തുടി

റിസർച്ച് ജേണൽ

ISSN 2320-8880

40

2022 ഒക്ടോബർ-ഡിസംബർ

വാല്യം 10 ലക്കം 4

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

മലയാളവിഭാഗം, കണ്ണൂർ സർവകലാശാല,

ഡോ.പി.കെ. രാജൻ മെമ്മോറിയൽ കാമ്പസ്, നീലേശ്വരം

കാസർകോട് ജില്ല, കേരളം - 671 314

ഇ-മെയിൽ : thudimalayalam21@gmail.com

പത്രാധിപർ
ഡോ.റീജ വി.

പത്രാധിപസമിതി
ഡോ. അബ്ദുൾ റഫീക്
ഡോ.ലിജാ അരവിന്ദ്
ഡോ. ദിവ്യ എസ്.

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

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

കവർ
പാവേൽ സുരേഷ്

ലേ ഔട്ട്
മുജീബ് റഹ്മാൻ.കെ

ലേ ഔട്ടിംഗ് സോഫ്റ്റ്‌വെയർ
LATEX

ഫോണ്ട്
മഞ്ജരി (സ്വതന്ത്ര മലയാളം കമ്പ്യൂട്ടിംഗ്)

അച്ചടി
മണിപ്പാൽ ടെക്നോളജീസ് ലിമിറ്റഡ്

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

ആമുഖം

കണ്ണൂർ സർവകലാശാല മലയാളവിഭാഗം ഗവേഷണജേണലായ 'തുടി'യുടെ ഈ ലക്കം ഒരു സവിശേഷമേഖലയെ മുൻനിർത്തി എന്നതിനെക്കാൾ വ്യത്യസ്തപ്രമേയങ്ങളെ മുൻനിർത്തിയാണ് സംവിധാനം ചെയ്തിട്ടുള്ളത്. ഭാഷയെയും വ്യാകരണഘടനയെയും സംബന്ധിച്ചുള്ള സൂക്ഷ്മാലോചനകൾ മുതൽ ബൃഹത്തായ സാംസ്കാരിക പ്രതിഭാസങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള ആലോചനകൾ വരെ ഈ ലക്കത്തിൽ ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിരിക്കുന്നു.

ഈ ലക്കത്തോടെ തുടി പ്രസിദ്ധീകരണത്തിന്റെ പതിറ്റാണ്ട് പിന്നിടുകയാണ്. കണ്ണൂർ സർവകലാശാല മലയാളവിഭാഗത്തിലെ അധ്യാപക–ഗവേഷക–വിദ്യാർഥികളുടെ അർപ്പണബോധവും ആത്മാർഥതയുമാണ് ഈ നേട്ടം കൈവരിക്കാൻ തുടിയെ പ്രാപ്തമാക്കിയത്. നിസ്വാർഥമായ ആ സേവനങ്ങൾക്ക് വകുപ്പധ്യക്ഷ എന്ന നിലയിൽ നന്ദി രേഖപ്പെടുത്തുന്നു.

ഭാഷാ–സാഹിത്യപഠനങ്ങളിൽ ഗവേഷണം ആരംഭിച്ച വിദ്യാർഥികൾ മുതൽ പരിണതപ്രജ്ഞരായ അധ്യാപകർ വരെ നീളുന്ന വലിയ ഒരു കൂട്ടം ഇതിനിടെ തുടിയിലെ എഴുത്തുകാരായി. ഗൗരവാവഹവും മൗലികവുമായ പല ആലോചനകൾക്കും തുടി വേദിയായി. ആ നിലയിൽ മലയാള വൈജ്ഞാനികതയിൽ ചെറുചലനങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കാൻ തുടിക്ക് കഴിഞ്ഞു എന്ന കാര്യത്തിൽ ഞങ്ങൾക്ക് സംശയമില്ല. ആർക്കും എഴുതാൻ കഴിയുന്ന നിലയിൽ തുറന്ന ഘടനയാണ് തുടിയുടെ മികവായി ഞങ്ങൾ കാണുന്നത്. മുൻകൂട്ടി നിശ്ചയിക്കുന്ന എഴുത്തുകാർ എന്ന സങ്കല്പം ഞങ്ങൾ പിൻപറ്റാറില്ല.

അയച്ചുകിട്ടുന്ന പ്രബന്ധങ്ങളിൽ നിന്ന് മൗലികമായവ തിരഞ്ഞെടുക്കുകയും വിഷയവിദഗ്ധരുടെ നിർദ്ദേശാനുസരണമുള്ള തിരുത്ത് വരുത്തി നൽകുന്നവ പ്രസിദ്ധീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന രീതിയാണ് അവലംബിക്കുന്നത്. ആ രീതിക്ക് ചില പരിമിതികളുണ്ടെങ്കിലും പരമാവധി പുതിയ ഗവേഷകർക്ക് ഇടം നൽകാൻ അതു വഴി കഴിയും എന്നതാണ് ഞങ്ങളുടെ അനുഭവം.

ഡബിൾ ബ്ലൈൻഡഡ് പിയർ റിവ്യൂ ജേണലാണ് തുടി. തിരഞ്ഞെടുപ്പുകൾ സുതാര്യമാക്കാൻ കൂടി അതുപകരിക്കുന്നു. കഴിഞ്ഞ ലക്കങ്ങൾ പിയർ റിവ്യൂ ചെയ്തു തന്ന മുഴുവൻ അക്കാദമീഷ്യന്മാർക്കും നന്ദി രേഖപ്പെടുത്തുന്നു. അതോടൊപ്പം ഉപദേശകസമിതി, റഫറീസ് എന്നീ നിലയിൽ പ്രവർത്തിച്ചുപോരുന്നവർക്കും ഹൃദയംഗമമായ നന്ദി. ഈ ലക്കത്തിലേക്ക് പ്രബന്ധങ്ങൾ അയച്ചു നൽകിയ മുഴുവൻ ഗവേഷക, അധ്യാപക സുഹൃത്തുക്കൾക്കും നന്ദി രേഖപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് അക്കാദമിക സമൂഹത്തിനു മുന്നിൽ ഈ ലക്കം സമർപ്പിക്കുന്നു.

നീലേശ്വരം
ഏപ്രിൽ 2023

ഇഷ്യൂ എഡിറ്റർ
ഡോ. റീജ വി.
ജനറൽ എഡിറ്റർ, വകുപ്പധ്യക്ഷ

THUDI

Research Journal

Vol-10 October-December 2022 No.4

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

Published Four times a year by

Head of the Dept.of Malayalam

Kannur University

Cover

Pavel Suresh

Layout & Pre Press

Mujeeb Rahman K

Printed at

Manipal Technologies Limited, Manipal

Address for Correspondence

Dr. Reeja V.

Associate Professor and Head,

Dept.of Malayalam, Kannur University

Dr.P.K. Rajan Memorial Campus, Nileshwaram

Kasaragod, Kerala -671314

ഉള്ളടക്കം

ഡോ.സിബി കുര്യൻ

കുറ്റാന്വേഷണഭാഷാശാസ്ത്രവും നോവൽസാഹിത്യവും 9

ഡോ.ജയകുമാർ എസ്. എസ്.

പ്രാദേശികമുദ്രയുള്ള ജീവിതഭാവങ്ങൾ 26

ഡോ.എം.എസ്. ബിജു.

പ്രസന്നരാജന്റെ വായനയുടെ മറുപാഠങ്ങൾ 39

ഡോ.മേരി എം.ഏബ്രഹാം

'നൃത്തം': കമ്പോളതന്ത്രങ്ങളും സാങ്കേതികവിദ്യയും 50

ഡോ.ശരത് പി.നാഥ്

സ്ഫോടത്തിന്റെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രവിവക്ഷകൾ 64

ഡോ.അമ്പിളി.എം.വി

കീഴാളപരിപ്രേക്ഷ്യം രാഘവൻ അത്തോളിയുടെ കവിതകളിൽ 76

ശരത് ബി.എസ്

അരങ്ങനുഭവങ്ങളുടെ ചരിത്രപാഠങ്ങൾ 90

സുകേഷ് യു.
മരണരാഷ്ട്രീയം സങ്കൽപനവും പ്രയോഗവും : 'ഛളൈമേ ടിലെ ശവങ്ങളെ' മുൻനിർത്തിയുള്ള പഠനം 107

ഡോ.ദീപ മേരി ജോസഫ്
വിവാഹപരസ്യങ്ങളും കേരളീയസമൂഹവും: സാമൂഹിക ഭാഷാശാസ്ത്ര പഠനം 122

ഡോ.സൂസന്ന പി. ദാസ്
ആത്മകഥാകാവ്യത്തിന്റെ രസതന്ത്രങ്ങൾ പി. ഭാസ്കരന്റെ 'ഒറ്റക്കമ്പിയുള്ള തംബുരു' മുൻനിർത്തിയുള്ള പഠനം 142

ഡോ.ഡേവിസ് സേവ്യർ
പദപ്രയോഗങ്ങളിലെ അർഥവിസ്മയം 154

ഡോ.അലക്സ്.എൽ
ഭാഷാവ്യവഹാരത്തിലെ പ്രായോഗികപാഠങ്ങൾ 168

അനൂപ് കെ.ആർ.
തനത് നാടക സ്വാധീനം ജി.അരവിന്ദന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ 178

ഡോ. രാജേന്ദ്രൻ എടത്തുംകര
'അധ്യാത്മരാമായണം ബാലകാണ്ഡത്തിന്റെ' ശില്പഘടന 196

ശ്രീലക്ഷ്മി.എം
ശരീരമെന്ന ആവിഷ്കാര മാധ്യമം:നൃത്യനൃത്തങ്ങളും സിനിമയും 225

ഡോ.   ഷിമി പോൾ ബേബി
അധിനിവേശവും ചെറുത്തുനില്പും:   ഉദയംപേരൂർ സൂനഹ ദോസിന്റെ കാനോനകളെ ആധാരമാക്കിയുള്ള പഠനം 243

ഡോ.   യാക്കോബ് തോമസ്
പൗരുഷമൂർത്തിയുടെ ലിംഗരാഷ്ട്രീയം: മാർത്താണ്ഡവർമ്മയിലെ   സുഭദ്രയുടെ   പൗരുഷത്തതിന്റെ വായന 259

ലേഖകപരിചയം 282

തുടി റിസർച്ച് ജേണൽ
ISSN – 2320–8880
ലക്കം – 4 വോള്യം – 10

ഡോ.സിബി കുര്യൻ

കുറ്റാന്വേഷണഭാഷാശാസ്ത്രവും നോവൽസാഹിത്യവും

സംഗ്രഹം:

ഭാഷാശാസ്ത്രത്തിലെ നൂതനവും പ്രായോഗികവുമായ ഒരു പഠനമേഖലയാണ് കുറ്റാന്വേഷണഭാഷാശാസ്ത്രം(Forensic Linguistics). കുറ്റാന്വേഷകർ കേസന്വേഷണത്തിന്റെ വിവിധ ഘട്ടങ്ങളിൽ ഫോറൻസിക്സയൻസിന്റെ ഭാഗമെന്ന നിലയിൽ കുറ്റാന്വേഷണഭാഷാശാസ്ത്ര തത്ത്വങ്ങൾ പ്രയോഗസിദ്ധമാക്കാറുണ്ട്. ഭാഷാപഗ്രഥനം, വ്യാഖ്യാനം, വിനിമയരീതികൾ എന്നിങ്ങനെ ഭാഷയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട നിരവധി പ്രയുക്തികൾ പഠനവിധേയമാക്കുന്നതിലൂടെയാണ് കുറ്റാന്വേഷകർ സത്യം കണ്ടെത്തുന്നത്. പ്രമാദമായ കുറ്റകൃത്യങ്ങളും അവയുടെ ഉദ്വേഗജനകമായ അന്വേഷണങ്ങളും പലപ്പോഴും നോവലുകൾക്ക് വിഷയമാകാറുണ്ട്. ലോകപ്രശസ്ത നോവലിസ്റ്റായ ആർതർ കോനൻ ഡോയലിന്റെ കുറ്റാന്വേഷണനോവലുകൾ യുക്തിഭദ്രവും ശാസ്ത്രീയവുമായ അന്വേഷണപരമ്പരകളാൽ ശ്രദ്ധാനേടിയവയാണ്. കേരളത്തിൽ കുറ്റാന്വേഷണനോവലുകളെ ജനകീയമാക്കിയ നോവലിസ്റ്റാണ് കോട്ടയം പുഷ്പനാഥ്. കോനൻ ഡോയലും പുഷ്പനാഥും സാഹിത്യരംഗത്ത് സജീവമായിരുന്ന കാലത്ത് കേസന്വേഷണത്തിൽ കുറ്റാന്വേഷണഭാഷാശാസ്ത്രം ഇന്നത്തെ നിലയിൽ ഉപയോഗപ്പെടുത്തിയിരുന്നില്ല.

എങ്കിലും അവരുടെ നോവലുകളിൽ കുറ്റാന്വേഷണഭാഷാശാസ്ത്രത്തിന്റെ ഘടകങ്ങൾ കണ്ടെത്താൻ കഴിയും. അവയെ വിശകലനവിധേയമാക്കിക്കൊണ്ട് നോവൽസാഹിത്യത്തിലെ കുറ്റാന്വേഷണഭാഷാശാസ്ത്ര സാമീപ്യം കണ്ടെത്താനാണ് ഈ പ്രബന്ധത്തിൽ ശ്രമിക്കുന്നത്.

താക്കോൽവാക്കുകൾ:

ഫോറൻസിക് സയൻസ്(Forensic Science), ഫോറൻസിക് ഭാഷാശാസ്ത്രം(Forensic Linguistics), ഭാഷാവർഗീകരണശാസ്ത്രം (Linguistic Typology), കൈയക്ഷരപഠനം(Graphology), ഭാഷാഭേദപഠനം(Dialectology)

കുറ്റാന്വേഷണഭാഷാശാസ്ത്രം

പ്രായോഗിക ഭാഷാശാസ്ത്ര(Applied Linguistics)ത്തിലെ നവീനമായ ഒരു വിജ്ഞാനശാഖയാണ് കുറ്റാന്വേഷണഭാഷാശാസ്ത്രം(Forensic Linguistics). നിയമം, കുറ്റാന്വേഷണം, വിചാരണ, കോടതി നടപടിക്രമങ്ങൾ എന്നിവയുടെ ഫോറൻസിക് സന്ദർഭത്തിൽ ഭാഷാശാസ്ത്രപരമായ ജ്ഞാനം, രീതികൾ, ഉൾക്കാഴ്ചകൾ എന്നിവ ഉപയോഗപ്പെടുത്തുന്ന ഭാഷാശാസ്ത്രശാഖയാണിത്. കുറ്റാന്വേഷണ പ്രവർത്തനങ്ങളിൽ ഫോറൻസിക് സയൻസിന്റെ ഉപവിഭാഗം എന്ന നിലയിലാണ് ഇത് പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. ഫോറൻസിക് ശാസ്ത്രമേഖലയിൽ ഭാഷാശാസ്ത്രപരികല്പനകൾ ഉപയോഗപ്പെടുത്തുക എന്നതാണ് ഇതിന്റെ സ്വഭാവം. കുറ്റകൃത്യങ്ങൾ, അതുമായി ബന്ധപ്പെട്ട നിയമവിശകലനം എന്നിവയിലെ വാമൊഴി, വരമൊഴി ഭാഷയുടെ ഭിന്നതലങ്ങൾ വിലയിരുത്തുന്ന ഫോറൻസിക് വിദഗ്ധരാണ് കുറ്റാന്വേഷണഭാഷാശാസ്ത്രജ്ഞർ. കുറ്റവാളിയെ കണ്ടെത്തുന്നതുമുതൽ ശിക്ഷ വിധിക്കുന്നതുവരെയുള്ള വിവിധഘട്ടങ്ങളിലെ ഭാഷാസന്ദർഭങ്ങളെ വ്യാഖ്യാനിക്കുവാനും വിശകലനംചെയ്യാനുമുള്ള പ്രാപ്തി കുറ്റാന്വേഷണഭാഷാശാസ്ത്രജ്ഞർക്ക് ഉണ്ടായിരിക്കണം. പ്രായോഗിക സമീപനം(Pragmatics approaches), വ്യവഹാര വിശകലനം(Discourse analysis), സാമൂ

ഹിക ഭാഷാശാസ്ത്രം(Sociolinguistics) എന്നിങ്ങനെ പരസ്പരപൂരകമായ നിരവധി ഭാഷാശാസ്ത്രമേഖലകളുടെ സങ്കലനമാണ് കുറ്റാന്വേഷണഭാഷാശാസ്ത്രം.

1968–ൽ സ്വീഡിഷ് ഭാഷാശാസ്ത്രജ്ഞനായ ജാൻ ലാർസ് സ്വാർട്ട്വിക് (Jan Lars Svartvik) ആണ് ഫോറൻസിക് ലിങ്ക്വിസ്റ്റിക് എന്ന പദം ആദ്യമായി പ്രയോഗിച്ചത്. ഇംഗ്ലണ്ടിലെ നോട്ടിംഗ്ഹിൽ പോലീസ് സ്റ്റേഷനിൽ 1949–ൽ രേഖപ്പെടുത്തിയ കൊലക്കേസിലെ പ്രതിയായ തിമോത്തി ജോൺ ഇവാൻസിന്റെ കുറ്റമൊഴികൾ വീണ്ടും പഠനവിധേയമാക്കുന്നതിന്റെ ഭാഗമായാണ് സ്വാർട്ട്വിക് ഈ സംജ്ഞ ഉപയോഗിച്ചത്. ഭാര്യയെയും കുഞ്ഞിനെയും കൊലപ്പെടുത്തിയെന്ന കേസിൽ വധശിക്ഷ അനുഭവിച്ച ഇവാൻസിന്റെ കുറ്റമൊഴികൾ പുനർനിരീക്ഷണത്തിന് വിധേയമാക്കിയ സ്വാർട്ട്വിക് അവയിൽ വ്യത്യസ്ത ശൈലീപരമായ അടയാളങ്ങൾ ഉള്ളടങ്ങിയിട്ടുണ്ടെന്ന് കണ്ടെത്തി. വിധിപ്രസ്താവത്തിൽ വ്യക്തമാക്കിയതുപോലുള്ള മൊഴികൾ യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇവാൻസ് നൽകിയിട്ടില്ലെന്നും അദ്ദേഹം നിരീക്ഷിച്ചു. ഈ കേസിന്റെ പഠനത്തോടെ കുറ്റാന്വേഷണത്തിലും കുറ്റവിചാരണയിലും കുറ്റാന്വേഷണഭാഷാശാസ്ത്രം പ്രസക്തമാണെന്ന് പണ്ഡിതലോകം അംഗീകരിച്ചു. തുടർന്ന് ഡെറക് ബെന്റ്ലി(Derek Bentley), ഗിൽഡ്ഫോർഡ്(Guildford), ബ്രിഡ്ജ് വാട്ടർ(Bridgewater) എന്നിവരുമായി ബന്ധപ്പെട്ട കേസുകളും ഭാഷാശാസ്ത്രതത്ത്വങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ പുനരന്വേഷണത്തിന് വിധേയമാക്കി. സാക്ഷിമൊഴികൾ രേഖപ്പെടുത്തുമ്പോൾ ഉപയോഗിക്കുന്ന ഭാഷാശൈലികളും പദങ്ങളും കേസിന്റെ അനുബന്ധപ്രവർത്തനങ്ങളെയും വിധിപ്രസ്താവത്തെയും ഗണ്യമായ തോതിൽ സ്വാധീനിക്കുമെന്ന് ഭാഷാശാസ്ത്രജ്ഞർ വ്യക്തമാക്കിയതോടെ കുറ്റാന്വേഷണഭാഷാശാസ്ത്രമെന്ന പഠനശാഖ ഫോറൻസിക് ശാസ്ത്രമേഖലയിൽ അംഗീകൃതമായി.

നിയമഭാഷയുടെ നിർമ്മാണം, വ്യാഖ്യാനം, കോടതിമുറികളിലെ ഭാഷാവിനിയോഗം എന്നിവയോടൊപ്പം കുറ്റാന്വേഷണമേഖലയിലും ഭാഷാശാസ്ത്രതത്ത്വങ്ങൾ ഇന്ന് വിപുലമായ തോതിൽ പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. നഗ്നനേത്രങ്ങൾക്ക് കാണാൻ കഴിയാത്ത വസ്തുതകളും യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളും കണ്ടെത്തുന്നതിന് ഫോറൻസിക് ഭാഷാശാസ്ത്രം ഏറെ സഹായകമാണ്. കുറ്റകൃത്യവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ഭാഷാസന്ദർഭങ്ങളെ സൂക്ഷ്മമായി പരിശോധിച്ച് കൃത്യതയാർന്ന നിലപാടുകളിൽ എത്തിച്ചേരുന്നതിന് കുറ്റാന്വേഷകനെ കുറച്ചൊന്നുമല്ല ഭാഷാശാസ്ത്രം സഹായിക്കുന്നത്. ഭാഷാസന്ദർഭങ്ങളിൽനിന്ന് എന്താണ് ഗ്രഹിക്കേണ്ടതെന്ന് പരിണതപ്രജ്ഞനായ ഭാഷാശാസ്ത്രജ്ഞന് അറിവുണ്ടാകും. കുറ്റാന്വേഷണവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് വിഷയാരംഭം, വിഷയനവീകരണം, പ്രതികരണ തന്ത്രങ്ങൾ, തടസ്സപ്പെടുത്തൽ മാർഗങ്ങൾ, സ്വരഭേദങ്ങൾ, വിരാമദൈർഘ്യങ്ങൾ, സംഭാഷണഘടന, ഭാഷണപ്രക്രിയ, അനുമാനം, ഉഭയാർത്ഥപ്രസ്താവങ്ങൾ, കൈയെഴുത്തുകൃതികളുടെ കൃത്യത എന്നിങ്ങനെയുള്ള നിരവധി കാര്യങ്ങൾ ഭാഷാശാസ്ത്രജ്ഞർ ശ്രദ്ധിക്കുന്നു. സമാനമായ ഘടനകളെ വേർതിരിക്കാനും അല്ലാത്തവയെ താരതമ്യംചെയ്യാനുമുള്ള പ്രാപ്തി ശാസ്ത്രീയപരിശീലനത്തിലൂടെ കുറ്റാന്വേഷണഭാഷാശാസ്ത്രജ്ഞർ ആർജ്ജിക്കുന്നുവെന്ന് റോജർ ഷൂയ് നിരീക്ഷിക്കുന്നു(Roger Shuy, 1993:18). സ്വനിമവിജ്ഞാനീയം, വാക്യവിജ്ഞാനീയം, അർത്ഥവിജ്ഞാനീയം, ഉച്ചാരണഭേദപഠനം, വ്യവഹാരഭേദങ്ങൾ, സാമൂഹികഭാഷാവ്യതിയാനം തുടങ്ങിയ പഠനശാഖകളിൽ നിഷ്ണാതനായ വ്യക്തിക്കു മാത്രമേ കുറ്റാന്വേഷണഭാഷാപഗ്രഥനത്തിൽ വിജയം വരിക്കാൻ കഴിയൂ.

രേഖീയനിയമത്തിന്റെ ഭാഷ മനസ്സിലാക്കുക, നിയമനടപടിക്രമങ്ങളിലെ ഭാഷ ഗ്രഹിക്കുക, ഭാഷാപരമായ തെളിവുകൾ കണ്ടെത്തുകയും അപഗ്രഥിക്കുകയും ചെയ്യുക എന്നിങ്ങനെ മൂന്നുമേഖലകളാണ് കുറ്റാന്വേഷണഭാഷാശാസ്ത്രവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് നിലനിൽക്കുന്നത്. ഇവയിൽ

അവസാനത്തേതായ ഭാഷാപഗ്രഥനവും കുറ്റവാളിയെ കണ്ടെത്തലുമാണ് കുറ്റാന്വേഷണവുമായി നേരിട്ട് ബന്ധപ്പെടുന്ന മേഖല. മറ്റു രണ്ടും കുറ്റവാളിയെ കണ്ടെത്തിയതിനുശേഷമുള്ള നിയമനടപടികളുടെ ഭാഗമായി വരുന്ന ഭാഷാപ്രയുക്തികളാണ്. വാചികഭാഷയും രേഖീയഭാഷയും വിവിധ ഘട്ടങ്ങളിൽ വ്യത്യസ്തരീതിയിൽ പഠനവിധേയമാക്കിക്കൊണ്ടാണ് കുറ്റാന്വേഷകൻ കുറ്റവാളിയിലേക്ക് എത്തിച്ചേരുന്നത്. ശബ്ദവ്യതിയാനം, വ്യക്തിഭാഷാഭേദം, പ്രാദേശികഭേദം എന്നിവയൊക്കെ പരിശോധിച്ച് വ്യവഹർത്താവിന്റെ മനോനിലയും സാമൂഹികബന്ധങ്ങളും ഗ്രഹിക്കാൻ പരിചയസമ്പന്നനായ കുറ്റാന്വേഷണകന് സാധിക്കും. വാമൊഴി വഴക്കങ്ങളെക്കാൾ കുറ്റാന്വേഷണവഴികളിൽ ഏറെ പ്രയോജനപ്പെടുക രേഖീയ സന്ദേശങ്ങളാണ്. എഴുത്തിന്റെ ഘടന, അക്ഷരവിന്യാസം, ശൈലി, ചിഹ്നം, പദസന്നിവേശം തുടങ്ങിയവ നിരീക്ഷിക്കുന്ന സൂക്ഷ്മദൃക്കായ കുറ്റാന്വേഷണകന് എഴുത്തുകാരന്റെ സ്വഭാവസവിശേഷതകൾ വ്യാവർത്തിച്ചെടുക്കാൻ കഴിയുന്നതാണ്. കത്തുകൾ, ആത്മഹത്യാക്കുറിപ്പുകൾ, ഭീഷണിക്കത്തുക്കൾ എന്നിവയിലെ ഭാഷാപ്രയോഗങ്ങൾ സൂഷ്മമായി വിശകലനംചെയ്യാനും അതിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ ഉചിതമായ നിഗമനങ്ങളിൽ എത്തിച്ചേരാനും സാധിക്കുന്നു വിദഗ്ധരായ കുറ്റാന്വേഷണ ഭാഷാശാസ്ത്രജ്ഞർക്ക്.

കുറ്റാന്വേഷണനോവലുകൾ

വിഷയവൈപുല്യംകൊണ്ടും ആഖ്യാനവൈവിധ്യംകൊണ്ടും ആധുനികകാലഘട്ടത്തിന്റെ സാഹിത്യരൂപമെന്ന നിലയിൽ ചിരപ്രതിഷ്ഠിതമാണ് നോവൽ. പരീക്ഷണങ്ങൾക്കും പരിവർത്തനങ്ങൾക്കും വിധേയമായി നിരന്തരം നവീകരിക്കപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന നോവൽ പ്രമേയാധിഷ്ഠിതമായി പല വിഭാഗങ്ങളായി വിഭജിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. അവയിൽ ജനപ്രിയമായ ഒരു ജനുസ്സാണ് കുറ്റാന്വേഷണനോവൽ. ഗൗരവതരമായ കുറ്റകൃത്യങ്ങൾ, അവയെക്കുറിച്ച് അമച്വറോ പ്രൊഫഷണലോ ആയ

കുറ്റാന്വേഷകൻ/കുറ്റാന്വേഷകർ നടത്തുന്ന നിഷ്കൃഷ്ടമായ അന്വേഷണം, കുറ്റവാളികളെയും അവരുടെ കുറ്റകൃത്യങ്ങളെയും കണ്ടെത്തൽ, ഒടുവിൽ ഫലം അല്ലെങ്കിൽ വിധി, അതു മിക്കപ്പോഴും കുറ്റവാളിയുടെ അറസ്റ്റിലോ മരണത്തിലോ കലാശിക്കും. ഇതാണ് കുറ്റാന്വേഷണനോവലുകളുടെ പൊതുസ്വഭാവം. കുറ്റകൃത്യങ്ങളിൽ കൊലപാതകത്തിനാണ് പ്രാധാന്യം മിക്ക കുറ്റാന്വേഷണനോവലുകളിലും. അന്വേഷണപ്രക്രിയയിൽ നിയന്ത്രിതമായി നടത്തുന്ന വിവരവിരേചനവും കഥാരഹസ്യത്തെ അനാവരണം ചെയ്യുന്ന പരിണാമഗുപ്തിയും പാത്രഗുപ്തിയുമാണ് കുറ്റാന്വേഷണത്തെ ആകർഷകമാക്കുന്നത് (ഹമീദ്, 2015: 18). കുറ്റകൃത്യം നടക്കുന്നതോടെ കുറ്റാന്വേഷകൻ രംഗത്തെത്തുന്നു. അയാൾ പരിശീലനം സിദ്ധിച്ച ആളോ അല്ലാത്ത ആളോ ആകാം. അതുപോലെ ഔദ്യോഗിക ചുമതലയുള്ള ആളോ, അല്ലാത്ത സ്വകാര്യ കുറ്റാന്വേഷകനോ ആകാം. പക്ഷേ, കഥയുടെ വിജയത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനം അയാളുടെ അന്വേഷണ പ്രക്രിയയിലുടനീളം നിലനിർത്തുന്ന ഉദ്വേഗവും ആകാംക്ഷയും അയാളുടെ പ്രവർത്തനങ്ങളിലെ യുക്തിഭദ്രതയുമാണ്. വായനക്കാരന്റെ മുമ്പിൽ എല്ലാ വസ്തുതകളും വെളിവാക്കിയാൽ അതോടെ വായനക്കാരന്റെ താൽപര്യം നഷ്ടമാകും. അതിനിടയാക്കാതെ നിഗൂഹനയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെ ക്രമാനുഗതമായി നിർദ്ധാരണംചെയ്യുകയും കഥാവസാനം മാത്രം കഥാരഹസ്യം പൂർണ്ണമായി അനാവരണംചെയ്യുകയുമാണ് നല്ല കുറ്റാന്വേഷണനോവലുകളുടെ സ്വഭാവം.

ബൈബിളിലും ആയിരത്തൊന്ന് രാവുകളിലും മറ്റു പല നാടോടിക്കഥകളിലും കുറ്റാന്വേഷണ മുഹൂർത്തങ്ങൾ സാഹിത്യകുതുകികൾ നിരീക്ഷിച്ചിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ ആധുനിക കുറ്റാന്വേഷണസാഹിത്യത്തിന്റെ ചരിത്രം ആരംഭിക്കുന്നത് 1819– ൽ ജർമ്മൻകാരനായ ഇ. ടി. എ. ഹോഫ്മാൻ (E.T.A. Hoffmann) *മദെമൊയ്സെല്ല ഡി സ്കുഡേരി* എന്ന നോവെല്ല രചിച്ചതോടുകൂടിയാണെന്ന് പൊതുവേ വിലയിരുത്തുന്നു. പ്രസിദ്ധ സാഹിത്യകാര

നായ എഡ്ഗർ അലൻപോ (Edgar Allen Poe) 1841 – ൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ച *ദി മർഡേഴ്സ് ഇൻ ദി റൂമോർഗ്* എന്ന ചെറുകഥ കുറ്റാന്വേഷണസാഹിത്യരംഗത്തെ നാഴികക്കല്ലാണ്. ബ്രിട്ടീഷ് എഴുത്തുകാരനും ഡോക്ടറുമായിരുന്ന സർ ആർതർ കോനൻ ഡോയലി (Sir Arthur Conan Doyle)ന്റെ *എ സ്റ്റഡി ഇൻ സ്കാർലറ്റ്* എന്ന നോവൽ 1887– ൽ പുറത്തുവന്നതോടെയാണ് കുറ്റാന്വേഷണനോവലുകൾ അതിന്റെ തനിവഴി കണ്ടെത്തിയതും ജനപ്രിയ സാഹിത്യരൂപമെന്ന ഖ്യാതി കൈവരിച്ചതും. ഈ നോവലിലൂടെ കോനൻ ഡോയൽ അവതരിപ്പിച്ച ഷെർലക് ഹോംസ് എന്ന കുറ്റാന്വേഷകൻ അക്ഷരാർത്ഥത്തിൽതന്നെ ചിരഞ്ജീവത്വം കൈവരിച്ചു. സ്രഷ്ടാവിനെക്കാൾ മേലെയായി സൃഷ്ടിയുടെ നില. ഹോംസ് നടപ്പിലാക്കിയ അന്വേഷണരീതിയുടെ ശാസ്ത്രീയതയും യുക്തിപരതയുമാണ് അദ്ദേഹത്തെ അനശ്വരനാക്കിയത്.

മലയാളത്തിലെ ചെറുകഥാപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെയും നോവൽപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെയും പിറവിതന്നെ കുറ്റാന്വേഷണസ്വഭാവമുള്ള കഥകളോടെയായിരുന്നു. അലൻപോയുടെയും കോനൻ ഡോയലിന്റെയും സ്വാധീനം അവയിൽ പ്രകടമാണ്. മലയാളത്തിലെ ആദ്യകഥയായ *വാസനാവികൃതി* യും നോവലായ *കുന്ദലത*യും കുറ്റാന്വേഷണസന്ദർഭങ്ങളെ സാക്ഷാത്കരിക്കുന്നവയാണ്. 1905– ൽ അപ്പൻ തമ്പുരാൻ രചിച്ച *ഭാസ്കരമേനോനാ*ണ് മലയാളത്തിലെ ആദ്യത്തെ ലക്ഷണയുക്തമായ കുറ്റാന്വേഷണനോവൽ. 1970– കളോടെയാണ് മലയാളത്തിൽ കുറ്റാന്വേഷണനോവലുകൾ ജനപ്രിയമാകുന്നത്. അതിന് നേതൃത്വം നല്കിയത് കോട്ടയം പുഷ്പനാഥ് ആയിരുന്നു. കോനൻ ഡോയലിന്റെ നോവലുകളുടെ പ്രത്യക്ഷ സ്വാധീനം പ്രകടമാക്കുന്ന പുഷ്പനാഥിന്റെ നോവലുകളിൽ രണ്ട് കുറ്റാന്വേഷകരാണുള്ളത്. ഇന്ത്യയിലെ കേസുകൾ അന്വേഷിക്കാൻ പുഷ്പരാജും വിദേശത്തെ കേസുകൾ കൈകാര്യംചെയ്യാൻ മാർക്സിനും. ഈ രണ്ടു കഥാപാത്രങ്ങളും ഹോംസിന്റെ ഭാവഹാവാദികൾ പിന്തുടരുന്നവരും അദ്ദേഹത്തിന്റെ

അന്വേഷണരീതികളോട് ആധമർണ്യം പുലർത്തുന്നവരുമാണ്. ഹോംസിന്റെ കുറ്റാന്വേഷണരീതികളുടെ അനുകരണവും പിന്തുടർച്ചയും അവരിൽ കണ്ടെത്താം. ഡോയലും പുഷ്പനാഥും സൃഷ്ടിച്ച കുറ്റാന്വേഷകർ കേസന്വേഷണത്തിൽ കുറ്റാന്വേഷണഭാഷാശാസ്ത്ര മാർഗങ്ങൾ അവലംബിക്കുന്നുണ്ട്.

കുറ്റാന്വേഷണഭാഷാശാസ്ത്രഘടകങ്ങൾ നോവലിൽ

കുറ്റാന്വേഷണഭാഷാശാസ്ത്ര സിദ്ധാന്തങ്ങൾക്ക് പ്രചാരം സിദ്ധിച്ചത് ഇരുപതാംനൂറ്റാണ്ടിന്റെ ഉത്തരാർദ്ധത്തിൽ മാത്രമാണ്. എന്നാൽ അതിനുമുമ്പുതന്നെ ഭാവനാസമ്പന്നരായ സാഹിത്യകാരൻമാർ അവരുടെ കൃതികളിൽ കുറ്റാന്വേഷണഭാഷാശാസ്ത്രതത്ത്വങ്ങൾ അവതരിപ്പിച്ചു. അതിന് ഉത്തമനിദർശനമാണ് ഡോയലിന്റെ നോവലുകൾ. വിക്ടോറിയൻ കാലഘട്ടത്തിൽ യൂറോപ്പിൽ വളർന്നുവികസിച്ച സാങ്കേതികവിദ്യകളും ശാസ്ത്രീയപുരോഗതിയും കേസന്വേഷണത്തിന്റെ വിവിധ ഘട്ടങ്ങളിൽ കോനൻ ഡോയൽ സമൃദ്ധമായി വിനിയോഗിച്ചിട്ടുണ്ട്. ശാസ്ത്രീയപുരോഗതിയുടെ ഫലമായി പ്രയോഗത്തിൽവന്ന ഭൂതക്കണ്ണാടി, ഒപ്പിക്കൽ മൈക്രോസ്കോപ്പ്, രക്തപരിശോധനാശാലകൾ എന്നിവയൊക്കെ ഹോംസ് കേസന്വേഷണത്തിൽ പ്രയോജനപ്പെടുത്തി. കുറ്റാന്വേഷണത്തിനുവേണ്ടി ഔദ്യോഗിക ഏജൻസികൾ ഉപയാഗിച്ചിരുന്ന ഫോറൻസിക് ശാസ്ത്രത്തിന്റെ കണ്ടെത്തലുകളാണ് ഹോംസ് പിന്തുടർന്നത്. അതിന്റെ ഭാഗമായുള്ള ഭാഷാപഗ്രഥനവും നിഗമനരീതികളും സ്വാഭാവികമായും അദ്ദേഹത്തിന്റെ അന്വേഷണപ്രക്രിയയിൽ കടന്നുവന്നു. ഡോയലിന്റെ കടുത്ത ആരാധകനായിരുന്ന കോട്ടയം പുഷ്പനാഥിന്റെ നായകകഥാപാത്രങ്ങളും കുറ്റാന്വേഷണ വഴികളിൽ ഹോംസിനെതന്നെയാണ് അനുധാവനംചെയ്തത്.

കോനൻ ഡോയൽ ആദ്യനോവലായ *എ സ്റ്റഡി ഇൻ സ്കാർലെറ്റി*ൽ ഷെർലക് ഹോംസിന്റെ കുറ്റാന്വേഷണപരമ്പര ആരംഭിക്കുന്നതുതന്നെ ഒരു കത്തിലെ സൂചനയനുസരിച്ചാണ്;

> പ്രിയപ്പെട്ട ഷെർലക് ഹോംസ് എന്ന സംബോധനയോടെ തുടങ്ങുന്ന ആ കത്തിലെ വിവരം ഇങ്ങനെ:- ബ്രിക്സ്റ്റൺ തെരുവിന്റെ മറുഭാഗത്തുള്ള ലോറിസ്ററൺ ഗാർഡനിലെ നമ്പർ ത്രീയിൽ സംഭവിച്ചത്...ഒഴിഞ്ഞ വീട്ടിൽ...നന്നായി വേഷംധരിച്ച് ഒരു പുരുഷൻ മരിച്ചു കിടക്കുന്നു. അയാളുടെ പോക്കറ്റിൽ നിന്നും കിട്ടിയ കാർഡിൽ 'ഇനോക്ക് ജെ. ഡ്രെബ്ബർ, ക്ലീവ് ലണ്ട്, ഓഹിയോ, യു.എസ്.എ.' എന്ന് കണ്ടു. ഒന്നും മോഷ്ടിക്കപ്പെട്ടില്ല. ആൾ മരിച്ചതിന്റെ കാരണം അജ്ഞാതം (ആർതർ കോനൻ ഡോയൽ, 2013: 21).

ഈ അജ്ഞതയുടെ ചുരുളഴിക്കാൻ സഹായകമായ തെളിവുകളിൽ അപ്രധാനമല്ലാത്ത സ്ഥാനമുണ്ട് കാർഡിൽ കാണപ്പെട്ട കുറിപ്പിന്. അതുപോലെ കൊലപാതകി ചുമരിൽ എഴുതിയിട്ടുള്ള 'റേച്ചേ' എന്ന രക്താക്ഷരങ്ങളും കുറ്റാന്വേഷണത്തിൽ നിർണ്ണയമാകുന്നുണ്ട്. ആ എഴുത്ത് തന്റെ കൈയിലുള്ള ലെൻസുപയോഗിച്ച് സൂക്ഷ്മനിരീക്ഷണം ചെയ്താണ് ഹോംസ് നിഗമനത്തിലെത്തുന്നത്. 'റേച്ചേ' എന്നത് റേച്ചൽ എന്ന സ്ത്രീനാമത്തിന്റെ ആദ്യാക്ഷരങ്ങളാണെന്നാണ് പോലീസിന്റെ പ്രാഥമിക നിഗമനം. എന്നാൽ ഹോംസിന്റെ വാദം മറ്റൊന്നായിരുന്നു.

> റേച്ചേ എന്ന വാക്കിന് തുടർച്ചയൊന്നുമില്ല. ജർമ്മൻ വാക്കാണ്, ഇതിനർത്ഥം പ്രതികാരം. റേച്ചലിനെ അന്വേഷിച്ച് മിനക്കെടേണ്ടതില്ലെന്ന് സാരം...പോലീസിനെ തെറ്റിദ്ധരിപ്പിക്കാനാണ് ആ ജർമ്മൻ ലിഖിതം. എഴുതിയ ആൾ ജർമ്മൻകാരനല്ല. വെറും അനുകരണം (ibid: 27).

റേച്ചേ എന്നത് ഏതു ഭാഷയാണ്, അതിന്റെ അർത്ഥമെന്ത്, എഴുത്തിന്റെ ഉദ്ദേശ്യമെന്ത് എന്നിങ്ങനെ നിരവധി വസ്തുതകൾ നിരീക്ഷിച്ചറിയാ

നും കുറ്റാന്വേഷണം ശരിയായ ദിശയിൽ മുന്നോട്ടു കൊണ്ടുപോകാനും ഭാഷയുടെ സൂക്ഷ്മാപഗ്രഥനത്തിലൂടെ അയാൾക്ക് സാധിക്കുന്നു.

ഭാഷാവർഗീകരണം

വിവിധ ഭാഷകളിൽ പ്രാവീണ്യമുള്ള ആളാണ് ഹോംസ് എന്നതിന്റെ നിരവധി സൂചനകൾ നോവലുകളിലുണ്ട്. ഇംഗ്ലീഷ്, ജർമ്മൻ പോലുള്ള ജീവൽ ഭാഷകൾമാത്രമല്ല പ്രാചീന ഇന്ത്യൻഭാഷകൾ, ഈജിപ്ഷ്യൻ, ലാറ്റിൻ തുടങ്ങിയ ഭാഷകളും ഹോംസിന് പരിചിതമായിരുന്നു. "കുറ്റാന്വേഷകൻ എല്ലാത്തരം ലിപികളുടെ വ്യത്യാസവും സാമ്യവുമൊക്കെ അറിഞ്ഞേതീരൂ" (ibid: 26) എന്ന് *ദി സൈൻ ഓഫ് ദ ഫോർ* എന്ന നോവലിൽ ഹോംസ് വെളിപ്പെടുത്തുന്നുമുണ്ട്. ഭാഷകളെ അവയുടെ ഘടനാപരമായ സവിശേഷതകൾക്കനുസരിച്ച് പഠിക്കുകയും തരംതിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഭാഷാശാസ്ത്രമേഖലയായ ഭാഷാവർഗീകരണശാസ്ത്ര(Linguistic Typology)ത്തിൽ നിഷ്ണാതനായ ഒരുവനെപ്പോലെയാണ് ഡോയലിന്റെ നായകൻ പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. ലോകഭാഷകളുടെ പൊതുവായ സവിശേഷതകളും ഘടനാപരമായ വൈവിധ്യവും വിവരിക്കാനും വിശദീകരിക്കാനുമുള്ള ശേഷി അദ്ദേഹം പലപ്പോഴും പ്രകടിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. വ്യത്യസ്ത ഭാഷകളുടെ പദക്രമം, പദരൂപം, പദവിന്യാസം എന്നിവയിലെ വൈജാത്യം തിരിച്ചറിയുന്നതിന്റെ വെളിച്ചത്തിൽ ഓരോ വ്യക്തിയുടെയും ജന്മദേശവും അവിടുത്തെ സവിശേഷതകളും ഊഹിച്ചെടുക്കാൻ ഹോംസിനു കഴിയുന്നു. ഈ സവിശേഷസിദ്ധിവിശേഷമാണ് നിഗൂഢമായ പല കുറ്റകൃത്യങ്ങളുടെയും ചുരുളഴിക്കാൻ അദ്ദേഹത്തെ പ്രാപ്തനാക്കുന്നത്. കേരളീയ പശ്ചാത്തലത്തോടൊപ്പം ആഗോളപരിസരവും തന്റെ നോവലുകളിൽ ഉപയോഗപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ള നോവലിസ്റ്റാണ് കോട്ടയം പുഷ്പനാഥ്. വിദേശത്തെ കേസുകൾ അന്വേഷിക്കാൻ വേണ്ടി സൃഷ്ടിച്ച ഡിറ്റക്ടീവ് മാർക്സിനെ ബഹുഭാഷാ പണ്ഡിതനായിട്ടാണ് അദ്ദേഹം അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്.

കൈയക്ഷരപഠനം

കോനൻ ഡോയൽ സാഹിത്യരചന നടത്തുന്ന കാലത്തെ പ്രധാന ആശയവിനിമയ ഉപാധികൾ കത്ത്, ടെലഗ്രാം എന്നിവയായിരുന്നു. പുഷ്പനാഥിന്റെ കാലഘട്ടമാകുമ്പോഴേക്കും ടെലിഫോൺ പ്രചരിച്ചു തുടങ്ങുന്നുണ്ട്. ഒരാൾ എവിടെയാണെന്ന് അറിയാനും അയാളുടെ നീക്കങ്ങൾ ശ്രദ്ധിക്കാനുമായി ടെലഗ്രാം സംവിധാനത്തെ ഹോംസ് നിരന്തരം പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. കത്തുകളെ കുറ്റാന്വേഷണത്തിലെ നിർണ്ണായക തെളിവുകളായിട്ടാണ് അദ്ദേഹം പരിഗണിക്കുന്നത്. കത്തുകളുടെ ഉള്ളടക്കം, കൈയക്ഷരം, വിലാസം എന്നിവയൊക്കെ കുറ്റവാളിയിലേക്കുള്ള നിർണ്ണായക സൂചകങ്ങളാണ് ബുദ്ധിശാലികളായ കുറ്റാന്വേഷകർക്ക്. കൈയക്ഷരപഠന(Graphology)ത്തിന്റെ സാധ്യതകൾ ഡോയലും പുഷ്പനാഥും ഫലപ്രദമായി വിനിയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. കൈയക്ഷരത്തിന്റെ ഭൗതിക സവിശേഷകളും മാതൃകകളും വിശകലനംചെയ്ത് എഴുത്തുകാരനെ തിരിച്ചറിയാനും എഴുതുന്ന സമയത്തെ അയാളുടെ മാനസികഘടന നിർണ്ണയിക്കാനും സഹായിക്കുന്ന പഠനരീതിയാണ് കൈയക്ഷരപഠനം. കപടശാസ്ത്ര(Pseudo science)മായാണ് കണക്കാക്കപ്പെടുന്നതെങ്കിലും ഇത് കേസന്വേഷണത്തിന്റെ ഭാഗമായി ആധുനികകാലത്തുപോലും പ്രയോജനപ്പെടുത്തുകയും ചില സന്ദർഭങ്ങളിലെങ്കിലും തെളിവായി കോടതികൾ അംഗീകരിക്കുകയും ചെയ്യാറുണ്ട്.

കൈയക്ഷരം നിരീക്ഷിച്ച് കുറ്റവാളിയെ കണ്ടെത്തുന്ന നിരവധി മുഹൂർത്തങ്ങൾ ഹോംസ് നോവലുകളിലുണ്ട്. *ദി സൈൻ ഓഫ് ദ ഫോർ* എന്ന നോവലിലെ പരാതിക്കാരി ഹോംസിനെ സമീപിക്കുന്നതുതന്നെ തനിക്കു കിട്ടിയ ഒരു കത്തുമായാണ്. ഹോംസ് കത്ത് സൂക്ഷ്മവിശകലനംചെയ്യുന്ന രംഗം നോവലിസ്റ്റ് വർണ്ണിക്കുന്നത് നോക്കുക.

> ഹോംസ് ആദ്യം കവർ പരിശോധിച്ചു. സീൽ നോക്കി. സൗത്ത് വെസ്റ്റ് ലണ്ടൻ, തിയതി ജൂലൈ ഏഴ്. ഒരറ്റത്ത് പതിഞ്ഞ

> തള്ളവിരൽ പാടും ശ്രദ്ധിച്ചു. കത്തെഴുതിയിരിക്കുന്നത് മേൽത്തരം കടലാസിലും. വിലാസമില്ല. ഉള്ളടക്കം ഇങ്ങനെ: 'ലൈസിയം കൊട്ടകയ്ക്കുപുറത്ത് ഏഴുമണിയോടെ എത്തുക. വേണമെങ്കിൽ രണ്ടു കൂട്ടാളികളുമാകാം. നിങ്ങൾക്ക് നീതി ലഭിക്കണം. പോലീസിലറിയിക്കരുത്" – അജ്ഞാതമിത്രം (ibid: 73).

പ്രസ്തുതകത്ത് കത്തിന്റെ മാതൃകയിൽത്തന്നെയാണ് നോവലിൽ നൽകിയിരിക്കുന്നത്. 'ഈ' 'എസ്' എന്നീ അക്ഷരങ്ങൾക്ക് ഗ്രീക്കു ലിപിയോടുള്ള സാമ്യം ഹോംസ് നിരീക്ഷിക്കുന്നു. മാത്രമല്ല കൈപ്പട പരിശോധിച്ച് ഇത് എഴുതിയ ആൾ വാക്കിന് വിലകൽപ്പിക്കുന്ന ഒരു വ്യാപാരിയാണെന്നും കുറ്റാന്വേഷകൻ നിർണ്ണയിക്കുന്നു. *ദി വാലി ഓഫ് ഫിയർ* എന്ന നോവൽ ആരംഭിക്കുന്നതും ഹോംസ് ഒരു കത്തുവായിച്ച് വ്യാഖ്യാനിക്കുന്ന രംഗം അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ്. "കവർ വെളിച്ചത്തോടടുപ്പിച്ച് മറിച്ചുംതിരിച്ചും പരിശോധിച്ചു. പോർലോക്ക് എഴുതിയതാണ്. കൈയക്ഷരം അതുതന്നെ. ആ 'ഇ'യുടെ ചരിവുകണ്ടാൽ മതി ബോധ്യപ്പെടാൻ. ഗൌരവമുള്ള വിഷയമാകും"(ibid: 173). ഇതുപോലെ കത്തിന്റെ ഉള്ളടക്കവും കൈയക്ഷരവും കേസന്വേഷണത്തിൽ നിർണ്ണായകമാകുന്ന സന്ദർഭങ്ങൾ പുഷ്പനാഥിന്റെ നോവലുകളിലുമുണ്ട്. *ഡത്ത് സർക്കിൾ* എന്ന നോവലിൽ ഡിറ്റക്ടീവ് പുഷ്പരാജ് കത്തിലെ കൈപ്പടയും ഒപ്പും നിരീക്ഷിച്ച് നിഗമനത്തിൽ എത്തിച്ചേരുന്ന രംഗം ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുണ്ട് (പുഷ്പനാഥ്, 2007: 37). കത്തുകളുടെ വിശകലനത്തിൽ കുറ്റാന്വേഷണസാഹിത്യകാരന്മാർ ശാസ്ത്രീയാന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ട്. പക്ഷേ അവയെ ശാസ്ത്രീയനിരീക്ഷണപരീക്ഷണങ്ങളിലൂടെ സയുക്തികം സമർത്ഥിക്കാൻ പലപ്പോഴും അവർ തയ്യാറാകുന്നില്ല, ഭാവനാധിഷ്ഠിതമായ സാഹിത്യഭംഗിയിലാണ് അവർക്കു നോട്ടം.

കോഡുകളുടെ വ്യാഖ്യാനം

കുറ്റാന്വേഷണനോവലിലെ നിർണ്ണായകഘടകമാണ് കോഡുകളുടെ വ്യാഖ്യാനം. *ദി ഹൌണ്ട് ഓഫ് ദ ബാസ്കർവില്ലെസ്* എന്ന നോവലിൽ ഹൈ

ന്റി ബാസ്കർവില്ലിന് ലഭിക്കുന്നത് പത്രത്തിൽനിന്ന് വെട്ടിയെടുത്ത അക്ഷരങ്ങളാൽ എഴുതപ്പെട്ട ഒരു കത്താണ്.

> പേപ്പറിനു മദ്ധ്യത്തിൽ ഒട്ടിച്ചു ചേർത്ത ഏതാനും വാക്കുകൾ: As you value your life or your reason keep away from the more. ജീവനിൽ കൊതിയുള്ള പക്ഷം ചതുപ്പുപ്രദേശത്ത് പോകരുത്. 'ചതുപ്പുനിലം' (MORE) എന്ന വാക്ക് മഷികൊണ്ടാണ് എഴുതിയിട്ടുള്ളത് (ആർതർ കോനൻ ഡോയൽ, 2013: 126).

വെട്ടിയെടുത്ത് ഒട്ടിച്ച ഈ വാക്യത്തിൽനിന്ന് നിരവധി നിഗമനങ്ങളിലേക്ക് എത്തിച്ചേരുന്നുണ്ട് ഹോംസ്. ഇന്നലെ വൈകിട്ട് ടൈംസ് പത്രത്തിൽനിന്ന് വെട്ടിയെടുത്ത അക്ഷരങ്ങളാണിത്. വിദ്യാസമ്പന്നയായ വ്യക്തിയാണിതിനു പിന്നിൽ. പക്ഷേ, കൈപ്പട പുറത്തറിയാതിരിക്കുകയും വേണം. വളരെ പരിഭ്രമത്തോടെയാണ് ഇത് തയ്യാറാക്കിയത്, അതും ഒരു ഹോട്ടൽ മുറിയിൽവച്ച്. ഈ നിഗമനങ്ങൾ കഥാഗതിയിൽ നിർണ്ണായക സ്വാധീനംചെലുത്തുന്നുണ്ട്. കോട്ടയം പുഷ്പനാഥിന്റെ 'ബംഗ്ലാവ് വിൽക്കാനുണ്ട്' എന്ന നോവലിലും ഇതിനു സമാനമായ രംഗം കാണാം. പത്രപ്പരസ്യത്തിലെ നിഗൂഢതകൾ തേടിയുള്ള യാത്രയാണ് കുറ്റവാളിയിലേക്കുള്ള വഴി തുറക്കുന്നത്. അക്കങ്ങളിൽനിന്ന് അക്ഷരത്തിലേക്കും ആശയത്തിലേക്കും പോകുന്ന രീതിയും കുറ്റാന്വേഷണസാഹിത്യകാരന്മാർ ധാരാളമായി പരീക്ഷിച്ചിട്ടുണ്ട്. "534 C 2 13 127 36 31 4 17 21 41 ഡഗ്ലാസ് 109 293 5 37 ബേൾസ്റ്റൺ 26 ബേൾസ്റ്റൺ 9 127 171" (ibid:174). ഈ കോഡ് ഹോംസ് വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നത് കൗതുകകരമായ രീതിയിലാണ്. ഒരു പുസ്തകം ഈ കോഡിൽ ഉൾപ്പെട്ടിട്ടുണ്ടെന്ന് അദ്ദേഹം നിരീക്ഷിക്കുന്നു. ഓരോ അക്കവും പേജുനമ്പറിനെയും അധ്യായങ്ങളെയുമാണ് സൂചിപ്പിക്കുന്നതെന്ന് മനസ്സിലാക്കിയ കുറ്റാന്വേഷകൻ അക്കങ്ങളിൽനിന്ന് ആശയങ്ങളിലേക്ക് എത്തിച്ചേരുന്നു. നേരേമറിച്ച് അക്ഷരത്തിൽനിന്ന് അക്കത്തിലേക്ക് എത്തിച്ചേരു

ന്ന വിദ്യയും കുറ്റാന്വേഷകർ പ്രയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. കോട്ടയം പുഷ്പനാഥിന്റെ *കിംങ് കോബ്ര*യിൽ പുഷ്പരാജ് നിഗമനങ്ങളിൽ എത്തിച്ചേരുന്ന രംഗം കാണുക.

> പുഷ്പരാജ് കടലാസ്സും പെൻസിലും എടുത്ത് മേശപ്പുറത്തുവച്ചു... ഓരോരുത്തരുടെയും പേരുകൾക്കുപകരം ഇംഗ്ലീഷ് ലിപികൾ ഇട്ടു. അതിനിടയിൽ അക്കങ്ങൾ ചേർത്തു. സങ്കലനം, വ്യവകലനം, ഗുണനം, ഹരണം ഇവ മുറയ്ക്കു നടന്നു. പുതിയ അക്ഷരങ്ങൾ വീണ്ടും സ്ഥലംപിടിച്ചു. ചിലത് വഴുതി മാറിക്കൊണ്ടുമിരുന്നു. ഒടുവിൽ എ. ബി. എന്ന രണ്ടക്ഷരങ്ങളും അവയുടെ തുകയായ 1 ഉം ശേഷിച്ചു. എ + ബി = 1. അസാധാരണമായ ഒരു ഉത്തരമാണ് അന്നദ്ദേഹത്തിന് ലഭിച്ചത്. 'എ' എന്ന അക്ഷരം കൊണ്ടുദ്ദേശിച്ചത് സോമനാഥനും 'ബി' എന്നതുകൊണ്ട് കാളിചരണുമായിരുന്നു (പുഷ്പനാഥ്, 2006: 71).

ഇത്തരം വിവരണങ്ങളിലൂടെ കഥയിൽ രഹസ്യാത്മകത നിലനിർത്താനും വായനക്കാരിൽ ആകാംക്ഷ ജനിപ്പിക്കാനുമാണ് സാഹിത്യകാരന്മാർ ലക്ഷ്യംവയ്ക്കുന്നത്.

ഭാഷാഭേദപഠനം

സാമൂഹിക ഭാഷാശാസ്ത്രത്തിന്റെ ഉപവിഭാഗമായ ഭാഷാഭേദപഠനം(Dialectology) ഫോറൻസിക് ഭാഷാശാസ്ത്രമേഖലയിൽ വിപുലമായ രീതിയിൽ പ്രയോഗിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഭാഷകളുടെ ഭൂമിശാസ്ത്രപരമായ വിതരണത്തെയും അവയുടെ അനുബന്ധസവിശേഷതകളെയും അടിസ്ഥാനമാക്കി ഭാഷാവ്യതിയാനങ്ങൾ പഠനവിധേയമാക്കുക എന്നതാണ് ഭാഷാഭേദപഠനത്തിന്റെ സ്വഭാവം. പൂർവ്വഭാഷയിൽനിന്ന് രൂപപ്പെടുന്ന ഭാഷാഭേദങ്ങൾ, അവയുടെ സമന്വയ വ്യത്യാസം ഓരോ പ്രദേശങ്ങളുമായി പൊരുത്തപ്പെട്ടു രൂപപ്പെടുന്ന വ്യാകരണം, പദാവലി, ശബ്ദശാസ്ത്രപരമായ സവിശേഷതകൾ എന്നിവയൊക്കെ ഭാഷാഭേദപഠിതാക്കളുടെ വിഷയ

മാണ്. കുറ്റാന്വേഷകനെ സംബന്ധിച്ച് കുറ്റവാളികളെ ചോദ്യംചെയ്യുന്ന വേളയിലാണ് ഭാഷാഭേദപഠനസാധ്യതകൾ ഏറെ പ്രയോജനപ്പെടുക. ഏതൊരാളുടെയും സംഭാഷണത്തിൽനിന്ന് അയാളുടെ ദേശവും സ്വഭാവസവിശേഷതകളും പൂർവ്വചരിത്രംപോലും ഗ്രഹിക്കാൻ പ്രാപ്തിയുള്ള കഥാപാത്രമായിട്ടാണ് ഹോംസിനെ കോനൻ ഡോയൽ സൃഷ്ടിച്ചത്. സന്ദർഭത്തിനനുസരിച്ച് ചോദ്യങ്ങൾ നിർമ്മിക്കാനും കുറിക്കുകൊള്ളും വിധം പ്രയോഗിക്കാനും കുറ്റാന്വേഷകർക്ക് സാധിക്കും. ഷെർലെക് ഹോംസിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി മാർക്സിനും പുഷ്പരാജും മറ്റുള്ളവരുമായുള്ള സംഭാഷണം രഹസ്യമായി റിക്കോർഡുചെയ്യുകയും പിന്നീട് അത് ആവർത്തിച്ചുകേട്ട് വിധി തീർപ്പിലെത്തുകയും ചെയ്യുന്നരീതി അവലംബിച്ചിരുന്നു. അതുപോലെ കുറ്റവാളികളെന്ന് സംശയിക്കുന്നവരുമായി ദീർഘസംഭാഷത്തിലേർപ്പെടുന്നതും അതിലൂടെ കുറ്റം തെളിയിക്കുന്നതും അവരുടെ രീതിയായിരുന്നു. അപ്പോഴെല്ലാം അവർ ഉപയോഗിച്ച മാർഗം ഭാഷാപഗ്രഥനത്തിന്റെതുതന്നെ.

നിഗമനം

കോനൻ ഡോയൽ നോവലുകൾ എഴുതുന്നത് പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ അവസാനദശകങ്ങളിലാണ്. അക്കാലത്ത് യൂറോപ്പിൽ ശാസ്ത്രസാങ്കേതികരംഗത്തുണ്ടായ അഭ്ദുതപൂർവമായ ഉണർവ്വ് ഇതരമേഖലകളിലെന്നപോലെ സാഹിത്യരംഗത്തും അനുരണനങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ചു. കെട്ടിലും മട്ടിലും പുതുമകൈവരിച്ച സാഹിത്യകൃതികൾ നവീനാശയങ്ങളാൽ നിരന്തരം പരിഷ്ക്കരിക്കപ്പെട്ടു. ഈ ഘട്ടത്തിലാണ് ഫോറൻസിക് സയൻസിന്റെ സാധ്യതകൾ കുറ്റാന്വേഷണത്തിൽ പ്രയോഗസിദ്ധമാക്കുന്ന ഷെർലക് ഹോംസിനെ കോനൻ ഡോയൽ അവതരിപ്പിച്ചത്. ഫോറൻസിക് സയൻസിന്റെ ഭാഗമെന്ന നിലയിൽ ഫോറൻസിക് ഭാഷാശാസ്ത്രത്തിന്റെ പ്രതിനിധാനവും ആ കൃതികളിൽ പ്രകടമായി. പാശ്ചാത്യസാഹിത്യവുമായുള്ള ബന്ധംവഴി നോവൽ സാഹിത്യം മലയാളത്തിൽ ആവിർഭവിച്ച

പ്പോൾ മറ്റു പല കാര്യങ്ങളിലുമെന്നപോലെ കുറ്റാന്വേഷണപരതയും അവയിൽ സ്ഥാനംപിടിച്ചു. പുഷ്പനാഥ് അവതരിപ്പിക്കുന്ന കുറ്റാന്വേഷണ സന്ദർഭങ്ങൾക്കും നിർദ്ധാരണരീതികൾക്കും ഡോയലിന്റെ നോവലുകളോടുള്ള ചാർച്ച മറച്ചുവയ്ക്കാൻ കഴിയില്ല.

കുറ്റാന്വേഷണഭാഷാശാസ്ത്രത്തിൽ അന്തർഗതമായ ഭാഷാവർഗീകരണശാസ്ത്രം, കൈയക്ഷരവിശകലനം, ടൈപ്പ്റൈറ്റഡ് അക്ഷരങ്ങളുടെ താരതമ്യം, ഭാഷണവ്യതിയാന പഠനം എന്നിവയൊക്കെ ഹോംസ് കുറ്റാന്വേഷണവഴികളിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. ഫോറൻസിക് സയൻസിന്റെ പശ്ചാത്തലം അവയ്ക്കുണ്ടെങ്കിലും അവയെല്ലാം പൂർണ്ണമായും ശാസ്ത്രീയമാണെന്ന് പറയാൻ കഴിയില്ല. വായനക്കാരനിൽ ഉദ്വേഗം നിലനിർത്താൻ ഉപയുക്തമാകുന്ന വിധത്തിൽ ഭാഷാസന്ദർഭങ്ങളെ ഭാവനയുടെ നിറം കലർത്തി പ്രയോഗിക്കുകയായിരുന്നു കോനൻ ഡോയൽ. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആരാധകനായ പുഷ്പനാഥും കുറ്റാന്വേഷണത്തിൽ ഭാഷാപഗ്രഥന സാധ്യതകൾ സമൃദ്ധമായി പ്രയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. ഫോറൻസിക് ഭാഷാശാസ്ത്രം ഇന്നത്തെ നിലയിൽ പ്രായോഗസജ്ജമാകുന്നതിന് അരനൂറ്റാണ്ടു മുമ്പുതന്നെ കുറ്റാന്വേഷണപ്രക്രിയയിലെ ഭാഷാസന്ദർഭങ്ങളെ തിരിച്ചറിയാനും അതിനെ വിശ്വസനീയമായ രീതിയിൽ ആവിഷ്ക്കരിക്കാനും കഴിഞ്ഞുവെന്നത് ഡോയലിന്റെ പ്രതിഭാവിലാസത്തിന്റെ ഉത്തമനിദർശനമാണ്. ഡോയൽ, ഹോംസിലൂടെയും പുഷ്പനാഥ്, പുഷ്പരാജിലൂടെയും മാർക്സിനിലൂടെയും പ്രയോഗത്തിൽ വരുത്തിയ ഭാഷാശാസ്ത്രതത്ത്വങ്ങൾ പലതും പിൽക്കാലത്ത് ശാസ്ത്രീയമായ അടിത്തറ കൈവരിച്ചു. കുറ്റാന്വേഷണത്തിന്റെ നിഗൂഢമാർഗങ്ങളിൽ ഭാഷാപഗ്രഥനത്തിന്റെ ഭിന്നതലങ്ങൾ കൂടി ഉപയുക്തമാക്കിക്കൊണ്ട് കുറ്റാന്വേഷകർ നടത്തിയ അന്വേഷണത്തിന്റെ നാടകീയവും യുക്തിഭദ്രവുമായ ആവിഷ്ക്കാരങ്ങളെന്ന നിലയിലാണ് തലമുറകളെ ത്രസിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് കുറ്റാന്വേഷണനോവലുകൾ ഇന്നും നിലനിൽക്കുന്നത്.

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

ആർതർ കോനൻ ഡോയൽ, *ഷെർലക്ഹോംസ്സമ്പൂർണ്ണകൃതികൾ*, (പുനരാ. ചിന്മയൻ നായർ, പി.) യൂണിവേഴ്സൽ പ്രസ് & പബ്ലിക്കേഷൻസ്, തിരുവനന്തപുരം, 2013.

പുഷ്പനാഥ്, കോട്ടയം, *കിങ്കോബ്ര*, കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശ്ശൂർ, 2006.

പുഷ്പനാഥ് കോട്ടയം, *ഡത്ത്സർക്കിൾ*, കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശ്ശൂർ, 2007.

പുഷ്പനാഥ് കോട്ടയം, *ബെസ്റ്റ് ത്രില്ലേഴ്സ് ഓഫ് കോട്ടയം പുഷ്പനാഥ്*, സി. ഐ. സി.സി. ബുക്ക് ഹൌസ്, എറണാകുളം, 2008.

ഹമീദ്, *അപസർപ്പകനോവലുകൾ മലയാളത്തിൽ*, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, 2015.

Catherine Rose Nickerson, *American Crime Fiction,* Cambridge University Press, Cambridge, 2010.

Malcon Coulthard, Alison Johnson and David Wright, *An Introduction to Forensic Linguistics Language in Evidence*, Routledge, Newyork, 2017.

Roger Shuy, *Language Crimes: The Use and Abuse of Language Evidence in the Courtroom*, Blackwell, Oxford, 1993.

തുടി റിസർച്ച് ജേണൽ
ISSN – 2320–8880
ലക്കം – 4 വോള്യം – 10

ഡോ.ജയകുമാർ എസ്.എസ്.

പ്രാദേശികമുദ്രയുള്ള ജീവിതഭാവങ്ങൾ

സംഗ്രഹം:

പ്രാദേശികസംസ്കാരത്തിന്റെ അതിശക്തമായ സാന്നിദ്ധ്യമാണ് വി.പി. ശിവകുമാറിന്റെ കഥകളുടെ പ്രത്യേകത.ശിവകുമാറിന്റെ കഥ കളിലെ ആഖ്യാനസ്ഥലചിത്രീകരണം കഥയുടെ ഇതിവൃത്തവുമായും അതിലെ സാംസ്കാരിക അംശങ്ങളുമായും ചേർന്ന സവിശേഷതയാണ്. കഥകൾ സമഗ്രമായി രൂപപ്പെടുത്തുന്ന പ്രാദേശികവും സാമൂഹികവും സാം സ്കാരികവുമായ അംശങ്ങൾ കൂടിച്ചേർന്ന് രൂപപ്പെടുത്തുന്ന സ്ഥലികത എന്ന ആഖ്യാനഘടകം ശിവകുമാറിന്റെ കഥകളിൽ ഇതിവൃത്തത്തോട് അഭേദ്യമായി ബന്ധപ്പെട്ടുനില്ക്കുന്ന ഒന്നാണ്.ശിവകുമാറിന്റെ കഥക ളിൽ രൂപപ്പെട്ടു വരുന്ന സ്ഥലനിർമ്മിതി പ്രാദേശികമായ പരിമിതവൃത്ത ത്തിനുള്ളിൽ ഒതുങ്ങിക്കൂടുന്നില്ല.സ്ഥലരാശിയിൽ രൂപപ്പെടുന്ന പ്രാദേശിക മായ സാംസ്കാരികസവിശേഷതകളും ജീവിതഭാവങ്ങളും കഥാപാത്രങ്ങളും അവിടെ നിന്ന് വളർന്ന് ജീവിതത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനസ്വഭാവരീതികളുടെ പ്രതിനിധാനങ്ങളായി വികസിച്ച് കഥകൾക്ക് സാർവ്വലൗകികമാനം നൽകുന്നു എന്നതാണ് ശ്രദ്ധേയമായ വസ്തുത.

താക്കോൽവാക്കുകൾ:

സ്ഥലികത (spatiality) ആഖ്യാനഘടകം (narrative element), കറുത്തഹാസ്യം (black humour), വികസിതരൂപകം (expanded metaphor), ബൃഹദാഖ്യാനം (meta narrative)

യാഥാർത്ഥ്യബോധമുള്ള തികച്ചും റിയലിസ്റ്റിക്കായ ഇടത്തരക്കാരുടെ ജീവിതപരിസരം അതിശക്തമായി മലയാളകഥയിൽ ആവിഷ്ക്കരിച്ചത് വി.പി. ശിവകുമാറാണ്. അങ്ങനെയാണ് വ്യത്യസ്തമായ ആഖ്യാനരൂപങ്ങൾക്കുള്ളിൽ സവിശേഷമായ പ്രാദേശികസത്ത ആ കഥകളിൽ രൂപംകൊള്ളുന്നത്. അതുചിലപ്പോൾ മദ്ധ്യതിരുവിതാംകൂറിലെ ഒരു സാധാരണ കർഷകന്റെ ജീവിതാഭിലാഷങ്ങളാകാം ('പരദേശിമോക്ഷ യാത്ര'). മറ്റു ചിലപ്പോൾ കൂട്ടുകുടുംബത്തിനുള്ളിലെ ജീവിതചിത്രങ്ങളുടെ ജീർണ്ണതയാകാം ('പാര'). അല്ലെങ്കിൽ മധ്യതിരുവിതാംകൂറിലെ പ്രാദേശികസംസ്കൃതിയുടെ നിഗൂഢതകളാവാം ('കുടുംബപുരാണങ്ങൾ'). ഇത്തരത്തിൽ പ്രാദേശികതയുടെ സാംസ്കാരിക സവിശേഷതകളിലൂടെയും ചരിത്രപശ്ചാത്തലത്തിലൂടെയും രൂപപ്പെട്ടുവരുന്നതാണ് ശിവകുമാർ കഥകളിലെ സ്ഥലികത എന്ന ആഖ്യാനഘടകം. പ്രാദേശിക സംസ്കാരത്തിന്റെ അതിശക്തമായ സാന്നിദ്ധ്യമാണ് ശിവകുമാർ കഥകളുടെ പ്രത്യേകത. ശിവകുമാറിന്റെ 'ആറാംതന്ത്രം', 'പാര' എന്നീ കഥകളെ മുൻനിർത്തി പ്രാദേശികത എങ്ങനെ കഥയുടെ ഭാവസത്തയെ രൂപപ്പെടുത്തുന്നു എന്ന ആലോചനയാണ് ഈ ലേഖനം.

ആധുനിക കേരളീയചരിത്രസന്ദർഭത്തിന്റെ സത്യസന്ധമായ ആവിഷ്ക്കാരമാണ് വി.പി.ശിവകുമാറിന്റെ കഥകൾ. ഭൂപരിഷ്ക്കരണാനന്തര കേരളം ഇടത്തരക്കാരന്റെ ജീവിതപരിസരത്തിലാണ് വളർന്നുവന്നത്. വി.പി.ശിവകുമാറിന്റെ ഭൂരിപക്ഷം കഥകളിലെയും ചരിത്രസന്ദർഭം ഈയൊരു പശ്ചാത്തലമാണ്. ശിവകുമാറിന്റെ കഥകളിലെ ആഖ്യാനസ്ഥലചിത്രീകരണം കഥയുടെ ഇതിവൃത്തവുമായും അതിലെ സാംസ്കാരിക

അംശങ്ങളുമായും ചേർന്ന സവിശേഷതയാണ്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ കഥാഖ്യാനത്തിലെ സ്ഥലനിർമ്മിതി സവിശേഷമായി പരിശോധിക്കേണ്ട ഒരു ഘടകമാണ്. ചരിത്രം പശ്ചാത്തലമാകുന്ന കഥകൾ സമഗ്രമായി രൂപപ്പെടുത്തുന്ന പ്രാദേശികവും സാമൂഹികവും സാംസ്കാരികവുമായ അംശങ്ങൾ കൂടിച്ചേർന്ന് രൂപപ്പെടുത്തുന്ന സ്ഥലികത എന്ന ആഖ്യാനഘടകം ശിവകുമാറിന്റെ കഥകളിൽ ഇതിവൃത്തത്തോട് അഭേദ്യമായി ബന്ധപ്പെട്ടു നില്ക്കുന്ന ഒന്നാണ്. 'പിപീലികാന്യായം', 'ആറാംതന്ത്രം', 'പരദേശിമോക്ഷയാത്ര', 'ചിന്താവിഷ്ടനായ രാമൻനായർ', 'പാര', 'കുടുംബപുരാണങ്ങൾ' എന്നീ കഥകളിൽ തെളിഞ്ഞുവരുന്നത് മദ്ധ്യതിരുവിതാംകൂറിലെ ഓണാട്ടുകരയുടെ സാമൂഹികാന്തരീക്ഷവും ജീവിതപരിസരവുമാണ്. അവിടുത്തെ ജീവിതത്തിന്റെ നാനാഭാവങ്ങളും ഈ കഥകളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. ഇണക്കവും പിണക്കവും പരദൂഷണങ്ങളും പാരവെയ്പും കൊതിക്കെറുവുകളും ആർത്തിയും കുടുംബമഹിമ പറച്ചിലും ഉത്സവവും മരണവും സദ്യയും പെണ്ണും കലഹവും ധനാർത്തിയും മധ്യവർഗജീവിതത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനഭാവങ്ങളായി മാറി ശിവകുമാറിന്റെ കഥകളിൽ സ്ഥലനിർമ്മിതിക്കുള്ള ഉപാദാനങ്ങളാകുന്നു.

ശിവകുമാറിന്റെ കഥകളിൽ രൂപപ്പെട്ടു വരുന്ന സ്ഥലനിർമ്മിതി പ്രാദേശികമായ പരിമിതവൃത്തത്തിനുള്ളിൽ ഒതുങ്ങിക്കൂടുന്നില്ല എന്നതാണ് ആ കഥകളിലെ സ്ഥലികത എന്ന ആഖ്യാനഘടകത്തിന്റെ സവിശേഷത. സ്ഥലരാശിയിൽ രൂപപ്പെടുന്ന പ്രാദേശികമായ സാംസ്കാരികസവിശേഷതകളും ജീവിതഭാവങ്ങളും കഥാപാത്രങ്ങളും അവിടെ നിന്ന് വളർന്ന് ജീവിതത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനസ്വഭാവരീതികളുടെ പ്രതിനിധാനങ്ങളായി വികസിച്ച് കഥകൾക്ക് സാർവ്വലൗകികമാനം നൽകുന്നു എന്നതാണ് ശ്രദ്ധേയമായ വസ്തുത. അത്യാർത്തിയും ധനമോഹവും അസൂയയും പകയും ചതിയും വീരാരാധനയും മറ്റുമെല്ലാം അങ്ങനെയാണ് കഥകളുടെ അടിസ്ഥാനഭാവങ്ങളാകുന്നത്. അതിനാൽ ശിവകുമാറിന്റെ കഥകളിലെ സ്ഥലനിർ

മ്മിതി അതിന്റെ ഭാവതലവുമായി ചേർന്നുനില്ക്കുന്ന പ്രത്യേകതയാണെന്നു പറയാം. കഥകളിലെ ജീവിതാഖ്യാനവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് മദ്ധ്യതിരുവിതാംകൂറിന്റെ ഒട്ടനവധി ആചാരങ്ങളും വിശ്വാസങ്ങളും ഭൂമിശാസ്ത്രപരമായ സവിശേഷതകളും മൺമറഞ്ഞവരും ജീവിച്ചിരിക്കുന്നവരുമായ മനുഷ്യരുമൊക്കെ കടന്നുവരുന്നു. 'ആറാംതന്ത്ര'ത്തിൽ പെണ്ണുമ്മാമ ആഷാഢഭൂതിയുടെ മകൻ കുകുദ്രുമനു വേണ്ടിയാണ് ആദ്യം വിവാഹാലോചന നടത്തുന്നത്. ആഷാഢഭൂതിയുടെ വീട് കുട്ടനാട് താലൂക്കിൽപ്പെട്ട തലവടിയിലാണ്. അയാൾ ജാതിയിൽ ഉണ്ണിത്താനായിരുന്നു. കായംകുളം രാജാവിന്റെ സേനാനായകന്മാരുടെ കുടുംബത്തിലായിരുന്നു അയാളുടെ ജനനം. അമ്പലപ്പുഴ ദേവനാരായണന്റെ സർവ്വാധികാര്യക്കാരനായ വ്യക്തിയുടെ കുടുംബാംഗവും ഇപ്പോൾ തലവടി വില്ലേജിൽ തെക്കുംമുറി പകുതിയിൽ താമസക്കാരിയുമായ മന്ദവിസർപ്പിണി എന്ന പെൺകുട്ടിയെ സംബന്ധിച്ച ഇടപാടായിരുന്നു അത്. എന്നിങ്ങനെ കുടുംബങ്ങളുടെ ചരിത്രപശ്ചാത്തലത്തിലേക്കുള്ള സൂചനകൾ നല്കി കൃത്യമായ സ്ഥലസൂചന ആറാം തന്ത്രം എന്ന കഥ നല്കുന്നുണ്ട്.

ഇത്തരം പ്രാദേശികസ്ഥലസൂചനകൾ കഥ നടക്കുന്നത് നമുക്ക് പരിചിതമായ ഇടത്താണെന്ന ബോധ്യം വായനക്കാരനിലുണ്ടാക്കുന്നു. സ്ഥലികതയുടെ ഇത്തരമൊരു പരിചിതത്വത്തിൽ നിന്നാണ് കഥയുടെ ആന്തരികഭാവം സാർവ്വലൗകികതയിലേക്ക് വികസിക്കുന്നത്. ഏത് കാലത്തെയും ഏത് മനുഷ്യന്റെയും ജീവിതത്തിലെ അടിസ്ഥാന സ്വഭാവരീതികളുടെയും ജീവിതഭാവങ്ങളുടെയും ആവിഷ്ക്കാരമായി ആഖ്യാനം രൂപാന്തരപ്പെടുന്നു. നാടോടിക്കഥകളുടെയും പഞ്ചതന്ത്രംകഥകളുടെയും നമ്മുടെ ബൃഹദാഖ്യാന പാരമ്പര്യത്തിലെ കഥാരൂപങ്ങളുടെയും ആഖ്യാനഘടനയും രൂപഘടനയും നല്കുന്നതിലൂടെയാണ് ഇത്തരമൊരു അർത്ഥതലത്തിലേക്ക് ആഖ്യാനം വികസിക്കുന്നത്. ഇതാണ് ശിവകുമാറിന്റെ കഥകളിലെ സ്ഥലികത എന്ന ഘടകം മുന്നോട്ട് വെയ്ക്കുന്ന സവിശേഷത. കുഞ്ചൻനമ്പ്യാ

രുടെ കവിതയിൽ ഇത്തരമൊരു സ്ഥലകാല ആവിഷ്ക്കാരം നമ്മൾ മുമ്പേ പരിചയപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. കേരളത്തിൽ ഫ്യൂഡലിസം അതിവേഗം അധഃപതിച്ചിരുന്ന കാലത്താണ് നമ്പ്യാർ സാഹിത്യരംഗത്ത് പ്രവേശിക്കുന്നത്. ഇടപ്രഭുക്കന്മാരും രാജാക്കന്മാരും തമ്മിലുള്ള കലഹം നമ്മുടെ സമൂഹത്തിന്റെ ഭാഗമായിരുന്നു. അധികാരത്തിനു വേണ്ടി നാട്ടുരാജാക്കന്മാർ തമ്മിൽ നിരന്തരം യുദ്ധത്തിലേർപ്പെട്ടിരുന്ന സമയം. ഈ അധികാരമോഹത്തിന്റെയും ക്രൂരതകളുടെയും ഇടയ്ക്ക് ചതിയും വഞ്ചനയും നടമാടി. സാമൂഹികകലാപങ്ങളും സാന്മാർഗ്ഗിക അധഃപതനവും ജനസാമാന്യത്തെ ബാധിച്ചു. പ്രഭുക്കന്മാരുടെ സാന്മാർഗ്ഗികാധഃപതനത്തിൽ നമ്പ്യാർ വികാരവിക്ഷുബ്ധനായി. പരിഹാസത്തോടെ അവ ചിത്രീകരിച്ചു. നിരാധാരരും നിരക്ഷരരുമായ ജനസാമാന്യത്തെ കവിതയിലൂടെ ബോധവാന്മാരും സംസ്കാരസമ്പന്നരുമാക്കാൻ അദ്ദേഹം ശ്രമിച്ചു. പുരാണത്തിലെയും നാടോടിക്കഥകളിലെയും കഥയെയും കഥാപാത്രങ്ങളെയും സമകാലികതയുടെ സ്ഥലകാലങ്ങളിലേക്ക് കൊണ്ട് വന്ന് മനുഷ്യന്റെ സ്വഭാവവിശേഷങ്ങളിലെ കൊള്ളരുതായ്മകളെ നമ്പ്യാർ പരിഹസിച്ച് മുറിവേല്പിച്ചു. അതിലൂടെ സാമൂഹികമാലിന്യത്തെ പവിത്രീകരിക്കാൻ അദ്ദേഹം ശ്രമിച്ചു. നമ്പ്യാർ സമകാലികജീവിതത്തെ ആവിഷ്ക്കരിക്കാൻ പുരാണകഥയെയും കഥാപാത്രങ്ങളെയും നാടോടിക്കഥകളെയും അടിത്തറയാക്കിയപ്പോൾ ശിവകുമാർ അവയുടെ ആഖ്യാനഘടനയെയും കഥാപാത്രങ്ങളെയുമാണ് സമകാലികജീവിതത്തിന് സാർവലൗകികഭാവം നല്കാൻ പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയത്.

> എന്റെ കഥാപാത്രങ്ങളോട് പരമാവധി ദയയും നീതിയും പുലർത്താൻ ഞാൻ ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്. പക്ഷേ, പലപ്പോഴും എല്ലാത്തരം സാമീപ്യങ്ങൾക്കും അപ്പുറത്ത് പടുകുഴികളിൽ നിൽക്കുന്നവരായിട്ടാണ് അവരെനിക്ക് വെളിപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. അവരുടെ ദുരന്തത്തിൽ എനിക്കു പങ്കില്ല. അത് എന്റെ തന്നെ ദുരന്തമാകയാൽ (ശിവകുമാർ 1995:191)

ഒറ്റ എന്ന സമാഹാരത്തിൽ തന്റെ കഥാപാത്രങ്ങളെക്കുറിച്ച് ശിവകുമാർ എഴുതിയ വാക്കുകളാണിത്. യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ മണ്ണിൽ ചവിട്ടിനില്ക്കുന്ന മധ്യതിരുവിതാംകൂറിലെ ഇടത്തരക്കാരെ അതിശക്തമായി കഥകളിൽ ആവിഷ്ക്കരിച്ച എഴുത്തുകാരനാണ് വി.പി.ശിവകുമാർ. ആ കഥകളിൽ ജീവിതത്തിന്റെ എല്ലാ കട്ടുരസങ്ങളുമുണ്ടാകും. കേരളീയസമൂഹത്തിലെ വൈവിധ്യങ്ങളെയും വൈരുദ്ധ്യങ്ങളെയും സൂക്ഷ്മതയിൽ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്ന ആ കഥകളിലെ പാരസ്പര്യ മുനകൾ അനേകമാണ്. മനുഷ്യസ്വഭാവത്തിലെ കാമനകളെയും സൂക്ഷ്മഭാവങ്ങളെയും സ്ഥലികതയുടെ സവിശേഷ പശ്ചാത്തലത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥയാണ് 'പാര'.

നാട്ടിൻപുറത്ത് കൈമാറി പ്രചരിക്കുന്ന ചരിത്രപശ്ചാത്തലമുള്ള ഒരു പഴയ കടങ്കഥയുടെ രൂപത്തിലാണ് 'പാര'യുടെ ആഖ്യാനം. അതുകൊണ്ടാണ് ഗ്രാമീണ കഥാകഥനത്തിന്റെ ശില്പം ഈ കഥയ്ക്ക് കൈവന്നത്. "ചൈത്രമാസാരംഭത്തിൽ മേടസംക്രമം കഴിഞ്ഞതോടെ കൊച്ചുകിട്ടനമ്മാവൻ കടപുഴകി വീണു." എന്ന കഥാരംഭവും "അന്ത്യനിമിഷത്തിൽപ്പോലും ഉജ്വലമായ ഒരു തിരിച്ചുവരവ് നടത്തിയ കൊച്ചുകിട്ടനമ്മാവനെ ഇന്ന് ആളുകൾ 'പാരയമ്മാവൻ' എന്നു വിളിക്കുന്നു. ഗുപ്തമായ ശരീരഭാഗങ്ങളിൽക്കൂടി കൊല്ലവർഷം 1099–ൽ അയാൾ ലോകത്തോട് നിർവഹിച്ച പ്രതികാരത്തെ ഒരു നാടൻകഥയാക്കി ചുരുക്കി ഇടുങ്ങിയ ശബ്ദത്തിൽ അശ്ലീലച്ചുവയോടെ അവർ പറഞ്ഞു ചിരിക്കുന്നു"എന്ന കഥാന്ത്യവും പഴങ്കഥയുടെ രൂപഘടനയിലാണ് പാര എന്ന കഥയുടെ ആഖ്യാനമെന്ന് വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. 'വടവൃക്ഷം പോലെ നിന്ന കൊച്ചുകിട്ടനമ്മാവൻ കടപുഴകി വീണ് മരണം കാത്തുകിടക്കുകയാണ്' എന്നിങ്ങനെയാണ് കൊച്ചുകിട്ടനമ്മാവന്റെ അന്ത്യരംഗം ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. ഈ സന്ദർഭത്തിൽ നിന്നും ഫ്ളാഷ്ബാക്ക് രീതിയിലാണ് കഥാഖ്യാനം നിർവഹിച്ചിരിക്കുന്നത്. നടുത്തളത്തിൽ വിറകുമുട്ടിപോലെ കിടന്ന അയാളുടെ ശരീരത്തിൽ പരിചരിച്ച ബന്ധുക്കൾ കൈത്തരിപ്പ തീർത്തു. കാത്തിരുന്ന് മടുത്ത ആൺമക്കൾ കാ

റ്റുകൊള്ളാനിറങ്ങി. തറവാട്ടു നോക്കുന്ന മകൾ തക്കം നോക്കി വരിയിട്ടു പണം പിരിച്ചു. മധ്യതിരുവിതാംകൂറിലെ സാംസ്കാരികത്തനിമകളെ ധ്വനിപ്പിച്ചു കൊണ്ട് ജീർണ്ണിക്കുന്ന കൂട്ടുകുടുംബപശ്ചാത്തലത്തിൽ ഇതിവൃത്തത്തെ രൂപപ്പെടുത്താനാണ് വി.പി.ശിവകുമാർ ശ്രമിക്കുന്നതെന്ന് കഥാഖ്യാനം ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

ദിവസം കഴിയുംതോറും അയാളുടെ ശ്വാസഗതി നേർത്തുവന്നു. വിജനമായ ശിവക്ഷേത്രത്തിലെ പാണികൊട്ടു പോലെ ഏകാഗ്രവും ഭയപ്പെടുത്തുന്നതുമെന്നാണ് ഇതിനെ കഥാകൃത്ത് വിവരിക്കുന്നത്. ഈ അവസ്ഥയിലും മരണത്തെയല്ല അയാൾ മുന്നിൽ കാണുന്നത്. എണ്ണയും കുഴമ്പും തേച്ചു മെരുക്കിയെടുത്ത സ്വന്തം ശരീരം മാത്രം കാണുന്നു.ചെട്ടികുളങ്ങര കുംഭഭരണിക്ക് തേരുവലിച്ചു മുന്നേറുന്ന ഒരു മുഷ്ക്കന്റെ സ്വരൂപം കാണുന്നു. എള്ളുവിതച്ച പാടങ്ങളിലൂടെ ഉരുളുന്ന കെട്ടുകാഴ്ചകളുടെ കൂറ്റൻ തടിച്ച ചക്രങ്ങൾ കാണുന്നു. മരണക്കിടക്കയിലും ഉത്തേജിപ്പിക്കുന്ന പുളിച്ച കള്ള്.ഈ വൃദ്ധന്റെ മനസ്സിൽ ഒരു പാര തെളിയുന്നു. ഇരുവശവും മൂർച്ചയുള്ള ഒരിരുമ്പുപാര. തേരു വലിക്കുമ്പോൾ അട വെയ്ക്കാനുള്ള ആയുധമായി അയാളതും കൊണ്ടു നടന്നു. പുരുഷശക്തി മുഴുവനും അതിലേക്ക് നിയോഗിച്ച് വിജയം നേടി. ആ പാരയാണിപ്പോൾ ഓർമ്മകളിലേക്ക് തിരിച്ചെത്തുന്നത്.

പിന്നീട് ശത്രുക്കൾക്കു നേരേ പ്രയോഗിക്കാനുള്ള നല്ല ആയുധമാക്കി മാറ്റി പാരയെ. തന്നെ കേസിൽപ്പെടുത്തിയവന്റെ മകളുടെ വിവാഹം അപവാദം പറഞ്ഞ് മുടക്കി. ഇക്കാലത്ത് ഒരു ശരാശരി മനുഷ്യന് പറ്റിയ ഏറ്റവും വലിയ ആയുധമാണ് പാരയെന്ന് കൊച്ചുകിട്ടൻ തിരിച്ചറിഞ്ഞു. ഈ മനോഭാവം സമൂഹത്തിന്റെ പൊതുഭാവമാണ്. പാരവെയ്ക്കുന്നത് അത്ര മോശപ്പെട്ട സ്വഭാവമല്ലെന്ന തോന്നൽ പൊതുസമൂഹത്തിനുണ്ടെന്നതാണ് ഇന്നത്തെ അവസ്ഥ. പാര കൊച്ചുകിട്ടൻ ശരിക്കുപയോഗിച്ചു. എത്രയെത്ര വാഗ്വാദങ്ങൾ, അടിപിടി, വേലികെട്ട്, എലുകക്കല്ല് മാറ്റി കുഴിച്ചിടുക, തർക്കവിഷയമായ മാവിൽ രസം കുത്തിച്ചുണക്കുക, കള്ളസാക്ഷി പറയുക ഇങ്ങനെ

ഓർമ്മകൾ ഒരു പാരയ്ക്കു ചുറ്റും നൃത്തംവെയ്ക്കുന്നു. കുട്ടിക്കാലം മുതൽ പാര ഒരു ശക്തിയായിരുന്നു. മുളകൊണ്ട് ചെറിയ പാരയുണ്ടാക്കി തവളകളെ കുത്തിക്കൊല്ലുമായിരുന്നു. വിവാഹത്തോടെ മറ്റെല്ലാ തെമ്മാടികളെയും പോലെ കൊച്ചുകിട്ടനും മാന്യത കിട്ടി. സുഖകരമായ മന്ദതയോടെ കൊച്ചുകിട്ടൻ ഒരു വളർത്തുമൃഗത്തിന്റെ വിധേയത്വം കാട്ടിയെന്ന് കഥാകൃത്ത് പറയുന്നു. സ്വയം ഒരു കുറ്റിയിൽതളഞ്ഞു.അതോടെ പാര തുരുമ്പെടുക്കാൻ തുടങ്ങി. മനുഷ്യനുള്ളിലെ മൃഗത്തെ മെരുക്കിയിണക്കുകയാണ് പലപ്പോഴും കുടുംബം ചെയ്യുന്നത്. മനുഷ്യന്റെ സ്വാഭാവിക ചോദനകളെയും സ്വത്വത്തെയും അളവിനൊപ്പിച്ച് പാകപ്പെടുത്തിയെടുക്കലാണ് കുടുംബമെന്ന സ്ഥാപനവത്ക്കരണത്തിലൂടെ നടക്കുന്നത്.മൃഗം മനുഷ്യനാകാൻ ശ്രമിക്കുന്നതോടെ കഷ്ടകാലം ആരംഭിക്കുന്നു. മൃഗത്തിന് പൂർണ്ണമനുഷ്യനാകാനും മനുഷ്യന് പൂർണ്ണമൃഗമാവാനും കഴിയില്ല എന്ന് പറയുന്നത് കുടുംബമെന്ന ഘടനയിലേക്ക് തളയ്ക്കപ്പെടുന്ന വ്യക്തിയുടെ സ്വത്വസംഘർഷത്തെ ഭംഗിയായി സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.തുടർന്ന് കൊച്ചുകിട്ടന്റെ ജീവിതം ചുരുങ്ങി ചെറുതായി. ഭാര്യ, മക്കൾ, കുട്ടികൾ എന്നിങ്ങനെ കീറ്റിലയുടെ വലുപ്പമുള്ള പറമ്പിലേക്ക് ജീവിതം ഒതുങ്ങി.ഒരു നാൾ തന്റെ ആയുധം അയാൾ ചുവടില്ലാത്ത ഒരു കൊക്കയിലേക്ക് എറിഞ്ഞു.

പാര പൊയ്പോയതോടെ അയാൾ സ്വത്വം വെളിവായിപ്പോയ നീലക്കുറുക്കനായി. വളർന്നു വന്ന മക്കൾ അയാളെ നിർത്തി കുറ്റപത്രം വായിച്ചു.ശരീരം പഴുത്തു തുടങ്ങിയതോടെ ഒറ്റപ്പെട്ട താവളങ്ങളിൽ ചെന്നിരുന്ന് പഴയ കരുത്തിന്റെ കഥ പറഞ്ഞു. വൃദ്ധനായതോടെ മക്കൾ ഭാഗത്തിനായി കടിപിടികൂട്ടി. കുട്ടികൾ മുഖത്ത് നോക്കിപരിഹസിച്ചു. മക്കൾ കള്ളഒപ്പിട്ട് സ്വത്ത് കൈക്കലാക്കി. ബുദ്ധിസ്ഥിരതയില്ലെന്ന് പറഞ്ഞപ്പോഴും മിണ്ടാതിരുന്നു. കല്യാണസദ്യയിൽ ധർമ്മക്കാരുടെ പന്തിയിലേക്ക് മാറ്റിയിരുത്തപ്പെട്ടു. ആവശ്യങ്ങൾ ആരോടും പറഞ്ഞില്ല. ആരൊക്കെയോ ചേർന്ന് നല്കിയ കട്ടിലിലും കീറപ്പായയിലും വർഷങ്ങൾ കിടന്നു. ഇപ്പോൾ മര

ണത്തെ മുഖാമുഖം കാണുന്നു. ഓർമ്മയിൽ ഒരു പാര മാത്രം. നഗ്നമായ ആത്മാവിന്റെ വിശുദ്ധി വെട്ടിത്തിളങ്ങുന്ന അതിന്റെ മുന മാത്രം. ജീവിതത്തിലൊന്നും കിട്ടിയില്ല, കിട്ടിയത് സ്വയം ഉയർത്തിപ്പിടിച്ച പാര മാത്രം.

തന്റെ അന്ത്യാഭിലാഷം മുക്കിയും മൂളിയും അയാൾ മക്കളെ അറിയിച്ചു. മുളകൊണ്ടോ കവുങ്ങിന്റെ അലകുകൊണ്ടോ മറ്റോ ഉണ്ടാക്കിയ പാരയും മരിക്കുമ്പോൾ കൊണ്ടു പോകണം. ഒരു കൊതി. ആഗ്രഹം കേട്ട് മക്കൾ ആദ്യം ചിരിച്ചെങ്കിലും പുണ്യപാപങ്ങളെ ഓർത്ത് മക്കൾക്ക് അനുസരിക്കേണ്ടി വന്നു. മരിച്ച കഴിഞ്ഞാലുടനേ ഈ പാര തന്റെ ആസനത്തിലേക്ക് അടിച്ചു കയറ്റണം. എന്നിട്ടേ കുളിപ്പിക്കുക പോലും ചെയ്യാവൂ. ചിതയിൽ വെയ്ക്കുമ്പോൾ കമിഴ്ത്തിക്കിടത്തണം.പാര ഉയർന്നു നില്ക്കണം. അന്ത്യാഭിലാഷം അറിയിച്ച് കൊച്ചുകിട്ടൻ അന്ത്യശ്വാസം വലിച്ചു. കൊച്ചുകിട്ടന്റെ അന്ത്യാഭിലാഷം മക്കളും മരുമക്കളും കൂടി നിറവേറ്റി.കരുണ നിറഞ്ഞ പരിഹാസത്തോടെ പാര അടിച്ചുകയറ്റി. അസ്വാഭാവികമായി ശവത്തിൽ ഉയർന്നു നില്ക്കുന്ന പാര കണ്ട് കരക്കാരും ബന്ധുക്കളും സംശയമുന്നയിച്ചു.മരിച്ചയാളിന്റെ അന്ത്യാഭിലാഷമാണെന്ന വിശദീകരണം ആർക്കും സ്വീകാര്യമായില്ല. സ്വത്തിനു വേണ്ടി കൂട്ടായി നടത്തിയ കൊലപാതകമാണെന്ന് ചിലർ സംശയിച്ചു. പോലീസ് എത്തി മഹസർ തയ്യാറാക്കി. മക്കളെയും മരുമക്കളെയും വിലങ്ങു വെച്ച് കൊണ്ടുപോയി.

കൊലപാതകം തെളിഞ്ഞോ എന്നതിനെക്കാൾ ആ കുടുംബത്തിലെ അംഗങ്ങൾക്കെല്ലാം മഹാപാതകികൾ എന്ന പേര് വീണു. കാലം കഴിഞ്ഞപ്പോൾ ആ കുടുംബത്തിൽ ജനിക്കുന്ന ഓരോ ശിശുവിനും പേരിനു മുന്നിൽ പാര എന്ന മാറാപ്പേര് വീണു. ഓരോ ദുരന്തവും അതിന്റെ ദുഃഖകരമായ വൈകാരികാംശം കാലപ്പഴക്കത്തിൽ നഷ്ടപ്പെട്ട് ഒരു അസംബന്ധഫലിതമായി അധഃപതിക്കുന്നതിന് തെളിവെന്നവണ്ണം അന്ത്യനിമിഷത്തിൽപ്പോലും ഉജ്ജ്വലമായ ഒരു തിരിച്ചുവരവ് നടത്തിയ കൊച്ചുകിട്ടനമ്മാവനെ ഇന്ന് ആളുകൾ പാരയമ്മാവൻ എന്നു വിളിക്കുന്നു.

മലയാളിയുടെ അടിസ്ഥാന സ്വഭാവങ്ങളിലൊന്നായ പാരവെയ്ക്കൽ എന്ന മനോഭാവത്തെയാണ് കറുത്തഹാസ്യ (black humour)മെന്ന ആഖ്യാനതന്ത്രത്തിലൂടെ 'പാര'യിൽ വി.പി.ശിവകുമാർ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഗൗരവമായവിഷയങ്ങളെ ക്രൂദ്ധമായ ചിരിയിൽ പൊതിഞ്ഞ് അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഈ രചനാതന്ത്രം ഉത്തരാധുനികതയുടെ ഒരു സവിശേഷതയാണ്. വെറുതേ ചിരിപ്പിക്കാനല്ല ക്രൂരമായ ചിരിക്കുള്ളിൽ പൊള്ളുന്ന യാഥാർത്ഥ്യത്തെ സൃഷ്ടിക്കാനാണ് കറുത്തഹാസ്യം എഴുത്തിൽ കടന്നു വരുന്നത്. കറുത്തഹാസ്യം നോവിപ്പിക്കുന്ന ചിരിയാണ് ചുറ്റുപാടുകളിലെ അസംബന്ധങ്ങളെയും അസന്തുലിതാവസ്ഥകളെയും ചൂണ്ടിക്കാണിച്ച് വിരുദ്ധോക്തിയിലൂടെ നടത്തുന്ന നർമ്മപ്രയോഗമാണിത്. അതുകൊണ്ടാണ് മാറിയ ജീവിതാവസ്ഥയിലെ ഭാവുകത്വാവിഷ്ക്കാരത്തിന്റെ സങ്കേതമെന്ന് ലിൻഡാ ഹാഷിയോൺ (Hutcheon 1984:42) കറുത്തഹാസ്യത്തെ വിളിച്ചത്

അച്ഛന്റെ ആഗ്രഹങ്ങൾക്ക് പിന്നിലുള്ള പുണ്യപാപങ്ങളെ ഓർത്ത് അയാളുടെ ആസനത്തിലേക്ക് പാര അടിച്ചുകയറ്റുന്ന മക്കളുടെയും മരുമക്കളുടെയും പ്രവൃത്തിക്കു പിന്നിലെ വൈരുദ്ധ്യം ക്രൂരമായൊരു ചിരിക്ക് കാരണമാകുന്നുണ്ട്. മലയാളകവിതയിൽ അയ്യപ്പപ്പണിക്കരിലും കടമ്മനിട്ടയിലും നാമിതു കാണുന്നു. ജീവിതത്തിലെ വിലക്ഷണതകളെ തീക്ഷ്ണമായ പരിഹാസഭാവത്തിൽ കാണുന്നു എന്നതാണ് ശിവകുമാർ കഥകളുടെ അടിസ്ഥാനഭാവം. ചതിയും വഞ്ചനയും പാരവെയ്പ്പും ദുരന്തവും നിറഞ്ഞ ചുറ്റുപാടുകളെക്കുറിച്ച് തികഞ്ഞ ബോധ്യമുണ്ടായിരുന്നു കഥാകൃത്തിന്. കാവ്യാത്മകമോ കാല്പനികമോ ആയ കഥകളെഴുതുവാൻ അദ്ദേഹത്തിന് സാധിക്കാതിരുന്നത് അതുകൊണ്ടാണ് 'പൊതുവേ കയ്പൻ കഥകളാണ് തന്റേതെന്ന്' ശിവകുമാർ തന്നെ പറയുന്നുണ്ട് (ശിവകുമാർ 1995:102). കയ്പ് സമകാലികജീവിതത്തെ ആവിഷ്ക്കരിക്കാൻ അനിവാര്യമാണെന്ന് ശിവകുമാർ കരുതിയിരുന്നു എന്ന് അദ്ദേഹത്തിന്റെ വാക്കുകൾ വ്യക്ത

മാക്കുന്നു. ഒരുതെളിഞ്ഞ ചിരി തന്റെ എക്കാലത്തെയും വലിയസ്വപ്നമായി രുന്നുവെന്ന് അദ്ദേഹം ഇതോടൊപ്പം കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നുണ്ട്.

> ഇത്രയും ക്രൂദ്ധാമായഹാസ്യം ആധുനികരിലോ സമകാലി കരിലോ ഇല്ല. സുഖഭോഗങ്ങളിൽ നിന്ന് മുഖംതിരിക്കാനാ വാതെ കുടുംബവ്യവസ്ഥയുടെ അന്തരാളങ്ങളിൽ കെണി യുണ്ടാക്കി കുരുങ്ങി പിടയുന്ന നിസ്സഹായനായ ഇടത്തര ക്കാരന്റെ ചോരവലിഞ്ഞു ചുളിഞ്ഞ മുഖം ശിവകുമാറിന്റെ രചനകളിൽ നിന്ന് നീണ്ടുവരുമ്പോൾ കഥയും ജീവിതവും തമ്മി ലുള്ള അന്വയത്തിന്റെ അർത്ഥം നമുക്ക് തെളിഞ്ഞുകിട്ടുന്നു (സുധീഷ്2002:198)

എന്നനിരീക്ഷണം ഈസന്ദർഭത്തിൽ അന്വർത്ഥമായിത്തീരുന്നു

ഇടത്തരക്കാരുടെ സ്വത്വസംഘർഷത്തെയാണ് കൃത്യമായ പ്രാ ദേശിക സ്ഥലികതയുടെ ക്യാൻവാസിൽ ശിവകുമാർ 'പാര'യിൽ ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. മധ്യതിരുവിതാംകൂറിലെ ഗ്രാമീണാനുഷ്ഠാനമായ ചെട്ടികുളങ്ങര കുംഭഭരണിയിൽ തേരുവലിക്കുമ്പോൾ അടവെയ്ക്കാനുള്ള ആയുധമായി കൊച്ചുകിട്ടനമ്മാവന്റെ ജീവിതത്തിലേക്കു കടന്നുവന്ന പാര പിന്നീട് അയാളുടെ സ്വഭാവത്തിന്റെ ഭാഗമായി ശരീരാവയവം പോ ലെയായിത്തീരുകയാണ്. കഥയിൽ പാര ഒരു രൂപകമായി (metaphor) പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. ഈ രൂപകത്തിന്റെ വികസിതരൂപമായാണ് കഥാ ഖ്യാനം നിർവഹിക്കപ്പെടുന്നത്. ഇടനാടൻ ഗ്രാമീണപശ്ചാത്തലത്തിൽ രചിക്കപ്പെട്ട കഥ ഒരു ശരാശരി മലയാളിയുടെ മനോഭാവമായി ആവി ഷ്ക്കരിക്കപ്പെടുന്നു. കൊച്ചുകിട്ടനമ്മാവനെപ്പോലുള്ള കഥാപാത്രങ്ങൾ നാട്ടിൻപുറങ്ങളിൽ സാധാരണമാണ്. കടമ്മനിട്ടയുടെ ചാക്കാല എന്ന കവിതയിൽ ഇത്തരമൊരു സാമൂഹികസാഹചര്യവും കഥാപാത്രവും കടന്നു വരുന്നുണ്ട്.

എലിമുള്ളു കൊണ്ടാ വഴിയടച്ചു
എലുകക്കല്ലൊക്കെ പിഴുതുമാറ്റി
അതിരിലെ പ്ലാവിന്റെ ചോട്ടു മാന്തി
വേരറ്റു വീണപ്പോൾ തർക്കമാക്കി
എരുമയെക്കയറൂരി വിട്ടു തയ്യിൻ
തല തീറ്റിയെതിരുകളെത്ര കാട്ടി (2012:129)

എന്നിങ്ങനെ കേരളീയ ജീവിതാനുഭവത്തിന്റെ പൊതുസ്വഭാവമാണ് ഈ മനോഭാവമെന്ന് വ്യക്തമാക്കുന്നതാണ് കടമ്മനിട്ടയുടെ കവിതയും.

അന്യരുടെ ജീവിതത്തിലേക്ക് അമിതതാല്പര്യത്തോടെ എത്തിനോക്കുന്നവർ നമുക്ക് ചുറ്റിലുമുണ്ട്. മറ്റുള്ളവരുടെ സ്വകാര്യതയിലേക്ക് കടന്നുകയറി ജീവിതത്തെ തകിടം മറിക്കുന്നവർ നിരവധിയാണ്. ജീവിതത്തിന്റെ പല സന്ദർഭങ്ങളിലും കപടവേഷം കെട്ടി അന്യരെ ദ്രോഹിക്കുന്നവരുടെ പ്രതിനിധിയാണ് കഥയിലെ കൊച്ചുകിട്ടനമ്മാവൻ. കുടുംബത്തോട് ചേർന്നുനില്ക്കുന്ന ഇടത്തരക്കാരന്റെ ജീവിതത്തിലെ ഒരു സന്ദർഭത്തെയും ശിവകുമാർ അവഗണിക്കുന്നില്ല. മലയാളിയുടെ ജീവിതച്ചുറ്റുപാടുകളിലെ ഏത് പ്രതിരോധത്തിലും ഒരു പാര ആവശ്യപ്പെടുന്നു എന്ന തിരിച്ചറിവാണ് ഈ കഥയുടെ കാതൽ. അതു കൊണ്ടാണ് പാര പൊയ്പോയതോടെ സ്വത്വം വെളിവായ നീലക്കുറുക്കനെന്ന് കൊച്ചു കിട്ടനമ്മാവനെ വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത്. യാഥാർത്ഥ്യബോധമുള്ള തികച്ചും റിയലിസ്റ്റിക്കായ ഇത്തരം കഥാപാത്രങ്ങളെ വളരെ തെളിമയോടെ മലയാളകഥയിൽ അവതരിപ്പിച്ചു എന്നതാണ് പാര എന്ന കഥയെ ശ്രദ്ധേയമാക്കുന്ന ഘടകം.

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

അപ്പൻ, കെ.പി., *കഥ ആഖ്യാനവും അനുഭവസത്തയും*, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം,1999.

രവികുമാർ, കെ.എസ്., *കഥയും ഭാവുകത്വപരിണാമവും*, കറന്റ് ബുക്സ്,കോട്ടയം, 2002.

----------------, *ചെറുകഥ വാക്കും വഴിയും*, കറന്റ് ബുക്സ്, കോട്ടയം.1999.

രാജശേഖരൻ പി.കെ., *കഥാന്തരങ്ങൾ*, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്,2007.

രാമകൃഷ്ണൻ,കടമ്മനിട്ട, *കടമ്മനിട്ടയുടെ കവിതകൾ*, ഡി. സി. ബുക്ക്സ്,കോട്ടയം. 2012.

ശിവകുമാർ, വി.പി., *വി.പി.ശിവകുമാറിന്റെ കഥകൾ*, ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം,1995.

സുധീഷ് വി.ആർ., *കഥാന്തരം*, ഹരിതം ബുക്ക്സ് കോഴിക്കോട്,2002

Hutcheon, Linda, *The Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Methuen, New York, 1984.

Matthews, Brander, *Philosophy of the Short Story*, Longman's, Green and company, UK,1991.

Reid, Ian, *The Short Story*, Routledge, UK,1977

തുടി റിസർച്ച് ജേണൽ
ISSN – 2320–8880
ലക്കം – 4 വോള്യം – 10

ഡോ.എം.എസ്. ബിജു

പ്രസന്നരാജന്റെ വായനയുടെ മറുപാഠങ്ങൾ

സംഗ്രഹം:

നല്ല സഹൃദയനല്ലാത്തവൻ നല്ല വിമർശകനാവുന്നില്ല. പൊതുവെ വിമർശകരെല്ലാം സിദ്ധാന്തങ്ങളിലെ യുക്തിപരമായ തർക്കങ്ങളിലും വിവാദങ്ങളിലുമെല്ലാം താല്പര്യം കാട്ടുന്നവരാണ്. സർഗ്ഗാത്മകവിമർശനത്തിന്റെ സാന്നിധ്യം പലപ്പോഴും വിമർശനത്തിൽ ഉണ്ടാകുന്നില്ല. പ്രസന്നരാജന്റെ വിമർശനം കലാസൃഷ്ടിയുടെ നേരെ മനസ്സും ഹൃദയവും ചേർത്ത് വച്ച് നടത്തുന്ന വിചാരങ്ങൾ ആണ്. പ്രസന്നരാജൻ എന്ന സഹൃദയനായ വിമർശകന്റെ വായനയുടെ മറുപാഠങ്ങളെ കുറിച്ചാണ് ഈ പ്രബന്ധത്തിൽ വിലയിരുത്തുന്നത്.

