സ്ത്രീവാദവും മുസ്ലീംസ്ത്രീ ഇടപെടലുകളും

ഡോ. ഷംഷാദ് ഹുസൈൻ
അസോ.പ്രൊഫസർ, മലയാളവിഭാഗം, സംസ്കൃതസർവകലാശാലാ പ്രാദേശികകേന്ദ്രം, തിരൂർ.

മതവിശ്വാസിയായ ഒരു സ്ത്രീയെ സ്ത്രീവാദത്തിന് ഉൾക്കൊള്ളാനാകുമോ? 1990-കൾവരെ കേരളത്തിന്റെ ചരിത്രത്തിൽ ഇത് സാധ്യമായിട്ടില്ലെന്നുതന്നെ വേണം കരുതാൻ. ഇപ്പോഴും പൂർണ്ണമായ അർത്ഥത്തിൽ സ്ത്രീവാദം വിശ്വാസികളായ സ്ത്രീകളെ സ്വീകരിച്ചു കഴിഞ്ഞിട്ടില്ലെങ്കിലും ചില നീക്കുപോക്കുകൾ സാധ്യമാണെന്നനില വന്നുകഴിഞ്ഞു. ഇവിടെ സ്ത്രീവാദം എന്നതുകൊണ്ട് ഏതെങ്കിലും സവിശേഷമായ പ്രസ്ഥാനത്തെയോ വ്യക്തികളെയോ അല്ല ഉദ്ദേശിക്കുന്നത്. കേരളത്തിൽ സ്ത്രീവാദം കൈകാര്യംചെയ്ത ആശയധാരകളെ മാത്രമാണ്. ഇതുവെച്ചു നോക്കിയാൽ ഏകദേശം 90-കൾവരെ മതമാണ് അല്ലെങ്കിൽ മതപരമായ പ്രാക്ടീസുകളാണ് സ്ത്രീകളുടെ രണ്ടാംകിട പദവിക്കു കാരണമായി ചൂണ്ടിക്കാണിക്കപ്പെട്ടത്. പൊതുസമൂഹത്തിൽനിന്ന് ഒഴിച്ചുനിർത്തുന്നതിൽ, കുടുംബത്തിനകത്ത് ഭർത്താവിനു കീഴിൽ നിയന്ത്രിച്ചു നിർത്തുന്നതിന് എല്ലാം ഉപോദ്ബലകമായി കാണാവുന്ന മതപരമായ ടെക്സ്റ്റുകൾ ഉദ്ധരിക്കുകയും അവയെ വിമർശിച്ചുകൊണ്ട് സ്ത്രീകളുടെ സമകാലികമായ അവസ്ഥയ്ക്കു കാരണം ഇത്തരം വിശ്വാസങ്ങളാണെന്ന രീതിയിലുള്ള സമീപനങ്ങളാണ് പൊതുവെ സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടത്. സ്ത്രീയെ കേവലസത്തയായി കണ്ടുകൊണ്ടുള്ള ഈ സമീപനം പലനിലകളിൽ ചോദ്യം ചെയ്യപ്പെട്ടതായി കാണാം. കേരളത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽതന്നെ നോക്കുകയാണെങ്കിൽ സഹയാത്രിക, നിസ, പഞ്ചമി തുടങ്ങി വ്യത്യസ്ത സ്ത്രീഗ്രൂപ്പുകളെ പ്രതിനിധാനംചെയ്യുന്ന സംഘടനകളും രൂപംകൊള്ളുന്നുണ്ട്. സ്ത്രീകളുടെ ഈ വ്യത്യസ്തതകൾ സാമൂഹ്യനിലയുടെ ഭാഗമാണെന്നും അതിന്റെത്തന്നെ ഉല്പന്നമാണെന്നുമുള്ള തിരിച്ചറിവ് ഇക്കാലയളവിൽ

പ്രബലമാവുന്നു. ഒരു സ്ത്രീയെന്ന നിലയ്ക്ക്, വിശ്വാസി എന്ന നിലയ്ക്ക്, പൗരസ്ത്യ സംസ്കാരത്തിന്റെ ഭാഗമെന്ന നിലയ്ക്ക് എല്ലാം കൂടുതൽ സങ്കീർണ്ണമായ ഒന്നാണ് മുസ്ലിംസ്ത്രീയുടെ നില. അതേസമയം ഇവയെല്ലാം എല്ലായ്പ്പോഴും ഒരുപോലെ നിലനില്ക്കുന്നതല്ലെന്നും രാഷ്ട്രീയനിലപാടിന്റെ ഭാഗമായാണ് ഇത്തരം സ്വത്വരൂപീകരണങ്ങളുണ്ടാവുന്നതെന്നുമുള്ള കാഴ്ചപ്പാടാണ് ഇസ്ലാമികസ്ത്രീവാദത്തിന്റെ കാതൽ.

ഇസ്ലാമികസ്ത്രീവാദം ഇന്ന് ഇടപെടുന്ന മേഖലകൾ തന്നെ നിരവധിയാണ്. മതത്തിനകത്ത് സ്ത്രീയെ പരിഗണിക്കുന്ന രീതിയെ ചോദ്യംചെയ്യുകയും മതഗ്രന്ഥങ്ങളെയും മതത്തിന്റെ ചരിത്രത്തെയും സ്ത്രീപക്ഷ കാഴ്ചപ്പാടിൽ നിന്നുകൊണ്ട് പുനർവായിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. മറ്റൊന്ന് സ്ത്രീവാദത്തിനകത്തുതന്നെ അധികാര/കീഴായ്മ പ്രശ്നങ്ങളെ പുറത്തുകൊണ്ടുവരികയും ഒരു സ്ത്രീയ്ക്ക് അവളുടെ ജാതി/മത/വർഗ്ഗ/വർണ നിലനില്പിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽത്തന്നെ തുല്യനീതിയും അവകാശവും ലഭിക്കേണ്ടതുണ്ടെന്ന് വാദിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇസ്ലാമിനെ സംബന്ധിച്ച പൊതുധാരണകളെ ചെറുക്കുകയും ആഗോളതലത്തിൽ തന്നെ ഇസ്ലാമിനെതിരെ സ്വീകരിക്കുന്ന നയങ്ങളെ പ്രതിരോധിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. പ്രധാനപ്പെട്ട ഈ മേഖലകൾക്കകത്തുതന്നെ വ്യത്യസ്തരീതിയിലുള്ള പ്രവർത്തനങ്ങളും സൈദ്ധാന്തികസമീപനങ്ങളുമുണ്ട്. ഇവയൊക്കെ വളരെ കൃത്യമായി വേർതിരിച്ചെടുക്കാവുന്ന വ്യത്യസ്ത സൈദ്ധാന്തികരീതികളുമല്ല. പരസ്പരം ഇഴചേർന്നു നില്ക്കുന്ന, കൊള്ളകൊടുക്കലുകൾ നടത്തുന്ന ആശയധാരകളാണ്.

