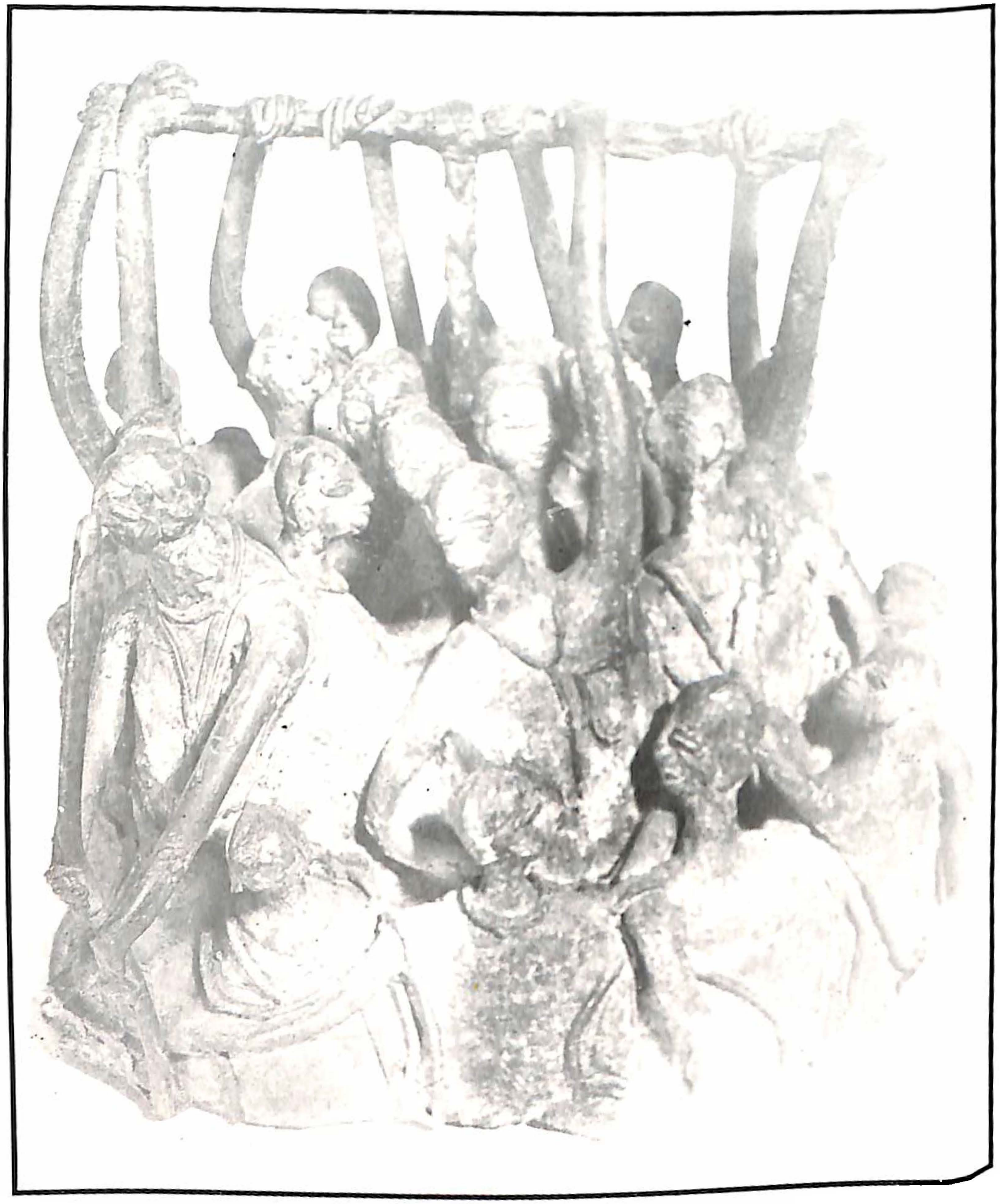
സാഹിത്യലോകം

2001 ജനുവരി-ഫെബ്രുവരി

ബംഗാളി സാഹിത്യം



MEERA MUKHERJEE, MINIBUS, 1989

സാഹിത്യലോകം

ബംഗാളി സാഹിത്യം

ഗസ്റ്റ് എഡിറ്റർമാർ

സയന്തൻ ദാസ്ഗുപ്ത

സീമന്തിനി ഗുപ്ത

കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി

തൃശൂർ

സാഹിത്യലോകം

2001 ജനുവരി - ഫെബ്രുവരി

പുസ്തകം-26 ലക്കം - 1

പത്രാധിപസമിതി

എം. ടി. വാസുദേവൻനായർ
പ്രസിഡന്റ്

സി. വി. ശ്രീരാമൻ
വൈസ് പ്രസിഡന്റ്

ദാമോദരൻ കാളിയത്ത്
സെക്രട്ടറി & എഡിറ്റർ

കെ. പി. രാമനുണ്ണി
കൺവീനർ

അംഗങ്ങൾ
അഷ്ടമൂർത്തി
കെ. പി. മോഹനൻ
ഗ്രേസി
പി. കെ. പാറക്കടവ്

ഗസ്റ്റ് എഡിറ്റർമാർ
സയന്തൻ ദാസ് ഗുപ്ത
സീമന്തിനി ഗുപ്ത

സബ്ബ് എഡിറ്റർ
ഈ.ഡി.ഡേവീസ്

Sahityalokam:Literary bi-monthly in Malayalam Vol.26.No.1:2001 January - February Special issue on Bangali Literature. Guest Editers : Sayanthan Das Gupta & Semanthini Gupta. Edited, Printed and Published by Prof.Damodaran Kaliyath on behalf of Kerala Sahitya Akademi, Thrissur - 680 020. Printed by Haris Computers & Communications,Cherpu for Mangalodayam Press, Thrissur. Registered with the Registrar of Newspapers, India under R.N.17137/ 69. Rs.10/-

മുഖചിത്രം : അബനീന്ദ്ര ടാഗോറിന്റെ ഗോപിനി 1 ലിപിവിന്യാസം : ഹാരിസ് കംപ്യൂട്ടേർസ് & കമ്യൂണിക്കേഷൻസ്, ചേർപ്പ്. 1 അച്ചുപരിശോധന : എം.ഡി.ഹരിദാസ് 1 മുദ്രണം : തൃശൂരിലെ മംഗളോദയം പ്രസ്സിനുവേണ്ടി ഹാരിസ് കംപ്യൂട്ടേർസ്, ചേർപ്പ്. വില : 10 രൂപ

മുഖക്കുറി

ഉത്തരേന്ത്യൻ ഭാഷാസാഹിത്യത്തെ അവലംബിച്ച് ആദ്യമായാണ് സാഹിത്യലോകം ഒരു വിശേഷാൽ പതിപ്പ് പുറത്തിറക്കുന്നത്. ബംഗാളിനും ബംഗാളിക്കും ഇന്ത്യൻ രാഷ്ട്രീയ സാഹിത്യ ചരിത്രത്തിലുള്ള പ്രാധാന്യം പ്രത്യേകം പറയേണ്ടതില്ലല്ലോ. ആനുകാലിക ബംഗാളി സാഹിത്യത്തിന്റെ പരിച്ഛേദം ആ ഭാഷാവസ്ഥയ്ക്കപ്പുറം ഇന്ത്യൻ സാഹിത്യ പ്രബുദ്ധതയിലേക്കും വെളിച്ചം വീശുമെന്ന വലിയ പ്രതീക്ഷയോടു കൂടിയാണ് ഞങ്ങൾ ഇങ്ങനെയൊരു ലക്കത്തിന് വേണ്ടി പ്രയത്നിച്ചത്. ആവേശകരമായ അർപ്പണബോധത്തോടെ ബംഗാളിപ്പതിപ്പിന്റെ പത്രാധിപത്യം വഹിച്ച ഡോ. സായന്തൻ ദാസ് ഗുപ്തയോടും ഡോ. സീമന്തിനി ഗുപ്തയോടും ഉള്ള കൃതജ്ഞത അളവറ്റതാണ്.

ഇന്ന് ബംഗാളി സാഹിത്യത്തിൽ എന്ത് നടക്കുന്നു എന്നുള്ളതിന്റെ കിളിവാതിൽ കാഴ്ചയായിരിക്കും തീർച്ചയായും സാഹിത്യലോകത്തിന്റെ ഈ പതിപ്പ്. കവിതകളും കഥകളും മറ്റു സാഹിത്യ ശാഖകളെക്കുറിച്ചുള്ള ലേഖനങ്ങളും ഇതിൽ ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിട്ടുണ്ട്.

കെ. പി. രാമനുണ്ണി
കൺവീനർ
പത്രാധിപസമിതി

ഉള്ളടക്കം

ലേഖനം

1. ബംഗാളികഥ നൂറ്റാണ്ടിന്റെ ആദ്യഘട്ടത്തിൽ — 7
തപസ് റേ
വിവ : എസ്. കെ. വസന്തൻ

2. ബംഗാളി കവിത 1996–2001 — 19
അമിതാഭ ഗുപ്ത
വിവ : സതി വി.

3. വിമർശനപ്രബന്ധവും സാഹിത്യവും : വിശകലനാത്മക അന്വേഷണം — 27
അലോക് റോയ്
വിവ : എം. മോഹൻദാസ്

4. ബംഗാളി നാടകവേദി പിന്നിട്ട അഞ്ച് വർഷങ്ങളിൽ — 51
സമീപേന്ദ്ര ബാനർജി
വിവ : സൂര്യതേജസ്

5. സമകാലിക ബംഗാളി സ്ത്രീകവിത — 63
സുതപ ഭട്ടാചാര്യ
വിവ : മേരി ജോസഫൈൻ വിനൻഷ്യ

6. ബംഗാളി ബാലസാഹിത്യം (1996–2001) — 72
മൃത്തിക സെൻ & സോംജിത്ഡേ
വിവ : തുളസി രവീന്ദ്രൻ

7. ബംഗാളി സിനിമയുടെ വർത്തമാനം — 81
അന്താരാറായ് ചൗധരി & രാജാദാസ്ഗുപ്ത
വിവ : പി.എസ്. മനോജ്കുമാർ

അഭിമുഖം

1. ബംഗാളി നാടകവേദി — 91
ദേബാശിഷ് മജുംദാർ
വിവ : സൂര്യതേജസ്

നാടകം

1. രംഗമതി — 99
ദേബാശിഷ് മജുംദാർ
വിവ : പി. എൻ. പ്രകാശ്

കവിത

1. ഇന്നാ മധുരയിൽ വിനാശത്തിന് മാരക സന്നാഹം — 113
സുതപ ഭട്ടാചാര്യ
വിവ : ലീലാ സർക്കാർ

2. നീണ്ട ഒരാണ്ടത്തേയ്ക്ക് — 114
പ്രമോദ് ബസു

3. വിവേകാനന്ദപ്പാറയിൽ — 115
അമാലിതാ ഖൻറ

4. ഞാൻ ഒരു ആഖ്യാനം — 116
അഞ്ജൻ സെൻ

5. പൂമായ — 117
സയ്യദ് ഹസ്മത് ജലാൽ

6. പ്രേമം ചില ഭാഗങ്ങൾ — 118
നാസർ ഹുസ്സൈൻ

7. പിറന്നാൾ — 119
പ്രശുൻ ബന്ദോപാദ്ധ്യായ

8. കുട്ടിയും അച്ഛനും — 120
അനിർബാൻ ധരിത്രിപുത്ര

9. രബീന്ദ്രനാഥ് — 121
കഥകളി ഗോസ്വാമി

എട്ടുകവിതകളും വിവർത്തനം
കെ.ജി.ശങ്കരപ്പിള്ള

10. നഷ്ടപ്പെടുന്നത് — 122
ഷാമയിത ദാസ്
വിവ : ഈ.ഡി.ഡേവിസ്

കഥ

1. മിന്നാമിനുങ്ങ് — 125
ദുർഗാദേവി മുഖോപാധ്യായ
വിവ : ഷറഫുദ്ദീൻ

2. പൗർണ്ണമിരാത്രി — 130
ഗൗതം സെൻഗുപ്ത
വിവ : ബീലാസോമൻ

3. ദി ഡ്രീം കമ്പനി പ്രൈവറ്റ് ലിമിറ്റഡ് — 143
നബനീത ദേബ്സെൻ
വിവ : ടി പുഷ്പ

പരിചയം

❖

Abanindranath Tagore, 'Tissarakshita, Queen of Asoka'

ബംഗാളി കഥ
നൂറ്റാണ്ടിന്റെ ആദ്യഘട്ടത്തിൽ

തപസ്റേ

വിവ: എസ്.കെ.വസന്തൻ

അവസാനം 19-ാം നൂറ്റാണ്ടിൽ പൊട്ടി മുളയ്ക്കുന്നതിനു മുൻപ്, ബംഗാളി ചെറുകഥകൾ നൂറ്റാണ്ടുകളെ കുറുകെ കടന്നിട്ടില്ല- അതിന്റെ രൂപശില്പം പടിഞ്ഞാറുനിന്ന് കടം വാങ്ങിയതാണ്. നമ്മുടെ സാഹിതീയചരിത്രത്തിൽ ആദ്യന്തം സംസ്കാരങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള സ്വാധീനതയുടെയും നവീകരണത്തിന്റെയും ബന്ധം കാണാം. അതിനാൽ ഈ സാഹിത്യവിഭാഗം, അത് നമ്മുടെ അടുത്തേയ്ക്ക് കടൽ കടന്നാണ് വന്നതെങ്കിലും ബംഗാളിന്റെ തനതുസത്ത കൊണ്ടാണ് ഗണ്യമായി രൂപപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്, പ്രത്യേകിച്ചും ബംഗാളികഥകളിൽ രബീന്ദ്രനാഥ ടാഗോറിന്റെ തീവ്രമായ സ്വാധീനമുണ്ട്.

രബീന്ദ്രനാഥ് ചെറുകഥകളിൽ ഭാഷകളുടെ സമർത്ഥവിനിയോഗം കാണിച്ചു തന്നിട്ടുള്ളതുപോലെ ചെറുകഥകളിലെ ഭാഷാപ്രയോഗത്തിന്റെ ഹ്രസ്വതയും മൃദുലചാരുതയും കവിതയോട് താരതമ്യപ്പെടുത്താം. രൂപത്തേയല്ല, ഉള്ളടക്കത്തേയും സംബന്ധിച്ച് രബീന്ദ്രനാഥ് ബംഗാളി ചെറുകഥകളെ പുതിയ ഔന്നത്യത്തിലേയ്ക്ക് വഹിച്ചു കൊണ്ടുപോയി- അദ്ദേഹത്തിന്റെ പിൻഗാമികൾക്കിന്നും അതിനെ ചോദ്യം ചെയ്യാൻ ആയിട്ടില്ല. രബീന്ദ്രനാഥും അദ്ദേഹത്തിന്റെ പിൻഗാമികളും ചെറുകഥ എന്ന സാഹിത്യവിഭാഗത്തിന് ഒരു സ്ഥാനം ഉണ്ടാക്കുന്നതിൽ കഠിനമായി ശ്രമിച്ചു എന്ന് സമുചിതമായി പറയാം.

നമ്മുടെ തനതു സാഹിത്യപാരമ്പര്യത്തിനുള്ളിൽ, സ്വാധീന- സ്വീകാര്യതയുടെ ഒരുദാഹരണം, ടാഗോറിന്റെ 'പോസ്റ്റ്മാസ്റ്റർ'ും, ബിഭൂതി ഭൂഷൺ ബന്ദോപാദ്ധ്യായയുടെ 'പുയാമഞ്ച' യും ആണ്. ഈ കാലഘട്ടത്തിലെ

എഴുത്തുകാരേയും കഥകളേയും കുറിച്ച് ഇത്തരം നിരവധി ഉദാഹരണങ്ങൾ ഉണ്ട്. കഴിഞ്ഞ നൂറ്റാണ്ട് രബീന്ദ്രനാഥും മറ്റെഴുത്തുകാരും തമ്മിലുള്ള ആരോഗ്യകരമായ മത്സരം കണ്ടു. തന്റെ പിൻമുറക്കാരുമായുള്ള ഈ മത്സരം ആവാം ഗണ്യമായ ഒരു ഇടവേളയ്ക്കു ശേഷം ജീവിതസായാഹ്നത്തിൽ മൂന്നു സുഹൃത്തുക്കൾ എന്ന കഥ എഴുതുവാൻ രബീന്ദ്രനാഥിനെ പ്രേരിപ്പിച്ചത്.

ആരോഗ്യകരമായ ഈ മത്സരം മുപ്പതുകളിലും, നാല്പതുകളിലും, ലോകത്തിലെ ഏതു സാഹിത്യവുമായും അനായാസം താരതമ്യപ്പെടുത്താവുന്ന പദവിയുള്ള കഥകൾ ഉളവാക്കി. പല നിരൂപകന്മാരുടെയും അഭിപ്രായം അമ്പതുകളിൽ ബംഗാളി സാഹിത്യത്തിന് കുറെ നല്ല ചെറുകഥകൾ കിട്ടിയിട്ടുണ്ട് എന്നാണ്. ഈ സമയത്ത് എഴുത്തുകാരുടെ ലക്ഷ്യവും സംഭാവനയും നോവലിൽ എന്നതിലധികം ചെറുകഥയിൽ ആയിരുന്നു.

ചെറുകഥയുടെ കരുത്ത് എന്ന പ്രബന്ധത്തിൽ ക്ഷേത്ര ഗുപ്ത പറയുന്നത് രണ്ടും അഞ്ചും ദശകങ്ങളിൽ രബീന്ദ്രനാഥിന്റെയും മറ്റെഴുത്തുകാരുടെയും ഈ മണ്ഡലത്തിലെ സംഭാവനകൾ ബംഗാളി സാഹിത്യത്തിൽ ചെറുകഥയുടെ സുവർണ്ണകാലമായി കണക്കാക്കാം എന്നാണ്. എന്നാൽ ഇതിനു ശേഷം ഈ ശാഖയുടെ അധഃപതനവും തളർച്ചയും തുടങ്ങുന്നു. ഈ തളർച്ചയുടെ പിന്നിലുള്ള കാരണം എന്ത് എന്നതാണ് നമ്മുടെ മനസ്സിൽ ഉടനടി ഉദിക്കുന്ന ചോദ്യം.

1960-ൽ കമൽകുമാർ മജുംദാർ ക്രിത്തിവാസ് പത്രികയിൽ 'ഫുങ് ഇബസ്ധുക് എഴുതി'- ആ പതിപ്പിലെ ഒരേ ഒരു കഥ, ബംഗാളി ചെറുകഥകളുടെ ചരിത്രത്തിൽ അതിന്റേതായ പദവി സൃഷ്ടിച്ചു. ഭൗതികമായ ഒരാഗ്രഹം സങ്കീർണ്ണമായ മാനസികപ്രശ്നങ്ങളുടെ ഒരു നിര തന്നെ എങ്ങനെ ഉദിപ്പിക്കുന്നുവെന്ന് അദ്ദേഹം ചിത്രീകരിക്കുന്നു. ഒരു ചെറുകഥയിൽ ഹൃദയസ്പർശിയും കാവ്യാത്മകവും ആയ സാഹചര്യങ്ങൾ എങ്ങനെ സൃഷ്ടിക്കാം എന്നും. അമ്പതുകളിൽ ബംഗാളി ചെറുകഥകളുടെ ദിശാമാറ്റം ഉണ്ടായത് ഇവിടെ ആണ്. ഇതിനുശേഷം 1961ൽ കമൽകുമാർ മജുംദാർ ശാരദീയ ഏക്ഷണിൽ (ഏക്ഷൺ ഉത്സവപ്പതിപ്പ്) ഗോലപ് സുന്ദരി എഴുതിയ ക്ഷയരോ ഗത്താൽ മരിക്കുന്ന ഒരു യുവാവിനെ ചുഴന്ന വിലാപം, സൗന്ദര്യത്തോടും ജീവിതത്തോടും ഉള്ള അയാളുടെ തീവ്രാഭിനിവേശം (ഈ തീവ്രാഭിനിവേശം സ്വയം നശിപ്പിക്കുന്ന ലൈംഗികാസക്തി ആയിത്തീരുന്നു) ഇതോടൊപ്പം പനിനീർപ്പൂവിന്റെ ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്ന കാവ്യാത്മകപ്രതിപാദനവും ഉണ്ട്.

അറുപതുകളിൽ ചില ചെറുകഥാകാരന്മാർ രംഗപ്രവേശം ചെയ്തു. പ്രായംകൊണ്ട് ചെറുപ്പക്കാർ, എന്നു

മാത്രമല്ല നവാഗതർ. ഘടനയുടെയും രൂപത്തിന്റെയും നവീനതയാൽ അവർ പരീക്ഷണങ്ങൾ നടത്തി വിഭിന്ന ആനുകാലികങ്ങളിൽ അവരുടെ ചിന്തകളും ഉദ്ദേശ്യങ്ങളും സുവ്യക്തമായി എഴുതി. ഭൂതകാലത്തെ സൃഷ്ടികൾ ഭൂതകാലത്തിനുമാത്രം പ്രിയങ്കരമാണ്. അവയ്ക്ക് ഇപ്പോൾ പ്രസക്തി നഷ്ടപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു എന്ന് അവർ പ്രഖ്യാപിച്ചു. പരുക്കൻ യാഥാർത്ഥ്യത്തിൽ നിന്നു അകലുവാൻ അവർ ശ്രമിച്ചു. തങ്ങളുടെ കഥകളിൽ കഥാംശത്തിൽ മാത്രം ശ്രദ്ധിക്കുന്ന എഴുത്തുകാരെ വെടിവയ്ക്കും എന്ന് അവർ പരിഹാസപൂർവ്വം പറഞ്ഞു. 1962 മുതൽ 81 വരെ കൃത്യത ഇല്ലാതെ ആണെങ്കിലും പ്രസിദ്ധീകരിക്കപ്പെട്ട ഈ ദശകം എന്ന ആനുകാലികത്തിൽ യുവാക്കളും വിപ്ലവകാരികളും ആയ എഴുത്തുകാരുടെ ഈ വികാരം രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. ഈ വിഭാഗം സൃഷ്ടിച്ച ചെറുകഥകളെ അവർ അവിശുദ്ധം, അല്ലെങ്കിൽ ചെറുകഥയുടെ വ്യവസ്ഥാപിത ഘടനാപാരമ്പര്യത്തിൽ നിന്നുമുള്ള വ്യതിയാനം എന്ന് വിളിച്ചു. അങ്ങനെയാണ് അവ സാമാന്യമായി അറിയപ്പെട്ടത്. അഷിഷ്ഘോഷ്, സുബ്രതസെൻ ഗുപ്ത, അമൽ ചന്ദ, ബലറാം പെസക്, സുനിൽ ജനി തുടങ്ങിയവർ ഈ കൂട്ടത്തിൽ പെടുന്നു. അവരുടെ കഥകളിൽ സംഭവങ്ങളുടെ ഗതിയും ബാഹ്യയാഥാർത്ഥ്യവും പരമപ്രധാനം അല്ല.

ബാഹ്യയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളിൽ നിന്നും പുറംസംഭവങ്ങളിൽനിന്നും അഗാധമായ ആത്മീയഭാവങ്ങളിലേയ്ക്ക് ശ്രദ്ധാകേന്ദ്രം അങ്ങനെ മാറി- ചെറുകഥയുടെ വിഷയം എന്തായാലും. അതേസമയം, അതീവ നിസ്സാരം എന്ന് എത്ര തോന്നിയാലും സംഭവങ്ങളും കഥാപാത്രങ്ങളും കഥയുടെ അനുപേക്ഷണീയ ഘടകം എന്ന് എഴുത്തുകാർക്ക് ബോധ്യപ്പെട്ടു. സംഭവങ്ങളും കഥാപാത്രങ്ങളും സാധാരണ യുക്തിക്ക് അനുസരിച്ച് കാര്യകാരണരീതിയിൽ ഉത്ഭവിക്കരുത് എന്ന സംഗതിയിൽ അവർ ഊന്നി. അവയെക്കുറിച്ച് ഈഷദ്സൂചന മാത്രമേ പാടുള്ളൂ. എല്ലാം ക്ഷണികമായിരിക്കണം. ഋജുവായിരിക്കരുത്. ഋജുത്വം മനുഷ്യസ്വഭാവത്തിലെ ഇരുളിന്റെയും വെളിച്ചത്തിന്റെയും സൂക്ഷ്മതലങ്ങൾ തുറന്നുകാട്ടുന്നു. ചിലപ്പോൾ അത് പ്രകടമായും നിസ്സംഗമാവണം. വാസ്തവത്തിൽ അശുഭദർശകവും. ജീവിതത്തിലെ വൈരുദ്ധ്യങ്ങൾ ചൂണ്ടിക്കാട്ടി അതിന് മായികതയേയും അഭൗമതയേയും ആനയിക്കാം. ചിലപ്പോൾ അതു മുഴുവനും പ്രതീകാത്മകം ആണ്. ആഖ്യാനം വിവരണാത്മകമോ നാടകീയമോ ആവരുത്. എന്നാൽ ചിലപ്പോൾ വികാരവിരേചനം നടത്താം. അല്ലെങ്കിൽ ചിലപ്പോൾ തികച്ചും അയുക്തികം ആവാം. ഇത്തരം കഥാരൂപങ്ങളിൽ ഒരാൾ കവിതയുടെയും യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെയും അസാധാരണ

മേളനം കാണുന്നു. ദൈനംദിന യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളിൽനിന്ന് അകലുവാൻ അവർ ശ്രമിച്ചുവെങ്കിലും ഈ അനുഭവങ്ങളെ പൂർണ്ണമായി പരിത്യജിക്കുവാൻ അവർക്ക് ആയില്ല. അങ്ങനെ ഈ കഥകളിൽ യഥാർത്ഥലോകം പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. വർഗ്ഗ ജാതിവ്യത്യാസങ്ങൾ, സമ്പത്തിന്റെ അസമതുലിത വിതരണം, തലമുറകൾ തമ്മിലുള്ള സംഘർഷം, തൊഴിലില്ലായ്മയുടെ വിഹ്വലത- എല്ലാം ഈ കഥകളിൽ പ്രതിഫലിക്കുന്നു.

അറുപതുകളുടെ മധ്യം ഒരു ദശാസന്ധിയിലൂടെ കടന്നുപോയി. ആ ദശാസന്ധിക്ക് അക്കാലത്തെ സാഹിത്യത്തിൽ ഒരാവിഷ്ക്കാരരീതി കാണാതിരിക്കാൻ വയ്യായിരുന്നു. സാമൂഹിക രാഷ്ട്രീയ മണ്ഡലങ്ങളിൽ സ്വയം പര്യാപ്തവും ആധുനികവും വികസനോന്മുഖവും ആയ ഒരു സ്വതന്ത്രഭാരതത്തെ പൗരൻ സ്വപ്നംകണ്ടു. എന്നാൽ അറുപതുകളുടെ ആരംഭം മോഹഭംഗം ആനയിച്ചു. കാർഷിക മേഖലയിലെ അവഗണനയും വർദ്ധമാനമായിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ജനസംഖ്യയും അക്കാലത്ത് ഗൗരവമേറിയ ഒന്നായിത്തീർന്നു. ഭക്ഷ്യപ്രശ്നം ഉൽഭവിച്ചു. ഈ പ്രശ്നം ലഘൂകരിക്കുന്നതിനുവേണ്ടിയുള്ള കലാപം 1966ൽ വലിയ അസ്വസ്ഥത ഉളവാക്കി. ഈ പ്രശ്നം പരിഹരിക്കുവാൻ ശ്രമിക്കേണ്ടതിനു പകരം ജനശ്രദ്ധ മറ്റു ദിശകളിലേയ്ക്ക് തിരിക്കുവാൻ ഗവണ്മെന്റ് ശ്രമിച്ചു. ലോകത്തിൽ എല്ലായിടത്തും വ്യാപാരം ജീവിതത്തിന്റെ ഒരു പ്രധാന കാര്യമായി.

അക്കാലം മുതൽ മദ്ധ്യവർഗ്ഗ ബംഗാളി മനസ്സിൽ വ്യാപാരത്തിന്റെ തത്ത്വശാസ്ത്രം ഇന്ത്യാ ഗവണ്മെന്റ് കലർത്തി. വിനോദത്തിലും വ്യാപാരത്തിലും ശ്രദ്ധ കേന്ദ്രീകരിക്കുന്ന നിരവധി മാസികകൾ ഇക്കാലത്ത് പ്രസിദ്ധീകരിക്കപ്പെട്ടത് നമ്മൾ കാണുന്നു. ലബ്ധപ്രതിഷ്ഠങ്ങളായ മാസികകൾ പിന്നണിയിൽ പെടാൻ കൂട്ടാക്കാതിരുന്നു. അവയും വിനോദ വിഹിതം വർദ്ധിപ്പിച്ചു. അതേസമയം വിദ്യാസമ്പന്നരെ മധ്യവർഗ്ഗം പരുക്കൻ യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെ ചിത്രീകരിച്ച് ജീവിതത്തിന്റെ അലോസരവിമർശനം ആകുന്നതിനു പകരം, അഭിലാഷപൂർത്തീകരണം നടത്തി ലഘുവിനോദം നൽകുന്ന ഏതോ ചിലതിനുവേണ്ടി ഉൽക്കടമായി ആഗ്രഹിച്ചു. അങ്ങനെ ഈ മാസികകൾ ചരക്കുകൾ ആക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ ചരക്ക് ആക്കുന്നതിനെതിരെ ഈ ദശകത്തിലെ എഴുത്തുകാർ പ്രതിഷേധിക്കുവാൻ ശ്രമിച്ചു. എന്നാൽ അവരിൽ അധികം പേർക്കും ഈ പ്രവണതയിൽനിന്നും അകന്നു നിൽക്കുവാൻ സാധിച്ചില്ല.

പല മട്ടിലുള്ള സാമൂഹിക രാഷ്ട്രീയകാരണങ്ങളാലും സാഹിത്യകാരണങ്ങളാലും ഈ വിധം കഥകൾ എഴുപതുകളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നതിൽ പരാജയപ്പെട്ടു. എന്നാൽ അവ എൺപ

തുകളിൽ പരോക്ഷമായി പ്രേക്ഷണം ചെയ്യപ്പെട്ടു. ഇത്തരം കഥകൾ എഴുപതുകളിൽ ബംഗാളി സാഹിത്യത്തിൽ വ്യക്തിമുദ്ര പതിപ്പിക്കുന്നതിൽ പരാജയപ്പെട്ടത്, പരസ്പരവിരുദ്ധങ്ങളായ രണ്ടു ശക്തികളാലാണ്. ഒരു വശത്ത് സാഹിത്യത്തിന്റെ കമ്പോളവൽക്കരണം, മറുവശത്ത് ഇന്നുവരെ ബംഗാളിൽ കണ്ടിട്ടുള്ളതിൽ അവസാനത്തേതെങ്കിലും ഏറ്റവുമധികം പ്രസക്തിയുള്ള നക്സൽബാരി ആന്ദോളൻ. ആ പ്രസ്ഥാനത്തിനുശേഷം പല ദശാബ്ദങ്ങൾ കഴിഞ്ഞു. ചെറുകഥയുടെ ഘടനയിൽ അവസാനം അത് നിരവധി നൂതന പ്രവണതകൾ ആനയിച്ചിട്ടുണ്ട്.

നക്സൽബാരി ആന്ദോളന് ബംഗാളി സാഹിത്യത്തിൽ ഭീമമായ സ്വാധീനം ഉണ്ടായിരുന്നു. 1967–69 ന് ഇടയിലുള്ള വർഷങ്ങൾ നക്സൽബാരി ആന്ദോളനത്തിന്റെ ഉദയത്തേയും 1970–1972 വർഷങ്ങൾ അതിന്റെ അസ്തമയത്തേയും കുറിക്കുന്നു. നിയന്ത്രണത്തിന്റെ സാമൂഹികമാർഗ്ഗങ്ങൾ വഴി ശക്തി ഉപയോഗിച്ച് ഈ പ്രസ്ഥാനത്തെ ഞെരിച്ചമർത്തിയത് വർഗ്ഗസംഘട്ടനങ്ങളുടെ ചരിത്രത്തിൽ ഐതിഹാസികതയായി നിലനിൽക്കും. നക്സൽബാരി ആന്ദോളൻ അതേ അവസരത്തിൽ ചില പഴുതുകൾ തുറന്നുകാട്ടി– ഉദാഹരണമായി സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ ഇരുപതു വർഷത്തിനുശേഷവും ഇന്ത്യയിലെ സാമൂഹികചിത്രം ഇപ്പോഴും ഏറെ അസമത്വത്തിന്റെയും അനീതിയുടെയും ആണ്. അതുകൊണ്ട് പീഡിതരുടെ സ്ഥിതി ഇപ്പോഴും ദയനീയമാണ്.

സങ്കീർണ്ണവും ജീർണ്ണവും ആയ ഈ സാമൂഹികാവസ്ഥയ്ക്ക്, ഇപ്പോൾ ബംഗാളി ചെറുകഥ അഭിമുഖമായെത്തിയിരിക്കുന്നു. ഈ യാഥാർത്ഥ്യം ചെറുകഥകളിൽ മാത്രമല്ല, നോവലുകളിലും കവിതകളിലും അതേമട്ടിൽ പ്രതിഫലിച്ചു. എന്നാൽ ചെറുകഥകൾ ഈ ആശയത്തിന്റെ പ്രധാന വാഹകങ്ങളായി. ചില നോവലെഴുത്തുകാരുടെ നോവലുകളും. രാഷ്ട്രീയ–സാമൂഹിക–ക്രമസമാധാന നിലകളെ വിവരിച്ചു. എന്നാൽ അറുപതുകൾ മുതൽ നോവലുകളും വാണിജ്യവൽക്കരിക്കപ്പെട്ടു കഴിഞ്ഞിരുന്നു. വിപണി ആവശ്യപ്പെടുന്നതനുസരിച്ച് അവ വിനോദം നൽകുക മാത്രം ചെയ്തു.

60–കൾ മുതൽ മറ്റു പല കലാരൂപങ്ങളുംപോലെ സാഹിത്യവും ചില വ്യക്തികൾക്ക് ഉപജീവനമാർഗ്ഗം കൂടി ആയി. സാഹിത്യത്തിന്റെ വാണിജ്യവൽക്കരണത്തോടൊപ്പം ഒരു പറ്റം ആളുകൾക്ക് നോവൽ ഉപജീവനത്തിനുള്ള സ്രോതസ്സ് ആയിത്തീർന്നു. തന്മൂലം അതിന്റെ ധർമ്മം പ്രധാനമായും രസിപ്പിക്കൽ ആയി. അതിന് വായനക്കാരെ വേദനിപ്പിക്കുവാനും ഭഗ്നാശയരാക്കുവാനും ഉൽക്കണ്ഠിതരാക്കുവാനും പറ്റില്ല എന്നു വന്നു. ചെറുകഥ ഒരിക്കലും ഏറ്റവും പ്രധാനപ്പെട്ട വിനോ

ദോപാധി ആയിരുന്നില്ല. അതിനാൽ അത് ഒരിക്കലും അത്രമാത്രം വാണിജ്യ വൽക്കരിക്കപ്പെട്ടില്ല. അതുകൊണ്ട് അതിന് എപ്പോഴും വ്യക്തിപരമായ ഒരു സ്പർശം ഉണ്ടായിരുന്നു. ചെറുകഥ കളിലൂടെ എഴുത്തുകാർക്ക് തങ്ങളുടെ ചിന്തകളും വൈയക്തികാനുഭവങ്ങളും പകർന്നു നൽകുവാനായി. ചെറുപ്പക്കാ രായ എഴുത്തുകാരും നവാഗതരും തങ്ങളുടെ ചെറുകഥകളിലൂടെ വ്യവ സ്ഥാപിത സാമൂഹികക്രമത്തിനു നേരെ യുള്ള പ്രതിഷേധം ആവിഷ്കരിച്ചു. എന്നാൽ ഈ കഥകൾ ചിലപ്പോൾ കച്ചവടക്കണ്ണില്ലാത്ത ആനുകാലിക ങ്ങളിലാണ് പ്രസിദ്ധീകരിക്കപ്പെട്ടത്.

എഴുപതുകളിലെ കലങ്ങിമറിയ ലിനുശേഷം ചെറുകഥകൾ, ദരിദ്രർ, ഗോത്രവർഗ്ഗക്കാർ, ആദിവാസികൾ, കൃഷിക്കാർ, ഭിക്ഷക്കാർ, തുടങ്ങിയ പീഡിതർക്കുനേരെ ശ്രദ്ധ കേന്ദ്രീകരിക്കു വാനും അവരുടെ ദയനീയാവസ്ഥ വായനക്കാർക്ക് പകർന്നു നൽകുന്ന തിന് ശ്രമിക്കുവാനും തുടങ്ങി. അങ്ങ നെ ചെറുകഥ വീണ്ടും യാഥാർത്ഥ്യ ത്തെ ശ്രദ്ധാകേന്ദ്രമാക്കി.

പീഡിതരുടെ, സമൂഹത്തിലെ പാവ പ്പെട്ടവരുടെ ജീവിതത്തിലേയ്ക്ക് ശ്രദ്ധ തിരിച്ചത് സാമൂഹികയാഥാർത്ഥ്യം വ്യ ക്തമാക്കുവാൻ സഹായിച്ചു. ഇതോടെ ചെറുകഥയ്ക്ക് ജീവിതത്തിൽ പുതിയ ഒരവകാശതലം കിട്ടി. കഥാപാത്രങ്ങൾ ജീവസ്സുള്ളവയും സ്വാഭാവികങ്ങളും ആയി 'സ്ഥിരത' ഉള്ളവരായി. അങ്ങ നെ എഴുപതുകൾക്കുശേഷം ശ്രദ്ധ യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളിൽ കേന്ദ്രീകരിച്ചു എന്നു പറയാം- പരുക്കൻ യാഥാർത്ഥ്യ വും അതോടു ബന്ധപ്പെട്ട വർണ്ണരാ ജിയും. കഥാംശം കഥയുടെ വികാസ ത്തിൽ ദ്വിതീയ പരിഗണനയേ അർഹി ക്കുന്നുള്ളൂ എന്ന് നാല്പതുകളിലും അമ്പതുകളിലും അറുപതുകളിലും കരുതിയ എഴുത്തുകാർ പിന്നത്തെ ദശാബ്ദത്തിൽ തങ്ങളുടെ മനോഭാവം മാറ്റി എന്നു കാണാം. ഈ കാര്യ ത്തിൽ പ്രത്യേക പരാമർശം അർഹി ക്കുന്ന എഴുത്തുകാരനാണ് കമൽകു മാർ മജുംദാർ. കഥാംശം രണ്ട് പരി ഗണനയേ അർഹിക്കുന്നുള്ളൂ എന്നു പറയുകയും അതിൽ നല്ലപോലെ വിജയിക്കുകയും ചെയ്ത ആദ്യത്തെ എഴുത്തുകാരനാണ് ഒരുപക്ഷേ അദ്ദേ ഹം. പിന്നീട് പ്രമേയാധിഷ്ഠിത ചെറു കഥകൾ അദ്ദേഹം എഴുതി. ഇന്ത്യ യിലെ ശിശുമരണനിരക്ക് എന്ന പ്രശ്നം ആവിഷ്കരിച്ചു. ബഗാൻ കയാരി എന്ന മറ്റൊരു കഥ ഒരടിമയുടേതാണ്. കാട്ടിൽ വിറകു വെട്ടുമ്പോൾ അയാൾ പൊ ടുന്നനെ മരിക്കുന്നു. വിചിത്രമെന്നു പറയട്ടെ, അയാളുടെ സഹപ്രവർത്ത കർക്കോ, മേലാളർക്കോ അയാളുടെ പേര് അറിഞ്ഞുകൂടാ. അയാൾ അസ്തി ത്വരാഹിത്യത്തിലേക്ക് ചുരുങ്ങുന്നു. അങ്ങനെ അയാൾ പേര് ഇല്ലാത്ത വനാകുന്നു. അയാളുടെ മരണം രേഖ

പ്പെടുത്താതെ പോകുന്നു.

നമ്മൾ ഒരു പുതിയ സഹസ്രാബ്ദത്തിലേയ്ക്ക് നീങ്ങുകയാണ്. ചെറുപ്പക്കാരായ നിരവധി എഴുത്തുകാർ ഉണ്ട്, നവാഗതരും. ഏറെ കാലമായി വിനോദം നൽകുന്ന കച്ചവടക്കണ്ണുള്ള മാസികകളിൽ ആകർഷിക്കപ്പെട്ട മധ്യവർഗ്ഗക്കാരനായ ബംഗാളിക്ക് മടുത്തിരിക്കുന്നു. അവൻ പുതിയ എന്തെങ്കിലും ഒന്നിന് ദാഹിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ട് ലാഭക്കൊതി ഇല്ലാത്ത മാസികകൾ പുതിയത് എന്തെങ്കിലും പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തുമ്പോൾ അവർ അത് തീവ്രമായി അഭിലഷിക്കുന്നു. ഇന്ത്യയിലെ സ്ഥാപിത സാമൂഹിക വ്യവസ്ഥ 70-കളിലെ എഴുത്തുകാരനെ മോഹവിഭ്രാന്തിയിൽനിന്ന് മോചിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. രാഷ്ട്രീയസ്ഥിതി അവരെ ഞെട്ടിച്ചിരിക്കുന്നു. പകരം മറ്റൊന്നു കാണാനാവാത്തതിനാൽ ചെറുകഥകൾ അവരുടെ മോഹഭംഗത്തിന്റെ ആവിഷ്കാരങ്ങൾ ആവുന്നു. ദരിദ്രവർഗ്ഗത്തിന്റെ വൈവിദ്ധ്യങ്ങളിലേയ്ക്കും ഇന്ത്യയിൽ അവരെ ചൂഷണം ചെയ്യുന്നതിന്റെ വ്യാപ്തിയിലേയ്ക്കും അവർ ശ്രദ്ധ കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നു. സമൂഹത്തിലെ താണ വർഗ്ഗത്തിലേയ്ക്ക് ക്രമേണ നിപതിക്കുന്ന മദ്ധ്യവർഗ്ഗത്തിന്റെ നിസ്സഹായതയും അസ്ഥിരതയും ഇവിടെ പ്രതിഫലിക്കുന്നു.

ക്രമേണ നഗരകേന്ദ്രീകൃതമായ മധ്യവർഗ്ഗത്തിൽനിന്നും ബംഗാളി ചെറുകഥകളുടെ രംഗം, ഗ്രാമീണ പരിതസ്ഥിതികളുടെ കൂടുതൽ വിശാലമായ രംഗത്തെ വലയം ചെയ്യാൻ തുടങ്ങി. ഈ നാട്ടിൽ പുറഗ്രാമം എങ്ങനെ ആയാലും രബീന്ദ്രനാഥിന്റെയും ബിഭൂതിഭൂഷന്റെയും പ്രകൃതി സൗഭാഗ്യത്തിൽ ആഴത്തിൽ മുങ്ങിയ നാട്ടിൻ പുറഗ്രാമത്തിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമാണ്. ഈ നാടൻ ഗ്രാമം ഭരണകൂടത്തിന്റെ പല തരത്തിലുള്ള നയങ്ങളുടെ ഉല്പന്നമാണ്. തങ്ങളുടെ വോട്ടവകാശത്തെപ്പറ്റി ബോധമുള്ളവരുടെയും രാഷ്ട്രീയസംഘട്ടനങ്ങളുടെ ഇരകൾ ആയവരുടെയും സ്ഥലം. ദരിദ്ര ജനങ്ങളുടെ ജീവിതം വിശദമായി ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. പരുഷവും ദയാശൂന്യവും ഭീതിദവും ആയ യാഥാർത്ഥ്യം ഒരാൾക്ക് അല്പം ലാളിത്യം കണ്ടെത്താവുന്ന മുഖത്തിൽനിന്നും ശ്രദ്ധേയമായ വിധം വ്യതിരിക്തമാണ്. ആഖ്യാനം മിതവാക്കാണ്. എങ്കിലും ദരിദ്രരുടെ അവസ്ഥയെ വിമർശിക്കുന്ന മട്ടിൽ ഉള്ളതാണ്. ചൂഷിതവർഗ്ഗത്തോട് സഹതാപം പ്രകടിപ്പിക്കുക മാത്രമല്ല, സമൂഹത്തിലെ പീഡിതവർഗ്ഗത്തെ അത് തുറന്നു കാണിക്കുക കൂടി ചെയ്യുന്നു.

ഈ ദശാബ്ദത്തിൽ പ്രശസ്ത എഴുത്തുകാരനായ രവിശങ്കർബോൾ, ചെറുകഥയുടെ പശ്ചാത്തലമായി അലൗകികതയുടെ ചുറ്റുപാട് സൃഷ്ടിക്കുന്നു. അതേ അവസരം ഇത് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചെറുകഥകൾക്ക് ഒരു രൂപകം ആയി വർത്തിക്കുന്നു. ആദ്ദേഹത്തിന്റെ 'ക്യാമ്പ്' 'സുഹാസിനിയുടെ ഒരു

ആഖ്യാനം' എന്നീ കഥ കൾ കഴിഞ്ഞ അഞ്ചു വർഷത്തിനകം ഉണ്ടായ മികച്ച സംഭാവനകൾ ആണ്. തൂലികയുടെ ശക്തിയെ ഊന്നിപ്പറയു ന്ന ക്യാമ്പ് ജീവാനന്ദദാസിനെ ആധാരമാക്കി ഉള്ളതാണ്. കഥയിലൂടെ അദ്ദേഹം ഈ കാലത്തിന്റെ ക്രൂരതകളെ തുറന്നു കാട്ടുന്നു.

സുഹാസിനിയുടെ ഒരാഖ്യാന ത്തിൽ അദ്ദേഹം ഒരു ക്രൂര ചിത്രം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. സാമൂഹിക പരിതോവ സ്ഥയ്ക്ക് അകത്തുതന്നെ കുടികൊ ള്ളുന്ന ഭീകരതയെ തുറന്നുകാണി ക്കുന്ന തിരിച്ചടി ഇവിടെ ചിത്രീകരിക്ക പ്പെട്ടിരിക്കുന്നു.

ഈ കാലഘട്ടത്തിലെ ശക്ത മായ മറ്റൊരെഴുത്തുകാരൻ കമൽ കുമാർ ചക്രവർത്തി ആണ്. അദ്ദേഹ ത്തിന്റെ ആഖ്യാനശൈലിയും വ്യത്യസ്ത മാണ്. അദ്ദേഹം ഗ്രാമീണരേയും മധ്യ വർഗ്ഗത്തേയും അടുത്തുനിന്ന് ശ്രദ്ധിച്ചു നോക്കിയിട്ടുണ്ട്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ എഴു ത്ത് വിവരണാത്മകവും ആത്മനിഷ്ഠ വും ആണ്. ദരിദ്രരും പീഡിതരും ആയ ജനങ്ങൾക്ക് നേരെ ഉള്ള സഹതാപം അദ്ദേഹത്തിന്റെ രചനകളിൽ തൊട്ടറി യാം. അദ്ദേഹം നിരവധി സംഭവങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുകയും അവയെ മനശ്ശാ സ്ത്രപരമായി അപഗ്രഥിക്കുകയും ചെയ്യു ന്നു. ശബ്ദകോലാഹലം, ഒരു വൃക്ഷമാ താവിന്റെയും ശിഖരങ്ങളുടെയും കഥ ഉദാഹരണമാണ്.

ശബ്ദകോലാഹലം എന്ന കഥ യിൽ ഒരു ഗ്രാമച്ചന്തയിൽ ഭിന്നജന ങ്ങൾ എങ്ങനെ കൂടിക്കലരുന്നു എന്ന് നമ്മൾ കാണുന്നു. അവരുടെ സംഭാഷ ണങ്ങൾ – അതിലൂടെ സമാന്തരമായി എങ്ങനെ മറ്റൊരു വ്യാപാരം ഉണ്ടാ കുന്നുവെന്നും കാണുന്നു.

ജീവിതം ഋജുരേഖ അല്ല. കാര്യ കാരണക്രമത്തിലല്ല അതുണ്ടാവുന്നത്. തന്മൂലം ഭിന്നജനങ്ങളുടെ ജീവിതം വളരെ സങ്കീർണ്ണമാണ്. അതിപുരാതന കാലം മുതൽ ഈ രീതി തുടരുന്നു. ഒരു വശത്ത് മനുഷ്യൻ പ്രതികൂല സാഹചര്യങ്ങളോടു നിരന്തരം പൊരു തുന്നു. മറുവശത്ത് കൂട്ടായി താമസി ക്കാൻ തുടങ്ങിയനാൾ മുതൽ പരസ്പരം പൊരുതുന്നു. ശാരീരികമായ കരുത്തു കൊണ്ടുമാത്രമല്ല, സ്വന്തം ബുദ്ധിശക്തി കൊണ്ടും കൂടിയാണ് മനുഷ്യന് തന്റെ സഹജാതരുടെ മേൽ അധീശത്വം നേടാ നായത് 'വൃക്ഷമാതാവിന്റെയും ശിഖര ങ്ങളുടെയും കഥ' എന്ന കഥയുടെ പ്രമേയം ഇതാകുന്നു.

സൈകത് ദീക്ഷിത് എന്ന മറ്റൊ രെഴുത്തുകാരൻ ഗ്രാമീണ ജീവിതത്തിൽ ശ്രദ്ധ കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നു. ദരിദ്രന്റെ ദൈനംദിന ജീവിതത്തെപ്പറ്റി അദ്ദേഹം എഴുതുന്നു. എന്നാൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആഖ്യാനശൈലി ഭിന്നമാണ്. പ്രകട മായ വിധം അദ്ദേഹം രക്ഷ നൽകുന്നി ല്ല. വിമർശിക്കുന്നും ഇല്ല. എന്നാൽ എല്ലാവിധ പ്രയാസങ്ങളുടെ നടുവിലും

ജീവിക്കാനുള്ള ജനങ്ങളുടെ തീവ്രമായ ആഗ്രഹത്തെ ചിത്രീകരിക്കുന്നു. അവരുടെ ജീവരക്തത്തിന്റെ സ്പന്ദം ഈ കഥയിൽ അനുഭവിക്കാം.

സൈകത് ദീക്ഷിത്തിന്റെ 'കൊളുത്ത്' എന്ന കഥ ഈ രീതിയിൽ ഉള്ളതാണ്. പ്രക്ഷോഭണനേതാവായ മഗരാനും കുടുംബവും ഭക്ഷണത്തിനുവേണ്ടി കഠിനമായി യത്നിക്കുന്നു. വൃക്ഷത്തിന്റെ തൊലിയിൽനിന്ന് അയാൾ പരുത്തി എടുക്കുന്നു. അത് മൊത്തക്കച്ചവടക്കാരന് വിൽക്കുന്നു. ദൂരെ ഒരു ഗ്രാമത്തിലെ പണക്കാരനായ ഒരിടത്തരം കുടുംബം അയാൾക്ക് വൃക്ഷം നൽകുന്നു. ആ കുടുംബനാഥൻ ഹൃദയശൂന്യനോ മർദ്ദകനോ അല്ല. കുറഞ്ഞ വിലയ്ക്കാണ് അയാൾ വൃക്ഷം നൽകുന്നത്. മഗരാന് പണം നൽകാൻ ആവാത്ത അവസ്ഥയിൽ വൃക്ഷം കടമായി കൊടുക്കാൻ പോലും അയാൾ തയ്യാറാണ്. പട്ടിണി കിടക്കുന്ന കുഞ്ഞിനുവേണ്ടി, ആ ദരിദ്ര ദമ്പതികൾക്ക് അയാൾ അല്പം കഞ്ഞി നൽകുക കൂടി ചെയ്യുന്നു- 'അവർ ആഹാരം കഴിച്ച് രക്ഷപ്പെടട്ടെ'.

അല്പം കഞ്ഞിയും ഇലക്കറിയും കൊണ്ട് അയാൾക്കും ഭാര്യക്കും വിശപ്പ് ശമിപ്പിക്കുവാനായി. അയാളുടെ കൊച്ചു കുട്ടികൾ ഒരു നാടോടിപ്പാട്ട് പാടുന്നു. അടുത്ത രണ്ടു ദിവസത്തേയ്ക്ക് ഭക്ഷണം നൽകാൻ സാധിക്കുന്നതിൽ അയാൾ സംതൃപ്തനാണ്. ചെറുകഥ ഒരു സൂചന അവശേഷിപ്പിക്കുന്നു. നമ്മുടെ ജനതയുടെ ഏതാണ്ട് എഴുപതു ശതമാനം വരുന്ന ഭൂരിപക്ഷത്തെ നാം എങ്ങനെ പരിപാലിച്ചു എന്ന് അത് ഉദാത്തമായി സൂചിപ്പിക്കുന്നു. സൈകത് ദീക്ഷിത്തിന്റെ ഉദാത്ത ശൈലി മറ്റു ചില എഴുത്തുകാരുടെ വിപ്ലവകരവും ജ്വലിക്കുന്നതുമായ കൃതികളെ പുറന്തള്ളുന്നു.

'കല്ലോൽ' യുഗത്തിലെ എഴുത്തുകാർ സൃഷ്ടിച്ചതും 30 കളിലേയും 40 കളിലേയും എഴുത്തുകാർ പരിപോഷിപ്പിച്ചതും ആയ ബംഗാളി ചെറുകഥ 50 കളിൽ ഗണ്യമായ മാറ്റങ്ങൾക്കു വിധേയമായി. വീണ്ടും 70 കളിൽ ചെറുകഥകൾ നിരവധി പ്രമേയങ്ങൾ ഉൾക്കൊണ്ടു. ഇത് സ്വാഭാവികമാണ്. കാരണം സാമൂഹിക സാമ്പത്തിക രംഗത്തും രാഷ്ട്രീയരംഗത്തും കഴിഞ്ഞ ദശാബ്ദത്തിൽ ഗണ്യമായ മാറ്റങ്ങൾ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. ഇപ്പോൾ ചെറുകഥ കൂടുതൽ വിസ്തൃതമായ പ്രമേയങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്നു. ഇപ്പോൾ മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന സാഹചര്യങ്ങൾക്ക് അനുസൃതമായി ഇന്റർനെറ്റ് ഇ-മെയിൽ, കമ്പ്യൂട്ടർ, സെൽഫോൺ തുടങ്ങിയ വാക്കുകൾ നമുക്ക് ചെറുകഥയിൽ ഉണ്ട്. ഈ പദങ്ങൾ, നഗരവാസികളായ ഉന്നത മധ്യവർഗ്ഗക്കാരെ ചൂഴ്ന്നാണ് ഉള്ളതെന്നു സംശയമില്ല. എങ്കിലും ഇപ്പോഴും നമ്മെ അഗാധമായി സ്പർശിക്കുന്ന കഥകൾ തങ്ങ

ളുടെ സ്വാർത്ഥാഭിലാഷങ്ങൾ നിറവേറ്റു ന്നതിന് ഒരു സാമൂഹിക വ്യവസ്ഥിതി സൃഷ്ടിച്ച ശക്തരായ ചുരുക്കം ആളു കളെ ചൂഴ്ന്നുള്ളതാണ്.

ജ്യോതിപ്രകാശ് ചതോപാദ്ധ്യായ യുടെ 'ബധനിയാർദർചോർ' എന്ന കഥയിൽ അല്ലെങ്കിൽ 'ദീപാവലി നിശ യിലെ ധന'ത്തിൽ ജാതികൾ തമ്മി ലുള്ള സംഘട്ടനം ആവിഷ്കൃതമാ വുന്നു. ജാതിസംഘട്ടനം തുറന്നുകാട്ടു ക മാത്രമല്ല, രാഷ്ട്രീയ നേതാക്കളുടെ പിടിപ്പിക്കലും പരസ്പരം വിശ്വാസമർപ്പി ക്കുന്നതിൽ അവരുടെ പരാജയവും തുറുന്നുകാട്ടുന്നു. മറ്റൊരു കഥയുടെ ശീർഷകം- 'രാഷ്ട്രീയ കൊലപാതകം'- പ്രച്ഛന്നഹാസം ആണ്. കാരണം കഥ യിൽ എങ്ങും കൊലപാതകത്തെപ്പറ്റി പരാമർശം ഇല്ല. എന്നാൽ ആ മട്ടി ലുള്ള ശീർഷകത്തിലൂടെ വ്യവസ്ഥി തിയെ അപ്പാടെ ഗ്രന്ഥകാരൻ പരിഹ സിക്കുന്നു.

ബംഗാളി സാഹിത്യത്തിൽ ചില എഴുത്തുകാർ വ്യവസ്ഥാപിത പ്രവണ തകൾക്കു വിരുദ്ധമായി പുതിയ രൂപ മാതൃകകൾ പരീക്ഷിച്ചു. അവരെ പ്രമാണധ്വംസകർ എന്നു മുദ്രകുത്തി. എന്നാൽ ദേബശ്രീസർഗ്ഗിയുടെ കഥ കൾ അദ്ദേത്തിന്റെ തനതായ രൂപ ത്തെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നു. അദ്ദേഹം തത്ത്വശാസ്ത്രപരമായ ചില പ്രശ്നങ്ങൾ ഉയർത്തുന്നതിന് ചെറുകഥകൾ ഉപ യോഗിക്കുന്നു. ആത്മഹത്യ, നീല ചാപ്പാത്തി തുടങ്ങിയ കഥകൾ ഈ മാതൃകയിൽ പെട്ടവയാണ്.

ആത്മഹത്യയിൽ വായ മൂടി ക്കെട്ടി ഒരാളെ കൊല്ലുന്നതിനായി പുഴ യുടെ കരയിലേയ്ക്ക് കൊണ്ടുവരുന്നു. അയാളുടെ പേര് ശ്യാം എന്നാണ്. കൊലപാതകത്തിന്റെ ഉദ്ദേശ്യത്തെപ്പറ്റി കഥയിൽ എങ്ങും ഒരു സൂചനയും നമുക്ക് കിട്ടുന്നില്ല. കൊലപാതകത്തിന് ഏറെ സമയം എടുക്കുന്നു. കാരണം കൊലപാതകികളിൽ ഒരാളായ 'താരിണി' വരാൻ വൈകുന്നു. കഥ യിൽ ഉടനീളം താരിണിക്കുവേണ്ടിയു ള്ള കാത്തിരിപ്പ് ഉണ്ട്. രാത്രി നീണ്ടു പോകുന്നു. മഴ തോരാതെ പെയ്യാൻ തുടങ്ങുന്നു. കൈകാലുകൾ ബന്ധിക്ക പ്പെട്ട ശ്യാം തന്റെ ഭാര്യയേയും മക്ക ളേയും ഓർക്കുന്നു. ആഖ്യാനം സുവ്യ ക്തമാണ്. അഗാധചിന്തകളോ തത്ത്വ ശാസ്ത്രമോ ഒന്നും ആവിഷ്ക്കരിക്കു ന്നില്ല. രാത്രി അവസാനിക്കാറായപ്പോൾ താരിണി ആഗതനാകുന്നു. അയാൾ വന്ന ഉടനെ ശ്യാമിനെ വധിച്ച ശേഷം കുഴിച്ചിടുന്നതിനായി ഒരു ശവക്കുഴി തോണ്ടുന്നു. കഥയുടെ അന്ത്യത്തിൽ ഒരു കോടാലി കൊണ്ട് ശ്യാമിനെ കൊല്ലാൻ പോകുമ്പോൾ അടച്ചു കെട്ടിയ വായിലൂടെ അയാൾ അലറു ന്നു- നരേൻ നിർത്തൂ, നിർത്തൂ. എന്തി നാണ് നിങ്ങളെന്നെ കൊല്ലുന്നത്? കഥ ഇവിടെ അവസാനിക്കുന്നു. ദർശനം ഈ വാക്കുകളിലൂടെ തന്നെ ഉദാത്ത

മായി ആവിഷ്ക്കരിച്ചിരിക്കുന്നു. ദൂഷിത വലയത്തിൽ കുടുങ്ങിയ മനുഷ്യാവ സ്ഥയെ അത് കൃത്യമായി വ്യക്ത മാക്കുന്നു. ഇന്ന് കൊല്ലുന്നവൻ മറ്റൊരു ദിവസം അതേ വ്യവസ്ഥയുടെ ഇരയാ യിത്തീരുന്നു. ഈ ചെറുകഥയെ വായ നക്കാരൻ ഇങ്ങനെ വ്യാഖ്യാനിച്ചാൽ അത് തെറ്റാണോ?

സമകാലീനരായ ഒന്നുരണ്ട് എഴുത്തുകാർ വിഷയവൈവിധ്യത്താൽ വേറിട്ടു നിൽക്കുന്നു- പ്രദീപ് സാമന്ത, സുന്ദർമുഖോപാധ്യായ, അനിന്ദ്യ സ ന്യാൽ, കൃഷ്ണേന്ദുകമാരി തുടങ്ങിയവർ. പ്രദീപ് സാമന്തയുടെയും സുന്ദർ മുഖോ പാധ്യായയുടെയും അനിന്ദ്യ സന്യാലി ന്റെയും കഥകൾ അവരുടെ വൈയ ക്തികാനുഭവങ്ങൾ പ്രതിഫലിപ്പിക്കു ന്നു. അവരുടെ കഥകളിൽ തകർച്ച യുടെയും മോഹഭംഗത്തിന്റെയും സൂച നകൾ വളരെ വ്യക്തമാണ്. ഈ കഥാ കൃത്തുകൾ യഥാതഥത്വത്തെയും കഥാ ധിഷ്ഠിതമായ ആഖ്യാനരൂപത്തേയും പൂർണ്ണമായി അവഗണിച്ചിട്ടില്ല. എന്നാൽ അവർ കഥാംശത്തെ മാത്രമല്ല, ആധാര മാക്കുന്നത്.

ഇക്കാലത്ത് എഴുത്തുകാർ നഗ രാധിഷ്ഠിത മധ്യവർഗ്ഗത്തിന്റെ രംഗം ചിത്രീകരിക്കുന്നു. സങ്കീർണ്ണമായ സാമൂ ഹിക രാഷ്ട്രീയ രംഗങ്ങളിൽ നിന്ന് അവർ അകന്നുനിൽക്കുന്നു. ജനങ്ങ ളുടെ ലോകത്തെ സഹതാപത്തോടെ കാണുന്നു. ഏകാകിയായ വൃദ്ധനും അനുരാഗത്തിൽ മുഴുകിയ ദമ്പതിമാരും മാനുഷികമൂല്യങ്ങളുടെ നഷ്ടവും അവ രുടെ കഥകളിൽ ആവിഷ്കൃതങ്ങളാ വുന്നു. അതുകൊണ്ട് എഴുത്തുകാർക്ക് കൂടുതൽ വിപുലമായ പ്രമേയമണ്ഡലം ഉൾക്കൊള്ളാം. കുനൽകിഷോർ ഘോ ഷ് എന്ന എഴുത്തുകാരൻ, നഗരജീവി തത്തിന്റെ സങ്കീർണ്ണലോകത്തിലേയ്ക്ക് പ്രവേശിക്കുവാനും, മനുഷ്യമനസ്സിലേയ് ക്ക് കൂടുതൽ ആഴത്തിൽ ചൂഴ്ന്നിറങ്ങാ നും ശ്രമിക്കുന്നു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആഖ്യാന വൈഭവം വേറിട്ടുനിൽക്കു ന്നു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ കഥാപാത്രങ്ങൾ, ആണും പെണ്ണും നഗരാധിഷ്ഠിത മധ്യ വർഗ്ഗത്തെ പരിക്രമണം ചെയ്യുന്നു.

നൂറ്റാണ്ടിന്റെ അവസാനം, നമ്മു ടെ സ്വാതന്ത്ര്യത്തെ വീണ്ടും സ്പർശി ക്കുന്ന ഒരു വ്യക്തി, സംശയമൊന്നു മില്ല അമിതാഭഗുപ്ത ആണ്. വിമാനം എന്ന കഥയിൽ അദ്ദേഹം എഴുതുന്നു. മുത്തശ്ശി, ഇന്ത്യയുടെ ഇപ്പോഴത്തെ ഭൂപടം, അമ്പതുകൊല്ലം മുമ്പ് മുത്തശ്ശി ക്ക് എങ്ങനെ കിട്ടി? ഒരല്പം പരിഭ്രാന്ത യായി മുത്തശ്ശി വേഗം ചിത്രം നോക്കു ന്നു. അവർ പറയുന്നു. ഞങ്ങൾക്ക് നാടൻ ജനുസ്സിൽ പെട്ട ഒരു വളർത്തു നായ ഉണ്ടായിരുന്നു. അമിതാഭ് എന്ന പേരിൽ. അതിന് ഞങ്ങൾ, ഞങ്ങളുടെ കുടുംബപ്പേരു പോലും നൽകി. ഇതാ ണ് അതിന്റെ ചിത്രം. ഇത്ര ക്രൂരവും ആക്ഷേപമുഖരിതവും ആയ ഒരു ചിത്രം ഒരു പക്ഷേ ബംഗാളി സാഹിത്യ

ത്തിൽ മുമ്പ് ഒരിക്കലും ചിത്രീകരിക്കപ്പെട്ടിട്ടില്ല. ഈ കഥയിൽ അമിതാഭ്ഗുപ്ത അമ്പതുവർഷത്തെ ഭാരതനിർമ്മിതി തകർത്തുതരിപ്പണമാക്കുന്നു.

പുതിയ സഹസ്രാബ്ദത്തിന്റെ അരുണോദയത്തിൽ ചെറുകഥാകൃത്തുകൾ തങ്ങളെത്തന്നെ പുനഃസൃഷ്ടിക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയാണ്. തങ്ങളുടെ കാലഘട്ടത്തേയും സമൂഹത്തേയും മനസ്സിലാക്കുവാനും ഭൂതകാലവും വർത്തമാനകാലവും തമ്മിൽ ഒരു സമതുലനം സൃഷ്ടിക്കുവാനും ശ്രമിക്കുകയാണ്. അതനുസരിച്ച് ഭാവി രൂപപ്പെടുത്തുവാനും. അതിനാൽ അവരുടെ രചനകളിൽ അവരുടെ ചിന്ത പ്രതിഫലിക്കുന്നു. കഴിഞ്ഞ നൂറ്റാണ്ടിന്റെ അവസാനം പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടവരും, പരക്കെ അറിയപ്പെട്ടിട്ടില്ലാത്തവരും, ആയ ചെറുകഥാകാരന്മാരിൽ നാം ശ്രദ്ധ കേന്ദ്രീകരിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു.. നാം അവഗണിക്കുകയും, വകഞ്ഞുമാറ്റി നിർത്തുകയും വേണ്ടത്ര ശ്രദ്ധിക്കാതിരിക്കുകയും ചെയ്തിട്ടുള്ളവരിലേയ്ക്ക് ശ്രദ്ധ കേന്ദ്രീകരിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. ഈ കഥകളിലേയ്ക്ക് തിരിയേണ്ട സമയം ആയിരിക്കുന്നു. അവയെക്കുറിച്ച് ചർച്ച ചെയ്യേണ്ട സമയം ആയിരിക്കുന്നു. അവയെ വിലയിരുത്തി മൂല്യനിർണ്ണയം നടത്തണം. അവയെക്കുറിച്ച് സ്വതന്ത്രമായ ചർച്ച നടക്കണം.

[ഇംഗ്ലീഷ് പരിഭാഷ ശുഭലക്ഷ്മി ശങ്കർ]

●

വസ്ത്രങ്ങൾക്ക്...

ഫേഷൻ ഫേബ്രിക്സ്

ബംഗാളികവിത 1996-2001

അമിതാഭ ഗുപ്ത

വിവ: വി.സതി

നദി, സൗഹൃദഭാവത്തോടെ,
ആർച്ച്ബിഷപ്പിന്റെ വിശുദ്ധഭാജനം
ഘനജലംകൊണ്ട് നിറയ്ക്കുന്നു
പള്ളിയുടെ പടിഞ്ഞാറേ മൂലയിൽ
ഒരു ചെറിയ മുറിയുണ്ട്.
ചാർണോക്ക് കാളീമാതാവിന് വിലാപപത്രം കൊണ്ടുവരുന്നു.
ഏത് നിഗ്രോവിന്റെ മനസ്സിലും
റൈഫിളും ബൈബിളും ഒരുപോലെ മുദ്രപതിപ്പിക്കുന്നു
കുറച്ചുകാലത്തിനുശേഷം
മനുഷ്യർ ഉണങ്ങിയ വൈക്കോൽപോലെയായിത്തീരുന്നു.
ആനന്ദമഠത്തിന്റെ കയ്യെഴുത്തുപ്രതി പുഴയിലൊഴുക്കുനനു
പത്തൊൻപതാംനൂറ്റാണ്ടിനൊപ്പം
മാലകളുടെ മാന്ത്രികശക്തിയറിഞ്ഞ്
സന്താൾസ്ത്രീകൾ അമ്പെയ്യുന്നു;
അവരുടെ മുടിയിൽ ചെമ്പരുത്തിപ്പൂക്കൾ
ഹുണ്ഡികവ്യാപാരികളുടെ ചുണ്ടുകൾ വിജൃംഭിച്ച്
പണമെന്ന കറുപ്പിന്റെ രുചി തേടി
കൽക്കത്താ നഗരത്തെ നക്കിത്തുടയ്ക്കുന്നു
മംഗൾപാണ്ഡേയുടെയും താന്തിയോതോപ്പിയുടെയും കലയാസ്വദിക്കാൻ
ഒരായിരം വർഷം കഴിയണം;
അല്ലെങ്കിൽ, ഇന്നുമാവാം
ആധുനികനായ പരിഷ്കൃതനുവേണ്ടി
നെയ്ത്തുയന്ത്രം സൂപ്പർഫൈൻതുണികൾ നെയ്യുമ്പോഴും

-മൻതിരകൾ- (അസമാപ്ലോ ഭാതേർദികേ ഡിസംബർ 2000)

ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിന് ബംഗാളി കവിതയുടെ സംഭാവന എന്തെന്നറിയണമെങ്കിൽ, ബംഗാളി കവികളുടെ വിമർശനപരവും സൈദ്ധാന്തികവുമായ ആശയങ്ങൾ എന്താണെന്ന് ചികഞ്ഞു നോക്കേണ്ടതുണ്ട്. അതിനുശേഷം നമുക്ക് ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ അവസാനത്തെയും അതിനുശേഷവുമുള്ള ബംഗാളി കവിത എവിടെ നിൽക്കുന്നു എന്ന് മനസ്സിലാക്കാം. ഒരു പ്രതിരോധമെന്ന നിലയിൽ നമുക്ക് ഭാരതത്തിലെ കവികളുടെ കവിയായ വാല്മീകിയെ പരാമർശിക്കാം. ഇന്ത്യയിലെ മറ്റു ഭാഗങ്ങളിലെന്നപോലെ ബംഗാളിലും വാല്മീകിയുടെ രൂപാന്തരകഥ കാവ്യപ്രതിഭയുടെ ഉൽഭവത്തിന്റെയും വളർച്ചയുടെയും പരമമായ ദൃഷ്ടാന്തമായാണ് ഏറെക്കാലമായി കരുതപ്പെട്ടിരുന്നത്. വേടൻ ഇണപ്പക്ഷികളിലൊന്നിനെ കണ്ട് വാല്മീകി - പണ്ട് ഒരു കൊള്ളക്കാരനായിരുന്ന വാത്മീകി-പെട്ടെന്ന് പ്രചോദിതനാവുകയും കവിത രചിക്കുകയും ചെയ്തു എന്ന കഥ. ഇണപ്പക്ഷികൾ വേർപിരിഞ്ഞു. വിരഹിണിയായ ഇണപ്പക്ഷിയോടുള്ള കാരുണ്യവും അനുതാപവും, വേടനോടുള്ള ക്രോധവും കൊണ്ട് കവിഹൃദയം കവിഞ്ഞൊഴുകി. മനുഷ്യൻ- വാല്മീകിയിലൂടെ ആദ്യമായി ആശയങ്ങളും സംഗീതവും എങ്ങനെ കൂട്ടിച്ചേർക്കാമെന്ന് പഠിച്ചു. മനുഷ്യൻ കവിയായി. അന്യർക്കുവേണ്ടി കണ്ണുനീർ ചൊരിയുന്നേടത്തുനിന്നാണ് കവിതയുടെ ആരംഭം. ഇന്നത്തെ എഴുത്തുകാരനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഇന്ത്യയിലെ ആര്യന്മാരും അവർക്ക് മുൻപ് ഇവിടെയുണ്ടായിരുന്നവരും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷത്തിനോട് പ്രതീകാത്മകമായ സാദൃശ്യം പുലർത്തുന്ന ഈ കഥയ്ക്ക് മറ്റൊരു വ്യാഖ്യാനവും സാദ്ധ്യമാണ്.

രാമായണത്തിന്റെ കേന്ദ്രപ്രമേയം നിഷാദനോടുള്ള വാല്മീകിയുടെ ക്രോധം തന്നെയാണ്. സഞ്ചാരശീലരായ ആര്യന്മാരെ കഴിയുന്ന തരത്തിലൊക്കെ എതിർത്തിരുന്നവരിൽ ഭാരതത്തിലെ ആദിവാസി വർഗ്ഗക്കാരിൽ പ്രമുഖരായിരുന്നല്ലോ നിഷാദർ. പ്രകൃതിയെ പൂജിക്കാൻ ആര്യന്മാർക്ക് തങ്ങളുടേതായ യജ്ഞാനുഷ്ഠാനങ്ങളും ഉണ്ടായിരുന്നു- 'ക്രൗഞ്ചമിഥുനം' എന്നതിനർത്ഥം ഇണപ്പക്ഷികൾ എന്നല്ല. ഒരു പ്രത്യേകതരം ആരാധനാക്രമമോ അനുഷ്ഠാന വിശേഷമോ ആയിരുന്നു.

ഈ നിലപാട് ചരിത്രപരമോ സാമൂഹ്യശാസ്ത്രപരമോ ആയ പഠനങ്ങളിൽ മാത്രം മതി എന്നു തോന്നാം, പഴയ ബംഗാളികവികളും ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ അവസാനത്തിലെ ബംഗാളി കവികളും ഈ നിലപാടിൽ നിന്നാണ് കവിതയെ അതിന്റെ പൂർവ്വനിശ്ചിത മാനങ്ങളെ ചോദ്യം ചെയ്തുകൊണ്ടുള്ള പുതിയ കാഴ്ചപ്പാടിൽ

നോക്കിക്കാണുന്നത്. കഴിഞ്ഞ അഞ്ചു വർഷങ്ങളായി ബംഗാളികവികൾ എണ്ണത്തിൽ ഏറെയൊന്നും ഇല്ലെങ്കിലും - സ്ഥാപനപരമോ അക്കാദമികമോ ആയ നിയ ന്ത്രണങ്ങളെയൊന്നും തിരെ വക വച്ചിട്ടില്ല. അതുകൊണ്ടുതന്നെ സാമൂ ഹ്യശാസ്ത്രത്തിലും ചരിത്രത്തിലുമുള്ള അവരുടെ താല്പര്യമാണ് അവരുടെ കവിതയെ സമ്പന്നമാക്കുന്നത്. കരുണയും അനുതാപവുമാണ് കവിതയുടെ ഉറവിടമെന്നത് മറ്റെല്ലാ യുക്തിസഹമായ കാഴ്ചപ്പാടുകളിൽനിന്നും ചോദ്യം ചെയ്യപ്പെടുകയാണ്. കരുണ മറ്റു സമാന പദങ്ങളും പ്രാന്തവൽക്കരിക്കപ്പെടുന്ന . സമകാലിക ബംഗാളി കവിതയിലും ഈ ആശയത്തിന് പ്രാധാന്യം ഉണ്ട്. മോഡേണിസം പോസ്റ്റ് മോഡേണിസം- നിയോ മോഡേണിസം എന്നിങ്ങനെ പൊതുവെ തിരിച്ചറിയപ്പെടുന്ന കൊളോണിയൽ-പോസ്റ്റ് കൊളോണിയൽ-നിയോകൊളോണിയൽ സാംസ്കാരിക സാമ്രാജ്യത്തിനെതിരെയുള്ള സമരങ്ങൾക്കു ശേഷം ബംഗാളി കവികളുടെ ശബ്ദത്തിന് സംവാദപരമായ ഒരു അതുല്യത കൈവന്നിട്ടുണ്ട്. ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിലെ യൂറോകേന്ദ്രീയതയുമായുള്ള സമരം ഇന്റർടെക്ച്വൽ ബന്ധങ്ങളോടുള്ള ആഗ്രഹങ്ങളൊന്നുമില്ലാതെ, ചുരുങ്ങിയത് 25 വർഷം (1970-1995) തുടർന്നു. ഇന്ന് ബംഗാളികവിതയ്ക്ക് ഭാരതീയരും വിദേശീയരും ആയ വായനക്കാർക്ക് കാഴ്ചവയ്ക്കാൻ വ്യക്തമായും സ്പഷ്ടമായും ചിലതുണ്ട്.

പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിലെ ബുദ്ധിമാന്ദ്യം സംഭവിച്ച ബംഗാളി നവോത്ഥാനത്തിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി, ഒരു പുതിയ ജീവനും പുതിയ ഭാവവും പുതിയൊരവബോധത്തിന്റെ പൂവിടലും 1996നു ശേഷമുള്ള ബംഗാളി കവിതയിൽ കാണാം. സവിശേഷവും സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരമായി പരുക്കനുമായ ഒരു ഗുണം അതിനു കൈവന്നിട്ടുണ്ട്. സാംസ്കാരികമായ ഈ പുതിയ ഉണർച്ച 'ഉത്താരാധുനിക അവബോധം' എന്ന് വിളിയ്ക്കപ്പെടുന്നു. പ്രതീക്ഷയുണർത്തുന്ന ഈ പുതിയ ചക്രവാളത്തെക്കുറിച്ച് നൂറുകണക്കിന് ലേഖനങ്ങളും സമാഹാരങ്ങളും ഇറങ്ങിയിട്ടുണ്ട്. ഈ ലേഖകന്റെ തന്നെ ഇംഗ്ലീഷിലും ബംഗാളിയിലുമുള്ള ലേഖനങ്ങളും പുസ്തകങ്ങളും, ഡോ. ദിലീപ് ബന്ദോപാധ്യായയുടെ ഉത്തരാധുനിക് കബിതാർ ഭൂമിക (1994, ബീജ് പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കൽക്കത്ത) ഉദയ് നാരായൺ സിങ്ങിന്റെ ബംഗ്ലാ കബിതാർ പ്രകൃതായൻ(1994, ഗ്രന്ഥാലയ് പബ്ലിക്കേഷൻസ്, ഡോ.തനുശ്രീ ഭട്ടാചാര്യയുടെ ദി ഉത്തരാധുനിക് (1996, വർതിങ്ങ്ടൺ പബ്ലിക്കേഷൻസ്) ഇവയൊക്കെ കഴിഞ്ഞ അഞ്ചു വർഷമായി ബംഗാളി കവികളെ സഹായിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഉത്തരാധുനികതയെക്കുറി

ച്ചുള്ള പഠനത്തിനാണ് ഡോ. നിതായിജാന കൽക്കത്ത യൂണിവേഴ്സിറ്റിയിൽനിന്ന് പി.എച്ച്.ഡി. ബിരുദം നേടിയത് എന്നതും പ്രത്യേകം പ്രസ്താവിക്കേണ്ടതാണ്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഗവേഷണപ്രബന്ധം-ബാംഗ്ളാ കവിതാ പരിചയ്-പോസ്റ്റ് മോഡേൺ ഓർ ഉത്തരാധുനിക് (ഫെബ്രുവരി 2001. ബനിശിൽപ്പ, കൽക്കത്ത) പ്രസിദ്ധീകൃതമായിട്ടുണ്ട്. യാദവ്പുർ യൂണിവേഴ്സിറ്റിയിലെ ചെറുപ്പക്കാരായ പണ്ഡിതർ, ഉദാഹരണത്തിന് ബംഗാളി വിഭാഗത്തിലെ ശ്വേതാചക്രവർത്തി, ഡോ.ഉദയകുമാർ ചക്രവർത്തി, മഹുവാനിയോഗി, ഡോ. ശുഭാചക്രവർത്തി ദാസ് ഗുപ്ത തുടങ്ങിയവർ ഉത്തരാധുനികതയുടെ ബഹുമുഖമായ സവിശേഷതകളെപ്പറ്റി ആഴത്തിലുള്ള പഠനങ്ങൾ നടത്തുന്നതിൽ വ്യാപൃതരാണ്. ബംഗാളിനു പുറത്ത്, ഗുജറാത്ത് നിവാസിയായ അജ്ജൻസിങ്ങ് ഉത്തരാധുനികതയെക്കുറിച്ചുള്ള അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഉജ്ജ്വല പഠനങ്ങളുടെ പേരിൽ പ്രസിദ്ധനാണ്. അദ്ദേഹം സ്ഥിരമായി ഉത്തരാധുനികതയെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനങ്ങൾ പ്രസിദ്ധീകരിക്കുന്നുണ്ട്. ദില്ലി യൂണിവേഴ്സിറ്റി 1997 ജൂലൈയിൽ നടത്തിയ ഒരു സെമിനാറിൽ ഉത്തരാധുനികതയെപ്പറ്റി സമഗ്രമായ ഒരു പഠനം ഡോ. നന്ദിതാ ബസു അവതരിപ്പിച്ചു. ബാംഗ്ളൂരിൽ 2000 മേയ് മാസത്തിൽ നടന്ന ഒരു സെമിനാറിൽ ഹൈദരാബാദ് യൂണിവേഴ്സിറ്റി ഭാഷാ ശാസ്ത്രവിഭാഗത്തിൽ ഗവേഷണവിദ്യാർത്ഥിയായ കൃഷ്ണായൻ ഭട്ടാചാര്യ സുദീർഘവും ഉജ്ജ്വലവുമായ ഒരു പ്രബന്ധം ഉത്തരാധുനികതയെക്കുറിച്ച് അവതരിപ്പിച്ചു.

ഉത്തരാധുനികതയോട് പ്രതികരിച്ചിട്ടുള്ള പണ്ഡിതന്മാരിൽ മുമ്പിൽ നിൽക്കുന്നത് കൽക്കത്ത യൂണിവേഴ്സിറ്റിയിൽ ഇംഗ്ലീഷിന്റെ ശ്രീ 'ഗുരുദാസ് ബാനർജി' പ്രൊഫസറായ ദീപേന്ദുചക്രവർത്തിയാണ്. കൽക്കത്ത യൂണിവേഴ്സിറ്റി ഉത്തരാധുനികതയെക്കുറിച്ച് 1992 മേയ് മാസത്തിൽ നടത്തിയ ഒരു സെമിനാറിൽത്തന്നെ അദ്ദേഹം അതിനെ കലവറയില്ലാതെ പ്രശംസിക്കുകയുണ്ടായി. വർഷങ്ങൾക്കുമുമ്പ് അന്നത്തെ സാഹിത്യ അക്കാദമി സെക്രട്ടറിയായിരുന്ന പ്രൊഫ. ഇന്ദ്രനാഥ് ചൗധരി ദി സ്റ്റേറ്റ്സ്മാനിൽ (14സെപ്തംബർ 1989) എഴുതി: 'ഉത്തരാധുനികത ഇന്ത്യൻ കവിതയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത് മാധ്യമങ്ങളാൽ പ്രാവർത്തികമാക്കപ്പെടുകയും വിപണിയാൽ നയിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്ന യാഥാർത്ഥ്യത്തിന് ഒരു റിയാക്ഷൻ എന്ന നിലയിലാണ്, പോസ്റ്റ് മോഡേണിസത്തോട് ഒരു റിയാക്ഷൻ. പോസ്റ്റ് മോഡേണിസ്റ്റുകളും നിയോ മോഡേണിസ്റ്റുകളും അവരുടെ ശിഷ്യരും വാദിക്കുന്നത് ഒരു മാനം (dimension) അളക്കാൻ കഴിയുമെങ്കിൽ ഈ പ്രപഞ്ചം തന്നെ അളക്കാൻ കഴിയുമെ

ന്നാണ്. അതു കൊണ്ട് വിശാലമായ ജനാധിപത്യത്തിൽ വിശ്വസിക്കുന്ന ആത്മാക്കൾക്ക് ബംഗാളികവിതയെ മനസ്സിലാക്കണമെങ്കിൽ സർഗ്ഗാത്മക തയ്ക്ക് എതിരായ ഘടകങ്ങളെക്കൂടി മനസ്സിലാക്കേണ്ടതുണ്ടായിരുന്നു. പക്ഷേ ബംഗാളിലെ പുതിയ കവിക ൾക്ക് ഈ വിശാലമായ പ്രപഞ്ചത്തിൽ അതിന്റെ ആവശ്യമില്ല. പാർലമെന്റി ലോ, നിയമസഭയിലോ ഒക്കെ അത് ഉപകരിക്കും, പക്ഷെ കവിതയ്ക്ക് അത് വേണ്ട.

കവിത പാർലമെന്റിനേക്കാൾ മഹത്തരമാണെന്ന തിരിച്ചറിവോടുകൂടി കവികളിപ്പോൾ ലിറ്റിൽ മാഗസിനുക ളിലൂടെ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുണ്ട്- അമാ ലിത ഖാന്റ നാസർ ഹുസൈൻ, സയ്ദ് ഹാസ്മദ് ജലാൽ, ഷാമായിതാദാസ്, പ്രമോദ് ബസു, അതിർബൻ ധരിത്രി പുത്രി, അഞ്ജുൻസെൻ എന്നിവരൊ ക്കെ അത്തരത്തിലുള്ള നൂറുകണക്കി നു കവികളിൽ ഉൾപ്പെട്ടവരാണ്. ഈ തിരഞ്ഞെടുപ്പ് പ്രായോഗികമായ കാര ണങ്ങളിൽ അധിഷ്ഠിതമാണ്. ഈ കവികളെ അടുത്തറിയാൻ അല്പം കാത്തിരിക്കണം. ഉത്തുരാധുനിക് ബാംഗ്ളാ കബിതയുടെ മൂന്നാം പതിപ്പ് അടുത്തുതന്നെ പുറത്തിറങ്ങും. അതിലൂടെ കൊൽക്കത്തയിലും വളരെ വിദൂരമായ പ്രദേശങ്ങളിലും ബംഗാളി നുപുറത്തും വിദേശരാജ്യങ്ങളിൽപ്പോ ലുമുള്ള കവികളെക്കുറിച്ച് കൂടുതൽ അറിയാൻ കഴിയും. അവരെല്ലാം തന്നെ, പ്രമേയത്തെയും വാക്കുക ളെയും ചേർത്ത് അനന്യമായ പാറ്റേ ണുകൾ രചിക്കുന്നവരാണ്.

അത്തരം ഒരു പാറ്റേണാണ് ഉത്തരാധുനിക ബംഗാളി കവിതയുടെ പാഠപരമായ സാകല്യം. ഇത് ഉത്തരാ ധുനികമായ ഒരു ആശയമാണ്. 1996 നും 2001 നും ഇടയ്ക്ക് പ്രസിദ്ധീ കരിക്കപ്പെട്ട അവരുടെ കവിതകളിൽ പാഠപരമായ ഒരു പൂർണ്ണത കാണാൻ കഴിയും. ഒരു പാഠത്തിന്റെ ഗ്രാഫിക് ഡിസൈനിൽ പല ഭാഗങ്ങളും ഘടക ങ്ങളും ഉണ്ടാവാം. ഒരൊറ്റ കവിത ഒരു ഘടകത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്നതാ വാം. ഈ വിഭാഗങ്ങളും യൂണി റ്റുകളും പരസ്പരം കൃത്യമായ ഐസോ ടോപ്പിയിലൂടെ യോജിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. അതിന്റെ ആന്തരികവും ബാഹ്യവു മായ ഘടകങ്ങൾ ചേർന്നതാണ് അതിന്റെ ലക്ഷ്യപാഠം.

ഉപസംഹാരം

കലയിലെയും കവിതയിലെയും പാണ്ഡിത്യമെന്നത് ഒരിടം കണ്ടെത്താ നുള്ള ശ്രമമാണ്. സ്ഥലത്തിന്റെ നാലു മാനങ്ങൾ ഇതുവരെ കണ്ടെത്തിയി ട്ടുണ്ട്. ഇനിയും മാനങ്ങൾ ശാസ്ത്രീയ മായും കാവ്യപരവുമായ അന്വേഷണ ങ്ങളിലൂടെ തിരിച്ചറിയപ്പെടാം. അതു വരെ കലയ്ക്ക് അതിന്റേതായ ഒരിടമു ണ്ടെന്ന് നമുക്ക് സമ്മതിക്കാം. അതു വരെ, മോഡേണിസത്തിനും പോസ്റ്റ്

മോഡേണിസത്തിനും നിയോമോഡേണിസത്തിനും പുറകെ പായുന്ന അടുത്ത നൂറ്റാണ്ടിന്റെ വാഗ്ദാനങ്ങളാകാൻ ഒരിക്കലും കഴിയാത്ത, ഒരു കൂട്ടം ബംഗാളികവികളുടെ അല്പത്തരം (petti ness) നമുക്ക് സഹിക്കേണ്ടി വരും. സ്ഥലം എന്നത് അനന്തമാണ്. കാവ്യരചനയെന്നത് സ്ഥലത്തിന്റെ പൂർണ്ണമായ കയ്യടക്കലുമാണ്. അക്കാദമികളിലും സ്ഥാപനങ്ങളിലും ഉയർന്ന സ്ഥാനത്തിരിക്കുന്ന മോഡേണിസ്റ്റുകൾ ജീർണ്ണിച്ചുപോയവരും പ്രാധാന്യമില്ലാത്തവരുമാണ്. പക്ഷേ, ഇലക്ട്രോണിലെയും പ്രോട്ടോണിലെയും അപ്രധാനമായ ക്വാർക്കുകളെപ്പോലെ അവർക്കും ഒരിടം ഉണ്ട് എന്ന് സമ്മതിക്കാതെ വയ്യ. ബംഗാളിലെ പഴകി ജീർണ്ണിച്ച കവികൾക്ക് ക്വാർക്കുകളേക്കാൾ യോഗ്യത കുറവാണ്. പക്ഷെ അവർക്ക് അവരുടേതായ ഒരിടമുണ്ടെന്നും കഴിഞ്ഞ അഞ്ചുവർഷത്തെ യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ ചിത്രത്തിൽ ഋണാത്മകമെങ്കിലും ഒരു പങ്ക് അവർക്കും ഉണ്ടെന്ന് നിഷേധിക്കാൻ വയ്യ. അതിരുകളുള്ളതോ ഇല്ലാത്തതോ ആയ പ്രപഞ്ചത്തിൽ ഭൂമി എന്ന ഒരു ചെറുഗ്രഹം ഉള്ള കാലംവരെ ഭൂമിയിൽ മനുഷ്യരുള്ള കാലംവരെ, മനുഷ്യർ കവിതയെ സ്വീകരിക്കുന്ന കാലംവരെ, ജീർണ്ണിച്ച കവികൾ ആന്റി ക്വാർക്കുകളായി എവിടെയെങ്കിലും നിലനിന്നുകൊള്ളട്ടെ. പ്രപഞ്ചം അനന്തമാണെന്നത് ചോദ്യം ചെയ്യപ്പെടാത്തോളം കാലം, കവിതയും കവിതയല്ലാത്തതും ക്വാർക്കുകളും ആന്റി ക്വാർക്കുകളും എല്ലാം ഒരു പോലെ ഉൾക്കൊള്ളാൻ കഴിയുന്ന സാങ്കല്പികമായ ഒരു സൃഷ്ടിയിൽ ദ്വന്ദ്വാത്മകത ഒതുങ്ങി നിൽക്കും. സർഗ്ഗാത്മകയ്ക്കും കൂടുതൽ മഹത്തായ സർഗ്ഗാത്മകതയ്ക്കുവേണ്ടിയുള്ള ശ്രമങ്ങൾക്കും ഇടയിൽനിന്നു അന്തിമമായ ദ്വന്ദ്വാത്മകത ഉരുത്തിരിഞ്ഞുവരും എന്നതിന് യാതൊരു സംശയവുമില്ല. മിൻകോവ്സ്കിയും ഐൻസ്റ്റീനും സ്ഥലത്തിന്റെ ഒരു മാനമായി കണ്ട കാലത്തെ അളക്കാൻ കഴിയുമെന്നാണ് ആര്യഭട്ടൻ കരുതിയിരുന്നത്. ബംഗാളിലെ ജീർണ്ണകവികൾക്ക് ആര്യഭട്ടനപ്പുറം, കൃത്യമായി പറഞ്ഞാൽ ബി.സി. മൂന്നാം നൂറ്റാണ്ടിനപ്പുറം പോവാൻ കഴിഞ്ഞിട്ടില്ല. അറുപതുകളിലെ ആധുനികർ, പാശ്ചാത്യലോകത്ത് സാധാരണമായി കാണപ്പെടുന്ന, കിഴക്കൻ ഏഷ്യയിലെയും ധനികസമൂഹങ്ങളിൽ പൊതുവെ കൂടുതൽ കൂടുതലായി കാണപ്പെട്ടുവരുന്ന ഒരു ജീവിത രീതിയോടും ജീവിത വീക്ഷണത്തോടും ബന്ധപ്പെട്ടുകിടക്കുന്നു. ഉത്തരാധുനികത ശ്രമിക്കുന്നത് സ്വാഭാവികമായിരിക്കാനാണ്. സാധാരണ മനുഷ്യനോട് കൂടുതൽ അടുക്കുവാനും. സിൽചർ സെൻട്രൽ യൂണിവേഴ്സിറ്റിയിലെ ബംഗാളി പ്രൊഫസർ ഡോ.തപോധീർ

ഭട്ടാചാര്യ എഴുതി. എഴുപതുകളിലേയും എൺപതുകളിലേയും വളർന്നു വരുന്ന ബംഗാളി എഴുത്തുകാർ ഏതാണ്ട് എല്ലാവരും ശ്രമിക്കുന്നത്, ഇതുവരെ നിലനിന്നിരുന്ന മോഡേണിസ്റ്റ് ധാരണകളെ പാടെ മാറ്റി മറിക്കാനാണ്. പുതിയ ബംഗാളി കവിതയിൽ നാം കാണുന്നത്. യാഥാർത്ഥ്യത്തെ അഭിമുഖീകരിക്കാനും പുനഃക്രമീകരിക്കപ്പെടുകയും നവീകരിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യപ്പെടുന്ന പാരമ്പര്യത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ പ്രാധാന്യത്തെ വ്യാഖ്യാനിക്കാനുമുള്ള ഒരു പ്രവണതയാണ്. കാരണമെന്തെന്നാൽ മോഡേൺ, പോസ്റ്റ് മോഡേൺ; നിയോ മോഡേൺ കാലഘട്ടങ്ങളിലെ രചനകളെല്ലാം തന്നെ വന്ധ്യമത്രെ.'

(ജനപദ് ഉത്തരാധുനിക് ഇന്റർനാഷണൽ നമ്പർ, നവംബർ 1990, എഡിറ്റർ ഗൗതം ബസു, പ്രസാധനം, ആലോചന ചക്ര, കൽക്കത്ത).

ചെറുപ്പക്കാരായ ബംഗാളി കവികൾക്ക് ഉത്തരാധുനികതയുടെ വ്യുൽപ്പത്തിശാസ്ത്ര (Etimology) ത്തെപ്പറ്റി എല്ലാം അറിയാം. ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിലെ ധർമ്മാപഭ്രംശത്തെ അതിജീവിക്കാനുള്ള മാർഗ്ഗം സാംസ്കാരിക പ്രവർത്തനമാണെന്ന് അവർ അറിയുന്നു. സംസ്കാരത്തിന്റെ ഔന്നത്യമാണ് കവിത. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ബംഗാളി കവിതയിലെ പുതുശബ്ദങ്ങളെ സ്വാഗതം ചെയ്യേണ്ട സമയമായിരിക്കുന്നു.

നേരത്തെ പറഞ്ഞ പ്രായോഗികമായ ബുദ്ധിമുട്ടുകാരണം, ഒരൊറ്റ പുസ്തകത്തിന്റെ പാഠപരമായ സാകല്യതയിലേയ്ക്കു മാത്രമേ ഇവിടെ ശ്രദ്ധ ക്ഷണിക്കുന്നുള്ളു. അമാലിത ഖാന്റ അനന്തപുരേർ പ്രൊതിമ (ആനന്ദ പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കൽക്കത്ത, ഏപ്രിൽ 1997) യിൽ 54 ഘടകങ്ങൾ ഉണ്ട്. സമമായി ക്രമീകരിക്കപ്പെട്ട (കവി അങ്ങനെ പറയുന്നില്ലെങ്കിലും) 6 ഭാഗങ്ങളും ഉണ്ട്. അമാലിതയുടെ സമാഹാരത്തിന്റെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രവും അതിന്റെ സർഗ്ഗചോദനകളും നമുക്ക് കൂടുതൽ വ്യക്തമാവുന്നത് അതിന്റെ സമർപ്പണം ശ്രദ്ധിക്കുമ്പോഴാണ്. ആ പുസ്തകം സമർപ്പിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത് അവരുടെ അമ്മയ്ക്കാണ്. വളരെ ലളിതവും എന്നാൽ വളരെ സങ്കീർണ്ണവുമായ ഒരു ശൈലിയിൽ മനുഷ്യവംശത്തിന്റെ മുഴുവൻ പാരമ്പര്യത്തെയും അംഗീകരിക്കുകയും സ്വീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. പ്രകൃതിയുടെ ഗംഭീരവും ശുഭകരവുമായ മഹത്വം ആത്മാവിന്റെ പ്രതിബിംബവുമായി ഇവയിൽ ഒത്തുചേരുന്നു.

ഉത്തരാധുനികാവബോധത്തിന്റെ മറ്റു പല ഉദാഹരണങ്ങളും മലയാളി വായനക്കാരുടെ പ്രതികരണത്തിനായി കാത്തിരിക്കുന്നുണ്ട്. 'ഉത്തർ' എന്നതിന്റെ മൂലം തന്നെ താരപ് എന്ന വാക്കിലാണ്. അത് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്

അപ്പുറം കടക്കുക, അക്കരെ കടക്കുക എന്നതിനെയൊക്കെയാണ്. 'ഉദ്' എന്ന വാക്ക് ഉയർച്ചയേയും വളർച്ചയേയും സൂചിപ്പിക്കുന്നു. ഉദ് എന്നതും താരപ് എന്നതും ചേർന്ന് ഉത്തർ എന്നാകുന്നു. ഈ വാക്ക് പൗരസ്ത്യമായ ആസ്ട്രോഫിസിക്സിൽ ധാരാളമായി ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. ചോദ്യങ്ങൾ ചോദിക്കപ്പെടുകയും ഉത്തരങ്ങൾ ചർച്ച ചെയ്യപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്ന ബംഗാളിലെ സാഹിത്യരംഗത്തും ഈ വാക്ക് സുപരിചിതമാണ്. അതുകൊണ്ട് ഉത്തരാധുനിക അവബോധത്തിന് ക്ലാസിക്കൽ ന്യായ ശാസ്ത്രത്തിലും നാടോടിസാഹിത്യത്തിലും വേരുകളുണ്ടെന്നു വരുന്നു. മോഡേണിസം, പോസ്റ്റ് മോഡേണിസം, നിയോമോഡേണിസവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട യൂറോ കേന്ദ്രീകൃതമായ ഹാങ്ങോവറിന് ആയിരക്കണക്കിന് വർഷങ്ങൾക്കു മുമ്പുള്ളവയത്രെ ഇവ. മോഡേണിസത്തിനെയും അതിന്റെ പുതിയ നാമ്പുകളെയും തള്ളിപ്പറയുന്നതുവഴി, പാരമ്പര്യത്തിനു നേരെയുള്ള വെറുപ്പിനെയും നിന്ദയെയും അവഗണനയെയും ഉത്തരാധുനിക കവികൾ മറികടക്കുന്നു.

●

വിമർശനപ്രബന്ധവും സാഹിത്യവും ഒരു വിമർശനാത്മക അന്വേഷണം

അലോക് റോയ്

വിവ എം.മോഹൻദാസ്

'പ്രബന്ധരചന' സാഹിത്യത്തിന്റെ ഒരു ഭാഗമായാണ് കണക്കാക്കപ്പെടുന്നത്. എന്നിരുന്നാലും പ്രബന്ധരചയിതാവ് എഴുത്തുകാരനേക്കാൾ അല്പം താഴേതട്ടിലാണ്. കഥകൾ, നോവലുകൾ, നാടകങ്ങൾ, കവിതകൾ എന്നിവ എഴുതുന്നവരാണ് എഴുത്തുകാരൻ! ഇതിലേതു വിഭാഗമായാലും ആ എഴുത്തുകാരന് ഭാഷയിൽ ഗണ്യമായ ഗ്രാഹ്യമുണ്ടെന്നാണ് പ്രതീക്ഷിക്കപ്പെടുന്നതും. ഈ എഴുത്തുകാരൻ പ്രബന്ധങ്ങളെഴുതുമ്പോൾ പദങ്ങൾ തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നതിൽ ചടുലതയും ആവശ്യാനുസരണം കാവ്യാത്മകമോ ഗാനാത്മകമോ ആയ രുചിഭേദങ്ങളും ഉണ്ടായിരിക്കണം. എഴുത്തിനെ കലാപരമായി വെട്ടിയൊതുക്കുന്ന മിതത്വവും പ്രതീക്ഷിയ്ക്കാവുന്നതാണ്.

ബങ്കിംചന്ദ്രചാറ്റർജിയുടെയോ രവീന്ദ്രനാഥടാഗോറിന്റെയോ കാലം മുതൽ പ്രമദചൗധരി, ബുദ്ധദേവ് ബസു തുടങ്ങിയവരുടെ കാലം വരെ, മഹാന്മാരായ പ്രബന്ധകർത്താക്കൾ സാഹിത്യത്തിലെ പല മേഖലകളിലും കഴിവു തെളിയിച്ചിട്ടുണ്ട്. പ്രബന്ധകാരന്മാർ മാത്രമായ എഴുത്തുകാർ തുലോം കുറവാണ്. എന്നാലും ബംഗാളി സാഹിത്യത്തിൽ അവരുടെ സ്ഥാനം ഉയർന്നതാണ്. അവരിൽ ചിലർ 'ബംഗദർശന' കാലത്തെയും മറ്റു ചിലർ 'സാബുദ്ദ് പത്ര'യിലെയും എഴുത്തുകാരായിരുന്നു.

ഒരു ശാസ്ത്രജ്ഞനോ ദാർശനികനോ, രാഷ്ട്രീയക്കാരനോ, ആത്മീയ സത്യാന്വേഷകനോ, ചരിത്രകാരനോ, സാമൂഹ്യശാസ്ത്രജ്ഞനോ എഴുത്തുകാരൻ കൂടിയായിരിക്കണമെന്ന് അവകാശപ്പെടുന്നത് ശരിയായിരിക്കില്ല. എന്നാൽ, രാമേന്ദ്രസുന്ദർത്രിവേദി, സുനീതികുമാർ ചതോപാദ്ധ്യായ,

നിരഞ്ജൻ റോയ് തുടങ്ങിയവർ ബംഗ്ലാ സാഹിത്യത്തിലെ വിലപ്പെട്ട പ്രബന്ധങ്ങൾ രചിച്ചിട്ടുള്ളവരാണ്.

ഒരു സാഹിത്യവിദ്യാർത്ഥിയോ സാഹിത്യ അധ്യാപകനോ സാഹിത്യ സംബന്ധിയായ നല്ല പ്രബന്ധങ്ങളെഴുതുമെന്ന് പ്രതീക്ഷിക്കുന്നതിൽ തെറ്റില്ല. എന്നാലും ബംഗ്ലാസാഹിത്യത്തിലെ പ്രബന്ധ രചനാദൗർലഭ്യത്തെക്കുറിച്ച് പറയാതിരിക്കാൻ കഴിയില്ല. പ്രതിവർഷം പുറത്തിറങ്ങുന്ന നോവലുകൾ, കഥകൾ, കവിതകൾ എന്നിവയെക്കുറിച്ചു നോക്കുമ്പോൾ എണ്ണത്തിന്റെ കാര്യത്തിൽ പോലും പ്രബന്ധരചന വളരേ കുറവാണ്.

പ്രബന്ധരചനയുടെ കൂട്ടത്തിൽ എല്ലാവിധ ഗദ്യരചനകളും ഉൾപ്പെടുന്നുണ്ട്- 'ഡൗൽമാരി നേതാജി പുണ്യവാളൻ' 'ആസ്ത്മയോ അലർജിയോ' തുടങ്ങിയവ. ഇപ്പറഞ്ഞവ സാഹിത്യമോ അല്ലയോ എന്ന് തീർത്തു പറയാൻ വയ്യെങ്കിലും അടുത്ത കാലത്തായി ബംഗ്ലാസാഹിത്യത്തിൽ പ്രബന്ധ രചനയിൽ വിഷയവൈവിധ്യം വിപുലമാണ്. ദിനപത്രങ്ങളിലും മറ്റാനുകാലികങ്ങളിലും പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന കവർ സ്റ്റോറികൾ താല്ക്കാലിക ആവശ്യങ്ങളെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തുന്നുണ്ടെന്നാലും നമ്മുടെ പ്രതീക്ഷകൾക്ക് മുറിവേൽപ്പിക്കുന്നു. ഇവയിൽ അധികവും ചിന്തോദ്ദീപകമോ വിശകലനാത്മകമോ ആകാറില്ല. മാത്രമല്ല, വിമർശനപരമായ സ്വഭാവംപോലും പ്രകടിപ്പിയ്ക്കാറില്ല. ഇവയ്ക്ക് നല്ല വായന ലഭിക്കാറുണ്ടെങ്കിലും, ഊതി വീർപ്പിച്ച പദപ്രയോഗങ്ങളാൽ നേർപ്പിക്കുന്ന, ലളിതവത്ക്കരിക്കുന്ന, ദോഷകരമായ ഒരു രീതി വളരെ പ്രകടമാണ്. ബുദ്ധിപരമായ വിശകലനത്തിനു പകരം പ്രത്യേകമായ ശൈലിയോ സാങ്കേതികത്വമോ അനുവർത്തിച്ച് പ്രബന്ധങ്ങളെ കനം കുറഞ്ഞ സാഹിത്യരൂപമാക്കുന്ന രീതി പ്രചാരത്തിൽ വന്നിരിക്കുന്നു. നേരെ മറിച്ച് വിദ്യാർത്ഥികളുടെ ആവശ്യാനുസരണം കൈപ്പുസ്തകങ്ങൾ ഇറങ്ങുന്നുണ്ട്. ഇവയ്ക്കാകട്ടെ ആവശ്യം നിവർത്തിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും ഭാഷാപരമായ ന്യൂനതകൾ, ദുർബ്ബലമായ വാക്യഘടന, ഇംഗ്ലീഷിൽ നിന്നുള്ള ശരിപ്പകർപ്പ്, വായിക്കാൻ കൊള്ളായ്ക എന്നീ ദോഷങ്ങളുണ്ട്. ചുരുക്കിപ്പറഞ്ഞാൽ, നല്ല പ്രബന്ധങ്ങൾ വളരെ വളരെ കുറവാണ്.

നല്ല വിമർശനാത്മക പ്രബന്ധങ്ങൾ രചിക്കുന്നവരുമുണ്ട്. ബംഗ്ലാ പ്രബന്ധഗ്രന്ഥങ്ങളുടെ ഒരു പൂർണ്ണമായ ലിസ്റ്റ് ഇപ്പോൾ ലഭ്യമല്ല. പത്തു വർഷമായി ധാരാളം പ്രബന്ധരചനകൾ പുറത്തുവന്നിട്ടുമുണ്ട്. അവയെല്ലാം തന്നെ വായിച്ചറിയുവാൻ എനിക്ക് ഭാഗ്യമുണ്ടായിട്ടുണ്ട്. ശാസ്ത്രവും ദർശനവും മതവും രാഷ്ട്രീയവും ചരിത്രവും സാമൂഹ്യശാസ്ത്രവുമൊക്കെയായി ബന്ധപ്പെട്ട പല പുസ്തകങ്ങളും ഓർമ്മയിലുണ്ട്. ഈ ചർച്ചയിൽനിന്ന് ഞാൻ അവയെ തത്ക്കാലം മാറ്റി നിർത്തു

ന്നു. ചില ഉദാഹരണങ്ങൾ മാത്രം നൽകാം. ഗൗരീപ്രസാദ് ഘോഷിന്റെ 'നക്ഷത്രസമുച്ചയങ്ങളുടെ നിഗൂഢ ലോകം', സുബ്രതോറോയിയുടെ 'അന്യ ഗ്രഹങ്ങളിലെ ജീവൻ', പാർത്ഥഘോഷിന്റെ 'ലോകവും മനുഷ്യനും', സമിത് റാവുവിന്റെ 'ദുരിതത്തിലായ പരിസ്ഥിതിയും ദുരിതത്തിലായ മനുഷ്യരും', ഗൗതംപാലിന്റെ 'അന്തരീക്ഷവും മലിനീകരണവും', ഹോസെന്ദർറഹ്മാന്റെ 'ധർമ്മ, ദ്വന്ദ്വം, ദേശീയത', ജ്യോതി ഭട്ടാചാര്യയുടെ 'സോഷ്യലിസത്തിന്റെ പ്രതിസന്ധി : ലോകത്തിന്റെ പ്രതിസന്ധി', ശൈലേശ് ചന്ദ്രബന്ദോപാദ്ധ്യായയുടെ 'മൗലാനാ അബുൾ കലാം ആസാദ്' അദ്ദിജുൾഹക്കിന്റെ 'നക്സൽബാരി മുപ്പതു വർഷം മുമ്പും പിൻപും'

സാഹിത്യത്തെക്കുറിച്ച് ബങ്കിംചന്ദ്ര ചാറ്റർജിയോ രബീന്ദ്രനാഥ ടാഗോറോ പ്രമഥ ചൗധരിയോ ബുദ്ധദേവ് ബസുവോ പ്രബന്ധങ്ങളെഴുതിയില്ല എന്നു പറയുന്നില്ല. പക്ഷേ അവരുടെ പ്രഥമ പരിഗണന സൃഷ്ട്യുന്മുഖ സാഹിത്യമായിരുന്നു. സാഹിത്യാവലോകനം (discussion of literature) സാഹിത്യ വിമർശനം (Literary criticism) എന്നിങ്ങനെ രണ്ടു പദപ്രയോഗങ്ങൾ നിലവിലുണ്ടെങ്കിലും ബംഗ്ലാ പ്രബന്ധരചനയിൽ സാഹിത്യാന്വേഷണവും സാഹിത്യവിമർശനമായിട്ടാണ് കാണാറുള്ളത്. അതുകൊണ്ട് ഈ പദപ്രയോഗത്തിന് അതേ അർത്ഥം തന്നെയാണ് ഇവിടെ നൽകുന്നതും.

സാഹിത്യവിമർശനത്തിനും വിഭാഗങ്ങളും ഉപവിഭാഗങ്ങളുമുണ്ട്. ആനുകാലികങ്ങളിൽ പ്രത്യേകിച്ചും, ദിനപത്രങ്ങളിൽ ഇതിന് പ്രത്യേകം സ്ഥാനമുണ്ട്. ഇവയിലാകട്ടെ, ഒഴുക്കൻ മട്ടിലുള്ള ചില അഭിപ്രായങ്ങളോ പുസ്തക പരിചയമോ അല്ലാത്ത മറ്റൊന്നും പ്രതീക്ഷിക്കാൻ വയ്യ. ആനുകാലികങ്ങളിൽ സാഹിത്യ വിമർശനം ഇല്ലെന്നല്ല. അവയെല്ലാം പല ആനുകാലികങ്ങളിലും ചിതറിക്കിടക്കുക മൂലം പിന്നീട് നഷ്ടമാകുന്നു. ഇവയൊന്നും സാധാരണ പുസ്തക രൂപത്തിൽ പുറത്തുവരാറില്ല. അപ്പോഴാണ് ഇതിന്റെ ആവശ്യം നമുക്ക് ബോധ്യമാകുക. അത്തരം ഒരു സമാഹരണമാണ് സത്യജിത് ചൗധരിയുടെ 'അബലോകൻ'(1993). ഇതിന്റെ ആമുഖത്തിൽ സത്യജിത് എഴുതുന്നു. "ഇത്തരം വിമർശനങ്ങൾ ആനുകാലികങ്ങളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുകയും കാലക്രമേണ നഷ്ടപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇത്തരം പ്രബന്ധങ്ങളും വിമർശനങ്ങളും സമാഹരിക്കാനോ പ്രസിദ്ധീകരിക്കാനോ ഒരു ശ്രമവും നടക്കുന്നില്ല. 'അബലോക'നിൽ സമാഹരിക്കപ്പെട്ട പ്രബന്ധങ്ങൾ ആദ്യം പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടത് 'ആദ്കൽ', 'ബരോമാസ്', 'പരിചയ്', 'ശിലാദിത്യ' എന്നീ മാസികകളിലാണ്.

ദിനപത്രങ്ങളിലും ആനുകാലികങ്ങളിലും പ്രസിദ്ധീകരിക്കുന്ന പ്രബന്ധങ്ങൾ രണ്ടു തരത്തിലുള്ളവയാണ്. നൈമിഷികമായ ആവശ്യം നിറവേറ്റുന്ന

ലഘു രചനകൾ ദിനപ്പത്രങ്ങളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. ഇംഗ്ലീഷിൽ review articles എന്നു പറയുന്ന പൂർണ്ണതയുള്ള വിമർശന പ്രബന്ധങ്ങളുമുണ്ട്. ഇവ താല്കാലിക ആവശ്യത്തിനും അതീതമാണ്. ഒരു കാലത്ത് ബങ്കിംചന്ദ്ര എഴുതിയിരുന്ന ഇത്തരം സാഹിത്യാവലോകനങ്ങൾ, 'ബിബിധ പ്രബന്ധ'യിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. ഏതെങ്കിലും ഒരു ഗ്രന്ഥത്തെക്കുറിച്ച് മാത്രമാണ് അവലോകനം എങ്കിലും വിമർശകന് പ്രസക്തമായ സാർവലൗകിക ആശയങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കാൻ ആ അവസരം ഉപയോഗിക്കാം. പലപ്പോഴും ആനുകാലികങ്ങളുടെ ആവശ്യം നിറവേറ്റാൻ പ്രബന്ധകർത്താവിന് പത്രാധിപരുടെ നിർദ്ദേശങ്ങൾക്ക് വഴങ്ങേണ്ടി വരും. ചുരുങ്ങിയ സമയം കൊണ്ട് കൂടുതൽ പുസ്തകങ്ങൾ അവലോകനം ചെയ്യേണ്ടി വരുമ്പോൾ, പുതിയ ആശയങ്ങളെക്കുറിച്ച് പരാമർശിക്കാൻ പ്രബന്ധകർത്താവിന് സമയം കിട്ടാതെ വരും. കൂടാതെ, ആനുകാലികങ്ങൾ എല്ലാത്തരം പുസ്തകങ്ങളുടെയും അവലോകനം പ്രസിദ്ധീകരിക്കും. അപ്പോൾ ഇവയ്ക്കൊരോന്നിനും അനുയോജ്യമായ ഒരൊറ്റ മാനദണ്ഡം നിലവിലില്ലാതെ വരും.

