

206
14.5.86

218203

കാവ്യ ദർശനം

എം.പി.പോൾ



Malayalam

KAVYADARSANAM

Essays

by

M. P. Paul

First Poorna Edition. 1985

Printed at :

Printograph, Cheruvannur

Price : 12-50

Cover : Vasu Pradeep

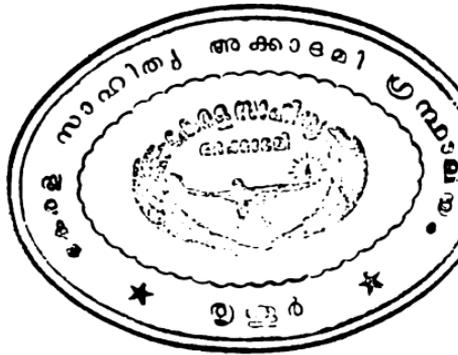
Publishers :

Poorna Publications, Calicut

കാവ്യദർശനം

(ലേഖനങ്ങൾ)

എം. പി. പോൾ



പ്രസാധകർ

പുർണ്ണ പബ്ലിഷേഴ്സസ്
കോഴിക്കോട്

എം. പി. പോളിന്റെ കൃതികൾ

(ലക്ഷണഗ്രന്ഥം)
നോവൽസാഹിത്യം
ചെറുകഥാപ്രസ്ഥാനം

(ഉപന്യാസങ്ങൾ)
സാഹിത്യവിചാരം
ഗദ്യഗതി
സൗന്ദര്യനിരീക്ഷണം
കാവ്യദർശനം

(നാടകം)
ലുബ്ധൻ (തർജ്ജമ)

ഉള്ളടക്കം

കാവ്യപ്രചോദനം	9
ഒരു പ്രസംഗം	16
ചിത്രകലയും കാവ്യകലയും	31
കലയും കാലവും	41
പാത്രവിവരണം	51
കഥാബീജം	70
ഭാഷാഗദ്യശൈലി	84
ഹാസ്യത്തിന്റെ ഉൽപത്തി	95
സാരിത്തുമ്പ്	103

കാവ്യപ്രചോദനം

“ശാസ്ത്രത്തിന്റെ പ്രതിപാദ്യം വസ്തുക്കളും സാഹിത്യത്തിന്റെ പ്രതിപാദ്യം വിചാരങ്ങളുമാകുന്നു,” എന്നു ന്യൂമാൻ സമർത്ഥിക്കുന്നു. സാഹിത്യത്തിന്റേയും ശാസ്ത്രത്തിന്റേയും മണ്ഡലങ്ങളെ സ്ഥൂലമായി ഒന്നു വേർതിരിക്കുന്നതിന് ഈ പ്രസ്താവം ഉപകരിച്ചേക്കാം. പക്ഷേ, സാഹിത്യത്തിന്റെ പ്രതിപാദ്യം വിചാരങ്ങളാണെന്നു മാത്രം പറഞ്ഞുകൊണ്ട് കാവ്യവസ്തുവിന്റെ സ്വഭാവം വിശദമാകുന്നില്ല. എങ്ങനെയുള്ള വിചാരങ്ങൾ? മനശ്ശാസ്ത്രത്തിന്റെ പ്രതിപാദ്യവും വിചാരങ്ങളാണ്. അതുകൊണ്ടു മനശ്ശാസ്ത്രം സാഹിത്യമാകുമോ? അഥവാ, ശാസ്ത്രമല്ലാതായിത്തീരുമോ? ഭാഷയുടെ ബഹുമുഖമായ വൈഭവത്തിൽ നിക്ഷിപ്തമായിരിക്കുന്ന വിചാരമാണു സാഹിത്യത്തിന്റെ പ്രതിപാദ്യമെന്നു ന്യൂമാൻ വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ടെന്നുള്ളതു ശരിതന്നെ. പക്ഷേ, വിചാരം വെറും വിചാരമായിരിക്കുന്ന കാലത്തോളം അതു ശാസ്ത്രീയനിർവചനത്തിനു വിധേയമാണ്. യുക്തിയായിരിക്കും അതിന്റെ മാനദണ്ഡം. എന്നാൽ, കാവ്യസാദനത്തിൽ പ്രയോഗിക്കപ്പെടുന്ന മാനദണ്ഡം യുക്തിയാണെന്നു യാതൊരു സഹൃദയനും പറയുകയില്ല. ഭാഷാവൈഭവവും അലങ്കാരശോഭയും എത്രമാത്രമെങ്കിലും ഉണ്ടായിക്കൊള്ളട്ടെ, യുക്തിയുടെ കോടതിയിൽ അപ്പീൽ ബോധിപ്പിക്കാൻ നാൻദർഭമുണ്ടെങ്കിൽ, കാവ്യത്തിന്റെ കേസ് പൊളിഞ്ഞതുതന്നെ. യുക്തിക്കു പ്രസക്തിയില്ലാത്ത ഒരു മണ്ഡലത്തിൽ കാവ്യവസ്തുവിനെ പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്നതിലാണു കവിയുടെ വിജയം.

'വീണപുവി'ലെ ഒന്നാമത്തെ ശ്ലോകം അതിന്റെ കാവ്യമാധുരിയാൽ എല്ലാ മലയാളികളുടെയും ഹൃദയത്തിലും ഓർമ്മയിലും സ്ഥലംപിടിച്ചിട്ടുള്ളതുകൊണ്ട്, അത് ഉദ്യരികേണ്ട ആവശ്യമില്ല. എന്താണ് ആ ശ്ലോകത്തിൽ ഉൾക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന വിചാരം? ശ്രീ അസ്ഥിരയാണെന്നോ? അതായത്, ലോകത്തിലെ സമ്പത്തും പ്രതാപവുമൊന്നും നിലനിലംകുകയില്ലെന്നോ? ശരിയായിരിക്കാം. പക്ഷേ, ഈവിചാരത്തിൽ എന്തു പുതുമയാണുള്ളത്? ആർക്കാണിതിനെത്തുകൂടാത്തത്? ആരാണിതു പറയാത്തത്? ഒരു വിചാരമെന്ന നിലയിൽ ഇതിനുയാതൊരു മേന്മയും ഇല്ല. പറയേണ്ട ആവശ്യം തന്നെയില്ലാത്ത ഒരു ചിന്താശകലം. പക്ഷേ, ആ ശ്ലോകത്തിന്റെ രസവായ്പിൽ ആറാടുന്ന ഹൃദയത്തിന് അതൊരു വിചാരമേ അല്ല. അതൊരു കാവ്യവസ്തുവുമാണ് - യുക്തിക്കും അനുമാനത്തിനുമപ്പുറത്തുള്ള ഒരു അനുഭൂതിവിശേഷം. ഏതോ രാസതന്ത്രപ്രയോഗംകൊണ്ടു വിചാരം അനുഭൂതിയായി രൂപാന്തരപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. കവിതയുള്ളിടത്തെല്ലാം ഈ രൂപാന്തരവും കാണാം.'

“We are such stuff
As dreams are made on, and our little life
Is rounded with a sleep”

എന്ന വരികളിൽ ഷേക്സ്പിയർ ചെയ്തിട്ടുള്ളതും 'വീണപുവി'ലെ ഒന്നാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ കൃമാരനാശൻ ചെയ്തിട്ടുള്ളതും ഒരേ രാസതന്ത്രപ്രയോഗമാണ്.

“കഷ്ടം സ്ഥാനവലിപ്പമോ പ്രഭൃതയോ
സജ്ജാതിയോ വംശമോ
ഭൃഷ്ടശ്രീ തനുധാടിയോ ചൊതുരി-
ങ്ങോരില്ല ലോരാനലൻ;
സ്വപ്നം മാനുഷശർവമൊക്കെയിവിടെ-
പ്പുകുക്കസ്തമിക്കുന്നതി-
ങ്ങിഷ്ടന്മാർ പിരിയുന്നു, ഹാ ! ഇവിടാ-
ണദ്യുതമവിദ്യാലയം !”

ലോകാരംഭം മുതൽ ഓരോ മരണശയ്യയുടെയും സമീപത്തു നിന്നിട്ടുള്ള ഓരോ മനുഷ്യനും തോന്നിയിട്ടുള്ളതിൽ കവിഞ്ഞുള്ള വിചാരമൊന്നും ഈ വരികളിലില്ല. എന്നുവെച്ച് ഇത് ഉൽകൃഷ്ടമായ കവിതയല്ലെന്ന് ആരെങ്കിലും പറയുമെങ്കിൽ അയാൾ അസൂയാർഹനല്ല—നേരെമറിച്ച്, മറേതെങ്കിലും അംഗവൈകല്യം ബാധിച്ചവനെപ്പോലെ അനുകമ്പാർഹനാണ്. പക്ഷേ, 'പ്രരോദന'ത്തിലെ വേറെ ചില ഭാഗങ്ങളിൽ വിചാരം വിചാരമായിത്തന്നെ തങ്ങിനില്ക്കുകയും തന്മൂലം യുക്തിക്കവിടെ കൈകാര്യം ചെയ്യാനുള്ള അവകാശം ലഭിക്കുകയും ചെയ്തിട്ടുള്ളതുകൊണ്ട് കവിതയുടെ കാര്യം അല്പം പര്യുഷലിലായിട്ടുണ്ട്.

“അല്ലെങ്കിൽ പ്രതിയേക്കു ദൂരഗതമാ—
 മക്കാര്യമുഹത്തിനാ—
 ലില്ലെന്നെങ്ങനെ നിർണ്ണയിക്കുമിരുളിൽ—
 തങ്ങുന്നുവല്ലോ പൊരും.
 കില്ലെന്നിന്നതുമല്ലനന്തനിയമം
 വിശ്വം ; വരാമേതുമേ,
 തല്ലെന്നാകിലുമർത്ഥമെന്നി നിലനി—
 ല്ക്കില്ലാർക്കിൽ വിശ്വാസവും”.

ഇങ്ങനെയുള്ള ശ്ലോകങ്ങളിൽ യുക്തി കടന്നുകൂടി നാനാവിധം ചെയ്യുവാനിടയുള്ളതുകൊണ്ടു കവിത സന്ദിഗ്ദ്ധമായിത്തീർന്നിരിക്കുന്നു. ബ്രൗണിംഗ്, ഡോൺ മുതലായ ആംഗ്ലേയകവികൾക്കും ഇതേ അബദ്ധം പിണഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. വിചാരം ദഹിച്ചു കാവ്യശരീരത്തിൽ ചേരുമ്പോഴുണ്ടാകുന്ന ആരോഗ്യവും ഉന്മേഷവുമൊന്നു വേറെ. ദഹിച്ചില്ലെങ്കിലോ?—പരമസങ്കടവുമായിരിക്കും.

വിചാരത്തെ കാവ്യാംശമാക്കാനുള്ള ഒരെളുപ്പവഴി അലങ്കാരപ്രയോഗമാണെന്ന് ചിലർ കരുതുന്നുണ്ട്. വക്രകൃതിയാണ് കാവ്യത്തിന്റെ ജീവനെന്നും മറ്റു മുള്ളു പഴയ അലങ്കാരികമതങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനം ഈ വിശ്വാസമായിരുന്നിരിക്കണം. “പ്രകൃതിയെ മോടി

പിടിപ്പിക്കുകയും പലർക്കും തോന്നിയിട്ടുള്ള ആശയങ്ങളെ സുസ്ഥരമായ പദങ്ങളിൽ ആവിഷ്കരിക്കുകയും ചെയ്യുകയാണു കവിധർമ്മം." എന്നു പോപ്പ് എന്ന ആംഗലകവി പറഞ്ഞിട്ടുള്ളതിന്റേയും അടിസ്ഥാനം ഇതുതന്നെയാണ്. പ്രതിപാദ്യമായ വിചാരം എങ്ങനെയുള്ളതായാലും അതൊരു അലങ്കാരത്തോടുകൂടി പറഞ്ഞാൽ കവിതയാണെന്നാണു ധാരണ. (ഈ ധാരണ നമ്മുടെ ചില 'മഹാകവികൾ'ക്കുള്ളതായി കാണുന്നതു ശോചനീയംതന്നെ.) ഭവിക്കാത്ത ഒരു വസ്തു കൂറച്ചു പഞ്ചസാര ചേർത്തു കഴിച്ചാൽ ഭവിക്കുമെന്നു പറയുന്നതുപോലെയാണിത്. കവിതയ്ക്കനുഗുണമായ സ്വഭാവാന്തരം വിചാരത്തിൽ സംഭവിക്കുന്നില്ലെങ്കിൽ, അതു വേവാത്ത ചേനക്ഷണംപോലെ അരോചകമായിരിക്കും. കാവ്യരൂപവുമായി സാത്മീഭവിച്ചിട്ടില്ലാത്ത വിചാരം കവിതയിൽ സ്വീകാര്യമല്ല. ഏതു വിചാരവും വേണ്ടവിധത്തിൽ ഉപയോഗിച്ചാൽ നല്ലതുതന്നെ. പക്ഷേ, വേണ്ടവിധത്തിൽ ഉപയോഗിക്കുകയെന്നുവെച്ചാൽ അലങ്കാരം ചേർക്കുകയെന്നല്ല അർത്ഥം. വേണ്ടവിധത്തിൽ ഉപയോഗപ്പെടുത്തുമ്പോൾ വിചാരം വിചാരമല്ലാതായിത്തീർന്ന് കാവ്യത്തോടു സാത്മ്യം പ്രാപിക്കണം.

'ഉൽകൃഷ്ടചിന്തകൾ ബുദ്ധിയിൽനിന്നല്ല, ഹൃദയത്തിൽനിന്നാണു പുറപ്പെടുന്നതെന്നു ഫ്രഞ്ചുഭാഷയിൽ ഒരു ചൊല്ലുണ്ട്. 'ഉൽകൃഷ്ടചിന്തകൾ' എന്നതിനു പകരം 'കാവ്യോചിതചിന്തകൾ' എന്നുപറഞ്ഞാലും, പ്രസ്താവം ഏറെക്കുറെ ശരിയാണ്. (ഹൃദയത്തിനോടാണു കവിതയ്ക്കു കൂടുതൽ അടുപ്പമുള്ളത്. 'ഹൃദയം വെറുമൊരു പമ്പിംഗ്സ്റ്റേഷനാണെന്നും തലച്ചോറാണു വിചാരങ്ങളുടേയും വികാരങ്ങളുടേയും ഉത്ഭവസ്ഥാനമെന്നും ശരീരശാസ്ത്രജ്ഞൻ പറയും. ഇതാരും നിഷേധിക്കുവാൻ പുറപ്പെടുന്നില്ല. പക്ഷേ, സാമാന്യവ്യവഹാരത്തിലും സാഹിത്യവിമർശനത്തിലും 'ഹൃദയ'മെന്നു പറയുന്നതു തലച്ചോറിന്റെ രസ

നാംശത്തെക്കുറിച്ചാണ്. നന്മതിന്മകളേയും സൗന്ദര്യവൈരൂപ്യങ്ങളേയും തിരിച്ചറിയുന്ന ശക്തിയേതോ, അതാണ് സാഹിത്യത്തിലെ 'സഹൃദയ'ത്വം.) 'ശക്തിയേറിയ വികാരങ്ങളുടെ നൈസർഗ്ഗികമായ കവിഞ്ഞൊഴുകലാണ്' കവിതയെന്ന് വേർഡ്സ്വർത്ത് പറയുന്നുണ്ട്. ഈ നിർവചനം ആത്മഗീതങ്ങൾക്കാണ് പൂർണ്ണമായി യോജിക്കുന്നത്; എങ്കിലും ഏതു കവിതയും ഏറെക്കുറെ വികാരസംബന്ധിയാണെന്ന് ആരും സമ്മതിക്കും. ജീവിതവിമർശനമാണു കവിതയുടെ ധർമ്മമെന്നു വാദിക്കുന്ന ആർനോൾഡുപോലും കവിതയുടെ വികാരസ്പർശിത്വത്തെ നിഷേധിക്കുമെന്നു തോന്നുന്നില്ല. എന്നാൽ വികാരം വികാരമെന്ന നിലയ്ക്കാണോ കവിതയെ ആവേശിക്കുന്നത്? ഏതുതരത്തിലുള്ള വികാരമാണു കവിതാനിർമ്മാണത്തിനു പ്രേരകമായി ഭവിക്കുന്നത്?

പാശ്ചാത്യസാഹിത്യത്തിലും പാശ്ചാത്യസാഹിത്യ നിരൂപണത്തിലും വികാരത്തിന് അതർഹിക്കാത്ത പ്രാധാന്യം നൽകുന്നതിനേപ്പറ്റി ടാഗോർ അപലപിക്കുന്നുണ്ട്. ഉപകരണവും ലക്ഷ്യവും രണ്ടാണെന്നും, വികാരം കവിതയുടെ ഉപകരണം മാത്രമാണെന്നും, വികാരത്തിനപ്പുറത്തുള്ള നിർവികാരമായ ആത്മസാക്ഷാത്കാരമാണു കവിതയുടെ പരമലക്ഷ്യമെന്നുമാണ് ടാഗോറിന്റെ സിദ്ധാന്തം. നേരെമറിച്ചു പ്രവൃത്തികൂടാത്ത വികാരം ഉപയോഗശൂന്യമാണെന്നും, വികാരാത്മകമായ കലകളുടെ ഉദ്ദേശ്യം മനുഷ്യരെ കർമ്മനിരതരാക്കുകയാണെന്നും, അപ്രകാരം ചെയ്യാത്ത കല വികാരത്തെ ദുർവിനിയോഗം ചെയ്യുകയാണെന്നും, ചില ആധുനികചിന്തകന്മാർ വാദിക്കുന്നുണ്ട്. കലയുടെ പ്രയോജനം എന്താണെന്നുള്ളതിനെപ്പറ്റി അവർക്കു തമ്മിൽ ആശയപ്പൊരുത്തമില്ലെങ്കിലും, വികാരം ഒരുപകരണം മാത്രമാണെന്നുള്ളതിനെപ്പറ്റി ഇരുകൂട്ടർക്കും സംശയമില്ല.

വികാരം അതിന്റെ തനിരൂപത്തിലല്ല കലയെ

ആവേശിക്കുന്നതെന്നും, വിചാരത്തിലെന്നപോലെ വികാരത്തിലും ഏതോ മാറ്റം വന്നതിനുശേഷമാണു കലാരൂപവുമായി സാത്മ്യം പ്രാപിക്കുന്നതെന്നും വിശ്വസിക്കാൻ ന്യായമുണ്ട്. ഉൽക്കടമായ വികാരാതിശയം കലാനിർമ്മാണത്തിനു പ്രേരകമാകണമെന്നില്ല. ദൃശ്യസഹായ ഭൂഃഖനിപാതം ഹൃദയത്തിനെയെ മീട്ടുന്നതിനുപകരം അതിനെ മുകമാക്കിപ്പെടുവാൻവന്നാണെല്ലാം. ഇതിനു ദൃഷ്ടാന്തമന്വേഷിച്ചു, അകലെയെങ്ങും പോകേണ്ടതില്ല. 'പ്രരോദന'ത്തിന്റെ മുഖപുരയിൽ ആശാൻ പറയുന്നതു കേൾക്കുക: "കഴിഞ്ഞ മിഥുനം ആദ്യം ഞാൻ ഉത്തരതിരുവിതാംകൂറിൽ സഞ്ചരിക്കുന്ന അവസരത്തിലാണ് ഹൃദയാരുന്തുദമായ ആ ചരമവൃത്താന്തം അറിയാനിയായത്. എത്ര അപ്രതീക്ഷിതവും അസഹ്യവുമായ ഒരു പ്രഹരണമായിരുന്നു അത്! ഹൃദയം മരവിച്ചുപ്പോയി എന്നുതന്നെ പറയാം. പല പ്രധാനവർത്തമാനക്കടലാസുകാരും മാസികക്കാരും എല്ലാം മരമൂലനുംസരിച്ചു ചരമപദ്യങ്ങൾ ആവശ്യപ്പെട്ടുതുടങ്ങി. അത് അധികം മർമ്മഭേദകമായിട്ടാണു തോന്നിയത്. ഒരക്ഷരം എഴുതാൻ എനിക്കു കഴിഞ്ഞില്ല." അതെ; വികാരം അതിന്റെ പ്രാകൃതരൂപത്തിൽ ഹൃദയത്തെ ആക്രമിക്കുമ്പോൾ ഇതാണു ഫലം. "ഒരക്ഷരം എഴുതാൻ കഴിഞ്ഞില്ല." പിന്നീട് ആ പ്രചണ്ഡവികാരത്തിന് ഏതോ ഒക്കെ മാറ്റം വന്ന്, കാവ്യാനുരൂപമായ ഒരു അസ്വസ്ഥത ഹൃദയത്തിൽ തിങ്ങിവിങ്ങിയപ്പോഴാണ് ഒരു ചരമകാവ്യമെഴുതി ഈ ഹൃദയഭാരം ലഘൂകരിപ്പാൻ ആശാൻ തീർച്ചയാക്കിയത്. വികാരത്തിന്റെ തിരത്തള്ളലാണ് കവിതയുടെ പ്രേരകമെന്നു പറഞ്ഞ വേർഡ്സ്വർത്തുതന്നെ മറ്റൊരാവസരത്തിൽ പറഞ്ഞിട്ടുള്ളത്, "പ്രശാന്തതയിൽ അനുസ്മരിക്കപ്പെടുന്ന വികാര"മാണ് കവിതയുടെ ഉള്ളടക്കമെന്നാണ്. പ്രശാന്തതയും വികാരവും പരസ്പരവിരുദ്ധമാണല്ലോ. വികാരത്തിനു തന്നെ ഏതോ അവ

സമാന്തരം വന്നിട്ടുണ്ടെന്നാണ് ഇതിൽ നിന്നു മനസ്സിലാക്കേണ്ടത്.

ഈ നിഗമനം ശരിയാണെങ്കിൽ, വിചാരത്തെപ്പോലെതന്നെ വികാരവും കാവ്യത്തിന്റെ അസംസ്കൃതപദാർത്ഥം മാത്രമാണെന്നു വന്നുകൂടുന്നു. രണ്ടിനും ഒരു പരിവർത്തനം വന്നതിനുശേഷമാണ് അവ കാവ്യരൂപമായി ഐക്യം പ്രാപിക്കുന്നത്. ഈ പരിവർത്തനം എങ്ങനെയാണു സംഭവിക്കുന്നതെന്ന് ഇതെഴുതുന്നയാൾക്കു വിശദീകരിക്കാൻ കഴിവില്ല. അതിനെപ്പറ്റി വല്ല ഉപഹവ്യമുണ്ടെങ്കിൽത്തന്നെ, എന്റെ പരിമിതമായ ഭാഷാപരിജ്ഞാനംകൊണ്ട് അതു പ്രകാശിപ്പിക്കുക സാദ്ധ്യമല്ല.

ഈ വിഷയത്തെക്കുറിച്ച് പല അഭ്യൂഹങ്ങളുമുണ്ട്. ഈയിടെ ജെ. ബി. പ്രീസ്മിറ്റ് പുറപ്പെടുവിച്ചിട്ടുള്ള ഒരു സിദ്ധാന്തം ചിലർക്കെങ്കിലും രസാവഹമായിരിക്കും. 'കാലവും കോൺവേ കൂട്ടുംബവും' എന്ന നാടകത്തിലെ രണ്ടാമകം ലോകപ്രസിദ്ധമാണ്. അതദ്ദേഹം പെട്ടെന്നാണ് എഴുതിത്തീർത്തത്. എങ്ങനെയെന്ന് അത് എഴുതാൻ കഴിഞ്ഞതെന്നു ഗാഢമായി ആലോചിച്ചതിന്റെ ശേഷം അദ്ദേഹം രേഖപ്പെടുത്തുന്ന അഭിപ്രായം ഇവിടെ ഉദ്ധരിക്കാം: 'ഏറ്റവും നിഷ്പ്രയാസമായും എന്നാൽ അത്യധികം ഫലപ്രദമായും ഞാനെഴുതിക്കൊണ്ടിരുന്ന ആ നിമിഷങ്ങളിൽ, ഞാൻ അറിയാതെതന്നെ സൃഷ്ടിപരമായ ഒരു മഹാശക്തിയിൽനിന്നു കൂറെയൊക്കെ ശക്തിയും സാമർത്ഥ്യവും എന്നിക്കു സംഭരിക്കുവാൻ കഴിഞ്ഞു. 'ഇൻസ്പിറേഷൻ' എന്നു പറയുന്നതു വാസ്തവത്തിൽ ഇതുതന്നെയാണ്. എന്റെ മനസ്സിലേക്ക് അതിനേക്കാൾ വലിയ ഒരു മനസ്സു കവിഞ്ഞൊഴുകി. ഞാൻ പറയുന്നതു തെറ്റിദ്ധരിക്കരുത്. എന്റെ ഒരു നാടകം പ്രപഞ്ചത്തിന്റെ മനശ്ശക്തിയാണ് എഴുതിയതെന്നു ഞാൻ പറയുന്നില്ല. ആ നാടകവും അതിലെ പാത്രങ്ങളും രംഗങ്ങളുമെല്ലാം എന്റെ വ്യക്തിത്വത്തിൽ

ന്റെ നിറവും രൂപവും ഗുണഭോഷങ്ങളും കലർന്നവ തന്നെ ; സംശയമില്ല...'' പക്ഷേ, അതിലെ രണ്ടാമങ്കം എഴുതിയപ്പോൾ അദ്ദേഹത്തിന്റെ പരിമിതമായ കഴി വുകളെ മഹത്തരമായ ഒരു പ്രപഞ്ചശക്തി നിരന്തരം പോഷിപ്പിച്ചിരുന്നുവെന്നു ഞ് അദ്ദേഹം പറയുന്നത്. വിചാരങ്ങളും വികാരങ്ങളും ആ മഹാശക്തിയോടു ബന്ധപ്പെടുവാനിടവരുമ്പോഴാണു മഹാകാവ്യങ്ങൾ ഉടലെടുക്കുന്നത്. ഈ ബന്ധം താല്ക്കാലികമാണ് ; നൈമിഷികമാണ് ; പക്ഷേ, അതിന്റെ ഫലമായ ആ നന്ദലഹരിയാണു കാവ്യനിർമ്മാണത്തിന്റെ പ്രചോ ദനമെന്ന് പ്രീസ്മിംഗ്ലി സ്വന്തവേദത്തിൽനിന്നു സമർ ത്ഥിക്കുന്നു. വാസ്തവം ഇങ്ങനെയാണോ അല്ലയോ എന്ന് 'അനുഗൃഹീതപുരുഷന്മാർ' പറയട്ടെ. 'അനു ഗൃഹീതപുരുഷൻ' 'അനുഗൃഹീതനിമിഷം' എന്നൊ ക്കെ നാം സാധാരണ പ്രയോഗിക്കാറുണ്ടെങ്കിലും, ഈ പ്രയോഗത്തിലൊരു കുഴപ്പമുണ്ട്. അനുഗ്രഹിക്കപ്പെ ടുന്നത് ആരാണെന്നു നമുക്ക് അറിയാമെങ്കിലും അനു ഗ്രഹിക്കുന്നത് ആര് അല്ലെങ്കിൽ എന്ത് എന്ന ചോദ്യം പിന്നെയും അവശേഷിക്കുന്നു. ആഖ്യാതവും കർമ്മ വുമുണ്ട് ; ആഖ്യായില്ല.

0

ഒരു പ്രസംഗം

ഈ. വി. കൃഷ്ണപിള്ളയുടെ 'ചിരിയും ചിന്ത യും' എന്ന പുസ്തകത്തിലെ ഒന്നാമത്തെ ലേഖനം മീറ്ററിംഗ് ചടങ്ങിനെപ്പറ്റിയാണ്. അതു വായിച്ചി ട്തുള്ള അധികമാരും അദ്ദേഹ്യക്ഷപദം സ്വീകരിക്കുവാൻ മടിക്കും. സ്വാഗതപ്രസംഗത്തിൽ, അദ്ദേഹ്യക്ഷൻ എ

പ്ലോഴും ഒരു കൃത്യാന്തര ബാഹുല്യക്കാരനാണ്. പക്ഷേ, ഇ. വി. പറയുന്നതു് അങ്ങനെയല്ല. പെൻഷൻ പറ്റി പിരിഞ്ഞു് തൊഴിലൊന്നുമില്ലാതെ, കണ്ടവരുടെ സമയം മെനക്കെടുത്തി നടക്കുന്ന ഒരു തനി ബോറനായി യിരിക്കും സാധാരണ അദ്യക്ഷപദത്തിനു കാപ്പു കെട്ടിയിരിക്കുന്നതു്. പക്ഷേ, മീറിംഗിൽ വന്നു കഴിഞ്ഞാൽ അയാൾ തന്റെ കൃത്യാന്തരബാഹുല്യത്തെ പറ്റി പറയുകയായി. ഇളയ കൂട്ടി മുററത്തു വീണു കൈയൊടിഞ്ഞതും, ഭാര്യയ്ക്കു പിഴിച്ചിൽ കഴിച്ചു കൊണ്ടിരിക്കുന്നതും, തനിക്കുതന്നെ അല്പം ജലദോഷം പിടിപെട്ടു സുഖമില്ലാതിരിക്കുന്നതും മറ്റുമായിരിക്കും ഉപക്രമപ്രസംഗത്തിലെ വിഷയം. ഇതൊക്കെ വെറും പൂച്ചായിരിക്കും. സാധാരണ അദ്യക്ഷന്മാർക്കു വാസ്തവത്തിൽ പിടിപെടാറുള്ള രോഗത്തിനു രജകജ്വരം എന്നാണ് ഇ. വി. പേർ കൊടുക്കുന്നതു്. അതായതു്, വെളുത്തേടൻ മീറിംഗിനു വേണ്ട വസ്ത്രങ്ങൾ സമയത്തിനു വെളുപ്പിച്ചു കൊണ്ടു വരായ്ക. പക്ഷേ, ഈ രോഗത്തെപ്പറ്റി അദ്യക്ഷന്മാർ അധികമാരും പറഞ്ഞുകേൾക്കാറില്ല. ഇതൊക്കെ ആലോചിക്കുമ്പോൾ ഉപക്രമപ്രസംഗം എന്ന ചടങ്ങുതന്നെ വേണ്ടെന്നുവയ്ക്കുകയായിരിക്കും നല്ലതെന്നു തോന്നുന്നു.

സംഗ്രഹസ്വഭാവംകൊണ്ടു് വിദ്യാവിഷയകമായി എന്തെങ്കിലും പറയേണ്ടതായിട്ടുണ്ടെന്നു തോന്നുന്നു. ആദർശങ്ങൾക്കു തമ്മിൽ വളരെ വൈപരീത്യമുള്ള ഒരു വിഷയമാണിതു്. മനുഷ്യന്റെ സർവതോമുഖമായ സംസ്കാരമാണു് വിദ്യാഭ്യാസത്തിന്റെ ഉദ്ദേശ്യമെന്നു് ഒരു കൂട്ടർ വാദിക്കുന്നു. അതല്ല, ഉത്തമപൗരന്മാരെ സൃഷ്ടിക്കുകയാണു് വേണ്ടതെന്നു മറ്റൊരുകൂട്ടർ വാദിക്കുന്നു. വിപ്ലവത്തിനു മനുഷ്യവർഗ്ഗത്തെ സന്നദ്ധമാക്കുന്ന ഒരു പദ്യതിയായിരിക്കണം എന്നു വിപ്ലവകക്ഷികൾ വാദിക്കുന്നു. പ്രായോഗികമായ ജീവിതത്തിനു മനുഷ്യരെ സന്നദ്ധമാക്കുന്ന പരിപാടിയാണു വിദ്യാഭ്യാസമെന്നും പക്ഷമുണ്ടു്. ഈ വക ആദർ

ശവൈജാത്യങ്ങളെ അഭിമുഖീകരിക്കുന്നതിനുള്ള പ്രയാസംകൊണ്ടോ എന്തോ, നമ്മുടെ വിദ്യാസ്ഥാപനങ്ങൾ സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ള ആദർശം ഇതാണ്: കുട്ടികളെ പരീക്ഷിച്ച് ജയിപ്പിക്കുക. ആദർശങ്ങൾ തമ്മിൽ കടിച്ചിടിച്ചിടിക്കൊള്ളട്ടെ, ഞങ്ങൾക്കു റിസൽറ്റ് നന്നാക്കണം. റിസൽറ്റ് നന്നാക്കുന്നതെന്തിന്? അധികം കുട്ടികൾ വന്നുചേരണം. അധികം കുട്ടികൾ വന്നുചേരുന്നതെന്തിന്? അവരെ പരീക്ഷിച്ച് ജയിപ്പിക്കാൻ, റിസൽറ്റ് നന്നാക്കാൻ. ഇങ്ങനെ ഒരു ശതമാനഗണനയിൽക്കൂടി വട്ടംകറങ്ങുകയാണു നാം.

മാതൃപിതാക്കളുടേയും രക്ഷാകർത്താക്കളുടേയും വീക്ഷണസ്ഥാനം അല്പം വ്യത്യസ്തമാണ്. ആദർശലോകത്തിൽനിന്നിറങ്ങിയ മാർഗ്ഗമലോകത്തിലേക്കുകടന്നു കുട്ടികളെ സ്കൂളിൽ അയയ്ക്കുന്നത് എന്തു കെണ്ടാണെന്നു ചോദിച്ചാൽ സത്യമായ സമാധാനം എന്താണ്? (1) ശല്യനിവാരണം. ഓമനിക്കേണ്ട പ്രായം കഴിഞ്ഞാൽ കുട്ടികൾ വീട്ടിൽ നിലയ്ക്കുന്നതു നിരന്തരോപദ്രവമാണ്. സ്കൂളിൽ അയച്ചാൽ ആഴ്ചയിൽ അഞ്ചു ദിവസം സ്വൈരമായി ഇരിക്കാം. ശനിയും ഞായറും വല്ലവണ്ണം കഴിച്ചു കൂട്ടിയാൽ മതിയല്ലോ. (2) ഗതാനുഗതികത്വം, അങ്ങേതിലെ തൊമ്മന്റെ മകനെ ഇംഗ്ലീഷു പഠിക്കുവാൻ അയച്ചിരിക്കുമ്പോൾ, എന്റെ മകനെ അയയ്ക്കാതിരുന്നാൽ മനുഷ്യരെന്തു പറയും? (3) നിർദ്ദയനരായവരുടെ പ്രേരകം ഉല്ക്കർഷേച്ഛയാണ്. വല്ലതും പഠിച്ചു ഒരുദ്യോഗം കിട്ടി കഷ്ടകാലത്തിനു പരിഹാരമുണ്ടാക്കുമെന്നുള്ള ആശയാണ് അവരെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നത്.

വിദ്യതന്നെ ഒരു സമ്പത്താണെന്ന് അധികം പേരും ആലോചിക്കുന്നില്ല. പണം, സമ്പത്ത്, ധനം എന്നിവ വ്യത്യസ്തവസ്തുക്കളായാണുവിവക്ഷിക്കുന്നത്. അന്യർക്കു കൈവശമുള്ള ഒരു വസ്തുവിനോ അന്യന്റെ പ്രയത്നത്തിനോ അവകാശം നല്കുന്ന ഒരു പ്രമാണമാണു ധനം.

ഇന്നത്തെ സാഹിത്യപ്രസ്ഥാനങ്ങളെപ്പറ്റി അങ്ങിനെയായി, അല്പാല്പമായി — യശശ്ശരീരനായ പി. കെ. നാരായണപിള്ളയുടെ പണ്ഡിതഭാഷയിൽ, ഭാഗികമായും ക്വാചിലക്മായും — പ്രതിപാദിക്കണമെന്നാണ് ഞാൻ ഉദ്ദേശിക്കുന്നത്. ഇത് സാഹിത്യത്തിന്റെ ഒരു പരിച്ഛിന്തനഭവമാണ്. സാഹിത്യനായകത്വം എന്ന അനിശ്ചിതമായിട്ടാണ് ഇപ്പോൾ കാണുന്നത്. പണ്ട് — എന്തുവെച്ചാൽ വളരെ പണ്ടല്ല — സാഹിത്യം ചില രാജാക്കന്മാരുടേയും പ്രഭുക്കന്മാരുടേയും ഔദാര്യത്തിലാണ് വളർന്നത്. പക്ഷത്തിൽ ചോറ്റും തിന്നു കോയിക്കൽ താമസിച്ച കണ്ണൻനമ്പ്യാർ തുടങ്ങി കൊച്ചിഗവൺമെന്റിന്റെ കീഴിൽ കലാമണ്ഡലം ഡയറക്ടറായി ഇപ്പോൾ വിശ്രമംകൊള്ളുന്ന വള്ളത്തോൾ വരെയുള്ള കവികളെല്ലാം ഒന്നുകിൽ പ്രഭുക്കന്മാരോ കാലക്ഷേപത്തിനു വകയുള്ളവരോ, അല്ലെങ്കിൽ അങ്ങനെയുള്ളവരെ ആശ്രയിച്ചു കഴിയുന്നവരോ ആയിരുന്നു. ഇന്നാകട്ടെ, ആ സ്ഥിതി ഏറെക്കുറെ മാറിത്തുടങ്ങിയിരിക്കുന്നു. ഇപ്പോൾ സാഹിത്യനായകത്വം കൈയേറിയിരിക്കുന്നത് ചില പത്രമുദ്രകന്മാരും ടെക്സ്റ്റുവുക്ക് കമ്മിറ്റികളിൽ സ്വാധീനമുള്ള പ്രസാധകന്മാരുമാണ്. ഇന്നു സാഹിത്യംകൊണ്ടു മാത്രം കാലക്ഷേപം കഴിക്കുന്നവരുണ്ടെങ്കിൽ അവരെ വല്ല പത്രമാപ്പീസുകളിലും അന്വേഷിച്ചാൽ മതി.

സാഹിത്യലോകത്തിന്റെ ബാഹ്യാവസ്ഥപോലെ തന്നെ അവ്യവസ്ഥിതമാണ് സാഹിത്യപ്രസ്ഥാനങ്ങളും. പഴയ പ്രസ്ഥാനങ്ങളോടൊന്നും കലശലായ അസംതൃപ്തി ഇന്നത്തെ യുവസാഹിത്യകാരന്മാർ പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. 'പഴഞ്ചൻ' എന്നതിനെക്കാൾ നിസ്സംഗഭമായ ഒരു പദം, അവരുടെ അകാരാദിയിൽ ഇല്ലതന്നെ. എന്നാൽ പഴയ രീതികളും പ്രസ്ഥാനങ്ങളും എങ്ങനെയാണ് ഭാഷയിൽ വെട്ടിത്തെളിക്കേണ്ടതെന്നറിയാതെ അവർ കഴുങ്ങുകയാണ്. പല പരീക്ഷണങ്ങളും ഇന്നു നടക്കുന്നുണ്ട്. അവയിൽ പലതും ക്ഷുഭ്ര

മാണ്. അങ്ങനെ ആകാനല്ലേ വഴിയുള്ളൂ? എന്നാൽ അവയിൽ ചിലതെങ്കിലും വേരുപിടിച്ചു വളർന്നുവരാതിരിക്കുകില്ല.

ഇന്ന് നമ്മുടെ സാഹിത്യത്തിൽ വളരെ ഒച്ചപ്പാടുണ്ടാക്കിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഒരു പ്രസ്ഥാനമാണ് ജീവൽസാഹിത്യം. ഈ സംജ്ഞ പല മിഥ്യാവാദങ്ങൾക്കും കാരണമായിട്ടുണ്ട്. “ജീവൽസാഹിത്യം എന്നു പറയുന്നതെന്തിനാണ്? ഏല്ലാ സാഹിത്യവും സജീവമല്ലേ? ജീവനില്ലാത്ത സാഹിത്യമുണ്ടോ?” എന്ന് ദിയിൽനിന്ന് ഈ സംജ്ഞ കടംവാങ്ങിയതുകൊണ്ടാണ് ഈ കൃഴപ്പമെല്ലാം ഉണ്ടായിട്ടുള്ളത്. ജീവൽസാഹിത്യകാരന്മാർ ഉദ്ദേശിക്കുന്നത് വാസ്തവത്തിൽ പുരോഗമനസാഹിത്യമെന്നാണ്. സ്വതന്ത്രവും നിഷ്കൃഷ്ടവും ശാസ്ത്രീയവുമായ ചിന്ത മനുഷ്യപുരോഗമനത്തിന് ഏതു മാർഗ്ഗമാണോ നിർദ്ദേശിക്കുന്നത്, ആ മാർഗ്ഗത്തിലൂടെ സഞ്ചരിക്കുവാൻ ജനങ്ങളെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്ന സാഹിത്യമാണ് പുരോഗമനസാഹിത്യം. ഒരുപക്ഷേ, ആ മാർഗ്ഗം വിപ്ലവമായിരിക്കാം. അങ്ങനെയെങ്കിൽ പുരോഗമനസാഹിത്യം എന്നു പറയുന്നത് വിപ്ലവസാഹിത്യമായിരിക്കും. മലയാളത്തിൽ ജീവൽസാഹിത്യകാരന്മാർ അവരുടെ പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ഉദ്ദേശ്യം ശരിയായി പ്രതിപാദിക്കാത്തതുകൊണ്ടാണ് അവരെപ്പറ്റി പല ആക്ഷേപങ്ങളും പുറപ്പെടുവാൻ സംഗതിയായിട്ടുള്ളത്. പത്തിരൂപത് ‘മർദ്ദനവും’ അതിലേറെ ‘ചൂഷണവും’ ഒരു ലേഖനത്തിലോ കവിതയിലോ കൂത്തിച്ചെല്ലാത്തിയാൽ അതാണു ജീവൽസാഹിത്യമെന്നു പറഞ്ഞത് അതിനെ അവഹേളിക്കാറുണ്ട്. ജീവൽസാഹിത്യകാരന്മാരുടെ കഥകളെല്ലാം ഏതാണ്ടിപ്രകാരമാണ്: “ഒരു മില്ലിടമസ്ഥൻ ഒരു മകളുണ്ട്. മില്ലിൽ പണിയെടുക്കുന്ന ഒരു കലിക്കാരൻ യാവാവിൽ അവരക്ക് അനന്ദം ജനിക്കുന്നു. യാവാവിന് അങ്ങേടും അങ്ങനെതന്നെ. ഒരു ദിവസം യാവാവു തോട്ടത്തിന്റെ മതിൽ ചാടിക്കടന്നു നായികയെ കാണുന്നു.

‘റോമിയോവും ജൂലിയറ്റും’ എന്ന നാടകത്തിലെ ഈ ഉദ്യാനരംഗം നടന്നുകൊണ്ടിരിക്കവേ, മില്ലുടമസ്ഥന്റെ സിൽബന്തികൾ യുവാവിനെ പിടികൂടി ഇടിച്ചു എല്ലൊടിക്കുന്നു. മില്ലുടമസ്ഥന്റെ മകൾ ഹതപ്രജ്ഞയായി നിലത്തു വീഴുന്നു. കഥാകാരൻ കോപാകുലനായി, ‘ഹാ നിർദ്ദയമായ ലോകമേ! കണ്ണിൽ ചോരയില്ലാത്ത മുതലാളിത്തമേ! നിന്റെ തലയിൽ ഇടിത്തി വീഴുകയില്ലയോ!’ എന്നു പറഞ്ഞ് കഥ അവസാനിപ്പിക്കുന്നു, അല്ലെങ്കിൽ ഒരു പുലയൻ മഴ വന്ന നാളൊരു വാഴ നട്ടു. വാഴ യഥാകാലം കൂലിച്ചു. കൂല ആണുങ്ങൾ കൊണ്ടുപോയി തിന്നു. പുലയൻ കൂല വെട്ടിടുന്ന കുറ്റിവാഴപോലെ പകച്ചുനിലപായി. ഹാ മർദ്ദനേമേ—ഇങ്ങനെയൊക്കെ പറഞ്ഞ് ജീവൽസാഹിത്യകാരന്മാരെ പലരും ആക്ഷേപിക്കുന്നത് ഞാൻ കേട്ടിട്ടുണ്ട്. ഈ ആക്ഷേപങ്ങൾക്കു ജീവൽസാഹിത്യകാരന്മാർ കുറച്ചൊക്കെ കാരണം ഉണ്ടാക്കിയിട്ടില്ലെന്ന് നില.

പക്ഷേ, അത്ര എളുപ്പത്തിൽ തള്ളിക്കളയുന്ന ഒന്നല്ല ജീവൽസാഹിത്യം. ടോൾസ്റ്റോയ്ക്കായി തുടങ്ങി ഇന്നോളം ഉണ്ടായിരുന്ന സർവ്വലോകസമ്മതന്മാരായ സാഹിത്യകാരന്മാരെല്ലാം തന്നെ ജീവൽസാഹിത്യകാരന്മാരാണ്. ഇബ്സെൻ, ടോൾസ്റ്റോയ്ക്കി, റാമെയിൻ റോളണ്ട്, ബർനാർഡ് ഷാ, എച്ച്. ജി. വെൽസ് മുതലായ പ്രാമാണികന്മാരായ സാഹിത്യകാരന്മാർ അനുവർത്തിച്ചിട്ടുള്ള ഒരു സമ്പ്രദായം ക്ഷുഭമാണെന്നു പറഞ്ഞ് തള്ളിക്കളയാവുന്നതാണോ? ജീവൽസാഹിത്യം ഒരു പ്രത്യേകദർശനത്തെ—ജീവിതത്തെത്തന്നെക്കുറിച്ചുള്ള ഒരു പ്രത്യേകസിദ്ധാന്തത്തെ—യാണ് ആശ്രയിക്കുന്നത്. ‘മനുഷ്യത്വമാണ് ജീവൽസാഹിത്യകാരന്റെ ആദർശം. മനുഷ്യന്റെ പുരോഗമനമാണ് ജീവൽസാഹിത്യകാരന്റെ ലക്ഷ്യം. അതിൽ കല ഒരു ഉപകരണം മാത്രമാണ്. കല കലയ്ക്കു വേണ്ടിയല്ല, മനുഷ്യനുവേണ്ടിയാണ്. മനുഷ്യന്റെ പരിണാമത്തിന്റെ

ഇപ്പോഴത്തെ ഘട്ടത്തിൽ, കല അവന്റെ ചില ജീവത ന്യൂക്കൾക്ക് മാർദ്ദേവവും സൂക്ഷ്മതയും നൽകുന്നു; അവനെ ചില ആശയങ്ങളെ ലക്ഷ്യമാക്കി പ്രവർത്തിക്കുവാൻ പ്രചോദിപ്പിക്കുന്നു. അതാണ് കലയുടെ ഉദ്ദേശ്യം. മറെറല്ലാ വസ്തുക്കളും ആശയങ്ങളുംപോലെതന്നെ കലയും മനുഷ്യസൃഷ്ടിയാണ്. നാഗരികത, മതം, ഈശ്വരൻ, സത്യം, ധർമ്മം എന്നിവയെല്ലാം മനുഷ്യനിർമ്മിതമാണ്. മനുഷ്യൻ സൃഷ്ടിച്ച വസ്തുവിനെ ആരാധനാപാത്രമാക്കരുത്. സൗന്ദര്യം മനുഷ്യസൃഷ്ടിയാണ്. മനുഷ്യൻ മനുഷ്യത്വത്തെക്കൊണ്ട് വലിയതായ യാതൊന്നുമില്ല. മനുഷ്യൻ സൗന്ദര്യാരാധകനാണ് എന്നു പറയുന്നതിന്റെ അർത്ഥം അവൻ താൻതന്നെ ഉണ്ടാക്കിയ ഒരു വിഗ്രഹത്തെ പുജിക്കുന്നു എന്നു മാത്രമാണ്. മനുഷ്യൻ യാതൊന്നിന്റെയും ആരാധകനാകരുത്. സൗന്ദര്യം അവന്റെ ഉപകരണമാണ് ; ദേവതയല്ല. കല അവന്റെ ദാസനാണ് ; യജമാനനല്ല. ജീവിതത്തിൽ കലയ്ക്കുള്ള സ്ഥാനത്തെപ്പറ്റി ബർനാർഡ് ഷാ Back to Methelah എന്ന നാടകചക്രത്തിൽ പ്രതിപാദിക്കുന്നുണ്ട്. മനുഷ്യന്റെ പരിണാമം ഒരു പത്തലക്ഷം സംവത്സരങ്ങളെക്കൂടി തുടർന്നശേഷമുള്ള ഒരു രംഗമാണ് അദ്ദേഹം സങ്കല്പിക്കുന്നത്. ചില യുവിതീയവാക്കന്മാർ ഒരു ക്ഷേത്രത്തിന്റെ അങ്കണത്തിൽ നിലക്കുന്നു. ക്ഷേത്രത്തിന്റെ ഉള്ളിൽനിന്ന് ഒരു വലിയ തളികയിൽ ഒരു മുട്ടയും ചുമന്നുകൊണ്ട് ചിലർ വരുന്നു. മുട്ടയ്ക്ക് ഏകദേശം അഞ്ചടി വ്യാസമുണ്ട്. പ്രായമുള്ള ഒരു സ്ത്രീ— അക്കാലത്തെ സൂതികർമ്മിണി—മുട്ട മെല്ലെ പൊട്ടിക്കുന്നു. അതിൽനിന്ന് പതിനാറുവയസ്സുതോന്നിക്കുന്ന ഒരു യുവതി പുറത്തു വരുന്നു. ഇന്ന് പതിനാറുവയസ്സുവരെയുണ്ടാകുന്ന വളർച്ച അന്നു മുട്ടയിൽ വെച്ചുതന്നെയുണ്ടാകുമെന്നാണ് ഷാ സങ്കല്പിക്കുന്നത്. മുട്ടയിൽനിന്നു പുറത്തു വന്നാൽ രണ്ടുമൂന്നുകൊല്ലത്തേക്കു ബാലലീലകളാണ്. ഈ ബാലലീലകളാണ്,

സംഗീതം, സാഹിത്യം, ചിത്രമെഴുത്തും, നൃത്തം, നാട്യം, പ്രണയം മുതലായവ. മനുഷ്യവർഗ്ഗത്തിന്റെ ബാല്യത്തിലെ കളിക്കോപ്പുകളാണവ. ബാല്യലീലകൾ കഴിഞ്ഞാൽപ്പിന്നെ ചിന്തയായി. നിഷ്പന്നദമായ സമാധിയാണ് ഷാസകലപിക്കുന്ന പരമലക്ഷ്യം.

അൽഡസ് ഹക്സ്പിയുടെ **Brave New World** എന്ന കഥയിൽ മറ്റൊരു വിധത്തിലാണ് മനുഷ്യവർഗ്ഗത്തിന്റെ പരിണാമം സംഭവിക്കുന്നതായി കലപിച്ചിരിക്കുന്നത്. പരീക്ഷണശാലകളിലെ ടെസ്റ്ററു ട്യൂബുകളിലാണ് മനുഷ്യൻ ഭ്രൂണാവസ്ഥയിൽ വളരുന്നത്. മനുഷ്യരുടെ അസന്തുഷ്ടിക്കുള്ള കാരണം അവരുടെ താല്ക്കാലികാവസ്ഥയിലുള്ള അത്യപ്തിയാണല്ലോ. തുമ്പയെടുക്കുവാൻ ജനിച്ചവൻ പേനയെടുക്കുവാൻ കൊതിക്കുന്നു. പേനയെടുക്കുവാൻ ജനിച്ചവൻ വാളെടുക്കുവാൻ മോഹിക്കുന്നു. ഇവക കൃഷ്ണങ്ങളൊന്നും കൂടാതിരിക്കുവാൻ ജനനത്തിനു മുമ്പു ചില പ്രത്യേകവാസനകൾ ഉണ്ടാക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നതായിട്ടാണ് ഹക്സ്പി വർണ്ണിക്കുന്നത്. നമുക്ക് നൂറു ആശാരിമാരെ വേണമെന്നിരിക്കട്ടെ. നൂറു ടെസ്റ്ററു ട്യൂബുകളിൽ ശിശുക്കളെ വളർത്തുക. അവയുടെ ഓരോന്നിന്റെയും അടുത്ത് ഒരു ഗ്രാമഫോൺ റെക്കോർഡ് വെച്ചിട്ടുണ്ടാവും. ആ റെക്കോർഡിൽനിന്നും വരുന്ന ശബ്ദം, "എനിക്കൊരു ആശാരിയാവണം, എനിക്കൊരു ആശാരിയാവണം," എന്നായിരിക്കും. ഇങ്ങനെ ജനനത്തിനു മുമ്പ് **Auto Suggestion** വഴിക്ക് ഒരു വാസനയുണ്ടാക്കിത്തീർക്കും. ശിശു പുറത്തു വന്നാൽ ആശാരിപ്പണിയല്ലാതെ മറ്റു യാതൊരു ചിന്തയുമുണ്ടാകയില്ല. വളർന്നുകഴിഞ്ഞാലും ആ വാസന നിലനില്ക്കും. ആശാരിപ്പണിയിൽ അയാൾക്കു പൂർണ്ണസന്തുഷ്ടിയും സംതൃപ്തിയും ഉണ്ടാകും.

ഇവയെല്ലാം വിദ്യാഭ്യാസത്തിലേക്കു വന്നപ്പോൾ അടുത്ത ഭാവത്തിൽ മനുഷ്യസമുദായത്തെ എങ്ങനെയാണ് ഉന്നയിക്കേണ്ടതെന്നുള്ളതും ജീവൽസാഹിത്യത്തി

നു വിഷയമാകാം. ഇന്നത്തെ മുഖ്യപ്രശ്നം സാമ്പത്തികപ്രശ്നമാണല്ലോ. ഭൂമിയിലെ ഉല്പന്നങ്ങളെ വേണ്ട വിധം വിതരണം ചെയ്യുന്ന ഒരു സാമൂഹികസംഘടന ഇതേവരെ ഉണ്ടായിട്ടില്ല. അതുകൊണ്ടാണ് ഇന്നത്തെ ജീവൽസാഹിത്യത്തിൽ മൂതലാളി—തൊഴിലാളി പ്രശ്നം ഇത്ര മുന്നിട്ടു നിലക്കുന്നത്. സാമ്പത്തികപ്രശ്നത്തിനു സമാധാനമുണ്ടായിക്കഴിഞ്ഞാൽ മറ്റൊന്നിലായിരിക്കും ജീവൽസാഹിത്യകാരന്റെ ദൃഷ്ടി പതിയുക.

ഇങ്ങനെ താല്ക്കാലികമായ ഉദ്ദേശ്യത്തോടുകൂടി നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്ന സാഹിത്യത്തിനു ശാശ്വതമായ വിലയുണ്ടാകുമോ എന്നു ചോദിച്ചാൽ, ജീവൽസാഹിത്യകാരന്റെ സമാധാനം ഇതായിരിക്കും: മാനുഷികമായ യാതൊന്നും ശാശ്വതമല്ല. മനുഷ്യന്റെ ശരീരഘടന തന്നെ നിശ്ചിതാവസ്ഥയിൽ എത്തിയിട്ടില്ല. അതിന് ഇനിയും മാറ്റങ്ങൾ ഉണ്ടായിക്കൊണ്ടിരിക്കും. അതോടൊപ്പം അവന്റെ മനസ്സും വ്യത്യാസപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരിക്കും. രണ്ടു മൂവായിരം കൊല്ലത്തെ സാഹിത്യമല്ലേ നമുക്കുള്ളൂ. രണ്ടു മൂവായിരം വർഷങ്ങൾ പ്രകൃതിക്ക് ഒരു നിമിഷംപോലെയാണ്. ഓരോ കാലത്തും മനുഷ്യന്റെ വളർച്ചയ്ക്കനുസൃതമായ സാഹിത്യമുണ്ടാകണം. എല്ലാ കാലത്തേക്കും അതുതന്നെ മതി എന്നു വെച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നതു മൗഢ്യമാണ്. സാഹിത്യം വളരുകയും ക്ഷയിക്കുകയും പിന്നെയും വളരുകയും ചെയ്യട്ടെ. മനുഷ്യൻ മാത്രം മുന്നോട്ടു മുന്നോട്ടു പോയ്ക്കൊണ്ടിരുന്നാൽ മതി.