വ്യത്യസ്ത രാഷ്ട്രീയസാഹചര്യങ്ങളിൽ നിന്നുടലെടുക്കുന്ന ബൗദ്ധികനിലപാടുകളെന്ന നിലയ്ക്ക് ഇസ്ലാമികസ്ത്രീവാദവും ഏകമുഖമായ ധാരയല്ല. വ്യത്യസ്ത ഇസ്ലാമികസമൂഹങ്ങളിൽ ഇതിന്റെ ചരിത്രം വ്യത്യസ്തമായ രീതിയിൽ അടയാളപ്പെടുത്താൻ ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്. സ്ത്രീവിരുദ്ധത ഇസ്ലാമിൽ സ്വാഭാവികമായുള്ളതാണെന്ന നിലപാടാണ് ഏറെ വിമർശനവിധേയമായിട്ടുള്ളത്. ഫാത്തിമ മെർനിസ്സിയെപോലുള്ളവർ ഇത് പില്ക്കാലത്തു വന്നുചേർന്നതാണെന്നു വാദിക്കുന്നു. അതായത് പുരുഷന്മാർ അവർക്കനുകൂലമായ രീതിയിൽ ഇസ്ലാമിനെ വാഖ്യാനിക്കുകയാണുണ്ടായതെന്നവർ പറയുന്നു. ഇതേരീതിയിൽ ഇസ്ലാമികഗ്രന്ഥങ്ങളുടെ പുനർവായനയും ഇസ്ലാമിലെ സ്ത്രീജീവിതങ്ങളുടെ വീണ്ടെടുപ്പുകൾ തുടങ്ങിയ പരിശ്രമങ്ങൾ പല സമൂഹങ്ങളിലെ അന്വേഷണങ്ങൾക്ക് കണ്ടെടുക്കാനായിട്ടുണ്ട്. ഇസ്ലാമികസ്ത്രീവാദത്തിന്റെ ദാനമായുള്ള പഠനമെന്ന നിലയ്ക്കല്ല അവ എഴുതപ്പെട്ടതെങ്കിലും ഇസ്ലാമികസ്ത്രീവാദത്തിൽ നിന്നു പ്രചോദനമുൾക്കൊണ്ട വായനകൾ ഇത്തരം പരിശ്രമങ്ങളിൽ

ചെന്നെത്തുകയായിരുന്നു.

ഇന്ത്യയിലെ സ്ത്രീവാദപ്രസ്ഥാനങ്ങളുടെ ചരിത്രമെഴുതിയ രാധാകുമാർ The History of Doing എന്ന പുസ്തകത്തിൽ ഈയൊരു വിച്ഛേദമുണ്ടായ ആദ്യസാഹചര്യം വിവരിക്കുന്നത് ഷാബാൻ ബീഗം കേസുമായി ബന്ധപ്പെട്ട സമരങ്ങളിലാണ്. ബലാത്സംഗത്തിനോ സ്ത്രീധനമരണത്തിനോ എതിരായ പ്രക്ഷോഭങ്ങളിൽ സ്ത്രീകളെ അണിനിരത്തിയതുപോലെ ഷാബാൻ ബീഗം കേസിലുണ്ടായ വിധിക്കെതിരെയുള്ള സമരത്തിൽ സ്ത്രീകളെ ഒരുമിച്ച് നിർത്താനായില്ലെന്നവർ പറയുന്നു. ബാബരി മസ്ജിദിന്റെ തകർച്ചയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുണ്ടായ രാഷ്ട്രീയസംഘർഷങ്ങളുമായാണവർ ഇതിനെ ചേർത്തുവായിക്കുന്നത്. ഇത്തരം സംഘർഷങ്ങളുടെ പശ്ചാത്തലത്തിലല്ലെങ്കിൽപോലും കേരളത്തിലെ മുസ്‌ലിംസ്ത്രീകളുടെ പ്രവർത്തനങ്ങൾക്ക്, അവ സാമൂഹ്യകലാരംഗങ്ങളിൽ നടത്തിയ ഇടപെടലുകൾക്ക്, വലിയ ചരിത്രമുണ്ട്. അത് ഇന്നു നമ്മൾ കാണുന്ന ഇസ്ലാമികസ്ത്രീവാദത്തിന്റെ നിർമ്മിതിയാണ് അല്ലെങ്കിൽ അതേ ചട്ടക്കൂട്ടിൽ നടത്തിയ പ്രവർത്തനങ്ങളാണ് എന്നു പറഞ്ഞുവെക്കാനല്ല ഇവിടെ ശ്രമിക്കുന്നത്. പകരം ഉറച്ചുപോയ സ്ത്രീവാദത്തിന്റെ മുൻധാരണകളെ ഭേദിച്ചു കൊണ്ട് മുസ്ലിംസ്ത്രീകളുടെ പ്രവർത്തനങ്ങളെ അടയാളപ്പെടുത്താനായി ചില വഴികൾ തേടുന്നു എന്നുമാത്രം.

ഏറ്റവും പ്രാഥമികമായി നോക്കുകയാണെങ്കിൽ മുസ്ലിംസ്ത്രീകളുപയോഗിക്കുന്ന വേഷം (മുസ്ലിംസ്ത്രീയുടേതെന്ന നിലയ്ക്ക് പൊതു ഇടത്തിൽ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യപ്പെട്ട വേഷം) സാമ്പ്രദായികം/ആധുനികം എന്ന ദ്വന്ദ്വത്തിനകത്ത് നിർമ്മിച്ചെടുത്തവയാണെന്നു കാണാം. അല്ലെങ്കിൽ അവളുടെ പരാധീനതയുടെ, ഒതുക്കൽ പ്രക്രിയയുടെ ചിഹ്നം. ഇനി ഏതെങ്കിലും തരത്തിൽ നിർവ്വാഹകത്വം ഉള്ള മുസ്ലിംസ്ത്രീ സ്വീകരിക്കപ്പെടുന്നുണ്ടെങ്കിൽ അവൾ മതസമുദായത്തിനെതിരെ ശബ്ദമുയർത്തുന്നവളായിട്ടായിരിക്കും ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുക. ഇത്തരം ശക്തമായ മുൻവിധികൾ നിലനില്ക്കുന്നതുകൊണ്ടുതന്നെ മുസ്ലിംസ്ത്രീകളുടെ പ്രവർത്തനം ശരിയായ രീതിയിൽ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടാതെ പോയി.

മുസ്ലിംസ്ത്രീ എഴുത്തിന് പല ഘട്ടങ്ങളുണ്ട്. ഇത് വളരെ കൃത്യമായി ഒന്നിൽനിന്നു മറ്റൊന്നു വേർതിരിഞ്ഞ് തുടർച്ചയായുണ്ടായ ഘട്ടവിഭജനമൊന്നുമല്ല. പ്രതിപാദനസൗകര്യത്തിനുവേണ്ടി ഇങ്ങനെ വേർതിരിക്കുന്നുവെന്നുമാത്രം. സാമ്പ്രദായികമായ രീതിയിൽ മാപ്പിളപ്പാട്ടുകൾ എഴുതുകയും പാടുകയും കെട്ടിയുണ്ടാക്കുകയും ചെയ്തിരുന്നതാണ് ആദ്യഘട്ടം. രണ്ടാമത്തേത് കേരളത്തിലെ നവോത്ഥാനപ്രവർത്തനങ്ങളുടെ

ഭാഗമായുണ്ടായ മുസ്ലിംസ്ത്രീകളുടെ പ്രവർത്തനങ്ങളും എഴുത്തുകളുമാണ്. മൂന്നാംഘട്ടം എന്നതുകൊണ്ടുദ്ദേശിക്കുന്നത് ഇന്ന് നിലനില്ക്കുന്ന മുസ്ലിം സ്ത്രീ എഴുത്തുകളും പ്രവർത്തനങ്ങളുമാണ്.

മുസ്ലിംസ്ത്രീകളെക്കുറിച്ചുള്ള മുൻധാരണകൾ കൊണ്ട് ഏറെ അവഗണിക്കപ്പെട്ടത് ഒന്നാംഘട്ടമാണ്. അതിനാൽ ആ മേഖലയിലുണ്ടായ മുസ്ലിംസ്ത്രീയുടെ പ്രവർത്തനങ്ങളെ സാമാന്യമായി പരിചയപ്പെടുത്താൻ മാത്രമാണീ പഠനത്തിൽ ശ്രമിക്കുന്നത്.