താക്കോൽ വാക്കുകൾ:

വായനയുടെ മറുപാഠം, ഖണ്ഡനവിമർശനം

ചിന്തയുടേയും സൗന്ദര്യബോധത്തിന്റേയും പുതിയ സമവാക്യങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ച വിമർശകനാണ് പ്രസന്നരാജൻ. സത്യസന്ധവും സാഹസികവുമായ സഞ്ചാര പഥങ്ങളെ തുറന്ന് കാട്ടുന്നവയാണ് പ്രസന്നരാജന്റെ വിമർശനങ്ങൾ. വായിച്ച് പഠിച്ചുറപ്പിച്ച സിദ്ധാന്തങ്ങളുടേയും പ്രത്യയ ശാസ്ത്രങ്ങളുടേയും മാത്രം പിൻബലത്തിൽ കലാരചനകളെ

സമീപിക്കുന്ന വിമർശകനുമല്ല. കാരണം പദങ്ങൾക്ക് സ്ഥിരമായ അർത്ഥചമത്ക്കാരങ്ങളിലെന്നും, ആസ്വാദകന്റെ അനുമാനമനുസരിച്ച് അത് മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നുവെന്നുമുള്ള മഹിമഭട്ടന്റെ പക്ഷക്കാരനാണ് അദ്ദേഹം. മഹത്തായ ഒരു കലാസൃഷ്ടി ഒരു പ്രവാഹം പോലെയാണ് വ്യക്തിയുടെ മനസ്സിലൂടെ കടന്നു പോകുന്നത്. അത് സകലതിനെയും രൂപപരിണാമങ്ങൾക്ക് വിധേയമാക്കുന്നു. കടലാസിൽ അച്ചടിച്ച വരുന്നതല്ല കലാസൃഷ്ടിയുടെ യഥാർത്ഥ രൂപം. അത് വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ രൂപപെടുന്നതാണ്. വായനക്കാരന്റെ സഹൃദയത്വവും സംവേദനക്ഷമതയും വാസനകളുമാണ് രചനക്ക് അർത്ഥവും ധ്വനിയും രൂപവും നൽകുന്നത്.

സഹൃദയനായ വായനക്കാരൻ

നല്ല സഹൃദയനല്ലാത്തവൻ നല്ല വിമർശകനാവുന്നില്ല. കവി സൃഷ്ടിച്ചത് സഹൃദയൻ പുനഃസൃഷ്ടിക്കുന്നു. പൊതുവെ വിമർശകരെല്ലാം സിദ്ധാന്തങ്ങളിലെ യുക്തിപരമായ തർക്കങ്ങളിലും വിവാദങ്ങളിലും താൽപര്യം കാട്ടുന്നവരാണ്. കലാ സൃഷ്ടികൾ വായനക്കാരിൽ ജനിപ്പിക്കുന്ന അനുഭൂതികളുടെ ലോകത്തെ വിമർശകർ മറന്നു പോകുന്നു. സർഗ്ഗാത്മക വിമർശനത്തിന്റെ സാന്നിദ്ധ്യം പലപ്പോഴും വിമർശനത്തിലുണ്ടാകുന്നില്ല. ആവർത്തിച്ചുള്ള വായനയിലൂടെ ഒരു കൃതിയെ ചുറ്റിപ്പറ്റി നിൽക്കുന്ന മുൻധാരണകളെയും, അതുൾക്കൊള്ളുന്ന സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരമായ മൂല്യങ്ങളെയും ഉടച്ചുവാർത്ത് പുതിയ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ സാധ്യതകളെ തുറന്നിടുകയാണ് ഒരു നല്ല വിമർശകൻ ചെയ്യേണ്ടത്. ആസ്വാദനത്തിന്റെ തലങ്ങളിൽ വലിയ പൊളിച്ചെഴുതലുകൾ നടത്തി സാഹിത്യചരിത്രം മാറ്റിയെഴുതാൻ നമ്മെ പ്രോഹത്സാഹിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

വായനയുടെയും ആസ്വാദനത്തിൻറേയും വേളയിലാണ് ഒരു കൃതിക്ക് ജീവൻ ലഭിക്കുന്നത്. സംവേദന ശക്തിയുള്ള വായനക്കാരനെ ലഭിക്കാത്തിടത്തോളം കാലം സാഹിത്യകൃതികൾ നിർജ്ജീവമാണെന്നാണ് പ്രസന്നരാജൻ കരുതുന്നത്.

> വിമലതരമായ ഹൃദയമുള്ളവനാണ് സഹൃദയൻ. ഹൃദയസംവാദക്ഷമതയാണ് സഹൃദയനുണ്ടായിരിക്കേണ്ട മുഖ്യസിദ്ധി. സഹൃദയനേക്കുറിച്ചുള്ള ഈ കാഴ്ച്ചപ്പാട് വ്യാപ്തിയേറിയ ഒന്നാണെന്ന കാര്യത്തിൽ സംശയമില്ല. സഹൃദയൻ എന്ന പദത്തിന് സമാനമായ പദം ഇംഗ്ലീഷ് ഭാഷയിലില്ല. കാവ്യങ്ങളുമായുള്ള നിരന്തരപരിചയവും, സൗന്ദര്യശിക്ഷണവും ലഭിച്ച സഹൃദയന്റെ ആസ്വാദനതലങ്ങളിലെത്തു മ്പോഴാണ് കവിത അതിന്റെ സർഗ്ഗപരമായ ജീവിതമാരംഭിക്കുന്നത് (പ്രസന്നരാജൻ, 2004 : 25).

കലാസൃഷ്ടിയുടെ നേരെ മനസ്സും ഹൃദയവും ചേർത്തുവച്ച നടത്തുന്ന വിചാരങ്ങൾ മറ്റൊരു കലാസൃഷ്ടിയായി മാറുന്ന സങ്കീർണ്ണമായ പ്രക്രിയയാണ് വാസ്തവത്തിൽ പ്രസന്നരാജന് സാഹിത്യ വിമർശനം. ഉയർന്ന സൗന്ദര്യബോധവും, സൂക്ഷമായി കാര്യങ്ങൾ കാണുന്നതിന് ഉൾക്കാഴ്ച്ചയുള്ള കണ്ണുകളും, കണ്ടകാര്യങ്ങൾ ശരിയായി രേഖപ്പെടുത്താനുള്ള സത്യ സന്ധതയുമാണ് പ്രസന്നരാജൻ എന്ന വിമർശകന്റെ കൈമുതൽ.

ലീലാകാവ്യം വായിച്ചപ്പോൾ

ലീലാകാവ്യം വീണ്ടും പരിശോധിക്കുമ്പോൾ എന്ന പഠനത്തിന്റെ ആമുഖത്തിൽ പ്രസന്നരാജൻ പറഞ്ഞ വാക്കുകളിൽ ഒരു സഹൃദയന്റെ ശബ്ദമാണുള്ളത്.

> എങ്ങനെയോ ലീലാകാവ്യം എന്ന രഹസ്യത്തിൽ ഞാൻ ചെന്നുവീഴുകയായിരുന്നു. കവിയുടെ മറ്റൊരു കാവ്യവും ഇത്രമേൽ എന്റെ സ്വാസ്ഥ്യം കെടുത്തിയിരുന്നില്ല. അതുകൊണ്ടാണ് ലീലാകാവ്യം പഠിക്കുവാൻ ഞാൻ തീരുമാനിച്ചത്. ലീലയെക്കുറിച്ചെഴുതുമ്പോൾ നിർബന്ധമായും പറഞ്ഞിരിക്കേണ്ട റൊമാൻറിസിസം, കുമാരമഹാകവി, നാടകീയത എന്നീ കാര്യ

> ങ്ങൾ ഞാൻ സ്പർശിച്ചിട്ടു പോലുമില്ല, എന്തിന്, പഠനത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം എന്റെ ചിന്ത കവിയുടെ മറ്റു കാവ്യങ്ങളിലേക്ക് വ്യാപിപ്പിക്കരുതെന്നു കൂടി ഞാൻ തീരുമാനമെടുത്തിരുന്നു. ഞാൻ എല്ലാം മറന്നു. ലീലാകാവ്യത്തെക്കുറിച്ച് മാത്രം ഓർത്തു. അതിന്റെ ശക്തിയും പരിമിതികളും ഈ പഠനത്തിലുണ്ട്. (പ്രസന്നരാജൻ, 1979 : 7).

സ്ത്രീ പുരുഷ പ്രേമത്തെപ്പറ്റി കവിക്കുണ്ടായ ദർശനം ഏറ്റവും നന്നായി പ്രതിഫലിച്ച കാവ്യം ലീലയാണെന്ന് പ്രസന്നരാജൻ വിലയിരുത്തുന്നു. *ലീല* രചിക്കുന്ന വേളയിൽ കുമാരാനാശാന്റെ മാനസിക നിലയിൽ വലിയ മാറ്റം സംഭവിച്ചു എന്നാണ് വിലയിരുത്തുന്നത്.

> *നളിനി* രചിക്കുന്ന ഘട്ടത്തിൽ ആശാനിലെ സ്വത്വവ്യക്തിത്വങ്ങളുടെ സ്വഭാവമല്ല *ലീല* രചിക്കുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ ആശാനിലെ സ്വത്വവ്യക്തിത്വങ്ങളുടെ സ്വഭാവം. സാമൂഹികജീവിതത്തിലേക്ക് കൂടുതൽ ഇറങ്ങി പെരുമാറിയതിന്റെ ഫലമായി ഭൗതികവീക്ഷണമാർന്ന വ്യക്തിത്വത്തിന്, *ലീല* രചിക്കുന്ന കാലാമാവുമ്പോഴേക്കും മുൻതൂക്കം സിദ്ധിക്കുന്നു (പണിക്കർ, 1985 : 104).

ചെമ്പകപ്പൂവിന്റെ മാദകഗന്ധം സൂചിപ്പിക്കുന്നതുപോലെ *ലീലാ*കാവ്യത്തിലെ പ്രേമത്തിന് വല്ലാത്തൊരു മാദകസൗന്ദര്യത്തിന്റെ പരിവേഷമുണ്ടെന്നാണ പ്രസന്നരാജൻ പറയുന്നത്. സ്ത്രീ പുരുഷ പ്രേമത്തിന് എത്രമാത്രം ദിവ്യത കല്പിച്ചാലും അതിന്റെ രതിസ്വഭാവത്തെ നിഷേധിക്കുന്നത് സത്യത്തിൽ നിന്നുള്ള ഒളിച്ചോട്ടവും കാപട്യത്തിന്റെ പ്രകടനവുമാവും. ദാമ്പത്യജീവിതത്തെ ഉലക്കുന്നതും, തകർക്കുന്നതും പലപ്പോഴും ലൈംഗികമായ അസംതൃപ്തിയാണ്.

> സ്ത്രീ പുരുഷ പ്രേമത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനം തന്നെ രതി വികാരത്തിലാണ്. ലീലയുടെ സ്രഷ്ടാവ് ഭൗതിക ജീവിതത്തിൽ ഒരു സന്ന്യാസി ആയിരുന്നുവെന്നൊരു ധാരണയുണ്ട്. പക്ഷെ, സൃഷ്ടിയുടെ വേളയിൽ കാമുകഭാവമാണ് കവിയിൽ നിറഞ്ഞു നിന്നിരുന്നത് (പ്രസന്നരാജൻ, 1979: 17).

ഇത്രമേൽ ഹൃദ്യമായി ആകർഷകമായി മനുഷ്യമനസ്സിലൂടെ പര്യടനം നടത്തിയ കവിയില്ല എന്ന് പ്രസന്നരാജൻ വിലയിരുത്തുന്നു. ദ്വിമുഖ വ്യക്തിത്വമുള്ള കലാകാരന്റെ ഉള്ളിലുള്ള വ്യക്തിത്വമാണ് പലപ്പോഴും സൃഷ്ടിയിലൂടെ പുറത്തുവരുന്നത്. ആ വ്യക്തിത്വം സൂചിപ്പിക്കുന്നത് ലീലയുടെ സ്രഷ്ടാവ് രതിവികാരത്തിൽ ആകൃഷ്ടനായിരുന്നു വെന്നാണ്. പ്രസന്നരാജൻ എന്ന സഹൃദയനായ നിരൂപകൻ *ലീല*യിൽ ആശാന്റെ മനസ്സ് കാട്ടിത്തരുന്നു. പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ അകമ്പടി കൂടാതെ ഒരു നല്ല ആസ്വാദകൻ ലീലയെ പരിചയപ്പെടുത്തിത്തരുന്നു.

വിമർശകന്റെ പ്രതിസന്ധി

നമ്മുടെ ജീവിതത്തിനും സംസ്കാരത്തിനും അത്യന്തം വിപത്ക്കരമായ മാറ്റം സംഭവിക്കുന്നു. നമ്മുടെ രാഷ്ട്രീയത്തിൽ സംഭവിക്കുന്ന ഞെട്ടിപ്പിക്കുന്ന അധഃപതനം രാഷ്ട്രീയത്തിന്റേതുമാത്രമല്ല. നമ്മുടെ മാനസിക ജീവിതത്തിന്റെയും, ആത്മശൂന്യതകളുടെയും, അധാർമ്മികതകളുടെയും ചിഹ്നങ്ങൾ കൂടിയാണ്. മൂല്യങ്ങളുടെ തിരിമറി ജീവിതത്തിന്റെ എല്ലാ മേഖലകളിലുമുണ്ട്. ഇന്നത്തെ സാഹിത്യം തേടുന്ന പ്രധാന പ്രശ്നങ്ങളിൽ ഒന്നാണിത്. ഇന്ത്യൻ ജീവിതത്തിന്റെയും, കേരളീയ ജീവിതത്തിന്റെയും സ്വഭാവമായി മാറിക്കഴിഞ്ഞ ഈ പ്രശ്നത്തെ ആധുനിക വിമർശനം വേണ്ടതുപോലെ മനസ്സിലാക്കിയിട്ടില്ല എന്ന് പ്രസന്നരാജൻ പറയുന്നു.

ആധുനിക വിമർശകരിൽ പലരും ഇപ്പോഴും സാഹിത്യത്തിൽ വന്ന മാറ്റങ്ങൾ കാണുന്നില്ല. മനുഷ്യാസ്തിത്വത്തിന്റെ ദുരൂഹതയും, ഭ്രഷ്ടിന്റെ നാനാർത്ഥങ്ങൾ തിരഞ്ഞും അവർ നടക്കുകയാണ്. കാൽ നൂറ്റാണ്ടുകാലം മു

ന്ന് ഉപയോഗിച്ച സിദ്ധാന്തങ്ങളും, സ്വീകരിച്ച നിലപാടുകളും പൂർണ്ണമായും അപ്രസക്തമായിക്കഴിഞ്ഞു.

> സാഹിത്യത്തിലെ പ്രമേയത്തിലും ഭാഷയിലും ആഖ്യാനത്തിലും കാഴ്ചപ്പാടിലും വന്ന മാറ്റമനുസരിച്ച് സ്വയം മാറുവാനും കഴിയുമോ എന്നതാണ് ഇന്നത്തെ സാഹിത്യം ആധുനിക വിമർശകരോട് ഉറക്കെത്തന്നെ ചോദിക്കുന്നത് (പ്രസന്ന രാജൻ, 2002 : 50).

നമ്മുടെ സാഹിത്യത്തിൽ പിറവിയെടുത്ത ആധുനികാന്തരചിന്തയുടെ വേരുകൾ മലയാളത്തിൽ തന്നെയുണ്ടെന്ന് പ്രസന്നരാജൻ പറയുന്നു. മനുഷ്യൻ, സ്വാതന്ത്ര്യം, രാഷ്ട്രീയം, മതം എന്നിവയെപ്പറ്റി എം. ഗോവിന്ദന്റെ ചിന്തകളിലാണ് അതിന്റെ വേരുകൾ ആഴ്ന്നിറങ്ങിയിരിക്കുന്നത്.

മനുഷ്യജീവിതത്തെക്കുറിച്ച് ഉൾക്കാഴ്ച്ചകൾ പകർന്നു തരുന്ന കല നിശ്ചയമായും പാഴ്വേലയല്ല അത് നമുക്ക് ജീവിതത്തെക്കുറിച്ച് വെളിപാടുകളുടെ രൂപത്തിൽ അറിവും അനുഭവവും തരുന്നു. സാഹിത്യത്തിൽ സംഭവിച്ചിട്ടുള്ള മാറ്റങ്ങളെ ഉൾക്കൊണ്ട് സ്വന്തം സിദ്ധാന്തങ്ങളുടെയും, സൗന്ദര്യസങ്കല്പങ്ങളുടെയും പരിമിതികൾ ലംഘിച്ച പോകുവാൻ ആധുനിക വിമർശകർ തയ്യാറാകുന്നില്ല എന്നതാണ് വിമർശനം നേരിടുന്ന പ്രധാന പ്രശ്നങ്ങളിലൊന്ന് എന്ന് പ്രസന്നരാജൻ കരുതുന്നു.

വിമർശകൻ അടിസ്ഥാനപരമായും സഹൃദയനായിരിക്കണം എന്ന കാര്യം പ്രബന്ധങ്ങളും, പഠനങ്ങളും എഴുതുന്നവർ പലപ്പോഴും മറന്നു പോകുന്നു. ഒരു കൃതിയെക്കുറിച്ച് ശാസ്ത്രീയമായും വസ്തു നിഷ്ഠമായും പഠിച്ചെഴുതുന്ന പ്രബന്ധങ്ങളുടെ പിന്നിൽ സംവേദന ശക്തിയുള്ള സഹൃദയനുണ്ടാകില്ല. പ്രബന്ധങ്ങളിൽ പണ്ഡിതനോ, സൈദ്ധാന്തികനോ നെഞ്ചുവിരിച്ചു നിൽക്കുന്നതാണ് കാണുന്നത്;

> ഏതു കൃതിയും, മൃദുലമായ ഹൃദയഭാവങ്ങൾ നിറഞ്ഞ ഭാവഗീതം പോലും ഒരു രാഷ്ട്രീയവായനയ്ക്ക് വിധേയമാക്കാം. പക്ഷേ ആ വായന സൈദ്ധാന്തികന്റേതാവരുത്. സൗഹൃദയന്റേതാവണം. വിമർശനത്തിന് വിധേയമാക്കുന്ന കൃതിയുടെ മറുവശത്തേക്ക് വെളിച്ചം പ്രസരിപ്പിക്കുന്ന സർഗ്ഗാത്മക വിമർശനം ഇപ്പോൾ വളരെയൊന്നും ഉണ്ടാകുന്നില്ല (പ്രസന്നരാജൻ, 2000 : 135).

ഒറ്റയാന്റെ ഏകാന്തമായ ലോകമാണ് പ്രസന്നരാജൻ എന്ന വിമർശകന്റെത്. കലാസൃഷ്ടിയുടെ നേരെ അയാൾ തന്റെ മനസ്സും ഹൃദയവും ചേർത്തു വയ്ക്കുന്നു. 'ആത്മീയവും ഭൗതികവുമായ ഇരുട്ടിൽ കഴിയുന്ന മനുഷ്യസമൂഹത്തിന് വിദ്യയും വെളിച്ചവും നൽകിയ പ്രൊമിത്യൂസാണ് ഒരർത്ഥത്തിൽ സാഹിത്യവിമർശകൻ.' (പ്രസന്നരാജൻ, 1995 : 86).

ഒ.എൻ.വി. കുറുപ്പ് വിമർശിക്കപ്പെടുന്നു

ചങ്ങമ്പുഴക്ക് ശേഷം അപചയത്തിലേക്ക് നീങ്ങിയ കാല്പനിക പ്രവണതകൾ ഏറ്റവും കൂടുതൽ കാണുന്നത് ഒ.എൻ.വി. കുറുപ്പിന്റെ കവിതകളിലാണെന്ന് പ്രസന്നരാജൻ സമർത്ഥിക്കുന്നു. *ജി. ശങ്കരകുറുപ്പ് വിമർശിക്കപ്പെടുന്നു* എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ സുകുമാർ അഴിക്കോട് ജി. ശങ്കരക്കുറുപ്പിലാണ് കാല്പനികതയുടെ അപചയം ദർശിച്ചത്. എന്നാൽ ഭാഷയിലും, ശൈലിയിലും, പദങ്ങളിലും, കല്പനകളിലും താളഘടനയിലുമെല്ലാം ജീർണ്ണിച്ച കാല്പനികഭാവങ്ങൾ ധാരാളമായി നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്നത് ഒ.എൻ.വി കുറുപ്പിന്റെ കവിതകളിലാണെന്നാണ് പ്രസന്നരാജൻ കണ്ടെത്തുന്നത്. മാത്രമല്ല തന്റെ ഒന്നാം തരം പ്രശസ്തികൊണ്ട് തന്റെ നാലാം തരം കവിത മൂടിവയ്ക്കുകയും ചെയ്തു. കാല്പനികതയുടെ യാഥാർത്ഥ അപചയം എന്ന ലേഖനത്തിൽ സഹൃദയനായ വിമർശകനെയല്ല നാം പ്രസന്ന രാജനിൽ കാണുന്നത്. ഒരു ഖണ്ഡന വിമർശനമാണ് ഈ ലേഖനത്തിൽ അദ്ദേഹം നടത്തുന്നത്.

ഒ.എൻ.വി കുറുപ്പിന്റെ കവിത കാല്പനികതയിൽ അഭിരമിക്കുമ്പോൾ കരുത്തില്ലാത്ത ആ കാല്പനിക ഭാവങ്ങളുടെ പ്രദർശനശാലയിൽ മനുഷ്യ ജീവിതത്തിലെ തിക്തഭാവങ്ങളുടെ ആഴം കണ്ടെത്താൻ കഴിയുന്നില്ല. ഒ.എൻ.വി യുടെ കവിതകളിൽ ചങ്ങമ്പുഴക്കവിതകളുടെ മധുരകോമളകാന്ത പദാവലിയുടെ മുഴക്കമാണ് കേൾക്കുന്നത്.

കാലഘട്ടത്തെ അതിജീവിക്കുകയും, ഭൂതകാലപാരമ്പര്യങ്ങളിൽ നിന്ന് ഊർജ്ജം സ്വീകരിക്കുകയും, വ്യത്യസ്തവും നവീനവുമായ കാവ്യപാരമ്പര്യത്തിന് പിറവി കൊടുക്കുന്നവരുമായിരിക്കും യഥാർത്ഥകവികൾ. വൈലോപ്പിള്ളിയുടേയും അയ്യപ്പപ്പണിക്കരുടേയും, കടമ്മനിട്ടയുടേയും കവിതകൾ പരിശോധിച്ചാൽ ഇക്കാര്യങ്ങൾ ബോധ്യപ്പെടും.

> മലയാള കവിതക്ക് ഇടക്കുവച്ച് നഷ്ടപ്പെട്ടു പോയ പുരുഷ പ്രകൃതി വീണ്ടെടുത്ത വൈലോപ്പിള്ളിയുടെ കാവ്യഭാഷയും, തുള്ളൽ പാട്ടുകളിലും ചാക്യാർക്കൂത്തിലും മറ്റു പ്രാചീന കേരളീയ കലാ രൂപങ്ങളിലും നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്ന ഫലിതത്തെ ഈ കാലഘട്ടത്തിനിണങ്ങുന്ന ഒരു തരം കടുത്തഹാസ്യമായി പുനർജ്ജീവിപ്പിച്ച അയ്യപ്പപ്പണിക്കരുടെ മുനകൂർത്ത കാവ്യഭാഷയും, നാടോടി പാട്ടുകളിലും നാടൻ കലാ രൂപങ്ങളിലും, പഴഞ്ചൊല്ലുകളിലും കാണുന്ന പ്രാചീന പദങ്ങൾക്ക് പുതിയ അർത്ഥ പ്രസക്തി നൽകികൊണ്ട് കടമ്മനിട്ട രാമകൃഷ്ണൻ രൂപം കൊടുത്ത കിരാതമായ കരുത്തുള്ള കാവ്യഭാഷയും ഓർമ്മയിൽ വരുമ്പോൾ ഒ.എൻ.വി യുടെ മധുര കോമളമായ കാവ്യഭാഷ ദുർബ്ബലമാണെന്ന് ആരും പറഞ്ഞുപോകും. ഈ കാവ്യഭാഷയാകട്ടെ അദ്ദേഹത്തിന്റെ രചനയുടെ അപൂർവ്വതയില്ലായ്മയാണ് എടുത്തു കാണിക്കുന്നത്. (പ്രസന്നരാജൻ, 1999 : 13),

ഒ.എൻ.വി. പ്രയോഗിക്കുന്ന പദാവലികൾ ചങ്ങമ്പുഴയെ അനുകരിക്കുന്നുവെന്ന് പ്രസന്നരാജൻ പറയുന്നു. മരാളങ്ങൾ, നീലോല്പലങ്ങൾ, മൃണാളം, ആതിരനിലാവ്, കുളിർ സന്ധ്യ, ഇളവെയിലൊളി, തിരുവാതിരത്താരം തുടങ്ങിയ കാല്പനിക ഭാവങ്ങളുടെ അതിമധുരം കലർന്ന ഇടപ്പള്ളിക്കവികൾ ആവേശത്തോടെ ഉപയോഗിച്ച പദങ്ങൾ ഒ.എൻ.വി. അതേ കാവ്യസന്ദർഭത്തിലും അർത്ഥ പ്രസക്തിയിലും ധാരാളമായി ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. ഇടപ്പള്ളിക്കവികൾ പുറത്തുവിട്ട ആർദ്രതയുടേയും വിഷാദത്തിന്റെയും വാക്കുകൾ ഒ.എൻ.വി അതേപടി ഉപയോഗിക്കുമ്പോൾ വാടകക്കരച്ചിൽ പോലെ പരിഹാസമായി മാറുന്നുവെന്ന് പ്രസന്നരാജൻ പറയുന്നു.

ഭൂമിയുടെ ദുരന്തത്തെക്കുറിച്ച് ഉൽകണ്ഠയോടെ പാടിയ "ഭൂമിക്കൊരു ചരമഗീതം" എന്ന കവിതയിൽ പോലും ഭീതിദമായ ഒരു മരണ ഗീതത്തിന്റെ രൗദ്രഭാവങ്ങൾ അതിനിണങ്ങിയ പദഘടനയിൽ അവതരിപ്പിക്കാൻ ഒ.എൻ.വി. കുറുപ്പിന് കഴിയുന്നില്ല. കാല്പനികതയുടെ അപചയത്തെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്ന കവികളിൽ ഏറ്റവും പ്രശസ്തൻ ഒ.എൻ.വിയായതുകൊണ്ടാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ കവിതകളെ വിമർശിക്കുന്നതെന്നും പ്രസന്നരാജൻ പറയുന്നു.

ആധുനിക കാലത്തെ ജീവിത ദുരന്തത്തെ ക്രോധവും ഫലിതവും കലർന്ന കാല്പനിക വിരുദ്ധമായ കാവ്യഭാഷയിൽ ചിത്രീകരിക്കുന്ന കവിതകളെയാണ് പ്രസന്നരാജന് കൂടുതൽ ഇഷ്ടം. കവിതയിൽ കലിയും ചിരിയും ഉണ്ടാകണം എന്നാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ പക്ഷം. വൈപരീത്യങ്ങൾ നിറഞ്ഞ നമ്മുടെ കാലത്തിന് ഏറ്റവും ഇണങ്ങുന്ന കാവ്യശൈലി ജീർണ്ണിച്ച കാല്പനിക ഭാവനയുടേതല്ല, മറിച്ച് മുനകൂർത്ത ചിരിയുടേയും, പരുഷമായ കലിയുടേയുമാണെന്ന് പ്രസന്നരാജൻ ഉറച്ചു വിശ്വസിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ടാണ് എം. ഗോവിന്ദന്റെ കവിതയെ പ്രസന്നരാജൻ ഇഷ്ടപ്പെടുന്നത്. എം. ഗോവിന്ദന്റെ കവിതയിൽ ഒളിച്ചുവച്ച ഫലിതത്തോടെ സംസാരിക്കുന്ന ഒരു നാടോടി മനുഷ്യന്റെ സ്വരം ഉയർന്ന് കേൾക്കുന്നതും

അതുകൊണ്ടാവാം. ആകാശ സ്വപ്നങ്ങളിൽ അലഞ്ഞു നടന്നിരുന്ന മലയാളകവിതയെ ജീവിതത്തിന്റെ പരുക്കൻ മേഖലയിലേക്ക് മടക്കിക്കൊണ്ടുവന്ന നിഷേധിയായ അയ്യപ്പപ്പണിക്കരെ പ്രസന്നരാജന് ഇഷ്ടമാണ്. ആധുനിക കാലത്തെ സംസാരിക്കുന്ന സത്യദർശനങ്ങൾ ആവിഷ്ക്കരിക്കുവാൻ ആദിബിംബങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുന്ന കടമ്മനിട്ടയിൽ ഒരു കിരാതന്റെ ക്രോധഗാനം പ്രസന്നരാജൻ കേൾക്കുന്നു. കവിതയെ സർഗ്ഗാത്മകമായി വഴിതെറ്റിച്ച സച്ചിദാനന്ദനെ ഒരു വിവേകിയായ കവിയായാണ് പ്രസന്നരാജൻ കാണുന്നത്. ഓലയുടേയും, നാരായത്തിന്റെ ഒത്താശക്കൂടാതെ പ്രചരിച്ച ഐതിഹ്യങ്ങളിലെ ജീവിതാനുഭവങ്ങൾക്ക് പുതിയ അർത്ഥമാനങ്ങൾ നൽകി ഈ ലോകത്തിലെ മാലിന്യത്തിന്റെയും നീതി കേട്ടുകളുടേയും അഴിമതിയുടേയും ലോകം നമുക്ക് മുന്നിൽ തുറന്നിട്ട ജി. കുമാരപിള്ള ചെയ്തത് പുതിയ ഐതിഹ്യങ്ങൾക്ക് രൂപം കൊടുക്കുകയായിരുന്നുവെന്ന് അദ്ദേഹം വിശ്വസിക്കുന്നു. വിനയചന്ദ്രന്റെ കവിതകളിൽ കാട്ടുതേനിന്റെ സ്വാദാണ് പ്രസന്നരാജൻ രുചിച്ചറിഞ്ഞത്.

മറ്റുള്ളവരുടെ അഭിപ്രായങ്ങളെ നിഷ്ക്കരുണം പുറന്തള്ളിക്കൊണ്ട് സ്വന്തം സൗന്ദര്യബോധം നൽകുന്ന ശക്തിയുടെ വെളിച്ചത്തിൽ പുതിയ ലോകത്തിലേക്ക് പ്രവേശിക്കുന്നു. മുൻഗാമികളിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമായ നിലപാടുകൾ സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ട് വ്യത്യസ്ത വഴികൾ തേടുന്നു. വിമർശകനും കൃതിയും തമ്മിലുള്ള പൊരുത്തവും പൊരുത്തക്കേടുമാണ് സാഹിത്യ വിമർശനത്തിൽ മൗലികമായ കാര്യം. വ്യാപ്തിയേറിയ കലാദർശനം ഉള്ളിൽ സൂക്ഷിക്കുന്ന പ്രസന്നരാജൻ എന്ന സഹൃദയനായ വിമർശകൻ താനും കലാസൃഷ്ടിയും തമ്മിലുള്ള സ്വകാര്യബന്ധം വിവരിക്കുമ്പോൾ മൂല്യനിർണ്ണയവും നടക്കുന്നു.

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

പണിക്കർ, എം.പി., *ലീല: മലയാള ഖണ്ഡകാവ്യങ്ങൾ ഒരു പഠനം*, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 1985.

പ്രസന്നരാജൻ, *അർത്ഥത്തിന്റെ സ്വാതന്ത്ര്യം*, പ്രസന്നരാജന്റെ ലേഖനങ്ങൾ, സാഹിത്യപ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം, കോട്ടയം, 2014.

-----------, *എന്തുകൊണ്ട് ചെമ്പകപ്പൂവ്*, ലീലാകാവ്യം വീണ്ടും പരിശോധിക്കുമ്പോൾ, നാഷണൽ ബുക്ക്സ്റ്റാൾ, കോട്ടയം, 1979.

------------, *പ്രേമസങ്കല്പം*, ലീലാകാവ്യം വീണ്ടും പരിശോധിക്കുമ്പോൾ, നാഷണൽ ബുക്ക്സ്റ്റാൾ, കോട്ടയം, 1979.

------------, *വിമർശകന്റെ പ്രതിസന്ധി*, ഉത്തരാധുനിക ചർച്ചകൾ, പ്രഭാത് ബുക്ക് ഹൗസ്, 2002.

-------------, *എഴുത്തുകാരനെ പറത്തി വിടുമ്പോൾ*, തിരിച്ചറിവുകൾ, സാഹിത്യ പ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം, കോട്ടയം, 2000.

--------------, *കാവ്യവിമർശനത്തിലെ വെളിപ്പം കറുപ്പം*, തേനും വയമ്പും, ഡി.സി.ബുക്ക്സ്. കോട്ടയം, 1995.

--------------, *കാല്പനികതയുടെ യഥാർത്ഥ അപചയം*, കേരള കവിതയിലെ കലിയും ചിരിയും, ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1999.

തുടി റിസർച്ച് ജേണൽ
ISSN – 2320–8880
ലക്കം – 4 വോള്യം – 10

ഡോ.മേരി എം.ഏബ്രഹാം

'നൃത്തം': കമ്പോളതന്ത്രങ്ങളും സാങ്കേതികവിദ്യയും

സംഗ്രഹം:

ആധുനികതയ്ക്ക് ശേഷമുണ്ടായ സാമൂഹികക്രമവും സാംസ്കാരിക പശ്ചാത്തലവുമായാണ് 'ഉത്തരാധുനികത' ചർച്ച ചെയ്യപ്പെടുന്നത്. ഉത്തരാധുനികത മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്ന സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തെ മുൻനിർത്തിയാണ് എം. മുകുന്ദന്റെ *നൃത്തം* എന്ന നോവലിലെ ഉപഭോഗസംസ്കാരത്തെ ഈ പ്രബന്ധം വിശകലനം ചെയ്യുന്നത്. മനുഷ്യന്റെ ചിന്തകളും പ്രവൃത്തികളും സർഗ്ഗാത്മകതയും സാങ്കേതികവത്കരണത്തിനൊത്ത് പരിണമിക്കുന്നുവെന്ന യാഥാർത്ഥ്യമാണിവിടെ മുകുന്ദൻ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഉപഭോഗസമൂഹത്തിലെ മനുഷ്യശരീരത്തിന്റെ ആവിഷ്കാരവും അതിന്റെ വിപണിവത്കരണവും ഈ നോവലിൽ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. വിപണിയുടെ തന്ത്രങ്ങളിലേക്കും ഉപഭോഗസംസ്കാരത്തിലേക്കും നിരന്തരം വഴുതിവീണുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഒരു സമൂഹത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഓർമ്മപ്പെടുത്തലായി ഈ നോവൽ മാറുന്നതെങ്ങനെയെന്ന് ഈ പ്രബന്ധം വിശദീകരിക്കുന്നു.

താക്കോൽവാക്കുകൾ:

ഉപഭോഗസംസ്കാരം, മാധ്യമബാഹുല്യം, പകർപ്പുകൾ, അതിയാഥാർത്ഥ്യം, പ്രതീതിയാഥാർത്ഥ്യം, ഉത്തരാധുനികഭാവുകത്വം, കമ്പോളയുക്തി, നവീനനൃത്തം, ജനപ്രിയത, വിപണിമൂല്യം, സാംസ്കാരികാധിനിവേശം.

വിവരസാങ്കേതികവിദ്യയും മാധ്യമബാഹുല്യവും ചേർന്നൊരുക്കുന്ന ഒരു പുതിയ ചരിത്രഘട്ടത്തെയാണ് ഫ്രഞ്ച് ചിന്തകനായ ഴാങ് ബോദ്രിയാർ 'ഉത്തരാധുനിക' മെന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത് (Baudrillard 1975:127). ഈ ചരിത്രഘട്ടത്തെ വിശദീകരിക്കുന്നതിനായി 'പകർപ്പുകൾ' (simulation) അതിയാഥാർത്ഥ്യം (hyperreality) എന്നീ സങ്കല്പനങ്ങൾ അദ്ദേഹം മുന്നോട്ടു വയ്ക്കുന്നു. സാങ്കേതികവിദ്യവഴി സംജാതമാകുന്ന അനുകരണങ്ങളും യാഥാർത്ഥ്യത്തെ തോല്പിക്കുന്ന പ്രതീതിയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളും ഉത്തരാധുനികതയുടെ സവിശേഷതയായി മാറുന്നു. ആധുനികാനന്തരതയിൽ ഏറെ ചർച്ച ചെയ്യപ്പെടുന്ന മറ്റൊരു സംജ്ഞയാണ് ഉപഭോഗസംസ്കാരം (consumer culture). പിൽക്കാല മുതലാളിത്തവും അതിന്റെ ഉദ്പാദനരീതികളും സൃഷ്ടിച്ചെടുത്ത സവിശേഷ ജീവിതശൈലിയെ വിശദീകരിക്കാനാണ് സ്കോട്ടിഷ് സാമൂഹികശാസ്ത്രജ്ഞനായ ലെസ്ളി സ്ക്ലെയർ (Leslie Sklaire) ഉപഭോഗസംസ്കാരം എന്ന പദം ഉപയോഗിക്കുന്നത് (Leslie Sklaire 1991:30). ഇന്നുവരെ നാം സാമൂഹികതയെക്കുറിച്ച് പുലർത്തിപ്പോന്ന ധാരണകളെ അട്ടിമറിക്കുന്ന ഒന്നാണ് ഈ പ്രയോഗം. 'ഉപഭോഗം വ്യക്തിവത്കരിക്കുകയും അണുവത്കരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. നിത്യജീവിതത്തിന്റെ ഊടും പാവും എന്ന രൂപകത്തിലൂടെ നാം വിശേഷിപ്പിക്കുന്ന തെന്തിനെയാണോ അതിനെ പിച്ചിച്ചീന്തുന്നതാണിതിന്റെ യുക്തി' എന്ന് അമേരിക്കൻ മാർക്സിസ്റ്റു ചിന്തകനായ ഫ്രെഡറിക് ജയിംസ് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട് (Jameson 2008:111). സമകാലിക സമൂഹം വിപണികളാൽ നിയന്ത്രിക്കപ്പെടുകയും ഉപഭോഗാസക്തി വളർത്തുകയും

ചെയ്യുന്നു. മാധ്യമങ്ങളുൾപ്പെടെയുള്ള സാംസ്കാരിക പരിസരം ഉപഭോ ഗാധിഷ്ഠിതമായ അന്തരീക്ഷം നിർമ്മിക്കുന്നു. വ്യക്തിയുടെ സ്വകാര്യത, പൈതൃകമൂല്യങ്ങൾ, കല, സാഹിത്യം എന്നിവയെല്ലാം ഇവിടെ വിപണി കേന്ദ്രീകൃതമായി വ്യാഖ്യാനിക്കപ്പെടുന്നു. സമൂഹവുമായുള്ള വ്യക്തിയുടെ ബന്ധത്തെ കാർന്നുതിന്നുന്ന ഒന്നായിട്ടാണ് ഫ്രെഡറിക് ജയിംസനെ പോലുള്ളവർ ഉപഭോഗസംസ്കാരത്തെ വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത് (ibid:127). പൊതുമണ്ഡലത്തെ നിയന്ത്രിക്കാൻ പാകത്തിൽ പ്രബലമായ ഒരു വിപ ണിയാണ് ഇന്നുള്ളത്. ഉപഭോഗത്തിന്റെ അധീശസ്വഭാവവും ഗൂഢമായ ശ്രമങ്ങളും പുതിയ ഒരു സാമൂഹികാവസ്ഥയെ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. പൊതുസമൂ ഹത്തിൽ ഉപഭോഗാസക്തി വളർത്തുക എന്ന നവമുതലാളിത്തത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം നടപ്പിലാക്കുക അധികാരകേന്ദ്രങ്ങളുടെ ഉത്തരവാദിത്തമായി മാറുന്നു.

സൈബർ സാങ്കേതികവിദ്യയുടെ ലോകത്തെക്കുറിച്ചും അതിന്റെ സാ ധ്യതകളെക്കുറിച്ചും അത് സാധാരണമനുഷ്യന്റെ ജീവിതത്തിൽ സൃഷ്ടിക്കു ന്ന വ്യതിയാനത്തെക്കുറിച്ചും ഗൗരവമായി ചർച്ച ചെയ്യുന്ന നോവലാണ് എം. മുകുന്ദന്റെ 'നൃത്തം'. സാഹിത്യനിർമ്മിതിയുടെ പരമ്പരാഗത ധാരണ കളെ നിരാകരിച്ചുകൊണ്ട് സാങ്കേതികവിദ്യ നിയന്ത്രിക്കുന്ന നവീനമായ ഒരു ആഖ്യാനരീതി ഈ നോവലിൽ മുകന്ദൻ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. ഉത്ത രാധുനികഭാവുകത്വം ഉൾക്കൊണ്ടുകൊണ്ട് മുകുന്ദൻ എഴുതിയ ഈ നോവ ലിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ സമകാലയാഥാർത്ഥ്യങ്ങൾക്കിടയിൽ ഇടം കണ്ടെ ത്തുകയാണ്.

ടി.പി ശ്രീധരൻ എന്ന ശരാശരി മലയാളി നാല്പത്തെട്ടാം വയസ്സിൽ കമ്പ്യൂട്ടർ വാങ്ങുകയും sreedhartp@hotmail.comഎന്ന ഇ-മെയിൽ വി ലാസം സൃഷ്ടിക്കുകയും ചെയ്യുന്നിടത്താണ് നോവൽ ആരംഭിക്കുന്നത്. കേ രളത്തിലെ ഒരു ചെറുഗ്രാമത്തിൽ ജീവിക്കുന്ന ടി.പി ശ്രീധരൻ 'അഗ്നി' എന്ന പേരിൽ ഒരാൾ ഇ-മെയിലുകൾ അയയ്ക്കുന്നു, ശ്രീധരൻ തനിക്ക് ലഭി

ക്കുന്ന സന്ദേശങ്ങൾ വായിക്കുന്നതിലൂടെ അഗ്നിയുടെ ജീവിതവും ചുരുളഴി യുന്നു. അഗ്നി എന്ന പേരിൽ പാശ്ചാത്യലോകത്ത് അറിയപ്പെടുന്ന ബാ ലകൃഷ്ണൻ എന്ന കളരിയഭ്യാസിയായ നർത്തകനാണ് ശ്രീധരന്റെ ഇ–മെയിൽ സുഹൃത്ത്. അസാധാരണമായ മെയ് വഴക്കവും കറുത്ത നിറ വും സ്വന്തമാക്കിയിരുന്ന ബാലകൃഷ്ണനെ പാടിക് റോഡോൾഫ് എന്ന വി ദേശനർത്തകൻ കാണാനിടയാകുന്നു. അയാൾ അഗ്നിയെ യൂറോപ്പിലേ ക്ക് കൊണ്ടുപോവുകയും തന്റെ നൃത്തസംഘത്തിൽ ചേർക്കുകയും ചെയ്യു ന്നു. സ്വവർഗ്ഗാനുരാഗിയായ റോഡോൾഫ് അഗ്നിയെ തന്റെ ലൈംഗി കാഭിലാഷങ്ങളുടെ പൂരണത്തിനായി ഉപയോഗിക്കുന്നു. റോഡോൾഫിന്റെ നൃത്തസംഘം തകർന്നതോടെ അഗ്നി യു.എസ്സിലേക്ക് പോയി. അവിടെ മരിയാമോറിയ എന്ന പ്രശസ്തയായ കോറിയോഗ്രാഫറുടെ നൃത്തസംരംഭ ത്തിൽ അഗ്നി പങ്കാളിയാകുന്നു. എയ്ഡ്സ് ബാധിച്ച റോഡോൾഫ് ആത്മ ഹത്യചെയ്യുന്നു. താനും എയിഡ്സ് ബാധിതനാണെന്ന് അഗ്നിക്കു തീർച്ച യായിരുന്നു. നാട്ടിലേക്ക് മടങ്ങിയെത്തിയ അയാൾ പൂർവ്വകാമുകിയായ രാ ജിയെയും അമ്മയെയും കാണുന്നു. രാജിയോട് തന്റെ രോഗവിവരം അറി യിക്കുന്നു. തിരിച്ചുവരവില്ലാത്ത തന്റെ യാത്രയെക്കുറിച്ച് സംസാരിക്കുന്നിട ത്ത് വെച്ച് അഗ്നി തന്റെ കഥ നിർത്തുന്നു. അഗ്നിയുടെ ഫോട്ടോ ആവശ്യ പ്പെട്ടശ്രീധരന്, അഗ്നി അയച്ചുകൊടുക്കുന്നത്, അഗ്നി എന്ന അടിക്കുറിപ്പു ള്ള കറുപ്പിലും വെളുപ്പിലും വരച്ചിട്ടുള്ള ഒരു കമ്പ്യൂട്ടർ ഗ്രാഫിക് ഹാസ്യചിത്ര മാണ്. അതോടെ അയാൾ സൈബർ സ്പെയ്സിൽ മറയുന്നു. ഇതാണ് *നൃത്തം* എന്ന നോവലിന്റെ കഥാംശം.

ഉപഭോഗസംസ്കാരത്തിന്റെ പാശ്ചാത്യലോകമാതൃക *നൃത്തം* എന്ന നോവലിലുണ്ട്. ടി.പി ശ്രീധരന്റെ ഇ–മെയിൽ വിലാസത്തിലേക്ക് കടന്നു വരുന്ന സന്ദേശങ്ങളിലൂടെ പാശ്ചാത്യലോകത്തിന്റെ പുതുമകൾ നോവലി സ്റ്റ് വിശദമാക്കുന്നു. അഗ്നി എന്ന ബാലകൃഷ്ണൻ തന്റെ ജീവിതകഥ ശ്രീ ധരന് വിശദീകരിച്ചുകൊടുക്കുമ്പോൾ അമരിക്കയുടെയും പാശ്ചാത്യലോക

ത്തിന്റെയും ജീവിതരീതി നോവലിൽ പരാമർശിക്കപ്പെടുന്നതിങ്ങനെ 'യൂറോപ്പുകാരുടെ സംസാരഭാഷയിൽ മാത്രമല്ല അവരുടെ ഓരോ ചലനത്തിലും തീർപ്പുകളുണ്ട്. അവർക്ക് സംശയങ്ങളോ സങ്കോചങ്ങളോ ഇല്ല. അതിനുള്ള കാരണങ്ങളിൽ ഒന്ന് അവർ വർത്തമാനകാലത്തിൽ ജീവിക്കുന്നുയെന്നതും നമ്മൾ ഭൂതകാലത്തിൽ ജീവിക്കുന്നു എന്നുമാണ്" (മുകുന്ദൻ 2008:24). യൂറോപ്പിന്റെ അടിസ്ഥാന സ്വഭാവങ്ങളിലൊന്ന് വേഗതയാണെന്ന് അഗ്നി ശ്രീധരനയച്ച സന്ദേശത്തിൽ വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്.

അഗ്നി പാടിക് റോഡോൾഫിനൊപ്പം ഫ്ളോറിഡയിലൂടെ നടത്തുന്ന യാത്രയിൽ യൂറോപ്പിന്റെ സമൃദ്ധമായ വേഗതയേറിയ ജീവിതം കാണുന്നുണ്ട്. റോഡോൾഫുമൊത്ത് നൂറുകണക്കിന് മൈലുകൾ നിർത്താതെയുള്ള കാറോട്ടങ്ങൾ, കാലുകൾ തളരുന്നതുവരെയുള്ള നടത്തങ്ങൾ ഇതിനിടയിൽ ബിയർ, വൈൻ, മെക്സിക്കൻ ഭക്ഷണം, ക്യൂബൻ ഭക്ഷണം, കടൽ സസ്യങ്ങളും ഒച്ചുകളും കൊണ്ടുള്ള സൂപ്പും വിനഗർ ചേർത്ത മുയലിറച്ചിയും എല്ലാം ശരീരകേന്ദ്രിതമായ ആഖ്യാനവൈചിത്ര്യങ്ങളെ ഓർമ്മപ്പെടുത്തുന്നു. തിന്നും കുടിച്ചും ഇണചേർന്നും ജീവിതത്തിന്റെ ഉപരിതലപ്രതലങ്ങളിലൂടെ നീങ്ങുന്ന പാശ്ചാത്യ ഉപഭോഗജീവിതത്തിലേക്ക് ബാലകൃഷ്ണൻ എന്ന കളരിയഭ്യാസിയെ എങ്ങനെ പരിവർത്തപ്പെടുത്തുന്നുവെന്ന് ഇവിടെ വായിക്കാം.

അലക്സാൻഡ്രിപ്പൂസിനൊപ്പം അറ്റ്ലാന്റിക് സമുദ്രം കടന്ന് ന്യൂയോർക്കിലെത്തിയ അഗ്നി അമേരിക്കയുടെ വർത്തമാനകാലചരിത്രം ടി.പി ശ്രീധരന് വെളിപ്പെടുത്തുന്നതിങ്ങനെയാണ്:

> അമേരിക്കയിൽ വന്നശേഷം ഞാൻ പണക്കാരനാവുക മാത്രമല്ല ഉണ്ടായത്. എനിക്ക് യൗവ്വനവും ലഭിച്ചിരിക്കുന്നു. നേരത്തെ ചിരിച്ച ചിരിയുടെ തുടർച്ചപോലെ അയാൾ വീണ്ടും ചിരിച്ചു. അമേരിക്ക നിനക്ക് പണം തരും നിന്റെ യൗവ്വനം നി

ലനിർത്തുകയും ചെയ്യും. എയിഡ്സ് വന്നു മരിച്ചില്ലെങ്കിൽ....' (ibid:75).

ഉത്തരാധുനിക ഉപഭോഗസംസ്കൃതിയുടെ കേന്ദ്രമായാണ് ഇവിടെ അമേരിക്കയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. മെലാനിജാക്സന്റെകൂടെ ന്യൂയോർക്കിലെ ചൈനാ ടൗണിൽ അലഞ്ഞുനടക്കുന്ന അഗ്നിയുടെ വിവരണത്തിലും (ibid:83) ആൽഫ്രഡ്നോപ്പ് എന്നയാളുമായി അഗ്നി നടത്തുന്ന സംഭാഷണത്തിലും (ibid:84) ന്യൂയോർക്കിലെ ഉപഭോഗസംസ്കാരത്തിന്റെ ചിത്രങ്ങൾ കടന്നുവരുന്നുണ്ട്.

വർത്തമാനകാലം മാത്രം മുന്നിൽകണ്ടുകൊണ്ടുള്ള ഈ ജീവിതരീതി നവമുതലാളിത്തത്തിന്റെ സൃഷ്ടിയാണ്. സുഖസൗകര്യങ്ങൾക്കും ആഡംബരജീവിതത്തിനും വിനോദത്തിനും നൈമിഷിക സന്തോഷങ്ങൾക്കും വേണ്ടി അനിയന്ത്രിതമായി പണം ചെലവഴിക്കുന്ന യൂറോപ്പിന്റെ ഈ ജീവിതശൈലി ആഗോളവത്കരണത്തെ തുടർന്ന് ലോകമെങ്ങും പരിചിതമായിരിക്കുന്നു.

യൂറോപ്പിന്റെ വേഗതയാർന്ന ജീവിതശൈലിയോടൊപ്പം സ്ത്രീപുരുഷബന്ധങ്ങളിലെ ശൈഥില്യവും ഇവിടെയൊക്കെ വിഷയമായി നിൽക്കുന്നു. ഈ പ്രശ്നത്തെ കേരളത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ നോവലിസ്റ്റ് ആവിഷ്കരിക്കുന്നത് അഗ്നി എന്ന ബാലകൃഷ്ണനും രാജിയും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തിലൂടെയാണ്. അഗ്നിയും രാജിയും തമ്മിലുണ്ടായിരുന്ന ബന്ധത്തെക്കുറിച്ച് ടി.പി ശ്രീധരന് അഗ്നി അയയ്ക്കുന്ന സന്ദേശങ്ങളിൽ കേരളീയ സമൂഹത്തിന് അത്ര പരിചിതമല്ലാത്ത ഒരു പ്രണയസങ്കല്പത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.

താൻ യൂറോപ്പിലേക്ക് യാത്ര പോവുകയാണെന്ന് അഗ്നി പറയുന്നു വെങ്കിലും അത് രാജിയിൽ വൈകാരികഭാവങ്ങൾ ഒന്നുംതന്നെ ഉണ്ടാക്കു ന്നില്ല. 'ബാലേട്ട'നോളം സുഖം മറ്റാരും എനിക്ക് തരില്ല' എന്നുമാത്രമാണ് രാജി മറുപടി പറയുന്നത്. ഇവിടെ പ്രണയത്തിന്റെ ഉത്തരാധുനികാവസ്ഥ

യാണ് കാണുന്നത്. ബന്ധങ്ങൾ വേർപെടുമ്പോൾ ഉണ്ടാകുന്ന വൈകാരിക തീവ്രതയ്ക്ക് ഇവിടെ പ്രസക്തിയില്ല. തികച്ചും ശരീരനിഷ്ഠമായ കൊടുക്കൽ വാങ്ങൽ മാത്രം. വ്യക്തിബന്ധങ്ങളിലെ സങ്കീർണ്ണതയും വേർപിരിയലിന്റെ നിമിഷങ്ങളും ചേർന്നുണ്ടാക്കിയിരുന്ന വൈകാരിക മുഹൂർത്തങ്ങൾ നമ്മുടെ സാഹിത്യത്തിലും സാമൂഹികജീവിതത്തിലും പരിചിതമാണ്. എന്നാൽ ഇവിടെ രാജിയുമായുള്ള അഗ്നിയുടെ ബന്ധത്തിന്റെ തുടർപരിണാമങ്ങളിൽ യാതൊരു വൈകാരിക അടുപ്പവും കാണുന്നില്ല. എയിഡ്സ് രോഗിയാണെന്ന് തിരിച്ചറിഞ്ഞ് നാട്ടിലേക്ക് തിരിച്ചുപോകുന്ന അഗ്നി വീണ്ടും രാജിയെ കണ്ടുമുട്ടുന്നുണ്ട്. പഴയ ബന്ധത്തിന്റെ ഓർമ്മപ്പെടുത്തലോ നെടുവീർപ്പുകളോ അവിടെയില്ല.

'നിനക്ക് ഇപ്പോ എന്നോട് പ്രേമമുണ്ടോ?'

'ഞാൻ ആരേം ഒരിക്കലും പ്രേമിച്ചിട്ടില്ല. പ്രേമംന്താണ് എനിക്കറിയില്ല.'

'എനിക്ക് ഒന്നും മനസ്സിലാകുന്നില്ല'

'എന്നാല് തെളിച്ച് പറയാം ബാലേട്ട'നേക്കാളും നിറമുള്ള ഒരാളെ ഞാൻ കല്യാണം കഴിച്ചു. പതിന്നാലു കൊല്ലം കഴിഞ്ഞു. കേട്ടോ. എനിക്ക് ഇവിടെ എല്ലാ സൗകര്യോണ്ട്. മനസില് ഒരു മോഹം മാത്രമേ ബാക്കീള്ളൂ.'

'എന്താ അത് രാജി?'

ആകാംക്ഷയോടെ ഞാൻ തിരക്കി.

'90 മോഡലിലെ അംബാസഡറാ ഞങ്ങടെ കാറ്. അത് വിറ്റ് ഒരു എസ്റ്റിം മേടിക്കണം' (ibid:94).

പ്രണയത്തിന്റെ കാല്പനികഭാവങ്ങൾക്ക് പകരം സുഖസൗകര്യങ്ങളിലും ഭോഗപരതയിലും അഭിരമിക്കാൻ ഇഷ്ടപ്പെടുകയും അതിനുവേണ്ടി മാത്രമുള്ള ഉപായങ്ങൾ സ്വീകരിക്കാൻ വെമ്പൽ കൊള്ളുകയും ചെയ്യുന്ന പുതിയ ജീ

വിതക്രമം നോവൽ മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്നു. പാടിക് റോഡോൾഫിന്റെ നൃത്ത കമ്പനിയിലെ തെരേസ മോറിന എന്ന പെൺകുട്ടിയുമായി അഗ്നിക്കുള്ള ബന്ധം ഇത്തരത്തിലുള്ളതാണ്. രതിയും ആഘോഷങ്ങളിലും മാത്രം അത് നിലനിൽക്കുന്നു. കാല്പനികമായ പ്രണയസങ്കല്പത്തിനു പകരം യാഥാർത്ഥ്യത്തിലധിഷ്ഠിതമായ സ്ത്രീപുരുഷ ശരീരബന്ധത്തിന് ഇവിടെ പ്രസക്തി കൈവരുന്നു.

കേരളത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ഉപഭോഗസംസ്കാരത്തെ ഒരു സാമൂഹിക പരിണാമമായിക്കൂടി ഈ നോവലിൽ വിലയിരുത്തുന്നുണ്ട്. പരസ്യങ്ങളുടെ മായികവലയത്തിൽപ്പെട്ട് പരമ്പരാഗത ശുചിത്വശീലങ്ങളെ ഉപേക്ഷിക്കുന്ന ടി.പി ശ്രീധരനും ലാഭക്കൊതി മാത്രം മുന്നിൽക്കണ്ട് കൗമാരമനസ്സുകളെ നീലചിത്രങ്ങളിൽ തളച്ചിടാൻ ശ്രമിക്കുന്ന കഫേക്കാരനും കേരളീയ സമൂഹത്തിൽ ഉപഭോഗാധിഷ്ഠിതമായ വന്ന മാറ്റങ്ങളെ ശക്തമായി പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നുണ്ട്.

ഉടലിന്റെ ഉപഭോഗപരത

ശരീരം അതു പുരുഷന്റേയോ സ്ത്രീയുടേയോ എന്ന വ്യത്യാസമില്ലാതെ വിപണന വസ്തുവാക്കപ്പെടുന്നത് ഉപഭോഗാധിഷ്ഠിത സവിശേഷതയാണ്. 'നൃത്ത' ത്തിൽ അഗ്നി അയയ്ക്കുന്ന സന്ദേശങ്ങളിലൂടെ വർത്തമാന കാല നൃത്തകല ഉടൽ കേന്ദ്രീകൃതമായും (body centered) വിപണികേന്ദ്രീകൃതമായും പരിവർത്തനപ്പെട്ടതെങ്ങനെയെന്ന് വിവരിക്കുന്നുണ്ട്.

'പൊണ്ണത്തടിപോട്ടെ. മെയ്യൊന്ന് ഉറയ്ക്കട്ടെ' (ibid:15) എന്ന ലക്ഷ്യത്തോടെയാണ് അച്ഛൻ, ബാലകൃഷ്ണനെ കളരിയിൽ ചേർക്കുന്നത്. ക്രമേണ ബാലകൃഷ്ണന് സ്വന്തം ദേഹം ഒരത്ഭുതവസ്തുവായി മാറി (ibid:16). 'തിന്നുനിറയ്ക്കുകയും തുണികൊണ്ട് മറച്ചുനടക്കുകയും ചെയ്യാനുള്ള സ്വന്തം ശരീരത്തെ ആരാധിക്കാൻ പഠിച്ചു' (ibid:16). എന്നും എള്ളെണ്ണ തേച്ച് തടവിയും തഴുകിയും ദേഹത്തിന് പുഴയുടെ കാന്തി വരുത്തുന്ന ബാലകൃഷ്ണൻ ശരീരത്തിലൂടെ ഒരു പുതുജന്മം നേടുകയായിരുന്നു.

ഇങ്ങനെ നോവലിന്റെ ആരംഭത്തിൽ തന്നെ ശരീരത്തെ കേന്ദ്രസ്ഥാനത്ത് പ്രതിഷ്ഠിക്കുകയാണിവിടെ. കളരിയഭ്യാസിയും അപകർഷം നിറഞ്ഞ മനസ്സിന്റെ ഉടമയുമായ ബാലകൃഷ്ണനെ പാട്രിക് റൂഡോൾഫ് കണ്ടെത്തുകയും അമേരിക്കൻ നൃത്തലോകത്തിന് പ്രിയപ്പെട്ടവിഭവമാക്കി മാറ്റിയെടുക്കുകയും ചെയ്യുന്നതിനു പിന്നിൽ ബാലകൃഷ്ണന്റെ കറുത്ത ശരീരത്തിന്റെ വിപണിസാധ്യതയാണുള്ളത്.

'വ്യാഖ്യാനം ആവശ്യപ്പെടുന്ന ആധുനിക കലാരൂപങ്ങളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ ഉത്തരാധുനികകല ഇന്ദ്രിയാനുഭൂതിയുടെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തെയാണ് ഉല്പാദിപ്പിക്കുന്നത്' എന്ന് സൂസൻ സെന്റാഗ് നിരീക്ഷിച്ചിട്ടുണ്ട് (Sontag 1969:33). ഭൗതികതലങ്ങളിൽ അഭിരമിക്കാൻ ഇഷ്ടപ്പെടുന്ന കലയുടെ സമകാലികാവസ്ഥയിലേക്കാണ് സെന്റാഗ് ഇവിടെ വിരൽ ചൂണ്ടുന്നത്. 'ഒരു കഥയും പറയുവാനില്ലാത്ത, ഒന്നും സംവദിക്കാനില്ലാത്ത നവീന നൃത്തത്തിന് ആധാരം ശരീരത്തിന്റെ സാധ്യതകൾ മാത്രമാണ്. ഒരു നർത്തകന്റെ മുടി ഈ സാധ്യതകൾക്ക് ഒരു സംഭാവനയും നൽകുന്നില്ല' (ibid:32) എന്ന്പാട്രിക് റുഡോൾഫ് അഗ്നിയോട് പറയുന്നുണ്ട്.

ആധുനികാനന്തര സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തെ നിയന്ത്രിക്കുന്നത് കമ്പോള യുക്തികളാണെന്നു പറയുന്ന ഫ്രെഡറിക് ജയിംസൺ അഭിപ്രായപ്പെടുതിങ്ങനെയാണ്, 'കമ്പോളത്തിന്റെ യുക്തിയിലധിഷ്ഠിതമായ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രം തന്നെയാണ് ഉത്തരാധുനിക കലാരൂപങ്ങളുടെ ഉത്പാദനവും വിതരണവും ഉപഭോഗവും നിയന്ത്രിക്കുന്നത്. ഉപഭോക്താവിന്റെ അഭിരുചികൾക്കനുസൃതമായതും ഇന്ദ്രിയപ്രീണനം നിർവ്വഹിക്കുന്നതും കാമനകളെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തുന്നതുമായ കലാരൂപങ്ങൾ കമ്പോളത്തിലെത്തിക്കേണ്ടിവരുന്നു. സൗന്ദര്യശാസ്ത്രം രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിന്റെ നിർണ്ണായകഘടകം ഉപഭോക്താക്കളാണെന്ന പ്രതീതിയുളവാക്കുന്ന പദവിയാണവർ വഹിക്കുന്നത്' (സുധാകരൻ 2000:95). കമ്പോളയുക്തിയും അതിനനുസരിച്ച് പരുവപ്പെടുന്ന ആസ്വാദകസമൂഹവും ചേർന്നൊരുക്കുന്ന ഇത്തരം കലാനിർ

മ്മിതികളിൽ ശരീരം ഒരു വിഭവമായി അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. ഈ നോവലിൽ അഗ്നി എന്ന ബാലകൃഷ്ണന്റെ ശരീരം വിപണിക്കു സ്വീകാര്യമാണ്, അതിന്റെ നിറമാണ് ഇവിടെ വിപണനം ചെയ്യപ്പെടുന്നത്.

'എല്ലായ്പ്പോഴും നർത്തകരുടെ ചലിക്കുന്ന ദേഹങ്ങൾക്കിടയിൽ എന്റെ കറുത്ത ശരീരം വേറിട്ടു നിൽക്കുമായിരുന്നു. ആർക്കും വേണ്ടാത്ത എന്റെ ദേഹത്തിലെ കറുപ്പ് ഇപ്പോൾ എനിക്ക് ഒരു അനുഗ്രഹമായിത്തീർന്നു. കറുപ്പിന്റെ ഭംഗി തിരിച്ചറിയാൻ എനിക്ക് വെള്ളക്കാരുടെ കാഴ്ച കടംവാങ്ങേണ്ടി വന്നു' (ibid:50) എന്ന് അഗ്നി പറയുന്നുണ്ട്.

ജനപ്രിയ നൃത്തവിപണിക്കനുസൃതമായി ശരീരംആവിഷ്കരിക്കുക എന്ന ധർമ്മമാണിവിടെയുള്ളത്. പാശ്ചാത്യ നൃത്തവിപണിയുടെ താല്പര്യങ്ങളിലാണ് അഗ്നി എന്ന നർത്തകൻ പ്രശസ്തനാകുന്നത്. ഇങ്ങനെ വിപണിക്കുവേണ്ടി രൂപപ്പെടുത്തുന്ന കല ഉത്തരാധുനിക ഉപഭോഗ മുതലാളിത്തത്തിന്റെ ഭാഗമായി ഈ നോവലിൽ മാറുന്നു.

ഉത്തരാധുനിക സാംസ്കാരിക യുക്തിയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ ബാലകൃഷ്ണനെ റോഡോൾഫ് അഗ്നിയായി ഉയർത്തിയെങ്കിലും രതിയിലൂടെ കറുത്തവന്റെ ശരീരത്തിന്മേലുള്ള വർണ്ണപരമായ മേൽക്കോയ്മ അയാൾ സ്ഥാപിക്കുന്നു. ഒടുവിൽ സ്വതന്ത്രലൈംഗികതയുടെ ലോകം അഗ്നിയെ എയിഡ്സ് രോഗിയാക്കുന്നു, പ്രാദേശിക സംസ്കൃതിയെയും മൂല്യങ്ങളെയും നിരാകരിക്കുന്ന സാംസ്കാരികാധിനിവേശങ്ങൾ പലപ്പോഴും അപരിഹാര്യമായ നാശങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നുവെന്ന് നോവലിസ്റ്റ് ഇവിടെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു.

'എയിഡ്സ് എന്ന വാക്കിന് നാം വിവക്ഷിക്കുന്നതിനേക്കാളേറെ അർത്ഥമുണ്ട്. ആ വാക്കിൽ സമൂഹത്തിന്റെ മൂല്യങ്ങളും ആരോഗ്യപ്രശ്നങ്ങളും ലൈംഗികസംസ്കാരവും തിന്മയുടെ കാരണങ്ങളും വിമർശിക്കപ്പെടുന്നു. ഭാഷയുടെ വിമർശനാത്മകമായ പങ്ക് ഈ രോഗം ശാഠ്യത്തോടെ ആവശ്യപ്പെടുന്നു. സാംസ്കാരിക പഠനങ്ങളെ അഴിച്ചുവാർക്കാനുള്ള

പ്രേരണപോലുമാണിത്" (അപ്പൻ 2004:48). 'എയിഡ്സ്' രോഗത്തെയല്ല, സാംസ്കാരിക തകർച്ചയെയാണ് പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നതെന്ന് കെ.പി.അപ്പനിവിടെ ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നു.

നവനൃത്തത്തിന്റെ ഏറ്റവും ആധികാരികമായ പ്രസിദ്ധീകരണങ്ങളിലൊന്നായ ഹേർബർട്ട് ബ്രോഡിന്റെ ഡാൻസ് മാഗസിനെക്കുറിച്ച് ഈ നോവലിന്റെ പത്തൊമ്പതാം അദ്ധ്യായത്തിൽ പരാമർശിക്കുന്നുണ്ട്. ലോകപ്രശസ്തരായ പല നർത്തകരെയും വളർത്തിയെടുത്ത ഈ മാസികയുടെ കവർപേജിൽ 'അഗ്നി' യുടെ ചിത്രം പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു ആ മാഗസിന്റെ തന്നെ പഴയലക്കങ്ങളിൽ പാടിക് റോഡോൾഫിന്റെ അഭിമുഖങ്ങളും ലേഖനങ്ങളും വരുന്നെങ്കിലും അതിന്റെ മുഖചിത്രമായി ഒരിക്കലും പ്രശസ്ത നർത്തകനായ പാടിക് റോഡോൾഫിന്റെ ചിത്രം വരുന്നില്ല. ഒരു ഒത്തുതീർപ്പിനും തയ്യാറല്ലാത്ത ഹേർബർട്ട് ബ്രോഡ് 'അഗ്നി' യുടെ ശരീരത്തിന്റെ വിപണിമൂല്യമാണ് ആ മാഗസിനിലെ മുഖചിത്രത്തിലൂടെ ലക്ഷ്യം വെയ്ക്കുന്നത്. കേരളത്തിന്റെ തനതു സംസ്കൃതിയുടെ ഭാഗമായ കളരിപ്പയറ്റിലൂടെ അത്ഭുതങ്ങൾ കാട്ടാനുള്ള ശരീരസിദ്ധികൾ തിരിച്ചറിഞ്ഞ അഗ്നി, ആഗോളകലയിൽ പ്രശസ്തനാകുന്നത് കളരിപ്പയറ്റിന്റെ എല്ലാ നിഷ്ഠകളെയും ചിട്ടകളെയും തിരസ്കരിച്ചുകൊണ്ടാണ്. ദേശീയ സംസ്കാരത്തെ തകർത്തുകൊണ്ടാണ് ഉപഭോഗാധിഷ്ഠിതമായ ആഗോളസംസ്കാരം എവിടെയും ആധിപത്യം സ്ഥാപിക്കുന്നത്. ഇന്ത്യൻ നർത്തകർ വൃത്തങ്ങളിൽനിന്നും സ്പാനിഷ് നർത്തകർ ഫ്ളെമങ്കോവിൽ നിന്നും മോചനം നേടണമെന്ന റോഡോൾഫിന്റെ ശാഠ്യം അതാണ് വ്യക്തമാക്കുന്നത്.

ദേശീയതയ്ക്ക് ആഗോളകലയിൽ സ്ഥാനമില്ലെങ്കിൽ കേരളത്തിന്റെ ആയോധനകലയായ കളരിപ്പയറ്റിന്റെ പ്രസക്തി എന്തായിരിക്കുമെന്ന ചിന്തയിലേക്കാണ് വായനക്കാരെ നോവലിസ്റ്റ് ഇവിടെ കൊണ്ടുപോകുന്നത്. ഇവിടെ പ്രാദേശികമായ ചില സവിശേഷതകളെ വിപണിക്കനുകൂലമായി പരിവർത്തിപ്പിക്കുകയും അതേ സമയം അതിന്റെ അന്തഃസ

ത്തയെ ഉപേക്ഷിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന കമ്പോളതന്ത്രമാണ് പ്രവർത്തിക്കു ന്നത്. പ്രാദേശിക കലാസാംസ്കാരിക രൂപങ്ങളെ ആഗോള വിപണി കച്ച വടച്ചരക്കാക്കുന്ന സമകാലിക യാഥാർത്ഥ്യത്തിലേക്കാണ് ഈ നോവൽ സന്ദർഭം വിരൽചൂണ്ടുന്നത്.

ദൃശ്യസംസ്കാരവും സാങ്കേതികവിദ്യയുടെ വ്യാപനവും

കാഴ്ചയുടെ സമൂഹം (Society of Spectacle) 'നൃത്തം' എന്ന നോവ ലിൽ ഒരു വിഷയമായി കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. കമ്പ്യൂട്ടർ സ്ക്രീനിൽ കൂടിയുള്ള വിവരങ്ങളിലൂടെ വികസിക്കുന്ന വ്യക്തിവിവരണവും ജീവിതകഥയുമാണ് ഈ നോവലിലുള്ളത്. കമ്പ്യൂട്ടർ സ്ക്രീനിലൂടെ ലോകത്തെ നോക്കിക്കാണു ന്ന മൂന്നാം ലോകരാജ്യത്തെ പൗരന്റെ പ്രതിനിധി മാത്രമാണ് ടി.പി ശ്രീ ധരൻ. കൺമുന്നിൽ തെളിയുന്ന വിവരങ്ങളിലൂടെ ഒരു ഭാവനാലോകം അയാൾ നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്നുണ്ട്. കേരളത്തിൽ കംപ്യൂട്ടർ സാങ്കേതികവി ദ്യ വ്യാപിച്ചുതുടങ്ങിയ കാലയളവിലാണ് 'നൃത്തം' എന്ന നോവൽ എഴുത പ്പെടുന്നത്. ഇന്റർനെറ്റുവഴി ഇന്നു ലഭ്യമാകുന്ന ദൃശ്യങ്ങളുടെ ബഹുലത, അന്ന് സുലഭമായിരുന്നില്ല. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ലോകത്തിന്റെ ഏതോ കോണിൽനിന്ന് അഗ്നി അയയ്ക്കുന്ന ഇ–മെയിൽ സന്ദേശങ്ങളിലൂടെ കേ രളത്തിന്റെ കളരിമുറ്റത്തുനിന്ന് പാശ്ചാത്യനൃത്തലോകത്തേക്ക് കടന്നുചെ ന്ന് പ്രശസ്തി നേടിയ ബാലകൃഷ്ണൻ എന്ന അഗ്നിയുടെ കഥ ശ്രീധരൻ വായിച്ചെടുക്കുകയാണ്. ഇവിടെ സാധ്യമാകുന്ന ഈ വായന, പുസ്തകങ്ങ ളിൽ നിന്നുള്ള അറിവല്ല, മറിച്ച് നിരന്തരം നവീകരിക്കപ്പെടുന്ന വിവര ങ്ങളാണ്. കമ്പ്യൂട്ടർ സ്കീനിനു മുന്നിലെത്തുന്ന കാഴ്ചക്കാരുടെ പ്രതിനിധി യാണ്, ടി.പി ശ്രീധരൻ. ഇന്റർനെറ്റും ഇ–മെയിലും അടങ്ങുന്ന പുതിയ സാ ങ്കേതികരീതികൾ കാഴ്ചയുടെ സമൂഹത്തെ നിർമ്മിക്കുന്നതിൽ വലിയ പങ്കു വഹിക്കുന്നതിന് ധാരാളം സൂചനകൾ ഈ നോവലിലുണ്ട്. മാർക്കറ്റിലെ സൈബർകഫേയിൽ അശ്ലീല സൈറ്റുകൾ സർഫു ചെയ്യുന്ന കുട്ടികളെ ഓർത്ത് ശ്രീധരൻ വ്യാകുലപ്പെടുന്നതിങ്ങനെയാണ്:

'എട്ടാം ക്ലാസ്സിലും പത്താം ക്ലാസ്സിലും മറ്റും പഠിക്കുന്ന ആകുട്ടികളാണ് അവിടുത്തെ പതിവുകാരിൽ ഏറെയും. സ്കൂളിൽനിന്നു മടങ്ങിവരുമ്പോഴോ വൈകുന്നേരങ്ങളിൽ ക്രിക്കറ്റ് കളിക്കുവാൻ പോകുമ്പോഴോ അച്ഛനമ്മമാരുടെ കണ്ണുവെട്ടിച്ച് അവർ അവിടെവച്ച് നീല വെബ്സൈറ്റുകളിൽ സർഫു ചെയ്യും' (ibid:47).

ആഗോളീകരണശക്തികൾ, പ്രായഭേദമില്ലാതെ ആൾക്കൂട്ടങ്ങൾക്കു വേണ്ടി സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്ന രസകരമായ സ്വതന്ത്രലീലകളുടെ ലോകം, കാഴ്ചകളുടെ അടിമകളായി അവരെ പരിവർത്തിപ്പിക്കുകയാണ്. സാമൂഹിക ജീവി എന്ന നിലയിൽ മനുഷ്യനുള്ള മൂല്യങ്ങളെ തന്ത്രപരമായി അപനിർമ്മിച്ചുകൊണ്ട്. ദൃശ്യപരതയിൽ മാത്രം ആനന്ദം കണ്ടെത്തുന്ന ഉപരിപ്ലവജീവികളായി അവർ മാറുന്നു. ഈ ദൃശ്യസംസ്കാരത്തിന്റെ സൂചനകൾ പാശ്ചാത്യനൃത്തം ആസ്വദിക്കാനെത്തുന്ന പ്രേക്ഷകരിലുമുണ്ട്. അഗ്നി എന്ന ബാലകൃഷ്ണൻ, കാഴ്ചയുടെ സമൂഹങ്ങൾക്കുവേണ്ടി നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടനർത്തകനാണ്.

ഉപസംഹാരം

കാഴ്ചയുടെ സമൂഹത്തിനനുസൃതമായി കലയുടെ വിപണി സജ്ജീകരിക്കാൻ തയ്യാറെടുക്കുന്ന പാശ്ചാത്യനൃത്തലോകത്തെയാണ് ഈ നോവലിലൂടെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നത്. അവിടെ കറുപ്പ്/വെളുപ്പ് എന്നീ വേർതിരിവുകൾ ഇല്ലാതാവുകയും നൃത്തവിപണിയും പ്രേക്ഷകരും ആഗ്രഹിക്കുന്ന തരത്തിലുള്ള ശരീരനിർമ്മിതികൾ ഉത്പാദിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

ഉപഭോഗസംസ്കാരം'നൃത്തം' എന്ന നോവലിൽ പ്രതിഫലിക്കുന്നതെങ്ങനെ എന്ന അന്വേഷണമാണ് ഈ പ്രബന്ധത്തിൽ നടത്തിയത്. കമ്പ്യൂട്ടർ സാങ്കേതികതയുമായി കേരള സമൂഹം ബന്ധപ്പെടാൻ തുടങ്ങിയ കാലത്ത് എഴുതിയ ഈ നോവലിൽ ഇന്റർനെറ്റിലൂടെ ആശയവിനിമയം നടത്തുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളാണുള്ളത്. പാശ്ചാത്യലോകത്തെ വിഭിസംസ്കാരങ്ങളുമായി നേരിട്ട് ബന്ധപ്പെടുകയും സ്വയം നവീകരിക്കുക

യും ചെയ്യുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ ഉപഭോഗാധിഷ്ഠിതമായ കേരളീയ പരിസരത്തെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. ഉപഭോഗസംസ്കാരത്തിലേക്കും വിപണിയുടെ തന്ത്രങ്ങളിലേക്കും നിരന്തരം വഴുതിവീണുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന വർത്തമാന കാലജീവിതത്തിൽ പ്രാദേശിക സംസ്കൃതിയെയും മൂല്യങ്ങളെയും നിരാകരിക്കുന്ന സാംസ്കാരികാധിനിവേശങ്ങളിലൂടെയാണ് നാം കടന്നുപോകുന്നതെന്ന ഓർപ്പെടുത്തലാണ് ഈ നോവൽ.

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

അപ്പൻ കെ. പി., *രോഗവും സാഹിത്യഭാവനയും*, കോട്ടയം, ഡി.സി ബുക്സ്, 2004.

ഫ്രെഡറിക് ജെയിംസൺ, *ആഗോളവത്കരണകാലത്തെ മാർക്സിസം*, സുധാകരൻ, സി. ബി., സത്യൻ, പി.പി.,(വിവ.), കോഴിക്കോട്, പ്രോഗ്രസ് പബ്ലിക്കേഷൻസ്, 2008.

മുകുന്ദൻ എം., *നൃത്തം*, കോട്ടയം, ഡി.സി ബുക്സ്, 2008.

Baudrillard, Jean, *The Mirror of Production*, Mark poster (Trans.), France, St.Louis Telos Press, 1975.

Leslie, Sklair, *Sociology of Global System*, Battimore, Prentice Hall Publishers, 1991.

Susan, Sontag, *Interpretation and other Essays*, NewYork, Picador Books, 1969.

തുടി റിസർച്ച് ജേണൽ
ISSN – 2320–8880
ലക്കം – 4 വോള്യം – 10

ഡോ.ശരത് പി.നാഥ്

സ്ഫോടത്തിന്റെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രവിവക്ഷകൾ

സംഗ്രഹം:

ആധുനിക ഭാഷശാസ്ത്രത്തിൽ വളരെയധികം ചർച്ച ചെയ്യപ്പെട്ട പഠന ശാഖയാണ് അർത്ഥവിജ്ഞാനീയം (semantics). അർത്ഥഗ്രഹണത്തെ ക്കുറിച്ച് ഭാരതത്തിലും വിവിധ വീക്ഷണങ്ങൾ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. അവയിൽ വ്യാ കരണശാസ്ത്രം മുന്നോട്ടുവച്ച സ്ഫോടസിദ്ധാന്തം ഏറെ പ്രാധാന്യമർഹി ക്കുന്നു. അർത്ഥം എന്നത് ഭാഷയിലെ ബാഹ്യ ഘടകങ്ങളെ ആശ്രയി ച്ചല്ല നിലനിൽക്കുന്നതെന്നും അത് ആന്തരവും അമൂർത്തവും ആയ മാ നസികശബ്ദപ്രതീകമാണെന്ന് സ്ഫോടസിദ്ധാന്തത്തിലൂടെ വിശദീകരി ച്ചു. ഈ ഭാഷാദർശനം ഭാരതീയസാഹിത്യസിദ്ധാന്തങ്ങളെ വലിയൊരള വിൽ സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഭർതൃഹരിയുടെ ഭാഷാദർശനം വിശകലനം ചെയ്യു കയും അതിൻറെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ ഭാരതീയസാഹിത്യസിദ്ധാന്തങ്ങളെ പുനരാലോചിക്കുകയും ചെയ്യുകയാണ് ഈ പ്രബന്ധത്തിൽ.

താക്കോൽ വാക്കുകൾ:

അർത്ഥവിജ്ഞാനീയം, അർത്ഥഗ്രഹണം, സ്ഫോടസിദ്ധാന്തം, ഭർതൃ ഹരിയുടെ ഭാഷാദർശനം

നൂറ്റാണ്ടുകളായി ദാർശനികരുടെ വിശേഷശ്രദ്ധ ആകർഷിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന വിഷയമാണ് ശബ്ദാർഥങ്ങളും അവ തമ്മിലുള്ള ബന്ധവും. ഇന്ന് വികസിതമായ ഏതാണ്ടെല്ലാ ഭാഷാശാസ്ത്രസിദ്ധാന്തങ്ങളുടെയും അടിത്തറ ഈ വിഷയംതന്നെയാണ്. പ്രാചീന-മധ്യകാല ഇന്ത്യയിൽ സംസ്കൃതത്തിൽ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ട വിവിധ വിജ്ഞാന മേഖലകളിലും നിരവധി ശബ്ദാർഥസിദ്ധാന്തങ്ങൾ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ഒട്ടുമിക്ക പ്രാചീനഭാരതീയതത്ത്വചിന്തകളിലും ശാസ്ത്രങ്ങളിലും ശബ്ദാർഥചിന്ത മുഖ്യമോ ആനു ഷംഗികമോ ആയ വിഷയമാണ്. ഭാരതീയദാർശനികരായ പതഞ്ജലി, ഭർതൃഹരി, കുമാരിലൻ, ആനന്ദവർധനൻ, ഗംഗേശൻ, ഗദാധരൻ, ജഗദീശൻ, ഭട്ടോജിദീക്ഷിതൻ, നാഗേശൻ, ജഗന്നാഥൻ തുടങ്ങിയവരുടെ ഭാഷാശാസ്ത്രചർച്ചകൾ ഭാഷയിലെ സങ്കീർണപ്രശ്നങ്ങൾ വിശദീകരിക്കുന്നതിൽപ്പോലും സഹായകമാണ്. ഇന്ന് ഭാഷാശാസ്ത്രമേഖലയിൽ ചോംസ്കി മുതലായ സമകാലികചിന്തകരുടെ നവീനദർശനങ്ങൾ ചർച്ച ചെയ്യുമ്പോഴും പ്രാചീന-മധ്യകാലഭാരതത്തിൽ ഉണ്ടായിട്ടുള്ള ഭാഷാശാസ്ത്രദർശനങ്ങളെക്കുറിച്ച് ആഴത്തിലുള്ള പഠനങ്ങൾ ഉണ്ടാകുന്നില്ല.

ആധുനികഭാഷാശാസ്ത്രത്തിൽ വളരെയധികം ചർച്ചചെയ്യപ്പെട്ട പഠനശാഖയാണ് അർഥവിജ്ഞാനീയം (semantics). ഭാഷാശാസത്രജ്ഞർക്കുപുറമെ മനഃശാസ്ത്രജ്ഞർ, സാഹിത്യവിമർശകർ, നരവംശശാസ്ത്രജ്ഞർ തുടങ്ങിയവരുടെയെല്ലാം സജീവശ്രദ്ധ പതിഞ്ഞ ഒരു വിഷയമായി ഇത് മാറി. ഇന്ന് അർഥവിജ്ഞാനീയം സാംസ്കാരികപഠനമേഖലയിലെ ഒരു മുഖ്യവിഷയമായി സ്ഥാനം പിടിക്കുകയും ചെയ്തു. അർഥഗ്രഹണത്തെക്കുറിച്ച് ഭാരതത്തിലും വിവിധവീക്ഷണങ്ങൾ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. അവയിൽ വ്യാകരണശാസ്ത്രം മുന്നോട്ടുവെച്ച സ്ഫോടസിദ്ധാന്തം ഏറെ പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്നതാണ്. സാഹിത്യവിമർശനത്തിന് ധ്വനിസിദ്ധാന്തംപോലെ ഭാഷാശാസ്ത്രത്തിന് ഇന്ത്യ നൽകിയ ഏറ്റവും മികച്ച സംഭാവനയാണ്

സ്ഫോടസിദ്ധാന്തം. ഈ സിദ്ധാന്തമനുസരിച്ച് ഭാഷണൈകകങ്ങളായ പദമോ വാക്യമോ എന്നത് അനേകം വർണങ്ങളോ പദങ്ങളോ ക്രമത്തിൽ അടുക്കിവെച്ചിരിക്കുന്ന സമാഹാരങ്ങളല്ല; മറിച്ച് അഖണ്ഡവും അർഥയുക്തവുമായ ഭാഷാപ്രതീകമാണ്. ഭാഷാവ്യവഹാരത്തിൽ ഉപയോഗിക്കുന്ന ഉച്ചരിതവർണങ്ങളും പദങ്ങളും ഈ അഖണ്ഡപ്രതീകത്തെ വെളിവാക്കുന്ന ഉപകരണങ്ങൾ മാത്രമാണ്.

ഇത് കൂടുതൽ വിശദീകരണത്തിന് സാധ്യത നൽകുന്നതാണ്. 'സ്ഫുട്' എന്ന ധാതുവിൽനിന്നാണ് സ്ഫോടം എന്ന പദത്തിന്റെ നിഷ്പത്തി. രണ്ടു വിധത്തിൽ ഭാഷാദാർശനികർ ഈ പദത്തെ നിർവചിക്കുന്നു. 'സ്ഫുടതി പ്രകാശതേ?ർത്ഥോ?സ്മാദിതി സ്ഫോടഃ വാചക ഇതി യാവത്' (Nagesa 1974:5) എന്നാണ് നാഗേശന്റെ നിർവചനം. ഇതിൽനിന്നും അർത്ഥം പൊട്ടിപ്പുറപ്പെടുന്ന അഥവാ പ്രകാശിക്കുന്നു എന്നർത്ഥം. ഈ വീക്ഷണമനുസരിച്ച് സ്ഫോടം എന്നത് വാചകവും അർഥവാഹകവുമായ ഭാഷാപ്രതീകം അഥവാ ശബ്ദമാണ്. മറ്റു ചില ദാർശനികർ 'സ്ഫുട്യതേ, വ്യജ്യതേ വർണൈരിതി സ്ഫോടോ വർണാഭിവ്യങ്ഗ്യഃ' (Madhava 1977:300) എന്ന് സ്ഫോടത്തെ നിർവചിക്കുന്നു. വർണങ്ങളാൽ സ്ഫുടിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത് അഥവാ വ്യഞ്ജിക്കപ്പെടുന്നത് എന്നർഥം. ഇവിടെ സ്ഫോടം ഉച്ചരിതവർണങ്ങളാൽ അഭിവ്യക്തമാകുന്ന അർഥപ്രത്യായകമായ ഭാഷാചിഹ്നമാണ്. വീക്ഷണകോണുകളിലുള്ള ഈ ഭേദം മാറ്റിനിർത്തിയാൽ സ്ഫോടം എന്നത് ഇന്ദ്രിയപ്രത്യക്ഷമായ ഭാഷയിൽനിന്നും വ്യതിരിക്തമായി നേരിൽകാണാൻ കഴിയാത്ത നിരവയവമായ സമാഹൃതസ്വഭാവമില്ലാത്ത അഖണ്ഡമായ ഭാഷാചിഹ്നമാണ്.

സ്ഫോടസങ്കല്പത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ആദ്യകാലചിന്തകൾ ഔപനിഷദകാലം മുതൽ കണ്ടെത്താമെങ്കിലും പതഞ്ജലിയുടെ *മഹാഭാഷ്യ*ത്തിലാണ് സ്ഫോടപദം ആദ്യമായി പരാമർശിക്കപ്പെടുന്നത് (സ്ഫോടഃ ശബ്ദഃ, ധ്വനിഃ ശബ്ദഗുണഃ). പതഞ്ജലിയിൽക്കൂടി വികാസം

പ്രാപിച്ച ഈ സങ്കല്പം പൂർണമായ ഒരു സിദ്ധാന്തമായി പരിണമിക്കുന്നത് ഭർതൃഹരിയിലൂടെയാണ്. നാളതുവരെ ദാർശനികരെ അലട്ടിയിരുന്ന ഭാഷാശാസ്ത്രസമസ്യകൾക്ക് പരിഹാരം കണ്ടെത്താനുള്ള ശ്രമങ്ങളുടെ പരമകാഷ്ഠയാണ് ഭർതൃഹരിയുടെ സ്ഫോടസിദ്ധാന്തം. ഭർതൃഹരിയുടെ സ്ഫോടസിദ്ധാന്തത്തെക്കുറിച്ച് ചിന്തിക്കുന്നതിന് മുൻപായി സംസ്കൃത്തിലുണ്ടായ മറ്റു ശബ്ദബോധസിദ്ധാന്തങ്ങളെക്കൂടി പരിഗണിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ശബ്ദം ഭാഷോച്ചാരണമാണെന്നും വക്താവിന്റെ ശബ്ദേന്ദ്രിയങ്ങളിൽനിന്നും പുറപ്പെടുന്ന വർണ്ണസമൂഹം മാത്രമാണെന്നും നൈയായികർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു (Gautama 1989:2). വർണങ്ങൾ ഉച്ചരിക്കുന്നതിന്റെ അടുത്ത മാത്രയിൽത്തന്നെ നശിച്ചുപോകുന്നതിനാൽ അവ ക്ഷണികങ്ങളുമാണ്. അവ അർഥസംവേദനക്ഷമങ്ങളായ പദങ്ങളായും വാക്യങ്ങളായും എങ്ങിനെ രൂപാന്തരംപ്രാപിക്കുന്നു എന്നത് നൈയായികർ വിവരിക്കുന്നത് ഇപ്രകാരമാണ്. വർണങ്ങൾ ഉച്ചരിച്ചുകഴിയുമ്പോൾത്തന്നെ നശിക്കുമെങ്കിലും അവ ശ്രോതാവിന്റെ മനസ്സിൽ ഒരു സംസ്കാരം ശേഷിപ്പിക്കുന്നു. കഴിഞ്ഞുപോയ വർണങ്ങളുടെ സംസ്കാരത്തോടുകൂടിയവയാണ് പിന്നീടുള്ള വർണങ്ങൾ. ഇപ്രകാരം അവസാനവർണം ഉച്ചരിക്കുമ്പോൾ അത് മുമ്പുള്ള എല്ലാ വർണങ്ങളുടെയും സംസ്കാരത്തെ ഉൾക്കൊള്ളുന്നു. ഈ അവസാന വർണത്തിന്റെ സംസ്കാരം പദത്തെ മുഴുവനായും പ്രത്യക്ഷമാക്കുന്നു. ഇത് ശ്രോതാവിന്റെ മനസ്സിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നതാണ് അർത്ഥം. മീമാംസാദർശനത്തിലാകട്ടെ വർണങ്ങളുടെ നശ്വരത അംഗീകരിക്കപ്പെട്ടിട്ടില്ല; അവ നിത്യങ്ങളാണ്. എന്നാൽ പദം എന്നത് വർണസമൂഹമാണെന്നു നിർവ്വഹിക്കുമ്പോൾ മീമാംസാദാർശികർക്കും നൈയായികരുടേതിനു സമാനമായ സിദ്ധാന്തം സ്വീകരിക്കേണ്ടിവരുന്നു. ഭാഷാശാസ്ത്രപരമായി ചിന്തിക്കുമ്പോൾ ഈ വീക്ഷണം ഒട്ടും തൃപ്തികരമാണെന്ന് പറയാനാവില്ല. ഉച്ചരിച്ചുകഴിഞ്ഞ വർണങ്ങളുടെ സംസ്കാരമാണ് അർഥബോധകമെന്നു ചിന്തിച്ചാൽ ഉച്ചരിച്ച അതേക്രമത്തിൽ വർണങ്ങളെ സ്മരിക്കുന്നു എന്നു

സമ്മതിക്കേണ്ടിവരും. അങ്ങനെയായാൽ പദത്തെ ഏകകാലത്തിൽ ഗ്രഹിക്കാൻ സാധിക്കില്ല; ക്രമികമായ വർണങ്ങളുടെ സമൂഹമായി മാത്രമേ ഗ്രഹിക്കാൻ സാധിക്കുകയുള്ളൂ. മാത്രമല്ല അനുഭവങ്ങൾ മനസ്സിൽ അവശേഷിപ്പിക്കുന്നവയാണ് സംസ്കാരങ്ങൾ. ഇവയ്ക്ക് വർണങ്ങളുടെ സ്മൃതി ഉണ്ടാക്കുവാൻ സാധിക്കും; എന്നാൽ അർത്ഥം ബോധിപ്പിക്കാനുള്ള കഴിവില്ല. അതിനാൽ അർഥവാഹകമായ ഒരൊറ്റ ഘടകത്തെ കല്പിക്കേണ്ടത് ആവശ്യമാണ്. ഒരു പദമോ വാക്യമോ അർഥബോധകമാണെന്നു പറയുമ്പോൾ അത് ഒരൊറ്റ ഏകകമാണ് എന്നു കല്പിക്കേണ്ടിവരും എന്നർഥം. ഇതാണ് വാസ്തവത്തിൽ സ്ഫോടസിദ്ധാന്തം ചെയ്യുന്നത്. മനഃശാസ്ത്രത്തിൽ വിവരിക്കുന്ന ജെസ്റ്റാൾട്ടുകളോട് സമാനമായ ഒരു ഏകകമാണ് ഇവിടെ സ്ഫോടം എന്നത്.

ഈ ഭൂമികയിലാണ് ഭർതൃഹരിയുടെ സ്ഫോടസിദ്ധാന്തം വിശകലനം ചെയ്യപ്പെടേണ്ടത്. പദങ്ങളെയോ വാക്യങ്ങളെയോ സ്വരമാതൃകകൾ, അർഥവാഹകപ്രതീകങ്ങൾ എന്നിങ്ങനെ രണ്ടുതലങ്ങളിലായി പരിഗണിക്കാവുന്നതാണെന്ന നിരീക്ഷണത്തോടെയാണ് ഭർതൃഹരി സ്ഫോടസിദ്ധാന്തത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ചർച്ച ആരംഭിക്കുന്നത്.

ദ്വാവുപാദാനശബ്ദേഷു ശബ്ദൗ ശബ്ദവിദോ വിദുഃ

ഏകോ നിമിത്തം ശബ്ദാനാമപരോ?ർത്ഥേ പ്രയുജ്യതേ (Bhartrhari 1976: 1.44)

അർഥയുക്തമായ ഭാഷയിൽ ഭാഷാശാസ്ത്രജ്ഞർ രണ്ടുതരം ശബ്ദങ്ങളെ തിരിച്ചറിയുന്നു. ഉച്ചരിച്ച ശബ്ദങ്ങളുടെ അടിയിലുള്ള കാരണമാണ് ഒന്ന്; അർഥവുമായി ബന്ധപ്പെടുനനത് മറ്റൊന്ന്. ശബ്ദോച്ചാരണത്തിന്റെ അടിയൊഴുക്കായി നിൽക്കുന്ന ശബ്ദരീതിയാണ് ശബ്ദങ്ങളുടെ കാരണം എന്നു ഭർതൃഹരി വ്യവഹരിച്ചത്. ഈ ശബ്ദരീതി അഥവാ ശബ്ദമാതൃക ഭാഷാപ്രതീകത്തിന്റെ ബാഹ്യമുഖമാണ്. ശബ്ദത്തിന്റെ ഈ ബാഹ്യമുഖം ധ്വനി എന്നും അറിയപ്പെടുന്നു. ശബ്ദത്തിന്റെ രണ്ടാമത്തെ തലം

അർത്ഥം പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന വശമാണ് (semantic unit). അർഥവുമായി നേരിട്ടു ബന്ധപ്പെട്ടുനിൽക്കുന്ന ഭാഷയുടെ ഈ ആന്തരവശമാണ് സ്ഫോടം. ഇതാകട്ടെ വർണം, പദം, വാക്യം മുതലായ വേർതിരിവുകളില്ലാത്ത അഖണ്ഡമായ ഭാഷാപ്രതീകമാണ്. ഇതാണ് ഭർതൃഹരി അവതരിപ്പിക്കുന്ന സ്ഫോടം എന്ന സങ്കല്പത്തിന്റെ പൊരുൾ (ഉണ്ണിത്തിരി 2009:101).

ഭർതൃഹരിയുടെ ഈ ഭാഷാപഗ്രഥനം ഭാഷാസാഹചര്യത്തിന്റെ മൂന്ന് വശങ്ങളെ ഉൾക്കൊള്ളുന്നുണ്ട്. അവയിലേറ്റവും ആദ്യം വൈയക്തികമായ ഉച്ചരിതശബ്ദമാണ്. വക്താവ് ഉച്ചരിക്കുന്നതും ശ്രോതാവ് കേൾക്കുന്നതുമായ യഥാർഥശബ്ദമാണിത്. വക്താവിന്റെ വ്യത്യാസമനുസരിച്ചുള്ള സ്വരഭേദങ്ങളും ഉച്ചാരണത്തിന്റെ വേഗതയും എല്ലാം ഇതിൽ ഉൾക്കൊള്ളുന്നു. ശബ്ദത്തിന്റെ ഏറ്റവും ബാഹ്യമായ ഈ തലം വൈകൃതധ്വനി എന്നറിയപ്പെടുന്നു. വൈകൃതധ്വനിയാൽ സൂചിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന ശബ്ദമാതൃകയാണ് ഭാഷയുടെ രണ്ടാമത്തെ മുഖം. ഉച്ചരിക്കാവുന്നതും കേൾക്കാവുന്നതുമായ ശബ്ദത്താൽ ഉദ്ബുദ്ധമാകുന്ന ഉച്ചാരണശാസ്ത്രപരമായ ഘടന അഥവാ ശബ്ദരീതിയാണ് ഇവിടെ വിവക്ഷിതം. പ്രാകൃതധ്വനി എന്നറിയപ്പെടുന്ന ഈ തലത്തിൽ ഭാഷേതരമായ എല്ലാ വൈയക്തിക വ്യത്യാസങ്ങളും ഒഴിവാക്കപ്പെടുന്നു. ഈ ഭാഷണവൈവിധ്യങ്ങളിൽനിന്നും വ്യതിരക്തമായ അർത്തബോധകമായ ശബ്ദമാതൃകയെയാണ് ശ്രോതാവ് ഗ്രഹിക്കുന്നത്. പ്രാകൃതധ്വനിയാൽ അഭിവ്യക്തമാകുന്ന സ്ഫോടമാണ് ഭാഷയുടെ മൂന്നാമത്തേതും ഏറ്റവും അടിയിലുള്ളതുമായ തലം. ഉച്ചാരണയോഗ്യമല്ലാത്തതും ബുദ്ധിയിൽ മാത്രം തെളിയുന്നതുമായ ഭാഷാചിഹ്നമാണ് സ്ഫോടം. ഈ മൂന്നു തലങ്ങളും ഭാഷയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പ്രസക്തമാണ്. ഉച്ചരിച്ചുകേൾക്കുന്ന വർണസഹിതങ്ങളായ ശബ്ദങ്ങൾ അവയുടെ കാരണമായ പ്രാകൃതധ്വനിയെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. പ്രസ്തുത പ്രാകൃതധ്വനി അർഥവാഹകമായ സ്ഫോടത്തെ വ്യഞ്ജിപ്പിക്കുന്നു. ശ്രോതാവിന്റെ പക്ഷത്തുനിന്നുള്ള ഈ അപഗ്രഥനം വക്താവിന്റെ

പക്ഷത്തിൽ നേർവിപരീതമായിരിക്കും. ഇവിടെ ശ്രദ്ധേയമായ വസ്തുത ശബ്ദം, അർത്ഥം ഇവ രണ്ടും കേവലം ഇന്ദ്രിയമാത്രഗ്രാഹ്യങ്ങളല്ല; അതിനപ്പുറം അവയിലൂടെത്തന്നെ വെളിവാകുന്ന മാനസികവസ്തുക്കളാണ് എന്നുതന്നെയാണ്; "ശബ്ദോ?പി ബുദ്ധിസ്ഥഃ ശ്രുതീനാം കാരണം പൃഥക്" (Bhartrhari 1976:1.46).

ഒരു പദത്തിന് അല്ലെങ്കിൽ വാക്യത്തിന് സന്ദർഭോചിതമായി അർത്ഥാന്തരങ്ങളിലേക്ക് സംക്രമിക്കാനുള്ള ഭാഷയുടെ ഈ കഴിവ് വൈയാകരണരെ കൂടാതെ ഒട്ടുമിക്ക ദാർശനികരും തിരിച്ചറിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. പദം മുഖ്യാർഥത്തെ വെടിഞ്ഞ് അതുമായി ബന്ധപ്പെട്ട മറ്റൊരർഥത്തെ സ്വീകരിക്കുന്ന ലക്ഷണവ്യാപാരത്തെക്കുറിച്ച് പല ദർശനങ്ങളിലും വിശദമായ ചർച്ചകൾ നടന്നിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ ആലങ്കാരികർ ഭാഷയുടെ അനന്തസാധ്യതകളെ സംബന്ധിച്ച ചർച്ചകളെ ബഹുദൂരം മുന്നോട്ടുനയിച്ചു.പ്രസ്തുത ചർച്ചകളിൽ കേന്ദ്രസ്ഥാനത്തുനിൽക്കുന്ന ശ്രദ്ധേയമായ ഒന്നാണ് ധ്വനിസിദ്ധാന്തം. ഭാരതീയ കാവ്യശാസ്ത്രചർച്ചകൾ ധ്വനിസിദ്ധാന്തത്തിന്റെ ആവിർഭാവത്തോടെ അതിനു മുമ്പുണ്ടായവ എന്നും ശേഷമുണ്ടായവ എന്നും വേർതിരിക്കപ്പെട്ടു എന്നു പറയുമ്പോൾ സാഹിത്യമീമാംസയിൽ ഇതു ചെലുത്തിയ സ്വാധീനം എത്ര വലുതാണെന്ന് വ്യക്തമാകും. പ്രാചീന ദാർശനികർ മുന്നോട്ടുവച്ച മുഖ്യാർഥത്തെയും ലക്ഷ്യാർഥത്തെയും സംബന്ധിച്ച ചർച്ചകളെ ആനന്ദവർധനൻ *ധ്വന്യാലോക*ത്തിലൂടെ വിപുലപ്പെടുത്തി. ഭാഷയിലെ ശബ്ദാർഥങ്ങളുടെ ബാഹ്യതലം മാത്രമല്ല, ഭാവനാസമ്പന്നവും വൈകാരികവുമായ തലങ്ങളെക്കൂടി കാവ്യചർച്ചകളിൽ ഉൾപ്പെടുത്തേണ്ടതാണെന്ന ബോധ്യം അദ്ദേഹത്തിനുണ്ടായിരുന്നു. പദങ്ങളെയും അവയുടെ നിയമതമായ അർഥങ്ങളെയും മാത്രം അവലംബിക്കുന്ന ഭാഷാസിദ്ധാന്തത്തിന്റെ അപാകതകൾ ആനന്ദവർധനന് നൂറ്റാണ്ടുകൾക്കു മുൻപുതന്നെ ഭർതൃഹരി തുറന്നുകാട്ടിയിരുന്നു. വാക്യത്തെയോ പദത്തെയോ അവയുടെ ഘടകങ്ങളുടെ സമാഹാരമായി കാണാതെ

അഖണ്ഡമായ ഒരൊറ്റ ഏകകമായി കാണേണ്ടതിന്റെ ആവശ്യകത സ്ഫോടസിദ്ധാന്തത്തിലൂടെ അദ്ദേഹം സ്ഥാപിച്ചു. അർത്ഥം എന്നത് ഭാഷയിലെ ബാഹ്യഘടകങ്ങളെ ആശ്രയിച്ചല്ല നിലനിൽക്കുന്നതെന്നും അത് ആന്തരവും അമൂർത്തവുമായ മാനസിക ശബ്ദപ്രതീകമാണെന്നും സ്ഫോടസിദ്ധാന്തത്തിലൂടെ അദ്ദേഹം വിശദീകരിച്ചു.മാത്രമല്ല പലപ്പോഴും വാക്യാർത്ഥം ഘടകപദങ്ങളുടെ അർഥങ്ങളിൽനിന്നും ഭിന്നമാണെന്നും, സന്ദർഭത്തിനനുസരിച്ച് അർത്ഥാന്തരങ്ങളിലേക്കും (ചിലപ്പോഴൊക്കെ വിപരീതാർഥങ്ങളിലേക്കും) സംക്രമിക്കുന്നുവെന്നും അദ്ദേഹം ചൂണ്ടിക്കാട്ടി. ഈ ഭാഷാദർശനം ആനന്ദവർധനനെ വലിയൊരളവിൽ സ്വാധീനിച്ചി ട്ടുണ്ട്. ഭർതൃഹരി സ്ഥാപിച്ച സ്ഫോടസിദ്ധാന്തത്തെ അങ്ങനെത്തന്നെ സ്വീകരിക്കുന്നില്ലെങ്കിലും വൈയാകരണരുടെ ഭാഷാദർശനത്തോടുള്ള തന്റെ ആഭിമുഖ്യം അദ്ദേഹം വെളിവാക്കുന്നുണ്ട്. ആനന്ദവർധനൻ പറയുന്നു:

> പ്രഥമേ ഹി വിദ്വാംസോ വൈയാകരണാഃ, വ്യാകരണമൂല ത്വാത് സർവ്വവിദ്യാനാം, തേ ച ശ്രൂയമാണേഷു വർണേഷു ധ്വ നിരിതി വ്യവഹരന്തി. തഥൈവാന്യൈസ്തന്മതാനു സാരിഭിഃ സൂ രിഭി: കാവ്യതത്ത്വാർഥദർശിഭിഃ വാച്യവാതരസമ്മിശ്രഃശബ്ദാ ത്മാ കാവ്യമിതി വ്യപദേശ്യോ വ്യഞ്ജകത്വ സാമ്യാത് ധ്വനിരിത്യു ക്തഃ (1940:47)

ധ്വനി എന്ന പദം വൈയാകരണരിൽനിന്നും സ്വീകരിച്ചതാണ് എന്ന് അദ്ദേഹം വ്യക്തമാക്കുന്നു. വൈയാകരണർ ഉച്ചരിച്ചുകേൾക്കുന്ന ശബ്ദ ങ്ങളെ ധ്വനി എന്നു വ്യവഹരിക്കുന്നു. ധ്വനികളുടെ പ്രധാനധർമ്മം സ്ഫോ ടത്തെ വ്യഞ്ജിപ്പിക്കുക എന്നതാണ്. അതുപോലെ സത്കാവ്യം ശബ്ദം കൊണ്ടും അർത്ഥംകൊണ്ടും സാമാന്യാർഥത്തിനപ്പുറം സൗന്ദര്യമൂല്യമുള്ള മനോഹരാർഥത്തെ അനുഭവിപ്പിക്കുന്നു. രണ്ടിടത്തും നിലനിൽക്കുന്നത് വ്യ

ഞ്ജകത്വം എന്ന സമാനധർമ്മമായതിനാൽ ധ്വന്യാത്മകമായ കാവ്യത്തിനെയും ധ്വനി എന്നു വ്യവഹരിക്കുന്നു.

കാവ്യത്തിലെ വ്യംഗമായ അംശത്തെ വിശദീകരിക്കുന്നതിനായി ആനന്ദവർധനൻ കാവ്യത്തിലെ ആശയങ്ങളെ വാച്യമെന്നും പ്രതീയമാനമെന്നും രണ്ടുവിധത്തിൽ തിരിക്കുന്നു. അവയിൽ പ്രതീയമാനമെന്ന അംശത്തെ ഇപ്രകാരം വിവരിയ്ക്കുന്നു.

> പ്രതീയമാനം പുനരന്യദേവ
>
> വസ്ത്വസ്തി വാണീ ഷു മഹാകവീനാം
>
> യത്തത് പ്രസിദ്ധാവയവാതിരിക്തം
>
> വിഭാതി ലാവണ്യമിവാങ്ഗനാസ്യ (ibid: 14).

മഹാകവികളുടെ വാക്കുകളിൽ വാച്യത്തിനപ്പുറം പ്രതീയമാനമെന്ന മറ്റൊരു വസ്തു ഉണ്ട്. സ്ത്രീകളിൽ അവരുടെ അവയവങ്ങളിൽനിന്നും വ്യതിരിക്തമായി ലാവണ്യം ശോഭിക്കുന്നതുപോലെ കാവ്യഘടകങ്ങളായ ശബ്ദാർഥങ്ങളിൽനിന്നും വ്യതിരിക്തമായി പ്രതീയമാനാർത്ഥം ശോഭിക്കുന്നു. കേവലം ഭാഷാപരിജ്ഞാനംകൊണ്ടോ നിഘണ്ടുജ്ഞാനംകൊണ്ടോ ഈ അർത്ഥം വ്യക്തമാകുന്നില്ല; കാവ്യാർഥതത്ത്വജ്ഞാർക്കു മാത്രമേ ഈ അർഥത്തെ ആസ്വദിക്കാനാവുന്നുള്ളൂ.

> ശബ്ദാർഥശാസനജ്ഞാനമാത്രേണൈവ ന വേദ്യതേ
>
> വേദ്യതേ സ തു കാവ്യാർഥതത്ത്വജ്ഞൈരേവ കേവലം (ibid: 29.)

ഭർതൃഹരിയുടെ സ്ഫോടദർശനം ഇതിനു സമാനമായ ആശയം ചർച്ച ചെയ്യുന്നുണ്ട്. കേൾക്കപ്പെടുന്ന ശബ്ദാർഥങ്ങൾക്കപ്പുറം അഭിവ്യക്തമാകുന്ന

ഭാഷാപ്രതീകത്തെക്കുറിച്ചും അർഥസംവേദത്തിൽ അതിനുള്ള അനന്തസാധ്യതകളെക്കുറിച്ചും തന്റെ സ്ഫോടദർശനത്തിൽ ഭർതൃഹരി വിശദമായി പ്രതിപാദിയ്ക്കുന്നു. വൈകൃതധ്വനികൾ സ്വയം അപ്രസക്തങ്ങളായിക്കൊണ്ട് പ്രാകൃതധ്വനിയെയും തദ്വാരാ സ്ഫോടത്തെയും അഭിവ്യക്തമാക്കുന്നു എന്ന ഭർതൃഹരിയുടെ സിദ്ധാന്തം ധ്വനിയെ നിർവ്വചിക്കുന്നതിൽപോലും ആനന്ദവർധനനെ സ്വാധീനിച്ചിരിക്കുന്നതു കാണാം.

> യത്രാർത്ഥഃ ശബ്ദോ വാ തമർഥമുപസർജനീകൃത സ്വാർത്ഥൗ
>
> വ്യങ്കതഃ കാവ്യവിശേഷഃ സ ധ്വന്യാരിതി സൂരിഭിഃകഥിതഃ (ibid: 33).

അർഥവും ശബ്ദവും തന്നെയും അർഥത്തെയും അപ്രധാനമാക്കി നിർത്തിക്കൊണ്ട് ആവ്യംഗ്യാർഥത്തെ വ്യഞ്ജിപ്പിക്കുന്ന കാവ്യവിശേഷത്തെ പണ്ഡിതർ ധ്വനി എന്നുപറയുന്നു. ഇവിടെ ഭർതൃഹരിദർശനത്തിന്റെ സ്വാധീനം പ്രകടമാണ്.

ഭർതൃഹരിയുടെ ഭാഷാദർശനത്തെ ആശ്രയിച്ചുകൊണ്ടുമാത്രം തന്റെ സിദ്ധാന്തം സ്ഥാപിക്കുകയല്ല ആനന്ദവർധനൻ ചെയ്തത്. ഭർതൃഹരിയിൽനിന്നും സൂചന ഉൾക്കൊണ്ട ആനന്ദവർധനൻ ഭാഷാവ്യവഹാരത്തിലെ സങ്കീർണതകൾക്ക് ഉത്തരം കണ്ടെത്തുകയെന്ന ഉദ്യമത്തിനു മുതിരാതെ സാഹിത്യാസ്വാദനത്തിൽ തനതായ ഒരു സിദ്ധാന്തത്തിന് രൂപം നൽകുകയാണുണ്ടായത്. ധ്വന്യാലോകത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം ഭാഷയുടെ അനന്തസാധ്യതകളെ സാഹിത്യാസ്വാദനവുമായും കാവ്യശാസ്ത്രചർച്ചകളായും ബന്ധപ്പെടുത്തി സഹൃദയർക്കു പുതിയ വഴി തുറന്നു കൊടുക്കുക എന്നതുതന്നെയാണ്. കവികൾക്കും സഹൃദയർക്കും ഭാഷാവ്യവഹാരത്തിന്റെ വിപുലമായ ഈ മേഖലകൾ പ്രധാനപ്പെട്ടവയാണ്. കാവ്യത്തിൽ ഭാഷാവ്യവഹാരത്തിലൂടെ ബോധിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന അറിവുകൾ മാത്രമല്ല, വികാരങ്ങൾക്കും ഭാവങ്ങൾക്കും സ്ഥാനമുണ്ട്. അതി

നാൽത്തന്നെ കാവ്യാസ്വാദനം എന്ന അനുഭവം ഭാഷാവ്യവഹാരത്തിനപ്പുറം സന്ദർഭഘടകങ്ങൾ, സ്വരം, ആംഗ്യം, കാകു, ശ്രുദ്ധാവർണങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ഉൾക്കൊള്ളുന്നു. ഇവയെല്ലാം ശബ്ദത്തിന്റെ പരിധിയിൽ ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിരിക്കുന്നു ആനന്ദവർധനൻ.