ഇത്രയും ഞാൻ ജീവൽസാഹിത്യത്തെപ്പറ്റി പറഞ്ഞത് ജീവൽസാഹിത്യത്തിന്റെ പ്രചാരകനെന്ന നിലയിലല്ല. നിങ്ങൾക്ക് ഈ പ്രസ്ഥാനത്തോട് ആനുകൂല്യമുണ്ടായാലും ഇല്ലെങ്കിലും, ഈ പ്രസ്ഥാനത്തിൽ ഏർപ്പെട്ടിരിക്കുന്നവരുടെ ആശയഗതിയും വാമുഖ്യവും ശരിയായി മനസ്സിലാക്കാതെ അവരെ ആക്ഷേപിക്കുന്നതുകൊണ്ടു പ്രയോജനമില്ല.

ജീവൽസാഹിത്യപ്രസ്ഥാനത്തിനുനേരെ വിപരീതമായി ഇന്നു നിലകൊള്ളുന്നതാണ് റിയലിസം (യാഥാർത്ഥ്യം) എന്ന പ്രസ്ഥാനമാണ്. ഉദ്ദേശ്യംകൂടാത്ത സാഹിത്യമേ ഇല്ലെന്നാണല്ലോ ജീവൽസാഹിത്യകാരന്റെ വാദം. എന്നാൽ യഥാർത്ഥമതക്കാർ പറയുന്നതു സാഹിത്യത്തിനു പ്രത്യേകം ഉദ്ദേശ്യമൊന്നുമില്ലെന്നാണ്. നാം കണ്ഠശുദ്ധി വരുത്താൻ ചുമയ്ക്കുന്നതുപോലെ, സാഹിത്യകാരന്റെ ജീവിതം അവന്റെ മനസ്സിൽ ചെയ്യുന്ന സമ്മർദ്ദത്തിന്റെ ഒഴിച്ചുകൂടാത്ത പ്രത്യഘാതമായി സാഹിത്യനിർമ്മാണം ചെയ്യുന്നു എന്നാണ് യഥാർത്ഥക്കാർ വാദിക്കുന്നത്. ഫ്രഞ്ചുഭാഷയിൽ വിശ്വാതരമായ ഒരു നോവലുണ്ട്. ഫ്ലാബെർട്ടാണ് അതിന്റെ കർത്താവ്. Madame Bovary എന്നാണതിന്റെ പേര്. അതു വായിച്ചു കഴിഞ്ഞിട്ട് അതിന്റെ ഉദ്ദേശ്യം എന്താണെന്നു ചിന്തിച്ചാൽ യാതൊന്നും കാണുകയില്ല. അത്യന്തമനോജ്ഞമായ ഒരു കലാസൃഷ്ടിയെന്നു മാത്രമേ അതിനെപ്പറ്റി പറയുവാനുള്ളൂ. സന്ധ്യാസമയത്തു മേഘശകലങ്ങളിൽ കാണുന്ന വർണ്ണവൈചിത്ര്യത്തിന്റെ ഉദ്ദേശ്യമെന്താണെന്നു ചോദിച്ചാൽ സമാധാനമുണ്ടോ? അതുപോലെയാണു മോസ്സസാങ്, ഫ്ലാബെർട്ട്, സോളാ മുതലായവരുടെ കൃതികൾ. ആത്മനിർവൃതിക്കുള്ള ഒരുവക ലീലകളാണവ എന്നു മാത്രമേ പറയുവാനുള്ളൂ. അവരിൽനിന്നും അവരെ അനുകരിക്കുന്നവരിൽനിന്നുമാണ് 'കല കലയ്ക്കുവേണ്ടി' എന്ന വാദം പുറപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്.

ഇന്നത്തെ സാഹിത്യപ്രസ്ഥാനങ്ങളിൽ വിവാദത്തിനു ഹേതുകമായിത്തീർന്നിട്ടുള്ള മറ്റൊന്നു 'മിസറിക്കിക് കവിത' എന്നു വിളിക്കപ്പെടുന്ന വിഭാഗമാണ്. ഈ പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ പ്രണേതാവ് ടാഗോറല്ലെങ്കിലും, കേരളത്തിൽ ടാഗോർകവിതകളുടെ അനുകരണമായിട്ടാണ് ഇത് ആവിർഭവിച്ചത്. ഈ പ്രസ്ഥാനവും പല ആക്ഷേപങ്ങൾക്കു വിഷയമായിട്ടുണ്ട്. എഴുതുന്നയാൾക്കും വായിക്കുന്നയാൾക്കും ഒന്നുപോലെ ദുഃഖം

ജ്ഞേയമായ ചില പദങ്ങളുടെ സമൂഹമാണ് മിസ്റ്ററിക് പ്രസ്ഥാനം എന്നു ചിലർ ആക്ഷേപിക്കാറുണ്ട്. “ആറിൻവക്കത്ത് ഒരു പൊങ്ങുതടി കിടക്കുന്നു. ഞാൻ ആ തടി ആറിനിലേക്കു തള്ളിവിട്ടു. കുറെ നിമിഷത്തേക്ക് അതു കാണാമായില്ല. അടുത്ത നിമിഷത്തിൽ അതു പൊങ്ങിവന്നു. ഹാ, പ്രപഞ്ചമേ!” എന്നും മറ്റുമാണു മിസ്റ്ററിക് കവിതയെ ആക്ഷേപിക്കുന്നത്. എന്നിക്ക് ഇതിനെപ്പറ്റി പറയാനുള്ളത് ഇതാണ്: മിസ്റ്ററിക് പ്രസ്ഥാനം ഒരു സാഹിത്യപ്രസ്ഥാനമല്ല; അത് ഒരു ജീവിതപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ സ്പുരണമാണ്. ചില അനുഗ്രഹീതപുരുഷന്മാർ പ്രപഞ്ചത്തിന് ഒരു ഐക്യകേന്ദ്രമുണ്ടെന്നു മനസ്സിലാക്കുന്നു. പ്രപഞ്ചത്തിൽ ഏതോ ഒരു മഹാശക്തി നടമാടുന്നുണ്ട്. മനുഷ്യനിലും ഏതോ ഒരു ശക്തി വിളയാടുന്നുണ്ട്. ഇവയ്ക്കുതമ്മിൽ ഒരു ഐക്യം കാണാതെ വിചാരശീലന്മാരായ പലരും നട്ടം തിരിയുകയാണ്. എന്നാൽ ചില മനുഷ്യർക്കു മനുഷ്യവ്യക്തിയും പ്രപഞ്ചവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധമെന്താണെന്ന് ആകസ്മികമായ ഒരു അനുഭവം ജനിക്കുന്നു. മറ്റു വിധത്തിൽ പറഞ്ഞാൽ, ജീവാത്മാവും പരമാത്മാവും തമ്മിലുള്ള സാമീപ്യമോ, സാരൂപ്യമോ, സംയോഗമോ അവർക്ക് അനുഭവസ്ഥമാകുന്നു. മനുഷ്യന്റെ ആത്മാവും പ്രപഞ്ചത്തിന്റെ ആത്മാവും തമ്മിലുള്ള ഈ സമ്മേളനമുണ്ട് മിസ്റ്ററിക് കവിതയുടെ ആധാരം. ഈ സമ്മേളനം എങ്ങനെ സംഭവിക്കുന്നു എന്നു സംശയമുണ്ടെങ്കിൽ മിസ്റ്ററിക് കവികളോടു ചോദിക്കണം. അങ്ങനെയൊരു സംയോഗം അവർക്ക് അനുഭവസ്ഥമാവിട്ടുണ്ടെന്നാണ് അവർ പ്രഖ്യാപനം ചെയ്യുന്നത്. അതു മറ്റുള്ളവർ മനസ്സിലാക്കണമെന്നില്ല. മറ്റുള്ളവർക്കു മനസ്സിലാവുന്ന രീതിയിലല്ല ഈ സമ്മേളനം നടക്കുന്നത്. അതു ബുദ്ധിയിക്കു ഗോചരമല്ല. അത് അനുമാനംകൊണ്ടും നിഗമനംകൊണ്ടും കണ്ടെത്താവുന്ന ഒന്നല്ല. പ്രപഞ്ചത്തിലെ പരമസത്തയുമായി അവി

ഒരു കൂടിക്കാഴ്ച കഴിച്ചുവെന്നോ, കഴി ക്കുന്നുവെന്നോ അവർ പ്രഖ്യാപനം ചെയ്യുന്നു. ആരാണ് അല്ലെന്നു പറവാൻ? വേഡ്സ് വർത്ത് ആണെന്നു പറയുന്നു, ഷെല്ലി അങ്ങനെ പറയുന്നു. ടാഗോർ അങ്ങനെ പറയുന്നു; നമ്മുടെ ശങ്കരക്കുറുപ്പും അങ്ങനെ പറയുന്നുണ്ട്. അവർക്ക് അങ്ങനെയൊരു അഭ്യന്തരമാനുഭൂതിയുണ്ടായിട്ടുണ്ടെങ്കിൽ അങ്ങനെയിരിക്കട്ടെ. അവരുടെ ഭാഗ്യം! പക്ഷേ, അതു മറ്റുള്ളവർക്ക് അനുകരിക്കുവാനുള്ള ഒരു പ്രസ്ഥാനമല്ല.

ചിലർ സത്യത്തിൽ, ചിലർ സൗന്ദര്യത്തിൽ, ചിലർ പ്രകൃതിയിൽ, ചിലർ പ്രണയത്തിൽ, ഈ ആഭ്യന്തരത്വമിടകനന്ദം അനുഭവിക്കുന്നു. അവർ അനുഭവിക്കട്ടെ. അത് അനുഭവിച്ചവർ അങ്ങനെയുള്ള കവിതയും രചിക്കട്ടെ. പക്ഷേ, അതു വഞ്ചിപ്പാട്ടോ, ഗാഥയോ പോലുള്ള ഒരു കവിതാസരണിയാണെന്നു മുമ്പ് അത് അനുകരിക്കുവാൻ പുറപ്പെടുന്നതാണ് കഷ്ടം.

ജീവാത്മാവും പരമാത്മാവും തമ്മിലുള്ള സമ്മേളനം എപ്പോഴും ആനന്ദമേയമായിരിക്കുവാനേ വഴിയുള്ളൂ. അതിൽ സന്താപത്തിന് ഇടമില്ല. സന്താപവും സന്തോഷവുമില്ലാത്ത ഒരവസ്ഥയ്ക്കും ഇടമില്ല. അത് സർവ്വമാ അനന്ദമേയമായിരിക്കും.

ഇങ്ങനെയുള്ള അനുഭൂതിയെ ആസ്പദമാക്കി എഴുതുന്ന കവിതയ്ക്കു മിസ്റ്റിക് കവിത എന്നാണു പേർ പറഞ്ഞുവരുന്നത്. ചിലർ അതിനെ ഗൂഡാർത്ഥകവിതയെന്നു പേർ പറയുന്നു. ഗൂഡമായ ഒരു ആവരണം (Symbolism) ഇത്തരം കവിതയിൽ സാധാരണമാണ്. പക്ഷേ, ഗൂഡാർത്ഥകവിതയാണു മിസ്റ്റിക് കവിതയെന്നു പറഞ്ഞുകൂടാ. അന്യാപദേശശതകം മിസ്റ്റിക് കവിതയല്ല. ഗുള്ളിവറിന്റെ സഞ്ചാരം മിസ്റ്റിക് കവിതയല്ല. ബുദ്ധിഭ്രാന്ത, ഇന്ദ്രിയങ്ങൾക്കോ വിഷയീഭവിക്കുന്ന ഒന്നല്ല മിസ്റ്റിക് കവിതയുടെ വിഷയം. സാധാരണഭാഷ ബുദ്ധിയുടെയും ഇന്ദ്രിയജ്ഞാനത്തിന്റെയും പ്രതിഫലനമാണ്. അതു

കൊണ്ടു സാധാരണഭാഷ മിസ്റ്റിക് കവിതയ്ക്ക് ഉപയുക്തമല്ല. അതുകൊണ്ടാണ് അന്യാപദേശവും ചിന്തകളും മിസ്റ്റിക് കവിതയിൽ സുലഭമായി കാണുന്നത്.

അദ്യയാദ്യമഗീതം എന്നു ചിലർ അതു തർജ്ജമ ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ഭഗവദ്ഗീത ഒരു അദ്യയാദ്യമഗീതമാണ്. പക്ഷേ, അത് ഒരു മിസ്റ്റിക് കവിതയല്ല. ബുദ്ധിയുടെ വ്യാപാരമല്ല മിസ്റ്റിക് കവിതയുടെ വിഷയം. നമ്മുടെ അന്തരാത്മാവിന്റെ ചില ആനന്ദമയമായ അനുഭവങ്ങളാണ് അതിൽ പ്രതിപാദിക്കപ്പെടുന്നത്. ആകെക്കൂടി നോക്കുമ്പോൾ 'യോഗാനന്ദകവിത' എന്ന് അതിനെ തർജ്ജമ ചെയ്യാമെന്നു തോന്നുന്നു. മിസ്റ്റിക് കവിത എന്നു പറഞ്ഞു നമ്മുടെ ഭാഷയുടെ ദാരിദ്ര്യത്തെ പ്രഖ്യാപനം ചെയ്യുന്നതിനെക്കാൾ ഭേദം 'യോഗാനന്ദകവിത' എന്ന സംജ്ഞ സ്വീകരിക്കുകയായിരിക്കും. മിസ്റ്റിക് കവിതയുടെ അർത്ഥമെല്ലാം അതിൽ അന്തർഭവിച്ചിട്ടുണ്ട്.

പ്രഹസംസർ ശങ്കരൻനമ്പ്യാരുടെപേർക്ക് ഇംഗ്ലീഷിൽനിന്നു രണ്ടുമൂന്നു കവിതാപ്രസ്ഥാനങ്ങൾ മലയാളത്തിൽ ഇറക്കുമതി ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. അവയിലൊന്നിനു ഗീതകം എന്നാണു പേരുപറയുന്നത്. ഇംഗ്ലീഷിൽ മൂന്നുതരത്തിൽ ഗീതകങ്ങളുണ്ട്. ഒന്ന് Petrarch-ന്റെ ഗീതകം. അത് അതേപടി സ്വീകരിക്കുന്നവരുണ്ട്. ഷേക്സ്പിയർ അതിൽ അല്പം വ്യത്യാസം വരുത്തിയാണു സ്വീകരിച്ചത്. മിർറന്റെ സോണറ്റ് മൂന്നാമതൊന്നാണ്. കേരളത്തിൽ ഗീതകം എന്ന പേരിൽ എഴുതപ്പെടുന്ന പദ്യങ്ങളുടെ സ്വഭാവം ഇതാണ്: കേകയിൽ പതിന്നാലുവരിയുണ്ടാകും. പ്രാസബന്ധവും ഉണ്ടായിരിക്കും. ആശയത്തിന് ഐകരൂപമുണ്ടായിരിക്കും. എന്നാൽ ഗീതകത്തിനു വേണ്ട മറ്റൊരു ഗുണമുണ്ട്. ഈ പതിന്നാലു വരികളുള്ളിൽത്തന്നെ ആശയത്തിന് ആരോഹാവരോഹണങ്ങൾ ഉണ്ടായിരിക്കും. ആദ്യത്തെ എട്ടുവരിയിൽ ഒരു വികാരം, പിന്നത്തെ ആറു

വരിയിൽ അതിന്റെ പ്രത്യംലാതം — ഇങ്ങനെയാണ് സോണററിന്റെ പോക്ക്. ഒരു പ്രശ്നം, അതിന്റെ സമാധാനം; ഒരു ചോദ്യം, അതിന്റെ ഉത്തരം; ഒരു സന്ദേഹം, അതിന്റെ പരിഹാരം; ഒരു സന്ദർഭം, അതിന്റെ പരിണാമം; ഒരു സംഭവം, അതിന്റെ ഗുണപാഠം — ഇത്തരത്തിലാണ് സോണററിന്റെ നിബന്ധനം. നമുക്ക് ഇങ്ങനെയൊരു പദ്യരൂപം സ്വീകരിച്ചിട്ടാവശ്യമുണ്ടോ? അല്ലെങ്കിൽ പതിനാലുവരികളുപകരം പതിനാറായിരുന്നെന്ന്? കവിതയുടെ ബാഹ്യമാത്രമായ രൂപങ്ങളല്ല നമുക്കു വേണ്ടത്. കണ്ണുമടച്ച് ഇംഗ്ലീഷിനെ അനുകരിക്കുന്നതുകൊണ്ട് വലിയ പ്രയോജനമൊന്നുമില്ല.

ഇംഗ്ലീഷിൽനിന്നു സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ള മറ്റൊരു രൂപം ബ്രൗണിംഗിന്റെ നാടകീയ ആത്മഗതമാണ്. ഇത് ആശാസ്വതമായ ഒരു പ്രസ്ഥാനമാണ്. പക്ഷേ, മനുഷ്യസ്വഭാവത്തിന്റെ ഊടെടുത്തിട്ടുള്ള മർമ്മജ്ഞനാർക്കുമാത്രമേ ഇതുകാര്യക്ഷമമായി പ്രയോഗിക്കാനാവൂ. കായംകുളം കൊച്ചുണ്ണി ഒരു കവർച്ചയ്ക്കു പുറപ്പെടുന്നതിനു മുമ്പു ചെയ്യുന്ന ഒരു ആത്മഗതം. അല്ലെങ്കിൽ രാമനാഥംപിള്ളയുടെ രാജദ്രോഹാലോചന. അല്ലെങ്കിൽ കുഞ്ചൻനമ്പ്യാർ ഒരു തുള്ളൽപ്പാട്ടു കഴിഞ്ഞു വിശ്രമിക്കുമ്പോഴുള്ള മനോഗതി. അല്ലെങ്കിൽ എഴുത്തച്ഛന്റെ അച്ഛൻ രാത്രി മുററത്തിറങ്ങി ഗ്രഹനില നോക്കുമ്പോൾ മനസ്സിലുണ്ടാകുന്ന വിചാരപരമ്പര. ഇങ്ങനെ ഓരോ ഘട്ടങ്ങൾ സങ്കല്പിച്ചു കവിതയെഴുതുവാൻ കഴിവുള്ളവർ അതിനു ശ്രമിക്കട്ടെ!

സാഹിത്യപ്രണയികളുടെ ഗാഢമായ പരിചിന്തത്തിനു വിഷയീഭവിക്കേണ്ട ഒന്നാണ് ഇന്നത്തെ നമ്മുടെ നാടകവേദി. സർവലോകരാലും ആദരണീയമായ ഒരു നാട്യകലാസമ്പത്തുള്ള കേരളത്തിൽ ഇന്നത്തെ നാടകങ്ങളുടെ അവസ്ഥ എങ്ങനെയാണെന്ന് പറഞ്ഞാൽ അനുനാട്ടുകാർ വിശ്വസിക്കുകയില്ല. നമ്മുടെ പൂർവികവും അർവാചീനവും ആയ സംസ്കാരത്തിന് ഒട്ടും യോജി

കാത്തതരത്തിലാണ് നമ്മുടെ നാടകവേദി. തമിഴ് ചിത്രങ്ങൾ പ്രദർശിപ്പിക്കപ്പെടുമ്പോൾ നമ്മുടെ സിനിമാ ഹാളുകളിൽ തിങ്ങിക്കൂടുന്ന ആളുകളുടെ വാസനാഗതി ആലോചിച്ചാൽ ആശ്ചര്യം തോന്നും. ഹോളിവുഡ് ഡിൻറെ ദുഷിച്ച വശങ്ങൾ കണ്ണുമടച്ച് അനുകരിച്ചും, പുരാണങ്ങളെ ഔചിത്യലേശമില്ലാതെ അലങ്കോലപ്പെടുത്തിയും നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള തമിഴ് ചിത്രങ്ങൾ കാണാനാണ് നമ്മുടെ ജനങ്ങൾ ഓടിക്കൂടുന്നത്. തമിഴ് ചിത്രങ്ങൾ കരിതേയ്ക്കാത്ത ഒരു പുരാണപുരുഷനും അവശേഷിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നു തോന്നുന്നില്ല. ഒരു ദൃഷ്ടാന്തം മതി. നാരദമഹർഷി പുരാണകവികളുടെ കല്പനാവൈഭവത്തിന് മകുടോദാഹരണമാണ്. അത്യന്തം ആലോചനാമൃതമായ ഒരു സ്വഭാവവിശേഷമാണ് ആ പാത്രത്തിനുള്ളത്. നിഷ്പന്നമായ വിഷ്ണുഭക്തി, സമ്മോഹനമായ ഗാനാമൃതം, പ്രശാന്തമായ തപോവീര്യം, സമഞ്ജസമായ ഹാസ്യപ്രസക്തി, ത്രിലോകസഞ്ചാരത്തിൽ കൗതുകം ഇവയാണ് ആ മഹർഷിവര്യൻറെ ഗുണങ്ങൾ. എന്നാൽ തമിഴ് സൂക്രീനിൽ കാണുന്ന കൃടവഡ്ഡിനാരദന്മാരെയോ പെൺനാരദന്മാരെയോ കണ്ടാൽ ഇതു വല്ലതും തോന്നുമോ ?

നമ്മുടെ നാടകങ്ങളുടെ വൈകല്യത്തിനു കാരണം പ്രേക്ഷകന്മാരുടെ വാസനാവൈകല്യമാണെന്നു പറയുന്നതിൽ വാസ്തവമില്ലെന്നില്ല. ദുഷിച്ച ഒരു വാസനയിൽ തഴച്ചു വളർന്നവരാണ് പ്രേക്ഷകസംഘത്തിൽ അധികം പേരും.

പ്രേക്ഷകന്മാരുടെ വാസനയാണ് നാടകത്തെ രൂപവത്കരിക്കുന്നതെന്നുള്ളതിന് ഒരു മറുവശമുണ്ട്. നാടകകർത്താവാണ് പ്രേക്ഷകരുടെ വാസനയെ രൂപവത്കരിക്കുന്നത്. മഹാനായ ഒരു കവി ബഹുജനങ്ങളുടെ വാസനയെ കാലക്രമത്തിൽ വശീകരിക്കാതിരിക്കയില്ല. വേഡ്സ് വർത്ത്, ഇബ്സെൻ മുതലായവർ ദൃഷ്ടാന്തങ്ങളാണ്. അതുകൊണ്ട് ഇന്നത്തെ പൊതുജനവാസന എങ്ങനെയിരുന്നാലും മതിമാന്മാരും ആശയ

നമ്പന്തരമായ നാടകകർത്താക്കൾ ഉത്തമമായ നാടകങ്ങൾ രചിച്ചു പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നതായാൽ, ക്രമേണ, ജനങ്ങളുടെ വാസന താനേ സംസ്കരിക്കപ്പെട്ടുകൊള്ളും.

0

ചിത്രകലയും കാവ്യകലയും

സുകുമാരകലകളുടെയെല്ലാം ലക്ഷ്യം ഒന്നുതന്നെ. സത്യത്തേയും നന്മയേയും സൗന്ദര്യത്തേയും ഏകീകരിക്കുന്ന സംസ്കാരമൂല്യത്തെ കലാകാരന്റെ വ്യക്തിമുദ്രയോടുകൂടി ഉചിതരൂപങ്ങളിൽ ആവിഷ്കരിക്കുക - ഇതാണ് അവയുടെയെല്ലാം പരമോദ്ദേശ്യം. ഏതു കലയ്ക്കാണ് മേന്മയെന്നുള്ളത് ഒരു തീരാവാദമാണ്. സാഹിത്യത്തിനാണ് ഉൽക്കർഷമെന്നു സാഹിത്യകാരൻ പറയും: ചിത്രകലയ്ക്കാണ് മേന്മ കൂടുതലെന്നു ചിത്രകാരനും പറയും. മനുഷ്യവർഗ്ഗത്തിന്റെ നിയമകർത്താവും സംസ്കാരത്തിന്റെ മുന്നോടിയുമാണു കവി എന്നു ഷെല്ലി പറയുന്നു. നേരേമറിച്ച് ലിയോണാർഡോ (Leonardo da Vinci) പറയുന്നത് ഇപ്രകാരമാണ്; "ചിത്രകലയെ അധികഷേപിക്കുന്നവർ പ്രപഞ്ചത്തെ കുറ്റിച്ചുള്ള മൗലികവും ഉൽക്കർഷ്ടവുമായ ഒരു ആദർശത്തെയാണ് അധികഷേപിക്കുന്നത്. ചിത്രകല പ്രകൃതിയുടെ പൂർത്തി അഥവാ, പൗർത്തി ആണെന്നു പറയാം. ആസ്തിക്യമുള്ള ഏതും പ്രകൃതിയിൽനിന്നു ജനിച്ചതാണ്. പ്രകൃതിയുടെ സന്താനമായ മനുഷ്യന്റെ സർഗ്ഗവിശേഷമാണ് ചിത്രകല. അതുകൊണ്ടാണ് ഞാൻ പറയുന്നത്, ചിത്രകല പ്രകൃതിയുടെ പൗർത്തിയും ഈ ശ്വരന്റെ സംബന്ധിയുമാണെന്ന്. ചിത്രകലയെ അ

പലപ്പോഴും പലപ്പോഴും പ്രകൃതിയെയാണ് അപലപ്പിക്കുന്നതും.''

ഏതു കലയ്ക്കാണ് ഉൽക്കർഷമെന്നുള്ള വിതരണ ഡാവാദത്തിൽ പ്രവേശിക്കുന്നതിനേക്കാൾ നല്ലത് ഉപകരണവൈജാത്യത്താൽ ഒരോ കലയ്ക്കും സിദ്ധമാകുന്ന ഗുണവിശേഷമെന്നാണെന്ന് അന്വേഷിക്കുകയാകുന്നു. ശബ്ദാർത്ഥ രൂപമായ കാവ്യത്തിനു സാധിക്കാത്ത ചില കാര്യങ്ങൾ വർണ്ണനാരൂപമായ ചിത്രകലയ്ക്കു പ്രകാശിപ്പിക്കുവാൻ കഴിയും. കാവ്യം ഏതെങ്കിലുമൊരു ഭാഷയിൽ കൂടുങ്ങിക്കിടക്കുന്നതുകൊണ്ട് ആ ഭാഷ സംസാരിക്കുന്ന ആളുകൾക്കു മാത്രമേ അതു പ്രയോജനപ്പെടുന്നുള്ളൂ. എന്നാൽ ചിത്രകാരന്റെ ഭാഷ സാർവ്വജനീനമാണ്. കണ്ണുള്ളവർക്കെല്ലാം അതു നിഷ്പ്രയാസം ഗ്രഹിക്കാം. ഡാൻറിയുടെ കവിത ഇറ്റാലിയൻഭാഷ പഠിച്ചിട്ടുള്ളവർക്കു മാത്രമേ ആസ്വദിക്കുവാൻ സാധിക്കുകയുള്ളൂ. എന്നാൽ റഫേലിന്റെയും ലിയോണാർഡോവിന്റെയും ആലേഖ്യവൈദഗ്ദ്ധ്യം മനസ്സിലാക്കുവാൻ ഇറ്റാലിയൻ പഠിക്കേണ്ട. ചിത്രകലയ്ക്കുള്ള സാർവ്വത്രികത്വം യാതൊരു ഭാഷയ്ക്കും ലോകത്തിൽ കൈവന്നിട്ടില്ല.

ഉപകരണവിശേഷംകൊണ്ടു ചിത്രകലയ്ക്കു സംഭവിച്ചിട്ടുള്ള ഒരു ന്യൂനത കാലപരിമിതിയാണ്. ഒരേ ഒരു നിമിഷം മാത്രമേ ഒരു ചിത്രത്തിൽ പ്രകാശിപ്പിക്കുവാൻ നിവൃത്തിയുള്ളൂ. കവിക്ക് കാലപാരതന്ത്ര്യമില്ലാത്തതുകൊണ്ട്, ഒരു കഥ ആദ്യം മുതൽ അവസാനം വരെ കാലക്രമത്തിലോ മറിച്ചോ പ്രതിപാദിക്കുവാൻ അയാൾക്കു പൂർണ്ണസ്വാതന്ത്ര്യമുണ്ട്. എന്നാൽ ചിത്രകാരന് ആ കഥയിലുള്ള ഒരു വിശിഷ്ടനിമിഷത്തിലെ അനുഭവം മാത്രം തിരഞ്ഞെടുക്കുകയേ നിർവാഹമുള്ളൂ. നൈമിഷികമായതിനെ അയാൾ കലാരൂപത്തിൽ ശാശ്വതപ്രായമാക്കുന്നു. കാവ്യത്തിലെ പാത്രങ്ങൾ കാലപരിണാമമനുസരിച്ചു വ്യഭിചിക്ഷയങ്ങൾ പ്രാപിക്കുമ്പോൾ ചിത്രകാരന്റെ പാത്രം കാലശതീകരതീ

തമായി നിലകൊള്ളുന്നു. ഇക്കാര്യത്തിൽ ചിത്രകലയ്ക്കും ശില്പകലയ്ക്കും സാധർമ്മ്യമുണ്ട്, ഒരു വന്ദനശില്പത്തെ നോക്കി കീററ്സ് (Keats) എന്ന ആംഗലകവി പറഞ്ഞിട്ടുള്ളത് ഇവിടെ സ്മരണീയമാണ്. പ്രേയസിയെ ചുംബിക്കുവാനായുന്ന കാമുകനെ നോക്കി കവി പറയുകയാണ്: “അല്ലയോ കാമുകാ, നിന്റെ ലക്ഷ്യത്തോടു നീ വളരെ അടുത്തിട്ടുണ്ടെങ്കിലും നിനക്ക് ഒരിക്കലും, ഒരിക്കലും അവളെ ചുംബിക്കുവാൻ സാധിക്കയില്ല. എന്നാലും വിഷാദപ്പെടേണ്ട. നിനക്ക് അഭീഷ്ടസിദ്ധിയുണ്ടാവുകയില്ലെങ്കിലും അവളുടെ സൗന്ദര്യം മാഞ്ഞുപോകയില്ല. നീയെന്നും ഇങ്ങനെ സ്നേഹിക്കയും അവളെന്നും ലാവണ്യവതിയായിരിക്കയും ചെയ്യും.” ശില്പത്തിലെ രൂപങ്ങളെക്കുറിച്ച് ചെറുപോലെ ചിത്രകലയെക്കുറിച്ചും ഈ പ്രസ്താവം സാധുവാണ്. നാനൂറുകൊല്ലത്തോളം പ്രായമുള്ള മോണാ ലിസാ (Mona Lisa) ഇന്നും യുവതിയാണ്. അവളുടെ ആ കള്ളപ്പുഞ്ചിരി ഇന്നും മാഞ്ഞുപോയിട്ടില്ല. എന്നാൽ ആ പുഞ്ചിരി അവിടെ വരാനുള്ള കാരണമെന്തെന്നോ അതിനു മുൻപും പിൻപും ആ മുഖത്ത് ഏതെല്ലാം ഭാവവിശേഷങ്ങൾ സ്മൂരിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നോ നമുക്കറിയാൻ യാതൊരു മാർഗ്ഗവുമില്ല. ഒരു കവിതയിലാണെങ്കിൽ ഇവയെല്ലാം വിശദീകരിക്കുവാൻ സൗകര്യമുണ്ട്.

ചിത്രകലയും കാവ്യകലയും തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസത്തെപ്പറ്റി പ്രസിദ്ധ ജർമ്മൻനിരൂപകനായ ലെസ്സിങ് (Lessing) പ്രസ്താവിച്ചിട്ടുള്ളത് ഇവിടെ ഉദ്ധരിക്കാം: “ചിത്രത്തിന്റെ ഭാഷ സ്ഥലത്തിൽ നിലകൊള്ളുന്ന രേഖകളും വർണ്ണങ്ങളുമാണ്. കാവ്യത്തിന്റെ ഭാഷയാകട്ടെ കാലത്തിൽ നിലകൊള്ളുന്ന അർത്ഥവത്തായ ശബ്ദസമൂഹമാണ്. വസ്തുവും ഛായയും തമ്മിൽ പരസ്പരബന്ധമുണ്ടെന്നും അവ ഒരേ സാമാന്യനിയമത്തിനു വിധേയമാണെന്നുമുള്ളതു തർക്കമറ്റ സംഗതിയായതുകൊണ്ട്, ഏകകാലത്തു നിലകൊള്ളു

ന്ന ഛായകൾ, ഏകകാലത്തു നിലകൊള്ളുന്ന വസ്തുക്കളെ, അഥവാ, ഏകകാലത്തിലുള്ള അംശങ്ങൾ ചേർന്ന വസ്തുക്കളെ മാത്രമേ പ്രതിബിംബിക്കയുള്ളൂ. കാലക്രമത്തിനുള്ള ഛായകൾ കാലക്രമത്തിൽ സംഭവിക്കുന്ന വസ്തുതകളെ, അഥവാ, കാലക്രമത്തിൽ സംഭവിക്കുന്ന അംശങ്ങൾ ചേർന്നുള്ള വസ്തുതകളെ മാത്രമേ പ്രതിപാദിക്കയുള്ളൂ. സ്ഥലനിബദ്ധമായി നിലകൊള്ളുന്ന വസ്തുക്കൾ ജഡങ്ങളാണ്. തന്മൂലം ദൃശ്യമായ ഗുണങ്ങളോടുകൂടിയ ജഡങ്ങളാണു ചിത്രകലയുടെ പ്രതിപാദ്യവിഷയം. നേരേ മറിച്ചു കാലക്രമത്തിലുള്ള വസ്തുതകൾ, അഥവാ, കാലക്രമത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന അംശങ്ങൾ ചേർന്നുള്ള വസ്തുതകൾ സംഭവങ്ങൾ എന്നു വിളിക്കപ്പെടുന്നു. തന്നിമിത്തം സംഭവങ്ങളാണ് കാവ്യത്തിനു പ്രത്യേകം പ്രതിപാദ്യമായ വിഷയം. എന്നാൽ എല്ലാ ജഡങ്ങളും സ്ഥലത്തിൽ മാത്രമല്ല, കാലത്തിലും നിലകൊള്ളുന്നുണ്ട്. കാലക്രമത്തിലുള്ള അവയുടെ നിലനില്പിന്റെ ഓരോ നിമിഷത്തിലും അവ മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഗുണവിശേഷങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുത്തുകയും പരിതഃസ്ഥിതികളോടുള്ള അവയുടെ ബന്ധം വ്യത്യാസപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. മാറിമാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഓരോ ഭാവവും നൈമിഷികമായ ഓരോ ബന്ധവും കഴിഞ്ഞുപോയ ദൈവസ്ഥയിൽനിന്നു ഉല്പന്നമാകുകയും അടുത്തു വരുന്ന അവസ്ഥയ്ക്കു കാരണമായിത്തീരുകയും ചെയ്യുന്നു. അതുകൊണ്ടു ചിത്രകലയ്ക്കു വിഷയമാകുന്ന പരിമിതവും നൈമിഷികവുമായ ആ ഭാവം കാലക്രമത്തിൽ സംഭവിക്കുന്ന പല ഭാവങ്ങളുടെ കേന്ദ്രമാണെന്നു പറയാം. ഇപ്രകാരം ചിത്രകലയ്ക്കും സംഭവങ്ങളെ വ്യജ്ഞിപ്പിക്കുവാൻ കഴിയും. പക്ഷേ, ഇത് വസ്തുക്കളുടെ ക്ഷണഭംഗുരമായ അവസ്ഥയിൽനിന്നും അവസ്ഥാന്തരങ്ങളെപ്പറ്റിയുള്ള സാമാന്യജ്ഞാനത്തിന്റെ സൂചനയിൽനിന്നും സാധിക്കുന്ന പരോക്ഷമായ ഒരു വ്യഞ്ജനം മാത്രമേ

ണ്. നേരെമറിച്ച് സംഭവങ്ങൾക്കുസ്പാതസ്സീഭ്യവും, അവിഭക്തവുമായ അസ്തിത്വമില്ല. അവ ജീവികളോടു ഗാഢമായി ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ഈ ജീവികൾ ജഡികളാണെങ്കിൽ കാവ്യത്തിന് അവയുടെ ജഡികരൂപങ്ങൾ വർണ്ണിക്കേണ്ടതായിവരുന്നു. എന്നാൽ, ഈ വർണ്ണന നേരിട്ടുള്ള വർണ്ണനയല്ല. ചലനത്തെയോ സംഭവങ്ങളിലുള്ള അവസ്ഥാന്തരങ്ങളേയോ വർണ്ണിക്കുമ്പോൾ ജഡികാവസ്ഥകളെ കാവ്യത്തിൽ പരോക്ഷമായി സൂചിപ്പിക്കുക മാത്രമാണു കവി ചെയ്യുന്നത്.”

ലെസ്സിംഗിന്റെ ഈ വ്യതിരേകത്തിൽ നിന്നും നാം മനസ്സിലാക്കേണ്ടതു കാവ്യത്തിനും ചിത്രത്തിനും വിഭിന്നമണ്ഡലങ്ങളുണ്ടെന്നാണ്. കാലക്രമത്തിൽ ചലിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന വസ്തുതകളാണു കാവ്യത്തിനു പ്രത്യേകമായുള്ള പ്രതിപാദ്യമണ്ഡലം. സ്ഥാനിബദ്ധമായ നിശ്ചലാവസ്ഥകളെ കാവ്യത്തിനു വർണ്ണിക്കുവാൻ സാധിക്കുകയില്ലെന്നല്ല ഇപ്പറഞ്ഞതിന്റെ അർത്ഥം. പക്ഷേ, കാവ്യം അതിനു പുറപ്പെടുന്നപക്ഷം ചിത്രകലയോടു മത്സരിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഈ മത്സരത്തിൽ കാവ്യം പരാജയമടയുകയേയുള്ളൂ. നിശ്ചലാവസ്ഥയുടെ വർണ്ണനയിൽ എത്രവന്നാലും ചിത്രത്തിനുള്ള സ്ഫുടതയും യാഥാർത്ഥ്യപ്രതീതിയും കാവ്യത്തിനുണ്ടാകയില്ല. വള്ളത്തോളിന്റെ പ്രസിദ്ധമായ ഒരു തൂലികാചിത്രം നോക്കുക :

“ആലസ്യമാണു മുഖമൊട്ടു കുനിച്ചു വേർത്ത-
 ഫാലസ്ഥലം മുദുകരത്തളിർകൊണ്ടു താങ്ങി
 ചേലഞ്ചിമിന്നുമൊരുവെൺകുളിർകൽത്തറയ്ക്കു-
 മേലങ്ങു ചാരുമുഖി ചാരിയിരുന്നിടുന്നു.”

വാക്കുകൾകൊണ്ടു വരയ്ക്കാവുന്നത്രയും സ്ഫുടമായി കവി ഈ ചിത്രം വരച്ചിട്ടുണ്ട്; ശരിതന്നെ. എന്നാൽ ഈ നിശ്ചലാവസ്ഥ ചിത്രീകരിക്കുവാൻ വർണ്ണങ്ങൾക്കു രേഖകൾക്കുമാണു കൂടുതൽ കഴിവു

ഉള്ളത്. വാസവദത്ത ആദ്യം പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ആ ഇരിപ്പിന്റെ വർണ്ണനയിലും, മിക്കമഹാകാവ്യങ്ങളിലും കാണുന്ന പ്രത്യംഗവർണ്ണനകളിലും “നിറഞ്ഞ പീലികൾ നിരക്കവേ കൂത്തി” എന്നു തുടങ്ങുന്ന ശ്രീകൃഷ്ണവർണ്ണനയിലും, കവി ചിത്രകാരനെ വെല്ലുവിളിക്കയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഈ മത്സരത്തിൽ ചിത്രകാരനല്ല തോൽക്കുവാനെളുപ്പം. അതിന്റെ കാരണം കവിയുടെ പോരായ്മകയെന്നമല്ല; നേരേമറിച്ചു, പ്രതിപാദ്യവിഷയത്തിന്റെ നിശ്ചലാവസ്ഥയാണ്. സ്ഥലനിബദ്ധമായ ഒരു കലാരൂപത്തെ നാമെങ്ങനെയാണു ഗ്രഹിക്കുന്നത്? ആദ്യം നാം ആ കലാരൂപത്തിന്റെ അംശങ്ങളും അനന്തരം ആ അംശങ്ങളുടെ പരസ്പരസംയോഗവും പരിശോധിക്കുന്നു. ഒടുവിൽ ആ രൂപത്തെ നാം സാക്ഷ്യേണ അവലോകനം ചെയ്ത് അഭിനന്ദിക്കുന്നു. ഈ മൂന്നു വ്യാപാരങ്ങളും നമ്മുടെ നേത്രേന്ദ്രിയംകൊണ്ട് ഒരു നിമിഷത്തിൽ സാധിക്കുന്നതിനാൽ ഇവ മൂന്നും ഒരേയൊരു വ്യാപാരമായി നമുക്കനുഭവപ്പെടുന്നു. ഈ ഏകീഭാവം കാവ്യത്തിൽ സാധ്യമല്ല. തുടർച്ചയായി ചെയ്യപ്പെടുന്ന ഒരു വർണ്ണനയിലെ വിവിധാംശങ്ങളെ സംയോജിപ്പിച്ച് ഏകീകൃതമായ ഒരു ചിത്രത്തെ സങ്കല്പിക്കുവാൻ അനുവാചകന്റെ ബുദ്ധിക്ക് ഒട്ടേറെ ക്ലേശമുണ്ട്. ഒരംശം ഗ്രഹിച്ചുകഴിയുമ്പോൾ മറെറൊരംശം വിസ്മൃതകോടിയിലോ അദ്ധ്യവിസ്മൃതകോടിയിലോ ആണ്ടുപോകുന്നു. അതുകൊണ്ടാണ് ചിത്രകലയെ അപേക്ഷിച്ചു കാവ്യത്തിലെ നിശ്ചലാവസ്ഥകളുടെ തൂലികാവർണ്ണന വേണ്ടത്ര ഏകീഭൂതവും പ്രസംപഷ്ടവുമല്ലാതെ വരുന്നത്.

ഈ തത്ത്വം മഹാകവികൾക്കു നല്ല നിശ്ചയമുണ്ടായിരുന്നുവെന്നുള്ളതിനു ധാരാളം ലക്ഷ്യങ്ങളുണ്ട്. ശാകുന്തളത്തിലെ അശ്വവർണ്ണനയും മറ്റും ഇതിനു ദൃഷ്ടാന്തമാണ്. അക്കില്ലസ്സി (Achille-) ന്റെ ‘പരിച’ ഹോമർ വർണ്ണിക്കുന്നതു മറെറൊരു ദൃഷ്ടാന്തമാണ്.

ആ പരിച മുൻപിൽ വെച്ചുകൊണ്ട് അതിന്റെ ഭിന്നഭിന്നാംശങ്ങളെ വർണ്ണിക്കുകയല്ല അദ്ദേഹം ചെയ്തിട്ടുള്ളത്. അപ്രകാരം ചെയ്തിരുന്നെങ്കിൽ ആ വർണ്ണന അസ്പഷ്ടവും നിർജ്ജീവവുമായിപ്പോകുമായിരുന്നു. എന്നാൽ ഹോമർ ആ പരിചയുടെ നിർമ്മാണചരിത്രം കാലക്രമത്തിൽ വർണ്ണിക്കുകയാണു ചെയ്യുന്നത്. നാം കാണുന്നതു പരിചയേല്ല, ഒരു ദിവ്യശില്പി ആ പരിചയെ നിർമ്മിക്കുന്നതാണ്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചുറ്റികയുടെ ശബ്ദം നാം കേൾക്കുന്നു. അസംസ്കൃതമായ ലോഹം ചുറ്റികയുടെ അടികൊണ്ടു നമ്മുടെ മുൻപിൽ തെളിഞ്ഞുതെളിഞ്ഞുവരുന്നു. ആ പരിചയിൽ വാർത്തിട്ടുള്ള വിശിഷ്ടരൂപങ്ങൾ നമ്മുടെ മുൻപിൽ ഉയർന്നുയർന്നുവരുന്നു. അങ്ങനെ ആ പരിച, നാം നോക്കിനിലക്കെത്തന്നെ, ക്രമേണ പൂർണ്ണരൂപം കൈകൊള്ളുന്നു.

മഗ്ദലനമറിയം ക്രിസ്തുനാമനെ സമീപിക്കുന്ന ഘട്ടം ഉചിതവർണ്ണനയുടെ മറ്റൊരു ദൃഷ്ടാന്തമാണ്. നിശ്ചലമായ ഒരു ചിത്രമല്ല കവി ഇവിടെ വരച്ചിട്ടുള്ളത്. ഒരു നദി സമുദ്രത്തെ പ്രാപിക്കുമ്പോൾ കടന്നുപോകുന്ന ഭൂവിഭാഗങ്ങളുടെ വൈവിധ്യം, മഗ്ദലനമറിയത്തിന്റെ ഭാവവിശേഷങ്ങൾ വർണ്ണിച്ചിരിക്കുന്നതിലും കാണാം.

'നളിനി'യിൽനിന്നു വേറൊരു ദൃഷ്ടാന്തമെടുക്കാം:

“ഒറ്റയായിടകുരുങ്ങിവാച്ച തൻ
 കുറവാർകൃഴലു തൽപദങ്ങളിൽ
 ഉറരാഗമൊടടിഞ്ഞുകാൺകയാൽ
 മുറ്റുമോർത്തു കൃത്യകൃത്യയെന്നവര.
 ഉന്നിനിന്നു ചെറുതുംകര്യത്തിനാൽ
 ധന്യയെപ്പുനരനുഗ്രഹിച്ചുടൻ,
 പിന്നിലാഞ്ഞവളെ ഹസ്തസംജ്ഞയാ-
 ലുന്നമിപ്പതിനുമോതിനാൻ യമി.
 സ്പഷ്ടമാജ്ഞയതിനാലെ പൊങ്ങിയും

നഷ്ടചേഷ്ടത കലർന്നു തങ്ങിയും
 കഷ്ടമായവിടെനിന്നെന്നീറുതേ
 ഭൃഷ്ടയത്നദയനീയയായവരും.
 മാറിൽനിന്നുടനിഴിഞ്ഞ വലക്കലം
 പേറിയാശു പദരേണുതൊട്ടവരും
 കൂറോടും തലയിൽവെച്ചു, സാദരം
 മാറിനിന്നു യമിതന്നെ നോക്കിനാരും."

ഇവിടെയും മാറിമാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഭാവവ്യത്യാസങ്ങളാണു നാം കാണുന്നത്. കവിത ഒരേദത്തും തങ്ങി നില്ക്കുന്നില്ല.

ചലനമാണ് കവിതയുടെ ജീവൻ. അതു ചിലപ്പോൾ മണ്ഡവു ചിലപ്പോൾ ശീഘ്രവുമായിരിക്കാം. എന്നാൽ അതൊരു തടാകമായിപ്പരിണമിച്ചാൽ കവിത അതിന്റെ വിശിഷ്ടസ്വഭാവം കൈവെടിയുകയും ചിത്രകലയുടെ മണ്ഡലത്തിൽ പ്രവേശിക്കുകയാണു ചെയ്യുന്നത്. വാസവദത്തയുടെ വർണ്ണനയെക്കുറിച്ച്, "ഇതു ചിത്രത്തിലെഴുതിയതുപോലെയിരിക്കുന്നു" എന്നു ചിലർ പ്രശംസിച്ചു കേട്ടിട്ടുണ്ട്. അതേ! ചിത്രത്തിലെഴുതിയതുപോലെ ഇരിക്കുന്നു; പക്ഷേ, ചിത്രത്തിലെഴുതിയതല്ല. ചിത്രത്തിൽ എഴുതിയിരുന്നെങ്കിൽ വാസവദത്തയുടെ പംകുറേക്കൂടി സ്പഷ്ടവും യാഥാർത്ഥ്യപരീതി ജനിപ്പിക്കുന്നതാകുമായിരുന്ന—അതായത്, കമാരനാശാൻ കവിതയിൽ എത്രമാത്രം പ്രാവീണ്യമുണ്ടോ അത്രമാത്രം പ്രാവീണ്യം ചിത്രകലയിൽ സമ്പാദിച്ചിട്ടുള്ള ഒരാരും ആ ചിത്രം വരച്ചിരുന്നതെങ്കിൽ !

കവിതയുടെ സ്വകീയമണ്ഡലത്തിൽ ചിത്രകലയ്ക്ക് അതിനോടു കിടപിടിക്കുവാൻ സാധിക്കുന്നതല്ല കവിക്ക് ദൃശ്യലോകവും അദൃശ്യലോകവും ഒന്നുപോലെ സ്വാധീനമാണ്. അത്രതന്നെയല്ല, അദൃശ്യമായ മാനസിക ലോകത്തിലാണ് അതു മിക്കപ്പോഴും സ്വച്ഛന്ദം വിഹരിക്കുന്നത്. ദൃശ്യലോകത്തിന്റെ പരിമിതിക്കുള്ളിൽ ഒതുങ്ങിക്കിടക്കുന്ന ചിത്രകാരനു കവി

യുടെ ഭാവനാലോകത്തിൽ പ്രവേശിക്കുകസാദൃശ്യമല്ല. ചിത്രകാരന്മാർ കലാപനാവൈഭവത്തേക്കാൾ പ്രയോഗ സാമർത്ഥ്യമാണ് കൂടുതൽ വേണ്ടത്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ വിഷയം നൂതനമായിരിക്കണമെന്നില്ല. മിക്ക ചിത്രകാരന്മാരും കവികളിൽനിന്ന് ആശയം സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളതായിക്കാണാം. ഇത് അവർക്കൊരു പോരായ്മയല്ല. സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്ന ആശയത്തിനനുതങ്ങളുടെ പ്രയോഗപാടവംകൊണ്ടു ജീവൻ നൽകുകയാണ് അവരുടെ മുഖ്യ കർത്തവ്യം. എന്നാൽ, ഒരു കാവ്യത്തിൽ വാഗർത്ഥങ്ങളുടെ പ്രയോഗവൈചിത്ര്യത്തേക്കാൾ ഒട്ടും അപ്രധാനമല്ലാത്ത ഒരു കാര്യമാണ് കവികലാപനയുടെ നൂതനത്വം. ഒരു ചിത്രത്തെ ഉപജീവിച്ചു കവിയെഴുതുന്നതു കവിക്കൊരു പോരായ്മയാണ്, ചിത്രകാരൻ സാമാന്യേ പ്രഖ്യാതമായ ഇതിഹാസങ്ങളേയും ചരിത്രങ്ങളേയും സുജ്ഞാതമായ പ്രകൃതിവിലാസങ്ങളേയുമാണ് തന്റെ തൂലികയ്ക്കു വിഷയമാക്കുന്നത്. എന്നാൽ, ഒരു കവിക്ക്, മുമ്പ്, ആരുംകേട്ടിട്ടില്ലാത്ത വിഷയത്തെ സ്വസങ്കല്പത്തിൽനിന്ന് ആവിഷ്കരിക്കുവാനുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യമുണ്ട്. വിഷയത്തിന്റെ നൂതനത്വം ചിത്രത്തിന് ഒരു വിപ്ലവവും കവിയ്ക്ക് ഒരു ഭൂഷണവുമത്രെ. അരിസ്റ്റോട്ടിൽ തന്റെ ശിഷ്യനായ ഒരു ചിത്രകാരനോട് അലക്സാണ്ടറിന്റെ ജീവചരിത്രത്തിലെ സംഭവങ്ങളെ വിഷയീകരിച്ചു ചിത്രങ്ങൾ എഴുതാൻ ഉപദേശിച്ചതായി ഒരു ഐതിഹ്യമുണ്ട്. അലക്സാണ്ടറിന്റെ ജീവചരിത്രം പ്രഖ്യാതമായതുകൊണ്ടായിരിക്കണം അദ്ദേഹം അപ്രകാരം ഉപദേശിച്ചത്.

മാനാഷികവും അതിമാനുഷികവുമായ കഥാപാത്രങ്ങൾ ഇടകലർന്നുള്ള ഒരു സംഭവം കവിതയ്ക്കു വിഷയമാകാമെങ്കിലും ഒരുചിത്രകാരന് അതു സ്വീകരിക്കുവാൻ നിവൃത്തിയില്ല. രാമാവനയുദ്യം സമജ്ഞസമായി എന്തു ചിത്രത്തിലാണു പ്രകാശിപ്പിക്കുവാൻ കഴിയുക? പത്തു തലയുള്ള രാക്ഷസന്മാരേയും, നാലുത

ലയുള്ളദേവന്മാരെയും, ആയിരം കണ്ണുള്ളദേവന്മാരെയും നമുക്കു കവിയുടെ ഭാവനയിൽക്കൂടി ദർശിക്കാം. പക്ഷേ, ഒരു ചിത്രത്തിൽ ഈ പാത്രങ്ങൾ സ്ഥൂലരൂപം കൈക്കൊള്ളുമ്പോൾ കവിതയിൽനിന്നുളവാകുന്ന അനുഭവമല്ല നമുക്കുണ്ടാകുന്നത്. അനേകംപേർക്ക് ഇളക്കുവാൻപോലും സാധിക്കാത്ത ഒരു വലിയ കല്ല് ഒരു ദേവി (Minerva) പൊക്കിയെടുത്ത് എറിയുന്നതും ആ എറുകൊണ്ടു യുദ്ധദേവനായ മാർസ് (Mars) നിലംപതിച്ച് ഏഴേക്കർ സ്ഥലം മുഴുവൻ വ്യാപിച്ചുകിടക്കുന്നതും ഹോമർ വർണ്ണിക്കുന്നുണ്ട്. ആ ദേവിയെ എങ്ങനെയാണു ചിത്രത്തിലെഴുതുക? കല്ലിന്റെ വലിപ്പമനുസരിച്ചു ദേവിയുടെ വലിപ്പം കൂട്ടിയാൽ ദേവിയുടെ ആകൃതി ബീഭത്സമാകുമെന്നു മാത്രമല്ല, ആ സംഭവം അത്ഭുതാവഹമല്ലാതായിത്തീരുകയും ചെയ്യും. നേരേമറിച്ച് ദേവിയെ ഒരു സാധാരണസ്ത്രീയേപ്പോലെ ചിത്രീകരിച്ചാൽ ദേവീരൂപവും കല്ലിന്റെ വലിപ്പവും തമ്മിൽ പൊരുത്തമില്ലാതായിത്തീരും.

എന്നാൽ, കവിതയുടെ സങ്കല്പലോകത്തിൽ ഈ വക പൊരുത്തക്കേടൊന്നുമില്ല. സ്ഥൂലവും സൂക്ഷ്മവും, ദൃശ്യവും അദൃശ്യവും, മാനുഷികവും അതിമാനുഷികവും കാവ്യലോകത്തിൽ പരസ്പരസ്പർദ്ധകൂടാതെ ഒന്നുചേർന്നു വിഹരിക്കുന്നു. ചിത്രകാരന്മാർ ആ ലോകത്തിൽ എത്തിനോക്കുവാൻപോലും സാധിക്കയില്ല.

