നിലയ്ക്കു പ്രസക്തമാണ്.

കേരളപാണിനീയത്തെ അതിവർത്തിക്കുന്ന വ്യാകരണഗ്രന്ഥം എന്ന നിലയിൽ വ്യാകരണമിത്രത്തെ വിലയിരുത്താനാവില്ലെങ്കിലും വ്യാകരണപര

മായ ചില അംശങ്ങളിൽ പുരോഗമനപരമായ നിരീക്ഷണങ്ങൾ അതിൽ കാണാൻ കഴിയും. ധ്വനിമൂല്യനിർണയം, നാമവിഭജനം, സർവനാമവിഭജനം, വിഭക്തി സംജ്ഞ, വാക്യവിചാരം തുടങ്ങി ഒട്ടേറെ വിഷയങ്ങളിൽ വ്യാകരണമിത്രം കേരളപാണിനീയത്തിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തത പുലർത്തുന്നുണ്ട്. സംജ്ഞാപ്രകരണത്തിൽ വാഗിന്ദ്രിയങ്ങളുടെ രേഖാചിത്രം കൊടുത്തു വിവരിച്ചിരിക്കുന്നതു ധ്വനിവിജ്ഞാനപരമായ വളർച്ചയാണ്. ശ്വാസി-നാദിഭേദം, അല്പപ്രാണമഹാപ്രാണഭേദം എന്നിവയുടെ നിരീക്ഷണങ്ങളിൽ ശേഷഗിരിപ്രഭു ആധുനിക സമീപനത്തോടു പൊരുത്തപ്പെട്ടു പോകുന്നു. കൂടാതെ സന്ധി, പദകാണ്ഡം, വാക്യകാണ്ഡം ഇവയിലെല്ലാം കേരളപാണിനീയ നിരീക്ഷണങ്ങളിൽനിന്നുള്ള വികാസം കാണാം. ധ്വനിവിജ്ഞാനത്തിന്റെയും വാക്യവിജ്ഞാനത്തിന്റെയും ഇന്നത്തെ വളർച്ച പരിശോധിക്കുമ്പോൾ കേരളപാണിനിയുടെ കാലത്തുതന്നെ ഇപ്രകാരം വഴി മാറി ചിന്തിക്കാൻ ശേഷഗിരിപ്രഭുവിന് കഴിഞ്ഞു എന്നത് എടുത്തുപറയേണ്ടതാണ്.

കുറിപ്പുകൾ

1. പുതുശ്ശേരി രാമചന്ദ്രനും എൻ. സാമും ഈ ലേഖനങ്ങൾ സമാഹരിച്ചു പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്.
2. കേരളപാണിനി സാഹിത്യവിഷയങ്ങൾ വിവരിക്കാൻ സാഹിത്യസാഹ്യവും സംസ്കൃതവ്യാകരണ വിഷയങ്ങൾ വിവരിക്കാൻ മണിദീപികയും രചിച്ചു. ശേഷഗിരിപ്രഭു വാക്യകാണ്ഡത്തിൽ യോഗ്യത, ആകാംക്ഷ, ആസക്തി (സന്നിധി) എന്നിവ വിവരിച്ച് ഉത്തമവാക്യങ്ങൾ നിർമിക്കുന്നതിനെക്കുറിച്ചു പരാമർശിച്ചിട്ടുണ്ട്. അതുപോലെ ഉത്തമവാക്യത്തിന്റ ലക്ഷണങ്ങളായ ഐക്യം, പ്രാധാന്യം, സംശ്ലേഷം എന്നിവയും ഇതിൽ പരാമർശിച്ചിരിക്കുന്നു (വ്യാകരണമിത്രം 1989:230–236). അതുപോലെ പദയോജനാപരീക്ഷ, അപോദ്ധാരം, ചിഹ്നനം ഇവയെല്ലാം വ്യാകരണമിത്രത്തിലുണ്ട് (വ്യാകരണമിത്രം, 1989:278–296). സംസ്കൃത വ്യാകരണവും ഇതിൽ ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിട്ടുണ്ട്.
3. കേരളപാണിനി വർണങ്ങൾക്കു ശ്രുതിഭേദം ഉണ്ടാകുന്നതിന് ആറു കാരണങ്ങൾ നിർദ്ദേശിച്ചിരിക്കുന്നു. അനുപ്രദാനം, കരണവിഭ്രമം, സംസർഗം, മാർഗഭേദം, സ്ഥാനഭേദം, പരിമാണം (കേരളപാണിനീയം, 1996:62–66). ഒരു ധ്വനിയിൽ മറ്റൊരു ധ്വനികൂടി അരച്ചുചേർക്കുന്നതിനാണു സംസർഗം എന്നു പറയുന്നത്. ഹകാരസംസർഗംകൊണ്ടു വർഗപ്രഥമമായ ഖരം അതിഖരമായും തൃതീയമായ മൃദു ഘോഷമായും മാറുന്നു. ക് + ഹ = ഖ, ഗ് + ഹ = ഘ സംസർഗമുള്ളതു മഹാപ്രാണങ്ങളും സംസർഗമില്ലാത്തത് അല്പപ്രാണങ്ങളും ആയിരിക്കും എന്നു കേരളപാണിനി (കേരളപാണിനീയം, 1996:63, 64).
4. അല്പപ്രാണമഹാപ്രാണഭേദത്തിനടിസ്ഥാനം ശ്വാസവായുവിലുള്ള അളവുവ്യത്യാസമാണ് എന്നു ആധുനികഭാഷാശാസ്ത്രം. ഇതിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ അല്പപ്രാണം ഉച്ചരിക്കുന്നതിനേക്കാൾ ഒരളവു ശ്വാസം കൂടുതൽ വേണം മഹാപ്രാണം ഉച്ചരിക്കാൻ (A puff of air) എന്നു പ്രബോധചന്ദ്രൻ നിരീക്ഷിച്ചിട്ടുണ്ട്. (1999:68–71)
5. സർവനാമത്തിനു സൂചകധർമം, ആദേശധർമം എന്നു രണ്ടു ധർമങ്ങൾ ഉണ്ട്. മറ്റൊന്നിനെ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുക എന്നതാണ് സൂചകധർമം. ഒന്നിനു പകരം പ്രയോഗിക്കുക എന്നതാണ് ആദേശധർമം (ശ്രീകുമാരി 2003:46).
6. കേരളപാണിനീയത്തിൽ വാക്യവിചാരസൂചനകൾ ആദ്യന്തം ചിതറിക്കിടക്കുന്നതായി എ. പി. ആൻഡ്രൂസ്കുട്ടി അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. മാത്രമല്ല വാക്യവിജ്ഞാനതലത്തിൽ വാക്യഘടനാപഗ്രഥനത്തിനു പ്രഥമപ്രാമാണിക ഗ്രന്ഥമാണു കേരളപാണിനീയമെന്നും അദ്ദേഹം അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട് (1994: 90–91).

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

1.	ആൻഡ്രൂസ്കുട്ടി എ.പി.	1994	കേരളപാണിനീയത്തിലെ വാക്യവിചാരസൂചനകൾ, *ഭാഷാസഹിതി 70*, കേരള സർവകലാശാല, തിരുവനന്തപുരം.
2.	ആൻഡ്രൂസ്കുട്ടി എ.പി.	1996	*കേരളപാണിനീയവും മലയാളവാക്യഘടനയും*, വേണുഗോപാലപ്പണിക്കർ ടി.ബി. (പ്രസാ) *വ്യാകരണപഠനങ്ങൾ* (മലയാളവിമർശം – 14) കാലിക്കറ്റ് സർവകലാശാല, കോഴിക്കോട്.
3.	ആൻഡ്രൂസ്കുട്ടി എ.പി.	2004	ഭാഷാശാസ്ത്രം : സിദ്ധാന്തവും പ്രയോഗവും മലയാളത്തിൽ, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം.
4.	ആന്റണി സി. എൽ.	1994	കേരളപാണിനീയഭാഷ്യം ഡി. സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം.
5.	കുട്ടികൃഷ്ണമാരാർ	1942	ഭാഷാപരിചയം, പി. കെ. ബ്രദേഴ്സ്, കോഴിക്കോട്.
6.	ഗോപിക്കുട്ടൻ	2002	മലയാള വ്യാകരണം, കറന്റ് ബുക്ക്സ്, കോട്ടയം
7.	ചന്ദ്രശേഖരൻനായർ,സി.കെ.	1996	അടിസ്ഥാനവ്യാകരണം, പൂർവഭാഗം, ഉത്തരഭാഗം, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട് തിരുവനന്തപുരം.
8.	ജയശ്രീ സി.	1996	പ്രകാരങ്ങൾ രാജരാജവർമ്മയുടെ വീക്ഷണത്തിൽ, വേണുഗോപാലപ്പണിക്കർ ടി. ബി. (പ്രസാ)

			വ്യാകരണപഠനങ്ങൾ (മലയാളവിമർശം - 14) കാലിക്കറ്റ് സർവകലാശാല, കോഴിക്കോട്.
9.	ജോൺ കുന്നപ്പള്ളി	1996	ശബ്ദസൗഭഗം, പൊന്തിഫിക്കൽ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട് പബ്ലിക്കേഷൻ, ആലുവ.
10.	നമ്പൂതിരി ഇ. വി. എൻ.	1996	സന്ധി, രാധാകൃഷ്ണൻ മല്ലശ്ശേരി (സമ്പാ), മലയാള വ്യാകരണപഠനങ്ങൾ കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട് , തിരുവനന്തപുരം.
11.	നാരായണപിള്ളകെ.എസ്.	1995	ആധുനിക മലയാളവ്യാകരണം, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട് , തിരുവനന്തപുരം.
12.	നാരായണപിള്ള പി.കെ.	1990	വ്യാകരണപ്രവേശിക, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട് , തിരുവനന്തപുരം.
13.	പ്രഭാകരവാരിയർ കെ.എം.	1998	മലയാള വ്യാകരണ സമീക്ഷ, വള്ളത്തോൾ വിദ്യാപീഠം, ശുകപുരം.
14.	പ്രഭാകരവാരിയർ കെ.എം.	2005	മൊഴിവഴികൾ, താരതമ്യപഠനസംഘം ചങ്ങനാശേരി.
15.	പ്രബോധചന്ദ്രൻ വി.ആർ.	1999	മലയാളത്തിലെ സ്വനസഞ്ചയം, ഭാഷാപോഷിണി, ജനുവരി, പുറം 68-71.
16.	മീരാക്കുട്ടി പി.	1982	കേരളപാണിനീയം - ചില അനുബന്ധചിന്തകൾ, എൻ. ബി. എസ്., കോട്ടയം.
17.	മൂസ്സത് എൻ. എൻ.	1984	വ്യാകരണവിവേകം, എൻ. ബി. എസ്., കോട്ടയം.
18.	രാമചന്ദ്രപൈ കെ. വി.	1979	വ്യാകരണ പഠനങ്ങൾ, ലില്ലി ബുക്ക്സ്, ചങ്ങനാശേരി.
19.	വാസുദേവഭട്ടതിരി സി.വി.	1980	അഭിനവമലയാള വ്യാകരണം, എൻ.ബി.എസ്, കോട്ടയം.
20.	ശ്രീകുമാരി കെ.	2003	മലയാളത്തിലെ നാമവർഗം, താരതമ്യ പഠനസംഘം, ചങ്ങനാശേരി.
21.	ശേഷഗിരിപ്രഭു എം.	1989	വ്യാകരണമിത്രം, കേരളസാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശൂർ.
22.	സുകുമാരപ്പിള്ള കെ.	1980	കൈരളീശബ്ദാനുശാസനം കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട് , തിരുവനന്തപുരം.

രേഖാശേഖരത്തിൽനിന്ന് / From the Archives

A List of L. V. Ramaswami Aiyer's Articles

*We are happy to publish **A list of L. V. Ramaswami Aiyer's Articles** prepared by Ms Saumya Baby, a research student of Sree Sankaracharya University, Kalady. The present list is a revised version of the earlier lists prepared by scholars like Prof. Kamachinathan. This is the result of painstaking archival work done by Saumya. She has located most of the articles included in this list. There is no need to highlight the importance of scholarly papers of LVR. They deserve greater public attention. For this, these articles originally published in periodicals in different parts of the world are to be republished in one or two volumes. We invite the attention of scholars, research organisations and publishing houses to this urgent task. Tapasam with its limited resources cannot take up such a work. So we place this matter before the larger academic community.*

- Editors

എൽ. വി. ആർ. ലേഖനസൂചി

സൗമ്യ ബേബി

പ്രശസ്ത ഭാഷാശാസ്ത്രജ്ഞൻ എൽ. വി. രാമസ്വാമി അയ്യരുടെ (1895 -1948) സംഭാവനകൾ ഏറെ പഠനവിധേയമായിട്ടില്ല. ഇതിനുള്ള മുഖ്യകാരണം എൽ.വി.ആർ രചനകൾ ലഭ്യമല്ല എന്നതാണ്. ലോകത്തിന്റെ നാനാഭാഗത്തുള്ള ലൈബ്രറികളിൽ പഴയ ആനുകാലികങ്ങളുടെ ജീർണ്ണിച്ച പുറങ്ങളിൽ അവ കുടുങ്ങിക്കിടക്കുന്നു. ഇവ സമാഹരിക്കുവാൻ ചുരുക്കം ചില പണ്ഡിതന്മാർ ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ടെങ്കിലും ലേഖനങ്ങൾ ഗവേഷകർക്ക് ലഭ്യമാക്കാൻ കഴിഞ്ഞില്ല. വീണ്ടും ഈ ലേഖനങ്ങൾ തേടിപ്പിടിക്കാനുള്ള പരിശ്രമത്തിലാണ് ഇതെഴുതുന്ന ആൾ. കഴിഞ്ഞ രണ്ടു വർഷത്തിനിടയിൽ 120 ലേഖനങ്ങൾ വിവിധ കേന്ദ്രങ്ങളിൽനിന്ന് ഫോട്ടോപകർപ്പായി ശേഖരിക്കുവാൻ കഴിഞ്ഞു. കുറച്ചു ലേഖനങ്ങൾകൂടി ലഭിക്കുമെന്ന് ഉറപ്പായിട്ടുണ്ട്. ഇവയെല്ലാം ഉൾപ്പെടുന്ന ലേഖനവിവ

രപ്പട്ടികയാണ് ഇവിടെ പ്രസിദ്ധീകരിക്കുന്നത്. ഗവേഷകർക്കും ഭാഷാവിദ്യാർത്ഥി കൾക്കും സ്വന്തമെന്ന് അവകാശപ്പെടാൻ കഴിയുന്ന തരത്തിൽ ഈ ലേഖന ങ്ങൾ പ്രസിദ്ധീകരിക്കേണ്ടതല്ലേ? ഇക്കാര്യത്തിൽ എന്തു ചെയ്യാൻ കഴിയും? ബന്ധപ്പെട്ടവരുടെ ശ്രദ്ധയ്ക്കായി ഇതു സമർപ്പിക്കുന്നു.

എൽ.വി.ആറിന്റെ ലേഖനങ്ങൾ തേടിയുള്ള ഈ സാഹസികാന്വേഷ ണത്തിന് എന്നെ പ്രചോദിപ്പിച്ചത് മാർഗ്ഗദർശിയായ എന്റെ അദ്ധ്യാപകൻ ഡോ. സ്കറിയാ സക്കറിയ ആണ്. തുടർന്നുള്ള അന്വേഷണത്തിൽ വിവരങ്ങൾ നല്കാൻ കഴിഞ്ഞവരും കഴിയാത്തവരും മുതിർന്നവരും സഹഗവേഷകരും എന്നെ ആത്മാർത്ഥമായി പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കുകയും സഹായിക്കുകയും ചെയ്തു. ഇത് തികച്ചും ഉത്സാഹം പകർന്ന അനുഭവമാണ്.

ലേഖനങ്ങൾ ശേഖരിക്കുന്നതിന് സഹായകമായിട്ടുള്ള പുസ്തകങ്ങൾ ഇവയാണ്.

1. 'പയനിയേഴ്സ് ഇൻ ലിംഗ്വിസ്റ്റിക്സ്' സീരിസ് - ഒന്ന് (എൽ.വി. രാമസ്വാമി അയ്യർ ആൻഡ് ശേഷഗിരി പ്രഭു) ('Pioneers in Linguistics'- Series-1)
2. മലയാളം ലാംഗ്വേജ് ആൻഡ് ലിംഗ്വിസ്റ്റിക്സ് (Malayalam Language and Linguistics)
3. ജേർണൽ ഓഫ് അണ്ണാമലൈ യൂണിവേഴ്സിറ്റി (Journal of Annamalai University)

'പയനിയേഴ്സ് ഇൻ ലിംഗ്വിസ്റ്റിക്സ് സീരീസ് ഒന്നിൽ' എ. ആർ. ഗോപാലപിള്ള 128 ലേഖനങ്ങളുടെ പട്ടിക നൽകുന്നു. ഇതിൽ കൃത്യമായ ബിബ്ലിയോഗ്രഫി നല്കുന്ന ലേഖനങ്ങൾ 115 എണ്ണം മാത്രമാണ്. ചില ലേഖ നങ്ങൾക്കു നേരെ 'Source Unknown', 'Information Supplied by C. L. Antony', 'ചോദ്യചിഹ്നം' (?) എന്നിവ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. ഇപ്പോൾ തയ്യാ റാക്കിയിരിക്കുന്ന പട്ടികയിൽ ലേഖനങ്ങളുടെ കൃത്യമായ വിവരം നൽകാൻ ശ്രദ്ധി ച്ചിരിക്കുന്നു. കൂടാതെ അദ്ദേഹത്തിനു കണ്ടെത്തുവാൻ കഴിയാതിരുന്ന ലേഖന ങ്ങളും, അവയുടെ പ്രസക്തവിവരങ്ങളും ചേർത്തിട്ടുണ്ട്. (ഉദാ. നോ. 23, 24, 68) മറ്റു ചില ലേഖനങ്ങളുടെ കൃത്യമായ ഗ്രന്ഥസൂചി ചേർക്കുന്നതിനും കഴിഞ്ഞി ട്ടുണ്ട്.

എൽ.വി.ആറിനെ 'ദ എൻസൈക്ലോപീഡിയ ഓഫ് ലാംഗ്വേജ് ആൻഡ് ലിംഗ്വിസ്റ്റിക്സി'ൽ (The Encylopaedia of Language and Linguistics)പരി ചയപ്പെടുത്തിയ എ. കാമാച്ചിനാഥൻ 199 ലേഖനങ്ങൾ അദ്ദേഹം എഴുതിയ തായി പറയുന്നു. 'ജേർണൽ ഓഫ് അണ്ണാമലൈ യൂണിവേഴ്സിറ്റി' യിൽ അദ്ദേഹം 198 ലേഖനങ്ങളുടെ വിവരസൂചി പ്രസിദ്ധീകരിച്ചു. ഇതിൽ പുസ്തകങ്ങൾ, പുസ്തകനിരൂപണങ്ങൾ, ദ്രാവിഡദ്രാവിഡേതരപഠനങ്ങൾ എന്നിവ ഉൾപ്പെടുന്നു.

പ്രൊഫ. കാമാച്ചിനാഥന്റെ പട്ടികയും ഇപ്പോൾ തയ്യാറാക്കിയിട്ടുള്ള പട്ടികയും താരതമ്യപ്പെടുത്തിയാൽ താഴെപ്പറയുന്ന വസ്തുതകൾ മനസ്സി ലാക്കാം.

1. കാമാച്ചിനാഥന്റെ പട്ടികയിൽ 190-198 വരെയുള്ള എട്ട് ലേഖനങ്ങളുടെ പേര് സൂചിപ്പിക്കുകയും ലേഖകനെയും പ്രസിദ്ധീകരണവിശദാംശങ്ങളേയും സംശയിക്കുകയും ചെയ്തിരിക്കുന്നു. ചില ലേഖനങ്ങളുടെ വിവരങ്ങൾ നൽകുന്നുമില്ല. ഇപ്രകാരമുള്ള ലേഖനങ്ങളിൽ അഞ്ചെണ്ണം പൂർണ്ണ വിവ രങ്ങളോടെ ഇവിടെ ചേർക്കാൻ കഴിഞ്ഞു.
   നോ. 77, 107, 60, 67, 75.
2. അദ്ദേഹത്തിന്റെ പട്ടികയിൽ ഒരു ലേഖനം ആവർത്തിച്ചിട്ടുണ്ട്. മറ്റൊരു ലേഖനത്തിന്റെ പേര് തെറ്റായി കൊടുത്തിരിക്കുന്നു. (Reviews of Malayalam Campukavyas) ശരിയായ പേരും വിവരസൂചിയും പുതിയ പട്ടികയിൽ ഉണ്ട്.
3. കാമാച്ചിനാഥന്റെ പട്ടികയിൽ പേര് പറയാത്ത അഞ്ച് ലേഖനങ്ങൾ കണ്ടെ ത്താൻ കഴിഞ്ഞു. (നോ. 82, 97, 128, 127, 26) ബാക്കിയുള്ളവ കണ്ടെത്താ നുള്ള ശ്രമങ്ങൾ തുടരുന്നു.
4. അക്ഷരമാലക്രമത്തിൽ ലേഖനങ്ങളുടെ പേജു നമ്പർ ഉൾപ്പെടുത്തിയാണ് ലേഖനസൂചി തയ്യാറാക്കിയിരിക്കുന്നത്.
5. ഇപ്പോൾ ലഭ്യമാണ് എന്നുറപ്പുള്ള ലേഖനങ്ങളുടെ ലേഖനസൂചിയാണ് ഇതിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. സംശയാസ്പദമായ ലേഖനങ്ങൾ ഒഴി വാക്കിയിരിക്കുന്നു.

