രംഗകല : സാമൂഹികവും ചരിത്രപരവുമായ പരിതോവസ്ഥകൾ
ഒരാമുഖം

പ്രൊഫ.(ഡോ.)
പി.പി.രവീന്ദ്രൻ
പ്രൊഫസർ എമറിറ്റസ്,
യുജിസി
ന്യൂ ഡൽഹി.

ആധുനികകാലഘട്ടത്തിലെ വിദ്യാഭ്യാസരംഗത്ത് ഏറെ നിർണ്ണായകമായ ഒന്നാണ് വിമർശനം(critique). ആധുനിക തലമുറയുടെ ഏറെ വിപുലമായ ചിന്താശ്രേണിയുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ കല ഏതു തരത്തിലുള്ള ധർമ്മമാണ് സമൂഹത്തിൽ നിറവേറ്റുന്നതെന്ന ചിന്തയും പ്രസക്തമാകുന്നു.

മനുഷ്യനു ഭൗതികവും ആത്മീയവുമായ ആവശ്യങ്ങളുണ്ട്. ആത്മീയാവശ്യങ്ങളെന്ന പദം കൊണ്ടു വിവക്ഷിക്കുന്നത് സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെയോ, മാതൃത്വത്തിന്റെയോ, സ്നേഹത്തിന്റെയോ, മറ്റു വൈകാരികചിന്തകളുടെയോ ഒക്കെ തലങ്ങളാണ്. ഒരു ദീപം തെളിക്കുമ്പോൾ ആത്മീയമെന്നതിനേക്കാളുപരി അതിലുള്ളത് വിജ്ഞാനത്തിന്റെ പ്രതീകമെന്ന തലമാണ്. മനുഷ്യജീവിതം ഇത്തരം പ്രതീകങ്ങളുടെ സമുച്ചയമാണ്. ഭൗതികതയോടൊപ്പം മനുഷ്യന് ആത്മീയതയും ആവശ്യമാണ്. കലയുടെ ധർമ്മം മേൽപ്പറഞ്ഞ ആത്മീയതയെ പോഷിപ്പിക്കലാണ്. രംഗകലയ്ക്കും ദൃശ്യകലയ്ക്കും ശ്രാവ്യകലയ്ക്കും ധർമ്മം ഇതൊന്നുതന്നെ. കല മനുഷ്യനിൽ സംസ്കാരവിശേഷം വളർത്തുന്നുവെന്നു പറയുന്നത് അതുകൊണ്ടാണ്.

ക്ഷണികജീവിതത്തെ കല അനശ്വരമാക്കുന്നു. കുമാരനാശാൻ ഉൾപ്പടെ മിക്ക എഴുത്തുകാരും എടുത്തു പറഞ്ഞിട്ടുള്ള കാര്യമാണിത്. ഇതേ ക്ഷണികജീവിതത്തെ പരമാവധി നീട്ടിക്കൊണ്ടുപോകുകയാണ് ഓരോ മനുഷ്യന്റെയും ആത്മീയമായ ഒരാവശ്യം. അതു പക്ഷേ പ്രതീകാത്മകമായ തലത്തിലേ സാധിക്കൂ. വാസ്തവത്തിൽ കലയിൽ സംഭവിക്കുന്നതും അതാണ്. കീറ്റ്സിന്റെ 'Ode on a Gracious Urn' എന്ന കവിതയിൽ 'Gracious Urn' എന്ന കലാവസ്തുവിന്മേൽ വരച്ചിരിക്കുന്ന ചിത്രങ്ങൾ ഉദാഹരണമായിട്ടെടുക്കാവുന്നതാണ്. ക്ഷണികജീവിതത്തെ അനശ്വരമാക്കാനുള്ള ശ്രമമാണ് അതിലുള്ളത്.

കല എന്നാൽ സൃഷ്ടിപരത എന്ന് ശബ്ദതാരാവലിയിൽ അർത്ഥം കല്പിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. സൃഷ്ടിപരതയോടൊപ്പം ഉപജീവനത്തിന് ഉപയുക്തമാകുന്ന തൊഴിൽ എന്നൊരർത്ഥവും അതിനുണ്ട്. കല ഈ രണ്ടു തലങ്ങളിലും വ്യാപരിക്കുന്നു. ഹൃദ്യകലകളും(Fine Arts -ഉദാ:സംഗീതം) ഉപജീവനകലകളും(Useful Arts - ഉദാ:ശില്പകല)എന്ന ഈ വിഭജനം കൂടാതെ സംഭാഷണം, പാചകം, കൈവേലകൾ തുടങ്ങിയവ പോലും കലാവിഭാഗങ്ങളിൽ ഉൾപ്പെട്ടു തുട

ങ്ങിയിട്ടുണ്ട്.

വ്യാവസായിക വിപ്ലവത്തിന്റെ വരവോടെയാണ് കലയുടെ ചരിത്രത്തിൽ ആധുനികതയുടെ ഉദയമുൾപ്പടെ നിർണ്ണായകമായ ചില കുതിച്ചുചാട്ടങ്ങൾ ഉണ്ടാകുന്നത്. അതുളവാക്കിയ ഒരു ലോക ബോധം, ലോകമൊട്ടാകെ പരന്നുകിടക്കുന്ന ഒരു സാമൂഹികാവസ്ഥയാണ് ആധുനികതയെന്ന തിരിച്ചറിവ്, ഇതൊക്കെ കല ഒരു വ്യത്യസ്തവ്യവഹാരരൂപമാണെന്ന തോന്നൽ മനുഷ്യനുണ്ടാക്കി. കല ഭൗതികജീവിതത്തിൽ നിന്നു വേറിട്ടു നില്ക്കേണ്ടതാണെന്ന തോന്നൽ ഈ കാലഘട്ടത്തിലുളവായ താണ്. ഭൗതികം ആത്മീയം എന്നു മുൻസൂചിപ്പിച്ച വേർതിരിവുപോലും ഇതിന്റെ ഫലമാണ്.

ആധുനികകലയുടെ ഒരു ശാസ്ത്രശാഖയും 18 ാം നൂറ്റാണ്ടിൽ ഒരു പ്രത്യേക വിഭാഗമായി ഉപയോഗിക്കപ്പെട്ടുതുടങ്ങിയതുമായ സൗന്ദര്യശാസ്ത്ര(Aesthetics)വും കലയെ ഭൗതിക(Material)തലത്തിൽ നിന്നു വ്യത്യസ്തമായി കാണണമെന്നു തന്നെയാണ് അനുശാസിക്കുന്നത്. ഇങ്ങനെ സമൂഹത്തിൽ നിന്നു മാറി നില്ക്കുന്ന ഒരു വ്യവഹാരരൂപമാണ് കല എന്നു സിദ്ധാന്തങ്ങൾ അനുശാസിക്കുമ്പോൾ പോലും വളരെ അഗാധമായ തലത്തിൽ കല സമൂഹത്തിന്റെ തന്നെ ഒരു സൃഷ്ടിയായി നാം തിരിച്ചറിയുന്നുമുണ്ട്. ഇത് കലയുടെ ഒരു വലിയ പ്രശ്നമാണ്.

വാസ്തവത്തിൽ കല നരവംശശാസ്ത്രവുമായും ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. യവനപുരാണത്തിലെ ദൈവസങ്കല്പമായ ഡയനീഷ്യസിന്റെ ഫീസ്റ്റിന്റെ ഭാഗമായ ഒരു ആചാരത്തിൽ(ritual)നിന്നാണ് 'ഗ്രീക്ക് ട്രാജഡി' ഉദയം കൊണ്ടതെന്ന് നരവംശ ശാസ്ത്രജ്ഞർ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നുണ്ട്. കല സമൂഹത്തിലെ ഓരോ വ്യക്തിയുടെയും ആശകളുടെയും, സ്വപ്നത്തിന്റെയും, ആശങ്കകളുടെയും, വേദനകളുടെയും ആവിഷ്കാരമാണ്. അതു മനുഷ്യന്റെ ഭൗതികേതരമായ അസ്തിത്വത്തിന്റെ ഭാഗമാകുന്നു. എല്ലാ കലകൾക്കും ഈ സ്വഭാവമുണ്ട്.

ക്ഷേത്രകലകൾക്കു പോലും മനുഷ്യജീവിതവുമായി ബന്ധമുണ്ട്. കൂടിയാട്ടം പോലെയുള്ള കലകൾ ഉദയം കൊണ്ട കാലത്ത് ക്ഷേത്രമെന്നത് ആ കാലഘട്ടത്തിലെ സാമൂഹികജീവിതത്തിന്റെ ഭാഗമായിരുന്നു. അഥവാ സാമൂഹികജീവിതത്തിന്റെ സമ്പദ്ശാസ്ത്രം ക്ഷേത്രകേന്ദ്രിതമായിരുന്നു. സമ്പദ്വിതരണവും അതോടൊന്നിച്ചു നടന്നിരുന്നു. അങ്ങനെ രംഗകലകൾക്ക് ദൈനംദിനജീവിതവുമായി വളരെയടുത്ത ബന്ധമുണ്ട് എന്നു വരുന്നു. സമൂഹത്തിൽ നിന്നു മാറി നില്ക്കുന്ന വ്യത്യസ്തവ്യവഹാരരൂപമെന്ന ആധുനിക സങ്കല്പനം അതോടെ അർത്ഥരഹിതമാകുന്നു.

ഭക്തിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട കലകളിൽ(കഥകളി, തുള്ളൽ മുതലായവ) ഉപയോഗിക്കുന്നത് പുരാണകഥകളാണ്. അക്കാലത്ത് ഭക്തിയ്ക്ക് പ്രതിരോധത്തിന്റെ സ്വഭാവമുണ്ടായിരുന്നു. എഴുത്തച്ഛൻ ചെയ്തത് സാമൂഹികമായ അനാശാസ്യപ്രവണതകളെ ഭക്തി കൊണ്ട് പ്രതിരോധിക്കുകയായിരുന്നു. വി.ടി. ഭട്ടതിരിപ്പാടിന്റെ 'അടുക്കളയിൽ നിന്ന് അരങ്ങത്തേയ്ക്ക് ' എന്ന നാടകം സമകാലിക നമ്പൂതിരിസമൂഹത്തോടുള്ള അദ്ദേഹത്തിന്റെ കടുത്ത പ്രതിരോധമായിരുന്നു. 1930 കളിലെ കേരളീയ സ്ത്രീകളുടെ ദുരിതജീവിതത്തിന്റെ നേർപരിച്ഛേദമായ 'മറക്കുടയ്ക്കുള്ളിലെ മഹാനരകം' എന്ന നാടകവും സ്മരണീയമാണ്. സാമൂഹികനവോത്ഥാനത്തിനായി കൊച്ചീരാജ്യത്ത് ഒരു ബിൽ അവതരിപ്പിക്കാൻ പുരോഗനവാദികളിൽ ചിലർ ശ്രമിച്ചപ്പോൾ അതിനെ എതിർത്ത ഒരു പ്രധാനി ആ നാടകം കണ്ടശേഷം മനസ്സുമാറി ബില്ലിനെ അനുകൂലിച്ചതായി കഥയുണ്ട്. നാടകം സാമൂഹികപരിഷ്കരണത്തിന് എത്രത്തോളം നിമിത്തമാകുന്നുവെന്നതിനു തെളിവാണ് ഇതെല്ലാം. കമ്യൂണിസ്റ്റ് മുന്നേറ്റത്തിൽ തോപ്പിൽ ഭാസിയുടെ/കെ.പി.എ.സിയുടെ നാടകങ്ങൾ നടത്തിയ ഇടപെടലുകളും ഇക്കൂട്ടത്തിൽപ്പെടുത്താം. രംഗകലകൾക്കും ദൃശ്യകലകൾക്കും ശ്രാവ്യകലകൾക്കുമെല്ലാം ഇത്തരത്തിലൊരു സാമൂഹികമായ ഒരു തലം ആ കലാപ്രവർത്തനത്തിന്റെ ഹൃദയഭാഗത്തുതന്നെ നില്ക്കുന്നുവെന്നാണ് ഇതിലൂടെ സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. അല്ലാതെ ഏതാനും സെക്ടേറിയൻ(sectarian) സൗന്ദര്യവാദികൾ(Aesthetes) പറയുന്നതുപോലെ കല ഭൗതികേതരമായ(immaterial) ചില ആശയങ്ങളുടെ സാന്ദ്രീകരണമല്ല.

പ്രശസ്ത അമേരിക്കൻ നാടകസൈദ്ധാന്തികനും, ന്യൂയോർക്ക് യൂണിവേഴ്സിറ്റിയിൽ ഡ്രാമാ പ്രൊഫസറും, 'എൻവയൺമെന്റൽ തിയറ്റർ' എന്ന അത്യാധുനികമായ തിയറ്റർ രീതിയുടെ ആവിഷ്ക്കർത്താവും, 'Happening' എന്ന തിയറ്റർ രീതിയുടെ പ്രയോക്താവുമായ റിച്ചഡ് ഷെഹനർ നാടകപഠനത്തെ 'പെർഫോമൻസ് സ്റ്റഡീസ്' (performance studies) എന്നാണ് വിശേഷിപ്പിച്ചിരുന്നത്. 'Happening' എന്നതുകൊണ്ട് ഉദ്ദേശിക്കുന്നത് പലതരത്തിലുമുള്ള പരമ്പരാഗത നാട്ടാചാരങ്ങളും, സാമൂഹിക നാടകങ്ങളും, പലതരത്തിൽ സമൂഹത്തിലുള്ള ആദാനപ്രദാനങ്ങളുടെ ബഹിർസ്ഫുരണമായി വരുന്ന നാടകങ്ങളുമാണ്. അവ തെരുവുനാടകം പോലെ ആസൂത്രണം ചെയ്തു നടത്തുന്നവയല്ല, മറിച്ച്, വളരെപ്പെട്ടെന്ന് ആരുമറിയാതെ വരുന്ന ചില പ്രതിഷേധങ്ങളും പ്രതികരണങ്ങളുമൊക്കെത്തന്നെയാണ്. അവയെല്ലാം 'പെർഫോമൻസ് സ്റ്റഡീസ്' (performance studies) എന്ന വിഭാഗത്തിൽ ഉൾപ്പെടുന്നവയാണ്. എല്ലാ കലകളെയും ഇത്തരത്തിലൊരു ചിന്താപദ്ധതിയിലേയ്ക്കും വിശകലനത്തിലേയ്ക്കും കൊണ്ടുവരാം എന്നതാണ് ഇന്നത്തെ സാധ്യത. ഈ അവസ്ഥയിലേയ്ക്ക് എത്തിച്ചേരുന്നത്, കലകളെക്കുറിച്ചും കലാപ്രവർത്തനങ്ങളെക്കുറിച്ചും കലാസംസ്കാരത്തെക്കുറിച്ചുമൊക്കെ ആദ്യം പറഞ്ഞ ചില സൈദ്ധാന്തികസമീപനങ്ങളുടെ പ്രകരണത്തിലാണ്. അതാണു പ്രധാനം. അഥവാ, ഈയൊരു പ്രാധാന്യമുള്ളതുകൊണ്ടാണ് രംഗകലകളെക്കുറിച്ചുള്ള ഈ സെമിനാർ ഒരു മികച്ച അക്കാഡമിക് സംഭവമാകുന്നത്.

'പെർഫോമൻസ് സ്റ്റഡീസ്' (performance studies) എന്നാൽ ലോകത്തിലുള്ള എല്ലാ നാടകപ്രവർത്തനങ്ങളെയും ഒരു കുടക്കീഴിൽ കൊണ്ടുവരാനുള്ള ശ്രമമല്ല എന്നതു ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതാണ്. നമ്മുടെ കൂത്ത്, കൂടിയാട്ടം മുതലായ കലകളുടെയൊക്കെ തനിമയും സവിശേഷതകളുമൊക്കെ കൃത്യമായും റിച്ചഡ് ഷെഹനർ മനസ്സിലാക്കിയിട്ടുണ്ട്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഏറ്റവും പുതിയ ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ ഒരു അധ്യായം തന്നെ 'രസ ഈസ്തെറ്റിക്സ്' (Rasa Aesthetics) എന്നാണ്. ഇതിൽ ഇൻഡ്യൻ സാഹചര്യങ്ങളിൽ ഉണ്ടായ 'രസധ്വനി' സിദ്ധാന്തം ആഗോളതലത്തിൽ അനുവാചകരിലുണ്ടാക്കുന്ന പ്രതികരണത്തെ വിശേഷിപ്പിക്കാനും പഠനവിധേയമാക്കാനും ഉപയുക്തമാക്കുന്ന രീതിയിൽ വികസിപ്പിച്ചുകൊണ്ടുവരുന്ന കാര്യം അദ്ദേഹം പരാമർശിക്കുന്നുണ്ട്.

ചുരുക്കത്തിൽ, കലയുടെ പാരമ്പര്യവും സാമൂഹികബദ്ധമായ അതിന്റെ അവസ്ഥയും ആഗോളീകൃതമായ സ്വഭാവവും അടിസ്ഥാനമാക്കി ഇനിയും പഠനങ്ങൾ ഉണ്ടാകേണ്ടതുണ്ട്. കേരളത്തിന്റെയും ഭാരതത്തിന്റെ തന്നെയും പാരമ്പര്യത്തിന്റെ ഭാഗമായ കലാസിദ്ധാന്തങ്ങൾ ആഗോളതലത്തിൽ പ്രാധാന്യം നേടി ഗൗരവതരമായി പരിഗണിക്കപ്പെട്ടുവരുന്ന സമകാലികപശ്ചാത്തലത്തിൽ അതു സവിശേഷപ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്നു.

കേരളത്തിലെ സമകാലീന നാടകവേദിയുടെ ഗ്ലോക്കൽ മുറ

ഡോ. ഉമർ തറമേൽ
അസോസിയേറ്റ് പ്രൊഫസർ,
മലയാളവിഭാഗം,
കാലിക്കറ്റ് യൂണിവേഴ്സിറ്റി

ഇന്റർനാഷനൽ ഫെഡറേഷൻ ഓഫ് തിയറ്റർ റിസർച്ചിന്റെ 2008 അന്താരാഷ്ട്രനാടകസമ്മേളനത്തിൽ ദക്ഷിണകൊറിയയിലെ ചുങ്-ആങ് സർവ്വകലാശാലാ വിദ്യാർത്ഥികൾ അവിടുത്തെ ബ്ലാക് ബോക്സ് തിയറ്ററിൽ സാമുവൽ ബെക്കറ്റിന്റെ 'ഗോദോയെ കാത്ത്' എന്ന നാടകം അവതരിപ്പിക്കുകയുണ്ടായി. പത്തിരുപതു വർഷം മുമ്പ് കാലിക്കറ്റ് യൂണിവേഴ്സിറ്റി ലിറ്റിൽ തിയറ്റർ(കൾട്ട്) അവതരിപ്പിച്ച ഇതേ നാടകത്തിന്റെ പെർഫോമൻസിൽ നിന്നും കാര്യമായ മാറ്റമൊന്നും ഈ അവതരണത്തിൽ ഉണ്ടായില്ല എന്നത് എന്നെ അത്ഭുതപ്പെടുത്തുകയുണ്ടായി. വ്യതിരിക്തമായ സാംസ്കാരികപാരമ്പര്യമുള്ള രണ്ട് ഏഷ്യൻ രാജ്യങ്ങളിൽ രണ്ടു ദശാബ്ദങ്ങളുടെ കാലയളവിൽ എന്തുകൊണ്ടാണ് ഒരു നാടകത്തിന് ഒരുപോലെയുള്ള അവതരണമുണ്ടാകുന്നത്? ഷേക്സ്പിയറും മാക്ഡൊവൽ വിസ്കിയും നമ്മുടെ കൊളോണിയൽ ദേശീയതയെ രൂപപ്പെടുത്തിയ വൈദേശികസൂചകങ്ങളായി അടയാളപ്പെടുത്തപ്പെട്ടൊരു കാലമുണ്ട്. യൂറോപ്യൻ തിയറ്റർ ഭാഷയെ സമുജ്ജ്വലമാക്കിയ ആധുനികതയുടെ ദൃശ്യസൂചകമാണല്ലോ ബെക്കറ്റിന്റെ 'ഗോദോയെ കാത്ത്'.മാരിനറ്റ്, ഫ്യൂച്ചറിസ്റ്റ് ചിന്തയിലൂടെ തുടങ്ങിവച്ച സാസ്കാരികവിച്ഛേദനത്തിന്റെ തുടർച്ചയായി യൂറോപ്യൻ തിയറ്ററിനകത്തു സംഭവിച്ച ഒരു നാടകം കൂടിയായിരുന്നു അതെന്നു പറയാം. കോളനീകൃത രാഷ്ട്രീയസാമൂഹിക സാഹചര്യം ബാക്കി നില്ക്കുന്ന ഭാരതത്തെപ്പോലുള്ള ദേശങ്ങളിലെല്ലാം യൂറോപ്യൻ ആധുനികതയുടെ തിയറ്റർ ഭാഷയും നാട്യത്തിന്റെ ശരീരഭാഷയും പുതിയ രീതിയിൽ പരിഭാഷപ്പെടുത്താൻ ഇത്തരം നാടകങ്ങൾ ഏറെ പങ്കു വഹിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഫ്യൂഡൽ കാലഘട്ടത്തിൽ നിന്നും മാറിയ കാണിയുടെ ദൃശ്യബോധത്തിൽ നിന്നും കലാപം നിറഞ്ഞ ദൃശ്യബോധം അവയിലുണ്ട് എന്നതു ശരി തന്നെ. സാഹിത്യ(നാടക)കൃതിയുടെ, പുതിയ തിയറ്ററിന് അനുസൃതമായ നിലയിൽ അനുകല്പനത്തെക്കുറിച്ചുള്ള കാഴ്ചപ്പാടും അതിലുണ്ട്. മാരിനറ്റി വിഭാവനം ചെയ്തത് ഫ്യൂഡൽ പഴമയുടെ കാല്പനികമായ ചന്ദ്രികയ്ക്കു പകരം വൈദ്യുതി വെളിച്ചത്തെയായിരുന്നുവല്ലോ. യൂറോപ്യൻ ആധുനികത കൈകാര്യം ചെയ്ത എല്ലാ സാംസ്കാരിക വ്യവഹാരങ്ങളിൽ നിന്നും നഗരവും അതിന്റെ വൈദ്യുതിദീപങ്ങളും നിറഞ്ഞു നിന്നതിന്റെ പൊരുൾ മറ്റൊന്നല്ല.

വെളിച്ചം കൊണ്ടാണ് നാടകം നിർമ്മിക്കേണ്ടതെന്ന അഡോൾഫ് അപ്പിയയുടെ സൂത്രവാക്യം ഇതിനോടുകൂടി വായിക്കാവുന്നതാണ്. യുദ്ധാനന്തരയൂറോപ്പിന്റെ പിരിമുറുക്കം നിറഞ്ഞ മനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെ സാംസ്കാരികമുദ്രകൾ ആയിത്തീർന്നു അങ്ങനെ നാടകം. ഇതിന്റെ സാംസ്കാരികമായ അനുകരണം കോളനീകൃതരാജ്യങ്ങളുടെ അക്കാഡമികവ്യവഹാരങ്ങളിൽ ശക്തമാകുകയും നാടകത്തിന്റെ വ്യവഹാരമണ്ഡലത്തിൽ യൂറോ കേന്ദ്രിതമായ അർത്ഥങ്ങളിലേയ്ക്ക് നങ്കൂരമിടുകയും ചെയ്തു. ഈ പ്രതിഭാസമായിരിക്കണം നടേ സൂചിപ്പിച്ച രണ്ടു നാടകാവതരണങ്ങളുടെ സമാനതയ്ക്കു കാരണം. 1970–കളിൽ കേരളത്തിൽ രൂപപ്പെട്ട നാടകക്കളരി സങ്കല്പവും ഇത്തരമൊരു നാടകാഭ്യാസത്തിന്റെ പ്രേരണയിൽനിന്നു കൂടിയാണ് ഉണ്ടായത്. ഇതേ കൂട്ടരിൽ നിന്നു തന്നെയാണ് തനതു നാടകവേദിയും സംഭവിച്ചത് എന്നോർക്കുക. എന്നാൽ കോളനീകൃത തിയറ്റർ ഭാഷയോടുള്ള പ്രൊസിനിയം അരങ്ങിനോടുള്ള കലാപമായിട്ടാണ് അന്നു വ്യാഖ്യാനിക്കപ്പെട്ടത്. പ്രാദേശീയതയുടെ നാടോടിസംസ്കാരത്തെയും അതിന്റെ നൃത്തസംഗീതാദികളെയും പ്രയോജനപ്പെടുത്തി ദേശിയായ ഒരു നാട്യമുറ രൂപപ്പെടുത്തിയെടുക്കുക എന്ന ചിന്ത അതോടൊപ്പവുമുണ്ട് എന്നതു തള്ളിക്കളയുന്നില്ല. ഇൻഡ്യൻ തിയറ്ററിൽ ഹബീബീ തൻവറും ബാദൽ സർക്കാരും ഇബ്രാഹിം അൽക്കാസിയും വിജയ് തെണ്ടുൽക്കറും നടത്തിയ തിയറ്റർ പരീക്ഷണങ്ങളോട് നമ്മുടെ തനതു നാടകസങ്കല്പം എത്രത്തോളം യോജിച്ചുപോകുന്നുണ്ട് എന്നത് ഇനിയും പരിശോധിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. നമ്മുടെ നാടക സാംസ്കാരിക പ്രവർത്തകരുടെ തലയിൽനിന്ന് ഒരു സുപ്രഭാതത്തിൽ പൊട്ടിമുളച്ച ഒന്നല്ലായിരുന്നു അത് എന്നു വ്യക്തം. പാഴ്സി–തമിഴ് സംഗീതനാടകവേദിയുടെ നീണ്ട ചരിത്രം നമുക്കു മുമ്പിലുണ്ട്. തട്ടുപൊളിപ്പൻ ആണെങ്കിലും നൃത്യ–സംഗീതാദികൾക്ക് അവയിൽ പ്രബലമായ സ്ഥാനമുണ്ട്. അനുരാധ കപൂറിനെപ്പോലെയുള്ള സൈദ്ധാന്തികർ ഇൻഡ്യൻ തിയറ്ററിൽ ഈ നാടകവേദിയുടെ പ്രാധാന്യം അടിവരയിട്ടിട്ടുണ്ട്. അതുപോലെ ഗ്രൊട്ടോസ്കിയുടെയും പീറ്റർ ബ്രൂക്കിന്റെയും യൂജിൻ ബാർബായുടെയുമൊക്കെ നേതൃത്വത്തിൽ രൂപപ്പെടുത്തിയ പാശ്ചാത്യതീയറ്റർ സങ്കല്പങ്ങൾ ഏഷ്യൻ രാജ്യങ്ങളിലെ വൈവിധ്യമാർന്ന അരങ്ങുകളെ പഠിച്ചതിൽ നിന്നുകൂടി രൂപപ്പെട്ടുവന്നവയാണ്. വിക്കിങ് ഓപ്പറ, നേഹ്, നാടകവേദി, കഥകളി എന്നീ ഏഷ്യൻ അനുഷ്ഠാന/നാട്യരൂപങ്ങളെ പഠിച്ചതിന്റെ ഫലമായി തിയറ്ററിന്റെ ട്രാൻസ് യൂറോപ്യൻ സാധ്യതകളിലേയ്ക്ക് എത്തിപ്പെടുകയുണ്ടായി.

പ്രൊസിനിയം അരങ്ങിനെ രൂപപരമായി പൊളിച്ചുകൊണ്ട് കാണിയുടെ സാധ്യതകളെ കുറെക്കൂടി സുതാര്യമാക്കി മാറ്റാൻ പറ്റുമെന്നിടത്തോളമേ തനതു നാടകവേദിയുടെ ആലോചന ചെന്നുള്ളൂ. 'കറുത്ത ദൈവത്തെ തേടി' മുതൽ 'കരിക്കുട്ടി' വരെയുള്ള നാടകാവതരണങ്ങൾ ഇക്കാര്യം വ്യക്തമാക്കുന്നു. ഒപ്പം പാരമ്പര്യത്തിന്റെ നൃത്തസംഗീതാദിരൂപങ്ങൾ അതിനോടു കണ്ണി ചേർക്കപ്പെട്ടു. ആട്ടപ്പണ്ടാരങ്ങളും കാട്ടുപരിഷകളും ഇത്തരം നാടകങ്ങളുടെ വ്യാകരണമുറയായിത്തീർന്നു. അരങ്ങിന്റെ ഏതു ഭാഗത്തും ഇരുന്നുകൊണ്ട് നാടകം കാണാമെന്നതിനാൽ കാണി വിമോചിതനായി എന്നു വിശ്വസിക്കുകയും അഹങ്കരിക്കുകയും ചെയ്തു. എന്നാൽ മനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെ അകത്തേയ്ക്കു കടക്കുന്ന നാടകങ്ങളുണ്ടാക്കാൻ തനതു നാടകവേദിക്കായില്ല. മാത്രമല്ല, ബഹുലസംസ്കാരത്തിന്റെ സമുദായങ്ങൾക്കകത്തു നിന്ന് നാടോടി അനുഷ്ഠാനരൂപങ്ങളെ രംഗത്തേയ്ക്കു കൊണ്ടുവരാനും അതിനായില്ല.

അധികാരത്തെക്കുറിച്ചുള്ള കേവലം എക്സ്പ്രഷനിസ്റ്റ് ആട്ടങ്ങളായി തനതുനാടകങ്ങൾ മണ്ണിൽ വേരുപിടിക്കാതെ കാണികളോടു സലാം പറഞ്ഞ് പിരിയുകയാണുണ്ടായത്. പി.എൻ. താജിന്റെയും ശ്രീകണ്ഠൻനായരുടെയും നാടകങ്ങൾ മലയാളനാടകത്തെ മുന്നോട്ടു നയിക്കുന്നത് ഈ നിശ്ചേതബിന്ദുവിൽ നിന്നാണെന്നു കാണാം.

കാണിയുടെ കണ്ണിന് ലക്കും ലഗാനുമില്ല:

കണ്ണിനു നല്ല ദർശനശക്തിയും കാതിനു ശ്രവണശക്തിയും ബുദ്ധിയ്ക്ക് നന്മ–തിന്മ ഗ്രാഹ്യവിവേചനവും രാഗദ്വേഷാദികൾ ഇല്ലാത്തവനും നാട്യകലാതത്പരനുമായ ആളാണ് ശരിയായ കാണി

എന്ന് ഭരതമുനി(നാട്യശാസ്ത്രം– സിദ്ധിവ്യക്തകം–പ്രേക്ഷകലക്ഷണം). അധികാരം നാടകത്തെ നിയന്ത്രിക്കുകയും നാടകപഠനത്തിനും അരങ്ങിന്റെ പാഠത്തിനും അധികാരപക്ഷത്തു നിന്നുകൊണ്ട് അർത്ഥങ്ങൾ കല്പിച്ചുണ്ടാക്കുകയും ചെയ്തിരുന്ന കാലങ്ങളിലെല്ലാം കാണി നിയന്ത്രിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ കഥാർസിസ് സങ്കല്പത്തിലും ഭാരതത്തിൽ ഗുപ്തകാല നാട്യസങ്കല്പങ്ങളിലും കോളനീകൃത പ്രൊസീനിയം അരങ്ങുസങ്കല്പത്തിലും ഈ ഞെരുക്കം കാണി പലമട്ടിൽ അനുഭവിക്കുകയുണ്ടായി. അതേസമയം അനന്തവൈവിധ്യമാർന്ന പ്രാദേശീയമായ അനുഷ്ഠാന നാടകാവതരണങ്ങളിൽ കാണിയുടെ സ്ഥാനം സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ പക്ഷത്തായിരുന്നു. ഇതാകട്ടെ പുരാതനമായ നാടകാവതരണങ്ങളിൽപ്പോലും നമുക്കു കാണാം. മലഞ്ചെരുവുകളിൽ കെട്ടിയുണ്ടാക്കിയ യവന നാടകവേദിയ്ക്ക് സാക്ഷികളായ കാണിസമൂഹം ബദ്ധശ്രദ്ധരായി നാടകത്തിൽ മാത്രം കണ്ണും നട്ടിരിക്കുന്നവരായിരുന്നില്ല എന്നു രേഖകളിൽ കാണാം. പൂച്ചകരഞ്ഞും കൂക്കിവിളിച്ചും ആവശ്യമായത് എന്നു തോന്നുന്നതിനെ മാത്രം സ്വീകരിക്കുകയും അല്ലാത്തതിനെ വെടിയുകയും ചെയ്യുന്നവരായിരുന്നു ഈ കാണികളിൽ പലരും. യവനനാടകത്തെ അടിസ്ഥാനപ്പെടുത്തിയാണ് അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ ദുരന്തനാടകസിദ്ധാന്തം സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടതെങ്കിലും അരങ്ങിനു മുമ്പിൽ നിരന്നിരിക്കുന്ന ഒരു കാണിസമൂഹത്തിന്റെ ഇത്തരം സ്വാതന്ത്ര്യങ്ങളെ അവ മുഖവിലയ്ക്കെടുത്തിട്ടില്ല. ചൈന, ജപ്പാൻ തുടങ്ങിയ പൂർവ്വേഷ്യൻ രാജ്യങ്ങളുടെ നാടകവേദികളെടുത്താലും നമ്മുടെ കൂത്തമ്പലത്തിലെ കാണിസമൂഹത്തെ എടുത്താലും സ്ഥിതി വ്യത്യസ്തമല്ല. തെയ്യം പോലെയുള്ള അനുഷ്ഠാനരൂപങ്ങൾക്കുചുറ്റും നിരന്നു നില്ക്കുന്ന കാണികളെ ഏതുതരം നിയന്ത്രണങ്ങൾ കൊണ്ടാണ് നേരിടാൻ കഴിയുക.

ശാസ്ത്രസാങ്കേതികതയുടെ കാലാകാലങ്ങളിലുള്ള മാറ്റം കൃതിയുടെയും അരങ്ങിന്റെയും പൊളിച്ചെഴുത്ത് ആവശ്യപ്പെടുന്നതു കാണാം. ആധുനികത നിർമ്മിച്ചുണ്ടാക്കിയ അരങ്ങിന്റെ അർത്ഥങ്ങൾ രൂപപ്പെടുന്നതിൽ വിദ്യുച്ഛക്തിയ്ക്കുള്ള പ്രാധാന്യം നടേ സൂചിപ്പിച്ചുവല്ലോ. മേൽപ്പറഞ്ഞ കാര്യങ്ങളെല്ലാം കാണിയുടെ വിമോചനസംസ്കാരത്തെ മാറ്റിപ്പണിയുമെന്നത് ജീവശാസ്ത്രപരവും അബോധപരവുമായ ഒരാശയമാണ്. കാണിയിലെ കലാപത്തെ നിർവ്വചിക്കുന്നത് കാണിയിലെ ശരീരശാസ്ത്രത്തിൽ ജന്മനായുള്ള അരാജകത്വം തന്നെ. പഞ്ചേന്ദ്രിയങ്ങളിൽ ഏറ്റവുമധികം അരാജകം ആകാൻ കഴിയുന്ന അവയവം കണ്ണാണ്. കാണുന്നത് വിശ്വസനീയവുമാണ്. (seeing is believing) എന്ന ഉത്തരാധുനിക കാഴ്ചാസംസ്കാരം ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നത് മറ്റൊന്നല്ല. കാർണിവൽ സങ്കല്പവുമായി പുതിയ കാണിയുടെ വിമോചനത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നതിനു പിന്നിലും കാണിയെക്കുറിച്ചുള്ള ജനിതകമായ ആശയങ്ങൾക്കു പങ്കുണ്ട്.

തിയറ്ററിൽ കലാപാഠങ്ങൾ നിർമ്മിക്കുന്നതിൽ കാണിയുടെ സജീവസാന്നിധ്യം ആവശ്യമുണ്ടെന്ന് ശാഠ്യം പിടിച്ചത് ബ്രസീലിലെ നാടകകാരനായ അഗസ്തോ ബോൽ ആണ്. കാഴ്ചയാൽ വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നതുകൊണ്ടു മാത്രം കാണി ആകുന്നില്ലെന്നും തിയറ്ററിൽ ഇടപെട്ടും തിരുത്തിയും കൊണ്ടുമാത്രമേ യഥാർത്ഥ കാണിയ്ക്കു നില്ക്കാനാവുകയുള്ളൂ എന്നും തന്റെ നാടകപ്രവർത്തനത്തിലൂടെ ബോൽ സ്ഥാപിക്കുകയുണ്ടായി. കാണിയും അരങ്ങും തമ്മിൽ സർഗ്ഗാത്മകമായ ഏറ്റുമുട്ടലിനെയാണ് അദ്ദേഹം മുന്നോട്ടുവെച്ചത്. അരിസ്റ്റോട്ടിലിയൻ നാടകസിദ്ധാന്തങ്ങൾ മാത്രമല്ല, ബ്രഹ്റ്റിന്റെ എഷിക് നാടകസങ്കല്പം പോലും കാണിയെക്കുറിച്ചു രൂപപ്പെടുത്തിയ ആശയം അപൂർണ്ണമാണ് എന്ന കാഴ്ചയിൽ നിന്നാണ് അഗസ്തോ ബോൽ മുന്നോട്ടു പോകുന്നത്. പഴയതും പുതിയതുമായ പാശ്ചാത്യ തിയറ്റർ രൂപങ്ങളെ സംശയത്തോടെ വീക്ഷിക്കുവാനും, ദേശീയവും പ്രാദേശീയവുമായ ജനസംസ്കൃതികളിൽ നിന്നും തിയറ്റർ രൂപപ്പെടുത്തിയെടുക്കാനും ബോൽ ദീർഘവീക്ഷണം ചെയ്യുകയുണ്ടായി.

ബ്രഹ്റ്റിന്റെ എഷിക് നാടകവേദിയെ എഴുപതുകളിലും എൺപതുകളിലും കാണികൾ ആഘോഷിക്കുകയുണ്ടായി. കാണി അരങ്ങിൽ കാണുന്നതു ജീവിതമല്ലെന്നും പ്രതിനിധീകൃതയാഥാർത്ഥ്യം മാത്രമാണെന്നുമുള്ള യാഥാർത്ഥ്യം കാണിയെ നയിക്കണമെന്നുമുള്ള കാഴ്ചപ്പാടാണ്

എപ്പിക് നാടകവേദി മുന്നോട്ടു വച്ചത്. മാർക്സിയൻ കലാസിദ്ധാന്തങ്ങൾ ബ്രഹ്റ്റിനെ ഇക്കാര്യത്തിൽ ആകർഷിക്കുകയുണ്ടായി. എന്നാൽ ബ്രഹ്റ്റിന്റെ എത്ര നാടകങ്ങൾ മലയാളിക്കു തന്മയത്വത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കാനായിട്ടുണ്ട് എന്ന ചോദ്യം ബാക്കിനില്ക്കുന്നു. അതേ സമയം അഗസ്തോ ബോലിനെപ്പോലെയുള്ള മൂന്നാം ലോക നാടകസൈദ്ധാന്തികരെ, അവരുടെ നാടകസങ്കല്പങ്ങളെ മലയാളി പരിഗണിച്ചിട്ടേയില്ല.

നാടകവേദിയുടെ കാര്യത്തിൽ ആശയപരമായി രണ്ടു ധാരകളെയാണ് കേരളത്തിലെ ആധുനികനാടകവേദി അനുവർത്തിച്ചു കാണുന്നത്. ഒന്ന് നമ്മുടെ സവർണ്ണ നാട്യപാരമ്പര്യമാണ്. – കൂത്ത്, കൂടിയാട്ടം, കഥകളി തുടങ്ങിയവ. പില്ക്കാലത്ത് നാടോടി കലാരൂപങ്ങളെ തനതു നാടകവേദി സ്വാംശീകരിക്കാൻ ശ്രമിച്ചുവെങ്കിലും ജീവിതസ്പർശമില്ലാത്ത കെട്ടുകാഴ്ചകളായി(spectate) അവ മാറി. രണ്ടാമത്തെ ധാര യൂറോ കേന്ദ്രിതമായ ആധുനിക നാട്യപാരമ്പര്യമാണ്. ഈ രണ്ടു ഘടകങ്ങളും അനേകം സാംസ്കാരിക മുഖമുള്ള കേരളത്തെപ്പോലുള്ള പ്രദേശങ്ങളുടെ നിരവധി അനുഷ്ഠാന നാട്യപാരമ്പര്യങ്ങളെ മറച്ചുപിടിക്കുന്നതിനു കാരണമായി. ഏഷ്യ, ആഫ്രിക്ക, ലാറ്റിനമേരിക്ക തുടങ്ങിയ ഭൂഖണ്ഡങ്ങളിലെ നാടകവേദിയെ അറിയാനും സ്വാംശീകരിക്കാനുമുള്ള ശീലം ഇന്നും നമ്മൾ ആരംഭിച്ചിട്ടില്ല. നാടകവേദികളിൽ സംഭവിക്കേണ്ടത് സമൂഹത്തിന്റെ ജീവത്തായ സാംസ്കാരിക ജീവിതസൂചകങ്ങളിലൂടെയാണ്. അങ്ങനെ സംഭവിക്കുന്ന സൈദ്ധാന്തികപരിസരത്തെയാണ് അക്കാഡമികളിലൂടെ വളർത്തിയെടുത്തു കൊണ്ടുവരേണ്ടത് എന്ന കാഴ്ചപ്പാട് ഇന്നും നമുക്കുണ്ടായിട്ടുണ്ടോ?

കേരളത്തിലെ അന്താരാഷ്ട്ര നാടകോത്സവത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ട ആഫ്രിക്കൻ നാടകങ്ങൾ കണ്ടവർക്കറിയാം. യൂറോ കേന്ദ്രിത നാട്യഭാരങ്ങളെ അവയൊഴിവാക്കി. തനതുജീവിതത്തിന്റെ ചടുലസംസ്കാരത്തെ തിയറ്ററിലേയ്ക്ക് അവർ എങ്ങനെ സ്വീകരിക്കുന്നുവെന്ന്. മാഗ്നറ്റ് തിയറ്റർ കമ്പനിയ്ക്കുവേണ്ടി മാർക്ക് ഫ്ളൈഷ്മാൻ സംവിധാനം ചെയ്ത 'എവരി ഇയർ എവരി ഡേ അയാം വാക്കിങ്', 'മാക്ബെക്കി' തുടങ്ങിയ നാടകങ്ങളും ദി തിയറ്റർ കമ്പനിയ്ക്കു വേണ്ടി വിഖ്യാതസംവിധായകനായ കീത്ത് പിയേഴ്സൺ സംവിധാനം ചെയ്ത് 'ഗിഥ', 'സൂതികിമിയ' എന്നീ നാടകങ്ങളും ഇത്തരത്തിലുള്ള പരിശോധന അർഹിക്കുന്നു. പ്രേക്ഷകരെ ഈ നാടകങ്ങൾ കൈയിലെടുക്കുന്നത് രണ്ടു കാരണങ്ങൾ കൊണ്ടാണ്. ഒന്ന് – പൂർവ്വനിശ്ചിതമായ തിയറ്റർ വ്യാകരണം ഇവ ഒഴിവാക്കുന്നു. ആഫ്രിക്കയുടെ രാഷ്ട്രീയശൈഥില്യങ്ങളും സാംസ്കാരികമായ അന്യവത്ക്കരണവും അവരുടെ മിത്തോളജിയിലേയ്ക്കും ഗോത്രസംഗീതപാരമ്പര്യത്തിലേയ്ക്കും ഇറങ്ങിച്ചെന്നുകൊണ്ട് പുന:സൃഷ്ടിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. 2007 ൽ കെനിയയിൽ നടന്ന തെരഞ്ഞെടുപ്പിനു ശേഷമുണ്ടായ അക്രമങ്ങളും അതിൽ ടൈറ്റാ ഗോത്രവിഭാഗങ്ങൾ അനുഭവിക്കേണ്ടിവന്ന ദുരിതങ്ങളുടെ പശ്ചാത്തലം ഗിഥ പോലുള്ള നാടകത്തിനു വിഷയമാകുമ്പോൾ തീർത്തും ഒരു രാഷ്ട്രീയനാടകവേദി ആയിത്തീരുന്നു. കാണി മാറിനിന്ന് നാടകം ആസ്വദിക്കുകയല്ല, കളികളിൽ പങ്കാളിയാക്കപ്പെടുകയാണു ചെയ്യുന്നത്. ആംഗലേയവും സ്വാഹിലിയും സുലുവും കൂട്ടിക്കലർത്തിയ ഒരു ഭാഷാരീതി അന്താരാഷ്ട്ര പ്രേക്ഷകർക്കു മുമ്പിൽ അന്യത്വം ഏതുമില്ലാതെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. മറ്റൊരു സവിശേഷത, വിക്ടോറിയൻ സദാചാരനിരതമായ ലിംഗസംസ്കാരത്തിൽ നിന്നും ആഫ്രിക്കൻ തിയറ്റർ പരമാവധി മോചിതമായിരിക്കുന്നു.

ഷേക്സ്പിയറുടെ മാക്ബെത്തിന്റെ അനുകല്പനം ആണ് മാർക്ക് ഫ്ളൈഷ്മാൻ സംവിധാനം ചെയ്ത മാക്ബെക്കി. ട്രാജഡിയുടെ ക്ലാസ്സിക്‌രൂപം പൊളിച്ച് രാഷ്ട്രീയ പ്രഹസനത്തിന്റെയും പാരഡികളുടെയും സമകാലികരൂപമാക്കി നാടകത്തെ മാറ്റിയെടുത്തിരിക്കുന്നു. ട്രാജഡി കാണാനിരുന്ന കാണികൾ കരുണവും ഭയവും മാറ്റിവച്ച് ചിരിയുടെ മാലപ്പടക്കം തീർക്കുന്ന കാഴ്ച രസകരമാണ്. അനുകല്പനത്തിന്റെ ഒരട്ടിമറി ഭാഷയിലൂടെ ഷേക്സ്പിയർ എന്ന വെളുത്ത എഴുത്തുകാരനെ അപനിർമ്മിക്കുന്ന രീതി ആരെയും ആകർഷിക്കും. ഈ നാടകരൂപങ്ങളെല്ലാം പ്രൊസിനിയം അരങ്ങു രീതിയെ നാട്യത്തിന്റെ അതിവ്യാപ്തികൊണ്ട് തകർക്കുന്നതു കാണാം. ക്യൂബൻ ചലച്ചിത്ര

കാരനായ തോമസ് എലിയായുടെയും ആഫ്രോ അമേരിക്കൻ സംവിധായകനായ റൗൾപെക്കിന്റെയും ചിത്രങ്ങൾക്ക് അരങ്ങിൽ തുടർച്ചയുണ്ടാകുന്ന ഒരനുഭവം ഈ നാടകങ്ങളിൽ കാണാം.കേരളത്തെപ്പോലുള്ള ഒരു ദേശത്തിന് ആഫ്രിക്കൻ തീയേറ്ററിൽ നിന്നും എന്താണ് ഉൾക്കൊള്ളാനുള്ളത് എന്ന ചിന്ത നമ്മെ പിന്തുടരേണ്ടതുണ്ട്.

തിയറ്റർ, ജീർണ്ണിച്ച പ്രത്യയശാസ്ത്രഭാരങ്ങളെ ഒഴിവാക്കിക്കൊണ്ട് കാണിയുടെ സ്വാതന്ത്ര്യത്തെ ആഘോഷിക്കുവാൻ പോകുന്നതിന്റെ ചില അടയാളങ്ങൾ മലയാളത്തിലെ യുവ സംവിധായകനായ ദീപൻ ശിവരാമൻ , ശങ്കർ വേങ്കിടേശ്വരൻ, സുവീരൻ, എന്നിവർ അവതരിപ്പിച്ച നാടകങ്ങൾ തുറന്നു തരുന്നുണ്ട്. തൃശൂർ കേന്ദ്രമാക്കിയുള്ള ഓക്സിജൻ തിയേറ്റർ, ഗാർഷ്യ മാർക്വിസിന്റെ A Chronicle of Death retold എന്ന കഥയ്ക്ക് 'സ്പൈനൽ കോർഡ്' എന്ന പേരിൽ ദീപൻ ശിവരാമൻ, നാടകമൊരുക്കുകയുണ്ടായി. കഥയിലെ അമ്മ, മകന്റെ കൊലകഴിഞ്ഞ് 27 വർഷത്തിനുശേഷം ഭൂതകാലത്തിലേക്കു തിരിഞ്ഞു നോക്കുന്ന രീതിയിലാണ് മാർക്വിസിന്റെ കഥയ്ക്ക് അനുകല്പനം ഉണ്ടാക്കിയിരിക്കുന്നത്. നാം കൊണ്ടാടിയ പ്രൊസിനിയം അരങ്ങു പാരമ്പര്യത്തെ ആശയപരമായും രംഗപരമായും ബോധപൂർവ്വം പൊളിച്ചെഴുതാനുള്ള സംവിധായകന്റെ ശ്രമം പ്രത്യേക ശ്രദ്ധ അർഹിക്കുന്നു. അരങ്ങിലെ നടനെയും മുന്നിലിരിക്കുന്ന കാണികളെയും വേർതിരിച്ചു കാണുന്ന, മൂന്നു ഭാഗവും അടച്ചുകെട്ടിയുള്ള പ്രൊസിനിയം അരങ്ങിന് രണ്ടു നൂറ്റാണ്ടുകളുടെ പഴക്കമുണ്ട്. അധിനിവേശ ഭാരതത്തിൽ 1760 ൽ ഷേക്സ്പിയർ നാടകങ്ങൾ അവതരിപ്പിച്ചു തുടങ്ങുന്നതോടെയാണ് നമ്മുടെ നാട്ടിൽ അതിന്റെ ചരിത്രം ആരംഭിക്കുന്നത്. ആംഗലേയരായ/ കോളനി അധികാരികളായ ഓഫീസർമാരും അവരെ സേവിക്കുന്ന ഇന്ത്യൻ ഗുമസ്തന്മാരും മുന്തിയ ജാതികളിലെ അംഗങ്ങളുമായിരുന്ന ഇത്തരം നാടകങ്ങളുടെ കാണികൾ.

1960 കളായപ്പോളേക്കും കൽക്കത്തയിലും മുംബൈയിലും ഇത്തരം തിയേറ്ററുകൾ സജീവമായിരുന്നു. ക്രമേണ നിരവധി പ്രദേശിക അനുഷ്ഠാന നാട്യരീതികൾക്കുമേൽ പ്രൊസിനിയം മേൽക്കോയ്മ നേടുന്നതാണ് നാം കാണുന്നത്. യൂറോപ്യൻ ആധുനികത നിർമ്മിച്ചുണ്ടാക്കിയ തിയേറ്റർ രൂപങ്ങൾ നാം നമ്മുടെ 70 കളിലും 80 കളിലും നന്നായി അനുകരിക്കുകയും പരീക്ഷിക്കുകയും ചെയ്തു. നടന്റെയും നടിയുടെയും ശരീരഭാഷ്യം അവയേറെ മാറ്റങ്ങൾ കൊണ്ടുവന്നുവെങ്കിലും പ്രൊസിനിയത്തിന്റെ ചട്ടക്കൂട്ടിൽ തന്നെയാണ് അവയിൽ മിക്കതും അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടത്. ബ്രഹ്റ്റ്, സാമുവൽ ബക്കറ്റ്, ബുഷ്നർ, ജെ.എം. സിൻഞ്ചെ, അയണസ്കൊവ്. .... തുടങ്ങിയ ആധുനിക നാടക കൃത്തുകളുടെ കൃതികൾക്ക് മലയാളത്തിൽ നിരവധി അനുകല്പനങ്ങൾ ഉണ്ടായി. സ്കൂൾ ഓഫ് ഡ്രാമ പോലുള്ള സ്ഥാപനങ്ങൾ അവരുടെ നാടകക്കളരികളിലൂടെ ഇത്തരമൊരു ശരീരഭാഷയ്ക്കു വന്യമായ തുടർച്ചകളുണ്ടാക്കി.

നമ്മുടെ നാടകത്തിന് അനുകല്പനത്തിലും അരങ്ങിലും പുതിയ ഭാഷ്യവും വ്യാകരണവും ഉണ്ടായിവരേണ്ടതിന്റെ ആവശ്യകത ചില അവതരണങ്ങളെങ്കിലും ഓർമ്മിപ്പിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. പ്രൊസിനിയവും ആധുനികതയും നിർമ്മിച്ചുവച്ച അരങ്ങിന്റെ ആശയങ്ങളെയും രംഗാവതരണ മാതൃകകളെയും മാറ്റിമറിച്ചുകൊണ്ടു മാത്രമേ ഇത്തരമൊരു ശ്രമം ഫലം കാണുയുള്ളു എന്നു ദീപൻ ശിവരാമനും, ശങ്കർ വെങ്കിടേശ്വരനും പോലുള്ള കേരളത്തിലെ പുതിയ തിയേറ്റർ പ്രവർത്തകർ വിശ്വസിക്കുന്നു.

ദീപന്റെ മറ്റു നാടകങ്ങളിൽ നിന്നും ഏറെ വ്യത്യാസത്തോടുകൂടിയാണ് സ്പൈനൽ കോർഡ് എന്ന നാടകം അരങ്ങേറിയത്. ലാറ്റിനമേരിക്കൻ സാമൂഹികസന്ദർഭത്തിൽ എഴുതപ്പെട്ട മാർക്വിസിന്റെ കഥ കേരളത്തിൽ അരങ്ങു തേടുമ്പോൾ നമ്മുടെ സാമൂഹിക സന്ദർഭത്തിനനുസരിച്ച് അവയെ മാറ്റിപ്പണിയേണ്ടതുണ്ട്. സമ്പൂർണ്ണ സാക്ഷരരെന്ന് അവകാശപ്പെടുന്ന കേരളീയ സമൂഹത്തിൽ സ്ത്രീപീഡനങ്ങളുടെയും രാഷ്ട്രീയ കൊലപാതകങ്ങളുടെയും എണ്ണം പെരുകിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഒരു സാഹചര്യമുണ്ട്. മതത്തിന്റെയും ഫ്യൂഡൽ ജീവിതാവബോധത്തിന്റെയും നടുക്കടലിൽ നട്ടം തിരിയുന്ന ഒരു പൊങ്ങച്ച സമൂഹത്തിന്റെ അകത്തേക്കാണ്, മാർക്വിസിന്റെ കഥയെ ദീപൻ ശിവരാമൻ

അനുകല്പനം ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. സ്പൈനൽ കോർഡ് എന്ന നാടകം അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഉത്തരാധുനിക കേരളത്തിന്റെ മൂല്യവിചാരങ്ങളെയാണ് പ്രശ്നവത്കരിക്കുന്നത്.

പ്രൊസിനിയം തിയേറ്റർ രൂപത്തെ പരിപൂർണ്ണമായും ഉപേക്ഷിക്കുകയും കാണികളുടെ നാടകാവബോധത്തിൽനിന്നുകൊണ്ട് കൃതിയെ മാറ്റിപ്പണിയുകയും തുറന്ന അരങ്ങിൽ അവതരിപ്പിക്കുകയുമാണ് ചെയ്തിട്ടുള്ളത്. കാണികൾ എവിടെയൊക്കെ ഇരിക്കുന്നുവെന്നത് അരങ്ങും കാണികളും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെ പലതരത്തിൽ മാറ്റിയെഴുതുന്നു. ഒരർത്ഥത്തിൽ അനുകല്പനത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയത്തിൽ നിന്നാണ് ഇതാരംഭിക്കുന്നത്. വിക്ടോറിയൻ കാലഘട്ടം കോളനീകൃത രാജ്യങ്ങളിൽ നടപ്പാക്കിയ നാടകാനുകല്പനവും അവതരണവും അരങ്ങിനെയും കാണിയെയും രണ്ടു തട്ടുകളിൽ സങ്കല്പിച്ചുകൊണ്ട് സാംസ്കാരികമായ ഒരു വിധേയത്തിന്റെ (master -sevent relationship) പരിഭാഷാരൂപമാണ് ഉണ്ടാക്കിയെടുത്തത് മൂലകൃതിയും അതിന്റെ സംസ്കാരവും ഉത്തമമാണെന്നും ലക്ഷ്യകൃതിയും അതിന്റെ സംസ്കാരവും ഇത്ര ഉത്തമമാതൃകയെ പഠിക്കുകയും അനുകരിക്കുകയും വേണമെന്നുള്ള കാഴ്ചപ്പാടിലൂടെയാണ് ഈ പരിഭാഷാസംസ്കാരം രൂപപ്പെട്ടത്. പ്രൊസിനിയം അരങ്ങ് ഈ കൊളോണിയൽ സാംസ്കാരികബോധത്തെ ഒരൊഴിയാബാധപോലെ സംരക്ഷിച്ചുപോന്നു.

സ്പൈനൽകോർഡ് ബോധപൂർവ്വം ഇത്തരമൊരു ശ്രേണികരണത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയത്തെ നിരാകരിക്കുന്നു. നാടകം അവതരിപ്പിക്കുന്നവരും അതു കാണുന്നവരും തമ്മിലുള്ള അകലം പരമാവധി വെട്ടിക്കുറച്ചുകൊണ്ട് പരസ്പരം ഇടപെടാവുന്ന ഒരു കാർണിവൽ ഭാഷ രൂപപ്പെടുത്തുന്നതായി കാണാം. രംഗസജ്ജീകരണത്തിൽ (scenography) പോലും കാണികൾക്ക് നേരിട്ടിടപെടാവുന്ന രീതി, നാടകത്തിലെ ആശയത്തോടു മാത്രമല്ല, അരങ്ങിനോടു നേരിട്ടുതന്നെ സംവാദത്തിലേർപ്പെടാനുള്ള സൗകര്യം സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ട്.

സ്പൈനൽകോർഡ് കേരളീയ സമൂഹത്തിൽനിന്നും മുഖവിലയ്ക്കെടുക്കുന്ന രണ്ടു കാര്യങ്ങളുണ്ട്. എങ്ങനെയാണ് ഒരു മനുഷ്യനെ കൊല്ലാൻ കഴിയുക എന്നുള്ളതാണ് ഒന്നാമത്തേത്. കൊലയും വയലൻസും ഒളിഞ്ഞുനോട്ടങ്ങളും കൊണ്ട് വ്യാജമാക്കപ്പെട്ട സിവിൽ സമുദായഘടന തീരെ ശോഷിച്ച ആഗോളീകൃതകേരളത്തിന്റെ ചുറ്റുപാടിൽ പുതിയതും പരിഷ്കൃതവുമായ ഒരു മൂല്യഘടനയെക്കുറിച്ചുള്ള വിചിന്തനം ഈ നാടകം മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്നുണ്ട്. ബൈബിൾവിരുദ്ധമായ ആശയങ്ങളെ ബൈബിളിനകത്ത് താലോലിച്ച് ഫ്യൂഡൽ ജീവിതാവബോധത്തെ നിലനിർത്തികൊണ്ടുപോകുന്ന മതസമുദായഘടനയോട് കഠിനമായ ചില ചോദ്യങ്ങൾ ചോദിക്കുന്നു ഇത്. കന്യാചർമ്മം എന്ന ആശയം വിക്ടോറിയൻ സദാചാരമൂല്യഘടനയിൽനിന്ന് വേരു പിടിച്ചു വലുതായി, നമ്മുടെ സമൂഹങ്ങളിലേക്ക് പടർന്നുകയറിയ ഒന്നാണ്. ഈ നാടകത്തിലെ സരസനായ വികാരി ഈ ആശയത്തെ വെല്ലുവിളിക്കുന്ന രീതി. കാത്തലിക്ക് സമുദായത്തിലെ പിതാക്കന്മാരെ ഞെട്ടിക്കുക തന്നെ ചെയ്യും.

അരങ്ങ് അവതരിപ്പിക്കുന്ന ആശയങ്ങൾ പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ വിശദാംശങ്ങളിലേക്ക് പുരോഗമിപ്പിക്കത്തക്കരീതിയിൽ മൾട്ടിമീഡിയ പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നു എന്നത് ദീചൻ പരീക്ഷിക്കുന്ന വേറിട്ട വഴിയാണ് തിയേറ്ററിന്റെ തനതായ ശരീരഭാഷയെ മൾട്ടിമീഡിയ കെടുത്തികളയുമെന്ന ഫണ്ടമെന്റലിസം വച്ചു പുലർത്തുന്ന നിരവധി തിയേറ്റർ പ്രവർത്തകർ ഇന്നുമുണ്ട്. ഇലക്ട്രോണിക്ക് മാധ്യമങ്ങൾ പടർന്നു പിടിച്ച് ജീവിതത്തിന്റെ ജീവിത വീക്ഷണത്തെകുറിച്ചുള്ള ജ്ഞാനിമത്തെത്തന്നെ മാറ്റി മറിക്കുന്ന ഈ കാലത്ത് പ്രതീതി യാഥാർത്ഥ്യം എന്നുള്ള സങ്കല്പം ഒരു ഫാഷൻ അല്ല. ലോകമെമ്പാടും ഡിജിറ്റൽ തിയേറ്റർ അഥവാ വെർച്വൽ തിയേറ്റർ അതിന്റെ കുതിപ്പു തുടരുകയാണ്. ജീവശാസ്ത്ര പരികല്പനകളെ (post biological features) മറികടന്നുകൊണ്ടുള്ള ഒരു സമൂഹം രൂപപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുകയാണ് എന്നും പറയാം. കാതറിൻ ഹെയിൽസ് പറയുമ്പോലെ മനുഷ്യനും (eletronic) യന്ത്രയുക്തിയും തമ്മിലുള്ള അടുപ്പം പ്രതീകാത്മകമായ ഒരു അബോധ

ലോകത്തെ സൃഷ്ടിച്ചു കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. തിയേറ്ററിലാകുമ്പോൾ പുതിയൊരു തരം കാണി സമൂഹം രൂപപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുകയാണ്. വെർച്വൽ തിയേറ്ററിന്റെ സ്പർശം ഇല്ലാതെ അതീത യാഥാർത്ഥ്യ സൂചകങ്ങൾ (hyper real signs) പേറുന്ന ഒരു മാനുഷിക സാഹചര്യത്തെ തിയേറ്ററിന് പരിപൂർണ്ണ മാക്കാനാവില്ല എന്ന ചിന്തയാണ് മേൽഗതി നേടിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നത്.

വൈലോപ്പിള്ളിയുടെ 'സഹ്യന്റെ മകൻ' എന്ന കവിതയെ യുവ സംവിധായകൻ ശങ്കർ വെങ്കിടേശ്വരനും ജപ്പാൻ അഭിനേത്രി മികാരിയും ചേർന്ന് അനുകല്പനം നടത്തിയതിന്റെ തിയേറ്റർ അവതരണം മെറ്റാതിയേറ്ററിന്റെ നിരവധി സാധ്യതകളെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നു. നാടകവേദി ഭാവ നാപരമായ ഒരിടം മാത്രമല്ല എന്നും, ഒരു സാംസ്കാരിക പ്രശ്നത്തിന്റെ സമുചിതമായ അവതരണ മാണെന്നുമുള്ള കാഴ്ചപ്പാട് ഉറപ്പിക്കുന്നതായിരുന്നു ഏകാഭിനയത്തിന്റെ നിറവിൽ അരങ്ങേറിയ ഈ നാടകം. കേരളത്തിലെ പുരോത്സവങ്ങളുടെ വർണ്ണപ്പകിട്ടിനു പിന്നിൽ മറഞ്ഞു കിടക്കുന്ന പ്രകൃതി ദുരന്തത്തിന്റെ നിരവധി വായനകൾ സഹ്യന്റെ മകൻ എന്ന കവിതയ്ക്കുണ്ടായിട്ടുണ്ട്. ഇതൊരു ആനയുടെ മാത്രം കഥയല്ല. അതിനപ്പുറം ആധുനിക മനുഷ്യന്റെ ദുരയും വിക്ഷോഭങ്ങളും പര സ്പരം ഏറ്റുമുട്ടുന്ന ചരിത്രപ്രതിസന്ധിയുടെ കഥയായിട്ടും ഇതിനെ വായിച്ചെടുക്കാം. ജപ്പാനിലെ കുനാക്കോ തിയേറ്റർ അവതരിപ്പിച്ച മൈഥിയാർ, ഒഥല്ലോ മഹഭാരത, ദമയന്തി തുടങ്ങിയ ക്ലാസ്സി ക്കൽ നാടകങ്ങളിൽ അഭിനയിച്ചും പുതിയ തിയേറ്ററിന്റെ സാധ്യതകളെ മനസിലാക്കിയും നോഹ്, കബുക്കി, ബുക്ക്റെക്ക് തുടങ്ങിയ ജപ്പാനിലെ പരമ്പരാഗത അനുഷ്ഠാനനാടക സംസ്കാരത്തിൽ നിന്നും വെളിച്ചം ഉൾക്കൊണ്ടും ആണ് മികാരി സഹ്യന്റെ മകനിലെ ആനയ്ക്ക് പകർന്നാട്ടംനല്കി യത്. രണ്ട് ഏഷ്യൻ രാജ്യങ്ങളുടെ വ്യത്യസ്തമായ പൈ(മാ)തൃകത്തിനകത്ത് പാരിസ്ഥിതികവും മാനവമൂല്യപരവുമായ പ്രതിസന്ധികൾ സമാനമാണ് എന്ന കാഴ്ചപ്പാട് ഈ അവസരം മുന്നോട്ടുവ യ്ക്കുന്നു. നാടകത്തിന്റെ അരങ്ങ് ഉത്സവത്തിന്റെ സന്ദർഭങ്ങളിലേക്കും വ്യാപിപ്പിക്കുന്ന രീതിയിൽ പൂരത്തിന്റെ വെടിക്കെട്ടുകളും പാണ്ടിമേളത്തിന്റെ അകമ്പടിയും അരങ്ങിൽനിന്നും കാണിയെ ഇറക്കി കൊണ്ടുപോകുന്ന അനുഭവം ഈ നാടകം ഉണ്ടാക്കുകയുണ്ടായി. പൂരത്തിന്റെ താളമേളങ്ങളേറ്റു വാങ്ങുമ്പോൾ കാണി അറിയാതെതന്നെ തിയേറ്ററിന്റെ പടികടക്കുന്നു. ആനയോടൊപ്പം അവർ സഹ്യകാനനങ്ങളിലേക്കു സഞ്ചരിക്കുന്നു. ജോസ് കോശി, തീർത്ത പൈറോടെക്നിക്കുകളുടെ അകമ്പടി പൂർണ്ണമായും ഉത്സവത്തിന്റെ അകത്ത് ഏർപ്പെട്ട കാണിയുടെ അനുഭവങ്ങളിലേക്കു വഴി തെളിച്ചു. ബ്രഹ്റ്റിന്റെ അന്യവത്കരണസിദ്ധാന്തത്തിനകത്തോ അരിസ്റ്റോട്ടിലിയൻ കഥാർത്തിക് സിദ്ധാ ന്തത്തിനകത്തോ അല്ല ഇവിടെ കാഴ്ചക്കാരന്റെ നോട്ടം നങ്കൂരമിടുന്നത്. നേരേ മറിച്ച് തിയേറ്ററും കാർണിവലും തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസമില്ലായ്മയുടെ ഒരു സാമൂഹ്യ ഇടത്തിലേക്കാണ് കാണികളെ ഒരുക്കുന്നത്.

കേരളത്തിന്റെ നവീന തിയേറ്റർ സങ്കല്പത്തിൽ സവിശേഷമായി അടയാളപ്പെടുത്തേണ്ട ഈ അവതരണങ്ങൾ നമ്മുടെ നമ്മുടെ നാടകവേദിയിൽ ഒരു ഗ്ലോക്കൽ(global+local) തിയേറ്റർ സംസ്കാരത്തെ ആവശ്യപ്പെട്ടു തുടങ്ങിയിരിക്കുന്നു.

മുദ്രാരാക്ഷസം – വിവർത്തനങ്ങളും രൂപാന്തരങ്ങളും

ഡോ. ലാലു എസ്.കുറുപ്പ്
അസിസ്റ്റന്റ് പ്രൊഫസർ
മലയാളവിഭാഗം
എൻ.എസ്.എസ് കോളേജ്
നിലമേൽ

സംസ്കൃത നാടകചരിത്രത്തിൽ പലതുകൊണ്ടും വ്യത്യസ്തത പുലർത്തുന്ന ഒന്നാണ് വിശാഖദത്തന്റെ 'മുദ്രാരാക്ഷസം' നാടകം. ഏ.ഡി. ഏഴ്, ഒൻപത് ശതകങ്ങൾക്കിടയിൽ വിരചിതമായ ഒരു കൃതിയാണിത്. ചരിത്രവും രാഷ്ട്രതന്ത്രവും ഊടും പാവുമിടുന്ന രചനയാണ് 'മുദ്രാരാക്ഷസം'. ചാണക്യതന്ത്രം നവനന്ദന്മാരെ പരാജയപ്പെടുത്തി മൗര്യവംശസ്ഥാപനം നടത്തുന്നതാണ് ഇതിലെ പ്രമേയം. 'മഹാഭാഗവതം' ദ്വാദശസ്കന്ദത്തിൽ കലിയുഗത്തിലെ രാജാക്കന്മാരെക്കുറിച്ച് പറയുന്ന ഭാഗത്ത് ഈ സംഭവം സൂചിതമാകുന്നുണ്ട്. വിഷ്ണുപുരാണം, മത്സ്യപുരാണം, വായുപുരാണം, ബ്രഹ്മാണ്ഡപുരാണം തുടങ്ങിയ പ്രാചീനഗ്രന്ഥങ്ങളിലും പ്രസ്തുത പ്രമേയം പ്രതിപാദ്യവിഷയമായി വരുന്നു. സോമദേവഭട്ട വിരചിതമായ 'കഥാസരിത്സാഗര'ത്തിൽ 'കഥാപീഠലംബകം' അഞ്ചാം തരംഗം 108 മുതൽ 124 വരെയുള്ള ശ്ലോകങ്ങളിൽ ഈ കഥ സൂചിതമാകുന്നു.

സംഭവപരമ്പരകളുടെ വൈപുല്യം, അസാധാരണമായ നാടകീയത, കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ബാഹുല്യം, അവരുടെ വ്യത്യസ്ത നാമങ്ങളിലുള്ള രംഗപ്രവേശം എന്നിവയാൽ 'മുദ്രാരാക്ഷസം' അനുവാചകരുടെ ആഴത്തിലുള്ള ശ്രദ്ധയും പഠനവും ആവശ്യപ്പെടുന്നു. ഇതിന് പരിഹാരമെന്നോണം പ്രസ്തുത പ്രമേയത്തിന്റെ സംഗ്രഹങ്ങളും വ്യാഖ്യാനങ്ങളും വിവർത്തനങ്ങളുമായി ധാരാളം രചനകൾ വിവിധ ഭാഷകളിലായി പുറത്തുവന്നിട്ടുണ്ട്. ഇതിനുപുറമെ ഭാരതീയരും വിദേശീയരുമായ നിരവധി ചരിത്രകാരന്മാർ മൗര്യ–ചാണക്യ ബന്ധത്തെക്കുറിച്ച് തങ്ങളുടെ കൃതികളിൽ സവിസ്തരം പ്രതിപാദിക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ ഇവയിൽ ഭൂരിഭാഗം രചനകളും മൂലകൃതിയുടെ ഇതിവൃത്തവുമായി ഏറിയും കുറഞ്ഞും വ്യത്യാസം പുലർത്തുന്നു. ഇത്തരം കൃതികളിൽനിന്നും ലഭ്യമായിടത്തോളം രചനകൾ മുൻനിർത്തിക്കൊണ്ടുള്ള ഒരവലോകനമാണ് ഈ പ്രബന്ധത്തിൽ നടത്തുന്നത്.

മുദ്രാരാക്ഷസകഥ ഭാരതീയ സാഹിത്യത്തിൽ:

ഭാരതത്തിലെ വിവിധ ഭാഷകളിലെ സാഹിത്യകൃതികളിൽ മുദ്രാരാക്ഷസകഥ പ്രമേയമായി വരുന്നുണ്ട്. ഇവയിൽ മലയാളം ഒഴികെയുള്ള ഭാരതീയഭാഷകളിലെ മുദ്രാരാക്ഷസത്തിന്റെ സാന്നിധ്യമാണ് ഇവിടെ പ്രതിപാദിക്കുന്നത്.

പതിനേഴാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ മധ്യപാദത്തിൽ ജീവിച്ചിരുന്ന ത്രയംബകപണ്ഡിതരുടെ പുത്രനും ഗോവർദ്ധനന്റെ 'ആര്യ

സപ്തശതി'യുടെ വ്യാഖ്യാതാവുമായ ആനന്ദഭട്ടൻ 'മുദ്രാരാക്ഷസ പൂർവപീഠിക' എന്നൊരു ഗദ്യ കൃതി സംസ്കൃതത്തിൽ രചിച്ചിട്ടുണ്ട്. 'മുദ്രാരാക്ഷസ പൂർവസംഘതാനക' എന്ന പേരിലും പ്രസ്തുത രചന അറിയപ്പെടുന്നു. നാടകത്തിന്റെ ഇതിവൃത്തം ആരംഭിക്കുന്നതിന് മുൻപുള്ള കാര്യങ്ങളാണ് ഇതിൽ പ്രതിപാദിച്ചിട്ടുള്ളത്.[1]

ബിക്കാനീറിലെ അനൂപ് സംസ്കൃതലൈബ്രറിയിൽ മുദ്രാരാക്ഷസ കഥാസൂചന[2]യുള്ള ഒരു {KÙ wk wc£ n¨ nkp- vI À¯ mh ycN\ ml ne wCh k w_ Ô n¨ vb msXmcp k qN\ b pw Cu I rXn\ Â I p¶ nÃ.

X© mh qÀ k z Zi\ nb mb U q¬ U ncmP³ 1713þÂ 'മുദ്രാരാക്ഷസം' നാടകത്തിന്റെ വ്യാഖ്യാനം പൂർത്തീകരിച്ചു. ഇതിന്റെ ആദ്യഭാഗത്ത് അദ്ദേഹം പദ്യരൂപത്തിൽ നാടകകഥ സംഗ്രഹിച്ചിരിക്കുന്നു[3]. 'മുദ്രാരാക്ഷസ വിത്ത് ഡൂൺഡീസ് കമന്ററി' എന്ന കൃതിയിൽ തെലാംഗ് (Telang) പ്രസ്തുത പദ്യഭാഗവും ഉൾപ്പെടുത്തിക്കാണുന്നു.

'മുദ്രാരാക്ഷസ നാടകകഥ' എന്ന പേരിൽ ഒരു സംസ്കൃതഗ്രന്ഥം മഹാദേവൻ രചിച്ചിട്ടുണ്ട്.[4] ഈ കൃതിയിൽ നാടകകഥ ഗദ്യരൂപത്തിൽ പ്രതിപാദിച്ചിരിക്കുന്നു. ഇതിനുപുറമെ നാടകത്തിലേക്കു നയിക്കുന്ന സംഭവങ്ങളെക്കുറിച്ചും അദ്ദേഹം വിവരിക്കുന്നുണ്ട്. വിശാഖദത്തകൃതമായ ഇതിവൃത്തം ഏറ്റവും കൃത്യമായി ഇതിൽ ചുരുക്കിപ്പറഞ്ഞിരിക്കുന്നു.

കാറ്റലോഗസ് കാറ്റലോഗരിതത്തിൽ (Catalogus Catalogarum) അഫ്രെച്ചിറ്റ്(Aufrecht) 'മുദ്രാരാക്ഷസ കഥാസാര'ങ്ങളുടെ രണ്ട് വ്യത്യസ്ത താളിയോലപ്പകർപ്പുകൾ ഉള്ളതായി രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. അവയിൽ ആദ്യത്തേത് തമിഴ്നാട്ടിലെ കോയമ്പത്തൂർ ജില്ലയിലുള്ള ഭവാനിയിലേതാണ്. രചനാകാലം, കർത്താവ് എന്നിവയെക്കുറിച്ച് ഒരു സൂചനയും ഈ കൃതി നൽകുന്നില്ല. രണ്ടാമത്തെ പകർപ്പ് തിരുവിതാംകൂർ കൊട്ടാരം ഗ്രന്ഥപ്പുരയിലേതാണ്.