0

കലയും കാലവും

ഒരു കലാകാരനെ സംവിധാനംചെയ്യുന്ന ശക്തികൾ പലതാണ്. ജന്മസിദ്ധമായ വാസന, പൂർവ്വകലാകാരന്മാരുടെ മാതൃക, അഭ്യാസരീതി, ബഹുജനങ്ങളുടെ രുചിവൈചിത്ര്യം, സാമുദായികാദർശങ്ങൾ, ജീവികാസമ്പാദനപ്രശ്നം—ഇങ്ങനെ പലതും ആലോചിക്കേണ്ടതായിട്ടുണ്ട്. ഇവയിൽ ഏതേതിനാണു പ്രാധാന്യം കല്പിക്കേണ്ടതെന്നു ശാസ്ത്രീയമായി നിർണ്ണയിക്കുക എളുപ്പമല്ല. ഇന്ന കാലത്ത്, ഇന്ന ദേശത്ത്, ഇന്ന കലാകാരൻ ഇന്നയിന്ന വിധത്തിൽ കലാസൃഷ്ടി ചെയ്തതെന്തുകൊണ്ടാണെന്നു പൂർണ്ണമായും അസന്ദിഗ്ദ്ധമായും നിശ്ചയിക്കണമെങ്കിൽ, നമുക്ക് ഇന്നുള്ളതിനേക്കാൾ വളരെയധികം ശാസ്ത്രീയവിജ്ഞാനം വേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. ഇന്നു ശൈശവദശയിലിരിക്കുന്ന പാരമ്പര്യശാസ്ത്രം (Eugenics) ജന്മവാസനയെക്കുറിച്ച് ഒരു തീർപ്പുകല്പിക്കുവാൻ അശക്തമാണ്. അതുകൊണ്ടു കലാകാരന്മാരെ നാം ഇന്നും അനുഗൃഹീതപുരുഷന്മാരെന്നും അമാനുഷപ്രഭാവന്മാരെന്നും വിളിക്കുന്നു. ദുർഗ്ഗാദേവിയോ വീണാദേവിയോ നാവിൽ എഴുന്നള്ളിയതിന്റെ ഫലമായിട്ടാണ് കാവ്യസിദ്ധിയുണ്ടായതെന്നുള്ള അലങ്കാരപ്രയോഗം ഇന്നും സർവസാധാരണമാണ്. ധൃമകേതുക്കളുടെ ആവിർഭാവം ഗണിതശാസ്ത്രത്തിനു വിധേയമല്ലാതാകുന്നകാലത്ത് അതൊരു യദ്യച്ഛരാസംഭവമായി വിശ്വസിക്കപ്പെട്ടിരുന്നതുപോലെ, കലാകാരന്റെ ആവിർഭാവവും ഗവേഷണാതീതമായ ഒരു ആകസ്മികസംഭവമായി ഗണിക്കപ്പെടുന്നതിൽ അത്ഭുതമില്ല.

പക്ഷേ, സുകുമാരകലകളുടെ ചരിത്രം നോക്കുമ്പോൾ അവയുടെ വ്യഭാസവും ക്ഷയവും കേവലം

യാദൃച്ഛരികമല്ലെന്നു വിചാരിക്കുവാൻ ന്യായം കാണുന്നുണ്ട്. സമുദായശരീരം സോസ്മേഷം പ്രവർത്തിക്കുമ്പോൾ മുഖത്തു പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന പ്രസന്നഭാവമാണു കല. നേരെമറിച്ചു, സമുദായഗാത്രം പരിക്ഷീണവും രോഗബാധിതവുമായിരിക്കുന്ന കാലങ്ങളിൽ, അതിന്റെ കലാവദനം ക്ലാനവും അസന്തുഷ്ടവുമായി കാണപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഇങ്ങനെ ഒന്നോ രണ്ടോ തവണ മാത്രമേ കാണുന്നുള്ളുവെങ്കിൽ, അത് യാദൃച്ഛരികമാണെന്നു പറയാം. എന്നാൽ, കലയും കാലവും തമ്മിലുള്ള ഈ ബന്ധം ചരിത്രത്തിൽ അനുസ്യൂതമായി കാണുന്നതുകൊണ്ട്, ഈ ബന്ധത്തിനു ആസ്പദമായ ഏതോ നിയമമുണ്ടായിരിക്കണമെന്ന് അനുമാനം ചെയ്യാതെ തരമില്ല. ചില ദൃഷ്ടാന്തങ്ങൾ പരിശോധിക്കാം.

പാശ്ചാത്യലോകത്തിന്റെ സംസ്കാരപ്രഭവം ഗ്രീസാണെന്നുള്ളതു സർവവിദിതമാണല്ലോ. പുരാതന ഗ്രീസിന്റെ ചരിത്രത്തിൽ ഏറ്റവും പ്രധാനമായ ഘട്ടം പാരസിക്നമാരോടുള്ള യുദ്ധമാണ്. ആ യുദ്ധത്തിൽ ഗ്രീസ് വിജയിയായി. അതോടുകൂടി ഗ്രീസിന്റെ സർവതോമുഖമായ ഉല്ക്കർഷമാരംഭിച്ചു. ഉല്ക്കർഷമെന്നു പറഞ്ഞാൽ മതിയോ ! ഇത്ര ചുരുങ്ങിയ കാലത്തിനുള്ളിൽ ഇത്ര ചെറിയ ഒരു രാജ്യം ഇത്രമാത്രം ഔന്നത്യം പ്രാപിച്ചതായി ചരിത്രത്തിൽ വേറെ ദൃഷ്ടാന്തമില്ല. പെരിക്ലീസിന്റെ സംരക്ഷണയിൽ ആതൻസ്നഗരം ജനാധിപത്യത്തിന്റേയും ചിന്തയുടേയും സംസ്കാരത്തിന്റേയും റാണിയായി പരിലസിച്ചു. വെറും ആട്ടവും പാട്ടുമായി കഴിഞ്ഞിരുന്ന യവന നാടകം ഈസ്തിലസ്സ്, സോഫോക്ലിസ്സ്, യൂറിപ്പിഡിസ്സ് എന്നിവരുടെ വിദഗ്ദ്ധനേതൃത്വത്തിൽ ലോകോത്തരമായ ഒരു കലയായിത്തീർന്നു. ഫിഡിയാസ്സിന്റെ പ്രതിമാശിലപത്തെ അതിശയിക്കുന്ന യാതൊരു ശിലപവും ഇന്നുവരെ ലോകത്തിലുണ്ടായിട്ടില്ല. പോളിഗ്നോട്ടസ്സിന്റെ ചിത്രങ്ങൾ യാതൊന്നും കണ്ടുകിട്ടിയിട്ടില്ലെങ്കിലും. അവ ഫിഡിയാസ്സിന്റെ ശിലപ

ങ്ങൾ പോലെ നിസ്തുലങ്ങളായിരുന്നുവെന്നാണ് അക്കാലത്തുണ്ടായിരുന്നവർ പറയുന്നത്. ചിന്താലോകത്തിലും അഭൂതപൂർവമായ ഉണർവുണ്ടായിരുന്നുവെന്നുള്ളതിന് സോക്രട്ടീസ്, പ്ലേറോ, അരിസ്റ്റോട്ടിൽ എന്നീ പേരുകൾ പറഞ്ഞാൽ മതി; മറു തെളിവൊന്നും ആവശ്യമില്ല. ഈ കലാകാരന്മാരും ചിന്തകന്മാരും അന്നത്തെ ജീവിതത്തിൽ മനസ്സുകൊണ്ടും വാക്കുകൊണ്ടും പ്രവർത്തിക്കൊണ്ടും പങ്കെടുത്ത്, അതിന്റെ സാംസ്കാരികമായ മൂല്യത്തെ സ്വകൃതികളിൽ ശാശ്വതികമായി പ്രതിഷ്ഠിച്ചു. അവർ അന്നത്തെ സമുദായത്തോടു ബന്ധമില്ലാത്ത ഒരു 'ദന്തഗോപുര'ത്തിലല്ല ജീവിച്ചത്. ഈസ്കിലസ്സ്, ഒരു സേനാനായകനായിരുന്നു. സോക്രട്ടീസിനെ ആതൻസിലെ ജനകീയകോടതി ദൈവദ്വേഷത്തിനു വിസ്മൃതപ്പെടുത്താൻ അദ്ദേഹം പ്രതിഭാഗത്തുനിന്നുദ്യമിച്ച തെളിവുകളിലൊന്ന് താൻ ആതൻസിനു സൈനികസേവനം ചെയ്തിട്ടുണ്ടെന്നുള്ളതായിരുന്നു. അവരുടെ കലാജീവിതം സമുദായികജീവിതത്തിന്റെ വിശിഷ്ടമായ ഒരു പ്രസ്ഫുരണമായിരുന്നുവെന്നു ചുരുക്കത്തിൽ പറയാം.

അതിനുശേഷം ഗ്രീസിനു രണ്ടായിരത്തിലധികം വർഷങ്ങളുടെ ചരിത്രമുണ്ട്. പക്ഷേ, ഗ്രീസ് രാഷ്ട്രീയമായും സാമ്പത്തികമായും സാംസ്കാരികമായും അധഃപതിച്ച കാലത്തിന്റെ ചരിത്രമാണത്. മുമ്പു പറഞ്ഞവരോടു കിടപിടിക്കത്തക്ക യാതൊരു പേരും ഈ നീണ്ട കാലപ്രവാഹത്തിലത്രയും കിട്ടുകയില്ല. ഒരു വശത്തു നൂറുകൊല്ലത്തെ ചരിത്രം; മറുവശത്തു രണ്ടായിരംകൊല്ലത്തെ ചരിത്രം. പക്ഷേ, ആ നൂറുകൊല്ലത്തിലാണ് ഗ്രീസ് വാസ്തവത്തിൽ ജീവിച്ചത്.

ഗ്രീസ് പ്രദർശിപ്പിച്ചിടത്തോളം ആഭ്യന്തരചൈതന്യം വിസ്മയിപ്പിക്കുന്നതായ റോമാസാമ്രാജ്യം പ്രദർശിപ്പിച്ചിട്ടില്ല. എന്നാലും ആ സാമ്രാജ്യത്തിന്റെ ചരിത്രം നോക്കുമ്പോൾ അഗസ്റ്റസിന്റെ കാലത്താണ് റോമൻ

സംസ്കാരം ഉച്ചനില പ്രാപിച്ചതെന്നു കാണാം. ജൂലിയസ് സീസർ കീഴ്പ്പെടുത്തിയ ലോകം മുഴുവനും ആഭ്യന്തരകലഹങ്ങൾക്കുശേഷം അഗസ്റ്റസ്സിന്റെ ഛത്രത്തിൻ കീഴിൽ വ്യവസ്ഥാപിതമായപ്പോൾ, രാഷ്ട്രീയമായ ഒന്നതൃത്തിനു കിടന്നൽകുന്ന ഒന്നതൃം കവിതാലോകത്തിലും പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടു. വെർജിലിന്റെ മഹാകാവ്യത്തിനു പ്രേരകമായിരുന്നത് റോമൻസാമ്രാജ്യത്തിന്റെ മഹനീയതയാണ്. ഹോറസ്, ഓവീഡ് മുതലായ കവികൾ പലവിധത്തിൽ ആ സാമ്രാജ്യത്തിന്റെ ജയഭേരി മുഴക്കി. അതിനു മുമ്പോ പിമ്പോ ലത്തീൻസാഹിത്യത്തിന് അത്രമാത്രം ഉൽക്കർഷമുണ്ടായിട്ടില്ല. സാമ്രാജ്യപ്രൗഢിയെ ഉദ്ഘോഷിക്കുന്ന അക്കാലത്തെ ശിൽപ്പങ്ങളും ഹർമ്മ്യങ്ങളും അതാതു കലകളുടെ മകുടോദാഹരണങ്ങളായിരുന്നു. ഇവയെല്ലാം കാണിക്കുന്നത് കാലാകാലങ്ങളുടെ പരസ്പരബന്ധമല്ലയോ?

സാഹിത്യം, ചിത്രമെഴുത്ത്, ആലയനിർമ്മാണം, ലോഹശില്പം മുതലായ കലകളിൽ ഇററലി പതിനഞ്ചാമതും പതിനാറാമതും നൂറ്റാണ്ടുകളിൽ പാശ്ചാത്യലോകത്തിനൊട്ടാകെ നിദർശനമായിത്തീർന്നതു മരൈറ്റാർദ്ദാഹരണമാണ്. വാസ്കോഡെഗാമ പൗരസ്ത്യദേശങ്ങളിലേക്കു നാവികമാർഗ്ഗം കണ്ടുപിടിക്കുന്നതിനുമുമ്പ് ഇററലിയായിരുന്നു കിഴക്കൻവാണിജ്യത്തിൽ ഭൂരിഭാഗം കൈവശപ്പെടുത്തിയത്. വെനീസ്, മിലാൻ, ഫ്ലോറൻസ് മുതലായ നഗരങ്ങൾ സമ്പത്തുകൊണ്ടും പ്രതാപംകൊണ്ടും അദൃഷ്ടിയായിരുന്നു. അവടത്തെ വണിക്പ്രവരന്മാർ മദ്യധൂർഗ്ഗത്തിലെ പ്രഭുക്കന്മാരുടെ സ്ഥാനം കൈക്കലാക്കി ഒരു പുതിയ വർഗ്ഗപ്രാബല്യം സ്ഥാപിച്ചു. ഈ പരിവർത്തനം അക്കാലത്തെ കലാസൃഷ്ടികളിലും പ്രതിഫലിക്കുന്നുണ്ട്. ബെല്ലിനി, റഫേൽ, മൈക്കളഞ്ചെലോ, ലിയൊനാർഡൊ, ടീഷ്യൻ മുതലായ പ്രതിഭാസമ്പന്നന്മാർ ഇററലിയൻനഗരങ്ങൾക്കു വിശ്വമോഹനമായ കലാമാ

ലും ചാർത്തി. എന്നാൽ പുതിയ വാണിജ്യമാർഗ്ഗങ്ങൾ തെളിഞ്ഞതോടെ ആ നഗരങ്ങളുടെ ഐശ്വര്യം ക്ഷയിക്കുകയും അതോടൊപ്പം അവിടത്തെ കലാവിദ്യാലയവും തിരോഭവിക്കുകയും ചെയ്തു.

ഇംഗ്ലണ്ടിൽ എലിസബത്തുരാണിയുടെ കാലത്തുണ്ടായ രാഷ്ട്രീയപ്രബുദ്ധതയുടെ പ്രതിഫലനമാണ് ഷേക്സ്പിയറിന്റെ നാടകരംഗം. സ്പെയിൻകാരുടെ നാവികശക്തിയെ പരാജയപ്പെടുത്തി ആംഗ്ലോപുരസ്കാരം കടലുകളിലെല്ലാം ബ്രിട്ടീഷ് പതാക പറപ്പിച്ചുകൊണ്ടിരുന്നപ്പോഴാണ് ഷേക്സ്പിയറിന്റെ ലോകോത്തരങ്ങളായ നാടകങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടത്. ജനതയുടെ സജീവവും പുരോഗമനോത്സുകവുമായ പരിവർത്തനം സാഹിത്യലോകത്തിലും ഒരു പരിവർത്തനമുണ്ടാക്കി. സ്പെയിൻ, ഷേക്സ്പിയർ, ബെൻ ജോൺസൺ മുതലായ കവിശ്രേഷ്ഠന്മാർ കാലത്തിന്റെ തളളലിൽ മുമ്പോട്ടു വന്നവരാണ്. ഷേക്സ്പിയർ രണ്ടു നൂറ്റാണ്ടിനുമുമ്പാണ് ജീവിച്ചിരുന്നതെങ്കിൽ ചോസറിനെപ്പോലെ ചില കഥകളെഴുതി സാമാന്യജനതയെ രസിപ്പിക്കുമായിരുന്നു. ഒരു നൂറ്റാണ്ടിനു പിമ്പാണ് ജനിച്ചിരുന്നതെങ്കിൽ പോപ്പിനെപ്പോലെ ചില പരിഹാസകവനങ്ങൾ എഴുതി അദ്ദേഹം കൃതാർത്ഥനാകുമായിരുന്നു. ഷേക്സ്പിയറിന്റെ നാടകങ്ങളും എലിസബത്തുരാജ്ഞിയുടെ ഭരണകാലവും പരസ്പരസംബന്ധിതങ്ങളാണ്.

ഇംഗ്ലണ്ടിൽ എലിസബത്തുരാജ്ഞിയുടെ കാലം എങ്ങനെയോ, അതുപോലെയായിരുന്നു ഫ്രാൻസിൽ പതിനാലാംശതാബ്ദത്തിന്റെ കാലം. പതിനേഴാംശതാബ്ദത്തിന്റെ ഉത്തരാർദ്ധത്തിൽ ഫ്രാൻസ് യൂറോപ്പിലെ ഏറ്റവും വലിയ ശക്തിയായിരുന്നു. രാജാസർക്കൻ (Sur-King) എന്നറിയപ്പെട്ടിരുന്ന ലൂയിയുടെ രാജധാനി അനേകം കലാകാരന്മാർക്ക് അഭയം നൽകി. കോർണിൽ, റാസീൻ, മോളിയേ തുടങ്ങിയ കവികൾ ഫ്രഞ്ചു സാഹിത്യത്തെ അതിന്റെ സുവർണ്ണയുഗത്തിലേക്കു നയിച്ചു.

യിച്ചുകൊണ്ടിരുന്നപ്പോൾ, ഇതരകലാകാരന്മാർ മാഴ് സെയിൽസ് കൊട്ടാരത്തെ ശില്പംകൊണ്ടും ചിത്രങ്ങൾകൊണ്ടും സമ്മോഹനമാക്കിത്തീർത്തു. പാരീസ് നഗരം പ്രാൻസിന്റെ മാത്രമല്ല, യൂറോപ്പിന്റെയൊട്ടാകെ സംസ്കാരകേന്ദ്രമായിരുന്നു. കാലം അനുകൂലമായപ്പോൾ ഇത്രമാത്രം കവികളും കലാകാരന്മാരും എങ്ങനെയുണ്ടായി ?

ഇപ്രകാരം ഏതേതു രാജ്യത്തിന്റെ ചരിത്രം നോക്കിയാലും സമുദായത്തിന്റെ ഉദ്ബുദ്ധതയും കലയുടെ അഭിവൃദ്ധിയും ഒരേ കാലത്തു സംഭവിക്കുന്നതായിക്കാണാം. പോർത്തുഗലിന്റെ നാവികപ്രതാപകാലത്താണ്, കമോയൻസ് എന്ന മഹാകവിയുണ്ടായത്. ഡച്ചുകാരുടെ നാവികബലം പുഷ്ടിപ്രാപിക്കുകയും ഹോളണ്ട് സ്പെയിനിന്റെ പിടിയിൽനിന്നു വിമുക്തമാവുകയും ചെയ്തപ്പോഴാണ് റെബ്രാണ്ട്, ഡ്യൂറൽ, റൂബെൻസ് മുതലായ ചിത്രകാരന്മാർ ലോകമെങ്ങും ഡച്ചുകലയുടെ കീർത്തിയാവളും പരത്തിയത്. ഷില്ലർ, ഗെഗെ മുതലായവരുടെ നേതൃത്വത്തിൽ ജർമ്മൻസാഹിത്യം മുമ്പോട്ടു കൂട്ടിച്ചത് ഫ്രെഡറിക്സിന്റെ ദിഗ്വിജയത്തിനുശേഷമായിരുന്നു. ഫ്രാൻസിലെ വിപ്ലവത്തിന്റെയും അതിനെ പ്രചോദിപ്പിച്ച സമത്വം, സ്വാതന്ത്ര്യം, സാഹോദര്യം എന്നീ ആദർശങ്ങളുടേയും അലതല്ലൽ യൂറോപ്പിലെ മിക്ക രാജ്യങ്ങളുടേയും സാഹിത്യചരിത്രത്തിൽ കാണാം. കലാവൈഭവം ഒരു യദ്യച്ഛരംസംഭവമാണെങ്കിൽ ഇങ്ങനെ വരാൻ വഴിയില്ലല്ലോ.

പൗരസ്ത്യകവികളിൽ പലരുടേയും കാലം ഇപ്പോഴും വിവാദവിഷയമായതുകൊണ്ട് ദൃഷ്ടാന്തങ്ങൾ ഉദ്യരിക്കുവാൻ പ്രയാസമാണ്. എന്നാലും അശോകൻ, ഗുപ്തരാജാക്കന്മാർ, കന്നിഷ്കൻ, ശ്രീഹർഷൻ, മംഗലചക്രവർത്തിമാർ എന്നിവരുടെ കാലത്താണ് ഭാരതസംസ്കാരം അസാധാരണമായി വികസിച്ചതെന്നു സാമാന്യേന പറയാവുന്നതാണ്. മറിച്ച്, ബ്രിട്ടീഷ്

തും. ഒന്നാംതരത്തിലുള്ള ഖണ്ഡകാവ്യങ്ങൾ മാത്രം എഴുതുകയില്ല. ശ്രീ ശങ്കരക്കുറുപ്പ് പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിലാണു ജീവിച്ചിരുന്നതെങ്കിൽ, അദ്യയാത്മ ലഹരിയെക്കുറിച്ചു സംസ്കൃതവൃത്തത്തിൽ കൊടുമ്പിരിയെക്കൊണ്ട അനേകം കാവ്യങ്ങൾ നമുക്കു ലഭിക്കുമായിരുന്നു. ചങ്ങമ്പുഴയാകട്ടെ വെണ്മണിപ്രസ്ഥാനത്തിനു പത്തൊമ്പതുകൊല്ലം മുമ്പ് ആ പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ഉപജ്ഞാതാവായുമായിരുന്നു. ഇന്നു ഗദ്യത്തിൽ കഥയെഴുതുന്നവർ അന്നു ജീവിച്ചിരുന്നുവെങ്കിൽ ഏതു ചെയ്യുമായിരുന്നുവെന്ന് ഊഹിക്കുവാൻ പോലും വയ്യാ! തക്ഷി അയൽപക്കത്തുള്ള സ്ത്രീകളുടെ സൈക്കോളജി വെളിപ്പെടുത്തുന്ന ചില ഓറഗ്ഗോകങ്ങളും, പൊൻകുന്നം ചില മേരീസുതവങ്ങളും, കേശവദേവ് ശൂദ്രനെ അക്ഷരംപഠിക്കാൻ അനുവദിക്കാത്തതിലുള്ള പ്രതിഷേധങ്ങളും, പൊറെക്കാട്ട് പുരാണങ്ങളിലെ ചില രസകരസംഭവങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള നവീനവാഖ്യാനങ്ങളും, ലളിതാംബിക അന്തർജ്ജനം ചില കാളീസുതവങ്ങളും എഴുതുമായിരിക്കാം. ബഷീർ യാതൊന്നും എഴുതുകയില്ല. സോപ്പ്, കണ്ണാടി മുതലായ സാധനങ്ങൾ വാക്ചാതുരിയോടെ വില്ക്കുന്ന ഒരു പെട്ടിക്കച്ചവടക്കാരനായി അദ്ദേഹത്തെ നഗരങ്ങളിലും ചന്തസ്ഥലങ്ങളിലും മറ്റും കാണുമായിരുന്നു. ഇതെഴുതുന്ന ആൾ ഒരു പക്ഷേ, സരസ്വതീകമാഗന്ധം ഗ്രഹിച്ചാത്ത ഒരു കത്തനാരാകുമായിരുന്നു. ആരറിഞ്ഞു? കാലവൈഭവം കലയിൽ നിഷേധിക്കാവതല്ല.

എന്നാൽ കലയ്ക്കു സ്ഥായിയായ ചില ആദർശങ്ങളുണ്ട്. സൗന്ദര്യത്തിന്റെ പേരിൽ അതു സത്യത്തെ ആരാധിക്കുന്നു. ഇവ രണ്ടിലും ധർമ്മത്തെ അടിയുറപ്പിച്ചു മനുഷ്യരാശിയുടെ പുരോഗതിക്കായി അതു വെമ്പൽകൊള്ളുന്നു. അതേസമയത്തു സമുദായം ആത്മവിശ്വാസത്തിലും ആദർശതൽപരതയിലും അധഃപതിച്ചുസാർത്ഥപരവും താൽക്കാലികവുമായ വ്യാപാരങ്ങളിൽ മുഴുകിപ്പോയെന്നുവരാം. അങ്ങനെ വരും

മ്പോൾ കലാകാരന്റെ ആഭ്യന്തരജീവിതവും സമുദായത്തിന്റെ ക്ഷുഭിതജീവിതവും തമ്മിൽ പൊരുത്തമില്ലാതായിത്തീരുന്നു. ഈ പൊരുത്തക്കേടാണ് കലാലോകത്തിലുള്ള പല പ്രസ്ഥാനങ്ങൾക്കും കാരണമായിത്തീർന്നിട്ടുള്ളത്.

കലാകാരന്മാർ തന്റെ ചുറ്റുപാടിലുമുള്ള ലോകത്തിൽ വിശ്വാസമില്ലാതെ വരികയും തന്നിരിക്കുന്ന ലോകത്തെ നേർവഴിക്കു കൊണ്ടുവരാനുള്ള കരുത്തില്ലെന്നു തോന്നുകയും ചെയ്താൽ, അയാൾ ആലോചിക്കുന്നതിലൂടെ പ്രകാരമായിരിക്കാം: "ലോകം പോയി തുലയപ്പെട്ടു. ഏതായാലും അതു നന്നാവുകയില്ല. ഞാൻ എന്റെ സൗന്ദര്യത്തോടുകൂടിയ്ക്കുള്ളിൽ കഴിഞ്ഞുകൊള്ളാം." അയാൾ സങ്കേതങ്ങൾക്കൊണ്ടു ഭിത്തികൾ കെട്ടി, ഭാവനാലോകത്തെ കൃത്രിമമോടികൾക്കൊണ്ടു ഭംഗിപ്പിടിപ്പിച്ചു, സ്വപ്നാടനം ചെയ്യുവാൻ തുടങ്ങുന്നു. ഇങ്ങനെയാണ് സാഹിത്യത്തിലെ പലായന പ്രസ്ഥാനം (Escapism) ഉള്ളവായതെന്നു പറയാം. ചിലർ പുരാണലോകത്തെ ശരണംഗമിക്കുന്നു. മറ്റുചിലർ പണ്ടത്തെ കാലഘട്ടമായ ഒരു സുവർണ്ണയുഗത്തിൽ നിർവൃതി തേടുന്നു. ചിലർ യവനസംസ്കാരത്തിലും, മറ്റുചിലർ മദ്ധ്യയുഗത്തിലെ മതവിശ്വാസത്തിലും സന്തുഷ്ടിയടയുന്നു. അവരുടെ ലോകം മാത്രം അവർക്കുവേണ്ട; മറ്റൊരാളായാലും തരക്കേടില്ല. സങ്കല്പസൃഷ്ടിയായ യുദ്ധവീരന്മാരുടെ പരാക്രമത്തിൽ അവരുടെ പൗരുഷവും, ജഗന്മോഹിനികളുടെ ഹാവഭാവങ്ങളിൽ അവരുടെ ലളിതവികാരങ്ങളും ഉന്മീഷിതമായിത്തീരുന്നു. ആംഗലസാഹിത്യത്തിൽ സ്കോട്ടും ഫ്രഞ്ചുസാഹിത്യത്തിൽ ഡ്യുമായും മലയാളസാഹിത്യത്തിൽ സി. വി. രാമൻപിള്ളയും ദൃഷ്ടാന്തങ്ങളാണ്.

അഭിമാനികളായ മറ്റു ചില കലാകാരന്മാർ കാലവൈപരീത്യവുമായി ഏറ്റുമുട്ടുമ്പോൾ അവരുടെ കൃതികൾ പ്രതിഷേധാത്മകവും വിദ്വേഷസങ്കല്പമായിപ്പരിണമിക്കുന്നു. ബൈറൺ, ഷെല്ലി, വോൾട്ടെയർ

മുതലായ മഹാനുമാരുടെ കൃതികൾ സമുദായത്തോടുള്ള വെല്ലുവിളികളാണ്. രൂക്ഷമായ വിമർശനമാണ് അവയുടെ ആയുധം. പക്ഷേ, ഈ വിമർശനം പലപ്പോഴും വെറും സംഹാരപരമായിരിക്കും. മലയാളത്തിൽ കെ. രാമകൃഷ്ണപിള്ളയുടെ പേരാണ് ആദ്യമായി ഓർമ്മയിൽ വരുന്നത്. കലാകാരന്റെ സ്വാതന്ത്ര്യത്തെ ധീരമായും ചിലപ്പോൾ പരുഷമായും പ്രയോഗിച്ച മഹാനാണ് അദ്ദേഹം. മലയാളത്തിലെ വോൾട്ടെയർ എന്ന് അദ്ദേഹത്തെ നിസ്സന്ദേഹം വിളിക്കാം.

ആർദ്രമതികളായ വേറെ ചില കലാകാരന്മാർ സമുദായവ്യവസ്ഥയുടെ സമ്മർദ്ദത്താൽ പീഡിതരായി നൈരാശ്യഗർഭത്തിൽ ആണ്ടുപോയിട്ടുള്ളതായി കാണാം. മനുഷ്യസന്ദേഹികളായ അവരുടെ കഥ പരിതാപകരംതന്നെ. അവരാണ് സാഹിത്യത്തിലെ പരാജയപ്രസ്ഥാനക്കാർ. ഇറലി അടിമത്തത്തിലാണ്ടിരുന്നപ്പോൾ, ലിയോപ്പാർഡി എന്ന കവി തന്റെ സഹോദരിയുടെ വിവാഹാവസരത്തിൽ മംഗളമാശംസിക്കുകയാണ്: "അല്ലയോ സഹോദരീ! നിനക്കു ജനിക്കുവാൻ പോകുന്ന മക്കൾ ഒന്നുകിൽ ദുഃഖിതർ അല്ലെങ്കിൽ ഭീരുക്കൾ ആയി ജീവിക്കേണ്ടിവരും, അവർ ദുഃഖിതരായി ഭവിക്കട്ടെ!" പക്ഷേ, ഈ നൈരാശ്യത്തിൽനിന്നു തന്നെയാണ് ഇറലിയെ പരിത്രാണംചെയ്ത സ്വാതന്ത്ര്യചാർ ഉടലെടുത്തത്.

മനുഷ്യരുടേയും കലയുടേയും ഉന്നതിയിൽ വിശ്വസിക്കുന്ന കലാകാരന്മാർ യാതൊന്നുകൊണ്ടും പരാജയമുഖരാകയില്ല. അവരുടെ പരിഹാസം ശസ്ത്രക്രിയപോലെ ആരോഗ്യപ്രദമാണ്. ടോംസ്റ്റോറി, ഇബ്സൻ, ടാഗോർ, ഗോർക്കി മുതലായ കലാകാരന്മാർ അവരവരുടെ സമുദായസ്മിതികളുമായി ഏറ്റുമുട്ടി മുറിവേറ്റവരാണ്. എന്നാൽ അവരുടെ പുരോഗമനചാർയും മനുഷ്യവർഗ്ഗത്തിലുള്ള വിശ്വാസത്തിനും ഹാനി സംഭവിച്ചില്ല. അവരുടെ അന

ന്തരഗാമികൾ കലയും സമുദായവും തമ്മിൽ പൊരുത്തമുണ്ടാകുന്നതുവരെ സമരം ചെയ്തു കൊണ്ടിരിക്കും. നൈരാശ്യത്തിന്റെ സ്വരം എല്ലാകാലത്തും കേൾക്കാം. യുദ്ധാനന്തരഘോഷത്തിൽ കോസം, മാൽറോ മുതലായ സാഹിത്യകാരന്മാർ ലോകത്തിന്റെ കണ്ണുനീർ തുടയ്ക്കുവാനല്ല ശ്രമിക്കുന്നത്. അവരുടെ ചിന്തയുടെ സയുക്തികമായ ലക്ഷ്യം ആത്മഹത്യയാണ്. എന്നാൽ സൂഷ്മീകൃതമായ കലാവ്യത്തി സമുദായജീവിതത്തെ സുസ്ഥിരവും സത്യനിഷ്ഠവുമാക്കാതെ അടങ്ങുകയില്ല. അതായിരിക്കട്ടെ നമ്മുടെ കലാകാരന്മാരുടെയും ലക്ഷ്യം.



പാത്രവിവരണം

പാത്രസൂഷ്മീകൃതമാണ് കഥാഗ്രന്ഥകാരന്റെ പ്രധാനധർമ്മമെന്ന് അനുകൂതസീദ്ധമാണ്. എന്നാൽ ഓരോ നോവലിന്റേയും വിഷയം പരിച്ഛിന്നമായതുകൊണ്ട്, സ്വഭാവവൈവിധ്യത്തിനും ഒരു അതിർത്തിയുണ്ട്. മനഃശ്യാസ്വഭാവത്തിന്റെ നാനാമുഖമായ പ്രകാശനമെല്ലാം പ്രതിഫലിക്കാൻ ഒരു നോവലിൽ സ്ഥലം പോരാ. ഗ്രന്ഥത്തിന് ഏകാഗ്രതയുണ്ടാകണമെങ്കിൽ, ചില പ്രധാനപാത്രങ്ങളെ കഥയുടെ കേന്ദ്രമാക്കാതെ നിവൃത്തിയില്ല. ഈ പാത്രങ്ങളെ പ്രത്യേകം വിവരിച്ച്, സ്വഭാവം വാർത്തെടുക്കുകയും വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിനെ സ്വഭാവനിരൂപണത്താൽ ആകർഷിക്കുകയും, പാത്രങ്ങളുടെ ഭാവുകത്തിൽ അയാളെ ഉത്സുകനാക്കുകയും ചെയ്യുവാനാണ് ഗ്രന്ഥകാരന്റെ ഉദ്ദേശ്യം. ഈ ഉദ്ദേശ്യത്തെ ആധാരമാക്കി പാത്രങ്ങളെ പരിഗണനം ചെയ്യുന്നപക്ഷം, അവയെ

പ്രധാനപാത്രങ്ങളെന്നും ഉപപാത്രങ്ങളെന്നും രണ്ടായി വേർതിരിക്കാം. നായകൻ, നായിക, പ്രതിനായകൻ എന്നിങ്ങനെ പ്രധാനപാത്രങ്ങൾക്കു ചില പേരുകൾ കല്പിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ഇവയുടെ വ്യാപാരങ്ങളാണ് കഥാവസ്തു. ഉപപാത്രങ്ങൾക്കു കഥയിൽ പരിചാരക സ്ഥാനമാണുള്ളത്. അവ നായികാനായകന്മാരുടേയോ പ്രതിനായകന്റേയോ ഹിതാനുവർത്തികളാണ്. ചിലപ്പോൾ ഒരു ഉപപാത്രംതന്നെ നായകപ്രതിനായകന്മാരുടെ പരികർമ്മിയായി വർത്തിക്കുന്നതു കാണാം. പരാശ്രയംകൂടാതെ ഉദ്ദേശ്യം അനവാപ്തമായതുകൊണ്ടാണ് ഉപപാത്രങ്ങളുടെ സാഹായ്യം ആവശ്യമായി വരുന്നത്. ഓരോ ഉപപാത്രത്തിനും ഇതിവൃത്തത്തിൽ പ്രത്യേകം സ്ഥാനമുണ്ടായിരിക്കണം.

അനാവശ്യമായി പാത്രസൃഷ്ടി ചെയ്യുന്നത് ഒരിക്കലും അഭിനന്ദനീയമാകുന്നതല്ല. പാത്രബാഹുല്യം ചിലപ്പോൾ ഇതിവൃത്തത്തെ ദുർഗ്രഹവും വിരുപവും മാക്കിത്തീർക്കും. ആളുകൾ ഇടതിങ്ങിപ്പാർക്കുന്ന ഭവനം ആർക്കും സുഖകരമല്ലല്ലോ. കഥാപോഷണത്തിന് ആവശ്യമല്ലാത്ത പാത്രങ്ങൾക്ക്, ക്ഷണിക്കപ്പെടാതെ സദ്യയ്ക്കു പോകുന്നവരുടെ അനുഭവമാണ് ഉണ്ടാകുന്നത്. നേരെമറിച്ചു, കഥാലടനത്തിനു സാഹായ്യമാകത്തക്കവണ്ണം ഉപപാത്രങ്ങളെ ആവശ്യാനുസാരം കഥയോടു അനുബന്ധിക്കുന്നതായാൽ, നോവലിന്റെ സാരസ്യം ദശഗുണീഭവിക്കുന്നു. എന്നു മാത്രമല്ല, അവ ബാഹുലമാകുന്നതോടും യഥാർത്ഥലോകത്തിലെ ഭിന്നത്വഭാവത്തോടുകൂടിയ ജനതാലത്തിന്റെ ആന്തര്യവും കഥാപാത്രങ്ങൾക്കു ലബ്ധമാകയും ചെയ്യുന്നു. അന്യോന്യ സംഘടിതങ്ങളായ അനവധി പാത്രങ്ങൾ കഥാപോഷണം ചെയ്യുന്നതോടുകൂടിത്തന്നെ, ഒരു വമ്പിച്ച നഗരത്തിലെ രാജവിമിയിൽ കാണപ്പെടുന്ന ജനബാഹുല്യത്തോടു സാദൃശ്യം വഹിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതായാൽ, നോവലിനെ ലോകത്തിന്റെ ഒരു വിശ്വസ്ത ദർപ്പണമാക്കുന്നതിന് ഉപപാത്രങ്ങൾ എത്രമാത്രം പര്യാപ്ത

ങ്ങളാണെന്നു് ഉപഹ്യമാണല്ലോ.

പ്രധാനമെന്നും അപ്രധാനമെന്നുമുള്ള ഈ വിഭാഗം പാത്രമർമ്മത്തെ സൂക്ഷ്മമായി വ്യാവർത്തിക്കുന്നില്ല. സ്വഭാവവിശേഷമനുസരിച്ചു പാത്രങ്ങളെ ആദർശപരമെന്നും, യഥാർത്ഥമെന്നും രണ്ടിനങ്ങളായി വ്യവചി്ഛേദിക്കാം. ഇതിഹാസങ്ങളിലും മഹാകാവ്യങ്ങളിലും നായകത്വം വഹിക്കുന്നതു മിക്കവാറും മാതൃകാപുരുഷന്മാരാണ്. നായകൻ കോമളനും വ്യുൽപ്പന്നനും ധീമാനും കായികാഭ്യാസനിപുണനും എന്നുവേണ്ടോ, ഒരു മനുഷ്യന് ഉണ്ടാകാൻപാടുള്ള എല്ലാ ഗുണങ്ങളിലും നിസ്തുലനുമായിരിക്കും. നായികയാകട്ടെ, സുമുഖിയും കൃലീനയും വിദ്യുഷിയും സുശീലയും സമ്പന്നയും ആയിരിക്കണം. അസൽപാത്രങ്ങളിലാകട്ടെ, ഒരു മനുഷ്യന് ഉണ്ടാകാൻപാടുള്ള സകല ദുർഗുണങ്ങളും നിറഞ്ഞിരിക്കും, പാത്രങ്ങൾ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന മാതൃക ഉത്തമമാകട്ടെ, നീചമാകട്ടെ, അവ കേവലം ആദർശപരങ്ങളാകുന്നു.

ആദർശപരങ്ങളായ പാത്രങ്ങൾ സങ്കല്പലോകത്തിൽ മാത്രമേ സ്ഥിതിചെയ്യുന്നുള്ളൂ. നാം അധിവസിക്കുന്ന ഈ ഗ്രഹത്തിൽ അങ്ങനെയുള്ള സൃഷ്ടികൾ ഇതേവരെ ഉണ്ടായിട്ടില്ല; ഇനി ഉണ്ടാവുകയുമില്ല. മനുഷ്യരാജാവരും ഗണഭോഷസങ്കലിതരാണെന്നു നിത്യം നമുക്കു നമ്മെ നിവേദിപ്പിക്കുന്നു. ചിലരിൽ സത്തായ അംശവും മാറ്റം ചിലരിൽ അസത്തായ അംശവും, മൂന്നാമതൊരു കൂട്ടരിൽ ഉഭയാംശങ്ങളും അഭ്യുന്നതമായിരിക്കും. നിർമ്മലനായി, സർവഗുണയുക്തനായി, സൗഭാഗ്യവാനായി, സന്മാർഗ്ഗഗൈകനിരതനായി, ഈ ലോകത്തിൽ ആരെങ്കിലുമുണ്ടെങ്കിൽ, അയാളെ ഒരു വിചിത്രജന്തവായി കരുതി കാഴ്ചബാഗ്ദാവിൽ സൂക്ഷിക്കേണ്ടതാണ്. അപ്രകാരംതന്നെ സദ്ഗുണത്തിന്റെ കണികപോലുമില്ലാതെ സർവപ്രകാരം കല്പമഷ്ടമയനായി ആരെങ്കിലുമുണ്ടെങ്കിൽ, അയാളെ പ്രകൃ

തിയുടെ ഒരു വികൃതിത്തരമായി കണക്കാക്കിയാൽ മതി. പരമാർത്ഥത്തിൽ, ഇങ്ങനെയുള്ളവർ അസംഭാവ്യരാണ്. ചിലരിൽ സദ്ഗുണത്തിനുണ്ടാകുന്ന ഉല്ക്കർഷത്താൽ അവരുടെ ദോഷബീജങ്ങൾ ചന്ദ്രനിലെ കളങ്കംപോലെ അപ്രത്യക്ഷമായിരുന്നേക്കാം. അപകാരം തന്നെ ദുർവൃത്തരിൽ സന്തായ അംശം പ്രകാശിക്കുന്നില്ല. ചിലർ ആത്മസംയമനം ചെയ്ത് അകൃത്യപ്രേരകങ്ങളായ വികാരങ്ങളെ ജയിക്കുന്നതുമൂലം അവർ ലോകദൃഷ്ടിയിൽ സന്മാത്രയുക്തരായി കാണപ്പെടുന്നു. പക്ഷേ, ദോഷാംശം ബീജാവസ്ഥയിലെങ്കിലും അവരിലും സ്ഥിതിചെയ്യുന്നുണ്ട്. അപകാരം തന്നെ ദുർമാർഗ്ഗനിരതരായി, ഭൂമിക്കുഭാരമായി, ജീവിക്കുന്നവരിലും സദ്ബീജം പാടെ നശിപ്പിക്കപ്പെട്ടിട്ടില്ല. ചിലർ പ്രകൃത്യാ അധർമ്മഭീരുക്കളാണെങ്കിലും, നിയമകശീലത്തിന്റെ ദൗർബല്യംഹേതുവായി ദുർവൃത്തരായിത്തീരുന്നു. ലോകസ്വഭാവം ഇപ്രകാരമായിരിക്കെ നോവലിലെ പാത്രങ്ങൾക്കു സ്വാഭാവികത ഉണ്ടാവണമെങ്കിൽ അവ വെറും മാതൃകാപരങ്ങളായിരിക്കരുത്.

മനുഷ്യസ്വഭാവത്തെ സൂക്ഷ്മാവലോകനം ചെയ്യുന്ന നോവൽകർത്താക്കൾ സത്തെന്നും അസത്തെന്നും ഉള്ള വ്യവച്ഛേദം അനുവർത്തിക്കുന്നില്ല. നോവലിൽ പരമാർത്ഥമാണ് ആദർശത്തേക്കാൾ സ്വീകാര്യം. സ്വഭാവവിരുദ്ധമായ—അഥവാ, സ്വഭാവാനീതമായ—പാത്രങ്ങൾ എത്രതന്നെ ശ്രേഷ്ഠമായ ദൃഷ്ടാന്തത്തെ പ്രദാനം ചെയ്താലും മനുഷ്യർക്കു മനുഷ്യരിൽമാത്രമേ അവിരളമായ താൽപര്യമുണ്ടാകയുള്ളൂ. ദേവനുംരെപ്പോലെ നിർദ്ദോഷമായിട്ടാണ് അവർ മനസാ വാചാ കർമ്മണാ വ്യാപരിക്കുന്നതെങ്കിൽ, “ഇവർ ഭൂമിയിലേക്കു പുറപ്പെട്ടതെന്തിനാണ്? സ്വർഗ്ഗത്തിൽ സ്ഥലം പോരാഞ്ഞിട്ടോ?” എന്നത്ര വായനക്കാർക്കു തോന്നുന്നത്. അപകാരം തന്നെ അവർ നാരകീയസത്താങ്ങളെപ്പോലെയാണു വർത്തിക്കുന്നതെങ്കിൽ, “അവരുടെ സ്വദേശം ഭൂമിയല്ല” എന്നു വായനക്കാർക്കു തോന്നും. ലോക

സാധാരണങ്ങളായ പാത്രങ്ങളിൽ മാത്രമേ അവർക്കു സുസ്ഥിരമായ പ്രസക്തിയുണ്ടാകയുള്ളൂ. സഹൃദയന്മാരുടെ അന്തരംഗത്തിൽ സ്ഥിരപ്രതിഷ്ഠ സമ്പാദിച്ചിട്ടുള്ള ലോകമഹാകഥാപാത്രങ്ങൾ കേവലം ആദർശപരങ്ങളല്ല; മനുഷ്യസാധാരണമായ ഗുണങ്ങളാണ് അവയിൽ നാം അഭിനന്ദിക്കുന്നത്. അഥവാ, അവ ആദർശ പ്രദായകങ്ങളാണെങ്കിൽത്തന്നെ, അവയുടെ ഉൽക്കൃഷ്ടാവസ്ഥയേക്കാൾ ദുരിതാവസ്ഥയാണ് അധികം ഹൃദയംഗമമായിരിക്കുന്നത്.

സീതാദേവി അഖിലൈശ്വര്യസമ്പൂർണ്ണയായി അയോദ്യയിൽ വാഴുന്നതിനേക്കാൾ കല്ലിലും മുള്ളിലും ഭർത്താവിനെ അനുഗമിക്കുന്നതോ, ലങ്കയിലെ ഉപവനത്തിൽ നിസ്സഹായയായി കേണുകൊണ്ടിരിക്കുന്നതോ, വാല്മീകയാശ്രമത്തിൽ ലവകുശന്മാരുടെ പിതൃസാരൂപ്യം കണ്ടാനന്ദിക്കുന്നതോ ആയ ചിത്രം നമ്മെ അത്യധികം ആകർഷിക്കുന്നു. ഉണ്ണികൃഷ്ണന്റെ തായാട്ടുകൾ ധർമ്മബുദ്ധ്യ വിമർശനം ചെയ്യുന്നതാരാണ്? യുധിഷ്ഠിരൻ കുരുക്ഷേത്രത്തിൽ വെച്ചു ശ്ലേഷാപ്രയോഗംകൊണ്ടു വിജയം വരിച്ചതിനാൽ അപവാദവിഷയനായിത്തീർന്നില്ലേ? അർജ്ജുനന്റെ സ്ത്രീജിതത്വം കൂപ്രസിദ്ധമല്ലയോ? സർവലോക പ്രശസ്തയായ ശകുന്തള ഭർത്തൃധ്യാനനിരതയായിരുന്നതുമൂലം അതിഥിസൽക്കാരത്തിൽ ഉപേക്ഷ കാണിച്ചില്ലേ? ഹോമറിന്റെ 'ഇല്യഡ്' എന്ന മഹാകാവ്യത്തിലെ പ്രധാനപാത്രമായ 'അക്കില്ലസ്' മുൻകോപിയും അസൂയാലുവുമാണ്. 'യൂലീസസ്' തന്ത്രപ്രയോഗംകൊണ്ടാണ് 'ട്രോയ്' എന്ന ദുർഗ്ഗത്തെ അഗ്നിക്കിരയാക്കുന്നത്. കെർവാൻടസ്സിന്റെ 'ഡോൺക്വിക്സോട്ട്' എന്ന കല്പിതപുരുഷൻ പലതുകൊണ്ടും അഭിവന്ദ്യനാണെങ്കിലും ഒരു വിദ്വേഷകനെപ്പോലെയാണ് അയാൾ വർത്തിക്കുന്നത്. ഷെയ്ക്സ്പിയറിന്റെ 'ലിയർ' എന്ന നാടകത്തിലെ ഒരു മാതൃകാപാത്രമായ 'കെൻട്' ചെയ്യുന്ന അസദ്യോഷണം കുർണ്ണാ

ന്തുഭമാണ്. ഡിക്കൻസിന്റെ 'പിക്വിക്ക്' എന്ന പാത്രത്തിന്റെ വിടത്തം പ്രസിദ്ധമാണല്ലോ. ഇപ്രകാരം പര്യവേക്ഷണം ചെയ്യുന്നതായാൽ, നമ്മുടെ ഹൃദയങ്ങളിൽ കുടികൊള്ളുന്ന പാത്രങ്ങൾ കേവലം ആദർശപരങ്ങളല്ലെന്നും, അവ മിക്കവാറും ദോഷസങ്കലിതമോ ഹാസ്യോദ്ദീപകമോ ആണെന്നും വിശദമാകുന്നതാണ്.

നോവലിലെ കല്പിതപാത്രങ്ങൾക്കു മുഖ്യമായാകാണേണ്ട ഗുണം അനുഭവവേദ്യതയാണ്. കർണ്ണൽ ന്യൂട്രം, ആഡാംബീഡ്, എമ്മ മുതലായ പാത്രങ്ങളെ നാം ഒരു നഗരവീഥിയിലോ ജനസംഘത്തിലോ കാണുന്നതായാൽ നമുക്കു ലവലേശം വിസ്മയം തോന്നുകയില്ല; അവരെ അവതാരപാത്രങ്ങളായി നാം ആരാധിക്കുകയില്ല; നമ്മുടെ സഹജീവികളാണ് അവരും എന്നു മാത്രമേ നാം കരുതുകയുള്ളൂ. അമാനുഷഗുണനിധികളായ പുരുഷന്മാരെ നാം ബഹുമാനിക്കുകയും പൂജിക്കുകയും ചെയ്യുമായിരിക്കാം; എന്നാൽ അവരോടു നമുക്കു സാഹോദര്യം തോന്നുകയില്ല. സഹോദരഭാവം ഉണ്ടാകണമെങ്കിൽ, അവർ ആരാദ്യപീഠത്തിൽനിന്നും അവരോഹണം ചെയ്ത്, ലോകപങ്കത്തിൽ ചവുട്ടി അല്പമെങ്കിലും മാലിന്യമേറാവരായിരിക്കണം; അല്ലെങ്കിൽ ഉന്നതസ്ഥിതിയിൽനിന്ന് അധഃപതിച്ചു മനുഷ്യസാമാന്യമായ ദുരവസ്ഥയിൽപ്പെട്ടു വലയുന്നവരായിരിക്കണം. താക്കറയുടെ 'ന്യൂട്രം' എന്ന കല്പിതപുരുഷൻ സദ്ഗുണോൽക്കർഷംകൊണ്ടു നമ്മുടെ ബഹുമാനാദരങ്ങൾ അർഹിക്കുന്നതോടെ, ക്രമാതീതമായ പുത്രവാത്സല്യം, ലൗകികവ്യവഹാരങ്ങളിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന കിഞ്ചിജ്ഞത എന്നീ ന്യൂനതകൾ ഹേതുവായി നമ്മുടെ അനുകമ്പയേയും ബലവത്തരമായി ആവർജ്ജിക്കുന്നു. 'എമ്മ' എന്ന കഥാനായിക അലോകസാധാരണങ്ങളായ ഗുണങ്ങളുടെ നിലയന്മൊന്നുമില്ല; പ്രത്യുത, ആംഗലയുവതികളിൽ സാമാന്യമായി കാണപ്പെടുന്ന ഗുണങ്ങളും ഏതാനും ദോഷങ്ങളും ഇവകൾ

നീട്ടുള്ളതുകൊണ്ട് നമ്മോടു സഹോദരീഭാവം വഹിക്കുന്ന ഒരു തരുണിയത്രേ. 'ഇന്ദുലേഖ'യിലെ മാധവന്റെ സ്വഭാവം ഒരു അവതാരപുരുഷന്റെതല്ല; അദ്ദേഹത്തെ സ്മരിക്കുമ്പോൾ, യുവസാധാരണമായ ചാപല്യങ്ങളുള്ള ഒരു ലളിതകോമളന്റെ ഛായയാണു നമ്മുടെ മനോഭിത്തിയിൽ ചിത്രീകൃതമാകുന്നത്. കേശവനുണ്ണിത്താന്റേയും രാഘവൻകർത്താവിന്റേയും സ്വഭാവങ്ങൾ ആദരണീയമാണെങ്കിലും, ലോകഗതിഗ്രഹണത്തിൽ അവർ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന ശിശുപ്രായമായ ശുഭ്രായ അവരെ അനുകമ്പാപാത്രങ്ങളും ജനസാമാന്യത്തോട് അനുരൂപന്മാരുമാക്കുന്നു. ഇപ്രകാരം എത്ര ദൃഷ്ടാന്തങ്ങൾ വേണമെങ്കിലും ഉദ്യരിക്കാവുന്നതാണ്.

യഥാർത്ഥപാത്രസൃഷ്ടിയുടെ മാനദണ്ഡം പരിചിതരായ ആളുകളുടെ സ്മരണ നമ്മുടെ മനസ്സിലുദിക്കണമെന്നുള്ളതല്ല. കഥാപാത്രങ്ങളെപ്പോലെയുള്ള മനുഷ്യരെ വല്ലപ്പോഴും കാണുവാനിടയുണ്ടെന്നുള്ള ഒരു വിശ്വാസം നമുക്ക് ഉണ്ടാകണം. അങ്ങനെയുള്ളവർ ഇതേവരെ നമ്മുടെ അനുഭവസീമയിൽ ഉൾപ്പെട്ടിട്ടില്ലെങ്കിൽ, ഇനിയെങ്കിലും അവരെ കണ്ടെക്കാമെന്നുള്ള പ്രത്യാശ നമ്മിൽ ഉദ്ഭൂതമാകണം.