'മലയാളം ലാംഗ്വേജ് ആന്റ് ലിംഗ്വിസ്റ്റിക്സി'ൽ നൽകിയിരിക്കുന്ന 41 ലേഖനങ്ങളുടെ പട്ടിക മുമ്പു പരിശോധിച്ച രണ്ട് ബിബ്ലിയോഗ്രഫിയിലും ഉൾപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്.

എൽ.വി.ആറിന്റെ പ്രസിദ്ധീകരിക്കപ്പെട്ട മൂന്നു പുസ്തകങ്ങളിൽ 'The Evolution of Malayalam Morphology' സാഹിത്യഅക്കാദമി പുനഃപ്രസിദ്ധീ കരിച്ചിട്ടുണ്ട്. 'Grammar in Lilatilakam', 'A Brief Account of Malayalam Phonetics' എന്നിവ ഇന്ന് പുസ്തകരൂപത്തിൽ ലഭ്യമല്ല. 'A Primer of Malayalam Phonology' എന്ന പേരിലുള്ള എൽ.വി.ആറിന്റെ ലേഖനങ്ങൾ ഡോ. ടി. ബി. വേണുഗോപാലപണിക്കർ എഡിറ്റുചെയ്ത് പുസ്തകരൂപത്തിൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചു. (A Primer of Malayalam Phonology' Ed. by T. B. Venugopala Panicker, 2004, KSA, Thrissur) വിവിധ ജേണലുകളിൽനിന്ന് ലേഖനങ്ങൾ സമാഹരിച്ച് ഗ്രന്ഥരൂപത്തിൽ ലഭ്യമാക്കുകയും പഠനലേഖനങ്ങൾ

പ്രസിദ്ധീകരിക്കുകയും വഴി വേണുഗോപാലപ്പണിക്കർ എൽ.വി.ആർ. ഗവേഷണത്തിനു നൽകിയ സംഭാവന വിലപ്പെട്ടതാണ്.

ലേഖനസൂചിയിൽ പലതിനും പുനഃപ്രസിദ്ധീകരണവർഷമാണ് ചേർത്തിട്ടുള്ളത്. ആദ്യം പ്രസിദ്ധീകരിച്ച വർഷം കണ്ടെത്താൻ കഴിഞ്ഞില്ല. ചില ലേഖനങ്ങളുടെ പ്രസിദ്ധീകരണവിശദാംശങ്ങൾ നഷ്ടപ്പെട്ടുപോയി. മിമിയോഗ്രാഫിയായി സൂക്ഷിച്ചിട്ടുള്ളവയുടെയും സി. എൽ. ആന്റണി ശേഖരത്തിൽനിന്നു ലഭിച്ചവയുടെയും വർഷം കൊടുത്തിട്ടില്ല. പുനഃപ്രസിദ്ധീകരിച്ചിട്ടുള്ള ലേഖനങ്ങളെ സൂചിപ്പിക്കുവാൻ ലേഖനസൂചിയിൽ 'Reprint' എന്നു ചേർത്തിരിക്കുന്നു. താമസംവിനാ ശേഖരിക്കാം എന്നു കരുതുന്ന ലേഖനങ്ങൾ നക്ഷത്രചിഹ്നം (*) കൊണ്ട് അടയാളപ്പെടുത്തിയിരി ക്കുന്നു.

പട്ടികയിൽ ലേഖനങ്ങളുടെ വിഷയസ്വഭാവം സൂചിപ്പിക്കുന്നതിന് ചില ചുരുക്കെഴുത്തുകൾ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. അവ :

Abbreviations for Subjects

B.R	-	Book Review
D.L	-	Dravidian Linguistics
L	-	Linguistics General
Lit	-	Literature
M	-	Morphology
M.L	-	Malayalam Linguistics
Pl	-	Phonology
Pn	-	Phoneme
Pt	-	Phonetics
S	-	Semantics,
T.L	-	Tamil Linguistics
Tr	-	Translation

Abbreviations for Locatios : Periodicals and Institutions

1.	A.T.M.L.	Appan Thampuran Memmorial Library, Ayyanthol
2.	A.U	Annamalai University
3.	B.R.R.I	Bulletin of Ramavarma Research Institute
4.	D.C.L	Deccan College Library
5.	D.D.L	Department of Dravidian Linguistics
6.	E.R	Educational Review
7.	I.A	Indian Antiquary
8.	I.H.Q	Indian Historical Quarterly
9.	I.J.D.L	International Journal of Dravidian Linguistics
10.	I.L	Indian Linguistics
11.	J.B.O.R.S	Journal of Bihar and Orissa Research Society
12.	J.O.A.S	Journal of the American Oriental Society
13.	J.O.R	Journal of Oriental Research
14.	J.O.R.M	Journal of Oriental Research Madras
15.	K.S.A	Kerala Sahithya Akademi
16.	L.V.R	L.V. Ramaswami Aiyer
17.	M.C.M	Maharaja's College Magazine
18.	N.I.A	New Indian Antiquary
19.	Q.J.M.S	Quarterly Journal of Mythic Society
20.	U.J.L	University Journal of Letters
21.	*	Article will be avilable shortly

List of L. V. Ramaswami Aiyer's Articles

01.	Ramaswami Aiyer, L.V.	1925		A Brief Account of Malayalam Phonetics, (Calcutta University Press, Calcutta) also C.L. Antony Collections, K.S.A, Thrissur, pp: 01-31 (M.L, Pt).
02.	,,			A Few Dravidian Linguistic Perspectives, (To see, To know, To hear) J.O.R, Madras, also C.L. Antony Collections, K.S.A, Thrissur. pp: 01-20 (D.L)
03.	,,	1938	Sept.	A Fifteenth Century Malayalam Prose Test M.C.M, Ernakulam, Vol.21, No.01,pp:22-51 (M.L).
04.	,,	1930		Alveolar 't' 'd' in Malayalam and Tamil B.R.R.I Vol-I, No.01, pp:12-30 (M.L, T.L). *Reprint*
05*.	,,	1972	June	A Modern Malayalam Tense Form, I.J.D.L, Vol-II, Part - 2, pp:243-251 (M.L). *Reprint*
06.	,,	1934		A History of Kerala (A book review) B.R.R.I, Vol-V, Part - I, Thrissur, pp:137(B.R). *Reprint*
07.	,,	1932	April	Aphaeresis and Sound Displacement in Dravidian, Q.J.M.S, Vol-XXII, No.04, pp: 448-480 (D.L).

08.	,,	1948		An Old Malayalam Form, B.R.R.I, Vol-14, Thrissur. pp:01-05 (M.L). *Reprint*
09.	,,	1963	January	An Old Portugese Work on Kerala Beliefs, B.R.R.I, Vol-XI, Part - I, Thrissur, pp:32-41 (B.R.) *Reprint*
10.	,,	1937		Ancient Karnataka (Book Review) B.R.R.I, Vol-V, Part - II, Thrissur. pp: 139-140 (B.R). *Reprint*
11.	,,	1936		A Primer of Malayalam Phonology, B.R.R.I, Vol-V, Part - I, pp: 28-45 (M.L, Pl). *Reprint*
12.	,,	1937	July	A Primer of Malayalam Phonology, B.R.R.I, Vol-V, Part-II, pp: 98-106 (M.L, Pl). *Reprint*
13.	,,	1938		A Primer of Malayalam Phonology, B.R.R.I, Vol-VI, Part-II, pp:98-106 (M.L, Pl). *Reprint*
14.	,,	1939	January	A Primer of Malayalam Phonology, B.R.R.I, Vol-VII, Part - I, pp: 90-108 (M.L, Pl). *Reprint*
15.	,,	1939	July	A Primer of Malayalam Phonology, B.R.R.I, Vol-VII, Part - II, pp:71-81 (M.L, Pl). *Reprint*
16.	,,	1937	January	A Primer of Malayalam Phonology, B.R.R.I, Vol-V, Part - I, pp: 102-117 (M.L, Pl). *Reprint*
17*.	,,	1932	March	A Problem of Dravidic Phonology, J.O.R, Madras, pp: 12-21 (D.L, Pl).
18.	,,			A South Indian (Malayalam) Evolution of Sanskrit, In collected papers of L.V.R, D.D.L, A.U, Vol-I (mimeographed), pp: 143-148 (M.L).
19.	,,			Augments, In collected papers of L.V.R, D.D.L, A.U, Vol-I (mimeographed), pp:59-65 (D.L, M.L).
20*.	,,	1926		Basis of Articulation in Tamil and Malayalam, E.R., Vol-XXXII, pp: 405-448 (T.L, M.L).

21*.	,,			Brahui forms and Dravidian Origins, D.D.L, A.U, Vol-II, pp: 81-91 (D.L).
22*.	,,	1928	March	Casual Verbs in Dravidian, E.R, D.D.L, Vol-II, A.U, pp: 75-80 (D.L).
23.	,,			Cognates in Central Indian and North Indian Dravidian (Tamil), C.L. Antony collections, K.S.A, Thrissur; pp: 192-210 (T.L).
24.	,,			'Colour', C.L. Antony collections, K.S.A, Thrissur, pp: 21-27 (D.L).
25.	,,			Consonants and Vowels, In collected papers of L.V.R, D.D.L, A.U., Vol-I, (mimeographed) pp: 39-47 (D.L, M.L).
26.	,,	1922	July	Creations Primal Call, M.C.M, Vol-IV, No.03, Ernakulam, pp: 182-185 (Lit).
27.	,,	1978		Deva and Asura, B.R.R.I, Vol-IX, Part - I, Thrissur. pp: 138-139 (Lit). *Reprint*
28.	,,	1930		Dravidian Base voe (ve, va) I.A, Vol.LIX (D.L)
29*.	,,	1931	January	Dravidic Child etc, Q.J.M.S, Vol.XXI, No.03, pp: 232-249 (D.L).
30.	,,			Dravidian Developments, C. L. Antony collections, K.S.A, Thrissur, pp: 01-09 (D.L).
31.	,,	1936		Dravidic Eating and Drinking (I.H.Q, Vol.XII, No.02, Calcutta) also C.L. Antony collections, K.S.A Thrissur. pp:258-268 (D.L).
32*.	,,	1930	Jan./Mar	Dravidic Etymologies, J.O.R.M, Vol-I, pp: 57- 64 (D.L).
33.	,,			Dravidic Etymologies/Dravidic Notes, 01. The Front Fricative and Affricates of Dravidian. 02. One and Three in Dravidian, C.L. Antony collections, K.S.A, Thrissur, pp: 243-255 (D.L, M.L).

34.	,,	1936		Dravida and Dravidian Culture, B.R.R.I, Vol-IV, pp: 01-10 (D.L). *Reprint*
35.	,,	1936	Sept.	Dravidian Nominal inflections, E.R, Madras, pp: 01-06 (D.L).
36.	,,	1936	October	Dravidian Nominal inflections, E.R, Madras, pp: 01-08 (D.L).
37.	,,	1936	Nov.	Dravidian Nominal Inflexions, E.R, Madras, (35, 36, 37 available in C.L. Antony collections, K.S.A, Thrissur, pp:01-07 (D.L).
38.	,,	1929		Dravidian Notes 01. The Brahui Verb 02.'Yesterday', 'to-day' and 'tomorrow' in Dravidian, J.B.O.R.S, Vol-XV, Part - I, II pp: 116-128 (D.L).
39.	,,			Dravidic Notes, C. L. Antony collections K.S.A, Thrissur (D.L).
40.	,,	1932		Dravidic Word, Vol. XXVI, Anthropos, pp: 741-767 (D.L).
41.	,,	1951		Dravidic Miscellany, I.L, Vol-LIX (D.L). *Reprint*
42*.	,,			Dravidic Names for the Parts of the Human Body, D.D.L, Vol-II, A.U, pp:153-166 (D.L, S).
43.	,,	1952		Dravidic Miscellany, I.L, Vol-LX, pp:08-18 (D.L.). *Reprint*
44*.	,,	1935	April/May	Dravidic Perspectives, 01. 'North', South', East and West in Dravidian. 02. 'Coconut' in Dravidian, E.R, (D.L, S).
45*.	,,	1933	March	Dravidic Problems, I.A, pp: 46-58 (D.L).
46.	,,	1931		Dravidic Word - Bases, Anthropos, Vol-XXVI, pp: 741-767 (D.L).
47.	,,	1934		Dravidic 'Water', I.H.Q, Vol-X, pp: 37-47, (D.L).

48.	,,			Dravidic Sandhi, Consonants and Consonants, (Tamil), Q.J.M.S, also C. L. Antony collections, K.S.A, Thrissur, pp: 01-28 (D.L, M.L).
49.	,,			Dravidic Sandhi - Vowels and Vowels, in Collected papers of L.V.R, D.D.L, A.U, Vol-I, (mimeographed) pp:23-38 (D.L, M.L).
50.	,,			Dravidic Words Studies, I.L, Vol-XI, Part-02-04, pp:01-16 (D.L). *Reprint*
51.	,,	1940	Dece.	Eighteenth Century Malayalam Prose written by Christians, N.I.A, Vol.III, No.09-12, pp: 322-337, 385-396, 428-436 (M.L).
52.	,,	1937		Eighteenth Century Printed Malayalam, M.C.M, Vol-XX, Ernakulam, pp:126-132 (M.L).
53.	,,	1935		Ezhuthachan's Malayalam, M.C.M. Vol - XVIII, No. 03, Ernakulam, (also A.T.M.L and C.L. Antony collections), pp:01-17 (M.L).
54.	,,	1972	May	Grammar in Lilatilakam, B.R.R.I, Vol-IX, Part - II, Thrissur, pp: 84-101. *Reprint*
55.	,,	1934		Grammar in Lilatilakam, B.R.R.I, Vol-III, Part-I, Thrissur, pp: 93-106 (M.L). *Reprint*
56.	,,	1934		Grammar in Lilatilakam, B.R.R.I, Vol-III, Part-II, Thrissur, pp: 93-115 (M.L). *Reprint*
57.	,,	1935		Grammar in Lilatilakam, B.R.R.I, Vol-IV, Thrissur, pp:117-131 (M.L). *Reprint*
58.	,,	1934		History of Kerala (A Review), B.R.R.I, No.03, Thrissur, pp: 140-142 (B.R).
59.	,,	1933		Initial Fricatives and Affricates of Dravidian, I.A, Vol-LXII, also C.L. Antony collections, K.S.A. Thrissur, pp: 01-18 (D.L).
60.	,,	1938		കേരളത്തിലെ ക്രിസ്തീയസാഹിത്യം by P. J. Thomas (Book Review), B.R.R.I, Vol-V, Part - II, Thrissur, pp: 138-139 (B.R).

61.	,,	1930		Kui Words and Dravidian Origins, (J.O.R.M, Vol.IV, Part-II), also C.L. Antony collections, K.S.A, Thrissur, pp: 166-180(D.L).
62.	,,			Lilatilakam on Malayalam Inflexious, In collected papers of L.V.R, D.D.L, A.U, Vol-I (mimeographed).
63.	,,	1975	August	Lilatilakam and Tamil Grammatical Works, B.R.R.I, Vol-IX, Part-I, Thrissur, pp:56-66 (M.L).
64*.	,,	1929		Linguistic History of a Few South Dravidian Words, U.J.L, Vol-XXI, No.08, Calcutta, pp: 01-14, (D.L., Pl, M).
65*.	,,	1945	Sept.	Linguistic in the fourth Chapter of Lilatilakam, M.C.M, Ernakulam, (M.L).
66.	,,	1931		Linguistica, (Q.J.M.S, Vol-XXII, No.02), also C.L. Antony collections, K.S.A, Thrissur, pp:01-11 (L).
67.	,,	1964		Lilatilakam on Unique Tamil-Malayalam Sounds, I.L, Vol-XXV, pp: 270-274 (M.L).
68.	,,	1943		Malayalam Campu Kavyas by Mahakavi Ullur S. Parameswara Iyer, B.R.R.I, Vol-II, Part-I, Thrissur, pp:41- 42 (B.R). *Reprint*
69.	,,			Malayalam Past Stem of the Type of van, In collected papers of L.V.R, D.D.L, A.U, Vol-I, (mimeographed), pp: 191-193 (M.L).
70.	,,			Malayalam Fourth Case Forms of the Type of Avan-U, Muratt-in-u, In collected papers of L.V.R, D.D.L, A.U, Vol-I (mimeographed), pp: 194-195 (M.L).
71.	,,	1964		Materials for a Sketch of Tulu Phonology, (Indian Linguistics, vol-25), In collected papers of L.V.R, D.D.L, A.U, Vol.I (mimeographed) also C.L. Antony collections, K.S.A, Thrissur, pp: 385-439 (D.L, Pl). *Reprint*

72.	,,	1928		Nasal and Nasal Articulation in Dravidian, (E.R. Madras) also in collected papers of L.V.R, D.D.L, A.U, Vol-I, (mimeographed), pp: 01-07 (D.L, M.L, T.L).
73.	,,	1937		Notes on Kerala Paniniyam, M.C.M, Ernakulam, pp:01-14 (M.L).
74.	,,			Notes on Dravidian - Accentual Influence and Inter Vocal Plosive, C.L. Antony collections, K.S.A, Thrissur, pp:01-04 (D.L).
75.	,,	1928	July	Notes on Dravidian - The Words for 'see' in Dravidian (E.R) also in collected papers of L.V.R, D.D.L, A.U, Vol-I (mimiographed) pp: 16-20 (D.L).
76.	,,	1928 1929	Sept. March	Notes on Dravidian 01. The Affix 'ku' in Dravidian 02. The Plural Ending 'Kal' or 'gal' in Dravidian 03. House in Dravidian 04. Brahui 'der' and Tamil 'Yar' 05. The Dialectal Alterance of 'S' and 'h' in Kui. I.H.Q Vol-IV, (D.L, Pl,M) pp: 593-600, 483-498
77*.	,,			Other Indian Languages - Presidential Address, M.C.M
78.	,,			Our Language - A Causerie, C.L. Antony collections, K.S.A, Thrissur, pp:04-15 (Lit).
79*.	,,			Papers on Dravidian Linguistics (Comments by Scholars) No. 20941, D.C.L, Poonai.
80*.	,,	1947	March	Peet's Malayalam Grammar, M.C.M, pp: 01-03 (M.L).
81.	,,	1946	July	Pictures of Ancient Kerala Life, B.R.R.I, Vol-LVII, pp: 01-22 (M.L). *Reprint*
82.	,,	1929	February	Plosives in Dravidian, I.A, Vol-LVIII, pp:34-38 (D.L).

83.	,,	1936		Random Remarks About the Short Story, M.C.M, Vol-XVII, Ernakulam, pp:164-169 (Lit).
84.	,,			Representation of 'I' in Central Indian and Northern Dialects, in collected papers of L.V.R, D.D.L, A.U, Vol-I (mimeographed) pp: 175-180 (D.L).
85.	,,			Semantic Divergents in Indo-Aryan Loan Words in South Indian, In collected papers of L.V.R, D.D.L, A.U, Vol-I (mimeographed) pp: 149-168 (M.L, T.L).
86.	,,	1939	March	Some parallelisms and Divergences in South Indian Dravidian, E.R, Madras, pp: 04-16 (D.L, Pt).
87.	,,	1938	December	Some parallelisms and Divergences in South Indian Dravidian, (E.R), 86, 87 available C.L. Antony collections, K.S.A Thrissur, pp:01-04 (D.L, Pt).
88.	,,	1927	March	Some Features of Present Day English Prose Literature, M.C.M, Vol-IX, pp:118-129 (Lit).
89.	,,			Studies in Dravidian Semantics, C.L. Antony collections, K.S.A Thrissur, pp: 01-16 (D.L, S).
90.	,,			Studies in Dravidian Linguistics, C.L. Antony collections, K.S.A Thrissur, pp: 01-12 (L, D.L,S).
91.	,,			Tamil Vayiru and Tulu Bandji, In collected papers of L.V.R, D.D.L, A.U., Vol-I, (mimiographed) pp: 21-22 (T.L, D.L.).
92.	,,			Tamil ARISI (rice) and Greek Oruzon, (I.J.D.L, Vol-LIX) also C. L. Antony collections, K.S.A, Thrissur, pp: 01-05 (D.L, T.L)
93.	,,			Tamil L and I, In collected papers of L.V.R, D.D.L, A.U, Vol-I (mimiographed) pp: 169-174 (T.L).
94.	,,	1936		Tamil and Malayalam, M.C.M, Vol-I (mmiographed) pp: 01-13 (M.L, T.L).
95.	,,	1944	Sept.	Tamil Manipravalam, M.C.M, pp: 09-12 (T.L.).
96.	,,			Tense form of Bhrahui Verbs, In collected papers of L.V.R, D.D.L, A.U, Vol-I (mimiographed) pp: 07-14 (D.L).
97.	,,			The Affinities of Kodagu Language, In collected papers of L.V.R, D.D.L, A.U, Vol-I, (mimeographed) pp: 14-16 (D.L).
98.	,,	1931		The Dravidian Base 'V!', L.S.I, Vol. I Part I, pp: 45-41 (D.L).
99.	,,	1926	July	The Eternal Feminine, M.C.M, Vol-VIII, No-04, Ernakulam, pp: 238-248 (Lit).
100.	,,	1993		The Evolution of Malayalam Morphology, K.S.A, Thrissur, pp: 01-185 (M.L, M). *Reprint*
101.	,,	1930		The Glottal Fricative 'H' in Dravidian, I.A, Vol-LIX, also C.L. Antony collections, K.S.A, Thrissur, pp: 01-07 (D.L).
102.	,,	1929	October	The Gondi Verb, (E.R), also C.L. Antony collections, K.S.A, Thrissur, pp:01-11 (D.L).
103.	,,			The History of the Tamil Malayalam Alveolar plosive, In collected papers of L.V.R, D.D.L, A.U, Vol-I (mimeographed), pp:66-70 (M.L, T.L).
104.	,,	1938		The History of Tamil 'r', Vol-LVIII, J.A.O.S, pp:664-668 (T.L).
105.	,,	1931	February	The Initial Labials of Dravidian, E.R, also C.L. Antony collections, K.S.A, Thrissur, pp:01-09 (D.L).
106.	,,	1932	Jan./Feb.	The Interogative bases of Dravidian, I.A, also I.L. Vol-LXI, pp:03-05, pp:25-30 (D.L). *Reprint*
107.	,,	1929	August	The Kui Verb, (E.R), also C.L. Antony

				collections, K.S.A, Thrissur, pp: 01-07 (D.L).
108.	,,	1927	August	The Linguistic Influence of Dravidian on Indo Aryan, E.R, also C.L. Antony collections, K.S.A, Thrissur, pp: 01-09 (D.L).
109.	,,			The Language and Culture of Kerala - The Beginnings, C.L. Antony collections, K.S.A, Thrissur, pp: 01-05 (L).
110.	,,	1936	Dec.	The Language of the Malayalam ദൂതവാക്യം, M.C.M, Ernakulam, pp: 01-20 (M.L).
111.	,,	1948		The Language of Ramacaritham, J.O.R, Madras, Vol-XVIII, No.01, pp:07-19 (M.L).
112*.	,,	1938	January	The Language of Tiruvallurs Kural Q.J.M.S., Vol-XXVIII, No. 03, pp:191-204 (T.L, M.L).
113.	,,	1936		The Linguistic Influence of Sanskrit on Malayalam, B.R.R.I, Vol-IV, Thrissur, pp.55-72. (M.L). *Reprint*
114.	,,			The Malayalam Representatives of the Tamil Kuttugaram, In collected papers of L.V.R, D.D.L, A.U, Vol-I (mimeographed) pp: 211-218 (M.L).
115.	,,	1941	January	The Malayalam of the Missionaries, B.R.R.I, Vol-IX, Part - I, pp: 01-10 (M.L). *Reprint*
116.	,,			The Morphology of the Old Tamil Verb, C.L. Antony collections, K.S.A, Thrissur, pp: 745-781 (T.L).
117.	,,			The Old Tamil Verbs, In collected papers of L.V.R, D.D.L, A.U, Vol-I (mimeographed), pp: 196-200 (T.L).
118.	,,			The Phonetic Values of the Tamil Malayalam Alveolar Plossive, In collected papers of L.V.R, D.D.L, A.U, Vol-I (mimeographed) (M.L, T.L, Pl).