"ബുദ്ധിരേവജയത്യേകാ പുംസസ്സർവ്വാർത്ഥസാധകീ
യദ് ബലാദേവ കിം കിം ന ചക്രേ ചാണക്യ ഭൂസുരഃ
ചാണക്യസ്യ കഥാസേയം വിദ്യതേ ഗദ്യ രൂപിണീ
അദ്യതാം പദ്യതാം നേതു മുദ്യതോ രവിനർത്തകഃ"[5]

എന്ന ആമുഖഭാഗത്തുനിന്നും പ്രസ്തുതകൃതിയുടെ കർത്താവ് രവിനർത്തകനാണെന്ന് വ്യക്തമാകുന്നു. ഇതിന്റെ ഒൻപത് പകർപ്പുകൾ കേരള സർവകലാശാല ഹസ്തലിഖിത ഗ്രന്ഥാലയത്തിൽ സംരക്ഷിച്ചിട്ടുണ്ട്. മദ്രാസിലെ അഡയാർ ലൈബ്രറിയിലും മദ്രാസ് ഗവ. ഓറിയന്റൽ മാനുസ്ക്രിപ്റ്റ്സ് ലൈബ്രറിയിലും ഈ ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ പകർപ്പുകൾ ഉണ്ട്. എന്നാൽ ഓരോ സ്ഥലത്തും വ്യത്യസ്ത നാമങ്ങളിലാണ് ഈ കൃതികൾ അറിയപ്പെടുന്നത്.[6] പകർപ്പെഴുത്തുകാരിൽനിന്നും ഉണ്ടായിട്ടുള്ള കൂട്ടിച്ചേർക്കലുകൾ പ്രസ്തുത കൃതികളുടെ ഐകരൂപ്യം നഷ്ടപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നതായി 'The Mudrarakshasa Nadakakatha of Mahadeva' എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ രേഖപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു.[7] മദ്രാസ് ഗവ. ലൈബ്രറിയിലെ പകർപ്പ് 1882–ൽ വ്യാഖ്യാനത്തോടെ രാജഗോപാലൻ പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തി. ഇതേ കൃതിതന്നെ കൽക്കട്ട ഓറിയന്റൽ സീരീസിന്റെ ആറാമത് ഗ്രന്ഥമായി 1921–ൽ സതീഷ് ചുരൺ ലാ (Satish Churan Law)യും വ്യാഖ്യാനത്തോടെ പുറത്തുകൊണ്ടുവന്നു.[8]

രവിനർത്തകന്റെയും മഹാദേവന്റെയും കൃതികളിൽ ഒരുപോലുള്ള ധാരാളം വരികൾ കാണാമെന്നും

"ചാണക്യസ്യ കഥാസേയം വിദ്യതേ ഗദ്യരൂപിണീ
അദ്യതാം പദ്യതാം നേതു മുദ്യതോ........................"[9]

എന്ന് രവിനർത്തകൻ പറയുന്നതിൽനിന്നും അദ്ദേഹം 'മുദ്രാരാക്ഷസ നാടകകഥ' തീർച്ചയായും കണ്ടിരിക്കാമെന്നും ഡോ. വി. രാഘവൻ ഉറപ്പിച്ചുപറയുന്നു. കഥാഘടനയിൽ ഈ രണ്ട് കൃതികളും കാട്ടുന്ന അസാമാന്യമായ സാദൃശ്യം അദ്ദേഹം എടുത്തുകാട്ടുന്നുണ്ട്. ഇതേ അഭിപ്രായം ഉള്ളൂരിന്റെ 'കേരളസാഹിത്യചരിത്ര'ത്തിലും കാണാം.[10]

പാടലീപുത്രം ഭരിച്ച സർവാർത്ഥസിദ്ധി, പത്നിമാരായ സുനന്ദ, മുര അവരുടെ പുത്രന്മാർ എന്നിവരുടെ ചരിത്രവും നന്ദവംശം നശിപ്പിച്ച് ചാണക്യൻ മൗര്യവംശം സ്ഥാപിക്കുന്നതും ആണ് ഈ കൃതികളിലെല്ലാം വർണിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഇവയിൽനിന്നും പ്രമേയപരമായി വളരെയേറെ വ്യത്യാസം പുലർത്തുന്ന രചനകളും 'മുദ്രാരാക്ഷസം' എന്ന പേരിൽ ലഭിച്ചിട്ടുണ്ട്.

ഏ.ഡി. 14-ാം നൂറ്റാണ്ടിൽ ജീവിച്ചിരുന്ന ജഗദ്ധരൻ 'മുദ്രാരാക്ഷസം'നാടകത്തിന് ഒരു വ്യാഖ്യാനം രചിച്ചിട്ടുണ്ട്. വിശാഖദത്തന്റെ രചനയിൽനിന്നും പലതുകൊണ്ടും വേറിട്ടുനിൽക്കുന്നു ഈ കൃതി. മൂലകഥയിൽ ചന്ദ്രഗുപ്തൻ നന്ദരാജാക്കന്മാരുടെ സഹോദരപുത്രനാണ്. എന്നാൽ ജഗദ്ധരൻ, ഈ ബന്ധം ഭാര്യാസഹോദരനാക്കി മാറ്റിയിരിക്കുന്നു. ഇതിനുപുറമെ നന്ദവംശം എന്നത് സോമവംശമായും ഇതിൽ പരിണമിച്ചിരിക്കുന്നു.

തിരുവനന്തപുരം കൊട്ടാരംവക ഗ്രന്ഥപ്പുരയിൽ 'മുദ്രാരാക്ഷസ'ത്തിന്റെ അജ്ഞാതകർത്തൃകമായ വ്യാഖ്യാനം ഉണ്ട്.[11] സ്രോതൃഗ്രന്ഥത്തിൽനിന്നും ഈ കൃതി വളരെയേറെ വ്യത്യാസം പുലർത്തുന്നുണ്ട്. പ്രസ്തുത രചനയിൽ സർവാർത്ഥസിദ്ധിയെ ചന്ദ്രഗുപ്തന്റെ സംരക്ഷകനായാണ് ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. മൂലഗ്രന്ഥത്തിൽ ചന്ദ്രഗുപ്തൻ സർവാർത്ഥസിദ്ധിയുടെ മകനായ മൗര്യന്റെ പുത്രനായാണ് രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുന്നത്. എന്നാൽ ഇവിടെ വീരസേനന്റെ മകനായാണ് ഗ്രന്ഥകാരൻ ചന്ദ്രഗുപ്തനെ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഇപ്രകാരം കഥാഘടനയിലും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പേരിലും ബന്ധങ്ങളിലും ഏറെ അന്തരം ഈ കൃതി പുലർത്തുന്നു.

സംസ്കൃതപണ്ഡിതനായ ആനന്ദഭട്ടൻ 'മുദ്രാരാക്ഷസം' നാടകത്തിന് ഒരു വ്യാഖ്യാനം നിർവഹിച്ചിട്ടുണ്ട്. പ്രസ്തുത വ്യാഖ്യാനം മറ്റുള്ള രചനകളെക്കാൾ ഏറെ വ്യത്യസ്തമാണ്. നന്ദമഹാരാജാവിന്റെ രാജ്ഞിമാരിൽ പ്രധാനി രത്നാവലിയാണെന്ന് ആനന്ദഭട്ടൻ രേഖപ്പെടുത്തുന്നു. വിശാഖദത്തകൃതിയുമായി തീരെക്കുറഞ്ഞ സാദൃശ്യംമാത്രം പുലർത്തുന്ന പ്രസ്തുത രചനയ്ക്ക് ജഗദ്ധരന്റെ വ്യാഖ്യാനത്തോടാണ് ഏറെ അടുപ്പം കാണുന്നത്.

ഹരിദാസസിദ്ധാന്തവാഗീശഭട്ടാചാര്യയുടെ വ്യാഖ്യാനത്തോടെ 1922-ൽ ഒരു കൃതി പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. 'മുദ്രാരാക്ഷസം' എന്നു പേരുള്ള ഇതിലെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പേരുകൾ മാറുന്നു എങ്കിലും മൂലകഥയുമായി ഏകദേശസാമ്യം ഈ കൃതി പുലർത്തുന്നുണ്ട്. ബംഗാളിൽനിന്നുമാണ് പ്രസ്തുത കൃതി പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

വിശാഖദത്തന്റെ 'മുദ്രാരാക്ഷസം' നാടകത്തിന് ശ്രീചന്ദ്രചക്രവർത്തി 1908-ലും അശ്വിൻകുമാർ വിദ്യാഭൂഷൺ 1917-ലും ബംഗാളി വിവർത്തനങ്ങൾ തയ്യാറാക്കിയിട്ടുണ്ട്.

'മുദ്രാരാക്ഷസ'ത്തെ മറാത്തി ഭാഷയിലേക്ക് കെ.എസ്. രാജ്‌വേദ പരിഭാഷപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. പ്രസ്തുത കൃതിയുടെ പരിഷ്കരിച്ച പതിപ്പ് 1867-ൽ കെ.എസ്. ചിപ്ലോൻകർ (Chiplonkar) ബോംബെയിൽനിന്നും പ്രസിദ്ധീകരിച്ചു. ഗുജറാത്തിയിലേക്കും 'മുദ്രാരാക്ഷസം' വിവർത്തനം ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. കെ.എച്ച്. ധ്രുവയുടെ പ്രസ്തുത രചന 1889-ൽ ബോംബെയിൽനിന്നുമാണ് അച്ചടിച്ചത്.

മുദ്രാരാക്ഷസകഥ - ഭാരതീയേതര സാഹിത്യത്തിൽ:

ഫ്രഞ്ച്, ഇറ്റാലിയൻ, ജർമ്മൻ ഉൾപ്പെടെ നിരവധി വിദേശഭാഷകളിലേക്ക് 'മുദ്രാരാക്ഷസം' നാടകത്തിന്റെ മൊഴിമാറ്റം നടന്നിട്ടുണ്ട്. ഇംഗ്ലീഷിലേക്ക് ഈ കൃതി അനേകതവണ വിവർത്തനം ചെയ്തിട്ടുണ്ട്.

ശ്രീചന്ദ്രചക്രവർത്തി 'മുദ്രാരാക്ഷസ'ത്തിന് ഇംഗ്ലീഷിൽ നടത്തിയ വിവർത്തനം 1908-ൽ കൽക്കട്ടയിൽനിന്നും ഭട്ടാചാര്യ ആന്റ് സൺസ് പ്രസ്സ് പ്രസിദ്ധീകരിച്ചു. ഡൂൺഡി രാജന്റെ 'മുദ്രാരാക്ഷസ വ്യാഖ്യാനം' എഡിറ്റുചെയ്ത് ഇംഗ്ലീഷ് പരിഭാഷയോടെ Moresvar Ramachandra Kale പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. ഇതിന്റെ രണ്ടാമത്തെ പതിപ്പ് 1911-ൽ ബോംബെയിലെ സുധാകർപ്രസ്സ് പുറത്തിറക്കി. 1916-ൽ അഹമ്മദാബാദിൽനിന്നും 'മുദ്രാരാക്ഷസ'ത്തിന്റെ എഡിറ്റു ചെയ്ത ഇംഗ്ലീഷ് വിവർത്തനം ഉൾപ്പെടെയുള്ള പതിപ്പ് പ്രകാശിതമായിട്ടുണ്ട്. വാസുദേവശാസ്ത്രി അഭ്യാൻകർ, കാശീനാഥ വാസുദേവ അഭ്യാൻകർ എന്നിവർ ചെർന്നാണ് ഈ പതിപ്പ് തയ്യാറാക്കിയത്. 1923-ൽ കെ.എച്ച്.

ധ്രുവ 'മുദ്രാരാക്ഷസ'ത്തിന് സംശോധിതസംസ്കരണവും വിവർത്തനവും തയ്യാർചെയ്തത് പൂനെയിൽ നിന്നും പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തി. 'മുദ്രാരാക്ഷസ ഓർ ദി സിഗ്നേറ്ററിംഗ്' എന്നായിരുന്നു ഇതിന്റെ പേര്. 'Select specimens of India Theatre' എന്ന കൃതിയിൽ എച്ച്.എച്ച്. വിത്സൺ 'മുദ്രാരാക്ഷസ'ത്തിന്റെ ആംഗലേയവിവർത്തനം ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്.

1874 – ൽ Antonio Marazzi ഇറ്റാലിയൻ ഭാഷയിലേക്ക് 'മുദ്രാരാക്ഷസം' വിവർത്തനം ചെയ്തു. ഫ്രഞ്ചിലേക്ക് ഈ കൃതി Y. Henry പരിഭാഷപ്പെടുത്തി. ഇത് 1888–ൽ പാരീസിൽ നിന്നും പ്രസിദ്ധീകരിച്ചു. 1886–ൽ ലുഗ്വിഗ് ഫ്രിറ്റ്സ് (Lugwing Fritze) 'മുദ്രാരാക്ഷസ'ത്തിന്റെ ജർമ്മൻ തർജ്ജമ തയ്യാറാക്കി.

ഭാരതീയ സാഹിത്യപൈതൃകത്തിന് അഭിമാനമായ 'മുദ്രാരാക്ഷസം' നാടകം വിവർത്തനം ചെയ്ത് ലോകഭാഷാസാഹിത്യത്തിലേക്ക് മുതൽക്കൂട്ടുവാൻ എല്ലായ്പ്പോഴും പണ്ഡിതർ ജാഗരൂഗരായിരുന്നു എന്ന് ഈ വിവർത്തനശ്രമങ്ങൾ തെളിയിക്കുന്നു. രാജനീതിവിവരണപരമായ മറ്റൊരു നാടകമില്ലാത്തതുകൊണ്ടുതന്നെ ലോകശ്രദ്ധ 'മുദ്രാരാക്ഷസ'ത്തിൽ പതിഞ്ഞതിൽ അതിശയമില്ല.

മുദ്രാരാക്ഷസകഥ ബുദ്ധ–ജൈന മതഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ:

ഹിന്ദുമതത്തിലെ ബ്രാഹ്മണമേധാവിത്വത്തിനെതിരെ ബി.സി. 600–ൽ ബുദ്ധമതം ആവിർഭവിച്ചതായി കരുതപ്പെടുന്നു. അനേകം മതഗ്രന്ഥങ്ങൾ ബുദ്ധമുനിമാർ രചിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഇക്കൂട്ടത്തിൽ 'മഹാവംശം', 'ആര്യമഞ്ജു ശ്രീമൂലകല്പം' എന്നിവയിൽ ചന്ദ്രഗുപ്തനെയും ചാണക്യനെയും ബന്ധപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടുള്ള വർണ്ണനകൾ കാണാം.

സിലോണിലെ ബുദ്ധമതകൃതിയായ 'മഹാവംശ'ത്തിലും പ്രസ്തുത കൃതിയുടെ ടീകയിലും ചന്ദ്രഗുപ്തന്റെ ജീവിതത്തെപ്പറ്റി വ്യത്യസ്തങ്ങളായ രണ്ട് കഥകൾ ഉണ്ട്. ഇതിൽ ടീകയെ അപേക്ഷിച്ച് അതിനുള്ളിലെ കഥയിൽ ചന്ദ്രഗുപ്തന്റെ രാജപദപ്രാപ്തിയെക്കുറിച്ച് തീരെച്ചുരുങ്ങിയ വിവരണമേയുള്ളൂ. [12] ജി. ടർണർ വിവർത്തനംചെയ്ത മഹാവംശത്തിന്റെ മുഖവുരയിൽ ടീകയും ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്.[13]

മഹായാനബുദ്ധമതക്കാരുടെ കൃതിയായ 'ആര്യമഞ്ജു ശ്രീമൂലകകല്പ'[14]ത്തിൽ നന്ദൻ, ചന്ദ്രഗുപ്തൻ, ചാണക്യൻ എന്നിവരെക്കുറിച്ച് പരാമർശമുണ്ട്.

ജൈനമതഗ്രന്ഥങ്ങളായ ഹരിസേനന്റെ 'ബൃഹത്കഥാകോശം', ഹേമചന്ദ്രന്റെ 'പ്രശിഷ്ടപർവം' എന്നിവയിൽ മൗര്യവംശസ്ഥാപനത്തെപ്പറ്റിയുള്ള വർണ്ണന കാണുന്നു. ജൈനഭിക്ഷുവായിത്തീർന്ന ചാണക്യൻ അഞ്ഞൂറാൾക്കാരുമായി ദക്ഷിണദിക്കിലുള്ള മഹാക്രൗഞ്ചപുരത്ത് എത്തിച്ചേർന്നതായും അവിടെവച്ച് നന്ദന്റെ മന്ത്രിയായിരുന്ന സുബന്ധുവിനെ വധിച്ചതായും 'ബൃഹത്കഥാകോശ'ത്തിൽ വർണിച്ചിരിക്കുന്നു. മഹാക്രൗഞ്ചപുരത്തെ ചാണക്യപ്രതിമയിൽ ജൈനഭിക്ഷുക്കൾ ആരാധന നടത്തുന്നതായി പറയപ്പെടുന്നു.[15] വിശാഖദത്തൻ വർണിക്കുന്ന 'വിഷകന്യാ പ്രയോഗ'ത്തെക്കുറിച്ച് പരാമർശമുള്ള ഏക ജൈനമതരചന ഹേമചന്ദ്രന്റെ 'പ്രശിഷ്ടപർവം' ആണ്.

അന്ധമായ ബ്രാഹ്മണവിരോധത്താൽ ചാണക്യനെ അധമനായി ചിത്രീകരിക്കാനുള്ള ശ്രമമാണ് ബുദ്ധ–ജൈന മതഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ കാണുന്നത്. ബുദ്ധമതരചനകളിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമായി ചാണക്യനെ തങ്ങളുടെ വിശ്വാസിയാക്കി ചിത്രീകരിക്കാനുള്ള ത്വര ജൈനമതഗ്രന്ഥങ്ങൾ പുലർത്തുന്നതായി കാണാം. എന്നിരിക്കിലും ചാണക്യ–ചന്ദ്രഗുപ്ത ബന്ധത്തിന്റെ ദൃഢത വെളിപ്പെടുത്താൻ ഈ രചനകളെല്ലാം പര്യാപ്തങ്ങളാണ്.

മുദ്രാരാക്ഷസകഥ മലയാളത്തിൽ:

വിവർത്തനങ്ങളും രൂപാന്തരങ്ങളുമായി 'മുദ്രാരാക്ഷസ'ത്തെ അധികരിച്ച് നിരവധി കൃതികൾ മലയാളത്തിൽ പിറവിയെടുത്തിട്ടുണ്ട്.

'മുദ്രാരാക്ഷസം' നാടകത്തെ പദാനുപദം വിവർത്തനം നടത്തിയിട്ടുള്ള ആറ് രചനകൾ മലയാളത്തിൽ ഉള്ളതായി സാഹിത്യചരിത്രഗ്രന്ഥങ്ങൾ അറിവ് നൽകുന്നു. "മുദ്രാരാക്ഷസം നാടകം

കുനേഴത്ത് പരമേശ്വരമേനോനും നടുവത്ത് മഹനുംകൂടി വിവർത്തനം ചെയ്തു"[16] എന്ന് മലയാള കവിതാ സാഹിത്യചരിത്രത്തിലുണ്ട്. 'കൊടുങ്ങല്ലൂർ കുഞ്ഞിക്കുട്ടൻ തമ്പുരാൻ തിരുമനസ്സിലെ കൃതികൾ' അഞ്ചാംഭാഗത്ത് പ്രസ്തുത വിവർത്തനത്തെക്കുറിച്ചുള്ള പരാമർശം കാണാം.[17] കൊല്ലവർഷം 1103–ൽ (ക്രി.വ. 1928) അച്ചടിച്ച കൃതിയിലാണ് ഈ വിവരമുള്ളത്. കൊ.വ. 1068 മുതൽ എട്ടുലക്കങ്ങളിലായി 'മുദ്രാരാക്ഷസം ഭാഷാനാടകം' എന്ന പേരിൽ പ്രസ്തുത വിവർത്തനം ഖണ്ഡശയായി 'വിദ്യാവിനോദിനി'യിൽ വന്നിരുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഇതിനു സമീപമായ കാലയളവിൽ വിവർത്തനം പൂർത്തീകരിക്കപ്പെട്ടിരുന്നു എന്ന് മനസ്സിലാക്കാം.

കണ്ണമ്പുഴ കൃഷ്ണവാരിയർ 'മുദ്രാരാക്ഷസ'ത്തിന് നിർവ്വഹിച്ച പരിഭാഷ ഏറെ ഹൃദ്യമാണ്.[18] ഈ കൃതിയുടെ ആദ്യപതിപ്പ് 1930–ൽ കൊല്ലം, തേവള്ളി കാളിദാസ പബ്ലിഷിംഗ് ഹൗസിൽ നിന്നും പ്രസിദ്ധീകൃതമായി. ഇതിന്റെ അവതാരികയിൽ, "മുദ്രാരാക്ഷസത്തിന് ഒന്നുരണ്ട് ഭാഷാവിവർത്തനങ്ങൾ ഇതിനുമുമ്പുതന്നെ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്"[19] എന്ന് ആർ. നാരായണപ്പണിക്കർ രേഖപ്പെടുത്തുന്നുണ്ടെങ്കിലും ആ രചനകൾ ആരുടേതാണെന്നോ അവ ഏതുരൂപത്തിലുള്ള വിവർത്തനങ്ങളാണെന്നോ വ്യക്തമാക്കുന്നില്ല. ഇതിനെക്കുറിച്ച് കുറച്ചുകൂടി വ്യക്തതയുള്ള സൂചന പ്രസ്തുതകൃതിയുടെ മുഖവുരയിൽ വിവർത്തകൻ നൽകുന്നത് ഒരു പരിധിവരെ സഹായകമായി വർത്തിക്കുന്നു.[20]

'ഭാഷാമുദ്രാരാക്ഷസം' എന്ന പേരിൽ എം.ഉദയവർമ്മരാജ ഒരു വിവർത്തനം തയ്യാറാക്കിയിട്ടുണ്ട്. തിരുവനന്തപുരം എൻ.എസ്സ്.എസ്സ്.പ്രസ്സിൽനിന്നും 1934–ൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ച ഈ കൃതിക്ക് കിളിമാനൂർ കെ.ആർ.രാജൻ കോയിത്തമ്പുരാൻ ആമുഖവിവരണം തയ്യാറാക്കിയിരിക്കുന്നു. ഓരോ അങ്കത്തിന്റെയും വിവർത്തനത്തോടൊപ്പം കഥാസംഗ്രഹംകൂടി ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത് പ്രസ്തുതഗ്രന്ഥത്തിന്റെ മാറ്റുകൂട്ടുന്നു.

1990–ൽ 'മുദ്രാരാക്ഷസം' എന്ന പേരിൽ തായാട്ടു ശങ്കരൻ ഒരു വിവർത്തനം തയ്യാറാക്കിയിട്ടുണ്ട്. കറന്റ് ബുക്സ് പ്രസിദ്ധീകരിച്ച ഈ കൃതിക്ക് ഡോ.എം.എസ്.മേനോൻ പ്രൗഢമായ അവതാരിക എഴുതിയിരിക്കുന്നു. നെയ്തല്ലൂർ കൊട്ടാരത്തിലെ തൃക്കേട്ടനാൾ വീരകേരളവർമ്മ തമ്പുരാൻ മുദ്രാരാക്ഷസവിവർത്തനം തയ്യാറാക്കിയിട്ടുണ്ടെന്നും പ്രസ്തുത കൃതി അച്ചടിച്ചിട്ടില്ലെന്നും 'കേരള സാഹിത്യവിജ്ഞാനകോശ'ത്തിൽ കാണുന്നു.[21] പന്തളം കേരളവർമ്മത്തമ്പുരാൻ 'മുദ്രാരാക്ഷസ'ത്തിന് പരിഭാഷ തയ്യാറാക്കിയിരുന്നു, എങ്കിലും അത് പൂർത്തീകരിക്കാൻ അദ്ദേഹത്തിന് കഴിഞ്ഞില്ല.

പ്രഖ്യാതമായ 'മുദ്രാരാക്ഷസ'ത്തെ കഥാരൂപത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കാനുള്ള ശ്രമവും മലയാളത്തിൽ നടന്നിട്ടുണ്ട്. കുന്നത്ത് ജനാർദ്ദനമേനോൻ 'ഗുപ്തലക്ഷ്മി'[22] എന്ന പേരിലും പി.എം.കുമാരൻ നായർ 'മുദ്രാരാക്ഷസം' എന്ന പേരിലും ഗദ്യരൂപത്തിൽ രചനകൾ പൂർത്തീകരിച്ചു.[23]

തത്തമംഗലം സ്വദേശി കെ. കേശവൻനായർ 1951–ൽ പ്രസിദ്ധംചെയ്ത ചാണക്യൻ എന്ന കഥാസമാഹാരത്തിൽ 'മുദ്രാരാക്ഷസം' ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു.[24] ലളിതമായ പ്രതിപാദനശൈലി ഈ കൃതിയുടെ പ്രത്യേകതയാണ്. കഥ എഴുതുന്നതിനെക്കാൾ പറയുന്ന ഒരനുഭവമാണ് പ്രസ്തുത കൃതിയുടെ മിക്ക ഭാഗങ്ങളും പ്രദാനം ചെയ്യുന്നത്.

'മുദ്രാരാക്ഷസം' നാടകത്തിന്റെ ഇതിവൃത്തം 116 പുറങ്ങളിലായി എൻ.കെ.ദാമോദരൻ ഗദ്യരൂപത്തിൽ പുനരാവിഷ്കരിച്ചിട്ടുണ്ട്. 'മുദ്രാരാക്ഷസം' എന്ന ശീർഷകത്തിൽ ഡി.സി. ബുക്സ് 1984–ൽ പ്രസ്തുതഗ്രന്ഥം പ്രസിദ്ധീകരിച്ചു.

മുദ്രാരാക്ഷസകഥ മലയാളത്തിലെ പദ്യസാഹിത്യത്തിനും മുതൽക്കൂട്ടായി തീർന്നിട്ടുണ്ട്. പ്രശസ്തമായ ഈ രാഷ്ട്രീയനാടകത്തിന് പദ്യരൂപത്തിലുള്ള മൂന്ന് പരിഭാഷകൾ മലയാളത്തിലുണ്ട്. വി.കൃഷ്ണൻ തമ്പി 'ചാണക്യൻ' എന്ന പേരിൽ വിശാഖദത്തകൃതിയെ സംക്ഷിപ്തമായി പദ്യരൂപത്തിൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചു.[25]

ഉത്കൃഷ്ട രചനകളാൽ സമ്പന്നമായ മലയാളത്തിലെ കിളിപ്പാട്ടുശാഖയിൽ 'മുദ്രാരാക്ഷസ'ത്തെ അധികരിച്ചുള്ള രണ്ട് രചനകൾ ലഭ്യമായിട്ടുണ്ട്. അവയിൽ പ്രഥമഗണനീയമായിട്ടുള്ള

കൃതി കല്ലേക്കുളങ്ങര രാഘവപ്പിഷാരടിയുടെ 'മുദ്രാരാക്ഷസം കിളിപ്പാട്ടാ'ണ്. കൊ.വ. 900 നും 970 നും ഇടയ്ക്ക് ജീവിച്ചിരുന്ന പിഷാരടിയുടെ ആദ്യകാല രചനയായി ഈ കൃതി കരുതപ്പെടുന്നു. പ്രസ്തുത രചന കൊ.വ. 920 നോടടുത്ത് പൂർത്തീകരിച്ചതായി കണക്കാക്കപ്പെടുന്നു. പതിനഞ്ച് താളിയോലപ്പകർപ്പുകളും രണ്ട് കടലാസ് പകർപ്പുകളും[26] നാല് മുദ്രിതപ്പതിപ്പുകളും[27] ഒരു സംശോധിത സംസ്കരണവും[28] പ്രസ്തുതകൃതിക്കുണ്ട്. ഗുണ്ടർട്ട് അദ്ദേഹത്തിന്റെ 'പാഠമാലയിൽ' 'മുദ്രാരാക്ഷസം കിളിപ്പാട്ടിലെ ചില വാക്യങ്ങൾ' എന്ന ശീർഷകത്തിൽ ഏതാനും വരികൾ ഉദ്ധരിക്കുന്നുണ്ട്.[29]

കൊ.വ. പത്താംശതകത്തിൽ വിരചിതമായ കൃതിയാണ് 'മുദ്രാരാക്ഷസകഥാസാരം കിളിപ്പാട്ട്.'[30] കർത്തൃവ്യക്തത കൃത്യമായി പുലർത്തുന്ന ഈ കൃതി ഇതുവരെ അച്ചടിച്ചിട്ടില്ല. പ്രസ്തുത ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ ഒരേയൊരു താളിയോലപ്പകർപ്പ് മാത്രമെ നാളിതുവരെ ലഭ്യമായിട്ടുള്ളൂ.[31] ഉള്ളൂരിന്റെ 'കേരളസാഹിത്യ ചരിത്രം', ഡോ.എൻ. മുകുന്ദന്റെ 'കിളിപ്പാട്ട്' എന്നീ ഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ മാത്രം പരാമർശവിധേയമായിട്ടുള്ള 'മുദ്രാരാക്ഷസകഥാസാരം കിളിപ്പാട്ടി'നെ അധികരിച്ച് ഗൗരവമായ പഠനങ്ങളൊന്നും ഇതുവരെ നടന്നിട്ടില്ല.

ഭാരതത്തിലെ വിവിധ ദേശങ്ങളിൽനിന്നും ലഭിച്ച മുദ്രാരാക്ഷസത്തെ അധികരിച്ചുള്ള രചനകളെക്കുറിച്ചാണ് ഈ പ്രബന്ധത്തിൽ പ്രതിപാദിച്ചത്. ഒരേ ഇതിവൃത്തം വ്യത്യസ്തമായി ആവിഷ്കരിച്ച കൃതികളും ഒരേ പേരിലുള്ള വ്യത്യസ്ത കൃതികളും ഇക്കൂട്ടത്തിലുണ്ട്. ഇതിവൃത്തത്തിൽ മൂലകൃതിയോട് അടുത്തും അകന്നും നിൽക്കുന്ന ഇത്തരം രചനകൾ മുദ്രാരാക്ഷസകഥയ്ക്ക് അക്കാലത്തുണ്ടായിരുന്ന വ്യാപകമായ പ്രചാരവും പെരുമയും വിളിച്ചോതുവാൻ പര്യാപ്തങ്ങളാണ്.

കുറിപ്പുകൾ:

1. ബിക്കാനീറിലെ അനൂപ് സംസ്കൃത ലൈബ്രറിയിൽ 'മുദ്രാരാക്ഷസ പൂർവപീഠിക'യുടെ മൂന്ന് പകർപ്പുകൾ സംരക്ഷിച്ചിട്ടുണ്ട്. ജീവാനന്ദ വിദ്യാസാഗർ 'മുദ്രാരാക്ഷസം' എന്ന പേരിൽ ഈ കൃതി എഡിറ്റ് ചെയ്തിട്ടുണ്ട്.
2. "വാഗ്ദേവീം ഗണനാഥം ച നമസ്കൃത്യ ഗുരൂനപി
   മുദ്രാരാക്ഷസ നാടകസ്യ ക്രിയതെ പൂർവപീഠിക
   അസ്തി സമസ്ത സുരാസുരസ്പൃഹണീയം......"

   എന്നിങ്ങനെയാണ് ഈ കൃതി ആരംഭിക്കുന്നത്. ഇതിൽ നിന്നും നാടകത്തിന്റെ ഇതിവൃത്തത്തിലേക്ക് അനുവാചകനെ നയിക്കുന്നതിനുള്ള സൂചനകളാണ് പ്രസ്തുത രചനയിലുള്ളതെന്ന് മനസ്സിലാക്കാം.
3. പ്രസ്തുത പദ്യഭാഗത്ത് മഹാദേവന്റെ 'മുദ്രാരാക്ഷസ നാടകകഥ' എന്ന കൃതിയുടെ ആശയമാണുള്ളതെന്ന് ഡോ. വി. രാഘവൻ രേഖപ്പെടുത്തുന്നു.
4. 'മുദ്രാരാക്ഷസ നാടകകഥ'യുടെ ഒരു പകർപ്പ് തഞ്ചാവൂർ സരസ്വതിമഹാൾ ലൈബ്രറിയിൽ സംരക്ഷിച്ചിട്ടുണ്ട്. 'ദി മുദ്രാരാക്ഷസ നാടകകഥ ഓഫ് മഹാദേവ' എന്ന ശീർഷകത്തിൽ ഡോ. വി. രാഘവൻ 1946 ൽ ഇതിന്റെ എഡിഷൻ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചു. തെലുങ്ക് ലിപിയിൽ എഴുതപ്പെട്ടിട്ടുള്ള 'മുദ്രാരാക്ഷസ നാടകകഥ'യുടെ പ്രസ്തുത പകർപ്പ് പരിശോധിച്ചുകൊണ്ട്, ഈ കൃതി തഞ്ചാവൂർ രാജസഭയിൽ വിശേഷ അധികാരങ്ങളുണ്ടായിരുന്ന ഒരു ദാക്ഷിണാത്യൻ എഴുതിയതാകാമെന്ന് ഡോ. വി. രാഘവൻ തന്റെ കൃതിയുടെ ആമുഖഭാഗത്ത് സംശയം പ്രകടിപ്പിക്കുന്നു.

   രാഘവൻ, വി., ദി മുദ്രാരാക്ഷസ നാടകകഥ ഓഫ് മഹാദേവ, പുറം 9–10.
5. രവിനർത്തകൻ, മുദ്രാരാക്ഷസ കഥാസാരം; താളിയോലപ്പകർപ്പ് നമ്പർ –16685, തിരുവനന്തപുരം: ഓറിയന്റൽ റിസർച്ച് ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട് ആന്റ് മാനുസ്ക്രിപ്റ്റ്സ് ലൈബ്രറി, കേരളസർവകലാശാല, പുറം 1.
6. തിരുവനന്തപുരത്തെ ഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ 'മുദ്രാരാക്ഷസ കഥാസാരം', 'മുദ്രാരാക്ഷസ കഥാ

സംഗ്രഹം', 'ചാണക്യ കഥാസാരം' എന്നീ പേരുകൾ കാണുമ്പോൾ അഡയാറിലെ പകർപ്പുകളിൽ 'മുദ്രാരാക്ഷസ കഥാസാരം', 'മുദ്രാരാക്ഷസ കഥാസംഗ്രഹം' എന്നിങ്ങനെയും മദ്രാസിലെ പകർപ്പുകളിൽ 'കൗടലീയ കഥാസംഗ്രഹം' എന്നും കാണുന്നു.

7. Raghavan, V.(Ed.), The Mudrarakshasa Nadakakatha of Mahadeva, Tanjore: Maharajah Serfoji's Saraswathi Mahal Library, 1946, p.iv.

8. കൽക്കട്ടാ എഡിഷനിൽ ധാരാളം തെറ്റുകൾ കടന്നുകൂടിയിട്ടുള്ളതായി ഡോ. വി. രാഘവൻ ചൂണ്ടക്കാട്ടുന്നു. (The Mudrarakshasa Nadakakatha of Mahadeva, p.v.)

9. Raghavan, V.(Ed.), The Mudrarakshasa Nadakakatha of Mahadeva, Tanjore: MaharajahSerfoji's Saraswathi Mahal Library, 1946, p.vii.

10. പരമേശ്വരയ്യർ എസ്. ഉള്ളൂർ, കേരളസാഹിത്യചരിത്രം, വാല്യം – 2, തിരുവനന്തപുരം : കേരളസർവകലാശാല പ്രസിദ്ധീകരണവകുപ്പ്, 1990, പുറം 432 – 433.

11. ഈ ഗ്രന്ഥം ഇപ്പോൾ നമ്പർ 1559 ആയി കേരളസർവകലാശാലാ ഹസ്തലിഖിത ഗ്രന്ഥാലയത്തിൽ സംരക്ഷിച്ചിരിക്കുന്നു.

12. ചന്ദ്രഗുപ്തന്റെ ജനനം മുതൽ അയാൾ പർവതകേശ്വരനെ വധിക്കുന്നതുവരെയുള്ള കഥയാണ് ഇവിടെ പ്രതിപാദിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഇതേ കഥാഭാഗം ലല്ലൻജി ഗോപാൽ 'Chandragupta Mauryan' എന്ന കൃതിയിൽ പ്രതിപാദിക്കുന്നുണ്ട്. Lallanji Gopal, Chandragupta Maurya, New Delhi: National Book Trust, 1969, p. 12.

13. മാക്സ്മുള്ളറുടെ 'A History of Ancient Sanskrit Literature' എന്ന കൃതിയിൽ ഈ ഭാഗം ഉദ്ധരിച്ചിരിക്കുന്നു.

14. ആര്യമഞ്ജു ശ്രീമൂലകല്പം:– മഹായാന ബുദ്ധമതത്തെക്കുറിച്ചുള്ള താന്ത്രിക ഗ്രന്ഥമാണിത്. ഈ കൃതിയുടെ ഒരു പകർപ്പ് മാത്രമെ ഇന്ത്യയിൽനിന്നും ഇതുവരെ ലഭിച്ചിട്ടുള്ളൂ. പ്രസ്തുത താളിയോലപ്പകർപ്പ് കേരള സർവകലാശാലാ ഹസ്തലിഖിത ഗ്രന്ഥാലയത്തിൽ സംരക്ഷിച്ചിരിക്കുന്നു. മഹാമഹോപാധ്യായ ഡോ. ടി. ഗണപതിശാസ്ത്രികൾ ഈ കൃതിക്ക് 480 വർഷത്തെ പഴക്കം കല്പിക്കുന്നു. നേവാരി ലിപിയിൽ വിരചിതമായ ഈ ഗ്രന്ഥത്തെ ഇന്ത്യയുടെ വിജ്ഞാനിധികളിലൊന്നായി ഇന്ത്യൻ ഗവൺമെന്റിന്റെ സാംസ്കാരിക വകുപ്പ് പ്രഖ്യാപിച്ചിട്ടുണ്ട്.

15. 'ബൃഹത്കഥാകോശ'ത്തിൽ 143–ാം അധ്യായത്തിലാണ് ഈ വർണന കാണുന്നത്. ഇതിനു സമാനമായ ഒരു കഥ ഇതേ കൃതിയുടെ 157–ാം അധ്യായത്തിലും ഉണ്ട്. Harisena Brhatkathakosa, (Upadhye, A.N. - Edited) Bombay: Bharatiya Vidya Bhavan, 1956.

16. ലീലാവതി എം., മലയാളകവിതാ സാഹിത്യചരിത്രം; തൃശൂർ: കേരളസാഹിത്യ അക്കാദമി; 1979, പുറം 182.

17. 'കൊടുങ്ങല്ലൂർ കുഞ്ഞിക്കുട്ടൻ തമ്പുരാൻ തിരുമനസ്സിലെ കൃതികൾ' – അഞ്ചാംഭാഗത്തുള്ള 'കുഞ്ഞിക്കുട്ടൻ തമ്പുരാൻ തിരുമനസ്സിലെ എഴുത്തുകളെപ്പറ്റി ചില സ്മരണകൾ' എന്ന തലക്കെട്ടിൽ മടവൂർ സി. നാരായണപിള്ള തന്റെ സ്മരണകൾ പ്രതിപാദിക്കുന്നുണ്ട്. പ്രസ്തുതഭാഗത്ത് കുഞ്ഞിക്കുട്ടൻ തമ്പുരാൻ തനിക്കയച്ച പദ്യരൂപത്തിലുള്ള ഒരു കത്ത് അദ്ദേഹം ഉദ്ധരിക്കുന്നുണ്ട്.

"കൂനേഴനും നടുവഭൂസുരദേവനും ചേർ–
ന്നൂനേതരം പുകൾപെരുത്തൊരു നാടകത്തേ
സ്ഥാനേതുനിഞ്ഞു നിജഭാഷയിലാക്കിനോക്കി–
ടാ, നേതതോ ചണകഭൂസുരപത്രസൂത്രം.
മുദ്രാരാക്ഷസമെന്നായി
ഭദ്രാശയ! നാമധേയമതിനല്ലോ;
നിദ്രാശയരായ് കിടന്നീടുന്നിതവർ."

കൃഷ്ണവാര്യർ, പി.വി.(എഡി.), കൊടുങ്ങല്ലൂർ കുഞ്ഞിക്കുട്ടൻ തമ്പുരാൻ തിരുമനസ്സിലെ കൃതി

കൾ, പുസ്തകം 5, കോട്ടയ്ക്കൽ: ലക്ഷ്മീസഹായം അച്ചുകൂടം, 1928, പുറം. 15.

18. കൃഷ്ണവാരിയർ കണ്ണമ്പുഴ, മുദ്രാരാക്ഷസം നാടകം, തിരുവനന്തപുരം: എസ്.ആർ. പ്രസ്, 1949.

19. അതേപുസ്തകം, അവതാരിക, പുറം – 6.

20. "...............മുദ്രാരാക്ഷസത്തിന്റെ ഒന്നുരണ്ടു തർജ്ജമകൾ മുമ്പുതന്നെ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ടെന്ന് ഈയിടയിൽ മാത്രം എനിക്കറിയാൻ സംഗതിയായി. അവയിൽ 1066–ാം ആണ്ടത്തെ (ക്രിസ്തുവർഷം – 1891) രസികരഞ്ജിനിയിൽ പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തിയിരുന്ന ഒരു പരിഭാഷ അന്വേഷണഫലമായി ഇപ്പോൾ കാണ്മാനും കഴിഞ്ഞു."

കൃഷ്ണവാരിയർ കണ്ണമ്പുഴ, മുദ്രാരാക്ഷസം നാടകം, തിരുവനന്തപുരം: എസ്.ആർ. പ്രസ്, 1949, മുഖവുര; പുറം 1, 2.

21. ബാലകൃഷ്ണൻ, വി., ലീലാദേവി, ആർ., കേരളസാഹിത്യ വിജ്ഞാനകോശം, ചമ്പക്കുളം: ബി. കെ. എം. ബുക്ക് ഡിപ്പോ, 1969, പുറം 677.

22. ഗുപ്തലക്ഷ്മി 1935–ൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചതായി 'മലയാള ഗ്രന്ഥസൂചി'യിൽ രേഖപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു.

23. ഗോവി, കെ.എം., പണിക്കർ ഏ.കെ., മലയാള ഗ്രന്ഥസൂചി – ഒന്നാം വാല്യം, തൃശൂർ: കേരളസാഹിത്യ അക്കാദമി, 1973, പുറം 943.

24. ചാണക്യൻ:– ആകെ 29 പുറങ്ങളുള്ള ഈ കൃതിയിൽ ഐരാവതത്തിന്റെ ശാപമോക്ഷം, കദംബവനം പുരിയായത്, ചാണക്യൻ, സീതാപരിത്യാഗം എന്നീ നാലുകഥകളാണുള്ളത്. 1951–ൽ പാലക്കാട് എഡ്യൂക്കേഷണൽ സപ്ലൈസ് ഡിപ്പോയിൽനിന്നും പ്രസിദ്ധംചെയ്ത ഈ ഗദ്യകൃതി മദ്രാസ് ആർക്കൈവ്സിലാണ് സംരക്ഷിച്ചിരുന്നത്. 2005 ൽ കേരള സംസ്ഥാന പുരാരേഖാവകുപ്പിന് തമിഴ്നാട് ഗവൺമെന്റ് കൈമാറിയ അയ്യായിരത്തോളം ഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ ഇതും ഉൾപ്പെടുന്നു.

25. കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമിയുടെ 'മലയാള ഗ്രന്ഥസൂചി'യിലും (പുറം 943), 'മലയാള സാഹിത്യസർവസ്വ'ത്തിലും (പുറം – 778) കൃഷ്ണൻതമ്പി 'ചാണക്യൻ' എന്ന കാവ്യം രചിച്ചതായാണ് രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്. എന്നാൽ 'മലയാള സാഹിത്യ ചരിത്രസംഗ്രഹ'ത്തിൽ (പുറം – 127) പി. ശങ്കരൻ നമ്പ്യാർ കുന്നത്ത് ജനാർദ്ദനമേനോനാണ് പ്രസ്തുതകൃതിയുടെ കർത്താവെന്ന് രേഖപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു.

26. കേരളസർവകലാശാല ഹസ്തലിഖിത ഗ്രന്ഥാലയത്തിൽ 'മുദ്രാരാക്ഷസം കിളിപ്പാട്ടി'ന്റെ പതിമൂന്ന് താളിയോലപ്പകർപ്പുകളും രണ്ട് കടലാസ് പകർപ്പുകളും സംരക്ഷിച്ചിട്ടുണ്ട്. കോഴിക്കോട് സർവകലാശാല മലയാള – കേരള പഠനവിഭാഗം തുഞ്ചൻ ഗ്രന്ഥപ്പുര, പട്ടാമ്പി ഗവ. സംസ്കൃത കോളേജ് എന്നിവിടങ്ങളിൽ ഒന്നുവീതം താളിയോല ഗ്രന്ഥങ്ങൾ സൂക്ഷിച്ചിരിക്കുന്നു.

27. 1868 മുതൽ 1986 വരെയുള്ള കാലയളവിലായി 'മുദ്രാരാക്ഷസം കിളിപ്പാട്ടി'ന് നാല് അച്ചടിപ്പതിപ്പുകളാണ് ഉണ്ടായിട്ടുള്ളത്. മാംഗളൂർ ബാസൽ മിഷൻ പ്രസ്സ് (1868), വിദ്യാഭിവർദ്ധിനി അച്ചുകൂടം, കൊച്ചി ഭാഷാ പരിഷ്കരണക്കമ്മിറ്റി (1925), കേരള സർവകലാശാലാ ഹസ്തലിഖിത ഗ്രന്ഥശാല (1986) എന്നിവിടങ്ങളിൽ നിന്നുമാണ് ഈ കൃതികൾ അച്ചടിക്കപ്പെട്ടത്.

28. 2009 ജൂണിലാണ് 'മുദ്രാരാക്ഷസം കിളിപ്പാട്ടി'ന്റെ സംശോധിത സംസ്കരണം കേരളസർവകലാശാലയുടെ ഓറിയന്റൽ ഫാക്കൽറ്റിയിൽ പി.എച്ച്.ഡി. ബിരുദത്തിനായി സമർപ്പിക്കപ്പെട്ടത്. ഡോ. കെ. ജി. ശ്രീലേഖയുടെ മേൽനോട്ടത്തിൽ ലാലു എസ്. കുറുപ്പ് കേരള സർവകലാശാലാ ഹസ്തലിഖിത ഗ്രന്ഥാലയം കേന്ദ്രമാക്കി തയ്യാറാക്കിയ പ്രസ്തുത സംശോധിത സംസ്കരണത്തിനായി പതിനഞ്ച് താളിയോലഗ്രന്ഥങ്ങളും രണ്ട് കടലാസ് പകർപ്പുകളും നാല് അച്ചടിപ്പതിപ്പുകളും ഉപയോഗിച്ചു.

29. ഹെർമ്മൻ ഗുണ്ടർട്ട്, പാഠമാല, മാംഗളൂർ: ബാസൽ മിഷൻ ബുക്ക് ആന്റ് ട്രാക്റ്റ് ഡിപ്പോസിറ്ററി, 1897, പുറം 132, 133.

.30. 'മുദ്രാരാക്ഷസ കഥാസാരം കിളിപ്പാട്ടി'ന്റെ ഒരു താളിയോലപ്പകർപ്പ് ഗ്ര. നം. 21350 ആയി കേരള സർവകലാശാലാ ഹസ്തലിഖിതഗ്രന്ഥാലയത്തിൽ സംരക്ഷിച്ചിരിക്കുന്നു.

31. അവലംബം:– ഡൽഹിയിലുള്ള നാഷണൽ മാനുസ്ക്രിപ്റ്റ്സ് മിഷന്റെ ആഭിമുഖ്യത്തിൽ 2003–ൽ ആരംഭിച്ച പ്രീ–മാനുസ്ക്രിപ്റ്റ്സ് സർവെ, 2007 മുതൽ ആരംഭിച്ച പോസ്റ്റ് മാനുസ്ക്രിപ്റ്റ്സ് സർവെ ഫലങ്ങൾ.

ഗ്രന്ഥസൂചി:

1. കൃഷ്ണവാര്യർ, പി.വി.(എഡി.), കൊടുങ്ങല്ലൂർ കുഞ്ഞിക്കുട്ടൻ തമ്പുരാൻ തിരുമനസ്സിലെ കൃതികൾ, പുസ്തകം 5, കോട്ടയ്ക്കൽ: ലക്ഷ്മീസഹായം അച്ചുകൂടം, 1928.
2. കൃഷ്ണവാരിയർ കണ്ണമ്പുഴ, മുദ്രാരാക്ഷസം നാടകം, തിരുവനന്തപുരം: എസ്.ആർ. പ്രസ്, 1949.
3. ഗോവി, കെ.എം., പണിക്കർ ഏ.കെ., മലയാള ഗ്രന്ഥസൂചി – ഒന്നാം വാല്യം, തൃശൂർ: കേരളസാഹിത്യ അക്കാദമി, 1973.
4. ബാലകൃഷ്ണൻ, വി., ലീലാദേവി, ആർ., കേരളസാഹിത്യ വിജ്ഞാനകോശം, ചമ്പക്കുളം: ബി. കെ. എം. ബുക്ക് ഡിപ്പോ, 1969.
5. രവിനർത്തകൻ, മുദ്രാരാക്ഷസ കഥാസാരം; താളിയോലപ്പകർപ്പ് നമ്പർ – 16685, തിരുവനന്തപുരം: ഓറിയന്റൽ റിസർച്ച് ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട് ആന്റ് മാനുസ്ക്രിപ്റ്റ്സ് ലൈബ്രറി, കേരളസർവകലാശാല.
6. ലീലാവതി എം., മലയാളകവിതാ സാഹിത്യചരിത്രം; തൃശൂർ: കേരളസാഹിത്യ അക്കാദമി; 1979.
7. ഹെർമ്മൻ ഗുണ്ടർട്ട്, പാഠമാല, മാംഗളൂർ: ബാസൽ മിഷൻ ബുക്ക് ആന്റ് ട്രാക്റ്റ് ഡിപ്പോസിറ്ററി, 1897.
8. Harisena Brhatkathakosa, (Upadhye, A.N. - Edited) Bombay: Bharatiya Vidya Bhavan, 1956.
9. Lallanji Gopal, Chandragupta Maurya, New Delhi: National Book Trust, 1969.
10. Raghavan, V.(Ed.), The Mudrarakshasa Nadakakatha of Mahadeva, Tanjore: Maharajah Serfoji's Saraswathi Mahal Library, 1946.

നാടകത്തിന്റേയും സിനിമയുടേയും സൗന്ദര്യശാസ്ത്രം - താരതമ്യപഠനം

ഡി.വി. അനിൽകുമാർ
അസിസ്റ്റന്റ് പ്രൊഫസർ
മലയാളവിഭാഗം
ഗവ. കോളേജ്, ആറ്റിങ്ങൽ
തിരുവനന്തപുരം

നാടകവും സിനിമയും രണ്ടു കാലഘട്ടങ്ങളുടെയും രണ്ടു സാഹചര്യങ്ങളുടെയും കലകളാണ്. രണ്ടിലും സൗന്ദര്യം ഉല്പാദിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത് വ്യത്യസ്തമായ രീതികളിൽ കൂടിയാണ്. സിനിമ പൂർണമായും യാന്ത്രികമായ സാങ്കേതികവിദ്യയെ ആശ്രയിക്കുന്ന കലയായിരിക്കുമ്പോൾ നാടകം സ്വാഭാവികമായ കലാരൂപമാണ്. ആശയവിനിമയത്തോടൊപ്പം സൗന്ദര്യവും പ്രദാനം ചെയ്യുന്ന ആസ്വാദനം സാധ്യമാക്കുന്നതുകൊണ്ടാണ് സിനിമയ്ക്കും കലാപദവി കയ്യടക്കാൻ കഴിഞ്ഞത്. കൗതുകത്തിൽനിന്നും കലാരൂപത്തിലേക്കുള്ള വളർച്ചയായിരുന്നു അത്. പുതുമയ്ക്കുവേണ്ടിയുള്ള പരീക്ഷണങ്ങൾ ഈ കലാരൂപങ്ങളുടെ സൗന്ദര്യതലത്തെ ഉയർത്തുകയോ താഴ്ത്തുകയോ ചെയ്തിട്ടുള്ള സന്ദർഭങ്ങൾ ഉണ്ടായിരുന്നു.

കലകൾക്കെല്ലാം ഉല്പത്തിയോട് ബന്ധപ്പെട്ട് അനുഷ്ഠാനവുമായി ബന്ധമുണ്ട്. നാടകത്തിന്റെ ചരിത്രവും അതിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമല്ല. എന്നാൽ സിനിമയുടെ ഉത്ഭവത്തിന് അങ്ങനെയൊരു ബന്ധമില്ല. എന്നാൽ ചില സിനിമാപണ്ഡിതന്മാർ അനുഷ്ഠാനങ്ങളുടെചില സ്വാഭാവങ്ങളെങ്കിലും സിനിമയോട് ബന്ധിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഋത്വിക്ഘട്ടക് തന്റെ 'Rows and Rows & Fences - Retwik Ghatak on Cinema' (Seagull, Culcutta -2000)എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ ഇങ്ങനെയൊരു ശ്രമം നടത്തുന്നത് കാണാം. തിയറ്ററിലെ വെളിച്ചമില്ലായ്മയിൽ ഏകമനസ്സോടെ വലിയൊരു പുരുഷാരം അനുഭവിക്കുന്ന അനുഭവ സാക്ഷാത്കാരമായാണ് സിനിമയെ ഘട്ടക് വിവരിക്കുന്നത്. 'കറുപ്പും വെളുപ്പും വർണ്ണങ്ങളും'(സൂര്യ സ്റ്റേജ് ആൻഡ് ഫിലിം സൊസൈറ്റി 1986 - Dec) എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ വിജയകൃഷ്ണനാകട്ടെ ആദ്യകാല മലയാളസിനിമയുടെ 'ഉത്സവസ്വഭാവ'ത്തെയാണ് അനുഷ്ഠാനപരതയായി എണ്ണുന്നത്. "മലയാളസിനിമയിൽ ഇതിവൃത്തത്തിനുണ്ടായ പരിണാമത്തെ ഉത്സവപറമ്പിൽ നിന്ന് ഏകാന്ത ധ്യാനത്തിലേക്കുള്ള പരിണതിയെന്ന് ഒറ്റവാക്കിൽ നിർവചിക്കാം" -(page 78) എന്നും അദ്ദേഹം പറഞ്ഞുവയ്ക്കുന്നു. എന്തായാലും ചരിത്രപരമായി നാടകത്തിന് അനുഷ്ഠാനവുമായുണ്ടായിരുന്ന ബന്ധം ഒരിക്കലും സിനിമയ്ക്കില്ലായിരുന്നു എന്നതിൽ തർക്കമില്ല.

ജനതയെ വൈകാരികമായി ഏറ്റവും സ്വാധീനിക്കാൻ കഴിയുന്ന മാധ്യമമായതുകൊണ്ടാണ് താൻ നാടകത്തിന്റെ

സ്ഥാനത്ത് സിനിമയെ സ്വീകരിച്ചതെന്നും, തന്റെ സിനിമയിലെ മൊണ്ടാഷ് ഉൾപ്പെടെയുള്ള പരീക്ഷണങ്ങളെല്ലാം അതിനു വേണ്ടിയാണെന്നും ഐസൻസ്റ്റീൻ വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്[*1] ഋത്വിക് ഘട്ടകും ഇതേ അഭിപ്രായം രേഖപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. ലോകത്തെമ്പാടുമുള്ള നാടകവേദികളെല്ലാം ലക്ഷ്യംവെച്ചിരുന്നത് ഇതേ സമാജിക പങ്കാളിത്തവും ജനമനസ്സുകളെ കീഴടക്കലുമാണ്. സിനിമയുടെ ഇതിനുള്ള കഴിവിന്റെ ധാരാളിത്തമാണ് വലിയ ആകർഷണമായി മാറിയത്. ജനപ്രിയത രണ്ട് കലകളുടെയും അടിസ്ഥാനമായിരുന്നു.

സംസ്കൃതനാടകവേദിയിലെ ഇതിവൃത്തത്തിലെ പഞ്ചസന്ധികളായ മുഖം, പ്രതിമുഖം, വിമർശം, നിർവഹണം എന്നീ രീതികളെയും പാശ്ചാത്യനാടകേതിവൃത്തത്തിലെ exposition(പ്രകാശനം), Complication (വ്യാമിശ്രണം), Climax (പരകോടി), Resolution (തീരുമാനം), Conclusion (പരിസമാപ്തി) എന്നിവയേയും ഹോളിവുഡ് സിനിമയിലെ ഇതിവൃത്ത സ്വഭാവമായി വിവരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള " order - disorder - order restored "(ക്രയം – അക്രമം – ക്രമത്തിന്റെ പുന :സ്ഥാപനം)[*2] എന്നതിനോട് താരതമ്യം ചെയ്യുന്നത് രസകരമായിരിക്കും.

ഫ്രാൻസിലെ നവതരംഗ സിനിമാകാലത്ത് (Nouvelle vague) ഉയർന്ന് വന്ന ഒരു പ്രധാന സങ്കല്പമാണ് 'mise en scene'. ഇതിനെ വിശദീകരിക്കാൻ പ്രയാസമാണെന്ന് ആ സംഘത്തിൽ പെട്ട ഫ്രഞ്ച് സിനിമാകാരനായ jacques Revette തന്നെ പറയുന്നുണ്ട്. ഇതിനെ staging എന്നോ 'putting into the stage'(സ്റ്റേജിൽ സ്ഥാപിക്കുക) എന്നോ ഇംഗ്ളീഷിലേക്ക് വിവർത്തനം ചെയ്യാം. ഇതൊരു നാടക സംബന്ധമായ പദമാണ്. ഇതിനെ ഇങ്ങനെ വിശദീകരിക്കുന്ന Oxford English Dictionary അതിന്റെ സിനിമാപരമായ അർത്ഥത്തെ വിശദീകരിക്കുന്നില്ല. എന്നാൽ Film Art an Introduction എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ ഈ പദത്തിനെ കൂടുതൽ വിപുലമായ അർത്ഥത്തിലാണ് David Bordwell ഉം Kirstin Thompson ഉം പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്നത്. സിനിമയുടെ സൗന്ദര്യ തലവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ഫ്രെയിമിംഗ്, ക്യാമറാചലനം തുടങ്ങിയവയുടെ സവിശേഷമായ പ്രയോഗങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി അവയുടെ ഏറ്റവും അനുയോജ്യമായ പ്രയോഗത്തെയാണ് അദ്ദേഹം 'mise en scene' ആയി വിവരിക്കുന്നത്. വേണ്ടത് വേണ്ടസ്ഥലത്ത് (lighting, camera, Angle, etc.) തന്നെ പ്രയോഗിക്കുമ്പോൾ ലഭിക്കുന്നതാണത്. സാഹിത്യചിന്തയുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തിയാൽ ഔചിത്യം തന്നെ.

നാടകത്തിൽ റിയലിസം പിടിമുറിക്കിയിരുന്ന പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ അന്ത്യത്തിലാണ് നാടകത്തിന്റെ അരങ്ങേറ്റം. സിനിമയിലേക്ക് ശബ്ദവും സംഭാഷണവും വന്ന് അത് റിയലിസ്ററിക്കായി മാറിയ കാലത്ത് നാടകം റിയലിസം ഉപേക്ഷിച്ചു.(1920 കളുടെ അവസാനം അവന്ത് ഗാർഡ് തിയറ്റർ റിയലിസത്തിന് വെല്ലുവിളി ഉയർത്തി) 1920 കളുടെ അന്ത്യത്തിലും 1930കളിലും കാണികളുടെ പങ്കാളിത്തം ആവശ്യപ്പെടുന്ന തിയറ്റർ പരീക്ഷണങ്ങളുമായി ബ്രഹ്തും(Epic - theatre), അന്തോനിൻ അർത്താദും (Theatre of cruelty) എത്തി. തന്റെ പരീക്ഷണത്തെ സ്വാധീനിച്ചത് സിനിമയാണെന്ന് തുറന്ന് പറയുന്ന അർത്താദ് (ഗാനം, നൃത്തം, സിനിമ എല്ലാം ചേർന്ന് ഇന്ദ്രിയ സംവേദനം സാധിക്കുന്നരീതി) നാടകത്തിന്റെ പ്രാധാന്യത്തെ തള്ളിക്കളയുന്നില്ല.[*3]

ഇതിന് വിപരീതദിശയിൽ സഞ്ചരിച്ച എപ്പിക് തിയറ്റർ സിനിമാസങ്കല്പങ്ങളെ സ്വാധീനിക്കുകയായിരുന്നു.[*4] എന്നാൽ 1920 –കളിലെ സിനിമകളിൽ നിന്നാണ് ബ്രഹ്ത് തന്റെ അന്യവൽക്കരണ സിദ്ധാന്തം(Alienation/distantation/estrangement effect) എന്നെല്ലാം വിവർത്തനം ചെയ്യപ്പെട്ട "die verfremdung seffekt ") രൂപപ്പെടുത്തിയതെന്നും വാദമുണ്ട്.[*5] ഈ സിദ്ധാന്തം സാഹിത്യം ഉൾപ്പടെയുള്ള നിരവധി കലകളെ സ്വാധീനിച്ചു. പീറ്റർ വൊളൻ (Peter Wollen) "Godard and Counter Cinema" എന്ന ലേഖനത്തിൽ വിവരിക്കുന്ന പരമ്പരാഗത സിനിമയും നവസിനിമാരീതിയും തമ്മിലുള്ള താരതമ്യ പദ്ധതിയിൽ സിനിമയിൽ ഈ സിദ്ധാന്തം വരുത്തിയ വ്യതിയാനം ദൃശ്യമാണ്.[*6] സിനിമാസൈദ്ധാന്തികരായ Jean - Louis Camolli, Peter Wollen, Colin Mac Cabe തുടങ്ങിയവരെയും സിനിമാസംവിധായകരായ Welles, Godard, Resnais, Rocha തുടങ്ങിയവരെയെല്ലാം ബ്രഹ്ത് സ്വാധീനിച്ചു. തന്റെ Mother Courage എന്ന നാടകത്തിൽ ഐസൻസ്റ്റീന്റെ October

എന്ന സിനിമയിലെ ചില ഭാഗങ്ങളെ ഉപയോഗിക്കുന്നുമുണ്ട്.

സിനിമയിൽ ദീർഘമായിത്തന്നെ ഒരു നാടകം ഉൾക്കൊള്ളിക്കുന്ന രീതി, മലയാളസിനിമ പരീക്ഷിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഉദയായുടെ 'അച്ഛൻ' എന്ന സിനിമയിൽ 'അനാർക്കലി' എന്ന നാടകം ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. മേരിലാന്റിന്റെ 'ബാല്യകാലസഖി' യിൽ 'സ്നാപകയോഹന്നാൻ' നാടകം ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിരുന്നു. ആദ്യകാല സിനിമ ചിത്രീകരണങ്ങളെല്ലാം പിൻതുടർന്നിരുന്നത് നാടകരീതിയിലുള്ള ചമയവും, അഭിനയവും, ചിത്രീകരണരീതികളുമായിരുന്നെന്നും ചരിത്രം പറയുന്നു. ലോകത്തെല്ലായിടത്തും അങ്ങനെ തന്നെയായിരുന്നു. നാടകരംഗത്തെ കലാകാരൻമാരാണ് സിനിമാരംഗത്ത് വന്നവരിലേറെയും. നാടകത്തിന്റെ സൗന്ദര്യസങ്കല്പത്തിൽ നിന്നും വിടുതി നേടാനായതോടെയാണ് സിനിമയ്ക്ക് തനതായ സൗന്ദര്യസങ്കല്പം രൂപീകരിക്കാനായത്. സാങ്കേതികവിദ്യയിൽ വന്നു കൊണ്ടിരിക്കുന്ന മാറ്റങ്ങൾ അതിന്റെ സൗന്ദര്യതലത്തെ അഴിച്ചുപണിഞ്ഞുകൊണ്ടേയിരിക്കുന്നു. ഡിജിറ്റൽ സിനിമയുടെകാലത്ത് സിനിമയ്ക്ക് നാടകവുമായുണ്ടായിരുന്ന നാഭീനാളബന്ധം ഏതാണ്ട് നഷ്ടപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു എന്നു തന്നെ പറയാം.

യാഥാർത്ഥ്യത്തിൽനിന്നും അകന്നു പോകുന്നതിന് സ്ഥലകാലബന്ധമായ നാടകത്തിന് പരിമിതികളുണ്ട്. യാഥാർത്ഥ സ്ഥലകാലങ്ങളിൽ നിന്നും വിമുക്തമായ സിനിമാകലയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അതിന്റെ ജീവിതത്തിൽ നിന്നു തന്നെയുള്ള അന്യവൽക്കരണത്തിന്റെ അവസാന കടമ്പകളും കടന്നുകൊണ്ടിരിക്കുകയാണ്. വാണിജ്യസംസ്കാരത്തിലെ സിനിമാസംസ്കാരത്തിന് അതിന്റെ സൗന്ദര്യാത്മകത മാത്രമേ പ്രകടിപ്പിക്കാൻ കഴിയൂ.

റഫറൻസ് –

1. Eisenstein. S.M. Selected works Vol I,- B.F.I, London – 1988 (Page 39 – 49)
2. Bardwell, David Janet Staiger, and Kristin Thompson 1985, The classical Holly wood Cincema : Film style and mode of production to 1960. New York : Columbia University Press
3. "Theatre is the only place in the world where a gesture, once made can never be made the same way twice" (Artuad, Antonin, The Theatre and its double – New York : Grove Press – 1958 – P- 60)
4. Monoco, James, How to Read a Film, New York, O.U.P : 2009
5. Hayward, Susan, Cinema studies – Key Concepts, London : Routledge, 2000.
6. "In a sense, the seven deadly sins of the cinema against the seven cardinal virtues. They can be set out schematically in a table as follows-

1)	Narrative transitivity	-	Narrative Intransitivity
2)	Identification	-	Estrangement
3)	Transparency	-	Foregrounding
4)	Single digenesis	-	Multiple digenesis
5)	Closure	-	Aperture
6)	Pleasure	-	Un pleasure
7)	Fiction	-	Reality

(Film theory and criticism – Edited by Leo Braudy and Marshal Cohen – O.U.P – New York – 2004 – Page 525)

ചവിട്ടുനാടകം : സവിശേഷതകളും വർത്തമാനകാല പരിതസ്ഥിതിയും

സിസ്റ്റർ മോളിക്കുട്ടി തോമസ്
ഗവേഷണവിദ്യാർത്ഥിനി
മലയാളവിഭാഗം,
സി.എം.എസ്. കോളേജ്,
കോട്ടയം

കേരളീയ ദൃശ്യകലയായ ചവിട്ടുനാടകം ക്രൈസ്തവരുടെ മതപരവും സാംസ്കാരികവും സാമൂഹികവും കലാപരവുമായ ഭാവങ്ങളെ സമഞ്ജസമായി സമ്മേളിപ്പിക്കുന്നു. പടിഞ്ഞാറൻതീയറ്ററിലെ ഓപ്പറയുടെ ഭാരതീയരൂപമാണ് ചവിട്ടുനാടകം. ഭാരതീയ നാടകവേദിക്ക് പോർച്ചുഗീസുകാർ നൽകിയ ഏറ്റവും വലിയ സംഭാവനയാണിത്. ആദ്യകാലത്തെ ചവിട്ടുനാടകങ്ങളായിരുന്നു ജനോവ, കാറൽമാൻ, നെപ്പോളിയൻ എന്നിവ. മെയ്യാഭരണങ്ങൾ പൊയ്മുഖങ്ങൾ, സ്റ്റേജിലെ തിരശ്ശീല എന്നിവ കേരളീയർക്ക് പുതുമയായിരുന്നു. അഭിനേതാക്കളുടെ അരങ്ങിലെ ചലനങ്ങൾ ചടുലവും കായികവുമായിരുന്നു. 'ഹൈന്ദവപുരാണങ്ങളിൽ വേരൂന്നിയ കഥകളിയുടെ ക്രിസ്ത്യൻ പതിപ്പായിരുന്നു' എന്ന് ഡോ. കെ.എം.ജോർജ്ജ് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു.(ചവിട്ടുനാടകം 2010 പുറം 10). ചവിട്ടുനാടകക്കാരുടെ ഇടയിൽ പറഞ്ഞുവരുന്ന ഐതി ഹ്യപ്രകാരം തമിഴ്നാട്ടുകാരനായ ചിന്നത്തമ്പി അണ്ണാവി ആണ് ചവിട്ടുനാടക ത്തിന്റെ കർത്താവെന്ന അഭിപ്രായം പൊതുവേ ഉണ്ട് . കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ സംഗീതവും പാശ്ചാത്യഓപ്പറയുടെ സംഗീതങ്ങളും സമ്മേളിച്ച കലാരൂപമാണിത് . –കളരിപ്പയറ്റും പൊറാട്ടുനാടകസങ്കൽപവും ചവിട്ടുനാടകത്തിന്റെ അവിഭാജ്യഘടകങ്ങളാണ്.

സവിശേഷതകൾ:

“ചവിട്ടുനാടകത്തിന്റെ ഇതിവൃത്തം നാലുവിധത്തിലുണ്ട് . ഒന്ന് ചരിത്രസംബന്ധിയായവ, രണ്ട്, ബൈബിൾ കഥകളെ ആസ്പദിച്ചുള്ളവ, മൂന്ന് മതപരമായ കാര്യങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ളവ, നാല് സാമൂദായിക പരിതസ്ഥിതികളെക്കുറിച്ചുള്ളവ. നിരക്ഷരരായ ക്രിസ്ത്യാനികളെ വിജ്ഞരാക്കുക എന്നതായിരുന്നു ഇവയുടെ എല്ലാം ഉദ്ദേശ്യം. സദാചാരപ്രചോദിതമായ കഥകളിൽക്കൂടി ഇവ ക്രിസ്തുമതത്തിന്റെ സന്ദേശം പകർന്നുകൊടുത്തിരുന്നു. ചവിട്ടുനാടകത്തിന് തെരഞ്ഞെടുക്കപ്പെടുന്ന ഇതിവൃത്തങ്ങൾ ക്രിസ്തുമതസിദ്ധാന്തങ്ങൾ അനുസരിക്കുന്നവയാണ്. പാശ്ചാത്യസ്വാധീനത്തോടെയാകാം ഇവയ്ക്ക് പ്രചുരപ്രചാരം ലഭിച്ചത്.”(ക്രിസ്ത്യൻ ഫോക്‌ലോർ,പുറം 11).

ചവിട്ടുനാടകത്തിന്റെ ഭാഷയിൽ തമിഴിന്റെ സ്വാധീനം പ്രകടമാണ്. പാട്ടിന്റെ സ്വഭാവങ്ങൾ ഭാഷാപരമായ പ്രത്യേകതകളോടുകൂടി ചവിട്ടുനാടകത്തിൽ പ്രയോഗിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. നടന്മാരെല്ലാം തന്നെ കളരിഅഭ്യാസം നേടിയവരാ

ണ്. 'പോർത്തെരു 'യുദ്ധരംഗം വളരെ പ്രധാനപ്പെട്ടതാണ്. ഇരുപതോ മുപ്പതോ നടൻമാർ കാണും യുദ്ധരംഗം അഭിനയിക്കാൻ. വളരെ ആകർഷകവും ഭീകരവുമായ രംഗമാണിത്.

"വേഷവിധാനങ്ങളിലും അരങ്ങൊരുക്കങ്ങളിലും പാശ്ചാത്യപാരമ്പര്യം തെളിഞ്ഞു കാണാം.ഒരു നല്ല നാടകത്തിനുണ്ടായിരിക്കേണ്ട ഘടകങ്ങളിൽ പലതും വേണ്ടന്നു വച്ചിട്ടാണെങ്കിലും ചമയത്തിനും അരങ്ങൊരുക്കത്തിനും അവർ കൂടുതൽ പ്രാധാന്യം നൽകിയിരുന്നു. പാട്ടുകൾക്കും സംഭാഷണങ്ങൾക്കും അനുസൃതമായ ചലനങ്ങളാണ് അരങ്ങേറുന്നത്. "ചവിട്ടുനാടകങ്ങളിലെ ചലനങ്ങൾക്ക് കാനഡായിലെ ചില നൃത്തങ്ങളുമായി സാമ്യമുണ്ടെന്ന് കാലിഫോർണിയായിലെ ഒരു നർത്തകനായിരുന്ന ആർഷ്‌ലിവെയിൻ അഭിപ്രായപ്പെടുകയുണ്ടായി. ഒപ്പേറ നാടകങ്ങളിലെ ചില ചലനങ്ങളുമായും ചവിട്ടുനാടകത്തിന് സാമ്യമുണ്ട്. ചുരുക്കത്തിൽ ദേശീയവും വിദേശീയവുമായ ഘടകങ്ങൾ ഈ ദൃശ്യകലയിൽ ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്നു.(ക്രിസ്ത്യൻ ഫോക്‌ലോർ 12)".

ചവിട്ടുനാടകത്തിന് ഏറ്റവും പ്രധാനപ്പെട്ട ഘടകം സംഗീതമാണ്. 'തെരുക്കൂത്ത്'പാട്ടുകളുടെ സ്വാധീനം ഇതിൽ പ്രകടമാണ്. താളത്തിലും രാഗത്തിലും വലിയ നിഷ്കർഷയൊന്നും ഈ പാട്ടുകൾക്കില്ല. കർണ്ണാടകസംഗീതത്തിന്റെ സ്വാധീനം ഇതിൽ ദൃശ്യമാണ്.വ്യത്യസ്തവും ആകർഷകവുമായ നിരവധി വാദ്യോപകരണങ്ങൾ ചവിട്ടുനാടകത്തിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. ഓരോ നാടിന്റെയും സാമൂഹിക സാസ്ക്കാരികരീതിക്കനുസരിച്ച് ഈ വാദ്യോപകരണങ്ങളിൽ മാറ്റമുണ്ടായിരിക്കും. ചെണ്ട, തംബുരു, ഇലത്താളം, ഹർമ്മോണിയം ക്ലാർനെറ്റ്, ഫിഡിൽ, ഡോലക്, ജാലറ തുടങ്ങിയവയാണ് പ്രധാനപ്പെട്ട വാദ്യങ്ങൾ.

മുപ്പതടി വീതിയും നൂറടി നീളവുമുള്ള തുറന്ന സ്റ്റേജിൻമേലാണ് നാടകാഭിനയം. മരപ്പലകകൾക്കൊണ്ടാണ് സ്റ്റേജു നിർമ്മിച്ചിരുന്നത്. ചുവടുവയ്ക്കുമ്പോൾ നല്ല ശബ്ദം ഉണ്ടാകത്തക്കവിധത്തിലാണ് നിർമ്മാണം സാധിച്ചിരിക്കുന്നത് . ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ സ്വഭാവമനുസരിച്ച് നാല്പതുമുതൽ അറുപതുവരെ നടന്മാർ പങ്കെടുക്കും .ഏറ്റവും ദൈർഘ്യമുള്ള പ്രസിദ്ധമായ കഥ കാറൽമാൻ നാടകമാണ്. തുടർച്ചയായി മൂന്നുമുതൽ ഏഴുവരെ ദിവസങ്ങൾകൊണ്ടാണ് ഈ നാടകങ്ങൾ അവതരിപ്പിച്ചിരുന്നത്. വരസുനാടകം, അല്ലേശുനാടകം എന്നിവയിൽ ചവിട്ടുനാടകത്തിന്റെ ആദ്യരൂപം ദൃശ്യമാണ്. പോർട്ടുഗീസുകാരുടെയും യൂറോപ്യൻ മിഷനറിമാരുടെയും കാലഘട്ടത്തിലെ കേരളീയ ജീവിതസാഹചര്യങ്ങളുടെയും മതാചാരങ്ങളുടെയും പശ്ചാത്തലത്തിലുള്ള വിവിധകലകളുടെ മിശ്രണമാണ് ചവിട്ടുനാടകം എന്ന് ചരിത്രകാരന്മാർ പറയുന്നു. കഥകളി, കൂടിയാട്ടം, യൂറോപ്യൻ ഓപ്പറേ നൃത്താഭിനയം ആലാപനം മെയ്യഭ്യാസമുള്ള ആയോധനമുറ എന്നിവയുമായും ബന്ധമുള്ള പ്രാചീനകലയാണിത്.