കഥാപാത്രങ്ങളെ വ്യവധാനം ചെയ്യുന്നതിനു വേറെയും മാനദണ്ഡമുണ്ട്. ചില കഥാപാത്രങ്ങൾ സാമാന്യഗുണസംയക്തങ്ങളും മറ്റു പാത്രങ്ങൾ വിശേഷലക്ഷണസംയക്തങ്ങളുമാകുന്നു. ഒരു സമുദായത്തിനോ വർഗ്ഗത്തിനോ സർവസാമാന്യങ്ങളായ ചില ഗുണങ്ങളുണ്ട്. ഇംഗ്ലീഷുകാർക്കു 'ജോൺബൾ' എന്ന് ഒരു അപരനാമമുള്ളത്, സപ്രസിദ്ധമാണല്ലോ. അമേരിക്കയിലെ ഐക്യനാടുകളിലുള്ള ജനങ്ങൾക്കു 'സാം അമ്മാറൻ' എന്നൊരു സാമാന്യാഭിധാനമുണ്ട്. സ്കോട്ട്ലണ്ടിലെ നിവാസികളും യഹൂദന്മാരും പിശുനന്മാരാണ്ത്രേ. വർഗ്ഗീയമായ സ്വഭാവവിശേഷം വർഗ്ഗത്തിലെ എല്ലാ അംഗങ്ങളിലും കാണാപ്പടുന്നതു

ഇതിനെ ഒരു പൊതുസ്വത്തായി നമുക്കു പരിഗണിക്കാം. എന്നാൽ ഏതെങ്കിലും വർഗ്ഗത്തിൽപ്പെട്ട ഒരാളെ സൃഷ്ടിയായി നിരൂപണം ചെയ്യുമ്പോൾ വർഗ്ഗീയമായ സ്വഭാവത്തിനു പുറമേ അയാൾക്കു പ്രത്യേകമായ ചില ഗുണങ്ങളും നാം കാണുന്നു. ഇവയെ അയാളുടെ സ്വകാര്യ സമ്പാദ്യമായി വേർതിരിക്കാം. മനുഷ്യ വർഗ്ഗത്തിനുതന്നെ പൊതുവേ ചില ഗുണങ്ങളുണ്ട്. അവയുണ്ടെങ്കിലേ മനുഷ്യൻ മനുഷ്യനായുള്ളൂ. എന്നാൽ ഒരോരുത്തനെ പ്രത്യേകം നിരീക്ഷണം ചെയ്യുമ്പോൾ ചില വിശേഷലക്ഷണങ്ങൾ നാം ദർശിക്കുന്നു. ഈ വിശേഷലക്ഷണങ്ങളാണ് ഒരു മനുഷ്യനെ അന്യരിൽനിന്നു ഭിന്നനാക്കുന്നത്. ആകൃതിയിലെ വണ്ണം സ്വഭാവത്തിലും ഈ വ്യത്യാസമുള്ളതുകൊണ്ട്, തുല്യ സ്വഭാവത്തോടുകൂടിയ രണ്ടുപേരെ നാം കാണുന്നില്ല. ചില പ്രകൃതിവിശേഷങ്ങൾ മനുഷ്യനെ മനുഷ്യനിൽനിന്നു വേർതിരിക്കുകയും, ഓരോ മനുഷ്യന്റെയും അന്തരംഗത്തെ ഓരോ പ്രത്യേകലോകമാക്കിത്തീർക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

വിശേഷമെന്നും സാമാന്യമെന്നുമുള്ള ഈ വ്യതിരേകം കഥാപാത്രങ്ങളിലും കാണപ്പെടുന്നുണ്ട്. ആംഗല കഥാകാരന്മാർ അയർലണ്ടുനിവാസികളെ ആക്ഷേപിക്കുന്നതിനായി അവരിലൊരാളെ കഥാപാത്രമാക്കുക പതിവാണ്. എന്നാൽ ഇപ്രകാരം സംസൃഷ്ടങ്ങളായ പാത്രങ്ങൾക്കുതമ്മിൽ യാതൊരു വ്യത്യാസവും കാണാറില്ല. ഒരു അയർലണ്ടുകാരൻ മറേതെങ്കിലും അയർലണ്ടുകാരനെപ്പോലെതന്നെ. മദ്യപാനം, ജ്വലനം, ആർദ്രത, ലക്ഷ്മിമില്ലാത്ത ജീവിതക്രമം എന്നിവയാണ് അവർക്കെല്ലാവർക്കും പൊതുവേ ഉള്ള സ്വഭാവം. അവർ തമ്മിലുള്ള സൂക്ഷ്മവ്യത്യാസങ്ങളെ പല നോവലുകളും പരിഗണിക്കുന്നില്ല. അപ്രകാരംതന്നെ ചില ഭാഷാനോവലുകളിലെ നായകന്മാർക്കു പ്രത്യേകിച്ച് നേയമായ യാതൊരു ഗുണവും ഇല്ലാത്തതുകൊണ്ട്, അവരെ ഗവർണ്മെന്റുദ്യോഗസ്ഥന്മാരെപ്പോലെ, ഒരു കഥയിൽ

നിന്നു മറെറാന്നിലേക്കു സ്ഥലംമാറിയാൽ ഗണ്യമായ വ്യത്യാസമൊന്നുമുണ്ടാകയില്ലെന്നു തോന്നും. അവരെല്ലാവരും സുമുഖന്മാരും വിദ്യാസമ്പന്നന്മാരും ധീരോദാത്തന്മാരുമായിട്ടാണു കാണപ്പെടുന്നത്. കൂട്ടിക്കുഴപ്പമേനാനും, അപ്പുകൂട്ടപ്പണിക്കരും, കരുണാകരൻനായരും ഒരേ അച്ചിൽ മുദ്രണം ചെയ്യപ്പെട്ടതുപോലെയിരിക്കുന്നു. നായികയാണെങ്കിൽ ലോകൈകസുന്ദരിയായിരിക്കണം; സംസ്കൃതവും ഇംഗ്ലീഷും പഠിച്ചിരിക്കണം; സ്വഭാഷയിൽ കവിതാമാർഗ്ഗമായി കാമലേഖനമെഴുതുവാൻ സമർത്ഥയായിരിക്കണം; ചിത്രമെഴുതാൻ അല്പം വാസന വേണം; പരിഷ്കൃതശയ്യായിരിക്കണം; സംഗീതം കൂടിയേ കഴിയൂ. വിലാസിനിയും, തങ്കമ്മയും, പവിഴക്കൊടിയും തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസം എന്താണെന്നു ചോദിച്ചാൽ ഒന്നുമില്ലതന്നെ. അപ്രകാരംതന്നെ ഭാഷാനോവലുകളിൽ വിനോദാർത്ഥം സങ്കല്പിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന പാരദേശികപാത്രങ്ങളും അഭേദമായി കാണപ്പെടുന്നു. വിദേശീയധരമാർ മലയാളഭാഷ സംസാരിക്കുന്നതു കേൾക്കാൻ കൗതുകമുണ്ടല്ലോ. പക്ഷേ, ഒരു 'സായ്പും' മറെറാരു 'സായ്പും' തമ്മിൽ യാതൊരു അന്തരവുമില്ല, 'സായ്പ്' എന്ന വർഗ്ഗത്തിന്റെ സ്വഭാവമാണു പ്രകടീകൃതമായിരിക്കുന്നത്.

എന്നാൽ വർഗ്ഗീയസ്വഭാവത്തെ പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നതല്ല നോവലിന്റെ ഉൽക്കൃഷ്ടധർമ്മം. സാമാന്യഗുണങ്ങളും വിശേഷഗുണങ്ങളും സംയോജിക്കുമ്പോൾ മാത്രമേ യഥാർത്ഥമായ സ്വഭാവരൂപവൽക്കരണം സാധിക്കപ്പെടുന്നുള്ളൂ. നോവലിന്റെ ലക്ഷണങ്ങളിലൊന്ന് ഇത്തരം പാത്രങ്ങളുടെ പ്രകാശനമത്രേ. രചനാചാതുരിയിലും പ്രതിപാദനരീതിയുടെ തന്മയത്വത്തിലും 'റോബിൻസൺ ക്രൂസോ' ഉത്തമനോവലാണെങ്കിലും പാത്രവിശേഷത്തിന്റെ അഭാവം മൂലം ഈ കൃതിയെ ലക്ഷണയുക്തമായ ഒരു നോവലായി കണക്കാക്കുവാൻ പാടില്ല. കഥാനായകനായ ക്രൂസോ പതി

നെട്ടാം ശതാബ്ദത്തിൽ ഇംഗ്ലണ്ടിലുണ്ടായിരുന്ന മദ്ധ്യ വർഗ്ഗത്തി (Middle class) ന്റെ ഒരു പ്രതിനിധി മാത്രമാണ്. വർഗ്ഗീയഗുണങ്ങൾ മാത്രമേ അദ്ദേഹത്തിൽ നാം കാണുന്നുള്ളൂ. അദ്ദേഹത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിനു പ്രത്യേകതയുണ്ടാകുന്ന ലക്ഷണങ്ങളൊന്നുമില്ല. തന്നിമിത്തമേത 'ഇടപ്രഥമമായ നോവൽ' എന്ന സ്ഥാനം 'റോബിസൺ ക്രൂസോ' വിനു പകരം 'പമീല' എന്ന കൃതിക്കു ലബ്ധമായിരിക്കുന്നത്. 'പമീല' യിൽ അനുഭവഗോചരമായ സ്വഭാവവർണ്ണനയെ 'ചുവൻ കർത്താവ്' ഉദ്യമിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഈ ലക്ഷണം പൂർണ്ണമായാലേ 'നോവൽ' എന്ന പദം സാർത്ഥകമാകയുള്ളൂ. എല്ലാ വിശിഷ്ടനോവലുകളിലും തേജോമയമായ രൂപവിശേഷംനിമിത്തം രമണീയവും അനുഭവാനുരൂപവുമായ പാത്രങ്ങളാണു നമ്മുടെ ശ്രദ്ധയെ സവിശേഷം ആകർഷിക്കുന്നത്; എന്നു മാത്രമല്ല, നോവൽപ്രസ്ഥാനത്തെ ഒരു മഹാകാവ്യംപോലെ മഹനീയമാക്കിത്തീർത്തിട്ടുള്ളതും ഈ ഗുണംതന്നെയാണ്. ഇന്ദ്രലേഖയെ നാം സ്മരിക്കുമ്പോൾ, മൃണാളവും, പൂർണ്ണചന്ദ്രനും, വണ്ടും, കരിഞ്ചണ്ടിയും, കരിമീനും, മുത്തുമണിയും, അമ്പും, വില്ലും, കോകലനും, മറ്റും ഒന്നായി സംഭരിച്ചാലുണ്ടാകുന്ന ഒരു വിരുപവസ്തു—അഥവാ അരുപവസ്തു—അല്ല നമ്മുടെ സ്മൃതിപീഠത്തെ അധിരോഹണം ചെയ്യുന്നത്. പ്രത്യേക, വിദ്യച്ഛിഖപോലെ ചൈതന്യയുക്തയായി, ദൃഢമനസ്കയായി, സ്വാശയശീലയായി അനന്യസഹജമായ ഗുണവിശേഷം കൈക്കൊള്ളുന്ന ഒരു തരുണീരത്നമാണു നമ്മെ അത്ഭുതാനന്ദപരവശരാക്കുന്നത്. ഇന്ദ്രലേഖയെപ്പോലെ മഹാമനസ്വിനികളും സുന്ദരികളുമായ യുവതികൾ നായർസമുദായത്തിൽ അനേകമുണ്ടായിരിക്കാം; എന്നാൽ, ഇന്ദ്രലേഖ ഒന്നേയുള്ളൂ. മാധവനെ 'ശപ്പ'ന്നെന്നു വിളിക്കുവാൻ ഇന്ദ്രലേഖയ്ക്കു മാത്രമേ കഴിവുള്ളൂ. അതുപോലെ തന്നെ മാധവൻ സുന്ദരനും വ്യത്യസ്തനുമായ ഏതെ

കിലും ഒരു നായർയുവാവല്ല ; മാധവനു സമാനനായി മാധവൻ മാത്രമേയുള്ളൂ. 'ധർമ്മരാജാ' എന്ന കൃതിയിലെ കേശവൻമാർത്തമിലുള്ള വ്യതിരേകം ശ്രദ്ധേയമായ മറ്റൊരു ദൃഷ്ടാന്തമാണ്. എന്നാൽ, കുന്നംഭലതയ്ക്കു മറ്റ് ഇതിഹാസനായികമാർക്കില്ലാത്ത എന്തു പ്രത്യേകഗുണമാണുള്ളത് ? കുന്നംഭലതയെക്കുറിച്ചു നാം വിചാരിക്കുമ്പോൾ ഒരു പ്രത്യേകചുരുങ്ങിയ നമ്മുടെ മനസ്സിൽ പതിയുന്നുണ്ടോ? 'മാർത്താണ്ഡവർമ്മ'യിലെ കാർത്ത്യായനിയമ്മയുടെ രൂപംപോലെ സ്മൃതവും വിശേഷലക്ഷണപൂർണ്ണവുമല്ല ആ കഥയിലെ നായികയുടെ ചിത്രം. നായികയേക്കാൾ പതിനുമടങ്ങു വിശേഷഗുണപ്രതീതി സുഭദ്രയ്ക്കാണുള്ളത്.

നോവലുകളിലെ പാത്രങ്ങളെ വ്യവചാരദിക്കുന്നതിനുള്ള മറ്റൊരു സമ്പ്രദായം സ്വഭാവത്തിന്റെ പ്രത്യക്ഷവും പരോക്ഷവുമായ അവസ്ഥാഭേദത്തെ ആസ്പദമാക്കുന്നു. നമ്മുടെ അന്തർഗ്ഗതങ്ങളിൽ ചിലത് ആംഗ്യംകൊണ്ടും സംഭാഷണംകൊണ്ടും ബാഹ്യചേഷ്ടകൾകൊണ്ടും മഖഭാവഭേദംകൊണ്ടും നാം പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നു. പക്ഷേ, എല്ലാ മനോവ്യാപാരങ്ങളും ബാഹ്യചേഷ്ടകൾവഴിയായി സ്മൃരിക്കുന്നില്ല. സ്വഭാവത്തിന്റെ ബാഹ്യസ്മൃതമാണ് ചില ഗ്രന്ഥകാരന്മാരുടെ ശ്രദ്ധയ്ക്കു വിഷയവേദിക്കുന്നത്. മറ്റുചിലരാകട്ടെ, ഇതുകൊണ്ടു തൃപ്തരാകാതെ പ്രജ്ഞാദൃഷ്ടി വ്യാപരിപ്പിച്ചു ഉള്ളിൽ ചുഴിഞ്ഞുകുറിച്ചു അന്തഃസ്ഥിതികൾ ഗ്രഹിക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. ഡിക്കൻസിന്റെ മിക്ക കൃതികളിലും ബാഹ്യചേഷ്ടിതങ്ങൾ മാത്രമേ പ്രതിപാദിക്കപ്പെടുന്നുള്ളൂ. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചില പാത്രങ്ങൾക്കു ചില പ്രത്യേകപദങ്ങളോട് അകാരണമായ ഒരു പ്രതിപത്തിയുള്ളതായി കാണപ്പെടുന്നു. 'മിക്കാബർ' എന്ന കഥാപാത്രം നല്ലകാലം ഉടനെ വരുമെന്ന് *Something will turn up*) ദീക്ഷിച്ചുകൊണ്ടു കാലം കഴിച്ചുകൂട്ടുന്നു. കത്തുകൾ അയയ്ക്കുന്നതിൽ അയാൾക്കുള്ള ഭ്രമം കലശലാണ്. അടു

ത്ത മൂറിയിൽ ഇരിക്കുന്ന ആളെ—എന്നു വേണ്ട, അഭിമുഖമായി നിലകൂടുന്നവനെ—എഴുത്തുവഴിയായിട്ടണമിരിക്കാൻ ഇംഗിതം അറിയിക്കുന്നത്. കഥാരംഭമുതൽ അവസാനംവരെ അയാൾ വ്യാപരിക്കുന്നത് ഇങ്ങനെതന്നെയാണ്. 'ഒലിവർ ട്രിസ്റ്ററ' എന്ന നോവലിലെ ഒരു പാത്രത്തിനു തന്റെ തലയുടെ രൂപി അറിയുവാൻ വളരെ താൽപര്യമുള്ളതുപോലെ കാണപ്പെടുന്നു. അയാൾ ആണയിടുന്നതു സദാ ഒരോ വാചകം പ്രയോഗിച്ചുകൊണ്ടാണ്. നാം സാധാരണ കേൾക്കാറുള്ളതുപോലെ 'എന്റെ കണ്ണാണെ, ഈശ്വരനാണെ അതു പരമാർത്ഥമാണ്' എന്നു പറയേണ്ട ഘട്ടത്തിൽ, പ്രസ്തുത പാത്രം 'അതു സത്യമല്ലെങ്കിൽ ഞാൻ എന്റെ തല കടിച്ചുതിന്നും' എന്നു പറയുന്നു. അയാൾ സംസാരിക്കുന്ന ഒരോ നിമിഷത്തിലും ഉത്തമാംഗപ്രാശനം ചെയ്താണ് ഉപജീവിക്കുന്നത്. 'പിക്വിക്ക്' ചരിത്രത്തിലെ തടിച്ച കുട്ടി ഇരിക്കുമ്പോഴും നടക്കുമ്പോഴും കേഴണം കഴിക്കുന്ന നേരമൊഴികെ മറെറൊരു സമയത്തും ഉറങ്ങിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നതായി ഗ്രന്ഥകാരൻ വർണ്ണിക്കുന്നു. കേഴുന്നസാമീപ്യത്തിലല്ലാതെ ഈ ബാലകുംകേർണ്ണൻ ഒരിക്കലും കണ്ണു തുറക്കുന്നില്ല. 'ഉറിയ ഹീപ്പ' എന്ന നീചപാത്രം "ഞാൻ പാവമാണെ, അവിടുത്തെ പാദാശിരനാണെ" എന്നു സദാ ഉരുവിട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. 'ക്വിൽപ്പ്' എന്ന ഭാഷാപാത്രത്തിന്റെ ഗോഷ്ടികൾ, ശ്മശാനഭേദത്തിൽ നിവസിക്കുന്നതായി സങ്കല്പിക്കപ്പെടുന്ന ഒരു ഭർത്താവിന്റെ കൃത്താട്ടങ്ങൾപോലെ ബിഭേസങ്ങളാണ്. 'ട്രാട്ട് വാഡ്' അമ്മായിക്ക് കഴുതകളോടുള്ള ശത്രുതയും അനിർവാച്യമെത്ര. സ്വപ്നത്തിൽപ്പോലും അവർ കഴുതകളെ ആടിയോടിക്കുന്ന ചില ശബ്ദങ്ങൾ പറഞ്ഞുവിടുന്നു. ഇങ്ങനെ ഡിക്കൻസിന്റെ നോവലുകളിൽ മനുഷ്യസ്വഭാവത്തിന്റെ ബാഹ്യചേഷ്ടകൾ പൊടിപ്പും തൊണ്ടലും വെച്ചുകെട്ടി വർണ്ണിക്കുവാൻ മാത്രമേ അദ്ദേഹം ഉദ്യമിച്ചതായി കാണപ്പെടുന്നുള്ളൂ.

ഇങ്ങനെയുള്ള പാത്രവർണ്ണന ഭാഷാനോവലുകളിലും അപൂർവ്വമല്ല. ആംഗലകഥാഗ്രന്ഥകാരന്മാർക്ക് അയർലണ്ടുകാരനെന്നവണ്ണമത്രേ നമ്മുടെ നോവലെഴുത്തുകാർക്കു നമ്പൂതിരിസമുദായം. സൂരിനമ്പൂതിരിപ്പാടിന്റെ സ്വഭാവം ഒന്നാലോചിച്ചുനോക്കുക. വിടാഗ്രേസരനായ അദ്ദേഹത്തെപ്പോലുള്ള ഒരു മലയാള ബ്രാഹ്മണൻ വല്ലകാലത്തും ജീവിച്ചിരുന്നുവെന്നു പറയുവാൻ ആ സമുദായത്തോടുള്ള ബഹുമാനം ഈ പ്രബന്ധകാരനെ അനുവദിക്കുന്നില്ല. എന്നാലും അദ്ദേഹത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിന് ആധാരമാകുമാറ് കുറച്ചൊക്കെ ജളത്വവും സ്ത്രീലമ്പടത്വവും ആ സമുദായത്തെ ഒരുകാലത്തു ബാധിച്ചിട്ടുണ്ടായിരുന്നിരിക്കണം. ഈ അപവാദഹേതുക്കളെ സ്വഭാവമർമ്മത്തിൽനിന്നു വ്യാവർത്തിച്ച്, വായനക്കാരന്റെ ശ്രദ്ധയെ അവയിലേക്ക് ആകർഷിക്കുവാനാണു ഗ്രന്ഥകാരൻ ഉദ്യമിച്ചിരിക്കുന്നത്. അപ്രകാരംതന്നെ വൈത്തിപ്പട്ടരെ വർണ്ണിച്ചിരിക്കുന്നതു വായിക്കുമ്പോൾ 'കുരിശു'യെ അനുസ്മരിക്കാതെ നിവൃത്തിയില്ല. പട്ടരുടെ സർപ്പദൃഷ്ടി ഒരു ദൃശ്യശക്തനുംപോലെ നോവലിലെങ്ങും വ്യാപിച്ചുകിടക്കുന്നു. ഗ്രന്ഥകാരനു നോവൽ പുരിപ്പിക്കുവാൻ ആയുസ്സുണ്ടായിരുന്നെങ്കിൽ—ആ നിർഭാഗ്യത്തെക്കുറിച്ച് എന്തു പറയട്ടെ—വൈത്തിപ്പട്ടരുടെ പ്രാണവിലോഗസമയത്തും ആ സർപ്പദൃഷ്ടി പറ്റത്താടി ശവദാഹംവരെ അതേ സ്ഥിതിയിൽ നിലക്കുമായിരുന്നുവെന്ന് ഊഹിക്കാം.

ഇത്തരത്തിലുള്ള പാത്രസൃഷ്ടിയിൽ അതിശയോക്തിപ്രയോഗം സർവസാധാരണമാണ്. ഡിക്കൻസിന്റെ നോവലുകളെക്കുറിച്ചുള്ള ഒരു ആക്ഷേപം ഇതുതന്നെയാണല്ലോ. ചില ബാഹ്യചേഷ്ടകൾക്കും ആംഗ്യങ്ങൾക്കും പ്രാധാന്യം നൽകുന്നതുകൊണ്ട്, സ്വഭാവത്തിന്റെ തത്ത്വം മുഴുവനും അവയിലാണ് അടങ്ങിയിരിക്കുന്നതെന്നു വായനക്കാർ അന്യഥാ ധരിക്കുവാനിടയുണ്ട്. പ്രേമാമൃതത്തിൽ ഗണേശൻമുസൂസിനെ വർ

ണ്ണിച്ചിരിക്കുന്നതു നോക്കുക : “അണുപ്രായരായ ബഹുജീവികളുടെ ഭവനമായ തലപ്പാവും, തൈലങ്ങൾ വീണു ദ്രവിച്ചും കൈമുട്ടിന്റെനേർക്കുള്ള ഭാഗം കീറിയും വിയർപ്പുനാനിയും ഉള്ള കുപ്പായവും, ചാണകത്തിന്റെ നിറത്തിൽ ഉലഞ്ഞുകുഴഞ്ഞുള്ള ശരായിയാകുന്ന രണ്ടു തലയണ ഉറകളും, ഉപ്പുററികളുടെനേർക്കു മുതലപോലെ വാപൊളിച്ചുള്ള ബ്യൂട്സും, നാസിക മുതൽ പാദാന്തംവരെ കളമെഴുതീട്ടുള്ള പുകയിലപ്പൊടിയും, ഒരിക്കലും മുഖഭേദം കാട്ടാത്തതായ ഘടികാരം ബസ്സിലുള്ള പിള്ളത്തുടലും, നെഞ്ചിനുമേൽക്കുള്ള കീഴയിൽ പൊന്തിനിലക്കുന്ന നാഗസ്വരക്കുഴലും, സംഘടിച്ചിരിക്കുന്ന ഈ മൂന്നരച്ചാൺ പുരുഷൻ—ഗണേശമുസ്സ്—കുളയട്ടപോലെ ദംശനംകൊണ്ട് ഒരാളോടു ഘടിച്ചുപോയാൽ, നൂറിന്റെ പ്രയോഗംകൊണ്ടുതന്നെ അകറേണ്ട മട്ടുകാരനായിരുന്നു. ഇയാളുടെ വിഷമപ്രസവങ്ങളായുള്ള ഭാഷണങ്ങൾ സാമാന്യക്കാരുടെ കർണ്ണങ്ങൾക്കു മൃഷികസ്വനങ്ങളായി തോന്നിവന്നു എങ്കിലും, ആയാളുടെ അഭിനയംകൊണ്ട് അർത്ഥം സ്പർശിച്ചുവന്നു.” ഈ വർണ്ണനാസാമഗ്രികളിൽ ഓരോന്നിലും അതിശയോക്തി പ്രയോഗം പ്രത്യക്ഷമാണ്.

ബഹിർമ്മാത്രങ്ങളായ ചേഷ്ടിതങ്ങളുടെ വർണ്ണനം അനാശാസ്യമാണെന്നോ അത് ഉൽക്കൃഷ്ടകാവ്യധർമ്മത്തിന് അനഭിയുക്തമാണെന്നോ ഇതെഴുതുന്ന ആൾക്ക് അഭിപ്രായമില്ല. ഡിക്കൻസ്, വെൽസ്, ചന്തു മേനോൻ, സി. വി. രാമൻപിള്ള മുതലായവർ തന്മയത്വത്തോടുകൂടി പ്രയോഗിച്ചിട്ടുള്ള ഒരു സമ്പ്രദായത്തിനു യാതൊരു വൈശിഷ്ട്യവുമില്ലെന്നു പറയുന്നതു മഹാസാഹസമായിരിക്കും. ഒരേ ചേഷ്ടയുടെ പുനരാവർത്തനം ഹേതുവായി അതിലേക്കു വായനക്കാരുടെ ശ്രദ്ധ ഹാൽ വശീകരിക്കപ്പെടുന്നു. എന്നാൽ, ഏതാദ്യശബ്ദങ്ങളുടെ കാവ്യഗുണം എത്രതന്നെ രസാവഹമായിരുന്നാലും, അവ പൂർണ്ണപാത്രങ്ങളാണെന്നോ, മനുഷ്യസ്വഭാവത്തിന്റെ ശരിപ്പകർപ്പാണെന്നോ ഗ്രന്ഥ

കാരനാകട്ടെ വായനക്കാരാകട്ടെ വിചാരിക്കുന്നില്ല. അവയെ അപൂർണ്ണങ്ങളായിട്ടു മാത്രമേ ഗണിക്കുവാൻ തരമുള്ളൂ. അപ്രകാരംതന്നെ ഗ്രന്ഥകർത്താവ് ബാഹ്യചേഷ്ടകൾ നിശ്ശേഷം അനാദരിച്ചു മനോവ്യാപാരങ്ങൾ മാത്രം പ്രത്യക്ഷപ്പെടുത്തുന്നതായാലും പാത്രത്തിനു പൂർണ്ണത ഉണ്ടാകയില്ലെന്നുതന്നെയല്ല, നോവൽ കേവലം ഒരു മനശ്ശാസ്ത്രഗ്രന്ഥമായി രൂപാന്തരപ്പെടുകയും ചെയ്യും.

പൂർണ്ണപാത്രങ്ങളിൽ സ്വഭാവമർമ്മവും ബാഹ്യസ്മിതികളും ഒന്നുപോലെ പ്രകാശിക്കുന്നു. ഷെയ്ക്സ്പിയറുടെ 'ഹാംലെറ്റ്' ('ഹേമലതൻ' എന്നു ചിലർ പരിഭാഷ ചെയ്തിട്ടുണ്ട്) ഈ വർഗ്ഗത്തിൽപ്പെട്ട ഒന്നാണ്. ഹാംലെറ്റിന്റെ അതിസൂക്ഷ്മമായ വിചാരംപോലും നമുക്കു സുവിദിതമാണ്; അതുപോലെതന്നെ അയാളുടെ ആംഗുങ്ങളും ഭാവഭേദങ്ങളും ഒരു ചിത്രത്തിലെമ്പോലെ നാം കാണുന്നു. ഇന്ദ്രലേഖ, കേശവനുമ്മിത്താൻ, ശങ്കുആശാൻ മുതലായ പാത്രങ്ങൾ ഇത്തരത്തിൽപ്പെട്ടവയാണ്. ശങ്കുആശാന്റെ ഭാവവും വേഷവും ഭാഷയും ആരെങ്കിലും മറക്കുമോ? ആശാന്റെ സ്വഭാവത്തിൽ ബാഹ്യോപകരണങ്ങൾ മാത്രമല്ല ഉപയോഗിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. പാറുക്കുട്ടിയോടുള്ള വത്സലത്വം ആശാനെ ഒരു പൂർണ്ണപാത്രമാക്കിത്തീർക്കുന്നു.

പൂർണ്ണപാത്രത്തേയും അപൂർണ്ണപാത്രത്തേയും തമ്മിൽ വിവേചിക്കുന്നത് ഒരു മാനദണ്ഡമുണ്ട്. പാത്രം അപൂർണ്ണമാണെങ്കിൽ അത് ഇന്ന സന്ദർഭത്തിൽ ഇന്നവിധം പ്രവർത്തിക്കുമെന്ന് നമുക്കു മുൻകൂട്ടി തീർച്ചപ്പെടുത്താം. വൈത്തിപ്പട്ടരുടെ സർപ്പദൃഷ്ടി ഏതെതു ഘട്ടത്തിലാണ് ഉൽപ്പവിക്കുന്നതെന്നു നമുക്കു പ്രവചിക്കുവാൻ കഴിയും; പ്രതീക്ഷപോലെതന്നെ അനുഭവവും ഉണ്ടാകുമ്പോൾ, നാം ചരിതാർത്ഥരാവുന്നു. ഇങ്ങനെയുള്ള പാത്രസൃഷ്ടിയുടെ സാരസ്യം ആശ്രയിച്ചിരിക്കുന്നത്, പ്രതീക്ഷിതമായ

ഒരു സംഗതിസംഭവിക്കുമ്പോൾ ഉണ്ടാകുന്ന കൃതാർത്ഥ മതയെ ആകുന്നു. ഒരേ ചേഷ്ഠ വീണ്ടും വീണ്ടും ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്നതുകൊണ്ടാണു നമുക്ക് ഇപ്രകാരം മുൻകൂട്ടി പ്രവചിക്കുവാൻ സാധിക്കുന്നത്. ആ പാത്രത്തെ കുറ്റിച്ചു കൂടുതലായ ജ്ഞാനം നമുക്കു ലഭിക്കുന്നില്ല. വൈത്തിപ്പട്ടരുടെ ദാർശിദ്ര്യേവും ക്രൂര്യവും കൗടില്യവും പ്രതികാരോച്ഛയ്യം നാം ധരിച്ചുകഴിഞ്ഞാൽ, ശങ്കരനു വിഷം കൊടുക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നതും മറ്റൊരോ ഭ്രോഹം ആലോചിക്കുന്നതും ആചരിക്കുന്നതും നമ്മിൽ വിസ്മയം ഉളവാക്കുന്നതല്ല; ആ പാത്രത്തെ കുറ്റിച്ചു, നമുക്കു മുന്വില്ലാതിരുന്ന ജ്ഞാനം ഈ സംഭവങ്ങൾ വഴിയായി ലഭ്യമാകുന്നുമില്ല. നേരേമറിച്ച്, പൂർണ്ണപാത്രങ്ങളെ കുറ്റിച്ചു നമുക്ക് കാലേകൂട്ടി ഒന്നുംനിർണ്ണയിക്കുവാൻ സാധിക്കുകയില്ല. അവയുടെ ഓരോ പ്രവൃത്തിയും നവമായ ഉൽബോധനമാണു നമ്മിൽ അകുരിപ്പിക്കുന്നത്. ശങ്കുആശാനു കാശിവാസിമുഖേന സംഭവിച്ച പരാഭവവും പിന്നീടുള്ള വൃദ്ധന്റെ ഓരോ ചേഷ്ഠിതവും തീരെ അപ്രതീക്ഷിതമാണ്. അധികാരപ്രമത്തനായ ലിയർരാജാവ് ദുരിതഗർത്തത്തിൽ നിപതിക്കുമ്പോൾ പരദുഃഖത്തിൽ സഹതാപം പ്രദർശിപ്പിക്കുമെന്ന് ആരെങ്കിലും വിചാരിച്ചിരുന്നോ? ഇങ്ങനെയുള്ള പൂർണ്ണപാത്രങ്ങളെ കുറ്റിച്ചു നമുക്കുണ്ടാകുന്ന ജ്ഞാനം ഉത്തരോത്തരം വർദ്ധിച്ചുകൊണ്ടാണിരിക്കുന്നത്. പ്രതീക്ഷിതമായ വൃത്തിയോ ഭാഷണമോ അംഗവിക്ഷേപമോ ആവർത്തിക്കുമ്പോഴുണ്ടാകുന്ന ചാരിതാർത്ഥ്യത്തിനു പകരം, മനുഷ്യസ്വഭാവത്തിന്റെ നാനാമുഖത്വത്തെ കുറ്റിച്ചുള്ള വിസ്മയമാണു നമുക്കുണ്ടാകുന്ന അനുഭവം. യഥാർത്ഥലോകത്തിലുള്ള മനുഷ്യർ വ്യാപരിക്കുന്നത് ഇപ്രകാരമാണ്. അവർ വ്യവസ്ഥിത സ്വഭാവത്തോടുകൂടിയ യന്ത്നപ്രാവകളല്ല. മനുഷ്യഹൃദയം കേവലം ഒരു യന്ത്രമാണെങ്കിൽ, അത്, ഇന്നവിധത്തിലേ വർത്തിക്കുകയുള്ളവെന്ന് നമുക്കു തിട്ടപ്പെടുത്താം. പക്ഷേ, മനുഷ്യഹൃദയത്തിന് യന്ത്ര

സാധാരണമല്ലാത്ത ചില വിശിഷ്ടഗുണങ്ങളുള്ളതു കൊണ്ട്, അതു കേവലം നിയമാനുസാരിയായി പ്രവർത്തിക്കുന്നില്ല.

പൂർണ്ണപൂർണ്ണപാത്രങ്ങളെ വ്യവചാദേരണം ചെയ്യുന്നതിനുള്ള മറെറാരു മാനദണ്ഡം അവയിൽ രൂപാന്തരം സംഭവിക്കുന്നുണ്ടോ ഇല്ലയോ എന്നുള്ളതാണ്. ഇഹത്തിൽ ജീവസന്ധാരണത്തിന്റെ അവിചാരികനാനുബന്ധമായി വ്യദ്ധിയും ക്ഷയവും സംഭവിക്കുകയെന്നുള്ളതു ലോകനീതിയാണല്ലോ. ജീവനുള്ള വസ്തുക്കൾക്കെല്ലാം ഈ അവസ്ഥാഭേദങ്ങൾ അപരിത്യാജ്യമാണ്. മനുഷ്യർ പ്രായഗതിക്കനുസരിച്ചും സാഹചര്യസമ്പർക്കംകൊണ്ടും ക്രമേണ രൂപാന്തരപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു; അവരുടെ സ്വഭാവത്തിനും ചില മാറ്റങ്ങൾ സംഭവിക്കുന്നു. ഈ മാറ്റങ്ങൾ അന്തഃസ്ഥിതമായ ജീവന്റെ ബാഹ്യലക്ഷണങ്ങളാണ്; ജീവനുണ്ടെങ്കിലേ മാറ്റം സംഭവിക്കൂ. ഈ തത്ത്വമനുസരിച്ചു കഥാപാത്രങ്ങളെ പരാമർശനംചെയ്യുമ്പോൾ, മനുഷ്യസഹജമായ മാറ്റങ്ങൾ ഏതു പാത്രത്തിലാണോ കാണപ്പെടുന്നത് അതു പൂർണ്ണമാണെന്നു നമുക്കു വിധിക്കാവുന്നതാണ്. സജീവപാത്രങ്ങളിൽ മാത്രമേ സ്വഭാവാന്തരം വിശ്വാസയോഗ്യമായിരിക്കുള്ളൂ. അപൂർണ്ണപാത്രങ്ങൾ ആദ്യംമുതൽ അവസാനംവരെ അഭേദമായിട്ടാണു വ്യാപരിക്കുന്നത്; അവയുടെ സ്വഭാവത്തിന് ആന്തരികമായ യാതൊരു വ്യത്യാസവും സംഭവിക്കുന്നില്ല. ചില നോവലുകളിൽ യുക്തിക്കും അനുഭവത്തിനും യോജിക്കാത്തവിധത്തിൽ പാത്രങ്ങളിൽ മാനസാന്തരം കാണുന്നുണ്ട്. ഡിക്കൻസിന്റെ ചില നീചപാത്രങ്ങൾ കഥാവസാനത്തിൽ പൊടുന്നനവെ പശ്ചാത്തപിച്ച്, സദ്യുത്തരായിത്തീരുന്നു. ഈ മാനസാന്തരം നിഷ്കപടമാണെന്നു വിശ്വസിക്കുവാൻ ഒരു ന്യായവും കാണുന്നില്ല. ഇതിന്റെ കാരണം പാത്രത്തിന്റെ അപൂർണ്ണതയാകുന്നു. അപൂർണ്ണപാത്രങ്ങൾ യാഥാസ്ഥിതികമാണ്. അവയ്ക്കു വ്യദ്ധിക്ഷയങ്ങളോ, ഊനാതിരേകങ്ങളോ,

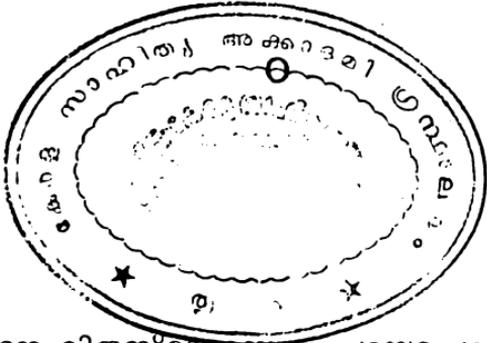
ആഭ്യന്തരമായ മറേറൈകിലും ഭാവഭേദമേ ഉണ്ടാകുന്ന തല്ല. പരിതഃസ്ഥിതികളിൽ മാത്രമേ വ്യത്യാസം കാണപ്പെടുന്നുള്ളൂ. രൂപാന്തരം സ്വാഭാവികമാണെന്നു നമുക്കു ബോദ്ധ്യമായാൽ, കഥാപാത്രം പൂർണ്ണമാണെന്ന് അനായാസേന അനുമാിക്കാം.

ലോകത്തിലെ മനുഷ്യവർഗ്ഗവും നോവലിലെ സങ്കല്പപാത്രങ്ങളും തമ്മിൽ ഇത്രമാത്രം ആനുരൂപ്യം ആവശ്യമായിരിക്കെ, അവയ്ക്കുതമ്മിൽ ഗണ്യമായ വല്ല അന്തരവുമുണ്ടോ എന്നൊരു ചോദ്യത്തിന് ഇവിടെ അവകാശമുണ്ട്. ഒന്നുഗ്രന്ഥത്തിലും മറേറതു ലോകത്തിലുമുമാണെന്നുള്ള വ്യത്യാസം പ്രസ്താവയോഗ്യമല്ല. ഇതു കൂടാതെ സൂക്ഷ്മമായ അന്തരം വല്ലതുമുണ്ടോ എന്നു നമുക്ക് അന്വേഷിക്കാം. ഓരോ മനുഷ്യനും വാസ്തവത്തിൽ രണ്ടു ജീവിതങ്ങളുണ്ട്; ഒന്ന്, ബഹുജനദൃഷ്ട്യാ നയിക്കപ്പെടുന്ന ജീവിതം; മറേറത്, സ്വകാര്യ ജീവിതം. ഇവയെ ദൃശ്യജീവിതമെന്നും അദൃശ്യജീവിതമെന്നും പരാവർത്തനം ചെയ്തുകൊള്ളട്ടെ. ഒരാൾക്ക് അന്യന്റെ സ്വഭാവം നിർണ്ണയിക്കുന്നതിനു പ്രത്യക്ഷസാക്ഷ്യങ്ങൾ ആശ്രയിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. വചനം, കർമ്മം, ആംഗ്യം ആദിയായ മാർഗ്ഗത്തിലൂടെയത്രെ സ്വഭാവം ബഹിഃസ്ഫുരിക്കുന്നത്. ഈ തെളിവുകൾ ആധാരമാക്കി മനുഷ്യർ അന്യോന്യം പരിചയപ്പെടുന്നു. പക്ഷേ, അതേസമയംതന്നെ, ഗോപ്യമായ വേറൊരു ജീവിതം ഓരോരുത്തനും നയിക്കുന്നുണ്ട്. ഇത് അന്യർക്കു മാത്രമല്ല, ചിലപ്പോൾ അവനവനുപോലും അജ്ഞേയമാണെന്നുവരാം. ഒട്ടുവളരെക്കൊല്ലം ഏകപ്രാണനെന്നപോലെ ജീവിക്കുന്ന ദമ്പതിമാർപോലും തമ്മിൽത്തമ്മിൽ പൂർണ്ണജ്ഞാനം സമ്പാദിക്കുന്നില്ല. എന്നാൽ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ജീവിതം ഇങ്ങനെയല്ല. അവയുടെ സങ്കല്പ നിഗൂഢത്വപാരങ്ങളും ഗ്രന്ഥകാരനു ദൃശ്യമാണ്. ചിന്താമഗ്നയായ നായികയെ വർണ്ണിക്കുവാനാണ് ഗ്രന്ഥകർത്താവ് ഒരുമ്പെടുന്നതെന്ന് വിചാരിക്കുക. നായിക അസ്ഥിമയായി ഉദ്യാനത്തിൽ ഉലാ

വികൊണ്ടിരിക്കുന്നു, “അവളുടെ ചിന്താഗതി എപ്രകാരമായിരിക്കാം?” എന്ന പ്രശ്നത്തോടെ, കഥാകാരൻ അവളുടെ വിചാരപരമ്പര വിശദമാക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. ഈ വിചാരങ്ങൾ ബാഹ്യചേഷ്ടകൾമാർഗ്ഗമായി ഒട്ടും ലക്ഷ്മീവേദിക്കുന്നില്ലെന്ന് ഒന്നുകൂടി അനുസ്മരിപ്പിച്ചുകൊള്ളട്ടെ. ഒരു അപാഘവിക്ഷേപമെങ്കിലും ദൃഷ്ടിഗോചരമായാൽ, അതിന്റെ നിദാനമായ വിചാരം ദൃശ്യജീവിതത്തിൽപ്പെട്ടുകഴിഞ്ഞു. ദൃശ്യമായ യാതൊരു ചിഹ്നവും. ഇല്ലാത്ത ആഭ്യന്തരജീവിതത്തിന്റെയും പ്രകാശനമാണു കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വിശിഷ്ടലക്ഷണം. മനുഷ്യസ്വഭാവത്തെ ഒരു ഘടികാരത്തോടു ഉപമിക്കുന്നതായാൽ, സൂചികളുടെ പരിവർത്തനംബാഹ്യചിഹ്നങ്ങളായും അദൃശ്യമായ ചക്രസംഭ്രമണങ്ങൾ ഹൃദയത്തിന്റെ ഗുപ്തവ്യാപാരങ്ങളായും നമുക്ക് അധ്യവസാനംചെയ്യാം. കഥാകാരൻ ബാഹ്യചേഷ്ടകൾ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുക മാത്രമല്ല ചെയ്യുന്നത്. ഹൃദയത്തിന്റെ വൃത്തിയും അതോടുകൂടിത്തന്നെ അദ്ദേഹം വിശദമാക്കുന്നു. കല്യാണിയമ്മ മരണശയ്യയിൽ കിടക്കുമ്പോൾ രാമൻമേനവന്റെ വിചാരഗതി എപ്രകാരമായിരുന്നു; സ്മരിതന്വൃതിരിപ്പാടു ലക്ഷ്മിക്കുട്ടിയമ്മയെ കണ്ടു ഭ്രമിച്ചപ്പോൾ കേശവൻനമ്പൂതിരിയുടെ അന്തർഗ്ഗതങ്ങൾ എന്തായിരുന്നു; ബന്ധനസംഗമായ കേശവനുണ്ണിത്താന്റെ ആത്മഗതം എന്തായിരുന്നു; വിഷപാനം ചെയ്തശേഷം (വേലുത്തമ്പിള്ളിവാ എന്ന കൃതിയിൽ) രാജാ കേശവദാസിന്റെ മനോഗതി എങ്ങനെയായിരുന്നു;—എന്നിവ ഗ്രന്ഥകാരൻ ദർശനാക്ഷിയെപ്പോലെ വർണ്ണിക്കുന്നു.

ഇതുകൊണ്ടുതന്നെയാണ് കഥാകാരന്റെ ധർമ്മത്തിന് ഏതാണ്ടൊരു ദിവ്യത്വമുണ്ടെന്ന് പോലും കരുതപ്പെട്ടുവരുന്നത്. നോവലിലെ പാത്രങ്ങൾ യഥാർത്ഥലോകത്തിലെ ബന്ധുക്കൾക്കുപോലും ലഭിക്കാത്ത ഒരു സ്ഥാനം നമ്മുടെ ഹൃദയങ്ങളിൽ സമ്പാദിച്ചുകഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നതിന്റെ കാരണവും ഇതുതന്നെ. നമ്മുടെ മന

സംസിലുള്ള വിചാരഗതിപോലെയോ, അതിൽ കൃത്യതലായോ, കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മനോഗതി നമുക്കു സുജ്ഞേയമാണ്. അവ നമ്മിൽനിന്നു യാതൊന്നും ഗോപപനം ചെയ്യുന്നില്ല. നമ്മെ ഓരോരുത്തനേയും ആത്മതുല്യം വിശ്വസിച്ചു അവയുടെ ഏറ്റവും നിഗൂഢമായ വിചാരം പോലും നമ്മെ അറിയിക്കുന്നു. തന്മൂലം നമ്മുടെ യഥാർത്ഥസന്ദേഹിതന്മാർ സ്ഥിതി ചെയ്യുന്നതു ദൃശ്യലോകത്തിലല്ല, സങ്കല്പലോകത്തിലാകുന്നു.



കഥാബീജം

സന്ദേഹിതന്മാർക്കു പറയപ്പെടുന്ന ഒരുവക ദൃഷ്ടിക്കൂട്ടം പണ്ടു ഗ്രന്ഥലോകത്തിൽ പലവിധമപ്രസവങ്ങളുടെ കാരണമായിത്തീർന്നിരുന്നു. “ചില സന്ദേഹിതന്മാരുടെ നിരന്തരോപദ്രവംനിമിത്തം” എത്ര കഥകളാണ് എഴുതപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്! “മറ്റുചില സന്ദേഹിതന്മാരുടെ ഒഴിച്ചുകൂടാത്ത നിർബന്ധംമൂലം” ഗ്രന്ഥകാരൻ ഒളിവിൽവെച്ചിരുന്ന എത്ര പുസ്തകങ്ങളാണ് അച്ചടിക്കപ്പെടുവാൻ സംഗതിയായിട്ടുള്ളത്! എന്നാൽ കുറേക്കാലമായിട്ട് ഈ ഒഴിയാബാധകളുടെ ശല്യം ഒന്നൊതുങ്ങിയിട്ടുണ്ട്. ഇപ്പോഴത്തെ ഗ്രന്ഥകാരന്മാർക്കു തങ്ങളുടെ യശഃപ്രാർത്ഥിത്വം തന്നെ കഥാചെയ്ക്കു മതിയായ പ്രേരകമാകുന്നുണ്ടായിരിക്കാം. അഥവാ, ബന്ധുക്കളുടെ പ്രേരണകൊണ്ടാണ് പുസ്തകം അച്ചടിച്ചതെന്നുള്ള സമാധാനം വെറും പൊള്ളയാണെന്നു വായനക്കാർ സംശയിക്കുകയോ, അല്ലെങ്കിൽ, തങ്ങളുടെ പ്രമാദങ്ങൾ സന്ദേഹിത

നാരുടെ തലയിൽ വെച്ചുകെട്ടുന്നതിനേക്കാൾ തങ്ങൾ തന്നെ അവയുടെ ഉത്തരവാദിത്വം കൈയേൽക്കുന്നതു അഭിമാനകരമാണെന്നു ഗ്രന്ഥകാരന്മാർ വിചാരിക്കുകയോ, ചെയ്യുന്നതുകൊണ്ടായിരിക്കാം പഴയ ആചാരം ബഹിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്നത്. എങ്ങനെയായാലും ഈ ഉപദ്രവകാരന്മാരുടെ നിർബന്ധം ഇപ്പോൾ കുറഞ്ഞുവശായിട്ടുണ്ട്. മാത്രമല്ല, കഥ എഴുതുന്നതിന് അന്യരുടെ പ്രോത്സാഹനത്തേക്കാൾ ബലവത്തരവും കാര്യക്ഷമവുമായ ഒരു ആഭ്യന്തരപ്രചോദനം ഉണ്ടായിരിക്കേണ്ടതാണ്. ഇതാണു ഗ്രന്ഥകർത്താവിന്റെ ഹൃദയത്തിൽ കഥാബീജം അങ്കുരിപ്പിക്കുന്നത്.

ആദരണീയമായ ഒരു പ്രചോദനംകൂടാതെ എഴുതപ്പെടുന്ന ഏതു കഥയും വിലക്ഷണമായിരിക്കാനേ വഴിയുള്ളൂ. കഥയുടെ പരീക്ഷണരൂപത്തെ ഒരു വ്യക്ഷത്തിന്റെ ഫലത്തോട് ഉപമിക്കുന്നപക്ഷം, കഥാ നിർമ്മാണത്തിന് അത്യാവശ്യമായ പ്രേരകം ആ വ്യക്ഷത്തിന്റെ നാരായവേരായും. പ്രേരകം ഗ്രന്ഥകർത്താവിന്റെ മനസ്സിൽ വേരുന്നിയശേഷം കഥ പൂർണ്ണമാകുന്നതുവരെ അദ്ദേഹത്തിന്റെ അന്തരംഗത്തിൽ സംഭവിക്കുന്ന വ്യാപാരങ്ങൾ ബീജത്തിൽനിന്നും ഫലം ഉളവാകുന്നതുവരെയുള്ള അവസ്ഥാന്തരങ്ങളായും നമുക്ക് അധ്യവസാനംചെയ്യാം. ഓരോ വ്യക്ഷവും ഏക ബീജത്തിൽനിന്നുത്ഭവിക്കുന്നതുപോലെതന്നെ, ഓരോ ചെറുകഥയും ഏകവും അവിഭക്തവുമായ ഒരു ഉദ്ബോധത്തിന്റെ രൂപാന്തരവിശേഷമാകുന്നു. ബീജബാഹുല്യവും ബീജാഭാവവും ചെറുകഥാരചനയ്ക്ക് ഒന്നുപോലെ അനവാപ്തമാണ്.

കഥാബീജത്തിന്റെ നിവാപനം പലപ്രകാരത്തിലാകാം. യാതൊന്നാണോ കഥാസൃഷ്ടിക്ക് അവശ്യ പേക്ഷിതമായ വിചാരപരമ്പര പ്രണേതാവിന്റെ മനസ്സിൽ ഉദ്ഘാടനംചെയ്യുന്നത്, യാതൊരു പ്രതീതിയുടെ അപ്രതിഷേധ്യമായ സമ്മുദ്രമാണോ അദ്ദേഹത്തിന്റെ തൃപ്തികയെ നയിക്കുന്നത്, അതാണു കഥാ

ബീജം. ചിലപ്പോൾ ഒരു വിശേഷസംഭവം, അല്ലെങ്കിൽ ശ്രദ്ധേയമായ ഒരു പാത്രം, അഥവാ ഒരു രംഗത്തിന്റെ വിചിത്രത, അതുമല്ലെങ്കിൽ ഒരു സദാചാരത്തോടുള്ള പ്രതിപത്തി. അന്യഥാ ഒരു ദുരാചാരത്തോടുള്ള വിദ്വേഷം, ഇവയിൽ ഏതെങ്കിലും ഒന്നായിരിക്കാം രചയിതാവിന്റെ ഹൃദയത്തിൽ ബീജാകൂരം സംഭവിപ്പിക്കുന്നത്.

കഥാബീജം ഗ്രന്ഥകാരൻ മനനംചെയ്യുമ്പോൾ, അതു ക്രമേണ സാവധവമായ സ്മൃതലഭ്യപ്രമവലംബിച്ചു്, ഒരു ഘോട്ട് അഥവാ ഇതിവൃത്തമായിത്തീരുന്നു. “ഘോട്ട്” എന്ന പദത്തിന്റെ അർത്ഥം പലരും ശരിയായി ധരിച്ചിട്ടില്ലെന്നാണു തോന്നുന്നത്. “ഇതിന്റെ ഘോട്ട് വളരെ വിശേഷമാണ്” എന്ന് ഒരു കഥാഗ്രന്ഥത്തെക്കുറിച്ചു പറയുമ്പോൾ, അതിൽ വിചിത്രതരവും വിസ്മയാവഹവുമായ അനവധി സംഭവങ്ങൾ ഉണ്ടെന്നും കഥയുടെ പരിണാമം കർത്താവു ഭ്രമമായി ഗോപനംചെയ്തിട്ടുണ്ടെന്നുമത്രെ സാമാന്യന്മാർ അർത്ഥമാക്കുന്നത്. ടാഗോറിന്റെ ചെറുകഥകളിൽ വിശേഷ ഘോട്ടൊന്നുമില്ലെങ്കിലും അവ വളരെ ഹൃദ്യങ്ങളാണെന്ന് ശ്രീ പുത്തേഴത്തു രാമൻമേനോൻ തന്റെ പരിഭാഷയുടെ മുഖവുരയിൽ പറയുന്നുണ്ട്. ഈ പ്രസ്താവത്തിലും പൂർവ്വാക്തമായ അർത്ഥമാണ് ഘോട്ട് എന്ന പദത്താൽ വിവക്ഷിതമായിരിക്കുന്നത്. ടാഗോറിന്റെ കഥകളിൽ ആകസ്മികവും സാമാന്യാതീതവുമായ സംഭവങ്ങളും കൃത്രിമോപായങ്ങളും പ്രയോഗിക്കപ്പെട്ടിട്ടില്ലെന്നുള്ളതു വാസ്തവംതന്നെ. പക്ഷേ, തന്നിമിത്തം അദ്ദേഹത്തിന്റെ കഥകളിൽ വിശേഷ ഘോട്ടൊന്നുമില്ലെന്നു പറയുന്നതു സാധ്യമല്ല. കാരണമെന്തെന്നാൽ, ഈ പദത്തിന്റെ അർത്ഥം ആശ്ചര്യകരവും ഗൃപ്തപരിണാമവുമായ കഥാഘടനം എന്നല്ല. പ്രത്യുത, നിശ്ചിതമായ രൂപത്തോടുകൂടിയതും കാര്യകാരണബന്ധത്താൽ സംഘടിതവും ഏകബീജാസ്പദവുമായ ഒരു കഥയ്ക്കാണു ഘോട്ട് എന്ന അഭിധാനം

പ്രഖ്യാപിതമായിരിക്കുന്നത്. പ്രസ്തുത നിർവചനഭൂഷ്ട്യാ ടാഗോറിന്റെ ചെറുകഥകളിലെ ഫ്ലോട്ട് അതിമാത്രം ദൃഢതരമാണെന്ന് അവ വായിക്കുന്ന ഏവർക്കും ബോധ്യപ്പെടുന്നതാണ്. ഘടകങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുന്നതിൽ ഇത്രമാത്രം വിവേകം പ്രദർശിപ്പിക്കുകയും വർജ്ജ്യങ്ങളായവ പരിത്യജിച്ചു കഥയ്ക്ക് ഐകാഗ്ര്യം വരുത്തുന്നതിൽ ഇത്രമാത്രം നിഷ്കർഷിക്കുകയും ചെയ്തിട്ടുള്ള മറ്റൊരു കഥാകാരൻ ഇല്ലെന്നുതന്നെ പറയാം. തന്മൂലം ടാഗോറിന്റെ കഥകൾ കാര്യമായ ഫ്ലോട്ടാണെന്നും കൂടാതെതന്നെ അത്യന്തം മനോജ്ഞമായിരിക്കുന്നു എന്നല്ല, പിന്നെയോ, അവയിൽ അത്ഭുതകരവും അസാധാരണവുമായ സംഭവങ്ങളൊന്നും ഉപയോഗിച്ചില്ലെങ്കിലും അവയുടെ ഫ്ലോട്ടിന് അസാമാന്യമായ വൈശിഷ്ട്യവും ദാർഢ്യവും ഉണ്ടെന്നാണ് ടാഗോർകഥകളെക്കുറിച്ച് പറയേണ്ടത്.