119.	,,	1923	January	The Poet as Critic, M.C.M, Vol-V, No-02, Ernakulam, pp: 78-82 (Lit).
120.	,,			The Sound 'l' in Adaptations from Indo Aryan, In collected papers of L.V.R, D.D.L, A.U, Vol-I (mimeographed) pp: 181-183 (D.L).
121.	,,	1928	Dec.	The Tulu Verb, (E.R.) also C.L. Antony collections, K.S.A, Thrissur, pp: 01-09 (D.L).
122.	,,			The Treatment in Tamil, In collected papers of L.V.R, D.D.L, A.U, Vol-I (mimeographed), pp:143-147 (T.L).
123.	,,			The Value of Conventions in Literature, M.C.M, Ernakulam, pp: 144-150 (Lit).
124.	,,	1930	October	The Velar Aspirate in Dravidian, I.A, pp: 197-203 (D.L).
125.	,,	1938		Tirukkural in Malayalam, B.R.R.I, Vol-VI, Part-II, Thrissur, pp:130-146 (M.L, TL).
126.	,,	1939		Tirukkural in Malayalam, B.R.R.I, Vol-VII, Part-II, Thrissur, pp: 18-41 (M.L, T.L).
127.	,,	1940	January	Tirukkural in Malayalam, B.R.R.I, Vol-VIII, Part, Thrissur, pp:42-67 (M.L, TL).
128.	,,	1973	March	Tirukkural in Malayalam, B.R.R.I, Vol-IX, Part-I, Thrissur, pp: 71-86 (M.L, T.L). *Reprint*
129.	,,	1928	March	Thomas Hardy Through Indian Eyes, M.C.M, Vol-10, No-10, Ernakulam, pp:150-154 (Lit).
130.	,,	1926	October	Too Deep for Tears, M.C.M, Vol-IX, No-01, Ernakulam, pp:41-42 (Lit).
131.	,,			Tulu 'Pudar', In collected papers of L.V.R, D.D.L, A.U, Vol-I (mimiographed), pp:18-21 (D.L, S).
132.	,,	1932	January	Tulu Initial Affricates and Sibilants, Q.J.M.S, Vol-XXII, No-03, pp.259-273 (D.L).

133.	,,	1938-39	Two Malayalam Phonemes, N.I.A, also I.J.D.L, Vol-I, No.02, University of Kerala, Trivandrum, pp:10-18 (M.L, Pn). *Reprint*
134.	,,		Two Dravidic Problems, (Q.J.M.S), C.L. Antony collectios, K.S.A, Thrissur, pp: 01-55 (D.L).
135.	,,		Vowels and Consonants, In collected papers of L.V.R, D.D.L, A.U, Vol-I (mimeographed) pp: 48-58 (D.L, M.L).
136*.	,,	1945	What is in a Name, Vol-XXV, M.C.M, Ernakulam (D.L, M.L.).
137.	,,	1930 January	Word Parallels between Dravidian and other Language Families, (E.R), also C.L. Antony collections, K.S.A, Thrissur, pp:01-16 (D.L).

Bibliography

01. Asher, R.E. (Ed.) 1994 The Encyclopedia of Language and Linguistics, Vol-VII, Pergamom Press Ltd, Oxford, England.

02. Krishnamurti, Bh 2003 The Dravidian Languages, Cambridge University Press, Cambridge.

03. Ramiah, L.S, N. Rajasekharan Nair 2001 Malayalam Language and Linguistics, T.B. Publications Ltd., Chennai.

04. Subrahmanian, V.I Gopinathan Nair, B (Ed) 1978 Pioneers in Linguistics - Series - 01, Kerala University, Thiruvananthapuram.

05. ആന്റണി, സി.എൽ. 1969 ഭാഷാപഠനങ്ങൾ, നാഷണൽ ബുക് സ്റ്റാൾ, കോട്ടയം.

Journals :

06. Prof. Kamachinathan, A 1997 Journal of Annamalai University, Vol-39, pp:9-55.

07. Venugopala Panicker, T.B.1991/92 Malayala Vimarsam, Calicut University.

■

ഗവേഷണരംഗം

കേരളപഠനസംബന്ധമായ വിഷയങ്ങളിൽ വിവിധ സർവകലാശാലകളിൽനിന്നു ഡോക്ടർ ബിരുദം ലഭിക്കുന്നവരുടെ പ്രബന്ധങ്ങൾ പരിചയപ്പെടുത്തുന്ന പംക്തിയാണിത്. വിവിധ പഠനവകുപ്പുകളിൽനിന്നു കേരളപഠനവിഷയങ്ങളിൽ ബിരുദം ലഭിക്കുന്നവരുടെ പ്രബന്ധങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള കുറിപ്പുകൾ ക്ഷണിക്കുന്നു.

തെയ്യത്തിലെയും പടയണിയിലെയും രൂപം, നിറം എന്നിവയുടെ ദൃശ്യപരമായ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രം (2006)

എ. ആർ. വിനോദ്/ പ്രൊഫ. കാട്ടൂർ നാരായണപിള്ള

മാർഗ്ഗദർശി : ഡോ. എ. കെ. നമ്പ്യാർ

ഗവേഷണകേന്ദ്രം : സ്കൂൾ ഓഫ് ലെറ്റേഴ്സ്, മഹാത്മാഗാന്ധി സർവകലാശാല

ചിത്രകലയിൽ ബിരുദാനന്തര ബിരുദം നേടിയതിനുശേഷം കേരളത്തിൽത്തന്നെ താമസിച്ച് കലാസപര്യ നടത്തി ആ വിഷയത്തെ അധികരിച്ച് കേരളത്തിലെ ഒരു സർവകലാശാലയിൽനിന്ന് ഗവേഷണം നടത്തി പിഎച്ച്.ഡി. ബിരുദം നേടുന്ന ആദ്യത്തെ വ്യക്തി എന്ന സവിശേഷത ശ്രീ. ഏ. ആർ. വിനോദിനുണ്ട്. അടിസ്ഥാനപരമായും ചിത്രകാരനായ വിനോദ് തന്റെ ഗവേഷണവിഷയമായി തെരഞ്ഞെടുത്തത് 'തെയ്യത്തിലെയും പടയണിയിലെയും രൂപം, നിറം എന്നിവയുടെ ദൃശ്യപരമായ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രം' എന്നതാണ്. ഗൈഡായ ശ്രീ. ഡോ. ഏ. കെ. നമ്പ്യാരുടെ നിർദ്ദേശത്തിൽ വിനോദ് ഈ വിഷയത്തിൽ കേരളത്തിൽ എവിടെയെല്ലാം വേദികളും ഇതനുഷ്ഠിക്കുന്ന കലാകാരൻമാരുമുണ്ടോ അവയെല്ലാം നേരിട്ടുകണ്ട് വിവരങ്ങൾ ശേഖരിച്ചു കിട്ടിയ സമഗ്രമായ കാര്യങ്ങളാണ് തന്റെ ഗവേഷണഗ്രന്ഥത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്. പഠിക്കാനെടുത്ത സൂക്ഷ്മമായ ഘടകങ്ങളെക്കുറിച്ച് അടുക്കും ചിട്ടയോടും ആധികാരികമായ വിവരങ്ങൾ ഈ ഗ്രന്ഥത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. വിവരണങ്ങളുടെ സമഗ്രതകൊണ്ടും, ഭാഷയിലും ആശയങ്ങളിലും കാണിച്ചിരിക്കുന്ന വ്യക്തതകൊണ്ടും ഏ. ആർ. വിനോദിന്റെ ഈ ഗവേഷണഗ്രന്ഥം സവിശേഷതയു

ള്ളതാണ്. ആറ് അദ്ധ്യായങ്ങളിലായി, മുന്നൂറ്റിമുപ്പത്തിമൂന്ന് പേജുകളും ഇരുപത്തിയാറ് കളർഫോട്ടോ പ്രിന്റുകളും നിരവധി രേഖാചിത്രങ്ങളും ഈ പ്രബന്ധത്തിലുണ്ട്.

ശ്രീ. ഏ. ആർ. വിനോദിന്റെ 'തെയ്യത്തിലെയും പടയണിയിലെയും രൂപം, നിറം എന്നിവയുടെ ദൃശ്യപരമായ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രം' എന്ന ഗവേഷണവിഷയത്തിന്റെ രത്നച്ചുരുക്കം: സാമൂഹികജീവിതത്തിന്റെ ഏറ്റവും പ്രധാന ഘടകങ്ങളിലൊന്നാണ് കലാനിർവഹണം. നാടൻകലകൾ ജനനം മുതൽ മരണം വരെയുള്ള മനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെ വിവിധഘട്ടങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. നാടൻകലകളിലെ ഒരു വിഭാഗമായ അനുഷ്ഠാനകലകൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ഇഷ്ടദേവതയെ പ്രീണിപ്പിച്ച് വിവിധരോഗങ്ങളിൽനിന്ന് രക്ഷനേടാനും ധന-സന്താന-സമ്പൽസമൃദ്ധി കൈവരിക്കാനും വേണ്ടിയാണ്. ഒരു സമൂഹത്തെ പഠിക്കാനുള്ള ഏറ്റവും നല്ല ഉപാധിയാണ് അനുഷ്ഠാനകലകൾ. കേരളത്തിലെ അനുഷ്ഠാനകലാരൂപങ്ങളായ തെയ്യത്തിലും പടയണിയിലും മലയാളിയുടെ ജീവിതത്തിൽ നിലനിൽക്കുന്ന നാടൻസൗന്ദര്യസങ്കല്പങ്ങളുടെയും ആരാധനാരീതികളുടെയും സവിശേഷതകൾ കാണാം.

മനുഷ്യർ ദേവതാരൂപം പ്രാപിക്കുന്ന ഇത്തരം കലാരൂപങ്ങളിൽ അനുഷ്ഠാനനർത്തകന് അമാനുഷികത നൽകുന്നതിൽ ആഹാര്യാംശങ്ങളുടെ പങ്ക് പ്രധാനപ്പെട്ടതാണ്. ആഹാര്യാംശങ്ങൾ ഒരു സമൂഹത്തിന്റെ ചിന്തയുടെയും ആശയത്തിന്റെയും ദൃശ്യഗോചരമായ ബാഹ്യവത്കൃത രൂപമാണ്. കലാരൂപത്തിലെ വിവിധ രൂപങ്ങളുടെയും വർണങ്ങളുടെയും പ്രതീകങ്ങളുടെയും ശക്തിയനുസരിച്ച് കാഴ്ചക്കാരൻ മാന്ത്രികമായ തലങ്ങളിലേക്കെത്തുന്നു.

പ്രബന്ധത്തിന്റെ ആദ്യഭാഗത്ത് തെയ്യത്തിലെയും പടയണിയിലെയും വിവിധ അനുഷ്ഠാനങ്ങളും രംഗസംബന്ധിയായ ഘടകങ്ങളും പരിശോധിക്കുന്നു. മനുഷ്യാതീതമേഖലകളിലേക്ക് എത്തിച്ചേരാൻ അനുഷ്ഠാനനർത്തകനെ പ്രാപ്തനാക്കുന്നതിൽ ആഹാര്യാംശങ്ങളുടെ പ്രാധാന്യം പ്രബന്ധത്തിൽ അന്വേഷിക്കുന്നു. ആഹാര്യാംശങ്ങൾ, ചായങ്ങൾ, എഴുത്തുപകരണങ്ങൾ എന്നിവ നിർമ്മിക്കുന്ന പാരമ്പര്യരീതികൾ, കലാപരിശീലനരീതികൾ എന്നിവ വിശകലനം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. തുടർന്ന് വിവിധ രൂപങ്ങളുടെയും നിറങ്ങളുടെയും അർത്ഥവിവക്ഷകൾ, ചേർച്ച, സ്വഭാവം, പ്രസക്തി, ഉപയോഗിക്കാനിടയായ സാഹചര്യം എന്നിവ ഭൗതിക പശ്ചാത്തലത്തിലും മനഃശാസ്ത്ര പശ്ചാത്തലത്തിലും പരിശോധിക്കുന്നു.

തെയ്യത്തിനും പടയണിക്കും കളമെഴുത്ത്, ചുമർച്ചിത്രങ്ങൾ, ശില്പകല, നാടകങ്ങൾ എന്നിവയുമായുള്ള ബന്ധവും ഇവ ആധുനിക കലാ

കാരൻമാരിലുണ്ടാക്കിയ സ്വാധീനവും വിശദമായി പരിശോധിക്കുന്നുണ്ട്. കലാരൂപങ്ങളുടെ ആഹാര്യാംശങ്ങളുടെ അപഗ്രഥനത്തിലൂടെ നിറങ്ങളുടെ മനഃശാസ്ത്രത്തേയും പ്രതീകങ്ങളുടെ ശക്തിയേയും കുറിച്ചുള്ള നാട്ടിൻപുറത്തെ കലാകാരന്റെ സങ്കല്പങ്ങൾ വ്യക്തമാക്കുന്നു. തെയ്യത്തിലെയും പടയണിയിലെയും ആഹാര്യാംശങ്ങളിൽ നിലനിൽക്കുന്ന ദൃശ്യഭാഷയുടെ തത്ത്വങ്ങൾ കണ്ടെത്തി വിശദീകരിച്ച്, ആധുനിക ദൃശ്യകല, പരീക്ഷണങ്ങളിൽ അവയെ അർത്ഥപൂർണമായി എങ്ങിനെ സംയോജിപ്പിക്കുമെന്ന് വ്യക്തമാക്കുവാനാണ് ഈ പ്രബന്ധത്തിൽ ശ്രമിച്ചിരിക്കുന്നത്. ആശയത്തെ വ്യക്തമായും യുക്തിപൂർണമായും മനസ്സിലാക്കുവാൻ രേഖാചിത്രങ്ങൾ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. ഛായാചിത്രങ്ങൾ, വിപുലമായ പദസൂചി, വിശദമായ അനുബന്ധം എന്നിവ പ്രബന്ധത്തിന്റെ അവസാനഭാഗത്ത് ചേർത്തിട്ടുണ്ട്. ■

ബുദ്ധിജീവിയുടെ മാനങ്ങൾ

എം. ഗോവിന്ദന്റെ ധൈഷണികജീവിതത്തെ മുൻനിർത്തിയുള്ള അന്വേഷണം (2005)

സി. ജെ. ജോർജ്ജ് / ഡോ. അനിൽ വള്ളത്തോൾ
മാർഗ്ഗദർശി : ഡോ. ടി.ബി. വേണുഗോപാലപ്പണിക്കർ
ഗവേഷണകേന്ദ്രം : മലയാളവിഭാഗം, കോഴിക്കോട് സർവകലാശാല

കേരളത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയ സാമൂഹ്യ സാഹിത്യമണ്ഡലങ്ങളിൽ വിചാരവിപ്ലവത്തിനു നേതൃത്വം നൽകിയ സ്വതന്ത്രബുദ്ധിജീവി എന്ന നിലയിൽ എം. ഗോവിന്ദന് സാംസ്കാരികചരിത്രത്തിൽ സവിശേഷമായ ഒരു സ്ഥാനമുണ്ട്. ഗോവിന്ദന്റെ ധൈഷണികജീവിതത്തെ ചരിത്രബദ്ധമായി അവലോകനം ചെയ്യുകയും അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചിന്താമണ്ഡലത്തിന്റെയും പ്രവർത്തനത്തിന്റെയും സവിശേഷതകൾ നിർദ്ധാരണം ചെയ്യുകയുമാണ് 'ബുദ്ധിജീവിയുടെ മാനങ്ങൾ' എന്ന ഗവേഷണപ്രബന്ധം. നമ്മുടെ ദേശീയ സാംസ്കാരികാഖ്യാന രൂപീകരണത്തിൽ ബുദ്ധിജീവിതത്തിനുള്ള പങ്ക് അന്വേഷിക്കുന്നതോടൊപ്പം ധൈഷണികസാഹിത്യത്തെ പഠനാർഹമായ സാഹിത്യശാഖയായി വിലയിരുത്തുന്നതെങ്ങനെയെന്ന് പ്രബന്ധകാരൻ കാണിച്ചുതരുന്നു.

'ബുദ്ധിജീവിയുടെ ഇടം' എന്ന പ്രഥമാധ്യായത്തിൽ ബുദ്ധിജീവി/ബുദ്ധിജീവിതം എന്നീ സംവർഗങ്ങളുടെ നിർവചനവും പൊരുളും തേടുകയാണ്. യൂറോപ്യൻ ജ്ഞാനോദയ ആശയങ്ങളും ആധുനിക നവോത്ഥാനമൂല്യവ്യവസ്ഥയും ബുദ്ധിജീവിരൂപീകരണത്തിൽ വഹിക്കുന്ന