എല്ലാത്തരം പുസ്തകങ്ങളെക്കുറിച്ചും അധികമൊന്നും പറയാനില്ല. സാഹിത്യാവലോകനവിഭാഗവും വ്യത്യസ്തമായ ഒരു പ്രശ്നം അഭിമുഖീകരിക്കുന്നുണ്ട് "അമ്പതുവർഷത്തെ അമ്പത് ഏറ്റവും നല്ല കഥാകൃത്തുകൾ, നോവലിസ്റ്റുകൾ, കവികൾ" എന്നിവരുടെ ലിസ്റ്റ് പ്രസിദ്ധീകരിക്കുകവഴി ഏറ്റവും പ്രചാരമുള്ള ബംഗ്ലാ ആനുകാലികങ്ങൾ സാഹിത്യത്തെക്കുറിച്ച് ആധികാരികമായ ഉത്തരവാദിത്തം അവകാശപ്പെടുന്നുണ്ട്. സ്വതഃസിദ്ധമായ ആധികാരികത്വം അവകാശപ്പെട്ട് അവർ ഏറ്റവും നല്ല കൃതി, എഴുത്തുകാരൻ എന്നിവ നിർവ്വചിച്ചിരിക്കുന്നു. എന്തുകൊണ്ടാണ് ഒരു എഴുത്തുകാരൻ 'ഏറ്റവും നല്ല'തായി കണക്കാക്കപ്പെടുന്നത് എന്ന ചോദ്യത്തിന് വ്യക്തമായ ഉത്തരമില്ല. ഇത്തരം പ്രചാരമുള്ള ആനുകാലികങ്ങളുടെയും പ്രസിദ്ധീകരണശാലകളുടെയും വിധിനിർണ്ണയത്തിന് വിമർശകൻ വിധേയനാകേണ്ടിവരുന്നു. മൊത്തത്തിൽ ഈ വിധി നിർണ്ണയത്തിന്റെ ഫലമായ ലിസ്റ്റ് പരിപൂർണ്ണവുമല്ല, എല്ലാ പുസ്തകങ്ങളും വിധിനിർണ്ണയത്തിന് പരിഗണിച്ചിട്ടുമില്ല. ("പ്രസിദ്ധീകരിക്കപ്പെട്ട എല്ലാ പുസ്തകങ്ങളെക്കുറിച്ചും വിശദമായ പരിചയപ്പെടുത്തലിന് വേണ്ടി വേണ്ടത്ര പരിശ്രമം ഉണ്ടായിരിക്കും" എന്ന് ഒന്നാം പതിപ്പിന്റെ മുഖവുരയിൽ പറയുന്നുണ്ടെങ്കിലും). ചില തെരഞ്ഞെടുത്ത പുസ്തകങ്ങളെക്കുറിച്ച് എല്ലാ പുസ്തകങ്ങളെക്കുറിച്ചുമല്ല (ഇവിടെ) പറയുന്നത് എന്ന് മുഖവുരയിൽ സൂചിപ്പിക്കുന്നുമുണ്ട്. എന്നാൽ, ഏതു മാനദണ്ഡമുപയോഗിച്ച് ആര് തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നു, നിഷ്പക്ഷമായ വിമർശനം എന്ത് തുട

ങ്ങിയ കാര്യങ്ങൾ ഉത്തരമില്ലാതെ അവ ശേഷിക്കുന്നു. എന്തായാലും നിഷ്പക്ഷ മായ വിശകലനത്തിന് ഒരു ഗുണമുണ്ട് എന്നതിൽ സംശയമില്ല. അതായത്. ഉത്തരവാദിത്തം എടുക്കുന്നതിൽ നിന്ന് ഒഴിഞ്ഞുമാറാമല്ലൊ.

ഒരു കാഴ്ചപ്പാട് അവതരിപ്പിക്കു ന്നതിന് മുമ്പ്, വായിക്കുകയും ചിന്തി ക്കുകയും സാഹിത്യത്തെക്കുറിച്ച് ധാര ണയുണ്ടാക്കുകയും ചെയ്യുന്നത് അത്യ ന്താപേക്ഷിതമാണ്. നമ്മുടെ കോളേ ജുകളിലും യൂണിവേഴ്സിറ്റികളിലും വിദ്യാർത്ഥികൾ എന്തു വായിക്കണമെ ന്ന് അധ്യാപകർ പറയുകയും വിദ്യാർ ത്ഥികളുടെ കഠിനാദ്ധ്വാനം ഒഴിവാക്കു കയും ചെയ്യുന്നു. അവർ ഗൈഡു കൾ എഴുതുകയും പ്രതീക്ഷിക്കുന്ന ചോദ്യങ്ങൾക്ക് ഉത്തരങ്ങൾ നൽകുക യും ചെയ്യുന്നു. 'ടെക്സ്ചൽ അനാലി സിസ്' എന്ന പേരിൽ പുസ്തകങ്ങൾ വിശകലനം ചെയ്തുകൊണ്ടുള്ള ഇത്ത രം പുസ്തകങ്ങളുടെ പരസ്യം ധാരാളം വരുന്നുണ്ട്. ഇത്തരം പുസ്തകങ്ങൾ വിദ്യാർത്ഥികൾക്ക് വേണ്ടി മാത്രമാ ണെന്ന് അറിയിക്കുന്ന രീതിയിൽ 'നേരെ വാ നേരെ പോ' മട്ടിലുള്ള പരസ്യങ്ങളിൽ ഇത്തരം പ്രസ്താവന കാണാം. 'ബി.എ. (പാസ്, ഓണേഴ്സ്) എം.എ. വിദ്യാർത്ഥികൾക്ക് ഒഴിച്ചു കൂടാനാകാത്ത പുസ്തകം' കൽക്കത്ത ബർദ്ധമാൻ, ജാദവ്പൂർ, രബീന്ദ്രഭാരതി, കല്യാണി തുടങ്ങിയ സർവ്വകലാശാല കളിലെ ബി.എ., എം.എ. വിദ്യാർത്ഥി കൾക്കും ഗവേഷണവിദ്യാർത്ഥികൾ ക്കും വിലയേറിയ പുസ്തകം. സ്വന്തം പേര് വച്ച് ഇത്തരം പുസ്തകങ്ങൾ പുറത്തിറക്കുന്നവർ, ആവശ്യമായ ഗവേഷണങ്ങൾക്ക് ശേഷം പുസ്തക ങ്ങൾ ഇറക്കാറുള്ള സുപ്രസിദ്ധരായ അദ്ധ്യാപകരാണെന്നതാണ് മറ്റൊരു പ്രശ്നം. പ്രസാധകനാകട്ടെ ഇത്തരം പുസ്തകങ്ങളെ വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത് വിദ്യാർത്ഥികൾക്കുവേണ്ടിയുള്ള textual companion എന്നാണ്. പുതിയ വ്യാഖ്യാനങ്ങളും സ്വതന്ത്രമായ ചിന്ത യും പുനർവ്യാഖ്യാനങ്ങളുമൊക്കെയു ള്ള ഇത്തരം പുസ്തകങ്ങൾ മൂല്യവത്താ ണെന്ന് എഴുത്തുകാർ പോലും വിശ്വ സിക്കാൻ തുടങ്ങിയിരിക്കുന്നു. ഒരു എഴുത്തുകാരൻ തന്റെ പുസ്തകത്തിന്റെ മുഖവുരയിൽ അവകാശപ്പെടുന്നതു നോക്കുക: "വിദ്യാർത്ഥികൾക്കുവേണ്ടി, അവരുടെ ആവശ്യം മുൻനിർത്തിയാ ണ് ഇത് രചിക്കപ്പെട്ടരിക്കുന്നതെ ങ്കിലും വ്യത്യസ്ത സാമൂഹ്യതലങ്ങളി ലുള്ള സാഹിത്യകുതുകികൾക്കെല്ലാം സഹായകരമായിരിക്കും ഈ പുസ്ത കം എന്നു കരുതുന്നു". പക്ഷെ കുറ ഞ്ഞ സമയംകൊണ്ട് മാസികകളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന തരം പുസ്തക പരി ചയ ലേഖനങ്ങൾ പോലെയാണിവ എന്നതാണ് ഖേദകരം. ഏതെങ്കിലും ഒരു പുസ്തകം സിലബസിൽ ഉൾപ്പെടു ത്തേണ്ട താമസം, പരീക്ഷാ കേന്ദ്രിത മായ ഗൈഡുപുസ്തകങ്ങൾ മാർക്കറ്റി ലെത്തുകയായി. ഇവ കൂടാതെ,

ചെറുകഥാസമാഹാരങ്ങളും കവിതയുടെ വിശകലനാത്മക പഠനങ്ങളും മറ്റും സിലബസിൽ ഉൾപ്പെടുത്താറുണ്ട്. മുൻ കാലങ്ങളിലും ഗൈഡു പുസ്തകങ്ങൾ സമൃദ്ധമായിരുന്നെങ്കിലും, ഓണേഴ്സിനും എം.എ.യ്ക്കും മറ്റും ഇത്തരം ഗൈഡ് പുസ്തകങ്ങൾ പുറത്തിറങ്ങിയതായി എന്റെ ഓർമ്മയിലില്ല. അറുപതുകൾക്ക് ശേഷമാണ് ഇത്തരം നൂതനമേഖല കണ്ടെത്തിയതെന്ന് തോന്നുന്നു.

മറ്റൊന്ന് സർവ്വകലാശാലകളിൽ നിലവിലുള്ള സവിശേഷ രീതിയാണ്. ഏതെങ്കിലും വിഷയം ഗവേഷണ വിധേയമാക്കിയാൽ (അതായത്, രജിസ്ട്രേഷൻ കഴിഞ്ഞാൽ) ആ വിഷയത്തിൽ മറ്റു ഗവേഷണങ്ങൾ അനുവദിക്കില്ലെന്നതാണത്. അതുകൊണ്ട് ഒരേ വിഷയത്തെക്കുറിച്ച് വ്യത്യസ്തമായ പേരിൽ വ്യത്യസ്തമായ രീതിയിൽ ഗവേഷണം നടക്കുന്നു. (ബംഗ്ലാ കാവ്യനാടകത്തെക്കുറിച്ച്, മൂന്ന് ഗവേഷണങ്ങളെങ്കിലും പ്രസിദ്ധീകരിക്കപ്പെടുകയോ പ്രസിദ്ധീകരണസജ്ജമാകുകയോ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്.) കുറച്ചു കാലത്തിന് ശേഷം, പ്രധാനപ്പെട്ട എഴുത്തുകാരെക്കുറിച്ചോ, പ്രധാന സാഹിത്യധാരകളെക്കുറിച്ചോ, സർവ്വകലാശാലയുടെ അംഗീകാരക്കുറവുമൂലം, ഗവേഷണത്തിന് സാദ്ധ്യതയില്ലാതെ വരുമ്പോൾ, രണ്ടാംകിട അപ്രധാന സാഹിത്യകാരന്മാരെക്കുറിച്ചു പുസ്തകമെഴുതാൻ എഴുത്തുകാരൻ തയ്യാറാവുന്നു. ഇതിന്റെ ഫലമായി, ഒരുപക്ഷേ ബംഗ്ലാ സാഹിത്യ ചരിത്രത്തിന് നേട്ടമുണ്ടായിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ ബംഗ്ലാ സാഹിത്യ ചരിത്രരചനയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട പുതിയ പരിശ്രമങ്ങളൊന്നും നടക്കുന്നില്ലെന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. 1947-77 കാലഘട്ടത്തിനു ശേഷം ബംഗ്ലാകവിതയെക്കുറിച്ചോ നാടകം, കഥ, നോവൽ, വിമർശനം, എന്നിവയെക്കുറിച്ചോ എഴുതാൻ ആരും മുന്നോട്ടു വന്നിട്ടില്ലെന്നത് ദുഃഖകരമാണ്.

കഴിഞ്ഞ പത്തു വർഷങ്ങളിൽ ധാരാളം ഗവേഷണ പ്രബന്ധങ്ങൾ പുറത്തു വന്നിട്ടുണ്ട്. അവിടെയുമിവിടെയുമായി ചില ഗ്രന്ഥങ്ങളെക്കുറിച്ചു സൂചിപ്പിക്കുമ്പോൾ ഇവയുടെ പൊതു സ്വഭാവം വ്യക്തമാകും. ശുക്ലദത്ത 'കാലസമുദ്രത്തിൽ വെളിച്ചമേന്തി യാത്ര ചെയ്യുന്ന രാജകൃഷ്ണറോയി', നിഖിത് മുഖോപാദ്ധ്യായ: വനഫൂലിന്റെ ജീവിതവും സാഹിത്യവും, ഉർമി നന്ദി: വനഫൂൽ: ജീവിതവും ചിന്തയും സാഹിത്യവും, പ്രദീപ് മജ്ജുംദാർ: പരിമൾ ഗോസ്വാമിയുടെ ജീവിതവും സാഹിത്യവും, നിതികബസു സുരേന്ദ്ര നാഥ് മജുംദാർ കവിയും കവിതയും, ശകുന്തള ഭട്ടാചാര്യ മരുഭൂമിയിലെ കവി, ശന്തനു കൈസർ: അദ്വൈതമല്ലബർമ്മന്റെ ജീവിതവും സാഹിത്യവും, ഗൗർമോഗൻ മുഖോപാദ്ധ്യായ: ബംഗ്ലാ സാഹിത്യത്തിലെ റൊമാന്റിസിസം, മാളബികദാസ് : വൈഷ്ണവകവിതയിലെ രൂപകല്പന, സാധനാറോയ് : മധുസൂദൻ

സാഹിത്യത്തിന്റെ പൗരസ്ത്യ പ്രഭാവം, ഗാർഗിദത്ത മധുസൂദനകൃതികളിലെ ഭാരതീയാംശം, ദീപാലിറോയ് മധുസൂദനന്റെ കാവ്യഭാഷ, ബിപ്ലവ് ചക്രവർത്തി താരാശങ്കറും ഭാരതീയ സാഹിത്യവും, സുശീൽ ഭട്ടാചാര്യ താരാശങ്കർ സ്രഷ്ടാവും സൃഷ്ടിയും, സന്തോഷ്കുമാർ ദത്തഃ താരാശങ്കറിന്റെ സാഹിത്യവും ഗാനങ്ങളും.

കഴിഞ്ഞ പത്തു വർഷമായി, ഇത്തരം പല - പുസ്തകങ്ങളും എഴുതിയിട്ട്. പലപ്പോഴും, എഴുത്തുകാർ ഇത്തരം പുസ്തകങ്ങൾ സ്വന്തം മുൻകയ്യിൽ, സ്വന്തം ചെലവിലാണ് അച്ചടിക്കുന്നത്. പരസ്യം കുറവാണെങ്കിലും, ചില കാര്യങ്ങളിൽ സഹായകങ്ങളാണ്. അറിയപ്പെടാത്ത ചില കാര്യങ്ങൾ ശേഖരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്, തിരുത്തലുകൾക്കും കൂട്ടിച്ചേർക്കലുകൾക്കും ശേഷം നമ്മുടെ വിജ്ഞാനമേഖലയെ വികസിപ്പിക്കാനുതകുന്നവയാണ്.

പക്ഷേ ഭൂരിപക്ഷം പുസ്തകങ്ങളും എഴുതപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത് പുതിയ കാര്യങ്ങൾ പറയാനല്ല. കാഴ്ചപ്പാടിലെ പുതുമയും സാഹിത്യപരമായ ആശയങ്ങളുമില്ലെങ്കിൽ സാഹിത്യാവലോകനം പതിഞ്ഞതാകുന്നു. അവ ജീവനില്ലാത്ത വെറും ടെക്സ്റ്റ് പുസ്തകത്തിന്റെ രൂപമാർജ്ജിക്കുന്നു. തങ്ങളുടെ പ്രമോഷന് ഒരു ചവിട്ടുപടി എന്ന നിലയിൽ പ്രൊഫസർമാരും ഗവേഷകരും ഇത്തരം പുസ്തകങ്ങൾ പടച്ചിറക്കുന്നു. എഴുതിയ ലേഖനങ്ങളുടെയും പങ്കെടുത്ത സെമിനാറുകളുടെയും വർഷംതോറും പ്രസിദ്ധീകരിച്ച പുസ്തകങ്ങളുടെയും അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് വിലയിരുത്തൽ നടക്കുന്നത്. അമേരിക്കയിൽ അദ്ധ്യാപകർക്ക് ജോലിയിൽ തുടരുവാൻ ഒരു പ്രത്യേക കാലയളവുണ്ട്. അവരെ സംബന്ധിച്ച് "പ്രസിദ്ധീകരിക്കുക, അല്ലെങ്കിൽ നശിക്കുക"(Publish or perish) എന്ന വാക്യം സാർത്ഥകമാണ്. അതവർക്ക് തൊഴിൽ പ്രശ്നമാണ്. അതുകൊണ്ടവർക്ക് എഴുതേണ്ടിവരുന്നു. അതായത് വിലകുറഞ്ഞ ചവറുകൾ പടച്ചുവിടേണ്ടിവരുന്നു. നമ്മുടെ നാട്ടിലാകട്ടെ, കോളേജുകളുടെയും യൂണിവേഴ്സിറ്റികളുടെയും എണ്ണം വർദ്ധിച്ചുവരികയാണ്. പ്രമോഷന് പലപ്പോഴും M.Phil, Ph.Dബിരുദങ്ങൾ അത്യന്താപേക്ഷിതമാണ്. വളരെവേഗം ലക്ചറർക്ക് റീഡറാകാനും റീഡർക്ക് പ്രൊഫസറാകാനുമുള്ള ത്വരയുണ്ട്. മുമ്പ്, അദ്ധ്യാപകർ ഇത്തരം പന്തയങ്ങളിൽ ഭാഗഭാക്കായിരുന്നില്ല. ദുർജ്യോതിപ്രസാദ് മുഖോപാദ്ധ്യായ പോലുള്ള അദ്ധ്യാപകർക്കെങ്കിലും ജീവിതസായാഹ്നത്തിൽ ഇങ്ങനെ പറയാൻ കഴിയുമായിരുന്നു "എന്റെ ലക്നൗ കാലം നന്നായി കഴിഞ്ഞു. ഇന്നത്തെ ചില യുവാക്കൾക്ക് ഇത് വിശ്വസിക്കാൻ കഴിയില്ല. ഇരുപത് വർഷം ലക്ചററായി ജോലി ചെയ്ത ഒരാൾക്ക് മനസ്സിൽ ഒരഭിമാനമുദ്ര നേടാൻ കഴിയില്ലേ! എനിക്കാശയമുണ്ടായിരുന്നു. ഞാൻ ലോകത്തെ ഏറ്റവും നല്ല

യൂണിവേഴ്സിറ്റികളിലെ ലെക്ചറർ മാരുടെ സംഘത്തിലെ അംഗമാണ്. യൂറോപ്പിലെ ഒന്നാംകിട യൂണിവേഴ്സിറ്റിയിലെ ലക്ചറർക്ക് തുല്യനാണ് ഞാൻ- അതായിരുന്നു എന്റെ ബോധ്യം. ഒരു ലക്ചററാകുക എന്നത് അഭിമാനകരമാണ്. അതിൽ കൂടുതലൊന്നും എനിക്ക് വേണ്ട. എന്നെക്കാൾ കൂടുതൽ പരിശ്രമശാലികളായവരുണ്ടെന്ന് എനിക്ക് അറിയുക പോലുമില്ലായിരുന്നു.' ദുർജോതിപ്രസാദ് ജീവിതകാലം മുഴുവൻ എഴുതിയിരുന്നു. അദ്ദേഹം എഴുതിയത് ആകെ പന്ത്രണ്ടോ പതിമൂന്നോ ലേഖനങ്ങളോ പുസ്തകങ്ങളോ മാത്രം. തന്റെ ആദ്യഗ്രന്ഥം പ്രസിദ്ധീകരിച്ച് റസ്സൽ, ബെർഗ്സൺ തുടങ്ങിയവരുടെ അനുമോദനങ്ങൾ നേടിയപ്പോഴും അദ്ദേഹം പറഞ്ഞതിതാണ് "എനിക്കിപ്പോൾ ആത്മവിശ്വാസം തോന്നുന്നു. പക്ഷേ, ഒരു ഡോക്ടറേറ്റ് നേടണമെന്നെനിക്ക് തോന്നുന്നില്ല. അതുകൊണ്ട് എന്തു പ്രയോജനം?" പക്ഷേ ഇക്കാലത്ത് ഡോക്ടറേറ്റ് നേടുന്നത് വളരെ പ്രധാനമാണ്. അതുകൊണ്ട് ഭീമാകാരങ്ങളായ പുസ്തകങ്ങൾ എഴുതേണ്ടി വരുന്നു.

അങ്ങനെയെങ്കിൽ, ഇത്തരം പുസ്തകങ്ങൾ ആവശ്യമാണോ? ആവശ്യം പല തരത്തിലാകാം. അന്നദാ ശങ്കർ റോയ് 'സ്വതന്ത്രബംഗാളിന്റെ സ്മരണകൾ' എഴുതുമ്പോൾ വ്യത്യസ്തമായ ഒരാവശ്യത്തിൽനിന്നാണ് വിമർശനങ്ങൾ ഉയർത്തുന്നത്. ശങ്കാഘോഷ് 'പാരമ്പര്യത്തിന്റെ വികാസം' എഴുതുമ്പോൾ, എന്തെങ്കിലും അടിയന്തിരമായ ഉദ്ദേശ്യം നാം കാണുന്നില്ല. ഒരു കാവ്യവിമർശകന്റെ ഗദ്യം സ്വതഃസിദ്ധമെന്ന് മാത്രമല്ല ഒരു സാധാരണ പ്രബന്ധകാരനിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായിരിക്കും, അയാളുടെ വീക്ഷണം, എന്തായാലും, ഒരു കവിയുടെ ഗദ്യം സാധാരണ പ്രബന്ധകാരനിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായിരിക്കും. അതിൽ വ്യക്തിപരമോ ആത്മകഥാപരമോ ആയ അംശം ഒരു തെറ്റായി കാണാൻ കഴിയില്ല. പക്ഷേ ആത്മകഥ കഥപറച്ചിലായി മാറുമ്പോൾ വ്യത്യസ്തമായ ഒരു പ്രശ്നം ഉയർന്നു വരുന്നു. ഒരു പ്രബന്ധം ഭാവനാപൂർണ്ണമാകുമ്പോൾ അതൊരു പ്രബന്ധമല്ലാതായിത്തീരുന്നു. പ്രബന്ധത്തിൽ നിന്ന് ആനന്ദമുൾക്കൊള്ളാൻ അത്ര എളുപ്പമല്ല. ധാരാളം പ്രബന്ധങ്ങളെഴുതിയിട്ടുള്ള സുനിൽ ഗംഗോപാദ്ധ്യായയുടെ ഒരു പക്ഷേ അവസാനത്തെ പ്രബന്ധം 'ജീവാനന്ദനെയും മറ്റുള്ളവരെയും കണ്ടെത്തൽ'(1999) ആയിരിക്കും. അതിന്റെ മുഖവുരയിൽ സുനിൽ ഇങ്ങനെ പറയുന്നുണ്ട്. 'ഈ പുസ്തകത്തിൽ വ്യത്യസ്തരായ എഴുത്തുകാരെക്കുറിച്ചുള്ള പ്രബന്ധങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ ഇവ ഈ എഴുത്തുകാരുടെ സമഗ്രമായ പ്രതിഭയെ വിശകലനം ചെയ്യുന്നില്ല. അതെന്റെ ഉദ്ദേശ്യവുമല്ല'. പിന്നെന്തിനെക്കുറിച്ചാണ് അദ്ദേഹം എഴുതിയത്? "എന്റെ പ്രബന്ധങ്ങൾ പ്രധാനമായും സ്മരണാ

ത്മകങ്ങളും ഇവിടെ ചർച്ച ചെയ്യ പ്പെടുന്ന ഗ്രന്ഥകാരന്മാരെയും അവരു ടെ രചനകളെയും കുറിച്ചുള്ള എന്റെ വ്യക്തിപരമായ ധാരണകൾ പ്രകാശി പ്പിക്കുന്നവയുമാണ്". കവിയും കഥാ കാരനുമായ ഒരാൾ തന്റെ സമകാലീ നരെക്കുറിച്ച് പ്രതിപാദിക്കുന്നത് അമൂ ല്യമായിരിക്കും. പക്ഷേ, ഇത്തരം അഭി പ്രായപ്രകടനങ്ങൾ ഒരു സൃഷ്ട്യുന്മുഖ പ്രതിഭയുടെ വിശകലനമായി കാണാൻ കഴിയില്ല. ഇവ അപകടകരമായ അഭി പ്രായങ്ങളാണ്. നന്നായി വായിക്കാൻ കഴിയുന്നതും എളുപ്പം മറക്കാവുന്ന വയും. സാഹിത്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഗാഢമായ ഒരു പഠനം വ്യത്യസ്തമായ മൂല്യമുള്ളതാണ്. ചിന്ത പാടെ ഒഴിവാ ക്കിക്കൊണ്ട് അനുഭൂതി സാദ്ധ്യ മാണോ? തന്റെ വിമർശനാത്മക പ്രക ടനങ്ങളെക്കുറിച്ച് സുനിൽ ഇങ്ങനെ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. "ലഘുവായ സാഹിത്യത്തിന്റെ വിചിത്രമായ രചന ഒരു പക്ഷേ, പ്രൊഫഷണൽ സാഹി ത്യവിമർശനത്തിന് ഇതൊരു നല്ല മറു മരുന്നാകാം, പക്ഷെ വിമർശന ഗദ്യ ത്തിന് പകരം നിൽക്കില്ല, തീർച്ച."

ജീവാനന്ദയെക്കുറിച്ച് സുനിൽ ഗം ഗോപാദ്ധ്യായ പ്രബന്ധങ്ങൾ രചിച്ചി ട്ടുണ്ട്. ഇവയെ ഞാൻ പ്രബന്ധങ്ങൾ എന്നു വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത്, മറ്റു പേരു കളൊന്നും വിളിക്കാനില്ലാത്തതുകൊ ണ്ടാണ്. സുനിൽ എഴുതിയതായതി നാൽ, ഇവ വെറും നേരം കൊല്ലിക ളല്ല, സുനിലിനെത്തന്നെ മനസ്സിലാ ക്കാൻ ഏറ്റവും ഉപയോഗപ്രദമാണവ. ദർപ്പണ പ്രതിബിംബത്തെ രണ്ടു തര ത്തിൽ കാണാം– കാണുന്നവനും കാ ണപ്പെടുന്നവനും. ഇതു രണ്ടും ഒരേ വ്യക്തിത്വമാകണമെന്നില്ല കുറെ വർഷം, പ്രത്യേകിച്ചു കഴിഞ്ഞ രണ്ടു വർഷം ജീവാനന്ദനെക്കുറിച്ച് എഴുതിയ പുസ്ത കങ്ങൾ ശരിക്കും ആവശ്യങ്ങളായിരു ന്നോ? വിദ്യാർത്ഥികൾക്കുവേണ്ടി അധ്യാപകർ ഗൈഡ് പുസ്തകങ്ങൾ എഴുതുന്നതിൽ അത്ഭുതമില്ല. ഞങ്ങൾ വിദ്യാർത്ഥികളായിരുന്നപ്പോൾ സിലബ സിൽ ജീവാനന്ദനെക്കുറിച്ച് ഒന്നുമില്ലാ ത്തതിൽ കുണ്ഠിതപ്പെട്ടിരുന്നു. അധ്യാ പകർ ജീവാനന്ദന്റെ കവിതകളെ കളി യാക്കിയിരുന്നു. ഇന്നാകട്ടെ ജീവാനന്ദ ന്റെ കവിതകൾക്ക് സ്കൂൾഫൈനൽ ക്ലാസുമുതൽ എം.എ.ക്ലാസുവരെയുള്ള സിലബസുകളിൽ സ്ഥാനമുണ്ട്. ജീവാ നന്ദന്റെ കുറ്റമല്ല ഇത്. ഇക്കാലത്ത് ജീവാനന്ദനെക്കുറിച്ച് ധാരാളം പുസ്തക ങ്ങൾ പുറത്തിറങ്ങുന്നുണ്ട്. ഇനി വേ ണമെങ്കിൽ ജീവാനന്ദന്റെ രചനകളെ ആസ്പദമാക്കിയുള്ള സാഹിത്യ വിമർശ നത്തിന്റെ പ്രാധാന്യത്തെപ്പറ്റിപ്പോലും ഒരു പുസ്തകം തന്നെ പുറത്തിറക്കാൻ കഴിയും.

കഴിഞ്ഞ കുറെ വർഷങ്ങളായി മാത്രമല്ല, ജീവാനന്ദന്റെ ജന്മശത വാർഷികത്തിനും അതിനു ശേഷവും ധാരാളം പുസ്തകങ്ങൾ ജീവാനന്ദനെ ക്കുറിച്ച് പ്രസിദ്ധീകരിച്ചുവരുന്നു. ഇവ മുഴുവൻ വായിച്ചു തീർക്കാൻ ഒരു

വായനക്കാരനും സാധ്യമല്ല. ചില പുസ്തകങ്ങൾ അമൂല്യങ്ങളാണ്. ഇന്നത്തെ കവികളിലും എഴുത്തുകാരിലും അദ്ദേഹത്തിന്റെ രചനകൾ ഇന്നും അനുരണനങ്ങൾ ഉളവാക്കുന്നുണ്ട്. അലോക് രഞ്ജൻദാസ് ഗുപ്ത, പബിത്രമുഖോപാദ്ധ്യായ, സംസൂർ റഹ്മാൻ (ബംഗ്ലാദേശ്), ശങ്കാഘോഷ്, ദേബേശ്റോയ്, ഉത്തംദാസ് എന്നിവരും ഇതേ ഗണത്തിൽപ്പെടുന്നു. ഇവയിൽ പലതും ഒരുപോലെ അമൂല്യങ്ങളല്ല. അവ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ആനുകാലികങ്ങളെപ്പോലെയാണവ. പുതിയതൊന്നും പറയാനില്ല. എന്നാലും എന്തെങ്കിലും പറയേണ്ടിവരുന്നു. ജീവാനന്ദനെക്കുറിച്ച് അടുത്ത കാലത്തിറങ്ങിയ എല്ലാ പ്രബന്ധങ്ങളും ഞാൻ വായിച്ചിട്ടില്ല. അതിനാൽ അവയെക്കുറിച്ച് അഭിപ്രായം പറയാൻ ഞാനാളല്ല. ഏതാണ്ടെല്ലാ ദിവസവും എന്നവണ്ണം പുതിയ പുസ്തകങ്ങൾ ഇറങ്ങുന്നതിനാൽ പുസ്തകങ്ങളുടെ ലിസ്റ്റ് നൽകാൻ പോലും തല്ക്കാലം നിവൃത്തിയില്ല. പുസ്തകങ്ങളുടെ ഒരു പെരുമഴ തന്നെ. അവയിൽ പലതും 'പഴയ വീഞ്ഞു പുതിയ കുപ്പിയിൽ' എന്ന മട്ടിലും. ഇവയെല്ലാം വിദ്യാർത്ഥികളെ മുന്നിൽക്കണ്ട് രചിയ്ക്കപ്പെട്ടവ തന്നെ. ജീവാനന്ദന്റെ നോവലുകളും ചെറുകഥകളും നമുക്ക് കിട്ടിയിട്ട് അധികമായിട്ടില്ല. അതുകൊണ്ടിനിയും അവയെപ്പറ്റി എഴുതാൻ സാധ്യതയുണ്ട്. താരതമ്യപഠനങ്ങൾ പലപ്പോഴും പഴയ എഴുത്തുകാരെക്കുറിച്ചും പുതിയവരെക്കുറിച്ചും ആവശ്യമായി വരുന്നുണ്ട്. ഉദാഹരണം, സുമിത്ചക്രവർത്തിയുടെ ജീവാനന്ദനും സുധീന്ദ്രനാഥദത്തയും തമ്മിലുള്ള താരതമ്യപഠനം, അല്ലെങ്കിൽ ബിമൽകുമാർ മുഖോപാദ്ധ്യായയുടെ താരാശങ്കറും ജീവാനന്ദനും തമ്മിലുള്ള താരതമ്യപഠനം തുടങ്ങിയവ.

ഇത്തരം പുസ്തകങ്ങളിൽ സാഹിത്യ വിമർശനത്തിലെ ചില സുപ്രധാന ധാരകൾ ശ്രദ്ധേയമാണ്. നാല്പതുകളിലും അമ്പതുകളിലും, മാർക്സിസ്റ്റ് സാഹിത്യവിമർശനം ചർച്ചാവിഷയമായപ്പോൾ, ഗോപാൽ ഹാൽദാർ അടക്കം പലർക്കും 'സംസ്കാരവും കമ്യൂണിസ്റ്റ് ഉത്തരവാദിത്വവും'(1947) സംബന്ധിച്ച് യാതൊരു സംശയവുമുണ്ടായിരുന്നില്ല. "കലാകാരന്മാരുടെയും സാഹിത്യകാരന്മാരുടെയും യഥാർത്ഥവർഗ്ഗശത്രു മുതലാളിത്തമാണ്. അതിനാൽ കലാകാരന്മാരും സാഹിത്യകാരന്മാരും തൊഴിലാളികളുടെയും കൃഷിക്കാരുടെയും സുഹൃത്തുക്കളാകേണ്ടതാണ്. ഈ യുഗത്തിൽ ഈ ബന്ധം സ്വാഭാവികവും അനിവാര്യവുമാണ്." എന്നാൽ വർഗ്ഗശത്രുവിനെക്കുറിച്ച് എല്ലാവർക്കും വ്യക്തത പോരായിരുന്നു. വിപ്ലവ സാഹിത്യത്തോടൊപ്പം പ്രതിവിപ്ലവ സാഹിത്യത്തെ വിമർശകർ ഒരുപോലെ കണക്കാക്കി. സോഷ്യലിസ്റ്റ് റിയലിസത്തിന്റെ നിർവചനത്തെക്കുറിച്ച് ചോദ്യങ്ങൾ ഉന്നയിക്കപ്പെട്ടു. അക്കാദമിക് ലോകത്ത് മാർക്സിയൻ വിമർശനം തട്ടിനീക്കപ്പെട്ടു.

ആദ്യകാലത്ത് മാർക്സ്, എംഗൽസ്, ലെനിൻ എന്നിവരുടെ പ്രസംഗങ്ങളും ഉദ്ധരണികളും അത്യാദരവോടെ സ്വീക രിക്കപ്പെട്ട രീതി, സാഹിത്യത്തെക്കുറിച്ച് മാവോ സെ തുങ്ങിന്റെ ചിന്തകൾ കണക്കിലെടുത്ത രീതി, ഇന്ന് സാദ്ധ്യ മല്ല. ഒരു കാലത്ത് ബംഗാളി വിദ്യാർഥി കൾ കമ്യൂണിസ്റ്റ് മാനിഫെസ്റ്റോ വായി ക്കുകയും സാഹിത്യവിമർശനത്തെ ക്കുറിച്ച് വ്യക്തമോ അവ്യക്തമോ ആയ അവബോധം സൃഷ്ടിക്കുകയും ചെയ്തു. പിന്നെ ജോർജ്ജ് തോംസന്റെ വരവായി. ബ്രെഹ്റ്റിയൻ ലിറ്ററി തിയറി യുമായി പരിചയപ്പെട്ടു. എന്നാൽ ഏറ്റ വും വ്യാപകവും ഗാഢവുമായ സ്വാധീനം ലൂക്കാച്ചിന്റേതായിരുന്നു. സോഷ്യലിസ്റ്റ് റിയലിസവും ചരിത്രാവബോധവും പ ത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിലെ സാഹിത്യ സൃഷ്ടിയുടെ പുനർചിന്തനവുമെല്ലാം ബംഗ്ലാസാഹിത്യ ചർച്ചകളെ പുഷ്ടിപ്പെ ടുത്തി. ലൂക്കാച്ചിന്റെ ആശയങ്ങൾ ചർച്ചാവിധേയമായിട്ട് കുറെക്കാലമായി. നിയോ-മാർക്സിസ്റ്റുകൾ എന്ന് വിശാല മായി കണക്കാക്കാവുന്ന അഡോ ണോ, വാൾട്ടർ ബഞ്ചമിൻ, ലൂസിയൻ ഗോൾഡ്മൻ മുതൽ ഫ്രെഡറിക് ജെയിംസൻ വരെയുള്ളവർ (ഒരു പക്ഷെ, ലൂക്കാച്ച് ഇതിൽ പെടില്ലായിരി ക്കാം)- ഒരു സമയത്ത്, മാർക്സിസ്റ്റ് ലിറ്ററി തിയറി അല്ലെങ്കിൽ മാർക്സിയൻ വിശക ലനം കടുകിട തെറ്റാതെ പാലിച്ചു. ഇന്നങ്ങനെയല്ല. സൈക്കോ അനലിസ്റ്റ് ആന്ദ്രെ ബ്രെട്ടന്റെ സർറിയലിസ്റ്റ് മാനി ഫെസ്റ്റോയും (1928) സോഷ്യൽ റിയലിസ വും തമ്മിൽ ബന്ധമില്ലാത്തതുപോലെ, മാർക്സിസ്റ്റ് വിമർശകർക്ക് തങ്ങളിൽ ത്തന്നെ അഭിപ്രായവ്യത്യാസങ്ങൾ ധാ രാളമാണ്. ഉദാ: എക്സ്പ്രഷനിസത്തെ ക്കുറിച്ച് ലൂക്കാച്ചും ബ്രെഹ്റ്റും തമ്മിൽ ഇന്നും യാതൊരു ഒത്തുതീർപ്പിലുമെ ത്താത്ത അഭിപ്രായവ്യത്യാസം. എന്നാൽ ബഖ്തിന്റെ (1895-1975) സമ്പൂർണ്ണകൃതി കളുടെ ഇംഗ്ലീഷ് വിവർത്തനം പ്രസിദ്ധീ കരിച്ചതോടെ ബംഗാളിവിമർശകർക്ക് എവിടെയുമെത്താൻ കഴിയാതെ വന്നു. ബഹുശാബ്ദിക ചർച്ച (Polyphonic discourse) ദസ്തേയെവ്സ്കിയുടെ നോവലുകൾ വിശകലനം ചെയ്യാൻ ഒരു പക്ഷേ, സഹായകമായേക്കാം. പക്ഷേ, വ്യാപകമായി മറ്റു സാഹിത്യ രൂപങ്ങൾ വിശകലനം ചെയ്യാൻ അതുപയോഗപ്പെടുമോ എന്നെനിക്കറി ഞ്ഞുകൂടാ. പതിനേഴാം നൂറ്റാണ്ടിലെ ഫ്രെഞ്ച് സാഹിത്യ ചർച്ചാവേളയിൽ ഗോൾഡ്മൻ സാമൂഹ്യസാമ്പത്തികാ വസ്ഥ (Socio-economic reality) യെ ക്കുറിച്ച് സംസാരിക്കുന്നുണ്ട്. ഘടനാ വാദത്തിന്റെ സ്രോതസ്സ് ഇവയൊന്നു മായിരുന്നില്ലെങ്കിലും ഇവ തമ്മിലുള്ള ബന്ധം തള്ളിക്കളയാവുന്നതല്ല. ഇങ്ങ നെ, മാർക്സിയൻ സാഹിത്യവിമർശന ത്തിൽ പാഠ്യഘടനയും(textual structure) സാമൂഹ്യസാമ്പത്തികാവസ്ഥയും സംയോജിതമായിരിക്കുന്നു. പോസ്റ്റ് മോഡേണിസം ഇതിൽപെടുത്താമോ എന്ന ചോദ്യത്തിന് ഇനിയും ഉത്തരം

ലഭിച്ചിട്ടില്ലെങ്കിലും.

പത്ത് വർഷക്കാലമായി, സ്വയം പൂരകമോ സ്വയം വിരുദ്ധമോ ആയ മൂന്നോ നാലോ മാർക്സിസ്റ്റ് സാഹിത്യ വിമർശനചിന്തകൾ ബംഗാളി സാഹിത്യത്തിൽ പ്രയോഗിച്ചുവരുന്നുണ്ട്. ഇവിടെ ശ്രദ്ധേയമായ കാര്യം ഓരോ കാലത്തും നാം ഓരോ വിദേശിയിൽ ഭ്രമിക്കുന്നു എന്നതാണ്. അടുത്ത കാലത്തായി ഒരു ബംഗാളി 'ലിറ്റിൽ മാഗസിൻ' ലൂയി അൽത്തൂസറിനെ പുരസ്കരിച്ച് ഒരു സപ്ലിമെന്റ് പുറത്തിറക്കി.

നേരിട്ടും അല്ലാതെയും ഘടനാവാദവും പ്രയോഗവും രണ്ടോ മൂന്നോ രീതിയിൽ നിർവ്വചിക്കപ്പെടുന്ന പോസ്റ്റ് മോഡേണിസം എന്നിവയും ബംഗ്ലാ സാഹിത്യവിമർശകനെ സ്വാധീനിക്കുന്നുണ്ട്. ലെവിസ്ട്രോസ്, റോളങ്ങ് സഹോദരന്മാർ, മൈക്കേൽ ഫുക്കോൾട്, ജാക്ക്സ് ലക്കാൻ, ജാക്ക്സ് ദരിദ എന്നിവരുടെ ചിന്തകളും തിയറികളും ബംഗാളി ബുദ്ധിജീവികളെ ആകർഷിച്ചുവരുന്നു. മാർക്സിസവും ഘടനാവാദവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെക്കുറിച്ചോ, പോസ്റ്റ് മോഡേണിസം ഘടനാവാദത്തിൽനിന്ന് വളർന്നുവന്നതോ അല്ലയോ എന്ന വിഷയത്തിലോ ഒന്നും ഞങ്ങൾക്കിനിയും തീർച്ചയായിട്ടില്ല. അതുകൊണ്ട് പുറത്തുനിന്ന് അടിച്ചേല്പിക്കപ്പെടുന്ന തിയറികൾ സാഹിത്യവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തേണ്ടതായോ സാഹിത്യ വിശകലനത്തിന് അവ പ്രയോഗിക്കേണ്ടതായോ ആവശ്യമില്ലെന്ന ചിന്ത പലപ്പോഴും ഉയർന്നുവരുന്നു.

"മുപ്പതുകൾ മുതൽ അമ്പതുകൾ വരെയുള്ള കാലത്ത് മാർക്സിസ്റ്റ് ബുദ്ധിജീവികൾ ചൂടേറിയ ചർച്ചകളിലും മറ്റും മാർക്സിസം യാന്ത്രികമായി പ്രയോഗിച്ചിരുന്നതെങ്ങനെയെന്നത് ഇന്ന് ചിന്താർഹമാണെ"ന്ന് ബിമൽകുമാർ മുഖോപാദ്ധ്യായ വിശദമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. തൊണ്ണൂറുകളിൽ പോലും നാമിതിൽനിന്ന് പരിപൂർണ്ണ മോചനം നേടിയിട്ടില്ല. രവീന്ദ്രനാഥ് : നിരീശ്വരവാദികളുടെ ദൈവം(1995) എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ 'ഔപചാരികമായി പറഞ്ഞാൽ കമ്മ്യൂണിസം നിരീശ്വരവാദികളുടെ പ്രയോഗമാണ്. ആധുനിക നിരീശ്വരവാദത്തിന്റെ പ്രയോഗകൻ, നിരീശ്വരവാദത്തിന്റെ ജീസസ് കാൾ മാർക്സാണ്. മാർക്സിന്റെ മുൻഗാമി, ഇന്ത്യൻ നിരീശ്വരവാദി ചാർവാകൻ ആണ്. മാർക്സിന്റെ മറ്റൊരു മുൻഗാമി, നിരീശ്വരവാദത്തിന്റെ ആദിഗുരുവായ ശ്രീബുദ്ധദേവനാണ്. ബുദ്ധിസം ദൈവത്തെ പരാമർശിക്കുന്നില്ല. മാർക്സിസത്തിന് ദാർശനികമായ അടിത്തറ നൽകുകയാണ് ബുദ്ധിസം ചെയ്യുന്നത്. നിരീശ്വരവാദം ബുദ്ധിസത്തിൽ തുടങ്ങുകയും മാർക്സിസത്തിന്റെ ഭാവി കണ്ടെത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. മാർക്സിസത്തിന്റെ സാമ്പത്തിക ശാസ്ത്രത്തിലും രാഷ്ട്രീയത്തിലും വിശ്വാസമില്ലാത്തവരും മാർക്സിയൻ സാമൂഹ്യശാസ്ത്രവും സംസ്കാരവും അംഗീകരിക്കുന്നുണ്ട്. കാരണം അതിന് പ്രേതം, ആത്മാവ് എന്നീ മിഥ്യാഭ്രമത്തെയും പുനർജന്മ വിശ്വാ

സത്തെയും പ്രകൃത്യതീത ശക്തികളെയും, പദാർത്ഥത്തിന്റെ ഉത്ഭവത്തെക്കുറിച്ചുള്ള നിഗൂഢതയെയും ശാസ്ത്രീയമായി വിശദീകരിക്കാൻ കഴിയും. യുക്തിബോധമുള്ള പുരോഗമനാശയക്കാർ നിരീശ്വരവാദത്തിൽ വിശ്വസിക്കുന്നു. സോഷ്യലിസം തകർന്നാൽ പോലും, ഈ ശാസ്ത്രീയ ചർച്ച ഇതുപോലെ നിലനിൽക്കും' എന്ന് എന്തുലളിതമായാണ് രേഖപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. ഈ രീതിയിൽ ലേഖകൻ 'മതേതര രവീന്ദ്രനാഥിനെ' പരിചയപ്പെടുത്തുന്നു. 'ഗൽപഗുച്ഛ' (രബീന്ദ്രനാഥടാഗോറിന്റെ ചെറുകഥാ സമാഹാരം) യെക്കുറിച്ചുള്ള വിശകലനത്തിൽ ശങ്കർസിൽ ഇങ്ങനെ എഴുതുന്നു. 'മുതലാളിത്തം വ്യക്തികളെ പ്രകൃതിയിൽ നിന്നും സമൂഹത്തിൽനിന്നും അയൽക്കാരിൽ നിന്നും കുടുംബത്തിൽ നിന്നും എന്തിന് സ്വന്തം സ്വത്വത്തിൽ നിന്നുപോലും അന്യവത്ക്കരിക്കുന്നു. ശങ്കർസിലിന്റെ കാഴ്ചപ്പാടിൽ, രബീന്ദ്രനാഥടാഗോറിന്റെ ചെറുകഥകൾ, ലാഭക്കണ്ണുള്ള ബൂർഷ്വാസിയോടുള്ള പ്രതിഷേധ പ്രകടനമാണ്. ഇത്തരം പുസ്തകങ്ങൾ വേറെയും എഴുതിയിട്ടുണ്ടാകാം. ഭാവിയിലും എഴുതപ്പെടുമായിരിക്കാം. പക്ഷേ, തല്ക്കാലം ഇവ ഒറ്റപ്പെട്ട സംഭവങ്ങളായി മാറ്റിവയ്ക്കാം. ഒരു സാഹിത്യവിമർശകൻ സ്വയം മാർക്സിസ്റ്റായി പ്രഖ്യാപിക്കുമ്പോൾ ചില അസൗകര്യങ്ങൾ ഉണ്ടായേക്കാം. എന്തായാലും സാഹിത്യവിശകലനത്തിലെ മാറി വരുന്ന മാർക്സിസ്റ്റ് ആശയങ്ങളെക്കുറിച്ചു പറഞ്ഞു എന്നു മാത്രം.

ചെറുകഥാകൃത്തായ പ്രൊഫ. ഗുൺമയ് മന്ന രബീന്ദ്രനാഥ് (1956) എന്ന പേരിൽ ഒരു പുസ്തകമെഴുതുകയുണ്ടായി. അതിന്റെ മുഖവുരയിൽ ഷഷ്ഠിഭൂഷൺ ദാസ് ഗുപ്ത എഴുതുന്നു. "സത്യാന്വേഷണത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം മന്ന ശരിയായ ഒരു മാർക്സിസ്റ്റാണ്. അതുകൊണ്ട് അദ്ദേഹം സത്യദീക്ഷയുള്ള മനസ്സോടെ, ആത്മീയ വാദത്തെക്കുറിച്ചും അവ യാഥാർത്ഥ്യത്തിൻമേൽ ഭ്രമാത്മകത പടർത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നതിനെക്കുറിച്ചും വിശ്വസിക്കുകയും വിശദീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. പക്ഷെ, പിന്നീടങ്ങോട്ട് ശുദ്ധമാർക്സിസത്തിന്റെ പ്രയോഗം എഴുത്തുകാരന് തന്നെ പരിഗണനാർഹമായി തോന്നിയില്ല. ഈ പുസ്തകം വീണ്ടും പ്രസിദ്ധീകരിക്കാൻ അദ്ദേഹം മെനക്കെട്ടില്ല. കുറച്ചു വർഷങ്ങൾക്കുമുമ്പ് ടാഗോറിന്റെ രചനകളിലെ ദർശനം (1993) എന്ന പുസ്തകം പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിരുന്നു. ഇതിൽ രബീന്ദ്രനാഥിന്റെ രചനകളെ അസ്തിത്വവാദത്തിന്റെ കാഴ്ചപ്പാടിലാണ് പ്രൊഫ. ഗുൺമയ്മന്ന വിശകലനം ചെയ്യാൻ ശ്രമിച്ചത്. തീർച്ചയായും. മാർക്സിസവും അസ്തിത്വവാദവും തമ്മിൽ വൈരുദ്ധ്യമുണ്ട്. പക്ഷെ, ഈ ഗ്രന്ഥത്തെ നിയോ-മാർക്സിയൻ വിമർശനത്തിന് ഒരുദാഹരണമായി കണക്കാക്കിയാൽ പ്രാധാന്യം വ്യക്തമാകും. എഴുത്തുകാരനെ ഉദ്ധരിച്ചാൽ, 'മാർക്സിയൻ വിശകലനരീ

തി അവലംബിച്ചാൽ ചില കാര്യങ്ങളിലെങ്കിലും മാർക്സിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമായ നിലപാടുകളിൽ നാം എത്തിച്ചേരും. വിശകലനരീതി, മാർക്സിയനേതരമായതുകൊണ്ട് അപായമൊന്നുമില്ല. ലക്ഷ്യം സാദ്ധ്യമെങ്കിൽ ഏതു രീതിയും സ്വീകാര്യമാണ്. ലക്ഷ്യം സോഷ്യലിസമാണ്. വിമർശനസംബന്ധിയായതിന്റെ പ്രധാന തത്ത്വം നിർവചിക്കാനായി ഗുൺമയ്മന്ന ഇങ്ങനെ പറയുന്നു. "മാർക്സിയൻ- രബീന്ദ്ര - ദർശനങ്ങൾ പരസ്പരവിരുദ്ധമല്ല, പരസ്പര പൂരകമാണ്. പിൽക്കാലത്ത് സോഷ്യലിസ്റ്റ് രാജ്യങ്ങളിൽ മാർക്സിസ്റ്റുകൾതന്നെ പരീക്ഷണങ്ങൾക്ക് ശേഷം സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ള, പല ടാഗോറിയൻ അനുമാനങ്ങളുമുണ്ട്. സോവിയറ്റ് ഇക്കോണമിയിൽത്തന്നെ ഒരു പരിധിക്കപ്പുറം സ്വകാര്യസ്വത്ത് അംഗീകരിക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങളുണ്ടായി. ഏകാധിപത്യപരമായ സോവിയറ്റ് ബലപ്രയോഗം ഒരു പാപമാണെന്ന ടാഗോറിയൻ നിലപാട് ക്രൂഷ്ചേവ് തന്നെ പറയാൻ തുടങ്ങിയില്ലേ? 'പെരിസ്ട്രോയ്ക', 'ഗ്ലാസ്നോസ്റ്റ്' തുടങ്ങിയ പദങ്ങൾ അദ്ദേഹം സൂചിപ്പിക്കുകയുണ്ടായില്ലേ? അദ്ദേഹം പക്ഷപാതിത്വപരമായ നിലപാടുകൾ എടുത്തില്ല. വൈരുദ്ധ്യങ്ങളെ ഒറ്റയ്ക്കൊറ്റയ്ക്കും ദ്വന്ദ്വമായും കാണാൻ അദ്ദേഹത്തിന് കഴിഞ്ഞു. ഇന്ത്യയിലോ വിദേശത്തോ, കമ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടികൾ ഔദ്യോഗികമായി ഇതിനോട് യോജിക്കുമെന്നു ഞാൻ കരുതുന്നില്ല. എന്നാൽ നിഷ്പക്ഷമതിയായൊരു വായനക്കാരൻ ടാഗോറിന്റെ സാഹിത്യപ്രവർത്തനങ്ങളെ അപഗ്രഥിക്കുന്നതിലുള്ള ഈ പുസ്തകത്തിന്റെ സുപ്രധാന പങ്ക് അംഗീകരിക്കാതിരിക്കില്ല. ഇന്ന് ഗുൺമയ് മന്ന പരിശുദ്ധമാർക്സിസ്റ്റ് വിമർശന പാതയിൽനിന്ന് മൈലുകൾ അകന്നാൽ അതിൽ അത്ഭുതപ്പെടാനില്ല. യുവനിരൂപകർ മാർക്സിസത്തിന്റെ പരമമായ സത്യത്തെ അവഗണിക്കാതെതന്നെ മാർക്സിയൻ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ മണ്ഡലം വികസിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്.

അടുത്ത കാലത്തെ വിശ്രുതനായ സാഹിത്യസൈദ്ധാന്തികനാണ് (Lit-crary theorist) ബിമൽകുമാർ മിശ്ര. ദർപ്പണേ പ്രതിബിംബ (1988) എന്ന അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഗ്രന്ഥം ബംഗാളി കവികളുടെ കാവ്യചിന്തയെക്കുറിച്ച് വിശദീകരിക്കുന്നു. ഈ ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ മുഖവുരയിൽ ഗ്രന്ഥകർത്താവ് അപഗ്രഥനത്തോടെടുക്കുന്ന നിലപാട് വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. കലയുടെ വിഷയം കലാരൂപത്തിൽത്തന്നെയാണ് അന്വേഷിക്കേണ്ടത്- അത് പകയിൽ ഒടുങ്ങുമെന്ന ഭയം അംഗീകരിക്കുന്നില്ലെങ്കിൽ. അതുകൊണ്ടാണ്, ഇന്തോ-ചീനാ അതിർത്തിത്തർക്ക സമയത്ത്, കലാകാരന്മാരുടെ സ്വാതന്ത്ര്യത്തെക്കുറിച്ച് എഴുതുമ്പോൾ ഏറ്റവും വിശ്വസ്തരായ എഴുത്തുകാർപോലും വേണ്ടത്ര ഗൗനിക്കാതിരുന്നത്. യെനാൻ ഫോറത്തിലെ മാവോയുടെ തുറന്ന പ്രസംഗംപോലും അവരെ ആവേശം കൊള്ളിച്ചില്ല. ഞാൻ പലപ്പോഴും ആവർത്തിക്കാറുള്ള, മറക്കാനാ

കാത്ത മാവോയുടെ വാക്കുകൾ ഇവയാണ് 'കലാപരമായി കഴിവുകെട്ട ഒരു കലാരൂപത്തിന് ശക്തിയില്ല. അത് രാഷ്ട്രീയമായി എത്ര തന്നെ പുരോഗമനാത്മകമാണെങ്കിലും . സാഹിത്യസൃഷ്ടിയുടെ അടിസ്ഥാനപരമായ നിഗൂഢത മനസ്സിലാക്കാതെ, മാർക്സിസ്റ്റുകൾ എന്നു പറയപ്പെടുന്നവർപോലും പല സന്ദർഭങ്ങളിലും മാർക്സിയൻ വിശകലനത്തെ എങ്ങനെ തെറ്റായി പ്രയോഗിച്ചു എന്ന് ബിമൽ മുഖോപാദ്ധ്യായ തന്റെ പുസ്തകത്തിൽ വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്. ബിഷ്ണു ഡേയുടെയും സമർസെന്നിന്റെയും കവിതകളെക്കുറിച്ചും അവരുടെ സാഹിത്യാശയങ്ങളെക്കുറിച്ചും നമുക്ക് 'ദർപ്പണേ പ്രതിബിംബേ' എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ നിന്ന് കിട്ടുന്ന ധാരണ, അവ മാർക്സിസ്റ്റ് വിമർശനത്തിന്റെ നല്ല ഉദാഹരണമാണെന്നാണ്. ഒരു എഴുത്തുകാരൻ ഏതറ്റംവരെ പാർട്ടിലൈൻ പിന്തുടരണം, അയാൾക്ക് ശരിക്കും എന്തു മാത്രം സ്വാതന്ത്ര്യമുണ്ട് എന്നിവ സാഹിത്യ ചർച്ചകളിൽ പരിഗണിക്കാനർഹതയുള്ള പ്രശ്നങ്ങളാണ്. അടുത്ത തലമുറയിലെ കവികൾക്കിടയിൽ ശൈലീശാസ്ത്രവും (stylistics) ഘടനാവാദവും (structuralism) സംബന്ധിച്ച പ്രശ്നങ്ങൾ ഉയർന്നു വന്നിട്ടുണ്ട്. 'സാഹിത്യത്തിന്റെ ഭൂപടം ദ്വീപു മുതൽ വൻകര വരെ-1996' എന്ന പുസ്തകത്തിൽ അദ്ദേഹം ഈ വിഷയങ്ങൾ ചർച്ച ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ടാഗോറും മാർക്സും ചർച്ച ചെയ്യപ്പെടുമ്പോൾ, അദ്ദേഹത്തിന്റെ സമാപനപ്രസ്താവന ശ്രദ്ധേയമാണ്. ആനന്ദമീമാംസയുടെ ലോകത്തെന്നപോലെ ടാഗോറും മാർക്സും തമ്മിലുള്ള ഒരു താരതമ്യശ്രമം വിഡ്ഢിത്തമാണ്. അതുപോലെ സാഹിത്യത്തിന്റെ പ്രാഥമിക പ്രശ്നങ്ങൾ ചർച്ച ചെയ്യുന്ന ഒരു പിന്തിരിപ്പൻ ആശയവാദിയായി ടാഗോറിനെ കരുതുന്നത് ഇടതുപക്ഷ തീവ്രവാദപരമായ വിവരക്കേടാണ്. അനുഭവവേദ്യമായ പരമാർത്ഥങ്ങളിൽ നിന്ന് സാഹിത്യത്തിന്റെ ഘടകങ്ങളും ധർമ്മങ്ങളും പരിശോധനാവിധേയമാക്കാനുള്ള ശ്രമമാണ് ജീവിതത്തിലുടനീളം ടാഗോർ നിർവ്വഹിച്ചത്. നേരെ മറിച്ച് മാർക്സ് തുടങ്ങിയവർ സാഹിത്യ സൃഷ്ടിയെ ഒരു പ്രധാനപ്പെട്ട സാമൂഹ്യ ധർമ്മമായാണ് കണക്കാക്കിയത്. സാഹിത്യത്തെ ഒരു തരം ഉപരിഘടനയായി അവർ വിലയിരുത്തി. (പേജ് 96)

ഏതായാലും ഈ വിഷയം കൂടുതൽ വിശകലനമർഹിക്കുന്നു. അതല്ലെങ്കിൽ മണിക്ബന്ദോപാദ്ധ്യായയെ പ്പറ്റിയുള്ള ധൃതിപിടിച്ച അഭിപ്രായങ്ങളെപ്പോലെ നോവലുകൾ വിലയിരുത്താൻ കഴിയാതെ പോകും. "ഭൗതിക ജീവിതത്തോട് കലാകാരന് പ്രതിബദ്ധതയുണ്ടായിരിക്കണമെന്നാണെങ്കിൽ, നാച്വറലിസ്റ്റുകൾക്ക് വിരുദ്ധമായി, അയാളുടെ ലക്ഷ്യം ജീവിതത്തിന്റെ ഒരു ചീന്ത് അവതരിപ്പിക്കലാവില്ല. മണിക് ഒരു സോഷ്യലിസ്റ്റ് - റിയലിസ്റ്റ് ആണെങ്കിലും പലപ്പോഴും ഒരു സർ റിയലിസ്റ്റും ആണ്. എന്നാൽ അദ്ദേഹം നാച്വറലി

സ്റ്റുകളെ ഇഷ്ടപ്പെട്ടിരുന്നില്ല. തത്ത്വചിന്തയുടെ വായുമണ്ഡലത്തോടും മണ്ണുകലർന്ന വെള്ളത്തോടും സമദൂരം പാലിക്കാൻ മണിക്കിന് കഴിഞ്ഞിരുന്നു. ഒരാകാശം രണ്ടു നക്ഷത്രങ്ങൾ (1998)- എന്ന ബിമലിന്റെ താരാശങ്കറിനെയും ജീവാനന്ദയെയും താരതമ്യം ചെയ്യുന്ന പുസ്തകത്തിൽ, ഒരു പ്രത്യേക ചരിത്രനിമിഷത്തിൽ ഈ സ്രഷ്ടാക്കൾ തമ്മിലുള്ള അത്ഭുതപ്പെടുത്തുന്ന സാമ്യാസാമ്യങ്ങളെപ്പറ്റി ആശ്ചര്യകരമായ ആശയം അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. നേരെ മറിച്ച് പുസ്തകത്തിന്റെ അവസാന ഭാഗത്ത്, ദെരിദയുടെ പുസ്തകത്തിന്റെ അവസാനവും എഴുത്തിന്റെ തുടക്കവും എന്ന അന്തഃജ്ഞാനപരമായ വാക്കുകളുടെ സഹായത്താൽ മാർക്സിസ്റ്റ് -ഘടനാവാദപര ആശയങ്ങൾ തമ്മിൽ ബന്ധിപ്പിക്കാനുള്ള ശ്രമം നടത്തുന്നുണ്ട്. ഉദാഹരണമായി, ഈ പുസ്തകത്തിന്റെ പല ഭാഗങ്ങളിൽ നിന്ന് ചില വരികൾ ഉദ്ധരിക്കട്ടെ. "വാസ്തവത്തിൽ, കവിതയും ഗദ്യരചനയും രണ്ടുതരം പ്രതിപാദനങ്ങളാണെങ്കിലും ഘടനാവാദികൾക്കും ഉത്തരഘടനാവാദികൾക്കും അന്തർലീനമായ ബഹുരർത്ഥ സാദ്ധ്യതകൾ (polysemantic possibilities) അവഗണിക്കാൻ കഴിയില്ല. ഉപരിതല അർത്ഥത്തെ ചുഴിഞ്ഞിറങ്ങുന്ന അന്തരാർത്ഥത്തിന്റെ ഒരിടവേള എല്ലാ വായനക്കാരും പ്രതീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. എഴുത്തുകാരന് ഈ ഇടവേള സൃഷ്ടിക്കാനും തന്റെ ആധികാരികത്വം മറച്ചുവയ്ക്കാ നും കഴിയുമ്പോൾ മാത്രമേ ഏകകാലത്തിലെ വിവിധ വായനക്കാർക്കും പല കാലത്തെ ഒരേ വായനക്കാരനും ഒരു സാഹിത്യസൃഷ്ടിയിലെ പുതിയ അർത്ഥങ്ങൾ ചികഞ്ഞെടുക്കാൻ കഴിയൂ." (പേജ് 75).

"ഒരു ചെറുകഥയിലോ നോവലിലോ സ്രഷ്ടാവ് എവിടെ? ഫുക്കാൾട്ടിനെപ്പോലെ ഗ്രന്ഥകർത്താവെന്നാൽ എന്ത്?" എന്ന് ആർക്കും ചോദിക്കാം. അല്ലെങ്കിൽ റൊളാങ്ങ് ബാർതിനെപ്പോലെ 'ഗ്രന്ഥകർത്താവിന്റെ മരണത്തിലാണ് വായനക്കാരന്റെ ജനനം' എന്ന അനുമാനത്തിലെത്തിച്ചേരാം (പേജ് 100-101).

"ജീവാനന്ദയ്ക്ക് കമ്യൂണിസ്റ്റുകളുടെ ഭാവിയെപ്പറ്റി വലിയ മതിപ്പില്ലായിരുന്നു എന്നതും സോമർചന്ദ്രയുടെ കൊലപാതകത്തെപ്പറ്റി അദ്ദേഹം മൗനം ഭജിച്ചുവെന്നതും അതേ സമയം തന്നിൽത്തന്നെ മുഴുകിയിരുന്ന ബുദ്ധദേവ് ബസുവിനെ അത് സ്തംഭിപ്പിച്ചു എന്നതും സത്യമെങ്കിലും വേദനാജനകമാണ്" (പേജ് 110).

"ജീവാനന്ദയ്ക്ക് ഏതെങ്കിലും രാഷ്ട്രീയ ആശയങ്ങളുമായി പ്രതിബദ്ധതയില്ലായിരുന്നു എന്നതും ഒരു പ്രത്യേക കാര്യത്തിൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ നിശ്ശബ്ദത വേദനാജനകമായിരുന്നു എന്നതും മുൻപ് സൂചിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ടല്ലോ" (പേജ് 116-117).

"നമ്മുടെ നാട്ടിലെ മാർക്സിസ്റ്റ് ബുദ്ധിജീവികൾക്ക് ഒരു സൗന്ദര്യശാസ്ത്ര

വിശ്വാസത്തെക്കുറിച്ച് തീർച്ചയുണ്ടായി രുന്നെങ്കിൽ, രബീന്ദ്രനാഥിനെക്കുറിച്ചു ള്ള തെറ്റായ വിധി പ്രസ്താവന കാരണ മായുള്ള ആശ്ചര്യത്തിനും വേദനയ്ക്കും അവർ കാരണമാകില്ലായിരുന്നു. വ്യക്ത മായും തീർച്ചയായും 1961 മുതൽ ഇന്ത്യൻ മാർക്സിസ്റ്റുകൾ രബീന്ദ്രനാഥിനെ ക്കുറിച്ച് പലവിധ അഭിപ്രായങ്ങൾ പ്രകടിപ്പിച്ചുവരികയാണ്. എന്നാൽ ഇന്ന് ഒരു വിഭാഗം മാർക്സിസ്റ്റുകൾ താരാശങ്കറിന്റെ രാഷ്ട്രീയ പ്രതിബദ്ധത യെക്കുറിച്ച് വിമർശകരായി വർത്തിക്കു കയാണ്'' (പേജ്-129).

ഈ രാജ്യത്തെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടിക്ക് എൺപതുവർഷത്തെ പഴക്കമുണ്ട്. എന്നാൽ ഇന്നും ഇന്ത്യ മുഴുവൻ കണക്കിലെടുക്കുമ്പോൾ ഒരു ബദൽ കക്ഷിയായി അംഗീകാരം നേടാൻ കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ടോ? അങ്ങനെ ആയിരുന്നെങ്കിൽ, കഴിഞ്ഞ നൂറ്റാണ്ടി ന്റെ അവസാനകാലത്ത് മത ഫാസിസ്റ്റു കൾക്ക് ഉയർന്നുവരുവാൻ കഴിയുമായി രുന്നോ? ഇന്ന് മാർക്സിസ്റ്റുകൾ ഏറ്റവും കൂടുതൽ ചിന്തിക്കേണ്ടത് തങ്ങളുടെ തന്നെ തോൽവിയെക്കുറിച്ചാണ്. സാഹി ത്യപണിക്കാരും ആ പാത പിന്തു ടരണം. (പേജ് 131)

മാർക്സിന്റെയും എംഗൽസിന്റെയും പേരുകളോടൊപ്പം ബിമൽ തന്റെ പ്രബന്ധങ്ങളിൽ ബക്തിന്റെ പേര് സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ സാഹിത്യവിശകലനത്തിൽ ദരിദയും ഫൂക്കാൾട്ടും ബാർത്തും പ്രത്യക്ഷപ്പെ ടുന്നു. ബംഗ്ലാ സാഹിത്യവിമർശന ത്തിന്റെ ഒരു ധാര പാശ്ചാത്യ സാഹി ത്യാശയങ്ങളോടും സാഹിത്യവിശകല നത്തോടും സാവധാനം ചായ്‌വ് കാണി ക്കുന്നു എന്നു തോന്നുന്നു. കഴിഞ്ഞ കുറച്ചു വർഷങ്ങളിൽ, ഇനിപ്പറയുന്ന രീതിയിൽ എഴുതപ്പെടുന്നതായോ അങ്ങ നെ ഭാവിക്കുന്നതായോ കാണുന്നു ണ്ട്. ബക്തിൻ: തിയറിയും പ്രയോഗവും, മൈക്കേൽ ഫൂക്കാൾട് അഥവാ മനു ഷ്യന്റെ അപ്രത്യക്ഷീകരണം, ജാക്ക്സ് ദരിദയുടെ അപനിർമ്മാണം, ജാക്ക്സ് ദരിദ അഥവാ തത്ത്വചിന്തയുടെ ആത്മ ഹത്യ, റോളങ്ങ് ബാർത്ത്: വായനയും വായനക്കാരനും, ലൂയി അൽത്തൂസർ: പ്രത്യയശാസ്ത്രം. പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാ ണ്ടു മുതൽ വിദേശ സാഹിത്യത്തെ ക്കുറിച്ചും സാഹിത്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള വൈദേശിക ധാരണകളെക്കുറിച്ചും ബംഗാളികൾ ആവേശം കാണിച്ചിട്ടു ണ്ട്. ബംഗ്ലാനോവലുകളിലും നാടക ങ്ങളിലും വൈദേശിക രീതികളും നിയമങ്ങളും സ്വീകരിക്കുന്നത് തെറ്റാ ണെന്നോ നീതീകരിക്കാവുന്നതല്ലെന്നോ എനിക്ക് പറയാൻ കഴിയില്ല. ഒരിക്കൽ സർറിയലിസത്തിലും ഇപ്പോൾ മാജി ക്കൽ റിയലിസത്തിലുമെന്നപോലെ പാശ്ചാത്യ മോഡലുകളിൽ കടിച്ചു തൂങ്ങുന്നത് സാഹിത്യവിമർശനത്തിൽ അവയ്ക്കുള്ള പ്രസക്തിയെക്കുറിച്ച് സംശയമുളവാക്കുന്നുണ്ട്. ഇത്രയും കാലം കഴിഞ്ഞിട്ടും ആന്ദ്രെ ബ്രെട്ടന്റെ സർറിയലിസ്റ്റ് തിയറിയെക്കുറിച്ച് ഇപ്പോ

ഴും പുസ്തകങ്ങൾ എഴുതപ്പെടുന്നത് എന്തുകൊണ്ടാണ് എന്ന് അറിയുന്നില്ല. എന്നിട്ടും കമലേശ് ചക്രവർത്തി എഴുതുന്നു: The awakening of Consciousness _ A treatise on the Surrealist and Dadaist movements എന്നാൽ ഇത്തരം രചനകൾ ട്രീറ്റിസുകളിൽ ഒതുങ്ങുന്നില്ല. തപോധിൽ ഭട്ടാചാര്യയും സ്വപ്ന ഭട്ടാചാര്യയും ജീവാനന്ദയുടെ കവിതയിലെ സർറിയലിസത്തെക്കുറിച്ച് ഒരു പുസ്തകമെഴുതുന്നു. തപോധീറിന്റെ ഉപന്യാസേർ പ്രതിബേദൻ (1999) (നോവലിനെക്കുറിച്ച്) എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ Surrealism :The aesthetics of subversion എന്ന ലേഖനം ഇടം കണ്ടെത്തിയിരിക്കുന്നു. അതിൽ പറയുന്നു: "കോളനിവത്ക്കരണാനന്തര സാഹചര്യങ്ങളിൽ സാമ്യമുണ്ടെങ്കിലും, ചരിത്രപരവും സാംസ്കാരികവുമായ കാരണങ്ങളാൽ, ബംഗാളികളുടെ അനുഭവങ്ങൾ ലാറ്റിൻ അമേരിക്കയിലേതിനേക്കാൾ വ്യത്യസ്തമാകാതിരിക്കാൻ തരമില്ല". അപ്പോഴും ബംഗാളി നോവലിലെ 'കൊളോണിയൽ റിയാലിറ്റി'യോട് മത്സരിക്കാൻ 'ഡിബ്ലൂഡിങ്ങ് റിയാലിറ്റി' യെ സന്നിവേശിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു.

ബംഗാളിയിൽ structural linguistics ഉം syntactic structures ഉം സംബന്ധമായ പുസ്തകങ്ങൾ രചിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ഈ വിഷയത്തിൽ പബിത്രശങ്കർ, പ്രബൽദാസ് ഗുപ്ത, ഉദയ നാരായൺസിങ്ങ് എന്നീ ഭാഷാശാസ്ത്രജ്ഞരെ ഓർക്കാതെ വയ്യ. എന്നാലും stylistics സാഹിത്യവിമർശനത്തിൽ അത്രേപടി ഉപയോഗിക്കപ്പെട്ടിട്ടില്ല. ശിശിർകുമാർ ദാസ്, ആശിശ്കുമാർ ഡേ, ഉദയ്കുമാർ ചക്രവർത്തി എന്നിവർ ബംഗ്ലാ കവിതയുടെയും നോവലിന്റെയും രീതിശാസ്ത്രം വിശകലനം ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. ഇത്തരം ചർച്ചകളിൽ, എങ്ങനെയാണ് ഗണിതവും സ്ഥിതിവിവരശാസ്ത്രവും ആധുനിക കംപ്യൂട്ടറും സാഹിത്യത്തിന്റെ സത്ത കണ്ടുപിടിക്കാനുപയോഗിക്കുന്നതെന്ന് പല വായനക്കാർക്കും സംശയങ്ങളുണ്ടായി. രീതിശാസ്ത്രത്തിൽ നിന്നാണ് ഘടനാവാദം ഉയർന്നു വന്നതെന്ന് വിശ്വസിക്കപ്പെട്ടു. രബീന്ദ്രനാഥിന്റെ നോവലുകൾ വിലയിരുത്തുമ്പോഴും (Structure & variations: Novels of Tagore. 1991) ബങ്കിം ചന്ദ്രയുടെ നോവലുകളുടെ കലാപരമായ മേന്മ നിർണ്ണയിക്കുമ്പോഴും ക്ഷേത്രഗുപ്ത പല തരത്തിലുള്ള സ്കെച്ചുകളും പ്ലാനുകളും ഉപയോഗപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. (ലിസ്റ്റുകളോടും ഡയഗ്രങ്ങളോടും ഒരു പ്രത്യേക മമത തന്നെ അദ്ദേഹത്തിനുണ്ട്).

രൂപവും ഘടനയും സംബന്ധിച്ച് മുമ്പുണ്ടായിരുന്ന ധാരണകൾ ഇപ്പോൾ പ്രസക്തമല്ലാതായിരിക്കുന്നു. ഉപരിഘടനാവാദം (Superstructuralism) എന്നോ ഉത്തരഘടനാവാദം (post structuralism) എന്നോ അറിയപ്പെടുന്നതും, ദുർഖെയ്, ലെവിസ്ട്രോസ്, ലക്കാൻ, അൽത്തൂസർ, ബാർത്, ഫുക്കാൾട്, ദരിദ തുടങ്ങി വിരുദ്ധങ്ങളായ അഭി

പ്രായങ്ങളും ആശയങ്ങളും ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ധാരയും ഈ ദർശനത്തിൽ ഉൾപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. രാഷ്ട്രീയ മീമാംസയിലും സാമൂഹ്യശാസ്ത്രത്തിലും, ചരിത്രപരമായ വിശകലനത്തിലും സാഹിത്യ വിമർശനത്തിലുമൊക്കെ ഘടനാവാദത്തിന്റെ പങ്ക് നിസ്തർക്കമാണ്. പ്രത്യേകിച്ചും ബംഗ്ലാ നോവൽ ചർച്ചകളിൽ 'അപനിർമ്മാണം (dcconstruction) വ്യാപകമായി ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. നോവലുകളെക്കുറിച്ചുള്ള ഒരു പ്രബന്ധത്തിൽ തപോധർഭട്ടാചാര്യ എഴുതുന്നു. "പ്രതിപാദന വിപ്രതിപാദനങ്ങളുടെയും പാഠപാഠാന്തരങ്ങളുടെയും സഹായത്തോടെ നോവലിനെ ചൂഴ്ന്ന് ജീവിതചിന്തകളെക്കുറിച്ചുള്ള ഒരു ബഹുമാനകറിപ്പോർട്ട് രൂപം കൊള്ളുന്നു. ഈ നടപടിയിൽ നാം ഏതളവോളം പങ്കുകൊള്ളുന്നുവെന്നത് നാം സ്വയം ഇതിൽ എത്രത്തോളം പരിപൂർണ്ണത നേടുന്നു എന്നതിന് തുല്യമാണ്. ബക്തിൻ ഇതിനെ നോവലൈസേഷൻ എന്നാണ് പറയുന്നത്. ജീവിതത്തിൽ യാതൊരു വിധ തിരശ്ചീനതയോ പിന്തുടർച്ചയോ ഇല്ല. അതുപോലെ, നോവലിൽ അരൂപങ്ങളായ, ആർജ്ജിതങ്ങളായ അനുഭവങ്ങൾ ക്രമാനുഗതമായി രൂപം കൈക്കൊള്ളുമ്പോൾ, വിവിധ മാനങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷീഭവിക്കുകയും തുടർച്ചയിലേക്ക് ഉണരുകയും ചെയ്യുന്നു". ഈ ബഹുമാനക റിപ്പോർട്ടിന്റെ അന്വേഷണത്തിലാണ് ഉത്തരാധുനികതാസിദ്ധാന്തം വരുന്നത്. പ്രബൽദാസ് ഗുപ്ത ഇതിനെ ബംഗാളിയിൽ 'ആധുനാന്തിക്' എന്ന് വിവർത്തനം ചെയ്തിരിക്കുന്നു. ഇത്രയും ചുരുങ്ങിയ കാലം കൊണ്ട് ഉത്തരാധുനികതയെക്കുറിച്ച് ഇത്രയധികം ബംഗാളിപുസ്തകങ്ങൾ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചത് എന്തുകൊണ്ടാണെന്നത് ചിന്താർഹമാണ്- അമിതാഭ്ഗുപ്ത: ഉത്തരാധുനിക അവബോധത്തിന് ഒരാമുഖം(1992) സലാഹുദീൻ അയൂബ് ആധുനികത ഓ ഉത്തരാധുനികത (ധാക്ക-1998), മൊലയ്റോയ് ചൗധരി: പോസ്റ്റ് മോഡേണിസം : ആധുനികതയോ ഉത്തരാധുനികതയോ (1996) എഡിറ്റർ: സമീർറോയ് ചൗധരി: പോസ്റ്റ് മോഡേണിസം, മോഡേണിസം (1997) പാർത്ഥപ്രാതിം ബന്ദ്യോപാദ്ധ്യായ പോസ്റ്റ് മോഡേൺ ആശയങ്ങളും മറ്റും 1997 എഡിറ്റർ രത്തൻ കസ്നാബിസ് : ഉത്തരാധുനികതയും മാർക്സിസവും (1997) സമീർറോയ് ചൗധരി കവിതാവിജ്ഞാനീയം :പോസ്റ്റ് മോഡേൺ വിശകലനം (1998) സുദേഷ് ചക്രവർത്തി: ഉത്തരാധുനികതയും മറ്റു പ്രബന്ധങ്ങളും (1999).

രണ്ടാം ലോകമഹായുദ്ധത്തിനു ശേഷം യൂറോപ്പിൽ, പഴഞ്ചൻ വിശ്വാസങ്ങളിൽ ആഘാതമേൽപ്പിച്ച ചില പ്രശ്നങ്ങൾ പോസ്റ്റ് മോഡേണിസം ഉന്നയിച്ചു. സത്യത്തിന്റെ വാങ്മയരൂപം കണ്ടെത്തുമ്പോൾ, ചരിത്രത്തിൽ കാരണ ബന്ധമോ പൂർണ്ണതയുടെ ആശയമോ ഇല്ലാതാകുന്നു. ഏകമാന

സാഹിത്യവിശകലനത്തിനെതിരാണ് അപനിർമ്മാണം. ഈയർത്ഥത്തിൽ പോസ്റ്റ് മോഡേണിസം മാർക്സിസമായും ഏറ്റുമുട്ടുന്നു. ഈ വൈരുദ്ധ്യത്തിന്റെ സ്വഭാവം ടെറി ഈഗിൾടൺ ലളിതമായ ഭാഷയിൽ നിർവചിക്കുന്നു. തർക്ക ചിന്തകളെ താത്ത്വികപഠനത്തിന്റെ കുപ്പത്തൊട്ടിയിലെറിയണമെന്ന് ഉത്തരാധുനികത നിർദ്ദേശിക്കുന്നു. ഇവിടെയാണ് മാർക്സിസവും ഉത്തരാധുനികതയും തമ്മിലുള്ള വൈരുദ്ധ്യത്തിന്റെ തീവ്രത കിടക്കുന്നത്. നിശ്ചിതമായ സിദ്ധാന്തങ്ങളോട് ഐക്യദാർഢ്യം കാണിക്കുന്ന ചിന്തകന്മാരായാണ് മാർക്സിസ്റ്റുകൾ അറിയപ്പെടുന്നത്. പക്ഷെ ലിബറലിസത്താൽ പുഷ്ടിപ്പെട്ട ബൂർഷ്വാ ഉദ്ബുദ്ധതയുടെ പിന്തുടർച്ചാവകാശം കൂടാതെ സോഷ്യലിസം പൂർണ്ണമായി രൂപപ്പെടുത്താൻ കഴിയില്ലെന്ന് അവർ (മാർക്സിസ്റ്റുകൾ) വിശ്വസിക്കുന്നു. വൈവിധ്യം, മാറ്റം, സ്വാതന്ത്ര്യബോധം എന്നിവയുടെ ആരാധകരെന്ന് അവകാശപ്പെടുന്നവരാണ് ഉത്തരാധുനികതയുടെ വക്താക്കൾ. എന്നാൽ, മാനവികത, ലിബറലിസം, ഉദ്ബുദ്ധത, കേന്ദ്രിതാശയങ്ങൾ എന്നിവയെ അവർ സ്ഥിരമായി തിരസ്കരിക്കുന്നു- ബൂർഷ്വാ ഉദ്ബുദ്ധത സ്വയമേവ ഒരു സാമൂഹ്യവർഗ്ഗമാണെന്നപോലെ. ഇതിൽനിന്ന് പുറത്തുകടക്കാൻ, ഇതിലൂടെ പോകാതിരിക്കാൻ വയ്യ. ഇവിടെയാണ് മാർക്സിസവും പോസ്റ്റ് മോഡേണിസവും ഏറ്റവും എതിർപ്പുള്ള മേഖല കണ്ടെത്തുന്നത്. എന്നാലോ മാർക്സിസ്റ്റ് പോസ്റ്റ് മോഡേണിസ്റ്റുകളുമുണ്ട്, തീർച്ച. മാർക്സിയൻ പാഠത്തെ അപനിർമ്മിക്കാനും ശ്രമങ്ങൾ നടക്കുന്നു. അതായത്, ഓരോ പ്രതിപാദനത്തിനും വിപ്രതിപാദനം സൃഷ്ടിക്കാനുള്ള ശ്രമം. നേരെ മറിച്ച്, ഉത്തരാധുനികതയും സ്ത്രീവാദവും ചേർന്ന് ഫെമിനിസ്റ്റ് സാഹിത്യവിമർശനത്തിന്റെ ഒരു പുതിയ ധാരയും സൃഷ്ടിച്ചിട്ടുണ്ട്. ജൂലിയ ക്രിസ്റ്റേവയെപ്പോലുള്ള വിമർശകർ സൈക്കോ അനാലിസിസ് രീതിയിലും ചിഹ്നശാസ്ത്ര രീതിയിലും സാഹിത്യത്തെയും സാഹിത്യകാരന്മാരെയും വിശകലനം ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. ഉത്തരാധുനിക സാഹിത്യവിമർശനത്തിന്റെ സാധ്യതകളെയും പോരായ്മകളെയുംകുറിച്ച് സുദേഷ്നാ ചക്രവർത്തി ഇങ്ങനെ പറയുന്നു "ദരിദയുടെ അപനിർമ്മാണ സിദ്ധാന്തമനുസരിച്ച് ഓരോ പാഠത്തിന് പുറകിലും മറ്റൊരു പാഠം, ഓരോ അർത്ഥതലത്തിന് പുറകിലും മറ്റൊരു അർത്ഥതലം മറഞ്ഞിരിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ രീതി, സാഹിത്യാവബോധത്തെ പുഷ്ടി പ്പെടുത്തുന്നതോടൊപ്പം, നമ്മുടെ താല്പര്യമനുസരിച്ചുള്ള ഏതർത്ഥവും അടിച്ചേല്പിക്കുന്നതുവഴി അർത്ഥം തന്നെ അർത്ഥശൂന്യമായി പരിണമിക്കുന്നു." ഈ പ്രശ്നം കണ്ടില്ലെന്നു നടിക്കാൻ കഴിയില്ല. പോസ്റ്റ് മോഡേൺ ഫെമിനിസ്റ്റ് വിമർശനവുമായി ഇതെങ്ങനെ ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു? ഈ രീതി അവലംബിക്കുന്നതിന് ഫെമിനിസ്റ്റ് വിമർശകരും മറ്റു

ള്ളവരും ശ്രമിക്കുന്നു. നീറ്റ്ഷേയുടെ (Nietzche) രചനകളെ അപനിർമ്മിച്ചു കൊണ്ട്, ദരിദ തന്നെ ഇത് ധ്വനി പ്പിക്കുന്നുണ്ട്. സുദേഷ്ന ഈ രീതിയെ പൂർണ്ണമായും എതിർ ക്കുന്നില്ലെങ്കിലും, ഈ രീതിയുടെ വിജയത്തെക്കുറിച്ച് ചില സംശയങ്ങൾ ഉന്നയിക്കുന്നു. ലെക്റിച്ചർ ഫെമിനിൻ (Lecriture femi-nine) എന്ന സിദ്ധാന്തം ലോകത്തെങ്ങുമുള്ള സകല സ്ത്രീകൾ ക്കും ബാധകമാണോ അതോ വികസി തമായ പാശ്ചാത്യ മുതലാളിത്ത രാജ്യ ങ്ങളിലെ വിദ്യാസമ്പന്നരായ ഒരു പിടി ഇടത്തരം സ്ത്രീകൾക്ക് മാത്രം പരിമിത പ്പെട്ടതാണോ എന്ന പ്രശ്നം ഉയർന്നു വരുന്നുണ്ട്. ഗായത്രി ചക്രവർത്തി സ്പി വാക്കിന് പോസ്റ്റ് മോഡേൺ ദർശന ത്തോടുള്ള മമത മറ്റാരേക്കാളും കുറ വല്ല. ദരിദ യുടെ അപനിർമ്മാണരീതി അവലംബിച്ച് അവർ മഹാശ്വേതാദേവി യുടെ ഒരിടതുപക്ഷ സ്ത്രീകേന്ദ്രിതമായ കഥ അപനിർമ്മിച്ചിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ മൂന്നാം ലോകരാജ്യങ്ങളിലെ സ്ത്രീസമൂ ഹത്തിൽ ലൈംഗികാവേശസിദ്ധാന്ത (Libido theory) ത്തിനുള്ള പ്രസക്തിയെ ക്കുറിച്ച് അവർ തന്നെ സംശയം പ്രകടി പ്പിക്കുന്നു.

ബംഗ്ലാസാഹിത്യ വിമർശനത്തിന്റെ പരിസരത്ത് പോസ്റ്റ് മോഡേണിസം ഏതളവ് വരെ പ്രസക്തമാണെന്നതാണ് ഇന്നത്തെ പ്രാഥമിക പ്രശ്നം. ഒരു സ്വയം വിമർശനത്തിന്റെ രീതിയിൽ, പാർത്ഥ പ്രതിംബന്ദോപാദ്ധ്യായ എഴു തുന്നു "പോസ്റ്റ് മോഡേണിസ്റ്റുകളും ദരിദ /ഫൂക്കാൾട് വിദ്യാർത്ഥികളും കൈ കാര്യകർത്താക്കളുമായ നമ്മെപ്പോലു ള്ളവർക്ക് പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിലെ പ്രമുഖന്മാരെക്കുറിച്ച് ചിന്തിക്കാൻ സമയമായിരിക്കുന്നു. അവരും അന്ന ത്തെ യൂറോപ്യൻ ആധുനികരെക്കുറിച്ച് പഠിക്കുകയും പോംവഴി തേടുകയു മായിരുന്നു. ഈ ഉത്തരാധുനികർ എന്തുതരം ശേഷിപ്പാണ് നമുക്ക് നീക്കി വയ്ക്കുന്നത്? അവർ എന്തു തരം റോബോട്ടടിമകളെയാണ് സൃഷ്ടിച്ചു വിടുന്നത്? കൂടുതൽ സമർത്ഥവും ദയാ ശൂന്യവുമായ, കോളനിവത്ക്കരണത്തെ, ഇവരുടെ അന്വേഷണങ്ങൾ തടയുന്നു ണ്ടോ? (പോസ്റ്റ് മോഡേൺ ഭാബന ഓ അന്യാന്യോ പേജ് 51) പുതിയ വിദേശ അഭിരുചിക്ക് വേണ്ടി ഒരു പക്ഷെ സ്വന്തം നാട്ടിൽ പരമ്പരാഗത മായി വേരൂന്നിയവയെയൊക്കെ നാം പറിച്ചെറിയുകയാണ്. അതുകൊണ്ടാണ് ബംഗ്ലാ സാഹിത്യത്തിൽ, പോസ്റ്റ് മോ ഡേണിസ്റ്റ് ചിന്തയോടൊപ്പമോ അതി നെതിരായോ, 'ഉത്തർ ആധുനിക്' അവബോധം പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. അമിതാഭ് ഗുപ്തയെപ്പോലെ മറ്റു പലരും ഇങ്ങനെ ചിന്തിക്കുന്നുണ്ട്. പുത്തൻ കോളനിവത്ക്കരണത്തിനും സാംസ്കാ രിക സാമ്രാജ്യത്തിനും സ്തുതി പാടുന്ന വർ, അവർ എത്ര ശ്രമിച്ചാലും എത്ര പഠിച്ചാലും വേദ–വേദാന്തത്തിലായാലും ശോധനാവാദത്തിലായാലും, അവർക്ക് ശാസ്ത്രീയമായി പോസ്റ്റ് മോഡേണിസ

ത്തെയും ഉത്തരാധുനിക് അവബോധ ത്തെയും തുലനം ചെയ്യാനാകില്ല (ഉത്തർ ആധുനിക് സെന്റനർ ഭൂമിക. പേജ് 121). പരമ്പരാഗത കാവ്യരൂപ ങ്ങളെയും പത്തൊമ്പതും ഇരുപതും നൂറ്റാണ്ടുകളെയും വേർതിരിച്ചു കൊണ്ട് ആധുനിക ബംഗ്ലാസാഹിത്യത്തെ നോക്കിക്കാണാൻ ചിലർ ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്. അവർ പിന്തുടർന്നത് decadent mo-dernity എന്ന ഓമനപ്പേരിട്ട പാശ്ചാത്യ സാഹിത്യദർശനമാണ്. ഒരല്പം പിന്തി രിപ്പനെങ്കിലും, ബംഗ്ലാസാഹിത്യത്തെ വിശകലനം ചെയ്യാനുള്ള ഒരു മാന ദണ്ഡം ഉളവാക്കാൻ ഈ പാരമ്പര്യാ ന്വേഷണം മൂലം സാധിച്ചിട്ടുണ്ട് അരുൺ ഭട്ടാചാര്യയുടെ 'ഉത്തർ സൂരി' എന്ന മാസികയിൽ ഒരു നോട്ടീസ് പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തിയിരുന്നു. അമിതാഭ് തന്റെ പുസ്തകത്തിൽ ഇതിന് സ്ഥാനം നൽകിയിട്ടുണ്ട്. സാംസ്കാരിക കോള നിവത്ക്കരണത്തിൽനിന്ന് ഉയർന്നുവന്ന ആധുനികതയ്ക്കെതിരായ വ്യക്തമായ ശബ്ദം എന്നാണ് അദ്ദേഹമിതിനെ വിശേ ഷിപ്പിക്കുന്നത്. ഈ അമ്പതു വർഷ ത്തെ (1930 – 80) കുഴപ്പം പിടിച്ച ദിന ങ്ങൾ കടന്നുപോയി. സുഹൃത്തുക്കളെ, റിംബോദ്(Rimbaud), ബോദ്ലെയർ (Baudelaire), ഇല്വാർഡ് (Eluard)മയ ക്കോവ്സ്കി (Mayakovsky) എന്നി വരിൽനിന്ന് മഹാജൻ പദാവലിയിലേ യ്ക്കും രാമപ്രസാദിന്റെ ഗീതകങ്ങളി ലേയ്ക്കും ശ്രീധർ കഥക്കിലേയ്ക്കും നിധുബാബുവിന്റെ പാട്ടുകളിലേയ്ക്കും മടങ്ങുക. ധർമ്മത്തെ സ്വന്തം മണ്ഡല ത്തിൽ പ്രതിഷ്ഠിക്കുക. ധർമ്മം എന്നാൽ അന്ധവിശ്വാസങ്ങളല്ല. മന സ്സിന്റെ പ്രശാന്തമായ പ്രതിഫലനമെ ന്നാണ് ധർമ്മം എന്ന വാക്ക് സൂചി പ്പിക്കുന്നത്. വരൂ, അമ്മയെ അഭിവാദ്യം ചെയ്തു കൊണ്ട്, ഒരിക്കൽകൂടി, നമുക്ക് തോണിയിറക്കാം (പേജ് 192).

തദ്ദേശീയമായ പാരമ്പര്യത്തെ അ ന്വേഷിക്കുകയെന്നാൽ, സ്വന്തം പാരമ്പ ര്യത്തിൽ അഭിമാനം കൊള്ളലാണെന്ന് അർത്ഥമാക്കേണ്ടതില്ലെന്നത് ശരിയാ ണ്. എന്നാലോ, സ്വന്തമായതെല്ലാം ഉപേക്ഷിച്ച്, വൈദേശികമായ എന്തിലും ആനന്ദം കൊള്ളൽ അപകടകരവു മാണ്. കോളനിവത്ക്കരണം, സാംസ്കാ രികസാമ്രാജ്യത്വം തുടങ്ങിയ വാക്കുക ളോടുള്ള അഭിവാഞ്ഛമൂലം നമുക്ക് വഴി തെറ്റുകയാണ്. എത്ര ആളുകളു ണ്ടോ അത്രയും മനസ്സുകളുമുണ്ട് എന്ന അവസ്ഥയാണ് സാഹിത്യത്തിൽ. വൈ ദേശികമായതുകൊണ്ടുമാത്രം വിദേശ സാഹിത്യം തള്ളിക്കളയേണ്ടതില്ല. സ്വന്തം പ്രദേശത്തേതായതുകൊ ണ്ടുമാത്രം പ്രാദേശിക സാഹിത്യത്തെ ആരാധിക്കുകയും വേണ്ട. സാഹിത്യ വിശകലനത്തിൽ, സൃഷ്ടിയുടെ വിജയ മാണ് അവസാന വാക്ക്. ബങ്കിം ചന്ദ്ര യൂറോപ്യൻ നോവലെഴുത്തുരീതി സ്വീക രിക്കുകയാൽ 19-ാം നൂറ്റാണ്ടിലെ ബംഗ്ലാ നോവലുകൾ അവയുടെ ബീജാ ധാനകാലത്തെ തെറ്റുകളിൽനിന്നും കുറവുകളിൽനിന്നും മോചനം നേടാ

നുള്ള ആവേശം കാണിച്ചിട്ടില്ലെന്നോ കാണിക്കുന്നില്ലെന്നോ, കാണിക്കില്ലെന്നോ (ദേബേശ്റോയ്: ഉപന്യാസ് നിയേ, പേജ് 41) ഇത്തരം വിമർശനങ്ങൾ കേൾക്കുമ്പോൾ തോന്നിപ്പാകുന്നു. എന്തായാലും ബംഗ്ലാ നോവലുകൾ അവയുടെ രീതിയിൽ മാറ്റം വരുത്താൻ ഒരിക്കലും ശ്രമിച്ചിട്ടില്ലെന്നല്ല. നോവലിനെക്കുറിച്ചുള്ള ധാരണ മാറിയിരിക്കുന്നു. എന്നിട്ടും ഒരു പക്ഷേ വ്യത്യസ്തമായ ഒരു വിദേശ സാഹിത്യ രീതി (ഉദാ മാർകെിസിന്റെ നോവലുകൾ) രംഗത്തുണ്ട്. മണ്ണിന്റെ ബന്ധം, ജീവിതത്തിന്റെ ഗന്ധം- ബംഗ്ലാ സാഹിത്യത്തിൽ ഈ ബന്ധം ഏതാണ്ട് അറ്റുപോയിരിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ടാണ്, നമുക്ക് വേണമെങ്കിലും വേണ്ടെങ്കിലും നാം അറിഞ്ഞോ അറിയാതെയോ, യൂറോ- അമേരിക്കൻ ചിന്താ മണ്ഡലത്തിന്റെ സ്വാധീനം നമ്മിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. അതിന്റെ പ്രതിഫലനം സാഹിത്യ പ്രബന്ധങ്ങളിലും കണ്ടുവരുന്നു. ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ അവസാനവർഷത്തിലും, നാം ഒരു നിശ്ചയമില്ലാതെ, ഉത്തരം മുട്ടി, ചിന്താകുഴപ്പത്തിലായിരിക്കുന്നു. അതിന്റെ ഫലമോ, കഴിഞ്ഞ പത്തു വർഷത്തെ സാഹിത്യപ്രബന്ധങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനം നമ്മെ വേദനാജനകമായ ഒരു പരമാർത്ഥത്തിലെത്തിച്ചിരിക്കുന്നു- മറ്റു സാഹിത്യ ശാഖകളെക്കുറിച്ച് അഭിമാനിക്കാവുന്നിടത്തോളം പോലും പ്രബന്ധങ്ങളെക്കുറിച്ച് അഭിമാനിക്കാൻ വയ്യ. അന്വേഷണം തുടർന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ഇനിയും വഴി കണ്ടെത്തിയിട്ടില്ല.

●

(അലോക് റായിയുടെ 'സൽതമാമി' എന്ന വിമർശനപ്രബന്ധ ശേഖരത്തിന്റെ ആദ്യത്തെ അദ്ധ്യായമായ, സാഹിത്യലോകത്തിന്റെ സംക്ഷിപ്തരൂപം. ഇംഗ്ലീഷ് വിവർത്തനം സുജാത മുഖർജി.)

ഒരു അനന്തമായ പാരമ്പര്യം. ഒരു ഇതിഹാസം

കോട്ടയ്ക്കൽ ആര്യവൈദ്യശാല

(Ayurveda, The Authentic Way)

ദിവംഗതനായ വൈദ്യരത്നം പി. എസ്. വാരിയരുടെ
ദീർഘദർശനവും മാർഗ്ഗദർശിത്വവുമാണ് ഈ സ്ഥാപനത്തെ
ഇന്നത്തെ നിലയിലേയ്ക്ക് ഉയർത്തിയത്.

- ഇവിടെ മാറാരോഗികൾക്ക് ആശ്വാസം നൽകുന്ന ഫലപ്രദമായ നാനാതരം ഔഷധങ്ങൾ നിർമ്മിക്കുന്നു.
- നവീന സൗകര്യങ്ങളോടുകൂടിയ ഇവിടുത്തെ ആയുർവേദിക് ഹോസ്പിറ്റൽ & റിസർച്ച് സെന്ററിൽ വസ്തി, നസ്യം മുതലായ പഞ്ചകർമ്മങ്ങളും ധാര, പിഴിച്ചിൽ, നവരക്കിഴി മുതലായ മറ്റു സ്നേഹ - സ്വേദ കർമ്മങ്ങളും നിർവ്വഹിച്ചുകൊടുക്കുന്നു.
- അവശർക്ക് ആശ്വാസകേന്ദ്രമായ ധർമ്മാസ്പത്രി നടത്തുന്നു.
- ആയുർവ്വേദകോളേജിന്റെ നടത്തിപ്പിന് ധനസഹായം നൽകി ആയുർവ്വേദ വിദ്യാഭ്യാസത്തിന് പ്രചോദനം നൽകുന്നു.
- ആയുർവ്വേദത്തിന്റെ വളർച്ചയ്ക്കായി ആയുർവ്വേദ സെമിനാറുകളും പ്രബന്ധ മത്സരങ്ങളും നടത്തുകയും ആയുർവ്വേദപുസ്തകങ്ങളും "ആര്യവൈദ്യൻ" (ഇംഗ്ലീഷ്) ത്രൈമാസികയും പ്രസിദ്ധീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.
- കഥകളിയുടെ പരിപോഷണത്തിനായി പി. എസ്. വി. നാട്യസംഘം നടത്തുന്നു.

വൈദ്യരത്നം പി. എസ്. വാരിയരുടെ

ആര്യവൈദ്യശാല

കോട്ടയ്ക്കൽ 676 503

Phone : H.O. 742216 - 742219, 742561 - 742564 & 742571
Fax : 0493 - 742210, 742572

Web Site www.aryavaidyasala.com
E-mail Kottakkal@vsnl.com
: Kottakkal@md3.vsnl.net.in

ശാഖകൾ കോഴിക്കോട്, പാലക്കാട്, തിരൂർ, ആലുവ, എറണാകുളം, തിരുവനന്തപുരം, ചെന്നൈ, കണ്ണൂർ, കോയമ്പത്തൂർ, ന്യൂഡൽഹി, കൽക്കത്ത, കോട്ടയം, സെക്കന്തരാബാദ് കൂടാതെ 850ൽ പരം ഏജൻസികളും.

ബംഗാളി നാടകവേദി
പിന്നിട്ട അഞ്ചു വർഷങ്ങൾ

സമീപേന്ദ്ര ബാനർജി

വിവ : സൂര്യതേജസ്സ്

കഴിഞ്ഞ അഞ്ചു വർഷത്തെ ബംഗാളി നാടകരംഗത്തെക്കുറിച്ചുള്ള കണക്കെടുപ്പ് കൊൽക്കത്തയിലും പരിസരങ്ങളിലുമുണ്ടായ നാടകപ്രവർത്തനങ്ങളുടെ ക്രമാനുഗതമായ വളർച്ചയെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. 1996 മുതൽ 2001 വരെയുള്ള അഞ്ച് വർഷങ്ങൾ വളരെ പ്രധാനപ്പെട്ടവയായിരുന്നു. എന്തെന്നാൽ അതൊരു നൂറ്റാണ്ടിന്റെ, യഥാർത്ഥത്തിൽ ഒരു സഹസ്രാബ്ദത്തിന്റെ, വഴിത്തിരിവായിരുന്നു. സാങ്കേതിക വിപ്ലവത്തിന്റെ ഈ കാലഘട്ടത്തിലും ബംഗാളിന്റെ സാംസ്കാരിക ചൈതന്യം കോട്ടമില്ലാതെ നിൽക്കുന്നുവെന്നത് ആവേശകരമാണ്. നാടകവേദിയുടെ സംഭാവനകൾക്കു നന്ദി. തീർച്ചയായും ഇത് തിയറ്ററിന്റെ നിരവധി തലങ്ങളിൽ വ്യാപരിക്കുന്ന യുവതലമുറയിലെ ഒരു കൂട്ടം നവപ്രതിഭകളുടെ ഉദയത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. ബംഗാളിലെ നാടകവേദിയെ സമ്പന്നമാക്കുകയും, മികവിന്റെ പുതിയ മേഖലകൾ വാഗ്ദാനം ചെയ്യുകയും ചെയ്ത, അംഗീകൃത നാടകസംഘങ്ങളുടെ ഉത്കൃഷ്ട നാടകാവതരണങ്ങളെ മാറ്റിനിർത്തിയാണിതു പറയുന്നത്.

'ചേതന' നാടക സംഘത്തിന്റെ യുവ സംവിധായകനായ സുമൻ മുഖോപാധ്യായയിൽ നിന്നുതന്നെ ഈ ചർച്ച നിസ്സംശയം തുടങ്ങാം. സുമൻ, സമീപകാല ബംഗാളി നാടകവൃത്തത്തിൽ നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്ന ഒരു പ്രതിഭാസമാണ്. ഇത് ഒരു അതിശയോക്തിയല്ല. *Gantabya(1997) Tista parerBrittanto (2000)* എന്നീ നാടകങ്ങളിൽ കാണിച്ച അതിശക്തമായ സംവിധാനശൈലി സുമൻ ഇതിലും വലിയ ഉയരങ്ങൾ കീഴടക്കുമെന്ന വസ്തുതയിലേക്ക് വിരൽ ചൂണ്ടുന്നു. *Gantabya (1977)* (ലക്ഷ്യസ്ഥാനം) എന്ന

നാടകത്തിൽ ഡോ. നോർമെൻ ബെഥൂൺ എന്ന, വിട്ടുവീഴ്ചക്ക് ഒരുങ്ങാത്തവനും നേർവഴിക്കാരനുമായ ഡോക്ടറെ രംഗത്തു ആവിഷ്ക്കരിച്ചു. ബെഥൂണെയുടെ അനുപേക്ഷണീയമായ, ഓജസ്സാർന്ന ജീവശക്തി അദ്ദേഹത്തിന് സ്വജീവിതം ആതുര സേവാരംഗത്ത് അർപ്പിക്കുന്നതിനുള്ള കരുത്തേകി. *Gantabya* നാട്യ അക്കാദമിയുടെ 97-ലെ മികച്ച നാടകത്തിനുള്ള പുരസ്കാരം കരസ്ഥമാക്കി. സുമന്റെ (ചേതനയുടെയും) അടുത്ത നാടകമാണ് ഏറ്റവും ഒടുവിൽ അവതരിപ്പിച്ച *Tistaparerbrittanto.* അത്യുന്നതമായ ഒരു നേട്ടമായിത്തീർന്ന ആ നാടകം ബുദ്ധിജീവികളെയും നിരൂപകരെയും നാടകപ്രവർത്തകരെയും പിടിച്ചിരുത്തി. സാധാരണക്കാരായ നാടകാസ്വാദകർ സ്തബ്ധരായി. *Tistaparerbrittanto* അഥവാ 'ടിസ്റ്റാനദിയുടെ തീരങ്ങളിൽ നിന്നുള്ള കഥകൾ' ആധുനിക ഭരണ സംവിധാനത്തിന്റെ വികസന പരിപാടികളുടെ ഉത്തേജനഘട്ടത്തിൽ സ്വന്തമായി ഒരു വ്യക്തിത്വം തേടുന്ന രചനയാണ്. ഉത്തര ബംഗാളിലെ, മുഖ്യമായും രാജബൻഗ്ഷികളുടെയും മറ്റു ആദിവാസികളുടെയും ഗോത്രങ്ങളുടെയും, പ്രതീക്ഷകളെയും ആകാംക്ഷകളെയും ഈ നാടകം സ്വാധീനിക്കുന്നു.

ഈ നാടകത്തിലെ കേന്ദ്ര കഥാപാത്രമായ ഭഘരുവും അതു പോലുള്ളവരും സ്വാത്വപ്രശ്നങ്ങൾക്കായി സമരം ചെയ്യുന്നു. അർദ്ധനഗ്നനും ഭൂരഹിതനുമായ ഭഘരുവിന് സ്വന്തമായി നല്ല ഒരു വ്യക്തിത്വമില്ല. അയാൾക്കു സ്വന്തബന്ധുക്കളുമില്ല. വിരോധാഭാസമെന്നു പറയട്ടെ, അരങ്ങിൽ തന്റെ സ്പഷ്ടമായ സാന്നിദ്ധ്യത്തിലൂടെ, പരിഷ്കൃതസമൂഹത്തെ ഒരിടനിലക്കാരനായി സേവിച്ചും, അരങ്ങിന്റെ ഓരോ മൂലയും അളക്കുന്ന തരത്തിലുള്ള കായികാഭ്യാസപടുതകൊണ്ടും ശ്രദ്ധേയനായ് ഭഘരുവിനെ പരിഷ്കൃത സമൂഹത്തിന് ഒരിക്കലും അവഗണിക്കാനായില്ല. എന്താണ് *Tistaparerbrittanto* വിനെ സവിശേഷമാക്കുന്നത്? അതിന്റെ ഐതിഹാസികമാനമാണോ? മൗലികമായി ഇത് ദേബേശ്റേയുടെ അക്കാദമി അവാർഡ് നേടിയ നോവലിൽനിന്ന് എടുത്തതാണ്. ഈ തരത്തിൽ ഐതിഹാസിക മാനമുള്ള ഒരു കൃതിയുടെ രൂപാന്തരം അരങ്ങിൽ ആവിഷ്ക്കരിക്കുക എന്ന ഭഗീരഥപ്രയത്നമാണ് സുമൻ മുഖോപാധ്യായ അതിശയകരമായ വൈദഗ്ധ്യത്തോടെ നിർവ്വഹിച്ചത്.

നിസ്സംശയമായും ഈ നാടകം സുമൻ മുഖോപാധ്യായയുടെ സംവിധായക പ്രതിഭയെ എടുത്തുകാട്ടുന്നു. *Tistaparerbrittanto* എന്ന നാടകത്തോടെ ബംഗാളി നാടകവേദി ഒരു പുതിയ ഘട്ടത്തിലേയ്ക്ക് പ്രവേശിക്കുന്നു. ദേബേശ് റേയുടെ വാക്കുകൾ ഉദ്ധരിച്ചാൽ 'കനത്ത ആഘാതത്താൽ

പുതിയ തീരങ്ങളെ തുറക്കുന്ന ടിസ്റ്റ നദിയെ പ്പോലെ ഈ നാടകം പുതിയ നിലങ്ങൾ' തുറന്നിരിക്കുന്നു.

പുതിയ തലമുറയിലെ നാടക സംവിധായകരുടെ കൂട്ടത്തിൽ ഏറ്റവും മുൻപന്തിയിൽ നിൽക്കുന്നത് സുമൻ മുഖോപാധ്യായ ആണെങ്കിലും കൗശി ക്ക് സെന്നിന്റെ സ്ഥാനവും അധികം പിന്നിലല്ല. 'സ്വപ്നസന്ധനി നാടകസം ഘ' ത്തിന്റെ യുവസംവിധായകനായ ഇദ്ദേഹം മേന്മയേറിയ നിരവധി നാടക ങ്ങൾ കഴിഞ്ഞ അഞ്ച് വർഷങ്ങളിൽ പുറത്തു കൊണ്ടുവന്നിട്ടുണ്ട്. മർജോ നിയോ എന്ന നാടകം പശ്ചിമബം ഗാൾ ഗവൺമെന്റിന്റെ 96-ലെ മികച്ച ഏകാങ്ക നാടകത്തിനുള്ള അവാർഡിന് അർഹമായി. ബുദ്ധദേവ ബസുവിന്റെ ഒരു കാവ്യനാടകത്തിന്റെ രൂപാന്തര മായ 'പ്രഥമപത്ര' ആന്റൺ ചെക്കോ വിന്റെ 'മൂന്ന് സഹോദരിമാർ' എന്ന കൃതിയുടെ രൂപാന്തരമായ 'താരാതിൻ ബോൺ' എന്നിവ കഴിഞ്ഞ ഏതാനും വർഷങ്ങളിൽ വളരെ അധികം നിരൂപ കപ്രശംസ പിടിച്ചുപറ്റി. മുഖോമുഖി ഭോസിബർ എന്ന നാടകത്തിനുശേഷം കൗശിക് സെൻ ഇപ്പോൾ സ്വപ്നസന്ധ നിയുടെ ഏറ്റവും പുതിയ നാടകമായ *Anamni Angana* യുടെ തിരക്കിലാണ്. കൗശിക്ക് സെന്നിനെ 1999 ലെ യുവ പ്രതിഭയായി ബംഗാൾ ചേംബർ ഓഫ് കൊമേഴ്സ് തിരഞ്ഞെടുക്കുകയു ണ്ടായി.

മറ്റൊരു വശത്ത്. ഗൗതം ഹാൽ ദർ തന്റെ സാഹസികമായ സംവിധാന സംരംഭങ്ങളിലൂടെ ക്രമാനുഗതം പുരോ ഗമിക്കുകയാണ്. മുൻപ് തന്നെ ബംഗാ ളി നാടകരംഗത്ത് പ്രതിഷ്ഠിതനായ ഗൗതം കഴിഞ്ഞ ഏതാനും വർഷങ്ങ ളിൽ തന്റേതായ എതാനും നാടകാവ തരണങ്ങൾ നടത്തി. കഴിഞ്ഞ ദശക ത്തിൽ നിർമ്മിക്കപ്പെട്ട മേഘനാഥബദ്ധ കാബ്യ. എന്ന ഐതിഹാസിക നാടകം ഇപ്പോഴും പ്രദർശിപ്പിക്കപ്പെട്ടുവരുന്നു. ഗോത്രഹീൻ, നാഗർകീർത്തൻ, ഷനു റായ്ചൗധരി, മാരാമിയമോൻ, ഐസാ ഹാർ ഐസാമേയ് എന്നീ നാടക ങ്ങൾ ഒന്നൊന്നായി തന്റെ സംവിധാന ത്തിൻ കീഴിൽ അദ്ദേഹം കൊണ്ടു വന്നു. കല്യാണിനാട്യ ചർച്ചാകേന്ദ്രം നിർമ്മിച്ച *Chilekotharsepai* എന്ന നാട കവും *Gandhar* നാടകസമിതി നിർമ്മി ച്ച *Jarabristitebhije chilo* എന്ന നാടക വും ഗൗതം ഹാൽദർ സംവിധാനം ചെയ്തു.

യുവസംവിധായകരിൽ പരാമർ ശിക്കപ്പെടേണ്ട മറ്റൊരാൾ ഗാനകൃഷ്ടി നാടകസംഘത്തിന്റെ സംവിധായക നായ ബ്രാതൃബസു ആണ്. വളരെ അധികം ചെറുപ്പക്കാരും പ്രതിഭാശാ ലികളും അടങ്ങിയ ഈ സംഘം അര ണ്യദേബ് എന്ന നാടകത്തിന്റെ പേരിൽ വളരെ അധികം പ്രശംസ നേടിയിട്ടു ണ്ട്. അരണ്യദേബ് രണ്ട് വർഷമായി കൊൽക്കത്തയിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കപ്പെട്ടു

വരുന്നു. തന്റെ ഉജ്ജ്വലമായ സംവിധാനത്തിന് ബ്രത്യാബസുവിനെ സ്വപ്ന സന്ധാനി നാടകസംഘം 'ശ്യാമൾ സെൻ സ്മൃതി' സമ്മാനം നൽകിയാദരിച്ചു. സുമൻ, കൗശിക്, ബ്രത്യ, ഗൗതം എന്നിവരെ പോലെയുള്ള യുവസംവിധായകരിൽ ബംഗാളി നാടകവേദി വരുംവർഷങ്ങളിൽ കാര്യമായ പ്രതീക്ഷയർപ്പിക്കുന്നുവെന്ന് പറഞ്ഞാൽ അതിശയോക്തിയല്ല.

തൊണ്ണൂറുകളുടെ ആദ്യവർഷങ്ങൾ ബംഗാളി നാടകരംഗത്തിന് പ്രതിഭാശാലികളായ ഏതാനും നടികളെ സമ്മാനിച്ചെങ്കിൽ, തൊണ്ണൂറുകളുടെ ഉത്തരഭാഗം തുല്യ പ്രതിഭകളായ ഏതാനും യുവനടന്മാരെയും സമ്മാനിച്ചു. നിശ്ചയമായും നാട്യരംഗയുടെ സുരോജിത്ത് ബംഗോപാധ്യായ അവരിൽ ഒരാളാണ്. അദ്ദേഹം കഴിഞ്ഞ രണ്ട് വർഷങ്ങളായി അരങ്ങിൽ തന്റെ സാന്നിദ്ധ്യം ശരിക്കും അറിയിച്ചു. പ്രത്യേകിച്ചും 'ആത്മകഥ', 'സിറാജ്ദൗള' എന്നീ നാടകങ്ങളിലെ അദ്ദേഹത്തിന്റെ പ്രകടനം അവിസ്മരണീയമായിരുന്നു. കൗശിക്ക് സെൻ, ഗൗതം ഹാൽദർ എന്നിവർ തങ്ങളുടെ സംവിധായക പ്രതിഭയ്ക്കു പുറമെ അഭിനയ രംഗത്തും അതുല്യമായ പദവി കണ്ടെത്തി. നന്തികർ നാടകസംഘത്തിന്റെ ഗോത്രഹീൻ, മാരാമിയ മോൻ, ഹിന്ദിയിലുള്ള ഫുട്ബോൾ എന്നീ നാടകങ്ങളിൽ ഗൗതം ഹാൽദർ തനിമ പുലർത്തി. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ജനകീയമായ, എന്നാൽ ശൈലീകൃതമായ അഭിനയ നൈപുണ്യം പ്രശംസകളും അധിക്ഷേപങ്ങളും ഒരുപോലെ നേടിക്കൊടുത്തു.