‘ഫ്ലോട്ട്’ എന്നത് കൃത്രിമത്തിന്റെ പര്യായശബ്ദമായി ധരിച്ചുവെച്ചിട്ടുള്ളതുകൊണ്ട്, നമ്മുടെ കഥാകൃത്തുക്കൾ ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ മറ്റു ലക്ഷണങ്ങളൊന്നും ഗണ്യമാക്കാതെ പരിണാമഗോപനം ചെയ്തു ജിജ്ഞാസ വളർത്തി, കഥാസമാപനത്തിൽ ശിശുപ്രായമായ ഒരു വിസ്മയം ഉളവാക്കുവാൻ മാത്രം ദത്തശ്രദ്ധയായി കാണപ്പെടുന്നു. ഇത്തരം കഥകൾ രാശശൂന്യമാണെന്ന് എനിക്ക് അഭിപ്രായമില്ല. പക്ഷേ, എല്ലാകഥകളും ഈ ഒരു മാതൃകമാത്രം അവലംബിക്കണമെന്നുള്ള നിർബ്ബന്ധം അനാശാസ്യമാണ്. പരിണാമഗോപ്തിക്കു സർവ്വപ്രാധാന്യം നൽകുകയും മറ്റു സാഹിത്യഗുണങ്ങൾ അവഗണിക്കുകയും ചെയ്യുന്നത് കാവ്യധർമ്മങ്ങളുടെ തരതമഭാവങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള അജ്ഞതകൊണ്ടാണെന്നു വേണം വിചാരിക്കുവാൻ. ചെറുകഥാകാരന്മാരിൽ മഖ്യനായ നത്താനിയൽഹാത്തോൺ എന്ന ഗ്രന്ഥകർത്താവിന്റെ നോട്ട്ബുക്കിലുള്ള കുറിപ്പുകീഴെ ചേർക്കുന്നു:

“ഉറവരായ രണ്ടുപേർ ഓരോ മരണപത്രം തയ്യാറാക്കുന്നു. അതിൽ ഓരോരുത്തനും അപരനെ തന്റെ സ്വത്തുക്കൾക്ക് അവകാശിയാക്കിയെഴുതുന്നു. അന്നത്തരം അവരിരുവരും രണ്ടുവഴിക്കു തിരിഞ്ഞു കൂറേനാൾ വസിക്കുന്നു. ഇതിനിടയിൽ അവരുടെ മൈത്രിബന്ധം അല്പാല്പം ശിഥിലമായിത്തീരാതെ ഗത്യന്തരമില്ലല്ലോ. ഓരോരുത്തനും സ്നേഹിതന്റെ മരണം പ്രതീക്ഷിച്ചും അതിനായി പ്രാർത്ഥിച്ചും കാലയാപനം ചെയ്യുന്നു. അങ്ങനെയിരിക്കുമ്പോൾ ഒരോരുത്തനും ഏകകാലത്തുതന്നെ അപരന്റെ മരണത്തെക്കുറിച്ചു കേൾക്കുവാൻ സംഗതിയാവുന്നു. ഉള്ളിൽ നിർഭരമായ സന്തോഷമുണ്ടെങ്കിലും പുറമെ ദുഃഖചിഹ്നം ധരിച്ചും വിന്നഭാവം അഭിനയിച്ചും അവരിരുവരും മരണശാസനം നിർവഹിച്ചു സ്വത്തു കൈക്കലാക്കുവാൻ ഹാജരാവുന്നു; തമ്മിൽ കണ്ടുമുട്ടുന്നു; വിഷണ്ണരാവുന്നു. അവരെ വേറെ ചിലർ ചെണ്ടകൊട്ടിച്ചതാണെന്നും അതിനായിട്ടാണ് അവരിരുവരും മരിച്ചുവെന്നുള്ള വ്യാജ പ്രസ്താവം ഒരേസമയം രണ്ടുപേരും അറിയുവാൻ സംഗതിയായതെന്നും മനസ്സിലാവുന്നു.”

അപ്പോഴപ്പോൾ തോന്നാറുള്ള ആശയങ്ങൾ യഥാവാസരം ഉപയോഗിക്കുന്നതിനായി ഹാത്തോൺ തന്റെ നോട്ടുപുസ്തകത്തിൽ കുറിച്ചിട്ടുള്ള കഥാബീജങ്ങളിലൊന്നാണ് മേൽ ഉദ്യരിച്ചത്. ഈ കുറിപ്പു വായിക്കുമ്പോൾ നമ്മുടെ ചില കഥാകൃത്തുക്കൾ, “ഹ! ഒരു ചെറുകഥയ്ക്ക് എത്ര നല്ല ഒരു വിഷയം!” എന്നു പറയുമായിരിക്കാം. പക്ഷേ, സൂക്ഷ്മബുദ്ധിയായ ഹാത്തോൺ ഇത് ഉപയോഗിച്ചില്ല. കാരണം, ഇതിന്റെ അസാംഗത്യംതന്നെ.

ആശ്ചര്യദങ്ങളായ സംഭവങ്ങൾകൊണ്ടു വിചിത്രീകൃതമായ കഥാബീജം പ്രായേണ ‘ഡിറക്ടീവ്’ (അപസർപ്പക) കഥകൾ, പൊൻനയാട്ടുകഥകൾ എന്ന ആഖ്യാനവിധാനങ്ങളിലാണു സുലഭമായിക്കാണുന്നതു്. ടാഗോറിന്റെ ‘നിയി’, എം. ആർ. കെ. സി. യുടെ ‘കണ്ണി

പ്പുറമ്പിലേ കൊലപാതകൻ', 'മണിമഞ്ചത്തിലെ നിക്സേഷൻ' മുതലായ ചെറുകഥകളിലെ പ്രതിപാദ്യവസ്തു നമ്മുടെ നിത്യജീവനിലുണ്ടാകുന്ന തുലോം വ്യത്യസ്തമാണല്ലോ. പക്ഷേ, ഈ ഭൂമിയിലെ ഹൃദയം അഥവാ ബീജം സംഭവസംഭോഗത്തിലല്ല, പ്രത്യുത, രസാവഹമായ ഒരു അനുമാനശൃംഖലയിലാണ് സ്ഥിതിചെയ്യുന്നത്. കഥാനിർമ്മാണം ചെയ്യുവാൻ ഗ്രന്ഥകാരനെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നതു കളവുകളുടെയും മറ്റും ഉൾക്കൊള്ളുന്നതിലും സംശയാസ്പദമായ തെളിവുകളോ അസ്പഷ്ടസൂചനകളോ ഉപയോഗിച്ചു നിശ്ചയിക്കേണ്ടുന്നതിലും അപസർപ്പകൻ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന ബുദ്ധിചിന്തയുമാകുന്നു. തന്നിമിത്തം ഇത്തരം കഥകളുടെ ബീജം കർത്താവിന്റെ അനുമാനപ്രസക്തിയത്രെ.

കൗതുകകരമായ രംഗങ്ങൾ സങ്കല്പിക്കുവാനുള്ള വാസന മറ്റനേകം ചെറുകഥകളുടെ പ്രേരകമായി ഭവിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഏതാഭൂമിയിൽ മുഖ്യമായ ഒരു രംഗത്തിന്റെ വിചിത്രതയാണ് സവിശേഷം ശ്രദ്ധേയമായിരിക്കുന്നത്. പരസ്പരം അജ്ഞാതരായ രണ്ടു സഹോദരന്മാർ യദൃച്ഛയാ ഒന്നിച്ചുകൂടുകയും അപ്രതീക്ഷിതമായ പരമാർത്ഥം ഗ്രഹിക്കുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ രസകരമായ ഒരു രംഗം സംസൃഷ്ടമാകുന്നു. 'കഥാഗൃഹം'ത്തിൽ ഇതിനു ചില ഭൂഷാലക്ഷണങ്ങൾ കാണുന്നുണ്ട്. കെ. രാമകൃഷ്ണപിള്ളയുടെ 'അല്ലാ, ഈ വിധമോ?' എന്ന ചെറുകഥയിൽ, വെറും ദാസനെന്നു വിചാരിക്കപ്പെട്ടിരുന്ന എളയച്ഛൻ കോവിലകം പേഷ്കാർ (രാജരാജദാസൻ) ആണെന്നും, താതാജ്ഞയ്ക്കു വിപരീതമായി വിവാഹം ചെയ്യപ്പെട്ട ഭാമിനി വാസ്തവത്തിൽ പിതാവു നിശ്ചയിച്ചിരുന്ന വധുവെന്നയാണെന്നും കഥാനായകൻ ഗ്രഹിക്കുന്ന ഘട്ടം വായനക്കാർ ഓർക്കുന്ന ഒരായിരിക്കാം. 'കുറച്ചേ തെറ്റിയുള്ളൂ' എന്ന കഥയിൽ, നായാട്ടുകാരൻ കരടിയെ പേടിച്ചു ഒരു മരത്തിന്മേൽ കയറിയിരിക്കുന്നതു

വേട്ടക്കാരനെ വേട്ടയാടുവാൻ ഒരുങ്ങി കരടി മരത്തിനടുക്കൽ കാവലിരിക്കുന്നതും വിനോദപ്രദമായ മറ്റൊരു രംഗമാണ്. 'രൂപവതിയായ അയൽക്കാരി' എന്ന ടാഗോർക്കഥയിലെ വക്താവും ആത്മമിത്രമായ നാബീനും പ്രേമദാനം ചെയ്തിരിക്കുന്നത് ഓരോ വിധവയ്ക്കാണെന്നല്ലാതെ ഒരേ വിധവയ്ക്കാണെന്ന് ഇരുവർക്കും അറിവില്ലായ്കകാരണം, വക്താവായ കാമുകൻ കവിതയെഴുതിയും വിധവാവിവാഹം സാധ്യകരിപ്പാൻ പ്രസംഗങ്ങൾ ചെയ്തും പണം ചെലവഴിച്ചും സ്നേഹിതനായ നാബീനിനെ സഹായിക്കുന്നു. ഒടുവിൽ നാബീൻ ധൈര്യമവലംബിച്ചു വിധവയുടെ അനുമതിയോടുകൂടി വിവാഹനിശ്ചയം ചെയ്യുകയും വിവരം സ്നേഹിതനെ ധരിപ്പിക്കുകയും പ്രേയസി ആരാണെന്നു പറയുകയും ചെയ്യുമ്പോഴാണ് മറ്റൊരാൾക്കു തന്റെ വിഡ്ഢിത്തം മനസ്സിലാകുന്നത്. അപ്പോൾ സ്നേഹിതനേയോ തന്നെത്തന്നെയോ വിധികർത്താവിനെയോ ആരെയാണു പഴിക്കേണ്ടതെന്നറിയാതെ അയാൾ അമ്പരന്നുപോകുന്നു. ഈ കഥ എഴുതുവാൻ മഹാകവിയെ പ്രേരിപ്പിച്ചതു പ്രസ്തുത രംഗത്തിൽ അദ്ദേഹത്തിനുണ്ടായിരുന്ന കൃത്യഹലം മാത്രമായിരിക്കണം. ഹാത്തോണിന്റെ നോട്ടുബുക്കിൽനിന്നു മറ്റൊരു ഭൂഷ്ടാന്തം എടുക്കാം:

“ഒരു ധനികൻ തന്റെ മരണപത്രികയിലെ നിശ്ചയപ്രകാരം രണ്ടു ദരിദ്രവതിമാർക്ക് ഒരു വിശിഷ്ടമന്ദിരം ദാനം ചെയ്യുന്നു. ദമ്പതിമാർ അതിൽ വാസം തുടങ്ങുമ്പോൾ അവിടെ ഒരു ഭൃത്യനെ കാണുന്നു. മരണശാസനപ്രകാരം ആ ഭൃത്യനെ അവർക്കു നിഷ്കാശനം ചെയ്യുവാൻ പാടില്ല. ദുർമ്മുഖനായ ഈ പരിചാരകൻ അവരുടെ അധിവാസം അത്യന്തം ദുസ്സഹമാക്കുന്നു. അവന്റെ സാന്നിദ്ധ്യംതന്നെ അവരെ ഭയവിഹ്വലരാക്കുന്നു. കഥയുടെ അവസാനത്തിൽ, അവൻ ആ വീട്ടിന്റെ പഴയ ഉടമസ്ഥനാണെന്നു തെളിയണം.”

ഈ കഥാബീജവും രംഗപ്രധാനമാണെന്ന് അനാ

യാസേന കാണാവുന്നതാണ്.

ഗ്രന്ഥകാരന്റെ ശ്രദ്ധയ്ക്കു വിഷയീഭവിച്ചിട്ടുള്ള ഒരു ഭവനം, അല്ലെങ്കിൽ ഒരു വിജനപ്രദേശം, അല്ലെങ്കിൽ ഇതിൽ എന്തോ രഹസ്യമുണ്ട് എന്നു തോന്നിക്കുന്ന മറ്റേതെങ്കിലും സാഹചര്യം, കഥാനിർമ്മാണം ചെയ്യുവാൻ അദ്ദേഹത്തെ പ്രേരിപ്പിച്ചെന്നു വരാം. 'ബ്രൈറ്റ് ഹാർട്ടി'ന്റെ മിക്ക ചെറുകഥകളും കാലദേശാദികളിലുള്ള അർത്ഥഗർഭിതമായ ഓരോ അവസ്ഥാവിശേഷത്തെയാണ് ആധാരമാക്കുന്നത്. 'നഷ്ടഭൂഷണം' എന്ന കഥ എഴുതുന്നതിനുമുമ്പ് ടാഗോർ ഒരു ജീർണ്ണിച്ച ഭവനം സശ്രദ്ധം അവലോകനം ചെയ്ത് അതിന്റെ പൂർവ്വചരിത്രം പുനഃസൃഷ്ടിച്ചെയ്യുവാൻ ഉത്സുകനായിട്ടുണ്ടായിരിക്കണം. "എനിക്കഭിമുഖമായി അവിടെയൊരു മാളികയുണ്ട്. വാർദ്ധക്യലക്ഷണങ്ങളെല്ലാം അതിൽ തികച്ചും പിടിപെട്ടിരിക്കുന്നു. ജനലുകൾ പലതും ഉടഞ്ഞുപോയി; ചുമരുകൾ പലേടവും ഇടിഞ്ഞുകിടക്കുന്നു. വളരെവളരെ ദൂരം നീണ്ടുപോകുന്ന ആലിൻവേരുകളുടെ ആക്രമണത്താൽ മിക്കവാറും തകർന്നുപോയിരിക്കുന്ന ആറിൻകല്പടയിന്മേൽ ഞാൻ ഏകനായി ഇരിക്കുകയാണ്. ആ വിജനാവസ്ഥയും ആ പരിതഃസ്ഥിതിയും എന്റെ മനസ്സിനെ ഏതോ ദുഃഖത്തിലേക്കു തള്ളിത്തുടങ്ങി." ഈ ദുഃഖം കരുണപ്രധാനമായ ഒരു കഥയിൽ മുർത്തിമത്തായി ഭവിച്ചു.

ശോകം, ഭയം, പ്രണയം മുതലായ സ്തോഭങ്ങളുടെ സംഘട്ടനം ചെറുകഥാസൃഷ്ടിക്കു പലപ്പോഴും കാരണമായിത്തീരുന്നുണ്ട്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവവും സ്ഥിതിയും സാഹചര്യങ്ങളും അപേക്ഷിച്ച്, ഈദ്യുശവികാരങ്ങൾ ഭിന്നഭിന്നമാർഗ്ഗങ്ങളിലൂടെ ചരിക്കുകയും കഥകൾക്ക് അളവറ്റ വൈവിധ്യം ഉണ്ടാക്കിത്തീർക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ശൃംഗാരം എന്നു പറയപ്പെടുന്ന രസത്തിന് എത്രമാത്രം അവസ്ഥാഭേദങ്ങളാണുള്ളത്! എത്രയെത്ര കഥകളാണ് തദപേക്ഷയാ രചി

കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്!

രണ്ടു പുരുഷന്മാരും ഒരു സ്ത്രീയും, അല്ലെങ്കിൽ രണ്ടു സ്ത്രീകളും ഒരു പുരുഷനും, ഉള്ള കാലത്തോളം ചെറുകഥകൾക്ക് യാതൊരു ക്ഷാമവുമുണ്ടാകയില്ല. ഈ ഇനത്തിലുള്ള കഥാപ്രകാരങ്ങളെ ത്രികോണബീജം എന്നു നാമകരണം ചെയ്യാം. ചഞ്ചലചിത്തനായ കാമുകൻ സ്വപ്രേയസിയെ ഉപേക്ഷിച്ചു വേറൊരു സ്ത്രീയിൽ വശീകൃതനാവുന്നു. സുസ്മിരമനസ്കനായ കാമുകൻ അന്യസ്ത്രീയുടെ പ്രലോഭനങ്ങൾക്കു വശപ്പെടാതെ പരിശുദ്ധമായ പ്രേമം പാലിക്കുന്നു. അല്ലെങ്കിൽ രണ്ടു സ്ത്രീകളും ഒന്നുചേർന്ന് ആയാളുടെ ചിത്തം ഭേദിക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നുവെങ്കിലും, അയാൾ നിത്യബ്രഹ്മചാരിയായി വസിക്കുന്നു. അല്ലെങ്കിൽ പുരുഷൻ രണ്ടു സ്ത്രീകളെ സ്വാധീനമാക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുകയും ഇരുപക്ഷത്തിലും ശ്രമം വിഫലമാവുകയും ചെയ്യുന്നു. അപ്രകാരംതന്നെ, രണ്ടു പുരുഷന്മാരും ഒരു സ്ത്രീയും ഉള്ള കഥകളിലും പലവിധത്തിലുള്ള ഘടനാസമ്പ്രദായങ്ങൾ കരണീയമാണ്. സ്ത്രീ അന്യപുരുഷന്റെ ധനമാനാദികൾ അവഗണിച്ചു ദരിദ്രനായ കാമുകനെ പിന്തുടരുന്നു. സ്ത്രീയുടെ പ്രേമഭാജനമായ പുരുഷൻ അവളെ അനാദരിക്കുകയും മറ്റേയാൾ അവളെ പ്രാണാധികം സ്നേഹിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ധൂർത്തയായ സ്ത്രീ രണ്ടു പുരുഷന്മാരേയും നഷ്ടപ്പെടുത്തുന്നവരായിത്തീരുന്നു. ഏവംവിയമായ വിപര്യയങ്ങൾ കാമിനീകാമകന്മാരെ മാത്രമല്ല, ദമ്പതിമാരേയും സംബന്ധിക്കുന്നവയാണ്. പ്രണയത്തിന്റെ ഗതിവ്യത്യസ്തവും പ്രണയികളുടെ സ്വഭാവവ്യത്യസ്തവും അനുസരിച്ച് ക്രോധം, മോഹം, മാത്സര്യം, അസൂയ, പ്രതിക്രിയേച്ഛ മുതലായ ചപലവികാരങ്ങളും, ഉദാരത, നിസ്വാർത്ഥത, ആത്മത്യാഗം, ക്ലേശാധിഷ്ഠിത തുടങ്ങിയ ശ്രേഷ്ഠഗുണങ്ങളും ശൃംഗാരപേക്ഷയാ ഉപജീവിക്കുന്നു. ലോകത്തിലുള്ള ചെറുകഥകളുടെ ആകർഷക കണക്കാക്കിയാൽ, പ

കൃതിയിലധികവും ശൃംഗാരപരമായ കഥകളാണെന്നു കണ്ടേക്കാം.

പക്ഷേ, സാഹിത്യഗുണപരപ്പ് കല്പം ലക്ഷ്യമാക്കി ചെറുകഥകൾ തരംതിരിച്ചാൽ, ഇതരവികാരങ്ങളെ വിഷയീകരിക്കുന്നവയാണ് പ്രശംസാർഹമെന്നു ബോധ്യപ്പെടും. പാശ്ചാത്യരാജിങ്ങളിലുള്ള ഭൂവനോത്തരങ്ങളായ ചെറുകഥകളെല്ലാംതന്നെ ശൃംഗാരസ്പർശം ഏശാത്തവയാണ്. ഹാത്തോൺ, പോ, മോപ്പസാൻ, ടോൾസ്റ്റോയ് ആദിയായവരുടെ കൃതികളിൽ പ്രണയേതരവികാരങ്ങളെ പ്രതിപാദിക്കുന്ന ചെറുകഥകൾക്കാണ് എല്ലാംകൊണ്ടും പ്രാധാന്യം. (നോവലുകൾ ഈ പ്രസ്താവത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടില്ല.) അന്യവികാരങ്ങളോടൊപ്പം പുംസുത്രീബന്ധവും കഥാവിഷയമാക്കി, അഭിതീയമായ രസപുഷ്പി വരുത്തിയിട്ടുള്ള ഒരു ഗ്രന്ഥകാരനുണ്ടെങ്കിൽ അതു ടാഗോറൊരാൾ മാത്രമാണെന്നു നിസ്സംശയം പറയാം. എന്നാൽ ടാഗോറിന്റെ കൃതികളിൽപ്പോലും, 'കാബൂലിവാലാ', 'സൂക്ഷിപ്പാൻ ഏല്പിച്ച മുതൽ' തുടങ്ങിയുള്ള ശൃംഗാരാസ്പഷ്ടമായ കഥകളാണ് ഇതെഴുതുന്നയാൾക്ക് അത്യുൽകൃഷ്ടമായി തോന്നുന്നത്. 'ജ്യേഷ്ഠസഹോദരി' എന്ന കഥയിൽ, ശശികലയ്ക്ക് തന്റെ പിതൃസ്വത്തു പകുത്തെടുക്കുവാൻ ജനിച്ച കൊച്ചനുജനായ നീലമണിയോട് ആദ്യം ഉണ്ടായിരുന്ന നീരസം ക്രമേണ അനുകമ്പയായും, അനന്തരം ഗാഢസന്ദേഹമായും, ഒടുവിൽ മഹത്തരമായ ത്യാഗമായും പരിവർത്തനം ചെയ്യുന്നത് ആരെയാണ് ആനന്ദപരവശനാക്കാത്തത്! ഏച്ഛനും ദ്രുതകോപനുമായ കാബൂലിവാലയുടെ പത്രീവത്സലത്വം യാദൃച്ഛികമായി കണ്ടെത്തിയ 'മിനി' എന്ന ശിശുവിന്റെമേൽ വഴിഞ്ഞൊഴുകുന്ന സ്നേഹം, അനേകവർഷം ജയിലിൽ താമസിച്ചു സ്വാതന്ത്ര്യം ലഭിച്ച ഉടനെ അയാൾ കൂറെ കാരയ്ക്ക് വാങ്ങിച്ച് ഒരു മുഷിഞ്ഞ കടലാസിൽ പൊതിഞ്ഞു, വിവാഹമണ്ഡപത്തിലേക്കു സർവാധംബര വിഭൂഷിതയായി യാത്ര

യാവുന്ന നവോഢയായ മിനിക്കു ആ പൊതി കൊടുക്കുവാൻ ഏല്പിക്കുന്നതും വായിക്കുമ്പോൾ, പിതൃത്വം എന്ന മഹാഭാഗ്യം കൈവന്നിട്ടുള്ള ഏവനും, ‘‘ആയാൾ ദരിദ്രനായ ഒരു കാബൂലുകാരൻ, പിച്ഛപ്പെട്ടവകാരൻ, ആണെന്നുള്ള കഥതന്നെ ഞാൻ തൽക്കാലം മറന്നു—എന്നാൽ ഞാനോ? ഇല്ല; ഒന്നുമില്ല; എനിക്കെന്തൊരായാളെങ്കിലും ഒരു വിശേഷം? അയാളും എന്നെപ്പോലെ ഒരു അച്ഛൻ!’’ എന്നു മിനിയുടെ പിതാവു പറയുന്ന വാക്കുകൾ ഹൃദയപൂർവ്വം സമ്മതിക്കാതിരിക്കയില്ല.

ഇനിയും പ്രകൃത്യതീതവും സാങ്കല്പികവുമായ ഘടകങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ചു വായനക്കാരിൽ ഭയവിസ്മയാദിവികാരങ്ങൾ ഉല്പാദിപ്പിക്കുന്ന കഥകളും ശൃംഗാരപ്രധാനമായ കഥകളെങ്കിലും രസഭൂയിഷ്ഠമാണ്. ‘എഡ്ഗർ അല്ലൻ പോ’ എന്ന ഗ്രന്ഥകാരന് ഇത്തരം കഥകൾ നിർമ്മിക്കുന്നതിൽ എന്തെന്നില്ലാത്ത പ്രതിപത്തിയും നിരൂപനമായ പാടവവുമുണ്ടായിരുന്നു. ഭൂതപ്രേതാദികളെ കഥയിൽ ആവേശിപ്പിക്കുകയും, വായനക്കാരുടെ സാംഗത്യബോധം തൽക്കാലം മന്ദീകരിച്ചു ഹൃദയോദ്ദേശം വർദ്ധിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഗ്രന്ഥകാരന്മാരെ കഥാരചനാർത്ഥം പ്രേരിപ്പിക്കുന്നതു് യക്ഷിപിശാചാദികളിലുള്ള അവരുടെ അന്ധവിശ്വാസമല്ല, പ്രത്യുത, ഭയം എന്ന മനോവ്യാപാരത്തോടു് അവർക്കുള്ള അവാച്യമായ ഒരു പ്രതിപത്തിയാകുന്നു. യക്ഷികളുടേയും ‘ആറുകണ്ണ’ന്റേയും മറ്റും കഥകൾ കേട്ടു ഭയന്ന്, നിദ്രയിൽപ്പോലും വിറകൊള്ളുന്ന ശിശുക്കൾ വീണ്ടും ആ കഥകൾതന്നെ പറഞ്ഞുകേൾക്കുവാൻ സിദ്ധാന്തിക്കുന്നതു നാം കണ്ടിട്ടുണ്ടല്ലോ. സാഹിതീരൂപത്തിൽക്കൂടി നിഷ്പ്രകമണം ചെയ്യുമ്പോൾ ഭയവും രസപോഷകമായി ഭവിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ടാണ്, കൃട്ടികൾക്കു ഭീകരസംഭവങ്ങൾ കേൾക്കുന്നതിൽ ഇത്രമാത്രം അഭിരുചി. അതുകൊണ്ടുതന്നെയാണ് ‘അല്ലൻ പോ’ മുതലായ ഗ്രന്ഥകാരന്മാർക്ക് ഇവക കഥകൾ നിർമ്മിക്കുന്നതിൽ ഇത്രമാത്രം

താൽപര്യം തോന്നിയത്.

മേൽവിവരിച്ചിട്ടുള്ള കമാബീജങ്ങൾക്ക് ഒന്നല്ലെങ്കിൽ ഒരേതെങ്കിലും രംഗമാണല്ലോ രാജസംഘമായിരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ രംഗത്തിനു പ്രാധാന്യം നൽകാതെ മനുഷ്യസ്വഭാവത്തോടുള്ള ദൃഢമതംസൂക്യംകൊണ്ടു മാത്രം ചിലർ ചെറുകഥകൾ എഴുതാറുണ്ട്. ശ്രദ്ധാർഹമായ സ്വഭാവത്തോടുകൂടിയ ഒരാരം കഥാകാരന്റെ മനസ്സിൽ സ്ഥലം പിടിക്കുന്നുവെന്നു വിചാരിക്കുക. അയാൾ എങ്ങനെയെങ്കിലും ഒരു കഥാനായകനായി പരിണമിക്കാതിരിക്കുകയില്ല. സുഹൃദ്വൽസൺ എന്ന ഗ്രന്ഥകർത്താവ് തന്റെ സന്ദേശിതന്മാരേയും തന്നെത്തന്നെയും ഭിന്നവേഷങ്ങൾ കെട്ടിച്ചു കഥാലോകത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കാറുണ്ടായിരുന്നു. ഒരാളുടെ സ്വഭാവമർമ്മം മനസ്സിലാക്കിയശേഷം ബാഹ്യമായ ചില പ്രകൃതിവിശേഷങ്ങൾ അനുബന്ധിച്ച് അയാളെ കൗരവബീജംപോലെ വിവിധപാത്രങ്ങളായി വിഭജിക്കാവുന്നതാണ്. ഇമ്മാതിരി കഥകളുടെ പ്രേരകം ഗ്രന്ഥകാരനു പാത്രസ്വഭാവത്തോടുള്ള പ്രതിപത്തിയല്ലാതെ മറെറൊന്നുമില്ല. ഒരു ജീർണ്ണിച്ച ഭവനം കണ്ടുകൊണ്ടാണ് ടാഗോർ 'നഷ്ടഭൂഷണം' എന്ന കഥ എഴുതിയതെങ്കിലും, അതിലുള്ള ഒരു പാത്രം കഥാകേന്ദ്രമായി വർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. ശുദ്ധാത്മാവായ 'ഭൂഷണി'യുടെ പൗരൂഷം പണയംവെച്ചു ഭാര്യയെ പ്രീണിപ്പിക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുകമൂലം അയാൾ ഒടുക്കം ഹതേച്ഛരുവും നിരാലംബനുമായിത്തീരുന്നു. 'സുഭാഷിണി' എന്ന നാമം അന്വർത്ഥമല്ലാതെവന്നതിനാൽ 'സുഭ' എന്നു വിളിക്കപ്പെട്ടിരുന്ന മുകുന്ദയായ തരുണിയിൽ പ്രത്യക്ഷീഭവിക്കുന്ന പ്രചണ്ഡരാഗം കപടശാന്തതപൂണ്ടിരിക്കുന്ന ആഗ്നേയശൈലം പോലെ ടാഗോറിനെ ആകർഷിച്ചിട്ടുണ്ടായിരിക്കണം. താദൃശകഥകളിലെ മറ്റു ഘടകങ്ങൾ പ്രധാനപാത്രത്തെ ഉപര്യുപരി ശുദ്ധ്യേമാക്കുന്നതേയുള്ളൂ.

രണ്ടു പാത്രങ്ങൾ, ഒരേ പാത്രത്തിലുള്ള രണ്ടു വി

രുദ്യംശങ്ങൾ, രണ്ടു രംഗങ്ങൾ, രണ്ട് ആദർശങ്ങൾ ഇങ്ങനെയുള്ള ഉഭയവ്യക്തികൾക്കു തമ്മിൽ കാണപ്പെടുന്ന വൈജാത്യം ചിലപ്പോൾ കഥാരുപം കൈക്കൊള്ളാറുണ്ട്. വിപരീതസ്വഭാവങ്ങളോടുകൂടിയ രണ്ടുപേർ ഏകരംഗത്തിൽ എപ്രകാരമാണു വ്യാപരിക്കുന്നതെന്നറിയുന്നതു രസാവഹമായിരിക്കും. അതുപോലെതന്നെ ഒരാളെ വ്യത്യസ്തങ്ങളായ രണ്ടു രംഗങ്ങളിൽ വ്യാപരിപ്പിച്ചു അയാളുടെ വൃത്തിയിൽ വല്ല വ്യത്യാസവും സംഭവിക്കുന്നുണ്ടോ എന്നു പരീക്ഷിക്കുന്നതും കൗതുകകരമാണ്. ഇന്ന് ഒരു വലിയ പ്രഭുവായിരിക്കുന്ന മനുഷ്യൻ നാളെ ഒരു യാചകനായിത്തീർന്നാൽ ആയാൾ എങ്ങനെയാണുവർത്തിക്കുക? അറബിക്കഥകളിൽ തത്തുല്യമായ ഒരു സംഭവം വിവരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ഒരു ദരിദ്രൻ പൊടുന്നനവേ അറബിരാജ്യത്തിന്റെ കാലിഫ് ആയിത്തീരുന്നു; ദാസിമാർ ആയാളെ ഉപചരിക്കുന്നു; സ്തുതിപാഠകന്മാർ കീർത്തനംചെയ്യുന്നു; രാജസേവകന്മാർ ആജ്ഞ ദീക്ഷിച്ചു പഞ്ചപുഷ്പമടക്കി നിലക്കുന്നു. ഇതെല്ലാം സ്വപ്നമോ മായയോ ഭ്രാന്തിയോ എന്നറിയാതെ അയാൾ അമ്പരന്നു കണ്ണുമിഴിക്കുന്നു. എന്നാൽ, ഇതു സ്വപ്നമോ മായയോ ഭ്രാന്തിയോ ആയിരുന്നില്ല; യഥാർത്ഥ കാലിഫിന്റെ ഒരു വിനോദം മാത്രമായിരുന്നു. ഇതുപോലെയുള്ള ചില സ്ഥിതിഭേദങ്ങൾ ചില ചെറുകഥകൾക്കു വിഷയിഭവിച്ചിട്ടുണ്ട്. രംഗവൈജാത്യംപോലെതന്നെ ആദർശവൈപരീത്യവും ചെറുകഥകളിൽ പ്രതിപാദ്യതരമാണ്. പുരുഷാന്തരങ്ങളുടെ ആദർശഭേദങ്ങളെ ടാഗോറിന്റെ 'രഹസ്യം പരസ്യമായത്' മുതലായ കഥകൾ വശദീകരിക്കുന്നു, കഴിഞ്ഞ തലമുറയിലുണ്ടായിരുന്ന ജമിന്ദാർന്മാർ അവരുടെ കൂടിയാനവന്മാരോടു വർത്തിച്ചിരുന്ന സമ്പ്രദായവും ഏതൽസംബന്ധമായി ഇപ്പോഴത്തെ പരിഷ്കാരികൾ അനുവർത്തിക്കുന്ന നയവും തമ്മിലുള്ള അന്തരം പ്രസ്തുത കഥയിൽനിന്നു സുഗ്രഹമാണ്.

പ്രസ്താവ്യമായ മറ്റൊരു കഥാഹേതുകം ഗ്രന്ഥകാരന്റെ തത്ത്വബോധമാണ്. പ്രണേതാവിന്റെ ആദർശപ്രസക്തി കഥാമാർഗ്ഗേണ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുത്തുവാൻ ശ്രമിച്ചിട്ടുള്ളതിന്റെ ഫലമായി, ഗുപ്തോപദേശങ്ങളായ അനേകം ചെറുകഥകൾ പുറപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ഹാത്തോൺ എന്ന കഥാകാരൻ ഉപദേശം നൽകുവാനുള്ള അവസരമെന്നും പാഴാക്കിയില്ലെന്നു മാത്രമല്ല, തത്ത്വബോധനം ചെയ്യണമെന്നുള്ള ഏകോദ്ദേശത്തോടുകൂടി ചില കഥകൾ എഴുതുകയും ചെയ്തു. ടാഗോറിന്റെ ചില ചെറുകഥകളിലും ഈ മനോഭാവം തന്നെ പ്രേരകമായി വർത്തിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നു കാണാം. അദ്ദേഹത്തിന്റെ 'ആശാഭംഗം' എന്ന കഥയിൽ, ശരീരത്തിൽ രണ്ടുതരം രക്തം കലർന്നിടയുന്നതിനാലുള്ള ദുഃഖകരമായ അവസ്ഥയാണ് പ്രതിപാദ്യവസ്തു. "നിലനിലപ്പന്നത് നാം ആഗ്രഹിക്കുന്നില്ല; നാം ആഗ്രഹിക്കുന്നതിലനിലപ്പന്നത് മല്ല," എന്ന് "അസ്മിക്യുട"ത്തിൽ അദ്ദേഹം ഉപദേശിക്കുന്നു. ഞാൻ കൃതാർത്ഥനായി' എന്ന അഭിധാനത്തിൽ പരിഭാഷചെയ്യപ്പെട്ടിട്ടുള്ള കഥയുടെ മർമ്മം "ജനങ്ങൾ കൃത്യനിർവഹണത്തിനുള്ള ഉചിതമായ സന്ദർഭത്തെ അശേഷം ഗൗനിക്കാതെ വിട്ടുകളകയും പിന്നീട് അസാധ്യങ്ങളായിത്തീർന്ന ആഗ്രഹങ്ങളെക്കുറിച്ച് ആലോചിച്ചു പുശ്ചാത്തപിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു," എന്നുള്ളതാണ്. മായാമോഹങ്ങൾക്കു വിധേയരായ മനുഷ്യർക്കു സംഭവിക്കുന്ന ദുരിതങ്ങളാണ് 'തപാൽമാസ്മാൻ' നമ്മെ ഉദ്ബോധിപ്പിക്കുന്നത്. കഥാബീജങ്ങൾ നിരവധിയാണെങ്കിലും, കൃത്രിമമായ സംഭവശക്തി, അനന്മാനം, രംഗവൈചിത്ര്യം, ബാഹ്യസ്മിതികളുടെ ചിത്രീകരണം, പ്രണയാദിവികാരങ്ങൾ, പാത്രസ്വഭാവം, വിജാതീയത, തത്ത്വചിന്തനം എന്നിങ്ങനെ ഈ അദ്യായത്തിൽ വിശകലനം ചെയ്തിട്ടുള്ള വർഗ്ഗങ്ങളിൽ കഥാഹേതുകങ്ങളെല്ലാം തന്നെ പെട്ടിട്ടുണ്ടെന്നാണ് തോന്നുന്നത്. നിർദിഷ്ട വർഗ്ഗങ്ങളോരോന്നിലും കഥാകാരന് ഇടവും വലവും

തിരിയുന്നതിനു വേണ്ടുവോളം സ്ഥലമുള്ളതുകൊണ്ട് ഈ 'കണ്ടെടുത്ത' സ്വതന്ത്രകഥാരചനയ്ക്കു വിഘാതകരമാകയില്ലെന്നു സമാശ്വസിക്കാം.

0

ദാഷാഗദ്യശൈലി*

തർജ്ജമ ചെയ്യുവാൻ വൈഷമ്യമുള്ള ചില പദങ്ങളുണ്ട്. 'ആനന്ദം' എന്നതിന്റെ അർത്ഥം ദ്യോതിപ്പിക്കുന്ന യാതൊരു ശബ്ദവും ഇംഗ്ലീഷിലില്ലെന്നു വിവേകാനന്ദസ്വാമികൾ പറയുന്നു. 'Style' എന്ന ഇംഗ്ലീഷ് പദത്തിനുള്ള അർത്ഥം മലയാളത്തിൽ പ്രയാഗിക്കപ്പെടുന്ന ഏതു പദത്തിനെങ്കിലുമുണ്ടോ എന്നു സംശയം. 'രീതി' എന്നു പറഞ്ഞാൽ സംസ്കൃതപക്ഷപാതികളായ മലയാളികൾക്കു വാമനന്റെ 'രീതിരാത്മാ കാവ്യസ്യ' എന്ന വാക്യമാണ് ഉടനടി തോന്നുക. 'രീതി'യെന്ന പേരിൽ വാമനൻ വ്യവഹരിക്കുന്ന ഗുണങ്ങൾക്കു 'സ്റ്റൈലി'നോടു പ്രസക്തിയൊന്നുമില്ല. 'വിശിഷ്ടപദരചന' എന്നാണു രീതി ശബ്ദത്തിന്റെ വ്യാഖ്യാനം—അതായത്, ചില നിശ്ചിതഗുണങ്ങളുടെ സംയോഗത്തിൽ ജനിക്കുന്ന ബാഹ്യമായ സൗന്ദര്യ പ്രകാശനം. വർണ്ണസംഘടനാരൂപങ്ങളെ ആശ്രയിച്ച് 'വൈദർഭി', 'ഗൗഡി' മുതലായ രീതികൾ ഉളവാകുന്നു. ഇംഗ്ലീഷിലെ Style എന്ന പദമാകട്ടെ കവിവ്യക്തിയുടെ പ്രകാശനത്തെയാണു വിവക്ഷിക്കുന്നത്. ഭണ്ഡിയുടെ 'മാർഗ്ഗ'ശബ്ദവും ഏതാണ്ടു 'രീതി'ക്കു സമമാണ്. കവിഹൃദയത്തിന്റെ വ്യക്തിപരമായ

*1938-ൽ കോട്ടയത്തുവച്ചു നടന്ന പഠിപ്പദ്യോഗത്തിൽ ചെയ്ത പ്രസംഗം.

ബഹിഃസ്ഫുരണം എന്നു അതിനർത്ഥമില്ല. ആകെ കൂടി നോക്കിയാൽ 'ശൈലി' എന്ന പദം പ്രകൃതത്തിന്നു യോജിക്കുമെന്നു തോന്നുന്നു. ആന്തരികമായി വ്യക്തിസ്വഭാവത്തിന്റെ ബാഹ്യമായ പ്രകാശനമാണല്ലോ ശീലം. അപ്രകാരം തന്നെ ഭാഷകൊണ്ടു കൈകാര്യംചെയ്യുന്ന ഒരാളിന്റെ ഭാഷാരൂപമായ ആത്മപ്രകാശനത്തിന്നു 'ശൈലി' എന്നുപേർപറയാം.

ലക്ഷണയുക്തമായ ഒരു ശൈലി കരഗതമാവുക അത്ര എളുപ്പമുള്ള കാര്യമല്ല, പേനയെടുക്കുന്നവർക്കെല്ലാം അതു സ്വയമേവാഗതമാകയില്ല. നമ്മുടെ നാട്ടിൽ തെറ്റുകൂടാതെ ഗദ്യമെഴുതാവുന്നവർ അനേകംപേരുണ്ട്. വേണ്ടിവന്നാൽ മൂന്നോ നാലോ ലേഖനങ്ങൾ എഴുതി വല്ല പത്രത്തിലോ മാസികയിലോ പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തുവാനും അവർക്കു പ്രയാസമില്ല. എന്തിനു അച്ചടിയുടെ കാര്യം പറയുന്നു? അവർ പറയുന്നതൊക്കെ ഗദ്യമല്ലേ? മോളിയർ എന്ന ഫ്രഞ്ച് നാടകകർത്താവിന്റെ കൃതികളിലെ ഒരു കഥാപാത്രം ആശ്ചര്യത്തോടെ പറയുകയാണ്: "എന്ത്! ഞാൻ എന്റെ ജീവിതകാലം മുഴുവനും പറഞ്ഞിരുന്നതു ഗദ്യമാണെന്നോ!" ഇങ്ങനെയുള്ള ഗദ്യമാണു സാധാരണമായി പത്രങ്ങളിലും മാസികകളിലും ആശ്ചര്യപ്പെട്ടിട്ടുള്ളിലും മറ്റും നാം കാണുന്നത്. യഥാർത്ഥമായ ഒരു ഗദ്യശൈലി കൈവരുന്നതിനു മലയാളം തെറ്റുകൂടാതെ എഴുതുവാൻ പഠിച്ചാൽ മാത്രം പോരാ. പത്രങ്ങളിലെ 'സ്വന്തം റിപ്പോർട്ടർ'ടെ ഭാഷയിൽ എഴുതിയാലും പോരാ. കലാസംബന്ധിയും അന്വർത്ഥവുമായ ഒരു ഗദ്യശൈലിക്കു വേണ്ട ഗുണങ്ങളിൽ മൂന്നെണ്ണം മാത്രം ഞാൻ ഇവിടെ എടുത്തുകാണിക്കാം. അതായത്: വ്യക്തിത്വം, ആത്മാർത്ഥത, ജീവൽഭാഷാസമ്പർക്കം.

ഒരു ഗ്രന്ഥകാരന്റെ സ്മായിയായ ചിന്താഗതി, അനുഭവങ്ങൾ, സാഹിത്യപരിചയം എന്നിവയുടെ ഫലമായിട്ടാണ് അയാളുടെ ശൈലിക്കു വ്യക്തിത്വമുണ്ടാകുന്നത്. ചിലർ ഉൽകൃഷ്ടമാത്യകകൾ അനുസ

നാഥനും ചെയ്ത് ഒടുവിൽ സ്വന്തമായി ഒരു ശൈലി കണ്ടുപിടിക്കുന്നു. മറുപിലർ തങ്ങളുടെ ഹിതത്തിനും ശക്തിക്കുമനുഗുണമായി ആത്മപ്രകാശം ചെയ്യാൻ ശ്രമിച്ചു, പല പരാജയങ്ങൾക്കുശേഷം സ്വകീയമായ ഒരു ശൈലി കണ്ടുപിടിക്കുന്നു. മറുപിലർ തങ്ങളുടെ ഹിതത്തിനും ശക്തിക്കും അനുഗുണമായി ആത്മപ്രകാശം ചെയ്യാൻ ശ്രമിച്ചു പല പരാജയങ്ങൾക്കുശേഷം സ്വകീയമായ ഒരു ശൈലിയിൽ ചെന്നുവീഴുന്നു. എങ്ങനെയായാലും സ്വകീയവും അനന്യലഭ്യവുമായ ഒരു ശൈലി കൈവന്നിട്ടില്ലാത്ത ആളെ ശ്രദ്ധിക്കാൻ വിളിച്ചുകൂടാ. അങ്ങനെയുള്ള ശൈലി മലയാളത്തിൽ എത്രപേർക്കുണ്ട്? ഒരു ഖണ്ഡിക ഉദ്യരിച്ചാൽ അതിന്റെ കർത്തൃത്വം നിർവ്വിശങ്കം വായനക്കാർക്കു ബോധപ്പെടുത്തക്കുവാനുള്ള വ്യക്തിവിശേഷമുള്ള എത്ര ഗ്രന്ഥകാരന്മാരുണ്ട്? പത്രങ്ങളിൽ കാണുന്ന മുഖപ്രസംഗം പത്രാധിപരോ, സഹപത്രാധിപരോ, ഉപപത്രാധിപരോ ആരെഴുതിയതായാലും വേണ്ടതില്ല, ശൈലിയെല്ലാം ഒന്നുതന്നെയാണ്. അഥവാ 'ശൈലി'യെന്നൊന്നില്ലതന്നെ. സി. വി. രാമൻപിള്ളയോ, ചന്തുമേനോനോ, വേങ്ങയിൽ കുഞ്ഞിരാമൻനായനാരോ, ഇ. വി. കൃഷ്ണപിള്ളയോ എഴുതിയിട്ടുള്ള ഒരു ഖണ്ഡിക പേർപറയാതെ ഉദ്യരിച്ചാൽ, അത് ആരെഴുതിയതാണെന്നു പക്ഷേ, നമുക്കു പറയാൻ കഴിഞ്ഞെന്നുവരാം. ഗൗരവമുള്ള വിഷയങ്ങളെക്കുറിച്ചു പ്രതിപാദിക്കുന്നതിൽ ഏ. ആർ. രാജരാജവർമ്മയുടെ ഭാഷയ്ക്കുള്ള ഗുണവും അന്യാഭ്യശമാണ്. എന്നാൽ ഇങ്ങനെ എത്രപേരുണ്ട്? വ്യക്തിവിശേഷത്തോടു കൂടിയ രചനാരീതിയുള്ളവർ ഭാഷയിൽ അധികമില്ലെങ്കിൽ അതിന്റെ കാരണം ഭാഷാപഠനത്തിന്റെ അഭാവമല്ല. ഭാഷകൊണ്ടു കൈകാര്യം ചെയ്യാവുന്നവർ നമ്മുടെ ഇടയിൽ വളരെപ്പേരുണ്ട്. പ

കൃഷ്ണ, സ്വന്തമായ ഒരു വിചാരസരണിയുള്ളവർ ചുരുക്കം. ചിന്താശീലത്തിന്റെ വൈരഭ്യമാണ് ശൈലിയുടെ വൈരഭ്യത്തിനുള്ള ഹേതുവെന്നാണ് എനിക്കു തോന്നുന്നതു്.

രണ്ടാമത്തെ ഗുണമായ ആത്മാർത്ഥത ധർമ്മികലോകത്തിൽ മാത്രമല്ല ആദരണീയമായിട്ടുള്ളതു്. ഗ്രന്ഥകാരന്റെ പ്രതിഭാവിശിഷ്ടതയെ കൈതവംകൂടാതെ പ്രകാശിപ്പിക്കുവാൻ ശക്തമായ ശൈലി ഏതോ അതാണ് ആത്മാർത്ഥമായ ശൈലി. ബുദ്ധിയില്ലാത്ത ഗംഭീര്യം ഭാഷയിൽ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നതായാൽ അത് ആത്മാർത്ഥതയുടെ അഭാവത്തെ കാണിക്കുന്നു. വിഷയത്തിന്നില്ലാത്ത ഗൗരവം പ്രതിപാദനത്തിൽ വന്നുപോയാൽ അതും പ്രസ്തുതദോഷത്തിനു ദൃഷ്ടാന്തമാണ്. വിമർശനത്തിലാണ് ഈ ദോഷം മുഖ്യമായി കാണുന്നതു്. വിഷയം വല്ല കഥകളിയോ ഓണപ്പാട്ടോ ആയിരിക്കും. അതിനെപ്പറ്റിയുള്ള വിമർശനത്തിൽ ബ്രഹ്മാണ്ഡകടാഹം, നാനാത്വത്തിൽ ഏകത്വം, ഈശ്വരന്റെ ആനന്ദസൃഷ്ടി, പ്രപഞ്ചരഹസ്യം മുതലായ ഗംഭീരപ്രയോഗങ്ങൾ ധാരാളം കാണും. ഒരു ആട്ടകഥയെക്കുറിച്ചുള്ള നിരൂപണം തുടങ്ങുന്നതിപ്രകാരമാണ്: "ഈ പ്രപഞ്ചം അനന്തമായ ആനന്ദസാഗരത്തിൽനിന്നുത്ഭവിച്ചു് ഒടുവിൽ അതിൽത്തന്നെ സ്വയം ലയിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ചരാചരാത്മകമായ സകലവസ്തുജാലവും ഈ സൗന്ദര്യക്കടലിന്റെ വീചീപരമ്പരയത്രേ. അതുകൊണ്ടാണു സർവജീവികളും ലാഘവ്യാനുഭൂതിയെ കാംക്ഷിക്കുകയും വൈരൂപ്യത്തെ വെറുക്കുകയും ചെയ്യുന്നതു്. പരമാർത്ഥത്തിൽ ജീവിതംതന്നെ പരമസൗന്ദര്യ ധാമത്തിലേക്കുള്ള ഒരു തീർത്ഥാടനമാണ്. തിര്യക്കുകൾപോലും സൗന്ദര്യത്താൽ ആകർഷിക്കപ്പെടുന്നു. ഗാനശ്രവണമാത്രയിൽ പശുക്കൾ ചെവികൂർമ്പിച്ചു നില്ക്കുന്നതും പാമ്പുകൾ ആടുന്നതും സർവവിദിതമാണല്ലോ." ഇത്യാദി. പോരേ

ഗൗരവം? പ്രതിപാദ്യവിഷയം ഉണ്ണായിവാദ്യരുടെ നള ചരിതമാണ്. മറ്റൊരു നിരൂപകൻ 'ഗിതാഞ്ജലി' യുടെ ഒരു മലയാളതജ്ജമയുടെ മുഖവുരയായി പറയുന്നു: "ജഗത്തിന്റെ സൃഷ്ടിസ്ഥിതിലയങ്ങളിൽ നിന്ന് അനുസ്യൂതമായി പ്രവഹിക്കുന്ന അനന്തവും അഭംഗവുമായ മാധുര്യസംഗീതത്തിന്റെ സാരസ്യം ആസ്വദിച്ചു ആനന്ദാനുഭൂതികൊള്ളാൻ നമ്മെ എല്ലാവരേയും ഒരു പോലെ ആകർഷിക്കുന്നതിനുള്ള പാടവമാണ്, അതേ, സച്ചിദാനന്ദഭവവും അനന്തവും ഐന്ദ്രജാലികവുമായ സൗന്ദര്യബോധത്തിൽ നമ്മുടെ മനോലയം വരുത്തുവാനുള്ള അവാച്യമോ, ഇതരർക്ക് അപ്രാപ്യമോ ആയ ഒരു സാമർത്ഥ്യവിശേഷമാണ് വിശ്വവിപ്യാതനും മഹർഷിവര്യനുമായ മഹാകവി രവീന്ദ്രനാഥടാഗോറിന്റെ കവിതകളിൽ നാം ആദ്യന്തം കാണുന്നത്." ആവൂ! എന്തു ഗംഭീരം! ഇങ്ങനെയൊക്കെ എഴുതുന്നത് ഒരുവക ആത്മവഞ്ചനയാകുന്നു. ബുദ്ധിയിലോ വിഷയത്തിലോ ഇല്ലാത്ത ഗാംഭീര്യം ഭാഷയിൽ പകർത്തുകയാണ്, അഥവാ, ദാരിദ്ര്യത്തെ ഭാഷാഭാവത്തിൽ മറയ്ക്കുകയാണ് ഇങ്ങനെ എഴുതുന്നതുകൊണ്ടു സാധിക്കുന്നത്. ഇതിനേക്കാൾ അകൃഷ്ണവ്യമായ മറ്റൊരു സമ്പ്രദായം തന്നിരിക്കില്ലാത്ത പാണ്ഡിത്യം തന്നിക്കുണ്ടെന്നു തോന്നിക്കുന്നവിധത്തിൽ എഴുതുകയാകുന്നു. ഒരു വിമർശകൻ രഘുവംശത്തെപ്പറ്റി പറയുകയാണ്: "വിഷയഗൗരവവും അലങ്കാരപരമ്പരയും തികഞ്ഞിട്ടുള്ള ഈ കാവ്യത്തോടു കിടനിലക്കാൻ ലോകത്തിലുള്ള സകല സാഹിത്യപ്രസ്ഥാനങ്ങളിലും അന്വേഷിച്ചാലും മറ്റൊന്നു കിട്ടുമോ എന്നും സംശയമാണ്." പ്രസ്തുത വിമർശകൻതന്നെ, ഇന്ദ്രമതിയുടെ സ്വയംവരത്തെക്കുറിച്ചുള്ള വർണ്ണനയ്ക്ക് ഇങ്ങനെ സർട്ടിഫിക്കറ്റ് കൊടുക്കുന്നു: "ലോകത്തിലെ സകല സാഹിത്യങ്ങളും പരിശോധിച്ചാൽ ഇങ്ങനെ ഒന്നു കണ്ടു കിട്ടുമോ എന്നു സംശയം." ലോകത്തിലെ സകലസാഹിത്യവും പരിശോധിച്ചവർ ആരുണ്ട്? എന്തിനു ലോകത്തി

ലെ സാഹിത്യം മുഴുവനും പരിശോധിക്കുന്നു? ഇൻഡ്യയിലെ സാഹിത്യം മാത്രം നോക്കിയാൽ, രഘുവംശം വാല്മീകിരാമായണത്തേക്കാൾ മഹത്തരമാണെന്നു വാഗർത്ഥങ്ങൾ അളന്നുപ്രയോഗിക്കുന്ന ആരെങ്കിലും പറയുമോ? ആത്മാർത്ഥതയില്ലാതെ എഴുതുന്നതിന്റെ ഫലമാണിതൊക്കെയും.