പങ്കിനെകുറിച്ച് ഇവിടെ പര്യാലോചിക്കുന്നുണ്ട്. ഇന്ത്യയിലെ ബുദ്ധിജീവി സംവർഗത്തിന്റെ ഉദയവികാസങ്ങളുടെ ചരിത്രപരമായ അവലോകനം 'ഇന്ത്യൻ ബുദ്ധിജീവിതത്തിന്റെ വഴികൾ' എന്ന രണ്ടാം അധ്യായത്തിൽ കാണാം. കൊളോണിയൽ കാലഘട്ടത്തിൽ ഇന്ത്യയിലുണ്ടായ വിദ്യാഭ്യാസ പുരോഗതിയോടും ജനാധിപത്യവൽക്കരണ മുന്നേറ്റങ്ങളോടും ബന്ധപ്പെട്ട് ബുദ്ധിജീവിവിഭാഗങ്ങൾ ഉയർന്നുവന്ന പ്രക്രിയയെ ചരിത്രപരമായി മനസ്സിലാക്കാനുള്ള ശ്രമമാണ് ഇവിടെ. സാംസ്കാരിക നവോത്ഥാനപ്രസ്ഥാനങ്ങൾ, വിദേശഭരണത്തിനെതിരെ ഉയർന്ന ദേശീയപ്രതിരോധങ്ങൾ, രാഷ്ട്രീയസംഘടനകളുടെ പ്രവർത്തനങ്ങൾ എന്നിവയുടെ ധാരകൾ സാമൂഹ്യപ്രതിബദ്ധതയുള്ള ബുദ്ധിജീവിവിഭാഗത്തെ വളർത്തിയെടുത്തതായി ഈ അധ്യായത്തിൽ വിലയിരുത്തുന്നുണ്ട്. 'ഗോവിന്ദൻ : ധൈഷണികതയുടെ രൂപീകരണം' എന്ന മൂന്നാം അധ്യായം സ്വതന്ത്രബുദ്ധിജീവിയെന്ന നിലയിൽ ഗോവിന്ദന്റെ ധൈഷണികജീവിതത്തെ ക്രമബദ്ധമായി പരിശോധിക്കാൻ വിനിയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. എം. എൻ. റോയിയുടെ റാഡിക്കൽ ഹ്യൂമനിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനവും തമിഴ്നാട്ടിലെ ദ്രാവിഡപ്രസ്ഥാനവും ഗോവിന്ദന്റെ ചിന്തകളെ സ്വാധീനിച്ചതിന്റെ പശ്ചാത്തലം വിശദമാക്കുന്നുണ്ട്. പുരോഗമന സാഹിത്യപ്രസ്ഥാനത്തെയും ഗോവിന്ദന്റെ സാംസ്കാരിക നിലപാടുകളെയും സൂക്ഷ്മമായി അവലോകനം ചെയ്യുകയാണ് 'പുതിയ പുരോഗമനപ്രസ്ഥാനം' എന്ന നാലാം അധ്യായത്തിൽ. എഴുത്തുകാരുടെ കൂട്ടായ്മക്ക് നേതൃത്വം നൽകിക്കൊണ്ട് ഗോവിന്ദൻ നടത്തിയ ധൈഷണിക ഇടപെടലുകളുടെ വിസ്തൃതവിവരണം ഈ അധ്യായത്തിലുണ്ട്. എന്നാൽ പുരോഗമനപ്രസ്ഥാനത്തിന് നേതൃത്വവും കരുത്തും പ്രദാനം ചെയ്ത ഗോവിന്ദനെ തമസ്കരിക്കുന്നതിനുള്ള ബോധപൂർവ്വമായ ശ്രമങ്ങൾ ഉന്നത വിദ്യാകേന്ദ്രങ്ങളടക്കമുള്ള സ്ഥാപനങ്ങൾ ചെയ്യുന്നതിനെ പ്രബന്ധകാരൻ ശക്തമായി അപലപിക്കുന്നു. ബി. എ. മലയാളം കോഴ്സിന് വിശേഷപഠനമായിട്ടുള്ള പുരോഗമന സാഹിത്യപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ പാഠ്യപദ്ധതി അനുബന്ധമായി നൽകിയത് ഇതോടൊപ്പം കൂട്ടി വായിക്കേണ്ടതുണ്ട്. മനുഷ്യത്വത്തിന്റെ വികാസമാണ് പുരോഗതി എന്ന ഗോവിന്ദന്റെ അടിസ്ഥാനപ്രമാണത്തെ അഞ്ചാം അധ്യായമായ 'ഗോവിന്ദന്റെ വിചാരലോകത്തിൽ' വിശദീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. ജന്മസിദ്ധമായ സർഗാത്മകശക്തിയെ വളരാൻ അനുവദിക്കണമെന്നു വാദിക്കുന്ന മാനവതാവാദമാണ് ഗോവിന്ദൻ ഉയർത്തിപ്പിടിച്ചതെന്ന് ഗവേഷകൻ ശക്തിയുക്തം സ്ഥാപിക്കുന്നുണ്ട്. ഗോവിന്ദൻ മുന്നോട്ടുവച്ച സാംസ്കാരിക നവോത്ഥാനപദ്ധതിയുടെ രൂപരേഖയെക്കുറിച്ചുള്ള ചർച്ചയാണ് 'നവോത്ഥാനവും കലയും' എന്ന ആറാം അധ്യായം. യാഥാസ്ഥിതിക പാരമ്പര്യത്തിനെതിരായ ഒരു മൂല്യലോകത്തെ ആരചിക്കുകയും സ്ഥിതവ്യവസ്ഥക്കെതിരായി കലാപം കൂട്ടുകയും ചെയ്തുകൊണ്ടുള്ള രാഷ്ട്രീയാടിത്തറയിലാണ് ഗോവിന്ദൻ തന്റെ കാവ്യദർശനം ഉറപ്പിക്കുന്നതെന്ന് അദ്ദേഹത്തിന്റെ പ്രധാനകൃതികളുടെ അവലോകനത്തിലൂടെ ജോർജ്ജ് വ്യക്തമാക്കുന്നു. മുന്നധ്യായങ്ങളിലായി നടത്തിയ വിശകലനത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ ഉരുത്തിരിഞ്ഞ വീക്ഷണം സംഗ്രഹിക്കുന്നതിനു പുറമെ ബുദ്ധിജീവികളുടെ സമകാലികപ്രസക്തിയിലേക്ക് വിരൽചൂണ്ടുന്ന ഒരു ചർച്ചകൂടി ഉപസംഹാരത്തിൽ നിർവഹിക്കുന്നുണ്ട്. ഇത് തുടർന്നുള്ള ഗവേഷണപ്രവർത്തനങ്ങൾക്ക് മാർഗദർശകമായിരിക്കും.

എം. ഗോവിന്ദൻ ഒരു സ്വതന്ത്രബുദ്ധിജീവി എന്ന പരികല്പനയിലൂന്നി നടത്തുന്ന ഈ ഗവേഷണപ്രബന്ധം മൗലികമായ കാഴ്ചപ്പാടും സന്തുലിതമായ സമീപനവും കൊണ്ട് ശ്രദ്ധേയമായിരിക്കുന്നു. താത്ത്വികമായ അപഗ്രഥനത്തിന് ഉചിതമായ മട്ടിൽ തെളിഞ്ഞ ഭാഷ പ്രയോഗിച്ചിട്ടുമുണ്ട്. സാഹിത്യഗവേഷണത്തെ സാംസ്കാരികപഠനമാക്കി മാറ്റാനുള്ള ജോർജ്ജിന്റെ യത്നം ഏറെക്കുറെ വിജയിച്ചിരിക്കുന്നു. എന്നാൽ അടിക്കുറിപ്പുകളുടെയും സഹായഗ്രന്ഥങ്ങളുടെയും രേഖപ്പെടുത്തലിൽ കാണുന്ന വ്യതിയാനം അനുകരണീയമായ ഒരു മാതൃകയാണോ എന്ന കാര്യത്തിൽ ആശങ്കയുണ്ടായേക്കാം. അടിക്കുറിപ്പുതേടി പ്രബന്ധാവസാനത്തിലേക്ക് പോകേണ്ടിവരുന്നതും സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങളുടെ തരഭേദം തേടി അവയുടെ പട്ടിക ആദ്യന്തം കൂലംകഷമായി പരിശോധിക്കേണ്ടിവരുന്നതും അഭിലഷണീയമായ ഒരു ഏർപ്പാടല്ല. ഏതായാലും ധൈഷണിക വ്യവഹാരത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ആധികാരികമായ ഒരു രേഖ എന്ന നിലയിൽ സി. ജെ. ജോർജ്ജിന്റെ ഗവേഷണപ്രബന്ധത്തിന് ചരിത്രപരമായ സ്ഥാനം ഉണ്ടായിരിക്കും. ■

മലയാളത്തിലെ ശാസ്ത്രസാഹിത്യപ്രസ്ഥാനം (1969 – 90)
– അപഗ്രഥനാത്മകപഠനം (2005)

എം. വി. ബാലകൃഷ്ണൻ / ഡോ. അനിൽ വള്ളത്തോൾ
മാർഗ്ഗദർശി : ഡോ. വി. എസ്. രാമകൃഷ്ണൻ (ദേശമംഗലം രാമകൃഷ്ണൻ)
ഗവേഷണകേന്ദ്രം : മലയാളവിഭാഗം, ശ്രീ കേരളവർമ കോളജ്, തൃശൂർ

1960–90 ഘട്ടത്തിൽ മലയാളത്തിലുണ്ടായ വിവിധ വിഭാഗങ്ങളിൽ പെട്ട ശാസ്ത്രസാഹിത്യഗ്രന്ഥങ്ങളെയും രൂപംകൊണ്ട ശാസ്ത്രസാഹിത്യ പ്രസ്ഥാനങ്ങളെയും അപഗ്രഥനാത്മകമായ രീതിയിൽ വിലയിരുത്തുന്ന ഒരു ഗവേഷണപ്രബന്ധമാണിത്. മലയാളത്തിലെ ഗവേഷകർ അത്രയേറെ കടന്നുചെന്നിട്ടില്ലാത്ത ഒരു മേഖല ഗവേഷണത്തിനായി തെരഞ്ഞെടുത്തു എന്നതുതന്നെ അഭിനന്ദനാർഹമായിരിക്കുന്നു. പ്രബന്ധശീർഷകത്തിന്റെ

പരിധിയിൽ വരുന്ന ആകരസാമഗ്രികൾ ആവതും കണ്ടെത്തി പ്രയോജനപ്പെടുത്താൻ ബാലകൃഷ്ണന് സാധിച്ചിട്ടുണ്ട്. മലയാളത്തിലെ ശാസ്ത്രസാഹിത്യശാഖയുടെ ശോച്യമായ അവസ്ഥയേയും അതിനു നിദാനമായ വസ്തുതകളെയും പറ്റി വ്യക്തമായ ഉൾക്കാഴ്ച പകരാൻ പ്രബന്ധകാരൻ ശ്രമിക്കുന്നു.

'ശാസ്ത്രവും ശാസ്ത്രസാഹിത്യവും' എന്ന ഒന്നാം അധ്യായത്തിൽ ശാസ്ത്രത്തിന്റെ ഭിന്നമുഖങ്ങൾ നാതിദീർഘമായി വിവരിക്കുകയാണ്. ശാസ്ത്രവും സമൂഹവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം ചർച്ച ചെയ്യുന്നതിനും ഇവിടെ അവസരമൊരുക്കിയിട്ടുണ്ട്. മലയാളത്തിലെ ശാസ്ത്രസാഹിത്യത്തിന്റെ വികാസപരിണാമങ്ങളുടെ ചരിത്രപരമായ അവലോകനമാണ് 'മലയാളശാസ്ത്രസാഹിത്യം വളർച്ചയിലെ ഘട്ടങ്ങളും ഘടകങ്ങളും' എന്ന രണ്ടാം അധ്യായത്തിൽ കാണുന്നത്. 1847-ൽ പശ്ചിമോദയം പ്രസിദ്ധീകരിക്കുന്നതുവരെയുള്ള ആദ്യഘട്ടം, 1957-ൽ ഒറ്റപ്പാലത്തുവച്ച് ശാസ്ത്രസാഹിത്യസമിതി രൂപംകൊള്ളുന്നതുവരെയുള്ള രണ്ടാംഘട്ടം, 1957നു ശേഷമുള്ള ആധുനികഘട്ടം - ശാസ്ത്രസാഹിത്യപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ വളർച്ചയിൽ മൂന്നു ഘട്ടം കണ്ടെത്താമെന്ന് പ്രബന്ധകാരൻ പറയുന്നു. 'ശാസ്ത്രഗ്രന്ഥങ്ങൾ: പ്രതിപാദ്യവും പ്രതിപാദനവും' എന്ന മൂന്നാം അധ്യായത്തിൽ ഉള്ളടക്കത്തിന്റെയും രചനാരീതിയുടെയും അടിസ്ഥാനത്തിൽ ശാസ്ത്രകൃതികളെ വർഗീകരിക്കാനാണ് ശ്രമിച്ചിട്ടുള്ളത്. പ്രതിപാദ്യത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കി പ്രകൃതിശാസ്ത്രം, ഭൗതികശാസ്ത്രം, സാങ്കേതികശാസ്ത്രം എന്നിങ്ങനെയും രചനാരീതിയനുസരിച്ച് അക്കാദമികശാസ്ത്രം, സാമാന്യശാസ്ത്രം, ബാലശാസ്ത്രം, റഫറൻസ് എന്നിങ്ങനെയും വേർതിരിക്കാമെന്ന് ബാലകൃഷ്ണൻ നിരീക്ഷിക്കുന്നു. 'മലയാളസാഹിത്യത്തിൽ ശാസ്ത്രത്തിന്റെ സ്വാധീനം' എന്ന നാലാം അധ്യായത്തിൽ സ്വാധീനം എന്ന പദത്തിന്റെ വിവക്ഷയെപ്പറ്റി വിസ്തരിച്ച് ഉപാദിക്കുന്നുണ്ട്. തുടർന്ന് മലയാളത്തിലെ വിവിധ സാഹിത്യശാഖകളിൽ അതിന്റെ സ്വാധീനം എത്രത്തോളമുണ്ടെന്ന് ആധികാരികമായി ചിന്തിക്കുന്നു. ശാസ്ത്രകല്പിതകഥകൾ ആണ് അഞ്ചാം അധ്യായത്തിനാധാരം. സയൻസ് ഫിക്ഷന്റെ നിർവചനങ്ങൾ പരിശോധിച്ച് അതിന്റെ ചരിത്രം ചുരുക്കി പ്രതിപാദിക്കുകയും മലയാളത്തിലുണ്ടായിട്ടുള്ള വിരലിലെണ്ണാവുന്ന സയൻസ് ഫിക്ഷൻ കൃതികളെ ഉള്ളടക്കത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ വിലയിരുത്തുകയുമാണിവിടെ. പാശ്ചാത്യ സാഹിത്യരചനകളിൽ പൊതുവെ പ്രബലമായ ശാസ്ത്രാവബോധം മലയാളസാഹിത്യത്തിൽ ദുർബലമായിപ്പോയതിന് ഗവേഷകൻ ഹേതു അന്വേഷിക്കുന്നു. കേരളീയജനതയുടെ ജീവിതത്തിന്റെ ഭാഗമായി ശാസ്ത്രം മാറിയിട്ടില്ലെന്നും ജനകീയ ശാസ്ത്രപ്രസ്ഥാനങ്ങൾക്കുപോലും ശാസ്ത്രകല്പിതകഥയുടെ വളർച്ചയ്ക്കു വേണ്ടത്ര പ്രോത്സാഹനം നൽകാൻ കഴിഞ്ഞിട്ടില്ലെന്നുമുള്ള

നിരീക്ഷണം ഏറെ പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്നുണ്ട്. 'നിരീക്ഷണങ്ങൾ, നിഗമനങ്ങൾ' എന്ന ആറാം അധ്യായത്തിൽ മുൻ അധ്യായങ്ങളിലെ പ്രധാന വസ്തുതകൾ ക്രോഡീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. ശാസ്ത്രഗ്രന്ഥങ്ങളുടെ ഒരു മാതൃകാവർഗ്ഗീകരണപ്പട്ടിക, എം. സി. നമ്പൂതിരിപ്പാടുമായുള്ള ഒരഭിമുഖം, പ്രകൃതിശാസ്ത്രം എന്ന പ്രസിദ്ധീകരണത്തിന്റെ സമർപ്പണലേഖനം, യോഗാമൃതം എന്ന പ്രസിദ്ധീകരണത്തിന്റെ ആദ്യപേജ്, യോഗാമൃതം, പ്രകൃതിശാസ്ത്രം, ബാലഭൂഷണം, യുക്തിഭൂഷണം, എന്നിവയുടെ ടൈറ്റിൽ പേജുകൾ എന്നിവ പ്രബന്ധത്തിന് അനുബന്ധമായി ചേർത്തിട്ടുണ്ട്. തുടർന്നുള്ള അന്വേഷകർക്ക് പ്രോത്സാഹകം എന്ന നിലയിൽ ഇവയ്ക്കുള്ള പ്രസക്തി അനുക്തസിദ്ധമാണ്.

പ്രബന്ധരചനയ്ക്കായി സ്വീകരിച്ച രീതിശാസ്ത്രം വസ്തുനിഷ്ഠവും യുക്തിഭദ്രവുമായിട്ടുണ്ട്. അസ്പഷ്ടമെന്നു പറയാവുന്ന പ്രസ്താവനകൾ പ്രബന്ധത്തിൽ ഒരിടത്തുമില്ല. യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളിൽനിന്ന് ഒളിച്ചോടുകയും പുരോഗതിക്ക് പുറംതിരിഞ്ഞുനിൽക്കുകയും ചെയ്യുന്ന നമ്മുടെ പല ശീലങ്ങൾക്കും നിദാനമായി വർത്തിക്കുന്നത് ശാസ്ത്രാവബോധത്തിന്റെ അഭാവമാണെന്ന സൂചന പ്രബന്ധത്തിൽ ഉടനീളം ഉണ്ട്. ആ നിലയ്ക്കെല്ലാം ബാലകൃഷ്ണന്റെ ഗവേഷണപ്രബന്ധം മൂല്യവത്തായിട്ടുണ്ടെന്ന് പറയാം.

ഇതരഭാഷകളിലെ ഏതാനും പ്രമുഖശാസ്ത്രസാഹിത്യമാതൃകകൾ പരിചയപ്പെടുത്തി മലയാളത്തിന് ദിശാബോധം നൽകാനുള്ള ശ്രമംകൂടി ഇതേത്തുടർന്ന് നടത്തേണ്ടതുണ്ട്. അതുപോലെ ശാസ്ത്രസാഹിത്യരചനകൾക്കെല്ലാം അടിസ്ഥാനമായ സാങ്കേതിക പദാവലിയുടെ വിമർശനാത്മകപഠനവും ഒരനിവാര്യതയാണ്. ഈ മേഖലയിലെ ഇനിയുള്ള ഗവേഷണങ്ങൾ ഇക്കാര്യത്തിൽ മനസ്സിരുത്തുമെന്ന് നമുക്ക് പ്രത്യാശിക്കാം. ■

COMPLEMENTING THE BOOKS

പുസ്തകപൂരണം

കേരളപഠനസംബന്ധമായ പുതിയ പ്രസിദ്ധീകരണങ്ങളെക്കുറിച്ചു വായനക്കാരോ ഗ്രന്ഥകർത്താക്കളോ എഴുതുന്ന പൂരണക്കുറിപ്പുകൾ ഈ പംക്തിയിലേക്കു ക്ഷണിക്കുന്നു.

\- പത്രാധിപർ

സ്വർണ്ണകേരളം
ജാതിപ്രതിസന്ധിയും ആഗോളവൽക്കരണവും
ജോർജ് വർഗീസ്
പച്ചക്കുതിര,ഡി. സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2006.
വില : 75 രൂപ

ഡോ. അജു നാരായണൻ

നോർവെയിലെ ബർഗൻ സർവകലാശാലയിലെ സാമൂഹ്യനരവംശശാസ്ത്രവിഭാഗത്തിൽ ജോർജ്ജ് വർഗീസ് കെ. സമർപ്പിച്ച (2003) എം. ഫിൽ. ഗവേഷണപ്രബന്ധത്തിന്റെ പുസ്തകരൂപമാണ് 'സ്വർണ്ണകേരളം ജാതിപ്രതിസന്ധിയും ആഗോളവൽക്കരണവും'.

ആഗോളവൽക്കരണത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ഒരു ചരക്ക് എന്ന നിലയിൽ സ്വർണ്ണത്തിനു കൈവന്ന സവിശേഷമായ അവസ്ഥയും അതിനുചുറ്റും രൂപംകൊണ്ട നരവംശശാസ്ത്രബന്ധങ്ങളും ഇവിടെ പരിശോധനാവിധേയമാകുന്നു. ആമുഖവിശദീകരണം കൂടാതെ രണ്ട് അധ്യായങ്ങളും ഒരു അനുബന്ധവും ഗ്രന്ഥത്തിലുണ്ട്.

വിവിധ ജ്ഞാനപദ്ധതികളിലെ സൈദ്ധാന്തികർ 'ചരക്ക്', 'വിനിമയം' എന്നിവയെ വിലയിരുത്തിയത് ക്രോഡീകരിക്കുന്നതാണ് ആമുഖഭാഗം. സാമ്പത്തിക നരവംശശാസ്ത്രത്തിന്റെ പരിണാമത്തിൽ ചരക്കിനെയും വിനിമയത്തെയും സംബന്ധിച്ച പഠനങ്ങൾക്കു വന്ന നിർണായക മാറ്റങ്ങൾ ഇവിടെ ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചിരിക്കുന്നു. ചരക്കിന്റെ സഹജമൂല്യം ഉപയോഗമൂല്യത്തെ മാത്രമാണ് ആശ്രയിച്ചിരുന്നതെങ്കിലും കമ്പോളസമ്പദ്‌വ്യവസ്ഥയുടെ വികസനത്തോടെ, വിനിമയത്തിന്റെയും മുതലാളിത്തത്തിന്റെയും പ്രതീകാത്മകമാധ്യമമായി പണം പ്രത്യക്ഷപ്പെടുകയും 'ചരക്കി'നെക്കുറിച്ചുള്ള ധാരണകളും ചരക്കിന്റെ മൂല്യവും സമൂലം മാറുകയും ചെയ്തു. പുതിയ ഘട്ടത്തിൽ ചരക്കിന്റെ അടിസ്ഥാനസത്തയെ നിർണയിക്കുന്ന ഘടകം ഉപയോഗമൂല്യത്തിനു പകരം വിനിമയമൂല്യമായിത്തീർന്നു.

'ചരക്കി'നെ സൈദ്ധാന്തികമായി വിലയിരുത്തിയ ഘടനാവാദ മാർക്സിസം, മാഞ്ചസ്റ്റർ സ്കൂൾ എന്നിവ മുമ്പോട്ടുവച്ച ആശയങ്ങളും പിയറി ബുർദ്യു, അർജുൻ അപ്പാദുരെ, മേരി ഡഗ്ളസ് എന്നിവരുടെ വ്യക്തിഗതനിരീക്ഷണങ്ങളും ആമുഖത്തിൽ ചേർത്തിട്ടുണ്ട്. വളരെ വ്യത്യസ്തസ്വഭാവമുള്ള ഒരു ചരക്കാണ് സ്വർണ്ണം. ചരക്കുകളുടെ സാമ്രാജ്യത്തിലെ അസാധാരണമായ ഒന്നാണ് സ്വർണ്ണമെന്നും അത് ഒരേസമയം ചിഹ്നവും മൂല്യവുമാണെന്നും ഗ്രന്ഥകാരൻ രേഖപ്പെടുത്തുന്നു. സ്വർണ്ണം, കേരളത്തിന്റെ സാമൂഹികജീവിതത്തിൽ മാർക്സിന്റെയും അപ്പാദുരെയുടെയും സിദ്ധാന്തങ്ങൾക്കപ്പുറം പോകുന്നതാണെന്നും അദ്ദേഹം വാദിക്കുന്നു.