ഇവിടെ ആനന്ദവർധനൻ ഭർതൃഹരിയുടെ ഭാഷാദർശനത്തെ ബഹുദൂരം മുന്നോട്ടുകൊണ്ടുപോകുന്നു. സ്ഫോടസിദ്ധാന്തത്തിൽ സ്ഫോടവ്യഞ്ജകമായ പ്രാകൃതധ്വനിയ്ക്കല്ലാതെ വൈകൃതധ്വനികൾക്ക് ഭാഷാപഗ്രഥനവുമായ കാര്യമായ ബന്ധമില്ല. എന്നാൽ കാവ്യാസ്വാദനത്തിൽ വൈകൃതധ്വനികൾക്ക് വലിയ സ്വാധീനമുണ്ടെന്നുമാത്രമല്ല അവിടെയുണ്ടാകുന്ന ചെറിയ സ്വരവ്യത്യാസംപോലും വ്യവഹാരത്തിൽ പ്രകടമായ അർഥവ്യതിയാനമുണ്ടാക്കും. ചുരുക്കത്തിൽ ഭർതൃഹരിയുടെ ഭാഷാദർശനത്തെയും അതിന്റെ കേന്ദ്രബിന്ദുവായ സ്ഫോടസങ്കല്പത്തെയും സാഹിത്യത്തെയും ആസ്വാദനത്തിന്റെയും തലങ്ങളിൽ പ്രയോഗിക്കുമ്പോൾ ഇന്ന് നിലനിൽക്കുന്ന ഭാഷാശാസ്ത്രസങ്കല്പങ്ങളിലുണ്ടാകുന്ന അത്ഭുതാവഹമായ മാറ്റങ്ങൾ പഠിക്കപ്പെടേണ്ടതാണ്. അതിനാൽ ഭാഷാശാസ്ത്രസങ്കല്പങ്ങളുടെ ഈ തലങ്ങളിലുള്ള പ്രയോഗങ്ങളിലും അപഗ്രഥനത്തിലും സമകാലികഭാഷാശാസ്ത്രചിന്തകരുടെ ശ്രദ്ധ പതിയേണ്ടതുതന്നെയാണ്.

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

ഉണിത്തിരി, എൻ.വി.പി., *ശബ്ദാർഥസിദ്ധാന്തങ്ങൾ സംസ്കൃതത്തിൽ*, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2009.

Anandavardhana, *Dhvanyaloka* (with the commentary of Lochana by Abhinavagupta and Balapriya by Rama Pisharady), Banaras, 1940.

Bhartrhari, *Vakyapadiya*, Saraswati Bhavan Granthalaya, Varanasi, 1976.

Gautama*, Nyayasutra*, Budhabharati Series, Varanasi, 1989.

Nagesa, *Paramalaghumanjusha*, Chaukhamba Sanskrit Series, Varanasi, 1974.

Patanjali, *Mahabhasya* (with Pradipa of Kaiyata and Udyota of Nagesa upto Navahnika), Bombay, 1951.

Sabara, *Mimamsasutra Bhasya*, Anandasramam Sanskrit Series, Pune, 1927.

Madhava, *Sarvadarsanasangraha*, Anandasramam Sanskrit Series, Pune, 1977.

തുടി റിസർച്ച് ജേണൽ
ISSN – 2320–8880
ലക്കം – 4 വോള്യം – 10

ഡോ.അമ്പിളി.എം.വി

കീഴാളപരിപ്രേക്ഷ്യം രാഘവൻ അത്തോളിയുടെ കവിതകളിൽ

സംഗ്രഹം:

സമൂഹത്തിന്റെ മുഖ്യധാരയിൽനിന്നും മാറ്റിനിർത്തപ്പെട്ടവരാണ് കീഴാള വിഭാഗങ്ങൾ. കേരളത്തിലെ ജാതിനിർണ്ണീതമായ സാമൂഹികവ്യവസ്ഥിതിയിൽ പലതരത്തിലുള്ള അന്യവത്കരണങ്ങളും അപരവത്കരണങ്ങളും മാനസികതലത്തിലും ശാരീരികതലത്തിലും അനുഭവിക്കാൻ വിധിക്കപ്പെട്ട കീഴാളജനതയ്ക്ക് ഒരു പുത്തൻ ഉണർവ്വുണ്ടാകുന്നത് നവോത്ഥാനത്തോടെയാണ്. കീഴാളൻ തന്റെ അധികാരത്തെയും അവകാശത്തെയും തിരിച്ചറിയാൻ തുടങ്ങിയതോടെ പ്രതിരോധത്തിന്റെയും പ്രതിഷേധത്തിന്റെയും തെളിച്ചങ്ങൾ തേടാൻ തുടങ്ങി. അക്ഷരനിഷേധത്തെ മറികടന്ന് ആവിഷ്കാരത്തിന്റെ വിശാലഭൂമികയിലൂടെ അവൻ സ്വയം അടയാളപ്പെടുത്തുക മാത്രമല്ല, അത് പരിവർത്തന വിധേയമാക്കേണ്ടതിന്റെ ആവശ്യകതയെക്കൂടി മുന്നോട്ടുവച്ചു. ഇത്തരത്തിൽ കീഴാളൻ അവന്റെ ജീവിതയാഥാർത്ഥ്യത്തെ ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നതെങ്ങനെയെന്ന അന്വേഷണം പ്രസക്തമാണ്. സമകാലഘട്ടത്തിലും കീഴാളത പ്രശ്നവത്ക്കരണം നേരിടുന്ന ഒന്നാണ്. ജാതീയതയുടെ കുച്ചുവിലങ്ങുകൾ പൊട്ടിച്ചെറിഞ്ഞ്, അടിച്ചമർത്തലിന്റേയും ഭയപ്പെടുത്തലിന്റെയും സവർണ്ണ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ

ചോദ്യംചെയ്യുന്നവയാണ് കീഴാള സാഹിത്യകൃതികൾ. ഇത്തരത്തിൽ കീഴാളന്റെ പ്രതിഷേധങ്ങളെയും പ്രതിരോധങ്ങളെയും രാഘവൻ അത്തോളിയുടെ കവിതകളിൽ ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നതെങ്ങനെയെന്ന അന്വേഷണമാണ് ഈ പ്രബന്ധം.

താക്കോൽവാക്കുകൾ:

കീഴാളത, പ്രതിരോധം, ജാതി, സംസ്കാരം

മാറ്റിനിർത്തപ്പെട്ട ജനതയെയാണ് കീഴാളർ എന്ന് വിലയിരുത്തുന്നത്. ഉല്പാദന ഘടകങ്ങളുടെ അസമമായ വിതരണവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് ഉച്ചനീചത്വങ്ങൾ രൂപപ്പെട്ടതെന്ന് സംഘകാലചരിത്രം തെളിവുനൽകുന്നുണ്ട്. " 'ഉയർന്നവൻ' എന്ന അർത്ഥത്തിലുള്ള ഉയർന്തോർ, 'താണവ'രെന്ന അർത്ഥത്തിലുള്ള ഇഴിശിനർ എന്നിങ്ങനെയുള്ള തരംതിരിവുകൾ കാണിക്കുന്നത് സാമൂഹികമായ മേൽക്കീഴ്കൾ തന്നെ(രാഘവവാര്യർ 1991:87)"യെന്ന് ചരിത്രം രേഖപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. "ഇന്ത്യയെസംബന്ധിച്ച് ആര്യവൽക്കരണമാണ് ജാതിവ്യവസ്ഥയ്ക്ക് അടിസ്ഥാനമായത് എന്ന് പറയുമ്പോഴും കാർഷികസാമൂഹികഘടനയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുകൊണ്ടുതന്നെയാണ് റൊമിലാഥാപ്പർ ജാതിവികസനപ്രക്രിയയെക്കുറിച്ച് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്" (റൊമില ഥാപ്പർ: 1995:27). ഒപ്പംതന്നെ കരാളർ, ഊരാളർ, ദേവസ്വം, ബ്രഹ്മസ്വം എന്നിവയും സമൂഹത്തെ നിർണയിക്കുന്നതിൽ അടിസ്ഥാനഘടകങ്ങളായിരുന്നു. അടഞ്ഞ സമൂഹവ്യവസ്ഥിതിയും തൊഴിൽവിഭജനവും തൊഴിലിന്റെ ആവർത്തനവുമെല്ലാം തലമുറകളെ പരിവർത്തനത്തിനനുവദിക്കാതെ ഒരേ തൊഴിലും ഒരേ ജീവിതസാഹചര്യങ്ങളും അടിച്ചേല്പിക്കുന്ന സാഹചര്യം സംജാതമാക്കി. മാത്രമല്ല ഉല്പാദനവ്യവസ്ഥയിലെ അസമത്വങ്ങൾ കാൽഭാഗം സവർണസമ്പന്നവിഭാഗവും ശേഷിച്ചവരുടെ ദാരിദ്ര്യവും ഉറപ്പിക്കുകയായിരുന്നു. താമസസ്ഥലം, ഭക്ഷണം, വസ്ത്രം, തൊഴിൽ എന്നിവയെല്ലാം ജാതിയെ നിർണ്ണയിക്കുന്ന പ്രത്യക്ഷഘടകങ്ങളായി നിലകൊണ്ടു. ചാതുർവർണ്യം

സ്ഥാപിക്കപ്പെട്ടതോടെ അസ്പൃശ്യതയും ജാതിയുടെ മേൽ–കീഴ് നിലകളുടെ സാധൂകരണംസാധ്യമാക്കുകയായിരുന്നു.

കിഴാളതയുടെ കേരളീയമുഖം

കേരളീയസാഹചര്യത്തിൽ ജാതിയും അസ്പൃശ്യതയും ശക്തമായിരുന്നു. രണ്ടുതരം തൊട്ടുകൂടായ്മകൾ കേരളത്തിലുണ്ടായിരുന്നതായി വില്യം ലോഗൻ രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. ഒന്ന് സ്പർശംകൊണ്ടുണ്ടാകുന്ന അയിത്തം, രണ്ട് അന്തരീക്ഷത്തിലൂടെ /വായുവിലൂടെയുള്ള അയിത്തം. വായുവിലൂടെയുള്ള അയിത്തത്തെ മറികടക്കാനാണ് ജാതിയനുസരിച്ച് സവർണ്ണരിൽനിന്നും അടിയകലം പാലിക്കണമെന്ന അലിഖിതനിയമം നിലനിന്നിരുന്നത്. നായാടികൾ 72 അടി, പുലയർ 64 അടി, പറയൻ 60 അടി, ഈഴവൻ 48 അടി,കണിയാൻ 36 അടി, മുക്കവൻ 24 അടി, നായർ 24 അടി ഇങ്ങനെ അടിയകലം പാലിക്കണം. ലംഘിക്കുന്നവർക്ക് ശിക്ഷയും നൽകിയിരുന്നു. ആത്യന്തികമായി കേരളത്തിന്റെ അതീവസങ്കീർണ്ണമായ ജാതിശ്രേണികരണവും അതുണ്ടാക്കിയ അസമത്വവും പീഡനവും ബ്രാഹ്മണരൊഴികെ മറ്റെല്ലാ സമുദായങ്ങളും ഏറ്റക്കുറച്ചിലുകളോടെ അനുഭവിച്ചുവെന്ന് സാരം.

മണ്ണിൽ പണിയെടുക്കുന്ന അധ്വാനിക്കുന്ന ജനവിഭാഗങ്ങൾക്കും ഒരു ചരിത്രമുണ്ടായിരുന്നു. എഴുതിവയ്ക്കപ്പെടാതെപോയ ചരിത്രം. കേരളം ഭരിച്ചിരുന്നവർ അടിമകളായതിനു പിന്നിൽ അട്ടിമറിക്കപ്പെട്ട ഒരുചരിത്രമുണ്ടെന്നതാണ്വാസ്തവം. ആ ചരിത്രം കീഴാളന്റെ ചരിത്രമാണ്. നീതി നിഷേധിക്കപ്പെട്ടവന്റെ പ്രതിരോധങ്ങളും പ്രതിഷേധങ്ങളും വാമൊഴിപ്പാട്ടുകളും കഥകളുമായി തലമുറകൾ കൈമറഞ്ഞു. അക്ഷരനിഷേധത്തിൽനിന്നും അത് നേടിയെടുക്കാനുള്ള കീഴാളന്റെ സമരം ഒരു പുതിയ ചരിത്രനിർമ്മിതിയായി മാറുകയായിരുന്നു. ചാന്നാർ ലഹള, അരുവിപ്പുറം പ്രതിഷ്ഠ, വില്ലുവണ്ടി സമരം, പണിമുടക്ക് സമരം, കായൽ സമ്മേളനം തുടങ്ങി സാമുദായിക സമരങ്ങളെല്ലാം നിശബ്ദമായ കാലഘട്ടത്തെ ചലനാത്മകമാക്കി. ചെറുത്തുനിൽ

ഷിന്റെ തത്ത്വശാസ്ത്രം അറിഞ്ഞുകൊണ്ടല്ലെങ്കിലും ജീവിതനിഷേധങ്ങളുടെ ഇരുണ്ട ഭൂമികയിൽനിന്ന് പുറത്തുകടക്കേണ്ടതിന്റെ ആവശ്യകത തിരിച്ച റിഞ്ഞ ജനത മേലാളന്റെ ചെയ്തികളെ ചോദ്യംചെയ്യാൻ തുടങ്ങി. ഇത്തര ത്തിൽ കീഴാളൻ അവന്റെ സ്വത്വാവിഷ്കാരം നടത്തിയ കീഴാളസാഹിത്യം കിഴാളന്റെ സ്വത്വവിഷ്കാരം എങ്ങനെ അടയാളപ്പെടുത്തിയെന്ന അന്വേ ഷണം പ്രസക്തമാണ്.

"പ്രാചീനകൃതികൾ മുതൽക്കിങ്ങോട്ട് നിരീക്ഷിച്ചാൽ, *വൈശികതന്ത്രം* മുതൽ *ചന്ദ്രോത്സവം* വരെ നീളുന്ന മണിപ്രവാളകാവ്യങ്ങൾ കീഴാളജന യ്ക്ക് മുഖംതിരിഞ്ഞു നിന്നുകൊണ്ട് ഭോഗതല്പരതയുടെ പ്രതീകങ്ങൾ മാത്ര മായാണ് രചിക്കപ്പെട്ടത് "(കുഞ്ഞൻപിള്ള ഇളംകുളം 1998: 191). ഇവയെ ല്ലാം മേലാളജീവിതത്തിന്റെ സുഖലോലുപതയിൽനിന്നും രൂപപ്പെട്ട വികല മായ ജീവിതനിരീക്ഷണം മാത്രമാണെന്നും ഇളംകളം കുഞ്ഞൻപിള്ള സാ ക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. *കൃഷ്ണഗാഥ*യിലേക്കെത്തുമ്പോൾ ഭാഷാപരമായി പരി വർത്തനം സംഭവിച്ചു എന്ന് പറയുമ്പോഴും മേലാള അവബോധത്തിൽ നിലകൊള്ളുന്ന *കൃഷ്ണഗാഥ*യിൽ കീഴാളതയുടെ അനുരണനങ്ങൾ ഒന്നും തന്നെയില്ല. എഴുത്തച്ഛനിലേക്കെത്തുമ്പോൾ വാല്മീകിയുടെ രാമനെന്ന മനുഷ്യനിൽ നിന്ന് ദൈവമായ രാമന്റെ കഥപറച്ചിലിലൂടെ മേലാളന്റെ സങ്കല്പങ്ങളെ കീഴാളരിൽ എത്തിക്കുകയായിരുന്നു. മാത്രമല്ല ആര്യനായ എഴുത്തച്ഛന്റെ രാമൻ ശൂദ്രനായ ശംബൂകനെ വധിക്കുന്നതിലൂടെ കീഴാള വിരുദ്ധതയെ പ്രകടിപ്പിച്ച് ബ്രാഹ്മണ്യത്തിന്റെ അധികാരത്തെ തുറന്നുകാ ട്ടുന്നുണ്ട്. "എഴുത്തച്ഛനിൽനിന്നും കുഞ്ചൻ നമ്പ്യാരിലേക്കെത്തുമ്പോൾ കീ ഴാളതയ്ക്ക് കൂടുതൽ പരിഗണനലഭിക്കുന്നുണ്ട്. കീഴാള കലാരൂപങ്ങളാണ് നമ്പ്യാർ തുള്ളലിനുള്ള അസംസ്കൃത വസ്തുക്കളാക്കിയത്. പറയരുടെ അഭിനയരീതിയിൽ നിന്ന് പറയൻതുള്ളലും പുലയരുടെ നൃത്തസമ്പ്രദായ ത്തിൽ നിന്ന് ശീതങ്കൻതുള്ളലും കണിയാന്മാരിൽനിന്നും വേലന്മാരിൽ നിന്നും ഓട്ടംതുള്ളലും രൂപം കൊണ്ടുവെന്നാണ്കരുതുന്നത് "(ഹരിശർമ്മ

1998:540). നിലവിലെ സാമൂഹികാവസ്ഥകളെയും ജീവിതസാഹചര്യങ്ങളെയും രൂക്ഷമായി പരിഹസിച്ച് മേലാളജനതയെ വിമർശിക്കാൻ നമ്പ്യാർക്കു കഴിഞ്ഞു. എന്നിരിക്കിലും പുരാണകഥകളെ ജനകീയമാക്കുവാനാണ് നമ്പ്യാർ ശ്രമിച്ചത്. ആട്ടകഥാസാഹിത്യം സാധാരണക്കാരന് അപ്രാപ്യമായ ഭാഷയും അവതരണത്തിന്റെ പരിമിതിയുംകൊണ്ട് കീഴാളതയെ തീരെ സ്പർശിക്കാതെ മേലാളരിൽ മാത്രംഒതുങ്ങിനിന്നു.

ചങ്ങമ്പുഴയുടെ വാഴക്കുലയിൽ അക്കാലത്തെ സാമൂഹികാവസ്ഥ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നതിലൂടെ കവിയുടെ പ്രതിഷേധമാണ് പ്രകടമാക്കിയത്. മലയപ്പുലയനും കുടുംബവും തീർത്തും നിസ്സഹായതയുടെ പ്രതീകങ്ങളാണ് കവിതയിൽ .

’ കനിവറ്റ ലോകമേ ,നീ

നിന്റെ ഭാവനാ കനക വിമാനത്തിൽ സഞ്ചരിക്കു’

എന്നും

‘ഇടനെഞ്ചു പൊട്ടി, യിപ്പാവങ്ങളിങ്ങനെ

യിവിടെക്കിടന്നു തുലഞ്ഞിടട്ടെ ,

അവർ തൻ തലയോടുകൾ കൊണ്ടുവിത്തേശ്വര

രരമന കെട്ടിപ്പടുത്തിടട്ടെ (ചങ്ങമ്പുഴ: 2009:13)

എന്നും പറഞ്ഞ് കവി അവസാനിപ്പിക്കുകയല്ല ചെയ്യുന്നത് ഈ നീതികേടിനെതിരെയുള്ള കവിയുടെശക്തമായ പ്രതിഷേധം വരികളിൽ ഇങ്ങനെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നുമുണ്ട്,

”ഇതിനൊക്കെ പ്രതികാരം ചെയ്യാതടങ്ങുമോ,

പതിതരേ നിങ്ങൾ തൻ പിൻമുറക്കാർ? (ചങ്ങമ്പുഴ: 2009:16)

എന്നു പറയുന്നതോടൊപ്പം ഒരുതരം നിസ്സംഗതയോടെയാണ് കാവ്യം അവസാനിപ്പിക്കുന്നത്.

> " പണമുള്ളോർ നിർമ്മിച്ച നീതിക്കിതിലൊന്നും പറയുവാനി
> ല്ലേ?–
> ഞാൻ പിൻവലിച്ചു"(ചങ്ങമ്പുഴ:2009:13)

എന്നുപറഞ്ഞഅവസാനിപ്പിക്കുകയാണ്.

ചങ്ങമ്പുഴയെത്തുടർന്ന് സവർണ്ണപ്രത്യയശാസ്ത്രങ്ങൾ പിടിമുറുക്കുന്ന സമകാലസമൂഹസാഹചര്യത്തിലും ജാതി ഒരു പ്രശ്നമായിത്തന്നെ നില നിൽക്കുന്നുവെന്നത് പ്രത്യക്ഷത്തിൽ അംഗീകരിക്കാൻ വിമുഖത കാട്ടു മ്പോഴും പരോക്ഷതലത്തിൽ ജാതിഭരിക്കുന്ന മനസ്സിനെപ്പേറുന്നവരാണ് സമൂഹത്തിൽ ഭൂരിഭാഗവും. ഇത്തരം സാഹചര്യത്തിൽ കീഴാളൻ സ്വ ന്തം ജീവിതാവസ്ഥകൾ അടയാളപ്പെടുത്തുമ്പോൾ അത് നിശബ്ദരായി കട ന്നുപോയവന്റെ ചരിത്രം കൂടിയാകുന്നു. ചരിത്രവും സംസ്കാരവും സന്നി വേശിപ്പിച്ച് പീഡനം തുടരുന്ന വർത്തമാനകാലത്ത് കീഴാളന്റെ പുതിയ സാഹിത്യവും രേഖപ്പെടുത്താതെപോയ ചരിത്രവും വിശകലനം ചെയ്യേണ്ട തുണ്ട്. "വർണ്ണാശ്രമധർമ്മങ്ങളും ജാതീയതയും അസ്പൃശ്യതയും രൂപപ രിണാമങ്ങളോടെ നിലനിൽക്കുന്ന സാമൂഹികക്രമത്തിൽ മേലാളനീതിക ളോട് കലഹിച്ചുകൊണ്ട് തങ്ങളുടെ ചരിത്രവുംസാഹിത്യവും കീഴാളജനത പുനഃസൃഷ്ടിക്കുന്നു" (അനിൽകുമാർ, 2004:14).

സാമ്പത്തികവും സാമൂഹികവും ജാതീയവുമായി കെട്ടിപ്പൊക്കിയ വിഭാ ഗീയതകളെ പാടെ ലംഘിച്ചുകൊണ്ട് കീഴാളൻ സ്വയം അടയാളപ്പെടുത്തു മ്പോൾ സാഹിത്യം സൃഷ്ടിയ്ക്കപ്പുറത്ത് പ്രതികരണവും പ്രതിരോധവും പ്രതിഷേ ധവും ഉയർത്താനുള്ള ഒരു ഇടം കൂടിയായി മാറ്റപ്പെടുന്നു.ഇത്തരത്തിൽ കീ ഴാളതയുടെ ആവിഷ്കാരത്തെ സാഹിത്യം പലമട്ടിൽ അടയാളപ്പെടുത്തി

യിട്ടുണ്ട്. കഥകളുംനോവലുകളും കവിതകളും മറ്റുമായി. കീഴാളതയെ വിഷയവൽക്കരിക്കുന്നതിൽ സമകാലകവികളും ദത്തശ്രദ്ധാരാണ്.

കീഴാളപരിപ്രേക്ഷ്യം രാഘവൻ അത്തോളിയുടെ കവിതകളിൽ

കീഴാളജനത ഒരുതരത്തിലല്ലെങ്കിൽ മറ്റൊരു തരത്തിലുള്ള അന്യവത്കരണമോ അപരവത്കരണമോ പ്രത്യക്ഷമായോ പരോക്ഷമായോ നേരിടേണ്ടിവരുന്നുണ്ട്. ഗോത്രവർഗ്ഗക്കാരനായ മധുവിന്റെ മരണം അതിൽ ഒന്നുമാത്രമാണ്. അറിയപ്പെടാതെയും അടയാളപ്പെടുത്തപ്പെടാതെയുംപോകുന്ന എത്രയോസംഭവങ്ങൾ പിന്നെയുമുണ്ടാകും. കീഴാളതസമകാലഘട്ടത്തിലും ഏറെ പ്രശ്നവൽക്കരിക്കപ്പെടുന്ന ഒന്നാണ്. സമകാല കീഴാളകവികളിൽ ശക്തമായ വാഗ് വിലാസംകൊണ്ട് പ്രതിരോധം സൃഷ്ടിക്കുന്ന രാഘവൻഅത്തോളിയുടെ കവിതകൾ കീഴാളതയെ ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നതെങ്ങനെയെന്ന അന്വേഷണംഅതുകൊണ്ടുതന്നെ ഏറെ പ്രസക്തമാണ്.

തീക്ഷ്ണ ജീവിതാനുഭവങ്ങളുടെ മൂശയിൽനിന്നും സംസ്കാരത്തിൽനിന്നും ഉരുവംകൊണ്ട ബിംബങ്ങൾ കൊണ്ട് രൂപപ്പെടുത്തിയതാണ് രാഘവൻ അത്തോളിയുടെ കവിതകൾ. വംശവൃക്ഷം, കലിത്തോറ്റം, നീക്കിയിരിപ്പുകൾ, ഗാന്ധാരപർവ്വം, നാരായം, കറുത്തവാക്കുകൾ എന്നീ കവികളിലത്രയും കീഴാളജീവിതത്തിന്റ, അവന്റെ പ്രതിരോധത്തിന്റെ കനൽത്തിളക്കങ്ങൾ കാണാം. മാത്രമല്ല, സവർണ്ണൻ നിർമ്മിച്ചുവച്ച സാമ്പ്രദായികതകൾക്കുമേൽ പുതിയ കാവ്യസങ്കല്പവും സൌന്ദര്യസങ്കല്പവും അതിന്റെ പ്രയോഗതലങ്ങളും അത്തോളിയുടെ കവിതകളിൽ കണ്ടെത്താൻകഴിയും. കാഴ്ചയിലും ഭാഷയിലുംകീഴാളന്റെ പരികല്പനകൾ രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിലൂടെ രൂക്ഷമായ വിമർശനത്തിനുള്ള ഉപാധിയായി മാറുന്നു. കീഴാള അനുഭവപരിസരങ്ങളുടെ തുറന്നകാഴ്ചയെയാണ് കവിതകൾ പങ്കുവയ്ക്കുന്നത് . കവിതയിൽ നിലനിന്നുപോരുന്ന സാമ്പ്രദായികതകളെ തിരുത്തുവാനുള്ള സാധ്യതയെ തുറന്നിടുന്നവകൂടിയാണ് അത്തോളിയുടെകവിതകൾ .രാ

ഘവൻ അത്തോളിയുടെ കണ്ടത്തി, വല്മീകപർവ്വം എന്നീ കവിതകളാണ് വിശകലന വിധേയമാക്കുന്നത്.

'കണ്ടത്തി' എന്ന കവിത തുടങ്ങുന്നതുതന്നെ ;'തെരുവിൽക്കുമ്പാര/ വിഴപ്പിൽ കത്തുന്ന/ വിശപ്പുമായൊരാൾ/ വിയർത്തിരിക്കുന്നു '(രാഘവൻ അത്തോളി: 1996:7) എന്നുപറഞ്ഞുകൊണ്ടാണ്. തെരുവും വിഴപ്പും വിശപ്പും കീഴാളതയുടെ അനുഭവപരിസരങ്ങളാണ്. ജീവിതംമുഴുവൻ വിശപ്പുസഹിച്ച്, വിഴപ്പുചുമന്ന് സ്വന്തമെന്തെന്നുപോലുമറിയാതെ ജീവിതം ജീവിച്ചു തീർക്കുന്നവർ. വിശപ്പുചുമന്ന് വിയർക്കുന്നവന്റെ ദയനീയചിത്രത്തെ ഈ വരികളിൽ കാണാൻകഴിയും. 'നുകക്കീഴിൽ കാള/ വലിച്ചവണ്ടികൾ/ കിതച്ചജന്മങ്ങൾ/ പിഴച്ചപുത്രങ്ങൾ/ മരിച്ചഗോത്രങ്ങൾ/ ചതിച്ചലക്ഷ്യങ്ങൾ' (ibid:7). രാപ്പകലന്യേ പണിയെടുക്കാൻ മാത്രം വിധിക്കപ്പെട്ട ജന്മങ്ങൾ, നുകത്തിൽ കെട്ടിയ കാളയെഅഴിച്ചുമാറ്റി പകരം കീഴാളനെക്കെട്ടി നിലം ഉഴുന്ന മേലാളന്റെ ചരിത്രത്തോട് നിരന്തരം കലഹിക്കുകയാണ് ഈ വരികൾ. തലമുറകളായി അടിമത്തമനുഭവിച്ച് മരിച്ചതിനു സമാനമായി ജീവിക്കാൻ വിധിക്കപ്പെട്ടവന്റെ ചരിത്രം തിരുത്തുയെഴുതേണ്ടതിന്റെ ആവശ്യകത യോടൊപ്പം ലക്ഷ്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള അവബോധമുണ്ടാക്കേണ്ടതിന്റെ ആവശ്യകതയെ അടയാളപ്പെടുത്തുകകൂടിയാണ് കവിത.

'പൊലിച്ചവിത്തേതോ/ പറനിറഞ്ഞറ/ നിറഞ്ഞരവയർ/ വലിച്ചുട്ടുത്ത തറ്റുമായ്/ കുന്ഞ്ഞുമുത്തിയായ്/ മുനിഞ്ഞുനില്പവൾ' (ibid:8). പകലന്തിയോളം പണിയെടുത്ത് ജന്മിയുടെ അറയുംപറയും നിറച്ച് ഒഴിഞ്ഞ കയ്യും നിറഞ്ഞ മിഴികളും നിസ്സഹായതയുടെ ഭാണ്ഡവും ചുമന്ന് മുണ്ടുമുറുക്കിയെടുത്ത് സ്വന്തംകുടിലിലേക്ക് മടങ്ങുന്ന നിസ്സഹായയായ സ്ത്രീയെ ഈ വരികളിൽ വായിച്ചെടുക്കാൻകഴിയും. നാലുവിധത്തിലുള്ള മർദ്ദനങ്ങൾക്കും ഒറ്റപ്പെടുത്തലുകൾക്കും കീഴാള സ്ത്രീകൾ വിധേയരാകുന്നുണ്ട്. സമൂഹത്തിൽ മർദ്ദിതരിൽ മർദ്ദിതരാണ് കീഴാളസ്ത്രീകൾ. ഒന്നാമതായി സമൂഹത്തിലെ ജാതീയമായ അടിച്ചമർത്തലും രണ്ടാമതായി സ്ത്രീയെന്നനിലയിലുള്ള ലിംഗപര

മായ അടിച്ചമർത്തലും ഒറ്റപ്പെടുത്തലും, മൂന്നാമതായി ജാതിയിൽ കുറഞ്ഞ സ്ത്രീയെന്നനിലയിലുള്ള സ്ത്രീകളുടെ ഇടയിൽനിന്നുതന്നെ അനുഭവിക്കേണ്ടിവരുന്ന അടിച്ചമർത്തലും ഒറ്റപ്പെടുത്തലും ഇതുകൂടാതെ സ്വന്തം കുടുംബത്തിൽനിന്നും പുരുഷന്മാരിൽനിന്നും അനുഭവിക്കേണ്ടിവവരുന്ന അടിച്ചമർത്തലും ഒറ്റപ്പെടുത്തലും മർദ്ദനവും. ഇത്തരത്തിൽ അതീവ സങ്കീർണ്ണമാണ് സ്ത്രീജീവിതം, പ്രത്യേകിച്ച് കീഴാള സ്ത്രീജീവിതം.

'ചകിരിനാരായി/ പിരിഞ്ഞജീവിതം/ ചതഞ്ഞതൊണ്ടായി/ തെറിച്ചജീർണ്ണങ്ങൾ' (ibid:8) ജീവിതത്തിന്റെ ഏറെ ദയനീയമായ ചിത്രത്തെ ഈ വരികൾ ഉൾവഹിക്കുന്നുണ്ട്. വിശന്നുവലയുമ്പോൾ ദാഹിച്ചവെള്ളംകോരിക്കുടിക്കാൻപോലും അവകാശം നിഷേധിക്കപ്പെട്ട് അയിത്തവും തീണ്ടലും കല്പിച്ച് മാറ്റിനിർത്തപ്പെട്ട ജനതയുടെ ആവശ്യം പാപക്കറപുരളാത്ത മണ്ണാണ്.ഈ ഭൂമിയിൽ ജനിച്ചിട്ടും അടിസ്ഥാന അവകാശങ്ങളെപ്പോലും നിഷേധിക്കുന്നതിനോടുള്ള വിയോജിപ്പിനോടൊപ്പം തങ്ങളുടെ അവകാശങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള ബോധ്യത്തെക്കൂടി ഈ വരികൾ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്.

'ഇവൾക്കുവേണ്ടതി/ ന്നൊരുപിടിപാപ/ ക്കറപുരളാത്തവെറുംമണ്ണ്/ ചോരക്കറപുരളാത്ത/ വരിനെല്ല്/ ഇവളെന്റെ പെറ്റമ്മ' (ibid:9) കീഴടക്കിയതും കീഴ്പ്പെടുത്തിയതും എന്നുംമെന്നും നിലനിൽക്കില്ലെന്ന പ്രതിരോധത്തിന്റെ ഭാഷയോടൊപ്പം ഈ ഭൂമി ഞങ്ങളുടേതുകൂടിയാണെന്ന തിരിച്ചറിവിന്റെ കീഴാളബോധ്യത്തെയും ഈ വരികളിൽനിന്നും വായിച്ചെടുക്കാം.

"വല്മീകപർവം" എന്ന കവിത പുതിയ ചരിത്രം നിർമ്മിക്കേണ്ടതിന്റെ ആവശ്യകതയിലേക്കാണ് വിരൽചൂണ്ടുന്നത്. നിലവിലുള്ള ചരിത്രഗാഥകളും ഇതിഹാസപുരാണങ്ങളും സവർണ്ണന്റെ/വീരന്റെഗാഥകളാകുമ്പോൾ അതിന്റെ അകംപ്രദേശങ്ങളിൽ അടിച്ചമർത്തപ്പെട്ടുപോയ കീഴാളജന്മങ്ങൾ പാടെ തമസ്കരിക്കപ്പെടുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. കാരണം, പ്രതിക

രിക്കാൻ കഴിവില്ലാത്ത ജനതയെ നിശബ്ദരാക്കിയ, അവരുടെമേൽ അധികാരം സ്ഥാപിച്ചതിന്റെ കഥകളാണ് ഈ വീരചരിതങ്ങളെല്ലാം തന്നെ. ചരിത്രം വിജയിച്ചവന്റെ ഗാഥകളാകുമ്പോൾ സമാന്തരമായ മറ്റൊരുഗാഥകൂടിയുണ്ടെന്നകാര്യം മനപ്പൂർവ്വം മറക്കുകയാണ് . 'വാക്കിന്റെ/ കണ്ണുനീർതീരത്തിരുന്ന്/ അന്തിവേവുന്ന കഞ്ഞിക്ക്/ കനലൂക്കൂട്ടുന്ന തീ/ കുടിലിൻപുരാചരിതമല്ല' (ibid:10). ഇതിഹാസത്തിലെ വീരചരിതങ്ങളല്ല, മറിച്ച് ഇതിഹാസങ്ങളിലെ കീഴാള വിരുദ്ധതയിലേക്കാണ് കവിത വിരൽചൂണ്ടുന്നത്. കഞ്ഞിയും കുടിലും കീഴാള പ്രതീകങ്ങളാണ്. എല്ലാം കേട്ട് സഹിച്ച് ജീവിച്ചവരുടെ കാലമല്ലിത്. ചിരപരിചിതങ്ങളായ വീരകഥകൾക്കപ്പുറത്ത് അധ്വാനിക്കുന്നവന്റെ ചരിത്രമാണ് ഇനി രചിക്കപ്പെടേണ്ടതെന്ന നിലപാട് കവിതയിലൂടെ മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്നു. നല്ല വാക്ക്,നല്ല ഭക്ഷണം, നല്ല വസ്ത്രം, നല്ല വീട് എന്നുവേണ്ട നിഷേധത്തിന്റെ ഭൂമികയിൽ സഹനത്തിന്റെ നെല്ലിപ്പടികണ്ടവന്റെ പ്രതിഷേധമാണിത്.

'വിയർപ്പിന്റെ/ ലാവണ്യബോധങ്ങളെ/ ബോധിവർത്തമാനങ്ങൾ/ കരിഞ്ഞപത്രങ്ങളിൽ/ പതുപലായനക്കഥ ചേറിനിൽക്കയോ' (ibid:10) വിയർപ്പിന്റെ ലാവണ്യബോധം എന്ന പ്രയോഗത്തിൽ അധ്വാനത്തിന്റെ ശക്തിയും സൌന്ദര്യവും തുടിപ്പുനിൽക്കുന്നുണ്ട്. അധ്വാനം എന്ന വാക്കിന്റെ അർത്ഥം ധ്വനിയില്ലാതെ എന്നാണ്. നിശബ്ദരായി ഒന്നിനുനേരെയും പ്രതികരണമോ പ്രതിഷേധമോ ഇല്ലാതെ ജീവിക്കേണ്ടിവരുക എന്നത് അത്രമേൽ ഭീകരമാണ്. പുതുപലായനകഥകൾക്ക് ഇനിയും അവസരം നൽകിക്കൂട. അതുകൊണ്ടുതന്നെയാണ് പഴയ പലായനകഥയെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നതോടൊപ്പം ബോധിവൃക്ഷത്തമെന്ന പരാമർശത്തിൽ, എല്ലാ ലൌകികസുഖങ്ങളെയും പാടെ ഉപേക്ഷിച്ചുകൊണ്ട് കൊട്ടാരത്തിൽനിന്നിറങ്ങിയ ബുദ്ധന് ബോധോദയമുണ്ടാക്കിയ ബോധിവൃക്ഷത്തിന്റെ പുതിയ ഇലകൾ കരിഞ്ഞിരിക്കുന്നു എന്ന് കവി പറഞ്ഞിരിക്കുന്നത്. ബ്രാഹ്മണ്യം അധികാരമുറപ്പിച്ചപ്പോൾ പലായനംചെയ്ത ബുദ്ധമതത്തെപ്പോലെ

കീഴാളരും പലായനംചെയ്യേണ്ടിവരുമോ എന്ന ആശങ്കയ്ക്കൊപ്പം ഇനിയു മൊരു പലായനത്തിന് തയ്യാറല്ല പുതിയ തലമുറ എന്ന നിഷേധാത്മക നിലപാടുകൂടി കവിത പങ്കുവയ്ക്കുന്നുണ്ട്.

'വാക്കിന്റെ/ വർണ്ണാശ്രമങ്ങൾ/ ചതുർവേദങ്ങൾ ചാതുർവർണ്യങ്ങൾ' (ibid:10) വർണ്ണാശ്രമധർമ്മങ്ങൾ ഉറപ്പിക്കപ്പെടുന്നതിലൂടെ സവർണ്ണത അധികാരമുറപ്പിക്കുന്നു. വേദംകേൾക്കുന്ന ശൂദ്രന്റെ ചെവിയിൽ ഈയ്യം ഉരുക്കിയൊഴിക്കണമെന്ന് മനുസ്മൃതിയിൽ പറയുന്നുണ്ട്. അറിവും വിദ്യയു മെല്ലാം നിഷേധിക്കപ്പെട്ട കീഴാളൻ അജ്ഞതയുടെ ഇരുട്ടിൽനിന്നും പുറ ത്തുകടക്കേണ്ടതിന്റെ ആവശ്യകതയെ കവിത മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്നു.

'ചൃതിലനിയനെകരുവാക്കിവെട്ടിയോർ/ ചതിയിലമ്മയെപെ ങ്ങളെ,പെണ്ണിനെ/ ചിതലെടുത്തനിശാപർവ്വതങ്ങളിൽ; "പതമളന്നു പനിച്ചരാപ്പാതിയിൽ/ പതനഗർത്തംപുരോഗാമികൾകണ്ടു" (ibid:10) ഈ വരികളിൽ നളചരിതത്തിലെ നളന്റെയും പുഷ്കരന്റെയും കള്ള ച്ചൂതുകളിയെയോ, പാണ്ഡവരെ തോല്പിക്കാൻ കൗരവർ ശകുനിയെ മുൻനിർത്തി കള്ളച്ചൂതുകളിച്ചപ്പോൾ പരാജയത്തിന്റെ പടുകുഴിയിലേ ക്ക് വീണ യുധിഷ്ഠിരനെയൊ കാണാം. കലിയുടെ സഹായത്താൽ നളന് സ്വന്തം അധികാരവും രാജ്യവും നഷ്ടപ്പെടുന്നുണ്ട്. യുധിഷ്ഠിരൻ സ്വന്തം രാജ്യത്തെയുംസഹോദരങ്ങളെയും അവനവനെത്തന്നെയും പണയംവച്ചിട്ടൊടുവിൽ ഭാര്യയായ പാഞ്ചാലിയെ പണയംവയ്ക്കുന്നു. പാഞ്ചാലിയെ രജസ്വലയായ അവസ്ഥയിൽ രാജസദസ്സിലേക്ക്, ഗുരുകാ രണവന്മാരുടെ മുൻപിലേക്ക് ദുശ്ശാസനൻ വലിച്ചിഴച്ച് കൊണ്ടുവരുമ്പോൾ യുധിഷ്ഠരനോട് പാഞ്ചാലിചോദിക്കുന്നുണ്ട് സ്വയം പണയവസ്തുവായ നിങ്ങൾക്കെങ്ങനെ എന്നെ പണയപ്പെടുത്താനാകുമെന്ന്. എല്ലാം സ്വ ന്തം അധികാരത്തിനു കീഴൽ കൊണ്ടുവരണമെന്ന കൗരവരുടെ കുടിലബുദ്ധി പ്രഹരമേല്പിക്കുന്നത് സ്ത്രീത്വത്തിന്മേലാണ്. തിരിച്ച് പ്രതികരി ക്കില്ല എന്ന ബോധ്യമുള്ളതുകൊണ്ടുമാത്രമാണ് ഇത്തരം കയ്യേറ്റങ്ങളും

അധികാരസ്ഥാപനങ്ങളും നടത്തിയിരുന്നത് എന്നുവേണം കരുതാൻ. ഇത്തരത്തിൽ ഓരോ വീരചരിതങ്ങൾക്കുപിന്നിലും കീഴടക്കപ്പെട്ടവന്റെ നിശ്ശബ്ദസഹനങ്ങളുടെ എഴുതപ്പെടാത്ത ചരിത്രമുണ്ട്. ശൂർപ്പണഖയുടെ മൂക്കും മുലകളും ഛേദിക്കുന്നതിലൂടെ ഒരു വംശത്തിന്റെ ഒരു വർഗ്ഗത്തിന്റെ അവരുടെ നിസ്സഹായതയുടെ മേലുള്ള കടന്നുകയറ്റമാണ് നടത്തുന്നത്. ഒരു സ്ത്രീയുടെ അടുത്തതലമുറയെ പാലൂട്ടിവളർത്താനുള്ള അവകാശത്തെയാണ് ഇവിടെ നിഷേധിക്കുന്നത്. കീഴാളനും സ്ത്രീകളും എപ്പോഴും ഇത്തരം കീഴടക്കലുകൾക്ക് വിധേയപ്പെടേണ്ടിവരുന്നുണ്ട്. ഇത്തരം കീഴടക്കലുകളെല്ലാം വീരചരിതങ്ങളായി വാഴ്ത്തിപ്പാടിയ കാലത്തുനിന്നും ഏറെ മുൻപോട്ടു സഞ്ചരിച്ചിട്ടും കേട്ടുപതിഞ്ഞ വീരചരിതങ്ങളിൽ അഭിരമിച്ചിരിക്കുന്നതിന്റെ വ്യർത്ഥതയെ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നതോടൊപ്പം ചിന്തകളും കാഴ്ചപ്പാടുകളും മാറേണ്ടതിന്റെ ആവശ്യകതയിലേക്കും കവിത വിരൽച്ചൂണ്ടുന്നു.

'വാക്കിന്റെ/ ചാവേറിലൂക്കിന്റെ/ നോവേറിലുണ്മയുടെ/ ആയിരം നാവറുത്തേതു/ കുലജാതന്റെ വിരലറുത്തു ' (ibid:11) വാക്ക് പലപ്പോഴും പുറമേയല്ല മുറിവേല്പ്പിക്കുന്നത്, അകമേയാണ്. ചാവേറിനെപ്പോലെ നിനച്ചിരിക്കാത്ത സമയത്ത് അത് കടന്നുവരുന്നു. മൂർച്ചയേറിയ ആ ആയുധം പലപ്പോഴും സത്യം വിളിച്ചുപറയുന്നവന്റെ നാവറുത്തിടുന്നു. വിരലറുത്ത കുലജാതൻ മഹാഭാരതത്തിലെ ഏകലവ്യനല്ലാതെ മറ്റാരുമല്ല. മനുഷ്യകുലത്തിൽ ജനിച്ചവനോട് അച്ഛന്റെ കുലവും ഗോത്രവും ഏതെന്ന ചോദ്യത്തിനുത്തരം തേടുന്നതിനിടയിൽ വിദ്യപഠിക്കാനുള്ള അവന്റെ ആഗ്രഹത്തെ കാണാൻ ദ്രോണാചാര്യർക്കുകഴിഞ്ഞില്ല എന്നതാണ് സത്യം. അർജ്ജുനനെ വീരനാക്കുവാൻ ഏകലവ്യനെ മാറ്റിനിർത്തോണ്ടത് ആവശ്യമായിരുന്നു. അതിനായി ഗുരു ശിഷ്യത്വം തേടിവന്ന ഏകലവ്യന്റെ വിരലാണ് ആവശ്യപ്പെടുന്നത്. ഏകലവ്യന്റെ വീരത്വം തിരിച്ചറിഞ്ഞതിനാലാണ്, അവൻ പഠിക്കപ്പെടാൻ പാടില്ല എന്ന്ദ്രോണാചാര്യർ ചിന്തിക്കുന്നത്. ജാതിയിൽ ഉയർന്നവനല്ലാത്തവർക്ക് വിദ്യനിഷേധിക്കുക എന്ന പൂർവ്വനിർണ്ണയനങ്ങൾ തന്നെയാണ്

അങ്ങനെ ചെയ്യുന്നതിന് അടിസ്ഥാനം. കുലവും ഗോത്രവുംതിരക്കി വിധി നിർണ്ണയനംനടത്തുന്ന കാലം ഇനിയും പുലർന്നുകൂട എന്ന ആശയവും വരികൾ മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്നുണ്ട്.

'നേർവാക്കുമൊഴിയുന്ന കവിതയെ/ കൽതുറുങ്കേറ്റുവാൻ നിഷ്കാമ കർമ്മവും' (ibid:10) എന്ന വരികളിൽ സത്യം പറയുന്നവൻ എല്ലാകാല ത്തും ക്രൂശിക്കപ്പെട്ടിരുന്നു എന്ന വിളിച്ചുപറയുന്നുണ്ട്. കൂടാതെ ചത്തുമലച്ച ജന്മദേശം, കണ്ണിലെ കഴുകന്റെ ചുണ്ട്, കാട്ടുറുമ്പുകൾ കുത്തിനോവിക്കുന്ന മസ്തിഷ്കവിഭ്രാമകങ്ങൾ എന്നീ പ്രയോഗങ്ങളെല്ലാം കാഴ്ചയിലെയും കേൾ വിയിലെയും തോന്നലുകളിലെയും ഭയത്തിന്റെ ആഴങ്ങളെ അടയാളപ്പെടു ത്തുന്ന പ്രയോഗങ്ങളാണ്. വാക്കിന്റെ വല്മീകത്തിൽ ഇനിയും പിറക്കാനി രിക്കുന്നവയ്ക്ക് വിധികല്പിക്കുന്നതിനോടുള്ള വിയോജിപ്പ്,

'വാക്കിന്റ അരണി കത്തുമ്പോൾ/ മഴപൊഴിക്കാമിനി/ നോക്കിന്റെ/ അലിവുകത്തുമ്പോൾ/ മിഴിനനയ്ക്കാമിനി' (ibid:10) എന്നുപറഞ്ഞുകൊണ്ട് കവിത അവസാനിക്കുനമ്പോഴും അതിവിദൂരത്തല്ലാതെ ഒരു നല്ല കാല ത്തെകവി കാണുന്നുണ്ട്. അടിച്ചമർത്തപ്പെട്ടവന്റെ പ്രതിരോധങ്ങൾ മൌ നത്തിന്റെ ഭാഷയെ മറികടക്കുന്നതായി കവിതയിൽ കാണാം.

ഉപസംഹാരം

വ്യവസ്ഥാപിതനിയമങ്ങൾ പ്രാന്തവൽക്കരിക്കുന്ന, ജാതീയതയുടെ പേരിൽ മുഖ്യധാരയിൽനിന്ന് മാറ്റിനിർത്തപ്പെടുന്ന ഒരുജനതയുടെ പച്ചയായ ജീവിതാവിഷ്കാരങ്ങളാണ് കീഴാള കവിതകൾ. കീഴാളർക്കി ടയിൽനിന്നുതന്നെയുള്ളവർ എഴുതുമ്പോൾ അതിന് തീക്ഷണത ഏറും. സവർണ്ണബോധ്യങ്ങൾ തിരസ്കരിക്കുകയോ മാറ്റിനിർത്തുകയോ ചെയ്ത ജനതയുടെ ആത്മാഭിമാനത്തെ തുറന്നുകാണിക്കുന്നതോ വിളിച്ചുപറ യുന്നതരത്തിലുള്ളതോ ആണ് രാഘവൻ അത്തോളിയുടെ കവിതകൾ. ജീവിതനിഷേധങ്ങളെ കരുത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കുകയും വ്യവസ്ഥാപിത സൌന്ദര്യസങ്കല്പങ്ങളെ പാടെ നിരാകരിച്ച് പ്രതിരോധത്തിന്റെ പുതിയ പ്ര

ത്യയശാസ്ത്രത്തെ ഉൾക്കൊള്ളുന്നകവിതകളിൽ കീഴാളന്റെ ആത്മബോധ ങ്ങൾക്ക് ശബ്ദംനൽകുകയാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ പുതിയകാലത്ത് പു തിയരീതിയിലുള്ള വായനകൾക്ക് സാധ്യതനൽകുന്നവയാണ് രാഘവൻ അത്തോളിയുടെ കവിതകൾ.

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

അനിൽകുമാർ ടി.കെ., 2004, *മലയാളസാഹിത്യത്തിലെ കീഴാളപരിപ്രേ ക്ഷ്യം*, കേ രളസാഹിത്യഅക്കാദമി തൃശ്ശൂർ

കുഞ്ഞൻപിള്ള, ഇളംകുളം, 1998, “സംസ്കൃത മിശ്രശാഖ”, *സാഹിത്യ ചരിത്രം പ്രസ്ഥാനങ്ങളിലൂടെ*, (ജന.എഡി.കെ.എം. ജോർജ്ജ്),എസ്.പി. സി.എസ്, കോട്ടയം

ചങ്ങമ്പുഴ, 2009, *വാഴക്കുല*, ദേവിബുക്ക് സ്റ്റാൾ കൊടുങ്ങല്ലൂർ

രാഘവൻ അത്തോളി, 1996, *കണ്ടത്തി* ,കറന്റ് ബുക്സ് ,കോട്ടയം

രാഘവവാര്യർ, രാജൻഗുരുക്കൾ, 1991, *കേരളചരിത്രം*, വള്ളത്തോൾ വി ദ്യാപീഠം ശുകപുരം

റൊമീലാ ഥാപ്പർ, 1995, *ആര്യദ്രാവിഡവിവാദവും മതനിരപേക്ഷതയും*, ചി ന്താ പബ്ലിഷേഴ്സ്, തിരുവനന്തപുരം

ഹരിശർമ്മ, എ.ഡി, 1998, “തുള്ളൽ”, *സാഹിത്യചരിത്രം പ്രസ്ഥാനങ്ങളി ലൂടെ*, (ജന.എഡി.കെ.എം. ജോർജ്ജ്), എസ്.പി. സി.എസ്, കോട്ടയം

തുടി റിസർച്ച് ജേണൽ
ISSN – 2320–8880
ലക്കം – 4 വോള്യം – 10

ശരത് ബി.എസ്

അരങ്ങനുഭവങ്ങളുടെ ചരിത്രപാഠങ്ങൾ

സംഗ്രഹം:

ആത്മകഥനങ്ങളിൽ ജീവിതത്തിന്റെ പുനർനിർമ്മിതിയാണ് നടക്കുന്നത്. വ്യക്തിജീവിതത്തോടൊപ്പം പൊതുജീവിതത്തേയും വിശദീകരിക്കുന്നതിലൂടെ ചരിത്രപരമായ ഒരന്വേഷണം കൂടിയാവുകയാണവ. ആത്മകഥയിൽ നിന്ന് ഒരാളുടെ ജീവിതത്തിലെ സാമൂഹ്യ ഇടപെടലിന്റെ വിവരങ്ങൾ ലഭ്യമാകുന്നുണ്ട്. അവയെല്ലാം ചരിത്രപരമായ ഘടകങ്ങൾ കൂടിയാണ്. നാടകപ്രവർത്തകരുടെ ആത്മാഖ്യാനങ്ങൾ നാടകചരിത്രത്തിന്റെ അനുഭവപാഠങ്ങളാണ്. കേരളത്തിലെ നാടകവേദിയുടെ ചരിത്രത്തിൽ സംഗീതനാടകങ്ങളുടെയും തുടർന്നുള്ള പ്രൊഫഷണൽ നാടകത്തിന്റെയും കാലഘട്ടത്തിന് സവിശേഷപ്രാധാന്യമുണ്ട്. സെബാസ്റ്റ്യൻ കുഞ്ഞുകുഞ്ഞ് ഭാഗവതരുടെ *ഒരു നടന്റെ ആത്മകഥ*, പി. ജെ. ആന്റണിയുടെ *എന്റെ നാടകസ്മരണകൾ* എന്നീ ആത്മകഥകളിലൂടെ ആ കാലഘട്ടത്തേയും നാടകപ്രവർത്തനങ്ങളേയും കുറിച്ച് അന്വേഷിക്കുകയാണ് അരങ്ങനുഭവങ്ങളുടെ ചരിത്രപാഠങ്ങൾ എന്ന ഈ പ്രബന്ധത്തിൽ.

താക്കോൽവാക്കുകൾ:

നാടകചരിത്രം, സാംസ്കാരികചരിത്രം, ആത്മകഥ

ഒരു വ്യക്തിയുടെ ജീവിതത്തെ അയാൾ സ്വയം ആവിഷ്കരിക്കുന്നതാണ് ആത്മകഥ. ഒരാൾക്ക് സ്വന്തം ജീവിതത്തിലേക്ക് തിരിഞ്ഞു നോക്കാനും വിലയിരുത്താനും ആത്മകഥ പോലെ സംവേദനക്ഷമമായ മറ്റൊരു മാധ്യമമില്ല. വ്യക്തിത്വത്തെ പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നതിനൊപ്പം ഒരു കാലഘട്ടത്തിന്റെ സാംസ്കാരികാനുഭവചരിത്രവും ആത്മകഥകളിൽ ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ടു തന്നെ ആത്മകഥയെ ഒരു ചരിത്രരേഖയായും പരിഗണിക്കാനാകും. അത് വ്യക്തിജീവിതചിത്രീകരണത്തോടൊപ്പം സാമൂഹികജീവിതചിത്രീകരണവും കൂടിയാണ്. അനുഭവങ്ങളെ സാമൂഹികകാഴ്ചപ്പാടിൽ രേഖപ്പെടുത്തുമ്പോഴാണ് ആ രചനകൾ സ്വീകാര്യമാകുന്നത്. ആത്മകഥകൾ സാമൂഹ്യയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളുടെ പ്രതിഫലനം മാത്രമല്ല ആത്മകഥാകാരൻ തനിക്കു ചുറ്റുമുള്ള സമൂഹത്തെ നോക്കി കാണുന്നതിന്റെയും ഒരു തലം കൂടി അതിനുണ്ട്. ഇത്തരത്തിൽ സാമൂഹ്യ ഇടപെടലുകൾ എന്ന നിലയിൽ അവ വിലയിരുത്തപ്പെടുന്നു എന്നതുകൊണ്ടാണ് ആത്മകഥാ പഠനങ്ങൾക്ക് പ്രസക്തിയേറുന്നത്.

ചരിത്രത്തിന്റെ സമാന്തരസൃഷ്ടികളായി ആത്മകഥകളെ കാണാം. ആത്മകഥകൾ ചരിത്രവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് നിൽക്കുന്നു. വ്യക്തിയുടെ ചരിത്രത്തോടൊപ്പം ആ വ്യക്തി ജീവിച്ച കാലത്തിന്റെയും അന്നത്തെ സമൂഹത്തിന്റെയും ഒരു പരിണാമചരിത്രം കൂടിയാണത് . ആത്മകഥയിൽ ചരിത്രവസ്തുതകൾ മാത്രമല്ല ഉള്ളത്. എങ്കിലും ആത്മകഥകളിലെ ചരിത്രവസ്തുതകൾക്കും പ്രാധാന്യമുണ്ട്. ആ ഘടകങ്ങൾ കൂടി ചേർത്തു വായിക്കാതെ ചരിത്രം പൂർണ്ണമാവുകയില്ല. ആത്മകഥയുടെ ആഖ്യാനത്തെ സംബന്ധിച്ച് ബിഖു പരേഖിന്റെ അഭിപ്രായം പ്രധാനപ്പെട്ടതാണ്.

> ഒന്നാമതായി പൂർവനിശ്ചിതമായ സാംസ്കാരികപരിസരത്തിൽ മൂല്യനിർണ്ണയം ചെയ്യപ്പെടുന്ന ഒരു അനന്യസ്വത്വത്തിന്റെ വിവരണമാണ് ആത്മകഥ. രണ്ടാമതായി ആത്മകഥയിലെ സ്വത്വം ചരിത്രവിമുക്തമായ ഒന്നല്ലെന്നും അവ

> ഭൂതകാലത്തിന്റെ തിരഞ്ഞെടുപ്പുകളുടേയും തീരുമാനങ്ങളുടേയും ഉല്പന്നമായി നിർണ്ണയിക്കപ്പെടുന്നു എന്നതുമാണ്. മൂന്നാമതായി ആത്മകഥയിലെ ആത്മനിഷ്ഠവിന്യാസം അപരത്തിൽ നിന്നാണ് നിർണയിക്കുന്നത്. നാലാമതായി ആത്മകഥയിൽ വിവരിക്കപ്പെടുന്ന പൂർവകല്പിതമായ ജീവിതം സയുക്തികമാണ് (Parekh, 1989:47).

വ്യക്തിയുടെ സ്മരണകളിൽ രേഖപ്പെടുത്തുന്ന സാമൂഹ്യ- സാംസ്കാരികസംഭവങ്ങൾ ചരിത്രരചനയുടെ ഉപാദാനങ്ങളാണ്. സ്ഥലകാലാനുഭവങ്ങളെ വിശകലനം ചെയ്യുന്നതിലൂടെ ചരിത്രത്തെ സംബന്ധിച്ച തിരിച്ചറിയൽ ഉണ്ടാകുന്നു.

വസ്തുതകളെ ആശ്രയിച്ചാണ് ആത്മകഥകളുടെ പ്രസക്തി നിർണായിക്കുന്നത്. ആത്മാഖ്യാനങ്ങളെ സാംസ്കാരിക ചരിത്രരേഖ എന്ന നിലയിൽ വിലയിരുത്തുമ്പോൾ സംസ്കാരത്തെ സംബന്ധിച്ച ധാരണകൾക്ക് പ്രസക്തിയുണ്ട്. ടി.എസ് എലിയട്ട് സംസ്കാരത്തെ ഇത്തരത്തിൽ നിർവചിക്കുന്നു.

> സംസ്കാരം എന്ന സംജ്ഞ വ്യത്യസ്തങ്ങളായ അർത്ഥവിവക്ഷകളെ പരാമർശിച്ചുകൊണ്ട് ഒരു വ്യക്തിയുടേയോ, ഒരു സംഘത്തിന്റെയോ, ഒരു വർഗ്ഗത്തിന്റെയോ മുഴുവൻ സമൂഹത്തിന്റെയോ വികാസത്തെക്കുറിക്കുന്ന ഘടകമായി മാറുന്നു. ഒരു വ്യക്തിയുടെ സംസ്കാരം ഒരു സംഘത്തിന്റെയോ വർഗ്ഗത്തിന്റെയോ സംസ്കാരത്തെ ആശ്രയിച്ചാണ് നിൽക്കുന്നത്. ആ വർഗ്ഗസംസ്കാരം പൊതു സമൂഹത്തിന്റെ സംസ്കാരത്തെ അപേക്ഷിച്ചിരിക്കുന്നു (പണിക്കർ 2010:23).

ഇത്തരം വർഗ്ഗ- വ്യക്തി സംസ്കാരങ്ങളെ മനസ്സിലാക്കി മാത്രമേ സംസ്കാരത്തെയും സാംസ്കാരികഘടകങ്ങളേയും കുറിച്ചുള്ള ധാരണ നേടാൻ

കഴിയൂ. സംസ്കാരമെന്നത് ജീവിതാവസ്ഥകളുടെ സ്വഭാവം, ചിന്ത ,ദൈനം ദിനജീവിതവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട കല, സാഹിത്യം, മതം, വിനോദം, അനു ഭൂതി എന്നിവയുടെയെല്ലാം പ്രകാശനമാണ്. ആത്മാഖ്യാനങ്ങൾ ഇവയെ ല്ലാം പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നവയായതുകൊണ്ടുതന്നെ സംസ്കാരികമായ അടയാ ളപ്പെടുത്തൽ ആത്മകഥകളിൽ സംഭവിക്കുന്നു. "ത്വരിതമായി മുന്നേറികൊ ണ്ടിരിക്കുന്ന സമൂഹം അതിലെ ഒരു ബിന്ദു മാത്രമായ ഒരു സവിശേഷവ്യ ക്തിയെ എങ്ങനെയെല്ലാം മാറ്റിത്തീർക്കുന്നു എന്നും മാറ്റപ്പെടുന്ന ആ വ്യ ക്തി സമൂഹത്തിന്റെ മാറ്റത്തിൽ എന്തെന്ത് സംഭാവനകൾ നൽകുന്നുവെ ന്നും വിവരിക്കുന്നതാണ് ആത്മകഥ" എന്ന് ഇ.എം.എസ്. എഴുതുന്നു. (ചെ റുകാട് 2008:7). ജീവിതത്തിന്റെ വ്യത്യസ്ത ഭാഷ്യങ്ങളാണ് ആത്മകഥകൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ആത്മകഥകളുടെ ഭേദങ്ങളായി പരിഗണിക്കപ്പെട്ട ന്നവയാണ് സ്മരണകൾ, ഓർമ്മക്കുറിപ്പുകൾ കത്തുകൾ തുടങ്ങിയവയെ ല്ലാം. ഗ്രന്ഥകർത്താക്കളുടെ ജീവിതവീക്ഷണങ്ങൾ ഇവയിൽ നിന്നും മന സ്സിലാക്കാനാകും.

നവോത്ഥാനഘട്ടത്തിനുശേഷമാണ് ആത്മകഥയുടെ പ്രാധാന്യം ലോകം തിരിച്ചറിഞ്ഞ് തുടങ്ങുന്നത്. വ്യത്യസ്തമാനങ്ങളിൽ രചിക്കപ്പെടുന്ന ആത്മകഥകളിൽ വ്യക്തി ജീവിതത്തോടൊപ്പം സാമൂഹ്യ- സാംസ്കാരിക- ഔദ്യോഗികജീവിതത്തിന്റെ ചരിത്രപരമായ പുനർനിർമ്മിതി സംഭവി ക്കുന്നു. സാഹിത്യം, കല, രാഷ്ട്രീയം, സാമൂഹികം തുടങ്ങി ജീവിതത്തിന്റെ വിവിധ മണ്ഡലങ്ങളെ അവ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നു. സത്യത്തിന്റെ ഭാവനാത്മകമായ ആവിഷ്കരണത്തിലൂടെ ജീവിതത്തെ പുനർനിർമ്മി ക്കുകയാണവയിൽ. കലാപ്രവർത്തകരുടെ ആത്മകഥകളെ കലാചരിത്ര ത്തിന്റെ അനുഭവപാഠങ്ങളായി പരിഗണിക്കാം. മലയാളനാടകവേദിയുടെ ചരിത്രത്തെ മനസ്സിലാക്കുന്നതിനും ചരിത്രത്തെ സൂക്ഷ്മമായി വിലയിരു ത്തുന്നതിനും ആത്മകഥകളെ ഉപാദാനമായി സ്വീകരിക്കാവുന്നതാണ്. അങ്ങനെ പ്രാദേശികവും വ്യക്തിപരവുമായി അറിവനുഭവങ്ങൾ ചരിത്ര

മായി മാറുന്നു. ഔദ്യോഗികചരിത്രം പലപ്പോഴും സ്ഥൂലചരിത്രങ്ങളായി മാത്രം നിലകൊള്ളുമ്പോൾ വ്യക്തിയുടെ അനുഭവങ്ങൾ, ഓർമ്മകൾ തുടങ്ങിയവ ഉൾച്ചേർന്ന സൂക്ഷ്മചരിത്രത്തിന് പ്രാധാന്യമേറുന്നുണ്ട്.

മലയാളനാടകചരിത്രം പരിശോധിച്ചാൽ കാളിദാസന്റെ അഭിജ്ഞാന ശാകുന്തളം വിവർത്തനത്തിലൂടെയാണ് നാടകം ജനങ്ങളിലേക്ക് വളരെ വേഗത്തിൽ എത്തുന്നതെന്ന് കാണാം. സംസ്കൃതഭാഷയിലൂടെയാണ് നാടകങ്ങൾ മലയാളത്തിലേക്കെത്തുന്നത്. പിന്നീട് തമിഴ്, ഹിന്ദി ഭാഷകൾ നാടകവേദിയെ സ്വാധീനിക്കുന്നു. പരിഭാഷാ നാടകങ്ങളാണ് അക്കാല ത്ത് നാടകവേദിയെ കയ്യടക്കിയിരുന്നത്. പരിഭാഷകളിലൂടെയും അനുക രണങ്ങളിലൂടെയും നാടകവേദി വളർന്നുകൊണ്ടിരുന്നു. സംഗീതത്തിന്റെ പിൻബലത്തോടെ കലാകാരന്മാരുടെ കരുത്തിൽ ജനങ്ങളെ ആകർഷി ച്ച ചവിട്ടുനാടകങ്ങളും കാക്കാരശ്ശി നാടകങ്ങളും വലിയ പ്രചാരം നേടി. പ്രാദേശിക നാടകരൂപങ്ങളും രാജാപാർട്ടും ബാലാപാർട്ടുമായി എത്തിയ തമിഴ്നാടകസംഘങ്ങളും നമ്മുടെ നാടകതാൽപര്യത്തെ പ്രോത്സാഹിപ്പി ച്ചു. ഈ ഘട്ടത്തിലാണ് കേരളവർമ്മ വലിയകോയി തമ്പുരാന്റെ ശാകു ന്തളം പരിഭാഷ രംഗത്തെത്തുന്നതും നാടകവേദിയിൽ മലയാളനാടക ങ്ങൾ ഉണ്ടാകുന്നതും.

തമിഴ്സംഗീതനാടകങ്ങളുടെ സ്വാധീനത്തിൽ മലയാളത്തിലും തമിഴ്ക ലർപ്പോടെ സംഗീതനാടകങ്ങൾ ഉണ്ടായി. പ്രൊഫഷണൽ നാടകവേദി യുടെ പ്രാരംഭദശയായി കാലഘട്ടത്തെ കാണാം. നാടകം മലയാളത്തി ന്റെ രൂപവും ഭാവവും സ്വീകരിക്കുന്ന ഒരു കാലയളവാണിത്. മലയാളനാട കവേദിയുടെ വളർച്ചയുടെ സുപ്രധാനഘട്ടത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുമ്പോൾ വിസ്മരിക്കാനാവാത്ത കലാപ്രവർത്തകരാണ് സെബാസ്റ്റ്യൻ കുഞ്ഞുകു ഞ്ഞ് ഭാഗവതരും പി.ജെ ആന്റണിയും .

ആദ്യകാലനാടകാനുഭവങ്ങൾ ഒരു നടന്റെ ആത്മകഥയിൽ

ഒരു വ്യക്തി തന്റെ തന്നെ ജീവിതത്തിലേക്ക് നടത്തിയ അന്വേഷണങ്ങളായി ആത്മകഥയെ കാണാം.സെബാസ്റ്റ്യൻ കുഞ്ഞുകുഞ്ഞു ഭാഗവതർ എന്ന നാടകകുലപതിയുടെ ബാല്യം മുതലുള്ള ജീവിതാവസ്ഥകളെ ഒരു കലാചരിത്രത്തിന്റെ ഭാഗമായി ആത്മകഥയിലൂടെ മനസ്സിലാക്കാനാകും. ബാല്യാനുഭവങ്ങൾ, സ്കൂൾ–കോളേജ് ജീവിതം, കലയോടുള്ള താൽപര്യം, അത് നേടിയെടുക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ തുടങ്ങി എല്ലാ ഘട്ടത്തിലും ജീവിതത്തിലെ പ്രധാനപ്പെട്ടതും അല്ലാത്തതുമായ വ്യക്തിത്വങ്ങളുമായി ഭാഗവതർ നടത്തിയ ഇടപെടലുകൾ ആത്മകഥയിൽനിന്ന് വായിച്ചെടുക്കാവുന്നതാണ്. പുസ്തകരൂപത്തിലാക്കുന്നതിനു മുൻപ് കേരളധ്വനി എന്ന മാസികയിൽ ഈ ആത്മകഥ പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തിയിരുന്നു. അതിന്റെ ആമുഖക്കുറിപ്പിൽ പത്രാധിപർ ഇങ്ങനെ പ്രസ്താവിക്കുന്നു:

> നാടകത്തെക്കാൾ നാടകീയവും നോവലിനേക്കാൾ സംഭവബഹുലവും കവിതയേക്കാൾ കാവ്യ മയവും ചരിത്രത്തേക്കാൾ സത്യസന്ധവുമായ ഈ ലേഖനപരമ്പര യഥാർത്ഥത്തിൽ മലയാള നാടകവേദിയുടെ ആത്മകഥ കൂടിയാണ്. (ഭാഗവതർ 1964: 19)

മലയാള നാടകവേദിയുടെ ഭൂതകാലചരിത്രത്തെ വ്യക്ത്യനുഭവങ്ങളിലൂടെ ഇതിൽ രേഖപ്പെടുത്തുന്നു.

സ്കൂൾ ജീവിതകാലഘട്ടം മുതലാണ് സെബാസ്റ്റ്യൻ കുഞ്ഞുകുഞ്ഞു ഭാഗവതർ തന്റെ കലാജീവിതത്തിന് തുടക്കം കുറിക്കുന്നത് . ആ കാലഘട്ടങ്ങളിലെല്ലാം സംഗീതം, നൃത്തം , നാടകം മുതലായവ മാന്യന്മാർക്ക് ചേർന്നതല്ല എന്ന ധാരണയായിരുന്നു സമൂഹത്തിന് പൊതുവേ ഉണ്ടായിരുന്നത്.

> അക്കാലങ്ങളിൽ സംഗീതം, നാടകം മുതലായവ മാന്യന്മാർക്കു പറ്റിയവയല്ലെന്നായിരുന്നു വിശ്വാസം. വിശേഷിച്ചും ഒരു

> ക്രിസ്ത്യാനി സംഗീതം അഭ്യസിക്കുക എന്നു വെച്ചാൽ അന്ന് അതൊരു മഹാപരാധമാണ്. സംഗീതം പഠിക്കുക എന്നു വച്ചാൽ ദുർമ്മാർഗത്തിലേക്ക് തിരിയുക എന്നാണ് അന്നത്തെ മാതാപിതാക്കൾ അർത്ഥമാക്കിയിരുന്നത് (ibid:26).

ക്രിസ്ത്യൻ കുടുംബങ്ങളിൽ ഇത്തരത്തിലുള്ള താൽപര്യങ്ങൾ വലിയ തെറ്റായി കരുതിപ്പോന്നിരുന്നു എന്ന് ആദ്യ അധ്യായങ്ങളിൽ വിവരിക്കുന്നു.

സ്കൂളിൽ പഠിക്കുന്ന കാലത്ത് മ്യൂസിക് ക്ലബ്ബിൽ ചേർന്ന് പ്രവർത്തിക്കുകയും പിന്നീട് ഹാർമോണിയം വായനയിൽ പരിശീലനം നേടുകയും ചെയ്തു. തമിഴ് നാടകസംഘങ്ങൾ സജീവമായിരുന്ന കാലത്ത് യാദൃശ്ചികമായി ഒരു നാടകത്തിൽ ഹാർമോണിസ്റ്റായി പ്രവർത്തിക്കുകയും പിന്നീട് പതുക്കെ പഠനത്തിൽനിന്ന് മാറി നാടകരംഗത്ത് അദ്ദേഹം ശ്രദ്ധ കേന്ദ്രീകരിക്കുകയും ചെയ്തു.

1920കളിലെ നാടകത്തിന്റെ രീതികളെ അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് ആത്മകഥയിലെ നാടകചർച്ചകൾ ആരംഭിക്കുന്നത്. നാടകസഭകളുടെ രൂപംകൊള്ളലും നാടകരംഗത്തെ പരിവർത്തനങ്ങളും നടനായുള്ള അരങ്ങേറ്റവും ആദ്യ നാടകസമിതി പിരിഞ്ഞു പോകുന്നതും എല്ലാം നാടകവേദിയുടെ അക്കാലത്തെ അവസ്ഥകളുടെ പ്രതിഫലനങ്ങളാണ് . അദ്ദേഹത്തിന്റെ പ്രശസ്തമായ വേഷങ്ങൾ ആദ്യകാല മലയാളനാടകത്തിന്റെയും ചരിത്രമാണ്. *ജ്ഞാനസുന്ദരി*യിലെ ആദർശധീരനായ നായകൻ, *പറുദീസാനഷ്ട*ത്തിലെ ആദിമ മനുഷ്യനായ ആദം, *സത്യവാൻ സാവിത്രി*യിലെ ഉത്തമ ഭർത്താവായ സത്യവാൻ, *നല്ലതങ്ക*യിലെ ശാന്തഗംഭീരനായ നല്ലണ്ണ രാജാവ്, *ഹരിശ്ചന്ദ്രചരിത*ത്തിലെ സത്യസന്ധനായ ഹരിശ്ചന്ദ്രൻ, *അനാർക്കലി*യിലെ അനശ്വര കാമുകനായ സലിം, *അമൃതം പുളിന*ത്തിലെ ഉജ്ജ്വലനായ അജയസിംഹൻ, *കരുണ*യിലെ പരിത്യാഗിയായ ബുദ്ധഭിക്ഷു തുടങ്ങി മലയാളനാടകവേദിയെ അവിസ്മരണീയമാക്കിയ നിരവധി കഥാപാത്രങ്ങളെ ഭാഗവതർ അനശ്വരങ്ങളാക്കി തീർ

ത്തു. സ്വസമുദായത്തിന്റെയും മാതാപിതാക്കളുടേയും എതിർപ്പുകളെ മറികടന്നാണ് അദ്ദേഹം നാടകവേദിയിൽ ഉറച്ചു നിന്നത്.

പ്രൊഫഷണൽ നാടകസമിതികളുടെ ആദ്യകാലരൂപമാണ് നാടകസഭകൾ. ഏതാനും ആളുകളുടെ താൽപര്യത്തിൽ പെട്ടെന്ന് നാടകസഭകൾ രൂപീകരിക്കുകയും നടീനടന്മാരെ വിവിധ സ്ഥലങ്ങളിൽ നിന്ന് വരുത്തി ഏതാനും റിഹേഴ്സലുകൾക്ക് ശേഷം വേഗത്തിൽ നാടകം അവതരിപ്പിക്കുന്ന എന്ന രീതിയായിരുന്നു അന്നുണ്ടായിരുന്നത്. പാടാനറിയുക എന്നതായിരുന്നു നാടകങ്ങളിലേക്ക് തെരഞ്ഞെടുക്കപ്പെടാനുള്ള യോഗ്യത. മിക്കവാറും ഒന്നോ രണ്ടോ നാടകങ്ങൾക്ക് ശേഷം സമിതി ഇല്ലാതാവുകയും ചെയ്യും. കേരളത്തിലുണ്ടായ ആദ്യകാല നാടകസഭകളെ ആത്മകഥയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. മലയാള നാടകസഭ, ബ്രഹ്മവിലാസം നടനസഭ, കലാസേവാദളം, കൈരളി നടനസമിതി തുടങ്ങി നിരവധി നാടകക്കൂട്ടങ്ങളെയും കലാപ്രവർത്തകരെയും പരിചയപ്പെടുത്തുന്നു.

1932 ലാണ് നാടകവേദിയിൽ പുതുമാറ്റം സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ട് കരുണ എന്ന നാടകം പിറവികൊള്ളുന്നത്. കുമാരനാശാന്റെ *കരുണ* എന്ന ഖണ്ഡകാവ്യത്തെ സ്വാമി ബ്രഹ്മവ്രതൻ നാടകമാക്കി അവതരിപ്പിച്ചു . നാടകത്തിന് കഥയാവശ്യമാണ് എന്ന പരിവർത്തനത്തിലേക്ക് അരങ്ങ് മാറി ചിന്തിക്കുന്നത് ഈ നാടകത്തോടെയാണെന്ന് ഈ കൃതിയിൽ രേഖപ്പെടുത്തുന്നു(ibid:103). അതുവരെ സംഗീതത്തിന്റെ അകമ്പടിയോടെ പുരാണകഥയെ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ നടീനടന്മാർക്ക് ഉചിതമായ രീതിയിൽ കുറേ സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെ നാടകം ഉണ്ടാവുകയാണ് ചെയ്തിരുന്നത്. *കരുണ* എന്ന നാടകത്തിലൂടെ ജീവിതസത്യങ്ങളോടു ബന്ധപ്പെട്ട സംഭവങ്ങളും നാടകത്തിൽ മുഖ്യവിഷയമായി വന്നു. നാടകങ്ങളിലൂടെ ജനങ്ങൾക്ക് സാരോപദേശങ്ങളും സന്ദേശങ്ങളും കൈമാറുന്ന രീതിയും ഉണ്ടായി. *കരുണ* നാടകത്തിൽ അഭിസാരികയായ വാസവദത്തയായി അഭിനയിച്ചത് ഓച്ചിറ വേലുക്കുട്ടി എന്ന പ്രശസ്ത നടനായിരുന്നു. ബുദ്ധഭിക്ഷുവായി

കുഞ്ഞുകുഞ്ഞു ഭാഗവതരും. അക്കാലത്തെ മികച്ച ഹിറ്റ് ജോഡി ആയിട്ടാണ് ഇവരെ നാടകവേദി കരുതിപ്പോന്നത് വേലുക്കുട്ടി എന്ന പയ്യനിൽ നിന്ന് ഓച്ചിറ വേലുക്കുട്ടി എന്ന അതുല്യപ്രതിഭയിലേക്കുള്ള മാറ്റത്തിലും വളർച്ചയിലും കുഞ്ഞുകുഞ്ഞു ഭാഗവതർക്കുള്ള പങ്ക് ചെറുതായി കാണാനാവില്ല. (ibid:75). ഭാഗവതർ നേതൃത്വം നൽകിയ ഗുലാബക്കാവലി എന്ന നാടകത്തിലാണ് വേലുക്കുട്ടി ആദ്യമായി വേഷം കെട്ടുന്നത് എന്നതും ചരിത്രം ആണ്.

നാടകത്തിൽ ആണുങ്ങൾ പെൺവേഷം കെട്ടി അഭിനയിക്കുന്ന രീതിക്ക് മാറ്റം വരുന്നത് കുഞ്ഞുകുഞ്ഞു ഭാഗവതരുടെ നാടകത്തിലൂടെയാണ് . കൊച്ചി പള്ളുരുത്തി നിവാസിയായ ലക്ഷ്മി എന്ന അഭിനേത്രിയാണ് ആദ്യമായി നാടകത്തിൽ അഭിനയിക്കുന്ന സ്ത്രീ എന്ന ആത്മകഥയിൽ രേഖപ്പെടുത്തുന്നു. (ibid:98). പിന്നീട് ധാരാളം സ്ത്രീകൾ നടിമാരായി എത്തിയെങ്കിലും അക്കാലത്ത് സ്ത്രീവേഷം കെട്ടുന്നതിൽ ഓച്ചിറ വേലുക്കുട്ടിയുടെ മനോഹാരിത മറ്റാർക്കും ഉണ്ടായിരുന്നില്ലെന്നും അദ്ദേഹം കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നു. ആദ്യകാല നാടകവേദിയെ സംബന്ധിച്ച ചരിത്രപരമായ ഓർമ്മകളാണ് ഒരു നടന്റെ ആത്മകഥയിലൂടെ ഭാഗവതർ കണ്ടെടുക്കുന്നത്.

ഒരു വ്യക്തിയുടെ ആത്മ സ്മരണകൾ അയാൾ ഒപ്പം നടന്ന ഒരു പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ജീവചരിത്രക്കുറിപ്പുകളാകുക എന്ന സവിശേഷതയും ഇതിൽ കാണാനാകും. മുതുകുളം ഗംഗാധരൻ പിള്ള, മാവേലിക്കര പൊന്നമ്മ, കുഞ്ചാക്കോ, ഇ.വി കൃഷ്ണപിള്ള, തിക്കുറിശ്ശി, കെ.എസ്.ജോർജ്, കെ.എൻ ലക്ഷ്മി, വി.എസ് ആൻഡ്രൂസ് തുടങ്ങി നിരവധി പ്രതിഭകളെ നാടകപ്രസ്ഥാനവുമായി ചേർത്ത് ആത്മകഥയിൽ അദ്ദേഹം വിശദമായി പ്രതിപാദിക്കുന്നുണ്ട്. പ്രസ്ഥാനത്തോടുള്ള ഭാഗവതരുടെ സമീപനങ്ങളെല്ലാം ചരിത്രപരമായ അറിവുകൾ ആണ്.

അരങ്ങിന്റെ ചരിത്രം എന്റെ നാടകസ്മരണകളിൽ

ജനങ്ങളോട് നേരിട്ട് സംവദിക്കുന്ന ഒരു മാധ്യമം എന്ന രീതിയിൽ നാടകം ജനകീയമായ ഒരു കലാരൂപമാണ്. അഭിനയം, സംഭാഷണം എന്നിവയിലൂടെ മനുഷ്യവ്യാപാരത്തെ പ്രേക്ഷകരിലേക്ക് നാടകം പകർത്തുന്നുണ്ട്. സാമൂഹികമായ പരിവർത്തനവും രാഷ്ട്രീയ ആശയങ്ങളുടെ പ്രചരണവും ഉൾപ്പെടെ നിരവധി മാറ്റങ്ങൾക്ക് ഉപാധിയായി നാടകം നിലകൊണ്ടു. തമിഴ് സംഗീതനാടകങ്ങൾക്ക് ശേഷമുള്ള കാലഘട്ടത്തിലാണ് പി.ജെ ആന്റണിയുടെ നാടകപ്രവർത്തനങ്ങൾ സജീവമാകുന്നത്. സംഗീതനാടകങ്ങളുടെ ശക്തമായ സ്വാധീനമുണ്ടായ ഒരു സമൂഹത്തിന് നാടകപരിവർത്തനങ്ങളെ പെട്ടെന്ന് ഉൾക്കൊള്ളാൻ സാധിച്ചിരുന്നില്ല. മാറിയ നാടകത്തെയും നാടകവേദിയും സമൂഹം വേണ്ടവിധം പരിഗണിച്ചില്ല.

1946 മുതലുള്ള പതിനേഴ് വർഷത്തെ നാടകാനുഭവങ്ങളെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന ആത്മാഖ്യാന ഗ്രന്ഥമാണ് *എന്റെ നാടകസ്മരണകൾ*. ഈ കാലഘട്ടത്തിലെ വ്യക്തിപരവും ഔദ്യോഗികവും കലാപരവുമായ ജീവിതത്തിലെ ഓർമ്മക്കുറിപ്പുകളായി നിലകൊള്ളുന്ന ഈ ഗ്രന്ഥം നാടകത്തിന്റെയും നാടകവേദിയുടേയും മാറ്റങ്ങളെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നു. ബാല്യകാലം മുതലേ നാടകക്കാരൻ ആകാനുള്ള ആഗ്രഹം പി ജെ ആൻറണിക്ക് ഉണ്ടായിരുന്നു. നാടകക്കാർക്ക് സമൂഹത്തിൽ ലഭിക്കുന്ന വലിയ പരിഗണന നാടകരംഗത്തേക്കുള്ള അദ്ദേഹത്തിന്റെ താല്പര്യം വർധിപ്പിച്ചു. ആർട്ടിസ്റ്റ് പി.ജെ ചെറിയാന്റെ നാടകത്തിലൂടെ രംഗവേദിയിൽ എത്താനുള്ള ഒരു സാഹചര്യം പി.ജെ ആൻറണി ലഭിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും സാങ്കേതിക കാരണങ്ങളാൽ അത് നഷ്ടപ്പെടുന്നു. പിന്നീട് അദ്ദേഹം ജോലി സംബന്ധമായ ഔദ്യോഗികജീവിതത്തിലേക്ക് കടക്കുന്നു .ആ കാലഘട്ടം കഴിഞ്ഞ് നാട്ടിലേക്ക് തിരികെ എത്തിയതിനുശേഷമാണ് നാടകരംഗത്ത് സജീവമാകുന്നത്. മലയാള നാടകവേദിയുടെ പരിവർത്തനങ്ങളുടെ കാലഘട്ടമായിരുന്നു അത്.

പാട്ടുപാടാനുള്ള കഴിവാണ് ഒരു നടനാകാനുള്ള ഏറ്റവും വലിയ യോഗ്യത ആയി പരിഗണിച്ചിരുന്നത്.

> ഒരു വിഭാഗം ആളുകൾ നാടകം വളരെ നന്നായിരിക്കുന്നുവെന്നഭിപ്രായപ്പെട്ടു. കുറേപ്പേർക്കു രസിച്ചില്ല. പ്രധാന കാരണങ്ങൾ ഹാർമോണിസ്റ്റ് രംഗത്തിലില്ലായിരുന്നു. നായകൻ പാടിയില്ല. ഇതിനൊക്കെപ്പുറമേ നാടകം ശോകപര്യവസായിയായിരുന്നു (ആന്റണി 2003:23).

ആ കാലഘട്ടത്തിൽ അഭിനയത്തിനോ രംഗവേദിക്കോ കഥയ്ക്കോ ലഭിക്കുന്നതിനേക്കാൾ പ്രാധാന്യം പാട്ടുകൾക്ക് ആയിരുന്നു. തുടരെത്തുടരെ പാട്ടുകൾ പാടികൊണ്ട് നടനും അതിനനുസരിച്ച് ഹാർമോണിയം വായിക്കുന്നയാളും നടത്തുന്ന പ്രകടനങ്ങളാണ് വേദിയാകെ നിറഞ്ഞുനിന്നിരുന്നത്. ഹാർമ്മോണിസ്റ്റാണ് നാടകത്തിന്റെ ഐശ്വര്യം എന്ന അഭിപ്രായമായിരുന്നു കാണികൾക്കുണ്ടായിരുന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ അവരില്ലെങ്കിൽ നാടകത്തിന് പൂർണ്ണതയില്ലെന്ന് ചിന്തിക്കുന്നവരായിരുന്നു കൂട്ടരും. സ്റ്റേജിന്റെ പ്രധാനഭാഗം ഹാർമോണിസ്റ്റ് കവരുന്ന രീതിയാണ് ഉണ്ടായിരുന്നത്. കാണികളും അത് ഇഷ്ടപ്പെട്ടിരുന്നു. തമിഴ് സംഗീതനാടകങ്ങളുടെ സ്വാധീനമാണ് ജനങ്ങളിൽ ഉണ്ടായിരുന്നത്. ആദ്യകാല പാട്ടുകളെല്ലാം തമിഴിൽ തന്നെ ആയിരുന്നു എന്നതും കാണാം. നാടകത്തിന്റെ മറ്റൊരു പ്രത്യേകത സംഭാഷണങ്ങൾക്ക് സ്വാഭാവികത കുറവായിരുന്നു എന്നതാണ്. പലപ്പോഴും ദുർഗ്രഹമായ പ്രയോഗങ്ങൾ കുത്തിനിറച്ച പ്രസംഗങ്ങൾ ആയിരുന്നു ഉണ്ടായിരുന്നത്. സ്പീച്ച് എന്ന് വിളിച്ചിരുന്ന ആ ശൈലി നാടകങ്ങളിൽ നിർബന്ധമായും വേണം എന്ന് വിളിച്ചു പറയുന്ന ഒരു കാഴ്ച സമൂഹത്തെ പറ്റി പി ജെ ആൻറണി സ്മരണകളിൽ വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്.

> നാടകം ബുക്കു ചെയ്യാമെന്ന് ഏറ്റിരുന്ന ഒരാൾ നാടകാനന്തരം എന്റെ അടുത്തുവന്നു കുറേ രോഷത്തോടു കൂടി പറഞ്ഞു.

"ഇങ്ങനെ ആളെക്കളിപ്പിക്കേണ്ടായിരുന്നു. ഇതെങ്ങിനെ ബുക്ക് ചെയ്യും? ഹാർമ്മോണിയമാണ് നാടകത്തിന്റെ ഐശ്വര്യം. അത് സ്റ്റേജിൽ ഇല്ലെങ്കിൽ പിന്നെ എന്തു കാണാനാണ് ആളുകൾ വരുന്നത്? സംഭാഷണമാണെങ്കിൽ വെറും വർത്തമാനം പറച്ചിലാണ് (ibid 2003:25).

ഇത്തരത്തിൽ നാടകവേദിയിലെ മാറ്റങ്ങളേയോ പരീക്ഷണങ്ങളേയോ അംഗീകരിക്കാൻ പൊതു സമൂഹം തയ്യാറായില്ല. നിരന്തരമായ എതിർപ്പുകളാണ് ഓരോ നാടകാവതരണത്തിനും നേരിടേണ്ടി വന്നത്.

സംഗീതനാടകങ്ങൾക്ക് ശേഷം തനതായ മലയാളനാടകങ്ങൾ രൂപംകൊള്ളുന്ന കാലം പരിവർത്തനത്തിന്റെ ഘട്ടമാണ് . ഈ കാലഘട്ടത്തിലെ ശ്രദ്ധേയമായ മൂന്ന് നാടകങ്ങളെ പറ്റി പി.ജെ ആൻറണി നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. വൈക്കം വാസുദേവൻ നായരുടെ *യാചകി*, ശിവപ്രസാദ് സി. വേലുക്കുട്ടിയുടെ *കരുണ*, തിക്കുറിശ്ശി സുകുമാരൻ നായരുടെ *മായ* എന്നിവയാണവ. സംഗീതത്തോടൊപ്പം സംഭാഷണങ്ങൾക്കും കഥയ്ക്കും രംഗവേദിയും പ്രാധാന്യം നൽകിയ ഈ നാടകങ്ങൾ ഒരു കാലഘട്ടത്തെ മാറ്റത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നവയാണ്. പാട്ടുകാരനായിരുന്ന ഭാഗവതർ മാത്രം പ്രധാന കഥാപാത്രത്തെ അവതരിപ്പിച്ചിരുന്ന രീതികളെ ഈ നാടകങ്ങൾ ഉപേക്ഷിച്ചു. പാട്ടുപാടാത്ത നായകൻമാർ നാടകങ്ങളിൽ മുഖ്യകഥാപാത്രങ്ങൾ ആവുകയും ഉത്തമനായകസങ്കല്പം പൊളിച്ചെഴുതുകയും ചെയ്തു. പക്ഷേ മാറ്റങ്ങളെ ഉൾക്കൊള്ളാൻ മടികാണിച്ച പ്രേക്ഷകസമൂഹം ഭാഗവതർ പാടാത്ത നാടകങ്ങളെ അംഗീകരിച്ചില്ല, ഹാർമോണിസ്റ്റിനെ വേദിക്ക് മുന്നിൽ തന്നെ ഇരുത്തണമെന്ന വാശിയോടെ പ്രതികരിച്ചു. ഇത്തരം പ്രതികരണങ്ങൾ നാടകാവതരണങ്ങളെ ദോഷകരമായി ബാധിച്ചതായി *എന്റെ നാടകസ്മരണകൾ* രേഖപ്പെടുത്തുന്നു. നാടകവേദിക്ക് നേരെയുണ്ടായ ആക്രമണങ്ങൾ, കല്ലെറിയുന്നതും അസഭ്യം പറയുന്നതും എല്ലാം സ്മരണകളിൽ രേഖപ്പെടുത്തുന്നു.

അക്കാലത്ത് നാടകത്തിൽ അഭിനയിക്കാൻ സ്ത്രീകളെ കിട്ടുന്നത് വളരെ ശ്രമകരമായ കാര്യമായി പി.ജെ ആൻറണി രേഖപ്പെടുത്തുന്നു. സമൂഹത്തിൽനിന്നും സമുദായങ്ങളിൽ നിന്നും ശക്തമായ എതിർപ്പുക ളാണ് നാടകത്തിൽ അഭിനയിക്കുന്ന സ്ത്രീകൾക്കുനേരെ ഉണ്ടായിരുന്നത് . അവർ സന്മാർഗത്തിൽ നിന്ന് വ്യതിചലിക്കുന്നു എന്നാണ് ഒരു കൂട്ടം ആളുകൾ വിശ്വസിച്ചിരുന്നതും പ്രചരിപ്പിച്ചിരുന്നതും. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഏതാനും പേർ മാത്രമേ നാടകവുമായി സഹകരിക്കാൻ തയ്യാറായി രുന്നുള്ളൂ. വിമർശനങ്ങൾ കേൾക്കുന്നതോടെ മിക്കവാറും സ്ത്രീകൾ കലാപ്രവർത്തനങ്ങൾ ഉപേക്ഷിച്ചു പോവുകയുണ്ടായി.

എന്റെ നാടകസ്മരണകളിലെ ഒരു പ്രധാനഭാഗം നാടകാവതരണ വുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് പ്രവർത്തനകാലയളവിൽ നേരിട്ട പ്രതിസന്ധികളെ പ്പറ്റി പറയാൻ പി. ജെ ആന്റണി നീക്കി വയ്ക്കുന്നുണ്ട്. കാലഘട്ടങ്ങൾ മാ റുന്നുണ്ടെങ്കിലും നാടകാനുഭവങ്ങളുടെ പല ഘട്ടങ്ങളിലും ഈ കാര്യങ്ങ ളുടെ ആവർത്തിക്കുന്നതിനെ അദ്ദേഹം വിമർശിക്കുന്നു. നാടകകോൺട്രാ ക്ടർമാർ എന്ന പേരിൽ നടക്കുന്ന ആളുകളുടെ പെരുമാറ്റമാണ് ഒന്നാ മത്തേത്. ഒരു പ്രദേശത്തേക്ക് നാടകാവതരണത്തിന് ക്ഷണിക്കുന്നത് മുതൽ അവതരണം വരെയുള്ള കാര്യങ്ങളെ ഉത്തരവാദിത്വത്തോടെ ചെ യ്യേണ്ട ഇക്കൂട്ടർ കോൺട്രാക്ടർ എന്ന സ്ഥാനത്ത് നിലയുറപ്പിക്കുമ്പോ ഴും നിരുത്തരവാദിത്വത്തോടെ പെരുമാറുകയും സമിതികൾക്ക് വലിയ പ്ര ശ്നങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുകയുമാണ് ചെയ്യുന്നത്. അവതരണവുമായി ബന്ധപ്പെ ട്ട സമയത്ത് സമിതികൾ നേരിടുന്ന പ്രതിസന്ധികൾ ചർച്ച ചെയ്യുവാൻ അവർ തയ്യാറായിരുന്നില്ല. നാടകത്തിനുള്ള പ്രതിഫലത്തെ സംബന്ധി ച്ചാണ് രണ്ടാമത്തെ പ്രശ്നം .നാടകം ബുക്ക് ചെയ്യുമ്പോൾ തന്നെ മുൻകൂ ട്ടി തുക നൽകാമെന്ന് പറയുമെങ്കിലും അത് കൊടുക്കാതിരിക്കുകയോ നാ ടകം അവതരിപ്പിച്ചു കഴിഞ്ഞാൽ അതിനെ സംബന്ധിച്ച് പ്രശ്നങ്ങളുണ്ടാക്കി പകുതി തുക മാത്രം കൊടുക്കുകയോ പണം നൽകാതെ സമിതിയെ ഒഴി

വാക്കി വിടുകയോ ചെയ്യുന്ന തരത്തിൽ നിരവധി പ്രശ്നങ്ങൾ നാടകാവതരണങ്ങളിലെ ദുരനുഭവങ്ങളായി എഴുതുന്നു. മറ്റൊന്ന് നാടകത്തിൻറെ സ്റ്റേജിനെ പറ്റിയാണ്.അവതരണത്തിന് ഒട്ടും അനുകൂലമല്ലാത്ത സാഹചര്യങ്ങളിലാണ് പലപ്പോഴും നാടകത്തിനായി അരങ്ങ് തയ്യാറാക്കിയിട്ടുണ്ടായിരിക്കുക. നിരവധി കലാകാരന്മാർ ഒരേസമയത്ത് രംഗത്ത് വരേണ്ടതാണെങ്കിലും അതിന് യോജിക്കാത്ത തരത്തിൽ ഏതാനും പലകകൾ കൊണ്ട് ഉറപ്പില്ലാത്ത വിധം കെട്ടി ഉണ്ടാക്കുന്നതുമായ സ്റ്റേജുകളിൽ പലപ്പോഴും അപകടസാധ്യത ഉണ്ടാകാറുണ്ട്. സ്റ്റേജിലേക്ക് ആവശ്യമായ പല ഉപകരണങ്ങളും ; കട്ടിൽ, മേശ, തുടങ്ങിയവ പലപ്പോഴും നാടകം ബുക്ക് ചെയ്യുന്നവർ ഒരുക്കാറില്ല എന്നതും അവതരണസമയത്ത് നേരിടുന്ന പ്രതിസന്ധികളാണ് എന്ന് പി.ജെ ആൻറണി അധ്യായം 17, 18 എന്നിവയിൽ ഓർമ്മിക്കുന്നു.

നാടകാവതരണത്തിന് എത്തുന്ന നടിമാർ നേരിടുന്ന പ്രശ്നങ്ങളാണ് മറ്റൊന്ന്. ഒരു സ്ഥലത്ത് സമിതി എത്തുന്നതുമുതൽ നടിമാരുടെ ശ്രദ്ധ കിട്ടാനായി പിന്നാലെ കൂടുന്ന ആളുകൾ മേക്കപ്പ് റൂമിൽ ഉൾപ്പെടെ ഇടപെടലുകൾ നടത്തുന്നതും നാടകത്തെ ദോഷകരമായി ബാധിച്ചിരുന്നുവെന്ന് അദ്ദേഹം സ്മരണകളിൽ രേഖപ്പെടുത്തുന്നു. നാടകത്തിനും നാടകപ്രവർത്തകർക്കും ഇത്തരത്തിൽ നിരവധിയായ പ്രതിസന്ധികൾ നേരിടുന്നതിനെപ്പറ്റിയുള്ള ധാരണ അരങ്ങിനൊപ്പം അണിയറയുടെയും അനുഭവങ്ങളാണ്. പൊതു സമൂഹം സ്റ്റേജിനു മുന്നിൽ കണ്ടതു മാത്രമല്ല ചരിത്രമെന്നും അവതരണത്തോട് ബന്ധപ്പെട്ട് നാടകപ്രവർത്തകരുടേയും പ്രേക്ഷകസമൂഹത്തിന്റെയും ഇടപെടലുകളുടെയും അനുഭവങ്ങളുടെയും ചരിത്രം കൂടി അതിനോപ്പം ചേർത്തു വായിക്കേണ്ടതുണ്ട് എന്ന് കാണാം.

പ്രാദേശികമായ കലാസമിതികളെ സംബന്ധിച്ച അറിവുകൾ നാടകചരിത്രവുമായി ചേർത്ത് വായിക്കപ്പെടേണ്ടതാണ്. മുഖ്യധാരയിലെ ശ്രദ്ധേയമായ നാടകസമിതികളാണ് സാംസ്കാരികചരിത്രത്തിൽ ഇടം നേടുന്നത്.

എന്നാൽ വ്യക്തിയനുഭവങ്ങളിലൂടെ പ്രാദേശികവും ചെറുതുമായ പ്രവർത്തനങ്ങളുടെ ചരിത്രം കണ്ടെടുക്കുന്നു. നാടക പ്രവർത്തനങ്ങളുടെ ഭാഗമായി പി.ജെ ആൻറണി ആദ്യമായി സ്ഥാപിക്കുന്ന എന്ന നാടകസമിതി ആലപ്പുഴ കേന്ദ്രമാക്കിയുള്ള കലാപ്രേമിനിലയമാണ്. പിന്നീട് കൊച്ചി ആസ്ഥാനമായി ആസാദ് അമച്വർ ആർട്ടിസ്റ്റ് അസോസിയേഷൻ, നാടകപ്രവർത്തകനായ മുത്തയ്യയുടെ ഭാരത് രാജ് ആർട്ട് പ്രൊഡക്ഷൻസ്, കോട്ടയം കേന്ദ്രമാക്കി ജോതി തീയേറ്റേഴ്സ്, കേരള തീയറ്റേഴ്സ്, കെപിഎസി തുടങ്ങിയ നാടക സമിതികളും ആയി സഹകരിക്കുന്നു. പിജെ ആൻറണിയുടെ നേതൃത്വത്തിൽ രൂപീകരിച്ച ശ്രദ്ധേയമായ നാടകസമിതിയാണ് പ്രതിഭ ആർട്സ് ക്ലബ്.എറണാകുളം കേന്ദ്രമാക്കി പ്രാദേശിക കലാസമിതിയായി അത് പ്രവർത്തിക്കുകയും നിരവധി നാടകങ്ങൾ രംഗത്ത് അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തു. കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടിയുമായി സഹകരിച്ചിരുന്ന ക്ലബ്ബിൻറെ പ്രവർത്തനങ്ങൾ മികച്ച രീതിയിൽ മുന്നോട്ടു പോകുന്ന സമയത്ത് ചിലരുടെ വ്യക്തിതാല്പര്യം കൊണ്ടും പാർട്ടിയുടെ പേരിലുള്ള അധികാരം കൊണ്ടും പി.ജെയ്ക്ക് ഈ സമിതി നഷ്ടപ്പെടുകയാണുണ്ടായത്. പാർട്ടിയോടുള്ള കൂറ് കൊണ്ട് മാത്രമാണ് പി ജെ ആൻറണി പ്രതിഭ ആർട്സ് ക്ലബ് വിട്ടുകൊടുക്കാൻ തയ്യാറാകുന്നത്. ആർട്സ് ക്ലബ് നഷ്ടമായെങ്കിലും തുടർന്ന് പ്രതിഭാ തിയേറ്റേഴ്സ് എന്ന പേരിൽ കലാസമിതി രൂപീകരിക്കുകയും നാടകങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട് .പിന്നീട് ഈ സമിതി പി ജെ തീയേറ്റേഴ്സ് എന്ന പേരിലേക്ക് മാറുന്നു. ഈ കാലയളവിൽ വ്യത്യസ്ത നാടകസമിതികളിൽ ആയി നിരവധി നാടകങ്ങൾ അദ്ദേഹം രചിക്കുകയും രംഗത്ത് അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

തെറ്റിദ്ധാരണ, തെരുവിലെ പാട്ടുകാരൻ, ഇങ്കുലാബിൻ മക്കൾ, അഴകുള്ള പിശാച്, വിശപ്പ്, ഞങ്ങളുടെ മണ്ണ്, ചക്രവാളം ,വിദൂരതയിലുള്ള സംഗീതം ,റൗഡി, നീലക്കുരുവി, ഇ കടലിരമ്പുന്നു, ശകുന്തള, എന്റെ ദൈവവും മനുഷ്യനും, ഉഴവുചാൽ തുടങ്ങിയ നാടകങ്ങൾ പി.ജെ ആന്റണി രചിച്ച

വയാണ്. കൊച്ചി കേന്ദ്രീകരിച്ചുള്ള നാടക സമിതികളുടെ പ്രവർത്തനങ്ങളും അവതരണങ്ങളും നിരവധിയായ നാടകങ്ങളുടെ രചനയുമെല്ലാം നാടകചരിത്രത്തോട് ചേർത്ത് വായിക്കേണ്ടുന്ന മുഖ്യവിവരങ്ങളാണ്.

മലയാളനാടകവേദിയുടെ പരിവർത്തനത്തിന്റെ ചരിത്രമാണ് പി.ജെ ആൻറണിയുടെ *എന്റെ നാടകസ്മരണകൾ* രേഖപ്പെടുത്തുന്നത്. വ്യക്തിയുടെ കർമ്മമണ്ഡലങ്ങളിലെ ജീവിതത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുമ്പോൾ അത് കാലഘട്ടത്തിന്റെയും സാമൂഹ്യവ്യവസ്ഥയുടേയും ചരിത്രമായി മാറുന്നു. ജീവിതാനുഭവങ്ങളിലൂടെ ഒരു പ്രസ്ഥാനചരിത്രത്തിന്റെ പ്രതിനിധ്യമായി സ്മരണകൾക്ക് മാറാൻ സാധിക്കുന്നു എന്നതിനൊപ്പം സാമൂഹ്യയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളുടെ രാഷ്ട്രീയ വിശകലനം കൂടി ആയിത്തീരുന്നു.

ഉപസംഹാരം

ആത്മാഖ്യാനങ്ങൾ ഒരു വ്യക്തി ജീവിക്കുന്ന കാലത്തെ സമൂഹത്തിന്റെയും അതിന്റെ പരിണാമത്തിന്റെയും ചരിത്രമാണ്. സാമൂഹ്യ യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളുടെ പ്രതിഫലനമായി അത് നിലകൊള്ളുമ്പോൾ മുഖ്യധാര പൊതുചരിത്രത്തിൽ അറിയപ്പെടാതെ പോയ ഇടങ്ങളുടെ രേഖപ്പെടുത്തലും കൂടിയാകുന്നു. വ്യക്തിജീവിതാവിഷ്കാരത്തോടൊപ്പം പൊതുസമൂഹത്തിന്റെ ചരിത്രത്തെ ചിത്രീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഒരു വ്യക്തിയുടെ ആത്മസ്മരണകൾ അയാൾ ഒപ്പം നടന്ന പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ജീവചരിത്രക്കുറിപ്പുകൾ ആകുകയും ചെയ്യുന്നു.

സെബാസ്റ്റ്യൻ കുഞ്ഞുകുഞ്ഞ് ഭാഗവതരുടെ *ഒരു നടന്റെ ആത്മകഥ*, പി.ജെ ആന്റണിയുടെ *എന്റെ നാടകസ്മരണകൾ* എന്നിവ മലയാള നാടകവേദിയുടെ അരനൂറ്റാണ്ടുകാലത്തെ ചരിത്രം കൂടിയാണ്. നമ്മുടെ കലാ-സാംസ്കാരികചരിത്രത്തിലെ സുശക്തമായ ഏടുകളായിരുന്നു ഈ കലാപ്രവർത്തകരുടെ നാടകജീവിതങ്ങളെന്ന് വിലയിരുത്താനാകും. വ്യക്ത്യാനുഭവങ്ങൾ കലാചരിത്രവുമായി നേരിട്ട് ഇടപെടുന്നു എന്നതാണ് ഈ കൃതികളുടെ സവിശേഷത. അതുകൊണ്ടു തന്നെ ഒരു കലാപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ

സാംസ്കാരിക ചരിത്രത്തിന്റെ ഭാഗമായി ഈ കൃതികൾ മാറുന്നുവെന്ന് കാണാം.

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

ആന്റണി, പി.ജെ., *എന്റെ നാടകസ്മരണകൾ,* പി.ജെ ആന്റണി മെമ്മോറിയൽ ഫൗണ്ടേഷൻ, കൊച്ചി, 2003

ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, നടുവട്ടം., *ആത്മകഥാസാഹിത്യം മലയാളത്തിൽ*, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 1998

ചെറുകാട്., *ജീവിതപാത*, കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശ്ശൂർ, 2008

പണിക്കർ, കെ. എൻ., *സംസ്കാരവും ദേശീയതയും*, കറന്റ് ബുക്സ് തൃശ്ശൂർ, 2010

സെബാസ്റ്റ്യൻ കുഞ്ഞുകുഞ്ഞു ഭാഗവതർ.,*ഒരു നടന്റെ ആത്മകഥ*, സാഹിത്യ പ്രവർത്തക സഹകരണ സംഘം, കോട്ടയം, 1964

ഷാജി ജോർജ്.,*ചായം പുരട്ടാത്ത ഓർമ്മകൾ,* ജീവനാദം,കൊച്ചി, ലക്കം: 10 ഒക്ടോബർ, 2018

Parekh, Bhikku., Colonialism Tradition and Reform: An analysis of Gandhian's Political Reform, Saye Publications, New Delhi, 1989

തുടി റിസർച്ച് ജേണൽ
ISSN – 2320–8880
ലക്കം – 4 വോള്യം – 10

സുകേഷ് യു.

മരണരാഷ്ട്രീയം സങ്കൽപനവും പ്രയോഗവും : ചൂളൈമേടിലെ ശവങ്ങളെ മുൻനിർത്തിയുള്ള പഠനം

സംഗ്രഹം:

അധികാരഘടനയെ പ്രശ്നവത്കരിക്കുന്ന ഭൗതികപ്രവർത്തനമായി സാഹിത്യകൃതികളുടെ ഉൽപാദനത്തെ നാം ഇന്ന് തിരിച്ചറിയുന്നു. അധികാരം ഒരു വിഷയം എന്ന നിലയിൽ മാത്രമല്ല സാഹിത്യത്തിന്റെ ഭാഗമാവുന്നത്. അതിൽ കവിഞ്ഞ്, സാഹിത്യം ഒരു സാമൂഹിക പ്രക്രിയ എന്ന നിലയിൽ അധികാരഘടനയുമായി നിരന്തരം സംഘർഷത്തിൽ ഏർപ്പെടുന്നുണ്ട്. അനുഭൂതിയുടെ രാഷ്ട്രീയമാണ് ഈ സംഘർഷത്തെ സാധ്യമാക്കുന്നത്. ചരിത്രത്തിൽ ആഴത്തിൽ വേരോടുന്ന കൃതികൾ നീതിയുടെ ഭാഷയിലൂടെയാണ് സമൂഹത്തോട് സംവാദിക്കുന്നത്. അധികാരത്തെകുറിച്ചുള്ള സമകാലസംവാദങ്ങളിൽ ഏറെ പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്ന സങ്കല്പനമാണ് മരണരാഷ്ട്രീയം (Necropolitics). ജനതയുടെ ജീവിതത്തെയും മരണത്തെയും നിശ്ചയിക്കുന്ന ഭരണകൂടപരമാധികാരത്തിന്റെ പ്രവർത്തനത്തെ കുറിച്ചുള്ള ആലോചനകളാണ് ഇതിൽ ഉൾകൊള്ളുന്നത്. അടിയന്തരാവസ്ഥ (emergency), ഒഴിവാക്കൽ(exclusion), നഗ്ന ജീവിതത്തിന്റെ(bare life) ഉൽപാദനം തുടങ്ങി പലവിധ പ്രക്രിയയിലൂടെയാണ് മരണരാഷ്ട്രീയം അതി

ന്റെ ശക്തി പ്രകടിപ്പിക്കുന്നത്. മനുഷ്യന്റെ ജീവിതത്തെയും മരണത്തെയും നിശ്ചയിക്കുന്ന ജൈവാധികാരശക്തിയായി ഭരണകൂടത്തെ മനസിലാക്കുമ്പോൾ മാത്രമേ അതിലെ പരമാധികാരപ്രവർത്തനം വ്യക്തമാവൂ. *ചൂളൈമേടിലെ ശവങ്ങൾ* എന്ന കഥയെ മുൻനിർത്തി മരണത്തെ ഉത്പാദിപ്പിക്കുന്ന അധികാരബലതന്ത്രങ്ങളും അതിനു സഹായകമായ ചൂഷകസംഘങ്ങളും എങ്ങനെയാണ് അനാവരണം ചെയ്യപ്പെടുന്നത് എന്ന അന്വേഷണത്തിനാണ് മുതിരുന്നത്.