പാട്ടുകൊണ്ട് ചൂട്ടുകെട്ടി മോത്തുകുത്തും ഞാനെടി
പാട്ടുപാടാൻ കയ്യൂലെങ്കി പന്തലീന്നെറെങ്ങെടി

ഇതുകേട്ടാൽ സ്വാഭാവികമായും നമ്മളന്വേഷിക്കുക ആരെഴുതിയതാണീ വരികൾ എന്നാണ്. എന്നാൽ ഈ പാട്ടുപാടിതരുന്നവരോട് ആരെഴുതിയതാണീ വരികൾ എന്നന്വേഷിച്ചാൽ അവർക്കതറിയില്ലെന്ന മാത്രമല്ല ഈ ചോദ്യം തന്നെ അവർക്കു മനസ്സിലാകില്ല. കാരണം അവരുടെ സങ്കല്പത്തിൽ 'എഴുത്ത്' ഇല്ല. അതുകൊണ്ട് ചോദ്യം സംവേദനം ചെയ്യണമെങ്കിൽ ഇതാരുണ്ടാക്കിയത് എന്നോ ആരുകെട്ടിയ പാട്ട് എന്നോ ചോദിക്കണം. ഇത് ഈയൊരു പാട്ടിന്റെ മാത്രം കാര്യമല്ല മാപ്പിളപ്പാട്ടുകൾ എന്നപേരിൽ ഇന്നറിയപ്പെടുന്ന പാട്ടിന്റെ വലിയൊരു വിഭാഗം ഇത്തരത്തിൽ അപ്പപ്പോൾ കെട്ടിയുണ്ടാക്കുന്നവയും അവതരിപ്പിക്കുന്നവയുമായിരുന്നു. കുറെക്കൂടി സാഹിത്യമാക്കി പറഞ്ഞാൽ നിമിഷകവികൾ, പക്ഷേ, എഴുത്തിന്റെ ആധികാരികതയോ സംരക്ഷണമോ ഒരിക്കലും ലഭിച്ചിട്ടില്ലാത്ത കവിതകളും കവികളും.

ഈ പാട്ടുപാരമ്പര്യത്തിൽ സ്ത്രീകളും പുരുഷന്മാരുമുണ്ട്. പുരുഷന്മാരിൽ ചിലർ പാരമ്പര്യ പാട്ടുവേദികളിലും മുഖ്യധാരാവേദികളിലും നിലനിന്നെങ്കിലും ഇത്തരത്തിൽ പാട്ടവതരിപ്പിച്ചിരുന്ന സ്ത്രീകളിലധികവും ജീവിതത്തിലെ പരമ്പരാഗത തൊഴിൽവഴികളിൽ നീങ്ങുകയോ തൊഴിലില്ലാത്തവരായി മാറുകയോ ചെയ്തു[1]. പുരുഷന്മാരുടെ പാട്ടുകൂട്ടായ്മകൾ സാമ്പ്രദായിക രീതികളിൽ തന്നെ കല്യാണവേദികളിലും മറ്റും ഇപ്പോഴും നിലനില്ക്കുന്നു. വട്ടപ്പാട്ട് അവതരണരീതി മോയിൻകുട്ടി വൈദ്യർ കലാപഠനകേന്ദ്രത്തിലും മറ്റും സാമ്പ്രദായിക രീതിയിൽത്തന്നെ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുകയുണ്ടായി[2]. അതുകൊണ്ടുതന്നെ മാപ്പിളപ്പാട്ടിന്റെ മേഖലയിൽനിന്ന് ഏറെ അവഗണിക്കപ്പെടുകയും ഒഴിച്ചുനിർത്തപ്പെടുകയും ചെയ്തത് സാമ്പ്രദായികരീതിയിൽ പാട്ടുണ്ടാക്കുകയും പാട്ടവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തത് സ്ത്രീകളാണ്[3].

കല്യാണം, കല്യാണരാവ് (കല്യാണ തലേദിവസം രാത്രി)

കാതുകുത്ത് കല്യാണം, മാർക്ക കല്യാണം (Circuimcision) ഇത്തരം ചടങ്ങുകളൊക്കെ പാട്ടവതരിപ്പിക്കുന്ന വേദികൾകൂടിയായിരുന്നു. കല്യാണവീടുകളിൽ പെണ്ണിന്റെ വീട്ടിലും ആണിന്റെ വീട്ടിലും പ്രത്യേകം പാട്ടുസംഘങ്ങളുണ്ടാകും. കല്യാണപ്പെണ്ണിനെ കൊണ്ടുപോവുമ്പോഴും വരന്റെ വീട്ടിൽ പന്തലിലെത്തുമ്പോൾ കൈപിടിച്ചു പാടാനും പ്രത്യേകം പാട്ടുകളുണ്ട്. കല്യാണപ്പെണ്ണിനെ കൊണ്ടുപോകുന്ന പാട്ടുകൾ 'വഴിനീളം' എന്നറിയപ്പെടുന്നു. അവർ വരന്റെ വീടടുക്കുമ്പോൾ പാടുന്ന പാട്ട് അവരെ ഉണർത്താൻ കൂടിയുള്ളതാണ്.

പുതുപ്പെണ്ണ് വരുന്നുണ്ട് വിളക്കൊക്കെ തെളിക്കുവീൻ
 വിളക്കൊക്കെ തെളിക്കുവീൻ
പുതുനാരിക്കിരിക്കുവാൻ വിതാനിക്കുവീൻ-വിതാനിക്കുവീൻ
അതിഘോഷപ്പന്തലകം അതിനൊത്ത വിരിപ്പുകൾ
 അതിനൊത്ത വിരിപ്പുകൾ
അലങ്കാരം വരുത്തിക്കൊണ്ടണവാക്കുവീൻ-അണവാക്കുവീൻ
ചിലമാലെ വരുന്നുണ്ട് ഉറക്കം വീട്ടുണർന്നോളിൻ
 ഉറക്കം വിട്ടുണർന്നോളിൻ
ചേലൊത്ത നശീദയും പുകൾ പാടുവീൻ-പുകൾ പാടുവീൻ.[4]

ഇവയിൽ നാടോടിയായ അവതരണത്തിന്റെ രീതിയും അത്തരത്തിലുള്ള വാക്കുകളുടെ ചേരുവയും കാണാം. ഇനി കുറച്ചുസമയം കാത്തിരിക്കേണ്ടിവന്നാൽ അവർ പാടുന്ന പാട്ട് ഇങ്ങനെ:

മാരൻ വീട്ടുകാരേ, നിങ്ങൾ ഉറങ്ങിപ്പോയോ-നിങ്ങൾ
 ഉറങ്ങിപ്പോയോ
ഉറക്കം വിട്ടുണരുവീൻ വിളക്കൊക്കെ തെളിക്കുവീൻ
ഉറങ്ങിപ്പോയോ? - ഞങ്ങളെ - മറന്നു പോയോ?
വയ്യേറെ നടന്നല്ലോ തള്ള പിള്ള ചടച്ചല്ലോ
കുടയിട്ടിട്ടിരിക്കുവാൻ അലിപ്പാക്കാണേ-കുട
 അലിപ്പാക്കാണേ[5]

നടന്ന ദൂരം അതിന്റെ ക്ഷീണത്തെക്കുറിച്ചെല്ലാം പറഞ്ഞുകൊണ്ടാണീ പാട്ട്. നടന്നു തളർന്ന സ്ത്രീകൾക്കും കുട്ടികൾക്കും ഇരിപ്പിടമൊരുക്കാനാണിവർ പാട്ടിൽ ആവശ്യപ്പെടുന്നത്.

വരന്റെ വീട്ടിൽ വധുവിനായി എന്തെല്ലാം ഒരുക്കിയിട്ടുണ്ട് എന്നറിയിക്കുന്ന പാട്ടാണ് അവിടെയുള്ളവർ പാടുന്നത്. വധുവിനെ കൈപിടിച്ച് പാടിക്കൊണ്ട് വരന്റെ സഹോദരിമാരും സഖികളും പാടുന്ന ഒരുപാട്ട് ഇങ്ങനെയാണ്:

കത്തിത്തെളിഞ്ഞൊളിഞ്ഞിടും പുതുപ്പെണ്ണിനെ
കൈപിടിച്ചിട്ടെതിരിരേല്ക്കാൻ ഇതാവരുന്നേ
തത്തക്കിളി കൂടെ വന്ന സഹോദരിമാരെ
താമരപ്പൂതുനാരി ഒപ്പം അണിനിരന്നീരേ
ഒത്ത് സ്വാഗതങ്ങൾ പാടീട്ടിതാ വരുന്നേ
കൈപിടിച്ചിട്ടെതിരേല്ക്കാൻ ഇതാ വരുന്നേ
അലങ്കാരപന്തലുള്ളിൽ വിതാനിച്ചിട്ടുണ്ട്
ആസനത്തിൽ ഇരിക്കാലേ അതൃപ്പങ്ങൾകണ്ട്
നിലാഒളിതാണ ദീപം കത്തുന്നങ്ങിനെ
കൈപിടിച്ചിട്ടെതിരേല്ക്കാൻ ഇതാവരുന്നേ[6].