കൗശിക്സെൻ സ്വപ്നസന്ധാനിയുടെ പ്രധാന നാടകങ്ങളിലെല്ലാം മുഖ്യ നടനായിരുന്നു. ഒരു നടനെന്ന നിലയിൽ ക്രമേണ അദ്ദേഹം തനിക്കായി വേറിട്ട ഒരു ഇടം സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ടിരുന്നു. ചേതന നാടക സംഘത്തിന്റെ ഗന്ധര്യ എന്ന നാടകത്തിലൂടെ സുപ്രിയാദത്ത എന്ന നടനെ കണ്ടെടുത്തു. അദ്ദേഹമില്ലാതെ ആ നാടകത്തിലെ ഡോക്ടർ എന്ന കഥാപാത്രത്തെ സങ്കല്പിക്കുവാൻ പോലും കഴിയുമായിരുന്നില്ല. ചേതനയുടെ തന്നെ സുജോൻ മുഖോപാദ്ധ്യായ, ശങ്കർദേബനാഥ് എന്നിവരും സമീപ വർഷങ്ങളിൽ കഴിവുള്ള നടന്മാരായി വളർന്നുവന്നു. ബംഗാളി നാടകവേദിയിൽ ശങ്കറും സുജോനും മികച്ച നടന്മാരായി അംഗീകാരം നേടുന്നതിനു മുമ്പുതന്നെ ഈ നാടകം ശ്രദ്ധേയമായ ഏതാനും അവതരണങ്ങൾ കാഴ്ചവച്ചിരുന്നുവെങ്കിലും Tistaparer brittanto എന്ന നാടകത്തിൽ സുരോജ് അരങ്ങിൽ അവതരിപ്പിച്ച ഭഘരു എന്ന ദളിത് കഥാപാത്രം പ്രത്യേകമായും പ്രശംസ പിടിച്ച് പറ്റി.

ബ്രത്യബസു, സുരോജിത്ബന്ദോപാധ്യായ എന്നിവരും ബംഗാളി നാടകവേദിയിൽ പുതിയ തലമുറയിലെ നാട

കകൃത്തുക്കൾ എന്ന നിലയിൽ വ്യാപകമായ അംഗീകാരം നേടിയവരാണ്. വളർന്നു വരുന്ന മറ്റു നാടക പ്രതിഭകളിൽ പരാമർശിക്കപ്പെടേണ്ടവർ ശേഖർസമ്മദ്ദാർ, തീർത്ഥർചന്ദ, കൗശിക് ചതോപാദ്ധ്യായ എന്നിവരാണ്. തീർത്ഥങ്കറിന് 97ൽ നിപോത്യ നിർമാൺ എന്ന നാടകത്തിനും കൗശികിന് 99ൽ Natunbarirpalestara എന്ന നാടകത്തിനും മികച്ച മൗലിക രചനയ്ക്കുള്ള സുന്ദരം പുരസ്കാരം ലഭിക്കുകയുണ്ടായി. ബംഗാളി നാടകവേദിയിൽ നേരത്തെത്തന്നെ പാദമൂന്നിയ ചന്ദ്രസെൻ, ജന്ദ്രാശിഷ് ലാഹരി, സൗമിത്ര ബസു എന്നീ നാടക കൃത്തുക്കൾ കഴിഞ്ഞ അഞ്ചു വർഷങ്ങളിൽ, ഗുണനിലവാരത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ നോക്കുകയാണെങ്കിൽ, ഗണ്യമായ സംഭാവനകൾ നൽകിയിട്ടുണ്ട്.

കഴിഞ്ഞ അഞ്ചു വർഷങ്ങളിൽ നാടകത്തിന്റെ വിവിധ മേഖലകളിൽ പ്രതിഭയുള്ള യുവാക്കളുടെയും യുവതികളുടെയും ആവിർഭാവം സാധ്യമായത് നാടകരംഗത്തെ അതികായന്മാരായ മുൻഗാമികളുടെ പ്രോത്സാഹജനകമായ സജീവസാന്നിദ്ധ്യം കൊണ്ടുമാത്രമാണ്. ഈ മുൻഗാമികൾ ഇക്കാലത്ത് തീരെ നിശ്ശബ്ദർ ആയിരുന്നില്ല. മോഹിത് ചതോപാദ്ധ്യായ എഴുതിയ ശ്രദ്ധേയമായ നാടകങ്ങളാണ് ബിപന്നബിസ്മയ്, തുഷാഗ്നി എന്നിവ. ബിപന്നബിസ്മയ് എന്ന നാടകം പ്ലേമേക്കേഴ്സ് നിർമ്മിച്ച് രാംമുഖോപാദ്ധ്യായ സംവിധാനം ചെയ്തതാണ്. ഈ നാടകം ഒരു വിപ്ലവകാരി നേരിടുന്ന പ്രതിസന്ധിയെ പ്രതിപാദിക്കുന്നു. തുഷാഗ്നി എന്ന നാടകം സാംസ്കബ് നിർമ്മിച്ച് ദിജൻ ബന്ദോപാദ്ധ്യായ സംവിധാനം നിർവ്വഹിച്ചതാണ്.

മനോജ് മിത്ര ഈ കാലയളവിൽ *Paliyeberai, Chayarprasad (1998), Dantaranga (2000)* എന്നീ നാടകങ്ങൾ എഴുതി. അദ്ദേഹത്തിന്റെ *Gal. poHekimsaheb* എന്ന നാടകത്തിന്റെ തുടർന്നുള്ള അവതരണത്തിനു പുറമെ അവസാനത്തെ രണ്ടു നാടകങ്ങളും അവതരിപ്പിച്ചത് സുന്ദരം നാടക സംഘമാകുന്നു. അതുപോലെ *Chayar Prasad* എന്ന നാടകത്തിന്റെ സംവിധാനം മനോജ് മിത്ര നിർവ്വഹിക്കുകയും ചെയ്തു. ശ്രദ്ധേയ നാടകകൃത്തായ ദേബാശിഷ് മജുംദാർ രംഗമതി രംഗത്തവതരിപ്പിച്ചു. നാടകവേദിയുടെ ഘടനയെ വ്യാഖ്യാനിക്കാൻ, അതിനെ സിനിമയുടെ മാതൃകയുമായി ലയിപ്പിക്കാൻ നടത്തിയ ഒരു അപൂർവ്വ സംരംഭം. ശൂദ്രക് നാടകസംഘത്തിന്റെ ഈ അവതരണം നാട്യ അക്കാദമിയുടെ 98 ലെ മികച്ച നാടകത്തിനുള്ള പുരസ്കാരത്തിനർഹമാകുകയും ആധുനികമായ ബഹുമാധ്യമ കലാരൂപങ്ങളിൽ ആദ്യസംരംഭമെന്ന നിലയിൽ അംഗീകാരം നേടുകയും ചെയ്തു.

നാടകസംഘങ്ങൾ

നാടകസംഘങ്ങളെക്കുറിച്ച് സംസാരിക്കുമ്പോൾ ഏറ്റവും ആദ്യത്തെ നാടക സംഘമായ ബഹുരൂപിയിൽ നിന്നു തന്നെ തുടങ്ങണം.

98-ലാണ് ബഹുരൂപി നാടക സംഘം അൻപതു വർഷം പൂർത്തിയാക്കിയത്. സംഘത്തിന്റെ സുവർണ്ണ ജൂബിലി ആഘോഷം ഒരു നൂറ്റാണ്ടിന്റെ പരിണാമത്തിനു തൊട്ടു മുൻപ് പൂർത്തിയാക്കിയതിൽ ചരിത്ര പ്രസക്തിയുണ്ട്. ബഹുരൂപി നാടകസംഘത്തിന്റെയും ശംഭുമിത്രയുടെയും പരിശ്രമങ്ങളാണ് അമേച്വർ നാടക പ്രസ്ഥാനത്തെ ക്രമേണ മുഖ്യധാരയിലെത്തിക്കാൻ വഴിയൊരുക്കിയത്. ഇന്ത്യയിലെയും ബംഗാളിലെയും നാടക പ്രവർത്തനങ്ങളെക്കുറിച്ചു നാം എന്തെല്ലാം വീരവാദം മുഴക്കിയാലും അവയുടെ വേരുകൾ 1948 ലെ ബഹുരൂപി നാടകസംഘത്തിന്റെ രൂപീകരണവുമായി അനിവാര്യമാംവിധം ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു.

ഈ സന്ദർഭത്തിൽ ബംഗാളി *Naba-Natya* ത്തിന്റെ പിതാവായ ശംഭുമിത്രയുടെ മരണത്തെപ്പറ്റി പരാമർശിക്കേണ്ടതുണ്ട്- ബഹുരൂപി നാടക സംഘത്തിന്റെ സുവർണ്ണ ജൂബിലി വർഷത്തിന് ഒരു കൊല്ലം മുമ്പ്. (സജീവ നാടകപ്രവർത്തനങ്ങളിൽ നിന്ന് അദ്ദേഹം പണ്ടേ വിട്ടു നിൽക്കാൻ തുടങ്ങിയെങ്കിലും) ബഹുരൂപി നാടകസംഘത്തിന്റെ 50-ാം വാർഷികവും ശംഭുമിത്രയുടെ മരണവും ഏതാണ്ട് ഒരേ സമയത്ത് സംഭവിച്ചത് വിരോധാഭാസമായി തോന്നിയേക്കാം. അദ്ദേഹത്തിന്റെ മരണത്തോടുകൂടി ബംഗാളി നാടകവേദിയുടെ ഒരു കാലഘട്ടം അവസാനിച്ചുവെന്ന് ഉറപ്പിച്ചു പറയാം.

ബഹുരൂപി നാടക സംഘത്തിന്റെ ഏറ്റവും പുതിയ നാടകമായ *Itihaseratma* സംവിധാനം ചെയ്തത് കുമാർറോയ് ആണ്. ശംഭുമിത്രയ്ക്ക് ശേഷം ബഹുരൂപി നാടക സംഘത്തെ സമഞ്ജസമായി മുന്നോട്ടു നയിച്ചതിൽ റോയ് പ്രത്യേക പ്രശംസ അർഹിക്കുന്നു.

കൊൽക്കത്തയിൽ ചരിത്രപരമായി പ്രാധാന്യമുള്ള മറ്റൊരു നാടക സംഘമായ 'നന്ദിഘരി'ന് ഈ കാലയളവ് വളരെ അധികം ഉല്പാദനക്ഷമമായ ഒന്നായിരുന്നു. ശില്പശാലകൾ, സെമിനാറുകൾ, നാടകോത്സവങ്ങൾ, മറ്റു നിരവധി പദ്ധതികൾ, ഇങ്ങനെ നാടകവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് വലിയ തിരക്കിലായിരുന്നു അവർ. എന്നാൽ മികവാർന്ന നിരവധി നാടകങ്ങളും അവർ രംഗത്തെത്തിച്ചു. അവയിൽ ഏറ്റവും പ്രധാനപ്പെട്ടത് *Gotraheen, Nagar kirtan, Shanu Roy Chowdhary, Maramiyamon,* (ഡോസ്റ്റോവ്സ്കിയുടെ ഒരു കഥയെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയത്) *Eisahareisamay* (നാടകരൂപ

ത്തിലുള്ള കൊളാഷ്) എന്നിവയാണ്.

നന്ദിഘർ നാടകസംഘം ഒരു കാലത്ത് വലിയ വിജയമായിരുന്ന 'ഫുട്ബോൾ' എന്ന ബംഗാളി നാടകം ഹിന്ദിയിലേക്ക് പുനർനിർമ്മിച്ചു. അജിതേഷ് ബന്ദ്യയയുടെ കാലത്തിനു ശേഷം ഇന്ത്യയിലെ ഏറ്റവും ശക്തമായ പ്രൊഫഷനൽ നാടക സംഘമായി നന്ദിഘർ സംഘത്തെ നിലനിർത്തുക എന്ന കർത്തവ്യം ഇപ്പോൾ രൂപപ്രസാദ് സെൻഗുപ്തയുടെ തലയിലാണ്. അഞ്ച് വർഷമായി നന്ദിഘർ ശിശിരത്തിൽ സംഘടിപ്പിച്ചുവരുന്ന ദേശീയ നാടകോത്സവം ബംഗാളി സാംസ്കാരിക കലണ്ടറിൽ സ്ഥാനം നേടിയിട്ടുണ്ട്. ഈ നാടകോത്സവങ്ങൾ ബംഗ്ളാദേശിലും രാജ്യത്തിന്റെ മറ്റു ഭാഗങ്ങളിലും ഉള്ള നാടക വികാസങ്ങളെ നേരിട്ടനുഭവിച്ചറിയുന്നതിന് സഹായിക്കുന്നുണ്ട്.

അശോക്മുഖോപാദ്ധ്യായയുടെ നേതൃത്വത്തിലുള്ള തിയറ്റർ വർക്ക്ഷോപ്പ് 96ൽ *sadagarer Nouko* (ഒരു *Ajiteshbandopadhyay* നാടകം) 98-ൽ *Moliere* യുടെ *Georgedanadin* 99-ൽ *Paliye-bedai* (മനോജ് മിത്ര എഴുതിയത്) 2001-ൽ Poka എന്നീ മൂല്യവത്തായ നാടകങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുകയും നാടകരംഗത്ത് തങ്ങളുടെ സ്ഥാനം ഉറപ്പിക്കുകയും ചെയ്തു.

തിയറ്റർ വർക്ക്ഷോപ്പിന്റെ ഏറ്റവും പുതിയ നാടകം ബംഗാൾ മുഖ്യമന്ത്രി ബുദ്ധദേവ് ഭട്ടാചാര്യ എഴുതിയതാണ്. ഇത് കാഫ്കയുടെ *Metamorphosis* ന്റെ അത്യുജ്ജ്വലമായ രംഗഭാഷാന്തരീകരണമാണ്. *NilkanthaSen guptha*, നാടകസംവാദത്തിന്റെ സംഭാവനയെന്ന നിലയ്ക്ക് ബുദ്ധദേവ് ഭട്ടാചാര്യയുടെ മറ്റൊരു നാടകം മുമ്പേ സംവിധാനം ചെയ്തിരുന്നു.

ബംഗാളി നാടകരംഗത്തെ മറ്റൊരു കുലപതിയായ ബിഭാസ് ചക്രവർത്തി സംഘടനാപ്രവർത്തനങ്ങളിലാണ് കൂടുതലായും വ്യാപരിക്കുന്നത്. പാവങ്ങൾക്കും ദുരിതമനുഭവിക്കുന്ന നാടകപ്രവർത്തകർക്കും ധനം സ്വരൂപിക്കുന്നതിന് ബംഗാളിലെ തിയറ്റർ ഗ്രൂപ്പുകളുടെ ഒരു സംയുക്തപദ്ധതി നാട്യസംഹതി എന്ന പേരിൽ രൂപീകരിച്ചു. ബിഭാസ് ചക്രവർത്തിയും അന്യാതിയേറ്ററും കൂടി രണ്ടു കൊല്ലമായി 'നാട്യ സപ്തകല്പ' എന്ന പേരിൽ അതിവിശിഷ്ടമായ പരിപാടികൾ സംഘടിപ്പിച്ചു വരികയാണ്. ബംഗാളി നാടകസ്നേഹികളുടെ പുതുവർഷാഘോഷങ്ങൾക്കുള്ള മുന്നോടിയായാണ് അന്യാതിയേറ്റർ 'നാട്യസപ്തകല്പ' എന്ന സംരംഭത്തിന് സാക്ഷാത്കാരം നൽകിയത്. നാടകസ്നേഹികൾക്ക് അതിവിശിഷ്ടമായ അനുഭവങ്ങളായിരുന്നു, 1999 ലെയും 2000 ലെയും അവസാന രാത്രികൾ. ഗിരീഷ്ഘോഷ് മുതൽ ബാദൽസർക്കാർ വരെയുള്ളവരുടെ നാടകങ്ങളിലെ തിരഞ്ഞെടുത്ത ഭാഗ

ങ്ങൾ തടസ്സമില്ലാതെ വിവിധ നാടകസംഘങ്ങൾ അവതരിപ്പിച്ചപ്പോൾ ബംഗാളി നാടകവേദി ചരിത്രത്തിലെ അവിസ്മരണീയ മുഹൂർത്തങ്ങളിലൂടെ കടന്നുപോയി. ബംഗാളി നാടകവേദിയുടെ ഉത്സാഹങ്ങളിൽ ഊന്നി പറയേണ്ടിയിരിക്കുന്ന ഒരു സംഭവം. രബീന്ദ്ര സംഗീതത്തിനും മറ്റു ബംഗാളി ഗാനങ്ങൾക്കുമനുസരിച്ച് ചുവടുകൾ വച്ചും പാതിരാത്രിയിൽവരെ Rabindra-Sadan-nandan വേദിയുമായി യാത്ര ചെയ്തും അവർ ബംഗാളിലെ നാടകവേദിയെ അവിസ്മരണീയമാക്കി. സാം സ്കാരികമായി അന്യാധീനപ്പെട്ട ഇന്നത്തെ ചില 'എം.ടി.വി.' തലമുറ ചില നിശ്ചിത കേന്ദ്രങ്ങളിൽ Dj's, Vj's, Rj's യുമായി ചേർന്ന് നൃത്തച്ചുവടുകളുടെ സംഗീത താളത്തിനൊപ്പിച്ച് ചലിക്കുകയാണ്. "നാട്യ സങ്കല്പ 2000" ത്തിലാണ് സ്വപ്നസന്ധനി നാടകസംഘം കൗശിക് സെന്നിന്റെ അത്യുജ്ജ്വലമായ *Chand baniker-pala* എന്ന നാടകം അവതരിപ്പിച്ചത്. ഇതേ സമയത്തുതന്നെയാണ് ബ്രത്യ ബസുവിന്റെ ഗാനകൃസ്റ്റി ബാദൽ സർക്കാറിന്റെ *Ebong Indragit* എന്ന നാടകത്തിന്റെ പുനർവ്യാഖ്യാനം അവതരിപ്പിച്ചത്. ഈ സന്ദർഭത്തിൽ സൂചിപ്പിക്കേണ്ട മറ്റൊരു കാര്യം അന്യാതിയേറ്റർ പ്രസിദ്ധീകരിച്ച ദേബാശിഷ് മജുംദാർ, ശേഖർ സമാദ്ദർ എന്നിവർ എഡിറ്റു ചെയ്ത *Shatabdir natychinta* (ഈ നൂറ്റാണ്ടിലെ നാടകങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള സങ്കല്പം) എന്ന പുസ്തകമാണ്. ഈ പുസ്തകം നാടകലോകത്തെ അതികായരായ ഗിരീഷ് ചന്ദ്രഘോഷ് മുതൽ ഉത്പൽദത്ത് വരെയുള്ളവർ എഴുതിയ ലേഖനങ്ങളുടെ സമാഹാരമാണ്.

മേഘനാഥ് ഭട്ടാചാര്യയുടെ കീഴിലുള്ള *Suyak* നാടക സംഘം വാണിജ്യ വിജയത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ സംഘനാടകത്തെ പുനർനിർവചിച്ചു എന്നു പറയാം. *Sayak* നാടകസംഘത്തിന്റെ അവതരണങ്ങളായ ചന്ദ്രസെന്നിന്റെ *Karnabati* ഇന്ദ്രാശിഷ് ലാഹരിയുടെ *Aakakhwva,* അവരുടെ ഏറ്റവും പുതിയ അവതരണമായ *Andhagali* എന്നിവ പരക്കെ അംഗീകരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ഇത് കൂടാതെ അവരുടെ ഏറ്റവും അധികം ജനപ്രീതി ആർജിച്ച *Daybddha* എന്ന നാടകം ഇപ്പോഴും ജൈത്രയാത്ര തുടരുന്നു. മുഖ്യമായും മേഘനാഥ് ഭട്ടാചാര്യയുടെ പരിശ്രമഫലമായാണ് ഇക്കാലത്ത് നാടകസംഘങ്ങൾക്കു ഏതാണ്ട് തുടർച്ചയായി വടക്കൻ കൊൽക്കത്തയിലെ *Bijon* നാടകശാലയിൽ നാടകങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കാൻ കഴിഞ്ഞത്.

ദ്വിജൻ ബംഗോപാദ്ധ്യയ *Musti jog* എന്ന നാടകത്തിന്റെ വിജയത്തിനു ശേഷം മോഹിത്ചതോപാദ്ധ്യായയുടെ നാടകമായ *Tushagni* യിൽ വ്യത്യസ്തമായ ഈ മാർഗ്ഗം സ്വീകരിച്ചു. ഉജ്ജ്വലമായ ഈ രാഷ്ട്രീയ ആക്ഷേപഹാസ്യ നാടകം ഒരു സാങ്കല്പികഗവൺമെന്റിന്റെ

രഹസ്യാന്വേഷണ വിഭാഗത്തിന്റെ നൈരാശ്യം ചിത്രീകരിക്കുന്നു. ഈ നാടകം ഒരു വാണിജ്യ പരിതഃസ്ഥിതിയിൽ പിന്നോട്ടു പോകുന്ന വിപ്ലവ ചൈതന്യത്തെ മുന്നോട്ടു നയിക്കുന്നു. *Tushagni*യിലും *Samstab* നാടക സംഘത്തിന്റെ ഏറ്റവും പുതിയ നാടകമായ *Gunadharer Asukh*ലും സംവിധായകനെന്ന നിലയിലും നടനെന്ന നിലയിലും ദ്വിജൻ മുഖോപാദ്ധ്യയുടെ പ്രകടനം മികവുറ്റതായിരുന്നു. ഒരു വലിയ ശൂന്യതയ്ക്ക് ശേഷം രാഷ്ട്രീയ നാടകങ്ങൾ ബംഗാളിൽ വീണ്ടും തലയുയർത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ടെന്നു കാണാം. *Tushagni, Tistaparer brittanto* എന്നീ നാടകങ്ങൾ ഇതിനു തുടക്കമിട്ടെങ്കിൽ *Nandipat*ന്റെ *Mrityu nahatya* യും രംഗകർമ്മിയുടെ 'ശോഭയാത്ര'യും ഈ പ്രവണതയെ പിൻതുടരുകയും ചെയ്തു.

ഈ കാലയളവിൽ ബിഭാസ് ചക്രവർത്തി സംവിധാനം നിർവ്വഹിച്ച നാടകങ്ങളിൽ ശ്രദ്ധേയമായ ഒന്ന് *Nandipat* ന്റെ *Mrityu nahatya* എന്ന നാടകമാണ്. ഈ നാടകം ഭരണകൂടം ഉപയോഗിക്കുന്ന കൃത്രിമ മാർഗ്ഗങ്ങളെ വെളിപ്പെടുത്തുകയും അങ്ങനെയുള്ള സ്ഥാപനങ്ങളിൽ അധികാരം കൈയാളുന്ന അവസരവാദികളും സ്വാർത്ഥംഭരികളും ആയവരുടെ മേൽ കുറ്റം ചുമത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. ഒരു ഡാരിയോഫോ നാടകത്തിന്റെ രൂപാന്തരമാണ് ഈ നാടകം. അക്കാദമി അവാർഡിനർഹമായ ഈ 'നാടകം പ്രാദേശിക ശൈലിയുമായി വളരെയധികം യോജിക്കുന്നു. അതിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രത്തെ അവതരിപ്പിച്ച ബിമൽ ചക്രവർത്തിയുടെ പ്രകടനം അവിസ്മരണീയമായിരുന്നു

'ശോഭയാത്ര' വളരെ വ്യത്യസ്ഥമായ ഒരു രീതിയാണ് കൈക്കൊണ്ടിട്ടുള്ളത്. ഉഷാ ഗാംഗുലി സംവിധാനം ചെയ്ത രംഗകർമ്മിയുടെ ഏറ്റവും പുതിയ നാടകമായ ശോഭയാത്ര സ്വാതന്ത്ര്യസമരചരിത്രത്തെയും അതിന്റെ സാധുതയെയും ഇന്നത്തെ സാഹചര്യത്തിൽ ചോദ്യം ചെയ്യുന്നു. *Shafatkhan* എഴുതിയ ഈ നാടകം ചിഞ്ഞളിഞ്ഞ വർത്തമാനകാലത്തെ കൈമാറിയ ഭൂതകാലത്തിലേയ്ക്ക് വിരൽ ചൂണ്ടുന്നു. ശോഭയാത്രയ്ക്ക് മുമ്പ് രംഗകർമ്മി, ബംഗാളിനാടകവേദിക്ക് ഒരു സമർപ്പണം, എന്ന നിലയ്ക്ക് അവരുടെ ആദ്യ ബംഗ്ളാ നാടകമായ 'മുക്തി' രംഗത്തെത്തിച്ചു. ഒരു പക്ഷേ കഴിഞ്ഞ അഞ്ച് വർഷങ്ങളിലെ അവരുടെ നാടക കലണ്ടറിൽ ഏറ്റവും സ്മരണീയമായ സംഭവം ഈ നാടകത്തിൽ സ്ത്രീ അഭിനേതാക്കൾ മാത്രമേ ഉണ്ടായിരുന്നുള്ളൂ എന്നതാണ്. നാടകലോകത്തെ ആചാര്യയെന്നു വിശേഷിപ്പിക്കാവുന്ന നടി കേതകിദത്തയുടെ സ്ഥാനത്ത് ഒരു പുത്തൻ പകരക്കാരിക്കും ജീവൻ കൊടുത്തു. യുവതിയായ ദാമിനിബോസ്

തന്റെ വളരെ സജീവമായ, പ്രതീക്ഷയ്ക്ക് വക നൽകുന്ന പ്രകടനത്തിലൂടെ വൃദ്ധയായ പ്രതിരൂപത്തോട് വളരെയധികം യോജിച്ചുനിന്നു. കൊൽക്കത്തയിലെ മറ്റൊരു ഹിന്ദി നാടകസംഘമായ *Padatik* ഈ അടുത്ത കാലത്ത് വിജയ് ടെണ്ടുൽക്കറുടെ മറാത്തി നാടകമായ *Shantata! Court Chalu ahe* ന്റെ ഹിന്ദി രൂപാന്തരമായ *Khamash! Adalat jarri hai* എന്ന നാടകം അവതരിപ്പിച്ചു. ശ്യാമന്ത് ജലൻ ആണ് ഇതിന്റെ സംവിധാനം നിർവ്വഹിച്ചത്.

മറ്റു നാടകസംഘങ്ങളിൽ *Gandhar* നാടക സംഘം കഴിഞ്ഞ കുറച്ചു വർഷങ്ങളിലായി അവരുടെ *Jarabrishtite bhijechilo* എന്ന നാടകത്തിലൂടെ വിമർശകശ്രദ്ധ പിടിച്ചുപറ്റുന്നു. ഈ നാടകത്തിന്റെ രൂപാന്തരവും സംവിധാനവും നിർവ്വഹിച്ചത് ഗൗതം ഹാൽദറാണ്. അരങ്ങിൽ അനേകം കഥാപാത്രങ്ങളെ തനിച്ച് അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ബിജോയ് ലക്ഷ്മി വർമ്മൻ ഈ നാടകത്തെ അവിശ്വസനീയമായ ഒരു കലാപ്രകടനമാക്കി മാറ്റി. *Gandhar* ൽ നിന്നും പിരിഞ്ഞതിനു ശേഷം *Asit* മുഖോപാദ്ധ്യായ രൂപീകരിച്ച ചൂപകഥ എന്ന നാടകസംഘം കഴിഞ്ഞ അഞ്ച് വർഷങ്ങളിൽ വളരെയധികം ജനപ്രീതികരവും വിജയകരവുമായ 'ജൻമദിൻ' എന്ന നാടകം അവതരിപ്പിച്ചു. ജൻമദിൻ ഹെലൻ കെല്ലറുടെ ബാല്യകാല ജീവിതത്തെ പ്രതിപാദിക്കുന്നു. *Dayel basu* തന്റെ അഭിനയംകൊണ്ട് ഇതിനെ അവിസ്മരണീയമാക്കിത്തീർക്കുകയും ചെയ്തു. അസിറ്റ് മുഖോപാധ്യായയുടെ മരണം, അതും കഴിഞ്ഞ അഞ്ചു വർഷത്തിനിടയിൽ, ബംഗാളി നാടകരംഗത്തിന് സംഭവിച്ച നഷ്ടമായിരുന്നു; ചൂപ കഥയ്ക്കോ ഒരു കനത്ത പ്രഹരവും.

ഇതേ സമയം സലിൽ ബംഗോപാദ്ധ്യായുടെ സംവിധാനത്തിൻ കീഴിൽ തിയറ്റർ റോൺ എന്ന നാടകസംഘം വാശിയോടെ അതിബൃഹത്തായ നാടാകാവതരണങ്ങളുടെ വെല്ലുവിളികൾ ഏറ്റെടുത്ത കാര്യം പ്രത്യേകം പരാമൃഷ്ടമാണ്. കഴിഞ്ഞ അഞ്ച് വർഷങ്ങളിൽ തിയറ്റർ റോൺ സലിൽ ബംഗോപാധ്യായ സംവിധാനം ചെയ്ത കാൽബെലാ (റോബർട്ട് ബോൾട്ടിന്റെ A man for all seasons ൽ നിന്നെടുത്തത്.) മറ്റൊരു യുവപ്രതിഭയായ സസാതി ബിശ്വാസ് സംവിധാനം ചെയ്ത Tomarandhar tomaralo (Petershaffer ന്റെ The gift of the Gorgons എന്ന നാടകത്തിന്റെ മൊഴിമാറ്റം) എന്നീ രണ്ടു നാടകങ്ങൾ രംഗത്തെത്തിച്ചു.

മുൻകാലത്തെ ഒരു പ്രധാന നാടകസംഘമായ 'PLT' ക്ക് കഴിഞ്ഞ അഞ്ചു വർഷത്തിൽ ഉത്പൽദത്തിന്റെ ഏതാനും നാടകങ്ങളുടെ പുനർ

അവതരണങ്ങളല്ലാതെ മറ്റൊന്നും രംഗത്തെത്തിക്കാൻ കഴിഞ്ഞിട്ടില്ല. Nathabatiananthbitin, Bitata Bitan Gsha എന്നീ നാടകങ്ങളുടെ അവതരണത്തിനുശേഷം Saoli mitra ക്കും അവരുടെ നാടകസംഘമായ 'പഞ്ചവടി'ക്കും നല്ല കാലമാണ് വന്നു ചേർന്നത്. ശംഭുമിത്രയെക്കുറിച്ചുള്ള നിരവധി ബംഗ്ളാ പുസ്തകങ്ങളുടെ രചനയിലും എഡിറ്റിങ്ങിലും മുഴുകി ഇരിക്കുകയാണ് *Saoli.*

കൊൽക്കത്തയിലെ മറ്റു പ്രധാനപ്പെട്ട നാടക സംഘങ്ങളെല്ലാം കൂട്ടായ നാടകപ്രവർത്തനങ്ങളിൽ വ്യാപകമായി ഇടപെടുന്നു. *Roma prasad Banik* ന്റെ തിയേറ്റർ *Passion, The Tempest, Antar Bahin* എന്നീ നാടകങ്ങൾ അവതരിപ്പിച്ചു. സോനാർ പൂർ നിർമ്മിച്ച *Doorbin* എന്ന നാടകം സംഗ്രംജിത് ഗുപ്തക്ക് വളരെയധികം പ്രശംസ നേടിക്കൊടു ത്തു. *Sohagsen* ന്റെ *Ensemble* ഒരു നാടകസംഘത്തിന്റെ അണിയറയിൽ പലപ്പോഴും ഉണ്ടാകുന്ന പ്രശ്നങ്ങളെ അധികരിച്ചു തയ്യാറാക്കിയ 'നാടകീയ' എന്ന നാടകം ഇപ്പോൾ പല വേദികളിലും പ്രദർശി പ്പിച്ചുവരുന്നു.

കൊൽക്കത്തയിലെ പ്രശസ്ത നാടകസംവിധായകയായ സീമാമുഖോപാധ്യായ രംഗരൂപ നിർമ്മിച്ച് *Aaborto* എന്ന നാടകം അവതരിപ്പിച്ചു വരുന്നു. *Chenamukh* നാടകസംഘം *Lajja tirrtho Jalajaanto* (രണ്ടും ഇന്ദ്രാശിഷ് ലാഹരി എഴുതിയത്) എന്നീ നാടകങ്ങൾ അവതരിപ്പിച്ചു. ഈ നാടകങ്ങൾ അനുഷ മജുംദാർ, അരിജിത് ഗുഹാ എന്നിവരുടെ വ്യക്തിഗത പ്രകടനങ്ങൾ കൂടി പരിഗണിക്കുമ്പോൾ വളരെ മികച്ചതാണ്. ബിപ്ലകേതൻ ചക്രവർത്തിയുടെ ശിക്ഷണത്തിനു കീഴിലുള്ള തിയേറ്റർ വാലാ അവതരിപ്പിച്ച *Baghu manni* എന്ന നാടകം കഴിഞ്ഞ ഏതാനും വർഷങ്ങളിൽ ˆ ഗണനീയ വിജയം കൈവരിച്ചു. ഇപ്പോൾ അവർ *Duiburo* എന്ന നാടകം അവതരിപ്പിച്ചു വരുന്നു. മറ്റൊരു വശത്ത് *Samaklin Shilpidal Agradaani* എന്ന നാടകം അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു.

നാടകത്തിന്റെ മറ്റു വശങ്ങളിലും അതികായന്മാരായ *Tapashsen, Khaled Chowdhury* എന്നിവരെപ്പോലുള്ളവർ തങ്ങളുടെ പരിചയസമ്പത്ത് നിരവധി നാടകങ്ങളിലൂടെ വികസ്വരമാക്കിക്കൊണ്ട് നാടകങ്ങളുടെ മേന്മയെ മുഖ്യമായി പരിപോഷിപ്പിക്കുന്നു. ഇതേസമയം Thespian Badal Sircar മറ്റൊരു വശത്ത് തിയറ്ററിന്റെ മൂന്നാം മാതൃകയുമായി ബംഗാളിലെ നാട്ടിൻ പുറങ്ങളുടെ ഉൾഭാഗങ്ങളിൽ യാത്ര തുടരുന്നു. അഞ്ചു വർഷ കാലയളവിൽ നടന്ന മറ്റൊരു മഹാസംഭവം ബംഗാളി ചലച്ചിത്ര ലോകത്തെ ജീവിക്കുന്ന ഇതിഹാസമായ സൗമിത്ര ചതോപാധ്യായയുടെ സംഘനാടക

രംഗത്തേയ്ക്കുള്ള പുനരവതാരമാണ്. Prantapasya, Nitkantha എന്നീ നാടകങ്ങളിലൂടെ അദ്ദേഹം പ്രൊഫഷണൽ രംഗത്തു നിന്ന് സംഘനാടകങ്ങളിലേയ്ക്ക് വഴി മാറ്റിക്കൊണ്ട് തന്റെ തൊഴിലിൽ ഒരു പരിവർത്തനം വരുത്തി.

കഴിഞ്ഞ അഞ്ച് വർഷങ്ങളിലെ നാടകസംബന്ധിയായ വാർത്താ പത്രികകളും മറ്റു ആനുകാലികങ്ങളും പരിശോധിച്ചാൽ പ്രതീക്ഷയുടെ ഒരു നേരിയ വെളിച്ചം നമുക്ക് ദർശിക്കാൻ കഴിയും. കൊൽക്കത്തയ്ക്ക് പുറത്തുള്ള ബംഗാളിലെ മറ്റു ജില്ലകളിൽ നിന്നും പ്രസിദ്ധീകരിക്കുന്ന രണ്ടു ആനുകാലികങ്ങളായ അനനായുധും നാട്യമുഖപത്ര എന്ന ആഴ്ചപ്പതിപ്പും ഒരു നിശ്ചിത നിലവാരം പുലർത്തുന്നുണ്ട്. 'സാജ്' എന്ന മറ്റൊരു നാടകവാർത്താ പത്രികയും കഴിഞ്ഞ ഏതാനും വർഷങ്ങളായി വ്യാപകമായ അംഗീകാരം നേടിയിട്ടുണ്ട്. നാടകസംഘങ്ങളായ ബഹുരൂപി, സായക്, ശൂദ്രക് എന്നിവയുടെ പ്രസിദ്ധീകരണങ്ങൾ കൃത്യമായിറങ്ങുന്നവയും ഉള്ളടക്കത്തിൽ സമ്പന്നവുമാണ്. ശൂദ്രക്ക് നാടകസംഘത്തിന്റെ 2000 ലെ വാർഷികപ്പതിപ്പ് ദേശീയ തലത്തിൽ നടക്കുന്ന നാടക പ്രവർത്തനങ്ങളോടുള്ള ആദരാഞ്ജലിയാണ്. ഏതു വിധമായാലും PLT പ്രസിദ്ധീകരണവും ബ്രഹ്ത് സൊസൈറ്റി വാർത്താപത്രികയും കൃത്യമായിറങ്ങുന്നില്ല.

കഴിഞ്ഞ അഞ്ചു വർഷങ്ങൾ ബംഗാളി നാടകവേദിയെ സംബന്ധിച്ച് ഉത്തേജകമായ കാലഘട്ടമായിരുന്നുവെന്ന് ഭാവിയിലേക്ക് ജിജ്ഞാസാപൂർവ്വം നോക്കുന്ന ഒരു വ്യക്തിക്കു കാണാൻ കഴിയും.

ഈ ലേഖനത്തിൽ ബംഗാളി നാടകരംഗത്തിന്റെ ഇപ്പോഴത്തെ സ്ഥിതിയെ മൊത്തത്തിൽ അവലോകനം ചെയ്യാനാണ് ശ്രമിച്ചത്. നാടകം കൂട്ടായ ഒരു പരിശ്രമത്തിന്റെ ഫലമാണ്, അത് അനിവാര്യമായും കൂട്ടായ സംഭാവനകളുടെ അടിത്തറയിൽനിന്നും വളർന്നു വരുന്ന ഒന്നാണ്. ഈ ലേഖനത്തിൽ കൊൽക്കത്തയിൽ നടക്കുന്ന നാടക പ്രവർത്തനങ്ങളെക്കുറിച്ച് മാത്രമാണ് പ്രതിപാദിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഈ കാലയളവിൽത്തന്നെ സമാനമൂല്യങ്ങളുള്ള പല നാടകങ്ങളും ബംഗാളിലെ മറ്റു ജില്ലകളിൽ വിവിധ നാടകസംഘങ്ങൾ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. അത് വളരെ വ്യത്യസ്തവും വിപുലവുമായിട്ടുള്ള പ്രവർത്തനമാണ്. അതു വിശദീകരിക്കാൻ മറ്റൊരു ലേഖനം തന്നെ വേണ്ടി വരും. ●

സമകാലിക ബംഗാളി സ്ത്രീകവിത

സുതപ ഭട്ടാചാര്യ

വിവ   മേരി ജോസഫൈൻ വിനാൻഷ്യ

ബംഗാളി എഴുത്തുകാരികളുടെ രചനകളിൽ ഫെമിനിസം ഒരു പ്രവണതയായി മാറുന്നത് എൺപതുകൾ മുതലാണ്. കവിതയിൽ, കഴിഞ്ഞ അഞ്ചു വർഷത്തിനുള്ളിൽ ഈ പ്രവണത വളരെയധികം വർദ്ധിച്ചിട്ടുള്ളതായി കാണാം. തന്റെ കവിത 'ആൺരചന' ആണെന്ന് എഴുപതുകളിൽ ഉറപ്പിച്ചു പറഞ്ഞ രാജലക്ഷ്മിദേവിയുടെ പുതിയ കവിതകളിൽ പ്രതിപാദനവിഷയം സ്ത്രീ ആണ്. കുടുംബജീവിതത്തെക്കുറിച്ചും കുടുംബത്തിൽ സ്ത്രീയുടെ പങ്കിനെക്കുറിച്ചും വ്യക്തമായ ചിത്രം അവരുടെ കവിതകൾ നമുക്ക് തരുന്നു.

"മത്സ്യം മുറിക്കുന്ന വലിയ കത്തിയുമായി
വർഷങ്ങൾ ഞാൻ കഴിച്ചുകൂട്ടി
എന്റെ ദുഃഖവും പകയും വിദ്വേഷവും
തിരികല്ലിൽ ഉരച്ചുകളയുകയും ചെയ്തു"

മുതിർന്ന എഴുത്തുകാരിയായ രാജലക്ഷ്മിദേവി ഇപ്പോഴും എഴുതുന്നുണ്ട്. ബിജോയ് മുഖോപാദ്ധ്യായ, ഗീത ചതോപാദ്ധ്യായ തുടങ്ങിയ എഴുത്തുകാരികളുടെ കൃതികളിൽ മാനസികാപഗ്രഥനമാണ് വ്യക്തമായി കാണാൻ കഴിയുന്നത്. അവർക്ക് പിറകെ വന്ന മല്ലികബാസു, കൃഷ്ണസെൻ തുടങ്ങിയ പ്രസിദ്ധരായ എഴുത്തുകാരികൾ ഫെമിനിസ്റ്റു എഴുത്തുകാർ എന്നു മുദ്രകുത്തപ്പെട്ടു.

ഇവരുടെ കവിതകളിലെല്ലാം സ്ത്രീവാദപരമായ പ്രതിഷേധം പ്രകടമാണ്. മല്ലികയുടെ പുതിയ കവിതയിൽ ഈ പ്രതിഷേധം ശക്തമാണ്.

"ഞങ്ങൾക്ക് സംസാരിക്കാൻ ഇനി 'പാവമൊഴി' വേണ്ട
എനിക്കു നടക്കുവാൻ നിന്റെ നിർദ്ദേശങ്ങൾ വേണ്ട."

പുരുഷൻ പറഞ്ഞുകൊടുക്കുന്ന യാന്ത്രികമൊഴി ഏറ്റു പറയുവാനും അവൻ വിരൽ ചൂണ്ടുന്നിടത്തേയ്ക്ക് നീങ്ങുവാനും വിസമ്മതിക്കുന്ന സ്ത്രീയുടെ നിഷേധമാണ് മല്ലികയുടെ കവിതകൾ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നത്.

പുരുഷാധിപത്യസമൂഹത്തോടുള്ള കടുത്ത വെല്ലുവിളി കൃഷ്ണയുടെ കവിതകളിലും കാണാം.

"വളരെ വർഷങ്ങൾക്കുശേഷം,
പുരുഷാധിപത്യസമൂഹത്തിനോട് വിധേയത്വമില്ലാത്ത,

പുരുഷനെ വെല്ലുവിളിക്കുന്ന
സമ്പൂർണ്ണ സ്ത്രീ ജന്മം കൊണ്ടിരിക്കുന്നു.''

''സ്ത്രീയിലൂടെ പുരുഷൻ ആഗ്രഹിക്കുന്നത് ഒരു പാവയെയാണ്. എന്നാൽ വഴങ്ങിക്കൊടുക്കുവാൻ, കീഴടങ്ങുവാൻ അവൾ തയ്യാറല്ല. പക്ഷേ പുരുഷന്റെ കയ്യൂക്ക് അവളെ എന്നും ആൺകോയ്മയ്ക്ക് വിധേയയാക്കുന്നു. വഞ്ചകരായ പിതൃമേധാവികൾ അവളെ വശീകരിച്ച് കുടിലതന്ത്രങ്ങൾ കൊണ്ട് കെണിയിൽ പെടുത്തുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നു''. -

ഈ എഴുത്തുകാരികളുടെ കവിതകൾ വിപ്ലവാത്മകരാഷ്ട്രീയ പ്രസംഗങ്ങൾ ആയി കണക്കാക്കാവുന്നതാണ്. പക്ഷേ സ്പഷ്ടത ഫെമിനിസത്തിന് അനിവാര്യമല്ല. നിത്യേന, ഒരു ശീലമെന്നോണം സ്ത്രീ അനുഭവിക്കുന്ന അടിച്ചമർത്തലുകൾ രചനകളായി മാറുമ്പോൾ അത് പുതിയൊരു ഫെമിനിസത്തിന്റെ തുടക്കമാകുന്നു. അങ്ങനെ സമൂഹത്തിന്റെ വിവിധ മേഖലകളിൽ അടിച്ചമർത്തപ്പെട്ട സ്ത്രീയുടെ ബോധവും, അവളുടെ സ്വത്വത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ബോധവും സാമൂഹികാവബോധവുമായി ഒത്തുചേരുന്നു. ഈ അവബോധമാണ് പല കവിതകളും പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നത്.

1. ചൈതലി ചതോപാധ്യായ - ചൗ
"സ്ത്രീ വൈദഗ്ദ്ധ്യമുള്ളവളാണ് എന്നാൽ തങ്ങൾ വരദാതാക്കളായ ദേവതകളാണെന്ന് അവർ അറിയുന്നില്ല. അവർ ചർച്ചകളിൽ പങ്കെടുക്കുകയും മുന്തിയതരം പാത്രങ്ങൾ വാങ്ങുകയും മുഖംമൂടികളുടെ ചുണ്ടുകൾ ചുംബിക്കുകയും, മനോഹരമായി സാരി ധരിക്കുകയും സൗന്ദര്യവർദ്ധകവസ്തുക്കൾ ഉപയോഗിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു."

2. നമിത ചൗധരി - സ്ത്രീ, നിനക്കുവേണ്ടി.
"സ്ത്രീ, നിനക്കുവേണ്ടി നീണ്ട പാതകളോ, പർവ്വതങ്ങളോ പച്ചദ്വീപുകളോ ഇല്ല. മരുഭൂമി നിന്നെ കാത്തിരിക്കുന്നു. നിന്റെ സ്വകാര്യനിന്ദകളും അപമാനങ്ങളും കറുത്ത പാറക്കൂട്ടങ്ങൾക്കിടയിൽ ഇനിയും നീ ഒളിപ്പിച്ചു വെയ്ക്കുമോ?"

3. അഞ്ജലി ദാസ് - ചുനി കോത്താലിന്റെ ഡയറി.
''ഈ കവിതയിലൂടെ നാം കേൾക്കുന്നത് അമ്മയുടെയും മകളുടെയും സ്വരങ്ങളാണ്.

വളർന്നു വലുതാകണമെന്നും മരത്തണൽ പോലെ ശുദ്ധമായിരിക്കണമെന്നും അമ്മ മകൾക്ക് എഴുതുന്നു. എന്നാൽ ഇന്നത്തെ സ്ത്രീക്ക് സംസാരിക്കണം. കുനിഞ്ഞ ശിരസ്സുമായി, തന്റെ 'ഇട'ത്തിന്റെ ഭാരം നീണ്ടകാലം സഹിച്ച സ്ത്രീ സംസാരിക്കാൻ തുടങ്ങുകയാണ്.''

സ്ത്രീയുടെ ജീവിതത്തിലെ സാമൂഹികാവബോധമാണ് നമിതയുടെ കവിതയിൽ പ്രകടമാകുന്നത്. 'മകളോട്' എന്ന കവിതയിൽ അമ്മ മകളോട് പറയുന്നു, മകളുടെ ജനനസമയത്ത് അമ്മയുടെ മനസ്സ് സന്തോഷിച്ചില്ല. തെളിഞ്ഞ വിളക്കുകളും ശംഖനാദ

വും ഉണ്ടായിരുന്നില്ല. അതുകൊണ്ട് മകൾ "പകയോടുകൂടി ലോകത്തെ കാണണം, നിന്റെ ജനനസമയം, വിഷാദം തിങ്ങിയ ഇരുട്ടായിരുന്നു വെന്ന് മറക്കരുത്."

നമിതയുടെ പല കവിതകളിലും 'രാധ'യെക്കുറിച്ച് പറയുന്നുണ്ട്. രാധ ഒരു വീട്ടുജോലിക്കാരിയാണ്. ദാരിദ്ര്യത്തോട് പൊരുതുന്നവൾ, അകത്തും പുറത്തും വഞ്ചനയോട് പൊരുതുന്നവൾ. കവിതയിൽ, രാധ, അടിച്ചമർത്തപ്പെട്ട സ്ത്രീയുടെ പ്രതീകമാകുന്നു. സ്വഗൃഹത്തിൽ നിന്നും അധിക സ്ത്രീധനം കൊണ്ടുവരാത്തതിനാൽ ജീവിതം അവസാനിപ്പിക്കേണ്ടിവന്ന സ്ത്രീ -

"സാരിയുടെ ഒറ്റം കാദംബത്തിന്റെ കൊമ്പിൽ ചുറ്റി,
മറ്റെ അറ്റം സ്വന്തം കഴുത്തിലും ചുറ്റി,
രാധ തൂങ്ങിനിന്നു."

ഊർമ്മിളചക്രവർത്തിയുടെ കവിതയുടെ പേര് 'വീട്ടമ്മയുടെ ആത്മഹത്യ' എന്നാണ്. സ്ത്രീയുടെ സുരക്ഷയ്ക്ക് വിവാഹം അത്യന്താപേക്ഷിതമാണെന്ന് സമൂഹം കരുതുന്നു. എന്നാൽ സ്ത്രീയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഏറ്റവും അരക്ഷിതമായ ഒരവസ്ഥയിലാണ് വിവാഹത്തിലൂടെ അവൾ എത്തുന്നത്.

"ആദ്യരാത്രിയിൽ, ചുമരിനോട് ചേരെ, ഏകാകിനിയായി അവൾ, ജനലഴികളിൽ പിടിച്ചുനിൽക്കവെ, വലിയ കണ്ണുകൾ കാണുന്നു, ഇരുട്ടിൽ, രാക്ഷസീയമായ നഖപാദങ്ങൾ- അവളുടെ മേൽ ചാടിവീഴുകയാണ്."

സ്ത്രീക്ക്, സമൂഹത്തിന്റെ മുമ്പിൽ തുറന്നു കാണിക്കാനാവാത്ത ദുരിതങ്ങളുടെ തീവ്രതയാണ് ചൈതലിയുടെ കവിത വെളിപ്പെടുത്തുന്നത്. കച്ചവട ലാഭം ലക്ഷ്യമായ ഉപഭോഗസമൂഹത്തിന്റെ ഉന്നം സ്ത്രീയിലാണ് പതിക്കുന്നത്. സ്ത്രീയുടെ സ്ത്രീത്വത്തിന്റെ വ്യാപ്തിയാണ് ഈ 'ലാഭം' ഉറപ്പാക്കുന്നത്.

ചൈതലിയുടെ 'ഒരു മാസികയുടെ അനുബന്ധം' എന്ന കവിത ഈ ചൂഷണത്തെക്കുറിച്ച് പറയുന്നു.

"ഈ സാരി ധരിക്കൂ,
ആണുങ്ങൾ നിന്നെ ശ്രദ്ധിക്കും
വണ്ടി ഓടിക്കുന്നതിനിടെ, തിരിഞ്ഞുനോക്കി
നിന്നോട് മുത്തം ആവശ്യപ്പെടും
ഈ ക്രീം ഉപയോഗിക്കൂ
നിന്റെ തിളങ്ങുന്ന ചർമ്മം
നിന്റെ കാമുകനെ വശീകരിക്കും
ഞാനൊരു 'കോപ്പി റൈറ്റർ' ആണ്
വീട്ടമ്മമാർക്കുവേണ്ടി ഞാൻ എഴുതുന്നു
ഇതാ, അലക്കുയന്ത്രം
രണ്ടുമിനിറ്റുനേരത്തേയ്ക്ക്
തല അകത്തിടൂ
പുറത്തുവന്ന് എല്ലാം എത്ര വൃത്തിയായിരിക്കുന്നു
വെന്ന് നോക്കിക്കാണുക.

ചൈതലിയുടെ കവിതകളിൽ സ്ത്രീയെ പ്രകൃതിയുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. പ്രകൃതിയും സ്ത്രീയും ഒരുപോലെ ചൂഷണവിധേയമാകുന്നു എന്നാണ് ഈ കവിതകൾ വ്യക്തമാക്കുന്നത്.

"വനസംരക്ഷണത്തിനുപിന്നാലെ
വീണുകിടക്കുന്ന ഇലകളിലും പൂക്കളിലും
കൂടികലരുന്ന

സ്ത്രീയുടെ രക്തം
പ്രത്യാഖ്യാനമാണ്.' - 'മൊഴിമാറ്റത്തിന്റെ കാലം'.

സ്ത്രീയുടെ രക്തം, പ്രത്യാഖ്യാനം എന്നീ പ്രയോഗങ്ങളിൽ മറഞ്ഞിരിക്കുന്നത്, സ്ത്രീ അനുഭവിക്കുന്ന ലൈംഗികപീഡനങ്ങളാണ്. ഊർമ്മിള 'ബലാൽസംഗം' എന്ന കവിതയിൽ, ഈ പ്രശ്നം കുറെക്കൂടി വ്യക്തമായി പ്രതിപാദിച്ചിരിക്കുന്നു.

"കാമാസക്തി ശരീരത്തോട്
കശക്കിപിഴിഞ്ഞെടുക്കുന്നതോ
സ്നേഹമെന്ന നാട്യത്തിൽ."

സർഗ്ഗാത്മകതയുടെ പേരിൽ സ്ത്രീ എന്നും പീഡിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. സ്ത്രീവാദിയായ സ്ത്രീയുടെ സാമൂഹികാവബോധവും ഇവിടെ പ്രതിഫലിക്കുന്നുണ്ട്.

"മുറിക്കുപുറത്ത്
ഏകയായിരിക്കാനാണ്
അവൾ തീരുമാനിച്ചത്
പക്ഷേ അവർ വെറുതെ ഇരുന്നില്ല.
ചുണ്ടുകോട്ടി അവർ പറഞ്ഞു,
ഒരു അസാധാരണ സ്ത്രീ,
അമ്മയോ, ഭാര്യയോ, ആകാത്തവൾ

(ഊർമ്മിള ചക്രവർത്തി - ഡയറി)

രൂപ ദാസ് ഗുപ്തയുടെ 'പാടുന്ന പെൺകുട്ടി' എന്ന കവിതയിലും കലാകാരിയായ സ്ത്രീയുടെ ദുഃഖമാണ് വിഷയം.

"പാടുന്ന പെൺകുട്ടിയെ വിലക്കരുത്
അവളെ ഒരു വീട്ടമ്മ ആക്കണ്ട
കവിത എഴുതുന്ന പെൺകുട്ടി
വളർന്നു; മുതിർന്നവർക്കൊപ്പം ആകരുത്
പുറംലോകം വഞ്ചന നിറഞ്ഞതാണ്."

കലാകാരിയായ സ്ത്രീയുടെ നേർക്കുള്ള സമൂഹത്തിന്റെ വിദ്വേഷം പ്രകടിപ്പിക്കുന്നതിനായി സംയുക്ത ബന്ദോപാദ്ധ്യായ കുറെക്കൂടി കടുത്ത ഭാഷയാണ് തന്റെ കവിതയിൽ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്.

"സ്ത്രീകൾ പാടുകയും സംസാരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. പക്ഷേ ദേവി അവളെ അനുഗ്രഹിക്കുന്നത് വരം നൽകിയല്ല. ജീവിതാവസാനം അവളുടെ കണ്ഠം നീലനിറമാകുകയും അവളുടെ താളത്തിൽ വിദ്വേഷം കലരുകയും അവളുടെ വാക്കുകൾ ശാപമായി മാറുകയും ചെയ്യും."

രൂപയുടെ കവിതയിൽ 'ശൂന്യത' എന്ന വാക്ക് ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്നതായി കാണാം. "ശൂന്യതയ്ക്ക് സഹവർത്തിത്വമില്ല." "ആര് ആരെയാണ് ശൂന്യമാക്കുന്നത്? ഇതന്വേഷിക്കുന്നത് വിഡ്ഢിത്തമാണ്. പുരുഷന്മാരും അവരുടെ കവിതകളിൽ ശൂന്യതയെക്കുറിച്ച് പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. ശൂന്യത അനുഭവിക്കുക എന്നത് ആധുനികമനുഷ്യന്റെ വിധിയാണ്. പക്ഷേ സ്ത്രീ ഇത് അനുഭവിക്കുമ്പോൾ അതിൽ സ്ത്രൈണതയുടെ ഒരംശം ഉണ്ട്. സമൂഹം പറഞ്ഞുവച്ചിരിക്കുന്ന മാനദണ്ഡങ്ങൾ മറികടക്കാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോഴാണ് ഈ ശൂന്യത അനുഭവപ്പെടുന്നത്. ഈ പാതയിൽ അനേകം തടസ്സങ്ങൾ ഉണ്ട്. "ഇത്തരമൊരു ജീവിതമല്ല ജീവിതകാലമത്രയും ഞാൻ ആഗ്രഹിച്ചത്. ഒടുവിൽ നെറുകയിൽ എത്തു

മ്പോൾ കാര്യങ്ങൾ മെച്ചപ്പെടും എന്ന വിശ്വാസത്തിലാണ് വിട്ടുവീഴ്ചകൾക്കു തയ്യാറായത്." രൂപ ചക്രവർത്തി - ഭ്രമണപഥം.

ചട്ടക്കൂടുകൾക്കുള്ളിൽ സ്ത്രീയെ ഒതുക്കിനിർത്താനാണ് പുരുഷന് താല്പര്യം. പക്ഷേ സ്ത്രീക്ക് വേണ്ടത് ആകാശം. സ്വന്തം വീടിനുള്ളിലെ ജീവിതവും പുറംലോകവും തമ്മിലുള്ള ഈ പൊരുത്തക്കേട് തീവ്രമാകുന്തോറും അതിനിടയിൽപ്പെട്ട് സ്ത്രീ തകർന്നുപോകുന്നു. ഈ സംഘർഷം നിലനിൽക്കുന്നത് ഫെമിനിസ്റ്റു സിദ്ധാന്തങ്ങളിലോ സാമൂഹികമാനദണ്ഡങ്ങളിലോ അല്ല; മറിച്ച് സ്ത്രീയുടെ ജീവിതത്തിൽത്തന്നെയാണ്.

അഞ്ജലിദാസ്, അഹാന ബിശ്വാസ്, എന്നിവരുടെ കവിതകളിലും ഈ സംഘർഷം കാണാം.

"ആകാശത്തു തെളിയുന്ന ചന്ദ്രൻ
നിന്നെ പ്രലോഭിപ്പിക്കുന്നു എന്നെനിക്കറിയാം
പക്ഷേ ആ ചന്ദ്രോദയം നിനക്കുള്ളതല്ല."
"എനിക്ക് ഒരു വീടില്ല
ഒരിക്കലും ഒരു വീട് എനിക്കുണ്ടായിരുന്നില്ല."

'ഗൃഹപ്രവേശ'ത്തെക്കുറിച്ച് അഹാന എഴുതുന്നു.

"ചടങ്ങുകളിൽ തെറ്റൊന്നുമില്ല
ആദ്യം വിറകെടുക്കുന്നു
കറുത്ത തീ ഉയരുന്നു
അതിനുമുന്നിൽ സാഷ്ടാംഗപ്രണാമത്തിൽ - നീ

സ്ത്രീക്ക് മാത്രമാണ് ചന്ദ്രികയുടെ വശ്യത നിഷേധിക്കപ്പെടുന്നത്. ഒരുപക്ഷേ അറ്റമില്ലാത്ത ആകാശപ്പരപ്പ് അവളുടെ അസ്തിത്വത്തെത്തന്നെ അപകടത്തിലാക്കും എന്നതുകൊണ്ടാവാം.

സംയുക്ത ബന്ദോപാദ്ധ്യായയുടെ വാക്കുകളിൽ -

"സ്വപ്നാടനത്തിലെന്നപോലെ
ആകാശം എന്നെ വിളിച്ചുണർത്തുമ്പോൾ
ഞാൻ ഉന്മാദിനിയാകുന്നു."

അടുത്ത കാലം വരെ ഉന്മാദ കവിതകൾക്ക് സ്ത്രീരചനകളിൽ വിലക്ക് കല്പിച്ചിരുന്നു. പക്ഷെ ഇന്ന് ഇതംഗീകരിക്കാൻ സ്ത്രീ തയ്യാറല്ല.

"രാത്രിയിൽ ഒരു ഉന്മാദിനിയെപ്പോലെ
ചന്ദ്രനെ ഞാൻ പിന്തുടർന്നു
ചെളിമണ്ണു നിറഞ്ഞ പാതയോരത്ത്
ഏതോ ചന്ദ്രന്റെ കാലടിപ്പാടുകൾ
ഞാൻ തെരയുന്നു."

കവിതയിലൂടെ സ്ത്രീ അന്വേഷിക്കുന്ന പ്രശ്നകാരണങ്ങൾ ലഹരിയിലല്ല കണ്ടെത്തേണ്ടത്. ഏകാന്തതയ്ക്കു കാരണമാകുന്ന അസ്തിത്വപ്രശ്നത്തിലും കുടുംബ പ്രശ്നങ്ങളിലുമാണ് അത് നിലകൊള്ളുന്നത്. കുടുംബപ്രശ്നങ്ങൾ, പ്രശ്നകാരണം അവനവനിൽത്തന്നെയാണെന്ന് ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

സംയുക്ത എഴുതുന്നു:

"സർപ്പസ്ത്രീ, നിന്നിൽ വിഷം കുറവാണ്
പക്ഷേ, ആരെങ്കിലും നിന്നെ തൊട്ടാൽ,
നീ ക്ഷോഭിക്കുകയും, നിന്നിലുള്ള വിഷം
പുറത്തേയ്ക്ക് വിടുകയും ചെയ്യുന്നു."

സിന്ദൂരം ചാർത്തി വളകളണിഞ്ഞ സ്നേഹമയിയായ സ്ത്രീബിംബത്തെ തകർത്ത് നിഷേധഗുണങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന വ്യത്യസ്തയായ സ്ത്രീയെ

ആണ് സ്ത്രീ രചനകളിൽ കാണുന്നത്. സർഗ്ഗശക്തിയിലൂടെ ഉയർന്നു പറക്കുന്ന സ്ത്രീയെ, വാക്കുകളിൽ കുടിയേറുന്ന യക്ഷി എന്നാണ് പുരുഷൻ അപഹസിക്കുന്നത്.

നാടോടിക്കഥകളുടെ സ്രഷ്ടാക്കളായ സ്ത്രീകൾ യക്ഷിയുടെ ബിംബത്തിലൂടെയാണ് അവരുടെ ദുഃഖങ്ങൾ അവതരിപ്പിച്ചത്. പക്ഷേ ഈ കഥകളിൽ സ്ത്രീ ഒരിക്കലും പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നില്ല. പറയാതിരുന്നതും കേൾക്കാതിരുന്നതുമായ ശബ്ദങ്ങൾ സംയുക്തയുടെ കവിതയിൽ കേൾക്കാം.

"കുളക്കരയിൽനിന്നും, കുടിലിൽനിന്നും കീറിയ കമ്പിളിപ്പുതപ്പിൽ നിന്നും കൂട്ടി ഇണക്കി, 19-ാം നൂറ്റാണ്ടിൽ നീ പറഞ്ഞ പാലാഴിയുടെയും മറ്റും വിചിത്രമായ നാടോടിക്കഥകൾക്ക്, ഉറക്കമൊഴിച്ചിരുന്ന് ഞാൻ ശ്രദ്ധിച്ചു കേട്ട കഥകൾക്ക്, നിന്റെ ശബ്ദം നഷ്ടപ്പെട്ടിരുന്നു.

ആ കഥകളിൽ, മോഹഭംഗം സംഭവിച്ചതിനാൽ കണ്ണുകളിൽ തീയുമായി നിൽക്കുന്നവൻ പുരുഷനല്ല. യക്ഷി എന്ന് മുദ്രകുത്തി പഞ്ചായത്തു തലവൻ തീ കൊളുത്തുന്ന സ്ത്രീയെപ്പോലെ അവൻ നിഴലാണ്, പ്രേതമാണ്."

യക്ഷിയുമായി താദാത്മ്യം കല്പിക്കുന്ന സ്ത്രീബന്ധങ്ങളുടെ കാര്യത്തിൽ പ്രതിസന്ധി നേരിടുന്നു. 'വിഷാദസന്ധ്യകൾ' അവളെ ബാധിക്കുന്നു. ഈ വിഷാദം സംയുക്തയുടെ കവിതകളിൽ തീവ്രമാണ്.

"എനിക്ക് ദുഃഖം തരൂ
എന്തു സംഭവിക്കുന്നുവെന്ന്
നിനക്ക് മനസ്സിലാകാം."

ഈ വിഷാദം ആത്മഹത്യാപ്രവണതകളിലേയ്ക്ക് നയിക്കുന്നു.

"പിന്നീട് ഉണ്ടാകുന്നത്,
ഭയം, തന്മയീഭാവം,
കത്തി കൈത്തണ്ടയിൽ ബലമായി പിടിക്കണം"

പക്ഷേ, ഈ കടുത്ത വിഷാദത്തിൽ ഉറക്കഗുളികകൾ അന്വേഷിക്കരുത്. സംയുക്ത പറയുന്നു-"എനിക്ക് വിഷാദം ഇഷ്ടമല്ല. പക്ഷേ രക്ഷപ്പെടാനുള്ള മാർഗ്ഗമെന്താണ്? മാർഗ്ഗം ഒന്നും ഇല്ലായിരിക്കാം. എന്നാലും സങ്കടങ്ങൾ പങ്കുവയ്ക്കാൻ എന്നും മനുഷ്യൻ ശ്രമിക്കും. ഈ പങ്കുവയ്ക്കലിന് സ്ത്രീ എപ്പോഴും അന്വേഷിക്കുന്നത് വേറൊരു സ്ത്രീയെത്തന്നെയാണ്. 'കൂട്ടുകാരിയോട്' എന്ന കവിതയിൽ അഹാന പറയുന്നത്, സ്ത്രീമനസ്സിന്റെ ആഴങ്ങളിലുള്ള ആഗ്രഹങ്ങൾക്ക് വ്യത്യസ്ത രൂപവും ഭാവവും ഉണ്ടാകുന്നതിനെക്കുറിച്ചാണ്.

"മുറിവുകളിൽ പൂക്കൾകൊണ്ട്
പരസ്പരം തലോടി
മുടിപിന്നലിൽ പൂക്കൾ ചൂടി
മാറിടങ്ങൾ തുറന്നുകാട്ടി
മുഖംമൂടികൾ അഴിച്ചുമാറ്റി
വളരെ സമയം ഞങ്ങൾ ചേർന്നുകിടന്നു"

സ്ത്രീകൾ തമ്മിലുള്ള ദൃഢബന്ധത്തെക്കുറിച്ചാണ് അഹാന പറയുന്നത്. ഈ അതിരുകൾക്കപ്പുറത്ത് കമിതാക്കൾ മാത്രമാണുള്ളത്. ഈ കവിത, പൗളമി

സെൻഗുപ്തയുടെ 'മോഹുവായുടെ കൂട്ടുകാരി' എന്ന കവിതയിൽ നിന്നും ഏറെ വ്യത്യസ്തമാണ്. കൂട്ടുകാരിയോട് തോന്നുന്ന അസൂയയെക്കുറിച്ചാണ് പൗളമി പറയുന്നത്.

സ്ത്രീയുടെ ലോകം, നിത്യേനയുള്ള ജീവിതത്തിൽ അവളുടെ സ്ഥാനം, സ്ത്രീയുടെ അനുഭവങ്ങൾ എന്നിവയാണ് പൗളമി സെൻഗുപ്ത, മന്ദർ മുഖോപാധ്യായ. റിത്തി ചത്തോപാധ്യായ തുടങ്ങിയ എഴുത്തുകാരികൾ അവരുടെ കവിതകളിലൂടെ വരച്ചുകാണിക്കുന്നത്. അസുഖം എന്ന കവിതയിൽ ആദ്യമായി പെൺകുട്ടിയുടെ അനുഭവത്തെക്കുറിച്ചാണ് പൗളമി പറയുന്നത്. സ്ത്രീയുടെ പ്രസവസമയത്തെ അനുഭവങ്ങളാണ് മന്ദറിന്റെ കവിത പറയുന്നത്. ഈ രചനകളെല്ലാം ബംഗാളി കവിതയെ പരിപോഷിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്.

സ്ത്രീയുടെ കാഴ്ചപ്പാടിലുടെ സമൂഹത്തെ വിമർശനാത്മകമായി നോക്കിക്കാണുന്ന കവിതകളാണ് പൗളമിയുടെ 'വരനെ ആവശ്യമുണ്ട്', 'വധുവിനെ ആവശ്യമുണ്ട്' എന്നീ കവിതകൾ.

പരസ്യങ്ങളുടെ ആകർഷണീയതയിൽപ്പെട്ട് കുട്ടികളുടെ നിഷ്കളങ്കത നഷ്ടപ്പെടുന്നതിനെക്കുറിച്ചുള്ള ആക്ഷേപഹാസ്യമാണ് മന്ദറിന്റെ 'ഭോലാനാഥ് എന്ന കുട്ടി' എന്ന കവിത. അനേകം സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളും ഇവരുടെ കവിതകൾക്ക് വിഷയമായിട്ടുണ്ട്. പാശ്ചാത്യ നാടോടിക്കഥകളിൽ നിന്നും യക്ഷിക്കഥകളിൽനിന്നുമാണ് പൗളമി കഥാപാത്രങ്ങളെ തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നത്. ബുദ്ധദേവ് ബോസിന്റെ 'തരംഗിണി'യെക്കുറിച്ചാണ് മന്ദർ കവിത എഴുതിയിരിക്കുന്നത്. മന്ദാക്രാന്ത ഇവരിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമായാണ് വിഷയം തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നത്. 'നർമ്മദ മേധ പട്ക്കർ' എന്ന കവിത, മേധയുടെ പ്രസ്ഥാനത്തോട് എഴുത്തുകാരിക്കുള്ള ആവേശമാണ് പ്രകടമാക്കുന്നത്. എല്ലാവരും സാമൂഹികാവബോധമുള്ളവരാണെങ്കിലും അഹാനയുടെ കവിതയിൽ പുരുഷമേധാവിത്വസമൂഹത്തോടുള്ള പ്രതിഷേധവും പ്രകടമാണ്.

"നീ ടെക്നോളജിയും വികസനവും എനിക്ക് വിവരിച്ചുതരുന്നു. പക്ഷേ എന്നെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അവയെല്ലാം, യുദ്ധത്തിനും നാശത്തിനും പകരം നിൽക്കുന്നവയാണ്."

അവൾ, വിരലിലെണ്ണാവുന്ന മറ്റു സ്ത്രീകളോടൊപ്പം ദുരിതത്തിനും യുദ്ധത്തിനും എതിരെ, സ്നേഹത്തിനുവേണ്ടി പോരാടുന്നു.

അഹാനയുടെ കവിതയിൽ കാണുന്ന ദൃഢതയുള്ള ബന്ധങ്ങൾക്ക് പുതിയ സഹസ്രാബ്ദത്തിന്റെ തുടക്കത്തിൽ പ്രത്യേക പ്രസക്തിയുണ്ട്. അഹാനയുടെ പിന്തുടർച്ചക്കാരികളുടെ കവിതകളിൽ ബഹിരാകാശപേടകം, കമ്പ്യൂട്ടർ, ടെലിപ്രിന്റർ തുടങ്ങിയവ കണ്ടെത്താനാകും.

പൗളമിയുടെ കവിതകളിൽ, ഇതിനെല്ലാം പുറമെ കണ്ണഞ്ചിപ്പിക്കുന്ന ആധുനികതയും സ്റ്റോക്ക്മാർക്കറ്റും

നാണയപ്പെരുപ്പവുമെല്ലാം കടന്നുവരുന്നുണ്ട്.

"ഓൺ ചെയ്ത ടി.വി.യുടെ സ്പർശം, തന്റെ മാറത്തും ചുമലിലും സ്നേഹവായ്പോടെയുള്ള തലോടലായി കരുതി സാറ്റലൈറ്റ് പ്രക്ഷേപണ സഹാനുഭൂതി അനുഭവിക്കുന്ന സ്ത്രീയെ ചിത്രീകരിച്ചാണ് മന്ദാക്രാന്ത തന്റെ വിരസമായ ഏകാന്തത വായനക്കാരിലെത്തിക്കുന്നത്."

ഇതാണോ പുതിയ സഹസ്രാബ്ദത്തിന്റെ ടെക്നോളജി? എഴുത്തുകാരികൾ ആരും തന്നെ പുതിയ സഹസ്രാബ്ദത്തെക്കുറിച്ച് പ്രതീക്ഷകൾ വച്ചുപുലർത്തുന്നവരല്ല.

പൗളമി ടെക്നോളജിയെ പരിഹസിക്കുന്നുണ്ട്:

"ഇരുട്ടിന്റെ കൂട്ടുകാരൻ,
സഹസ്രാബ്ദത്തിന്റെ പുള യുന്ന പ്രാണികൾ
എല്ലാം പഴയതുപോലെത്തന്നെ,
അനുസരണശീല മുള്ള കംപ്യൂട്ടർ
എല്ലാ മുറിവുകളും ഭേദമാക്കുന്ന
പുതിയ സഹ സ്രാബ്ദം
റിട്ടയർമെന്റിനുശേഷം, പെൻഷൻ ഉറപ്പാക്കുന്നു."

സുദപസെൻ ഗുപ്ത എഴുതുന്നു:

"വെള്ളക്കടലാസുകൾ മറിച്ചുകൊണ്ട്
നൂറ്റാണ്ട് കടന്നുപോകുന്നു
ഭയപ്പെടുവാൻ യാതൊന്നുമില്ല
ഓരോ ദശാബ്ദവും നൂറ്റാണ്ടും കടന്നുപോകുന്നത്
ഇങ്ങനെത്തന്നെ
മാർക്സ് എന്തുപറഞ്ഞാലും, ഒടുവിൽ
മനുഷ്യചരിത്രം എന്നു പറയുന്നത്
കുറച്ചുമനുഷ്യരുടെ മാത്രം ചരിത്രമാണ്.

നൈരാശ്യത്തെക്കുറിച്ച് മറ്റൊരു വിധത്തിലാണ് ഊർമ്മിള ചക്രവർത്തി എഴുതുന്നത്.

"അപമാനത്തിന്റെ തീയിൽ എരിഞ്ഞൊടുങ്ങിയ
പഴയ കഥകൾ മാത്രം അവശേഷിക്കുന്നു."

മന്ദാക്രാന്ത ഒരപവാദമാണ്. 'രണ്ടായിരം' ഒരു പ്രണയകവിതയാണ്

"നാഗരികതയുടെ വരമ്പത്തിരുന്ന് അവന്റെ
കാതുകളിൽ ഓതുന്നത്- ഇതാണ്
ആയിരം വർഷങ്ങൾ നമ്മൾ
പ്രണയിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കും."

ഈ കവിത അമ്പരപ്പുണ്ടാക്കുന്നു. എല്ലാ എഴുത്തുകാരികളും എണ്ണമറ്റ പ്രണയകവിതകൾ എഴുതിയിട്ടുണ്ട്. സ്ത്രീക്ക് പ്രണയകവിത എഴുതാനാകുമെന്ന് നമ്മൾ മറന്നുപോയിരിക്കുന്നു. എഴുത്തുകാരികളുടെ രചനകളിൽ നമുക്ക് പരിചിതമായ വിഷയം സ്ത്രീയുടെ ഏകാന്തത മാത്രമാണ്.

ചൈതലിയുടെ ഒരു കവിതയിൽ പറയുന്നത്

"ബുദ്ധിയെ അടിച്ചമർത്തി
നിന്നെ പ്രേമിക്കുന്നു എന്ന് അവനോട് പറയൂ
പിന്നെ, ജീവിതമേ ഇല്ലാതാകുന്നു."

കവിതയിലൂടെ സ്ത്രീപുരുഷ പ്രണയത്തിലെ ഒറ്റപ്പെടലിനെക്കുറിച്ചെഴുതിയ എഴുത്തുകാരികൾ ഇപ്പോൾ സ്വവർഗ്ഗപ്രേമത്തെക്കുറിച്ചാണെഴുതുന്നത്. സംയുക്ത ബന്ദോപാദ്ധ്യായയുടെയും യശോധരറോയ് ചൗധരിയുടെയും പുതിയ കവിതകൾ, കുടുംബബന്ധമുള്ളവർ തമ്മിലുള്ള സ്വവർഗ്ഗപ്രേമത്തെക്കുറിച്ചാണ് പറയുന്നത്.

"ആന്റി, എന്തുകൊണ്ട് നീ എനിക്ക്
എല്ലാം വിശദീകരിച്ചുതന്നില്ല?

യശോധരയുടെ കവിതയിൽ രണ്ടു സഹോദരിമാർ തമ്മിലുള്ള സ്വവർഗ്ഗ പ്രേമം വളരെ പ്രത്യക്ഷമായ രീതിയിൽ വിവരിച്ചിട്ടുണ്ട്.

കൊച്ചുപെൺകുട്ടികൾ തമ്മിലുള്ള ബന്ധമാണ് ചൈതലിയുടെ കവിതയ്ക്കാധാരം.

"കൂട്ടുകാരിയെ ആദ്യം ഉമ്മവച്ചു
കോപ്പിപുസ്തകത്തിലെ നടുപേജിൽ
ആദ്യത്തെ പ്രേമലേഖനം എഴുതി
പകരം അവൾ തന്നത്
ഒരു പാവക്കുട്ടിയും ചില ക്ലാസിക്കൽ പാട്ടുകളും
ഒഴിഞ്ഞ ക്ലാസ്സുമുറിയിൽ
പുരുഷസമൂഹം വിലക്കുകല്പിക്കുന്ന രംഗങ്ങൾ
നാടകീയമായി, ഒരുമിച്ച് അഭിനയിച്ചഭ്യസിച്ചു
സ്വല്പം സ്നേഹലാളനകളോടെ."

എന്നാൽ റോമാഘോഷിന്റെ കവിതയിൽ നാം കാണുന്ന സ്വവർഗ്ഗ രതി പെൺകുട്ടികൾ തമ്മിലുള്ള ബന്ധമല്ല. ഈ കവിതയിലെ സ്വവർഗ്ഗ രതി പുരുഷാധിപത്യ സമൂഹത്തോടുള്ള പ്രതിഷേധമാണ്. രതിയിൽ പുരുഷഘടകത്തിന്റെ അനിവാര്യതയ്ക്കെതിരെയുള്ള പ്രതിഷേധമാണത്.

"നീതയും ഞാനും ഒരുമിച്ച് നടക്കുകയും
ഉറങ്ങുകയും ചെയ്തു
ദോഷൈകദൃക്കുകളെ തീരെ ഗൗനിക്കാതെ-"

ഇപ്പോൾ ലിംഗപരമായ വാക്കുകളും പ്രയോഗങ്ങളും എഴുത്തുകാരികൾ ഉപയോഗിക്കുന്നതിന് തടസ്സങ്ങളില്ല.

പ്രണയമില്ലാത്ത ഒരവസ്ഥയിൽ നിന്നാണ് സംയുക്ത സ്ത്രീപുരുഷ രതിയെക്കുറിച്ചെഴുതുന്നത്.

"സ്പന്ദിക്കുന്ന ബീജങ്ങളിൽ കണ്ടെത്തി
നായ്ക്കളുടെ ജഡംപോലെ ഉപേക്ഷിക്കുന്നു."

ഇന്ദ്രിയാസക്തിയെക്കുറിച്ചാണ് റീതി പറയുന്നത്

"മോഹാഗ്നിയിൽ ഞാനെരിയുന്നു."

പൗളമി പ്രാക്ചരിത ശാരീരിക ബന്ധത്തെക്കുറിച്ച് പ്രത്യക്ഷമായി പറയുന്നു.

"ഒരു ഗൃഹസ്ഥയുടെ ഗർഭാശയത്തിൽ ഞാൻ കടന്നു."

സ്വവർഗ്ഗപ്രേമത്തിലുള്ള ലൈംഗിക തൃഷ്ണയെക്കുറിച്ചും റോമാഘോഷ് എഴുതുന്നുണ്ട്.

റോമാഘോഷിന്റെ സ്വവർഗ്ഗപ്രേമ കവിതകൾ ജനപ്രീതി നേടുകയില്ലെന്നും മന്ദാക്രാന്തയുടെയും മറ്റ് എഴുത്തുകാരികളുടെയും കവിതകൾ പ്രണയ കവിതയുടെ വളർച്ചയ്ക്ക് സഹായിക്കുമെന്നും പറയാവുന്നതാണ്. പുരുഷമേധാവിത്വസമൂഹം എഴുത്തുകാരികളുടെ പ്രണയമില്ലാത്ത രചനകൾ അംഗീകരിക്കുന്നില്ല. അതുകൊണ്ടായിരിക്കാം പുരുഷമേധാവിത്വ സമൂഹത്തിന്റെ സംതൃപ്തിക്കുവേണ്ടി എഴുത്തുകാരികൾ പ്രണയഗാനങ്ങൾ എഴുതുന്നത്. ഒരു പക്ഷേ സ്ത്രീകളുടെ കവിതയുടെ ഭാവി അത്തരം കവിതകളിലായിരിക്കാം.

●

ബംഗാളി ബാലസാഹിത്യം (1996-2001)

മൃത്തിക സെൻ, സോംജിത് ഡേ

വിവ തുളസി രവീന്ദ്രൻ

സാഹിത്യവുമായി പറയത്തക്ക അടുപ്പമില്ലാത്തവരിൽപോലും ബംഗാളി ബാലസാഹിത്യം എന്നു പറയുമ്പോൾ മനസ്സിലുണരുന്ന ഒരു മനോഹരമായ ചിത്രമുണ്ട്- കൊച്ചുബാലനായ അപുവും സഹോദരിയായ ദുർഗ്ഗയും നിശ്ചിന്തിപ്പൂരിലെ പച്ചപ്പാടങ്ങൾക്ക് കുറുകെ ഓടുന്ന ചിത്രം.

ബിഭൂതിഭൂഷൺ ബന്ദോപാദ്ധ്യായ വർഷങ്ങൾക്കു മുമ്പ് സൃഷ്ടിച്ച ഈ കഥാപാത്രങ്ങൾ ഇന്നും ബംഗാളി വായനക്കാരുടെ ഹൃദയത്തിൽ ജീവിക്കുന്നു. ഈ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വശ്യതയ്ക്ക് ഒരു കുറവും വന്നിട്ടില്ല. ഇന്ന് കാലം മാറി. പ്രശാന്തമായ ശിശിരകാലപ്രഭാതങ്ങളിൽ അലസമായി വരാന്തയിലിരിക്കുകയോ, തന്റെ കൊച്ചുവീടിന്റെ ജനലിലൂടെ നീലാകാശത്ത് അലക്ഷ്യമായി നീങ്ങുന്ന പട്ടത്തെ നോക്കിയിരിക്കുകയോ ചെയ്യുന്ന അപു ഇന്നൊരു പഴങ്കഥയായി മാറിക്കഴിഞ്ഞു. തിരക്കില്ലാത്ത ബംഗാളി ഗ്രാമജീവിതത്തിന്റെ ഭാവുകത്വം വിദൂര ഭൂതകാലത്തിലെവിടെയോ നഷ്ടമായി.

കാലം കുട്ടികളിൽ മാറ്റങ്ങൾ വരുത്തിയിരിക്കുന്നു. കുട്ടിയും കോലും കവണയുമൊക്കെ ക്രിക്കറ്റിന് വഴി മാറിക്കൊടുത്തു. ട്യൂഷനും സ്വാധീനവും മറ്റും ചേർന്ന് നീന്തലും മരംകയറ്റവും പട്ടം പറത്തലും എല്ലാം പഴഞ്ചൻ കളികളാക്കി മാറ്റി. കഥ പറഞ്ഞുറക്കുന്ന മുത്തശ്ശിയുടെ സ്ഥാനം കോമിക്കുകളും ടെലിവിഷൻ ചാനലുകളും കൈയ്യടക്കിയിരിക്കുന്നു. ബംഗാളി ബാലസാഹിത്യവും കാലത്തിനൊത്ത് കോലം കെട്ടിയാടുകയാണ്.

നഗരജീവിതത്തെ ചുറ്റിപ്പറ്റി നീങ്ങുന്ന സമകാലിക ബംഗാളി ബാലസാഹിത്യം പഴയതിൽനിന്ന് വളരെ വ്യത്യസ്തമാണ്. കോൺക്രീറ്റ് കാടുകൾക്കിടയിൽനിന്നും സുന്ദരമായ യക്ഷിക്കഥകളൊന്നും പുറത്ത് വരുമെന്ന് പ്രതീക്ഷിക്കാൻ വയ്യ. ഇത് കുറ്റാന്വേഷണ കഥകളുടെയും ശാസ്ത്രകഥകളുടെയും

സാഹസിക കഥകളുടെയും രോമാഞ്ച ജനകമായ ത്രില്ലറുകളുടെയും പൂക്കാല മാണ്. കണ്ണഞ്ചിപ്പിക്കുന്ന നഗരവെളി ച്ചവും ഒടുങ്ങാത്ത തിരക്കും ഭൂതങ്ങളെ നഗരത്തിൽനിന്നും ആട്ടിയോടിച്ചിരിക്കു ന്നു. മുളവടികളും ചുവന്ന തൂവാല കളും · ധരിച്ച് പല്ലക്കിലും കുതിര പ്പുറത്തുമേറി വന്നിരുന്ന ഭീകരരായ കൊള്ളക്കാർക്ക് പകരം വിദേശ നിർമ്മിത കാറും, സെല്ലുലാർ ഫോണും കള്ള പാസ്പോർട്ടും കൈയ്യിലുള്ള വിധ്വംസകർ സ്ഥാനം പിടിച്ചു.

തങ്ങളെ രസിപ്പിക്കാത്തതെന്തും തള്ളിക്കളയുകയും മുന്നിലുള്ള മറ്റനേ കം സാധ്യതകളിലൊന്ന് വാരിപ്പുണരുക യും ചെയ്യുന്ന ഇന്നത്തെ തലമുറയെ തൃപ്തിപ്പെടുത്താൻ വേണ്ടിയാണ് ബംഗാ ളി സാഹിത്യകാരന്മാർ എഴുതുന്നത്. ഇന്നത്തെ കുട്ടികൾക്ക് അവർക്ക് ചുറ്റുമുള്ള ലോകത്തെ കൂടുതൽ നന്നായി അറിയാം. സമൃദ്ധമായി പ്രതി ഫലം ലഭിക്കുന്ന പ്രവർത്തനങ്ങളിൽ ശ്രദ്ധ കേന്ദ്രീകരിക്കുകയാണവർ. മത്സ രത്തിന്റെ യുഗത്തിൽ മെച്ചപ്പെട്ടതല്ലാ ത്തതെല്ലാം പുറന്തള്ളുന്നു. നട്ടെല്ലു തകർക്കുന്ന മത്സരത്തിന്റെ ഈ യുഗ ത്തിൽ, പത്തൊൻപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ അവസാന പാദത്തിൽ ശരത്ചന്ദ്ര ചതോപാദ്ധ്യായ സൃഷ്ടിച്ച ഇന്ദ്രനാഥ് എന്ന പരോപകാരിയായ യുവകഥാ പാത്രവും ബിഭൂതിഭൂഷന്റെ ധീരനായ ദേശപര്യവേക്ഷക കഥാപാത്രവും ഇന്ന ത്തെ മാതൃകകളല്ല. ശൈശവം ഇന്ന് അടച്ചിട്ട ഇരുണ്ട മുറികളിലും നിഴൽ വീണ കൊച്ചു തെരുവുകളിലും വീർപ്പട ക്കി കഴിയുന്നു.

സമകാലിക ബംഗാളി ബാല സാഹിത്യത്തിന്റെ ഇന്നത്തെ സ്ഥിതി മനസ്സിലാക്കാൻ കോളേജ് സ്ട്രീറ്റിലൂടെ, കൊൽക്കത്തയുടെ പ്രസിദ്ധമായ ബൊ യിപാറയിലൂടെ നടന്നാൽ മതിയാകും. അല്ലെങ്കിൽ കൃത്യതയോടെ എല്ലാ വർഷവും സംഘടിപ്പിക്കുന്ന കൊൽക്ക ത്ത പുസ്തകമേളയിലേയ്ക്ക് ഒരെത്തി നോട്ടം മതി. രോമാഞ്ചദായകമായ കുറ്റാന്വേഷണ കഥകളാണ് കുട്ടിക ളുടെ മുഖ്യവിനോദോപാധി. ബംഗാളി സാഹിത്യത്തിലെ പ്രസിദ്ധർ പോലും ഈ പരിഷ്കാരത്തിനൊപ്പം ചേരുന്നു. സുനിൽ ഗംഗോപാദ്ധ്യായ എന്ന വിശ്രു ത എഴുത്തുകാരൻ മിക്ക കുട്ടികൾക്കും കാകാബാബു സാന്തു ജോഡികളുടെ സ്രഷ്ടാവ് മാത്രമാണ്. ഗംഗോപാദ്ധ്യായ യുടെ കുറ്റാന്വേഷണ കഥകളിലെ കേന്ദ്രകഥാപാത്രം കാകാബാബു എന്ന റിയപ്പെടുന്ന രാജാറോയ് ചൗധരി യാണ്. മുടന്തനായ കാകാബാബു ഊന്നുവടി ഉപയോഗിച്ചാണ് നടക്കു ന്നത്. കുറ്റവാളികളെ സ്ഥിരമായി നേരി ടുന്നതും ഈ ഊന്നുവടി ഉപയോഗിച്ചു തന്നെ. അവന്റെ എല്ലാ സാഹസകൃത്യ ങ്ങളിലും ഭാഗിനേയനായ സാന്തു കൂടെയുണ്ട്. ബംഗാളി കുറ്റാന്വേഷണ കഥകളിലെ എന്നും നിലനിൽക്കുന്ന ജോഡികളാണവർ. കാകാബാബുവും സാന്തുവും രാജ്യത്തിലങ്ങോളമിങ്ങോ

ളമുള്ള സഞ്ചാരത്തിനിടെ തട്ടിക്കൊണ്ടുപോവുന്ന സംഘങ്ങളെയും കള്ളക്കടത്തുകാരെയും കണ്ടുമുട്ടുന്നു. ഓരോ തവണയും ഭയാനകമായ തട്ടിപ്പു സംഘങ്ങളെ നശിപ്പിച്ചുകൊണ്ടവർ മുന്നേറുന്നു. ഈയിടെ പുറത്തിറങ്ങിയ കാകാബാബു ആൻഡ് ദി ഗാങ്ങ് ഓഫ് കിഡ്നാപ്പേഴ്സ് എന്ന പുസ്തകത്തിൽ ഇരുവരും വിജയകരമായി ഒരു സംഘം അപഹർത്താക്കളെ നേരിടുന്നു. വിവിധ വിഷയങ്ങളിലുള്ള കാകാബാബുവിന്റെ പരന്ന അറിവും അതിശയിപ്പിക്കുന്ന നിരീക്ഷണപാടവവും എല്ലായ്പ്പോഴും നിഗൂഢതകളുടെ ചുരുളഴിക്കാൻ സഹായിക്കുന്നു.

ബംഗാളി സാഹിത്യത്തിലെ ശക്തരായ എഴുത്തുകാരിലൊരാളായ സമരേഷ് മജുംദാർ, അർജുൻ, അമൽഷൊമെ എന്നീ കഥാപാത്രങ്ങളുമായി രംഗത്തു വന്നിട്ടുണ്ട്. എല്ലാ കഥകളുടെയും പശ്ചാത്തലം വടക്കൻ ബംഗാളാണ്. വടക്കൻ ജില്ലകളുടെ പ്രത്യേകതകളായ ഇടവിട്ട മഴയും വൈദ്യുതിത്തകരാറും ഒക്കെക്കൊണ്ട് നിഗൂഢത നിറഞ്ഞ ഒരന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ഹിമാലയൻ താഴ്വാരക്കുന്നുകളിലെ ഒറ്റപ്പെട്ട അതിർത്തി ഗ്രാമങ്ങളിലാണ് അർജുനും അമലും കൈവയ്ക്കുന്ന പല കേസുകളുടെയും തെളിവുകൾ. അർജുനെ മജുംദാർ ഇത്രയും കാലം വടക്കൻ ബംഗാളിൽ തളച്ചിട്ടെങ്കിലും അർജുൻ ഇൻ കൊൽക്കത്ത എന്ന പുസ്തകത്തിൽ അർജുൻ കൊൽക്കത്ത നഗരത്തിലേയ്ക്ക് പ്രവേശിച്ചിരിക്കുന്നു. തെരായി ദൊയാറിലെ പരുഷമായ ഭൂപ്രദേശത്ത് രഹസ്യങ്ങളുടെ ചുരുളഴിക്കുന്നതിനേക്കാൾ അർജുനും കൂട്ടാളിയും കൊൽക്കത്തയിലെ ഇടുങ്ങിയ തെരുവുകളിലെ കുരുക്കുകൾ അഴിക്കുന്നതിൽ അത്ഭുതപ്പെടാനില്ല. എനിഡ് ബ്ലിട്ടന്റെ ഫെയ്മസ് ഫൈവിനെ അനുകരിച്ച് ഷഷ്ടിപാദ ഛതോപാദ്ധ്യായ ഒരു കൂട്ടം യുവ കുറ്റാന്വേഷകരെ സൃഷ്ടിച്ചിട്ടുണ്ട്. ബബ്ലു നയിക്കുന്ന ഈ സംഘത്തിൽ ബിലുവും ഭോംബോയും, ബച്ചു, ബിച്ചു, എന്ന രണ്ടു പെൺകുട്ടികളും, ഒറ്റക്കണ്ണനായ പോംച്ചു നായയുമാണുള്ളത്. ഹൗറാ നഗരത്തിന്റെ പ്രാന്തപ്രദേശങ്ങളിൽ ജീവിക്കുന്ന ഈ സംഘം, 'ദി ഗാർഡൻ ഓഫ് ദി മിത്രാസ്' എന്ന ഒരു ഇടിഞ്ഞുപൊളിഞ്ഞ രഹസ്യസങ്കേതത്തിലാണ് ഒത്തുചേരുന്നത്. അവധിക്കാലത്ത് ഈ സംഘം പ്രശ്നങ്ങളിൽ ചെന്നു ചാടുകയും കുപ്രസിദ്ധമായ ചില സംഘങ്ങളെ നേരിടുകയും ചെയ്യുന്നു.

ബിമൽ കാറിന്റെ കുറ്റാന്വേഷണ പരമ്പരയിലെ മൂവർ സംഘമാണ് കികിരയും താരാപദയും ചന്ദനും. കള്ളനോട്ടടി സംഘങ്ങളെയും ഉപയോഗിച്ച സിറിഞ്ചുകൾ വീണ്ടും മാർക്കറ്റിലെത്തിക്കുന്ന സംഘങ്ങളെയുമൊക്കെ, അവരൊരുമിച്ച് വെളിച്ചത്ത് കൊണ്ടുവരുന്നു. ഏറ്റവും അവസാനം പുറത്തിറങ്ങിയ ദി ബ്ലൂ മങ്കീസ് ബോണിൽ. മൂവർ

സംഘം ഒരു ലേലക്കാരനെ ആപത്തിൽ നിന്നു രക്ഷിക്കുന്നു.

ഇന്നത്തെ തലമുറയുടെ മന്ത്രം ക്രിക്കറ്റാണ്. നഗരത്തിലും നഗരപ്രാന്തങ്ങളിലുമുള്ള ഓരോ കുട്ടിയും തീവ്രമായി യത്നിക്കുന്നത് ഈ പകിട്ടും തിളക്കവും നിറഞ്ഞ ലോകത്തിൽ ഒരു സ്ഥാനം കണ്ടെത്താനാണ്. ഈ വസ്തുത മനസ്സിൽ വച്ചുകൊണ്ടാണ് മോതിനന്ദി ക്രിക്കറ്റിനെയും ക്രിക്കറ്റുകളിക്കാരെയും പറ്റി മുടങ്ങാതെ എഴുതുന്നത്. നന്ദിയുടെ കഥകൾ അന്താരാഷ്ട്രക്രിക്കറ്റ് മത്സരങ്ങൾ വരെയുള്ള കളിയുടെ ഇപ്പോഴത്തെ സ്ഥിതിയെക്കുറിച്ച് അവബോധം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. അപരാജിതൊ ആനന്ദ, ജിബൊൺ ആനന്ദൊ, തുടങ്ങിയ പുസ്തകങ്ങൾ തുടർച്ചയായി നല്ല വില്പന രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. ക്രിക്കറ്റ് മാത്രമല്ല, ബംഗാളിൽ സുവർണ്ണദിനങ്ങൾ കണ്ട ഫുട്ബോളും നന്ദിയിലെ എഴുത്തുകാരനെ ആകർഷിക്കുന്നു. അയൽപക്കത്തെ ഗ്രാമങ്ങളിലുള്ള സ്കൂൾ ടീമുകളും ക്ലബ്ബ് ടീമുകളും കൊൽക്കത്ത ലീഗിലെ കുറ്റമറ്റ പല മുന്തിയ ടീമുകളും തമ്മിലുള്ള ശാശ്വതമായ വാശിയും മത്സരവും ഒക്കെ നന്ദി വരച്ചുകാട്ടുന്നു. വളർന്നു വരുന്ന കായികതാരങ്ങളെ ചിത്രീകരിക്കുന്ന നന്ദിയുടെ രചനകൾ ഭാവനയുടെ ചൈതന്യവും പുതുമയുടെ ഉല്ലാസവും നിറഞ്ഞവയാണ്. ഒരു ദേശീയ നീന്തൽ ചാമ്പ്യന്റെ ഉദയത്തിന്റെ കഥ വിവരിക്കുന്ന കോനി, മോതിനന്ദിയുടെ ഏറ്റവും നല്ല സംഭാവനയാണ്.

സാഹസിക കഥകളെപ്പറ്റി പറയുമ്പോൾ ബുദ്ധദേബ് ഗുഹയും അനിൽ ഭൗമികും വളരെക്കാലമായി വായനക്കാർക്ക് സുപരിചിതരായ എഴുത്തുകാരാണ്. ബുദ്ധദേബിന്റെ നായകൻ റിജുൻദായാണ്. കഥകളുടെ പശ്ചാത്തലം വടക്കൻ ബംഗാളും അസമിലെ കാടുകളുമാണ്. ഗുഹയുടെ വനവർണ്ണനകളും വന്യമൃഗങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള അറിവും തികച്ചും ആകർഷകമാണ്.

അനിൽ ഭൗമിക് ചിത്രീകരിക്കുന്നത് ഫ്രാൻസിസ് എന്ന ആഗോളസഞ്ചാരിയെയാണ്. വടക്കൻ അമേരിക്കയിലും മധ്യഅമേരിക്കയിലുമുള്ള അപരിഷ്കൃത വർഗ്ഗക്കാരെയും കിരാതന്മാരായ കടൽക്കൊള്ളക്കാരെയും ഒക്കെ ഫ്രാൻസിസ് തന്റെ ലോകം ചുറ്റിയുള്ള സാഹസയാത്രയിൽ നേരിടുന്നു. ചിച്ചെൻ ഇറ്റ്സായോ ഫ്രാൻസിസ് എന്ന അവസാന സമാഹാരത്തിൽ ഒരു കൂട്ടം ഡച്ച്-പോർച്ചുഗീസ് നാവികരോടൊപ്പം പിരമിഡുകളുടെ നിഗൂഢതകളെക്കുറിച്ചുള്ള അന്വേഷണത്തിൽ ഫ്രാൻസിസ് പങ്കാളിയാവുന്നു.

ഒരുപക്ഷേ ഈ ലേഖനം വായിക്കുന്ന അനുവാചകൻ ബാലസാഹിത്യത്തിന്റെ അനിവാര്യഘടകങ്ങളായ ഭാവനയും വശ്യതയും നഷ്ടപ്പെട്ട ഒന്നാണ് ബംഗാളി ബാലസാഹിത്യം എന്ന് ചിന്തിച്ചേക്കാം. ഭാഗ്യമെന്നേ പറയേണ്ടു

നിരന്തരം മായാജാലം സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഒരു കൂട്ടം എഴുത്തുകാർ ഇന്നും ബംഗാളിയിൽ അവശേഷിക്കുന്നു. ശീർഷേന്ദു മുഖോപാദ്ധ്യായയും ശൈലേൻ ഘോഷുമാണ് സമകാലിക ബംഗാളി സാഹിത്യത്തിലെ ഈ കലയുടെ സമുന്നതരായ പ്രയോക്താക്കൾ. തനതായ ശൈലിയുടെ ഉടമയായ മുഖോപാദ്ധ്യായ കൊച്ചു ഗ്രാമങ്ങളും ചെറു നഗരങ്ങളും പശ്ചാത്തലമാക്കി കഥകൾ മെനയുന്നു. പണ്ടോരയുടെ പേടകം തുറന്നാലുളവാകുന്ന അനുഭൂതിയാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ കൃതികൾ വായിക്കുമ്പോൾ. സ്വന്തം ഗ്രാമത്തിലും നഗരത്തിലും തനിക്കു ചുറ്റും നടക്കുന്ന വിചിത്രതകളിലേയ്ക്ക് ആകർഷിക്കപ്പെടുന്ന ഒരു കൊച്ചുബാലനാണ് നായകൻ. സംഭവങ്ങളുടെ കുത്തൊഴുക്കിൽ അവൻ അഭൗമമായ സാഹചര്യങ്ങളുടെ വലയിലകപ്പെടുന്നു. മുഖോപാദ്ധ്യായ തന്റെ കഥാപാത്രങ്ങളെ വളരെ മനോഹരമായി യാഥാർത്ഥ്യവൽക്കരിക്കുന്നു. കിറുക്കനായ ബീജഗണിതാദ്ധ്യാപകൻ, ഫയൽവാൻ, ഒരേ സമയം ഗൗരവവും ഹാസ്യഭാവവും ഉള്ള വലിയച്ഛൻ, കരുണയും സഹായമനസ്കതയുമുള്ള പ്രേതങ്ങൾ തുടങ്ങിയ കഥാപാത്രങ്ങൾ ഉദാഹരണം. എൺപതുകളുടെ മധ്യത്തിൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ച മനോജ്സ് മിസ്റ്റീരിയസ് ഹൗസ് തൊട്ട് ഗജാനാർ കൗതോ വരെയുള്ള എല്ലാ കൃതികളിലും അദ്ദേഹം തനതു ശൈലി പിന്തുടരുകയും വൻ വിജയം വരിക്കുകയും ചെയ്തു.

വിസ്മൃതിയിലാണ്ട ഒരു ലോകത്തിന്റെ വശ്യതയാണ് ശൈലേൻ ഘോഷിന്റെ എഴുത്തിൽ കാണുന്നത്. ഒരു പക്ഷേ മാന്ത്രികതയുടെ ഒരേയൊരു ബംഗാളി എഴുത്തുകാരനാണ് ശൈലേൻ ഘോഷ്. മാന്ത്രികതയെ യാഥാർത്ഥ്യമായി ചിത്രീകരിക്കാൻ ഘോഷിനു പ്രത്യേക വിരുതാണ്. 'ഇൻ ദി ലാൻഡ് ഓഫ് ദി പിരമിഡ്സ്'- ലുള്ള പോലെ പണ്ട് പണ്ടൊരു കാലത്ത് എന്നു തുടങ്ങുന്ന കഥാശൈലിയോടാണ് ആഭിമുഖ്യം. ഏറ്റവും പുതിയ സമാഹാരമായ റൈഡർ ഓഫ് ദി ബ്ലാക്ക് ഹോഴ്സ്. ഘോഷ് തന്റെ കുഞ്ഞു നായകനെ സ്കൂളിലേക്കയക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും മാന്ത്രികത ഒട്ടും നഷ്ടപ്പെടാതെ നിലനിർത്തുന്നു.

ബാലമനഃശാസ്ത്രം മനസ്സിലാക്കാനുള്ള നബനീത ദേബ് സെന്നിന്റെ കഴിവ് പ്രസിദ്ധമാണ്. ഇതവരുടെ എല്ലാ കൃതികളിലും പ്രതിഫലിക്കുന്നുണ്ട്. കൊച്ചുകുട്ടികളായ ബുബായിയും രുബായിയും സ്വപ്നത്തിനെ നിയന്ത്രിക്കുകയും വിൽക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഒരു മനുഷ്യനെ കാണുന്നതാണ് അവസാനത്തെ പുസ്തകമായ ദി ഡ്രീം കമ്പനി പ്രൈവറ്റ് ലിമിറ്റഡിൽ ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. ചെറുകഥകളെഴുതി ബംഗാളി ബാലസാഹിത്യത്തിൽ സ്ഥാനം നേടിയവരാണ് ഹിമാനിഷ് ഗോസ്വാമി, ഏണാക്ഷി ചതോപാദ്ധ്യായ, പൂർണ്ണേന്ദുപുരി, അനിൽ ബന്ദോപാദ്ധ്യായ,

ദുലേന്ദ്ര ഭൗമിക് എന്നിവർ. വഴങ്ങാത്ത പ്രസാധകനെ ഒരു കഷണം അടക്ക വിഴുങ്ങിച്ച് ശ്വാസം മുട്ടിച്ച് കൊല്ലുന്നതു പോലുള്ള അസാധാരണമായ ആശയങ്ങളാണ് സ്വാതി ഭട്ടാചാര്യയുടെ ബാലസാഹിത്യ രചനകളിൽ.

ശാസ്ത്രകഥാരംഗത്തേയ്ക്ക് വരികയാണെങ്കിൽ അദ്രീഷ് ബർദാൽ ഈ രംഗത്തെ അതികായനായി, കൈമോശം വരാത്ത ചാരുതയുമായി നില കൊള്ളുന്നു. ഫലിതകഥകളുടെ കാര്യത്തിൽ വളരെ സമ്പന്നമായ ഒരു പാരമ്പര്യം ബംഗാളി സാഹിത്യത്തിനുണ്ട്.

ഫലിത കഥകളെഴുതി വൻ വിജയം കൊയ്തവരാണ് ശിബ്റാം ചക്രവർത്തിയും നാരായൺ ഗംഗോപാദ്ധ്യായയും. ശിബ്റാമിന്റെ പ്രാസ പ്രയോഗം ഒരപൂർവ്വാനുഭവമാണ്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ കഥാപാത്രങ്ങളായ ഹർഷവർദ്ധനനും ഗദോബർദ്ധനും വായനക്കാരെ നിർത്താതെ ചിരിപ്പിക്കുന്നു. തെനിഡ ഓപ് പൊടോൾഡാക എന്ന കൃതിയാണ് നാരായൺ ഗംഗോപാദ്ധ്യായയെ പ്രസിദ്ധനാക്കിയത്. തെനിഡ പലതരം കഥകൾ മെനയുന്നു (പലപ്പോഴും ഊതിപ്പെരുപ്പിച്ചവ) എങ്കിലും ഒരു കൂട്ടം വായനക്കാർ ഇന്നും അവയോട് കൂറ് പുലർത്തുന്നു. പ്രസിദ്ധ എഴുത്തുകാരികളായ ആശാപൂർണ്ണാദേവിയുടെയും ലീലാമജുംദാരുടെയും കഥകൾ ദശാബ്ദങ്ങളായി കുട്ടികളെ ആർത്തു ചിരിപ്പിക്കുന്നു. ഓരോ കുടുംബത്തിലും ഗ്രാമത്തിലും സംഭവിക്കുന്ന ചെറിയ ചെറിയ സംഭവങ്ങളെ ആധാരമാക്കി കഥയെഴുതുന്ന ഇരുവരും ശിശുമനസ്സുകളെ ആകർഷിക്കുന്നു. ആശാപൂർണ്ണാദേവിയുടെ ദി ബർമീസ് ബോക്സ് ഓഫ് ഔണ്ട് പോദി ബംഗാളി സാഹിത്യത്തിലെ ഇതിഹാസമായി മാറിക്കഴിഞ്ഞു. ലീല മജുംദാറിന്റെ ഗുപേസ് ട്രഷർ, ഗോലു, മോനു മാണിക് തുടങ്ങിയ കഥകൾ കുട്ടികൾക്ക് ഇന്നും പ്രിയപ്പെട്ടവയാണ്.

തുടർച്ചയായി കുട്ടികളെ ചിരിപ്പിക്കുവാൻ സാധിച്ച ഒരെഴുത്തുകാരനാണ് സൻജീബ് ചതോപാദ്ധ്യായ. അദ്ദേഹം സൃഷ്ടിച്ച അമ്മാമൻ കഥാപാത്രങ്ങൾ വീടിനെ മുഴുവൻ അവരുടെ വീരസാഹസങ്ങളിൽ പങ്കാളികളാക്കുന്നു. ഫലിതം നിറഞ്ഞ ചിത്രീകരണത്തിലും അദ്ദേഹത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മ ദർശിത്വം പ്രകടമാണ്. ബോരോമാമാസ് അഡ്വെഞ്ചേഴ്സ്, ദാദുസ് അഡ്വെഞ്ചേഴ്സ്, ഹാഷികണ്ണചനിപന്ന എന്നിവ അദ്ദേഹത്തിന്റെ പ്രസിദ്ധ കൃതികളാണ്. ഗൗരവമുള്ള കഥകളെഴുതിയും അദ്ദേഹം വിജയിച്ചിട്ടുണ്ട്. യുവർസ് മാ, യുവർസ് പലാഷ് എന്നിവ എല്ലാ വിഭാഗം വായനക്കാരിൽ നിന്നും വളരെ നല്ല പ്രതികരണം ഉളവാക്കിയ കൃതികളാണ്. വല്ലപ്പോഴും കവിതയെഴുതാൻ ശ്രമിക്കാത്തവരുണ്ടാവില്ല, പ്രത്യേകിച്ചും ഇളം പ്രായത്തിൽ. ബംഗാളി സാഹിത്യത്തിൽ കവിതയ്ക്ക് തിളക്കമാർന്ന പാരമ്പര്യവും സംസ്കാരവുമുണ്ട്. എല്ലാ ബംഗാളി മാസികക

ളിലും കവിതയ്ക്ക് പ്രത്യേക വിഭാഗം നീക്കി വച്ചിട്ടുണ്ട്. സുഭാഷ് മുഖോപാദ്ധ്യായ, നീരേന്ദ്രനാഥ് ചക്രവർത്തി, ജോയ് ഗോസ്വാമി, സുനിൽ ഗംഗോപാദ്ധ്യായ മുതലായവർ വർഷങ്ങളായി കുട്ടികൾക്കായി കവിതയെഴുതുന്നു. ഇവരിൽ പലരും ഇന്നത്തെ കുട്ടികൾക്ക് നഷ്ടപ്പെട്ട ഒരു ലോകം പുനർസൃഷ്ടിക്കുന്നവരാണ്. ഭാവനയും മാന്ത്രികതയും ഇന്നും നഷ്ടപ്പെടാത്ത ബംഗാളി കവിത കുഞ്ഞുങ്ങളെ അത്ഭുതപ്പെടുത്തുന്നു. പക്ഷേ പത്തിൽ ഒൻപതു ബാലവായനക്കാരും മാസികകളിലെ കവിതാവിഭാഗം വായിക്കാറില്ല. ഒരു പക്ഷേ കുഞ്ഞുങ്ങൾക്ക് സുകുമാർ റേയേയോ ആനന്ദശങ്കർ റേയേയോ പോലുള്ളവരെയാണാവശ്യം. അവരുടെ ചിന്തകളുടെ സരളത ബംഗാളി ബാലസാഹിത്യത്തിന് നഷ്ടപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ബാലസാഹിത്യം ഒരിക്കലും കുട്ടിക്കളിയല്ല. കൊച്ചു വായനക്കാർ മുതിർന്നവരെക്കാൾ നല്ല നിരൂപകരാണ്. മാതാപിതാക്കൾ ഒരു കൃതിയിൽ ഗുണപാഠത്തിനായി തിരയുമ്പോൾ കുട്ടികൾ സ്വാഭാവികമായും വിനോദത്തിനായി തിരയുന്നു. ഗുണപാഠവും വിനോദവും ഒരുമിച്ച് നൽകുന്നതിൽ വിജയിച്ചവർ വിരളമാണ്. അവരിലൊരാൾ മഹാനായ സത്യജിത് റേയല്ലാതെ മറ്റാരുമല്ല. അദ്ദേഹത്തിന്റെ പ്രൊഫസർ ഷോങ്കു, ഫെലുദാ കഥകൾ എന്നിവയിൽ കളികൾ, വിദ്യകൾ, പ്രശ്നോത്തരികൾ എന്നിങ്ങനെ കഥാതന്തുവിലുള്ള ഏതാണ്ടെല്ലാ സംഭവങ്ങളും ചില സത്യങ്ങൾ വെളിപ്പെടുത്തുന്നു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചെറുകഥാ സമാഹാരങ്ങളായ ട്വെൽവ് മോർ, ട്വെൽ എഗെയ്ൻ, ദി ബ്ലാക്ക് പാന്തർ ഓഫ് ബ്രസീൽ എന്നിവ വളരെക്കാലമായി കുട്ടികൾക്ക് പ്രിയങ്കരമായവയാണ്. കൊൽക്കത്തയിലെ തെരുവുകളിൽ എന്നും കണ്ടുമുട്ടിയേക്കാവുന്ന ഒരു പരിചിത മുഖമായിട്ടാണ് അദ്ദേഹം ഫെലൂദയെ അവതരിപ്പിച്ചത്. ഫെലൂദ, തപേഷ്, ജടായു, ലാൽ മോഹൻ ഗാംഗുലി, എന്നിവർ ഒരു സംഘമാണ്. ദി ഗോൾഡൻ ഫോർട്രസ് ജെയ്സാൽമറിലും ലോങ്ങ് ലിവ് ഫെലുനാഥ്, ബിവേർ ഇൻ എ സിമെട്രി, കൊൽക്കത്തയിലെ തെരുവീഥികളിലും, ഈ സംഘം രഹസ്യങ്ങളുടെ മറ നീക്കുന്നു. കുറ്റാന്വേഷണ കഥാകൃത്തായ ജടായുവിന്റെ തമാശകളാണ് കഥകളിലെ പിരിമുറുക്കത്തിൽ നിന്നും ആശ്വാസം നൽകുന്നത്.

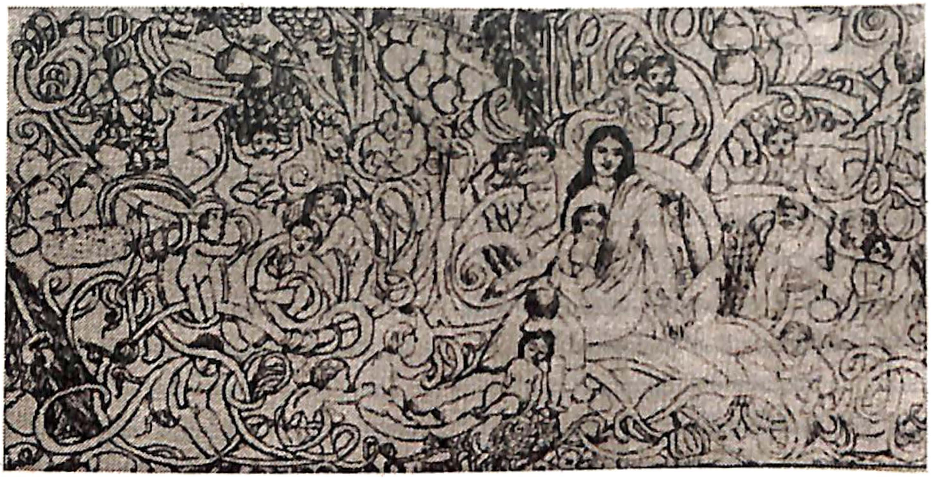
പ്രൊഫസർ ഷോങ്കു പ്രശസ്തനായ ഒരു ശാസ്ത്രജ്ഞനാണ്. വിശപ്പില്ലാതാക്കുന്ന ഗുളിക, വെടികൊണ്ടയാൾ വായുവിലലിഞ്ഞ് ഇല്ലാതാകുന്ന ഒരു പ്രത്യേക തരം തോക്ക് എന്നിങ്ങനെ അത്ഭുതകരമായ പല കണ്ടുപിടിത്തങ്ങളും അദ്ദേഹം നടത്തിയിട്ടുണ്ട്. വെൽഡൺ പ്രൊഫസർ ഷോങ്കൂ, പ്രൊഫസർ ഷോങ്കൂസ് എക്സ്പ്ലോയിറ്റ്സ് എന്നീ ഷോങ്കൂ സമാഹാരങ്ങൾ വിനോദവും വിജ്ഞാനവും പ്രദാനം

ചെയ്യുന്നു. റേയുടെ മരണം ബംഗാളി ബാലസാഹിത്യ രംഗത്ത് നികത്താനാവാത്ത വിടവ് സൃഷ്ടിച്ചിട്ടുണ്ട്.