താക്കോൽ വാക്കുകൾ:

മരണരാഷ്ട്രീയം, ജൈവാധികാരം, നഗ്നജീവിതം, സാമൂഹികമരണം

മലയാളചെറുകഥാസാഹിത്യം രൂപസംവിധാനത്തിലും വിഷയപരിചരണത്തിലും പതിവ് രീതികൾ ഉപേക്ഷിച്ച് പുതിയതലങ്ങളിലേക്ക് നടത്തിയ ചരിത്രസഞ്ചാരത്തിന്റെ സന്ദർഭമാണ് എൻ. എസ് മാധവന്റെ *ചൂളൈമേടിലെ ശവങ്ങളു*ടെ പിന്നിൽ. 1981 ൽ ടി. കെ രാമചന്ദ്രന്റെ നേതൃത്വത്തിൽ ആരംഭിച്ച നിള പബ്ലിക്കേഷൻസാണ് പ്രസാധകർ. ചിന്താ രവി, വി. കൃഷ്ണൻ കുട്ടി, പ്രേംനസീർ, സച്ചിദാനന്ദൻ, ബാലചന്ദ്രൻ ചുള്ളിക്കാട് തുടങ്ങിയവരുടെ സഹകരണവും ഇതിനു പിന്നിലുണ്ടായിരുന്നു. മരണം വരിച്ച എഴുത്തുജീവിതത്തെ ഉയർപ്പിക്കാൻ ഉള്ള കൂട്ടായപരിശ്രമമാണ് നിള ഏറ്റെടുത്തത്. തുടർന്ന്, 1983 ൽ *കലാവിമർശം: മാർക്സിസ്റ്റ് മാനദണ്ഡം* പ്രസിദ്ധീകരിച്ചു. ചിന്തയിൽ പുതുതെളിച്ചമായി തീർന്ന ഈ കൃതി കലയെ സംബന്ധിച്ചുള്ള സൗന്ദര്യശാസ്ത്രവിചാരങ്ങളിലെ വഴിത്തിരിവായിരുന്നു. ഒരു പ്രസാധകകൂട്ടായ്മ സാഹിത്യത്തെയും അതിന്റെ വിചാരലോകങ്ങളെയും പുതുക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നതാണ് ഇവിടെ കാണാൻ കഴിയുന്നത്. ചെറുകഥാസാഹിത്യത്തിൽ എൻ. എസ് മാധവന്റെ കഥകൾ ഒരു ദശാസന്ധിയായി മാറുന്നത് എങ്ങന എന്നത് ആലോചനാവിഷയമാണ്. ഈ കഥകൾ പിറന്ന കാലത്ത് ചെറുകഥക്ക് വലിയ കമ്പോളമില്ലായിരുന്നു എന്നും ഈ സ്ഥിതിയിൽ നിന്നുമുള്ള മാറ്റത്തിന്റെ മുഖ്യകാരണങ്ങളായി കഥാകാരൻ പറയു

ന്നത് ടി.പത്മനാഭൻ തുടങ്ങി വെച്ച ചെറുകഥ ചർച്ചയാണ്. അത് ചെറുകഥ എന്ന മാധ്യമത്തിന്റെ അപകർഷതയെ ഇല്ലാതാക്കുകയും വരാന്തയിൽ നിന്ന് അതിനെ ചാരുകസേരയിൽ പ്രതിഷ്ഠിക്കുകയും ചെയ്തു. ചെറുകഥക്ക് സ്വന്തമായൊരു നിലനിൽപ്പ് ഉണ്ടാവുകയും, നോവൽ എഴുതാതെയും ഒരു ചെറുകഥാകാരൻ അംഗീകരിക്കപ്പെടും എന്ന നില വരികയും ചെയ്തു. തുടർന്ന്, ചെറുകഥയുടെ ജന്മശദാബ്ദി ആഘോഷം ഈ ജനുസ്സിന് അനിഷേധ്യസ്ഥാനം ഉറപ്പിച്ചു.

*ചൂളൈമേട്ടിലെ ശവങ്ങളു*ടെ പിറവിക്ക് പിന്നിലെ കഥകളാണ് നാം ഇത്രനേരം അറിഞ്ഞത്. ഈ കഥകളെ വ്യതിരിക്തമാക്കുന്നതു അത് ചരിത്രത്തോട് നടത്തുന്ന ഇടപെടലിലൂടെയാണ്. ഇത് സാധ്യമാകുന്നത് കഥയുടെ ആഖ്യാനതന്ത്രങ്ങളിലൂടെയാണ്. മാധവന്റെ കഥകൾക്ക് ഉള്ളിൽ തന്നെ കഥ പറയുന്ന ഒരു ആഖ്യാതാവുണ്ട് . അയാൾക്ക് കഥ പറയാതിരിക്കാനാവില്ല എന്നതാണ് സ്ഥിതി. ഷെഹ്റസാദ് എന്ന കഥപറച്ചിലുകാരി ആയിരത്തിരണ്ടാമത്തെ രാവിൽ നേരിട്ട പ്രതിസന്ധിയെപ്പറ്റി ആയിരത്തിരണ്ടാമത്തെ രാവിലെ രാഘവൻ പറയുന്നു: ഷെഹ്റസാദിന്റെ പ്രശ്നം കഥകൾ ഒടുങ്ങിയതല്ല. മൗനം വരിക്കേണ്ടിവന്നതുമല്ല. ഷെഹ്റസാദിന്റെ പ്രശ്നം അന്ന് അവൾക്കു പറയുവാൻ ഒരു കഥ ഉണ്ടായിരുന്നുവെന്നതാണ്. പക്ഷേ, ആ കഥ ആർക്കും കേൾക്കേണ്ടായിരുന്നു. കേൾവിക്കാർ മടുപ്പു നടിച്ചു. ഉപബോധത്തിൽ അവർക്കു തോന്നിയിരിക്കാം അന്നത്തെ ഷെഹ്റസാദിന്റെ കഥ കേൾക്കാൻ പാടില്ലാത്തതായിരിക്കാം എന്ന്. ഒരു പക്ഷേ "ആ കഥ സത്യം തന്നെ ആയിരുന്നാലോ?". സത്യത്തെ അഭിമുഖീകരിക്കാൻ വയ്യാതാകുന്ന സമൂഹത്തിന്റെ പരാജയനിമിഷങ്ങളിലേക്കാണ് മാധവൻ തന്റെ കഥകളെ പറഞ്ഞയയ്ക്കുന്നത്. സംഭവങ്ങളിലേക്കും അവയുടെ സത്യത്തിലേക്കും നിർഭയമായി നടന്നു കയറുന്ന ആ കഥകൾ മലയാള ചെറുകഥയുടെ ഭാവുകത്വത്തെയും മലയാളി സമൂഹത്തിന്റെ ഉറക്കച്ചടവുകളെയും മറ്റൊരു ലാവണ്യബോധത്തിലേക്കു ഞെട്ടിച്ചുണർത്തുന്നു.

കഥകൾ ഒടുങ്ങുകയല്ലെന്നും സാധ്യതകളിലേക്കും യാഥാർത്ഥ്യത്തിലേക്കും ഭിന്നമായി വികസിക്കുകയാണെന്നുമാണ് അവ പറയുന്നത് എന്ന് പി.കെ രാജശേഖരൻ ചൂണ്ടികാണിക്കുന്നു (2011:19). കഥപറച്ചിലിലൂടെ വിമോചനം കൈവരിക്കുന്ന അവസ്ഥ മാധവന്റെ കഥകളുടെ സവിശേഷതയാണ്. കഥ പറച്ചിലുകാരന്റെ അധികാരത്തെയും പലമട്ടിൽ ചോദ്യം ചെയ്യുന്ന കഥ കളുമുണ്ട്. ആഖ്യാനത്തിനുള്ളിൽ തന്നെ ഈ ഒരു സംഘർഷം മാധവൻ രൂപപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട് . ചരിത്രം പുറത്തുകടക്കാനാവതെ തീവ്രമാകുമ്പോൾ അതിനെ മയപ്പെടുത്താൻ കഥകൾ വേണമെന്ന് മാധവൻ ഒരു സന്ദർ ഭത്തിൽ പറയുന്നുണ്ട്. ചരിത്രം ചൂളൈമേടിലെ ശവങ്ങൾ എന്ന കഥയിൽ അധികാരത്തോട് ഇടഞ്ഞു കൊണ്ട് നിൽക്കുന്നത് കാണാം . അതിനെ മരണരാഷ്ട്രീയ ചർച്ചകളുമായി ബന്ധിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് വായിക്കാനാണ് ശ്രമി ക്കുന്നത്.

ചൂളൈമേട് എന്ന കോളനിയും സാമൂഹികമരണസാഹചര്യങ്ങളും

ആധുനിക ഭരണകൂടസംവിധാനം പ്രത്യക്ഷത്തിൽ ദണ്ഡനശിക്ഷയോ മരണമോ നൽകാതിരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുമെങ്കിലും അവ പരോക്ഷമായി നട ത്തുന്ന ഒഴിവാക്കലുകൾ (exclusion) ഒരു ചരിത്രപ്രക്രിയയായി തുടർന്നു പോരുന്നു. അത് സൃഷ്ടിക്കുന്ന മരണോന്മുഖമായ സാഹചര്യങ്ങളുടെ പ്രതി നിധാനമാണ് ചൂളൈമേട്. ചൂളൈമേടിലെ മരണത്തിന്റെ സാധാരണത്വം (Normalisation) ഭീതിജനകമായ കാഴ്ച്ചയാണ്. മരണത്തെ സ്വാഭാവിക മാക്കി മാറ്റുന്ന ഭരണകൂടതന്ത്രങ്ങളാണ് ചൂളൈമേടിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. കഥയിൽ മരണത്തിന്റെ നിരന്തരമായ സാന്നിധ്യം കാണാം. അത് പ്രത്യ ക്ഷമായ വാക്കുകളായും രൂപകങ്ങളായും സജീവ സാന്നിധ്യമാവുന്നു.

മദിരാശിക്ക് നടുവിൽ ഒരു ദ്വീപ് പോലെ തലമുറകളായി കുടിയേ റ്റക്കാർ ചെന്നെത്തുന്ന ഇടമാണ് ചൂളൈമേട് എന്ന് കഥാകാരൻ പറയു ന്നു. അതിനെ ഗ്രസിച്ചുക്കൊണ്ടും അവരെ കൊന്നുകൊണ്ടും ചുറ്റും പട്ടണം വളരുന്നു. നിരന്നുനിൽക്കുന്ന ചാളകളും ഉപജീവനമാർഗമായ ടോങ്കക

ളും, റിക്ഷകളും ആണ് കാഴ്ച്ചയിൽ അധികവും. പൊതുയിടത്തിൽ നിന്നും വളരെ അകലത്താണ് ചൂളൈമേട്. ഭരണകൂടം വിഭവദാരിദ്രം സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ടാണ് ഇവിടെ ജീവിക്കാനുള്ള അവകാശത്തെ പരിമിതമാക്കുന്നത്. വിഭവങ്ങളെ ചിലയിടങ്ങളിൽ കേന്ദ്രീകരിക്കുകയും മറ്റുള്ളവയെ പരിഗണിക്കാതിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതാണ് തന്ത്രം. ചൂളൈമേട് ഒരു ദ്രുഖണ്ഡം പോലെ ആയി തീരുന്നത് അതിനെ മറ്റു പ്രദേശങ്ങളിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്ഥമാക്കുന്ന കാരണങ്ങൾ കൊണ്ടാണ്. പ്രത്യക്ഷമായി മറ്റു സിവിൽ സമൂഹങ്ങൾക്ക് കിട്ടുന്ന അവകാശങ്ങളോ, വിഭവങ്ങളോ ഇവിടെ ലഭിക്കുന്നില്ല. മരണത്തിനു മുന്നിലേക്ക് അവരെ ഇട്ടു കൊടുക്കുക എന്ന ദൗത്യമാണ് ഭരണകൂടം ഇവിടെ നിർവഹിക്കുന്നത്. 'ഇനി എത്ര പേർ മരിച്ചാൽ ചൂളൈമേട് കാലിയാകും?' എന്ന മുരുകന്റെ ചോദ്യത്തിൽ ഒരു സമൂഹത്തെ ആകമാനം ഇല്ലാതാക്കുന്ന ഭരണകൂടതഭീകരത കാണാൻ കഴിയും. ചൂളൈമേടിനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ബാല്യം കുടികൊള്ളുന്നത് വിസർജ്ജന വേളയിലാണ്. മറിച്ചുള്ള സന്ദർഭങ്ങളിൽ ,അവിടെ എത്തിപ്പെടുന്ന ഓരോ ജീവനും പ്രായഭേദമില്ലാതെ കടുത്ത ജീവിത യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളിലേക്ക് കടക്കുന്നു. ബാല്യകൗമാരങ്ങളെ നിശ്ചയിക്കുന്നത് ജീവിത സാഹചര്യങ്ങളാണ്. അത് വിഭവങ്ങളെയും ഇടങ്ങളെയും ആശ്രയിക്കുന്നു. "ആശയങ്ങൾ പാവപ്പെട്ട കുട്ടികളുടെ കളിപ്പാട്ടങ്ങളാണ്" (മാധവൻ,2011:66) എന്ന കഥാകാരന്റെ നിരീക്ഷണം ഇതിനോട് ചേർത്ത് വായിക്കാം. ഇല്ലായ്മയിൽ ജീവിതം നിലനിർത്താൻ അവർ പുതിയ ആശയങ്ങൾ കണ്ടെത്തുന്നു. പേപ്പർ വിറ്റു നടക്കുന്ന ഗൃഹസ്ഥരായ കുട്ടികൾ, പെട്ടെന്ന് തന്നെ വെളിക്കിരിക്കുന്നതോടെ ബാല്യം വീണ്ടെടുക്കുന്നു. കുറച്ച് നേരം പിന്നിടുമ്പോൾ നെറ്റിയിലെ വിയർപ്പിൽ നിന്ന് ചോറു തേടേണ്ട മധ്യവയസ്കരാവുന്നു. അങ്ങനെ അനുനിമിഷം ഓരോ പ്രവർത്തനങ്ങളിലൂടെ വ്യത്യസ്ഥ ജീവിതാവസ്ഥകൾ പിന്നിടുന്നു. അതിനാൽ തന്നെ ജീവിതാവസ്ഥകൾ രേഖീയമായി മുന്നോട്ട് പോവുന്നയല്ല. മറിച്ച് സാമൂഹിക സന്ദർഭങ്ങളാലും വ്യവഹാരങ്ങളാലും നിർ

ണയിക്കപ്പെടുന്ന ഒരു സ്ഥിതിവിശേഷമാണ്. കടുത്ത ജീവിതാവസ്ഥകളെ മറികടക്കാൻ പലപ്പോഴും കുട്ടികൾക്ക് കഴിയാറില്ല.

സംസ്കാരങ്ങൾ തകരുന്നത് കുട്ടികൾ അറ്റ് തുടങ്ങുമ്പോഴാണ് (Ibid:71) ച്ചളൈമേട്ടിലെ കുട്ടികളെ പ്രധാനമായും ബാധിക്കുന്നത് മലിന ജലവും വൃത്തിഹീനമായ ഭക്ഷണവും മൂലം ഉണ്ടാവുന്ന വയറിളക്കം പോലുള്ള രോഗങ്ങളാണ്. അതിനെ അതിജീവിക്കാൻ പല സന്ദർഭങ്ങളിലും അവർക്ക് കഴിയാറില്ല. ഒഴിവാക്കലിന്റെ (exclusion) തത്വമാണ് ഇവിടെ പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. അത് സാമൂഹികമരണത്തിൽ (Social Death) കലാശിക്കുന്നു. അടിമത്തം എങ്ങനെ ഒരു ജനതയെ സാമൂഹികമരണത്തിൽ (Social Death) എത്തിക്കുന്നു എന്ന് ആഷിലെ മ്ബെമ്പെ (mbembe) വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്;

> അടിമത്തം (slavery) രൂപം കൊള്ളുന്നത് മൂന്ന് വിധത്തിലുള്ള നഷ്ടങ്ങളിലൂടെയാണ്. ആദ്യത്തേത് വീട് അല്ലങ്കിൽ ഇടത്തിന്റെ നഷ്ടം. രണ്ടാമത് സ്വന്തം ശരീരത്തിനു മേലുള്ള അവകാശത്തിന്റെ നഷ്ട്ടം. മൂന്നാമത്, രാഷ്ട്രീയവും സാമൂഹികവുമായ പദവിയുടെ നഷ്ടം. ഈ മൂന്നു നഷ്ട്ടങ്ങൾ ആധിപത്യത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. അതോട് കൂടി വ്യക്തി അന്യവത്കരിക്കപ്പെടുകയും (Alienation) സാമൂഹിക മരണം (Social Death) ഉണ്ടാവുകയും ചെയ്യുന്നു (Mbembe 2003:21)

സാമൂഹികമരണം എന്ന വിഷയം വർത്തമാനകാലത്ത് ഏറെ പ്രസക്തമാണ്. നിലവിലുള്ള സാമൂഹിക വ്യവസ്ഥിതിയിൽ എന്ത് കൊണ്ട് ചില പ്രത്യേക വിഭാഗങ്ങൾ മാത്രം പാർശ്വവത്കരിക്കപ്പെടുന്നു എന്ന ചോദ്യത്തിനുള്ള ഉത്തരം ചരിത്രത്തിൽ നിന്ന് വായിച്ചെടുക്കാൻ കഴിയും. വംശം, ജാതി, ലിംഗം തുടങ്ങിവയിൽ നിലനിൽക്കുന്ന കോയ്മകൾ പ്രത്യുൽപാദന ബന്ധത്തിനു സമാനമായി തുടർന്നു പോരുന്നു. സാമൂഹികമരണത്തിന്റെ അനന്തരഫലങ്ങൾ തലമുറകളോളം നീളുന്ന നീതി നിഷേധത്തിനും സാ

മൂഹിക പിന്നോക്കാവസ്ഥക്കും കാരണമാവുന്നു. ഇടത്തിന്റെ നഷ്ടം, പൊതുയിടങ്ങളിൽ നിന്നുള്ള വിച്ഛേദമാണ്. അത് കോളനികൾ സൃഷ്ട്ടിക്കുന്നു. അടിമത്തം ഉൽപാദിപ്പിക്കുന്ന കോളനികൾ മരണരാഷ്ട്രീയത്തിന്റെ പ്രവർത്തന ഇടമാണ്. *ഭൂമിയിലെ പീഡിതർ (Wretched of Earth)* എന്ന കൃതിയിൽ കോളനിജീവിതത്തെക്കുറിച്ച് ഫാനൻ പറയുന്നതിലും ഇത് വ്യക്തമാവുന്നു. കോളനി നിവാസികൾ താമസിക്കുന്ന പട്ടണം കുപ്രസിദ്ധമായ ഇടമാണ്. അവിടത്തെ മനുഷ്യർ ദുഷ്പേരിൽ അറിയപ്പെടുന്നു. അവർ ജനിക്കുന്നതും മരിക്കുന്നതും എങ്ങനെ ?എന്ന ചോദ്യം പോലും ഇല്ലാതാവുന്നു. ജൈവരാഷ്ട്രീയശരീരങ്ങളെ ഉൽപാദിപ്പിക്കുകയാണ് കോളനികൾ ചെയ്യുന്നത്. കോളനികളാണ് മരണരാഷ്ട്രീയത്തെ പ്രായോഗികമാക്കി തീർക്കുന്നത് എന്ന് മ്ബെപ്പെ പറയുന്നുണ്ട്.

ജോർജിയോ അഗമ്പൻ (Giorgio Agamben) *ഹോമോസാക്കറിൽ (Homo Sacer)* സാമൂഹികവും രാഷ്ട്രീയപരവുമായ വിഭജനത്തെ കുറിക്കുന്നുണ്ട്. അതിൽ ജന്തു സമാനമായ നഗ്നജീവിതം (bare life) എന്നത് പ്രാന്തവത്ക്കരിക്കപ്പെട്ടവരെ കുറിച്ചാണ്. കോളനികളുടെ വർത്തമാനവും ചരിത്രവും പരിശോധിക്കുമ്പോൾ നഗ്നജീവിതങ്ങളുടെ സമൂഹമായി അവ തീരുന്നു, കൃത്യമായി പറഞ്ഞാൽ തീർക്കുന്നു. അടിമ, കുറ്റവാളികൾ തുടങ്ങി സാമൂഹികമായി ബഹിഷ്കരിക്കപ്പെട്ടവരാണ് അഗമ്പന്റെ നഗ്നജീവികൾ. അവർക്ക് അവകാശങ്ങളില്ല, അവരെ കൊല ചെയ്യുന്നത് പോലും നീതികരിക്കപ്പെടുന്നു. അത് സാമൂഹിക ജീവിതം നയിക്കുന്നവരുടെ അവകശമായി തീരുന്നു. കോളനികളുടെ പ്രവർത്തനങ്ങളിലും ഭരണകൂടം ഗൂഢമായി ഈ ലക്ഷ്യം പിന്തുടരുന്നുണ്ട്. വംശീയവും ജാതിയവുമായ അധികാരത്തിന്റെ കടന്നാക്രമണമാണ് കോളനികളിൽ നടക്കുന്നത്. കറുത്തശരീരങ്ങളെ മനുഷ്യനിൽ കുറവുള്ളവനായി കണ്ടെടുത്തത് കോളനികളുടെ നിർമിതിയാണ്. പരമാധികാരം പ്രകടമാവുന്ന സാഹചര്യങ്ങളിൽ ഭരണകൂടമാണ് ആവശ്യവും അനാവശ്യവും തീരുമാനിക്കുന്നത് . അതുപോലെ കളയേ

ണ്ടതും സൂക്ഷിക്കേണ്ടതും ആരെയൊക്കെയാണെന്ന് എന്ന നിരീക്ഷണം മ്ബെമ്പെ (mbembe) മുന്നോട്ട് വെക്കുന്നുണ്ട് . ഇന്ത്യയിൽ ജാതിപരമായാണ് കോളനികൾ നിലനിൽക്കുന്നത്. ജാതിശരീരങ്ങളായാണ് അധികാരം അവയെ നോക്കി കാണുന്നതും. പൊതുമണ്ഡലത്തിന്റെ (public sphere) ഉത്ഭവത്തിനൊപ്പം അത് അതിന്റെ അപരത്തെയും നിർമിക്കുന്നുണ്ട്. ഫൂക്കോ (foucault) എംപ്ലേസ്മെന്റ് (emplacement) എന്ന ആശയത്തിൽ ഇടവും സ്ഥാനവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെക്കുറിച്ച് ചർച്ചചെയ്യുന്നുണ്ട്. അതിൽ നിന്നാണ് അപരയിടം (hetrotopia) എന്ന സങ്കൽപം രൂപം കൊണ്ടത്. അറിയപ്പെടുന്ന ഇടം അപരമാക്കിയതോ മാറ്റി നിർത്തിയതോ ആയ ഇടങ്ങളെ കുറിച്ചുള്ള ചരിത്രപരമായ വിശകലനമാണിത്. ഭ്രാന്താശുപത്രികൾ, ജയിലുകൾ , കോളനികൾ എന്നിവ അപരയിടനിർമിതിക്കു ഉദാഹരണങ്ങളാണ് . അസമത്വത്തെ ഇടം എങ്ങനെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നു എന്നത് ഇതിലൂടെ വ്യക്തമാണ്. ഇവിടെ പ്രവർത്തിക്കുന്നത് ശുദ്ധീകരണ തത്വം ആണ്. വംശീയ ശുദ്ധീകരണത്തിന് സമാനമായ സാഹചര്യം കഥയിൽ നിലനിൽക്കുന്നുണ്ട്. അതിന്റെ പ്രത്യക്ഷസൂചനകളുമുണ്ട് കഥയിൽ. ചരിത്രത്തിലേക്കാണ് ആ സൂചനകൾ കടക്കുന്നത്. അത് അധികാരവ്യവസ്ഥയുടെ തുടർ പ്രക്രിയകളെ തുറന്നു കാട്ടുന്നു.

കഥയുടെ തുടക്കത്തിലെ തീവണ്ടി യാത്രയിൽ ജർമ്മനിയിലേക്ക് ജോലിക്കായി പോവുന്ന മേരി ഒരു പേടി സ്വപ്നത്തിന്റെ നടുക്കത്തോടെ തന്റെ അച്ഛനോട് പറയുന്നുണ്ട് “കണ്ണടക്കുമ്പോൾ ജർമ്മനി ഒരു വലിയ ചാര നിറം” (മാധവൻ, 2011:69) എന്ന്. കഥാവസാനത്തിൽ എത്തുമ്പോൾ മേൽ പറഞ്ഞ സൂചനയോട് ബന്ധപ്പെടുന്ന രീതിയിൽ ചൂളൈമേട് മാറുന്നത് ഇപ്രകാരമാണ് “ദൂരെ പുലരിത്തുടക്കത്തിൽ ഒരു വലിയ ചാരനിറമായി ചൂളൈമേട്. ” (ibid: 80). ഇവിടെ ചാരനിറം എന്ന വാക്ക് മരണസൂചകമാണ്. ജർമ്മനിയെ ചാരനിറമാക്കിയത് നാസികളുടെ പരമാധികാരമാണ്. ജൂതന്മാരെ ഒന്നടങ്കം വംശശുദ്ധിയുടെ പേരിൽ കൂട്ടക്കുരുതി

നടത്തിയ ചരിത്രം മേരിയുടെ സ്വപ്നത്തിലെ ചാരനിറത്തിന്റെ സൂചനയിലു ണ്ട്. സമാനമായ അവസ്ഥയാണ് ചൂളൈമേടിലും നിലനിൽക്കുന്നത്. വാൾട്ടർ ബെന്യാമിൻ പറയുന്ന പോലെ ചരിത്രം ഇവിടെ ആപത്തിന്റെ നിമിഷത്തിൽ മനസ്സിലൂടെ മിന്നിമറയുന്ന ഓർമ്മകളെ കൈയെത്തിപ്പിടിക്കലാവുന്നു.

ചൂഷകരും കാഴ്ച്ചക്കാരും

മിഷേൽ ഫൂക്കോ ജൈവാധികാരം (Biopower) എന്ന സങ്കൽപ്പത്തിൽ ഭരണകൂടം ആവിഷ്കരിക്കുന്ന ജനസംഖ്യാ നിയന്ത്രണ പദ്ധതികളെക്കുറിച്ച് പറയുന്നുണ്ട്. ഭരണകൂടം അതിന്റെ സ്ഥാപിതതാത്പര്യങ്ങൾക്ക് അനുസരിച്ചാണ് ഇരകളെ ഉണ്ടാക്കുന്നത്. അവരെ അമർച്ച ചെയ്യാനായി ഭരണകൂടം ഒരുക്കുന്ന സാഹചര്യങ്ങൾ നിരവധിയാണ്. ഭരണകൂടത്തിന്റെ ഉപകരണമായി പ്രവർത്തിക്കുന്ന ഒരു ചൂഷകസംഘം തന്നെ ഇതിനു പിന്നിൽ ഉണ്ട്. ചൂളൈമേടിനെ ചൂഷണം ചെയ്യുന്നവർ നിരവധിയാണ്. അവിടെ നടക്കുന്ന ഓരോ മരണത്തിലും അവർ ലാഭം കൊയ്യുന്നു. സേട്ടിന്റെ കൊള്ള പലിശയാണ് ആദ്യത്തേത്. അത് ചൂളൈമേട്ടിലെ സമ്പദ്ഘടനയെ കൊടിയ ദാരിദ്രത്തിൽ തന്നെ നിലനിർത്തുന്നു. ടോങ്കകളും റിക്ഷകളും ഓടിച്ച് മുതിർന്നവർ സമ്പാദിച്ചതും, പേപ്പർ വിറ്റ് കുട്ടികൾ സമ്പാദിച്ചതും വെച്ച് ജീവിതം മുന്നോട്ട് പോകുമ്പോൾ അടിക്കടി വരുന്ന രോഗം അവരെ തളർത്തുന്നു. മരണാനന്തരചടങ്ങുകൾക്ക് പണം കണ്ടെത്താനായി വീട്ടു സാമാനങ്ങൾ സേട്ടിനു പണയപ്പെടുത്തേണ്ടി വരുന്നു. മിച്ചം എന്ന് പറയാൻ ഒന്നുമില്ലാതെ അവർ മരിക്കുന്നു. കഥയിൽ ചടങ്ങുകൾക്ക് ശേഷം, ബാക്കിയായ സ്ത്രീകളും പുരുഷന്മാരും കുളിച്ച് ഒരുങ്ങി സിനിമക്ക് പോവുന്നുണ്ട്. യാഥാർത്ഥ്യം അവരെ മടുപ്പിക്കുമ്പോൾ അതിൽ നിന്നുള്ള രക്ഷയാണ് സിനിമ നൽകുന്ന മായാലോകം. ഭരണകൂടത്തിന്റെ ഉപകരണങ്ങൾ വ്യക്തിയെ യാഥാർത്ഥ്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ചോദ്യങ്ങളിൽ നിന്ന് അപ്രസക്തനാക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയും പകരം അവനെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തുന്ന മായാ

ലോകം കാഴ്ച്ചവെക്കുയും ചെയ്യുന്നു. ഭരണകൂടമാണ് വ്യക്തിയുടെ ആഗ്രഹങ്ങളെ നിർണയിക്കുന്നത് എന്ന് പല സന്ദർഭങ്ങളും വ്യക്തവുമാക്കുന്നുണ്ട്. അത് സാമൂഹിക വിഭജനങ്ങൾക്കനുസരിച്ചാണ്. പ്രാന്തവത്കരിക്കപ്പെട്ട സമൂഹങ്ങളിൽ ഭരണകൂടം മരണത്തെ ഒരു ആഗ്രഹമാക്കി തീർക്കുന്നു. ചാളയിലെ അവശേഷിച്ച കുഞ്ഞുങ്ങൾ മരണപ്പെട്ടവരെ അസൂയയോടെ നോക്കുന്ന സന്ദർഭം ഇത് വ്യക്തമാക്കുന്നു. മൃതദേഹങ്ങളാണെങ്കിലും അവർക്ക് അവസാനമായി ലഭിച്ച ഒരുക്കങ്ങൾ ആണ് ഇതിനു പ്രത്യക്ഷമായ കാരണം. ജീവിതം ഏറ്റവും മോശപ്പട്ട സ്ഥിതയിലുള്ളവർക്ക് മാത്രമേ മരണത്തെ ഈവിധം അസൂയയോടെ നോക്കാൻ കഴിയൂ.

അറിവ്,അധികാരം: ചൂളൈമേടിന്റെ വസ്തുവത്കരണം

ചൂളൈമേട് ആഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെടുന്നത് അവിടെ ഗവേഷണത്തിനായി വരുന്ന രാഘവന്റെ കാഴ്ച്ചപ്പാടിലൂടെയാണ്. ആ കാഴ്ച്ചക്ക് ഒരു അധിനിവേശ സ്വഭാവമുണ്ട്. രാഘവന് ചൂളൈമേട് ഒരു ശ്രോതസ്സ് ആണ്. തന്റെ ഗവേഷണത്തിനാവശ്യമായ വിഭവങ്ങൾ അവിടെ ലഭ്യമാണ്. ചൂളൈമേട്ടിലെ റിക്ഷാക്കാരെ കുറിച്ചുള്ള തിസീസ്സാണ് രാഘന്റെ ആവശ്യം. ഈ അറിവധികാരം കാഴ്ച്ച കൊണ്ട് വസ്തുവത്കരിക്കപ്പെടുന്ന ഇടമായി ചൂളൈമേടിനെ മാറ്റുന്നു. അങ്ങനെ പഠിക്കാനുള്ള പ്രശ്നപരിസരമായി ചൂളൈമേട് കാഴ്ച്ചയിൽ നിറയുന്നു. ഇവിടെ കഥാകാരൻ തന്നെ ആണ് രാഘവൻ. ആഖ്യാതാവിന്റെ അധികാരത്തെ തന്നെ ഇവിടെ കൃതി പ്രശ്നവത്കരിക്കുന്നു. കഥപറച്ചിൽ ഒരു പ്രതിരോധമാവുന്നതോടൊപ്പം അതിലൂടെ രൂപപ്പെടുന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെയും കഥയിലെ പലസന്ദർഭങ്ങൾ തുറന്നുകാട്ടുന്നുണ്ട്. സുഹൃത്ത് ആയ തെരേസ രാഘവനോട് പറയുന്നുണ്ട്. “അവരെ നിന്റെ സ്വാർത്ഥത്തിനായി ചൂഷണം ചെയ്യുന്നു. സാമൂഹ്യശാസ്ത്രപരമായ ചൂഷണം”. (ibid:74) ഇതിനു പ്രതികരണം നടത്തുന്ന വേളയിൽ സ്വയം തന്നെ ഒരു ചരിത്രകാരനായി അവരോധിച്ച് രാഘവൻ പ്രശ്നങ്ങളിൽ നിന്നു ഒളിച്ചു കടക്കുന്നു. “ഞാൻ, ഞാൻ അവരുടെ സഞ്ജയനാണ്,

വെറും ചരിത്രകാരൻ". (Ibid:74) ചരിത്രകാരനെ സഞ്ജയനാക്കുന്ന യുക്തി കുടികൊള്ളുന്നത് ദൃക്സാക്ഷിത്വത്തിലാണ്. അതൊരു നിഷ്പക്ഷനാട്യമാണ്. അയാളുടെ ധർമ്മം വിവരിക്കലാണ്. ഭാരതകഥയിൽ സഞ്ജയൻ കുരുക്ഷേത്രയുദ്ധം ഒരു തത്സമയ സംപ്രേക്ഷണ മാധ്യമമെന്നെ നിലയിൽ ധൃതരാഷ്ട്രർക്ക് വിവരിച്ചു കൊടുക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ അതിൽ ഇടപെടാനോ, അത് ഒഴിവാക്കാനോ ശ്രമിക്കുന്നില്ല. ഇവിടെ ചരിത്രകാരനും ഇതേ ധർമ്മം തന്നെ. "ഞാനെന്തു ചെയ്യുവാൻ, വിവശനായി ചൂളൈമേടിന്റെ കഥ പറയുക എന്നതൊഴിച്ചാൽ"(ibid:76) എന്ന രാഘവന്റെ നിസംഗതയിൽ ഇത് വ്യക്തമാവുന്നു. ചൂളൈമേട് രാഘവന് ഒരു ചൂഷണ ഉപാധി തന്നെയായിരുന്നു. അവിടത്തെ ആളുകളെ കൂടെ നിർത്താനായി ഇടക്കെ ചില്ലറ നൽകിയും, കുട്ടികൾക്ക് കടല വാങ്ങി കൊണ്ടുവന്നും, മരണാനന്തര ചടങ്ങുകൾക്കായി കുടിലുകളിൽ എത്തുന്ന അലുമിനിയം തട്ടിൽ ചില്ലറകൾ ഇട്ടും അയാൾ ഉദാരവാനായി. എന്നാൽ അയാൾ ഒരു വിധത്തിലും പ്രശ്നത്തെ സംബോധന ചെയ്യുന്നില്ല. എന്നാൽ കഥ അവസാനത്തോട് അടുക്കുമ്പോൾ അയാൾക്ക് ചൂളൈമേടുമായുള്ള ബന്ധം തീവ്രമാവുന്നുണ്ട്. അത് മരണത്തിനായുള്ള കാത്തിരിപ്പായി തീരുന്നു.

തെരേസ രാഘവനോട് ചോദിക്കുന്നുണ്ട്, "നീയും ഗുജറാത്തി സേട്ടുമായി എന്താണ് വ്യത്യാസം ? സേട്ടിന് പലിശ നിനക്ക് പി. എച്ച്. ഡി"(ibid:74).ഈ ചോദ്യത്തിൽ രാഘവന്റെ മുഖാവരണം അഴിഞ്ഞു വീഴുന്നു. അയാളൊരു കാഴ്ച്ചക്കാരനായിരുന്നു. ചൂളൈമേടിന്റെ നാശത്തെ നിസംഗതയോടെ കണ്ടുതീർക്കുന്ന ഒരാൾ. ആദ്യമൊക്കെ അവിടത്തെ കാഴ്ച്ചകളിൽ, നിരന്തരമരണങ്ങളിൽ അസാധാരണത്വം തോന്നിയിരുന്നു എങ്കിൽ പിന്നീട് അവ സാധാരണമായി തീർന്നു. ചരിത്രകാരന്റെ വിവരണങ്ങൾ പോലെ അത് അനാവരണം ചെയ്യപ്പെടുമ്പോൾ പലരും അതിൽ നിന്ന് അപ്രത്യക്ഷമായി കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. കഥയിൽ തെരേസ ഉന്നയിക്കുന്ന വിമർശനങ്ങളാണ് രാഘവന്റെ കാഴ്ച്ചകളെക്കുറിച്ച് വായനക്കാരിൽ

ചോദ്യങ്ങൾ രൂപപ്പെടുത്തുന്നത്. ചൂളൈമേടിനു വേണ്ടി രാഘവൻ എന്ത് ചെയ്തു എന്ന ചോദ്യത്തിന് ഉത്തരമില്ല. കീഴടങ്ങിയവർക്ക് ഒപ്പം അയാളും കീഴടങ്ങാൻ തയ്യാറായി എന്നു മാത്രം. അയാളുടെ പ്രബന്ധത്തെയും അതിൽ പിന്നിൽ വർത്തിക്കുന്ന അധികാരത്തെ തെരേസ ചോദ്യം ചെയ്യുന്ന സന്ദർഭം കഥയിലുണ്ട്.

"അതെ, നീ സഞ്ജയൻ. നീ ചൂളൈമേട്ടിലെ കഥ കേൾപ്പിക്കുന്ന രാജാക്കന്മാർ അന്ധന്മാരും". (ibid:74). ഈ വിമർശനം ശ്രദ്ധേയമാണ്, അത് അക്കാദമിക അറിവും അധികാരവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെ കൃത്യമായി ദ്യോതിപ്പിക്കുന്നു. ഭാരതകഥയിൽ അന്ധനായ ധൃതരാഷ്ട്രർക്കാണ് സഞ്ജയൻ യുദ്ധം വിവരിച്ചു കൊടുത്തത്. ഇവിടെ രാഘവന്റെ പി. എച്ച്. ഡി പേപ്പറും സമാനമായ ദൗത്യം ആണ് നിർവഹിക്കുന്നത്. കഥ വിവരിക്കുക എന്നതിനപ്പുറം എന്ത് എന്ന ചോദ്യം നിലനിൽക്കുന്നു. പ്രശ്നം പരിഹരിക്കപ്പെടാതെ വെറും കഥ പറച്ചിലിനു വേണ്ടി ഒരു പ്രദർശനവസ്തുവായി ചൂളൈമേട് തീരുന്നു. ഇത് സമർപ്പിക്കപ്പെടുന്ന അക്കാദമിക ഇടം എങ്ങനെ ഈ പ്രശ്നത്തെ നോക്കികാണുമെന്നത് പ്രധാന വിഷയമാണ്. ഒരു ഭരണകൂട പ്രത്യയശാസ്ത്ര ഉപകരണമായ അക്കാദമിക്ക് ഈ പ്രശനത്തെ എങ്ങനെ പരിഹരിക്കാനാവും, അത് തന്നെ സ്ഥാപന അധികാരത്തിൽ വർത്തിക്കുന്നതാണ്. നിർമിക്കപ്പെടുന്ന അറിവ് പോലും അധികാരപരമാണ്. എല്ലാത്തിനെയും വ്യവഹാരങ്ങൾക്ക് അകത്ത് സൂക്ഷ്മമായി നിലനിർത്തുന്ന അധികാരത്തിന്റെ ശ്രേണിബദ്ധമായ പ്രവർത്തനത്തിന്റെ വാഹകരാണ് സർവകലാശാലകളും സ്ക്കൂളുകളും. അതിനാലാണ് ഫൂക്കോ അവയ്ക്ക് ജയിലുകളോടുള്ള പരസ്പര സാമ്യത്തെക്കുറിച്ച് പറഞ്ഞത്. ഗവേഷകനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ചൂളൈമേട് ഒരു പ്രശ്നപരിസരമായി നിൽക്കേണ്ടത് അനിവാര്യമാണ്. എന്നാൽ, പഠിക്കാനും വിവരിക്കാനുമുള്ള നീണ്ട പ്രശ്നങ്ങളിൽ ഒരു താൽകാലിക അനുഭാവിയായി നിന്ന് ആവശ്യം നിറവേറ്റി മടങ്ങുക എന്ന രാഘവന്റെ ലക്ഷ്യം നടക്കാതെ പോവുന്നു.

ഇവിടെയാണ് കഥകാരൻ കഥയുടെ ഉള്ളിലെ കഥ പറച്ചിലുകാരനെ ഒരു വിഷമസന്ധിയിലേക്ക് നയിക്കുന്നത്.

കീഴടങ്ങലുകൾ; വാക്കുകളിലെ മരണരാഷ്ട്രീയം

കഥയുടെ അവസാനത്തിൽ രാഘവൻ ചൂളൈമേട്ടുകാരനായി തീരുന്നത് മരണത്തോട് താദാത്മ്യപ്പെടുന്നതിലൂടെയാണ്. കഥപറച്ചിലുകാരന്റെ മേലങ്കി ഇവിടെ അഴിഞ്ഞു വീഴുന്നു. അതൊരുതരത്തിൽ കീഴടങ്ങാനുള്ള ശ്രമവുമാണ്. കുറെയധികം സന്ദർഭങ്ങളിൽ രാഘവൻ കീഴടങ്ങലിനെക്കുറിച്ച് പറയുന്നുണ്ട്. ചൂളൈമേടിനായി തനിക്ക് ഒന്നും ചെയ്യാൻ കഴിയാത്തതിന്റെ നിസഹായത അയാൾ പല തവണ ആവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. കഥയിൽ പിന്നീട് വരുന്ന സന്ദർഭങ്ങൾ നോക്കാം.

"പാവപ്പെട്ടവരുടെ മരണം . ആത്മഹത്യകളാണ്, കീഴടങ്ങലുകളാണ്. " (ibid:76)

"രാഘവൻ അയാളുടെ സ്ത്രീകളുടെ ജീവിക്കാനുള്ള ആവേശം കണ്ട് സ്തബ്ധനായി നിൽക്കും. " (ibid:79)

"മുരുകൻ മരിക്കുന്നതിന്റെ തലേന്നാൾ, രാഘവൻ ഓർത്തു. ഒരു എലിക്കുട്ടി വന്ന് രാഘവന്റെ കാലിന്റെ ചെറുവിരൽ കരളുവാൻ തുടങ്ങി. അയാൾ കിടന്നു കൊടുത്തു. നിസ്തേജമായൊരു വലിയ വെണ്ണക്കട്ടി. ഞാൻ കീഴടങ്ങുന്നു" (ibid:80)

ഇവിടെ ആവർത്തിക്കുന്ന വാക്ക് കീഴടങ്ങലാണ്. ചൂളൈമേട്ടുകാരുടെ മരണങ്ങളിൽ നിന്ന് തുടങ്ങി രാഘവന്റെ കീഴടങ്ങലിലേക്ക് ആണ് കഥ ചെന്നെത്തുന്നത്. ജീവിതാഭിമുഖ്യമായ കാഴ്ച്ചപ്പാട് ചൂളൈമേടിൽ ഇല്ല. പരാജയപ്പെട്ടവരുടെ ഭൂമിയായി ചൂളൈമേട് മാറുമ്പോഴും അവിടെ ആർക്കും സ്വന്തമായി ഭൂമിയില്ല. ഓരോ മരണശേഷവും ചൂളൈമേടിലെ ചാളകളിലേക്ക് ഒരു പഴഞ്ചൻ അലുമിനിയം തട്ട് കയറിയിറങ്ങും. അതിൽ നിറയുന്ന ചില്ലറകൾ ആണ് മരിച്ചവന്റെ ഇടത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നത്. അത് ശ്മശാ

നത്തിലെ ചുടലസൂക്ഷിപ്പുകാരനുള്ള സ്ഥലവാടകയാണ്. അതിനു കഴിയാത്ത സന്ദർഭത്തിൽ അവർ ചെയ്തു പോവുന്ന കാര്യം ദയനീയമാണ്.

"തിരുവൺമ്മിയൂർ. രാഘവനും കണ്ണനും മുരുകന്റെ ശവമെടുത്ത് കടലിലേക്ക് നടന്നു. രണ്ടുപേരും തലയും കാലും പിടിച്ച് മുരുകനെ തൊട്ടിലിലാട്ടി കടലിലേക്ക് എറിഞ്ഞു. " (ibid:79)

ഏതു നിമിഷവും കുടിയിറക്കപ്പെടാവുന്ന ഈ അവസ്ഥ മ്ബെമ്പെ (mbembe) സൂചിപ്പിക്കുന്ന സാമൂഹികമരണത്തിലേക്ക് കലാശിക്കുന്നു. മരണത്തിന്റെ തുടർച്ചക്കിടയിലെ ഇടവേളകൾ മാത്രമാണ് ചൂളൈമേടിൽ ജീവിതം. മരണത്തിന്റെ പ്രവർത്തനയിടമായി ചൂളൈമേട് തീരുന്നത് കൃത്യമായി ഭരണകൂട പരമാധികാരത്തിന്റെ ഭാഗമായാണ്. അവിടെക്കുള്ള നോട്ടങ്ങൾ എല്ലാം കാഴ്ച്ചകാരുടെയൊ ചൂഷകരുടേയോ ആണ്. കോളനികളെല്ലാം തന്നെ ഈ സാഹചര്യത്തിനുള്ളിലാണ് പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. അങ്ങനെ മരണരാഷ്ട്രീയത്തിന്റെ പ്രയോഗക്ഷമമായ സാഹചര്യം ഒരുങ്ങുന്നു. വർത്തമാനകാലത്തെ ജൈവരാഷ്ട്രീയചർച്ചകളിൽ നിന്ന് ജീവിതവും മരണവും ഭരണകൂടപരമാധികാര പ്രവർത്തനത്തിന്റെ ഭാഗമാണ് എന്ന് മനസ്സിലാവുന്നു. എന്നാൽ, പരമാധികാരം കൃത്യമായി പൊതുയിടങ്ങളിൽ അല്ല പ്രയോഗിക്കപ്പെടുന്നത്. അതിനുള്ള ഇടം ഒരുക്കുകയാണ് അരികുവത്കരണത്തിലൂടെ ഭരണകൂടം ചെയ്യുന്നത്. ലളിതമായി പറഞ്ഞാൽ കൊല്ലാനുള്ള ഇടമൊരുക്കുക, അത് പൂർവ കാലങ്ങളിലെ പോലെ പ്രത്യക്ഷമാവണമെന്നില്ല. പതിയെ മരണത്തിന് എത്താൻ കഴിയുന്ന പ്രതിരോധമില്ലാത്ത ഇടം നിർമിക്കുകയാണ് ലക്ഷ്യം. അത് സമൂഹത്തിൽ നീതീകരിക്കപ്പെടുന്നതും സ്വാഭാവികവുമായ ഒന്നാക്കി മാറ്റി തീർക്കാനും ഭരണകൂടത്തിനു കഴിയുന്നു. മരണരാഷ്ട്രീയവിമർശനങ്ങൾ അധികാരബലതന്ത്രങ്ങളുടെ ഗൂഢപദ്ധതികളെയാണ് തുറന്നുകാട്ടുന്നത് . ചൂളൈമേടിലെ ശവങ്ങൾ അധികാര ഘടനയെ പ്രശ്നവത്കരിക്കുന്നത്

അതിന്റെ ആഖ്യാനതലത്തിലാണ്. നീതിയുടെ ലിപിയാണ് സാഹിത്യത്തെ ഈ ഒരു പ്രതിരോധത്തിന് സഹായിക്കുന്നത്.

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

മാധവൻ, എൻ. എസ്., *ചൂളൈമേടിലെ ശവങ്ങൾ,* ഡി സി ബുക്സ്,കോട്ടയം, 2011

---------------, *എൻ.എസ് മാധവന്റെ കഥകൾ സമ്പൂർണ്ണം*, ഡി സി ബുക്സ് , കോട്ടയം,2011.

രാജശേഖരൻ , പി. കെ , അവതാരിക, എൻ. എസ് മാധവന്റെ കഥകൾ സമ്പൂർണം, ഡി സി ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2011

Agamben,Giorgio, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life* (Trans. Daniel Heller), Stanford University Press, California, 1998

Fanon, Frantz, *The Wretched of the Earth* (Trans. Richard Philox), Grove Press, Newyork, 2004

Foucault, Michel, *The History of Sexuality*, Vol. 1:An Introduction (Trans. Robert Hurley), Pantheon Books, Newyork, 1978

Mbembe, Achille, *Necropolitics* (Public Culture Volume 15), Duke University, 2003

തുടി റിസർച്ച് ജേണൽ
ISSN – 2320–8880
ലക്കം – 4 വോള്യം – 10

ഡോ.ദീപ മേരി ജോസഫ്

വിവാഹപരസ്യങ്ങളും കേരളീയസമൂഹവും: സാമൂഹികഭാഷാശാസ്ത്ര പഠനം

സംഗ്രഹം:

സാമൂഹികഭാഷാശാസ്ത്ര സിദ്ധാന്തത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കി പത്രങ്ങളിലെ വിവാഹപരസ്യങ്ങളുടെ സാമൂഹികസ്വഭാവം അപഗ്രഥിക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുകയാണ് ഈ പ്രബന്ധം. രണ്ട് പരികല്പനകളെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയാണ് വിവാഹപരസ്യങ്ങളെ ഇവിടെ പഠിക്കുന്നത്. ഒന്ന്, ഭാഷ സാമൂഹിക ഉൽപ്പന്നമാകയാൽ അത് സാമൂഹികസ്വഭാവത്തെ ഉൾക്കൊള്ളുന്നു. അതിനാൽ വിവാഹപരസ്യങ്ങൾ ഉൾപ്പെടെയുള്ള എല്ലാ വ്യവഹാരങ്ങളിലും ഭാഷകസമൂഹത്തിന്റെ സാമൂഹികജീവിതാവബോധം ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. രണ്ട്, വിവാഹപരസ്യങ്ങളിൽ വിശദീകരണത്തിനായി നൽകുന്ന പദങ്ങൾ, പ്രയോഗങ്ങൾ എന്നിവയിൽ ഭാഷകസമൂഹത്തിന്റെ സാമൂഹികസ്വത്വം പ്രതിഫലിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ പരികല്പനകളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ വിവാഹപരസ്യങ്ങൾ കേരളീയസമൂഹത്തിന്റെ സാമൂഹികജീവിതത്തെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നതെങ്ങനെയെന്ന് പഠിക്കുകയാണ് ഈ പ്രബന്ധത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം.

താക്കോൽ വാക്കുകൾ :

സാമൂഹികഭാഷാശാസ്ത്രം,അധികാരം ,ജാതി, മതം ,ലിംഗം ,വർഗം.

സാമൂഹികമോ മാനസികമോ സാംസ്കാരികമോ രാഷ്ട്രീയമോ ആയി ഭാഷകസമൂഹവുമായി സംവദിക്കാൻ കഴിയുന്ന ഉപകരണമായി പരസ്യങ്ങളെ കാണാം. വസ്തുതകൾ സമൂഹത്തെ അറിയിക്കുകയെന്ന ലക്ഷ്യപൂർത്തീകരണം മാത്രമല്ല പരസ്യങ്ങൾക്കുള്ളത്. ഭാഷകസമൂഹത്തിലെ ഓരോ വ്യക്തിയിലും ഗൂഢമായിരിക്കുന്ന സ്വഭാവസവിശേഷതകളെയും കാഴ്ചപ്പാടുകളെയും പൂർത്തീകരിക്കുകയെന്ന ലക്ഷ്യവും പരസ്യങ്ങൾക്കുണ്ട്. ഈ ലക്ഷ്യത്തിനായി പ്രതീകങ്ങൾ, ചിഹ്നങ്ങൾ എന്നിവയെ ആശ്രയിക്കാറുമുണ്ട്. ഇത്തരം സാദ്ധ്യതകളിലൂടെ പരസ്യം സമൂഹത്തിലേക്ക് ഇറങ്ങിച്ചെല്ലുകയും സമൂഹത്തെ നിയന്ത്രണവിധേയമാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

ഇതര പരസ്യങ്ങളിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമാണ് വിവാഹപരസ്യങ്ങൾ. നിർമ്മാതാവിൽനിന്നും ഉപഭോക്താവിലേക്ക് എന്ന ലക്ഷ്യത്തിൽനിന്നു വ്യതിരിക്തമായ ഒന്നാണിത്. ഭാഷകസമൂഹത്തിലെ ഓരോ കുടുംബവും സ്വമേധയാ നിർമ്മാതാവിന്റെയും ഉപഭോക്താവിന്റെയും സ്ഥാനം ഏറ്റെടുക്കുന്നു. കേരളത്തിലെ പത്രങ്ങളിൽ, 'വരനെ ആവശ്യമുണ്ട്/ വധുവിനെ ആവശ്യമുണ്ട്' എന്ന തലക്കെട്ടോടെ പരസ്യങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെടാറുണ്ട്. എല്ലാ പത്രങ്ങളും നിശ്ചിതദിവസം വിവാഹപരസ്യങ്ങൾ നൽകാനായി നിശ്ചിത പേജുകൾപോലും മാറ്റിവയ്ക്കാറുണ്ട്. അനുയോജ്യരായ ജീവിതപങ്കാളിയെ കണ്ടെത്താനാണ് ഇത്തരം പരസ്യങ്ങൾ പത്രങ്ങളിൽ നൽകാറുള്ളത്. വ്യക്ത്യധിഷ്ഠിത പരസ്പരധാരണകൾക്കതീതമായി കുടുംബങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള പരസ്പരധാരണകളാൽ നിയന്ത്രിക്കപ്പെടുന്നവയും ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെടുന്നവയുമായി വിവാഹം മാറുന്നു. പരസ്യങ്ങൾ നൽകുന്നതിലും, പരസ്യങ്ങളിൽനിന്ന് അനുയോജ്യമായവ തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നതിലും ഭാഷകസമൂഹത്തിന്റെ പരിഛേദമായ കുടുംബത്തിന്റെ ഇടപെടലുകൾ സ്പഷ്ടമാണ്.

കുടുംബപരമായ അനുയോജ്യത രൂപപ്പെടുന്നത് മതം, ജാതി, വർഗം, വിദ്യാഭ്യാസം, തൊഴിൽ തുടങ്ങിയ സാമൂഹികചരങ്ങളെ (social variables) അടിസ്ഥാനമാക്കിയാണ്. വിവാഹപരസ്യങ്ങൾ മേൽസൂചിപ്പിച്ച സാമൂഹികചരങ്ങളുടെ പ്രത്യക്ഷവത്ക്കരണങ്ങളാണ് . അതുകൊണ്ടുതന്നെ വിവാഹപരസ്യങ്ങൾ ഭാഷകസമൂഹത്തിലെ സവിശേഷ വ്യവഹാരമായി (discourse) നിലകൊള്ളുന്നു. നിശ്ചിത ഭാഷകസമൂഹത്തിലെ പ്രവർത്തനവ്യവസ്ഥകളും ജാതി–മത–വർഗ അധികാരവ്യവസ്ഥകളും ഇവയിൽ പ്രതിഫലിക്കപ്പെടുന്നു. ഭാഷകസമൂഹത്തിന്റെ സാമാന്യബോധമായി ഈ വ്യവഹാരം നിലകൊള്ളുന്നു. ഈ വ്യവഹാരത്തെ അപഗ്രഥിക്കുന്നതുവഴി കേരളീയ സമൂഹത്തിന്റെ സാമൂഹികചരാധിഷ്ഠിത അധികാരവ്യവസ്ഥകളെയും ശ്രേണീകരണങ്ങളെയും മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിയും. സാമൂഹികഭാഷാശാസ്ത്രം, ചരിത്ര–സാമൂഹിക–സാംസ്കാരിക ഭാഷാസാഹചര്യങ്ങളെ സമഗ്രദൃഷ്ട്യാ കാണാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. വിവാഹപരസ്യങ്ങൾക്കു പിന്നിലെ സാമൂഹിക – സാംസ്കാരിക – ഭാഷാസാഹചര്യവും സാമൂഹികഭാഷാശാസ്ത്രചിന്തയ്ക്ക് വിഷയമാണ്.

സാമൂഹികഭാഷാശാസ്ത്രം

ഭാഷയെ സമൂഹവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തികൊണ്ടുള്ള ഭാഷാശാസ്ത്രപഠനമാണ് സാമൂഹികഭാഷാശാസ്ത്രം. ഭാഷയിലൂടെ സാമൂഹികജീവിതത്തെക്കുറിച്ചു പഠിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഭാഷ സാമൂഹിക പ്രതിഭാസമായതിനാൽ സാമൂഹിക ഘടനയുമായും സമൂഹത്തിന്റെ മൂല്യവ്യവസ്ഥകളുമായും ബന്ധിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു (Trudgill 1984:1). അതുകൊണ്ട് സാമൂഹികഭാഷാശാസ്ത്രപഠനമെന്നത് ഭാഷയെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനം മാത്രമല്ല, സമൂഹത്തെക്കുറിച്ചുകൂടിയുള്ളതാണ്. സാമൂഹികസന്ദർഭങ്ങളെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയാണ് ഭാഷ നിലനിൽക്കുന്നത്. ഭാഷകരെയും സാമൂഹികസന്ദർഭത്തെയും ആശ്രയിച്ചായിരിക്കും ഭാഷ നിർണയിക്കപ്പെടുന്നത്. സാമൂഹികപശ്ചാത്തലത്തെയും പ്രദേശത്തെയും സംസ്കാരത്തെയും പ്രകടമാക്കാൻകൂടി

ഭാഷയ്ക്ക് കഴിയുന്നു. ഈ പരികല്പനകളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ സാമൂഹിക ഭാഷാശാസ്ത്രത്തിന് ചില നിർവചനങ്ങൾ കൊടുക്കാൻ ഭാഷാശാസ്ത്രജ്ഞർ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. ഒന്ന് , സാമൂഹിക സന്ദർഭത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ ഭാഷയെ പഠിക്കുകയും സാമൂഹികജീവിതത്തെ ഭാഷയിലൂടെ പഠിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഭാഷാശാസ്ത്രശാഖയാണ് സാമൂഹികഭാഷാശാസ്ത്രം (Coupland and Jaworski 1997:1). രണ്ട്, ഭാഷയും സമൂഹവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധപഠനം (Trudgill 2000:21). മൂന്ന്, ആശ്രിതഭാഷാചരങ്ങളും സ്വതന്ത്രസാമൂഹികചരങ്ങളും തമ്മിലുള്ള സഹബന്ധത്തെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനം (Chamber 2003:IX). ഈ നിർവചനങ്ങളെല്ലാം ഭാഷയും സമൂഹവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തിന് പ്രാധാന്യം കൊടുക്കുന്നുണ്ട് (ഗിരീഷ് 2013: 13–14).

ഭാഷയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ സമൂഹത്തെ പരാമർശിക്കാനായി ഭാഷാശാസ്ത്രജ്ഞർ ഉപയോഗിക്കുന്ന സാമാന്യസംജ്ഞയാണ് ഭാഷകസമൂഹം. സാമൂഹികഭാഷാശാസ്ത്രത്തിന്റെ പ്രധാന പരികല്പനയായ ഭാഷകസമൂഹത്തെ ഭാഷാശാസ്ത്രജ്ഞർ പലവിധത്തിൽ നിർവചിക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. ഭാഷണത്തിൽക്കൂടി ഒരുകൂട്ടം ആളുകൾ പരസ്പരം ബന്ധപ്പെടുന്നുവെങ്കിൽ അത്തരം സമൂഹത്തെയാണ് ബ്ലൂംഫീൽഡ് ഭാഷകസമൂഹം എന്നതുകൊണ്ട് അർത്ഥമാക്കുന്നത്. ഒരു പ്രത്യേക ഭാഷയോ ഭാഷാഭേദമോ സംസാരിക്കുന്ന ജനങ്ങളുടെ കൂട്ടായ്മയാണ് ഭാഷകസമൂഹമെന്ന് ജോൺ ലയൺസ് ഭാഷകസമൂഹത്തെ നിർവചിക്കുന്നു. ഒരേ സാംസ്കാരിക സ്വത്വം പങ്കിടുകയും ഒരേ ഭാഷ മാതൃഭാഷയായിട്ടുള്ളവരെയും പൊതുവേ ഭാഷകസമൂഹം (ഗിരീഷ് 2013:18) എന്നു പറയാം. മറ്റൊരു രീതിയിൽ പറഞ്ഞാൽ ഒരേ സംസ്കാരവും ഭാഷയും പങ്കിടുന്ന സമൂഹത്തെയാണ് സാമൂഹികഭാഷാശാസ്ത്രത്തിൽ ഭാഷകസമൂഹം എന്നതുകൊണ്ട് അർത്ഥമാകുന്നത്. ഭാഷകസമൂഹത്തിനുള്ളിൽ പ്രാദേശിക – സാമൂഹികവ്യതിരിക്തതകൾ രൂപപ്പെടാം. ഭാഷകസമൂഹത്തിലുള്ള ഇത്തരം വ്യതിരിക്തതകളെയാണ് സാമൂഹികഭാഷാശാസ്ത്രം അന്വേഷിക്കുന്നത്. ഭാഷകസമൂഹത്തെ ആധാരമാ

ക്കി ഭാഷാചരങ്ങൾ, സാമൂഹികചരങ്ങൾ എന്നിവയെ സ്വീകരിക്കുകയും, ഇവയെ അടിസ്ഥാനമാക്കി നിശ്ചിതഭാഷകസമൂഹത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തെ അപഗ്രഥിക്കുകയുമാണ് സാമൂഹികഭാഷാശാസ്ത്ര പഠനത്തിൽ ചെയ്യുന്നത്. ജാതി, മതം, ലിംഗം, പ്രായം, വർഗം, വിദ്യാഭ്യാസം, തൊഴിൽ എന്നീ സാമൂഹികചരങ്ങളെ അവലംബമാക്കിയാണ് ഈ പഠനത്തിൽ ഭാഷാചരങ്ങളുടെ തെരഞ്ഞെടുക്കലും അപഗ്രഥനവും നടത്തിയിരിക്കുന്നത്. സാമൂഹികചരങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് മാറുന്ന ഭാഷാ ഏകകങ്ങളെ ഭാഷാചരങ്ങൾ എന്നു പറയുന്നു. സാമൂഹികചരങ്ങളെ അടിസ്ഥാനമാക്കി ഭാഷാചരങ്ങളെ വിശകലനം ചെയ്യുന്നത് അധികാരം, ആശയൈക്യം എന്നിവയെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയാണ്.

ഒരു വ്യക്തിക്ക് മറ്റൊരു വ്യക്തിയുടെ മേലോ, ഒരു സമൂഹത്തിന് മറ്റൊരു സമൂഹത്തിനുമേലോ ഉള്ള നിയന്ത്രണവും സ്വാധീനവുമാണ് സാമാന്യാർത്ഥത്തിൽ അധികാരം. മേല്-കീഴുകളാണ് അധികാരത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനം. ഈ ബന്ധം അപാരസ്പരികമാണ്. ഭാഷാചരങ്ങൾ ഓരോന്നും ജാതി, ലിംഗം, മതം, വർഗം എന്നീ സാമൂഹികചരങ്ങളെ അടിസ്ഥാനമാക്കി അപഗ്രഥിക്കുമ്പോൾ ഇവയിലെ സാമൂഹികചരങ്ങളുമായുള്ള ബന്ധം പാരസ്പരികമോ അപാരസ്പരികമോ ആകാം. ഒരു നിശ്ചിത സാമൂഹികചരത്തെ നിയന്ത്രിക്കുന്നത് മറ്റൊരു സാമൂഹികചരമാണെന്ന് കണ്ടെത്താം. വ്യക്തികൾ തമ്മിലോ സമൂഹങ്ങൾ തമ്മിലോ ഉള്ള പങ്കുവെയ്ക്കലിന്റെയോ ദൃഢബന്ധത്തിന്റെയോ അളവിനെയാണ് ആശയൈക്യം എന്നതുകൊണ്ട് അർത്ഥമാക്കുന്നത്. ആശയൈക്യത്തിൽ വ്യക്തികൾ തമ്മിലും സമൂഹങ്ങൾ തമ്മിലും സാമൂഹികവ്യവസ്ഥയിൽ തുല്യാധികാരമാണ് പങ്കിടുന്നത്. ഇത് പാരസ്പരിക ബന്ധമാണ്. രണ്ട് സാമൂഹികചരങ്ങൾ പരസ്പരം സ്വാധീനിക്കുമ്പോൾ അവിടെ ആശയൈക്യമാണ് നിലനിൽക്കുന്നത്.

ക്രിസ്ത്യാനികളും വിവാഹപരസ്യങ്ങളും

1. **വധുവിനെ ആവശ്യമുണ്ട്** – "UK ENGINEER LOOKING FOR BRIDE. പാലാ രൂപത. RC യുവാവ്. (33/181), UK-യിൽ Engineer. സിറ്റിസൺ. രണ്ടാഴ്ച നാട്ടിൽ ഉണ്ട്. Engineers, Nurses, Doctors, Pharmacists, CA മുൻഗണന. UK യിലേക്ക് പോകുവാൻ താല്പര്യമുള്ള വെളുത്ത സുന്ദരികളുടെ മാതാപിതാക്കളിൽനിന്ന് വിവാഹാലോചനകൾ ക്ഷണിക്കുന്നു".[1]

2. "ഓർത്തഡോക്സ് യുവാവ് 27/158 കുവൈറ്റിൽ ജോലി (ലീവിലുണ്ട്). അനുയോജ്യമായ ആലോചനകൾ ക്ഷണിച്ചുകൊള്ളുന്നു. നഴ്സുമാർക്ക് മുൻഗണനന". [2]

3. **വരനെ ആവശ്യമുണ്ട്**– "RCSC യുവതി 28/166 cm. ചങ്ങനാശേരി അതിരൂപത. PharmD. Working in Qatar, പ്രൊഫെഷണൽ വിദ്യാഭ്യാസവും ജോലിയുമുള്ള UK, Canada, Australia Settled ആയവർക്ക് മുൻഗണന. ഗൾഫ് വേണ്ട".[3]

4. "ഓർത്തഡോക്സ് യുവതി 26/178 ദുബായിൽ Software Engineer.ദുബായ്,ക്യാനഡ,ഓസ്ട്രേലിയ,യു.എസ്,യു കെയിലോ ജോലിയുള്ള B-tech,M-tech,യുവാക്കളിൽനിന്നും ആലോചനകൾ ക്ഷണിക്കുന്നു".[4]

സഭാവിഭാഗം, പ്രായം, വിദ്യാഭ്യാസയോഗ്യത, തൊഴിൽ, തൊഴിൽ ഇടം, വർഗം, കുടുംബാന്തസ്സ്, സ്വഭാവം, ശാരീരിക സവിശേഷതകൾ, വരനിലോ വധുവിലോ അന്വേഷിക്കുന്ന മുൻഗണനകൾ എന്നിവ ക്രിസ്ത്യൻ വിഭാഗത്തെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്ന വിവാഹപരസ്യങ്ങളിൽ കാണാം. സഭാവിഭാഗങ്ങളെകുറിക്കുന്ന വിശദീകരണങ്ങളാണ് ആദ്യമായി

പരസ്യങ്ങളിൽ നൽകുക. ഏതു സഭാവിഭാഗത്തിൽപ്പെട്ടവരാണെന്നു വ്യക്തമാക്കുന്നതോടൊപ്പം, അനുയോജ്യമായ സഭാവിഭാഗങ്ങളിൽനിന്നും വരനെയും വധുവിനെയും ആവശ്യമുണ്ട് എന്നറിയിക്കുകയുമാണ് സഭാസൂചനയുടെ ലക്ഷ്യം. കേരളത്തിലെ ക്രിസ്ത്യാനികളെ വേദശാസ്ത്രദർശനങ്ങളുടെയും ആരാധനാരീതികളുടെയും അടിസ്ഥാനത്തിൽ രണ്ടായിതിരിക്കാം. ഒന്ന്. പൗരസ്ത്യ ആരാധനാരീതികളെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ള സീറോ മലബാർ സഭയിലും സീറോ മലങ്കരസഭയിലുംപെടുന്ന കത്തോലിക്കർ, ഓർത്തഡോക്സ്-യാക്കോബായ സഭകൾ, മാർത്തോമ്മസഭ, കൽദായ സുറിയാനിസഭ എന്നിവയടങ്ങുന്ന വിഭാഗം.സുറിയാനി പാരമ്പര്യം പിന്തുടരുന്നവരാണ് ഈ വിഭാഗക്കാർ. രണ്ട്. പാശ്ചാത്യ ആരാധനാ രീതികൾ തുടരുന്ന ലത്തീൻ കത്തോലിക്കർ, സി.എസ്.ഐ, സി.എൻ.ഐ, ഇവാഞ്ചലിക്കൽ, നെസ്തോറിയർ, പെന്തകോസ്ത് സഭകൾ അടങ്ങുന്ന വിഭാഗം എന്നിവയാണവ. വിശ്വാസത്തിന്റെയും ആരാധനയുടെയും അടിസ്ഥാനത്തിൽ കേരളത്തിലെ ക്രിസ്ത്യാനികൾ വ്യത്യസ്ത സഭാവിഭാഗങ്ങളായി നിലകൊള്ളുന്നു. പത്രങ്ങളിലെ വിവാഹപരസ്യങ്ങൾ പരിശോധിച്ചാൽ മേൽപ്പറഞ്ഞ സഭാവിഭാഗങ്ങളിൽപ്പെടുന്ന ആളുകളുടെ വിവാഹപരസ്യങ്ങൾ കാണാം. അനുയോജ്യരായ വരനെയോ വധുവിനെയോ കണ്ടെത്താനായി മേൽപ്പറഞ്ഞ എല്ലാ സഭാവിഭാഗങ്ങളിലും ഉൾപ്പെടുന്നവർ പരസ്യങ്ങൾ കൊടുക്കുകയും, പരസ്യങ്ങളിൽനിന്ന് അനുയോജ്യമായവ തെരഞ്ഞെടുക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

ഹിന്ദുസമുദായവും വിവാഹപരസ്യങ്ങളും

1. **വധുവിനെ ആവശ്യമുണ്ട്** – "ഈഴവയുവാവ്,Trivandrum,32, Ship Mariner (UAE)മെച്ചപ്പെട്ട സാമ്പത്തികം. സാമ്പത്തികം കുറഞ്ഞതും അത്യാവശ്യം സൗന്ദര്യമുള്ളതും പഠിക്കാൻ മിടുക്കികളായതോ,Govt Jobs, B.Sc. Nurse, Bank or Abroad ഈഴവ, നായർ കുട്ടികളുടെ രക്ഷിതാക്കളിൽനിന്നും ആലോചനകൾ ക്ഷണിക്കുന്നു".[5]

2. "നായർ യുവാവ് 29/B.Tech, NRI, നല്ല സാമ്പത്തികം, രണ്ടര പാപം, ബഹ്റൈനിൽ ബിസിനസ്, ഫാമിലി വിസ, നല്ല വിദ്യാഭ്യാസമുള്ള കുട്ടികളുടെ രക്ഷിതാക്കളിൽനിന്നും ആലോചനകൾ ക്ഷണിക്കുന്നു".[6]

3. **വരനെ ആവശ്യമുണ്ട്** – "ഈഴവാത്തിയുവതി, ഏകമകൾ , 22/158 സോഫ്റ്റ് വെയർ എഞ്ചിനീയർ @ TCS, കാർത്തിക, സ്വ–സമാന സമുദായങ്ങളിൽപ്പെട്ടസർക്കാർ–പൊതുമേഖലാ ഉദ്യോഗസ്ഥരിൽ നിന്നും ആലോചനകൾ ക്ഷണിക്കുന്നു". [7]

4. "വേലൻ യുവതി –27. റിട്ട. സർക്കാർ ഉദ്യോഗസ്ഥരുടെ മകൾ ,പൂരം ,162,എം. എ. ബി. എഡ്. സെറ്റ് . സ്വ /സമാന ജാതികളിലുള്ള ഉന്നതവിദ്യാഭ്യാസയോഗ്യതയും സർക്കാർ ജോലിയുമുള്ള യുവാക്കളുടെ രക്ഷിതാക്കളിൽനിന്നും ആലോചനകൾ ക്ഷണിക്കുന്നു".[8]

ജാതി, പ്രായം, ജാതകസൂചനകൾ, തൊഴിൽ, തൊഴിൽഇടം, വർഗം, ശാരീരികസ വിശേഷതകൾ, വരനിലോ വധുവിലോ പ്രതീക്ഷിക്കുന്ന സവിശേഷതകൾ എന്നിവയടങ്ങുന്നതാണ് ഹിന്ദുസമുദായത്തെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്ന വിവാഹപരസ്യങ്ങൾ. ക്രിസ്ത്യൻ, മുസ്ലീം മതവിഭാഗങ്ങളിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമായി നക്ഷത്രം, ജാതകം എന്നിവ ഹിന്ദുസമുദായത്തെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്ന പരസ്യങ്ങളുടെ പ്രത്യേകതയാണ്. അതോടൊപ്പം ചില പരസ്യങ്ങളിൽ സവിശേഷമായി ജാതകവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി ജനനതീയതിയും ജനനസമയവും ചേർക്കാറുണ്ട്. തൊഴിൽ, സമ്പത്ത്, വർഗം എന്നീ ഘടകങ്ങളുടെ അനുയോജ്യത തേടുന്നുണ്ടെങ്കിലും ഹിന്ദു സമുദായം പൊതുവെ ജാത്യാധിഷ്ഠിതമായി സ്വജാതിക്കും, ജാതകസവിശേഷതകൾക്കുമാണ് സവിശേഷ പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്.

കേരളത്തിലെ ജാതിവ്യവസ്ഥയുടെ സവിശേഷത ഒന്നിനുമീതേ മറ്റൊന്നായി, താഴെനിന്ന് മുകളിലോട്ട് എന്ന ക്രമത്തിൽ അടരുകളായുള്ള വി

ന്യാസമാണ്. സാമാന്യമായി കേരളത്തിലെ ജാതിവിഭാഗങ്ങളെ സവർ ണരെന്നും, അവർണരെന്നും രണ്ടായി തരംതിരിക്കാം. നമ്പൂതിരിമാരും, തമ്പുരാക്കൻമാരും, അമ്പലവാസികളും, നായൻമാരും ചേർന്ന ഒരു വി ഭാഗം സവർണർ, ജാതിപരമായി താഴ്ന്ന ജാതികൾ അവർണരുമാണ്. ഈഴവർ, പുലയർ എന്നീ ജാതികൾ അവർണ വിഭാഗങ്ങളിൽപ്പെടുന്നു.

മുസ്ലീങ്ങളും വിവാഹപരസ്യങ്ങളും

1. **വധുവിനെ ആവശ്യമുണ്ട്** – "മുസ്ലീം യുവാവ് 32/165, Diploma കോ ഴിക്കോട്, സ്വന്തം ഷോപ്പിംഗ് കോംപ്ലെക്സിൽ ഇലക് ട്രിക്കൽ ഷോറൂം, ദീനിനിഷ്ഠയും വിദ്യാഭ്യാസവുമുള്ള അനുയോജ്യമായ ആലോചനകൾ ക്ഷണിക്കുന്നു". [9]

2. "മുസ്ലീം യുവാവ് (കൊല്ലം) 29/179, MBBS (PG ഒന്നാം വർഷം, ഡൽഹി). രക്ഷിതാക്കൾ സർക്കാർ ജീവനക്കാർ, (സഹോദ രിMBBS). 163cm കൂടുതൽ ഉയരമുള്ള MBBSപൂർത്തിയാക്കിയ പെൺകുട്ടികളുടെ ആലോചനകൾ ക്ഷണിക്കുന്നു".[10]

3. **വരനെ ആവശ്യമുണ്ട്**– "മുസ്ലീം യുവതി 25/160, വെളുപ്പുനിറം, സൗ ന്ദര്യവതി, ബിരുദധാരി, ഫാർമസിസ്റ്റ്, സാമ്പത്തിക ഭദ്രത, ദീനി യായ കുടുംബത്തിലെ പ്രൊഫഷണൽ ജോലിക്കാരുടെ ആലോച നകൾ ക്ഷണിച്ചുകൊള്ളുന്നു". [11]

4. "മുസ്ലീം യുവതി,27/157, B.Com. തിരുവനന്തപുരം, ഹൈദരാ ബാദിൽ വിദേശരാജ്യത്തിന്റെ സ്ഥാനപതി കാര്യാലയത്തിൽ ജോലി.ദീനിബോധവും ഹൈദരാബാദിൽ ജോലിയുള്ളവർക്ക് മുൻഗണന".[12]

പ്രായം, തൊഴിൽ, തൊഴിൽ ഇടം, വർഗം, വിദ്യാഭ്യാസയോഗ്യത, ശാ രീരികസവിശേഷതകൾ, ഇസ്ലാമിക ആചാരമര്യാദകൾ, വധുവിലും വരനി

ലും പ്രതീക്ഷിക്കുന്ന ഘടകങ്ങൾ എന്നിവയടങ്ങുന്നതാണ് ഇസ്ലാം മതവിഭാഗത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്ന വിവാഹപരസ്യങ്ങൾ. ഹിന്ദു-ക്രിസ്ത്യൻ വിഭാഗങ്ങളുമായി താരതമ്യം ചെയ്യുമ്പോൾ ഇസ്ലാം മതത്തെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്ന പരസ്യങ്ങളുടെ എണ്ണം പത്രങ്ങളിൽ കുറവാണ് എന്നു കാണാം.

സൗന്ദര്യം, സ്വഭാവം

വിവാഹപരസ്യങ്ങളിൽ 'അനുയോജ്യത' എന്ന പദത്തിന് സവിശേഷ അർഥമാണുള്ളത്. മതം, ജാതി, വർഗം എന്നീ സമാനതകൾക്ക് അതീതമായി സൗന്ദര്യഘടകങ്ങളും ശാരീരികസവിശേഷതകളും അനുയോജ്യതയിൽ ഉൾപ്പെടുന്നു. സൗന്ദര്യം, നിറം, ഉയരം, വ്യക്തിത്വം, സ്വഭാവം എന്നിവയെ കുറിക്കുന്ന ധാരാളം വിശേഷണപദങ്ങൾ വിവാഹപരസ്യങ്ങളിൽ കാണാനാകും. 'വെളുത്ത'(fair), 'നല്ല വെളുത്ത' (very fair), 'വെളുത്ത നിറമുള്ള' (fair complexion), 'wheatish', 'ഇരുനിറം', 'സൗന്ദര്യമുള്ള' (beautiful), 'സുമുഖൻ '(handsome), 'good looking', 'മെലിഞ്ഞ '(slim), 'ഉയരമുള്ള' (tall) എന്നീ വിശേഷണപദങ്ങൾ ഇതിനുദാഹരണങ്ങളാണ്. ഇതിൽ'വെളുത്ത'(fair),'നല്ല വെളുത്ത'(very fair), 'വെളുത്ത നിറമുള്ള'(fair complexion),'wheatish', 'ഇരുനിറം' എന്നിവ വ്യക്തിയുടെ നിറവുമായി ബന്ധപ്പെടുന്നവയാണ്. 'സൗന്ദര്യമുള്ള', 'സുമുഖനായ', 'സുന്ദരനായ'/ 'സുന്ദരിയായ' (beautiful, handsome, good looking) എന്നിവ സൗന്ദര്യസൂചകവും 'മെലിഞ്ഞ'(slim), 'ഉയരമുള്ള'(tall) എന്നിവ ശാരീരിക സവിശേഷതകളുമാണ്. വധുവിനെയോ വരനെയോ, ഇവരിൽ ആരെയാണോ വിശേഷിപ്പിക്കേണ്ടത്, അതിനനുസൃതമായി ഈ വിശേഷണപദസ്വീകരണത്തിൽ വ്യതിയാനങ്ങൾ ഉണ്ടാകുന്നുണ്ട്. സ്ത്രീയേയും പുരുഷനേയും സൂചിപ്പിക്കുവാൻ വെവ്വേറെ പദാവലികൾ സ്വീകരിക്കുകയാണ് പതിവ്. സ്ത്രീസൂചക ഇടങ്ങളിലാണ് 'വെളുത്ത'(fair), 'നല്ല വെളുത്ത'(very fair), 'വെളുത്ത നിറമുള്ള'(fair complexion), 'സുന്ദരിയായ'/ 'സൗന്ദര്യവതി'(beautiful)തുടങ്ങിയ വിശേഷണപദങ്ങൾ താരതമ്യേന കൂടുതലായി ഉപയോഗിക്കുന്നത്. സ്ത്രീ

യുടെ കുടുംബം നൽകുന്ന പരസ്യങ്ങളിൽ വധുവിനെ വിശേഷിപ്പിക്കാനായും, വധുവിനെ അന്വേഷിക്കുന്നവയിൽ വധുവിൽ പുരുഷന്റെ കുടുംബം പ്രതീക്ഷിക്കുന്ന സൗന്ദര്യ സങ്കല്പങ്ങളിലുമാണ് ഈ വിശേഷണപദങ്ങൾ കൂടുതലായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുക. വിവാഹപരസ്യങ്ങൾക്ക നൽകുന്ന തലക്കെട്ടുകളിലും ഇത്തരം വിശേഷണപ്രയോഗങ്ങൾ കാണാം. 'ക്രിസ്ത്യൻ സുന്ദരി', 'മുസ്ലീം സുന്ദരി', 'പുലയ സുന്ദരി', 'ഈഴവ സുന്ദരി', 'നായർ സുന്ദരി' തുടങ്ങിയ പ്രയോഗങ്ങൾ ഇതിനുദാഹരണങ്ങളാണ്. ഇതിൽ ജാതിസൂചകനാമങ്ങൾ നൽകുമ്പോഴും സ്ത്രീ സമൂഹത്തിൽ നിർണ്ണയിക്കപ്പെടുന്നത് സൗന്ദര്യത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയാണ് എന്ന് ഈ തലക്കെട്ടുകൾ വ്യക്തമാക്കുന്നു. സ്ത്രീയെ സൗന്ദ്യര്യാത്മകമായി ആവിഷ്കരിക്കാനുള്ള സാമൂഹിക വാഞ്ഛയാണ് (social attitude) ഈ പ്രയോഗങ്ങളിൽ സൂചിതമാകുന്നത്. ജാതി–മത വ്യതിരിക്തതകൾക്കു ഉപരിയായി ഭാഷകസമൂഹം പേറുന്ന സ്ത്രീ–പുരുഷ സങ്കല്പങ്ങളാണ് ഇതിൽ പ്രതിഫലിക്കുന്നത്.

വരന്റെ കുടുംബം നൽകുന്ന പരസ്യങ്ങളിൽ വരനെ കുറിക്കാനായി 'വെളുത്ത', 'സുമുഖൻ' എന്നീ പദങ്ങൾ ചിലയിടങ്ങളിൽ ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. എന്നാൽ വധുവിന്റെ കുടുംബം വരനെ ആവശ്യപ്പെട്ടുകൊണ്ട് നൽകുന്ന പരസ്യങ്ങളിൽ പുരുഷ സങ്കല്പ സൂചകമായി ഇത്തരം സൗന്ദ്യര്യസൂചക വിശേഷണപദങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുന്നില്ല. മറിച്ച് 'നല്ല വിദ്യാഭ്യാസമുള്ള '(well educated), 'തൊഴിലുള്ള' (well employed), 'സൽസ്വഭാവികളായ' (clean habit) യുവാക്കളിൽനിന്നും ആലോചനകൾ ക്ഷണിക്കുന്നുവെന്നതരത്തിലുള്ള പദപ്രയോഗങ്ങളാണ് സാധാരണ നടത്താറ്. ഇവിടെ പുരുഷൻ സമൂഹത്തിൽ സ്വീകാര്യനാകുന്നത് സൗന്ദര്യത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയല്ല, സ്വത്വാവിഷ്കരണത്തിനുതകുന്ന വ്യക്തിത്വം, തൊഴിൽ, വിദ്യാഭ്യാസം, സ്വഭാവ സവിശേഷതകൾ എന്നിവയെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയാണ്. 'സുമുഖനായ'(handsome) , 'നല്ലവിദ്യാഭ്യാസമുള്ള' (well educated), 'സൽസ്വഭാവിയായ'(clean habit) എന്നീ വിശേഷണങ്ങളിൽ പ്രതിഫലിക്ക

ന്നത് ഭാഷകസമൂഹത്തിനുള്ളിലെ പുരുഷധാരണകളാണ്. ഉദാഹരണ മായി വരനെ ആവശ്യമുണ്ട് എന്ന പരസ്യങ്ങളിലുള്ള ചില പ്രയോഗങ്ങൾ ചൂണ്ടികാണിക്കാം."seeking alliance from qualified boys", "proposal invited from parents of well employed boys", "seek alliance from employed boys", "professionals, clean habits, well settled boys", "employed professionals", "job holders from preferably from Central Government officers, Engineers, Bank/Insurance Professionals" തുടങ്ങിയവ ഉദാഹരണങ്ങളാണ്. ഇവിടെ പുരുഷന്റെ സാമൂഹികാന്തസ്സ് (social status) അളക്കുന്നത് തൊഴിൽ, വിദ്യാഭ്യാസയോഗ്യത,സ്വഭാവസവിശേഷത എന്നിവയെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയാണ്. ബാഹ്യസൗന്ദര്യത്തേക്കാൾ ആർജ്ജിത യോഗ്യതകളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് പുരുഷൻ സമൂഹത്തിൽ വിലയിരുത്തപ്പെടുന്നത്. അതിനാൽ തൊഴിൽസംബന്ധിയായ വിശേഷണ പദപ്രയോഗങ്ങൾ ധാരാളമായി ഉപയോഗിക്കുന്നു. നിശ്ചിത സമൂഹത്തിൽ പുരുഷന്റെ സ്വത്വത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്നത് അവൻ ഇടപെടുന്ന തൊഴിൽ മേഖലയാണ് എന്നു വ്യക്തം. സമാനഘടകങ്ങൾ വധുവിലും അന്വേഷിക്കുന്നുണ്ട്. എങ്കിലും സൗന്ദര്യ ഘടകങ്ങൾക്കു പ്രാധാന്യം നൽകുന്ന വിശേഷണ പദങ്ങളും അവയോടൊപ്പം ചേർക്കുന്നു.

തൊഴിൽ, വിദ്യാഭ്യാസം

തൊഴിൽ, വിദ്യാഭ്യാസം എന്നീ സാമൂഹികചരങ്ങളും വിവാഹത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്നു. ഈ ഘടകങ്ങളുടെ ചേർച്ചയും 'അനുയോജ്യത' എന്ന പദത്തിൽ ഉൾപ്പെടുന്നുണ്ട്. തൊഴിൽ മേഖലയ്ക്കും വിദ്യാഭ്യാസത്തിനും അനുസൃതമായി ചേർച്ചയുള്ള വരനെയോ വധുവിനെയോ പരസ്യങ്ങളിലൂടെ അന്വേഷിക്കുന്നു. സമാന വിദ്യാഭ്യാസ യോഗ്യതയും തൊഴിൽ മേഖലയും സ്ത്രീയും പുരുഷനും ഒരേപോലെ അന്വേഷിക്കുന്നുണ്ട്. എങ്കിലും ചില വ്യതിരിക്തതകൾ ഈ സമാനകളിലും പ്രകടമാകുന്നു. തൊഴിൽ, തൊഴിൽ മേഖല,

തൊഴിൽ ഇടം, വിദ്യാഭ്യാസ യോഗ്യത, വധുവിനോ വരനിലോ അന്വേഷിക്കുന്ന വിദ്യാഭ്യാസ യോഗ്യതയും തൊഴിൽ ഇടവും തുടങ്ങി ധാരാളം വിശേഷണങ്ങൾ പരസ്യങ്ങളിൽ ചേർക്കാറുണ്ട്. എന്നാൽ അന്വേഷണ രീതിയിൽ ചില വ്യതിയാനങ്ങൾ പ്രകടമാകുന്നു. വരനെ ആവശ്യമുണ്ട് എന്ന പരസ്യത്തിൽ ജോലിയുള്ള പുരുഷനെയാണ് അന്വേഷിക്കുന്നത്. എന്നാൽ സ്ത്രീയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം തൊഴിൽ എന്ന ഘടകം വിവാഹപരസ്യങ്ങളിൽ ചേർക്കണമെന്നില്ല. മറിച്ച് വിദ്യാഭ്യാസ യോഗ്യത മാത്രം മതിയാകും. തൊഴിൽ ലഭിക്കാനുള്ള സാധ്യതയോ വിദ്യാഭ്യാസ ചേർച്ചയോ മാത്രമേ ഇവിടെ സ്ത്രീയിൽ അന്വേഷിക്കുന്നുള്ളൂ.

വിവാഹപരസ്യങ്ങളിലൂടെ 'വരൻ' എന്ന വ്യക്തിയിൽ വധുവിന്റെ കുടുംബം സവിശേഷമായ ചില തൊഴിൽ മേഖലകൾ അന്വേഷിക്കാറുണ്ട്. വധുവിന്റെ വിദ്യാഭ്യാസത്തെയോ തൊഴിലിനെയോ അടിസ്ഥാനമാക്കിയാണ് ഇവ സൂചിതമാകുന്നത്. ഉയർന്ന തൊഴിൽ മേഖലകൾ,'ഗവൺമെൻറ് ഓഫീസർ', 'ബാങ്ക് ജീവനക്കാർ', 'ഡോക്ടർ' തുടങ്ങിയ തൊഴിൽമേഖലകൾ ഇതിനുദാഹരണമാണ്. ഉയർന്ന സാമൂഹികാന്തസ്സ് പുലർത്തുന്നുവെന്നു സമൂഹം കരുതുന്ന ഏതാനും തൊഴിൽ മേഖലകളാണിവ. അതേസമയം താഴ്ന്ന വരുമാനത്തെയോ, താഴ്ന്ന വിദ്യാഭ്യാസ യോഗ്യതയെയോ കുറിക്കുന്ന തൊഴിൽ സൂചകപദങ്ങൾ വരനെ ആവശ്യപ്പെടുന്ന പരസ്യങ്ങളിൽ കാണുന്നില്ല. മറിച്ച് 'ഉയർന്ന വിദ്യാഭ്യാസമുള്ള','well employed', 'qualified professional', 'well educated' എന്നിങ്ങനെയുള്ള വിശേഷണങ്ങളാണ് നൽകുക. ഈ പദപ്രയോഗങ്ങളിലൊന്നും താഴ്ന്ന വിദ്യാഭ്യാസത്തെയോ, താഴ്ന്ന തൊഴിൽ മേഖലയെയോ, കുറഞ്ഞ വരുമാനത്തെയോ കുറിക്കുന്ന പ്രയോഗസൂചനകൾ കടന്നുവരുന്നില്ല. പ്രസ്തുത മേഖലകൾ അന്വേഷിക്കുമ്പോൾ ഈ വിശേഷണ പ്രയോഗങ്ങൾ ഒഴിവാക്കി വിവാഹപരസ്യങ്ങൾ നൽകുകയാണ് പതിവ്.

വിവാഹപരസ്യങ്ങളിൽ വിദ്യാഭ്യാസയോഗ്യതയും അടയാളപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. ഉയർന്നതോ താഴ്ന്നതോ ആയ വിദ്യാഭ്യാസയോഗ്യത അടയാളപ്പെടുത്തുന്നതിലൂടെ ലഭിക്കാവുന്ന ആലോചനകളെ നിജപ്പെടുത്തുകയാണ്. ഭാഷകസമൂഹത്തിനുള്ളിൽ ഉയർന്ന വിദ്യാഭ്യാസം, ഉയർന്ന വരുമാനം ലഭിക്കുന്ന മേഖലകൾ എന്നിവയ്ക്ക് നൽകുന്ന പ്രാധാന്യത്തെയാണ് ഇത് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. ഉയർന്ന വിദ്യാഭ്യാസ യോഗ്യത, ഉയർന്ന തൊഴിൽ മേഖല എന്നിവ സാമൂഹിക അന്തസ്സിനെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളാണ്. വരനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അവന്റെ സാമൂഹികാന്തസ്സ് വിദ്യാഭ്യാസയോഗ്യതയോ, ഉയർന്ന വരുമാനമോ, ഉയർന്ന തൊഴിൽ മേഖലയോ ആണ്. എന്നാൽ കുറഞ്ഞ വിദ്യാഭ്യാസ യോഗ്യത അടയാളപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ള പരസ്യങ്ങളുമുണ്ട്. ഈ പരിമിതി മറികടക്കുന്നതിനായി തൊഴിൽഇടത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സൂചനകൾ നൽകുന്നു. 'ദുബായിൽ ജോലി', 'ഖത്തറിൽ ടെക്നീഷ്യൻ', 'കുവൈറ്റിൽ ജോലി', 'ഡൽഹിയിൽ ജോലി', 'ബാംഗ്ലൂരിൽ സ്ഥിരതാമസം' എന്നിവ ഇതിനുദാഹരണങ്ങളായി ചൂണ്ടികാണിക്കാം. തൊഴിൽസൂചനയുടെ പരിമിതികളിൽനിന്നും വിദേശരാജ്യങ്ങളോ, ഗൾഫ് നഗരങ്ങളോ, ഇന്ത്യൻ നഗരങ്ങളോ നൽകുന്ന നാഗരിക തൊഴിൽ ഔന്നത്യമാണ് ഇവിടെ സൂചിതമാകുന്നത്.

വിദേശത്തു താമസിക്കുകയോ, വിദേശത്തുപോകാൻ ആഗ്രഹിക്കുകയോ ചെയ്യുന്നവർ വിദേശത്തു സ്ഥിരവാസമുറപ്പിച്ചവരിൽ നിന്നോ അല്ലെങ്കിൽ വിദേശത്തേക്കു പോകുവാൻ വേണ്ട യോഗ്യത നേടിയ വധുവിനെയോ വരനെയോ ആവശ്യപ്പെടുന്നു. “Latin Catholic boy, working as chef in Canada seeks girls preferably from Canada with IELTS” എന്ന പരസ്യം ഇതിനുദാഹരണമാണ്. അറബ് രാജ്യങ്ങളിലും യൂറോപ്യൻ രാജ്യങ്ങളിലും തൊഴിൽ ചെയ്യുന്നവർ നഴ്സിനു നൽകുന്ന മുൻഗണനയും ഇതിനുദാഹരണമാണ്. 'നഴ്സുമാർക്കും ഗൾഫിൽ ജോലിയുള്ളവർക്കും മുൻഗണന', 'IELTS ഉള്ള നഴ്സുമാർക്ക് മുൻഗണന' തുടങ്ങിയ

പ്രയോഗങ്ങൾ ഇതിനുദാഹരണങ്ങളാണ്. വിവാഹത്തിൽ വരന്റെയും വധുവിന്റെയും തെരഞ്ഞെടുപ്പിനെ നിർണ്ണയിക്കുന്ന ഘടകമായി തൊഴിൽ ഇവിടെ രൂപപ്പെടുന്നു. തൊഴിൽ, വിദ്യാഭ്യാസം, വരുമാനം, സാമൂഹികാന്തസ്സ് എന്നിവയെക്കുറിച്ചുള്ള ഭാഷകസമൂഹത്തിന്റെ ധാരണകളാണ് ഇതിൽ പ്രതിഫലിക്കുന്നത്.

വിവാഹപരസ്യങ്ങളിലെ വർഗബോധം

വരന്റെയും വധുവിന്റെയും തൊഴിൽ, അവരുടെ അച്ഛന്റെയും അമ്മയുടെയും തൊഴിൽ മേഖലകൾ, കുടുംബാന്തസിനെ കുറിക്കുന്ന പദങ്ങൾ എന്നിവ വർഗ സൂചനകളാണ്. കുടുംബത്തിന്റെ അന്തസ്സിനെക്കുറിക്കാനായി 'അതിപുരാതന കുടുംബം', 'reputed family','aristocratic family', 'ancient and noble family', 'ancient aristocratic' തുടങ്ങിയ സവിശേഷപ്രയോഗങ്ങൾ വിവാഹപരസ്യങ്ങളിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നു. കുടുംബത്തിന്റെ പദവിയും, അന്തസും, അഭിമാനവും ഉയർത്തുന്നതിനായി ഉപയോഗിക്കുന്ന ഈ പ്രയോഗങ്ങൾ ഉയർന്ന വർഗബോധത്തെയാണ് പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നത്. അതോടൊപ്പം ജാതി–മതകേന്ദ്രിതമായ സവർണവർഗബോധവും ഈ പ്രയോഗങ്ങൾക്കുണ്ട്. ഭാഷകസമൂഹത്തിലെ സവർണ ജാതി സമൂഹത്തെ സൂചിപ്പിക്കുമ്പോൾ മാത്രമാണ് ഇത്തരം സവിശേഷ പ്രയോഗങ്ങൾ നൽകുന്നത്. ഹിന്ദുസമുദായത്തിൽ കുടുംബശ്രേഷ്ഠത ജാതിയെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയാണ്. ജാതികേന്ദ്രീകൃതമായ വർഗബോധം ഇവിടെ രൂപപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഉയർന്ന ജാതിബോധത്തെ ആവിഷ്കരിക്കാനായി 'അതിപുരാതന', 'traditional', 'aristocratic', 'reputed' എന്നീ വിശേഷണപദങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുന്നു. നായർ, ഈഴവ ജാതിയുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തിയാണ് ഈ പദങ്ങൾ സാധാരണ ഉപയോഗിക്കുന്നത്. ഉദാഹരണമായി 'Aristocratic Menon', 'Reputed and traditional Nair family', 'Traditional Ezhava family' എന്നീ പ്രയോഗങ്ങളിൽ ജാത്യാധിഷ്ഠിതവർഗബോധം പ്രകടമാകുന്നുണ്ട്. ക്രിസ്ത്യൻവിഭാഗത്തിലെ കത്തോലിക്കർ,

ഓർത്തഡോക്സ്, യാക്കോബായ, മാർത്തോമ്മ സഭാവിഭാഗങ്ങൾ കുടുംബസൂചനയിൽ സവിശേഷമായി ഇത്തരം പദങ്ങൾ നൽകുന്നു. കേരളത്തിലെ സുറിയാനി ക്രിസ്ത്യാനികൾ സഭാപരമായി ഉയർന്നവരാണെന്ന സ്വത്വബോധത്തെ പുലർത്തിപ്പോരുന്നവരാണ്. ഇതര ക്രിസ്ത്യൻ സമുദായങ്ങൾക്കിടയിൽ തങ്ങളുടെ ഉയർന്ന സാമുദായികസ്വത്വത്തെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നതിനായാണ് ഇത്തരം പ്രയോഗങ്ങൾ നടത്തുന്നത്. പെന്തക്കോസ്ത് തുടങ്ങിയ ക്രിസ്ത്യൻ സമുദായങ്ങളിലേക്ക് സ്വമേധയാ മാറിയിട്ടുള്ളവർ പോലും 'സുറിയാനി' എന്ന പദത്തെ സൂക്ഷിക്കുന്നതായികാണാം. ഈ സാമുദായിക സ്വത്വത്തെ കുടുംബശ്രേഷ്ഠതയായും ഭാഷകസമൂഹത്തിൽ തങ്ങളുടെ സവർണപാരമ്പര്യത്തെ അടയാളപ്പെടുത്താനുള്ള ഉപകരണമായും സുറിയാനി ക്രിസ്ത്യാനികൾ ഉപയോഗിക്കുന്നു.

കേരളത്തിലെ ഹിന്ദു-ക്രിസ്ത്യൻ-മുസ്ലീം മതവിഭാഗങ്ങൾ സമ്പത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ കുടുംബത്തെ തരംതിരിക്കാറുണ്ട്. 'സാധാരണ കുടുംബം', 'ഇടത്തരം കുടുംബം' (middle class family),'ഇടത്തരം സാമ്പത്തികം', 'മെച്ചപ്പെട്ട സാമ്പത്തികം', 'നല്ല സാമ്പത്തികം', 'സാമ്പത്തിക ഭദ്രതയുള്ള'(financially sound), 'സാമ്പത്തികമുള്ള', 'ഉയർന്ന സാമ്പത്തികം' (upper middle class),'ഇടത്തരത്തിനു മുകളിൽ സാമ്പത്തികം', 'ഭേദപ്പെട്ട സാമ്പത്തികം', 'സാമ്പത്തികം പിന്നാക്കം', 'സാമ്പത്തികമുണ്ട്",ഫാമിലി വിസയുണ്ട്", 'നല്ല ഫാമിലി ബാക്ഗ്രൌണ്ട് ഉള്ള കുടുംബം', 'സാമ്പത്തികം പ്രശ്നമല്ല' എന്നീ പ്രയോഗങ്ങൾ സമ്പത്തിനെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ള തരംതിരിവുകളാണ്. ജാതി, മതം എന്നീ വേർതിരിവുകൾ സാമ്പത്തികാധിഷ്ഠിത കുടുംബസൂചനകളിൽ ഇല്ല. കുടുംബത്തിന്റെ വരുമാനം, സമ്പത്ത് എന്നിവയെക്കുറിച്ചുള്ള സാമാന്യ അറിവ് പരസ്യത്തിലൂടെ നൽകുകയെന്ന ലക്ഷ്യമാണ് ഇതിനുള്ളത്. അതോടൊപ്പം വർഗസ്വത്വത്തെ ആവിഷ്കരിക്കാനുള്ള ഉപാധിയായി ഇതുമാറുന്നു. അനുയോജ്യമായ വിവാഹാലോചനകൾ

എന്ന ചട്ടക്കൂട്ടിനുള്ളിലേക്ക് സാമ്പത്തിക സമാനതയെ നിജപ്പെടുത്താനു ള്ള ശ്രമംകൂടിയാണ് ഇത്.

അച്ഛന്റെയും അമ്മയുടെയും വിദ്യാഭ്യാസം, തൊഴിൽ, തൊഴിൽ ഇടം എന്നിവ ചിലയിടങ്ങളിൽ പരസ്യപ്പെടുത്താറുണ്ട്. ഉദാഹരണമായി 'റിട്ട യേർഡ്ഉദ്യോഗസ്ഥരുടെ മകൻ/മകൾ', 'ഗവൺമെന്റ്ഉദ്യോഗസ്ഥരുടെ മകൻ /മകൾ', 'വിദ്യാസമ്പന്നരായ മാതാപിതാക്കളുടെ മകൻ/മകൾ', 'അമേരിക്കയിൽ മാതാപിതാക്കളോടൊപ്പം താമസിച്ച് ജോലി ചെയ്യുന്നു', 'NRI parents', 'well settled business family', 'parents settled in USA' എന്നീ വിശേഷണ പദപ്രയോഗങ്ങൾ ഇതിനുദാഹരണങ്ങളാണ്. ഇവിടെ വരന്റെയോ വധുവിന്റെയോ സമ്പത്തിനെയല്ല വെളിവാക്കുന്നത്, അവർ ക്ക് പാരമ്പര്യമായി ലഭ്യമായേക്കാവുന്ന സാമ്പത്തിക ഔന്നത്യമാണ് പ്ര തിഫലിക്കുന്നത്.

ഉപസംഹാരം

വിവാഹപരസ്യങ്ങളിൽ വിശദീകരണത്തിനായി നൽകുന്ന വിശേഷ ണപദങ്ങൾ,പ്രയോഗങ്ങൾ എന്നിവ ഭാഷകസമൂഹത്തിന്റെ ശ്രേണീകര ണങ്ങളെ പ്രത്യക്ഷമാക്കുന്നവയാണ്. പദങ്ങളുടെ അപഗ്രഥനം അവ അടി സ്ഥാനമാക്കുന്ന ഭാഷകസമൂഹത്തിന്റെ സാമൂഹിക ഘടനയെ തെളിയി ക്കുന്നു. സമൂഹത്തിന്റെ വ്യത്യസ്ത മണ്ഡലങ്ങളായ തൊഴിൽ, ജീവിതരീതി തുടങ്ങിയ മേഖലകളിലെ അധികാര നിർമ്മിതികളെ ഈ പരസ്യങ്ങളിൽ ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. വിവാഹപരസ്യങ്ങളിലെ സ്ത്രീ-പുരുഷ പ്രതിനിധാന ങ്ങൾ പുരുഷാധിപത്യ സാമൂഹികവ്യവസ്ഥയെ അടിസ്ഥാനമാക്കി നില കൊള്ളുന്നു. പ്രവൃത്തി, സമ്പത്ത്, ജീവിതരീതി എന്നിവയെല്ലാം പുരുഷ ജീ വിതാനുഭവങ്ങളെ അടിസ്ഥാനമാക്കിമാത്രം ഭാഷകസമൂഹം കാണുന്നു. ഇത്തരം പ്രയോഗങ്ങൾ ഉപയാഗിക്കുകവഴി വിവാഹപരസ്യങ്ങൾ പുരുഷ കേന്ദ്രീകൃത മൂല്യവ്യവസ്ഥയുടെ അധികാര താല്പര്യങ്ങളെ പ്രത്യക്ഷമാക്കുക യും ആവിഷ്കരിക്കുകയുമാണ്. പുരുഷാധിപത്യ സമൂഹത്തിലെ പുരുഷ നോ

ട്ടത്തിലൂടെയാണ് സ്ത്രീ ഇവിടെ അടയാളപ്പെടുന്നത്. പുരുഷാധിപത്യ സമൂഹത്തിന്റെ സ്ത്രീസ്വത്വനിർമ്മിതിയെ ഇവിടെ പിൻതുടരുകയാണ്. ഭാഷകസമൂഹത്തിന്റെ പുരുഷാധിപത്യ മൂല്യത്തെയും ലിംഗവിവേചനത്തെയുമാണ് വിവാഹപരസ്യങ്ങളിലെ പ്രയോഗങ്ങൾ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നത്. ആശയൈക്യത്തെയല്ല സമൂഹനിർമ്മിതിയായ ലിംഗവിവേചനത്തിന്റെ അധികാരങ്ങളാണ് അവയിൽ കാണുന്നത്.

കുറിപ്പുകൾ

1. മലയാള മനോരമ, 2022 ജനുവരി 9, പു:6 (തിരുവനന്തപുരം എഡിഷൻ)
2. മലയാള മനോരമ, 2022 ജൂൺ 19, പു :6 (തിരുവനന്തപുരം എഡിഷൻ)
3. മലയാള മനോരമ, 2022 സെപ്റ്റംബർ 18, പു :10 (തിരുവനന്തപുരം എഡിഷൻ)
4. മലയാള മനോരമ,2022 ജനുവരി 9, പു :6 (തിരുവനന്തപുരം എഡിഷൻ)
5. മലയാള മനോരമ, 2022 ഓഗസ്റ്റ് 7, പു :6 (തിരുവനന്തപുരം എഡിഷൻ)
6. മലയാള മനോരമ, 2022 മാർച്ച് 27, പു :10 (തിരുവനന്തപുരം എഡിഷൻ)
7. മലയാള മനോരമ 2022 മാർച്ച് 27 പു :10 (തിരുവനന്തപുരം എഡിഷൻ)
8. മലയാള മനോരമ, 2022 സെപ്റ്റംബർ 18, പു :10 (തിരുവനന്തപുരം എഡിഷൻ)
9. മലയാള മനോരമ, 2022 ഫെബ്രുവരി 13, പു :10 (തിരുവനന്തപുരം എഡിഷൻ)
10. മലയാള മനോരമ, 2022 ജൂൺ 5, പു :10 (തിരുവനന്തപുരം എഡിഷൻ)
11. മലയാള മനോരമ, 2022 മാർച്ച് 20, പു :8 (തിരുവനന്തപുരം എഡിഷൻ)
12. മലയാള മനോരമ, 2022 ഒക്ടോബർ 23, പു :10 (തിരുവനന്തപുരം എഡിഷൻ)

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

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

-----------, *മലയാളം: സ്വത്വവും വിനിമയവും*, വള്ളത്തോൾ വിദ്യാപീഠം, ശുകപുരം, 2013.

ഭാസ്കരനുണ്ണി, പി.,*കേരളം ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ ആരംഭത്തിൽ*, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി,തൃശ്ശൂർ, 2005.

Arne Ziegler, Stefanie Edler and George Oberdorfer, *Urban Matters: Current Approaches in Variationist Sociolinguistics*, John Benjamin Publishing company, Amsterdam, 2021.

Chambers, J. K., *Sociolinguistic Theory: Linguistic Variation and its Social Significance*, Oxford: Blackwell Publishers, Oxford, 2003.

Coulmas, Florian (Ed.) *The Handbook of Sociolinguistics*, Blackwell Publishers. Oxford, 2000.

Coupland, Nikolas and Adam Jaworski, *Sociolinguistics: Critical Concepts in Linguistics*, Vol.1, The Sociolinguistic of Language Variation an Change, Routledge, London, 2009.

Hudson, R.A., *Sociolinguistics*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.

Tagliamonte, Sali A., *Analysing Sociolinguistic Variation*, Cambridge University Press,Cambridge, 2006.

Trudgill, Peter, *Sociolinguistics: An introduction*, Penguin Books, London, 1974

----------------, (Ed.) *Sociolinguistics*, Academic Press, London, 1984.

----------------, *Sociolinguistic Variation and Change*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2002.

തുടി റിസർച്ച് ജേണൽ
ISSN – 2320–8880
ലക്കം – 4 വോള്യം – 10

ഡോ.സൂസന്ന പി. ദാസ്

ആത്മകഥാകാവ്യത്തിന്റെ രസതന്ത്രങ്ങൾ പി. ഭാസ്കരന്റെ 'ഒറ്റക്കമ്പിയുള്ള തംബുരു' മുൻനിർത്തിയുള്ള പഠനം

സംഗ്രഹം:

പി.ഭാസ്കരന്റെ *ഒറ്റക്കമ്പിയുള്ള തംബുരു* എന്ന കൃതിയെ ആത്മകഥാകാവ്യം എന്ന നിലയിൽ വായിക്കുകയാണ് ഈ ലേഖനത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം. ജീവിതാനുഭവങ്ങൾ എഴുത്തുകാരനെ എങ്ങനെ സ്വാധീനിക്കുന്നുവെന്നും അത് ആത്മകഥയുടെ ലക്ഷണങ്ങൾ പ്രകടിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ടോ എന്ന അന്വേഷണവുമാണ് ഈ പഠനം. ജീവിതയാഥാർത്ഥ്യങ്ങൾ വൈവിധ്യത്തോടെ കവിയെ സമീപിച്ചപ്പോഴുണ്ടായ സ്വയംവിമർശനത്തിന്റെയും ആത്മസംഘർഷത്തിന്റെയും ആത്മസാന്ത്വനത്തിന്റെയും കാവ്യവല്ക്കരണമാണ് ഈ കൃതി.

താക്കോൽ വാക്കുകൾ:

ആത്മകഥ, ആത്മവിചാരണ, ഗൃഹാതുരത, ആത്മസാന്ത്വനം.

എഴുത്തും ജീവിതവും എഴുത്തുകാരനെ സംബന്ധിച്ച് രണ്ടല്ല, ഒന്നു തന്നെയാണ്. എഴുത്തിനു വേണ്ട സാഹചര്യം ഉണ്ടാകലാണ് (the situation arises) എഴുത്തുകാരനെ സംബന്ധിച്ച് പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്നത്. ആ സാഹചര്യം തന്റെ തന്നെ അനുഭവത്തിൽ നിന്നാകുമ്പോൾ കൃതിയിൽ ആത്മാംശം കലരുക സ്വാഭാവികം. കവിതയിലെഴുതിയ ആത്മ

കഥാകാവ്യം എന്നു വിശേഷിപ്പിക്കാവുന്ന പി.ഭാസ്കരന്റെ ഖണ്ഡകാവ്യമായ *ഒറ്റക്കമ്പിയുള്ള തംബുരു*വാണ് ഇവിടെ വിശകലനവിധേയം .

ഒരു കൃതിയെ ആത്മകഥ (autobiography) എന്നു വിശേഷിപ്പിക്കുമ്പോൾ ആത്മകഥയുടെ പ്രത്യേകതകൾ കൃതിയിൽ കടന്നു കൂടിയിട്ടുണ്ടോ എന്ന് അന്വേഷിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ആത്മകഥയുടെ പ്രത്യേകതകൾ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുകയാണെങ്കിൽ, "ആത്മകഥ എഴുതാൻ ഒരാളെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നത് പല കാരണങ്ങളുമായിരിക്കും. തന്റെ ജീവിതത്തിൽ ഉണ്ടായ പല സംഭവങ്ങളും തന്നെ തന്നെ ഒരു പുതിയ വെളിച്ചത്തിൽ കാണുന്നതിന് അയാളെ സഹായിച്ചു എന്നു വരാം" (കേശവമേനോൻ 1998:2). *ഒറ്റക്കമ്പിയുള്ള തംബുരു* എന്ന കൃതി പഠനവിധേയമാക്കുമ്പോൾ കവി തന്റെ തന്നെ ജീവിതത്തെ നവീകരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് കാണാം. ആത്മകഥയുടെ മറ്റൊരു പ്രത്യേകത, ആത്മകഥകൾ ജീവിതത്തെ പൂർണമായി ആവിഷ്കരിക്കുന്നില്ല എന്നതാണ്. പി. ഭാസ്കരന്റെ ഈ കൃതിയും ജീവിതത്തെ പൂർണമായി പകർത്തുന്നില്ല എന്ന വസ്തുത വായനക്കാരന് മനസ്സിലാകും.