'സ്വർണ്ണവും ആഗോളവത്ക്കരണവും കേരളത്തിൽ' എന്ന ഒന്നാം അധ്യായം 'കേരളം ഗോൾഡ്സ് ഓൺ ലാന്റ്' ആയി മാറുന്നതിന്റെ ചരിത്രസാഹചര്യം വിലയിരുത്തുകയാണ്. മലയാളിയുടെ ജീവിതമണ്ഡലങ്ങളിൽ സ്വർണ്ണം വഹിക്കുന്ന സുപ്രധാന പങ്കിനെക്കുറിച്ച് സവിസ്തരം പ്രതിപാദിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. സ്വർണ്ണം ഏറ്റവും കൂടുതൽ ഉല്പാദിപ്പിക്കുന്ന രാജ്യങ്ങളിലാണ് അത് ഏറ്റവും കുറച്ച് ഉപയോഗിക്കപ്പെടുന്നത്. ദക്ഷിണാഫ്രിക്ക, ഓസ്ട്രേലിയ, റഷ്യ തുടങ്ങി സ്വർണ്ണം കൂടുതൽ ഉല്പാദിപ്പിക്കുന്ന രാജ്യങ്ങൾ, സ്വർണ്ണം ഏറ്റവും കുറച്ച് ഉല്പാദിപ്പിക്കുന്ന ഏഷ്യൻ രാജ്യങ്ങളുമായി തട്ടിച്ചുനോക്കുമ്പോൾ ശരാശരി ഉപഭോക്താക്കൾ പോലുമാവില്ല. ലോക ഉല്പാദനത്തിന്റെ ഒരു ശതമാനത്തിൽ താഴെയാണ് ഇന്ത്യയുടെ സ്വർണ്ണോല്പാദനം. എങ്കിലും, ചരിത്രത്തിലുടനീളം ഇന്ത്യ സ്വർണ്ണത്തിന്റെ സുപ്രധാന ഉപഭോക്താവാണ്. ഇതിൽത്തന്നെ തെക്കേ ഇന്ത്യ, പ്രത്യേകിച്ച് കേരളം ഇന്ത്യാക്കാരുടെ സ്വർണ്ണത്തിന്റെ ഉപഭോഗസ്വഭാവത്തെ ശക്തമായി പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നു.

സ്വർണ്ണാഭരണങ്ങൾ നിർമ്മിക്കുകയെന്ന പരമ്പരാഗത ജാതിത്തൊഴിലിൽനിന്ന് വിശ്വകർമ്മ തട്ടാൻ സമുദായം പിന്തള്ളപ്പെട്ടതിന്റെ കാരണങ്ങൾ ഗ്രന്ഥകാരൻ അന്വേഷിക്കുന്നുണ്ട്. ദാരിദ്ര്യംകൊണ്ടും കടബാധ്യതകൊണ്ടും ധാരാളം സ്വർണ്ണപ്പണിക്കാർ ആത്മഹത്യ ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. തൃശൂർഭാഗത്തുള്ള പരമ്പരാഗത വിശ്വകർമ്മ തട്ടാൻ ജാതിയിൽപ്പെട്ട ചിലർ നൽകിയ വിവരങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് അന്വേഷണം പുരോഗമിക്കുന്നത്. ആഗോളവൽക്കരണവും യന്ത്രവൽക്കരണവും ഉദാരവൽക്കരണവും ലോഹമെന്ന നിലയിലുള്ള സ്വർണ്ണത്തിന്റെ സവിശേഷഗുണങ്ങളും വിശ്വകർമ്മതട്ടാൻ സമുദായക്കാരുടെ ദാരിദ്ര്യത്തിന് ആക്കം കൂട്ടി. സർവേ, ഇന്റർവ്യൂ തുടങ്ങിയവയിൽനിന്നു ലഭിച്ച ദത്തങ്ങളുടെ പിൻബലത്തിൽ ഗവേഷകൻ ഇങ്ങനെ എഴുതുന്നു : 'ഒരേ സമയം

സ്വർണ്ണപ്പണിക്കാരൻ സ്വർണ്ണം മുതൽ മുടക്കുന്ന ആദിമുതലാളിയും (proto-capitalist) സ്വന്തം മൂലധനത്തിൽ പണിയെടുക്കുന്ന തൊഴിലാളിയുമായി മാറി എന്ന കൗതുകകരമായ വസ്തുത ശ്രദ്ധേയമാണ് (പുറം 71).

‘സാമൂഹ്യഭാവനാലോകവും സ്വത്വനിർമ്മാണവും: വിശ്വകർമ്മ സമുദായത്തെപ്പറ്റി’ എന്നാണ് രണ്ടാം അധ്യായത്തിന്റെ തലക്കെട്ട്. കേരളത്തിലെ സ്വർണ്ണപ്പണിക്കാരുടെ തൊഴിൽമേഖലയിൽനിന്നുള്ള പിന്തള്ളപ്പെടലിലും തന്മൂലമുള്ള പുതിയ സാമൂഹിക സങ്കല്പനങ്ങളുടെ (social imaginary) നിർമ്മിതിയിലും അടങ്ങിയിരിക്കുന്ന നരവംശശാസ്ത്രപരമായ പ്രത്യേകതകളുമാണ് ഇവിടെ പഠനവിഷയം. സാമുദായികവും തൊഴിൽപരവുമായ മണ്ഡലങ്ങളിൽ വിശ്വകർമ്മസമുദായം നേരിടുന്ന തിരിച്ചടികൾ പരസ്പരം ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നുവെന്നും ഇവ ഈ രണ്ടു മേഖലകളിലുമുള്ള അവരുടെ സീമ പരസ്ഥാനത്തിൽ (liminal position)നിന്ന് ഉടലെടുക്കുന്നതാണെന്നും വ്യക്തമാക്കാനാണ് പഠിതാവ് ശ്രമിക്കുന്നത്.

സ്വർണ്ണപ്പണിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട പ്രശ്നങ്ങൾ തട്ടാൻ സമുദായക്കാരിൽമാത്രം ഒതുങ്ങിനില്ക്കുന്നതാണെങ്കിൽ, സാമൂഹിക ഭാവനാലോകവും സാമുദായികവ്യക്തിത്വത്തിന്റെ പുതിയ രൂപവും വിശ്വകർമ്മസമുദായത്തെ മുഴുവൻ ഉൾക്കൊള്ളുന്നതാണ്. അതുകൊണ്ട് ഏതാനും വിശ്വകർമ്മസമുദായ സഭകളുടെ നേതാക്കളുടെ മൊഴികളും സമുദായ മുഖപത്രങ്ങളിലെ വിവരങ്ങളും ചർച്ചയ്ക്ക് അവലംബമാക്കുന്നു. ഒരു രാഷ്ട്രീയശക്തിയായി വിശ്വകർമ്മ സമുദായം മുന്നേറപ്പെടാത്തതിന്റെ വിവിധമാനങ്ങളിലുള്ള കാരണങ്ങൾ നിരത്തപ്പെടുന്നുണ്ട്.

ചരിത്രത്തിന്റെ വിവിധഘട്ടങ്ങളിൽ വിശ്വകർമ്മജർ പൊതുസമൂഹത്തിൽ എങ്ങനെയൊക്കെ പരിഗണിക്കപ്പെട്ടുവെന്നതിന്റെ അടയാളങ്ങൾ ലഭ്യമായ ഉപാദാനങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ചരിത്രഘട്ടങ്ങളും സമ്പ്രദായങ്ങളും മാറിയെങ്കിലും കൈത്തൊഴിൽ സമുദായങ്ങളുടെ സാമ്പത്തികാടിമത്തവും അധഃപതനവും വർദ്ധിച്ചതേയുള്ളൂ. പുതിയ ഉല്പാദനസമ്പ്രദായങ്ങളുടെ വരവ്, സാങ്കേതികവിദ്യയുടെ പുരോഗതി എന്നിവയാൽ ഈ സമുദായം അവരുടെ ജീവനോപാധികളിൽനിന്ന് കൂടുതൽ ഒറ്റപ്പെട്ടുപോയിരിക്കുന്നുവെന്ന നിരീക്ഷണം വാസ്തവമാണ്.

സ്വർണ്ണപ്പണിയുടെ സവിശേഷമായ സാഹചര്യങ്ങൾകൊണ്ട് പണിക്കാർക്ക് നടുവേദന, കാഴ്ച്ചക്കുറവ്, ശ്വാസകോശരോഗങ്ങൾ തുടങ്ങി ഒട്ടേറെ രോഗങ്ങൾ ഉണ്ടാകുന്നുവെന്നും അതിനാൽ വലിയ കായികാധ്വാനം വേണ്ടിവരുന്ന മറ്റു തൊഴിലുകളിലേക്ക് അവന് മാറാനാവില്ല എന്നും ജോർജ്ജ് വർഗീസ് എഴുതുന്നു (പുറം 107). എന്നാൽ ഈ സമുദായത്തിലെ പുതിയ തലമുറ, ആദായകരമല്ലാത്ത - രോഗപീഡമാത്രം തരുന്ന - പരമ്പരാഗത തൊഴിൽ എന്തിനു തുടരണമെന്നുകൂടി ആലോചിക്കേണ്ടതുണ്ട്. പരമ്പരാഗതതൊഴിൽ മാത്രമേ

തങ്ങൾ ചെയ്യുകയുള്ളൂ എന്ന ശാഠ്യം വിശ്വകർമ്മ സമുദായാംഗങ്ങൾ ഉപേക്ഷിച്ചു തുടങ്ങിയിട്ടുണ്ട്. ഉപജീവനത്തിനുതകുന്ന മറ്റെത്രയോ തൊഴിൽ മേഖലകൾ ഇന്നു സംജാതമായിരിക്കുന്നു. പുത്തൻ വിദ്യാഭ്യാസം, നവസാങ്കേതികവിദ്യ തുടങ്ങിയവ വിശ്വകർമ്മസമുദായാംഗങ്ങൾ കൈയാളണം. മറ്റു സമുദായങ്ങൾ - സാമ്പത്തികമായും സാമൂഹികമായും വളരെ താഴെ കിതച്ചുകിടന്നിരുന്ന സമുദായങ്ങൾ - ഇരുപത്തിയൊന്നാം നൂറ്റാണ്ടിൽ മേലേക്കു കുതിച്ചുപായുന്നത് കാണേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. അല്ലാതെ, ആഗോളവൽക്കരണവും ഉദാരവൽക്കരണനയങ്ങളും തന്റെ തൊഴിലിനു കത്തിവച്ചിരിക്കുന്നുവെന്നു കരുതി സ്വയം കുരുതി കഴിക്കേണ്ട ആവശ്യമില്ല. ഇവിടെയാണ് ചില ഇതരസമുദായങ്ങൾ കൈക്കൊണ്ട നിലപാടുകളുടെ ചരിത്രബോധം വിശ്വകർമ്മസമുദായത്തിനു വഴികാട്ടിയാവേണ്ടത്. വിശ്വകർമ്മസമുദായം ഇത്തരമൊരു ബദൽനീക്കം നടത്തേണ്ട ചരിത്രപരമായ ആവശ്യത്തെക്കുറിച്ച് ഈ ഗ്രന്ഥം മൗനം പാലിക്കുന്നു.

വിശ്വകർമ്മ സമുദായം (5 ഉപജാതികൾ ചേർന്നത്) നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്ന സാമൂഹ്യഭാവനാലോകത്തെക്കുറിച്ച് പഠിക്കുന്ന ഗ്രന്ഥകാരൻ വിശ്വകർമ്മസമുദായത്തിലെ ഒരു വിഭാഗം ആവേദകരുടെ മൊഴികൾ മാത്രം സ്വീകരിച്ചത് ഈ പഠനഭാഗത്തെ ആകെ ദുർബലപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. ഒരു ഭാഗം നോക്കുക: ‘വിശ്വകർമ്മജരുടെ ഇടയിൽത്തന്നെ തരംതിരിവുകളുണ്ട്. ചെമ്പുപണിക്കാരൻ സ്വർണ്ണപ്പണിക്കാരനേക്കാൾ താഴെയാണ്’ (പുറം 108). ഈ മൊഴി ഒരു സ്വർണ്ണപ്പണിക്കാരന്റേതാണെന്ന് ഉറപ്പാണല്ലോ. എന്നാൽ ചെമ്പുപണിക്കാരന്റെ മൊഴിയിൽ മറ്റൊരു പാഠമാവും തെളിഞ്ഞുകിട്ടുക. ഇത്തരമൊരു പഠനത്തിൽ, ഓരോ ഉപസമൂഹവും തങ്ങളുടെ സ്വത്വത്തെ എങ്ങനെ നിർവചിക്കുന്നുവെന്നതിന് പ്രാധാന്യം ഉണ്ടാവേണ്ടതാണ്. അതായത്, വിശ്വകർമ്മസമുദായത്തിലെ ഓരോ ഉപവിഭാഗവും സ്വയം നിർവചിക്കുന്നതും മറ്റുവിശ്വകർമ്മ ഉപജാതികളെ നിർവചിക്കുന്നതും തമ്മിൽ വ്യത്യാസമുണ്ടായിരിക്കും. വിശ്വകർമ്മജരുടെ സാമൂഹ്യഭാവനാലോകം ചർച്ചചെയ്യുമ്പോൾ നിർവചനപാഠ ബഹളത്തം അനിവാര്യമാണ്. ഓരോ ഉപജാതിയുടെയും സ്വയം നിർവചനപാഠങ്ങളും അപരജാതിയെക്കുറിച്ചുള്ള പാഠങ്ങളും കാലം, ദേശം എന്നിവകൊണ്ടുകൂടി വ്യത്യാസപ്പെടും എന്നുകൂടി ഓർക്കേണ്ടതുണ്ട്.

ഒരു പഠനപ്രബന്ധമെന്ന നിലയിൽ ഇതിന്റെ കെട്ടുറപ്പിന് അയവുവരുത്തുന്ന രണ്ടുമൂന്നു കാര്യങ്ങൾകൂടി എടുത്തുപറയേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. വിവരങ്ങൾ നൽകിയ ആവേദകനെ മേൽവിലാസം, വയസ് എന്നിവയോടുകൂടി പരിചയപ്പെടുത്തുന്നില്ല എന്നതാണ് അതിലൊന്ന്. ‘ആലപ്പുഴയിലെ ഒരു സ്വർണ്ണപ്പണിക്കാരൻ പറഞ്ഞത്’, ‘തൃശൂരിലെ വേണുഗോപാൽ പറഞ്ഞത്....’ എന്ന മട്ടിലുള്ള ആഖ്യാനങ്ങൾ പല ഭാഗങ്ങളിലും കാണാം. മറ്റൊരു കാര്യം, ഗ്രന്ഥത്തിൽ ചേർത്തിരിക്കുന്ന ചില ഉദ്ധരണികൾ എവിടെ നിന്നെടുത്തിട്ടുള്ളതാണെന്നോ

ആരുടെ മൊഴിയാണെന്നോ രേഖപ്പെടുത്തിക്കാണുന്നില്ല (പുറം 157, 158 തുടങ്ങിയവ കാണുക). വിശ്വകർമ്മ സമുദായസംഘടനകളിലെ ചില പ്രബലസംഘടനകളുടെ (ഉദാഹരണത്തിന്, ഏ. കെ. വി. എം. എസ്) വീക്ഷണകോണുകൾ പഠനത്തിൽ പരിഗണിക്കുന്നതേയില്ല എന്നത് മറ്റൊരു പോരായ്മയാണ്. ചില പ്രസ്താവനകൾ അതേ മട്ടിൽ പല തവണ ആവർത്തിച്ചിരിക്കുന്നതു കാണാം. ഉദാ: അഖിലകേരള വിശ്വകർമ്മ മഹാസഭയും വിശ്വകർമ്മ സർവീസ് സൊസൈറ്റിയും തമിഴ് വിശ്വകർമ്മസമൂഹവും ലയിച്ച് കേരള വിശ്വകർമ്മ സഭയായിത്തീർന്നു (പുറം 121, 139). അഖില കേരള വിശ്വകർമ്മ മഹാസഭ, അതായിത്തന്നെ ഇപ്പോഴും നിലനില്ക്കുന്നുവെന്നതാണ് വാസ്തവം. ഗ്രന്ഥകാരൻ പരമോന്നത സംഘടനയായി കേരള വിശ്വകർമ്മസഭയെയാണ് പരിഗണിക്കുന്നത് (പുറം 80).

'പുരാണ സങ്കല്പനങ്ങൾ: ഒരവലോകനം' എന്ന തലക്കെട്ടിൽ ഒരു അനുബന്ധം ചേർത്തിട്ടുണ്ട്. വിശ്വകർമ്മസമുദായത്തിന്റെ ലോകവീക്ഷണവുമായും പ്രത്യയശാസ്ത്രവുമായും ബന്ധപ്പെട്ട കാര്യങ്ങളാണ് ഇവിടെ പരിശോധിക്കുന്നത്. പരമ്പരാഗത കലകളെക്കുറിച്ചും കലാകാരന്മാരെക്കുറിച്ചും ആനന്ദകുമാരസ്വാമി, ഡുമോണ്ട്, സ്റ്റെല്ലാക്രാംറിഷ്, സ്നേ പണ്ഡിറ്റ്, കാന്തി ചക്രപാണ്ഡേ തുടങ്ങിയവർ നടത്തിയ പഠനങ്ങളെ അവലോകനം ചെയ്യുന്നുണ്ട്.

വാസ്തുവിദ്യയെ തരം താഴ്ത്തിയതിനുള്ള കാരണങ്ങൾ വിശദീകരിക്കുന്ന പുരാവൃത്തം (myth) പ്രബന്ധത്തിൽ ഉൾച്ചേർത്തിരിക്കുന്നു. അപരവൽക്കരണത്തിന് (otherisation) മിത്ത് എങ്ങനെ ഉപയുക്തമാവുന്നു എന്നറിയാൻ ഈ ഭാഗം ഉപകരിക്കും. പിന്നീട്, വിശ്വകർമ്മാവിനെക്കുറിച്ചുള്ള ചർച്ചയാണ് നടക്കുന്നത്. ചരിത്രവും മിത്തും ഐതിഹ്യവും മറ്റു നാടോടിക്കഥകളും ഇവിടെ ഉപാദാനങ്ങളായി വരുന്നു.

വിശ്വകർമ്മസമുദായത്തിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രധാരണകൾ രൂപപ്പെട്ടതും അതിനായുള്ള സമരങ്ങൾ നടന്നതും ബ്രാഹ്മണവാദത്തിൽ ആധാരമുറപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണെന്ന നിരീക്ഷണം വളരെ ശ്രദ്ധേയമാണ്. പ്രത്യയശാസ്ത്രതലത്തിൽ ബുദ്ധിപരമായി കുറേക്കൂടി കൃത്യത പുലർത്തി വിശ്വകർമ്മ ബുദ്ധിജീവികൾ യാഥാർത്ഥ്യബോധമുള്ള അന്വേഷണങ്ങൾക്കു വഴിവയ്ക്കണം എന്ന ഉപദേശത്തോടെയാണ് പുസ്തകം പൂർത്തിയാവുന്നത്.

പ്രതിനിധാനത്തിന്റേയും (representation) പുറത്തുനിന്നു കാണുന്നതിന്റെയും പ്രശ്നങ്ങൾ ഉണ്ടെങ്കിലും, 'പച്ചക്കുതിര' പ്രസിദ്ധീകരിക്കുന്ന 'കേരളപഠനങ്ങൾ' എന്ന പരമ്പരയിലെ ഒന്നാമത്തേതായ ഈ പുസ്തകം പുതുമയുള്ള പഠനമാണെന്നതിൽ തർക്കമില്ല. ■

പി. എസ്. രാധാകൃഷ്ണൻ
കറന്റ് ബുക്സ്
വില : 60 രൂപ

സാഹിത്യം ചരിത്രം സംസ്കാരം - മാറുന്ന സമവാക്യങ്ങൾ

എം. ആർ. മഹേഷ്

അറിവ് ചരിത്രപരമാണെന്നും ചരിത്രം പാഠപരമാണെന്നുമുള്ള തിരിച്ചറിവ് അറിവിന്റെ നിർണയനത്തിൽ പ്രധാനമാണ്. അവിടെ അറിവിന്റെ മാനദണ്ഡങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള അന്വേഷണമാണ് പ്രസക്തമാകുന്നത്. അറിവിനെക്കുറിച്ചുള്ള അറിവ് പരമപ്രധാനമാകുന്നു. അങ്ങനെ നിലിവിലുള്ള അറിവുകൾക്കൊപ്പം അത്തരം അറിവുകളെ സാധ്യമാക്കിയ ജ്ഞാനവ്യവസ്ഥകളും പുനരന്വേഷണത്തിന് വിധേയമാകുന്നു. ഇത് മറ്റൊരു പുതിയ അറിവിനെ സ്ഥാപിച്ചെടുക്കാനുള്ള കേവല പ്രവർത്തനമായി നടത്തേണ്ട ഒന്നല്ല. അറിവുകളുടെ ഒരു ശൃംഖലതന്നെ രൂപപ്പെടുന്നു. അവ തമ്മിലുള്ള സംവാദങ്ങളാണ് പ്രധാനം. അറിവ് എന്നാൽ സംവാദം തന്നെയായിത്തീരുന്ന സാംസ്കാരിക പ്രക്രിയയാണിത്. ആധുനികതയുടെ ദ്വന്ദ്വാത്മകമായ അറിവിനെ മറികടന്നുകൊണ്ടാണ് ഈ പ്രവർത്തനം നടക്കുന്നത്. ആത്യന്തികമായ സത്വങ്ങളിൽനിന്ന് സത്യാത്മകതകളിലേക്കാണ് ഇത്തരം പഠനങ്ങൾ നീളുന്നത്. ലോകമെമ്പാടും നടക്കുന്ന അറിവുല്പാദനത്തിന്റെ സമകാലികശ്രമങ്ങൾ ഇത്തരത്തിലുള്ളവയാണ്. കേരളത്തിലും ഇപ്പോൾ പുറത്തുവന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന മികച്ച പഠനങ്ങളെല്ലാം സമകാലികസംസ്കാരപഠനത്തിന്റെ ഇത്തരം സൈദ്ധാന്തിക പരിപ്രേക്ഷ്യങ്ങളെ ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ടുള്ളവയാണ്. രാഷ്ട്രീയമായും സൈദ്ധാന്തികമായും നിരന്തരമായി പുലർത്തുന്ന ജാഗ്രതയാണ് സംസ്കാരപഠനത്തിന്റെ അറിവിനെ നിർണയിക്കേണ്ടത്. പി.എസ്. രാധാകൃഷ്ണന്റെ സാഹിത്യം ചരിത്രം സംസ്കാരം മാറുന്ന സമവാക്യങ്ങൾ എന്ന പുസ്തകം സൈദ്ധാന്തികസ്വഭാവമുള്ള വിമർശനപാഠങ്ങളാണ്.