ബാലസാഹിത്യകാരന്മാർ കുട്ടികൾക്ക് മാത്രമായി എഴുതുകയും അല്ലെങ്കിൽ കുട്ടികൾകൂടി ഉൾപ്പെട്ട വലിയ വിഭാഗം വായനക്കാർക്കു വേണ്ടി എഴുതുകയും ചെയ്യുന്ന പതിവുകൾക്കിടയിൽ ചാഞ്ചാടുകയാണ്. കുട്ടികൾക്കുവേണ്ടി മുതിർന്നവർ എഴുതുന്നതുതന്നെ ഒരു വിരോധാഭാസമാണ്. ബാലമനഃശാസ്ത്രം മനസ്സിലാക്കാൻ വളരെക്കുറച്ച് എഴുത്തുകാർക്ക് മാത്രമേ സാധിച്ചിട്ടുള്ളൂ. ശൈലേൻ ഘോഷിനെപ്പോലുള്ള എഴുത്തുകാർ മാന്ത്രികതയെ യാഥാർത്ഥ്യമായി ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുണ്ടെങ്കിലും, ശിർഷേന്ദു മുഖോപാദ്ധ്യായയുടെ കഥകൾ സത്യം, വസ്തുനിഷ്ഠത, സരളത എന്നീ മൂല്യങ്ങൾ ഉയർത്തിപ്പിടിക്കുന്നവയാണ്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ലളിതമായ കഥകളിൽ കഥാപാത്രങ്ങളെ നല്ലതും ചീത്തയുമായി വളരെ വ്യക്തമായി വേർതിരിച്ചിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ കഥാപാത്രങ്ങളും സംഭവങ്ങളും കുട്ടികളുടെ ലോകത്തിലെ ജീവിതമൂല്യങ്ങളെ ഉയർത്തിക്കാട്ടുന്നതായി കാണപ്പെടുന്നു.

ലോകത്താകമാനം വിവിധ ഭാഷകളിലുള്ള ബാലസാഹിത്യം പല മാനദണ്ഡങ്ങളും വച്ച് അവലോകനം ചെയ്യപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ബാലസാഹിത്യം കുട്ടികൾക്ക് വിജ്ഞാനം പകരാനുള്ള ഒരുപാധി മാത്രമാണോ അതോ മുതിർന്നവരുടെ ഹീനകൃത്യങ്ങൾ തുറന്നു കാട്ടാനുള്ള ഉപാധിയാണോ? കുഞ്ഞുങ്ങൾ മുതിർന്നവർക്ക് നേരിടാൻ പ്രയാസമുള്ള ചോദ്യങ്ങൾ ചോദിക്കുകയും നിഗമനങ്ങളിലെത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. വിശ്വാസവും ബുദ്ധിശക്തിയുംകൊണ്ട് കുഞ്ഞു നായകന്മാർ മുതിർന്നവരുടെ ലോകത്തിലെ തിന്മയും കാപട്യവും തുടച്ചുമാറ്റാൻ ഇറങ്ങിത്തിരിച്ചിരിക്കുകയാണ്. അവരെ വേറിട്ട് നിർത്തുകയും വിജയിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നത് ദൃഢനിശ്ചയമൊന്നു മാത്രമാണ്. കുഞ്ഞുങ്ങളുടെ യഥാർത്ഥ സ്വഭാവം സ്പഷ്ടമാക്കാനുള്ള നിരന്തരവും ബോധപൂർവ്വവുമായ ശ്രമമാണ് ബംഗാളി ബാലസാഹിത്യത്തിന്റെ പ്രത്യേകത. ടാഗോറിന്റെ ഛുട്ടി, ചിത്ര ബിചിത്ര, സുകുമാർ റേയുടെ അബോൽ താബോൽ, വാഗ്ലാ ദാഷു, ശരത്ചന്ദ്ര ചതോപാദ്ധ്യായയുടെ ബൊല്ലു സർദാർ, എന്നീ കൃതികളൊക്കെ വിദൂര ഭൂതകാലത്തിലെവിടെയോ സംഭവിച്ചതായി തോന്നാമെങ്കിലും ഈ കൃതികളിലെന്നതുപോലെ ഇന്നും ബംഗാളി ബാലസാഹിത്യത്തിലെ കഥാതന്തുവും പാത്രസ്വഭാവവും നിലനിൽക്കുന്നത് വിശ്വാസം, നിഷ്കളങ്കത, സംവേദനക്ഷമത എന്നീ അടിസ്ഥാനങ്ങളിൻമേലാണ്.

•



Harishchandra Haldar, Illustration to Bankim Chandra Chatterjee's
'Bande - Mataram'

ബംഗാളി സിനിമയുടെ വർത്തമാനം

അന്താരറായ് ചൗധരി, രാജാദാസ് ഗുപ്ത

വിവ : പി.എസ്.മനോജ്കുമാർ

ബംഗാളികൾ സിനിമയെ കണ്ടെത്തിയ കാലം മുതല്ക്കേ ബംഗാളി സംസ്കാരത്തിൽ സിനിമയ്ക്ക് പ്രത്യേകമായൊരു സ്ഥാനമുണ്ട്. കച്ചവടപരം, കലാപരം എന്ന ഇനം പിരിവുകൾ ഒരു ചോദ്യമായി കടന്നുവരുന്നതേയില്ല. ബംഗാളി സിനിമാചരിത്രത്തിൽ ഉന്നത സ്ഥാനീയനാണ് ഉത്തംകുമാർ. ബംഗാളിലെ കച്ചവടസിനിമാരംഗത്ത് പ്രഗത്ഭ വ്യക്തിത്വമായി നിലകൊണ്ടു അദ്ദേഹം. ബംഗാളിൽ കലാപരമായ സിനിമയ്ക്കും മഹത്തായ പാരമ്പര്യമാണുള്ളത്. സത്യജിത്റേ, ഋത്വിക് ഘട്ടക്, മൃണാൾസെൻ തുടങ്ങിയ പ്രഗത്ഭരാണ് ആ പാരമ്പര്യത്തെ പരിപോഷിപ്പിച്ചത്. ഇന്ത്യൻ സിനിമയിൽ മാത്രമല്ല, ലോക സിനിമയിൽത്തന്നെ തങ്ങളുടെ കൈമുദ്രകൾ പതിപ്പിച്ചവരാണിവർ.

ഉത്തംകുമാറിന്റെ മരണത്തോടെ ടോളിവുഡിന്റെ (തെക്കൻ കൽക്കത്തയിലെ ടോളിഗഞ്ചിനെ അധികരിച്ച്, ബംഗാളി സിനിമ വ്യവസായത്തെ വിളിക്കുന്ന പേര്) ശ്രദ്ധ ബോളിവുഡിലേക്ക് തിരിഞ്ഞു. ബോംബെ സിനിമകളിൽ നിന്നുള്ള കടമെടുപ്പുകളാണ് ഇക്കാലത്ത് ബംഗാളി സിനിമയെ നിലനിറുത്തിയത്. ബോളിവുഡ് സിനിമകളെ അനുകരിച്ചുണ്ടാക്കിയ ബംഗാളി സിനിമകൾ, പക്ഷെ, തിരസ്കരിക്കപ്പെടുകയാണുണ്ടായത്. ബംഗാളി സിനിമയിലെ നിത്യഹരിതസാന്നിദ്ധ്യമായ ഉത്തംകുമാറിന്റെയും, റേയുടെയും സിനിമകൾ മാത്രമായി ഇക്കാലത്ത്, ബംഗാളി സിനിമയിലെ ഈടുവയ്പുകൾ.

കഴിഞ്ഞ രണ്ടു ദശകങ്ങൾ, ബംഗാളി സിനിമയിൽ മോശപ്പെട്ട കാലമായിരുന്നു. നല്ല തിരക്കഥകളുടെ അഭാവമാവാം സിനിമകൾ പരാജയപ്പെടുവാൻ കാരണമായതെന്നു വിമർശകർ

അഭിപ്രായപ്പെടുകയുണ്ടായി. നല്ല തിരക്കഥകളുടെ അഭാവമോ കലാകാരന്മാരുടെയോ സാങ്കേതികവിദഗ്ദ്ധരുടെയോ അനാസ്ഥയോ, അവരുടെ കഴിവുകളുടെ പരിമിതിയോ ആകട്ടെ, കഴിഞ്ഞ രണ്ടു ദശകങ്ങളിൽ ബംഗാളി സിനിമയുടെ പ്രവർത്തനം മോശപ്പെട്ടതായിരുന്നു എന്നതാണു വസ്തുത.

പക്ഷേ, ഇന്നു കാര്യങ്ങൾ മാറിയിരിക്കുന്നു. കഴിഞ്ഞ കുറച്ചു വർഷങ്ങൾ നവോത്ഥാനത്തിന്റെ കാലമാണ്. സിനിമകൾ കുറേയൊക്കെ പ്രദർശനവിജയം നേടുന്നുണ്ട്. വൻലാഭമുണ്ടാക്കുന്നുവെന്നല്ല. സിനിമ ലക്ഷ്യമിടുന്ന പ്രേക്ഷകവൃന്ദങ്ങളെ ആകർഷിക്കുന്നതിലും, അവരുടെ അഭിരുചികളെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തുന്നതിലും സിനിമകൾ വിജയിക്കുന്നു.

എന്തെല്ലാം ഘടകങ്ങളാണ് സിനിമാപ്രേക്ഷകരെ പ്രദർശനശാലയിലേക്ക് തിരിച്ചുപിടിച്ചത്? ആരോഗ്യകരമല്ലാത്ത ലൈംഗികത തെരുവിലോ പ്രവൃത്തിയിടങ്ങളിലോ മാത്രമല്ല, കിടപ്പറയിലുമുണ്ട് അതിന്റെ സാന്നിദ്ധ്യം. വൈവാഹിക ജീവിതത്തിലെ ബലാത്സംഗത്തെ ചിത്രീകരിച്ചുകൊണ്ട് ഘോഷ് ഇക്കാര്യം വ്യക്തമാക്കുന്നു.

പലാഷ് എഴുന്നേൽക്കുന്നു. ഭാര്യ റോമിതയുടെ തോൾ പിടിച്ചു വലിക്കുന്നു. അവളെ തിരിച്ചു കിടത്തുന്നു. തനിക്കഭിമുഖമാക്കുന്നു. വേദനയാൽ അവൾ വിങ്ങുന്നു.

റോമിത നിങ്ങളെന്നെ വേദനിപ്പിക്കുന്നു. നിറുത്തു.

പലാഷ് വേദനിപ്പിക്കുകയോ? എവിടെ ? ഇതേ രീതിയിൽ തന്നെയാണോ നിന്റെ പഴയ കാമുകൻ നിന്നെ വലിച്ചത്?

റോമിത നിങ്ങൾ ഒരാണാണോ? നിങ്ങളുടെ കൺമുന്നിലിട്ട് അവരെന്നെ വലിച്ചിഴച്ചപ്പോൾ എവിടെയായിരുന്നു നിങ്ങളുടെ അഭിമാനം? ഇപ്പോൾ അക്കാര്യം പത്രത്തിൽ വന്നപ്പോൾ നിങ്ങളുടെ അഭിമാനത്തിനു ക്ഷതം സംഭവിച്ചുവോ?

പലാഷ് നിന്റെ അച്ഛന്റെ വീടല്ല ഇത്. മനസ്സിലായോ?

റോമിത എന്തുചെയ്യും നിങ്ങൾ? തല്ലുമോ? എന്നാലതു നടക്കട്ടെ. ഒരാണാണോ നിങ്ങൾ?

(കൈപ്പടം വായിലമർത്തി പലാഷ് അവളെ നിശ്ശബ്ദയാക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു)

റോമിത തൊടരുതെന്നെ.

പലാഷ് നിറുത്ത്, അച്ഛനുമമ്മയും കേൾക്കും.

(അവളവനെ കിടക്കയിലേയ്ക്കു തള്ളുന്നു)

റോമിത അരുത്... എനിക്കു വയ്യ.

പലാഷ് (റോമിതയെ ബലം പ്രയോഗിച്ച് അടുപ്പിച്ചുകൊണ്ട്) എന്റെ കിടക്കമേൽ എന്റെ ഭാര്യയെ എനിക്കിഷ്ടമുള്ളതു ചെയ്യും, ഞാൻ.

പലാഷ് എന്തു വയ്യ?

റോമിത അരുത്... എനിക്കു വയ്യ.

റോമിത നിങ്ങളുടെ കുടുംബ ഡോക്ടർക്ക് എല്ലാമറിയാം.

പലാഷ് ഞാൻ നിന്നെ വേദനിപ്പിക്കുന്നുവെന്നോ? പറയ്., എവിടെയാണു ഞാൻ നിന്നെ വേദനിപ്പിക്കുന്നത്? എവിടെ? നിന്റെ വാ തുറക്ക്. കണ്ണു തുറന്ന് എന്നെ നോക്ക്. ഞാൻ നിന്റെ ഭർത്താവാണ്.

റോമിത എനിക്കറിയാം. നിങ്ങളാണെന്ന്... ദയവായി.. വിളക്കു കെടുത്തു.

ശക്തവും അസന്ദിഗ്ദ്ധവുമായ ഒരു സ്ത്രീ പക്ഷവാദം ഉന്നയിക്കുക മാത്രമായിരുന്നില്ല ഈ രംഗം. അന്നുവരെ സിനിമയിലെ നർത്തകരുടെ ഉത്തേജക സ്വഭാവമുള്ള ചലനങ്ങളെ മാത്രം 'രതി'യായിക്കണ്ടിരുന്ന ബംഗാളി പ്രേക്ഷകർക്കുമുന്നിൽ കാഴ്ചയുടെ പുതിയൊരു രീതി അവതരിപ്പിക്കുകയായിരുന്നു അത്. ഒരു യഥാർത്ഥ സംഭവത്തെ ആധാരമാക്കിയിട്ടുള്ള സിനിമ വളരെ വലിയൊരു തലത്തിലേയ്ക്ക് വികസിക്കുകയാണിവിടെ. സ്ത്രീകൾക്ക് ഇന്നും നീതിക്കും സമത്വത്തിനുമായി അനുനിമിഷം പോരടിക്കേണ്ടിവരുന്നതിന്റെയും, കടുംബത്തിൽ അടുത്ത ബന്ധുക്കളായ പുരുഷന്മാർ അവരോട് മനുഷ്യത്വമില്ലാതെ എങ്ങനെയെല്ലാം ഇടപെടുന്നു എന്നതിന്റെയും കഥയായി അതു വികസിക്കുന്നു.

ഘോഷിന്റെ പുതിയ സിനിമ, 'ഉത്സവ്' കുറേക്കൂടി സങ്കീർണ്ണമായ വിഷയത്തെ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നു. ഉപഗ്രഹചാനലുകളുടെ വരവോടെ കേവല വ്യക്തികൾക്കു പകരം കൂട്ടങ്ങളായിരിക്കുന്നു പ്രധാനകഥാപാത്രങ്ങൾ. ഈ കൂട്ടങ്ങളിൽ പ്രധാനം കുടുംബങ്ങളും – അദ്ദേഹം അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. ടെലിവിഷനിൽ ഉണ്ടായിട്ടുള്ള മാറ്റത്തെ തന്റെ അടുത്ത സിനിമയുടെ വിഷയമാക്കുവാൻ അദ്ദേഹം ഉദ്ദേശിക്കുന്നു. ദുർഗ്ഗാപൂജക്കായി ഒത്തുകൂടിയ ഒരു കുടുംബത്തിന്റെ കഥയാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഉത്സവം. കുടുംബാംഗങ്ങൾ വിവിധ പ്രശ്നങ്ങളിൽ എത്തിപ്പെടുന്ന സാഹചര്യത്തിൽ കഥ വികസിക്കുന്നു. അമ്മദൈവസങ്കല്പമാണ് സിനിമയുടെ അടിത്തറയാകുന്നത്. തന്റെ രണ്ട് ആൺമക്കളെയും രണ്ടു പെൺമക്കളെയും കൊണ്ട് ദുർഗ്ഗാദേവി തന്റെ അമ്മവീട്ടിലെത്തുന്ന മിത്തിനെ അധികരിച്ചെടുത്തിരിക്കുന്ന സിനിമ, കുടുംബാംഗങ്ങൾക്കിടയിലെ പ്രേമബന്ധങ്ങളെ പാപമായി ഗണിക്കുന്ന സാമൂഹിക വഴക്കങ്ങളെ ചോദ്യം ചെയ്യുന്നു.

ബംഗാളി സിനിമ ഹിന്ദി സിനിമയുടെ പകർപ്പല്ലെന്നും, അതിനേക്കാളുപരിയായി ചിലതു പറയുവാനുള്ള ആർജ്ജവം ബംഗാളി സിനിമയ്ക്കുണ്ടെന്നും ഋതുപർണ്ണഘോഷ് തെളിയിച്ചിട്ടുണ്ടെങ്കിലും അദ്ദേഹത്തിനെതിരായ വിമർശനങ്ങൾ സജീവമായിത്ത

ന്നെ നിലനിൽക്കുന്നു. സിനിമയുടെ ഭാഷയെത്തന്നെ തകർക്കുന്ന തരത്തിൽ പദബാഹുല്യമുള്ളവയാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ സിനിമകളെന്നതാണ് പ്രധാന വിമർശനം. കഥാപാത്രങ്ങൾ പറയുന്ന സ്വാഭാവിക സംഭാഷണങ്ങൾ പോലും തന്റെ വീക്ഷണങ്ങളവതരിപ്പിക്കുവാനുള്ള ഉപാധിയാക്കുന്നു, ഘോഷ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ അദ്ദേഹത്തിന്റെ സിനിമകൾ ബോധനപരമാണെന്ന് ചില നിരൂപകർ പറയുന്നു. സ്വാഭാവിക സാഹചര്യങ്ങളെ സ്വീകരിക്കുകയും, സന്ദർഭയോജ്യമായ കഥാപാത്രങ്ങളെ ആവിഷ്കരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതിലൂടെ യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റേതായ ഒരന്തരീക്ഷം രൂപപ്പെടുത്തുന്നു, അദ്ദേഹം.

മറ്റൊരു പ്രധാന വിമർശനം അദ്ദേഹത്തിന്റെ സിനിമകളിലെ കലാസംവിധാനത്തെ സംബന്ധിച്ചുള്ളതാണ്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ സിനിമകളിലെ രംഗങ്ങളെല്ലാംതന്നെ, അതിമനോഹരമായി സജ്ജീകരിക്കപ്പെട്ടവയാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വേഷവിധാനങ്ങൾ പരമ്പരാഗതവുമാണ്. പക്ഷേ, ഘോഷ് ഈ വിമർശനങ്ങളെ വലിയ കാര്യമായെടുക്കുന്നില്ല. അദ്ദേഹത്തിന്റെ അഭിപ്രായത്തിൽ സിനിമ പദബഹുലമാകുവാൻ കാരണം, താൻ അവ അത്തരത്തിലാകുവാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്നു എന്നതുകൊണ്ടാണ്. ശക്തമായ സംഭാഷണങ്ങളുള്ള അദ്ദേഹത്തിന്റെ സിനിമകൾ, ബംഗാളി സിനിമയിൽ ഒരു പുതിയ രീതിയാവുകയാണ്. അദ്ദേഹത്തിന് കലാസംവിധാനത്തെക്കുറിച്ച് വ്യക്തമായ കാഴ്ചപ്പാടുകളുണ്ട്. സ്വാഭാവികതയിൽ നിന്ന് സൂചകങ്ങളിലേയ്ക്ക് രൂപാന്തരീകരണം നടക്കുമ്പോൾ സൗന്ദര്യബോധത്തെ സംബന്ധിക്കുന്ന ചോദ്യങ്ങളുയരുന്നു. അതുകൊണ്ടാണ് തന്റെ സിനിമകളിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ നല്ല സൗന്ദര്യാവബോധമുള്ളവരും നല്ല വീടുകളിൽ താമസിക്കുന്നവരുമാണെന്ന് ഘോഷ് പറയുന്നത്.

റേ, ഘട്ടക്, തുടങ്ങിയവരെപ്പോലെ, പുതിയ അഭിനേതാക്കളെ സിനിമാലോകത്തെത്തിക്കുവാൻ അദ്ദേഹത്തിനായില്ല. കച്ചവടസിനിമയിൽ താരപ്രഭാവമുള്ളവരായ അഭിനേതാക്കൾക്ക്, തന്റെ സിനിമയിൽ ഇടം നൽകുകയായിരുന്നു അദ്ദേഹം. ഒരു തരത്തിൽ കച്ചവട സിനിമകളും കലാപരമായ സിനിമകളും തമ്മിലെ വിടവ് നികത്തുന്നതിന് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഈ നയം സഹായകമായി.

അപർണ്ണ സെന്നിന്റെ 'പരോമിതാർ ഏക്ദിൻ'ലും ഈ പ്രവണത കാണാനാവുന്നുണ്ട്. അതിൽ ബംഗാളി കച്ചവട സിനിമാരംഗത്തെ പ്രധാന നടിയായ ഋതുപർണ്ണ സെൻഗുപ്ത അതിപ്രധാനമായ ഒരു കഥാപാത്രത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. തന്റെ മുൻഭർത്താവിന്റെ വീട്ടിലേയ്ക്ക് അമ്മായിയമ്മയുടെ ശവസംസ്കാരത്തിന് എത്തുന്ന

വിവാഹമോചിതയായ ഒരു സ്ത്രീയുടെ കഥയാണ് 'പരോമിതാർ ഏക് ദിൻ' ഭർത്തൃഗൃഹത്തിൽ അവർ ഹൃദ്യവും ഊഷ്മളവുമായ ബന്ധം പുലർത്തുന്നത് അമ്മായിയമ്മയുമായാണ്. അമ്മായിയമ്മയും മരുമകളും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തിന്റെ നിലവിലുള്ള നിർവ്വചനങ്ങളെ തകിടം മറിക്കുന്നു ഈ സിനിമ. വികലാംഗരുടെ അമ്മമാരെന്ന നിലയിൽ അവർ പരസ്പരം അനുകമ്പ പുലർത്തുന്നു. പക്ഷേ, സാഹചര്യങ്ങൾ വഷളാവുന്നതോടെ പരോമിത ഭർത്തൃഗൃഹം വിടുന്നു. സാമൂഹിക മര്യാദകളെ ചോദ്യം ചെയ്യുന്ന വിവിധ സാഹചര്യങ്ങളുണ്ട്. സിനിമയിൽ, ഏതൊരു ബന്ധത്തിന്റെയും സാന്ദ്രത മനസ്സിലാക്കുന്നതിൽ പരാജയപ്പെടുന്ന സാമൂഹിക സ്ഥാപനങ്ങളുടെ സാംഗത്യത്തെ ചോദ്യം ചെയ്യുന്നുമുണ്ട് അത്. ഇത്തരം സാഹചര്യത്തിൽ, സാമൂഹിക സമ്മർദ്ദങ്ങളുടെയും സാമൂഹിക സ്ഥാനങ്ങളുടെയും അഭിമാനത്തിന്റെയും പേരിൽ വ്യക്തികൾ സംഘർഷത്തിനടിമപ്പെടുന്നു. അങ്ങനെ, ജീവിതത്തിൽ കവിതയ്ക്കും സംഗീതത്തിനും സ്നേഹത്തിനും സാന്ത്വനത്തിനും ഇടമുണ്ടെന്ന വസ്തുത തന്നെ മറവിയിലാഴുന്നു.

സമാന്തര സിനിമയുടെ കച്ചവട പ്രവണതയ്ക്ക് ഉദാഹരണമായെടുക്കാവുന്ന മറ്റൊരു സിനിമ ഗൗതംഘോഷിന്റെ 'ദേഖാ'യാണ്. നഗരത്തിലെ പ്രദർശനശാലകളിൽ 'ദേഖാ' റിലീസ് ചെയ്യപ്പെട്ടുവെങ്കിലും സാധാരണ പ്രേക്ഷകരെ ഉദ്ദേശിച്ചുകൊണ്ടുള്ളതായിരുന്നില്ല സിനിമയെന്ന് ബംഗാളി പ്രേക്ഷകരെ ബോദ്ധ്യപ്പെടുത്തുകയാണ് 'ദേഖാ' സിനിമയ്ക്ക് അതിന്റെ ഭാഷയാൽ, ജീവിതത്തിലെ പല പ്രശ്നങ്ങളെയും അവതരിപ്പിക്കുവാനും, ബോദ്ധ്യപ്പെടുത്തുവാനും ആവുമെന്ന് അത് തെളിയിക്കുന്നു. ജീവിതത്തിന്റെ ഇരുണ്ട വശങ്ങളെ എത്ര സുതാര്യമായാണ് അന്ധനായൊരാൾ കണ്ടെത്തുന്നതെന്ന് വ്യക്തമാക്കുന്നതാണ് ഗൗതം ഘോഷിന്റെ 'ദേഖാ' (കാഴ്ച). ഒരു കാലത്ത് കവിയായിരുന്നു അന്ധൻ. അയാൾ അന്ധകവികളുടെ പരമ്പരയ്ക്കനുയോജ്യമാം വിധം ആധുനിക ജീവിതത്തിലെ കളങ്കങ്ങൾ കണ്ടെത്തുന്നു. സംഗീതവും പ്രകൃതിയും അയാളെ പരിപോഷിപ്പിക്കുന്നു. പലപ്പോഴും സ്നേഹം അയാളെ സ്പർശിക്കുന്നു. എങ്കിലും ആത്യന്തികമായി അയാൾ ഏകനാണ്. തിരസ്കരിക്കപ്പെട്ട അഭിലാഷങ്ങളുടെ സ്മൃതികളുള്ള ഒരൊറ്റയാൻ. ആംഗലേയഭാഷാ സ്വാധീനം കൈവരിച്ച വിമർശനമാണ് സിനിമ. യഥാർത്ഥത്തിൽ അതൊരു സ്വയം വിമർശനവുമാണ്. എന്തെന്നാൽ തന്റെ തന്നെ മറ്റൊരു ഭാവത്തെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നതാണ് യഥാർത്ഥത്തിൽ തന്റെ സിനിമകളെന്ന് ഒരിക്കലദ്ദേഹം പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്.

ബുദ്ധദേവ് ദാസ് ഗുപ്തയുടെ 'ഉത്തര' ഒരിതിഹാസമാവുകയാണ്. ഒരു സ്ത്രീയും പുരുഷനും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെ സ്വവർഗ്ഗാനുരാഗം എങ്ങനെ തകിടം മറിക്കുന്നു എന്ന അന്വേഷണമാണതിൽ. കഥ വികസിക്കുന്നത് മല്ലയുദ്ധക്കാരായ രണ്ടു സുഹൃത്തുക്കളെ കേന്ദ്രീകരിച്ചാണ്. അവരിൽ ഒരാൾ വിവാഹിതനാവുന്നു. അപരൻ സുഹൃത്തിന്റെ സാമീപ്യത്തിന് തീവ്രമായി ആഗ്രഹിക്കുന്നു. അവനാഗ്രഹിക്കുന്ന സാമീപ്യം മാനസികവും ശാരീരികവുമാണെന്നതാണ് വസ്തുത. മല്ലയുദ്ധമെന്നത് അവർക്ക് വെറും കളിമാത്രമായിരുന്നില്ല. അവിവാഹിതരായ രണ്ടു പുരുഷന്മാരുടെ ലൈംഗികതൃഷ്ണ ശമിപ്പിക്കുന്നതിനായുള്ള ഉപാധിയുമായിരുന്നു അത്. അന്ധമായ മതവിശ്വാസ ചിന്ത മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്നു സിനിമ.

ബംഗാളി സിനിമയ്ക്ക് ജീവവായു നൽകിക്കൊണ്ട് അനുഭവസമ്പന്നരും യുവാക്കളും ഒരു പുതിയ മേഖല വളർത്തിയെടുക്കുകയോ ഒരു പ്രവണത സൃഷ്ടിക്കുകയോ ആണ്. 36 ചൗരങ്കീ ലെയിൻ, സംവിധാനം ചെയ്ത അപർണ്ണസെൻ ഇപ്പോൾ വിപുലമായി സ്വീകരിക്കപ്പെടുന്ന സിനിമകളാണ് നിർമ്മിക്കുന്നത്. അതുപോലെ ഗൗതം ഘോഷിന്റെയും ബുദ്ധദേവ്ദാസിന്റെയും സിനിമകളും കൂടുതൽ പ്രേക്ഷകരെ ആകർഷിക്കുന്നുണ്ട്. ഋതുപർണ്ണ ഘോഷിനെയെപ്പോലുള്ളവരുടെ പാതകളെ പിൻപറ്റിക്കൊണ്ട് ഒരു കഥനരീതി വളർത്തിയെടുത്തിരിക്കുന്നു.

ഗൗതംഘോഷ്, അപർണസെൻ, ഋതുപർണഘോഷ് തുടങ്ങിയവരുടെ സിനിമകൾ ഇപ്പോൾ സാമ്പത്തികമായി വിജയിക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ ഹോളിവുഡിലെ പഴയ ചില കഥനമാതൃകകളോട് അവയ്ക്കുള്ള ആധമർണ്യം കാണാതെവയ്യ.

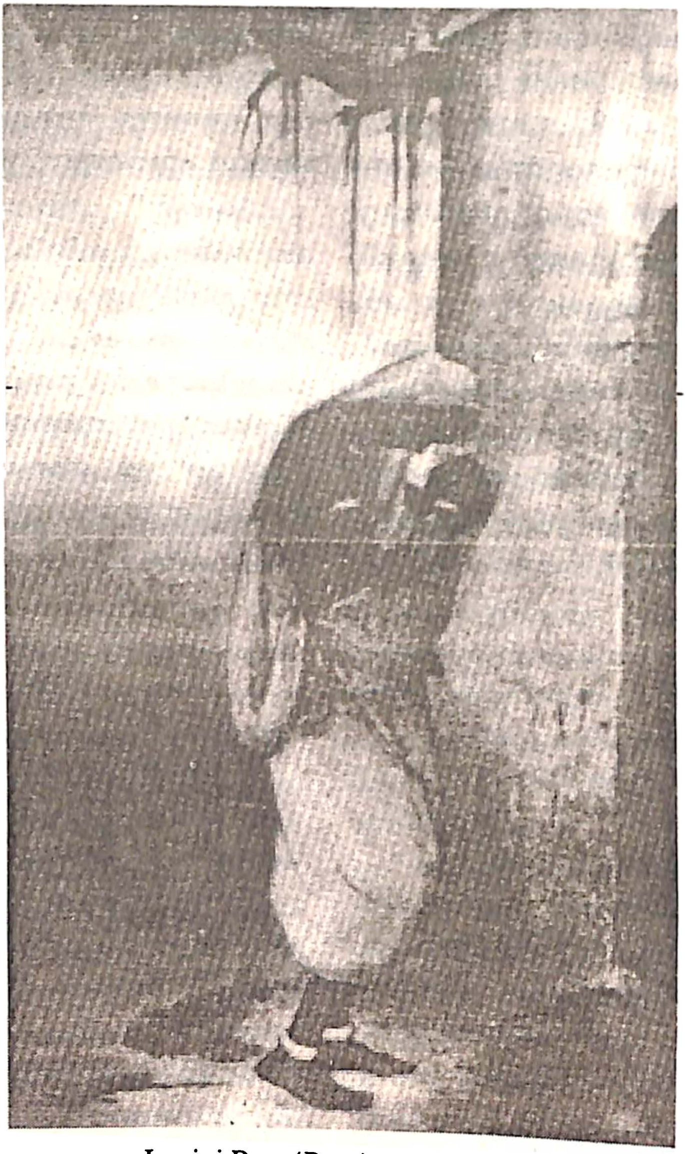
ഇത്തരം രീതികളിൽനിന്നുള്ള മാറ്റമാണ് മലയ്ഭട്ടാചാര്യയുടെ ആദ്യസിനിമയായ 'കഹിനി' ചില ബിംബങ്ങളോട് പ്രേക്ഷകർക്കുള്ള പരമ്പരാഗത പ്രതികരണങ്ങളെ ചൂഷണം ചെയ്യുകയാണതിൽ. വിഷയത്തിന്റെയും സംഭവങ്ങളുടെയും വ്യക്തിചിത്രണത്തിന്റെയും ദൃഢമായ ചട്ടക്കൂടുകളിൽ നിന്നും സിനിമയുടെ കഥനരീതികളെ വിമുക്തമാക്കുന്നതിനുള്ള ഉപാധികളാണ് സിനിമയിൽ ശബ്ദവും വാക്കുകളും.

ഓർമ്മകളുടെയും ഗൃഹാതുരത്വത്തിന്റെയും പകൽക്കിനാവിന്റെയും കുത്തിത്തറയ്ക്കുന്ന യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളുടെയും പ്രവിശ്യകളിലൂടെയുള്ള അസ്തിത്വാനുബന്ധിയായ ഒരു യാത്രയാണ് സിനിമ. അതിലൊരിക്കൽ നായകൻ പറയുന്നുണ്ട്: "ജനനം മരണത്തിന്റെ പ്രഖ്യാപനമാണ്. അതുകൊണ്ട് ജനിച്ചിരിക്കുന്നതിനാൽ നാമതിനായി കാത്തിരിക്കേണ്ടതുണ്ട്." ഈ കാത്തിരിപ്പാണ് യാത്ര. മലയ്

ഭട്ടാചാര്യ ഒരിക്കൽ പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്: 'അസ്തിത്വത്തിന്റെ സമകാല സാഹചര്യങ്ങളെ പരിശോധിക്കുന്നു എന്റെ സിനിമ. നിങ്ങളുടെ ബാങ്ക് നിക്ഷേപം നിങ്ങളുടെ ക്രെഡിറ്റ് കാർഡ് നമ്പർ തുടങ്ങി ചില രൂപങ്ങളാണ് സമകാലത്തിൽ നിങ്ങളെ അളക്കുന്നുത്. മനുഷ്യന്റെ ഇടപെടലുകളെ സംക്ഷേപിക്കുകയും ചിട്ടപ്പെടുത്തുകയുമാണ് ഇത്. ഇത്തരം സാഹചര്യങ്ങളോട് പൊരുത്തപ്പെടാനാവാത്തവൻ സംഭ്രമത്തിന്റെതായ ഒരവസ്ഥയിലെത്തുന്നു. ആ അവസ്ഥ അവരിൽ വേരുകളോടുള്ള ആഭിമുഖ്യമായി വളരുന്നു". അതുകൊണ്ടാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ നായകൻ സ്വന്തം ബാല്യത്തെ അപഹരിക്കുന്നത്. അങ്ങനെ നിഷ്കളങ്കത തിരിച്ചുപിടിക്കുവാൻ യത്നിക്കുന്നത്. അതുവഴി മരണത്തിൽനിന്ന് കഴിയാവുന്നിടത്തോളം അകലത്താകുവാൻ അയാൾ ശ്രമിക്കുന്നു.

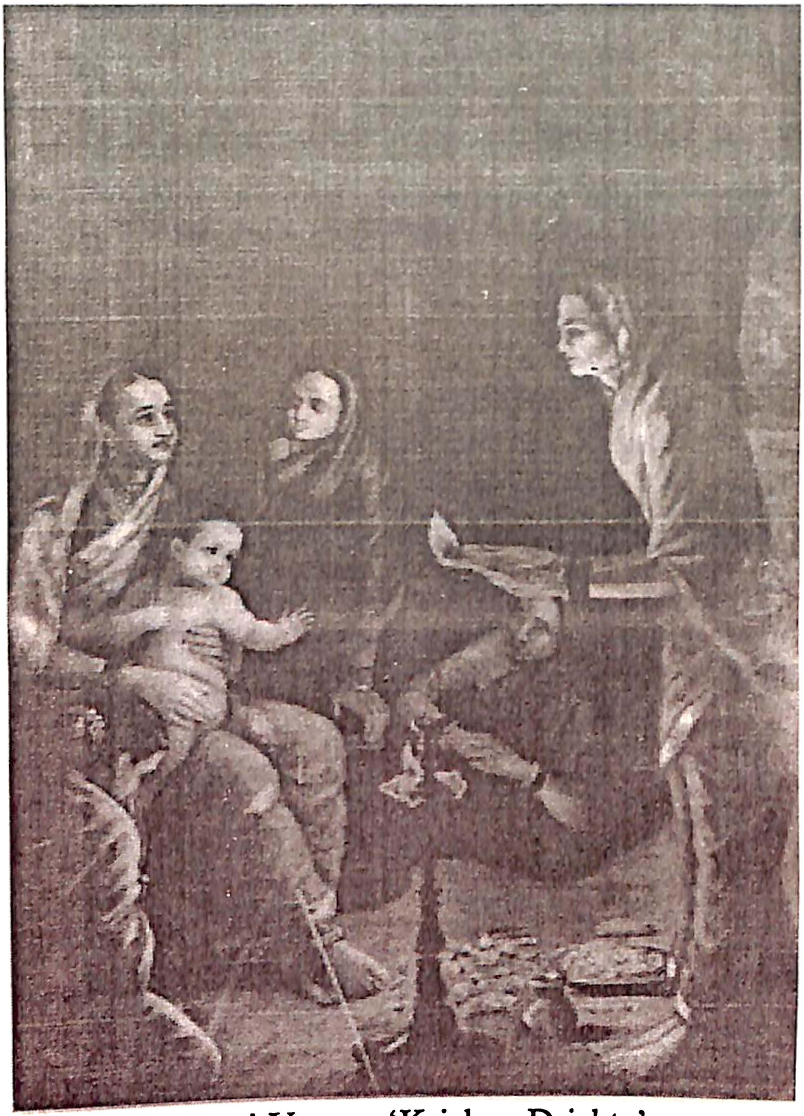
'കഹിനി', വിനോദത്തിനായി തയ്യാറാക്കപ്പെട്ട സിനിമയല്ല. സമ്പന്നമായ സിനിമാനുഭവങ്ങൾ ഉളവാക്കുന്നതിനായി പ്രേക്ഷകൻ സിനിമയിൽ പങ്കാളിയാകേണ്ട തരത്തിലുള്ള ഒരു സിനിമയാണത്. മൊത്തത്തിൽ, ഇന്നോളമുണ്ടായിട്ടുള്ള ബംഗാളി സിനിമകളിൽ പൂർണ്ണമായും വ്യത്യസ്തത പുലർത്തുന്ന ഒന്നാണ് 'കഹിനി'.

●



Jamini Roy, 'Praying for the child'

അഭിമുഖം



Ravi Varma, 'Krishna Drishta'

ബംഗാളി നാടകവേദി

ദേബാശിഷ് മജുംദാർ

വിവ: സൂര്യതേജസ്

[ശൂദ്രക്ക് നാടകവേദിയുടെ സംവിധായകനും നാടകകൃത്തുമായ ദേബാശിഷ് മജുംദാരോട് സാഹിത്യലോകം സംഘടിപ്പിച്ച അഭിമുഖം. അഭിമുഖം നടത്തിയത് ദാസ് ഗുപ്ത, സീമന്തിനി ഗുപ്ത.]

സാഹിത്യലോകം
ശൂദ്രക്ക് നാടകസംഘത്തെക്കുറിച്ച് വിശദീകരിക്കാമോ?

ദേബാശിഷ് മജുംദാർ
ശൂദ്രക്ക് നാടകസംഘം 1977, ഒക്ടോബർ 9-നാണ് സ്ഥാപിതമായത്. ഒരു വർഷത്തിനുശേഷം അവരുടെ പ്രഥമ സംരംഭമായ 'അമിതാക്ഷർ' അവരെ ബംഗാളി പരീക്ഷണാത്മക നാടക സംഘങ്ങളുടെ മുൻനിരയിൽ, പ്രസിദ്ധിയുടെ ഉജ്ജ്വല തേജസ്സിൽ കൊണ്ടെത്തിച്ചു.

ആ പ്രത്യേക നാടകത്തിന്റെ അവതരണം, ആസ്വാദകലോകത്തെ സാധാരണ പ്രേക്ഷകരാലെന്നപോലെ ബംഗാളിയിലെ സമകാലിക സാംസ്കാരിക രംഗത്തെ സർഗ്ഗാത്മക പ്രതിഭകളായ ശംഭുമിത്ര, സത്യജിത്ത്റായ്, സമരേഷ്ബോസ്, ഗണേഷ്പെയ്ൻ തുടങ്ങിയവരാലും വളരെയധികം പ്രകീർത്തിക്കപ്പെട്ടു. ബംഗാളി നാടക പാരമ്പര്യത്തിന്റെ കാലികവളർച്ചയിൽ അമിതാക്ഷർ വഹിച്ച പ്രധാന പങ്കെന്തെന്ന് ആർക്കും നിഷ്പ്രയാസം മനസ്സിലാക്കാവുന്നതാണ്. സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തരഭാരതത്തിലെ മഹത്തായ പത്ത് ബംഗാളി നാടകങ്ങളുടെ സമാഹാരത്തിൽ ഈ നാടകം സ്ഥാനം കണ്ടെത്തിയിട്ടുണ്ട്. ശൂദ്രക്ക് നാടക സംഘത്തിന്, ഈ നാടകത്തിന്റെ പേരിൽ ദേശീയ തലത്തിൽ അംഗീകാരം ലഭിച്ചിട്ട് കുറച്ചു കാലമേ ആയിട്ടുള്ളൂ.

അതിനുശേഷം ശൂദ്രക്ക് നാടകസംഘം പല ദേശീയ നാടകോത്സവങ്ങളിലും ഈ നാടകം അവതരിപ്പിക്കുകയുണ്ടായി. ഇതിന്റെ ഫലമായി അമിതാക്ഷർ ഏഴു ഭാഷകളിലേയ്ക്ക് മൊഴിമാറ്റം ചെയ്യപ്പെട്ടു. ഇതിന്റെ പ്രാദേശിക ഭാഷാന്തരം ഇന്ത്യയിലെ വിവിധ നഗരങ്ങളിലെ പ്രധാന വേദികളിലവതരിപ്പിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്തു.

നാടകാവതരണങ്ങളുടെ കാലാനുക്രമണികയിൽ, ഇതുവരെയുള്ള ബംഗാളി പരീക്ഷണനാടക പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ പ്രശസ്തിക്ക് തിളക്കമേറ്റിയെന്ന് ശൂദ്രക്ക് നാടകസംഘത്തിന് തീർച്ചയായും അവകാശപ്പെടാം. ഒരുവശത്ത് അവർ മൗലികമായ സ്വദേശി നാടകങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുകയും (പ്രധാനമായും ദേബാശിഷ് മജുംദാർ എഴുതിയത്) ആ അവതരണങ്ങളിലൂടെ ഭാരതീയ നാടകങ്ങളുടെ ശൈലീസംബന്ധമായ ഗവേഷണത്തെ പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തു. മറുവശത്ത് സമകാലിക ദേശീയ അന്തർദ്ദേശീയ പ്രശ്നങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ഉള്ളടക്കത്തിന്റെ വൈകാരികസത്തയും അവയുടെ തുടിപ്പും അപൂർവ്വമായി നമുക്കനുഭവിക്കാം. അവരുടെ എല്ലാ നാടകങ്ങളിലും ജീവിതത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ആരോഗ്യകരമായ ഒരു വീക്ഷണം ഇപ്പോഴുള്ളതിലും കൂടുതൽ സ്പഷ്ടമായി നമുക്കു കാണാനാകും.

ഇന്ത്യൻ നാടകലോകത്തെ കുലപതിയായ ശംഭുമിത്ര 1996 വരെ, നാടകസംഘത്തിന്റെ എല്ലാ അവതരണങ്ങളുടെയും സ്ഥിരം പ്രേക്ഷകൻകൂടിആയിരുന്നു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ വേറിട്ട അഭിപ്രായങ്ങൾ സംഘത്തിനെ പ്രചോദിപ്പിക്കുകയും സമ്പന്നമാക്കുകയും ചെയ്തു. ഉദാഹരണമായി 'ഇഷാബാസ്യ' എന്ന നാടകം കണ്ടതിനുശേഷം അദ്ദേഹം ഒരാഗ്രഹം പുറപ്പെടുവിച്ചു. ദേബാശിഷിന്റെ ഏതെങ്കിലുമൊരു നാടകത്തിൽ അഭിനയിക്കാൻ താല്പര്യമുണ്ടെന്ന്. പിന്നീടൊരിക്കൽ 'സ്വപ്നസന്തതി' കണ്ടതിനുശേഷം അത് ശ്രദ്ധേയമായ ഒരു നാടകമാണെന്ന് അദ്ദേഹം അഭിപ്രായപ്പെട്ടു. ടാഗോർ നാടകമായ ചണ്ഡാലികയുടെ നവീനരൂപമായ ചണ്ഡാലിനിക്ക് നൂതനരൂപത്തിലുള്ള ഒരു രംഗ ഭാഷയ്ക്കുവേണ്ടി നടത്തുന്ന അന്വേഷണത്തെ അദ്ദേഹം ആ അവസരത്തിൽ അംഗീകരിച്ചു. നാടകത്തിന്റെ ഉള്ളടക്കത്തിലും ഘടനയിലും വരുത്തുന്ന പുതിയ വ്യതിയാനങ്ങളാണ് കൂടുതലായും നാടകവേദിയുടെ അനുകൂല ഘടകമെന്ന് എടുത്തു പറയേണ്ട കാര്യമില്ല. യാഥാസ്ഥിതിക നാടകാവതരണങ്ങൾക്ക് കോട്ടം തട്ടി. ഉദാഹരണത്തിന്ന് അമിതാക്ഷർ, അസംപ്ത, സ്വപ്നസന്തതി എന്നീ നാടകങ്ങൾ നാടകലോകത്തെ സർഗ്ഗാത്മക രൂപഘടനയ്ക്ക് കനത്ത ഒരു പ്രഹരം ഏല്പിച്ചു. വശത്തോടു വശം

ചേർന്ന് ഓടുന്നതും മറ്റും ഇഷാ ബാസ്യയെ വളരെയധികം ആസ്വാദ്യമാക്കി. കാർട്ടൂണിന്റെ ശൈലീ രൂപത്തിലുള്ള അവതരണവും, പരമ്പരാഗതമായ നാടൻ കലയുടെ സങ്കേതവും ടാഗോറിന്റെ നാടകീയമായ കലാഘടനയും കൂട്ടിക്കലർത്തിക്കൊണ്ടുള്ള പ്രയോഗവും ചേർന്നതാണ് ചണ്ഡാലിനി. അതുപോലെത്തന്നെ സമീപകാലത്തവതരിപ്പിച്ച രംഗമതി എന്ന നാടകം ശൂദ്രക്കിനെ മികവിന്റെ സാക്ഷ്യമുദ്രയ്ക്കർഹമാക്കി. ഈ അവതരണം, സിനിമയുടെയും ടെലിവിഷന്റെയും അവതരണരീതിയും പരമ്പരാഗതമായ നാടകാവതരണരീതിയും ഉൾപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടുള്ള ആധുനിക കാലത്തെ ബഹുമാധ്യമകലാഘടനയിൽ ആദ്യത്തെ സംരംഭമായിരുന്നു.

നാടകാവതരണത്തിനു പുറമെ ശൂദ്രക്ക് നാടകസംഘം ഒരു നാടക മാസികയും പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. സംഘത്തിന്റെ മറ്റു പ്രവർത്തനങ്ങളുടെ കൂട്ടത്തിൽ പ്രത്യേകം എടുത്തു പറയേണ്ടുന്ന ഒന്നാണിത്. ഇരുപതു വർഷങ്ങളായി ഈ ആനുകാലികം ദേശീയ അന്തർദ്ദേശീയ തലങ്ങളിൽ പ്രശസ്തമായ നിരവധി നാടകങ്ങളെ ബംഗാളികൾക്ക് പരിചയപ്പെടുത്തിക്കൊടുക്കുകയും ബംഗാളി നാടക സംസ്കാരത്തെ ഉയർത്തിപ്പിടിക്കുകയും ചെയ്തുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു.

സമകാലികരായ ഏതാണ്ടെല്ലാ പ്രശസ്ത ഇന്ത്യൻ നാടക കൃത്തുക്കളുടെയും നാടകങ്ങൾ ഈ മാസികയിൽ പ്രസിദ്ധം ചെയ്യുന്നു. അതുപോലെത്തന്നെ ദേശീയ, അന്തർദ്ദേശീയ തലങ്ങളിലെ അപൂർവ്വപ്രബന്ധങ്ങളും നാടകസംബന്ധിയായ രചനകളും ഈ മാസികയിൽ പ്രസിദ്ധീകരിക്കപ്പെടുന്നു. ശൂദ്രക്ക് നാടകസംഘത്തിന്റെ ശ്രദ്ധേയമായ മറ്റു പ്രസിദ്ധീകരണങ്ങളിൽ 'തൃപ്തിമിത്രയെക്കുറിച്ചുള്ള സ്മൃതി ഗ്രന്ഥം' കലയെക്കുറിച്ചുള്ള ഒരു മികച്ച സർഗ്ഗാത്മക സൃഷ്ടിയായി കണക്കാക്കപ്പെടുന്നു.

നാടകത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ചിന്തകളും ധാരണകളും വളർത്തുന്നതിനും അതിന്റെ പ്രായോഗിക പരിശീലനത്തിനുമായി നഗരപ്രാന്തത്തിലെ സാമ്പത്തിക സ്ഥിരത കുറഞ്ഞ യുവാക്കൾക്കായി പരിശീലന ക്യാമ്പുകളും ശില്പശാലകളും ശൂദ്രക്ക് നാടകസംഘം നടത്തിവരുന്നു. ജീവിതത്തിന് വിദ്യാഭ്യാസവും വിദ്യാഭ്യാസത്തിന് ജീവിതവും ആവശ്യമാണ്. ഈ തലത്തിൽ സ്കൂളുകളിലേയും യൂണിവേഴ്സിറ്റികളിലേയും യുവാക്കൾക്കായി സംഘടിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന നാടക സെമിനാറുകളും ശില്പശാലകളും ശൂദ്രക്ക് നാടകസംഘം അവരുടെ തുടർന്നുള്ള കാര്യപരിപാടിയിൽ മുഖ്യ ഇനമാക്കിയിരിക്കുന്നു.

കഴിഞ്ഞ കുറച്ചു വർഷങ്ങളായി ശൂദ്രക്ക് നാടകസംഘം നഗര പ്രാന്തങ്ങളിലെ അസംഘടിതമായ നാടക

സംഘങ്ങളെ സംഘടിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. അവരുടെ സമ്പന്നമായ നാടകാവതരണത്തിന്നു വേദിയൊരുക്കുന്നു. അതിന്റെ പൂർണ്ണ വളർച്ചയ്ക്കാവശ്യമായ സാങ്കേതിക സഹായം നൽകിക്കൊണ്ട് ഈ സർഗ്ഗാത്മക കലയെ പരിപോഷിപ്പിക്കാനും ഉയർത്തിപ്പിടിക്കാനും ശൂദ്രക്ക് ശ്രമിക്കുന്നു. നാടകത്തിന്നു പുറമെ, ബഹുവിധ മാധ്യമങ്ങളെ ഉപയോഗപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് മറ്റു പുതിയ കലാരൂപങ്ങൾ വാർത്തെടുക്കാനുള്ള ശ്രമം ശൂദ്രക്ക് നാടകസംഘത്തിന്റെ ദൈനംദിന പ്രവർത്തനങ്ങളുടെ ഭാഗമാണ്.

സാഹിത്യലോകം

എന്തൊക്കെ പുതിയ വികാസങ്ങളാണ് കഴിഞ്ഞ അഞ്ച് വർഷത്തിനുള്ളിൽ ബംഗാളി നാടകവേദിയിൽ സംഭവിച്ചിട്ടുള്ളത്? ഈ പശ്ചാത്തലത്തിൽ താങ്കൾ എവിടെയാണ് ശൂദ്രക്ക് നാടകസംഘത്തെ പ്രതിഷ്ഠിക്കുക?

ദേബാശിഷ് മജ്ജുംദാർ

മുൻവർഷങ്ങളുമായി താരതമ്യം ചെയ്യുമ്പോൾ കഴിഞ്ഞ അഞ്ച് വർഷങ്ങളിൽ കൂടുതൽ പരീക്ഷണനാടകങ്ങൾ അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ഒരു പ്രവണതയ്ക്ക് ബംഗാളി നാടകവേദി സാക്ഷ്യം വഹിച്ചു. ഇതിൽ ഏറ്റവും പ്രധാനപ്പെട്ടത് നാടൻ രംഗഭാഷയെ ആധുനിക രംഗഭാഷയുമായി കൂട്ടിയിണക്കിക്കൊണ്ടുള്ള ഒരു നൂതനമായ അന്വേഷണമാണ്. ഈ അഞ്ച് വർഷങ്ങളിൽ പുറത്തു വന്ന ബംഗാളി നാടകങ്ങളെ നമുക്ക് മൂന്ന് വിഭാഗമായി തിരിക്കാം.

1. കാൽ നൂറ്റാണ്ടോ അതിലധികമോ വർഷങ്ങൾ പഴക്കമുള്ള നാടകസംഘങ്ങൾ അവരുടെ പരമ്പരാഗത നാടകഘടനാശൈലി നിലനിർത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നു. (ചില അപവാദങ്ങളുണ്ടെങ്കിൽത്തന്നെയും) നിലവിലുള്ള സാമൂഹിക പരിതോവസ്ഥ കാരണം വാണിജ്യ നാടകവേദികളെല്ലാം ഏറെക്കുറെ തുടച്ച് നീക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ടെന്ന കാര്യം ഇവിടെ എടുത്തു പറയേണ്ടതുണ്ട്.

2. മറ്റൊരു വിഭാഗം നാടകവേദികൾ തങ്ങളുടെ നാടകാവതരണങ്ങളിൽ സർഗ്ഗാത്മകതയെ ധൈഷണികതയുമായി സംയോജിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. അവർ ഒരേ സമയം തങ്ങളുടെ പ്രേക്ഷകവൃന്ദങ്ങളെ വിപുലീകരിക്കാനും വിദ്യാസമ്പന്നരായ പ്രേക്ഷകരെ അവരുടെ നാടകങ്ങളിലേയ്ക്ക് ആകർഷിക്കുവാനും ശ്രമിക്കുന്നു- ബ്രഹ്തിനാൽ പരാമൃഷ്ടരായ വിദ്യാസമ്പന്നരായ പ്രേക്ഷകർ.

3. ഇനി മറ്റു നാടകസംഘങ്ങൾ, നിർഭാഗ്യവശാൽ തരംതാണ, അതിഭാവുകത്വം നിറഞ്ഞ നാടകങ്ങളും പിന്നെ പരീക്ഷണങ്ങളുടെ നിഴൽ പോലും ഇല്ലാത്ത വാണിജ്യ നാടകങ്ങളും അവതരിപ്പിക്കുന്നതിൽ സായൂജ്യം കണ്ടെത്തുന്നു.

രണ്ടാമത്തെ വിഭാഗത്തിലാണ് ശൂദ്രക്ക് നാടകസംഘം തങ്ങളെ ഉൾപ്പെടുത്തുന്നത്.

സാഹിത്യലോകം:

കഴിഞ്ഞ അഞ്ചുവർഷങ്ങളിലാണല്ലോ ശൂദ്രക്കിന്റെ മുഖ്യനാടകാവതരണങ്ങൾ. ഈ നാടകങ്ങൾ ഏതൊക്കെ തരത്തിലാണ് നാടകസംഘത്തിന്റെ പരിപാടികളെ ഫലവത്താക്കുന്നതിൽ സഹായിച്ചത്?

ദേബാശിഷ് മജ്ജുംദാർ

കഴിഞ്ഞ അഞ്ച് വർഷങ്ങളിൽ ശൂദ്രക്ക് ചണ്ഡാലിനി, രംഗമതി, ആർഷിദേശിർ പാർഷിരാ, ബ്യാപികാബിദയായ് എന്നീ നാലു നാടകങ്ങൾ രംഗത്തെത്തിച്ചിട്ടുണ്ട്. ചണ്ഡാലിനി എന്ന നാടകം ടാഗോർ കൃതിയെന്നതുപോലെ ക്ലാസിക്കൽ സാഹിത്യത്തെയും അടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ളതാണ്. നമ്മുടെ നാടകലോകത്തെ കുലപതിയായ ശംഭുമിത്ര ഈ നാടകാവതരണത്തെ ഒരു നൂതനമായ പരീക്ഷണമായി നിരീക്ഷിച്ചു. രംഗമതി എന്ന നാടകത്തിൽ ഒരുവശത്ത് ആധുനികകാലത്തെ വൈരുദ്ധ്യങ്ങളെ ഉപരിതലത്തിൽ കൊണ്ടുവരികയും, മറുവശത്ത് കലയുടെ ഒരു മാധ്യമമെന്ന നിലയിൽ സിനിമയെ നാടകവുമായി തിരിച്ചറിയാവുന്ന തലത്തിൽ ബന്ധിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തു. ഇത് എല്ലാ വിഭാഗത്തിലുംപെട്ട പ്രേക്ഷകരുടെ ഹർഷാരവങ്ങളേറ്റു വാങ്ങി. ആർഷി ദേശിർ പാർഷിരാ എന്ന നാടകം ശരിയായ ഒരു നാടകമോ യക്ഷിക്കഥയോ അല്ല. എങ്കിലും അതിലടങ്ങിയ ക്രൂര ഫലിതവും നർമ്മരസവുമെല്ലാം വളരെയധികം ചെറുപ്പക്കാരെ ആകർഷിച്ചു. ബ്യാപിക ബിദയായ് എന്ന നാടകം ഒരു ആധുനിക വീക്ഷണത്തിൽ, കലാപരമായ രീതിയിൽ, സ്മരണകളെ അവതരിപ്പിക്കാനുള്ള ഒരു ശ്രമമാണ്. ഇവിടെ ഒരു കാര്യം കൂട്ടിച്ചേർക്കാനുണ്ട്. എന്തെന്നാൽ ശൂദ്രക്ക് വെറും നാടകാവതരണത്തിൽ മാത്രം ഒതുങ്ങിക്കൂടുന്ന ഒരു നാടകസംഘമല്ല. ഒരേ സമയം തന്നെ അവർ നാട്യപത്ര എന്ന ശീർഷകത്തിൽ നാടകസംബന്ധിയായ പുസ്തകങ്ങൾ പതിവായി പ്രസിദ്ധീകരിക്കുകയും വിവിധ പ്രദേശങ്ങളിൽ നാടക സെമിനാറുകളും ശില്പശാലകളും സംഘടിപ്പിക്കുകയും, പിന്നെ വിദ്യാർത്ഥികൾക്കിടയിൽ വ്യത്യസ്ത തലങ്ങളിൽ നാടകങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്.

സാഹിത്യലോകം

താങ്കളുടെ അഭിപ്രായത്തിൽ ഏതൊക്കെയാണ് ഇന്ന് ബംഗാളിലുള്ള പ്രധാനപ്പെട്ട നാടകസംഘങ്ങൾ? കഴിഞ്ഞ അഞ്ച് വർഷങ്ങളിൽ ഏതൊക്കെ നാടകാവതരണങ്ങളാണ് ഏറ്റവും പ്രധാനപ്പെട്ടതായി താങ്കൾ കരുതുന്നത്? എന്തൊക്കെയാണ് അവയുടെ സംഭാവനകൾ?

ദേബാശിഷ് മജുംദാർ

ഇപ്പോൾത്തന്നെ, നിശ്ചയമായും പശ്ചിമബംഗാളിലെ 25-30 നാടക സംഘങ്ങളെങ്കിലും പ്രധാനപ്പെട്ടവയായി എടുത്തുകാണിക്കാനാകും. ഈ നാടകസംഘങ്ങളുടെ, ചുരുങ്ങിയത് പത്തു നാടകങ്ങളെങ്കിലും ഇന്ത്യയിലെ മറ്റു സംസ്ഥാനങ്ങളിൽ ശ്രദ്ധേയമായ സമകാലീന നാടകങ്ങളുടെ നിരയിൽ സ്ഥാനം അർഹിക്കുന്നതാണ്. ഈ അവതരണങ്ങളെല്ലാം തന്നെ ബംഗാളി നാടകവേദിയെ നൂതനമായ രംഗഭാഷയ്ക്കായുള്ള അന്വേഷണത്തിന്റെ പാതയിലേയ്ക്കു തിരിച്ചുവിടാൻ സഹായിച്ചിട്ടുണ്ട്.

സാഹിത്യലോകം

എന്തൊക്കെയാണ് ശൂദ്രക്ക് നാടകസംഘത്തിന്റെ ഭാവി പരിപാടികൾ?

ദേബാശിഷ് മജുംദാർ

1. സമകാലിക സാമൂഹിക അവബോധത്തെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്ന ഒരു പുതിയ നാടകം നിർമ്മിക്കുക.

2. എട്ടുമുതൽ പന്ത്രണ്ടുവരെ ക്ലാസ്സുകളിൽ പഠിക്കുന്ന സ്കൂൾ വിദ്യാർത്ഥികളെ പങ്കെടുപ്പിച്ചുകൊണ്ട് മറ്റൊരു നാടകം നിർമ്മിക്കുക.

3. ഒരു നാടകപരിശീലന കേന്ദ്രം സ്ഥാപിക്കുക. ഇതിന് നാഷണൽ സ്കൂൾ ഓഫ് ഡ്രാമയുടെ അംഗീകാരം ഇതിനകം ലഭിച്ചു കഴിഞ്ഞു.

4. നാട്യപത്രയുടെ രണ്ടു പതിപ്പുകൾ പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തുക. ഒരെണ്ണം ബംഗാളിയിൽ, ഇന്ത്യൻ നാടകപ്രവർത്തനങ്ങളെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നത്. മറ്റൊന്ന് ഇംഗ്ലീഷിൽ, ബംഗാളി നാടകവേദിയെപ്പറ്റിയുള്ള ഒരവലോകനം. ഇത് ബംഗാളിനു പുറത്തുള്ള വായനക്കാരുടെ കൈകളിൽ എത്തിക്കുന്നതിനാണ്.

5. വിദ്യാർത്ഥിതലത്തിൽ നാടകശില്പശാലകൾ സംഘടിപ്പിക്കുകയും പിന്നെ നാട്ടിൻ പുറത്തെ നാടകസംഘങ്ങളുടെ ഏകീകരണം ലക്ഷ്യമിട്ടുകൊണ്ട് അവർക്കുവേണ്ടി നാടകോത്സവങ്ങളും സെമിനാറുകളും സംഘടിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുക.

ഇതൊക്കെയാണ് ശൂദ്രക്ക് നാടകവേദിയുടെ ഭാവി പരിപാടികൾ.

●

നാടകം

M.V.Dhurandhar. 'The sacred steps'

രംഗമതി

ദേബാശിഷ് മജ്ജുംദാർ

വിവ: പി.എൻ.പ്രകാശ്

ആരംഭം

കർട്ടൻ ഉയരുന്നു. സ്റ്റേജിൽ മദ്ധ്യവയസ്കയായ സ്ത്രീ. പിന്നണിയിൽ നാടൻ പാട്ടിന്റെ ട്യൂൺ. സ്ത്രീയുടെ പേര് പൂനം. ബിഹാറിലെ ഒരു കുഗ്രാമത്തിലാണ് വീട്. ഒരു കൂട്ടം തെമ്മാടികൾ അവരെ ബലാൽസംഗം ചെയ്തു നാണം കെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്.

രംഗം 1

വെളിച്ചം വരുന്നു. ഒരു സ്റ്റുഡിയോ നിലയത്തിന്റെ ഷൂട്ടിംഗ് കേന്ദ്രം. ഫിലിം ഡയറക്ടർ ഹിമൊറോതി, ക്യാമറാമാൻ ആദിൽ, ബന്ധപ്പെട്ട മറ്റുള്ളവർ - എല്ലാവരും തിരക്കിലാണ്. പൂനം സ്റ്റേജിന്റെ മദ്ധ്യത്തിൽത്തന്നെയുണ്ട്. പരിസ്ഥിതി, സ്ത്രീസ്വാതന്ത്ര്യ സംഘടനകളുടെ നേതാവും ചിത്രത്തിന്റെ നിർമ്മാതാവുമായ മോനികുന്തൊള, അവരുടെ സഹായി ശ്രീജിക തുടങ്ങിയവർ രംഗം വീക്ഷിക്കുന്നു. ഷൂട്ടിംഗ് ആരംഭിക്കുന്നു. അന്ന് രാത്രിയിലെ സംഭവം പൂനം വിവരിക്കുന്നു. പെട്ടെന്ന് അവർ എഴുന്നേൽക്കുന്നു. ഞാൻ എന്തിനാണ് ഈ സംഭവം വീണ്ടും വീണ്ടും വിവരിക്കുന്നത് എന്ന് ചോദിക്കുന്നു. ഷൂട്ടിംഗ് നിർത്തിവയ്ക്കുന്നു. മോനികുന്തൊള പൂനത്തിന്റെ ഗ്രാമത്തിലേയ്ക്കുള്ള യാത്ര വിവരിക്കുന്നു. ശ്രീജിക വികാരഭരിതയായി ചില ചോദ്യങ്ങൾ ചോദിക്കുന്നു. ഹിമൊറോതി മോനികുന്തൊളയെ ഉപദേശിക്കുന്നു. അയാൾക്ക് തിരക്കഥയിൽ ചില മാറ്റങ്ങൾ വരുത്തണം. ആദിൽ ഹിമൊറോതിയെ പിന്താങ്ങുന്നു. മോനികുന്തൊളയ്ക്ക് നിർദ്ദേശത്തോട് യോജിപ്പില്ല. തിരക്കഥാകൃത്തും മോനികുന്തൊളയുടെ ഭർത്താവുമായ സുഭയൻ കടന്നു വരുന്നു. തമാശരൂപത്തിൽ സംസാരിക്കുക സുഭയന്റെ സ്വഭാവമാണ്. ഹിമൊറോതിയുടെ ആഗ്രഹം മനസ്സിലാക്കി പൂനത്തിന്റെ സ്വാഭാവികതയ്ക്കാണ്, കൃത്രിമത്വത്തിനല്ല പ്രാധാന്യം കൊടുക്കേണ്ടത് എന്ന് വാദിക്കുന്നു. ഷൂട്ട് ചെയ്ത ഭാഗങ്ങൾ കാണാൻ അവർ തീരുമാനിക്കുന്നു.

രംഗം – 2

സാമാന്യം നല്ല ഒരു സ്വീകരണ മുറി. മുറിയിൽ ഒരു ചെറുപ്പക്കാരൻ. പേര് ആഭിർ, ശ്രീജികയുടെ ഭർത്താവാണ്. യുക്തിവാദി, പുരോഗമന ചിന്താഗതിക്കാരൻ, തുറന്ന മനസ്സുള്ളവൻ. ശ്രീജിക കടന്നുവരുന്നു. പൂനത്തിന്റെ ഭാവമാറ്റം അവളെ കാര്യമായി അലട്ടുന്നുണ്ട്. പൂനത്തിന്റെ പ്രശ്നങ്ങളെപ്പറ്റി ശ്രീജിക ഭർത്താവിനോട് പറയുന്നു. ശ്രീജികയുടെ ആകാംക്ഷ സത്യസന്ധമാണെങ്കിലും ഉപരിപ്ലവമാണെന്ന് ആഭിറിനറിയാം. ആഭിറിന്റെ പെരുമാറ്റം ശ്രീജികയെ അത്ഭുതപ്പെടുത്തുന്നു. പെട്ടെന്ന് അയാൾ ഒരപരിചിതനായതുപോലെ. ശ്രീജിക വിശദമായിത്തന്നെ പൂനത്തിന്റെ അനുഭവം വിവരിക്കുന്നു. ഭീകരമായ അടിച്ചമർത്തലിന്റേതായ അനുഭവങ്ങൾ. ആഭിർ അവളെ ആശ്വസിപ്പിക്കുന്നു. ലളിതമായ പരിഹാരമൊന്നും തന്നെയില്ല. കാരണങ്ങളുടെ വേരുകൾ കണ്ടുപിടിച്ചാൽ മാത്രമേ ചികിത്സിക്കാൻ കഴിയുള്ളൂ. മോനികുന്തൊള, കൂട്ടുകാരി ജോഗിയ, ഹിമൊറോതി, ഫിലിം യൂണിറ്റംഗങ്ങൾ എന്നിവർ പ്രവേശിക്കുന്നു. പൂനം ആകെ ഭയന്നിരിക്കുകയാണെന്ന് മോനികുന്തൊള ശ്രീജികയെ അറിയിക്കുന്നു. അവൾക്കാണെങ്കിൽ ഷൂട്ടിംഗിന്റെ ശേഷം ഭാഗങ്ങൾ, ടി.വി.പരിപാടിയുടെ പ്രക്ഷേപണം മുതലായവ തീർക്കാൻ കഴിയാത്തതിന്റെ വ്യാകുലതയുമുണ്ട്. പൂനത്തിനു പകരം ജോഗിയയെ അഭിനയിപ്പിച്ചാൽ കൊള്ളാമെന്ന് ഹിമൊറോതിക്ക് താല്പര്യമുണ്ട്. അപ്പോൾ കടന്നു വരുന്ന ശ്രീജികയോട് വേലക്കാരി ടിന്നിയെ പൂനത്തിന്റെ വേഷത്തിൽ അഭിനയിപ്പിക്കണമെന്നു മോനികുന്തൊള പറയുന്നു. പക്ഷെ ടിന്നി ഊമയാണ്. പദ്ധതി പൊളിയുന്നു. മോനികുന്തൊള പൂനത്തിന്റെ വേഷമിടണമെന്ന് ശ്രീജികയോടാവശ്യപ്പെടുന്നു. ശ്രീജിക സമ്മതിക്കുന്നു. ആഭിർ പുറത്തേയ്ക്ക് പോകുന്നു.

കർട്ടൻ (ഇടവേള).

രംഗം – 3

ഒരു നഗരത്തിലെ ഒരു ചെറിയ മുറി. മുറിയുടെ ഒരു മൂലയിൽ പൂനം ഇരിക്കുന്നു. അവർ തല കുനിച്ച് കരയുകയാണ്. നിശ്ശബ്ദമായി. അവരിൽ നിന്നും അധികം അകലെയല്ലാതെ അവരുടെ ഭർത്താവ് ഷോനിചാർ ഇരിക്കുന്നു. കാഴ്ചയിൽ തനി നാടൻ. തന്റെ ചുറ്റും നടക്കുന്നതൊന്നും തന്നെ അയാൾക്ക് വ്യക്തമായി മനസ്സിലാകുന്നില്ല. അതിന്റെ വല്ലായ്മയുണ്ട് ഷോനിചാറിന്. അവരുടെയടുത്തുതന്നെയിരിക്കുന്ന മൂന്നാമത്തെയാൾ നാഥുനിയാണ്. വേഷത്തിലും പെരുമാറ്റത്തിലും ഒരേ സമയം ഗ്രാമവും നഗരവും സമ്മേളിക്കുന്ന കഥാപാത്രം. മോനികുന്തൊളയും ശ്രീജികയും സുഭയനും മുറിയിൽത്തന്നെയുണ്ട്. മോനികുന്തൊള പൂനത്തിനെ ആശ്വസിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയാണ്.

മോനികുന്തൊള കരയണ്ട പൂനം കരയണ്ട.

നാഥുനി ഷോനിചാർ ജ്യേഷ്ഠാ, നിങ്ങൾ കൂടി ഒന്നു പറയൂ. മുഴുവൻ സമയവും കരഞ്ഞാൽ ഇവിടുത്തെ ജോലി നിന്നുപോകും.

ഷോനിചാർ മിണ്ടാതെടീ, പൂനം നമ്മുടെ ഭാഗ്യം തകർന്നു എന്നു കരുതിയാൽ മതി. (മോനികുന്തൊള യോട് തിരിഞ്ഞ്) സഹോദരീ...)

(ഷോനിചാറിന്റെ വാക്കുകൾ കേട്ട തോടെ പൂനം എല്ലാ നിയന്ത്രണങ്ങളും വിട്ട് കൂടുതൽ ഉച്ചത്തിൽ കരയാൻ തുടങ്ങുന്നു. സുഭയനും, മോനികു ന്തൊളയും അവരെ സമാധാനിപ്പി ക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു.

സുഭയൻ ഈ തരം ആൾക്കാരെ കൂട്ടി ഗൗരവമായ ജോലി ചെയ്യുമ്പോ ഴുള്ള പ്രശ്നമാണിത്.

നാഥുനി പൂനത്തിനു പേടിയാണ്. അവളുടെ ഗ്രാമത്തിലെ ആളുകൾ ഇനി അവളുടെ ഭർത്താവിനെ കൊല്ലും.

ശ്രീജിക എന്തിന്?

നാഥുനി അതാണല്ലോ ഇന്നലെ ഷോനിചാർ കൊണ്ടുവന്ന വാർത്ത.

മോനികുന്തൊള അതെ, എനിക്ക റിയാം. ഞാൻ ഇന്നലെ അയാളെ കണ്ടിരുന്നു.

സുഭയൻ ആ മഖൻസിങ്ങാണോ ഭീഷണിപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്?

നാഥുനി അതെ, സാബ്, എങ്ങിനെ യോ അയാൾക്ക് വിവരം കിട്ടിയിട്ടു ണ്ട്- അന്ന് രാത്രി നടന്ന സംഭവ ത്തെപ്പറ്റി പൂനം ഒരു പുതിയ ഫിലിം എടുക്കുന്നുവെന്ന്.

ശ്രീജിക നിങ്ങൾ അവരുടെ ഗ്രാമ ത്തിൽ പോയിരുന്നല്ലോ മോനികു ന്തൊള ചേച്ചി. അന്ന് നിങ്ങൾ ആ മഖൻസിങ്ങിനെ കണ്ടതല്ലേ?

മോനികുന്തൊള കാണാതിരിക്കാൻ കഴിയില്ലല്ലോ. നഗരത്തിൽനിന്നുള്ള വിരുന്നുകാർ എന്നാണയാൾ പറഞ്ഞ ത്. നിർബ്ബന്ധിച്ച് ഞങ്ങളെ വീട്ടിലേ യ്ക്ക് കൂട്ടിക്കൊണ്ടുപോയി. അയാൾ ഒരു രജപുത്ര ജന്മിയാണ്. നിയമം, ജനാധിപത്യം, സ്നേഹം, എന്തിന്, സ്വന്തം ഭാര്യപോലും അയാൾക്കൊന്നു തന്നെ - ഒരു ഇരട്ട കുഴലുള്ള തോക്ക്.

സുഭയൻ പക്ഷെ, നമ്മൾ ഇങ്ങനെ ഒരു സീരിയൽ പിടിക്കുന്ന വിവരം അയാൾ എങ്ങനെയറിഞ്ഞു?

നാഥുനി : നിങ്ങൾ ഷൂട്ടിങ്ങ് നടത്തു മ്പോൾ അവിടെ കുറച്ച് പോലീസുകാ രുണ്ടായിരുന്നില്ലേ?

ശ്രീജിക ഉവ്വ്, ഉവ്വ്.

നാഥുനി : അവരുടെയിടയിൽ (ഷോന ചാരിനോട്) ആ ഹോകാറിന്റെ ശരി യായ പേരെന്താ?

ഷോനിചാർ കേകർ?

നാഥുനി രാംസകലിന്റെ അനിയൻ, പോലീസുകാരൻ ?

ഷോനിചാർ ധനിരാം.

നാഥുനി അതെ, അതെ, ധനിരാം തന്നെ. അയാൾക്ക് അവിടെ ഡ്യൂട്ടിയു ണ്ടായിരുന്നു. അവൻ അപ്പോൾ

തന്നെ ജ്യേഷ്ഠനെ വിവരമറിയിച്ചു.

ഷോനിചാർ ആ ഭീകരൻ രാംസ കൽതന്നെ. ഭീകരൻ. അവനാണ് ആദ്യം സാരി വലിച്ചുരിഞ്ഞത്.

മോനികുന്തൊള ഉവ്വ്, ഉവ്വ്. ഞാൻ കേട്ടിട്ടുണ്ട്.

ശ്രീജിക എന്താണ് സംഭവിച്ചത്?

മോനികുന്തൊള ഈ രാംസകൽ മഖൻസിങ്ങിന്റെ 5 കൂട്ടുപ്രതികളിൽ ഒരാളായിരുന്നു.

ശ്രീജിക ഇയാൾ മഖൻസിങ്ങിനെ പറഞ്ഞു പേടിപ്പിക്കുകയാണ്.

നാഥുനി വിവരമറിഞ്ഞപ്പോൾത്തന്നെ മഖൻസിങ്ങ് ഷോനിചാറിനെ വീട്ടിലേക്ക് വിളിപ്പിക്കുകയും കുറച്ച് പൈസ കൊടുക്കുകയും ചെയ്തു.

സുഭയൻ എന്തിന് ?

നാഥുനി അയാൾ പറഞ്ഞു ഇതാ ഷോനിചാർ, നീ തീവണ്ടി കയറി കൽക്കട്ടയിൽ പോയി പൂനത്തിനെ തിരിച്ചുകൊണ്ടുവരൂ. ഈ രണ്ട് അമ്പത് ഉറുപ്പിക നോട്ട് കൈയ്യിൽ വച്ചോളൂ.

സുഭയൻ അതിന്റെയർത്ഥം അയാൾ പരിപാടിയവസാനിപ്പിച്ച് നാട്ടിലേക്ക് തിരിച്ചുചെല്ലാൻ ഇവരോട് ആജ്ഞാപിച്ചിരിക്കുകയാണ്.

ശ്രീജിക എന്തൊരഹങ്കാരം. !

മോനികുന്തൊള അഹങ്കാരമോ? ഈ രജ്പുത്ര ജന്മി ഒൻപത് വയസ്സുള്ള ഒരു കുട്ടിയെ കല്യാണം കഴിക്കുന്നതിന്ന് പൂനത്തിന്റെ ഗ്രാമത്തിൽ ചെന്നു. ഗ്രാമവാസികൾ എതിർത്തു. തുടർന്നു ഒരു വാക്കേറ്റവും കൈയ്യേറ്റവും നടന്നു. പൂനം അതിൽ മറ്റുള്ളവരേക്കാൾ ഉറക്കെ പറഞ്ഞുപോയി. അത്രതന്നെ. അതുകൊണ്ടാണ്, സംഭവം കഴിഞ്ഞ് 5-ാമത്തെ ദിവസം അയാളുടെ 5 ഗുണ്ടകൾ അർദ്ധരാത്രി പൂനത്തിന്റെ വീട്ടിൽ കയറി ചെന്ന് വാതിൽ ചവിട്ടിപൊളിച്ച് അവരുടെ മേത്ത് ചാടിവീണത്. അവർക്കെന്തു സൗന്ദര്യമാണുള്ളത്? 50 വയസ്സ്, കാണാൻ ഭംഗിയില്ലാത്ത ശരീരം. എന്നിട്ടും അവരെല്ലാം കൂടി അവളെ പീഡിപ്പിച്ചു. ഗ്രാമത്തിൽ ഒരാൾപോലും എതിർക്കാനോ വെല്ലുവിളിക്കാനോ ധൈര്യപ്പെട്ടില്ല.

സുഭയൻ അതുകൊണ്ടുതന്നെയാണ് ഞാൻ ഈ സംഭവത്തെ നമ്മുടെ രാജ്യത്തിന്റെ ഒരു പ്രതീകമായി കാണാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. പൂനം എന്ന സ്ത്രീ മാത്രമല്ല ഇവിടെ ബലാൽസംഗത്തിന് വിധേയമായിരിക്കുന്നത്, സ്ത്രീയുടെ സ്വാഭിമാനവും സാമൂഹികാവശ്യങ്ങളും ഭരണകൂടത്തിന്റെ അധികാരത്താൽ ആക്രമിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുകയാണ്.

മോനികുന്തൊള ഈ സ്ഥിതിയിൽ എങ്ങിനെയാണ് അവരെ ഗ്രാമത്തിലേയ്ക്ക് തിരിച്ചയക്കുക എന്നെനിക്ക് സങ്കല്പിക്കാൻ പോലും കഴിയില്ല.

സുഭയൻ വാസ്തവമാണ്. അതൊരു പ്രശ്നം തന്നെയാണ്.

നാഥുനി ഷോനിചാർ ഒന്നോ രണ്ടോ ദിവസത്തിനുള്ളിൽ ഗ്രാമത്തിലേയ്ക്ക് മടങ്ങിപ്പോയില്ലെങ്കിൽ ഇനി

യും കുഴപ്പമുണ്ടാകും.

ശ്രീജിക നമുക്ക് ഒരു പ്രത്യാക്രമണ ത്തെപ്പറ്റി ചിന്തിച്ചുകൂടെ?

നാഥുനി നിങ്ങൾ എന്താണ് പറയു ന്നത് മേഡം?

മോനികുന്തൊള എയ്, ഒന്നുമല്ല, നിങ്ങളോടല്ല പറഞ്ഞത്.

ശ്രീജിക ഈ പ്രശ്നം പത്രങ്ങളിൽ കൊടുത്താലോ?

സുഭയൻ തീർച്ചയായും നിങ്ങൾക്ക് ആകെ കിട്ടുന്നത് കുറച്ച് പ്രതികരണ ങ്ങളായിരിക്കും. കഴിഞ്ഞു. സംഭവം ബലാൽസംഗമായതുകൊണ്ട്.

ശ്രീജിക ഞാനതല്ല പറഞ്ഞത്. വേണമെങ്കിൽ നിങ്ങൾക്ക് പൂനത്തി നെയും ഷോനിചാറിനെയും കൂട്ടി ഒരു പത്രസമ്മേളനം തന്നെ നടത്താം.

സുഭയൻ പിന്നെ എന്താ ?

ശ്രീജിക ഞാൻ ഉദ്ദേശിക്കുന്നത്, ഒരു പ്രതിഷേധം തന്നെ, ഒരു

മോനികുന്തൊള പത്രങ്ങളിൽ പ്രതി ഷേധിച്ചതുകൊണ്ട് മഖൻസിങ്ങിന്റെ ശക്തികേന്ദ്രത്തിൽ നേരിയ ചലനം പോലുമുണ്ടാക്കാൻ നിങ്ങൾക്ക് കഴി യുകയില്ല. ഒരു ചുക്കും സംഭവിക്കില്ല.

ശ്രീജിക ആകട്ടെ, നമുക്ക് രാഷ്ട്രീയ പാർട്ടികളെ സമീപിച്ചാലോ?

സുഭയൻ പിന്നെ, അവർ നീ പറ യുന്നത് കേൾക്കാൻ പോകുകയല്ലേ.

മോനികുന്തൊള ബിഹാറിലെ ഏതോ ഒരു കുഗ്രാമത്തിൽ ഒരു സ്ത്രീ ബലാൽ സംഗം ചെയ്യപ്പെട്ടത് – അതൊന്നും രാഷ്ട്രീയ പാർട്ടികൾക്ക് പ്രശ്നമല്ല.

ശ്രീജിക എന്തുകൊണ്ട്?

സുഭയൻ കാരണം, പൂനത്തിന്റെയും, അവരെപ്പോലുള്ള മറ്റു സ്ത്രീകളുടെയും നാണക്കേടിന്, ഈ നിമിഷത്തിൽ പാർലമെന്റ്, അസംബ്ലി തിരഞ്ഞെടുപ്പി ല്ലാത്തതിനാൽ പ്രസക്തിയില്ല എന്നതു തന്നെ.

ശ്രീജിക കമ്യൂണിസ്റ്റു പാർട്ടിയോ?

മോനികുന്തൊള അവർക്ക് സമയമില്ല ല്ലോ.

ശ്രീജിക ഇവരാണ് ഈ രാജ്യത്തെ തൊഴിലാളികളോട് ക്യൂബയിലെയും തെക്കെ ആഫ്രിക്കയിലേയും സമര ങ്ങൾക്ക് ഐക്യദാർഢ്യം പ്രകടിപ്പി ക്കാൻ പറയുന്നത്. പൂനം നമ്മുടെ സഹോദരിയെന്ന് പറഞ്ഞിട്ടെന്താ കാര്യം?

സുഭയൻ ആദ്യം പറഞ്ഞത് സാർവ്വ ദേശീയതയാണ്. ഈ തരത്തിലുള്ള സങ്കുചിതമായ രാഷ്ട്രമാനങ്ങളിൽ മാത്രം ഒതുങ്ങുന്ന കേസുകളിൽ കുടുങ്ങാൻ അവർക്കു താല്പര്യമില്ല.

മോനികുന്തൊള ആയിരക്കണക്കിന് സ്ത്രീകളും കുട്ടികളും ഓരോ വർഷവും നാജിയ, മൂർഷിദാബാദ്, പത്രലിയ ഭാഗത്ത് നിന്നും രഹസ്യമായി കടത്തി ക്കൊണ്ടുപോകപ്പെടുന്നു. ആര് ശ്രദ്ധി ക്കുന്നു? ആരും അതിനെതിരായി പ്ര ക്ഷോപണത്തിന് ആഹ്വാനം ചെയ്യു ന്നില്ലല്ലോ. അംഗവൈകല്യമുള്ള കുട്ടി കൾ റോഡിൽ തെണ്ടി നടക്കുമ്പോൾ രാജ്യം നിസ്സഹായയാണ്. ഈ തരം ആൾക്കാരുമായി നാം എന്താണ്

ചെയ്ക?

ശ്രീജിക എന്നാൽ പിന്നെ വാർത്ത കൊടുത്തതിനുശേഷം നമുക്ക് കമാന്ന് മിണ്ടാതെ നിശ്ശബ്ദരായിരിക്കാം.

സുഭയൻ അതൊരു അടിസ്ഥാന പരമായ ചോദ്യമാണ്. പക്ഷേ, അതിനെക്കാൾ പ്രാഥമികമാണ് ജീവിക്കാനുള്ള ·നമ്മുടെ ആഗ്രഹം.

ശ്രീജിക വെറുതെയല്ല, ആഭിറിന് സർവ്വതിനെയും പുച്ഛം. ഈ ജീവിതത്തിനോട്, ഈ നിലനില്പിനോട്. (ഈ സമയത്ത് ഷോനിചാർ പതിഞ്ഞ സ്വരത്തിൽ നാഥുനിയോട് എന്തോ മന്ത്രിക്കുന്നു. നാഥുനി അയാളോട് അടുത്തിരിക്കുന്നു.)

നാഥുനി സാബ്. അവരെന്താണ് ചെയ്യേണ്ടതെന്ന് ഷോനിചാറിന് അറിഞ്ഞാൽ കൊള്ളാമെന്ന്.

(ഒരു നിമിഷം 3 പേർക്കും അപ്രതീക്ഷിതമായി കുടുങ്ങിയ തോന്നൽ) എന്താണ് മറുപടി പറയേണ്ടതെന്ന് തീർച്ചയില്ല.

നാഥുനി: പൂനത്തിന് ഭയമാണ്. രാംസകലിന്റെ അനുജൻ ധനിറാമോ മറ്റോ...

മോനികുന്തൊള എയ്, അതിനുള്ള ധൈര്യമൊന്നും അവനില്ല.

(മോനികുന്തൊള പൂനത്തിന്റെ നേരെ നടക്കുന്നു.)

മോനികുന്തൊള പൂനം, നിങ്ങൾ പേടിയ്ക്കാതിരിക്കൂ. കുറച്ച് സമയമെടുത്ത് ആലോചിക്കൂ. നിങ്ങൾക്കെന്താണ് വേണ്ടത് എന്ന്. വീട്ടിലേക്ക് മടങ്ങണ്ടേ?

നാഥുനി അതെ, അതെ, മനസ്സിലുള്ളത് തുറന്നു പറയൂ. പൂനം.

(കുറച്ചു നിമിഷത്തേയ്ക്ക് പൂനത്തിന് മറുപടിയില്ല. മറ്റുള്ളവർ ആകാംക്ഷയോടെ അവളെ നോക്കുന്നു.)

പൂനം (വികാരം കൊണ്ട് വിറയ്ക്കുന്ന ശബ്ദത്തിൽ) എനിക്കൊന്നുമറിയില്ല ചേച്ചി, ഒന്നുമറിയില്ല. ഒന്നും....

ഷോനിചാർ നിനക്കറിയില്ലെങ്കിൽ പിന്നെ ആരാണ് നിന്റെ കാര്യങ്ങൾ പറയുക?

നാഥുനി അതെ, അതെ, നീ തന്നെ പറയൂ. പൂനം.

പൂനം എന്ത് പറയാൻ ? ഗ്രാമത്തിൽ തിരിച്ചുപോയാൽ....

മോനികുന്തൊള തിരിച്ചുപോയാൽ?

പൂനം അവരെന്നെ ഉപദ്രവിക്കും വീണ്ടും, ആ കാളരാത്രി...

(പേടികൊണ്ട് പൂനത്തിന്റെ മുഖം വിളറുന്നു. മറ്റുള്ളവർക്ക് സംസാരിക്കാൻ കഴിയുന്നില്ല. ഷോനിചാർ കുറച്ചുനേരം അവളെത്തന്നെ നോക്കുന്നു. എന്നിട്ട് സാവധാനം എഴുന്നേല്ക്കുന്നു.

ഷോനിചാർ നമുക്ക് എന്തായാലും തിരിച്ചുപോകാം....

ഷോനിചാർ : ഗ്രാമത്തിലേക്ക് പോയില്ലെങ്കിൽ നമ്മുടെ വീടും പറമ്പും ആര് നോക്കും? നമ്മളെങ്ങനെ ജീവിക്കും?

പൂനം അവിടെ ചെന്നാൽ അടി കിട്ടും.

ഷോനിചാർ ഇവിടെ നമുക്ക് ആര്

പണി തരും?

(ഷോനിചാർ ഒറ്റയ്ക്ക് പോയ്ക്കളഞ്ഞാലോ എന്ന് ഭയന്ന് പൂനം അയാളെ മുറുകെ കെട്ടിപ്പിടിക്കുന്നു. ഷോനിചാറിന് എന്ത് ചെയ്യണമെന്നറിയില്ല)

നാഥുനി വീട്ടിലേയ്ക്കു മടങ്ങിയില്ലെങ്കിൽ ഈ നഗരത്തിൽ നമ്മളെ യാരാ നോക്കുക പൂനം? നിങ്ങളതു പറയൂ.

പൂനം അറിയില്ല, എനിക്കൊന്നുമറിയില്ല.

(പെട്ടെന്ന് പൂനം നിശ്ശബ്ദയാകുന്നു. അവൾ അവളിലേയ്ക്കുതന്നെ മടങ്ങിയിരിക്കുകയാണ്. ഷോനിചാറിന്റെ മുഖത്ത് നിസ്സഹായത. പക്ഷെ മോനികുന്തൊളയും ശ്രീജികയും മറ്റുള്ളവരും കൂടുതൽ പ്രശ്നത്തിലാണ്. മോനികുന്തൊള വാച്ച് നോക്കുന്നു. സുഭയനോട് എന്തോ മന്ത്രിക്കുന്നു.)

മോനികുന്തൊള സമയമെത്രയായിയെന്ന് നീ ശ്രദ്ധിച്ചോ?

സുഭയൻ എന്താ, എന്താണ് പറഞ്ഞത്? (ഉറക്കമുണർന്നപോലെ)

മോനികുന്തൊള ഹിമറൊതിയും അവന്റെ യൂണിറ്റും അവിടെ എന്തൊക്കെയാ കാട്ടിക്കൂട്ടുന്നതെന്നാർക്കറിയാം, ശ്രീജിക?

ശ്രീജിക പക്ഷെ ഈ പ്രശ്നം...

മോനികുന്തൊള ഈ പ്രശ്നം അത്ര പെട്ടെന്ന് പരിഹരിക്കാനാവില്ല എന്നത് വ്യക്തമാണല്ലോ.

സുഭയൻ പക്ഷെ, പൂനത്തിനെ കൂടാതെ നിങ്ങൾ പോയാൽ എങ്ങനെയാ ഷൂട്ടിംഗ് തുടങ്ങുക?

മോനികുന്തൊള എന്തുകൊണ്ട്? അതല്ലെ നമ്മൾ ഇന്നലെ തീരുമാനിച്ചത്?

ശ്രീജിക പക്ഷെ, അതിനുശേഷവും, പൂനമില്ലാതെ ഷൂട്ടിങ്ങ് സാദ്ധ്യമല്ലെന്നാണ് സുഭയൻ ചേട്ടൻ പറയുന്നത്.

സുഭയൻ ഞാൻ ഇപ്പോഴും അതുതന്നെയാണ് പറയുന്നത്.

മോനികുന്തൊള പക്ഷെ, സുഭയൻ, നിങ്ങൾക്കിപ്പോൾ അവരെ കൂടെ കൊണ്ടുപോകാൻ കഴിയില്ല. നമുക്കുള്ള സമയമാണെങ്കിൽ തീർന്നുകൊണ്ടിരിക്കുകയാണ്. 20-25 ആള് ഈ പദ്ധതിയിൽ ജോലി ചെയ്യുന്നുണ്ട്. അവരുടെ ജീവിതമാർഗ്ഗം ഇതിനെ ആശ്രയിച്ചാണ്. സ്റ്റുഡിയോ വാടകയ്ക്കെടുക്കണം, ക്യാമറവേണം- അങ്ങനെ ധാരാളം കാര്യങ്ങൾ. ഇതിന്റെയെല്ലാം ബില്ല് അനുനിമിഷം കയറുകയാണ്. നമുക്ക് ഇപ്പോൾത്തന്നെ ഒരുപാട് സമയം നഷ്ടപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. അടിയന്തിരമായി എന്തെങ്കിലും ചെയ്യണം.

സുഭയൻ നിങ്ങൾക്ക് സ്റ്റുഡിയോവിലേയ്ക്ക് തിരിച്ചുപോകണമെന്നാണോ പറയുന്നത്?

മോനികുന്തൊള നമുക്ക് വേറെന്തു വഴിയാണുള്ളത്?

ശ്രീജിക അപ്പോൾ ഇവരോടെന്തു പറയും?

മോനികുന്തൊള : തൽക്കാലത്തേയ്ക്ക് അവർ പകൽ ഇവിടെ ചിലവഴിക്കട്ടെ. ആവശ്യമുണ്ടെങ്കിൽ നമുക്ക് വീണ്ടും

രാത്രിയിൽ വരാം.
സുഭയൻ ശരി അതവരോട് പറഞ്ഞു നോക്കൂ.
(മോനികുന്തൊള പൂനത്തിനടുത്തു പോയി നിൽക്കുന്നു)
മോനികുന്തൊള പൂനം, ഇന്ന് ഞങ്ങളുടെ കൂടെ വരില്ലേ?
പൂനം എവിടേയ്ക്കാണ് ചേച്ചി?
മോനികുന്തൊള ആ ഷൂട്ടിംഗ് നടക്കുന്നിടത്തേയ്ക്ക്....
പൂനം ചേച്ചി, എനിക്ക് ഭയങ്കര പേടിയാകുന്നു.
മോനികുന്തൊള അവിടെ നിറയെ ആൾക്കാരുണ്ടല്ലോ. പിന്നെ നിങ്ങൾ എന്തിനു പേടിക്കണം. വരൂ സഹോദരി പോകാം.
(പൂനം ഷോനിചാറിനെ നോക്കുന്നു. നാഥുനി പൂനത്തിനെയും)
നാഥുനി ഇനി നാം വീണ്ടും പോകണോ, ചേച്ചി?
മോനികുന്തൊള ഷൂട്ടിംഗ് ഇതേവരെ കഴിഞ്ഞിട്ടില്ല സഹോദരാ, കുറച്ചു ദിവസത്തെ പണികൂടി ബാക്കിയുണ്ട്.
നാഥുനി : പൂനം വീട്ടിലേയ്ക്ക് തിരിച്ചു പോകാൻ തീരുമാനിച്ചാലോ? അപ്പോൾ നിങ്ങൾ എന്തുചെയ്യും?
മോനികുന്തൊള അതു തന്നെയാണ് നമ്മുടെ ഇപ്പോഴത്തെ പ്രശ്നം.
നാഥുനി ശരിയാണ്. ഇത് 10 പൈസയുടെ കാര്യമല്ലല്ലോ. ആയിരക്കണക്കിന്, ലക്ഷക്കണക്കിന് രൂപ ചെലവുവരുന്ന പദ്ധതിയാണല്ലോ.
സുഭയൻ പൂനത്തിന് ബാക്കി കൊടുക്കാനുള്ളതെന്തായി? നിങ്ങൾ അവരുടെ പൈസ കൊടുത്തുവോ?
മോനികുന്തൊള കൊടുത്തു. ഷുക്കോപതി പൂർണ്ണമായും കണക്ക് തീർത്തിട്ടുണ്ട്.
നാഥുനി അവർക്ക് ഇനിയും രണ്ടു ദിവസത്തെ കൂലി കിട്ടാനുണ്ട്.
മോനികുന്തൊള അതെയോ? അതാ ഷുക്കോപതിയുടെ കൈയ്യിൽ നിന്നു വാങ്ങിക്കോളൂ.
സുഭയൻ അവരുടെ കണക്കുകൾ സൂക്ഷിക്കുന്നത് നിങ്ങളാണോ നാഥുനി!
സുഭയൻ അതെ, ഞാൻ തന്നെ, അവർക്കൊന്നുമറിയില്ലല്ലോ. വാസ്തവത്തിൽ ഈ നഗരം അവരെ പേടിപ്പെടുത്തുന്നു.
സുഭയൻ എങ്കിൽ, നിങ്ങൾ ഒന്നുകൂടി ശ്രമിച്ചു നോക്കൂ. പൂനത്തിനെ കൊണ്ടു പോകാൻ കഴിയുമോ എന്ന്.
നാഥുനി എവിടേയ്ക്ക് ? ഷൂട്ടിംഗ് സ്ഥലത്തേയ്ക്കോ?
സുഭയൻ അതെ
മോനികുന്തൊള ഇന്നലെ ഷോനിചാർ വന്നതിനുശേഷം അവർക്ക് മടിയാണ്.
നാഥുനി : അതല്ല, ആ രാംസകലിന്റെ അനുജൻ ധനിറാമിന്റെ വാർത്ത അറിഞ്ഞതിനുശേഷം. പേടിച്ചുവിറച്ചു കൊണ്ട് അവർ പറഞ്ഞുകൊണ്ടേയിരുന്നു. ആ മൃഗങ്ങൾ എന്നെ ഈ നഗരത്തിൽപോലും സമാധാനമായി

നടക്കാനനുവദിക്കില്ല.

സുഭയൻ നിങ്ങൾ അവരെ ഒന്നു കൂടി ഉപദേശിച്ചു നോക്കൂ.

നാഥുനി (ഒരു നിമിഷം ചിന്തിച്ചിട്ട്) അവർ വരില്ലെന്നാണ് എനിക്ക് തോന്നുന്നത്. ഷോനിചാർ അവരെ പോകാൻ അനുവദിക്കില്ല.

സുഭയൻ അപ്പോൾ?

മോനികുന്തൊള ഞങ്ങൾ ഇപ്പോൾ പോകുകയാണ്. അവരോട് അവിടെ താമസിക്കാൻ പറയൂ. വൈകുന്നേരം നമുക്കവരോട് സംസാരിക്കാം.

(മോനികുന്തൊളയും ശ്രീജികയും, സുഭയനും പുറപ്പെടാനായി എഴുന്നേല്ക്കുന്നു. അവർ വാതിലിനടുത്തെത്തിയപ്പോൾ നാഥുനി പതിഞ്ഞ സ്വരത്തിൽ പറയുന്നു)

നാഥുനി എനിയ്ക്ക് നിങ്ങളോട് ഒരു കാര്യം പറയാനുണ്ടായിരുന്നു...

സുഭയൻ ഞങ്ങളോടോ?

നാഥുനി അതേ ചേച്ചിയോട്. ഞാൻ പറയുകയായിരുന്നു. അതായത് പൂനം ഗ്രാമത്തിലേയ്ക്ക് മടങ്ങിപ്പോയാൽ ആ മഖൻസിങ്ങിന്റെ കാലു പിടിച്ച് ക്ഷമ ചോദിച്ച് അടിമകളെപ്പോലെ ജീവിക്കേണ്ടി വരും. മഖൻസിങ്ങാണെങ്കിൽ കൊടുത്ത രണ്ടമ്പതുരൂപായും പലിശയും വാങ്ങും.

മോനികുന്തൊള അപ്പോളവർക്ക് മടങ്ങിപ്പോകാൻ താല്പര്യമില്ലേ?

നാഥുനി ഷോനിചാർ ഇവിടെ താമസിക്കില്ല.

സുഭയൻ അപ്പോൾ പിന്നെ?

നാഥുനി ഞങ്ങൾ പോയിക്കഴിഞ്ഞാലും നിങ്ങളുടെ പരിപാടി ടി.വി.യിൽ കാണിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കും.

മോനികുന്തൊള ഭാഗ്യമുണ്ടെങ്കിൽ, എല്ലാം ഭംഗിയായി കലാശിച്ചാൽ. ഇനിയും 11 ഭാഗം ബാക്കിയുണ്ട്.

നാഥുനി കഴിഞ്ഞ ദിവസം കാണിച്ച ഭാഗം

മോനികുന്തൊള ഇതേവരെ കാണിച്ചതിൽ അവസാനത്തേതിന്റെ കാര്യമാണോ പറയുന്നത്?

സുഭയൻ ഞാൻ നിങ്ങളുടെ ഗ്രാമത്തെപ്പറ്റി പറഞ്ഞ ഭാഗമോ?

നാഥുനി അതെ, അതുതന്നെ. അതിന്റെ അവസാനം നിങ്ങൾ പൂനത്തിന്റെ ചാരിത്ര്യം കൊള്ളയടിക്കപ്പെട്ട ഗ്രാമത്തിന്റെ പേർ പറയുന്ന ആളിന് 2000 രൂപയും ഇനാം പ്രഖ്യാപിച്ചു.

മോനികുന്തൊള ഉവ്വ്, പക്ഷെ അത് സ്പോൺസർമാർ ചെയ്യുന്നതാണ്. ഞങ്ങൾക്കതുമായി.....

നാഥുനി മറ്റൊരിക്കൽ നിങ്ങൾ പ്രഖ്യാപിച്ചു. മിക്കവാറും എല്ലാ ആഴ്ചയും ഒരു പ്രഖ്യാപനമുണ്ടല്ലോ- ഒരു ബലാൽസംഗത്തിനുശേഷം അതിന് ഇരയായ സ്ത്രീയിൽ അതിന്റെ തെളിവ് എത്രനേരം നിൽക്കും എന്ന് പറയുന്നവർക്ക് രണ്ടു കുക്കർ കൊടുക്കുമെന്ന്...

മോനികുന്തൊള : ഇതൊക്കെ സ്പോൺസർമാരാണ് ചെയ്യുന്നതെന്ന് ഞാൻ പറഞ്ഞില്ലേ. ഞങ്ങൾക്കിതുമായി ബന്ധമില്ല.

ശ്രീജിക നിൽക്ക്, മോനികുന്തൊള ചേച്ചി അയാൾ പറയട്ടെ.

നാഥുനി അപ്പോൾ എല്ലാ ആഴ്ചയും ഈ മാതിരി ഒരു പ്രഖ്യാപനമുണ്ടാകും. ഓരോ ഭാഗവും കാണിച്ചു കൊണ്ടുമിരിക്കും. അതേസമയം ഇവർ ഗ്രാമത്തിലേയ്ക്ക് മടങ്ങുകയും നിലനില്പിനുവേണ്ടി മഖൻസിങ്ങിനെ ആശ്രയിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന സാഹചര്യത്തിൽ ഈ പരമ്പര കാണിച്ചു കൊണ്ടിരുന്നാലെന്തു സംഭവിക്കും. പൂനം എല്ലാ ആഴ്ചയും ടി.വി.യിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടാൽ മഖൻസിങ്ങും അയാളുടെ ഗുണ്ടകളും വെറുതെയിരിക്കില്ലല്ലോ?

സുഭയൻ നിങ്ങൾ എന്താണ് പറയാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്?

നാഥുനി ഷോനിചാറിന് ബഹുമാന്യരായ നിങ്ങളുടെ മുമ്പിൽ ആവശ്യപ്പെടാനുള്ളത് ഈ പരമ്പര നിർത്തിവയ്ക്കണമെന്നാണ്.

മോനികുന്തൊള സാധ്യമല്ല. നിങ്ങൾക്കെങ്ങനെ പറയാൻ കഴിയുന്നു. ഇങ്ങനെയൊക്കെ?

നാഥുനി പൂനം പറയുന്നു, വേണമെങ്കിൽ നിങ്ങൾ തന്ന പണം മുഴുവനും മടക്കിത്തരാമെന്ന്.

മോനികുന്തൊള വേണ്ട, വേണ്ട അത് നടക്കില്ല, നിങ്ങൾ അവരെ പറഞ്ഞു മനസ്സിലാക്കൂ. ഞങ്ങൾ ഇതൊരു വെല്ലുവിളിയായി ഏറ്റെടുത്തിരിക്കുകയാണ്.

ശ്രീജിക പക്ഷേ മോനികുന്തൊള ചേച്ചി, നമ്മൾ....

മോനികുന്തൊള നില്ക്കൂ. അവരുടെ പ്രശ്നം ആദ്യം.

ശ്രീജിക ഞാനും അതു തന്നെയാണ് പറഞ്ഞത്.

സുഭയൻ ശ്രീജിക നമ്മൾ സംസാരിക്കുന്നതിനു പകരം അവരുടെ ഭാഗത്തുനിന്നും അവർക്ക് പറയാനുള്ളത് മുഴുവൻ പറയട്ടെ.

നാഥുനി ഞാനതാണ് പറഞ്ഞു വന്നത്. നിങ്ങൾ ഈ സാധനം ടി.വി. യിലവസാനിപ്പിക്കാതെ അവരെങ്ങനെയാ ഗ്രാമത്തിലേയ്ക്ക് മടങ്ങിപ്പോകുന്നത്? അല്ല, അവർ ഇവിടെ താമസിക്കുകയാണെങ്കിൽ അവർ എങ്ങനെ ഭക്ഷണം കഴിക്കും? ചേച്ചി. അവരുടെ നന്മയ്ക്കുവേണ്ടിയും അവരുടെ പ്രശ്നങ്ങളും ദുഃഖങ്ങളും മനസ്സിലാക്കിയതുകൊണ്ടുമാണല്ലോ നിങ്ങൾ ഈ വെല്ലുവിളി ഏറ്റെടുത്തത്. എങ്കിൽപിന്നെ നിങ്ങൾക്കിത്രയും കൂടി ചെയ്തുകൂടെ?

മോനികുന്തൊള : ഇത്രയുംകൂടി എന്നതല്ല പ്രശ്നം, നാഥുനി. ഇതൊരു വളരെ പ്രധാനപ്പെട്ട സാമൂഹ്യപ്രശ്നമാണ്.

സുഭയൻ ഈ പരിപാടി പെട്ടെന്ന് നിർത്തിയാൽ ജനങ്ങൾ വിചാരിക്കും ഇത് മഖൻസിങ്ങിന്റെ വിജയമാണെന്ന്.

നാഥുനി നിങ്ങൾ ഠാക്കൂർസിങ്ങിനെ പറ്റിയും മഖൻസിങ്ങിനെ പറ്റിയും പറഞ്ഞില്ലേ?

മോനികുന്തൊള ഞങ്ങളല്ല, പൂനം തന്നെയാണ് പറഞ്ഞത്.

നാഥുനി പൂനം, ഏയ് പൂനം.

നിങ്ങൾ ഗ്രാമത്തിലെ ഠാക്കൂർ സിങ്ങിന്റെയും മഖൻസിങ്ങിന്റെയും പേര് ടിവിയിൽ പറഞ്ഞോ?

പൂനം ചേച്ചിമാരു പറഞ്ഞു. എല്ലാം തുറന്നു പറയൂ പൂനം, എന്ന്. സത്യം തുറന്നു പറഞ്ഞാൽ ഒരു ദിവസം ആൾക്കാർ ഗുണ്ടകളെ തീർച്ചയായും തല്ലുമെന്നു പറഞ്ഞു.

നാഥുനി മിണ്ടാണ്ടിരിക്ക്. ഇനി ഏത് ഗ്രാമത്തിലേയ്ക്കാണ് നിങ്ങൾക്ക് മടങ്ങിപ്പോകാൻ കഴിയുക? ഗ്രാമത്തിലുള്ളവർ നിങ്ങളുടെ കഥ കഴിക്കും.

സുഭയൻ നാഥുനി, അവരെ ഭയപ്പെടുത്തിയതുകൊണ്ട് നിങ്ങൾക്ക് ഒന്നും തന്നെ കിട്ടാൻ പോകുന്നില്ല.

മോനികുന്തൊള : നമ്മളിങ്ങനെ ക്ഷോഭിച്ചതുകൊണ്ട് ഒരു ഗുണവും കിട്ടാൻ പോകുന്നില്ല.

സുഭയൻ ഇവിടെ കൂട്ടായിരുന്നു നിങ്ങൾ ഈ പ്രശ്നം സംസാരിച്ചു തീർക്കുക. അവരെ പറഞ്ഞു മനസ്സിലാക്കുക. അതായത് ഒരിക്കൽ അനീതിക്കെതിരെ നടുവുയർത്തി നിന്നാൽ..

(സുഭയന് വാക്കുകൾ കിട്ടുന്നില്ല. ശ്രീജിക പറയുന്നു)

ശ്രീജിക അപ്പോൾ?

(ശ്രീജികയുടെ ശബ്ദത്തിലെ ഭാവമാറ്റം മോനികുന്തൊളയെയും സുഭയനെയും ഞെട്ടിപ്പിക്കുന്നു. രംഗം ശാന്തമാകാൻ മോനികുന്തൊള ശ്രമിക്കുന്നു.)

മോനികുന്തൊള വരൂ. നമുക്കിപ്പോൾ പോകാം.

സുഭയൻ ശരിയാണ്. അനാവശ്യമായി വൈകിച്ചിട്ട് കാര്യമില്ല.

മോനികുന്തൊള ശരി, പൂനം. ഇന്ന് വിശ്രമിക്കൂ. ഞാൻ പിന്നീട് രാത്രിയിൽ വരാം. നാഥുനി ഞങ്ങളുടെ കൂടെ വരുന്നോ?

സുഭയൻ എന്തിന്?

മോനികുന്തൊള : അയാൾക്കു കൊടുക്കാൻ കുറച്ചു പൈസ ബാക്കി നില്പുണ്ട്.

നാഥുനി ഇല്ല ചേച്ചി, ഞാനിപ്പോൾ വരില്ല.

മോനികുന്തൊള ഞങ്ങളുടെ കൂടെ ഉച്ചഭക്ഷണം കഴിക്കാനുള്ള തയ്യാറെടുപ്പുകൾ നടത്തിയിട്ടുണ്ട്.

നാഥുനി സാരമില്ല.

സുഭയൻ സാരമുണ്ട്.

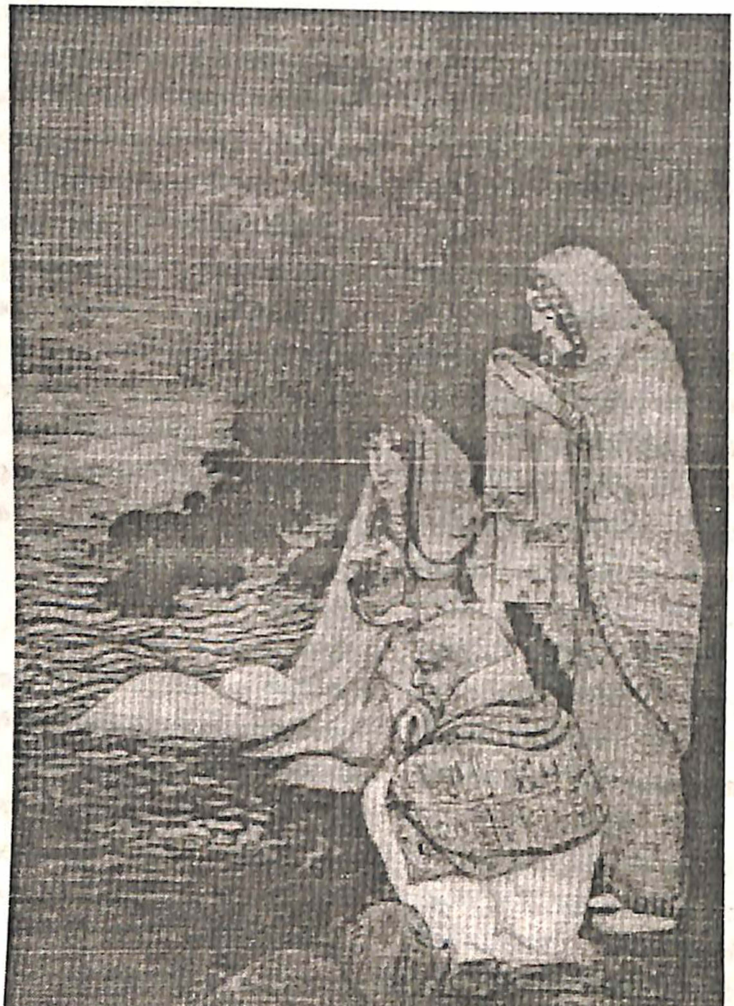
(അയാൾ പോക്കറ്റിൽനിന്നും പേഴ്സെടുത്ത് ഒരു 100 രൂപ നോട്ട് നാഥുനിക്ക് നേരെ നീട്ടുന്നു.)

സുഭയൻ : ഇതാ, ഇത് വാങ്ങിച്ചോളൂ. ഇത് നിങ്ങൾക്ക് മൂന്നുപേർക്കുമാണ്.

നാഥുനി : അത് മറന്നേക്കൂ. ഞങ്ങൾ ഒരു വഴി കണ്ടുകൊള്ളാം.

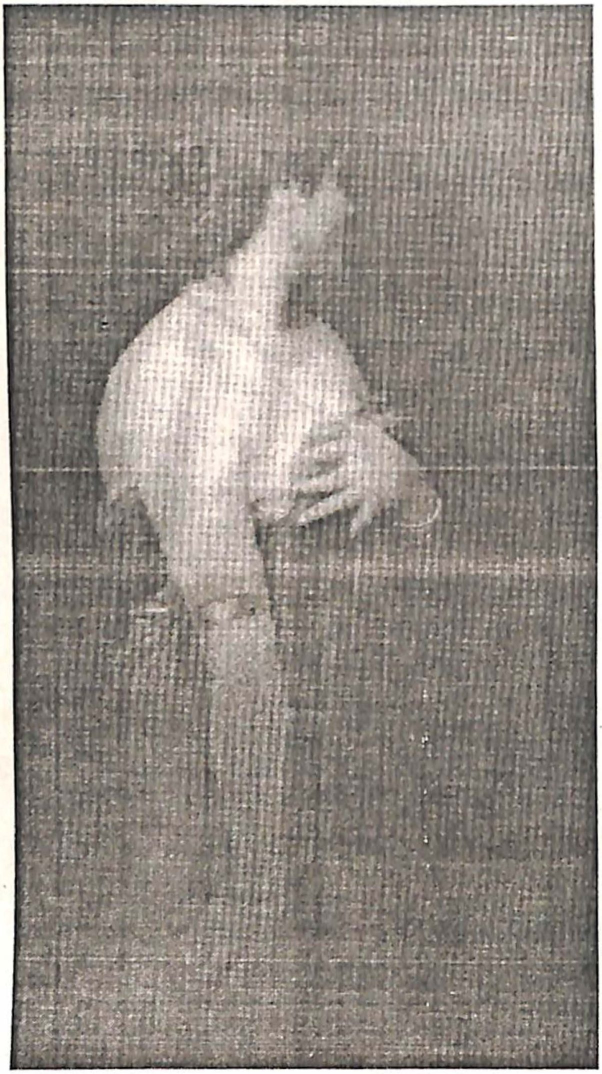
മോനികുന്തൊള എന്താ നാഥുനി ഇത്? സാബ് തരുന്നത് വേണ്ട എന്ന് പറയരുത്.