> ആത്മകഥയ്ക്ക് നിയതരൂപങ്ങളില്ല. നേട്ടങ്ങളുടെ ചരിത്രരേഖകൾ, ഭാവനയിലുള്ള വാദപ്രതിവാദങ്ങൾ, സ്വഭാവാഖ്യാനങ്ങൾ, ഭാവഗീതങ്ങൾ, പ്രാർത്ഥനകൾ, ആത്മഗതങ്ങൾ, കുമ്പസാരം, കത്തുകൾ, സാഹിത്യചർച്ചകൾ, കുടുംബപുരാണം, സ്മരണകൾ, സോദ്ദേശവിവരണങ്ങൾ, സാമാന്യ വിവരങ്ങൾ, കഥകൾ, കാവ്യങ്ങൾ, നാടകങ്ങൾ എന്നിങ്ങനെ വിവിധ രീതികൾ ആത്മകഥാരചനയ്ക്കു സ്വീകരിക്കാറുണ്ട് (ഗോപാലകൃഷ്ണൻ 1998:4–5)

ഇത്തരത്തിൽ നോക്കുമ്പോൾ ജീവിതത്തെ മൂല്യനിർണയത്തിന് വിധേയമാക്കി അതിലെ സാരാംശത്തെ ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിരിക്കുന്ന കൃതിയാണ് *ഒറ്റക്കമ്പിയുള്ള തംബുരു*. കവിയുടെ ആത്മവിചാരണയും സ്വയംവിമർശന

വും ആത്മസാന്ത്വനവുമായി ഈ എഴുത്തിനെ കണക്കാക്കാം. ജീവിതാനുഭവങ്ങളിൽ നിന്നും ആർജിച്ചെടുത്ത ഓർമ്മയുടെ അടരുകൾ അനാവരണം ചെയ്യുകയാണ് ഈ കൃതിയിലൂടെ പി ഭാസ്കരൻ. എൻ. വി. കൃഷ്ണവാരിയർ അവതാരികയിൽ പറയുന്നത് നോക്കുക

> ഒരു ജീവിതം കൊണ്ട് താൻ നേടിയ അന്തർദർശനം ഈ കാവ്യത്തിലൂടെ ശ്രീ ഭാസ്കരൻ നമുക്ക് നൽകുന്നു. മോഹവും മോഹഭംഗവും മോഹഭംഗജന്യമായ നിരാശതയും നിരാശതയിൽ നിന്നും നവദർശനത്തിലേക്കുള്ള വളർച്ചയും വ്യക്തമായും സുന്ദരമായും ഇതിൽ അദ്ദേഹം ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നു. ഈ അർത്ഥത്തിലാണ് ആത്മകഥ എന്ന് ഈ കാവ്യത്തെ ഞാൻ വിശേഷിപ്പിച്ചത് (1994:8)

ഒ.എൻ.വിയുടെ അഭിപ്രായത്തിൽ *ഒറ്റക്കമ്പിയുള്ള തംബുരു* ആത്മകഥ തന്നെയാണെന്ന് പറയാം.

> മനുഷ്യനെ എല്ലാ ബന്ധനങ്ങളിൽ നിന്നും മോചിപ്പിക്കാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്ന ഒരു വിപ്ലവകാരിയുടെയും മനുഷ്യകഥാനുഗായിയായ ഒരു കവിയുടെയും നീണ്ട ജീവിതയാത്രയെ അത് രേഖപ്പെടുത്തുന്നു. കവിയോട് യോജിച്ചാലും വിയോജിച്ചാലും അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആത്മാർത്ഥത ആർക്കും ചോദ്യം ചെയ്യാനാവാത്തതാണ് (2008:19)

ഈ അഭിപ്രായങ്ങളിൽ നിന്നും *ഒറ്റക്കമ്പിയുള്ള തംബുരു* മലയാള സാഹിത്യത്തിലെ കാവ്യാത്മകമായ ആത്മകഥ എന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കാവുന്ന കൃതിയാണെന്ന് പറയാം.

കവി, ഗാനരചയിതാവ് എന്നീ നിലകളിൽ മലയാളികളുടെ മനംകവർന്ന വ്യക്തിയാണ് പി ഭാസ്കരൻ. സിനിമാസംവിധായകൻ എന്ന നിലയിലും പ്രശസ്തനാണ് അദ്ദേഹം. വിദ്യാർത്ഥി നേതാവായി പൊതുരംഗത്ത്

വരികയും കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ മുന്നണി പോരാളി ആവുകയും ചെയ്തു. പുന്നപ്രവയലാർ സമരത്തെ വികാരതീവ്രമായി മലയാളികൾ ഏറ്റുവാങ്ങിയത് *വയലാർ ഗർജിക്കുന്നു* എന്ന കൃതിയിലൂടെയാണ്. ജീവിതത്തിൽ പല പ്രതിസന്ധി ഘട്ടങ്ങളെയും അദ്ദേഹത്തിന് തരണം ചെയ്യേണ്ടതായി വന്നിട്ടുണ്ട്. ഒരു ഘട്ടത്തിൽ താൻ വിശ്വസിച്ച പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിൽ നിന്ന് അകലേണ്ടിയും വന്നു. ഇതൊക്കെ ഒരു വ്യക്തിയിൽ സ്വാഭാവികമായി മാനസിക സംഘർഷങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കും, ഈ വൈരുദ്ധ്യങ്ങൾ അദ്ദേഹത്തിന്റെ കൃതികളിൽ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്.

പ്രതിഭാശാലിയും ചിന്താശീലരുമായ വ്യക്തികൾ സ്വയം വിലയിരുത്തുന്നവരാണ്. കവികളാകുമ്പോൾ അതെല്ലാം കവിതയിൽ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടുക സ്വാഭാവികം. ജീവിതത്തിൽ എന്നപോലെ കവിതയിലും തുറന്ന മനസ്സും ആത്മാർത്ഥതയും കാണിച്ച വ്യക്തിയാണ് പി.ഭാസ്കരൻ. കാലം ജീവിതത്തിൽ വ്യതിയാനങ്ങൾ വരുത്താറുണ്ട്. പി. ഭാസ്കരന്റെ ജീവിതത്തിലും വലിയ മാറ്റങ്ങൾ ഉണ്ടായി. വീണ്ടുവിചാരങ്ങളും പുനരാലോചനകളും കൊണ്ട് കലുഷമായ അനുഭവങ്ങളിലൂടെ ഒരു തിരനോട്ടം നടത്തുകയാണ് *ഒറ്റക്കമ്പിയുള്ള തംബുരു* എന്ന കൃതിയിൽ പി. ഭാസ്കരൻ. മറ്റൊരുതരത്തിൽ പറഞ്ഞാൽ കവിതയിൽ എഴുതിയ ആത്മകഥയാണിത്.

1940കളിലാണ് പി. ഭാസ്കരൻ കവിതാരംഗത്തേക്ക് കടന്നുവന്നത്. താൻ ജീവിച്ച കാലഘട്ടത്തോട് ഏറെ പ്രതികരിച്ച കവിയാണ് അദ്ദേഹം. ആദ്യകാല വിപ്ലവകവിതകളെ തുടർന്ന് വികാരസാന്ദ്രമായ പ്രണയകവിതകളും സിനിമാഗാനങ്ങളും അദ്ദേഹം രചിച്ചു. ജീവിതത്തിന്റെ ചൂടേറിയ അനുഭവങ്ങൾ കവിതയ്ക്ക് വിഷയമാക്കി. വില്ലാളി, ഓടക്കുഴലും ലാത്തിയും, മർദ്ദിതർ, പ്രേതങ്ങളുടെ പാട്ട്, വയലാർ ഗർജിക്കുന്നു, ചെങ്കാളിയപ്പൻ തുടങ്ങിയവയൊക്കെ കാലഘട്ടത്തോടുള്ള എഴുത്തുകാരന്റെ പ്രതികരണങ്ങളാണ്. 1945ൽ എഴുതിയ “കവിയുടെ ആത്മകഥ” എന്ന കവിതയിൽ ബാ

ല്യം മുതൽ സാഹിത്യലോകത്തേക്കുള്ള കടന്നു വരവിനെയും അവിടെ അനുഭവപ്പെട്ട നിരർത്ഥകതയുടെയും ചിത്രം കാട്ടിത്തരുന്നു.

അഴകിൻ മുഖം കാണാൻ
വെമ്പവേ, ലോകം കാട്ടും
നിഴലിൻ നിരയാലെൻ
കണ്ണുകൾ ഇരുണ്ടു പോയി (ഭാസ്കരൻ 2008:126)

എന്ന് ആ കാലത്തെ പറ്റി കവി പാടുന്നു.

പി. ഭാസ്കരന്റെ മേൽപ്പറഞ്ഞ കവിതകളൊക്കെ പരിശോധിച്ചാൽ ലഘു കവിതകൾ ആണെന്ന് മനസ്സിലാക്കാം. ലഘുഭാവഗീതങ്ങൾ എന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കാവുന്ന കവിതകളും സിനിമാഗാനങ്ങളും ആയിരുന്നു അദ്ദേഹത്തിന്റെ വിഹാരരംഗം. എന്നാൽ തന്റെ തട്ടകത്തിൽ നിന്നകന്ന് ആഖ്യാന രീതിയിലാണ് *ഒറ്റക്കമ്പിയുള്ള തംബുരു* രചിച്ചിരിക്കുന്നത് ചങ്ങമ്പുഴയുടെ 'പാടുന്ന പിശാച്' വയലാറിന്റെ 'ആയിഷ' ഒ.എൻ.വിയുടെ 'ഉജ്ജയിനി' 'സ്വയംവരം' എന്നിവ ആഖ്യാന വിഭാഗത്തിൽപ്പെടുന്നവയാണ്. എന്നാൽ *ഒറ്റക്കമ്പിയുള്ള തംബുരു* എന്ന കൃതിയെ ഇവയിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമാക്കുന്നത് കവിയുടെ കാവ്യരൂപത്തിലുള്ള ആത്മകഥ എന്ന രീതിയിലാണ്.

കൃതിയുടെ ഉള്ളറകളിലേക്ക് കടക്കുമ്പോൾ കാവ്യത്തെ പത്ത് ഭാഗങ്ങളായി ക്രമീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. ഭൂതകാലത്തിൽ നിന്ന് വർത്തമാനകാലത്തിലേക്കും, വർത്തമാനകാലത്തിൽ നിന്ന് ഭൂതകാലത്തിലേക്കുമുള്ള ഒരു സഞ്ചാരമാണ് ഈ കൃതി. ജീവിതയാത്രയിൽ താൻ അനുഭവിച്ച യാതനകളും കണ്ട കാഴ്ചകളും കവിയെ വല്ലാത്ത മാനസികപിരിമുറക്കത്തിലും രോഗത്തിലും കൊണ്ടെത്തിച്ചു. എന്നാൽ ബന്ധങ്ങളുടെ ബന്ധനമാകുന്ന ഒരു നൂലിഴ കവിയെ എപ്പോഴും താങ്ങിയിരുന്നു. ആ താങ്ങ് ഒരു ദർശനം പോലെ കവി കണ്ടെത്തുന്നു. അതാണ് ഈ കൃതിയിലെ പ്രധാന പ്രതീക

മായ 'അമ്മ'. ആ സവിധത്തിലേക്കുള്ള ഒരു തിരിച്ചുവരവാണ് ഒറ്റക്കമ്പിയുള്ള തംബുരു .

കവിത ആരംഭിക്കുന്നത് ഏതോ ദുർഘടമായ ജീവിതസമസ്യങ്ങളിൽ നിന്നും രക്ഷപ്പെടാൻ വെമ്പൽ കൊള്ളുന്ന ജീവനെക്കുറിച്ച് പറഞ്ഞുകൊണ്ടാണ്. അമ്മയുടെ കഴലിണയിലാണ് ആശ്രയസ്ഥാനം എന്ന് കവി മനസ്സിലാക്കുന്നു. തന്നെ താനാക്കി മാറ്റിയ കാരുണ്യമൂർത്തിയായ അമ്മയുടെ സവിധം ഉപേക്ഷിച്ചു പോകുന്നവനാണ് താനെന്ന ബോധം എഴുത്തുകാരനിൽ ഉണ്ടാകുന്നു.

രണ്ടാം ഭാഗത്ത് തന്റെ ദേശാടനത്തിന്റെ കഥ പറയുന്നു. ഒരു ചെറിയ മേൽവിലാസം പോലും തുണയ്ക്കാത്ത യാത്രയിൽ ഏതോ അദൃശ്യശക്തിയുടെ വാത്സല്യം കവി അനുഭവിച്ചിരുന്നു അപ്പോഴൊക്കെ ഒരു തിരിച്ചുവരവ് സ്വപ്നം കണ്ടിരുന്നു, എങ്കിലും പുലരികൾ തന്നെ പിന്തിരിപ്പിച്ചു. പഴയവ മറന്ന് പുതിയ കാഴ്ചകൾ, പ്രതീക്ഷകൾ, നാട്ടുകൾ, വീഥികൾ, നഗരപംക്തികൾ, സത്രങ്ങൾ എല്ലാത്തിനും ഒപ്പം യാത്ര ചെയ്തു .

അപരിചിതരെങ്കിലും ആത്മബന്ധത്തിന്റെ

മുഖപടം അണിഞ്ഞു സഹയാത്ര ചെയ്യുവോർ (ഭാസ്കരൻ 1994:18) അവർക്കൊപ്പം കവിയും കൂടി. പുതിയ കാഴ്ചകൾ ബുദ്ധിയെ ഭ്രമിപ്പിച്ചു, അവയിൽ അറിയാതെ മയങ്ങി. ഒരുവശത്ത് ഭരണതലത്തിലെ അതിക്രമങ്ങൾ എല്ലാം സാമ്പത്തിക അടിത്തറയിൽ അധിഷ്ഠിതമായ അവസ്ഥ. മറ്റൊരു വശത്ത് ചിലർ ഭരണയന്ത്രത്തിൽ പിടിച്ചു കയറാൻ തന്ത്രങ്ങൾ മെനയുന്നു. താൻ വിശ്വസിച്ചിരുന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിലെ വിള്ളലുകൾ അദ്ദേഹത്തെ ദുഃഖിപ്പിച്ചു. പുതിയ ലോകം കെട്ടിപ്പടുക്കാനായി ജീവിതം ഹോമിച്ച ധീരസഖാക്കളെ മറന്നു കൊണ്ടുള്ള നവാവതാരങ്ങളെ കണ്ട് കവി ഞെട്ടുന്നു. അപ്പോഴും പൊള്ളത്തരങ്ങളില്ലാത്ത നാടൻ ജീവിതകാഴ്ചകൾ ഒരു ആശ്വാസമാണ്. സന്മാർഗപരമായ അവരുടെ ജീവിതം അല്പം ആശ്വാസം പക

രുന്നു. തന്റെ ഉയർച്ചയുടെയും താഴ്ചയുടെയും ഈ ദിനങ്ങളിൽ 'അമ്മ' ഒരു അദൃശ്യശക്തി യായി തന്നെ ആശ്ലേഷിക്കുന്നുണ്ട്.

പല പുതിയ കാഴ്ചകൾ കണ്ടു മടുത്തു ഞാൻ

വികല സുഖഭോഗങ്ങൾ കണ്ടു വെറുത്തു ഞാൻ (ibid:25) എന്ന് ആ കാലത്തെപ്പറ്റി കവി പാടുന്നു .

താൻ യാത്ര ചെയ്ത വഴികളിൽ കണ്ട ദുർഘടം നിറഞ്ഞ കാഴ്ചകളെ കവി കുറിക്കുന്നു. നഗ്നസത്യം നിരത്തിയ വലിയ വിഷമുള്ളുകൾ, കൂർത്തുള്ള കല്ലുകൾ, പലരുടെ പൊട്ടിയ കണ്ണാടചില്ലുകൾ, പലരുടെ ഉണങ്ങിയ ചെന്നിണത്തുള്ളികൾ, പഥികർ പാതയിൽ എറിഞ്ഞിട്ടോടിയ പഴകിയ പ്രമാണങ്ങൾ, പാഴ്ത്തലയോട്ടുകൾ, മതാന്ധതാ വിദ്വേഷത്താൽ കുടിലജഡമാനസരായ മേധാവികൾ അന്യോന്യം മത്സരപകയാൽ വെടിവെച്ച തുരുമ്പാർന്ന ഉണ്ടകൾ ഇവയെല്ലാം കണ്ട് ഭയന്ന എഴുത്തുകാരൻ ഒരു രക്ഷാമാർഗ്ഗം കണ്ടെത്തുന്നു.

ഒരു ചെറിയ പാറ്റയായി ദീർഘദിനങ്ങളിൽ

നിരവധി ബൃഹത്തായ ഗ്രന്ഥങ്ങൾ തിന്നു ഞാൻ (ibid:29)

പഴകിയ ജനാലകൾ കൊട്ടിയടച്ചു കൊണ്ട് മൗനവല്മീകത്തിൽ കവി സ്വയം എരിയാൻ തീരുമാനിച്ചു. ചിറകുമുളച്ച് ചിത്രപതംഗമായി പാറി നടന്നു എന്നാൽ പൊള്ളുന്ന ഉല ചുറ്റുമുള്ളതിനാൽ പിടിച്ചുനിൽക്കാനായില്ല. വഴിപോക്കർ ആരോ ആതുരാലയത്തിൽ എത്തിച്ചു. ബിംബാത്മകഭാഷയിലൂടെയുള്ള ഇത്തരം വിവരണം പി.ഭാസ്കരൻ അനുഭവിച്ച വൈകാരിക സംഘർഷത്തെ സമർത്ഥമായി ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. ഈ ഘട്ടത്തിൽ അദ്ദേഹം മരണത്തെ മുഖാമുഖം കാണുക തന്നെ ചെയ്തു .

മരണം ഒരു മാറാത്ത കാട്ടുപേപ്പട്ടിയായി പകയോട് കിടന്നു 'കട്ടിലിൻ ചോട്ടിലായി' എന്ന് ഈ ദയനീയ മുഹൂർത്തത്തെ കവി സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു. എന്നാൽ ഡോക്ടറുടെയും നഴ്സിന്റെയും ആത്മാർത്ഥ പരിചരണം കവിയെ രോഗവിമുക്തനാക്കി. രക്ഷപ്പെട്ട കവി മരണമാകുന്ന പേപ്പട്ടി

ഓടിയെത്തുന്നതിനു മുൻപേ അമ്മയെ കാണാനുള്ള ആവേശത്തോടെ തന്റെ ജന്മഗൃഹം അന്വേഷിച്ച് യാത്രയായി. എവിടെയായാലും സ്വന്തം വേരുകൾ ഒരു നൂലിഴയെ പോലെ പിന്നാലെ ഉണ്ടാവുമെന്ന പാരമ്പര്യ ബോധത്തിൽ കവിയും എത്തിപ്പെടുന്നു. എന്നാൽ അവിടെ എത്തുമ്പോൾ

ചോരുന്ന കണ്ണുമായി മുറ്റത്തെയും മാവുമർമ്മരഗദ്ഗദദുർവഹ ഭാരമാർ–

'ന്നമ്മ' യെന്നൊന്നു പറഞ്ഞുനിർത്തീടവേ ഞെട്ടി വിറച്ചു പതിച്ചു

ഞാൻ മുറ്റത്തു ഞെട്ടറ്റു വീഴുന്ന ഗൗളികരിക്കുപോൽ (ibid:37)

എന്നാലും മംഗല പൂത്തിരുവാതിര നക്ഷത്രം കവിയുടെ കാതിൽ 'നിൻ ജനയിത്രിയാൾ നശ്വരയാകുമോ?' എന്ന് ചോദിച്ചത് അദ്ദേഹത്തെ ആശ്വസിപ്പിച്ചു.

അമ്മ ഒരിക്കലും തന്നെ ഉപേക്ഷിച്ചു പോകില്ല എന്ന ബോധം എഴുത്തുകാരനിലുണ്ടാകുന്നു. എല്ലാത്തിനും മാതാവായ പ്രപഞ്ചത്തെ അദ്ദേഹം വണങ്ങുന്നു. മാതാവ് മകനെ ആശ്വസിപ്പിച്ച് വാത്സല്യപൂർവ്വം കുടുംബകാര്യങ്ങൾ ഏൽപ്പിക്കുന്നു. ഇനിയൊരു ഒളിച്ചോട്ടം വേണ്ട എന്നും നിർദ്ദേശിക്കുന്നു. താനൊരു മുടിയനായ പുത്രനായിരുന്നു എന്ന് തിരിച്ചറിയുന്ന കവിമനസ്സിന്റെ വിങ്ങലുകൾക്ക് ശാന്തി ലഭിച്ച ആ രാത്രിയിൽ സുഖനിദ്രയുടെ നിർവൃതിയിൽ ഒരു പട്ടുനൂൽ പാൽപ്പുഴവിനെ പോലെയായി കവിയും .

വീട്ടുവളപ്പിൽ ചുറ്റിത്തിരിയുമ്പോൾ വേലികൾ ഇല്ലാത്ത കൊയ്ത്തു നടക്കുന്ന പുഞ്ച വയലുകൾ അദ്ദേഹം കാണുന്നു. ഇവിടെ നാട്ടിൻപുറത്തിന്റെ നന്മ ദർശിക്കുന്നു. നഷ്ടബോധത്തിന്റെ ചില കണക്കുകൾ ചികയുമ്പോൾ ഗൃഹാതുരതയോടെ അവയൊക്കെയും മനസ്സിൽ കടന്നുവരുന്നു. ബാല്യകാലാനുഭവങ്ങൾ, കൗമാരകാല കുസൃതികൾ, പ്രണയ സങ്കൽപ്പങ്ങൾ, പിതാവിന്റെ വിയോഗം, കവിതയുടെ സ്വർലോകം കൈവന്നത്, കലാലയ ജീവിതം, വിപ്ലവപ്രസ്ഥാനത്തിൽ ആകൃഷ്ടനായത്, വിപ്ലവപോരാളിയായത്, വിപ്ലവത്തിനായി കലയെ കാഴ്ചവെച്ചത്, ആദർശത്തിൽ അടിയുറച്ചു നിന്ന

തിനാൽ ജയിൽവാസം അനുഭവിച്ചത്, ലോക്കപ്പ് മർദ്ദനം ആവേശമായി മാറിയത്, അടിയുറച്ച് വിശ്വസിച്ച തത്വശാസ്ത്രത്തിൽ വന്ന വ്യതിയാനം തന്നെ വേദനിപ്പിച്ചത്. ഒടുവിൽ പാത പിഴച്ചെന്ന് തന്നെ തോന്നി അങ്ങനെ ഒരു തിരിച്ചുവരവ് അനിവാര്യമായപ്പോൾ ഏതോ അദൃശ്യത തന്നെ തിരിച്ചു വിളിച്ചു. തിരിച്ചു വരവിനെ കവി 'രണ്ടാം ഗൃഹപ്രവേശം' എന്നാണ് വിളിക്കുന്നത്.

രണ്ടാം ഗൃഹപ്രവേശം കവിക്ക് പല പ്രതീക്ഷകളും സ്വപ്നങ്ങളും നൽകി. ആ ആനന്ദത്തിൽ അദ്ദേഹം നിർവൃതിയുടെ പുതിയ ലോകം കണ്ടു. "എന്നെ മറ്റേതോ മനുഷ്യനായി മാറ്റി, മറ്റെല്ലാം മറന്നു പുറത്തേക്കിറങ്ങി ഞാൻ" (ibid:58). പിന്നെ എപ്പോഴും തംബുരുവിന്റെ ശ്രുതിയിൽ അമ്മേ എന്ന ഗദ്ഗദസ്പന്ദമാണുള്ളത്. തന്നിലെ ഈ മാറ്റങ്ങളൊക്കെ ജീവിതത്തെ സംഗീതസാന്ദ്രമാക്കി എന്ന് കവി തിരിച്ചറിയുന്നു.

പത്താം ഭാഗത്തെത്തുമ്പോഴേയ്ക്കും കവി ചിന്തിക്കുന്നത് തന്റെ ദീർഘനാളത്തെ യജ്ഞത്താൽ ലഭിച്ച ഈ ഗാനത്താൽ, മൂന്നോ നാലോ പുൽക്കൊടിക്കുരുന്നുകൾക്കെങ്കിലും ആനന്ദലഹരി ഉണ്ടായാൽ അതുമതി തന്റെ ജന്മം ധന്യമാകാൻ എന്നാണ്. നാട്ടിൻപുറനന്മകളായ വിഷുവും ഉത്സവങ്ങളും മറ്റു കാഴ്ചകളും കണ്ട് കവി തംബുരു മീട്ടി പാടുന്നു. ഒടുവിൽ കവിയുടെ ചിന്ത എത്തി നിൽക്കുന്നത് പ്രപഞ്ചം എന്ന സത്യത്തിൽ അതിലെ കൊച്ചുഭൂമിയിൽ ഒരു ചെറുകീടമായി മൂളാൻ കഴിഞ്ഞെങ്കിൽ എന്നാണ്.

കൊച്ചു നുൽപന്താമെന്റെ ധരയിൽ പറ്റിച്ചേർന്നോരു
ചെറു കീടത്തിനും മൂളുവാൻ കഴിഞ്ഞെങ്കിൽ ...... (ibid:60)

പ്രപഞ്ചം എന്ന സത്യത്തിന്റെ അത്ഭുതചര്യകളെ വാനോളം പുകഴ്ത്തി അവിടെ തന്നാലോളം കഴിയുന്ന കർമ്മത്തെ അനുഷ്ഠിക്കാൻ അനുവദിക്കണേയെന്ന യാചനയോടെയാണ് കൃതി അവസാനിക്കുന്നത്. ആത്മസംഘർഷത്തിന് കാവ്യാത്മകമായൊരു ആവിഷ്കരണം നൽകുന്നതിൽ സ്വാഭാവികമായും പി.ഭാസ്കരൻ വിജയിച്ചിരിക്കുന്നു.

ലളിതവും ഹൃദ്യവുമായ ശൈലിയിൽ ആവിഷ്കരിക്കാനുള്ള പി. ഭാസ്കരന്റെ കഴിവ് ഈ കൃതിയിലും പ്രകടമാണ്. മധുരവും ദീപ്തവുമായ സമീപനമാണ് ഇവിടെ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

അതുവരെയും അജ്ഞാത താപനിമഗ്നമായ്
അതുവഴി ഗമിപ്പോർക്കു കാനൽ നീർമാത്രമായ്
മരുവിയ മണൽക്കാട്ടുകൾ കാൽനിമിഷം കൊണ്ട്

കവിതയുടെ കാനനച്ചോലയായി മാറിടും (ibid:14) എന്ന കവി കൽപ്പന പോലെ തന്നെയാണ് ഈ കൃതിയും. 'നിരഘജലകേളിയിൽ നീന്തിത്തുടിക്കുന്ന സ്വരസുധ തുളുമ്പും പ്രയോഗയോഗങ്ങളും അനവരതമർത്ഥവും പ്രാസവും വൃത്തവും അനുനിമിഷമനുനിമിഷമാവണിപ്പൂക്കളായ് കവിതയുടെ പൂക്കട തന്നിൽ നിറച്ചെടുത്തവനിയിൽ അതുല്യമാം പൂക്കളം തീർക്കുന്ന കവനവരവർണ്ണിനീ നൃത്തവും സൽകലാ പ്രമദവന ദേവതാലാസ്യവിലാസവും' എന്ന് തന്റെ കവിതയെ കവി നിർവചിക്കുന്നുണ്ട് (ibid:14).

നാടോടിയും കേരളീയവുമായ ശൈലിക്ക് പ്രാധാന്യം നൽകിയാണ് രചന നിർവഹിച്ചിരിക്കുന്നത്. കേരളീയ പൈതൃകത്തിൽ നിന്നും ഊറ്റിയെടുത്ത പദഘടന ഈ കൃതിക്ക് കൂടുതൽ സൗന്ദര്യവും ശക്തിയും പ്രധാനം ചെയ്തിരിക്കുന്നു.

കൊയ്ത്തു നടക്കുന്ന പുഞ്ചവയലിലും നീലക്കറുകയും മുത്തങ്ങയും നെയ്ത്ത
ചേലയുണങ്ങാൻ വിരിച്ച വഴിയിലും തെങ്ങുകൾ പൂക്കുലത്തുമാരി
പെയ്യുന്ന മണ്ണിലും മാമ്പൂ മണക്കുന്ന തോപ്പിലും കൈതയും കൈനാറിയും
ചന്ദനത്തിരി കത്തിച്ചുവച്ച നടവഴി താണ്ടി ഞാൻ (ibid:44)

കേരളീയത നിറഞ്ഞ ഇത്തരം വാങ്മയ ചിത്രങ്ങൾ കവിതയിൽ പല യിടത്തും കാണാം. ദർശനം, പ്രതീകം എന്നൊക്കെ വിശേഷിപ്പിക്കാവു ന്ന അമ്മയെക്കുറിച്ച് പറയുന്നത് സവിശേഷ പരിചിന്തനം അർഹിക്കുന്നു ണ്ട് . കായലിൻ മാറിലെ കുളിരണിയുന്ന ഉച്ചയിലെ ചെറുകാറ്റാണെന്നും വഴിയാത്രക്കാരന് പ്രേമ മധുകലശമേകുന്ന ചെന്തെങ്ങാണെന്നും കനക മണിമുത്തണികൾ കിങ്ങിണി കെട്ടിയ കതിരുകളിളകുന്ന വയൽചാർത്ത് പോലെയുമാണ് 'അമ്മ' യെന്ന് കവി കണ്ടെത്തുന്നു. കവിയുടെ അനുഭവ തീവ്രതകളിൽ നിന്നും ഉരുത്തിരിഞ്ഞുവന്ന മാനവികതയുടെ പ്രതീകമായും അമ്മയെ കണക്കാക്കാം.

ഇത്തരത്തിൽ വായനക്കാരെ ഹൃദ്യമായ ആസ്വാദന മേഖലയിലേക്ക് നയിക്കാൻ പരിപക്വമാണ് ഈ കവിത. തംബുരുവിന്റെ മുഴക്കം പോലെ ഹൃദ്യമാണ് ഓരോ ഭാവവും. തംബുരു പലവിധം ഉണ്ടെന്നിരിക്കെ 'ഒറ്റക്കമ്പി യുള്ള തംബുരു' എന്ന വിശേഷണം വളരെ വിചാരരമണീയമായിരിക്കുന്നു. ഒരുപക്ഷേ മനുഷ്യാവസ്ഥയെ കുറിച്ചുള്ള അദ്ദേഹത്തിന്റെ ദർശനം ഇതിൽ ഒളിഞ്ഞിരിപ്പുണ്ടാവാം. അതുകൊണ്ടു തന്നെ മലയാള കവിതാസാഹിത്യ ത്തിലെ വേറിട്ടൊരു ശബ്ദമായി ഈ കവിത നിലനിൽക്കുന്നു .

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, നടുവട്ടം, *ആത്മകഥാസാഹിത്യം മലയാളത്തിൽ*, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 1998.

ഭാസ്കരൻ, പി., *പി.ഭാസ്കരൻ കൃതികൾ സമ്പൂർണം*, ഡി.സി ബുക്സ്, കോ ട്ടയം, 2008.

ഭാസ്കരൻ പി, *ഒറ്റക്കമ്പിയുള്ള തംബുരു*, കറന്റ ബുക്സ്, തൃശ്ശൂർ 1994.

ഒ.എൻ.വി., "ആമുഖം" പി.ഭാസ്കരൻ, *പി.ഭാസ്കരൻ കൃതികൾ സമ്പൂർണ്ണം*, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2008.

കൃഷ്ണവാരിയർ, എൻ.വി., “അവതാരിക” പി. ഭാസ്കരൻ, *ഒറ്റക്കമ്പിയുള്ള തംബുരു*, കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശ്ശൂർ, 1994.

കേശവമേനോൻ, കെ.പി., “ആത്മകഥാസാഹിത്യം” നടുവട്ടം ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, *ആത്മകഥാസാഹിത്യം മലയാളത്തിൽ*, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 1998

Cuddon, J.A., *Dictionary of Literary Terms &Literary Theory*, Penguin Group, London 2013.

ഡോ.ഡേവിസ് സേവ്യർ

തുടി റിസർച്ച് ജേണൽ
ISSN – 2320-8880
ലക്കം – 4 വോള്യം – 10

പദപ്രയോഗങ്ങളിലെ അർഥവിസ്മയം

സംഗ്രഹം:

സമാനപദങ്ങൾ എന്നു തോന്നിക്കുന്ന അർഥവൈജാത്യപദങ്ങൾ ഭാഷയിൽ ധാരാളമുണ്ട്. അവയുടെ നിരുക്തിയും പൊരുളും കണ്ടെത്തിയാലേ അവതമ്മിലുള്ള സാജാത്യ-വൈജാത്യങ്ങൾ വ്യക്തമാവുകയുള്ളു. പൊരുളറിഞ്ഞ് വാക്കുകൾ പ്രയോഗിച്ചില്ലെങ്കിൽ വിവക്ഷിതം അപ്പാടെ മാറിപ്പോകാം. സൂക്ഷ്മാർഥനിവേദനം ആശയത്തെ ശക്തിപ്പെടുത്തും. വൈയാകരണമതങ്ങളുടെ പിൻബലത്തിലാണ് നിരുക്ത്യർഥം അന്വേഷിച്ചിട്ടുള്ളത്. കവിതകളിൽനിന്നും ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളിൽ നിന്നും ദൃഷ്ടാന്തങ്ങൾ ചൂണ്ടിക്കാട്ടിയതു് പഠിതാക്കൾക്ക് ഏറെ പ്രയോജനപ്പെടും.

താക്കോൽ വാക്കുകൾ:

നിരുക്തി, അർത്ഥപരിവർത്തനം, ഭാഷാമിശ്രപദം, ജീവൽഭാഷ, അനുനാസികാതിപ്രസരം

പൊങ്കലും പൊങ്കാലയും

ദക്ഷിണതിരുവിതാംകൂറിലെ ദേവീക്ഷേത്രങ്ങളിൽ നടത്തുന്ന ഒരു വഴിപാടാണ് പൊങ്കാല. ആറ്റുകാൽ ഭഗവതീക്ഷേത്രത്തിലെ പൊങ്കാല മഹോത്സവം ഏറെ പ്രസിദ്ധമാണല്ലോ. മലയാളത്തിലെ നിഘണ്ടുകാരന്മാർ

പൊങ്കാല എന്ന വാക്കിന് അർഥം നൽകുന്നുണ്ടെങ്കിലും നിരുക്തി വ്യക്തമാക്കുന്നില്ല. 'പ്രഭാതത്തിൽ അരിവച്ച് സൂര്യപൂജ അഥവാ ദേവപൂജ നടത്തലാ'ണ് ശബ്ദതാരാവലികാരന് പൊങ്കാല. പൊങ്കലും പൊങ്കാലയും ഒന്നാണെന്ന മട്ടിലാണ് പൊതുവെ നിഘണ്ടുക്കളിലെ പ്രതിപാദനം. എന്നാൽ നിഷ്പത്തിപ്രകാരം പൊങ്കലും (പൊങ്ങൽ) പൊങ്കാലയും ഭിന്നങ്ങളാണ്.

'പൊങ്കൽ' എന്ന പദത്തിന്റെ വാച്യാർഥം 'തിളയ്ക്കൽ' എന്നാണ്. 'തിളപ്പിച്ചെടുക്കുന്ന നിവേദ്യം' എന്ന അർഥം ലാക്ഷണികമായി വന്നുചേരുന്നു. പൊൻ+കൽ, സന്ധിയിൽ പൊങ്കൽ എന്നാകും. വർത്സ്യ'ന'കാരത്തിന് പരസവർണ്ണനം വന്ന രൂപമാണ് പൊങ്കൽ. പൊൻ+കൽ → പൊങ്+കൽ → പൊങ്കൽ. കാർഷികോത്സവമാണ് തമിഴ്നാട്ടുകാർക്ക് പൊങ്കൽ. മകരപ്പൊങ്കൽ (തൈപ്പൊങ്കൽ) മാട്ടുപ്പൊങ്കൽ എന്നിവ ഉദാഹരണം(കർത്താ 1998:326). പൊങ്കൽ, പൊങ്കാല എന്നീ പദങ്ങൾക്ക രൂപപരമായിത്തന്നെ വ്യത്യാസമുണ്ട്. പദമധ്യത്തിലെ സ്വരദീർഘവും പദാന്ത്യത്തിലെ 'അ'കാരവുമാണ് തമ്മിലുള്ള ഭേദം. പൊൻ+കാല, സന്ധിയിൽ പൊങ്കാലയാകും. പൊങ്കൽ എന്ന പദത്തിന്റെ നിരുക്തി ഇവിടെയും അനുവർത്തിക്കുന്നു. അതായത്, ഉത്തരപദാദിയിലെ 'ക'കാരം പൂർവപദാന്ത്യത്തിലെ 'ന'കാരത്തെ 'ങ'കാരമാക്കുന്നു. പൂർവസവർണനംതന്നെ. പൊൻ+കാല→പൊങ്+കാല→പൊങ്കാല. മീങ്കാരി (മീൻ+കാരി), തങ്കാര്യം (തൻ+കാര്യം) തുടങ്ങിയ രൂപങ്ങൾ വാമൊഴിയിലുണ്ടല്ലോ.

'പൊൻ' എന്ന പൂർവപദത്തിന് സ്വർണം, പ്രകാശം, അഴക്, സൂര്യൻ എന്നൊക്കെ അർഥമുണ്ട്. 'കാല' എന്നാൽ പ്രഭാതം. 'കാലൈ' എന്ന തമിഴ്പദത്തിന്റെ രൂപഭേദമാണ് കാല. 'കാല'യ്ക്ക് സമയം, അവസരം, പ്രഭാതം, സൂര്യൻ എന്നെല്ലാമാണ് അർഥം. സംസ്കൃതത്തിലെ കാല്യവുമായി കാലയ്ക്ക് ബന്ധമുണ്ടാവാം. അപ്പോൾ പൊങ്കാലയ്ക്ക് കാ

ഞ്ചനകാല്യം, അഥവാ സുവർണപ്രഭാതം എന്ന വാച്യം വന്നുചേരുന്നു. ഈശ്വരപ്രീതിക്കുവേണ്ടി സുപ്രഭാതം നേരുന്ന കർമമാണ് പൊങ്കാല. പൊങ്കാലയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് പൊങ്കൽ നൈവേദ്യം തയ്യാറാക്കുന്നത്. അതാവാം ഒരുപക്ഷേ, പൊങ്കലും പൊങ്കാലയും ഒന്നെന്നു കരുതാൻ കാരണമായത്(ലത വി. നായർ 2019:547).'പൊങ്കൽ' അനുനാസികാതിപ്രസരംമൂലം 'പൊങ്ങൽ' ആകുമെങ്കിലും പൊങ്കാല, 'പൊങ്ങാല'എന്നാകുന്നില്ല."കൽടാവുകൾക്കില്ലിതത്രേ/ അതിപ്രസരമെന്നതു്" (രാജരാജവർമ്മ 1998: 136)എന്ന കേരളപാണിനീയമതത്തിന്റെ പ്രസക്തി പൂർണ്ണമായി ഇല്ലാതായിട്ടില്ലല്ലോ!

നിർണയവും നിർണയനവും

നിർണയവും നിർണയനവും രണ്ടാണെന്നു പലർക്കും അറിഞ്ഞുകൂടാ. അവർ രണ്ടിടത്തും നിർണയം പ്രയോഗിക്കുന്നു. നിർ+നയം=നിർണയം."ഋഷരേഫങ്ങൾക്കു പിന്നിൽ നാവുണ്ടാവായ്ച്ചമഞ്ഞിടും" (ദാമോദരൻനായർ 2013:347)എന്ന നിയമപ്രകാരം നിർ+നയം, നിർണയം എന്നാകുന്നു."ബുദ്ധിയുടെ മറുകരയെ നല്ലവണ്ണം നയിക്കുന്നത് നിർണ്ണയം" (ശാസ്ത്രി 1991:110). 'തീർച്ച' എന്നാണ് ഈ പദത്തിന്റെ പ്രസിദ്ധമായ അർഥം."സ്വർണ്ണവർണ്ണമരയന്നം മഞ്ജുനാദമിതു നിർണ്ണയമെനിക്കിണങ്ങുമെന്നു തോന്നും." (പരമേശ്വരൻ മൂസ്സത്, 2013:136) എന്നിടത്തെ നിർണയത്തിന് 'തീർച്ചയായിട്ട്' എന്നാണല്ലോ വിവക്ഷിതം. ഉറപ്പ് എന്നും നിർണയത്തിന് അർഥമുണ്ട്. 'എന്തു ത്യാഗം സഹിച്ചും പരീക്ഷയിൽ വിജയം നേടുമെന്നു നിർണയം' എന്ന വാക്യത്തിലെ നിർണയം കൊണ്ട് ഉറപ്പുനൽകലാണല്ലോ ഉദ്ദിഷ്ടം.

തീരുമാനമാണ് നിർണയമെങ്കിൽ, തീരുമാനിക്കലാണ് നിർണയനം. നിർ+നയനം=നിർണയനം. അതായത് നിർണയിക്കുന്ന പ്രവൃത്തിയെ നിർണയനം കുറിക്കുന്നു. തീർച്ചയാക്കൽ, നിശ്ചിയിക്കൽ, തിട്ടംവരുത്തൽ (ascertainment, determining)എന്നീ വിവക്ഷിത

ങ്ങളിലാണ് നിർണയനം പ്രയോഗിക്കേണ്ടത്. വൈയാകരണന്റെ ഭാഷയിൽ പറഞ്ഞാൽ, നിർണയം കേവലനാമവും നിർണയനം കേവലക്രിയാനാമവുമാണ്. നിർണയനം വേണ്ടിടത്ത് നിർണയം പ്രയോഗിച്ചാൽ അർഥവിപര്യയം ഉണ്ടാകാം. രോഗനിർണയം – രോഗനിർണ്ണയനം;മൂല്യനിർണയം – മൂല്യനിർണയനം;സ്ഥാനാർത്ഥിനിർണയം – സ്ഥാനാർഥിനിർണയനം;പൗരത്വനിർണയം – പൗരത്വനിർണയനം;മണ്ഡലനിർണയം – മണ്ഡലനിർണയനം ഇവ തമ്മിലുള്ള അർഥവ്യത്യാസം ശ്രദ്ധിക്കുക. 'കോവിഡുനിർണയം' എന്നു പറഞ്ഞാൽ അവിടെയുള്ളവർക്ക് അഥവാ അവിടെ ചെല്ലുന്നവർക്ക് കോവിഡ് തീർച്ച എന്ന സൂചന വരാം. പകരം കോവിഡ് ഉണ്ടോ എന്നു തിട്ടപ്പെടു<u>ത്തു</u>ന്നതിന് കോവിഡുനിർണയനം എന്നായാൽ നന്നായി. നിർ+നോദം=നിർണ്ണോദം (നിർണ്ണോധം തെറ്റ്) ആകുന്നതും മേൽസൂചിപ്പിച്ച നിയമപ്രകാരമാണ്. നിർണ്ണോദത്തിന് ഓടിക്കൽ, ബഹിഷ്കരിക്കൽ എന്നൊക്കെയാണ് അർഥം. ചുരുക്കത്തിൽ, നിർണയം വേറെ നിർണയനം വേറെ എന്നു മനസ്സിലാക്കണം.

പ്രകർഷവും പ്രഹർഷവും

പ്ര എന്ന ഉപസർഗം ചേർന്നുള്ള ഒട്ടേറെ പ്രയോഗങ്ങൾ സംസ്കൃതത്തിലുണ്ട്. പ്ര+കർഷം=പ്രകർഷം; പ്ര+ഹർഷം=പ്രഹർഷം. 'പ്രകർഷേണ' എന്നതിന്റെ ചുരുക്കരൂപമാണ് ഇവിടെ പ്ര. വർദ്ധിച്ചത് എന്നാണ് പ്രകൃതത്തിൽ പ്രകർഷേണയുടെ അർഥം. ധാതുവിന്റെ പൂർവപദമായിനിന്ന് അതിന്റെ അർഥത്തെ ഭേദിപ്പിക്കലാണ് 'പ്ര' എന്ന ഉപസർഗ്ഗത്തിന്റെ ധർമം (രാജരാജവർമ്മ 1987:240).'പ്രകർഷേണയുള്ള മോദ'(വർദ്ധിച്ച സന്തോഷം) മാണല്ലോ പ്രമോദം. പ്രരോദനം, പ്രച്ഛന്നം, പ്രലോഭനം, പ്രക്ഷേപം, പ്രജനനം, പ്രബലം, പ്രശാന്തം, പ്രസ്ഫുടം, പ്രകോപം, പ്രചരണം മുതലായവയിൽ 'പ്ര' എന്ന ഉപസർഗം ചേർന്നുനിൽക്കുന്നു.

'പ്ര' എന്ന ഉപസർഗം ചേർന്ന പദമാണ് പ്രകർഷം. (പ്ര+കർഷം) ആധിക്യം, ശ്രേഷ്ഠത, അധികാരം, ദൈർഘ്യം, സാർവ്വത്രികത എന്നെല്ലാം പ്രകർഷത്തിന് അർഥമുണ്ട്. വർദ്ധിച്ച ഹർഷമാണ് പ്രഹർഷം (പ്ര+ഹർഷം). സന്തോഷം, രോമാഞ്ചം എന്നീ വിവക്ഷിതങ്ങൾ കൂടാതെ, ലിംഗത്തിന്റെ ഉയർച്ച (ലിംഗോദ്ധാരണം) എന്നും പ്രഹർഷത്തിന് അർഥമുണ്ട്. മനസ്സിനുണ്ടാകുന്ന പ്രസാദമാണ് ഹർഷം. പ്രിയസമാഗമജന്യമായ സുഖവിശേഷവും ഹർഷമാകാം.

ഭക്തി ശബ്ദത്തോട്ട് പ്രകർഷവും പ്രഹർഷവും വെവ്വേറെ സമാസിക്കാം. ഭക്തിയുടെ ആധിക്യം സൂചിപ്പിക്കാൻ ഭക്തിപ്രകർഷം എന്നു പറയാം. വർദ്ധിച്ച ഭക്തിയാണ് ഭക്തിപ്രകർഷം. ഭക്തിപ്രഹർഷം സമാനാർഥം നൽകുന്നില്ല. ഭക്തിപ്രഹർഷം അത്യാനന്ദമോ രോമാഞ്ചം കൊള്ളലോ മാത്രമല്ല. ലൈംഗികവിജൃംഭണം കൂടിയാണ്. ആ നിലയ്ക്ക് 'ഭക്തിപ്രഹർഷം' എന്നെഴുതിയാൽ ദുഃസൂചന കടന്നുകൂടാം. ഭക്തിയുടെ ആധിക്യത്തെയോ ശ്രേഷ്ഠതയെയോ കുറിക്കാൻ ഭക്തിപ്രകർഷം എന്നുതന്നെയാണ് വേണ്ടത്. പ്രകർഷം-പ്രഹർഷം കയ്ക്ക് ശക്തി പോരെന്നു കരുതി തൽസ്ഥാനത്ത് ഹ വയ്ക്കുമ്പോൾ വിവക്ഷിതം അപ്പാടെ മാറിപ്പോകുന്നു. രുക്കവില്ലിലെ ഭക്തിപ്രകർഷത്തെ ഭക്തിപ്രഹർഷമാക്കിയാൽ "അർഥത്തിനു തൂക്കം കുറയുന്നു. ആശയത്തിന്റെ വില്ലൊടിയുന്നു;ഭക്തി വിഭക്തിയാകുന്നു." (നാരായണൻ 2020:75)വാർത്തയെഴുതുന്ന മാധ്യമപ്രവർത്തകൻ ഇതൊന്നും ചിന്തിച്ചിരിക്കാനിടയില്ല. നാലുകോളം വാർത്തയ്ക്കു പറ്റിയ ശീർഷകം എന്നേ കരുതിക്കാണുകയുള്ളൂ. എന്നാൽ അർഥമറിയാവുന്ന വായനക്കാരുടെ നേരെയുള്ള കൊഞ്ഞനം കാട്ടലായതു മാറാം.

കള്ളുഷാപ്പും സ്പിരിറ്റുകുപ്പിയും

ജീവൽഭാഷകൾക്ക് കാലപ്പോക്കിൽ മാറ്റങ്ങൾ ഉണ്ടായിക്കൊണ്ടിരിക്കും. വികാരങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് നിലവിലുള്ള ഭാഷാനിയമങ്ങൾ പൊളിച്ചെഴുതേണ്ടതായി വരാം. അതിനെ നിയമവിരുദ്ധപ്രവൃർത്തിയായി കണക്കാ

ക്കാനാവില്ല. ഭിന്നഗോത്രഭാഷകളിലെ പദങ്ങൾ തമ്മിൽ സമാസിക്ക രുതെന്നായിരുന്നു ഒരുകാലത്തെ നയം. അങ്ങനെ നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്ന സങ്കരപദങ്ങളെ അപരൂപങ്ങളായാണ് കണക്കാക്കിയിരുന്നത്. മീൻചന്ത എന്നല്ലാതെ മത്സ്യമാർക്കറ്റ് എന്നെഴുതാൻ സമീപകാലംവരെ അനുവ ദിക്കപ്പെട്ടിരുന്നില്ല. എന്നാൽ അന്യഭാഷാസ്വാധീനം പ്രബലമായതോടെ സങ്കരപദങ്ങളോടുള്ള പതിത്യത്തിന് അയവ് സംഭവിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഇനി ഈ പ്ര വണത ഒഴിവാക്കി മലയാളത്തിന്ന് മുന്നോട്ടുപോകാനാവില്ല.

ഇംഗ്ലീഷും മലയാളവും ചേർന്ന് അശിഥിലമായി രൂപംകൊണ്ട ഏതാ നും മിശ്രപദങ്ങളെ പരിചയപ്പെടാം. മിശ്രണം പ്രധാനമായി രണ്ടുതരത്തി ലാണ് സംഭവിച്ചത്. ഒന്ന്:മലയാളപദങ്ങൾ മുന്നിലും ഇംഗ്ലീഷ് പദങ്ങൾ പിന്നിലും ചേർന്നുവരുന്നവ. ഉദാഹരണം: കുട്ടിബെൽറ്റ്, കണക്കുബുക്ക്, നീലഷർട്ട്, യുവപ്രൊഫസർ, കള്ളനോട്ട്, കള്ളുഷാപ്പ്, പെൺപോലീസ്, മഞ്ഞപ്പെൻസിൽ, ചന്ദനഫാക്ടറി മുതലായവ. രണ്ട്:ഇംഗ്ലീഷ് വാക്ക് മു മ്പിലും മലയാളം വാക്ക് പിന്നിലുമായി സമാസിക്കുന്നവ. ഉദാ: റെഡി മെയ്ഡ് ഉടുപ്പ്, മാർബിൾക്കല്ല്, സോപ്പുപൊടി, സിനിമക്കൊട്ടക, ഫ്ര ഷ്മീൻ, സ്പിരിറ്റുകുപ്പി, സിൽക്കുതുണി തുടങ്ങിയവ. കൂടാതെ ഇംഗ്ലീഷ് പദ ങ്ങളിൽ മലയാളപ്രത്യയം ചേർത്തും മലയാളം വാക്കുകളിൽ ഇംഗ്ലീഷ് പ്ര ത്യയം ചേർത്തും പുതുപദങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കാറുണ്ട്. ആശുപത്രികൾ (ആശു പത്രി+കൾ), പോലീസുകാരൻ (പോലീസ്+കാരൻ), സൂപ്രണ്ടുമാർ (സൂ പ്രണ്ട്+മാർ) എന്നിവ മലയാളം പ്രത്യയം ചേർന്ന ഇംഗ്ലീഷ് വാക്കുകളാ ണ്. കട്ടൻസ് തൊഴിലാളി, അച്ചായൻസ്, അളിയൻസ് മുതലായവയിൽ ഇംഗ്ലീഷ് പ്രത്യയം ചേർന്നുനിൽക്കുന്നു. “അന്യഭാഷാപദങ്ങൾ സൗകര്യം പോലെ സ്വായത്തമാക്കുന്ന കാര്യത്തിൽ മലയാളത്തിന്ന് ഇതര ഇന്ത്യൻ ഭാഷകൾക്കൊന്നുമില്ലാത്ത കരുത്തുണ്ട്. മലയാളത്തിന്റെ അനുസ്യൂതമായ വികാസത്തിന്റെ നിദാനവും ഇതുതന്നെ” (അർജ്ജുനൻ, വെള്ളായണി

2021:196).ഇംഗ്ലീഷിനോടാണ് ഏറ്റവും കൂടുതൽ ആധമർണ്യം മലയാളത്തിനുള്ളത് എന്ന വസ്തുത മറക്കരുതല്ലോ.

വിരഹിയും വിരഹിണിയും

വിരഹം പ്രമേയമായി വരുന്ന ഒരു വിഭാഗം കാവ്യങ്ങൾ പണ്ടുണ്ടായിരുന്നു. സന്ദേശകാവ്യങ്ങൾ എന്ന പേരിലാണ് അവ അറിയപ്പെട്ടത്. വിരഹാർത്തനായ നായകൻ അതേ അവസ്ഥയിലുള്ള നായികയ്ക്ക് ദൂതൻവഴി സന്ദേശം നൽകലാണ് സന്ദേശകാവ്യങ്ങളുടെ പൊതുസ്വഭാവം. സന്ദേശഹരൻ, സന്ദേശം, യാത്രാവർണന, നായികാവർണന എന്നിങ്ങനെ കൃത്യമായി വികസിക്കുന്ന കഥാതന്ത്രം സന്ദേശകാവ്യങ്ങൾക്കുണ്ട്. മലയാളത്തിലുണ്ടായ സന്ദേശകാവ്യങ്ങളിൽ പ്രമുഖമായത് *ഉണ്ണുനീലിസന്ദേശ*മാണ്. അജ്ഞാതകർത്തൃകമായ ഈ കൃതിയുടെ രചനാകാലം പതിന്നാലാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ മൂന്നാം പാദമാണെന്ന് കരുതപ്പെടുന്നു.

പല കാരണങ്ങളാൽ രണ്ടിടത്താകുന്ന നായികയും നായകനും അനുഭവിക്കേണ്ടിവരുന്ന വിരഹ(വിയോഗം)മാണ് സന്ദേശകാവ്യങ്ങളുടെ ഘടനയെ നിയന്ത്രിക്കുന്നത്. പ്രിയജനങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള വേർപാടാണ് യഥാർഥത്തിൽ വിരഹം. വിരഹം അനുഭവിക്കുന്ന പുരുഷൻ 'വിരഹി'യും വിരഹം അനുഭവിക്കുന്ന സ്ത്രീ 'വിരഹിണി'യുമാകുന്നു. വിരഹി പുല്ലിംഗവും വിരഹിണി സ്ത്രീലിംഗവുമാണ്. അതായത്, നായകനെ വിരഹി എന്നും നായികയെ വിരഹിണി എന്നും വ്യവഹരിക്കണം. വിരഹിണിയായ ഉണ്ണുനീലി എന്നാണ് എഴുതേണ്ടത്. വിരഹി, വിരഹിണി എന്നീ നാമപദങ്ങൾക്ക് ഇഷ്ടജനത്തെ വേർപെട്ടവൻ എന്നും ഇഷ്ടജനത്തെ വേർപെട്ടവൾ എന്നും യഥാക്രമം അർഥം പറയാം.

> വിരഹി–ആരാണ് ഇത്? പ്രിയജനങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള വേർപാടാണ് വിരഹം. അത് അനുഭവിക്കുന്ന ആൾ വിരഹി. കൃത്യമായിപ്പറഞ്ഞാൽ, പുരുഷനാണ് വിരഹി. സ്ത്രീയോ? വിരഹം അനുഭവിക്കുന്ന സ്ത്രീ, വിരഹിണി ആണ്. വിരഹിയായ

> ലീല എന്നല്ല, വിരഹിണിയായ ലീല എന്നുതന്നെവേണം പ്രയോഗിക്കുക (നാരായണൻ 2020: 104)

എന്നെഴുതിയ വി. കെ. നാരായണൻ, വിരഹിയും വിരഹിണിയും തമ്മിലുള്ള രൂപപരവും അർഥപരവുമായ അന്തരം ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചിരിക്കുന്നു."വിരഹിണീ നീ വാർക്കും കണ്ണുനീർ" എന്ന് ശരിയായ വിവക്ഷിതത്തിൽ ഒ. എൻ. വി. പ്രയോഗിച്ചിട്ടുണ്ട്.

ഏകാകിയും ഏകാകിനിയും

വാക്യത്തിന് ഉദ്ദിഷ്ടമായ അർഥം ലഭിക്കണമെങ്കിൽ പദങ്ങൾ തെറ്റില്ലാതെ എഴുതേണ്ടതുണ്ട്. നിഷ്പന്നപദങ്ങളുടെ നിർമ്മിതിയിലാണ് ഏറെ ശ്രദ്ധാവച്ചുപുലർത്തേണ്ടത്. നിയതമായ ചട്ടവും ചിട്ടയും പദസൃഷ്ടിയിൽ അടങ്ങുന്നു. അവ ലംഘിക്കപ്പെട്ടാൽ അർഥം മാത്രമല്ല വ്യവസ്ഥയും ശിഥിലമാകാം. എഴുത്തിന്റെ കർമ്മമണ്ഡലങ്ങളിൽ വ്യാപരിക്കുന്നവരാണ് ഇക്കാര്യത്തിൽ നിതാന്ത ജാഗ്രത പുലർത്തേണ്ടതുണ്ട്. മറ്റാരും കൂടെയില്ലാത്ത അവസ്ഥയാണ് ഏകാന്തത (the state of being lonely or solitary).അതൊരു വിശേഷണപദമാണ്. ഒറ്റയ്ക്കുള്ള, തനിച്ചുള്ള, വിജനമായ, നിർജനമായ, വേറാരുമില്ലാത്ത മുതലായ വിവക്ഷിതങ്ങളിൽ സന്ദർഭനിഷ്ഠമായി പ്രയോഗിക്കുന്നു."ഏകാന്തതയിലലിഞ്ഞുചേർന്നാൽ / ലോകമറിയാതിരിക്കുമല്ലോ" എന്നു ചങ്ങമ്പുഴ എഴുതിയിട്ടുണ്ട്. 'ഏകാന്തത' എന്ന പദത്തിന്റെ വിശേഷണാസ്വഭാവം മനസ്സിലാക്കാതെ നാം 'ഏകാന്തതരാവുക' എന്നെഴുതിയാൽ എങ്ങനെയിരിക്കും?ഇവിടെ വാക്യം ശരിയാകണമെങ്കിൽ ഏകാന്തതയിൽപ്പെട്ടവർ എന്നോ ഏകാകികൾ എന്നോ എഴുതണം."നാം ഏകാന്തരാവുക – ഏകാന്തത ഒരു അവസ്ഥ. വ്യക്തികളെപ്പറ്റിയാകുമ്പോൾ ഏകാകികൾ അല്ലെങ്കിൽ ഏകാന്തതയിൽപ്പെട്ടവർ എന്നാക്കണം"എന്നു ഡോ. എം. ലീലാവതിയും വ്യക്തമാക്കിയിട്ടുണ്ട് (2016:101)

വേറെയാരും കൂടെയില്ലാത്ത അവസ്ഥയാണ് ഏകാന്തതയെങ്കിൽ വേറെയാരും കൂടെയില്ലാത്തവനാണ് ഏകാകി."ഏകാകി = അസഹായൻ.

ആകിന്ച്(ആകിൻ) ഏകാദാകിനിച്" (മുൻഷി, 1988:23)എന്നാണ് തദ്ധിതകോശകാരന്റെ മതം. ഏകാകി പുല്ലിംഗവും ഏകാകിനി സ്ത്രീലിംഗരൂപവും ആകുന്നു. അതായത് ഏകാകിയുടെയും ഏകാകിനിയുടെയും അവസ്ഥയാണ് ഏകാന്തത. അങ്ങനെയെങ്കിൽ'നാം ഏകാന്തരാവുക'എന്നൊരു പ്രയോഗമില്ലെന്നു മനസ്സിലാക്കിയാൽ മൊഴിയും പൊരുളും ശുദ്ധമാകും. എഴുതുന്ന ആൾ ഉദ്ദേശിക്കുന്നത് വായിക്കുന്ന ആൾ ശരിയായി ഗ്രഹിക്കണമെങ്കിൽ തെറ്റുവരാതെ എഴുതുകതന്നെ വേണം.

ഭക്തി – പത്തി

"അകത്തു കത്തിയും പുറത്തു പത്തിയും"എന്ന പഴഞ്ചൊല്ല് കേൾക്കാത്തവർ ചുരുക്കമായിരിക്കും. ഈ പഴഞ്ചൊല്ലിലെ പത്തിക്ക് എന്താണർഥം?പാമ്പിന്റെ പത്തി, കൈകാലുകളുടെ കീഴ്ഭാഗം (കൈപ്പത്തി, കാൽപ്പത്തി), ഒരു കർണ്ണാഭരണം, പംക്തി (നിര) മുതലായ അർഥകല്പനകൾ ഇവിടെ ചേരുകയില്ല. ഇവയെല്ലാം പഴമൊഴിയിൽ അപ്രസക്തമാണ്.

സംസ്കൃതത്തിലെ ഭക്തിയുടെ തദ്ഭവമാണ് ഇവിടെ പത്തി. സേവ എന്നർഥം. അകമേ വിരോധം, പുറമേ ഭക്തിഭാവം എന്ന വിവക്ഷിതത്തിലാണ് പത്തി പ്രസക്തമാകുന്നത്. ഘോഷമായ ഭകാരത്തിന്റെ സ്ഥാനത്ത് ഖരമായ പകാരം വരുന്നത് സംസാരഭാഷയിൽ സാധാരണമാണ്. ഭരണി–പരണി, ഭയം–പയം, ഭാസ്കരൻ–പാക്കരൻ, ഭയങ്കരം –പയങ്കരം, ഭണം–പണം തുടങ്ങി എത്ര ദൃഷ്ടാന്തങ്ങൾ വേണമെങ്കിലും ചൂണ്ടിക്കാട്ടാം."ദന്ത്യമായ ത കാരം കണ്ഠ്യമായ ക കാരത്തെ പരസവർണ്ണനംകൊണ്ട് (സവർണ്ണനം എന്ന അദ്ധ്യായം നോക്കുക) ത കാരമാക്കും. അങ്ങനെ ക്തി മലയാളത്തിൽ ത്തി ആകും. മുക്തം – മുത്ത് എന്നത് സമാനമായ ഉദാഹരണം." (ലത, വി. നായർ 2019:49)ഭക്തി – പത്തി. തരം കിട്ടുമ്പോൾ തകർക്കണമെന്ന വിചാരം ഉള്ളിൽ സൂക്ഷിച്ചും അമിതമായ വിനയം പുറത്തുകാട്ടിയും നടക്കുന്ന ആളുകൾ എവിടെ

യും എല്ലാക്കാലത്തും ഉണ്ടാകുമല്ലോ! അവരുടെ നൃശംസതയെയാണ് ഈ പഴഞ്ചൊല്ല് ലക്ഷ്യമാക്കുന്നത്. ദമയന്തി ദേവന്മാരെ അവഗണിച്ച് നളനെ ഭർത്താവാക്കിയതിൽ കുപിതനായ കലി നളനെ തകർക്കാൻ പന്ത്രണ്ടു വർഷം കാത്തിരുന്ന കഥ സുവിദിതമാണല്ലോ! മൂത്രം വീഴ്ത്തിക്കാൽ കഴുകാതാചമിച്ചിട്ടു നൈഷധൻ സന്ധ്യാവന്ദനം ചെയ്ത തക്കം നോക്കിയാണ് കലി നളനിൽ ആവേശിച്ചത്.

ജീവനക്കാരനും ജീവനക്കാരിയും

പ്രാചീനമലയാളത്തിന്റെ സവിശേഷതകൾ മനസ്സിലാക്കാൻ *ലീലാതിലകം* പ്രയോജനപ്പെടുത്താം. ക്രി. പി. പതിനഞ്ചാം നൂറ്റാണ്ടിൽ രചിക്കപ്പെട്ടതെന്നു കരുതാവുന്ന ഈ ഗ്രന്ഥം ഭാഷാവ്യാകരണത്തെപ്പറ്റി പല ഉൾക്കാഴ്ചകളും നൽകുന്നുണ്ട്. *ലീലാതിലക*ത്തെ ഒഴിവാക്കി നിഷ്കൃഷ്ടമായ പ്രാചീനമലയാളപഠനം നടത്താനാവില്ല. ഭാഷയിലെ ലിംഗവ്യവസ്ഥ ലൗകികമാണെന്നു ആദ്യം സൂചിപ്പിച്ചത് ലീലാതിലകകാരനാണ്. ഒരു ശബ്ദം കുറിക്കുന്നത് പുരുഷനെയോ സ്ത്രീയെയോ നപുംസകത്തെയോ എന്നു പരിഗണിച്ചാണ് ആ ശബ്ദത്തിന്റെ ലിംഗം നിർണയിക്കുന്നത്. ലീലാതിലകം ഇരുപത്തേഴാം സൂത്രത്തിന്റെ വൃത്തിയിൽ ഇക്കാര്യം രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്."ഭാഷയിൽ സ്ത്രീലിംഗം, പുല്ലിംഗം, നപുംസകലിംഗം എന്നിങ്ങനെ വ്യവസ്ഥയുള്ളതും ലൗകികമായ സ്ത്രീത്വാദികളെ അനുസരിച്ചാണ്. സംസ്കൃതത്തെപ്പോലെ കേവലം സാങ്കേതികമല്ല" (കുഞ്ഞൻപിള്ള 1969:87)ഈ രീതി പ്രകൃത്യനുസാരിയും യുക്തിസഹവുമാകയാൽ ഇതിന് സ്വാഭാവികലിംഗവ്യവസ്ഥ (natural gender)എന്നു പറയുന്നു. ഭാഷയിൽ'സചേതന'ങ്ങൾക്കു മാത്രമേ പുല്ലിംഗ/സ്ത്രീലിംഗ ഭേദം വിവക്ഷിക്കുന്നുള്ളൂ. ജീവനില്ലാത്ത വസ്തുക്കളും വിശേഷബുദ്ധിയില്ലാത്ത ജീവികളും അചേതനങ്ങളാണ്.

ലിംഗനിർണയനത്തിന് പല മാർഗങ്ങൾ ഭാഷയിൽ അവലംബിക്കാറുണ്ട്. സ്വതന്ത്രപദങ്ങൾ വഴിയും (പോത്ത് – എരുമ) പ്രത്യയങ്ങൾ ഉപയോഗി

ച്ചം (സുന്ദരൻ – സുന്ദരി – സുന്ദരം) ആൺ/പെൺ ചേർത്തും (ആൺകുട്ടി, പെൺകുട്ടി) പുംസ്ത്രീനപുംസകത്വം വ്യക്തമാക്കുന്നു. ഇന്നത്തെ ഭാഷ യിൽ 'കാരൻ/ കാരി' പരഭാഗമായി ചേർത്ത് പുസ്ത്വത്തെയും സ്ത്രീത്വ ത്തെയും സൂചിപ്പിക്കാൻ പ്രയോഗിക്കാറുണ്ട്. 'കാരി' വൈകല്പികമായി 'കാരത്തി'യുമാകും.'കാരി'യിൽ'ഇ'പ്രത്യയം കാരത്തിയിൽ'ത്തി'പ്രത്യയം എന്നതത്രേ അവയ്ക്ക തമ്മിലുള്ള ഭേദം. വേലക്കാരൻ – വേലക്കാരി (വേല ക്കാരത്തി) പണക്കാരൻ – പണക്കാരി (പണക്കാരത്തി) തുടക്കക്കാരൻ – തുടക്കക്കാരി (തുടക്കക്കാരത്തി) ത്തി പ്രത്യയത്തിനു മുമ്പിലുള്ള വർണ്ണം താലവ്യമാണെങ്കിൽ 'ത്ത' കാരത്തിനു താലവ്യാദേശം വന്ന് 'ച്ച' കാര മാകും. കുത്തത്തി – കുത്തച്ചി;തേവടിത്തി – തേവടിച്ചി;ശൂദ്രത്തി – ശൂദ്രച്ചി എന്നിങ്ങനെ രൂപങ്ങൾ.

ഉദ്യോഗസ്ഥവൃന്ദത്തെ സൂചിപ്പിക്കാൻ ജീവനക്കാരൻ, ജീവനക്കാരി (ജീവനക്കാരത്തി) ജീവനക്കാർ എന്നീ വാക്കുകൾ സൗകര്യപൂർവം ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. പ്രതിഫലം പറ്റി ജോലി ചെയ്യുന്നവരാണ് പൊ തുവിൽപ്പറഞ്ഞാൽ ജീവനക്കാർ. ജീവനക്കാരൻ പുല്ലിംഗവും ജീവന ക്കാരി സ്ത്രീലിംഗവും ആയിരിക്കേ'വനിതാജീവനക്കാരി'എന്ന പ്രയോഗം അശ്രീകരമാണ്. ജീവനക്കാരി സ്ത്രീയായിരിക്കെ വിശേഷണമായി വനിത ചേർക്കുമ്പോൾ ആവർത്തനദോഷമുണ്ടാകുന്നു (നാരായണൻ, 2020:100). 'പുരുഷജീവനക്കാരൻ', 'വനിതാജീവനക്കാരി'തുടങ്ങിയ പ്ര യോഗങ്ങൾ അരോചകങ്ങൾ ആണല്ലോ. അടിസ്ഥാന ഭാഷാപരിചയം ആർജ്ജിക്കാതെ പദസൃഷ്ടിയ്ക്കു തുനിഞ്ഞിറങ്ങുന്നതിന്റെ പരിണതഫലങ്ങ ളാണ് ഇത്തരം വികലപ്രയോഗങ്ങൾ!

ചർമം, ത്വക്ക്

'മുഖവും ചർമവും സുന്ദരമാക്കാൻ സ്കിനിമലിസം', skin of the human bodyഎന്ന അർഥത്തിലാണ് ചർമം എന്ന പദം പരസ്യവാക്യത്തിൽ ഉപ യോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. ചർമം എന്ന വാക്കിന്, ഉരിച്ചെടുത്ത തോല്, ഉരിച്ചെടു

ത്ത് പാകം വരുത്തിയ തുകൽ (hide leather)എന്നെല്ലാമാണർഥം. ഉരിച്ചെടുക്കാവുന്ന തോൽ ജന്തുജാലങ്ങൾക്കേ ഉള്ളൂ. അതിനാൽ ചർമശബ്ദം മനുഷ്യശരീരത്തോട് ചേർക്കരുത്."നീഴ്കുശനിരത്തി മൃഗചർമ്മമതിൻ മേലേ" (മാധവപ്പണിക്കർ 2001:109)എന്നു ചർമശബ്ദം ശരിയായ വിവക്ഷിതത്തിൽ ഭാഷാഭഗദ്ഗീതാകാരൻ പ്രയോഗിച്ചിട്ടുണ്ട്. ചർമൻ എന്ന പ്രകൃതിയിൽ നിന്ന് രൂപപ്പെട്ട വാക്കാണ് ചർമം. ശരീരത്തെ പൊതിഞ്ഞിരിക്കലാണ് അതിന്റെ ധർമം.

മനുഷ്യശരീരത്തിൽ പ്രകൃത്യാ ഉള്ള ആവരണത്തിന് ത്വക്ക് എന്നാണ് പറയേണ്ടത്. ത്വക് എന്ന പ്രകൃതിയിൽനിന്ന് നിഷ്പന്നമായ വാക്കാണ് ത്വക്ക്.'ത്വച സംവരണേ'ദേഹത്തെ മറയ്ക്കുന്നത് എന്നർഥം(പാരമേശ്വരൻ മൂസ്സത് 2013:281). സംസ്കൃതത്തിലെ പ്രഥമ ഏകവചനമായ 'ത്വക്" ഭാഷയിൽ 'ത്വക്ക്" എന്നാകും. പദാന്തേ വ്യഞ്ജനം വന്നാൽ / സംവൃതം ചേർത്തു ചൊല്ലുക(രാജരാജവർമ്മ 1988:134)എന്ന ഭാഷാനിയമപ്രകാരം ത്വക്ക് എന്നാണു വേണ്ടത്. അന്ത്യവഞ്ജനത്തിന് ദ്വിത്വവും സംവൃതോകാരവും വേണമെന്നും ചുരുക്കം. (ത്വക്→ത്വക്ക്). ദേഹത്തെ മാംസാദികളെ മറയ്ക്കുന്ന തൊലിയാണ് യഥാർഥത്തിൽ ത്വക്ക്. പഞ്ചേന്ദ്രിയങ്ങളിൽ ഒന്നായും ത്വക്കിനെ കണക്കാക്കുന്നു. സ്പർശനേന്ദ്രിയം എന്നും പറയാം. "പദാന്തത്തിൽ ദൃഢങ്ങൾക്ക് മൃദുവാദേശമായ് വരും അപദാന്തത്തിലും ഘോഷമൃദുക്കൾ പരമാവുകിൽ, പഞ്ചമത്തിനു മുമ്പ് വർഗ്ഗ്യം സ്വസ്വപഞ്ചമമായിടും." (രാജരാജവർമ്മ 1987:38). ഈ നിയമപ്രകാരം ത്വക് + ഇന്ദ്രിയം = ത്വഗിന്ദ്രിയം;ത്വക് + മാംസം = ത്വങ്മാംസം (തൊലിയും മാംസവും) എന്നെല്ലാം സന്ധി ചെയ്യണം. ദേഹത്ത് പച്ചകുത്തുന്നതിന് ത്വചോൽക്കിരണം (ത്വച + ഉൽക്കിരണം) എന്നു പറയാറുണ്ട്. ഉൽക്കിരണത്തിന് കൊത്തുപണി എന്നർഥം. അങ്ങനെ, ത്വച + ഉൽക്കിരണം, ത്വചോൽക്കിരണം അഥവാ പച്ചകുത്ത് ആകുന്നു.

ഉപസംഹാരം

പദങ്ങളുടെ നിരുക്ത്യർത്ഥവും പൊരുളും കാലപ്പോക്കിൽ മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കും. സാങ്കേതികപദങ്ങളുടെ കാര്യത്തിൽ മാത്രമേ മാറ്റം സംഭവിക്കാതിരിക്കുകയുള്ളൂ. അർത്ഥപരിവർത്തനങ്ങൾക്കു പിന്നിൽ സാമൂഹിക–രാഷ്ട്രീയ–സാംസ്കാരിക കാരണങ്ങൾ ഉണ്ടാകാം. അവ എന്തുതന്നെയായാലും ശരി–തെറ്റ് എന്ന സങ്കല്പം പാരമ്പര്യ രീത്യാ ഇന്നും നിലനിൽക്കുന്നുണ്ട്: പരിനിഷ്ഠ ഭാഷയ്ക്ക് അത് ആവശ്യവുമാണ്. സമാനം എന്ന് ഒറ്റ നോട്ടത്തിൽ തോന്നിക്കുന്ന പദജോടികളെക്കുറിച്ചുള്ള അന്വേഷണം പലപ്പോഴും അർത്ഥവിസ്മയം സൃഷ്ടിക്കാം. തന്മൂലം ഏതൊരു കാലത്തും ഇത്തരം പഠനങ്ങൾക്ക് പ്രസക്തിയുണ്ടാകുന്നു.

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

അർജ്ജുനൻ, വെള്ളായണി, *മലയാളത്തിന്റെ ജൈത്രയാത്ര (ഭാഷാശാസ്ത്രപരമായ പഠനങ്ങൾ),* കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2021.

കർത്താ, പി. സി., *ആചാരാനുഷ്ഠാനകോശം*, , ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1998.

കുഞ്ഞൻപിള്ള, ഇളംകുളം, *ലീലാതിലകം* (വ്യാഖ്യാനം), എൻ. ബി. എസ്., കോട്ടയം, 1969.

ദാമോദരൻനായർ, പി., *അപശബ്ദബോധിനി*, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2013.

നാരായണൻ, വി. കെ., *വാക്കിന്റെ ഇരുളും പൊരുളും*, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2020.

പരമേശ്വരൻ മൂസ്സത്, *അമരകോശം (പാരമേശ്വരി)*, എൻ.ബി.എസ്., കോട്ടയം, 2013.

മാധവപ്പണിക്കർ, നിരണത്ത്, *ഭാഷാഭഗവദ്ഗീത*, (പഠനം, പുതുശ്ശേരി രാമചന്ദ്രൻ), കണ്ണശ്ശസ്മാരകട്രസ്റ്റ്, നിരണം, 2001.

മുൻഷി, ഒ. കെ., *തദ്ധിതകോശം*, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 1998.

രാജരാജവർമ്മ, ഏ. ആർ., *കേരളപാണിനീയം*, എൻ.ബി.എസ്., കോട്ടയം, 1988.

-------------------, *മണിദീപിക,* കേരളസാഹിത്യഅക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, 1987.

ലത. വി. നായർ, *പ്രൊഫ., എൻ. ആർ. ഗോപിനാഥപിള്ളയുടെ കൃതികൾ*, വാല്യം ഒന്ന് & രണ്ട്, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2019.

ലീലാവതി, എം., *നല്ലെഴുത്ത്,* കേരള മീഡിയ അക്കാദമി, കൊച്ചി, 2016.

ശാസ്ത്രി, എം.എച്ച്., *നളചരിതം ആട്ടക്കഥ* (വ്യാഖ്യാനം), *രസികകൗതുകം*, കേരളസാഹിത്യഅക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, 1991.

തുടി റിസർച്ച് ജേണൽ
ISSN – 2320–8880
ലക്കം – 4 വോള്യം – 10

ഡോ.അലക്സ്.എൽ

ഭാഷാവ്യവഹാരത്തിലെ പ്രായോഗികപാഠങ്ങൾ

സംഗ്രഹം:

ഒരു ജീവൽഭാഷയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പ്രയോഗസാധുതയും വ്യാകരണ സാധുതയും പരസ്പരാപേക്ഷികങ്ങളും പരസ്പര പൂരകങ്ങളുമാണ്. ആശയപ്രകാശനത്തിന്റെ കാര്യത്തിൽ ഭാഷയ്ക്ക് അനന്തമായ സാധ്യതകൾ നൽകുന്ന സവിശേഷ ഘടനയുടെ വിവരണമാണ് വ്യാകരണം എന്ന നിലയിൽ ഭാഷാപ്രയോഗത്തിനടിസ്ഥാനം വ്യാകരണമാണ്. അതുപോലെ, ഭാഷാപ്രയോഗത്തിന്റെ സൈദ്ധാന്തികാവതരണമാണ് വ്യാകരണം എന്ന നിലയിൽ വ്യാകരണത്തിന് അടിസ്ഥാനം ഭാഷാപ്രയോഗമാണ്. അതിനാൽ ഭാഷാശുദ്ധി നിർണ്ണയിക്കുന്ന കാര്യത്തിൽ വ്യാകരണത്തിനുള്ള പ്രാധാന്യവും കുറച്ചു കാണാൻ കഴിയില്ല. എങ്കിലും ഭാഷയെ സമഗ്രതയിൽ മനസ്സിലാക്കാതെ, വ്യാകരണത്തെ കേന്ദ്രസ്ഥാനത്തു പ്രതിഷ്ഠിച്ചുകൊണ്ട് ഭാഷാപഠനത്തെ കേവലം വ്യാകരണപഠനമായി കാണുന്ന സാമ്പ്രദായിക രീതി മാറേണ്ടതാണ് എന്നു സമർത്ഥിക്കുകയാണ് ഈ പ്രബന്ധത്തിൽ.

താക്കോൽവാക്കുകൾ:

ഭാഷാശുദ്ധി, ജീവൽഭാഷ, മാനകഭാഷ, പാരമ്പര്യവ്യാകരണം, പ്രയോഗസാധുത, വ്യാകരണസാധുത.

പരിണാമം ഏതൊരു ജീവൽഭാഷയുടെയും അടിസ്ഥാനസ്വഭാവമാണ്. ഒരു കാലത്ത് അശുദ്ധവും തെറ്റും ആയി കരുതപ്പെട്ടിരുന്ന പദങ്ങളും പ്രയോഗങ്ങളും പിൽക്കാലത്ത് ശുദ്ധവും ശരിയും ആയിത്തീരുകയും ശൈലീഭംഗങ്ങൾ ശൈലീഭംഗങ്ങളല്ലാതായി മാറുകയും ചെയ്യുന്നു. അതുപോലെ മറിച്ചും സംഭവിക്കുന്നു. ഭാഷ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്ന ജനതയുടെ കൈകൾ സ്ഥിരമായി ബന്ധിക്കുവാൻ ഒരു ഭാഷാപണ്ഡിതനും കഴിയില്ല. ഒരു ഭാഷ ജീവിക്കുന്നതും വളരുന്നതും പ്രധാനമായും അതു സംസാരിക്കുന്നവരിലൂടെയാണ്. സ്വാഭാവികമായും ഭാഷാശുദ്ധിയെ സംബന്ധിക്കുന്ന ധാരണകളിലും മാറ്റം ഉണ്ടാകുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ മുൻകാലങ്ങളിൽ ഭാഷാവൈകല്യങ്ങളായി കരുതിയിരുന്ന പലതും സമകാലിക ഭാഷാശുദ്ധി പരികല്പനകളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ വിലയിരുത്തുമ്പോൾ ഭാഷയുടെ വളർച്ചയുടെയും വികാസത്തിന്റെയും ഭാഗമായി സംഭവിച്ചവയാണെന്നു വരുന്നു. ഭാഷാശുദ്ധിയെക്കുറിച്ച് നിലവിലുള്ള പരികല്പനകൾ പരിശോധിച്ചാൽ, ഭാഷയുടെ ശുദ്ധി നിർണ്ണയിക്കുന്നതിന് പ്രധാനമായും രണ്ടു ഘടകങ്ങളെയാണ് അടിസ്ഥാനമായി സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളത് എന്നുകാണാം; പ്രയോഗസാധുതയും വ്യാകരണ സാധുതയും.

സമൂഹത്തിൽ മാറ്റങ്ങളെ വളരെവേഗം ഉൾക്കൊള്ളുകയും അംഗീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഒരു വിഭാഗം എന്നും ഉണ്ടാകും. കാലോചിതമായ മാറ്റങ്ങളെ സ്വീകരിക്കുന്നതിന്റെഭാഗമായി വേണ്ടിവന്നാൽ പഴയനിയമങ്ങൾ പൊളിച്ചെഴുതണം എന്ന് അവർ വിശ്വസിക്കുന്നു. ഭാഷാചിന്തകന്മാർക്കിടയിലും ഇത്തരത്തിൽ പ്രായോഗികതയ്ക്ക് ഊന്നൽ കൊടുക്കുന്നവരുണ്ട്. അവരുടെ അഭിപ്രായത്തിൽ, ഭാഷ എങ്ങനെ പ്രയോഗിക്കപ്പെടുന്നു എന്നതാണ് മുഖ്യം. പ്രയോഗാർഹതയെ ആശ്രയിച്ചു വേണം ഭാഷയുടെ

ശുദ്ധി നിർണ്ണയിക്കേണ്ടത് എന്നും ഭാഷയിൽ പ്രചുരപ്രചാരം സിദ്ധിച്ചുകഴിഞ്ഞിട്ടുള്ള പദങ്ങളെ വ്യാകരണത്തിന്റെ വാലിൽത്തൂങ്ങി ഗളഹസ്തം ചെയ്യുന്നത് ആലോചിച്ചു വേണം എന്നും ഇവർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു (ശങ്കരക്കുറുപ്പ്, 1986:18) ഈ അഭിപ്രായങ്ങളെല്ലാം ഭാഷാപഠനത്തിൽ പ്രായോഗികതയ്ക്കുള്ള പ്രാധാന്യത്തെയാണ് കാണിക്കുന്നത്.

ആശയവിനിമയമാണ് ഭാഷയുടെ പ്രധാനധർമ്മം എന്നതുകൊണ്ട് ഭാഷാശുദ്ധിയെ നിർണ്ണയിക്കുന്ന അടിസ്ഥാനതത്ത്വങ്ങളിൽ ഏറ്റവും പ്രധാനം പ്രയോഗസാധുതയാണ്. എന്നാൽ പ്രയോഗസാധുവാണ് എന്നതുകൊണ്ടു മാത്രം ഒരു ഭാഷാപ്രയോഗത്തെ ശുദ്ധഭാഷാരൂപമായി കണക്കാക്കാനാവില്ല. അത് ഭാഷയുടെ അടിസ്ഥാനഘടനയ്ക്ക് ഇണങ്ങുന്നത് കൂടിയാകണം

ഒരു ഭാഷയിൽ പ്രയോഗത്തിലുള്ള എല്ലാ വാക്യങ്ങൾക്കും വ്യാകരണസാധുത ഉണ്ടാകണമെന്നില്ല. സാമാന്യവ്യവഹാരഭാഷയിൽ വ്യാകരണനിയമപ്രകാരം അസാധുക്കളായ ധാരാളം വാക്യങ്ങൾ കണ്ടെന്നു വരാം. എന്നാൽ മാനകഭാഷയിൽ ഇത്തരം വാക്യങ്ങൾ വളരെ കുറവായിരിക്കും. മലയാളത്തിൽ ഇത്തരത്തിലുള്ള പഠനങ്ങളൊന്നും നടന്നിട്ടില്ല. വില്യം ലാബോവ് ഇംഗ്ലീഷ് ഭാഷയെക്കുറിച്ചു നടത്തിയ ഇത്തരമൊരു പഠനത്തിൽ വ്യാകരണപ്രകാരം അസാധുവും എന്നാൽ പ്രയോഗത്തിലുള്ളതുമായ വാക്യങ്ങൾ വെറും രണ്ടു ശതമാനത്തിലും താഴയേ വരൂ എന്ന് കണ്ടെത്തിയിട്ടുണ്ട്. മറ്റു ഭാഷകളെ സംബന്ധിച്ച് ഈ കണക്കിൽ ഏറ്റക്കുറച്ചിലുകൾ വരാം. എങ്കിലും എല്ലാ ജീവൽഭാഷകളിലും ഇത്തരം വാക്യങ്ങൾ ഉണ്ടാകും. മലയാളത്തിന്റെകാര്യവും വ്യത്യസ്തമല്ല. പ്രയോഗസാധുതയുള്ള ഇത്തരം വാക്യങ്ങളെ അവ വ്യാകരണസാധുവല്ലെങ്കിൽക്കൂടി ശുദ്ധഭാഷയായി പരിഗണിക്കാമോ എന്ന കാര്യത്തിൽ ഭിന്നാഭിപ്രായങ്ങൾ ഉണ്ടാകാം. "അയാൾക്കു നല്ല അറിവുള്ളയാളാണ്" എന്ന വാക്യം നോക്കുക. പ്രയോഗസാധുതയുള്ളതാണെങ്കിലും ഈ വാക്യത്തെ ശുദ്ധഭാഷാപ്രയോഗമായി സ്വീകരിക്കാനാ

വില്ല. കാരണം ഈ പ്രയോഗം മലയാളഭാഷയുടെ അടിസ്ഥാന ഘടനയ്ക്ക് എതിരാണ്.

ഇന്നോളം മലയാളഭാഷയിലെ ശുദ്ധി–അശുദ്ധി/ശരി–തെറ്റ് പരികല്പനകളെക്കുറിച്ച് പഠിച്ചിട്ടുള്ളവരെല്ലാം ഭാഷയുടെ വ്യാകരണ, പ്രായോഗിക തലങ്ങളിൽ ഒന്നിൽ നിലയുറപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് തങ്ങളുടെ ശുദ്ധിപാഠങ്ങൾ രൂപപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്. ഭാഷയിലെ എല്ലാത്തരം പ്രയോഗങ്ങൾക്കും അടിസ്ഥാനം വ്യാകരണമായിരിക്കണം എന്ന നിലപാടാണ് വ്യാകരണ പണ്ഡിതന്മാരുടേത്. പ്രത്യേകിച്ച് പരമ്പരാഗത വ്യാകരണത്തിന് (Traditional Grammar) ഇക്കാര്യത്തിൽ വളരെ കർക്കശമായ നിലപാടാണുള്ളത്. എന്നാൽ ഇതിനു നേരേവിപരീതമായ കാഴ്ചപ്പാടാണ് ഭാഷയിൽ പ്രായോഗികതയ്ക്ക് ഊന്നൽ കൊടുക്കുന്നവരുടേത്. അവർ മറ്റെല്ലാ ഘടകങ്ങൾക്കും ഉപരിയായി ഭാഷയുടെ പ്രയോഗക്ഷമതയെ പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്നു. ഭാഷയിലെ ശുദ്ധ്യശുദ്ധി നിർണ്ണയിക്കേണ്ടത് ഭാഷയുടെ പ്രയോഗസാധുതയെ അടിസ്ഥാനമാക്കി ആകണമെന്നും ഇവർ വാദിക്കുന്നു. എന്നാൽ ഒരു ജീവൽഭാഷയെ (Living Language) സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അതിന്റെ വ്യാകരണ, പ്രായോഗിക തലങ്ങളെ രണ്ടായി കാണേണ്ടതില്ല. കാരണം, ഈ രണ്ടു തലങ്ങളും പരസ്പരാപേക്ഷികങ്ങളും പരസ്പര പൂരകങ്ങളും ആണ്.

ആശയപ്രകാശനത്തിന്റെകാര്യത്തിൽ അനന്തമായ സാദ്ധ്യതകളോടു കൂടിയതാണ് ഓരോ ഭാഷയും. ഭാഷയുടെ ഈ കഴിവിനു കാരണം അതിന്റെസവിശേഷമായ ഘടനയാണ്. ഭാഷയ്ക്ക് സാർത്ഥകവും നിരർത്ഥകവുമായ ഘടനകളുണ്ട്. പ്രാഥമിക തലത്തിൽ ഭാഷ അർത്ഥമില്ലാത്ത വർണ്ണങ്ങൾ ആണ്. അർത്ഥരഹിതമായ ഈ വർണ്ണങ്ങൾ ചേർന്നാണ് ദ്വിതീയ തലത്തിൽ അർത്ഥമുള്ള രൂപങ്ങൾ ഉണ്ടാകുന്നത്. ത്രിതീയ തലത്തിൽ ഈ സാർത്ഥകരൂപങ്ങൾ ചേർന്ന് വാക്യങ്ങൾ ഉണ്ടാകുന്നു. ഭാഷയുടെ ഈ ഘടനാസ്വഭാവമാണ് ആശയ പ്രകാശനത്തിൽ വൈവിധ്യവും വൈചിത്ര്യവും വൈപുല്യവും സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. ഏതെല്ലാം ഘടകങ്ങൾ

എങ്ങനെയെല്ലാം ചേർന്ന് ഘടനകളും ഉപരിഘടനകളും ഉണ്ടാകുന്നു എന്ന് വ്യക്തമാക്കുകയാണ് വ്യാകരണത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം. ഇപ്രകാരം ഭാഷാഘടനയെ വിശദീകരിക്കുന്നതിനോടൊപ്പം അവകൊണ്ടുണ്ടാകുന്ന അർത്ഥവ്യത്യാസങ്ങളെയും വ്യാകരണം വസ്തുനിഷ്ഠമായി അപഗ്രഥിക്കു ന്നു. അതിനാൽ ഭാഷാപ്രയോഗത്തിനടിസ്ഥാനം വ്യാകരണം തന്നെ.

സംസാരഭാഷയിൽ ആശയവിനിമയത്തിന് തടസ്സമൊന്നും വരുന്നി ല്ലെങ്കിൽ വ്യാകരണനിയമങ്ങൾ അനുസരിക്കാതിരിക്കുന്നതുകൊണ്ട് വലിയ കുഴപ്പമൊന്നും ഉണ്ടാകില്ല. എന്നാൽ ഔപചാരിക ഭാഷണങ്ങളിലും ലേഖനങ്ങളിലും മറ്റും ഉപയോഗിക്കുന്ന മാനകഭാഷയിൽ വ്യാകരണ നിയമങ്ങൾ അവഗണിക്കുന്നത് പല കുഴപ്പങ്ങൾക്കും കാരണമാകും.

ഒരു വാക്യത്തിൽ സജാതീയങ്ങളായവയെ മാത്രമേ സമുച്ചയി ക്കാവൂ2എന്നത് മലയാളഭാഷയുടെ ഒരു വ്യാകരണനിയമമാണ്. ആ നിയമം പാലിക്കാതെ സജാതീയങ്ങളല്ലാത്ത രണ്ട് ആശയങ്ങളെ സമുച്ച യിച്ചിരിക്കുന്നതു കൊണ്ട് വന്നു ചേർന്ന അർത്ഥവൈകല്യം നോക്കുക;

"ഈ എണ്ണ നീണ്ടിരുണ്ട ചുരുണ്ട തലമുടിക്കും താരനും അത്യുത്തമ മാണ്"

ഈ പരസ്യവാചകത്തിൽ മുടി നീളാനും ഇരുളാനും ചുരുളാനുമൊക്കെ എണ്ണ സഹായിക്കും എന്നതുപോലെ താരൻ വർദ്ധിക്കാനും എണ്ണ സഹാ യിക്കും എന്ന അർത്ഥം പരസ്യക്കാർ ഉദ്ദേശിച്ചതല്ല. വിജാതീയങ്ങളായ ആശയങ്ങളെ സമുച്ചയിച്ചതു കൊണ്ട് വന്നുചേർന്നതാണ്.

ഏ.ആർ.രാജരാജവർമ്മ *കേരളപാണിനീയ*ത്തിന് എഴുതിയ മുഖവുര യിൽ, വ്യാകരണത്തിന്റെ ധർമ്മമെന്താണെന്ന് വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്:

> ഇന്നതു തെറ്റ്, ഇന്നത് ശരി എന്ന് വിധിക്ക, പുതിയ ആശ യങ്ങളെ ആവശ്യം പോലെ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നതിന് മാർഗ്ഗ മുണ്ടാക്കുക, പഴയ മാമൂലുകളും തറവാട്ടു സ്വത്തുക്കളും രക്ഷി ച്ചു പോരുക, പരപരിഭവം കൊണ്ട് കെട്ടുതൽ തട്ടാതെ സൂക്ഷി

> ക്കുക, ദുസ്വാതന്ത്ര്യത്താൽ ഉണ്ടാകുന്ന നിയമലംഘനങ്ങൾ നിമിത്തം വ്യാകുലീഭാവം വരാതിരിക്കാൻ വേണ്ട ഏർപ്പാടുകൾ ചെയ്ക – ഇതെല്ലാം വ്യാകരണം കൊണ്ടല്ലാതെ സാധിക്കുകയില്ല. എന്നുവേണ്ട, വ്യാകരണമില്ലാത്തഭാഷ രാജാവില്ലാത്തരാജ്യം പോലെയാകുന്നു (1986:285).

ഇതിൽ നിന്നെല്ലാം ഭാഷാപ്രയോഗത്തിൽ വ്യാകരണത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കേണ്ടത് ആവശ്യമാണ് എന്ന് വ്യക്തമാകുന്നു.

ജീവൽഭാഷയുടെ ഏറ്റവും പ്രധാനപ്പെട്ട സ്വഭാവം അത് പരിണമിച്ചു കൊണ്ടേയിരിക്കും എന്നതാണ്. ഈ പരിണാമസ്വഭാവം ഭാഷയുടെ മാത്രം പ്രത്യേകതയല്ല. സമൂഹം, സംസ്കാരം, കല, സാഹിത്യം, വിദ്യാഭ്യാസം, പാർപ്പിടം, കുടുംബം, ഗതാഗതം, വാണിജ്യം തുടങ്ങി മനുഷ്യനുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതെല്ലാം കാലത്തിനനുസരിച്ച് മാറിക്കൊണ്ടേയിരിക്കും. ഭാഷയും ഈ സാമാന്യനിയമത്തിൽ നിന്നു മുക്തമല്ല. ജീവൽഭാഷകൾ അവ ഉപയോഗിക്കുന്ന ജനതയുടെ മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ആവശ്യങ്ങൾക്കും സാഹചര്യങ്ങൾക്കും അനുസരിച്ച് പരിവർത്തന വിധേയമായിക്കൊണ്ടിരിക്കും. ഭാഷ സജീവമാണെന്നതിനു തെളിവുതന്നെ ഭാഷാപരമായ ഇത്തരം പരിണാമങ്ങളാണ്. അതുകൊണ്ട് ഒരു ഭാഷയുടെ വളർച്ചയ്ക്കും വികാസത്തിനും മാറ്റങ്ങൾ അനിവാര്യമാണ്.

എന്നാൽ വ്യാകരണപക്ഷപാതികൾക്ക് പലപ്പോഴും ഇത്തരം മാറ്റങ്ങളോട് യാഥാസ്ഥിതിക മനോഭാവമാണുള്ളത്. വ്യാകരണനിയമങ്ങൾ അനുസരിച്ചു മാത്രം പ്രയോഗിക്കപ്പെടേണ്ടതാണ് ഭാഷയെന്നും മറ്റുമുള്ള മുൻവിധിയും വിശ്വാസവും ആണ് ഇത്തരം മാറ്റങ്ങളോട് നിഷേധാത്മകമായ നിലപാടെടുക്കാൻ അവരെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നത്. എന്നാൽ കുട്ടികൃഷ്ണമാരാർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നതുപോലെ വളർന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഒരു ഭാഷയിൽ ഉണ്ടായിവരുന്ന പുതുരീതികളുടെ നേർക്കെല്ലാം നിഷേധമനോഭാവം പ്രകടിപ്പിക്കുന്നത് വിവേകിതയല്ല. മാത്രവുമല്ല, അത്തരക്കാർ അപഹാ

സപൂർവ്വം തള്ളപ്പെടുകയല്ലാതെ, ആ ഭാഷ അതുകണ്ട് പിൻവാങ്ങിനിന്നു എന്നുവരില്ല (1996:22). അതിനാൽ ഭാഷയുടെ പരിണാമസ്വഭാവത്തോട് നിഷേധാത്മകമായ ഒരു സമീപനമല്ല ഉണ്ടാകേണ്ടത്.

ഭാഷാപ്രയോഗത്തിന്റെ സൈദ്ധാന്തിക അവതരണമാണ് വ്യാകരണം എന്നതിനാൽ ഒരുകാലത്ത് എഴുതപ്പെട്ട വ്യാകരണം ആ കാലത്തെ ഭാഷാപ്രയോഗത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ളതായിരിക്കും. അന്നത്തെ പ്രയോഗരീതി അനുസരിച്ചുതന്നെ എക്കാലത്തും ഭാഷ പ്രയോഗിക്കപ്പെടണം എന്നു ശഠിക്കുന്നത് ശരിയല്ല. മാത്രവുമല്ല, വ്യാകരണം എന്നത് പ്രാഥമികാർത്ഥത്തിൽ ഭാഷാഘടനയുടെ വിവരണമാണ് എന്നിരിക്കെ, ഭാഷയിലുണ്ടാകുന്ന പുതിയ പ്രയോഗങ്ങളുടെ ഘടന വിവരിക്കുക എന്ന ധർമ്മവും വ്യാകരണത്തിന്റേതാകുന്നു.

വ്യാകരണത്തിന് അടിസ്ഥാനം ഭാഷാപ്രയോഗമായിരിക്കണം എന്ന വസ്തുത പണ്ടുകാലം മുതൽക്കേ ചില ഭാഷാചിന്തകന്മാരെങ്കിലും അംഗീകരിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നു കാണാം. *ലീലാതിലക*ത്തിൽ "ഭാഷയ്ക്ക് ഭാഷ്യമില്ല" എന്നൊരഭിപ്രായം ചർച്ച ചെയ്യുന്നുണ്ട്. "ഭാഷയ്ക്ക് ഭാഷ്യമില്ല" എന്ന ചൊല്ല് അപൂർണ്ണമാണെന്നും "ലോകവ്യവഹാരപ്രസിദ്ധി ഒഴികെ" എന്നുകൂടി ചേർത്താലേ അതു പൂർണ്ണമാകൂ എന്നുമാണ് ലീലാതിലകകാരന്റെ അഭിപ്രായം. (ഇളംകുളം കുഞ്ഞൻപിള്ള 1969:123) ലോകവ്യവഹാരപ്രസിദ്ധി തന്നെയാണ് ഭാഷയുടെ ഭാഷ്യം എന്നർത്ഥം. വ്യാകരണത്തിന് ഭാഷാപ്രയോഗത്തെയാണ് അടിസ്ഥാനമാക്കേണ്ടത് എന്നാണ് ആ മഹാവൈയാകരണന്റെ നിഗമനം.

പ്രയോഗമായിരിക്കണം വ്യാകരണത്തിന് അടിസ്ഥാനം എന്നതിനാൽ ഭാഷയിലെ പ്രയോഗരീതികൾ മാറുന്നതിനനുസരിച്ച് വ്യാകരണവും മാറണം. "ഭാഷ വളരുംതോറും പുതിയ പദങ്ങളും പദനിർമ്മാണരീതികളും വാക്യമാതൃകകളും ഉടലെടുക്കുന്നു. അതിനനുസരിച്ച് പരിഷ്കരിക്കുന്നില്ലെങ്കിൽ വ്യാകരണം പഴഞ്ചനാകുന്നു" എന്ന് സി.വി. വാസുദേവഭട്ടതിരി അഭി

പ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട് (1999:61). കാലാകാലങ്ങളിലായി ഭാഷയിലുണ്ടാകുന്ന സാർവ്വത്രിക പരിണാമങ്ങൾക്കനുസൃതമായി വ്യാകരണങ്ങളും പരിഷ്ക്കരിക്കപ്പെടണം എന്ന് ലാബോവും അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ അഭിപ്രായത്തിൽ നിത്യജീവിതത്തിൽ ഉപയോഗിക്കുന്ന ഭാഷയിലെ രൂപങ്ങൾ കഴിയുന്നിടത്തോളം നേരിട്ടു പഠിക്കുകയും നമ്മുടെ വ്യാകരണ സിദ്ധാന്തത്തിന് ഈ രൂപങ്ങളോടുള്ള യഥാർത്ഥ ബന്ധം എന്തെന്ന് മനസ്സിലാക്കുകയും അതനുസരിച്ച് നമ്മുടെ ഉദ്ദേശ്യങ്ങൾക്ക് അനുരൂപമായ വിധത്തിൽ സിദ്ധാന്തത്തെ പരിഷ്കരിക്കുകയും ചെയ്യേണ്ടതാണ്. എങ്കിൽ മാത്രമേ വ്യാകരണത്തിന് ഭാഷയോട് നീതി പുലർത്താൻ കഴിയൂ. അപ്പോഴും ശ്രദ്ധിക്കേണ്ട ഒരു വസ്തുത, വ്യാകരണത്തിന് അടിസ്ഥാനമായി സ്വീകരിക്കുന്ന ഭാഷാപ്രയോഗങ്ങൾ ഒരു ഭാഷാസമൂഹത്തിനു മുഴുവൻ സ്വീകാര്യമായതും മാനകഭാഷയായി പരിഗണിക്കത്തക്ക നിലവാരമുള്ളതും ആയിരിക്കണം എന്നതാണ്.

ഒരു ജീവൽഭാഷയുടെ വ്യാകരണ നിയമങ്ങളും ശൈലീനിയമങ്ങളും നിരന്തരം മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ ദിനംപ്രതി മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന നിയമങ്ങളെ ക്രോഡീകരിക്കുകയാണ് വ്യാകരണധർമ്മമെങ്കിൽ പിന്നെ വ്യാകരണത്തിന് എന്താണുപ്രസക്തി? ഭാഷയിൽ സംഭവിക്കുന്ന മാറ്റങ്ങളിൽ ഭാഷയെ ഗുണകരമായും ദോഷകരമായും ബാധിക്കുന്നവയുണ്ട്. ചില മാറ്റങ്ങൾ ഭാഷയുടെ പ്രയോഗലക്ഷ്യത്തെ ലഘുതരമാക്കുന്നവയും ഭാഷയെ ജീവസ്സുറ്റതാക്കിത്തീർക്കുന്നവയും അതുകൊണ്ടു തന്നെ സ്വീകാര്യമായവയും ആണ്. എന്നാൽ മറ്റുചില മാറ്റങ്ങളാകട്ടെ ഭാഷയെ വൃഥാസ്ഥൂലവും നിർജ്ജീവവും ആക്കുന്നു. ഭാഷ പ്രയോഗിക്കുന്നവരുടെ അറിവില്ലായ്മ കൊണ്ടും മിഥ്യാബോധം കൊണ്ടും ഉണ്ടാകുന്ന മാറ്റങ്ങളും ഇക്കൂട്ടത്തിൽപ്പെടുന്നു. ഇവയെ ഭാഷയിൽ നിന്നും ഒഴിവാക്കേണ്ടതാണ്. മാത്രമല്ല, ഓരോ ഭാഷയ്ക്കും തനതായ ചില മൂല്യങ്ങളുണ്ട്. ഒരു ഭാഷയെ മറ്റൊന്നിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമാക്കുന്നത് പലപ്പോഴും ഇത്തരം മൂല്യങ്ങളാണ്. അതുകൊണ്ട് ഇവ

സംരക്ഷിക്കപ്പെടേണ്ടതുണ്ട്. ഇങ്ങനെ ഭാഷയുടെ സ്വത്വം സംരക്ഷിക്കുന്നതിനും ഭാഷയുടെ വളർച്ചയെ നേർവഴിക്കു നയിക്കുന്നതിനും വ്യാകരണം കൂടിയേതീരൂ. എം.ആർ.നായർ നിരീക്ഷിക്കുന്നതുപോലെ, "ഭാഷയിൽ ഉണ്ടാകുന്ന മാറ്റങ്ങളെ ക്രമപ്പെടുത്തുവാനും നേർവഴിക്കാക്കുവാനും സർവ്വോപരി ഏതു ഘട്ടത്തിലും ഭാഷയെ ഭ്രാന്താലാപത്തിന്റെ നിരർത്ഥകത്വത്തിൽ നിന്നും നിരങ്കുശത്വത്തിൽ നിന്നും രക്ഷിക്കുവാനും വ്യാകരണം ആവശ്യമാണ്"(1996:12–13). ഇതിൽ നിന്നെല്ലാം വ്യക്തമാകുന്നത് ഭാഷയുടെ ആരോഗ്യകരമായ വളർച്ചയ്ക്ക് വ്യാകരണം അനിവാര്യമാണ് എന്നാണ്. അതുകൊണ്ട് ഭാഷാശുദ്ധി നിർണ്ണയിക്കുന്നതിൽ വ്യാകരണത്തിനുള്ള പ്രാധാന്യം കുറച്ചു കാണാൻ കഴിയില്ല. എങ്കിലും ഭാഷയെ സമഗ്രതയിൽ മനസ്സിലാക്കാതെ, വ്യാകരണത്തെ കേന്ദ്രസ്ഥാനത്തു പ്രതിഷ്ഠിച്ചുകൊണ്ട്, ഭാഷാപഠനത്തെ വ്യാകരണ പഠനം മാത്രമായി കാണുന്ന സാമ്പ്രദായിക രീതി മാറേണ്ടതാണ്.

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

കുഞ്ഞൻപിള്ള, ഇളംകുളം (പ്രസാ.),*ലീലാതിലകം*, നാഷ്ണൽ ബുക്ക് സ്റ്റാൾ, കോട്ടയം, 1969.

കുട്ടികൃഷ്ണമാരാർ,*മലയാളശൈലി,*മാരാർസാഹിത്യപ്രകാശം, കോഴിക്കോട്, 1996.

നമ്പൂതിരി, ഇ.വി.എൻ,*വാക്യഘടന,*കേരളഭാഷാഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 1989.

വാസു, കെ.പി.,"ഭാഷാവിജ്ഞാനീയത്തിന്റെ പുതിയ സമീപനം", *കലാകൗമുദി*, 1993 മെയ് 9.

വാസുദേവഭട്ടതിരി, സി.വി.,*നല്ലമലയാളം*, ഡി.സി.ബുക്ക്സ്, കോട്ടയം, 1999.

ശങ്കരക്കുറുപ്പ്, ജി., *സാഹിത്യപരിചയം*, മാതൃഭൂമി പ്രിൻറിംഗ് ആൻറ് പബ്ലി ഷിംഗ് കമ്പനി ലിമിറ്റഡ്, കോഴിക്കോട്, 1986

തുടി റിസർച്ച് ജേണൽ
ISSN – 2320–8880
ലക്കം – 4 വോള്യം – 10

അനൂപ് കെ.ആർ.

തനത് നാടക സ്വാധീനം ജി.അരവിന്ദന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ

സംഗ്രഹം:

കേരളത്തിന്റെ സമ്പന്നമായ രംഗകലാപാരമ്പര്യത്തിൽ നിന്ന് ഊർജ്ജം ഉൾക്കൊണ്ട് രൂപപ്പെട്ടതാണ് 'തനത് നാടക' വേദി. സംഗീത–നൃത്ത–താള പാരമ്പര്യങ്ങളെയും നാടോടിപുരാവൃത്തങ്ങളെയും ആഖ്യാനഘടനയോട് സമന്വയിപ്പിച്ചാണ് നാടകരചനയും രംഗാവതരണവും. മലയാള നാടകവേദിയുടെ വാചികഭ്രമത്തെ ഒരു പരിധിവരെ നിയന്ത്രിക്കാനും ദൃശ്യപരതയ്ക്ക് മുൻതൂക്കം കിട്ടുന്നതരത്തിലേക്ക് രംഗാവതരണങ്ങളെ പരിവർത്തിപ്പിക്കാനും തനതു നാടകവേദിയുടെ പരിശ്രമങ്ങൾക്ക് സാധിച്ചു. ഇത് മലയാള ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ ആഖ്യാനത്തിലും സ്വാധീനം ചെലുത്തി. ഈ പരിവർത്തനത്തെ ജി. അരവിന്ദന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങളെ മുൻനിറുത്തി പഠന വിധേയമാക്കിയിരിക്കുന്നു.

താക്കോൽവാക്കുകൾ:

തനത് നാടകം, പുരാവൃത്തം, പ്രാദേശികത, രംഗപാഠം, നവസിനിമ

സ്വന്തം വേരുകൾ തേടിയുള്ള അന്വേഷണമാണ്, തനത് നാടക സങ്കല്പത്തിലേക്ക് സി.എൻ. ശ്രീകണ്ഠൻനായർ, ജി. ശങ്കരപിള്ള, എം. ഗോവിന്ദൻ, കെ. അയ്യപ്പപ്പണിക്കർ, കാവാലം നാരായണപണിക്കർ

തുടങ്ങിയവരെ കൊണ്ടുചെന്നെത്തിച്ചത്. ആയിരത്തിതൊള്ളായിരത്തി അറുപതുകൾവരെ പാശ്ചാത്യനാടകങ്ങളും തമിഴ് സംഗീതനാടകങ്ങളും പാഴ്സിതീയേറ്ററുമാണ് മലയാളനാടകങ്ങളുടെ ഗ്രന്ഥപാഠത്തെയും രംഗപാഠത്തെയും വലിയതോതിൽ സ്വാധീനിച്ചത്. പലപ്പോഴും ഇവയുടെ വികൃതാനുകരണങ്ങളിലേക്കും മലയാള നാടകവേദി തെന്നിമാറി. നവ മാതൃകകൾക്കും തനതുശൈലികൾക്കും വേണ്ടിയുള്ള അന്വേഷണങ്ങൾ ഒറ്റപ്പെട്ട ചില തുരുത്തുകളിൽ നിന്ന് ഉയർന്നുവന്നു. മലയാള നാടകവേദിയെക്കുറിച്ചുള്ള ബൗദ്ധികവും പ്രയോഗപരവുമായ അന്വേഷണവുമായി മുന്നോട്ടുവന്നവർ തനത് നാടകവേദിയെ സംബന്ധിക്കുന്ന അടിസ്ഥാന ആശയാവലികളും നാടകക്കളരി പ്രസ്ഥാനവും മലയാളനാടകലോകത്ത് ഉണർത്തിയെടുത്തു.