ആത്മാർത്ഥതയോടൊപ്പം ഗദ്യശൈലിക്കു വേണ്ട മറ്റൊരു ഗുണം ജീവൽഭാഷയോടുള്ള സമ്പർക്കമാകുന്നു. വാമൊഴിയും വരമൊഴിയും വ്യത്യസ്തഭാഷകളല്ല. വാമൊഴിയാണു വരമൊഴിയെ സജീവമാക്കിയെടുക്കുന്നത്. ഭാഷാമർമ്മമറിഞ്ഞു ഗദ്യമെഴുതുന്ന ഒരാൾ സംഭാഷണത്തിൽ സാധാരണ പ്രയോഗിക്കപ്പെടുന്ന പദങ്ങളും പദനിബന്ധനകളും ആശ്രയിക്കാതിരിക്കുകയില്ല. “കടക്കാനല്ലേ പറഞ്ഞതു പുറത്തു” എന്നു പറയേണ്ട ഘട്ടത്തിൽ, “ഈ ഗൃഹത്തിൽനിന്നും ബഹിർഗ്ഗമിക്കുവാൻ ഞാൻ ആജ്ഞാപിച്ചില്ലയോ?” എന്നു വൈയാകരണപ്രീതിക്കുവേണ്ടി പ്രയോഗിച്ചാൽ പുറത്തുപോകേണ്ട ആൾ അകത്തുതന്നെ നില്ക്കുകയേ ഉള്ളൂ. പത്രലേഖകന്മാർ സാധാരണ പ്രയോഗിക്കുന്നതു സംഭാഷണശൈലിയിൽനിന്ന് എത്രയും വിദൂരമായ ഒരു സമ്പ്രദായമാകുന്നു. “—സ്മലത്ത്, മി-സരസവും സാരഗർഭവുമായ ഒരു പ്രസംഗം ചെയ്യുകയും ചെയ്തിരിക്കുന്നു.” നേരെമറിച്ചു പരേതനായ ഈ. വി. കൃഷ്ണപിള്ളയുടെ ഗദ്യശൈലി പരിശോധിച്ചാൽ, ജീവൽഭാഷാസമ്പർക്കമാണ്, അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഭാഷയ്ക്ക് ഓജസ്സും ചൊറുചൊറുക്കും സ്വാഭാസ്യവും നല്കിയിട്ടുള്ളതെന്നു കാണാം. മലയാളികളുടെ മുഖത്തുനിന്നു വരുന്ന ഏതു ശബ്ദവും കടലാസിൽ കുറിക്കുവാൻ അദ്ദേഹത്തിനു യാതൊരു മടിയുമില്ലായിരുന്നു. ജീവിതത്തോടുള്ള ബന്ധം വിട്ട കാവ്യം നിർഗ്ഗുണമായിത്തീരുന്നതു പോലെതന്നെ സംഭാഷണശൈലിയിൽനിന്നു തുലോം വിദൂരമായ ഗദ്യം തുരുമ്പുപിടിച്ചുപോകാതിരിക്കയില്ലെന്ന് അദ്ദേഹം മനസ്സിലാക്കിയിരുന്നു.

ചന്ദ്രമേനോൻ “പതിവായി വീട്ടിൽ സംസാരിച്ചു വരുന്ന” ഭാഷയിൽ എഴുതിയിരുന്നതിനെ അപഹസിക്കുവാൻ പലരുമുണ്ടായിരുന്നു. എന്നാൽ, ഈയിടെ ഗദ്യശൈലിക്ക് ഒരു പരിവർത്തനമുണ്ടായിട്ടുണ്ട്. സംഭാഷണശൈലി അതേപടി പകർത്തുവാൻ പല യുവസാഹിത്യകാരന്മാരും ശ്രമിക്കുന്നുണ്ടെന്നു കാണുന്നു. സംഭാഷണത്തിലുള്ള മുറിവാചകങ്ങളും പുനരാവർത്തനങ്ങളും ഞരക്കങ്ങളും മൂല്യങ്ങളും ഗദ്യശൈലിയിലും കടന്നുകൂട്ടുന്നുണ്ട്! ഗദ്യത്തിൽ ‘രചന’ എന്നൊന്നില്ലാതായിത്തീരുമോ എന്നു ശങ്കിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. ഗ്രാമഫോൺ റെക്കാർഡിലെന്നപോലെ സംഭാഷണം അതേപടി പകർത്തിയാൽ അതു ഗദ്യരചനയല്ല. ഗദ്യശൈലി സംഭാഷണശൈലിയിൽ അടിയുറച്ചുനില്ക്കണമെന്നു പറഞ്ഞാൽ ഗദ്യശൈലിക്കും സംഭാഷണശൈലിക്കും തമ്മിൽ യാതൊരു വ്യത്യാസവുമില്ലെന്ന് അർത്ഥമാക്കരുത്. പക്ഷത്തിൽനിന്നു ജനിക്കുന്ന താമരപ്പൂവിനു പകത്തോട് എത്രമാത്രം ബന്ധമുണ്ടോ, അത്രയ്ക്കു ബന്ധമേ ഗദ്യശൈലിക്കു സംഭാഷണശൈലിയോടുമുള്ളൂ. ഇക്കാര്യം പ്രശസ്തന്മാരായ ഗ്രന്ഥകാരന്മാർ പോലും വിസ്മരിച്ചുകളയുന്നതു കഷ്ടംതന്നെ. ദ്രാകുഷാപാകത്തിൽ ഒന്നാന്തരം ഗദ്യവാചകങ്ങൾ എഴുതിയിട്ടുള്ള ഒരു പ്രസിദ്ധഗ്രന്ഥകാരൻ ഇയ്യുടെ ‘മനോരമ’ യുടെ ആഴ്ചപ്പതിപ്പിൽ ഇങ്ങനെ എഴുതിയിരിക്കുന്നുതു കണ്ട് ഞാൻ ആശ്ചര്യപ്പെട്ടു: “ഊണു കഴിഞ്ഞ യൂടനെ ചെന്നു കിടന്നു. കൊതു തരംനോക്കിയിരിക്കുന്നുണ്ടായിരുന്നു, ചെവിയുടെ അടുക്കൽവന്ന് ഉറക്കമായോ എന്നു മൂളി ചോദ്യം തുടങ്ങി, വന്നിരുന്നിട്ടു വേണം ചതയ്ക്കാണെന്നു കരുതി ഞാനും അനങ്ങാതെ കിടന്നു. അപ്പോൾ ശ്വാസം അടഞ്ഞതുകൂടി അറിഞ്ഞില്ല.” ഇങ്ങനെയാണ് അധികംപേരും ഡയറി എഴുതുന്നത്. ഇതു ഗദ്യസൃഷ്ടിയല്ല; കാവ്യത്തിനാവശ്യമായ നിർമ്മാണവിദ്യ ഇതിൽ പ്രയോഗിക്കപ്പെട്ടിട്ടില്ല.

ഇക്കാലത്തു ഗദ്യകാരന്മാരുടെ നിർമ്മാണകൗശ

ലം മുഴുവനും പ്രകടിതമാകുന്നത്. 'ഗദ്യകവിത' എന്നൊരു നൂതനസൃഷ്ടിയിലാണ്. ഇതു ടാഗോർക്കവനങ്ങളുടെ ഗദ്യവിവർത്തനത്തേയോ, ചമ്പുപ്രബന്ധങ്ങളിലെ 'ഗദ്യ'ത്തേയോ, അഥവാ ഇംഗ്ലീഷിലെ ഗദ്യകവിതയേയോ ആശ്രയിച്ചായിരിക്കണം മലയാളത്തിൽ സംക്രമിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഇംഗ്ലീഷിൽ സർ തോമസ് ബ്രൗൺ, റസ്കിൻ, ന്യൂമാൻ, കാർലൈൽ എന്നിവരുടെ ശൈലി സമ്പന്നമാകുന്നതുപോലെ ഗദ്യകവിതയാലി രൂപാന്തരപ്പെടാനുണ്ടല്ലോ. ഡികിൻസിയാണ് ഗദ്യകവിതയെ ഒരു സ്വതന്ത്രസാഹിത്യവിഭാഗമാക്കിയത്. മനുഷ്യസ്വരം വികാരാവേശത്താൽ സഗദ്ഗദ്യമാകുന്നതുപോലെ പ്രൗഢമാർഗ്ഗചാരിയായ ഗദ്യം വികാരത്താൽ തരളിതമാകുമ്പോൾ കവിതയുടെ അനുഭവം വായനക്കാരിൽ സംജാതമാകുന്നു. ഇങ്ങനെയാണു ഗദ്യകവിത ഉണ്ടാകുന്നത്. എന്നാൽ മലയാളത്തിൽ ഗദ്യകവിത എന്ന പേരിൽ പ്രസിദ്ധമാകുന്ന ലേഖനങ്ങളിലധികഭാഗവും വികാരാസ്പഷ്ടമായിട്ടാണു കാണുന്നത്. പൂ, തൂ, വെൺ, പൊൻ ഇത്യാദി ഉപസർഗ്ഗങ്ങളെക്കൊണ്ടു ഒരു കൃത്രിമമോടിപിടിപ്പിച്ചു, പ്രാസാനുപ്രാസങ്ങൾ കണക്കിലേറെ ചെലുത്തി, സൗന്ദര്യം നടിക്കുന്ന ചില ആശയങ്ങളെക്കൊണ്ടു അമ്മാനമാടുന്ന വിദ്യായാണോ നമ്മുടെ ഗദ്യകവിതയെന്നു തോന്നിപ്പോകും. ഗദ്യത്തിന്റെ ഗൗരവമോ, പദ്യത്തിന്റെ ഹൃദയഹാരിത്വമോ അതിനില്ല. വായനക്കാരന്റെ അത്ഭുതമയമായ ശ്രദ്ധയെ ആകർഷിക്കുവാൻ അതു പര്യാപ്തമാണെന്നു സമ്മതിക്കാം. ഞാൻ ഒരു പട്ടുസാരിയുടുത്തു കണ്ഠസരവും 'മന്ദം കൊണ്ടു നൽപൊൻതരിവള'വും മറ്റും അണിഞ്ഞു, കൃത്രിമമായ വാർകൃന്തൽ വച്ചുകെട്ടി ചെഞ്ചായവും വെള്ളച്ചായവും ലോഭംകൂടാതെ ഉപയോഗിച്ചു, നിങ്ങളുടെ മുമ്പിൽ ഒന്നു കൃഷ്ണതാടിയാൽ, ഇപ്പോഴത്തെക്കാൾ അധികം ശ്രദ്ധയോടെ നിങ്ങൾ എന്നെ ഉറ്റുനോക്കുമായിരിക്കാം; ചിലർ അഭിനന്ദിക്കുകയും ചെയ്യുമായിരിക്കാം. അങ്ങനെയുള്ള ശ്രദ്ധ

യും അഭിനന്ദനവുമാണ് ഗദ്യകവിതയെന്ന പേരിൽ പുറപ്പെടുന്ന പല ലേഖനങ്ങളും അർഹിക്കുന്നത്. ഒരു ഭൃഷ്ടാന്തം ഉദ്യരിക്കാം. ലേഖകൻ സൂത്രീസ്വഭാവം വർണ്ണിക്കുകയാണ്.

“വിശപ്പും ദാഹവുംകൊണ്ടു പതറുന്ന, രോഗവും വേദനയും കൊണ്ടുഴലുന്ന, പുരുഷഹൃദയത്തിനു പ്രത്യംഗയുടെ കനകക്കതിരുകൾ ചൊരിഞ്ഞുകൊടുക്കുന്ന ആ വഴിത്താരം-കഷ്ടപ്പാടും വിയപ്പുതുള്ളിയും കണ്ടു കാട്ടിലേക്ക് ഒറതിരിഞ്ഞൊടുന്ന സാധുക്കളെ നോക്കി ‘ഭീരു’ എന്നു സധീരം അഭിസംബോധനംചെയ്യുന്ന ആ വികാരതരള-കാറിൻകഷണം വല്ലതും മാനത്തു കണ്ടു പോയാൽ അപ്പോഴും പക്ഷങ്ങൾ വിരിച്ചു നൃത്തത്തിനൊരുങ്ങുന്ന മുഗ്ദ്ധയായ ആ മയിൽപ്പേട-കറുപ്പും, വെളുപ്പും, ചുമ്പും നിറങ്ങൾ കലർന്ന പതാക പറപ്പിച്ചുകൊണ്ടു വഴിവഴിയിൽ നിലക്കുന്ന വനിത ; അവൾ ആർക്കും വിധേയയാകാത്ത ഒരു കലാകാരിണിതന്നെയാണ്. കനകസിംഹാസനം വയ്ക്കേൽക്കണമെന്നു നിരസിക്കുവാനും കപ്പപ്പാടിനെ മയൂരസിംഹാസനമായി മാറിക്കുവാനുള്ള മഹനീയശക്തിയുടെ ഉടമസ്ഥയാണു വനിത.” ചിരപരിചയത്താൽ നിരർത്ഥകങ്ങളായിത്തീർന്നിട്ടുള്ള ചില ആശയങ്ങളും ലളിതമോഹനങ്ങളെന്നു പ്രഥമഭൃഷ്ടിയിൽ തോന്നിക്കുന്ന ചില പദങ്ങളുംകൊണ്ട് ഒരു ചെപ്പടിവിദ്യ കാട്ടിയിട്ടുണ്ടെന്നല്ലാതെ, ഇതെഴുതിയ ആൾക്കു വല്ല വികാരവും തോന്നിയിട്ടുണ്ടോ എന്നു സംശയമാണ്. ഇതു പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തിയ പ്രതികയുടെ അതേ പുറത്തുതന്നെ ജവഹരിലാൽ റെഹ്റുവിന്റെ ആത്മകഥാകഥനത്തിൽനിന്ന് ഒരു ഭംഗം പരിഭാഷപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടുവന്നുണ്ട്. മൂലത്തിന്റെ ഗാഢീര്യം തർജ്ജമയിൽ ചോർന്നുപോയിട്ടുണ്ടെങ്കിലും ഗദ്യകവിതയുടെ വികാരസ്പർശിത്വത്തെ വിശദീകരിക്കുവാൻ അതു പര്യാപ്തമാണ് :

“ഞാൻ ജയിലിൽ കഴിച്ചിട്ടുള്ള വർഷങ്ങൾ ! എന്റെ ചിന്തകളുടെ ആവരണത്തിനുള്ളിൽ, ഇവിടെ

തനിയേ ഇരുന്നു, എത്രയെത്ര ഋതുക്കൾ ഒന്നിനുപുറം കീഴ് ഒന്നായി ശാശ്വതാനന്ദകാരത്തിലേക്കു മറയുന്നതു ഞാൻ കണ്ടിട്ടുണ്ട്! വൃദ്ധിക്ഷയങ്ങൾക്കധീനനായി ചന്ദ്രൻ എത്രയെത്ര പ്രാവശ്യം എന്റെ മുമ്പിൽക്കൂടി കടന്നുപോയിട്ടുണ്ട്! താരകോടികൾ അതിഗംഭീരമായി സുനിശ്ചിതപഥങ്ങളിൽക്കൂടെ യാതൊരു കാരണവും കാണിക്കാതെ എത്ര തവണ യാത്രചെയ്തിട്ടുണ്ട്! എന്റെ യൗവനത്തിന്റെ എത്രയെത്ര 'ഇന്നലെ'കൾ ഇവിടെ വീണു ശവകുടീരത്തിനുള്ളിലേക്കു മറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്! ഈ 'ഇന്നലെ'കളുടെ പ്രേതങ്ങൾ എല്ലാംകൂടി ഉയർന്ന് അതിദുസ്സഹങ്ങളായ സ്തമരണകൾകൊണ്ട് എന്നെ താപാധീനനാക്കി എന്റെ കർണ്ണങ്ങളിൽ ചിലപ്പോൾ ഇങ്ങനെ മന്ത്രിക്കാറുണ്ട്: 'ഇതിനൊക്കെ ആവശ്യം ഉണ്ടായിരുന്നോ?' മറുപടി എന്തെന്ന് എനിക്കു നല്ലതുപോലെ അറിയാം. അതിനെപ്പറ്റി യാതൊരു സംശയവും എനിക്കു തോന്നിട്ടും ഇല്ല. ഇതുവരെ എനിക്കുണ്ടായിട്ടുള്ള അനുഭവങ്ങളും സിദ്ധിച്ചിട്ടുള്ള പരിചയവും ആസ്ഥമദാക്കി എന്റെ ജീവിതം ആദ്യം മുതൽ ഒന്നുകൂടി ആരംഭിക്കുന്നതിനുള്ള സൗകര്യം എനിക്കു ലഭിക്കുന്നെങ്കിൽ-എന്റെ ദൈനന്ദിനജീവിതത്തിൽ ചില മാറ്റങ്ങൾ ഞാൻ ഉണ്ടാക്കുന്നതാണ്; ഞാൻ മുമ്പു ചെയ്തിട്ടുള്ള ചില കാര്യങ്ങൾ കൂറേക്കൂടി നന്നാക്കി ശരിയാക്കുന്നതിനു ഞാൻ യത്നിക്കും. എന്നാൽ പൊതുക്കാര്യങ്ങളെപ്പറ്റിയുള്ള എന്റെ പ്രധാനനിശ്ചയങ്ങൾ അതേമാതിരിതന്നെ ഇരിക്കുകതന്നെ ചെയ്യും. എനിക്ക് അവയെ ഭേദപ്പെടുത്തുന്നതിനു ശക്തിയില്ല. ഭേദം എന്നെക്കാൾ ശക്തിശേറിയവയാണ്. എനിക്ക് എന്താപിടിയില്ലാത്ത ഒരു ശക്തിയാണ് എന്നെ ആ നിശ്ചയങ്ങളിലേക്കു നയിച്ചത്."

കൃത്രിമമോടിപിടിപ്പിച്ചു പ്രേതമാക്കളെ വിസ്മയിപ്പിക്കുവാൻ ഇവിടെ യാതൊരു ശ്രമവും ചെയ്തിട്ടില്ല. ആശയത്തിന്റെ സ്വാരസ്യത്തിൽനിന്നാണ് ഇതിന്റെ കവിതാഗുണം ഉത്ഭവിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഗദ്യകവി

താകാരനായ ഡിക്ചിൻസി ദീർഘശ്വാസരൂപമായ സന്താപത്തെ ഒരു ദേവതയായി സങ്കല്പിച്ചുകൊണ്ടു വർണ്ണിക്കുവാൻ തുടങ്ങുന്നതിങ്ങനെയാണ്:

“And her eyes if they were ever seen, would be neither sweet nor subtle: no man could read their story; they would be found filled with perishing dreams, and the wrecks of forgotten delirium.” ഇതുപോലെ അനാഡംബരമായ ശബ്ദംഗിയും ആലോചനാമൃതമായ സൂക്ഷ്മാശയത്വവും വികാരദീപ്തിയും നിറഞ്ഞ വാക്യങ്ങൾ നമ്മുടെ ഗദ്യകവിതയിൽ കാണാൻ സാധിക്കുമെങ്കിൽ ഈ പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ജന്മം സാധ്യകൃതമായെന്നു പറയാം. ഗദ്യകവിതയായാലും കൊള്ളാം ‘ഗദ്യഗദ്യ’മായാലും കൊള്ളാം, വ്യമാസ്ഥൂലതയെന്നദോഷം പലപ്പോഴും ശൈലിയെ നിർജ്ജീവവും ആകാംക്ഷാരഹിതവുമാക്കുന്നതായി കാണുന്നുണ്ട്. “വ്യമാസ്ഥൂലത നിന്ദ്യമാണ്,” എന്നു പറയുന്നതിനു പകരം, “വ്യമാസ്ഥൂലത നിന്ദ്യമാണെന്നു വിശേഷിച്ചു പറയേണ്ടതില്ലല്ലോ,” അല്ലെങ്കിൽ, “വ്യമാസ്ഥൂലത നിന്ദ്യമാണെന്നു പറയുന്നത് അബദ്ധമാകയില്ലെന്നു വിശ്വസിക്കുവാൻ ന്യായം കാണുന്നില്ലെന്നില്ല,” എന്നു പറഞ്ഞാൽ വാക്യം എത്ര ദുർബലമായിത്തീർന്നുവെന്നു നോക്കുക. ഇങ്ങനെയുള്ള വാക്യങ്ങൾ ആധുനികഗദ്യത്തിൽ ദുർല്ലഭമല്ല.

ഇനി പുരാണസിദ്ധ്യങ്ങളായ ചില പ്രയോഗങ്ങളുണ്ട്. ‘ഭഗീരഥപ്രയത്നം’ എന്ന് ആദ്യം എഴുതിയ ആൾ സമർത്ഥൻ തന്നെ. പക്ഷേ, ഇപ്പോൾ എല്ലാ പ്രയത്നവും ഭഗീരഥപ്രയത്നമാണ്. ആദ്യം ഈ പ്രയോഗത്തിനു വല്ല ചമൽക്കാരവും ഉണ്ടായിരുന്നുവെങ്കിൽ ഇപ്പോൾ അതു നീരസമാണു ജനിപ്പിക്കുക. തുരുമ്പുപിടിച്ച ഇമ്മാതിരി പ്രയോഗങ്ങളും പ്രാസഭ്രമജാതമായ പദസമുച്ചയങ്ങളും പ്രൗഢഗ്രന്ഥങ്ങളിൽപ്പോലും കാണുന്നതു ദുസ്സഹമാണ്. ഒരേയൊരു ഗ്രന്ഥത്തിൽനിന്നു ശേഖരിച്ച ചില രത്നങ്ങൾ ഇവി

ടെ പ്രദർശിപ്പിക്കാം—ശേഷിയും ശേമുഷിരും, വിലയും നിലയും, സ്മിതിഗതികൾ, പാടെ വിപാടനം ചെയ്യുക, സഹൃദയഹൃദയാഘാദകം, മുർദ്ദയാഭിഷിക് തോദാഹരണം, കവീകോകിലങ്ങളുടെ കണ്ഠനാളത്തിൽ നിന്നു ബഹിർഗ്ഗമിക്കുന്ന കളകളാലാപം, വിവിധ വികാരവീചിവിക്ഷുബ്ധൻ. ഇവ കൂടാതെ പ്രസിദ്ധങ്ങളായ ‘ഉത്സാഹിനം പുരുഷസിംഹമുപൈതി ലക്ഷ്മിഃ’, ‘ഉപമാകാളിദാസസ്യ’ മുതലായ സംസ്കൃതശകലങ്ങളും, ‘പിഷ്ടപേഷണം’ ‘സ്മാലീപുലാകം’ മുതലായ ന്യായങ്ങളും, ‘ചൊല്ലുകാലങ്ങളിലുള്ള ശീലം’, ‘വിധിവിഹിതമേവനും’ എന്നൊക്കെത്തുടങ്ങുന്ന സദാചാരവാക്യങ്ങളും, കൊടന്തയാശാനുമാത്രം കൊള്ളാവുന്ന ചില പഴഞ്ചൊല്ലുകളും പ്രൗഢബുദ്ധിയായ ഒരു ഗ്രന്ഥകാരൻ ഇപ്പോഴും പ്രയോഗിക്കുന്നതു കാണുമ്പോൾ, നമ്മുടെ ഗദ്യശൈലി ഇനിയും വളരെ പിന്നോക്കമാണെന്നു സമ്മതിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. ഈവക ചൊല്ലുകളൊക്കെ പെട്ടെന്നു മാനുഷകളുടെ യുവാൻതക്ക വല്ല ഭൗഷധവും ഉണ്ടെങ്കിൽ അതു വലിയൊരനുഗ്രഹമായിരിക്കും. സ്വതന്ത്രമായി ചിന്തിച്ചു സ്വതന്ത്രമായ ശൈലിയിൽ ആശയവിനിമയം ചെയ്യുവാൻ അഭ്യസിക്കുന്നതിൽ നമ്മുടെ യുവഗദ്യകാരന്മാർക്കു സ്മിരോത്സാഹം ഉണ്ടായിവരുമാറാകട്ടെ.

0

ഹാസ്യത്തിന്റെ ഉൽപത്തി

ചിരിയെക്കുറിച്ചുള്ള ലേഖനം ചിരിപ്പിക്കുന്ന ലേഖനമായിരിക്കണമെന്നില്ല. നേരെ മറിച്ചാണ്. ഇത്ര ദുർഘടമായ വിഷയം വേറെ അധികമില്ല. അരിസറോ

ട്ടിൽ തുടങ്ങി പല ചിന്തകന്മാരെയും അതു വിഷമിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഒരു നിർവചനത്തിന്റെ നാലു ചുവരുകൾക്കിടയിൽ പിടിച്ചുനിർത്താവുന്ന ഞെപ്പു ഭക്തി. അത്, ജീവിതത്തെപ്പോലെ പരപ്പാർന്നതും ആഴമേറിയതും, സ്മുലതരവും സൂക്ഷ്മതരവുമാണ്. എന്നുതന്നെയല്ല, അത് ജീവിതത്തിന്റെ അഭിന്നമായ ഒരു ഘടകവുമാണ്. ജീവിതത്തെ ആരെങ്കിലും തൃപ്തികരമായി നിർവചിച്ചിട്ടുണ്ടോ? ഉണ്ടെങ്കിൽ ചിരിയേയും നിർവചിക്കാം. എന്നാൽ ഇതേവരെയുള്ള അനുഭവം വച്ചുനോക്കിയാൽ രണ്ടും അസാദ്ധ്യമായിട്ടാണു കാണുന്നത്.

ഇന്നത്തെ മനശ്ശാസ്ത്രജ്ഞന്മാരുടെ സിദ്ധാന്തം ചിരിയുടെ ഉത്ഭവം ഒരുവക 'ഇക്കിളി'യിൽനിന്നാണെന്നത്രെ. മനസ്സും ദേഹവും തമ്മിലുള്ള ശാരീരിക സംബന്ധം അഥവാ ഐക്യം ഈ സിദ്ധാന്തത്തിന് ഉപോദ്ബലകമാകുന്നുണ്ട്. മനുഷ്യരെ ചിരിപ്പിക്കുവാൻ വെറും ഒരു ഗ്യാസിനു കഴിയും. ഹാസ്യത്തിന്റെ ഏറ്റവും ഉൽകൃഷ്ടമായ ഭാവങ്ങൾപോലും മനസ്സിന്റെ ഒരുതരം ഇക്കിളിയിൽനിന്നാണു പുറപ്പെടുന്നതെന്ന് ചില ആധുനികമനശ്ശാസ്ത്രജ്ഞന്മാർ സമർത്ഥിക്കുന്നു. എന്നാൽ ഈ സിദ്ധാന്തത്തിൽ ചിരി ചില അനുഭവവിശേഷങ്ങളുടെ പ്രത്യഘാതമാണെന്നു മാത്രമേ തെളിയുന്നുള്ളൂ. ഈ പ്രത്യഘാതത്തിനു നിദാനമായ അനുഭവങ്ങളുടെ സാമാന്യസ്വഭാവം എന്താണെന്ന് ഇനിയും അന്വേഷിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു.

അരിസ്റ്റോട്ടിൽ പറയുന്നത്, ഒരുവിധത്തിൽ അല്ലെങ്കിൽ മറ്റൊരുവിധത്തിലുള്ള അധഃപതനമാണ് ഹാസ്യത്തിനു നിദാനമാകുന്നതെന്നത്രെ. ദുരഹങ്കാരിയായ ഒരാൾക്കു പെട്ടെന്നു നേരിടുന്ന അപകർഷം മറ്റുള്ളവരെ വിനോദിപ്പിക്കാതിരിക്കയില്ല. കൈയും കാലും വഴി ആകാശത്തിൽ തല ഉറുട്ടി 'അമ്പട ഞാനേ' എന്ന ഭാവത്തിൽ നടന്നുപോകുന്ന ഒരാൾ ഒരു പഴഞ്ഞാലിയിൽ ചവുട്ടി മറിഞ്ഞുവീണാൽ, കാണികൾ അയാളെ

നോക്കി ചിരിക്കുന്നതു സ്വാഭാവികമല്ലേ? ഇതുപോലെതന്നെ മാനസികലോകത്തിലും ഭാഷയിലും മറ്റും സംഭവിക്കുന്ന അവിചാരിതമായ അപകർഷമാണ് ഓരോരോ ഹാസ്യഭാവങ്ങൾക്കു നിദാനമെന്ന് അരിസ്റ്റോട്ടിൽ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. പക്ഷേ, ഇതു സർവതോഭദ്രമായ ഒരു സിദ്ധാന്തമാണെന്നു തോന്നുന്നില്ല. ഹാസ്യഭാവമുളവാക്കുന്ന അനേകം സംഗതികളിലൊന്നാണ് ഇത്തരത്തിലുള്ള അധഃപതനം എന്നു മാത്രമേ സമ്മതിക്കുവാൻ തരമുള്ളൂ. അധഃപതനത്തിനു നേരേ വിപരീതമായ ഗതിയും ചിലപ്പോൾ ഹാസ്യവിഷയമാകാം. ബ്ലസ്സിൽ യാത്രചെയ്യുമ്പോൾ അതിന്റെ വരവു ഗൗനിക്കാതെ അലക്ഷ്യമായി നടന്നു പോകുന്ന വഴിപോക്കൻ ബസ് അയാളെ തൊട്ടു തൊട്ടില്ല എന്ന സന്ധിയിൽ പെട്ടെന്നു റോഡരികിലേക്കെടുത്തുചാടുന്നതും അതു കണ്ടു ബ്ലസ്സിലുള്ളവർ ചിരിക്കുന്നതും പലരും കണ്ടിരിക്കും. ഇവിടെ വഴിപോക്കന് അധഃപതനമൊന്നും ഉണ്ടായിട്ടില്ല. ഒരുവിധത്തിൽ പറഞ്ഞാൽ, അയാൾ ചാടിയപ്പോൾ നിലത്തുനിന്നു കുറച്ചുകൂടി ഉയരുകയാണു ചെയ്തിട്ടുള്ളത്. എന്നിട്ടും ബ്ലസ്സിലുള്ളവർ ചിരിക്കുവാൻ കാരണമെന്ത്? സദ്ഗുണങ്ങൾ നിറഞ്ഞ പല കഥാപാത്രങ്ങളും നാടകത്തിൽ ഹാസ്യവിഷയമാകാറുണ്ട്. അവയുടെ അധഃപതനമാണ് അതിന്റെ കാരണമെന്നു പറയുവാൻ വയ്യാ. മോളിയാുടെ 'അൽസെസ്റ്റ' എന്ന കഥാപാത്രം ഉൽകൃഷ്ടഗുണ സമ്പന്നമാണ്. എന്നാലും അതൊരു ഹാസ്യപാത്രമായിട്ടാണു നാടകത്തിൽ വിഹരിക്കുന്നത്. തന്നിമിത്തം ഹാസ്യത്തിന്റെ മർമ്മം അധഃപതനമല്ലെന്നു സമ്മതിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു.

പിന്നെ മറെറൊരായിരിക്കാം? അതിശയികരണമാണ് ഹാസ്യത്തിന്റെ ആധാരമെന്നൊരു പക്ഷമുണ്ട്. ഇതിലും കുറച്ചു വാസ്തവമില്ലെന്നില്ല. ഹാസ്യകാരന്മാർ സാധാരണ പ്രയോഗിക്കാറുള്ള ഒരു തന്ത്രമാണ് അതിശയോക്തി. ഹാസ്യചിത്രകലയുടെ മുഖ്യോ

പായവും മറെറൊന്നല്ല. നേതാക്കന്മാരുടെ ആകൃതിയിലോ പ്രകൃതിയിലോ ഉള്ള സ്ഥായിയായ ഒരു വികൃതലക്ഷണം വ്യാവർത്തിച്ചെടുത്ത് അതിനെ പർവതീകരിക്കയാണ് ഹാസ്യചിത്രകാരന്മാർ ചെയ്തുവരാറുള്ളത്. ശിലാപ്രതിമയ്ക്കു തുല്യമായ മുസ്സോലിനിയുടെ സ്ഥൂലതയും, ഹിറാലറിന്റെ മുറിമീശയും, ചർച്ചിലിന്റെ ചുരുട്ടും, ചേമ്പർലെയിന്റെ കൂടയും, ലോയിഡ് ജോർജ്ജിന്റെ മുഖത്തുള്ള വർത്തുളതയും മറ്റും ഇതിനു ദൃഷ്ടാന്തങ്ങളാണ്. പദപ്രയോഗത്തിലും അതിശയോക്തി പലപ്പോഴും ഹാസ്യോൽപാദനത്തിനു കാരണമായിത്തീരുന്നുണ്ട്. സൂരിനമ്പൂതിരിപ്പാടിന്റെ ചാപലങ്ങളും, കാർത്തുയാനിയമ്മയുടെ സൽക്കാരസംരംഭങ്ങളും വർണ്ണിച്ചിട്ടുള്ളതിൽ അതിശയോക്തി പ്രകടമാണ്. അതിശയോക്തി വൈചിത്ര്യത്തിൽ അഭിതീയൻ ഫ്രാൻസിലെ ഹാസ്യസാഹിത്യകാരനായ റാബെലേയ് (Rabelais) ആണ്. എന്നാലും ഇത് ഹാസ്യപ്രയോഗത്തിലുള്ള ഒരു തന്ത്രമെന്നല്ലാതെ ഹാസ്യത്തിന്റെ ഹേതുവാണെന്നു വിചാരിക്കുന്നതിൽ യുക്തിഭംഗമുണ്ട്. അതിശയോക്തി ഇല്ലെങ്കിലും ഹാസ്യമുണ്ടാകാം. ജെയിൻ ഓസററിൻ (Jane Austein), ആർനോൾഡ് ബെന്നറ്റ് (Arnold Bennett), ഗാത്സവർത്തി (Galsworth) മുതലായ യഥാർത്ഥ സാഹിത്യകാരന്മാരുടെ കൃതികളിലും ഹാസ്യപ്രയോഗം ധാരാളമുണ്ട്. അവരെല്ലാവരും അതിശയോക്തി പ്രാപ്തമുള്ളവർല്ല. അതിശയോക്തിയ്ക്കു പകരം ന്യൂനോക്തി (Understatement) ആണ് അവർ മിക്കവാറും പ്രയോഗിക്കുന്നത്. “മൂർഖൻപാവു കടിച്ചാൽ ഒരു സുഖവ്യമില്ല,” എന്നു പറയുന്നതു ന്യൂനോക്തിക്കുദാഹരണമാണ്. ഇങ്ങനെയുള്ള പ്രയോഗങ്ങൾക്കൊന്നും ഹാസ്യഭാവം സാധിക്കാവുന്നതാണല്ലോ.

ഹാസലിറ്റ് (Hazlitt) മുതലായ നിരൂപകന്മാർ സാഹിത്യത്തിലുള്ള ഹാസ്യപ്രതീതിയെ പരാമർശിച്ചു.

ചുഴിഞ്ഞുനോക്കിയതിൽ, വൈരുദ്ധ്യബോധത്തിലു
 ണ് അതിന്റെ പ്രഭവം കണ്ടെത്തിയത്. രണ്ടു പാത്ര
 ങ്ങൾക്കു തമ്മിൽ, അല്ലെങ്കിൽ രണ്ടുവസ്തുക്കൾക്കു
 തമ്മിൽ, അതുമല്ലെങ്കിൽ ഒരേ പാത്രത്തിന്റെ രണ്ടുവസ്തു
 കൾക്കുതമ്മിലുള്ള പരസ്പരവൈരുദ്ധ്യമാണ് ഹാ
 സ്യത്തിന്റെ ഉൽപത്തിയെന്ന് അവർ സിദ്ധാന്തിക്കു
 ന്നു. പ്രാപ്യാലഭ്യമായ ഫലത്തിൽ ഉദ്ബോധവായി
 രിക്കുന്ന വാചനൻ ഉപഹാസ്യതയെ പ്രാപിക്കുന്നതു
 ഫലത്തിന്റെ ഉന്നതിയും വാചനന്റെ വാചനത്വവും
 തമ്മിലുള്ള അന്തരംകൊണ്ടാണ്. മനുഷ്യശരീരത്തിലെ
 ചില വൈരുദ്ധ്യങ്ങൾ ഹാസ്യവിഷയമാകുന്നതു മനു
 ഷ്യശരീരത്തിന്റെ സാധാരണഘടനയും അതിന്റെ വൈ
 രുദ്ധ്യവും തമ്മിലുള്ള പരസ്പരവിരുദ്ധതകൊണ്ടാ
 ണ്. പദപ്രയോഗത്തിലും ഈ വൈരുദ്ധ്യം കാണാൻ
 കഴിയും. ഒരു വാക്യത്തിന്റെ പ്രത്യക്ഷവും പരോ
 ക്ഷവുമായ അർത്ഥങ്ങൾക്കുതമ്മിൽ വൈധർമ്മ്യമു
 ണ്ടെങ്കിൽ അത് ഒരു ഫലിതമായിത്തീരാവുന്നതാണ്.

ഈ സിദ്ധാന്തം മുമ്പു പ്രതിപാദിച്ചിട്ടുള്ളവയെ
 ക്കാൾ സ്വീകാര്യമായിതോന്നാമെങ്കിലും ഇതും പരി
 പൂർണ്ണമായ ഒരു സിദ്ധാന്തമാണെന്നു പറയാവതല്ല.
 ഹാസ്യപ്രതീതി ഉളവാക്കുന്ന പല സന്ദർഭങ്ങളിലും
 ഏതാണ്ടൊരു വൈരുദ്ധ്യപ്രകടനം ഉണ്ടെന്നുള്ളതു
 ശരിതന്നെ. പക്ഷേ, വൈരുദ്ധ്യമില്ലാത്ത സന്ദർഭ
 ങ്ങളിലും ഹാസ്യമുണ്ടാകാറുണ്ട്. പാസ്കൽ എന്ന
 ഫ്രഞ്ചുചിന്തകൻ പറഞ്ഞിട്ടുള്ള ഒരു ദൃഷ്ടാന്തം ഉദ്യ
 രിക്കാം. അന്യോന്യം പരിപൂർണ്ണസാദൃശ്യമുള്ള രണ്ടു
 പേരെ സങ്കല്പിക്കുക.. അവരിൽ ഒരാളെ മാത്രം കാ
 ണുമ്പോൾ ആരും ചിരിക്കുകയില്ല. എന്നാൽ അവരെ
 രണ്ടു പേരെയും ഒന്നിച്ചുകാണുമ്പോൾ ആരും ചിരി
 ച്ചുപോകും. ഇവിടെ വൈരുദ്ധ്യമല്ല; നേരെമറിച്ചു
 സാദൃശ്യമാണ് ഹാസ്യത്തിനു നിദാനമായി ഭവിക്കു
 ന്നത്. ഒരാൾ പ്രസംഗിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുമ്പോൾ മൂക്കൊ
 ന്നു ചൊറിയുന്നുവെന്നു വിചാരിക്കുക. ആരും അത

ത്ര ശ്രദ്ധിക്കുകയില്ല. എന്നാൽ അയാൾ പറയുന്ന ഓരോ വാക്യത്തിനിടയ്ക്കും മൂക്കു ചൊരിഞ്ഞുകൊണ്ടിരിക്കുകയാണെങ്കിൽ ശ്രോതാക്കൾ അതു ശ്രദ്ധിക്കുകയും ഒരുപക്ഷേ, ചിരിക്കുകയും ചെയ്തെന്നുവന്നേക്കാം. ഇതുപോലെതന്നെയാണ് 'അതേ', 'ഞാൻ പറയുന്നു' എന്ന പദങ്ങൾ ഓരോ വാക്യത്തിന്റെ ആരംഭത്തിലും പ്രയോഗിച്ചാലുണ്ടാകാവുന്ന അനുഭവം. ഒരിക്കൽ മാത്രം പ്രയോഗിച്ചാൽ ഹാസ്യവിഷയമാകാത്തതുപല പ്രാവശ്യം പ്രയോഗിച്ചാൽ ഹാസ്യവിഷയമായിത്തീരും. ഈ ദൃഷ്ടാന്തങ്ങളിൽ വൈരുദ്ധ്യമല്ല, നേരേമറിച്ച് ആവർത്തനമാണ് ഹാസ്യത്തിന് ആസ്പദമായിക്കാണുന്നത്.

ഈയിടെ ചരമഗതിപ്രാപിച്ച ബെർഗ്സൺ (Bergson) എന്ന ഫ്രഞ്ചുചിന്തകന്റെ സിദ്ധാന്തം കൂറെക്കൂടി ഗാഢവും സമഞ്ജസവുമായി ഇതെഴുതുന്ന ആൾക്കു തോന്നിയിട്ടുണ്ട്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ സിദ്ധാന്തത്തിൽ പ്രധാനമായി മൂന്നംശങ്ങളാണുള്ളത്. ഒന്നാമതായി, ഹാസ്യം മനുഷ്യനു സവിശേഷമുള്ള ഒരു ധർമ്മമാണെന്നാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ വാദം. 'ചിരിക്കുന്ന ജന്തു' എന്നു മനുഷ്യനെ മുൻപു നിർവചിച്ചിട്ടുണ്ട്. 'ചിരിക്കു വിഷയമായ ജന്തു' എന്ന് അവനെ നിർവചിക്കാമെന്ന് ബെർഗ്സൺ പ്രസ്താവിക്കുന്നു. ചിരിക്കു വിഷയമാകുന്നത് എപ്പോഴും മനുഷ്യനാണ്. ഒരു ഭൂവിഭാഗം അഥവാ പ്രകൃതിവിലാസം സുസ്ഥരമോ മറിച്ചോ ആയിരിക്കാം, പക്ഷേ, അതൊരിക്കലും ഹാസ്യവിഷയമാകയില്ല. ചില ജന്തുക്കളുടെ (ദൃഷ്ടാന്തമായി കൂരങ്ങളുടെ) ചേഷ്ടകൾ നമ്മെ ചിരിപ്പിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിൽ അത് അവയ്ക്കു മനുഷ്യരുടെ ചേഷ്ടകളോടുള്ള സാദൃശ്യംകൊണ്ടാണ്. മാനുഷികമായ ഏന്തെങ്കിലും ഒന്നായിരിക്കണം ഹാസ്യത്തിന്റെ ആസ്പദം. രണ്ടാമതായി ബെർഗ്സൺ സമർത്ഥിക്കുന്നത്, മനുഷ്യജീവിതം അതിന്റെ ചലനാത്മകതയിൽ നിന്നു കണ്ഠപോകുകയും ഒരു യന്ത്രത്തോടു സാദൃശ്യം വഹി

ക്കുവാൻ തുടങ്ങുകയും ചെയ്യുമ്പോഴാണ് ഹാസ്യമുള്ള
 വാക്യത്തെന്ന്. ചലനാത്മകവും വികാസസങ്കോ
 ചക്ഷമവും ആയ ജീവിതത്തിൽ നിശ്ചലവും യാ
 ത്രികവുമായ അംശങ്ങൾ കടന്നുകൂടുമ്പോൾ ഹാസ്യ
 വിഷയകമായ സന്ദർഭങ്ങളുണ്ടാകുന്നു. കാലദേശാവ
 സ്ഥകൾക്കനുസൃതമായി മനസ്സിന്റെയും ശരീര
 ത്തിന്റെയും വ്യാപാരങ്ങളെ നയിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന
 ഒരൊരരികലും ഉപഹാസ്യനായി ഭവിക്കുകയില്ല.
 ഒരു തടിയൻ മറിഞ്ഞുവീണാൽ നാം ചിരിക്കും. അതി
 നു രണ്ടുവിധത്തിലുള്ള യാത്രീകത്വമാണു കാരണം.
 ഒന്നാമത്, അമിതമായ തടിയനെ, ശരീരത്തിന്റെ ലാഘ
 വത്തിനു കോട്ടംവരുത്തി അതിനെ യാത്രീകമാക്കിയ
 തിന്റെ ഫലമാണ്. രണ്ടാമതായി, അയാൾ മാർഗ്ഗത്തി
 നനുസരിച്ചു തന്റെ ഗതിയെ നയിച്ചിരുന്നുവെങ്കിൽ
 വീഴുകയില്ലായിരുന്നു. അങ്ങനെ നയിക്കാൻ സാധി
 ക്കാതെവന്നത് അയാളുടെ സഞ്ചാരക്രമത്തിലുള്ള അശ്ര
 ദ്ധ, അത യത്, അയാളുടെ ശരീരവ്യാപാരത്തിന്റെ
 യാത്രീകത്വംകൊണ്ടാണ്. ജീവിതത്തിൽ വെച്ചുകെട്ടു
 ന്ന ഈ യാത്രീകത്വത്തിന്റെ ബഹുമുഖമായ പ്രകടന
 ങ്ങളിൽ നിന്നാണു ഹാസ്യമുത്ഭവിക്കുന്നത്. മുഖത്ത്
 ഒരു മാംസഖണ്ഡം ഉറട്ടിവെച്ചതുപോലെയാണ് ഒരാ
 ളുടെ മൂക്ക് എങ്കിൽ അത് അയാളുടെ കുറ്റമല്ല; ശരി
 തന്നെ. പക്ഷേ, പ്രകൃതിതന്നെ ഏതോ ദാർമ്മ്യപ്പിശ
 ക്കുകൊണ്ടെന്നപോലെ അയാളുടെ മുഖഭാവത്തിന്റെ
 ചൈതന്യത്തെ കെട ത്തന്ന ഒരു വൈരുദ്ധ്യം കെട്ടിവ
 ച്ച് ആ അവയവത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അയാളെ
 യത്നസമനനാക്കുകയാണു ചെയ്തിട്ടുള്ളത്. മനുഷ്യ
 ന്റെ ഉപകരണമായ ഭാഷയിലും ഈ യാത്രീകത്വം കട
 ന്നുകൂടാവുന്നതാണ്. മേൽക്കാണിച്ച ദൃഷ്ടാന്തത്തിൽ
 'അതേ', 'ഞാൻ പറയുന്നു' എന്നും മറ്റും അവർത്തി
 ക്കുന്ന പ്രസംഗകൻ ഏതോ യത്നത്താൽ നയിക്കപ്പെട്ടു
 ന്ന ഒരു മനുഷ്യസ്വാവയായിത്തീരുകയാണു ചെയ്യുന്നത്.
 അയാളുടെ ഭാഷ സജീവമായ ആശയത്തോടൊപ്പം സജീവ

മാകുന്നതിനു പകരം നിർജ്ജീവവും നിർമൽകവുമായ സാങ്കേതികശബ്ദങ്ങൾകൊണ്ടു സ്മൃലഭമായിത്തീരുന്നതുനിമിത്തമാണ് അത് ഹാസ്യത്തിനു വിഷയമാകുന്നത്. ഇങ്ങനെ ഹാസ്യവിഷയകമായ ഏതു ദൃഷ്ടാന്തം നോക്കിയാലും അതിൽ യാത്രികമായ ഒരംശം കണ്ടെത്താതിരിക്കയില്ല. മൂന്നാമതായി ബെർഗ്സൺ സിദ്ധാന്തിക്കുന്നത്, ഹാസ്യത്തിന്റെ ഉത്ഭവസ്ഥാനം ഹൃദയമല്ലെന്നും നേരെമറിച്ച് തലച്ചോറു മാത്രമാണെന്നുമത്രേ. വികാരം ഹാസ്യത്തിന്റെ ശത്രുവാണ്. അനുകമ്പ മുതലായ ആർദ്രവികാരങ്ങൾ തലക്കാലത്തേക്കെങ്കിലും മാറിവെച്ചെങ്കിൽ മാത്രമേ ഹാസ്യത്തിനു പ്രത്യക്ഷപ്പെടുവാൻ അവസരമുണ്ടാകയുള്ളൂ. വികാരമുള്ള ഒരാളുടെ ദൃഷ്ടിയിൽ ജീവിതം ഒരു ശോകപര്യവസായിയായ നാടകമായും വിചാരശീലനായ ഒരാളുടെ ദൃഷ്ടിയിൽ അത് ഒരു പ്രഹസനമായും കാണപ്പെടുന്നു. നാം പരിഹസിക്കുന്ന ഒരാളോടു നമുക്കു സ്നേഹമുണ്ടെന്നുവന്നേക്കാം. പക്ഷേ, പരിഹസിക്കപ്പെടുന്ന ആൾ, സ്നേഹിക്കപ്പെടുന്ന ആൾ, ഇവർ രണ്ടും രണ്ടാണ്. പരിഹസിക്കുന്ന ആൾ, സ്നേഹിക്കുന്ന ആൾ ഇവരും രണ്ടാണ്. നാം ഒരാളെ പരിഹസിക്കുന്നതു നമ്മുടെ സാമൂഹികബോധംകൊണ്ടാണ്. നാം അയാളെ സ്നേഹിക്കുന്നതാകട്ടെ, നമ്മുടെ വ്യക്തിപരമായ ബോധംകൊണ്ടാണ്. ഓരോ മനുഷ്യനും ജീവിതത്തിന്റെ പ്രതിനിധിയായിരിക്കെ ആരെങ്കിലും ജീവിതത്തോടുനേരെ വിരുദ്ധമായ യാത്രികത്വത്തിനു വിധേയനാവുകയാണെങ്കിൽ, സമൂഹായം പരിഹാസം ഉപയോഗിച്ച് അയാളുടെമേൽ പ്രതികാരംചെയ്യുന്നു. ഈ സമൂഹായം ഏറെക്കുറെ പരിമിതമായിരിക്കാം. ഒരു വർഗ്ഗത്തിനു ന്യായമായിത്തോന്നുന്നതു മറെറൊരു വർഗ്ഗത്തിന്റെ ദൃഷ്ടിയിൽ ഹാസ്യവിഷയമായേക്കാം. എന്നാലും ഹാസ്യം വ്യക്തിപരമായ ഒരു വ്യാപാരമല്ലെന്നും മറിച്ച് അത് ഏതെങ്കിലും മൊരു സമൂഹത്തിന്റെ പ്രതികാരപ്രചോദിതമായ ഒരു പ്രത്യഘാതമാണെന്നും ബെർഗ്

സൺ സർവ്വമിടുന്നു. ഹാസ്യത്തിന്റെ നാനാവഴികളെക്കുറിച്ചാലോചിക്കുമ്പോൾ ഇത്ര സൂക്ഷ്മവും അതേസമയംതന്നെ വിപുലമായ ഒരു നിർവചനം ചുറ്റുയാതൊരു ചിന്തകന്റെ ബുദ്ധിയിൽനിന്നും പുറപ്പെട്ടിട്ടില്ലെന്നു തോന്നുന്നു.

0

സാരിത്തുവ്*

ഇൻസ്‌പെക്ടർ ഗോവിന്ദറാവു പതിവനുസരിച്ച് സ്റ്റേഷനിലേക്കു പോകാനായി മദിരാശിയിലെ ഒരു ഇടുങ്ങിയ തെരുവിലേക്കിറങ്ങി. അദ്ദേഹത്തിന്റെ വിചാരങ്ങൾ ഉല്ലാസപ്രദമായിരുന്നു. നാല്പത്തിയഞ്ചാംവയസ്സിനിടയ്ക്കു പോലീസ് അധികൃതന്മാരുടെ ആദരവിനു തന്നെ പാത്രമാക്കിത്തീർത്ത കുശാഗ്രബുദ്ധിത്വം—സ്മുലിച്ചതെങ്കിലും ബലിഷ്ഠമായ ശരീരം—കള്ളപ്പള്ളികളെ കിട്ടുകിടെ വിറ്റുപിടിക്കുന്ന ഗൃദ്ധ്യാനേത്രം—കറുത്ത വർണ്ണത്തിന്റെ ഭീകരതയെ വർദ്ധിപ്പിക്കുന്ന കൊമ്പൻമീശ—ചൊറുചൊറുക്കുള്ള നടപ്പ്—ഇടിമുഴക്കംപോലെയുള്ള ശബ്ദം—എന്നിങ്ങനെയുള്ള ലക്ഷണങ്ങളാൽ അലംകൃതനായ ഇൻസ്‌പെക്ടർ ഗോവിന്ദറാവുവിന് ഉദ്യോഗക്കുറവ് അതിദൂരമായിരുന്നില്ല. ഇക്കഴിഞ്ഞ കൊലപാതകക്കേസുപോലെ ഒന്നുരണ്ടു കേസുകൾകൂടി തുമ്പുണ്ടാക്കുന്നപക്ഷം ഡെപ്യൂട്ടിക്കമ്മീഷണറുദ്യോഗം കൈയിൽ കിട്ടിയെന്നു തന്നെ പറയാം.

ഇൻസ്‌പെക്ടർക്ക് ഒരു വിഷാദം മാത്രമേ ഉള്ളൂ. 'രാമാനുജൻ' എന്ന തസ്കരനേതാവിനെ പിടികൂടു

* ഫ്രഞ്ചിലെ ലൂപ്പിൻ കഥകളുടെ ഛായാനുവാദം. -ലേഖകൻ.

വാനുള്ള ശ്രമത്തിൽ തനിക്കു തുടരെത്തുടരെ പററിയ ജാത്യമോർത്തപ്പോൾ ഇൻസ്പെക്ടറുടെ ഹൃദയം നീറി. ആ കള്ളനെ പിടി കിട്ടിയാൽ ജനസാഹചര്യം വന്നു വെന്ന് അദ്ദേഹം ഉറച്ചു. 'കള്ളൻ' എന്നു പറഞ്ഞാൽ മതിയോ? എന്തൊരു കള്ളൻ! മദിരാശി, കൽക്കട്ട, ബോംബെ, ഡൽഹി, കൊളമ്പ് എന്നീ പ്രദേശങ്ങളിലെ ലോലീസധികൃതന്മാരെ ജനങ്ങളുടെ ദൃഷ്ടിയിൽ അപഹാസ്യരാക്കിച്ചെയ്യുന്ന തന്ത്രകോവിദൻ—ടോക്കിയോ, ബാഗ്ദാദ് മുതലായ സ്ഥലങ്ങളിൽപ്പോലും തന്റെ ആധിപത്യം വ്യാപിപ്പിച്ചിട്ടുള്ള തസ്കരനേതാവ്—ഹാളിവുഡ്യിൽ കുറെക്കാലം നടനായി കീർത്തിസമ്പാദിച്ച കോമളയുവാവ്—നാനാഭാഷാവിദഗ്ദ്ധൻ—കുബേരന്മാരുടെ ധനം മാത്രം കവർച്ചയെഴുതു സാധ്യക്കളെ സഹായിക്കുന്ന ഉദാരമനസ്കൻ—അസാദ്യമെന്നു തോന്നിയിരുന്ന അനേകംകവർച്ചകൾ നടത്തിയിട്ടുണ്ടെങ്കിലും ഒരിക്കലും കൊലപാതകം ചെയ്തിട്ടില്ലാത്ത അത്ഭുതപുരുഷൻ—തന്റെ ക്ലപ്തമായ അകൃതി ഇന്നതെന്ന് ആർക്കും ഇതേവരെ അറിയാനിട കൊടുക്കാത്ത വേഷവിധാനസമർത്ഥൻ—കുറെക്കാലമായി മദ്രാസിൽ താമസിച്ചു അവിടത്തെ ലോലീസധികൃതന്മാരെ നട്ടംതിരിക്കുന്ന അജ്ഞാതപുരുഷൻ—'രാമാനുജൻ' എന്നു ബഹുജനങ്ങൾ കൊണ്ടാടുന്ന ആ കള്ളനെ തനിക്കു പിടികിട്ടുകയില്ലെന്നോ—എന്ന് ഓർത്തപ്പോൾ ഇൻസ്പെക്ടർ ഗോവിന്ദറാവു ദീർഘനിശ്വാസം ചെയ്തു.