●



Mukul Dey, 'Tarpan'

കവിത



Hemendranath Majumdar 'Wash and tempera'

ഇന്നാ മധുരയിൽ
വിനാശത്തിന് മാരക സന്നാഹം

സുതപ ഭട്ടാചാര്യ

വിവ ലീലാ സർക്കാർ

വൃന്ദാവനം വെറുതേ
ഉയർത്തിക്കാണിക്കുന്നു
അണുഹൃദയം തകർക്കുന്നു
ആണവിക ദാനവർ.
മധുരയിലെത്ര
ഉയർന്നസേതു
യമുനക്കത്രയും ഭയം
നിറഞ്ഞൊഴുകാൻ.
തമാലശാഖയിലതല്ലേ
തൂങ്ങുന്നു, വരതനു.
സിംഹാസനത്തിലിരുന്ന്
തുടരുന്നു മന്ത്രജപം.
കുഞ്ജവനങ്ങളിൽ
ശ്യാമള ആന്റിന.
ആ പൊഖ്റാനിലിന്ന്
നൃത്തം വെപ്പിക്കുന്നൊരു ചരടുവലിയാൽ
ഉന്നതി എത്ര എത്ര
രക്തമൊഴുക്കുമത്രയത്ര.
അവളേയും കൊല്ലുന്നു
ഇഞ്ചിഞ്ചായി മരിക്കുവോരുമെത്ര.
ഇന്നൊരു വേഗമരണംതന്നെ
ശ്രീരാധയ്ക്ക് ശ്യാം.

●

നീണ്ട ഒരാണ്ടത്തേയ്ക്ക്

പ്രമോദ് ബസു

വിവ : കെ.ജി.ശങ്കരപ്പിള്ള

മിണ്ടിയില്ല ഞാനാരോടും നീണ്ട ഒരാണ്ട് കാലം
    നിന്നെത്തന്നെ നോക്കി
നിന്റെ തേജസ്സിലലഡാളിച്ചിരുന്നതിനാൽ
ഈയൊരാണ്ട് പുഴ, വിളവ്, വെടിമരുന്ന്, സമൃദ്ധി
    ഒന്നിനുമെന്നെ വശീകരിയ്ക്കാനായില്ല.

ആർത്തിമൂത്ത് ഞാനടുത്തെത്തുമ്പോഴെല്ലാം
    ലൗകികലഹരികൾ മുഖം തിരിച്ചകലുന്നു
വിശന്ന് ഭക്ഷണത്തിനെത്തുമ്പോൾ
    ഒരു കൂറ്റൻ പാറ എന്റെ വഴി തടയുന്നു.
മഞ്ഞുപോലെ തണുത്തു എന്റെ
    പ്രതിഷേധായുധങ്ങളെല്ലാം.
പ്രതിരോധത്തിന്റെ ഭാഷ മറന്ന്
    അവ മൂകവും ബധിരവുമായി.

അനശ്വരതയുടെ പറുദീസയിൽ
    എനിക്കനുഭവം ഒരു കറുത്ത ശൂന്യത മാത്രം
വെളിച്ചത്തിന്റെ ഒരിഴ പോലുമില്ല
    ഇന്നെനിക്കവിടെ.

ഈ രാവുകളിലും പകലുകളിലുമെല്ലാം
നീയെന്റെ കൂടെത്തന്നെയുണ്ടായിരുന്നതിനാൽ
ഈ നീണ്ട ഒരാണ്ട് ഞാൻ
    എന്നെ കണ്ടുമുട്ടിയതേയില്ല,
എന്റെ എഴുത്തും മുടങ്ങി, പ്രിയേ,
    നിന്റെ മുത്തുകളൊരുക്കിയൊരുക്കി

●

1953-ൽ ആണ് പ്രമോദ് ബസുവിന്റെ ജനനം. പ്രമുഖ ബംഗാളി ദിനപത്രത്തിൽ എഡിറ്റോറിയൽ വിഭാഗത്തിൽ ജോലി ചെയ്യുന്നു. 16 പുസ്തകങ്ങൾ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചു. കവിതയുടെ ഇംഗ്ലീഷ് വിവർത്തനം പ്രമോദ് ബസു

വിവേകാനന്ദപ്പാറയിൽ

അമാലിതാ ഖൻഠ

വിവ കെ.ജി.ശങ്കരപ്പിള്ള

പരുക്കൻ പാറകൾ
തുണ്ടുതുണ്ടായി ഉടയുന്നു,
നീരൊഴുക്കിന്റെ കുരുക്കുകളിൽ
തകരുന്നു മണൽശരണങ്ങളും
ഏതോ ധ്രുവക്കാറ്റിൽക്കെട്ടുപൊട്ടി കുതിച്ചെത്തുന്ന
തിരകളുടെ തല്ലിൽ.

തകർന്നടിയലുണ്ട് ചുറ്റിലും
സൃഷ്ടി പിന്നാലെയും,
അന്ധ ഇന്ത്യയെ ഉണർത്തുന്നു
ഒരു സാഹോദര്യം
ഹിമാലയം മുതൽ കന്യാകുമാരിവരെ
മേഘാലയം മുതൽ നീലഗിരി വരെ
ഓരോ വഴിയും ഓരോ ശൂന്യതയെ സംയോജിപ്പിക്കുന്നു
സമുദ്രം ആ വിശുദ്ധ പാറ തഴുകുന്നു
ആ തീർത്ഥം ലോകത്തിന് മുക്തി നൽകുന്നു
ഇരുണ്ട യാമങ്ങളിൽ
നക്ഷത്രങ്ങളും കണ്ടറിയുന്നു
ഓരോ പ്രാപഞ്ചികശരീരത്തിലുമാഴത്തിൽ
എഴുതപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന
സുവർണ്ണലിപി,
ഒരു പേര്,
'വിവേകാനന്ദൻ'.

●

1982ൽ ആണ് സ്കൂൾ വിദ്യാർത്ഥിനിയായ ഈ കവയിത്രിയുടെ ജനനം. 1995ൽ നോർവ്വേയിൽ നിന്നുള്ള അരുൺ രെജ് ലൂര് സമ്മാനം നേടി. 1997ൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ച കവിതയാണിത്.
ഇംഗ്ലീഷ് വിവർത്തനം : അമിതാഭ ഗുപ്ത

ഞാൻ എന്ന ആഖ്യാനം

അഞ്ജൻ സെൻ

വിവ: കെ.ജി.ശങ്കരപ്പിള്ള

ഈ പുഴ കപാലകുണ്ഡലയുടെ.
അവളുടെ തിരകൾ എന്റെ മക്കൾ.

ഈ മരങ്ങൾ എന്റെ ആരണ്യകം
എന്നോടവ സ്വകാര്യം പറയുന്നു

അനുഷ്ഠാനങ്ങളുടെ കുഗ്രാമങ്ങളെപ്പറ്റി.

എങ്ങനെ
ഓർമ്മകളുമൊത്ത്
നിന്റെ ജീവിതം.

●

1950-ൽ ആണ് കവിയുടെ ജനനം. 'ഗംഗോപത്ര' എന്ന സാഹിത്യ ജേണലിന്റെ എഡിറ്റർ. 'ഉത്തരാധുനിക്' ലേഖനസമാഹാരവും എഡിറ്റു ചെയ്ത് പ്രസിദ്ധീകരിച്ചു. അഞ്ചു കാവ്യസമാഹാരങ്ങളുടെ കർത്താവുമാണ്. ഈ കവിതയുടെ ഇംഗ്ലീഷ് വിവർത്തനം അമിതാഭ ഗുപ്ത

പൂമായ

സയ്യദ് ഹസ്മത് ജലാൽ

വിവ : കെ.ജി.ശങ്കരപ്പിള്ള

പുഷ്പാഭരണങ്ങൾ ഒന്നൊന്നായി നീയഴിച്ചുമാറ്റി.
രക്തമാംസങ്ങളുടെ മൊഞ്ചുള്ള ഒരുടലിനു പകരം
വെട്ടിത്തിളങ്ങുന്ന ഒരു ഖഡ്ഗം എണീറ്റുവന്നു.
അപ്പോൾ എന്റെ തലയ്ക്കു മീതേ
രൗദ്രശീൽക്കാരത്തോടെ മരുക്കൊടുങ്കാറ്റ് പറന്നു.

ഒന്നോ രണ്ടോ മഴത്തുള്ളി വീണു കണ്ണീർത്തുള്ളിപോലെ,
ഒന്നുപോലും ഞാൻ കണ്ടില്ല.
പൂവിതളുകൾ എന്റെ കാഴ്ച കെടുത്തുകയും
പൂമാല സർപ്പംപോലെ എന്റെ കഴുത്തിൽ
ചുറ്റിപ്പിണയുകയും ചെയ്തിരുന്നു.
ഖഡ്ഗമേ, എന്റെ വിണ്ട ദേഹതരിശിലെമ്പാടുമുണ്ട്
നിന്റെ മദവിലാസത്തിന്റെ ക്ഷതങ്ങൾ.
ദാഹാർത്തനായി ഞാനെന്റെ കൈക്കുമ്പിളിൽനി-
ന്നൂറ്റിക്കുടിക്കുകയാണ് നിന്റെ പുഷ്പേന്ദ്രജാലരസം.
രക്തമാംസങ്ങളുടെ മിന്നലാൽ
ഒരിക്കൽക്കൂടി എന്നെ ജ്വലിപ്പിച്ചുയർത്തൂ
പേടിയ്ക്കില്ല ഞാൻ ഇടിവെട്ടിനെ.

●

കവി 1957-ൽ മുർഷിദാബാദിൽ ജനിച്ചു.
ആറ് കവിതാസമാഹാരങ്ങൾ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചു.
ഈ കവിത 1996ൽ വന്നത്.
ഇംഗ്ലീഷ് തർജ്ജമ സുബോജിത്ത് കാർ.

പ്രേമം ചില ഭാഗങ്ങൾ

നാസർ ഹുസൈൻ

വിവ: കെ.ജി.ശങ്കരപ്പിള്ള

പുതുരക്തവുമായി
നിലത്ത് പൊന്തിക്കിടക്കുന്നു ഭാവി.

മഴ പെയ്യുവോ പശ്ചാത്താപം
ഇന്നലെ രാത്രിയിൽ.

ഒഴുകുന്ന ശബ്ദങ്ങൾ
ഉരസുന്നു നിലത്ത്

അഹത്തിന്റെ ഉമിനീരും.

പ്രേമം കിക്ക് ചെയ്യുന്നു. ആഞ്ഞ്, പെട്ടെന്ന്,
അകന്ന് പോകുന്നു സ്വപ്നങ്ങളുടെ ചങ്ങാടം.
ദൂരേയ്ക്ക്.

●

1958ൽ ആണ് കവിയുടെ ജനനം.
പത്തു കാവ്യസമാഹാരങ്ങൾ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചു.
1998-ൽ ആണ് ഈ കവിത പ്രസിദ്ധീകരിച്ചത്.
ഇംഗ്ലീഷ് വിവർത്തനം അമിതാഭ ഗുപ്ത.

പിറന്നാൾ

പ്രശുൻ ബന്ദോപാദ്ധ്യായ

വിവ : കെ.ജി.ശങ്കരപ്പിള്ള

നോവുമോർമ്മകൾ
കോർത്തെടുക്കുന്ന സൂചി
അമാന്തങ്ങൾ
പാറ്റിപ്പറത്തുന്ന സൂചി
സന്ദേഹങ്ങൾ
ഇഴയിടുന്ന സൂചി
പേക്കിനാവുകൾ
പിഴുതെറിയുന്ന സൂചി

നിങ്ങടെ പക്കലുണ്ടോ
ഉടനറിയിക്കൂ

അവൻ വന്നത് കുഴലൂത്തുകളില്ലാതെ
അതോ ഉണ്ടായിരുന്നോ;
കോലാഹലങ്ങളുടെ നിർഭാഗ്യത്തിൽ
ഞാൻ ചെവിപൊട്ടൻ.

നിങ്ങൾക്ക് പ്രാധാന്യമേതുമില്ല
മെയ് 1986
ഡയറിയിലെ സ്വപ്നമില്ലാത്താളുകളേ
ആവിഷ്കാരത്തിന്റെ പഴയ മാർഗ്ഗമേ.

●

1958 ൽ ആണ് കവിയുടെ ജനനം.
അധ്യാപകനായി ജോലി ചെയ്യുന്നു.
മൂന്ന് കാവ്യസമാഹാരം, ഒരു ഇംഗ്ലീഷ് നോവൽ,
ഒരു വിമർശന ഗ്രന്ഥം എന്നിവ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്.
1996–ൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ച ഈ കവിതയുടെ
ഇംഗ്ലീഷ് വിവർത്തനം സഞ്ജിബൻ സർക്കാർ.

കുട്ടിയും അച്ഛനും

അനിർബാൻ ധരിത്രിപുത്ര

വിവ : കെ.ജി.ശങ്കരപ്പിള്ള

മരത്തിലെ കൊച്ചുഗുഹ
കുട്ടിക്ക് പ്രിയ അറ
എത്തിനോക്കി, പരിശോധിച്ച്,
        മോഹിച്ച്, ഉള്ളിൽ കടക്കട്ടെ എന്ന്.
കുട്ടി അച്ഛനെ നോക്കുന്നു.
        സമ്മതം അച്ഛൻ ഉള്ളിലേക്കുന്തിക്കൊടുക്കുന്നു
എന്നിട്ടും കുട്ടി പിന്നിലേക്ക് വഴുതുന്നു പേടിച്ച്.

മരത്തിലെ കൊച്ചു ഗുഹ
കുട്ടിയെ നോക്കുന്നു.

●

കവി 1969 ൽ കൊൽക്കത്തയിൽ ജനിച്ചു.
1983-ൽ ആദ്യ കവിതാസമാഹാരം വന്നു.
ഇപ്പോൾ പത്തു പുസ്തകമായി.
കവി, നാടകകൃത്ത്, വിവർത്തകൻ.
കുട്ടിയും അച്ഛനും 1998-ലെ കവിത
ഇംഗ്ലീഷ് തർജ്ജമ സഞ്ജിബൻ സർക്കാർ

രബീന്ദ്രനാഥ്

കഥകളി ഗോസ്വാമി

വിവ: കെ.ജി.ശങ്കരപ്പിള്ള

വൈശാഖം ഇരുപത്തഞ്ചിന്, ജൊറാസങ്കോയിൽ
ഞാൻ നോക്കുമ്പോൾ രബീന്ദ്രനാഥില്ല.
നേരം കുറേ കഴിഞ്ഞ്
ഇരുണ്ട ഒരിടിമുഴക്കത്തിൽ
വീണ്ടും ഞാൻ രബീന്ദ്രനാഥിൽ തിരിച്ചെത്തി.

●

കവി 1973-ൽ 24-പർഗാന ജില്ലയിൽ ജനിച്ചു.
ബംഗാളിയിലെഴുതുന്നു.
ചെറുമാസികകളിൽ മുടങ്ങാതെ കൃതികൾ കാണുന്നു.
രബീന്ദ്രനാഥ് 1997 ഒക്ടോബറിലെ
'ബനുബർത്തൻ' പ്രസിദ്ധീകരിച്ചു.
ഇംഗ്ലീഷ് തർജ്ജമ സഞ്ജിബൻ സർക്കാർ.

നഷ്ടപ്പെടുന്നത്

ഷാമയിത ദാസ്

വിവ ഈ.ഡി.ഡേവിസ്

സമയം
ധ്രുവത്തിലെ നക്ഷത്രങ്ങൾക്കൊപ്പം
കടന്നുപോകുന്നു.

ആരിത് തിരിച്ചറിയുന്നു?
ജ്ഞാനസ്നാനിയ്ക്കപ്പെട്ട
എന്റെ മണ്ണ്
നൈമിഷികമെന്ന്-

പിന്നെ
അനന്തം നക്ഷത്രങ്ങളെപ്പോലെ
പൂക്കുന്ന സുഹൃത്തുക്കളുണ്ടെന്ന്-
ആകാശത്തിൽ,
അല്ലെങ്കിൽ
എന്നെ നഷ്ടമായേക്കാവുന്ന
ഈ മണ്ണിൽ.

●

ചെറുകഥ

'Janmashtami' - Shilpa- Pushpanjali,

മിന്നാമിനുങ്ങ്

ദുർഗാദേവി മുഖോപാധ്യായ

വിവ: ഷറഫുദ്ദീൻ

ദുർഗാദേവി മുഖോപാധ്യായ (1920-2000). പ്രാഥമിക വിദ്യാഭ്യാസം മാത്രം നേടിയ ദുർഗാദേവി ബംഗാളി സാഹിത്യത്തിലെ ഒന്നാം നിര എഴുത്തു കാരിയായി. ചെറുകഥകളും ലേഖനങ്ങളുമാണ് പ്രധാന രചനകൾ. 'പുതിയ പാഞ്ചാലി' എന്ന കഥാസമാ ഹാരത്തിന് നിരവധി ബഹുമതികൾ നേടി.

കോളേജ് വിദ്യാഭ്യാസം കഴിഞ്ഞയുടൻ ഷൈല വിവാഹിതയായി. ആ വീട്ടിലെ നാലാമത്തെ മരുമകൾ. എഴുതാനും വായിക്കാനും വലിയ താൽപര്യമായിരുന്നു. ഇടയ്ക്കിടെ എന്തെങ്കിലും കുത്തിക്കുറിയ്ക്കുകയും ചെയ്യുമായിരുന്നു. ഇപ്പോൾ അതിനൊക്കെ എവിടെ സമയം? ഭർത്തൃഗൃഹത്തിലെ തിരക്കു പിടിച്ച ജോലിക്കിടയിലും അവൾ ചിലപ്പോൾ ആ നിമിഷങ്ങൾ തിരിച്ചു പിടിക്കാൻ വെറുതെ ശ്രമിക്കാറുണ്ട്. എപ്പോഴെങ്കിലും അല്പം സമയം എങ്ങനെയോ കണ്ടെത്തി പേനയും കടലാസുമായി എഴുതാനിരിക്കും. ഒന്നും നടന്നില്ലെന്നു മാത്രം.

രാവിലെ പത്തു മണിയായിക്കാണും. ഷൈല അടുക്കളയിൽ സ്റ്റൗ കത്തിക്കുകയായിരുന്നു. തീനാളങ്ങൾ തിരി നീട്ടിയപ്പോൾ പൊടുന്നനെ അവളുടെ മനസ്സിൽ ഏതോ ഭാവന മിഴി തുറന്നു. ചിന്തകൾ കൊള്ളിയാൻ പോലെ തലങ്ങും വിലങ്ങും അവളുടെ മനസ്സ് നിറഞ്ഞൊഴുകുന്നതു പോലെ. അവൾ സ്റ്റൗ നിർത്തി സ്വന്തം മുറിയിലേക്കു പോയി പേനയും നോട്ടുപുസ്തകവുമെടുത്തു. ഒരു നിമിഷം ആലോചിച്ചു. ചിന്ത പേനയെ നയിക്കാൻ തുടങ്ങിയതേയുള്ളൂ. വല്യേടത്തി കടന്നു വന്നു ചോദിച്ചു. 'മീന്റെ തല കലത്തിൽ മുറിച്ചിട്ടോ?'

ഇല്ല. ഞാൻ പയറാണ് വച്ചത്.

എന്നാൽ കുറച്ചു കടുകും കുരുമുളക് പൊടിയും ചേർത്തോളു.

ശരി.

ഷൈല നോട്ടുപുസ്തകം അടച്ചുവച്ച് അടുക്കളയിലേയ്ക്കു തന്നെ പോയി. പിന്നെ ഉച്ചവരെ അവിടെ ത്തന്നെയായിരുന്നു. ഉച്ചഭക്ഷണത്തിനുശേഷം സ്വന്തം മുറിയിൽ അവൾ അഭയം തേടി വാതിലടച്ചു. പേനയും നോട്ടുപുസ്തകവുമെടുത്തു. രാവിലെ തലച്ചോറിൽ പാറിപ്പറന്ന മിന്നാമിനുങ്ങുകളെ പിടിക്കാൻ ശ്രമിച്ചു. കിട്ടുന്നില്ല. പിന്നെയും ശ്രമിച്ചു. വാതിലിൽ ഒരു മുട്ട്.

'ഷൈല, നീയുറങ്ങിയോ?'

രണ്ടാമത്തെ ഏടത്തിയാണ്. ഷൈല വാതിൽ തുറന്നു. 'അകത്തു വാ ശാമിലിചേച്ചി'.

'ഇല്ല, ചെക്കൻ ഉറങ്ങുകയാണ് അവനെ നോക്കുമോ? ഞാൻ മാറ്റിനിക്ക് പോകുന്നു. തിരിച്ചു വരുമ്പോൾ അല്പം ഷോപ്പിങ്ങ് ഉണ്ട്. വൈകും. ഏതായാലും ഏഴരയോടുകൂടി എത്താം. ചെക്കൻ ഉണരുമ്പോൾ ബിസ്ക്കറ്റും മിഠായിയും കൊടുക്കണം. ഷെൽഫിലുണ്ട്. നാലു മണിക്ക് അവന് പാൽ കിട്ടണം. അത് കൊടുത്താൽ പിന്നെ കുഴപ്പമില്ല. ഡ്രസ് മാറ്റി കൊടുക്കണം. കുളിപ്പിക്കൽ ഞാൻ വന്നിട്ടു മതി. സമയമില്ല. ഞാൻ പോകുന്നു'.

ഷൈല വീണ്ടും നോട്ടുപുസ്തകം തുറന്നു. ആ മിന്നാമിനുങ്ങുകളെ പിടികിട്ടുന്നില്ല. അവളെ കളിപ്പിക്കാനെന്നോണം അവ മിന്നാതെ പറക്കുകയാണ്. കുറേ നേരത്തിനുശേഷം ഒന്നു മിന്നും. പിന്നെയും ഇരുട്ട്. ആദ്യം കണ്ടപ്പോൾത്തന്നെ അവയെ പിടിച്ച് മനസ്സിന്റെ കണ്ണാടിച്ചെപ്പിൽ ഇട്ടു വയ്ക്കണമായിരുന്നു.

എല്ലാ ശ്രദ്ധയും മനസ്സിൽ കേന്ദ്രീകരിച്ചു നോട്ടുപുസ്തകത്തിൽ അക്ഷരങ്ങൾ പിറന്നു വീഴാൻ തുടങ്ങി. കാൽ പെരുമാറ്റം. മൂന്നാമത്തെ ഏടത്തി.

'ഓ, നീ ഉറങ്ങുകയല്ല അല്ലേ? നന്നായി. നമുക്ക് കുറേ വർത്തമാനം പറയാം. എങ്ങോട്ടാ ശ്യാമിലി പോയത്? നന്നായി ഒരുങ്ങിയിട്ടുണ്ടല്ലോ. പൗഡറും പെർഫ്യൂമും.... അവളുടെ കുട്ടി മുറിയിൽ ഉറങ്ങുന്നുണ്ട്.'

'അവർ സിനിമ കാണാൻ പോയതാണ്.'

'ആ..അങ്ങനെ വരട്ടെ. അപ്പോൾ നീയാണ് ബേബി സിറ്റിങ്ങ്. നിന്നെ മാത്രമേ ഇതിനൊക്കെ കിട്ടൂ. എന്നോടിതൊന്നും പറയാറില്ലല്ലോ. ആ എനിക്ക് വയ്യ. ഉറക്കം വരുന്നു. ഞാനൊന്നു പോയി കിടക്കട്ടെ'.

ഇനി വിട്ടുവീഴ്ചയില്ല. ഷൈല വാതിലടച്ചു. ഒരു പേജ് പൂർത്തിയാക്കി. മുൻവശത്തെ വാതിലിൽ ആരോ മുട്ടുന്നു. ആരും ചെന്നു നോക്കില്ലെന്നു ഷൈലക്കറിയാം. മുട്ട് ശക്തമാകുന്നുമുണ്ട്. അവൾ ചെന്നു വാ

തിൽ തുറന്നു. അയൽപക്കത്തെ കക്കിയമ്മയാണ്. മധുവിന്റെ അമ്മ.

'തിരെ സമയമില്ല മോളേ. ഇപ്പോഴേ നിന്നെ കാണാൻ ഒരു ഒഴിവു കിട്ടിയുള്ളൂ. നിയെന്താ എഴുതുന്നത്? കത്താണോ?'

'കത്തല്ല കക്കിയമ്മേ. വേറൊരു കാര്യമാണ്.'

'ആ. നീ കഥയൊക്കെ എഴുതുമല്ലേ? എന്നോട് ആരോ പറഞ്ഞു. എന്ത് കഥയാ നീ എഴുതുക? എന്റെ കഥ തന്നെ എഴുത്. എന്റെ ജീവിതം എഴുതിയാലും എഴുതിയാലും തീരില്ല. നീ എഴുതിക്കോ. നല്ല കഥയാവും'.

'ശരിയാണ് കക്കിയമ്മേ. ഓരോ ജീവിതവും ഓരോ കഥയാണ്.'

'അങ്ങനെയല്ല. എന്റേതു പോലൊരു ജീവിതം വേറെ ആർക്കുമുണ്ടാവില്ല. എന്തെല്ലാം തരം അനുഭവങ്ങൾ!'

'അതുപോകട്ടെ, ചോട്ടിലാലിന്റെ ഭാര്യ ദേഹത്ത് മണ്ണെണ്ണയൊഴിച്ച് തീ കൊളുത്തിയത് നീ അറിഞ്ഞോ? തീ പടരുന്നത് കണ്ടയുടൻ അമ്മായിയമ്മ ബഹളമുണ്ടാക്കി. ആളുകൾ ഓടിക്കൂടി അവളെ രക്ഷിച്ചു. ചോട്ടിലാൽ വ്യാപാരിയാണ്. അയാളുടെ തട്ടിപ്പുകൾ നാട്ടിൽ പാട്ടാണ്. അവളെന്തിന് അയാളെ നന്നാക്കാൻ നോക്കുന്നു? അവൾ ഉപദേശിച്ചതുകൊണ്ട് അയാൾ നന്നാകുമോ? ഇങ്ങനെയൊരു ഭാര്യയെ വേണ്ടെന്ന് ചോട്ടിലാൽ. മനംനൊന്തു അവൾ ജീവനൊടുക്കാൻ നോക്കി. ഭർത്താവിന്റെ താല്പര്യം നോക്കി നടക്കുന്നവളല്ലേ ഉത്തമഭാര്യ? ഭർത്താവ് ചെയ്യുന്നതെല്ലാം ശരി. പറയുന്നതെല്ലാം വേദവാക്യം ഞങ്ങൾക്കൊക്കെ അങ്ങനെയായിരുന്നു. ഭർത്താവ് തന്നെ ദൈവം?'

ശ്യാമിലിയുടെ മകൻ ഇതിനകം ഉണർന്നിരുന്നു. അവൻ എഴുന്നേറ്റു എലിമടയിലേക്കു നടന്നു. മാവിൽ കാക്കകൾ കലപില കൂട്ടുന്ന ശബ്ദം കേട്ട് അങ്ങോട്ടു നടന്നു. കല്ലിന്മേൽ തട്ടിവീണു. കരയാൻ തുടങ്ങി. ഷൈല ഓടിച്ചെന്ന് കുട്ടിയെ പിടിച്ചെഴുന്നേല്പിച്ച് പൊടിയൊക്കെ തട്ടിക്കൊടുത്തു. ബിസ്കറ്റ് കൊടുത്തു. കരച്ചിൽ ഒരു വിധം അടക്കി. കക്കിയമ്മ ഇതിനകം വലിയേടത്തിയുടെ മുറിയിലെത്തിയിരുന്നു. വൈകുന്നേരങ്ങളിൽ മാത്രം വരുന്ന വേലക്കാരിയുമെത്തി. അടുക്കളയിൽ തിരക്കായി.

മൂന്നാമത്തെ ഏടത്തി മയക്കമുണർന്നിരുന്നു. 'ഷൈലാ കുറച്ച് ചായയുണ്ടാക്ക്'. എല്ലാവർക്കും ചായ വേണം. അത് ഷൈലതന്നെയുണ്ടാക്കണം. വേലക്കാരിക്കും വേണം. ഷൈലയുണ്ടാക്കുന്ന ചായ? അയൽപ്പക്കത്തെ അഞ്ജുവും ഇളയും വന്നതപ്പോഴാണ്. അവർക്ക് ചായ മാത്രം പോരാ, കടിയ്ക്കാനെന്തെങ്കിലും വേണമെന്നായി വലിയേടത്തി. എനിക്കും എന്തെങ്കിലും ആയിക്കോട്ടെ. പിന്നെ രണ്ടു പേർ കോളേജിൽ നിന്നിപ്പോൾ വരും.

വിശന്നിട്ടാണ് വരിക. അവർക്ക് എന്തെങ്കിലും വേണം. ചായയും പലഹാരവും ശരിയായാൽ എന്റെ മുറിയിലേക്ക് കൊടുത്തയച്ചേക്ക്. എനിക്കൊരു നോവൽ മുഴുവനാക്കാനുണ്ട്, ലൈബ്രറിയിൽ ഇന്നുതന്നെ മടക്കിക്കൊടുക്കണം.'

കണ്ണു കാണാത്ത അമ്മായിയമ്മ മുകളിൽ നിന്ന് വിളിച്ചു പറഞ്ഞു "ഓ.. എന്റെ മരുമക്കളേ സന്ധ്യയാകാറായി. പൂജാമുറിയിൽ വിളക്ക് കൊളുത്തു. എന്റെ മക്കളൊക്കെ ഇപ്പോൾ വരും. പിന്നെ നിങ്ങൾക്കൊന്നിനും സമയമുണ്ടാകില്ല. അതിനു മുമ്പ് വിളക്കു വച്ചോളൂ."

വലിയേടത്തി പറഞ്ഞു "തള്ളക്ക് ഷൈലയെയാണ് വേണ്ടത്. ചായയും പലഹാരവും വേഗമുണ്ടാക്കി പൂജാമുറി തുറന്നോളൂ. എനിക്ക് സമയമില്ല. നോവൽ പകുതിയായതേയുള്ളൂ. ഇന്നു തന്നെ മടക്കിക്കൊടുക്കണം. തള്ളയുടെ മൂന്നാമത്തെ മരുമകൾ ഭർത്താവ് വരാതെ വാതിൽ തുറക്കില്ല. ഭർത്താവ് വന്നാലോ, രണ്ടാളും മുറിയിൽ നിന്ന് പുറത്തിറങ്ങുകയുമില്ല. രണ്ടാമത്തെ മരുമകൾ സിനിമക്കും പോയി..".

അഞ്ജുവും ഇളയും പോകാനൊരുങ്ങുകയാണ്. അവർക്ക് ഗീതാക്ലാസുണ്ട്. വലിയേടത്തി നിർത്തുന്നില്ല. "20 ആളുകൾക്ക് ചപ്പാത്തിയും പൂരിയുമുണ്ടാക്കണം. എന്റെ പുറം വേദനിക്കും. മാത്രവുമല്ല, ആ നോവൽ ഇന്നു തന്നെ വായിച്ചു മടക്കിക്കൊടുക്കണം. കുളിച്ചിട്ടുപോലുമില്ല. ഷൈലാ നീ ചപ്പാത്തിപ്പണി വേഗം തുടങ്ങിക്കോ. ഞാൻ ഒരു കാര്യം ചെയ്യാം. പൂജാമുറിയിൽ ഞാൻ പോകാം".

ഷൈല അടുക്കളയിലേക്കു നടന്നു. അവൾ ചപ്പാത്തിയുണ്ടാക്കാൻ തുടങ്ങി. മനസ്സ് ആകെ അസ്വസ്ഥമാണ്. മിന്നാമിനുങ്ങുകൾ തലങ്ങും വിലങ്ങും പറക്കുന്നു. താൻ തീർത്തും നിസ്സഹായയാണെന്ന് അവൾ തിരിച്ചറിഞ്ഞു.

ഭർത്താവ് ജോലി കഴിഞ്ഞെത്തി ബാഗ് അവളെ ഏല്പിച്ചു. 'ഒരു കപ്പ് ഒന്നാന്തരം ചായയുണ്ടാക്ക്. നിനക്കു മാത്രം ഉണ്ടാക്കാനറിയാവുന്ന ചായ. നിന്നോടൊരുപാടു കാര്യങ്ങൾ പറയാനുണ്ട്. പണിയൊക്കെ തീർത്ത് വേഗം വാ. അതിനിടയിൽ ഞാനൊന്നു കുളിക്കട്ടെ.'

ശ്യാമിലി സിനിമയും ഷോപ്പിങ്ങും കഴിഞ്ഞ് തിരിച്ചെത്തി. മകന്റെ രൂപം കണ്ട് വിലപിച്ചു. 'ഷൈലാ എന്താണിത്? നീ അവന്റെ ഡ്രസ്സ് മാറ്റിയില്ല. ചപ്പാത്തിമാവ് മുഴുവൻ അവന്റെ മേലുണ്ടല്ലോ. നിന്നെ വിശ്വസിച്ച് ഏല്പിച്ചിട്ടല്ലേ ഞാൻ പോയത്?'

ചായഗ്ലാസ്സ് ചുണ്ടോടടുപ്പിക്കവെ ഭർത്താവ് ഷൈലയെ ചേർത്തു പിടിച്ചു. 'എന്തിനു നാണിക്കുന്നു? നിനക്കു ഏതു സമയവും വീട്ടുകാര്യം. അല്പ

സമയം എന്നോടൊത്തും ചെലവഴിച്ചു കൂടെ? ഇന്ന് നമുക്കൊന്നു പുറത്തു പോകാം. കുളിച്ചു വാ.'

ഷൈല ഭർത്താവിനെ, ആദ്യം കാണുന്നതുപോലെ, സാകൂതം നോക്കി. പുറത്തുപോയി അല്പം ശുദ്ധ വായു ശ്വസിക്കാം. അവൾ പെട്ടെന്നു തയ്യാറായി.

അവർ പുറത്തിറങ്ങി. ഇടവഴികളി ലൂടെ നടന്ന് പ്രധാന നിരത്തിലെത്തി. 'നീ ഞങ്ങളുടെ മാസികയ്ക്കു തരാമെന്നു പറഞ്ഞ ലേഖനം എവിടെ? നാളെ രാവിലെ ഞാൻ പോകുമ്പോൾ തരുമോ?'

'നാളേയ്ക്ക് തീരില്ല. കുറച്ചു കൂടി സമയം വേണം.'

'ശരി, ഒരാഴ്ച. അതിനപ്പുറം പറ്റില്ല. പിന്നെ ഈ ലക്കത്തിൽ ചേർക്കാൻ കഴിയില്ല. ഒരാഴ്ചക്കുള്ളിൽ തന്നെ തരണം.'

ഷൈല തല കുലുക്കി. 'നിനക്ക് ആരാധകർ കുറെയുണ്ട്. എനിക്കസൂയ തോന്നുന്നു.' ചിരിച്ചുകൊണ്ടു തന്നെ അയാൾ പറഞ്ഞു. ഷൈല ഒന്നും പറഞ്ഞില്ല. പുഞ്ചിരിക്കുക മാത്രം ചെയ്തു. തിരിച്ചെത്തിയപ്പോൾ രാത്രിയായി. ഭക്ഷണത്തിനു ശേഷം ഒരു സിഗരറ്റു കൊളുത്തി കിടക്കയിൽ ചരിഞ്ഞു കിടന്ന് അയാൾ പറഞ്ഞു. 'ഒരു സന്തോഷവാർത്ത കൂടിയുണ്ട്. അഞ്ചു മാസത്തെ ശമ്പളകുടിശ്ശിക കിട്ടി. പണം ബാങ്കിലിടണോ നിനക്കു എന്തെങ്കിലും വാങ്ങിക്കണോ?'

'ബാങ്കിലിട്ടാൽ മതി. ആവശ്യം വരുമ്പോൾ എടുക്കാമല്ലോ. ഇപ്പോൾ കുറച്ച് നോട്ടു പുസ്തകങ്ങളും ഒരു പേനയും മാത്രം മതിയെനിക്ക്.'

അല്പസമയത്തിനു ശേഷം, ഭർത്താവ് തലയണ കെട്ടിപ്പിടിച്ച് ഉറങ്ങാൻ തയ്യാറെടുക്കുന്നത് ഷൈല ശ്രദ്ധിച്ചു. അവൾ മേശവിളക്കിന്റെ തിരി ഉയർത്തി. അയാൾക്ക് വെളിച്ചം ശല്യമാകാതിരിക്കാൻ സ്ഥലം മാറ്റി വച്ചു. നോട്ടു പുസ്തകം തുറന്നു. ഒരു സ്വപ്നത്തിലെന്ന വണ്ണം പേന ചലിക്കുകയായി. രാവിലെത്തന്നെ മനസ്സിൽ പാറിപ്പറന്ന മിന്നാമിനുങ്ങുകൾ അവളെ മോഹിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് വീണ്ടുമെത്തി. അവളുടെ വികാരങ്ങൾക്കും വിചാരങ്ങൾക്കും ചിറകുകൾ മുളയ്ക്കുകയാണ്. 'എനിക്ക് രാത്രി നിന്നെ വേണം. നീ ഒഴിഞ്ഞു മാറുകയാണ്. നിനക്ക് ഒരു ദിവസം മുഴുവൻ സ്വന്തമായില്ലേ? വിളക്ക് കെടുത്തി വേഗം വാ...' അയാൾ മുറുമുറുത്തു.

ഷൈല ഒരു നേർത്ത ദീർഘ നിശ്വാസമുതിർത്തു. മറ്റെന്നത്തേയും പോലെ വ്യർത്ഥമായ ഒരു ദിവസം കൂടി. അവൾ ആലോചിച്ചു. അവൾ വിളക്ക് കെടുത്തി.

●

പൗർണ്ണമിരാത്രി

ഗൗതം സെൻ ഗുപ്ത

വിവ: ബീലാ സോമൻ

എല്ലാ മരണവൃത്താന്തങ്ങളെയും പോലെ ശരിക്കും ഇതിന്റെ തുടക്കവും സാധാരണമായിരുന്നു. സത്യം പറഞ്ഞാൽ, ചിന്തിക്കുന്നതാണ് യഥാർത്ഥ കാരണമെങ്കിൽ, ആ സംഭവം തികച്ചും സാധാരണമായിരുന്നു. അതിങ്ങനെ ആയിരുന്നു. എല്ലാ രാത്രികളിലും വളരെ വൈകി വീട്ടിലെത്തിയിരുന്ന ബാബയോടും മമ്മയോടും അവൾക്ക് ദേഷ്യം തോന്നാറുണ്ടായിരുന്നു. ആളൊഴിഞ്ഞ വീട്ടിലേക്ക് എന്നും വാതിൽ തുറന്നു കയറാനും, ഒറ്റക്കിങ്ങനെ മന്ദിച്ചിരിക്കാനും ആരാണ് ഇഷ്ടപ്പെടുക?

ഒരിക്കലും ഗിജി സ്കൂളിൽനിന്നും നേരെ വീട്ടിലേക്കെത്തിയിരുന്നില്ല. ആഴ്ചയിൽ നാലു ദിവസം ട്യൂഷൻ ക്ലാസ്സ്, ബുധനാഴ്ചകളിൽ ഡാൻസ്, ശനിയാഴ്ച പാട്ടുക്ലാസ്സ്, പെയിന്റിംഗാകട്ടെ ഞായറാഴ്ച രാവിലെ വീട്ടിൽ വച്ചും.

അന്ന് ഡാൻസ് ക്ലാസ്സിൽ നിന്ന് തിരികെ വന്നപ്പോൾ വീട്ടിലെ ഫ്രിഡ്ജിൽ പതിച്ചു വച്ചിരുന്ന (മഞ്ഞ നിറത്തിലുള്ള സ്റ്റിക്പാഡിൽ എഴുതിയത്) കുറിപ്പാണോ അവളെ ദേഷ്യം പിടിപ്പിച്ചത്? ആയിരിക്കണം. അല്ലെങ്കിൽ എന്തിനാണവൾ ആ എഴുത്ത് വലിച്ചെടുത്ത് ചുരുട്ടിക്കൂട്ടി, സോഫക്കടിയിലൂടെ ഭിത്തിയിൽ ചെന്നിടിച്ച് തിരിച്ചുവരത്തക്കവിധം ശക്തിയായി എറിഞ്ഞത്?

തികച്ചും സാധാരണമായ ആ കുറിപ്പ് ഇങ്ങനെയായിരുന്നു. 'ഷോണായ്ഷോണ. നിന്റെ സാൻഡ്‌വിച്ച് ഹോട്ട്ബോക്സിലുണ്ട്. ലൈഫ് ബോയ് ലിക്വിഡ് ഉപയോഗിച്ച് കൈകൾ കഴുകി വൃത്തിയായി ഭക്ഷണം കഴിക്കുക. 'മിത്രാമാഷി' വിളിച്ചാൽ ഞങ്ങൾ വൈകും എന്നു പറയണം. സുബാൽ വസ്ത്രങ്ങൾ കൊണ്ടുവന്നാൽ അയാൾക്ക് പന്ത്രണ്ടു രൂപ കൊടുക്കണം. രൂപ ഫോൺ ബുക്കിന്റെ താഴെ വച്ചിട്ടുണ്ട്. നല്ല കുട്ടിയായിരിക്കുക. നിന്റെ മമ്മ.' ഈ എഴുത്താണ് ഗിജിയുടെ

ദേഷ്യത്തിനു പുറകിലെങ്കിൽ അതു വായിച്ചതിനു ശേഷം, അതു അങ്ങനെ അല്ലെങ്കിൽ അത് വായിക്കുന്നതിനല്പം മുമ്പ് ഗിജി അവളുടെ ബാഗ് ചുമലിൽ നിന്നും ഊരി അവളുടെ മുറിയിലെ കിടക്കയിലേക്ക് വലിച്ചെറിഞ്ഞു. ആ ബാഗ് കണ്ണാടിയുള്ള ചുമരിനോട് ചേർന്ന് ഗിജിയുടെ പുതിയ റീബോക്ക് ഷൂസിന്റെ പെട്ടിയുടെ ഇടതുവശത്ത് ചെന്നു വീണു.

നീലക്കണ്ണാടിക്കടുത്തു നിന്ന് 'താമി'യുടെ ചിത്രത്തോട് കോപം പ്രകടിപ്പിക്കുകയായിരുന്നോ അവൾ. അതോ അതിനോട് അവളുടെ ഭീകര മായ ശപഥത്തെക്കുറിച്ച് പറയുകയോ? പറയാൻ വിഷമമാണ്. ഒരു പക്ഷേ അവൾ യാതൊരു ശപഥവും ചെയ്തി ല്ലായിരിക്കാം. താമിയുടെ ചിത്രം തൂങ്ങു ന്നതിനെതിർവശത്തെ ഭിത്തിയിൽ നിരന്തരമായി ശല്യം ചെയ്യപ്പെട്ടുപോന്ന 'അസർ'. കറുത്ത ജാക്കറ്റു ധരിച്ച 'ജാക്സൺ'. കടുക്കൻ പ്രദർശിപ്പിക്കു ന്ന 'സച്ചിൻ'. ഒരു പക്ഷേ ഗിജി ജാക് സനെ കണ്ണാടിയിലൂടെ പാളി നോക്കി യിട്ടുണ്ടാകാം. അപ്പോഴാകാം. റിംബ യുടെ കാസറ്റ് തിരികെ നൽകുന്നതി നെക്കുറിച്ച് അവൾ ഓർത്തത്. ഏതാ യാലും അന്നു രാത്രി അവൾ റിംബ യുടെ വീട്ടിലേക്ക് പോയതേയില്ല. പകരം ബുദ്ധമന്ദിർ പിന്നിട്ട് അവൾ എതിർദിശയിലേയ്ക്ക് നടന്നു. വാക് മാൻ (സോണി) ഓൺ ചെയ്തപ്പോൾ അതുടനെ പാടാൻ തുടങ്ങി. 'കരയു ന്ന ഭൂമിയേയും കണ്ണീരൊഴുക്കുന്ന തീരങ്ങളേയും കാണാതെ നിങ്ങൾ പോകുകയോ?'

'താമി' അവിടെ ഉണ്ടായിരുന്ന പ്പോഴെല്ലാം അവർ വാതിൽ തുറ ന്നുവച്ച് ഗിജി വരുന്നതും കാത്തിരിക്കു മായിരുന്നു. ഗിജി വന്നു കഴിഞ്ഞാൽ അവളെ ഒരാശ്ലേഷത്തിൽ അമർത്തി തോളിൽ നിന്ന് ബാഗ് വലിച്ചെടുത്ത് ചോദിക്കും, ഹോ, ഇതൊരു ബാഗോ ചാക്കോ? കുളി കഴിഞ്ഞു താമിയേയും കെട്ടിപ്പിടിച്ച് ഗിജിയും ഇരിക്കും. പഴം ചോറും പാലും കൂട്ടി കുഴച്ചത്, അലോ ക്ഷിൻ അല്ലെങ്കിൽ ചിക്കൻഷിറെ ഇങ്ങനെ എല്ലാം താമി അവളെ കഴി പ്പിക്കാറുണ്ടായിരുന്നു. ഗിജിയുടെ തലമുടിയിലൂടെ വിരലോടിച്ചുകൊണ്ട് താമി പറയും. 'മോളുടെ മം..മ്മ ഇന്ന് കുറച്ചു വൈകിയേ വരൂ.' താമിയുടെ മടിയിൽ നിന്ന് മുഖമുയർത്താതെ ഗിജി പറയും 'ഹ് ഹ് മ.. മ്മ..മ്മ. എവി ടെയെങ്കിലും പോട്ടെ. നാശം.' 'പ്രായ മായവരെക്കുറിച്ച് അങ്ങനെയൊന്നും പറയരുത്. ഈശ്വരൻ കോപിക്കും.' താമി പറയും. പിന്നെ അവർ ബുദ്ധു ഭൂതത്തിന്റെയും അശോകശസ്ലിയുടേ യും ചപ്രശസ്ലിയുടേയും കഥകൾ പറഞ്ഞു തുടങ്ങും.

പക്ഷേ അന്ന് വൈകുന്നേരം പുറത്തു പോകുന്നതിനു മുമ്പ് ഗിജി കുളിക്കുകയുണ്ടായില്ല. ബാത്ത്റൂം

ഒരെല്ലുപോലെ ഉണങ്ങി വരണ്ടിരുന്നു. ബേസിനിൽ ഒരല്പം കോള ഉണ്ടായിരുന്നു. അതുകൊണ്ട് കോളയുടെ കുപ്പിയിൽ നിന്ന് അല്പം എടുത്ത് ബാബിയുടെ റം കുടിക്കാൻ ഉപയോഗിച്ചുവെന്നും ബാക്കി ബേസിനിൽ ഒഴിച്ചുവെന്നും ഊഹിക്കാം. കോളയുടെ കുപ്പി പിന്നീട് സോഫയിൽ കിടക്കുന്നത് കണ്ടു. എന്തിനാണ് അവൾ പുറത്തുപോയത്. എന്നത് ഇപ്പോഴും വ്യക്തമല്ല. ഒരുപക്ഷേ ഏതോ അജ്ഞാത രാജ്യത്തുനിന്നുള്ള സാങ്കല്പിക നൗകയിൽ നിന്ന് ബുദ്ബുദഭൂതത്തോടൊപ്പം താമിയുടെ ശരീരത്തിന്റെ സുഗന്ധം ഒഴുകിയെത്തിയിട്ടുണ്ടാകാം. അല്ലെങ്കിൽ ബാബയേയും മമ്മയേയും ഒരു പാഠം പഠിപ്പിക്കണമെന്ന് അവൾ തീരുമാനിച്ചിരിക്കാം. അവർ അവളെക്കുറിച്ചു എന്തു വിചാരിക്കുന്നു? അവർ വിചാരിച്ചിട്ടുണ്ടായിരുന്നു. ഇതുമല്ലെങ്കിൽ ഒരുപക്ഷേ ഏതോ അവ്യക്തമായ ക്ഷീണത്തിന്റെ പീഡനംകൊണ്ടോ മടുപ്പുകൊണ്ടോ, വിചിത്രമായ ശൂന്യതയാലോ പടിയിറങ്ങി വന്നതാവാം അവൾ. വഴിയിൽ ഒരു സ്വപ്നത്തിൽ, ആഴമേറിയ സ്വപ്നലോകത്തിൽ പ്രകാശിപ്പിക്കുന്ന ചന്ദ്രൻ മറ്റൊരു സ്വപ്നലോകത്തിലേയ്ക്ക് മനുഷ്യനെ നടത്തിക്കൊണ്ടുപോയി.

അവളുടെ അബോധ മനസ്സുകൊണ്ടുള്ള നടത്തം പെട്ടെന്ന് നിറുത്തി. പരിസരത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ബോധം അവൾക്ക് തിരികെ വന്നു. തടാകത്തിന്റെ ഈ ഭാഗത്ത് താൻ ഒരിക്കലും വന്നിട്ടില്ല എന്നവൾക്ക് മനസ്സിലായി. ഭീമാകാരമായ സിമന്റ് പൈപ്പുകൾ ഒരു വശത്ത്, ആഴമേറിയ കറുത്ത ജലം മറുവശത്ത്. വെള്ളത്തിൽ വീണു കിടന്ന ചന്ദ്രനെ നോക്കിനിന്നപ്പോൾ അവൾ ബാബിയെ ഓർത്തു. കാരണം ബാബിയാണ് ഇന്ന് ബുദ്ധപൂർണ്ണിമയാണെന്ന് രാവിലെ അവളോട് പറഞ്ഞത്. അപ്പോൾ ക്ഷയമില്ലാത്ത ചന്ദ്രനു താഴെ നിന്നിരുന്ന ഗിജി പെട്ടെന്നു പേടിക്കാൻ തുടങ്ങി. അല്ലെങ്കിൽ വീട്ടിലേക്കു തിരിച്ചുപോകുന്നതിനെക്കുറിച്ച് ആലോചിക്കാൻ തുടങ്ങി. അവൾ വലത്തേ കൈകൊണ്ട് മുടി കോതിയൊതുക്കുമ്പോൾ 'നെലോ' അവളെ കണ്ടു.

രണ്ട്

ഷെൽറ്റർ വിട്ടുപോരാൻ നെലോക്ക് യാതൊരു പദ്ധതികളും ഉണ്ടായിരുന്നില്ല. ലോട്ടറിപാപ്പുവിന്റെ ആളുകൾ വേട്ടപ്പട്ടികളെപ്പോലെ പുറകെയുണ്ടെന്ന് അയാൾക്കറിയാം. അവരുടെ കണ്ണിൽ പെട്ടാൽ അയാളുടെ അവസാനമാണെന്നും അയാൾക്കറിയാം. കശാപ്പു ചെയ്യപ്പെടുന്നത് എങ്ങനെയായിരിക്കും? കൃത്യമായി നെലോയ്ക്ക് യാതൊരു ധാരണയുമില്ല. അത് എത്രത്തോളം മുറിവേൽപ്പിക്കും. അയാൾ ആലോചിച്ചു. ഇത്തരം കാര്യങ്ങളിലെ, മുൻവർഷങ്ങളിലെ, അയാളുടെ അനു

ഭവങ്ങൾ വച്ചു നോക്കുമ്പോൾ രാജുവും ശിങ്കിടികളും അയാളെ മർദ്ദിച്ചവശനാക്കി ഇടവഴിക്കു സമീപം ഉപേക്ഷിച്ചിട്ടപ്പോഴത്തേതിനേക്കാൾ കുറച്ചുകൂടി വേദന ഒരു പക്ഷേ ഉണ്ടായേക്കാം.

എന്നിരുന്നാലും മനുഷ്യർ മരണത്തെ ഭയക്കുന്നവരാണ്. നെലോ ഒരുപാട് പ്രാവശ്യം അത് കണ്ടിട്ടുണ്ടായിരുന്നു. അടുത്ത ദിവസം കശാപ്പു ചെയ്യുന്നതിനായി പിടിച്ചുകൊണ്ട് പോകുമ്പോൾ 'മദന' വല്ലാതെ കരയുന്നുണ്ടായിരുന്നു. വലിയ, അമിതാബച്ചൻ ശരീരമുള്ള ആ മനുഷ്യൻ പറഞ്ഞുകൊണ്ടിരിക്കുകയായിരുന്നു "ഉസ്താദ് ഞാൻ യാചിക്കുന്നു. എന്നെ വിടൂ". മരിക്കുന്നതിനുമുമ്പ് അയാളുടെ പാന്റ്സ് നനഞ്ഞിരുന്നു. ഒരു വലിയ സിമന്റു പൈപ്പിൽ ചാരിനിന്ന് നെലൊ ആലോചിച്ചു. നെലൊ ആലോചിക്കുകയും അതിനിടയിൽ പുഞ്ചിരിക്കുകയും അറിയാതെ നാക്കുകൊണ്ട് മുൻവരിയിലെ പല്ലടർന്നുണ്ടായ വിടവിലൂടെ ചിലപ്പോഴൊക്കെ ചുഴറ്റുകയും ചെയ്തു.

ശരിക്കും അയാൾ ബൂസ് വാങ്ങാൻ വന്നതാണ്. ബൂസും വാങ്ങി എളുപ്പവഴിയിലൂടെ ഷെൽറ്ററിലേക്ക് മടങ്ങുകയായിരുന്നു. നിലാവിൽ പൈപ്പ് നോക്കി നിൽക്കവെ പൊടുന്നനെ അയാൾക്ക് ഒരു കവിൾ വേണമെന്നു തോന്നി. അയാൾ നിലത്തിരുന്നു. ഇരുന്നപ്പോൾത്തന്നെ അയാൾ നിലത്ത് പറ്റിപ്പിടിച്ച പോലെയായി. ആദ്യത്തെ കവിൾ മുതൽ തന്നെ അയാൾ 'ലാജ വാബ്' ആയിരുന്നു. നെലോയുടെ വാക്കുകളിൽ പറഞ്ഞാൽ 'ഫുൾ ടൈറ്റ്', 'ഫുൾ ചാക്കോസ്', പാട്ട ഫിറ്റെന്നു പറഞ്ഞാൽ എല്ലാ ഫിറ്റുകളുടെയും രാജാവാണ്. ടോട്ടൽ മസ്തി. ടോട്ടൽ മൗജ്. യഥാർത്ഥ സമയത്ത് സോസ് കിട്ടാത്തതിന്റെ പ്രശ്നം മാത്രമേയുള്ളൂ. അത് ആദ്യമായി നെലോക്ക് മനസ്സിലായത് ലോക്കപ്പിലായപ്പോഴാണ്. ആദ്യം അയാൾ കോട്ടുവായിടാൻ തുടങ്ങി. അയാളുടെ മൂക്കിലും കണ്ണിലും വെള്ളവും, പിന്നെ വേദനയും. എല്ലുകൾ വളയുകയും പിരിയുകയും ഒടിയുകയും ചെയ്ത് തൊലിക്കു പുറത്തേക്കു വരുന്നതുപോലെ വേദന. ഗുരു, ഇതിന്റെ പേരാണ് ടർക്കി. ബില്ലു അയാളോട് പറഞ്ഞു. ഈ ശീലവും നെലോക്ക് ബില്ലുവിൽ നിന്നും കഴിഞ്ഞ വർഷം ജയിലിൽ വച്ചു കിട്ടിയതാണ്. ആദ്യമൊക്കെ കഴിച്ചാലുടൻ അയാൾ ഛർദ്ദിക്കുമായിരുന്നു. ഇപ്പോൾ അയാൾക്ക് യാതൊരു പ്രശ്നവുമില്ല.

ബില്ലുവിന് യാതൊരു വിധ ഔപചാരിക വിദ്യാഭ്യാസവും ഇല്ലായിരുന്നു. പക്ഷേ അവന് ഒരുപാട് കാര്യങ്ങൾ അറിയാമായിരുന്നു. അവൻ പറയുമായിരുന്നു. സാഹേബുമാരാണ് ഈ ശീലങ്ങൾ കണ്ടുപിടിച്ചത്. ഇതൊക്കെ കണ്ടുപിടിക്കാൻ സാഹേബുമാർക്കല്ലാതെ ബുദ്ധി ആർക്കുണ്ടാവാൻ.

നെലോ ആലോചിക്കുകയായിരുന്നു. അയാൾ കണ്ണുകളടച്ചു. ഭീമാകാരമായ 70mm സ്ക്രീനിൽ ഒരു മദ്യക്കൂത്ത്. മഞ്ഞ മദുർ അയാൾക്ക് കാണാൻ സാധിച്ചു. മദുറിന്റെ മൂലയിലേക്ക് തള്ളി മാറ്റിയിടപ്പെട്ടയാൾ നെലോയുടെ അച്ഛനായിരുന്നു. നെലോയുടെ അച്ഛനെ ഷൂസുകൊണ്ട് ചവിട്ടുന്നയാൾ നെലോയുടെ കാക്ക. കാക്കയുടെ തോളിൽ നഖങ്ങളാഴ്ത്തി ചിരിക്കുന്ന സ്ത്രീ, തലമുടി ഇടയ്ക്കിടയ്ക്ക് കോതി ഒതുക്കിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന സ്ത്രീ നെലോയുടെ അമ്മയും.

ഓരോ ദിവസവും കണ്ണുകളടച്ചു നെലോ ഈ ദൃശ്യം കാണുമ്പോൾ അയാൾ ഹൃദയം കൊണ്ട് കാണുന്ന ചിത്രങ്ങളുണ്ടായിരുന്നു. അത് 'കാക്ക' എന്നു വിളിക്കുന്ന മനുഷ്യൻ പാന്റ്സിന്റെ സിപ്പ് ഊരി അച്ഛനു നേരെ മൂത്രമൊഴിക്കുന്ന ചിത്രം. അപ്പോൾ അമ്മ എന്നു വിളിച്ച സ്ത്രീ ഒരു കൈ ഉയർത്തി മുടി കോതിയൊതുക്കി കാക്കയോടൊപ്പം ടാക്സിയിൽ കയറിപ്പോകുന്ന ചിത്രം. പിന്നെ അച്ഛൻ എന്ന മനുഷ്യൻ എഴുന്നേറ്റ് അഴിഞ്ഞുപോയ ലുങ്കിയുടുത്ത് വേറെയാരെയും കാണാതെ നെലോയുടെ മുൻവശത്തെ പല്ല് ഒറ്റയടിക്ക് തകർക്കുന്ന ചിത്രം. കണ്ണുകളടച്ചു നെലോ ഈ ചിത്രങ്ങൾ കണ്ടുകൊണ്ടിരിക്കുകയും ഈ കാര്യങ്ങൾ ചിന്തിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുകയും ചെയ്തു. ഓർമ്മകൾക്ക് ചിലപ്പോഴൊക്കെ കാലബോധം നഷ്ടപ്പെടും. അതാണയാൾക്ക് അപ്പോൾ സംഭവിച്ചത്. അയാളുടെ തലയ്ക്കുള്ളിൽ എന്തൊക്കെയോ സംഭവിക്കുകയായിരുന്നു. കണ്ണുകളടച്ചുകൊണ്ട് പാന്റിന്റെ പോക്കറ്റിൽനിന്ന് ഒരു സിൽവർ പേപ്പർ പുറത്തെടുത്തു. ഫിറ്റാവാൻ അയാൾക്ക് അല്പം കൂടെ വേണമായിരുന്നു. ആ നിമിഷത്തിൽത്തന്നെ ശക്തമായ ഒരു പ്രകാശം അയാളുടെ കണ്ണുകളിലടിച്ചു. കണ്ണു തുറന്നപ്പോൾ ആകാശത്തിൽ രക്തം നിറഞ്ഞ ഒരു ചന്ദ്രനെയാണയാൾ കണ്ടത്. ചന്ദ്രനെ നോക്കി പല്ലുകൾ ഞെരിച്ചുകൊണ്ട് നെലോ ആറ് അക്ഷരങ്ങളുള്ള ഒരു തെറി വാക്ക് ഉച്ചരിച്ചു. പിന്നെ ചന്ദ്രനെ ചതിക്കുന്ന പോലെ ഇടതുവശത്തേക്ക് മുഖം തിരിച്ചു. ശരിക്കും ഈ നിമിഷത്തിലാണയാൾ ഗിജിയെ കണ്ടത്. അയാൾ കാണുമ്പോൾ ജീൻസ് ധരിച്ച് ഒരു പെൺകുട്ടി ഏകയായ് നിൽക്കുന്നു. അവളുടെ ഒരു കൈയിൽ വാക്മാൻ. മറ്റേ കൈകൊണ്ട് എപ്പോഴും അവൾ അവളുടെ മുടി കോതി ഒതുക്കുന്നു. അമ്മ എന്നു വിളിച്ച സ്ത്രീയെപ്പോലെ.

മൂന്ന്

കവിയും പ്രൊഫസറുമായ ഡോ. മല്ലീനാഥ് ശങ്കറിന്റെ ഏകമകളും പത്താം ക്ലാസ്സ് വിദ്യാർത്ഥിയുമായ അന്തരയെ(ഗിജി) ബലാത്സംഗം ചെയ്ത് കൊലപ്പെടുത്തിയ സംഭവം പോലീസ്

സ്റ്റേഷനിൽ സജീവമായി നിന്നു. സമാധാനയാത്ര അവസാനിച്ച് മടങ്ങിപ്പോയത് അല്പം മാത്രം മുൻപായിരുന്നു. നഗരത്തിലെ സായാഹ്നപത്രങ്ങൾ പ്രാധാന്യത്തോടെ തന്നെ സംഭവം റിപ്പോർട്ടു ചെയ്തു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ പോലീസ് സ്റ്റേഷനിൽ അന്വേഷണങ്ങളുടെ ബഹളമായിരുന്നു. ഇൻസ്പെക്ടർ ചക്രവർത്തി ബാബു (ഒ.സി) ആണെങ്കിൽ കടുത്ത പരിശ്രമം മൂലം കൂച്ച്ബേഹറിൽനിന്ന് ഇങ്ങോട്ട് ഈയിടെ മാത്രം സ്ഥലം മാറ്റം നേടിയെടുത്ത ആളാണ്. സ്ഥലം മാറ്റം കിട്ടിയ ഉടനെ അദ്ദേഹത്തിന് നേരിടേണ്ടിവന്നത് ഈ ബഹളമായിരുന്നു. അദ്ദേഹം തന്റെ രത്നമോതിരം മറിച്ചും തിരിച്ചും പരിശോധിച്ചു തുടങ്ങി. പേൾ, സിർക്കോൺ, കോർണിലിയൻ. അങ്ങനെ ഓരോന്നും. ഒരു കോറൽ ആണ് ഇപ്പോൾ ഏറ്റവും അനുയോജ്യം. ഉടൻതന്നെ ബിഗ്ബസാറിലുള്ള അദ്ദേഹത്തിന്റെ ജ്യോത്സ്യനെ സ്റ്റേഷനിൽനിന്നു തന്നെ അദ്ദേഹം ടെലഫോണിൽ വിളിച്ചു.

ചക്രവർത്തിസാബിനു തൊട്ടു താഴെയുള്ള ഉദ്യോഗസ്ഥൻ പരേഷ് സാഹ ഒരു പഴമക്കാരനായിരുന്നു. ആ സംഭവത്തിന്റെ ഒരേകദേശചിത്രം ലഭിക്കാൻ അദ്ദേഹം പുറത്തുപോയി വന്നിരുന്നു. ചക്രവർത്തി സാബ് (ഒ.സി.സാഹബ്) ഫോൺസംഭാഷണത്തിൽ മുഴുകിയിരിക്കുന്നതു നോക്കി പരേഷ്സാഹ ഒരു തീപ്പെട്ടിക്കമ്പുകൊണ്ട് പല്ലിടകുത്തി സ്റ്റേഷന്റെ മുൻവാതിലിൽ നിൽക്കുകയായിരുന്നു. ടെലഫോൺ സംഭാഷണം അവസാനിച്ചപ്പോൾ ഒരു സുപാരിയുടെ തരി വായിൽ നിന്നെടുത്ത് തെറിപ്പിച്ചു കളഞ്ഞ് അദ്ദേഹം ഒ.സി.സാബിന്റെ മുറിയിൽ കടന്നു.

ഒരു കസേര വലിച്ചിട്ടിരുന്ന് പരേഷ്സാഹ ചോദിച്ചു.

'സാർ ശവശരീരം അങ്ങ് കണ്ടിരുന്നോ?'

'ഭയാനകം. ടെലിവിഷൻ രാജ്യത്തെ ജനങ്ങളെ നായകളാക്കുകയാണ്'.

'വായ മുറുക്കി അടച്ചിരിക്കുകയായിരുന്നു. ഒരു ഗ്യാങ്ങ് ആയിരിക്കുകയില്ല. എങ്കിലും ഒന്നോ രണ്ടോ പേർ ഇതിന് പുറകിലുണ്ടെന്ന് തോന്നുന്നു. ഏതോ പഴയ വൈരാഗ്യം ആവാം കാരണം.'

'ഇതുപോലുള്ള ഒരു കുട്ടിയോട് ആർക്ക് എന്തു വൈരാഗ്യം തോന്നാൻ മോഷായ്'

ചക്രവർത്തിസാബ് പറഞ്ഞു.

പരേഷ്ബാബു വലത്തേ കണ്ണ് ഇറുക്കിക്കൊണ്ട് ചിരിച്ചു. നല്ല കാര്യം അങ്ങേർക്ക് തെക്കുള്ള പെൺപിള്ളേരെ അറിയില്ല.

'തെക്ക് വടക്ക് വ്യത്യാസം ഇതിൽ എങ്ങനെയാണ് വരുന്നത്'. ചക്രവർത്തി ബാബു നിഷേധാർത്ഥത്തിൽ

തല കുലുക്കിക്കൊണ്ട് ചോദിച്ചു.

'അതുണ്ട് സർ, അതുണ്ട്. എന്തു കൊണ്ടാണ് ബറാസത്ത് പെൺകുട്ടി കൾ ഒരിക്കലും ഒറ്റയ്ക്ക് വിജനമായ തടാകക്കരയിൽ പോകാത്തത്? അതും രാത്രി 8 മണി സമയത്ത്.'

'അങ്ങേക്കറിയുമോ, പഴയ ചില കേസുകളുണ്ട്. കഴിഞ്ഞ കുറേ വർഷ ങ്ങളായി ഞാൻ എത്രയോ കണ്ടിരി ക്കുന്നു. എനിക്കു മതിയായി.'

പരേഷ്ബാബു മറ്റൊരു തീപ്പെട്ടി ക്കമ്പെടുത്തുരച്ചു. അതിന്റെ അറ്റം നഖം കൊണ്ടു തെരുപ്പിടിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് മുറിക്കു പുറത്തേക്കു നടന്നു.

പരേഷ്ബാബു പുറത്തുപോയ പ്പോൾ, ഇന്ന് ബുധനാഴ്ചയാണല്ലോ, എന്ന കാര്യം ചക്രവർത്തിബാബു പെട്ടെന്നോർത്തു. ബുധനാഴ്ച മോൾ ക്ക് പാട്ടു ക്ലാസ്സുള്ള ദിവസമാണ്. ഇത് മകൾ നന്ദിതയുടെ കോഴ്സിന്റെ അവസാന വർഷമാണ്. സാൾട്ട്ലേക്ക് മുതൽ ടെഗോറിയ വരെയുള്ള ദൂരം മുഴുവൻ ഒരു സംഗീതക്ലാസ്സിനുവേണ്ടി വരേണ്ട കാര്യം അവൾക്കില്ല. വഴിയിൽ വി.ഐ.പി. റോഡിൽ ഒരു ഭാഗം ഇരുണ്ടു കിടക്കുകയായിരിക്കും. അദ്ദേഹത്തിന്റെ കൈയിലെ ഒമേഗാ വാച്ചിൽ സമയം ഏഴായിട്ടില്ല. അദ്ദേ ഹം ഉടനെ ഫോണെടുത്ത് വീട്ടിൽ ഭാര്യയെ വിളിച്ചു.

'നോക്കൂ റാണി. അവൾ പൊയ് ക്കഴിഞ്ഞോ?'

'ആര്?'

'ആരാണെന്നോ. നിന്റെ മകൾ, അവൾ പാട്ടുക്ലാസ്സിനു പോയോ?'

'ഇല്ല. അവൾ പോകാൻ തയ്യാ റാകുന്നു. എന്താണ് കാര്യം?'

'നോക്കൂ. ഇന്നു മുതൽ അവൾ വീട്ടിലിരുന്ന് സംഗീതം പഠിച്ചാൽ മതി.'

'ഓ, പക്ഷെ ജയന്താബാബു ആർക്കും വീട്ടിൽ ക്ലാസ്സെടുക്കുന്നില്ല ല്ലോ- നിങ്ങൾക്കറിയില്ലേ അത്?'

'എങ്കിൽ അവൾക്ക് വേറെയാരെ ങ്കിലും ക്ലാസ്സെടുക്കും. പക്ഷെ ഇന്നു മുതൽ അവൾ ഒരിടത്തും ഒറ്റയ്ക്കു പോകുന്നില്ല. മനസ്സിലായോ? ഇത് എന്റെ ഓർഡറാണ്. അന്തിമവുമാണ്. ഇതിൽ യാതൊരു മാറ്റവുമില്ല'.

'എന്താ കാര്യംന്ന് പറയൂ.'

'നിന്നോടു പറഞ്ഞിട്ടെന്താ കാ ര്യം? നിനക്കെന്തു ചെയ്യാൻ കഴിയും? പ്രധാന കാര്യം അവൾ ഇന്നു മുതൽ രാത്രി ഒറ്റയ്ക്ക് പുറത്തെങ്ങും പോക ണ്ട എന്നതാണ്.' ഇതും പറഞ്ഞു മറുവശത്തെ പ്രതികരണത്തിനു കാ ക്കാതെ ചക്രവർത്തിബാബു ശബ്ദ ത്തോടെ റിസീവർ വച്ചു.

നാല്

നിറഞ്ഞു കവിഞ്ഞ പുരുഷാരം. അതായിരുന്നു ഗിജിയുടെ വീട് ഈ ദിവസങ്ങളിൽ. മോണിക്കയും കുടുംബ വും താമസിക്കുന്ന അടുത്ത ഫ്ലാറ്റിലും ബന്ധുക്കൾ നിറഞ്ഞു. ഗിജിയുടെ ജേതുമോണിയും, കാക്കയും അച്ഛന്റെ

സുഹൃത്തുക്കളും ആ ഫ്ലാറ്റിന്റെ സ്വീകരണമുറിയിൽ ഉണ്ടായിരുന്നു. അമ്മ ബിനാറ്റയുടെ സഹപ്രവർത്തകരും ഗിജിയുടെ മാമമാരും അവരുടെ ഫ്ലാറ്റിലുണ്ട്. അമ്മ ഗിജിയുടെ കിടക്കയിൽ ചാരി കാലും നീട്ടി ഇരിക്കുന്നു. ഗിജിയുടെ മാഷിമോണി അവരുടെ കൈ പിടിച്ചിരിക്കുന്നു. ഗിജിയുടെ സ്റ്റഡിടേബിളിൽ ഒരു ചിത്രം ഇരിക്കുന്നു. ഇന്ന് അത് ഗിജിയുടെ മാമ കൊണ്ടുപോയി ലാമിനേറ്റ് ചെയ്യിക്കേണ്ടതാണ്.

ഈ ചിത്രം ഗിജിയുടെ അച്ഛൻ കഴിഞ്ഞ വർഷത്തെ എലിഫന്റാ യാത്രയ്ക്കു മുമ്പെടുത്തതായിരുന്നു. ചിത്രത്തിന്റെ ഏറ്റവും ഇടതുവശത്താണ് ഗിജി. പിങ്ക് നിറത്തിൽ പുള്ളികളുള്ള ഫ്രോക്ക് ധരിച്ച് ചിരിച്ചുകൊണ്ട് നിൽക്കുന്നു. ചിത്രത്തിന്റെ മദ്ധ്യത്തോടടുത്ത് ചുണ്ടിൽ ആത്മവിശ്വാസമുള്ള പുഞ്ചിരിയോടെ ഗിജിയെ ചേർത്തു പിടിച്ചുകൊണ്ടു ബിനാറ്റ നിൽക്കുന്നു. തലയിൽ സ്കാർഫ് കെട്ടിയിട്ടുണ്ട്. സൺഗ്ലാസ് അവളുടെ കണ്ണുകളെ മറയ്ക്കുന്നു. ചിത്രത്തിന്റെ വലതുവശം മുഴുവൻ ബിനാറ്റയുടെ പറക്കുന്ന ദുപ്പട്ട ആണ്. ഒന്നു ശ്രദ്ധിച്ചു നോക്കുന്ന ആർക്കും ദുപ്പട്ടയിലെ മോർലി ചിത്രപ്പണികളുടെ ബാത്തിക് ചിത്രങ്ങൾ കാണാം. പശ്ചാത്തലമായുള്ള പഴയ താജ് ഹോട്ടലിന്റെ അംശങ്ങൾ ഉത്തരീയത്തിന്റെ മടക്കുകൾക്കിടയിലൂടെ കാണാം. അടുക്കളയുടെ കൈകാര്യം, ഗിജിയുടെ കാക്കിമക്കാണ്. ജേതിമായുടെ സന്ധിവേദന വീണ്ടും സജീവമായി. അതുകൊണ്ടു അവർ അടുക്കളയുടെ വാതില്ക്കൽ തന്നെ വട്ടത്തിലുള്ള മോറയിൽ ഇരിക്കുകയാണ്. മല്ലീനാഥ് ആകട്ടെ ഇളം കാവി നിറത്തിലുള്ള പഞ്ചാബി വസ്ത്രവും ധരിച്ച് ഒരു കൈയിൽ കട്ടൻ കാപ്പിയും മറുകൈയിൽ എരിയുന്ന സിഗരറ്റുമായി ഫ്ലാറ്റുകൾക്കിടയിലൂടെ നടന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. മല്ലീനാഥിന്റെ പ്രായമുള്ള കാക്കിമ വാതിലിന് പുറത്തുവച്ച് അയാളെ കണ്ടു. പതറുന്ന ശബ്ദത്തിൽ അവർ പറഞ്ഞു. 'ധൈര്യം കൈവിടല്ലേ ഭോലാ. (ഭോല. മല്ലീനാഥിന്റെ ചെല്ലപ്പേരാണ്) ഇതെല്ലാം ദൈവത്തിന്റെ പരീക്ഷണങ്ങളാണ്.' സിഗരറ്റ് വാതിലിന് പുറത്തേക്കെറിഞ്ഞ് ചവുട്ടിക്കെടുത്തിക്കൊണ്ട് മല്ലീനാഥ് പറഞ്ഞു. 'ദൈവം നാശം.'

അതിഥികൾക്കു വേണ്ടി മാമ്പഴം മുറിച്ചിരുന്നു. അതിനും പുറമെ കാപ്പിയും സാൻഡ്‌വിച്ചും ഉണ്ടായിരുന്നു. എന്നിട്ടും ആരും ഒന്നും തന്നെ കഴിച്ചില്ല. കൂടിയാൽ ചിലർ ഒരു സാന്റ്‌വിച്ച് അല്ലെങ്കിൽ മാമ്പഴത്തിന്റെ ഒരു കഷണം.

'മാമ്പഴം നീ നന്നായി മുറിച്ചു കഷണങ്ങളാക്കിയിരിക്കുന്നു. നോമൂ.' ജേതിമാ വാതിൽക്കൽ നിന്നുകൊണ്ടു പറഞ്ഞു. അതേക്കുറിച്ച് നിങ്ങൾ

വിഷമിക്കേണ്ട ബോർദി. ഞാൻ അവയോടൊപ്പം ഫോർക്കുകളും കൊടുക്കുന്നുണ്ട്.

'അതിനുമാത്രം ഫോർക്കുകൾ ഈ ഭ്രാന്തുപിടിച്ച വീട്ടിൽ ഉണ്ടോ?'

സരമ (വീട്ടു ജോലിയിൽ സഹായിക്കുന്നവൾ) നിലത്തിരുന്ന് കാപ്പിക്കപ്പുകൾ കഴുകുകയായിരുന്നു. മുഖമുയർത്താതെ അവർ പറഞ്ഞു. 'ബോർദിയുടെ ഫോർക്കുകൾ എല്ലാം ഷോക്കേസിന്റെ മുകളിൽ ഭദ്രമായിരിക്കുന്നുണ്ട്.'

'നീ കപ്പുകൾ കഴുകൂ സരമേ.' ജേതിമാ ഗൗരവത്തിൽ പറഞ്ഞു.

ആളുകൾ ധാരാളം പഴങ്ങളും, പൂക്കളും മധുരപലഹാരങ്ങളും കൊണ്ടുവന്നിരുന്നു. ബിനാറ്റയുടെ ഫ്രിഡ്ജും എന്തിന് മോനിക്കയുടെ വീട്ടിലെ ബി.പി.സി ഫ്രിഡ്ജും സാധനങ്ങൾ കൊണ്ട് മിക്കവാറും നിറഞ്ഞിരുന്നു. അതിൽ അല്പമെങ്കിലും വീട്ടിൽ കൊണ്ടുപോകാൻ പറ്റിയിരുന്നെങ്കിൽ. സരമ ആലോചിച്ചു. വീട്ടിലെ കുട്ടികൾ എപ്പോഴും വിശന്നിരിക്കുന്നവരാണ്. എന്നാൽ ആരും ഇത്തരം സാധനങ്ങളൊന്നും അവർക്ക് നൽകുന്നില്ല. അവർ അതു വലിച്ചെറിഞ്ഞു കളയുന്നു. എന്നാലും അവൾക്ക് ഒന്നു പോലും കൊടുക്കുന്നില്ല. അപ്പോൾ പെട്ടെന്ന് സരമ ഗിജിയെ ഓർത്തു. കഴിഞ്ഞ ദിവസമാണ് ഗിജി ഒരു ചുവന്ന പാന്റ്സും ധരിച്ച് മാഷി, മാഷി എന്നു കരഞ്ഞു കൊണ്ട് വീട്ടിലാകെ ചുറ്റി നടന്നത്. സരമയുടെ കണ്ണിൽ നിന്നും കണ്ണീർ ഒഴുകുന്നുണ്ടായിരുന്നു.

ഗിജിയുടെ കാക്കയുടെ മകൻ ജിയോന് ഇന്ന് തമാശയുടെ ദിവസമായിരുന്നു. അവൻ ഷോക്കേസിൽ നിന്ന് ഒരു ബാർബി ഡോളിനെ പുറത്തെടുത്ത്, അതിനെ വരാന്തയുടെ മൂലയിൽ ഒരു ചെറിയ നീലപ്പാത്രത്തിലെ വെള്ളത്തിൽ കുളിപ്പിക്കുകയായിരുന്നു. ഇന്ന് അവ്നോടാരും ഭക്ഷണം കഴിക്കാനോ ഷൂസു ധരിക്കാനോ, വെള്ളത്തിൽ കളിക്കരുതെന്നോ പറയുന്നില്ല. ഇങ്ങനെ എന്നുമായിരുന്നെങ്കിൽ! അവൻ വിചാരിച്ചു. വെള്ളം ഒഴുകുന്ന ടാപ്പ് വിരലുകൊണ്ട് അടച്ചുപിടിച്ച് ഒരു ചെറിയ ജലധാര പാവയുടെ വായിലേക്ക് വീഴിച്ചു. ക്രൂരരും തെമ്മാടികളുമായ ആളുകൾ അവന്റെ ഗിജിയെ കൊന്നു എന്ന് അവന് അറിയാമായിരുന്നു. എന്നിട്ടും ഒരിക്കൽപോലും ജിയോൻ കരഞ്ഞില്ല. കാരണം ഹി–മാൻ വാളുമായി വന്ന ഒരു ഡിഷും ഡിഷും ഏറ്റുമുട്ടലിലൂടെ അവന്റെ ഗിജിയെ വീണ്ടെടുത്തു കൊണ്ടുവരുമെന്ന് അവനറിയാമായിരുന്നു.

ഗിജി മരിച്ച് മൂന്നു ദിവസത്തിനു ശേഷം ചന്തയ്ക്കു പുറകിലുള്ള ഇടവഴിയിൽ ജമായിയുടെ ചായക്കടയ്ക്കു മുൻവശം വച്ച് രാവിലെ 5.30ന് നെലോ കൊലചെയ്യപ്പെട്ടു. പുട്ടിയയെ വിളിച്ചെഴുന്നേല്പിച്ച് സാധനങ്ങൾ

വാങ്ങി, കുറുക്കുവഴിയിലൂടെ ഷെൽട്ട റിലേക്ക് നീങ്ങുകയായിരുന്നു അയാൾ. എട്ടു പേരുള്ള ഒരു സംഘം അയാളെ വളഞ്ഞു. അവരുടെ പക്കൽ വാളു കളും വാക്കത്തികളും പൈപ്പ് ഗണ്ണു കളും, കൈത്തോക്കുകളും ഉണ്ടാ യിരുന്നു.

ഒന്നിനു പുറകെ ഒന്നായി അവർ അവന്റെ തലയിലും ചെവികളിലും നാലു വെടിയുണ്ടകൾ പായിച്ചു. അതിലൊരു വെടിയുണ്ട അവന്റെ മേൽ കൊള്ളാതെ ഭിത്തിയിൽ തുളച്ചു കയറി ഒരു പുതിയ തെരഞ്ഞെടുപ്പ് ചിഹ്നം ഉണ്ടാക്കി. പിന്നെ അവർ നെലോയുടെ ശരീരം റോഡിന്റെ നടു വിൽനിന്നും കിടങ്ങിലേയ്ക്ക് തള്ളി യിട്ടു. പിന്നെ ആ സംഘം ചന്തയി ലൂടെ തീവണ്ടിപ്പാതയിലേയ്ക്ക് നടന്നു കൊണ്ട് കൈയ്യടിച്ച് പർദേസി... പർദേസി... എന്ന പാട്ടും പാടി പോയി. ആ സംഭവത്തോടെ ചന്ത അടച്ചു എന്ന് പറയേണ്ടതില്ല. അതിനു ശേഷം സാധാരണപോലെ ഒന്നോ രണ്ടോ മരണത്തിനുശേഷം സമാധാനം ആ പ്രദേശത്തേയ്ക്കു തിരികെ വന്നു.

അഞ്ച്

കാലം കടന്നുപോകവേ, ഗിജി സംഭവത്തെത്തുടർന്ന് പുതുതായി തടാകത്തിൽ സ്ഥാപിച്ച വിളക്കുകൾ പൊട്ടിപ്പോവുകയോ മോഷ്ടിക്കപ്പെടുക യോ ചെയ്തു. തടാകം വീണ്ടും ഇരു ട്ടിന്റെ അവതാരമായി. പ്രണയജോഡി കൾ മുതൽ പട്ടിസ്വാലകൾവരെ യുള്ളവർക്ക് അത് ആശ്വാസമായി. കാരണം പഴയ നിയമം പോലെ വീണ്ടും ഇപ്പോൾ എല്ലാം ശാന്തമാണ്. എവിടെയും ഒരു അസൗകര്യവുമില്ല.

ഇത്തവണ കഴിഞ്ഞ വർഷത്തേ ക്കാൾ അഞ്ചു ദിവസം മുൻപായി രുന്നു ബുദ്ധപൂർണ്ണിമ. മഞ്ഞചന്ദ്രൻ ആകാശത്തിൽ വീണ്ടും. ഈ ദിവസ ങ്ങളിൽ ബിനാറ്റ ഗിജിയുടെ മുറിയി ലാണ് ഉറങ്ങാറ്. ശരിക്കും ആരും ഇപ്പോൾ ഒന്നും ഓർമ്മിക്കാറില്ല. അവൾക്ക് ഒരു മകൾ നഷ്ടപ്പെട്ടു. അത് ലോകത്താർക്കും അല്പം പോലും പ്രശ്നമാകുന്നില്ല. അവരെല്ലാം ആ ദിവ സം പൂക്കളുമായി വരും. അത്രതന്നെ.

ഇന്ന് ഈ ഫ്ലാറ്റിൽ വേറെ ആരു മില്ല. ബിനാറ്റ ജോലി വിട്ടിട്ട് ഇപ്പോൾ ഏതാണ്ട് ഒൻപതു മാസമായിക്കാണും. ഈ ദിവസങ്ങളിൽ, അവളുടെ ദിവസ ത്തിന്റെ ഏറിയ പങ്കും മിഷൻലൈബ്ര റിയിൽ ആണ് ചിലവഴിക്കാറ്. വൈകു ന്നേരങ്ങളിൽ പോലും അവൾ ചില പ്പോൾ ഉപനിഷത്തും ഗീതയും കേൾ ക്കാൻ പോകും. കൂടുതൽ സമയം ധ്യാനത്തിന് നീക്കിവയ്ക്കാൻ അവളു ടെ ഗുരു അവളോട് പറഞ്ഞു. അവൾ ധ്യാനത്തിലിരിക്കുമ്പോൾ ആ മുഖം മാത്രം മനസ്സിലേക്ക് വരും. അവൾ എഴുന്നേൽക്കും. കൊച്ചുഗിജിയുടെ പുസ്തകങ്ങൾ വീണ്ടും അടുക്കിവയ് ക്കും. അല്ലെങ്കിൽ അവളുടെ വസ്ത്ര

ങ്ങൾ വീണ്ടും നിവർത്തി നോക്കും. പിന്നെ വീണ്ടും മടക്കി അടുക്കി വയ്ക്കും. കുറേക്കാലം സരമയുടെ ഇളയകുട്ടിയെ തന്റെ കൂടെ താമസിപ്പിക്കുന്നതിനെക്കുറിച്ചു അവൾ ആലോചിച്ചിരുന്നു. പക്ഷെ അവസാനം അത് നടക്കാതെ പോയി. മല്ലീനാഥിന്റെ ശക്തമായ എതിർപ്പിനു നന്ദി. മല്ലീനാഥിന്റെ എതിർപ്പായിരുന്നു കാരണം.

മറ്റൊരു കുട്ടിയെക്കുറിച്ച് കുറച്ചു പേർ അവളോട് സംസാരിച്ചു. മുപ്പത്തിയേഴ് അത്ര വലിയ പ്രായമൊന്നുമല്ല. അവർ പറഞ്ഞു. ആയിരിക്കില്ല. ആർക്കറിയാം. പക്ഷെ ഈ ദിവസങ്ങളിൽ അവൾ അതൊന്നും ചിന്തിക്കാൻ ഇഷ്ടപ്പെട്ടില്ല. അവൾക്കെന്തോ മരവിപ്പു പോലെയായിരുന്നു. ശരീരത്തിന്റെ ആവശ്യങ്ങൾ തുരുമ്പിച്ച് ഇല്ലാതായതുപോലെ. രാത്രി കിടപ്പു മുറിയിൽ നിന്ന് ഇറങ്ങിപ്പോകുമ്പോൾ മല്ലീനാഥ് അവളെ വികാരം ഉറഞ്ഞു പോയ കൊടിച്ചിപ്പട്ടി എന്നു വിളിക്കുമായിരുന്നു. ഒരിക്കൽ അയാൾ അവളെ അടിക്കുക പോലും ഉണ്ടായി. ഇങ്ങനെ പോയാൽ തങ്ങളുടെ ബന്ധം നിലനിൽക്കാൻ തന്നെ വിഷമമാണെന്ന് ബിനാറ്റക്ക് മനസ്സിലായിരുന്നു. എന്നിട്ടും അവൾക്ക് ഒരു ഉത്സാഹവും കാണിക്കാൻ കഴിഞ്ഞില്ല.

ഇന്നു വൈകുന്നേരം മുതൽ ഗിജിയുടെ ഒരു ചുരിദാരും ടോപ്പും മാറോടമർത്തി അവൾ ഇരിക്കുകയാണ്. ഒറ്റയ്ക്ക് അങ്ങനെ ഇരുന്നപ്പോൾ അവൾ ആലോചിച്ചു. ഒരു ദിവസം ഡോർബെൽ അടിക്കാൻ തുടങ്ങും. പിന്നെ വാതിൽ തുറന്ന് ഗിജി അവളുടെ മടിയിലേക്ക് ചാടിക്കയറും. അകത്ത് ആഴത്തിൽ എവിടെനിന്നോ അവളുടെ കണ്ണീർ വീണ്ടും ഒഴുകാൻ തുടങ്ങി. മുഖമുയർത്തിയപ്പോൾ നാണമില്ലാതെ ശപിക്കപ്പെട്ട ചന്ദ്രൻ അവളെ നോക്കി കണ്ണിമയ്ക്കാതെ നോക്കുന്നത് അവൾ കണ്ടു. തുറന്നിട്ട ജാലകത്തിലൂടെ നിലാവ് മുറിയിലേയ്ക്ക് ഒഴുകി മുറിയുടെ മുക്കും മൂലയും നിറയ്ക്കുന്നു. വസ്ത്രം കൊണ്ട് അവൾ ശ്രദ്ധാപൂർവ്വം കണ്ണു തുടച്ചു. പിന്നെ എഴുന്നേറ്റ് ജനാലകൾ അടച്ചു. ഒരു വിടവു പോലും ഇല്ലാതിരിക്കാൻ കർട്ടനുകൾ വലിച്ചിട്ടു.

ആറ്

മല്ലീനാഥിന്റെ ദിവസങ്ങൾ പ്രൊഫസർ പണിയിലും സെമിനാറുകളിലും പെട്ട് നീങ്ങി. കവിത ഇപ്പോൾ തീരെ എഴുതാറില്ല. പഴയത് വല്ലതും മിനുക്കിയെടുക്കുക മാത്രമാണ് ഇപ്പോൾ ചെയ്യാറുള്ള എഴുത്തുപണി. വല്ലപ്പോഴുമൊക്കെ ഗിജിയെ ഓർക്കുമ്പോൾ, മരിച്ചുപോയ ഒരാളെക്കുറിച്ച് ജീവിച്ചിരിക്കുന്ന ഒരാൾ എപ്പോഴും ഓർക്കുന്നതിൽ അർത്ഥമില്ലെന്നു അയാൾ സ്വയം പറയും. ജീവിതം ഒരു വലിയ കലിഡോസ്കോപ്പല്ലാതെ മറ്റൊന്നുമല്ലെന്ന് അയാൾക്കറിയാം. ഓരോ

തിരക്കിലും പുതിയ പാറ്റേണുകൾ ഉണ്ടാക്കുന്ന കാലിഡോസ്കോപ്പ്. മനുഷ്യജീവികൾ അത് നിരന്തരം കണ്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ഏറ്റവും നല്ല കുറച്ചു പാറ്റേണുകൾ ഓർമ്മ വയ്ക്കുന്നു. അത്രയേ ഉള്ളൂ. അതിൽ കൂടുതൽ ഒന്നുമില്ല. അതുകൊണ്ടു ദുഃഖിക്കാനോ സന്തോഷിക്കാനോ ഒന്നുമില്ല.

അവരുടെ ശനിയാഴ്ച- വ്യാഴാഴ്ച കോഫീഹൗസ് സമ്മേളനങ്ങൾ അവസാനിച്ചിട്ട് നാളുകൾ ഏറെയായി. ഇപ്പോൾ പൂർണ്ണിമ സായാഹ്നസമ്മേളനമാണ്. ഓരോ പൂർണ്ണചന്ദ്രദിവസവും ഓരോരോ സുഹൃത്തിന്റെ വീട്ടിൽ. മല്ലീനാഥിന്റെ വീട്ടിൽ സുഹൃത്തുക്കൾ ഒത്തു ചേർന്നിരുന്നത് ബിനാറ്റയുടെ ശക്തമായ പ്രതിഷേധം മൂലം ഒരു വർഷത്തോളമായി നിർത്തിയിട്ട്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഇത്തരം സുഹൃത്ത് സംഗമങ്ങളിലെത്തിച്ചേരാൻ മല്ലീനാഥിനും ഇപ്പോൾ ഒരു മടിയുണ്ട്. പക്ഷെ ഇന്നത്തെ കാര്യം വ്യത്യസ്തമാണ്. ഇന്നത്തെ സംഗമം മല്ലീനാഥിന്റെ ശൈശവകാല സുഹൃത്തായ ബാദലിന്റെ സാൾട്ട്ലേക്ക് വീട്ടിലാണ്. ഏക് അലൗകിക് ജാതായത് (ഒരു അത്യാസാധാരണമായ യാത്ര) എന്ന ബാദലിന്റെ ആദ്യ കവിതാപുസ്തകത്തിന്റെ 25-ാം വർഷത്തിന്റെ ആഘോഷമാണ് ഇന്ന്.

സ്കോച്ച് രണ്ടു തരമായിരുന്നു. ബ്ലൂലേബലും ബ്ലാക്ക് ഡോഗും. മല്ലീനാഥിന് പ്രത്യേകമായി വരുത്തിയതായിരുന്നു ഗോൾഡ് റിസർവ്വ്. ഒരു മൂലയിൽ കണ്ണുമടച്ചിരുന്ന് അയാൾ ബാദലിന്റെ പഴയ കവിതകൾ ശ്രദ്ധിച്ചു. കണ്ണിലെ നക്ഷത്രത്തിളക്കത്തിൽ നിന്നും 25 വർഷങ്ങൾ പറന്നു പോയിരിക്കുന്നു. ദുർലഭ്ദായുടെ പ്രസ്സിൽ നിന്നും കോളേജ് സ്ട്രീറ്റിലേയ്ക്ക് ബാദലിന്റെ ബുക്കുമായി വരുന്നത് അയാൾ അനുഭവിച്ചു. അവിടെനിന്ന് നേരെ കെ.ടി. യിലേക്ക്. ഓ, പ്രായം എന്നെ കീഴടക്കുന്നു.

ഞാനിന്നൊരല്പം കുടിച്ചിട്ടുണ്ടാവണം. ടാക്സി പിടിച്ചു തിരികെ പോരുമ്പോൾ അയാൾ ആലോചിച്ചു. ഇടയ്ക്ക് ബൈപാസ്സിനടുത്ത് ഗോളപ്രതിമയ്ക്കു സമീപം വച്ചു കൈലേസെടുത്തു മുഖം തുടച്ചു. അയാൾ ഉറക്കം അകറ്റി. കാറിന്റെ ഗ്ലാസിലൂടെ ചന്ദ്രൻ അയാളെ വിടാതെ പിന്തുടരുന്നുണ്ടായിരുന്നു. ചന്ദ്രൻ അയാളെ ടെക്ചറ്റാലിപ്പോച്ചയെ ഓർമ്മിപ്പിച്ചു- ഭൂമിയിലിറങ്ങുമ്പോൾ എല്ലാം ശക്തമാക്കുന്ന ദൈവം. ബാക്കി പണം വാങ്ങി, ടാക്സി വിട്ട് തിരികെ നടക്കുമ്പോൾ ശ്വാസം കഴിക്കാൻ ബുദ്ധിമുട്ടുന്നപോലെ മല്ലീനാഥിന് തോന്നി.

അവസാനം, താഴെ ഒരു കടയുടെ ഷട്ടറിൽ ചാരി അയാൾ ഇരുന്നു. അയാൾ സിഗരറ്റു വാങ്ങാറുള്ള കടയായിരുന്നു അത്. അവിടെ നിന്നാണ് ഗിജിക്ക് കാഡ്ബറീസ്

വാങ്ങാറ്. ഇതൊരു ഹൃദയസ്തംഭനമാണോ? ആദ്യം അയാൾ അങ്ങനെത്തന്നെ വിചാരിച്ചു. പിന്നെ തല പതുക്കെ കുലുക്കി നോക്കി. ഒന്നുമില്ലെന്ന് ബോദ്ധ്യമായി. അപ്പോൾ പെട്ടെന്ന് ഗിജി അവിടെ നിൽക്കുന്നു. അവളുടെ വെളുത്ത വട്ടക്കഴുത്തുള്ള ടി ഷർട്ടുമിട്ട് തോളു ചരിച്ച് ചിരിച്ചുകൊണ്ട്.

'ബാബ സച്ചിൻ ബാബ ഗവാസ്കറേക്കാൾ ഗ്രേറ്റാണ്'. എന്തൊരബദ്ധം. മല്ലീനാഥ് പറഞ്ഞു. കൈകുത്തി എഴുന്നേൽക്കാൻ ഒരു വിഫലശ്രമം നടത്തി. പെട്ടെന്ന് മുഴുവൻ ആകാശവും അയാളുടെ കൺമുന്നിൽ ചുറ്റാൻ തുടങ്ങി. ചന്ദ്രനും അയാളും ആ ഭ്രമണത്തിൽ പെട്ടുപോയി.

കടയുടെ എതിർവശമുള്ള ആകാശ് ദീപ് എന്ന ഭവനത്തിന്റെ സൂക്ഷിപ്പുകാരൻ റോബി പുതുമണവാട്ടിയോടൊപ്പം ടെറസ്സിലേക്കു കയറി. അയാളുടെ വിവാഹം കഴിഞ്ഞിട്ട് നാളുകൾ അധികമായിട്ടില്ല. ഭാര്യയുടെ സ്ഥലം ബെൽഡയാണ്. അവൾ കൽക്കത്തയിൽ വരുന്നത് ആദ്യമായിട്ടാണ്. ചുറ്റുമുള്ള ഈ ഭീമൻ കെട്ടിടങ്ങൾ എല്ലാം ഒരു സിനിമയിലെന്നപോലെ അവൾ വിചാരിച്ചു.

മല്ലീനാഥ് റോഡിൽ കിടക്കുന്നതു കണ്ട് റോബിയുടെ നെഞ്ചിൽ വിരൽ തൊട്ട് വിളിച്ചു അവൾ ആ ഭാഗത്തേയ്ക്ക് ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചു. റോബി പല്ലുകൾ പ്രകാശിപ്പിച്ചു ചിരിച്ചു. 'അരേ! അതു നമ്മുടെ മാലിബാബുവല്ലേ. ഇന്ന് കഴിച്ച മദ്യം അല്പം കൂടിപ്പോയിരിക്കും. തലയിലെ കെട്ടിറങ്ങുമ്പോൾ എഴുന്നേറ്റു പൊയ്ക്കൊള്ളും.'

പിന്നെ അയാൾ ഭാര്യയുടെ ചുമലിൽ പതുക്കെ പിടിച്ചു. 'പറയൂ. ബെൽഡയിൽ ഇതുപോലെ വലിയ ചന്ദ്രനുണ്ടോ?' ഒരുപക്ഷേ ശരിയായിരിക്കും. ഇത്ര വലിയ ചന്ദ്രൻ ബെൽഡയിൽ വന്നിട്ടില്ല. റോബിയുടെ ഭാര്യ നോക്കുമ്പോൾ ചന്ദ്രൻ ഒരു ചെമ്പുതാലം പോലെ വലിയ കെട്ടിടങ്ങൾക്കു മുകളിൽ തിളങ്ങുന്നു. അവൾ റോബിയുടെ ഗഞ്ചിയിൽ മുഖമൊളിപ്പിച്ചു. ആ പൂർണ്ണിമരാത്രിയിൽ എല്ലാം മനോഹരമായി അവൾക്കു തോന്നി. ●

ദി ഡ്രീം കൺട്രോൾ കമ്പനി പ്രൈവറ്റ് ലിമിറ്റഡ്

നബനീത ദേബ്സെൻ

വിവ : ടി.പുഷ്പ

'അമ്മേ ഞാൻ പോകുന്നു'. ഒരു ഗ്ലാസ് പാൽ ഒറ്റയിറക്കിന് കുടിച്ച് ബുബായ് ഓടി.

'ഒരു നിമിഷം നിൽക്കൂ'. ഇതാ രുഭായ് ഒരുങ്ങിക്കഴിഞ്ഞു. ഇനി നിൽക്കുകയല്ലാതെ പാവം ബുബായ് എന്തു ചെയ്യും? രുഭായിയെ കൂടെ കൊണ്ടുപോകാൻ അവനു തീരെ താല്പര്യമില്ല. രുഭായ് വേഗത്തിൽ ഓടില്ല. അവളുടെ ഷൂവിന്റെ ചരട് അഴിഞ്ഞുപോയാൽ ആരെങ്കിലും കെട്ടിക്കൊടുക്കണം. ഒന്നുവീണാൽ മതി, അവൾ കരയാൻ തുടങ്ങും. തുമ്പിയേയും പൂമ്പാറ്റയേയും കണ്ടാൽ അതിനു പിന്നാലെ ഓടും. ബാറ്റുകൊണ്ട് ഒരു പന്ത് തൊടാൻ അവൾക്ക് കഴിയില്ല. ബാറ്റു പൊക്കാൻ കഴിയില്ലെങ്കിലും ഞാൻ ബാറ്റു ചെയ്യും എന്നവൾ വീമ്പിളക്കും. എന്നാൽ രുഭായ് ബൗൾ ചെയ്യുകയും ബുബായ് ബാറ്റു ചെയ്യുകയുമാണ് പതിവ്.

രുഭായിയുമായി കളിക്കുന്നതിലും നല്ലത് തനിയെ പുറത്തുപോകുന്നതാണ്. ഈ നവമി ആഘോഷവേളയിലാണ് അവർ ഇവിടെ വന്ന് താമസമാക്കിയത്. പാലാഷ്പൂർ എന്നാണ് ഈ സ്ഥലത്തിന്റെ പേര്. വളരെ ഭംഗിയുള്ള സ്ഥലം. എല്ലാ വശത്തും തരംഗാകൃതിയിലുള്ള കുന്നുകൾ. അതിനു മുകളിൽ ചെറിയ വെള്ളച്ചാട്ടങ്ങൾ. ബുബായിയുടെ മുട്ടിനോളമെ വെള്ളമുള്ളൂ. കണങ്കാലിനൊപ്പം വെള്ളമുള്ള പതുക്കെ ഒഴുകുന്ന ആ അരുവിയിൽ നിറയെ വിവിധനിറം കല്ലുകൾ. വെള്ളയും മഞ്ഞയും പൂക്കളാലാവൃതമായ പച്ച വിരിച്ച പാടങ്ങൾ റോസു നിറത്തിലുള്ള

വള്ളികൾ മൂടിയ പാറക്കൂട്ടങ്ങൾ. ചുവപ്പും, വെള്ളയും പിങ്കും തുടങ്ങിയ വർണ്ണങ്ങൾ.

അവളുടെ ഷൂവിന്റെ ചരടുകൾ കുടുങ്ങിപ്പോയാൽ രുഭായി എന്തു ചെയ്യും. അവൾ ഒരു കാലിൽ ഷൂവും സോക്സും മറ്റേ കാലിൽ സോക്സും മാത്രമിട്ട് അക്ഷമയായി നിൽക്കുകയാണ്. അമ്മ ഷൂവിന്റെ ചരടിലെ കുരുക്കഴിക്കുകയാണ് ഇതാണ് രുഭായിക്ക് ഏറ്റവും ഇഷ്ടപ്പെട്ട ഷൂ. അതവൾക്ക് ഈ വർഷത്തെ നവമിക്ക് കിട്ടിയതാണ്. പിങ്ക് നിറത്തിലുള്ള മനോഹരമായ ഷൂ. അതിനു മുകളിലൂടെ മിക്കി മൗസ്, മിനി മൗസ്, ഗൂഫി, ഡൊണാൾഡ് ഡക്ക്, ടോം ആന്റ് ജെറി എന്നിവരൊക്കെ ഓടിക്കളിക്കുന്നു. കാൻവാസു കൊണ്ടുണ്ടാക്കിയ ഒരു ജോടി മാർദ്ദവമുള്ള സ്പോർട്സ് ഷൂ.

'നീ ഇതെങ്ങനെയാണിങ്ങനെ കുരുക്കിട്ടത്'. അമ്മ അവളുടെ ഷൂ കുരുക്കഴിച്ച് കെട്ടിക്കൊടുത്തു.

'വളരെ ഉപകാരം' രുഭായി അച്ഛന്റെയടുത്തേക്ക് ഓടി.

ബുബായി മരംകൊണ്ടുള്ള ഗേറ്റു പിടിച്ച് ആ പച്ച വേലിക്കടുത്ത് നിൽക്കുകയായിരുന്നു. കാത്തിരിപ്പിന്റെ നീരസം അവന്റെ മുഖത്ത് പ്രകടമായിരുന്നു. ഇപ്പോൾ ആ കുന്നുകൾ വളരെ അടുത്തായി തോന്നുന്നു.

'ആ കുന്നുകൾ വളരെയകലെയാണ്. ഒരിക്കലും അങ്ങോട്ടു പോകരുത്. ആ പുഴവരെയേ നിങ്ങൾ കുളിയ്ക്കാൻ പോകാവൂ.

അമ്മ ഇടയ്ക്കിടെ അവരെ ഓർമ്മിപ്പിച്ചിരുന്നു.

എങ്കിൽ അമ്മയ്ക്ക് വീട്ടിൽ നിന്ന് നോക്കുമ്പോൾ അവരെ കാണാനാകും. കാപ്പി കുടിച്ച് കഴിഞ്ഞാൽ അമ്മയുമച്ഛനും ആ പുഴക്കരയിലേക്ക് വരും. ഇപ്പോഴവർ മുറ്റത്തെ പൂന്തോട്ടത്തിലെ കസേരയിലിരുന്ന് ചൂടുള്ള കൊച്ചുറിയും ചായയും കഴിക്കുകയാണ്. കടയിൽ കിട്ടുന്നതിനേക്കാൾ രുചിയുള്ള കൊച്ചുറി അമ്മയ്ക്ക് ഉണ്ടാക്കാനറിയാം. അവ അത്രയ്ക്കും രുചികരമാണ്. അമ്മയ്ക്കു മാത്രമെ അങ്ങനെ ഉണ്ടാക്കാനാകൂ.

രുഭായ് എത്തിയ ഉടനെ ബുബായ് നടന്നു തുടങ്ങി.

'അധികം ദൂരെയൊന്നും പോകരുത്'. അടുത്തുതന്നെ കളിച്ചാൽ മതി ഞങ്ങൾ ഉടനെ വരാം'. അമ്മ വിളിച്ചു പറഞ്ഞു.

അതേ.. അതേ.. അതേ.

അവർ രണ്ടു പേരും ഒഴുകുന്ന അരുവിയിലേക്ക് പതുക്കെ ഓടി. അവർക്കതിന്റെ പേരറിയില്ലായിരുന്നു. അതിന്റെ അങ്ങേ കരയിൽ വെളുത്ത പൂഴിമണൽ വിരിച്ചിരുന്നു. രുഭായിക്ക് അവിടെ പൂഴികൊണ്ടും ചെറിയകല്ലു കൊണ്ടും കളിക്കുന്നതാണിഷ്ടം. ബുബായിയ്ക്കാണെങ്കിൽ ഷൂ അഴിച്ചു

വെച്ച് വെള്ളത്തിൽ നിൽക്കാനും തത്തിക്കളിക്കുന്ന ചെറുമീനുകളെ കൈവലയിൽ പിടിക്കാനുമാണിഷ്ടം. അവ വലിയ 'രോഹു' മത്സ്യവും കൈവല ഒരു വലിയ വലയുമാണെങ്കിൽ ബുബായിക്ക് 'നുലായ്സിനെ' പോലെ അവൻ ഒരു ധീരനായ മുക്കുവനായതായി തോന്നുമായിരുന്നു. മീനിനെപ്പിടിച്ച് വിറ്റാലേ നുലായ്സിന് അരിയും പയറും വാങ്ങി വീട്ടിൽ പോകാനാകൂ.

പക്ഷെ ഇന്നവർ അവിടെ എത്തിയപ്പോൾ വിസ്മയിച്ചുപോയി. ഒരു ഗ്ലാസ് വീട്. എവിടെ നിന്നാണിതിവിടെ വന്നത്? ഭംഗിയുള്ള ചുവപ്പു മേൽക്കൂര. പല. തരം ചായം കൊണ്ടു അലങ്കരിച്ച ജനലുകളും വാതിലുകളും വ്യത്യസ്തമായ വർണ്ണഗ്ലാസുകളിൽ മിക്കി മൗസ്, മിനിമൗസ്, ടിൻടിൻ, ക്യാപ്റ്റൻ ഹാഡ്ഡോക്ക്, ഒബ്ലിക്ക്, ആസ്ട്രിക്ക് എന്നിവരുടെ ചിത്രങ്ങളും ഭംഗിയായി പെയിന്റ് ചെയ്ത് വച്ചിരിക്കുന്നു. മേശകളും കസേരകളും അവിടവിടെയായി ചിതറിയിട്ടിരിക്കുന്ന മുറിയിൽ ഒരു അപ്പൂപ്പനിരിക്കുന്നു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ വെള്ളത്താടി മേശവിരിപോലെ മേശമേൽ പരന്നു കിടക്കുന്നു. അദ്ദേഹം ധരിച്ചിരുന്ന കണ്ണടകൾ മൂക്കിൽ നിന്ന് അല്പം ഇറങ്ങിപ്പോയിരിക്കുന്നു. അദ്ദേഹം പത്രം വായിക്കുകയും ഐസ്ക്രീം കോല് നുണയുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. പല നിറത്തിലുള്ള പൂക്കൾ കൊണ്ട് അലങ്കരിച്ച ഒരു വലിയ മഞ്ഞബോർഡ് ആ വീടിനു മുമ്പിലുണ്ട്. അതിൽ വലിയ ഇംഗ്ലീഷ് അക്ഷരത്തിൽ The Dream control company Pvt. Ltd.& Grand children എന്ന് എഴുതിവച്ചിട്ടുണ്ട്. അതിനു താഴെ ബംഗാളിയിൽ 'ഇവിടെ സ്വപ്നങ്ങൾ ചലിക്കുവാനാരംഭിക്കുന്നു'. എന്നു ചുവന്ന അക്ഷരത്തിൽ എഴുതിയിട്ടുണ്ട്.

രുഭായിക്ക് ഒന്നും വായിക്കാനറിയില്ല. അവൾ അക്ഷരങ്ങൾ ഓരോന്നായി എണ്ണിപ്പെറുക്കി തുടങ്ങി. .D.. R.. E.. A.. M.. അവൾക്കതിൽനിന്ന് ഒന്നും പിടികിട്ടിയില്ല. അവൾക്കെങ്ങനെ മനസ്സിലാകും. അവൾക്ക് ഇംഗ്ലീഷ് അക്ഷരങ്ങൾ പോലും വേണ്ടത്ര ഉറച്ചിട്ടില്ല. എന്നാൽ ബുബായിക്ക് ബംഗാളിയും ഇംഗ്ലീഷും അറിയാം. എന്നാലും ചലിക്കുക എന്നതിന്റെ അർത്ഥമറിയില്ല. ഇവിടെ സ്വപ്നങ്ങൾ ചലിക്കാൻ തുടങ്ങുന്നു എന്നതുകൊണ്ട് എന്താണ് അർത്ഥമാക്കുന്നതെന്ന് ഒരു പിടിയും കിട്ടുന്നില്ല. ബുബായ് രുഭായിയുടെ കൈ മുറുകെ പിടിച്ചു. ഒന്നു കൂടി ആ ബോർഡ് വായിച്ചു. The Dream control........

ഇവിടെയെന്താണ് വിൽക്കുന്നതപ്പൂപ്പാ... ഐസ്ക്രീമാണോ? രുഭായ് അവളുടെ താഴ്ന്ന ശബ്ദത്തിൽ ആരാഞ്ഞു. അപ്പോഴേയ്ക്കും അപ്പൂപ്പൻ ഒരു ഐസ്ക്രീം കഴിച്ചു കഴിഞ്ഞി

രുന്നു,

അപ്പൂപ്പൻ മുഖമുയർത്തി പല്ലി ല്ലാത്ത മോണ കാട്ടി ചിരിച്ചു. എന്താ മക്കളേ ഐസ്ക്രീം വേണോ?

ഇങ്ങോട്ടു വരൂ. ഞാൻ തരാം.

Dream control company pvt.ltd. ന്റെ അർത്ഥവും പറഞ്ഞു തരാം. നിങ്ങൾ സ്വപ്നം കാണുമ്പോൾ പെട്ടെന്നത് മുറിഞ്ഞു പോകാറില്ലേ. അതായത് ജീരകമിഠായിയാകുന്ന മണലിൽ കാഡ്ബറീസ് മരവും അതിൽ 'എക്ളയേഴ്സ്' പഴങ്ങളും 'ജൂബ്ജൂബ്' പൂക്കളും തൂങ്ങിക്കിടക്കുന്നത് നിങ്ങൾ സ്വപ്നം കാണാറില്ലേ. അവ പറിക്കാൻ നിങ്ങൾ കൈ ഉയർത്തുന്ന ആ നിമിഷത്തിൽ. അമ്മ വന്ന് ബുബായ്, രുഭായ് ഉണരൂ, എഴുന്നേൽക്കൂ, സ്കൂളിൽ പോകണ്ടേ? എന്ന് ചോദിക്കാറില്ലേ. അപ്പോൾ സ്വപ്നം പൂർത്തിയാകാതെ നിങ്ങൾ വിഷമിച്ച് ഉണരുന്നു.

അല്ലെങ്കിൽ നിങ്ങൾ ഒരു ഭീകര സ്വപ്നം കാണുന്നു. അത് ഒരു അവസാനവുമില്ലാതെ തുടരുന്നു. ഒരു ചൂയിംഗം പോലെ ചവയ്ക്കുന്തോറും നീണ്ടു നീണ്ടുപോകുന്നു. അതവസാനിക്കുന്നു. നിങ്ങൾ പേടിച്ച് മരിക്കാറാകുന്നു. കണ്ണീരൊഴുക്കി കരയുന്നു. സ്വപ്നം കാണുമ്പോൾ ഇതൊക്കെ വളരെ വിഷമമുള്ളതാണ് അല്ലേ?.

അതുമല്ലെങ്കിൽ ഒരാൾ ഒരു പുലി അല്ലെങ്കിൽ ഒരു പ്രേതം, അതുമല്ലെങ്കിൽ ഒരു കള്ളൻ നിങ്ങളെ പിന്തുടരുന്നതായി ഒരു സ്വപ്നം കാണുന്നുവെന്നിരിക്കട്ടെ. നിങ്ങൾക്ക് കൂടുതൽ വേഗത്തിൽ ഓടാൻ കഴിയുന്നില്ല. കാൽ ഒരിടത്ത് അമർന്നുപോകുന്നു. അത് നിങ്ങളുടെ തൊട്ടുപുറകിലെത്തുന്നു.

ഇത്തരം കാര്യങ്ങൾ കൃത്യതയോടെ കൈകാര്യം ചെയ്യുകയാണ് ഞങ്ങളുടെ ഈ കമ്പനിയുടെ കർത്തവ്യം. കാര്യങ്ങൾ ഏറ്റവും ശരിയായ രീതിയിൽ ക്രമീകരിക്കും. നിങ്ങൾക്ക് ഓടി രക്ഷപ്പെടണമെങ്കിൽ കാലുകൾ നിങ്ങളെ ദൂരെയെത്തിക്കും. ആരും നിങ്ങളെ പിടിക്കില്ല. ജീരകമിഠായിയും ചോക്ലേറ്റും കാഡ്ബറീസും തിന്ന് നിങ്ങളുടെ മനസ്സിന് സംതൃപ്തി വന്നതിനു ശേഷമേ നിങ്ങളെ വിളിക്കൂ.

ഇങ്ങനെ ആരെങ്കിലും ചെയ്തിരുന്നെങ്കിൽ അതു നല്ലൊരു തമാശ തന്നെ. ആങ്ങളയും പെങ്ങളും ഒന്നിച്ചു പറഞ്ഞു. വീണ്ടും സ്വപ്നത്തിൽ ഒരു ഭയാനക വെള്ളപ്പൊക്കത്തിൽ നിങ്ങൾ അകപ്പെട്ടാൽ നിങ്ങൾക്ക് നീന്താൻ അറിയില്ലെങ്കിൽ നിങ്ങൾ വളരെ വിഷമിക്കും. വല്ലാതെ പേടിക്കും. അപ്പോൾ വർണ്ണാഭമായ പേപ്പർബോട്ട് വന്ന് നിങ്ങളെ രക്ഷിക്കും. വെള്ളം പതുക്കെ നിശ്ചലമായി അവസാനം വറ്റിപ്പോകും. നിങ്ങൾ ഇനി ഒട്ടും ഭയപ്പെടേണ്ടതില്ല.