1967 സെപ്റ്റംബറിൽ ശാസ്താംകോട്ടയിൽ നടന്ന ആദ്യ നാടകക്കളരിയിൽ എം. ഗോവിന്ദനാണ് 'തനത് നാടകവേദി' ഒരു ചർച്ചാ വിഷയമായി അവതരിപ്പിച്ചത്. മലയാളിയുടെ അഭിമാനമായി മാറാൻ നാടകം എന്ന കലാരൂപത്തിന് സാധിച്ചിട്ടില്ലെന്നും മലയാളനാടകവേദിയുടെ വേരുകൾ നമ്മുടെ പാരമ്പര്യത്തിലല്ല എന്നതാണ് അതിനു കാരണമെന്നും അവർ നിരീക്ഷിച്ചു. ഈ ചിന്തയിൽ നിന്നാണ് 'തനത് നാടകവേദി' എന്ന ആശയം രൂപപ്പെടുന്നത്. 'പ്രാദേശിക സാംസ്കാരിക പൈതൃകം' എന്ന അർത്ഥത്തിലാണ് 'തനത്' എന്ന പദാവലി ഇക്കൂട്ടർ പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. കേരളത്തിന്റെ സമ്പന്നമായ രംഗകലാപാരമ്പര്യത്തിൽ നിന്ന് ഊർജ്ജം കൈവരിച്ച് വളരുന്ന ഒരു നാടകവേദി എങ്ങനെ യാഥാർത്ഥ്യമാക്കണം എന്നതാണ് തനത് നാടകവേദിയുടെ അന്വേഷണം. കൂടിയാട്ടം, കഥകളി തുടങ്ങിയ ക്ലാസിക്കൽ രംഗകലകളുടെയും കാക്കാരിശ്ശി, പൊറാട്ട്, കണ്ണ്യാർകളി, വെള്ളരിനാടകം തുടങ്ങിയ നാടോടി നാടകരൂപങ്ങളുടെയും സവിശേഷതയായ ശൈലീകൃതമായ അഭിനയരീതിയാണ് തനതുനാടകവേദിയുടെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരമായ അടിത്തറ. 1969-ൽ കുത്താട്ടുകുള

ത്ത് സംഘടിപ്പിച്ച നാടകക്കളിയുടെ രണ്ടാമത്തെ ഒത്തുചേരലിൽ സി.എൻ. ശ്രീകണ്ഠൻ നായർ 'തനത്' നാടകസങ്കല്പത്തെക്കുറിച്ച് പ്രബന്ധമവതരിപ്പിച്ചു. ആശയതലത്തിൽ മാത്രമൊതുങ്ങിനിന്ന തനത് നാടക സങ്കല്പത്തെ സാക്ഷാത്കരിച്ച് സജീവചർച്ചാവിഷയമാക്കിയത് കാവാലത്തിന്റെ *ദൈവത്താർ* (1974), *അവനവൻ കടമ്പ* (1975) തുടങ്ങിയ നാടകങ്ങളുടെ രംഗാവതരണങ്ങളായിരുന്നു.

"തനതു നാടകസങ്കല്പങ്ങളെ പൂർണ്ണമായി സാക്ഷാത്ക്കരിച്ച നാടകം *അവനവൻ കടമ്പ*യാണ്. 1975 ലാണ് ഈ നാടകം ആദ്യമായി അരങ്ങേറുന്നത്. അതുവരെ മലയാളത്തിൽ നിലനിന്നിരുന്ന നാടകാവതരണ സങ്കല്പങ്ങളെ ഈ നാടകം മാറ്റിമറിച്ചു. പിന്നീട്, കേരളത്തിലെ അമേച്വർ നാടകരംഗത്തുണ്ടായ മുന്നേറ്റങ്ങൾക്ക്, പ്രേരകശക്തിയായി വർത്തിച്ചത്, ഈ രംഗാവതരണമായിരുന്നു. ചലച്ചിത്രരംഗത്ത് അന്നേ പ്രശസ്തനായിക്കഴിഞ്ഞിരുന്ന ജി. അരവിന്ദനാണ്, ഈ നാടകം സംവിധാനം ചെയ്തത്" (നാരായണപ്പണിക്കർ, 2013:11). 'കാക്കാരിശ്ശി നാടകം', 'പൊറാട്ട്', 'കണ്യാർകളി' തുടങ്ങിയ നാടൻ കലകളിൽ നിന്നും 'പടയണി', 'തെയ്യം', 'തിറ', 'മുടിയേറ്റ്' തുടങ്ങിയ അനുഷ്ഠാനനാടകങ്ങളിൽ നിന്നും 'രാമനാട്ടം', 'കഥകളി' തുടങ്ങിയ കലകളിൽ നിന്നും അംശങ്ങൾ സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ടാണ് തനത് നാടകം ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. സംഗീത–നൃത്ത–താള പാരമ്പര്യങ്ങളെയും നാടോടിപുരാവൃത്തങ്ങളെയും ആഖ്യാനഘടനയോട് സമന്വയിപ്പിച്ചാണ് നാടകരചനയും അവതരണവും. "തോപ്പിൽഭാസിയുടെയും കെ.ടി. മുഹമ്മദിന്റെയും എൻ.എൻ. പിള്ളയുടെയും സംഭാഷണപ്രധാനങ്ങളായ രചനകൾ അരങ്ങുതകർക്കുന്ന കാലത്താണ് കാവാലം ഇത്തരമൊരു നാടകവുമായി രംഗത്തുവരുന്നത്" (2013:9). മലയാള നാടകവേദിയുടെ വാചികഭ്രമത്തെ ഒരുപരിധിവരെ നിയന്ത്രിക്കാനും ദൃശ്യപരതയ്ക്ക് മുൻതൂക്കം കിട്ടുന്നതരത്തിലേക്ക് രംഗാവതരണങ്ങളെ പരിവർത്തിപ്പിക്കാനും തനതുനാടകവേദിയുടെ പരിശ്രമങ്ങൾക്കു സാധിച്ചു. നാടകങ്ങളിൽ

നിറഞ്ഞുനിന്ന വാചികകഭ്രമത്തെ അതേപടി പിൻപറ്റുന്ന പ്രവണതയാണ് മലയാള ചലച്ചിത്രരംഗത്തും നിറഞ്ഞുനിന്നത്. ആദ്യകാല ചലച്ചിത്രപ്രവർത്തകരിൽ പലരും നാടകരംഗത്തുനിന്ന് വന്നതായിരുന്നു. അതുകൊണ്ടു തന്നെ ദൃശ്യപരതയ്ക്ക് ഉപരിയായി സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെ കഥാഗതിയെ മുന്നോട്ടുകൊണ്ടുപോകുന്ന രീതി ആദ്യകാല ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ മുഖ്യസവിശേഷതയാണ്. അറുപതികൾ വരെ ഈ പ്രവണതയ്ക്കാണ് പ്രാമുഖ്യം ലഭിച്ചത്.

പി.എൻ. മേനോന്റെ *ഓളവും തീരവും* (1970), അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ *സ്വയംവരം* (1972) തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങളോടെ മലയാളചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആഖ്യാനവും വാചികഭ്രമത്തിൽ നിന്ന് ദൃശ്യപരതയിലേക്ക് സഞ്ചരിച്ചു തുടങ്ങി. അതുവരെ നിലനിന്നിരുന്ന ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിൽ നിന്ന് വേറിട്ട ആഖ്യാനം പുലർത്തിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളെ 'നവസിനിമ' എന്ന് വിളിച്ചുപോന്നു. അറുപതുകളിലും എഴുപതുകളിലും കേരളത്തിന്റെ സാമൂഹിക–സാംസ്കാരിക– രാഷ്ട്രീയരംഗങ്ങളിലുണ്ടായ പരിവർത്തനങ്ങളുടെ തുടർച്ചയായിരുന്നു മലയാള നവസിനിമ. സംസ്കൃതനാടകത്തിന്റെയും തമിഴ്സംഗീതനാടകത്തിന്റെയും പാശ്ചാത്യനാടകത്തിന്റെയും മാതൃകകൾക്കുള്ളിൽ പരിമിതപ്പെട്ട മലയാള നാടകപ്രസ്ഥാനം അതിന്റെ സ്വത്വാന്വേഷണത്തിന്റെ ഭാഗമായി തനത് നാടക സങ്കല്പത്തിലെത്തിയതും ഇതേ കാലയളവിലാണ്. സാക്ഷരതാപ്രസ്ഥാനം, ഗ്രന്ഥശാലാ പ്രസ്ഥാനം, കൂട്ടുകുടുംബത്തിന്റെ അസ്തമയവും അണുകുടുംബത്തിന്റെ ഉദയവും തൊഴിൽ തേടിയും പഠനാർത്ഥവും മലയാളി യുവാക്കളുടെ അന്യനാട്ടിലേക്കുള്ള ഒഴുക്ക്, പുതിയ മധ്യവർത്തി സമൂഹത്തിന്റെ ആവിർഭാവം, സാഹിത്യലോകത്ത് ആധുനികതാപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ വളർച്ചയും വികാസവും, വസ്ത്രധാരണത്തിലും ഫാഷൻ സങ്കല്പത്തിലും വന്ന മാറ്റം, നക്സലൈറ്റ് പ്രസ്ഥാനങ്ങളുടെ സർഗ്ഗാത്മക ഇടപെടലുകൾ, ഫിലിം സൊസൈറ്റി പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ വ്യാപകമായ പ്രചാരം, തൊഴിൽരഹിത അഭ്യസ്തവിദ്യർക്കിടയിലെ അരാജകത്വബോധം എന്നിവയെല്ലാം ചേർ

ന്ന് മലയാളിയുടെ ആസ്വാദനബോധത്തിലും സൗന്ദര്യബോധത്തിലും വലിയതോതിലുള്ള മാറ്റം സൃഷ്ടിച്ചു.

> ലോകായതവും സിനിമയുമായുള്ള പാരസ്പര്യം മറ്റൊരുതലത്തിൽ നൂതനമായ വിതാനത്തിലേക്കു പ്രവേശിക്കുന്നത് എഴുപതുകളിലാണ്. തുടർന്ന് സിനിമയുടെ ഘടനയിലും വിനിമയത്തിലും ഗുണപരമായ വ്യത്യാസമുണ്ടായി. റിയലിസത്തോടും മെലോഡ്രാമയോടും വിമുഖരായിരുന്നു ആർട്ട് സിനിമയുടെ വക്താക്കൾ. സിനിമയിലെ സ്ഥലകാലങ്ങളെ അവർ പുനർവിന്യസിച്ചു. സാഹസികതയേക്കാൾ അന്തർമുഖതയെയാണ് കലാസിനിമ പിന്തുടർന്നത്. മാനസികമായ അസ്തിത്വവ്യഥകൾ കൂടുതൽ ഏകാന്തവും ദാർശനികവുമായി പരിചരിക്കപ്പെട്ടു. അക്കാദമിക ശിക്ഷണമുള്ള ഒരു കൂട്ടം സംവിധായകരും ചലച്ചിത്രസാക്ഷരരായ പ്രേക്ഷകരുമാണ് കഥാസിനിമയുടെ തുടർജീവിതത്തിന് പശ്ചാത്തലമൊരുക്കിയത് (രാധാകൃഷ്ണൻ, 2010:81).

ഇത്തരത്തിൽ നവ്യമായ പരീക്ഷണങ്ങൾക്ക് അനുകൂലമായ അരങ്ങൊരുക്കുന്നതിൽ തനതു നാടകപ്രസ്ഥാനത്തിൽ നിന്ന് ചലച്ചിത്രരംഗത്ത് എത്തിയവരും ഫിലിം സൊസൈറ്റി പ്രസ്ഥാനവും വലിയതോതിലുള്ള പങ്കുവഹിച്ചു. ഇതിന്റെ തുടർച്ചയിലാണ് അനുഭൂതിയുടെ സ്വത്വവ്യതിയാനത്തിലേക്ക് മലയാളനവസിനിമ പ്രവേശിക്കുന്നത്. കേരളത്തിലെ ആദ്യ ഫിലിം സൊസൈറ്റിയായ ചിത്രലേഖയുടെ ബാനറിലാണ് അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ സംവിധാനം നിർവ്വഹിച്ച *സ്വയംവരം* പുറത്തുവന്നത്. ഇതോടെ മലയാളത്തിലെ നവസിനിമാ പ്രസ്ഥാനത്തിന് തുടക്കം കുറിച്ചു. ഈ ചലച്ചിത്രസഞ്ചാരത്തെ സ്വയംവരത്തിന് മുൻപും പിൻപും എന്ന് രണ്ടായി പകുത്തു. *സ്വയംവര*ത്തിന് മുൻപ് അടൂരിന്റെ പൂർത്തിയാകാതെപോയ ഒരു

സിനിമാസംരംഭമായിരുന്നു *കാമുകി.* സി.എൻ. ശ്രീകണ്ഠൻ നായരുടേതായിരുന്നു തിരക്കഥ. ഈ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ കലാസംവിധാനം നിർവ്വഹിച്ചത് ജി. അരവിന്ദനായിരുന്നു. പലവിധ കാരണങ്ങളാൽ ഈ ചിത്രം പൂർത്തിയായില്ല. അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ അക്കാലത്തെ തനത്നാടക പ്രവർത്തകരുമായി ചേർന്ന് പ്രവർത്തിച്ചിരുന്നു. അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ ഗാന്ധിഗ്രാം സർവകലാശാലയിലെ പഠനകാലയളവിൽ പ്രശസ്ത നാടകാകൃത്തും ചിന്തകനും അതേ സർവ്വകലാശാലയിലെ പ്രൊഫസറുമായിരുന്ന ജി.ശങ്കരപ്പിള്ളയുമായുള്ള ബന്ധം അദ്ദേഹത്തെ നാടകത്തിന്റെ പുതിയലോകങ്ങളിലേക്ക് യാത്രചെയ്യാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നതായിരുന്നു. തനത് നാടക ആശയാവലികളുമായി പ്രവർത്തിക്കുന്നവരുമായുള്ള സമ്പർക്കം അടൂരിന്റെ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തെയും സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ട്. വാചികപ്രധാനമായിരുന്ന മലയാളചലച്ചിത്രം ദൃശ്യപരതയിലേക്ക് ആഖ്യാനപരമായി വികസിക്കുന്ന കാലഘട്ടത്തിൽ അടൂരിനോടൊപ്പംതന്നെയാണ് അരവിന്ദനും രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുന്നത്.

അരവിന്ദൻ, ചലച്ചിത്രരംഗത്ത് എത്തുന്നതിന് മുമ്പേതന്നെ തനത് നാടകത്തിന്റെ ആരംഭക്കൂട്ടായ്മകളിൽ ഒത്ത്ചേർന്ന് പ്രവർത്തിക്കുകയും സി.എൻ.ശ്രീകണ്ഠൻ നായരുടേയും കാവാലം നാരായണപ്പണിക്കരുടേയും നാടകങ്ങൾക്ക് രംഗപാഠം ഒരുക്കുകയും ചർച്ചകളിലും നാടകക്കളരികളിലും സജീവമായി പങ്കെടുക്കുകയും ചെയ്തിരുന്നു. ഇതിലൂടെ സ്വായത്തമാക്കിയ അനുഭവപരിചയം അരവിന്ദന്റെ കലയെ സംബന്ധിച്ച കാഴ്ചപ്പാടിനെ സ്വാധീനിച്ചു. 1965–ൽ കോട്ടയം 'നവരംഗ' മെന്ന കൂട്ടായ്മയിൽ, സി.എൻ.ശ്രീകണ്ഠൻ നായരുടെ നേതൃത്വത്തിൽ തനത് നാടകസങ്കല്പത്തെക്കുറിച്ച് ചർച്ച സംഘടിപ്പിച്ചു. തുടർന്നാണ് തന്റെ നാടകസങ്കല്പങ്ങൾ പ്രയോഗിച്ചുനോക്കാനായി *കലി* എന്നൊരു നാടകത്തിന്റെ ഗ്രന്ഥപാഠം രചിച്ചത്.

കലി 1967 ഡിസംബർ 23–ാം തീയതി കോട്ടയത്തെ മാമൻമാപ്പിള ഹാളിൽ അരങ്ങേറി. *കലി*യുടെ രംഗപാഠം ചമച്ചത് അരവിന്ദനായിരുന്നു. *കലി*യുടെ അവതരണം, കുത്താട്ടുകുളത്ത് നടന്ന രണ്ടാം നാടകക്കളരിയിൽ സി.എൻ.അവതരിപ്പിച്ച 'തനതുനാടകവേദി' എന്ന പ്രബന്ധം ചർച്ചചെയ്യപ്പെടുന്നതിന് മുമ്പ് ആയിരുന്നു. വൈകാതെതന്നെ ജി. ശങ്കരപ്പിള്ളയും കാവാലവും തനത് സങ്കല്പത്തോട് ഒത്തുപോകുന്ന നാടകവുമായി രംഗത്തേക്ക് എത്തുകയും തങ്ങളുടേതായ ഇടം സ്വരൂപിച്ചെടുക്കുകയും ചെയ്തു. കാവാലത്തിന്റെ ആദ്യകാല നാടകങ്ങളിൽ തനത് നാടകസങ്കല്പത്തോട് ഏറ്റവും ഒട്ടിനിൽക്കുന്നതെന്ന് നിരൂപകപ്രശംസ നേടിയ *അവനവൻ കടമ്പ* (1975) യുടെ രംഗപാഠം ചമച്ചത് ജി.അരവിന്ദനായിരുന്നു. സി.എൻ.ശ്രീകണ്ഠൻനായരും കാവാലവുമായുള്ള ആത്മബന്ധം അരവിന്ദൻ തന്റെ ചലച്ചിത്രരംഗത്തേക്കും നീട്ടിയെടുക്കുന്നുണ്ട്.

തനത് നാടകവേദിയുടെ പ്രയോക്താക്കളുമായുണ്ടായ നിരന്തര സമ്പർക്കവും രംഗഭാഷ ചമയ്ക്കാൻ ലഭിച്ച അവസരങ്ങളും ജി. അരവിന്ദന്റെ ദൃശ്യകലാപരമായ ദർശനത്തെ കാര്യമായ തോതിൽ സ്വാധീനിച്ചു. ഇത് അദ്ദേഹം ചലച്ചിത്രാഖ്യാനങ്ങളിലേക്കും പകർന്നുനൽകി. അതുകൊണ്ട് തന്നെ സമകാലികരായ മറ്റ് ചലച്ചിത്രകാരന്മാരിൽ നിന്ന് വേറിട്ടതും തനത് സ്വത്വം പുലർത്തുന്നതുമായ ചലച്ചിത്രകാരനായി അരവിന്ദൻ. അത്യന്തം വ്യത്യസ്തവും വ്യതിരിക്തവുമായ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലൂടെ മലയാളസിനിമയെ ദേശീയതലത്തിലും അന്തർദേശീയതലത്തിലും കൊണ്ടെത്തിക്കുവാൻ അരവിന്ദന് സാധിച്ചു.

പ്രമേയസ്വീകരണം, ആഖ്യാനശൈലി ചലച്ചിത്രശീർഷകം എന്നിവയുടെ തിരഞ്ഞെടുപ്പിലും 'തനത്' ദർശനം അരവിന്ദൻ പിൻപറ്റുന്നതായി കാണാം. *ഉത്തരായനം (1974), കാഞ്ചനസീത (1977), തമ്പ് (1978), കുമ്മാട്ടി (1979), എസ്തപ്പാൻ (1979), പോക്കുവെയിൽ (1981), ചിദംബരം (1985), ഒരിടത്ത് (1986), മാറാട്ടം (1988), ഉണ്ണി (1989), വാസ്തുഹാര*

(1990) തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങളും *ദി മാൻ ഹൂവാസ് എലോൺ, മാണിമാധവചാക്യാർ, ദി ക്യാച്ച്, വി.ടി. ഭട്ടതിരിപ്പാട്, മോഹനിയാട്ടം, ഇ.എം.എസിന്റെ ഒരു ദിവസം, വി.കെ. കൃഷ്ണമേനോൻ* എന്നീ ഡോക്യുമെന്ററികളും അദ്ദേഹത്തിന്റേതായിട്ടുണ്ട്. ഇവയിൽ ഏറിയവയും നാട്ടുപുരാവൃത്തത്തിന്റെ ഉൾബലമുള്ള പ്രമേയമുൾക്കൊള്ളുന്നവയും പ്രാദേശിക സാംസ്കാരിക പൈതൃകവുമായി ജൈവബന്ധം പുലർത്തുന്നവയുമാണ്.

അരവിന്ദന്റെ രണ്ടാമത്തെ ചലച്ചിത്രമായ *കാഞ്ചനസീത* (1977) സി.എൻ. ശ്രീകണ്ഠൻനായരുടെ നാടകത്രയത്തിൽ മൂന്നാമത്തെ നാടകമായ *കാഞ്ചനസീത*യുടെ അനുകല്പനചലച്ചിത്രമാണ്. സിനിമയിലെ അനുകല്പനത്തെപ്പറ്റി പറഞ്ഞ ആദ്യകാല സൈദ്ധാന്തികരിൽ ഏറെ ശ്രദ്ധേയനായ ജ്യോഫ്രി വാഗ്നർ അനുകല്പനത്തെ വിവർത്തനം (Transposition), വിവരണം (commentary), സാദൃശ്യം (Analogy) എന്നിങ്ങനെ മൂന്നായി തരംതിരിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഇതിൽ സാദൃശ്യാനുകല്പനത്തിൽ (സാദൃശ്യാനുകല്പനം: മൂലകൃതിയുടെ ആത്മാവ് നഷ്ടപ്പെടാതെ അതിൽനിന്നു വ്യതിചലിച്ച് മറ്റൊരു സൃഷ്ടി നടത്തുന്നു) ഉൾപ്പെടുന്ന ചലച്ചിത്രമാണ് അരവിന്ദന്റെ *കാഞ്ചനസീത*.

> വാല്മീകിയുടെ 'രാമായണത്തെയോ സി.എൻ. ന്റെ കാഞ്ചനസീത' യെയോ അതേപടി പിൻപറ്റുകയല്ല, അരവിന്ദൻ. മറിച്ച്, വാല്മീകിപോലും എഴുതുന്നതിനുമുൻപ് രാമായണം ഒരു നാടോടിക്കഥയായി നിലനിന്നിരുന്നു. ഒരു പുരാണം എന്ന നിലയിൽ വാല്മീകി രാമായണം രചിക്കുന്നതിനുമുമ്പുപോലും ഒരു വർഗ്ഗത്തിന്റെ ഓർമ്മയിൽ രാമായണകഥ നിലനിന്നിരുന്നു (ശ്രീകുമാർ, 2015:117).

ആ നാടോടിക്കഥയുടെ, ഓർമ്മയുടെ സാധ്യതകളെയാണ് അരവിന്ദൻ പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നത്. രാമനെ ദൈവമായിട്ടല്ല, മനുഷ്യനായി

ട്ടാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ശബ്ദായമായ ശ്രീകണ്ഠൻനായരുടെ കാഞ്ചനസീതയെ ഗോത്രസംസ്കൃതിയുടെ തനിമയിലേക്ക് പകർത്തിയെഴുതാനുള്ള അരവിന്ദന്റെ പരിശ്രമമാണ് *കാഞ്ചനസീത* എന്ന ചലച്ചിത്രാഖ്യാനം. നിശബ്ദതയുടെ ശബ്ദസൗന്ദര്യം അരവിന്ദൻ ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ പൊതുസവിശേഷതയാണ്. ഈ നിശബ്ദത അതിന്റെ പാരമ്യത്തിലെത്തി *കാഞ്ചനസീത*യിൽ. നാടകത്തിലെ ചടുലമായ സംഭാഷണങ്ങൾക്കുപകരം മൗനം നിറഞ്ഞ സിനിമ പുതിയ ഒരു അനുഭവം ആസ്വാദകർക്കുമുന്നിൽ തുറന്നിട്ടു. രാമന്റെ പിന്മുറക്കാരെന്നു വിശ്വസിക്കുന്ന ആന്ധ്രയിലെ രാജമരടിയിലെ ചെഞ്ചു ഗോത്രത്തിലെ ആദിവാസികളെയാണ് രാമലക്ഷ്മണന്മാരായി അഭിനയിക്കാൻ തിരഞ്ഞെടുത്തത്. രാമായണകഥയെ പ്രകൃതി–പുരുഷ സങ്കല്പത്തിന്റെ പുരാവൃത്തങ്ങളെ അടിസ്ഥാനമാക്കി തത്വചിന്താപരമായി വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നത് *കാഞ്ചനസീത* എന്ന ചലച്ചിത്രത്തിന് ദൃശ്യപരമായ പുതിയ സാധ്യതകൾ തുറന്നുകൊടുക്കുന്നു.

എഴുതി തയ്യാറാക്കിയ തിരക്കഥയെ മുൻനിർത്തി സാക്ഷാത്ക്കരിച്ച ഒരു ചലച്ചിത്രമായിരുന്നില്ല *തമ്പ്* (1978). ഗ്രാമത്തിലേക്ക് ഒരു സർക്കസ് സംഘം കടന്നുവരുന്നതും അതുവരെ സർക്കസ് കണ്ടിട്ടില്ലാത്ത ഒരു ജനതയുടെ സ്വാഭാവികമായ പ്രതികരണവുമാണ് *തമ്പി*ന്റെ അടിസ്ഥാനപ്രമേയം. സർക്കസ് ആസ്വദിച്ച് തുടങ്ങിയപ്പോഴേക്കും അയ്യപ്പൻവിളക്കിന്റെ കാലമാകുകയും ഗ്രാമം ഒന്നടങ്കം അയ്യപ്പൻ വിളക്കിന്റെ ഉത്സാഹത്തിമിർപ്പിലേക്ക് ലയിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതോടെ സർക്കസ് കൂടാരത്തിലേക്കുള്ള ജനങ്ങളുടെ വരവ് പൂർണ്ണമായും അവസാനിക്കുന്നു. തമ്പിനുള്ളിലെ ജനതയുടെ സ്വാഭാവിക ജീവിതം, അമ്പരപ്പോടെ സർക്കസിനെ നോക്കിക്കാണുന്ന ഗ്രാമീണജനതയും ഗൾഫിൽ നിന്ന് മടങ്ങിയെത്തിയ ശാസ്ത്രീയ സംഗീത പ്രേമിയായ യുവാവ് തുടങ്ങിയവയിലൂടെ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനം മുന്നോട്ടു പോകുന്നു. കേരളത്തിന്റെ തനത് സംഗീതമായ സോപാനസംഗീതത്തെ ജീവതാളമായി കരുതുന്ന യുവാവിന്റെ ചുറ്റും ഒഴുകിപരക്കുന്നത് പാശ്ചാത്യ

റോക് സംഗീതമാണ്. ഇത്തരത്തിലുള്ള ഗൃഹാന്തരീക്ഷത്തിൽ നിന്ന് രക്ഷപെടാനാണ് അയാൾ ആൽമരച്ചുവട്ടിൽ എത്തുന്നത്. സ്വന്തം ചുറ്റുപാടുകളിൽ നിന്നുള്ള ഒരു രക്ഷപെടലാണ് സർക്കസുകാരോടൊത്തുള്ള ആ യുവാവിന്റെ യാത്ര. തനത് സംസ്കൃതിയുടെ മേൽ വന്നുഭവിക്കുന്ന പാശ്ചാത്യാഭിമുഖ്യം കേരളീയ ഗ്രാമങ്ങളിലേക്കും എത്തിപ്പെടുന്നതിന്റെ ആകുലതകൾ ഈ ചിത്രത്തിൽ കാണാം. കാവാലത്തിന്റെ തനത് നാടകങ്ങളിലെ സ്ഥിരം സാന്നിദ്ധ്യം ആയിരുന്ന നെടുമുടിവേണുവിന്റെ ആദ്യ ചലച്ചിത്രമായിരുന്നു തമ്പ്. യഥാർത്ഥ സർക്കസ് കലാകാരന്മാരെ അണിനിരത്തി കഴിയുന്നത്ര സ്വാഭാവികതയോടെ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കാനാണ് അരവിന്ദൻ പരിശ്രമിച്ചത്. തനത് നാടകത്തിന് സമാനമായ അയവാർന്ന ഘടനയാണ് *തമ്പി*ന്റേത്.

*അവനവൻ കടമ്പ*ക്കുശേഷം കുട്ടികൾക്കായി ഒരു നാടകം രചിക്കുന്നതിനായി കാവാലം നാരായണപ്പണിക്കർ കല്പിച്ചെടുത്ത കഥയാണ് *കുമ്മാട്ടി*. പക്ഷേ ഇത് നാടകമായില്ല. അന്താരാഷ്ട്ര ശിശുവർഷത്തിൽ കാവാലത്തിന്റെ 'കുമ്മാട്ടിക്കഥ' അരവിന്ദൻ ചലച്ചിത്രമാക്കി. ഇരുകൂട്ടരും ഒത്തുചേർന്നാണ് തിരക്കഥ രചിച്ചത്. പ്രമേയത്തോട് ഒത്തുപോകുന്ന ഗാനങ്ങൾ രചിച്ചത് കാവാലമാണ്. തൃശ്ശൂർ ജില്ലയിൽ പ്രചാരത്തിലുള്ള അനുഷ്ഠാനവിനോദമായ 'കുമ്മാട്ടിക്കളി' യുമായി ഈ കഥയ്ക്ക് നേർബന്ധമൊന്നുമില്ല. പക്ഷേ 'മുത്തശ്ശിയും കുട്ടികളും' അവിടെനിന്ന് തന്നെയാണ് കടംകൊണ്ടിരിക്കുന്നത്. നാട്ടുപുരാവൃത്തങ്ങളിലും നാട്ടോർമ്മകളിലും നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന അതീന്ദ്രീയമായ കഴിവുകളുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളും കഥകളും ഗ്രാമീണസമൂഹത്തെയും ജനതയെയും എപ്രകാരമാണ് സ്വാധീനിക്കുന്നതെന്ന് അയവാർന്ന ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിലൂടെ അരവിന്ദൻ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. മുത്തശ്ശിക്കഥ, യക്ഷിക്കഥ, നാട്ടുവിശ്വാസങ്ങൾ, അനുഷ്ഠാനങ്ങൾ, നാടോടിപ്പാട്ടുകൾ, കഥാഗാനങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയിലൂടെ വിനിമയം ചെയ്യപ്പെടുന്ന ഭാവനാലോകത്തേക്കുള്ള യാത്രയാണ് കുമ്മാട്ടി.

മുത്തശ്ശിക്കഥകളിലൂടെ പേർത്തും പേർത്തും കേട്ടനുഭവിച്ച *കുമ്മാട്ടി* ഒരു ദിവസം കുന്നിറങ്ങി ഗ്രാമത്തിലേക്കുവന്നു. മുത്തശ്ശിയുടെ കഥാഖ്യാനത്തിൽ 'കുമ്മാട്ടി' പേടിപ്പെടുത്തുന്ന ഒരു ജീവിയായിരുന്നു "മാനത്തേ മച്ചോളം തല യെടുത്ത്...", പാതാളക്കുഴിയോളം പാദം നട്ട്..., മാല ചേല ക്ലറകെട്ടിയ കുമ്മാട്ടി..." തുടങ്ങിയ വരികളിലൂടെയാണ് കുമ്മാട്ടിയെ സംബന്ധിക്കുന്ന വിവരണങ്ങൾ മുഖ്യകഥാപാത്രമായ ചിണ്ടനിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. പക്ഷേ, നേരിട്ടവതരിച്ച കുമ്മാട്ടി മുത്തശ്ശിക്കഥകളിലേതുപോലെ അല്ലായിരുന്നു. അന്നോളം ആരും കണ്ടിട്ടില്ലാത്ത കുമ്മാട്ടി, തോളത്ത് കുറുകെയുള്ള ഒരു മരക്കഷ്ണത്തിൽ കെട്ടിത്തൂക്കിയ മൃഗങ്ങളുടെയും പക്ഷികളുടെയും മുഖംമൂടിയും മുഖത്തെ നരച്ച വെപ്പുതാടിയും ചുണ്ടിൽ നാട്ടുണർത്തുപാട്ടും തോളിൽ ഭാണ്ഡവും നൃത്തംവയ്ക്കുന്ന കാലുകളുമായി ഗ്രാമത്തിന്റെ സ്വപ്നയാഥാർത്ഥ്യത്തിലേക്ക് ഇറങ്ങിവന്നു. കുമ്മാട്ടി തന്റെ പക്കലുള്ള വസ്തുക്കളെല്ലാം ക്ഷേത്രക്കുളത്തിന് സമീപമുള്ള അരയാൽച്ചുവട്ടിൽ ഇറക്കിവയ്ക്കുന്നു. കുട്ടികൾ ഭയത്തോടെ അദ്ദേഹത്തെ വീക്ഷിച്ചു. വൈകാതെ കുട്ടികളും കുമ്മാട്ടിയും തമ്മിലടുത്തു. ഗ്രാമത്തിന്റെ തുറവിയിലേക്ക്, സ്വതന്ത്ര്യത്തിലേക്ക് നാട്ടുശീലുകളുമായി കുമ്മാട്ടി കുട്ടികളെ നയിച്ചു.

മുത്തശ്ശിയാകട്ടെ അമ്പരപ്പോടെയാണ് കുമ്മാട്ടിയെ നോക്കിക്കാണുന്നത്. തന്റെ തന്നെ കഥയിലെ കുമ്മാട്ടിയെ കണ്ടതിലുള്ള അമ്പരപ്പ് അവരെ വിട്ടൊഴിയുന്നില്ല. ഋതുക്കൾ മാറിമറിഞ്ഞതോടെ നാടോടിയായ കുമ്മാട്ടിക്ക് അസുഖം പിടിപെട്ടു. അസുഖം ഭേദപ്പെട്ടതോടെ കൊയ്ത്തുകാലം കഴിഞ്ഞ ഗ്രാമീണ ജീവിതത്തിൽ നിന്ന് നാടുവിടാനൊരുങ്ങുന്ന കുമ്മാട്ടിയെ കുട്ടികൾ തിരികെ വിളിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. അവരെ രസിപ്പിക്കുന്നതിനായി കുമ്മാട്ടി ഒരു ചെപ്പടിവിദ്യ കാട്ടിക്കൊടുക്കുന്നു. തന്റെ പക്കലുള്ള മൃഗങ്ങളുടെയും പക്ഷികളുടെയും മുഖംമൂടി അണിയാൻ കൊടുക്കുന്നു. ഓരോരുത്തരും അവരവരുടെ ഇഷ്ടംപോലെ ഓരോന്ന് തിരഞ്ഞെടുത്തു. തുടർന്ന് കുമ്മാട്ടി "ഓടിയോടിക്കളി ആനന്ദക്കുട്ടികളോ ഇന്ത തകൃത മു

ല്ലെ..." എന്ന നാടോടിശീലുമായി ആടിപ്പാടി നൃത്തംവയ്ക്കുന്നു. കുട്ടികളും ഏറ്റുപാടി നൃത്തംവയ്ക്കുന്നു. ആട്ടവും പാട്ടും തീരുന്ന മുറയ്ക്ക് കുമ്മാട്ടി തന്റെ മണിക്കിലുക്കമുള്ള മാന്ത്രികവടികറക്കി കുട്ടികളെ പലതരം പക്ഷിമൃഗാദി കളായി രൂപാന്തരപ്പെടുത്തുന്നു. കുട്ടികളിൽ നായയായി മാറിയ ചിണ്ടനെ ഒരു യഥാർത്ഥ നായ ഓടിക്കുന്നു. തിരിച്ചെത്താനാവാതെ ദൂരത്തകപ്പെട്ടു പോകുന്നു. ഇതിനുശേഷം കുമ്മാട്ടി മറ്റുള്ളവരെയെല്ലാം തന്റെ മണിക്കിലു ക്കമുള്ള മാന്ത്രികവടി ചുറ്റി പൂർവ്വരൂപത്തിലാക്കുന്നു. ചിണ്ടൻ അവിടെയില്ലാ ത്തതിനാൽ അവന്റെ മൃഗരൂപം മാറുന്നില്ല. കുമ്മാട്ടി പുതിയ ദേശം തേടി പ്പോകുന്നു. നായരൂപത്തിലുള്ള ചിണ്ടൻ നഗരത്തിലുള്ള ഒരു വീട്ടിൽ ചങ്ങ ലയിലാകുകയും ചെയ്യുന്നു. നാടൻ പട്ടിയായതിനാൽ ചിണ്ടനെ അവർ അഴിച്ചുവിടുന്നു. ചിണ്ടൻ തന്റെ പ്രാണനുംകൊണ്ട് ഗ്രാമത്തിലേക്ക്/ വീട്ടി ലേക്ക് തിരികെയെത്തുന്നു. അവന്റെ വീട്ടിലെ കൂട്ടിൽക്കിടക്കുന്ന തത്ത യാണ് ആദ്യം നായരൂപത്തിലുള്ള ചിണ്ടനെ തിരിച്ചറിയുന്നത്. തുടർന്ന് അമ്മയും തന്റെ മകനെ തിരിച്ചറിയുന്നു. ചിണ്ടന്റെ അമ്മയും സഹോദരി യും അവനെ ആ രൂപത്തിൽ തന്നെ സ്വീകരിക്കാൻ തയ്യാറായി.

നായയിൽ നിന്നും വീണ്ടും മനുഷ്യരൂപം കൈവരിക്കാനുള്ള പല നാടൻ അനുഷ്ഠാനങ്ങളും നടത്തിനോക്കുന്നു. നാവേറ് പാട്ട്, കളമെ ഴുത്തുപാട്ട്, തെയ്യംകെട്ടൽ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ഗ്രാമജീവിതത്തിന്റെ ആചാരാനുഷ്ഠാനവിശ്വാസത്തെയും അതിന്റെ തനതായ അവതരണം പ്രമേയത്തോട് ചേർന്ന് നിൽക്കുന്ന ഭാവാന്തരീക്ഷത്തെയും ഒരുക്കാൻ പോന്നതാണ്. എന്നാൽ യത്നങ്ങളെല്ലാം പരാജയപ്പെട്ടു. ഊഷരതയിൽ നിന്ന് ഉർവരതയിലേക്ക് ഗ്രാമജീവിതം വഴിമാറി. കുറച്ചുകാലത്തിനുശേഷം 'കുമ്മാട്ടി' വീണ്ടും ഗ്രാമത്തിലെത്തി. "ആരമ്പത്തീരമ്പത്തുരമ്പത്ത്" എന്ന ഉണർത്തുപാട്ട് ചെറുശബ്ദത്തോടെ അലയടിച്ചെത്തുന്നത് ഇറയത്തു കി ടക്കുന്ന ചിണ്ടൻ കേൾക്കുന്നു. ഒന്ന് ചെവിയോർത്തതിന് ശേഷം ശബ്ദം കേട്ട ദിക്കിലേക്ക് ചടുലമായി ഓടിയടുക്കുന്നു. കുമ്മാട്ടി, ചിണ്ടനെ പഴയ രൂ

പത്തിലേക്ക് മാറ്റുന്നു. കേട്ടവർ കേട്ടവർ ചിണ്ടനെ കാണാൻ അവിടേക്ക് ഒഴുകിയെത്തി.

നായയുടെ ഉള്ളിൽ കുടുങ്ങിപ്പോയ കുട്ടി സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ രുചിയറിയുമ്പോൾ ആദ്യം ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തി തന്റെ വീട്ടിൽ കൂട്ടിലടച്ച വളർത്തിയ തത്തയെ പാരിലേക്ക് തുറന്നുവിടുന്നതാണ്. ചിണ്ടൻ കണ്ടത് ഒരു കിനാവാണെന്ന ചില സൂചനകളോടെ ചലച്ചിത്രം അവസാനിക്കുന്നു.

> അരവിന്ദനും തിരക്കഥാകൃത്തായ നാരായണപ്പണിക്കരും ചേർന്ന് കെട്ടുകഥകളുടെയും മിത്തുകളുടേതുമായ ഒരു ലോകം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. നാടൻ സാംസ്കാരിക ഘടകങ്ങളെ ഉൾക്കൊണ്ടുകൊണ്ടും ഉരുക്കിച്ചേർത്തുകൊണ്ടുമാണ് ഇതു സാധ്യമാക്കുന്നത്. ഇതിന്റെ വളച്ചൊടിക്കാത്ത ലളിതമായ ആഖ്യാനവും താളാത്മകമായ സംഘഗാനങ്ങളും സിനിമയുടെ ഗതിയെ വളരെ സഹായിക്കുന്നു. ചലനങ്ങൾ വളരെ കുറഞ്ഞ അരവിന്ദന്റെ മുൻ ചിത്രങ്ങളിൽ നിന്നു വ്യത്യസ്തമായി, ഇവിടെ കുട്ടികളുടെ കഥയ്ക്കനുയോജ്യമായി ചലനാത്മകതയ്ക്ക് മുൻതൂക്കം നൽകിയിരിക്കുന്നത്" (രാമൻകുട്ടി 2006:27).

അതുകൊണ്ട്തന്നെ 'തനത് നാടകദർശനം' *കുമ്മാട്ടി*യിൽ പ്രകടമാണ്, അതുതന്നെയാണ് ഈ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സൗന്ദര്യവും.

നാട്ടുപുരാവൃത്തങ്ങളുടെ ഉൾബലമുള്ള പ്രമേയം, ഗീത-വാദ്യ-നൃത്തം എന്നിവ ചേർന്ന തൗര്യത്രികാവതരണവും, ലോകധർമ്മിക്കൊപ്പം നാട്യധർമ്മിയും ഉൾച്ചേർന്ന ചലനരീതിയും കേരളീയമായ രംഗാവിഷ്കാര സമ്പ്രദായങ്ങളുടെയും നാടോടികലാരൂപങ്ങളുടെയും സ്വാധീനവും, അനുഷ്ഠാനാത്മകതയും, ഉപഹാസവും നർമ്മവും ചേർന്ന ഭാവഘടനയും ഒത്തുചേർന്ന ചലച്ചിത്രാഖ്യാനമാണ് *കുമ്മാട്ടി*യുടേത്. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആരംഭം തുടങ്ങി അവസാനംവരെ സംഗീതാത്മകമായ അന്തരീക്ഷ

ത്തിലൂടെയാണ് കഥാഖ്യാനം മുന്നോട്ടുപോകുന്നത്. അകമ്പടിയായി തദ്ദേശീയ ഉപകരണസംഗീതത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മമായ അവതരണവും കുട്ടികളുടെയും കുമ്മാട്ടിയുടെയും പാട്ടിനോടൊത്തുള്ള നൃത്തവും ചലച്ചിത്രത്തിന് ഗ്രാമ്യമായ ഭാവാന്തരീക്ഷം രൂപപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. ലോകധർമ്മിയും നാട്യധർമ്മിയും ഇണങ്ങിവരുന്ന അഭിനയം ചലച്ചിത്രത്തെ ഫാന്റസിയുടെ നിലയിലേക്കും ഉയർത്തുന്നു.

ക്രിസ്തുവിന്റെ ജീവിതകഥയുടെ തദ്ദേശീയാഖ്യാനമായ *എസ്തപ്പാനും* (1979), കുമ്മാട്ടിയുടേതിന് സമാനമായ കഥാഖ്യാനമാണ് പിൻപറ്റുന്നത്. അവധൂതനായ എസ്തപ്പാന്റെ മിസ്റ്റിക്കായ ജീവിതാനുഭവങ്ങളെ ഒരു മുത്തശ്ശിക്കഥപോലെയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഐസക് തോമസ് കോട്ടുകാപ്പള്ളി, കാവാലം എന്നിവരോടൊത്ത് അരവിന്ദനും ചേർന്നാണ് *എസ്തപ്പാ*ന്റെ തിരക്കഥ രചിച്ചത്. അതിപ്രശസ്തമായ ഒരു കഥയെ എങ്ങനെയാണ് തദ്ദേശീയമായ ജീവിതാനുഭവത്തിന്റെ പരിസരങ്ങളിലേക്ക് പരിവർത്തിപ്പിക്കുക എന്നതിന്റെ മികച്ചൊരു മാതൃകയാണ് ഈ ചിത്രം. പ്രഖ്യാതമായ കഥയെ തന്റെ നാടിന്റെ ശീലങ്ങളിലേക്കും ശീലക്കേടുകളിലേക്കും കണ്ണിചേർത്ത് അവതരിപ്പിക്കുന്നതിൽത്തന്നെ തനത് ദർശനം വെളിപ്പെടുന്നുണ്ട്. ദൃശ്യപരതയാർന്ന ആഖ്യാനത്തോടൊപ്പം നാടോടിത്തമുള്ള പ്രമേയം, സംഗീതം, പശ്ചാത്തലസംഗീതം, പാശ്ചാത്യ- പൗരസ്ത്യ കലാദർശനം, ചവിട്ടുനാടകാന്തരീക്ഷം എന്നിവയെല്ലാം 'എസ്താപ്പന്റെ' അയവാർന്ന ആഖ്യാനഘടനയെ സൗന്ദര്യാത്മകമാക്കുന്നു.

കാവാലത്തിന്റെ തിരക്കഥയിൽ ജി. അരവിന്ദൻ സംവിധാനം നിർവ്വഹിച്ച *മാറാട്ടം* (1988) തനത് ദർശനം പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന മറ്റൊരു ചലച്ചിത്രമാണ്. കഥകളിയിലെ കീചകവേഷം ചെയ്യുന്ന നടനോട് ഒരു സ്ത്രീക്ക് തോന്നുന്ന സ്നേഹവും കീചകന്റെ കൊലപാതകവും പോലീസ് അന്വേഷണവുമാണ് *മാറാട്ട*ത്തിന്റെ പ്രമേയം. കീചകവേഷം ചെയ്യുന്ന വേലുവിന്റെ കൊലപാതകത്തെക്കുറിച്ച് വിവിധ കോണുകളിൽ നിന്നുള്ള അന്വേ

ഷണത്തിലൂടെയാണ് കഥാഗതി മുന്നോട്ട് പോകുന്നത്. സംഭാഷണത്തേക്കാൾ ദൃശ്യഭാഷയ്ക്ക് പ്രാധാന്യം കൊടുത്തുകൊണ്ടുള്ള ആഖ്യാനമാണ് *മാറാട്ട*ത്തിന്റേത്. കോയിപ്പട്ടർ, കാവൂട്ടി, വേലുവിന്റെ ശിഷ്യർ തുടങ്ങിയവരിലൂടെ വേലുവിന്റെ കൊലപാതകത്തെക്കുറിച്ച് വ്യത്യസ്ത ഭാഷ്യങ്ങളിലൂടെയാണ് കഥയുടെ ചുരുൾ നിവരുന്നത്. ഓരോ ഭാഗവും വ്യത്യസ്തരീതിയിലാണ് ആവിഷ്ക്കരിച്ചിരിക്കുന്നത്. കോയിപ്പട്ടരുടെ കഥപറച്ചിൽ നാടോടി ശീലിലും തെക്കൻ കേരളത്തിലെ തമ്പുരാൻ പാട്ടിന്റെ താളത്തിലുമാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. കൊലപാതകം സംബന്ധിച്ച കോയിപ്പട്ടരുടെ ഭാര്യ കാവൂട്ടിയുടെ ഭാഷ്യമാണ് രണ്ടാം ഭാഗം. പുള്ളുവൻ പാട്ടിന്റെ ശീലിലാണ് ഇത് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. കേളുവിന്റെ കൊലപാതകത്തെ സംബന്ധിച്ച് ശിഷ്യന്മാരുടെ കഥപറച്ചിലാണ് മൂന്നാംഭാഗം. അയ്യപ്പൻ പാട്ടിന്റെ രീതിയിലാണ് ഇത് ആവിഷ്ക്കരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിന് അനുഷ്ഠാന– അനുഷ്ഠാനേതര കലകളുടെ സാധ്യതകളെയാണ് അരവിന്ദൻ ഇവിടെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നത്. കഥയുടെ നൈര്യന്തര്യത്തെ കണ്ണി ചേർക്കുന്നതാകട്ടെ ചെണ്ടയുടെ പെരുക്കങ്ങളാണ്. ഇത്തരത്തിൽ ഗീത– വാദ്യാധിഷ്ഠിതമായ ആഖ്യാനമാണ് *മാറാട്ട*ത്തിന്റേത്. *എസ്തപ്പാൻ, കുമ്മാട്ടി, തമ്പ്, മാറാട്ടം* തുടങ്ങിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ കഥ, തിരക്കഥ, ഗാനരചന, ആലാപനം, സംഗീതം തുടങ്ങി പല നിലകളിലും കാവാലം, അരവിന്ദനോട് ചേരുമ്പോഴും 'തനതി' ന്റെ സൗന്ദര്യപരവും രാഷ്ട്രീയപരവുമായ സാധ്യതകളാണ് ചലച്ചിത്രം എന്ന മാധ്യമത്തിലൂടെ അടയാളപ്പെടുത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നത്.

തമ്പ്, കുമ്മാട്ടി, എസ്തപ്പാൻ, മാറാട്ടം എന്നീ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ തനത് നാടകാവിഷ്ക്കാരത്തിന്റെ നൈരന്തര്യവും പ്രകടമാണ്. തനത് നാടകങ്ങളുടെ ആത്മാവ് എന്നത് തന്നെ നാട്ടുപുരാവൃത്തങ്ങളുടെ ഉൾബലമുള്ള പ്രമേയം, ലോകധർമ്മിക്കൊപ്പം നാട്യധർമ്മിയും ഉൾച്ചേർന്ന ചലനരീതികൾ, കേരളീയമായ രംഗാവിഷ്ക്കാരസമ്പ്രദായങ്ങളുടെയും നാടോടി കലാരൂപങ്ങളുടെയും സ്വാധീനം, അനുഷ്ഠാനാത്മകത, ഉപഹാസവും, നർ

മ്മവും ചേർന്ന ഭാവഘടന ഗീത–വാദ്യ–നൃത്തം എന്നിവയും ചേർന്ന തൗര്യ ത്രികാവതരണം എന്നിവയാണ്. ഇത്തരം ഘടകങ്ങളിൽ ചലച്ചിത്രം എന്ന മാധ്യമത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിന് ഉതകുന്നവയെ ഉൾക്കൊള്ളിച്ചുള്ള തനത് ചലച്ചിത്ര സങ്കല്പമാണ് അരവിന്ദൻ മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്നത്. തനതു നാടകത്തി ലെന്നതുപോലെ ചെയ്വനയ്ക്കാണ് അരവിന്ദൻ ചലച്ചിത്രത്തിലും പ്രാധാ ന്യം കൊടുത്തത്. സംഭാഷണം എന്നത് പശ്ചാത്തലം, ശബ്ദം തുടങ്ങിയവ പോലെ ഒരു ഘടകമായിരുന്നു. *ഉത്തരായനം* മുതൽ *വാസ്തുഹാര* വരെ യുള്ള ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ ദൃശ്യഭാഷയുടെ സൂക്ഷ്മമായ വിന്യാസം കാണാനാ കും. ജനപ്രിയ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലേതുപോലെ ദീർഘങ്ങളായ സംഭാഷണങ്ങൾ ക്ക് പകരം മൗനത്തെ/നിശബ്ദതയെയാണ് അരവിന്ദൻ പ്രയോജനപ്പെ ടുത്തുന്നത്. നാടകക്കളരിയിലും തനത് നാടക വേദിയിലും പകർന്ന് നൽ കിയ ദൃശ്യലാവണ്യത്തിന്റെ പ്രായോഗികാവതരണങ്ങളായിരുന്നു അരവി ന്ദൻ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ.

കേരള അന്താരാഷ്ട്ര ചലച്ചിത്രോത്സവത്തി (ഐ.എഫ്.എഫ്.കെ) ന്റെ ലോഗോ തയ്യാറാക്കിയപ്പോഴും ജി. അരവിന്ദൻ തന്റെ തനത് കാഴ്ചപ്പാ ടുകൾ അടയാളപ്പെടുത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നത് കാണാം. തോൽപ്പാവക്കൂത്ത് കലാകാരനായിരുന്ന കൃഷ്ണൻകുട്ടി പുലവരിൽ നിന്ന് അടിസ്ഥാനപരമായ ആശയങ്ങൾ സ്വീകരിച്ചാണ് ലോഗോ തയ്യാറാക്കിയത്. മോക്ഷപ്രാപ്തിയി ലുള്ള ലങ്കാലക്ഷ്മിയുടെ തുകൽപാവക്കൂത്ത് രൂപമാണ് ലോഗോയ്ക്കായി അരവിന്ദൻ തിരഞ്ഞെടുത്തത്. നിഴലും വെളിച്ചവും സന്നിവേശിപ്പിച്ച് കഥ പറയുന്ന നിഴൽക്കൂത്തിൽ നിന്ന് ചലച്ചിത്രത്തിലേക്കുള്ള ദൂരങ്ങൾ, കാഴ്ച പ്പാടുകൾ എന്നിവയിലേക്ക് വെട്ടം വീഴ്ത്തുന്നതാണ് ഐ.എഫ്.എഫ്.കെ യുടെ ലോഗോ. അരവിന്ദന്റെ കലാപരമായ 'തനത്' ദർശനത്തിന്റെ അട യാളം കൂടിയാണ് ഈ ലോഗോ. ഇതിൽത്തന്നെ അരവിന്ദന്റെ കലാദർശ നവും രാഷ്ട്രീയവും സുവ്യക്തമാണ്.

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

അരവിന്ദൻ വല്ലച്ചിറ, *ചലച്ചിത്രസംസ്കാരം*. സിനിവിഷൻ, തൃശ്ശൂർ, 1996.

ജോസഫ്, വി. കെ., *സിനിമയും പ്രത്യയശാസ്ത്രവും*. സാംസ്കാരികപ്രസിദ്ധീകരണവകുപ്പ്, തിരുവനന്തപുരം, 1997.

– – – , *കാഴ്ചയുടെ സംസ്കാരവും പൊതുബോധനിർമ്മിതിയും*. സാഹിത്യപ്രവർത്തകസംഘം, കോട്ടയം, 2013.

നാരായണപ്പണിക്കർ, കാവാലം. *കാവാലം നാടകങ്ങൾ*, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2013.

രവീന്ദ്രൻ, *സിനിമ സമൂഹം പ്രത്യയശാസ്ത്രം*. മാതൃഭൂമി ബുക്സ് ,കോട്ടയം, 2007.

രാജകൃഷ്ണൻ, വി., *കാഴ്ചയുടെ അശാന്തി*. കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 1987.

രാജാവാര്യർ, *കേരളത്തിലെ തിയേറ്ററും കാവാലം നാടകങ്ങളും*. കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2014.

രാധാകൃഷ്ണൻ, പി. എസ്., *ചരിത്രവും ചലച്ചിത്രവും : ദേശഭാവനയുടെഹർഷമൂല്യങ്ങൾ*. കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2010.

രാമൻകുട്ടി, കെ. വി., *ആധുനിക മലയാള സിനിമ*. കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2006.

വിജയകൃഷ്ണൻ, *മലയാളസിനിമയുടെ കഥ*. കേരള ചലച്ചിത്ര വികസന കോർപ്പറേഷൻ, തിരുവനന്തപുരം, 1987.

– – –, *ചലച്ചിത്ര സമീക്ഷ*. കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട് , തിരുവനന്തപുരം, 2014.

വേലപ്പൻ, കെ., *സിനിമയും സമൂഹവും*. കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 1999.

ശ്രീകുമാർ, കെ. എസ്., *ജി. അരവിന്ദൻ: ഒരു ഓർമ്മ പുസ്തകം*. കേരള സംസ്ഥാനചലച്ചിത്ര അക്കാദമി, തിരുവനന്തപുരം, 2015.

തുടി റിസർച്ച് ജേണൽ
ISSN – 2320–8880
ലക്കം – 4 വോള്യം – 10

ഡോ. രാജേന്ദ്രൻ എടത്തുംകര

'അധ്യാത്മരാമായണം ബാലകാണ്ഡത്തിന്റെ' ശില്പഘടന

സംഗ്രഹം:

വാല്മീകിരാമായണത്തിന്റെയും അധ്യാത്മരാമായണത്തിന്റെയും ബാലകാണ്ഡങ്ങളുടെ താരതമ്യമാണ് ഈ പഠനം. ഘടനാപരമായി താരതമ്യ വിധേയമാക്കുക എന്ന സമീപനമാണ് അവലംബിച്ചിരിക്കുന്നത്. വിവർത്തനപാഠത്തിലെ സവിശേഷതകൾ മുൻനിർത്തി പുതിയ നിഗമനങ്ങളിലേക്ക് നീങ്ങാൻ ഈ പ്രബന്ധം ഉദ്യമിക്കുന്നില്ല. മറിച്ച്, അത്തരം പഠനങ്ങൾക്ക് സഹായകരമാകുന്ന നിലയിൽ പ്രാഥമിക വിവരങ്ങൾ ക്രോഡീകരിക്കുക എന്ന താത്പര്യമാണ് പ്രബന്ധത്തിനുള്ളത്.

താക്കോൽ വാക്കുകൾ:

ശില്പഘടന, പാഠവിശകലനം

രാമായണത്തിന്റെ നിരവധി പുനരാഖ്യാനങ്ങളിലൊന്നാണ് അധ്യാത്മരാമായണം. തമിഴിൽ കമ്പരാമായണം എഴുതപ്പെട്ട കാലത്ത് (എ.ഡി. ഒമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിനും പതിനൊന്നാം നൂറ്റാണ്ടിനും ഇടയിൽ) അധ്യാത്മരാമായണം രചിക്കപ്പെട്ടിരുന്നില്ല എന്ന് കമ്പരാമായണം ശിറപ്പുപ്പായിരത്തിലെ ഏഴാമത്തെ പാട്ടിൽനിന്ന് മനസ്സിലാക്കാം. കമ്പർ എഴുതുന്നു; "തേവപാടൈയിനിക്കതൈ ശെയ്തവർ/ മൂവരാണവർ തമ്മുള്ള

മുന്തിയ/ നാവിനാരുരൈയിൻപടി നാന്റമിഴ്–/ പ്പാവിനാലിതുണർത്തിയ പൺപരോ"(ദേവഭാഷയിൽ ഇക്കഥയെ ചെയ്തവർ ആയ മൂവരിൽവെച്ച് മുന്തിയവരായ, മികച്ച വാഗ്വിലാസമുള്ളവന്റെ വാക്കിനനുസരിച്ച് ഞാൻ തമിഴ്പദ്യങ്ങളാൽ ഇത് രചിച്ചിരിക്കുന്നു.) മുന്തിയ നാവിനാർ എന്നതുകൊണ്ട് കമ്പർ ഉദ്ദേശിച്ചത് വാല്മീകിയെയാണെന്നു വ്യക്തം. ദേവഭാഷ അഥവാ സംസ്കൃതത്തിൽ രാമായണം പാടിയവർ എന്നു കമ്പർ വിശേഷിപ്പിക്കുന്ന മറ്റു രണ്ടുപേർ വസിഷ്ഠനും ബോധായനനുമാണ് എന്നാണ് കമ്പരുടെ പഠിതാക്കൾ വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നത്. അതു ശരിയാണെങ്കിൽ അധ്യാത്മരാമായണത്തിന്റെ രചന കമ്പരാമായണത്തിനു ശേഷമായിരിക്കണം. ബ്രഹ്മാണ്ഡപുരാണത്തിലും ഭവിഷ്യത്പുരാണത്തിലും അധ്യാത്മരാമായണത്തിന് പ്രവേശം കാണുന്നുണ്ടെങ്കിലും പ്രസ്തുത ഗ്രന്ഥങ്ങൾ എ. ഡി. പതിനൊന്നാം നൂറ്റാണ്ടിനുമുമ്പ് രചിക്കപ്പെട്ടതാണെന്ന് നിസ്സംശയം പറയാനുള്ള തെളിവുകൾ ഒന്നുമില്ല. എ ഡി 14–ആം നൂറ്റാണ്ടിനും 16–ആം നൂറ്റാണ്ടിനുമിടയിൽ അധ്യാത്മരാമായണം രചിക്കപ്പെട്ടു എന്ന വാദത്തിനാണ് ഇന്ന് മേൽക്കൈ ഉള്ളത്. ഭണ്ഡാർക്കർ, ഡോ. വി. രാഘവൻ, പ്രൊഫ. രഘുവരമിട്ടുലാൽ ശാസ്ത്രി തുടങ്ങിയവരുടെ നിഗമനങ്ങളുടെ സാരം ആ വഴിക്ക് ചിന്തിക്കാനാണ് നമ്മളെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നത്. അധ്യാത്മരാമായണത്തിന്റെ കർതൃത്വം വ്യാസനിൽ ആരോപിതമായിട്ടുണ്ടെങ്കിലും കാലഗണന സംബന്ധിച്ച നിഗമനങ്ങൾ അതിന് എതിരുനില്ക്കുന്നു. കാശിവാസിയായ രാമശർമയാണ് അധ്യാത്മരാമായണത്തിന്റെ കർത്താവ് എന്ന് ഭവിഷ്യത്പുരാണത്തിന്റെ പ്രതിസർഗപർവത്തിൽ കൊടുത്തിട്ടുണ്ട്. രാമാനന്ദനാണ് അതിന്റെ കർത്താവ് എന്ന് രഘുവരമിട്ടുലാൽ ശാസ്ത്രി വാദിക്കുന്നു. കർത്താവിനെ സംബന്ധിച്ച ചർച്ചകൾ കൌതുകത്തോടെ നോക്കിയിരിക്കാം എന്നതിലപ്പുറം ആധികാരികമായ ഒരു തീർപ്പിൽ എത്തിച്ചേരാനാവുന്നവിധത്തിലുള്ള ഉപപത്തികളൊന്നും ഇനിയും ലഭ്യമായിട്ടില്ല എന്നേ പറയാനാവൂ.

വാല്മീകിരാമായണം ബാലകാണ്ഡത്തിൽ 77 സർഗ്ഗങ്ങളിലായാണ് കഥാഖ്യാനം നിർവഹിച്ചിരിക്കുന്നത്. അതിന്റെ വിശദാംശങ്ങൾ താഴെ ക്കൊടുത്തിരിക്കുന്നു.

1. കഥാസംക്ഷേപം. ലോകത്തിൽ ഏറ്റവും വലിയ ഗുണവാൻ ആരാണെന്ന വാല്മീകി മഹർഷിയുടെ ചോദ്യത്തിനുത്തരമായി നാരദമഹർഷി രാമകഥ ചുരുക്കിപ്പറയുന്നു. 100 ശ്ലോകങ്ങൾ.
2. ബ്രഹ്മാഗമനം. നാരദൻ പോയ്ക്കഴിഞ്ഞപ്പോൾ വാല്മീകി മഹർഷി തമസാനദിക്കരയിൽ എത്തുന്നു. ക്രൌഞ്ചപക്ഷികളിലെ ആണിനെ കാട്ടാളൻ കൊന്നതുകണ്ട് 'മാനിഷാദാ' എന്നിങ്ങനെ ആരംഭിക്കുന്ന ശ്ലോകം ചൊല്ലുന്നു. ആശ്രമത്തിലെത്തിയ വാല്മീകിയ്ക്കുമുമ്പിൽ ബ്രഹ്മാവ് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. രാമകഥ കാവ്യമാക്കി പാടുവാൻ ബ്രഹ്മാവ് വാല്മീകിയോട് അഭ്യർഥിക്കുന്നു. 43 ശ്ലോകങ്ങൾ.
3. കഥാന്വേഷണം. വാല്മീകിമഹർഷി സമാധിയിലിരുന്നുകൊണ്ട് ശ്രീരാമകഥ മനസ്സിലുറപ്പിക്കുന്നു. ഓരോ കഥാസന്ദർഭവും തിരിച്ചറിഞ്ഞ് കാവ്യം രചിക്കുന്നു. 39 ശ്ലോകങ്ങൾ.
4. കുശീലവാഗമനം. 24000 ശ്ലോകങ്ങളും അഞ്ഞൂറു സർഗങ്ങളും ആറു കാണ്ഡങ്ങളും പിന്നെ ഉത്തരകാണ്ഡവുമായി വാല്മീകി രാമായണകാവ്യം രചിക്കുന്നു. പ്രശസ്തരായ ഗായകർ ലവനെയും കുശനെയും ആ കാവ്യം വാല്മീകി പഠിപ്പിക്കുന്നു. ലവകുശന്മാരുടെ പാട്ടുകേട്ട ശ്രീരാമൻ അവരെ കൊട്ടാരത്തിൽ വരുത്തി രാമായണകാവ്യം ആലാപനം ചെയ്യിക്കുന്നു. 31 ശ്ലോകങ്ങൾ.
5. അയോധ്യാവർണ്ണനം. സരയൂനദിക്കരയിൽ ധനധാന്യസമൃദ്ധമായ കോസലരാജ്യത്തിലെ അയോധ്യ എന്ന നഗരത്തെ വർണ്ണിക്കുന്നു. 23 ശ്ലോകങ്ങൾ.

6. ദശരഥവർണ്ണനം. അയോധ്യാപുരിയിൽ വിരാജിക്കുന്ന ഇക്ഷ്വാകുവംശജനായ ദശരഥചക്രവർത്തിയുടെ രാജ്യപരിപാലനം വർണ്ണിക്കുന്നു.28 ശ്ലോകങ്ങൾ.

7. മന്ത്രിവർണ്ണനം. ദശരഥന്റെ എട്ടു മന്ത്രിമാരുടെ യോഗ്യതകളും ഗുണങ്ങളും വർണ്ണിക്കുന്നു. 22 ശ്ലോകങ്ങൾ.

8. അശ്വമേധയാഗനിശ്ചയം. തനിക്ക് മക്കളില്ലാത്തതിനെക്കുറിച്ച് ചിന്തയിലാണ്ട ദശരഥൻ അതിനുവേണ്ടി അശ്വമേധയാഗം നടത്താൻ നിശ്ചയിക്കുന്നു. അതിനെക്കുറിച്ച് ആലോചിക്കാൻ ആചാര്യന്മാരെയും മുനിമാരെയും ബ്രാഹ്മണരെയും വരുത്തുന്നു. അശ്വമേധയാഗം തീർച്ചപ്പെടുത്തുന്നു. 24 ശ്ലോകങ്ങൾ.

9. സുമന്ത്രവാക്യം. ദശരഥന്റെ പുത്രലാഭത്തെക്കുറിച്ച് പണ്ട് സനൽകുമാരൻ പറഞ്ഞ കാര്യങ്ങൾ സൂതനായ സുമന്ത്രൻ അദ്ദേഹത്തെ അറിയിക്കുന്നു. ഋശ്യശൃംഗനെ കൊണ്ടുവന്ന് യാഗം നടത്തിയാൽ ദശരഥന് പുത്രരുണ്ടാകും എന്നതായിരുന്നു സനൽകുമാരവാക്യം. സുമന്ത്രന്റെ സംഭാഷണമധ്യേ, അംഗരാജ്യത്തേക്ക് ഋശ്യശൃംഗനെ ലോമപാദരാജാവ് കൊണ്ടുവന്ന കഥ കേൾക്കാൻ ദശരഥൻ ഔൽസുക്യം കാണിക്കുന്നു. 19 ശ്ലോകങ്ങൾ.

10. ഋശ്യശൃംഗായനയനകഥനം. ഋശ്യശൃംഗനെ അംഗരാജ്യത്തിലേക്ക് ആനയിച്ച കഥ സുമന്ത്രൻ ദശരഥനോട് പറയുന്നു. 32 ശ്ലോകങ്ങൾ.

11. ഋശ്യശൃംഗാനയനം. സനൽകുമാരൻ പറഞ്ഞ കാര്യങ്ങൾ സുമന്ത്രൻ ദശരഥനെ ഓർമിപ്പിക്കുന്നു. വസിഷ്ഠന്റെ അനുവാദത്തോടെ, മന്ത്രിമാരുമായി ചെന്ന് ദശരഥൻ ഋശ്യശൃംഗനോട് അയോധ്യയിലേക്ക് വരാൻ അപേക്ഷിക്കുന്നു. ഋശ്യശൃംഗൻ ഭാര്യാസമേതനായി അയോധ്യയിൽ എത്തുന്നു. 30 ശ്ലോകങ്ങൾ.

12. ഋത്വിഗ്വരണം. യാഗത്തിൽ ദശരഥൻ ഋത്വിക്കുകളെ വരിക്കുന്നതും യാഗത്തിനായി അശ്വത്തെ പ്രദക്ഷിണാർഥം വിട്ടയക്കുന്നതും വർണ്ണിക്കുന്നു. 21 ശ്ലോകങ്ങൾ.
13. യജ്ഞശാലാപ്രവേശം. രാജാക്കന്മാരെ യാഗത്തിനായി ക്ഷണിക്കുന്നതും എല്ലാവരും യഥാവിധി യജ്ഞശാലയിലേക്ക് പ്രവേശിക്കുന്നതും വർണ്ണിക്കുന്നു. 38 ശ്ലോകങ്ങൾ.
14. അശ്വമേധയാഗം. യാഗാർഥം അഴിച്ചുവിട്ട കുതിര തിരിച്ചെത്തിയതിനെത്തുടർന്ന് അശ്വമേധയാഗം ആരംഭിക്കുന്നു. കുതിരയെ യാഗകുണ്ഡത്തിൽ ഹോമിക്കുന്നു. ദശരഥന് നാല് പുത്രന്മാരുണ്ടാവുമെന്ന് ഋശ്യശൃംഗൻ അനുഗ്രഹിക്കുന്നു. 59 ശ്ലോകങ്ങൾ.
15. രാമാവതാരനിശ്ചയം. ദശരഥന് പുത്രലബ്ധിയുണ്ടാവാൻ പുത്രകാമേഷ്ടി യാഗം നടത്താമെന്ന് ഋശ്യശൃംഗൻ ഉപദേശിക്കുന്നു. പുത്രകാമേഷ്ടിയിൽ വീതം വാങ്ങാനെത്തിയ ദേവന്മാർ ബ്രഹ്മാവിനോട് രാവണന്റെ ഉപദ്രവത്തെക്കുറിച്ച് പരാതി പറയുന്നു. മനുഷ്യനു മാത്രമേ രാവണനെ കൊല്ലാൻ കഴിയുകയുള്ളൂ എന്ന് ബ്രഹ്മാവ് അവരെ അറിയിക്കുന്നു. അപ്പോൾ അവിടെ എത്തിയ വിഷ്ണുവിനോടും ദേവന്മാർ പരാതി പറയുന്നു. രാവണനിഗ്രഹത്തിനായി താൻ അവതരിക്കാമെന്ന് വിഷ്ണു അവരെ അറിയിക്കുന്നു. ഉടൽ നാലാക്കി ഭാഗിച്ച് വിഷ്ണു ദശരഥപുത്രന്മാരായി അവതരിക്കാൻ നിശ്ചയിക്കുന്നു. 33 ശ്ലോകങ്ങൾ.
16. ഗർഭോല്പത്തി. പുത്രകാമേഷ്ടി യാഗാഗ്നിയിൽനിന്ന് ഒരു മഹാഭൂതം പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ട ദേവനിർമിതമായ പായസം ദശരഥന്ന് നല്കുന്നു. കൗസല്യയ്ക്ക് പാതി, പാതിയില്പ്പാതി വീതം സുമിത്രയ്ക്കും കൈകേയിക്കും. രാജ്ഞിമാർ ഗർഭലക്ഷണങ്ങൾ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നു. 32 ശ്ലോകങ്ങൾ.
17. വാനരോല്പത്തി. രാവണനിഗ്രഹത്തിനായി മഹാവിഷ്ണുവിനെ സഹായിക്കാൻ ദേവന്മാർ ഭൂമിയിൽ വാനരന്മാരായി ജനിക്കാൻ നിശ്ചയിക്കുന്നു.

സൂര്യന്റെ പുത്രനായി സുഗ്രീവനും ദേവേന്ദ്രന്റെ പുത്രനായി ബാലിയും ജനിക്കുന്നു. ബലിഷ്ഠരായ വാനരർ ഭൂമിയിൽ പിറവികൊള്ളുന്നു.

18. വിശ്വാമിത്രാഗമനം. പുത്രകാമേഷ്ടി യാഗം കഴിഞ്ഞ് ആറ് ഋതുക്കൾ പിന്നിട്ടപ്പോൾ കൗസല്യയുടെ പുത്രനായി രാമനും കൈകേയിയുടെ പുത്രനായി ഭരതനും സുമിത്രയുടെ പുത്രന്മാരായി ലക്ഷ്മണശത്രുഘ്നന്മാരും ജനിക്കുന്നു. പതിനൊന്നാം ദിവസം കുട്ടികൾക്ക് പേരിടുന്നു. കുട്ടികൾ പഠിച്ച് വലുതാവുന്നു. ഒരു ദിവസം ദശരഥനെ കാണാൻ വിശ്വാമിത്രൻ എത്തുന്നു. വിശ്വാമിത്രനെ ദശരഥൻ യഥാവിധി പൂജിച്ച് സ്വീകരിക്കുന്നു. അദ്ദേഹത്തിനു വേണ്ട കാര്യങ്ങൾ ചെയ്തുകൊടുക്കുമെന്ന് വാഗ്ദാനം നല്കുന്നു. 57 ശ്ലോകങ്ങൾ.

19. രാമയാചനം. സുബാഹു, മാരീചൻ എന്നീ രാക്ഷസന്മാർ യാഗവിഘ്നം വരുത്തുന്നതു തടയാൻ ശ്രീരാമനെ കൂടെ അയച്ചുതരണമെന്ന് വിശ്വാമിത്രൻ ദശരഥനോട് അഭ്യർഥിക്കുന്നു. 21 ശ്ലോകങ്ങൾ.

20. ദശരഥജല്പനം.വിശ്വാമിത്രന്റെ വാക്കുകേട്ട് ദശരഥൻ പുത്രസ്നേഹത്താൽ സ്വയംമറന്ന് വെളിവറ്റവനെപ്പോലെ പുലമ്പുന്നു. യാഗരക്ഷയ്ക്ക് താന്തന്നെ വരാമെന്ന് അറിയിക്കുന്നു. രാക്ഷസന്മാരോട് ഏറ്റുമുട്ടി രാമനു വല്ലതും സംഭവിച്ചാൽ താൻ പിന്നെ ജീവിച്ചിരിക്കില്ലെന്ന് ദശരഥൻ പറയുന്നു. 27 ശ്ലോകങ്ങൾ.

21. ദശരഥപ്രതിബോധനം. ദശരഥന്റെ പുലമ്പൽകേട്ട് വിശ്വാമിത്രന് അരിശം വരുന്നു. വേണ്ടകാര്യങ്ങൾ ചെയ്തുതരുമെന്ന വാക്ക് തെറ്റിക്കുകയാണെങ്കിൽ താൻ വെറുംകൈയോടെ തിരിച്ചുപോയ്ക്കൊള്ളാമെന്നു പറയുന്നു. രാമന്റെ പരാക്രമത്തെക്കുറിച്ച് സംശയമുണ്ടാകരുതെന്ന് ദശരഥനേഉപദേശിക്കുന്നു. ഒടുവിൽ ദശരഥൻ സമ്മതിക്കുന്നു. 21 ശ്ലോകങ്ങൾ.

22. ബലാതിബലോപദേശം. രാമനെയും ലക്ഷ്മണനെയും ദശരഥൻ സ്നേഹപൂർവം യാത്രയാക്കുന്നു.യാത്രാമധ്യേ വിശ്വാമിത്രൻ രാമന് ബല, അതിബല എന്നീ മന്ത്രങ്ങൾ ഉപദേശിക്കുന്നു.

23. കാമാശ്രമവാസം. വിശ്വാമിത്രനും രാമലക്ഷ്മണന്മാരും ഗംഗാതീരത്തെ കാമാശ്രമത്തിൽ എത്തിച്ചേരുന്നു. 22 ശ്ലോകങ്ങൾ.

24. താടകാവനദർശനം. വിശ്വാമിത്രനും രാമലക്ഷ്മണന്മാരും തോണിയിൽ ഗംഗാനദി കടക്കുന്നു. കാമരൂപിണിയായ താടക വസിക്കുന്ന കാട്ടിൽ അവർ എത്തിച്ചേരുന്നു. താടകയെ വധിക്കണമെന്ന് വിശ്വാമിത്രൻ രാമനോട് അഭ്യർഥിക്കുന്നു. 32 ശ്ലോകങ്ങൾ.

25. താടകോല്പത്തികഥനം. യക്ഷന്മാർ പൊതുവേ വീര്യം കുറഞ്ഞവരാണെന്നിരിക്കേ അവരിലെ സ്ത്രീയായ താടകയ്ക്ക് എങ്ങനെയാണ് ആയിരം ആനകളുടെ ബലം ലഭിച്ചതെന്ന് ശ്രീരാമൻ ചോദിക്കുന്നു. അതിനുത്തരമായി വിശ്വാമിത്രൻ താടകയുടെ ഉല്പത്തികഥ പറയുന്നു. 21 ശ്ലോകങ്ങൾ.

26. താടകാവധം. വിരൂപയും വികൃതയുമായ താടക രാമലക്ഷ്മണന്മാരുടെ മുൻപിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. ഒരു സ്ത്രീയായതിനാൽ അവളെ കൊല്ലേണ്ടതില്ലേന്ന് ആദ്യം വിചാരിക്കുന്നു. പിന്നീട് അവളുടെ മായാജാലപ്രദർശനം കണ്ടും വിശ്വാമിത്രന്റെ ഉപദേശംകേട്ടും അവളെ വധിക്കുന്നു. 36 ശ്ലോകങ്ങൾ.

27. അസ്ത്രോപദേശം. വിശ്വാമിത്രൻ ശ്രീരാമന് ദേവാസുരന്മാരെയും ഗന്ധർവോരഗരെയും തോല്പിക്കാൻ പറ്റിയ അസ്ത്രങ്ങൾ ഉപദേശിക്കുന്നു. 26 ശ്ലോകങ്ങൾ.

28. അസ്ത്രസംഹാരോപദേശം. ശ്രീരാമന്റെ അപേക്ഷപ്രകാരം വിശ്വാമിത്രൻ അസ്ത്രസംഹാരോപദേസം നല്കുന്നു. ആവശ്യപ്പെടുമ്പോൾ വരണമെന്ന

നിബന്ധനയോടെ ദിവ്യാസ്ത്രങ്ങളെ യാത്രയാക്കുന്നു.അവർ സിദ്ധാശ്രമം സ്ഥിതിചെയ്യുന്ന കാട്ടിൽ എത്തിച്ചേരുന്നു. 22 ശ്ലോകങ്ങൾ.

29. സിദ്ധാശ്രമപ്രവേശം. സിദ്ധാശ്രമത്തെക്കുറിച്ച് വിശ്വാമിത്രൻ ശ്രീരാമനോട് വിശദമായി പറയുന്നു. 32 ശ്ലോകങ്ങൾ.

30. യാഗരക്ഷ. സിദ്ധാശ്രമത്തിലെ യാഗരക്ഷയുടെ ചുമതല രാമലക്ഷ്മണന്മാർ ഏറ്റെടുക്കുന്നു. മാരീചനെ ദൂരെ സമുദ്രത്തിൽ പതിപ്പിക്കുകയുംസുബാഹുവിനെ കൊല്ലുകയും ചെയ്യുന്നു. 25 ശ്ലോകങ്ങൾ.

31. മിഥിലാപ്രസ്ഥാനം. ജനകൻ വിശിഷ്ടമായ ഒരു യാഗം നടത്തുന്നുണ്ടെന്നും തങ്ങൾ അങ്ങോട്ടു പോകുകയാണെന്നും മുനിമാർ വിശ്വാമിത്രനെ അറിയിക്കുന്നു. വിശ്വാമിത്രനും രാമലക്ഷ്മണന്മാരും മിഥിലാപുരിയിലേക്ക് പുറപ്പെടുന്നു. ശോണാനദിയുടെ തീരത്ത് വിശ്രമിക്കുമ്പോൾ ആ ദേശം ഏതാണെന്ന് ശ്രീരാമൻ ചോദിക്കുന്നു. വിശ്വാമിത്രൻ ആ ദേശത്തിന്റെ കഥ പറയുന്നു. 24 ശ്ലോകങ്ങൾ.

32. കന്യാകുബ്ജീകരണം. ബ്രഹ്മാവിന്റെ പുത്രനായ കുശന് വദർഭിയിൽ നാലു പുത്രന്മാർ ജനിക്കുന്നു. അവരിലൊരാളായ കുശനാഭന് ഘൃതാചിയിൽ നൂറ് പെണ്മക്കളുണ്ടാകുന്നു. വായുദേവൻ അവരോട് വിവാഹാഭ്യർഥന നടത്തുന്നു. അവർ വായുദേവനെ അപഹസിക്കുന്നു. വായു അവരെ ക്രോധത്താൽ കുബ്ജകളാക്കി/ കൂനികളാക്കി മാറ്റുന്നു. അവരെ കണ്ടപ്പോൾ കുശനാഭൻ കാര്യം അന്വേഷിക്കുന്നു.26 ശ്ലോകങ്ങൾ.

33. കുശനാഭകന്യാപ്രദാനം. മക്കളുടെ ക്ഷമയിലും സ്വഭാവശുദ്ധിയിലും കുശനാഭൻ സന്തുഷ്ടനാവുന്നു. അക്കാലത്ത് ചൂളി എന്ന മഹാമുനിയ്ക്ക് സോമദ എന്ന ഗന്ധർവസ്ത്രീയിൽ ബ്രഹ്മദത്താൻ എന്ന മകനുണ്ടാകുന്നു. കുശനാഭൻ തന്റെ നൂറുപെണ്മക്കളെ ബ്രഹ്മദത്തന് വിവാഹം ചെയ്തു നല്കുന്നു. ബ്രഹ്മദത്തൻ തൊട്ടപ്പോൾ അവരുടെ കൂന് മാറുന്നു. 26 ശ്ലോകങ്ങൾ.

34. കൌശീകവംശകീർത്തനം. ബ്രഹ്മദത്തനും പെണ്മക്കളും പോയതിനു ശേഷം കുശനാഭൻ പുത്രന്മാരുണ്ടാകാൻ പുത്രകാമേഷ്ടി യാഗം നടത്തുന്നു. കുശനാഭന് ഗാധി എന്നൊരു മകൻ പിറക്കുന്നു. ആ ഗാധിയാണ് തന്റെ പിതാവ് എന്ന് വിശ്വാമിത്രൻ രാമനെ അറിയിക്കുന്നു. തന്റെ വംശത്തെക്കുറിച്ച് വിശ്വാമിത്രൻ വിശദമാക്കുന്നു.

35. ഗംഗോല്പത്തി. ആകാശം, ഭൂമി, പാതാളം എന്നീ മൂന്നു വഴികലിലൂടെയും ഒഴുകി സമുദ്രത്തെ പ്രാപിക്കുന്ന ഗംഗയുടെ ഉല്പത്തികഥ വിശ്വാമിത്രൻ രാമനോടു പറയുന്നു. ഹിമവാന് പത്നി മേനയിലുണ്ടായ മക്കളാണ് ഗംഗയും ഉമയും. ഗംഗയെ ദേവന്മാർക്കും ഉമയെ രുദ്രനും ഹിമവാൻ ഏല്പിച്ചുകൊടുത്തു.23 ശ്ലോകങ്ങൾ.

36. ഉമാമാഹാത്മ്യം. മഹാതപസ്വിയായ പരമശിവനും ഉമയും മൈഥുനത്തിൽ നൂറുദേവവർഷങ്ങൾ ഏർപ്പെടുന്നു. അവർക്കു പിറക്കുന്ന സന്തതിയെ ആവഹിക്കാൻ ലോകങ്ങൾക്ക് കരുത്തുണ്ടാവില്ലെന്ന് ദേവന്മാർ പരമശിവനെ അറിയിക്കുന്നു. സ്ഖലിക്കപ്പെട്ട തേജസ്സിനെ ഭൂമി വഹിച്ചുകൊള്ളും എന്ന് ദേവന്മാർ അറിയിക്കുന്നു. അങ്ങനെ മഹാതേജസ്വിയായ കാർത്തികേയൻ ഉണ്ടാവുന്നു. തന്നോടുചെയ്ത അപ്രിയത്തിന്റെ ഫലം ദേവന്മാർ അനുഭവിക്കുമെന്നും സന്തതിക്കുവേണ്ടി സംയോഗം ചെയ്ത തന്നെ അതിൽ നിന്നകറ്റിയ ദേവന്മാർക്ക് സന്തത്യുല്പാദനം സംഭവിക്കാതെ പോകട്ടെ എന്നും ഉമ ശപിക്കുന്നു. പല രൂപങ്ങളുള്ളതായി പലരുടെ ഭാര്യയായിത്തീരട്ടെ എന്ന് ഭൂമിയെയും ശപിക്കുന്നു.27 ശ്ലോകങ്ങൾ.

37. സ്കന്ദാവതാരം. കാർത്തികേയന്റെ ഉല്പത്തിയെക്കുറിച്ച് വിശ്വാമിത്രൻ രാമലക്ഷ്മണന്മാരോട് വിശദമായി പറയുന്നു. 32 ശ്ലോകങ്ങൾ.

38. സഗരപുത്രജന്മം. സഗരൻ എന്നു പേരുള്ള അയോധ്യാരാജാവിന്റെ കഥ വിശ്വാമിത്രൻ പറയുന്നു. സഗരന് കേശിനിയിൽ വംശം നിലനിർത്തുന്ന ഒരു പുത്രനും സുമതിയിൽ അറുപതിനായിരം പുത്രന്മാരും ജനിക്കുന്നു.

സഗരൻ കാലക്രമത്തിൽ യാഗം ചെയ്യാൻ തീരുമാനിക്കുന്നു. 24 ശ്ലോകങ്ങൾ.

39. സഗരാശ്വഹരണം. സഗരന്റെ യാഗാശ്വത്തെ ഇന്ദ്രൻ രാക്ഷസരൂപംപൂണ്ട് അപഹരിക്കുന്നു. അറുപതിനായിരം സഗരപുത്രന്മാർ ഓരോരുത്തരും കുതിരയെത്തേടി ഭൂമി ഓരോ യോജന വിസ്താരത്തിൽ പിളർക്കുന്നു. അറുപതിനായിരം യോജന വെട്ടിക്കുഴിക്കുന്നു. ദേവന്മാർ ബ്രഹ്മാവിനെ ശരണം പ്രാപിച്ച് ഇക്കാര്യം അറിയിക്കുന്നു. വാസുദേവൻ പരിഹാരംചെയ്യുമെന്ന് ബ്രഹ്മാവ് അറിയിക്കുന്നു. 25 ശ്ലോകങ്ങൾ.

40. കപിലദർശനം. കുതിരയെ കണ്ടുകിട്ടുന്നതുവരെ ഭൂമി കുഴിക്കാൻ സഗരൻ മക്കളോട് ആജ്ഞാപിക്കുന്നു. ദിഗ്ഗജങ്ങളെയും കടന്ന് അവർ ഭൂമി കുഴിക്കുന്നു. കപിലസ്വരൂപനായ സനാതനവാസുദേവനെയും അദ്ദേഹത്തിന്റെ അരികിൽ കുതിരയെയും അവർ കാണുന്നു. കുതിരക്കള്ളനെന്നു വിളിച്ച് അവർ കപിലനെ ആക്രമിക്കുന്നു. കപിലന്റെ ഹുങ്കാരത്തിൽനിന്നുണ്ടായ അഗ്നിയിൽ സഗരപുത്രന്മാർ ദഹിക്കുന്നു. 29 ശ്ലോകങ്ങൾ.

41. സഗരയജ്ഞസമാപനം. സഗരപുത്രൻ അംശുമാൻ പിതാക്കളെയും കുതിരയെയും തേടി പോകുന്നു. അറുപതിനായിരം സഗരപുത്രന്മാർ കൊല്ലപ്പെട്ടതുകണ്ട് അവർക്ക് ഉദകക്രിയ ചെയ്യാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്നു. കപിലനാൽ കൊല്ലപ്പെട്ടതിനാൽ ഉദകക്രിയ പാടില്ലെന്ന് മനസ്സിലാക്കുന്നു. ഗംഗാജലത്തിൽ വേണം ഉദകക്രിയ എന്നു മനസ്സിലാക്കുന്നു. അശ്വത്തെ സഗരരാജാവിനെ ഏല്പിക്കുന്നു. യാഗം പൂർത്തിയാകുന്നു. ഗംഗയെ ഭൂമിയിലേക്ക് കൊണ്ടുവരാൻ പറ്റാതെ സഗരൻ അന്തരിക്കുന്നു. 26 ശ്ലോകങ്ങൾ.

42. ഭഗീരഥോല്പത്തി. സഗരനുശേഷം അംശുമാൻ രാജാവാകുന്നു. പുത്രനായ ദിലീപനെ രാജ്യഭരണമേല്പിച്ച് അംശുമാൻ തപസ്സിനുപോകുന്നു. പിതാക്കന്മാർക്ക് ഉദകക്രിയചെയ്യാനാകാത്തതിൽ ദിലീപൻ ദുഃഖിക്കുന്നു. അദ്ദേഹത്തിന് ഭഗീരഥൻ എന്ന മകനുണ്ടാകുന്നു. ഭഗീരഥൻ രാജാവായിരിക്കേ

തപസ്സുചെയ്ത് ബ്രഹ്മാവിനെ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുത്തി ഗംഗയെ ഭൂമിയിലേക്ക് കൊണ്ടുവരാനുള്ള വരം ആവശ്യപ്പെടുന്നു. ഹിമവത്പുത്രിമാരിൽ ജ്യേഷ്ഠ യായ ഗംഗയെ വഹിക്കുവാൻ ശിവനോട് അഭ്യർഥിക്കാൻ ബ്രഹ്മാവ് ആവശ്യപ്പെടുന്നു. 25 ശ്ലോകങ്ങൾ.

43. ഗംഗാവതരണം. ഗംഗയെ ശിരസ്സിൽ വഹിച്ചുകൊള്ളാമെന്ന് പരമശിവൻ ഭഗീരഥനോട് സമ്മതിക്കുന്നു. ഗംഗ താഴേക്ക് പതിക്കുന്നു. ശങ്കരനെക്കൂടി ഒഴുക്കിൽ വഹിച്ചുകൊണ്ട് പാതാളത്തിലേക്കൊഴുകാമെന്ന് അഹങ്കരിച്ച ഗംഗയെ ശിവൻ ജടയിൽ ഒളിപ്പിക്കുന്നു. ഭഗീരഥന്റെ തപസ്സിൽ സംതൃപ്തനായി ഗംഗയെ ശിവൻ ഏഴ് ഒഴുക്കുകളാക്കി ഭൂമിയിലേക്ക് ഇറക്കുന്നു. ജഹ്നു മഹർഷിയുടെ ആശ്രമം വെള്ളത്തിൽ മുങ്ങുന്നു. അദ്ദേഹം ഗംഗയെ ആചമിക്കുന്നു. ദേവപ്രാർഥനയാൽഗംഗ അദ്ദേഹത്തിൽനിന്നു പുനർജ്ജനിക്കുന്നു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചെവികളിലൂടെ ജഹ്നുസുതയെന്നും ജാഹ്നവിയെന്നും പെരായി ഗംഗ ഒഴുകുന്നു. സഗരന്മാർ ഭൂമി കുഴിച്ചുണ്ടാക്കിയ സാഗരത്തിലൂടെ ഒഴുകി പാതാളത്തിലെത്തുന്നു. 41 ശ്ലോകങ്ങൾ.

44. സാഗരോദകക്രിയ. ഭഗീരഥൻ ഗംഗാജലത്തിൽ സഗരപുത്രന്മാരുടെ ഉദകക്രിയ ചെയ്യുന്നു. ഗംഗാവതരണകഥ വിശ്വാമിത്രൻ പൂർത്തിയാക്കുന്നു. 23 ശ്ലോകങ്ങൾ.

45. പാലാഴിമഥനം. വിശ്വാമിത്രനും രാമലക്ഷ്മണന്മാരും ഗംഗാനദി കടന്ന് വിശാലപുരിയിലെത്തുന്നു. രാമന്റെ അഭ്യർഥനപ്രകാരം വിശ്വാമിത്രൻ വിശാലപുരിയിലെ രാജവംശത്തിന്റെ കഥ പറയുന്നു. കൃതയുഗത്തിൽ മഹാബലവാന്മാരായ ദിതിപുത്രന്മാരും അതിധാർമികരായ അദിതിപുത്രന്മാരും അമരന്മാരായിത്തീരാൻ പാലാഴികടഞ്ഞ് അമൃതെടുക്കാൻ നിശ്ചയിക്കുന്നു. മഥനത്തിൽ പുറത്തുവന്ന ഹാലാഹലവിഷം പരമശിവൻ പാനംചെയ്യുന്നു. ഹൃഷീകേശൻ മന്ദരപർവതം ആമയുടെ രൂപംപൂണ്ട് ഉയർത്തിയെടുക്കുന്നു. അപ്സരസ്സുകളും ഉച്ചൈശ്രവസ്സും കൌസ്തുഭവും ഉണ്ടാകുന്നു.

അമൃതിനുവേണ്ടി അദിതിപുത്രന്മാർ ദൈതേയരോട് യുദ്ധംചെയ്യുന്നു. സർവനാശം ഒഴിവാക്കാൻ വിഷ്ണു മോഹിനീരൂപം പൂണ്ട് അമൃത് അപഹരിക്കുന്നു. ആദിതേയന്മാരായ ദേവന്മാർ ദൈതേയന്മാരായ അസുരന്മാരെ നശിപ്പിക്കുന്നു. ദേവേന്ദ്രൻ രാജ്യം നേടുന്നു. 45 ശ്ലോകങ്ങൾ.

46. ദിതിഗർഭച്ഛേദം. പുത്രന്മാർ കൊല്ലപ്പെട്ടതറിഞ്ഞ ദിതി ഭർത്താവ് കശ്യപമഹർഷിയോട് ഇന്ദ്രനെ ഹനിക്കാൻ കഴിയുന്ന മകനെ നല്കണമെന്ന് അപേക്ഷിയ്ക്കുന്നു. ദിതി ആയിരംവർഷം തപസ്സുചെയ്യുന്നു. ഇന്ദ്രൻ ദിതിയെ പരിചരിക്കുന്നു. അശുദ്ധയായി ദിതി ഉറങ്ങുമ്പോൾ ഇന്ദ്രൻ ദിതിയുടെ ഗർഭം നൂറുമുനകളുള്ള വജ്രംകൊണ്ട് ഏഴാക്കി ഛേദിക്കുന്നു. 23 ശ്ലോകങ്ങൾ.

47. സുമതിസമാഗമം. ദിതിയുടെ ഛേദിക്കപ്പെട്ട ഭ്രൂണം ഏഴു മരുത്തുക്കളായിത്തീരുന്നു. ഇന്ദ്രൻ ദിതിയെ പരിചരിച്ച ഇടമാണ് വിശാലപുരി എന്ന് വിശ്വാമിത്രൻ പറയുന്നു. അവിടത്തെ രാജാവായ സുമതി അവരെച്ചെന്നു കാണുന്നു. 22 ശ്ലോകങ്ങൾ.

48. അഹല്യേന്ദ്രശാപം. മിഥിലോപവനം കണ്ടപ്പോൾ, അത് ഉപേക്ഷിയ്ക്കപ്പെട്ട നിലയിലായത് എന്തുകൊണ്ട് എന്ന് ശ്രീരാമൻ ചോദിക്കുന്നു. അതിനുത്തരമായി വിശ്വാമിത്രൻ ഗൌതമമഹർഷിയുടെ കഥ പറയുന്നു. ഗൌതമമഹർഷി ദൂരഗതനായിരിക്കേ ഇന്ദ്രൻ മുനിവേഷധാരിയായി ഗൌതമന്റെ ഭാര്യ അഹല്യയെ സമീപിക്കുന്നു. മുനിവേഷത്തിൽ ഇന്ദ്രനെ തിരിച്ചറിഞ്ഞ അഹല്യ സംഗമേച്ഛുവാകുന്നു. ഇന്ദ്രൻ തിരിച്ചുപോകുമ്പോൾ ഗൌതമമഹർഷി അവിടെയെത്തുന്നു. ഗൌതമമഹർഷി ദേവേന്ദ്രനെയും അഹല്യയെയും ശപിക്കുന്നു. ഇന്ദ്രന്റെ വൃഷണങ്ങൾ ഭൂമിയിൽ കൊഴിഞ്ഞുവീഴുന്നു. അഹല്യ ഘോരവനത്തിൽ മറ്റാർക്കും കാണാൻ കഴിയാത്തവളായി ഏകാകിനിയായി കിടക്കുന്നു. രാമൻ ശാപമോക്ഷം നല്കുമെന്ന് ഗൌതമൻ

അഹല്യയെ അറിയിക്കുന്നു. അദ്ദേഹം തപസ്സിനായി ഹിമാലയത്തിലേക്ക് പോകുന്നു. 34 ശ്ലോകങ്ങൾ.

49. അഹല്യാമോക്ഷം. ദേവേന്ദ്രന് ദേവന്മാർ ആടിന്റെ വൃഷണം വെച്ചുപിടിപ്പിക്കുന്നു. അഹല്യയ്ക്ക് മോചനം നല്കാൻ വിശ്വാമിത്രൻ രാമനോട് അഭ്യർഥിയ്ക്കുന്നു. രാമൻ അപ്രകാരം ചെയ്യുന്നു. ഗൌതമമഹർഷി അഹല്യയുമായി ചേരുന്നു. 22 ശ്ലോകങ്ങൾ.

50. മിഥിലാപ്രവേശം. വിശ്വാമിത്രനും രാമലക്ഷ്മണന്മാരും അവിടെനിന്ന് ജനകന്റെ യജ്ഞവാടത്തിൽ എത്തിച്ചേരുന്നു. രാമലക്ഷ്മണന്മാരെ വിശ്വാമിത്രൻ ജനകനു പരിചയപ്പെടുത്തുന്നു. 25 ശ്ലോകങ്ങൾ.

കമ്പരാമായണം. മിഥിലൈക്കാട്ചിപ്പടലം എന്നപേരിൽ മിഥിലയിലെ കാഴ്ചകൾ വർണ്ണിക്കുന്നു. ഇത് കമ്പരാമായണത്തിൽ മാത്രമേ ഉള്ളൂ. രാമന്റെയും സീതയുടെയും പ്രഥമദർശനം.

51. വിശ്വാമിത്രോപാഖ്യാനപ്രാരംഭം. ഗൌതമന്റെ സീമന്തപുത്രൻ ശതാനന്ദൻ രാമനെ അഭിവാദ്യംചെയ്യുന്നു. വിശ്വാമിത്രന്റെ ബലം എത്രയെന്നു കാണിക്കുന്ന കഥ ശതാനന്ദൻ രാമനോടു പറയുന്നു. വിശ്വാമിത്രൻ രാജ്യം ഭരിക്കുന്ന കാലത്ത് അക്ഷൌഹിണീ പരിവൃതനായി ഭൂമി ചുറ്റി സഞ്ചരിക്കുന്നു. വസിഷ്ഠാശ്രമത്തിലെത്തുന്നു. വസിഷ്ഠാശ്രമം മറ്റൊരു ബ്രഹ്മലോകംപോലെ വിശ്വാമിത്രനു തോന്നുന്നു.28 ശ്ലോകങ്ങൾ.

52. വിശ്വാമിത്രസല്ക്കാരം. വിശ്വാമിത്രനും സൈന്യത്തിനും ഭക്ഷണമൊരുക്കാൻ വസിഷ്ഠൻ കാമധേനുവിനോട് അഭ്യർഥിക്കുന്നു. 23 ശ്ലോകങ്ങൾ.

53. കാമധേനുപ്രാർഥനം. വിശ്വാമിത്രൻ വസിഷ്ഠനോട് കാമധേനുവിനെ ചോദിക്കുന്നു. വെള്ളിക്കുന്നുകൾതന്നെ പകരം തന്നാലും കാമധേനുവിനെ തരില്ലെന്ന് വസിഷ്ഠൻ മറുപടി പറയുന്നു. 25 ശ്ലോകങ്ങൾ.

54. കാമധേനുവിന്റെ സൈന്യസൃഷ്ടി. വിശ്വാമിത്രൻ കാമധേനുവിനെ ബലമായി പിടിച്ചുകൊണ്ടുപോകാൻ ഒരുങ്ങുന്നു. വസിഷ്ഠന്റെ ആജ്ഞപ്രകാരം കാമധേനു ഹുങ്കാരത്തിൽനിന്ന് നൂറുകണക്കിന് സേനാനികളെ (പഹ്ലവന്മാർ) സൃഷ്ടിക്കുന്നു. വിശ്വാമിത്രന്റെ സൈന്യം വസിഷ്ഠന്റെ സൈന്യത്തെ ചുട്ടെരിക്കുന്നു. (24 ശ്ലോകങ്ങൾ)

55. വസിഷ്ഠാശ്രമനാശനം. കാമധേനു ഹുങ്കാരത്തിൽനിന്ന് വീണ്ടും സൈനികരെ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. വിശ്വാമിത്രസൈന്യത്തെ അവർ കൊന്നൊടുക്കുന്നു. വിശ്വാമിത്രപുത്രന്മാർ വസിഷ്ഠനെ നേരിടുന്നു. വസിഷ്ഠൻ അവരെ ഭസ്മമാക്കുന്നു. തളർന്നുപോയ വിശ്വാമിത്രൻ രാജ്യം ഒരു പുത്രനെ ഏല്പിച്ച് തപസ്സിനായി കാട്ടിലേക്ക പോകുന്നു. തപസ്സുചെയ്ത് ശിവനെ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുത്തുന്നു. ദിവ്യാസ്ത്രങ്ങൾനേടി വസിഷ്ഠാശ്രമത്തിൽ വന്ന് ആശ്രമം ചുട്ടെരിക്കുന്നു. വസിഷ്ഠൻ, വിശ്വാമിത്രനെ നേരിടുന്നു. 28 ശ്ലോകങ്ങൾ.

56. വിശ്വാമിത്രപ്രതിജ്ഞ. വിശ്വാമിത്രന്റെ ക്ഷത്രിയബലം പ്രയോഗിച്ച അസ്ത്രങ്ങളെ വസിഷ്ഠൻ ബ്രഹ്മബലംകൊണ്ട് തടുക്കുന്നു. ബ്രഹ്മാസ്ത്രത്തെയും ഗ്രഹിച്ചുകളയുന്നു. മുനിമാർ ഇടപെട്ട് വസിഷ്ഠനെ ശാന്തനാക്കുന്നു. ക്ഷത്രിയബലം നിസ്സാരമെന്നുകണ്ട വിശ്വാമിത്രൻ ബ്രഹ്മബലപ്രാപ്തി നേടാൻ തപസ്സിനൊരുങ്ങുന്നു. ഇക്കഥ ശതാനന്ദൻ രാമനോട് പറയുന്നതാണ്.24 ശ്ലോകങ്ങൾ.

57. ത്രിശങ്കുമനോരഥം.വിശ്വാമിത്രൻ തപസ്സുചെയ്ത് രാജർഷിയായിത്തീരുന്നു. അതുപോരെന്നുകണ്ട് വീണ്ടും ഘോരതപസ്സുചെയ്യുന്നു. ഈ കാലത്തുതന്നെ ഇക്ഷ്വാകുവംശത്തിലെ ത്രിശങ്കു എന്ന രാജാവ് ഉടലോടെ സ്വർഗാരോഹണം ചെയ്യാൻ തപസ്സുചെയ്യുന്നു. വസിഷ്ഠമഹർഷിയെ വരുത്തി ഇക്കാര്യമറിയിക്കുന്നു. അസാധ്യം എന്ന് വസിഷ്ഠമഹർഷി അറിയിക്കുന്നു. ത്രിശങ്കു വസിഷ്ഠപുത്രന്മാരെ ശരണംപ്രാപിക്കുന്നു. 21 ശ്ലോകങ്ങൾ.

58. ത്രിശങ്കുശാപം. വസിഷ്ഠപുത്രന്മാർ ത്രിശങ്കുവിനോട് കോപിച്ച് സംസാരിക്കുന്നു. മറ്റൊരാളെത്തേടിപ്പോകുന്ന ത്രിശങ്കുവിനെ വസിഷ്ഠപുത്രന്മാർ "ചണ്ഡാളനായിപ്പോകട്ടെ" എന്നു ശപിക്കുന്നു. രാത്രികഴിയുമ്പോഴേക്കും ത്രിശങ്കു ചണ്ഡാളനായിത്തീരുന്നു. മന്ത്രിമാർ അദ്ദേഹത്തെ ഉപേക്ഷിക്കുന്നു. വിശ്വാമിത്രൻ അദ്ദേഹത്തെക്കണ്ട് കാരുണ്യവാനാകുന്നു. തന്നെ അനുഗ്രഹിക്കണമെന്ന് ത്രിശങ്കു വിശ്വാമിത്രനോട് അപേക്ഷിക്കുന്നു.24 ശ്ലോകങ്ങൾ.

59. വിശ്വാമിത്രശാപം. ഗുരുശാപകൃതമായ രൂപത്തോടുകൂടിത്തന്നെ ത്രിശങ്കുവിന് സ്വർഗാരോഹണം സാധ്യമാണെന്ന് വിശ്വാമിത്രൻ പറയുന്നു. വസിഷ്ഠപുത്രർ ഉൾപ്പെടെ എല്ലാവരെയും ക്ഷണിച്ചുകൊണ്ടുവരാൻ പുത്രന്മാരെ ഏല്പിക്കുന്നു. വസിഷ്ഠപുത്രന്മാരും മഹോദയനും ദുഷ്വാക്കുകൾ പറഞ്ഞതായറിഞ്ഞ വിശ്വാമിത്രൻ വസിഷ്ഠപുത്രരെ ഭസ്മീഭൂതരായിത്തീരാനും എഴുനൂറുജന്മങ്ങളിൽ ശവംതീനികളായിത്തീരാനും ശപിക്കുന്നു. മഹോദയന് നിഷാദത്വം സംഭവിക്കുമെന്നും ശപിക്കുന്നു. 22 ശ്ലോകങ്ങൾ.

60. ത്രിശങ്കുസ്വർഗാരോഹണം. വിശ്വാമിത്രൻ സ്വന്തം തപോബലംകൊണ്ട് ത്രിശങ്കുവിനെ സ്വർഗത്തിലേക്ക് ഉയർത്തുന്നു. ഇന്ദ്രന്റെ കല്പനയനുസരിച്ച് ത്രിശങ്കു താഴേക്കു വീഴുന്നു. മിശ്വാമിത്രൻ ക്രോധത്തോടെ മറ്റൊരു നക്ഷത്രവംശത്തെ ഉണ്ടാക്കുന്നു. വിശ്വാമിത്രൻ ദേവന്മാരെയും സൃഷ്ടിക്കാൻ തുടങ്ങുന്നു. പരിഭ്രാന്തരായ സുരാസുരന്മാർ വിശ്വാമിത്രനെ ആശ്വസിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. ഭൂപതിയായ ത്രിശങ്കു നില്ക്കുന്ന സ്ഥലം സ്വർഗമായിത്തീരട്ടെ എന്ന് വിശ്വാമിത്രൻ കല്പിക്കുന്നു. 34 ശ്ലോകങ്ങൾ.

61. വിശ്വാമിത്രൻ ദക്ഷിണദിക്കുവിട്ട് പശ്ചിമദിക്കിലേക്ക് തപസ്സിനുപോകുന്നു. ഇക്കാലത്ത് അയോധ്യാപതിയായ അംബരീഷൻ ഒരു യജ്ഞം ആരംഭിക്കുന്നു. യജ്ഞപശുവിനെ ഇന്ദ്രൻ അപഹരിക്കുന്നു. യാഗാശ്വത്തെ കിട്ടിയില്ലെങ്കിൽ മനുഷ്യനെ ബലികൊടുക്കാൻ പുരോഹിതൻ പറയുന്നു. ആയിര

ക്കണക്കിനു പശുക്കളെക്കൊടുത്ത് പകരംവാങ്ങാവുന്ന ഒരു മനുഷ്യനുവേണ്ടി അന്വേഷണമാരംഭിക്കുന്നു. ഋചീകമഹർഷിയെ കണ്ടുമുട്ടുന്നു. മൂത്തപുത്രനെ തരില്ലെന്ന് ഋചീകനും ഇളയ പുത്രനെ തരില്ലെന്ന് ഭാര്യയും പറഞ്ഞതുകേട്ട് മധ്യമപുത്രനായ ശുനശ്ശേഫൻ സ്വയം പോകാൻ തയ്യാറാവുന്നു. അംബരീഷൻ ശുനശ്ശേഫനുമൊത്ത് മടങ്ങുന്നു. 23 ശ്ലോകങ്ങൾ.

62. ശുനശ്ശേഫരക്ഷണം.അംബരീഷനും ശുനശ്ശേഫനും യാത്രചെയ്യുമ്പോൾ വിശ്വാമിത്രനെ കണ്ടുമുട്ടുന്നു. തന്നെ ധർമാനുസൃതമായി രക്ഷിക്കണമെന്ന് ശുനശ്ശേഫൻ വിശ്വാമിത്രനോട് അപേക്ഷിക്കുന്നു. യാഗപ്പശുക്കളാവാൻ വിശ്വാമിത്രൻ മക്കളോട് അഭ്യർഥിക്കുന്നു. അവർ അത് നിരസിക്കുന്നു. ചണ്ഡാലരായിത്തീരട്ടെ എന്ന് അവരെ വിശ്വാമിത്രൻ ശപിക്കുന്നു. വിശ്വാമിത്രൻ ശുനശ്ശേഫന് രക്ഷാകരമായ രണ്ട് മന്ത്രങ്ങൾ ഉപദേശിച്ചു. യജ്ഞയൂപത്തിൽ ശുനശ്ശേഫനെ രക്താംബരം ചാർത്തി ബന്ധിക്കുന്നു. മന്ത്രോ ാച്ചാരണത്തിലൂടെ സ്തുതിയ്ക്കപ്പെട്ട ഇന്ദ്രൻ ശുനശ്ശേഫന് ദീർഘായുസ്സ് നല്കി അനുഗ്രഹിക്കുന്നു. വിശ്വാമിത്രൻ പുഷ്കരത്തിൽ വീണ്ടും തപസ്സുചെയ്യുന്നു. 28 ശ്ലോകങ്ങൾ.

63. മേനകാനിർവാസനം. തപസ്സുചെയ്യുന്ന വിശ്വാമിത്രൻ പുഷ്കരത്തിൽ സ്നാനംചെയ്യാനെത്തിയ മേനകയെ കണ്ട് അവളോട് തന്റെ ആശ്രമത്തിൽ താമസിക്കാൻ അഭ്യർഥിക്കുന്നു. പിന്നീട് വളരെക്കാലം കഴിഞ്ഞ്,തന്റെ തപശ്സക്തി അപഹരിക്കാൻ ദേവന്മാരുടെ ലീലകളായിരുന്നു അതെല്ലാം എന്ന് തിരിച്ചറിയുന്നു. മേനകയെ ഉപേക്ഷിച്ച് ആയിരം വർഷം ഘോരതപസ്സുചെയ്യുന്നു. ബ്രഹ്മർഷിപദത്തിനുവേണ്ടിയുള്ള തപസ്സ് ദേവന്മാർക്ക് അഹിതകരമായി ഭവിക്കുന്നു. ഇന്ദ്രൻ രംഭയെ സമീപിക്കുന്നു.26 ശ്ലോകങ്ങൾ.

64. രംഭാശാപം. വിശ്വാമിത്രനെ മോഹിപ്പിക്കാൻ ഇന്ദ്രൻ രംഭയോട് ആവശ്യപ്പെടുന്നു. മോഹിനിയായി വന്ന രംഭയെ പതിനായിരം വർഷം കല്ലായി

രിക്കട്ടെ എന്ന് വിശ്വാമിത്രൻ ശപിക്കുന്നു. കോപത്താൽ ശപിച്ചതിനാൽ വിശ്വാമിത്രന്റെ തപശ്ശക്തി നഷ്ടപ്പെടുന്നു. എന്തുവന്നാലും കോപിക്കയില്ലെന്നു നിശ്ചയിച്ച് ആയിരംവർഷം തപസ്സുചെയ്യുന്നു. 20 ശ്ലോകങ്ങൾ.

65. ബ്രഹ്മർഷിപ്രാപ്തി. ഉഗ്രതപസ്സിലാണ്ട വിശ്വാമിത്രന് ബ്രഹ്മർഷിപദം ലഭിക്കുന്നു. ശതാനന്ദൻ കഥ പൂർത്തിയാക്കുന്നു. 37 ശ്ലോകങ്ങൾ.

66. ജനകവാക്യം. വിശ്വാമിത്രനെയും രാമലക്ഷ്മണന്മാരെയും ജനകൻ യജ്ഞശാലയിലേയ്ക്ക് കൂട്ടിക്കൊണ്ടുവരുന്നു. ശ്രേഷ്ഠധനുസ്സ് ദശരഥപുത്രന്മാരെ കാണിക്കാൻ വിശ്വാമിത്രൻ ആവശ്യപ്പെടുന്നു. ധനുസ്സിന്റെ കഥ ജനകൻ അവരെ അറിയിക്കുന്നു. കലപ്പകൊണ്ട് യാഗഭൂമി ഉഴുതപ്പോൾ കിട്ടിയ സീതയെ വീര്യശുല്ക്കയായി കല്പിച്ചിരിക്കുന്നു. അവളെ മോഹിച്ചുവന്ന രാജാക്കന്മാർക്ക് ശൈവധനുസ്സ് പൊക്കാനോ കൈകൊണ്ടെടുക്കാനോ കഴിഞ്ഞിട്ടില്ല. ഈ വില്ല് രാമൻ കുലച്ച് ഞാണെറ്റുകയാണെങ്കിൽ സീതയെ രാമനു നല്കുന്നതാണെന്ന് ജനകൻ പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു. 26 ശ്ലോകങ്ങൾ.

67. ധനുർഭംഗം. മഹാശക്തന്മാരായ അയ്യായിരം ഭടന്മാർ എട്ടു ചക്രങ്ങളുള്ള വണ്ടിയിൽ വില്ലുവച്ച് വലിച്ചുകൊണ്ട് എത്തിച്ചേരുന്നു. രാമൻ വിശ്വാമിത്രന്റെ അനുവാദത്തോടെ വില്ലുവലിച്ച് ഞാണെറ്റുന്നു. വില്ല് ഒടിയുന്നു. ജനകൻ അയോധ്യയിലേക്ക് വിവരമറിയിക്കാൻ മന്ത്രിമാരെ പറഞ്ഞയക്കുന്നു. 27 ശ്ലോകങ്ങൾ.