പന്തലിലെത്തിക്കഴിഞ്ഞാൽ ഈ പാട്ടിൽ പറഞ്ഞ കാര്യങ്ങൾ മാത്രമല്ല പാട്ടുകൾകൊണ്ടുള്ള ഒരു യുദ്ധംതന്നെ അവിടെ അരങ്ങേറും. വരന്റെയും വധുവിന്റെയും വീട്ടിലെ പാട്ടുസംഘങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള മത്സരമാണ് പിന്നെ. ഇതിൽ അപ്പപ്പോൾ കെട്ടിയുണ്ടാക്കുന്ന പാട്ടുകളും അറബി മലയാള കാവ്യങ്ങളിലെ പ്രശസ്ത വരികളും ഉപയോഗിക്കാം. ഓരോ പാട്ടുസംഘത്തിലെയും പ്രധാന പാട്ടുകാരി ഇത്തരത്തിൽ പാട്ടുണ്ടാക്കാൻ കഴിവുള്ളവരായിരിക്കും. അവർ മൂപ്പത്തി എന്നറിയപ്പെടുന്നു. പലപ്പോഴും അവരുടെ ഒഴിവുദിവസം കൂടി നോക്കിയായിരിക്കും കല്യാണമുറപ്പിക്കുന്നതുതന്നെ. അന്ന് പാട്ടുസംഘങ്ങൾ പല വീടുകളുടെയും അഭിമാന പ്രശ്നമായിപ്പോലും കണക്കാക്കിയിരുന്നതായി പറയുന്നു.

കല്യാണരാവിൽ പെൺവീട്ടിൽ നടക്കുന്ന ചടങ്ങ് മൈലാഞ്ചികല്യാണം എന്നറിയപ്പെടുന്നു. കല്യാണപ്പെണ്ണിനെ മൈലാഞ്ചി അണിയിക്കുമ്പോൾ പാടുന്ന പാട്ടുകളിൽ ഏറ്റവും പ്രശസ്തമായത് കൈതക്കര പി.എ. ഹസൻകുട്ടിയുടെ കുറത്തിപ്പാട്ടിലെ വരികളാണ്.

ആദിപെരിയവൻ അമൈത്തെ മയിലാഞ്ചി
അദനെന്ന സ്വർക്ഷത്തിൽ ഉള്ള മയിലാഞ്ചി
ആദം ഹവ്വാബീക്കിറക്കിയെ മയിലാഞ്ചി
അതുമുതൽ എല്ലാരും ഇട്ടുള്ള മയിലാഞ്ചി
ബേദീ സുലൈമാൻ നബി ബീടരായുള്ള
ബൽക്കീസ് ബീവിക്ക് വന്നെ മയിലാഞ്ചി
മതിനത്തെ മൂസാ നബി ബീടരായുള്ള
മങ്ക സയ്റാക്ക് ഇറങ്ങിയെ മയിലാഞ്ചി
അരിമ ഇബ്റാഹിം ബീടർ ബീ സാറാക്ക്
അതിശിയ കോശത്താൽ എത്തിയ മയിലാഞ്ചി

കരുണാ നബി യൂസുഫ് ബീടരായുള്ള
കുളലി സുലൈഖാ അണിഞ്ഞെ മയിലാഞ്ചി
സരസാ നബി അയ്യൂബ് ബീടർ റഹ്മാക്ക്
സ്വർണ്ണ താലോലത്താൽ വന്നെ മയിലാഞ്ചി
സൊർണ്ണാ നബി റസൂൽ ബീടർ ഖദീജാക്ക്
സ്വർക്ഷഹൂറാനിയാൽ വന്ന മയിലാഞ്ചി
മതിരപ്പൂ നബി ത്വാഹാബീടർ ആയിശാ
സ്വർക്ഷ ഹൂറാനി കൊണ്ടിട്ടുള്ള മയിലാഞ്ചി
ഇതുപോൽ ദുനിയാവിൽ മംഗല മയിലാഞ്ചി
ഉമ്മത്തിക്ക് ഹിമ്മത്തിൽ സുന്നത്തായ് മയിലാഞ്ചി
കുതുകുല പാട്ടും കൈമുട്ടാൽ മയിലാഞ്ചി
കൊണ്ടോടിപോകും ഫൊരിക്കാൻ മയിലാഞ്ചി
കൈമുട്ടും പാട്ടാൽ അരച്ചെ മയിലാഞ്ചി
കൗതുക പൊൻതട്ടിൽ വെച്ചെ മയിലാഞ്ചി[7].

ഇതുകൂടാതെയും അനേകം മൈലാഞ്ചിപ്പാട്ടുകൾ ഉണ്ടെങ്കിലും ഈ പാട്ടിനാണ് ഏറെ പ്രാമുഖ്യം. ഇതാരുടെ പാട്ടാണ് എന്നത് ഇന്നു നമുക്ക് അറിയാമെങ്കിലും ഇത് പുസ്തകത്തിൽ നിന്നോ ഉണ്ടാക്കിയ വ്യക്തിയിൽ നിന്നോ ലഭിച്ചതല്ല. അവതരണത്തിനു തന്നെയാണിതിൽ പ്രാധാന്യം. അവതരണത്തിലൂടെ തലമുറകളായി ഈ പാട്ടുകൾ കൈമാറി വരുന്നു.

പാട്ടുകൾ കെട്ടിയുണ്ടാക്കുക മാത്രമല്ല, പ്രശസ്തമായ പാട്ടുകളുടെയെല്ലാം പ്രധാനവാഹകരും അവതാരകരും സ്ത്രീകളായിരുന്നു. മുസ്ലിങ്ങളുടെ മതപഠനത്തിന്റെ ഭാഗമായിരുന്നു മൊഹിയിദ്ദീൻ മാലയും നഫീസത്തുമാലയും. അത് മുസ്ലിങ്ങളുടെ നിത്യപാരായണഗ്രന്ഥമായിരുന്നു. ഇവ പാടി അവതരിപ്പിക്കുന്ന വേദികൾ പലപ്പോഴും സ്ത്രീകൾക്കുണ്ടായിരുന്നു. ഇതുകൂടാതെ പ്രസവംപോലുള്ള അവസരങ്ങളിൽ ഈറ്റുമുറിക്ക് പുറത്തിരുന്ന് സ്ത്രീകൾ കൂട്ടമായി ഈ പാട്ടുകൾ ആലപിച്ചിരുന്നു. ചില പാട്ടുകളുടെ ആന്തരികമായ തെളിവുകളും സ്ത്രീകൾക്ക് ആ സമൂഹത്തിലുണ്ടായിരുന്ന പ്രാധാന്യത്തെ വെളിപ്പെടുത്തുന്നതാണ്. അതിനുദാഹരണമാണ് ഒപ്പനയുടെ താളത്തിലെഴുതിയ പഴയ അമ്മായിപ്പാട്ട്.