സാഹിത്യം, ചരിത്രം, സംസ്കാരം എന്നിങ്ങനെ വേറിട്ട് ചർച്ചചെയ്യാൻ കഴിയാത്ത മൂന്ന് അറിവുരൂപങ്ങളെ പ്രശ്നവത്കരിക്കുകയാണ് ഇതിലെ പ്രബന്ധങ്ങൾ. സാഹിത്യം, ചരിത്രം, സംസ്കാരം ഇവക്കു ലഭിച്ചുപോരുന്ന പ്രബലവും രൂഢവുമായ അർത്ഥങ്ങളേയും അത്തരം അർത്ഥങ്ങളെ ഉത്പാദിപ്പിക്കുന്ന ജ്ഞാനവ്യവസ്ഥകളേയും പരിശോധിച്ചു കൊണ്ടുമാത്രമേ പുതിയൊരു സന്ദർഭത്തിൽ ഇവയെക്കുറിച്ച് ചർച്ചചെയ്യാൻ കഴിയൂ. ഉത്തമമായ സാഹിത്യം എന്ത്, എഴുതപ്പെട്ട ചരിത്രപുസ്തകങ്ങൾ എന്തിനെക്കുറിച്ച് എങ്ങനെയെഴുതി, സംസ്കാരത്തിന്റെ ഉത്തമാധമരൂപീകരണങ്ങൾ ചരിത്രത്തിൽ എങ്ങനെയാണ് നിർമിക്കപ്പെടുന്നത് എന്നിങ്ങനെയുള്ള അടിസ്ഥാനചോദ്യങ്ങളിലേക്കാണ് ഈ അന്വേഷണം എത്തിപ്പെടുന്നത്. ഇത്തരം ചോദ്യങ്ങൾ, ഇന്ത്യൻ പശ്ചാത്തലത്തിൽ പൊതുവെയും കേരളപശ്ചാത്തലത്തിൽ സവിശേഷമായും ഉന്നയിക്കുകയാണ് ഈ പുസ്തകത്തിലെ പ്രബന്ധങ്ങൾ. രണ്ടു ഭാഗങ്ങളിലായി പന്ത്രണ്ടു പ്രബന്ധങ്ങളാണുള്ളത്. 'വിമർശനശാസ്ത്രം ചരിത്രവും രാഷ്ട്രീയവും' എന്ന ആദ്യ ഭാഗത്തെ ലേഖനങ്ങൾ സൈദ്ധാന്തിക സ്വഭാവമുള്ളവയാണ്. സിദ്ധാന്തങ്ങളെ ഒരിക്കലും നേരിട്ട് എഴുതുന്നില്ല. സൈദ്ധാന്തിക സ്വഭാവമുള്ള സവിശേഷാന്വേഷണങ്ങളാണവ. 'സിദ്ധാന്തങ്ങളെ ആർക്കാണു പേടി?' എന്ന ആദ്യത്തെ ലേഖനം വിമർശനത്തിന്റെ ചരിത്രപരതയെ വിശദീകരിച്ച് അതൊരു സാംസ്കാരിക പ്രവർത്തനമാണെന്നു സ്ഥാപിക്കുന്നു. സംസ്കാരം എന്ന വാക്കിന്റെ പഴയ അർത്ഥശീലങ്ങളെയുപേക്ഷിച്ചുകൊണ്ട് വിശാലമായ ഗതികാർത്ഥത്തിലാണ് പ്രയോഗിക്കുന്നത്. വിമർശനത്തിന്റെ പരസ്പരഭിന്നത, വൈരുദ്ധ്യാത്മകത എന്നിവയെ വിശദീകരിച്ചുകൊണ്ട് വിമർശനത്തിനുമാത്രമായ ഒരു സൗന്ദര്യശാസ്ത്രസങ്കല്പനത്തിന് തനിച്ചു നില്ക്കാനാവില്ല എന്നുറപ്പിക്കുന്നു.

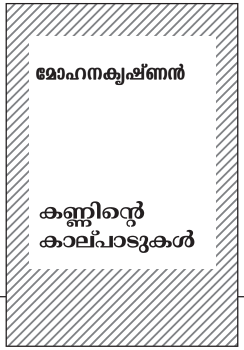
'വിമർശനത്തിലെ ആര്യവത്ക്കരണം: അധിനിവേശവും പ്രതിരോധവും' എന്ന ലേഖനം ഇന്ത്യൻ സാഹചര്യത്തിൽ ഇത്തരമൊരന്വേഷണത്തിന് അടിസ്ഥാനപ്രതലമൊരുക്കുന്നു. ആഭ്യന്തരമായ അധിനിവേശപ്രക്രിയകൾ എത്തരത്തിലാണ് പ്രവർത്തിച്ചതെന്നും സമാന്തരമായ പാരമ്പര്യങ്ങൾ എങ്ങനെ പ്രവർത്തിച്ചുവെന്നുമുള്ള അന്വേഷണം നടത്തുന്നു. മലയാളസാഹചര്യത്തിൽ 'ലീലാതിലക'ത്തിനും അതു സ്വീകരിച്ച അലങ്കാരശാസ്ത്രരീതിക്കും വിമർശനചരിത്രത്തിൽ എങ്ങനെ മുഖ്യധാരയിൽ സ്ഥാനം ലഭിച്ചു എന്നും സൂക്ഷ്മമായി ഈ പ്രബന്ധം അന്വേഷിക്കുന്നു. 'സാഹിത്യബാഹ്യ'മായ പഠനമേഖലകൾ ചേർത്തുവച്ചുകൊണ്ടാണ് വിമർശനശാസ്ത്രത്തെ പ്രശ്നവൽക്കരിക്കുന്നത്. ധ്വനിയും ധ്വന്യാലോകവും ഇന്ത്യൻ സാഹിത്യചിന്തയിലെ ബലതന്ത്രങ്ങൾ എന്ന പ്രബന്ധത്തിൽ നിലനിൽക്കുന്ന അധികാരവ്യവസ്ഥയെ ധ്വന്യാലോകം വ്യംഗ്യമായി അട്ടിമറിക്കുന്നതെങ്ങനെയെന്ന് അന്വേഷിക്കുന്നു. എന്നാൽ ഇതിനകത്തു രൂപപ്പെടുന്ന നിയമവ്യവസ്ഥകളെ തിരിച്ചറിയുകയും ചെയ്യുന്നു. വിമർശനമെന്നത് കാലാകാലങ്ങളിലെ അധികാരപ്രക്രിയകളോടുള്ള സംവാദമായി ഈ പഠനങ്ങളിൽ മാറുന്നു.

'സാഹിത്യചരിത്ര (പുനർ) രചന: ശാസ്ത്രവും പ്രത്യയശാസ്ത്രവും' എന്ന പ്രബന്ധത്തിൽ സാഹിത്യചരിത്രവിജ്ഞാനീയത്തിന്റെ സൈദ്ധാന്തികമായ ഉൾക്കാഴ്ചകൾ ആഴത്തിൽ പതിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. പാശ്ചാത്യ ചരിത്രവാദത്തിന്റെ യൂറോപ്യൻ നിർണയനങ്ങളിലൂടെ രൂപപ്പെട്ട സാഹിത്യചരിത്രഗ്രന്ഥങ്ങളുടെ സാഹിത്യസങ്കല്പം, പ്രതിനിധാനം, വർഗീകരണം, പ്രസ്ഥാനവത്കരണം ഇവയൊക്കെ അന്വേഷിക്കുന്നു. വസ്തുനിഷ്ഠത, സത്യസന്ധത, നിഷ്പക്ഷത എന്നീ ആധികാരിക നിരൂപണധർമങ്ങൾ എങ്ങനെ അധികാരപ്രക്രിയയുമായി ബന്ധപ്പെടുന്നുവെന്ന് നിരവധി ഉദാഹരണങ്ങൾ നിരത്തി വിശദീകരിക്കുന്നു. 'അറിവിന്റേയും അധികാരത്തിന്റേയും സമവായമാകുന്നു കാളിദാസകൃതികൾ' എന്ന് നിരീക്ഷിക്കപ്പെടുന്നത് മേൽസൂചിപ്പിച്ച നിരൂപണധർമങ്ങൾ പ്രശ്നവത്കരിക്കപ്പെടുമ്പോഴാണ്. 'സാഹിത്യചരിത്രവിജ്ഞാനീയത്തിന്റെ വർഗ-വർണ-മത-ലിംഗ താരതമ്യഭേദങ്ങളേയും വിപര്യയങ്ങളേയും ഒഴിവാക്കാനാവില്ല' എന്നും 'പാഠത്തിന്റെ ചരിത്രപരതയും ചരിത്രത്തിന്റെ പാഠപരതയും സാഹിത്യചരിത്രരചനയെ ഒരുപോലെ സ്വാധീനിക്കുന്നു'ണ്ടെന്നു ഈ ലേഖനം ഓർമപ്പെടുത്തുന്നു.

നളകഥയുടെ പാഠഭേദങ്ങളും പാഠാന്തരബന്ധങ്ങളും അന്വേഷിക്കുന്ന ലേഖനവും ഗീതാഞ്ജലിയുടെ വിവർത്തനങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനവും ശ്രദ്ധേയങ്ങളായ മറ്റു രണ്ടു പഠനങ്ങളാണ്. മഹാഭാരതത്തിലെ നളോപാഖ്യാനം, ചമ്പു, തുള്ളൽ, ആട്ടക്കഥ എന്നിവിടങ്ങളിലെ നളകഥകൾ എങ്ങനെ വിഭിന്നവും വിരുദ്ധവുമായ താത്പര്യങ്ങൾ രൂപീകരിക്കുന്നവയായി മാറിത്തീർന്നുവെന്നും ഇത് എങ്ങനെ നളകഥയുടെ പാഠഭേദങ്ങളേയും പാഠാന്തരബന്ധങ്ങളേയും സങ്കീർണമാക്കുന്നുവെന്നും ആദ്യലേഖനത്തിൽ നിരീക്ഷിക്കുന്നു. രണ്ടാം ലേഖനം പരിഭാഷയുടെ രാഷ്ട്രീയം ചർച്ചചെയ്യുന്നു. ഭാരതീയമായ ഒരു തർജ്ജമപാരമ്പര്യത്തിന്റെ തുടർച്ചയിലും ഗീതാഞ്ജലിയിലൂടെ സ്ഥാനപ്പെടുത്താൻ കഴിഞ്ഞേക്കും. എന്നാൽ പഠനം ഗീതാഞ്ജലി തർജ്ജമയിൽ കേന്ദ്രീകരിക്കുന്ന ഒന്നാണ്. തർജ്ജമയെക്കുറിച്ചുള്ള പുതിയ സിദ്ധാന്തങ്ങളാണ് ആ അർത്ഥത്തിൽ ലേഖനത്തെ സാധ്യമാക്കുന്നത്. വായനതന്നെ തർജ്ജമയായിത്തീരുക എന്നതിലെ വിപണനതന്ത്രത്തെക്കുറിച്ചുള്ള തിരിച്ചറിവും സമാന്തരമായുണ്ടാകേണ്ടതുണ്ടെന്ന് വ്യക്തമാക്കുമ്പോൾ തർജ്ജമയും വിപണിയും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തിന്റെ സമകാലിക രാഷ്ട്രീയസമസ്യകളിലേക്ക് പഠനം പ്രവേശിക്കുന്നു. ഇ.വി. കൃഷ്ണപിള്ളയുടെ രണ്ടാം ഘട്ട എഴുത്തിലെ ചിരിയുടെ രാഷ്ട്രീയത്തെ അപഗ്രഥിക്കുന്ന പഠനത്തോടെ ഈ പുസ്തകത്തിലെ ഒന്നാം ഭാഗം അവസാനിക്കുന്നു. 'ദേവകേന്ദ്രിതമായ സങ്കല്പനങ്ങൾ നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്ന അധികാരക്കോയ്മയുടെ ഏകസ്വരത' ഭിന്നഭാഷാശൈലികളുടെ സമ്മിശ്രണത്തിലൂടെ എങ്ങനെ ഭഞ്ജിക്കപ്പെടുന്നുവെന്ന് ഇവിടെ നിരീക്ഷിക്കപ്പെടുന്നു. ഈ ഏഴു ലേഖനങ്ങളും

പ്രയോഗമാതൃകകളിലൂടെ നടത്തുന്ന സൈദ്ധാന്തിക വിശദീകരണങ്ങളാണ് സിദ്ധാന്തങ്ങൾ. ആശയപരമായി എങ്ങനെ സ്വീകരിക്കാമെന്നതിനുള്ള മാതൃകകൾകൂടിയാണ് ഈ പഠനങ്ങൾ.

പുസ്തകത്തിന്റെ രണ്ടാം ഭാഗത്തിൽ വേദബന്ധുവിന്റെ കാവ്യശാസ്ത്രചിന്തകൾ, മുണ്ടശ്ശേരി വിമർശനത്തിലെ പുത്തനെടുപ്പുകൾ, എം.ഗോവിന്ദൻ തനിച്ച് തന്റെ കാലടിവച്ച്, എം. ടി. പ്രതിച്ഛായയും പ്രത്യയശാസ്ത്രവും. രണ്ടാമൂഴം: ആത്മരതിയുടെ ഭോഗഭൂമിക എന്നീ അഞ്ചുലേഖനങ്ങളാണുള്ളത്. ഒന്നാം ഭാഗത്തെ പൂരിപ്പിക്കുന്ന വിശകലനങ്ങളെന്ന മട്ടിലുള്ളവയാണിവ. ഓരോ ലേഖനവും സൂക്ഷ്മവായന ആവശ്യപ്പെടുന്നവയാണ്. നേരിട്ട് തീർപ്പുകളിലേക്കെത്താതിരിക്കാനുള്ള ദൂരത്തെ ഈ ഭാഗത്തെ പഠനങ്ങൾ അവശേഷിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.
■



കണ്ണിന്റെ കാല്പാടുകൾ
ഡോക്യുമെന്ററി സ്ക്രിപ്റ്റ്
മോഹനകൃഷ്ണൻ
പ്രസാധകർ : ട്രൊവാറ്റോ, എറണാകുളം, 2005.

ചരിത്രം അന്ധതയെ കാണുമ്പോൾ

ഹരിദാസ് കെ.

അന്ധരുടെ ജീവിതത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഏതൊരു ആഖ്യാനത്തിലും, അത് സാഹിത്യമായാലും സിനിമയായാലും നിസ്സഹായതയുടെ ഒരു മിത്ത് ആഖ്യാനത്തെ ചൂഴ്ന്നു നിൽക്കുന്നുണ്ട്. ജീവിതത്തെക്കുറിച്ചുള്ള നിർവചനങ്ങൾ ഒരു അബോധമായി സമൂഹത്തിൽ നിലനിൽക്കുകയും ആ നിർവചനങ്ങൾക്കുള്ളിലൂടെ നടക്കുന്ന ആഖ്യാനങ്ങൾ നിർവഹിക്കുന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രപരവും ചരിത്രപരവുമായ ധർമ്മങ്ങൾ എന്തെല്ലാമാണ് എന്നു തിരിച്ചറിയുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ അതുമായി ബന്ധപ്പെട്ടു നിൽക്കുന്ന അന്ധതയെ ലളിതമായ ഒരു പരികല്പനയിലേക്കോ അനുഭവത്തിലേക്കോ ചുരുക്കാനാവില്ല. അന്ധരെക്കുറിച്ചുള്ള ആഖ്യാനങ്ങളിൽ നിസ്സഹായതയുടെ മിത്തിനെ ഊതിപ്പെരുപ്പിച്ച് സമൂഹത്തിന്റെ കാഴ്ചകേന്ദ്രിത[1] (Ocularcentric) ലോകബോധത്തിന്റെ നിർമിതിയായ ജീവിതദർശനങ്ങൾക്കു മുന്നിൽ ഒരു ദൈന്യമാക്കി അവതരിപ്പിക്കുന്നതിലൂടെ നൽകപ്പെടുന്നത് പലതരം മുന്നറിയിപ്പുകളാണ്.

വൈപ്പിൻ വിഷമദ്യദുരന്തം ഒരു ചരിത്രസംഭവമായിരിക്കുകയും ആ ദുരന്തത്തിൽ കാഴ്ചശക്തി പൂർണ്ണമായി നഷ്ടപ്പെട്ട ചിത്രകാരനും ഫോട്ടോഗ്രാഫറുമായ ഭാസ്കരന്റേയും ചിരട്ടയിൽ കരകൗശലവസ്തുക്കൾ നിർമിച്ചുകൊണ്ടിരുന്ന വർഗ്ഗീസിന്റെയും ഓർമകളും ജീവിതവും *കണ്ണിന്റെ കാല്പാടുകൾ* എന്ന പേരിൽ ഒരു ഡോക്യുമെന്ററിയിലൂടെ പ്രേക്ഷകരുടെ മുമ്പിലെത്തുമ്പോൾ ഉണ്ടാകുന്നതും ഇത്തരമൊരു മുന്നറിയിപ്പാണ്. അതായത്, ഭാസ്കരനും വർഗ്ഗീസിനും കാഴ്ചശക്തി നഷ്ടപ്പെട്ടത് വിഷമദ്യദുരന്തത്തെ തുടർന്നാണ് എന്നതാണ് ഈ ലഘുചിത്രത്തെ പ്രസക്തമാക്കുന്ന ഏറ്റവും പ്രധാനപ്പെട്ട ഘടകം. കലയിലൂടെയുള്ള ഉപജീവനത്തെ നിർണയിക്കുന്ന കാഴ്ചകേന്ദ്രിത ലോകബോധത്തിന്റെ മുമ്പിൽ ഇവർ ഒരു ദുരന്തമായി മാറുന്നു എന്നതാണ് മറ്റൊരു ഘടകം.

1990 മുതൽ ഇങ്ങോട്ട് അന്ധരായ വ്യക്തികളുടെ ജീവിതത്തെക്കുറിച്ച് ഫോട്ടോഫീച്ചറുകളും ഡോക്യുമെന്ററികളും ചെയ്തുവരുന്ന ഡേവിഡ് സ്നൈഡർ, 1998-ൽ നൈറോബിയിലെ അമേരിക്കൻ എംബസിയിൽ നടന്ന ബോംബാക്രമണത്തിൽ കാഴ്ച നഷ്ടപ്പെട്ട എലൻ ബോമറെക്കുറിച്ച് *നൈറ്റ്ലൈൻ* എന്നപേരിൽ ഒരു വീഡിയോ ഫീച്ചർ തയ്യാറാക്കിയിട്ടുണ്ട്. അതിൽ അദ്ദേഹം പറയുന്നു. ഈ ഡോക്യുമെന്ററിക്ക് അനുവാദം നൽകുന്നതിനുമുമ്പ് എലൻ ബോമർ പറഞ്ഞത്, ഇതിൽ തന്നെ ഒരു ഇരയെന്ന നിലയിൽ അവതരിപ്പിക്കാൻ പാടില്ല എന്നായിരുന്നു. പകരം അസാധാരണമായ ഒരു അനുഭവത്തെ അഭിമുഖീകരിച്ച ഒരു സാധാരണവ്യക്തി എന്ന തരത്തിൽ ആയിരിക്കണം അത് എന്നായിരുന്നു അവർ പറഞ്ഞത്. എന്നാൽ മിക്കവാറും അന്ധരെക്കുറിച്ചുള്ള ആഖ്യാനങ്ങൾ അങ്ങനെയാവാറില്ല എന്നതാണ് വാസ്തവം. അന്ധരുടെ അതിജീവനത്തെക്കുറിച്ച് സംസാരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾപോലും അബോധത്തിൽ നിലനിൽക്കുന്ന നിസ്സഹായതയുടെ മിത്ത്[2] (The Myth of helplessness) വാസ്തവത്തിൽ കാഴ്ചകേന്ദ്രിതലോകബോധം നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്ന ജീവിതസങ്കല്പങ്ങളുടെ സൃഷ്ടിയാണ്.

കണ്ണിന്റെ കാല്പാടുകൾ എന്ന പേരിൽ സി. പി. മോഹനകൃഷ്ണൻ തയ്യാറാക്കിയ ഡോക്യുമെന്ററി വാസ്തവത്തിൽ അതിജീവനത്തെക്കുറിച്ച് ഒന്നും തന്നെ സംസാരിക്കുന്നില്ല. അന്ധത എന്നാൽ മരണത്തിനു തുല്യമാണെന്ന ഒരവബോധംകൂടി അതിനു പിന്നിൽ പതിയിരിക്കുന്നുണ്ട്. കാഴ്ചയുടേതു മാത്രമായ വ്യവഹാരങ്ങൾ ഫോട്ടോഗ്രാഫിയിലെയും ചിത്രകലയിലെയും തൊഴിലവസരങ്ങളെ നിർണ്ണയിക്കുകയും കാഴ്ച എന്ന സാധ്യത പൂർണ്ണമായി അവസാ

നിക്കുന്നിടത്ത് ജീവിതം ഒരു സന്ദിഗ്ധതയായിത്തീരുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ ചിത്രകാരനും ഫോട്ടോഗ്രാഫറുമായിരുന്ന വ്യക്തി ജീവിതത്തെക്കുറിച്ച് സംസാരിച്ചത് ഇങ്ങനെയാണ്.

"ഞാൻ ഇപ്പോ ലെൻസില്ലാത്ത ക്യാമറയാണെന്ന് വിചാരിച്ചാ മതി. ഞാനെ! ലെൻസില്ലെങ്കി പിന്നെ ക്യാമറ എന്തിനു കൊള്ളാം" (ഭാസ്കരൻ സീൻ 17).