68. ജനകദൂതവാക്യം. ജനകദൂതന്മാർ അയോധ്യയിലെത്തി ദശരഥനെ വിവരമറിയിക്കുന്നു. ജനകപുരിയിലേക്ക് ഉടനെതന്നെ പോവാൻ ദശരഥൻ തീരുമാനിക്കുന്നു. 19 ശ്ലോകങ്ങൾ.

69. ദശരഥമിഥിലാഗമനം. നാനാവിധരത്നങ്ങളും ചതുരംഗപ്പടയുമായി ദശരഥൻ മിഥിലയിലെത്തുന്നു. ജനകൻ ദശരഥനെസ്വീകരിക്കുന്നു. പിറ്റേന്ന് വിവാഹകർമം നടത്തിക്കൊടുക്കാനുള്ള ജനകന്റെ അപേക്ഷ ദശരഥൻ കൈക്കൊള്ളുന്നു. 18 ശ്ലോകങ്ങൾ.

70. ഇക്ഷ്വാകുവംശകീർത്തനം. ജനകന്റെ സഹോദരൻ കുശധ്വജനെ മിഥില യിലേക്ക് കൂട്ടിക്കൊണ്ടുവരുന്നു. ജനകരാജാവ് ദശരഥനെ സ്വീകരിക്കുന്നു. മഹർഷി വസിഷ്ഠൻ, വിശ്വാമിത്രന്റെ അനുവാദത്തോടെ, ദശരഥാഭ്യർഥന മാനിച്ച് ഇക്ഷ്വാകു കുലത്തിന്റെ വംശകഥ വിവരിക്കുന്നു. 42 ശ്ലോകങ്ങൾ.

71. ജനകവംശകീർത്തനം. ജനകൻ തന്റെ വംശകഥ ദശരഥനോടു പറയുന്നു. 24 ശ്ലോകങ്ങൾ.

72. ഗോദാനകർമം. ജനകന്റെ പുത്രിമാരായ സീതയും ഊർമിളയും യഥക്രമം രാമനെയും ലക്ഷ്മണനെയും ഉത്രം നാളിൽവിവാഹംകഴിക്കട്ടെ എന്ന് നി ശ്ചയിക്കുന്നു. കുശധ്വജന്റെ ഇരുപുത്രിമാരെ ഭരതശത്രുഘ്നന്മാർ വിവാഹം ചെയ്യണമെന്നും നിശ്ചയിക്കുന്നു. വിവാഹപൂർവക്രിയകൾ കഴിഞ്ഞ് ഗോ ദാനം ചെയ്യുന്നു. 25 ശ്ലോകങ്ങൾ.

73. രാമാദിവിവാഹം. കേകയത്തിൽനിന്ന് ഭരതന്റെ അമ്മാമനായ യുധാജി ത്ത് എത്തിച്ചേരുന്നു. കന്യകമാർ വിവാഹവേദിയിലെത്തിച്ചേരുന്നു. ദശരഥ പുത്രന്മാരുടെ വിവാഹം നടക്കുന്നു. മറ്റു ചടങ്ങുകൾക്കായി ദശരഥപുത്രന്മാർ ഭാര്യമാരോടൊപ്പം പുറപ്പെടുന്നു. 39 ശ്ലോകങ്ങൾ.

74. ജാമദഗ്ന്യസമാഗമം. വിശ്വാമിത്രൻ ഉത്തരപർവതത്തിലേക്കും ദശരഥനും പരിവാരങ്ങളും അയോധ്യയിലെക്കും പോകുന്നു. യാത്രാമധ്യേ പക്ഷികൾ കഠോരമായി കൂവുന്നതും മൃഗങ്ങൾ വട്ടംച്ചുറ്റുന്നതും കണ്ട് ദശരഥൻ അസ്വസ്ഥനാകുന്നു. കൊടുങ്കാറ്റുണ്ടാവുകയും സൂര്യൻ ഇരുട്ടിലാണ്ട് ദി ക്കുകൾ അറിയാതാവുകയും ചെയ്യുന്നു. പരശുരാമൻ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. മഹർഷിമാർ പരശുരാമന് അർഘ്യം നല്കുന്നു. 24 ശ്ലോകങ്ങൾ.

75. ജാമദഗ്ന്യവാക്യം. പരശുരാമൻ പറയുന്നു: രാമാ, നിന്റെ അത്ഭുതവീ ര്യത്തെക്കുറിച്ച് കേട്ടിരിക്കുന്നു. താൻ കൊണ്ടുവന്ന അതിഘോരമായ മഹാധനുസ്സ് കുലയ്ക്കാൻ പരശുരാമൻ ശ്രീരാമനെ വെല്ലുവിളിക്കുന്നു. ബ്രാഹ്മണരുടെ സമക്ഷത്തിൽ തന്റെ പുത്രന്മാർക്ക് അഭയമരുളമെന്ന്

ദശരഥൻ പരശുരാമനോട് അപേക്ഷിക്കുന്നു. ദശരഥന്റെ പ്രാർഥന പരശുരാമൻ തള്ളിക്കളയുന്നു. വൈഷ്ണവധനുസ്സിന്റെ പ്രഭാവം പരശുരാമൻ വ്യക്തമാക്കുന്നു. വില്ലിൽ ശരം തൊടുക്കാൻ പരശുരാമൻ ശ്രീരാമനെ വെല്ലുവിളിക്കുന്നു. 28 ശ്ലോകങ്ങൾ.

76. ജാമദഗ്ന്യദർപ്പഹരണം. പ്രകോപിതനായ ശ്രീരാമൻ പരശുരാമന്റെ കൈയിൽനിന്ന് വില്ലും ശരവും വാങ്ങി വില്ലുകുലച്ച് ശരം തൊടുത്തു. പരശുരാമൻ തനിക്ക് സംപൂജ്യനാണെന്ന് ശ്രീരാമൻ അറിയിക്കുന്നു. ശ്രീരാമതേജസ്സിനാൽ തോല്പിക്കപ്പെട്ട പരശുരാമൻ മഹേന്ദ്രപർവതത്തിലേക്കു പോകുന്നു. തപസ്സുകൊണ്ട് ആർജ്ജിച്ച സ്വന്തം ലോകങ്ങൾ ഹതങ്ങളായത് പരശുരാമൻ അറിയുന്നു. 24 ശ്ലോകങ്ങൾ.

77. അയോധ്യാ പ്രത്യാഗമനം. പരശുരാമൻ പോയപ്പോൾ ശ്രീരാമൻ വില്ല് വരുണനെ ഏല്പിക്കുന്നു. ദശരഥനും കുമാരന്മാരും അയോധ്യയിലേക്ക് നീങ്ങുന്നു. പിതൃജനങ്ങളെ ശുശ്രൂഷിച്ച് കുമാരന്മാർ സുഖമായി വസിക്കുന്നു. കേകയരാജാവായ യുധാജിത്ത് ഭരതനെ കൊണ്ടുപോകാൻ എത്തുന്നു. ഭരതനും ശത്രുഘ്നനും കേകയത്തിലേക്കു പോകുന്നു. രാമൻ സസുഖം സീതയോടുകൂടി വാഴുന്നു. 29 ശ്ലോകങ്ങൾ.

അധ്യാത്മരാമായണം: ഘടന

വാല്മീകി രാമായണം ബാലകാണ്ഡത്തിലെ 77 സർഗങ്ങളെ, രാമഭക്തി പ്രമാണമാക്കുന്ന ത്യാജ്യഗ്രാഹ്യവിവേചനശേഷിയോടെ, അധ്യാത്മരാമായണം 7 സർഗങ്ങളിൽ ഒതുക്കുന്നു. അതിന്റെ വിശദാംശങ്ങൾ താഴെക്കൊടുക്കുന്നു.

1. രാമഹൃദയം. കൈലാസാചലത്തിൽവെച്ച് പരമശിവനിൽനിന്നും രാമതത്വം കേൾക്കാൻ പാർവതി ആഗ്രഹം പകടിപ്പിക്കുന്നു. അതനുസരിച്ച് പരമശിവൻ രാമതത്വം വെളിപ്പെടുത്തുന്നു. പാർവതിയുടെ

അപേക്ഷപ്രകാരം പരമശിവൻ രാമകഥ അത്യന്തം സംക്ഷേപിച്ചുപ റയുന്നു. ലങ്കയിൽനിന്നു തിരിച്ചുവന്ന രാമൻ സീതയോടൊപ്പം ഇരി ക്കുമ്പോൾ ഹനുമാനെ കണ്ട് തന്റെ തത്വം അവനു പറഞ്ഞുകൊ ടുക്കാൻ സീതയോട് അഭ്യർഥിക്കുന്നു. സീത ഹനുമാന് രാമതത്വം ഉപദേശിക്കുന്നു. തുടർന്ന് രാമൻ സ്വയം ഹനുമാന് തന്റെ തത്വം ഉപദേസിക്കുന്നു. പരശിവൻ രാമമാഹാത്മ്യത്തിന്റെ പവിത്രത ഒന്നു കൂടി ഉറപ്പിച്ചുപദേശിക്കുന്നു. 56 ശ്ലോകങ്ങൾ, ശ്ലോകം 1–2 ശ്രീരാമനെ പ്രാർഥിക്കുന്നു, 3–5 അധ്യാത്മരാമായണമാഹാത്മ്യം, 6–15 പാർവ തിയുടെ അഭ്യർഥന, 16–25 പരമശിവന്റെ മറുപടി, 26–56 രാമതത്വാ പദാനം.

2. ഭൂമിക്ക് ആശ്വാസവചനം. പാർവതിയുടെ ആഗ്രഹമനുസരിച്ച് പരമ ശിവൻ രാമകഥ വിശദമായി പറയാനാരംഭിക്കുന്നു. തനിക്കു താങ്ങാ നാവാത്തവിധം വർദ്ധിച്ച ദുഷ്ടഭാരത്തെ ഇല്ലാതാക്കണമെന്ന് ഭൂമി ദേവി ബ്രഹ്മാവിനോട് അപേക്ഷിക്കുന്നു. ബ്രഹ്മാവ് ദേവന്മാരെ മഹാവിഷ്ണുവിന്റെ അരികിലേക്ക് കൂട്ടിക്കൊണ്ടുപോകുന്നു. ബ്രഹ്മാവ് സങ്കടമുണർത്തിക്കുന്നു. പൌലസ്ത്യതനയനായ രാവണൻ ഭൂമി യിൽ അപകടകാരിയായി വർത്തിക്കുന്ന വിവരം അറിയിക്കുന്നു. രാ വണനിഗ്രഹത്തിന് താൻ മാനുഷാകാരംപൂണ്ട് ഭൂമിയിൽ ദശരഥപു ത്രനായി പിറക്കാമെന്ന് മഹാവിഷ്ണു സമ്മതിക്കുന്നു. ദേവന്മാർ സന്തു ഷ്ടിയോടെ മടങ്ങുന്നു. ഭൂമിയിൽ മഹാവിഷ്ണുവിനെ സഹായിക്കാൻ വാനരന്മാരായി ജന്മമെടുക്കാൻ ബ്രഹ്മാവ് ദേവന്മാരോട് അഭ്യർ ഥിക്കുന്നു. ദേവന്മാർ അപ്രകാരം ചെയ്യുന്നു. 28 ശ്ലോകങ്ങൾ. 1–3 പാർ വതിയുടെ അഭ്യർഥന, 4–32 പരമശിവൻ രാമാവതാരനിശ്ചയകഥ പറയുന്നു.

3. രാമന്റെ ജനനവും ബാലലീലയും. പുത്രന്മാരില്ലാത്തതിൽ ഖിന്നനായ ദശരഥൻ അതിന്നുവേണ്ടി എന്താണു ചെയ്യേണ്ടതെന്ന് വസിഷ്ഠ നോട് ചോദിക്കുന്നു. വസിഷ്ഠന്റെ മറുപടിയനുസരിച്ച് ഋശ്യശൃംഗനെ ആനയിച്ച് പുത്രകാമേഷ്ടി യാഗം നടത്തുന്നു. യാഗകുണ്ഡത്തിൽനി ന്ന് ഉദ്ഭൂതമായ പായസം കഴിച്ച് കൌസല്യ, കൈകേയി, സു മിത്ര എന്നീ രാജ്ഞിമാർ ഗർഭിണികളാകുന്നു. അഞ്ചു ഗ്രഹങ്ങ ളും അത്യുച്ചത്തിൽനില്ക്കുന്ന ശുഭമുഹൂർത്തത്തിൽ കൌസല്യാത്മ ജനായി രാമൻ ഭൂജാതനാവുന്നു. തനിക്കു പിറന്ന കുഞ്ഞ് സാ ക്ഷാൽ മഹാവിഷ്ണുവാണെന്നു കണ്ട് കൌസല്യ രാമനെ സ്തുതിക്കു ന്നു. രാമൻ തന്റെ തത്വം കൌസല്യയ്ക്ക് വ്യക്തമാക്കിക്കൊടുക്കുക യും തുടർന്ന് ശിശുരൂപം കൈക്കൊണ്ട്കരയുകയും ചെയ്യുന്നു. പായ സാംശം അനുസരിച്ച്, കൈകേയിയുടെ മകനായി ഭരതനും സുമിത്ര യുടെ മക്കളായി ലക്ഷ്മണനും ശത്രുഘ്നനും പിറക്കുന്നു. കുമാരന്മാ രുടെ ജാതകർമവും നാമകരണവും യഥാവിധി നിർവഹിക്കുന്നു. മാ താപിതാക്കള്ക്കും പൌരജനങ്ങൾക്കും ആഹ്ലാദദായകനായി, ധർമ ശാസ്ത്രാഭ്യസനം യഥാകാലം ശീലിച്ച്, രാമൻ വളരുന്നു. 66 ശ്ലോക ങ്ങൾ. 1–4 ദശരഥൻ വസിഷ്ഠനോട് ഉപദേശം തേടുന്നു, 4–5 വസി ഷ്ഠന്റെ ഉപദേശം, 5–11 ഋശ്യശൃംഗാഗമനം, പുത്രകാമേഷ്ടിയാഗം, പാ യസദാനം., 12 ഗർഭോല്പത്തി, 13–15 രാമന്റെ ജനനം, 16–18 രാമ വർണ്ണന, 19–29 ക്സല്യയുടെ രാമസ്തുതി, 30–34 രാമന്റെ പ്രതി വചനം, 36 രാമൻ ശിശുരൂപത്തിലേക്ക്, 36–37 ദശരഥന്റെ ആന ന്ദം, 38 ഭരതൻ, ലക്ഷ്മണൻ, ശത്രുഘ്നൻ എന്നിവരുടെ ജനനം, 39 ബ്രാഹ്മണർക്ക് ദാനം, 40–41 നാമകരണം, 42–66 ബാലലീല, വി ദ്യാഭ്യാസം, വളർച്ച.

4. വിശ്വാമിത്രാഗമനവും താടകാവധവും. വിശ്വാമിത്രൻ അയോധ്യയിലെത്തി യാഗരക്ഷാർഥം രാമനെ ചോദിക്കുന്നു. ദശരഥൻ ആദ്യം നിരസിക്കുകയും പിന്നീട് മനസ്സില്ലാമനസ്സോടെ രാമലക്ഷ്മണന്മാരെ വിട്ടുകൊടുക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ബല, അതിബല എന്നീ മന്ത്രങ്ങൾ വിശ്വാമിത്രൻ അവർക്ക് ഉപദേശിക്കുന്നു. താടകാവനത്തിൽവെച്ച് രാമൻ താടകയെ നിഗ്രഹിക്കുന്നു. 33 ശ്ലോകങ്ങൾ. 1 വിശ്വാമിത്രന്റെ വരവ്, 2–3 ദശരഥവാക്യം, 4–8 വിശ്വാമിത്രൻ രാമനെ ചോദിക്കുന്നു, 9–11 ദശരഥന്റെ പുലമ്പൽ, 12–20 വിശ്വാമിത്രൻ രാമനെസംബന്ധിച്ച യാഥാർഥ്യം വെളിപ്പെടുത്തുന്നു, 21–23 രാമലക്ഷ്മണന്മാരെ യാത്രയാക്കുന്നു, 24–25 ബല, അതിബല മന്ത്രങ്ങൾ ഉപദേശിക്കുന്നു, 26–32 താടകാവനത്തിൽ എത്തുന്നു, താടകയെ വധിക്കുന്നു, 33 വിശ്വാമിത്രൻ രാമന് അസ്ത്രോപദേശം നൽകുന്നു.

5. യാഗരക്ഷയും അഹല്യോദ്ധാരണവും. സിദ്ധാശ്രമത്തിൽ രാമലക്ഷ്മണന്മാർ യാഗരക്ഷയുടെ ചുമതല ഏറ്റെടുക്കുന്നു. സുബാഹുവിനെയും മാരീചനെയും തറപറ്റിച്ച് യാഗനിർവഹണം സുഗമമാക്കുന്നു. വിശ്വാമിത്രന്റെ നിർദ്ദേശമനുസരിച്ച് അദ്ദേഹത്തോടൊപ്പം ഇരുവരും അവിടെനിന്ന് ജനകന്റെ മഹായജ്ഞം കാണാനായി മിഥില ലക്ഷ്യമാക്കി യാത്രയാകുന്നു. വഴിമധ്യേ ഗൌതമാശ്രമത്തിൽവെച്ച് അഹല്യയ്ക്ക് രാമൻ ശാപമോക്ഷം നല്കുന്നു. അഹല്യ രാമനെ സ്തുതിക്കുന്നു. 65 ശ്ലോകങ്ങൾ, 1–4 കാമാശ്രമയാത്ര, 5–10 യാഗരക്ഷ. മാരീചനെ പരാജയപ്പെടുത്തുന്നു, സുബാഹുവിനെ വധിക്കുന്നു, 11–64 അഹല്യാശാപോദ്ധാരണം.

6. ധനുർഭംഗവും വിവാഹവും. രാമലക്ഷ്മണന്മാരും വിശ്വാമിത്രനും മിഥിലയിലേക്കു പോകുന്നു. ഗംഗയിലെ കടത്തുകാരൻ രാമനെ നമിക്കുന്നു. മിഥിലയിലെത്തിയ മൂവരെയും ജനകൻ സ്വീകരിക്കുന്നു. രാമ

ലക്ഷ്മണന്മാരെ വിശ്വാമിത്രൻ ജനകന് പരിചയപ്പെടുത്തുന്നു. മഹേശ്വരന്റെ ധനുസ്സ് കാണാൻ രാമൻ ആഗ്രഹം പ്രകടിപ്പിക്കുന്നതായി വിശ്വാമിത്രൻ അറിയിക്കുന്നു. വില്ല് കുലച്ചാൽ തന്റെ മകൾ സീതയെ രാമനു വിവാഹംചെയ്തുനൽകുമെന്ന് ജനകൻ പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു. രാമൻ വില്ലിൽ ഞാൺ കെട്ടുമ്പോൾ അത് പൊട്ടിപ്പോകുന്നു. ദേവന്മാർ രാമനുമേലെ പുഷ്പവൃഷ്ടി ചൊരിയുന്നു. സീത രാമന്റെ കഴുത്തിൽ അണിയിക്കുന്നു. സംഭവിച്ച കാര്യങ്ങൾ ഉടനടി ദശരഥനെ അറിയിക്കാൻ ജനകൻ അയോധ്യയിലേക്ക് ദൂതന്മാരെ അയക്കുന്നു. ദശരഥനും പരിവാരങ്ങളും യഥാകാലം മിഥിലയിലെത്തിച്ചേരുന്നു. സീതയുടെ വൃത്താന്തം ജനകൻ ദശരഥനെ അറിയിക്കുന്നു. സീതയും രാമനും തമ്മിലും ഊർമിളയും ലക്ഷ്മണനും തമ്മിലും ശ്രുതകീർത്തിയും ഭരതനും തമ്മിലും മാണ്ഡവിയും ശത്രുഘ്നനും തമ്മിലുമുള്ള വിവാഹം നടക്കുന്നു. (ശ്രുതകീർത്തിയും മാണ്ഡവിയും ജനകന്റെ സഹോദരപുത്രികളാണ്.) എല്ലാവരും അയോധ്യയിലേക്ക് മടങ്ങുന്നു. 82 ശ്ലോകങ്ങൾ. 1 മിഥിലയിലേക്കു പോകാമെന്ന വിശ്വാമിത്രന്റെ അഭിപ്രായം, 2–5 ഗംഗാനദിയിൽ കടത്തുകാരൻ രാമന്റെ പാദപൂജ ചെയ്യുന്നു, 7–17 വിദേഹാഗമനം, 18–28 ധനുർഭംഗം, 30–82 വിവാഹം.

7. ഭാർഗവദർപ്പശമനം. യാത്രാമധ്യേ ദുർനിമിത്തങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷമാകുന്നു. കോപാകുലനായ ഭാർഗവരാമൻ പ്രത്യക്ഷനാകുന്നു. തന്റെ പുത്രന്റെ പ്രാണനെ രക്ഷിക്കണമെന്ന് ദശരഥൻ ഭാർഗവരാമനോട് അപേക്ഷിക്കുന്നു.ഭാർഗവരാമൻ ശ്രീരാമനെ അപവദിക്കുന്നു. ശ്രീരാമൻ ഭാർഗവരാമന്റെ അഹങ്കാരം സമിപ്പിക്കുന്നു.ദശരഥനും രാജകുമാരന്മാരും അയോധ്യയിലെത്തുന്നു. യുധാജിത്ത് ഭരതനെയും ശത്രുഘ്നനനെയും കേകയത്തിലേക്ക് കൂട്ടിക്കൊണ്ടുപോകുന്നു. രാമ

നും സീതയും അയോധ്യയിൽ സുഖമായി വാഴുന്നു. 43 ശ്ലോകങ്ങൾ.,
1–56 പരശുരാമദർശനവും ദർപ്പഭംഗവും

വാല്മീകിരാമായണത്തിന്റെയും അധ്യാത്മരാമായണത്തിന്റെയും ബാലകാണ്ഡങ്ങളുടെ താരതമ്യത്തിൽ ഒരു കാര്യം അതിവേഗം നമ്മുടെ ശ്രദ്ധയിലെത്തും. (രാമാവതാരത്തിനു നിമിത്തമാകുന്ന) ഭൂമീദേവിയുടെ പ്രാർഥനയും മഹാവിഷ്ണുവിന്റെ തീരുമാനവും പുത്രകാമേഷ്ടി യാഗവും ഒഴിച്ചാൽ രാമൻ നേരിട്ട് സന്നിഹിതനാകാത്ത ഒരു സന്ദർഭവും അധ്യാത്മരാമായണം ബാലകാണ്ഡത്തിലില്ല. വാല്മീകിരാമായണത്തിൽ അത്തരത്തിലുള്ള ഒട്ടേറെ സന്ദർഭങ്ങൾ പൂർവകഥാഖ്യാനമായി വരുന്നുണ്ട്. അധ്യാത്മരാമായണം അവയെല്ലാം നിശ്ശേഷം ഒഴിവാക്കിയിരിക്കുന്നു. താരതമ്യത്തിനായി താഴെക്കൊടുത്തിരിക്കുന്ന പട്ടിക കാണുക.

1. കഥാസംക്ഷേപം.	ഒന്നാം സർഗം 35 മുതൽ 42 വരെ ശ്ലോകങ്ങൾ.
2. ബ്രഹ്മാഗമനം.	ഇല്ല.
3. കഥാന്വേഷണം.	ഇല്ല.
4. കുശീലവാഗമനം.	ഇല്ല.
5. അയോധ്യാവർണ്ണനം.	ഇല്ല.
6. ദശരഥവർണ്ണനം.	ഇല്ല.
7.മന്ത്രിവർണ്ണനം.	ഇല്ല.
8.അശ്വമേധയാഗനിശ്ചയം.	മൂന്നാം സർഗം 1 മുതൽ 5 വരെ ശ്ലോകങ്ങൾ.
9. സുമന്ത്രവാക്യം.	ഇല്ല.
10. ഋശ്യശൃംഗായനയനകഥനം.	ഇല്ല.
11.ഋശ്യശൃംഗാനയനം.	മൂന്നാം സർഗം 6–ആം ശ്ലോകം.

12. ഋത്വിഗ്വരണം.	ഇല്ല.
13. യജ്ഞശാലാപ്രവേശം.	ഇല്ല.
14. അശ്വമേധയാഗം.	ഇല്ല. അശ്വമേധയാഗത്തിനു ശേഷമുള്ള പുത്രകാമേഷ്ടിയാഗം മാത്രമാണ് പരാമർശിക്കപ്പെടുന്നത്. മൂന്നാം സർഗം 6–ആം ശ്ലോകം.
15. രാമാവതാരനിശ്ചയം.	രണ്ടാം സർഗം 26–ആം ശ്ലോകം മുതൽ 28–ആം ശ്ലോകം വരെ.
16. ഗർഭോല്പത്തി.	മൂന്നാം സർഗം 12–ആം ശ്ലോകം.
17. വാനരോല്പത്തി.	രണ്ടാം സർഗം 32–ആം ശ്ലോകം.
18. വിശ്വാമിത്രാഗമനം.	നാലാം സർഗം 1 മുതൽ 4 വരെ ശ്ലോകങ്ങൾ.
19. രാമയാചനം.	നാലാം സർഗം 5 മുതൽ 7 വരെ ശ്ലോകങ്ങൾ.
20. ദശരഥജല്പനം.	നാലാം സർഗം 8 മുതൽ 11 വരെ ശ്ലോകങ്ങൾ
21. ദശരഥപ്രതിബോധനം.	നാലാം സർഗം 12 മുതൽ 23 വരെ ശ്ലോകങ്ങൾ
22. ബലാതിബലോപദേശം.	നാലാം സർഗം 24 മുതൽ 25 വരെ ശ്ലോകങ്ങൾ
23. കാമാശ്രമവാസം.	ഇല്ല
24. താടകാവനദർശനം.	നാലാം സർഗം 26–ആം ശ്ലോകം.
25. താടകോല്പത്തികഥനം.	ഇല്ല

26. താടകാവധം.	നാലാം സർഗം 27 മുതൽ 32 വരെ ശ്ലോകങ്ങൾ
27. അസ്ത്രോപദേശം.	നാലാം സർഗം 33–ആം ശ്ലോകം.
28.അസ്ത്രസംഹാരോപദേശം.	ഇല്ല
29. സിദ്ധാശ്രമപ്രവേശം.	അഞ്ചാം സർഗം 2–ആം ശ്ലോകം
30. യാഗരക്ഷ.	അഞ്ചാം സർഗം 3 മുതൽ 10 വരെ ശ്ലോകങ്ങൾ
31. മിഥിലാപ്രസ്ഥാനം.	അഞ്ചാം സർഗം 12 മുതൽ 14 വരെ ശ്ലോകങ്ങൾ
32.കന്യാകുബ്ജീകരണം.	ഇല്ല.
33. കുശനാഭകന്യാപ്രദാനം.	ഇല്ല.
34. കൌശീകവംശകീർത്തനം.	ഇല്ല.
35. ഗംഗോല്പത്തി.	ഇല്ല.
36. ഉമാമാഹാത്മ്യം.	ഇല്ല.
37. സ്കന്ദാവതാരം.	ഇല്ല.
38. സഗരപുത്രജന്മം.	ഇല്ല.
39. സഗരാശ്വഹരണം.	ഇല്ല.
40. കപിലദർശനം.	ഇല്ല.
41. സഗരയജ്ഞസമാപനം.	ഇല്ല.
41. ഭഗീരഥോല്പത്തി.	ഇല്ല.
43. ഗംഗാവതരണം.	ഇല്ല.
44. സാഗരോദകക്രിയ.	ഇല്ല.
45. പാലാഴിമഥനം.	ഇല്ല.
46. ദിതിഗർഭച്ഛേദം.	ഇല്ല.

47. സുമതിസമാഗമം.	ഇല്ല.
48.അഹല്യേന്ദ്രശാപം.	അഞ്ചാം സർഗം 19 മുതൽ 32 വരെ ശ്ലോകങ്ങൾ
49. അഹല്യാമോക്ഷം.	അഞ്ചാം സർഗം 33 മുതൽ 65 വരെ ശ്ലോകങ്ങൾ
50. മിഥിലാപ്രവേശം.	ആറാം സർഗം 1 മുതൽ 5 വരെ ശ്ലോകങ്ങൾ.
51. വിശ്വാമിത്രോപാഖ്യാനപ്രാരംഭം.	ഇല്ല.
52. വിശ്വാമിത്രസല്ക്കാരം.	ഇല്ല.
53. കാമധേനുപ്രാർഥനം.	ഇല്ല.
54. കാമധേനുവിന്റെ സൈന്യസൃഷ്ടി.	ഇല്ല.
55.വസിഷ്ഠാശ്രമനാശനം.	ഇല്ല.
56. വിശ്വാമിത്രപ്രതിജ്ഞ.	ഇല്ല.
57. ത്രിശങ്കുമനോരഥം.	ഇല്ല.
58. ത്രിശങ്കുശാപം.	ഇല്ല.
59. വിശ്വാമിത്രശാപം.	ഇല്ല.
60. ത്രിശങ്കുസ്വർഗാരോഹണം.	ഇല്ല.
61. വിശ്വാമിത്രൻ തപസ്സിനുപോകുന്നു.	ഇല്ല.
62. ശുനശ്ശേഫരക്ഷണം.	ഇല്ല.
63. മേനകാനിർവാസനം.	ഇല്ല.
64. രംഭാശാപം.	ഇല്ല.

65. ബ്രഹ്മർഷിപ്രാപ്തി.	ഇല്ല.
66. ജനകവാക്യം.	ആറാം സർഗം 6 മുതൽ 23 വരെ ശ്ലോകങ്ങൾ
67. ധനുർഭംഗം.	ആറാം സർഗം 24 മുതൽ 31 വരെ ശ്ലോകങ്ങൾ
68. ജനകദൂതവാക്യം.	ആറാം സർഗം 32 മുതൽ 34 വരെ ശ്ലോകങ്ങൾ
69. ദശരഥമിഥിലാഗമനം.	ആറാം സർഗം 35 മുതൽ 44 വരെ ശ്ലോകങ്ങൾ
70. ഇക്ഷ്വാകുവംശകീർത്തനം.	ഇല്ല.
71.ജനകവംശകീർത്തനം.	ഇല്ല.
72.ഗോദാനകർമം.	ഇല്ല.
73. രാമാദിവിവാഹം.	ആറാം സർഗം 45 മുതൽ 82 വരെ ശ്ലോകങ്ങൾ
74. ജാമദഗ്ന്യസമാഗമം.	ഏഴാം സർഗം 1 മുതൽ 10 വരെ ശ്ലോകങ്ങൾ.
75. ജാമദഗ്ന്യവാക്യം.	ഏഴാം സർഗം 11 മുതൽ 14 വരെ ശ്ലോകങ്ങൾ.
76. ജാമദഗ്ന്യദർപ്പഹരണം.	ഏഴാം സർഗം 15 മുതൽ 50 വരെ ശ്ലോകങ്ങൾ.
77. അയോധ്യാ പ്രത്യാഗമനം.	ഏഴാം സർഗം 51 മുതൽ 57 വരെ ശ്ലോകങ്ങൾ.

അധ്യാത്മരാമായണം മലയാളത്തിലേക്ക് വിവർത്തനംചെയ്യപ്പോൾ ബാലകാണ്ഡത്തിൽ എഴുത്തച്ഛൻ വരുത്തിയ മാറ്റങ്ങളും വിവർത്തനത്തിന്റെ പ്രത്യേകതകളും ഈ പഠനത്തിൽനിന്ന് ഒഴിച്ചുനിർത്തിയിരിക്കുന്നു.

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

അജയ്കുമാർ ചൌച്ചാരിയ (സമാ., വിവ.), *അദ്ധ്യാത്മരാമായണം*, ചൌഖംബ പ്രകാശൻ, വാരണാസി, 2020.

നാരായണൻ നായർ, പി., (വ്യാ.), *ശ്രീമത് കമ്പരാമായണം ബാലകാണ്ഡം*, നോർമ്മൻ അച്ചുക്കൂടം, കോഴിക്കോട്, 1940.

രാമചന്ദ്രദേവ്, എ. (വിവർത്തനം). 1980. *അധ്യാത്മരാമായണം.* കൊച്ചി: പുഞ്ചിരി പബ്ലിക്കേഷൻസ്.

ലീലാവതി, എം., (വിവ., വ്യാഖ്യാ.), *ശ്രീമദ്വാല്മീകി രാമായണം,* ഡി. സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2019.

നാരായണമേനോൻ, വള്ളത്തോൾ (വിവ.), *ശ്രീ വാല്മീകി രാമായണം.* ഡി. സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2016.

തുടി റിസർച്ച് ജേണൽ
ISSN – 2320–8880
ലക്കം – 4 വോള്യം – 10

ശ്രീലക്ഷ്മി.എം

ശരീരമെന്ന ആവിഷ്കാര മാധ്യമം:നൃത്യനൃത്തങ്ങളും സിനിമയും

സംഗ്രഹം :

അവതരണകലകളുടെ മാധ്യമമായി ശരീരമോ അതിന്റെ പ്രതിരൂപമോ ഉപയോഗിക്കപ്പെടുന്ന ഒട്ടനവധി സന്ദർഭങ്ങൾ നമുക്ക് പരിചിതമാണ്. ഓരോ കലയുടെയും ചിട്ടവട്ടത്തിനകത്തുനിന്നുകൊണ്ട് അതാവശ്യപ്പെടുന്നതരത്തിലുള്ള ആശയാഖ്യാനം നടത്തുന്നുണ്ട് ഈ മാധ്യമം. ഭരതാദി നാട്യലക്ഷണകർത്താക്കൾ നിർദേശിക്കുന്ന ശരീരാഭിനയത്തിന്റെ വിവിധവശങ്ങൾ മുൻനിർത്തിക്കൊണ്ട് നൃത്തകലയുടെയും സിനിമയുടെയും ആഖ്യാനപരിസരത്തിൽ ശരീരം ഒരു മാധ്യമെന്നനിലയിൽ എങ്ങനെ ഇടപെടുന്നുവെന്ന് വിശകലനം ചെയ്യുകയാണ് ഈ പ്രബന്ധം. ശരീരത്തിന്റെ ചലനസാധ്യതകളെ പരമാവധി ഉപയോഗിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന കല എന്ന നിലയ്ക്ക് നൃത്ത – നാട്യാദികളെ മുൻനിർത്തിക്കൊണ്ടാണ് പഠനം നിർവഹിക്കുന്നത്. പുതിയ കാലത്തിന്റെ ആഖ്യാനകലകളിലേയ്ക്ക് അവ സ്വാംശീകരിക്കുന്നതിനെസ്സംബന്ധിച്ച ചില ആലോചനകളും അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

താക്കോൽവാക്കുകൾ :

ശരീരം, നൃത്ത–നൃത്യം, നാട്യം, അഭിനയസങ്കേതങ്ങൾ, അഭിനയം, സ്ക്രീൻഡാൻസ്.

ദൃശ്യകലകളുടെ പൊതുസ്വഭാവമായി ശരീരംതന്നെ ആവിഷ്കാര മാധ്യമമാകുന്നതിനെ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കാം. ചിത്രകലയിലും ശില്പകലയിലും ആവിഷ്കാരമാധ്യമം ശിലയോ ചായങ്ങളോ ഒക്കെയാണെങ്കിലും അവ യിൽ ശരീരപ്രതിരൂപങ്ങളെ മുഖ്യമായ ആവിഷ്കാരോപാധിയാക്കുന്നുണ്ട്. അവതരണകലകളിലാകട്ടെ ശരീരത്തിന്റെ പ്രതിരൂപമല്ല, ശരീരം അതേ പടിതന്നെ ആവിഷ്കാരമാധ്യമമാകുന്നു. ജീവിതത്തിലായാലും കലാവി ഷ്കാരങ്ങളിലായാലും അഭിനയം എന്ന് പൊതുവിൽ പറയുന്നതെല്ലാം ഒരർത്ഥത്തിൽ ശരീരമെന്ന മാധ്യമംകൊണ്ടുള്ള ആവിഷ്കാരങ്ങളാണ്. രംഗാവതരണങ്ങളിൽ ഈ ശരീരപ്രകടനത്തോടൊപ്പം തരംപോലെ സംഗീതവും ചിത്രവും ഭാഷയും മറ്റും ശാരീരികാഭിനയത്തെ പൂരിപ്പിക്കുവാൻ ഉപയോഗിച്ചുപോരുന്നു. ഇന്ത്യൻ കലാചിന്തകർ അഭിനയത്തിന് വാ ചികം, ആംഗികം, ആഹാര്യം, സാത്വികം എന്നിങ്ങനെ കല്പിച്ചിരിക്കുന്ന ഉപാധികൾ നാലും മെയ്യിനെ കേന്ദ്രീകരിച്ചുള്ളതാണെന്നതിൽ ഇതു തെളിഞ്ഞുകാണാം. കാളിയും ദാരികനും കതിവന്നൂർ വീരനും കൃഷ്ണനും രാമനും കുചേലനും ജടായുവുമൊക്കെ അതാത് ആഹാര്യങ്ങളിൽ ശരീരി കളായിട്ടാണ് കാഴ്ചക്കാർക്കുമുമ്പിൽ അവതരിക്കുന്നത്. ആചാരപരമായ ആംഗ്യങ്ങൾ മുതൽ ആനിമേഷൻവരെ നീണ്ടുകിടക്കുന്ന സുദീർഘമായ ചരിത്രം അഭിനയപ്രധാനമായ ആവിഷ്കാരങ്ങൾക്കുണ്ട്. നാടകം, നൃത്തം തുടങ്ങിയവ പുരാതനകാലം മുതലേ ജനപ്രിയതയാർന്നുവെങ്കിൽ സാങ്കേ തികവിദ്യയുടെ വികാസത്തോടെ രൂപപ്പെട്ട, സിനിമയെന്ന കല, ഈ ദൃശ്യശ്രാവ്യസാധ്യതകളെ ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ട് ആധുനികയുഗത്തിന്റെ ജനപ്രിയകലാരൂപമെന്ന സ്ഥാനം അതിവേഗം കരസ്ഥമാക്കുകയും ചെയ്തത് അഭിനയകലയുടെ അനിഷേധ്യതയ്ക്ക് അടിവരയിടുന്നുണ്ട്.

ശരീരംകൊണ്ടുള്ള ആവിഷ്കാരത്തിന്റെ മൂന്നു വിഭാഗങ്ങൾ

ശരീരത്തെ ആധാരമാക്കിയുള്ള കലാരൂപങ്ങളെ പൊതുവെ നൃത്തം, നൃത്യം, നാട്യമെന്നിങ്ങനെ മൂന്നായിട്ടാണ് തിരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഒരർത്ഥത്തിൽ ഈ വിഭജനത്തിൽ ഒരു ശ്രേണീകരണം കൂടി അടങ്ങിയിട്ടുണ്ട്. നൃത്തം താളാത്മകമായ അംഗചലനമാണെങ്കിൽ അതോടൊപ്പം മുദ്രാഭിനയംകൂടി ഉൾപ്പെടുന്നതാണ് നൃത്യം. നടനമാകട്ടെ താളാത്മകവും മുദ്രാധിഷ്ഠിതവുമായ ചലനങ്ങളോടൊപ്പം സവിശേഷമായ ഭാവങ്ങളെക്കൂടി വിശദമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. അതായത് നടനത്തിൽ നൃത്യവും നൃത്യത്തിൽ നൃത്തവും ഉള്ളടങ്ങിയിരിക്കുന്നു എന്ന നിലയിൽ ഒരു ശ്രേണീകരണം നിഴലിക്കുന്നുണ്ട്. കലാപരമായ ആവിഷ്കാരസങ്കേതങ്ങളെ കൂടുതൽ ആശ്രയിക്കുന്ന കലാപ്രകടനങ്ങൾ നാട്യധർമ്മിയെന്ന കലാവിഷ്കാരത്തിന്റെ രീതിഭേദങ്ങളെയാണ് പ്രധാനമായും അടിസ്ഥാനമാക്കുന്നത്. മുദ്രകളും ചുവടുകളുംതന്നെ ഉദാഹരണം. അപ്പോഴും അവ കലാപരമാകുന്നത് ജീവിതത്തെ അനുകരിക്കുന്നതിൽ പുലർത്തുന്ന താളാത്മകതയും മറ്റുമായ കലാതന്ത്രങ്ങൾ പാലിക്കുന്നതുകൊണ്ടാണ്. ജീവിതത്തിൽ സഹ്യമല്ലാത്ത സാഹചര്യങ്ങൾപോലും കലയിൽ ആസ്വാദ്യകരമാകുന്നത് കലാത്മകതയുടെ ഈ രസതന്ത്രം കാരണമാണ്.

നൃത്തവും നൃത്യവും

സാങ്കേതികാർത്ഥത്തിൽ നൃത്തവും നൃത്യവും തമ്മിലുള്ള വ്യതിരിക്തതയിലാണ് നൃത്തത്തിന്റെ അഭിനയസങ്കേതങ്ങൾ വ്യക്തമാവുന്നത്. സാർവത്രികമായി ഉപയോഗിക്കുന്ന നൃത്തം എന്ന പദത്തിന്, താളാനുസൃതമായി ചുവടുകൾ അനുഷ്ഠിക്കുക എന്ന അർത്ഥമാണ് ഉള്ളത്. നൃത്തപരിശീലനം ആരംഭിക്കുന്ന സമയം മുതൽ വിവിധതരം അടവുകളും അടവുകൾ ചേർത്ത് തില്ലാന, ജതിസ്വരം തുടങ്ങിയ ഇനങ്ങളും നർത്തകർ സ്വായത്തമാക്കുന്നുണ്ട്. അത്തരം ആവിഷ്കാരങ്ങളാണ് യഥാർത്ഥത്തിൽ നൃത്തം. നൃത്യമെന്നത് കേവലനൃത്തത്തിനോടൊപ്പം നാട്യവും അഭിനയവും കൂടി ചേ

രുന്നതാണ്. വ്യക്തമായ ഭാവമുള്ള, കായികാഭ്യാസത്തിന്റെ അനായാസതയ്ക്കൊപ്പം അഭിനയമികവുകൂടി ഘടകമാകുന്ന, കഥാപാത്രപ്രവേശം നടത്തേണ്ട പ്രകടനമാണ് നൃത്യം. നിശ്ചിതസമയത്തിൽ നടത്തിത്തീർക്കേണ്ടുന്ന നൃത്തപരിപാടികളെ 'നൃത്തനൃത്യങ്ങൾ' എന്ന് പേരിട്ടുവിളിക്കുന്നതിന്റെ കാരണം ഇതാണ്. നൃത്യാവതരണത്തിലാണ് ഭാവങ്ങളുടെ ആവിഷ്കാരം ആട്ടത്തിന്റെ അഭിഗമ്യഗുണങ്ങളായി മാറുന്നത്. അവ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിന് ഓരോരോ കലാരീതികൾക്കുമനുസരിച്ച് അതാതിന്റേതായ സങ്കേതങ്ങളുണ്ട്. ഭാവവ്യതിയാനങ്ങളുടെ ഉപയോഗം നൃത്യത്തിലാണ് സൂക്ഷ്മമായി നടക്കുന്നത്. ലോകധർമിയെ അപേക്ഷിച്ച് നാട്യധർമിക്കുള്ള മേൽക്കയ്യും ഇതിനെ സ്വാധീനിക്കുന്നുണ്ട്. ക്ലാസിക് നൃത്തരൂപങ്ങളുടെ അവതരണരീതികളും തിരുവാതിരക്കളി, ഒപ്പന, മാർഗ്ഗംകളി തുടങ്ങിയ നൃത്തരൂപങ്ങളുടെ അവതരണരീതികളുമായി താരതമ്യം ചെയ്യുമ്പോൾ ഇത് കൂടുതൽ തെളിഞ്ഞുകിട്ടും.

നൃത്തകലയുടെ ടൂളുകൾ

ശരീരവും അഭിനയവും മുഖ്യമായ കലാരൂപങ്ങളിൽ പ്രധാനവും പ്രാചീനവുമായത് നാടകങ്ങളാണ്. വിനോദത്തിനുവേണ്ടി അരങ്ങേറുന്ന നാടകങ്ങൾ മുതൽ മന്ത്രവാദക്കളവും തെയ്യം-തിറകളും മറ്റുമായി അനവധിയായ വകഭേദങ്ങൾ അതിനോട് ചേർന്നുവരുന്നുണ്ട്. ഭരതന്റെ നാട്യശാസ്ത്രം നാടകങ്ങളുടെ കലാതന്ത്രമാണ് പ്രതിപാദിക്കുന്നതെങ്കിലും അതിന് നാട്യത്തിന്റെ ശാസ്ത്രം അഥവാ അഭിനയശാസ്ത്രമെന്ന പേരാണ് നല്കിയിരിക്കുന്നത് എന്നത് പ്രധാനമാണ്. അക്കാലത്തുതന്നെ ഒരു ശാസ്ത്രമെഴുതാൻ പാകത്തിൽ പടർന്നു പന്തലിച്ചിരുന്ന അഭിനയകല എന്നുകൂടിയാണ് നാട്യശാസ്ത്രം (ബി.സി. അഞ്ചാം നൂറ്റാണ്ടിനും രണ്ടാം നൂറ്റാണ്ടിനും ഇടെ) ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നത്.

നാട്യശാസ്ത്രകാലം മുതൽക്കുതന്നെ സമൂഹത്തിലെ ഔന്നത്യമുള്ള കലകളിലൊന്നായാണ് നാടകം പരിഗണിക്കപ്പെട്ടത്. നാടകത്തിന്റെ വി

വിധാംശങ്ങളെപ്പറ്റി നാട്യശാസ്ത്രകാരൻ വിശദമായി പ്രതിപാദിക്കുന്നുണ്ട്. അഭിനയം, നൃത്തം തുടങ്ങിയവയ്ക്ക് ലക്ഷണം കല്പിച്ചുകൊണ്ട് നാടകത്തിന്റെ വിവധവിഭാഗങ്ങളെ നിർവ്വചിക്കാനാണ് നാട്യശാസ്ത്രം ഉദ്യമിച്ചിരിക്കുന്നത്. വിവിധവേഷവിധാനങ്ങളണിഞ്ഞ് ഭാഷയുടെയും അതിനനുസരിച്ചുള്ള മുദ്രകളുടെയും സഹായത്തോടെ വാദ്യമേളസംഗീതത്തിന്റെ അകമ്പടിയോടെ രംഗവേദിയിൽ അഭിനയിച്ചു ഫലിപ്പിക്കുന്ന നാടകത്തെ അഭിനേതാക്കളുടെ എണ്ണം, പ്രതിപാദനത്തിന്റെ സ്വഭാവം തുടങ്ങിയ കാര്യങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് പത്ത് വിഭാഗങ്ങളായാണ് ഭരതമുനി തിരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ക്ലാസ്സിക്നൃത്തം ആവശ്യപ്പെടുന്ന ചിട്ടയായ പരിശീലനം വഴി ശരീരത്തെ ഇപ്പറഞ്ഞ വിവിധ ആവിഷ്കാരങ്ങൾക്ക് വഴങ്ങുംവിധം പരുവപ്പെടുത്തുന്നു. അംഗപ്രത്യംഗങ്ങളും ഉപാംഗങ്ങളും ആശയവിനിമയത്തിന് സഹായിക്കുന്നു. മുദ്രാഭിനയമാണ് മറ്റൊരു ഉപാധി. സംയുതഹസ്തങ്ങൾ, അസംയുതഹസ്തങ്ങൾ, ദേവദാതിഹസ്തങ്ങൾ, നൃത്തഹസ്തങ്ങൾ എന്നിങ്ങനെ ലഭ്യമായ പരമാവധി സൂചകങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കാൻ കരചരണങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുന്ന രീതിയാണിത്. അത് നൃത്തത്തിന്റെ ചടുല – ലാസ്യ ഭാവങ്ങളെ വ്യതിരിക്തമാക്കുന്നു എന്നതും പ്രധാനമാണ്. ഭരതനാട്യം, കുച്ചിപ്പുഡി, മോഹിനിയാട്ടം, കഥക് തുടങ്ങിയ ഓരോ നൃത്തസമ്പ്രദായത്തിനും വിവിധ രീതിയിലുള്ള മുദ്രകളാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. ചില മുദ്രകൾ ചെറിയ രൂപമാറ്റങ്ങളോടെ വിവിധ ഇനങ്ങളിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നുമുണ്ട്.

രസാഭിനയം

ഭരതനെ സംബന്ധിച്ച് രസമാണ് കാര്യം. അതനുഭവിപ്പിക്കാനാണ് നാടകാദിരൂപകങ്ങൾ. വിഭാവാനുഭാവവ്യഭിചാരീസംയോഗാദ്രസനിഷ്പത്തി എന്നാണ് രസസൂത്രം. വിഭാവങ്ങളെ കേന്ദ്രീകരിച്ചാണ് രസമുണ്ടാകുന്നത്. ആലംബനവിഭാവം, ഉദ്ദീപനവിഭാവം എന്ന് രണ്ടുതരമാണ് വിഭാവങ്ങൾ. അഭിജ്ഞാനശാകുന്തളത്തിൽ ശൃംഗാരരസത്തിന് ആലംബനമായിരിക്കുന്നത് ശകുന്തളയും ദുഷ്യന്തനും. ആലംബനവിഭാ

വങ്ങളായ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ചേതസ്സിൽ മുളച്ചുവരുന്ന രസമുകുളത്തെ വികസിതമാക്കുന്ന ആശ്രമപരിസരമടക്കമുള്ള വസ്തുപശ്ചാത്തലവും സന്ദർഭസാഹചര്യങ്ങളുമാണ് ഉദ്ദീപനവിഭാവങ്ങൾ. രസമുകുളത്തിന്റെ ഉത്ഭവഫലമായുണ്ടാകുന്ന സവിശേഷമായ ഭാവങ്ങളാണ് അനുഭാവ വ്യഭിചാരികൾ. അവ മനസ്സിലുള്ള ഭാവങ്ങളെ ദ്യോതിപ്പിക്കുന്ന ശരീര ചേഷ്ടകൾതന്നെ. അവയില്ലെങ്കിൽ മനസ്സിലങ്കുരിച്ചവ മനസ്സിൽത്തന്നെ ഒടുങ്ങിപ്പോയെന്നുവരാം. അവ ആലംബനവിഭാവങ്ങളായ കഥാപാത്ര ങ്ങൾതന്നെ പരസ്പരം തിരിച്ചറിയുന്നത് അനുഭാവവ്യഭിചാരികൾ ഉപാധി യാക്കിയാണ്. കാണികളും അതേ ഉപാധികളെത്തന്നെ ആശ്രയിക്കുന്നു. രസമാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നതെങ്കിൽ അതിനുള്ള വഴി അനുഭാവം, വ്യഭിചാരീഭാവം എന്നിങ്ങനെ വേർതിരിക്കാവുന്ന ഭാവപ്രകടനങ്ങളാണ്. അഥവാ ശരീരംകൊണ്ടുള്ള അഭിനയംതന്നെ. കഥാപാത്രം, അഭിനേതാവ്, ആസ്വാദകൻ എന്നീ മൂന്നു ഘടകങ്ങളിൽ ഒന്നിനെ ഊന്നി വികസിച്ച രസചർച്ചകളെ പിന്തുടർന്നാൽ കഥാപാത്രത്തിലുറവിട്ട് അഭിനേതാവി ലൂടെ വെളിപ്പെട്ട് ആസ്വാദകനിൽ പൂർണ്ണമാകുന്ന ഒരു സഞ്ചാരമായി കലാത്മകമായ രസവിചാരത്തെ വിലയിരുത്താമെന്നു തോന്നുന്നു. മറ്റൊരു വിധത്തിൽ പറഞ്ഞാൽ കഥാപാത്രത്തെയും ആസ്വാദകരെയും ഘടിപ്പിക്കുന്നത് രംഗത്തവതരിപ്പിക്കുന്ന അഭിനയമാണ്.

നാട്യത്തിന്റെ അഭിനയസങ്കേതങ്ങൾ

നാടകമുൾപ്പെടെയുള്ള ദശരൂപകങ്ങൾ ജീവിതസന്ദർഭങ്ങളെ അതി ന്റെ വിശദാംശങ്ങളോടെ രംഗത്തവതരിപ്പിക്കാനാണ് ശ്രമിക്കുന്നത്, അഥവാ പ്രേക്ഷകർക്കുമുമ്പിൽ കഥാസന്ദർഭം കലാത്മകമായി സ്വയം ചുരുളഴിയുകയാണ്. കാണികൾക്കും നാടകത്തിനുമിടയിൽ വ്യാഖ്യാതാ ക്കളോ ആഖ്യാതാക്കളോ വേണമെന്നില്ല എന്നർത്ഥം. അതിനാൽത്തന്നെ ശകുന്തളയും ദുഷ്യന്തനും ഒരേസമയം രംഗത്തു വരികയും അവരവരുടെ ഭാവപ്രകടനങ്ങൾ നടത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. കാണികൾ അവിടെയുണ്ടെന്ന

പരിഗണനയില്ലാത്തപോലെയാണ് അവരുടെ പെരുമാറ്റം. കഥാപാത്രങ്ങളെല്ലാം വേദിയിൽ ഒരുസമയം പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു എന്നതിനാൽ ഓരോ കഥാപാത്രത്തിന്റെയും വൈകാരികനിലയും അതിന്റെ സൂക്ഷ്മമായ പരിണാമപരിവർത്തനങ്ങളും ധാരമുറിയാതെ അവതരിപ്പിക്കാനാകുന്നു. അത് വളർന്ന് വികസിച്ച് അംഗിരസത്തിന്റെ അനുഭവത്തിലേക്ക് പ്രേക്ഷകരെ നയിക്കുന്നു. അത്തരത്തിലുള്ള അനേകം കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും അഭിനേതാക്കളുടെയും സമ്മിശ്രസങ്കലനമാണ് നാടകത്തിന്റെ ഭാവപരതയെ ഉറപ്പിച്ചെടുക്കുന്നത്. ശരീരസാന്നിധ്യം പ്രധാനമാണ് നാടകത്തിൽ. ചുരുക്കം സന്ദർഭങ്ങളിൽ വെറും ശബ്ദരേഖ മാത്രമുപയോഗിച്ച് കഥാപാത്രങ്ങളെ അശരീരികളായോ ശരീരികളായോ അവതരിപ്പിക്കാൻ കഴിയുമെങ്കിലും അതൊരു നിവൃത്തികേടായല്ലാതെ നാടകത്തിന്റെ പൊതുസ്വഭാവമായി ഗണിക്കാനാവില്ല. അത് അനിവാര്യവുമാണ്.

സ്ഥായീഭാവവും രസവും

നാടകങ്ങളിലെ ഭാവാവതരണം സ്ഥായീഭാവങ്ങൾക്ക് വളരെ പ്രാധാന്യം നൽകുന്നുണ്ട്. ഓരോ രസവും നിർദ്ദിഷ്ടമായ സ്ഥായീഭാവത്തിൽനിന്ന് ക്രമേണ ഉണർത്തി വളർത്തിക്കൊണ്ടുവരുന്നതിലാണ് നാടകാദികൾ ശ്രദ്ധ പതിപ്പിക്കുന്നത്.

> രതിരിഹാസശ്ചശോകശ്ച:
>
> ക്രോധോൽസാഹോഭയംതഥാ
>
> ജുഗുപ്സാ വിസ്മയശ്ചേതി
>
> സ്ഥായീഭാവാഃ പ്രകീർത്തിതാഃ
>
> (നാരായണപിഷാരടി 0000:242)

എന്നിങ്ങനെയാണ് സ്ഥായീഭാവങ്ങൾ. ഈ ഭാവങ്ങളെ വളർത്തുന്നതിന് നാടകാദികൾ തനതായ അഭിനയസങ്കേതങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്.

നാട്യശാസ്ത്രപ്രകാരം ഓരോതരം കഥാപാത്രങ്ങൾക്കും അവരുടേതായ ഭാവസ്വരൂപങ്ങളുണ്ട്. ധീരോദാത്ത, ധീരലളിതത്വം, ധീരപ്രശാന്തത തുട ങ്ങിയവ നായകന്മാരുടെ ഗുണങ്ങളാണ്. തമോഗുണവും രജോഗുണവും പൊതുവേ പ്രതിനായകകഥാപാത്രങ്ങൾക്ക്. ശാന്തകരുണരസങ്ങൾ ഋഷീ ശ്വരർക്ക്. ഇത്തരത്തിൽ നിർദ്ദിഷ്ടമായ മേഖലയിലാണ് അഭിനേതാവ് വി ഹരിക്കേണ്ടത്. കഥാപാത്രം പല കഥാസാഹചര്യങ്ങളിലൂടെ, വികാരങ്ങളി ലൂടെ കടന്നുപോവുന്നുവെങ്കിലും അവരുടെ സ്വത്വം മേൽപ്പറയും പ്രകാരമു ള്ള ഒരു ഭാവസ്വരൂപത്തെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. അതിനാൽ പല പ്പോഴും നാടകത്തിലുടനീളം ഇത് നിലനിർത്തേണ്ടതുമുണ്ട്. അതത്രയും സാ ധ്യമാകുന്നത് ശരീരം മുഴുവനും ഭാവനിർമിതിയുടെ ഈ പ്രക്രിയയിൽ പ്ര വർത്തിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ്.

നൃത്യകലയും ഭാവസ്വരൂപവും

നാടകത്തിൽനിന്നു ഭിന്നമായ നൃത്യത്തിൽ അംഗിരസത്തെ ക്രമാ ത്മകമായി വികസിപ്പിച്ചെടുക്കുന്ന രീതി വളരെ പരിമിതമാണ്. ഭാവവൈ വിധ്യങ്ങൾ നൊടിയിടയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിലാണ് നൃത്യത്തിന് താ ല്പര്യം. കഥകളിയിലെപ്പോലെ പിന്നണിയിലെ പാട്ടുകളെ പിന്തുടരുകയ ല്ലാതെ നർത്തകർ നേരിട്ടു വാചികാഭിനയം നടത്തുന്നില്ല. അതേസമയം മൗനമായി ചുണ്ടനക്കങ്ങളിലൂടെ സ്വയം പാടുകയാണെന്ന പ്രതീതി ഉണ്ടാ ക്കുകയും ചെയ്യും. ഒരർത്ഥത്തിൽ നാടകത്തിൽനിന്ന് നൃത്തനൃത്യങ്ങൾ വ്യ ത്യാസപ്പെടുന്നത് ഈ വാചികാഭിനയത്തിന്റെ കാര്യത്തിലാണ്. അത് വാ ചികാഭിനയത്തിൽ മാത്രം ഒതുങ്ങിനിൽക്കുന്ന ഒന്നല്ല. ഒരേസമയം കഥാ പാത്രങ്ങൾ കാണികളെ പരിഗണിക്കാത്തവിധം രംഗത്ത് ജീവിതമാടുക യാണ് ചെയ്യുന്നത് എന്നുകൂടിയാണ് ഈ വാചികാഭിനയം വെളിവാക്കു ന്നത്. നൃത്തങ്ങളിൽ പിന്നണിയിലെ വായ്പാട്ടുകൾ വാചികസാഹിത്യ ത്തെ ഇഴചേർക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും കഥാപാത്രങ്ങൾ ഒരേസമയം പ്രത്യക്ഷപ്പെ ടുന്നില്ല. പകരം ഒരാൾതന്നെ സന്ദർഭാനുസരണം പല കഥാപാത്രങ്ങ

ളായി പകർന്നാടുകയാണ്. ചോദ്യമുന്നയിക്കുന്ന ആളുതന്നെ അടുത്ത നിമിഷം അതിനുത്തരം പറയുന്ന ആളായി മാറുന്നു. അതിനാൽ അത് ഒരാഖ്യാനമോ വ്യാഖ്യാനമോ ആയി മാറുന്നു. മറ്റൊരർത്ഥത്തിൽ വായ്പ്പാട്ടിലെ ഭാവാന്തരീക്ഷത്തെ ശരീരംകൊണ്ട് വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നു എന്ന നിലയിൽ അതിൽ ഒന്നിലധികം ആഖ്യാനവും വ്യാഖ്യാനവും അടങ്ങിയിട്ടുണ്ട് എന്നു പറയാം.

നൃത്യത്തിന്റെ ചരിത്രപശ്ചാത്തലം

ദക്ഷിണേന്ത്യൻ ക്ഷേത്രശിലാരൂപങ്ങളാണ് നർത്തനത്തിന്റെ വിവിധ ഭാവങ്ങൾ ആദ്യമായി രേഖപ്പെടുത്തുന്നത്. ഭാരതത്തിലെ നൃത്തകലയെ പോഷിപ്പിച്ച ആട്ടമര്യാദകൾ പലതും അക്കാലം മുതൽക്കുതന്നെ ദേവദാസിസമൂഹങ്ങളിൽനിന്ന് സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടവയാണ്. ഇന്ന് ഇന്ത്യൻ ക്ലാസ്സിക്കൽ നൃത്തങ്ങളെന്നറിയപ്പെടുന്ന ഭരതനാട്യം, കുച്ചിപ്പുഡി, കഥകളി, മണിപ്പൂരി, കഥക്, ഒഡീസി, സത്രിയ, മോഹിനിയാട്ടം എന്നിവയിലൊക്കെ ആ സ്വാധീനം പ്രകടമായിട്ടുണ്ട്. നാട്യശാസ്ത്രം രംഗകലകളുടെ ലക്ഷണഗ്രന്ഥമായി നിലനിൽക്കെത്തന്നെ അഭിനയദർപ്പണം (നന്ദികേശ്വരൻ), നൃത്യരത്നാവലി (ജയസേനാപതി), സംഗീതരത്നാകരം (സാരംഗദേവൻ) തുടങ്ങിയവ നൃത്തലക്ഷണഗ്രന്ഥങ്ങളായി അംഗീകരിക്കപ്പെട്ടു. ശരീരത്തിന്റെ ഓരോ അംഗത്തെയും പ്രാധാന്യത്തോടെ പരിചരിക്കുകയും അവയ്ക്കോരോന്നിനും കൃത്യമായ ചലനനിയമങ്ങൾ നിർദേശിക്കുകയും വഴി, സൂക്ഷ്മഭാവങ്ങളുടെ സങ്കലനത്തിലൂടെ സമഗ്രതയിലേയ്ക്ക് വളരുന്ന കലയായാണ് അഭിനയദർപ്പണാദികൃതികൾ നൃത്തവേദത്തെ കാണുന്നത്.

താളം, രസം, യോഗം, തന്ത്രം, കാമശാസ്ത്രം, പൂർവ്വമീമാംസ, ലിംഗായതദർശനം എന്നിവയുടെയെല്ലാം പ്രാമാണികാചാര്യനായി ഐതിഹ്യങ്ങളിൽ പരാമർശിക്കപ്പെടുന്ന മഹേശ്വരനായ നടരാജൻതന്നെയാണ് താണ്ഡവവും ചിട്ടപ്പെടുത്തിയത് എന്നാണ് വിശ്വാസം. നൃത്തനൃത്യാദികളുടെ

അടിസ്ഥാനഗ്രന്ഥങ്ങളായി കണക്കാക്കുന്ന *നാട്യശാസ്ത്രം, അഭിനയദർ ഷണം, സംഗീതരത്നാകരം, നാട്യകല്പദ്രുമം* തുടങ്ങിയവയെല്ലാംതന്നെ പരമശിവനെ നാട്യപുരുഷനായി കണക്കാക്കുന്നു. രണ്ടായിരത്തിൽപ്പരം വർഷങ്ങൾക്കുമുമ്പ് ഭരതമുനി രചിച്ചതാണ് നാട്യശാസ്ത്രം എന്നാണ് സങ്കൽപം. ശിവന്റെ അനുയായിയായ തണ്ഡുമുനിയിൽനിന്ന് ഗ്രഹിച്ച നാട്യവിശേഷങ്ങളാണ് ഭരതമുനി സംഗ്രഹിയ്ക്കാൻ ശ്രമിച്ചതെന്ന് നാട്യശാസ്ത്രംതന്നെ പറയുന്നു. വേദങ്ങളിൽനിന്ന് പാഠവും സംഗീതവും അഭിനയവും രസവും എടുത്തുചേർത്ത് ബ്രഹ്മാവ് സൃഷ്ടിച്ച അഞ്ചാംവേദം ആണ് നാട്യശാസ്ത്രം എന്ന് വിശ്വസിക്കപ്പെടുന്നു. ലാസ്യം, താണ്ഡവം എന്നിങ്ങനെ രണ്ടു നൃത്തരീതികളുണ്ട്. ചടുലമായ നൃത്തം താണ്ഡവവും അലസമായത് ലാസ്യവും. തണ്ഡുവിൽനിന്ന് ഉണ്ടായതിനാലാണത്രേ അതിന് താണ്ഡവം എന്ന പേരുകിട്ടിയത്. നൃത്തനൃത്യങ്ങളെക്കുറിച്ച് വിശദമാക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും നാട്യശാസ്ത്രം അടിസ്ഥാനപരമായി നൃത്തലക്ഷണഗ്രന്ഥമല്ല. അത് നാട്യത്തിന്, അഭിനയത്തിനാണ് ലക്ഷണം കൽപിക്കുന്നത്. നൃത്യമല്ല, ദശരൂപകങ്ങളായുള്ള നാടകമാണ് അതിന്റെ വിഷയം. നാട്യമെന്നത് യഥാതഥമായ ലോകധർമ്മിയെക്കാൾ ശൈലീബദ്ധമായ നാട്യധർമ്മിയെയാണ് ആശ്രയിക്കുന്നത്. നൃത്തനൃത്യങ്ങൾ അതിനുള്ള ഉപാധികൾ മാത്രം. അതിനാൽ നാട്യത്തോടൊപ്പം നൃത്തം, സംഗീതം, സാഹിത്യം, ശിൽപം, രൂപകവിധാനങ്ങൾ മുതലായവയെക്കുറിച്ച് അതിൽ സാമാന്യം വിശദമായിത്തന്നെ പ്രതിപാദിയ്ക്കുന്നുണ്ട്. രംഗവേദിയിലും അണിയറയിലും അനുഷ്ഠിയ്ക്കേണ്ട അഭിനയക്രമങ്ങളെയും ആഹാര്യരീതികളെയും ചുവടുകളെയും ചലനങ്ങളെയും 36 അധ്യായങ്ങളിലായി അദ്ദേഹം വിശദമാക്കുന്നു. ദശരൂപകങ്ങളുടെ വിഭജനവും രസവിചാരവും നാട്യശാസ്ത്രത്തിനെ വ്യതിരിക്തമാക്കുന്ന ഭാഗങ്ങളാണ്. നാടകം പ്രമേയമായ നാട്യശാസ്ത്രത്തെ അപേക്ഷിച്ച് അഭിനയദർപ്പണം നൃത്തനൃത്യങ്ങളെയാണ് പരിചരിക്കുന്നത്. മാത്രമല്ല, നാട്യശാസ്ത്രം നൃത്തത്തിന്റെ സൈദ്ധാന്തികവശങ്ങൾക്കാണ് പ്രാധാന്യം

നൽകുന്നതെങ്കിൽ അഭിനയദർപ്പണം അതിന്റെ പ്രായോഗികവശങ്ങളെ പ്പറ്റിയാണ് വിശദീകരിക്കുന്നത്. നാട്യശാസ്ത്രകാരൻ ദശരൂപകങ്ങൾ അടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ള നാട്യാഭിനയ സമ്പ്രദായത്തിനാണ് പ്രാധാന്യം നൽകുന്നതെങ്കിൽ അഭിനയദർപ്പണകാരൻ നൃത്തനൃത്യങ്ങളെ മുൻനിർത്തിയുള്ള മുദ്രാരീതിചലനസമ്പ്രദായങ്ങൾ വിശദീകരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. ഇക്കാരണങ്ങളാലാവാം പ്രശസ്തമായ നാട്യശാസ്ത്രമിരിക്കേതന്നെ നൃത്താഭ്യാസികളുടെ അടിസ്ഥാനപഠനഗ്രന്ഥമായി അഭിനയദർപ്പണത്തെ സ്വീകരിക്കുന്നത്.

ലോകധർമ്മിയും നാട്യധർമ്മിയും

നൃത്തനൃത്യങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെട്ട രണ്ടു സംജ്ഞകളാണ് ലോകധർമ്മിയും നാട്യധർമ്മിയും. നാട്യശാസ്ത്രകാരൻ അഭിനയത്തിന് കൽപ്പിക്കുന്ന അവാന്തരവിഭാഗങ്ങൾ ആണവ. നാട്യസങ്കേതങ്ങളെ അവലംബിച്ചുള്ള അഭിനയമാണ് നാട്യധർമ്മി. സൃഷ്ടിപരമായ കലാപ്രകടനമാണത്. സാങ്കേതികതയ്ക്ക് പ്രാധാന്യം നൽകുന്നുമുണ്ട്. ഇതിന്റെ പരിധിയെ ഉല്ലംഘിക്കുവാൻ ശ്രമിച്ചുകൊണ്ട് ലോകവ്യവഹാരങ്ങളെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നതാണ് ലോകധർമ്മി. നിയതസങ്കേതങ്ങളെത്തന്നെ ആശ്രയിക്കാതെ ബാഹ്യലോകത്തിന്റെ ചലനങ്ങളെ അത് സ്വാംശീകരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. മനോധർമ്മം പോലെ അഭിനയിക്കുകയെന്നത് നർത്തകരുടെ പ്രാവീണ്യത്തെയും പ്രതിഭയെയും നിർണ്ണയിക്കുന്ന ഒരളവുകോലായി മാറാറുണ്ട്. വേദിയിലെ നൃത്താവതരണം നാട്യധർമ്മിയുടെ ചിട്ടകളെ അനുസരിക്കുന്നു. സാമ്പ്രദായിക ചേരുവകൾക്കുപുറമെ നർത്തകൻ/നർത്തകി കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്ന മനോധർമങ്ങളെ വേദിയുടെ ലോകധർമവ്യവഹാരമായി കണക്കാക്കാറുണ്ട്. വിശാലാർത്ഥത്തിൽ, വേദിയിലെ നൃത്തം സാങ്കേതികമായി നാട്യധർമിയിൽ ഉറച്ചുനിൽക്കുമ്പോൾ സിനിമയിൽ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്ന നൃത്തം ലോകധർമ്മിയുടെ സ്വാതന്ത്ര്യേച്ഛയെ പിൻപറ്റുന്നതാണ്.

കഥാപാത്രങ്ങളുടെ കൊളാഷ് ആകുന്ന നർത്തകശരീരം

നൃത്തനാടകങ്ങളും സംഘ-യുഗ്മനൃത്തങ്ങളും ഒഴിച്ചുനിർത്തിയാൽ ക്ലാസിക്കൽനൃത്തരൂപങ്ങൾ പൊതുവെ ഒറ്റയ്ക്കുള്ള അവതരണങ്ങളാണ്. നൃത്യാവതരണങ്ങളിൽ കഥാഖ്യാനങ്ങൾക്കാണ് പ്രാധാന്യം. തെന്നിന്ത്യൻ ഉദാത്തകലകളെല്ലാം അവയെ സവിശേഷമായി പരിചരിക്കുന്നവയാണ്. ഒരു കഥ പൂർണമായും അവതരിപ്പിക്കുക എന്ന രീതിയിൽനിന്നുമാറി പല കഥകളിലെ തിരഞ്ഞെടുത്ത സന്ദർഭങ്ങൾ ഇണക്കി അവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതിയുമുണ്ട്. ഇവിടെയും കഥാപാത്രങ്ങൾ പ്രധാനമാണ്. ദാസിയാട്ടമെന്നും സദിരാട്ടമെന്നും അറിയപ്പെട്ടിരുന്ന ഭരതനാട്യത്തിലെ -ശബ്ദം, വർണ്ണം, പദം, ജാവലി, അഷ്ടപദി, ദേവരനാമ തുടങ്ങിയ ഇനങ്ങൾ അഭിനയത്തിന് ഏറെ പ്രാധാന്യമുള്ളവയാണ്. മോഹിനിയാട്ടത്തിൽ വർണ്ണം, പദം, സപ്തം, കുച്ചിപ്പുടിയിൽ തരംഗം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം അഭിനയപ്രധാനമാണ്. ഇത്തരം ഇനങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ നർത്തകി /നർത്തകൻ ഒരേ സമയം പലരായി മാറുന്നു. കഥയുടെ വിഭിന്നധ്രുവങ്ങളിലുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളായി നൊടിയിടകൊണ്ട് അവർ പകർന്നാടുന്നു.

സ്ത്രീയുടെയും പുരുഷന്റെയും, നായകന്റെയും പ്രതിനായകന്റെയും, നായികയുടെയും തോഴിമാരുടെയും, പക്ഷിമൃഗാദികളുടെയും വൃക്ഷലതാദികളുടെയും എന്നിങ്ങനെ വ്യത്യസ്തമായ പലതരം സ്വത്വങ്ങളിലേയ്ക്ക് ഒരാൾ തന്നെ നിരന്തരം മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. പ്രത്യേകചുവടുകളിലൂടെയും മുദ്രകളിലൂടെയും നർത്തകി / നർത്തകൻ സാങ്കേതികാർത്ഥത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങളെ വെച്ചുമാറുന്നു. അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ എത്ര കഥാപാത്രങ്ങളുണ്ടെങ്കിലും അവരെല്ലാം പ്രകാശിതരാവുന്നത് നർത്തകിയുടെ/നർത്തകന്റെ ശരീരമെന്ന ഒറ്റ മാധ്യമത്തിലൂടെയാണ്. ഇതുതന്നെയാണ് നാടകാദിരൂപങ്ങളിൽനിന്നും നൃത്തത്തെ വ്യതിരിക്തമാക്കുന്ന സുപ്രധാനഘടകം. ഈ ഒറ്റയാൾപ്രകടനം കഠിനമായ അനുശീലനം ആവശ്യപ്പെടുന്നതാണ്. നൃത്തം ഒരു കഥയുടെ പ്രപഞ്ചത്തെ ഒറ്റ വ്യക്തിയിലാണ്

ആരോപിക്കുന്നത്. മനുഷ്യരും മനുഷ്യേതരരുമായ മുഴുവൻ കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും വിനിമയമാധ്യമം ഈ നർത്തകശരീരമാണ്.

ബാഹ്യവസ്തുക്കളിലൂടെ സ്ഥലകാലസൂചനകൾ നൽകുന്ന രീതി വേദികൾക്ക് ഇല്ല. നർത്തകരുടെ പ്രകടനഭൂമികയാണ് ഇവിടെ വേദി. മറ്റു പശ്ചാത്തലസൂചനകൾ കഥയുടെ ഗതിക്ക് അത്യന്താപേക്ഷിതമാണെങ്കിൽ അവ നർത്തകി/ നർത്തകനിലൂടെതന്നെ ആവിഷ്കരിക്കുകയാണ് ചെയ്യുക. നാടകത്തെ അപേക്ഷിച്ച് ഇത്തരം പശ്ചാത്തലവിവരങ്ങൾ നൃത്തത്തിൽ കുറവാണെന്ന് കാണാം. കഥയുടെയും കഥാപാത്രത്തിന്റെയും സൂക്ഷ്മതയ്ക്കാണ് ഇവിടെ പ്രാധാന്യം. അമൂർത്തമായ ഭാവങ്ങൾക്ക് വേദിയിൽ അവതരിക്കാനുള്ള ശരീരമായി സ്വയം മാറുകയാണ് നർത്തകർ. നാടകത്തിൽ വിഭാവ–അനുഭാവ–സഞ്ചാരിഭാവങ്ങൾ ക്രമത്തിൽ ഉൽപാദിപ്പിക്കപ്പെട്ടും പരിപോഷിപ്പിക്കപ്പെട്ടും അഭിവ്യക്തമാക്കപ്പെട്ടും വളർന്നുവരുന്ന സ്ഥായിഭാവം രസമായി മാറുന്നു. നൃത്തകലയിൽ അത്തരത്തിൽ ഒരു അംഗിരസത്തെ ക്രമാനുഗതമായി പൊലിപ്പിച്ചെടുക്കുന്നതിലല്ല ശ്രദ്ധ. പലപ്പോഴും വിഭിന്നവും വിരുദ്ധംപോലുമായ ഭാവശകലങ്ങളെ ഇടകലർത്തി ചലനാത്മകമായ രംഗാന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിക്കാനാണ് അതുത്സാഹിക്കുന്നത്. മറ്റു പശ്ചാത്തലവിശദീകരണങ്ങൾ ഇല്ലാതെ കഥാപാത്രങ്ങളിൽനിന്ന് കഥാപാത്രങ്ങളിലേക്ക് പകർന്നാടി വേദി കയ്യടക്കുന്ന നർത്തകശരീരം നൃത്തനൃത്യങ്ങളിലൂടെ ഉരുവാകുന്ന ഭാവങ്ങളെ സ്വയം പ്രകാശിപ്പിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്.

ശരീരാഭിനയം സിനിമയിൽ

ദൃശ്യാവിഷ്കാരങ്ങളുടെ കൂട്ടത്തിൽ ഏറ്റവും ജനകീയവും ജനപ്രിയവുമായ കലയാണ് ചലച്ചിത്രം. ലോകസാധാരണമായ സംഭവങ്ങളെന്നമട്ടിൽ യഥാതഥമായി ആവിഷ്ക്കരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നതുകൊണ്ടുതന്നെ സിനിമയിലെ ശരീരാവിഷ്കാരങ്ങൾ ലോകധർമ്മിയോടാണ് നാട്യധർമ്മിയോടല്ല, ആഭിമുഖ്യം കാണിക്കുന്നത്. നാടകീയതയും അതി

ശയോക്തിയുമെല്ലാം ഉണ്ടാക്കിയെടുക്കാൻ ലൈറ്റിംങ്ങ്, ഫ്രെയിമിങ്ങ്, ക്യാമറാമൂവ്മെന്റ്, ഷോട്ടുകളുടെ വൈവിദ്ധ്യം, എഡിറ്റിങ്ങ് തുടങ്ങിയ സങ്കേതങ്ങളെയാണ് അത് ആശ്രയിക്കുന്നത്. അതിനാൽത്തന്നെ സിനിമ കണ്ണിനുമുന്നിൽ തെളിയുന്ന യാഥാർത്ഥ്യമെന്ന പ്രതീതി അതുണ്ടാക്കുന്നു. സിനിമയുടെ വമ്പിച്ച ജനപ്രീതിക്ക് ഇത് കാരണമായിട്ടുണ്ട്. പ്രത്യേകിച്ച് പരിജ്ഞാനമോ പരിശീലനമോ ഇല്ലാതെ ആദ്യകാഴ്ചയിൽത്തന്നെ പ്രേക്ഷകരെ ആകർഷിക്കാനുള്ള അതിന്റെ വൈഭവം അനിതരസാധാരണമാണ്.

അതുവരെ ഉണ്ടായിട്ടുള്ള കലകളെയെല്ലാം ഉൾക്കൊള്ളാൻ പാകത്തിൽ രൂപസംവിധാനമുള്ള, സാങ്കേതികവിദ്യകൊണ്ടുള്ള കലാവിഷ്കാരമാണത്. ചിത്രകലയും ശില്പകലയും സംഗീതകലയും മാത്രമല്ല നൃത്തകലയും നൃത്യകലയും നാടകകലയും വലിയ പരിധിവരെ സ്വാംശീകരിക്കാൻ സിനിമയ്ക്കു കഴിയും. നാടകത്തിന്റെ രംഗപരിമിതിയെ മറികടന്ന് വിശാലലോകത്തിന്റെ മേച്ചിൽപ്പുറങ്ങളിലേക്ക് കണ്ണയയ്ക്കുന്നതാണ് സിനിമയുടെ രീതിയെങ്കിലും അതിന് നാടകത്തിന്റെ രംഗസ്ഥലത്തെ, അതിന്റെ പരിമിതയെത്തന്നെ ആവിഷ്ക്കരിക്കാനാവും. നാടകം സംഭവങ്ങളുടെ യഥാർത്ഥകാലത്തെ പിന്തുടരാൻ നിർബ്ബന്ധിക്കപ്പെടുന്നുണ്ടെങ്കിൽ സിനിമയ്ക്ക് അതിനെ സ്വന്തം ഇഷ്ടാനുസരണം വരുതിക്കു നിർത്താൻ കഴിയും. സിനിമയിലെ സംഘട്ടനരംഗങ്ങൾ യഥാർത്ഥസംഘട്ടനത്തിന്റെ കാലം പിന്തുടരുന്നില്ല എന്ന് മലയാളത്തിലെ ഏതാണ്ട് സിനിമകളെല്ലാം വെളിവാക്കുന്നുണ്ട്. (ഒഡേസാപടവുകളിൽ ഏതാനും മിനുട്ടുകൾ നീണ്ടുനിന്ന വെടിവെപ്പിനെ ബാറ്റിൽഷിപ്പ് പൊട്ടെംകിൻ എന്ന സിനിമയിൽ ഐസൻസ്റ്റീൻ ചിത്രീകരിച്ചപ്പോൾ പത്തുമിനിറ്റോളം നീണ്ടുനിന്നു എന്നത് വലിയ ചർച്ചയായിരുന്നു.) സ്ലോമോഷനിലും ഫാസ്റ്റ് മോഷനിലും സിനിമ യഥാർത്ഥകാലത്തെ ബോധപൂർവ്വം മാറ്റിമറിക്കുന്നുണ്ട്. അതായത് ക്യാമറയുടെ അകത്തെ ചലനംകൊണ്ടും, ഒരു സംഭവത്തിന്റെതന്നെ

വ്യത്യസ്തമായ ഷോട്ടുകൾ കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്ന എഡിറ്റിങ്ങിലെ താളംകൊണ്ടും സിനിമയ്ക്ക് സ്വന്തമായ സംഭവകാലം ഉണ്ടാക്കാൻ കഴിയും. ഇങ്ങനെ സാങ്കേതികവിദ്യയെ ആശ്രയിക്കുന്ന കലയാണെങ്കിലും സിനിമകൾ ആവിഷ്കാരത്തിന് ശരീരത്തെ വളരെയേറെ ആശ്രയിക്കുന്നുണ്ട്. ആനിമേഷൻ വരുന്ന ഡിജിറ്റൽ കാലത്തിന് മുമ്പ് അത് ശരീരത്തിന്റെ, മനുഷ്യരുടെയും മനുഷ്യേതരരായ ജീവികളുടെയും വസ്തുക്കളുടെയും ബാഹ്യരൂപങ്ങളുടെയും ചിത്രങ്ങൾ മാത്രമാണ് ആവിഷ്കാരത്തിനുള്ള ഉപാധിയായി സ്വീകരിച്ചത്. അതായത് ഒരു ശരീരചലനത്തെയോ നിശ്ചലതയെയോ ഇമേജായി സ്വീകരിക്കുകയും ആ ചലനത്തിന്റെ സ്വാഭാവികകാലത്തെ യഥേഷ്ടം പരിഷ്ക്കരിക്കുകയും ചെയ്തുകൊണ്ടാണ് സിനിമ അതിന്റെ കലാവിഷ്കാരമാധ്യമം രൂപപ്പെടുത്തുന്നത്. ചിത്രകലയിലെന്നപോലെ ശരീരത്തെ ഇമേജായി സ്വീകരിക്കുന്നതിനാലാവാം സിനിമയ്ക്ക് ചലച്ചിത്രം എന്ന പേര് നല്കിയത്. നാടകവും നൃത്തവും ത്രിമാനമായ ശരീരത്തെ യഥാർത്ഥകാലത്തിൽ ആവിഷ്ക്കരിക്കുമ്പോൾ സിനിമയുടെ കാര്യത്തിൽ യഥാർത്ഥകാലം പ്രസക്തമല്ല. ഇങ്ങനെ സ്വന്തമായ സംഭവകാലം രൂപപ്പെടുത്താൻ സിനിമ ഉപയോഗിക്കുന്ന തന്ത്രങ്ങളിൽ പ്രധാനമാണ് എഡിറ്റിങ്ങ്. ഒരു ചലനത്തെ പല ഖണ്ഡങ്ങളായ ഇമേജുകളാക്കി അവയെ തുടർച്ച നഷ്ടപ്പെടാതെ കൂട്ടിച്ചേർക്കാൻ ഇത് സഹായിക്കുന്നു. കൈവിരലിന്റെ ചെറിയ വിറയലോ, കണ്ണിന്റെ അതിസൂക്ഷ്മമായ ഒരു ഇമയനക്കമോ എല്ലാം ഒരു ഭാവപ്രകടനത്തിനിടയിൽ അസാമാന്യമായ പ്രാധാന്യത്തടെ ഇടകലർത്തി ഉപയോഗിക്കാൻ സിനിമയ്ക്കാവും. അത് എത്രവലുപ്പത്തിൽ കാണിക്കാമെന്നതും സിനിമയുടെ തെരഞ്ഞെടുപ്പിൽ പ്രധാനമാണ്. അതിനാൽത്തന്നെ ഭാവാഭിനയത്തിൽ സിനിമ അതീവ സൂക്ഷ്മത പുലർത്തുന്നു. അത് അഭിനേതാവ് ശരീരംകൊണ്ടു നടത്തുന്ന ആഖ്യാനമോ വ്യാഖ്യാനമോ എന്നതിലുപരി അത്തരം വ്യാഖ്യാനത്തിന്മേൽ എഡിറ്റിങ്ങിലൂടെ നടത്തുന്നതാണ്. സാത്വികാഭിനയം

എന്നറിയപ്പെടുന്ന കണ്ണീരണിയലും രോമാഞ്ചവും മറ്റും കൃത്രിമമായി സൃഷ്ടിക്കാൻ അതിനുകഴിയും. അഥവാ പരമ്പരാഗതമായ സാത്വികാഭിനയം സിനിമയെ സംബന്ധിച്ച് യാന്ത്രികാഭിനയം മാത്രമാണെന്നു പറയാം. കൈകാര്യം ചെയ്യുന്ന വിഷയത്തെ എത്ര അടുത്തുനിന്ന്, എത്ര വ്യത്യസ്തമായ വീക്ഷണകോണുകളിലൂടെ, എത്ര കൗശലത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കാം എന്നത് സിനിമയുടെ ആവിഷ്കാരസ്വാതന്ത്ര്യമാണ്.

നാടകവും നൃത്തവും വേദികളിൽ തത്സമയം അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന കലകളാണ്. പ്രത്യേക ആവശ്യങ്ങൾക്കായി ഇവ റെക്കോർഡ് ചെയ്ത് സൂക്ഷിക്കാമെങ്കിലും അവതരണം ഒറ്റത്തവണയിലാണ്. ഇടവേളകളില്ലാതെ. അത് വീഡിയോ റെക്കോർഡ് ചെയ്യുമ്പോൾത്തന്നെ അത് സിനിമയുടെ കലാതന്ത്രത്തിലേക്കു മാറിക്കഴിഞ്ഞു. അത് ഒരു പോയിന്റിൽനിന്നുള്ള അവിരാമമായ ഒറ്റഷോട്ടിൽ റെക്കോർഡ്ചെയ്താൽപ്പോലും അതു നൃത്തമല്ല, നൃത്തത്തിന്റെ ഇമേജ് മാത്രമാണ്. ശേഷം എഡിറ്ററുടെ പ്രവൃത്തിമണ്ഡലത്തിലാണ് ആ ഖണ്ഡങ്ങൾ ചേർന്ന് ഒരു നൃത്തരംഗത്തിന്റെ രൂപത്തിലേയ്ക്ക് മാറുന്നത്. ഇങ്ങനെ സിനിമ അതിന്റെ സാങ്കേതികശൈലികളുപയോഗിച്ചും മാനദണ്ഡങ്ങൾ നിരന്തരം പുതുക്കിയും നിർമിച്ചെടുക്കുന്ന തിരശീലയിലെ നൃത്തത്തെ സ്ക്രീൻഡാൻസ് അഥവാ തിരനൃത്തം എന്നുവിളിക്കാം. ഒരു രംഗത്തിന്റെതന്നെ വിവിധരീതികളിലുള്ള പതിപ്പുകൾ ചിത്രീകരിച്ചെടുക്കുകയും അതിൽ ഏറ്റവും ഉചിതമായവ മാത്രം സംയോജിപ്പിക്കുകയും ചെയ്താണ് അഭ്രപാളിയിൽ സിനിമയും സ്ക്രീൻഡാൻസും യാഥാർഥ്യമാവുന്നത്. ചിത്രീകരിച്ചുവെച്ച ഷോട്ടുകൾ ഉപയോഗിച്ച് ഒരു എഡിറ്റർക്ക് തികച്ചും വ്യത്യസ്തമായ രണ്ടു സീക്വൻസുകൾ ഉണ്ടാക്കാൻ കഴിയുമെന്നതാണ് അതിന്റെ പ്രത്യേകത. അതുകൊണ്ടാണ് നാടകവും സിനിമയും ദൃശ്യകലയായിരിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ സിനിമയെ നാടകത്തെപ്പോലെ ഒരു അവതരണകല എന്നതിൽനിന്നു മാറ്റി നോവൽ എന്ന പോലെ ഒരു ആഖ്യാനകലയെന്ന പദവിലേക്ക് പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്നത്.

അഭിനയത്തിന്റെ സ്വാഭാവികത

ഒരു വേദിയിൽ, മുൻകൂട്ടി സ്ഥാപിക്കപ്പെട്ട വ്യവസ്ഥയ്ക്കുള്ളിൽനിന്നുകൊണ്ടാണ് നാടകത്തിലെയും നൃത്തത്തിലെയും അവതാരകർ പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. വേദിയും സദസ്സും തമ്മിലുള്ള നിയതമായ ദൂരം മിക്കവാറും അവസരങ്ങളിൽ അവ കാത്തുസൂക്ഷിക്കുന്നു. ആ സംവിധാനത്തിൽ ഓരോ ഇരിപ്പിടത്തിലെയും കാഴ്ചക്കാരന് ലഭിക്കുന്ന കാഴ്ചാനുഭവം വ്യത്യസ്തമാണ്. പ്രൊസീനിയത്തിലെ ഭാവഭേദങ്ങളെ അത് കാഴ്ചക്കാർക്ക് നൽകുന്നത് സമമായല്ല. ദീപവിതാനത്തിന്റെ സവിശേഷതകളും ഇതിനെ സ്വാധീനിക്കുന്നുണ്ട്. ഇതുമായി താരതമ്യം ചെയ്യുമ്പോൾ സിനിമ കാഴ്ചയെ ഒരു നിശ്ചിതവീക്ഷണത്തിൽ ഉറപ്പിക്കുന്നു. ക്യാമറയുടെ കണ്ണ് കാഴ്ചക്കാരന്റെ കണ്ണാവുന്നു. ഇതിലൂടെ ആസ്വാദനത്തെ സൂക്ഷ്മമാക്കുക കൂടി ചെയ്യുന്നുണ്ട്. കാരണം നാടകത്തിലെ ശകുന്തള ദുഷ്യന്തനെ മാത്രം പ്രേമപൂർവ്വം നോക്കുമ്പോൾ സിനിമയിലെ ശകുന്തള പ്രേമപൂർവ്വം ഓരോ പ്രേക്ഷകനെയും, അയാളെമാത്രം നോക്കുകയാണ് എന്ന പ്രതീതിയുണ്ടാക്കുന്നു. ഇത് സിനിമയുടെ സാങ്കേതികമികവാണ്. മറ്റു കലകളെ അപേക്ഷിച്ച്, ശരീരാഭിനയത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മസാധ്യതകളെ ഫലവത്തായി ഉപയോഗിക്കാൻ സിനിമയ്ക്ക് കഴിയുന്നതിന്റെ കാരണം സാങ്കേതികതയുടെ ഈ പിൻബലമാണ്.

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

എതിരൻ കതിരവൻ, *പാട്ടും നൃത്തവും: ഉൾക്കാഴ്ചകൾ വിചാരണകൾ*, കൈരളി ബുക്സ്, 2017.

ഗുരു ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, *എന്റെ സിനിമാ അനുഭവങ്ങൾ*, ദേവി ബുക്ക്സ്റ്റാൾ, ,2006.

ജനാർദ്ദനൻ, പി. ജി., *നാട്യകല: സിദ്ധാന്തവും പ്രയോഗവും*, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, 2004.

നാരായണപ്പിഷാരടി, കെ. പി., *നാട്യശാസ്ത്രം–ഭാഗം ഒന്ന്,* കേരളസാഹിത്യ അക്കാദമി, 2020.

പദ്മനാഭൻ നായർ, കലാമണ്ഡലം. ഞായത്ത് ബാലൻ, *നാട്യാചാര്യന്റെ ജീവിതമുദ്രകൾ*, കറന്റ് ബുക്സ്, 2004.

രാജരാജവർമ, എ. ആർ., *ഭാഷാഭൂഷണം*, ഡി സി ബുക്സ്, 1902.

രാജശ്രീ വാര്യർ, *നൃത്തകല*, ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ്, 2011.

തുടി റിസർച്ച് ജേണൽ
ISSN – 2320–8880
ലക്കം – 4 വോള്യം – 10

ഡോ. ഷിമി പോൾ ബേബി

അധിനിവേശവും ചെറുത്തുനില്പും: ഉദയംപേരൂർ സൂനഹദോസിന്റെ കാനോനകളെ ആധാരമാക്കിയുള്ള പഠനം

സംഗ്രഹം:

പോർച്ചുഗലിന്റെ രാഷ്ട്രീയാധികാരത്തെ പിൻപറ്റിക്കൊണ്ട് മിഷണറിമാർ കേരളത്തിൽ നടത്തിയ മതകോളനീകരണത്തെ ഉദയംപേരൂർ സൂനഹദോസിന്റെ കാനോനകളെ മുൻനിർത്തി വിശകലനം ചെയ്യുകയാണ് പ്രബന്ധത്തിൽ. കാനോനകളിലെ കർതൃത്വവിവക്ഷകളുടെ രാഷ്ട്രീയം തിരിച്ചറിയുന്നു. കേരളക്രൈസ്തവ സമൂഹത്തെ കോളനിവൽക്കരിക്കുന്നതിന് അവലംബമാക്കുന്ന വ്യത്യസ്ത സമീപനങ്ങൾ വെളിപ്പെടുത്തുന്നതോടൊപ്പം പാശ്ചാത്യയുക്തിയ്ക്കനുസൃതമായി പരുവപ്പെടാൻ നിർബന്ധിതരായിത്തീരുന്ന കോളനിജനതയുടെ ചെറുത്തുനില്പ് ശ്രമങ്ങളെയും അപഗ്രഥിക്കുന്നു.

താക്കോൽവാക്കുകൾ:

സാംസ്കാരികാധീശത്വം, കൊളോണിയലിസം, കർതൃത്വനിർമ്മിതി

പാശ്ചാത്യലോകം, പൗരസ്ത്യനാട്ടുകളെയും അറിവുകളെയും സംസ്കാരത്തെയും എങ്ങനെ നോക്കിക്കണ്ടു എന്ന് സെയ്ദ്, *കൾച്ചർ ആൻഡ് ഇംപീരിയലിസം, ഓറിയൻറലിസം* എന്നീ കൃതികളിൽ വിശകലനം ചെയ്യുന്നുണ്ട്.

സംസ്കാരവും കൊളോണിയലിസവും കോർത്തിണക്കിയ സംവാദങ്ങൾക്കും പുനർവായനകൾക്കും ഇത് വഴിയൊരുക്കുകയുണ്ടായി. പൗരസ്ത്യനെ പ്രദർശനവസ്തുവാക്കുന്നതോടൊപ്പം പാശ്ചാത്യൻ സ്വന്തം 'സാംസ്കാരികമേൽക്കോയ്മ' അടിച്ചേൽപ്പിക്കുന്നതെങ്ങനെയെന്ന് പീഠവൽക്കരിക്കപ്പെട്ട (canonized) സാഹിത്യകൃതികളെ അപനിർമ്മിച്ചുകൊണ്ട് കോളനിയനന്തരപഠിതാക്കൾ വിശകലനം ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. സാമ്രാജ്യത്വത്തെ ഊട്ടിയുറപ്പിക്കാൻ കോളനിനാട്ടുകൾ തേടിയുള്ള കോളനിമേധാവികളുടെ യാത്രകളിലെല്ലാം മിഷണറിമാരും പങ്കുചേർന്നിരുന്നു. അഥവാ കോളനീകരണത്തെ പിന്താങ്ങിക്കൊണ്ടാണ് പാശ്ചാത്യ ക്രിസ്ത്യൻമിഷണറിമാർ ആഫ്രിക്കയിലും ഏഷ്യയിലും തെക്കേ അമേരിക്കയിലും ചുവടുറപ്പിച്ചത്. പോർച്ചുഗീസ് വരവോടെയാണ് പാശ്ചാത്യമാതൃകയിലുള്ള സംഘടിതമായ ക്രിസ്തുമതത്തിന്റെ പ്രചാരണം കേരളത്തിലും ആരംഭിച്ചത്. പോർച്ചുഗലിന്റെ അധിനിവേശ താല്പര്യങ്ങൾക്ക് കേരളീയർ വിധേയപ്പെടണമെന്നും ചുരുങ്ങിയപക്ഷം, കേരളത്തിലെ ക്രിസ്ത്യാനികളെങ്കിലും പോർച്ചുഗീസ് ക്രൈസ്തവമേധാവിത്തത്തെ അംഗീകരിക്കണമെന്നും വ്യക്തമാക്കുന്ന മതാധിനിവേശ സംബന്ധിയായ ഇടപെടലുകളുടെ ആദ്യരേഖയാണ് 1599-ൽ നടത്തിയ 'ഉദയംപേരൂർ സൂനഹദോസി'ന്റെ 'കാനോനകൾ'. എറണാകുളം ജില്ലയിലെ ഉദയംപേരൂർ എന്ന സ്ഥലത്ത് മർത്തമറിയം പള്ളിയിൽ വെച്ച് നടത്തിയ ക്രൈസ്തവ മതസമ്മേളനമാണ് ഉദയംപേരൂർ സൂനഹദോസ്. ഇന്ത്യയിലെ പോർച്ചുഗീസ് ഭരണാധികാരികളിൽ രണ്ടാമനും കത്തോലിക്കാസഭയുടെ ഗോവൻ ആർച്ചുബിഷപ്പുമായ അലക്സിസ് ഡി മെനേസിസിന്റെ നേതൃത്വത്തിലാണ് സൂനഹദോസ് സമ്മേളിച്ചത്. കേരളക്രൈസ്തവജനതയുടെ സാമൂഹിക, സാംസ്കാരിക, മതാത്മകജീവിതത്തിൽ പാശ്ചാത്യാധിനിവേശശക്തികൾ കടന്നുകയറ്റം നടത്തിയതിന്റെ പ്രകടിതരൂപമാണ് ഉദയംപേരൂർ സൂനഹദോസ്.

കോളനിജനതയുടെ സംസ്കാരത്തെ അട്ടിമറിയ്ക്കാൻ കൊളോണിയൽ ബുദ്ധികേന്ദ്രങ്ങളിൽ നിന്നും പണിതീർത്ത ഉല്പന്നമായി ഉദയംപേരൂർ സൂനഹദോസിന്റെ കാനോനകളെ കാണാനാകും. രാഷ്ട്രീയാധിപത്യം, മതാധികാരം, മാനസികമായ അടിമത്തം ഇവയുടെ ബലതന്ത്രത്തിലൂടെ യാണ് കേരളക്രൈസ്തവർക്കുമേൽ പോർച്ചുഗലിന്റെ മതമേൽക്കോയ്മ ഉദയംപേരൂർ സൂനഹദോസിൽ സ്ഥാപിക്കുന്നത്. മധ്യപൗരസ്ത്യദേശങ്ങ ളുമായുള്ള വാണിജ്യബന്ധത്തിലൂടെയും ക്രിസ്ത്യൻ കുടിയേറ്റങ്ങളിലൂടെയു മാണ് കേരളത്തിൽ ക്രിസ്തുമതം ആദിമ നൂറ്റാണ്ടുമുതൽ രൂപംകൊണ്ടത്. വിശ്വാസത്തിൽ ക്രിസ്തുമാർഗ്ഗം സ്വീകരിച്ചും ഭരണകാര്യങ്ങളിൽ സ്വയംഭ രണവ്യവസ്ഥിതി പുലർത്തിയും മധ്യപൗരസ്ത്യദേശത്തെ ക്രൈസ്തവ സമൂ ഹങ്ങളുമായി മൈത്രീബന്ധം സ്ഥാപിച്ചും നിലനിന്നിരുന്ന കേരളക്രൈ സ്തവർ, പതിനാറാം നൂറ്റാണ്ടുവരെ ആഗോളക്രൈസ്തവസമൂഹത്തിന് മുന്നിൽ വേറിട്ട സ്വത്വം പുലർത്തിയിരുന്നു. അഥവാ പോർച്ചുഗീസ് ആഗ മനം വരെ റോമിലെ മാർപാപ്പ തലവനായുള്ള കത്തോലിക്കാസഭയ്ക്ക് പുറത്തായിരുന്നു കേരളക്രൈസ്തവർ. പുരാരേഖകളുടെയോ പുരാവസ്തു ക്കളുടെയോ വ്യക്തമായ പിൻബലമില്ലെങ്കിലും വിശ്വാസസംബന്ധമായി ക്രിസ്തുവിന്റെ പിന്തുടർച്ചാപാതയെ 'മാർത്തോമ്മായുടെ മാർഗ്ഗവും വഴിപാടും' എന്ന കുറുമൊഴിയായി കേരളക്രൈസ്തവർ സ്വീകരിച്ചു പോന്നു (സ്കറിയാ സക്കറിയ (എഡി.), 1994:11). ഭരണകാര്യങ്ങളിൽ സ്വയംഭരണ വ്യവസ്ഥിതി പുലർത്തിയിരുന്നു കേരളക്രൈസ്തവർ. മതസംബന്ധമായ പ്രാർത്ഥനകളിലും കത്തിടപാടുകളിലും ക്രൈസ്തവപുരോഹിതർ സുറിയാനി ഉപയോഗിച്ചിരുന്നു. "മലങ്കരെ ഞങ്ങടെ കാർന്നവന്മാരൊട മാർത്തോ മ്മാശ്ലീഹ ഏവൻഗാലിക്ക അറിയിച്ച അവരെ മാമ്മോദിസ മുക്കിയ കാ ലംതൊട്ട ഇന്നയോളവും ഞങ്ങൾ സുറിയാനിക്കാരര ആയത" (സ്കറിയാ സക്കറിയ (എഡി.), 2005:183) എന്ന് 1632–ൽ ഇടപ്പള്ളി പള്ളിയിൽ വെച്ച് നടന്ന യോഗത്തിൽ പോർച്ചുഗീസ് ഭീഷണിയെ പ്രതിരോധിച്ചുകൊണ്ട്

സുറിയാനി മതപാരമ്പര്യത്തോട് കേരളത്തിലെ ക്രൈസ്തവർ ഐക്യ ദാർഢ്യം പ്രഖ്യാപിക്കുന്നുണ്ട്. കേരളത്തിലെ ക്രൈസ്തവസമൂഹത്തിന്റെ ക്ഷണം അനുസരിച്ച് പേർഷ്യൻ മെത്രാൻമാർ സമ്പർക്കം പുലർത്തി യിരുന്നതായും വൈദികകർമ്മങ്ങൾക്കായി എത്തുന്ന താപസന്മാർ ശുശ്രൂഷാകർമ്മങ്ങളിൽ മാത്രം വ്യാപൃതരായിരുന്നുവെന്നും സഭാസ മൂഹങ്ങളുടെ ആഭ്യന്തരകാര്യങ്ങളിൽ അവർ ഇടപെട്ടിരുന്നില്ല എന്നും ജോസഫ് പുലിക്കുന്നേൽ രേഖപ്പെടുത്തുന്നു (1999:176). കേരളക്രൈസ്ത വസഭയുടെ ഭരണസാരഥ്യം വഹിച്ചിരുന്ന വ്യക്തിക്ക് 'അർക്കദ്യക്കോൻ' എന്ന സ്ഥാനവും നല്കിപ്പോന്നു. പോർച്ചുഗീസ് ആഗമനത്തിന് മുന്നേ തന്നെ ബഹുമതസാംസ്കാരിക പ്രവണതകളെ ഉൾക്കൊണ്ടുകൊണ്ടുള്ള ക്രൈസ്തവസമൂഹം വ്യവസ്ഥാപിതമായ നിലയിലല്ലായിരുന്നെങ്കിലും കേ രളത്തിൽ നിലനിന്നിരുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ പോർച്ചുഗീസുകാരുടെ മതപ്രചാരണതന്ത്രത്തിന്റെ പൊതുസമീപനങ്ങളിൽ നിന്നും വിഭിന്നമായ നിലപാടാണ് കേരളത്തിൽ സ്വീകരിച്ചത്. അതായത് നിയന്ത്രിതവും ആസൂത്രിതവുമായ പ്രക്രിയയിലൂടെയാണ് പോർച്ചുഗീസുകാർ മതകൊ ളോണിയലിസം നടപ്പാക്കിയത്.

ക്രൈസ്തവമതനേതൃത്വം മാർപാപ്പയ്ക്ക് കല്പിച്ചുകൊണ്ട് പോർച്ചുഗൽ രാ ജാവിന്റെയും അനുചരവൃന്ദങ്ങളുടെയും അധികാരപരിധിയിലെ കീഴടരായി കേരളക്രൈസ്തവരെ പുനർവിന്യസിപ്പിക്കുന്ന മതപ്രചാരണതന്ത്രമായിരു ന്നു പോർച്ചുഗീസുകാർ നടപ്പാക്കിയത്. തദ്ദേശീയരായ ക്രൈസ്തവരുടെ സാംസ്കാരികവും ബൌദ്ധികവുമായ തലങ്ങളിൽ പുനഃക്രമീകരണത്തിനു വിധേയമാക്കിക്കൊണ്ടായിരുന്നു ഈ തന്ത്രം ഫലപ്രാപ്തിയിലെത്തിച്ചത്. കേരളക്രൈസ്തവസഭയുടെ സാരഥ്യം വഹിച്ചിരുന്ന അർക്കദ്യക്കോന് ഭര ണപരമായ പരിധികല്പിച്ചുകൊണ്ട് 'പോർച്ചുഗൽ രാജാവ്–മെത്രാൻ–വൈ ദികർ' എന്നിങ്ങനെ വ്യവസ്ഥിതിപ്പെടുത്തി. പൗരോഹിത്യ നിയമനവ്യവ സ്ഥിതികൾ കൊളോണിയൽ ഭരണകൂടത്തിനു വിധേയമാക്കി പുനർനിർ

ണ്ണയിച്ചു. അധികാരകേന്ദ്രീകരണം പോർച്ചുഗൽ ഭരണാധികാരികളുടെ നിയന്ത്രണത്തിലകപ്പെടുത്തുവാനുള്ള ശ്രമങ്ങളെ കേരളക്രൈസ്തവർ പ്രതിരോധിക്കുന്നുണ്ട്. ക്രമബദ്ധമായി രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടില്ലെങ്കിലും വിശ്വാസത്തിന്റെ സുപ്രധാന അടരായ 'മാർത്തോമ്മയുടെ മാർഗ്ഗവും വഴിപാട്ട്'മാണ് പ്രതിരോധ ഉപാധിയായി കേരളക്രൈസ്തവർ സ്വീകരിക്കുന്നത്. വിശ്വാസപരമായ പ്രതിസന്ധി നേരിടുന്ന സാഹചര്യങ്ങളിൽ ഒന്നിലധികം തവണ ഈ കുറുമൊഴിയെ എറ്റുപറഞ്ഞുകൊണ്ട് തങ്ങളുടെ സ്വത്വവ്യതിരിക്തതയെ കേരളക്രൈസ്തവർ മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്നു. ലിഖിതരൂപത്തിന്റെ പിൻബലത്തിൽ സ്ഥിരപ്പെടുത്താതിരുന്ന മാർത്തോമ്മൻ അറിവുപാരമ്പര്യത്തെ നിഷ്ക്രിയമാക്കിക്കൊണ്ട് തന്ത്രപരമായാണ് പോർച്ചുഗീസുകാർ അധികാരസുസ്ഥിരത ഉറപ്പാക്കുന്നത്.

ഉദയംപേരൂർ സൂനഹദോസിന്റെ ആരംഭദിവസം തന്നെ പ്രതിരോധസാദ്ധ്യതയായി മാർത്തോമ്മാൻ പാരമ്പര്യത്തെയാണു കേരളക്രൈസ്തവർ മുന്നോട്ടുവെച്ചത്. കാനോനയിൽ പോർച്ചുഗീസധികാരികളുടെ മറുപടി ഇങ്ങനെയാണ്;

> ഒരുവൻ തംപുരാൻ തന്റെറ ശുദ്ധമാന ഒരു മാർഗ്ഗം ആകുന്നതിനെ (നൊം) ശെമഹൊൻ കെപ്പാടെയുംമാർത്തൊമ്മാടയും വഴിപാടും രണ്ട് എന്ന വിശ്വാസത്തിന്റെറ അന്തരം ഒള്ളവര ഒണ്ടാക്കി ചമച്ചതിനെക്കൊണ്ട് ശുദ്ധമാന സൂനഹദൊസ ആകുന്ന ഈ യൊഗത്തിന്ന സൂക്ഷം പെരികെ ഒണ്ട. എന്നാൽ പട്ടാങ്ങയുടെ നസ്രാണികൾക്ക ഒക്കക്കും മിശിഹാ കർത്താവിനാൽ ശ്ലീഹന്മാര പഠിപ്പിക്കപ്പെട്ട പഠിച്ച മാർഗ്ഗവും വിശ്വാസവും മാമ്മൊദീസായും ഒന്നെ ഒള്ളൂ. ഇതിനെക്കൊണ്ട് മാനം കാൽ ഊന്നിയതിന്ന അകത്ത ശുദ്ധമാന കാത്തൊലിക്കാപള്ളി ആയിട്ടഒന്നെ ഒള്ളു. ഇപ്പള്ളിയുടെ തലയാകുന്നത ആകാശത്ത മിശിഹാകർത്താവഭൂമിയിൽ ഇപ്പള്ളിയെ വാണ

> രക്ഷിപ്പാനായിട്ട ശെമഹൊൻ കെപ്പാടെ അനന്ത്രവൻ ആകു ന്ന ശുദ്ധാമാന പാപ്പാ. എന്നാൽ ഇതിന്ന മറുത്ത പറയുന്നവര ശുദ്ധാമാന എവൻഗാലിക്ക എടത്തുട ആത്രെ ആകുന്നു എന്ന അറിക
>
> (സ്കറിയാ സക്കറിയ (എഡി.), 1994:133)

ക്രൈസ്തവികതയിൽ തന്നെ വ്യക്തി സഭകളെക്കുറിച്ചുള്ള ബോധ്യ മാണ് മുന്നോട്ടു വെച്ചത്. എന്നാൽ 'മാർത്തോമ്മയുടെ മാർഗ്ഗവും വഴി പാടും' എന്ന കേരളക്രൈസ്തവ ജീവിതചര്യയ്ക്കകത്ത് ശെമഹൊൻ കെ പ്പാടെ (പത്രോസ്) ചവുട്ടടികളെ പിന്തുടർന്നുവന്ന പാശ്ചാത്യമതബോധ ത്തെ പോർച്ചുഗീസുകാർ കൂട്ടിക്കലർത്തുകയാണിവിടെ. "മിശിഹാ കർത്താ വിനാൽ ശ്ലീഹമ്മാര പഠിപ്പിക്കപ്പെട്ട നടത്തിയ മാർഗ്ഗം ഒന്നത്രെ എന്നും ശെമഹൊൻ കെപ്പാടെയും മർത്തൊമ്മാടയും മാർക്കവും വഴിപാടും ഒന്ന അത്രെ എന്നും വിശ്വസിക്കുന്നെൻ" (ibid:120) എന്ന ധാരണയുളവാക്കു ന്നു.