'ഓ. ഇതൊക്കെ ശരിക്കും അങ്ങനെയാണോ?'

'അതേ, ഇപ്പോൾ നിങ്ങൾക്ക് ഏത് ഐസ്ക്രീമാണ് വേണ്ടതെന്ന് പറയൂ.'

രുഭായ് പെട്ടെന്നുതന്നെ പറഞ്ഞു. 'എനിക്ക് ചോക്കോബാർ' ബുബായ് ഭയഭക്തിയോടെ പറഞ്ഞു. 'എനിക്ക് ത്രീ-ഇൻ-വൺ മതി'

ഇവിടെ ഒരു അവധി ദിവസം വരികയാണെങ്കിൽ മുറി, ചോളബജി, റാബറി പോലെ നല്ല സ്വാദുള്ള മലായി തുടങ്ങി ധാരാളം സാധനങ്ങൾ ലഭിക്കുന്നതാണ്. അപ്പൂപ്പൻ മേശയ്ക്കടിയിലെ ചെറിയ റഫ്രിജറേറ്റർ തുറന്ന് രണ്ടു പേർക്കും ഐസ്ക്രീമുകൾ നൽകി.

ബുബായ് ഐസ്ക്രീം തിന്നുകൊണ്ട് അപ്പൂപ്പനോട് ചോദിച്ചു. ഞങ്ങളേയും ഈ ഡ്രീം കമ്പനിയിലെ അംഗങ്ങളാക്കില്ലേ?

നിങ്ങൾ മുമ്പേതന്നെ ഈ ഡ്രീം കമ്പനിയിലെ അംഗങ്ങളാണ്. അപ്പൂപ്പൻ അയാളുടെ പട്ടുതാടി കുലുക്കി പല്ലില്ലാത്ത മോണ കാട്ടി ചിരിച്ചുകൊണ്ട് പറഞ്ഞു. നിങ്ങൾക്കതറിയില്ലേ? നിങ്ങൾ ഈ ബോർഡിൽ എഴുതിയത് കണ്ടില്ലേ. 'പേരക്കുട്ടികളും' അവർ ആരാണ്? അത് നിങ്ങളാണ്, നിങ്ങൾക്ക് മനസ്സിലായില്ലേ?

ഇപ്പോൾ തുടങ്ങി ഞാൻ നിങ്ങളുടെ സ്വപ്നങ്ങൾ നിയന്ത്രിക്കാൻ തുടങ്ങുന്നു. നിങ്ങൾക്ക് ചലിപ്പിക്കുക എന്നതിന്റെ അർഥം മനസ്സിലായില്ലേ? എന്നാൽ നിങ്ങൾക്ക് പരിപാലനത്തിന്റെ അർഥം അറിയാമോ?

വിസ്മയംതന്നെ. ഈ വൃദ്ധൻ എങ്ങനെ എന്റെ ചിന്തകളറിഞ്ഞു? ബുബായ് ആശ്ചര്യപ്പെട്ടു.

ഉടനേ അപ്പൂപ്പൻ പറഞ്ഞു 'ഞാൻ നിന്റെ ചിന്തകൾ എങ്ങനെ അറിഞ്ഞു എന്നല്ലേ?' അതാണ് എന്റെ രഹസ്യം അതാണെന്റെ മാജിക്.

ഞാനെന്തിനാ രഹസ്യം പറയണം ബുബായ്?

ഇത് മുത്തച്ഛന്റെ ഡ്രീം മാജിക്കാണ്.

ഐസ്ക്രീം അല്പം നുണഞ്ഞപ്പോൾത്തന്നെ അതിപ്പോൾ കൽക്കത്തയിൽ കിട്ടുന്ന തരത്തിലുള്ളതാണെന്ന് ബുബായ് മനസ്സിലാക്കി. നന്ദി. ദാദുബായി. നല്ല ഐസ്ക്രീം. നന്ദി. ഞങ്ങൾക്ക് വളരെ ഇഷ്ടമായി. രണ്ടു പേരും പറഞ്ഞു.

ഞങ്ങൾ ഈ കമ്പനിയിലെ അംഗങ്ങളായോ? ബുബായിക്കും രുഭായിക്കും അറിയില്ല. 'നിങ്ങൾ ഈ ഡ്രീം കമ്പനിയിലെ അംഗങ്ങളായിരിക്കുന്നു'. ഇപ്പോൾ മുതൽ നിങ്ങൾ നല്ല സ്വപ്നങ്ങൾ അതിന്റെ അവസാനം വരെ കാണും. ഒരു ചീത്ത സ്വപ്നം വരികയാണെങ്കിൽ ഞാൻ വേഗം തന്നെ ആ ചാനൽ മാറ്റും. പകരം ഒരു മികച്ച അപൂർവ്വമായ സ്വപ്നത്തെ അയയ്ക്കും. ഇനി മുതൽ നിങ്ങൾ സ്വപ്നത്തെക്കുറിച്ച് വിഷമിക്കേണ്ടതില്ല.

എത്ര നല്ല മുത്തച്ഛൻ ! ബുബായിയും രുദായിയും ആർത്തു ചിരിച്ചു 'രുഭായിയും ബുബായിയും എത്ര നേരമായി ഉറങ്ങുന്നു? എഴുന്നേൽക്കൂ. ഇന്ന് നമുക്ക് പിക്നിക്കിന് പോകണ്ടേ? ആ ചെറിയ അരുവി ഉത്ഭവിക്കുന്ന വെള്ളച്ചാട്ടത്തിനടുത്തേയ്ക്ക് പോകാം. വേഗം എഴുന്നേൽക്കൂ.'

അമ്മ പോയപ്പോൾ രുഭായിയും ബുബായിയും കണ്ണു തിരുമ്മിക്കൊണ്ട് പരസ്പരം നോക്കി. പിന്നെ രുഭായ് ചോദിച്ചു. ദാദാബായി, ആ ദാദാബായി എവിടെപ്പോയി?

അതുകേട്ട് ബുബായ് ഞെട്ടിപ്പോയി. അപ്പോൾ നീയും സ്വപ്നത്തിൽ ദാദാബായിയെ കണ്ടോ? ഏത് ഐസ്ക്രീമാണ് നീ അവിടെനിന്ന് കഴിച്ചത്?

രുഭായ് അവനെ അത്ഭുതത്തോടെ നോക്കി. ഞാൻ ചോക്കോബാർ കഴിച്ചു. നീ ത്രീ-ഇൻ-വൺ ഓർക്കുന്നില്ലേ.

ഇത് കേട്ടപ്പോൾ ബുബായ് തൊലിപറിച്ച താറാവിനെപ്പോലെയായി. തെല്ലിട ഒന്നും പറയാനാകുന്നില്ല. എന്ത്? ഇത് ശരിക്കും സാധ്യമാണോ? രണ്ടു പേർ ഒരേ സമയം ഒരേ സ്വപ്നം കാണുക?

രുഭായ് കൊച്ചു കുട്ടിയായതിനാൽ ഇതിലെ അസാധാരണത്വം അവൾക്ക് മനസ്സിലായില്ല. പെട്ടെന്ന് ആരോ അവരുടെ ചെവികളിൽ ഇങ്ങനെ മന്ത്രിച്ചു. 'ഇതാണ് മാജിക് ഡ്രീം കമ്പനിയുടെ മാജിക്. ഇത് നിങ്ങളുടെ ദാദുബായിയുടെ ഇന്ദ്രജാലം. എന്റെ ഈ രഹസ്യം നിങ്ങൾക്കു പിടികിട്ടിയോ?'

[ബംഗാളിയിൽനിന്ന് ഇംഗ്ലീഷിലേക്ക് വിവർത്തനം സുജാത മുഖർജി സീമന്തിനി ഗുപ്ത.] ●

Writers

Amitabha Gupta
74/A, Jodhpur Park
Kolkatta - 700068

Sayed Hasmat Jalal
I, Shakespeare Sarani
Kolkatta - 700071

Pramode Basu
30, Kedarnath Deuty Lane
Kadamtala Howrah-711101

Kathakali Goswami
C/o. Amitabha Gupta
74/A. Jodhpur Park
Kolkatta - 700068

Amirban Dharitriputra
C/o. Amitabha Gupta

Mrithika Sen & Somjeet Dey
24, Amrapali Garia Station Road
Kolkatta - 700084

Nabaneeta Dev Sen
72, Hindustan Park
Kolkatta - 700029

Samipendra Banerjee
Flat No.10
932 A/94 Jessore Road
Kolkatta - 700055

Tapas Ray
39/C Janak Road
Kolkatta - 700029

Alok Ray
DB- 31 Flat 102
Bidhannagar Sector 1
Kolkatta - 700064

Antara Ray Chowdhary &
Raja Das Gupta
14/97 Golf Club Road
Kolkatta - 700033

Debasis Majumdar
P-229, Block A Bangur Avenue
Kolkatta - 700055

Prasun Bandyo padhyay
C/o. Amithab Gupta

Sayantan Das Gupta
W/B(M) 11/4 Phase - 2
Golf Green, Kolkatta - 700095

Seemantini Gupta
74/4 Jodhpur Park
Kolkatta - 700068

Goutam Sen Gupta
Amba Apartments A-38,
VIP Park P.O.Prafullakanan
Kolkatta - 700101

Nasser Hossain
C/o. Mitra Building (2nd Floor)
8 Lyons Range, Kolkatta - 700001

Anjan Sen
C/o. Interocean B-10/903,
Indralok Complex
Surat Dumas Road, Surat 395007

Sutapa Battacharya
2F Hajra Bagan Lane
Kolkatta - 700015

Shamayita Das
House No.2238 Sector -8
Faridabad, Hariyana-121006

വിവർത്തകർ

ഡോ.എസ്.കെ.വസന്തൻ
2 ഡി യൂണിറ്റി എൻക്ലേവ്
യൂണിറ്റി റോഡ്
കുരിയച്ചിറ പി.ഒ., തൃശൂർ-6

പ്രൊഫ. വി. സതി
സുഗത
വിദ്യാനഗർ
തൃശൂർ-3

പ്രൊഫ. എം.മോഹൻദാസ്
ഇംഗ്ലീഷ് വിഭാഗം
ശ്രീകേരളവർമ്മ കോളേജ്
തൃശൂർ -680011

സൂര്യതേജസ്
ഫൈനൽ ബി.എ.
ഫംങ്ഷണൽ ഇംഗ്ലീഷ്
ശ്രീകേരളവർമ്മ കോളേജ്
തൃശൂർ -680011

മേരി ജോസഫൈൻ വിനൻഷ്യ
വിരുപ്പേൽ, ഊട്ടി ഗാർഡൻസ്
തൃശൂർ - 5

തുളസി രവീന്ദ്രൻ
മാണിക്യമംഗലം, കോങ്ങാറ്റ
പി.ഒ.കോട്ടയംപൊയിൽ
കണ്ണൂർ ജില്ല

പി.എസ്.മനോജ്കുമാർ
ശ്രീനിലയം, അഞ്ചേരി പി.ഒ.
തൃശൂർ

പ്രൊഫ. പി.എൻ. പ്രകാശ്
മച്ചിങ്ങൽ ലെയിൽ
തൃശൂർ - 1

ലീലാ സർക്കാർ
Leelasarkar<leelas@bom3.vsnl.net.in>

കെ.ജി.ശങ്കരപ്പിള്ള
രാധാകൃഷ്ണാലയം
വാരിയം ലെയ്ൻ
തൃശൂർ-680001

ഈ.ഡി.ഡേവിസ്
കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി
തൃശൂർ

ഷറഫുദ്ദീൻ
ജില്ലാ ഇൻഫർമേഷൻ ഓഫീസ്
അയ്യന്തോൾ പി.ഒ.
തൃശൂർ

ബിലാ സോമൻ
ശ്രീശങ്കര സംസ്കൃത
സർവ്വകലാശാല
കാലടി പി.ഒ.

ടി.പുഷ്പ
ഇടത്തിരുത്തി വീട്
പി.ഒ.വരാക്കര
തൃശൂർ-680325

Statement of ownership and other particulars about

SAHITYA LOKAM

FORM IV (Rule 8)

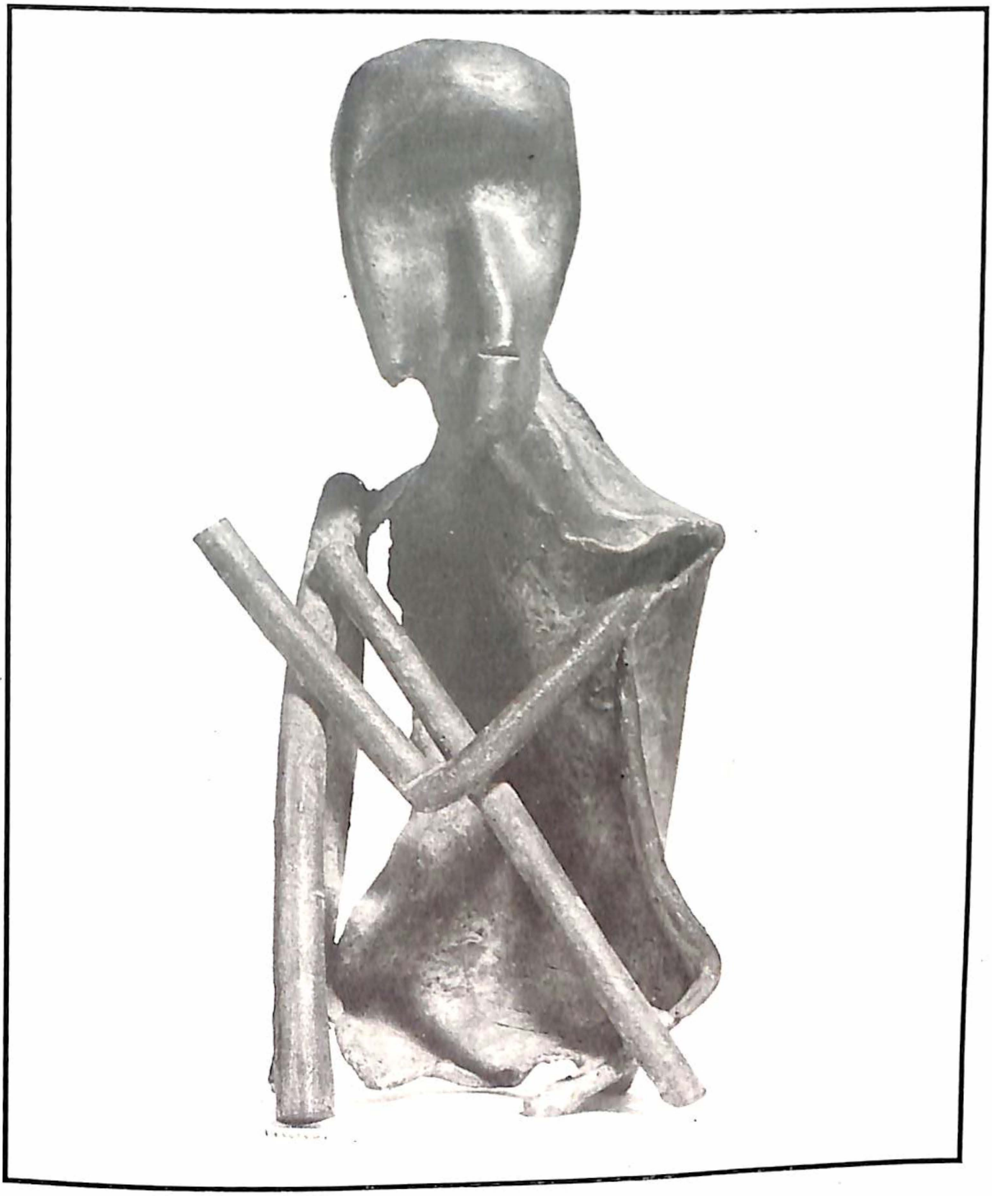
1.	Place of Publication	THRISSUR
2.	Periodicity of its Publication	Bi - Monthly
3.	Printer's Name	Prof. Damodaran Kaliath
	Nationality	Indian
	Address	Secretary, Kerala Sahitya Akademi, Town Hall Road, Thrissur, Pin - 680 020
4.	Publisher's Name, Nationality, Address	- Do -
5.	Editor's Name, Nationality, Address	- Do -
6.	Name and address of individuals who own the Newspaper and partners or shareholders holding more than one percent of the total capital	Kerala Sahitya Akademi, Thrissur, Kerala - 680 020

I, Prof. Damodaran Kaliath, Secretary, Kerala Sahitya Akademi hereby declare that the particulars given above are true to the best of my knowledge and belief.

Thrissur
28.2.2001

Sd/
PUBLISHER

Abanindranath Tagore, Rabindranath in the role of tthe blind bard of his dance-drama, Phalguni



SOMNATH HORE, ANGER 1991

Sahityalokam

2001 January-February

Nandalal Bose

സാഹിത്യലോകം

2001 മാർച്ച്-ഏപ്രിൽ

The Potato Peeler - Amrita Sher-Gil

സാഹിത്യലോകം

കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി
തൃശൂർ

സാഹിത്യലോകം

2001 മാർച്ച് - ഏപ്രിൽ

പുസ്തകം-26 ലക്കം - 2

പത്രാധിപസമിതി

എം. ടി. വാസുദേവൻനായർ
പ്രസിഡന്റ്

സി. വി. ശ്രീരാമൻ
വൈസ് പ്രസിഡന്റ്

ദാമോദരൻ കാളിയത്ത്
സെക്രട്ടറി & എഡിറ്റർ

കെ. പി. രാമനുണ്ണി
കൺവീനർ

അംഗങ്ങൾ
അഷ്ടമൂർത്തി
കെ. പി. മോഹനൻ
ഗ്രേസി
പി. കെ. പാറക്കടവ്

സബ് എഡിറ്റർ
ഇ.ഡി.ഡേവിസ്

Sahityalokam : Literary bi-monthly in Malayalam Vol.26.No.2:2001 March - April, Cover design : Vinayalal Thrissur, Edited, Printed and Published by Prof.Damodaran Kaliyath on behalf of Kerala Sahitya Akademi, Thrissur - 680 020. Printed by Haris Computers & Communications,Cherpu for Mangalodayam Press, Thrissur. Registered with the Registrar of Newspapers, India under R.N.17137/69. Rs.10/-

മുഖചിത്രം : വിനയലാൽ തൃശൂർ ● ലിപിവിന്യാസം : ഹാരിസ് കംപ്യൂട്ടേർസ് & കമ്യൂണിക്കേഷൻസ്, ചേർപ്പ്. ● അച്ചുപരിശോധന : എം.ഡി.ഹരിദാസ് ● മുദ്രണം : തൃശൂരിലെ മംഗളോദയം പ്രസ്സിനുവേണ്ടി ഹാരിസ് കംപ്യൂട്ടേർസ്, ചേർപ്പ്. വില : 10 രൂപ

മുഖവുര

സ്ത്രീപക്ഷചിന്തയും പരിസ്ഥിതിയും ദളിതും സംബന്ധിച്ച ഉൾക്കാഴ്ച നൽകുന്ന ലേഖനങ്ങളും കവിതകളും കഥകളും പുസ്തകവിചാരങ്ങളും ഉൾക്കൊള്ളുന്നതാണ് മാർച്ച് - ഏപ്രിൽ ലക്കം സാഹിത്യലോകം. കൂടാതെ ഡോ. വി.സുകുമാരന്റെ കളിയച്ഛന്റെ പഠനം, പ്രൊഫ.വി.അരവിന്ദാക്ഷന്റെ ആനന്ദിന്റെ പുസ്തകത്തോടുള്ള (വേട്ടുക്കാരനും വിരുന്നു കാരനും) പ്രതികരണം തുടങ്ങി ഏറ്റവും പുതിയ തലമുറയിലെ എഴുത്തുകാരുടെ പല രചനകളും ഈ ലക്കത്തെ ശ്രദ്ധേയമാക്കുന്നു.

കെ. പി. രാമനുണ്ണി
കൺവീനർ
പത്രാധിപസമിതി

ഉള്ളടക്കം

ലേഖനം

1. കിരീടം ചരിഞ്ഞവന്റെ കഥ 7
വി. സുകുമാരൻ

2. രണ്ടു വാക്കുകൾ 13
എൻ.പി. വിജയകൃഷ്ണൻ

3. തുള്ളൽക്കവിത : വഴിതെറ്റിപ്പോയ വായനകൾ 19
ബാലചന്ദ്രൻ വടക്കേടത്ത്

4. അറവുശാലയിലെ നീതി 30
ഉണ്ണി ആമപ്പാറയ്ക്കൽ

5. താളങ്ങൾ താളവാദ്യങ്ങൾ വാദ്യകലാസാഹിത്യത്തിന്റെ ഔന്നത്യം 36
ടി.എൻ.വാസുദേവൻ

6. മുന്നിലേക്കു കുതിച്ച പെൺബുദ്ധികൾ 45
പുഷ്പലത. പി.എ.

7. പരിസ്ഥിതിയും കീഴാളപക്ഷവും മലയാളകഥയിൽ 53
നാരായൻ

8. പാട്ടുകഥകൾ: തെക്കനും വടക്കനും പേരും പൊരുളും 59
തോമസ് പെരിയപുരം

9. കലയുടെ ധർമ്മവും മർമ്മവും 67
ടി.കെ. ഹരിഹരൻ

10. സമൂഹാവബോധത്തിന്റെ സ്ത്രീനിലകൾ 71
സുധീർ കിടങ്ങൂർ

11. പെണ്ണെഴുത്ത് : ഒരു ഉത്തരാധുനിക വിമർശം 77
എബി കോശി

പുസ്തകപരിചയം

1. ജൈവമനുഷ്യനെ മൃതമനുഷ്യനാക്കുന്ന മതമൗലികവാദം 89
വി. അരവിന്ദാക്ഷൻ

2. ഒരെഴുത്തുകാരിയുടെ സ്വയം വിമർശനം 94
അഷ്ടമൂർത്തി

3. ആഗോളവൽക്കരണം,സ്ത്രീപരിസ്ഥിതി, പിന്നെ കുഞ്ഞിരാമൻനായരും 98
വി.പി.പി.മുസ്തഫ

4. കഥ ജീവിതം തന്നെ 102
എം.ദാമോദരൻ

5. ശ്യാമദുഃഖത്തിന്റെ സൗന്ദര്യം 106
ജിനൻ ചാളിപ്പാട്ട്

6. സ്ത്രീപക്ഷസൈദ്ധാന്തികത 108
പി.എസ്. ജ്യോതിലക്ഷ്മി

7. തളിനങ്കനടനവും മോഹിനിയാട്ടവും 112
ധന്യ.കെ.എം.

കവിത

1. വിട — 115
എം.ഡെയ്റ്റൻ
വിവ : പിജികമ്മത്ത്

2. മരണാന്വേഷണം — 116
ഡബ്ല്യു. എച്ച് ഡേവിസ്
വിവ : പിജികമ്മത്ത്

3. പാഥേയം — 117
മുല്ലനേഴി

4. യേശുവും പത്രോസും തമ്മിൽ അഭിമുഖം — 118
വർഗ്ഗീസാന്റണി

5. പിന്നെയും രൂപലാവണ്യവാദം — 119
വിപിജോൺസ്

6. നിറം — 121
സത്യചന്ദ്രൻ പൊയിൽക്കാവ്

7. പ്രളയം — 122
ദിവാകരൻ വിഷ്ണുമംഗലം

8. നക്ഷത്രങ്ങളെ ചുണ്ടരുത് — 123
പിപിജാനകിക്കുട്ടി

9. മണ്ണ് — 124
എം.സിപോൾ

10. കഥ തീരുംമുമ്പ് — 125
വത്സൻ അഞ്ചാംപീടിക

11. ജാലകം — 127
രാജേഷ് മേനോൻ

12. മടക്കയാത്ര — 128
മോഹനൻ നടുവത്തൂർ

13. കത്തുന്ന പുഴ — 129
ടിഗിരിജ

കഥ

1. ആറുമണിക്കുവന്ന യുവതി — 130
ഗാർസ ഗബ്രിയേൽ മാർക്വിസ്
വിവ : ഷറഫുദ്ദീൻ

2. ലിലിത്ത് — 139
ശ്രീപ്രതാപ്

3. ഗാന്ധർവ്വം — 145
സുന്മേഷ് ചന്ദ്രോത്ത്

പരിചയം

കിരീടം ചരിഞ്ഞവന്റെ കഥ

വി. സുകുമാരൻ

സൃഷ്ടിയുടെ ചൂടാറും മുമ്പ് കളിയച്ഛൻ എന്ന ഭാവസാന്ദ്രമായ കൺവെൻഷ ണൽ കവിത കവി മുഖത്തുനിന്നു കേട്ടതിന്റെ വികാരവിക്ഷുബ്ധവും നാടകീയവുമായ പാരായണ മുഹൂർത്ത ങ്ങൾക്കു സാക്ഷ്യം നിന്നതിന്റെ കോരി ത്തരിപ്പിക്കുന്ന ഓർമ്മകൾ, മനസ്സിലൊ രു മധുര പലഹാരം പോലെ ഞാനി ന്നും സൂക്ഷിക്കുന്നു. അമ്പതുകളുടെ ആദ്യത്തിൽ ഒറ്റപ്പാലത്തുവച്ചു നടന്ന സമസ്തകേരള സാഹിത്യപരിഷത്തിന്റെ ഉഗ്രൻ സമ്മേളനം. ഡോ. എസ്. രാധാ കൃഷ്ണന്റെ ഉജ്വലമായ ഉദ്ഘാടനപ്രഭാ ഷണം. എൻ.വിയുടെ അതിലും വിശേ ഷമായ മൊഴിമാറ്റം. ഞാനന്നൊരു ഹൈസ്കൂൾ വിദ്യാർത്ഥി. കവിത, കഥ ഇത്യാദികളോടും അവ ചമയ്ക്കുന്ന അസാധാരണ മനുഷ്യരോടും അസംബ ന്ധമെന്ന് ഇന്നു തോന്നുന്ന ആരാധനാ ഭാവം കൊണ്ടു നടക്കുന്ന അസ്വസ്ഥ കൗമാരത്തിന്റെ ഉഷ്ണകാലം. സ്റ്റേജിൽ തൊണ്ട തുറന്ന ആത്മാവിന്റെ അഞ്ച രക്കുയിൽ പാടുന്ന വലുതും ചെറുതു മായ കുയിലുകളുടെ അഞ്ചുകളി. പഞ്ചമത്തിന്റെ പഞ്ചാരിമേളം. ഒളപ്പ മണ്ണയുടെ 'കൈകാട്ടിയന്ത്രം', ഓ.എം. അനുജന്റെ 'കൂടു തകർത്ത കിളി', വയലാറിന്റെ 'ചരിത്രത്തിലെ കുറ്റപത്ര ങ്ങൾ'. ആനന്ദലബ്ധിക്കിനിയെന്തു വേണം? അങ്ങനെ മുരളീമൃദുരവങ്ങ ളിൽ മുഴുകി എന്നിലെ ഞാനലിഞ്ഞി ല്ലാതാവുന്ന ഒരു അസുലഭ മുഹൂർത്ത ത്തിലാണ് മാസ്റ്റർ ഓഫ് സെറിമണീസ് ആയി പ്രവർത്തിച്ചിരുന്ന ഈശ്വരവാരി യരുടെ മുന്നറിയിപ്പ്. പി.കുഞ്ഞിരാമൻ നായർ കവിത വായിക്കുന്നു. തുടർന്ന് ഖദർകൊണ്ടു മൂടിയ ഒരു മേദുര ദീർഘകായൻ, തോളത്തു പാമ്പിഴയുന്ന കര വേഷ്ടിയും സ്ഥാനം തെറ്റി നിൽ ക്കുന്ന കണ്ണടയും കൂപ്പിയ കൈയുമായി

കയറി വരുന്നു. 'നിർന്നിമേഷമായ് നിൽക്കൂ നേത്രമേ' എന്നു ഞാൻ കണ്ണുകളോട് കല്പിച്ചു. ആശാൻ എവിടെ നിന്നോ തലേന്ന് പാതിരയ്ക്കാണ് ഒറ്റപ്പാലത്തെത്തിയതെന്നും വായിക്കാൻ പോകുന്ന കവിത ഒറ്റപ്പാലം ഹൈസ്ക്കൂളിലെ ഒരൊഴിഞ്ഞ ബെഞ്ചിലിരുന്ന് മെഴുകുതിരി വെട്ടത്തിൽ ഒറ്റയിരുപ്പിന് എഴുതിത്തീർത്തതാണെന്നും ആരോ അടക്കം പറയുന്നതു കേട്ടു. നീളൻ ജുബ്ബയുടെ സൈഡ് പോക്കറ്റിൽ നിന്നു കുഞ്ഞിരാമൻനായർ പുറത്തെടുത്തത് എല്ലാ വ്യാഖ്യാനങ്ങളേയും ഇന്നു മറികടന്നു നിൽക്കുന്ന 'കളിയച്ഛ'നായിരുന്നു. വായന തുടങ്ങിയപ്പോൾ സമ്മേളനപ്പന്തലിൽ നിറഞ്ഞു കവിഞ്ഞ സദസ്സ് തീർത്തും നിശ്ശബ്ദമായത് ഞാനോർക്കുന്നു. അദ്ദേഹം പാടുകയല്ല. തേങ്ങുകയായിരുന്നു. ആത്തേങ്ങൽ ഒരു കാവ്യാനുഭൂതിയായി ശ്രോതാക്കളിലേക്കു പകർന്നു.

സ്മേരം ശിശുവിൻ മുഖം കറുത്തിടവേ
ഘോരതമസ്സിലേക്കൊട്ടൊട്ടു നീങ്ങി ഞാൻ

എന്നഘട്ടത്തിലെത്തിയപ്പോൾ അദ്ദേഹം അധ്യക്ഷ പീഠത്തിലമരുന്ന മഹാകവി വള്ളത്തോളിന്റെ കാൽക്കൽ വീണത് സദസ്സിനെ അക്ഷരാർത്ഥത്തിൽ കോരിത്തരിപ്പിച്ചു. പാരായണത്തിന്റെ പല മുഹൂർത്തങ്ങളിലും ഈ സ്വാഭാവികമായ സാഷ്ടാംഗപ്രണാമം ആവർത്തിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്തു. അങ്ങനെ ഒരു ദൃശ്യാവിഷ്കാരത്തിന്റെ എല്ലാ നാടകീയതയോടും കൂടി 'കളിയച്ഛൻ' എന്റെ യുവ മനസ്സിൽ സ്ഥലം കണ്ടെത്തി.

പി. കവിതയുടെ സാംസ്കാരിക ഭൂമിശാസ്ത്രം ഒരുപാട് വിസ്താരങ്ങൾക്കു വിധേയമായിട്ടുണ്ട്. ആൽത്തറ, അമ്പലം, കുളം, പുഴ, കളഭം, ഉത്സവം, നിർമ്മാല്യം നിലവിളക്ക്, ഇത്യാദികൾ അദ്ദേഹത്തിന്റെ കവിതയിൽ സ്ഥാപിക്കുന്ന ആധിപത്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ആലോചനകൾ ഈ ഭൂമിശാസ്ത്ര സർവ്വേയുടെ സവിശേഷതയത്രെ. ജീവിതരതിയുടെ ഉപാസകനായ ഈ ശുദ്ധകവിയെ ഭക്തകവിയായി വ്യാഖ്യാനിക്കാനും വിപുലമായ ശ്രമം നടന്നിരുന്നു.

റൊമാന്റിസിസത്തിന്റെ സാമാന്യവത്കരണങ്ങൾക്കപ്പുറത്ത് അപകടകരമായ സൗന്ദര്യ ദർശനങ്ങളുമായി അലഞ്ഞു നടന്ന അശ്വത്ഥാമാവായിരുന്നു കുഞ്ഞിരാമൻ നായർ എന്ന കവി സമസ്യ. ആയതിനാൽ ഈ കവിയെ, അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഇടപാടുകളെ, യുക്തിയുടെ ഭാഷയിൽ അപഗ്രഥിക്കുക എന്നത് വ്യർത്ഥമായ ഒരധ്വാനം മാത്രമാണ്. ഇംഗ്ലീഷ് കവി വില്യം ബ്ലേക്കിനോടാണ് പിക്കു സാദൃശ്യം. ഈ കവിക്കു കല്പനയുടെ രഥവേഗങ്ങളിൽ അദ്ദേഹം വാരിവിതറുന്ന അപൂർവ്വ മധുരങ്ങളുടെ അമൃതവർഷത്തിൽ കാര്യകാരണ ബന്ധങ്ങൾ, ഭാഷയുടെ ചങ്ങലകൾ, കൊളുത്തറ്റുവീഴുന്നു. കുഞ്ഞിരാമൻ നായർ ഒറ്റവലിക്കു കുടിച്ചുതീർക്കാവുന്ന കരിമ്പിൻ നീരല്ല എന്നു നാം മനസ്സിലാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

കളിയച്ഛനാണല്ലോ നമ്മുടെ വിഷയം. 'കളിയച്ഛന്റെ ശാപ'മെന്നായിരുന്നു കവിതയുടെ ആദ്യത്തെ തലക്കെട്ടെന്നു ഞാനവ്യക്തമായി ഓർക്കുന്നു. പിന്നീട് കവി തന്നെ 'ശാപം' ക്യാൻസൽ ചെയ്യതിന്നു മതിയായ കാരണമുണ്ട്. ശാപമോക്ഷത്തിന്റെ ശുഭപ്രതീക്ഷയിലാണല്ലോ കാവ്യം സമാപിക്കുന്നത്. ആയതിനാൽ ഒരു നെഗറ്റീവ് ടൈറ്റിൽ ഒഴിവാക്കണമെന്നു അദ്ദേഹത്തിനു തോന്നിയിരിക്കണം.

ഈ കവിതയിലെ ആത്മകഥാംശത്തെ പർവ്വതീകരിച്ചുകൊണ്ടുള്ള പാഠഭാഷ്യങ്ങൾ, നിരൂപണസാഹസങ്ങൾ ഇവിടെ പ്രചരിച്ചു. അതു കുഞ്ഞിരാമൻ നായർക്കവിതയോടുള്ള ഉപരിപ്ലവ സമീപനത്തിന്റെ ശൈലിയായി മാറി. മെഴുകുതിരിയുടെ രണ്ടറ്റവും കത്തിച്ചുരസിച്ച കവിയുടെ കുറ്റ സമ്മതമായി കളിയച്ഛനെ വ്യാഖ്യാനിക്കുക എന്നത് താരതമ്യേന എളുപ്പമായ ഒരേർപ്പാടാണല്ലോ. ചെയ്യരുതാത്തത് ചെയ്യവൻ, ചെളി ചവിട്ടി നടന്നവൻ, കുരുത്തക്കേട് ചോദിച്ചു വാങ്ങിയവൻ, മുടിയനായ പുത്രൻ: ഈ സ്ഥിരം വേഷങ്ങളിൽ പി. കുഞ്ഞിരാമൻനായർ എന്ന മനുഷ്യനും കവിയും കെട്ടിയാടുന്നതു കാണാനായിരുന്നു പലർക്കും കൗതുകം. കവിയുടെ സ്വകാര്യജീവിതത്തിലെ അരാജകത്വവുമായി കണ്ണി കോർത്തു കളിയച്ഛനെ വായിക്കുന്നതിൽ ഒരു സാഡിസ്റ്റിക് പ്ലഷർ, വാസനാവൈകൃതത്തിന്റെ ക്രൂരമായ ആനന്ദം നാമനുഭവിച്ചു.

സ്വാർത്ഥവിചാരത്തിന്റെ ഹോമകുണ്ഡത്തിൽ നിന്ന് ഒരു പാടു പൊള്ളലുകളേറ്റു വാങ്ങിയ പ്രശസ്തനായൊരു കലാകാരന്റെ പീഡാനുഭവത്തിന്റെ കാവ്യാവിഷ്ക്കാരമായി കളിയച്ഛനെ വായിക്കുന്നതും പതിവാണ്. ഈ കിരീടം ചരിഞ്ഞ ചുട്ടിയടർന്ന കഥകളി നടനിൽ സ്വന്തം സത്വത്തെ ക്കാണുന്നതുകൊണ്ടാണ് ഇത്രക്കു വികാരസാന്ദ്രത ഈ കവിതക്കു കൈവന്നതെന്ന വിലയിരുത്തലും ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. ഇതൊക്കെ ഭാഗികസത്യങ്ങളേ ആകുന്നുള്ളൂ. 'കളിയച്ഛനെ' മനസ്സിലാക്കാൻ ആ ശില്പബന്ധുരമായ നാടകീയ സ്വഗതാഖ്യാന(Dramatic Monologue) ത്തിനു ഉപാധികളില്ലാതെ കീഴടങ്ങുകയല്ലാതെ മറ്റു മാർഗ്ഗമില്ല എന്നാണ് എന്റെ വാദം.

ഒരൊറ്റപ്പെടലിന്റെ (Isolation), ഒരന്യവത്കരണത്തിന്റെ (alienation), ഒരു പുറം തള്ളലിന്റെ(Rejection) ഒരു പിൻവാങ്ങലിന്റെ(Retreat) ആഘാതങ്ങളാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റേതു മാത്രമായ കാവ്യഭാഷയിൽ പി.അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. നൊന്തെഴുതിയ കവിത എന്നു കളിയച്ഛനെ വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത് അനാവശ്യമായ സാമാന്യവത്ക്കരണമാണെന്നു ഞാൻ ഭയപ്പെടുന്നു നോവില്ലാതെ ഒരു കവിതയും പിറക്കാറില്ല.

ഗുരുശാപമേറ്റു വാങ്ങി സ്വന്തം അരങ്ങിൽ നിന്നിറങ്ങി വരുന്ന അഹംഭാവിയായ ആട്ടക്കാരനു എല്ലാ കളിവട്ടത്തും ചുവടു പിഴക്കുന്നു. മെയ്

വിയർക്കുന്നു. തുട വിറക്കുന്നു. ഗുരു ശാപമെന്ന കാമാല ബാധിക്കയാൽ സ്മേരമനോഹരവേഷങ്ങൾ കച്ചു പോകുന്നു.

ഒക്കില്ലൊരിക്കലും മേലിലെനിക്കിനി
യിക്കളിവട്ടത്തിലൊത്തുകളിക്കുവാൻ

എന്ന ആധി അയാളെ തളർത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. ആ തളർച്ചയുടെ മുഹൂർത്തങ്ങളിലാണ് ദേശികവര്യൻ തിരുമിഴിക്കോണിനാൽ ദേഹമുഴിഞ്ഞ സുരഭിലവാസരങ്ങളുടെ സ്മരണകൾ പീലി വിരുത്തുന്നത്. ചെല്ലവുമായി പിറകെ ചെല്ലുന്ന ചെക്കനെ ഫുല്ലനേത്രത്താൽ തഴുകുന്ന ദേശികന്റെ ചിത്രം തെളിയുന്നു. ശിഷ്യവാത്സല്യത്തെ ചില ദുർബ്ബല നിമിഷങ്ങളിൽ കീഴ്പ്പെടുത്തി പതുക്കെ പത്തി വിരുത്തിയാടുന്ന സ്വവർഗ്ഗരതിയുടെ സീൽക്കാരവും ഈ വരികളിൽ നിപുണ ശ്രോത്രങ്ങൾക്കു കേൾക്കാം.

ഒന്നാം കിട വേഷക്കാരൻ എന്ന പ്രശസ്തി വന്നപ്പോൾ ഈ നടനിൽ അഹന്തയും അനുസരണക്കേടും തല പൊക്കുന്ന കളിയച്ഛന്റെ ഇച്ഛക്കൊത്തു വേഷമെടുക്കാൻ ഉച്ചണ്ഡമായ ഗർവ്വ് അയാളെ അനുവദിക്കുന്നില്ല ആശാന്റെ മുഖത്തു ശിഷ്യൻ തെറിവാക്കു തുപ്പുന്നു. നിന്റെ ദുർമുഖം എനിക്കിനിക്കാണേണ്ട എന്നു സഹികെട്ടു കളിയച്ഛൻ പറയേണ്ട താമസം അയാൾ കളരിക്കു പുറത്തു പോകുന്നു. ലോകം തന്റെ കാൽക്കീഴിലാണെന്നായിരുന്നു വിചാരം. ചിട്ടക്കു വഴങ്ങിയുള്ള കലാജീവിതത്തോട് കലഹിക്കാനും നട്ടുവനെ നിഷേധിക്കാനും അയാളെ നിർബ്ബന്ധിച്ചത് താരുണ്യത്തിന്റെ ദാഹങ്ങളായിരുന്നു.

മഞ്ഞിൽക്കുളിച്ചു കുളിരാർന്നൊരാതിര
ത്തെന്നൽക്കുറുനിരയൊന്നു മുകരണം
മുന്തിരിച്ചാറു പിഴിയുന്ന മൂവന്തി
യൊന്നായ് ചിരട്ടയിലിത്തിരി മോന്തണം.
രാകാശശാങ്കമുഖിയാം രജനിതൻ
വാർക്കൂന്തലിൽ മുല്ല മാല ചൂടിക്കണം."

ഇന്ദ്രിയ മാത്രവേദ്യമായ(Sensuous) ഇമേജറിയിലൂടെ കവി, കലാകാരന്റെ കാമാർത്തികളെ മധുരമായി നിവേദിക്കുന്നു. ഈ ആർത്തികളാൽ അഭിരമിക്കുന്ന ജീവിതാത്മാവ് സത്യവും സൗന്ദര്യവും സംഗമിച്ചൊന്നാകുന്നൊരാ ത്യന്തവിശുദ്ധമാം തീർത്ഥത്തിൽ നിന്നു, സച്ചിദാനന്ദത്തിന്റെ സന്നിധാനത്തിൽ നിന്നും ബഹുദൂരം അകലുകയാണത്രെ. ഇതൊരു പറുദീസാനഷ്ടം തന്നെ. മുദ്രകൾ മേളക്കൊഴുപ്പിനിണങ്ങുന്നില്ല മെയ്യും കയ്യും മൂർച്ഛയിൽ മയങ്ങുന്നു. ചുട്ടി അടരുന്നു. കിരീടം ചരിയുന്നു. ഒരു പതിതന്റെ പീഠം നഷ്ടപ്പെട്ടവന്റെ പുറത്താക്കപ്പെട്ടവന്റെ ആത്മനിന്ദയും (Self prety) സ്വയം പീഢനവും(self motification) കുറ്റബോധവും (sense of guilt) കെട്ടിമറിയുന്ന മാനസികാവസ്ഥ. മറ്റൊരു മലയാളകവിയും ഇത്രയും വിസ്തരിച്ചു വർണ്ണിച്ചിട്ടില്ല. 1907-ൽ മരിച്ച ഫ്രാൻസിസ് തോംപ്സൺ (Francis Thompson) എന്ന അസാധാരണ കവിയുടെ ദി ഹൗണ്ട് ഓഫ്

ഹെവൻ(The Hound of Heaven) എന്ന അതുല്യ കൃതി യുമായി കളിയച്ഛനുള്ള സാദൃശ്യം ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഏതെങ്കിലും നിലയിൽ ഈ ഇംഗ്ലീഷ് കവിതയുടെ അനുകരണമോ അനുരണനമോ ആശ യാനുവാദമോ അല്ല കളിയച്ഛൻ. പക്ഷേ രണ്ടും കൃതികൾക്കും വൈകാരികം എന്നു വിളിക്കാവുന്നു സമാനതകൾ കാണാം. ദൈവത്തിന്റെ ദയാവായ്പിൽ നിന്നും ഒളിച്ചോടുന്ന ഒരാത്മാവിന്റെ വിഹ്വലതകളാണ് തോംസൺ വർണ്ണി ക്കുന്നത്. സാധാരണ നരകം എന്ന സങ്കല്പത്തോട് ചേർത്താണ് പട്ടിയെ ഒരു പ്രതീകമായി അവതരിപ്പിക്കുക പതിവ്. ഹെൽ ഹൗണ്ട്(Hell Hound) നരകത്തിന്റെ വേട്ടപ്പട്ടി. ഈ കാത്ത ലിക് കവി വലിയൊരു സാഹസം പ്രവർത്തിക്കുന്നു. ഈശ്വരന്റെ നിത്യോ ഷ്മളമായ വാത്സല്യത്തെ സ്വർഗത്തി ന്റെ പട്ടിയായി അദ്ദേഹം ചിത്രണം ചെയ്യുന്നു. അതു ഒളിച്ചോടുന്നവനെ അനുധാവനം ചെയ്യുന്നത് കടിച്ചു കീറാ നല്ല, വീണ്ടെടുക്കാനാണ്. ഫ്യൂജിറ്റിവിനു അഭയമരുളാൻ ആരും തയ്യാറില്ല. മനു ഷ്യഹൃദയങ്ങളും തേജോഗോളങ്ങളും അവനെ കൈയ്യൊഴിയുന്നു. ഒടുവിൽ ഓട്ടക്കാരൻ തളർന്നു വീഴുമ്പോൾ സ്നേഹത്തിന്റെ സ്വാന്തനവുമായി സ്വർഗ ത്തിന്റെ വേട്ടപ്പട്ടി.

ഗുരുവിൽനിന്നും പിതാവിൽ നിന്നും ഈശ്വരനിൽനിന്നും ഓടിയ കലാൻ വെമ്പിയ ഒരു മുഗ്ദ്ധാത്മാവിന്റെ മുടിയനായ പുത്രന്റെ പശ്ചാത്താപ വിവശമായ മനസ്സാണല്ലോ കളിയച്ഛ നിലും പിടക്കുന്നത്. രണ്ടു കവിത കളിലും Redemption (പരിത്രാണനം) ഒരു മുഖ്യ പ്രമേയമാവുന്നു.

"ലോലപീതാംബരച്ചാർത്തുകൾക്കപ്പുറം
പീലിമുടിവനമാലകൾക്കപ്പുറം
പ്രീതിപ്പൊലിമതൻ പൊൻതിടമ്പാംമഹാ
ജ്യോതിസ്വരൂപനെക്കാണുന്നതില്ലയോ?"

എന്നാണ് കവി ചോദിക്കുന്നത്. ഈ വിഗ്രഹം സ്നേഹമാകുന്നു. കുരുത്തം കെട്ടവന്റെ നിറുകയിൽ കൈവച്ചനു ഗ്രഹപുഷ്പി ചൊരിയാൻ കളിയച്ഛൻ കാത്തിരിക്കുന്നു. ബ്രഹ്മസ്വരൂപനായ ഗുരു കനിഞ്ഞാൽ ബ്രഹ്മാണ്ഡമൊ ക്കെയും നിന്റെ കളിപ്പന്തലാവുമെന്നും കൂരിരുളിന്റെ ഗ്രന്ഥി ഭേദിച്ചു കോറകം വിരിയുമെന്നും വഴി തെറ്റി നടന്നവൻ അറിയുന്നു.

കളിയച്ഛന്റെ ശില്പതന്ത്രം (ആർകി ടെക്ടോണിക്സ്) വളരെ സംസാരിക്ക പ്പെട്ടിട്ടുള്ള വിഷയമാണ്. ഒരു രാത്രി യുടെ രണ്ടാം പകുതിയിൽ ഏതാനും മണിക്കൂറുകൾക്കുള്ളിൽ വലിയ തിടു ക്കത്തോടെ എഴുതിത്തീർത്ത ഒരു കാവ്യത്തിനു ഈ അവയവഭംഗി എങ്ങനെ കൈവന്നു എന്ന അത്ഭുതം അങ്ങനെത്തന്നെ നിലനിൽക്കും. കഥാ പുരുഷന്റെ ഉള്ളിൽക്കേറിയിരുന്നാണ് കുഞ്ഞിരാമൻനായർ രൂപകങ്ങളും ബിം ബങ്ങളും ചെത്തിയെടുത്തത് എന്നു തോന്നും. പ്രപഞ്ചം കളിപ്പന്തലാവുന്നു; ശപ്തജീവിതം കഥകളിപ്പെട്ടിയും. അന്ധ കാരത്തിൽക്കളി കഴിഞ്ഞാടുന്ന പന്തലു

പോലെയാണ് വിണ്ടലം കുഴയുന്നത്. ഭൂതലമാകട്ടെ, പാട്ടു കഴിഞ്ഞ ഒരു ഗായകൻ മറന്നു വച്ച ചേങ്ങലപോലെ മയങ്ങുന്നു. കഥകളി നടന്റെ കണ്ണു പോലെ കറുത്ത വാനിന്റെ തിരുമിഴി ചുവക്കുന്നു.

തമസ്സ് പിയുടെ ഒരു പീഡ (Obsession) ആണ്. അന്ധകാരത്തിന്റെ കൂട്, ഇരുൾമൂടുന്ന അന്തി, കാളിമ പൂശുന്ന സന്ധ്യ, കറുത്ത മുഖം, കാള സർപ്പം, ചിത്തതമോ ദുർഗ്ഗം. ഈ പീഡ കളിയച്ഛനിൽ പലഘട്ടങ്ങളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുണ്ട്. ദ്വിതീയാക്ഷര പ്രാസത്തോട് സാധാരണ പുലർത്തുന്ന വിധേയത്വത്തിൽനിന്നും ചില സന്ദർഭങ്ങളിൽ കവി ഈ കൃതിയെ മോചിപ്പിക്കുന്നതും ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതാണ്.

"ഇന്നിപ്പുരാതനക്ഷേത്രനടയിലെ
യുത്സവകാലക്കളിയവസാനമായ്"

"ഭഗ്നസർവ്വസ്വനാം നിന്നിലൊരുമണി
ക്കണ്ണുനീർതൂകുമാ നീലകളാംബുദം".

സ്വകാര്യജീവിതത്തിൽ സ്നേഹനിധിയായ അച്ഛനോട് ചെയ്തുപോയ അപരാധങ്ങളെക്കുറിച്ചു പിന്നീടുണ്ടായ മനോവ്യഥ, പശ്ചാത്താപം, ഈ കവിതയിൽ ഒരന്തർധാരയായി പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ടാവാം. പക്ഷെ ഒരു കാവ്യമെന്ന നിലയിൽ കളിയച്ഛനെ പരിശോധിക്കുമ്പോൾ കണ്ണു ചെല്ലേണ്ടത് പാഠത്തിലാണ്. ജീവിതം ഗാനവും കാലം താളവും ആത്മാവിന്റെ നാനാഭാവങ്ങൾ രാഗങ്ങളും വിശ്വമണ്ഡലം ലയവുമാക്കി ചെയ്ത ഒരു മഹാകവിയെ വ്യാഖ്യാനിക്കുക എന്ന ദുഷ്ക്കർമ്മത്തിൽനിന്നും നിരൂപകൻ പിൻ തിരിയണം. ആ ചുമതല അദ്ദേഹത്തിന്റെ പാട്ടുകൾക്കു വിട്ടു കൊടുത്താലും.

●

രണ്ടു വാക്കുകൾ

എൻ.പി.വിജയകൃഷ്ണൻ

കടൽത്തീരത്ത് എന്ന കഥയിലൂടെ ഒ.വി.
വിജയന്റെ കഥനകലയെക്കുറിച്ച്

ഒ.വി.വിജയന്റെ കഥനകലയുടെ സുവർണ്ണ സാക്ഷ്യവും ധന്യതയുമാണ് 'കടൽത്തീരത്ത്'. പതിമൂന്നു കൊല്ലത്തെ പഴക്കമുണ്ടെങ്കിലും എക്കാലത്തും ഒരേ വികാരവായ്പോടെ വായിച്ചു പോകുന്നതും അതിന്റെ അടക്കവുമാണ് ഈ കഥയുടെ മേന്മ. നോവലിൽ 'ഖസാക്കിന്റെ ഇതിഹാസം' പോലെ കഥയിൽ ഒ.വി.വിജയൻ ഓർമ്മയിൽ വരുന്നത് 'കടൽത്തീരത്തി'ലൂടെയാണ്. തൂക്കുമരത്തിന്റെ സന്നിധിയിലെത്തിനിൽക്കുന്ന മകനെ കാണാൻ പോകുന്ന അച്ഛൻ, തൂക്കിലേറ്റപ്പെട്ട മകന്റെ ജഡം ഏറ്റുവാങ്ങുന്ന അച്ഛൻ - ഇങ്ങനെ മാതൃവാത്സല്യമല്ല പിതൃവാത്സല്യമാണ് കടൽത്തീരത്തിലെ പ്രമേയം.

'കണ്ണീരിന്റെ നനവു പടർന്ന പൊതിച്ചോറ്' എന്ന ബിംബത്തിലൂടെയാണ് വിജയൻ ഈ മാതൃവാത്സല്യം അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഈ കഥയിലെ അമ്മ, കണ്ടുണ്ണിയുടെ അമ്മ, വെള്ളായിയപ്പന്റെ കോടച്ചി സംസാരിക്കുന്നില്ല. കരയുന്നതേയുള്ളു. കൂട്ടനില വിളിയുടെ അന്തരീക്ഷത്തിലാണ് കഥ തുടങ്ങുന്നത്. പാഴുതറയിൽ അൻപതിൽ ചില്വാനം കുടികളിലത്രയും വിഷാദവും സഹാനുഭൂതിയുമുണ്ടാക്കിയ നിലവിളിയായിരുന്നു അത്. ഈ നിലവിളി അവരുടെ പ്രാർത്ഥനയാവുന്നു. അവരുടെ ദൈവങ്ങൾക്കും തമ്പിരാക്കന്മാർക്കും കാർന്നോന്മാർക്കും തടയാനാവാത്ത അത്യാഹിതമാണ് സംഭവിക്കാൻ പോകുന്നത്. അത് വെള്ളായിയപ്പന്റെയും കുടുംബത്തിന്റെയും മാത്രം ദുഃഖമല്ല. ഗ്രാമത്തിന്റെ മുഴുവൻ ദുഃഖമാകുന്നു. ഒരു മരണവീട്ടിലേക്കെന്ന പോലെ പാഴുതറയിലുള്ളവരത്രയും കണ്ണൂരിലേക്കു പോകുമായിരുന്നു; പണമുണ്ടായിരുന്നുവെങ്കിൽ. പണമില്ല എന്നതാകുന്നു പാഴുതറക്കാരുടെ നിസ്സഹായത.

അങ്ങനെയാണ് പാഴുതറയെ പ്രതിനിധീ കരിച്ച് കുടുംബത്തെ പ്രതിനിധീകരിച്ച് അച്ഛനായ തന്നെത്തന്നെ പ്രതിനിധീക രിച്ച് വെള്ളായിയപ്പൻ കണ്ണൂരിലേക്കു ള്ള തീവണ്ടി കയറാൻ തീവണ്ടിയാപ്പീ സിലേക്കു നടക്കുന്നത്. ആരുടെയൊ ക്കെയോ ദുഃഖ സഞ്ചാരങ്ങളുടെ തഴ മ്പായി ചവിട്ടടിപ്പാത നീണ്ടു പോകുന്ന തായി വെള്ളായിയപ്പൻ അറിയുന്നു. ഈ യാത്രയിൽ തന്റെ ദേശം തനിക്ക് അന്യമാവുന്നതായി അയാൾ അറിയു ന്നു. പനമ്പട്ടകളിൽ കാറ്റിരമ്പുന്നത് വെള്ളായിയപ്പന് അന്നാദ്യമായി അപരി ചിതമായി തോന്നി. കൂമൻ കാവിൽ ബസ്സിറങ്ങിയ രവിയെ സംബന്ധിച്ചും അപരിചിതം എന്ന വാക്ക് വിജയൻ ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ അപരിചിത ത്വത്തിന്റെ വിഭ്രമത്തിലൂടെ കഥാപാത്ര ത്തിന് പുതിയ ഉടലും തലയും വിചാ രവും പ്രവൃത്തിയും നൽകാൻ വിജയ ന് നല്ല കൈപ്പുണ്യമാണ്.

തീവണ്ടിയാപ്പീസിലെത്താൻ നാലുകല്ലു നടക്കേണ്ട സമയ പരിധി യിലാണ് ജീവിതത്തെക്കുറിച്ച് വെള്ളാ യിയപ്പൻ ആദ്യമായി ആലോചി ക്കുന്നത്. സഹതാപത്തിന്റെ മനുഷ്യാവ താരമായി അയാൾ സ്വയം തിരിച്ചറി യുന്നു. പാഴുതറക്കാർ കണ്ടുണ്ണിയെ ഓർത്തല്ല തന്നെ ഓർത്താണ് കേണു സഹതപിക്കുന്നതെന്ന് അയാൾ അറി യുന്നു. ഇത് തന്റെ ദുരന്തമായി നാട്ടു കാർ കാണുന്നു. എതിരെ വന്ന കുട്ട്യ സ്സൻ മാപ്പിള ആദരവോടെ വഴി മാറി നിന്നത് വെള്ളായിയപ്പന് ആദ്യത്തെ അപരിചിതാനുഭവമായി. വിട്ടിറങ്ങിർക്കാ നുള്ള കടമായ പതിനഞ്ചുറുപ്പിക നാലണയെപ്പറ്റി (ഈ നാലണ പലി ശയാവാം) വെള്ളായിയപ്പൻ മരയ്ക്കാ രോടു പറഞ്ഞപ്പോൾ 'വെള്ളായി ഈ യാത്രയിൽ അതിനെക്കുറിച്ച് ഓർക്ക രുത്' എന്നാണ് കുട്ട്യസ്സൻ മാപ്പിള പറയുന്നത്. ആ യാത്രയുടെ ദൈ ന്യം മാപ്പിളയെപ്പോലും ആർദ്രമാക്കി യിരിക്കുന്നു. വീട്ടാത്ത കടങ്ങൾ പടച്ച വന്റെ സൂക്ഷിപ്പുകളാണ് എന്ന തത്വശാസ്ത്രം പറഞ്ഞ് വെള്ളായിയപ്പനെ കടവിമുക്തനാക്കുകയാണ് മാപ്പിള. പട ച്ചവന്റെയും മുത്തുനബിയുടെയും രണ്ടുപേരുടെ ദൈവങ്ങളുടെയും അനു ഗ്രഹത്തിനായുള്ള പ്രാർത്ഥന ചൊ ല്ലിയിട്ടാണ് അയാൾ വെള്ളായിയെ യാത്രയാക്കുന്നത്. ഇവിടെ വെള്ളായി മതങ്ങളില്ലാത്തവനായിത്തീരുന്നു. തു ടർന്ന് മണ്ണാത്തിനീലിയുമായുള്ള മുഖാ മുഖത്തിലും സാന്ത്വനത്തിന്റെ നിറവ് അയാൾ അറിയുന്നു. കണ്ടുണ്ണി നഷ്ട പ്പെട്ടതിലെ വേദനയല്ല കണ്ടുണ്ണിയുടെ മരണം കണ്ട് അനുഭവിക്കാൻ പോ കുന്ന തന്നെ ചൊല്ലിയുള്ള വേദന യാണ് ഗ്രാമക്കാർക്കെന്ന് അയാൾ അറിയുന്നു.

പെരുവഴിയിലൂടെ പുഴയിലേക്കി റങ്ങുമ്പോഴാണ് വെള്ളായിയപ്പൻ മകനെ ഓർക്കുന്നത്. അയാൾക്കു ഓർമ്മകളേയുള്ളു. ഓർമ്മകളുടെ കൊളാഷാണ് 'കടൽത്തീരത്ത്'. പുഴ

യിൽ തുടങ്ങിയ ഓർമ്മ കടലിലാണ് അവസാനിക്കുന്നത്. പുഴയോരക്കാഴ്ച കൾ വെള്ളായിയെ വിഷാദവാനാക്കുന്നു. പുഴ പകുതിയും ഇറങ്ങി നടന്നപ്പോൾ കുളിയുടെ അനുഭവം അയാളെ തളർത്തുന്നു. അപ്പന്റെ ശവത്തെ കുളിപ്പിച്ചതും മകനെ അവന്റെ കുട്ടിക്കാലത്ത് കുളിപ്പിച്ചതുമെല്ലാം വെള്ളംപോലെ ഇളംചൂടുള്ള ഓർമ്മയാവുന്നു. ഈ ജലബിംബത്തിലൂടെയാണ് വെള്ളായി മകന്റെ ബാല്യവും അപ്പന്റെ വാർദ്ധക്യവും തന്റെ യൗവ്വനവും ഒരുമിച്ച് ഓർമ്മിക്കുന്നത്. തന്റെ ചെറുവിരൽ പിടിച്ചുകൊണ്ടു അസ്തമയത്തിന്റെ പക്ഷികളെ നോക്കി അത്ഭുതപ്പെട്ട മകന്റെ ബാല്യാനുഭവം വെള്ളായി വേദനയോടെ ഓർക്കുന്നു. അസ്തമയത്തിലൂടെ പാടത്തേക്കു ഇറങ്ങി നടക്കുന്ന സ്വന്തം അപ്പനെയും സമാന്തരമായി അയാൾ ഓർമ്മിക്കുന്നുണ്ട്. മകനെ ആലോചിക്കുമ്പോഴെല്ലാം വെള്ളായി തന്റെ അപ്പനെക്കുറിച്ചും ആലോചിക്കുന്നു. അപ്പോഴെല്ലാം അയാൾ ആ അപ്പന്റെ മകനായി മാറുന്നു. അച്ഛൻ എന്ന മാനസിക നിലയിൽനിന്ന് തൽക്കാലത്തേക്ക് രക്ഷപ്പെടാനാണ് ഈ ആലോചന. അന്നത്തെ അസ്തമയത്തിന്റെ അത്ഭുതം ഇന്നില്ല. ജീവിതത്തിന്റെ അസ്തമയം പോലെ അശുഭമാണ് ഈ അസ്തമനക്കാഴ്ച.

ഓർമ്മകളുടെ സഞ്ചാരപഥത്തിലൂടെയാണ് അയാൾ തീവണ്ടിയാപ്പീസിലെത്തുന്നത്. അവിടെ അപരിചിതരുടെ താല്പര്യരഹിതമായ സംഭാഷണം എണ്ണമറ്റ കൊലക്കയറുകളായി വെള്ളായിയപ്പന്റെ കഴുത്തിൽ ചുറ്റി മുറുകുന്നു. കൊലക്കയറിനെക്കുറിച്ച് അടുത്തടുത്തായി രണ്ടു പരാമർശങ്ങൾ ഈ ഭാഗത്ത് വരുന്നുണ്ട്. കോടച്ചി തനിക്കായി പൊതിഞ്ഞു തന്ന ചോറു പൊതി തുറക്കാൻ തോന്നാതെ വെള്ളായിയപ്പൻ അതിന്റെ നനവിന്റെ സ്വപ്നസുഖത്തിൽ ഇരുന്നുറങ്ങി മകനെ സ്വപ്നത്തിൽ വിളിക്കുന്നു. കണ്ടുണ്ണിയേ മകനേ എന്നു മാത്രമേ വെള്ളായിയപ്പൻ വിളിക്കുന്നുള്ളൂ. അതിൽ പിതൃ-പുത്ര വാത്സല്യത്തിന്റെ ജന്മാന്തര പരമ്പരകളുടെ ഉള്ളടക്കമുണ്ട്. ആ ബോധത്തിന്റെ തിരിച്ചറിവിൽനിന്നാണ് അയാൾ മകന്റെ ദൈന്യം സ്വയം അനുഭവിക്കുന്നത്.

ഒന്നാം ക്ലാസ്സിന്റെയും റിസർവ്ഡിന്റെയും പെട്ടികളിൽനിന്നുണ്ടായ തിരസ്കാരത്തിനുശേഷം വെള്ളായിയപ്പൻ സാധാരണ പെട്ടിയിൽ തിരക്കിനിടയിൽ നിന്നു യാത്ര ചെയ്തു. അപ്പോഴും ഉറക്കമിളയ്ക്കുന്ന മകനെക്കുറിച്ച് അയാൾ ജാഗ്രത്താവുന്നു.

നേരം പുലരുന്നതിനുമുമ്പ് ജയിലിലേക്കുള്ള വഴി ചോദിക്കുന്ന വെള്ളായിയപ്പൻ ചിരിപ്പിക്കാനുള്ള വസ്തുവായി മാറുന്നു. ചിരി എന്ന വാക്കിനും വികാരത്തിനും ഒട്ടും പ്രാധാന്യം അരുതാത്ത ഈ കഥയിലും ചിരിച്ചു എന്നൊരു പ്രയോഗമുണ്ട്. ഇത്

നിരാനന്ദത്തിന്റെ ചിരിയാണ്.

കട്ടാൽ മതി നേരെ ജയിലിലെ ത്താം എന്നായിരുന്നു ജയിലിലേക്കുള്ള എളുപ്പവഴി പറഞ്ഞു കൊടുത്തത്. ജയിലിലെ പാറാവുകാരനും പുലർച്ച ക്കുള്ള ഈ സന്ദർശകൻ ആദ്യം അസ്വസ്ഥതയാവുന്നുണ്ട്. കടലാസിൽ നിന്ന് കാര്യമറിഞ്ഞ അയാളും വെള്ളാ യിയപ്പനോട് സഹതപിക്കുന്നു.

അച്ഛനും മകനും നേർക്കുനേർ കണ്ടു. അപരിചിതനെപ്പോലെ കണ്ടു ണ്ണി വെള്ളായിയപ്പനെ നോക്കി എന്ന് വിജയൻ എഴുതുന്നു. വീണ്ടും അപരി ചിതത്വത്തിന്റെ അന്തരീക്ഷം കഥാകാ രൻ സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ട്. മകനേ എന്നും അപ്പാ എന്നുമുള്ള രണ്ടു വാക്കുകൾ ക്കിടയ്ക്ക് ദുഃഖത്തിലും മൗനത്തിലും അച്ഛനും മകനും അറിവുകൾ കൈമാ റുകയാണ്.

മകനേ, നീ കൊലപാതകം നട ത്തിയോ എന്ന് വെള്ളായിയപ്പൻ ചോ ദിച്ചപ്പോൾ 'എനിക്ക് ഓർമ്മയില്ല' എന്നായിരുന്നു കണ്ടുണ്ണിയുടെ മറുപടി. രണ്ടു മൂന്നു വർത്തമാനത്തിനിടയിൽ ഓർമ്മ എന്ന പദം അഞ്ചു തവണ ആവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. ഒരു ഓർമ്മയും അവശേഷിക്കുകയില്ല എന്ന തിരിച്ചറി വിലാണ് രണ്ടു പേരും അവസാനമായി മുഖാമുഖം കണ്ട് പിരിയുന്നത്.

ജയിലിന്റെ പരിസരങ്ങളാൽ കാത്തു കിടന്ന വെള്ളായിയപ്പൻ വീണ്ടുമൊരു അസ്തമയം കാണുന്നുണ്ട്. അത് അയാളുടെ ജീവിതത്തിലെ ബാക്കിയിരുപ്പിന്റെ അസ്തമയക്കാഴ്ചയാ യിരുന്നു. ഒരു ചേറ്റിച്ചിയെപ്പോലെ തന്റെ മകന്റെ ദേഹത്തെ പാറാവുകാരിൽ നിന്നു ഏറ്റുവാങ്ങിയ വെള്ളായിയപ്പൻ അത് സംസ്കരിക്കാൻ പണമില്ലാതെ നിസ്സഹായനാവുന്നു. പട്ടണത്തിനു പുറത്തുള്ള വെളിനിലത്തേക്ക് തോട്ടിക ളോടൊപ്പം നടന്ന വെള്ളായിയപ്പൻ അവസാനമായി മകന്റെ നെറ്റിയിൽ കൈപ്പടം വച്ച് അനുഗ്രഹിക്കുന്നു. മകന് അവസാനമായി നൽകാൻ ഒഴി ഞ്ഞ കൈപ്പത്തികൊണ്ടുള്ള അനു ഗ്രഹം മാത്രമേ അയാളുടെ പക്കൽ ഉണ്ടായിരുന്നുള്ളൂ. എന്റെ കൈയിൽ പണമില്ല, ശവം സംസ്കരിക്കാൻ എനി ക്ക് താല്പര്യമില്ല എന്ന് വ്യക്തമായി പറയുന്ന വെള്ളായിയപ്പൻ തീർത്തും അലൗകികനായി മാറിക്കഴിഞ്ഞിരുന്നു. അലഞ്ഞലഞ്ഞ് കടൽപ്പുറത്തെത്തിയ അയാൾക്ക് ആദ്യമായി കടൽ കാണു ന്ന കുട്ടിയുടെ വിസ്മയം. അപ്പോഴും കൈയിലെ പൊതിച്ചോറിന്റെ നനവ് അയാൾ അറിയുന്നു. കണ്ടുണ്ണിയുടെ അമ്മയും വെള്ളായിയപ്പനോടൊപ്പ മുണ്ട്. ഈ സാന്നിദ്ധ്യമാകുന്നു പൊതി ച്ചോറ്. പൊതി കെട്ടഴിച്ച് നിലത്തേക്കെ റിഞ്ഞ അന്നം കൊത്താൻ ബലിക്കാ ക്കകൾ ഇറങ്ങി വരുന്നതോടെ കഥയ വസാനിക്കുന്നു. ആ പൊതിച്ചോറ് ബലിച്ചോറാവുന്ന അന്തരീക്ഷമാണ് കഥയ്ക്ക് ഒന്നുകൂടി വൈകാരികാംശം നൽകുന്നത്.

വൈകാരികാംശങ്ങളുടെ നിര

വധി മുഹൂർത്തങ്ങളിലൂടെയാണ് കടൽത്തീരത്ത് ഹൃദയസ്പർശിയായ സമാപനത്തിലെത്തുന്നത്. ശൂന്യതയുടെ ഏറ്റവും വലിയ ഇരിപ്പിടമാണ് മരണം. ഹൃദ്യമായ മുന്നറിയിപ്പോടെ വന്നെത്തുന്ന മരണമാകുന്നു വധശിക്ഷയുടെ പ്രത്യേകത. മരണത്തിന്റെ മൃദുസ്പർശം കടൽത്തീരത്തിലെ സംഭാഷണങ്ങളിലും ഓർമ്മകളിലും ആഖ്യാനത്തിലും ഉണ്ട്. മരണത്തോട് നമുക്ക് തോന്നുന്ന ഒരു വികാരം ആദരവാണ്. മരണവീട്ടിലെ നിശ്ശബ്ദത, അകൽച്ചയുള്ളവർ തമ്മിൽ അടുക്കുന്ന സന്ദർഭം തുടങ്ങി മനുഷ്യൻ ഏറ്റവും അച്ചടക്കമുള്ളവനാകുന്നത് മറ്റൊരു മരണത്തിന്റെ സാന്നിധ്യത്തിലാണ്. വെള്ളായിയപ്പനെ കാണുമ്പോൾ കുട്ട്യസ്സൻ മരയ്ക്കാറും മണ്ണാത്തിയും പാറാവുകാരനും കുഞ്ഞുണ്ണിയുമെല്ലാം മരണത്തിന്റെ സാന്നിധ്യമറിഞ്ഞ് അച്ചടക്കമുള്ളവരാകുന്നു. അതുകൊണ്ടാണ് രണ്ടു വാക്കുകളുടെ മുഹൂർത്തങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ച് ഒ.വി.വിജയനും വെള്ളായിയപ്പനും മുന്നിൽ മിതഭാഷിയാവുന്നത്.

"വെള്ളായിയേ." മാപ്പിള പറഞ്ഞു

"മരയ്ക്കാറേ" വെള്ളായിയപ്പൻ പ്രതിവചിച്ചു

അത്രമാത്രം. രണ്ടു വാക്കുകൾ. പേരുകൾ. എന്നാൽ ആ വാക്കുകളിൽ ദീർഘങ്ങളും സമ്പന്നങ്ങളുമായ സംഭാഷണപരമ്പരകൾ അടങ്ങിയത് വെള്ളായിയപ്പനും കുട്ട്യസ്സൻ മാപ്പിളയും അറിഞ്ഞു.

ഈ വാക്കുകൾകൊണ്ട് അവർ പരസ്പരം ആലിംഗനം ചെയ്ത് കണ്ണു തുടയ്ക്കുകയായിരുന്നു. വിജയന്റെ കഥാലോകത്ത് കാർട്ടൂണുകൾ ധാരാളമുണ്ടെങ്കിലും ഇത്രയും വികാരസ്പർശിയായ ചിത്രമുഹൂർത്തങ്ങൾ അധികമില്ല.

നീലിമണ്ണാത്തിയുമായുള്ള അഭിമുഖത്തിന് സാന്ത്വനത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലമാണുള്ളത്.

'വെള്ളായിയച്ചോ'. അവൾ പറഞ്ഞു. അത്രമാത്രം.

'നീലിയേ', വെള്ളായിയപ്പൻ പറഞ്ഞു. അത്രമാത്രം. രണ്ടു വാക്കുകൾ മാത്രം. രണ്ടു വാക്കുകൾക്കിടയ്ക്ക് സാന്ത്വനത്തിന്റെ നിറവ്.

അച്ഛന്റെയും മകന്റെയും അഭിമുഖത്തിലും രണ്ടു വാക്കുകളുടെ വൈകാരികത വിജയൻ സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ട്.

"വെള്ളായിയപ്പൻ കരഞ്ഞു വിളിച്ചു. മകനേ!"

കണ്ടുണ്ണി മറുവിളി വിളിച്ചു.

"അപ്പാ"

രണ്ടു വാക്കുകൾ മാത്രം. രണ്ടു വാക്കുകൾക്കിടയ്ക്ക് ദുഃഖത്തിന്റെ മൗനത്തിൽ അച്ഛനും മകനും അറിവുകൾ കൈമാറി. വീണ്ടും രണ്ടു സംഭാഷണങ്ങൾ അവർ തമ്മിൽ നടക്കുന്നുണ്ട്. രണ്ടു വാക്കുകൾക്കിടയ്ക്ക് ഈ വിനിമയമത്രയും നടന്നുവെന്ന് വിജയൻ എഴുതുന്നു.

എന്നാൽ രണ്ടല്ല രണ്ടായിരം

നിരാനന്ദത്തിന്റെ ചിരിയാണ്.

കട്ടാൽ മതി നേരെ ജയിലിലെ ത്താം എന്നായിരുന്നു ജയിലിലേക്കുള്ള എളുപ്പവഴി പറഞ്ഞു കൊടുത്തത്. ജയിലിലെ പാറാവുകാരനും പുലർച്ച ക്കുള്ള ഈ സന്ദർശകൻ ആദ്യം അസ്വസ്ഥതയാവുന്നുണ്ട്. കടലാസിൽ നിന്ന് കാര്യമറിഞ്ഞ അയാളും വെള്ളാ യിയപ്പനോട് സഹതപിക്കുന്നു.

അച്ഛനും മകനും നേർക്കുനേർ കണ്ടു. അപരിചിതനെപ്പോലെ കണ്ടു ണ്ണി വെള്ളായിയപ്പനെ നോക്കി എന്ന് വിജയൻ എഴുതുന്നു. വീണ്ടും അപരി ചിതത്വത്തിന്റെ അന്തരീക്ഷം കഥാകാ രൻ സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ട്. മകനേ എന്നും അപ്പാ എന്നുമുള്ള രണ്ടു വാക്കുകൾ ക്കിടയ്ക്ക് ദുഃഖത്തിലും മൗനത്തിലും അച്ഛനും മകനും അറിവുകൾ കൈമാ റുകയാണ്.

മകനേ, നീ കൊലപാതകം നട ത്തിയോ എന്ന് വെള്ളായിയപ്പൻ ചോ ദിച്ചപ്പോൾ 'എനിക്ക് ഓർമ്മയില്ല' എന്നായിരുന്നു കണ്ടുണ്ണിയുടെ മറുപടി. രണ്ടു മൂന്നു വർത്തമാനത്തിനിടയിൽ ഓർമ്മ എന്ന പദം അഞ്ചു തവണ ആവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. ഒരു ഓർമ്മയും അവശേഷിക്കുകയില്ല എന്ന തിരിച്ചറി വിലാണ് രണ്ടു പേരും അവസാനമായി മുഖാമുഖം കണ്ട് പിരിയുന്നത്.

ജയിലിന്റെ പരിസരങ്ങളാൽ കാത്തു കിടന്ന വെള്ളായിയപ്പൻ വീണ്ടുമൊരു അസ്തമയം കാണുന്നുണ്ട്. അത് അയാളുടെ ജീവിതത്തിലെ ബാക്കിയിരുപ്പിന്റെ അസ്തമയക്കാഴ്ചയാ യിരുന്നു. ഒരു പേറ്റിച്ചിയെപ്പോലെ തന്റെ മകന്റെ ദേഹത്തെ പാറാവുകാരിൽ നിന്നു ഏറ്റുവാങ്ങിയ വെള്ളായിയപ്പൻ അത് സംസ്കരിക്കാൻ പണമില്ലാതെ നിസ്സഹായനാവുന്നു. പട്ടണത്തിനു പുറത്തുള്ള വെളിനിലത്തേക്ക് തോട്ടിക ളോടൊപ്പം നടന്ന വെള്ളായിയപ്പൻ അവസാനമായി മകന്റെ നെറ്റിയിൽ കൈപ്പടം വച്ച് അനുഗ്രഹിക്കുന്നു. മകന് അവസാനമായി നൽകാൻ ഒഴി ഞ്ഞ കൈപ്പത്തികൊണ്ടുള്ള അനു ഗ്രഹം മാത്രമേ അയാളുടെ പക്കൽ ഉണ്ടായിരുന്നുള്ളൂ. എന്റെ കൈയിൽ പണമില്ല, ശവം സംസ്കരിക്കാൻ എനി ക്ക് താല്പര്യമില്ല എന്ന് വ്യക്തമായി പറയുന്ന വെള്ളായിയപ്പൻ തീർത്തും അലൗകികനായി മറിക്കഴിഞ്ഞിരുന്നു. അലഞ്ഞലഞ്ഞ് കടൽപ്പുറത്തെത്തിയ അയാൾക്ക് ആദ്യമായി കടൽ കാണു ന്ന കുട്ടിയുടെ വിസ്മയം. അപ്പോഴും കൈയിലെ പൊതിച്ചോറിന്റെ നനവ് അയാൾ അറിയുന്നു. കണ്ടുണ്ണിയുടെ അമ്മയും വെള്ളായിയപ്പനോടൊപ്പ മുണ്ട്. ഈ സാന്നിദ്ധ്യമാകുന്നു പൊതി ച്ചോറ്. പൊതി കെട്ടഴിച്ച് നിലത്തേക്കെ റിഞ്ഞ അന്നം കൊത്താൻ ബലിക്കാ ക്കകൾ ഇറങ്ങി വരുന്നതോടെ കഥയ വസാനിക്കുന്നു. ആ പൊതിച്ചോറ് ബലിച്ചോറാവുന്ന അന്തരീക്ഷമാണ് കഥയ്ക്ക് ഒന്നുകൂടി വൈകാരികാംശം നൽകുന്നത്.

വൈകാരികാംശങ്ങളുടെ നിര

വധി മുഹൂർത്തങ്ങളിലൂടെയാണ് കടൽത്തീരത്ത് ഹൃദയസ്പർശിയായ സമാപനത്തിലെത്തുന്നത്. ശൂന്യതയുടെ ഏറ്റവും വലിയ ഇരിപ്പിടമാണ് മരണം. ഹൃദ്യമായ മുന്നറിയിപ്പോടെ വന്നെത്തുന്ന മരണമാകുന്നു വധശിക്ഷയുടെ പ്രത്യേകത. മരണത്തിന്റെ മൃദുസ്പർശം കടൽത്തീരത്തിലെ സംഭാഷണങ്ങളിലും ഓർമ്മകളിലും ആഖ്യാനത്തിലും ഉണ്ട്. മരണത്തോട് നമുക്ക് തോന്നുന്ന ഒരു വികാരം ആദരവാണ്. മരണവീട്ടിലെ നിശ്ശബ്ദത, അകൽച്ചയുള്ളവർ തമ്മിൽ അടുക്കുന്ന സന്ദർഭം തുടങ്ങി മനുഷ്യൻ ഏറ്റവും അച്ചടക്കമുള്ളവനാകുന്നത് മറ്റൊരു മരണത്തിന്റെ സാന്നിധ്യത്തിലാണ്. വെള്ളായിയപ്പനെ കാണുമ്പോൾ കുട്ട്യസ്സൻ മരയ്ക്കാറും മണ്ണാത്തിയും പാറാവുകാരനും കുഞ്ഞുണ്ണിയുമെല്ലാം മരണത്തിന്റെ സാന്നിധ്യമറിഞ്ഞ് അച്ചടക്കമുള്ളവരാകുന്നു. അതുകൊണ്ടാണ് രണ്ടു വാക്കുകളുടെ മുഹൂർത്തങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ച് ഒ.വി.വിജയനും വെള്ളായിയപ്പനും മുന്നിൽ മിതഭാഷിയാവുന്നത്.

"വെള്ളായിയേ." മാപ്പിള പറഞ്ഞു

"മരയ്ക്കാറേ" വെള്ളായിയപ്പൻ പ്രതിവചിച്ചു

അത്രമാത്രം. രണ്ടു വാക്കുകൾ. പേരുകൾ. എന്നാൽ ആ വാക്കുകളിൽ ദീർഘങ്ങളും സമ്പന്നങ്ങളുമായ സംഭാഷണപരമ്പരകൾ അടങ്ങിയത് വെള്ളായിയപ്പനും കുട്ട്യസ്സൻ മാപ്പിളയും അറിഞ്ഞു.

ഈ വാക്കുകൾകൊണ്ട് അവർ പരസ്പരം ആലിംഗനം ചെയ്ത് കണ്ണു തുടയ്ക്കുകയായിരുന്നു. വിജയന്റെ കഥാലോകത്ത് കാർട്ടൂണുകൾ ധാരാളമുണ്ടെങ്കിലും ഇത്രയും വികാരസ്പർശിയായ ചിത്രമുഹൂർത്തങ്ങൾ അധികമില്ല.

നീലിമണ്ണാത്തിയുമായുള്ള അഭിമുഖത്തിന് സാന്ത്വനത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലമാണുള്ളത്.

'വെള്ളായിയച്ചോ'. അവൾ പറഞ്ഞു. അത്രമാത്രം.

'നീലിയേ', വെള്ളായിയപ്പൻ പറഞ്ഞു. അത്രമാത്രം. രണ്ടു വാക്കുകൾ മാത്രം. രണ്ടു വാക്കുകൾക്കിടയ്ക്ക് സാന്ത്വനത്തിന്റെ നിറവ്.

അച്ഛന്റെയും മകന്റെയും അഭിമുഖത്തിലും രണ്ടു വാക്കുകളുടെ വൈകാരികത വിജയൻ സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ട്.

"വെള്ളായിയപ്പൻ കരഞ്ഞു വിളിച്ചു. മകനേ!"

കണ്ടുണ്ണി മറുവിളി വിളിച്ചു.

"അപ്പാ"

രണ്ടു വാക്കുകൾ മാത്രം. രണ്ടു വാക്കുകൾക്കിടയ്ക്ക് ദുഃഖത്തിന്റെ മൗനത്തിൽ അച്ഛനും മകനും അറിവുകൾ കൈമാറി. വീണ്ടും രണ്ടു സംഭാഷണങ്ങൾ അവർ തമ്മിൽ നടക്കുന്നുണ്ട്. രണ്ടു വാക്കുകൾക്കിടയ്ക്ക് ഈ വിനിമയമത്രയും നടന്നുവെന്ന് വിജയൻ എഴുതുന്നു.

എന്നാൽ രണ്ടല്ല രണ്ടായിരം

വാക്കുകളുടെ സംഭാഷണങ്ങൾ വെള്ളായിയപ്പൻ വണ്ടി കാത്തു നിൽക്കുമ്പോഴും വണ്ടിയിൽ നിൽക്കുമ്പോഴും കേൾക്കുന്നുണ്ട്. എണ്ണമറ്റ കൊലക്കയർ എന്ന് ഈ വർത്തമാനത്തെ വിജയൻ നിശ്ശബ്ദമായി കേൾപ്പിക്കുന്നു. പാഴുതറയിൽനിന്നും പുറപ്പെട്ട് കണ്ണൂരിലെത്തുന്നതുവരെയും കണ്ണൂരിലെത്തിയിട്ടും വെള്ളായിയപ്പൻ തന്നോടു തന്നെ എന്തെല്ലാം ചോദിച്ചിരിക്കും. ആ ചോദ്യങ്ങളും മറുപടികളും കഥയിലില്ല. അയാൾക്ക് ഭൗതികമായതെന്തും നഷ്ടപ്പെട്ടു കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. ദെയിവങ്ങളെയും തമ്പിരാക്കന്മാരെയും വിളിച്ചാണ് വെള്ളായിയപ്പൻ ആദ്യം സംസാരിക്കുന്നത്. 'പനമ്പട്ടകളിൽ ഊട്ടു ദൈവങ്ങളും കാരണവന്മാരും സംസാരിക്കുന്നതുപോലെ' വെള്ളായിയപ്പന് തോന്നുന്നു. 'കരിമ്പനപ്പട്ടകളിലെ കാറ്റ് ദൈവസാന്ദ്രമായി' എന്ന് വിജയൻ.

രണ്ട് എന്ന അക്കത്തിന് ഈ കഥയിൽ വിജയൻ അമിതപ്രാധാന്യം കൊടുക്കുന്നു. കഥയിൽ രണ്ട് കേന്ദ്ര കഥാപാത്രങ്ങളേയുള്ളു. അസ്തമയത്തിന്റെ പക്ഷികളെ നോക്കി അത്ഭുതപ്പെട്ട മകനെ വെള്ളായിയപ്പൻ ഓർത്തു. അസ്തമയത്തിലൂടെ പാടത്തേക്കു ഇറങ്ങി നടക്കുന്ന സ്വന്തം അപ്പനെ ഓർത്തു. രണ്ടു ചിത്രങ്ങൾ അവയ്ക്കിടയിൽ രണ്ടു പേരുകൾക്കിടയിലെന്നപോലെ രണ്ടു വാക്കുകൾക്കിടയിലെന്നപോലെ എന്തിനെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നു.? അദ്വൈത ദർശനവുമായി ഇതിനെ ബന്ധിപ്പിക്കാമോ? കടൽത്തീരത്തിലെ ഓരോ മുഹൂർത്തവും ഓരോ ചിത്രമാണ്. എന്നാൽ വെള്ളായിയപ്പൻ നേരിടുന്ന ഏറ്റവും ക്രൂരവും ശക്തവുമായ ചോദ്യം തീവണ്ടി കാത്തിരിക്കുന്ന കാരണവരിൽ നിന്നായിരുന്നു. 'കണ്ണൂര് എന്താ പണി?' എന്നായിരുന്നു ആ ചോദ്യം. കഥയിൽ കണ്ണൂര് എന്ന സ്ഥലനാമം എട്ടു തവണ വായിക്കാം. കണ്ണൂരിന്റെ ആവർത്തനത്തിലൂടെ കഥാന്തരീക്ഷത്തിന്റെ വൈകാരിക തലം ധ്വനിപ്പിക്കുകയും വെള്ളായിയപ്പന്റെ ദൈന്യം പുഷ്ടിപ്പെടുത്തുകയുമാണ് കഥാകൃത്ത് ചെയ്യുന്നത്.

വെള്ളായിയപ്പൻ, മകന്റെ മരണമുഹൂർത്തം നേരിട്ട് അനുഭവിക്കുന്നുണ്ട്. വധശിക്ഷയുടെ ചടങ്ങായ കൊമ്പുവിളിയുടെ മുഴക്കം അയാളെ തളർത്തിയില്ല. മറ്റു പലതുമെന്നപോലെ ഇക്കാര്യവും അയാൾക്കു അജ്ഞാതമായിരുന്നു. രാവിലെ അഞ്ചുമണിക്കാണെന്ന അധികാരികളുടെ അറിയിപ്പ് അയാൾക്ക് കിട്ടിയിരുന്നു. കൈയിൽ ഘടികാരമില്ലെങ്കിലും ഒരു കർഷകന്റെ ജന്മസിദ്ധിയിലൂടെ വെള്ളായിയപ്പൻ സമയമറിയുന്നു. ഈ സമയ സന്ദർഭത്തിലാണ് കഥാ വായനക്കാരൻ രണ്ടു നിമിഷം മൗനിയാകുന്നത്.

●

തുള്ളൽക്കവിത
വഴിതെറ്റിപ്പോയ വായനകൾ

ബാലചന്ദ്രൻ വടക്കേടത്ത്

ചാക്യാരുമായി പിണങ്ങിയതുകൊണ്ടാണ് തുള്ളൽ 'കഥ'കൾ ഉടലെടുത്തതെന്നാണ് ഐതിഹ്യം. ഐതിഹ്യങ്ങൾ പലപ്പോഴും കാവ്യചിന്തയേയും കാവ്യാസ്വാദനത്തേയും വഴിതെറ്റിക്കാറുണ്ട്. കുഞ്ചൻനമ്പ്യാരുടെ കാര്യത്തിലും, തുള്ളൽ'കഥ'യുടെ പിറവിയെ സംബന്ധിച്ച കഥകൾ ചില വഴിതെറ്റലുകൾക്ക് കാരണമായി എന്ന് കാണാം. ചാക്യാരുമായുള്ള പിണക്കത്തിൽ നിന്നാണ് തുള്ളൽ ഉണ്ടായതെന്ന വിശ്വാസം സാഹിത്യാസ്വാദനത്തെ വളരെയധികം ബാധിച്ചിട്ടുണ്ട്. തുള്ളൽ കലാരൂപത്തെ ചുറ്റിപ്പറ്റി പല വിധത്തിലുള്ള അന്വേഷണങ്ങൾ നടന്നിട്ടുണ്ടെങ്കിലും, തുള്ളൽസാഹിത്യത്തിന്റെ മൗലികത ആലോചനാവിഷയമായില്ല. യാദൃശ്ചികമായുണ്ടായ ഒരു കോപത്തിൽ നിന്ന് ഉടലെടുത്ത ഒരു സാഹിത്യരൂപമെന്ന് ലഘൂകരിക്കുന്നതിലായിരുന്നു പലർക്കും താല്പര്യം. പക്ഷെ കാലം ആ ലഘൂകരണത്തെ ഉൾക്കൊള്ളാൻ മടി കാണിക്കുന്നു എന്നാണ് പില്ക്കാലത്ത് നമ്പ്യാർക്കുണ്ടായ വായന സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. ഇന്ന് തുള്ളൽക്കലാരൂപം വേദികളിൽ നിന്ന് പിന്മാറ്റം നടത്തിയിട്ടും, നമ്പ്യാരുടെ സാഹിത്യഭാവന പുതിയ രീതിയിൽ വായിക്കാൻ തുടങ്ങിയിരിക്കുന്നു. നിരന്തരമായി കവി നടത്തിയ ആലോചനയുടെയും അന്വേഷണത്തിന്റെയും അടയാളങ്ങൾ തുള്ളൽക്കഥയിൽ ഉള്ളതായി നാമിന്ന് കണ്ടെത്തുന്നു. അതായത് കഥ പറയാൻ വേണ്ടിമാത്രം ആകൃതിപ്പെടുത്തിയെടുത്തതല്ല തുള്ളൽ. ആ ലക്ഷ്യം ഒരു പക്ഷേ കവിയ്ക്കുണ്ടായിരുന്നിരിക്കാം. എന്നാൽ ആ ലക്ഷ്യം നിലനിർത്തിക്കൊണ്ടുതന്നെ, ലാവണ്യപരമായ ചില ചലനങ്ങൾ അനുവാചകർക്കിടയിലുണ്ടാക്കാൻ, തുള്ളലിന് വേണ്ടി

തയ്യാറാക്കിയ സാഹിത്യരൂപത്തിന് കഴിയുന്നുണ്ട്. അതാണ് വാസ്തവത്തിൽ തുള്ളൽക്കഥകളുടെ നിദാനം എന്ന ആരായലിന് നമ്മെ പ്രാപ്തമാക്കുന്ന പ്രധാനപ്പെട്ട സംഗതി. അതറിയാൻ പല പണ്ഡിതന്മാരും പരിശ്രമിച്ചിരുന്നെങ്കിലും, അവരെല്ലാം പരാജയപ്പെട്ടുവെന്നാണ് സാഹിത്യചരിത്രം ബോധിപ്പിക്കുന്നത്. ചാക്യാന്മാരാൽ അധിക്ഷിപ്തനായ നമ്പ്യാർ അമ്പലപ്പുഴ എണ്ണക്കുളിത്തട്ടിൽ കയറി നിന്നപ്പോൾ തുള്ളലിന് വേണ്ടതായ സകല സാമഗ്രികളും വന്നുകൂടി എന്നു ഭവിക്കുന്നത് ഭാഷയുടെ പൂർവ്വചരിത്രത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ദയനീയമായ അജ്ഞത പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നതാകുന്നുവെന്ന് സാഹിത്യപഞ്ചാനനൻ അഭിപ്രായപ്പെട്ടത് ഈ പരാജയത്തെ സൂക്ഷ്മമായ പരിശോധനയ്ക്ക് പ്രേരകമാക്കുന്നുണ്ട്. കലാരൂപത്തിന്റെ ചരിത്രപശ്ചാത്തലത്തിലല്ല, ആഖ്യാന രൂപത്തിന്റെ ചരിത്രപശ്ചാത്തലത്തിലാണ് തുള്ളൽ വ്യാഖ്യാനിയ്ക്കപ്പെടേണ്ടതെന്ന ഒരു ആശയം ആ നിലപാടിലുണ്ട്. അത് പ്രധാനപ്പെട്ട വേറെ ചില നിഗമനങ്ങളിലെത്താൻ നമ്മെ സഹായിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

'തുള്ളൽക്കഥകളുടെ പ്രഥമ നിർമ്മാതാവ്' എന്നാണ് നമ്പ്യാർക്ക് നൽകിപ്പോരുന്ന വിശേഷണം. മുൻചൊന്ന ഐതിഹ്യം വെളിപ്പെടുത്തുന്ന അമർഷത്തിന്റെ ഒരു ജാഗ്രതാരൂപം മാത്രമേ ആവുന്നുള്ളൂ തുള്ളൽ. ആ കലാരൂപം മുൻപുണ്ടായിരുന്നില്ല. കഥ പറയുന്നതിന്റെ ആവശ്യത്തിലേക്കായി നമ്പ്യാർ എഴുതിയുണ്ടാക്കിയ കവിതയ്ക്ക് നമ്പ്യാർ ഉപയോഗിച്ച വൃത്തങ്ങളും മുൻപുണ്ടായിരുന്നില്ല. അതായത് നിലവിലുള്ള ആഖ്യാനസമ്പ്രദായത്തെ നിരാകരിച്ച് നവീനമായ മറ്റൊരു ആഖ്യാന സമ്പ്രദായം കൊണ്ടുവരാനുള്ള ബോധപൂർവ്വമായ ശ്രമം കവി നടത്തിയിരുന്നുവെന്ന് അത് വ്യക്തമാക്കുന്നു. ഒരു സാഹിത്യശാസ്ത്രപരമായ വേർതിരിവ് തന്നെ നമ്പ്യാർ ആഗ്രഹിച്ചിരിക്കണം. തുള്ളൽക്കഥകൾ പുറത്തുവരുന്നതിന് മുൻപുള്ള സാഹിത്യാവസ്ഥയെക്കുറിച്ച് പി.കെ.നാരായണപ്പിള്ള എഴുതുന്നത് നോക്കുക: "എഴുത്തച്ഛൻ കൃതികളായ കിളിപ്പാട്ടുകളെയും ഇരുപത്തിനാലു വൃത്തം മുതലായവയെയും മാതൃകയാക്കി കിളിപ്പാട്ടുകളും മറ്റും നിർമ്മിക്കുകയായിരുന്നു അക്കാലത്തെ കവിതയുടെ മുഖ്യരൂപം." ആദ്യകാലത്തൊക്കെ ആ നിർമ്മാണങ്ങളുമായി യോജിക്കാൻ നമ്പ്യാർ ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ അക്കാലത്ത് നിലനിന്നിരുന്ന മറ്റു ചില അനുഭവഭാവനകൾ കാവ്യപരമായ ഒരു മാറ്റം ലക്ഷ്യംവച്ച് ചിന്തിക്കാൻ നമ്പ്യാരെ പ്രേരിപ്പിച്ചിരിക്കണം. ആട്ടക്കഥാരൂപങ്ങളുടെ പ്രചാരം അക്കാലത്തുണ്ടായിരുന്നു. സംസ്കൃതകവിതകളുടെ അനുകരണങ്ങൾ വ്യാപകമായി ആസ്വാദനത്തെ ദുസ്സഹമാക്കുകയും ചെയ്തു. ചെറുശ്ശേരിയുടെ 'ഇഴഞ്ഞമട്ട്' പലർക്കും പഥ്യമായിരുന്നില്ല. മാത്രമല്ല, നമ്പ്യാർ തുള്ളലിനെക്കുറിച്ചാലോചിച്ചിരുന്ന കാല

ഘട്ടത്തിൽ നിലനിന്നിരുന്ന ഭാഷാദാസ്യം പരിശോധിയ്ക്കാതിരിക്കാനുമാവില്ല. എഴുത്തച്ഛൻ ഒരു മാതൃകയായി നമ്പ്യാരുടെ മുമ്പിലുണ്ട്. തമിഴിന്റെ ദാസ്യത്തിൽ നിന്ന് കവിതയെ വീണ്ടെടുത്തത് എഴുത്തച്ഛനാണ്. നമ്പ്യാരുടെ കാലത്ത് സംസ്കൃതത്തിന്റെ ദാസ്യത്തിലാണ് കവിത സംഭവിച്ചുകൊണ്ടിരുന്നത്. സംസ്കൃതത്തിന്റെ ഹാസ്യമായ ദാസ്യത്തിൽനിന്ന് നമ്പ്യാർ കവിതയെ വിമോചിപ്പിച്ചുവെന്ന് ടി.എം.ചുമ്മാർ നമ്പ്യാരെക്കുറിച്ചെഴുതുമ്പോൾ സൂചന നൽകുന്നുണ്ട്. തുള്ളൽ എന്ന കലാരൂപത്തിന് ആർജവം നൽകിയ നമ്പ്യാർ, സാഹിത്യപരമായ ധർമ്മങ്ങൾകൂടി ഫലപ്രദമാക്കി എന്നും ഇതിൽനിന്നെല്ലാം തെളിയുന്നു. അതുകൊണ്ട് തുള്ളൽ കഥയുടെ നിദാനം ചാക്യാരുമായുള്ള വിപ്രതിപത്തിയോ പിണക്കമോ മാത്രമായിരുന്നില്ല, പാരമ്പര്യകവിതയോടുള്ള എതിർപ്പും രോഷവും മടുപ്പും കുഞ്ചൻ നമ്പ്യാരുടെ രചനകൾക്ക് പിറകിൽ പ്രവർത്തിച്ചുകാണും. അനുവാചകനെ മുഖ്യമായും എഴുത്തിൽ പ്രതിഷ്ഠിച്ച കവി നമ്പ്യാരാണ്. എഴുത്തച്ഛൻ കവിതയെ 'ശരണഭി'യോടും നമ്പ്യാർക്കവിതയെ 'വർഷാനദി'യോടും ടി.എം.ചുമ്മാർ സാദൃശ്യപ്പെടുത്തുന്നു. ഭൂരിപക്ഷം അനുവാചകർക്കും സന്തോഷം പ്രദാനം ചെയ്യുന്ന ശക്തിമത്തായ കവിതയാണ് നമ്പ്യാരുടേത് എങ്കിൽ, എഴുത്തച്ഛൻ കവിത എല്ലാവർക്കും സുഖപ്രദമായിരുന്നില്ലെന്ന് അദ്ദേഹം എടുത്തുപറയുന്നു.

ഇങ്ങനെയുള്ള ഒരു പശ്ചാത്തലം കുഞ്ചൻനമ്പ്യാർക്കും തുള്ളൽസാഹിത്യത്തിനും ഉണ്ടായിരിക്കെ എന്തുകൊണ്ട് നമ്പ്യാർക്കവിത നാമത ഗൗനിച്ചില്ല എന്ന ചോദ്യം സാഹിത്യചരിത്രം ഉന്നയിക്കുന്നുണ്ട്. തുള്ളൽക്കഥകൾ വായിച്ച് അനുഭവിച്ചിട്ടുള്ള ഏത് വായനക്കാരനും ചോദിച്ചിരിയ്ക്കാനിടയുള്ള ചോദ്യവുമാണത്. ഹാസ്യമെഴുതുന്ന ഒരാൾ എന്ന പ്രാധാന്യം നിരൂപകർ നമ്പ്യാർക്ക് നൽകിപ്പോരുന്നുണ്ട്. അത് നമ്പ്യാർക്കെതിരായ ഒരു പരിഹാസമായിരുന്നുവെന്ന വസ്തുത പൊതുവെ അംഗീകരിച്ചു എന്നു തോന്നുന്നില്ല. കുഞ്ചൻനമ്പ്യാർക്ക് കൊടുക്കാവുന്നതിൽ വച്ച് ഏറ്റവും വലിപ്പമുള്ള വിശേഷണമായിട്ടാണ് ഹാസ്യമെഴുത്തുകാരൻ എന്ന പ്രയോഗത്തെ ചിലർ കാണുന്നത്. കവിതയിൽ ഹാസ്യമുണ്ട് എന്നത് പകൽ പോലെ തെളിയുന്ന യാഥാർത്ഥ്യമാണ്. എന്നാൽ അത് പ്രയോഗിക്കാനായി നമ്പ്യാർ കണ്ടെടുത്ത ഒരു ഭാഷയില്ലേ. അത് മ്ലേച്ഛമല്ല. വാസ്തവത്തിൽ ആ ഭാഷയാണ് നമ്പ്യാരുടെ സാഹിത്യത്തിന്റെ സ്വത്വത്തെ നിർണ്ണയിച്ചു പോരുന്ന പരമാധികാരി. അതു പറയുന്നതിന് നമ്മുടെ നിരൂപകർ വലിയ പ്രയാസം അനുഭവിക്കുന്നതായി തോന്നുന്നു. നമ്പ്യാരുടെ കൃതികൾ തുള്ളൽക്കഥകൾ എന്ന പേരിലാണ് വ്യവഹരിച്ചുപോരുന്നതെങ്കിലും കവിതയാണ് അതെന്ന് തറപ്പിച്ചു പ്രഖ്യാപിക്കാൻ മടി കാണിച്ചിരുന്നില്ലേ എന്നു സംശയം. തുള്ളൽക്കഥ

കളുടെ പ്രഥമ നിർമ്മാതാവ് എന്ന് നമ്പ്യാരെ വിളിക്കുന്ന സാഹിത്യപഞ്ചാനനൻ തുള്ളൽക്കവിത എന്നു ചിലയിടത്ത് പ്രയോഗിക്കുന്നതെങ്കിലും, കാവ്യപരമായ സവിശേഷതകൾക്ക് അത്ര ഊന്നൽ നൽകിക്കാണുന്നില്ല. നമ്പ്യാരുടെ കാവ്യരചനാരീതിയേയും പ്രതിപാദന സമ്പ്രദായത്തേയും ദിങ്മാത്രമായി ദർശിക്കുന്ന വി.എസ്.ശർമ്മ കവിതയുടെ ആസ്വാദനത്തിനപ്പുറം പ്രവേശിക്കുന്നില്ലെന്ന് മാത്രമല്ല, തുള്ളൽക്കഥ ഒരു പഠനം എന്നു പുസ്തകത്തിന് പേർ നൽകുകയും ചെയ്തു. നമ്പ്യാർക്കവിതയെ കഥയായിക്കാണാനാണ് താല്പര്യപ്പെടുക്കുന്നത്.

ബാക്തിന്റെ സിദ്ധാന്തത്തിന്റെ വെളിച്ചത്തിലാണ് ഇ.വി.രാമകൃഷ്ണൻ കുഞ്ചൻനമ്പ്യാർക്കവിത വായിക്കുന്നത്. നോവലെന്ന സാഹിത്യരൂപത്തിന്റെ സന്ദർഭത്തിലാണ് ബാക്തിന്റെ ഉത്സവീകരണം, ബഹുസ്വരത എന്നീ ആശയങ്ങൾ മുന്നോട്ടു വയ്ക്കുന്നത്. ഈ രണ്ടാശയങ്ങളുടെയും വെളിച്ചത്തിൽ തുള്ളൽ എന്ന കലാരൂപത്തിന്റെ സവിശേഷതകൾ അന്വേഷിക്കുന്ന നിരൂപകൻ എഴുതുന്നത് നോക്കുക. നമ്പ്യാരുടെ തുള്ളൽകൃതികളിൽ പുനരാഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെടുന്നത് അതിന് മുമ്പ് പുരാണങ്ങളിലും മഹാകാവ്യങ്ങളിലും ആഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെട്ടിരുന്ന കഥകളാണെങ്കിലും അവയുടെ സമകാലവൽക്കരണത്തിലൂടെ നോവലീകരണമെന്ന ഗദ്യഭാവനയുടെ സ്വഭാവമാണ് തുള്ളൽ കൃതികളിലെ ആഖ്യാനം പ്രകടിപ്പിക്കുന്നത്. ഈ നിലപാടിൽ ഒരു കാലഗണനാപ്രമാദമുണ്ട് എന്നാണ് തോന്നുന്നത്. നോവലീകരണം എന്ന ആശയം ഉപയോഗിച്ച് നമ്പ്യാർക്കവിതയെ കഥയോടടുപ്പിച്ച് നിർത്തുകയാണ് ലക്ഷ്യം. കഥകൾ പ്രമേയവൽക്കരിക്കപ്പെടുന്ന കാവ്യരൂപങ്ങളിലെല്ലാം ഈയൊരു സവിശേഷതയുണ്ട്. മാത്രവുമല്ല, മലയാള കവിതയുടെ ആദ്യഘട്ടത്തിൽ ഗദ്യത്തോടടുത്തുനിൽക്കുന്ന വൃത്തങ്ങളാണ് കവികൾ ഉപയോഗിച്ചിരുന്നത് എന്നും കാണാം. മലയാളത്തിന്റെ കവിതാപാരമ്പര്യം അടുത്ത് നിൽക്കുന്നത് ഗദ്യത്തോടാണെന്ന് മാത്രമല്ല, ഗദ്യഘടനയ്ക്ക് പ്രാധാന്യമുള്ള വൃത്തങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ചിരുന്നതുമൂലം ആ രീതിയിലൊരു ഭാഷാഘടനയും കവിതയിൽ മൂർത്തമായിട്ടുണ്ട്. ലളിതമായി പറയാവുന്ന ഈ വസ്തുതകൾ, വിശദീകരിക്കാൻ ബാക്തിനെ അന്വേഷിച്ചുപോയ നിരൂപകനും നമ്പ്യാർക്കവിതയെ ഗദ്യമായിട്ടാണ് നോക്കിക്കാണുന്നത്. കാലപരമായ ഒരു അയുക്തിയും അതിലുണ്ട്.

ചുരുക്കത്തിൽ, നമ്പ്യാർക്കവിതയ്ക്ക് പഠനങ്ങൾ തയ്യാറാക്കിയവർ സംതൃപ്തികണ്ടെത്തിയത് തുരുമ്പിച്ച വിശ്വാസങ്ങളിലും കുറെ നിർവ്വചനങ്ങളിലുമാണ്. അവർ ആസ്വാദനത്തിന്റെ ഉഷ്ണം അനുഭവിച്ചതിന് തെളിവുകളില്ല. കവിതയുടെ സാമൂഹ്യമൂല്യങ്ങൾക്കിടയിൽ ഓടി നടക്കുക മാത്രമാണ് ചിലർ ചെയ്തത്. പുതിയ വായനയ്ക്ക് നിന്നു

തരാവുന്നത്ര കെല്പ് തുള്ളൽക്കവിതയ്ക്കില്ലെന്ന് അഭിപ്രായപ്പെട്ടവരുമുണ്ട്. അല്ലെങ്കിൽ ഇതുവരെയുണ്ടായ പാരായണ വൈവിധ്യങ്ങൾ കാവ്യഭാഷയിൽ ഊന്നിക്കൊണ്ടല്ല സംഭവിച്ചത് എന്ന് അനുമാനിക്കുകയാവും ശരി. മാറി വരുന്ന വായനകൾ കവിതയ്ക്ക് സംഭവിക്കണം. അതിന് പുതിയതെന്നോ പഴയതെന്നോ ഉള്ള വേർതിരിവിന്റെ ആവശ്യമില്ല പുതിയ ലാവണ്യാനുഭവമായിരിക്കണമല്ലൊ വായനലക്ഷ്യം വയ്ക്കുന്നത്. കവിതയേയും കവിയേയും അടുത്തറിയാൻ അത് സഹായകമാവും തുള്ളൽക്കവിത ഇതുവരെ വായിക്കപ്പെട്ടത് ഒരേ മട്ടിലാണ്. മലയാളികളുടെ പ്രിയപ്പെട്ട കവിയാണ് നമ്പ്യാർ എന്ന കാര്യത്തിൽ അഭിപ്രായവ്യത്യാസമില്ല. തുള്ളൽ ഒരു ജനകീയ കലാരൂപവുമാണ്. എന്നിട്ടും എന്തൊകൊണ്ട് തുള്ളൽ കവിതയിൽ വൈവിധ്യമുള്ള വായനകൾ ഉണ്ടായില്ല. 'പരിഹാസ'ത്തിന്റെ പേരിൽ മാത്രം ജനകീയവൽക്കരിക്കപ്പെട്ട ആ കവിത, അതിന്ന് വളരെ ദൂരത്തിലായിപ്പോയോ? തുള്ളൽപ്രസ്ഥാനത്തിന് കീഴെ നമ്പ്യാർക്കവിതയെ നിരൂപകർ ഒളിപ്പിച്ചുവച്ചു. വായനയെ സ്വതന്ത്രമാക്കിയില്ല. കവിതയ്ക്കുള്ളിൽ കടക്കാതെ ഗാംഭീര്യത്തോടെ സംസാരിക്കാൻ എളുപ്പമായ മാർഗ്ഗം അത് ഉണ്ടാക്കിയെടുത്തു. അതുകൊണ്ട് കുഞ്ചൻകവിതയെ സമീപിച്ചവരൊക്കെ ഫലിതത്തിൽ നിന്നാരംഭിക്കുകയും സാമൂഹ്യവിമർശനത്തിൽ അഭയം നേടുകയും ചെയ്തു. ഭാഷയിലെ പരിണാമബോധം ശ്രദ്ധിച്ചതുമില്ല. കവിതയുടെ പാരായണത്തെ താഴിട്ടു പൂട്ടിയതിന് തുല്യമാണിത്. സംവേദനത്തിന്റെ ഈയവസ്ഥയെ വീണ്ടും സമീപിക്കുമ്പോൾ മുൻവിശകലനങ്ങളെയും പ്രേരണകളെയും യുക്തിനിഷ്ഠമായി തിരസ്കരിക്കേണ്ടിവരാനിടയുണ്ട്. നമ്പ്യാരെന്ന സമകാലിക സത്വത്തിലെത്താൻ ഈ തിരസ്കാരം കൂടിയേ മതിയാവൂ.

തുള്ളൽകലയ്ക്ക് വേണ്ടി തയ്യാറാക്കിയ സാഹിത്യപാഠം എന്നതു വിട്ട് സ്വതന്ത്രമായ ഒരു സാഹിത്യരൂപമെന്ന ഭാവനയിൽ തുള്ളൽ സാഹിത്യത്തെ നോക്കിക്കാണുകയാണ് വേണ്ടത്. അപ്പോഴാണ് പാരമ്പര്യശൈലിയിൽ നിന്ന് കണ്ണുംകാതും പുറത്തെടുത്ത് നമ്പ്യാർക്കവിത മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിയൂ. പിന്നീടുള്ള വായന ഞെട്ടിപ്പിക്കുന്ന അനുഭവയാഥാർത്ഥ്യത്തിലേയ്ക്കായിരിക്കും നമ്മെ കൊണ്ടു ചെന്നാക്കുക. കവിതയുടെ ഒരു നിഷേധാത്മക പാഠമാണ് നമുക്കിവിടെ സ്വീകരിയ്ക്കേണ്ടിവരിക. നമ്പ്യാരെ സംബന്ധിക്കുന്ന പുതിയൊരു കാഴ്ചയായിരിക്കുമത്. അതിപ്രബലനായ ഒരു സർഗ്ഗാത്മക കവി നമ്പ്യാരിലുണ്ട്. അവനവന്റെ ബാധ്യതയെക്കുറിച്ച് തികഞ്ഞ അവബോധവും വായനക്കാരന്റെ ബാധ്യതയെക്കുറിച്ചുള്ള നിരീക്ഷണവും ആണ് തുള്ളൽക്കവിതയുടെ കുലാതിവർത്തിത്വത്തിന് ഹേതു. നിർമ്മാണകലയിൽ കവി പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന സ്വാതന്ത്ര്യമാണ്

എടുത്തുപറയേണ്ട മറ്റൊരു സംഗതി. കഥ പറയുന്ന വ്യക്തിക്ക് മാത്രമല്ല, അത് കേൾക്കുന്നവനും ഭാവപരമായ അഭ്യാസം വേണ്ടതാണെന്ന് തുള്ളലിന്റെ നിർമ്മാതാവിന് അഭിപ്രായമുള്ളതായി, തുള്ളൽക്കവിത വായിച്ചവർക്ക് ബോധ്യപ്പെടാതിരിക്കില്ല. ഭാഷയിൽ അഭിധ സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ട് നമ്പ്യാർ കവിതാമാധ്യമത്തിൽ നടത്തുന്ന സ്വാതന്ത്ര്യ പ്രഖ്യാപനത്തിന്റെ സത്യവുമതാണ്.

തുള്ളൽ എന്ന ദൃശ്യകലാഭേദത്തിന്റെ പോഷകഘടകമായി നമ്പ്യാർ എഴുതിയതിനെയെല്ലാം പരിഗണിക്കുന്നവരുണ്ട്. തുള്ളലിനേയും കവിതയേയും വേർതിരിച്ചു കാണാൻ തയ്യാറല്ലെന്നാണ് അതു സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. പൂർണ്ണമായും ഒരു ദൃശ്യരൂപമാണ് തുള്ളൽ. എന്നാൽ നാടകത്തിലേതുപോലുള്ള ചമൽക്കാരദൃശ്യങ്ങൾ തുള്ളലിലില്ല തന്നെ. സാധാരണതയിൽ നിന്നും അല്പം വ്യത്യാസപ്പെടുത്തിയ വേഷത്തോടുകൂടി ഒരാൾ അരങ്ങിലെത്തുകയും കവിത ചൊല്ലി ചില അംഗചലനങ്ങളോടെ അത് വ്യാഖ്യാനിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. പക്ഷെ മാറി മാറി വരുന്ന വൈകാരിക സന്ദർഭങ്ങൾക്കനുസരിച്ചുള്ള ഭാവാഭിനയം അവിടെ കാണില്ല. അംഗചലനങ്ങളും ചൊല്ലിത്തീർന്ന വാക്കുകളും വ്യാഖ്യാനിക്കാൻ കാണിക്കുന്ന താല്പര്യമാണ് പ്രാധാന്യം. പ്രേക്ഷകർക്ക് തുള്ളൽ പകർന്ന് നൽകുന്നത് അഭിനയത്തിന്റെ കുറവാണ്. അതായത് ദൃശ്യത്തേക്കാളുപരി ശ്രവണഭാവത്തിനാണ് തുള്ളൽകലാരൂപം പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്. പ്രേക്ഷകന്റെ പങ്കാളിത്തം ആവശ്യപ്പെടുന്ന കലയായി തുള്ളൽ മാറുന്നു. പ്രേക്ഷകനില്ലാതെ തുള്ളലിന് ജീവിതമില്ല എന്ന് അത് വിശദീകരിക്കുന്നു.