പോർച്ചുഗീസുകാരുടെ പിന്തുടർച്ചക്കാരായ പറങ്കികൾക്ക് അഥവാ ആഗ്ലോഇന്ത്യക്കാർക്ക് അവരുടേതുമാത്രമായ നാടകകലാരൂപങ്ങളുണ്ടായിരുന്നു. പോർച്ചുഗീസ് ഭാഷയിലുലുള്ള ഈ നാടകങ്ങൾ അവരുടെ വക എറണാകുളം വടക്കേപള്ളിയിലും വൈപ്പിൻകരയിലെ പള്ളിയിലും വർഷത്തിൽ രണ്ടു പ്രാവശ്യം ക്രിസ്സ്മസ്സ്, ഈസ്റ്റർ ദിനങ്ങളിൽ അഭിനയിക്കാറുണ്ടായിരുന്നു. പോർച്ചുഗീസ്ഭാഷയിൽതന്നെ ഇന്നാട്ടിലെ പോർച്ചുഗീസുകാരായ ആളുകൾ തന്നെയാണ് അവതരിപ്പിച്ചിരുന്നത്. പോർച്ചുഗീസ് ഭാഷയിലുള്ള നാടകങ്ങൾ സംസ്കൃതത്തിലെ കൂടിയാട്ടമെന്നതുപോലെ ചവിട്ടുനാടകത്തിന്റെ രംഗപ്രവേശനത്തിന് കളമൊരുക്കിയിട്ടുണ്ട്.

ചവിട്ടുനാടകസ്വരൂപം:

ആദ്യന്തം സംഗീതമയമാണ് ചവിട്ടുനാടകം എന്ന കലാരൂപം. ഗീതങ്ങൾ നടന്മാർതന്നെ പാടിയിരുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങൾ അവരവരുടേതായ ഭാഗങ്ങൾ ഭാവോദ്ദീപകമായി പാടി അഭിനയിച്ചിരുന്നു. ഇതിവൃത്തത്തിനനുഗുണമായ പശ്ചാത്തലസംഗീതവും താളമേളങ്ങളും ഈ കലാരൂപത്തിന്റെ മാറ്റ് കൂട്ടിയിരുന്നു. സംഗീതാത്മകമായ തമിഴ് വിരുത്തങ്ങളിൽ ആണ് രചിച്ചിരുന്നത്. പദാദിപ്പൊരുത്തം, ദ്വിതീയാക്ഷരപ്രാസം, ഘടകപ്രാസം, അന്ത്യപ്രാസം എന്നിവയെല്ലാം ഈ ഗാനങ്ങളിൽ നിഷ്കർഷിച്ചിരുന്നു. ഇവയെല്ലാം ശാസ്ത്രീയമായി ചിട്ടപ്പെടുത്തിയവയാണ്. ചവിട്ടുനാടകനൃത്തം

താണ്ഡവപ്രധാനമാണ്. ജീവൻ തുളുമ്പുന്ന പുരുഷോചിതമായ ചുവടുകൾ ആണ് ഉള്ളത് നടന്മാർ രംഗപ്രവേശനം ചെയ്യുന്നത് താളലയങ്ങളോടെ ചുവടുവച്ചാണ്. വീരരസപ്രധാനമാണ് ചവിട്ടുനാടകം. പടവെട്ട് ഒരുപ്രധാനഘടകമാണ്. യുദ്ധത്തിൽ മൂർച്ചയുള്ള വാളുകളാണ് ഉപയോഗിച്ചിരുന്നത് കേരളത്തിലെ പൂർവ്വികാചാരമനുസരിച്ച് നാട്ടുക്രിസ്ത്യാനികളായ പുരുഷൻമാർക്ക് കളരിഅഭ്യാസം നിർബന്ധമായിരുന്നു. എട്ടുവയസ്സുമുതൽ ഇരുപത്തഞ്ചു വയസ്സുവരെയുള്ളവർ കച്ചകെട്ടും തിരുമ്മും കഴിച്ച് ശരിയായവിധം സൈനികപരിശീലനം സാധിച്ചിരുന്നു. ചരിത്രത്തിൽ ആതൻസുകാരും സ്പാർട്ടാക്കാരുമായിരുന്നു സാർവ്വത്രികമായി സൈനികപരിശീലനം സിദ്ധിച്ചിരുന്ന ഏകരാജ്യക്കാർ.

വേഷവിധാനം:

ചവിട്ടുനാടകത്തിലെ വേഷങ്ങൾ കലാപരമായി നിർമ്മിച്ചിട്ടുള്ളവയാണ്. കണ്ണഞ്ചിക്കുന്ന വിധത്തിലുള്ള വെൽവെറ്റും സിൽക്കും കസവും വിലയേറിയ അലങ്കാരസാമഗ്രികളും ധാരാളമായി ഉപയോഗിച്ച് തയ്ച്ചെടുത്ത വസ്ത്രങ്ങളാണിവ."വേഷങ്ങൾ അതാതുകാലത്തിനും കഥയ്ക്കും ദേശത്തിനും അനുയോജ്യമായിത്തന്നെ സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. രാജാവ് രാജാവിനെപ്പോലെ ,കാട്ടാളൻ കാട്ടാളനെപ്പോലെ, പടത്തലവൻ പടത്തലവനെപ്പോലെ അങ്ങനെ കാറൽമാൻ ചരിത്രം ജനോവ നാടകം, ഗീവർഗ്ഗീസ് ചരിത്രം മുതലായ യൂറോപ്യൻ ചരിത്രകഥകളിലെ വേഷഭൂഷാദികൾ അക്കാലത്തു നിലനിന്നിരുന്ന പാശ്ചാത്യരീതി അനുസരിച്ചുള്ളവയായിരുന്നു്. ഭടന്മാരുടെ പോർച്ചട്ട, പടത്തൊപ്പി, കാലുറ തൂടങ്ങിയവയും രാജാക്കന്മാരുടെ ചെങ്കോൽ കിരീടം കൈയ്യുറ മുതലായവയും മറ്റലങ്കാരങ്ങളും പുരാതന ഗ്രീക്ക് റോമൻഭടന്മാരെയും യൂറോപ്പിലെ ഫ്യൂഡൽ രാജാക്കളെയും അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്നു. മകുടവും ചെങ്കോലും ധരിച്ച് കാപ്പയും മറ്റ് രാജകീയാഡംബരവിശേഷങ്ങളണിഞ്ഞ രാജാക്കന്മാരും 'പേനാച്ചി'കുത്തിയ പടത്തൊപ്പിയും പോർച്ചട്ടയും മറ്റു ഗ്രേക്കോ-റോമൻ വേഷങ്ങളും ധരിച്ച പടയാളികളും യഥാർത്ഥത്തിൽ ആകർഷകമായ കാഴ്ചകൾ തന്നെയാണ്."(ചവിട്ടുനാടകം, 2010പുറം 72).

ചവിട്ടുനാടകത്തിലെ ആശാനെ 'അണ്ണാവി' എന്നാണ് വിളിച്ചിരുന്നത്. സംഗീതം സാഹിത്യം, ചുവട് നൃത്യാഭിനയങ്ങൾ, എന്നിവയിലെല്ലാം പ്രാവീണ്യമുള്ള ആളായിരിക്കണം ആശാൻ എന്നു നിർബന്ധമുണ്ടായിരുന്നു. ചവിട്ടുനാടകം കളരികളിലാണ് അഭ്യസിച്ചിരുന്നത്. ഗുരുകുലസമ്പ്രദായം പോലെ. അഭ്യാസം തുടങ്ങുന്നതിനുമുമ്പ് നടന്മാർ ആശാനെ വഴങ്ങുന്ന രീതിയുണ്ട്. നടന്മാർ നാട്ടുപ്രമാണികളുടെയും ഗുരുജനങ്ങളുടെയും മുൻപിൽവച്ചാണ് ഈ ക്രിയ നടത്തുക. നിലവിളക്കിന്റെയും കുരിശിന്റെയും സന്നിധിയിൽ വെറ്റിലയിൽ പത്തു പുത്തൻവച്ച് രണ്ടു കൈകൊണ്ടും ബഹുമാനപുരസ്സരം ആശാന്റെ കൈയ്യിൽ വച്ചുകൊടുത്ത് പാദം വന്ദിക്കുന്നു. പിന്നീട് ചുവടി വഴങ്ങുന്നു. ചുവടിയിൽ നാലണവച്ച് ഗ്രന്ഥം ഭക്തിപൂർവ്വം വന്ദിക്കുന്നു. ഇതിലെ നടന്മാർ തന്നെയാണ് പാടുന്നത് അവരാകട്ടെ നല്ല ആകാരഭംഗിയുള്ളവരുമായിരിക്കണം .

നാടകത്തട്ട്:

ചവിട്ടുനാടകം തുറന്ന സ്റ്റേജിലാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ചവിട്ടിയാൽ ചെണ്ടപ്പുറത്തെന്നപോലെ സ്വരം കേൾക്കാനിടയാകുന്ന വീതികുറഞ്ഞ നീളമുള്ള തട്ടിൽ ആണ് നാടകം അരങ്ങേറുന്നത്. ആശാരിക്കോലിൽ പതിനാറുകോൽ വീതിയും അൻപതോ അറുപതോ കോൽ നീളവുമുള്ള തട്ടായിരുന്നു അത് . കാറൽമാൻ ചരിതത്തിൽ തൂർക്കിചക്രവർത്തിയും ഇരുപത്തഞ്ചുസാമന്തരാജാക്കന്മാരും പരിവാരങ്ങളും ഒരുമിച്ചുവരുന്ന രംഗമുണ്ട് . അതുപോലെ 'നെപ്പോളിയൻ ചരിത്രം,' 'ജനോവചരിത്രം', മുതലായവയിലും മുപ്പതും നാല്പ്പതും നടന്മാർ ഒരുമിച്ചു രംഗത്തു വരുന്നുണ്ട് സ്റ്റേജിന്റെ രണ്ടറ്റത്തുമായി ആറോ എട്ടോ അടി ഉയരത്തിൽ കെട്ടിയലങ്കരിച്ച മേടയുണ്ടായിരിക്കും. രാജാവിന് പരിവാരസമേതം വിശ്രമിക്കാനാണ് ഈ മേട നിർമ്മിച്ചിരുന്നത്.

കഥാപാത്രങ്ങൾ:

ചവിട്ടുനാടകത്തിലെ പ്രധാനപ്പെട്ട എക്സ്ട്രാനടനാണ് കട്ടിയക്കാരൻ. അഥവാ വിദൂഷകൻ. സരസമായ പ്രത്യാഖ്യാനങ്ങൾകൊണ്ട് സദസ്യരെ വിനോദിപ്പിക്കുകയാണ് പ്രധാനജോലി. നാടക

രംഗത്തിനുമുൻപ് രണ്ടു മൂന്നുമണിക്കൂർ നീണ്ടുനിൽക്കുന്ന ഗാനമേളയുണ്ട്.

'വിരുത്തം മൂളൽ' പിന്നണിഗായകസംഘത്തിന്റെ താളലയസമ്മിളിതമായ പ്രാർത്ഥനാഗാനമാണ്. ഇതിനുശേഷം ബാലാർപാട്ടുകാർ പ്രവേശിക്കുന്നു. ചവിട്ടുനാടകത്തിലെ സൂത്രധാരന്മാരാണിവർ . പത്തുപന്ത്രണ്ടു വയസ്സുപ്രായമുള്ള ബാലന്മാരാണ് അത് അഭിനയിക്കുന്നത്.

തോടയപ്പെൺകൾ–തോടയാട്ടക്കാർ സ്ത്രീവേഷക്കാരാണ്. പുരുഷൻമാരാണ് സ്ത്രീവേഷമണിയുന്നത്. ഇവർ മോഹിനിയാട്ടത്തോടു സാദൃശമുള്ള ആട്ടമാണ് പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നത്. രാജാവിന്റെ വരവിനെ സൂചിപ്പിക്കുന്ന വരവുവിരുത്തം അണിയറയിൽ പാടിക്കഴിയുന്നതോടെ മിന്നിത്തിളങ്ങുന്ന വേഷഭൂഷാദികളോടെ രാജാവ് പ്രവേശിക്കുന്നു.

മന്ത്രി – നാടകത്തിലെ പ്രധാന നടനാണ് മന്ത്രി. നടനചിന്ത് പാടി അഭിനയിച്ച് തട്ടിന്റെ വക്കിൽ വാൾ വെട്ടിനിർത്തിക്കഴിയുമ്പോൾ കാണികളുടെ കയ്യടി ഉയരുന്നു. യുദ്ധവും നായാട്ടും ഇതിലെ പ്രധാനഭാഗങ്ങളാണ്. പൊലിക്കുക എന്ന രീതി ഈ നാടകത്തിനുണ്ട്. ചെലവേറിയതും ശ്രമകരവുമെങ്കിലും സൗജന്യമായിട്ടാണ് ചവിട്ടുനാടകം കളിച്ചിരുന്നത്. നാട്ടുകാരുടെ ഉദാരമായ സംഭാവനകൾ ഉണ്ടായിരിക്കും. കളിത്തട്ടിൽ കയറിനിന്ന് കട്ടിയക്കാരൻ വിളിച്ചുപറയും "മഹാരാജമാന്യരാജശ്രീ.....പൊലിച്ച ബ്രിട്ടീഷ് രൂപ അഞ്ച്. പത്ത് നൂറായിരംകോടി...." ഇതിൽ അഞ്ച് പൊലിച്ച രൂപയും ബാക്കിയെല്ലാം വിശേഷണങ്ങളും ആണ്. മംഗളഗാനത്തോടെ നാടകം അവസാനിക്കുന്നു. നാടകത്തിലെ മുഴുവൻ നടന്മാരും ഒന്നിച്ചുനിന്നാണ് മംഗളഗാനം പാടുന്നത്.

ചരിത്രപുരുഷൻമാരുടെ വീരസാഹസികകഥകൾക്കു പകരം ആത്മീയചൈതന്യം സ്ഫുരിക്കുന്ന കഥകളെഴുതിയത് ചിന്നത്തമ്പിഅണ്ണാവി ആണ്. യുദ്ധം വധം മുതലായവയ്ക്കുപ്രാധാന്യം കൊടുത്തുകൊണ്ട് കൈയ്യൂക്കും മെയ്യൂക്കും പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന ആദ്യകാലചവിട്ടുനാടകങ്ങളുടെ സ്ഥാനത്ത് മതത്തിന്റെ ആന്തരീകചൈതന്യം ഉയർത്തിപ്പിടിക്കുന്ന ഈശ്വരവിശ്വാസം വീരോചിതമായ ത്യാഗം, സത്യധർമ്മപാലനം എന്നിവയെ എടുത്തുകാണിക്കുന്ന രചനകൾ പിൽക്കാലത്ത് കൂടുതൽ ഉണ്ടായി.

ചവിട്ടുനാടകത്തിന്റെ അവതരണം ലോപിച്ചുപോകാൻ പല കാരണങ്ങളുമുണ്ട്. ഈ കലാരൂപത്തിന്റെ സാങ്കേതികവശങ്ങളെക്കുറിച്ച് ജ്ഞാനമുള്ള ആശാന്മാർ കുറവായിരുന്നു. വേഷവിധാനങ്ങൾ കലാപരമായി നിർമ്മിച്ചിരുന്നവരും ഇന്ന് കുറവായിത്തുടങ്ങി. പോർട്ടുഗീസ് മിഷനറിമാർ നൽകിയതുപോലെ ഈ കലാരൂപത്തെ പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കുവാൻ അവർക്കുശേഷം ആരും ഇല്ലന്നായി. രാജാക്കന്മാരുടെയും സമ്പന്നരായ പ്രഭുക്കന്മാരുടെയും സഹായസഹകരണം കൊണ്ട് കഥകളി കൂടുതൽ പ്രചാരംനേടിയതും ചവിട്ടുനാടകത്തിന്റെ പ്രസക്തിക്ക് മങ്ങലേല്പിച്ചു. ഗദ്യനാടകങ്ങൾ, സംസ്കൃതപരിഭാഷാനാടകങ്ങൾ, തമിഴ്സംഗീതനാടകങ്ങൾ എന്നിവയുടെ രംഗപ്രവേശനവും ചവിട്ടുനാടകത്തെ പിന്നിലാക്കി.

കഥകളിയും കൂടിയാട്ടവും കളരിപ്പയറ്റും സമന്വയിച്ച നൂറ്റാണ്ടുകളുടെ പഴക്കമുള്ള ഈ നടനകലയുടെ ജന്മനാട് പറവൂരിലെ ഗോത്തുരുത്താണ്. ചവിട്ടുനാടകഅക്കാദമി ഇപ്പോൾ അവിടെ സജീവമാണ്. ലത്തീൻ കത്തോലിക്കർ അധിവസിക്കുന്ന കേരളത്തിന്റെ തീരപ്രദേശങ്ങളായിരുന്നു ചവിട്ടുനാടകകലയുടെ തട്ടകം. തിരുവനന്തപുരം കൊല്ലം, കൊച്ചി എന്നീ ജില്ലകളുടെ പടിഞ്ഞാറൻതീരങ്ങളിലാണ് ചവിട്ടുനാടകം അരങ്ങു തകർത്തിട്ടുള്ളത്. പള്ളിപ്പുറം ഗോത്തുരുത്ത് വല്ലാർപ്പാടം, ഓച്ചന്തുരുത്ത് കൊച്ചി എന്നിവിടങ്ങൾ ചവിട്ടുനാടകകലയുടെ പ്രധാന കേന്ദ്രങ്ങളായിരുന്നു.ചവിട്ടുനാടകത്തിൽ പുരുഷൻമാരായിരുന്നു സ്ത്രീവേഷവും കെട്ടിയിരുന്നത്. എന്നാൽ അടുത്തകാലത്ത് സ്ത്രീകൾ ഈ രംഗത്ത് സജീവമായി. കിരീടമണിഞ്ഞ് കുന്തവും വാളും കൈയ്യിലേന്തി ചുവടുവച്ചും പാടിത്തിമർത്തും രാജാവും മന്ത്രിയും പടത്തലവനുമൊക്കെയായി അഭിനയിക്കുന്നത് പെൺകുട്ടികളും വീട്ടമ്മമാരുമാണ്. വൈപ്പിനിൽ പള്ളിപ്പുറം കോലോത്തുംകടവ് ഭാഗത്തുള്ള വനിതകളാണ് ചവിട്ടുനാടകവേദിയിൽ കൂട്ടായ്മയുടെ ചുവടുകൾ വയ്ക്കുന്നത്. പന്ത്രണ്ടു വയസ്സുള്ള പെൺകുട്ടി മുതൽ അറുപതുവയസ്സുള്ള മുത്തശ്ശിവരെ വനിതകളുടെ തീരദേശമൈത്രി കലാവേദിയിൽ അംഗ

ങ്ങളാണ്.

ബൈബിൾ കഥയെ ആസ്പദമാക്കി ആവിഷ്ക്കരിച്ച 'ആമനുഷ്യൻ നീ തന്നെ' എന്ന ചരിത്ര നാടകം മുനമ്പം ബീച്ചിൽ അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് തീരദേശമൈത്രിട്രൂപ്പ് അരങ്ങേറിയത്. ചവിട്ടു നാടക ആചാര്യനായ റാഫേൽ അച്ചാരുപറമ്പിലിന്റെ രണ്ടു നാടകങ്ങൾ ആസ്പദമാക്കി അലക്സ് താളുപ്പാടനാണ് 'ആ മനുഷ്യൻ നീ തന്നെ' എന്ന ചവിട്ടുനാടകം ആവിഷ്ക്കരിച്ചത്. പള്ളിപ്പുറം സെന്റ് റോക്കീസ് സംഘത്തിന്റെ ബാനറിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഈ നാടകത്തിലെ പതിനാറ് അംഗ ങ്ങളും സ്ത്രീകളാണ് . തുടക്കത്തിൽ മുപ്പതു മിനിട്ടായിരുന്നു സമയദൈർഘ്യം . അതു രണ്ടുമണി ക്കൂറായി പ്രൊഫഷണൽ നയം സ്വീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. കലാനിലയം നാടകട്രൂപ്പിലെ സന്ധ്യാവ് പള്ളി പ്പുറം അണിയറശിൽപ്പികളിലൊരാളാണ്. ചവിട്ടുനാടകവേദിയിലെ പുത്തൻ ചരിത്രമാണ് വനിതക ളുടെ അഭിനയആധിപത്യമുള്ള ഈ കലാസമിതി. സാമൂഹികപ്രാധാന്യമുള്ള വിഷയങ്ങൾ, പുതിയ ഇതിവൃത്തങ്ങൾ എന്നിവ ഈ കലാസൃഷ്ടിയുടെ രചനയ്ക്ക് സ്വീകരിച്ചുതുടങ്ങി .ചവിട്ടുനാടകം പൂർവ്വാധികം ശക്തിയോടെ തിരിച്ചുവരുന്നതിന് ഇത് സഹായിക്കും."(അലക്സ് താളുപ്പാടനുമായുള്ള അഭിമുഖത്തിൽ നിന്ന്). ബൈബിൾ കഥകൾ, ക്രൈസ്തവപുണ്യാൻമാരുടെയും പുണ്യവതികളു ടെയും ക്രൈസ്തവചക്രവർത്തിമാരുടെയും രാജാക്കൻമാരുടെയും കഥകൾ, ക്രൈസ്തവരാജാ ക്കന്മാരും തുർക്കികളും തമ്മിലുള്ള പോരാട്ടങ്ങൾ എന്നിവയായിരുന്നു മുമ്പു വിഷയങ്ങൾ. ഇന്ന് സാമൂഹികപ്രസക്തിയുള്ളവിഷ.ങ്ങളും സ്വീകരിച്ചുതുടങ്ങി. എം.ടി വാസുദേവൻനായരുടെ മാണി ക്യക്കല്ല് 'ചവിട്ടുനാടകമായി അവതരിപ്പിക്കാനുള്ള ശ്രമത്തിലാണ് സെന്റ്.റോക്കീസ് സംഘം. ഗോതു രുത്ത്, ചാത്തേടം, പള്ളിപ്പുറം, ഫോർട്ടുകൊച്ചി എന്നിവിടങ്ങളിൽ ചവിട്ടുനാടകം സജീവമാണ്.

നിഗമനങ്ങൾ:

സംഗീതം, നൃത്തം, അഭിനയം, കളരിപ്പയറ്റ് ഇവയെല്ലാം കൂടി സമന്വയിച്ച കേരളീയകലാരൂ പമാണ് ചവിട്ടുനാടകം. പോർട്ടുഗീസ് മിഷനറിമാരുടെയും കപ്പിത്താന്മാരുടെയും കേരളത്തിലെ സൈനികപാരമ്പ്യമുള്ള ക്രൈസ്തവജനതയുടെയും സംഭാവനയാണ് ഈ കലാരൂപം.കാണികളെ അത്യധികം ആകർഷിച്ചിരുന്ന ഒരുകലാരൂപമാണിത്. കളരി അഭ്യാസികളായ പുരുഷന്മാരായി രുന്നു അഭിനേതാക്കൾ . ഇന്ന് സ്ത്രീകൾ രാജാവിന്റെയും പടത്തലവന്റെയുമൊക്കെ വേഷം കെട്ടി അഭിനയിക്കുന്നു. ചവിട്ടുനാടകരംഗത്തെ പുതിയകാൽവയ്പ്പുകളാണിത്. പുണ്യപുരാതനചരിത്രത്തോ ടൊപ്പം കാലികപ്രസക്തിയുള്ള വിഷയങ്ങളും ചവിട്ടുനാടക രചനയ്ക്ക് സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. വർഷ ങ്ങളുടെ പരിശീലനവും കായികാദ്ധ്വാനവും ആവശ്യമുള്ള കലാരൂപമാണിത്. അസാമാന്യമായ ക ഴിവും പ്രാഗത്ഭ്യവും ഉള്ളവർക്കേ ചവിട്ടുനാടകത്തിൽ അഭിനയിക്കാൻ കഴിയൂ. ലത്തീൻ കത്തോലി ക്കർ തനതു കലയായി സ്വീകരിച്ച ചവിട്ടുനാടകം അഞ്ചാം നൂറ്റാണ്ടുമുതൽ കേരളത്തിൽ പ്രചരിച്ച താണ് കലാകാരന്മാരും അഭിനേതാക്കളും പ്രോത്സാഹകരും മൺമറഞ്ഞതോടെ അപൂർവ്വകലാരൂ പത്തിന്റെ കൂട്ടത്തിലെണ്ണപ്പെടാനിടയായി. ഇന്ന് കലാസ്നേഹികളായ കുറെയധികം ആളുകളുടെ കഠിനാദ്ധ്വാനത്തിന്റെയും പരിശ്രമത്തിന്റെയും ഫലമായി ചവിട്ടുനാടകത്തിന് പുനർജന്മം ലഭിച്ചിരി ക്കുന്നു. പരിശീലനത്തിനും വേഷവിധാനങ്ങൾക്കും കൂടുതൽ പണം ആവശ്യമായിരിക്കുന്ന കലാ രൂപമാണിത്. കാണികളുടെ ആസ്വാദനക്ഷമതയ്ക്ക് അനുപേക്ഷണീയമായി പുത്തൻ ഇതിവൃത്ത ങ്ങൾ സ്വീകരിച്ച് അഭിനേതാക്കളുടെ എണ്ണം പരിമിതപ്പെടുത്തി നാടകപ്രസ്ഥാനത്തെ സമുദ്ധരിക്കാ നുള്ള ശ്രമങ്ങൾ വിജയകരമായി സാധിച്ചിരിക്കുന്നു.

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ:

1. ചവിട്ടുനാടകം, സബീനറാഫി, പ്രണതാബുക്സ്, കച്ചേരിപ്പടി, 2010.

2. ക്രിസ്ത്യൻ ഫോക്‌ലോർ, എം.വി വിഷ്ണുനമ്പൂതിരി,(ജന.എഡി.)കേരള ഫോക്‌ലോർ അക്കാദമി, കണ്ണൂർ 2003.

3. ഫോക്‌ലോർ പ്രബന്ധങ്ങൾ എം.വി. വിഷ്ണുനമ്പൂതിരി (ജന.എഡി)കേരള ഫോക്‌ലോർ അക്കാദമി കണ്ണൂർ. 2004.

4 അഭിമുഖം :ചവിട്ടുനാടക രചയിതാവ് അലക്സ് താളുപ്പാടനുമായി പാലാ രൂപത പാസ്റ്ററൽ സെന്ററിൽ ജൂലൈ 16ന് നട ത്തിയ അഭിമുഖം

രാവണൻ – പ്രതിനായകനിലെ നായകൻ

ഡോ. എ.എസ്. സുമേഷ്
അസിസ്റ്റന്റ് പ്രൊഫസർ & HoD,
ഹിന്ദി വിഭാഗം,
എം.ഇ.എസ്. കോളജ്
നെടുങ്കണ്ടം.

"For thousands of years, I have been vilified and my death is celebrated year after year in every corner of India. Why? ….Was it because I freed a race from the yoke of caste-based Deva rule? You have heard the victor' s tale, the Ramayana. Now hear the Ravanayana, for I am Ravana, the Asura, and my story is the tale of the vanquished." (Blurb-ASURA TALE OF THE VANQUISHED-The Story of Ravana and His People-Anand Neelakantan)

മലയാളത്തിലെ എക്കാലത്തെയും മികച്ച നാടകങ്ങളുടെ പരിഗണനാക്രമത്തെ രേഖപ്പെടുത്തുമ്പോൾ സി.എൻ. ശ്രീകണ്ഠൻ നായർ എന്ന നാടകകൃത്തും അദ്ദേഹത്തിന്റെ നാടകത്രയവും ചർച്ചയിൽ വരിക സ്വാഭാവികമാണ്. നാടകത്രയത്തിലെ മധ്യഖണ്ഡമെന്ന് ഡോ.അയ്യപ്പപണിക്കർ രേഖപ്പെടുത്തിയ ലങ്കാലക്ഷ്മിയിലാവട്ടെ വംശകഥയിലൂടെ രാവണനെ പരിചയപ്പെടുത്തുകയും രാവണൻ എന്ന പ്രതിനായക ബിംബത്തെ ആത്മകഥാപരമായ ആശയ പ്രഖ്യാപനത്തിലൂടെ അടയാളപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. ഫാദർ കാമിൽ ബുൽക്കെയുടെ രാമകഥയിലൂടെ രാവണന്റെ പ്രതിനായക പരിവേഷം ചർച്ച ചെയ്യപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട് എങ്കിലും പാടിപ്പതിഞ്ഞ രാമകഥകളിലെല്ലാം രാവണൻ ദശമുഖനായ പ്രതിനായകൻ തന്നെയാണ്.

വാല്മീകിയുടെ രാമായണത്തെ ഇതര രാമായണങ്ങളുമായി തട്ടിച്ചു നോക്കുമ്പോഴാണ് പലപ്പോഴും രാമകഥയുടെ ഭക്തി അധിഷ്ഠിതമായ സത്ത ചോദ്യം ചെയ്യപ്പെടുന്നത്. "വാല്മീകിയുടെ രാമന് ഭക്തി പ്രസ്ഥാനക്കാർ തങ്ങൾക്കനുരൂപമായ രീതിയിൽ വേഷപ്പകർച്ച നല്കിയിരിക്കുന്നു. അധ്യാത്മരാമായണ കർത്താവ് ചില സ്വാതന്ത്ര്യങ്ങൾ എടുത്തപ്പോൾ അതിനെ കിളിപ്പാട്ടാക്കിയ എഴുത്തച്ഛൻ കാവ്യത്തിന്റെ സ്വത്വം തന്നെ മാറ്റി മറിച്ചു." (രമേശൻ ബ്ലാത്തൂർ, പെരുംആൾ, പുറം 10)

ഇത്തരത്തിൽ ആര്യദ്രാവിഡ സംസ്ക്കാരങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള ചരിത്രപരമായ സംഘർഷങ്ങളെക്കൂടി കണക്കിലെടുത്താൽ രാമായണം ഏകപക്ഷീയമായ ഒരു വായനയാണ് എന്ന് ന്യായമായും കരുതാം. ഭാരതത്തിനകത്തും പുറത്തും

കാലങ്ങളായി ചർച്ച ചെയ്യപ്പെട്ട രാമകഥകളിലൂടെ (കേരളത്തിലെ മാപ്പിള രാമായണം ഉൾപ്പെടെ) രാമായണം വിജയിച്ചവന്റെ ചരിത്ര രേഖയാണ് എന്നും ചരിത്രപരമായ സുതാര്യത ഈ രാമകഥകളിൽ നിന്ന് വേർതിരിച്ചെടുക്കുക അസംഭവ്യമാണ് എന്നും കാണാം. എങ്കിലും രാമ–രാവണ കഥയിലെ ആരോപിത ദൈവികതയെ മാറ്റി നിർത്തി നിഷ്പക്ഷമായ കഥാസന്ദർഭത്തെ ഉൾക്കൊള്ളാൻ നടത്തിയ ശ്രമമായി വേണം ലങ്കാലക്ഷ്മി എന്ന നാടകത്തെ കാണാൻ. ലിഖിതചരിത്രം ഭക്തിയുടെ മറവിലൂടെ അനായാസം ആസുരമാക്കിത്തീർത്ത രാവണൻ എന്ന പ്രതി നായക ബിംബത്തെയാണ് സി.എൻ. തന്റെ വംശകഥയിലെ നായകനാക്കിയിട്ടുള്ളത്. കർണ്ണനിലൂടെ (മൃത്യുഞ്ജയ) ശിവാജി സാവന്തും സാകേതം എന്ന മഹാകാവ്യത്തിലെ ഊർമ്മിളയിലൂടെ മൈഥിലി ശരൺ ഗുപ്തയും ചിന്താവിഷ്ടയായ സീതയിലൂടെ കുമാരനാശാനും അതാത് ഇതിഹാസകഥയുടെ പുനരാവിഷ്കരണമല്ല നിർവ്വഹിച്ചത് മറിച്ച് ഇതിഹാസങ്ങൾ മറന്നുപോവുകയോ വഴിയിൽ ഉപേക്ഷിക്കുയോ ഗുണപ്രഭാവൻമാരായ നായകൻമാരുടെ മുൻപിൽ ഇകഴ്ത്തി കാണിക്കുകയോ ചെയ്ത കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ സമാന്തരമായ ഒരു കഥാശ്രേണി വികസിപ്പിക്കുകയാണ് ചെയ്തത്.

വിശ്വസാഹിത്യത്തിലെ ഈ ശൈലിയാണ് സാഹിത്യപരമായി നോക്കിയാൽ ലങ്കാലക്ഷ്മിയിലെ രാവണനുള്ളത്. രാവണൻ എന്ന പെരുമാൾ ഇവിടെ വംശോദ്ധാരണത്തെ ജീവിത ലക്ഷ്യമാക്കിമാറ്റിയ പ്രജാപതിയാണ്. തനത് സംസ്ക്കാരത്തെ അതിന്റെ ഉണ്മയിൽ അനുഭവിക്കാൻ തന്റെ ജനതയെ പ്രാപ്തനാക്കാൻ പോരാടിയ മഹാബലിയാണ്. തന്റെ ജീവിതം ഒരു പാഴ്ചെലവായിരുന്നോ എന്ന് സുപാർശ്വനോട് സന്ദേഹിക്കുന്ന രാവണനിൽ പോലും ആത്മനിന്ദയുടെ, പശ്ചാത്താപത്തിന്റെ വേദന കാണാൻ കഴിയില്ല. അതിനാൽതന്നെ രാവണൻ പറയുന്ന ഓരോന്നും ആര്യ ദ്രാവിഡ സംസ്ക്കാരത്തിന്റെ ദ്വന്ദ്വാത്മകമായ സാമൂഹിക പരിസരത്താണ് ചോദ്യചിഹ്നമായി അവശേഷിക്കുന്നത്. തന്റെ ചെയ്തികൾക്ക് സുഭദ്രമായ കെട്ടുറപ്പുള്ള ന്യായവാദങ്ങൾ രാവണൻ മുൻപോട്ടുവയ്ക്കുന്നു. (പുറം,31 ലങ്കാലക്ഷ്മി) “രംഭയുടെ ദിവ്യലാവണ്യം അരക്കന് അപ്രാപ്യമല്ലെന്ന് നാം തെളിയിച്ചു” എന്ന പ്രസ്താവന തന്നെ ഉദാഹരണം. ഇതേ സംഭാഷണത്തിൽ രാവണൻ തന്റെ ജീവിതത്തെ, അതിന്റെ ലക്ഷ്യത്തെ കാര്യകാരണ സഹിതം വിവരിക്കുന്നുമുണ്ട്. (പുറം,31–32 ലങ്കാലക്ഷ്മി)

രാവണൻ എന്ന ദശമുഖനായ രാക്ഷസനിലൂടെ രാമകഥയിൽ ഭീകരരൂപത്തിൽ ചിത്രീകരിക്കപ്പെട്ട പലതും വാല്മീകിയുടെ രാമകഥയിലെ നിസഹായതകളായിരുന്നു എന്ന് ന്യായമായും സംശയിക്കാം. അല്ലെങ്കിൽ വിജയിക്കുവേണ്ടി തന്റെ രചനാവൈഭവത്തെ ബലികൊടുക്കേണ്ടി വന്ന ഒരു എഴുത്തുകാരന്റെ ശൈലി വാല്മീകിക്ക് ഉണ്ടാവേണ്ട കാര്യമില്ല. വിഭീഷണനിലൂടെ രാവണന്റെ ഗുണങ്ങൾ വിവരിക്കുന്ന വാല്മീകിയിൽ നാം കാണുന്നത് മേൽപ്പറഞ്ഞ ദുരവസ്ഥയുടെ പരിണാമമാവാനേ തരമുള്ളൂ. സി.എൻ തന്റെ നാടകത്തിലെ രാവണനെ രൂപപ്പെടുത്തുമ്പോൾ വാല്മീകിയുടെ ആത്മനൊമ്പരത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുകയാണ് ചെയ്തത്.

രാമകഥയുടെ മറുവായനയുടെ തലമാണ് ലങ്കാലക്ഷ്മി. രാവണൻ മാത്രമല്ല വിജയിയുടെ ചരിത്രവും ഇവിടെ പ്രശ്നവത്കരിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. ചരിത്ര രചനയുടെ സാംസ്കാരികമായ മറുവാദങ്ങളെ നിഷ്പ്രഭമാക്കാൻ പോന്ന തരത്തിൽ രാമകഥ എല്ലാകാലത്തും ഭക്തിയുടെ ആത്മരതിയിൽ അഭിരമിക്കുന്ന ആളുകളുടെ കൈയ്യിലെ ഉപകരണമായി തീരുന്നത് ചരിത്രത്തിന്റെ നിസ്സഹായതയാണ്. രാവണനും അയാളുടെ വംശവും അപരിഷ്കൃതമായ അപരമായി അടയാളപ്പെടുകയും ചാതുർവർണ്ണ്യത്തിന്റെ ശ്രേഷ്ഠതയെ, വൈദിക പാരമ്പര്യത്തിന്റെ ശേഷിപ്പുകളെ സാംസ്ക്കാരികമായ ഔന്നിത്യത്തിന്റെ അടയാളങ്ങളാക്കി മാറ്റുകയും ചെയ്യുന്ന ഒരു രീതി നമുക്കുണ്ട്. രാവണൻ അതിന്റെ ഏറ്റവും വലിയ അടയാളമാണ്. രാമന്റെ പ്രവൃത്തികളെ സ്മൃതികളും വേദങ്ങളും കൊണ്ട് സാധൂകരിക്കുന്ന ചരിത്രത്തിന് പക്ഷെ രാവണന്റെ വേദനകളെ, വംശ വൃക്ഷത്തിന്റെ ചോട്ടിൽ ഇറ്റിക്കുന്ന വെള്ളത്തുള്ളിയായിപ്പോലും കാണാനുള്ള കഴിവില്ല. രാവണന്റെ

ചെയ്തികൾ രാക്ഷസനായതിനാൽ, ജാതിയിൽ താഴ്ന്നവനായതിനാൽ ചരിത്രം തമസ്കരിക്കുന്നു. ലങ്കാ ലക്ഷ്മിയിലെ രാവണൻ ചിരപ്രതിഷ്ഠിതമായ രാമായണത്തിലെ രാമന് മുകളിൽ സ്ഥാനംപിടിക്കുന്നത് കേവലം തന്റെ ആസുരപ്രകൃതം എന്ന പഴകി ദ്രവിച്ച വൈഭവച്ഛവി കൊണ്ടല്ല. മറിച്ച് നിഷ്കപടമായ വംശസ്നേഹത്തിന്റെ ഉദാത്തമായ മാനവികത കൊണ്ടാണ്. അങ്ങനെയാണ് രാവണായനങ്ങൾ കാലക്രമത്തിൽ സംഭവിക്കുന്നത്. എന്തിന്റെ പേരിലായാലും രാവണൻ തന്റെ ജനതയെ തള്ളികളഞ്ഞുകൊണ്ടല്ല പകരം തന്റെ ഒപ്പം നിർത്തിക്കൊണ്ടാണ് പോരാടുന്നത്. രാമായണത്തിലെ രാവണൻ ന്യൂനീകരിക്കപ്പെടുന്നത് രാമന്റെ കഥയിലെ പ്രതിനായകനാവാൻ വിധിക്കപ്പെട്ടത് കൊണ്ട് മാത്രമാണ്. കാരണം രാമായണം പേരുപോലെ രാമന്റെ അയനം മാത്രമാണല്ലോ. രാവണൻ ആ യാത്രയിലെ കേവലം പ്രതിനായകനും.

രാമകഥയെ ഉപജീവിച്ച് രചിക്കപ്പെട്ട ഏതാനും കൃതികൾ അധികവായനയ്ക്ക്:-

1. ASURA TALE OF THE VANQUISHED-The Story of Ravana and His People- Anand Neelakantan, Publisher Plattinum Press,2012.
2. പെരും ആൾ- രമേശൻ ബ്ലാത്തൂർ, ഡി.സി. ബുക്സ്, 2010.
3. ഊര് കാവൽ- സാറാ ജോസഫ്, കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശ്ശൂർ, 2008
4. രാമായണ സംസ്ക്കാരം-പു.ക.സ, തിരുവനന്തപുരം, 1983.
5. രാമകഥ- ഫാദർ കാമിൽ ബുൽക്കെ-സാഹിത്യ അക്കാദമി തൃശ്ശൂർ,1978

കുറിപ്പുകളും ആധാരവും - ലങ്കാലക്ഷ്മി, സി.എൻ. ശ്രീകണ്ഠൻ നായർ, ഡി.സി. ബുക്സ് 2012

കാവാലം നാടകങ്ങളിലെ നാടോടി മൂലകങ്ങൾ.

അജിത എം.കെ.
ഗവേഷണ വിദ്യാർത്ഥിനി
സെന്റ് തോമസ് കോളജ്,
പാലാ

ആമുഖം:

മലയാളത്തിലെ നാടകവേദിയെ നവീകരിച്ച നാടകാചാര്യനാണ് കാവാലം നാരായണപണിക്കർ. നാടകത്തിന്റെ രചനയിലും അരങ്ങിലും റിയലിസവും നാച്ചറലിസവും കൈയടക്കിയിരുന്ന 1970–കളിലാണ് കാവാലം നാടക രംഗത്തേയ്ക്ക് കടന്നുവരുന്നത്. നാടോടി, അനുഷ്ഠാനം, മിത്ത് എന്നിവയുടെ ശക്തിയും ചൈതന്യവും സ്വീകരിച്ച് രചനയും അവതരണവും ഒരുക്കുകയാണ് കാവാലം നാരായണപണിക്കർ തന്റെ ഓരോ നാടകസൃഷ്ടിയിലും ചെയ്തത്.

കേരളത്തിന് തനതായ ഒരു നാടോടി സംസ്കാരമുണ്ട്. മനുഷ്യന്റെ സുഖദുഃഖങ്ങളെ ആവിഷ്ക്കരിക്കാൻ നാടോടിപ്പാട്ടുകൾ, രംഗകലകൾ, കഥകൾ, മിത്തുകൾ, ആചാരങ്ങൾ എന്നീ നിരവധി മേഖലകൾ ഉണ്ട്. ഓരോ പ്രദേശത്തിനനുസരിച്ച് ഇവയെല്ലാം വ്യത്യാസപ്പെട്ടും ഇരിക്കുന്നു. കാവാലം നാടകങ്ങളിൽ കേരളത്തിന്റെ ക്ലാസിക് പാരമ്പര്യത്തിന്റെയും നാടോടി പാരമ്പര്യത്തിന്റെയും അംശങ്ങൾ ഒരേപോലെ കാണപ്പെടുന്നു. കൂത്ത്, കൂടിയാട്ടം, കഥകളി തുടങ്ങിയവയിലെ ക്ലാസിക് മൂലകങ്ങളെ വേദി, കഥാപാത്രങ്ങൾ, വേഷവിതാനങ്ങൾ, ചമയം, താളം ചുവട് എന്നിവയിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. അതോടൊപ്പം നാടോടി പാരമ്പര്യത്തിന്റെ നിരവധി മുദ്രകളും എല്ലാ നാടകത്തിലും പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു.

നാടോടി നാടകവേദി:

ഒരു പ്രാക്തനജനവിഭാഗത്തിന്റെ സംസ്ക്കാരത്തിൽ നിലനിൽക്കുന്നതാണ് 'നാടോടി'യെന്ന മൂലകം. 'നാടൻ മൂലകങ്ങൾ' വ്യത്യസ്തമായ മേഖലകളിൽ ചിതറിക്കിടക്കുന്നു. നാടോടി സംസ്ക്കാരത്തിൽ നിന്നും ഒരു കാലത്ത് ഉയിർകൊണ്ടതാണ് നാടകവേദി. "മതപൂർവ്വമായ അനുഷ്ഠാനങ്ങളിലാണ് നാടകത്തിന്റെ വേരുകൾ കുടികൊള്ളുന്നതെന്ന് മുൽക്ക് രാജ് ആനന്ദ് വ്യക്തമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. നിരവധി നാടൻ കലാരൂപങ്ങൾ കേരളത്തിൽ ഇന്നുണ്ട്. അനുഷ്ഠാന കലാരൂപമായി കേരളത്തിലുടനീളം പ്രചാരത്തിലുള്ളതും, നാടകത്തിനോട് അടുത്ത് നിൽക്കുന്നതുമായ പടയണി, കാളിയൂട്ട്, പൂരക്കളി, തെയ്യം, കോതാമൂരിയാട്ടം, കണ്യാർകളി, ചിന്മാനക്കളി. ആദിവാസി

വിഭാഗത്തിന്റെ കലകളായ ഗദ്ദിക, കൂളിയാട്ട്, ദൈവം കാണൽ, സീതക്കളി, കോവലൻകൂത്ത്. അതുപോലെതന്നെ സർപ്പംതുള്ളൽ, തെയ്യാട്ട് തുടങ്ങിയ മാന്ത്രികാനുഷ്ഠാനങ്ങളും നാടോടി ജീവിതത്തിന്റെ ഭാഗമായ പൊറാട്ടുകൾ, ദേവകൂത്ത് എന്നിവ. മറ്റ് നാടകവിഭാഗങ്ങളേക്കാൾ നാടോടി നാടകങ്ങൾ ജനജീവിതവുമായി ഏറെ അടുത്ത് നിൽക്കുന്നു. ആശയ സംവേദനം, ഭാഷ, പ്രേക്ഷക പങ്കാളിത്തം, അരങ്ങ്, ആവിഷ്ക്കരണം എന്നീ ഗുണങ്ങൾ ജനങ്ങളിലേയ്ക്ക് നാടോടി നാടകവേദിയെ അടുപ്പിച്ചു.

1964ൽ എഴുതിയ സാക്ഷി എന്ന നാടകം മുതൽ 2003–ലെ കലിവേഷം എന്ന നാടകങ്ങളെ ചേർത്തുവച്ച് ചില പൊതു നാടോടി മൂലകങ്ങളെ കണ്ടെത്താൻ ശ്രമിക്കയാണ്. ഈ പ്രബന്ധത്തിൽ ഒരു ജനതയുടെ സംസ്കാരത്തിന്റെ നാടോടി മൂലകങ്ങൾ എന്നു പറയുന്നത് ആചാരാനുഷ്ഠാനങ്ങൾ, വിശ്വാസങ്ങൾ, നാടൻ സംഗീതം, ദേശ്യഭാഷ എന്നിവയാണ്. കാവാലം നാടകങ്ങളിലെ ഇത്തരം നാടോടി മൂലകങ്ങൾ വേർതിരിച്ചെടുക്കാൻ സാധിക്കും. 'മാക്ബത്ത്' എന്ന നാടകത്തിൽ നാടൻ വിശ്വാസങ്ങളും ദുർമന്ത്രവാദിനിയുടെ പ്രവചനങ്ങളും ഷേക്സ്പിയർ പ്രയോഗിച്ചിട്ടുണ്ട്. നാടകം അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ ഒരു ജനസമൂഹത്തിനോട് സംവേദനം നടത്തപ്പെടുന്നത്. സമൂഹത്തിൽ നിന്നുള്ള മൂലകങ്ങൾ സ്വീകരിക്കുമ്പോൾ നാടകം പ്രേക്ഷകർക്ക് അനുഭവവേദ്യമാകുന്ന 'തനത്' എന്ന നാടക സങ്കല്പത്തിലാണ് കാവാലം നാടകരചന നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്നത്.

എന്താണ് തനത് നാടകവേദി?

1960കളുടെ അവസാനത്തിൽ ആണ് തനതായ ഒരു നാടകവേദിക്ക് രൂപം നൽകാനും നിലവിലുള്ള നാടകസങ്കല്പങ്ങളെ തിരുത്താനുമുള്ള ശ്രമങ്ങൾ തുടങ്ങുന്നത്. 1967–ൽ ശാസ്താംകോട്ടയിൽ വച്ചു നടന്ന നാടകകളരിയിൽ വച്ചാണ് തനത് നാടകം എന്ന ആശയം ഉരുത്തിരിയുന്നത്. പ്രാദേശിക സാംസ്കാരിക പൈതൃകം എന്നാണ് തനത് എന്നതിന്റെ വിവക്ഷ. കേരളത്തനിമയുള്ള ഒരു നാടകവേദിയെന്നാൽ കേരളത്തിലെ നാടോടിയും ക്ലാസിക്കലുമായ കലകളിൽ നിന്ന് ഉരുത്തിരിഞ്ഞതാവണം എന്ന ചിന്ത തനത് എന്ന ആശയത്തിലേയ്ക്ക് നയിച്ചു. കൂത്താട്ടുകുളത്തുവച്ച് നടന്ന രണ്ടാമത്തെ നാടകകളരിയിൽ സി.എൻ. ശ്രീകണ്ഠൻനായർ തനതു നാടകവേദി എന്ന പ്രബന്ധം അവതരിപ്പിച്ചു. ദൃശ്യവും ശ്രാവ്യവുമായ പാരമ്പര്യത്തിന്റെ ആഢ്യധാരയും നാടോടിധാരയും സമന്വയിപ്പിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ഒരു നാടകവേദി ആയിരുന്നു. സി.എൻ. വിഭാവന ചെയ്തത്. 'തനത് നാടകം' എന്ന ആശയത്തെ വേദിയിൽ എത്തിച്ചത് കാവാലം നാരായണപണിക്കർ ആണ്.

കാവാലം നാടകങ്ങളുടെ ശൈലി:

പാശ്ചാത്യസ്വാധീനത്തിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി കാവാലം പുതിയ ശൈലികൊണ്ടുവന്നു. ആംഗികാഭിനയ പ്രധാനം, നൃത്തവാദ്യഗാനങ്ങളുടെ ചേരുവകൊണ്ട് ആകർഷകം, നാടകീയത മുന്നിട്ടുനിൽക്കുന്ന പ്രാചീന കേരളീയകലകളെ മനസിൽ വെച്ചുകൊണ്ടുള്ള സംവിധാനം, നാടോടി പാരമ്പര്യത്തിലെ ദാർശനികാശയങ്ങൾ, തൗര്യത്രികത്തിന്റെ പ്രയോഗം കൊണ്ട് സജീവമായ ക്രിയാംശം. സൂത്രധാരവിദൂഷകാദി ഭാഷ്യകാരന്മാരുടെ ഇടപെടൽ, രംഗസാമഗ്രിയില്ലാതെ വിഭാവനകൊണ്ടു സൃഷ്ടിക്കുന്ന അന്തരീക്ഷത്തിന്റെ പിന്നിലുള്ള അഭ്യാസസിദ്ധി, അന്തർഗതങ്ങൾ തുടങ്ങിയ സാങ്കേതിക ചിട്ടകളിൽ കൂടിയാട്ടത്തിലെയും കഥകളിയിലെയും സമ്പ്രദായത്തിന്റെ സ്വീകാര്യം, പടയണിയിലെപ്പോലെ കർട്ടൻ എന്ന നിലയിലല്ലാതെ തിരശീലയുടെ വിവിധ ഉപയോഗം – ഇത്രയും കാര്യങ്ങൾ പുതുതായ തനതു നാടകവേദിയിൽ ശ്രദ്ധേയങ്ങളാണ്.[1]

നാടകത്തിലെ നാടോടി മൂലകങ്ങൾ:

ദൈവത്താർ, അവനവൻ കടമ്പ എന്നീ നാടകങ്ങൾ കേരളത്തിലുടനീളം അവതരിപ്പിക്കാൻ തുടങ്ങിയതോടെ ആണ് ഒരു പ്രസ്ഥാനമെന്ന നിലയിൽ തനതു നാടകവേദി അറിയപ്പെടാൻ തുടങ്ങിയത്.

നാടൻപാട്ട് / ഗാനമൂലകങ്ങൾ

കാവ്യനാടകത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്താവുന്ന സാക്ഷിയെന്ന നാടകത്തിൽ തീവ്രമായ ജീവിതകഥയാണ് ഉള്ളത്. ജനതയുടെ മാനസികാവസ്ഥയെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നതും പരിതസ്ഥിതിയിൽ നിന്നും സാഹചര്യത്തിൽനിന്നും ഉടലെടുക്കുന്നവയുമാണ് നാടൻ പാട്ടുകൾ എന്ന് സി.എം. ബൗറ (പ്രിമിറ്റീവ് സോങ്) അഭിപ്രായപ്പെടുന്ന സാക്ഷി നാടകത്തിന്റെ ആദ്യരംഗത്ത് ഒന്നാമൻ : സദസ്സിനു നടുക്കുകൂടെ നടക്കുമ്പോൾ നാടൻപാട്ടിന്റെ ഈണത്തിൽ (മദ്യം കഴിച്ച ലഹരിയിൽ) കടന്നു വരുന്നതായി സംവിധായകൻ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. നാടൻപാട്ടിന്റെയും നാടൻകള്ളിന്റെയും ലഹരിചുവടിൽ പോക്കൻ എന്ന പൊറനാടിയുടെ ചിത്രീകരണം 'പൊറനാടി' എന്ന നാടകത്തിൽ ഉണ്ട്.

അനുഷ്ഠാനമൂലകങ്ങൾ

അനുഷ്ഠാനങ്ങളെയും ആചാരമന്ത്രവാദാംശങ്ങളെയും നാടകവേദിയിലേക്ക് കൊണ്ടുവന്നിരിക്കുന്നു. അനുഷ്ഠാനപ്രധാനരംഗങ്ങൾ അവനവൻ കടമ്പയെന്ന നാടകത്തിന്റെ രണ്ടാം രംഗത്ത് മന്ത്രവാദം, കളം വരയ്ക്കൽ എന്നീ രംഗങ്ങൾ ഉണ്ട്. പൊറനാടി നാടകത്തിലെ ഗുരുതി ക്കളവും ഗുരുതി അനുഷ്ഠാനചിത്രീകരണവും.

കൂട്ടം എന്ന മൂലകം

ഒരു വ്യക്തി ഫോക് എന്ന സങ്കല്പനത്തിൽപ്പെടില്ല. ഒരു വർഗ്ഗം / ജനതയെന്നത് നാടോടി സംസ്കാരത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. 'കൂട്ടം' എന്ന സങ്കല്പം മിക്ക നാടകങ്ങളിലും കടന്നുവരുന്നു. നാടോടി ഘടകമായ ജനതയുടെ / കൂട്ടത്തിന്റെ സാന്നിദ്ധ്യം നാടകത്തിന്റെ ആദ്യംമുതലോ അല്പസമയമോ കാഴ്ചക്കാരായും അഭിനേതാക്കളായും കടന്നുവരുന്നു. 'തെയ്യത്തെയ്യം' എന്ന നാടകത്തിൽ 'കൂട്ടം' എന്ന സങ്കല്പം കടന്നു വരുന്നു. 'ദൈവത്താർ' നാടകത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന പിൻപാട്ടുകൾ, 'സൂര്യത്താനം' നാടകത്തിലെ പാട്ടുകാർ, കൊട്ടുകാർ. 'കരിക്കുട്ടി' നാടകത്തിലെ ചാത്തക്കൂട്ടം, 'കാലനെത്തീനി'യെന്ന നാടകത്തിലെ മനുഷ്യക്കൂട്ടം.

ജാതി / വർഗ്ഗമൂലകങ്ങൾ

ഒരു ജനസാമാന്യം പാരമ്പര്യമായി അനുവർത്തിച്ചുവരുന്ന അനുഷ്ഠാന/ അനുഷ്ഠാനേ തരമായ വ്യത്യസ്തതകളും വിവിധ ജാതി/വർഗ്ഗമായി വേർതിരിച്ചു നിർത്തുന്നു. ജാതിവർഗ്ഗ മൂലക ങ്ങൾ എല്ലാ നാടകങ്ങളിലും പൊതുവായി കാണുന്ന മൂലകമാണ്.

പുരാണകഥകൾ, ഐതിഹ്യം, വെളിപാടുകൾ, മിത്ത്

വ്യവസ്ഥാപിതമായ വിദ്യാഭ്യാസരീതികളില്ലാത്ത ഗ്രാമാന്തരങ്ങളിലെ ജനതയ്ക്ക് വിജ്ഞാനവും കൗശലവും ആത്മവീര്യവും ധർമ്മബോധവും തലമുറകളിലൂടെ കൈമാറുന്നതിനുള്ള ഉപാധികളായിരുന്നു ഇത്തരം കഥകൾ. പാരമ്പര്യത്തിലൂന്നിയ ഈ കഥകളിലെ ഫോക് അംശങ്ങളെ കാവാലത്തിന്റെ 'തെയ്യത്തെയ്യ'ത്തിൽ കാണാം. രാമായണ കഥയാണ് ഈ നാടകത്തിലെ ഇതി വൃത്തം. കഥയിലെ രമണൻ രാവണനെയും ബേപുരാൻ ഹനുമാനായും ശ്രീരാമലക്ഷ്മണന്മാരും സീതയും എല്ലാം കഥാപാത്രങ്ങളിൽ സന്നിവേശിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. ക്ലാസിക് പാരമ്പര്യവും നാടൻ കലാരൂപവും ഏകീകരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നതും കാണാം. തിരുവാഴിത്താൻ, കലി എന്നീ നാടകങ്ങൾ ഉദാഹരണം.

നാടോടിവഴക്കമെന്ന മൂലകം

തുടി, ചെണ്ട, ചേങ്കില തുടങ്ങിയ നാടൻ വാദ്യങ്ങളുടെ ഉപയോഗം, നാടോടി കൈവേല കളുടെയും വഴക്കങ്ങളുടെയും ഉപയോഗം. രംഗചമയത്തിന് ഈറ്റ, മുള, പായ മുതലായവയുടെ ഉപയോഗം. അരിമാവിൽ കൈപ്പത്തി മുക്കിയ നാട്ടുവഴക്കം എന്നീ നാടോടിമൂലകങ്ങളുടെ സമർത്ഥ മായ പ്രയോഗങ്ങൾ നാടകങ്ങളിൽ ഉണ്ട്.

ദൃശ്യപൊലിമയെന്ന മൂലകം

ദൃശ്യപ്പൊലിമയെന്നത് നാടോടി അംശമാണ്. അനുഷ്ഠാനകളിലെല്ലാം ദൃശ്യപ്പൊലിമയുണ്ട്.

ചമയങ്ങൾ അംഗവിക്ഷേപങ്ങൾ, ചുവടുകൾ, വാദ്യങ്ങൾ എന്നിവയെല്ലാം എല്ലാ നാടകങ്ങളിലെയും ദൃശ്യത്തിന് മാറ്റ് കൂട്ടുന്നു. 'കൊടക്കുതിര'യെന്നു പറയുന്ന പുലയരുടെ കാളകളിയിൽ ഉപയോഗിക്കുന്ന കുരുത്തോല ചാർത്തിയ ഓലക്കുടയും കൊടിതോരണങ്ങളും വേദിയിൽ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു.

ചമയം

കുരുത്തോല, മുഖത്തെഴുത്ത്, പാളയിൽ പഞ്ചവർണപ്പൊടി ഉപയോഗിച്ചുള്ള അലങ്കാരം, മുഖംമൂടി, തിറ, തെയ്യം മുതലായവയുടെ മുടിപോലുള്ള അലങ്കാരം എന്നീ ഫോക്മൂലകങ്ങൾ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കും അരങ്ങിലും ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. ആട്ടപണ്ടാരങ്ങളുടെ വേഷം, 'പശുഗായത്രി'യെന്ന നാടകത്തിലെ ഋതുഗായകരുടെ വേഷം, 'അംഭംഭട രാവണാ'യെന്ന നാടകത്തിലെ നാലു മുഖംമൂടിക്കാർ.

അരങ്ങിൽ പ്രവേശിക്കുന്ന രീതി

കളരി, കഥകളി, കാക്കാരശി, വേലകളി, കണ്യാർകളി എന്നിവയിലെ ചുവടുകളെ അധികരിച്ചുള്ളവയാണ്. വേലകളിയിലെ അവതരണരീതി 'അവനവൻ കടമ്പ'യെന്ന നാടകത്തിൽ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നു.

പശ്ചാത്തല സംഗീതം / താളം

കാവാലം നാടകങ്ങളിൽ താളം ഒരു ഭാഷ തന്നെയാണ്. അനുഷ്ഠാനകലകളിലെ താളം നാടകത്തിൽ പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. അർത്ഥവും ഭാവവും നാടകത്തിന് കൈവരിക്കാൻ ഇതിലെ താളത്തിന് സാധിക്കുന്നു. നൃത്തതാളങ്ങളുടെ ധാരാളിത്തം പൊറനാടിയെന്ന നാടകത്തിൽ കാണാം. നാടകത്തിലെ അന്തരീക്ഷക്രമീകരണത്തിന് വാദ്യഗാനാദികൾ പ്രാധാന്യം വഹിക്കുന്നുണ്ട്.

സംഭാഷണം / ഭാഷ

കാക്കാരശിനാടകങ്ങളിലെയും കൂത്തിലെ ചാക്യാരുടെയും സംഭാഷണ ശൈലികൾ പടയണിയിലെ സംഭാഷണശൈലികൾ എന്നിവയും സ്വീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. താളം നാടകത്തിലെ ഭാഷയാണെന്ന് പറഞ്ഞു കഴിഞ്ഞല്ലോ.

ചാറ്റ്

ഓരോ ജാതിസമൂഹത്തിനും അനുഷ്ഠാനാചാരപരമായ ചാറ്റുകൾ ഉണ്ട്. ചാറ്റിന്റെ അംശങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ആശംസപ്രാർത്ഥനാ ഗാനങ്ങൾ നാടകങ്ങളിൽ ഉണ്ട്. 'ദൈവത്താർ' നാടകത്തിൽ ദൃശ്യം ഒന്നിൽ – ബാലൻ കടന്നുവന്നു പറയുന്നതിൽ ചാറ്റ് അംശം ഉണ്ട്.

ഉപസംഹാരം

പാരമ്പര്യത്തിന്റെ വേരുകളിലൂന്നിയ നിരവധി നാടകങ്ങൾ ഇന്നും ഉണ്ടാകുന്നുണ്ട്. പലപ്പോഴും സമകാലിക പ്രസക്തിയില്ലാത്തവയും സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. നാടോടി അംശങ്ങളോടുള്ള അമിതഭ്രമം ഇന്നത്തെ നാടകങ്ങളിൽ കുറവാണ്. നാടകങ്ങൾ കാണുന്നതിന് കാഴ്ചക്കാരും കുറയുന്നു.

തനത് നാടകവേദിയ്ക്ക് ബലിഷ്ഠമായ ഒരടിത്തറ ഒരുക്കാൻ കാവാലത്തിന് സാധിച്ചു. ലളിതമായ വായനയ്ക്ക് ഉതകുന്നവയല്ല ഈ നാടകങ്ങൾ. കേരളത്തിന്റെ നാടകചരിത്രത്തിൽ തന്നെ ശ്രദ്ധേയമായ ഒരു നാടകശൈലിയും നാട്യപ്രവണതയും ആവിഷ്ക്കരിച്ച കാവാലം നാരായണ പണിക്കർ 'ഭാഷയുടെയും കലയുടെയും' അമൂല്യസമ്പത്താണെന്ന ഭരത്ഗോപിയുടെ വാക്കുകൾ തികച്ചും ശരിയാണ്. കേരളത്തിന്റെ പാരമ്പര്യത്തിലും സംസ്കാരത്തിലും ഊന്നി മലയാളസാഹിത്യത്തിന്റെ വളർച്ചയ്ക്ക് ഗൗരവപൂർണ്ണമായ അന്വേഷണം നടത്തി നാടകചരിത്രത്തിലേയ്ക്ക് വഴികാട്ടിയായി കാവാലം നാടകങ്ങൾ നിലനിൽക്കുന്നു.

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

1. കാവാലം നാരായണപ്പണിക്കർ, കാവാലത്തിന്റെ രണ്ടുനാടകങ്ങൾ, നാഷണൽ ബുക്ക്സ്റ്റാൾ, കോട്ടയം, 1987.

2. സി.എസ്. ബിജു, നാട്യസിദ്ധാന്തം, ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം 2002.

3. ഡോ. എം.ആർ. തമ്പാൻ, അയ്യപ്പപ്പണിക്കരുടെ രംഗകലാപഠനങ്ങൾ, സാഹിത്യപ്രവർത്തക പ്രസാധക സംഘം, തിരുവനന്തപുരം, 2010

4. ആർ. മോഹൻദാസ് ചിറയിൻകീഴ്, ചില നാടകവിശേഷങ്ങൾ, പ്രഭാത് ബുക്ക്ഹൗസ്, 2008.

5. പ്രൊഫ. പി. നാരായണക്കുറുപ്പ്, തനതുകവിത തനതു നാടകം, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം., 2007.

6. ഡോ. രാജാവാര്യർ, നാടകം അന്വേഷണവും അപഗ്രഥനവും, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2012.

7. രാജൻ തിരുവോത്ത്, നാടകം ചരിത്രത്തിന്റെ കണ്ണിൽ, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2007.

8. ഡോ. രാഘവൻ പയ്യനാട്, ഫോക്‌ലോർ, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 5–ാം എഡി, 2012.

9. ശങ്കരപ്പിള്ള ജി, നാടകദർശനം, ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1990.

10. വിക്കിപീഡിയ, www.bhasabharathi.com/kavalam.htm.

തിയറ്റർ – അരങ്ങും ആഖ്യാനവും

ഡോ. ജിതേഷ് ടി.
അസിസ്റ്റന്റ് പ്രൊഫസർ,
മലയാളവിഭാഗം
മധുര കാമരാജ് സർവ്വകലാശാല,
മധുര.

വ്യത്യസ്ത തരക്കാരായ പ്രേക്ഷകർക്കു മുന്നിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന ഏതൊരു കലയ്ക്കും അതിന്റെ സംവേദനശേഷിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ചില പ്രത്യേകതകൾ ഉണ്ടായിരിക്കും. നല്കുന്നയാളിനും സ്വീകരിക്കുന്നയാളിനും ഇടയ്ക്കു നടക്കുന്ന ആശയക്കൈമാറ്റത്തെയാണ് ഇവിടെ അർത്ഥമാക്കേണ്ടത്. ശരിയായ സംവേദനം നടക്കണമെങ്കിൽ ആഖ്യാനത്തിനുണ്ടായിരിക്കേണ്ട പ്രത്യേകതകളിലേക്കാണു ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടത്. അതായത് ആശയവിനിമയത്തിനു പ്രസക്തമായ സ്ഥാനമുണ്ടെന്നും അത് അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നതിന്റെ പ്രത്യേകതകളാണ് പഠനവിധേയമാക്കേണ്ടതെന്നും സാമാന്യമായി പറയേണ്ടിവരും.

നാടകത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അത് പലപ്പോഴും അരങ്ങിന്റെ മാത്രം കലയല്ല. സാഹിത്യപഠിതാക്കൾക്ക് നാടകകൃതി ഒരു പാഠം തന്നെയാണ്. വ്യത്യസ്തകാലങ്ങളിലൂടെ രൂപമാറ്റം സംഭവിച്ചതും പ്രമേയപരമായ പുതുമകൾ കൊണ്ട് ആകർഷണീയമാക്കപ്പെട്ടതുമായ ഈ കലാരൂപം സംഭാഷണത്തിലൂടെയും അഭിനയസവിശേഷതകളിലൂടെയും നിരന്തരം ഇടപെട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഒന്നാണ്. നാടകം എന്ന പദത്തിനു നല്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന നിർവ്വചനം a composition in verse or prose intended to portray life or character or to tell a story usually involving conflicts and emotions through action and dialogue and typically designed for theatrical performance എന്നാണെങ്കിൽ സവിശേഷമായി നല്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന അർത്ഥമാവട്ടെ, an exciting, emotional, or unexpected event or circumstance എന്നാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ നാടകസവിശേഷതകളെന്നതിലുപരിയായി നാടകത്തിന്റെ വൈകാരികചലനങ്ങളെയാണ് പഠനവിധേയമാക്കേണ്ടത്. വിവിധ തരക്കാരായ പ്രേക്ഷകർക്കു മുന്നിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടേണ്ട ഇത് അവരുടെ വികാര-വിചാരങ്ങളുമായി താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കേണ്ടതുണ്ട്. അരങ്ങിലേക്കെത്തുന്നതോടെ നാടകം നേരത്തേ സൂചിപ്പിച്ച നിർവചനങ്ങൾക്കിണങ്ങുന്ന രീതിയിൽ രൂപമാറ്റമുള്ളതായിത്തീരുന്നു.

കേരളീയനാട്യവേദിക്ക് ഏതാണ്ട് ഇരുനൂറു വർഷത്തെ പഴക്കമാണുള്ളത്. കൂടിയാട്ടവും മറ്റു നാടോടി നാടകങ്ങളുമടങ്ങുന്ന ഇതിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമാണ് മലയാളനാടകവേദിയെന്നറിയപ്പെടുന്ന വിഭാഗം. നൂറുവർഷത്തിലധികമായ പാരമ്പര്യം അവകാശപ്പെടാനാകുന്ന നാടകം

ആയില്യം തിരുനാളിന്റെ ശാകുന്തളം ഗദ്യം(1880), കേരളവർമ്മ വലിയകോയിത്തമ്പുരാന്റെ അഭിജ്ഞാനശാകുന്തളം(1882) തുടങ്ങിയ ആദ്യകാലരചനകളിലാണ് ആരംഭിക്കുന്നത്. യൂറോപ്യൻ കോമഡികളുമായുള്ള പരിചയത്തിൽനിന്നാണ് ഇന്നു കാണുന്നതരം നാടകപ്രസ്ഥാനം ഉടലെടുക്കുന്നത്. പാർസിനാടകങ്ങൾ, മറാഠിനാടകങ്ങൾ തുടങ്ങിയവ ബോംബെ പോലുള്ള സ്ഥലങ്ങളിൽ പ്രബലമാവുകയും അവിടെനിന്ന് തമിഴ്നാട്ടിലേക്കും പിന്നീട് കേരളത്തിലേക്കും എത്തുകയായിരുന്നു. 1852 ലാണ് ബോംബെയിൽ പാർസി തീയേറ്റർ ഉണ്ടാകുന്നത്. പാർസി നാടകമണ്ഡലി എന്ന പേരിൽ അറിയപ്പെടുകയും പ്രത്യേകരീതിയിൽ സംവിധാനം ചെയ്യപ്പെട്ട സംഗീതനാടകങ്ങൾ ജനകീയമായിത്തീരുകയും ചെയ്തു. വളരെ വിശാലമായ രംഗപടങ്ങളും ഉച്ചസ്ഥായിയിലുള്ള സംഭാഷണങ്ങളും അനുനിമിഷം ഉത്കണ്ഠാകുലമായ കഥാഗതിയും അതിഭാവുകത്വം നിറഞ്ഞ അവതരണവും ഓരോ സംഭവങ്ങളോടുമൊപ്പം കൂട്ടിച്ചേർക്കപ്പെട്ട ഗാനങ്ങളും ഇവയുടെ പ്രത്യേകതകയായിരുന്നു. പാർസി നാടകങ്ങളുടെ വർദ്ധിച്ചുവന്ന ജനപ്രീതി, പ്രാദേശികമായ പലതിനെയും ഇല്ലാതാക്കുന്നുവെന്ന തോന്നലിലാണ് പിന്നീട് മറാഠി നാടകവേദിയുണ്ടാകുന്നത്. രാജാഗോപീചന്ദ, ഇന്ദ്രസഭ, ഗുലെബക്കാവലി തുടങ്ങിയവ ഇതിന്റെ ഭാഗമായി രചിക്കപ്പെടുകയും ധാരാളം വേദികളിൽ കളിക്കുകയും ചെയ്തു. ഇവ തമിഴ്നാട്ടിലെത്തിയപ്പോൾ സംഭവിച്ചതും സമാനമായ കാര്യങ്ങൾ തന്നെയായിരുന്നു. പാർസി നാടകങ്ങൾ സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടില്ല. അവയുടെ ദൃശ്യശ്രവ്യപാരമ്പര്യം തികച്ചും വ്യത്യസ്തമായിരുന്നതിനാൽ മറ്റൊന്നിനെക്കുറിച്ചുള്ള അന്വേഷണം വേണ്ടിവന്നു. ശാസ്ത്രീയസംഗീതപാരമ്പര്യത്തെ ഉൾക്കൊണ്ടു വികസിപ്പിക്കാനുള്ള ശ്രമമായിരുന്നു തമിഴ് നാടകങ്ങളെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പ്രധാനപ്പെട്ടത്. തഞ്ചാവൂർ, ചിദംബരം, ശീർകാഴി തുടങ്ങിയ ഇടങ്ങളിൽനിന്നും വികസിച്ച ക്ലാസിക്കൽ സംഗീതരീതികൾക്ക് അനുസൃതമായി ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ ഗാനങ്ങളും മറ്റും സ്വീകാര്യമായിത്തീർന്നു. കോവിലൻ ചരിതം, സാവിത്രീ സത്യവാൻ, വള്ളിത്തിരുമണം, അല്ലിറാണി, ഭക്തകുചേല തുടങ്ങിയ നാടകങ്ങൾ അവതരിപ്പിച്ചിരുന്നവ നാടകസെറ്റുകൾ എന്നാണറിയപ്പെട്ടിരുന്നത്.

കല്യാണരാമയ്യർസെറ്റ്, രാമുഡുസെറ്റ് തുടങ്ങിയ നാടകസെറ്റുകളാണ് കേരളത്തിലേക്ക് ആദ്യമെത്തുന്നത്. തമിഴ് നാടകങ്ങൾ അതേ രൂപത്തിൽ കടന്നുവരുമ്പോൾ അതിന്റെ പ്രത്യേകതകളെ ഉൾക്കൊള്ളുകയും ആസ്വദിക്കുകയുമായിരുന്നു ആദ്യകാലത്തെ ആസ്വാദകർ. പിന്നീട് സംസ്കൃത–ഭാഷാനാടകങ്ങളുടേയും തമിഴ് സംഗീതനാടകങ്ങളുടേയും സമന്വയമായി മലയാളനാടകങ്ങൾ ഉണ്ടാവുന്നു. ഹരിശ്ചന്ദ്രചരിതം പോലുള്ളവ മലയാളീകരിച്ച് അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. 1892ൽത്തന്നെ മലയാളത്തിലെ സംഗീതനാടകങ്ങൾ ഉണ്ടാകുന്നുവെന്നാണ് ഗവേഷകമതം. അച്യുതമേനോന്റെ സംഗീതനൈഷധം, ചക്രപാണിവാരിയരുടെ ഹരിശ്ചന്ദ്രചരിതം, ആൻഡ്രൂസിന്റെ ഇസ്താക്കീചരിതം തുടങ്ങിയവ ഇതിന്റെ ആദ്യപടിയാണെന്ന് ഗവേഷകർ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു. സി.വി.രാമൻപിള്ളയുടെ പ്രഹസനങ്ങൾ ഇക്കൂട്ടത്തിൽ എടുത്തുപറയേണ്ടവയാണ്. ചന്ദ്രമുഖീവിലാസം, മത്തവിലാസം, കുറുപ്പില്ലാക്കളരി തുടങ്ങിയവ അന്നത്തെ സാമൂഹികസാഹചര്യങ്ങളെ വിമർശനാത്മകമായി നോക്കിക്കണ്ടവയാണ്. വർഗീസുമാപ്പിളയുടെ കലഹിനീദമനകം പോലുള്ളവ ചരിത്രപരമായി ഒരു പ്രത്യേകകാലഘട്ടത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നു.

എഴുപതുകളോടെയാണ് തദ്ദേശീയമായ ഊർജ്ജം ഉൾക്കൊണ്ട് തനതുനാടകങ്ങൾ ഉണ്ടാകുന്നത്. ആഖ്യാനപാരമ്പര്യത്തെ ഉൾക്കൊണ്ടു വികസിക്കപ്പെടേണ്ട നാടകരംഗത്തെക്കുറിച്ച് ഫ്രാൻസിൽ അർത്താഡിനെപ്പോലെയുള്ളവർ നടത്തിയ പരീക്ഷണങ്ങളാണ് ഇവിടെയും അത്തരം ചിന്തകൾക്കു കാരണമായിത്തീർന്നത്. കാവാലം നാരായണപ്പണിക്കരുടെ അവനവൻകടമ്പ മികച്ച ഉദാഹരണമാണ്. സി.എൻ.ശ്രീകണ്ഠൻനായരുടെ പ്രബന്ധങ്ങൾ ഇവയ്ക്ക് ഊർജ്ജം നല്കി. ആധുനികനാടകത്തിന്റെ പിതാവെന്നറിയപ്പെടുന്ന ഇബ്സൻ, അദ്ദേഹത്തിന്റെ സമകാലികനായിരുന്ന സ്ട്രീൻബർഗ്, ടോൾസ്റ്റോയി, ചെക്കോവ്, ലൂയീ പിരാൻദലോ, യൂജിൻ ഓനീൽ തുടങ്ങിയവരെയൊക്കെ തിരിച്ചറിയുകയും ഉൾക്കൊള്ളുകയും ചെയ്യുന്ന നാടകപ്രവർത്തനങ്ങൾ കൂടി കാണേണ്ടതുണ്ട്.