"ജീവിതം കണ്ണ് കൊണ്ടൊള്ളതായിരുന്നല്ലോ. ഇപ്പോ വരക്കാനും പറ്റൂല്ല ഫോട്ടോ എടുക്കാനും പറ്റൂല്ല. പിന്നെ ഇങ്ങനെ ദിവാസ്വപ്നങ്ങളൊക്കെ കണ്ട് നല്ല നല്ല പടങ്ങള് മനസ്സുകൊണ്ടു വരക്കാം. അത്രേയുള്ളൂ.. അതൊക്കെ ചെയ്യും ഇടക്കിടക്ക്." (ഭാസ്കരൻ സീൻ 13, ഷോട്ട് 1).

കാഴ്ചകേന്ദ്രിതമായ ലോകബോധം രൂപപ്പെടുത്തുന്ന ജീവിതസങ്കല്പം കാഴ്ചയുടെ സാധ്യതകൾ അവസാനിക്കുന്ന സന്ദർഭത്തെ ജീവിതത്തിന്റെ തന്നെ അവസാനമായി കാണുന്ന യുക്തിയുടെ രാഷ്ട്രീയം തന്നെയാണ് നിർമിക്കുന്നത്. ലെൻസില്ലാത്ത ക്യാമറയ്ക്ക് മറ്റൊരു സാധ്യതയില്ലാതായിത്തീരുന്നതുപോലെ കാഴ്ച നഷ്ടപ്പെടുന്ന ഫോട്ടോഗ്രാഫറുടെ നിസ്സഹായത എന്ന അബോധം വൈപ്പിൻ മദ്യദുരന്തം എന്ന ചരിത്രസന്ദർഭത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഓർമപ്പെടുത്തലുകളും പ്രേക്ഷകർക്കുള്ള മുന്നറിയിപ്പും മാത്രമായി അവസാനിക്കുന്നു.

വർഗ്ഗീസ് പറയുന്നു: "ചിത്രകാരന്മാരെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം കാഴ്ച ഒരു ലോസ്സു തന്നെയാണ്. വെറുതെയിരിക്കാനേ പറ്റുള്ളൂ. അതാണ് ഭാസ്കരേട്ടന് പറ്റിയത്. ഒരു ചിത്രത്തെപ്പറ്റി പറയുമ്പോ അത് കേട്ടുകഴിയുമ്പോ അയാൾക്ക് വിങ്ങലാകും, അത് മനസ്സിലാക്കാൻ പറ്റണില്ലല്ലോ.. ആ സാധനം, എനിക്കൊക്കെ ഉണ്ടെങ്കിലും എനിക്കൊന്ന് തട്ടി നോക്കാം. തൊടീക്കാത്ത ഒരു ശില്പത്തിലേ നമ്മൾ വെഷമിക്കോള്ളൂ. അതി തൊടാൻ പാടില്ലാ എന്ന കർശന നിയമം വക്കുന്ന ഒരു കേന്ദ്രത്തിൽ ചെന്നിട്ടാണെങ്കി നമുക്ക് തൊടാൻ പറ്റില്ല. പറഞ്ഞ് കേട്ടേ ആകൃതി മനസ്സിലാക്കാൻ പറ്റുള്ളു. മറ്റൊള്ള സ്ഥലങ്ങളിലൊക്കെയാണെങ്കീ ചേട്ടനേപ്പോലുള്ളവർക്ക് വളരെ വിഷമമാണ്. പിന്നെ അത്ര കഴിവുള്ള ഒരാള് കൂടെയുണ്ടെങ്കിൽ അവർ വർണ്ണിച്ച് കൊടുക്കുമ്പോൾ കുറേ മനസ്സിലാക്കാം. അതിൽ നല്ല വാഗ്മിയായിരിക്കണം. നല്ല വാഗ്മിയായ ഒരാള്. പറഞ്ഞ് മനസ്സിലാക്കി കൊടുക്കാൻ പറ്റുന്ന ഒരാളായിരിക്കണം. അല്ലാത്ത ഒരാളാണെങ്കിൽ വളരെ വിഷമമായിരിക്കും. അത് കേൾക്കാതിരിക്കലായിരിക്കും ഭംഗി" (സീൻ 14 ഷോട്ട് 1).

കലാകാരനു ബാധിക്കുന്ന അന്ധത കലാസ്വാദനത്തെ എങ്ങനെ തടസപ്പെടുത്തുന്നു എന്നതു മാത്രമല്ല അതിനെ മറികടക്കുന്നതിൽ സമൂഹം എങ്ങനെ അപര്യാപ്തമായിരിക്കുന്നു എന്നതിനെക്കുറിച്ചുകൂടിയാണ് ഈ പരാമർശങ്ങൾ. സ്പർശം ഒരു അറിവുരീതിയായി അംഗീകരിക്കാത്ത അറിവിന്റെ രാഷ്ട്രീയത്തെക്കുറിച്ച് ഉള്ള സൂചന വർഗ്ഗീസിന്റെ വാക്കുകളിലുണ്ട്. ദൃശ്യകേന്ദ്രിതമായ അറിവുരീതികൾ കലാസ്വാദനത്തെയും വസ്തുക്കളെക്കുറിച്ചുള്ള അറിവിനേയും കാഴ്ചയുടേതു മാത്രമായ ഒന്നാക്കി പരിമിതപ്പെടുത്തുന്നതിന്റെ അടയാളമാണ് പലയിടത്തും കാണപ്പെടുന്ന 'ഡോണ്ട് ടച്ച്' വിലക്കുകൾ. ഇത്തരം കാഴ്ചപ്പാട് മ്യൂസിയങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള സങ്കല്പങ്ങളിൽ നിലനിൽക്കുന്ന രാഷ്ട്രീയമായി ഫിയോണ കാൻഡ്‌ലിൻ കാണുന്നുണ്ട്. "മ്യൂസിയങ്ങളിൽ അന്ധരായ വ്യക്തികളെ സൂക്ഷിപ്പുകൾ തൊട്ടുനോക്കി മനസ്സിലാക്കുന്നതിൽനിന്നും തടഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. അത് ഇന്ന് ധാരാളമായി എതിർക്കപ്പെടുന്നുമുണ്ട്. ഇത് അന്ധരുടെ ഭാഗത്തുനിന്നു മാത്രമല്ല. തൊട്ടു മനസ്സിലാക്കുന്നതിനുവേണ്ടിയുള്ള സമരം എന്നത് കാഴ്ചകേന്ദ്രിതമായ അറിവ്, കാഴ്ചേതരമായ അനുഭവം എന്നിവയ്ക്കും വസ്തുക്കളുടെ സംരക്ഷണം, അവയെ അറിയൽ എന്നിവയ്ക്കും ഇടയിൽ സാധ്യതയുള്ള ഒരു സംഘർഷമെന്ന നിലയിൽ വായിക്കാവുന്നതാണ്. സ്പർശത്തെ സൗന്ദര്യാനുഭവത്തിനും അറിവു നേടുന്നതിനും ഉള്ള ഒരു മാർഗ്ഗമെന്ന നിലയിൽ അംഗീകരിച്ചിട്ടുള്ള വ്യക്തികൾ മ്യൂസിയങ്ങളുടെ ഇന്നത്തെ കാഴ്ചകേന്ദ്രിതമായ അറിവുവഴക്കത്തെ ചോദ്യം ചെയ്തുവരുന്നുണ്ട്" (Fiona Candlin-2004).

ഒരു മികച്ച വാഗ്മിക്ക് ദൃശ്യങ്ങളെ ഭംഗിയായി വിശദീകരിക്കാൻ കഴിയും എന്ന വർഗ്ഗീസിന്റെ പരാമർശം അന്ധന്റെ അറിവിനെ നിർണ്ണയിക്കുന്ന ഭാഷാപരമായ അപരത്വത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ആശയങ്ങൾ ഉല്പാദിപ്പിക്കാൻ പോന്നതാണ്. ഒരു വ്യക്തിക്കും ഒരു ദൃശ്യത്തിനുമിടയിലുള്ള മാധ്യമമായി മറ്റൊരാളുടെ ഭാഷ പ്രവർത്തിക്കുമ്പോൾ കണ്ണുകൊണ്ടറിയേണ്ടത് കാതുകൊണ്ടറിയുക എന്ന പ്രവൃത്തിയല്ല സംഭവിക്കുന്നത്, മറിച്ച് മറ്റൊരാളുടെ കാഴ്ചാനുഭവത്തെക്കുറിച്ചുള്ള കേവലമായ വിവരണം മാത്രമായി അന്ധന്റെ അനുഭവം മാറുന്നു എന്നതാണ്. കലയേയും ദൃശ്യാനുഭവത്തേയും കുറിച്ചുള്ള സംഭാഷണത്തിനിടയിൽ സാന്ദർഭികമായി കടന്നുവന്ന ഇത്തരം ചില പരാമർങ്ങളൊഴിച്ചു നിർത്തിയാൽ അന്ധതയെക്കുറിച്ചുള്ള സമൂഹത്തിന്റെ പൊതുബോധത്തിന്മേൽ വിള്ളലുണ്ടാക്കുന്ന ആശയങ്ങളൊന്നുംതന്നെ ഈ ഡോക്യുമെന്ററി അവതരിപ്പിച്ചിട്ടില്ല. അതിനു കാരണം അന്ധതയെക്കുറിച്ച് സംസാരിക്കുന്നത് വൈപ്പിൻ വിഷമദ്യദുരന്തം എന്ന ചരിത്രസന്ദർഭവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് എന്നതുകൊണ്ടാണ്.

'സംഭവം കഴിഞ്ഞിട്ട് രണ്ടു ദശാബ്ധത്തിലധികം കാലം കടന്നുപോയിരിക്കുന്നു. അതിന്റെ ഇരുണ്ടഓർമ്മയാണ് *കണ്ണിന്റെ കാല്പാടുകൾ* എന്ന ഡോക്യുമെന്ററി ചിത്രം ഉണർത്തിയത്' എന്ന എം. കെ. സാനുവിന്റെ അഭിപ്രായവും 'കാലം തീവ്രത കുറച്ചുവെങ്കിലും ആ ഭീകരാവസ്ഥയിൽനിന്നും അവർ ഇപ്പോഴും മുക്തരായിട്ടില്ല' എന്ന കെ. ജി. ജോർജ്ജിന്റെ അഭിപ്രായവും മേൽപറഞ്ഞ വസ്തുതയിലേക്ക് ചൂണ്ടുന്ന പരാമർശങ്ങളാണ്. ഭാസ്കരന്റേയും വർഗ്ഗീസിന്റേയും സമകാലത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്ന സമ്പദ്ശാസ്ത്രപരമായ ഘടകം ഈ

ഡോക്യുമെന്ററിയിൽ ഒരു അഭാവമായി നിൽക്കുന്നു. അന്ധതയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് ജീവിതത്തെക്കുറിച്ചു സംസാരിക്കുമ്പോൾ ഇത് തീർച്ചയായും പ്രധാനപ്പെട്ട ഒരു കാര്യമാണ്. കഴിഞ്ഞ 23 വർഷങ്ങളെ ഭാസ്കരനും വർഗ്ഗീസും എങ്ങനെ അതിജീവിച്ചു എന്നത് അവരുടെ ഭാഷണത്തിലോ ദൃശ്യാവിഷ്കരണത്തിലോ വ്യക്തമാക്കിയിട്ടില്ല. മറിച്ച്, ഭൂതകാലത്തിന്റെ ഗൃഹാതുരത്വമുണർത്തുന്ന ഫോട്ടോഗ്രാഫിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട വസ്തുക്കളുടെയും ചിത്രങ്ങളുടെയും ദൃശ്യങ്ങളും ചിരട്ടയിൽ പണിചെയ്യുന്നതിന്റെ ശബ്ദവും മറ്റുമാണ് ഉള്ളത്.

തീർച്ചയായും ഡോക്യുമെന്ററി എന്ന കാറ്റഗറിക്ക് ചലച്ചിത്രങ്ങളുടേതിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ ചരിത്രത്തേക്കുറിച്ചും യാഥാർത്ഥ്യത്തേക്കുറിച്ചും സംസാരിക്കുന്നതിനും സമൂഹത്തെ ബോധവൽക്കരിക്കുന്നതിനും യോജിച്ച സവിശേഷമായ ഒരു ഭാഷാഘടനയും സംവേദനരീതിയും ഉണ്ട്. ചരിത്രത്തെത്തന്നെ പുനർനിർമിക്കാൻ ശേഷിയുള്ള മാധ്യമമായി ഡോക്യുമെന്ററിയെ പ്രസിദ്ധ ഡോക്യുമെന്ററി നിർമാതാവായ കെൻ ബേൺസ് കാണുന്നുണ്ട് (1991:27) മറ്റൊരു സംവിധായികയായ ബാർബറ ഫീൽഡ് ഇങ്ങനെ പറയുന്നു. “ജനങ്ങൾക്ക് ചരിത്രത്തെക്കുറിച്ചുള്ള അറിവ് നൽകുകയാണ് എന്റെ ജോലി. ചലച്ചിത്രമല്ല. കലാപരമായി എത്രമാത്രം ഭംഗിയായി ചെയ്താലും ഈയൊരു ലക്ഷ്യത്തിൽനിന്ന് അത് അകന്നുപോകുന്നില്ല (1990:31). രണ്ട് അന്ധരുടെ ജീവിതത്തെക്കുറിച്ച് സംസാരിക്കുമ്പോഴും അവരുടെ അന്ധതയ്ക്കു കാരണമായ വൈപ്പിൻ മദ്യദുരന്തം എന്ന ചരിത്രസന്ദർഭം മദ്യം എന്ന ജനകീയ പ്രശ്നത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഓർമപ്പെടുത്തലുകളുടെയും മുന്നറിയിപ്പുകളുടെയും ബോധവൽക്കരണത്തിന്റെയും പ്രത്യയശാസ്ത്രങ്ങളെ ഉല്പാദിപ്പിക്കുകയും *കണ്ണിന്റെ കാല്പാടുകൾ* എന്ന ഡോക്യുമെന്ററിയിൽ ഒരു സ്വാധീനമായി നിർമിതിയിലും ആസ്വാദനത്തിലും പ്രവർത്തിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതെങ്ങനെ എന്നതിനെക്കുറിച്ചാണ് പറയാൻ ശ്രമിച്ചത്. ഇത്തരം ഡോക്യുമെന്ററികൾക്ക് ഏറ്റവും യോജിച്ച മാധ്യമമായി ടെലിവിഷനെ പാശ്ചാത്യ വിമർശകർ ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചിട്ടുണ്ട്. *സിവിൽ വാർ* എന്ന പേരിൽ 13 ഭാഗങ്ങളായി പ്രൈംടൈം ടെലിവിഷൻ ചാനലിൽ സംപ്രേഷണം ചെയ്ത കെൻബേൺസിന്റെ ഡോക്യുമെന്ററിയെക്കുറിച്ച് ജോർജ്ജ് വിൽ എന്ന മാധ്യമവിമർശകൻ പറഞ്ഞത് ‘നമ്മുടെ ഇലിയഡ് അതിന്റെ ഹോമറെ കണ്ടെത്തിയിരിക്കുന്നു, ടെലിവിഷന്റെ ഏറ്റവും യുക്തമായ ഉപയോഗം ഈ ഡോക്യുമെന്ററിയിലൂടെ കണ്ടെത്തിയിരിക്കുന്നു’ എന്നാണ്. സി. പി. മോഹനകൃഷ്ണന്റെ *കണ്ണിന്റെ കാല്പാടുകൾ* എന്ന ഡോക്യുമെന്ററി സി. ഡി. രൂപത്തിൽ 2005 ൽ പുറത്തിറങ്ങുമ്പോൾ അതിന്റെ തിരക്കഥ പുസ്തകരൂപത്തിൽ ഒപ്പം പ്രസിദ്ധീകരിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. സമീപകാലത്ത് ബ്ലെസിയുടെ *തന്മാത്ര* എന്ന മലയാള ചലച്ചിത്രം പ്രദർശനത്തിനെത്തിയത് അതിന്റെ പുസ്തകരൂപത്തിലുള്ള തിരക്കഥയോടൊപ്പമായിരുന്നു. ദൃശ്യമാധ്യമങ്ങൾ വായനാശീലത്തെ ഇല്ലാതാക്കിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു എന്ന പരാതികൾ നിരന്തരം ഉയർന്നുകേട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഈ കാലത്ത് ഈ വസ്തുത ശ്രദ്ധേയമാണ്.

കുറിപ്പുകൾ

1. സമകാലിക യൂറോപ്യൻ ജീവിതത്തിൽ സുവ്യക്തമായ തരത്തിൽ കാഴ്ച എന്ന സെൻസിന് കൈവന്നിരിക്കുന്ന ആധിപത്യത്തെ സൂചിപ്പിക്കാനാണ് മാർട്ടിൻ ജേ 1993 ൽ ഓക്കുലാർസെൻട്രിസം എന്ന വാക്ക് ഉപയോഗിച്ചത്.
2. 1973 ജൂലൈ 5 ന് ന്യൂയോർക്ക് സിറ്റിയിൽ നടന്ന നാഷണൽ ഫെഡറേഷൻ ഓഫ് ദി ബ്ലൈൻഡിന്റെ വാർഷിക കൺവെൻഷനിൽ അന്നത്തെ പ്രസിഡന്റായിരുന്ന കെന്നത്ത് ജാർനിഗൻ ചെയ്ത പ്രസംഗത്തിൽനിന്നാണ് ഈ പ്രയോഗം.
3. Fiona Candlin (2004) *Don’t Touch! Hands Off! Art, Blindness and the Conservation of Expertise*, Body & Society, Vol. 10, No. I, 71-90 (2004) DOI: 10. 1177/1357034X04041761© 2004 SAGE Publications). ■

സിനിമയിലെ ശരീരഭാഷ
ഡോ. ജോസ് കെ. മാനുവൽ
2005
കറന്റ് ബുക്സ്

സിനിമയിലെ ശരീരഭാഷ

രാജേഷ് എം. ആർ.

ജോസ് കെ. മാനുവലിന്റെ ‘സിനിമയിലെ ശരീരഭാഷ’ എന്ന ഗ്രന്ഥം കഥാപാത്രങ്ങൾ ശരീരംകൊണ്ടു സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഭാഷയുടെ ആകെത്തുകയാണ്

സിനിമയെന്ന വീക്ഷണത്തിൽ രചിക്കപ്പെട്ടതാണ്. ശരീരഭാഷ (body language) സാംസ്കാരികമണ്ഡലത്തിൽ രൂപപ്പെടുത്തുന്ന ആശയാവലികളെക്കുറിച്ച് പഠനങ്ങളേറെ ഇന്നു നടക്കുന്നുണ്ട്. ദൃശ്യമാധ്യമങ്ങളിൽ ജനപ്രിയമായ സിനിമയെ മുൻനിർത്തി നായക- നായികമാരിലൂടെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യപ്പെടുന്ന ശരീരഭാഷയുടെ അധികാരവും വിധേയത്വവും ഇന്നു ചർച്ച ചെയ്യപ്പെടുന്നുണ്ട്. കഥാപാത്രങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ശരീരഭാഷ രേഖപ്പെടുത്തി ക്രമീകരിച്ച് തിരശ്ശീലയിലൂടെ സഞ്ചരിച്ച് നിയതമായ അർത്ഥവ്യാപ്തിയോടെ പ്രേക്ഷകരിലെത്തുമ്പോഴാണ് സിനിമയിലെ ശരീരഭാഷാവതരണം പൂർണ്ണമാകുന്നത്. സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ശരീരഭാഷ സംഘടിതഘടകങ്ങളുടെ പരിണതഫലമാണ്. ഈ ഘടകങ്ങളെയെല്ലാം ചേർത്ത് സിനിമയിലെ ശരീരഭാഷ സൃഷ്ടിക്കുന്ന സർഗ്ഗശക്തിയുള്ള മൂശയായിട്ടാണ് ഇവിടെ ലേഖകൻ നാമകരണം ചെയ്യുന്നത്. കഥാഭാഷ, ശരീരഭാഷ, ചലച്ചിത്രഭാഷ, ആസ്വാദനഭാഷ എന്നിവയാണ് സർഗ്ഗശക്തിയുള്ള മൂശയെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഭാഷകൾ. ഒരു തരത്തിൽ ഇവയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട വിശകലനങ്ങളാണ് ഓരോ അധ്യായത്തിലും വിവരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

സിനിമയിൽ കഥ പറയാൻ ഉപയോഗിക്കുന്ന ഭാഷയാണ് ലളിതമായി പറഞ്ഞാൽ കഥാഭാഷ. അവതരണരീതി, സിനിമയുടെ ഘടന, അവതരണക്രമം എന്നിവയെല്ലാം കഥാഭാഷയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. സിനിമയിലെ കഥയ്ക്കനുസരിച്ച് കഥാപാത്രങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ശരീരഭാഷയിൽ കഥാവതരണവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ഏറെ ഭാഷകൾ കാണാം. അവയെ കഥാപാത്രഭാഷ, തുറന്ന ഭാഷ, സൂചിതഭാഷ, വൈകാരിക ഭാഷ, സംഭാഷണഭാഷ, പ്രണയഭാഷ, പ്രതികാരഭാഷ, ഗാനഭാഷ, നൃത്തഭാഷ, മത്സരഭാഷ, അർത്ഥാരോപണഭാഷ എന്നിങ്ങനെയെല്ലാം ആഖ്യാനസ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് ഇവിടെ തിരിച്ചിരിക്കുന്നു. ഈ സവിശേഷമായ ഭാഷകൾ വ്യക്തമാക്കുന്നത് കഥയുമായി കഥാപാത്രങ്ങൾക്കുള്ള ബന്ധവുമാണ്.