ഉരമിട്ട് തരം അപ്പം കൊടുത്തമ്മായീ
ഉടൽ തടിമിടുക്കിന്നും മൂഹബ്ബത്തിന്നും
ഉണ്ട് ബന്ന മത്തരം കിസ്കിസിയെ
ബന്നം പോള കടുംദുടി അപ്പം
പൊന്നുംപോൽ തീരുന്ന മുട്ടമറിച്ചദ്

മിന്നിറിപോൽ ഇലങ്കുന്നെ മുസാറ
മികുദിയിൽ കലത്തപ്പം കുലൂസി അപ്പം
മികവുള്ളെ തവാബപ്പം മുടച്ചിലപ്പം
മറ്റു മദെത്തിരമുട്ടസ്സർക്ക
ഉറ്റ് പണിഞ്ഞുള്ളെ പഞ്ചാരപ്പാറ്റ
അറ്റം ഇല്ലാ പുളിയാള കലാഞ്ചി
തെറ്റെബെള്ളക്കലത്തപ്പം ഓട്ടപ്പം
തകർത്തു കോയ്മറബ്ബയും തുർക്കിപ്പത്തിൽ
തരം കോഴി മുഴവനം ബല അപ്പവും
തങ്കിത്തിടപൊടി ചെലവ് മികച്ചെ
പൊങ്കിട്ടും പഞ്ചാര സീറുകൾ എത്തിര
ചൊങ്കിൽ പണിയട് കോഴിക്കഞ്ഞി
ചങ്കിൻ മശമുള്ള ബെള്ളപ്പോള
ചമയിച്ചിട്ടൊരുക്കുന്നാൾ പലെ അപ്പവും
ചികമുട്ട പൊരിച്ചദും ഇറച്ചിപ്പത്തിൽ
ചന്തമെഴുന്നുള്ളെ കോയിസ്സിർവാ
പന്തിയിൽ പൊന്നുന്നെ നല്ലെ നെയ്യപ്പം
എന്തു ദിരം പാലുകേവാബ്
ചിന്ത തുളുങ്കിടുവാൻ മുട്ടമാല
ചിദമുള്ളെ കോഴിമുട്ട നിറച്ചെ അപ്പം
ചുറച്ചിട്ടെ ബലാ അപ്പം മടക്ക് പത്തിൽ[8].

ഇവിടെ കുറെയധികം പലഹാരങ്ങളുടെ പേരുകൾ മാത്രമല്ല അവ ഒരുക്കിയ അമ്മായിയും രംഗത്തുണ്ട്. അവർ മരുമകനെ ഇരുത്തുകയും ഊട്ടുകയും ചെയ്യുന്നു. ഈ രംഗങ്ങളിലെല്ലാം സ്ത്രീകൾക്കുള്ള പ്രാധാന്യവും സവിശേഷ അധികാരങ്ങളും തന്നെയാണ് പാട്ടുകാരികൾ പാടി അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. മാത്രമല്ല ആരുടെ വരികളാണിതെന്ന് ഉറപ്പില്ലാതെ പാട്ടുകാർക്കിടയിൽ പ്രചരിച്ചുവരുന്ന ഇത്തരം പാട്ടുകളും സ്ത്രീകൾ ഉണ്ടാക്കിയതായിരിക്കണം എന്നുതന്നെ ഊഹിക്കാം. അപ്പങ്ങൾ വെന്തുവരുമ്പോഴുള്ള നിറംമാറ്റങ്ങൾ കൂടി പ്രതിപാദിക്കുന്ന ഈ പാട്ടുകൾ അടുക്കളയിൽ കൂടുതൽ സമയം ചെലവഴിക്കുന്ന ഒരു വ്യക്തിക്കുമാത്രം എഴുതുവാൻ കഴിയുന്നവയാണ്.

ആഭരണങ്ങളുടെ പേരുകൾ ചേർത്തുള്ള പാട്ടും ഇത്തരത്തിൽ സാമ്പ്രദായികമായി പാടി വരുന്നതും കൈമാറി വരുന്നവയുമാണ്. ഒപ്പനയുടെ ചായൽത്താളത്തിലുള്ള ഈ പാട്ടിൽ വർണ്ണിക്കുന്നതു മുഴവൻ ആഭരണങ്ങൾ തന്നെ.

മാല ബൈതും രശ്നമാല
മിലവിലാർക്കും പൂത്തെമാല
മാലചക്കര മിന്നിമാല
മദിര ചില്ലി എന്ന മാല
കോലമിച്ചലി കൊത്തുമാല
കാട്ടൊരിഞ്ഞി പൂത്തെമാല
ചേലുണിത്തിരാശമാല
ചുറമടങ്ങും പാറ്റമാല
പാറ്റ നല്ലി കറവുമാല
പദി ബിളങ്കും ബൈതുമാല
ഊറ്റം കുശക്കുമാല
ഉറുദി നല്ലെ കദിറുമാല
ചേലുതങ്കം പരിശലിക്ക-
ത്തളക് കാദില മണികൊമ്പൻ
ചെർചില്ലിപ്പൂട്ടുണന്ത മൂടി
മുറിത്തിറാട്ടും മണിവുകാദില
മണിവുകാദില മലർമുപ്പൂ
മികവിൽ നാമം ബീശകേയും
മുൻകരത്തിൽ പകശമണിയും
പദിബിളങ്കം കടവൻ ഒറ്റ
കണമരുദകത്തിൽ ഒറ്റ
കണ്ടുമുല്ല കടവനാലും
കീർത്തിനാകും പടിവിൽ ഒറ്റ
കദിരുമിങ്ങി പരിശുപോലെ
അണി തിറത്തി ചുരുളെടുത്ത
അഞ്ചി ബന്നം ചിന്നെ ഒറ്റ
ഇരുവദോടന്നത്തിറത്തിൽ
ഉറുദി പിന്നിൽ പിരിബളയും
മണി മടന്ത് തോൾ കരത്തിൽ
മികവുലെങ്കം തോൾ ബളയും
മാദിരിക്കിപ്പരിശിലെന്നും
മട്ടിടാദെ നാമം പലേദും[9].

അറബിമലയാള സാഹിത്യചരിത്രം, മഹത്തായ മാപ്പിളസാഹിത്യ പാരമ്പര്യംപോലുള്ള കൃതികളിൽ ഇവ രേഖപ്പെടുത്തിയത് പില്ക്കാലത്താണ്. പലപാട്ടുകളും ജനങ്ങളുടെ ഓർമ്മയിൽനിന്നു

രേഖപ്പെടുത്തിയവതന്നെ. ഇത്തരം പാട്ടുകൾ ഓർമ്മയിൽ സൂക്ഷിക്കു കയും അവതരിപ്പിക്കുകയുംചെയ്യുന്ന ചുരുക്കം ചില പാട്ടുകാർ ഇന്നുമുണ്ട്. അവർ തന്നെയാണ് പാട്ടുകൾക്ക് അർത്ഥം പറഞ്ഞുതരുന്നതും. അറബി മലയാള ലിപിയിൽ ഈ പാട്ടുകൾ എഴുതി പാട്ടുകളും അച്ചടിക്കപ്പെട്ടിട്ടുമുണ്ട്. പല സാധനങ്ങളും തലച്ചുമടായി കൊണ്ടുനടന്നു വിറ്റിരുന്ന വ്യക്തികൾ തന്നെയാണ് ഈ പാട്ടുപുസ്തകങ്ങളും വില്പനനടത്തിയിരുന്നത്. വളയും മാലയും ആഭരണങ്ങളുമെല്ലാം വാങ്ങുന്നതിനോടൊപ്പം സ്ത്രീകൾ ഈ പാട്ടുകളും വാങ്ങി സൂക്ഷിച്ചു. സബീന ഏട്ടുകൾ അല്ലെങ്കിൽ സബീനപ്പാട്ടുകൾ എന്നാണിവ അറിയപ്പെട്ടത്. ഇവയിൽ എല്ലാത്തരം പാട്ടുകളും ഉൾപ്പെടുന്നു. ഭക്തികാവ്യങ്ങൾ, കല്യാണപ്പാട്ടുകൾ, യുദ്ധഗാനങ്ങൾ, കഥാഗാനങ്ങൾ എന്നിവയെല്ലാം ഒരുപോലെ ഇവർക്ക് സ്വീകാര്യമായിരുന്നു. ഭക്തികാവ്യങ്ങൾ തന്നെ ആഘോഷങ്ങൾക്കും ആഘോഷങ്ങൾക്കായെഴുതപ്പെട്ട പാട്ടുകൾ തന്നെ ഭക്തിസംവർദ്ധകങ്ങളും ആയിരുന്നു. അതിനാൽ ഇവയിലെ ഭക്തിതന്നെ സവിശേഷമായി വിലയിരുത്തപ്പെടേണ്ട ഒന്നാണ്.