ഇത്തരത്തിൽ തികച്ചും വ്യത്യസ്തമായ തരത്തിൽ വളർന്നുവികസിച്ചുവരുന്ന ഒരു ചരിത്ര മാണ് നാടകത്തിനുള്ളത്. കഥപറയുന്നതിനുള്ള സംവിധാനമെന്നതിലുപരിയായി ഒരു പ്രസ്ഥാന മായി നാടകരംഗത്തെ വളർത്തിയെടുക്കുന്നതിൽ പങ്കുവഹിച്ചവരേറെയുണ്ട്. തികച്ചും പ്രൊഫഷ ണലായ നാടകങ്ങളിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമായി അമേചർനാടകങ്ങൾ എന്ന നിലയിലേക്കും അന്വേ ഷണങ്ങൾ എത്തിച്ചേരുന്നു. അത്തരം ഘടകങ്ങളെ കൂട്ടിച്ചേർത്തു പറയുമ്പോഴാണ് നാടകപാരമ്പ ര്യവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ആഖ്യാനസങ്കല്പങ്ങൾ പഠനവിധേയമാക്കുന്നതിനു സാധിക്കുക.

മനുഷ്യന്റെ ആവശ്യങ്ങളുടെ നിർവഹണത്തിനുവേണ്ടി പ്രകൃതിയോടു സംവദിക്കുന്നതിന്റെ അനന്തരഫലമാണു കല. മാനസികവും ഭൗതികവുമായ ആവശ്യങ്ങൾ പൂർത്തീകരിക്കുന്നതിനു വേണ്ടി മനുഷ്യൻ കണ്ടെത്തുന്ന കാര്യങ്ങളുടെ കൂട്ടത്തിൽ പ്രമുഖസ്ഥാനം കലയ്ക്കുണ്ട്. ഭൗതികാ വശ്യങ്ങളുടെ നിർവഹണത്തിനുവേണ്ടി സൃഷ്ടിക്കുന്നവ പോലും കലാപരമായ പൂർണ്ണത ആവശ്യ പ്പെടുന്നു. അതുകൊണ്ടാണു സോപയോഗകലകളും സുകുമാരകലകളും എന്ന തരംതിരിവുണ്ടാ കുന്നത്. ഇന്റീരിയർ ഡിസൈനിംഗും, വാസ്തുകലകളും, വിവിധതരം വാഹനങ്ങളും, മൊബൈൽ ഫോണിന്റെ രൂപഭംഗിയും, പൂന്തോട്ടവും മറ്റും സോപയോഗകലകളുടെ ഗണത്തിലും നൃത്തം, സിനിമ, സാഹിത്യം മുതലായവ സുകുമാരകലകളുടെ കൂട്ടത്തിലും വരുന്നു. മാനസികമായ ആഹ്ലാദം നല്കുകയെന്നതു തന്നെയാണ് ഇവയുടെ ഉദ്ദേശവും. മാനവികതയും ആത്മീയതയും മറ്റും അതി നോടു ചേർന്നു നില്ക്കുന്ന വിലയിരുത്തലുകൾ മാത്രം. എങ്കിലും ഉപയോഗമെന്ന തലത്തിൽ നിന്നും ശുദ്ധമായ സൗന്ദര്യാനുഭവമെന്ന തലത്തിലേക്ക് ഇവയോരോന്നും വികസിക്കുന്നതായിട്ടാണു മനു ഷ്യചരിത്രത്തിൽ പിന്നീടു രേഖപ്പെടുത്തപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. അവിടെയാണു കലയും ജീവിതവും തമ്മി ലുള്ള ബന്ധത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ചർച്ചകൾ ആരംഭിച്ചതും. അതോടെ മനുഷ്യചരിത്രത്തോളം പഴക്ക മുള്ള കഥപറച്ചിലെന്ന പ്രക്രിയ ക്രിയാത്മകമായ സംവാദങ്ങൾക്കു വഴിയൊരുക്കി. കഥപറയുന്നതും കേൾക്കുന്നതും ചില പ്രത്യേകരീതികളോടെയാണെന്ന് അടയാളപ്പെടുത്തപ്പെട്ടു.

സംഭവങ്ങളുടെ കാലത്തിലൂടെയുള്ള തുടർച്ചയായ കഥനമാണ് ആഖ്യാനം. കഥപറയാൻ ഒരാൾ വേണം. അയാളാണ് ആഖ്യാതാവ്. ഒന്നോ അതിലധികമോ സംഭവങ്ങളെ പ്രതിനിധീകരി ക്കുന്ന വ്യവഹാരമാണ് ആഖ്യാനകം(narrative). ഒരുകൂട്ടം അവസ്ഥകളെയും സന്ദർഭങ്ങളെയും പുനഃസങ്കലനം ചെയ്തെടുക്കുന്നതിലൂടെ ആഖ്യാനകം സൃഷ്ടിക്കാം. ആഖ്യാനശാസ്ത്രം എന്ന സങ്കൽപ്പനം ആഖ്യാനകങ്ങളുടെ സിദ്ധാന്തമാണ്. ആഖ്യാനകങ്ങൾ എന്നാൽ ഒരു കൃതിയുടേയോ കലാരൂപത്തിന്റേയോ ആഖ്യാനം നിർവഹിക്കുന്നതിനുപയോഗിക്കുന്ന രൂപങ്ങളുടെ ഏറ്റവും ചെറിയ ഘടകങ്ങളാണ്. ഒന്നോ അതിലധികമോ സംഭവങ്ങളെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്ന വ്യവഹാരത്തെ ആഖ്യാ നമെന്നുപറയാം. ആഖ്യാനകങ്ങളുടെ സ്വഭാവം, രൂപം, ധർമ്മം എന്നിവയെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനമാണ് ആഖ്യാനശാസ്ത്രം എന്നു സൈദ്ധാന്തികനായ ജെറാൾഡ് പ്രിൻസ് പറയുന്നു. കാലനിബദ്ധമായി കോർത്തിണക്കപ്പെടുന്ന യഥാർഥമോ കൽപ്പിതമോ ആയ സംഭവങ്ങളുടെയോ സാഹചര്യങ്ങളു ടെയോ ആവിഷ്കാരമാണ് ആഖ്യാനം എന്നുകൂടി അദ്ദേഹം പറയുന്നു.

വിനിമയമാധ്യമങ്ങളുടെ അഭൂതപൂർവ്വമായ വളർച്ച കാണാൻ കഴിയുന്ന കാലമാണിത്. ആഖ്യാ നമെന്ന സങ്കല്പനം പുതിയ മാധ്യമങ്ങളിലൂടെ സവിശേഷമായ രീതികളിൽ വളർന്നു വികസിച്ചിരി ക്കുന്നു. അത്തരമൊരു വികാസത്തെ പരിശോധിക്കുമ്പോൾ മാധ്യമസവിശേഷതകളിൽ വന്നു ചേർന്നി ട്ടുള്ള പരിണാമങ്ങളാണ് കാണേണ്ടത്. കേവലം സ്രഷ്ടാവും ആസ്വാദകനും തമ്മിലുള്ള ബന്ധമല്ല അത്. മാധ്യമത്തിന്റെ സാധ്യതകൾക്കനുസൃതമായി വികസിക്കുന്ന സന്ധിചെയ്യലാണത്. സ്രഷ്ടാ വിനും ആസ്വാദകനുമിടയിൽ വന്നുചേരാവുന്ന എല്ലാത്തരം തടസ്സങ്ങളെയും നീക്കിനിർത്തുകയും അവയ്ക്ക് സ്വച്ഛന്ദം വിഹരിക്കുന്നതിനാവശ്യമായ ഡിജിറ്റൽസാന്നിദ്ധ്യങ്ങളെ ഉറപ്പിക്കുകയുമാണ് പലപ്പോഴും ഇവയെല്ലാം ചെയ്യുന്നത്. നാടകം പോലുള്ളവയും ഇവയിൽനിന്നും മാറിനിൽക്കുന്നില്ല. നാടകകലാകാരന്മാരും വൈജ്ഞാനികലോകത്തെ മാറ്റങ്ങളും വിവരസാങ്കേതികവിദ്യയുടെ കുതി ച്ചുകയറ്റത്തെ സ്വീകരിക്കുകയും പരസ്പരപൂരകമായി വർത്തിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന കാഴ്ചയാണു

കാണാൻ കഴിയുക.

തീയേറ്ററുകൾ ഡിജിറ്റലാവുകയും സിനിമകൾ പോലെ നാടകം വാങ്ങാൻ കഴിയുകയും ചെയ്യുന്ന ഡിജിറ്റൽ തീയേറ്റർ ഉല്പന്നങ്ങൾ ഇന്ന് യഥേഷ്ടം ലഭ്യമാണ്. ബ്രൗസുചെയ്യുകയും ഡൗൺലോഡു ചെയ്യുകയും ചെയ്യാവുന്ന നാടകങ്ങൾ ലഭ്യവുമാണ്. അതിനെക്കുറിച്ച് ഡിജിറ്റൽ തീയേറ്റർ എന്ന വെബ്സൈറ്റ് ഇങ്ങനെ പറയുന്നു. Digital Theatre has grown to become the world's biggest on demand platform specializing in delivering arts content. With a simple and straightforward objective to make arts accessible regardless of geographical, social or economic boundaries, the team at Digital Theatre have filmed, acquired and distributed the very best in captured live entertainment. ഇത്തരം മാറ്റങ്ങൾ അനിവാര്യവും നാടകപാരമ്പര്യത്തെ നിലനിർത്താനുള്ള ശ്രമവുമായി കാണേണ്ടിവരും.

ഇവിടെയും നാടകത്തിന്റെ ആഖ്യാനരീതിയ്ക്കുതന്നെയാണ് പ്രാധാന്യമുള്ളത്. ആഖ്യാനരീതിയെന്നത് കാഴ്ചയ്ക്കു പ്രാധാന്യം നല്കുന്നതും അതോടൊപ്പം തന്നെ സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെയോ, മറ്റു ശബ്ദങ്ങളിലൂടെയോ ക്രിയാരൂപത്തിലേക്കെത്തുന്ന രൂപഘടനയും ഉള്ളവയാണ്. നാടകവേദി പ്രധാനമായും രണ്ടു ഘടകങ്ങളെ ഉൾക്കൊള്ളുന്നു. ദൃശ്യം, ശ്രവ്യം എന്നിവയാണവ. അഭിനയം, നൃത്തം, വേഷവിധാനം, ചിത്രം, ശില്പം, വാസ്തു തുടങ്ങിയവ ഉൾക്കൊള്ളുന്നതാണ് ദൃശ്യമെന്ന ഘടകത്തിൽ ഉൾപ്പെടുന്നത്. സാഹിത്യത്തിനും സംഗീതത്തിനുമാണ് ശ്രവ്യഘടകത്തിൽ പ്രാധാന്യം. ഇവയാണ് ആഖ്യാനത്തിലെ ഘടകങ്ങളായി വർത്തിക്കുന്നത്. ഇത്തരം ഘടകങ്ങളുടെ സന്ദർഭാനുസാരിയായ മേളനത്തിലൂടെ അർത്ഥസൂചനകളിൽ വ്യത്യാസങ്ങളുണ്ടാകുന്നു. പ്ലേ എന്നും ഡ്രാമ എന്നും ഇംഗ്ലീഷിൽ അറിയപ്പെടുന്നവ നാടകസാഹിത്യത്തെയും അരങ്ങിലെ അവതരണത്തെയും യഥാക്രമം സൂചിപ്പിക്കുന്നവയാണല്ലോ. അതുകൊണ്ടുതന്നെ വായനയുടെ തലത്തിലും കാഴ്ചയുടെ തലത്തിലും സംക്രമിക്കപ്പെടുന്ന ആഖ്യാനങ്ങളിൽ വ്യത്യാസങ്ങളുണ്ടെന്നു കാണാം. എങ്കിലും വായനയുടെ തലത്തിൽ രൂപീകരിക്കപ്പെടുന്നവയുടെ ദൃശ്യാവിഷ്കാരമായി അഥവാ ദൃശ്യാഖ്യാനമായി നാടകത്തെ കാണേണ്ടിവരും. നാടകകൃത്തും സാഹിത്യവും ആസ്വാദകനും മാത്രമടങ്ങുന്ന ഒരു ത്രിത്വമാണ് വായനയുടെ തലത്തിൽ പങ്കെടുക്കുന്നത്. ദൃശ്യാഖ്യാനത്തിലാവട്ടെ, സാഹിത്യത്തിന്റെ അവതരണവും പ്രേക്ഷകനും കടന്നുവരുന്നു. അതായത്, സാഹിത്യം, അരങ്ങ്, പ്രേക്ഷകൻ എന്ന തരത്തിൽ തിരിക്കാവുന്ന ഒരു ത്രിത്വം. ഇവയെ ഇംഗ്ലീഷിൽ 3 A (Author, Actor, Audiance) എന്നു വ്യവഹരിക്കുകയാണു പൊതുവെ ചെയ്യുന്നത്.

ദശരൂപകങ്ങളിൽ ഒന്നാണു നാടകം എന്നാണു നാട്യശാസ്ത്രത്തിൽ പറയുന്നത്. നാടകം, പ്രകരണം, അങ്കം, വ്യായോഗം, ഭാണം, സമവകാരം, വീഥി, പ്രഹസനം, ഡിമം, ഈഹാമൃഗം എന്നിവയാണ് ദശരൂപകങ്ങൾ എന്നറിയപ്പെടുന്നത്. സംഗീതം, സാഹിത്യം, നൃത്തം, മുദ്ര, അഭിനയം തുടങ്ങിയവയ്ക്കു പ്രാധാന്യം നല്കുന്ന കലയെന്ന് ഇതു വിശദീകരിക്കപ്പെടുന്നു. ഓരോ ഘടകങ്ങളും കഥയ്ക്കനുസൃതമായി രൂപപ്പെടുകയും ആശയവിനിമയം നടത്തുകയും ചെയ്യുന്നു.

ആഖ്യാനത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അതു പുലർത്തുന്ന പ്രത്യേകഘടനയുണ്ട്. സംവേദനവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ഇത്തരം ഘടനയാണ് ശരിയായ വിനിമയത്തിനു സഹായിക്കുന്നത്. ഓരോ ഘടകവും കഥാനുസൃതമായി വിന്യസിക്കപ്പെടുകയും പ്രേക്ഷകന്റെ കാഴ്ചയിൽനിന്നു ബോധത്തിലേക്ക് ഇടപെടുകയുമാണു ചെയ്യുന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ നേരിട്ടു കാണാൻ കഴിയുന്നവയും അദൃശ്യമായവയും ബിംബങ്ങളോ പ്രതീകങ്ങളോ ആയി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നവയും അടങ്ങുന്നതാണ് നാടകത്തിലെ ഘടകങ്ങളെന്നു സാമാന്യമായി തിരിക്കാം. വാക്കുകളിലൂടെയും അംഗവിക്ഷേപങ്ങളിലൂടെയും ചലനങ്ങളിലൂടെയും വേദിയിൽ വിന്യസിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നവയിലൂടെയും നാടകം ആശയവിനിമയം നടത്തുന്നതായി കാണാം. ഇവ തന്നെയാണ് പ്രധാന ഘടകങ്ങളായി കടന്നുവരുന്നതും. ആശയങ്ങളെ വ്യവഹാരരൂപത്തിന്റെ സവിശേഷതയായ വേദിയുടെ അംഗങ്ങളായി കാണുകയും അവയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ ക്രമീകരിക്കുകയുമാണു ചെയ്യുന്നത്. ഇങ്ങനെ ക്രമീകരിക്കു

ന്നിടത്താണ് ആഖ്യാനതന്ത്രം ഇടപെടുന്നത്. ഇവയിൽ ഓരോന്നിലും കൂട്ടിച്ചേർക്കപ്പെടുന്ന ആഖ്യാനകങ്ങൾ സംവാദത്തിനുവേണ്ട കളമൊരുക്കുന്നു. സംഭാഷണത്തിന്റെയും മൗനത്തിന്റെ വ്യാപ്തിയുടെയും ക്രിയകളുടെയും ക്രിയാരാഹിത്യത്തിന്റെയും വിശാലമായ വേദിയാണിത്.

ഇതിവൃത്തത്തെ സ്ഥലം, കാലം, ക്രിയ എന്നിവയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ ക്രമീകരിക്കുകയും അവയുടെ ഏകത്വത്തിൽനിന്ന് ആദിമധ്യാന്തപ്പൊരുത്തമുള്ള ഘടന രൂപീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന പ്രവർത്തനമാണിത്. നാടകത്തിന്റെ ആഖ്യാനരീതി പരിശോധിക്കുമ്പോൾ നേരത്തേ സൂചിപ്പിച്ച കാലനിബദ്ധമായി കോർത്തിണക്കപ്പെടുന്ന യഥാർഥമോ കൽപ്പിതമോ ആയ സംഭവങ്ങളുടെയോ സാഹചര്യങ്ങളുടെയോ ആവിഷ്കാരമാണ് ആഖ്യാനം എന്ന വാദത്തെ അത് അന്വർത്ഥമാക്കുന്നു എന്നു കാണാം. 1960നു മുമ്പ് ആഖ്യാനശാസ്ത്രകാരന്മാർ പഠിച്ചത് ആഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെട്ട സംഗതി മാത്രമായിരുന്നു. ആഖ്യാനസവിശേഷതയെക്കുറിച്ചു മാത്രമായിരുന്നു അവരുടെ അന്വേഷണം. ഒരിക്കലും, ആഖ്യാനം നിർവഹിച്ചിട്ടുള്ള മാധ്യമത്തെക്കുറിച്ച് അവർ ശ്രദ്ധാലുക്കളായിരുന്നില്ല. അതുകൊണ്ടുതന്നെ കവിതയിലും നോവലിലും നാടകത്തിലും മറ്റും ആഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെട്ടിട്ടുള്ളതെന്തെന്നും അതെങ്ങനെ പ്രകടമാകുന്നു എന്നുമാണ് അവർ അന്വേഷിച്ചത്. അതായത്, ആഖ്യാനപാഠത്തിലെ ആഖ്യാനവസ്തുവിനെക്കുറിച്ചുള്ള അന്വേഷണമായിരുന്നു അത്. ആഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെട്ടിട്ടുള്ള സംഗതി രൂപപരമായ മാറ്റങ്ങളോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് അവർ ശ്രദ്ധിച്ചു. സംഭവങ്ങളുടെ ആഖ്യാനപരമായ മുഹൂർത്തങ്ങൾക്കു രൂപപരമായ പരിണാമമുണ്ടാകുന്നതു പല രീതിയിലാകാം. നോവൽ, ചെറുകഥ, ചരിത്രം, ജീവചരിത്രം, നാടോടിക്കഥകൾ, വാർത്തകൾ, നാടകം, സിനിമ മുതലായ, നിത്യജീവിതവുമായി ബന്ധപ്പെടുന്ന എല്ലാ അവസ്ഥകളിലേക്കും സംഭവങ്ങളെ പരിണമിപ്പിക്കാനാവും. എന്നാൽ അറുപതുകളോടെയാണ് ആഖ്യാനത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പ്രബലങ്ങളായ നിരീക്ഷണങ്ങളുണ്ടാകുന്നത്. കഥാപാത്രവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുനിൽക്കുന്ന അടിസ്ഥാനസ്വഭാവമാണ് ക്രിയകൾ. ഓരോ കഥാപാത്രവും കഥയിൽ ഇടപെടുന്നത് വ്യത്യസ്തങ്ങളും എന്നാൽ പരസ്പരപൂരകങ്ങളുമായ സംഭവങ്ങളോടെയാണ്. അവ കഥയിലെ ഇടപെടലുകളായോ, കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വഭാവവിശേഷങ്ങളായോ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. ഇവ സവിശേഷരീതിയിൽ ക്രിയൈക്യമെന്ന തലത്തിലെത്തുമ്പോൾ നാടകത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനസ്വഭാവവിശേഷമാകുന്നു.

ഒരു ആശയത്തെ വിപുലീകരിക്കുന്നത് ആഖ്യാനത്തിന്റെ സ്വഭാവവിശേഷങ്ങൾക്കനുസൃതമായാണ്. വ്യക്തിനിരീക്ഷണത്തിലൂടെ കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വാഭാവികതയുടെയും വിശ്വാസപ്രമാണങ്ങളുടേയും മൂല്യവിചാരങ്ങളുടെയും അടിസ്ഥാനത്തിൽ പ്രമേയത്തെയും വികസിപ്പിക്കുന്നു. പ്രേക്ഷകന്റെ അബോധമനസ്സിന്റെ തലങ്ങളിൽനിന്ന് ബോധതലത്തിലേക്ക് ഇടപെടുന്ന പരിണാമപ്രക്രിയയായി പ്രയോഗതലം വികസിക്കുന്നു. പ്രമേയത്തിനനുസൃതമായി കഥയെ ഇണക്കിച്ചേർക്കുകയും രൂപപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. നായകൻ, പ്രതിനായകൻ, ഉപകഥാപാത്രങ്ങൾ അവ തമ്മിലുള്ള പൊരുത്തം, വൈരുദ്ധ്യം തുടങ്ങിയവയിലൂടെ ആഖ്യാനഘടന വിപുലീകരിക്കപ്പെടുകയാണു ചെയ്യുന്നത്. അതായത്, കഥാപാത്രത്തിന്റെ ശാരീരികവും മാനസികവും സാമുദായികവുമായ പക്ഷങ്ങളെ മറ്റ് എതിർവാദങ്ങളിലേക്ക് കൊണ്ടെത്തിക്കുകയും അതിൽനിന്നുളവാകുന്ന ആകാംക്ഷയെ പൂർത്തീകരിക്കുന്നതിനുള്ള പ്രവർത്തനങ്ങൾ നടത്തുകയുമാണ് ആഖ്യാനതന്ത്രമായി വികസിക്കുന്നത്. സാഹചര്യത്തോടു ബന്ധപ്പെടുത്തി നാടകീയസന്ദർഭങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കാനും വ്യത്യസ്തവീക്ഷണകോണുകളിൽ കഥാപാത്രത്തെ ക്രമപ്പെടുത്താനും സാധിക്കും. ഇവയുടെ സമന്വയത്തിൽനിന്നുതന്നെയാണ് സൃഷ്ടിയുണ്ടാകുന്നതും.

ഒരു പ്രശ്നത്തെ സൃഷ്ടിക്കുക, അതിനെ വികസിപ്പിക്കുക, അതിനു പരിഹാരം കണ്ടെത്തുക എന്നു ലളിതമായി പറയാവുന്ന ആഖ്യാനഘടനയിലേക്ക് നാടകത്തെ ചേർത്തുപറയാവുന്നതാണ്. പ്രശ്നത്തിന്റെ സ്വഭാവവും അതു പരിഹരിക്കപ്പെടുന്ന രീതിയും ഴാനറുകൾക്കനുസൃതമായോ ആഖ്യാനകത്തിന്റെ ശൈലികൾക്കനുസൃതമായോ വ്യത്യാസപ്പെടും. നാടകം, അതിന്റെ സാങ്കേതികതയുടെയും പരിമിതികളുടെയും അടിസ്ഥാനത്തിൽ സ്വാഭാവികമായും നിർമ്മിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യും.

രംഗാവതരണവും മുടിയേറ്റും: ആലപ്പുഴ കൊറ്റംകുളങ്ങര ദേവീക്ഷേത്രത്തിലെ മുടിയേറ്റിനെ ആസ്പദമാക്കിയുള്ള പഠനം

ലത. പി.
ഗവേഷണവിദ്യാർത്ഥിനി
എസ്.എസ്.യു.എസ്.
കാലടി

കേരളത്തിൽ വൈവിധ്യങ്ങളായ രംഗാവതരണകലകൾ ഉണ്ട്. ഇവയെ അനുഷ്ഠാനാംശമുള്ളവ, നാടോടി എന്നിങ്ങനെ രണ്ടായി വിഭജിക്കാം. പ്രാചീനഗോത്രസമൂഹം സൃഷ്ടിച്ച ഈ അവതരണകലകൾ കേരളത്തിന്റെ സാംസ്ക്കാരികസത്തയെ വ്യക്തമാക്കുന്നു. അനുഷ്ഠാനകലകൾ നാടകീയമായ അംശത്തിന് പ്രാധാന്യം നൽകുന്നവയാണ്. ഇതിൽ പ്രധാനപ്പെട്ടതാണ് കാളിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട അനുഷ്ഠാനകലകൾ. മുടിയേറ്റും കാളിയെ പ്രീതിപ്പെടുത്താനുള്ള നാടകീയ അനുഷ്ഠാനകലയാണ്. ഇതിനെക്കുറിച്ച് എസ്. കെ. നായർ കേരളത്തിലെ നാടോടിനാടകങ്ങൾ എന്ന പുസ്തകത്തിൽ നിരീക്ഷിക്കുന്നു. "കാവുകളിൽ കുടികൊള്ളുന്ന അമ്മയെ പ്രീണിപ്പിക്കുവാൻ നടത്തുന്ന ഒരനുഷ്ഠാന നാടകമാണ് മുടിയേറ്റ്..... മുടിയേറ്റ്, തീയാട്ട്, അയ്യപ്പൻ തീയാട്ട്, തിറയാട്ടം എന്നിവ ദേവതാ പ്രീണനാർത്ഥം നടത്തുന്ന നാടകങ്ങളാണ്. അമ്മൻ, അയ്യൻ, ചാത്തൻ തുടങ്ങിയ ദേവതകളെ സംബന്ധിച്ച ചടങ്ങുകളിൽ നിന്നാണ് അവ ഉണ്ടായത്. തന്മൂലം അവയ്ക്ക് പൊതുവേ അനുഷ്ഠാന നാടകങ്ങൾ [Ritualistic plays] എന്ന് നാമകരണം ചെയ്തിരിക്കുന്നു".(1962:31) ഓരോ രംഗകലകളുടെയും സാഹചര്യങ്ങൾ ഭിന്നമാണ്. അതാണ് ചില അനുഷ്ഠാനകലകൾ ചില പ്രദേശങ്ങളിൽ മാത്രം ഉള്ളത്. തെയ്യം കണ്ണൂരും, പടയണി മദ്ധ്യതിരുവിതാംകൂറിലുമാണ് ഉള്ളത്. ഓരോ സാംസ്ക്കാരിക സാഹചര്യങ്ങളാണ് ഇതിന് അടിസ്ഥാനമായി നിൽക്കുന്നത്. രാഘവൻ പയ്യനാട് മുടിയേറ്റ് നടത്തുന്ന സ്ഥലങ്ങളെക്കുറിച്ച് പറയുന്നു. "മദ്ധ്യ തിരുവിതാംകൂറിന്റെ വടക്കൻ ഭാഗങ്ങളിലും ഇന്ന് എണ്ണംകൊണ്ട് കുറഞ്ഞിട്ടുണ്ടെങ്കിലും കൂട്ടായ്മജീവിതത്തിന്റെ ഭാഗമായി ആവേശപൂർവ്വം നടത്തുന്ന ഒരു അനുഷ്ഠാനകലയാണ് മുടിയേറ്റ്" (1997:165)

ആലപ്പുഴ കൊറ്റംകുളങ്ങര ക്ഷേത്രത്തിൽ മുടിയേറ്റ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത് പിറവത്തുള്ള തിരുമറയൂർ എന്ന മുടിയേറ്റ് സംഘമാണ്. കീഴില്ലം എന്ന മുടിയേറ്റ് സംഘത്തിൽ നിന്നും പിരിഞ്ഞതാണ് തിരുമറയൂർ എന്ന സംഘം. ഓരോ മുടിയേറ്റ് സംഘങ്ങളുടെയും അവതരണത്തിൽ വ്യത്യാസമുണ്ട്. തിരുമറയൂർ എന്ന മുടിയേറ്റ് സംഘം നടത്തുന്ന വിജയൻ പറയുന്നു, "പാഴൂർ,കീഴില്ലം, തിരുമറയൂർ എന്നീ മുടിയേറ്റ് സംഘങ്ങളും കൊരട്ടി, കുന്നയ്ക്കൽ എന്നീ മുടിയേറ്റ് സംഘങ്ങളും അവതരണത്തിൽ വ്യത്യാസം പുലർത്തുന്നുണ്ട്" (57) ആല

പ്പുഴ കൊറ്റംകുളങ്ങര ക്ഷേത്രത്തിൽ മുടിയേറ്റ് ആരംഭിച്ചിട്ട് കുറച്ചു വർഷങ്ങളേ ആയിട്ടുള്ളൂ.

ഭദ്രകാളിയും അനുഷ്ഠാന നാടകവും:

മാതൃദേവതയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ആചാരക്രമങ്ങൾ ഗ്രാമീണ ജീവിതത്തിലാണ് നാഗരിക സമൂഹങ്ങളേക്കാൾ കൂടുതൽ പ്രചരിച്ചത്. കേരളീയ ജീവിത സാഹചര്യം ഇതിന് അനുകൂലഘടകമായെന്ന് കുട്ടമ്മത്ത് എ. ശ്രീധരൻ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. "കാവുകളും വയൽക്കരകളും ദേവീ സങ്കേതങ്ങളായി കണ്ടുവരുന്നത്. ഇതിനു തെളിവാകുന്നു. ഗ്രാമീണ ജീവിതത്തിലേയ്ക്കു കടന്നുവന്ന പ്രാകൃത ജനതയുടെ താന്ത്രികവും മാന്ത്രികവുമായ അനുഷ്ഠാനങ്ങൾ ഈ പ്രചാരത്തിന് ആക്കം നൽകിയിരിക്കുണമെന്ന്" അദ്ദേഹം കരുതുന്നു.(2004:86)

ആദ്യകാലഘട്ടത്തിലെ മനുഷ്യന്റെ വ്യത്യസ്ത ആരാധന രൂപങ്ങളായിരിക്കാം പിന്നീട് അനുഷ്ഠാനകലകളായി പരിണമിച്ചത്. ഭദ്രകാളീ ആരാധനയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് നിരവധി അനുഷ്ഠാനങ്ങളുണ്ട്. കാളീ-ദാരിക പുരാവൃത്തം കേരളീയ ജനസമൂഹത്തെ ആഴത്തിൽ സ്വാധീനിച്ച ഒന്നാണ്. ഈ പുരാവൃത്തത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയ കലകളിൽ ചിലതാണ് മുടിയേറ്റ്, പടേനി, തിറയാട്ടം, കുത്തിയോട്ടം, തീയാട്ട് തുടങ്ങിയവ. മദ്ധ്യകേരളത്തിലെ കാളീക്കാവുകളിൽ നടത്തിവരുന്ന അനുഷ്ഠാന നാടോടി നാടകമെന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കാവുന്ന കലാരൂപമാണ് മുടിയേറ്റ്. ഇത് നാടകത്തിലേതുപോലുള്ള രംഗസജ്ജീകരണങ്ങളെ ആധാരമാക്കുന്നു . ശിവ – നാരദ സംവാദത്തിൽ ആരംഭിച്ച് കാളി – ദാരികന്റെ മുടിയെടുക്കുന്നതുവരെയുള്ള രംഗങ്ങൾ അനുക്രമമായി ഈ കലാരൂപത്തിൽ വികസിക്കുന്നു. മുടിയേറ്റിനെ ഏറ്റുവാങ്ങിയ ഗ്രാമീണ ജനസമൂഹം ഭക്തിയുടെ പരിവേഷം അതിനു കൽപ്പിച്ചു നൽകി. അതിപ്രാചീന രംഗകലയായ മുടിയേറ്റിന്റെ രചനാ നിർവ്വഹണത്തെക്കുറിച്ചുള്ള വിവരങ്ങളൊന്നും ഇതുവരെ ലഭിച്ചിട്ടില്ല.

പുരാവൃത്തം:

മുടിയേറ്റ് എന്ന കലാരൂപത്തിന് അടിസ്ഥാനമായത് കാളി– ദാരിക ദാനവേന്ദ്ര പുരാവൃത്തമാണ്. വ്യക്തി മനസ്സിനു പുറമേ സാമൂഹികമായ അബോധമനസ്സുണ്ടെന്ന (Collective unconscious) സി. ജെ. യുങ്ങിന്റെ സിദ്ധാന്തം പുരാവൃത്തങ്ങളുടെയും ആദിരൂപങ്ങളുടെയും പഠനങ്ങൾക്ക് മാർഗ്ഗദർശനം ചെയ്തതായി ഡോ. പി. സോമൻ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു.

"വ്യക്തിയുടെ അബോധമനസ്സിന്റെ അടിത്തട്ടിൽ വ്യക്ത്യാനുഭവത്തിൽ നിന്നും രൂപം കൊള്ളാത്തതും ജന്മസിദ്ധമായ ഒരു അബോധതലമുണ്ടെന്നും അതിനെ സാമൂഹികമായ അബോധമനസ്സ് എന്നു വിളിക്കാമെന്നും യുങ് പറഞ്ഞു. (A more or less superfical layer of the unconscious. Undoubtedly personal unconscious. But this personal unconscious rest upon a deeper layer which does not a personal aquistion but is in born. The deeper layer I call the collective unconscious) അതിപ്രാചീനകാലം മുതൽക്കേ സാമൂഹികാവബോധ മനസ്സിൽ നിലനിന്നുപോയ സാർവ്വലൗകികബിംബങ്ങളാണ് (Universal images) ആദിരൂപങ്ങൾ (Archetypes) (2004:9)

ദാരുമതിയുടേയും ദാനവതിയുടേയും മക്കളായ ദാരികനും ദാനവേന്ദ്രനും ബ്രഹ്മാവിനെ തപസ്സുചെയ്തു പ്രത്യക്ഷപ്പെടുത്തുകയും വരം നേടുകയും ചെയ്തു. ബ്രഹ്മാവിന്റെ അനുഗ്രഹം ലഭിച്ച അവർ അഹങ്കാരികളായി മാറി. ദാരിക-ദാനവേന്ദ്രൻമാരുടെ പ്രവൃത്തികൾ സകല ജനങ്ങൾക്കും സമാധാനപൂർണ്ണമായ ജീവിതത്തെ ഇല്ലാതാക്കി. അഹങ്കാരികളായ ദാരിക–ദാനവേന്ദ്രൻമാരെ ഇല്ലാതാക്കുന്നതിനുവേണ്ടി കാളി അവരുമായി യുദ്ധം ചെയ്തു. കാളിയെ ഭയന്ന് പാതാളത്തിലൊളിച്ച അവരുടെ തല കാളി അറുക്കുന്നു. ദാരികന്റെ തല അറുത്ത ഉഗ്രരൂപിണിയായ കാളിയുടെ കോപത്തെ തണുപ്പിക്കാൻ വഴിയില്ലാതെ വന്നു. ഒടുവിൽ ശിവൻ കാളി വരുന്ന വഴിയിൽ കിടക്കുന്നു. ചവിട്ടാൻ ഭാവിക്കവെ ശിവനാണെന്നറിഞ്ഞ ദേവി കോപം ശമിച്ച് അനുഗ്രഹത്തിനുവേണ്ടി അപേക്ഷിക്കുകയും ശിവൻ അനുഗ്രഹം നൽകുകയും ചെയ്യുന്നു. ഈ ഇതിവൃത്തമാണ് മുടിയേറ്റ് എന്ന അനുഷ്ഠാനത്തിനാധാരമായ പുരാവൃത്തം.

രംഗാവതരണവും മുടിയേറ്റും:

മുടിയേറ്റിന്റെ അവതരണം തുടങ്ങുന്നതിനു മുൻപുള്ള ചടങ്ങുകൾ ഇവയാണ്. മുടിയേറ്റുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് രാവിലെ തുടങ്ങുന്ന ഭദ്രകാളിയുടെ കളം വരയ്ക്കൽ, തുടർന്ന് കളം പൂജ, കാളീവേഷം കെട്ടുന്ന ആൾ ഭക്തരെ അനുഗ്രഹിക്കുന്ന തിരിയുഴിച്ചിൽ, കളംപാട്ട്, അരങ്ങുകേളി, അരങ്ങുവാഴ്ത്തൽ എന്നിവയാണ്. ഇതിനുശേഷം മുടിയേറ്റ് എന്ന അനുഷ്ഠാന നാടകം ആരംഭിക്കുന്നു. മുടിയേറ്റിന്റെ ഇതിവൃത്തത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കി രംഗങ്ങളെ താഴെ പറയും പ്രകാരം ക്രമപ്പെടുത്തണം.

1. ശിവ-നാരദ സംവാദം.
2. ദാരികന്റെ പുറപ്പാട്.
3. ഭദ്രകാളിയുടെ പുറപ്പാട്
4. കോയിമ്പടനായരുടെ രംഗപ്രവേശം.
5. ദാനവേന്ദ്രന്റെ രംഗപ്രവേശം.
6. കാളിയുടെ രംഗപ്രവേശം.
7. കാളി-ദാരിക ദാനവേന്ദ്ര യുദ്ധം. ആ സന്ദർഭത്തിലെ കൂളിയുടെയും കോയിമ്പടനായരുടേയും നർമ്മ സംഭാഷണങ്ങൾ.
8. കാളിയും ദാരികനും തമ്മിൽ പാതാളത്തിൽ വെച്ചുണ്ടായ വാക്കുതർക്കം. (പേശൽ)
9. ദാരിക-ദാനവേന്ദ്ര വധത്തിന്റെ സൂചനയായി ഭദ്രകാളി മുടിയെടുക്കുന്നു.
10. ദാരിക ദാനവേന്ദ്ര ശിരസ്സ് കയ്യിൽ പിടിച്ച് പ്രജകളെ അനുഗ്രഹിക്കുന്നു.
11. കാളി കുട്ടികളെ എടുക്കുന്നു. ഒടുവിൽ കാളി തന്റെ മുടി (കിരീടം) എടുക്കുന്നു. വഴിപാടുകാരനെ മുടികൊണ്ട് ഉഴിയുന്നു. ഓരോ നാടകീയ മുഹൂർത്തങ്ങൾക്കും യോഗ്യമായ വിധത്തിൽ മുടിയേറ്റിലെ രംഗങ്ങളെ ക്രമീകരിച്ചിരിക്കുന്നു.

ഭദ്രകാളിയുടെ കളത്തിൽ വരയ്ക്കാനായി ഉപയോഗിക്കുന്ന പൊടികൾ, അരിപ്പൊടി, മഞ്ഞൾപ്പൊടി, കരി, വാകയില പൊടിച്ച പച്ചപ്പൊടി, മഞ്ഞപ്പൊടിയും ചുണ്ണാമ്പും ചേർത്ത ചുവപ്പുനിറം എന്നിവയാണ്. കൃത്രിമച്ചായങ്ങളോ വർണ്ണവസ്തുക്കളൊ ഒന്നും കളത്തിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നില്ല. പതിനാറുകയ്യുള്ള ഭദ്രകാളിയുടെ കളമാണ് കൊറ്റംകുളങ്ങര ക്ഷേത്രത്തിലെ മുടിയേറ്റിനു വരയ്ക്കുന്നത്. ചിലയിടങ്ങളിൽ മുപ്പത്തിരണ്ട് കയ്യുള്ള ഭദ്രകാളീക്കളത്തെ വരയ്ക്കാറുണ്ട്. വലതു കയ്യിൽ മൂർച്ചയുള്ള ആയുധങ്ങളും ഇടതുകയ്യിൽ മൂർച്ചയില്ലാത്ത ആയുധങ്ങളുമാണ് ഭദ്രകാളി വഹിക്കുന്നത്.

സൂര്യാസ്തമയം കഴിഞ്ഞ് ഇരുട്ടു വ്യാപിച്ചതിനുശേഷം തുടങ്ങുന്ന ഈ കലാരൂപം സൂര്യോദയത്തിനു മുൻപ് തീരുന്നു. ആ സന്ദർഭത്തിൽ രണ്ടു പന്തങ്ങളുടെ ഇടയിലുള്ള കാളിയുടെ രൂപവും തെളിപ്പൊടി വാരി വിതറുന്നതും ചെണ്ട, പറ തുടങ്ങിയ വാദ്യങ്ങളുടെ തുളച്ചു കയറുന്ന ശബ്ദവും കടും നിറങ്ങളും ശത്രുവിനെ നിഗ്രഹിച്ചുകൊണ്ട് വരുന്ന ഉഗ്രരൂപിണിയായ കാളിയുടെ അലറലും, ജനങ്ങളുടെ ആർപ്പുവിളികളും പുഷ്പങ്ങൾ വാരിയെറിയുന്നതുമൊക്കെ അലൗകികമായ അന്തരീക്ഷത്തെ സൃഷ്ടിക്കുന്നു.

മുടിയെന്നാൽ കിരീടം എന്നർത്ഥം. മുടിയേറ്റിൽ മുടിയ്ക്ക് വളരെയധികം പ്രാധാന്യമുണ്ട്. ഭദ്രകാളിയായി പകർന്നാടുന്നയാൾ വരിക്കപ്ലാവിൽ കൊത്തിയ ഭദ്രകാളിയുടെ കിരീടം (മുടി) എടുത്തുവെയ്ക്കുന്നതോടെയാണ് അയാൾ ദേവിയായി മാറുന്നത്. വസൂരി കലകളോടു കൂടിയ കാളി രംഗപ്രവേശനം ചെയ്ത് ദാരികനെ പോരിനു വിളിക്കുന്നത് ഇപ്രകാരമാണ്.

"കിഴക്ക് ഉദയനാ പർവ്വതത്തിങ്ക പടിഞ്ഞാറ് അസ്തമയന പർവ്വതത്തിങ്ക നിന്നും തെക്ക് യമകുട പർവ്വതത്തിങ്ക നിന്നും വടക്ക് മഹാമേരു പർവ്വതത്തിങ്ക നിന്നും എന്നതകിലും മുരശും വന്ന പറയും അടിയെടാ അടിപ്പീരേ[1] ...."

കൊറ്റംകുളങ്ങര ക്ഷേത്രത്തിൽ നടത്തുന്ന മുടിയേറ്റിലെ അരങ്ങുവാഴ്ത്തു പാട്ടിൽ കാളിയെ സ്തുതിക്കുന്നത് ഇപ്രകാരമാണ്.

"ആദിയാം കാലത്തിങ്കൽ
അതിമൃദു പൊരുളതാകും നാഥൻ
ചേതിയാം പരമാനസുരമുനി
സ്തുതിക്കപ്പെട്ട ജടാജടനദിയും പാമ്പും
താമര, ആമ്പൽ, കൊന്ന, എരിക്കും
തുമ്പ, തുളസി, പിച്ചകമാല
വെണ്ണിലോടെല്ലെലുമ്പും
തുകിൽ പുലിത്തോലും[2]"

ഭദ്രകാളിയെ വർണ്ണിക്കുന്നത് പ്രകൃതി വസ്തുക്കളുമായി ഉപമിച്ചാണ് താമര, ആമ്പൽ, കൊന്ന, എരിക്ക്, തുമ്പ, തുളസി, പിച്ചകമാല തുടങ്ങിയ പൂക്കൾക്ക് തുല്യമാണ് ഭദ്രകാളിയുടെ ശരീരമെന്ന് പറഞ്ഞിരിക്കുന്നു.

കളമെഴുത്തും പാട്ടിൽ ഭദ്രകാളിയുടെ പാദാദികേശ വർണ്ണനയെ പ്രതിപാദിക്കുന്ന പാട്ട് ഇപ്രകാരമാണ്.

"ചെമ്പൊന്നിൻ പുറവടി വിരലോ കൈതൊഴുന്നേൻ
ചേവടി തളിരോ കാൽവിരൽ കൈതൊഴുന്നേൻ
തുമ്പികൈ തരവൊത്ത തിരുനട തൊഴുന്നേൻ
തുകിൽ പാട്ടിൽ പുറമേ പൊന്നുടഞ്ഞാന്നു തൊഴുന്നേൻ
അരയാലിൻ ഇലയൊത്താരുദരം കൈതൊഴുന്നേൻ
അലർശരവടിവോമൽ ചുഴിയോ കൈതൊഴുന്നേൻ
മേരുക്കുന്നിനെവെന്ന തിരുമുല തൊഴുന്നേൻ[3]"

ഭദ്രകാളിയുടെ കാൽവിരലിനെ ഇലയുടെ തളിരായും വയറിനെ അരയാലിലയായും മുലയെ മേരുപർവ്വതമായുമൊക്കെ ഉപമിച്ചിരിക്കുന്നു. പ്രകൃതിയോട് ചേർത്താണ് ഭദ്രകാളിയുടെ ശരീരത്തെ വർണ്ണിക്കുന്നത്. ആനയുടെ തുമ്പികൈയ്യെന്നാണ് ഭദ്രകാളിയുടെ നടയെ പറയുന്നത്. ജി. ഭാർഗവൻ പിളളയുടെ നാട്ടരങ്ങിൽ, മേൽ ഉദ്ധരിച്ച മുടിയേറ്റിലെ പാട്ടുകൾ (2000:37,39) അനുബന്ധമായി ചേർത്തിരിക്കുന്നു. രവികുമാറിന്റെ അനുഷ്ഠാനകലാരംഗാവതരണങ്ങളും ഫോക്‌ലോറും (2008) എന്ന പുസ്തകത്തിലും മുടിയേറ്റിലെ അവതരണത്തെക്കുറിച്ച് വിശദമായി പ്രതിപാദിച്ചിരിക്കുന്നത് ദൃശ്യമാണ്.

മുടിയേറ്റിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണത്തിനും ഭാഷാപരമായ വേർതിരിവുകൾ ഉണ്ട്. കഥാപാത്രങ്ങളായ കാളിയും ദാരികനും മലനാട്ട് തമിഴിലാണ് സംസാരിക്കുന്നത്. മലയാള ഭാഷയുടെ പ്രാചീനതയാണ് ഇത് പ്രകടിപ്പിക്കുന്നത്. മലനാട്ട് തമിഴ് ഭാഷയുടെ പരിണാമത്തിന് മുഖ്യപങ്ക് വഹിച്ചിരുന്നു. കോയിമ്പടനായർ നടത്തുന്ന സംസ്കൃത ഭാഷണത്തിലൂടെ ആ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ജാതിപരമായ മേൽക്കോയ്മ സ്ഥാപിക്കുകയാണ്. കോയിമ്പടനായർ കേരളത്തിലെ പടയാളി നായന്മാരുടെ വേഷമാണ് ധരിക്കുന്നത്. വെള്ള മുണ്ടുടുത്ത് തലയിൽ വട്ടക്കെട്ടുകെട്ടി നെറ്റിയിൽ ഗോപിക്കുറിയും ഇടത്തേക്കയ്യിൽ പരിചയും വലത്തെ കയ്യിൽ കുരുത്തോലയും പിടിച്ച ഈ കഥാപാത്രം കേരളത്തിലെ രാജവാഴ്ച ഘട്ടത്തിലെ പടയാളി നായരെ അവതരിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. ഹാസ്യ കഥാപാത്രമായ കൂളിയാകട്ടെ മലയാളത്തിലാണ് സംസാരിക്കുന്നത്.

മുടിയേറ്റിന്റെ അഭിനയ രീതികളും മറ്റും ഒരാളുടെ കീഴിൽ അഭിനയിക്കുന്ന ഒന്നാണ്. ഇതിന്റെ അഭിനയ ചിട്ടവട്ടങ്ങളും മറ്റും കൃത്യമായ എഴുതിയ ആട്ടപ്രകാരങ്ങൾ അല്ല. "മുടിയേറ്റിന്റെ അഭിനയരീതികൾ ഇപ്പോൾ എഴുതി വരുന്നുണ്ടെന്നും മുടിയേറ്റ് പഠിക്കാൻ താൽപ്പര്യമുള്ളവരെ ജാതി വ്യവസ്ഥ നോക്കാതെ പഠിപ്പിക്കുന്നുണ്ടെന്നും മുടിയേറ്റു കലാകാരനായ വിജയൻ പറയുന്നു".(52) മുടിയേ

റ്റിലെ സംഗീതം കൃത്യമായ വ്യവസ്ഥയ്ക്കുള്ളിൽ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയതാണ് മുടിയേറ്റിലെ സംഗീതത്തെക്കുറിച്ച് ജി. ഭാർഗ്ഗവൻ പിള്ള പറയുന്നു. "സോപാന സംഗീതത്തിന്റെ ശൈലിയിലാണ് മുടിയേറ്റിലെ പാട്ടുകൾ പാടുന്നത്. സംസ്കൃത ശ്ലോകങ്ങളും ഇതിൽ ഉണ്ട്. രാഗത്തിന്റെയും താളത്തിന്റെയും അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് മുടിയേറ്റിലെ പാട്ടുകൾ എഴുതിയിട്ടുള്ളത്". (2000:36)

മുടിയേറ്റിനവസാനം ഭദ്രകാളി കുട്ടികളെ എടുക്കുന്ന ചടങ്ങുണ്ട്. ഭദ്രകാളി കുട്ടികളെ എടുത്താൽ കുട്ടികളുടെ അസുഖങ്ങളും ഭയവുംമാറും എന്ന വിശ്വാസത്തിന്റെ ഒരടിസ്ഥാനത്തിലാണ് മാതാപിതാക്കൾ കുട്ടികളുമായി ചെല്ലുന്നത്. ദാരിക ദാനവേന്ദ്രന്മാരെ വധിച്ച കാളിയുടെ ദേഷ്യഭാവത്തെ ശമിപ്പിക്കാൻ ബാലന്മാരായ ഗണപതിയേയും സുബ്രഹ്മണ്യനേയും എടുത്തിരുന്നു എന്ന ഐതിഹ്യവും ഇതിനു പിന്നിലുണ്ട്. ജനങ്ങൾ കാളിയുടെ അടുക്കൽവന്ന് സങ്കടങ്ങൾ ഉണർത്തുക വഴി ദൈവവും മനുഷ്യനും പരസ്പരം ഇഴുകിച്ചേരാനുള്ള അവസരത്തെയാണ് സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. ഇതുവഴി മുടിയേറ്റ് എന്ന അനുഷ്ഠാനകലയ്ക്ക് സമൂഹത്തോടുള്ള ആത്മബന്ധത്തെയാണ് വ്യക്തമാക്കുന്നത്.

അനുഷ്ഠാനചിട്ടയോടെ സവർണ്ണതയുടെ പരിസരത്തിൽ നാടോടിവഴക്കങ്ങളോടെ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്ന നാടകമാണ് മുടിയേറ്റ്. മുടിയേറ്റിൽ നന്മയും തിന്മയും തമ്മിൽ നടക്കുന്ന സംഘർഷങ്ങളും തിന്മയ്ക്ക് മേൽ നന്മ ആത്യന്തിക വിജയും നേടുന്നതുമാണ് പ്രഖ്യാപിച്ചിരിക്കുന്നത്. മുടിയേറ്റിൽ കാളി നന്മയുടെ പ്രതീകവും ദാരിക ദാനവേന്ദ്രന്മാർ തിന്മയുടെ പ്രതീകങ്ങളുമാണ്. ഉഗ്രരൂപിണിയായ കാളി വഴി നന്മ സ്ഥാപിക്കപ്പെടുന്നു. കാളി തന്റെ ദേഷ്യഭാവത്തെ തുറന്നു പ്രകടിപ്പിക്കുകയാണ്. ഇതു കാണുന്ന ജനങ്ങൾക്കും അവരുടെ മനസ്സിൽ അടിഞ്ഞുകൂടിയ സംഘർഷങ്ങളെ കാളി വഴി തുറന്നു വിടാനും താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കാനുമുള്ള അവസരം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. അരിസ്റ്റോട്ടിൽ പറയുന്ന കഥാർസിസ് (വികാര വിരേചനം) ഇതുവഴി സംഭവിക്കുന്നു. ഭയം തോന്നിയതിനെല്ലാം ആരാധിച്ച ദ്രാവിഡഗോത്രസമൂഹത്തിന് വസൂരിയോടുള്ള ഭയമായിരിക്കാം ഈയൊരു കലാരൂപത്തെ സൃഷ്ടിച്ചത്.

കേരളത്തിന്റെ വിവിധ ഭാഗങ്ങളിൽ നിരവധി നാടോടി നാടകങ്ങൾ നിലവിലിരുന്നു. ഓരോ നാടോടി നാടകവും ആ പ്രദേശങ്ങളിലെ സാമൂഹിക സാംസ്ക്കാരിക പാരിസ്ഥിതിക സാഹചര്യങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെട്ടു നിൽക്കുന്നു. നാടോടി നാടകങ്ങളെല്ലാം വളരെ പഴക്കമേറിയവയാണ്. മുടിയേറ്റ് അത്തരത്തിലുള്ളതാണ്. മദ്ധ്യതിരുവിതാംകൂറിലെ ഭഗവതിക്കാവുകളിൽ മുടിയേറ്റ് നടത്തുന്നുണ്ട്. ഇന്ന് കാവുകൾ ക്ഷേത്രങ്ങളായി പരിണമിച്ച സാഹചര്യത്തിൽ മുടിയേറ്റ് ഭദ്രകാളീ ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ നടത്തപ്പെടുന്നു. ആലപ്പുഴ കൊറ്റംകുളങ്ങര ക്ഷേത്രത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കി പറയുകയാണെങ്കിൽ അവ ഇങ്ങനെ ക്രോഡീകരിക്കാം.

1. കാളി–ദാരിക ദാനവേന്ദ്ര പുരവൃത്തത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ളതാണ് മുടിയേറ്റ് എന്ന അനുഷ്ഠാന നാടകം.
2. അനുഷ്ഠാന പരിവേഷത്തോടെ ഭക്തിയുടെ നിറവിൽ ഇത് ആചരിക്കപ്പെടുന്നു.

ചുരുക്കത്തിൽ, മദ്ധ്യതിരുവിതാംകൂറിലെ ഭഗവതി ക്ഷേത്രമായ ആലപ്പുഴ കൊറ്റംകുളങ്ങരയിൽ നടത്തുന്ന മുടിയേറ്റ് അനുഷ്ഠാനപരത, നാടകീയത, സാമൂഹികമായ ഇഴുകിചേരൽ, എന്നിവയൊക്കെ പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു. അതൊടൊപ്പം രംഗാവതരണ സാധ്യതകളെയും പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്ന ഒന്നാണ്.

സഹായക ഗ്രന്ഥങ്ങൾ:

1. നായർ. എസ്, കെ, 1962,കേരളത്തിലെ നാടോടി നാടകങ്ങൾ, മദിരാശി സർവ്വകലാശാല.
2. ഭാർഗ്ഗവൻ പിള്ള, ജി, 2000,നാട്ടരങ്ങ് വികാസവും പരണാമവും, കേരള ഭാഷാഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം.
3. രാഘവൻ പയ്യനാട്, 1997,കേരള ഫോക്‌ലോർ എഫ് എഫ് എം. പബ്ലിക്കേഷൻസ്, ഫോക്‌ലോർ ഫോലോസ് ഓഫ് മലബാർട്രസ്റ്റ്, ജ്യോതി സദനം, പയ്യന്നൂർ.

4. രവികുമാർ, ബി, 2008, അനുഷ്ഠാനകല രംഗാവതരണങ്ങളും ഫോക്‌ലോറും, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം.

5. വിദ്യാസാഗർ കെ, 1998 അനുഷ്ഠാനം പുരാവൃത്തം പൊരുൾ, എഫ്. എഫ്. എം.പബ്ലിക്കേഷൻസ് ഓഫ് മലബാർ ട്രസ്റ്റ്, ജ്യോതി സദനം, പയ്യന്നൂർ.

6. വിഷ്ണുനമ്പൂതിരി എം. വി., കാളീപൂജയും കാളീസങ്കൽപ്പവും.
ശ്രീധരൻ കുട്ടമ്മത്ത്, കാളീപൂജ ഒരു പുരാവൃവിസ്മയം
ഉണ്ണികൃഷ്ണൻ, കീഴില്ലം, മുടിയേറ്റും കാളീസങ്കൽപ്പവും
വിഷ്ണുനമ്പൂതിരി, എം. വി.,(എഡി:) 2004, കാളീസങ്കൽപ്പം കേരള പരിസരത്തിൽ, കേരള ഫോക്‌ലോർ അക്കാദമി, കണ്ണൂർ.

7. സോമൻ, പി, 2004, ഫോക്‌ലോർ സംസ്ക്കാരം കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം.

ലേഖനങ്ങൾ:

രാഘവൻ പയ്യനാട്, 2012 കേരളത്തിലെ ഫോക് ലോർ പഠനം, വിജ്ഞാന കൈരളി, വാല്യം 43, ലക്കം –8.

ആവേദക സൂചിക:

വിജയൻ, വയസ്സ് 57, തിരുമറയൂർ മുടിയേറ്റ്സംഘം, പിറവം

അടിക്കുറിപ്പുകൾ:

(1), (2), (3) കാളി ദാരികനെ പോരിനു വിളിക്കുന്നതും മുടിയേറ്റിലെ പാട്ടുകളും ലഭിച്ചത് കോട്ടയം പിറവത്തുള്ള തിരുമറയൂർ എന്ന മുടിയേറ്റ് സംഘത്തിൽ നിന്നാണ്.

എൻ.എൻ. പിള്ളയുടെ നാടകങ്ങളിലെ സാമൂഹികപരിസരം

ഡോ. ഡി. റെജികുമാർ
അസിസ്റ്റന്റ് പ്രൊഫസർ, HoD
മലയാള വിഭാഗം
എം.ഇ.എസ്. കോളജ്
നെടുങ്കണ്ടം.

എൻ.എൻ. പിള്ളയുടെ നാടകങ്ങളിലെ സാമൂഹിക പരത പരക്കെ വിമർശനങ്ങൾ ഏറ്റു വാങ്ങിയിട്ടുണ്ട്. അതേ സമയം വിമർശനങ്ങൾക്ക് കാരണീഭൂതമായ പ്രശ്നങ്ങൾ അദ്ദേഹം തന്നെ അക്കമിട്ടു നിരത്തുന്നുമുണ്ട്. 'സ്വന്തം പ്രതിച്ഛായകൾ സ്റ്റേജിൽ കാണുമ്പോൾ വെറുപ്പുണ്ടാകും. അപ്പോൾ പറയും, ഇതു ഞാനല്ല, എന്റെ അടുത്തിരിക്കുന്ന ആളാണ്. പുറത്തിറങ്ങിപ്പറയും 'അത്ര നന്നായില്ല, ഇങ്ങനെ വേണ്ടായിരുന്നു' എന്നൊക്കെ.[1] സമൂഹത്തിന്റെ പൊയ്മുഖത്തിനുള്ളിലെ യഥാർത്ഥമുഖം കണ്ടെത്തി അതിനിശിതമായ വിമർശനപരിഹാസശരങ്ങളിലൂടെ അതു വലിച്ചുകീറി അവിടെ അടിഞ്ഞുകൂടിയിരിക്കുന്ന മാലിന്യങ്ങൾ നീക്കി സ്വാഭാവിക വിമലീകരണത്തിനു പ്രേരിപ്പിക്കുന്ന അത്യപൂർവ്വമായ 'ചികിത്സാരീതി' എൻ.എൻ. പിള്ളയെപ്പോലെ അധികമാർക്കും വശമില്ലായിരുന്നുവെന്നു നിസ്സംശയം പറയാം. എൻ.എൻ.പിള്ളയ്ക്കു തുല്യൻ എൻ.എൻ. പിള്ള മാത്രം. പ്രൊഫഷണൽ നാടകവേദിയിൽ എക്കാലത്തെയും അത്ഭുതമായി വിരാജിച്ചതിനെക്കുറിച്ചു ചോദിച്ചാൽ അതിന് അദ്ദേഹം പറഞ്ഞിട്ടുള്ള മറുപടിയിൽപ്പോലും മേൽപ്പറഞ്ഞ പ്രസ്താവനയുടെ സൂചനയുണ്ട്. 'അതു ഞാൻ എൻ.എൻ.പിള്ളയായതുകൊണ്ടാണ്'[2] എന്നാണ് അദ്ദേഹം പറഞ്ഞിട്ടുള്ളത്. 'ഒരു കള്ളിച്ചെടിയെപ്പോലെ എതിർപ്പുകളെ പ്രതിരോധിച്ചു നില്ക്കാനുള്ള കഴിവ് എനിക്കുണ്ട്' എന്നും അദ്ദേഹം പറഞ്ഞു വച്ചു.

കലയുടെ സാമൂഹികപ്രതിബദ്ധതയെപ്പറ്റി നിരന്തരം വാദകോലാഹലങ്ങൾ നടക്കുമ്പോൾ നിശബ്ദമായ ഒരു സാമൂഹികവിപ്ലവത്തിന് കളമൊരുക്കുവാൻ എൻ.എൻ. പിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾക്കു കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. പരിഹാസത്തിലൂടെയുള്ള പവിത്രീകരണമാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ നാടകങ്ങൾ ലക്ഷ്യമാക്കിയത്. സമകാലികസമൂഹത്തിന്റെ പുഴുക്കുത്തുകൾ നിറഞ്ഞ നേർപരിച്ഛേദം തന്റെ നാടകങ്ങളിലൂടെ അദ്ദേഹം തുറന്നു കാട്ടുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ കലയിലെ സാമൂഹികപ്രതിബദ്ധതയെ ഏറെയൊന്നും പരിഗണിക്കാത്ത സമകാലികനാടകവേദിയിൽ പോലും അദ്ദേഹമുയർത്തിയ വിമർശനക്കൊടുങ്കാറ്റിന്റെ അലയൊലികൾ മുഴങ്ങുന്നുവെന്നത് വസ്തുതയാണ്. അദ്ദേഹം നാടകങ്ങളെഴുതിയ കാലത്തു പ്രസക്തമായിരുന്ന പല വിഷയങ്ങളും സമകാലീനസമൂഹത്തിലും പ്രസക്തമാണെന്നതാണ് ഇതിനു കാരണം. കാലത്തിന്റെ തികവിലുണ്ടായ ചില പരിഷ്കാരങ്ങൾ ഒഴിവാക്കിയാൽ ശ്രീ.എൻ. എൻ.

പിള്ള തുറന്നുകാട്ടിയ സാമൂഹികപ്രശ്നങ്ങൾ ആധുനികസമൂഹത്തിലും അതേപടി നിലനില്ക്കുന്നുവെന്നത് അദ്ദേഹത്തിന്റെ നാടകത്തിന് ഇന്നും പ്രസക്തിയുണ്ടെന്നു തെളിയിക്കുകയാണ്. അക്കണക്കിന്, കാലാതിവർത്തിയായി പ്രശോഭിക്കാൻ പര്യാപ്തമായ രചനകളാണ് ശ്രീ.എൻ.എൻ. പിള്ളയുടേതെന്നു കരുതുന്നതിലും തെറ്റുണ്ടെന്നു തോന്നുന്നില്ല. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഏതാനും നാടകങ്ങളെ ഒരുമിച്ചെടുത്ത് പഠനവിധേയമാക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നതിന്റെ ഉദ്ദേശ്യവും അതുതന്നെ.

അതിതീക്ഷ്ണമായ ജീവിതാനുഭവങ്ങളിലൂടെയും അതികഠിനമായ ജീവിതായോധനത്തിലൂടെയും കടന്നുപോയതിനാലാവണം ശ്രീ.എൻ.എൻ. പിള്ളയുടെ വാക്കുകളിലും സംഭാഷണശകലങ്ങളിലും തീ പാറുന്നത്. സ്വദേശത്തും വിദേശത്തുമായി അനുഭവിച്ച പച്ചയായ ജീവിതം, യാതൊരു മറവുമില്ലാതെ കാര്യങ്ങൾ വെട്ടിത്തുറന്നുപറയുന്നതിലേയ്ക്ക് അദ്ദേഹത്തെ എത്തിച്ചിരിക്കാം. അദ്ദേഹത്തിന്റേതുപോലെ സമർപ്പിതമായ 'നാടക–കുടുംബജീവിത'വും മറ്റെങ്ങും കാണാൻ കഴിഞ്ഞെന്നു വരില്ല. അദ്ദേഹത്തിന്റെ കഥാപാത്രങ്ങളും യാതൊരു മറവുമില്ലാതെ സംസാരിക്കുന്നു. അഥവാ, ആ മറച്ചുപിടിക്കൽ സമൂഹത്തിന്റെ കൃത്രിമ/കപടസദാചാരബോധത്തെയാണ് പ്രകടമാക്കുന്നതെന്ന് അദ്ദേഹം വിശ്വസിച്ചിരുന്നു. യാഥാർത്ഥ്യത്തിന് മറവെന്തിന് എന്ന ചിന്താഗതി കഥാപാത്രങ്ങളിലേയ്ക്കു പകർന്നതിന്റെ ഭാഗമായാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഒരു നാടകത്തിൽ പതിനെട്ടു വയസ്സായ യുവതിയോട് അവളുടെ അച്ഛനായ കഥാപാത്രം 'നിനക്കു ഗർഭമുണ്ടോ?'[3] എന്നു ചോദിച്ചത്. സമൂഹത്തിന്റെ എല്ലാ മേഖലകളിലും പ്രകടമായ ആത്മവഞ്ചന തുറന്നുകാട്ടുകയാണ് തന്റെ ലക്ഷ്യമെന്ന് അദ്ദേഹം പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. തുറന്നുപറയേണ്ടത് തുറന്നുതന്നെ പറയണമെന്ന പക്ഷമാണ് ഇത്തരത്തിലുള്ള സംഭാഷണശകലങ്ങൾ നിബന്ധിക്കുന്നതിൽ അദ്ദേഹം പ്രകടമാക്കുന്നത്. അതിനെ 'അശ്ലീലം' എന്നു വിളിച്ചാൽ പക്ഷേ അദ്ദേഹം അംഗീകരിക്കില്ലെന്നു മാത്രം.

പ്രാചീനഭാരതീയനാടകത്തിന്റെ സാഫല്യം സമന്വയമാണെന്ന് പ്രൊഫ.ആർ നരേന്ദ്രപ്രസാദ് അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്[4]. നിയതമായ ഒരു ധാർമ്മിക വിരാട്പ്രപഞ്ചത്തിൽ പ്രഖ്യാതമായ പങ്കു വഹിക്കുന്ന കഥാപാത്രത്തെ രംഗവേദിയിലേയ്ക്ക് പ്രക്ഷേപിക്കുകയും അയാളുടെ വികാരവിക്ഷോഭങ്ങളെ സാധാരണീകരിച്ച് മാനുഷികമായൊരു ജീവശക്തിയായവതരിപ്പിച്ച് അതു വരുത്തിവയ്ക്കുന്ന വ്യതിയാനങ്ങളെ, മൂല്യചലനങ്ങളെ യുഗധർമ്മബോധത്തിന്റെ ലയവിന്യാസത്തിൽ അലിയിച്ചെടുക്കുകയാണ് ഭാരതീയനാടകം ചെയ്യുന്നത് എന്നും അദ്ദേഹം വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്. പ്രാചീനസംസ്കൃതനാടകങ്ങളുടെ പശ്ചാത്തലത്തിലുള്ള ഈ വിശദീകരണത്തിലെ ചില അംശങ്ങൾ ഏതു നാടകവേദിയ്ക്കും യോജിക്കുന്നതാണ്. രംഗവേദിയിലേയ്ക്കു പ്രക്ഷേപിക്കപ്പെടുന്ന കഥാപാത്രവും അയാളുടെ വികാരവിക്ഷോഭങ്ങളുടെ സാധാരണീകരണവും സർവ്വോപരി, നാടകസാഫല്യമായി അദ്ദേഹം കണ്ടെത്തുന്ന യുഗധർമ്മബോധത്തിന്റെ ലയവിന്യാസത്തിലേയ്ക്ക് അലിഞ്ഞു ചേരുന്ന സമന്വയവും ഏതൊരു നാടകത്തിന്റെയും ഘടനയിലുണ്ട്. എൻ.എൻ.പിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ ഇതേ സമന്വയത്തിനായി സ്വീകരിക്കുന്ന മാർഗ്ഗം ആക്ഷേപഹാസ്യമാണെന്നു മാത്രം. നാടകത്തിലൂടെ രൂക്ഷമായ പരിഹാസവിമർശനങ്ങൾ ഏറ്റു വാങ്ങുന്ന, കപടസദാചാരസ്വഭാവമുള്ള പൊതുസമൂഹത്തിന്റെ കാഴ്ചപ്പാടുകളിൽ എന്തെങ്കിലും പരിവർത്തനങ്ങൾ തന്മൂലം സംഭവിച്ചാൽ സമന്വയം അർത്ഥവത്തായി സംഭവിച്ചതായും വിലയിരുത്താം.

ശ്രീ. എൻ.എൻ. പിള്ളയുടെ നാടകങ്ങളിൽ പ്രമേയങ്ങളിലും സാമൂഹികവിമർശനരീതിയിലുമുൾപ്പെടെ സമാനതകൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ഏതാനും നാടകങ്ങൾ പഠനവിധേയമാക്കുന്നത് ഈ വാദങ്ങൾ ഉറപ്പിക്കാൻ സഹായകമാണ്. ഡാം, ഗുഡ്നൈറ്റും മറ്റു പതിനൊന്ന് ഏകാങ്കങ്ങളും എന്ന നാടകസമാഹാരത്തിലെ ഗുഡ്നൈറ്റ്, അരപ്പവൻ, ശ്രീദേവി, മുടിഞ്ഞ കുളി, , ഇന്റർവ്യൂ, മൗലികാവകാശം തുടങ്ങിയ നാടകങ്ങളാണ് പരിഗണിക്കുന്നത്.

ഡാം:

കിഴക്കൻ യൂറോപ്പിൽ പ്രസിദ്ധമായ ഒരു നാടോടിക്കഥയെ ആസ്പദമാക്കിയുള്ള രചനയാണിതെന്ന് ആമുഖത്തിൽത്തന്നെ നാടകകൃത്ത് വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. വടക്കേമലബാറിലെ നന്മല

യോട് എന്ന ഒരു കുടിയേറ്റഗ്രാമത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ രൂപപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ള ഈ നാടകത്തിൽ ആദ്യം തന്നെ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന 'ലാത്തിമത്തായി' എന്ന കഥാപാത്രം ആധുനികസമൂഹത്തിലുള്ള താണ്. കുറച്ചു വായനയുടെയും അതിലേറെ കഞ്ചാവിന്റെയും ലഹരിയുമായി, കടിച്ചാൽ പൊട്ടാത്ത പദപ്രയോഗങ്ങളുമായി ക്രിസ്ത്യൻ പുരോഹിതനെ നേരിടുന്ന മത്തായിയ്ക്ക് ചിലപ്പോൾ ബുദ്ധിജീവിയുടെയും മറ്റു ചിലപ്പോൾ മന്ദബുദ്ധിയുടെയും ലക്ഷണമാണുള്ളത്. അമേരിക്ക വിക്ഷേപിച്ച സ്കൈലാബിന്റെ പതനം ഒരു ആഗോളഭീതിയായി മാറിയിരുന്ന പശ്ചാത്തലത്തിൽ എഴുതപ്പെട്ട നാടകത്തിൽ അതു സംബന്ധിച്ചു ചില പരാമർശങ്ങൾ മാത്രമായി ഒതുങ്ങുന്നുവെങ്കിലും, നാടകത്തിന്റെ കേന്ദ്രബിന്ദുവായ ഡാമിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിലേയ്ക്ക് സമാന്തരമായി ക്രമേണ അതു മാറുന്നു. അമേരിക്ക ഏറെ പ്രതീക്ഷയോടെ വിക്ഷേപിച്ച സ്കൈലാബ് കടലിൽ തകർന്നു വീഴുന്നു. ഏറെ പ്രതീക്ഷയോടെ സ്വന്തം വീട്ടിലേയ്ക്ക് ഇരുപത്തിരണ്ടു കൊല്ലങ്ങൾക്കു ശേഷം കടന്നുവന്ന കാട്ടുങ്ങൽ കറിയായുടെ മകൻ ജയിംസ് സ്വന്തം സഹോദരിയുടെ കൈകൊണ്ടു മരിക്കേണ്ടിവരികയും ആരോരുമറിയാതെ ഡാമിലേയ്ക്ക് വലിച്ചെറിയപ്പെടുവാൻ തുടങ്ങുകയും ചെയ്യുന്നത് യാദൃച്ഛികമെങ്കിലും സമാനമാണ്.

ജയിംസിന്റെ വരവും ദാരുണമരണവും പ്രധാനകഥയായി മുന്നേറുന്നതിനിടയിലായി അച്ചൻ, മത്തായി, മത്തായിയുടെ അപ്പൻ തോമ്മാ എന്നിവരുടെ സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെ എണ്ണമറ്റ സാമൂഹികപ്രശ്നങ്ങളിൽ എൻ.എൻ. പിള്ള തന്റെ നിലപാടുകൾ വ്യക്തമാക്കുന്നു. മദ്യത്തിന്റെ ഉപഭോഗത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ചില സംഭാഷണഭാഗങ്ങൾ ശ്രദ്ധേയം.

അച്ചൻ : "പിന്നെ തോമാച്ചോ, ഇന്നത്തെ എൺപതുശതമാനം ക്രിമിനൽ കേസുകളും കുടിയുടെ ഫലമാണ്. നമ്മടെ രാഷ്ട്രീയോം, ജനാധിപത്യോം, സാഹിത്യോം കലേം എല്ലാം തൊടങ്ങണത് ഷാപ്പീന്നാ. ഒടുങ്ങണതും അവടെയാ. ഇതുവരെ പ്രകൃതി മനുഷ്യരെ രക്ഷിച്ചതിന്റെ ഫലമായി ഇന്ന് മനുഷ്യൻ പ്രകൃതിയെ ശിക്ഷിക്കയാണ്. നമ്മള് കുടിച്ച് നശിക്കും. അതാ അവസാനം."[5]

എന്നാൽ അതിനു തോമ്മായുടെ മറുപടി സമകാലികവും പ്രയോഗാധിഷ്ഠിതവുമാണ്.
തോമ്മാ : "അച്ചന്റെ ഉപദേശം കേക്കാൻ കൊള്ളാം. പക്ഷേ അനുസരിക്കാൻ വെഷമമാ. അനുസരിച്ചാ പോക്കാ. പിന്നെ ജീവിക്കാനൊക്കത്തില്ല."

നാടകത്തിൽ അഭിനയിക്കുമ്പോൾ 'പബ്ലിക് സോളിറ്റ്യൂഡ്' നഷ്ടമാകാതിരിക്കാൻ താൻ നാടകത്തിനു മുമ്പ് രണ്ടു പെഗ്ഗടിക്കുമെന്ന് ശ്രീ. പിള്ള തന്നെ പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ സ്വയം ചെയ്യാൻ സാധ്യമല്ലാത്ത കാര്യങ്ങൾ ഒരിക്കലും മറ്റുള്ളവരോട് ഉപദേശിക്കാനും അദ്ദേഹം തയ്യാറായില്ല. എന്നു കരുതി അതിനെ ന്യായീകരിക്കാനും ഉദ്ദേശിക്കുന്നില്ല. മദ്യത്തിന്റെ ദൂഷ്യവശങ്ങളെക്കുറിച്ച് നാടകത്തിലെ ഇതര കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ ആവശ്യത്തിനു മുന്നറിയിപ്പുകളും നല്കുന്നുണ്ട്. കാട്ടുങ്ങൽ കറിയായുടെ ചെയ്തികൾ തന്നെ ഉത്തമ ഉദാഹരണം. ഒരു കാലത്ത് കഠിനാധ്വാനിയായിരുന്ന കർഷകനും ഭൂവുടമയുമായിരുന്ന കറിയാ നിരവധി ക്രിമിനൽ കേസുകളിൽ പ്രതിയായി, ഒടുവിൽ കിടപ്പാടം മാത്രം ബാക്കിയാകുന്ന ചിത്രം വളരെ ദയനീയമാണ്. സാമ്പത്തികവും ധാർമ്മികവുമായ അധ:പതനം അയാളിൽ അവശേഷിച്ച മനുഷ്യത്വവും നശിപ്പിച്ചു.