ശരീരഭാഷയുടെ വ്യാപ്തിയെ സംബന്ധിച്ചുള്ള വിശകലനത്തിൽ ശരീരത്തിന്റെ നിയതഭാഷയും സ്വഭാവവും ശരീരംകൊണ്ടു സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഭാഷയും പ്രധാനമാണ്. ശരീരഭാഷയുടെ സൃഷ്ടിയിൽ മനസ്സിന്റെ സ്വാധീനവും മനുഷ്യപ്രകൃതിയുടെ സ്വാധീനവും ശ്രദ്ധേയമാണ്. ശരീരഭാഷ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഉപകരണങ്ങളെ ആഭ്യന്തരഘടകമെന്നും ബാഹ്യഘടകങ്ങളെന്നും തിരിക്കുന്നു. കലകളുടെ അവതരണങ്ങളിൽ ശരീരഭാഷയെ കലാപരമായി ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. സാധാരണ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ശരീരഭാഷയിൽനിന്നും ഭിന്നമാണ് സിനിമയിലെ ശരീരഭാഷ. കൃത്രിമമായ അവതരണവും സാങ്കേതികതയുടെ സഹായത്തോടെയുള്ള അവതരണവും സിനിമയിൽ കാണാമെന്ന് ലേഖകൻ നിരീക്ഷിക്കുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഓരോ രീതിയിലുമുള്ള പ്രവർത്തനം കൊണ്ടാണ് കഥാഭാഷ രൂപപ്പെടുന്നത്. നടൻ അഥവാ നടി കഥാപാത്രമാകുമ്പോൾ ചലച്ചിത്രഭാഷയെ അറിഞ്ഞുകൊണ്ടുള്ള കഥാപാത്രമാകലാണ് നടക്കുന്നത്. ശരീരത്തെയും മനസ്സിനെയും പറ്റിയുള്ള അറിവ് അഭിനേതാക്കൾ അറിഞ്ഞിരിക്കണം. കഥാപാത്രമാകുമ്പോൾ അതിനുവേണ്ട തയ്യാറെടുപ്പ് നടത്തിയിരിക്കണം. കഥാപാത്രങ്ങൾ എങ്ങനെ ശരീരഭാഷയിലൂടെ കാര്യങ്ങൾ അവതരിപ്പിച്ചു എന്നതാണ് പ്രധാനം.

സിനിമ പൂർണ്ണമായും ശാസ്ത്രസാങ്കേതികവിദ്യയിൽ രൂപപ്പെട്ട കലയാണ്. ദൃശ്യസഞ്ചയങ്ങളും, ശബ്ദങ്ങളും, ക്യാമറയുടെ വിവിധരീതിയിലുള്ള പ്രവർത്തനവും വർണ്ണത്തിന്റെയും പ്രകാശത്തിന്റെയും യുക്തിപൂർവ്വമായ സന്നിവേശം, എഡിറ്റിംഗ് എന്നിങ്ങനെ നിരവധി സാങ്കേതികമായ രീതികളാൽ കൂട്ടിച്ചേർക്കപ്പെട്ടതാണ് ചലച്ചിത്രഭാഷ. ക്യാമറയുടെ ലെൻസ്, അനിമേഷൻ, മോർഫിങ്ങ് തുടങ്ങിയ നവീന ടെക്നോളജിക്കൽ സാധ്യതകളും ചലച്ചിത്രഭാഷയിൽ ഇന്നു കണ്ടുവരുന്നുണ്ട്. തിരഞ്ഞെടുക്കുന്ന പശ്ചാത്തലം, ക്യാമറയുടെ ചലനം, സംവിധായകന്റെ മനോഭാവം, എഡിറ്ററുടെ ക്യാമറമാന്റെ മനോഭാവം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം അഭിനയത്തെ പൂർത്തീകരിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളാണ്. കഥയ്ക്കനുയോജ്യമായതും കഥാപാത്രത്തിനനുയോജ്യമായതുമായ വർണ്ണങ്ങൾ സിനിമയിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നത് സിനിമയുടെ സൗന്ദര്യം വർദ്ധിപ്പിക്കുമെന്നു വ്യക്തമാണ്. സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളും നൃത്തങ്ങളും സംഘട്ടനങ്ങളുമെല്ലാം സിനിമയുടെ ശരീരഭാഷയുടെ ഘടകങ്ങളാണ്. അടിസ്ഥാനപരമായി സിനിമ വ്യത്യസ്ത സംഘട്ടനങ്ങളുടെ കലയാണ്. സംഭാഷണങ്ങളും പശ്ചാത്തലസംഗീതവും കൃത്യമായ എഡിറ്റിങ്ങും സംവിധായകന്റെ സ്വാധീനവും സിനിമയെ കലാപരമാക്കാൻ സഹായിക്കുന്നവയാണ്.

കഥയെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ശരീരം സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഭാഷകൊണ്ടവതരിപ്പിച്ച് ചലച്ചിത്രഭാഷയിൽ രേഖപ്പെടുത്തിയെടുത്ത് ക്രമീകരിച്ച് പ്രേക്ഷകർക്കു മുന്നിലവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ ഉത്ഭൂതമാകുന്ന ഭാഷയാണ് ആസ്വാദനഭാഷയ്ക്ക് ആസ്പദമായി ഇവിടെ പറയുന്നത്. സംഘസ്വഭാവമുള്ള ആസ്വാദനം, ഭാഷകൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ആസ്വാദനം, മനസ്സിന്റെ സ്വാധീനത്താൽ ലഭിക്കുന്ന ആസ്വാദനം, കണ്ടെത്തലുകളുടെ കൗതുകകരമായ ആസ്വാദനം എന്നിവ കൂടാതെ രസാനുഭവവും വിരേചനഫലവും മൂല്യാധിഷ്ഠിത ആസ്വാദനവും ചലച്ചിത്രാസ്വാദനത്തിൽ കാണാം. ഈ നാലുതരം ഭാഷകളുടെ സംഘടിതമായ പ്രവർത്തനമാണ് സിനിമയിലെ ശരീരഭാഷ എന്നത്. സിനിമയുടെ സാങ്കേതിക സ്വഭാവങ്ങൾ അറിയാനാഗ്രഹിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രപ്രേമികൾക്കും സിനിമയിൽ പഠനം നടത്തുന്നവർക്കും പ്രയോജനപ്രദമായ ഒരു ഗ്രന്ഥമാണ് ജോസ് കെ. മാനുവലിന്റെ സിനിമയിലെ ശരീരഭാഷ. സിനിമയിലൂടെ ശരീരഭാഷ പ്രദർശിപ്പിക്കാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്നവർക്ക് ശാസ്ത്രീയവും സമഗ്രവുമായി രൂപപ്പെടുത്താൻ പര്യാപ്തമായ ഗ്രന്ഥമാണിത്. ■

മിഷണറി വ്യാകരണം
ഡോ. പ്രീമൂസ് പെരിഞ്ചരി
2004, വില : 200 രൂപ, 504 പുറം
പൊന്തിഫിക്കൽ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട് പബ്ലിക്കേഷൻസ്,
ആലുവ.

ഭാഷാപഠനത്തിന്റെ ചരിത്രവഴികൾ

സി. വി. സുധീർ

ഭാഷാപഠനം, വിശേഷാൽ വ്യാകരണം, മലയാളത്തിൽ താരതമ്യേന ശുഷ്കമാണ്. നിയമങ്ങളുടെയും വിലക്കുകളുടെയും സാങ്കേതിക സംജ്ഞകളുടെയും സമാഹാരമാണു വ്യാകരണം എന്ന സാമാന്യബോധം ആ പഠനമേഖലയുടെ അവികസിതസ്വഭാവത്തിനു കാരണമത്രേ.

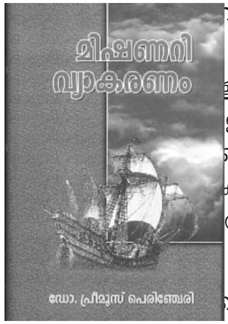
ഈ സാഹചര്യത്തിൽ വ്യാകരണവും ഭാഷതന്നെയും സജീവ ചർച്ചാവിഷയമാകണമെങ്കിൽ അതിന്റെ ചരിത്രവഴികൾ തിരിച്ചറിഞ്ഞേതീരൂ. അതു തുടർന്നുള്ള ഭാഷാ-വ്യാകരണചർച്ചകൾക്ക്/പഠനങ്ങൾക്കു പശ്ചാത്തലമൊരുക്കും. ഈ പരിശ്രമത്തിന്റെ ഭാഗമായി ഡോ.പ്രീമൂസ് പെരിഞ്ചേരിയുടെ മിഷണറി വ്യാകരണം എന്ന ഗവേഷണഗ്രന്ഥത്തെ കാണാവുന്നതാണ്.

ഭാഷ ഉപയോഗിക്കുന്നവരുടെ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിൽ കൈവയ്ക്കുകയല്ല, അവർക്കു കൂടുതൽ സ്വാതന്ത്ര്യമുണ്ടാക്കിക്കൊടുക്കുകയാണു വൈയാകരണൻ ചെയ്യുന്നത്(11) എന്നു മാറിയകാലത്തിന്റെ ബോധം ഉൾക്കൊണ്ടാണ് ഡോ. പ്രീമൂസ് പഠനം നടത്തുന്നത്.

പതിനേഴും പതിനെട്ടും നൂറ്റാണ്ടുകളിൽ വിദേശ ക്രൈസ്തവമിഷണറിമാർ മലയാള വ്യാകരണത്തിനു നല്കിയ സംഭാവന വിലയിരുത്തുക, പില്ക്കാല വ്യാകരണരചനകളിൽ അവ ചെലുത്തിയ പ്രേരണയും സ്വാധീനവും അപഗ്രഥിക്കുക എന്നിവയാണ് ഈ ഗ്രന്ഥലക്ഷ്യം. ഇതിന്റെ ഭാഗമായി 1600-നും 1799-നും ഇടയ്ക്കു ഭാഷാവ്യാകരണരംഗത്തു സംഭാവനകളർപ്പിച്ച അഞ്ചു വിദേശമിഷണറിമാരുടെ ഏഴു രചനകൾ പഠനവിധേയമാക്കിയിരിക്കുന്നു.

ബിഷപ് ഡോ. ആഞ്ചലോ ഫ്രാൻസിസ് (ഗ്രമാത്തിക്കാ ലീംഗ്വേ വുൾഗാരിസ് മലബാറിച്ചേ, ഗ്രമാത്തിക്കാ ലീംഗ്വേ മലബാറിക്കോ ലത്തീനോ), ബിഷപ് ഡോ. ജോൺ ബാപ്പറ്റിസ്റ്റ് ആ സാങ്താ തെരേസ (ഗ്രമാത്തിക്കാ മലബാറിക്കാ പോർച്ചുഗീസ്), ഫാ. സ്റ്റീഫൻ ഓഫ് സെന്റ് പീറ്റർ ആന്റ് പോൾ (പ്രീമാ ലീംഗ്വേ മലബാറിക്കോ- ഗ്രന്ഥോണിച്ചേ എലനേന്താ, ലീംഗ്വേ മലബാറിച്ചേ റൂദിനെന്താ), ഫാ. ജെമനിയാനി ഓഫ് സെന്റ് ഒക്ടാവിയ(റൂദിമെന്താ ലീംഗ്വേ മലബാറിക്കോ-സമോസ് കാർദമീച്ചേ), ആർണോസ് പാതിരി (ആർത്തേ മലവാർ) എന്നിവരുടെ കൃതികൾ ഒന്നു മുതൽ അഞ്ചുവരെയുള്ള അധ്യായങ്ങളിൽ വിശദമായി പരിചയപ്പെടുത്തുന്നു. ഓരോ ഗ്രന്ഥത്തിൽനിന്നും അടുത്തതിലേക്കുള്ള വളർച്ച സൂക്ഷ്മതയോടെ വിശകലനം ചെയ്തിട്ടുണ്ട്.

ലത്തീൻ, പോർച്ചുഗീസ് ഭാഷകളിലെഴുതിയിരിക്കുന്ന ഈ ഗ്രന്ഥങ്ങളിൽനിന്നുള്ള ധാരാളം ഉദാഹരണങ്ങൾ വിശദീകരണത്തിനായി ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. പള്ളീരെ, പള്ളിയോവ, പുരുഷൻ - പുരുഷി, ചതിയൻ-ചതിയി, മൊട ഇരിക്കെലെ വ്രണം ഒണങ്ങു ഇല്ലാ/ ചലം ഉള്ളിൽ ഇരിക്കലെ മുറി ഒണങ്ങില്ലാ/ ഇവണ്ണം ആത്മത്തിൽ ദുഷ്ഠതിരിക്കെ പെരുമ വരും ഇല്ലാ / പണ്ടാരം അടങ്ങി പൊട്ടെ എന്നിങ്ങനെ മൂലകൃതിയിൽനിന്നും എടുത്തുചേർത്തിട്ടുള്ള ഭാഗങ്ങൾ ധാരാളം തുടർപഠനങ്ങൾക്കു സാധ്യത ...ന്നുതരുന്നതാണ്.



ഉദാഹരണങ്ങളായി കടന്നുവരുന്ന ചൊല്ലുകളും സാമൂഹ്യപരാമർശ...ളും ആനുഷംഗികമായി വിശകലനംചെയ്ത് അന്നത്തെ ലോകബോധം ...ളിവാക്കാനുള്ള ശ്രമവും(223) ഡോ. പ്രീമൂസ് നടത്തുന്നുണ്ട്. മലയാളി...ടെ വ്യവഹാരമണ്ഡലവികാസപരിണാമം പഠിക്കുന്നവർക്ക് ഒഴിവാക്കാ...കാത്തവയാണ് ഈ വ്യാകരണഗ്രന്ഥങ്ങളെന്ന് ഓർമിപ്പിക്കുകയാണ് ഗ്രന്ഥ...രൻ ചെയ്യുന്നത്.

മലയാളവ്യാകരണങ്ങളുടെ ആദിസ്നാപകർ വിദേശമിഷണറിമാ...ണെന്നു സ്ഥാപിക്കുന്ന പ്രീമൂസിന് പക്ഷേ, പതിനേഴ്, പതിനെട്ട് നൂറ്റാണ്ടുകളിലെ മിഷണറിവ്യാകരണത്തിന്റെ തുടർച്ചയാണ് ഗുണ്ടർട്ടും ജോർജ്ജ് മാത്തനും കേരളപാണിനിയുംമറ്റും എന്നു തെളിവുകളോടെ സ്ഥാപിക്കാൻ സാധിക്കുന്നില്ല, അദ്ദേഹത്തിന്റെ മുഖ്യവാദം അതാണെങ്കിൽത്തന്നെയും. അദ്ദേഹത്തിന്റെ തന്നെ വാക്കുകൾ ശ്രദ്ധിക്കുക: വ്യാകരണം ഒരു ശാസ്ത്രമാണ്. മുൻഗാമികൾ നിറുത്തിയേടത്തുനിന്നു പിൻഗാമികൾ തുടങ്ങുകയെന്നത് ശാസ്ത്രവിഷയങ്ങളുടെ പൊതുസമ്പ്രദായമാണ്. അതു തുടർച്ചവിടാത്ത ഒരു അനുഗമനപ്രക്രിയയായിരിക്കും. അനുസ്യൂതിയെന്നത് അതിന്റെ അവകാശവും ഓഹരിയുമാണ് (326). ഗുണ്ടർട്ടിനുമുമ്പു കേരളത്തിൽ പ്രേഷിതപ്രവർത്തനാർഥം വന്ന മിഷണറിമാർ രചിച്ച വ്യാകരണങ്ങൾ രച

നകളിൽ സ്വാധീനം ചെലുത്തിയിട്ടുണ്ടാകാം. എന്നാൽ അദ്ദേഹം (ഗുണ്ടർട്ട്) അതിന്റെ സൂചനകൾ ഒന്നും അവശേഷിപ്പിക്കുന്നില്ല (333).

ഭാഷ, ഭാഷകളുടെ കക്ഷ്യാപരവും ഗോത്രപരവുമായ വിഭജനം, മലയാളോല്പത്തി, വിവിധതരം വ്യാകരണങ്ങൾ, ഭാരതീയ വ്യാകരണപദ്ധതി തുടങ്ങിയകാര്യങ്ങൾ വിശദമായി ചർച്ചചെയ്യുന്ന ഉപോദ്ഘാതവും വൈദേശിക സംഭാവന പതിനേഴും പതിനെട്ടും നൂറ്റാണ്ടിനുശേഷം, വിവിധ ഭാരതീയഭാഷകളിലെ മിഷണറി സംഭാവനകൾ, മലയാളത്തിൽ വിവിധമേഖലകളിൽ മിഷണറി സംഭാവനകൾ തുടങ്ങി പതിനെട്ട് അനുബന്ധങ്ങളും അടങ്ങിയ ഈ ഗ്രന്ഥം തീർച്ചയായും മലയാളഭാഷാപഠനമേഖലയിൽ ഒഴിവാക്കാനാകാത്ത ഒന്നാണ്. ■

താപസം വരിക്കാരുടെ ശ്രദ്ധയ്ക്ക്

മാന്യ സുഹൃത്തേ,

താപസത്തിന്റെ ഒന്നാം വാല്യം പൂർത്തിയായി. അടുത്തവാല്യത്തിന്റെ (2006 ജൂലൈ - 2007 ഏപ്രിൽ) നാലു ലക്കങ്ങൾ മുടക്കമില്ലാതെ ലഭിക്കാൻ വ്യക്തികൾ 400 രൂപയും സ്ഥാപനങ്ങൾ 500 രൂപയും (ചങ്ങനാശേരിക്കു പുറമേനിന്നുള്ള ചെക്ക് അയയ്ക്കുമ്പോൾ 25 രൂപ കൂടി ചേർക്കുക. ചെക്കും ഡ്രാഫ്റ്റും 'Association for Comparative Studies K472(95), Changanassery' എന്ന പേരിൽ മാത്രം) നൽകി സഹായിക്കുക.

താപസം ലക്കങ്ങൾ രജിസ്റ്റേർഡ് പോസ്റ്റായി ലഭിക്കണമെങ്കിൽ 100 രൂപ കൂടി (4 x 25 രൂപ) അയയ്ക്കണം.

വിലാസം : Dr. Scaria Zacharia
TAPASAM, Karikkampally
Perunna 686 102, Changanassery, Kerala
Mb. 98471-64632

FORM OF DECLARATION

FORM I (See Rule 3)

I, Dr. Scaria Zacharia, declare that I am the Printer and Publisher of the newspaper entitled TAPASAM to be printed and published at Kottayam and that particulars in respect of the said newspaper given hereunder are true to the best of my knowledge and belief.

1. Title of the Newspaper : TAPASAM
2. Language(s) in which it is (to be) published : Malayalam - English
3. Periodicity of its Publication
   a) Whether a daily-tri-weekly, bi-weekly, weekly, fortnightly or otherwise : Once in three months
   b) In the case of a daily, please state whether it is a morning or evening Newspaper : N. A.
   c) In the case of a newspaper other than a daily, please state the day(s) on which it is (to be) published. : Feb., May, August, November
4. Retail selling price of the Newspaper per copy:
   a) If the Newspaper is for free distribution, please state that it is 'for free distribution' : N. A.
   b) If it has only an annual subscription and no retail price, state the annual subscription : Rs.300/-
5. Publisher's Name : Dr. Scaria Zacharia
   Nationality : Indian
   Address : Secretary, Association for Comparative Studies,Tapasam, Karikkampally, Perunna, Changanacherry, Kerala, 686 102
6. Place of Publication : Tapasam, Karikkampally, Perunna, Changanacherry, Kerala, 686 102
7. Printer's Name : Dr. Scaria Zacharia
   Nationality : Indian
   Address : Tapasam, Karikkampally, Perunna, Changanacherry, Kerala 686 102
8. Name(s) of the printing press(es) which printed is (to be conducted) and the true and precise description of the premises in which the press(es) is/are installed : DC Press (P) Ltd. DC Kizhakkemuri Edam Kottayam
9. Editor's Name : Dr. Scaria Zacharia
   Nationality : Indian
   Address : Tapasam, Karikkampally, Perunna, Changanacherry, Kerala 686 102
10. Owner's Name(s)
    a) Please state the particulars of individual(s), or of the Association which owns the Newspaper : Association for Comparative Studies Reg.No.K.472/95), Tapasam, Karikkampally, Perunna, Chry., 686 102
    b) Please state whether the owner owns any any other newspaper and if so, its name, periodicity, language and place of publication. : No
11. Please state whether the declaration is in respect of a) a newspaper or : New Newspaper
    b) an existing newspaper : No
    c) In case the declaration falls under item (b) the reason for filing the fresh declaration : N A

Kottayam
3. 5. 2005
No. M2 11257/05

Sd/-
SCARIA ZACHARIA
Printer & Publisher

Note on Contributors

DR. JENNY ROWENA. Researcher in English, Hyderabad

MR. SUNIL P. ELAYIDAM. Lecturer in Malayalam, Sree Sankaracharya University of Sanskrit, Kalady.

MR. N. P. ASHLEY. Researcher, Central Institute of English and Foreign Languages, Hyderabad.

DR. C. RAJENDRAN. Professor of Sanskrit, University of Calicut.

DR. JAYASUKUMARAN. Teacher, St. Thomas Higher Secondary School, Malayattur.

MS. PRIYADARSHINI M. S. Postgraduate student, Sree Sankaracharya University of Sanskrit, Kalady.

DR. N. K. MARY. Lecturer in Malayalam, St. Peter's College, Kolencherry.

MS. SAUMYA BABY. Researcher, Sree Sankaracharya University of Sanskrit, Kalady.

PROF. KATTOOR NARAYAN PILLAI. *Formerly* of Fine Arts College, Trivandrum.

DR. ANIL VALLATHOL Reader in Malayalam, University of Calicut.

MR. HARIDAS K. Researcher, Sree Sankaracharya University of Sanskrit, Kalady.

MR. RAJESH M. R. Researcher, Sree Sankaracharya University of Sanskrit, Kalady.

DR. AJU NARAYANAN. Lecturer, Sree Sankaracharya University of Sanskrit, Kalady.

MR. M. R. MAHESH. Researcher, Sree Sankaracharya University of Sanskrit, Kalady.

MR. C.V. SUDHEER. Researcher, Sree Sankaracharya University of Sanskrit, Kalady.