കേരളക്രൈസ്തവരുടെ മാർത്തോമ്മൻ അറിവുപാരമ്പര്യത്തിലേക്ക് പത്രോസിന്റെ സിംഹാസനമെന്ന അറിവുരൂപത്തെ കോർത്തിണക്കുന്നു. ഇതുരണ്ടും ഒന്നെന്നുപറയുന്ന അതേ ബോധ്യത്തിൽത്തന്നെ ഒന്നിനെ (പൗരസ്ത്യവഴക്കത്തെ) തിരസ്കരിക്കുവാനും മറ്റൊന്നിനെ (പാശ്ചാത്യ പാരമ്പര്യത്തെ) സ്വീകരിക്കുവാനും കാനോനയിൽ ആവശ്യപ്പെടുന്നു. അതായത് യൂറോപ്യൻ രീതിശാസ്ത്രമവലംബിച്ച് നിർമ്മിതമാകാത്ത മാർ ത്തോമ്മൻ ചരിത്രപാരമ്പര്യങ്ങളെ ക്രൈസ്തവജനതയുടെ പൊതുബോധ ത്തിൽ നിന്നും മെല്ലെ തിരസ്കരിക്കുകയോ നിസ്സാരവൽക്കരിക്കുകയോ ചെയ്തുകൊണ്ട് തൽസ്ഥാനത്ത് മാർപാപ്പയുടെ അധികാരകേന്ദ്രിതമായ മതവ്യവസ്ഥയെ പ്രതിഷ്ഠിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. അങ്ങനെ കേരള ക്രൈസ്തവരെ പാശ്ചാത്യാധികാരവ്യവസ്ഥയുടെ കീഴിലാക്കുന്ന കൊളോ

ണിയൽ സംരക്ഷണാധികാരത്തിന്റെ തടവിലാക്കുന്നു. കോളനികളിലെ മതവും പൗരോഹിത്യവർഗ്ഗവും ജനങ്ങളെ ദൈവത്തിന്റെ വഴിക്കല്ല വെ ള്ളക്കാരുടെ മാർഗ്ഗത്തിലേക്കാണ് കൊണ്ടുപോകുന്നതെന്ന ഫാനന്റെ പ്രസ്താവന (2020:42) ഇവിടെ പ്രസക്തമാണ്. കോളനിനാട്ടുകളിലെ വാമൊഴി പാരമ്പര്യങ്ങളെ അപ്രസക്തമാക്കിക്കൊണ്ട് പാശ്ചാത്യയുക്തിക്ക് മുന്തിയ പരിഗണന നല്കുന്നു. ക്രൈസ്തവമതമെന്നാൽ പാശ്ചാത്യകേന്ദ്രിതമതവും വ്യവസ്ഥിതികളുമെന്ന ഒറ്റക്രമത്തിലേക്ക് കേരളക്രൈസ്തവരെ മാറ്റിത്തീർക്കുകയാണ്.

മാർപാപ്പായുടെ നേതൃസ്ഥാനീയത കുർബാനയിൽ ഏതെല്ലാം ഭാഗങ്ങളിൽ പ്രസ്താവിക്കണമെന്ന രണ്ടാം ദിവസത്തെ ചർച്ചയിൽ കേരളക്രൈസ്തവ ഭരണനേതൃത്വത്തെ കൈപ്പിടിയിലൊതുക്കാനുള്ള പോർച്ചുഗീസ് ശ്രമവും കേരളക്രൈസ്തവരുടെ പ്രതിരോധവും ശക്തമായി കടന്നു വരുന്നുണ്ട്.രണ്ടാംമൌത്വാ എട്ടാം കാനോനയിൽ "പാത്രിയർക്കീസിനെ വാഴ്ത്തിയ എടത്തിൽ ശുദ്ധമാന പാപ്പാനെയും മലംകരക്കെ വരുന്ന മെല്പട്ടക്കാരരെയും വാസ്തുകെ ആവു. ഇതിന്ന എടത്തുട അറിഞ്ഞുംകൊണ്ട പ്രവൃത്തിക്കുന്നവര അവർക്ക മഹറൊൻ ഒണ്ടന്ന വിളിച്ചു ചൊല്ലുകയും വെണം" (ibid: 133). ആത്മീയാധികാരങ്ങളുടെ തലവൻ എന്ന നിലയിൽ കേരളക്രൈസ്തവർ പാരമ്പര്യമായി പൗരസ്ത്യനായ പാത്രിയർക്കീസിനെ

1

വാഴ്ത്തിപ്പോന്നിരുന്നു എന്ന് കാനോനയിൽ വ്യക്തമാണ്. തന്നെയല്ല മാർപാപ്പയെ തലവനായി അംഗീകരിക്കണമെന്ന പോർച്ചുഗിസ് നിലപാടിനെ ചോദ്യം ചെയ്തുകൊണ്ട് കേരളക്രൈസ്തവർ പൗരസ്ത്യനായ പാത്രിയർക്കീസിനെ മാത്രമേ ഇടയനും തലവനുമായി അംഗീകരിക്കുകയുള്ളു വെന്ന് സത്യപ്രതിജ്ഞ ചെയ്തിരുന്നതായും കാനോനയിൽ പ്രസ്താവിക്കുന്നുണ്ട് (ibid:144). വിശ്വാസപ്രഖ്യാപനം നടത്തുന്ന 'രണ്ടാം മൌത്വാ'യുടെ ഒന്നാം കാനോനയിലും 'രണ്ടാം മൌത്വാ'യുടെ പത്തൊമ്പതാം കാനോ

നയിലും കേരളക്രൈസ്തവർ 'വകുദാശിയിലെ പാത്രിയർക്കീസിന്റെ' കല്പനയെ മാത്രമേ മാനിക്കുകയുള്ളൂ എന്നതിൽ ഉറച്ചുനിൽക്കുന്നുണ്ട്. പോർച്ചുഗീസധികാരികൾ ഇതിനെ നിഷേധിച്ചുകൊണ്ട് നയം നടപ്പാക്കുകയാണ്;

> മാർ അവ്വറാഹം മെത്രാൻ മരിച്ചതിൽ പിന്നെ മലംകരക്കു ശുദ്ധമാനപാപ്പാടെ പ്രമാണത്താലെ ഒര മെല്പട്ടക്കാരൻ വരികിൽ വഗുദാശിയിലെ പാത്രിയർക്കീസിന്റെ കല്പനയാൽ വരികിലെ നമുക്കു കയിക്കൊണ്ടു കുടു എന്നും ഇന്നാര ഇരിക്കുന്നതിന തക്കവണ്ണമെ ഇരിന്നുകുടും എന്നും ചെലര സത്യം ചൈതു എന്ന ഇ സൂനഹദൊസ കെട്ടു. ആ സത്യം ശുദ്ധമാന റൊമ്മാ പള്ളിയൊടും ശ്ലീഹന്മാരുടെ പ്രമാണത്തൊടും മറുത്ത അത്രെ. ഈ സത്യത്തിന്ന ഒത്തവണ്ണം ഇരിക്കുന്നത ചണ്ടാളത്വം അത്രെ. ഇവണ്ണം സത്യം ചൈയിപ്പിക്കുന്നത അവർക്കും ചൈയുന്നവർക്കും മഹറൊൻ ഉണ്ടാം എന്ന എല്ലാവരും അറിക. വിശെഷിച്ച ശുദ്ധമാന റൊമ്മാപള്ളിയിടെയും പ്രമാണത്തിന്ന ഒത്തവണ്ണം ഇരിക്കുന്നൊണ്ടു; ശുദ്ധമാന പാപ്പാടെ പ്രമാണം കുടാതെ വരുന്ന മെല്പട്ടക്കാരനെ കൈക്കൊള്ളുക ഇല്ലന്നും ശുദ്ധമാന പാപ്പാ മലംകരക്ക മെല്പട്ടക്കാരനായി യാത്രയാക്കുന്നവരെ അന്തരം കുടാതെ കൈക്കൊള്ളുന്നൊൻ എന്ന സത്യം ചൈയുന്നേൻ (ibid:143).

മാർപാപ്പയെ തങ്ങൾ കീഴ് വഴങ്ങുകയില്ലെന്നും പൗരസ്ത്യനായ പാത്രിയർക്കീസിനെ മാത്രമേ തങ്ങൾ സ്വീകരിക്കുകയുള്ളുവെന്നുമുള്ള കേരള ക്രൈസ്തവരുടെ ക്ഷോഭത്തെ, വിശ്വാസസത്യം ചെയ്യലുകളെ നയപരമായാണ് പോർച്ചുഗീസുകാർ എതിർക്കുന്നത്. കേരളക്രൈസ്തവർക്കു മേലുള്ള നേതൃസ്ഥാനീയത പൗരസ്ത്യനായ പാത്രിയർക്കീസിൽ തുടർന്നാൽ പോർച്ചുഗലിന്റെ അധികാരത്തിനിടിവുണ്ടാകുമെന്ന് വ്യക്തമായതിനാൽ സ്വയം

വിശദീകരണം സാധ്യമാകാത്തതും ലിഖിതബന്ധിതമല്ലാത്തതുമായ പൗരസ്ത്യകീഴ് വഴക്കങ്ങളെ കേരളക്രൈസ്തവരിൽനിന്നും അടർത്തിമാറ്റുവാനാണ് ശ്രമിക്കുന്നത്. കേരളക്രൈസ്തവരുടെ പൗരസ്ത്യബന്ധത്തെ നിശബ്ദവും കർമ്മസ്ഥാനീയവും തിരസ്കൃതമാക്കുകയും ചെയ്തുകൊണ്ടാണ് യൂറോപ്പ് ആധിപത്യം സ്ഥാപിക്കുന്നത്. പൗരസ്ത്യൻ അവനെ/അവളെ ആവിഷ്കരിക്കാൻ സാധ്യമാകാതെ സ്വയം നിശബ്ദമാകപ്പെടുകയോ നിശബ്ദരാകപ്പെടുകയോ ചെയ്യുകയും തൽസ്ഥാനത്ത് യൂറോപ്പ് കോളനിജനതയ്ക്കുമേൽ കേന്ദ്രകർതൃത്വത്തിലേക്ക് കടന്നുവന്ന് ആധിപത്യംസ്ഥാപിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന സെയ്ദിന്റെ ഓറിയൻറലിസ്റ്റ് വീക്ഷണം മതകോളനീകരണരൂപത്തിൽ കേരളക്രൈസ്തവരിൽ പ്രയോഗിക്കുന്നു. കേരളക്രൈസ്തവർ അവരുടെ ബാബിലോൺ (വകുദാശി) ബന്ധത്തെ സവിശേഷമായി ഉന്നയിക്കുമ്പോഴും ഇത്തരമൊരു ബോധ്യത്തെ നിർവീര്യമാക്കുക എന്നത് പോർച്ചുഗീസുകാരെ സംബന്ധിച്ച് അധികാരം സുസ്ഥിരമാക്കുന്നതിന്റെ അടിയടരാണ്. കാരണം പൗരസ്ത്യനായ പാത്രിയർക്കീസിനെ കേരളക്രൈസ്തവർ മാനിക്കുകയും പാത്രിയർക്കീസ് ബന്ധം നിലനിർത്തുകയും ചെയ്താൽ മാർപാപ്പയുടെ നേതൃത്വം പിന്തള്ളപ്പെടും. അതിനാൽ നിലനിന്നിരുന്ന കീഴ് വഴക്കങ്ങളെ ഇല്ലാതാക്കുന്നു. പൗരസ്ത്യതലവനെ പിന്താങ്ങുന്നവരെ ചണ്ഡാളരായി കരുതുന്നു. അവരുടെ നീക്കങ്ങൾ രഹസ്യമായി മെനസിസ് മെത്രാനെ അറിയിക്കുവാൻ ഇടപാട്ടുകാരെ ചുമതലപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. മാർപാപ്പയിൽ കേന്ദ്രീകരിക്കപ്പെടുന്ന അധികാരസ്ഥാപനത്തിന്റെ നിർമിതിയ്ക്ക് തടസ്സമാകുന്ന പൗരസ്ത്യവ്യവഹാര മാതൃകകളെ ഇല്ലായ്മ ചെയ്യുവാൻ മെനേസിസ് മെത്രാനെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നത് ആധിപത്യ സ്ഥാപനവ്യഗ്രതയാണ്. പൗരസ്ത്യനേതൃത്വത്തെ അനുകൂലിക്കുന്ന കേരളക്രൈസ്തവരുടെ സംഖ്യ ചെറുതല്ലാത്തതു കൊണ്ടാകാം പോർച്ചുഗീസ് നിലനിൽപ്പിനുവേണ്ടി പ്രതിഷേധക്കാരെ പള്ളിയിൽ നിന്നും പുറത്താക്കുമെന്ന ഭീഷണിയും പ്രയോഗിക്കുന്നത്.

മെനേസിസ് മെത്രാനും പോർച്ചുഗീസ് ഭരണമേധാവികളും ആയുധധാരികളായ സൈനികരും ഉൾപ്പെടുന്ന അധികാരിവർഗ്ഗത്തിന് മുന്നിൽ കേരളക്രൈസ്തവർ തങ്ങളുടെ പ്രതിരോധശേഷി കൈവിടുന്നില്ല. വ്യത്യസ്തമാർഗ്ഗങ്ങളായിരുന്നു അവർ അവലംബിച്ചത്. മെനേസിസ് മെത്രാനോട് എതിർക്കുവാൻ പോർച്ചുഗീസ് ഭാഷയിലൂടെ സാധ്യമല്ലാതിരുന്ന കേരളക്രൈസ്തവർ തങ്ങൾക്കുള്ള പ്രതിരോധത്തെ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ പ്രതീകാത്മകമായ വസ്ത്രധാരണം തെരഞ്ഞെടുത്തു.കേരളീയനായ ഒരു വൈദികൻ കാൽക്കുപ്പായവും കമ്മീസും മറിച്ചും തിരിച്ചുമിട്ട് സൂനഹദോസിൽ പങ്കുകൊണ്ടതായി രേഖപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട് (ഫിലിപ്പ് 2005:95, വസന്തൻ 2006:258). കോളനികരണത്തിന്റെ എതിർപ്പടയാളമാണിത്. വസ്ത്രം കോളനിമേധാവിയോടുള്ള പ്രതിരോധത്തിന്റെ സാധ്യതയായി ഫ്രാൻസ് ഫാനൻ നിരീക്ഷിച്ചിട്ടുണ്ട് (2008:74). വൈദികവേഷം തന്നെ പ്രതിരോധമാധ്യമമായി പുരോഹിതൻ തെരഞ്ഞെടുത്തു എന്നത് കേരളക്രൈസ്തവരുടെ ആത്മരോഷത്തെ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നു. പാശ്ചാത്യയുക്തിയ്ക്കനുസൃതമായി പരുവപ്പെടാൻ നിർബന്ധിതരായിത്തീരുന്ന, നിശബ്ദരാക്കപ്പെട്ട കോളനിജനതയുടെ വൈകാരിക അമർഷമാണിത്. സൂനഹദോസിന്റെ കാനോനകളിൽ കേരളക്രൈസ്തവരുടെ ഇത്തരം പ്രതിഷേധനിലപാടുകൾക്കെതിരെ കല്പന പുറപ്പെടുവിക്കുന്നുണ്ട്;

> ഈ സൂനഹദൊസ എല്ലാവരൊടും കൂടെ പ്രമാണിക്കുന്നു:ഇക്കൂടിയ യൊഗത്തിന്നു സങ്കടമായ അവകാശങ്ങൾ ഏതും ഉണ്ടാവാൻ ആരും വിചാരംകൊണ്ട വെറെ നിരുവിപ്പാൻ തങ്ങളിൽ വെവ്വെറെ യൊഗം കൂടി നിരുവിക്കരുത് മെത്രാൻറ അനുവാസം അതിനായിട്ട വെറെ വാങ്ങാതെ (സ്കറിയാ സക്കറിയ (എഡി.), 1994:112–13).

കേരളക്രൈസ്തവർക്ക് സംഘടിക്കുവാനും ചിന്തിക്കുവാനുമുള്ള അവകാശത്തിനുമേൽ ആധിപത്യം പുലർത്തുന്ന സമീപനമാണിത്. കോളനിവൽകൃത ജനതയുടെ ബൗദ്ധികവും മാനസികവുമായ തലങ്ങളിൽ നിയന്ത്രണം ഏർപ്പെടുത്തി അവരിലുള്ള പ്രതിരോധങ്ങളെ തളച്ചിടുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്.

പോർച്ചുഗീസ് അധീശത്വത്തിനെതിരായ പ്രതിഷേധങ്ങൾകലാവിഷ്കാര മാതൃകകളായും രൂപപ്പെട്ടിരുന്നുവെന്ന് *ജൊർണാദ*യിൽ
2

നിന്നും മനസ്സിലാക്കാം. ഉദയംപേരൂർ സൂനഹദോസിനോടുള്ള കേരളക്രൈസ്തവരുടെ പ്രതികരണങ്ങളിൽ സുപ്രധാനമായിരുന്നു 'അർത്താറ്റ് പ്രഹസനം'. സൂനഹദോസിലെ തീരുമാനങ്ങൾ കേരളത്തിലുള്ള പള്ളികളിൽ നടപ്പിലാക്കുന്നുണ്ടോ എന്ന് നിരീക്ഷിക്കുന്നതിനായി ക്രൈസ്തവാലയങ്ങൾ മെനേസിസ് സന്ദർശിച്ചു. ഉദയംപേരൂർ സൂനഹദോസിൽ പങ്കെടുക്കാതിരുന്ന പാലൂർ ചാട്ടുകുളങ്ങര ദേവാലയത്തിലും അദ്ദേഹം കടന്നുചെന്നു. പാലൂരിലെ ക്രൈസ്തവസമൂഹം രംഗകലാവതരണത്തോടെയാണ് സ്വീകരിച്ചത്. കലാപ്രേമികൂടിയായിരുന്ന മെനേസിസ് പ്രഹസനം കാണുവാൻ ഉത്സാഹംപ്രകടിപ്പിച്ചതായി ചരിത്രപണ്ഡിതർ രേഖപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട് (Pius Malekkandathil 2004: 444–46, ജോൺ 1995:175). പ്രഹസനാരംഭത്തിൽ പത്രോസ് ശ്ലീഹായുടെയും മാർതോമായുടെയും വേഷം ധരിച്ച രണ്ടുപേർ രംഗത്തേക്ക് കടന്നുവന്നു. അതിഥിയായി വന്ന പത്രോസിനെ ഉപചാരപൂർവ്വം മാർതോമാ സ്വീകരിച്ചു. ക്രൈസ്തവവിശ്വാസികൾ റോമാസഭയ്ക്കു കീഴടങ്ങേണ്ടതാണെന്നും ഇതിനെ ലംഘിക്കുന്നവർ നരകശിക്ഷാവിധിക്കും സഭാഭ്രഷ്ടിനും ഇടയാകുമെന്നും പത്രോസ് മാർതോമയെ പ്രബോധിപ്പിക്കുന്നു. രണ്ടാം രംഗത്തിൽ മാർതോമാ വക്താവും പത്രോസ് ശ്രോതാവുമായിരുന്നു. പ്രേഷിതവൃത്തിയെക്കുറിച്ചും അതിലുറച്ച ക്രൈസ്തവജനതയെക്കുറിച്ചും അവരുടെ പൊതുവായ കൂട്ടായ്മാമനോഭാവത്തെക്കുറിച്ചും ക്രിസ്തുവചനത്തെ ആധാരമാക്കി മാർതോമാ ഉദ്ഘോഷിച്ചു. പ്രഹ

സനാന്ത്യത്തിൽ മാർ കുറിയാക്കോസ് ന്യായാധിപനായുള്ള കോടതിമുറിയിൽ വിസ്താരം നടത്തുന്നു. പ്രേഷിതവൃത്തി അക്രമത്തിന്റെയോ ആധിപത്യത്തിന്റെയോ ഇടമല്ലെന്ന് ഊന്നിപ്പറഞ്ഞുകൊണ്ട് ന്യായാധിപൻ വാദിക്കനുകൂലമായി വിധി പ്രസ്താവിച്ച് പ്രഹസനം അവസാനിപ്പിക്കുന്നു. മാർത്തോമ്മൻ വിശ്വാസത്തിൽ അടിയുറച്ച കേരളക്രൈസ്തവർ പാശ്ചാത്യമതാധികാരത്തിന്റെ അടിച്ചമർത്തലുകൾക്കെതിരെയുള്ള പ്രതിഷേധമായി പ്രഹസനത്തെ അവതരിപ്പിച്ചു. പ്രഹസനാന്ത്യത്തോടെ പാലൂർ–ചാട്ടുകുളങ്ങര നിവാസികൾ മെത്രാനെയും സംഘത്തെയും പള്ളിയിൽ നിന്ന് ആർത്ത് ആട്ടിയിറക്കി. 'ആർത്താറ്റ്' എന്ന സ്ഥലനാമോത്ഭവത്തിന് പിന്നിലും ഈ ഐതിഹ്യമാണുള്ളത് (Mateer 1870:245). ഉദയംപേരൂർ സൂനഹദോസിലൂടെ മെനേസിസ് മുന്നോട്ടുവെച്ച പാശ്ചാത്യാധിപത്യ പ്രവണതയ്ക്കെതിരെ കേരളക്രൈസ്തവർ സംഘടിതമായി പ്രവർത്തിച്ചിരുന്നു എന്നതിന് തെളിവാണ് ആർത്താറ്റ് പ്രഹസനം. പോർച്ചുഗീസ് ഭരണാധികാരികളുടെ അധികാര നിലപാടുകളെ ഒന്നാകെ വിമർശിച്ചുകൊണ്ടുള്ള പ്രഹസനം പാശ്ചാത്യകോളനിവാഴ്ചയിൽ നിന്നും രക്ഷനേടാൻ ശ്രമിക്കുന്ന ഒരു ജനതയുടെ ആത്മാവിഷ്കാരമാണ്. കൊളോണിയൽ അധികാരത്തിന്റെ മറ്റെല്ലാ ബലതന്ത്രങ്ങളോടും പൊരുതി നില്ക്കുവാനുള്ള ഊർജ്ജപ്രവാഹമായി പ്രഹസനത്തെ കാണാം. ഉദയംപേരൂർ സൂനഹദോസിനോടുള്ള കേരളക്രൈസ്തവ സമുദായത്തിന്റെ പ്രതിഷേധം ലിഖിതരൂപത്തിൽ തയ്യാറാക്കിയ മലയാളത്തിലെ ആദ്യത്തെ യാത്രാവിവരണഗ്രന്ഥമായ *വർത്തമാനപ്പുസ്തക*ത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.

> ഉദയംപേരൂർ എന്ന് പേരുപോലും കേട്ടിട്ടില്ലാത്ത അസംഖ്യം കത്തോലിക്കരുണ്ട്. എന്നുമാത്രമല്ല മലങ്കരയിലെ വടക്കുഭാഗത്തുള്ള പള്ളികളിൽ മേൽപ്പറഞ്ഞ സൂനഹദോസ് ആരംഭിച്ച ഘട്ടത്തിൽതന്നെ അതിനെ അംഗീകരിച്ചിട്ടില്ല. ഇങ്ങനെ സൂനഹദോസിനെ അംഗീകരിക്കാത്ത രാജ്യങ്ങൾ വേറെ പലതുമു

ണ്ട് അവരെല്ലാം ഇടത്തുട്ടുകാരാണോ? (പാറേമ്മാക്കൽ തോമസ്1994:276).

പതിനെട്ടാം നൂറ്റാണ്ടിലും കേരളക്രൈസ്തവർ സൂനഹദോസിന്റെ നിലപാടുകളോട് ശക്തമായി പ്രതിഷേധിക്കുന്നുവെന്നത് നിയമാവലികളുടെ അധികാരസ്വഭാവത്തെ വെളിപ്പെടുത്തുന്നു. മാത്രമല്ല സൂനഹദോസിനോടുള്ള പ്രതിരോധം കേരളത്തിലെ ക്രൈസ്തവസമൂഹം കാലങ്ങളോളം തുടർന്നുപോന്നു എന്ന് വ്യക്തമാകുന്നു.

യൂറോപ്യൻ മൂല്യങ്ങളെ ശ്രേഷ്ഠവും മികവുറ്റതായും നിലനിർത്തി പാശ്ചാത്യേതരമായ സംസ്കാരത്തെ മോശവും അധമവുമായി ചിത്രീകരിക്കുന്ന സാംസ്കാരികാധീശത്വം കാനോനയിൽ വ്യക്തമാണ്. കിഴക്കിന്റെ കർതൃത്വനിർമ്മിതിയെ നിർവീര്യമാക്കിക്കൊണ്ട് പടിഞ്ഞാറ് പ്രദാനം ചെയ്യുന്നതെന്തും മൂല്യവത്താണെന്ന് അധിനിവേശജനത സ്വയം സമ്മതിക്കാൻ തയ്യറാവുകയോ അല്ലാത്തപക്ഷം നിർബന്ധിതമായി സമ്മതിക്കേണ്ടിവരുകയോ ചെയ്യേണ്ടതായ അധികാരവ്യവസ്ഥിതിയുടെ ഭിന്നതലങ്ങൾ കാനോനമുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്നു. കൊളോണിയൽ അധീശത്വത്തോട് അസഹിഷ്ണുത പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന കേരളക്രൈസ്തവജനത വ്യത്യസ്തആവിഷ്കാരസാധ്യതകളെ പരീക്ഷിച്ചുകൊണ്ട് പ്രതിരോധം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. കല പ്രതിരോധത്തിന്റെ ആവിഷ്കരണ മാധ്യമമായും വേഷം എതിർപ്പടയാളമാകുന്നതും മതകോളനിവാഴ്ച്ചയ്ക്കകത്തുനിന്നും രക്ഷനേടാനുള്ള സംഘടിതമായ ശ്രമമാണ്. കാനോനകളിൽ ഒരേസമയം അധികാര – അധീശസ്വരങ്ങൾ പാഠവിശകലനത്തിൽ വ്യക്തമാകുന്നു.

കുറിപ്പുകൾ

1. മെത്രാപ്പോലീത്തായ്ക്കു മുകളിലുള്ള സ്ഥാനമാണ് പാത്രിയർക്കീസ്. റോം, കോൺസ്റ്റാൻറിനോപ്പിൾ, അലക്സന്ത്രിയ, യരുശലേം ഇവിടങ്ങളിലാണ് പാത്രിയർക്കീസുമാർ ഉള്ളത്. ഗ്രീക്കിൽ Patria (പിതാവ്) + arches

(മുഖ്യൻ) എന്നു രണ്ടുപദങ്ങൾ ചേർന്നുണ്ടായതാണ് പാത്രിയർക്കീസ് (ജോസഫ് 1998:127).

2. *Jornada of Dom Alexis De Menezes: A Portuguese Account of the Sixteenth Century Malabar* എന്ന ഗ്രന്ഥം 1606–ൽ പോർച്ചുഗീസ് ഭാഷയിലാണ് എഴുതിയത്. ആൻറോണിയോ ഗുവയ ആണ് ഈ ഗ്രന്ഥം തയ്യാറാക്കിയത്. ഗ്രന്ഥകാരൻ മെനേസിസ് മെത്രാനോടൊപ്പം സഞ്ചരിച്ച് തയ്യാറാക്കിയതാണ് പ്രസ്തുതഗ്രന്ഥം എന്ന് പറയപ്പെടുന്നു. ആർത്താറ്റ് പ്രഹസനത്തെ പൈശാചിക വ്യാപാരമായാണ് ഗുവയ രേഖപ്പെടുത്തിയിരുക്കുന്നത്.

> The Archbishop of Portuguese ,who was saying the contrary, was a heretic and otherwise it would not be allowed to go about in Malabar, nor to observe anything which he ordered ,nor what he had been made to swear by force and with the fear of the Christians at Diamper.And this was so clearly a farce of the devil,and so much to be laughed at,and the appearance,faces and accidents of the bedeviled showed so clearly what they were (Pius Malekkadathil 2004:445)

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

ജോൺ, കെ.യു., *കേരളത്തിലെ ക്രിസ്തീയസഭകൾ*, അമലപ്രസ്സ്, കാഞ്ഞിരപ്പിള്ളി, 1995.

ജോസഫ്, പി.എം., *വാക്ക വന്ന വഴി*, സരിതാ പബ്ളിക്കേഷൻസ്, അഞ്ചൽ, 1998.

ജോസഫ്, പുലിക്കുന്നേൽ, കേരളക്രൈസ്തവചരിത്രം: ചില വിയോജനക്കുറിപ്പുകൾ, ഭാരതീയ ക്രൈസ്തവ പഠനകേന്ദ്രം, ഇടമറ്റം, 1999.

തോമസ് പാറേമ്മാക്കൽ, ഗോവർണ്ണദോർ, *വർത്തമാനപ്പുസ്തകം*, ഭാരതീയ ക്രൈസ്തവ പഠനകേന്ദ്രം, ഇടമറ്റം, 1994.

ഫാനൻ, ഫ്രാൻസ്, *ഭൂമിയിലെ പതിതർ,* (വിവ. എൻ. എ. ലത്തീഫ്), ഗ്രാംഷി ബുക്സ്, കൊല്ലം, 2010.

ഫിലിപ്പ്, ഇ.എം., *മാർതോമാശ്ലീഹായുടെ ഇന്ത്യൻസഭ*, എം.എസ്.ഒ.ടി. സെമിനാരി, മുളന്തുരുത്തി, 2005.

രാജേന്ദ്രൻ, സി., *പാഠവും പൊരുളും*, വള്ളത്തോൾ വിദ്യാപീഠം,ശുകപുരം, 1998.

വസന്തൻ, എസ്.കെ., *നമ്മൾ നടന്ന വഴികൾ*, വള്ളത്തോൾ വിദ്യാപീഠം, ശുകപുരം, 2006.

സ്കറിയാ സക്കറിയ (എഡി.), *ഉദയമ്പേരൂർ സൂനഹദോസിന്റെ കാനോനകൾ*, ഭാരതീയ ക്രൈസ്തവ പഠനകേന്ദ്രം, ഇടമറ്റം, 1994.

---------------, "മിലാൻ രേഖകൾ (രേഖാശേഖരം)", *താപസം*, വാ. 1, പു. 1, ദ അസോസിയേഷൻ ഫോർ കംപാരിറ്റിവ് സ്റ്റഡീസ്, ചങ്ങനാശേരി, 2005, പു.176-78

Fannon, Frantz, *Black Skin White Masks*, Grove Press, NewYork, 2008.

Mateer, Samuel, *The Lead of Charity*, J.Snow and Company, London, 1870.

Pius Malekkandathil (Ed.), *Jornada of Dom Alexis De Menezes: A Portuguese Account of the Sixteenth Century Malabar*, L.R.C. Publications, Kochi, 2004.

Said, W. Edward, *Culture and Imperialism*, Vintage Books, London, 1994.

-------------, *Orientalism*, Penguin Books, New Delhi, 2001.

Scaria Zacharia (Ed.), *The Acts and Decrees of the Synod of Diamper IICS*, Hosana Mount, Kottayam, 1994.

തുടി റിസർച്ച് ജേണൽ
ISSN – 2320–8880
ലക്കം – 4 വോള്യം – 10

ഡോ. യാക്കോബ് തോമസ്

പൗരുഷമൂർത്തിയുടെ ലിംഗരാഷ്ട്രീയം: മാർത്താണ്ഡവർമ്മയിലെ സുഭദ്രയുടെ പൗരുഷത്തത്തിന്റെ വായന

പ്രബന്ധസംഗ്രഹം

'പെണ്ണത്തം','ആണത്തം' എന്നിങ്ങനെ പൊതുബോധത്തിൽ ശരിയായി ഗണിക്കപ്പെടുന്ന ലിംഗപദവികൾ ജൈവികമല്ലെന്നും സാമൂഹികാധികാരക്രമങ്ങളിലൂടെ രൂപപ്പെടുന്നതാണെന്നും നിരന്തരം മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നതാണെന്നും ലിംഗപദവിപഠനങ്ങൾ വ്യക്തമാക്കുന്നു. പുരുഷന്റെ ജൈവികശേഷിയായി വ്യാഖ്യാനിക്കുന്ന ആണത്തം സ്ത്രീകളും മറ്റുള്ളവരും ചരിത്രപരമായി പ്രകടിപ്പിച്ചവയാണെന്ന് പെണ്ണാണത്തം എന്ന സങ്കല്പനത്തിലൂടെ ജൂഡിത്ത് ഹാൽബസ്റ്റാം നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ കാഴ്ചപ്പാടിലൂടെ പൗരുഷമൂർത്തിയെന്നു നിരൂപകർ ആഘോഷിച്ച സി. വി. രാമൻപിള്ളയുടെ *മാർത്താണ്ഡവർമ്മ*യിലെ സുഭദ്രയെന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ ലിംഗാവസ്ഥകളെ അഴിച്ചെടുക്കുകയാണ് ഈ പഠനം. അധീശപുരുഷന്റെ ആണത്തഗുണങ്ങൾ പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന സുഭദ്ര, കേരളീയഫ്യൂഡൽകാലത്തെ നായർസ്ത്രീയുടെ മരുമക്കത്തായ അധികാരത്തിന്റെ അടയാളമാകുന്നതിനൊപ്പം ലിംഗതന്മകളെക്കുറിച്ചുള്ള ചിന്തകളെ ഉലയ്ക്കുന്ന കഥാപാത്രമായും മാറുന്നു.

താക്കോൽവാക്കുകൾ

പെണ്ണാണത്തം, ലിംഗപദവി, ആണത്തം, മരുമക്കത്തായം

പെണ്ണത്തമെന്നത് സ്ത്രീയുടെയും ആണത്തമെന്നത് ആണിന്റെയും ജൈവികഗുണമാണെന്ന ധാരണയിലാണ് സമൂഹത്തിലെ പൊതു ബോധം പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. അങ്ങനെ ആൺ/പെൺ എന്ന ദ്വന്ദ്വമാതൃകയെ ശരിയായ ലിംഗഘടനയാക്കി ബാക്കിയുള്ള സ്വത്വങ്ങളെയല്ലാം അപരമായി കണ്ട് ഒഴിവാക്കുന്നു. ആധുനികതയുടെ ശാസ്ത്ര-സാമൂഹിക-വൈജ്ഞാനികമേഖലകളാണ് ഇത്തരത്തിലുള്ള ദ്വന്ദ്വമാതൃകയെ ശരിയായി ഉറപ്പിച്ചെടുത്തതെന്നു പറയാം. പെണ്ണത്തം/ആണത്തം എന്നീ ദ്വന്ദത്തിലൂടെ മാത്രമല്ല സമൂഹത്തിലെ ലിംഗപരമായ പരിണാമങ്ങൾ നടന്നതെന്നും ആണത്തംപേറുന്ന സ്ത്രീകളും പെണ്ണത്തംപേറുന്ന പുരുഷന്മാരും ഇവയ്ക്കു രണ്ടിനും ഇടയിൽപ്പെടുന്നവരും വിവിധകാലങ്ങളിൽ ലിംഗത്തിന്റെ അധീശവ്യവഹാരങ്ങളോട് കലഹിച്ചിരുന്നുവെന്നും ചരിത്രപരമായി കാണാം. പുരുഷന്റെ മേഖലകളെന്നു ഒരുകാലത്തു കരുതിയ കായികരംഗത്തും കമ്പനിഭരണരംഗത്തും സ്ത്രീകൾ വന്നതും സ്ത്രീകളുടെ ജൈവികശേഷിയുടെ പ്രകാശനമെന്നു കരുതിയ നേഴ്സിംഗ് രംഗത്ത് പുരുഷന്മാർ വ്യാപകമായതും ലിംഗപദവി സ്ഥിരവും സത്താപരവുമാണെന്ന ചിന്തകളെ ചോദ്യംചെയ്യു പ്രക്രിയകളാണ്. ജൈവികമായിട്ടല്ല മറിച്ച് ഓരോകാലത്തെയും സാമൂഹികവ്യവഹാരങ്ങളിലൂടെയാണ് വ്യത്യസ്തമായ ലിംഗപദവികൾ രൂപപ്പെടുന്നതെന്ന വസ്തുതയാണ് ഇത് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. സൈദ്ധാന്തികമായി ലിംഗം/ ലിംഗപദവി (sex/ gender) എന്ന സ്ത്രീവാദത്തിന്റെ രണ്ടാംതരംഗത്തിലെ വിഭജനത്തിൽ, ജൈവികത പ്രധാനമായിരുന്നുവെങ്കിൽ മൂന്നാംതരംഗത്തിലെ ലിംഗപദവികൾ പ്രകടനമാണെന്ന വാദം ശരീരത്തിന്റെമേലുള്ള സാമൂഹികാധികാരത്തെ വ്യക്തമാക്കുന്നതായിരുന്നു. ജൂഡിത്ത് ഹാല്ബർസ്റ്റാം (Halberstam) *പെണ്ണാണത്തം (Female Masculinity)* എന്ന പഠനത്തിലൂടെ സ്ത്രീകളിലെ

ആണത്തത്തെ അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ലിംഗത്തിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്ന സാമൂഹികതയെ അഴിച്ചെടുക്കുകയും പുരുഷാണത്തത്തിന്റെ ജൈവികതയെ ഉടയ്ക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. 17-20 നൂറ്റാണ്ടുകളിലെ ലണ്ടനിലെയും അമേരിക്കയിലെയും സ്ത്രീകളുടെ പൗരുഷജീവിതങ്ങളെ പരിശോധിച്ചുകൊണ്ട് ലിംഗപരമായ അടയാളങ്ങൾ സത്താപരമല്ലെന്നും അയഞ്ഞമട്ടിലുള്ള, വ്യത്യസ്തമായ അധികാരബന്ധങ്ങളിലൂടെ സാധ്യമാകുന്നതുമായ വിമതത്വമാണെന്നും വാദിക്കുന്നു.

പ്രധാനമായും മൂന്നുതലത്തിൽ സ്ത്രീകളിലെ ആണത്തത്തിന്റെ പ്രകടനങ്ങളെ കാണാം; 1) ലൈംഗികതയുടെതലത്തിൽ, സ്ത്രീകൾ സവിശേഷ അധികാരം കൈയാളുന്ന സ്വവർഗലൈംഗികതയുടെ വൈവിധ്യമാർന്ന സംസ്കാരത്തെ പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന വിപുലമായധാരയാണ് ഇതിലെ ആദ്യഘടകം. 2)കഠിനമായി പണിയെടുക്കുന്ന ഗ്രാമീണമേഖലകളിലെ തൊഴിലാളിസ്ത്രീകളുടെ ജീവിതങ്ങൾ പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന പൗരുഷമാണ് രണ്ടാം തലം. 3. കായികതാരങ്ങളും ബോഡിബിൽഡർമാരും ഉൾപ്പെടുന്ന ലോകമാണ് 'പെണ്ണാണത്ത'ത്തിന്റെ മറ്റൊരുലോകം. കായികമായി പുരുഷനെപ്പോലെ അഥവാ പുരുഷൻ സ്ത്രീ എന്ന വ്യത്യാസം പ്രകടമാകാതെ ശരീരങ്ങൾ പെരുമാറുന്ന മേഖലയാണ് കായികമേഖല. വ്യായാമമൊക്കെച്ചെയ്ത് കരുത്തും പേശികളും പ്രകടമാക്കുന്ന സ്ത്രീശരീരം സാമ്പ്രദായികമായ സ്ത്രൈണത ഉപേക്ഷിക്കുന്നു(Halberstam 2006:57-58).

ആണത്തംപേറി ജീവിച്ച സ്ത്രീകളുടെ വിവിധ കാലങ്ങളിലെ പ്രധാനപ്പെട്ട വിഭാഗങ്ങൾ ഇവയാണ്: 1.ആൻഡ്രോഗൈൻ (the andogyne), 2. ട്രിബേഡ് (tribade), 3. സ്ത്രീ ഭർത്താവ് (female husband), 4.ബുച്ചുകൾ (butchs), 5. ടോംബോയ്സ് (tomboys), 6.ഹെർമോഫ്രോഡൈറ്റ് (hermaphrodite), 7. ഡ്രാഗ് കിംഗ്സ് (drag kings), 8. ഡൈക്ക് (dyke). ഇത്തരം കർതൃത്വങ്ങളെ കാലാനുക്രമമായി അടുക്കി അതിന്റെ ചരിത്രം രൂപപ്പെടുത്തുകയല്ല അവർ, മറിച്ച് വ്യത്യസ്തകാലങ്ങളിൽ ഉണ്ടായ

ഈ ആവിഷ്കാരങ്ങളെ വ്യാവഹാരികമായി അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് സ്ത്രീകളിലെ ആണത്തത്തെ ആവിഷ്ക്കരിക്കുകയാണ്. ഇവയിൽ ഡ്രാഗും ടോംബോയ്സും ഒഴിച്ചാൽ ബാക്കിയുള്ളവ ട്രാൻസ്ജെന്റർ സ്വത്വങ്ങളെന്നു വിളിക്കാവുന്നവിധത്തിലുള്ള ലിംഗപരമായ ഉഭയസ്വഭാവങ്ങൾ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നവരാണ് (ibid:50–51). അതായത് ആധുനികതയുടെ സ്ഥിരമായ, പ്രകൃതിദത്തമായ, ജന്മനാ ലഭ്യമാകുന്ന ലിംഗത്വത്തിന് പുറത്താണ് ഇവരുടെ സ്ഥാനം. ആണിന്റെയും പെണ്ണിന്റെയും ശരീരം ഇടകലർന്ന് ഇവരിൽ കാണപ്പെടുന്നു. കൃത്യമായ ആണത്തമോ പെണ്ണത്തമോ ഇവരുടെ ശരീരത്തിൽ ഇല്ലെന്നർഥം. വേഷംകെട്ടലിലൂടെ ലിംഗത്തെ മറച്ചുവയ്ക്കുന്നവരാണ് ഡ്രാഗുകൾ. സ്ത്രീകൾ പുരുഷവേഷംകെട്ടിനടത്തുന്ന കലാപ്രകടനത്തെയും സംഘത്തെയുമാണ് ഡ്രാഗ് എന്നു പറയുന്നതെങ്കിലും ഇന്നത് വളരെ വിപുലമായി ലിംഗത്തിന്റെ കോയ്മയെ ചോദ്യംചെയ്യുന്ന, വിമതലൈംഗികതയെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന പ്രസ്ഥാനമായി മാറിയിരിക്കുന്നു (ibid:231–32). റൗഡിസ്വഭാവമുള്ള പെൺകുട്ടി, പുരുഷന്മാരെപ്പോലെ വേഷംകെട്ടിയ പെൺകുട്ടി, മറ്റു പെൺകുട്ടികളെക്കാൾ തീവ്രസ്വഭാവവും സജീവതയും പ്രകടിപ്പിക്കുന്നവൾ എന്നീ നിർവചനങ്ങളാണ് ടോംബോയ് എന്നതിനുള്ളത്. പെൺകുട്ടിക്ക് ആൺകുട്ടിയെപ്പോലെ ജീവിക്കമെന്നതിന്റെ അടയാളമാണ് ഈ വിഭാഗം.വ്യത്യസ്തസമൂഹങ്ങളിൽ നിലനില്ക്കുന്ന ലിംഗപരമായ പ്രകടനങ്ങളുടെ അസ്ഥിരതയുടെ സാക്ഷ്യങ്ങളാണിവയെന്നും അധീശലിംഗകല്പനകളെ അവഗണിക്കുകയാണ് ഇവയെന്നും വ്യക്തമാക്കുന്നു. വിവാഹവും മാതൃത്വവുമാണ് സ്ത്രീയുടെ ജീവിതത്തിലെ പ്രധാനപ്പെട്ട സംഭവങ്ങളെന്നു പഠിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ലൈംഗികബിംബമായി ആൺകുട്ടിക്കു നേർവിരുദ്ധമായി പെൺകുട്ടിയെ വളർത്തുന്ന ആധുനിക സാമൂഹികതയാണ് സ്ത്രീയെ അടക്കത്തിലും ഒതുക്കത്തിലും പരുവപ്പെടുത്തി പെണ്ണാക്കിമാറ്റുന്നതെന്നാണ് ഈ വിശകലനം പറയുന്നത്. ആ കാഴ്ചയിൽ, പുരുഷനെപ്പോലെ ജീവിച്ചുവെന്നു പറയുന്ന *മാർത്താണ്ഡവർമ്മ*യെന്ന

നോവലിലെ സുഭദ്രയെന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ പാഠങ്ങളെ പരിശോധിക്കു കയാണ് ഈ പഠനം.

സി. വി.യുടെ വീരാരാധന

വലിയശരീരങ്ങളും വീടുകളും കൊട്ടാരങ്ങളുമൊക്കെയടങ്ങുന്ന ഫ്യൂഡൽ– മരുമക്കത്തായ സമൂഹം പൗരുഷത്തിലടിസ്ഥാനപ്പെട്ടതാണെന്ന ധാരണയെ ഉറപ്പിക്കുകയാണ് സി.വി.കൃതികൾ ചെയ്യുന്നത്. മൂന്നുചരിത്രനോവലുകളിലുംകൂടി നൂറിലേറെ പുരുഷന്മാരുണ്ട്. അതിൽ ഓരോ പുരുഷനും വേറിട്ടുനില്ക്കുന്ന ശരീരഘടനയുണ്ട്. എല്ലാവരും ഒരുരീതിയിൽ അല്ലെങ്കിൽ മറ്റൊരുരീതിയിൽ അധീശാണത്തത്തിന്റെ ഭാവങ്ങൾ പകർന്നാടുന്നവർ. എന്നാൽ ഇവിടെക്കാണുന്ന സ്ത്രീകളുടെ സംഖ്യ ഇരുപത്തഞ്ചിൽതാഴെമാത്രവും. കുഞ്ചൻനമ്പ്യാർ ഉപഹാസരൂപത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ച നായർ പുരുഷന്മാരുടെ നേർവിപരീതമാണ് അതേകാലത്തിന്റെ കഥയായി സി.വി. വരയ്ക്കുന്നതെന്നു നിരൂപകർ പറയുന്നു (മുഹമ്മദ്1998:11). വലിയരൂപവും അവരുടെ കോപവും അലർച്ചയുമൊക്കെയാണ് ശരിയായ പൗരുഷത്തിന്റെ അടയാളങ്ങൾ എന്ന നിലയിലാണ് സി.വിയുടെ ആഖ്യാനങ്ങൾ പൊതുവിൽ വായിക്കപ്പെടുന്നത്. ആണത്തം, പൗരുഷം, വീരത്തം എന്നീ മൂന്നുപദങ്ങളില്ലാതെ സി.വി. വായന സാധ്യമാകുന്നില്ലെന്നു കാണാം.

> സിവിയുടെ വ്യക്തിത്വം വീരാരാധന പ്രവണമാണ്, അത്ഭുത ഭാവ സമ്മേളിതമാണ്, പൗരുഷപൂർണമാണ്, കാല്പനികവുമാണ്....വലിയ തറവാടുകൾ, വലിയമനുഷ്യർ, വലിയവികാരങ്ങൾ, വലിയ സംഘട്ടനങ്ങൾ, ഇവയെല്ലാം അദ്ദേഹത്തിന്റെ സ്വപ്നങ്ങളെ ഇളക്കിമറിച്ച അസ്വസ്ഥതകളായിരുന്നു (വേലായുധൻ പിള്ള2000: 39)

എന്ന നിരീക്ഷണം സിവി.വായനകളുടെ പൊതുതലമാണെന്നു പറയാം. പ്രകടതലത്തിൽ വലിപ്പത്തെ കേന്ദ്രീകരിക്കുന്ന ഈ ആഖ്യാനങ്ങൾ

ആണത്തത്തിന്റെയും പെണ്ണത്തത്തിന്റെയും പൊതുബോധത്തെ നിരന്തരം പുനരുല്പാദിപ്പിക്കുന്നുവെന്നു കാണാം. "ബഹുകലാപാണ്ഡിത്യംകൊണ്ട് ഹരിപഞ്ചാനനൻ അനല്പപൗരുഷനായിരുന്നു" (സി.വി.1999:189). "കുട്ടിക്കോന്തി അച്ഛൻ എന്നൊരു ഉഗ്രപുരുഷൻ" (ibid:207). "ആ സ്ത്രീയുടെ പൗരുഷത്തോടുകൂടിയ പരുഷവാക്കുകൾ ഹരിപഞ്ചാനനന്റെ വാക്പടുതയെയും അതിശയിച്ച്" (ibid:213) എന്നിങ്ങനെയുള്ള പ്രയോഗങ്ങളൊക്കെ വ്യക്തമാക്കുന്നത് സിവിയുടെ കഥാപാത്രനിമാണംഫ്യൂഡൽകാലത്തെ പെണ്ണത്ത, ആണത്ത ബോധത്തിലാണെന്നാണ്. സ്ത്രീക്കും പുരുഷനും ചില സഹജതയും സ്വാഭാവികതയും ഉണ്ടെന്നുപറഞ്ഞുകൊണ്ട് സ്ത്രീക്ക് ആർദ്രത പോലുള്ളവയും പുരുഷന് കോപവും ദേഷ്യവും പോലുള്ളവയും നല്കി വ്യത്യസ്തഗുണങ്ങളുള്ളവരാണ് ആണും പെണ്ണുമെന്ന് വ്യവഹരിക്കുന്ന രീതിയാണിത്. എന്നാൽ ചിലസാഹചര്യങ്ങളിൽ ആണത്തം പെണ്ണിനും പെണ്ണത്തം ആണിനുമാകാമെന്നും അദ്ദേഹത്തിന്റെ കഥാപാത്രങ്ങൾ വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. അത്തരത്തിലുള്ള കഥാപാത്രമാണ് *മാർത്താണ്ഡവർമ്മ*യിലെ സുഭദ്ര.

സുഭദ്രയുടെ ആണത്തം

സി.വിയുടെ കഥാപാത്രങ്ങളിൽ ഏറെ ചർച്ചചെയ്യപ്പെട്ടിട്ടുള്ള സ്ത്രീകഥാപാത്രമായ സുഭദ്രയെ നിരൂപകർ പൗരുഷമൂർത്തിയായും വീരത്തമുള്ളവളായും സ്ഥാപിച്ചെടുത്തിട്ടുണ്ട്. പൗരുഷത്തെ പുരുഷന്റെ സ്വത്വത്തിന്റെ ആകത്തുകയായി വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നതാണ് പൊതുവിലുള്ള സമീപനം. സൂക്ഷ്മാർഥത്തിൽ പൗരുഷത്തിനും ആണത്തത്തിനും ചില വ്യത്യസ്തതകളുണ്ടെങ്കിലും പുരുഷന്റെ ഭാവമെന്നനിലയിൽ ഇവയെ തുല്യമായി കാണേണ്ടിവരുന്നു. സുഭദ്രയെ നിരൂപകർ ഇങ്ങനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു;

> പുരുഷത്വം എന്ന് സി.വി. പലപ്രാവശ്യം പേരിട്ടു വിളിക്കുന്ന ഈ പൗരുഷം മാനംമുട്ടിനില്ക്കുന്ന വീരകഥാപാത്രങ്ങളെ അദ്ദേഹത്തിന്റെ തൂലികത്തുമ്പുകൊണ്ടു വരപ്പിച്ചു. ഒന്നാലോചിച്ചാൽ

> അദ്ദേഹത്തിന്റെ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളുടെ മൗലികവാസന പൗരുഷം എന്ന ധീരതയിലേക്കാണ് എന്നുകാണാം. സുഭദ്രയുടെ ധീരത പ്രത്യക്ഷമാണ്. അർത്ഥശങ്കയ്ക്കിട കൊടുക്കാത്തതാണ്(രാഘവൻപിള്ള 2007:42).

> സ്വന്തം പുത്രിമാരെ സ്കൂളിൽ അയച്ച് പഠിപ്പിക്കാൻ മടിച്ചിരുന്ന സി.വി. സൃഷ്ടിച്ച സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾ ഒന്നാന്തരം പൗരുഷമൂർത്തികളായത് ആലോചനാമൃതമാണ്. മർത്താണ്ഡവർമയിലെ സുഭദ്ര ആ വീരസ്ത്രീത്വത്തിന്റെ അങ്ങേത്തലയ്ക്കലാണ്... സി.വിയുടെ പെണ്ണുങ്ങൾ ആപൽഘട്ടങ്ങളിൽ ആണത്തം കാണിച്ചവരാണ്. സുഭദ്ര റെബലായിരുന്നു (മുഹമ്മദ്1998:101).

സുഭദ്രയ്ക്കു പുരുഷനെപ്പോലെ പൗരുഷം അഥവാ ആണത്തമുണ്ടായിരുന്നു എന്നതാണ് ഈ നിരൂപണങ്ങൾ ഉറപ്പിക്കുന്നത്. എന്നാലിവിടെ പറയപ്പെടുന്ന പൗരുഷം ലിംഗപരമായ കോയ്മകളെയും പൊതുബോധത്തെയും കുറിച്ച് വലിയ ചർച്ചകളുണ്ടാകുന്ന ഇന്ന് ലിംഗപരമായ കുഴമറിച്ചിലുകളെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന ഒന്നായി വായിക്കാനാവും എന്നതാണ് പ്രസക്തം. പത്തൊമ്പതാംനൂറ്റാണ്ടിൽ, ജാതിസമൂഹമായ കേരളീയസമൂഹത്തിലെ നായന്മാർക്കിടയിൽ സ്ത്രീക്കുണ്ടായിരുന്ന മരുമക്കത്തായ– തറവാടിത്ത ഗുണങ്ങളുടെ ആവിഷ്കാരമാണ് സുഭദ്രയിൽ പ്രകടമാകുന്ന പൗരുഷത്തിന്റെ സാമൂഹികമൂലധനമെന്നത് വ്യക്തം. എന്നാൽ കുലസ്ത്രീ പാരമ്പ്യങ്ങളും ലിംഗമൂല്യങ്ങളുടെ സഹജതയും വ്യവസ്ഥാപിതമായിരുന്ന അക്കാലത്ത് ഇത്തരമൊരു ശരീരത്തെ ഭാവനചെയ്തതിന്റെ രാഷ്ട്രീയത്തെ ഗൗരവമായി കാണേണ്ടതുണ്ട്. ദ്വന്ദ്വത്തിലൂന്നി ക്രമീകരിക്കപ്പെട്ട ലിംഗമൂല്യങ്ങളുടെ അധീശകല്പനകളെയും കുലസ്ത്രീപാരമ്പര്യങ്ങളെയും ഉലയ്ക്കുന്ന ശരീരമായി, പെണ്ണാണത്തത്തിന്റെ പൊരുളായി ഈ പൗരുഷത്തെ കാ

ണാനാവും എന്നതാണ് ഇതിന്റെ സമകാലികസന്ദർഭം. പ്രാഥമികതല ത്തിൽ സുഭദ്രയുടെ വേഷംപോലുള്ള കാര്യങ്ങൾ സാധാരണ സ്ത്രീയെ ഷോലെയാണെന്നു കാണാം. കേരളീയസ്ത്രീകൾക്കു സാമ്പ്രദായികമായി ഇതിന് നിശ്ചിതമാതൃകയുണ്ടെന്നും അതിനനുസരിച്ചാണ് അവൾ ഒരുങ്ങി യിരുന്നതെന്നും നോവലിൽ പറയുന്നുണ്ട്. വേഷത്തിൽ സ്ത്രീയായി നടിക്കു ന്ന അവൾ ഭാവത്തിലും ശാരീരികപ്രകടനത്തിലുമാണ് പുരുഷനിലേക്ക് പകർന്നാടുന്നത്. ആണിന്റെ ഗുണങ്ങളായി സമൂഹം വിവരിക്കുന്ന ഗുണ ങ്ങളായ യുക്തിചിന്ത, ബുദ്ധി, കരുത്ത്, മിടുക്ക്, സ്വയംകേന്ദ്രീകൃതത്വം, അക്ര മോത്സുകത്വം, ധൈര്യം, ഭയരഹിതത്വം, കഠിനാധ്വാനം, സ്വതന്ത്രത എന്നി ങ്ങനെയുള്ള കഴിവുകൾ സുഭദ്രയുടെ ശരീരത്തിൽ പകർത്തപ്പെടുന്നതാണ് കാണേണ്ടത്.

ലിംഗബന്ധങ്ങൾ പ്രകടനാത്മകമാണെന്നു പറയുന്ന രണ്ട് സൂചക ങ്ങൾ നോവലിൽ കാണുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. കഥയുടെ തുടക്കത്തിൽ കാണുന്ന നീലിയെന്ന യക്ഷിയുടെ ആഖ്യാനമാണ് ആദ്യത്തേത്. യക്ഷി ത്വം സ്ത്രീ–പുരുഷൻ എന്ന ദ്വന്ദ്വഘടനയെ റദ്ദാക്കുന്ന ആഖ്യാനമാണ്. നീ ലിയെപ്പോലെ ഒറ്റയ്ക്കു താമസിക്കുന്നവളാണ് സുഭദ്രയെങ്കിൽ പിന്നീട് നീലി യാകുന്ന യക്ഷിജീവിതം സുഭദ്രയിൽ കാണാമെന്നതാണ് നോവൽ വ്യക്ത മാക്കുന്നത്. യക്ഷിത്വം പുരുഷനെ കീഴടക്കുന്ന സ്ത്രീയുടെ പൗരുഷത്തിന്റെ യും അതിഭൗതികതയുടെയും അടയാളമാണ്. പുരുഷനെപ്പോലെ പെരുമാ റുന്ന സുഭദ്രയുടെ പൗരുഷജീവിതത്തെ അടയാളപ്പെടുത്താനായി നോവ ലിസ്റ്റ് കണ്ടെത്തിയ മിത്താണ് നീലികഥയെന്നുപറയാം. പത്മനാഭൻത മ്പിയെ കാണാൻ സുഭദ്രയെത്തുന്ന പതിനഞ്ചാംഅധ്യായത്തിലുപയോഗി ച്ചിരിക്കുന്ന കീചകവധത്തിലെ ശ്ലോകമാണ് രണ്ടാമത്തേത്. ഭീമൻ പഞ്ചാ ലിയായി വേഷംകെട്ടുന്നകഥ ശരീരത്തെ പ്രകടനമായി അടയാളപ്പെടു ത്തുന്നു. കീചകകഥയിലെ വേഷമാറ്റം സുഭദ്രയുടെ വേഷ, ഭാവമാറ്റത്തെ യും കുറിക്കുന്നതായിക്കാണാം. വളരെ കരുത്തനായ ഭീമനാണ് സൈര

ന്ദ്രിയായി, സ്ത്രീയായി അഭിനയിക്കുന്നത്. ലിംഗപരമായ പ്രശ്നവല്കരണം നോവലിന്റെ അബോധത്തിലുണ്ടെന്ന് ഈ സൂചനകൾ വ്യക്തമാക്കുന്നു.

സുഭദ്ര: ചലനാത്മകമായ ശരീരം

മാർത്താണ്ഡവർമ എന്ന ചരിത്ര– അപസർപ്പകനോവലിലെ കല്പിത കഥാപാത്രമാണ് സുഭദ്ര. മലയാളനോവലിൽ അപസർപ്പകത്വം പൊതുഭാവുകത്വമായി നിലകൊണ്ടകാലത്താണ് രാജാധികാരകഥയിലെ കേന്ദ്രാന്വേഷണം നടത്തുന്ന അന്വേഷകയായി സുഭദ്ര പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. സുഭദ്രയില്ലെങ്കിൽ നോവൽശില്പം തന്നെ ദുർബലമാകുമെന്നുകാണാം. 'സുഭദ്രയില്ലെങ്കിൽ നോവലിലെ കഥാഗതി ചത്ത പാമ്പുപോലെ കിടക്കുകയേ ഉള്ളൂവെന്ന്' വസന്തകുമാരി എഴുതുന്നു(1998:31). ആദ്യമായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുമ്പോൾ അവൾ വല്ലാതെ ദുഃഖിതയാണ്. ഒരുവശത്ത് ഭർത്താവിനെ നഷ്ടമായിരിക്കുന്നു, മറുവശത്ത് പിതാവാരെന്ന് അറിയില്ല. തന്റെ അച്ഛനെയും ഭർത്താവിനെയും കണ്ടെത്തുകയെന്ന അപസർപ്പകത്വത്തിലാണവൾ ഏർപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. ആ അന്വേഷണം അവളെ തിരുവതാംകൂറിൽ അന്നുനടന്ന മിക്കസംഭവങ്ങളിലും പലതരത്തിൽ പങ്കുകാരിയാക്കുന്നു. മാർത്താണ്ഡവർമയുടെ പക്ഷംചേരുകയും വർമയെ രാജാവാക്കാതിരിക്കാൻ ചിലശക്തികൾ നടത്തുന്ന പ്രവർത്തനങ്ങളെ എതിർത്ത് രാജാവിനെ അപകടത്തിൽനിന്നു രക്ഷിക്കുകയും ചെയ്ത് സുഭദ്ര തന്റെ നിലപാട് പ്രഖ്യാപിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഒടുവിൽ പിതാവിനെ അറിയൽ, ഭർത്താവിനെ കണ്ടെത്തൽ, വർമയുടെ രാജ്യപ്രാപ്തി തുടങ്ങിയ തന്റെ ആഗ്രഹങ്ങളെല്ലാം പൂർത്തീകരിച്ച് അവൾ കൊലക്കത്തിക്ക് ഇരയാകുന്നു.

നോവലിന്റെ പന്ത്രണ്ടാമധ്യായത്തിലാണ് സുഭദ്ര ആദ്യമായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. കുടമൺപിള്ളയുടെ ഉറക്കറയിൽ എത്തുന്ന സുഭദ്രയുടെ വിവരണമാണത്. ചിത്രയുവതികളുടെ അസൽഛായയെന്നു തോന്നിക്കുന്നതായ അംഗസൗന്ദര്യത്തോടുകൂടിയതായ ഒരു വധൂരത്നമായാണ് ആദ്യം സുഭദ്ര പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത് (സി.വി. 1999:172). ഒരുപുറത്തോളം നീണ്ട വിവ

രണത്തിലൂടെയാണ് ഇവിടെ അവളുടെ ശരീരസൗന്ദര്യം വർണിക്കുന്നത്. "ഈ സ്ത്രീയുടെ അമാനുഷികമായുള്ള സൗന്ദര്യസമൃദ്ധി മോഹനാംഗിയായ വല്ല യക്ഷിയാണോ എന്നു കാണികളുടെയുള്ളിൽ ശങ്കതോന്നിക്കുന്നതായ അപൂർവഭാസോടു കൂടിയതായിരുന്നു". യക്ഷിത്വത്തിന്റെ സൂചനയിൽ നിന്നാണ് അവളെക്കുറിച്ചുള്ള തുടക്കംതന്നെ. തുടർന്നവളുടെ സൗന്ദര്യം കരകവിഞ്ഞിരിക്കുന്നതാണെന്നും ഓരോ അവയവവും അതിന്റെ ഭംഗി നിറഞ്ഞിരിക്കുന്നതായും വിവരിക്കുന്നു. എന്നാൽ മുഖത്തെക്കുറിച്ചുള്ള വിവരണം പ്രധാനമാണ്. മുഖം ഏകദേശം മാരദേവന്റെയും മാരവൈരിയുടെയും കലഹഭൂമിയോട് ഉപമിക്കാം എന്നുകഴിഞ്ഞിട്ട് "എന്നാൽ ജഗജ്ജയിയായ കന്ദർപ്പന്റെ ദർപ്പഹരണം ചെയ്തതായ രുദ്രനിടില നേത്രാഗ്നിയുടെ ദീപ്തിയോടുകൂടിയ ഒരു തേജസും ആ മുഖത്തു വിളങ്ങുന്നുണ്ട്" (ibid: 172) എന്നുകൂടി സി.വി എഴുതുന്നു. അതായത് സ്ത്രീകളുടെ രൂപഭംഗിയിൽ നില്ക്കുമ്പോഴും അതിനെ മറികടക്കുന്ന, സ്ത്രീയാണോ എന്നു സംശയം ജനിപ്പിക്കുന്ന ചില പ്രകടനങ്ങളും ഭാവങ്ങളും അവളിലുണ്ട് എന്നുസാരം. ഇവിടം മുതലാരംഭിക്കുന്ന സുഭദ്രയുടെ ജീവിതകഥയിൽ ചെറുപ്പംമുതലേ ചില സ്വഭാവവൈരുദ്ധ്യങ്ങൾ പ്രകടമായിരുന്നതായി പറയുന്നു. സുഭദ്ര യാതൊരു ബാലാരിഷ്ടതകളും കൂടാതെ കാണുന്നവർക്കെല്ലാം പരമാനന്ദപ്രദായിനിയായി വളർന്നു. യൗവനാരംഭം ആയപ്പോൾ തമ്പിമാർ ചെമ്പഴന്തിപ്പിള്ള മുതലായ യുവാക്കളും രാമനാമഠം മുതലായ ചില മൂത്ത വിടന്മാരും അടുത്തുകൂടിത്തുടങ്ങി. സുഭദ്ര പക്ഷപാതം കാണിക്കാതെ എല്ലാവരെയും തന്റെ വശത്താക്കി ഒരുപോലെ സന്തോഷിപ്പിച്ചുവന്നു. തന്റെ ഭാഗിനേയി തനിക്കു ഹിതമല്ലാത്ത ചില നാഗരികത്വങ്ങൾ കാണിച്ചുവരുന്നു എന്ന് കുടമൺപിള്ളയ്ക്കു അറിവുകിട്ടി. തന്റെ ബന്ധുവായ ഒരു ഗൃഹസ്ഥന്റെ അനന്തരവനെക്കൊണ്ടു സുഭദ്രയെ സംബന്ധവും ചെയ്യിച്ചു. സുഭദ്രയുടെ സ്വഭാവത്തിൽ മറ്റുള്ളവരിൽ നിന്നു ഭിന്നമായ ചിലഘടകങ്ങൾ പ്രവർത്തിച്ചിരുന്നു എന്നതാണ് അവളെക്കുറിച്ചുള്ള വിചാരങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനം. ലൈംഗികത കേന്ദ്രീകരി

ച്ച സ്ത്രീവ്യവഹാരങ്ങളുടെ സൂചകങ്ങളിലൂടെയാണ് അവളുടെ ജീവിതം ചിഹ്ന വല്ക്കരിക്കപ്പെടുന്നത്;

> ഭർത്താവിന്റെ വേർപാടു തുടങ്ങി കൊല്ലം എട്ടായിരിക്കുന്നു. കുലടയെന്ന നാമവും ലോകരുടെ ഇടയിൽ ഈ സ്ത്രീ സമ്പാദിച്ചിരിക്കുന്നു......ചെമ്പകം എന്നും സുഭദ്രയെന്നുമുള്ള നാമങ്ങൾ അക്കാലത്തു തിരുവനന്തപുരം മുതലായ പ്രദേശങ്ങളിലുള്ള സ്ത്രീ പുരുഷന്മാർക്ക് സ്വതന്ത്ര എന്നുള്ളതിന്റെ പര്യായശബ്ദങ്ങളായി തീർന്നു. സുഭദ്രയോടു നേരെനിന്ന് പുരുഷനാകട്ടെ സ്ത്രീയാകട്ടെ സംസാരിക്കപോലും പരസ്യമായി ചെയ്കയില്ല എങ്കിലും സുഭദ്ര എത്താത്ത സ്ഥലങ്ങൾ വളരെ ചുരുക്കമായിരുന്നു(ibid: 175).

ഈ വിവരണങ്ങളിലൂടെ ലഭ്യമാകുന്ന സുഭദ്രയുടെ പൗരുഷസ്വഭാവഗുണങ്ങളെ ഇപ്രകാരം ക്രോഡീകരിക്കാം; 1) വളരെ ചെറുപ്പത്തിലേ പാരമ്പര്യ നായർസ്ത്രീഗുണങ്ങൾക്കു പുറത്താണ് അവൾ വളർന്നത്. സ്വാതന്ത്ര്യത്തോടെയാണ് അവൾ പെരുമാറിയിരുന്നത്. 2)വളരെ സൗന്ദര്യമുള്ളവളായിരുന്നുവെങ്കിലും നാണം കുണുങ്ങിയായി ഒതുങ്ങി മാറിനിന്നില്ല അവൾ. എല്ലാ പുരുഷന്മാരുമായും അവൾ അടുത്തു അധികാരത്തോടെ പെരുമാറി. ഇതിനെ 'നാഗരികത്വ'മായിട്ടാണ് മറ്റുള്ളവർ കണ്ടതെന്നുള്ളത് അക്കാലത്തെ നായർസ്ത്രീകൾക്ക് ഈ മാതിരി പെരുമാറ്റം ദുർലഭമായിരുന്നുവെന്നു വ്യക്തമാക്കുന്നു.3)മരുമക്കത്തായം നിലനിന്നിട്ടും നിരവധി പുരുഷന്മാരുമായി ഇടപഴകിയിരുന്നതെല്ലാം ലൈംഗികത്വമായി കാണുന്നതായിരുന്നു അക്കാലത്തെ പതിവെന്നു കാണാം. അമിതമായ ലൈംഗികാസക്തിയുള്ള വേശ്യയായാണ് സുഭദ്രയെ സമൂഹം കണ്ടിരുന്നത്. കുലട എന്ന ശബ്ദം അവളിൽ പതിഞ്ഞിരുന്നു. 4) സമ്പത്ത് സ്വന്തം ഇഷ്ടപ്രകാരമായിരുന്നു അവൾ ചെലവഴിച്ചിരുന്നത്. തന്റെ സുഖവ്യ

ത്തിക്കും മറ്റുള്ളവരുടെ ആവശ്യങ്ങൾക്കും അവൾ ആ പണം ചെലവഴിച്ചു. എല്ലാ അർഥത്തിലുമുള്ള ഈ അധികാരത്തിന്റെ പ്രയോഗമായിരിക്കാം ഒരുപക്ഷേ പുരുഷന്മാർക്കും മറ്റുള്ളവർക്കും അസ്വസ്ഥതയുളവാക്കിയത്.5) അവൾ യഥേഷ്ടം രാവു പകലെന്നില്ലാതെ സഞ്ചരിച്ചിരുന്നു. സഞ്ചാരത്തിലുള്ള ഈ സ്വാതന്ത്ര്യവും മറ്റും എല്ലാ അർഥത്തിലും സാമ്പ്രദായിക പുരുഷനെ വെല്ലുവിളിക്കുന്ന കർതൃത്വമായിരുന്നു അവളുടേതെന്നു വ്യക്തമാക്കുന്നു.

ഈ സൂചനകൾ അക്കാലത്തെ നായർസ്ത്രീകൾക്ക് പൊതുവിലില്ലാത്ത നാലുതരം സ്വാതന്ത്ര്യങ്ങൾ സവിശേഷമായി സുഭദ്രയ്ക്കുണ്ടായിരുന്നുവെന്നു വ്യക്തമാക്കുന്നു. 1. സാമ്പത്തികസ്വാതന്ത്ര്യം 2. ശാരീരികസ്വാതന്ത്ര്യം 3. സഞ്ചാരസ്വാതന്ത്ര്യം 4. സ്വയംനിർണയാവകാശം. *മാർത്താണ്ഡവർമ*യിലെ ക്രിയാചടുലതയിൽ ഏറ്റവുംകൂടുതൽ പ്രതികരണം സൃഷ്ടിക്കുന്ന കഥാപാത്രം സുഭദ്രയായത് അത്ഭുതകരമല്ല എന്ന് കല്പറ്റ ബാലകൃഷ്ണനും (1986:61) ചലനമാണ് സുഭദ്രയെ ഓർമിക്കാനുള്ള സങ്കല്പം എന്ന് രാഘവൻപിള്ളയും (2007:24) എഴുതുന്നത് അദ്ദേഹത്തിന്റെ സ്വത്വസങ്കല്പത്തിലെ വേറിടലിനെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നു.

ചിന്തയും ആലോചനയും

യാദൃച്ഛികമായി സംഭവങ്ങളിലേക്ക് എടുത്തെറിയപ്പെടുകയല്ല സുഭദ്ര. മറിച്ച് ബോധപൂർവം എടുത്ത തീരുമാനങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ സംഭവങ്ങളുടെ ഗതി നിർണയിക്കാൻ ഇറങ്ങിപ്പുറപ്പെടുകയാണ്. ആശാനെ പാഠാണിപ്പേട്ടയിലേക്ക് അയച്ച് വിവരങ്ങൾ അറിയാൻ ശ്രമിച്ച അവൾ ആശാൻ നല്കുന്ന വിവരണത്തിൽനിന്ന് എത്തിച്ചേരുന്ന നിഗമനങ്ങൾ ഇതിലേക്ക് വിരൽ ചൂണ്ടുന്നു;

> അതുമല്ലാതെ ഇവരുടെ കൈയാൽ മരിക്കയോ? ഇവരെ ഒന്നു പഠിപ്പിക്കാതെ വിടുകയോ? ഒരിക്കലും പാടില്ല. എന്റെ ഹൃദയത്തിൽ കത്തുന്ന തീ ബ്രാഹ്മണനാമത്തെ ധരിക്കുന്ന ആ നീചൻ അറിയുന്നുണ്ടോ?.....തമ്പി സിംഹാസനത്തിൽ കയറി

> ഭരിക്കുന്നതും പട്ടർ മന്ത്രിപ്പട്ടം വഹിക്കുന്നതും ഒന്നു കാണട്ടെ. വരട്ടെ ചാകാൻ(സി.വി. 1999:237).

ഇങ്ങനെ വളരെ സൂക്ഷ്മമായി ആരാഞ്ഞ്, ചിന്തിച്ചാണ് സുഭദ്ര ഓരോ ചുവടും വയ്ക്കുന്നത്.

സുഭദ്ര പാറുക്കുട്ടിയുടെ വീട്ടിലെത്തി അവളെ ആശ്വസിപ്പിക്കുന്നിടത്ത് ഇപ്രകാരം കാണാം;

> സുഭദ്രയുടെ സ്വഭാവത്തിന്റെ ഒരു വിശേഷലക്ഷണം എന്തെന്നാൽ കാര്യനടപ്പുകളെ സംബന്ധിച്ച് വേണ്ട ശ്രമങ്ങൾ ചെയ്കയല്ലാതെ ലൗകികങ്ങൾ കൊണ്ടും മധുരമായ വാക്കുകൾ കൊണ്ടും മനോരാജ്യങ്ങൾ കൊണ്ടും കാലക്ഷേപം ചെയ്യാതിരിക്കുക ആയിരുന്നു (ibid: 197).

സാമ്പ്രദായിക പുരുഷലക്ഷണവും പുരുഷന്റെ എല്ലാ അധികാരങ്ങളും നിലീനമായിരിക്കുന്നത് ഈയൊരു രീതിയിലാണ്. വൈകാരികത, സൗന്ദര്യം എന്നിവ സ്ത്രീകൾക്കും ബുദ്ധിയും കരുത്തും പുരുഷനും നല്കുന്നതാണ് ഈ വേർതിരിവ്. അമിതമായ വൈകാരികത സ്ത്രീകൾക്കാണെന്നും അതിന്റെ ഭാഗമായി ഏതൊരു പ്രശ്നവും വികാരപരമായി മാത്രംകണ്ട് പരിഹാരശ്രമങ്ങളിൽ ഉൾപ്പെടാതിരിക്കുക സ്ത്രീകളുടെ രീതിയാണെന്നും പറയുന്നിടത്താണ് സുഭദ്ര അത്തരംയുക്തികളെ റദ്ദാക്കിക്കൊണ്ട് പുതിയൊരു വ്യക്തിത്വം അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. യുവരാജാവിനെ ആദ്യം വിവരിക്കുന്ന അവസരത്തിൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ മനോവിചാരങ്ങളെ ഇങ്ങനെയാണ് വിവരിക്കുന്നത്;

> നടക്കാത്ത കാര്യങ്ങളെപ്പറ്റി ഞാൻ ഇങ്ങനെ മനോരാജ്യം കണ്ടിരുന്നാലോ? മറുകര കാണുകയില്ല. വ്യസനിക്കേണ്ടിയും വരും. നടപ്പുള്ള കാര്യങ്ങളെ ആലോചിച്ചു നേരെ നടത്തുന്നതാണ് ഉത്തമപുരുഷലക്ഷണം(ibid:63).

രാജാവിന്റെ ഉത്തമപുരുഷത്വമാണ് സുഭദ്രയിൽ വരച്ചിടുന്നത്. അതാണ് രാജാവിനെത്തന്നെ അധികാരത്തിലേക്ക് നയിക്കുന്നതും. ബുദ്ധിപൂർവമുള്ള ആലോചനയാണ് പുരുഷലക്ഷണമായി പറയുന്നതെങ്കിൽ അതാണ് സുഭദ്രയുടെ മുഖലക്ഷണമായി ഇവിടെയവതരിപ്പിച്ചത്. സ്ത്രീകളുടെ ഗുണമായി പൊതുവിൽ പറയുന്ന മധുരതരമായ പെരുമാറ്റങ്ങൾ അവളിൽ കുറവായിരുന്നു.

വീട്ടിൽനിന്നിറങ്ങി തമ്പിയെ കാണാൻ എത്തിയ അവളുടെ മുഖഭാവത്തെ വിവരിക്കുന്നത് ഇങ്ങനെയാണ്; "നേത്രങ്ങളിലും മറ്റും കോപലാഞ്ഛനകൾ ഉണ്ടായിരുന്നുവെങ്കിലും അഗ്രോന്നതമായുള്ള ശോണാധരത്തിൽ ചെറുപുഞ്ചിരി കളിയാടുന്നുണ്ട്" (ibid: 205). കണ്ണുകളിൽ കോപലാഞ്ഛനയും തുറിച്ചുള്ള നോട്ടവും സ്ത്രീക്ക് നിഷിദ്ധമാണ്. പുരുഷാധികാരം അവൾ തന്റെ കണ്ണുകൾകൊണ്ട് പിടിച്ചെടുക്കുന്നിവിടെ. തമ്പിയുമായുള്ള സംഭാഷണത്തിന് ഒടുവിൽ അവളെ കുത്തിക്കൊല്ലാൻ തമ്പി ശ്രമിക്കുമ്പോൾ നിന്നിടത്തുനിന്ന് ഒരടി മുന്നോട്ടുചലിക്കാതെ "അവൾ ഇങ്ങനെ പറഞ്ഞു– കുത്തണം മടിക്കേണ്ട. ശൂരന്മാർക്കുചിതമാണിത്. ഒന്നിനെ മറയ്ക്കാൻ മറ്റൊന്ന് അത്രേയല്ലേ ഉള്ളൂ, സാരമില്ല"(ibid: 212). തമ്പിയുടെ ആയുധത്തെ ഭയക്കാത്ത സുഭദ്രയുടെ തന്റേടത്തോടെയുള്ള നില പുരുഷന്മാർക്കുപോലും അപ്രാപ്യമായ ഒന്നാണെന്നുകാണാം. ആയുധം, യുദ്ധം, ആക്രമണം, തുടങ്ങിയ കാര്യങ്ങളെല്ലാം പൊതുവേ പുരുഷന്മാർക്കു മാത്രമായി നീക്കിവച്ചിരിക്കുന്നവയാണ്. പ്രതിരോധം മാത്രമാണ് സ്ത്രീകൾക്കു വ്യവസ്ഥപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്. അവിടെയാണ് പോരാട്ടത്തിനുള്ള തയ്യാറെടുപ്പോടെ സുഭദ്ര തമ്പിയെ നേരിടുന്നത്.

പോലീസ് ശരീരം

അധീശഭാവമുള്ള ആണത്തത്തിന്റെ വേഷം സുഭദ്ര പകർന്നാടുന്ന സന്ദർഭങ്ങളുണ്ട്. പാറുക്കുട്ടിയുടെ വീട്ടിൽനടന്ന സംഭവങ്ങളെക്കുറിച്ച

റിയാൻ ആശാനെ ചോദ്യംചെയ്യുന്ന സുഭദ്രയെക്കുറിച്ചുള്ള വിവരണം ഇങ്ങനെയാണ്;

> ആശാൻ മനസ്സിളകി സത്യംപറയുന്നത് വല്ല ചോദ്യത്താലോ മറ്റോ തടസ്സപ്പെടുത്തിയാൽ സാരമായ സംഗതികളെയോ അറിവുള്ള വൃത്താന്തം മുഴുവനേയുമോ മറച്ചേക്കുമെന്നുള്ള സംഗതികൊണ്ട് സുഭദ്ര കേമനായ പോലീസ് ഉദ്യോഗസ്ഥനെ പ്പോലെ ഞെളിഞ്ഞ് കുറ്റസമ്മതം ഉജാറായി കേൾക്കുന്ന നാട്യത്തിൽ നില്ക്കുകയായിരുന്നു(ibid: 230).

സ്ത്രീയായിട്ടും ഇവിടെ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത് 'പോലീസ് ഉദ്യോഗസ്ഥൻ' എന്ന പുല്ലിംഗപദമാണ്. വെറുമൊരു പോലീസുകാരൻ എന്നല്ല, വളരെ സൂക്ഷ്മമായും തന്ത്രപരമായും പ്രതികളെ ചോദ്യംചെയ്ത് വിവരങ്ങൾ ചോർത്തുന്ന ബുദ്ധിമാനായ പോലീസുകാരൻ എന്നാണ് വിവരണം. പൊതുവിൽ ആണത്തത്തിന്റെ അധീശരൂപമാണ് കായികമായ കരുത്തും അധികാരവും പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന പോലീസ് പൗരുഷങ്ങൾ. മാർത്താണ്ഡവർമയുടെ കാലത്തോ നോവൽ എഴുതിയ കാലത്തോ സ്ത്രീകളെ പോലീസ് സേനയിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരുന്നില്ല. കേരളത്തിൽ ആദ്യം വനിതകൾ പോലീസിൽ എത്തുന്നത് 1939ൽ തിരു–കൊച്ചിയിലാണ്. അതായത് സുഭദ്രയുടെ സൃഷ്ടിനടന്ന് 48വർഷങ്ങൾക്കുശേഷം (രമേശൻനായർ 1985:157). അവിടെയാണ് ഈ രൂപകത്തിന്റെ പ്രസക്തി ഏറുന്നത്. ഇവിടെ അവൾ ചെയ്യുന്ന അന്വേഷണം എല്ലാ അർഥത്തിലും പോലീസ് അന്വേഷണമായിരിക്കുന്നു എന്ന സൂചന അവളുടെ കരുത്തിന്റെയും സ്വഭാവരീതികളുടെയും ആകത്തുകയാണെന്നു കാണാം. *മാർത്താണ്ഡവർമ*യിലെ ഭാവുകത്വം എല്ലാ അർഥത്തിലും പ്രകടിപ്പിക്കുന്നത് കുറ്റാന്വേഷണ കഥയുടെ തോന്നലാണ്. ആ അന്വേഷണാത്മകത നിർവഹിക്കുന്നത് പുരുഷന്മാരാരുമല്ല, മറിച്ച് സുഭദ്ര

യാണ്. അങ്ങനെ വരുമ്പോൾ ഈ സൂചകത്തിന് നിർണായകമായ സ്ഥാനം ലഭ്യമാകുന്നതു കാണാം. അവളുടെ ചോദ്യംചെയ്യലിന്റെ രീതിയെക്കുറിച്ച് ആശാൻ പറഞ്ഞ വാക്കുകൾ അവളുടെ അധികാരം വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്."പെണ്ണുങ്ങൾക്ക് ഇതിലൊക്കെ എന്തരാണ് കാര്യം? തർവാഥിയെപ്പോലെ അല്ലയോ ശോദ്യങ്ങള് എന്നു പറഞ്ഞു"(ibid: 229). രാജ്യത്തിലെ എല്ലാത്തിന്റെയും മേല്നോട്ടക്കാരനായ അധികാരിയെപ്പോലെയാണ് (സർവാധികാര്യക്കാർ) പെണ്ണായ സുഭദ്രയുടെ അന്വേഷണം എന്നാണ് വ്യക്തമാകുന്നത്. അത്രയ്ക്ക് ശക്തമായ അന്വേഷണ -അധികാര വൈഭവമാണ് അവൾ പ്രകടിപ്പിച്ചതെന്ന് പതിനേഴാംഅധ്യായത്തിലെ ആശാനെ ചോദ്യംചെയ്യുന്ന എട്ടുപുറങ്ങളും സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു (ibid:229-236). ആശാനെ ചോദ്യം ചെയ്യുമ്പോൾ കിട്ടുന്ന വിവരങ്ങൾ സുഭദ്രയുടെ ഭാവം മാറ്റുന്നു.

> ഈ വാക്കുകൾ കേട്ടപ്പോൾ സുഭദ്രയുടെ കായദൈർഘ്യം ഒന്നുകൂടി വർധിച്ചു. മുഖം ശോണമായി ശോഭിച്ച് പുരികങ്ങൾ വക്രമായി തമ്മിലിടഞ്ഞു. ദന്തംകൊണ്ട് അധരത്തെ കടിച്ച മർത്തുകയാൽ ആ ഭാഗത്തുനിന്ന് രക്തംപ്രവഹിക്കുന്നുവോ എന്നു തോന്നിച്ചു. ദേഹം ആസകലം ഒന്നു വിറച്ചു. സ്ത്രീകൾക്ക് സഹജമല്ലാതുള്ള ആകൃതി ഭേദത്തോടും രൗദ്രപ്രഭയോടും കോപചേഷ്ടകളോടും സുഭദ്ര നിന്നതുകണ്ട് കേസരിയെക്കണ്ട ജംബൂകനെപ്പോലെ നടുങ്ങി വിറയലോടുകൂടി വൃദ്ധൻ പിറകോട്ടു മാറിത്തുടങ്ങി(ibid:236).

കോപാകുലനായ പുരുഷൻ സാമൂഹികാംഗീകാരം നേടിയിട്ടുള്ള ബിംബമാണ്. പുരുഷന്റെ അധികാരത്തിന്റെ അടയാളവുമാണ് കോപം. സ്ത്രീകൾക്കു കോപവും ദേഷ്യവും പൊതുവിൽ വിലക്കാണ്. ഇവിടെയാണ് അത്യന്തം കോപിഷ്ടയായ സുഭദ്ര പുരുഷനെ ഭയപ്പെടുത്തുന്നത്. നോവലിൽ പല

യിടത്ത് സുഭദ്രയെക്കുറിച്ചുള്ള വിവരണങ്ങളിൽ ആവർത്തിക്കുന്നതാണ്, 'സ്ത്രീസഹജമല്ലാതുള്ളത് ' എന്നപ്രയോഗം. സ്ത്രീ തന്റെ സഹജത വെടിഞ്ഞാൽ എത്തുന്നത് പുരുഷനിലാണ് എന്നാണ് ഇതുപറയുന്നത്.

ബുദ്ധിയുടെ രാഷ്ട്രീയം

പുരുഷൻ ശരീരകരുത്തിലും ബുദ്ധിയിലുമാണ് സ്ത്രീകളേക്കാൾ മുന്നിൽ നില്ക്കുന്നതെന്ന പുരുഷവ്യവഹാരം സ്ത്രീകളുടെ ബുദ്ധിയെ, പ്രതിഭയെ പെൺബുദ്ധിയെന്നു പറഞ്ഞ് നിസാരവല്ക്കരിക്കുന്നു. ഈ പ്രക്രിയ സുഭദ്രയെ കുറിച്ചുള്ള ആഖ്യാനത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനമാണ്. തിരുമുഖത്തു പിള്ളയുടെ ഭവനത്തിലെത്തുന്ന സുഭദ്ര നടത്തുന്ന സ്വയം വിചിന്തനം ഇങ്ങനെ; "ഈ തിരുമുഖത്തദ്ദേഹം എന്തു ശുദ്ധനാണ്. നാട്ടുഭരിച്ച മന്ത്രിയാണ്. ആകെപ്പാടെ സ്ത്രീകളിലും താണ ബുദ്ധിക്കാരനായികാണുന്നു" (ibid:. 248). തന്റെ പദ്ധതികളെല്ലാം പരാജയത്തിലേക്കാകുമോ നീങ്ങുന്നതെന്നു സംശയിച്ചുകൊണ്ട് സുഭദ്ര വിചാരപ്പെടുന്ന ഭാഗത്തും ബുദ്ധിയെകുറിച്ചുള്ള വിവരണം കടന്നുവരുന്നുണ്ട്.

> യുവരാജാവിനെ സഹായിപ്പാൻ പുറപ്പട്ടതിൽ വന്നുകൂടിയ ഫലംപോലെ പ്രതികൂലമായി വന്നേക്കാമെന്നും ഉള്ള വിചാരങ്ങളോടും സ്ത്രീകളുടെ ബുദ്ധി മഹാമോശം തന്നെ എന്നു സമ്മതിച്ചും ഇരിക്കുന്നതിനിടയിൽ പഠാണിപ്പാളയത്തിലേക്കു അയയ്ക്കപ്പെട്ടവൻ സന്തോഷം കൊണ്ടു പ്രകാശിക്കുന്ന മുഖത്തോടുകൂടി ആ സ്ത്രീയുടെ മുമ്പിലെത്തി(ibid: 285).

സുഭദ്രയുടെ ബുദ്ധിയെക്കുറിച്ചുള്ള ഒരു പരാമർശവും ഒടുവിലുണ്ട്. അവൾ കഥയിലെ എല്ലാ പ്രശ്നങ്ങളും അഴിച്ചെടുത്തു തിരുമുഖത്തുപിള്ളയുടെയും മറ്റും മുന്നിൽ വിസ്തരിക്കുമ്പോൾ പരമേശ്വരൻ പിള്ള പറയുന്നു; "പെണ്ണുങ്ങളുടെ ബുദ്ധി ആണുങ്ങൾക്കില്ലാതെ പോയല്ലോ" (ibid:. 314). ഈ ബുദ്ധിവിചാരങ്ങൾ പറയുന്നത് പുരുഷത്വത്തിന്റെ ലക്ഷണം അവന്റെ വേറിട്ട ബുദ്ധിപ്രകടനമാണെന്നുള്ളതാണ്. പൊതുവിടത്തിലെ

പുരുഷന്റെ മികവിനു കാരണം അവന്റെ ബുദ്ധിയാണ്. അടുക്കളയാണ് സ്ത്രീകളുടെ ലോകമെന്നതിനാൽ അവിടെ ബുദ്ധിയല്ല ആവശ്യമെന്ന് വ്യവസ്ഥപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. അതിനാലാണ് 'പെൺബുദ്ധി പിൻബുദ്ധിയെന്നു' പറയുന്നത്. എന്നാൽ സുഭദ്ര അടുക്കളയിൽ തന്റെ ജീവിതം ഹോമിക്കുന്ന വളല്ല. അവൾ പൊതുവിടത്താണ് നിരന്തരം പെരുമാറുന്നത്. മാത്രവുമല്ല ഭരണകൂടവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടൊരു പ്രശ്നത്തിൽ ഗൗരവതരമായ ഒര ന്വേഷണത്തിലാണവൾ ഏർപ്പെട്ടിരിക്കുന്നതും. സ്ത്രീകൾക്കില്ല എന്നു പുരുഷൻ വ്യവഹരിക്കുന്ന ബുദ്ധിയുടെ ഇടംകൂടി പിടിച്ചെടുക്കുന്ന അവൾ ആണത്തത്തിന്റെ എല്ലാകോയ്മകളും അടിസ്ഥാനപരമായിത്തന്നെ അഴിച്ചുപണിയുന്നുണ്ട്. ഒടുവിൽ അവളുടെ ബുദ്ധിയും കണ്ടെത്തലുകളും അം ഗീകരിക്കപ്പെടുന്നു. പെണ്ണുങ്ങളുടെ ബുദ്ധിയെന്ന പ്രയോഗം ആണുങ്ങളുടെ ബുദ്ധിക്കു സമാനമല്ലെന്ന സൂചനയിലാണ് നില്ക്കുന്നത്.

പുറംസ്ഥലത്തെ ലിംഗം

സ്ഥലത്തിന്റെ അക്കാലത്തെ ലിംഗപരമായ വിഭജനത്തെ മാനി ക്കാതെ സഞ്ചരിച്ചവളാണ് സുഭദ്ര. സുഭദ്രയോട് ഇങ്ങനെ സഞ്ചരി ക്കുമ്പോൾ മറ്റു പുരുഷന്മാർ പുറംസ്ഥലത്ത് തനിക്കെന്തു കാര്യമെന്ന് ചോദിക്കുന്ന പല വിവരണങ്ങളുണ്ട് (ibid:309). രാത്രി പകൽ ഭേദമില്ലാതെ അവൾ നിരന്തരം സഞ്ചരിക്കുന്നു എന്നാണ് നോവൽ പറയുന്നത്. യുവരാജാവിനെ എട്ടുവീടരുടെ കയ്യിൽ നിന്ന് രക്ഷിക്കുന്ന ഭാഗമാണ് അത്.

> ഇതിനിടയിൽ സുഭദ്ര തന്റെ ഭൃത്യഭാവത്തിലുള്ള നാലുപേരോ ടൊരുമിച്ച് തന്റെ ഗൃഹത്തിലേക്കു തിരിച്ചു. വഴിയിൽവച്ച് ഒരുവ നോടു ചിലതു സ്വകാര്യമായി പറഞ്ഞ് അവനെ പിരിച്ചയച്ചു. ശേഷമുള്ള മൂന്നുപേരോടൊരുമിച്ചു പോകും വഴിക്കു നാഞ്ചിനാ ട്ടുകാരാൽ തടയപ്പെട്ടു. ആരത് എന്നു തലവനായ ശ്രീരാമൻ തമ്പി ചോദിച്ചതിന് ഞാൻ തന്നെ കൊച്ചങ്ങുന്നേ ചെമ്പകം,

> പോയി തലകൊണ്ടരണം എന്ന് സുഭദ്ര അനുഗ്രഹത്തോടു കൂടി ഉത്തരം പറഞ്ഞു. തേവിടിശ്ശി ചെമ്പകശേരീന്നു വരുന്നതായിരിക്കാം. പോ പോ ചെമ്പകത്തിനു വഴിമാറിക്കൊടുക്കിൻ എന്നു തമ്പി ഉത്തരവു കൊടുത്തു. ഈ വിധത്തിലുള്ള തടസ്സങ്ങളെ നിവർത്തിക്കാനാണ് അടിയൻ തന്നെ വിടകൊണ്ടത് എന്നു മന്ത്രിച്ചുകൊണ്ട് സുഭദ്ര ആടിക്കുഴഞ്ഞ് കൂടെയുള്ളവരോടൊരുമിച്ചു തിരിച്ചു(ibid: 308).

പുറംസ്ഥലത്ത് പുരുഷനെപ്പോലെ അധികാരത്തോടെ പെരുമാറുന്നതാണ് സുഭദ്രയുടെ സ്വഭാവം. ഇത് വേശ്യാത്വമായി കാണുകയാണ് ചെയ്തിരുന്നത്. അതാണ് ശ്രീരാമൻതമ്പി അവളെ പരിശോധനയില്ലാതെ വിട്ടയയ്ക്കുന്നത്. പുരുഷന്മാരുടെ ഒരു സംഘത്തിനകത്ത് രാത്രിയിൽ സുഭദ്ര അവരുടെ പ്രശ്നത്തിൽ ഇടപെടുന്നത് മറ്റൊരു പുരുഷനെപ്പോലെയാണ്. അവൾ സ്ത്രീയാണ്, അവൾക്കിവിടെ കാര്യമൊന്നുമില്ല എന്ന മട്ടിൽ തിരുമുഖത്തദ്ദേഹം ഒഴിവാക്കാൻ ശ്രമിച്ചെങ്കിലും അവൾ അപാരമായ ചങ്കുറ്റത്തോടെ അവരുടെ വ്യവഹാരങ്ങൾ ശ്രദ്ധിച്ചുകൊണ്ട് അവിടെത്തന്നെ നിന്നു. അവൾ വീടിനകത്ത് പെരുമാറുന്നതു പോലെയാണ് വീടിനുപുറത്തും രാജകാര്യങ്ങളിലും പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. വീടിനകത്തെ അധികം രംഗങ്ങൾ നോവലിലില്ല. പ്രത്യേകിച്ച് പാചകംപോലുള്ള ഗൃഹവൃത്തികൾ സുഭദ്രയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടിട്ടില്ല. എല്ലായ്പോഴും അവൾ വീട്ടുനുപുറത്താണ് ജീവിക്കുന്നത്. കേവലമായ സ്വാതന്ത്ര്യബോധം കൊണ്ടിത് സാധ്യമാകില്ല, മറിച്ച് അധികാരബോധം ശരീരത്തിൽ ഏറ്റുവാങ്ങിയ ഒരാൾക്കുമാത്രമേ ഇതു സാധ്യമാവുകയുള്ളൂ. അവളുടെ ഭൃത്യസംഘമെന്നു പറയുന്നതു പുരുഷസംഘമാണ്. പുരുഷന്മാരുടെ സംഘത്തെ ചൊല്പ്പടിക്കുനിർത്തി ആജ്ഞകൾ നല്കിഭരിക്കുന്ന ഒരു അധോലോക നായികയെപ്പോലെയാണ് സുഭദ്ര പ്രവർത്തിക്കുന്നതെന്നുകാണാം. ഇതാണവളുടെ പൗരുഷത്തിന്റെ കാതലായ തലം. ഇതിന്റെ ശരിയായരൂപം പത്തൊമ്പതാംഅധ്യായത്തിൽ കാ

ണാം. രാമനാമഠത്തിൽനിന്ന് ചിലരഹസ്യങ്ങൾ അറിഞ്ഞ അവൾ അതി നനുസരിച്ച് നീങ്ങുന്നു. അതിവിദഗ്ധമായി ചില കരുനീക്കങ്ങൾ നടത്തുന്നു. 'ഇനി ഈ പെണ്ണ് അടങ്ങുന്നതല്ല. ദുഷ്ടക്കൂട്ടത്തിനെ ജയിക്കാൻ സമ്മതി ക്കയോ? ഒരുകാലം ഈ സുഭദ്രയാൽ തടുക്കാൻ കഴിയുമെങ്കിൽ നടക്കുന്ന തല്ല്' (ibid: 257) എന്നു ചിന്തിച്ചുകൊണ്ടാണ് അവൾ തന്റെ പദ്ധതി നട പ്പാക്കുന്നത്. രാത്രിയിൽ തനിച്ച് പോയാണ് അവൾ തന്റെ ഭൃത്യന്മാർക്ക് നിർദ്ദേശം നല്കുന്നത്. തമ്പിയുടെയും സുന്ദരയ്യന്റെയും പരിപാടികൾ തകർത്തുകൊണ്ട് രാജ്യഭരണത്തെക്കുറിക്കുന്ന നിർണായകമായ പ്രക്രി യയിൽ ഇടപെടുകയാണ് അവൾ.

പെണ്ണധികാരത്തിന്റെ മരണം

പൗരുഷമൂർത്തിയായ സുഭദ്രയുടെ അന്ത്യം ദുരന്താത്മകമായാണ് നോവൽ ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. സി.വിയിൽ ആകമാനം ദുരന്തബോധം നിലനില്ക്കുന്നതായി നിരൂപകർ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നുണ്ട് (ബഞ്ച മിൻ1997:31-40). നോവൽകലയുടെ ഭാവനയെ ഉന്മിഷത്താക്കുന്ന ദുരന്തബോധത്തിനപ്പുറം ലിംഗപരമായ കാഴ്ചയിൽ സുഭദ്രയുടെ കൊലപാ തകം ചിലപ്രശ്നങ്ങളെ ഉന്നയിക്കുന്നുവെന്നു കാണാം.

1) സുഭദ്ര പ്രതിനിധാനംചെയ്യുന്ന സാമൂഹികാധികാരത്തിന്റെ ഇല്ലാ യ്മയാണ് ചരിത്രപരമായ സൂചന. തിരുവിതാംകൂർ ഒരുകാലത്ത് 'പെണ്ണ രശുനാട്' എന്നു വിളിക്കപ്പെട്ടിരുന്നു. സ്ത്രീകൾ രാജാധികാരം നിർവഹിച്ചി ട്ടുള്ള നാടെന്ന അർഥത്തിലാണ് ആ വിളിയെങ്കിലും ആ വിളിക്ക് മരുമ ക്കത്തായത്തിലെ സ്ത്രീകളുടെ അധികാരവുമായി ബന്ധമില്ലായിരുന്നുവെ ന്നും അതിനാൽ പ്രസക്തിയില്ലായിരുന്നുവെന്നും ദേവിക ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നു ണ്ട് (2010:46). എന്നാൽ ഇത് ഒട്ടേറെരീതിയിൽ വക്രീകരിച്ചും ഹാസ്യാ ത്മകമായും പ്രയോഗിക്കപ്പെട്ടു, ഈ വ്യവഹാരത്തിന്റെ ആകത്തുകയെ ന്നത് സ്ത്രീകൾക്കു ഒരു നാട് ഭരിക്കാനാവുകയില്ലന്നാണ്. 'പെണ്ണരശുനാ ട്ടിൽ പെൺപട തിന്നുചത്തു ആൺപട അലഞ്ഞുചത്തു' എന്നിങ്ങനെയു

ള്ള പഴഞ്ചൊൽ വ്യവഹാരങ്ങളിലൂടെ ഉല്പാദിപ്പിക്കുന്നത് ഈ പ്രത്യയശാസ്ത്ര മാണ്. പെണ്ണധികാരത്തെ അതിന്റെ സാകല്യതയിൽ എത്തിക്കുന്ന കഥാ പാത്രമാണ് സുഭദ്ര. തന്റെ ശരീരത്തിന്റെ ഓരോ ഇടപെടലുകളും, പുരു ഷത്വത്തെപ്പോലെ അധികാരത്തിന്റെ സവിശേഷമായ ചിഹ്നങ്ങളാക്കുന്ന അവളുടെ പ്രകടനത്തിൽ പെണ്ണരശുനാടിന്റെ ഭാവംകാണാം. അധികാര മുള്ള പെണ്ണത്തത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സങ്കല്പങ്ങളാണ് അവളുടെ അന്ത്യത്തിലൂടെ ഇല്ലാതാകുന്നത്.

2)സുഭദ്രയുടെ മരണം ഉന്നയിക്കുന്ന മറ്റൊരുപ്രശ്നം ലിംഗപ്രശ്നങ്ങളെ ക്കുറിച്ചുള്ള സാമൂഹ്യധാരണകളുടെ സ്ഥിരീകരണമാണ്. യുവരാജാവിന്റെ രാജ്യാധികാര ലബ്ധിയോടെ വീട്ടിൽ ഒതുങ്ങിക്കൂടുന്ന സുഭദ്ര അതുവരെ യുള്ള തന്റെ പൗരുഷപ്രകടനത്തെ നിരാകരിക്കുന്നതായി പറയുന്നു. തു ടർന്നവൾ തന്റെ ജീവിതത്തെക്കുറിച്ച് നിർണായകമായ ഒരു പ്രഖ്യാപനം നടത്തുന്നു: 'എന്നാൽ അമ്മയുടെ വിഗ്രഹം പോലെ അച്ഛന്റെ വിഗ്രഹവും സങ്കല്പംകൊണ്ടേ പരിചയമുണ്ടായിരുന്നുള്ളൂ. ഞാൻ അറിയാതെ പറഞ്ഞ വാക്കുകളേ അച്ഛൻ ക്ഷമിക്കണം. ഇനി ഒരാളോടും ഇങ്ങനെ സ്ത്രീസ്വഭാവം വിട്ട് സംസാരിക്കുകയില്ല'(സി.വി. 1999:316). അവളുടെ പൗരുഷജീവിതമെ ന്നത് യാദൃച്ഛികമായി കെട്ടിയ വേഷമായിരുന്നുവെന്നും ഇനി തന്റെ ശരി യായ വേഷത്തിലേക്കവൾ മടങ്ങുകയാണെന്നുമാണ് ഇവിടെ സൂചിപ്പിക്കു ന്നത്. ജന്മനാലഭിച്ച സ്വത്വമെന്നത് സ്ത്രീത്വമാണെന്നും അതിനപ്പുറമാണ് അവൾ ഇടക്കാലത്ത് അഭിനയിച്ച പുരുഷത്വമെന്നുമാണ് ഈ നിലപാടു പറയുന്നത്. ആ വേഷത്തിൽ അവൾ സംതൃപ്തയല്ലായിരുന്നു എന്ന സൂച നകൂടി ഇവിടെ കാണുന്നുണ്ട്. സ്ത്രീകൾ സ്ത്രീകളുടെ രീതികളും പുരുഷന്മാർ അവരുടെ ജന്മപ്രകൃതവും വിട്ടുപെരുമാറരുത് എന്ന അധീശലിംഗസങ്കല്പം ഉറപ്പിക്കുകയാണ് അവളുടെ അന്ത്യത്തിലൂടെ നോവൽ ചെയ്യുന്നത്.സ്ത്രീക്ക് സ്ത്രീയാകാനേ സാധിക്കുകയുള്ളൂവെന്നും ഗുണങ്ങൾ കൈയേറുന്നത് നി ഷേധാത്മകമായ പ്രവണതയാണെന്നും ഇതിലൂടെ വായിക്കാം. അതാ

യത് സത്താപരമായ ബന്ധമാണ് ആണത്തവും പെണ്ണത്തവും തമ്മിലുള്ള തെന്നും അവതമ്മിൽ മാറ്റങ്ങൾ പാടില്ലെന്നും പ്രത്യയശാസ്ത്രവല്കരിക്കപ്പെടുന്നു.

ഉപസംഹാരം

ആണത്തത്തിന്റെ ഗുണങ്ങൾ സ്ത്രീകൾക്ക് അനായാസം അനുകരിക്കാവുന്ന ഒന്നാണെന്ന് വ്യക്തമാക്കുന്ന സുഭദ്രയുടെ ആഖ്യാനം ആണത്തത്തിന്റെ ജന്മാവകാശത്തെ റദ്ദാക്കുന്നു. ഇത് പെൺ – ആൺ എന്നിവയ്ക്കിടയിൽ നില്ക്കുന്ന ദ്വന്ദ്വത്തെ നിർവീര്യമാക്കിക്കൊണ്ട് ലിംഗചിന്തകളെ പുനർനിർവചിക്കാൻ വഴിയൊരുക്കുന്നു. കേരളത്തിൽ സ്ത്രീക്ക് ലഭിക്കുന്ന നേരിയ അധികാരഭാവംപോലും വലിയ ഒച്ചപ്പാടോടെയാണ് സമൂഹം നോക്കിക്കണ്ടിരുന്നതെന്ന് ആധുനികതയിൽ സംഭവിച്ച പരമ്പരാഗത ലിംഗഘടനയുടെ ചോദ്യംചെയ്യലുകളിൽ കാണാം. വിദ്യാഭ്യാസം ചെയ്യുന്ന സ്ത്രീകളെ തന്റേടക്കാരികൾ, ചൂടത്തികൾ, ധിക്കാരികൾ, അഹങ്കാരികൾ എന്നൊക്കെയാണ് അക്കാലത്തെ പ്രബലപുരുഷബോധം വിശേഷിപ്പിച്ചിരുന്നത്. ഇത്തരം വ്യവഹാരങ്ങൾ ലിംഗപദവി ജൈവികമായ സ്ഥിരസത്തയാണെന്നുള്ള ബോധ്യങ്ങളെയാണ് ഉല്പാദിപ്പിച്ചത്. അത്തരം സത്താപരമായ സമീപനങ്ങളെ ചോദ്യംചെയ്യണമെന്ന ചിന്തയാണ് സുഭദ്രയെപ്പോലുള്ളവരെ പുനർവായിക്കുമ്പോൾ ലഭ്യമാകുന്നത്.

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

ബാലകൃഷ്ണൻ, കല്പറ്റ,*ചരിത്രനോവൽ മലയാളത്തിൽ,* കേരളസാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, 1986.

ദേവിക, ജെ. *കുലസ്ത്രീയും ചന്തപ്പെണ്ണും ഉണ്ടായതെങ്ങനെ,* സി.ഡി. എസ്., തിരുവനന്തപുരം 2010.

ബഞ്ചമിൻ, ഡി., *നോവൽ സാഹിത്യപഠനങ്ങൾ,* മാളുബൻ പബ്ലിക്കേഷൻസ്, തിരുവനന്തപുരം, 1997.

മുഹമ്മദ്, എൻ. പി., *വീരരസം സി വി കൃതികളിൽ, സിവിരാമൻപിള്ള നാഷണൽ ഫൗണ്ടേഷൻ, തിരുവനന്തപുരം,* 1998.

രമേശൻ നായർ *കേരളാപോലീസ് നൂറ്റാണ്ടുകളിലൂടെ,* പ്രസാ. ഗ്രന്ഥകാരൻ, 1985

രാഘവൻ പിള്ള,"സിവിയുടെ ചരിത്രാഖ്യായികൾക്ക് ഒരാമുഖം", സി.വി.രാമൻപിള്ള, *ധർമ്മരാജ,*ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2007.

സി. വി. രാമൻപിള്ള,*മാർത്താണ്ഡവർമ്മ*, ഡി. സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1999.

--------------, *ധർമ്മരാജ*, ഡി. സി ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1998.

വസന്തകുമാരി, "കഥാകല്പന ചരിത്രനോവലുകളിൽ", എഡി., പി.വി. വേലായുധൻപിള്ള *സിവിയുടെ സാഹിത്യലോകം,* പ്രഭാത് ബുക്സ്, തിരുവനന്തപുരം,1998

വേലായുധൻപിള്ള, പി.വി.,*ആണുങ്ങളില്ലാത്ത കൊറ വല്യ കൊറ: സി.വി. നോവലുകൾ ഒരു പുനർവായന*, പ്രഭാത് ബുക്സ്, തിരുവനന്തപുരം, 2000.

Halberstam, Judith,*Female Masculinity*, University Press, Durham, 2006.

ലേഖകപരിചയം

ഡോ. സിബി കുര്യൻ, വകുപ്പുമേധാവി, മലയാളഗവേഷണ വിഭാഗം, ദേവ മാതാ കോളേജ്, കുറവിലങ്ങാട്, 686633, ഫോൺ: 8547547810, email: cibykv@gmail.com

ഡോ.ജയകുമാർ എസ്.എസ്., അസി.പ്രൊഫസർ, മലയാളവിഭാഗം, പി.എം. ഗവ.കോളേജ്, ചാലക്കുടി, 680722, ഫോൺ: 9447293902, email: jayasskumar2000@gmail.com

ഡോ. ബിജു. എം.എസ്., അസി. പ്രൊഫസർ, മലയാളവിഭാഗം, ശ്രീ നാ രായണ കോളേജ്, കൊല്ലം, ഫോൺ: 9495519479, email: mash. biju@ gmail.com

ഡോ. മേരി എം. ഏബ്രഹാം, അസോ.പ്രൊഫസർ, മലയാളവിഭാഗം, സെന്റ് ജോൺസ് കോളജ്, അഞ്ചൽ, ഫോൺ: 9947939004, email: marymmanoj@gmail.com

ഡോ. ശരത് പി. നാഥ്, അസി. പ്രൊഫസർ, സംസ്കൃതവിഭാഗം, ബസേ ലിയസ് കോളജ്, കോട്ടയം

ഡോ.അമ്പിളി. എം.വി. അസി.പ്രൊഫസർ, മലയാളവിഭാഗം, ക്രൈ സ്റ്റ് കോളേജ് ഇരിങ്ങാലക്കുട, 680121, ഫോൺ: 9567329407, email: ambilyvijayan7@gmail.com

ശരത് ബി.എസ്., ഗവേഷകൻ, മലയാളവിഭാഗം, മഹാരാജാസ് കോളേജ്, എറണാകുളം, 682011, ഫോൺ: 9895646513, email: sarathsebastian28@gmail.com

സുകേഷ് യു., ഗവേഷകൻ, മലയാളവിഭാഗം, ശ്രീ ശങ്കരാചാര്യ സംസ്കൃത സർവകലാശാല, കാലടി, 683574, ഫോൺ: 7510340407, email: sukesh1997511@gmail.com

ഡോ. ദീപ മേരി ജോസഫ്, അസി.പ്രൊഫസർ, മലയാളവിഭാഗം, സെൻ്റ്. ജോൺസ് കോളേജ്, അഞ്ചൽ, ഫോൺ: 9744710713, email: deepamaryjoseph@gmail.com

ഡോ.സൂസന്ന പി.ദാസ്, അസി. പ്രൊഫസർ, മലയാളവിഭാഗം, ഗവ. കോളെജ്, നെടുമങ്ങാട് 695541, ഫോൺ: 9539397212, email: susannashibu@gmail.com

ഡോ. ഡേവിസ് സേവ്യർ, അസോ. പ്രൊഫസർ, മലയാളവിഭാഗം, സെൻ്റ് തോമസ് കോളേജ്, അരുണാപുരം പി.ഒ., പാലാ, കോട്ടയം ജില്ല , 686574, ഫോൺ: 9447679305, email: davischandrenkunnel@gmail.com

ഡോ. അലക്സ്. എൽ, അസോ. പ്രൊഫസർ, മലയാളവിഭാഗം, ഗവ. കോളെജ്, നെടുമങ്ങാട്, 695541, ഫോൺ: 9447961070, email: thadathilalex@gmail.com

അനൂപ് കെ. ആർ., ഗവേഷകൻ, മലയാളവിഭാഗം, സി.എം.എസ്. കോളജ്, കോട്ടയം, ഫോൺ : 9961071235, email: anoopkr.pdy@gmail.com

ഡോ. രാജേന്ദ്രൻ എടത്തുംകര, അസി. പ്രൊഫസർ, മലയാളവിഭാഗം, ഗവ.കോളേജ്, മടപ്പള്ളി, വടകര, 673102, ഫോൺ: 9495319099, email: edathumkara@gmail.com

ശ്രീലക്ഷ്മി എം., ഗവേഷക, മലയാള കേരളപഠനവിഭാഗം, കാലിക്കറ്റ് സർവകലാശാല ക്യാമ്പസ്, തേഞ്ഞിപ്പലം, 673635, ഫോൺ: 8138013686, email: sreedance98@gmail.com

ഡോ.ഷിമി പോൾ, അസി.പ്രൊഫസർ, ചരിത്രവിഭാഗം, യു.സി.കോളേജ്, ആലുവ, ഫോൺ: 9961820904, email: shimipaul2@gmail.com

ഡോ.യാക്കോബ് തോമസ്, അസി.പ്രൊഫസർ, മലയാളവിഭാഗം, കെ.കെ.ടി.എം. ഗവ.കോളേജ്, കൊടുങ്ങല്ലൂർ, ഫോൺ:9400052627 email: yacobthom6@gmail.com