മാപ്പിളപ്പാട്ടുകളുടെ അവതരണം പോലെത്തന്നെ പഠിക്കപ്പെടേണ്ടതാണവയിലെ ഉള്ളടക്കവും കാവ്യഭംഗിയുമെല്ലാം. അത്തരത്തിൽ സാഹിത്യകൃതി എന്ന നിലയ്ക്ക് പരിഗണിക്കപ്പെട്ടത് പ്രധാനമായും മോയിൻകുട്ടി വൈദ്യരുടെ കൃതികൾ മാത്രമാണ്. ഇന്ന് മാപ്പിളപ്പാട്ടിനെക്കുറിച്ച് അനേകം പഠനഗ്രന്ഥങ്ങളുണ്ട്. ഗവേഷണങ്ങളും ഈ മേഖലയിൽ ധാരാളമായി നടന്നുവരുന്നുണ്ട്. ഇതിലൂടെ മറ്റു മാപ്പിളപ്പാട്ടെഴുത്തുകാരും പാട്ടുകാരും കുറെയൊക്കെ പൊതുസമൂഹത്തിന് പരിചിതരായിക്കഴിഞ്ഞു. അല്ലെങ്കിൽ അവരെക്കുറിച്ചറിയാനായി നമുക്ക് സാധ്യതകളുണ്ട്. എന്നാൽ ഈ പഠനങ്ങളിൽ വേണ്ടരീതിയിൽ പരിഗണിക്കപ്പെടാതെ പോയവയാണിതിലെ സ്ത്രീകളെഴുതിയ പാട്ടുകൾ.[10]

മാപ്പിളപ്പാട്ടുകാരായ സ്ത്രീകൾ കുറെയധികം ഉണ്ടെങ്കിലും അവരുടെ കാവ്യരീതിയുടെയും ആശയാവിഷ്കാരത്തിന്റെയും മാതൃക കാണിക്കാനായി തെരഞ്ഞെടുത്ത ചിലപാട്ടുകൾമാത്രം ഇവിടെ ചേർക്കുകയാണ്. സ്ത്രീവാദകാഴ്ചപ്പാടിൽ ഇന്നു നമ്മൾ വിലയിരുത്തുമ്പോൾ അതിലേറ്റവും പ്രധാനം പുത്തൂർ ആമിനയുടെ കത്തുപാട്ടാണ്. 1921-ലെ മലബാർകലാപത്തെത്തുടർന്ന് ജയിലിലിലടക്കപ്പെട്ടയാളാണ് പുത്തൂർ ആമിനയുടെ ബാപ്പ കുഞ്ഞഹമ്മദ് സാഹിബ്. അദ്ദേഹത്തിന് ആമിന ജയിലിലേക്ക് കത്തുകളയച്ചിരുന്നു. അതുമുഴുവൻ പാട്ടുരൂപത്തിലായിരുന്നു. കുഞ്ഞഹമ്മദ് സാഹിബിനോടൊപ്പം ജയിലിലുണ്ടായിരുന്ന അഹമ്മദ് എന്നയാൾ

ആമിന ബാപ്പാക്കെഴുതുന്ന കത്തുപാട്ടിൽ ആകൃഷ്ടനാകുന്നു. ജയിൽമോചിതനായ ശേഷം അഹമ്മദ്, പുത്തൂർ ആമിനയോട് വിവാഹാഭ്യർത്ഥന നടത്തുന്നു. ഈ വിവാഹാഭ്യർത്ഥന നിരസിച്ചുകൊണ്ടെഴുതിയ മറുപടിയുടെ രൂപത്തിലാണ് പുത്തൂർ ആമിനയുടെ കത്തുപാട്ട് ലഭ്യമായിട്ടുള്ളത്.

ബല്ലാരി ജേലതീന്ന് വരുമ്പോൾ കൊണ്ട് വന്നേ
വമ്പതിപ്പോൾ നടക്കുമോ വെറുതെന്തിനാ പിന്നെ- ഉമൈകളെ
ഭാര്യയാക്കീടുവാനൊരിക്കലും കിട്ടുമോ എന്നെ! (............)
ഗീത്നൊത്ത മറുപടി തന്നിലെ ഞാനന്ന്- ഇത് വരെ
കേടികൾക്ക് സഹായം ചെയ്തവളല്ല ഇപ്പെണ്ണ് (466)

കവിതയിലൂടെ തന്നെ തക്ക മറുപടി ഞാൻ തന്നിട്ടുണ്ടെന്ന് ഇതിൽ പറയുന്നു. പുരുഷന്റെയോ ജയിൽ പുള്ളിയുടെയോ വമ്പ് തന്നോട് നടക്കില്ലെന്ന വെല്ലുവിളിയും ഇതിലുണ്ട്. തുടർന്നവർ പറയുന്നത്

ഉമൈതിലും നല്ലമാരരെ കിട്ടുവാൻ എനിക്കില്ലൊരുമുട്ട്
മട്ടിൽ കിട്ടും വരേക്കും മാനേ തേനെ വിളിക്കും
മറ്റ് ലോഗിയും ഉറ്റിടും പലേ ചക്കരവാക്കും ഒരു പടി
മക്കളങ്ങ് കണക്കിലായാൽ അടുക്കളേലാക്കും
പൊട്ടിപ്പൊരിഞ്ഞന്ത നാളാം പൊതി വൈലത്താകും ഓളം
പോയി മറ്റൊരു തോപ്പു കണ്ടുപിടിക്കും അയ്യാളാ പുരുഷരെ
പൂതി പതിമാർക്കു തീരും ഇതെന്തൊരു കോളാ.[10]

മറ്റൊരു പ്രധാനപ്പെട്ട വ്യക്തി പി.കെ. ഹലീമയാണ്. 1909-1959 വരെയാണ് പി.കെ. ഹലീമയുടെ കാലഘട്ടം. ബദറുൽ മുനീർ ഒപ്പനപ്പാട്ട്, ചന്ദിര സുന്ദരിമാല, പൊരുത്തം ബി ആയിശ, രാജമംഗലം മുതലായവയാണ് പ്രധാന കൃതികൾ. ഇതിൽ കാവ്യഭംഗികൊണ്ടും ആശയാവിഷ്കാരം എന്ന നിലയ്ക്കും ഏറ്റവും പ്രധാനം ചന്ദിര സുന്ദരിമാലയാണ്. മാത്രമല്ല അനേകം വേദികളിൽ പാടിയതും മാപ്പിളപ്പാട്ട് അവതാരകർക്കിടയിൽ ഏറെ പ്രശസ്തമായതും ഇതുതന്നെ. നബിയുടെ അവസാനത്തെ ഭാര്യയായ ഐഷയുമായി കണ്ടുമുട്ടുന്നതും വിവാഹാഘോഷങ്ങളുമെല്ലാമാണിതിലെ പ്രമേയം.