ഇൻസ്പെക്ടർ റോഡിലേക്കു നോക്കിയപ്പോൾ, കാവിയുടുത്ത ഒരു ഭിക്ഷുവിന്റെ ചില ചേഷ്ടകൾ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ദൃഷ്ടികളെ അപഹരിച്ചു. ഭിക്ഷു കുറെദൂരം നടക്കും; പിന്നെ അങ്ങുമിങ്ങും നോക്കും; എന്നിട്ടു കാലു ചൊറിയുവാനെന്ന ഭാവത്തിൽ കുന്തിട്ടു തന്റെ കൈയിലുള്ള പാളയിൽനിന്നു കുറെ നെന്മണികൾ എടുത്തു നിലത്തു കൂട്ടും; പിന്നെയും എഴുനേല്ക്കും; പിന്നെയും നടക്കും; പിന്നെയും നാലു

പാടും നോക്കി കുനിയും.... ഇൻസ്പെക്ടറുടെ ജി ജ്ഞാസ വർദ്ധിച്ചു. ആ വിചിത്രസംന്യാസിയെ അനുഗമിക്കുകതന്നെ എന്നു തീർച്ചപ്പെടുത്തി. രഹസ്യമായ എന്തെങ്കിലും ദൃഷ്ടിയീൽ എത്തിപെട്ടാൽ അതിന്റെ ഉൾപ്പെടുവാൻ ഗോവിന്ദോവുവിനുള്ള ഉത്സാഹം കുറച്ചൊന്നുമല്ല. താൻ അനുധാവനം ചെയ്യുന്നുണ്ടെന്നുള്ള സംശയം ജനിപ്പിക്കാതെ അദ്ദേഹം ഭിക്ഷുവിന്റെ പിന്നിൽ കുറെ അകലെയായി നടകൊണ്ടു. ബ്രോഡ്വേയിൽനിന്നു മുത്തുനായകം തെരുവിലേക്കു തിരിയുന്നേടത്ത്, ഭിക്ഷു പത്തുപതിനഞ്ചുവയസ്സുള്ള ഒരു ചെറുക്കന്റെ നേർക്ക് എന്തോ ആംഗ്യം കാണിക്കുന്നത് ഇൻസ്പെക്ടർ കണ്ടു. അനന്തരം ചെറുക്കൻ തെരുവിന്റെ ഇടത്തുവശത്തും ഭിക്ഷു വലത്തുവശത്തുമായി ഖാത്ര തുടർന്നു. ഒരിരുപതുവാര നടന്നപ്പോൾ നിലത്തുവീണ വടി എടുക്കുവാനെന്നപോലെ ഭിക്ഷുകുനിഞ്ഞു, പിന്നേയും നടന്നു. തത്സമയം ആ ചെറുക്കൻ ഒരു ചോക്കുകഷ്ണം കൊണ്ട് ഇടത്തുവശത്തുണ്ടായിരുന്ന ഒരു ഭവനത്തിന്റെ ചുമരിന്മേൽ X എന്ന അടയാളം വരച്ചു. ഭിക്ഷു കുനിഞ്ഞടത്തു പണ്ടത്തെപ്പോലെ നെന്മണി കൂട്ടിയിരിക്കുന്നതായി ഇൻസ്പെക്ടർ കണ്ടു. കുറേദൂരം ചെന്നപ്പോൾ ഈ ചടങ്ങു വീണ്ടും ആവർത്തിക്കപ്പെട്ടു. ഭിക്ഷു കുനിയുന്ന സ്ഥലത്തിന് എതിരായുള്ള ഭവനത്തിന്റെ ചുമരിലാണ് ചെറുക്കൻ ചോക്കുകൊണ്ട് അടയാളം വരയ്ക്കുന്നതെന്ന് ഇൻസ്പെക്ടർക്കു മനസ്സിലായി. മുനിസ്വാമി മുതലിയാർ തെരുവിലേക്കു തിരിഞ്ഞപ്പോൾ ഭിക്ഷു രണ്ടിടത്തു നെന്മണികൾ കൂട്ടിയതായും ബാലൻ ചുമരിന്മേൽ XX എന്ന് രണ്ട് അടയാളങ്ങൾ വരച്ചതായും കണ്ടു. ഈ തെരുവിലുള്ള പോലീസ് സ്റ്റേഷന്റെ മുമ്പിൽ യാചകൻ മുന്നിടങ്ങളിൽ നെന്മണി കൂട്ടിയിട്ടു. ഇൻസ്പെക്ടറുടെ ജിജ്ഞാസ ദൂർഭരമായിത്തീർന്നു. ഈ ചങ്ങാതിമാരെ ഇപ്പോൾ തന്നെ പിടികൂടിയെങ്കിലോ എന്ന് അദ്ദേഹം ആലോ

ചിക്കാതിരുന്നില്ല, പക്ഷേ, അങ്ങനെ ചെയ്യുന്നപക്ഷം കാര്യത്തിനു യാതൊരു തൃപ്തുമുണ്ടാകയില്ലെന്നു ഉത്തരക്ഷണത്തിൽ അദ്ദേഹത്തിനു ബോധപ്പെട്ടു. ഗോവിന്ദറാവു തന്ത്രശാലിയാണ്.

ഇതിനിടയ്ക്ക് യാചകൻ ഒരു ബീഡി കത്തിച്ചു വലിക്കുവാൻ തുടങ്ങി. ചെറുക്കനും ബീഡിക്കുറിവായിൽ വെച്ചു അതു കത്തിക്കുവാൻ യാചകനെ സമീപിച്ചു. രണ്ടോ മൂന്നോ വാക്കുകൾ അവർ പരസ്പരം പറഞ്ഞു. ചെറുക്കൻ യാചകന് ഒരു കാരീപോലെയുള്ള എന്തോ ഒന്നു കൊടുക്കുന്നതായി ഇൻസ്പെക്ടർക്കു തോന്നി. അനന്തരം അവരിരുവരും ഒരു കുറുക്കുവഴിയിൽക്കൂടി ത്വരിതമായി നടന്നുതുടങ്ങി. അവരുടെ ശ്രദ്ധയെ ആകർഷിക്കാതെ ഇൻസ്പെക്ടറും ആവുവേഗത്തിൽ പിന്ബേ ഗമിച്ചു.

ഒരു പഴയ വീടിന്റെ പടി കടന്ന് അവർ അകത്തു പ്രവേശിച്ചു. ആ വീടിന്റെ വാതിലുകളും ജനലുകളും അടച്ചിട്ടിരുന്നു. മൂന്നാംനിലയിൽ മാത്രം ചില ജനലുകൾ തുറന്നിരുന്നത് ഇൻസ്പെക്ടർ കണ്ടു. അദ്ദേഹം പടികടന്നു നോക്കിയപ്പോൾ ഒരു വിശാലമായ അങ്കണമാണു കണ്ടത്. ഒരുഭാഗത്ത് മൂന്നുനിലമാളികയിലേക്കുള്ള ഗോവണിയും, മറ്റൊരു ഭാഗത്ത് ചില കൂലിപ്പണിക്കാരുടെ കുടിലുകളും അദ്ദേഹം കണ്ടു. അവയിലൊന്നിന്റെ മുൻഭാഗത്ത്, ‘‘പല വർണ്ണത്തിലുള്ള ചായങ്ങളിൽ വിചിത്രപ്പണി ചെയ്തുകൊടുക്കുന്നതാണ്—മിതമായ നിരക്ക്—വൃത്തിയായ പണി’’ എന്നഴുതിയ ഒരു ബോർഡ് വെച്ചിരുന്നു.

ഇൻസ്പെക്ടർ മാളികയിലേക്കുള്ള ഗോവണികയറി ഒന്നാംനിലയിലെത്തിയപ്പോൾ മുകളിൽനിന്ന് ഒരു അടികലശലിന്റെ ശബ്ദം കേൾക്കുമായിരുന്നു. അദ്ദേഹം മുമ്പോട്ടു കയറി. മൂന്നാംനിലയിലെത്തി നോക്കിയപ്പോൾ വാതിൽ തുറന്നിരുന്നതു കണ്ട് അദ്ദേഹം അല്പസമയം അവിടെ നിന്നു ചെവിയോർത്തു. അടികലശലിന്റെ ബഹളം കൂറേക്കൂടി ഉച്ചത്തിൽ കേൾ

കുമാറായി. ഇൻസ്പെക്ടർ ഓടി വാതിൽക്കൽ ചെന്നപ്പോൾ കണ്ട കാഴ്ച വിസ്മയകരമായിരുന്നു, മുമ്പേ കടന്ന യാചകനും ബാലനും അവിടെയുണ്ടായിരുന്ന കസാലകൾ നിലത്തിട്ടിട്ടില്ലാത്തതുപോലെ അദ്ദേഹം കണ്ടത്.

തത്സമയം അടുത്തുണ്ടായിരുന്ന ഒരു മുറിയിൽ നിന്നു ചെറൊരാൾ അവിടെ പ്രത്യക്ഷനായി. ഉദ്ദേശം ഇരുപത്തെട്ടു വയസ്സുള്ള സുഖവനായ ഒരു യുവാവ്—ചുവത്തുള്ള പൊടിമീശ വദനകാന്തിയെടുലോം ദ്വിഗുണീകരിക്കുന്നു. ദീപ്തിമയമായ കണ്ണുകളുടെ ഒരു കോണിൽ ലഘുചിത്രമായ ഒരു ഹാസ്യരസം ഒളിഞ്ഞുകിടപ്പുണ്ടെന്നു തോന്നും. വെള്ളക്കാരുടെ രീതിയിൽ വിലപിടിച്ച വസ്ത്രങ്ങൾ ധരിച്ചിട്ടുണ്ട്. കൈയില്ലാത്ത കണ്ണട ചൂക്കിന്മേൽ ഘടിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്.

“ഹാ! മിസ്റ്റർ ഗോവിന്ദറാവു അല്ലേ ഇത്? ഗുഡ്മോണിങ്” —എന്നു യുവാവ് ഇൻസ്പെക്ടറെ അഭിവാദ്യം ചെയ്തു. അനന്തരം യാചകന്റേയും ബാലന്റേയും നേർക്കു തിരിഞ്ഞു: “കൊള്ളാം, പറഞ്ഞതുപോലെതന്നെ പറിച്ചു. അല്ലേ? ചിട്ടുക്കന്മാർ. ഇതാ, പിടിക്കൂ ഞാൻ പറഞ്ഞ സമ്മാനം” എന്നു പറഞ്ഞ്, യുവാവ്, ഒരു അഞ്ചുറൂപ്പികയുടെ നോട്ട് അവരുടെ കൈയിൽ കൊടുത്ത് അവരെ പിടിച്ചു പുറത്താക്കി വാതിലടച്ചു.

“ഗുഡ്മോണിങ്, മിസ്റ്റർ ഗോവിന്ദറാവു!”

ഇൻസ്പെക്ടർ ഒന്നും ചിന്തിച്ചില്ല. അദ്ദേഹം ഇടിവെട്ടേറ്റു ചരംപോലെ നിശ്ചലനായി മിഴിച്ചുനിലക്കുന്നു.

യുവാവ്: “കൃഷ്മിക്കണം, ചങ്ങാതീ. എനിക്കു നിങ്ങളോട് ഒരു കാര്യം പറവാനുണ്ടായിരുന്നത്, അടിയന്തീരമായ കാര്യം...” എന്നു പറഞ്ഞ് സൗഹാർദ്ദത്തോടെ കൈ നീട്ടി. ഇൻസ്പെക്ടർ പിന്നെയും കുറുവാഴ്ച പോലെ പകച്ചുനോക്കി നിന്നതേയുള്ളൂ. അദ്ദേഹം

ത്തിന്റെ മാംസളമായ മൂവം കോപത്താൽ കലുഷിതമായി.

യുവാവ് : “എന്താ, ഞാൻ പറഞ്ഞതു മനസ്സിലായില്ലെന്നുണ്ടോ? എനിക്കു നിങ്ങളെക്കണ്ടിട്ട് ഒരു അത്യാവശ്യകാര്യം പറയാനുള്ളതായിരുന്നു. ഞാനെന്തു ചെയ്യും? ഞാൻ എഴുത്തോ ആളെയോ അയച്ചിരുന്നുവെങ്കിൽ, നിങ്ങൾ വരുമായിരുന്നില്ല. അല്ലെങ്കിൽ ഒരു പട്ടാളവും കൊണ്ടുവരും! പക്ഷേ, എനിക്കു നിങ്ങളെ ഒറ്റയ്ക്കു കണ്ടിട്ടാണു കാര്യമുള്ളത്. രഹസ്യങ്ങളുടെ ഉൾക്കൊള്ളിവാൻ നിങ്ങൾക്കുള്ള വാസന പണ്ടേ എന്നിരിക്കുകയാം. അതുകൊണ്ടാണു ഞാൻ ആ വികടനമാരെ പറഞ്ഞയച്ചത്. നെന്മണി വിതറിയിട്ടും ചുമരീനുമേൽ അടയാളം വരച്ചും നിങ്ങളുടെ ശ്രദ്ധയെ ആകർഷിക്കുവാൻ ഞാൻ ആവരെ പറഞ്ഞുപിടിച്ചു. എന്റെ വസ്തിയിലേക്കുള്ള വഴി അവർ നിങ്ങൾക്കു കാണിച്ചുതന്നു....

എന്ത്! ഇനിയും മിഴിച്ചുനിലക്കുന്നോ? എന്താ സംഗതി? ഒരുപക്ഷേ, എന്നെ മനസ്സിലാക്കിയില്ലെന്നുണ്ടോ? രാമാനുജൻ! ടി. രാമാനുജൻ—നല്ലവണ്ണം ഓർത്തുനോക്കൂ. ‘രാമാനുജൻ’ എന്നു കേൾക്കുമ്പോൾ നിങ്ങൾക്കു യാതൊരു പൂർവ്വസ്മരണയുമില്ലേ?”

ആളെ മനസ്സിലാവാഞ്ഞിട്ടല്ല ഇൻസ്പെക്ടർ പകച്ചുനിന്നത് ; ആളെ നല്ലവണ്ണം മനസ്സിലാക്കിയതുകൊണ്ടു തന്നെയാണ്. തന്റെ നിദ്രയേപ്പോലും നൂറുവട്ടം ഭയ്ജിച്ചിട്ടുള്ള രാമാനുജനെ ഇൻസ്പെക്ടർ എങ്ങനെ വിസ്മരിക്കും. ? ‘എടാ പ....ഴുവേറി’ എന്നു മുറുമുറുക്കുവാൻ മാത്രമേ ഇൻസ്പെക്ടർക്കു സാധിച്ചുള്ളൂ.

രാമാനുജൻ സാനുകമ്പം തുടർന്നു : “നിങ്ങൾക്കെന്താണ് ഇത്ര പരിഭവം? അതേ! നിങ്ങൾക്ക് എന്നോടു വലിയ പരിഭവമുണ്ടെന്നു നിങ്ങളുടെ മുഖത്തു നോക്കിയാലറിയാം. അന്നത്തെ സുരാജ്മാരും രത്നവ്യാപാരശാലയിലെ കവർച്ചകൊണ്ടായിരിക്കാം. അന്നു

നിങ്ങൾ വന്നു എന്നെ അറസ്റ്റുചെയ്യുവാൻ ഞാൻ കാത്തിരിക്കേണ്ടതായിരുന്നു; അല്ലേ? പക്ഷേ, എനിക്ക് അങ്ങനെയൊരു കരുതലേ ഉണ്ടായില്ല. എന്തു ചെയ്യട്ടെ. ഏതായാലും ഇനിയത്തെ തവണയാകട്ടെ. നിങ്ങളുടെ ആഗ്രഹംപോലെതന്നെ....”

“കള്ളപ്പയലേ!” എന്നു ഇൻസ്പെക്ടർ പിന്നെയും മുറുമുറുത്തു.

രാമാനുജൻ: “ഇങ്ങനെ വരുമെന്നു ഞാൻ കരുതിയിരുന്നില്ല. ഞാൻ നിങ്ങൾക്ക് ആളയച്ചപ്പോൾ കരുതിയത്, ‘ഹ! എന്റെ ചങ്ങാതി ഗോവിന്ദാവു ഇപ്പോൾ വരും, തമ്മിൽ കണ്ടിട്ടു വളരെക്കാലമായി, കണ്ടാലുടനെ എന്നെ കെട്ടിപ്പിടിച്ചു തഴുകും,’ എന്നാണ്. പക്ഷേ....”

കെട്ടിപ്പിടിച്ചു അവനെ ഒരുക്കിയെങ്കിലോ എന്നു ഇൻസ്പെക്ടർക്കു തോന്നാതിരുന്നില്ല. പക്ഷേ, മുമ്പു രാമാനുജനോട് ഒരയ്ക്ക് എതിരിടേണ്ടിവന്ന അവസരങ്ങളിലെല്ലാം തനിക്കു പറിയ പരാജയമോർത്തപ്പോൾ, സാമം തന്നെയാണ് ഉത്തമമെന്നു ഇൻസ്പെക്ടർ ഉറച്ചു. അദ്ദേഹം അവിടെയുണ്ടായിരുന്ന ഒരു കസാലയിൽ തന്റെ പരമ ശത്രു പറയുന്ന വാക്കുകൾ കേൾക്കുവാൻ ഉത്സുകനായി ഇരുന്നു.

ഇൻസ്പെക്ടർ: “എന്താണു വിശേഷം? പറയൂ. എന്നിക്കു പോകാൻ ധൃതിയുണ്ട്.”

രാമാനുജൻ: “അങ്ങനെ വരട്ടെ. അതാണ് എന്റെയും ആഗ്രഹം. വിശേഷം പറവാൻ ഇത്ര സൗകര്യമുള്ള സമയം വേദാനില്ല. സമയം നാഗരത്നമുതലിയാരുടേതാണ്. പക്ഷേ, അദ്ദേഹം ഇതിൽ താമസിക്കാറില്ല. ഇതിന്റെ മുന്നാംനില എന്നിക്കും, പുറമേയുള്ള കട്ടിലുകൾ ഒരു ചരയപ്പണിക്കാരനും മറ്റും വാടകയ്ക്കു കൊടുത്തിരിക്കുകയാണ്. ഇത പോലെയുള്ള വേറെ ചില സമയങ്ങളും എന്നിക്ക് ഈ പട്ടണത്തിലുണ്ട്, എന്റെ ഉദ്യോഗത്തിന് അതു കൂടാതെ കഴികയില്ലല്ലോ....”

ഇൻസ്പെക്ടർ: “ഇതൊക്കെ അറിഞ്ഞിട്ട് എന്നിക്ക് എന്തു മണ്ണാകട്ടയാണു കാര്യം?”

രാമാനുജൻ: “ശരി! ഞാൻ പറഞ്ഞുപറഞ്ഞു വിഷയം മാറി. കാര്യം ഇപ്പോൾത്തന്നെ പറഞ്ഞേക്കാം. അഞ്ചു മിനിട്ട്. ഔട്ട് ചുരുട്ടു വലിക്കാം.... വേണ്ടേ? എന്നാൽ എനിക്കും വേണ്ടാ, കാര്യം പറയാം.”

രാമാനുജനും ഒരു കസാലയിൽ ആസനസ്ഥനായി.

രാമാനുജൻ: “എവിടെയാണു തുടങ്ങേണ്ടത്?... വരട്ടെ... ഹോ! ശരി! പറയാം. ഇന്നലെ രാത്രി മൈലാപ്പോർ കടൽത്തീരത്തിൽ ഒരു നായ് ചില സാധനങ്ങൾ കടിച്ചുവലിക്കുന്നത് ഒരു മുക്കവൻ കണ്ടു. സാധനങ്ങൾ മുക്കവന് ഏതാണ്ടു കൗതുകകരമായി തോന്നി. അവൻ അതുകൾ പൊക്കിയെടുത്തു. ഈ മുക്കവൻ എന്റെ കുട്ടുകാരിൽ ചിലരെ അറിയും. അവൻ അതുകൾ അവരുടെ പക്കൽ ഏല്പിച്ചു. ഇന്നു കാലത്ത് അവരിലൊരുവൻ അവ എന്റെ പക്കൽ കൊണ്ടുവന്നു. ഇതാ, നോക്കൂ.”

രാമാനുജൻ അടുത്തുണ്ടായിരുന്ന ഒരു മേശ ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചു. അതിന്റെ പുറത്തു ചില സാധനങ്ങൾ ഉണ്ടായിരുന്നു. ഒരു വർത്തമാനക്കടലാസിന്റെ കഷണം. ഒരു മഷിക്കുപ്പി, ഒരുമുഴം പട്ടുചരട്, ഏതാനും കണ്ണാടിച്ചില്ലുകൾ, കസവു തുന്നിപ്പിടിപ്പിച്ച ഒരു സാരിയുടെ തൂമ്പ്— ഇത്രയും സാധനങ്ങളാണു മേശപ്പുറത്തുണ്ടായിരുന്നത്.

രാമാനുജൻ: “നോക്കൂ കുട്ടുകാരാ. ഇവയൊക്കെയാണു നമുക്കുള്ള രേഖകൾ. കടലിൽ വലിച്ചെറിഞ്ഞ തെളിവുകളാണിവ. ചിലതെല്ലാം കടൽ വിഴുങ്ങിക്കളഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. ബാക്കിയുള്ളവയാണ് ഇവ. അലകൾ തീരത്തുവന്നടിക്കുമ്പോൾ ഇവ അവിടെ നിക്ഷേപിക്കപ്പെടുമെന്ന് എറിഞ്ഞ ആൾ വിചാരിച്ചില്ല. ഈ സാധനങ്ങളിൽനിന്നു നമുക്ക് എന്തു മനസ്സിലാക്കാം?”

എന്തെങ്കിലും ഉത്തരം പറഞ്ഞാൽ ഗൗരവത്തിനു പോരായ്കയാണെന്നുവെച്ചു ഇൻസ്പെക്ടർ ഒന്നും

പറഞ്ഞില്ല. അദ്ദേഹം നിശ്ചലനായി ഇരുന്നു.

രാമാനുജൻ: ‘‘അങ്ങനെതന്നെ! ഈ തെളിവുകളിൽ നിന്നു ഞാൻ മനസ്സിലാക്കുന്നതെന്താണെന്നു പറയാം. ഇന്നലെ രാത്രി തങ്കയ്യാത്തെരുവിലെ ഒരു വേനത്തിൽവെച്ച് ഒമ്പതുമണിക്കും പന്ത്രണ്ടുമണിക്കും മദ്ധ്യേ കണ്ണട ധരിച്ചിരിക്കുന്ന ഒരു പട്ടാണി, മോടിയിൽ വസ്ത്രധാരണം ചെയ്തിട്ടുള്ള ഒരു നടിയെ ആദ്യം കത്തികൊണ്ടു കുത്തി മുറിവേല്പിക്കുകയും പിന്നീട് അവളുടെ സാരി അവളുടെ കഴുത്തിൽ വരിഞ്ഞുകെട്ടിഞെക്കിക്കൊല്ലുകയും ചെയ്തു....’’ രാമാനുജൻ ഒരു സിഗരറ്റ് കത്തിച്ച്, ഇൻസ്പെക്ടറുടെ അടുത്തു ചെന്ന് സൗഹാർദ്ദത്തോടെ തോളിൽ കൈവെച്ചു. ‘‘ഹാ ഹാ, മിസ്റ്റർ ഗോവിന്ദറാവു! എന്താ, എന്റെ അന്യമാനം ശരിയോ? ഞാൻ ഒരു ഡിറക്ടീവ് പോലീസുകാരനായാലെങ്ങനെ?’’ എന്നു പറഞ്ഞു പൊട്ടിച്ചിരിച്ചു. ഇൻസ്പെക്ടർ മൂകനായിരുന്നതേയുള്ളൂ. രാമാനുജൻ തുടർന്നു: ‘‘എന്റെ അന്യമാനം സാധുവാണെന്നു കാണിക്കട്ടെ! ഇന്നലെ രാത്രി ഒൻപതുമണി കഴിഞ്ഞിട്ടെന്നല്ലെ ഞാൻ പറഞ്ഞത്? ഈ വർത്തമാനപത്രത്തിന്റെ കക്ഷണം നോക്കൂ. ഇന്നലെത്തീയതി ഇതിൽ ഉണ്ട്. വരിക്കാരന്റെ മേൽവിലാസം ഒട്ടിക്കുന്ന ലേബലിന്റെ ഒരു തുണ്ട് ഇതിന്മേൽ അദ്ധ്യക്ഷമായി കാണാം. അതുകൊണ്ടു പത്രം തൽക്കാലം വിലകൊടുത്തു വാങ്ങിച്ചതല്ലെന്നും ഇയ്യാൾ പത്രത്തിന്റെ വരിക്കാരനായതുകൊണ്ടു പത്രം തപാൽവഴിക്ക് അയച്ചതാണെന്നും അന്യമാനിക്കാം. ഇന്നലെത്ത പത്രം പട്ടണത്തിൽ വിതരണം ചെയ്യുന്ന തപാൽശിപായി പോകുന്നതു രാത്രി ഒമ്പതുമണിക്കാണ്. അതുകൊണ്ടാണ് ഒമ്പതുമണി കഴിഞ്ഞിട്ടാണ് സംഭവം നടന്നതെന്നു ഞാൻ പറഞ്ഞത്. ഈ കണ്ണാടിയില്ലുകൾ വെറും കപ്പികളല്ല. വിലപിടിച്ച ഒരു കണ്ണടയുടെ അവശിഷ്ടങ്ങളാണിവ. പത്രത്തിന്റെ വരിക്കാരനായതുകൊണ്ടും ആൾ ഒരു സാധാരണക്കാരനല്ലെന്നു തീർ

ചുയാക്കാം. പട്ടാണിയെന്നല്ലേ ഞാൻ പറഞ്ഞത്? ഈ ചരടു നോക്കൂ, ചങ്ങാതി. ഇതു പട്ടുനൂലാണ്. സമനീളത്തിലുള്ള രണ്ടു ചരടുകൾ കൂട്ടിക്കെട്ടിയതാണ് ഇത്. നൂലിന്റെ ആകൃതിയും നിറവും നീളവും വിയർപ്പിന്റെ ഗന്ധവും മറ്റും നോക്കുമ്പോൾ പട്ടാണിത്തൊപ്പിയുടെ മുകളിൽനിന്നു ഞാനു കിടക്കുന്ന പൂച്ഛമാണ് ഓർമ്മയിൽ വരുന്നത്. അതേ! അതു തന്നെയായിരിക്കണം. തൽക്കാലം ചരടു കിട്ടാഞ്ഞതുകൊണ്ടു തൊപ്പിയിൽനിന്ന് ഈ നൂൽ വലിച്ചുരികെട്ടിയതായിരിക്കണം. രക്ഷയാത്തെരുവിൽക്കൂടിയല്ലാതെ മൈലാപ്പോർ തീരത്തിലേക്കു പോകുവാൻ നിവൃത്തിയില്ല. ഈ സാധനങ്ങളും പേറിക്കൊണ്ട് അധികം ദൂരം പോകുവാൻ ആർക്കും ഇഷ്ടമുണ്ടാകയില്ലല്ലോ. ഏറെയും അടുത്ത കടൽത്തീരമാണു നോക്കുവാനെളുപ്പമുള്ളത്. രക്ഷയാത്തെരുവുകൂടാതെ മറ്റൊരു തെരുവും അടുത്തില്ലാത്തതുകൊണ്ട് അവിടെവെച്ചായിരിക്കണം കൃത്യം നടന്നത്. നമ്മുടെ പട്ടാണി ഞാൻ പറഞ്ഞ നടിയുടെ വീട്ടിലേക്കു പോയി. അവളുടെ വീട്ടിൽവെച്ചാണു കൃത്യം നടന്നത്. ഈ മഷിക്കുപ്പി നോക്കുക. ഈ സാരിത്തുമ്പും നോക്കണം. കിരീടകൊണ്ടു വെട്ടിയ പാട് ഇപ്പോഴും തെളിഞ്ഞുകാണാം. കിരീടയും മഷിക്കുപ്പിയും കീഴയിലിട്ട് ആരും നടക്കാറില്ലല്ലോ. അതുകൊണ്ട് അവളുടെ വീട്ടിൽവെച്ചായിരിക്കണം കൃത്യം നടന്നത്. ഒരു ഭൂതക്കണ്ണാടികൊണ്ട്, സാരിയുടെ നിറം ചുവപ്പാണെങ്കിലും, അതിൽ സൂക്ഷിച്ചുനോക്കിയാൽ മറ്റൊരു കടുംചുവപ്പിന്റെ ലാബ്ബമാനങ്ങൾ കാണാം. രക്തമാണിത്. പട്ടാണി അവളെ ആദ്യം കത്തികൊണ്ടു കൂത്തി ; പിന്നെ സാരിക്കു പിടികൂടി. അതുകൊണ്ട് അവളുടെ കഴുത്തിൽ തെക്കിയപ്പോൾ അയാളുടെ നിണമണിഞ്ഞ കൈയടയാളം സാരിയിൽ പതിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. കൃത്യം കഴിഞ്ഞശേഷം കത്തി ഈ സാരിത്തുമ്പുകൊണ്ടു തന്നെയാണു വെടിപ്പാക്കിയത്. കത്തിയുടെ പാടു സമീപിൽ കാണാം, അവളു

ടെ കഴുത്തിൽ തെക്കുന്ന സമയത്ത് അവൾ സാരിയിൽ ന്നേൽ മുറുകെ പിടിച്ചിട്ടുണ്ടാവണം. സാരിയുടെ അവശിഷ്ടം അവളുടെ കൈയിൽ ഇപ്പോഴും ഉണ്ടായിരിക്കണം. ഈ സാരിത്തുണ്ട് ഒന്നുകൂടി നോക്കൂ. നടീമാർ മാത്രം മുഖത്തിടുന്ന ചായം ഇതിൽ പതിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. വെറും പൗഡറല്ല. കസവും തൊണ്ടലും പിടിച്ചിരിക്കുന്നതു നോക്കുക. രാത്രികാലത്തിലെ ഉപയോഗത്തിനാണ് ഇതുണ്ടാക്കിയത്. ഇവൾ ഒരു നടിയായിരിക്കണം. കൃത്യം കഴിഞ്ഞശേഷം ഘാതകൻ എന്താണു ചെയ്യുക? താൻ വന്നതിന്റെ അടയാളമൊന്നും ഉണ്ടാകരുത്. ആദ്യം തന്റെ കൈയടയാളം പതിഞ്ഞിട്ടുള്ള സാരിത്തുമ്പ് അവിടെയുള്ള ഒരു കത്രികകൊണ്ട് വെട്ടിയെടുത്തു. ഈ ബഹളത്തിനിടയിൽ ഉടഞ്ഞുപോയ തന്റെ കണ്ണടയുടെ അവശിഷ്ടങ്ങൾ അവിടെ ചിതറിക്കിടന്നിരുന്നു. അവയെല്ലാം അയാൾ പെറുക്കിയെടുത്തു. കീഴയിൽ നിന്ന് ഒരു വർത്തമാനക്കടലാസെടുത്തു കീറി ഒരു കഷ്ണത്തിൽ സാരിത്തുമ്പും ചില്ലുകളും ആപൽക്കരമായ എല്ലാ ലക്ഷ്യങ്ങളും പൊതിഞ്ഞു. കെട്ടാൻ ചരട് അടുത്തെങ്ങും കണ്ടില്ല. തൊപ്പിയിൽനിന്ന് അയാൾ നൂൽ വലിച്ചുരി നോക്കിയപ്പോൾ നീളം പോരാതെ കണ്ടു. രണ്ടെണ്ണം കൂട്ടിക്കെട്ടി അതുകൊണ്ടു കൈയിലുണ്ടായിരുന്ന പൊതിയും ബന്ധിച്ചു കടലിലെറിയുമ്പോൾ അതു പെട്ടെന്നു താണുപോകാനായി ഒരു മഷിക്കുപ്പിയും പൊതിയിലാക്കി വീട്ടിൽനിന്നിറങ്ങി അയാൾ നേരേ കടൽത്തീരത്തിലേക്കു നടകൊണ്ടു. തീരത്തിൽ നിന്നു കൈയിലുണ്ടായിരുന്ന പൊതി കടലിലേക്ക് ആഞ്ഞെറിഞ്ഞു. അയാൾ ചടങ്ങിപ്പോരുകയും ചെയ്തു. കൈയിൽ കിട്ടിയ വസ്തു വീണ്ടും തീരത്തിനുതന്നെ ദാനം ചെയ്യുന്ന ഒരു സ്വഭാവം കടലിനുണ്ടെന്ന് ആയാൾ ഓർത്തില്ല. ഈ സാധനങ്ങൾ രാമാനുജന്റെ അടുക്കൽ വന്നുചേരുന്നതും ആയാൾ ഓർത്തിട്ടുണ്ടായാരിക്കുകയില്ല.

തന്റെ ഈ പ്രസംഗം ഇൻസ്‌പെക്ടറിൻ്റെ വല്ല ഭാവ

ഭേദവും വരുത്തുന്നുണ്ടോ എന്നറിവാൻ രാമാനുജൻ ഇൻ സ്പെക്ടറുടെ മുഖത്ത് ഉററുനോക്കി. ഇൻസ്പെക്ടറാകട്ടെ, ഒരു ശിലാപ്രതിമപോലെ ഇരുന്നതേയുള്ളൂ. എങ്കിലും രാമാനുജന്റെ വാക്കുകൾ അദ്ദേഹം സശ്രദ്ധം കേട്ടുകൊണ്ടിരുന്നു. രാമാനുജനു ചിരി വന്നു.

“ഹഹഹ! എന്താ മിസ്റ്റർ ഗോവിന്ദോവു! ‘ഈ പെരുകളെൻ ഇതെല്ലാം എന്നേടൂ പറയുന്നത’ എന്തിനാണ്? ഘാതകനെ പിടികൂടി അവൻ ആ സൂത്രീയുടെ പക്കൽനിന്നു വല്ലതും അപഹരിച്ചിട്ടുണ്ടെങ്കിൽ അതു തട്ടിയെടുക്കുന്നതിനു പകരം ഇക്കാര്യം ഇവൻ എന്നെ എല്പിക്കുന്നതെന്തിനാണ്’ എന്നായിരിക്കാം ചങ്ങാതിയുടെ സംശയം. സംശയം അസാധാരണമല്ല. പക്ഷേ, എനിക്ക് അതിനിപ്പോൾ ഒഴിവില്ല. കല്പനയിൽ ഒരു ബാക്കിന്നു തുരങ്കംവയ്ക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഒരു കൂട്ടുകാരനെ ജയിലിൽനിന്നു രക്ഷിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഒരു മോഹിനിയെ അപകടത്തിൽനിന്നു മോചിപ്പിക്കണം. കുമാരപുരം രാജാവിന്റെ ഭണ്ഡാരം മോഷ്ടിക്കണം. ഞാൻ വിചാരിച്ചത് : ഇക്കാര്യം നമ്മുടെ ഗോവിന്ദോവുവിനെ ഏല്പിച്ചുകളയാം. അദ്ദേഹം ഇതിന്റെ തുമ്പുണ്ടാക്കാതിരിക്കയില്ല. ഇത്രയും വിവരങ്ങൾ അദ്ദേഹത്തെ അറിയിച്ചാൽ അദ്ദേഹം എങ്ങനെയെങ്കിലും കാര്യത്തിന്റെ മർമ്മം കണ്ടെത്തും. അദ്ദേഹത്തിനു ധാരാളം പ്രശസ്തിയും ലഭിക്കും ; ഉദ്യോഗക്കയറ്റവും കിട്ടിയേക്കും എന്നാണ്. കൂട്ടുകാർ തമ്മിൽ തമ്മിൽ ഉപകാരം ചെയ്യേണ്ടേ? അതുകൊണ്ടാണ് ഇന്നു കാലത്ത് ആ വിദ്വാനുമാരെ പറഞ്ഞയച്ചത്.”

രാമാനുജൻ കസാലയിൽനിന്ന് ഏഴുനേരറ്റു. ഇൻസ്പെക്ടറുടെ മുഖത്ത് ദൃഷ്ടികൾ പതിച്ച് ഇപ്രകാരം തുടർന്നു. :

“ഇത്രമാത്രമേ എനിക്കു പറയേണ്ടതുള്ളൂ. ബുദ്ധിമാനുമാരോട് അധികം പറയേണ്ടല്ലോ. രക്ഷയാഞ്ഞ രൂപിന്റെ അടുത്തുള്ള വീടുകൾ നല്ലവണ്ണം പരിശോധിക്കൂ. തെളിവുകൾ ഇതാ. ഇതുകൾ നിങ്ങൾക്ക് എന്റെ

സമ്മാനമായി ഇരിക്കട്ടെ. ഈ സാരിത്തുസ് മാത്രം ഞാൻ വെച്ചുകൊള്ളാം. ബാക്കിയുള്ളതു നിങ്ങൾ എടുത്തുകൊള്ളൂ. വല്ലപ്പോഴും ഈ സാരിത്തുസ് ആവശ്യമുണ്ടെങ്കിൽ, സാരിയുടെ മറ്റേ ഭാഗം—ആ പെണ്ണിന്റെ കഴുത്തിൽ ചുറ്റിയ ഭാഗം—ഇങ്ങോട്ടു കൊണ്ടുവന്നാൽ മതി. നിലക്കൂ, ഞാൻ നോക്കട്ടെ. ഇന്നു മൂന്നാം തീയതിയല്ലേ? മൂപ്പത്തെത്താനാം തീയതി—ഇന്നുമുതൽ നാലാഴ്ച കഴിയുമ്പോൾ—ഇവിടെ വന്നാൽ മതി. ഞാൻ ഇവിടെ ഉണ്ടാകും. കളിയല്ല, കേട്ടോ, ഞാൻ കാര്യമായിട്ടാണു പറയുന്നത്. ഓ! ഒരു കാര്യം മറന്നു. ആ പട്ടാണിയെ അറസ്റ്റ് ചെയ്യുമ്പോൾ സൂക്ഷിക്കണം, കേട്ടോ. ആരെ എടുത്തുകൊണ്ടുവന്നാണ്. ഗൂഡ് മോണിങ്, മിസ്റ്റർ ഗോവിന്ദാവു!”

ഉത്തരകൃഷണത്തിൽ രാമാനുജൻ വാതിൽ തുറന്നു വെളിക്കു കടന്നു വീണ്ടും വാതിൽ അടച്ചു. ഇൻസ്പെക്ടർ പെട്ടെന്നു ചാടിയെഴുന്നേറ്റു വാതിൽ തുറക്കാൻ ശ്രമിച്ചപ്പോൾ, വാതിൽപ്പുട്ടിന്റെ ഏതോ വിചിത്രപ്പെണിനിമിത്തം വാതിൽ തുറക്കുവാൻ കഴിഞ്ഞില്ല. പട്ടുപൊളിച്ചു പുറത്തുകടക്കുവാൻ ഇൻസ്പെക്ടർക്കു പതിനഞ്ചു മിനിട്ടു വേണ്ടിവന്നു. പുറത്തു വന്നപ്പോൾ രാമാനുജന്റെ പൊടിപോലും അവിടെ കാണാൻ കഴിഞ്ഞില്ല. രാമാനുജനെ കാണാൻ കഴിയുമെന്ന് ഇൻസ്പെക്ടർ ആശിച്ചതുമാത്രം.

രാമാനുജദർശനം ഇൻസ്പെക്ടറിൽ കോപവും ഭീതിയും വിസ്മയവും ഒപ്പം ഉളവാക്കി. കഴിഞ്ഞ സംശയാസ്പദങ്ങളെല്ലാം ഇൻസ്പെക്ടർ ഓർക്കാൻ തുടങ്ങി. ആ സാരിത്തുസ് ഏതാണ്ടു സംശയിക്കത്തക്കതുതന്നെ. പക്ഷേ, രാമാനുജൻ പറഞ്ഞ കഥ കാര്യമായി സ്വീകരിപ്പാൻ ഇൻസ്പെക്ടർ സന്നദ്ധനായിരുന്നില്ല. അതെല്ലാം വെറും കെട്ടുകഥ! ചില ഉപഹാസങ്ങളും സംശയങ്ങളും മാത്രം! ഇതുകൊണ്ടെന്നും ഗോവിന്ദാവുവിനെ മിരുട്ടുവാൻ സാധിക്കയില്ല—എന്നായിരുന്നു ഇൻസ്പെക്ടറുടെ മനോഹതം.

ഇൻസ്പെക്ടർ ഗോവിന്ദറാവു പോലീസ്സു റേഞ്ചിൽ തിരിച്ചെത്തിയപ്പോൾ അവിടെയുണ്ടായിരുന്ന സബ്ഇൻസ്പെക്ടർ സലാംചെയ്ത്, “കമ്മീഷ്ണർസായ്പിനെ കണ്ടില്ലേ?” എന്നു ചോദിച്ചു.

ഗോവിന്ദറാവു: “ഇല്ല; വിശേഷിച്ചോ?”

സബ്ഇൻസ്പെക്ടർ: “സായ്പ് അങ്ങയെ കാണണമെന്നു പറഞ്ഞു. ഒരു കൊലപാതകക്കേസാണ്.”

ഗോവിന്ദറാവു: “എവിടെ?”

സബ്ഇൻസ്പെക്ടർ: “രക്തയാഞ്ഞരുവിൽ.”

ഗോവിന്ദറാവു: “രക്തയാഞ്ഞരുവിലോ? ആരാണ്?”

സബ്ഇൻസ്പെക്ടർ: “ഒരു നടയാണെന്നു തോന്നുന്നു. അങ്ങു വരുമ്പോൾ ഉടനെ അങ്ങോട്ടു ചെല്ലാൻ പറഞ്ഞിട്ട് സായ്പ് അങ്ങോട്ടു പോയിട്ടുണ്ട്.”

“അമ്പട!” എന്നു മാത്രം ഗോവിന്ദറാവു തന്നത്താൻ മന്ത്രിച്ചു. ഒട്ടും വൈകാതെ അദ്ദേഹം രക്തയാഞ്ഞരുവിലെത്തി. കമനീയമായ ഒരു മാളികയുടെ അടുക്കൽ ആളുകൾ കൂട്ടംകൂടിയിരുന്നു. ഗോവിന്ദറാവു ആരക്കൂട്ടത്തിനിടയിൽക്കൂടി അകത്തു കടന്നു. കൃത്യം നടന്ന മുറിയിലെത്തി കമ്മീഷണറെ അഭിവാദ്യം ചെയ്തശേഷം മുറിയിൽ ഒന്നു കണ്ണോടിച്ചപ്പോൾ, ഗോവിന്ദറാവുവിനു പിന്നെയും വിസ്മയം വർദ്ധിച്ചു. ഡോക്ടർ ശവപരിശോധന നടത്തുകയായിരുന്നു. മുതലായ സൂത്രീ നിണമണിഞ്ഞു തറയിൽ കിടക്കുന്നു. മുഖത്തിട്ടിരിക്കുന്ന ചായം സൂര്യപ്രകാശത്തിൽ ബീഭത്സമായി കാണപ്പെടുന്നു. വലത്തെ തോളിൽ രണ്ടിടത്തു കത്തികൊണ്ടു മുറിവേററ പാടുകളുണ്ട്. കണ്ണുകൾ തുറിച്ചും രണ്ടു കൈകളും സാരിയെ മുറുകെപ്പിടിച്ചു മിരിക്കുന്നു. ശവം പരിശോധിച്ചതിൽ കത്തികൊണ്ടുളള മുറിവേററിട്ടുണ്ടെങ്കിലും അതിനുശേഷം കഴുത്തുത്തെങ്ങി ശ്വാസം മുട്ടിയതാണു മരണഹേതുവെന്നു ഡോക്ടർ അഭിപ്രായപ്പെട്ടു. രാമാനുജൻ പറഞ്ഞ

വാക്കുകളോർത്തം ഇൻസ്പെക്ടർ ഗോവിന്ദറാവു 'അമ്പട!' എന്നു വീണ്ടും തന്നെത്താൻ പിറുപിറുത്തു.

കൊലപാതകത്തിന്റെ ഉദ്ദേശം മോഷണമായിരുന്നുവെന്നു മുറിയിൽ ധാരാളം ലക്ഷ്യങ്ങളുണ്ടായിരുന്നു. മേശകളും അലമാരകളും പെട്ടികളുമെല്ലാം തുറന്നിട്ടിരുന്നു. മൃതയായ നടിയുടെ നാനാവർണ്ണങ്ങളിലുള്ളചേലകളും മററു വസ്ത്രങ്ങളും നാലുപാടും ചിതറിക്കിടക്കുന്നത്, കൊലപാതകത്തിനുശേഷം ഘാതകൻ നടത്തിയ പരിശോധനയ്ക്കു സാക്ഷ്യംവഹിച്ചു, ഗോപനംചെയ്യപ്പെട്ടിട്ടുള്ള ഏതോ വസ്തു തിരയുവാനാണു ഘാതകൻ ശ്രമിച്ചതെന്നും എവിടെയാണു അതു ഗോപനംചെയ്യപ്പെട്ടിരിക്കുന്നതെന്നു ഘാതകനു നിശ്ചയമില്ലായിരുന്നുവെന്നും ഊഹിക്കുവാൻ വഴിയുണ്ട്. അല്ലെങ്കിൽ പെട്ടി, അലമാരി മുതലായവ തുറന്നു സാധനങ്ങൾ ഓരോന്നും പുറത്തിടുവാൻ കാരണമില്ലല്ലോ.

മഹസ്സർ തയ്യാറാക്കുവാൻ അന്വേഷണസാധനങ്ങളെയും മററും വരുത്തി. സ്ത്രീയുടെ പൂർവചരിത്രത്തെപ്പറ്റി ചോദ്യം ചെയ്തപ്പോൾ കിട്ടിയ മറുപടി ഇങ്ങനെയാണ്: സ്ത്രീയുടെ പേർ ജാനകിയമ്മാൾ എന്നാണ്. വയസ്സ് 28. മദ്രാസിൽ താമസം തുടങ്ങിയിട്ട് അഞ്ചുമാസമായി. അതിനുമുമ്പു പല നാടകക്കമ്പനികളിലും അഭിനയിച്ചിട്ടുണ്ട്. ആദ്യം അവൾ മുകുന്ദപുരം ചെട്ടിയാരുടെ ദാസിയായിരുന്നു. ചെട്ടിയാരിൽ നിന്നു പിരിഞ്ഞപ്പോൾ നോമ്പോൾ 1,50,000 ക. വിലപിടിച്ച ഒരു രത്നം കൊണ്ടുപോന്നിട്ടുണ്ട്. ഈ രത്നത്തിന്റെ വൈശിഷ്ട്യംകൊണ്ട് അവളെ രത്നജാനകിയമ്മാൾ എന്നാണ് എല്ലാവരും വിളിച്ചിരുന്നത്. അഞ്ചുമാസമായിട്ടു രക്തയാന്തരവിലുള്ള മാളികയിൽ ഒരു വേലക്കാരിയോടുകൂടി താമസിച്ചുവരികയായിരുന്നു. രത്നം സൂക്ഷിച്ചിരിക്കുന്നത് എവിടെയാണെന്ന് ആർക്കും നിശ്ചയമില്ല. വേലക്കാരിയോടു ചോദിച്ചതിൽ അവൾ ഒരിക്കൽ ആ രത്നം കണ്ടിട്ടുണ്ടെന്നല്ലാതെ അത് എവിടെയാണു സൂക്ഷിച്ചിരുന്നതെ

ന്നറിഞ്ഞിട്ടില്ലെന്നാണു പറഞ്ഞത്. നടിയെ കാണാൻ പലരും വരാറുണ്ട്. പക്ഷേ, അവർക്കും ഇക്കാര്യം നിശ്ചയമില്ല. കൊലപാതകം നടന്ന ദിവസം വേലക്കാരീ ഒരുദിവസത്തെ അവധിയെടുത്ത് അവളുടെ അനുജത്തിയുടെ വീട്ടിൽ പോയിരിക്കുകയായിരുന്നു. പല യോഗ്യന്മാരും തന്റെ യജമാനത്തിയെ കാണാൻ വരാറുണ്ടെന്നും അവർക്കു യാതൊരു ശത്രുവും ഉള്ളതായി അറിവില്ലെന്നും പകൽസമയം മുഴുവനും വല്ലതുന്നൽപ്പണി ചെയ്താണു കാലയാപനം ചെയ്തിരുന്നതെന്നും വേലക്കാരീ മൊഴികൊടുത്തു.

മഹസ്സറെല്ലാം തയ്യാറാക്കിയശേഷം കമ്മീഷണർ സായ്പ് ഇൻസ്പെക്ടർ ഗോവിന്ദറാവുവിനെ വിളിച്ച് ഇപ്രകാരം പറഞ്ഞു: “ഇതുപോലെ രണ്ടു മൂന്നു കേസുകളാണു യാതൊരു തുമ്പുമില്ലതെ വന്നിരിക്കുന്നത്. ഡിപ്പാർട്ട്മെന്റിനെപ്പറ്റി പത്രങ്ങൾ ആക്ഷേപങ്ങൾ പറഞ്ഞു വിച്ചു തടങ്ങിയിരിക്കുന്നു. മിസ്റ്റർ റാവു തന്നെ ഇക്കാര്യം ഭാരമേല്ക്കണം.”

“ആവുന്നതും പരിശ്രമിക്കാം,” എന്ന് ഇൻസ്പെക്ടർ മറുപടിയും പറഞ്ഞു.

കമ്മീഷണർ: “ഘാതകൻ വലിയ തന്ത്രശാലിയായെന്നുള്ളതു പ്രത്യക്ഷമാണ്. സാരി കൊണ്ടുപോയതു നോക്കുക. അവനെ തിരിച്ചറിയാനുള്ള യാതൊരു ലക്ഷ്യവും ഇവിടെ കാണാനില്ല. നല്ല മുൻകരുതലോടെ പ്രവർത്തിച്ച ഒരു കടുംകൈയാണിത്. ഇക്കാര്യം നിങ്ങളെയല്ലാതെ മറ്റാരെയും ഏല്പിക്കുവാൻ എനിക്കു ധൈര്യമില്ല.”

ഗോവിന്ദറാവു: “കഴിയുന്നതും നോക്കാം.”

കമ്മീഷണർക്കു തന്നിലുള്ള വിശ്വാസം കണ്ട് ഇൻസ്പെക്ടർ സന്തുഷ്ടനായെങ്കിലും, രാമാനുജന്റെ വാക്കുകളനുസരിച്ചു പ്രവർത്തിപ്പാൻ ഇൻസ്പെക്ടറുടെ അഭിമാനം അദ്ദേഹത്തെ അനുവദിച്ചില്ല. നിവൃത്തിയുള്ളപക്ഷം ആ പെരുകളളന്റെ സഹായം കൂടാതെതന്നെ ഇക്കാര്യം തെളിയിക്കണമെന്ന് അദ്ദേഹം ഉറച്ചു.

വിചാരമഗ്നനായി തെരുവിലേക്കിറങ്ങി. അദ്ദേഹം യാതൊരു ലക്ഷ്യവുമില്ലാതെ നടന്നുതുടങ്ങി. 'എന്താണു ചെയ്യേണ്ടത്', എങ്ങനെയാണു പുറപ്പെടേണ്ടത്' എന്ന് ആലോചിച്ചു അദ്ദേഹം കുറേദൂരം നടന്നു. രാമാനുജൻ പറഞ്ഞതൊഴികെ മറ്റൊരാൾക്കു തെളിവു കാണാൻ കഴിയാതെ പെട്ടെന്നു ജാഗരൂകനായി ചുറ്റുപാടും നോക്കിയപ്പോൾ, താൻ മുമ്പു രാമാനുജനെ സന്ദർശിച്ച പഴയ മാളികയുടെ മുമ്പിലാണു താൻ നിലക്കുന്നതെന്ന് അദ്ദേഹത്തിനു മനസ്സിലായി. ഒരു അദ്യശ്യ ശക്തി തന്നെ അങ്ങോട്ടു പിടിച്ചു വലിച്ചു കൊണ്ടു പോയതായിരിക്കണം. യാതൊരു പഴുതും കാണാതെ നടത്തിരുന്ന ഇൻസ്‌പെക്ടർ രണ്ടുംകല്പിച്ചു മാളികകളിൽ കയറി. അവിടെയും വിജനമായിരുന്നു. രാമാനുജനുമായി കൂടിക്കാഴ്ച നടന്ന മുറിയിൽ മേശപ്പുറത്തു കണ്ണടച്ചില്ലുകളും പത്രത്തിന്റെ തുണ്ടുംമറ്റും പഴയ പടിതന്നെ ഇരുന്നിരുന്നു. സാരിത്തുവു മാത്രം കാണാൻ കഴിഞ്ഞു. ഇൻസ്‌പെക്ടർ അവയെല്ലാം എടുത്തു തെരുവിലേക്കിറങ്ങി.

പിന്നീടുള്ള അന്വേഷണങ്ങളെല്ലാം ഇൻസ്‌പെക്ടർ തന്നെയാണു നടത്തിയതെങ്കിലും അവയുടെ നിയന്താവു വാസ്തവത്തിൽ രാമാനുജനായിരുന്നു. രാമാനുജൻ വരാതെ വരയിൽനിന്ന് ഒരടി അങ്ങോട്ടുമിങ്ങോട്ടും ചലിക്കുവാൻ ഇൻസ്‌പെക്ടർക്കു സാധിച്ചില്ല. ആദ്യംതന്നെ പത്രത്തിന്റെ തുണ്ട് ഒരു പത്രവിലപനക്കാരനെ കാണിച്ചു അന്വേഷണം ചെയ്തതിൽ, അതു 'മദ്രാസ് മെയിലി'ന്റെ ഒരു കഷണമാണെന്നു മനസ്സിലായി. അന്നത്തെ മൈലാപ്പൂരിൽ രക്തയാതെരുവിനടുത്തു മദ്രാസ് മെയിലിന്റെ വരിക്കാരായുള്ളവരുടെ ഒരു പട്ടിക കൊണ്ടുവരാൻ പത്രമാപ്പീസിലേക്ക് ഇൻസ്‌പെക്ടർ വിശ്വസ്തനായ ഒരു രഹസ്യപ്പോലീസുകാരനെ അയച്ചു. പട്ടികയിൽ 'അബ്ദുൾഖാൻ' എന്നൊരു പേരു കണ്ടു. അബ്ദുൾഖാനെപ്പറ്റി രഹസ്യമായി ചില അന്വേഷണങ്ങൾ നടത്തിയപ്പോൾ അ

യാഃ ആ തെരുവിൽ താമസം തുടങ്ങിയിട്ടു നാലു മാസത്തോളമായെന്നും ഉപജീവനമാർഗ്ഗം എന്താണെന്ന് ആർക്കും നിശ്ചയമില്ലെങ്കിലും അയാൾ വളരെ ധാരിയായിരുന്നു. ജീവിതം നയിക്കുന്നതെന്നും കൃത്യം നടന്ന ദിവസം അയാൾ രാത്രി ഒമ്പതുമണി കഴിഞ്ഞു വീട്ടിൽ നിന്ന് ഇറങ്ങിപ്പോകുന്നതു കണ്ടവരുണ്ടെന്നും നെസ്സിലായി.

ഇൻസ്പെക്ടർ പിന്നെ ഒട്ടും സംശയിച്ചില്ല. അറസ്റ്റ് ചെയ്യുവാനുള്ള വാറണ്ടുംകൊണ്ടു പുറപ്പെടുന്നതിനുമുമ്പ് കമ്മീഷണറെ പിന്നെയും കണ്ടു.

കമ്മീഷണർ: “അന്വേഷണം എത്രത്തോളമായി?”

ഗോവിന്ദറാവു: “പുള്ളിയെ അറസ്റ്റ് ചെയ്യാൻ പോകയാണ്.”