"അച്ചോ, ഇപ്പോ എന്റെ അപ്പൻ എങ്ങനെയിരിക്കുന്നു?" എന്ന ജയിംസിന്റെ ചോദ്യത്തിന്, "സത്യം പറയട്ടെ, ഒന്നും തോന്നരുത്, മൃഗം മാതിരി ഇരിക്കുന്നു"[6] എന്നാണ് പുരോഹിതൻ മറുപടി പറയുന്നത്.

അദ്ദേഹം തുടർന്നു പറയുന്നു, "അവിടെ എല്ലാരും തന്നെ. ഒരു വ്യത്യാസോമില്ല. മനുഷ്യത്വം തൊട്ടുതേച്ചിട്ടില്ല. അവടെ ആരും പോകാറില്ല. എടുത്ത വായ്ക്ക് തെറിയാ, തള്ളേം മകളും. തന്തയോ? മിണ്ടിയാ അടീം കുത്തും. തലയ്ക്ക് വെളിവൊള്ള ഒരു സമയം പോലുമില്ല."

ശിഥിലമായ കുടുംബ, സാമൂഹികബന്ധങ്ങളുടെ തികഞ്ഞ ഉദാഹരണമായി കാട്ടുങ്ങൽ കറിയായും കുടുംബവും മാറുമ്പോൾ അത്തരമൊരു കുടുംബത്തിൽ നിന്നു പ്രതീക്ഷിക്കാവുന്ന ക്രൂരതയായി സ്വന്തം മകനായ/കൂടപ്പിറപ്പായ ജയിംസിന്റെ അരുംകൊല മാറുന്നു. ആധുനികതയുടെ

അതിപ്രസരമുണ്ടെന്ന് അഭിമാനിക്കുന്ന സമകാലീനസമൂഹത്തിൽ എണ്ണമറ്റ കാട്ടുങ്ങൾ കറിയാമാരെയും, ജസിയെപ്പോലെ മനുഷ്യരൂപം ധരിച്ച പൈശാചികതത്വത്തെയും കാണുവാൻ കഴിയുന്നുവെന്നതിലാണ് എൻ.എൻ.പിള്ളയുടെ നാടകത്തിന്റെ സമകാലിക പ്രസക്തി.

ജയിംസിന്റെ കൈവശമുള്ള പണവും ആഭരണങ്ങളും തനിക്കുവേണ്ടിത്തന്നെ കൊണ്ടുവന്നതാണ് എന്ന വസ്തുതയറിയാതെയാണ് ജസി അയാൾക്കു വിഷം നല്കുന്നതും, പിന്നീട് വെട്ടിക്കൊലപ്പെടുത്തുന്നതും. സത്യം തിരിച്ചറിയുന്ന ജസി ഒരു തരം ഉന്മാദാവസ്ഥയിലെത്തുന്നുവെങ്കിലും താനാരാണെന്നു വെളിപ്പെടുത്താതെ, സ്വജീവിതം കൊണ്ടു തമാശകാണിക്കാൻ ശ്രമിച്ച ജയിംസിന്റെ നടപടിയെ വിമർശിക്കുന്നു. ദാരിദ്ര്യം മനുഷ്യനെക്കൊണ്ട് എന്തെല്ലാം ക്രൂരതകൾ ചെയ്യിച്ചേക്കാമെന്ന ചിന്തയും ഇതോടൊപ്പമുണ്ട്.

“എന്തിനായിരുന്നു കുഞ്ഞേ?” എന്ന ഷീലയുടെ ചോദ്യത്തിന്, “ജീവിക്കാവോന്ന് നോക്കാൻ” എന്ന മറുപടിയാണ് ജസി നല്കുന്നത്. ഇങ്ങനെ പരമദയനീയമായ അന്ത്യത്തിലേയ്ക്കു നീങ്ങുന്ന നിരവധി ജീവിതചിത്രങ്ങൾ നമുക്കു ചുറ്റുമുണ്ടെന്നു നാടകകൃത്ത് ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നു.

പ്രധാനസംഭവങ്ങളിലൂടെ തെളിയുന്ന സാമൂഹികപ്രശ്നങ്ങളോടൊപ്പം സാന്ദർഭികമായി, മതങ്ങളുടെ സാമൂഹിക ഇടപെടലിനെക്കുറിച്ചും, വർഗ്ഗീയതയക്കുറിച്ചും, സമൂഹത്തിൽ വർദ്ധിച്ചുവരുന്ന അഴിമതി, കുറ്റകൃത്യങ്ങൾ എന്നിവയെക്കുറിച്ചുമെല്ലാം പരാമർശങ്ങളുണ്ട്. നാട്ടിലെ അഴിമതിയെയും കുറ്റകൃത്യങ്ങളെയും പറ്റി ജസി തന്നെ ധാർമ്മികരോഷം കൊള്ളുന്നതു ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതാണ്.

ജസി: “മോട്ടിക്കുന്ന നാലുപേരുടെ കൈയൊന്നു വെട്ടിക്കേ; പരസ്യമായി. മോഷണം നിക്കും. ഈ ഇൻക്വിലാബ് വിളിച്ചാലേ, കരിഞ്ചന്ത വെളുക്കൂല; കറുത്തു കറുത്തു വരികയേയുള്ളൂ. അമ്മച്ചി കേട്ടിട്ടില്ലേ, പണ്ടത്തെ തിരുവിതാംകൂറിലെ വേലുത്തമ്പിദളവാന്ന്, അങ്ങേരടെ കാലത്ത് നടുവഴീൽ തേങ്ങാ വീണാൽ അവടെ കെടക്കും; ഒടേക്കാരനെടുക്കുന്നതു വരെ. ഏതു നട്ടപ്പാതിരയ്ക്കും ഏതൊരു പെണ്ണിനും തിരിഞ്ഞുനോക്കാതെ വഴിയേ നടക്കാം. ഇന്നോ? പട്ടാപ്പകൽ നടുറോഡിലിട്ട് ബലാൽസംഗം ചെയ്യും. പോലീസുകാരൻ നോക്കി നിക്കും, എണ്ണിക്കോണ്ട്.”[7]

ഇതിൽ വള്ളിപുള്ളി വിടാതെ ഇന്നത്തെക്കാലത്തും സംഭവിച്ചേക്കാമെന്നതിൽ തർക്കമുണ്ടാവില്ല. അതേസമയം സമൂഹത്തിലെ അനീതികളെയും അഴിമതികളെയും കുറിച്ചു ധാർമ്മികരോഷം കൊള്ളുന്ന ജസി തന്നെ അതിഭീകരമാം വിധം ഒരു കൊലപാതകം ആസൂത്രണം ചെയ്തു നടപ്പാക്കുന്നുവെന്നതും ഇന്നത്തെ കാലത്ത് അത്ര അത്ഭുതകരമായ സംഭവമല്ല. ‘നാടോടുമ്പോൾ നടുവേ’ എന്ന പ്രമാണപ്രകാരം കുറ്റകൃത്യങ്ങളും അഴിമതിയും വർദ്ധിച്ച ഈ ലോകത്ത് താൻ മാത്രം എന്തിനു വെറുതെയിരിക്കണം എന്നു ജസിയും ചിന്തിക്കുന്നു. സാമൂഹികാസമത്വത്തിന്റേതായ പ്രശ്നങ്ങൾ ഭരണതലത്തിൽ പരിഹരിക്കപ്പെടേണ്ടതാണ്. അങ്ങനെ ചെയ്യാതെ വന്നാൽ പൊതുജനങ്ങളിൽ ജസിയെപ്പോലെ ആക്രമണോന്മുഖരായവർ തങ്ങളുടേതായ വഴികൾ സ്വീകരിക്കുമെന്നത് പൊതുസമൂഹത്തിനു കൂടുതൽ അപകടകരമാണെന്ന വസ്തുതയും ഇതിലൂടെ വ്യക്തമാകുന്നുണ്ട്.

സാമൂഹികാസമത്വം സമനില തെറ്റിക്കുന്ന യുവതയുടെ പ്രതീകം കൂടിയാണ് ജസി. അന്നമ്മ പള്ളിയിൽ പോകുമ്പോൾ താൻ അമ്പലത്തിലേയ്ക്കു പോകുമെന്നും അവിടെച്ചെന്ന് അയ്യപ്പനെ വിളിച്ചിറക്കുമെന്നും ആണാണെങ്കിൽ അയ്യപ്പൻ ഇറങ്ങിവരുമെന്നും ശേഷം രണ്ടുപേരും കൂടി അമേരിക്കയ്ക്കു പോകുമെന്നും പറയുന്ന ജസിയുടെ മാനസികനില വളരെ വ്യക്തമാണ്. ഇവിടെയെല്ലാം ശ്രീ എൻ.എൻ. പിള്ളയുടെ നാടകങ്ങളിലെ സാമൂഹികപരിസരം സമകാലികമാകുന്നു.

ഗുഡ്നൈറ്റും പതിനൊന്ന് ഏകാങ്കങ്ങളും:

ഗുഡ്നൈറ്റ്:

വിചിത്രമായ മനോനിലകളുള്ള കഥാപാത്രങ്ങൾ എൻ. എൻ. പിള്ളയുടെ നാടകങ്ങളിൽ പരക്കെയുണ്ട്. അവരിലൂടെയും ചില സാമൂഹികപ്രശ്നങ്ങൾ അനാവരണം ചെയ്യപ്പെടുന്നു. ‘ഡാ’മിലെ

ജസി, ജയിംസ് ഇവരെപ്പോലെയുള്ള കഥാപാത്രമാണ് ഗുഡ്നൈറ്റ് എന്ന നാടകത്തിലെ ആഗതൻ. യാതൊരു മുൻപരിചയവുമില്ലാത്ത ഒരു മാന്യനോട് ഏറെക്കുറെ നിർബന്ധപൂർവ്വം സൗഹൃദം കൂടുകയും, താൻ ഒരു കൊലപാതകിയാണെന്നും മാനസികരോഗിയാണെന്നും ജയിൽ ചാടി വന്നതാണെന്നും എം.എ. ലിറ്ററേച്ചർ ഫസ്റ്റ് ക്ലാസ്സുകാരനാണെന്നുമൊക്കെ അയാൾ പറയുകയും ചെയ്യുന്നു. ഭാര്യയുടെ രണ്ടാമത്തെ കാമുകനെക്കൂടി വധിക്കാനാണ് താൻ ജയിൽ ചാടിയതെന്നു പറയുന്ന ആൾ ചില ലക്ഷണങ്ങൾ വച്ചു നോക്കിയിട്ട് അതു മാന്യൻ തന്നെയാണെന്നും അതുകൊണ്ട് അയാളെ താൻ കൊല്ലാൻ പോകുകയാണെന്നും പറഞ്ഞ് കത്തി വലിച്ചൂരുന്നു. പിടിവലിയ്ക്കിടയിൽ മാന്യൻ ആ കത്തി പിടിച്ചു വാങ്ങി ആഗതനെ കുത്തുന്നു. അപ്പോഴാണ് താൻ പറഞ്ഞതെല്ലാം കളവായിരുന്നെന്നും ഒരീച്ചയെപ്പോലും താൻ കൊന്നിട്ടില്ലെന്നും ആഗതൻ പറയുന്നത്. ഭയം എന്ന വികാരം ഏതു വരെയെത്തുമെന്നു പരീക്ഷിക്കാൻ വേണ്ടി കഥകളെല്ലാം അയാൾ ഭാവനയിൽ മെനഞ്ഞതായിരുന്നുവത്രേ. തുടർന്ന് മാന്യനോടു ഗുഡ്നൈറ്റ് പറഞ്ഞ് വളരെ സന്തോഷപൂർവ്വം യാത്രയാക്കിയിട്ട് മരണത്തിലേയ്ക്കു നീങ്ങുന്നു. ഭ്രാന്ത് സമൂഹത്തിനാണോ വ്യക്തികൾക്കാണോ എന്ന സംശയമുളവാക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളാണ് ജസിയും, ജയിംസും, ആഗതനും.

അരപ്പവൻ:

നിഷ്ഫലമായ ഒരു പ്രണയത്തിന്റെ ബാക്കിപത്രമായി മാറുന്ന ഒരു അരപ്പവൻ ആണ് ഈ നാടകത്തിന്റെ പ്രമേയമാകുന്നത്. ദുഷ്യന്തൻ ശകുന്തളയ്ക്കു നല്കിയ മുദ്രാമോതിരത്തിന്റെ ആധുനിക പതിപ്പ് എന്നു പറയാവുന്നത്. പ്രണയബന്ധങ്ങളുടെ നൈമിഷികത, ജീവിതത്തിൽ അതുളവാക്കാവുന്ന പ്രതിസന്ധികൾ, പ്രശ്നങ്ങളുടെ മുമ്പിൽ നിരുപാധികമുള്ള കീഴടങ്ങൽ ഇവയെല്ലാം ഈ നാടകത്തിലുണ്ട്. ഡോക്ടറായ ബാലചന്ദ്രനും നഴ്സായിരുന്ന ഭാനുമതിയും തമ്മിലുണ്ടായ വഴിവിട്ട പ്രണയവും, ഒടുവിൽ രോഗഗ്രസ്ഥയായി അതേ ബാലചന്ദ്രന്റെ മുമ്പിൽ വച്ചു മരണത്തിലേയ്ക്കു നീങ്ങുകയും ചെയ്യുന്ന ഭാനുമതിയുടെ കഥ വ്യക്തിബന്ധങ്ങളിലെ വിള്ളലുകളിലേയ്ക്കും വെളിച്ചം വീശുന്നു.

ശ്രീദേവി:

ദാമ്പത്യജീവിതത്തിലെ പൊരുത്തക്കേടുകൾ പൊട്ടിത്തെറിയുടെ വക്കിലേയ്ക്കു നീങ്ങുന്ന നിരവധി ഉദാഹരണങ്ങളിലൊന്നായി ശ്രീദേവിയുടെ കഥ മുന്നേറുന്നു. സർവ്വാംഗം രോഗിയായിരിക്കുന്ന ഭർത്താവും അരോഗദൃഢഗാത്രയും സുന്ദരിയുമായ ഭാര്യയും ഒരുമിച്ചു ജീവിക്കുന്നിടത്ത് സ്വാഭാവികമായും ഉണ്ടാകാവുന്ന അപകർഷതാബോധം ഭർത്താവിനെ ആത്മഹത്യയിലേയ്ക്കു നയിക്കുന്നു. രോഗിയായ പുരുഷോത്തമനും ഭാര്യ ശ്രീദേവിയ്ക്കും തർക്കിക്കാൻ ന്യായമായ കാരണങ്ങളുമുണ്ട്. അനപത്യതയാണ് അതിലൊന്ന്. ദാമ്പത്യത്തിന്റെ പൂർത്തീകരണമായി ശ്രീദേവി കാണുന്നത് സന്താനസൗഭാഗ്യമാണ്. തനിക്കത് നിഷേധിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നതിൽ അവർ അതീവഖിന്നയുമാണ്. പുരുഷമേധാവിത്വത്തിനെതിരായ പ്രഖ്യാപനങ്ങളും കൂടെയുണ്ട്. 'പ്രീ ഹിസ്റ്റോറിക് മാൻ' എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ ബദ്ധശ്രദ്ധയായ ശ്രീദേവി അതിൽ പരാമർശിക്കുന്ന പുരാതനമനുഷ്യന്റെ നെഞ്ചിന്റെ വിരിവും കൈകാലുകളിലെ മസിലുകളും കണ്ട് കൊതിക്കുന്നു. തികച്ചും പ്രാകൃതനെങ്കിലും പുരുഷന്റെ കരുത്തുള്ള അവനെ ശ്രീദേവി ഇഷ്ടപ്പെടുന്നു. ഇതു കണ്ടു സഹിക്കാനാവാതെ പുരുഷോത്തമൻനായർ തന്റെ ബലഹീനത തിരിച്ചറിയുകയും ഒരു പുനർവിവാഹത്തിലൂടെ ശ്രീദേവിയുടെ ജീവിതമെങ്കിലും ശോഭനമാകട്ടെയെന്ന താത്പര്യത്തോടെ വിഷം കഴിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

മുടിഞ്ഞ കുളി:

പൊതുസമൂഹത്തിൽ സർവ്വസാധാരണമായ ചതിയ്ക്ക് ഉദാഹരണമാണ് മുടിഞ്ഞ കുളി എന്ന നാടകം. സ്ത്രീകളെ ഉപയോഗിച്ച് ആളുകളെ കെണിയിൽ പെടുത്തി അപമാനിച്ചും ബ്ലാക് മെയിൽ ചെയ്തും പണസമ്പാദനം നടത്തി ജീവിക്കുന്നവരെയാണ് ഇതിൽ കാണുന്നത്. അതേസമയം ചതിയ്ക്കാൻ ശ്രമിച്ചവർ സ്വയം കെണിയിലാകുന്ന സ്ഥിതിയും ഇതിൽ ആന്റി ക്ലൈമാക്സായുണ്ട്. കുളിമുറിയുടെ വാതിൽ തുറക്കാനാവുന്നില്ലെന്നു പറഞ്ഞ് ഉറക്കെ നിലവിളിച്ച സ്ത്രീയെ സഹായിക്കാൻ

പോയി ചതിയിൽപ്പെടുന്ന യുവാവിന്റെ കഥയാണിത്. സ്ത്രീയുടെ ഭർത്താവെന്നു പറഞ്ഞുവന്ന മനുഷ്യൻ, അപമാനത്തിൽ നിന്നു രക്ഷപെടുത്തുന്നതിനു കൂലിയായി ആവശ്യപ്പെടുന്ന പണം യുവാവു നല്കുന്നു. എന്നാൽ അവ മുഴുവൻ കള്ളനോട്ടുകളായിരുന്നുവെന്നത് അവർ അറിയുന്നത് പോലീസ് പിടിയിൽ അകപ്പെടുമ്പോൾ മാത്രമാണ്. സമകാലലോകത്തിന്റെ നേർച്ചിത്രമാകുന്ന നാടകം തന്നെയാണിതും.

മൗലികാവകാശം:

ഈ നാടകം രാഷ്ട്രീയത്തിലെ അപചയങ്ങളെ കണക്കറ്റു പരിഹസിക്കുന്നതാണ്. ഒരേ കുടുംബത്തിലെ അംഗങ്ങൾ വ്യത്യസ്ത പുരോഗമനപാർട്ടികളിൽ അംഗങ്ങളായി പരസ്പരം പോരടിക്കുമ്പോൾ നിസ്സഹായരായി അതു നോക്കിനില്ക്കേണ്ടി വരുന്ന മാതാപിതാക്കളുടെ ദയനീയാവസ്ഥ പരിഹാസത്തിന്റെ മേമ്പൊടിയോടെയാണ് നാടകകൃത്ത് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ക്ഷൗരക്കാരൻ പെട്ടെന്ന് രാഷ്ട്രീയക്കാരനാകുന്നതും അതുവരെ ചെയ്തുവന്ന തൊഴിൽ അവൻ ഉപേക്ഷിക്കുന്നതും എന്നാൽ രാഷ്ട്രീയവും ക്ഷൗരവും തമ്മിൽ ഭേദമില്ലെന്നു നാടകകൃത്ത് കണ്ടെത്തുന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്.

കടുത്ത സാമൂഹികവിമർശനമാണ് എൻ.എൻ.പിള്ളയുടെ നാടകങ്ങളുടെ മുഖമുദ്ര. പച്ചയായ ജീവിതചിത്രീകരണത്തിനിടയിൽ പൊതുസമൂഹത്തിനു മുമ്പിൽ മറയ്ക്കേണ്ടവ, മറയ്ക്കേണ്ടാത്തവ എന്നിങ്ങനെ വേർതിരിവൊന്നുമില്ലാതെ കൺമുമ്പിൽ കാണുന്നതെന്തൊക്കെയാണോ, അവയൊക്കെ അങ്ങനെതന്നെ ചിത്രീകരിക്കാൻ പിള്ള യാതൊരു മടിയും കാട്ടിയില്ല. അതുകൊണ്ടുതന്നെ 'അശ്ലീലം ...അശ്ലീലം...' എന്ന പഴിയും കേൾക്കേണ്ടിവന്നു. എന്നാൽ അശ്ലീലമായൊരു പദമെങ്കിലും തന്റെ ഏതെങ്കിലുമൊരു നാടകത്തിൽ കണ്ടെത്താനാവുമോ എന്ന അദ്ദേഹത്തിന്റെ വെല്ലുവിളി അപ്പോഴും നിലനിൽക്കുന്നു. എന്തൊക്കെയായാലും ശ്രീ. എൻ.എൻ. പിള്ളയുടെ നാടകങ്ങളുടെ ആത്യന്തികലക്ഷ്യമാകുന്നത് കുഞ്ചൻ നമ്പ്യാർ മുതൽ പേർ സ്വീകരിച്ച ആക്ഷേപഹാസ്യത്തിലൂടെയുള്ള സാമൂഹികവിമലീകരണമാണ്. സാമൂഹികജീവിതത്തിന്റെ പൊള്ളത്തരങ്ങളെ തുറന്നുകാട്ടി പരിഹസിക്കുന്നതുവഴി കാലക്രമത്തിലെങ്കിലും ഒരു സാമൂഹികമാറ്റം ഒരു പക്ഷേ അദ്ദേഹം പ്രതീക്ഷിച്ചിരിക്കാം.

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ:

1. മുരളീധരൻനായർ, വി. നാടകം ജീവിതമാക്കിയവർ. കോട്ടയം: ഡി.സി.ബുക്സ്, 1981 പുറം 122.
2. അതിൽത്തന്നെ പുറം 123.
3. അതിൽത്തന്നെ, അവിടെത്തന്നെ
4. നരേന്ദ്രപ്രസാദ്, ആർ. എന്റെ സാഹിത്യനിരൂപണങ്ങൾ. കോട്ടയം:ഡി.സി. ബുക്സ്. 1999 പുറം9.
5. പിള്ള, എൻ.എൻ. ഡാം. കോട്ടയം: കറന്റ് ബുക്സ്, 1981. പുറം 16.
6. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 21.
7. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 29.
8. പിള്ള,എൻ.എൻ. ഗുഡ്നൈറ്റും മറ്റു പതിനൊന്നു നാടകങ്ങളും. കോട്ടയം:കറന്റ്ബുക്സ്, 2006.

സഹ്യന്റെ മകൻ : കവിതയിൽ നിന്നും അരങ്ങിലേക്ക് ഒരു തിയറ്റർ വിചാരം.

ശോഭിതാ ജോയ്
അസിസ്റ്റന്റ് പ്രൊഫസർ,
ലിറ്റിൽ ഫ്ളവർ കോളജ്,
ഗുരുവായൂർ.

സാമൂഹികവും വൈയക്തികവുമായ സ്വപ്നങ്ങൾക്കും വിഹ്വലതകൾക്കും ആവിഷ്കാരം നൽകാനുള്ള മാധ്യമമായി കവിതയെ സമീപിച്ച വ്യക്തിയാണ് വൈലോപ്പിള്ളി. നെഹ്റുവിയൻ ദേശ രാഷ്ട്ര സങ്കല്പത്തോട് പുരോഗമനാത്മകമായി പ്രതികരിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ സ്വപ്നവും മിത്തോളജിയും കൂടിക്കലരുന്ന ദേശഭാവനക്കൂടിയുണ്ട് അദ്ദേഹത്തിന്റെ കവിതകളിൽ. ഓണപ്പാട്ടുകാർ, മലതുരക്കൽ, ജലസേചനം തുടങ്ങിയ കവിതകളിലെല്ലാം ഇത്തരത്തിലുള്ള കാഴ്ചപ്പാടുകളാണുള്ളത്. മനുഷ്യന്റെ ഉണ്മയും സാമൂഹികമര്യാദയും കൊമ്പുകോർക്കുന്ന അബോധമന: ശാസ്ത്രത്തെ അപനിർമ്മിക്കുന്ന കാവ്യബോധമാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ മിക്ക കവിതകളിലും നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്നത്. ഇത്തരത്തിൽ മനുഷ്യന്റെ ബോധാവബോധ സംഘർഷത്തെ ശ്രദ്ധേയമായി അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന കവിതയാണ് 'സഹ്യന്റെ മകൻ' പ്രകൃതിയും പരിസ്ഥിതിയും തമ്മിലുള്ള ഏറ്റുമുട്ടലിന്റെ രാഷ്ട്രീയം ഈ കവിത വഹിക്കുന്നുണ്ട്.

നെഹ്റുവിയൻ സംസ്കാരത്തിനകത്ത് നിൽക്കുന്ന വൈലോപ്പിള്ളിയ്ക്ക് ജീവിതത്തിന്റെ വിരുദ്ധതലങ്ങളെ ഒരുമിച്ചുകാണാനും സംഘർഷാത്മകമായി നിബന്ധിച്ച് നാടകീയത കൈവരുത്താനും കഴിഞ്ഞതിന്റെ ഉത്തമ നിദർശനമാണ് 'സഹ്യന്റെ മകൻ' എന്ന കവിത. വാസീതമായ കൊടിയടയാളത്തിനു പിന്നിൽ മനുഷ്യ സ്വഭാവത്തിന്റെ സവിശേഷമായ ഒരു വ്യൂഹം രൂപീകൃതവും സന്നദ്ധവുമായി നിൽക്കുന്നുണ്ട്. (സഹ്യന്റെ മകൻ: എം. എൻ. വിജയൻ) എന്ന കാഴ്ചപ്പാടിന്റെ ഉദാത്തമായ ഉപഹാസ്യമാക്കലാണ് ഈ കവിതയെന്നുകാണാം.

എത്രമെരുക്കിയാലും പിന്നെയും ഇടയുന്ന കവി തന്നെയാണ് മിക്ക കവിതകളുടെയും സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെയും/അവബോധത്തിന്റെയും (എം. എൻ. വിജയൻ) കൊടിയടയാളമായി നിലകൊള്ളുന്നത്. ഈ സന്ദർഭത്തിന്റെ നിർദർശനമാണ് സഹ്യന്റെ മകൻ എന്ന കവിത. വസന്തത്തിൽ പൂത്തുനിൽക്കുന്ന കാനനത്തിൽ കൂടിയാണ് പണ്ട് ഗജരൂപിയായ ഹരനെപ്പോലെ അവൻ/ കവി മദിച്ചു നടന്നതും കൊലയാളിയായതും. കണ്ടതെല്ലാം തല്ലിതകർത്തുകൊണ്ടും കണ്ടവരെയെല്ലാം ചവട്ടിയരച്ചുകൊണ്ടും കാമോന്മത്തനായി നടക്കുന്നവന്റെ ഭൂമിക സ്നേഹം തന്നെയാണ്. നിർഗ്ഗതബലമെന്നാലു/ഗ്രവീര്യം തന്നുടൽ/നിഗ്രഹോത്സുകം

/ സ്നേഹം വ്യഗ്രമെങ്കിലും ചിത്തം. എന്ന വരികളിൽ നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന സ്നേഹത്തിന്റെ തലം സാമൂഹികതയുടെയും അനുഭവതലത്തിന്റെയും തികഞ്ഞ ആവിഷ്കരണം കൂടിയാണ്.

മദജലം വാർന്നുപോവാത്ത ആനയെ തിടമ്പേറ്റാനായി മറ്റാനകളോടൊപ്പം എഴുന്നള്ളിക്കുന്നു. പൂരപ്പറമ്പിന്റെ സംഗീത വർണ പ്രപഞ്ചം തന്റെ കൗമാരത്തിന്റെയും യൗവനത്തിന്റെയും ഉന്മാദങ്ങൾ ഓടി നടന്ന കാനനമായിട്ട് അവൻ/ ആന മനസ്സിൽ പരിഭാഷപ്പെടുത്തുന്നു. അതോടുകൂടി ആനയുടെ അവബോധങ്ങൾ മനുഷ്യന്റെ സാമൂഹീക വ്യവസ്ഥയുടെ പൂരപ്പറമ്പ് ബോധങ്ങളെ ഉല്ലംഘിക്കുന്നു. പ്രകൃതിസഹജമായ മനുഷ്യാവസ്ഥയും അതിനുവിരുദ്ധമായ ആധുനിക മനുഷ്യന്റെ നീതിന്യായവ്യവസ്ഥയും അതിന്റെ സമ്മർദ്ദങ്ങളും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷമാണ് ഈ കവിതയിൽ നിന്നും വായിച്ചെടുക്കാവുന്ന സാംസ്കാരിക പാഠം.

വൈലോപ്പിള്ളിയുടെ 'സഹ്യന്റെ മകൻ' എന്ന കവിതയുടെ തീയറ്റർ അനുകല്പനമാണ് ഈ പഠനത്തിന് നിദാനം. കേരളത്തിലെ യുവ തീയറ്റർ സംവിധായകനായ ശങ്കർ വെങ്കിടേഷ് തന്റെ എലിഫന്റ് പ്രൊജക്ടിന്റെ ഭാഗമായിട്ടാണ് ഈ കവിതയ്ക്ക് അരങ്ങൊരുക്കിയത്. ജപ്പാനിലെ നാടിയും നർത്തകിയുമായ മികാരി എന്ന കലാകാരിയുടെ ഏകാഭിനയമാണ് ഈ നാടകത്തിന്റെ അരങ്ങ് രൂപം. വാങ്മയ ബിംബങ്ങളാണ് കവിതയെ കലയായി ചിട്ടപ്പെടുത്തുന്നത്. ആ അർത്ഥത്തിൽ 'സഹ്യന്റെ മകൻ' എന്ന കവിത അസംസ്കൃത പാഠം മാത്രമാണ്. ഒരു നാടക പാഠത്തിൽ നിന്ന് അതിന്റെ രംഗപാഠം ഒരുക്കുന്നതും ഗ്രന്ഥപാഠമെന്ന നിലയ്ക്ക് കവിതയിൽ നിന്നും രംഗപാഠമൊരുക്കുന്നതും, രണ്ടും രണ്ടു വിധത്തിലാണ്. ഒന്ന് : കവിതയുടെ വാങ്മയ രൂപഘടനയെ ആദ്യം നാടകപാഠമായി ചിട്ടപ്പെടുത്തണം.

രണ്ട് : അരങ്ങിന്റെ പഠനത്തിലേക്ക് / രംഗപാഠത്തിലേക്ക് മാറ്റുന്ന കവിത നേരിട്ട് അനുവാചകനോട് സംവദിക്കുന്നു. അവിടെ മധ്യവർത്തി/ mediator ഇല്ല. എന്നാൽ കാവ്യപാഠത്തെ നാടകപാഠമാക്കുകയും അതിനെ വീണ്ടും രംഗപാഠമാക്കുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ സംഭവിക്കുന്നത് കാവ്യപാഠത്തിന്റെ ദൃശ്യാത്മകമായ പുനർ സന്ദർഭീകരണമാണ്(Re- contextuatization). അരങ്ങത്തേയ്ക്കു പോകുന്ന ഗ്രന്ഥ പാഠ സ്വരൂപത്തെ വിഭാവാനുഭാവാ വ്യഭിചാരികളിലൂടെ നാടകമാക്കി മാറ്റിത്തീർക്കുകയാണ് ചെയ്യുക. ഒന്നുകൂടി ഉറപ്പിച്ചു പറഞ്ഞാൽ നടി നടന്മാർ, രംഗസാമഗ്രികൾ, രംഗചലനം, രംഗചര്യ, വെളിച്ചം, സംഗീതം, എന്നിവയെല്ലാം ഉപയോഗപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടാണ് രംഗാവതരണം ഒരുക്കുന്നത്. സംവിധായകന്റെ ദർശനമാണ് ഈ രംഗാവതരണത്തിന്റെ കാതൽ.

വിഭാവത്തെ അരങ്ങിൽ നിന്നും മാറ്റി നിരത്തിയാൽ മറ്റുഘടകങ്ങൾക്കൊന്നും പ്രത്യേക അർഥമില്ലാതെ വരുന്നു.അതുകൊണ്ടുതന്നെ കഥാപാത്രങ്ങളും / നടീനടന്മാരും കാണിയും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെ നടേപറഞ്ഞ രംഗസംവിധാനങ്ങളുപയോഗിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ദൃശ്യ പരിഭാഷയാണ് അരങ്ങിൽ സംഭവിക്കുന്നത്. അവതരണത്തെയും തീയറ്റർ ഘടകങ്ങളെയും സമരസമാവിധാനിച്ചെടുക്കുന്നതാണ് ഒരരങ്ങ്. ഉത്തരാധുനിക സന്ദർഭങ്ങളിൽ happaning of a Ritual എന്നു വിളിക്കാം.

അനുകല്പനത്തെ ഒരു പരിഭാഷയായി കണ്ടുകൊണ്ട് സഹ്യന്റെ മകൻ എന്ന കവിതയ്ക് ശങ്കർ വെങ്കിടേഷ് നൽകിയ അരങ്ങവതരണത്തെ അപഗ്രഥിക്കുകയാണിവിടെ. സഹ്യന്റെ മകൻ ഒരു കാവ്യരൂപമെന്ന നിലയ്ക്കുള്ള ആസ്വാദനത്തിൽ കാവ്യപാഠവും അനുവാചകനുംതമ്മിലുള്ള ഒരു സംവാദമാണ് സംഭവിക്കുന്നത്. ഈ സംവാദത്തെ പുരോയാനത്തിലേക്ക് കൊണ്ടുപോകുന്നത് കാവ്യത്തിലുപയോഗിച്ചിരിക്കുന്ന ബിംബ കല്പനകൾ, അലങ്കാരങ്ങൾ, എന്നിങ്ങനെയുള്ള ഭാഷാഘടകങ്ങളിലൂടെയാണ്. വായനയിലെ സാംസ്കാരികമായ വ്യതിയാനമാണ് അനുവാചകന് വ്യത്യസ്തമായ കാവ്യപാഠങ്ങൾ നിർമ്മിക്കാൻ സഹായിക്കുന്നത്. എന്നാൽ കാവ്യത്തിന് പ്രത്യേക രീതിയിലുള്ള ഗ്രന്ഥപാഠം നിർമ്മിക്കുകയും കവിതയെ അരങ്ങിലേയ്ക്ക് മാറ്റിപണിയുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ ഭാഷ വ്യാവഹാരത്തിന്റെ സൂചനാസമ്പ്രദായം.(sign system) ഘടനാപരമായി മാറിപ്പോകുന്നു. എന്നു പറഞ്ഞാൽ കാവ്യ വ്യവഹാത്തിലെ സൂചിക –സൂചിത (signifier - sigmified.) ബന്ധം അരങ്ങിനെ സൂചക–സൂചിത ഭാഷാവ്യവഹാരത്തിലേക്ക് പരിഭാഷപ്പെടുത്തേണ്ടി വരുന്നു.

ഇതു തന്നെയാണ് adaptation/ അനുവർത്തനം.

കാവ്യം ശ്രാവ്യപ്രധാനമായ ഒരു ജനുസ്സ് ആണ്. രംഗപാഠനിർമ്മിതിയിലൂടെ അരങ്ങിന്റെ സൂചനാ സമ്പ്രദായത്തിലേയ്ക്ക് കാവ്യപാഠത്തെ മാറ്റിപ്പണിയിമ്പോൾ അവ ദൃശ്യകലയുടെ ജനുസ്സിലേക്ക് മാറുന്നു എന്നു വച്ചാൽ കാവ്യപാഠത്തിലെ ഭാഷാഭ്യന്തരപ്രവർത്തനത്തെ അരങ്ങിന്റെ ചിഹ്നഭാഷാപ്രവർത്തനക്രമത്തിലേക്ക്(inter-semiotic) പരിഭാഷപ്പെടുത്തുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഇത്തരത്തിൽ സഹ്യന്റെ മകൻ എന്ന കവിതയെ അരങ്ങിലേക്ക് കൊണ്ടുപോകുമ്പോൾ ഉണ്ടാകുന്ന പരിഭാഷാപ്രശ്നങ്ങൾ നിരവധിയാണ്.

ഒരു ജനുസ്സിൽ നിന്ന് മറ്റൊരു കലാജനുസ്സിലേക്ക് നടത്തുന്ന അനുവർത്തന പ്രക്രിയയിൽ ഒരു കലാസൃഷ്ടിയ്ക്ക് പ്രധാനമായും സംഭവിക്കുന്നത് ആ ജനുസ്സ് പ്രകാരമുള്ള അനുവാചകരെ / കാണികളെ അഭിമുഖീകരിക്കാൻ പാകത്തിൽ ഭാഷയുടെ ചിഹ്ന പ്രക്രിയയിൽ മാറ്റം വരുത്തുക എന്നതത്രെ. പരിഭാഷയിലെ ഒരുതരം സങ്കേതന–വിസങ്കേത(code - decode) പ്രവൃത്തി തന്നെയാണ് ഇവിടെ സംഭവിക്കുന്നത് നാട്യശാസ്ത്രകാരന്റെ ഭാഷയിൽ വിഭാവാനുഭവ വ്യഭിചാരിസംയോഗത്തിലൂടെ കാഴ്ചക്കാരൻ അഭിമുഖീകരിക്കുന്ന രസപ്രക്രിയ മാറുന്നുവെന്നർത്ഥം. പാഠത്തിന്റെ ഏകകാലികമായ അവസ്ഥയെ(syntagmtic) ബഹുകാലികമായ (paradigmatic) ഒരു പ്രവർത്തന പ്രക്രിയയിലേയ്ക്ക് മാറ്റിപ്പണിയുന്നു എന്നർത്ഥം. കാവ്യജനുസ്സിന്റെ വ്യാകരണം പരിപൂർണമായും ദൃശ്യകലയുടെ ജനുസ്സിന്റെ വ്യാകരണത്തിലേക്ക് മാറുന്നു.

സഹ്യന്റെ മകൻ എന്ന കവിതയെ അതിന്റെ രംഗപദത്തിലേക്ക് അണിയിച്ചൊരുക്കുമ്പോൾ കവിതയെ ശബ്ദം, താളം, ബിംബമണ്ഡലം, സംസ്കാരം എന്നിവ ദൃശ്യഭാഷയിലേക്ക് എങ്ങനെ പകരുന്നു എന്നതാണ് സംവിധായകൻ അഭിമുഖീകരിക്കുന്ന പ്രശ്നം. കേരളീയരുടെ ഉത്സവബോധവുമായി ഇഴുകിചേർന്നു നിൽക്കുന്ന കവിത എന്ന നിലയ്ക്ക് അതിന്റെ സംസ്കാരത്തെ അരങ്ങിന്റെ ദൃശ്യഭാഷയിലേയ്ക്ക് പകരുമ്പോൾ തന്മയത്വപൂർണ്ണമായിട്ടുള്ള ഒരു തിയറ്റർ ഭാഷയെ സംവിധായകൻ പരീക്ഷിക്കുന്നു. ശബ്ദം, താളം, വാദ്യം, വർണ്ണപ്രപഞ്ചം, എന്നീ പ്രകൃതങ്ങളെ പുതിയ തിയറ്റർ ഭാഷ ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ട് പുനഃസൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്ന സഹ്യന്റെ മകൻ എന്ന നാടകത്തിലാകട്ടെ മൗനവും സംഗീതവും താളവും ഒരുപോലെ കഥാപാത്രങ്ങളായി മാറുന്നു. ഇതു നാടകത്തെ മുന്നോട്ടു നയിക്കുന്നതിലെ അവിഭാജ്യ ഘടകമായ ശബ്ദ, താള, വാദ്യപ്രകൃതത്തെ അരങ്ങിന്റെ പ്രത്യേക രീതിയിലുള്ള ദീപ വിതാനത്തിലേക്ക് പൈറോ ടെക്നിക് പദ്ധതിയെ സമന്വയിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ഉണ്ടാക്കിയെടുത്ത അരങ്ങിന്റെ ആഭ്യന്തര പ്രകൃതി ഒന്ന്. രണ്ടാമത്തേത് പൂരാഘോഷത്തിൽ നടത്തപ്പെടുന്ന കരിമരുന്നു പ്രയോഗങ്ങളുടെ ശബ്ദവും വർണ്ണപ്രകൃതിയും അരങ്ങിന്റെ പുറത്ത് സൃഷ്ടിക്കുന്ന തലം. പൂരം കാണുന്ന പുരുഷാരത്തെയെന്നവണ്ണം കാണികൾ സങ്കല്പിക്കപ്പെടുന്നു. പുരുഷാരവും പൂരവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെ അരങ്ങും കാണികളും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തിലേയ്ക്കാരോപിച്ചുകൊണ്ടാണ് കാവ്യപാഠത്തെ അരങ്ങിന്റെ പാഠത്തിലേക്ക് പരിഭാഷപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്.

കാവ്യപാഠത്തിലെ വിഭാഗത്തെ അരങ്ങിലേക്ക് മാറ്റിയെടുക്കുന്നത് കഥാപാത്രത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന നടൻ / നടിയുടെ ശരീരഭാഷയിലൂടെയാണ്. നടൻ / നടിയുടെ ശരീരം, അരങ്ങിലെ രംഗസാമഗ്രികൾ, ഇതര ഘടകങ്ങൾ എന്നിവയോടുള്ള സംവാദമണ്ഡലത്തിലൂടെയാണ് അർത്ഥോൽപ്പാദനം നടക്കുന്നത്. ഈ അർത്ഥോപ്പാദനപ്രക്രിയയിൽ അല്ലെങ്കിൽ സംവാദത്തിൽ രംഗ സഞ്ചാരം(movement), രംഗചേഷ്ടകൾ (gestures), രംഗചര്യകൾ(business) എന്നിവ സുപ്രധാനമാണ്. കഥാപാത്രത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നവരുടെ ശരീരം സംസ്കാരത്തിന്റെ ചിഹ്നഭാഷയായി ത്തീരത്തക്ക തരത്തിൽ ശരീര ഭാഷയെ കാണേണ്ടതുണ്ട്. അങ്ങനെ കാണുമ്പോൾ പ്രത്യേക ചിഹ്ന ഭാഷ ഉൽപ്പാദിപ്പിക്കുന്ന ശരീരത്തിന്റെ പ്രകൃതി സന്തുലനം (balance) അതുല്പാദിപ്പിക്കുന്ന ഊർജ്ജ ഭാഷ, ശരീരമുൽപ്പാദിപ്പിക്കുന്ന സൂക്ഷ്മതാളങ്ങൾ എന്നിവയെല്ലാം സാങ്കേതിക ഭാഷാപദ്ധതിയായി പരിണമിക്കേണ്ടതു നടന്റെ / നടിയുടെ ശരീരം പ്രത്യേകം അർത്ഥങ്ങൾ ഉൽപ്പാദിപ്പിക്കുന്ന വാസ്തു

ശില്പത്തിന്റെ മാതൃകയിലേയ്ക്ക് മൂർത്തമായി മാറ്റപ്പെടുന്ന അവസ്ഥയെയാണ് തിയറ്റർ അഭികാമ്യമായി കാണുന്നത്.

സഹ്യന്റെ മകൻ എന്ന നാടകത്തിലെ ആനയെ പ്രശസ്ത നർത്തകയിയും നോഹ്, കബുക്കി കലകളിൽ പ്രാവീണ്യം നേടിയതുമായ 'മികാരി' എന്ന ജപ്പാനി കലാകാരിയാണ് അവതരിപ്പിച്ചത്. രണ്ടു ചോദ്യങ്ങളെ സംവിധായകൻ ഈ സാഹചര്യത്തിൽ നേരിടേണ്ടിവന്നിട്ടുണ്ട്. ജപ്പാനിലെ ഒരു കലാകാരിയെ ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ട് ഇന്ത്യയിലെ/ കേരളത്തിലെ ഒരു ശരീര സംസ്കാരത്തെ നാട്യത്തിൽ എങ്ങനെ ഉപയോഗിക്കും? രണ്ട്, കൊമ്പനാനയെ ഒരു സ്ത്രീശരീരമുപയോഗിച്ചുകൊണ്ട് അരങ്ങിലേയ്ക്ക് സ്ഥാനാന്തരപ്പെടുത്തുമ്പോൾ സംഭവിക്കുന്നതെന്ത്? കവിതയിലെ കൊമ്പന്റെ ബോധാബോധമനസ്സുകളെ പരിഭാഷപ്പെടുത്തുവാൻ ഉപയോഗിച്ച അരങ്ങിന്റെ ദൃശ്യപരിസരം പ്രാധാന്യത്തോടെ കാണണം. പൂരം കാണുന്ന പുരുഷാരത്തെയെന്നവണ്ണം ഒരുക്കി നിർത്തിയിരിക്കുന്ന കാണികളുടെ കണ്ണിനെയും മനസ്സിനെയും ആകർഷിക്കുന്ന അരങ്ങിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തെക്കുറിച്ച് സൂചിപ്പിച്ചുവല്ലോ? അരങ്ങ് കാടായി കണ്ടുകൊണ്ട് മദിച്ചുനടക്കുന്ന ആനയുടെ ശരീരചേഷ്ടകളിലേയ്ക്ക് മികാരി എന്ന നടി താൻ പയറ്റുന്ന കലാപരിസരം ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ട് ശരീരത്തെ പരിഭാഷപ്പെടുത്തുന്നു. ഇത്തരത്തിലിലുള്ള അവതരണം അനുകല്പനത്തിലെ പരിഭാഷാപദ്ധതിയിലെ സംസ്കാരാന്തര(trans cultural) പ്രവണതകളെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു.

നാട്യവേദി, കവിതയുടെ വ്യത്യസ്ത അർത്ഥതലങ്ങളെ വഹിക്കുന്ന ഒരു പകർന്നാട്ട പ്രക്രിയയായിട്ട് മാറുന്നിടത്താണ് സഹ്യന്റെ മകൻ എന്ന കവിതയുടെ മൗലികമായ അരങ്ങു രൂപം ഉണ്ടാകുന്നത്. ആനയുടെ കഥ മനുഷ്യസംസ്കൃതിയുടെ കഥയായി അരങ്ങിൽ പരിണമിക്കുന്നു. ആനയുടെ കഥ ഇന്ത്യയുടെയും ജപ്പാന്റെയും ദേശീയതകൾക്കകത്തു സംഭവിക്കുന്ന ജനവിരുദ്ധമായ അധികാര പർവ്വങ്ങളുടെ നാട്യരൂപമായി മാറുന്നു.

ഗ്രന്ഥസൂചി

1 നരേന്ദ്രപ്രസാദ്, ആർ, അരങ്ങും പൊരുളും, കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശൂർ.

2 Schechner Richard, Perfomance Theory, Roultledge and Kegan Paul, London 1981.

മലയാളനാടകചരിത്രത്തിൽ 'മറിയാമ്മ' നാടകത്തിന്റെ പ്രസക്തി

മഞ്ചു ജോജോ
ഗവേഷണവിദ്യാർത്ഥിനി
സെന്റ് തോമസ് കോളജ്, പാലാ.

മലയാള നാടക ചരിത്രത്തിൽ പരിവർത്തനത്തിന്റെ ദിശാബോധം സൃഷ്ടിച്ച നാടകമാണ് പോളച്ചിറയ്ക്കൽ കൊച്ചീപ്പൻ തരകന്റെ 'മറിയാമ്മ' നാടകം. മലയാള മനോരമ യുടെ സ്ഥാപകനായ കണ്ടത്തിൽ വർഗ്ഗീസ് മാപ്പിളയുടെ സഹോദരീപുത്രനും, ഭാഷാസ്നേഹിയും, സഹൃദയനും, ഭാഷാപോഷിണി വാരികയുടെ അമരക്കാരിൽ ഒരാളുമായി രുന്ന പോളച്ചിറയ്ക്കൽ കൊച്ചീപ്പൻ തരകൻ 1903 ലാണ് ഈ നാടകം ആദ്യമായി പ്രസിദ്ധീകരിച്ചത്. ഭാഷയിലും സാഹി ത്യത്തിലും തല്പരനായിരുന്ന കൊച്ചീപ്പൻതരകൻ അന്ന് നില വിലിരുന്ന നാടക സമ്പ്രദായത്തിൽനിന്നു വ്യതിചലിച്ചുകൊണ്ട് പുതിയരീതിയിൽ ഒരു നാടകരചന നിർവ്വഹിക്കണമെന്ന് തീർച്ചപ്പെടുത്തിയതിന്റെ ഫലമാണ് 'മറിയാമ്മ' നാടകം.

ആദ്യകാല മലയാള നാടകങ്ങൾ ഒരവലോകനം:

പത്തൊൻപതാം നൂറ്റാണ്ടിലെ നാടകധാരകളെ പൊതുവെ അഞ്ചായി തിരിക്കാം.

1. ഷെയ്ക്സ്പിയർ നാടക പരിഭാഷകൾ
2. സംസ്കൃതനാടക വിവർത്തനങ്ങൾ
3. സംഗീതനാടകങ്ങളും അവയുടെ അനുകരണങ്ങളും
4. പുരാണേതിഹാസങ്ങളെ അവലംബിച്ചെഴുതിയ നാടക ങ്ങൾ
5. സ്വതന്ത്രനാടകങ്ങൾ

ഇവയിൽ സ്വതന്ത്രനാടക വിഭാഗത്തിലാണ് മറിയാമ്മ നാടകം ഉൾപ്പെടുന്നത്.

ധീരോദാത്തന്മാരായ നായകന്മാരും പുരാണ കഥാ പാത്രങ്ങളും നിറഞ്ഞാടിയ നാടകവേദിയിൽ ക്രിസ്തീയ ഗൃഹാന്തരീക്ഷത്തിൽ നിന്ന് അടർത്തിയെടുത്ത ലഘുവാ യൊരു വിഷയം എത്രമാത്രം ഫലപ്രദമായിരിക്കുമെന്ന സംശയം മൂലം മറിയാമ്മ നാടകം രചിച്ചുകഴിഞ്ഞ് 25 വർഷ ത്തോളം കൊച്ചീപ്പൻതരകൻ ഇത് പ്രസിദ്ധീകരിക്കാൻ തയ്യാ റായില്ല. എന്നാൽ ഈ നാടകം വായിച്ച വർഗ്ഗീസ് മാപ്പിള യുടെ അകമഴിഞ്ഞ പ്രോത്സാഹനവും അക്കാലത്തെ പ്രസിദ്ധ നാടകനിരൂപകനായിരുന്ന സി. അന്തപ്പായിയുടെ നല്ല അഭി പ്രായവുമാണ് ഈ നാടകം പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തുവാൻ കൊച്ചീ പ്പൻ തരകനെ പ്രേരിപ്പിച്ചത് . മനോരമ നാടകസംഘം തുടർന്ന് ഈ നാടകം അരങ്ങിലെത്തിച്ചു. കേരളത്തിലങ്ങോളമിങ്ങോളം നിരവധി വേദികളിൽ അരങ്ങേറിയ ഈ നാടകത്തിന്റെ ഒട്ടന വധി കോപ്പികൾ വിറ്റഴിയുകയും ചെയ്തു.

മറിയാമ്മ നാടകത്തിന്റെ പ്രമേയം

ചെമ്പകശ്ശേരി മാളികയിലെ ശുദ്ധഗതിക്കാരനും അദ്ധ്വാനിയുമായ മാത്തച്ചന്റെ മകനാണ് വിദ്യാസമ്പന്നനായ ഔസേപ്പച്ചൻ. ഔസേപ്പച്ചന്റെ ഭാര്യ മറിയാമ്മയും വിദ്യാസമ്പന്നയാണ്. മറിയാമ്മയുടെ സഹോദരൻ ഡോക്ടറായ സ്റ്റീഫനും ഭാര്യ സാറാമ്മയും ചെമ്പകശ്ശേരിയിലെ മാത്തച്ചന്റെ ഭാര്യയും ഉൾപ്പെടെ ഇരുപതോളം കഥാപാത്രങ്ങളാണ് ഈ നാടകത്തിലുള്ളത് ചെമ്പകശ്ശേരിയിൽ ഔസേപ്പച്ചന്റെ ഭാര്യയായി വന്ന മറിയാമ്മയ്ക്ക് ഭർതൃമാതാവിൽനിന്ന് കഠിന പീഡനങ്ങളാണ് ഏൽക്കേണ്ടിവന്നത്. മസൂരി രോഗബാധിതയായ മറിയാമ്മയെ മന്ത്രവാദികളെക്കൊണ്ട് ഔസേപ്പച്ചനറിയാതെ കൊല്ലിക്കാൻ ചെമ്പകശ്ശേരി വീട്ടുകാർ ശ്രമിക്കുന്നു. പക്ഷെ സഹോദരനായ ഡോക്ടർ സ്റ്റീഫന്റെ സന്ദർഭോചിതമായ ഇടപെടൽമൂലം മറിയാമ്മ രക്ഷപെടുന്നു. ഔസേപ്പച്ചന് മിറയാമ്മയോടുള്ള സ്നേഹം തിരിച്ചറിഞ്ഞ സഹോദരൻ മറിയാമ്മയെ ഒടുവിൽ ഔസേപ്പച്ചനുമായി ഒരുമിപ്പിക്കുന്നു ക്ഷമായാചന നടത്തുന്ന ചെമ്പകശ്ശേരി വീട്ടുകരാരോട് മറിയാമ്മയാകട്ടെ ഒരുത്തമസ്ത്രീക്ക് ചേർന്ന വിധം പെരുമാറി ക്ഷമിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അങ്ങനെ നാടകം ശുഭമായി അവസാനിക്കുന്നു.

ചുരുക്കത്തിൽ ശുഭപര്യവസായിയും ഋജുവായ ഘടനയുള്ളതുമായ ഈ നാടകത്തിന് എന്താണിത്ര പ്രത്യേകതയെന്ന് സംശയിച്ചേക്കാം. എന്നാൽ ഈ ലഘുവായ പ്രമേയത്തിനകത്ത് നാടകകൃത്ത് പറയുവാൻ ഉദ്ദേശിച്ച കാര്യങ്ങൾ അത്ര ലഘുവായിരുന്നില്ല. തന്റെ സമുദായത്തിന്റെയും സമൂഹത്തിന്റെയും വളർച്ചയ്ക്ക് വിദ്യാഭ്യാസത്തിന്റെ പ്രാധാന്യം എടുത്തുകാണിക്കുന്ന ഒരു നാടകമാണ് ഇതെന്ന് സൂക്ഷ്മമായി അപഗ്രഥിക്കുമ്പോൾ നമുക്ക് മനസ്സിലാക്കാം. സ്ത്രീ വിദ്യാഭ്യാസം അത്ര സർവ്വസാധാരണമല്ലാത്ത ആ കാലത്ത് അദ്ദേഹത്തിന്റെ നായിക നന്നായി ഇംഗ്ലീഷിൽ സംസാരിക്കുന്നു. പഠിപ്പും വിവരവുമുള്ള സ്ത്രീകൾ അടുക്കളകളിൽ ഒതുങ്ങിപ്പോകാതെ ജനോപകാരപ്രദമായ കാര്യങ്ങളിൽ ഏർപ്പെടണമെന്ന തന്റെ തുറന്ന ചിന്താഗതി നാടകകൃത്ത് ഈ നാടകത്തിലൂടെ തുറന്നുകാട്ടുന്നു.

സാമൂഹിക പരിഷ്കരണമെന്ന ലക്ഷ്യം:

ഏറിയകൂറും ഹൈന്ദവപുരാണങ്ങളും ഇതിഹാസങ്ങളും ഇതിവൃത്തമാക്കിയിരുന്ന മലയാള നാടകവേദിയിലേക്ക് വ്യത്യസ്തമായ ഒരു പ്രമേയത്തെ നാടകകൃത്ത് അവതരിപ്പിക്കുന്നത് തികച്ചും യാദൃശ്ചികമെന്ന് കരുതാൻ വയ്യ. ഇംഗ്ലീഷ് വിദ്യാഭ്യാസം, സ്ത്രീ വിദ്യാഭ്യാസം, എന്നിങ്ങനെയുള്ള സാമൂഹിക വിഷയങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കാൻ അദ്ദേഹം ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്. അക്കാലത്ത് വസൂരി രോഗം പിടിപെടുന്നവരോടുള്ള ദയാഹീനമായ പെരുമാറ്റത്തേയും ഇതിലൂടെ തുറന്നുകാണിക്കുന്നു. താനുൾപ്പെട്ട ക്രിസ്തീയ സമുദായത്തിന്റെ കുറവുകളെയും കുറ്റങ്ങളെയും ചൂണ്ടിക്കാട്ടി സമുദായ പരിഷ്കരണവും സാമൂഹിക പരിഷ്കരണവുമാണ് ഈ നാടകരചനയിലൂടെ കൊച്ചീപ്പൻ തരകൻ ലക്ഷ്യമാക്കിയിരുന്നത്. നാടകത്തിലെ നായികയായ മറിയാമ്മ ഇംഗ്ലീഷ് പഠിച്ച പെൺകുട്ടിയാണ്. ഇന്ദുലേഖയുടെ നേരിയ ഛായയുള്ള ഈ പെൺകുട്ടി പക്ഷെ ഇന്ദുലേഖയുടെ പിൻഗാമിയെന്ന് രചനാകാലം വെച്ച് അനുമാനിക്കാനും കഴിയില്ല. എന്നാൽ ആധുനികതാബോധവും നൂതനമായ മാനവികതയും സൃഷ്ടിക്കാൻ വിദ്യാഭ്യാസത്തിനും ഇംഗ്ലീഷ് ഭാഷാപഠനത്തിനും കഴിയുമെന്ന ഒരു ബോധ്യവും നാടകത്തിൽ പ്രകടമായിരുന്നു. അതിന് ഉത്തമോദാഹരണമാണ് വേലക്കാരനായ ചാക്കോയെ വിദ്യാഭ്യാസം ചെയ്യിക്കാൻ ഔസേപ്പച്ചനും ചെറിയാച്ചനും ശ്രമിക്കുന്നത്. സമുദായത്തിന്റെ പഴകിയ ആചാരങ്ങളെ പരിത്യജിച്ച് സ്വാതന്ത്ര്യത്തിനും സാമൂഹികമായ പുരോഗതിക്കും സമർപ്പിതരാകാൻ വിദ്യാസമ്പന്നർ ശക്തരും സന്നദ്ധരുമാകണമെന്ന് നാടകകൃത്ത് കാഴ്ചക്കാരെ ഉദ്ബോധിപ്പിക്കുന്നു.

തരകന്റെ ഭാഷാശൈലി:

ഋജുവും സരസവുമായ ഭാഷാ ശൈലിയാണ് തരകൻ തന്റെ നാടക രചനയ്ക്കായി തിരഞ്ഞെടുത്തിരിക്കുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പദവിയും വിദ്യാഭ്യാസവും അനുസരിച്ചാണ് സംഭാഷണങ്ങൾ രചിച്ചിരിക്കുന്നത് മധ്യതിരുവിതാംകൂറിലെ വീട്ടുഭാഷയാണ് ഈ നാടകത്തിലേറെയും

അക്കാലത്തെ സാഹിത്യ സങ്കൽപ്പത്തിന് ഒട്ടും അനുയോജ്യമല്ലാതിരുന്നിട്ടും ഈ ഭാഷ ഉപയോഗിച്ചതിന് അദ്ദേഹത്തിന്റെ യുക്തി എന്താവാം? തന്റെ 'ബാലികാസദനം' എന്ന നോവലിന്റെ മുഖവുരയിൽ ലളിതമായ തന്റെ ശൈലിയെ അദ്ദേഹം ന്യായീകരിക്കുന്നതിങ്ങനെയാണ്. 'കേവലം നേരം പോക്കിനായി വായിച്ചുതള്ളേണ്ട നോവലുകളുടെ ഭാഷാരീതി കഴിയുന്നത്ര ലളിതമായിരിക്കണമെന്നാണ് എന്റെ അഭിപ്രായം .... '. 'മറ്റ് ഭാഷകളെ അപേക്ഷിച്ചു താണപടിയിൽ നിൽക്കുന്ന മലയാള ഭാഷയുടെ പൂർവ്വസ്വത്തായിരുന്ന പഴയ നല്ല പദങ്ങളിൽ പലതും ഈ പുസ്തകത്തിൽ ചേർക്കാൻ ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട് . ഈ രണ്ട് ശ്രമങ്ങൾ കൊണ്ട് ഈ പുസ്തകത്തിനു ഭാഷാവിഷയത്തിൽ വല്ല ഔചിത്യക്കുറവും വന്നിട്ടുണ്ടെന്നു ചിലർക്കു തോന്നുന്നപക്ഷം അവരേക്കാൾ വളരെയധികംപേർ അതു വായിച്ചാൽ ഉടനേ മനസ്സിലാക്കി രസിക്കുവാനുണ്ടാകുമെന്ന് എനിക്കു സമാധാനമുണ്ട്.' ഇതിലൂടെ വെളിവാകുന്നത് പ്രേക്ഷകരുടെ മാനസികഘടന നന്നായി മനസ്സിലാക്കിയിരുന്ന സാഹിത്യകാരനായിരുന്നു തരകനെന്നാണ്. 'വടിവിയന്ന ചാരുകേരള ഭാഷ' തന്നെയാണ് സാധാരണ ജനങ്ങൾക്കുത്തമമെന്ന നമ്പ്യാരുടെ യുക്തിയെ ഇദ്ദേഹത്തിന്റെ ഭാഷാശൈലിയോട് ചേർത്തുവായിക്കാവുന്നതാണ്. സംസ്കൃതശ്ലോകങ്ങളുടെ ബാഹുല്യമുള്ള ഭാഷാ നാടകങ്ങളിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി സാധാരണക്കാരനു മനസ്സു നിറഞ്ഞാസ്വദിക്കാവുന്ന ഒന്നായിരിക്കണം തന്റെ കൃതിയെന്ന് ഇദ്ദേഹം വിചാരിച്ചിട്ടുണ്ടാകണം. വളരെ സ്വാഭാവികമായ വീട്ടുഭാഷയിലെഴുതിയതെങ്കിലും നാടകീയത നഷ്ടപ്പെടാതിരിക്കനുള്ള ഇദ്ദേഹത്തിന്റെ ശ്രദ്ധ പ്രത്യേകം എടുത്തുപറയേണ്ടതാണ്. നാടകത്തിലെ പത്താം രംഗം ഇതിന് ഉദാഹരണമാണ് മറിയാമ്മയുടെ മരണം നടന്നുവെന്ന ധാരണ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിനായി രാത്രിയുടെ അവതരണവും മന്ത്രോച്ചാരണങ്ങളും പട്ടടയുമെല്ലാം രംഗത്ത് അവതരിപ്പിക്കുന്നു. നാടകീയത ഈ രംഗങ്ങളിൽ ഏറി നിൽക്കുന്നതായി കാണാം.

മറിയാമ്മ നാടകത്തിന്റെ പ്രസക്തി:

നിരന്തരം പുറത്തിറങ്ങിക്കൊണ്ടിരുന്ന ഉൾക്കരുത്തില്ലാത്ത സംഗീതനാടകങ്ങളും സംസ്കൃത നാടകാനുകരണങ്ങളും വിലകുറഞ്ഞ ഭാഷാ നാടകങ്ങളും മലയാള നാടക രംഗത്തെ വികലമാക്കിക്കൊണ്ടിരുന്ന കാലഘട്ടമാണ് മറിയാമ്മ നാടകത്തിന്റേത്. പുരാണേതിഹാസങ്ങളെ വിട്ട് മൗലികമായ ഒന്നിന്റെ നേർക്ക് തിരിയാനുള്ള പ്രേരണ, കവികളായ നാടകകൃത്തുക്കൾക്കുണ്ടായിരുന്നില്ല. കേട്ടുമടുത്ത ഇതിവൃത്തങ്ങളുടെ ആവർത്തനം, രംഗപ്രയോഗ സൗകര്യങ്ങളുടെ അഭാവം, എന്നിവ ഈ നാടകങ്ങളെ പ്രേക്ഷകരിൽനിന്നും അകറ്റിനിർത്തി.

പിന്നീടുണ്ടായ പ്രഹസനങ്ങളും സംഗീത നാടകങ്ങളും ജനങ്ങളെ ആകർഷിച്ചുവെങ്കിലും അവയിൽ മൗലീകമായ പ്രതിഭ കാഴ്ചവെച്ച നാടകങ്ങൾ വിരലിലെണ്ണാവുന്നതുമാത്രമാണ് കൊച്ചുണ്ണിതമ്പുരാന്റെ 'കല്യാണി നാടക'വും കെ.സി കേശവപിള്ളയുടെ 'ലക്ഷ്മി കല്യാണ'വും കണ്ടത്തിൽ വർഗ്ഗീസ് മാപ്പിളയുടെ 'എബ്രായക്കുട്ടി'യും ഈ ഘട്ടത്തിൽ ഓർമ്മിക്കേണ്ട നാടകങ്ങളാണ്. നാടകമെഴുതാൻ കഴിവില്ലാത്തവർകൂടി മുന്നോട്ടുവന്നെഴുതിയ ഉൾക്കരുത്തില്ലാത്ത നാടകങ്ങൾ മലയാള ഭാഷാ രംഗത്തെ മലിനമാക്കിയ ഈ ഘട്ടത്തിൽ ഇത്തരക്കാരുടെ നാടകരചനാഭ്രാന്തിനെ നിശിതമായി വിമർശിച്ചുകൊണ്ട് 'തെക്കൻ ചക്കിചങ്കരം' , 'വടക്കൻ ചക്കിചങ്കരം' എന്നീ രണ്ട് പരിഹാസ നാടകങ്ങൾ ഈ സമയം രംഗത്തെത്തി. വിമർശകനും പണ്ഡിതനുമായ സി.അന്തപ്പായിയും ആ നാടക ഭ്രാന്തിനെ കണക്കറ്റു പരിഹസിച്ചതോടെ തോന്നുംപടി നാടകമെഴുതിയ നാടകകൃത്തുക്കൾ ഒന്നു പിൻവാങ്ങിത്തുടങ്ങി. നിശിതമായ ഇത്തരം വിമർശന ശരങ്ങളെ ഭയന്നാവണം 1878 ൽ രചിച്ച മറിയാമ്മ നാടകം 25 വർഷത്തിനുശേഷമാണ് പ്രസിദ്ധീകരിക്കാൻ കൊച്ചീപ്പൻതരകൻ ധൈര്യം കാണിച്ചത്. അതും സി.അന്തപ്പായിയുടെ പ്രത്യേക അഭിനന്ദനം ലഭിച്ചതിനു ശേഷം മാത്രം. ഇത്ര രമണീയങ്ങളായ ശ്ലോകങ്ങളോടുകൂടിയ മറ്റൊരു ഭാഷാ നാടകം താൻ വായിച്ചിട്ടില്ല എന്നും ഇത് കാണികൾക്ക് ഇഷ്ടമാകുമെന്നും അന്തപ്പായി ഈ നാടകത്തിന്റെ അവതാരികയിൽ എഴുതിയിട്ടുണ്ട്.

സാമൂഹികപരിഷ്കരണോന്മുഖമായ മലയാളത്തിലെ ആദ്യത്തെ സ്വതന്ത്ര നാടകം, ക്രിസ്തീയ സമുദായ പശ്ചാത്തലത്തിൽ എഴുതപ്പെട്ട ആദ്യ മലയാള നാടകം എന്നീ നിലകളിലെല്ലാം പ്രശസ്തി യാർജിച്ച ഈ നാടകത്തിന്റെ ഏറ്റവും വലിയ പ്രത്യേകത ഇത് ഏതുകാലഘട്ടത്തിലും അനുയോജ്യ മാണ് എന്നുള്ളതു തന്നെയാണ്. അതിന് ഉത്തമ ഉദാഹരണമാണ് ശ്രീ എൻ.എൻ.പിള്ള തൊണ്ണൂറു കളുടെ തുടക്കത്തിൽ ഈ നാടകം അരങ്ങിലെത്തിച്ചു വിജയിപ്പിപ്പിച്ചത്. സമൂഹവും സമുദായ ങ്ങളും ഏറെ പുരോഗമിച്ചെങ്കിലും അടുക്കളയ്ക്കുള്ളിൽ അടയ്ക്കപ്പെടുന്ന സ്ത്രീകളുടെ അവസ്ഥയെ – അവർ എത്ര പ്രഗത്ഭമതികളാണെങ്കിൽക്കൂടി ഈ നാടകം ശക്തമായി ആവിഷ്ക്കരി ക്കുന്നുണ്ട്. വിവാഹവും കുടുംബജീവിതവുമെല്ലാം കാലഘട്ടത്തിനൊത്ത് പരിഷ്കരിക്കപ്പെടുമ്പോൾ അന്യമാകുന്ന പരസ്പരവിശ്വാസവും സ്നേഹവുമെല്ലാം കുടുംബ ഭദ്രതയ്ക്ക് എത്രമാത്രം ആവശ്യ മാണെന്ന് ഈ നാടകം നമ്മെ ഓർമ്മപ്പെടുത്തുന്നു. സാമൂഹിക അനാചാരങ്ങളെ തുറന്നെഴുതിയ ഈ നാടകത്തിന്റെ മാതൃകയിൽ പിന്നീട് സമുദായ പരിഷ്കരണം ലക്ഷ്യംവച്ചെഴുതിയ അനേകം നാടകങ്ങൾ രചിക്കപ്പെടുകയും അവയുടെ ലക്ഷ്യം കണ്ടെത്തി വിജയിക്കുകയും ചെയ്തിരുന്നു. മലയാള നാടകപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ചരിത്രത്തെക്കുറിച്ച് ചിന്തിക്കുന്ന ഏതൊരാൾക്കും സാമൂഹിക പരിഷ്കരണോന്മുഖമായ മറിയാമ്മ നാടകത്തെ അവഗണിക്കാനോ വിസ്മരിക്കാനോ കഴിയില്ല.

സഹായക ഗ്രന്ഥങ്ങൾ:

1. പോളച്ചിറയ്ക്കൽ കൊച്ചീപ്പൻ തരകൻ, 'മറിയാമ്മ' , എൻ.ബി.എസ്. കോട്ടയം 1988.
2. ശങ്കരപിള്ള ജി. , 'നാടക ദർശനം', ഡി.സി ബുക്സ് കോട്ടയം, 1990.
3. ജോർജ്ജ് കെ.എം.(ഡോ.), 'ആധുനിക മലയാള സാഹിത്യ ചരിത്രം പ്രസ്ഥാനങ്ങളിലൂടെ', ഡി.സി. ബുക്സ് കോട്ടയം, 2011.
4. രാജാ വാര്യർ(ഡോ.), 'നാടകം അന്വേഷണവും അപഗ്രഥനവും'. കേരള ഭാഷാഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം. 2012.

കേരളത്തിലെ ശാസ്ത്രീയ ദൃശ്യകലാരൂപങ്ങളും അഭിനയ സങ്കേതങ്ങളും

അക്ഷര. എം. ദാസ്
ഗവേഷക വിദ്യാർത്ഥിനി
കേരള കലാമണ്ഡലം
കല്പിത സർവ്വകലാശാല
ചെറുതുരുത്തി

മനുഷ്യഭാവനയുടെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരമായ ആവിഷ്ക്കരണമായ കലകൾ എല്ലാം തന്നെ വൈകാരികമായ ആശയങ്ങളെ പ്രകാശനം ചെയ്യുന്നതിനുള്ള ഉപാധിയെന്ന നിലയിലാണ് വളർന്നു വന്നത്. മനുഷ്യൻ തന്റെ വികാര പ്രകടനങ്ങൾക്ക് ആദ്യമായി ഗീതവും വാദ്യവുമടങ്ങുന്ന സംഗീതത്തെ അവലംബിച്ചുവെന്നും അതിന്റെ തുടർച്ചയായി നൃത്തമടക്കമുള്ള കലകൾ വളർന്നുവന്നുവെന്നുമാണ് ചരിത്രപരമായ അവലോകനം. നാട്യശാസ്ത്രം മുതലാരംഭിക്കുന്ന പ്രാമാണിക ഗ്രന്ഥങ്ങളുടെ വ്യാപനത്തിൽക്കൂടി സ്വത്വത്തിൽ ഏകീകരണമുള്ളതും വ്യത്യസ്ത പ്രകടനരീതി അവലംബിക്കുന്നതുമായ നൃത്തനാട്യ പ്രയോഗങ്ങൾ ഭാരതത്തിലുടനീളം പ്രചാരം നേടിയെടുക്കുകയും അവ ശാസ്ത്രീയ കലാരൂപങ്ങൾ എന്ന അവസ്ഥയിലേക്ക് എത്തിച്ചേരുകയും ചെയ്തിട്ടുണ്ട്.

പാരമ്പര്യ കലാരൂപങ്ങൾ ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്ന സൂക്ഷ്മ ഘടകങ്ങളുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ഇഴപിരിച്ചെടുക്കാനാവാത്ത ബന്ധങ്ങൾ കലകൾ തമ്മിൽ കണ്ടെത്താൻ കഴിയുന്നതാണ്. ഒരു കാലഘട്ടത്തിൽ നിലനില്ക്കുന്ന കലാരൂപങ്ങളെല്ലാം സ്വാഭാവികമായി ഏതെങ്കിലുമർത്ഥത്തിൽ കൊടുക്കൽ വാങ്ങലുകൾ നടത്തിയിട്ടുണ്ടാകും. കേരളത്തിൽ ഉടലെടുത്ത ശാസ്ത്രീയനാട്യരൂപങ്ങളായ കൂടിയാട്ടം, കഥകളി മുതലായവയിൽനിന്ന് അംശങ്ങൾ സ്വീകരിച്ച് വളർന്നുവന്നതാണ് മോഹിനിയാട്ടം എന്ന നൃത്ത്യരൂപം. ഘടനാപരമായ സങ്കേതങ്ങളിൽ വ്യത്യസ്ത്ത പുലർത്തുമ്പോൾ തന്നെ രസ-ഭാവ സങ്കൽപങ്ങൾ ഇവയെ അടിസ്ഥാനപരമായി യോജിപ്പിച്ചു നിർത്തുന്നു.

കേരളീയ ശാസ്ത്രീയ ദൃശ്യകലകൾ:

കേരളത്തിലെ ശാസ്ത്രീയ കലാപാരമ്പര്യത്തിൽ കൂടിയാട്ടവും കഥകളിയും പദാർത്ഥ-വാക്യാർത്ഥാഭിനയ സംബന്ധിയായ നാട്യവും, മോഹിനിയാട്ടം പദാർത്ഥഭാവാശ്രയമായ നൃത്ത്യവുമാണ്. പ്രാചീനത കൊണ്ടും പൈതൃക സ്വത്തായി പരിഗണിക്കപ്പെടുന്ന കലാരൂപമാണ് കൂടിയാട്ടം. തികച്ചും ക്ഷേത്രകലയായി വളർന്നു വന്ന സംസ്കൃത നാടകാവതരണമായ കൂടിയാട്ടം ചാക്യാർ-നമ്പ്യാർ സമുദായത്തിന്റെ കുലത്തൊഴിലും അനുഷ്ഠാന കർമ്മവുമാണ്. എ.ഡി. 11, 12 നൂറ്റാണ്ടുകളിലാണ് ഈ കലാരൂപം ഉരുത്തിരിഞ്ഞു വന്നതെന്ന് ചരിത്രരേഖകൾ വ്യക്തമാക്കുന്നു. ഒരു നാടകം പൂർണ്ണമായി

അവതരിപ്പിക്കുന്ന പതിവ് കൂടിയാട്ടത്തിലില്ല, പകരം ഓരോ അങ്കങ്ങളും തെരഞ്ഞെടുത്ത് പല ദിവസങ്ങൾകൊണ്ടാണ് അവതരണം നടക്കുന്നത്. പുറപ്പാട്, നിർവ്വഹണം, നാടകാഭിനയം എന്ന ക്രമം പുലർത്തുന്ന കൂടിയാട്ടത്തിലെ വാചികം സംസ്കൃത ശ്ലോകങ്ങളാണ്. പശ്ചാത്തലവാദ്യങ്ങളായി മിഴാവ്, ഇടയ്ക്ക, കുഴിത്താളം, ശംഖ്, കുറുങ്കുഴൽ എന്നിവയും ഉപയോഗിക്കുന്നു. മുദ്രാഭിനയം, സാത്ത്വികാഭിനയത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മതലങ്ങൾ എന്നിവയിലെല്ലാം കഠിനമായ നിഷ്ക്കർഷ പുലർത്തുന്ന കൂടിയാട്ടം മനുഷ്യരാശിയുടെ അനശ്വരപൈതൃകത്തിന്റെ കലാസൃഷ്ടിയായി 'യുനെസ്കോ' അംഗീകരിച്ച കലാരൂപമാണ്.