പൊന്നിലും പുന്നാരമിൽ തെളിവായ മുത്ത് മുഹമ്മദാരെ
പൂരണർ സകലോർക്ക് മുൻപ്രബുവരായെ മുസ്ലിമിലാതെ
മന്നവർ നബി ദീനിൽ മുന്നേ വന്നവർ മകളാണ് നൂറേ
മങ്കകൾ സകലത്തിലും മാണിക്കമോ മട്ടെജോറെ
കന്നിയാൾ കണ്ണഞ്ജനം കടഞ്ഞതോ കൊള്ളുള്ള ചേലേ
കൗതുകമോതും ചിരി ചെന്താമര വിടർന്നപോലെ.[11]

എന്നിങ്ങനെയാണിതിൽ മുഹമ്മദ് നബിയെയും ഐഷയേയും മറ്റും വർണ്ണിക്കുന്നത്. ഇതിലെ മറ്റൊരു പ്രധാനഭാഗം നബി ഐഷാബീവിയെ കണ്ടുമുട്ടുന്നതും ഐഷയുടെ ബാപ്പയായ അബൂബക്കർ സിദ്ദീഖിനോട് തന്റെ ആഗ്രഹമറിയിക്കുന്നതുമാണ്. ഇതിന് അബൂബക്കർ സിദ്ദീഖ് നൽകുന്ന മറുപടി പല നിലകളിൽ ശ്രദ്ധേയമാണ്:

അറിവിച്ചെ സമയത്തിൽ ഉമൈ ഖോജാവേ
അംബിയ സകലർക്കും മഹാരാജാവേ
താജരെ എൻമകൾ ആയിഷ ഇപ്പം
താജരിൽ വാഴുവാൻ പോരവലിപ്പം
ബാജവയസ്സണവാമെ ചെറുപ്പം
ചെറുപ്പം അക്കളൽ തങ്ങൾക്കിണയാകുമോ
ചിന്തയിൽ ശരിയായ നിനവൊക്കുമോ.[12]

എന്റെ മകൾ ആയിഷ ഇപ്പോൾ ബാലവയസ്സിലെത്തിയ ചെറിയ കുട്ടിയാണ്. അവൾ എങ്ങനെയാണ് തങ്ങൾക്ക് ഇണയാവുക? ചിന്തയിൽ അല്ലെങ്കിൽ നിനവുകളിൽപോലും നിങ്ങൾ തമ്മിൽ വലിയ അന്തരമില്ലേ? എന്ന് മുഹമ്മദ് നബിയോടുള്ള എല്ലാ ബഹുമാനങ്ങളും നിലനിർത്തിക്കൊണ്ട് അദ്ദേഹത്തോട് തിരിച്ചുചോദിക്കുന്ന അബൂബക്കർ സിദ്ദീഖിനെ സൃഷ്ടിക്കാൻ പി.കെ. ഹലീമയെപ്പോലെ ഒരു കവിയ്ക്കുമാത്രമേ കഴിയൂ. പിന്നീട് ആകെ സംഘർഷത്തിലായ ബാപ്പയോട് ആയിഷ തന്നെ തന്റെ ആഗ്രഹം അറിയിച്ചപ്പോഴാണ് വിവാഹം നടക്കുന്നത്.

മുസ്ലിം പെൺകുട്ടികളുടെ വിവാഹപ്രായം 16 വയസ്സാക്കി കുറക്കണമെന്ന ആവശ്യവും അതേ തുടർന്നുണ്ടായ വിവാദങ്ങളുംകൂടി ചേർത്തുവെക്കുമ്പോൾ പി.കെ. ഹലീമയുടെ ഈ വരികൾ ഇന്നത്തെ കാലഘട്ടത്തിലും ഏറെ പ്രസക്തമാണ്. ഈ വരികളുടെ മാത്രമല്ല ഈ കാവ്യത്തിലെ ഇശൽ ഭംഗിയും ഏറെ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ടതാണ്. ഏറെ വേദികളിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളതാണ് കാവ്യം. ഇന്നത്തെ ഒപ്പനപ്പാട്ടുകളിലും വ്യാപകമായി പി.കെ. ഹലീമയുടെ കാവ്യഭാഗങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ച് വരുന്നതായി കാണാം. പി.കെ. ഹലീമ, പുത്തൂർ ആമിന ഇവരെക്കൂടാതെ സി. എച്ച്. കുഞ്ഞായിശ, കെ. ആമിനക്കുട്ടി, നട്ടുത്തോപ്പിൽ ബി. ആയിശക്കുട്ടി, ടി.എ. റാബിയ തുടങ്ങി മാപ്പിളപ്പാട്ടുണ്ടാക്കിയ അനേകം വ്യക്തികളെ ഇന്നു നമുക്കറിയാം. എന്നാൽ പിന്നീടിവരെയൊന്നും ഈ അവശേഷിച്ച പാട്ടുകളിലൂടെയല്ലാതെ നമുക്കറിയാതെപോയി. വ്യക്തികളെന്ന നിലയ്ക്ക് ഇവരുടെ ജീവിതമോ അതിന്റെ പശ്ചാത്തലങ്ങളോ നമുക്കേറെയൊന്നും വ്യക്തമല്ല. പൊതുരംഗത്തും ഇവരുടെ പ്രവർത്തനങ്ങൾക്ക് തെളിവുകളൊന്നുമില്ല.

ഈ പാട്ടുകാരികൾ മാത്രമല്ല പാട്ടുപാടുന്ന സാഹചര്യങ്ങളും ഇന്ന് മുസ്ലിംസമുദായങ്ങൾക്കിടക്ക് ഏറെയില്ല. ഒറ്റപ്പെട്ട ചില വിവാഹാഘോഷങ്ങളിൽമാത്രം ആ വീട്ടിൽതന്നെയുള്ള മുതിർന്ന സ്ത്രീകൾ പാടുന്നതു മാത്രമാണിപ്പോൾ പതിവ്. അല്ലെങ്കിൽ വലിയ ട്രൂപ്പുകളുടെ സ്റ്റേജ് അവതരണങ്ങൾമാത്രം. മറ്റൊരു രീതിയിലേക്ക് വിവാഹാഘോഷങ്ങൾ മാറിക്കഴിഞ്ഞു എന്നർത്ഥം.

കാതുകുത്തുകല്യാണം, മാർക്കകല്യാണം തുടങ്ങിയ ആഘോഷങ്ങൾക്കും സവിശേഷമായ പാട്ടുകളും സാമാന്യമായുള്ള ചില കല്യാണപ്പാട്ടുകളും ഉപയോഗിച്ചിരുന്നു. കാതുകുത്തുകല്യാണം പോലുള്ള ആഘോഷങ്ങൾ മുസ്ലിംനവോത്ഥാനകാലഘട്ടത്തിൽതന്നെ ഏറെ എതിർപ്പുകൾക്ക് വിധേയമായിട്ടുള്ളതാണ്. ഇതിനെ അന്ധവിശ്വാസത്തിന്റെയും അനാചാരത്തിന്റെയും ഭാഗമായാണ് പരിഷ്കർത്താക്കളായ മുസ്ലിംപുരുഷന്മാർ കണ്ടത്. കാതുകുത്തിനെതിരെയുള്ള പാട്ടുകൾതന്നെ അക്കാലത്ത് പ്രചാരത്തിലുണ്ടായിരുന്നു. ഇങ്ങനെ നോക്കുമ്പോൾ നവോത്ഥാനവും പരിഷ്കരണവാദങ്ങളും ആധുനികതയുമെല്ലാം സ്ത്രീകളുടെ കലാപാരമ്പര്യത്തെയും പൊതുഇടത്തിലുള്ള സാന്നിധ്യത്തെയും മറ്റൊരു തരത്തിൽ തടസ്സപ്പെടുത്തിയതായി കാണാം. ഒരു സാമൂഹ്യഇടത്തിൽ സത്രീകൾ കടന്നുവരേണ്ടതിന്റെ ആവശ്യകതയും പ്രാധാന്യവും തന്നെയാണിത്തരം പരിഷ്കരണ ആശയങ്ങൾ മുന്നോട്ടുവെച്ചതെങ്കിലും പലപ്പോഴും ഈ സാമൂഹ്യ ഇടം പുരുഷമൂല്യങ്ങളാൽ നിർണയിക്കപ്പെട്ടതായിരുന്നു. അതിനകത്ത് സ്ത്രീകൾക്കായി പ്രത്യേക ഇടം നല്കുക മാത്രമാണ് പരിഷ്കർത്താക്കൾ ചെയ്തത്. അതുതന്നെ പുരുഷന്റെ അന്യം എന്ന നിലക്ക് തന്റെ നിലനില്പിന് അനേകം വ്യാഖ്യാനങ്ങൾ ചമച്ചുകൊണ്ടാണവർക്ക് ആശങ്കകളോടെയാണെങ്കിലും അവിടെ തുടരാനായത്. മുസ്ലിം നവോത്ഥാന/പരിഷ്കരണത്തെ സംബന്ധിച്ചാണെങ്കിൽ അതിൽ സ്ത്രീകൾ അറിയപ്പെട്ടില്ല. നമുക്കറിയാവുന്ന ചുരുക്കം ചില സ്ത്രീകളും ഈ മാർഗത്തിൽനിന്ന് പിന്മടങ്ങിയതായി കാണാം. പൊതുരംഗത്ത് ഇവരുടെ സാന്നിധ്യം (എഴുത്തിലും സംഘടനാ പ്രവർത്തനങ്ങളിലും മറ്റും) 60-കളുടെ അവസാനത്തിൽ കുറഞ്ഞുവരുന്നതായി കാണാം.[13]