കമ്മീഷണർ: “ഹാ! ഇത്ര വേഗമോ? ആരാണു പുള്ളി?”

ഗോവിന്ദറാവു: “അബ്ദുൾഖാൻ എന്നൊരു പട്ടാണി.”

കമ്മീഷണർ: “തെളിവ്?”

ഗോവിന്ദറാവു: “യദ്യച്ഛയാ എന്നിക്കു ചില തെളിവുകൾ കിട്ടി. പുള്ളി നശിപ്പിക്കുവാൻ ശ്രമിച്ച തെളിവുകൾ.”

കമ്മീഷണർ: “എങ്ങനെ?”

ഗോവിന്ദറാവു: “ഒരു മുക്കുവന്റെ പക്കൽനിന്നും. കടലിലേക്കാണ് എറിഞ്ഞുകളഞ്ഞത്.”

കമ്മീഷണർ: “ഭേഷ്! ഈ അറസ്റ്റ് നടക്കട്ടെ. ഇത്ര ചൊറുചൊറുക്കോടെ ഇതിനുമുമ്പ് ആരും ഇത്ര ദുർഘടമായ ഒരു കേസ് തെളിയിച്ചിട്ടില്ല. ഡിപ്പാർട്ട്മെന്റ് നിങ്ങളുടെ ഈ സാമർത്ഥ്യം വിസ്മരിക്കുമെന്നു കരുതേണ്ട.”

“എല്ലാം അവിടത്തെ ഇഷ്ടം.” എന്നു പറഞ്ഞു ഇൻസ്പെക്ടർ തന്റെ സീൽബന്ധിതലോടുകൂടി പുറപ്പെട്ടു. രാമാനുജനുമായി ഇടപെട്ടുകിടക്കുന്ന ഇക്കാര്യം ഉടനെ കലാശിപ്പിക്കണമെന്ന് ഇൻസ്പെക്ടർ ഉറച്ചു.

രാത്രിയായപ്പോൾ അബ്ദുൾഖാന്റെ വീടിനു ചുറ്റും രഹസ്യപ്പോലീസുകാർ കാവലായി. എവിടേക്കോ സവാരിപോയിരുന്ന ഖാൻ മടങ്ങിയെത്തിയപ്പോൾ, ഇൻസ്പെക്ടർ ഗോവിന്ദറാവു അടുത്തുകൂടി: “അബ്ദുൾഖാൻ അല്ലേ ഇത്?” എന്നു പറഞ്ഞ് ഇലക്ട്രിക് വിളക്കിന്റെ രശ്മി മുഖത്തു പതിപ്പിച്ചു.

അബ്ദുൾഖാൻ: “അതേ, നിങ്ങളാരാണ്?”

ഗോവിന്ദറാവു: “എനിക്കു നിങ്ങളെ അറസ്റ്റ്....”

ഇതിനിടയ്ക്കു രഹസ്യപ്പോലീസുകാർ അടുത്തു വരുന്നതു കണ്ടപ്പോൾ, പട്ടാണി പരിഭ്രമിച്ചു വീടിന്റെ വാതിൽക്കലെത്തി: “നിങ്ങൾ നിങ്ങളുടെ പാട്ടിനു പോകയാണു നല്ലത്. ഞാൻ നിങ്ങളെ അറിയുകയില്ല,” എന്നു പറഞ്ഞു വാതിൽ തുറക്കാൻ ശ്രമിച്ചു.

“ഈ പിട്ടൊന്നും ചെലവാകില്ല,” എന്നു പറഞ്ഞ് ഇൻസ്പെക്ടർ, ഖാന്റെ വലത്തുകൈയിലുണ്ടായിരുന്നവടി കടന്നുപിടിച്ചു. എന്നാൽ ഖാൻ ഇടത്തുകൈകൊണ്ട് എന്തോ പിന്നിൽ സ്വപർശിക്കുന്നതായി ഇൻസ്പെക്ടർക്കു തോന്നി. അപ്പോഴാണ് അയാൾ ഇടത്തുകൈയനാണെന്നു രാമാനുജൻ പറഞ്ഞ കഥ ഓർമ്മയിൽവന്നത്.

ഇൻസ്പെക്ടർ ഉടനെ കുനിഞ്ഞു മാറി. ഖാന്റെ ഇടത്തുകൈയിലുണ്ടായിരുന്ന കഠാരി ആകാശത്തിൽ അർദ്ധവൃത്താകൃതിയിൽ ചുഴറി. എന്നാൽ ഉത്തരക്ഷണത്തിൽ രഹസ്യപ്പോലീസുകാരിൽ ഒരുവൻ തോക്കിന്റെ പാത്തികൊണ്ട് അയാളെ അടിച്ചുവീഴ്ത്തി. പുള്ളിയേയുംകൊണ്ട് അവർ സ്റ്റേഷനിലേക്കു യാത്രയായി.

ഈ കേസു മദ്രാസിലും പരിസരങ്ങളിലും വലിയ ഒച്ചപ്പാടാണാക്കി, ഗോവിന്ദറാവുവിന്റെ പ്രശസ്തി നാടങ്ങും പരന്നു, തെളിവില്ലാതെ കിടന്നിരുന്ന പല കേസുകളും ജനങ്ങൾ അബ്ദുൾഖാനിൽത്തന്നെ ആരോപിച്ചു.

ഒരാഴ്ചത്തേക്കു വിചാരണ ധൃതിയിൽ നടന്നു. ചോദിച്ച ചോദ്യങ്ങൾക്കൊന്നും ഖാൻ മറുപടി പറയുകയുണ്ടായില്ല. എന്നാൽ ഒരു വകീലിന്റെ സഹായം ലഭിച്ചുകഴിഞ്ഞതോടെ പട്ടാണി തന്റെ നിരപരാധിത്വം പ്രഖ്യാപനം ചെയ്യാൻ തുടങ്ങി. കൃത്യം നടന്ന ദിവസം രാത്രി താൻ സിനിമ കാണാൻ പോയിരിക്കുകയായിരുന്നുവെന്നും സിനിമ ടിക്കറ്റിന്റെ കീറിയ ഭാഗം തന്റെപക്കൽ ഇപ്പോഴുമുണ്ടെന്നും ഖാൻ വാദിച്ചു. “അതു കാലേകൂട്ടി ഏർപ്പാടുചെയ്ത രേഖയാണ്,” എന്നു ഗോവിന്ദറാവു എതിർവാദം ചെയ്തപ്പോൾ. “അതിനു തെളിവെവിടെ?” എന്നായി ഖാൻ.

വിചാരണ നടത്തിയിരുന്ന മജിസ്ട്രേട്ട് ഒരു ദിവസം ഇൻസ്പെക്ടർ ഗോവിന്ദറാവുവിനോട് ഇപ്രകാരം പറഞ്ഞു:

“ഈ നിലയ്ക്ക് എന്താണു ചെയ്യേണ്ടതെന്നറിഞ്ഞുകൂടാ. കേസ് തള്ളിക്കളയേണ്ടിവരുമെന്നാണു തോന്നുന്നത്.”

ഗോവിന്ദറാവു: “കുറംചെയ്തത് അയാൾതന്നെയാണെന്നു ബോദ്ധ്യമല്ലേ?”

മജിസ്ട്രേട്ട്: “പക്ഷേ, രേഖയൊന്നുമില്ലല്ലോ. അതിനെന്നാണു നിവൃത്തി?”

ഗോവിന്ദറാവു: “അറസ്റ്റ് ചെയ്യുവാൻ ചെന്നപ്പോൾ കത്തിയോങ്ങിയതോ? നിരപരാധിയാണെങ്കിൽ അങ്ങനെ ചെയ്യുമോ?”

മജിസ്ട്രേട്ട്: “രാത്രിയിൽ ഏതോ അക്രമികൾ തന്നെ അപായപ്പെടുത്തുവാൻ വന്നതാണെന്ന് കരുതിയാണു താൻ കത്തിയോങ്ങിയതെന്ന് അയാൾ പറയുന്നു. ആത്മരക്ഷയ്ക്കായി ചെയ്തതാണത്രേ. അയാളുടെ വീടു പരിശോധിച്ചതിൽ രത്നം കണ്ടെത്തിയിട്ടുമില്ല. മറു തൊണ്ടികളൊന്നുമില്ല.”

ഗോവിന്ദറാവു: “പക്ഷേ,....”

മജിസ്ട്രേട്ട്: “ഞാനൊരു കാര്യം പറയട്ടെ, മിസ്റ്റർ ഗോവിന്ദറാവു. ആ സാമൂഹ്യുടെ ഹരേത്തു്

മ്പിലേ? അതു കണ്ടെടുക്കുവാൻ നോക്കൂ. അതിൽ അയാളുടെ വിരലടയാളം പതിഞ്ഞിട്ടുണ്ടായിരിക്കണം. അതു കണ്ടുകിട്ടിയാൽ പുള്ളി വിട്ടുപോകയില്ല. കൈ മുദ്ര ഒത്തുനോക്കിയാൽ കേസിനു മററു തെളിവൊന്നും വേണ്ടോ."

കാര്യം ഇങ്ങനെ വന്നുവശാകുമെന്ന് ഇൻസ്പെക്ടർ കാലേ ശങ്കിച്ചിരുന്നു. രാമാനുജന്റെ സഹായം അപേക്ഷിക്കുന്നത് ഇൻസ്പെക്ടർക്കു പ്രാണസങ്കടമായി തോന്നി. പക്ഷേ, വേറെ എന്തു നിവൃത്തിമാർഗ്ഗമാണുള്ളത്? പലേ ഉപായങ്ങൾ ആലോചിച്ചാലോ ചിച്ച് ഇൻസ്പെക്ടറുടെ തലച്ചോറു പുകഞ്ഞുതുടങ്ങി. സാരിത്തുബു കണ്ടുകിട്ടാതെ വേറെ നിവൃത്തിയൊന്നുമില്ല. ഇൻസ്പെക്ടറുടെ പ്രശസ്തി നിലനിലപ്കണമെങ്കിൽ ഈ കേസിനു തുമ്പുണ്ടാക്കാതെ തരവുമില്ല. കേസ് വിട്ടുപോകയാണെങ്കിൽ ഇൻസ്പെക്ടറും പോലീസ് ഡിപ്പാർട്ടുമെണ്ടും ഉപഹാസ്യരായിത്തീരും. കേസിന്റെ വിവരങ്ങൾ കമ്മീഷണർ കൂടെക്കൂടെ ചോദിക്കാറുമുണ്ട്.

തുലാം 30-ാം തീയതിയായി. അന്നുമജിസ്ട്രേട്ട് ഇൻസ്പെക്ടറെ കണ്ടപ്പോൾ, "കേസ് നാളെ ഞാൻ തള്ളുവാൻപോകയാണ്. സാരിത്തുബു കണ്ടുകിട്ടിയോ?" എന്നു ചോദിച്ചു.

ഗോവിന്ദറാവു: "ഇല്ല. ഒരുദിവസംകൂടി അവധി തരണം."

മജിസ്ട്രേട്ട്: "നാളെയ്ക്ക് അതു കിട്ടുമെന്നോ?"

ഗോവിന്ദറാവു: "ഉവ്വ്....പക്ഷേ, ഇവിടുന്ന് ഒരു ഉപകാരം ചെയ്യണം. ഇവിടുത്തെ അധീനത്തിലുള്ള സാരി ഒരുദിവസത്തേക്ക് എന്നെ ഏല്പിക്കണം. നാളെ ഞാൻ അതും മറ്റേത്തുമ്പും മടക്കിത്തരാം."

മജിസ്ട്രേട്ട് : "ഓഹോ, അങ്ങനെയാകട്ടെ!"

സാരിയുംകൊണ്ട് ഇൻസ്പെക്ടർ പുറപ്പെട്ടു. ആശനിപിടിച്ച ധിക്കാരിയെ ഒന്നുകൂടി കാണാതെ തരമി

ല്ല. പറഞ്ഞപ്രകാരം അവൻ 31-ാം തീയതി സ്പ്രിംഗ്
 ത്തുംകൊടുമോ എന്നേ ഇനി ശക്തികേന്ദ്രങ്ങളുള്ളൂ. എ
 ന്നാൽ രാമാനുജൻ വാക്യവിട്ടു പ്രവർത്തിച്ചതായി ഒരി
 ക്കലും കേട്ടിട്ടില്ല. 31-ാംതീയതി ഇൻസ്‌പെക്ടറെ
 കാണാമെന്ന് അവൻ പാഞ്ഞിട്ടുണ്ടെങ്കിൽ അതുപ്രകാരം
 പ്രവർത്തിക്കും ; സംശയമില്ല. അവന്റെ ധിക്കാരം
 അത്രയ്ക്കുണ്ട്. തന്നെ ഈ വിഡ്ഢിത്തം കെട്ടി
 ക്കുന്നതിൽ അവന്റെ ഉദ്ദേശം എന്തായിരിക്കും ?
 എന്തിനാണ് 31-ാംതീയതി ഇൻസ്‌പെക്ടറോടു ചെ
 ള്ലാൻ പറഞ്ഞത് ?

ഇനി അതിനെപ്പറ്റി ആലോചിക്കേണ്ടതില്ല. അവ
 നെ കാണണമെന്ന് ഇൻസ്‌പെക്ടർ ഉറച്ചുകഴിഞ്ഞു.
 വല്ല അപകടത്തിലും ചെന്നു ചാടരുതെന്നു മാത്രമേ
 ഇൻസ്‌പെക്ടർക്ക് ആഗ്രഹമുള്ളൂ. അപകടത്തിൽ
 ചാടുകയോ ? അവനെ പിടിക്കുവാൻ ഒരു കെണി
 വച്ചാലെന്താണ്? ഇത്ര നല്ലൊരു അവസരം ഇനി ഉണ്ടാ
 കൂമോ ? കേസ് തെളിയിക്കുന്നതോടെ ലോകൈകകേ
 ഡിയായ രാമാനുജനേയും പിടിച്ചുകഴിഞ്ഞാൽ ഇൻ
 സ്‌പെക്ടർക്കു ജന്മസാഫല്യം വന്നു.

അന്നുരാത്രി ഇൻസ്‌പെക്ടർ ഉറങ്ങിയില്ല. രാത്രി
 കാലം മുഴുവനും അദ്ദേഹം രാമാനുജന്റെ താവളം
 പരിശോധിക്കുകയായിരുന്നു. മുൻവശത്തുള്ള പടി
 കടന്നല്ലാതെ അതിനകത്തുനിന്ന് ഒരാൾക്കു പുറത്തു
 പോകാൻ വേറെ മാർഗ്ഗമൊന്നുമില്ലെന്നു പരിശോധ
 ന്യിൽ ഇൻസ്‌പെക്ടർക്കു ബോദ്ധ്യമായി. പിറേറ
 ദിവസം തന്റെ രഹസ്യപ്പോലീസുകീർത്തിമാരോടുകൂ
 ടി ഇൻസ്‌പെക്ടർ പുറപ്പെട്ടു. അവരെ വീട്ടിന്നു പുറ
 ത്തു ഗൃഹമായി കാവൽ നിറുത്തി. താൻ ആചരിക്കര
 മായ ഒരു കാര്യത്തിനു പുറപ്പെടുകയാണെന്നും ഒരു
 മണിക്കൂറിനുള്ളിൽ താൻ തിരിച്ചെത്താതിരിക്കുകയാ
 അല്ലെങ്കിൽ കെട്ടിടത്തിന്റെ മൂന്നാം നിലയിലുള്ള ജന
 ലിയിൽക്കൂടി താൻ ആംഗ്യം കാണിക്കുകയോ ചെയ്താൽ
 ഉടനെ അവർ വീട്ടിൽ പ്രവേശിച്ചു ആരേയും പുറത്തു

പോകാൻ സമ്മതിക്കരുതെന്നും ഇൻസ്പെക്ടർ താക്കീതുചെയ്തു. തന്റെ നിർദ്ദേശങ്ങൾ ഒന്നുകൂടി ആവർത്തിച്ച് അവരെ മനസ്സിലാക്കിയശേഷം ഇൻസ്പെക്ടർ അകത്തു പ്രവേശിച്ചു.

മണി പന്ത്രണ്ടടിച്ചു. കുലിക്കാർ മദ്ധ്യഹ്നഭക്ഷണത്തിനായി തിരിച്ചു വന്നുതുടങ്ങി. ഇൻസ്പെക്ടർ സോപാനമാർഗ്ഗേണ മാളികകളിൽ കയറി. വെള്ളയടിച്ചുകൊണ്ടിരുന്ന ചില കുലിക്കാർ പണി നിറുത്തി തിരിച്ചുപോകുന്നതൊഴികെ മറ്റൊന്നും ഇൻസ്പെക്ടർ കണ്ടില്ല.

മൂന്നാം നിലയിലെത്തി നാലുപാടും നോക്കിയപ്പോൾ അവിടമെങ്ങും നിശ്ശബ്ദമായിരുന്നു. “ഓഹോ! നമ്മുടെ ചങ്ങാതി പേടിച്ചു മാറി; അല്ലേ?” എന്ന് ഇൻസ്പെക്ടർ തന്നത്താൻ പറഞ്ഞു.

“വിഡ്ഢിത്തം പറയേണ്ട,” എന്നൊരു ശബ്ദം കേട്ട് ഇൻസ്പെക്ടർ തിരിഞ്ഞു നോക്കിയപ്പോൾ, ഒരറുപതു വയസ്സു തോന്നിക്കുന്ന ഒരു ചായപ്പണിക്കാരൻ കയറിവരുന്നതാണു കണ്ടത്.

ആഗതൻ: “അതെ! ഞാൻ തന്നെയാണ്. പേടിക്കേണ്ട. ഉച്ചയ്ക്കു പണിനിറുത്തി വരുന്ന സമയമാണിപ്പോൾ. ഞാൻ ചായപ്പണി ചെയ്യുകയായിരുന്നു.”

അറുപതു വയസ്സു തോന്നിച്ചിരുന്ന വൃദ്ധന്റെ കണ്ണുകൾ ഒരു യുവാവിന്റേതായിരുന്നു. രാമാനന്ദൻ-അതേ! മാറാർമല്ല-ഇൻസ്പെക്ടറുടെ മുഖത്തു നോക്കി പുഞ്ചിരി കൂകി.

“ഇത് ഒരു രസകരമായ കൂടിക്കാഴ്ചയാണ്, അല്ലേ മിസ്റ്റർ ഗോവിന്ദോവ്? എന്റെ അനുമാനം ശരിയായോ? കുറും കണ്ടുപിടിച്ചതിലുള്ള അനുമാനം മാത്രമല്ല, ഒടുവിലത്തെ തെളിവെന്നായി എന്റെ കൂട്ടുകാരൻ എന്റെ പക്കൽ വരാതിരിക്കയില്ലെന്നും ഞാൻ തീർച്ചയാക്കിയിരുന്നു. ഇത്രയും ദിവസം കൂട്ടുകാരനെ കാണാതെ ഞാൻ കഴിച്ചുകൂട്ടിയതെങ്ങനെയൊ

ണെന്ന് എനിക്കും ഈശ്വരനും മാത്രമേ അറിയൂ. സാരി കൊണ്ടുവന്നിട്ടില്ലേ ?”

ഇൻസ്പെക്ടർ: “ഉവ്വ്. മറേറത്തുവോ?”

രാമാനുജൻ: “ഇതാ! നമുക്കു രണ്ടും ഒത്തുനോക്കാം....”

സാരിയുടെ രണ്ടു ഭാഗങ്ങളും മേശപ്പുറത്തു വച്ച് ഒത്തു നോക്കിയപ്പോൾ, കിടന്നുകൊണ്ടു വെട്ടിയ പാടു നികന്നു. ഒന്നു മറേറതിൽനിന്നു വെട്ടിയെടുത്തതാണെന്നുള്ളതിനു യാതൊരു സംശയവുമില്ല.

രാമാനുജൻ: “ഇതു നോക്കുവാൻ മാത്രമല്ല നിങ്ങൾ വന്നതെന്ന് എനിക്കറിയാം. ഈ സാരിത്തുമ്പിൽ പതിഞ്ഞിരിക്കുന്ന രക്തമയമായ കൈമുദ്രയാണു നിങ്ങൾക്കു കാണേണ്ടത്, അല്ലേ മിസ്റ്റർ ഗോവിന്ദറാവു? വരൂ. നമുക്ക് അകത്തേക്കു പോകാം. ഇവിടെ വെളിച്ചം പോരാ.”

ഇരുവരും അടുത്ത മുറിയിൽ പ്രവേശിച്ചു. വാതിൽ താനേ അടഞ്ഞു. രാമാനുജൻ സാരിയിൽ സൂര്യരശ്മി പതിക്കത്തക്കവണ്ണം അത് ഉയർത്തിപ്പിടിച്ച് ‘നോക്കൂ’ എന്നു പറഞ്ഞു. രക്തമയമായ അഞ്ചു വിരലുകൾ അതിൽ സ്പഷ്ടമായി പതിഞ്ഞിരുന്നു. ഈ അടയാളവും പട്ടാണിയുടെ കൈയടയാളവും തമ്മിൽ താരതമ്യം ചെയ്താൽ പിന്നെ വേറെ തെളിവൊന്നും ആവശ്യമില്ല.

രാമാനുജൻ: “ഇത് ഒരു ഇടത്തുകൈയിന്റെ അടയാളമാണ്. അതാണ് ആൾ ഇടത്തുകൈയനാണെന്നു ഞാൻ പറഞ്ഞത്.”

ഇൻസ്പെക്ടർ എത്രയും മനസ്സന്തുഷ്ടിയോടെ സാരിത്തുമ്പു പോക്കറിലിട്ടു.

രാമാനുജൻ: “അങ്ങനെതന്നെ. എന്റെയും താൽപര്യം അത്യന്തനെയായിരുന്നു. എന്റെ ചങ്ങാതിക്ക് ഒരു ഉപകാരം ചെയ്യണമെന്ന വിചാരമാണ് എനിക്കു പ്രാണമായി ഉണ്ടായിരുന്നത്. അല്പം ജിജ്ഞാസയും ഇല്ലെന്നില്ല. എനിക്കു ഈവക കാര്യങ്ങൾ വലിയ

നേരമ്പോക്കാണെന്നു കൂട്ടുകാരന് അറിയാമല്ലോ. പോലീസുകാർ കണ്ടെത്തിയ ഈ സാരി ഒന്നു പരിശോധിക്കുവാൻ എനിക്കു വലിയ കൗതുകം തോന്നി. പേടിക്കേണ്ട. ഇപ്പോൾത്തന്നെ മടക്കിത്തരാം, ഒരു മിനിട്ട്.”

അതിചതുരമായ കരപ്രയോഗത്താൽ രാമാനുജൻ ആ സാരി ആസകലം പരിശോധിച്ചു. അതിലെ വിചിത്രതരമായ കസവുപണികളിലാണു കൈവിരലുകൾ അധികവും പെരുമാറിയത്.

രാമാനുജൻ: “സൂത്രീകളുടെ ഈ കൈവേലകൾ എത്ര വിചിത്രമായിരിക്കുന്നു. നിങ്ങൾ ഒരു കാര്യം ഓർക്കുന്നില്ലേ? ജാനകിഅമ്മാൾക്കു തുന്നൽപ്പണിയിൽ വലിയ അഭിരുചിയുണ്ടായിരുന്നുവെന്നല്ലേ വേലക്കാരി പറഞ്ഞത്? ഈ കസവുപണി ജാനകി അമ്മാളുടെ കൈവേലതന്നെ; സംശയമില്ല. ഞാൻ അതു കാലേ മനസ്സിലാക്കിയിരുന്നു. നിങ്ങൾ ഇപ്പോൾത്തന്നെ പോക്കറ്റിലിട്ട സാരിത്തുവ്വും ഞാൻ നല്ലവണ്ണം പരിശോധിച്ചു. ജിജ്ഞാസ എന്റെ ജന്മവാസനയാണ്. ആ കസവുപണിക്കുള്ളിൽ ഞാൻ എന്താണു കണ്ടതെന്നു പറയട്ടെ? ഒരു രക്ഷായന്ത്രം! ഭാഗ്യം കൈവരുവാൻ സൂത്രീകൾ ധരിക്കാറുള്ള ഒരു രക്ഷാ സൂത്രം! പാവം പെണ്ണു! അവളുടെ ഭാഗ്യം ഇത്തരത്തിലായി!”

ഈ സംഭാഷണത്തിന്റെ ഗതി ഇൻസ്പെക്ടർ ഉൾക്കണ്ഠയോടെ ശ്രദ്ധിച്ചിരുന്നു. രാമാനുജൻ തുടർന്നു:

“ആ സാരിത്തുവു കണ്ടപ്പോൾ എനിക്കു ഒരു യുക്തി തോന്നി. ജാനകിഅമ്മാൾക്കു വല്ലതും ഗോപനം ചെയ്യാനുള്ളേടകിൽ ഈ കസവുപണികൾ എത്ര സൗകര്യമാണ്! ഉള്ളു പൊള്ളയായുള്ള ഒരു പൂമൊട്ടു തുന്നിപ്പിടിപ്പിക്കുക. അത്രമാത്രം. നോക്കൂ, ചങ്ങാതി! എത്ര കൗതുകരമായിരിക്കുന്നു; ഈ പണി! ആ സാരിത്തുവു കണ്ടപ്പോൾ തുടങ്ങിയതാണ് ഈ സാരി മുഴുവനും പരിശോധിക്കണമെന്നൊരു മോഹം. ഇതിനങ്ങേ മാതിരി പണി ചെയ്തതാണല്ലോ. വല്ല രക്ഷാസൂത്രമോ വല്ല ഔഷധമോ പൊടിയോ അല്ലെങ്കിൽ വല്ല

രത്നമോ ഒളിച്ചുവയ്ക്കുവാൻ എന്തു സൗകര്യം ! വല്ല വരും സംശയിക്കുമോ ?”

ഈ സംഭാഷണത്തിനിടയ്ക്കു രാമാനുജന്റെ വിരലുകൾ അതിസൂക്ഷ്മമായി കസവുപണിയിൽ ചലിക്കുകയായിരുന്നു. ഒടുവിൽ പറഞ്ഞ വാക്കുകളോടെ യുവാവ് എന്തോ ഒന്ന് ഉയർത്തിപ്പിടിച്ചു. ഭംഗിയുലും വലിപ്പത്തിലും നിസ്തുലമായ ഒരു നീലക്കല്ലു കൈവിരലുകൾക്കിടയിലൂടെ ഭാസ്യരമായി മിന്നി.

രാമാനുജൻ: “നോക്കൂ! ഞാൻ പറഞ്ഞില്ലേ?”

ഇൻസ്പെക്ടർ പന്തം കണ്ട പെരുച്ചാഴിയെപ്പോലെ മിഴിച്ചുനോക്കി. രാമാനുജന്റെ തന്ത്രം ഇപ്പോഴാണ് ഇൻസ്പെക്ടർക്കു മനസ്സിലായത്. “എടാ മനുഷ്യകീടമേ! ഭ്രാഹ്മി!” എന്ന് ഇൻസ്പെക്ടർ പല്ലിറുമ്മി പറഞ്ഞു. അദ്ദേഹം എഴുന്നേറ്റു, രാമാനുജനെ അഭിമുഖീകരിച്ചു.

ഇൻസ്പെക്ടർ: “അതു മടക്കിത്തരണം..”

രാമാനുജൻ സാരി തിരിച്ചുകൊടുത്തു.

“രത്നവും,” എന്ന് ഇൻസ്പെക്ടർ കർക്കശമായി ആജ്ഞാപിച്ചു.

രാമാനുജൻ: “രത്നമോ ? വിഡ്ഢിത്തം പറയേണ്ട.”

ഇൻസ്പെക്ടർ: “അതിങ്ങോട്ടു മടക്കിത്തരാനല്ലേ പറഞ്ഞത് ? അല്ലെങ്കിൽ ഞാൻ....”

രാമാനുജൻ: “അല്ലെങ്കിൽ താൻ എന്തുചെയ്യും? പട്ടുവിഡ്ഢി ! ഞാൻ തന്നെ ചങ്ങാതിയാക്കിയതു വെറുതെയൊന്നെന്നാണോ വിചാരിച്ചത്?”

ഇൻസ്പെക്ടർ: “അതിങ്ങോട്ടു തരാൻ!—”

രാമാനുജൻ: “നല്ല കഥ ! എന്റെ ഉദ്ദേശം നിങ്ങൾക്ക് ഇനിയും മനസ്സിലായില്ലെന്നു തോന്നുന്നു. പോലീസുകാരുടെ കൈയിൽ ഒരു സാരി അകപ്പെടും. അത് എനിക്കു കിട്ടണം. അതിനെന്താണു വഴി? നിങ്ങൾ അത് എന്റെ പക്കൽ കൊണ്ടുവരണം. വെള്ളത്തിൽ കല്ല് എറിയുമ്പോൾ നായ് അതു മുങ്ങി

യെടുത്തു കൊണ്ടുവരുന്നതു കണ്ടിട്ടില്ലെ? ‘റോബർ, അത് എടുത്തുകൊണ്ടുവരൂ.’ ‘റോബർ’ കല്ലു മുങ്ങിയെടുക്കും. അതുപോലെ ഒരു കല്ലു പെറുക്കിക്കൊണ്ടുവരാൻ നിങ്ങളെ ഞാൻ ഇക്കഴിഞ്ഞ നാലാഴ്ചയും അങ്ങോട്ടുംമിങ്ങോട്ടും ഓടിക്കുകയായിരുന്നു. കല്ലു കൊണ്ടുവന്നു തന്നപ്പോൾ, അതു മടക്കിവാങ്ങിക്കണമെന്നോ? വല്ല എല്ലോ മാംസമോ വേണമെങ്കിൽ തരാം. റോബർ ! റോബർ ! മിടുക്കൻ റോബർ! എന്റെ റോബറിന് ഒരു കഷണം എല്ലു തരട്ടെ?”

കോപാക്രാന്തനായ ഇൻസ്പെക്ടർക്ക് ഒരു വിചാരമേ ഉണ്ടായിരുന്നുള്ളൂ. ഉയർന്നുവരുന്ന രോഷം പണിപ്പെട്ടടക്കി എങ്ങനെയെങ്കിലും ജനലിനടുക്കൽ ചെന്നു തന്റെ സിൽബന്തികളെ ആംഗ്യംകാണിക്കണം. അതിന് അടുത്ത മുറിയിൽ പ്രവേശിക്കാതെ തരമില്ല. വാതിൽ തുറന്നു പെട്ടെന്ന് ജാലകം പ്രാപിക്കണം.

രാമാനുജൻ തുടർന്നു : “എന്നാലും നിങ്ങളും നിങ്ങളുടെ കുട്ടുകാരും എന്തു വിഡ്ഢികളാണ്! ആ സ്ത്രീ മരണനേരത്തും സാരി മുറുക്കിപ്പിടിക്കുവാനുള്ള കാരണം നിങ്ങൾ വല്ലവരും ആലോചിച്ചോ?”

രാമാനുജൻ ഒരു നിമിഷത്തേക്ക് കണ്ണു തിരിച്ചു. തക്കംനോക്കി, ഇൻസ്പെക്ടർ പെട്ടെന്നു തിരിഞ്ഞു വാതിൽപ്പടിയിന്മേൽ കൈവച്ചു. “ശനി!” എന്നൊരു ആക്രോശം അദ്ദേഹത്തിൽനിന്നു പുറപ്പെട്ടു. വാതിലിന്റെ പടി അണുപോലും ചലിച്ചില്ല.

രാമാനുജൻ പൊട്ടിച്ചിരിച്ചു. “എന്ത്! എന്നെ ഇത്ര ഭോഷനായിട്ടാണോ നിങ്ങൾ എണ്ണിയത്! നിങ്ങൾ എന്നെ പിടിക്കുവാൻ ഒരു കെണിവയ്ക്കുമ്പോൾ, അതു കാലേകൂട്ടി മനസ്സിലാക്കി ചില ഒരുക്കങ്ങൾ ചെയ്യാൻ മാത്രം ബുദ്ധി എന്നിക്കില്ലെന്നു നിങ്ങൾ വിചാരിച്ചുപോയല്ലോ. കഷ്ടം! ഈ വാതിലുകൾക്കെല്ലാം ഒരു പ്രത്യേക തരത്തിലുള്ള പൂട്ടാണു വച്ചിരിക്കുന്നത്. അതിന്റെ സൂത്രം മനസ്സിലാക്കാതെ വാതിൽ

തൂർക്കുവാൻ സാധിക്കുകയില്ല. എന്താ കൗശലം കൊള്ളാമോ?"

“കൗശലം കൊള്ളാം! പൊക്കൊക്കെയ്!” ഇൻസ്പെക്ടർ കൈത്തൊക്കു നീട്ടിപ്പിടിച്ചു.

രാമാനുജൻ അനുകമ്പാമയമായ ഒരു മനഃഭംഗം തോന്നിക്കാതെ ഇൻസ്പെക്ടറുടെ മുമ്പിൽ നിന്നു.

“ഇത്ര കൊണ്ടാന്നും ഫലമില്ല, സാരെ!”

ഇൻസ്പെക്ടർ: “കൈ പൊക്കാനല്ലേ പറഞ്ഞത്?”

രാമാനുജൻ: “ഫലമില്ലെന്നാണു ഞാൻ പറഞ്ഞത്. വെടി പൊട്ടുകയില്ല.”

ഇൻസ്പെക്ടർ: “എന്ത്?”

രാമാനുജൻ: “നിങ്ങളുടെ വേലക്കാരൻ സുന്ദരം എന്റെ ശമ്പളത്തിലാണ്. ഞാൻ പറഞ്ഞതനുസരിച്ചു നിങ്ങളുടെ തോക്കിലെ വെടിമരുന്ന് ഇന്നു കാലത്ത് അവൻ നനച്ചുവെച്ചു.”

നൈരാശ്യത്താൽ അസ്വസ്ഥനായ ഇൻസ്പെക്ടർ കൈത്തൊക്കു വലിച്ചെറിഞ്ഞ് രാമാനുജന്റെ നേർക്കു ചീറിപ്പറഞ്ഞു. രാമാനുജൻ കാലുകൊണ്ടു കണക്കിനൊന്നു പ്രഹരിച്ചു. പ്രതിയോഗിയുടെ ആക്രമണം തടുത്തു. “ഊ? എന്താണു ഭാവം?” എന്നു ചോദിച്ചു.

ഇരുവരുടേയും ശ്വാസങ്ങൾ തമ്മിലിടഞ്ഞു. കണ്ണുകളിൽനിന്നു തീപ്പൊരി പറന്നു. പക്ഷേ, അവർ തമ്മിൽ ദമ്പത്യഭയം നടന്നില്ല. മുമ്പു രാമാനുജനെ എതിരിട്ട അവസരങ്ങളിലെല്ലാം തനിക്കു പററിയിട്ടുള്ള ലജ്ജാപരമായ പരാജയങ്ങൾ ഓർത്തപ്പോൾ, ദമ്പത്യഭയം ചെയ്യുന്നതു വ്യർത്ഥമാണെന്ന് ഇൻസ്പെക്ടർക്കു ബോദ്ധ്യമായി. ഒരയ്ക്കു രാമാനുജനെ കീഴ്പെടുത്തുവാൻ ഒരാൾക്കും സാധിക്കുകയില്ല. തന്റെ നിസ്സഹായതയോർത്ത് ഇൻസ്പെക്ടർ ഖിന്നനായി. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ശര്യമെല്ലാം ചോർന്നുപോയി. അസാദ്ധ്യമായ ഒരു ദമ്പത്യഭയത്തിൽ ഏർപ്പെട്ടു തോൽവിയടഞ്ഞിട്ട് എന്തു ഫലം?

ഇൻസ്പെക്ടറുടെ മനോഹരതം അറിഞ്ഞിട്ടെന്നു തോന്നുമാറ്, രാമാനുജൻ പറഞ്ഞു: “അതേ! അതുതന്നെയാണു ഞാനും പറയുന്നത്. എന്തു ഫലം? കാര്യങ്ങൾ ഇങ്ങനെ തന്നെ കലാശിക്കുന്നതാണു നല്ലത്. മാത്രമല്ല, നിങ്ങൾക്ക് ഈ കേസുനിമിത്തം ലഭിച്ചിട്ടുള്ള പ്രശസ്തിയും മാനവും ഒന്ന് ആലോചിച്ചുനോക്കൂ. ഉദ്യോഗക്കയറ്റവും താമസിയാതെ ഉണ്ടാകും. എന്താ മിസ്റ്റർ ഗോവിന്ദോവു! അതിനൊക്കെ ഞാനല്ലേ വഴികാണിച്ചത്? അതും പോരാഞ്ഞിട്ട് ഈ രത്നവും കണ്ടുകെട്ടണമെന്നോ? അത്രമാത്രമല്ല, രാമാനുജനേയും പിടിച്ചുകൊണ്ടുപോകണംപോലും. അത് അത്യാഗ്രഹമല്ലേ, മിസ്റ്റർ ഗോവിന്ദോവു! ഒന്നുകൂടി ആലോചിക്കൂ. ആ പട്ടാണി എടുത്തുകൊണ്ടുനാണെന്നു പറഞ്ഞത് ആരാണു? അക്കാര്യം ഞാൻ പറഞ്ഞില്ലെങ്കിൽ, നിങ്ങളുടെ ജീവൻ ഇന്നെവിടെ? ഇതു മര്യാദയായില്ല, മിസ്റ്റർ ഗോവിന്ദോവു! ഇത്ര വലിയ കൃതഘ്നത മാനുസ്മാർക്കു ചേർന്നതാണോ?”

ഇങ്ങനെ പറയുന്നതിനിടയ്ക്ക് രാമാനുജൻ ക്രമേണ വാതിൽ സമീപിച്ചു. തന്റെ പരമശത്രു കൈവിട്ടുപോകുമെന്നു കണ്ടപ്പോൾ ഇൻസ്പെക്ടർ കോപത്താലും നൈരാശ്യത്താലും അന്ധനായിത്തീർന്നു. തന്റെ സർവശക്തിയും പ്രയോഗിച്ചു അദ്ദേഹം ആഞ്ഞടുത്തു. ഇൻസ്പെക്ടറുടെ ഉന്തിനിലാക്കുന്ന വയറും രാമാനുജന്റെ മുഷ്ടിയും തമ്മിൽ ഒരു കൂടിക്കാഴ്ച നടന്നു. ഇൻസ്പെക്ടർ രണ്ടു മടക്കായി ഒടിഞ്ഞു വീണതും രാമാനുജൻ വാതിൽ തുറന്നു പുറത്തുകടന്നതും ഒപ്പം കഴിഞ്ഞു.

വാതിലിന്റെ പറ്റിളക്കി പിന്നത്തെ വാതിലും ഭേദിച്ച് ഇൻസ്പെക്ടർക്ക് പറഞ്ഞു കടക്കുവാൻ ഇരുപതു മിനിറ്റിന്റെ താമസം നേരിട്ടു. തന്റെ കിരണമാരടെ അടക്കൽ ചെന്നപ്പോൾ, അവരിലൊരാൾ ഒരഴുത്തുകൊടുത്തു. “ഒരു ചായപ്പണിക്കാരൻ കറച്ചുമ്പുസ് യജമാനനെ അന്വേഷിച്ചു. യജമാനൻ മാളികമുകളി

ലാണെന്നു പറഞ്ഞപ്പോൾ ഈ എഴുത്തു യജമാനനു കൊടുക്കണമെന്നു പറഞ്ഞ് അവൻ എന്റെ പക്കൽ തന്നു.”

ഇൻസ്പെക്ടർ : “അവനെവിടെ?”

പോലീസുകാരൻ : “അവൻ പടികടന്നു പോയിട്ടു പത്തുപതിനഞ്ചു മിനിട്ടായി.”

ഇൻസ്പെക്ടർ എഴുത്തു പൊട്ടിച്ചു വായിച്ചത് ഇപ്രകാരമാണ് :

“പ്രാണസന്ദേഹിതാ, നിങ്ങളുടെ തോക്കു പൊട്ടുകയില്ലെന്ന് ഒരാൾ പറയുമ്പോൾ, നിങ്ങളുടെ പ്രാണമിത്രമായ രാമാനുജൻതന്നെയാണ് അതു പറയുന്നതെങ്കിലും, അതു വിശ്വസിക്കരുത്. ആദ്യം വെടിവെയ്ക്കുകയാണു വേണ്ടത്. നിങ്ങളുടെ ഭൃത്യനായ സുന്ദരം ഏറ്റവും വിശ്വസ്തനാണ്. അവൻ യാതൊന്നും മറിഞ്ഞിട്ടില്ല. അധികം താമസിയാതെ അവന്റെ പരിചയം സമ്പാദിക്കുവാൻ ഞാൻ വിചാരിക്കുന്നുണ്ട്. നിങ്ങൾക്കു സർവവിജയങ്ങളും ആശംസിച്ചുകൊള്ളുന്നു.

എന്ന്,
നിങ്ങളുടെ വിനീതമിത്രമായ
ടി. രാമാനുജൻ.”



കാവ്യപ്രചോദനം

പ്രരോദനം : മലയാളഭാഷയ്ക്കും സാഹിത്യത്തിനും മുകളെ സംഭാവനകൾ നൽകിയിട്ടുള്ള ഏ. ആർ. രാജരാജവർമ്മയുടെ ദേഹവിയോഗത്തെ അനുസ്മരിച്ച് കൃമാരണ ശാൻ എഴുതിയ വിലാപകാവ്യമാണ് പ്രരോദനം. ആശാന്റെ സ്നേഹബഹുമാനങ്ങൾക്കു പാത്രമായിരുന്ന ആ മഹാനുഭാവന്റെ ആകസ്മികമായ വേർപാട് ആശാന്റെ ഹൃദയത്തിന് ദുസ്സഹമായ വേദനയുളവാക്കി. ആ വേദനയ്ക്ക് അല്പചൈരയവുകിട്ടിയപ്പോൾ രാജരാജനെപ്പറ്റി മനസ്സിലുറഞ്ഞുകൂടിയ ചിന്തകളും സ്മരണകളും ഒരു വിലാപകാവ്യമായി രൂപമെടുത്തു. ആശാന്റെ അഗാധമായ തത്പാചിന്തയും ജീവിതവിമർശനവും പ്രരോദനത്തിലുടനീളം തെളിഞ്ഞുകാണാം.

അല്ലെങ്കിൽ പ്രതിയേ്ക്കു ദുരഗതമാ-
മക്കാര്യമുഹത്തിനാ-
ലില്ലെന്നെങ്ങനെ നിർണ്ണയിക്കൂ? മിരുളിൽ
തങ്ങുന്നുവല്ലോ പൊരുൾ !
കില്ലെന്നിന്നതുമല്ലനന്തനിയമം.
വിശ്വം; വരാമേതുമേ,
തെല്ലെന്നാകിലുമർത്ഥമെന്നി നിലനി-
ല്ക്കില്ലോർക്കിൽ വിശ്വാസവും !

(പ്രരോദനം—പദ്യം 130)

മനുഷ്യബുദ്ധിക്ക് അപ്രാപ്യമായ ആ കാര്യം (പ്രേതമുണ്ടെന്നുള്ള വിശ്വാസം) ഇല്ലെന്ന് വെറും ഊഹകൊണ്ടു നിർണ്ണയിക്കാൻ എങ്ങനെ കഴിയും? ഊഹം ശരിയാകണമെന്നു നിർബന്ധചില്ലാത്തതിനാൽ സത്യം ഇല്ലാതെ തങ്ങുകയാണ്. ഈ വിശ്വംതന്നെ കാര്യ-കാരണനിയമങ്ങൾക്ക് ഐക്യരൂപമില്ലാത്തതുകൊണ്ട് എന്താണു സംഭവിച്ചുകൂടാത്തത് ! അല്പമെങ്കിലും അർത്ഥമില്ലാതെ വിശ്വാസം നിലനില്ക്കുകയില്ല. (മരിച്ചവരെപ്പറ്റിയുള്ള സാധാരണജനങ്ങളുടെ വിശ്വാസമാണ് ഇവിടെ സൂചിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്.)

വീണപുവിലെ ആദ്യശ്ലോകം

ഹാ പുഷ്പമേ അധികതുംഗപദത്തിലെത്ര
ശോഭിച്ചിരുന്നിതൊരു രാജ്ഞികണക്കയേ നീ
ശ്രീ ഭൂവിലസ്മിര-അ സംശയം-ഇന്നു നിന്റെ-
യാ ഭൂതിയെങ്ങു, പുനരങ്ങു കിടപ്പിതോർത്താൽ.

ഒരു പ്രസംഗം (ഗദ്യഗതി)

സാഹിത്യപഞ്ചാനനൻ പി. കെ. നാരായണപിള്ള (1878-1938) : സാഹിത്യപഞ്ചാനനൻ എന്ന പേരിൽ അറിയപ്പെടുന്ന പി. കെ. നാരായണപിള്ള നിയമസഭാസാമാജികൻ, അഭിഭാഷകൻ, ജഡ്ജി എന്നീ നിലകളിലും പ്രസിദ്ധനാണ്. ഗൗരവമേറിയ ഔദ്യോഗികജീവിതത്തിനിടയിലും മലയാളഭാഷാപോഷണത്തിന് വേണ്ടുവോളം സമയം കണ്ടെത്താൻ അദ്ദേഹത്തിനു കഴിഞ്ഞു. ഗദ്യരചനയിലും പദ്യരചനയിലും അദ്ദേഹം സമർത്ഥനായിരുന്നു. 'കൃഷ്ണഗാഥ'യെക്കുറിച്ചുള്ള അദ്ദേഹത്തിന്റെ നിരൂപണഗ്രന്ഥം എടുത്തുപറയത്തക്കതത്രെ. 'ഏഴുത്തച്ഛൻ', 'കുഞ്ചൻനമ്പ്യാർ' തുടങ്ങിയ കൃതികൾ പി. കെ. യുടെ അന്വേഷണബുദ്ധിയേയും പാണ്ഡിത്യത്തേയും വിളിച്ചറിയിക്കുന്നവയാണ്.

രാമനാഥംപിള്ള: സി. വി. രാമൻപിള്ളയുടെ മാർത്താണ്ഡവർമ്മ എന്ന ചരിത്രാഖ്യായികയിലെ ഒരു കഥാപാത്രം. വിടനും ദുർവൃത്തനും കൂടിയനുഭവേ ഇയാൾ എട്ടുവീട്ടിൽപ്പിള്ളമാരിലൊരാളാണ്. മാർത്താണ്ഡവർമ്മയുടെ ശത്രുവായ ശ്രീപത്മനാഭൻതമ്പിയുടെ ആജ്ഞാനുവർത്തിയായിരുന്നു. കടമൺപിള്ളയുടെ മാതൃസോദരിയുടെ പൗത്രിയായ സുഭദ്രയിൽ രാമനാഥംപിള്ളയ്ക്കു ഭ്രമമുണ്ടായിരുന്നു.

ചിത്രകലയും കാവ്യകലയും

നിറന്ന പീലികൾ നിരക്കവേ കുത്തി
നൊറുകയിൽക്കൂട്ടിത്തീരമൊട്ടു കെട്ടി
കരിമുകിലൊത്ത ചികുരഭാവവും
മണികൾ മിന്നിട്ടും മണിക്കീരീടവും
കുന്ദുകുന്ദെച്ചിനും കുറുനിരതന്മേൽ
നന്നുനനെപ്പൊടിഞ്ഞൊരു പൊടിപററി
തീലകവുമൊട്ടു വിയർപ്പിനാൽ നന-
ഞ്ഞുലകു സൃഷ്ടിച്ചു ഭരിച്ചു സംഹരി-
ച്ചിളകുന്ന ചില്ലീയുഗളഭംഗിയും

.....
മകരകുണ്ഡലം പ്രതിബിംബിക്കുന്ന
കവിരത്തടങ്ങളും മുഖസരോജവും
വിയർപ്പുതുള്ളികൾ പൊടിഞ്ഞ നാസിക

സുമനോഹാസവ്യമധരശോഭയും...

.....
നിറഞ്ഞ മഞ്ഞപ്പൂന്തുകിലും കാഞ്ചികൾ
പദസരോരുഹയുഗവുമെന്നുടെ
ഹൃദയംതന്നിലങ്ങിരിക്കുംപോലെ-
മ്മണിരഥംതന്നിലകം കൂട്ടൂർക്കവേ
മണിവർണ്ണൻതന്നെത്തെളിഞ്ഞു കണ്ടു ഞാൻ.

എഴുത്തച്ഛന്റെ മഹാഭാരതത്തിൽ കർണ്ണപർവത്തിലുള്ള ഒരു വർണ്ണനയാണിത്. മഹാഭാരതയുദ്ധവർണ്ണനയ്ക്കിടയിൽ എഴുത്തച്ഛന്റെ കേംതികത്തിജ്ജലിപ്പിക്കുന്ന ഒരു സന്ദർഭമാണിത്. ശ്രീകൃഷ്ണന്റെ സുവ്യക്തവും മനോജ്ഞവുമായ ഒരു തൂലികാചിത്രം എഴുത്തച്ഛൻ വരച്ചു കാട്ടിയിരിക്കുന്നു. യുദ്ധരംഗത്തേക്ക് അർജ്ജുനന്റെ തേർത്തെളിച്ചുകൊണ്ടു വരുന്ന ശല്യരാണ് ഈ വർണ്ണന നടത്തുന്നത്.

കലയും കാലവും

വെണ്മണിപ്രസംഗാനം : മലയാളത്തിന് വ്യക്തിത്വമുള്ള ഒരു കാവ്യശൈലി കാഴ്ചവെച്ചവരാണ് വെണ്മണിക്കവികൾ. പച്ചമലയാളപദങ്ങളും പ്രചുരപ്രചാരത്തിലുള്ള സംസ്കൃതപദങ്ങളും കൂട്ടിച്ചേർത്ത് കേരളത്തിലെ സാധാരണക്കാർക്കുപോലും മനസ്സിലാകുന്ന കവിതയാണ് അവർ നിർമ്മിച്ചത്. ഏതു വിഷയവും സരസമായി അവർ കൈകാര്യം ചെയ്തു. നിമിഷകവനത്തിനും സമസ്യാപൂരണത്തിനും പേരുകേട്ടവരായിരുന്നു വെണ്മണി അച്ഛനും മഹനും. ആട്ടമൈകരക്കുപ്രാധാന്യം നൽകപ്പെട്ടിരുന്ന അക്കാലത്ത് ദുർഗ്രഹങ്ങളായ സംസ്കൃതപദങ്ങളോട് അമിതപ്രേമം കാട്ടിയ കേരളത്തിലെ മറ്റു കവികൾക്ക് വെണ്മണിപ്രസംഗാനം നല്ലൊരു തിരിച്ചടിയായിരുന്നു. വെണ്മണിക്കവിതകളിൽ കാണപ്പെടുന്ന രചനാസൗക്യമാര്യം എടുത്തുപറയത്തക്കതാണ്. അശ്രീലതയോളമെത്തുന്ന കടുംഗംഗാരം വെണ്മണിക്കവിതകളുടെ ഭോഷമത്രെ. വെണ്മണിപ്രസംഗാനം അവതരിപ്പിച്ച ശുദ്ധഭാഷാശൈലിയുടെ സാധിനം ഇന്നും മലയാളകവിതയിൽ കാണാനുണ്ട്.

ഭാഷാഗദ്യശൈലി

(രീതിയാണ് കാവ്യത്തിന്റെ ആത്മാവ്.)
"രീതിരത്നമാകാവ്യസ്യ."

—വാമനൻ

വാമനൻ : രീതിസിദ്ധാന്തത്തിന്റെ ഉപജ്ഞാതാവായ സംസ്കൃതകാവ്യമീമാംസകനാണ് വാമനൻ. രീതി കവിതയുടെ ആത്മാവാണെന്നു പ്രസ്താവിച്ച അദ്ദേഹം 'വിശിഷ്ടപദരേ

ചന്താണ് രീതി എന്നു നിർവ്വചിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഈ വൈശിഷ്ട്യം വിവിധഗുണങ്ങളെ ആശ്രയിച്ചിരിക്കുന്നു. ഗുണങ്ങളെ ശബ്ദഗുണങ്ങളെന്നും അർത്ഥഗുണങ്ങളെന്നും അദ്ദേഹം വിഭജിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഓജസ്സ്, പ്രൗഢി, മാധുര്യം, ഏഷം, കാന്തി തുടങ്ങിയവയാണു അദ്ദേഹത്തിന്റെ അർത്ഥഗുണങ്ങൾ. അർത്ഥഗുണങ്ങളുള്ള രീതി ഉൽകൃഷ്ടവും ശബ്ദഗുണങ്ങളുള്ളത് അധവുമായി കല്പിച്ചിരിക്കുന്നു. ഗുണസമ്പൂർണ്ണമാകാൻ വൈദർഭിയാണ് വാമനപക്ഷത്തിൽ ഉന്നതരീതി.

വൈദർഭി : സംസ്കൃതസാഹിത്യത്തിലെ രചനാരീതി കളിലൊന്നാണ് വൈദർഭി മാധുര്യവ്യഞ്ജകങ്ങളായ വർണ്ണങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുന്നതത്രെ വൈദർഭിരീതിയുടെ സവിശേഷത. ഏഷം, പ്രസാദം, സമത, മാധുര്യം, സുകൃമാരത, അർത്ഥവ്യക്തി, ഉദാരത, ഓജസ്സ്, കാന്തി, സമാധി എന്നീ പത്തു ഗുണങ്ങളാണ് വൈദർഭിയുടെ ജീവൻ.

ഗൗഡി : മറ്റൊരു രചനാരീതി. മിക്കവാറും വൈദർഭി രീതിയുടെ വിപരീതമാണ് ഗൗഡിയുടെ സ്വഭാവം. ഗൗഡദേശ (ബംഗാളിനു വടക്ക്)ക്കാർക്ക് പ്രിയംകരമായതുകൊണ്ടാണ് ഈ രീതിക്കു ഗൗഡി എന്നു പേരുവന്നതെന്നു പറയപ്പെടുന്നു. വൈദർഭിയുടെ മാധുര്യത്തിനും മന്യുണതയ്ക്കും പകരം ശക്തിയും ഊർജ്ജസ്വലതയും ഗൗഡി ക്കുണ്ട്.

ദണ്ഡിയുടെ മാർഗ്ഗശബ്ദം : ആചാര്യ ദണ്ഡി ഒരു സംസ്കൃതാലങ്കാരികനാണ്. വാമനന്റെ 'രീതി' ശബ്ദത്തിനു സമാനമായ അർത്ഥത്തിലാണ് ദണ്ഡി 'മാർഗ്ഗ' ശബ്ദം ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. സമുചിതപദങ്ങളാൽ പ്രകാശിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന സമുചിതമായ ആശയത്തെ കവിതയായി ദണ്ഡി കണക്കാക്കുന്നു. ഈ പദാർത്ഥപ്പെറ്റുത്തമാണ് 'മാർഗ്ഗ' കൊണ്ട് അദ്ദേഹം വിവക്ഷിക്കുന്നത്. കാവ്യ പ്രസ്ഥാനത്തെ പൊതുവേ വൈദർഭോർഗ്ഗമെന്നും ഗൗഡമാർഗ്ഗമെന്നും ദണ്ഡിയും രണ്ടായി തിരിച്ചിട്ടുണ്ട്. വൈദർഭമാർഗ്ഗമാണ് അദ്ദേഹത്തിനും പ്രിയംകരം.