ഒരു പ്രഭാഷകന്റെ കർത്തൃത്വം ഏറ്റെടുത്ത് ഭാവപരമായ സാഫല്യത്തിലെത്തിക്കുകയാണ് തുള്ളക്കാരൻ ചെയ്യുന്നത്. തുള്ളലിലെ അഭിനയശൂന്യത ആ കർത്തൃത്വത്തെയാണ് ഓർമ്മപ്പെടുത്തുന്നത്. മാത്രവുമല്ല, ആ പ്രഭാഷകന്റെ സാന്നിദ്ധ്യം തുള്ളലിലുണ്ട് എന്നു സങ്കല്പിക്കാൻ പ്രേക്ഷകനെ സജ്ജമാക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. അതുകൊണ്ട് തുള്ളൽ കലാരൂപത്തിലൂടെ പ്രത്യക്ഷവൽക്കരിക്കപ്പെടുന്ന ഭാവങ്ങളും ആശയങ്ങളും പ്രഭാഷകതാല്പര്യത്തോടെ മാത്രമേ നോക്കിക്കാണാൻ കഴിയൂ. ദൃശ്യാനുഭവം സൃഷ്ടിക്കുന്നത് ഭാഷയാണ്. ഒരു സങ്കല്പപ്രഭാഷകന്റെ ഭാഷയിൽ, ദൃശ്യങ്ങളെ അനുഭവപ്പെടുന്നിടത്താണ് തുള്ളൽക്കവിതയുടെ നിർമ്മാതാവിന്റെ സ്വത്വം നാം തിരിച്ചറിയുന്നത്. ഒരു സന്ദർഭം നമുക്ക് പരിശോധിക്കാം. കല്യാണസൗഗന്ധികത്തിൽ ഭീമൻ കാട്ടിൽ പ്രവേശിക്കുന്നതിനെ വർണ്ണിക്കുന്നു: 'ഇത്ഥം പറഞ്ഞ് ഗദയും വഹിച്ചുകൊണ്ട് ഉത്ഥാനവും ചെയ്തു ഗന്ധവനാത്മജൻ' എന്ന് തുടങ്ങി 'ഉത്തരദിശാമുഖം തേടിപ്പുറപ്പെട്ട്' എന്ന് വരെയുള്ള ഭാഗത്ത് സവിശേഷമായ ഒരു ദൃശ്യം വിടർന്ന് വരുന്നുണ്ട്. അല

ങ്കാരങ്ങളൊന്നുമില്ലാതെ പ്രകാശിതമാവുന്ന ഭാഷയുണ്ട്. ഭീമസേനൻ ഗഹനകാനനത്തിലെ തലം, തമാലം തുടങ്ങിയ മരങ്ങളെല്ലാം തട്ടിത്തകർത്ത് മുന്നേറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ദിഗന്തങ്ങൾ പൊട്ടുമാറ് അട്ടഹസിക്കുകയും പൊട്ടിച്ചിരിക്കുകയും ചെയ്തു. പെട്ടെന്ന് മാനം മുട്ടിനിൽക്കുന്ന മരാമരങ്ങളിൽ ഗദാഗട്ടനം നടത്തിയപ്പോൾ ആ ചട്ടറ്റ വൃക്ഷങ്ങൾ പൊട്ടിത്തകർന്ന് നിലം മുട്ടിപ്പറ്റിക്കുന്നത് നമ്പ്യാർ വർണ്ണിക്കുന്നു.

പെട്ടെന്നൊരു മരം പൊട്ടിപ്പിളർന്നാശു
മറ്റൊരു വൃക്ഷേ പതിക്കുന്ന നേരത്ത്
മറ്റതും ഖണ്ഡിച്ച് മറ്റതിന്മേൽ വീണ്
മറ്റതും മറ്റതും മറ്റതും ഭസ്മമായ്

ദ്രുമശ്രേണികൾ കെട്ടിപ്പിണഞ്ഞ് തട്ടിതട്ടിപ്പൊട്ടി വീഴുന്ന ആ ദൃശ്യം കേവലം ഭാഷാകൃതമല്ലേ! മറ്റതും മറ്റതും മറ്റതും എന്നു പ്രയോഗിച്ച് ഒരു ക്രിയയുടെ തുടർച്ച അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നു. അതിൽ നിന്ന് ലഭിക്കുന്നത് വാച്യാർത്ഥമല്ല, ദൃശ്യാർത്ഥമാണ്. ഭാഷയിൽ കവിയെടുക്കുന്ന സ്വാതന്ത്ര്യത്തിലൂടെ നടത്തുന്ന ദൃശ്യാവിഷ്കാരം ഭാഷയെ സ്വതന്ത്രമാക്കുന്നതിന്റെ മാത്രമല്ല, അർത്ഥത്തെ സ്വതന്ത്രമാക്കുന്നതിന്റെ കൂടി സൂചനയാണ്.

ആ ഭാഷയിൽ ഒരു ചിരിയുണ്ട്. വാക്കുകളും അനുധ്യാനവൃത്തിയിലൂടെ വരുന്ന സ്വാഭാവിക ഭാവങ്ങളും ഉന്മിഷത്താക്കുന്നതാണ് ആ ചിരി. അത് പരിഹാസസൂചകമല്ല. ഇതാണ് കുഞ്ചന്റെ യഥാർത്ഥ ചിരി എന്നെനിക്ക് തോന്നുന്നു. ആധ്യാനത്തിൽത്തന്നെ ആ ചിരി ഒളിപ്പിച്ചു വച്ചുകൊണ്ട് നമ്പ്യാർ വായനയുടെ വിവേകത്തെ ഉണർത്തുകയാണ്. ഭാഷ അർത്ഥം ചുരന്നെടുക്കാനുള്ള ഒരു താക്കോൽ മാത്രമല്ല, അർത്ഥങ്ങളെ നിഗൂഢമാക്കി വച്ചിരിക്കുന്ന ഒരു ചങ്ങലബന്ധം കൂടിയാണ് നമ്പ്യാർക്ക് ഭാഷ. ഈ യാഥാർത്ഥ്യത്തെ തിരിച്ചറിയാതെ അനുഭവങ്ങളുടെ ഭൗതിക തലത്തിൽ വീണുകിടക്കുന്ന കഥയായി കുഞ്ചൻ സാഹിത്യത്തെ നിർവ്വഹിക്കുന്നതിലാണ് അയുക്തികതയുള്ളത്.

സവിശേഷമായ ഒരു ഭാഷണത്തെയാണ് നമ്പ്യാർ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്നത്. നിലവിലുള്ള ഭാഷാമാതൃകകളെ തകർക്കുകയും പൊതുവെ ഭാഷയെ അപരിചിതവൽക്കരിക്കുകയുമാണ്. മലയാള ഭാഷ അനുഭവിച്ചിരുന്ന തമിഴ്-സംസ്കൃത ദാസ്യങ്ങളിൽനിന്ന് വിമോചനം തന്റെ ഭാഷയിലൂടെ കണ്ടെത്തിയെന്നതാണ് ആ ഭാഷയുടെ പ്രസക്തിയെന്ന് നടേ സൂചിപ്പിക്കുകയുണ്ടായല്ലോ. വ്യവഹാരഭാഷയാണ് നമ്പ്യാർ കൂടുതലായി ഉപയോഗിച്ചു കാണുന്നത് പഴഞ്ചൊല്ലുകളും വാമൊഴിയും ഇടകലർത്തി ഒരു ഭാഷാ രീതി വളർത്തിയെടുത്തു. ക്രിയാപദങ്ങളുടെ സമാന്തരതയിലൂടെ ഭാവനയെ മൂർച്ചയുള്ളതാക്കി. തുള്ളൽക്കവിതയെ നിലനിർത്തിപ്പോരുന്ന ഘടകം ഭാഷയിൽ നമ്പ്യാർ പ്രകടിപ്പിച്ച സ്വാതന്ത്ര്യമാണ്. അതിനാൽ തുള്ളൽകവിതയുടെ വായന ഭാഷയു

ടെ കൂടി വായനയായി പരിണമിക്കുന്നു.

ഒരു എഴുത്തുകാരന്റെ കരുത്ത് ഭാഷയിലധിഷ്ഠിതമാണ് എന്ന് പറയാറുണ്ട്. അയാളുടെ ദുരന്തമായി ഭാഷ മാറുന്ന ഘട്ടങ്ങളുമുണ്ട്. യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെ സ്പർശിക്കാൻ വാക്കുകൾക്കുള്ള കഴിവ് നിർവ്വിവാദമാണല്ലോ. വാക്ക് അല്ലെങ്കിൽ ഭാഷ സർഗ്ഗാത്മകമാണ് എന്നതിന്റെ സൂചനയാണിതെല്ലാം. വാക്കുകളിലൂടെ നമ്പ്യാർ തേടുന്നത് അതിന്റെ സർഗ്ഗാത്മകതയാണ്. വാക്കുകളെ രൂപകമാക്കി മാറ്റി നിർത്തുന്നതിലെ അടിസ്ഥാനരഹസ്യം ആ ക്രിയേറ്റിവിറ്റിയല്ലാതെ മറ്റൊന്നല്ല. അനുഭവങ്ങളെ കൂടുതൽ സർഗ്ഗാത്മകമാക്കാൻ ആ രഹസ്യത്തിലേയ്ക്ക് പ്രവേശിക്കുന്ന വാക്കുകൾക്ക് കഴിയും. ഭാഷ ഒരു രൂപകമാതൃത്വ (modality)മാണെന്ന് അഭിപ്രായമുണ്ട്. കാവ്യഭാഷയെ മുൻ നിർത്തി അത് വിശദീകരിക്കാവുന്നതുമാണ്. നമ്പ്യാരുടെ കാവ്യഭാഷയിലാണ് ഈയൊരു വ്യതിയാനം ആദ്യമായി പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടതെന്ന് കരുതാമോ? എഴുത്തച്ഛന്റെയും ചെറുശ്ശേരിയുടെയും കാവ്യഭാഷ അതിന് മുൻപെ മലയാളത്തിന് പരിചിതമായിക്കഴിഞ്ഞിരുന്നല്ലോ. പക്ഷെ ആ ഭാഷകൾ അത്രമാത്രം ജനകീയവൽക്കരിയ്ക്കപ്പെട്ടിരുന്നില്ല. എന്നാൽ തുള്ളൽ ഭാഷ പൊടുന്നനെ പ്രചുരപ്രചാരം നേടുകയും ചെയ്തു. ഭാഷയുടെ സമകാലികമായ ധർമ്മം അത് അനുഷ്ഠിച്ചുവെന്ന് വേണം കരുതാൻ. നമ്പ്യാരുടെ ഭാഷണം കൂടുതൽ സ്വതന്ത്രവും സർഗ്ഗാത്മകവുമായി.

കല്പിതകഥകൾ ധാരാളമായി നമ്പ്യാർ ഉപയോഗിച്ചതായിക്കാണാം. വാമൊഴി അതിന്റെ സാധ്യതകൾ കണ്ടെത്തുകയും ചെയ്തു. അതിലൂടെ പുതിയൊരു കാവ്യസംസ്കാരം ആർജിതമായി. തുള്ളൽക്കവിതാഭാഷയുടെ പ്രക്ഷേപിതഭാവം എന്നത് അനേകാന്തതയാണ് എന്ന് തോന്നിപ്പോവുന്നു ജൈനമതത്തിലെ പ്രബലമായ ഒരു സിദ്ധാന്തമാണ് അനേകാന്തതാവാദം. ഒരു വസ്തു ഏകമുഖമായിരിക്കില്ല അതിന് അനേകം മുഖങ്ങൾ കാണും. അനേകം ധർമ്മങ്ങൾ കാണും. എന്നാൽ ആ മുഖങ്ങളെല്ലാം പരിമിതനായ മനുഷ്യന് പൂർണ്ണമായും ഗ്രഹിക്കാൻ കഴിഞ്ഞെന്ന് വരില്ല. പ്രകൃതിയിലെ ഒരു സത്യമാണിത്. ആ മൗലിക സത്യത്തിൽനിന്നാണ് കല്പിതകഥകൾ ഉണ്ടാവുന്നത്. അമ്മയെത്തല്ലിയാൽ രണ്ടുണ്ട് പക്ഷം എന്നതുപോലെയാണ് കാര്യങ്ങൾ. അനേകാന്തതാവാദത്തിന് ഉദാഹരണമായി ആനയെ കണ്ട കുരുടന്റെ കഥയും ഉദ്ധരിക്കാറുണ്ട്. അതായത് പ്രകൃതിയിലെ സൂക്ഷ്മതയിലേക്ക് പ്രകാശമെത്തിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന ഭാഷയുടെ സാന്നിധ്യമാണ് തുള്ളൽസാഹിത്യത്തിൽ നാം അനുഭവിക്കുന്നത്.

പ്രമേയത്തിന്റെ കാര്യത്തിൽ നമ്പ്യാർ ഒരു പുതുമക്കാരനല്ല. പുരാണകഥകളും ഭക്തിപ്രധാനമായ ആശയങ്ങളുമാണ് രചനയിലെ ഉള്ളടക്കങ്ങൾ.

സമുദായത്തിലെ ക്രൂരമായ അവസ്ഥകളെ സനിഷ്കർഷം വിമർശിക്കാനും അദ്ദേഹം കവിതയിൽ ഇടം കണ്ടെത്തി. എന്നാൽ സാമുദായികമായ ആശയങ്ങളെ കേന്ദ്രപ്രമേയമാക്കിയതുമില്ല. സാംസ്കാരികമായ അർത്ഥോൽപാദനമാണ് ഭാഷയിലൂടെ സാധ്യമാക്കിയത്. തുള്ളൽ പ്രപഞ്ചനം ചെയ്യുന്ന ഈ സത്യം തിരിച്ചറിയുമ്പോൾ മാത്രമാണ് തുള്ളൽക്കവിതയുടെ യഥാർത്ഥരചനാലക്ഷ്യം ബോധ്യപ്പെടുകയുള്ളൂ. കുഞ്ചൻ നമ്പ്യാരുടെ ആഖ്യാനലക്ഷ്യം വെറും സാമൂഹ്യവിമർശനമോ പരിഹാസമോ മാത്രമായിരുന്നില്ലെന്ന് ഈ അന്വേഷണം വിളിച്ചു പറയുന്നു. സഭാപ്രവേശം തുള്ളലിൽ വടിവിയന്നൊരു ചാരു കേരളഭാഷതന്നെ ചിതം' എന്നും 'ഭാഷയേറി വരുന്ന നല്ല മണി പ്രവാളമെങ്കിലോ, ഭൂഷണം വരുയാനുമില്ല' എന്നും കാണുന്നു. കവിതയിൽ പ്രഥമസ്ഥാനം ഭാഷയ്ക്കാണെന്ന് സാരം. ഭാഷയ്ക്ക് ഇത്രമാത്രം പ്രാധാന്യം നൽകുന്ന കവി ഹാസ്യത്തിനൊരു മാർഗ്ഗം ചില ദിക്കിലും വേണം എന്നു പതിഞ്ഞ മട്ടിൽ പറയുന്നുമുണ്ട്. അതായത് ഹാസ്യത്തിന് രണ്ടാം സ്ഥാനമേയുള്ളൂവെന്നർത്ഥം. പ്രേക്ഷകരെ ആഹ്ലാദിപ്പിക്കാൻ വേണ്ടിമാത്രം ഫലിതം മതിയെന്നാണ് നമ്പ്യാരുടെ വാദം. അപ്പോഴും ഊന്നൽ ഭാഷയിൽതന്നെ. പഞ്ചേന്ദ്രോപാഖ്യാനത്തിൽ വചനക്രമം എന്ന ഒരു പ്രയോഗമുണ്ട്. പ്രക്രമം ഭാഷ ഉപയോഗിക്കാനുള്ള സൂക്ഷ്മത്രം കവിയിൽ വേണം. മാത്രവുമല്ല, വചനക്രമം സൃഷ്ടിക്കുന്നതിനിടയിൽ ചില 'കുത്തുകളും' മറവാമത്രെ. ഇതെല്ലാം തെളിയിക്കുന്നത് കവിതയുടെ അടിസ്ഥാനം ഭാഷയാണെന്നും മറ്റെന്തും രണ്ടാം ലക്ഷ്യങ്ങളുമാണെന്നുമാണ്. ഹാസ്യവും വിമർശനവും ഭാഷയുടെ അർത്ഥപോഷകത്തിനുള്ള ഉപാധികളാണ്. പറവാനുള്ള വാക്കിൽ നമ്പ്യാർ പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന കൗശലമാണ് മറ്റൊന്ന്. ഭാഷയിൽ കിനിഞ്ഞു നിൽക്കുന്ന നർമ്മം നമ്പ്യാരെ ഒരു ജനകീയ കവിയാക്കുന്നതിൽ പ്രയോജനകരമായിട്ടുണ്ട്. മറ്റു ഭാരതീയ കവികളിൽ നിന്ന് തുള്ളൽക്കവിതയെ വേർതിരിച്ചു നിർത്തുന്ന ഘടകവും മറ്റൊന്നല്ല 'സമുദായദൂഷ്യങ്ങളെ പരിഹസിച്ചിരുത്താൻ നിശിതവും സഫലവുമായ ആശയക്രമം കണ്ടെത്തിയ ആ ഭാരതീയനായ കവി' എന്ന് അഴീക്കോട് നമ്പ്യാരെ വിശേഷിപ്പിക്കുന്നു. ആ ഭാരതീയത എന്ന പ്രയോഗത്തിൽ വിശാലമായി ധ്വനിക്കുന്നതെന്താണ്? പൂർവ്വികർക്കില്ലാതിരുന്ന ഫലിതബോധം ധീരതയുടെ ലക്ഷണമാണത്രെ! 'എമ്പ്രാനല്പം കട്ടു ഭുജിച്ചാൽ അമ്പല വാസികളൊക്കെ കക്കും' എന്ന മട്ടിലുള്ള നെഞ്ചത്ത് കൊള്ളുന്ന വാക്കും പ്രയോഗവുമാണ് ശ്രദ്ധേയം. കാവ്യഭാഷയിൽ ഒരു ധൈര്യം സംഭരിച്ചു വച്ചുവെന്നതാണ് എടുത്ത പറയേണ്ട വേറൊരു സംഗതി. ഭാഷയിൽ ധീരനാവുക എന്നതായിരുന്നു കുഞ്ചന്റെ മുദ്രാവാക്യം. ആ ധീരതയിലൂടെയും

ഫലിതത്തിലൂടെയും ഭാരതീയ കവിത യെയാണ് കുഞ്ചൻ നമ്പ്യാർ അതിശയി പ്പിച്ചത്.

ഭാഷയുടെ നിർവ്വഹണം കാവ്യാ നുശീലത്തെ സജീവമാക്കലാണ്. അത് അർത്ഥവത്തായ വ്യതിയാനം വരുത്തി യേക്കും. വായനക്കാരുടെ സൈ്വര്യം കെടുത്തുന്ന വിധത്തിൽ ഭാഷ അനാ യാസ പ്രവാഹമായിത്തീരുന്നു. തടിച്ച മരഗതമൊടിച്ച് കരത്തിൽ പിടിച്ച് മുടനുട നടിച്ചു മുടലുകൾ കടിച്ചു മിടയിടെ പിടിച്ചും കടും ചോര തുടച്ചും ഗിരിക ളുടച്ചും.. എന്നിങ്ങനെ നമ്പ്യാരുടെ ഭാഷ യാത്ര ചെയ്യുന്നു. മാറി മാറി വരുന്ന ക്രിയാചിത്രങ്ങൾ തെളിഞ്ഞു വരുന്ന രീതിയിലാണ് ഭാഷാപ്രതിപാദ്യം. ഒരു കർമ്മലയത്തിൽനിന്ന് വേറൊന്നി ലേക്ക് ചാടിയും പിന്നെ ഇണങ്ങിയും പോവുന്ന ആഖ്യാനശൈലി ഭാഷയുടെ കരുത്താണ്. ശബ്ദം കൊണ്ടർത്ഥവും അർത്ഥംകൊണ്ട് നിശിതഭാവവും വ്യ ഞ്ജിപ്പിക്കുന്ന പദങ്ങളുടെ ആനുപൂർ വ്വികത വിരസമാവുന്നില്ല. അർത്ഥസാർ ത്ഥകമായിത്തീരുന്നു. സ്യമന്തകത്തിലെ ചില വരികൾ നോക്കുക.

ജലധികളങ്ങ് കലങ്ങിമറിഞ്ഞും
ജലമത് പൊങ്ങി മരങ്ങൾ മറിഞ്ഞും
ജലജ കുലങ്ങളൊടിഞ്ഞ് നിറഞ്ഞും
ജലമതിൽ മുങ്ങിബ്ഭംഗി കുറഞ്ഞും

ജലധാര കിനിഞ്ഞിറങ്ങുന്ന പ്രതീതി തോന്നുന്നില്ലേ. പ്രമേയ ലാഘവത്താൽ അർത്ഥത്തിന്റെ ശേമുഷിതാം പ്രകടിപ്പി ക്കാൻ യത്നിക്കുന്ന വേറൊരു കവിയും മലയാളത്തിലുണ്ടാവില്ല. വേറെ ചില അവസരങ്ങളിൽ ക്ലിപ്താർത്ഥമില്ലാത്ത ദ്യോതകങ്ങൾ പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നു. നിഷേധശബ്ദങ്ങളുടെയും സമുച്ചയങ്ങ ളുടെയും ആവർത്തനത്തിലൂടെ കു ഞ്ചൻ കണ്ടെടുക്കുന്നത് ഭാഷയുടെ ചൈതന്യമാണ്. വ്യക്തിയുടെയും സമൂ ഹത്തിന്റെയും നേർത്ത ചലനങ്ങൾ പോലും ഭാഷയിൽ സമാഹരിക്കപ്പെടു ന്നു. ജനധി. ജലമത്, ജലജകുലം, ജലമതിൽ തുടങ്ങി സമാന്തരത തോ ന്നിപ്പിക്കുന്ന പദക്കൂട്ടം ഇയറ്റുന്ന സ്ഥല ബോധമുണ്ട്. വടക്കൻ പാട്ടുകളിലൊ കൂത്തിലോ അത്രത്തോളം പ്രകടമാ യിട്ടില്ലാത്ത കാലബോധവും തുള്ളലിലു ണ്ട്. വാക്കുകൾ വിതച്ച് നമ്പ്യാർ കൊ യ്തെടുക്കുന്നത് സ്ഥലകാലികതയാണ്. അതുകൊണ്ട് നമ്പ്യാരുടെ ദർശനം അന്വേഷിക്കേണ്ടത് വാക്കുകളിലാണ്. ശൈലിയിലെ സ്ഥലകാലികതയും അതിലെ പ്രകൃതിയുമാണ് നമ്പ്യാർകവി തയുടെ ദർശനമെന്ന് എനിക്ക് തോ ന്നുന്നു.

നമ്പ്യാരുടെ ഭാഷ ഒരുക്കുന്നത് വായനയുടെ വ്യത്യസ്ത സ്ഥലരാശികളാ ണ്. കാലവും ക്രിയയും പരസ്പരം ഒന്നാവുന്ന ഭാഷാമാതൃകകൾ നമുക്ക് ഇവിടെ കണ്ടെത്താം. ഭാഷയിൽ ഒരു കാലനിയമം കൊണ്ടു വരികയാണ്. ആ നിയമത്തിന്റെ പ്രഖ്യാപനമാണ് അരങ്ങിൽ തുള്ളലിലൂടെ നിർവ്വഹിക്കു ന്നത്. തുള്ളലിലെ ചൊല്ലൽശൈലി പാരമ്പര്യകവിതയിൽനിന്നുള്ള ഒരു

വ്യതിയാനമായിരുന്നു. എന്നാൽ ആ വ്യത്യസ്തത തിരിച്ചറിയുന്ന വായനാപാഠങ്ങൾ പിൽക്കാലത്ത് രൂപപ്പെടാതെ പോയി. വായന ആ ഘട്ടത്തിലേക്ക് എത്തിയില്ലെന്നും പറയാം. അതാണ് കാവ്യപരമായ യാഥാർത്ഥ്യമെന്നിരിക്കെ, ഈ യാഥാർത്ഥ്യവുമായി സംവദിക്കാൻ നിരൂപകർ തയ്യാറായതുമില്ല. ഹാസ്യത്തിന്റെ തിരശ്ചീന തലത്തിൽ നിർത്തി കവിത വായിക്കുകയാണ് നിരൂപകർ ചെയ്തത്. തുള്ളൽ കാണാത്തവരും തുള്ളൽ കൃതികൾ വായിച്ചവരായുണ്ട്. അവരിൽ ഭൂരിപക്ഷം പേരും തുള്ളൽ രൂപത്തിന് പ്രാമുഖ്യം നൽകുകയാണുണ്ടായത്. അതായത് തുള്ളൽ കലാരൂപത്തിന്റെ സാർത്ഥകമായ വിനിയോഗത്തിന്ന് വേണ്ടി എഴുതപ്പെട്ട സാഹിത്യം പരായണ കൃതിയായി സ്വീകരിക്കപ്പെടാതിരുന്നതുമൂലം, ഭാഷയുടെ വിസ്മയങ്ങൾ ഒരു വിഷയമല്ലാതായി.

വായനയുടെ ഊന്നൽ ഭാഷയിൽ വരണം. അത് കവിതയുമായി വായനക്കാരെ കൂടുതൽ അടുപ്പിച്ചു നിർത്താൻ സഹായകമാവും. കുഞ്ചൻ നമ്പ്യാരുടെ ഭാഷ വ്യഞ്ജിപ്പിക്കുന്ന ഒരു യാഥാർത്ഥ്യമതാണ്. വാക്കുകളാണ് വസ്തുതകളുടെ പരിണാമം വിളിച്ചറിയിക്കുന്നതെന്ന് അഭിപ്രായപ്പെട്ടത് ഇ.ഡി. ഹർഷ് ആണ്. എന്നാൽ മലയാളത്തിലാദ്യമായി നമ്പ്യാർക്കവിത അത് ബോധ്യപ്പെടുത്തി. ആ കവിതയിലെ ഒരു വാക്യത്തെ അറിഞ്ഞാൽ ഭാഷയേയും ആഖ്യാനതന്ത്രത്തേയും അറിയാൻ കഴിയും. ഗിബ്സൻ പറയുന്നു: “ഒരു വാക്യത്തെ അറിയുകയെന്നാൽ ഒരു ഭാഷയെ അറിയുകയെന്നാണ് അർത്ഥം. ഒരു ഭാഷയെ അറിയുകയെന്നാൽ ഒരു തന്ത്രത്തിന്റെ അധികാരിയാവുക എന്നാണർത്ഥം.”

●

അറവുശാലയിലെ നീതി

ഉണ്ണി ആമപ്പാറയ്ക്കൽ

അന്തർവൃത്തിയെ കാട്ടിലുപേക്ഷിച്ച വനെ നായകനായി കൊണ്ടാടുന്ന ഇടമാണ് ഭാരതം. തിരസ്കരിക്കപ്പെടുന്ന സ്ത്രീസ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ വിളഭൂമിയിൽ ആവർത്തിയ്ക്കപ്പെടുന്ന സ്ഥായിരൂപമായി രാമൻ വിരാജിക്കുന്നു. രാമന്റെ ധീരകൃത്യങ്ങളുടെ പരമ്പര ആരംഭിക്കുന്നത് താടകാവധത്തോടുകൂടിയാണ് എന്നത് യാദൃച്ഛികമായി ക്കൊള്ളണമെന്നില്ല. നൈരന്തര്യങ്ങളുടെ ദശാസന്ധികളിൽ സ്ത്രൈണതയുടെ എരിഞ്ഞടങ്ങലുകൾ പേക്കിനാവുകൾപോലെ പെയ്തുകൊണ്ടേയിരിക്കുന്നു. ബൂർഷ്വാ തന്റെ ഭാര്യയെ വെറുമൊരു ഉല്പാദനോപകരണമായിട്ടാണ് കാണുന്നത് എന്ന മാർക്സിസ്റ്റ് സൈദ്ധാന്തികന്റെ കണ്ടെത്തൽ ഇവിടെ നാം ഓർത്തുപോവുന്നു.

രാഷ്ട്രീയ - സാമൂഹ്യമണ്ഡലങ്ങളിൽ സ്ത്രീ എന്നും പിറകിലായിരുന്നു. പിന്നിലാണ് തന്റെ ഇരിപ്പിടമെന്നും മറശ്ശീലയ്ക്ക് പിന്നിലിരിയ്ക്കലാണ് തന്റെ നിയോഗമെന്നും അവൾ കരുതി. അത്തരമൊരു തോന്നൽ ഉണ്ടാക്കാനുള്ള സാമൂഹ്യാന്തരീക്ഷം ഉരുവപ്പെടുത്തുന്നതിനുള്ള ബോധപൂർവ്വമായ ശ്രമം ഇവിടെ ഉളവായി. മനുസ്മൃതി കാടൻ നീതികളെ അരക്കിട്ടുറപ്പിച്ചു.

പുരുഷന് ആടാമെന്നും പാടാമെന്നും പടപൊരുതാമെന്നും വന്നപ്പോൾ സ്ത്രീക്ക് തന്റെ കഴിവുകൾ പ്രകടിപ്പിക്കാനുള്ള വേദി നഷ്ടപ്പെടുകയായിരുന്നു. പുരുഷന്റെ കഴിവുകൾ പ്രകീർത്തിക്കപ്പെട്ടപ്പോൾ നൈസർഗ്ഗികമായ കഴിവ് പ്രകടിപ്പിച്ച സ്ത്രീകൾ അവഹേളിക്കപ്പെട്ടു. അധികാരി പുരുഷനായതുകൊണ്ടുതന്നെ അവൻ നിർമ്മിച്ച നിയമവ്യവസ്ഥ എക്കാലത്തും പുരുഷനെ സംരക്ഷിക്കുന്നതായിരുന്നു. പുരുഷകേന്ദ്രിതമായ സാമൂഹ്യവ്യവസ്ഥ ഊട്ടിയുറപ്പിയ്ക്കാൻ എല്ലാ അധികാരകേന്ദ്രങ്ങളും ശ്രമിക്കുകയും, സ്ത്രീ ക്രമേണ സമൂഹത്തിന്റെ

മുഖ്യ ധാരയിൽ നിന്നും പിന്തള്ളപ്പെട്ട വളായിത്തീരുകയും ചെയ്തു.

രാഷ്ട്രീയ-സാമൂഹ്യമണ്ഡലങ്ങളിൽ മാത്രമല്ല, കലാസാംസ്കാരിക രംഗങ്ങളിലും മുന്നേറാവുന്ന പശ്ചാത്തലമല്ല സ്ത്രീക്ക് ലഭിച്ചത്. ഭാഷയിൽ പോലും പുരുഷാധിപത്യം പ്രകടമാണ് എന്ന ഫെമിനിസ്റ്റുകളുടെ വാദം നിരർത്ഥകമല്ല. വേശ്യക്കും, കന്യകയ്ക്കും പുല്ലിംഗമെവിടെ എന്ന ചോദ്യം ചെന്നുകൊള്ളുന്നത് പുരുഷാധിപത്യത്തിന്റെ നെറുകയിലാണ്.

സ്ത്രീയായി പിറക്കുക എന്നത് ഏറ്റവും നിന്ദ്യവും ശോചനീയവുമായ അവസ്ഥയാണ് എന്ന ധാരണ ക്രമേണ വന്നുചേർന്നു. സ്ത്രീധനസമ്പ്രദായവും മറ്റും ഈ ധാരണയെ ഉറപ്പിച്ചു നിർത്തി. "Man is the maker of the world, and woman's duty is to make him a home" (Ashapurna Devi - 'Indian woman: Myth and Reality') എന്ന അലിഖിതനിയമം അനുസരിപ്പിയ്ക്കുകയും പുരുഷൻ ഭരിക്കാൻ പിറന്നവനും സ്ത്രീ ഭരിയ്ക്കപ്പെടാനുള്ളവളുമാണെന്ന് സ്ഥാപിക്കുകയും ചെയ്തു.

ഇത്തരമൊരു പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് സ്ത്രീവാദസിദ്ധാന്തത്തിന്റെ പ്രസക്തി നിലനിൽക്കുന്നത്. ഒരു സമൂഹത്തിലെ സ്ത്രീക്കും പുരുഷനും കൂട്ടായി നേരിടേണ്ടിവന്ന പ്രശ്നസങ്കീർണ്ണതകളോടൊപ്പം സ്ത്രീക്കുമാത്രമായി അനുഭവിക്കേണ്ടി വന്ന അവഹേളനങ്ങളോടും അവൾക്കു പൊരുതേണ്ടി വന്നു. പുരുഷാധിപത്യവ്യവസ്ഥയോടും സമൂഹത്തിലെ എല്ലാവിധ ചൂഷണാവസ്ഥകളോടും ഒന്നിച്ച് പോരാടുക എന്ന ദ്വിതലസമരമാർഗ്ഗം സ്വീകരിക്കേണ്ടിവന്നു ആധുനിക സ്ത്രീക്ക്. അതിന്റെ അനുരണനങ്ങൾ സാഹിത്യത്തിലും പ്രകടമായിത്തുടങ്ങി. സാഹിത്യം ജീവിതത്തിൽ നിന്നും വേർപെടുത്തപ്പെട്ട ഒന്നല്ല എന്നതുതന്നെ കാരണം.

മലയാളത്തിലെ സ്ത്രീപക്ഷ എഴുത്തുകാരിൽ പ്രമുഖരായ മാധവിക്കുട്ടിയുടെയും സാറാജോസഫിന്റെയും ഓരോ കഥകളെ പരിശോധിക്കുവാനുള്ള ശ്രമമാണ് ഇവിടെ നടത്തുന്നത്. തീക്ഷ്ണതകൊണ്ടും ഭാവതീവ്രതകൊണ്ടും വളരെ മുന്നിലാണ് സാറാജോസഫിനുള്ള സ്ഥാനം. സ്ത്രീയനുഭവങ്ങളുടെ കാണാപ്പുറങ്ങളെ തന്റെ കൃതികളിലൂടെ അവർ അനാവരണം ചെയ്യുന്നു. 'അശോക'യും 'തായ്കുല'വും മറ്റും വായനയുടെയും പുനർവായനയുടെയും പാഠഭേദങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നവയാണ്. സാറയുടെ സീത രാമനീതിയെ/പുരുഷനീതിയെ നിഷ്കരുണം വിമർശിച്ചവളാണ്. ശൂർപ്പണഖയാവട്ടെ, പ്രണയം അർത്ഥിച്ച തെറ്റിന് മൂക്കും മുലയും അരിഞ്ഞിട്ട രാമനിയമങ്ങളെ ചോദ്യം ചെയ്യുക മാത്രമല്ല, പരിഹസിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അവളുടെ ഒടുങ്ങാത്ത ചിരിയിലാണ് 'തായ് കുലം' അവസാനിക്കുന്നത്.

ആ ചിരി പുരുഷവ്യവസ്ഥയോടുള്ള വെല്ലുവിളി തന്നെയാണ്.

ഇവിടെ പരാമർശവിധേയമാക്കുന്നത് 'പാപത്തറ' എന്ന കഥയെയാണ്. പാപത്തറ ഈ കഥയിലെ ഇട (Space)മാണ്. നിരവധി പെൺശിശുഹത്യകളുടെയും സ്ത്രീപീഡനങ്ങളുടെയും രംഗഭൂമിയായ ഇടത്തിന് പാപത്തറ എന്ന സംജ്ഞ തികച്ചും ഉചിതം തന്നെ. പാപത്തറയിലെ കൊച്ചുനാരായണന്റെ ഭാര്യ ലക്ഷ്മിക്കുട്ടിക്ക് ഈറ്റുനോവു തുടങ്ങുന്നു. നോവിനും പ്രസവത്തിനും ഇടയിലുള്ള തീരെ ചെറിയ സമയമാണ് ഇക്കഥയിലെ കാലം (Time). എന്നാൽ കഥയുടെ സഞ്ചാരപഥങ്ങൾ വാർന്നു വീഴുമ്പോഴേക്കും സ്ഥലകാലങ്ങൾ വളർന്ന് പെരുപ്പം വെക്കുന്നതു കാണാം. പാപത്തറയിലെ കാലാകാലങ്ങളായ അനുഭവപരമ്പരകളിലേക്ക് കഥ വളരുന്നു.

ഈറ്റുനോവനുഭവിക്കുമ്പോഴും ലക്ഷ്മിക്കുട്ടിയുടെ പ്രാർത്ഥന ഇക്കുറിയെങ്കിലും മകനാവണേ എന്നാണ്. പെണ്ണായിപ്പിറന്നവൾ കുരുന്നിലേ കൊലചെയ്യപ്പെടുന്നു - അതാണ് പാപത്തറയിലെ കാട്ടുനീതി. പാപത്തറയിലെ കൊച്ചുനാരായണന്റമ്മയും ചാവുത്തറയിലെ മുത്തുവേടത്തിയും അതിനായി കാത്തുനിൽക്കുകയാണ്. "പെണ്ണ് പെറണ കൊടിച്ച്യേയ്....." എന്നാണ് ലക്ഷ്മിക്കുട്ടിയെ വിളിക്കുന്നത്. പട്ടണത്തിലെ പഠിപ്പുള്ള ഡോക്ടർ കുറ്റം കൊച്ചുനാരായണന്റേതാണ് എന്നു പറഞ്ഞിട്ടും കുത്തു വാക്കുകൾ കേൾക്കേണ്ടിവന്നത് ലക്ഷ്മിക്കുട്ടിക്കാണ്.

"മുത്തുവേടത്തി, പെണ്ണാണെങ്കില് എന്താ കാട്ട്വ ആ?" എന്ന ചോദ്യത്തിന് മറുപടി നിഗൂഢമായ ചിരിയായിരുന്നു. ആ നിഗൂഢതയുടെ അർത്ഥം ലക്ഷ്മിക്കുട്ടിക്ക് മനസ്സിലാവുകയും ചെയ്തു. തങ്കവേലുവിന്റെ രണ്ടാമത്തെ പെങ്കുട്ടിനെ ഇല്ലാണ്ടാക്കിയവളാണ് ചാവുത്തറയിലെ മുത്തുവേടത്തി. ഒന്നുറക്കെ കരയാൻ പോലും ലക്ഷ്മിക്കുട്ടിക്ക് കഴിയുന്നില്ല. "അടക്കല്യാ ത്തോള്" എന്ന ശകാരം അപ്പുറത്ത് തിമർത്ത് പെയ്യുന്നു.

പെണ്ണായി പിറന്നാൽ എല്ലാം സഹിക്കേണ്ടവളാണ് എന്ന പുരുഷാധിപത്യനിയമവ്യവസ്ഥ രൂപപ്പെടുത്തിയ ആപ്തവാക്യം ഒരു സ്ത്രീയുടെ നാവിൻ തുമ്പിലൂടെയാണെങ്കിലും ഈ കഥയിൽ ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. എല്ലാം സ്ത്രീകളുടെ വിധിയാണ് എന്നുറച്ചുപോയ വിശ്വാസം ഉള്ളിൽ പേറുന്നവളുടെ നാവിൽ നിന്നേ ഇത്തരം വാക്കുകളടർന്നുവീഴൂ.

പെണ്ണിനെ പെറ്റ കുറ്റത്തിന് കത്തിയെരിയുന്ന തുണിപ്പന്തമായി ഒടുങ്ങേണ്ടിവന്ന തത്തമ്മ ഇന്നും ലക്ഷ്മിക്കുട്ടിയുടെ ഉള്ളിലുണ്ട്. അതുകൊണ്ടാണ് "കുറുമ്പ ഭഗവതീ.... ന്റെ ഗർഭത്തില് പെണ്ണാവര്ത്തേ" എന്ന വൾ ഉരുകിപ്രാർത്ഥിച്ചത്. ഇതിൽപരം ഒരു

ദുരന്തം സ്ത്രീക്ക് അനുഭവിക്കാനില്ല. ഇത് ഒറ്റപ്പെട്ട അനുഭവമോ സംഭവമോ അല്ല; നിഗൂഢവത്ക്കരിക്കപ്പെടുന്ന രഹസ്യങ്ങളുടെ സാമാന്യമായ മറനീക്കലാണ്.

ചാവുത്തറയുടെ നിലങ്ങളിൽ നിന്ന് പാപത്തറയുടെ ഉയരങ്ങളിലേക്കും പാപത്തറയുടെ നിലങ്ങളിൽ നിന്ന് ചാവുത്തറയുടെ ഉയരങ്ങളിലേക്കും കഴുത്തിൽ കുരുങ്ങിയ കയർ ഊഞ്ഞാലാടുന്നു. കുഞ്ഞുങ്ങളുടെ കൂട്ടനിലവിളികളും ചവിട്ടിയരയ്ക്കപ്പെട്ട സ്ത്രീജന്മങ്ങളുടെ ദുരന്തങ്ങളുമാണ് ഉള്ളിൽ നിറഞ്ഞുകവിയുന്നത്. കടുകുമണിയോളം അരയ്ക്കപ്പെടുന്ന മരുന്ന് – കുഞ്ഞിന്റെ കുഞ്ഞിവായിലും, അമ്മയുടെ മുലക്കണ്ണിലും. മടിയിൽ മരിക്കുന്ന മകളെച്ചുമക്കുന്നവൾ ലക്ഷ്മിക്കുട്ടിയാകുന്നു. ഇവിടെ ലക്ഷ്മിക്കുട്ടി സംജ്ഞാനാമമല്ലാതായിത്തീരുകയും സാമാന്യനാമമായി മാറുകയും ചെയ്യുന്നു.

പേറ്റുനോവിന്റെ പാരമ്യതയിൽ നോവാറുകയും പിറക്കാനിരിക്കുന്നവളെച്ചൊല്ലിയുള്ള വേവേറുകയും ചെയ്യുന്ന അവസ്ഥയിൽ ലക്ഷ്മിക്കുട്ടിക്ക് പേറെടുക്കാൻ വന്നവളോട് ഒന്നേ മൊഴിയാനുണ്ടായിരുന്നുള്ളൂ. "എനിക്കീറ്റുനോവില്ല. എന്റെ മകളെ ഒളിപ്പിച്ചു കടത്ത്വോ?..... ഈ താലീം മാലേം പൊട്ടിച്ചുതരാം." താലിയും മാലയും വെടിഞ്ഞു. നൊന്തുപെറ്റവളെ പോറ്റാൻ ഇച്ഛിക്കുന്ന മാതൃത്വത്തിന്റെ മഹിമ ആരറിയാൻ? ലാഭനഷ്ടങ്ങളുടെ തുലനം ചെയ്യലിൽ പെണ്ണിനെ പിറവിയിലേ ഉന്മൂലനം ചെയ്യാൻ തുനിയുന്ന നീതിശാസ്ത്രങ്ങളോടാണ് ലക്ഷ്മിക്കുട്ടിക്ക് ഏറ്റുമുട്ടേണ്ടിവരുന്നത്. 'പെണ്ണ് പൂക്കണ നാട്' അവളുടെ സ്വപ്നഭൂമിയാണ്. "താലീം മാലേം പൊട്ടിച്ചുതരാം" എന്ന വാക്യം ചെന്നുവീഴുന്നത് സമൂഹത്തിന്റെ കൊട്ടിയടയ്ക്കപ്പെട്ട ഹൃദയവാതായനങ്ങളിലാണ്.

മാധവിക്കുട്ടിയുടെ 'കോലാട്' എന്ന കൊച്ചുകഥയെ ഇതിനോടനുബന്ധമായി പരിശോധിച്ചുനോക്കാം. പുരുഷകേന്ദ്രിതവ്യവസ്ഥയുടെ സർവ്വാധിപത്യത്തോട് ജീവിതം കൊണ്ടും രചനകൊണ്ടും എന്നും കലഹിക്കുകയായിരുന്നു മാധവിക്കുട്ടി. അവൾ പോവാത്ത വഴികളോ കാണാത്ത കാഴ്ചകളോ ഇല്ല. അറിയാത്ത അനുഭവങ്ങളോ ഉരുവിടാത്ത വാക്കുകളോ ഇല്ല. മനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെ ഉള്ളറകളെ തുറന്നിടുകയും പരിഹാസ്യതകളുടെ നടുവിൽ നിവർന്നുനിൽക്കുകയും ചെയ്യുക എന്ന കൃത്യം അവർ ഏറ്റെടുത്തു. പുരുഷകേന്ദ്രിതമായ കൂട്ടുകുടുംബ വ്യവസ്ഥയിൽ ശൈശവ ബാല്യങ്ങളെ ചിലവഴിച്ച ഒരുവളുടെ പൊളിച്ചെഴുത്താണ് മാധവിക്കുട്ടിയുടെ സാഹിത്യം.

"അമ്മേ, നിങ്ങളെ കണ്ടാൽ ഒരു കോലാടിനെയാണ് ഓർമ്മവരിക"

എന്ന മൂത്ത മകന്റെ വാക്കുകളെ ചിരിച്ചുതള്ളിയെങ്കിലും അത് അവരിൽ ഏല്പിച്ച വിങ്ങൽ വളരെ വലുതായിരുന്നു. എല്ലാവരും പോയിക്കഴിഞ്ഞപ്പോൾ അവർ കണ്ണാടിയെടുത്തു ദുഃഖത്തോടെ സ്വന്തം മുഖം പരിശോധിച്ചു. അടുക്കളയിലെ ജോലിത്തിരക്കിൽ സ്വയം ഇല്ലാതാവുകയാണവർ. ഒരിക്കലും ആവലാതിപ്പെടുകയോ ക്ഷീണിച്ചുവീഴുകയോ ഉണ്ടായില്ല.

അവരുടെ പ്രവൃത്തികൾ വാഴ്ത്തപ്പെട്ടു. ഒരിക്കൽ ഇളയ മകൻ സ്കൂളിൽ നിന്നും വരുമ്പോൾ കൊണ്ടുവന്ന നെല്ലിക്ക സന്തോഷത്തോടെ ആ അമ്മ ഏറ്റുവാങ്ങി. എന്നാൽ വലുതായപ്പോൾ അവന്റെ കണ്ണിലും അവർ 'കോലാടാ'യി. സ്കൂളിലെ വാർഷികാഘോഷത്തിന് അമ്മ കൂടെ ചെല്ലുന്നത് അവന് കുറവത്രെ!

'ഒടുവിൽ ആ യന്ത്രവും കേടുവന്നു' എന്നാണ് കഥാകാരി പറയുന്നത്. മഞ്ഞക്കാമല ബാധിച്ച അമ്മയെ ആശുപത്രിയിൽ കിടത്തിയപ്പോഴും അവൾ വിളിച്ചുപറഞ്ഞത് "അയ്യോ! പരിപ്പ് കരിയ്ണ്ടന്ന് തോന്ന്ണു"! എന്നാണ്.

ജീവിതം മുഴുവൻ അടുക്കളയിൽ ഹോമിയ്ക്കപ്പെട്ട സ്ത്രീജന്മത്തിന്റെ ദുരന്താനുഭവത്തെയാണ് കഥാകാരി തുറന്നിടുന്നത്. പുരുഷന്റെ അദ്ധ്വാനത്തിന് വേതനം നിശ്ചയിക്കപ്പെട്ടപ്പോൾ സ്ത്രീ വേതനരഹിതയായി വേലയെടുക്കാൻ നിർബ്ബന്ധിക്കപ്പെട്ടു. അടുക്കളയിലാണെങ്കിൽ പോലും അവൾ അദ്ധ്വാനിക്കുകയാണ് എന്ന കാര്യം മറക്കുന്നു (മറയ്ക്കുന്നു). വേലക്കാരിക്ക് കൂലി കൊടുക്കേണ്ടിവരുന്നു എന്ന പ്രശ്നത്തെ തരണം ചെയ്യാൻ വേലക്കാരിയെ ഭാര്യയാക്കുക എന്ന തന്ത്രമാണ് പുരുഷൻ സ്വീകരിച്ചത്. വേലക്കാരി ഭാര്യയായിത്തീരുമ്പോഴും വേലക്കാരി അല്ലാതായിത്തീരുന്നില്ല. മറിച്ച് വേതനരഹിതയായി ജോലി ചെയ്യാൻ നിയോഗിക്കപ്പെട്ടവളായി മാറുകയാണ്.

ഒടുവിൽ തന്റെ കർമ്മം സ്വയം അരഞ്ഞുതീരലാണ് എന്ന ബോധത്തിലേക്കാണ് സ്ത്രീ എത്തിപ്പെടുന്നത്. അതിൽ അവൾ സംതൃപ്തി കണ്ടെത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. അതുകൊണ്ടാണ് കണ്ണാടി നോക്കുമ്പോഴും അടുക്കളയിലെ ജോലികളെപ്പറ്റി വേവലാതിപ്പെടുന്നത്. ആശുപത്രിയിൽ കിടക്കുമ്പോഴും അടുപ്പത്ത് വേവുന്ന പരിപ്പിനെക്കുറിച്ച് ആശങ്കപ്പെടുന്നത്. "ഒടുവിൽ ആ യന്ത്രവും കേടുവന്നു' എന്ന പരാമർശം ശ്രദ്ധേയമാണ്; യാദൃശ്ചികമല്ലതാനും. മജ്ജയും മാംസവും വികാരവുമുള്ള ഒരു ജീവിയായിട്ടല്ല സമൂഹം അവളെ കണക്കാക്കുന്നത്. മറിച്ച് പുരുഷ താല്പര്യങ്ങളെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തുന്ന യന്ത്രമായിട്ടാണ്.

നിലവിലുള്ള സാമൂഹ്യവ്യവസ്ഥയുടെ പൊളിച്ചെഴുത്ത് മാത്രമാണ് സ്ത്രീപ്രശ്നങ്ങളുടെ ശാശ്വതപരിഹാരം. ജാതി–വർഗ്ഗ–വർണ്ണവ്യവസ്ഥയുടെ തിരോധാനത്തിലൂടെ മാത്രമേ സമത്വത്തിലധിഷ്ഠിതമായ ഒരു സാമൂഹ്യ മാറ്റം സാദ്ധ്യമാവുകയുള്ളൂ. "I want to see the end of class subjection and sex subjection. Only so will be the equity which is the condition of fraternity be achieved." എന്ന ജെ. ബി.എസ്. ഹാൾഡെയിന്റെ വാക്യം ('What I require from life') ഇവിടെ പ്രസക്തമാണ്. വിവാഹത്തിന്റെ കാര്യത്തിൽപോലും സ്ത്രീ താല്പര്യങ്ങൾ ഹനിക്കപ്പെടുകയാണ്. "Virginity at marriage was an essential condition for the woman, but not for the man" (Sukumari Bhattacharji- 'Laws on women') എന്ന അവസ്ഥ ഇന്നും നിലനിൽക്കുകയാണ്.

നഷ്ടപ്പെട്ട സ്വത്വത്തെ (Identity) വീണ്ടെടുക്കുക എന്നതാണ് സ്ത്രീ ഇന്നേറ്റെടുക്കേണ്ട അനിവാര്യകർമ്മം. അതിൽ ഏറ്റവും അടുത്ത സഹായിയും പങ്കാളിയുമായിരിക്കുക എന്നതാണ് പുരുഷകർമ്മം. എങ്കിൽ മാത്രമേ അർദ്ധനാരീശ്വരസങ്കല്പം അർത്ഥപൂർണ്ണമാകൂ.

●

പ്രേമാശ്രമം

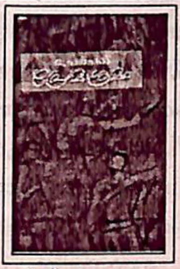
(നോവൽ)

ഗ്രന്ഥകാരൻ : പ്രേംചന്ദ്

വിവർത്തനം : ഇ.കെ.ദിവാകരൻപോറ്റി

പേജ് : 411

വില : 133.00 രൂപ



ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ ആരംഭത്തിൽ കൃഷിഭൂമി കൃഷിക്കാർക്ക് എന്ന മുദ്രാവാക്യം മുൻനിർത്തി കർഷക പ്രസ്ഥാനം രൂപം കൊണ്ട നാളുകളിൽ ജമിന്ദാരി ഭരണാധികാരി വർഗ്ഗങ്ങളുടെ മർദ്ദന നീതിക്കെതിരെ നടത്തിയ ചെറുത്തു നില്പിന്റെയും കർഷക മുന്നേറ്റത്തിന്റെയും കഥ. സ്വാതന്ത്ര്യസമരത്തിന്റെ വേലിയേറ്റത്തിനിടയിൽ പാവപ്പെട്ടവരുടെയും പണിയെടുക്കുന്നവരുടെയും മോചനത്തിനു വെമ്പുന്നവരുടെയും ഹൃദയങ്ങളിൽ വിപ്ലവാശയങ്ങൾ അങ്കുരിക്കുന്നതിന്റെ പശ്ചാത്തലങ്ങളും ഇതിൽ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നു.

താളങ്ങൾ താളവാദ്യങ്ങൾ വാദ്യകലാസാഹിത്യത്തിന്റെ ഔന്നത്യം

ഡോ. ടി.എൻ. വാസുദേവൻ

കേരളീയ ജീവിതവുമായി ഇഴപിരിക്കാനാവാത്ത വിധം ഇഴുകിച്ചേർന്നിരിക്കുന്നു നമ്മുടെ താളങ്ങളും താളവാദ്യങ്ങളും. കാടൻപാട്ട് (tribal music), നാടൻപാട്ട് (folk music), അനുഷ്ഠാനകലകൾ (ritualistic arts) മുതൽ ക്ലാസ്സിക്കൽ നിലവാരത്തിലേക്കുയർന്ന പഞ്ചാരി, പാണ്ടിമേളങ്ങൾ, പഞ്ചവാദ്യം, തായമ്പക മുതലായ ക്ഷേത്രകലകൾ താളവാദ്യങ്ങളുടെ മേഖലയാണ്. താളവാദ്യവൃന്ദങ്ങൾ (percu sion ensumbles) കേരളത്തിന്റെ മാത്രം പ്രത്യേകതയായിത്തോന്നുന്നു. താളങ്ങളുടെ വാസ്തുശില്പ (rhythmic archi tecture)ത്തിന് മകുടോദാഹരണങ്ങളാണ് നമ്മുടെ പഞ്ചാരി, പാണ്ടിമേളങ്ങളും പഞ്ചവാദ്യവും. സാധാരണ അർത്ഥത്തിൽ താളമേളങ്ങളെ സംഗീതമെന്ന് വിളിക്കാറില്ലെങ്കിലും ഒന്നുകൂടി ചിന്തിച്ചാൽ മനസ്സിലാവും നമ്മുടെ വാദ്യകലകൾ കേരളീയ ക്ലാസ്സിക്കൽ സംഗീതത്തിന്റെ അവിഭാജ്യ ഘടകമാണെന്ന്. കാലം ചെല്ലുന്തോറും വാദ്യകലകൾക്ക് ആസ്വാദകർ ഏറി വരുന്നേയുള്ളൂ. ആറാട്ടുപുഴ പൂരത്തിനു പ്രാരംഭമായുള്ള ശാസ്താവിന്റെ പഞ്ചാരിക്കും തൃശ്ശൂർപൂരത്തിന്റെ ഇലഞ്ഞിത്തറപാണ്ടിമേളത്തിനും മഠത്തിൽവരവിന്റെ പഞ്ചവാദ്യത്തിനും തടിച്ചുകൂടുന്ന ജനക്കൂട്ടത്തിനെപ്പറ്റി പറയേണ്ടതില്ല. കലാഭിജ്ഞത കലാസ്വാദനത്തിന് നിർബ്ബന്ധമല്ല. എന്നാലും ആഴത്തിൽ കല ആസ്വദിക്കുമ്പോൾ അതിനെക്കുറിച്ചറിയാൻ മോഹം തോന്നാറുണ്ട്. വാദ്യകലാപ്രേമികൾക്ക് നിർഭാഗ്യവശാൽ അറിവും പ്രചോദനവും പകർന്നുകൊടുക്കാൻ കഴിവുള്ള ഗ്രന്ഥങ്ങൾ മലയാളത്തിൽ കുറച്ചുകാലം മുമ്പുവരെ ഒന്നുമുണ്ടായിരുന്നില്ല. ഈ ദുരവസ്ഥക്ക് വിരാമമിട്ടത് 1975ൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ച പഞ്ചവാദ്യം (അന്നമനട പരമേശ്വരമാരാർ), 1992ൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ച കേരളീയമേളകല - ചെണ്ടമേളം (പി.എസ്.വാരിയർ) എന്നീ ഗ്രന്ഥങ്ങളാ

ണ്. ഈ പാരമ്പര്യത്തിന്റെ തുടർച്ചയായി ഒരു വിശിഷ്ടഗ്രന്ഥം കൂടി അരങ്ങത്തു വന്നിരിക്കുന്നു. സംഗീതപ്രേമിയും വാദ്യകലാപണ്ഡിതനും കേരള കലാമണ്ഡലത്തിന്റെ വൈസ്ചെയർമാൻ സ്ഥാനത്തിരിക്കുന്ന മാന്യവ്യക്തിയുമായ എ.എസ്.എൻ. നമ്പീശൻ എഴുതിയ 'താളങ്ങൾ, താളവാദ്യങ്ങൾ' എന്നതാണീ ഗ്രന്ഥം.

അന്നമനട പരമേശ്വരമാരാരുടെ 'പഞ്ചവാദ്യം' എന്ന പുസ്തകം അതിന്റെ പേർ സൂചിപ്പിക്കുന്നപോലെ പഞ്ചവാദ്യമെന്ന കലയിൽ മാത്രം ശ്രദ്ധ കേന്ദ്രീകരിക്കുമ്പോൾ ശ്രീ. പി.എസ്. വാരിയരുടെ പുസ്തകം പഞ്ചാരി, ചെമ്പട, ചമ്പ, അടന്ത, അഞ്ചടന്ത, ധ്രുവം എന്നീ മേളങ്ങളുടെ സ്വരൂപം, ഘടന, സ്വഭാവം എന്നിവയെപ്പറ്റി സവിസ്തരമായ പഠനം നടത്തുന്നു. കേരളീയ വാദ്യകലകളുടെ എല്ലാവശങ്ങളെയും പറ്റി ആഴത്തിൽ പഠനം നടത്തുന്ന ആദ്യത്തെ ഗ്രന്ഥമെന്ന ബഹുമതി എ.എസ്.എൻ.ന്റെ 'താളങ്ങൾ താളവാദ്യങ്ങൾ'ക്ക് അവകാശപ്പെടാം.

ആദ്യത്തെ അഞ്ചദ്ധ്യായങ്ങൾ താളങ്ങളെയും താളവാദ്യങ്ങളെയും പറ്റിയുള്ള ഗ്രന്ഥകാരന്റെ കാഴ്ചപ്പാടും ധാരണകളും വ്യക്തമായി കാഴ്ച വെയ്ക്കുന്നു. അടുത്ത നാലദ്ധ്യായങ്ങൾ (അദ്ധ്യായം 6,7,8,9) ഗ്രന്ഥകാരന്റെ തന്നെ സ്വന്തം മേഖലയായ പഞ്ചവാദ്യത്തെക്കുറിച്ചും പത്തുമുതൽ പതിനാറുവരെയുള്ള അധ്യായങ്ങൾ തായമ്പക, പഞ്ചാരി, പാണ്ടിമേളങ്ങൾ, ചെമ്പട, അഞ്ചടന്ത, ചമ്പ, അടന്ത, ധ്രുവം എന്നീ അപൂർവ്വമേളങ്ങൾ, കേളി, കുഴൽപ്പറ്റ്, കൊമ്പുപറ്റ് എന്നീ വാദ്യവിശേഷങ്ങൾ, ഗ്രന്ഥകാരൻ തന്നെ മുൻകയ്യെടുത്ത് സൃഷ്ടിച്ച വാദ്യമഞ്ജരി എന്നിവയെപ്പറ്റി സവിസ്തരം പ്രതിപാദിക്കുന്നു. കേരളീയ താള പദ്ധതി ഭാരതീയസംഗീതത്തിന്റെ ക്ലാസിക്കൽ അന്തർധാരകളായ കർണ്ണാടക-ഹിന്ദുസ്ഥാനി സംഗീത പദ്ധതികളുമായി ഭംഗിയായി യോജിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. പ്രസിദ്ധമായ ചില കവിതാശകലങ്ങൾ താളങ്ങൾക്കുദാഹരണമായി കൊടുത്തിരിക്കുന്നത് (ഉദാ 69-ാം പേജിൽ കഥയമമകഥയമമ കഥകളതിസാദരം - ചമ്പ) വളരെ ആകർഷകമായിട്ടുണ്ട്.

താളം പ്രത്യേകിച്ചും പഞ്ചവാദ്യം ഗ്രന്ഥകാരന്റെ പാരമ്പര്യത്തിൽ അലിഞ്ഞു ചേർന്നിരിക്കുന്നു. അദ്ദേഹം പഞ്ചവാദ്യത്തിന്റെ മദ്ദളം സ്വപിതാവായ വെള്ളാറ്റഞ്ഞൂർ ശങ്കരൻ നമ്പീശനിൽ നിന്നുമാണ് പഠിച്ചത്. പഞ്ചവാദ്യത്തിലും പ്രത്യേകിച്ചും തായമ്പകയിലും കാണുന്ന വ്യക്തിഗതമനോധർമ്മങ്ങളുടെ റൊമാന്റിക് പരിവേഷത്തിൽ അദ്ദേഹം വളരെയധികം മുഗ്ദ്ധ

മാണ്, ഒരുപക്ഷേ ആവശ്യത്തിലധികം, എന്നാൽ ഈ മനോഭാവം പഞ്ചവാദ്യത്തെയും തായമ്പകയേയും കുറിച്ചുള്ള ചർച്ചകൾക്ക് മാധുര്യമേറിയിട്ടേയുള്ളു. റൊമാന്റിക് പരിവേഷം കുറഞ്ഞ അതേസമയം ക്ലാസ്സിസത്തിന്റെ ഭാവസാന്ദ്രത മുറ്റിനിൽക്കുന്ന പഞ്ചാരി, പാണ്ടിമേളങ്ങളെ വിലയിരുത്തുമ്പോഴാണ് ഈ കാഴ്ചപ്പാട് അദ്ദേഹത്തിനെ അല്പം വഴിതെറ്റിക്കുന്നത്. ഇതിനെക്കുറിച്ച് പിന്നീട് പറയാം.

പഞ്ചവാദ്യത്തിന്റെ ഘടനയും രൂപഭാവങ്ങളും ചർച്ചചെയ്യപ്പെടുന്ന അവസരത്തിൽ താഴെ പറയുന്ന കാര്യങ്ങൾ ശ്രദ്ധേയമാണ്. ത്രിപുട താളത്തിന് ഐതിഹാസിക മാനം കൊടുക്കുന്ന പഞ്ചവാദ്യത്തിന് അതിന്റെ ഏതുകാലത്തിലും 7ന്റെ പ്രതിസാമ്യം (symmetry)ഉണ്ട്. പരമേശ്വരമാരാർ ഒന്നാം കാലത്തിന് 7X256 = 1792 അക്ഷരകാലം എന്നുവിളിക്കുമ്പോൾ ഗ്രന്ഥകാരൻ 7 X 128 = 896 കുറച്ചുകൂടി കൃത്യമായി പറഞ്ഞാൽ 14 X 64 = 896 (പതിനാലു ചെമ്പട വട്ടം) ആയിക്കാണുന്നു. കേരളീയ താളപദ്ധതിയുടെ പൊതു സ്വഭാവവുമായി താത്വികമായും, പഞ്ചാരി-ചെമ്പട മേളങ്ങളുമായി പ്രായോഗികമായും താരതമ്യപ്പെടുത്തുമ്പോൾ 7 X 28 = 896 അക്ഷര കാലമാണ് കൂടുതൽ ശരിയെന്നു തോന്നുന്നു. മറ്റൊരു കാര്യം പഞ്ചവാദ്യത്തിന് 10 കാലമുണ്ടെന്ന് പരമേശ്വരമാരാരും എ.എസ്.എന്നും പറയുന്നുണ്ട്. 1,2,3 കാലങ്ങൾ (പ്രതി കാലം!, 4,5 കാലങ്ങൾ (ഇടക്കാലം), 6 (ഒട്ടും വിസ്തരിക്കാറില്ല, അതിനു ശേഷം വരുന്ന ത്രിപുടകാലങ്ങളുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന ഒരു കണ്ണിയായിമാത്രം നിലകൊള്ളുന്നു.) 7,8,9 കാലങ്ങൾ (ത്രിപുട കാലങ്ങൾ)10 (ത്രിപുട കൊട്ടിക്കൂർപ്പിച്ച് ഏകതാളമായി മാറുന്നത്) ഇവയാണ്. ശില്പസ്വഭാവം പഞ്ചവാദ്യത്തിനില്ല. അതുകൊണ്ട് ഈ കാല വിഭജനം ചെണ്ടമേളങ്ങളെപ്പോലെ കൃത്യതപുലർത്തുന്നില്ല. താഴെ പറയുംപ്രകാരം വിഭജിക്കുകയാണ് കൂടുതൽ അനുയോജ്യമെന്നു തോന്നുന്നു.

7 X 4 = 28 അക്ഷരകാലം ഒരു ചടങ്ങുമാതിരി മൂന്നു തവണ ആവർത്തിക്കുകയല്ലാതെ വിസ്തരിക്കാറില്ലെന്നോർക്കുക മേൽ എഴുതിയ (ഓ), (വ), (മ) പദ്ധതികൾ തികഞ്ഞ പാരസ്പര്യം(correspondence) പുലർത്തുന്നവയാണ്. പഞ്ചവാദ്യത്തിന് പത്തുകാലമായി പറയുന്നത് ഒഴിവാക്കാവുന്നൊരു സങ്കീർണ്ണതയായിത്തോന്നുന്നു. ഇതെഴുതുന്നയാൾ (വ), (മ) പദ്ധതികളെയാണ് വ്യക്തിപരമായി പറഞ്ഞാൽ കൂടുതൽ ഇഷ്ടപ്പെടുന്നത്.

അതുപോലെത്തന്നെ ഖണ്ഡവിഭജനത്തിന്റെ കാര്യം. പരമേശ്വരമാരാർ ഏതുകാലത്തിലും 7 ചെമ്പട

(a)		ഒന്നാംഘട്ടം	7 x 128 = 896
			14 x 64
	പതികാലം	രണ്ടാംഘട്ടം	7 x 64 = 896
	(അക്ഷരകാലം	മൂന്നാംഘട്ടം	7 x 64 = 896
	എ.എസ്.എൻ.ന്റെ രീതിപ്രകാരം)		
	ഇടക്കാലം	ഒന്നാംഘട്ടം	7 x 16 = 112
	ഇടക്കാലത്തിനും	രണ്ടാംഘട്ടം	7 x 8 = 56
	ത്രിപുടക്കും ഇടയിലുള്ള		
	7 x 4 = 28 വിസ്തരിക്കാറില്ല.		
	ത്രിപുട	പതിഞ്ഞഘട്ടം	7 x 2 = 14
		മുറുകിയഘട്ടം	7 x 1 = 7
(b)	പതിക്കാലം	ഒന്നാംഘട്ടം	7 x 128 = 896
		രണ്ടാംഘട്ടം	7 x 64 = 448
	ഇടക്കാലം	ഒന്നാംഘട്ടം	7 x 32 = 224
		രണ്ടാംഘട്ടം	7 x 16 = 112
		മൂന്നാംഘട്ടം	7 x 8 = 56
	ത്രിപുട	ഒന്നാംഘട്ടം	7 x 2 = 14
		രണ്ടാംഘട്ടം	7 x 1 = 7

(മ)	ഒന്നാം കാലം	7 x 128	=	896
	രണ്ടാം കാലം	7 x 64	=	446
	മൂന്നാം കാലം	7 x 32	=	224
	നാലാം കാലം	7 x 16	=	112
	അഞ്ചാം കാലം	7 x 8	=	56
	പതിഞ്ഞ ത്രിപുട	7 x 2	=	14
	മുറുകിയ ത്രിപുട	7 x 1	=	7

താളവട്ടങ്ങളെ 27 ഖണ്ഡങ്ങളായി തിരിക്കുമ്പോൾ എ.എസ്. എൻ. 896 അക്ഷരകാലമടങ്ങിയ ഒന്നാം കാലത്തിൽ 7 ചെമ്പടതാളവട്ടങ്ങളെ 47 ഖണ്ഡങ്ങളായും ഇടക്കാലം ഒന്നാംഘട്ടത്തിൽ 27 ഖണ്ഡങ്ങളായും ഇടക്കാലം രണ്ടാംഘട്ടത്തിൽ 11 ഖണ്ഡങ്ങളായും തിരിക്കുന്ന പതികാലത്തിൽ നിന്ന് കാലം മുറുകുമ്പോൾ മനോധർമ്മസാദ്ധ്യത കുറഞ്ഞു വരുന്നതിനാൽ ഖണ്ഡങ്ങളുടെ എണ്ണം കുറഞ്ഞു വരുന്നത് മനസ്സിലാക്കാം. അതിനാൽ പതികാലത്തിലെ 47 ഖണ്ഡങ്ങൾ ഇടക്കാലത്തിൽ 27, 11 ആയിച്ചുരുങ്ങുന്നത് സ്വാഭാവികം മാത്രമാണ്. ചെമ്പട താളവട്ടങ്ങളും ഖണ്ഡങ്ങളും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം ലളിതമായ രീതിയിൽ വ്യക്തമാക്കാൻ താഴെക്കൊടുക്കുന്ന പദ്ധതി സഹായിക്കും.

a) <u>ചെമ്പടതാളവട്ടങ്ങൾ</u>

1. - - - - I - - - - I - - - - I XXXXI മുഖം
2. - - - - I XXXX I - - - - I XXXXI
3. - - - - I XXXX I XXXX I XXXX I
4. XXXX I XXXX I XXXX I XXXX I

കുടിപ്പെരുക്കൽ

5. XXXX I XXXX I - - - - I XXXXI
6. XXIXXIXXIXXIXXI - - -XXXI
7. - - - XXXI- - -XXXIXXXXI

b. <u>ഖണ്ഡങ്ങൾ</u>

1. - - - -I - - - -I - - - -I X X X XI

- - - - I X X X XI

- - - - I X X X XI

- - - - I X X X XIX X X XIX X X XI

X X X XI

X X X XI

X X X XI

X X X XI

X X IX XIX X IX XI

- - - - IX X X XI

X XIX X IX XIX X IX XI

- - - X X X I

- - - X X X I

- - - X X X I

X X X X I

(a) (b) എന്നീ വിവരണങ്ങളിൽ

— — — അടച്ചുപിടിക്കുന്നു.

X X X X തുറന്നുപിടിക്കുന്നു.

— — — എന്നതും X X X X എന്നതും 32 അക്ഷരകാലം ദൈർഘ്യമുള്ള ചെമ്പട താളവട്ടങ്ങളാണ്. അതായത് അഥവാ എട്ട് അക്ഷര

കാലം ഉൾക്കൊള്ളുന്നു. മനോധർമ്മ പ്രധാനമായ പതികാലത്തിലെ ഖണ്ഡ വിഭജനം. വാദ്യവൃന്ദപ്രധാനമായ ഇട ക്കാലത്തിൽ പ്രസക്തമല്ലാത്തതിനാൽ ഖണ്ഡങ്ങളുടെ എണ്ണം സുനിശ്ചിത മല്ല. അതേ സമയം 7 ചെമ്പട താള വട്ടങ്ങളെന്നത് എല്ലായ്പോഴും ബാധ കമാണ്.

തായമ്പകയെക്കുറിച്ചുള്ള ഗഹന മായ പഠനത്തിൽ (അദ്ധ്യായം 10,11) പതികാലം (ചെമ്പടവട്ടം). പഞ്ചാരി, ചമ്പ, അടന്തക്കൂറുകൾ, ഇടവട്ടം, ഇടനില, ഇരുകിട എന്നീ ഘട്ടങ്ങളെ സവിസ്തരം പ്രതിപാദിക്കുന്നു. പഞ്ചാരി ക്കൂറിനെക്കുറിച്ചൊരു ചോദ്യചിഹ്നം ഗ്രന്ഥകാരൻ എറിയുന്നത് വാദ്യകലാ രസികരുടെ കണ്ണുതുറപ്പിക്കേണ്ടതാണ്. പഞ്ചാരിക്കൂറിൽ (ഇന്നവതരിപ്പിക്കുന്ന മട്ടിലുള്ളത്) പഞ്ചാരിതാളമോ തീവ്ര നടയോ എവിടെ എന്നതാണാ ചോ ദ്യം. പഞ്ചാരികൂറിന്റെ അധികഭാഗവും ചെമ്പടതാളം മിശ്രനടയിൽ അവതരി പ്പിക്കുന്നു. മലമക്കാവ് ശൈലിയുടെ ചാരുത ഇതിൽ അനിഷേധ്യമായി അനുഭവപ്പെടുന്നുണ്ടെങ്കിലും എന്തിനി തിനെ പഞ്ചാരിക്കൂറെന്നു വിളിക്കു ന്നു എന്ന ചോദ്യം ഉത്തരമില്ലാതെ നിൽക്കുന്നു.

നേരത്തെ ഒരവസരത്തിൽ സൂചി പ്പിച്ച പോലെ മേളങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള ഗ്രന്ഥകാരന്റെ വീക്ഷണത്തിനോട് വാദ്യകലാപ്രേമികൾ യോജിച്ചെന്നു വരില്ല. ചെണ്ടമേളങ്ങൾക്ക് അവയുടേ തായ മനോധർമ്മനിരപേക്ഷമായ വ്യക്തിത്വമുണ്ട്. മേളങ്ങൾ തികച്ചും കേരളീയമാണ്. കർണ്ണാടകസംഗീത ത്തിലെ താളപ്രയോഗങ്ങളുടെ സ്വാധീ നം തായമ്പകയിലും പഞ്ചവാദ്യത്തി ലും കാണാം. മേളത്തിൽ ഇതു കാണു കയില്ല. മേളം വ്യക്തിഗതമല്ല. മേള ത്തിന്റെ സംസ്കാരം ഒരു കൂട്ടായ്മയു ടേതാണ്. മേളം ഒരു കലാപരിപാടി മാത്രമായി കണക്കാക്കിക്കൂടാ, അതൊ രുജീവിതരീതിയുടേയും ജീവിതവീക്ഷ ണത്തിന്റേയുമൊക്കെ പ്രതീകമാണ്. മേളത്തിൽ കേരളത്തിന്റെ ഭൂപ്രകൃതി യും ദൃശ്യശ്രാവ്യസംസ്കൃതിയുമൊക്കെ പൂത്തുലയുന്നു. ആനയെഴുന്നള്ളിപ്പ് മലയാളിയുടെ പ്രിയസങ്കല്പങ്ങളിൽ ഒന്നാംസ്ഥാനത്തു നിൽക്കുന്നു. ആന യെഴുന്നെള്ളിപ്പിന്റെ ദൃശ്യഗാംഭീര്യ ത്തിന് ശ്രാവ്യവ്യാഖ്യാനം പകരാൻ തായമ്പകയുടെ ദുർബ്ബലഹസ്തങ്ങൾക്ക് ഒട്ടും തന്നെ കെല്പില്ല. പഞ്ചവാദ്യ ത്തിന്റെ സ്ഥിതി തായമ്പകയുടേതി നേക്കാൾ കുറച്ചുഭേദമാണ്. ഒരു ഏഴാനവരെ പഞ്ചവാദ്യം പിടിച്ചു നിന്നേക്കും (അതും ഒരു തൃശ്ശൂർ പൂരത്തിന്റെ നിലയിലുള്ള പഞ്ചവാദ്യം മാത്രം) അതിനപ്പുറം പോയാൽ പഞ്ചവാദ്യവും മൗനം ദീക്ഷിക്കുന്നു. മേളത്തിന്റെ കൂട്ടായ്മ ആ സ്ഥാനം വിദഗ്ദ്ധമായി ഏറ്റെടുത്തുകൈകാര്യം

ചെയ്യുന്നു. ഇതുവരെ പഞ്ചവാദ്യത്തിന്റെ ശക്തിയായിരുന്ന മനോധർമ്മപ്രകടനം ഒരു പരാധീനതയായി മാറുന്നു. മേളത്തിന്റെ ദൌർബ്ബല്യമായിരുന്ന മനോധർമ്മരാഹിത്യം അതിനു ശക്തിയേകുന്നു. പഞ്ചവാദ്യം എപ്പോഴാണ് മേളം സൃഷ്ടിക്കുന്നതെന്ന ചോദ്യത്തിന് വ്യക്തമായ ഉത്തരമുണ്ട്. കൂട്ടിക്കൊട്ടലിൽ, അല്ലെങ്കിൽ മനോധർമ്മം പോയി ചിട്ടയായി മാറുമ്പോൾ ഈ കൂട്ടിക്കൊട്ടലിന്റെ സംസ്കൃതി മേളത്തിന്റേതാണ്.

കൂട്ടത്തിലൊന്നു സൂചിപ്പിക്കട്ടെ മനോധർമ്മം, ചിട്ട എന്നീ പദങ്ങൾ ചില സന്ദർഭങ്ങളിൽ തെറ്റിദ്ധരിക്കപ്പെടാറുണ്ട്. സംഗീതാദികലകൾ (വാദ്യകലകളും ഇതിൽപ്പെടും) composer oriented (ചിട്ടപ്രധാനം) എന്നും recitual oriented (മനോധർമ്മപ്രധാനം) എന്നും ആവാറുണ്ട്. മനോധർമ്മപ്രകടനം (improvization) സർഗ്ഗാത്മക കലയുടെ ഒരു വശമേ ആകുന്നുള്ളൂ. മനോധർമ്മം പോലും ഒരു ചിട്ട (formalism) സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുമ്പോൾ മാത്രം അത് ഒരു സംസ്കൃതിയുടെ ഭാഗമായി മാറുന്നു. കർണ്ണാടകസംഗീതത്തിലെ കല്പിതസംഗീതം (വർണ്ണം, കൃതികൾ മുതലായവ) കഥകളിയിലെ കോട്ടയം കഥകൾ, വാദ്യകലയിലെ പഞ്ചാരി, പാണ്ടിമേളങ്ങൾ എന്നിവ ചിട്ടപ്രധാനമാണ്. പ്രഥമദൃഷ്ട്യാ അവ ഒരു ചട്ടക്കൂട് (frame work) മാത്രമാണെന്ന് തോന്നാം. എന്നാൽ അവ പ്രതിഭാശാലികളുടെ സൃഷ്ടിയാണെന്ന് നാം മറന്നുകൂടാ. സങ്കല്പങ്ങൾക്ക് ചിറക് വാനോളം ഉയർത്താൻ കെല്പുനൽകുന്ന മൌനത്തിന്റെ നീണ്ട തുടമ്പളകൾ ഈ ചിട്ടപ്രധാനമായ കലകൾ സമ്മാനിക്കുന്നുണ്ട്. അതുകൊണ്ടുതന്നെയാണ് അവ കാലത്തെ അതിജീവിച്ച് നിലകൊള്ളുന്നത്. ഈ ചിട്ടപ്രധാനമായ കലകൾക്ക് മറ്റൊരു തലം കൂടിയുണ്ട്. അവയെ ഒരു കൂട്ടായ്മയുടെ ഭാഗമാക്കാൻ സാധിക്കും. ഉദാഹരണമായി പാശ്ചാത്യസംഗീതത്തിന്റെ വലിയൊരു കൈവഴിയായ വാദ്യവൃന്ദം (orchestra) എടുത്തു നോക്കാം. പാശ്ചാത്യക്ലാസ്സിക്കൽ സംഗീതം composer oriented ആണ്, ചിട്ടപ്രധാനമാണ്. അതുകൊണ്ട് അതു സർഗ്ഗാത്മകമല്ലാതാവുന്നില്ല. ഒരു phither monic യുടെ വാസ്തുശില്പസ്വഭാവം (arechetectural ambilence) നമ്മുടെ നാട്ടിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. കൊട്ടിയതു തന്നെ വീണ്ടും കൊട്ടുന്ന എന്നു പലരും നെറ്റിചുളിക്കുന്ന പഞ്ചാരി, പാണ്ടി മുതലായ മേളങ്ങളാണ്. ചെണ്ട മേളങ്ങൾക്ക് വളർച്ചയില്ലെന്നാരു പറഞ്ഞു? എല്ലാവരുടെ വളർച്ചയേയും ഒരേ സമയസ്കെയിൽ (time scale) കൊണ്ടളക്കരുത്. ഒരു മാസത്തിൽ ഒരു ചെടിക്ക് അനുഭവ

പ്പെടുന്ന വളർച്ച ഒരു വൻവൃക്ഷത്തിന് അതേ കാലയളവിൽ തോന്നിയേക്കണമെന്നില്ല. അതുപോലെത്തന്നെ evolved patterns ആയ മേളങ്ങളുടെ വളർച്ച ഇരുപതോ മുപ്പതോ കൊല്ലം പോലെയുള്ള ഒരു ചെറിയ കാലയളവിൽ പ്രസക്തമല്ല. Evolving pattern ആയ തായമ്പകക്ക് നേരെ മറിച്ച് ഇത് പ്രസക്തമാണുതാനും. മലയാളത്തിലെ ചില പ്രസിദ്ധ കവിതകൾ (ഉദാഹരണമായി വൈലോപ്പിള്ളിയുടെ സഹ്യന്റെ മകൻ) മേളത്തിൽ നിന്ന് പ്രചോദനം കിട്ടി എഴുതിയതാണ്.

ഇത്രയും വിസ്തരിച്ചുപറയാനൊരു കാരണമുണ്ട്. ചെണ്ടമേളങ്ങളെക്കുറിച്ച് ആധികാരികമായി പറയുന്നതോടൊപ്പം ഗ്രന്ഥകാരൻ അവയെപ്പറ്റി അശുഭാപ്തിവിശ്വാസം pessimism പ്രകടിപ്പിക്കുന്നു. അതിന്റെ ആവശ്യമില്ലെന്നു മാത്രം ഇവിടെ രേഖപ്പെടുത്തട്ടെ. മേളത്തിന്റെ ആവർത്തനവിരസത പ്രകൃതിയുടെ ആവർത്തനവിരസത മാത്രമാണ്. നമുക്ക് ജീവിതത്തേയും പ്രകൃതിയേയും കുറിച്ചുള്ള ശുഭാപ്തിവിശ്വാസം (optimism) പ്രകൃതിയുടെ പുനഃസൃഷ്ടിയായ മേളത്തെക്കുറിച്ചും ആവാം.

പി.എസ്.വാരിയർ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചെണ്ടമേളം എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ പാണ്ടിമേളത്തെക്കുറിച്ച് ഒന്നും പറഞ്ഞു കാണുന്നില്ല. ഈ പോരായ്മ എ.എസ്.എൻ. ഈ ഗ്രന്ഥത്തിൽ നികത്തിയിരിക്കുന്നു. കുഴൽപറ്റ്, കൊമ്പുപറ്റ്, കേളി എന്നിവയെക്കുറിച്ചും ഗ്രന്ഥകാരൻ ചർച്ചചെയ്യുന്നു എന്നത് ശുഭോദർക്കമാണ്. കൂട്ടത്തിലൊന്നുകൂടി പറയട്ടെ. കഥകളിമേളം കേളിയുടെ സവിസ്തൃതമായ വ്യാഖ്യാനമാണ്. ചെണ്ടയും മദ്ദളവും ഇടഞ്ഞുകൊട്ടുമ്പോഴത്തെ അധികമാനം കഥകളി മേളത്തിന്റെ ഊടുവെപ്പാണ്. അതിന്റെ കേളിയാണ്. കഥകളിമേളം പ്രയുക്തമേളമെന്ന് സാങ്കേതികമായിപ്പറയാമെങ്കിലും പലപ്പോഴും അത് 'മേളക്കച്ചേരി'യിലേക്ക് ഉയരാറുണ്ട്. ശ്രീ. എ.എസ്.എൻ കഥകളിമേളത്തെക്കുറിച്ചും ഒരു അദ്ധ്യായം ഈ പുസ്തകത്തിൽ ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിരുന്നെങ്കിൽ എന്നാശിച്ചു പോകുന്നു. വാദ്യമഞ്ജരി ചെയ്ത അദ്ദേഹം ഇതിന് തികച്ചും കെല്പുള്ളയാളാണ്.

ഒന്നുകൂടി വ്യക്തിഗതകലയായ തായമ്പകയുടെ വിലയിരുത്തലിൽ 'ഇന്നയാളുടെ തായമ്പക' എന്നത് പ്രസക്തമാണ്. വാദ്യകലയുടെ കൂട്ടായ്മ സൃഷ്ടിക്കുന്ന മേളങ്ങളുടെ വ്യക്തിത്വം വ്യക്തികൾക്കപ്പുറം അതതുമേളങ്ങൾ അരങ്ങേറുന്ന സ്ഥലങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ഉദാഹരണമായി ഊരകത്തമ്മതിരുവടിയുടെ മകീര്യം പുറപ്പാടിന്റെ പാണ്ടി, ഇലഞ്ഞിത്തറമേളം,

മഠത്തിൽ നിന്നുള്ള വരവിന്റെ പഞ്ചവാദ്യം, പെരുവനം നടവഴിയിലെ പഞ്ചാരി, കുട്ടനെല്ലൂരിലെ അഭൗമമായ (celestial) പഞ്ചാരി, ആറാട്ടുപുഴ പാടത്തെ കനത്ത പഞ്ചാരി, തൃപ്പൂണിത്തുറ പൂർണ്ണത്രയീശക്ഷേത്രത്തിലെയും ഇരിങ്ങാലക്കുട കൂടൽമാണിക്യക്ഷേത്രത്തിലെയും ഉത്സവപ്പഞ്ചാരികൾ എന്നിവക്ക് (ചില പ്രസിദ്ധ ഉദാഹരണങ്ങൾ പറഞ്ഞുവെന്നു മാത്രം) അവയുടേതായ മാനങ്ങളുണ്ട്. വ്യക്തിനിരപേക്ഷമാണെങ്കിലും അവ തികഞ്ഞ വ്യക്തിത്വം പുലർത്തുന്നവയാണ്. മേളത്തിന്റെയും പഞ്ചവാദ്യത്തിന്റെയും ശ്രദ്ധേയമായ ഉദാഹരണങ്ങളായി അവയെ – അവക്കുസമാനമായവയെ – ഉദ്ധരിച്ചാൽ പുസ്തകത്തിന്റെ ആകർഷകത്വം വർദ്ധിക്കുമായിരുന്നു.

താളവാദ്യരംഗത്തെ നവാഗതനായ 'വാദ്യമഞ്ജരി' എ.എസ്.എൻ.ന്റെ തന്നെ സൃഷ്ടിയാണ് അതും കാലത്തെ അതിജീവിക്കുമെന്നു പ്രതീക്ഷിക്കാം. ഗ്രന്ഥകാരൻ പുസ്തകത്തിൽ ഉടനീളം പുലർത്തുന്ന പക്വതയും മിതസ്വരവും ശ്രദ്ധേയമാണ്. മലയാളഭാഷക്ക് പൊതുവേയും വാദ്യകലാസാഹിത്യത്തിന് പ്രത്യേകിച്ചും മികച്ചൊരു മുതൽക്കൂട്ടാണീ പുസ്തകം.

●

* ഗ്രന്ഥകാരൻ 7 X 128 = 896 ന് പകരം 14 X 64 = 896 ആയിട്ടാണ് ഒന്നാംകാലത്തെ കാണുന്നത്. ഉദാഹരണമായി ഒന്നാംകാലത്തിന്റെ മുഖം കൊട്ടുന്നത് രണ്ടു ചെമ്പട താളവട്ടത്തിലാണ് 1 X 128 നു പകരം 2 X 64

മുന്നിലേക്കു കുതിച്ച പെൺബുദ്ധികൾ

പുഷ്പലത പി.എ.

ബുദ്ധിചൈതന്യം പുരുഷനുമാത്രം മേന്മയായി കണക്കാക്കിപ്പോന്നവർക്കിടയിൽ കെ.സരസ്വതിയമ്മ എന്ന കഥാകാരിക്ക് സ്വന്തമായി ഒരിടം കണ്ടെത്താൻ കഴിഞ്ഞു. അതിനുള്ളിൽ നിന്ന് അവർ കണ്ടെത്തിയത് സവിശേഷതകളുള്ള ഒരു സ്ത്രീസങ്കല്പമായിരുന്നു. പുരുഷവിരോധത്തിന്റെയും അസ്വാഭാവികതകളുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും ലോകമായിക്കണ്ട് സരസ്വതിയമ്മയെ അകറ്റിനിർത്തിയിരുന്നു. പുരുഷാധിപത്യസമൂഹത്തിൽ കുടുംബത്തിനുള്ളിലും പുറത്തുമായി സ്ത്രീ നേരിടുന്ന പ്രശ്നങ്ങളെക്കുറിച്ച് ബോധവതിയായിരുന്നു ഈ എഴുത്തുകാരി. ആശയം, രചനാശൈലി എന്നിവയിൽ തനതായ വ്യക്തിത്വം പ്രതിഫലിപ്പിക്കാൻ സരസ്വതിയമ്മയ്ക്കു കഴിഞ്ഞു. പുരുഷാധിപത്യ സമൂഹവുമായി നിരന്തരം കലഹിക്കുന്നവയാണ് ആ കഥകൾ. വികാരത്തേക്കാൾ വിചാരത്തിനാണ് അവിടെ പ്രാധാന്യം.

1938-ൽ മാതൃഭൂമി ആഴ്ചപ്പതിപ്പിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ട 'സീതാഭവനം' ആണ് കെ.സരസ്വതിയമ്മയുടെ രചനകളിൽ ആദ്യത്തേത്. 1938-1958 കാലഘട്ടത്തിനിടയിൽ പന്ത്രണ്ടോളം ചെറുകഥാസമാഹാരങ്ങളും 'പ്രേമഭാജനം' എന്ന നോവലും 'ദേവദൂതി' എന്ന നാടകവും 'പുരുഷന്മാരില്ലാത്ത ലോകം' എന്ന ഉപന്യാസ സമാഹാരവും കെ. സരസ്വതിയമ്മ രചിച്ചു. ഏറ്റവും കൂടുതൽ എഴുതിയത് ചെറുകഥകളാകയാൽ അവയെ മുൻനിർത്തിയുള്ള പഠനത്തിന് പ്രസക്തി കൂടുന്നു.

നമുക്ക് ചിരപരിചിതമായ ചുറ്റുപാടുകളാണ് ആ കഥകളിലെ ഇതിവൃത്തം. ഐതിഹാസികവും അപസർപ്പകവുമായ അംശങ്ങളെ ഇതിവൃത്തത്തിൽനിന്നും പാടെ നീക്കി നിർത്തിയിരിക്കുന്നു. കുടുംബത്തിലും പുറത്തുമായി സ്ത്രീകൾക്ക് നേരിടേണ്ടിവരുന്ന ദുരിതപരമ്പരകൾക്കാണ് ഇതിവൃത്തത്തിൽ സ്ഥാനം. വിചാരാംശത്തിനു

പ്രാമുഖ്യം കല്പിച്ചുകൊണ്ട് പ്രണയം, മാതൃത്വം, ദാമ്പത്യം എന്നിവയിലെല്ലാം മറഞ്ഞിരിക്കുന്ന ആദർശവല്ക്കരണ ത്തെ അകറ്റിനിർത്തിക്കൊണ്ടാണ് കെ. സരസ്വതിയമ്മ കഥാരചന നിർ വ്വഹിച്ചത്.

പരമ്പരാഗതമായ സ്ത്രീസങ്കല്പത്തിൽ നിന്നുള്ള വഴിമാറിനടക്കൽ

ആദ്യകാല ചെറുകഥാകാരികൾ സാധാരണയായി പിൻതുടർന്നിരുന്ന സ്ത്രൈണമാതൃകകൾ സരസ്വതിയമ്മ യെ ഒട്ടും സ്വാധീനിച്ചില്ല. പാരമ്പര്യ ത്തെ അന്ധമായി പിൻതുടരുന്ന സ്ത്രീ യുടെ അനാവശ്യമായ ശാലീന കുലീ നഭാവങ്ങളോട് അവർക്ക് അവജ്ഞ യായിരുന്നു. പിതാവിന്റെയോ ഭർത്താ വിന്റെയോ നിഴലിൽ ഒതുങ്ങുന്ന സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളെ മാത്രമേ ആദ്യകാല ത്ത് കഥകളിൽ കാണാനാവുമായിരു ന്നുള്ളൂ. എന്നാൽ സരസ്വതിയമ്മ യുടെ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ ഇതിൽ നിന്നും തികച്ചും വ്യത്യസ്തരാണ്. സ്വന്തവും സ്വതന്ത്രവുമായ വ്യക്തിത്വം സ്ഥാപിച്ചെടുക്കാനായി ഈ കഥാപാ ത്രങ്ങൾ സമൂഹത്തോട് ഏറ്റുമുട്ടുന്നു. ആർക്കും കീഴടങ്ങാൻ അവർ തയ്യാ റല്ല. ചൂഷണത്തെ തിരിച്ചറിഞ്ഞ് അതി നെതിരെ ശക്തമായി പ്രതികരിക്കുന്ന വരാണ് സരസ്വതിയമ്മയുടെ സ്ത്രീകഥാ പാത്രങ്ങൾ. ബുദ്ധിമതികളും തന്റേടി കളും സ്വാഭിമാനം വച്ചുപുലർത്തു ന്നവരും സ്വാശ്രയത്വം ഒരു വ്രതമായി സ്വീകരിച്ചവരുമെല്ലാം ഇക്കൂട്ടത്തിലു ണ്ട്. നർമ്മബോധത്താൽ അനുഗൃഹീ തരായവരെയും ഇക്കൂട്ടത്തിൽ കണ്ടെ ത്താം.

സരസ്വതിയമ്മയുടെ ഒന്നില ധികം കഥകളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന നായികയാണ് ശാന്തി. സ്വാതന്ത്ര്യവാ ഞ്ഛയാണ് ഈ സ്ത്രീത്വത്തിന്റെ പ്രത്യേകത. ശാന്തമായി പ്രതികരിക്കു ന്നുവെന്ന് പ്രത്യക്ഷത്തിൽ തോന്നു മെങ്കിലും ബുദ്ധിപൂർവ്വം ഓരോ ചുവ ടും മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്നവളും പരദുഃഖ ത്തെ ഇല്ലായ്മ ചെയ്യുന്നതിന് ഉപദേശ ത്തിന്റെ ശാന്തിമന്ത്രം ഉരുക്കഴിക്കുന്നവ ളുമാണ് ഈ കഥാപാത്രം. പ്രയോ ജനമോ പ്രതിഫലമോ ആഗ്രഹി ക്കാതെ എന്തെങ്കിലും കാര്യങ്ങൾ ചെയ്യണമെന്ന വിചാരമാണ് ഈ കഥാപാത്രത്തിലുള്ളത്. പ്രണയവഞ്ച നയിൽ പെട്ടവരെ സമാശ്വസിപ്പിക്കു കയും പ്രണയത്തിലെ ചാപല്യങ്ങളെ പരിഹസിക്കുകയും ചെയ്യുന്നവളാണ് ശാന്തി. സ്ത്രീജന്മം, വിശ്രമമുറി എന്നീ കഥകളിലെല്ലാം അവൾ കടന്നുവരു ന്നു. 'പെൺബുദ്ധി' എന്ന കഥയിലെ വിലാസിനിയും ഇക്കൂട്ടത്തിൽപ്പെടുന്നു. ബുദ്ധിമതിയും തന്റേടിയുമായ സ്ത്രീ കഥാപാത്രം. ഇത്തിൾക്കണ്ണിയായല്ല സ്വതന്ത്രജീവിയായാണ് ജീവിക്കേണ്ടത് എന്ന അഭിപ്രായമാണ് വിലാസിനിക്കു ള്ളത്. അവൾ അതിനനുസരിച്ചു

തന്നെ ജീവിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

ബുദ്ധിശക്തിയാണ് സൗന്ദര്യത്തേക്കാൾ പ്രധാനമെന്ന പക്ഷക്കാരാണ് സരസ്വതിയമ്മയുടെ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ. 'ശരച്ചന്ദ്രിക' എന്ന കഥയിലെ ശാരദ ഇതിന് തെളിവാണ്. നിസ്സങ്കോചമായ പെരുമാറ്റം കൊണ്ടും ഹൃദയം തുറന്ന സംഭാഷണംകൊണ്ടും മറ്റുള്ളവരുടെ മനസ്സിൽ സ്ഥാനം നേടാൻ അവൾക്കുകഴിയുന്നു.

കാല്പനികപ്രണയമെന്ന കള്ളനാണയം

യുക്തിബോധത്തോടുകൂടിയുള്ള സമീപനമായിരുന്നു സരസ്വതിയമ്മയ്ക്ക് പ്രണയത്തിനു നേർക്കുണ്ടായിരുന്നത്. കാല്പനികപ്രണയത്തിന്റെയും ഇടപ്പള്ളിക്കവിതകളുടെയും സ്വാധീനവലയത്തിൽപ്പെട്ട മലയാളസാഹിത്യരംഗത്തേക്കാണ് ഈ സ്ത്രീശബ്ദം അതിന്റെ കരുത്തുമായി നിലയുറപ്പിച്ചത്. ഒരു നീണ്ട കാലഘട്ടം മുഴുവനും മലയാളസാഹിത്യരംഗത്തെ അടക്കിഭരിച്ച ആദർശപ്രണയത്തെ അവർ തന്റെ കഥകളിലൂടെ പൊളിച്ചെഴുതി.

'പ്രേമധനം' എന്ന കഥയിൽ പ്രണയത്തെപ്പറ്റിയുള്ള സരസ്വതിയമ്മയുടെ നിലപാട് ഇപ്രകാരമാണ്. "ചലനാത്മകമായ പ്രപഞ്ചത്തിൽ പരിണാമവിധേയമാകാത്ത ഒരു സുസ്ഥിര പ്രേമം അപകടത്തിനിടയാക്കും." "പ്രണയത്തിനു സ്തുതിഗീതമെഴുതുന്ന കവിയുടെ കയ്യ് എറിഞ്ഞൊടിക്കണം." എന്ന് അഭിപ്രായപ്പെടുന്ന കഥാപാത്രത്തെയാണ് നമുക്ക് ഈ കഥയിൽ കാണാനാവുന്നത്. പ്രണയജീവിതത്തിൽ ആധിപത്യമല്ല തുല്യതയാണ് വേണ്ടത് എന്ന പക്ഷമാണ് സരസ്വതിയമ്മക്കുള്ളത്. യുക്ത്യധിഷ്ഠിതവും മാനസികൈക്യത്തിൽ നിന്നുൽഭവിക്കുന്നതുമായ പ്രണയത്തെ ഒരിടത്തും സരസ്വതിയമ്മ നിഷേധിക്കുന്നില്ല. സ്ത്രീക്ക് പുരുഷനെ ഭരിക്കാനുള്ള സന്ദർഭമൊരുക്കുന്ന പ്രണയബന്ധവും അവർ കൊണ്ടാടുന്നില്ല. 'സ്ത്രീജന്മ'മെന്ന സമാഹാരത്തിലെ 'പാവങ്ങൾ' എന്ന പേരിലുള്ള കഥയിൽ അവർ വ്യക്തമാക്കുന്നു.

"പ്രേമവും പ്രശംസയും സ്വീകരിക്കാതിരിക്കാൻ കഴിയുമെങ്കിലും നിരസിക്കാൻ സ്ത്രീകൾ പൊതുവെ ശക്തരല്ല." എന്നാണ് കഥാകൃത്തിന്റെ നിരീക്ഷണം.

നിലനിൽക്കുന്ന സാമൂഹ്യവ്യവസ്ഥയിൽ സ്വയം ചൂഷണത്തിനുവേണ്ടി നിന്നുകൊടുക്കാത്തവിധം സ്വാംശീകരിച്ചെടുത്ത തിരിച്ചറിവ് സരസ്വതിയമ്മയുടെ കഥകളിൽ ഉയിർക്കൊള്ളുന്നു. 'സ്ത്രീജന്മ'ത്തിലെ ശാന്തിയും 'കർത്തവ്യത്തിനു മുന്നിൽ എന്ന കഥയിലെ റിനിയും 'ചോല മരങ്ങളിലെ സിസ്റ്റർ ഫിലോമിനയു മെല്ലാം ഇത്തരം കഥാപാത്രങ്ങളാണ്.

സാമൂഹികാനീതികൾക്കെതിരെ ഉയർന്ന സ്ത്രീശബ്ദം

തകഴിയുടെയും ദേവിന്റെയും വർക്കിയുടെയും കഥകളിൽ സാമൂഹികാനീതികൾക്കെതിരെയുള്ള ശബ്ദം വ്യക്തമായി കേട്ടിരുന്നു. അംഗീകൃതങ്ങളായ സദാചാരമൂല്യങ്ങൾ, ആചാരവഴക്കങ്ങൾ അനാവൃതമാകുന്നു. നിസ്വരായ ജനതയുമായുള്ള മാനസിക ഐക്യം ഇവരുടെ കഥകളിൽ തെളിഞ്ഞുകാണുന്നു. സ്ത്രീ–പുരുഷൻ എന്ന ദ്വന്ദ്വത്തിൽ നിസ്വവർഗ്ഗമായി തരം താഴ്ത്തപ്പെടുന്ന സ്ത്രീകളുടെ പ്രശ്നങ്ങൾക്കുനേരെയുള്ള പ്രതികരണമാണ് സരസ്വതിയമ്മയുടെ കഥകൾ. സമൂഹത്തിലെ അസമത്വത്തോട് സരസ്വതിയമ്മയുടെ കഥകളിലൂടെ ആവിഷ്കൃതമായ കലാപത്തിന് വേണ്ടത്ര അംഗീകാരം കിട്ടുകയുണ്ടായില്ല എന്നുമാത്രം.

സ്ത്രീധനസമ്പ്രദായം. സ്ത്രീപീഡനം, ബഹുഭാര്യാത്വം എന്നിങ്ങനെയുള്ള സാമൂഹ്യാനാചാരങ്ങളെ അവർ കഥകളിലൂടെ ചെറുത്തു. പുരുഷാധിപത്യ സമൂഹത്തിൽ വിവാഹമെന്നത് എപ്പോഴും പുരുഷനുമാത്രം ലാഭകരമായ ഒരു വ്യവസായമാണെന്ന് അവർ തിരിച്ചറിഞ്ഞു. 'വിവാഹവ്യവസായം' എന്ന കഥയിലൂടെ ഇക്കാര്യം വ്യക്തമാക്കുന്നു. ഭാര്യയുടെ അകാലമരണം മറ്റൊരു വിവാഹത്തിനു സന്ദർഭമായതിൽ ആശ്വസിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളും സരസ്വതിയമ്മയുടെ കഥാലോകത്തുണ്ട്. 'വിവാഹസമ്മാന'ത്തിൽ ഒരു കഥാപാത്രം പറയുന്നതിങ്ങനെയാണ്. "പുരുഷന്മാർക്ക് എന്തൊരാദായ മാർഗ്ഗമായാണ് ഈശ്വരൻ ഈ പെൺ വർഗ്ഗത്തെ സൃഷ്ടിച്ചിരിക്കുന്നത്?" ഭർത്താവിനും കുടുംബത്തിനും വേണ്ടി ബലിയാടുകളാവുന്ന സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഒരു പരമ്പര നമുക്കിവിടെ കാണാം. 'കീഴ്ജീവനക്കാരി'യിലെ പാറുക്കുട്ടി, 'ഇളകുന്ന മുതലി'ലെ കുമാരപിള്ളയുടെ ഭാര്യ എന്നിവരെല്ലാം ഇതിനുദാഹരണങ്ങളാണ്. സമൂഹത്തിൽ നിന്ന് സ്ത്രീക്ക് നേരിടേണ്ടിവരുന്ന ദുരിതങ്ങളാണ് 'ചില ചിത്രങ്ങൾ' എന്ന കഥയിലും ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

വ്യക്തിസ്വാതന്ത്ര്യത്തിനു വിലങ്ങിടുന്ന കുടുംബബന്ധങ്ങൾ

വ്യക്തികളുടെ ഇഷ്ടാനിഷ്ടങ്ങൾക്കുമേൽ സമൂഹം വിലക്കു കല്പിക്കുന്നു. ഇതിന്റെ ഒന്നാം ഘട്ടം സമൂഹത്തിന്റെ ചെറിയ ഏകകമായ കുടുംബത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. കുടുംബം സ്ത്രീയുടെ വ്യക്തിസ്വാതന്ത്ര്യത്തെ എങ്ങനെ ഹനിക്കുന്നുവെന്ന അന്വേഷണമാണ് ഈ കഥകളിൽ പ്രകടമാകുന്നത്. ദാമ്പത്യം, മാതൃത്വം എന്നീ പേരുകളിലൂടെ സ്ത്രീക്കു നഷ്ടപ്പെടുന്ന വ്യക്തിസ്വാതന്ത്ര്യത്തെക്കുറിച്ചും സരസ്വതിയമ്മ ചിന്തിക്കുന്നുണ്ട്.

ദാമ്പത്യത്തിലെ പൊരുത്തക്കേ

ടുകൾ ആവിഷ്കരിക്കുന്നവയാണ് സരസ്വതിയമ്മയുടെ വീട്ടിലും പുറത്തും, അവരുടെ കഥയെഴുത്ത്, അന്തിക്കൂട്ട്, മുടക്കുമുതൽ എന്നീ കഥകൾ. സ്ത്രീകളുടെ ആകെയുള്ള ലക്ഷ്യം വിവാഹിതയാവുകയും അമ്മയാവുകയുമാണെന്ന സമൂഹത്തിന്റെ മൂല്യബോധത്തിനേറ്റ പ്രഹരമായിരുന്നു സരസ്വതിയമ്മയുടെ ചെറുകഥകൾ. മാതൃത്വത്തിന്റെ പേരിൽ ബലികൊടുക്കുന്ന സ്ത്രീത്വത്തെച്ചൊല്ലി അവർ ആശങ്ക പൂണ്ടു. "മുലയൂട്ടുന്ന ഒരമ്മയെ ചൂണ്ടിക്കാണിച്ച് കർത്തവ്യനിരതയായ ഒരവിവാഹിതയെ ദുർബലപ്പെടുത്തുന്നതു ശരിയല്ല" എന്ന് പറയുന്ന കഥാപാത്രത്തെ 'കർത്തവ്യത്തിനു മുന്നിൽ' എന്ന കഥയിൽ കാണാം. 'ചില ചിത്രങ്ങൾ' എന്ന കഥയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന മാതൃത്വവും ദീനതയാർന്ന മുഖമുള്ളതാണ്. ബിഎ. എന്നാൽ 'ബഹുമാനപ്പെട്ട അമ്മ' എന്ന വിശദീകരണം കേട്ട് നിർവ്വികാരയായി ഇരിക്കേണ്ടിവരുന്ന അമ്മയെ നമുക്കിവിടെ കാണാൻ കഴിയും. നിത്യ ജീവിതത്തിൽ നാം കണ്ടുമുട്ടുന്ന പ്രത്യേക തരക്കാരെയും പ്രത്യേക സന്ദർഭങ്ങളെയും കഥയിൽ ആവിഷ്കരിക്കുകയാണ് സരസ്വതിയമ്മ. അതിലൂടെ മലയാള ചെറുകഥയിൽ പരമ്പരാഗതമായ നായികാസങ്കല്പത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിൽ നിന്നും അത് വ്യതിചലിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

പരാധീനതകൾ ഏറ്റുവാങ്ങുന്ന പുരുഷവേഷങ്ങൾ

മാതൃകാപുരുഷന്റെ അഭാവം സരസ്വതിയമ്മയുടെ കഥകളുടെ ഒരു സവിശേഷതയായിത്തീരുന്നു. ദുരഭിമാനവും സ്വാർത്ഥതയും അധികാരഗർവ്വും ഭീരുത്വവും ചാപല്യവുമെല്ലാം അവരുടെയും കൂടപ്പിറപ്പാണ്. 'ഇരട്ടവേഷം' എന്ന കഥയിലെ സുധി സ്വാർത്ഥതയെച്ചൊല്ലി പ്രണയിനിയെ തള്ളിപ്പറയുന്നവനാണ്. അധികാരഗർവ്വുമൂത്ത പിതാവ് മകളുടെ വിവാഹാലോചന മുടക്കുന്നതും 'പിതൃദ്രോഹ'മെന്ന കഥയിൽ കാണാൻ കഴിയും. ഭാര്യയുടെ കാപട്യം തിരിച്ചറിഞ്ഞിട്ടും അവളെത്തന്നെ സഹിക്കേണ്ടിവരുന്ന ഗംഗാധരൻപിള്ളയും 'പാവങ്ങൾ' എന്ന കഥയിലുണ്ട്. 'ചോലമര'ങ്ങളിലെ മധു എന്ന കഥാ പാത്രത്തിന് പ്രണയിനിയെ വിവാഹം കഴിക്കാനാവില്ലെന്നു മനസ്സിലാവുമ്പോൾ ഒരു ഭീരുവിനെപ്പോലെ സന്ന്യാസിയാവേണ്ടി വന്നു.

ഇതിൽ നിന്നും അല്പമെങ്കിലും വ്യത്യസ്തരായി നിലകൊള്ളുന്ന രണ്ടോ മൂന്നോ കഥാപാത്രങ്ങൾ മാത്രമാണ് സരസ്വതിയമ്മയുടെ കഥാലോകത്തു കാണുന്നത്. 'ശ്രീദേവി'യിലെ നായക കഥാപാത്രം മനസ്സാക്ഷിയുള്ള പുരുഷനാണ്. 'പരീക്ഷണ'ത്തിലെ നരേന്ദ്രനും 'ഭഗവതു'യിലെ ശ്രീനിയും ഇതിനോട

ടുത്തു നിൽക്കുന്നവരാണ്.

പരിഹാസവിധേയമാകുന്ന സ്ത്രീചാപല്യങ്ങൾ

പുരുഷന്റെ പരാധീനതകൾ മാത്രമല്ല സ്ത്രീയുടെ ചാപല്യങ്ങളും സരസ്വതിയമ്മയുടെ കഥയിൽ പരിഹാസവിധേയമാകുന്നുണ്ട്. അതിൽ പ്രഥമ സ്ഥാനം സ്ത്രീകളുടെ പ്രണയചാപല്യത്തിനു തന്നെയാണ്. മറ്റൊന്ന് സ്ത്രീകളുടെ അലങ്കാരഭ്രമവും. സ്ത്രീകളുടെ അനാവശ്യമായ തറവാടിത്തബോധം, കുലമഹിമ എന്നിവയെയും അവർ നിരാകരിക്കുന്നു. 'സ്ത്രീജന്മ'ത്തിലെ നിരാശാകാമുകിയായ മാലതിയോട് ശാന്തിക്കുള്ളത് സഹതാപമല്ല. അവൾ ശരിക്കും മാലതിയെ പരിഹസിക്കുകയാണ്. 'മഴയ്ക്കുമുൻപ്' എന്ന കഥയിൽ നായിക ഭർതൃസഹോദരിയെപ്പറ്റി "അടുത്ത ജന്മം അവർ ഒരു പട്ടുനൂൽ ശലഭമായിരിക്കും. പെൺ പട്ടുനൂൽ ശലഭത്തിനു മുട്ടയിടുന്നതു മാത്രമാണ് ജോലി" എന്നു പറയുന്നുണ്ട്. 'പ്രേമപരീക്ഷണ'മെന്ന കഥയിലെ അദ്ധ്യാപകന് തന്റെ വിദ്യാർത്ഥിനികളെ ആദ്യമായി കാണുമ്പോഴുണ്ടാകുന്ന അനുഭവത്തെ ഇപ്രകാരമാണ് രേഖപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. "പൂന്തോട്ടം, ജവുളിക്കട, പൊൻവാണിഭസ്ഥലം, വെള്ളയടിച്ച വീട് എന്നിങ്ങനെ പലതിന്റെയും പ്രതീതി അയാൾക്ക് ഏകകാലത്തുണ്ടായി" എന്നാണ്. പെൺകുട്ടികൾ അലങ്കാരഭ്രമത്തിനടിമപ്പെടുന്നതിനെയാണിവിടെ പരിഹാസ വിധേയമാക്കുന്നത്.

പുരുഷാധിപത്യസമൂഹത്തിന്റെ പ്രതിനായകസ്ഥാനം

സമൂഹത്തിലും കുടുംബത്തിലുമുള്ള സ്ത്രീ-പുരുഷബന്ധങ്ങൾ അസംതൃപ്തി നിറഞ്ഞതാണ്. പുരുഷാധിപത്യത്തിൽ അധിഷ്ഠിതമായ ലോകത്തെ സ്ത്രൈണാനുഭവങ്ങളുടെ അടിത്തറയിൽ അഴിച്ചുപണിയേണ്ടതിന്റെ ആവശ്യകതയെപ്പറ്റി അവർ ചിന്തിച്ചിരുന്നു. പുരുഷാധിപത്യമില്ലാത്തതും യുക്ത്യധിഷ്ഠിതവുമായ ഒരു സ്ത്രീ-പുരുഷബന്ധമാണ് അവർ ആഗ്രഹിക്കുന്നത്. സ്ത്രീകൾക്ക് സഞ്ചാര സ്വാതന്ത്ര്യവും സാമ്പത്തിക സ്വാതന്ത്ര്യവും ഉണ്ടായിരിക്കേണ്ടതിനെപ്പറ്റിയും അവർ ബോധവതിയായിരുന്നു. "സ്ത്രീകളുടെ സഞ്ചാരസ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ അതിർത്തി എടുത്തുകളയുന്ന ആ അവസ്ഥ എനിക്കിഷ്ടമാണ്" എന്നത്രേ സരസ്വതിയമ്മ 'പുരുഷന്മാരില്ലാത്ത ലോക'ത്തിലൂടെ വ്യക്തമാക്കുന്നത്. ശാരീരികമായ വ്യത്യാസത്തിന്റെ പേരിൽ സ്ത്രീയെ രണ്ടാംകിടയിലേക്കു തള്ളുന്ന സാമൂഹികാനീതിയും ഇവിടെ ചോദ്യം ചെയ്യപ്പെടുന്നു. സരസ്വതിയമ്മയുടെ കഥകളിൽ ഈ സമൂഹമാണ് പ്രതിനായകൻ.

അവിവാഹിതകളായ സ്ത്രീകളെ

യും സമൂഹം അംഗീകരിക്കുന്നില്ല. സമൂഹത്തിന്റെ സദാചാരമൂല്യങ്ങൾ സംരക്ഷിക്കാൻ വേണ്ടി സ്ത്രീ വിവാഹിതയാവുന്നു. ദാമ്പത്യത്തിൽ അവൾക്ക് അവഗണന മാത്രം ലഭിക്കുന്നു. വ്യക്തിലോപം സംഭവിച്ച് സമൂഹത്തിലെ ജീർണ്ണതയുടെ ഭാഗമായി മാറുകയും ചെയ്യുന്നു.

മനപ്പൂർവ്വം മാർദ്ദവമുപേക്ഷിച്ച ശൈലി

കെ. സരസ്വതിയമ്മയുടെ സമകാലികരായ എഴുത്തുകാരുമായി താരതമ്യം ചെയ്യുമ്പോൾ വൈകാരിക സ്പർശമില്ലാത്ത ഭാഷയാണ് അവർ സ്വീകരിച്ചതെന്നു വ്യക്തമാകും. ഉറൂബ്, പൊറ്റെക്കാട് എന്നിവരുടെ രചനകളിൽ കാല്പനികമായ ശൈലിയാണ് പ്രകടമാകുന്നത്. മലയാള കവിതാരംഗത്ത് ഇടപ്പള്ളിക്കവികൾ സൃഷ്ടിച്ച കാല്പനികാന്തരീക്ഷവും കൂടി ചേർത്തു നിർത്തി നോക്കുമ്പോൾ ഇതിലെ വ്യത്യാസം പ്രകടമാകാതിരിക്കില്ല. നിലവിലിരിക്കുന്ന സാഹിത്യത്തിന്റെ പരിമിതികൾ സരസ്വതിയമ്മയെ അസ്വസ്ഥയാക്കിയിരുന്നു.