കേരളത്തിന്റെ കലാപരമായ സ്വത്ത്വം പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്ന നാട്യരൂപമാണ് കഥകളി. പൂർവ്വരൂപമായ രാമനാട്ടത്തിൽ നിന്ന് ഘടനാപരമായ സങ്കേതങ്ങൾക്ക് പൂർണ്ണത കൈവരിച്ച് വളർന്നു വന്ന കഥകളി മുന്നൂറ്റമ്പതിലധികം വർഷം പഴക്കമുള്ള കലാരൂപമാണ്. കേരളീയ കലാരൂപങ്ങളിൽ ദൃശ്യവും ശ്രവ്യവും തമ്മിലുള്ള പാരസ്പര്യം വ്യക്തമാക്കുന്ന ഈ കലാരൂപം ആംഗികവും വാചികവും ആഹാര്യവുമായ അഭിനയങ്ങളെ സാത്ത്വികാധിഷ്ഠിതമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. കഥകളിയുടെ സാഹിത്യമായ ആട്ടക്കഥകളിലെ സംഗീതം, ഭാവപൂർണ്ണത, മുദ്രാഭിനയത്തിൽക്കൂടിയുള്ള ദൃശ്യാവിഷ്കാരം, കഥാപാത്രരൂപീകരണം, നാട്യധർമ്മിയുടെ സൗന്ദര്യാത്മകത, ആഹാര്യത്തിന്റെ വൈവിധ്യം, മനോധർമ്മ-പകർന്നാട്ട സങ്കേതങ്ങളുടെ ശക്തി എന്നിവയിലെല്ലാം നൂറ്റാണ്ടുകൾ കൊണ്ട് ആർജ്ജിച്ച ഘടനാഭദ്രത ലോകം അംഗീകരിച്ചു കഴിഞ്ഞതാണ്. ഒരു കഥയെ മുഴുവൻ സംഗീതബദ്ധമായി ചിട്ടപ്പെടുത്തി മുദ്രകൾ, അംഗചലനങ്ങൾ, ചുവടുകൾ, ഭാവാഭിനയം, തുടങ്ങിയവയിൽക്കൂടി ആടി ഫലിപ്പിക്കുന്ന രീതിയാണ് കഥകളിയുടേത്. ചില സന്ദർഭങ്ങളിൽ സമയപരിധിയ്ക്കനുസരിച്ച് ഒന്നോ രണ്ടോ, രംഗങ്ങൾ മാത്രമായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതിയും പതിവുണ്ട്. കഥകളി, സംഗീതം, പിന്നണിയിൽ ഗായകർ പാടുന്നതിനോടൊപ്പം ചെണ്ട, മദ്ദളം, ഇടയ്ക്ക, ചേങ്ങില, ഇലത്താളം, തുടങ്ങിയ വാദ്യങ്ങളും ഉപയോഗിക്കുന്നു.

ഈ രണ്ടു കലാരൂപങ്ങളുടെയും അംശം ഉൾക്കൊണ്ടു വളർന്ന നൃത്ത്യരൂപമാണ് മോഹിനിയാട്ടം. കൂടിയാട്ടത്തിന്റെയും കഥകളിയുടേയും പോലെ സാങ്കേതികത്വം നിറഞ്ഞതല്ല മോഹിനിയാട്ടത്തിന്റെ ഘടന. മറ്റു രണ്ടു കലാരൂപങ്ങളും ദൈർഘ്യമേറിയ അവതരണം ആവശ്യപ്പെടുമ്പോൾ മോഹിനിയാട്ടം നിശ്ചിത സമയപരിധിക്കുള്ളിൽ നിന്ന് അവതരിപ്പിക്കേണ്ട കലാരൂപമാണ്. മൃദുചലനങ്ങളും ലളിതമായ സ്വഭാവങ്ങളും ഭാവാധിഷ്ഠിതവുമായ ലാസ്യനൃത്തരൂപമാണ് മോഹിനിയാട്ടം. ആന്ദോളിതമായ ചലനങ്ങളാണ് മോഹിനിയാട്ടത്തിന്റെ മുഖമുദ്ര.

ഘടനാപരമായ സങ്കേതങ്ങളിൽ വ്യത്യസ്തത പുലർത്തുമ്പോൾ തന്നെ കേരളീയ ശാസ്ത്രീയ കലാരൂപങ്ങളായ കൂടിയാട്ടം, കഥകളി, മോഹിനിയാട്ടം, എന്നിവ പാരസ്പര്യം പുലർത്തുന്നത് 'ഹസ്തലക്ഷണ ദീപിക'യെന്ന പ്രമാണികഗ്രന്ഥത്തെ അടിസ്ഥാനപ്പെടുത്തിയുള്ള മുദ്രാപാരമ്പര്യത്തിലും സാത്ത്വികാഭിനയത്തിന്റെ പ്രകാശനത്തിലുമാണ്. ശൈലീകൃതവും കലാപരവുമായ അഭിനിവേശവും വൈദഗ്ദ്ധ്യവും പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന ഈ മൂന്നു കലാരൂപങ്ങളും കലാകാരന്റെ ചിന്തയുടെയും വിശ്വാസങ്ങളുടെയും പ്രത്യക്ഷവൽക്കരണമാണ്.

അഭിനയ സങ്കേതങ്ങൾ:

ദൃശ്യകലകളെ പൊതുവിൽ നൃത്തം, നൃത്ത്യം, നാട്യം എന്നു മൂന്നായി വിഭജിച്ചിരിക്കുന്നു. ഗീതം, വാദ്യം, നൃത്തം അടങ്ങുന്ന തൗര്യത്രിക സങ്കൽപവും അതിന്റെ ഭാഗമായി നൃത്തം, നൃത്ത്യം എന്ന രണ്ടംശങ്ങളും എ.ഡി. 10 ാം നൂറ്റാണ്ടു മുതലാണ് വളർന്നു വന്നത്. ധനഞ്ജയന്റെ ദശരൂപകത്തിലും നന്ദികേശ്വരന്റെ അഭിനയ ദർപ്പണത്തിലും ഈ ആശയം വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്.

'രസാശ്രയം വാക്യാർത്ഥാഭിനയം നാട്യം
പദാർത്ഥാഭിനയാത്മകം ഭാവാശ്രയം നൃത്യം
പദാർത്ഥ വാക്യാർത്ഥാഭിനയ ശൂന്യം
രസഭാവോപോദ്ബലകം താളലയാശ്രയം നൃത്തം'.

ഈ ആശയത്തിലധിഷ്ഠിതമാണ് ഇന്നത്തെ അരങ്ങ്. അഭിനയപ്രാധാനവും ഭാവത്തെ ആശ്രയിക്കുന്നതുമായ സങ്കേതങ്ങളാണ് നാട്യവും നൃത്ത്യവും.

'അഭി' യെന്ന ഉപസർഗ്ഗത്തിന്റെ കൂടെ പ്രാപണം എന്നർത്ഥമുള്ള ണീഞ്ധാതു ചേരുന്നതാണ് അഭിനയം. അംഗോപാംഗ പ്രത്യംഗങ്ങളുടെ യോജിച്ചുള്ള പ്രവർത്തനങ്ങളാൽ കാവ്യത്തിലെ /സാഹിത്യത്തിലെ ആശയത്തെ പ്രേക്ഷകരുടെ മുമ്പിൽ പ്രത്യക്ഷമാക്കി കാണിക്കുന്നതാണ് അഭിനയം. മുന്നോട്ടു നയിക്കുക എന്നതാണ് ആ വാക്കിന്റെയർത്ഥം. പ്രേക്ഷകരുടെ ഹൃദയത്തെ രസാഭിമുഖ്യമായി നയിക്കുകയെന്നതാണ് അഭിനയത്തിന്റെ ധർമ്മം. കഥാപാത്രങ്ങളിൽ ഉള്ളടങ്ങിയിരിക്കുന്ന സ്ഥായിഭാവങ്ങളേയും സഞ്ചാരിഭാവങ്ങളേയും ദൃശ്യവൽക്കരിച്ച്, ആശയത്തെ മുന്നോട്ടു നയിച്ച്, പ്രേക്ഷകരിൽ രസം സൃഷ്ടിക്കുന്നത് അഭിനയത്തിൽക്കൂടിയാണ്.

അഭിനയത്തിന്റെ രണ്ടു വ്യത്യസ്ത തലങ്ങളാണ് നാട്യധർമ്മിയും ലോകധർമ്മിയും. നാട്യധർമ്മിയിൽ സങ്കേതഭദ്രവും ശാസ്ത്രീയവുമായ ചലനങ്ങളിൽക്കൂടിയും, അഭിനയത്തിൽക്കൂടിയും, ഒരാശയത്തെ പ്രകടമാക്കുമ്പോൾ, ലോകധർമ്മി സാധാരണത്വം നിറഞ്ഞും പരിചിതവുമായ സങ്കേതങ്ങളിൽക്കൂടി ആശയത്തെ പ്രകടമാക്കുന്നു. ഉദാ: രാവണന്റെ കൈലാസോദ്ധാരണം(നാട്യധർമ്മി), സീതാ–മാരീച സംഗമം(ലോകധർമ്മി)

നാട്യധർമ്മിയും ലോകധർമ്മിയും ഇടകലർന്നു വരുമ്പോൾ മാത്രമാണ് ശാസ്ത്രീയ കലാരൂപങ്ങളിൽ അഭിനയം സാധ്യമാകുന്നത്. കഥാപാത്ര രൂപീകരണത്തിന് കേരളത്തിന്റെ സവിശേഷ അഭിനയ സമ്പ്രദായമായ പകർന്നാട്ടത്തിന്റെ സാധ്യതയും ഇവിടെ ഉപയോഗിക്കാൻ സാധിക്കുന്നു. ഈ രണ്ടു ധർമ്മികളിലും അധിഷ്ഠിതമായി ചതുർവിധാഭിനയങ്ങളായ ആംഗികം, വാചികം, സാത്ത്വികം, ആഹാര്യം എന്നിവയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ വിഭാവ അനുഭാവവ്യഭിചാരി ഭാവങ്ങളുടെ സംയോഗത്താൽ രസം നിഷ്പന്നമാവുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്.

ഓരോ കലയ്ക്കും അതിന്റേതായ വ്യക്തിത്വമുള്ളതിനാൽ അഭിനയ സങ്കേതങ്ങൾ ഓരോന്നിലും ഉപയോഗിക്കുന്നത് വ്യത്യസ്ത രീതികളാണ്. അരങ്ങിൽ കലാകാരന്മാർ നിർവ്വഹിക്കുന്ന ഓരോ പ്രവൃത്തിയും സഹൃദയന്റെ മനസ്സിലുണ്ടാക്കുന്ന പ്രതിഫലനമാണ് അവതരണത്തിന്റെ വിജയത്തിനു സഹായകമാകുന്നത്. കഥാപാത്രമാവശ്യപ്പെടുന്ന ശരീരഭാഷ കലാകാരനു നൽകുകയാണ് ആംഗികാഭിനയം ചെയ്യുന്നത്. വാചികത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങളും കലാകാരന്മാരും ആവശ്യപ്പെടുന്ന ഭാവതീവ്രത ആവിഷ്ക്കരിക്കുവാനും സാഹിത്യത്തിന്റെ ആശയം ശബ്ദത്തിൽക്കൂടി വെളിപ്പെടുത്തുവാനും സാധിക്കുന്നു. ആഹാര്യത്തിൽക്കൂടി കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ബാഹ്യമായ ദൃശ്യവൽക്കരണവും സാധ്യമാകുന്നു. നാട്യരൂപങ്ങളിൽ കഥാപാത്ര വ്യക്തതയ്ക്ക് ആഹാര്യത്തിലെ വ്യത്യസ്തത സഹായകമാകുന്നു. എന്നാൽ മോഹിനിയാട്ടം ഏകാഹാര്യമായതിനാൽ ശരീരഭാഷ, ഹസ്തമുദ്രാഭിനയം, ഭാവപ്രകാശനം തുടങ്ങിയവയിൽക്കൂടിയാണ് കഥാപാത്രത്തെ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്.

ചതുർവിധാഭിനയങ്ങളിൽ മുഖ്യസ്ഥാനത്തുള്ള സാത്ത്വികാഭിനയം കലാകാരന്മാരുടെ സ്വത്വത്തിൽ നിന്ന് ആവിർഭവിക്കുന്നതാണ്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്ഥായിയും സഞ്ചാരിയുമായ ഭാവവ്യതിയാനങ്ങളെ സാത്ത്വികാഭിനയത്തിൽക്കൂടി പ്രകടമാക്കുകയെന്നതാണ് കലാകാരന്മാർ ചെയ്യുന്നത്. ഈ സന്ദർഭത്തിൽ പദാർഥ–വാക്യാർത്ഥാഭിനയത്തിനു പ്രാധാന്യം ലഭിക്കുന്നു. വാക്കുകളുടെ അർത്ഥത്തെ മാത്രം മുദ്രകളിൽക്കൂടി അവതരിപ്പിക്കുന്നത് പദാർത്ഥാഭിനയവും വാക്കുകളിൽ ഉള്ളടങ്ങിയ ആശയത്തെ വിശദമായി അഭിനയിച്ചു ഫലിപ്പിക്കുന്നത് വാക്യാർത്ഥാഭിനയവുമാകുന്നു. പദാർത്ഥ, വാക്യാർത്ഥാഭിനയത്തിൽ മുദ്രകൾക്ക് അക്ഷരങ്ങളുടെ സ്ഥാനമാണ്. ഓരോ പദത്തിനും മുദ്രകൾ ചേർത്താണ് അഭിനയം പൂർണ്ണമാക്കുന്നത്. കഥകളിയിലും കൂടിയാട്ടത്തിലും മുദ്രാഭിനയം പൂർണ്ണമാകുന്നതിന് ചുവടുകൾ ആവശ്യമായി വരുന്നു. മാത്രമല്ല, അഭിനയത്തിന്റെ ഓരോ ഘട്ടവും ശക്തി പ്രാപിക്കുന്നതിനനുസരിച്ച് മുദ്രകൾക്കും ശക്തി വർദ്ധിക്കുന്നു. എന്നാൽ മോഹിനിയാട്ടത്തിൽ ചുവടുകൾ ഇല്ലാതെ തന്നെ മുദ്രാഭിനയം പൂർണ്ണമാക്കാൻ സാധിക്കുകയും ഭാവപ്രകടനം

മൂർദ്ധന്യത്തിലെത്തുമ്പോൾ മുദ്രകൾ ശക്തിയായി പ്രകടിപ്പിക്കുന്നത് പലപ്പോഴും അനൗചിത്യമായി മാറുകയും ചെയ്യുന്നു.

ഈ മൂന്നു കലകളിലും അഭിനയത്തിന്റെ തോതു നിർണ്ണയിക്കുന്ന അളവുകോൽ സമയമാണ്. കൂടിയാട്ടം ഏറ്റവും ദൈർഘ്യമേറിയ കലാരൂപമായി മാറാൻ കാരണമായത് അതിലെ അതിദീർഘമായ അഭിനയക്രമങ്ങളാലാണ്. ശ്ലോകം ചൊല്ലുന്നതിനനുസരിച്ച് പദാത്ഥാഭിനയം മുദ്രകൾ മാത്രമായി ചെയ്ത്, പിന്നീട് അന്വയിച്ച്, അർത്ഥമഭിനയിച്ച് അവസാനം ഉള്ളടക്കത്തെ വിസ്തൃതമായി അഭിനയിച്ചു ഫലിപ്പിക്കുന്നു. ഇവിടെ ഒരു ഭാവം ഉത്ഭവം മുതൽ രസം ജനിപ്പിക്കുന്ന ഘട്ടം വരെയെടുക്കുന്ന സമയം കലാകാരന്റെ തീരുമാനത്തിനും ഔചിത്യത്തിനുമനുസരിച്ച് നിർണ്ണയിക്കപ്പെടുന്നു. കഥകളിയിൽ വരികളുടെ പദാർത്ഥാഭിനയത്തിനു ശേഷം വിസ്തരിച്ച് അഭിനയിക്കുന്ന നടന്റെ മനോധർമ്മത്തിനനുസരിച്ച് സമയത്തിൽ ഏറ്റക്കുറച്ചിലുകൾ സംഭവിക്കുന്നു. മോഹിനിയാട്ടത്തിലാകട്ടെ, വാചികത്തിൽ അനുവദനീയമായ കലാപ്രമാണമാണ് നർത്തകരെ നിയന്ത്രിക്കുന്നത്. നിശ്ചിത സമയത്തിനുള്ളിൽ ഓരോ കലാകാരനും തന്റെ യുക്തിക്കും ഭാവനയ്ക്കും അനുസൃതമായി പ്രവർത്തിച്ച് അഭിനയത്തിന്റെ ആഴം നിശ്ചയിക്കുന്നു.

ശാസ്ത്രീയ കലാരുപങ്ങൾ സ്ഥലം(space), കാലം(Time), ഇവയുടെ നിയന്ത്രണത്തിൽ അധിഷ്ഠിതമാണ്. അവയുടെ പരസ്പരബന്ധത്തിൽക്കൂടിയാണ് രംഗഭാഷ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നത്. കാഴ്ച്ചയ്ക്കും കേൾവിക്കും അതീതമായ കാലത്തുനിന്നും ഇതിവൃത്തങ്ങളെയും കഥാപാത്രങ്ങളെയും കണ്ടെത്തി ഇന്നിന്റെ അരങ്ങിൽ ആവിഷ്കരിക്കുമ്പോൾ കലാകാരന്മാരുടെ ഭാവനാശക്തിയുടെ പിൻബലത്തിൽ സ്ഥലവും കാലവും സാങ്കല്പികമായി നിർമ്മിക്കപ്പെടുകയും സഹൃദയന് അത് അനുഭവവേദ്യമാവുകയും ചെയ്യുന്നു. കലാകാരന്റെ ഔചിത്യവും ഭാവനയും സംയോജിക്കുമ്പോഴാണ് രംഗസജ്ജീകരണം വിഭാവനം ചെയ്യപ്പെടുന്നത്. സമയത്തിനും കാലത്തിനും അതീതമായ തലത്തിലേക്ക് പ്രേക്ഷകഹൃദയത്തെ ഉയർത്തി കലാകാരനും പ്രേക്ഷകനും ഒന്നായി മാറുന്ന മുഹൂർത്തമാണ് അഭിനയത്തിൽക്കൂടി സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നത്. ശാസ്ത്രീയ കലാരൂപങ്ങളുടെ നാടകീയ സ്വഭാവവും അതുതന്നെയാണ്.

ഗ്രന്ഥസൂചി:

1. നാരായണപിഷാരടി കെ.പി, നാട്യശാസ്ത്രം(വിവ.)കേരളസാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ (1997)
2. അച്ചുതനുണ്ണി ചാത്തനാത്ത്, ഭാരതീയസാഹിത്യദർശനം, വള്ളത്തോൾ വിദ്യാപീഠം, ശുകപുരം (2005)
3. നാരായണപ്പണിക്കർ കാവാലം, സോപാനസത്ത്വം, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട് (2011)
4. ഉഷ നങ്ങ്യാർ–അഭിനേത്രി(നാട്യവേദത്തിലെ സ്ത്രീപർവ്വം) കേളി പ്രസിദ്ധീകരണം, മുംബൈ (2003)

പെണ്ണവസ്ഥകളുടെ നാടകക്കാഴ്ചകൾ

അനിറ്റ ഷാജി,
ഗസ്റ്റ് ലക്ചറർ, മലയാള വിഭാഗം,
വിമല കോളേജ്, തൃശൂർ

സ്ത്രീവാദ പ്രസ്ഥാനങ്ങളുടെയും സാമൂഹികമായ മുന്നേറ്റങ്ങളുടെയും ചിന്തയുടെയും ഫലമായി ആവിർഭവിച്ച ഒരു ചിന്താപഠനരീതിയാണ് സ്ത്രീവാദവിമർശനം. സമകാലികമായ ഇതര ചിന്താപദ്ധതികളിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമായ ഈ പഠനരീതി സാമൂഹികമായ ഒരു മുന്നേറ്റവും പ്രയോഗപദ്ധതിയുമാണ്. പുരുഷ കേന്ദ്രീകൃത വ്യവസ്ഥയിൽ സ്ത്രീസ്വത്വങ്ങൾ നിഷേധിക്കപ്പെട്ടതിനോടുള്ള പ്രതികരണം എന്ന നിലയിൽ ഉയർന്നു വന്ന സ്ത്രീവാദ വിമർശനം ഏക സ്വഭാവമുള്ള ഒന്നല്ല. പ്രദേശം, സ്ത്രീഅവസ്ഥകൾ, സാമൂഹികസ്ഥിതി എന്നിവയ്ക്കനുസരിച്ച് നിരവധി ഫെമിനിസങ്ങൾ നിലവിലുണ്ട്. ഇതിനും പുറമേ സ്ത്രീവാദപരമായ പ്രവർത്തനങ്ങളും സ്ത്രീവാദ ചിന്തകരും കാലഘട്ടം മാറുന്നതിനനുസരിച്ച്, അഥവാ സാമൂഹിക പരിണാമത്തിനനുസരിച്ച് തങ്ങളുടെ ചിന്താരീതിയിൽ, ലക്ഷ്യങ്ങളിൽ മാറ്റങ്ങൾ വരുത്തിയിട്ടുമുണ്ട്. ഒന്നാം തരംഗ സ്ത്രീവാദവിമർശനം, രണ്ടാം തരംഗ സ്ത്രീവാദ വിമർശനം എന്നി പ്രകാരമുള്ള വിഭജനങ്ങൾ സ്ത്രീവാദചിന്തകരുടെ ലക്ഷ്യ-മാർഗ്ഗങ്ങളിലുള്ള വ്യതിയാനത്തിനനുസരിച്ച് സംഭവിച്ചതാണ്. വോട്ടവകാശം പോലെയുള്ള രാഷ്ട്രീയവും സാമൂഹികവുമായ ഭൗതിക ആവശ്യങ്ങൾക്കു വേണ്ടിയാണ് ഒന്നാം തരംഗ സ്ത്രീവാദ ചിന്തകൾ പ്രവർത്തിച്ചത്. രണ്ടാം തരംഗമാകട്ടെ സ്വാശ്രയയായ പുത്തൻ സ്ത്രീയുടെ സ്വരം കേൾപ്പിക്കുവാനാണ് ശ്രമിച്ചത്. ബെറ്റി ഫ്രീഡിന്റെ 'The Feminine Mystique' എന്ന പുസ്തകത്തിന്റെ പ്രസിദ്ധീകരണത്തോടെയാണ് പാശ്ചാത്യ ലോകത്ത് ഫെമിനിസത്തിന്റെ രണ്ടാം തരംഗം ആരംഭിച്ചത്. സ്ത്രീകൾ തമ്മിലും സ്ത്രീയും പുരുഷനുമായുള്ളതുമായ 'സ്ത്രീ യുടെ വ്യത്യസ്തത' യിലാണ് ശ്രദ്ധ ഊന്നപ്പെട്ടത്. വർദ്ധിച്ചു വരുന്ന ലൈംഗികാതിക്രമങ്ങളുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ലിംഗഭേദങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള ശാസ്ത്ര സാമൂഹിക-മനശാസ്ത്ര സിദ്ധാന്തങ്ങളിലെല്ലാം രണ്ടാം തരംഗം ഇടപെട്ടു. സ്ത്രീയുടെ അനുഭവം, ലിംഗഭേദം, ലൈംഗികത, ലൈംഗികതയുടെ (ലിംഗപദവിയുടെ) രാഷ്ട്രീയം, ലൈംഗികവും സാമൂഹികവുമായ അക്രമം മുതലായ വിഷയങ്ങൾ പരിഗണിക്കപ്പെട്ടു.

ഏകീകൃത സ്വഭാവമുള്ള ഫെമിനിസമല്ല നിലവിലുള്ളതെന്ന് പറഞ്ഞു കഴിഞ്ഞു. പാശ്ചാത്യ സ്ത്രീവാദ ചിന്തകൾ

കേരളത്തിൽ അപ്പാടെ പ്രസക്തമല്ല. അമേരിക്കൻ പെണ്ണവസ്ഥയിൽ നിന്നും കേരളത്തിലെ പെണ്ണവസ്ഥകളും സാമൂഹിക സാഹചര്യവും വിഭിന്നമാണ്. കേരളത്തിന് കേരളീയ സാഹചര്യത്തിലുള്ള ഫെമിനിസമാണ് ആവശ്യം അനുകരണങ്ങളല്ല എന്ന് ചന്ദ്രമതി ഭാഷാപോഷിണിയിൽ അഭിപ്രായപ്പെട്ടത് ഈ വാദഗതിയോടെയാണ്. 2004 ൽ ഡി.സി. ബുക്സ് പുസ്തകമായി പ്രസിദ്ധീകരിക്കുകയും അതിനു മുമ്പുള്ള വർഷങ്ങളിൽ അരങ്ങേറുകയും ചെയ്ത ശ്രീജ കെ.വി. യുടെ മൂന്നു നാടകങ്ങളെ, രണ്ടാംതരംഗ ഫെമിനിസ്റ്റ് ചിന്താരീതിയോടും കേരളത്തിന്റെ സവിശേഷ ഭൂമികയിലെ അതിന്റെ സാധ്യതയോടും ചേർത്തുവച്ചുകൊണ്ട് വായിക്കാനാണ് ഈ പഠനത്തിൽ ശ്രമിക്കുന്നത്. 1999 ൽ 'ഓരോരോ കാലത്തിലും' ആദ്യമായി അരങ്ങേറി. 2001 –ൽ 'കല്യാണസാരി'യും 2002 ൽ 'ലേബർ റൂമും' ആദ്യ അരങ്ങേറ്റം കുറിച്ചു. ഈ മൂന്നു നാടകങ്ങളുടെയും ഡി.സി. പ്രസാധനം നിർവ്വഹിച്ച സാഹിത്യപാഠമാണ് പഠനത്തിന് അവലംബമായി സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഓരോ നാടകത്തെയും അതിന്റെ വിഷയ പശ്ചാത്തലത്തിലും രണ്ടാം തരംഗ സ്ത്രീവാദത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തോടു ബന്ധപ്പെടുത്തിയും ഇവിടെ ചർച്ച ചെയ്യുന്നു.

'ഓരോരോ കാലത്തിലും':

കാലം കേവലമൊരകലം മാത്രമാണെന്ന ചിന്ത 'ഓരോരോ കാലത്തിലും' എന്ന നാടകം അവതരിപ്പിക്കുന്നു. 1905 ൽ നടന്ന താത്രിക്കുട്ടിയുടെ സ്മാർത്തവിചാരത്തെയും സമകാലിക സാഹചര്യത്തിൽ പീഡനത്തിനിരയായ ഒരു പെൺകുട്ടിയുടെ അവസ്ഥയെയും കൂട്ടി വിളക്കി ക്കൊണ്ടാണ് നാടകത്തിന്റെ ഇതിവൃത്തം രൂപപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. രണ്ട് കാലഘട്ടങ്ങളിലെ സ്ത്രീകളെ, അവരുടെ പ്രണയത്തെ, അവർ അഭിമുഖീകരിക്കുന്ന പ്രശ്നങ്ങളെ, രണ്ട് വ്യത്യസ്ത സംസ്കാരങ്ങളെ, കൂട്ടിച്ചേർക്കുകയാണ് 'ഓരോരോ കാലത്തിലും' എന്ന നാടകം ചെയ്യുന്നതെന്ന് സാറാ ജോസഫ് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. (അഭിമുഖം).

സ്ത്രീസ്വത്വം, പെണ്ണവസ്ഥ എന്നത് അംഗീകരിക്കപ്പെടേണ്ടതാണെന്ന വാദം ഇവിടെ ഉന്നയിക്കുന്നുണ്ട്. 'അവൾ അവൾ മാത്രം എന്ന് പറയാൻ പഠിച്ചിട്ടില്ലാത്ത ഒരാൾക്ക് പ്രണയമെന്തെന്നറിയാമോ?' (17)എന്നു നാടകത്തിലെ, സമകാലിക സാഹചര്യത്തിൽ പീഡനത്തിനിരയായ പെൺകുട്ടി ചോദിക്കുന്നുണ്ട്. അവൾ പ്രണയത്തിനു വേണ്ടി സ്വന്തം കാതുകൾ മുറിച്ചു നൽകിയ വാൻഗോഗിനെ ആരാധിക്കുന്നവളാണ്. അവളവൾ എന്ന പദം, ബോധ്യം, ലിംഗപരമായ സ്വത്വബോധത്തിൽ നിന്നും ഉണരുന്നതാണ്. മാനസികമായ ഔന്നത്യം പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന സ്ത്രീ വ്യക്തിത്വങ്ങളാണ് താത്രി, വാൻഗോഗിനെ പ്രണയിക്കുന്ന പെൺകുട്ടി എന്നിവരുടേത്. കേരളത്തിൽ അന്നും ഇന്നും(1905 ലും 2000 ലും) ജാതിമേധാവിത്വത്തിന്റെയും സവർണ്ണാധിപത്യ ത്തിന്റെയും പുരുഷാധിപത്യ ത്തിന്റെയും അന്തരീക്ഷം നിലനിൽക്കുന്നു. മാനസികമായ ഔന്നത്യം പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന സ്ത്രീയുടെ അടിച്ചമർത്തപ്പെട്ട സ്വത്വബോധത്തിന്റെ ഭീകരത നാടകം ധ്വനിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. തങ്ങളേക്കാൾ ഉയർന്ന വിതാനങ്ങളിൽ സഞ്ചരിക്കുന്ന സ്ത്രീസ്വത്വങ്ങളെ പുരുഷസ്വത്വങ്ങൾ ഭയക്കുന്നു. കീചകനെ പ്രണയി ക്കുന്ന താത്രിയും വാൻഗോഗിനെ പ്രണയിക്കുന്ന പെൺകുട്ടിയും കീചകവേഷധാരിക്കും കാമുക നായിരുന്ന കലാകാരനും എത്തിപ്പിടിക്കാൻ കഴിയാത്തത്ര കലാശേഷിയുള്ളവരാണ്. അത് ബോധ്യപ്പെടുന്ന പുരുഷാധിപത്യസമൂഹം സ്ത്രീയെ ശാരീരികയമായി തളച്ചിടുകയാണെന്ന് നാടകം വ്യക്തമാക്കുന്നു. പ്രണയമെന്ന വികാരം പ്രകടിപ്പിച്ച ആദ്യ സ്ത്രീ താത്രിയായിരുന്നിരിക്കണം. കേരളീയ അന്തരീക്ഷത്തിന് അന്യമായിരുന്ന കാൽപ്പനിക പ്രണയം താത്രിയിലുണ്ടായിരുന്നു, കാമത്തിന് അതീതമായത്. എന്നാൽ താത്രി കാമവെറിപൂണ്ടവൾ എന്നു മുദ്ര കുത്തപ്പെട്ടു. അടുക്കള ശങ്ക, സാധനം മുതലായ പദങ്ങൾ പുരുഷ അധികാരത്തിന്റേതാണ്. പുരുഷ കേന്ദ്രീകൃതമായ അധികാരവ്യവസ്ഥിതിയാണ് സ്ത്രീയവസ്ഥകൾക്ക് പേരുകൾ പോലും കൽപ്പിക്കുന്നത്.

'കല്യാണസാരി':

തൊഴിൽരഹിതരും വീട്ടമ്മമാരുമായ മധ്യവർഗ്ഗവനിതകൾ അനുഭവിച്ച സ്വകാര്യ ഉൽകണ്ഠ കളെ അവതരിപ്പിച്ച ബെറ്റി ഫ്രീഡന്റെ 'The Feminine Mystique' എന്ന പുസ്തകത്തോടെയാണ് രണ്ടാം തരംഗ സ്ത്രീവാദവിമർശനം ആരംഭിച്ചത്. സ്വന്തമായി വരുമാനമില്ലാത്ത വെറും ഉപഭോക്താ ക്കളായിരുന്നു ഇവർ. 'Mystique'എന്ന പദം കൊണ്ട് 'പേരില്ലാത്ത പ്രശ്നം' എന്ന അർത്ഥമാണ് ഉദ്ദേശിക്കപ്പെട്ടത്. സ്ത്രീകളുടെ സ്വകാര്യാനുഭവങ്ങളെ രാഷ്ട്രീയ പ്രശ്നങ്ങളുമായി ബന്ധിപ്പിച്ചു കണ്ടുതുടങ്ങുന്നതും ഈ പുസ്തകത്തിലൂടെയാണ്.

ആറങ്ങോട്ടുകരയിലെ 'മൈത്രി സ്വയംസഹായ വനിതാ സംഘ'ത്തിന്റെ വാർഷികത്തിന് അവതരിപ്പിക്കുവാൻ അതിലെ അംഗമായ ശ്രീജയും സഹപ്രവർത്തകരും ചേർന്ന് രൂപപ്പെടുത്തിയ നാടകമാണ് 'കല്യാണസാരി'. സ്വയംസഹായ വനിതാസംഘങ്ങളും കുടുംബശ്രീ പദ്ധതിയും ആവിർഭവിച്ച രണ്ടായിരത്തിലാണ് ഇത്തരമൊരു നാടകം ജനിക്കുന്നത്. വീട്ടമ്മമാരായ മധ്യവർഗ്ഗ വനിതകളുടെ സ്വകാര്യ ഉത്കണ്ഠകളെ അരങ്ങത്തവതരിപ്പിക്കുകയായിരുന്നു 'കല്യാണസാരി' യിലൂടെ. കുടുംബം, അടുക്കള, കുടുംബാംഗങ്ങൾ, അടിസ്ഥാനവർഗ്ഗ സ്ത്രീകൾ എന്നീ പ്രകാരമുള്ളവ 'കല്യാണസാരി'യിൽ കടന്നുവരുന്നു. സുശീല എന്ന മധ്യവർഗ്ഗ സ്ത്രീയെയാണ് നാടകം കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നത്. ദുരഭിമാനത്തിന്റെയും പ്രതാപത്തിന്റെയും കുറ്റിക്കാലിൽ സ്വയം കറങ്ങുന്ന, പൊതുരംഗം അന്യമായ സ്ത്രീ പ്രതിനിധിയാണ് സുശീല. ഇതിനു ബദലായി വേശു, പാറുക്കുട്ടി എന്നീ അടിസ്ഥാന വർഗ്ഗത്തിൽപ്പെടുന്ന തൊഴിലാളി സ്ത്രീകളെ ശ്രീജ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. പാൽ വില്പനകേന്ദ്രം, പഞ്ചായത്ത്, നെല്ലുകുത്ത് മില്ല്, വനിതാ സ്വയംസഹായ സംഘങ്ങൾ തുടങ്ങിയ പൊതുജനവുമായി ബന്ധപ്പെടുന്ന ഇടങ്ങൾ വേശുവിനും പാറുക്കുട്ടിക്കുമുണ്ട്. ദുരഭിമാനത്തിന്റെയും കുടുംബമഹത്വത്തിന്റെയും പശ്ചാത്തലത്തിൽ സുശീലയ്ക്ക് പൊതുജന ജീവിതവുമായുള്ള ബന്ധം നഷ്ടപ്പെടുകയാണ്. ഫലമായി സുശീല ആത്മഹത്യയ്ക്കൊരുങ്ങുന്നു. വർഗ്ഗ വ്യത്യാസങ്ങളില്ലാതെ തൊഴിൽരഹിത സ്ത്രീകൾ ഒരുമിക്കണമെന്നും സഹകരിച്ച് പ്രവർത്തിക്കണമെന്നും സമ്പാദിക്കണ മെന്നുമുള്ള ബോധ്യം 'കല്യാണസാരി' ഉൽപ്പാദിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ജീവിക്കാനുള്ള വഹകൾ ഈ കൂട്ടായ്മ വഴി താഴേക്കിടയിലുള്ള സ്ത്രീകൾക്കു ലഭിക്കുന്നുണ്ട്. ദുരഭിമാനം വെടിഞ്ഞ് സ്ത്രീകളും സാമ്പത്തികമായി സ്വയം പര്യാപ്തരാവണമെന്നു വാദിക്കുന്നിടത്ത് ശ്രീജയുടെ നാടകം പെണ്ണെന്ന സ്വത്വബോധത്തെ അംഗീകരിക്കുകയും സ്വയം മുന്നേറാൻ കൂട്ടായ്മകളെ ആശ്രയിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇത് കേരളീയ പരിസരത്തിലെ മുന്നേറ്റമാണ്. കേരളീയമായ ജീവിത പരിസരങ്ങളിലുള്ള മുന്നേറ്റം. സമ്പാദ്യം എന്നതിനപ്പുറം കൂട്ടായ്മ എന്ന ഈ ലക്ഷ്യത്തെക്കുറിച്ച് 'കല്യാണസാരി'യിൽ പാറുക്കുട്ടി പറയുന്നു.

'നാലാളെ കാണാനും വർത്താനം പറയാൻ പറ്റണതും ഒരാശ്വാസം. അതോണ്ടാ നേരോണ്ടാ ക്കി പോണത്'(53). പൊതുരംഗത്തേയ്ക്ക് ചുവടുവയ്ക്കാൻ സുശീല എന്ന മധ്യവർഗ്ഗ സ്ത്രീ തുനിയുന്നിടത്ത് നാടകം അവസാനിക്കുന്നു. പ്രതീകാത്മകമായി മാമൂൽ പ്രതിപത്തിയുടെ കല്യാണസാരി വലിച്ചു കീറി ചവിട്ടിയുണ്ടാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

ലേബർ റൂം:

പെണ്ണവസ്ഥയുടെ അരങ്ങിലുള്ള ആവിഷ്ക്കാരവും പ്രഖ്യാപനവുമാണ് 'ലേബർ റൂം' എന്ന നാടകം. പ്രസവം, ഗർഭാവസ്ഥ മുതലായവ പെണ്ണവസ്ഥകളാണെന്ന ബോധ്യവും മറച്ചു വയ്ക്കേണ്ടവയല്ല, മറിച്ച് ഇതര(പുരുഷ)വർഗ്ഗത്തിൽ നിന്ന് സ്ത്രീയെ വ്യത്യസ്തയാക്കുന്ന സവിശേഷതയാണെന്ന തിരിച്ചറിവും ഈ നാടകത്തിലുണ്ട്. രണ്ടാം തരംഗ സ്ത്രീവാദത്തിന്റെ പ്രധാന വാദഗതിയായിരുന്ന സ്ത്രീയനുഭവത്തിന്റെ ആവിഷ്ക്കാരം തന്നെയാണിതെന്നു പറയാം. പെണ്ണവസ്ഥ ആവിഷ്ക്കരിക്കാൻ പുരുഷകേന്ദ്രിത വ്യവഹാരങ്ങളിലുള്ള പദങ്ങൾ അസമർത്ഥമാണെന്നതിന്റെ ബദൽസാധ്യതകൾ ശ്രീജ അവതരിപ്പിക്കുന്നു.1950 കളിൽ ലളിതാംബിക അന്തർജനം രചിച്ച

'വഴിവക്കിൽ' എന്ന കഥയിൽ ഒരു പ്രസവരംഗമുണ്ട്. അതിപ്രകാരമാണ്.

'ജീവിതത്തിനും മരണത്തിനുമിടയ്ക്ക് യാതനയുടെ ഒരു സ്വപ്ന മണ്ഡലം. അവൾക്ക് തന്നെപ്പറ്റിയും ഒന്നിനെപ്പറ്റിയും ഒരറിവില്ല. അടുത്ത പാടത്തിൽ നിന്നുള്ള കൂക്കി വിളികൾ അതിദൂരമായ ഏതോ സ്ഥലത്ത് മാറ്റൊലിയുടെ ഭീകരശബ്ദങ്ങളായി തോന്നി. നിഴലുകൾ അനങ്ങുന്നു. അതു രാക്ഷസാകൃതിയാണ്. പ്രജ്ഞാകേന്ദ്രങ്ങളെയാകെ മരവിപ്പിക്കുന്ന പരമമായ അനുഭവ മുഹൂർത്തം. എന്താണ് സംഭവിക്കുന്നതെന്നും അതെങ്ങനെയാണെന്നും അവൾക്ക് അറിവില്ല. എന്തോ സംഭവിക്കുന്നു. അതു സംഭവിച്ചു കഴിഞ്ഞു.' വാക്കുകളില്ലാത്ത അവസ്ഥയുണ്ടിതിൽ. തന്നെപ്പറ്റിയും ഒന്നിനെപ്പറ്റിയും അറിവില്ലാത്ത ഒരു സ്ത്രീ. പ്രസവാവസ്ഥയ്ക്ക് ഭാഷയില്ലാതിരുന്ന ലളിതാംബിക അന്തർജനത്തിൽ നിന്ന് ശ്രീജയിലെത്തു മ്പോൾ പ്രസവവേദന എന്ന അവസ്ഥ ചിത്രീകരിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത് നോക്കുക.

'ഹൗ ... അടിവയറ്റിലൂടെ മിന്നൽപ്പിണർപോലെ പാഞ്ഞു പോകുന്ന വേദന ... കൊടും മഞ്ഞിന്റെ തണുപ്പുള്ള, വാൾത്തലപ്പിന്റെ മൂർച്ഛയുള്ള വേദന ... ഇതെന്നെ ആസകലം കീഴടക്കുമ്പോഴും ഈ വേദനയെപ്പോലും സ്നേഹിക്കാൻ എനിക്കു തോന്നുന്നു. സ്വാതന്ത്ര്യമാകുന്ന വേദന'(72)

കാൽപ്പനികമായി പ്രസവവേദന ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെടുകയാണിവിടെ. അപ്പോഴും അത് സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ, പെണ്ണവസ്ഥയുടെ, വ്യതിരിക്തതയുടെ അംഗീകാരമായി സ്വീകരിക്കുകയാണ്. ഭാഷ പര്യാപ്തമല്ലാത്ത സാഹചര്യം 'ലേബർ റൂം' നാടകത്തിലുമുണ്ട്. സ്വന്തമായ അനുഭവം എഴുതാൻ പര്യാപ്തമായ ഭാഷ ഇല്ലാത്തിടത്ത് ശ്രീജ medical terms ഉപയോഗിക്കുന്നു. Bleeding, Pain, Stitch, Fluid, Expansion, Cervix, Dissolve, Date, Risk, Complication മുതലായ നിരവധി പദങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത് ഈ അപര്യാപ്തതയിലാണ്.

'ലേബർ റൂം' എന്ന നാടകത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കു പേരുകളില്ല. സ്ത്രീ1, സ്ത്രീ 2, സ്ത്രീ3 എന്നിങ്ങനെ സൂചനകളേയുള്ളൂ. സമാനമായ അവസ്ഥകൾ എന്ന അർത്ഥമാണ് ഈ പേരില്ലായ്മ നൽകുന്നത്. കേരളീയ സാഹചര്യത്തിലാണ് . 'ലേബർ റൂം' എന്ന നാടകം രചിതമായിരിക്കുന്നത്. പ്രസവം സമൂഹത്തിന്റെ തട്ടുകൾക്കനുസരിച്ച് വ്യത്യസ്തമാണിവിടെ. ഉന്നതവർഗ്ഗ സ്ത്രീയുടെ പ്രസവാനുഭവവും അടിസ്ഥാനവർഗ്ഗ സ്ത്രീയുടെ പ്രസവാനുഭവവും ഇവിടെ ചിത്രീകരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. നിരവധി ഫെമിനിസങ്ങൾ എന്ന ചിന്ത ഈ ആവിഷ്കരണവും ഉൾക്കൊള്ളുന്നു.

പെൺകാലുകൾ അശ്ലീലമായി കരുതിപ്പോരുന്ന കേരളീയ സാഹചര്യത്തിലാണ് ഒരു ലേബർ റൂം അപ്പാടെ അരങ്ങിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്.

'ശരിക്ക് കിടക്കൂ ... ഇങ്ങനെ ബലം പിടിക്കരുത് ... കാൽ ശരിക്കകത്തി മുട്ടിന്മേൽ മടക്കി വെക്ക് ...' എന്ന വാക്യത്തോടെയാണ് നാടകം ആരംഭിക്കുന്നത്. കാലുകളുണ്ട് പെണ്ണിന് എന്ന പ്രഖ്യാപനത്തോടൊപ്പം ഒരവസ്ഥയുടെ അരങ്ങിലെ ആവിഷ്ക്കാരം കൂടിയാണ് ഈ വാക്യത്തിൽ കടന്നുവരുന്നത്.

'കക്കൂസിൽ പോണം' മുതലായ സഭ്യേതരമെന്ന് സമൂഹം വിധിക്കുന്ന വാക്യങ്ങൾ ഇവിടെ വിളിച്ചു പറയപ്പെടുകയാണ്. ലേബർ റൂമിന്റെ തീവ്രതയിൽ സഭ്യ – ഇതര വസ്തുക്കൾ അന്യമാകുന്ന വസ്തുത നാടകം അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

സിനിമയിൽ പ്രസവരംഗം ചിത്രീകരിക്കുന്നതിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമാണിത്. അരങ്ങു ണർത്തുന്ന തീവ്രത ഇവിടെയുണ്ട്. ഈ നാടകം അരങ്ങിലവതരിപ്പിക്കവേ ലഭിച്ച മോശം പ്രതികരണങ്ങളെപ്പറ്റി ശ്രീജ അഭിമുഖത്തിൽ പറയുന്നുണ്ട്. നാടകത്തിന്റെ സാധ്യതയും ഇതുപോലൊരു വിഷയത്തിന്റെ സ്വീകാര്യതയും ഇവിടെ ചിന്തിക്കേണ്ടതുണ്ട്.

ശ്രീജ കെ.വി. യുടെ നാടകങ്ങൾ സ്ത്രീവാദ വിമർശനത്തിന്റെ രണ്ടാം തരംഗ വാദഗതികളോട് ചേർന്നു നിൽക്കുന്നവയാണ്. പാശ്ചാത്യ അനുകരണമെന്ന നിലവിട്ട് കേരളീയ

ഭൂമികയിൽ, സ്ത്രീ സമൂഹത്തിന്റെ പ്രശ്നങ്ങൾ ഈ നാടകങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്നു എന്ന നിഗമനത്തിലാണ് എത്തിച്ചേരാനാവുക. കേരളീയ പരിസ്ഥിതിയിൽ പ്രശ്നങ്ങളെ അവലോകനം ചെയ്യുകയും പോംവഴികൾ നിർദ്ദേശിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട് ഈ നാടകങ്ങൾ. ഒപ്പം നാടകം എന്ന രംഗകലയുടെ സാധ്യത ഉപയോഗപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് തന്റെ ആശയങ്ങളുടെ പ്രചാരമെന്ന ലക്ഷ്യവും ശ്രീജ സാധിക്കുന്നു.

സഹായക ഗ്രന്ഥങ്ങൾ:

1. ശ്രീജ കെ. വി., ഓരോരോ കാലത്തിലും; കോട്ടയം: ഡി.സി. ബുക്സ്, 2004
2. രാധിക സി. നായർ, സമകാലിക സാഹിത്യ സിദ്ധാന്തം: ഒരു പാഠപുസ്തകം; തൃശൂർ: കറന്റ് ബുക്സ്, 2007.
3. അഭിമുഖം – ശ്രീജ കെ.വി. – സാറാ ജോസഫ്.
4. അഭിമുഖം – ചന്ദ്രമതി – അനിൽകുമാർ.
5. ലളിതാംബിക അന്തർജനത്തിന്റെ കഥകൾ.

അടുക്കളയിൽ നിന്ന് അരങ്ങത്തേക്ക്'– സമൂഹപാഠവും രചനാപാഠവും

മിനി മറിയം സക്കറിയ,
അസിസ്റ്റന്റ് പ്രൊഫസർ,
മലയാളവിഭാഗം
സി.എം.എസ്. കോളജ്
കോട്ടയം.

കേരളത്തിലെ ദൃശ്യകലാവേദി വൈവിധ്യപൂർണ മായ നാടോടി ദൃശ്യരൂപങ്ങൾകൊണ്ടും നാട്യശാസ്ത്ര ത്തിലെ നാടകനിയമങ്ങൾ സ്വീകരിച്ചു വളർന്നിട്ടുള്ള ക്ലാസിക്കൽ ദൃശ്യകലകളാലും സമ്പന്നമായിരുന്നു. എന്നാൽ 19–ാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ ഉത്തരാർദ്ധത്തോടെ നമ്മുടെ കലാപാരമ്പര്യത്തിന്റെ പിൻതുടർച്ച അവകാശപ്പെടാ നാവാത്ത നാടകസാഹിത്യത്തിന്റെയും നാടകാവതരണ ത്തിന്റെയും വളർച്ചയ്ക്ക് ഈ ദൃശ്യകലകൾ വഴിമാറി ക്കൊടുത്തു. വിവർത്തനങ്ങളായും സ്വതന്ത്രരചനകളായും സംഗീതനാടകങ്ങളായും നാടകസാഹിത്യം മലയാളത്തിൽ വേരോട്ടം നടത്തി. എങ്കിലും മാതൃകാപരമായ ഒരു വളർച്ച നാടകത്തിന് അവകാശപ്പെടാൻ സാധിച്ചിരുന്നില്ല.

വിവർത്തനങ്ങൾ, പ്രഹസനങ്ങൾ, തമിഴ് സംഗീത നാടകങ്ങൾ എന്നീ മേഖലകളിൽ ഒതുങ്ങിനിന്ന മലയാള നാടകം തനതായ വ്യക്തിമുദ്ര പതിപ്പിച്ചു തുടങ്ങിയത് 1930–ഓടു കൂടിയാണ്. പുരോഗമനപരമായ രാഷ്ട്രീയ സാമൂഹ്യസാഹിത്യവീക്ഷണങ്ങൾ കേരളീയാന്തരീ ക്ഷത്തിൽ സൃഷ്ടിച്ച ചലനാത്മകമായ മാറ്റങ്ങളാണ് ഇതിനു കാരണമായത്. കലയും സാഹിത്യവും സാമൂഹ്യജീവിത സത്യങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് കാലഘട്ടത്തിന്റെ ആവശ്യമാണെന്നുള്ള തിരിച്ചറിവാണ് 1930–ൽ വി.ടി ഭട്ടതിരിപ്പാട് 'അടുക്കളയിൽ നിന്ന് അരങ്ങത്തേക്ക്' എന്ന നാടകം എഴുതി അവതരിപ്പിച്ചതോടെ യാഥാർത്ഥ്യമായത്. 1930 മുതൽ 1940 വരെയുള്ള നാടകത്തിന്റെ കാലഘട്ടത്തെ ക്കുറിച്ച് ജി. ശങ്കരപ്പിള്ള പരാമർശിക്കുന്നത് ഇപ്രകാരമാണ്. "നമ്മുടെ നാടകം ഗൗരവപൂർവ്വം കൈകാര്യം ചെയ്യേണ്ട ഒരു ശാഖയാണെന്ന് കുറച്ചു പേർക്കെങ്കിലും തോന്നിത്തുട ങ്ങിയ കാലഘട്ടമാണ്. അന്യസാഹിത്യസമ്പർക്കം അവരെ അതിനു ഏറെ സഹായിച്ചിരിക്കാം. അതൊന്ന്; അതുപോലെ സാമൂഹികമായ അനാചാരങ്ങൾക്കെതിരെ ആരംഭം കുറിച്ച തീവ്രവിപ്ലവപരിശ്രമങ്ങൾക്ക് നാടകത്തെ ഉപാധിയാക്കാ മെന്ന് പ്രയോഗവശാൽ തന്നെ അറിയുവാൻ കേരളത്തിനു സാധിച്ചതും ഈ കാലഘട്ടത്തിലത്രെ". നമ്പൂതിരി സമുദായ ത്തിലെ അനാചാരങ്ങളെയും അന്ധവിശ്വാസങ്ങളെയും സ്ത്രീകളുടെ ദുരിതജീവിതത്തെയും ശക്തമായി വിമർശിച്ച വി.ടിയുടെ 'അടുക്കളയിൽ നിന്ന് അരങ്ങത്തേക്ക്' എന്ന നാടകം അതിന്റെ അവതാരികാകാരനായ കേളപ്പൻ

പറയുന്നതുപോലെ 'അക്കാലത്തെ ഒരു ആറ്റംബോംബു' തന്നെയായിരുന്നു. നമ്പൂതിരി സമുദായ ത്തിന്റെ ജീർണ്ണതകൾ ഒരു പരിധി വരെ തുടച്ചുനീക്കാൻ ഈ നാടകം വലിയ പ്രേരണയായി മാറി.

ബ്രിട്ടീഷാധിപത്യത്തിൽ നിന്ന് ഇന്ത്യയെ മോചിപ്പിക്കുക എന്ന ലക്ഷ്യത്തോടെയുള്ള രാഷ്ട്രീയ പ്രവർത്തനങ്ങൾ തുടങ്ങുന്നതിനു മുൻപ ്തന്നെ ഭാരതത്തിന്റെ വിവിധഭാഗങ്ങളിലായി സമുദായപരിഷ്കരണത്തിനായി സംഘടനകൾ പ്രവർത്തനം ആരംഭിച്ചിരുന്നു. നമ്പൂതിരി സമുദായത്തിന്റെ പരിഷ്കരണം ലക്ഷ്യമാക്കി 1908–ൽ യോഗക്ഷേമസഭയ്ക്ക് തുടക്കം കുറിച്ചു. ഏതാനും വർഷങ്ങൾക്കുശേഷം സമാന്തരമായി ഇതേ ഉദ്ദേശ്യത്തോടെ നമ്പൂതിരിയുവജനസംഘവും പ്രവർത്തിച്ചു. യോഗക്ഷേമക്കാർ മിതവാദികളും യുവജനസംഘക്കാർ തീവ്രവാദികളുമായിരുന്നു. ഉദ്യോഗത്തിലും പൗരാവകാശങ്ങളിലും നമ്പൂതിരിമാർ മറ്റു സമുദായക്കാരോടൊപ്പം എത്തുക, പുരുഷവിദ്യാഭ്യാസം പ്രചരിപ്പിക്കുക, നിയമനിർമ്മാണ സഭയിലും മറ്റും പങ്കാളിത്തം ലഭിക്കുക തുടങ്ങിയവയ്ക്കു വേണ്ടിയാണ് യോഗക്ഷേമസഭ പ്രവർത്തിച്ചത്. എന്നാൽ യുവജനസംഘം വ്യത്യസ്തമായ കാഴ്ചപ്പാടാണ് പുലർത്തിയത്. മനുഷ്യരുടെയിടയിൽ ഒന്നിന്റെയും പേരിൽ വിഭാഗീയത പാടില്ല, കൂട്ടുകുടുംബ വ്യവസ്ഥ ഇല്ലാതാക്കുക, സ്ത്രീവിദ്യാഭ്യാസം പ്രചരിപ്പിക്കുക, സ്വജാതിവിവാഹം അനുവദിക്കുക, ഘോഷ ബഹിഷ്കരിക്കുക തുടങ്ങിയ പുരോഗമനപരമായ മാറ്റം സമുദായത്തിലുണ്ടാകാനാണ് അവർ ശ്രമിച്ചത്. യുവജനസംഘത്തിലെ അംഗമായിരുന്ന വി.ടി. സംഘത്തിന്റെ ആശയം സമുദായത്തിൽ പ്രചരിപ്പിക്കാൻ തെരഞ്ഞെടുത്ത മാർഗമായിരുന്നു നാടകം. യോഗക്ഷേമസഭയിലെ അംഗങ്ങളുടെ എതിർപ്പിനെ മറികടന്നാണ് സഭയുടെ 22–ാം വാർഷികത്തോടനുബന്ധിച്ച് 'അടുക്കളയിൽ നിന്ന് അരങ്ങത്തേക്ക്' എന്ന നാടകം അരങ്ങേറിയത്.

കാലോചിതമായ മാറ്റങ്ങൾക്ക് തയ്യാറാകാതിരുന്ന നമ്പൂതിരി സമുദായത്തിന്റെ യാഥാസ്ഥിതിക മനോഭാവവും അന്ധവിശ്വാസങ്ങളും അനാചാരങ്ങളും വി.ടി. നാടകത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ചു. നാടകവേദിയെക്കുറിച്ചോ സാഹിത്യത്തെക്കുറിച്ചോ ഗൗരവമായി ചിന്തിക്കാതിരുന്നതു കൊണ്ടാകാം നാടകമെന്ന നിലയിൽ ചില പോരായ്മകൾ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കാമെങ്കിലും സമൂഹത്തിന്റെ മുമ്പിൽ ഒരാശയം പ്രചരിപ്പിക്കാനുള്ള ആയുധമെന്ന നിലയിൽ ഒരു പരീക്ഷണം തന്നെയായിരുന്നു, അതിൽ വി.ടി. വിജയിക്കുകയും ചെയ്തു. നമ്പൂതിരിസമുദായത്തിൽ പുരുഷൻ സർവ്വസ്വാതന്ത്ര്യവും അനുഭവിച്ചപ്പോൾ സ്ത്രീകളുടെ ജീവിതം എന്നും പീഡനത്തിന്റേതായിരുന്നു. ഋതുമതിയാകുന്ന തോടെ അവളുടെ സ്വാതന്ത്ര്യം പൂർണമായി നഷ്ടമാകുന്നു. മൂന്നും നാലും ഭാര്യമാരുള്ള വൃദ്ധനെ ചെറുപ്രായത്തിൽ തന്നെ വിവാഹം കഴിക്കേണ്ടിവരിക, ഭർത്താവിന്റെ മരണശേഷം ജീവിതസുഖ മെന്താണെന്നറിയാതെ തടവറയിൽ കഴിയുക തുടങ്ങിയ ഒട്ടേറെ വേദനാജനകമായ അനുഭവങ്ങ ളിലൂടെയാണ് അന്തർജ്ജനങ്ങൾ കഴിയേണ്ടിവന്നത്. പറഞ്ഞുകൊടുത്താൽ മനസ്സിലാകാത്തവരും വായിച്ചറിയാൻ വിദ്യാഭ്യാസമില്ലാത്തവരുമായ അന്തർജ്ജനങ്ങൾക്ക് തങ്ങൾ അനുഭവിച്ചിരുന്ന യാതനകൾക്കെതിരെ പ്രതികരിക്കാനുള്ള ഒരു മനസ്ഥൈര്യം ഉണ്ടാക്കുക എന്ന സവിശേഷലക്ഷ്യവും ഈ നാടകത്തിനുണ്ടായിരുന്നു. അതോടൊപ്പം നമ്പൂതിരി സമുദായത്തിന്റെ പുരോഗതിയ്ക്ക് അനുയോജ്യമായ ഒട്ടേറെ വിപ്ലവാത്മകമായ ആശയങ്ങളും ഈ നാടകം അവതരിപ്പിച്ചു. പരിവേദനം, വ്യക്തിസ്വാതന്ത്ര്യമില്ലായ്മ, മരുമക്കത്തായ സമ്പ്രദായം, ആധുനികവിദ്യാഭ്യാസത്തിന്റെ ആവശ്യകത തുടങ്ങിയ ഒട്ടേറെ സാമൂഹികപ്രശ്നങ്ങളും നാടകം രംഗത്ത് അവതരിപ്പിച്ചു.

നാടകമെന്നനിലയിൽ രചനാരീതി പരിശോധിക്കുമ്പോൾ രൂപപരമായ ശില്പഭദ്രത അവകാശപ്പെടാനില്ലെങ്കിലും ആ കാലഘട്ടത്തിനു വേണ്ടത് വി.ടി. നൽകി. അതിനനുയോജ്യമായ പ്രമേയം, കഥാപാത്രങ്ങൾ, സംഭാഷണങ്ങൾ, നാടകീയമുഹൂർത്തങ്ങൾ എന്നിവയിൽ വി.ടി ശ്രദ്ധി ച്ചിരുന്നു. ആ തരത്തിൽ പരിശോധിക്കുമ്പോൾ 'അടുക്കളയിൽ നിന്ന് അരങ്ങത്തേക്ക്' എന്ന നാടകത്തിന് സാഹിത്യമെന്ന നിലയിൽ പൂർണത അവകാശപ്പെടാനാകും. വിളയൂരില്ലത്തിൽ ഓത്തു പഠിക്കാനെത്തിയ മാധവൻ കളിക്കൂട്ടുകാരിയായ തേതിയിൽ അനുരക്തനാകുന്നതും അവരുടെ ബന്ധത്തിൽ സാമൂഹിക അനാചാരങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ച പ്രതിസന്ധികളും അതിന്റെ പരിണാമവുമാണ്

ഇതിവൃത്തത്തിനാധാരം. പതിനാറ് രംഗങ്ങളിലായി അവതരിപ്പിച്ച നാടകത്തിന്റെ ഇതിവൃത്തം വി.ടി.യുടെ ആശയങ്ങൾ ശക്തമായി അവതരിപ്പിക്കാൻ അനുയോജ്യമായിരുന്നു. ആദ്യരംഗം ആരംഭിക്കുന്നത് ഏതൊരു നമ്പൂതിരി ഗൃഹത്തിലും കേൾക്കുന്ന തരത്തിലുള്ള വേദാദ്ധ്യായനത്തിലാണ്. സമാവർത്തനം കഴിഞ്ഞ ഉണ്ണിനമ്പൂതിരിമാരായ മാധവനും കുഞ്ചുവും 'സേമാമവിഡ്ഢി' എന്ന ഋഗ്വേദമന്ത്രം ചൊല്ലുകയാണ്. ഓത്തു ചൊല്ലുന്നതിനിടയിൽ അതിൽ ശ്രദ്ധിക്കാതെ കളിയെക്കുറിച്ചാണ് ഉണ്ണി നമ്പൂതിരിമാർ സംസാരിക്കുന്നത്.

''മാധവൻ: (കോട്ടിക്കായ മുണ്ടിനടിയിൽ നിന്നെടുത്തു കാണിച്ച്) മേ വിഡ്ഢി പ്രഭൃതിംയ–ടോ–ഉ് ഊ–താൻ കയ്യുവെയ്ക്കൂ, സമാമ–ഒരൊറ്റടി–മ വിഡ്ഢിപ്ര –ചോരതെറിക്കും –സേമാമ വിഡ്ഢി പ്രഭൃതിയം ഈശിഷേയാവിധേമനവയാ മഹാഗിരാ." ഓതിയ്ക്കനാകട്ടെ അർദ്ധ നഗ്നനായി, വാതിൽ മാടപ്പടിയിന്മേൽ വസ്ത്രം വിരിച്ച് പാതിമയക്കത്തിലുമാണ്. നമ്പൂതിരി സമുദായം മറ്റു സമുദായത്തിനു നിഷേധിച്ച വേദമന്ത്രങ്ങൾക്ക് അവർ നൽകുന്ന ആദരവ് നർമ്മത്തിന്റെ സാധ്യതകൾ ഉപയോഗിച്ച് വി.ടി. പരിഹസിക്കുകയാണ്.

മൂന്നാം രംഗത്തിൽ നമ്പൂതിരി സമുദായം വിദ്യാഭ്യാസത്തെ എതിർക്കുന്നതിനെ മാധവൻ ചോദ്യം ചെയ്യുന്നു. മറ്റു സമുദായം നവീനവിദ്യാഭ്യാസത്തിലൂടെ കാലോചിതമായ മാറ്റങ്ങൾക്ക് തയ്യാറാകുമ്പോൾ കാലാകാലങ്ങളിലായി നമ്പൂതിരിക്കു ലഭിക്കുന്നത് വേദാദ്ധ്യയനത്തിലൂടെ വല്ലപ്പോഴും മുറജപിയ്ക്കാനുള്ള ഭാഗ്യവും വാരമിരിക്കാനുള്ള അവസരവുമാണ്. അതിനാകട്ടെ ജീവിതഭാരം താങ്ങാനാകില്ല. "ഞാൻ ഇനി ഈ ഓത്തുവള്ളീന്മേൽ തൂങ്ങി ഊഞ്ഞാലാടാൻ ഭാവല്യ; ഈ വള്ളി പഴകിപ്പോയി. ജീവിതഭാരം താങ്ങാനുള്ള ബലം ഇതിന്നില്ല". തുടർന്ന് മാധവൻ പുതിയ തീരുമാനമെടുക്കുന്നു. "ഈ പൂണൂലാണ്– ഇനി ഞാൻ എന്തു കഷ്ടത നേരിട്ടാലും സ്കൂളിൽ ചേർന്നു പഠിച്ചേ ഇരിയ്ക്കൂ". നമ്പൂതിരി സമുദായത്തിൽ ജനിക്കുന്ന അനുജന്മാർ മൂത്തയാൾ പരമാധികാരിയായി തുടരുന്ന ഇല്ലത്ത് അനുഭവിക്കേണ്ടിവരുന്ന യാതനകളെക്കുറിച്ചുള്ള സൂചനകളും നൽകുന്നു. "വല്യേട്ടനാണെങ്കിൽ അന്യേന്മാര് ജനിച്ചത് തന്നെ തോൽപ്പിക്കാനാണെന്നാ നാട്യം, നാല് കാശ് ചോദിച്ചാൽ തൊടങ്ങ്യായി, "ഉപ്പില്ല, മൊളകില്ല, വേലീല്ല, വിറകില്ല"– ഓരോ പ്രാരാബ്ധ ങ്ങളും കെടാശരങ്ങളും.

അഞ്ചാം രംഗത്തിൽ മൂന്നു വേളികഴിഞ്ഞ് ഷഷ്ടിപൂർത്തി പിന്നിട്ട കർക്കടാങ്കുന്നത്തു മനയ്ക്കൽ അച്ഛൻ നമ്പൂതിരിയുമായി ബാല്യം പൂർത്തിയാക്കാത്ത തേതിയ്ക്കു വിവാഹം ഉറപ്പിക്കുക യാണ്. പ്രായംകൊണ്ടും ജാതകപ്പൊരുത്തം കൊണ്ടും മാധവൻ തേതിയ്ക്കു യോജ്യനാണെങ്കിലും നാലാമനാണെന്ന കാരണത്താൽ ഒഴിവാക്കുകയാണ്. നമ്പൂതിരി സമുദായത്തിൽ മൂത്തപുത്രൻ മാത്രം സ്വസമുദായത്തിൽ നിന്നും വിവാഹം കഴിയ്ക്കുക എന്ന നിയമമാണ് ഇവിടെ പരാമർശിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ട് അനേകം തേതിമാർക്ക് വൃദ്ധന്മാരെ വിവാഹം കഴിക്കുക എന്ന ദുര്യോഗം അനുഭവി ക്കേണ്ടിവന്നു. ചെറുമിയും ഓതിയ്ക്കനും തമ്മിലുള്ള ആറാം രംഗത്തിലെ സംഭാഷണത്തിൽ ചെറുമി നമ്പൂതിരിസമുദായത്തെ ചോദ്യം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. "അപ്പോ തമ്പ്രാണെന്താ പറേമ്പ്ളക്കും തിന്നാം ബർണ്? അഡ്യേങ്ങളും മനുശന്മാരല്ലേ മ്പ്രണാ?". നമ്പൂതിരി സമുദായം സമൂഹത്തിന്റെ ഭാഗമാകണ മെന്ന യുവജനസംഘത്തിന്റെ സ്വപ്നം തന്നെയാണ് ഈ സംഭാഷണം തുറന്നു കാട്ടുന്നത്. യാഥാ സ്ഥിതിക ആചാരങ്ങളിൽ മുറുകെ പിടിക്കുന്ന നമ്പൂതിരിമാർ മൂന്നും നാലും വേളികഴിക്കുകയും അതുംപോരാഞ്ഞ് സംബന്ധത്തിലേർപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. പണത്തിനുവേണ്ടി വിവാഹം കഴിക്കുന്ന വൃദ്ധനമ്പൂതിരിമാരും ധാരാളമുണ്ടായിരുന്നു. നാടകം ഇതിനെ ശക്തമായി വിമർശിക്കുന്നുണ്ട്. ഏഴാംരംഗത്തിൽ ഇടിച്ചാക്കരപ്പനും പാച്ചുവും തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണം ശ്രദ്ധിക്കുക.

"ഇടിച്ചാക്കരപ്പൻ: ഞാനെത്ര വേട്ടാലെന്താ? ഞാനീ വയസ്സനെടയ്ക്ക് ഏഴ് വേട്ട്ട്ണ്ട്. നാലു അസ്തു. മൂന്നു സമ്മന്ധോണ്ട്. തരായാ, ന്നീം പറ്റിയ്ക്കും.

പാച്ചു: ഇതാണ് നന്നായതേ! ഇടിച്ചാക്കരപ്പന് മറ്റ്ള്ളോര് കുടുമ മുറിയ്ക്കണതും, സീക്രേട്ട് വലിക്കണതും , ഒക്കെ വല്യവിരോധം. അഗ്നിസാക്ഷിയായി വേട്ട ആത്തേമ്മാര്ോളെ നോക്കാണ്ടേ

സമ്മന്ധം ക്ഷ ആവേ നീം".

"പാച്ചു: ഇടിച്ചാക്കരപ്പൻ ! ന്നാൽ പണം കർക്കിടാങ്ങ്ട് മേടിച്ച് പെണ്ണിനെ വേറെ വല്ലോർക്കും കൊടുക്കാർന്നു. കർക്ക്ടത്തിന് പണമല്ലേ ആവശ്യള്ളൂ?"

തേതിയുടെ നിശ്വാസങ്ങളും ആത്മഗതങ്ങളും അന്തർജ്ജനങ്ങൾ അനുഭവിച്ചിരുന്ന ദുര്യോഗങ്ങളുടെ സത്യസന്ധമായ ദൃശ്യാനുഭവങ്ങളാണ് നൽകുന്നത്. താൻ വിവാഹിതയാകുന്നു. എന്നാൽ തന്റെ വരനെക്കുറിച്ച് അവൾക്കറിയില്ല. "ഒക്കെക്കൂടി നല്ല പന്ത്യല്ല, എന്തോ ചിലത്ണ്ട്. എന്നെ കൊടുക്ക്യായിരിക്കോ? ആവേ, നിശ്ശല്യ. എങ്ങ്ടാണാവോ? എന്നോടു മത്സരിക്കാൻ വല്ലോരും ഉണ്ടോ ആവോ അവ്ടെ? ഒന്നും രൂപല്യേ". വിവാഹത്തെക്കുറിച്ച് അവൾക്കാഗ്രഹങ്ങളുണ്ട്. എന്നാൽ അതു തുറന്നു പറയുവാൻ അവൾക്കാകുന്നില്ല.

നാടകത്തിലെ പതിനൊന്നാം രംഗമാകട്ടെ നമ്പൂതിരിസമുദായത്തിന്റെ പുരോഗതിക്കു വിലങ്ങുതടിയായി നിന്ന സമ്പ്രദായങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള ചർച്ചയാണ്. മാധവനും സുഹൃത്തുക്കളും തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണത്തിൽ ഘോഷാസമ്പ്രദായം, സ്ത്രീവിദ്യാഭ്യാസം, മരുമക്കത്തായത്തിന്റെ ദോഷങ്ങൾ, അപ്ഫന്മാരുടെ ദുരിതജീവിതം തുടങ്ങിയവ വിഷയങ്ങളാകുന്നു. വി.എം. എന്ന മാധവന്റെ സുഹൃത്ത് ചർച്ചയിൽ "എന്നെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പറകയാണെങ്കിൽ ഞാൻ പട്ടിയായി ജനിക്കാം. പൂച്ചയായി ജനിക്കാം. മറ്റേതു നികൃഷ്ടജീവിയായും ജനിക്കാം. നമ്പൂതിരി സമുദായത്തിലെ അപ്ഫനാവാൻ മാത്രം വയ്യ" എന്നു പറയുന്നിടത്ത് കനിഷ്ഠന്മാരുടെ ജീവിതദുരിതം എത്രമാത്രം ശക്തമായിരുന്നു എന്നു മനസ്സിലാക്കാം.തുടർന്നുള്ള രംഗങ്ങളിൽ വിവാഹോചിത വേഷത്തിൽ എത്തിയ കർക്കടാങ്കുന്നത്തച്ഛൻ നമ്പൂതിരിയെ തേടിയെത്തിയത് കുഞ്ചുവിന്റെ ഇടപെടലിന്റെ ഫലമായി കോടതിയിൽനിന്നുള്ള ഇഞ്ചങ്ഷൻ കല്പനയാണ്. ഇനിയൊരുത്തരവുവരെ അദ്ദേഹത്തിന് ഈ കല്യാണം നിയമപരമായി നടത്താൻ സാദ്ധ്യമല്ലാതായി. മാധവൻ യഥാസമയം എത്തുകയും കുഞ്ചുവിന്റെ അഭ്യർത്ഥന പ്രകാരം യാഥാസ്ഥിതികരുടെ എതിർപ്പ് അവഗണിച്ചു കൊണ്ട് അച്ഛൻ നമ്പൂതിരിയുടെയും ഓതിയ്ക്കന്റെയും അനുവാദത്തോടെ തേതിയെ വിവാഹം കഴിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. നമ്പൂതിരി സമുദായത്തിലെ പരിവേദൻ സ്വസമുദായത്തിൽ നിന്നു വിവാഹം കഴിച്ചു കൊണ്ട് നാടകം സമുദായ ത്തിന്റെ പുരോഗതിയ്ക്ക് വഴിച്ചൂട്ടുകറ്റയായി മാറി.

വി.ടി.യുടെ സ്വാതന്ത്ര്യദാഹം ഇവിടെയും അവസാനിക്കുന്നില്ല. പതിനാറാം രംഗത്തിൽ കുഞ്ചുവിന്റെ ഉത്സാഹത്തിൽ നടന്ന നമ്പൂതിരി യുവജനസംഘത്തിന്റെ വിശേഷാൽ യോഗത്തിൽ കുഞ്ചു യുവതീവൃദ്ധവിവാഹത്തെ നരഹത്യക്കു തുല്യമായ അവിവേകം എന്നാണ് പ്രഖ്യാപിക്കുന്നത്. വൃദ്ധവിവാഹത്തെ തടയുവാനും സമുദായത്തിൽ ദുർലഭമായ പരിവേദനവിവാഹം നടപ്പാക്കാനും സാധിച്ചതിലുള്ള സന്തോഷവും സംതൃപ്തിയും പങ്കുവെയ്ക്കുന്നു. തുടർന്ന് ഓതിയ്ക്കനെ അധ്യക്ഷസ്ഥാനത്തിരുത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. നമ്പൂതിരി യുവജനസംഘത്തിന്റെ ലണ്ടൻ ശാഖക്കാർ വധുവരൻമാർക്ക് നൽകിയ പാരിതോഷികങ്ങൾ ഏറ്റുവാങ്ങിയ മാധവൻ തന്റെ വധുവിനെ സദസ്യർക്കുമുമ്പിൽ നിർത്തി അത്യുച്ചത്തിൽ ആവേശത്തോടെ പറഞ്ഞു "പുരുഷന്റെ മേന്മയ്ക്കു വേണ്ടി സ്ത്രീ അബലയായിത്തന്നെ ഇരിക്കട്ടെ. എന്നാൽ, അവളുടെ ആനതമായ തോളിലാണ് ഗൃഹമെന്ന മഹാസ്ഥാപനത്തിന്റെ ഭാരം; അവളുടെ മാതൃഹൃദയത്തിന്നലിവുണ്ടാകണം, സമുദായത്തിന്റെ വളർച്ചയ്ക്ക് അവളുടെ പട്ടുടയാടതന്നെ ചീന്തേണ്ടിവരും, രാജ്യത്തിന്റെ മുറികെട്ടാൻ" പിന്നീടുകാണുന്ന രംഗം സദസ്യർ ഞെട്ടലോടെയാണ് സ്വീകരിച്ചത്. മാധവൻ വധുവിന്റെ മൂടുപടം നറുനറുങ്ങനെ ചീന്തിയെറിഞ്ഞു. നമ്പൂതിരിസമുദായത്തിൽ നിലനിന്നിരുന്ന അനാചാരങ്ങൾക്കെതിരെ വിപ്ലവത്തിന്റെ ശബ്ദമുയർത്തുന്ന നായകനായി മാധവൻ മാറുന്നു. ഘോഷയുടെ വലിയ ഭാരത്തിൽ നിന്ന് അന്തർജ്ജനങ്ങളെ മോചിപ്പിക്കാനുള്ള ഉത്പതിഷ്ണുക്കളായ നമ്പൂതിരി യുവാക്കന്മാരുടെ ശക്തമായ ആഗ്രഹത്തിന്റെ നേർച്ചിത്രമാണ് കാണുന്നത്. ഈ കാഴ്ച കണ്ട അച്ഛൻനമ്പൂതിരി ഇപ്രകാരം പറയുന്നു. "ആത്തേമ്മാരോളേം പെങ്ക്ടാങ്ങളേം അവ്രടെ സുഖോന്നും നോക്കാണ്ടങ്ങ്നെ ബുദ്ധിമുട്ടിയ്ക്ക്ണ്ല്യേ, അത് മഹാകഷ്ടം തന്ന്യാ. അല്ലാ, അവരെ ഒരിയ്ക്കലും ബുദ്ധിമുട്ടിയ്ക്കാൻ

പാങ്ങില്യ. അവരൊക്കെ നന്നാവാനും നോന്തന്ന്യാ ശ്രമിക്കേണ്ടത്. അതിന്, ദാ, കർക്കടത്തിന് കൊടക്കാച്ചേർന്നില്യേ, ഒരു സംഖ്യ, അത് ദാ, നിങ്ങ്ടെ സഭയ്ക്കു തര്ണു". തേതിയുടെ സ്ത്രീധനമായി കൊടുക്കാൻ വച്ചിരുന്നത് അച്ഛൻനമ്പൂതിരി യുവജനസംഘത്തിന്റെ പ്രവർത്തനത്തിനായി നൽകുന്നു. യാഥാസ്ഥിതികരായ അച്ഛൻ നമ്പൂതിരിയെയും ഓതിയ്ക്കനെയും സമുദായത്തിന്റെ കാലോചിതമായ മാറ്റങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ള ത്തക്കവിധത്തിൽ നാടകം പാകപ്പെടുത്തുമ്പോൾ പുതിയൊരു സമൂഹരചന യുടെ ശബ്ദമാണ് നാം കേൾക്കുന്നത്.