നാട്ടുവ്യവസ്ഥയിൽ സ്ത്രീകളുടെ പൊതു ഇടത്തിലുള്ള സാന്നിധ്യം ഇത്തരത്തിൽ പിൻവാങ്ങിനിന്നുകൊണ്ടുള്ളതല്ല എന്നുകൂടി തെളിയിക്കുന്നവയാണ് ഈ പാട്ടുകളും പാട്ടുനിറഞ്ഞ കാലവും. ആധുനികപൂർവ്വവ്യവസ്ഥയിൽ വീട്ടിലും പൊതു ഇടത്തിലും തങ്ങളുടേതായ ഒരു സ്ഥാനം സ്ത്രീകൾ നേടിയെടുത്തിരുന്നു എന്നും അവിടെ അധികാരവും നിർവ്വാഹകത്വ

(Agency)വും ഉള്ളവരായിതന്നെ സ്ത്രീകൾ തുടർന്നിരുന്നു എന്നതിന്റേകൂടി തെളിവായി ഈ പാട്ടുകളെ കാണാം. നവോത്ഥാന/ആധുനികയുക്തിക ളിലാണ് ഇവർ പരിഷ്കരിക്കപ്പെടേണ്ട വിഷയി (object) മാത്രമാക്കി ത്തീർന്നത്. ഒരർത്ഥത്തിൽ അതിനോടുള്ള പ്രതികരണം തന്നെയാ വാം പൊതുമണ്ഡലത്തിൽ നിന്നവളുടെ പിന്മടക്കം. ആധുനികപൂർവ്വഘ ട്ടത്തിൽ സ്ത്രീകളുടെനില തികച്ചും ഭദ്രമായിരുന്നു എന്നല്ല ഇതിനർത്ഥം നവോത്ഥാനത്തിന്റെ വിമർശനമെന്ന നിലക്കുകൂടി വിലയിരുത്താവുന്ന താണ് നാട്ടുവ്യവസ്ഥയിൽ സ്ത്രീകൾക്കുണ്ടായിരുന്ന ഇടം എന്നുമാത്രം.

കുറിപ്പുകൾ

1. പരപ്പനങ്ങാടിയിലെ പാട്ടുകാരികളെ അന്വേഷിച്ചപ്പോൾ അവർ പുതിയ കെട്ടിടങ്ങളിലെ തൂപ്പുജോലിയും അടുക്കളജോലികളും മറ്റും ചെയ്താണ് പുലരു ന്നത് എന്നറിയാൻ കഴിഞ്ഞു.
2. വട്ടപ്പാട്ട് എന്നത് മാപ്പിളപ്പാട്ടവതരിപ്പിക്കുന്ന സമ്പ്രദായികരീതിയാണ്. ഇതിൽ തമിഴ്പുലവരുടെ പാട്ടുകൾവരെ ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. ഒപ്പനയുടെ പൂർവ്വരൂപം ഇതായിരുന്നു എന്നുകരുതുന്നു. ആണുങ്ങളുടെ അവതരണരീ തിക്കാണ് വട്ടപ്പാട്ട് എന്നു പൊതുവെ പറഞ്ഞുവരുന്നത്. ഇന്ന് ആൺകുട്ടി കളുടെ ഒപ്പനക്കും യുവജനോത്സവവേദികളിലുപയോഗിക്കുന്ന പേര് വട്ടപ്പാ ട്ടെന്നതാണ്.
3. കാസർകോഡ് ജില്ലയിലെ പടന്ന സ്വദേശിയായ ആസിന്റുടെ കുൽദു എന്ന പാട്ടുകാരിയുടെ ആത്മകഥനം ആരാമം മാസികയിൽ പ്രസിദ്ധീകരിക്കുക യുണ്ടായി. അതിലവർ 1985 വരെ പാടിയിട്ടുള്ളതായി പറയുന്നു (ആരാമം മാസിക 2013 സെപ്റ്റംബർ 10).
4. ഹൈദ്രോസ് പൂവ്വക്കുർശി, ഒപ്പന ചരിത്രം, പഠനം, അവതരണം എന്ന പുസ്ത കത്തിൽ നിന്നു ശേഖരിച്ചത് (2010, കോഴിക്കോട്, വചനം ബുക്ക്)
5. Ibid
6. Ibid
7. മാപ്പിളപ്പാട്ടിനെക്കുറിച്ചുള്ള പല പുസ്തകങ്ങളിലും ഇന്ന് ഈ പാട്ട് രേഖപ്പെടു ത്തിയിട്ടുണ്ട്. പക്ഷേ, ഒപ്പനയിലും വേദികളിലും പലപാട് അവതരിപ്പിക്കപ്പെ ട്ട ഈ പാട്ട് എല്ലാവർക്കും പരിചിതമാണ്.
8. ഈ പാട്ട് പലതരത്തിൽ പുനരവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. കാസറ്റ്ഗാനങ്ങളായി നാടകീയരംഗങ്ങൾ ചേർത്തും ഇതിന്റെ റെക്കോർഡുകൾ ഉണ്ടായിരുന്നു. അപ്പങ്ങളെമ്പാടും എന്നു തുടങ്ങുന്ന പുതിയ സിനിമാപ്പാട്ടിൽവരെ ഉപയോഗി ച്ച പാട്ടിന്റെ ഏറ്റവും പൂർവ്വരൂപമാണിത്. ഇതിന്റെ കർത്താവാരെന്നറിയില്ല.
9. അമ്മായിപ്പാട്ടിനോളം പ്രശസ്തമല്ലെങ്കിലും എല്ലാ കല്യാണവീടുകളിലും പാടിവന്ന ഈ പാട്ടിന്റെയും കർത്താവാരെന്നറിയില്ല. കണ്ടെഴുതിയത് ഒ. അബു എഴുതിയ അറബിമലയാള സാഹിത്യചരിത്രം എന്ന പുസ്തകത്തിൽ നിന്ന്.
10. മുഹമ്മദ് അബ്ദുൽ കരീം, കെ.കെ.; അഹമ്മദ് മൗലവി സി.എൻ, മഹത്തായ

മാപ്പിള സാഹിത്യ പാരമ്പര്യം. 1978.
11. അറബിമലയാളത്തിൽ പ്രസിദ്ധീകൃതമായ പി.കെ. ഹലീമയുടെ ചന്ദിര സുന്ദരി മാലയിൽ നിന്ന്.
12. Ibid
13. കാണുക, ന്യൂനപക്ഷത്തിനും ലിംഗപദവിക്കുമിടയിൽ. ഷംഷാദ് ഹുസൈൻ 2009,തിരുവനന്തപുരം, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്.