വി.ടി. തന്റെ വീക്ഷണങ്ങൾ ലോകത്തെ അറിയിക്കുവാൻ നാടകം ഉപാധിയാക്കുകയും അതിനനുയോജ്യമായ ഇതിവൃത്തവും അതിന്റെ വളർച്ചയ്ക്ക് ആവശ്യമായ കഥാപാത്രങ്ങളും സംഭാഷണങ്ങളും മുഹൂർത്തങ്ങളും കൃത്യമായി അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തു.

പ്രമേയത്തിനു യോജ്യമായ കഥാപാത്രങ്ങളെ സ്വീകരിക്കുവാനും ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ വളർച്ചയ്ക്ക് ഉതകുന്ന വിധത്തിൽ ഔചിത്യത്തോടെ കഥാപാത്രങ്ങളെ മുന്നോട്ടു നയിക്കാനും വി.ടി.യ്ക്കു സാധിച്ചു. സമുദായത്തിന്റെ ഭയാനകമായ ചിത്രം കണ്ട് പുരോഗമനാശയങ്ങൾ സ്വീകരിച്ച് ആകാശത്തോളം വളർന്ന അച്ഛൻനമ്പൂതിരിയും ഓതിയ്ക്കനും വിദ്യാഭ്യാസം നൽകിയ ആത്മവിശ്വാസത്താൽ സമുദായത്തെ എതിർക്കാൻ കരുത്തുകാട്ടിയ മാധവൻ, നിശബ്ദവിപ്ലവത്തിനു നേതൃത്വം നൽകിയ കുഞ്ചു, ഇഷ്ടങ്ങളുണ്ടെങ്കിലും അവ തുറന്നു പ്രകടിപ്പിക്കാതെ അച്ഛൻനമ്പൂതിരിയുടെ തീരുമാനങ്ങളെ അനുസരിക്കാൻ തയ്യാറാകുന്ന നിഷ്കളങ്കയായ തേതി, സാമ്പത്തിക ക്ലേശത്തിന് പരിഹാരമായി നാലാമത്തെ വേളിയ്ക്കായെത്തി പരിഹാസ്യനാവുന്ന കർക്കടാംകുന്നത്തു വിരൂപാക്ഷൻനമ്പൂതിരി മുതലായ പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങളും മുത്തശ്ശിയമ്മ, കുഞ്ഞിപ്പെണ്ണ്, ചെറുമി, മൂസ്സ്, പാച്ചു, ഇടിച്ചാക്കരപ്പൻ തുടങ്ങിയ അപ്രധാനകഥാപാത്രങ്ങളും നാടകത്തിന് മികവും മിഴിവും നൽകി. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സംഭാഷണമാകട്ടെ നാടകത്തിന്റെ പ്രമേയത്തിന് അനുയോജ്യവും അവരുടെ പ്രായത്തിനും വിദ്യാഭ്യാസത്തിനും സാമൂഹികാവസ്ഥ യ്ക്കും ചേർന്നതുമായിരുന്നു.

ചുരുക്കത്തിൽ നമ്പൂതിരി സമുദായത്തിന്റെ ജീവിതം വി.ടി. ഭട്ടതിരിപ്പാട് 'അടുക്കളയിൽ നിന്ന് അരങ്ങത്തേക്ക്' എന്ന നാടകത്തിൽ പച്ചയായി ആവിഷ്കരിച്ചു. വി.ടി.യുടെ പരമമായ ലക്ഷ്യം നമ്പൂതിരിസമുദായത്തിന്റെ ഉയിർത്തെഴുന്നേൽപായിരുന്നു. അതിനനുയോജ്യമായ ശില്പം മെനഞ്ഞെടുക്കുകയും അത് ലക്ഷ്യത്തിലെത്തുകയും ചെയ്തു. നമ്പൂതിരിമാരുടെയിടയിൽ വന്ന പരിവർത്തനം ഇതിനുതെളിവാണ്. മൂടിപ്പുതച്ചുനടന്നിരുന്ന അന്തർജ്ജനങ്ങൾ ഘോഷ ബഹിഷ്കരിച്ചു പുറത്തുവന്നു. സ്ത്രീയും പുരുഷനും നവീനവിദ്യാഭ്യാസത്തിനു തയ്യാറായി, വിധവാവിവാഹങ്ങൾ നടന്നു, സ്വസമുദായത്തിൽ നിന്ന് അപ്ഫന്മാർ വിവാഹം ചെയ്തു. ഇപ്രകാരം നമ്പൂതിരിസമുദായവും കാലോചിതമായ പരിഷ്കാരത്തിലൂടെ കേരളീയസമൂഹത്തിന്റെ ഭാഗമായി. അതിന് വി.ടി.യുടെ നാടകം മാർഗ്ഗനിർദേശമായി. നാടകത്തിന്റെ രൂപശില്പവും സാമൂഹികനിലപാടുകളും തമ്മിൽ താരതമ്യം ചെയ്യുമ്പോൾ കേരളത്തിന്റെ സാമൂഹ്യവളർച്ചയ്ക്കാണ് വി.ടി.മുൻതൂക്കം നൽകിയത്. എന്നാൽ അതോടൊപ്പം മലയാളനാടകനവീകരണത്തെയും വി.ടി.യുടെ 'അടുക്കളയിൽ നിന്ന് അരങ്ങത്തേക്ക്' സഫലമാക്കി എന്നതിൽ സംശയമില്ല.

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ:

1. ഭട്ടതിരിപ്പാട് വി.ടി., അടുക്കളയിൽ നിന്ന് അരങ്ങത്തേക്ക്; ഡി.സി.ബുക്സ് കോട്ടയം: 2008.
2. വയലാവാസുദേവൻപിള്ള(ഡോ.), മലയാളനാടകസാഹിത്യചരിത്രം; കേരളസാഹിത്യഅക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, 2006
3. ശങ്കരപ്പിള്ള ജി., മലയാളനാടകസാഹിത്യചരിത്രം; കേരളസാഹിത്യഅക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, 1991
4. അച്യുതൻ, എം.(പ്രൊഫ.) സ്വാതന്ത്ര്യസമരവും മലയാളസാഹിത്യവും; കേരളസാഹിത്യഅക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, 2003

സാമൂഹികനവോത്ഥാനത്തിൽ നമ്പൂതിരിനാടകങ്ങളുടെ സ്വാധീനം

കവിത എ.കെ.
ഗവേഷണ വിദ്യാർത്ഥിനി
സെന്റ് തോമസ് കോളേജ്,
പാലാ

ആമുഖം

നമ്പൂതിരിസമുദായ സംബന്ധമായ വിഷയങ്ങളെപ്പറ്റി പരാമർശിക്കുന്ന നാടകങ്ങളെ നമ്പൂതിരി നാടകങ്ങളെന്നു പറയാം. നമ്പൂതിരി സമുദായാംഗമായ ഒരു വ്യക്തി സ്വസമുദായത്തെക്കുറിച്ച് എഴുതുന്നതോ അല്ലെങ്കിൽ മറ്റു സമുദായാംഗങ്ങൾ നമ്പൂതിരിമാരെക്കുറിച്ച് എഴുതുന്നതോ ഒക്കെ ആവാം. ഈ നാടകങ്ങളൊക്കെയും സമുദായ കേന്ദ്രീകൃതമോ, വ്യക്തികേന്ദ്രീകൃതമോ ആകാം. നമ്പൂതിരിസമുദായ കേന്ദ്രീകൃതമായ നാടകങ്ങൾ പലപ്പോഴും ആ സമുദായത്തിൽ നിലനിൽക്കുന്ന വിശ്വാസം, ആചാരം എന്നിവയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതാണ്. വി.ടി. ഭട്ടതിരിപ്പാടിന്റെ 'അടുക്കളയിൽനിന്ന് അരങ്ങത്തേക്ക്' എന്ന നാടകം ഇതിനുദാഹരണമായി പറയാം.

വ്യക്തിജീവിത കേന്ദ്രീകൃമായ നാടകങ്ങളും നമ്പൂതിരി നാടകങ്ങളിൽ നിലവിലുണ്ട്. വ്യക്തി എന്നത് സ്ത്രീയോ പുരുഷനോ ആവാം. നമ്പൂതിരി സമുദായത്തിലെ സ്ത്രീകൾ നേരിടുന്ന പ്രശ്നങ്ങൾ വിവരിക്കുന്ന എം. ആർ. ഭട്ടതിരിപ്പാടിന്റെ 'മറക്കുടയ്ക്കുള്ളിലെ മഹാനരകം' എന്ന നാടകം ഇതിനുദാഹരണമായി പറയാം.

സാമൂഹികമായ ഉന്നമനത്തിന് വലിയ പങ്കുവഹിച്ചിട്ടുള്ള നമ്പൂതിരി നാടകങ്ങൾ വളരെ വിരളമാണ് വി.ടി. ഭട്ടതിരിപ്പാടിന്റെ 'അടുക്കളയിൽനിന്ന് അരങ്ങത്തെക്ക്'(1930), എം. ആർ. ഭട്ടതിരിപ്പാടിന്റെ 'ഋതുമതി'(1944) എന്നീ നാടകങ്ങൾ നമ്പൂതിരി നാടകങ്ങളിൽ ഉൾപ്പെടുന്നു.

നമ്പൂതിരി സമുദായത്തിൽ നിന്നുതന്നെ പുരോഗമനവാദികളായ യുവാക്കളുടെ സാഹിത്യത്തിലൂടെയുള്ള സമുദായ പരിഷ്കരണം കണ്ടു തുടങ്ങിയപ്പോൾ യാഥാസ്ഥിതികർ അസ്വാളിച്ചു. വി.ടി. ഭട്ടതിരിപ്പാടും, എം.ആർ.ബി.യും നാടകങ്ങളുമായി രംഗത്തു വന്നപ്പോൾ സമുദായപ്രമുഖർ കൈയേറ്റത്തിനു വരെ മുതിർന്നിട്ടുണ്ട്. പതിനാലു വർഷങ്ങൾക്കുശേഷം 'ഋതുമതി' യുമായി എം.പി. ഭട്ടതിരിപ്പാട് കടന്നുവന്നു. അപ്പോഴേക്കും ആദ്യ രണ്ടു നാടകങ്ങളും നമ്പൂതിരി സമുദായത്തിന്റെ അന്തരംഗങ്ങളിൽ ക്രിയാത്മകമായ പരിവർത്തനങ്ങൾക്കു തുടക്കം കുറിച്ചു കഴിഞ്ഞിരുന്നു. അതിനാൽ വി.ടി.ക്കും, എം.ആർ.ബി.ക്കും നേരിടേണ്ടി വന്ന എതിർപ്പുകൾ എം.പി. ഭട്ടതിരിപ്പാടിന് അഭിമുഖീകരിക്കേണ്ടി വന്നതുമില്ല.

അടുക്കളയിൽനിന്ന് അരങ്ങത്തേക്ക്, മറയ്ക്കുടയ്ക്കു

ളിലെ മഹാനരകം, ഋതുമതി എന്നീ നാടകങ്ങൾ സാമുദായിക പ്രശ്നങ്ങളെ അധികരിച്ചാണ് എഴുതിയിട്ടുള്ളത്. നമ്പൂതിരി സമുദായത്തിൽ, കുടുംബത്തിലെ മൂത്തയാൾ മാത്രം സ്വജാതിയിൽ നിന്നു വിവാഹം കഴിക്കുകയും ഇളയസഹോദരന്മാർ(അപ്ഫന്മാർ) തീണ്ടലില്ലാത്ത ജാതിക്കാരുമായി സംബന്ധം നടത്തി അന്യവീടുകളിൽ അതിഥികളായി കഴിയുന്ന ഒരവസ്ഥ നിലനിന്നിരുന്നു. ഇതുമൂലം നമ്പൂതിരി യുവതികൾക്ക് വൃദ്ധരായ നമ്പൂതിരിമാരെ വിവാഹം കഴിക്കേണ്ടതായി വന്നു.

വി.ടി.യുടെ നാടകത്തിന്റെ പ്രമേയപരമായ പ്രത്യേകതകൾ:

നരകതുല്യമായ നമ്പൂതിരി സ്ത്രീകളുടെ ജീവിതാവസ്ഥയ്ക്കു മാറ്റം വരണമെന്നും കുടുംബത്തിലെ മൂത്ത നമ്പൂതിരിമാരെപ്പോലെതന്നെ അപ്ഫന്മാർക്കും സ്വജാതിയിൽനിന്നു വിവാഹം കഴിക്കാനുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യം വേണമെന്നും വി.ടി. ആഗ്രഹിച്ചു. വൃദ്ധന്മാരായ മൂത്ത നമ്പൂതിരിമാർ പലപ്പോഴും വേളിക്കു താല്പര്യം കാട്ടിയിരുന്നത് സ്ത്രീധനം മോഹിച്ചാണ്. സ്വന്തം കുടുംബത്തിലെ പെൺകുട്ടികളെ വിവാഹം കഴിച്ചയ്ക്കാനോ, സാമ്പത്തികബാദ്ധ്യതകൾ തീർക്കാനോ ആണ് സ്ത്രീധനം ലഭിക്കുന്നത് ഉപയോഗിച്ചിരുന്നത്. കുടുംബത്തിൽ സപത്നികൾ തമ്മിലുള്ള പോരുകളും പല പ്രശ്നങ്ങളും സൃഷ്ടിച്ചിരുന്നു. ഇതിനെല്ലാം പരിഹാരം എന്ന നിലയ്ക്കാണ് വി.ടി. നാടകം പരീക്ഷിച്ചത്. നാടകത്തിന്റെ അവസാനം ശുഭമാക്കിത്തീർക്കുന്നതിനും അദ്ദേഹം ശ്രദ്ധിച്ചു. അന്ധതയിൽ ആണ്ടുകിടന്നിരുന്ന നമ്പൂതിരിസമുദായത്തിൽ ഒരു കോളിളക്കം ഉണ്ടാക്കിത്തീർക്കുന്നതിന് വി. ടി.. ക്ക് 'അടുക്കളയിൽനിന്ന് അരങ്ങത്തേക്ക്' എന്ന നാടകത്തിലൂടെ സാധ്യമായി എന്നു പറയാം.

'അടുക്കളയിൽനിന്ന് അരങ്ങത്തേക്ക്' വിമർശനവിധേയമാക്കിയ സദാചാര വിരുദ്ധ പ്രവണതകൾ നിരവധിയാണ്. സമുദായത്തിലെ യുവജനങ്ങൾ കാലോചിതമായ വിദ്യാഭ്യാസം കൂടാതെ പഴയമട്ടിൽ വിദ്യാഭ്യാസവുമായി കാലം കഴിയുന്നത് വ്യർത്ഥമാണെന്നു ബോദ്ധ്യപ്പെടുത്തുകയായിരുന്നു വി.ടി. യുടെയും മറ്റും പ്രഥമലക്ഷ്യം. ഒന്നാം രംഗത്തിലെ ഓത്തു ചൊല്ലലും മൂന്നാം രംഗത്തിലെ മാധവന്റെ ആത്മഗതവും ഈ വസ്തുത വെളിപ്പെടുത്തുന്നു[1].

നമ്പൂതിരി സമുദായത്തിൽ നിലനിന്നിരുന്ന വേദാദ്ധ്യായനത്തെ യുവാക്കൾ എതിർത്തു. നമ്പൂതിരി സ്ത്രീകളെ മറക്കുടയിൽനിന്നു മോചിപ്പിച്ചു. പുരുഷന്മാരോടൊപ്പം സ്ത്രീകളും ആധുനിക വിദ്യാഭ്യാസം നേടുന്നതിനു മുന്നോട്ടു വന്നു. വിധവകളായ നമ്പൂതിരി സ്ത്രീകൾ മുറിക്കുളളിൽ ഒതുങ്ങി കഴിയാതെ വിധവാവിവാഹം നടത്തി. ഈ മാറ്റങ്ങൾക്കെല്ലാം തന്നെ നേതൃത്വം കൊടുത്തത് വി.ടി.യാണ്. സമുദായപരിഷ്ക്കരണത്തിന് ഏറ്റവും മൂർച്ചയേറിയ ആയുധം പരിഹാസമാണെന്ന് അദ്ദേഹം തിരിച്ചറിഞ്ഞു. ഓതിക്കന്റെ കിടപ്പും, തലയ്ക്കലും കാല്ക്കലും ഇരുന്നുള്ള കുട്ടികളുടെ മന്ത്രജപങ്ങളും സ്റ്റേജിൽ അവതരിപ്പിച്ചത് സമുദായത്തെ അരിശം കൊള്ളിച്ചു.

'അടുക്കളയിൽനിന്ന് അരങ്ങത്തേക്ക്' എന്ന നാടകത്തിന്റെ ഓരോ രംഗവും, നാടകകർത്താക്കളിൽ അദ്വിതീയമായ ഒരു സ്ഥാനം വി.ടി.യ്ക്ക് നേടിക്കൊടുത്തു. നാടകാഭിനയം തടയുന്നതിന് ജന്മികൾ സകലശക്തിയും പ്രയോഗിച്ചു. ശൂദ്രൻ കേട്ടുകഴിഞ്ഞാൽ ചെവിയിൽ ഈയം ഉരുക്കി ഒഴിക്കേണ്ട മന്ത്രോച്ചാരണമാണ് പബ്ലിക് സ്റ്റേജിൽവെച്ച് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. മറക്കുടയില്ലാതെ പുറത്തിറങ്ങിയ അന്തർജ്ജനങ്ങളെ കണ്ടുപോയാലുള്ള പാപം ഏറ്റെടുക്കാൻ കഴിയാതെ നമ്പൂതിരിമാർ ഭസ്മം പൂശി അകത്തടച്ചിരുന്ന് രാമനാമം ജപിച്ചു[2] ഇത്തരം അന്ധവിശ്വാസങ്ങൾക്കും അനാചാരങ്ങൾക്കും കടിഞ്ഞാണിടാൻ വി.ടി.ക്ക് തന്റെ നാടകത്തിലെ ഏതാനും ചില രംഗങ്ങൾകൊണ്ടു തന്നെ സാധിച്ചു എന്നു പറയാനാവും.

എം.ആർ. ബി.യുടെ നാടകത്തിന്റെ പ്രത്യേകതകൾ:

വി. ടി. യുടെ 'അടുക്കളയിൽനിന്ന് അരങ്ങത്തേക്ക്' എന്ന നാടകത്തിന്റെ നേരെ വിപരീത ദിശയിലാണ് എം.ആർ. ബി.യുടെ 'മറയ്ക്കുടയ്ക്കുള്ളിലെ മഹാനരകം' ചരിക്കുന്നത്. വൃദ്ധനായ നമ്പൂതിരിയുടെ മൂന്നാം വേളിയായി കഴിയേണ്ടി വന്ന യുവതിയുടെ സങ്കടങ്ങളാണ് അതിന്റെ പ്രമേയം. ഭർത്തൃഗൃഹത്തിലെ പീഡനവും സാപത്ന്യത്തിന്റെ ദുരിതങ്ങളും സഹിക്കാനാവാതെ ഇട്ടി

പ്പാപ്തിക്കും ജീവിതം ആത്മഹത്യയിൽ അവസാനിപ്പിക്കേണ്ടതായി വന്നു. വൃദ്ധ നമ്പൂതിരിമാരുടെ വേളികളെയും അതിൽപ്പെട്ട് നരകയാതന അനുഭവിക്കുകയും ജീവിതം അവസാനിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യേണ്ടി വരുന്ന സ്ത്രീ ജനങ്ങളെയാണ് എം.ആർ.ബി. അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്.

എം.പി. ഭട്ടതിരിപ്പാടിന്റെ നാടകത്തിന്റെ പ്രമേയപരമായ പ്രത്യേകതകൾ:

നമ്പൂതിരി സമുദായത്തിൽ പെൺകുട്ടി ഋതുമതിയായാൽ അനുഭവിക്കേണ്ടിവരുന്ന ദുരിതങ്ങളുടെ സത്യസന്ധമായ ആവിഷ്ക്കാരമാണ് എം.പി. ഭട്ടതിരിപ്പാടിന്റെ 'ഋതുമതി' എന്ന നാടകം. അച്ഛനും അമ്മയും മരണപ്പെട്ട, അമ്മാവന്റെ തണലിൽ വിദ്യാഭ്യാസം നടത്തുന്ന ദേവകി എന്ന പെൺകുട്ടിക്ക് സ്വന്തം അച്ഛന്റെ സഹോദരനിൽനിന്നും നേരിടേണ്ടിവന്ന കൊടും ദുരിതങ്ങളാണ് 'ഋതുമതി' യിൽ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. നാടുതോറും സംബന്ധം ചെയ്തുനടക്കുന്ന ഒരു നമ്പൂതിരിക്ക് ദേവകിയെ വിവാഹം ചെയ്തുകൊടുക്കാൻ അയാൾ തീരുമാനിക്കുന്നു. എന്നാൽ വിവാഹത്തിന് എത്തിച്ചേരുന്ന അമ്മാവനും, മകനും, വാസുദേവനും ചേർന്ന് അവളെ അവിടെനിന്നും രക്ഷപ്പെടുത്തി കൊണ്ടുപോകുന്നതുമാണ് നാടകത്തിന്റെ പ്രമേയം.

'അടുക്കളയിൽനിന്ന് അരങ്ങത്തേക്ക്' 'മറക്കുടയ്ക്കുള്ളിലെ മഹാനരകം', 'ഋതുമതി' എന്നീ മൂന്നു നാടകങ്ങളും കേരളീയജീവിതത്തിൽ സാമുദായികമായും സാമൂഹികമായും അസാധാരണ സ്വാധീനമാണ് ചെലുത്തിയിരിക്കുന്നത്. നമ്പൂതിരി സമുദായത്തിൽ ഈ നാടകങ്ങൾ വരുത്തിതീർത്ത സത്ഫലങ്ങൾ സമുദായത്തിലെ വ്യക്തികൾ ഇന്ന് അനുഭവിക്കുന്നുണ്ട്. കേരളത്തിലെ നമ്പൂതിരി സമുദായത്തെ നരകക്കുഴികളിൽനിന്നു രക്ഷിക്കുക എന്ന ലക്ഷ്യമാണ് നാടകകൃത്തുക്കൾക്കുണ്ടായിരുന്നത്. നാടകകൃത്തുകളായോ, അഭിനേതാക്കളായോ അറിയപ്പെടുവാനല്ല, അന്നത്തെ കലാകാരന്മാർ ആഗ്രഹിച്ചിരുന്നത്. അവർ ഈ നാടകങ്ങളിലൂടെ സമുദായാഭിവൃദ്ധിയും പുരോഗതിയുമാണ് ലക്ഷ്യമാക്കിയിരുന്നത്.

മറ്റു സാഹിത്യകൃതികൾക്കൊന്നും തന്നെ സാധിക്കാത്തവിധം നമ്പൂതിരി സമുദായത്തെ സ്വാധീനിക്കാൻ പ്രസ്തുത നാടകങ്ങൾക്കു സാധിച്ചു. നാടകങ്ങളുടെ കലാപരമായ മൂല്യത്തെക്കുറിച്ചു മൂന്നുപേരും ബോധവാന്മാരായിരുന്നു എന്നതിന് എം.ആർ.ബി. യുടെ വാക്കുകൾ തെളിവായി ചൂണ്ടിക്കാട്ടാവുന്നതാണ്. 'നവീന രീതിയിലുള്ള ഒരു നാടകം കാണുവാൻ ഔത്സുക്യത്തോടെ നോക്കിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന കേരളീയ സഹൃദയസമാജത്തെ ഓർക്കുമ്പോഴാകട്ടെ ഞാൻ ലജ്ജാഭയങ്ങളാൽ എന്നിൽത്തന്നെ ലയിച്ചുപോകുന്നു'[4].

വാക്കുകൊണ്ടും പ്രവൃത്തികൊണ്ടും നമ്പൂതിരി സമുദായത്തിലെ അനാചാരക്കോട്ടയ്ക്ക് തീകൊടുക്കുന്ന പുണ്യവിപ്ലവ സംരംഭത്തിന്റെ മുൻപന്തിസ്ഥാനം വഹിച്ചവരിൽ ഒരാളുടെ നാടകമാണ് 'ഋതുമതി'. എം.പി ഭട്ടതിരിപ്പാടിന്റെ ഈ നാടകം വി.ടി. ഭട്ടതിരിപ്പാടിന്റെ 'അടുക്കളയിൽനിന്ന് അരങ്ങത്തേക്ക്' എന്ന നാടകത്തിന്റെ ഇണയാണ്. കൂടുതൽ ചാരുതയും വികാരതീവ്രതയും, സംഘടിതത്വവും 'ഋതുമതി'യ്ക്കുണ്ട്. നമ്പൂതിരിപെൺകിടാവ് ഋതുമതിയായാൽ നരകത്തിൽ തള്ളപ്പെടുന്ന കാലം. ഇതിലെ ദേവകിയെപ്പോലെ സർവ്വാഭിരാമം എന്നു വർണ്ണിക്കാവുന്ന ഒരു കഥാപാത്രത്തെ നമ്പൂതിരി സാഹിത്യത്തിന് പുറത്തും കണ്ടുകിട്ടുക അസാധ്യം[5].

ഉപസംഹാരം:

മരുമക്കത്തായ വ്യവസ്ഥിതിയുടെയും കൂട്ടുകുടുംബ സമ്പ്രദായത്തിന്റെയും ദൂഷ്യവശങ്ങളും അവയിൽനിന്നും നമ്പൂതിരി സമുദായം മാത്രമല്ല, ഇതര സമുദായങ്ങളെയും രക്ഷിക്കേണ്ടതിന്റെ ആവശ്യകതയും വി.ടി. വ്യക്തമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ സഹപ്രവർത്തകരോ അനുയായികളോ ആയിരുന്നു എം.ആർ. ഭട്ടതിരിപ്പാടും എം.പി. ഭട്ടതിരിപ്പാടും. ഈ മൂന്നുപേർ എഴുതിയ മൂന്നു നാടകങ്ങളും നമ്പൂതിരി സമുദായത്തിന്റെ അഴിച്ചുപണിക്കും പുരോഗതിക്കും സഹായകമായിത്തീർന്നു എന്നത് ചരിത്രസത്യമാണ്.

വി.ടി. യുടെയും നാടകങ്ങളെ തുടർന്ന് സാമൂഹികപ്രമേയങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന അനവധി നാടകങ്ങൾ ഉണ്ടായി. സാമൂഹ്യനാടകങ്ങളുടെ ആവശ്യം ചരിത്രപരമായി ഒഴിച്ചുകൂടാനാവാ

ത്തതായിരുന്നു. ദേശീയപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ആവശ്യവും വികാസവും ജനങ്ങൾക്കു മനസ്സിലാകുവാൻ മറ്റേതു കലാരൂപത്തേക്കാളുമേറെ ഉതകിയത് നാടകങ്ങളായിരുന്നു.

കുറിപ്പുകൾ:

1. ഭട്ടതിരിപ്പാട് എം.പി., ഋതുമതി; കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശൂർ
2. രാമചന്ദ്രൻ നായർ പത്മന, നാടകപഠനങ്ങൾ, യോഗക്ഷേമനാടകങ്ങൾ; ഡോ.എം.എം. ബഷീർ പുറം 73.
3. അതിൽത്തന്നെ പുറം 66.
4. ഭട്ടതിരിപ്പാട് വി.ടി., അടുക്കളയിൽ നിന്ന് അരങ്ങത്തേയ്ക്ക്, അവതാരിക, കെ.കേളപ്പൻ ഡി.സി, ബുക്സ്, 1999. പുറം 14.
5. വിജയരാഘവൻ, സി. ജെ. മുതൽ സി. എൻ.വരെ; മലയാളനാടകം, വി.ടി.യുടെ കാലഘട്ടം, ഡി. സി. ബുക്സ് കോട്ടയം,1988. പുറം 14,15.

ഗ്രന്ഥസൂചി:

1 ഭട്ടതിരിപ്പാട് എം.പി., ഋതുമതി; കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശൂർ.

2 രാമചന്ദ്രൻ നായർ പത്മന , നാടകപഠനങ്ങൾ; പി. കെ. പരമേശ്വരൻനായർ സ്മാരക ഗ്രന്ഥാവലി.

3 വിജയരാഘവൻ, സി. ജെ. മുതൽ സി. എൻ.വരെ; ഡി. സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം.

4 ഭട്ടതിരിപ്പാട് വി.ടി., അടുക്കളയിൽനിന്ന് അരങ്ങത്തേക്ക്; ഡി.സി, ബുക്സ്, 1999.

രൗദ്രമൂർത്തികൾ – കഥകളിയിൽ

മെൽബി ജേക്കബ്
അസ്സിസ്റ്റന്റ് പ്രൊഫസർ,
മലയാളവിഭാഗം
ബി.കെ. കോളജ് ഫോർ വിമിൻ,
അമലഗിരി
കോട്ടയം

ഭാരതീയ അഭിനയ കലാപാരമ്പര്യത്തിന്റെ അഭിമാന മുദ്രയാണ് കഥകളി. നാട്യധർമ്മിയും ലോകധർമ്മിയുമായ അഭിനയസങ്കേതങ്ങൾ പിന്തുടരുന്ന കഥകളിയിൽ നവരസങ്ങൾ അതിന്റെ പൂർണതയിൽ എത്തുന്നു. നവരസങ്ങളിലെ തീക്ഷ്ണവും ഭയജനകവും എന്നാൽ മനോഹരവുമായ രൗദ്രരസത്തിന്റെ ഭിന്നഭാവങ്ങൾ വിവിധ രൗദ്രമൂർത്തികളുടെ രംഗാവിഷ്കാരത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കി വിശകലനം ചെയ്യുകയാണ് ഇവിടെ.

ഭാരതീയ അഭിനയകല ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത് നവരസങ്ങളെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയാണ്. അതിൽത്തന്നെ ഏറ്റവും മിഴിവേറിയ രസമാണ് രൗദ്രം. രൗദ്രത്തിന്റെ സ്ഥായീഭാവം ക്രോധമാണ്. നാട്യശാസ്ത്രമനുസരിച്ച് ഉദ്ധതരായ മനുഷ്യരിലും രാക്ഷസന്മാരിലുമാണ് രൗദ്രം ജനിക്കുന്നത്. തിരസ്കാരം, പരുഷ വാക്കുകൾ, വധിക്കാ നൊരുങ്ങൽ തുടങ്ങിയവ രൗദ്രത്തിന്റെ വിഭാവങ്ങളാണ്. പ്രഹരം, ആയുധ പ്രയോഗം, രക്തപാനം, ചുവന്ന കണ്ണുകൾ, വിറയ്ക്കുന്ന കവിളുകൾ എന്നിവ അനുഭാവങ്ങളും. ഉത്സാഹം, അമർഷം, ചപലത, ഉഗ്രത, ഗർവ്വം, രോമാഞ്ചം എന്നീ സഞ്ചാരീഭാവങ്ങളും രൗദ്രത്തിന്റെ അകമ്പടി യായുണ്ട്.

നാട്യശാസ്ത്രത്തിലെ ഈ വിശദീകരണങ്ങൾ കൂടാതെ രൗദ്രഭാവത്തെക്കുറിച്ച് അനേകം പഠനങ്ങൾ നടന്നിട്ടുണ്ട്. അതിൽ പ്രധാനപ്പെട്ട ഒന്നാണ് ഡോ. സ്റ്റീൻബർഗിന്റെ സിദ്ധാന്തം. വെറുപ്പിന്റെ ഏറ്റവും തീവ്രതയേറിയ അവസ്ഥയാണ് രൗദ്രം എന്നാണ് ഡോ. സ്റ്റീൻബർഗ് പറയുന്നത്. “Burning hate” എന്നാണ് ഏറ്റവും തീവ്രതയേറിയ ഈ അവസ്ഥയെ അദ്ദേഹം വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത്. വെറുപ്പ് രൗദ്രത്തിലേയ്ക്ക് വഴിമാറുന്നതിന് തിരസ്കാരം, അപമാനം തുടങ്ങിയ ചില അടിസ്ഥാന കാരണങ്ങൾ അദ്ദേഹം ചൂണ്ടിക്കാണി ക്കുന്നുണ്ട്. കഥകളിയിലെ രൗദ്രമൂർത്തികളായ ഭീമൻ, വീരഭദ്രൻ, ഭദ്രകാളി, നരസിംഹം തുടങ്ങിയ കഥാപാത്രങ്ങളെ പരിശോധിക്കുകയാണെങ്കിൽ അവരുടെ രൗദ്രത്തിനു കാരണം ഇവയൊക്കെത്തന്നെയാണ് എന്ന് വ്യക്തമാകും.

കുരുസ്സഭയിൽ പാഞ്ചാലി അപമാനിതയാവുമ്പോൾ നോക്കി നിൽക്കേണ്ടി വരുന്ന ഭീമന്റെ നിസ്സഹായതയും ക്രോധവുമാണ് രൗദ്രത്തിലേയ്ക്ക് വഴിമാറുന്നത്.

യുദ്ധക്കളത്തിൽ വച്ച് ഭീമന്റെ രൗദ്രത്തെ ദുശ്ശാസനൻ പരിഹാസ വാക്കുകൾ കൊണ്ട് ഉച്ചസ്ഥായിയിൽ എത്തിക്കുന്നുണ്ട്. ഈശ്വരനിഷേധവും തിരസ്കാരവും കൂടാതെ സ്വയം ഈശ്വരനാകാനുള്ള ശ്രമവും അതിന്റെ പൂർണതയിലെത്തുമ്പോഴാണ് നരസിംഹാവതാരം നടക്കുന്നത്. സതിയുടെ ജീവത്യാഗമറിഞ്ഞ് ക്രോധമൂർത്തിയായ ശിവന്റെ തന്നെ രൗദ്രഭാവമാണ് വീരഭദ്രൻ. ജട നിലത്തടിച്ച് സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്ന വീരഭദ്രന്റെ ജന്മലക്ഷ്യം തന്നെ ദക്ഷനെ ഇല്ലാതാക്കലാണ്.

കഥകളിയിലെ രൗദ്രരസത്തിന്റെ മിഴിവും തികവും രൗദ്രഭീമൻ, ഭദ്രകാളി, നരസിംഹം, വീരഭദ്രൻ തുടങ്ങിയ കഥാപാത്രങ്ങളെ മുൻനിർത്തി വിശകലനം ചെയ്യാം.

രൗദ്രഭീമൻ:

ദുര്യോധനവധം ആട്ടക്കഥയിലെ രൗദ്രഭീമൻ രൗദ്രരസത്തെ ഏറ്റവും തീഷ്ണമായി രംഗത്ത് പ്രയോഗിക്കുന്ന കഥാപാത്രത്തിന് ഉത്തമ ഉദാഹരണമാണ്. കുരുക്ഷേത്രത്തിൽ വച്ച് നേരിട്ട് ഏറ്റുമുട്ടുന്ന ഭനീമനും ദുശ്ശാസനനും ദുര്യോധന വധത്തിലെ മിഴിവാർന്ന രണ്ട് കഥാപാത്രങ്ങളാണ്. തിരശ്ശീല താഴ്ത്തി കുരുക്ഷേത്രം വീക്ഷിക്കുന്ന ഭീമന്റെ മുഖത്ത് രൗദ്രരസത്തിന്റ നിറവ് ദർശിക്കാം. തുടർന്ന് ശത്രുവിനെ തെരഞ്ഞ് പടക്കളത്തിൽ നടക്കുകയും വൈരിയെ മുന്നിൽക്കിട്ടുമ്പോൾ അലർച്ചയോടെ ഗദയെടുത്ത് ചുഴറ്റി ദുശ്ശാസനനുനേരെ കോപം കൊണ്ട് കയർക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഭീമൻ. "നില്ലെടാ നില്ലെടാ നീയല്ലോ പണ്ടെന്റെ
വല്ലഭ തന്നുടെ വസ്ത്രം പറിച്ചതും
വല്ലാത്തനുദ്യൂതമുണ്ടാക്കിവച്ചതും
എല്ലാം നിനച്ചിന്നു കൊല്ലാതയച്ചിടാ".

ഭീമന്റെ പക ജ്വലിക്കുന്ന ഈ വാക്കുകളെ ദുശ്ശാസനൻ പരിഹാസം കൊണ്ടാണ് നേരിടുന്നത്. ആ സന്ദർഭത്തിൽ ഭർത്താവെന്ന നിലയിൽ ഭീമൻ ദ്രൗപദിക്കുവേണ്ടി ഒന്നും ചെയ്തില്ലായെന്നും ഭീമന്റെ ഇപ്പോഴുള്ള ശൗര്യമെവിടെപ്പോയി എന്നും ദുശ്ശാസനൻ പരിഹാസത്തോടെ ചോദിക്കുന്നു.

"പണ്ടെടാ നിന്നുടെ ദാരങ്ങളെയങ്ങു
മിങ്ങു മിഴിച്ചോരു നേരം
ഭവാനുടെ ശൗര്യമതെങ്ങു പോയി?"

ദുശ്ശാസനന്റെ ഈ പരിഹാസ വചനങ്ങൾ ഭീമന്റെ രൗദ്രത്തെ ഉച്ചസ്ഥായിയിലെത്തിക്കുന്നു. ഈ മറുപടി രൗദ്രഭീമനൊത്ത എതിരാളിയാണ് ദുശ്ശാസനനെന്ന് തെളിയിക്കുന്നു. കുരുക്ഷേത്രത്തെ നടുക്കുന്ന യുദ്ധമാണ് തുടർന്ന് നടക്കുന്നത്. രൗദ്രഭീമനിൽ നിന്ന് രക്ഷപെടാൻ ശ്രമിക്കുന്ന ദുശ്ശാസനനെ പിടികൂടി മാറുപിളർന്ന് രക്തം കുടിക്കുന്നു. തുടർന്ന് അലർച്ചയോടെ കുടൽമാല പുറത്തെടുത്ത് പാഞ്ചാലിയുടെ മുടിയിൽ രക്തം പുരട്ടുന്നു. രക്താഭിഷിക്തനായി കുടൽമാല പുറത്തെടുക്കുന്ന ഭീമനെ ദർശിക്കുമ്പോൾ ഹിരണ്യകശിപുവിനെ വധിക്കുന്ന നരസിംഹമൂർത്തിയെയാണ് ഓർമ്മവരിക. പ്രഹ്ലാദചരിതത്തിലെ നരസിംഹമൂർത്തിയും രൗദ്രഭീമന്റെ രംഗ പ്രയോഗത്തിൽ സ്വാധീനിച്ചിട്ടുള്ളതായി ഈ രംഗത്തു നിന്ന് മനസ്സിലാക്കം. ദുശ്ശാസന വധത്തിനു ശേഷം രൗദ്രമൂർത്തിയായ ഭീമൻ കരുണാമൂർത്തിയായി മാറുന്നു. ഭഗവാൻ ശ്രീകൃഷ്ണന്റെ രംഗപ്രവേശത്തോടെയാണ് രൗദ്രം കരുണത്തിലേയ്ക്ക് വഴി മാറുന്നത്.

ഭദ്രകാളി:

ഇടമന ഗണപതിപോറ്റിയുടെ 'ദാരികവധം' കഥകളിയിലെ ഭദ്രകാളി രൗദ്രരസം അതിന്റെ തീവ്രതയിൽ രംഗത്ത് പ്രയോഗിക്കുന്ന കഥാപാത്രമാണ്. പച്ചയിൽ വെള്ള കുത്തുകളിട്ടാണ് ഭദ്രകാളിയുടെ മുഖത്ത് തേക്കുന്നത്. നീണ്ട ദംഷ്ട്രകളും തുറിച്ച കണ്ണുകളും രൗദ്രത്തിന്റെ തീവ്രത വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നു. പുറത്തേയ്ക്കു നീണ്ടു കിടക്കുന്ന നാവും ചുവന്ന ഞൊറികളും രുധിരാഭിഷിക്തയായ കാളിയേയാണ് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. ദാരികനെ പോരിന് വിളിച്ച് ഒടുവിൽ രംഗം ഞടുങ്ങുമാറുള്ള അലർച്ചയോടെ ദാരികനെ വധിക്കുമ്പോൾ പ്രേക്ഷകരിൽ ഭയവും ഭക്തിയും

ഒരുപോലെ ജനിക്കുന്നു. ദാരികവധത്തിനായി ജന്മമെടുത്ത കാളിയെ കഥകളിയിൽ രംഗത്തെത്തിക്കുമ്പോൾ മുടിയേറ്റിലെ കാളിയുടെ രൗദ്രഭാവങ്ങളും കാണികളുടെ ഓർമ്മയിലെത്തും.

"പ്രക്ഷുബ്ധ്യാലക്ഷ ചക്ഷുസ്ഫുരതനലകണാ ഭീക്ഷണാഘോരഘോരം
ഗർജ്ജന്തി ദുർനിരീക്ഷ്യാ കുചവല്ല സമക്രാന്ത ദിക്ചക്രവാളാ
ശംഭോർലലാടചക്ഷു : കുഹരകുഭവാഫാദുൽപതാതാദിവേലം
കാളി കാളാർദ്ധ സംഘദ്ധവിരഥ സരസാകബയന്തി ജഗതി"

ഇങ്ങനെയാണ് ദാരികവധത്തിൽ ഭദ്രകാളിയെ വർണിക്കുന്നത്. ദാരികവധത്തെത്തുടർന്ന് രൗദ്രമൂർത്തിയായിത്തീർന്ന കാളിയുടെ രൗദ്രം അടങ്ങുന്നത് ശിവസാമീപ്യത്താലാണ്.

നരസിംഹം:

രൗദ്രവും സാത്വികതയും നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്ന കഥാപാത്രമാണ് നരസിംഹം. ഹിരണ്യകശിപുവിന്റെ മുന്നിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന നരസിംഹം രൗദ്രമൂർത്തിയുടെ എല്ലാ ഭീകരതയും അതിന്റെ പൂർണതയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. അന്തരീക്ഷത്തെ ഭക്തിനിർഭരമാക്കുന്നത് നരസിംഹത്തിന്റെ പ്രത്യക്ഷപ്പെടലാണ്. പ്രഹ്ലാദന്റെ മുന്നിൽ കോപത്തിന്റെ പാരമ്യത്തിൽ ഹിരണ്യകശിപു തൂണ് വെട്ടിപ്പിളർക്കുമ്പോൾ (പ്രതീകാത്മകമായി തിരശീലയിൽ വെട്ടുന്നു) ആവിർഭവിക്കുന്ന നരസിംഹം പന്തങ്ങളുടെ വെളിച്ച സംവിധാനത്തിലാണ് അരങ്ങിലെത്തുന്നത്. ഹിരണ്യകശിപുവിനെ മടിയിൽ കിടത്തി രക്തം കുടിച്ച് ശക്തമായി അലറി രുധിരാഭിഷിക്തനാകുന്ന നരസിംഹമൂർത്തി ഭയവുംഭക്തിയും സംജാതമാക്കുന്നു. കറുപ്പ്, ചുവപ്പ് വരകൊണ്ട് ഒരുക്കിയ മുഖം രൗദ്രഭാവത്തിന് മാറ്റു കൂട്ടുന്നു. ചുവന്ന കണ്ണുകളും നീണ്ട ദംഷ്ട്രകളും വേഷത്തിന്റെ ഭയാനകത വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നു. എന്നാൽ മഞ്ഞയും വെളുപ്പും കലർന്ന വസ്ത്രങ്ങൾ മൂർത്തിയുടെ സാത്വിക ്ാവത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു.

വീരഭദ്രൻ:

രൗദ്രരസം പൂണ്ട ചുവന്നതാടിക്ക് ഉത്തമ ഉദാഹരണമാണ് ദക്ഷയാഗത്തിലെ വീരഭദ്രൻ. സതിയുടെ ജീവത്യാഗമറിഞ്ഞ ശിവന്റെ ക്രോധത്തിൽ നിന്ന് ഉത്ഭവിച്ചതാണ് വീരഭദ്രൻ. ക്രോധത്തിന്റെ അലർച്ചകൾക്ക് ശേഷം തിരനോട്ടമാണ്. ക്രോധാവേശരായ വീരഭദ്രനും കാളിയും ദക്ഷവധത്തിനായി ശിവനെ വണങ്ങി യാത്രയാവുന്നു. ഈ അവതരണങ്ങളെല്ലാം ക്രോധത്തിന്റെ പരകോടിയിലാണ് നടക്കുന്നത്. ദക്ഷന്റെ മുന്നിലെത്തി പ്രഖ്യാപിക്കുകയാണ്

" നിടിലനയനനു വിഹിതമഹമഖ
ഭാഗമിന്നു തരായ്കിലോ
കുടില നിന്നുടെ മുഖമൊടുടലി
വടിവൊടിഹ പെടിയാക്കുവൻ"

തുടർന്ന് ദക്ഷന്റെ ശിരസ്സറുത്ത് കാളിക്ക് രക്തം നൽകി അഗ്നിയിൽ എറിയുന്നു. യാഗശാല തകർത്ത് രൗദ്രത്തിന്റെ എല്ലാ ഭീകരതയും രംഗത്തവതരിപ്പിച്ച് വീരഭദ്രന്റേയും കാളിയുടേയും മുന്നിൽ ശാന്തസ്വരൂപനായ ഭഗവാൻ ശിവൻ പ്രത്യക്ഷനാകുന്നു.

"ചന്ദ്രചൂഢ നമോസ്തുതേ ജയ
സന്തതം ജഗദീശ" - ശിവസ്തുതികളോടെ രംഗം ശാന്തമാകുന്നു

ഉപസംഹാരം:

രൗദ്രത്തിന്റെ പൂർണതയിൽ ശത്രുസംഹാരം നിർവ്വഹിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ കരുണത്തിലേയ്ക്ക് വഴിമാറുന്നിടത്താണ് കഥയുടെ പരിസമാപ്തി. രൗദ്രഭീമൻ ശ്രീകൃഷ്ണ സാമീപ്യത്താൻ കരുണാ മൂർത്തിയും ശാന്തസ്വരൂപനുമാകുന്നു. പ്രഹ്ലാദ സ്തുതികളാൽ നരസിംഹവും മഹാദേവ ദർശനത്താൻ ഭദ്രകാളിയും ശാന്തമാകുന്നു. രൗദ്രത്തിന്റെ ഭീകരാലർച്ചകളും ചുവപ്പിന്റെ പൊലിമയും എല്ലാം ശാന്തതയ്ക്ക് വഴിമാറുകയാണ്. കഥയുടെ പരിസമാപ്തിയിൽ ഈ ശാന്തത പ്രേക്ഷക മനസ്സുകളിൽ ഭക്തിയുടെ നിറവ് ഉണ്ടാക്കുന്നു.

സഹായക ഗ്രന്ഥങ്ങൾ

1. കൃഷ്ണക്കൈമൾ, അയ്മനം; കഥകളി വിജ്ഞാനകോശം.
   കോട്ടയം: നാഷണൽ ബുക്ക്സ്റ്റാൾ
2. കൃഷ്ണപിള്ള, ജി.; കഥകളി. കോട്ടയം : എസ്.പി.സി.എസ്.എസ്.
3. നാരായണപിഷാരടി, കെ.പി.; നാട്യശാസ്ത്രം (വിവ.) തൃശൂർ: സാഹിത്യ അക്കാദമി
4. ഗണപതിപോറ്റി, ഇടമന; അമ്പത്താറു ദിവസത്തെ കഥകൾ.
   ശ്രീരാമവിലാസം പ്രസ് & ബുക്ക്ട്രസ്റ്റ്
5. ഇരയിമ്മൻ തമ്പി; ദക്ഷയാഗം.കോട്ടയം : എൻ.ബി.എസ്.

ഭാരതീയ നാടകസങ്കല്പവും ശാകുന്തളവും

ഡോ.ലേഖാ കെ.ആർ.
ഗസ്റ്റ് ലക്ചററർ,
മലയാളവിഭാഗം
സി.എം.എസ്.
കോളജ്, കോട്ടയം.

ആചാരാനുഷ്ഠാനങ്ങളിൽ നിന്നും ആരാധനാക്രമത്തിൽ നിന്നുമാണ് നാടകകല പിറവിയെടുത്തിട്ടുള്ളത്. ഭക്തിപരമായ അനുകരണങ്ങളിൽ നിന്നാണ് നാടകത്തിന്റെ ആദ്യരൂപങ്ങൾ ഉണ്ടായത്. പ്രാപഞ്ചികാവസ്ഥയുടെ അനുകരണമാണ് നാട്യമെന്ന് ധനഞ്ജയൻ പറയുമ്പോൾ മനുഷ്യ സമൂഹത്തിന്റെ ഏറ്റവും പ്രാചീന കലയാണ് നാടകമെന്ന് ഏണസ്റ്റ് ഫിഷർ പറയുന്നു. (The Necessity of Art)

"നിശ്ചിത ചലനങ്ങൾ, ശബ്ദങ്ങൾ, അംഗവിക്ഷേപങ്ങൾ, സ്വാഭാവികമായ പ്രകടനങ്ങൾ എന്നിവ അനുഷ്ഠാനങ്ങളിൽ നിന്നു സ്വാംശീകരിച്ച് പ്രതീകങ്ങളിലൂടെയും സ്വരൂപങ്ങളിലൂടെയും ഉന്നതമായ തലങ്ങളിലേക്കു വികസിപ്പിച്ചെടുത്തതാണ് നാടക"മെന്ന് മുൽക്ക് രാജ് ആനന്ദ് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. (The Indian Theatre) എന്നാൽ ഒരു ക്രിയയുടെ ലളിതമായ അനുകരണം എന്നാണ് അരിസ്റ്റോട്ടിൽ നാടകത്തിന് കൊടുത്തിരിക്കുന്ന നിർവചനം. (imitation of an action). ഗ്രീക്കിൽ നാടകമെന്ന (dramatos) വാക്കിന്റെ അർഥം തന്നെ ഗൗരവമുള്ള 'കർമ്മം' എന്നാണ്. സംഭാഷണത്തിൽ രചിക്കപ്പെട്ടതും, വാക്കും ചേഷ്ടകളും കൊണ്ട് രംഗവേദിയിൽനിന്ന് പ്രേക്ഷകരിലേക്ക് വിന്യസിക്കപ്പെടുന്നതുമായ ജീവിത സംഘടനങ്ങളുടെ കഥയാണ് നാടകം എന്ന ജോൺ ഇ ഡയട്രീച്ചിന്റെ നിർവചനം കുറെക്കൂടി വിശാലമായ അർഥം ഉൾക്കൊള്ളുന്നതാണ്.

സംസ്കൃത നാടകം:

ഭാരതീയ നാടകത്തിന്റെ ഉത്ഭവത്തെക്കുറിച്ച് വ്യത്യസ്ത അഭിപ്രായങ്ങൾ നിലവിലുണ്ട്. വൈദിക സാഹിത്യത്തിൽ നിന്നാണ് നാടകത്തിന്റെ ഉത്ഭവമെന്നാണ് ഒരഭിപ്രായം. സൈന്ധവ സംസ്കാരത്തിലാണ് നാടകത്തിന്റെ പ്രാക് രൂപങ്ങൾ കാണാൻ കഴിയുന്നതെന്നാണ് മറ്റൊരഭിപ്രായം. രണ്ടാമത്തെ അഭിപ്രായത്തെയാണ് പണ്ഡിതന്മാരും മറ്റും അംഗീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. പുരാണകഥകളും ഐതിഹ്യങ്ങളും നാടോടിപ്പാട്ടുകളും പ്രാചീന ജനത സൃഷ്ടിച്ച മറ്റു പല കലാരൂപങ്ങളും പരിണമിച്ചാണ് നമ്മുടെ കലാ-സാഹിത്യ സമ്പത്തുകൾ ഉണ്ടായത്. ഭാരതീയ നാടകങ്ങളെപ്പറ്റി പറയുമ്പോൾ ആദ്യം ഓർക്കേണ്ടത് ഭരതമുനിയെയും അദ്ദേഹത്തിന്റെ നാട്യശാസ്ത്രത്തെയുമാണ്. ഋഗ്വേദത്തിൽ നിന്ന് വാക്കുകളും, സാമവേദത്തിൽ നിന്ന് ഗാനവും യജ്ജുസ്സിൽ നിന്ന് അഭിനയാംശവും അഥർവത്തിൽ നിന്ന് രസഭാവാദി

കളും സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ട് ബ്രഹ്മാവ് സൃഷ്ടിച്ച പഞ്ചമവേദമാണ് നാട്യശാസ്ത്രമെന്നാണ് ഐതിഹ്യം..

നാടകത്തിന് രണ്ട് ഭാഷകളുണ്ട്. ഒന്ന് ഗ്രന്ഥഭാഷ, രണ്ട് രംഗഭാഷ. ഗ്രന്ഥഭാഷ സാഹിത്യമാണ്. നാടകത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം രംഗഭാഷയ്ക്കു തന്നെയാണ് പ്രാധാന്യം. സംസ്കൃത നാടകങ്ങൾ പൊതുവേ സാഹിത്യപ്രാധാനമാണ്. നാടകീയതയേക്കാൾ കാവ്യാത്മകതയ്ക്കാണ് സംസ്കൃത നാടകകൃത്തുക്കൾ പ്രാധാന്യം കൊടുത്തത്.

നാടകലക്ഷണം:

"ധീരോദാത്തനതി പ്രതാപ ഗുണവാൻ
വിഖ്യാത വംശജൻ ധരാ-
പാലൻ നായകനഞ്ചു സന്ധികളതി-
ഖ്യാതം കഥാവസ്തുവും
നാലഞ്ചാളുകളങ്കമഞ്ചധികമോ
ശൃംഗാരമോ വീരമോ
മുഖ്യം, നിർവ്വഹണത്തിലത്ഭുതരസം
നാഥോദയം നാടകം(രംഗപ്രഭാവം 33, 2010)"

നാടകത്തിലെ ഇതിവൃത്തം പ്രസിദ്ധമായിരിക്കണം. നായകൻ ധീരോദാത്തനും അതിപ്രതാപഗുണവാനും വിഖ്യാതവംശജനുമായ രാജാവായിരിക്കണം. അംഗിയായ രസം ശൃംഗാരമോ വീരമോ ആയിരിക്കേണ്ടതാണ്. അഞ്ചു സന്ധികളുണ്ടായിരിക്കണം. അഞ്ചു മുതൽ പത്തുവരെ അങ്കങ്ങളാകാം. പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങൾ അഞ്ചിലധികമാകരുത്. നിർവഹണസന്ധിയിൽ അത്ഭുത രസമായിരിക്കണം. നായകാഭ്യുദയത്തിൽ വേണം നാടകം അവസാനിക്കേണ്ടത്.

അങ്കം:

നാടകത്തിലെ ഇതിവൃത്ത വികാസത്തിന്റെ ഓരോ ഘട്ടത്തെയും കുറിക്കാനായി അതിലെ പല ഭാഗങ്ങളായി വിഭജിച്ചിട്ടുള്ളതിൽ ഒന്നാണ് അങ്കം. ശാകുന്തളത്തിൽ ഏഴ് അങ്കം ഉണ്ട്.

പഞ്ചസന്ധികൾ:

മുഖസന്ധി, പ്രതിമുഖസന്ധി, ഗർഭസന്ധി, വിമർശസന്ധി, നിർവഹണസന്ധി എന്നിവയാണ് പഞ്ചസന്ധികൾ. നാടകത്തിലെ കഥാഗാത്രത്തെ പരസ്പരം കൂട്ടിയിണക്കുകയാണ് ഈ സന്ധികൾ ചെയ്യുന്നത്.

നാടകോപകരണങ്ങൾ:

നാന്ദി :- പൂർവരംഗത്തിലെ ആശീർവചനരൂപത്തിലുള്ള ദേവതാസ്തുതിയാണ് നാന്ദി. നാന്ദിയിൽ നാടകകഥ അല്പമായിട്ടെങ്കിലും സൂചിപ്പിക്കപ്പെട്ടിരിക്കണം.

പ്രസ്താവന :- വിദൂഷകൻ, നടി, നടൻ ഇവരിലാരെങ്കിലും കഥാസൂചകമായ രീതിയിൽ രംഗത്തു വെച്ചു സൂത്രധാരനോട് കൂടി സംഭാഷണം നടത്തുന്ന ഭാഗമാണ് പ്രസ്താവന. ആമുഖം എന്നും ഇതിന് പേരുണ്ട്.

അർത്ഥോപക്ഷേപങ്ങൾ

വിഷ്കംഭം :- നടന്നു കഴിഞ്ഞതോ നടക്കാനിരിക്കുന്നതോ ആയ കഥാഭാഗങ്ങളെ ആളുകൾക്കു മനസ്സിലാകുന്ന രീതിയിൽ കഥാഭാഗത്തെ സംക്ഷേപിച്ച് ചേർക്കുന്ന അഭിനയ ഭാഗത്തിന് വിഷ്കംഭം എന്നു പറയുന്നു.

പ്രവേശകം :- രണ്ടങ്കങ്ങൾക്ക് നടുവേ ഭൂതഭാവി കഥാംശങ്ങളെ നീചകഥാപാത്രങ്ങളുടെ സംഭാഷണത്തിലൂടെ വെളിവാക്കുന്നത് പ്രവേശകം.

ഭരതവാക്യം :- നാടകാഭിനയത്തിന്റെ അവസാനത്തിൽ പ്രേക്ഷകർക്കു നടൻ ആശിസ്സ് നൽകുന്നതാണ് ഭരതവാക്യം.

കാളിദാസനും ശാകുന്തളവും:

ഭാരതത്തിലെ ഏറ്റവും പ്രസിദ്ധനായ കവിയാണ് കാളിദാസൻ. സാധാരണക്കാരന്റെ കണ്ണെത്താത്ത ജീവിതത്തിന്റെ വിവിധ തലങ്ങളിലേക്ക്, പ്രപഞ്ചത്തിന്റെ നിഗൂഢതകളിലേക്ക് കടന്നു കയറാനുള്ള കവിത്വശക്തിയാണ് കവിയെ ഋഷിയാക്കുന്നത്. ഈ കഴിവുകൾ പൂർണമായും ഒത്തിണങ്ങിയ കവിയാണ് കാളിദാസൻ.

വ്യാകരണം, ജ്യോതിഷം, പുരാണ, ധർമ്മശാസ്ത്രാദികൾ രാഷ്ട്രതന്ത്രം, വേദ–വേദാന്തങ്ങൾ, കാവ്യാലങ്കാരാദികൾ തുടങ്ങിയവയിലെല്ലാം ജ്ഞാനമുള്ളവനായിരുന്നു കാളിദാസൻ. പല കലകൾക്കും പ്രാധാന്യം കൊടുത്തുകൊണ്ടാണ് അദ്ദേഹം കൃതികൾ രചിച്ചിരിക്കുന്നത്. വിക്രമോർവ്വശീയത്തിൽ നൃത്തത്തിന് പ്രാധാന്യം കൊടുത്തപ്പോൾ ശാകുന്തളത്തിൽ ചിത്രകലയ്ക്കാണ് പ്രാധാന്യം കൊടുത്തത്. കാലത്തിന്റെ കണ്ണാടിയിലൂടെ വീക്ഷിക്കുമ്പോൾ ഇത്രയും ക്രാന്തദർശിയായ മറ്റൊരു കവിയെ കാണാൻ ബുദ്ധിമുട്ടായിരിക്കും.

അഭിജ്ഞാന ശാകുന്തളമാണ് കാളിദാസന്റെ ഏറ്റവും പ്രസിദ്ധമായ കൃതി. കൂടാതെ പാശ്ചാത്യരുടെയും പൗരസ്ത്യരുടെയും മുക്തകണ്ഠമായ പ്രശംസയ്ക്ക് പാത്രമായ കൃതിയുമാണ്. ശാകുന്തളത്തിന്റെ ഒന്നിലധികം തർജമകൾ പല ഭാഷകളിലുമുണ്ട്. 1789–ൽ വില്യം ജോൺസ് ശാകുന്തളം ഇംഗ്ലീഷിലേക്ക് പരിഭാഷപ്പെടുത്തി. 1790–ൽ ജോർജ് ഫോസ്റ്റർ ജർമ്മൻ ഭാഷയിലേക്ക് തർജമ ചെയ്തു. ഈ പരിഭാഷകൾ വായിച്ചാണ് പാശ്ചാത്യർ ഭാരതീയ സാഹിത്യം ശ്രദ്ധിക്കാൻ തുടങ്ങിയത്. ജർമ്മൻ ഭാഷയിൽ മാത്രം 16 പരിഭാഷകളുണ്ട്. മലയാളത്തിൽ അൻപതോളവും.

ജീവിതാവസ്ഥകളുടെ സൂക്ഷ്മഭാവങ്ങൾ ശാകുന്തളത്തിൽ കവി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഈ നാടകത്തിലെ മുഖ്യപ്രമേയമായ പ്രേമം, അതിലൂടെ ഉണ്ടാകുന്ന വിരഹം, വഞ്ചന, പരിഹാസം, കാപട്യം, അധികാരം എല്ലാം കവി അനാവരണം ചെയ്യുന്നു. സ്ത്രീയെ ഉത്തമ കുടുംബിനിയായും കവി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. പ്രകൃതിയെ പ്രധാന കഥാപാത്രമാക്കി പരിസ്ഥിതിയോടുള്ള തന്റെ സമീപനവും കാളിദാസൻ വ്യക്തമാക്കുന്നു.

എല്ലാ ഉത്തമനാടകങ്ങളിലും അന്ത:സംഘർഷങ്ങൾ ഉണ്ടാവും. വിപരീത കർമ്മങ്ങളെ സൃഷ്ടിച്ച് മനുഷ്യന്റെ അന്തർമണ്ഡലങ്ങളെ തുറന്നു കാണിക്കാൻ കവിക്ക് കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. ബല–ദൗർബല്യങ്ങൾ, ജ്ഞാന–അജ്ഞാനങ്ങൾ, അഹങ്കാര–വിനയങ്ങൾ, കോപ–സംയമനങ്ങൾ, പാപ–പുണ്യങ്ങൾ തുടങ്ങിയ കാര്യങ്ങളെ ചേർത്ത് നിർത്തിക്കൊണ്ടാണ് കാളിദാസൻ നാടകത്തിൽ ആന്തരിക സംഘട്ടനം ഒരുക്കിയിരിക്കുന്നത്. പ്രണയമെന്ന പ്രമേയത്തിൽ ആരംഭിച്ച് പ്രേമ സാഫല്യത്തിലെത്തുമ്പോൾ ശാകുന്തളം ശുഭ പര്യവസായിയാകുന്നു.

ശകുന്തളാ–ദുഷ്യന്തന്മാരുടെ പ്രേമകഥയെ വികസിപ്പിക്കുന്നതിനായി മാത്രമാണ് നാടകത്തിലെ മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. നാടകത്തിൽ വർണിതങ്ങളായ സംഭവങ്ങളെല്ലാം ആ പ്രേമധാരയ്ക്ക് അനുകൂലമോ, പ്രതികൂലമോ ആയി ഘടിപ്പിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. വിദൂഷകനോട് രാജാവ് കളവ് പറയുന്നത്, രഹസ്യമായ വിവാഹം, ദുർവാസാവിന്റെ ശാപം, മോതിരം വിരലിൽ നിന്ന് ഊർന്നു വീണു പോകുന്നത് എന്നീ സംഭവങ്ങളെല്ലാം സമാഗമത്തിന്റെ പ്രതികൂല ഘടകങ്ങളാണ്.

ഗാന്ധർവവിവാഹം, ദുർവാസാവിന്റെ ശാപം, മുക്കുവനിൽ നിന്നും മോതിരം ലഭിക്കുന്നത്, രാജാവിന്റെ ദേവലോക സഞ്ചാരം എന്നീ സംഭവങ്ങൾ സമാഗമത്തിന് അനുകൂലങ്ങളും. സംഘർഷ–പ്രതിസംഘർഷങ്ങളിലൂടെ മാത്രമാണ് ഈ നാടകം മുന്നോട്ട് പോകുന്നത്.

ഒന്നാമങ്കത്തിൽ ശകുന്തളാ–ദുഷ്യന്തന്മാരുടെ മനസ്സിൽ അനുരാഗം ജനിക്കുന്നതും, അവർ തമ്മിലുള്ള കണ്ടുമുട്ടലുകളും ആകാംക്ഷ ജനിപ്പിക്കുന്നു. ഈയവസരത്തിൽ ആണ് ദുഷ്യന്തന് കൊട്ടാരത്തിലേക്ക് മടങ്ങിപ്പോകാനുള്ള അമ്മയുടെ സന്ദേശം ലഭിക്കുന്നത്. ഗൗതമിയുടെ ജാഗ്രത, രാജാവിന്റെ ഒളിച്ചിരിക്കൽ, ദുർവാസാവിന്റെ ശാപം തുടങ്ങിയവ കഥാഗതിയെ ഏറെക്കുറെ പരോക്ഷമായിട്ടാണെങ്കിലും മുന്നോട്ട് കൊണ്ടു പോകുന്നു.

ശകുന്തളയുടെ ജനനത്തെക്കുറിച്ച് അറിയാനുള്ള രാജാവിന്റെ ആകാംക്ഷ അന്ത:സംഘർഷം ചെറുതായി സൃഷ്ടിക്കുന്നുവെങ്കിലും സംശയം പെട്ടെന്ന് ദുരീകരിക്കപ്പെടുന്നതായി കാണാം. അമ്മയുടെ ആജ്ഞയും മഹർഷിമാരുടെ അപേക്ഷയും സംഘർഷങ്ങളൊന്നും കൂടാതെ പരിഹരിക്കപ്പെടുന്നു.

ദുർവാസാവിന്റെ ശാപം നിമിത്തം രാജാവിന് സ്മൃതി ഭ്രംശം ഉണ്ടായിരിക്കുന്നു. എന്നാൽ അഞ്ചാമങ്കത്തിൽ ശകുന്തളയെ കാണുന്നതോടുകൂടി ദുഷ്യന്തന്റെ മനസ്സ് സംഘർഷഭരിതമാകുന്നു. മുൻപിൽ വന്നു നില്ക്കുന്ന ലാവണ്യരൂപത്തെ താൻ മുൻപ് സ്വീകരിച്ചിരുന്നോ എന്ന് നിശ്ചയിക്കാനാവാത്ത അവസ്ഥ. സുന്ദരിയായ ശകുന്തളയോടുള്ള ആഗ്രഹം, മറുവശത്ത് ഗർഭിണി സ്ത്രീയെ എങ്ങനെ സ്വീകരിക്കുമെന്ന ആശങ്ക. ആഗ്രഹവും ധർമബോധവും തമ്മിലുള്ള സംഘട്ടനം ഇവിടെ കാണാം. മുദ്രമോതിരം കാണിക്കാൻ ശകുന്തളയ്ക്ക് കഴിയാതെ വന്നപ്പോൾ അത് നദിയിൽ വീണുപോയതു കൊണ്ടാണെന്ന് ഗൗതമി പറയുന്നു. ഇതാണ് സ്ത്രീ ബുദ്ധിയെന്ന് രാജാവ് കളിയാക്കുന്നു. തപോവനവാസിയായ ശകുന്തളയ്ക്ക് കളവ് പറയാനാവില്ല എന്നു പറയുമ്പോൾ തിര്യക്ക് യോനിയിൽ പിറന്ന സ്ത്രീകൾക്ക് പോലും സാമാർഥ്യം ഉണ്ട്. പിന്നെ മനുഷ്യ സ്ത്രീകളുടെ കാര്യം പറയേണ്ടതില്ല എന്നാണ്. രാജാവിന്റെ ധർമഭയം തന്നെയാണ് കവി ഇവിടെ ആവിഷ്ക്കരിച്ചിരിക്കുന്നത്. അവസാനം ധർമഭയം ജയിക്കുന്നു. മറ്റൊരങ്കത്തിലും ഇത്രയും സംഘർഷം നമുക്ക് കാണാനാവില്ല.

ആറാമങ്കത്തിൽ അന്ത:സംഘർഷങ്ങളൊന്നുമില്ല. എങ്കിലും ദുഷ്യന്തന്റെ കർത്തവ്യനിർവഹണത്തിലുള്ള സത്യസന്ധത, വിരഹദു:ഖം എന്നിവയെല്ലാം കൂടിച്ചേർന്ന് അത്ഭുതാവഹമായ ഒരു കരുണ രസധാര ഇവിടെയുണ്ടാകുന്നു. ഏഴാമങ്കത്തിലും രാജാവ് പശ്ചാത്താപവിവശനും വിരഹാതുരനുമായി കാണപ്പെടുന്നു.

ദേവേന്ദ്രന്റെ ക്ഷണപ്രകാരം ദുഷ്യന്തൻ സ്വർഗലോകത്തേക്ക് പുറപ്പെടുന്നു. യുദ്ധത്തിൽ ദേവന്മാർ ജയിച്ചു. ദേവലോകത്തു നിന്നും മടങ്ങവേ രാജാവ് ഹേമകുട പർവ്വതത്തിൽ എത്തുന്നു. അവിടെ വച്ച് പുത്രനെ കാണുകയും ശകുന്തളയുമായി കൂടിച്ചേരുകയും ചെയ്യുന്നു.

കാവ്യനീതിയെയും അലങ്കാര ശാസ്ത്ര നിബന്ധനയെയും പൂർണമായും പാലിച്ചുകൊണ്ട് ശുഭപര്യവസായിയായി അവസാനിക്കുന്ന നാടകമാണ് ശാകുന്തളം. നാടകസങ്കല്പങ്ങൾ ഒട്ടും തെറ്റാതെ ഒരു തോത് വെച്ച് തന്നെയാണ് ശാകുന്തളം കാളിദാസൻ അവതരിപ്പിച്ചത് എന്നതിൽ യാതൊരു തർക്കവുമില്ല. ഭാരതീയ നാടക സങ്കല്പം അങ്ങനെ ശാകുന്തളത്തിൽ പൂർണതയിൽ നിലനില്ക്കുന്നു.

രണ്ടായിരം വർഷങ്ങൾക്കു മുമ്പ് കാളിദാസൻ രചിച്ച നാടകം ഇന്നും പ്രാചീനവും ആധുനികവുമായ അലങ്കാരശാസ്ത്രങ്ങളുടെ മാനദണ്ഡത്തിൽ പരിവർത്തന വിധേയമായിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ആചാരാനുഷ്ഠാനങ്ങളെ അവഗണിച്ചുകൊണ്ട് എല്ലാ വിമർശകരുടെയും തീക്ഷ്ണദൃഷ്ടിക്കു മുന്നിൽ ഇന്നും സുദൃഢമായി തലയുയർത്തി നിൽക്കുന്നു. അഭിജ്ഞാന ശാകുന്തളമാസ്വദിച്ച് മഹാകവി ഗയ്ഥേ സന്തോഷാതിരേകത്തോടെ അഭിപ്രായപ്പെട്ടത് ഇപ്രകാരമാണ്:

വസന്തഗ്രീഷ്മങ്ങളിലെ പക്വതയാർന്ന സ്വാദിഷ്ട ഫലങ്ങൾ ആത്മാവിനെ ആനന്ദത്തിലാറാടിച്ച് ഭൂലോക-സ്വർലോകാനുഭൂതികൾ നിറച്ച് പോഷിപ്പിക്കുന്ന സകല വിഭവസമൃദ്ധി. ഇവയെല്ലാം ഒന്നിച്ച് ഒരിടത്ത് നേടാൻ നിങ്ങൾ ആശിക്കുന്നുവെങ്കിൽ നിങ്ങൾ ശാകുന്തളത്തെ സേവിയ്ക്കൂ

ഈ വാക്യങ്ങളിൽ നിന്നും ശാകുന്തളം എന്ന നാടകത്തിന്റെ മാഹാത്മ്യം എത്രത്തോളമെന്ന് നമുക്ക് കാണാം. മാത്രമല്ല കാളിദാസനെപ്പോലെ മഹാനായ കവി പിറന്ന നാട്ടിൽ ജനിച്ച നമ്മുടെ ജന്മവും സഫലമായതായി കണക്കാക്കാം.

റഫറൻസ്

1. മലയാള ശാകുന്തളം – ഏ ആർ രാജരാജവർമ്മ, മഹാത്മാഗാന്ധി സർവകലാശാലാ പ്രസിദ്ധീകരണം
2. കാളിദാസനും ഭവഭൂതിയും – പരിഭാഷ. ഡോ. കെ എച്ച് സുബ്രഹ്മണ്യൻ കേരളാ ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം.
3. അഭിജ്ഞാന ശാകുന്തളം – വിവർത്തനം. കുറ്റിപ്പുറത്ത് ശേഖരൻ നായർ കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശൂർ
4. മിത്തും യാഥാർത്ഥ്യവും – ഡി സി കൊസാംബി എസ്. പി. സി. എസ്. കോട്ടയം.
5. രംഗപ്രഭാവം – മഹാത്മാഗാന്ധി സർവകലാശാല, കോട്ടയം
6. സാഹിത്യചരിത്രം പ്രസ്ഥാനങ്ങളിലൂടെ – എഡി. ഡോ. കെ എം ജോർജ് നാഷണൽ ബുക്ക് സ്റ്റാൾ, കോട്ടയം.
7. മലയാള സാഹിത്യചരിത്രം കാലഘട്ടങ്ങളിലൂടെ – എരുമേലി പരമേശ്വരൻപിള്ള ഡി. സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം

നാടകങ്ങളുടെ ചലച്ചിത്രാവിഷ്ക്കാരം മലയാളത്തിൽ: സമീപനങ്ങളും സവിശേഷതകളും

സുമി സുരേന്ദ്രൻ
ഗവേഷണ വിദ്യാർത്ഥിനി
സെന്റ് തോമസ് കോളജ്
പാലാ

സ്വതന്ത്രവ്യക്തിത്വമുള്ള കലാരൂപങ്ങളാണ് നാടകവും സിനിമയും കാഴ്ചയുടെയും കേൾവിയുടെയും സൗന്ദര്യാത്മകമായ അവതരണമാണ് ഈ മാധ്യമങ്ങൾ നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. നാടകം പ്രേക്ഷകനുമുന്നിൽ രംഗവേദിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ സിനിമ രേഖപ്പെടുത്തിയെടുത്തു ക്രമീകരിച്ച് തിരശ്ശീലയിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നു. സങ്കീർണമായ ജീവിതാനുഭവങ്ങളുടെ സംഘർഷാത്മകമായ അവതരണമാണ് ഇരു കലകളിലും ദർശിക്കാൻ കഴിയുന്ന ഏറ്റവും വലിയ സാമ്യം.

ജനസാമാന്യത്തെ ആകർഷിക്കാൻ കഴിയുന്ന കലാരൂപങ്ങളായുകൊണ്ട് നാടകവും സിനിമയും ജനപ്രിയകലാരൂപങ്ങളെന്നാണ് സാമാന്യേന അറിയപ്പെടുന്നത്. നാടകത്തിനും സിനിമയ്ക്കും ആഖ്യാനത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിനും ആശയപ്രക്ഷേപണത്തിന്റെ രീതിയനുസരിച്ച് നിരവധി വ്യത്യസ്ത മേഖലകൾ കൽപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. ആശയവിഷ്ക്കാരത്തിനും ആത്മപ്രകാശനത്തിനുമുള്ള ഭിന്ന മാധ്യമങ്ങളെന്ന നിലയിലാണ് നാടകത്തിന്റെയും സിനിമയുടെയും അസ്തിത്വം നിലനിൽക്കുന്നത്.

അടിസ്ഥാനപരമായി നാടകവും സിനിമയും സർഗ്ഗസൃഷ്ടികളാണ്. ഇവയുടെ പ്രാഥമിക പാഠങ്ങൾ യഥാർത്ഥത്തിൽ ജീവിതാനുഭവങ്ങൾ തന്നെ. കാരണം ഈ കലാരൂപങ്ങളുടെ നിർമ്മിതിക്ക് ജീവിതാനുഭവങ്ങളെ യഥേഷ്ടം പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. ഈ പ്രയോജനപ്പെടുത്തൽ ആ അനുഭവങ്ങൾക്ക് സമൂഹത്തിലുള്ള സ്വാധീനത്തെ മുൻനിർത്തിയാണ് നടത്തുന്നത്. കലാമേഖലയിലും സാഹിത്യമേഖലയിലും ഏറ്റവുമധികം ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ട ഒരു സംജ്ഞയാണ് അനുകല്പനം. നാടകത്തിലും സിനിമയിലും ഈ സംജ്ഞയ്ക്ക് വളരെയധികം പ്രാധ്യന്യവും പ്രസക്തിയുമുണ്ട്.

ഒരു മാധ്യമത്തിൽ നിന്ന് യോജ്യമായ മറ്റൊരു മാധ്യമത്തിലേക്ക് സാഹിത്യരൂപങ്ങളെയോ കലാരൂപങ്ങളെയോ മാറ്റി അവതരിപ്പിക്കുന്നതാണ് അനുകല്പനം(അറുമേശേീ.) ഒരു മാധ്യമത്തെ അനുകല്പനത്തിന് വിധേയമാക്കുകയെന്നു പറഞ്ഞാൽ ആഖ്യാനരൂപത്തെയും ആഖ്യാതാവിനെയും മുൻനിർത്തി ആ മാധ്യമത്തിന്റെ ആശയാവതരണത്തിൽ പരിവർത്തനങ്ങൾ വരുത്തുകയാണ്.

ജ്യോഫി വാഗ്നർ അനുകല്പനത്തെ പ്രധാനമായും വിവർത്തനം, ഭാഷ്യം, സാദൃശ്യം എന്നിങ്ങനെ മൂന്നായി തരംതിരിച്ചിരിക്കുന്നു. ഒരു മാധ്യമത്തിൽനിന്നും മറ്റെരു മാധ്യമ

ത്തിലേക്ക് ആശയത്തെ അതേപടി പറിച്ചു നടുന്നത് വിവർത്തനമാണ്. ഉദാ: ഷേക്സ്പിയറിന്റെ ഒഥല്ലോ എന്ന നാടകം കളിയാട്ടം എന്ന സിനിമയായത്. മൂലകൃതിയിൽ ആവശ്യമായ പരിഷ്കാരങ്ങൾ വരുത്തി അതിന് യോജിക്കുന്ന ക്രമീകരണം അഥവാ ആവിഷ്കാരം നൽകുന്നത് ഭാഷ്യവും, മൂലകൃതിയുടെ ആത്മാവ് നഷ്ടപ്പെടാതെ അതിൽനിന്ന് ഏറെ ഭിന്നമായ മറ്റൊരു കലാസൃഷ്ടി രൂപീകരിക്കുന്നതു സാദൃശ്യവുമാണ്.

ചെറുകഥ സിനിമയാകുന്നതും നാടകം സിനിമയാകുന്നതും നോവൽ തിരക്കഥയാകുന്നതും ഇത്തരം അനുകല്പനങ്ങളിലൂടെയാണ്. സർഗ്ഗാത്മകമായ നിർമ്മാണ പ്രക്രിയയാണ് യഥാർത്ഥത്തിൽ അനുകല്പനം. മൂലകഥയെ ഒരു കാലഘട്ടത്തിൽ നിന്നും മറ്റൊരു കാലഘട്ടത്തിലേക്കും ഒരു സംസ്കാരത്തിൽനിന്നും മറ്റൊരു സംസ്കാരത്തിലേക്കും ഒരു അന്തരീക്ഷത്തിൽനിന്നും നിന്നും മറ്റൊരു അന്തരീക്ഷത്തിലേക്കും മാറ്റി പ്രതിഷ്ഠിമ്പോൾ സംഭവിക്കുന്ന വൈകാരികതലവും ബൗദ്ധിക പശ്ചാത്തലവും ഭിന്ന അനുപാതത്തിലുള്ളതാണ്.

ഒരു കൃതിയെ അനുകല്പനത്തിനു വിധേയമാക്കുമ്പോൾ പ്രത്യേകം വിശകലനം ചെയ്യപ്പെടേണ്ട ഘടകങ്ങൾ ഇവയാണ്.[2]

1 അടിസ്ഥാനകഥ
2 പാഠ നിർമ്മിതി
3 കഥാപാത്രങ്ങൾ
4 പശ്ചാത്തലം
5 സാംസ്കാരികാന്തരീക്ഷം
6 മുഹൂർത്തങ്ങൾ (കഥയുടെ) നിർമ്മിച്ചിരിക്കുന്ന രീതി
7 ശരീരഭാഷയും സംഭാഷണവും
8 ദൃശ്യ ശബ്ദസൂചനകൾ
9 അവതരണരീതി

മാധ്യമവ്യത്യാസം അവതരണത്തെ മാത്രമല്ല അവതരണത്തിനു ശേഷമുള്ള നിലനില്പിനെയും ആസ്വാദനപ്രക്രിയയെയും ഭിന്നമായിതന്നെ സ്വാധീനിക്കുന്നതിനാൽ അനുകല്പന പഠനവേളയിൽ ഈ ഘടകങ്ങൾ സജീവമായി വിശകലനം ചെയ്യേണ്ടതാണ്.

നാടകത്തെക്കാൾ കൂടുതൽ അനുകല്പനപാഠങ്ങൾ നടന്നിട്ടുള്ളത് സിനിമയിലാണ്. 1920–ൽ 'ദി സിനിമ' എന്ന ലേഖനത്തിൽ വിർജീനിയ വൂൾഫ് നടത്തുന്ന നിരീക്ഷണം ഏറെ ശ്രദ്ധയമാണ്.

നാടകം പോലെ ആവർത്തിച്ച് അവതരിപ്പിക്കേണ്ടി വരുന്ന കലാരൂപങ്ങൾക്ക് മുൻകൂട്ടി ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ ഒരു സാഹിത്യപാഠം ആവശ്യമാണ്. നാടകത്തിൽ നടീനടന്മാരുടെ രംഗവേദിയിലെ അഭിനയത്തിലൂടെ കലാരൂപമായിത്തീരുന്നത് യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ സാഹിത്യപാഠമാണ്. ഒരു നാടകം തന്നെ വിവിധ രംഗവേദിയിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുമ്പോഴും സംഭവിക്കുന്നത് അനുകല്പനം തന്നെയാണ്. ഉദാ: ഷേക്സ്പിയറിന്റെയും ഭാസന്റെയും നാടകങ്ങൾ. ഇവിടെ നാടകത്തിന്റെ സാഹിത്യരൂപം ഒന്നായിരിക്കുമ്പോഴും അവതാരകരുടെ രൂപസ്വഭാവത്തിനും അഭിനയരീതിക്കുമനുസരിച്ച് കലാരൂപം മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു.

നാടകത്തിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമായി സിനിമ രേഖപ്പെടുത്തുന്ന കലയായതുകൊണ്ട്, ഒരിക്കൽ പൂർത്തീകരിച്ചു കഴിഞ്ഞാൽ പിന്നെ അതിന് തിരക്കഥയുടെ ആവശ്യമില്ല. ഒരു തിരക്കഥയെ സിനിമയാക്കുന്നതിൽ നടത്തുന്ന സർഗ്ഗാത്മക പ്രവർത്തനം യഥാർത്ഥത്തിൽ അനുകല്പനം തന്നെയാണ്. തിരക്കഥയെന്ന കലാമാധ്യമത്തിൽ നിന്നും സിനിമയെന്ന കലാമാധ്യമത്തിലേക്കുള്ള അനുകല്പനം. ഒരു തിരക്കഥയിൽ നിന്നും വീണ്ടും വീണ്ടും സിനിമകൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നത് ഇന്ന് സാധാരണമാണ്. എന്നാൽ ആ സിനിമകൾ ഒരിക്കലും സാമ്യമുള്ളതായിരിക്കില്ല. സിനിമ പ്രദർശനത്തിനെത്തുമ്പോൾ കഥ ഒന്നായിരിക്കുമെങ്കിലും അതിന്റെ ആഖ്യാനരീതി തികച്ചും ഭിന്നമായിരിക്കും.

ഉദാ– നീലത്താമര, രതിനിർവേദം, തുടങ്ങിയ സിനിമകൾ.

ഷേക്സ്പിയർ, ഇബ്സൻ, ചെക്കോവ്, തുടങ്ങി വിശ്വസാഹിത്യത്തിലെ പ്രമുഖരുടെ വിഖ്യാതങ്ങളായ നാടകങ്ങൾ എല്ലാംതന്നെ സിനിമയായിട്ടുണ്ട്. ചില നാടകങ്ങൾ ആവർത്തിച്ചു സിനിമയായിട്ടുണ്ട്. പ്രശസ്തമായ ഇത്തരം നാടകങ്ങളെ ആവർത്തിച്ച് സിനിമയാക്കുവാൻ ചലിച്ചിത്രകാരന്മാരെ പ്രേരിപ്പിച്ച ഘടകങ്ങൾ നിരവധിയാണ്. നാടകത്തിന്റെ ജനപ്രിയത മുതലെടുത്ത് ചലച്ചിത്രവിജയം നേടുക, നാടകത്തിന്റെ പ്രശസ്തിയും പ്രാധാന്യവും പ്രസ്തുത കൃതിയുടെ അനുകല്പനത്തിലൂടെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തുക, സംഘട്ടനങ്ങൾ നിറഞ്ഞ കഥ സിനിമയ്ക്കായി ഉപയോഗിക്കുക തുടങ്ങിയ നിരവധി ഘടകങ്ങൾ. ഇവയിൽ കൃത്യമായ വാണിജ്യലക്ഷ്യവും ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്നു.

ഒരു നല്ല നാടകം കണ്ടിട്ടുള്ള വ്യക്തി അതിന്റെ ചലച്ചിത്രരൂപം കാണാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്നതിനുള്ള കാരണങ്ങളും നിരവധിയാണ്. നാടകത്തിൽ പ്രേക്ഷകർ രംഗവേദിയെയും കഥാപാത്രങ്ങളെയും നേരിട്ടുകാണുമ്പോൾ സിനിമയിൽ ക്യാമറ കണ്ട കാഴ്ചയാണ് പ്രേക്ഷകർ കാണുന്നത്. ഇവിടെ ആസ്വാദനത്തിന്റെ തലം നാടകത്തെക്കാൾ ഒരു പടി കൂടി മുന്നിട്ടു നിൽക്കുന്നു.

രംഗവേദിയുടെ പരിമിതമായ സാഹചര്യങ്ങളിൽ നിന്നുകൊണ്ട് നാടകത്തിൽ കഥാവതരണം നടത്തുമ്പോൾ സിനിമ നാടകത്തിന്റെ എല്ലാ പരിമിതികളെയും അതിലംഘിച്ചുകൊണ്ട് പ്രേക്ഷകനെ ആസ്വാദനത്തിന്റെ വിശാലമായ ലോകത്തിൽ എത്തിക്കുന്നു.

1950– ലാണ് മലയാളത്തിൽ എഴുതപ്പെട്ട ഒരു നാടകം ആദ്യമായി ചലച്ചിത്രമാക്കുന്നത്. തിക്കുറിശ്ശി സുകുമാരൻ നായരുടെ 'സ്ത്രീ'യെന്ന വിഖ്യാതനാടകം ആർ. വേലപ്പൻ നായർ സംവിധാനം ചെയ്തതോടുകൂടി മലയാളത്തിൽ നാടകങ്ങൾ സിനിമയാകുന്ന പ്രവണതയ്ക്ക് തുടക്കമായി. ഈ സിനിമയുടെ സാമ്പത്തിക വിജയം ധാരാളം നാടകങ്ങൾ സിനിമയാക്കുവാൻ ചലിച്ചിത്ര പ്രവർത്തകർക്ക് പ്രചോദനം നൽകി.

തുടർന്ന്, പൊൻകുന്നം വർക്കിയുടെ 'നവലോകം' എന്ന നാടകം അതേ പേരിൽ സിനിമയായി.തോപ്പിൽ ഭാസിയുടെ 'മുടിയനായ പുത്രൻ', 'പുതിയ ആകാശം പുതിയ ഭൂമി', 'അശ്വമേധം', തുലാഭാരം, മൂലധനം, കൂട്ടുകുടുംബം, നിങ്ങളെന്നെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റാക്കി, ശരശയ്യ, സർവ്വേക്കല്ല്, 'കൈയ്യും തലയും പുറത്തിടരുത്', എസ്.എൽ.പുരം സദാനന്ദന്റെ 'ഒരാൾ കൂടി കള്ളനായി', 'അഗ്നിപുത്രി', 'പഠിച്ചകള്ളൻ', 'വിലകുറഞ്ഞ മനുഷ്യൻ', 'കാട്ടുകുതിര', 'കല്ലുകൊണ്ടൊരുപെണ്ണ്', എൻ.എൻ. പിള്ളയുടെ 'ക്രോസ്ബെൽറ്റ്', 'കാപാലിക', പൊൻകുന്നം വർക്കിയുടെ 'അൾത്താര', എൻ.പി ചെല്ലപ്പൻ നായരുടെ 'ആറ്റംബോംബ്', പി.ജെ. ആന്റണിയുടെ 'റോസി', സി.എൽ. ജോസിന്റെ 'ഭൂമിയിലെ മാലാഖ', കാലടി ഗോപിയുടെ 'ഏഴുരാത്രികൾ', സി.ജെ. ഗോപിനാഥന്റെ 'കുരുതിക്കളം', കെ.ടി മുഹമ്മദിന്റെ 'കടൽപ്പാലം,' 'തുറക്കാത്ത വാതിൽ', 'സൃഷ്ടി സ്ഥിതി സമസ്യ', പി. ആർ. ചന്ദ്രന്റെ 'അക്കൽദാമ', സി.എൻ. ശ്രീകണ്ഠൻനായരുടെ 'കാഞ്ചനസീത', പി.ആർ. ചന്ദ്രന്റെ 'അഹല്യ', സുരാസുവിന്റെ 'വിശ്വരൂപം', ബെന്നി പി. നായരമ്പലത്തിന്റെ 'അച്ചാമ്മക്കുട്ടിയുടെ അച്ചായൻ', തുടങ്ങിയ ശ്രദ്ധേയങ്ങളായ നാടകങ്ങൾ എല്ലാം തന്നെ അതേപേരിൽ ശ്രദ്ധേയങ്ങളായ സിനിമകളും ആയിട്ടുണ്ട്.

ഇവിടെ നാടകം നാടകാനുഭവവും ചലച്ചിത്രം ചലച്ചിത്രാനുഭവവും പ്രദാനം ചെയ്യുന്നു. ഈ അനുഭവത്തിലൂടെ സവിശേഷമായ അവസ്ഥാവിശേഷമാണ് ഓരോ കലാരൂപവും സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഈ കലാരൂപങ്ങൾ മനുഷ്യബുദ്ധിയുടെയും വികാരത്തിന്റെയും കലാപരമായ വിനിമയമാണ് നിർവ്വഹിക്കുന്നത്.

പ്രേക്ഷകരുടെ ആരാധനയും അംഗീകാരവും ചലച്ചിത്രം ഏറ്റുവാങ്ങിയ നിരവധി നാടകങ്ങൾ സിനിമയാക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ഷേക്സ്പിയറുടെ ദുരന്തനാടകങ്ങളിലൊന്നായ 'ഒഥല്ലോ' അനുവർത്തനത്തിലൂടെ 1997– ൽ ജയരാജ് 'കളിയാട്ടം' എന്ന സിനിമയാക്കി. അതിലൂടെ അനുകല്പനത്തിൽ ഒരു വിപ്ലവം തന്നെയാണ് ജയരാജ് സൃഷ്ടിച്ചത്. കോളോണിയൽ ഭാഷയിലിറങ്ങിയ നാട

കത്തെ അനുകല്പനത്തിലൂടെ പ്രാദേശികഭാഷയായ മലയാളത്തിലെ സിനിമയിലേക്ക് പകർത്തുക എന്നത് യഥാർത്ഥത്തിൽ വെല്ലുവിളി തന്നെയാണ്. 15–ാംനൂറ്റാണ്ടിലെ അന്ത്യപാദത്തിൽ രചിച്ച നാടകത്തെ 20–ാംനൂറ്റാണ്ടിലെ അന്ത്യപാദത്തിലെ സിനിമയാക്കുക എന്നത് മറ്റൊരു വെല്ലുവിളിയുമായിരുന്നു.

ഷേക്സ്പിയർ കൃതികളോടുള്ള മലയാളികളുടെ പരിചയവും താൽപര്യവുമാണ് ഈ വെല്ലുവിളികൾ ഏറ്റെടുക്കാൻ സംവിധായകനെ പ്രേരിപ്പിച്ച പ്രധാന ഘടകം. ഷേക്സ്പിയറുടെ ഓരോ കൃതിയിലും ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്ന തത്ത്വചിന്തകളും മനോവിശകലനവും അവതരിപ്പിക്കുന്ന കൃതിയുടെ, ഘടനയ്ക്കും ആഖ്യാനസ്വഭാവത്തിനും അനുസരിച്ചു സിനിമയെ രൂപപ്പെടുത്തുവാൻ സംവിധായക പ്രതിഭയ്ക്ക് കഴിഞ്ഞെന്നുള്ളത് ശ്രദ്ധേയമാണ്.

'കളിയാട്ടം' എന്ന സിനിമയുടെ മൂലപാഠം 'ഒഥല്ലോ' എന്ന നാടകമാണ്. ഈ നാടകത്തിനും ഒരു മൂലപാഠമുണ്ട്. ജിറാൾഡോ സിന്തിയയുടെ ഹെക്കറ്റോമിതിയിലെ ഒരു കഥയെ ആധാരമാക്കിയാണ് ഈ നാടകത്തിന്റെ ഇതിവൃത്തം രൂപീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. അപ്പോൾ 'ഒഥല്ലോ' എന്ന നാടകവും അനുകല്പനകൃതിയാണ്. ഷേക്സ്പിയറുടെ ലോകജ്ഞാനവും തത്ത്വബോധവും മനുഷ്യജീവിത വിശകലനസ്വഭാവവുമെല്ലാം ഓരോ കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെയും അവരുടെ സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെയും വെളിവാകുന്നുണ്ട്.

ഉത്തര കേരളത്തിലെ കണ്ണൂർ, കാസർഗോഡ് ജില്ലകളിൽ തെയ്യാവതരണം നടത്തുന്നതിന്റെ രീതിയും നടത്തുന്നവരുടെ ജീവിതവും കേന്ദ്രമാക്കി 'ഒഥല്ലോ' യിലെ കഥയെ അനുകല്പിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് 'കളിയാട്ട'ത്തിൽ. കേരളീയാന്തരീക്ഷത്തിലെ ഒരു ഫ്യൂഡൽ കാലഘട്ടത്തെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്ന രീതിയിലാണ് ഇതിലെ അന്തരീക്ഷസൃഷ്ടി. വിവിധ ഘടകങ്ങളെ കൃത്യമായ അനുപാതത്തിൽ സമന്വയിപ്പിച്ച് ചലച്ചിത്രത്തെ കലാമൂല്യമുള്ളതും കാലിക പ്രസക്തിയുള്ളതുമാക്കി പ്രേക്ഷകനു മുന്നിൽ വിശ്വാസ്യമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നിടത്താണ് 'കളിയാട്ടം' എന്ന സിനിമയുടെ മികവ്.

'ഒഥല്ലോ' എന്ന നാടകത്തിന്റെയും 'കളിയാട്ടം' എന്ന സിനിമയുടെയും അവതരണത്തിൽ പ്രകടമായ അന്തരങ്ങൾ ഏറെയാണ്. കലാമാധ്യമങ്ങളുടെ ആഖ്യാനസ്വഭാവമാണ് പ്രേക്ഷകർക്ക് ഈ അന്തരങ്ങൾ പ്രദാനം ചെയ്യുന്നത്. ആശയവിനിമയം നടത്തുന്ന മാധ്യമങ്ങളുടെ ഭാഷയ്ക്കുമുണ്ട് ഇവിടെ അന്തരം. കാഴ്ചയും കേൾവിയുമാണ് നാടകത്തിന്റെയും ചലച്ചിത്രത്തിന്റെയും ഇന്ദ്രിയാനുഭവങ്ങൾ പ്രേക്ഷകർക്ക് നൽകുന്നത്. ഈ ഇന്ദ്രിയാനുഭവങ്ങൾക്കുമുണ്ട് സ്ഥായിയായ വ്യത്യാസങ്ങൾ. നാടകത്തിലൂടെയും സിനിമയിലൂടെയും ആത്മപ്രകാശനം നടത്തുന്നവരുടെ മനസും ചിന്താരീതിയും ഭാഷാവിശകലനവും തികച്ചും ഭിന്നമാണെന്നാണ് 'ഒഥല്ലോ' യും 'കളിയാട്ട'വും നമുക്കു മനസ്സിലാക്കിത്തരുന്നത്.

നാടകത്തിന്റെയും സിനിമയുടെയും ഈ വൈരുദ്ധ്യങ്ങൾ മനസ്സിലാക്കിയ ഒരു കാലത്തിലൂടെയാണ് നമ്മൾ ഇന്ന് മുന്നോട്ടുപോകുന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ സിനിമയുടെ വളർച്ചാഘട്ടത്തിൽ നാടകങ്ങൾ ഏറെ സിനിമയാക്കപ്പെട്ടെങ്കിലും ഇന്നതിൽ താൽപ്പര്യം കുറഞ്ഞിരിക്കുന്നു. ഏങ്കിലും മനോഹരമായ ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ പിറവിക്കു പിന്നിൽ നിൽക്കാൻ ഇന്നും നാടകങ്ങൾക്ക് സാധിക്കുന്നുവെന്നതിന് തെളിവാണ് നമ്മുടെ കലാചരിത്രം.

രംഗപ്രസാധനത്തിന് അതിന്റേതായ ഭാഷയും വ്യാകരണവുമുണ്ടെന്ന് ഭരതമുനിയടക്കമുള്ള ആചാര്യന്മാർ അനുശാസിച്ചിരിക്കുന്നു. വ്യക്തവും തനതുമായ ഒരു ആശയവിനിമയോപാധിയായി ചലച്ചിത്രവും ഇന്ന് വളർന്നു കൊണ്ടേയിരിക്കുന്നു.

വ്യത്യസ്തമായ രീതിയിൽ ഭാവസംവേദനം നടത്താൻ ശ്രമിക്കുന്ന രൂപങ്ങളാണ് നാടകവും സിനിമയും. ഒന്നിൽ നിന്ന് മറ്റേതിലേക്ക് പകർത്തുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നയാൾ അവ രണ്ടിന്റെയും ഘടനാപരമായ പ്രത്യേകതകളും ശക്തിപരിമിതികളും അറിഞ്ഞിരിക്കേണ്ടത് അത്യാവശ്യമാണ്. നാടകം എന്ന കലാരൂപത്തിന് ചലച്ചിത്രാവിഷ്കാരം നൽകുമ്പോൾ പ്രത്യേകിച്ചും.

വിശാലമായ അർത്ഥത്തിൽ ദൃശ്യകലാവിഭാഗത്തിൽ ഉൾപ്പെടുമെന്നതൊഴിച്ചാൽ ആദിസങ്കല്പത്തിലും ആവിഷ്ക്കരണരീതിയിലുമൊക്കെ വ്യതിരിക്തസ്വഭാവങ്ങൾ പ്രകടമാക്കുന്ന രണ്ട് കലാരൂപങ്ങളാണ് നാടകവും സിനിമയും. നാടകത്തെപ്പോലെ നിയതവും ദൃഢബദ്ധവുമായ ബാഹ്യരൂപശില്പത്തോടുകൂടിയ ഒരു രൂപത്തിൽ നിന്ന് ചലച്ചിത്രഭാഷ്യം രൂപപ്പെടുത്തുമ്പോൾ ചലച്ചിത്രസംവിധായകന് കൂടുതൽ മൗലികത വേണ്ടി വന്നേക്കാം. കൃത്യമായ ഭാഷാസംക്രമണ ശക്തിയോടും സുഘടിതമായ മാധ്യമത്തോടും കൂടി വളർന്നു വന്നിട്ടുള്ള ഒരു കലാരൂപത്തിൽ നിന്ന് ഒരു ദൃശ്യത്തെ അതുപോലെതന്നെയുള്ള മറ്റൊരു രൂപത്തിലേക്ക് പകർത്തുക അത്ര എളുപ്പമല്ല. ആദ്യകാലങ്ങളിൽ നിന്നു വ്യത്യസ്തമായി നാടകങ്ങളുടെ ചലച്ചിത്രാവിഷ്കാരങ്ങൾ പിന്നീട് പരുങ്ങലിലാവാനുള്ള കാരണങ്ങളിൽ ഒന്ന് ഇതാവാം. ക്യാമറയിൽ പകർത്തി തിരശ്ശീലയിൽ കാട്ടുന്ന നാടകമായി ചലച്ചിത്രത്തെ കണക്കാക്കിയിരുന്ന കാലം ആ കലാരൂപത്തിന്റെ ആദ്യഘട്ടങ്ങളിലായിരുന്നുവെന്നത് പ്രത്യേകം ഓർമ്മിക്കേണ്ടതാണ്.

ചലച്ചിത്രകാരനായ ഒരു വ്യക്തിയുടെ ആത്മപ്രകാശനമാണ് സിനിമ. അതുപോലെ തന്നെ നാടകം സംഭാഷണരചനയ്ക്കപ്പുറം പലതുമാണെന്നും ആഖ്യാനാംശത്തെക്കാൾ ധ്വന്യാത്മകത്വത്തിന് അതിൽ പ്രാധാന്യം ഉണ്ടെന്നും മനസ്സിലാക്കേണ്ടതുണ്ട്. സ്വയം പൂർണ്ണങ്ങളായ രണ്ടു രൂപങ്ങളെ പരസ്പരം സന്നിവേശിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നതിനു മുമ്പ് രണ്ടിന്റെയും ബാഹ്യാന്തരഘടകങ്ങളെക്കുറിച്ച് വ്യക്തമായ ധാരണയുണ്ടാകണം എന്ന കലാതത്വം ഇവിടെയും അനുസരിച്ചേ പറ്റൂ. എങ്കിലേ അനുകല്പനത്തിലൂടെ ഈ കലാരൂപങ്ങൾക്കിടയിൽ പുതിയൊരു സൗന്ദര്യശാസ്ത്രം രൂപീകരിക്കാൻ സാധിക്കൂ.

പരാമർശങ്ങൾ:

1 ഡോ. ജോസ് കെ. മാനുവൽ, നാടകവും സിനിമയും ഒരു താരതമ്യവിശകലനം, പുറം, 78

2 അതിൽത്തന്നെ പുറം 137.

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ:

1 അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, സിനിമയുടെ ലോകം, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 1983

2 കാട്ടുമാടം നാരായണൻ, നാടകരൂപചർച്ച, നാഷണൽ ബുക്സ്, കോട്ടയം 1973.

3 ഡോ. ജോസ് കെ. മാനുവൽ, നാടകവും സിനിമയും ഒരു താരതമ്യവിശകലനം, പാപ്പിറസ് ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2011.

4 ഡോ. തോമസ് സ്കറിയ, ജനപ്രിയ സിനിമകൾ പാഠവും പൊരുളും, അസൻഡ് പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോട്ടയം 2012.

5 ഡോ. കെ.എൻ വിശ്വനാഥൻ നായർ, ഗ്രാൻഡ് ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2008.

6 ജി. ശങ്കരപ്പിള്ള, നാടകദർശനം, ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1990.

നാടകപഠനം പാഠ്യപദ്ധതിയിൽ

ജെബിൻ ജെ.ബി.
ഗവേഷണ വിദ്യാർത്ഥി
സ്കൂൾ ഓഫ് ഡ്രാമാ
തൃശ്ശൂർ

&

രഞ്ജീഷ് കെ.റ്റി.
യു.ജി.സി.ജെ.ആർ.എഫ്.
സ്കൂൾ ഓഫ് പെഡഗോജിക്കൽ സയൻസസ്
മഹാത്മാഗാന്ധി സർവ്വകലാശാല
കോട്ടയം.

ആമുഖം:

ജീവിത പഠനത്തിന്റെ ഭാഗമാണ് നാടകപഠനവും. അത് സംസ്കാരത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. പ്രസിദ്ധമായൊരു ചൈനീസ് പഴമൊഴിയുണ്ട്.

"എന്നോടെന്തെങ്കിലും പറഞ്ഞാൽ ഞാൻ അതു മറന്നുപോയേക്കാം. എനിക്കതു കാണാൻ സാധിച്ചാൽ ഞാനത് ഓർത്തെടുക്കും. ഞാനതിന്റെ ഭാഗമായാൽ അതു ഞാൻ മനസ്സിലാക്കുന്നതാണ്". നാടകപഠനം പൊതുവിദ്യാഭ്യാസത്തിന്റെ ഭാഗമാക്കുന്നതുകൊണ്ട് പഠനനിലവാരത്തിന്റെ വർദ്ധനവിനോടൊപ്പം തന്നെ കുട്ടികളുടെ സ്വഭാവരൂപീകരണത്തിനും സഹായകമാകുന്ന ഘടകങ്ങൾ ഒട്ടനവധിയാണ്.

നാടകപഠനം പാഠ്യപദ്ധതിയിൽ:

സാമൂഹിക ജീവിതത്തിനാവശ്യമായ ജ്ഞാനവും പ്രവർത്തനപരിചയവും കാഴ്ച്ചപ്പാടുകളും സൃഷ്ടിക്കപ്പെടേണ്ടത് പ്രായോഗിക വിദ്യാഭ്യാസത്തിലൂടെയാണ്. യാന്ത്രിക ബോധന, പഠനരൂപങ്ങളിൽ നിന്നും പൊതുവിദ്യാഭ്യാസം പരിവർത്തിക്കപ്പെടേണ്ട കാലം അതിക്രമിച്ചു കഴിഞ്ഞു. ഇത് ഭരണഘടനാപരമായൊരു ബാധ്യതയാണ്.

കേന്ദ്ര,സംസ്ഥാനസർക്കാരുകൾ അടുത്ത കാലത്തായി നാടകപഠനം വിദ്യാഭ്യാസ പദ്ധതിയുടെ ഭാഗമാക്കുന്നതിനെക്കുറിച്ചു ചർച്ച ചെയ്യുന്നുണ്ട്. നാടകപഠനം പാഠ്യപദ്ധതിയിലൂടെ ഭാഗമാക്കുന്നതിനെ കുറിച്ച് ബോധനശാസ്ത്ര വിദഗ്ദ്ധർ അഭിപ്രായപ്പെട്ടു തുടങ്ങിയിട്ടു നാളുകളേറെയായി. നാടകം ബോധനമാധ്യമമായി ഉപയോഗിക്കുന്നതിലൂടെ വിദ്യാർത്ഥികളിൽ സാമൂഹികപ്രതിബദ്ധതയുള്ള ഉത്തമ പൗരന്മാരെ വാർത്തെടുക്കുന്നതിനു സഹായകമാകുന്നു.

കേരളത്തിന്റെ സാംസ്കാരിക ചരിത്രത്തിൽ നാടകം വഹിച്ച പങ്ക് വളരെ വലുതാണ്. സാമൂഹിക വിമോചന പ്രസ്ഥാനങ്ങളുടെ ഭാഗമായി വളർന്നുവന്ന നാടകം സംവേദിക്കുന്നത് നേരിട്ടു ജനങ്ങളിലേയ്ക്കാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെയാണ് സാംസ്കാരിക നിർമ്മിതി സാധ്യമാക്കിയ പ്രധാന മാധ്യമം നാടകം തന്നെയെന്നു പറയപ്പെടുന്നത്.

ആഗോള വ്യാപകമായി വിവിധ മേഖലകളിൽ നാം നാടകത്തെ ഉപയോഗപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. എന്നിരുന്നാലും

വിദ്യാഭ്യാസ മേഖലകളിൽ നാടകത്തിന് അർഹമായ സ്ഥാനം ലഭിക്കുന്നുണ്ടോ എന്നത് പരിശോധിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. സാമൂഹിക ജീവിതത്തിൽ നാടകത്തിന്റെ പ്രാധാന്യത്തെക്കുറിച്ച് ലോകം മുഴുവൻ ചർച്ച ചെയ്തുകൊണ്ടിരിക്കുമ്പോഴും കേരളത്തിലെ വിദ്യാഭ്യാസ മേഖല ഈ വിഷയത്തിൽ ഇപ്പോഴും മൗനം പാലിക്കുകയാണ്. സി.ബി.എസ്.സി., ഐ.സി.എസ്.ഇ സിലബസുകളിൽ നാടകം പഠനവിഷയമാക്കുന്നതിനെക്കുറിച്ചുള്ള ചർച്ചകൾ ഏറെ നടന്നു കഴിഞ്ഞു. പക്ഷേ ചർച്ചകളിൽ മാത്രമായി ഇവയെല്ലാം ഒതുങ്ങുന്ന കാഴ്ച്ചകളാണ് നാം കണ്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്നത്. കഴിഞ്ഞ അധ്യയനവർഷത്തിൽ സർവ്വശിക്ഷാഅഭിയാൻ നാടകം, ചിത്രരചന, സംഗീതം, നൃത്തം തുടങ്ങിയ വിഷയങ്ങളിൽ അദ്ധ്യാപകരെ നിയമിക്കുമെന്ന് ഏറെ കൊട്ടിഘോഷിച്ചതാണ്. വർഷമൊന്നു കഴിഞ്ഞിട്ടുകൂടി പ്രാരംഭനടപടികൾ പോലും പൂർത്തീകരിക്കപ്പെട്ടിട്ടില്ല. കർണ്ണാടകയിലടക്കം ഇതര സംസ്ഥാനങ്ങളിൽ നാടകം പഠന പദ്ധതിയുടെ ഭാഗമായി കഴിഞ്ഞു. എന്നാൽ കേരളത്തിലെ വിദ്യാഭ്യാസ വകുപ്പിന് നാടകപഠനത്തിന്റെ വർത്തമാനകാല സാധ്യതയെ തിരിച്ചറിയാൻ സാധിച്ചിട്ടില്ല.

ഇന്ന് കേരളത്തിലെ വിദ്യാഭ്യാസരംഗം നേരിടുന്ന പ്രധാന പ്രതിസന്ധികളിൽ ഒന്ന് വിദ്യാഭ്യാസ മേഖലയിലെ വർഗ്ഗീകരണമാണ്. ഉപരിവർഗ്ഗം ഇംഗ്ലീഷ് മീഡിയം സ്കൂളുകളെ ആശ്രയിക്കുമ്പോൾ ബഹുഭൂരിപക്ഷവും പൊതുവിദ്യാലയങ്ങളിലാണ് ഇടം തേടുന്നത്. കേരളത്തിലെ പാഠ്യപദ്ധതി പരിഷ്കാരങ്ങൾ പൊതുവിദ്യാഭ്യാസ മേഖലയിലെ പരിഷ്കാരങ്ങൾക്ക് പ്രാധാന്യം നൽകിയെങ്കിൽകൂടിയും അത് വേണ്ട തരത്തിൽ പ്രായോഗികമായോ എന്ന് പരിശോധിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. 1994–96 കാലയളവോടെ കേരളത്തിൽ നടപ്പിൽ വരുത്തിയ പുതിയ വിദ്യാഭ്യാസ പരിഷ്കരണരീതി വിദ്യാഭ്യാസത്തിന്റെ പരമ്പരാഗത സമ്പ്രദായങ്ങളെ പൊളിച്ചടുക്കി നവീനമായ ആശയങ്ങൾ മുന്നോട്ടു വച്ചിരുന്നു. പൊതുവിദ്യാഭ്യാസം ആകർഷകമാക്കുക എന്നതായിരുന്നു ഈ നവീന സമ്പ്രദായത്തിന്റെ പ്രണയിതാക്കൾ ഉത്ഘോഷിച്ചത്. പഠനത്തിന്റെ വിരസതയകറ്റി ,പരീക്ഷാപ്പേടിയകറ്റി പഠനം പാൽപ്പായസമാക്കിത്തീർക്കുകയായിരുന്നു ഡി.ഡി.ഇ.പി., എസ്.എസ്.എ. തുടങ്ങിയ പാഠ്യപദ്ധതികളുടെ പ്രായോഗിക ലക്ഷ്യം. അങ്ങനെ നമ്മുടെ പൊതുവിദ്യാഭ്യാസത്തെ അൺ എയിഡഡ് സ്വകാര്യ വിദ്യാഭ്യാസ സമ്പ്രദായത്തേക്കാൾ ഉന്നതിയിൽ എത്തിക്കുമെന്ന് ഇവർ ആഗ്രഹിച്ചു. 2014 ൽ എത്തിനിൽക്കുമ്പോൾ ഈ നവീന പദ്ധതിയുടെ പ്രഖ്യാപനങ്ങളും ഉദ്ഘോഷങ്ങളും എത്രമേൽ പ്രായോഗികവത്കരിക്കപ്പെട്ടു എന്ന് നാം ചിന്തിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. മധ്യവർഗ്ഗം പോലും ഇത്തരം സ്കൂളുകളെ പാടെ ഉപേക്ഷിച്ചമട്ടാണ്. അൺ എയിഡഡ് സ്കൂളുകൾ കൂണുകൾപോലെ മുളച്ചു പൊന്തുമ്പോൾ സർക്കാർ സ്കൂളുകൾ അപ്രത്യക്ഷമായിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു.

ഈ അധ്യയന വർഷത്തിൽ തന്നെ മുന്നൂറിലധികം സ്കൂളുകൾ അടച്ചുപൂട്ടൽ ഭീഷണി നേരിട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുകയാണ്. അതിന്റെ കാരണമായി സ്കൂളുകളിൽ വിദ്യാർത്ഥികൾ ഇല്ല എന്ന വസ്തുതയും പറയപ്പെടുന്നു. ഈ പ്രതിഭാസത്തിന് നമ്മുടെ ബൗദ്ധികനേതൃത്വം വിളിക്കുന്ന പേരാണ് 'അനാദായകരം'(Uneconomic). അൺ എയിഡഡ് സ്ഥാപനങ്ങൾ വാണിജ്യവിദ്യാഭ്യാസ താൽപര്യങ്ങളോടെ പൂർണ്ണമായും വിദ്യാഭ്യാസകച്ചവടം ലക്ഷ്യമിട്ടു മുന്നോട്ടു പോകുന്നു. ഈ രണ്ടു മേഖലകളിലും വിദ്യാഭ്യാസത്തിന്റെ ഗുണനിലവാരം ഏതു തരത്തിലെന്നു നാം ചിന്തിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു.

പഠന വിഷയങ്ങളിൽ അടിത്തറ ഉറപ്പിച്ചു പോന്നിരുന്ന ക്ലാസിക്കൽ പഠന സമ്പ്രദായത്തെ കുറച്ചുകൂടി സർഗ്ഗാത്മകമാക്കുന്നതിനു പകരമായി ലോക ബാങ്കിന്റെ സഹായത്തോടെ കോടികൾ ചിലവഴിച്ചു പുറത്തിറങ്ങിയ പുതിയ പാഠ്യപദ്ധതി വിദ്യാർത്ഥികളെ ചുരുങ്ങിയ വിഷയങ്ങളിലേക്കുമാത്രം വിദ്യാഭ്യാസം നൽകുന്ന തരത്തിലേയ്ക്കു പരിമിതപ്പെടുത്തി. വിദ്യാഭ്യാസത്തെ പരിമിതമായെങ്കിലും സർഗ്ഗാത്മകമാക്കിയിരുന്ന ഡ്രിൽ, ക്രാഫ്റ്റ് അധ്യാപക തസ്തികകളുടെ സ്ഥിര നിയമനത്തിന് ഈ കാലഘട്ടങ്ങളിൽ പ്രാധാന്യമില്ലാതെയായി. സ്പെഷ്യലിസ്റ്റ് അധ്യാപക തസ്തികകൾ

നിലനിർത്തുകയും വിപുലപ്പെടുത്തുകയുമായിരുന്നു പാഠ്യപദ്ധതികൾ ചെയ്യേണ്ടിയിരുന്നത്. ആ വിധത്തിൽ ഇതര കലാവിദ്യാഭ്യാസത്തോടൊപ്പം പ്രാധാന്യത്തോടെ നാടകത്തെയും സ്കൂളുകളിലും ഉന്നതവിദ്യാഭ്യാസ മേഖലകളിലും ഉൾപ്പെടുത്തേണ്ടതാണ്.

പൊതു വിദ്യാഭ്യാസരംഗത്തെ മെച്ചപ്പെടുത്തുവാനുള്ള പരിഷ്കരണത്തിന്റെ ഭാഗമായി വർഷത്തിൽ മൂന്നു പ്രാവശ്യം ഓർമ്മ പരീക്ഷിക്കപ്പെടുന്ന പഠന സമ്പ്രദായത്തിൽ നിന്നും മാറി നിരന്തര മൂല്യനിർണ്ണയമെന്ന ആശയം സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടു. വിദ്യാർത്ഥികൾ ക്ലാസ്സുകളിൽ ചെയ്യുന്നവയെല്ലാം തന്നെ മൂല്യനിർണ്ണയത്തിനു വിധേയമാക്കുകയാണ്. അവന്റെ ബുദ്ധിശക്തിയും ഓർമ്മയും സർഗ്ഗാത്മകമായ കഴിവുകളും ഇവിടെ നിരീക്ഷിക്കപ്പെടുന്നു. അരമാർക്കിന്റെയും ഒരു മാർക്കിന്റെയും സംഘർഷങ്ങളിൽ നിന്നും വഴിമാറി ഗ്രേഡിംഗ് സമ്പ്രദായമാക്കിയതിലൂടെ പത്രവാർത്തകളിൽ റിസൽട്ട് അറിഞ്ഞുള്ള ആത്മഹത്യകളുടെ എണ്ണം കുറഞ്ഞു. ഇത് ഏറെ ആശ്വാസകരമാണ്. എന്നിരുന്നാലും പണ്ട് റാങ്കിനുവേണ്ടി നടന്നിരുന്ന മത്സരങ്ങൾ ഇപ്പോൾ ഗ്രേഡിനു വേണ്ടിയായി. ക്ലാസ്സ്യൻ അറ്റൻഡു ചെയ്താൽ മാർക്കു ലഭിക്കുന്ന പുതിയ രീതി അക്കാദമിക് നിലവാരം ഇല്ലാതാക്കിയിട്ടുണ്ട്. അതുപോലെ തന്നെ നിരന്തര മൂല്യനിർണ്ണയം (continuous evaluation) നടത്തുന്ന അധ്യാപകരുടെ വ്യക്തിതാല്പര്യങ്ങൾ കുട്ടികളുടെ മാർക്കിലും പ്രതിഫലിച്ചു തുടങ്ങി. കളികളും മറ്റു വിനോദങ്ങളും മൂല്യനിർണ്ണയത്തിനു വിധേയമാകുന്നതുകൊണ്ടുതന്നെ അവയുടെ സ്വാഭാവികതയും നഷ്ടമായി. ഈ മൂല്യനിർണ്ണയം കുട്ടികളെ തരം തിരിച്ചുകാണുന്നതിനും കാരണമായിട്ടുണ്ട്. ഈ സാഹചര്യത്തിലാണ് പാഠ്യപദ്ധതിയുടെ പ്രധാന ഘടകമായി നാടകപഠനം മാറേണ്ടുന്നതിന്റെ ആവശ്യകത നമുക്കു ബോധ്യമാകുന്നത്. കാരണം വിദ്യാഭ്യാസമെന്നത് വിദ്യാർത്ഥിയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അവന്റെ എല്ലാ തരത്തിലുമുള്ള കഴിവുകളുടെയും പൂർണ്ണതയാണ്. ഡു ഡ്രാമയായി മാറുമ്പോൾ നാടകം പഠിപ്പിക്കുന്നത് ജീവിതത്തെയാണ്. ഫലപ്രദവും ക്രിയാത്മകവുമായ വിദ്യാഭ്യാസത്തിന് ഇത്തരത്തിലുള്ള ശിക്ഷണം പ്രൈമറി തലത്തിൽ നിന്നേ ആരംഭിക്കേണ്ടി യിരിക്കുന്നു.

പ്രായോഗിക തലത്തിൽ ലഭിക്കുന്ന അനുഭവജ്ഞാനമാണ് ഒരു വ്യക്തിയെ രൂപപ്പെടുത്തുന്നത്. തെറ്റുകളിൽ നിന്നു പാഠം പഠിക്കുവാനും പ്രതിസന്ധികളെ തരണം ചെയ്യുവാനും അനുതാപപൂർവ്വം സഹജീവികളോടു മനുഷ്യത്വം പ്രവർത്തിക്കുവാനുമെല്ലാം നാടകം നമ്മെ പഠിപ്പിക്കുന്നു. മത്സരാധിഷ്ഠിതമായ ലോകത്ത് അവനവനെക്കുറിച്ചു മാത്രം ചിന്തിക്കുന്ന പുതുതലമുറയിൽ സാമൂഹിക ബോധം ഉളവാക്കാൻ നാടകം സഹായിക്കുന്നു.

ഇന്നിന്റെ തലമുറ വ്യക്തിഗതമായി ചുരുങ്ങിയിരിക്കുന്ന സ്ഥിതിവിശേഷമാണ് നിലനിൽക്കുന്നത്. പൊതു ഇടങ്ങളിൽ നിന്നും മാറി കമ്പ്യൂട്ടർ ചാറ്റ് റൂമുകളിലേയ്ക്ക് ഒതുങ്ങുമ്പോൾ നഷ്ടപ്പെടുന്നത് വലിയ സൗഹൃദക്കൂട്ടായ്മകളാണ്. മുൻപ് വായനാശാലകളിലും കളിയിടങ്ങളിലും നിറഞ്ഞു നിന്നിരുന്ന തലമുറ സോഷ്യൽ നെറ്റ് വർക്കുകളിലേക്ക് വഴിമാറി. നവമാധ്യമങ്ങളെല്ലാം തന്നെ അവന്റെ സാമൂഹികബോധം നഷ്ടമാക്കിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. സെൽഫിയെടുത്ത് ഫേസ്ബുക്കിൽ പോസ്റ്റു ചെയ്യുന്ന, കമ്പ്യൂട്ടർ ഗെയിമുകളിലൂടെ വെടിവെച്ചും കൊന്നും വിജയം നേടുന്ന ഇവരിൽ സ്നേഹത്തിന്റെ, സൗഹൃദത്തിന്റെ, കൂട്ടായ്മയുടെ, വിശാലമായ ലോകം ഇല്ലാതെയായി. വർദ്ധിച്ച പഠനഭാരവും കരിയറിനെക്കുറിച്ചുള്ള ആശങ്കകളും വിഷാദരോഗ ത്തിലേയ്ക്കു വഴിമാറുന്നു. വ്യക്തിഗതമായി മാത്രം ചിന്തിക്കുന്നതിലൂടെ സാംസ്ക്കാരിക മൂല്യബോധം ഇല്ലാതെയാകുന്നു. പഠനവിഷയങ്ങളല്ലാതെ, പാഠ്യേതര വിഷയങ്ങളിലുള്ള വായനാ ശീലം കുറഞ്ഞുവരുന്നു. സാമൂഹികവും സാംസ്കാരികവും രാഷ്ട്രീയവുമായ വിഷയങ്ങളിൽ നിന്നുമകന്ന് താൻ ജീവിച്ചിരുന്ന ചുറ്റുപാടുകളെക്കുറിച്ചുപോലും ബോധമില്ലാതെ അവനവനിലേക്കു ചുരുങ്ങുന്നു. വർത്തമാനകാലപ്രശ്നങ്ങളിൽ സജീവമായി ശ്രദ്ധിച്ചാൽ മാത്രമേ പ്രതിസന്ധികളെ തരണം ചെയ്യുവാനുള്ള ആർജ്ജവം അവനിൽ ഉളവാകുകയുള്ളൂ. ലോകത്തിൽ സംഭവിക്കാൻ

ആഗ്രഹിക്കുന്ന പരിവർത്തനം നാം നമ്മിൽ നിന്നു തന്നെ തുടങ്ങേണ്ടതാണ്. അതിനു സാധ്യമാകണമെങ്കിൽ നാം നമ്മെത്തന്നെ തിരിച്ചറിയണം. സ്വത്വബോധത്തിന്റെ തിരിച്ചറിവ് വിദ്യാർത്ഥി ജീവിതത്തിൽ നിന്നു തന്നെ ആരംഭിക്കേണ്ടതുണ്ട്.

അഞ്ചിനും ഏഴിനുമിടയിലുള്ള പ്രായത്തിലാണ് കുട്ടികൾ തങ്ങളെത്തന്നെ തിരിച്ചറിഞ്ഞു തുടങ്ങുന്നത്. ഈ പ്രായത്തിൽ തന്നെ വേണം ക്രിയാത്മകമായി മുതിർന്നവരുടെ ഇടപെടലുകൾ സംഭവിക്കേണ്ടുന്നതും. കലാഭിരുചികളും കായിക താല്പര്യങ്ങളുമെല്ലാം പരിപോഷിപ്പിക്കേണ്ട പ്രായവും ഇതു തന്നെയാണ്. പതിനെട്ടു വയസ്സുവരെ അവന്റെ ജീവിതത്തെ സ്വാധീനിക്കുന്ന ഘടകങ്ങൾ തുടർന്നും ജീവിതത്തിലുടനീളം പ്രതിഫലിക്കുന്നതാണ്. ഈ പ്രായത്തിൽ സമൂഹത്തിനുതകും വിധം അവനെ പാകപ്പെടുത്തേണ്ടതുണ്ട്. ബുദ്ധിവൈഭവത്തേക്കാൾ (IQ) നാം ഊന്നൽ നൽകേണ്ടത് വൈകാരിക സമ്പന്നതയ്ക്കാണ് (Emotional Quotient).

അറിവിനേക്കാൾ വലുതാണ് ഭാവനാശക്തി എന്ന് ഐൻസ്റ്റീൻ പറഞ്ഞിരിക്കുന്നു. നാടകത്തിലൂടെ വിപുലമായ ഒരു സൗഹൃദവലയം തീർക്കുന്നതിലൂടെ സമൂഹവുമായുള്ള ആത്മബന്ധം വർദ്ധിക്കുന്നു. ആശയവിനിമയത്തിനുള്ള സാമർത്ഥ്യം സ്വായത്തമാകുന്നു. ഭാഷാപരിജ്ഞാനവും വാഗ്വൈഭവവും വർദ്ധിക്കുന്നു. ലോകത്തിന്റെ വിശാലതയെ തിരിച്ചറിയുന്നതിലൂടെ സാംസ്കാരികാവബോധം സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നു. പ്രേക്ഷകരെ അഭിമുഖീകരിക്കുന്നതിലൂടെ ലഭിക്കുന്ന സ്വയം സാക്ഷാത്കാരം (Self actualisation) വഴി ആത്മവിശ്വാസം വർദ്ധിക്കുകയും യുക്തമായ വെല്ലുവിളികളെ അതിജീവിക്കുന്നതിനുള്ള തന്റേടം പ്രാപ്തമാവുകയും ചെയ്യുന്നു. കാര്യക്ഷമമായി പ്രവർത്തിക്കുന്നതിനുള്ള പ്രചോദനം (motivation) നാടകപഠനത്തിലൂടെ സാധ്യമാകുന്നു. ഇതെനിക്കു സാധ്യമാണ് എന്ന് വിശ്വാസമുള്ള ഒരാൾക്ക് പ്രതിസന്ധികളെ തരണം ചെയ്യാനുള്ള കഴിവ് സ്വായത്തമാകും. നേതൃത്വപാടവം വർദ്ധിക്കുന്നതിലൂടെ ഒരു മികച്ച സംഘാടകനായും അവൻ മാറുന്നു. സദസ്സിനെ അഭിമുഖീകരിക്കുന്നതിലൂടെ വ്യക്തി എന്ന നിലയിൽ വിജയശ്രീലാളിതനാകുന്നു. അതു കൊണ്ടു തന്നെ ഏതൊരു ജനസമൂഹത്തിലും ആർജ്ജവത്തോടെ ഇടപെടുന്നതിനുള്ള കഴിവ് സ്വായത്തമാകുന്നു. സഹജീവികളോടുള്ള കാരുണ്യം നാടകസംസ്കാരത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. ഭാഷകൾ കൈകാര്യം ചെയ്യാനുള്ള കഴിവ്, സംഭാഷണചാതുര്യം, നിരീക്ഷണപാടവം ഓർമ്മശക്തി തുടങ്ങി നാടകാവതരണത്തിലെ സൂക്ഷ്മതകളെല്ലാം ജീവിതത്തിലും തുടർച്ചയായി മാറുന്നു. കഥകളും മിത്തുകളും പാഠമാകുന്നതിലൂടെ സാംസ്കാരിക പഠനം ലഭ്യമാകുന്നു. കായികപരമായ പരിശീലനങ്ങൾ ശരീരശേഷി വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നു. തുറന്നു ചിന്തിക്കുകയും സന്തോഷിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതിലൂടെ സമ്മർദ്ദം കുറയുകയും ജീവിതം ആസ്വാദ്യകരമായി മാറുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇങ്ങനെ നാടകപഠനം വിദ്യാഭ്യാസത്തിന്റെ ഭാഗമാകുന്നതോടെ കുട്ടികളിൽ വ്യക്തിഗത വൈഭവങ്ങളുടെ വികാസം സാധ്യമാകുന്നു.

അധ്യാപകരുടെ മാനേജ്മെന്റ് ട്രെയിനിംഗ് കോഴ്സുകളിലെല്ലാം നാടകപഠനം വിദ്യാഭ്യാസത്തിന്റെ ഭാഗമായിരിക്കുന്നത് ഇവയുടെ മൂല്യം തിരിച്ചറിഞ്ഞതുകൊണ്ടാണ്. കുട്ടികളെ സിലബസ് പഠിപ്പിക്കുന്നതിനുള്ള രീതിയായും നാടകത്തെ ഗുണകരമായി ഉപയോഗപ്പെടുത്താവുന്നതാണ്.

പുത്തൻ തലമുറകളിൽ ഇന്നിന്റെ പാഠ്യപദ്ധതി വളർത്തിയെടുക്കേണ്ടത് ഒരു സാംസ്കാരിക മൂല്യബോധത്തെയാണ്. പ്രത്യേകമായൊരു തൊഴിലിനു വേണ്ടി മാത്രമുള്ളതല്ല വിദ്യാഭ്യാസം എന്നത് പ്രധാനമാണ്. നാടകത്തോട് ഭരണകൂടത്തിനും രാഷ്ട്രീയ, സാമൂഹിക, സംവിധാനങ്ങൾക്കുമുള്ള അവഗണന മാറ്റേണ്ടത് അനിവാര്യമാണ്. പൊതുവിദ്യാഭ്യാസം നവീകരിക്കപ്പെടുന്നതിലൂടെ സാമൂഹികവും സാംസ്കാരികവുമായ ഔന്നിത്യത്തിലേക്ക് വിദ്യാർത്ഥികൾ എത്തപ്പെടുന്നതാണ്.

References:

1. Heathcote, H. (1984). Collected Writings on Drama and Education. USA: Hutchinson & Co. (Publishers) Ltd.

2. Jackson, T. (1980). Learning through Theatre: Essays and Casebooks on Theatre in Education. Manchester: Manchester University Press

3. Somers, J. (1996). Drama and Theatre in Education: Contemporary Research. Canada: Captus Press

4. Taylor, P. (1996). Researching Drama and Arts Education: Paradigms and Possibilities. UK. RoutledgeFalmer

5. Winston, J. (2005). Drama, Narrative and Moral Education. London: Taylor and Francis Inc.

Thanath Natakavedhy and the Politics of Performance

Blaise Johny
M.A. Malayalam
School of Letters,
M.G. University,
Kottayam.

Culture and art are not static entities. It is always in a state of flux and are subjected to change. The Indian theatre has the imprints of regional indigenous theatre and Western as well. The colonial regime that lasted for about five centuries has left many indelible marks in the social and cultural domains of Kerala. In the dawn of post colonial studies, such colonial interventions were looked up on critically. Attempts were made from the colonized to question the Western norms of setting up bench marks in examining various art forms. One among such voices was the Thanath Nadakavedhy of Kerala.

Western Influence: Designing Kerala theatre:

The colonial intervention in Indian theatre began in the late 18th century. The first theatre performance in the western style in India was in Bengali in 1795. The plays – The Disguise, 'Love is the Best Doctor' were performed exclusively for the British people residing in India. These were followed by a good number of plays designed with European parameters. By the 1850's Shakespeare's plays were introduced to the Indian academics. This was unconsciously assimilated by the Indians and the Indian concept of theatre began to change.

In Kerala the western theatre influence was implanted through translations. In 1866- Kalloor Oomen Philippose translated Shakespeare's 'A Comedy of Errors' into Malayalam in the name 'Almarattam'. But G. Sankarapillai does not consider it as a play (Malayala Nataka Sahitya Charitram). This was followed by a series of translations in Malayalam. The Kerala theatre was greatly influenced by the farces written by the French dramatist Moliere. C.V. Raman Pillai and E.V Krishna Pillai produced quite a good number of such plays in Malayalam. Yet, another western influence

that designed the theatrical concepts of Kerala was the Ibsen plays. A new style of presentation called the 'problem plays' were introduced to the Kerala theatre. N. Krishna Pillai, under the influence of the plays of Ibsen, wrote 'Bhagna bhavanam in 1943. This was followed by 'Kanyaka', 'Pavakoodu' etc and all these plays exhibited an Ibsen style of theatre. These are some of the prominent styles and concepts that were prevalent in the Kerala theatre. They are mostly indebted to the Western styles of theatre.

Counter- production: Thanath Natakavedhy and its impacts

Reinstituting the traditional and indigenous theatrical concepts by replacing the Western concepts is a cumbersome task. When the Modern European theatre implemented innovative approaches, Indian theatre was confined to the deep rooted and outdated western concepts of theatre. This is an aftermath of the colonial obsession of the Indians to the west. By the second half of the 20th century, investigations to reinstate the indigenous theatrical concepts of India were promoted by the Kendra Sangeetha Nataka Academy. Playwrights like Vijay Tendulker, Habib Tanwir, Girish Karnad et al initiated this movement.

In Kerala, an attempt to invoke the regional and traditional traits of theatre was promoted by the Thanath Natakavedhy. Such a concept of Thanath natakam was formulated by the eminent Malayalam playwright C.N Sreekandan Nair. The Indigenous classic and folk arts like Koodiyattam, Padayani, Kakkarissi, Porattu, Gaddhika etc were revived and they were included in designing a new Kerala style of theatre. This was an artistic and political breakoff from the colonial instincts of theatre. Nationalism and Regionalism were promoted to overpower the colonial interference.

Kavalam Narayana Paniker, C.N. Sreekandan Nair, K.J. Baby et al occupy significant positions in the Thanath School of Drama. They tried to infuse the traditional dramatic styles of Kerala with the Modern theatre. Some of the major works include C.N. Sreekandan Nair's 'Kali' Kavalam Narayana Panicker's 'Deivathar' 'Avanavam Kadamba' 'Sakshi' etc.

Avanavan Kadamba- A Postcolonial reading:

Any attempt to overpower the dominant and deep rooted colonial instincts can be done only by reclaiming the past. 'Avanavan Kadamba' is considered as a play exhibiting the traditionalism of Kerala. Attapandarams and Pattuparishas are the two groups of performers and they engage in a debate. They are on a move to the Valadikkavu Temple.

There are several elements implemented in the play that discard the existing Western concepts of theatre. The play is not performed on a proscenium stage, but on an open stage. Thus the Thanath Nataka Performance uses the stage concepts of the traditional folk dramas of Kerala like Porattu, Kakkarissi etc. So the play denies the 'make believe' background and exploits the possibility of a natural setting.

The play is highly rhythmic in nature. It uses the rustic traditional folk rhythms and the actors move with dancing steps. Dialogues are mostly lyrical in form. Also, another important aspect is the revival of the traditional myths of Kerala. By reclaiming the regional cultural heritage, the colonial imprints in the Kerala theatre can be questioned. Incremental

repetition of the rhythms and songs take the Thanath Nataka performance close to the folk theatre culture of Kerala.

In short, Thanath Nataka Vedhy is essentially an outcome of Kerala theatre. Although this style is criticized by many. It represents the traditional, geographical and cultural pasts of Kerala. The Modern and Post- Modern theatrical styles cannot be easily discarded. But such voices that claim the cultural indignity and tradition of Kerala should not be left unheard.

Bibliography

1. Narayana Paniker, Kavalam. Avanavan Kadamba. Kozhikode: Poorna Publications, 2009.
2. Russell, Bertrand. Power: A New Social Analysis. London: Routledge, !960.
3. Tiffin, Chris & Alan Lawson. De-Scribing Empire: Post-colonialism and Textuality. London: Routledge,1994

അനുബന്ധം

എം.ഇ.എസ്. കോളജ് നെടുങ്കണ്ടം

മലയാള വിഭാഗം

യു.ജി.സി. ദേശീയസെമിനാർ

2014 സെപ്റ്റംബർ 17,18,19

കാര്യപരിപാടി

17–09–2014 ബുധൻ

രാവിലെ 9.30	:	ഈശ്വരപ്രാർത്ഥന
സ്വാഗതം	:	**ഡോ. ഡി. റെജികുമാർ** (അധ്യക്ഷൻ, മലയാളവിഭാഗം)
അധ്യക്ഷ	:	**ഡോ. പി.എ.ഫാത്തിമ** (പ്രിൻസിപ്പൽ)

സെമിനാർ ഉത്ഘാടനവും

മുഖ്യപ്രഭാഷണവും : **പ്രൊഫ.(ഡോ.) പി.പി. രവീന്ദ്രൻ**

(പ്രൊഫസർ എമറിറ്റസ്, യു.ജി.സി.,)

കേന്ദ്ര സാഹിത്യ അക്കാദമി അംഗം

മുൻ ഡയറക്ടർ, സ്കൂൾ ഓഫ് ലെറ്റേഴ്സ്,

മുൻ ഡയറക്ടർ, കോളജ് ഡെവലപ്മെന്റ് കൗൺസിൽ,

മുൻ സിൻഡിക്കേറ്റ് അംഗം,

മഹാത്മാഗാന്ധി സർവ്വകലാശാല, കോട്ടയം,

പ്രശസ്ത സാഹിത്യ നിരൂപകൻ,

എഴുത്തുകാരൻ (ഇംഗ്ലീഷ്, മലയാളം)

ആശംസാ പ്രസംഗങ്ങൾ : **പ്രൊഫ.(ഡോ.) ഉപ്പോട്ട് ഷെറിൻ**

ഡയറക്ടർ, സെന്റർ ഫോർ ഇംഗ്ലീഷ് ലാംഗ്വേജ് & കമ്യൂണിക്കേഷൻസ്,

മുൻ പ്രൊഫസർ, ഇംഗ്ലീഷ് വിഭാഗം, കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാല

മുൻ ഫാക്കൽറ്റി ഡീൻ, ലാംഗ്വേജ് & ലിറ്ററേച്ചർ,

മുൻ ഡയറക്ടർ, സ്കൂൾ ഓഫ് ഡിസ്റ്റൻസ് എഡ്യുക്കേഷൻ,

മുൻ സിൻഡിക്കേറ്റ് അംഗം, മഹാത്മാഗാന്ധി സർവ്വകലാശാല, കോട്ടയം,

എക്സ്പേർട്ട്, കോമൺ വെൽത്ത് എഡ്യുക്കേഷൻ മീഡിയാ സെന്റർ ഫോർ ഏഷ്യ

: **അഡ്വ. പി. നൂർ സമീർ**

(ചെയർമാൻ, മാനേജിങ് കമ്മിറ്റി,

എം.ഇ.എസ്. കോളജ് നെടുങ്കണ്ടം)

ഗവൺമെന്റ് പ്ലീഡർ, കേരളാ ഹൈക്കോർട്ട്

: **ജനാബ് വി.എം. ഷിബിലി സാഹിബ്**

(സെക്രട്ടറി & കറസ്പോണ്ടന്റ്,

മാനേജിങ് കമ്മിറ്റി,

എം.ഇ.എസ്. കോളജ് നെടുങ്കണ്ടം)

മുൻസിപ്പൽ സ്റ്റാൻഡിങ് കമ്മിറ്റി ചെയർമാൻ,

തൊടുപുഴ നഗരസഭ.

: **ഡോ. എ.എസ്. സുമേഷ്**

(കോഓർഡിനേറ്റർ, ഐ.ക്യു.എ.സി.)

കൃതജ്ഞത : **ശ്രീ. സുഗേഷ്കുമാർ വി.**

(സ്റ്റാഫ് സെക്രട്ടറി)

11.15 : ചായ

11.30 – 12.45: **കേരളാ തിയറ്റർ – സാഹിത്യ, ആസ്വാദന തലങ്ങൾ**

ശ്രീ. അമൽ രാജ്, രാജേഷ് ശർമ്മ

പ്രബന്ധാവതരണം, സാഹിത്യസംവാദം

12.45 : ഉച്ചഭക്ഷണം

1.30 – 2.45 : നാടകം – **ശുദ്ധമദ്ദളം**

(ശ്രീ. എൻ.എൻ. പിള്ളയുടെ നാടകത്തിന്റെ സ്വതന്ത്രാവിഷ്കാരം)

അവതരണം : **ശ്രീ. അമൽ രാജ്, ശ്രീ. രാജേഷ് ശർമ്മ**

2.45 – 4.30 : സാഹിത്യസംവാദം, പ്രബന്ധാവതരണങ്ങൾ

മോഡറേറ്റർ : **പ്രൊഫ. ഷാന്റി ജേക്കബ്**

(അസിസ്റ്റന്റ് പ്രൊഫസർ, മലയാള വിഭാഗം, ഗവ. കോളജ്, കട്ടപ്പന)

18–09–2014 വ്യാഴം

രാവിലെ 9.30 – 10.30: **കേരളാ തിയറ്റർ – അരങ്ങും ആഖ്യാനവും**

ഡോ. ജിതേഷ് ടി.

(അസിസ്റ്റന്റ് പ്രൊഫസർ, മലയാള വി□ാഗം,

മധുര കാമരാജ് സർവ്വകലാശാല)

10.30 – 11.30 : **കേരളത്തിന്റെ രംഗകലാപാരമ്പര്യവും**

സാഹിത്യാസ്വാദനപരതയും

ഡോ. പി. വേണുഗോപാലൻ

(പ്രൊഫസർ & എഡിറ്റർ(റിട്ട.),

മലയാള മഹാനിഘണ്ടു വിഭാഗം, കേരള സർവ്വകലാശാല)

11.30 : ചായ

11.45 – 12.45 : സോദാഹരണപ്രഭാഷണം

ഡോ. പി. വേണുഗോപാലൻ,

കലാമണ്ഡലം സുദീപ്

1.00 : ഉച്ചഭക്ഷണം

1.30 – 4.30 : കഥകളി – **നളചരിതം രണ്ടാം ദിവസം**

അവതരണം : **അമ്പലപ്പുഴ സന്ദർശൻ കഥകളി വിദ്യാലയം**

4.30 – 5.30 : സാഹിത്യസംവാദം

മോഡറേറ്റർ : ഡോ. പി. വേണുഗോപാലൻ

19–09–2014 വെള്ളി

രാവിലെ 9.30 – 11.15 : **കേരളത്തിലെ സമകാലീന നാടകവേദിയുടെ ഗ്ലോക്കൽ മുറ**

ഡോ. ഉമർ തറമേൽ

(പ്രൊഫസർ, മലയാള വിഭാഗം,
കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാല)

11.15 : ചായ

11.30 – പ്രബന്ധാവതരണങ്ങൾ

മോഡറേറ്റർ : ഡോ. ഉമർ തറമേൽ

1.30 : ഉച്ചഭക്ഷണം

2.30 : **സമാപനസമ്മേളനം**

സെമിനാർ റിപ്പോർട്ട്

നെടുങ്കണ്ടം എം. ഇ.എസ്. കോളജിൽ മലയാളവിഭാഗത്തിന്റെ ആഭിമുഖ്യത്തിൽ യു.ജി.സി. സ്പോൺസർ ചെയ്ത ത്രിദിനസെമിനാർ 2014 സെപ്റ്റംബർ 17, 18, 19 തീയതികളിലായി നടന്നു. **'രംഗകല : കേരളാ തിയറ്റർ – അവതരണവും സാഹിത്യസംവാദവും'** എന്ന വിഷയത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കി നടന്ന സെമിനാർ യു.ജി.സി. എമറിറ്റസ് പ്രൊഫസറും, മഹാത്മാഗാന്ധി സർവ്വകലാശാല സ്കൂൾ ഓഫ് ലെറ്റേഴ്സ്, കോളജ് ഡവലപ്മെന്റ് കൗൺസിൽ എന്നിവയുടെ മുൻ ഡയറക്ടറും പ്രശസ്തസാഹിത്യനിരൂപകനുമായ **പ്രൊഫ.(ഡോ.) പി.പി. രവീന്ദ്രൻ** ഉത്ഘാടനം ചെയ്തു. കോളജ് പ്രിൻസിപ്പൽ ഡോ. പി.എ. ഫാത്തിമ അധ്യക്ഷത വഹിച്ചു. മലയാളവിഭാഗം അധ്യക്ഷൻ ഡോ. ഡി. റെജികുമാർ സ്വാഗതമാശംസിച്ചു. മഹാത്മാഗാന്ധി സർവ്വകലാശാല സെന്റർ ഫോർ ഇംഗ്ലീഷ് ലാംഗ്വേജ് & കമ്യൂണിക്കേഷൻസ് ഡയറക്ടർ പ്രൊഫ.(ഡോ.) ഉപ്പോട്ട് ഷെറിൻ, ഐ.ക്യു.എ.സി. കോഓർഡിനേറ്റർ ഡോ. എ.എസ്. സുമേഷ് എന്നിവർ ആശംസകൾ അർപ്പിച്ചു. സ്റ്റാഫ് അസോസിയേഷൻ സെക്രട്ടറി പ്രൊഫ. സുഗേഷ്കുമാർ വി. കൃതജ്ഞത പറഞ്ഞു. നാടക, കഥകളിരംഗങ്ങളിൽ വിദഗ്ധരായ പ്രമുഖരും, കേരളത്തിനകത്തും പുറത്തുമുള്ള വിവിധ സർവ്വകലാശാലകളിൽ നിന്നും അഫിലിയേറ്റഡ് കോളജുകളിൽ നിന്നുമുള്ള നിരവധി അധ്യാപകരും, ഗവേഷകരും സെമിനാറിൽ പങ്കെടുത്ത്, മൂന്നു ദിവസങ്ങളിലായി പ്രബന്ധങ്ങൾ അവതരിപ്പിച്ചു.

17 ാം തീയതി ഉച്ചകഴിഞ്ഞ് സിനിമാ/ നാടക നടന്മാരായ ശ്രീ. അമൽ രാജ്, രാജേഷ് ശർമ്മ എന്നിവർ ആധുനികനാടകരീതികളെപ്പറ്റിയും പ്രമേയങ്ങളെപ്പറ്റിയും വിശദമായ വിശകലനം നടത്തി. തുടർന്ന് ശ്രീ. എൻ.എൻ. പിള്ളയുടെ **'ശുദ്ധമദ്ദളം'** എന്ന നാടകത്തിന്റെ സ്വതന്ത്രാവിഷ്ക്കാരം അരങ്ങത്ത് അവതരിപ്പിച്ചു. തുടർന്നു നടന്ന സാഹിത്യസംവാദത്തിൽ വിദ്യാർത്ഥികൾ സജീവമായി പങ്കെടുത്തു. 18 നു രാവിലെ മധുര കാമരാജ് സർവ്വകലാശാല മലയാളവിഭാഗം അസിസ്റ്റന്റ് പ്രൊഫസർ ഡോ. ടി. ജിതേഷിന്റെ നേതൃത്വത്തിൽ 'തിയറ്റർ അരങ്ങും ആഖ്യാനവും' എന്ന വിഷയത്തിൽ വിവിധ കോളജുകളിൽ നിന്നുള്ള അധ്യാപകരും ഗവേഷകരും പ്രബന്ധങ്ങൾ അവതരിപ്പിച്ച് തത്സംബന്ധമായ ചർച്ചകൾ നടത്തി. തുടർന്ന്, കേരളാ സർവ്വകലാശാല മലയാള മഹാനിഘണ്ടു വിഭാഗം മുൻ എഡിറ്ററും പ്രൊഫസറുമായ ഡോ. പി. വേണുഗോപാലന്റെ വ്യാഖ്യാനത്തോടെ, കലാമണ്ഡലം സുദീപ് കഥകളിമുദ്രകളുടെ വിശദമായ അവതരണം നടത്തി. ഉച്ചഭക്ഷണത്തിനു ശേഷം 'അമ്പലപ്പുഴ സന്ദർശൻ കഥകളി വിദ്യാലയം' **'നളചരിതം – രണ്ടാം ദിവസം'** കഥകളി അവതരിപ്പിച്ചു. ഡോ.പി. വേണുഗോപാലൻ സോദാഹരണപ്രഭാഷണം നടത്തി. തുടർന്ന് സാഹിത്യസംവാദം നടന്നു. 19 നു രാവിലെ കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാല മലയാളവിഭാഗം, അസോസിയേറ്റ് പ്രൊഫസർ, ഡോ. ഉമർ തറമേലിന്റെ അധ്യക്ഷതയിൽ 'കേരളത്തിലെ സമകാലീനനാടകവേദിയുടെ ഗ്ലോക്കൽ മുറ' എന്ന വിഷയത്തിൽ പ്രബന്ധാവതരണങ്ങളും ചർച്ചകളും നടന്നു. മധുര കാമരാജ് സർവ്വകലാശാല, മലയാളവിഭാഗം അസിസ്റ്റന്റ് പ്രൊഫസർ, ഡോ. ടി. ജിതേഷ്, എം.ഇ.എസ്. കോളജ് ഹിന്ദി വിഭാഗം അധ്യക്ഷൻ ഡോ. എ.എസ്. സുമേഷ് എന്നിവർ പ്രബന്ധാവതരണങ്ങൾ മോഡറേറ്റ് ചെയ്തു. കേരളത്തിലെ രംഗകലയുടെ പാരമ്പര്യവും ചരിത്രവും പുനരന്വേഷണവിധേയമാക്കി, പുരാതനവും ആധുനികവുമായ നാടകങ്ങളിലെ സമകാലിക പ്രാധാന്യമുള്ള ഘടകങ്ങളെ ക്രോഡീകരിച്ച്, വിലയിരുത്തുവാൻ സംവാദാത്മകമായ ഈ സെമിനാറിൽ സാധിച്ചു. വെള്ളിയാഴ്ച ഉച്ചകഴിഞ്ഞ് 2.30 നു നടന്ന സമാപന സമ്മേളനത്തിൽ ഡോ. കെ.എം. നിസാമുദ്ദീൻ അധ്യക്ഷത വഹിച്ചു. ഡോ. എ.എസ്. സുമേഷ് സംസാരിച്ചു. ഡോ. ഡി. റെജികുമാർ നന്ദി പറഞ്ഞു.

ഡോ. ഡി. റെജികുമാർ
അസിസ്റ്റന്റ് പ്രൊഫസർ, മലയാളവിഭാഗം
കോ ഓർഡിനേറ്റർ