അലങ്കാര പ്രവണമായ ആദ്യകാലഭാഷയിൽ നിന്നും മാറി നടക്കാനാണ് ഈ കഥാകാരി ഇഷ്ടപ്പെട്ടത്. പുരുഷാധിപത്യസൃഷ്ടിയായ ഭാഷാവ്യവസ്ഥയെ മറികടക്കാനുള്ള ആഗ്രഹം അവയിലുടനീളം പ്രതിഫലിക്കുന്നു. സ്ത്രീകളെക്കൂടി ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ഒരു ഭാഷാരീതിയുടെ അപര്യാപ്തതയെപ്പറ്റി ഈ കഥാകാരി ബോധവതിയായിരുന്നു. "കാട്ടിൽക്കിടക്കുന്ന മാൻപേടയുടെ കണ്ണുകൾ വീട്ടുമുറിക്കകത്തിരിക്കുന്ന യുവസുന്ദരിയുടെ മുഖത്തുണ്ടെന്നു കണ്ടുപിടിക്കാൻ പുരുഷന്മാർക്കല്ലേ കഴിയൂ" എന്ന് സരസ്വതിയമ്മ പറയുമ്പോൾ അത് നിലവിലിരിക്കുന്ന ഭാഷാരീതിയെ ചോദ്യം ചെയ്യുന്നതായി മാറുന്നു. പുരുഷാധിപത്യം നൽകിയ ഔദാര്യമാണ് സ്ത്രൈണമനസ്സിനും ഭാഷയ്ക്കുമുള്ള മാർദ്ദവമെന്ന് അവർ തിരിച്ചറിഞ്ഞു. വാക്കിലും പ്രവൃത്തിയിലും ആ മാർദ്ദവം ബോധപൂർവ്വം ഉപേക്ഷിക്കാനാണ് അവർ ശ്രമിച്ചത്. പ്രതിപാദനരീതിയും ഭാഷാരീതിയും എല്ലാം സരസ്വതിയമ്മയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം കലാപത്തിനുതകുന്നവയായിരുന്നു.

മലയാള ചെറുകഥയിൽ തനതായ വ്യക്തിത്വമുള്ള ഒരു പരിഹാസ ഭാഷാരീതി രൂപീകരിക്കാൻ സരസ്വതിയമ്മ ശ്രമിച്ചു. പുരുഷാധിപത്യ സംസ്കാരത്തിനെതിരെ നിശിതമായ പരിഹാസശരങ്ങൾ തൊടുത്തുവിടാനുള്ള കരുത്ത് അവർ പ്രകടിപ്പിച്ചു. പരിഹാസത്തോടൊപ്പം ഭാഷയുടെ ശക്തിയും ഇതിവൃത്താനുസൃതമായി കൈക്കൊണ്ടു.

വികാരാവിഷ്കരണമെന്നതിലുപരിയായി ചിന്തയുടെ സംവേദനമാ

യിരുന്നു സരസ്വതിയമ്മയുടെ ലക്ഷ്യം. അലങ്കാരപ്രധാനമായ വർണ്ണനകളും ദീർഘവാക്യങ്ങളുമെല്ലാം അവർ കഥകളിൽ നിന്ന് കഴിയുന്നത്ര അകറ്റി നിർത്താൻ ശ്രമിച്ചു. കഥാപാത്രം, കഥാസന്ദർഭം എന്നിവയെപ്പറ്റിയെല്ലാം കാര്യമാത്രപ്രസക്തമായി മാത്രമേ സരസ്വതിയമ്മ പറയുന്നുള്ളു എന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. വർണ്ണനകളെ മിക്കവാറും നിരാകരിക്കുന്നു. പരിണാമഗുപ്തി എന്ന രചനാതന്ത്രത്തോട് അവർക്ക് ആഭിമുഖ്യം കുറവായിരുന്നു. നേരിട്ടു കഥപറയാനുള്ള ശ്രമമാണ് ഭൂരിപക്ഷം രചനകളിലും സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. മുന്നോട്ടു മാത്രം കുതിച്ച ഒരു പെൺബുദ്ധിയുടെ പ്രതിഫലനം എല്ലായിടത്തും കാണുന്നു.

●

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

ഗീത. പി. 'പെൺവായന എഴുത്തായപ്പോൾ' കലാകൗമുദി (1998 ഒക്ടോബർ 25)

ബഷീർ എം.എം. 'മലയാളത്തിലെ ആദ്യകാല കഥാകാരികൾ', മാതൃഭൂമി ആഴ്ചപ്പതിപ്പ് (1984 സെപ്റ്റംബർ) 6–9, 41

'അബലയും ചപലയുമല്ലാത്ത ഒരുവളെതേടി', മാതൃഭൂമി ആഴ്ചപ്പതിപ്പ് (1992 ഏപ്രിൽ)

'നമ്മുടെ കഥാകാരികൾ', മാതൃഭൂമി ആഴ്ചപ്പതിപ്പ് (1993)

ടി.ആർ. 'മലയാളത്തിലെ ആദ്യത്തെ കഥാകാരി' കലാകൗമുദി മാതൃഭൂമി ആഴ്ചപ്പതിപ്പ് (1983 ജൂൺ 26)

ലീലാവതി എം. 'പെൺമൊഴിമുത്തുകൾ', മാതൃഭൂമി ആഴ്ചപ്പതിപ്പ് (1993)

സരസ്വതിയമ്മ കെ. കീഴ്ജീവനക്കാരി, മംഗളോദയം, തൃശൂർ 1949

വിവാഹസമ്മാനം എസ്.പി.സി.എസ്. കോട്ടയം 1950

സ്ത്രീജന്മം, മംഗളോദയം 1946

എല്ലാം തികഞ്ഞ ഭാര്യ, എൻ.ബി.എസ്. കോട്ടയം 1958

പ്രേമപരീക്ഷണം, എൻ.ബി.എസ്., കോട്ടയം 1955

കലാമന്ദിരം, അറയ്ക്കൽ പുസ്തക മന്ദിരം, തൃശൂർ 1949

ചോലമരങ്ങൾ എസ്.പി.സി.എസ്. കോട്ടയം, 1958

ഇടിവെട്ടുതൈലം, എസ്.പി.സി.എസ്. കോട്ടയം, 1958

പുരുഷന്മാരില്ലാത്ത ലോകം, എസ്.പി.സി.എസ്. കോട്ടയം, 1958

പരിസ്ഥിതിയും കീഴാളപക്ഷവും മലയാളകഥയിൽ

നാരായൻ

കീഴാളവിയർപ്പിന്റെ ഫലം അനുഭവിയ്ക്കാനല്ലാതെ വിയർത്ത് മണ്ണിലിഴുകിച്ചേരുന്ന അവനെ ആർക്കെങ്കിലും വേണോ? ചാതുർവർണ്ണ്യവേലിക്കെട്ടിനുള്ളിൽ നാലുകൂട്ടർ തിളങ്ങിനിന്നപ്പോൾ വേലിക്കുപുറത്തായിരുന്ന കീഴാളർ ചണ്ഡാളൻ എന്നുവിളിക്കപ്പെട്ട പഞ്ചമജാതി ജനത. മണ്ണ് കീഴ്മേൽ മറിച്ച് മേലാളർക്കുവേണ്ടതെല്ലാം ഉത്പാദിപ്പിച്ചുകൊടുത്തു. അവന് വിയർപ്പും കണ്ണീരും കുഴഞ്ഞ ജീവിതമുണ്ടായിരുന്നു. അന്യോന്യം കാര്യങ്ങൾ പറയാൻ ഭാഷയുണ്ടായിരുന്നു. ഇരിക്കുമ്പോഴും ഇടവേളകളിലും മൂളിയ പാട്ടുകൾ, നിത്യോപയോഗത്തിന് കളിമണ്ണു കുഴച്ച് പാത്രങ്ങളുണ്ടാക്കുന്ന ശില്പവിദ്യയുണ്ടായിരുന്നു. വിഗ്രഹങ്ങളും അവന്റെ കൈകൾ മെനഞ്ഞു. ഇല്ലാതിരുന്നതു തനതായതൊക്കെ രേഖപ്പെടുത്താനുള്ള അക്ഷരവിദ്യയും. അവരുടെ ഭാഷ മ്ലേഛമാണെന്നാണല്ലോ പറഞ്ഞിരുന്നത്. മേലാളപരിസരത്തുനിന്നും അക്ഷരങ്ങളുടെ മാസ്മരികശക്തിയും പ്രകാശവും പുറത്തേക്കുവരാതിരിക്കാനുള്ള മുൻകരുതലുകൾ ഉണ്ടായിരുന്നു. തീണ്ടൽ, തൊടീൽ, അയിത്തം, വേലിയ്ക്കുള്ളിലെ ശൂദ്രനുപോലും വേദമോതുന്നതു കേൾക്കുന്നതും കുറ്റമായിരുന്നല്ലോ. ചാതുർവർണ്ണ്യവ്യവസ്ഥയെ മുറുകെ പിടിക്കുന്ന കഥാനായക നായികമാരുമായി സവർണ്ണദൈവങ്ങളുടെ പുരാണങ്ങളുണ്ടായ കാലം. ഈക്കഥകളുടെ സൃഷ്ടാക്കൾക്കല്ലെങ്കിൽ പ്രചാരകർക്ക് ഒന്നറിയാമായിരുന്നു. കാലപ്പഴക്കത്തിൽ ഈ ദൈവങ്ങളെ ഒരു കൂട്ടർ ഭജിച്ചേക്കുകില്ലെന്ന്. അതുകൊണ്ടാണ് പറഞ്ഞുവച്ചത് ദൈവം എനിക്കും നിനക്കും കൂടിയുള്ളതാണ്. എന്റെ ദൈവത്തെ നിനക്കും ഭജിക്കാം. പക്ഷേ നീ പൂജിക്കരുത്. അതിനു നിനക്ക് അധികാരമില്ല. ഞാൻ സൃഷ്ടാവിന്റെ മുഖത്തുനിന്നുൽഭവിച്ചവനും നീ അദ്ദേഹത്തിന്റെ കാൽനഖത്തിലെ ചെളിയു

മാണ്. നിന്റെ സ്ഥാനം ചെളിയിൽ തന്നെയാണ്. നിനക്കു മരണാനന്തരം ആത്മാവിനു മോക്ഷം വേണമെങ്കിൽ, എന്നെ വണങ്ങി എനിയ്ക്കു വേണ്ട തെല്ലാം ചെയ്തുതരിക.

കാലം ഒരുപാടുകഴിഞ്ഞപ്പോൾ

ഈ നാടുകൊള്ളയടിക്കാൻ വന്നവർക്ക് ചാതുർവർണ്ണ്യത്തോട് യാതൊരു താല്പര്യവും ഇല്ലായിരുന്നു. അവർ മനസ്സിലാക്കിയത് ഇവിടത്തെ വിഭവങ്ങൾ എങ്ങനെ ചൂഷണം ചെയ്യാമെന്നാണ്. അതിന് അവർ മേലാളന്മാരായ ഇവിടത്തുകാരെ ഇടനിലക്കാരാക്കി. ഈ വിശ്വസ്തന്മാർ പുതിയ യജമാനനോടു സംസാരിക്കാനും ഇടപഴകാനും അവരുടെ ഭാഷയും സംസ്കാരവും പഠിച്ചു. അതൊക്കെയാണ് മഹത്തായതെന്നുകണ്ട് ഇവിടത്തുകാരുടെ ഭാഷയിലേക്കു പകർത്തി. ചൂഷകൻ അവരെ അനുസരിക്കുന്ന ഒരു വർഗ്ഗത്തെതന്നെ സൃഷ്ടിച്ചു. സ്തോത്രങ്ങളും സ്തുതിഗീതങ്ങളും മാത്രമല്ല രാജാവിനും തമ്പുരാനുമൊക്കെ, തളർന്ന ഞരമ്പുകൾക്കും, മുഷിഞ്ഞ വികാരങ്ങൾക്കും പുത്തനുണർവേകുന്ന, ശൃംഗാരാദികലകളും സാഹിത്യവും അതായിരുന്നല്ലോ നമ്മുടെ സാഹിത്യം. അവയുടെ സൃഷ്ടാക്കളെപ്പറ്റി പ്രത്യേകിച്ചൊന്നും പറയാനില്ല. വിദേശികളായ ഭരണാധിപന്മാർ കൈകൊണ്ട പരിഷ്കാരങ്ങൾക്കെതിരെ പ്രതിഷേധവും കലാപങ്ങളുമാരംഭിച്ചപ്പോൾ ഈ രാജ്യത്തെ ജനങ്ങൾ ഒന്നടങ്കം വിദേശികൾക്കെതിരാണെന്നു വരുത്തേണ്ടത് പ്രക്ഷോഭ സംഘാടകരുടെ ആവശ്യമായിരുന്നു. കീഴാളസഹകരണവും ത്യാഗങ്ങളും രക്തസാക്ഷിത്വവും അവർക്കുവേണമായിരുന്നെങ്കിലും കീഴാളനെ ഒപ്പം നിർത്താൻ അവർ തയ്യാറായിരുന്നില്ല. മനുഷ്യനായി ജീവിക്കാനുള്ള അവകാശത്തിന് കീഴാള പ്രക്ഷോഭങ്ങളും നടന്നുകൊണ്ടിരുന്നു. സ്രഷ്ടാവിനാൽ വാഴിയ്ക്കപ്പെട്ട രാജാവിനുപോലും ആ ശബ്ദം കേട്ടില്ലെന്നു കരുതാനോ അടിച്ചമർത്താനോ കഴിഞ്ഞില്ല. കീഴാളർ അക്ഷരം പഠിച്ചാൽ, എഴുതിയാൽ, സരസ്വതീദേവി പിഴച്ചുപോവില്ലെന്നു വിശ്വാസമുണ്ടായി. അക്ഷരങ്ങളുടെ മാസ്മര ശക്തിയും പ്രഭയുമറിഞ്ഞ കീഴാളർ പലരുണ്ടായി. അവരൊക്കെ പഠിച്ചതും അവരെ പഠിപ്പിച്ചതും വരേണ്യവർഗ്ഗത്തിന്റെ ഭാഷയും സംസ്കാരവുമായിരുന്നു.

കീഴ്ജാതിക്കാരിൽ നിന്നും ഉയർന്നുവന്ന കവികൾ, കഥാകാരന്മാർ മുതലായവർ മേലാളരുടെ അരമനസ്സോടെയുള്ള അംഗീകാരത്തിനു പാത്രമായി. മഹാകവി കുമാരനാശാൻ, പണ്ഡിറ്റ് കറുപ്പൻ തുടങ്ങിയവർ. ഇവരുടെയൊക്കെ കൃതികളെ വിലയിരുത്താൻ ഇപ്പോൾ ഉദ്ദേശിക്കുന്നില്ല. മലയാളത്തിൽ തനിമലയാളകഥകളും

കവിതകളുമൊക്കെ പിറന്നകാലം മുതൽ തന്നെ സവർണ്ണരുടെ കുത്തക തുടർന്നുപോരുകയാണ്. അവരുടെ രചനകളിൽ കീഴാളജീവിതം പരാമർശ വിഷയമായിരുന്നില്ല. സ്വന്തം തട്ടകങ്ങളിൽ നടക്കുന്ന കുഴപ്പങ്ങളും കൊള്ളരുതായ്മകളും ചൂണ്ടിക്കാണിച്ച് അത്യാവശ്യം വരുത്തേണ്ട പരിഷ്കാരങ്ങളെപ്പറ്റി പറഞ്ഞുവെച്ചു. മനുഷ്യർ ഒരുപോലെയാണെന്നും പറഞ്ഞ് അധികാരസ്ഥാനങ്ങളുടെ അപ്രീതി നേടാനൊന്നും അവർ ശ്രമിച്ചില്ല.

സവർണ്ണസാഹിത്യകാരന്മാരുടെ കൃതികളിൽ അവർണ്ണർക്കു പ്രാധാന്യം കിട്ടിയിട്ടുണ്ട്. രണ്ടിടങ്ങഴിയും, ചെമ്മീനുമൊക്കെ. മേലാളനായ ഒരാൾക്ക് കീഴാളരുടെ ജീവിതത്തിലേക്കോ, പരിതോവസ്ഥകളിലേക്കോ ഇറങ്ങിച്ചെല്ലുക സാധ്യമായിരുന്നില്ല. തീണ്ടൽ, തൊടീൽ തുടങ്ങിയ ആചാരങ്ങളും, വേലിക്കു പുറത്തുള്ള എല്ലാം മ്ലേച്ഛമാണെന്ന മുൻവിധിയും മൂലം അറിവില്ലാത്തതിനെപ്പറ്റി അവരേറെ എഴുതിയില്ല എന്നു പറയുന്നതാവും ശരി.

സ്വന്തം രചനകൾക്ക് പ്രചുര പ്രചാരം കൊതിച്ച എഴുത്തുകാർ അക്ഷരങ്ങൾ തൊട്ടറിഞ്ഞ കീഴാളരെയും, തങ്ങളുടെ അനുവാചകരാക്കാൻ മോഹിച്ചു. രാഷ്ട്രീയവും ഇതിനൊരു കാരണമാണ്. രണ്ടിടങ്ങഴി പോലുള്ള കൃതികൾ ആ വഴി വന്നതാണ്. സവർണ്ണസാഹിത്യത്തിന്റെ സുവർണ്ണകാലം.

കീഴാളജീവിതപരിതോവസ്ഥകളെപ്പറ്റി, ആഴത്തിലുള്ള പഠനങ്ങളോ ഗവേഷണങ്ങളോ നടന്നില്ല. അക്ഷരജ്ഞാനം നേടിയ കീഴാളരിൽപ്പലരും തങ്ങളും ഒരുതരം സവർണ്ണരാണെന്നു കരുതി. മേലാളസാഹിത്യവും ചരിത്രവും പഠിച്ച് ഇതിലൊന്നും തങ്ങൾക്കു യാതൊരു പങ്കുമില്ലെന്നും ബോധ്യമായ ചിലർ, മറ്റുവഴിചിന്തിയ്ക്കാനും പ്രവർത്തിയ്ക്കാനും തുടങ്ങിയെങ്കിലും, അവരെ അറിയാതിരുന്നതു സ്വന്തം വർഗ്ഗക്കാരാണ്. വി.വി.കെ. വാലത്ത്, ടി. കെ.സി. വടുതല, 'ദളിതർക്കൊരു സുവിശേഷം', 'പുറനാനൂറ് ഒരു പഠനം' എന്നിവ എഴുതിയ കവിയൂർ മുരളി എന്നിവരെ എത്രപേരറിയും?

മുമ്പ് ഹരിജനങ്ങളും ഗിരിജനങ്ങളുമുണ്ടായിരുന്നു. അവരേക്കാൾ മികച്ചവരാണെന്ന ഭാവത്തിൽ, അവശക്രൈസ്തവരും, ഇപ്പോൾ ആരുടെയോ ഏതോ സൗകര്യത്തിന്, പുതിയൊരു പേരിട്ടു. ദളിത്. ആരൊക്കെയാണ് ഈ ദളിതുകൾ? പഴയഗിരിജനങ്ങളും, അവശക്രൈസ്തവരുമോ? മാറ്റിനിർത്തപ്പെട്ടത് എന്നൊരർത്ഥം ആ വാക്കിനുള്ളതുകൊണ്ടൊന്നും ഇവിടത്തെ ക്രൈസ്തവർ, മുസ്ലിങ്ങൾ ഈഴവർ, ധീവരർ, ഇവരാരും ദളിതരാണെന്നു സമ്മതിച്ചിട്ടില്ല. പിന്നെയുമുണ്ട് മറ്റൊരു കൂട്ടർ. ആദിവാസികൾ. അവരുടെ

സമ്മത ഒരു കാലത്തും ആരും ചോദിക്കാറുമില്ല. സവർണ്ണരൊഴികെ ബാക്കിയെല്ലാവരും ദളിതരാണെന്നു പറയുന്നത് ചില രാഷ്ട്രീയക്കാരാണ്. വോട്ടി നുവേണ്ടി.

എഴുത്തിനു പുതിയ വിഷയങ്ങ ളന്വേഷിക്കുന്നവർ, നഗരങ്ങളും, ഗ്രാമ ങ്ങളും കടന്ന് കുന്നിൻ ചരിവുകളും കാടുകളും തേടിപ്പോയി. കണ്ണിൽപ്പെട്ട തെല്ലാം കഥകളാക്കി, ചരിത്രകാരന്റെ വേഷത്തിൽ, സായിപ്പന്മാരിവിടെ വന്ന പ്പോൾ, ഇവിടത്തുകാരെ നോക്കാനു പയോഗിച്ച കണ്ണടതന്നെ നമ്മുടെ എഴുത്തുകാരും മൂക്കിന്മേൽ വച്ചു. അവർ കണ്ടു. മദ്യപാനികൾ, വംശപര മായി ചില രോഗങ്ങളുള്ളവർ, അർദ്ധ നഗ്നർ, പരസ്യമായി ലൈംഗികവേഴ്ച യിലേർപ്പെടുന്ന മൃഗങ്ങളെപ്പോലുള്ള വർ, ഒരിക്കലും നന്നാകാത്തവർ. ചൂട പ്പം പോലെ വിറ്റുപോകുന്ന കഥകൾ. ലൈംഗീകാസക്തിയും ആക്ഷേപി യ്ക്കാനാഗ്രഹമുള്ള മനസ്സുകളും എങ്ങുമുണ്ടല്ലോ. കാടുകളിലും മല കളിലുമുള്ളത്, പരിസ്ഥിതിയുടെയും സാഹചര്യങ്ങളുടെയും വൈകൃത ങ്ങളല്ല; പ്രബല സമൂഹങ്ങൾ തകർ ത്തെറിഞ്ഞ, മനുഷ്യന്റെ മഹത്തായ സംസ്കാരവും ഭാഷയുമാണ്. ഗവേ ഷണങ്ങളും അന്വേഷണങ്ങളും അ ങ്ങോട്ടെത്തുന്നില്ല. ഭാവന മെനഞ്ഞെ ടുത്ത് ഒരാദിമ ജനതയെ അവതരി പ്പിക്കുന്ന കീഴാളരിൽ കുറച്ചുപേർ, ഇച്ചിരി മേലാളരായി മാറിയതാണ് മറ്റൊരു കുഴപ്പം. യഥാർത്ഥ മേലാ ളരോട് തന്റെ മേലാളത്തമൊന്നും നടപ്പില്ല. പിന്നാളുടെ മേൽ കുതിര കേറും.

കാലാകാലങ്ങളിൽ സർക്കാർ ഇവരെ കൂട്ടിവിട്ടത് ആദിമജനതയെ ഉദ്ധരിയ്ക്കാനാണ്. സ്വന്തം വികസന വും മേധാവിത്വപ്രകടനവുമൊഴികെ. മറ്റെന്ത് ഉദ്ധാരണം? ആദിമജനതയെ ഒരു സങ്കരവർഗ്ഗമാക്കാനുള്ള ആത്മാർ ത്ഥ പരിശ്രമങ്ങൾ നടക്കുന്നുണ്ട്, സർക്കാർ ചിലവിൽ. വിദ്യാഭ്യാസവും സാമ്പത്തികഭദ്രതയും നേടിയ കീഴാളർ, ഭൂമിയുടെ മേൽ അധികാരമുള്ളവരല്ലെ ന്നത് ഒരു ദുഃഖസത്യമാണ്.

കീഴാളർക്കു തനതായ സാഹി ത്യം വേണമെങ്കിൽ, അവർതന്നെ അതു രചിക്കണം. അവരിലെ എഴു ത്തുകാരെ പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കുകയും നല്ല രചനകൾ കണ്ടെത്തി പ്രചരിപ്പി ക്കുകയും വേണം. ഈ ബാധ്യത മ റ്റാരുമേറ്റെടുക്കുകയില്ല. പക്ഷേ, മേലാ ളസംസ്കാരത്തിന്റെയും സാഹിത്യത്തി ന്റെയും അനുവാചകരെ, മറ്റൊരുവഴി ക്കു തിരിയ്ക്കാൻ, പ്രയാസമാണ്. കയ്യിലുള്ളതു വലിച്ചെറിയണമെങ്കിൽ മികച്ചതു പകരം കിട്ടണം. പറഞ്ഞുവ രുന്നതു കീഴാളപക്ഷരചന എളുപ്പ മല്ലെന്നുതന്നെയാണ്. കഷ്ടപ്പെടാനുള്ള ഈ ചുമതല ഏറ്റെടുത്താൽ തന്നെ, എഴുതപ്പെടാതെയും അറിയപ്പെടാതെ

യും നശിയ്ക്കാനേ വിധിയുള്ളൂ. ആദിവാസികളെ ആരെങ്കിലുമോർക്കുമോ? അവരുടെ ജീവിതം ദുസ്സഹമാക്കാം. സംസ്കാരം തട്ടിപ്പറിയ്ക്കാനാവില്ല.

സാഹിത്യം എല്ലാവർക്കും പൊതുവായിട്ടു പോരേ എന്നൊരു ചോദ്യമുണ്ട്. എല്ലാവരുടെയും എന്നുപറഞ്ഞാൽ, ആരുടേതാണ്? നിങ്ങളുടേയോ? എന്റെയോ? എനിയ്ക്കും നിങ്ങൾക്കും സാഹിത്യമുണ്ടെന്നു സമ്മതിയ്ക്കുമോ? ഇല്ലേയില്ല. അപ്പോൾ പിന്നെ? പഴയ സവർണ്ണ സാഹിത്യം തന്നെ. പിന്നെയുമൊരു ചോദ്യം. ആരാണ് കീഴാളസാഹിത്യകാരൻ? ആരെഴുതിയാലാണ് കീഴാള സാഹിത്യമാവുക?

സാഹിത്യത്തിന്റെ ജനനം മുതൽ നാളിതുവരെ കീഴാളസാഹിത്യം എന്നൊന്നുണ്ടായില്ല. എന്തേയ്? കീഴാളർ സാഹചര്യങ്ങളുടെ സ്രഷ്ടാവും നിയന്താവുമായി എത്ര കഥകൾ നമുക്കുണ്ടായി? കീഴാളർക്കും ജീവിതവും ജീവിത പരിതോവസ്ഥകളുമുള്ളപ്പോൾ സാഹിത്യം മാത്രമുണ്ടാവില്ല. എന്തുകൊണ്ട്? കീഴാളരിലെ എഴുത്തുകാർ സ്വന്തം പരിസരത്തുനിന്നും പ്രചോദനമുൾക്കൊണ്ടില്ല. താഴെക്കിടയിലുള്ള ഒരുത്തനെ വളരാൻ ആരെങ്കിലും സമ്മതിച്ചുവോ എന്നുകൂടി പരിശോധിക്കണം.

വിശാലമായ ഭൂപ്രദേശങ്ങൾ തെളിച്ചെടുക്കാനും, കൃഷിചെയ്തു വിളവെടുക്കാനും ടെക്നോളജിയ്ക്കു കഴിയും. തൊലിയുടെ നിറം നോക്കി ഇഷ്ടമില്ലാത്തവരുടെ വംശനാശം വരുത്താനും പറ്റുന്നരീതിയിൽ, ടെക്നോളജി വികസിക്കുന്നു. ഈ നൂറ്റാണ്ടിന്റെ തലച്ചോറെന്ന പദവി കമ്പ്യൂട്ടർ നേടിക്കഴിഞ്ഞു. കീഴാളരെയോ, ആദിവാസികളേയോ, വംശനാശം വരുത്താൻ ശേഷിയുള്ള, വൈറസ്സുകളെക്കണ്ടെത്തിയിട്ടുണ്ടാകും.

ശാസ്ത്രം പോലുള്ള നിർണ്ണായക രംഗങ്ങളിലേയ്ക്ക്, സംവരണത്തിന്റെ പേരും പറഞ്ഞ് ആരെയും കടത്തിവിടരുത്. അങ്ങനെ ചെയ്താൽ, ശാസ്ത്രം അയിത്തമാകുമെന്നല്ല. അണുപരീക്ഷണവും നിരീക്ഷണവുമൊക്കെ ബുദ്ധിപരമായ കാര്യങ്ങളാണ്. ബുദ്ധി വർഗ്ഗാടിസ്ഥാനത്തിലാണെന്ന പ്രഖ്യാപനം. വലിയൊരു ജനവിഭാഗത്തിന് ശാസ്ത്രത്തിലുള്ള പങ്കാളിത്തം നിഷേധിക്കുകയാണ്. ശാസ്ത്രീയ കണ്ടുപിടുത്തങ്ങളുടെയും ശാസ്ത്രത്തിന്റെ തന്നെയും കുത്തക ചില വർഗ്ഗക്കാരുടെതാണെന്നുവരും.

ഒരാറ്റംബോംബുപൊട്ടിച്ചാൽ, അതുണ്ടാക്കാവുന്ന വിനാശങ്ങളിൽ നിന്ന്, സ്വന്തമായതൊക്കെയും സ്വന്തം വർഗ്ഗത്തെയും, രക്ഷിയ്ക്കാൻ പറ്റിയ തരത്തിൽ ടെക്നോളജി വികസിക്കുന്നതുവരെ മാത്രമേ കീഴാളവർഗ്ഗങ്ങൾക്കു നിലനില്പുള്ളൂ.

സാഹിത്യത്തിൽ വർഗ്ഗപരമായൊ

രു ചേരിതിരിവ്, ചേരിതിരിഞ്ഞൊരു കലാപം, വേണമെന്ന് ഇപ്പോൾ പറയുന്നില്ല. നിലവിലുള്ള അറിവും ഭാഷയും പ്ര യോജനപ്പെടുത്തി മെച്ചപ്പെട്ട കീഴാള സാഹിത്യം രചിക്കുകയും സവർണ്ണ സാഹിത്യത്തോടൊപ്പം അതംഗീകരിയ്ക്കപ്പെടുകയും വേണം.

ഒരു മഹാൻ, എന്റെയും അദ്ദേഹത്തിന്റെയും സുഹൃത്തായ ഒരെഴുത്തുകാരനോടു പറഞ്ഞു. കൊച്ചരേത്തി വായിച്ചാൽ, ടച്ചിങ്ങൊക്കെയാണ്. എന്നാലും അതിന് സാഹിത്യ അക്കാദമി അവാർഡു കൊടുക്കാമോ? ഒരാദിവാസി എഴുതിയ കഥ മാന്യന്മാരുടെ രചനകൾക്കൊപ്പമാക്കിയതു ശരിയായില്ല. ഇത് കീഴാളരായ സാഹിത്യകാരന്മാർക്കൊരു മുന്നറിയിപ്പാണ്.

മലയാളസാഹിത്യം പൂർണ്ണവും സമ്പുഷ്ടവുമാകണമെങ്കിൽ കീഴാള ആദിവാസി സാഹിത്യങ്ങൾ ഉണ്ടാവുകയും അർഹമായ രീതിയിൽ അംഗീകരിയ്ക്കപ്പെടുകയും വേണം.

●

മലയാള സാഹിത്യ ചരിത്രസംഗ്രഹം

പി. ശങ്കരൻ നമ്പ്യാർ
പേജ് 144
വില: 75 രൂപ

മലയാളഭാഷയുടെ ഉത്പത്തി മുതൽ ആംഗലേയസാഹിത്യം സ്വാധീനം ചെലുത്തിത്തുടങ്ങിയ ആധുനിക കാലഘട്ടം വരെയുള്ള മലയാള ഭാഷാ സാഹിത്യത്തിന്റെ ചരിത്രം ആറു അധ്യായങ്ങളിലായി വിവരിക്കുന്നു.

കോപ്പികൾക്ക്
സെക്രട്ടറി, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശൂർ - 20

പാട്ടുകഥകൾ
തെക്കനും വടക്കനും
പേരും പൊരുളും

തോമസ് പെരിയപ്പുറം

കഥ പറയാനും കേൾക്കാനുമുള്ള മനുഷ്യന്റെ ചോദനയാണ് ഏതു പ്രദേശത്തും നാടോടിപ്പാട്ടുകളുടെ ഉദ്ഭവത്തിനു നിദാനം. നാടോടി പാട്ടുകളെ ഭാവപൂർണ്ണങ്ങളായ കൊച്ചുപാട്ടുകൾ അഥവാ നാടോടിഗീതങ്ങളെന്നും ആഖ്യാനസ്വഭാവമുള്ള പാട്ടുകഥകൾ അഥവാ കഥാഗാനങ്ങളെന്നും രണ്ടായി തിരിക്കാം. മലയാളത്തിലെ പാട്ടുകഥകളുടെ മുഖ്യധാരകളാണ് തെക്കൻ പാട്ടുകളും വടക്കൻപാട്ടുകഥകളും.

ദിക്നാമപരാമർശം പോലെ തെക്കൻപ്രദേശത്ത് രൂപപ്പെട്ടവ തെക്കൻ പാട്ടുകഥകളെന്നും വടക്കൻ പ്രദേശത്ത് രൂപപ്പെട്ടവ വടക്കൻപാട്ടുകഥകളെന്നും അറിയപ്പെടുന്നു. തെക്കൻ പ്രദേശം എന്നതുകൊണ്ടു വിവക്ഷിക്കുന്നത് തിരുവനന്തപുരം മുതൽ കന്യാകുമാരിവരെയുള്ള പ്രദേശമാണ്. അതായത്, തിരുവനന്തപുരം ജില്ലയിൽപ്പെട്ട തിരുവനന്തപുരം, നെയ്യാറ്റിൻകര താലൂക്കുകളും തമിഴ്നാടിന്റെ ഭാഗമായ കന്യാകുമാരിജില്ലയും (തോവാള, കൽക്കുളം, വിളവങ്കോട്, അഗസ്തീശ്വരം എന്നീ താലൂക്കുകൾ ചേർന്ന) ഉൾപ്പെട്ട പ്രദേശത്ത് പ്രചാരത്തിലുള്ള പാട്ടുകഥകളാണ് തെക്കൻപാട്ടുകഥകൾ.[1]

അതുപോലെ, മലബാറിൽ പ്രചാരത്തിലുള്ള പാട്ടുകഥകളാണ് വടക്കൻ പാട്ടുകഥകൾ.

പ്രാദേശികഭാഷ

അതാതു പ്രദേശങ്ങളിലെ സാധാരണജനങ്ങളുടെ സംഭാഷണഭാഷയിലാണ് ഇരുവിഭാഗം പാട്ടുകഥകളും രചിക്കപ്പെട്ടത്. തമിഴ്നാടിനോട് തൊട്ടുകിടക്കുകയും തമിഴരും മലയാളികളും ഇടകലർന്നു താമസിക്കുകയും ചെയ്തിരുന്ന തെക്കൻപ്രദേശത്തെ ഭാഷ എന്നും തമിഴ്-മലയാളമിശ്രം ആയിരുന്നു. തെക്കൻപാട്ടുകഥകൾ രൂപപ്പെടുന്നകാലത്ത് മലയാളംപോലും തമിഴ്ലിപികൾ ഉപയോഗിച്ചാണ് എഴുതിയിരുന്നത്. ശി

ലാശാസനങ്ങളും നീട്ടുകളും ഇതിന് തെളിവുകളാണ്. ഇരവിക്കുട്ടിപ്പിള്ളപ്പോരിന്റെ തമിഴ്ലിപിയിലുള്ള കോപ്പി ലഭിച്ചപ്പോൾ, ലിപി തമിഴായതിനാൽ മലയാളികളും വ്യാകരണനിയമങ്ങൾ മലയാളത്തിന്റേതാകയാൽ തമിഴരും ഒരുപോലെ കൈയ്യൊഴിയുകയാണ് ഉണ്ടായത്. ഭാഷയുടെ തമിഴുമായുള്ള ഈ ബന്ധവും തമിഴ്ചുവയും തെക്കൻപാട്ടുകഥകളെ ആസ്വാദകരിൽ നിന്ന് അകറ്റുന്നു. എന്നാൽ മലബാറിന്റെ സംഭാഷണഭാഷയിൽനിന്ന് ഉരുത്തിരിഞ്ഞ വടക്കൻ പാട്ടുകഥകൾ ഉത്തരകേരളത്തിൽ ഉടനീളം ആസ്വദിച്ചുപോരുന്നു.

മറ്റ് ഫോക്‌ലോർ രൂപങ്ങളുടെ കാര്യത്തിലെന്നപോലെ പാട്ടുകഥകളുടെയും പൊതു സ്വഭാവമാണ് അജ്ഞാതകർത്തൃകത അഥവാ കർത്താവിനെ അറിയാതിരിക്കുന്ന അവസ്ഥ. എന്നാൽ തെക്കൻപാട്ടുകഥകളുടെ കർത്താക്കന്മാർ അജ്ഞാതരാണെങ്കിലും അതിലെ ദേവതാസ്തുതികളും മറ്റും അവരുടെ ജന്മദേശത്തെപ്പറ്റി സൂചന നൽകുന്നുണ്ട്. അപൂർവ്വം ചില പാട്ടുകഥകൾക്ക് ജ്ഞാതരായ കർത്താക്കന്മാരും ഉണ്ട്. തെക്കൻപാട്ടുകഥകളുടെ കെട്ടിലും മട്ടിലും പിൽക്കാലത്ത് പാട്ടുകഥകൾ രചിച്ചവരാണ് അവർ, കോവളം കടൽത്തീരത്തിനടുത്ത് ഔവ്വാടുതുറയിൽ ജീവിച്ചിരുന്ന അയ്യപ്പിള്ള ആശാൻ രചിച്ച രാമകഥപ്പാട്ട് ഇപ്രകാരം നാടോടിശൈലിയിലുള്ള പാട്ടുകഥാനിർമ്മാണത്തിന് ഉദാഹരണമാണ്.

എന്നാൽ വടക്കൻപാട്ടുകഥകളിൽ നിന്ന് അവയുടെ കർത്താക്കന്മാരുടെ ജന്മദേശത്തെക്കുറിച്ചോ മറ്റോ യാതൊരു സൂചനയും ലഭിക്കുന്നില്ല. നാടോടിശൈലിയിലുള്ള പാട്ടുകഥാ നിർമ്മാണം വടക്കൻപാട്ടുകഥകളുടെ കാര്യത്തിൽ ഉണ്ടായിട്ടുമില്ല.

പാഠഭേദം

അജ്ഞാതകർത്തൃകങ്ങളായ പാട്ടുകഥകൾക്ക് പാഠഭേദങ്ങൾ ധാരാളമുള്ളതായി കാണുന്നു. ഇരവിക്കുട്ടിപ്പിള്ളപ്പോര് എന്ന തെക്കൻപാട്ടുകഥയ്ക്ക് ആറു പാഠഭേദങ്ങൾ കണ്ടുകിട്ടിയതായി രേഖപ്പെടുത്തിക്കാണുന്നു. തെക്കൻ പാട്ടുകഥകൾ പലതിനും പുലവന്മാർ ഓലയിൽ എഴുതിസൂക്ഷിച്ച ലിഖിതപാഠങ്ങളും ഉണ്ട്.

വൈവിധ്യമാർന്ന പാഠഭേദങ്ങളാണ് വടക്കൻപാട്ടുകഥകൾക്കുള്ളത്. അവയ്ക്ക് ലിഖിതപാഠങ്ങൾ ഇല്ലെന്നു മാത്രമല്ല, പാഠങ്ങൾക്കു തുല്യതയില്ലാതെ വരുന്നതുകൊണ്ടും ചിലപ്പോൾ കഥാഗതിയിൽപ്പോലും വ്യതിയാനം ദൃശ്യമാകുന്നതുകൊണ്ടും അവയുടെ ശരിയായ പാഠം തിരിച്ചറിയുക വിഷമവുമാണ്.

പാട്ടുകഥകളുടെ വൈവിധ്യം

വൈവിധ്യമാർന്ന ഇതിവൃത്തങ്ങളാണ് തെക്കൻപാട്ടുകൾക്കുള്ളത്. ചരിത്രപരവും രാജവംശപരവും സമൂഹപരവുമായ വസ്തുതകൾ പലതും

തെക്കൻപാട്ടുകഥകൾക്ക് വിഷയമായി ഭവിച്ചിട്ടുണ്ട്. അതുകൊണ്ടാണ് 'പൊന്നി റത്താൾ' കഥയും 'വലിയകേശിക്കഥ' യും 'ഇരവിക്കുട്ടിപ്പിള്ളപ്പോരും' രാമകഥ പ്പാട്ടും ഉൾപ്പെട്ട ഒരു ഗാനപ്രസ്ഥാന ത്തിന് ഏകഭാവം ഉണ്ടാവുകയില്ലെന്നു പറയുന്നത്. ഒരു വ്യക്തിയെക്കുറിച്ച് ഒന്നിലധികം പാട്ടുകൾ ഉണ്ടാവുന്ന സമ്പ്രദായവും തെക്കൻപാട്ടുകഥകൾ ക്കില്ല. ഒരേ കഥതന്നെ പലർ പാട്ടിന് ഉപയോഗിച്ചുവെന്നു വരാം.

എന്നാൽ വടക്കൻപാട്ടുകഥകൾ പ്രത്യേകിച്ചും ഒരേ വിഭാഗത്തിൽ വരു ന്നവ ഏകഭാവം പുലർത്തുന്നവയാണ്. വീരകഥപ്പാട്ടുകളിലും മറ്റും ഈ ഏക താനസ്വഭാവം സ്പഷ്ടമാണ്. ഒരു വ്യക്തി യെക്കുറിച്ച് ഒന്നിലധികം പാട്ടുകൾ ഉണ്ടാവുകയെന്നത് വടക്കൻപാട്ടുകഥ കളിൽ സാധാരണവുമാണ്. തച്ചോളി ഒതേനനെക്കുറിച്ച് നൂറിനടുത്ത് പാട്ടു കൾ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്.

രൂപഘടനയും വലിപ്പവും

വലിപ്പത്തെയും രൂപഘടനയെ യും ആസ്പദമാക്കി പാട്ടുകഥകളെ കഥാ സൂചികപ്പാട്ട്, പാട്ടുകഥ, പാട്ടുകഥാ ചക്രം, നാടോടി ഇതിഹാസം എന്നിങ്ങ നെ തരംതിരിയ്ക്കാവുന്നതാണ്. വടക്ക ൻ പാട്ടുകഥകളെ അപേക്ഷിച്ച് ദൈർ ഘ്യക്കൂടുതൽ അവകാശപ്പെടാവുന്ന തെക്കൻപാട്ടുകഥകൾ, ഒരു കഥ ഉൾ ക്കൊള്ളുന്നത് എന്ന അർത്ഥത്തിൽ -'പാട്ടു കഥ' എന്ന വിഭാഗത്തിൽ വ രുന്നവയാണ്. വടക്കൻപാട്ടുകഥകൾ ഈ നാലുവിഭാഗത്തിലും വരുന്നു. 'ത ച്ചോളിപ്പാട്ടുകൾ' പാട്ടുകഥാചക്രം (കാ ലാനുക്രമമായി അടുക്കാൻ വയ്യാത്തതി നാൽ) എന്ന വിഭാഗത്തിലും 'പുത്തൂരം പാട്ടുകൾ' നാടോടി ഇതിഹാസം (അനേ കം കഥാപാത്രങ്ങൾ, സംഭവങ്ങൾ, എന്നിവ ഉണ്ടായതിനാൽ) എന്ന വിഭാ ഗത്തിലും വരുന്നവയാണ്. കൂടാതെ, ശിഥിലമായ ഇതിവൃത്തങ്ങളോടുകൂടിയ ശിഥി ലകഥപ്പാട്ട് എന്ന ഒരു വിഭാഗവും വടക്കൻ പാട്ടുകഥകളിൽ കാണുന്നു.

രചനാതന്ത്രം (കവികെട്ട്)

രചനാശില്പത്തെ എളുപ്പമുള്ള താക്കുന്ന കവികെട്ടിന്റെ തന്ത്രങ്ങൾ ഇരുവിഭാഗം പാട്ടുകഥകളിലും ഉപയോ ഗപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. അടിസ്ഥാന ഏക കങ്ങളുടെ കാര്യത്തിൽ വ്യത്യാസങ്ങൾ കണ്ടേയ്ക്കാമെങ്കിലും ഒരുക്കുശീലുക ളുടെ രൂപാന്തരങ്ങൾ ഉപയോഗപ്പെടു ത്തിയിട്ടുള്ളത് ഇരുവിഭാഗം പാട്ടുകഥ കളിലും എത്രവേണമെങ്കിലും ചൂണ്ടി ക്കാണിക്കാനുണ്ട്.

മലയാളത്തനിമയും സംസ്കൃതിയും

നാടോടി വഴക്കത്തിലുള്ള ഏ തൊരു നാടോടിപ്പാട്ടിലും എന്നതുപോ ലെ വർണ്ണനാപ്രധാനമായ ഇരുവിഭാഗം പാട്ടുകഥകളിലും മലയാളത്തനിമയ്ക്കും സംസ്കൃതിക്കും പ്രാധാന്യമുണ്ട്. തമിഴ് മയമായ ഭാഷയിലാണെങ്കിലും തെക്കൻ പാട്ടുകഥകളിൽ 'തങ്കളിൽ തങ്ക വളെ

കിലുങ്ങുന്നതും" "ചിങ്കാരക്കണ്ണു മയ്യെ ഴുന്നതും" "മുടി ചീപ്പിട്ടുകോതുന്നതു മെല്ലാം" മലയാളത്തനിമയിൽ തന്നെ പ്രകാശിപ്പിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. "ഉപ്പുതിന്റ കിളിയതുപോലെ ഉലയിൽ വെയ്ക്കും മെഴുകുപോലെ" (പൊന്നിറത്താൾ കഥ) തുടങ്ങി മൊഴിയിലും പൊരുളിലും നാട്ടു ചൊല്ലുകളോട് അടുത്തുനിൽക്കുന്ന പ്രസ്താവനകളും ധാരാളം.

എന്നാൽ "തത്തമ്മച്ചുണ്ടും പവി ഴപ്പല്ലും—" തുടങ്ങി മലബാറിന്റെ സാരള്യ വുമായി കടന്നുവരുന്ന വടക്കൻപാട്ടു കഥകളെപ്പോലെ അവ ഹൃദയം കവ രുന്നില്ല.

വീരാരാധനയിൽ നിന്ന് ദേവാരാധനയോളം

ഇരുവിഭാഗം പാട്ടുകഥകളിലും നായകന്മാരെ ആദർശവൽക്കരിക്കു ന്നതിനുള്ള ശ്രമം നടന്നിട്ടുണ്ട്. ഇരവി ക്കുട്ടിപ്പിള്ളയും വലിയ കേശിയും രാമൻതമ്പിയും (തെക്കൻപാട്ടുകഥ) തച്ചോളി ഉദയനനും ആരോമൽച്ചേക വരും (വടക്കൻപാട്ടുകഥ) എല്ലാം വീര ന്മാരായിട്ടാണ് ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നത്. ഈ വീരാരാധന രൂപാന്തരപ്പെട്ട് അവ രിൽ പലരും ആരാധ്യദേവതകളാവുക യായിരുന്നു. ഇരവിക്കുട്ടിപ്പിള്ളയും കേരളവർമ്മയും പപ്പുത്തമ്പിയും വലിയ കേശിയും അങ്ങനെ ആരാധ്യദേവതക ളായി മാറിയവരാണ്. വടക്കൻ കേരള ത്തിൽ തച്ചോളി ഒതേനനെയും തച്ചോ ളിച്ചന്തുവിനെയും പയ്യമ്പിള്ളിച്ചന്തുവി നെയും തിറയായി കെട്ടിയാടിച്ചും സായൂജ്യമടഞ്ഞു വരുന്നു. എന്നിരി ക്കിലും തെക്കൻപ്പാട്ടുകഥകൾ വടക്കൻ പാട്ടുകഥയേക്കാൾ അമാനുഷികസ്പർശം കൂടുതലുള്ളവയാണ്.

സാമൂഹ്യ-സാംസ്കാരിക ചരിത്രവസ്തുതകൾ

പാട്ടുകഥകളിൽ നിന്ന് അതതു പ്രദേശത്തെ സാമൂഹ്യജീവിതത്തിന്റെ യും സാംസ്കാരത്തിന്റെയും ചരിത്ര ത്തിന്റെയുമെല്ലാം സാമാന്യസ്വഭാവം ഗ്രഹിക്കാൻ കഴിയും. ആചാരങ്ങൾ, വിശ്വാസങ്ങൾ, അനുഷ്ഠാനങ്ങൾ, നാടോടിക്കളികൾ, വിനോദങ്ങൾ, പഴ മകൾ, തുടങ്ങി ജനതതിയുടെ വികാര ങ്ങളും വിചാരങ്ങളും ജീവിതരീതിയും ഭാവിസ്വപ്നങ്ങളും പ്രതീക്ഷകളുമെല്ലാം പാട്ടുകഥകളിൽ ഒളിഞ്ഞും തെളിഞ്ഞും സ്പന്ദിച്ചുകാണുന്നുണ്ട്.

നാടോടിക്കലാരൂപങ്ങളു മായുള്ള ബന്ധം

തെക്കൻപാട്ടുകഥകൾ അതു രൂപപ്പെട്ട സാംസ്കാരികപശ്ചാത്ത ലത്തിൽ പ്രചാരത്തിലിരുന്ന വിൽപാട്ട് എന്ന നാടോടിക്കലാരൂപവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുകാണുന്നു. പ്രസ്തുതപ്രദേശ ത്തെ അമ്പലങ്ങളിൽ അനുഷ്ഠാനമാ യി കരുതിവന്നിരുന്നത് വിൽപാട്ടായിരു ന്നതിനാലാണിത്.

എന്നാൽ പണിപ്പാട്ടും കുണ്ഡം വലിപ്പാട്ടും പോർപ്പാട്ടും അരവുപാട്ടു മായി അറിയപ്പെടുന്ന വടക്കൻപാട്ടു

കഥകൾ നാടോടിക്കലാരൂപങ്ങളായി പ്രകടമായി ബന്ധപ്പെട്ടുകാണുന്നില്ല.

അവതരണശൈലി

തെക്കൻപാട്ടുകഥകളുടെ അവതരണത്തിന് അനുഷ്ഠാനം, വിനോദം എന്നീ രണ്ട് ഉദ്ദേശ്യങ്ങളാണ് ഉള്ളത്. അമാനുഷികസിദ്ധികളുള്ള ദുർദ്ദേവതകളുടെ സംഹാരതൃഷ്ണയിൽ നിന്ന് രക്ഷപ്പെടാനുള്ള മാർഗ്ഗമെന്ന നിലയിൽ അതാതുദേവതകളുടെ ഉത്സവത്തിന് അവരുടെ പാട്ടുകൾ വിൽപാട്ടായി അവതരിപ്പിക്കാൻ ആരംഭിച്ചതോടെ തെക്കൻപാട്ടുകഥകൾ അനുഷ്ഠാനപ്രധാനങ്ങളായിത്തീർന്നു. വിനോദത്തിനു വേണ്ടി ഇത്തരം പാട്ടുകളോ അവയുടെ രൂപാന്തരങ്ങളോ ഉപയോഗപ്പെടുത്താൻ തുടങ്ങിയതോടെ അവയ്ക്ക് വിനോദപ്രാധാന്യവും കൈവന്നു.

ഇപ്രകാരം ഒരു സാഹചര്യം വടക്കൻപാട്ടുകഥകൾക്ക് ഉണ്ടായിട്ടില്ല. എന്നിരിക്കിലും പരമ്പരാഗതമായി പണിയുടെ താളത്തിൽ വാർന്നുവീണവയും പണിചെയ്യുന്ന അവസരങ്ങളിൽ മാത്രം ആലപിക്കുന്നവയുമായ വടക്കൻ പാട്ടുകഥകളും സാമൂഹികമാറ്റത്തിന് അനുരൂപമായ ചില്ലറ മാറ്റങ്ങൾക്ക് വിധേയമായി തുടങ്ങിയെന്നു കാണാം. കോഴിക്കോട്ടു ജില്ലയിലെ വടകര, കടത്തനാട്, എന്നീ പ്രദേശങ്ങളിൽ നടപ്പുള്ള തച്ചോളിക്കളി എന്ന വിനോദ കലാപ്രകടനത്തിന് തച്ചോളിപ്പാട്ടുകളാണ് പാടിവരുന്നത്.

രംഗപ്രയോഗ സാധ്യത

തെക്കൻപാട്ടുകൾക്ക് അനുഷ്ഠാനം, വിനോദം എന്നീ നിലകളിൽ ആസ്വാദനത്തിനായി കാലേക്കൂട്ടി എത്തിച്ചേരുന്ന സദസ്സരുടെ പ്രോത്സാഹനം ലഭ്യമാണ്. ഗാനാത്മകതയോടൊപ്പം ദൃശ്യാംശങ്ങളും കാഴ്ചവയ്ക്കേണ്ടിവരുമെന്നതിനാൽ കുളിച്ചുകുറിയിട്ട് നേരിയതു പുതച്ചാണ് പാട്ടുകാർ എത്തിയിരുന്നത്. കാലത്തിന്റെ മാറ്റവും വിൽപാട്ടുവേദിയെ ഒരു നാടകവേദിയ്ക്കൊപ്പം വർണ്ണശബളമാക്കിയിട്ടുണ്ട്.

എന്നാൽ, ശ്രോതാവുതന്നെ വേണമെന്ന നിർബന്ധമില്ലാത്ത (അരവുപാട്ടിനും മറ്റും ശ്രോതാവും ഗാതാവും ഒരാളായാലും മതി) വടക്കൻ പാട്ടുകഥകൾ, പണിചെയ്യുന്ന അവസരത്തിൽ ആലപിയ്ക്കപ്പെടുന്നതിനാൽ അവയ്ക്ക് രംഗപ്രയോഗസാധ്യതയില്ല. കാലേകൂട്ടി എത്തിച്ചേരുന്ന ആസ്വാദകരുമില്ല. ദൃശ്യാംശങ്ങൾക്ക് പ്രസക്തിയില്ലാത്തതിനാൽ സാഹിത്യഗുണം കൊണ്ടുപിടിച്ചു നൽക്കേണ്ടതായും വരുന്നു. അതുകൊണ്ടാവണം തെക്കൻ പാട്ടുകഥകളെ അപേക്ഷിച്ച് വടക്കൻ പാട്ടുകഥകൾക്ക് സാഹിത്യഭംഗി കൂടുതലുള്ളത്.

സംഗീതോപകരണങ്ങളുടെ ഉപയോഗം

തെക്കൻപാട്ടുകഥകൾ വിൽപാട്ടായി ആലപിക്കുമ്പോൾ സംഗീതോപകരണങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. പ്രധാ

ന ഉപകരണം വില്ലാണ്. ഉടുക്ക്, കുടം, താളം (ജാലം) താളക്കട്ട എന്നിവയും ഉപയോഗിക്കും. ഹാർമോണിയവും തബലയും കൂടി ആധുനിക വിൽപാട്ടുവേദിയെ സമ്പന്നമാക്കുന്നു.

വടക്കൻ പാട്ടുകൾ പണിയുടെ താളത്തിൽ രൂപപ്പെട്ടവയായതിനാൽ അവയ്ക്ക് വാദ്യോപകരണങ്ങൾ ഉപയോഗിയ്ക്കാറില്ല. അത്യപൂർവ്വമായി, ഉത്സവപ്രതീതിയോടെ, അൻപത്, അറുപത് ആളുകൾ വയലിൽ ഞാറുനടുന്ന സന്ദർഭങ്ങളിൽ മാത്രം തുടി വാദ്യം കൊട്ടുകയും കുഴൽ വിളിക്കുകയും ചെയ്യാറുണ്ട്.

മധ്യകാലഘട്ടത്തിന്റെ സൃഷ്ടി

മനുഷ്യരാശിയുടെ ആരംഭത്തിലേ പാട്ടുകൾ രൂപപ്പെട്ടിട്ടുണ്ടെങ്കിലും മനുഷ്യൻ സ്ഥിരവാസമുറപ്പിച്ച് കൃഷി ചെയ്തു ജീവിക്കാൻ തുടങ്ങിയതിനുശേഷം ഉണ്ടായിട്ടുള്ള പാട്ടുകളാണ് നാടോടിപ്പാട്ടുകൾ. പാട്ടുകളിലെ ചില പരാമർശങ്ങൾ കാലത്തെ സംബന്ധിച്ച സൂചനകൾ തരുന്നുണ്ടെങ്കിലും പൊതുവേ മധ്യകാല ഘട്ടത്തിന്റെ സാഹിത്യ രൂപമായിട്ടാണ് അവ കരുതപ്പെടുന്നത്. തെക്കൻ പാട്ടുകഥകൾക്കും വടക്കൻ പാട്ടുകഥകൾക്കും ഇതു ബാധകമാണെന്ന് പറയാം.

ധർമ്മം

ഏതൊരു ഫോക്‌ലോറിനെയും സമൂഹത്തിൽ നിലനിർത്തുന്നത് അതിന്റെ സന്ദേശമാണ്. ആ അർത്ഥത്തിൽ പാട്ടുകഥകൾക്കും സമൂഹത്തിൽ നിർവഹിക്കാൻ ധർമ്മമോ ധർമ്മങ്ങളോ ഉണ്ടായിരിക്കും. സമൂഹത്തെ നിയന്ത്രിക്കുകയും ചിട്ടപ്പെടുത്തുകയും വിമലീകരിക്കുകയും ചെയ്യുക നാടോടിപ്പാട്ടുകളുടെ ലക്ഷ്യമാണെന്ന് കാണാം. സാമൂഹികവൈകൃതങ്ങളും അനീതികളും അനാവരണം ചെയ്യുന്നതിനും അവയെ വിമർശനദൃഷ്ട്യാ പരിശോധിക്കുന്നതിലും ഇരുവിഭാഗം പാട്ടുകഥകളും തനതായ പങ്കുവഹിക്കുന്നുണ്ട്.

വർഗ്ഗീകരണം

വർഗ്ഗീകരണം ഏതുവിധത്തിലായാലും അത് ശാസ്ത്രീയവും വിശകലനത്തെ സഹായിക്കുന്നതും ആയിരിക്കണം. ഈ അർത്ഥത്തിൽ തെക്കൻ പാട്ടുകഥകളെ (1) നാടോടികഥ ഗാനങ്ങൾ (2) നാടോടിവീരകഥാഗാനങ്ങൾ (3) നാടോടികലാരൂപങ്ങളുടെ ഗാനങ്ങൾ (4) നാടോടിശൈലിയിലുള്ള കാവ്യ രൂപങ്ങൾ എന്നിങ്ങനെ വിഭാഗവും വീണ്ടും ഉപവിഭാഗവും കല്പിച്ചുകൊണ്ട് തിക്കുറിശ്ശി ഗംഗാധരനും വിവിധ വിഭജനരീതികളുടെ സദംശങ്ങളെ ഉൾക്കൊള്ളിച്ചുകൊണ്ട് വടക്കൻ പാട്ടുകഥകളെ (1) പുത്തൂരം പാട്ടുകഥകൾ (2) തച്ചോളിപാട്ടുകഥകൾ (3) രാജവംശസംബന്ധിയായ പാട്ടുകഥകൾ(4) കന്നിമാരുടെ പാട്ടുകഥകൾ (5) വീരപുരുഷന്മാരുടെ പാട്ടുകഥകൾ (6) അത്ഭുതപാട്ടുകഥകൾ (7) ദ്രവ്യ കഥ പാട്ടുകൾ (8) പലതരം ഒറ്റ കഥ പാട്ടു

കൾ എന്നിങ്ങനെ എം.വി. വിഷ്ണു നമ്പൂതിരിയും വർഗ്ഗീകരണം കുറ്റമറ്റതാക്കിയിരിക്കുന്നു.

ഈ പ്രബന്ധത്തിലെ നിരീക്ഷണങ്ങളെ ഇപ്രകാരം സംഗ്രഹിക്കാം.

തെക്കൻപാട്ടുകൾ	വടക്കൻപാട്ടുകൾ
1) ദിക്നാമ പരാമർശംപോലെ തെക്കൻ പ്രദേശത്ത് രൂപപ്പെട്ടവയാണ്.	1) വടക്കൻ പ്രദേശത്ത് രൂപപ്പെട്ടവയാണ്.
2) ഭാഷ, തമിഴ് - മലയാള മിശ്രമാകയാൽ ആസ്വാദകർ കുറവാണ്.	2) മലബാറിന്റെ സംഭാഷണ ഭാഷയായതിനാൽ ആസ്വാദകർ കൂടുതലുണ്ട്.
3) അജ്ഞാത കർത്തൃകങ്ങളെങ്കിലും ജ്ഞാതരായ കർത്താക്കളുണ്ട്. നാടോടി ശൈലിയിലുള്ള പാട്ടുകഥ നിർമ്മാണം നടന്നിട്ടുണ്ട്.	3. അജ്ഞാത കർത്തൃകങ്ങളാണ്. നാടോടി ശൈലിയിലുള്ള പാട്ടു കഥാനിർമ്മാണം ഉണ്ടായിട്ടില്ല.
4) പാഠഭേദങ്ങളുണ്ട്. പ്രത്യേകിച്ചും ലിഖിതമായ പാഠഭേദങ്ങൾ	4) അലിഖിതപാഠഭേദങ്ങളേ ഉള്ളൂ
5) വൈവിധ്യമാർന്ന ഇതിവൃത്തങ്ങളാണുള്ളത്. ഒരു വ്യക്തിയെപ്പറ്റി ഒന്നിലധികം പാട്ടുകഥകൾ ഉണ്ടായിട്ടുമില്ല	5) ഏകഭാവം പുലർത്തുന്ന ഗാനസമുച്ചയങ്ങളാണ് ഒരു വ്യക്തിയെപ്പറ്റി ഒന്നിലധികം പാട്ടുകൾ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്.
6) താരതമ്യേന ദൈർഘ്യം കൂടുതലുള്ളവയാണ്.	6) രൂപഘടനയിൽ വൈവിധ്യമുണ്ട്.
7) കവികെട്ടിന്റെ തന്ത്രങ്ങൾ പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്.	7) പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്
8) മലയാള തനിമയ്ക്കും സംസ്കൃതിക്കും പ്രാധാന്യമുണ്ട്.	8) വടക്കൻ പാട്ടുകഥകളിലും പ്രാധാന്യമുണ്ട്.
9) വീരാരാധനാപരങ്ങളാണ്. വടക്കൻ പാട്ടുകളെ അപേക്ഷിച്ച് അമാനുഷിക സ്പർശം കൂടുതലുണ്ട്.	9) വീരാരാധനാപരങ്ങളാണ്.

10)	വടക്കൻ പാട്ടുകഥകളിലുമുണ്ട്.	10)	സാമൂഹിക-സാംസ്കാരിക- ചരിത്ര വസ്തുതകളുടെ പ്രതിഫലനമാണ്.
11)	ഇല്ല.	11)	നാടോടി കലാരൂപങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുകാണുന്നു.
12)	പണി ചെയ്യുന്ന അവസരങ്ങളിൽ ആലപിക്കുന്നവയാണ്.	12)	അനുഷ്ഠാനം, വിനോദം എന്നീ നിലകളിൽ ആസ്വദിക്കപ്പെടുന്നു.
13)	ശ്രോതാവും ഗാതാവും ഒരാൾ മാത്രമായാലും കുഴപ്പമില്ല വടക്കൻ പാട്ടുകൾക്ക്	13)	രംഗപ്രയോഗ സാധ്യത ഉള്ളതിനാൽ ആസ്വാദകരുടെ പ്രോത്സാഹനം ലഭ്യമാണ്.
14)	ദൃശ്യാംശങ്ങളില്ലാത്തതിനാൽ സാഹിത്യഗുണം കൊണ്ടു മാത്രം പിടിച്ചുനിൽക്കണം.	14)	ഗാനാത്മകതയോടൊപ്പം ദൃശ്യപരതക്കും പ്രാധാന്യമുണ്ട്.
15)	അങ്ങനെ ഒരു ലക്ഷ്യമില്ല.	15)	സംഗീതോപകരണങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്.
16)	വടക്കൻപാട്ടുകഥകളും മധ്യകാലഘട്ടത്തിന്റെ സൃഷ്ടിയാണ്.	16)	മധ്യകാലഘട്ടത്തിന്റെ സൃഷ്ടി എന്ന് കരുതുന്നു.
17)	വടക്കൻപാട്ടുകഥകൾക്കും ഇതു ബാധകമാണ്.	17)	സമൂഹത്തെ ക്രമീകരിക്കുകയും നിയന്ത്രിക്കുകയും വിമലീകരിക്കുകയും ചെയ്യുക എന്ന ധർമ്മമുണ്ട്.

അടിക്കുറിപ്പുകൾ

1. ഗംഗാധരൻ, തിക്കുറിശ്ശി, "ഇരവിക്കുട്ടിപ്പിള്ളപ്പോര് ഒരു പഠനം" ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1990
2. എം.വി.വിഷ്ണുനമ്പൂതിരി, "വടക്കൻ പാട്ടുകഥകൾ ഒരു പഠനം" നാഷണൽ ബുക്സ്റ്റാൾ, കോട്ടയം 1995
3. സാഹിത്യലോകം - എ.കെ.നമ്പ്യാർ "വടക്കൻ പാട്ടുകളും തെക്കൻ പാട്ടുകളും ഒരു താരതമ്യപഠനം", തൃശ്ശൂർ, ജൂലൈ-ആഗസ്റ്റ്, 1991
4. എം.ആർ.രാഘവവാര്യർ "വടക്കൻ പാട്ടിന്റെ പണിയാല". വള്ളത്തോൾ വിദ്യാപീഠം, ശുകപുരം, 1996

●

കലയുടെ ധർമ്മവും മർമ്മവും

ടി.കെ.ഹരിഹരൻ

കല എന്ന സംസ്കൃതപദത്തിന് അമരകോശത്തിൽ ശില്പം എന്നും അർത്ഥം പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. ശില്പകലയിൽ മണ്ണ്, കല്ല്, മരം, ലോഹം, സിമന്റ്, പ്ലാസ്റ്റർ ഓഫ് പാരീസ് തുടങ്ങി എന്തും മീഡിയമായി ഉപയോഗിക്കാം. മീഡിയം ഈടുള്ളതായിരിക്കണം. എന്നാൽ അതിലെ കലാമേന്മയാണ് പ്രധാനം. ശില്പം എല്ലാവശങ്ങളോടും കൂടിയതാണ്. എല്ലാ വശങ്ങളിൽ നിന്നും രൂപവും ഭാവവും ഒത്തിണങ്ങിയിരിക്കുകയും വേണം. രൂപം ജീവികളുടെതാണെങ്കിൽ അനാട്ടമി ബാഹ്യാവരണങ്ങൾക്കുള്ളിൽ തെറ്റുകൂടാത്തതായിരിക്കണം. ബാലൻസില്ലാത്ത ഒന്നിനും നിലനില്പില്ല. പ്രകൃതിയിലുള്ള എല്ലാ വസ്തുക്കളും എല്ലാ ജീവികളും അതു പാലിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. കലയിലും അത് ഉണ്ടായാലേ ആ കല അനശ്വരമാവുകയുള്ളൂ.

രൂപത്തെ നമ്മുടെ ഉള്ളിൽ ഉദ്ദീപിപ്പിക്കുന്നത് ഇരുളും വെളിച്ചവും തമ്മിലുള്ള വേർതിരിവിലൂടെയാണ്. നിറങ്ങൾ വെളിച്ചത്തിന്റെ തന്നെ വകഭേദങ്ങളാണല്ലോ. ശില്പത്തിൽ ഇരുളും വെളിച്ചവും നൽകുന്നത് പൊക്കവും താഴ്ചയും വഴിയാണ്. ഉപയോഗിക്കുന്ന മീഡിയത്തിന്റെ പാടുകൾ ഒഴിവാക്കാൻ വേണമെങ്കിൽ ഒറ്റ വർണ്ണമാകാം. അല്ലെങ്കിൽ മെറ്റീരിയൽ ക്വാളിറ്റി നൽകാം. ഉദാഹരണത്തിന്, ബ്രോൺസിംഗ്. വ്യക്തികളുടെ ശില്പരൂപങ്ങൾ ഉണ്ടാക്കുമ്പോൾ പല ചായങ്ങൾ തേച്ച് ഛായ കൈവരുത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നത് ശില്പത്തെ 'ബൊമ്മ'യാക്കി തരം താഴ്ത്താനേ ഉപകരിക്കൂ.

ആദ്യകാലം തൊട്ടേ ഇന്ത്യൻ ശില്പകല വളരെ വ്യത്യസ്തമായിരുന്നു. ബലമുള്ള കരിമ്പാറയിൽ കൊത്തിയുണ്ടാക്കുന്ന ശില്പങ്ങൾ മീഡിയത്തിന്റെ ദൃഢത വാർന്നുപോകാത്തവയും രൂപങ്ങളുടെ മാംസളത വ്യക്തമാക്കുന്നവയും ബാലൻസ് തെറ്റാത്ത ശരീരസൗന്ദര്യത്തിന് പ്രാധാന്യം കല്പിച്ചുള്ളവയും ഓരോ അവയവങ്ങളും പ്രത്യേകം എടുത്തു നോക്കിയാൽ പോലും

അങ്ങേയറ്റം സുന്ദരരൂപത്തോടെയുള്ള ആഭരണാദികൾ അണിഞ്ഞ ഭാവരൂപത്തോടെയുള്ളവയും ആയിരുന്നു. നിറങ്ങൾക്ക് പ്രാധാന്യം ഇല്ലായിരുന്നു. സ്പർശനത്തിൽ പരുപരുത്തതായിരുന്നെങ്കിലും കാഴ്ചയിൽ മൃദുത്വം തോന്നിപ്പിച്ചിരുന്നു. മണ്ണിൽ ചുട്ടെടുത്ത രൂപങ്ങൾ ഇന്ത്യയിൽ പലയിടത്തും കാണാമെങ്കിലും എണ്ണത്തിലും വലിപ്പത്തിലും അവ പിന്നിലായിരുന്നു. സാങ്കേതിക കാരണങ്ങളാൽ അവയുടെ രൂപകല്പനയിൽ വ്യത്യാസങ്ങൾ കാണാം.

എല്ലാ കലകൾക്കും വന്നതുപോലെ മാറ്റങ്ങൾ ശില്പകലയിലും വന്നിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ ഇന്ത്യയിലും ചൈന, ജപ്പാൻ, ടിബറ്റ് മുതലായ ചില രാജ്യങ്ങളിലും പണ്ടു മുതലേ കല പ്രകൃതിയുടെ ഒരു തനിപ്പകർപ്പായിരുന്നില്ല. ചില യൂറോപ്യൻ കലാകാരന്മാർ വെണ്ണക്കല്ലുപയോഗിച്ച് ദർശനത്തിലും സ്പർശനത്തിലും 'സ്വത്ത്' ആയ ശില്പങ്ങൾ നിർമ്മിച്ചിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ അതിപുരാതനകാലം മുതലേ ഇന്ത്യയിലെ ശില്പരീതി വ്യത്യസ്തമാണ്. നമ്മുടെ ഗുഹാചിത്രങ്ങളും ക്ഷേത്രശില്പങ്ങളും നോക്കിയാൽത്തന്നെ അതു വ്യക്തമാകും.

ചിത്രകലയിൽ ഒരു വശത്തു നിന്നുള്ള ദർശനമേ സാധ്യമാകൂ. എന്നാൽ ശില്പം ഒരു പൂർണ്ണ രൂപമാണ്. അതിന് എല്ലാ വശങ്ങളും ഉണ്ട്. ഉപയോഗിക്കുന്ന മീഡിയത്തിന്റെ സ്വഭാവം നിലനിർത്തി ചെയ്തു പോരുന്ന ശില്പങ്ങൾക്ക് കൃത്രിമമല്ലാത്ത രൂപഭംഗി തന്നെയാണ് നന്ന്. സാഹിത്യത്തിൽ ഒരാശയത്തെയോ ഒരു വികാരത്തെയോ പ്രകാശിപ്പിക്കാൻ എത്ര വേണമെങ്കിലും വർണ്ണനകളും വാക്കുകളും ഉപയോഗിക്കാം. എന്നാൽ ശില്പകലയിൽ, സഹൃദയന്റെ ഭാവനയെ ഉണർത്താൻ ഉപകരിക്കുന്ന ഉദ്ദീപനങ്ങളെ രൂപഭാവങ്ങളിലാക്കി ശില്പസൗന്ദര്യത്തിൽ ഉൾക്കൊള്ളിക്കേണ്ടി വരുന്നു. അതുകൊണ്ടു മറ്റേതു കലയേക്കാൾ പ്രയാസമേറിയ ഒന്നാണ് ശില്പരചന. സാങ്കേതിക ബുദ്ധിമുട്ടുകൾ മാത്രമല്ല, സാമ്പത്തിക പ്രശ്നങ്ങളും ഉണ്ട്. അധികമാരും ഇതിൽ വിജയിക്കാറില്ലെന്നതും ശില്പകല ഒരു അവശ്യവസ്തുവല്ലാത്തതും ശില്പകലയുടെ പ്രോത്സാഹനത്തിനും വളർച്ചയ്ക്കും ഏറ്റവും വലിയ വിഘാതമായി നിൽക്കുന്നു. എങ്കിലും കണ്ണുള്ളവൻ കാണും. സമയവും സന്ദർഭവും ഒത്തു വരുമ്പോൾ ഇന്ദ്രിയങ്ങളെ തൃപ്തമാക്കാൻ അതും കൂടിയേ തീരൂ.

മനസ്സിൽ രൂപകല്പന ചെയ്ത് തൃപ്തി തോന്നിയല്ലാതെ ഒരു കലാകാരനും രചന പ്രാവർത്തികമാക്കാൻ തുനിയില്ല. അങ്ങനെയുള്ള ഒരു പ്രവർത്തി ആരംഭിച്ചു കഴിഞ്ഞാൽ മനസ്സിന് ഏകാഗ്രത കൂടുകയും ചെയ്യും. ഒരു കലാകാരൻ അവന്റെ രചനയ്ക്കു

മുൻപും രചനയിൽ അതിന്റെ പൂർത്തീകരണം വരെയും ഊണിലും ഉറക്കത്തിലും വരെ പ്രവർത്തിക്കുന്നു. പ്രകൃതിനിയമങ്ങൾ മനസ്സിലാക്കിയ വ്യക്തികൾക്ക് അതിന്റെ എതിർ ദിശയിൽ അധികനാൾ പിടിച്ചു നിൽക്കാൻ കഴിയില്ലെന്നും തിരിച്ചു തുഴയേണ്ട അവസരം വരുമെന്നും മനസ്സിലാക്കി, ജീവിതദർശനത്തെ രൂപപ്പെടുത്തേണ്ടി വരുന്നു. കാലത്തെ മനസ്സിലാക്കിയാൽ വേഗതയും കിട്ടും. കലാകാരന്മാർ ചിന്തകന്മാർകൂടിയായാൽ കലയ്ക്ക് മുതൽക്കൂട്ടുതന്നെ. ദർശനത്തിനും കലയ്ക്കും ചിന്തയ്ക്കുമെല്ലാം ആത്മീയതയിലേക്ക് ഉള്ള ഒരു ചൂണ്ടുപലകയാകുവാൻ കഴിഞ്ഞേക്കും.

പൂർണ്ണത ഒന്നേ ഉള്ളൂ. അത് ഇന്ദ്രിയജന്യവുമല്ല. അതുകൊണ്ട് കലയിൽ പൂർണ്ണതയില്ല. കല ദീർഘകാല സംതൃപ്തി നൽകുന്നവയായിരിക്കണം. മനസ്സിനെ വെറുപ്പിക്കാതെ എത്രയും അധികം അടുപ്പിച്ചുകൊണ്ടിരിയ്ക്കുന്നുവോ, അതാണ് അതിന്റെ മേന്മ. വരയ്ക്കാനോ ചായത്തിൽ ബ്രഷ് മുക്കി തേയ്ക്കാനോ അറിയുന്നവരൊക്കെയും കലാകാരന്മാരാണെന്നു കരുതിയ കാലം ഉണ്ടായിരുന്നു. കലാപരമായി മേന്മയുള്ള അവനവന്റേതായ ഒരു നൂതനത്വം ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ഒരു സൃഷ്ടി നടത്താൻ കഴിവുള്ളവൻ മാത്രമാണ് കലാകാരൻ. അങ്ങനെ സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടാൽ എല്ലാ കലകളും മഹത്തരങ്ങളാവാം.

കലയെ കലയ്ക്കുവേണ്ടി, സമൂഹത്തിനുവേണ്ടി, വ്യക്തിയ്ക്കുവേണ്ടി എന്നിങ്ങനെ തരംതിരിയ്ക്കാൻ സാധ്യമല്ല. എല്ലാറ്റിനും വേണ്ടിയാണ്. അതുപോലെതന്നെ, എല്ലാ കലകളും ഒരുപോലെ ശ്രേഷ്ഠമാണ്. സാഹിത്യ രചനകൾ ആസ്വാദകരുടെ അടുത്തേയ്ക്കെത്തുമ്പോൾ, ശില്പകലയുടെ അടുത്തേയ്ക്ക് ആസ്വാദകരെത്തണം. ഇതാണ് ശില്പകലയ്ക്ക് സാഹിത്യത്തോളം പ്രചാരവും പ്രശസ്തിയും കിട്ടാനുള്ള മറ്റൊരു കാരണം. പരിചയവും പരിശീലനവുംകൊണ്ട് ഇന്നത്തെ അരുചി നാളത്തെ രുചിയായി മാറും.

കലകളെല്ലാംതന്നെ ഏകദേശം ഒരേ രീതിയിൽ വളർച്ച പ്രാപിക്കുന്നു. ആധുനിക ശില്പകലയിൽ ദുർഗ്രാഹ്യത ഏറുന്നെന്ന് ആരോപണം ഉണ്ടാവുന്നതിന്നു കാരണം, ലോകത്തിൽ ഇന്നേവരെ കണ്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്നവയിൽ നിന്നും വ്യത്യാസം ഉള്ള ഒരു രൂപത്തെ ഉൾക്കൊള്ളുവാൻ ആ രൂപഭംഗി അനുവദിച്ചുവെന്നുവരില്ല എന്നുള്ളതാണ്. എന്നാൽ, ശരിയായ അറിവുനേടി നിലനില്പേറിയ, മൂല്യമുള്ള കലാരൂപങ്ങൾ ഉണ്ടാക്കാതെ എണ്ണത്തിനു പ്രാധാന്യം നൽകാൻ ശ്രമിക്കുന്ന കുറേ പേർ വരുത്തിവയ്ക്കുന്ന വില കുറഞ്ഞ വൈകൃതങ്ങൾ കലയ്ക്ക് കളങ്കങ്ങളാണ്. കലയെ ഒരിയ്ക്കലും കച്ചവടച്ചരക്കാക്കാൻ പാടി

ല്ല. കലയുടെ യഥാർത്ഥ മൂല്യം നഷ്ട പ്പെടുന്നത് അങ്ങനെയാണ്. കലയെ കച്ചവടച്ചരക്കാക്കിയാൽ കലാകാരന്റെ സ്വാതന്ത്ര്യവും തനിമയും നഷ്ടമാവു കയും ചെയ്യും.

രവീന്ദ്രനാഥ ടാഗോർ സ്ഥാപിച്ച ശാന്തിനികേതനിൽനിന്നും നാലു വർഷത്തെ പഠനം പൂർത്തിയാക്കി സ്വതന്ത്രരചനയിൽ ഏർപ്പെട്ടിരുന്ന കാലത്താണ് ഗുരു നിത്യചൈതന്യയതി യുമായി ഞാൻ പരിചയപ്പെടുന്നത്. യഥാർത്ഥ കലാകാരന്മാരില്ലാത്തതു കൊണ്ട് കേരളത്തിലുടനീളം നാരായ ണഗുരുവിന്റെ 'ബൊമ്മ'കളാണ് ഉണ്ടാ ക്കി വച്ചിരിക്കുന്നതെന്ന് പറഞ്ഞ് അ ദ്ദേഹം എന്നിലെ കലാകാരനെ പ്ര കോപിപ്പിച്ചപ്പോൾ ആ ഉദ്യമം ഞാൻ ഏറ്റെടുക്കുത്തു. ശാന്തിനികേതനിൽ ശില്പകലയിലെ എന്റെ അദ്ധ്യാപകനാ യിരുന്ന രാംകിങ്കർ, അനാട്ടമിയിൽ വളരെയധികം അറിവും നിഷ്കർഷയും പാലിച്ചിരുന്നു. ആ ശിക്ഷണമാണ് ശില്പകലയിൽ എന്നും എന്റെ വഴി കാട്ടിയായിരുന്നത്. ദീർഘമായ പഠന ത്തിനും ശ്രമത്തിനും ശേഷം ശ്രീനാ രായണഗുരുവിന്റെ ഒരു ശില്പമുണ്ടാ ക്കി ഗുരു നിത്യചൈതന്യയതിയെ വിളിച്ചു കാണിച്ചപ്പോൾ ആ തപസ്യ യുടെ ഫലം അദ്ദേഹത്തിന്റെ വാക്കു കളിലൂടെ കിട്ടി. ശില്പത്തിനു മുൻപിൽ നിന്നുകൊണ്ട് യതി പറഞ്ഞു. "ഇതാ, എന്റെ കണ്ണും മനസ്സും നിറഞ്ഞിരി ക്കുന്നു." തുടർന്ന് huge size ലുള്ള നാരായണ ഗുരുശില്പങ്ങൾ വർക്കല, ഊട്ടി ഗുരുകുലങ്ങളിൽ സ്ഥാപിക്കുക യുണ്ടായി. ഊട്ടിയിലെ ഗുരുശില്പ പ്രതിഷ്ഠാവേളയിൽ ഒരു പൂക്കൂടയെ ടുത്ത് നീട്ടിക്കൊണ്ട് ഗുരു പറഞ്ഞു നോക്കൂ, 'ഇതെന്റെ ഹൃദയമാണ്. എനിക്കു നൽകാൻ ഇതു മാത്ര മേയുള്ളൂ.' ഗുരുവിന്റെതന്നെ ആവശ്യ പ്രകാരമാണ് വർക്കലയിലെ ഈസ്റ്റ് വെസ്റ്റ് യൂണിവേഴ്സിറ്റി കോമ്പൗണ്ടി ലെ ശിലാഭിത്തികളിൽ പതിയ്ക്കുന്ന തിനായി, The development of art എന്ന വിഷയത്തെ ആധാരമാക്കി 16 റിലീഫ് വർക്കുകൾ ഉണ്ടാക്കിയതും അവിടെ സ്ഥാപിച്ചതും.

ഉള്ളിൽത്തട്ടിയ പ്രചോദനം രൂപ പ്പെടുത്തിയ കലാകാരനെ രചന തൃപ്തി പ്പെടുത്തിയാൽ അതിൽ പങ്കുകൊള്ളാ ൻ ആരെങ്കിലും ഉണ്ടെങ്കിൽ അവർ സന്തോഷിയ്ക്കുന്നതിൽ സന്തോഷം. ഇല്ലെങ്കിൽ ഇല്ലാതെ പോയെന്ന സഹ താപമാണുണ്ടാവുക. കണ്ണിന്റെ ദാഹ ത്തിന് ഒരു തുള്ളി തേനെങ്കിലും നൽ കാൻ ഒരു ശില്പത്തിനു കഴിയുമെങ്കിൽ അതിന്റെ നിർമ്മാതാവിന്റെ ആത്മാവി ന് തൃപ്തിയായി. ഇതുതന്നെയാണ് കല യുടെ ധർമ്മവും മർമ്മവും. ●

സമൂഹാവബോധത്തിന്റെ സ്ത്രീനിലകൾ

സുധീർ കിടങ്ങൂർ

പി.വത്സലയുടെ മൂന്നു ചെറുകഥകളിലെ സ്ത്രീപക്ഷവീക്ഷണത്തെപ്പറ്റി ഒരു പുനർവായന

ചെറുകഥയുടെ ശില്പപൂർണ്ണതയ്ക്കായി അനുഭവസാകല്യത്തെ ധ്യാനത്തിലൂടെ സാന്ദ്രവും തീക്ഷ്ണവുമാക്കാൻ ചെറുകഥാ മാദ്ധ്യമത്തിൽ മാത്രം ഒതുങ്ങി നിൽക്കുന്നവർ പ്രകടിപ്പിക്കാറുള്ള ശ്രദ്ധ, ഇതരമാദ്ധ്യമങ്ങൾ കൈപ്പിടിയിലൊതുക്കിയവർ പ്രകടിപ്പിച്ചു കാണാറില്ല. ഒട്ടുമിക്ക നോവലിസ്റ്റുകൾക്കും ഇത്തരമൊരു പരിമിതിയുണ്ട്. നോവലുകളിലൂടെ കൂടുതൽ ഫലപ്രദമായും ശക്തമായും അനുഭവാവേദനം നിർവഹിക്കാറുള്ള എഴുത്തുകാരുടെ ചെറുകഥകളിൽ നല്ലൊരു പങ്കും ചെറുകഥാമാദ്ധ്യമത്തോട് തെല്ലൊരു അലസമനോഭാവം പുലർത്തിക്കൊണ്ടുള്ള രചനകളായിപ്പോയതിൽ അവരെ, പക്ഷേ കുറ്റപ്പെടുത്താനാവില്ല. സ്ഥല - കാല - പാത്ര - സംഭവവൈവിധ്യങ്ങൾ ആവശ്യപ്പെടുന്ന വിപുലമായൊരു അനുഭവമൂശ അവരുടെ രചനാമണ്ഡലത്തിൽ രൂപപ്പെട്ടു കിടപ്പുള്ളതിനാൽ ആ മൂശയിൽ ആവശ്യമില്ലാത്തതോ അധികപ്പറ്റായതോ രൂപപൂർണ്ണതയെത്തുന്നതിനു മുന്നേ അലസിപ്പോയതോ (ഗർഭഛിദ്രം പോലെ) ആയ ഒരു തരി ജീവനെ അവർ ഒരു ചെറുകഥയിലേയ്ക്കു മാറ്റി നടുക (Transplantation) യാവും പലപ്പോഴും ചെയ്യുക. ചെറുകഥാ മാധ്യമക്കാർ നോവലെറ്റ് എഴുതുന്നതും ഇങ്ങനെയുള്ള മാറ്റി നടലായിക്കരുതാം. നല്ല നോവലിസ്റ്റുകളുടെ പല ചെറുകഥകളും നല്ല ചെറുകഥാകൃത്തുക്കളുടെ അപൂർവ്വം നോവലെറ്റുകളും അവർക്കുതന്നെ അതൃപ്തിയേകുന്ന സൃഷ്ടികളായി മാറിയിട്ടുണ്ട്. നോവലിലും ചെറുകഥയിലും ഒരുപോലെ വിജയിച്ചവരുടെ ചെറുകഥകൾ ചേറ്റിക്കൊഴിച്ചാൽ പതിരുകൾ ഏറെയുണ്ടാവും. മാറിമാറിപ്പോയ്ക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന പുതുകാലങ്ങളിലേയ്ക്ക് പ്രവേശിക്കാനാവാതെയും പുതിയ പാഠങ്ങൾ ഉല്പാദിപ്പിക്കാനാവാതെയും പുതു സംവേദനങ്ങൾക്ക് സമർത്ഥമാകാതെയും വിഫല ജന്മങ്ങളായിത്തീരുന്ന ചെറുകഥകളുടെ ചെറുതല്ലാത്തൊരു നിര

വിഖ്യാതരായ എഴുത്തുകാരുടെ പിന്നാമ്പുറങ്ങളിലു ണ്ടാവും.

വന്യമായ കരുത്തിന്റെ ജീവൽ ഭാഷയിൽ എഴുതപ്പെട്ട നോവലുകളി ലൂടെ സ്ത്രീകളായ നോവലിസ്റ്റുകളിൽ വേറിട്ടു നിൽക്കുന്ന പി.വത്സലയുടെ ചെറുകഥകൾക്കുമുണ്ട് ഈയൊരു അലസതാവിലസിതത്വം. എന്നാൽ സ്ത്രീയുടെ സ്വത്വപ്രതിസന്ധിയിലേയ്ക്കു ചുഴ്ന്നിറങ്ങാനും സ്ത്രീകഥയിൽ കരുത്തു തെളിയിക്കാനും കഴിഞ്ഞ കുറെ ചെറുകഥകൾ ഈ കഥാകാരിയുടേതാ യിട്ടുണ്ട്. ഭാവചാപല്യങ്ങളോ വർണ്ണ ശാബല്യങ്ങളോ കൂടാതെ കർക്കശ മായ നിലപാടുതറകളിൽ നിന്നു പൊരു തുന്ന സ്ത്രീത്വത്തിന്റെ വീറു തെളിയി ക്കുന്ന കഥകൾ വത്സല എഴുതിയി ട്ടുണ്ട്. അതേ സമയം ദാമ്പത്യത്തിന്റെ പീഡാനാത്മകവും പരിഹാസ്യവുമായ മച്ചകങ്ങളിൽ ശിലാവിഗ്രഹമായി ഉറ ഞ്ഞു കിടക്കുന്ന സ്ത്രീദുരന്തവും അവർ ആവിഷ്ക്കരിച്ചിട്ടുണ്ട്. പൊരുതുകയും ഉറയുകയും ചെയ്യുന്ന സ്ത്രീത്വങ്ങളെ വ്യത്യസ്ത കോടിയിൽ അവതരിപ്പിച്ചിട്ട്, പൊരുതാത്ത സ്ത്രീക്ക് കല്ലായുറയാനാ ണ് വിധിയെന്ന് ഈ കഥാകാരി കുറി ച്ചിടുകയാണ്.

സ്ത്രീ അവളുടെ വ്യക്തിത്വവും സ്വാതന്ത്ര്യവും നിലനിർത്തുകയും കുടും ബഘടനയെ പൊളിക്കുകയും ചെ യ്യുന്ന കാലത്തേയ്ക്കുള്ള സൂചനകൾ നൽകുന്ന രണ്ടു കഥകളാണ് അനുപ മയുടെ കാവൽക്കാരനും അമ്മയുടെ മകനും. അതേ സമയം കുടുംബവ്യവ സ്ഥയുടെ ജീർണ്ണതയിലും അന്ധകാര ത്തിലും ചെന്നുപെട്ട് കല്ലായി, കൽ വിഗ്രഹമായി, ഓർമ്മകൾ കുടിവച്ച മണ്ടകങ്ങളിൽ ദുഃഖമുറഞ്ഞ ജഢരൂപ മായി വർത്തിക്കുന്ന ഗ്രാമീണസ്ത്രീത്വ ത്തിന്റെ കഥയാണ് മണ്ടകത്തിലെ ദേവി. ഈ മൂന്നു കഥകളിൽ തെളി യുന്ന സ്ത്രീത്വാവിഷ്കാരത്തിന്റെ പൊ രുൾ, പുരുഷാധീശത്വമുള്ള കുടുംബ-സാമൂഹ്യഘടനയുടെ മർമ്മം പിളർ ക്കാൻ പോന്ന കൂരമ്പായി ഫലി ക്കുന്നു.

'അനുപമയുടെ കാവൽക്കാരൻ' എന്ന കഥാസമാഹാരത്തിലെ അതേ പേരുള്ള കഥയിൽ അനുപമയ്ക്ക് സദാ കാവലായി ഒരു കേളുവച്ചൻ പ്രത്യ ക്ഷപ്പെടുന്നു. നീക്കു പോക്കില്ലാത്ത ചിട്ടകളെ വെറുക്കുന്ന അനുപമ, പുതി യ തലമുറക്കാരിയായ തന്നെക്കാൾ സ്വാതന്ത്ര്യം തന്റെ മുമ്പുറക്കാർ അനു ഭവിച്ചിരുന്നതായി കണ്ടെത്തുന്നുണ്ട്. തന്റെ അമ്മയെയും മുത്തശ്ശിയെയും താലിമാലയിട്ടല്ല, പുടവ കൊടുത്താണു വേട്ടത്. എന്നാൽ പിതൃദായക്രമത്തിൽ കഴുത്തിൽ കുരുക്കിട്ടു വേണം ഭർത്താ വ് ഭാര്യയെ കൊണ്ടു പോകാൻ. തന്റെ കഴുത്തിലെ കുരുക്കായ താലിമാല അഴി ച്ചു പെട്ടിയിൽ വച്ച് ചുവന്ന കല്ലുമാല അണിഞ്ഞ അനുപമ, നാട്ടിലെ ഉത്സവ ത്തിന് കേളു വച്ചനറിയാതെ പുലർച്ച യ്ക്കുതന്നെ പുറപ്പെട്ടു. എന്നാൽ ട്രെ യിൻ പുറപ്പെടുമ്പോഴേയ്ക്കും ഇലപ്പൊ

തിയുമായി കേളുവച്ചൻ പ്ലാറ്റ്ഫോമി ലെത്തി. പൊതി വാങ്ങി അയാളെ പ്പറഞ്ഞുവിട്ട് പൊതിയിലെ ആഹാരം ദൂരെയെറിഞ്ഞ്, ട്രെയിനിൽ അവൾ നാട്ടിലെത്തി. നാട്ടുവഴിയിൽ പിന്നി ലുണ്ട് കാവലായി അയാൾ. വീടിന്റെ പൂട്ടുതുറക്കാൻ കിണയുമ്പോൾ പി ന്നിൽ നിന്ന് 'തുറന്നു തരാ'മെന്ന വാഗ്ദാനം. വീടുതുറന്ന് മുറി വൃത്തി യാക്കുന്ന കിഴവനെ അകത്താക്കി വാതിലടച്ചുപൂട്ടിയ അവൾ താക്കോൽ ദൂരെയെറിഞ്ഞു. ഒരിക്കലും താൻ ചവി ട്ടിയിട്ടില്ലാത്ത പാതയിലൂടെ, കണ്ടി ട്ടില്ലാത്ത ആളുകൾക്കിടയിലൂടെ നടക്കു മ്പോൾ അവളെ തിരിച്ചറിഞ്ഞ ഒരാൾ കാവൽക്കാരനെപ്പറ്റി അന്വേഷിക്കുന്നു. അയാൾ മരിച്ചുവെന്ന് അവൾ പറയു മ്പോൾ ആ 'ഒരാൾ' അവളെ അഭി നന്ദിക്കുന്നു. 'ഏറെനാൾ ഉറങ്ങിക്കി ടന്ന ഒരു മൊട്ടുപൊലെ അവളുടെ മുഖം വിരിയുന്നു.' ഭർത്താവും മക്ക ളുമുള്ള അനുപമ അവരെയെല്ലാം വിട്ടുപിരിഞ്ഞ്, ജീവിതകാലം മുഴുവൻ തനിക്കു കാവൽ നിന്നുപോന്ന കേളു വച്ചനെ തടവിലാക്കി തന്നെ തിരിച്ചറി യുന്ന ആൾക്കൊപ്പമെത്തി.

ഇബ്സന്റെ 'പാവക്കൂടിലെ നോറ യുടെ വിദൂരച്ഛായയുണ്ട് ഈ കഥ യിലെ അനുപമയ്ക്ക്. സ്ത്രീയെ അബ ലാത്വത്തിന്റെ ചങ്ങലയിൽ തളച്ച് സ്വാ തന്ത്ര്യത്തിന്റെയും സ്നേഹത്തിന്റെയും ചോദനകളെയും മൗലികാവകാശങ്ങ ളെത്തന്നെയും നിഷേധിയ്ക്കുന്ന ജാഗ രൂകമായ സമുദായനീതിയുടെ പ്രതി നിധിയാണിവിടെ കേളുവച്ചൻ. ഒരർ ത്ഥത്തിൽ കാവൽക്കാർ തന്നെയാണ് ഏറ്റവും വലിയ അപകടകാരികൾ. കാവലാളുകളുള്ളത് സ്ഥാപനങ്ങൾ ക്കാണ്. പുറം ലോകത്തുനിന്ന് വ്യവ സ്ഥാപിതത്വത്തെ നിഗൂഢമാക്കി മാറ്റി സൂക്ഷിക്കേണ്ടിവരുന്നതിനാലാണ് ബു ദ്ധിയും നിതാന്തജാഗ്രതയും വിശ്വാസ്യത യുമുള്ള കാവൽക്കാർ നിയമിക്കപ്പെടു ന്നത്. ഇതേ ബുദ്ധികൗശലങ്ങളും ജാഗ്രതയും കൊണ്ട് വ്യവസ്ഥിതിയെ ത്തന്നെ വിഴുങ്ങി സ്വാർത്ഥപൂർത്തി വരുത്താനും അവർക്കു കഴിഞ്ഞേ യ്ക്കും. 'വേലി തന്നെ വിളവുതിന്നുക' എന്ന പഴമൊഴിയുടെ പ്രസക്തി അവി ടെയാണ്. വിശ്വസ്തതയെന്ന സങ്കല്പത്തെ തകർത്തുകൊണ്ട് വലിയ നേട്ടങ്ങളുടെ പ്രലോഭനത്തിൽ വീഴാൻ അവർക്ക് നിമിഷങ്ങളുടെ ചഞ്ചലമനസ്സു മതി യാകും.

പുരുഷാധീശവ്യവസ്ഥിതിയുടെ തകർച്ചയ്ക്ക് അബോധമായി ആഗ്ര ഹിക്കുന്ന സ്ത്രീ അത്തരം വ്യവസ്ഥി തിയുടെ കാവൽക്കാരെയാണ് ഏറെ വെറുക്കുന്നത്. കാത്തുസൂക്ഷിക്കേണ്ട വസ്തുവിന്റെ /വ്യക്തിയുടെ / വ്യവസ്ഥ യുടെ ഭൗതികമായ താല്പര്യങ്ങളിലും സൗകര്യങ്ങളിലും കാവൽക്കാർ പ്രകടി പ്പിക്കുന്ന അതിവസൂക്ഷ്മമായ ശ്രദ്ധ അപകടക്കെണിയാണെന്ന് അവൾ തിരിച്ചറിയുന്നു. ശ്രദ്ധക്കുറവിനാൽ തട്ടിത്തകരാവുന്ന ഭൗതികവസ്തുവായി

സ്ത്രീയെക്കാണുന്ന ഇത്തരം കാവൽക്കാർ കാമാസക്തരായി പ്രാപിക്കുന്നവരെക്കാൾ അപകടകാരികളാണെന്ന് പാഠം. രണ്ടാമതു പറഞ്ഞ കൂട്ടർ താല്ക്കാലികമായ അഭിലാഷപൂർത്തിക്കുവേണ്ടിയാണ് സ്ത്രീയെ സമീപിക്കുന്നതെങ്കിൽ, ആദ്യം പറഞ്ഞവർ സ്ത്രീയെ സ്ഥിരമായി തങ്ങളുടെ സ്വാർത്ഥതാല്പര്യത്തിന്റെ കൂട്ടിലടച്ച് ഉപഭോഗം നടത്തുകയാണ്. ഇങ്ങനെയുള്ളൊരു വീക്ഷണത്തിന്റെ വികാസം ചെന്നെത്തുക, ദാമ്പത്യബന്ധത്തിന്റെ/ പുരുഷാധിശകുടുംബവ്യവസ്ഥയുടെ നിരാസത്തിലേയ്ക്കാവും. ആ അർത്ഥത്തിൽ നോക്കുമ്പോൾ അനുപമ കാവൽക്കാരനെ ബന്ധനസ്ഥനാക്കിയതിലൂടെ കപടമായ ദാമ്പത്യവ്യവസ്ഥിതിയെയാണ് പ്രതിക്കൂട്ടിലാക്കിയത്.

കഥാകാരിയുടെ മേൽപ്പറഞ്ഞ വീക്ഷണത്തിന്റെ സ്ഫോടനാത്മകമായ വികാസമാണ് 'അമ്മയുടെ മകനി'ലുള്ളത്. ഇക്കഥയിലെ ദുർഗ്ഗ തന്റെ കാമുകനായ അഭിജിത്തിൽ നിന്ന് ഗർഭം ധരിച്ച് ഓപ്പറേഷനിലൂടെ ഒരു കുഞ്ഞിന്റെ മാതാവാകുന്നു. തന്നെക്കാണാനെത്തിയ അഭിജിത്ത്, അവളെ ദാമ്പത്യത്തിലേയ്ക്ക് ക്ഷണിക്കുമ്പോൾ അവളതു നിരസിക്കുകയാണ്. ഉടമ - അടിമബന്ധത്തിന്റെ ആ ലോകം തനിക്കുവേണ്ടെന്നു പറയുന്ന ദുർഗ്ഗ, അയാളെ വിദേശത്തുപോകാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുകയാണ്. കുട്ടിക്കു പേരിടാൻ പോലും അവൾ അയാളെ അനുവദിക്കുന്നില്ല. അപ്പോൾ പിന്നെ അവൾ ആ കുഞ്ഞിനു ജന്മം നൽകിയതോ? ഉത്തരം ദുർഗ്ഗ തന്നെ പറയും: "ഞാനൊരു സ്ത്രീയാണെന്നും സ്ത്രീയ്ക്ക് ഒറ്റയ്ക്കു ജീവിക്കാൻ കഴിയുമെന്നും ഈ ലോകത്തെ, ഒരു കുഞ്ഞില്ലാതെ ഞാൻ ബോദ്ധ്യപ്പെടുത്തുന്നതെങ്ങനെ?"

ദുർഗ്ഗയുടെ ഭൂതകാലം മൂന്നു പേരിൽ കുരുങ്ങിക്കിടക്കുകയാണ്. മരണം വരെ പിറന്നാൾ സമ്മാനം മുടങ്ങാതെ അയച്ചിരുന്ന അച്ഛൻ, അകാലത്തിൽ പൊലിഞ്ഞുപോയ അമ്മ, വിവാഹം കഴിക്കില്ലെന്നുള്ള അവളുടെ വാശിക്കുമുന്നിൽ തളർന്നു പോയ മുത്തശ്ശി - അങ്ങനെ മൂന്നാളുകൾ. അഭിജിത്ത് എന്ന സ്നേഹിതൻ അവളെ ഹൃദയത്തോടു ചേർത്തു നിർത്താൻ കൊതിക്കുന്നവനാണ്. അവൾക്കുമുണ്ട് അയാളോടു സ്നേഹം. പക്ഷേ വ്യവസ്ഥാപിത ദാമ്പത്യച്ചട്ടക്കൂടിനുള്ളിലേയ്ക്ക് അവളില്ലെന്നുമാത്രം. ഇനിയെന്നെങ്കിലും സ്നേഹം തോന്നാവുന്ന മറ്റൊരു പുരുഷനോടൊപ്പം അവൾ കഴിഞ്ഞേക്കാം. പക്ഷേ അപ്പോഴുമുണ്ടാവില്ല ദാമ്പത്യം. ഇനി മക്കളുണ്ടാവാനും അവൾക്കു താല്പര്യമില്ല.

സ്ത്രീയുടെ ഭൂതകാലവും സമകാലികചുറ്റുപാടുകളും സൂക്ഷ്മമായി അപഗ്രഥിച്ചിട്ട് ഒരു സ്ത്രീ അവളുടെ ഭാവിയെ സംബന്ധിച്ച ഉറച്ച നിലപാടെടുക്കുന്ന ഈ കഥ മറ്റെഴുത്തുകാരികളുടെ പെൺകഥകളിൽ നിന്നു വ്യത്യസ്തമാകുന്നു. 'അനുപമയുടെ

കാവൽക്കാര'ന്റെ തുടർച്ചയായി ഈ കഥ വായിച്ചെടുക്കാം. പ്രണയത്തിന്റെ ലോലദുകൂലങ്ങളും പ്രലോഭനങ്ങളുടെ മായാവലയങ്ങളും സാമൂഹ്യസദാചാരത്തിന്റെ ഇരുമ്പുവേലികളേക്കാൾ ശക്തമാണെന്ന തിരിച്ചറിവോടെയാണ് പി. വത്സലയെന്ന കഥാകാരി ദുർഗ്ഗയുടെ കഥ പറയുന്നത്. പ്രണയത്തിന്റെയും പ്രലോഭനങ്ങളുടെയും ചതിക്കെണികളിൽപ്പെട്ടു രക്ഷപ്പെടാനാവാതെ പിടയുന്ന പെണ്ണിന്റെ ഗതികേടുകളെപ്പറ്റി സാറാജോസഫും ഗ്രേസിയും ചന്ദ്രമതിയും പ്രിയയും എഴുതുമ്പോൾ പുതിയ യുഗത്തിലെ വ്യക്തിത്വമുള്ള പെണ്ണിന്റെ ഉറച്ച നിലപാടുകളിലേയ്ക്കാണ് ഈ മുതിർന്ന കഥാകാരി വിരൽ ചൂണ്ടുന്നത്. 'വെളുത്ത നിർമ്മിതികളും കറുത്ത കണ്ണാടി'യും എന്ന ചെറുകഥയിൽ പുരുഷന്റെ വ്യാവഹാരികലോകം പാടിപ്പുകഴ്ത്തുന്ന സൗന്ദര്യസങ്കല്പങ്ങളുടെ വെളിയിൽ വർത്തിക്കുന്ന ദളിതയുവതി അവളുടെ സ്വത്വം കണ്ടെത്തുകയും തന്റെ വേറിട്ട സൗന്ദര്യം പ്രഖ്യാപിക്കുകയും ചെയ്യുന്നത് സാറാജോസഫ് കാണിച്ചുതരുന്നത് ഇവിടെയോർക്കാം.

'മുടിത്തെയ്യമുറയുമ്പോൾ' തുടങ്ങിയ പല കഥകളിലും സ്ത്രീയുടെ സ്വത്വപ്രഖ്യാപനത്തിന്റെ സ്വരമേളമുള്ളതും എടുത്തു പറയേണ്ടതുണ്ട്. എന്നാൽ സാമൂഹികമായ നിലയിടങ്ങളൊരുക്കുകയും സ്ത്രീക്ക് അഭിമാനപൂർണ്ണമായൊരു സാമൂഹ്യകാലാവസ്ഥ സൃഷ്ടിക്കുകയുമാണ് വത്സലയുടെ ലക്ഷ്യം. വഴുവഴുപ്പുള്ള അബോധത്തിന്റെയും അനുഷ്ഠാനപരതയുടെയും തറകളിൽ നിന്ന് ഉറച്ച മണ്ണിന്റെ കരുത്തിലേയ്ക്ക് പുതിയ സ്ത്രീയെ മാറ്റി നടുകയാണ് ഈ കഥാകാരി ചെയ്യുന്നത്.

അനുപമയെപ്പോലെ കുടുംബവ്യവസ്ഥയിൽ നിന്നു പുറത്തു കടന്നു സ്വാതന്ത്ര്യം നേടാനോ ദുർഗ്ഗയെപ്പോലെ കുടുംബഘടനയുടെ സാദ്ധ്യത തന്നെ തള്ളിക്കളഞ്ഞ് സ്വത്വപ്രഖ്യാപനം നടത്താനോ കഴിയാത്തവളാണ് 'മണ്ടകത്തിലെ ദേവി'യിലെ യുവതി. സഹനത്തിന്റെ – സതീത്വത്തിന്റെ – പ്രാചീന മാതൃകയായി അവൾ കുടിയിരുത്തപ്പെടുകയാണ്. ജീവിതതൃഷ്ണകളും യൗവനദാഹങ്ങളുമായിട്ടാണ് അവൾ വിവാഹവേദിയിൽ കയറിയത്. ഒരമ്മയുടെ അഞ്ച് ആൺമക്കളിൽ ഇളയവനെയാണ് അവൾക്കു ഭർത്താവായി ലഭിച്ചത്. ഉള്ളംകൈയിലെടുത്ത വെണ്ണപോലെ മകൻ ഉരുകിപ്പോകുമെന്നു ഭയക്കുന്ന അമ്മ അവളെ അവനിൽ നിന്ന് അകറ്റിനിർത്തുന്നു. ആദ്യരാത്രിക്കുശേഷം മൂന്നുമാസം കഴിഞ്ഞാണ് ഭർത്താവിനെ അവൾക്ക് ഒറ്റയ്ക്കു കിട്ടിയത്. താൻ രോഗിയാണെന്നും കല്യാണം കഴിക്കാൻ പാടില്ലായിരുന്നുവെന്നും ഭർത്താവുപറയുമ്പോൾ താൻ നെടുകെ പിളരുകയാണെന്നവൾക്കു തോന്നുന്നു.

'അവളുടെ ഉള്ളിലൊരു കല്ലു

വീണു. അതു വലുതായി വലുതായി അവളോളം വളർന്നു. അവളൊരു കല്ലായി. ഓർമ്മകൾ കുടിവെച്ച ഒരു മണ്ടകമായി.' മണ്ടകത്തിലാരോ വിളക്കുകൊളുത്തി ഇരുളിൽ മറയുന്നതും നിഗൂഢതയിൽ നിന്ന് രോദനമുയർന്നതും അനുഭവിച്ചു മരുവുന്ന അവളുടെ കഥയിലൂടെ വത്സല ഒരു തത്ത്വം അവതരിപ്പിക്കുകയാണ്. ഗ്രാമങ്ങളിലെ ഉറയുന്ന സ്ത്രീദുഃഖങ്ങളാണ് കല്ലായും കൽവിഗ്രഹങ്ങളായും ഓർമ്മകൾ കുടവച്ച മണ്ടകങ്ങളായും മാറുന്നത്.

നെടുകെ പിളരുന്ന സ്വത്വവുമായി ഗ്രാമീണ കുടുംബവ്യവസ്ഥയിൽ ശിലാസമാധിയിൽ മരുവുന്ന സ്ത്രീത്വത്തിന്റെ മുഖങ്ങൾ സ്ത്രീകഥകളിൽ ഏറെയുണ്ടാവാം. ലളിതാംബിക അന്തർജ്ജനത്തിന്റെ 'മൂടുപടത്തിൽ', 'ജീവിതവും മരണവും തുടങ്ങിയ കഥകളിൽ അഹിതകരമായ കുടുംബാവസ്ഥയിൽ ഉന്മാദിനികളായി മാറുന്ന സ്ത്രീകളുടെ ചിത്രമുണ്ട്. ഉന്മാദത്തിനൊടുവിൽ മൗനവും കീഴടങ്ങലുമല്ലാതെ വേറെ വഴികളില്ലവർക്ക്. ജനപ്രിയകഥാകാരികളും നോവലിസ്റ്റുകളും ഇത്തരം നിസ്സഹായ നാരീത്വത്തെ കണ്ണീരിലും സഹനത്തിലും പേർത്തും പേർത്തും ചാലിച്ച് അവതരിപ്പിച്ചു പോരുന്നു. ആദികാവ്യത്തോളം പഴക്കമുള്ള ശിലാസമാധിയുടെ സ്ത്രീകാണ്ഡത്തിന് വത്സലയെന്ന കഥാകാരി മണ്ടകമൊരുക്കുകയാണ് മേൽപ്പറഞ്ഞ കഥയിൽ. ദാമ്പത്യജീവിതത്തിനു പുറത്ത് അസ്തിത്വം നിഷേധിക്കപ്പെടുന്നവർക്ക് അതിനുള്ളിൽ ഉരുകിത്തിളയ്ക്കാനോ തുള്ളിയുറയാനോ തണുത്തുറയാനോ അല്ലാതെ മറ്റൊന്നിനുമാവില്ല എന്ന അവസ്ഥയുടെ ഇരയായി മാറുകയാണീ യുവതി. മണ്ടകത്തിലെ ദേവിക്ക് ഒറ്റത്തിരികൊളുത്തിയിട്ട് ഇരുളിൽ മറയുന്നത് പ്രണയസ്മൃതികളാണ്. നിഗൂഢതയിലുയരുന്ന രോദനം വിഫലമോഹങ്ങളുടെതാണ്. മണ്ടകങ്ങൾ അബോധത്തിന്റെ ഇരുണ്ട തടവറകളാകുന്നു. അവിടെ കുടിവയ്ക്കപ്പെടുന്ന ദേവത- ഗ്രാമാബോധമനസ്സിന്റെ നിഷ്ഫലസ്വപ്നങ്ങളുടെ പ്രതീകവും. ഇബ്സൻ, തന്റെ 'പാവക്കൂട്' എന്ന നാടകത്തിന് യാഥാസ്ഥിതിക കുടുംബഘടനാ വക്താക്കളിൽ നിന്ന് നേരിട്ട വിമർശനത്തിന്റെ മുന മടക്കാൻ, സ്ത്രീ കുടുംബം വിട്ടു പുറത്തുപോയില്ലെങ്കിൽ സംഭവിക്കാവുന്ന ദുരന്തത്തിന്റെ ഗംഭീരചിത്രമടങ്ങുന്ന ഭൂതങ്ങൾ രചിച്ചതുപോലെയാണിവിടെ വത്സലയും ചെയ്യുന്നത്. 'അനുപമയുടെ കാവൽക്കാര'നിലെ അനുപമയും 'അമ്മയുടെ മകനി'ലെ ദുർഗ്ഗയും ചെയ്തതു പോലെ കുടുംബവ്യവസ്ഥയെ പൊളിച്ചടുക്കിയില്ലെങ്കിൽ ഓർമ്മകൾ കുടിവച്ച ഇരുണ്ട മണ്ടകങ്ങൾ, ജീവിച്ചിരിപ്പുള്ളവരുടെ സ്മാരകങ്ങളായി ഇവിടെ നിലനില്പുതുടരുമെന്ന താക്കീതാണ് 'മണ്ടകത്തിലെ ദേവി'. ആ നിലയ്ക്ക് സ്ത്രീവിമോചനത്തിന്റെ സാർത്ഥകമായ മുന്നേറ്റമാണ് ഈ മൂന്നു കഥകളും. ●

പെണ്ണെഴുത്ത്
ഒരു ഉത്തരാധുനിക വിമർശം

എബി കോശി

സ്ത്രീവാദ ദർശനങ്ങൾ ഇന്നു ലോകത്തിലെ മുഖ്യ ചിന്താധാരകളിലൊന്നായിത്തീർന്നിട്ടുണ്ട്. സാമൂഹ്യ-രാഷ്ട്രീയ മേഖലകളിൽ മാത്രമല്ല കലാ-സാഹിത്യ രംഗത്തുകൂടി സ്ത്രീവാദം ശ്രദ്ധേയമായിത്തീർന്നത് സ്ത്രീസ്വാതന്ത്ര്യത്തിന് മനുഷ്യകുലത്തിനാകമാനം നൽകാൻ കഴിയുന്ന വിമോചന ബാദ്ധ്യതകൾ ഉണ്ട് എന്നതുകൊണ്ടാണ്. ആധുനിക മനുഷ്യസംസ്കാരം അങ്ങേയറ്റം ജീവിത നിഷേധിയും രോഗാതുരവുമാണെന്ന് സമീപകാലഘട്ടത്തിൽ രൂപം കൊണ്ട പ്രബലമായ പല തത്ത്വചിന്തകളും അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റേതായ ഒരു പുതലോകസൃഷ്ടിയാണല്ലോ ഈ തത്ത്വവിചാരങ്ങളൊരോന്നും ലക്ഷ്യമിടുന്നത്. ജീർണ്ണിച്ച ആധുനിക സംസ്കാരത്തെ പോറ്റിവരുന്നത് പിതൃകേന്ദ്രിത വ്യവസ്ഥയിലൂന്നിയ അധികാര ഘടനയാണ് എന്ന് ഇവയിൽ ചില വിചാര ധാരകളെങ്കിലും സമർത്ഥിക്കുന്നു. ഈ തിരിച്ചറിവാണ് ഇന്നു ലോകത്തുടനീളം സ്ത്രീവാദത്തിന്റെ വളർച്ചയെ ത്വരിതപ്പെടുത്തുന്നതും സാഹിത്യമുൾപ്പെടെയുള്ള വ്യവഹാരങ്ങളിൽ സ്ത്രീവാദത്തിന്റെ സാന്നിദ്ധ്യത്തെ സജീവമാക്കുന്നതും.

എങ്കിലും മുഖ്യധാരാസ്ത്രീവാദികൾ ഈ വിഷയത്തെ സ്ത്രീകളുടെ മാത്രം സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ പ്രശ്നമായാണ് സമീപിക്കാറ്. സാമൂഹിക - സാംസ്കാരിക - വിദ്യാഭ്യാസ - സാമ്പത്തിക രംഗങ്ങളിൽ തങ്ങൾക്കും അർഹമായ പ്രാതിനിധ്യം കിട്ടിയാൽ സ്ത്രീവർഗ്ഗത്തിന്റെ സുപ്രധാന പ്രശ്നങ്ങൾക്കു മിക്കതിനും പരിഹാരം കണ്ടെത്താനാകുമെന്ന് അവർ കരുതുന്നു. പൊതുരംഗത്ത് പുരുഷനോടൊപ്പം ലഭിക്കാവുന്ന അവസരങ്ങളുടെ തുല്യതകൊണ്ട് സ്ത്രീ പുരുഷസമത്വം കൈവരിക്കാനാകു

മെന്നു കരുതുകയാണ് ഇവർ ചെയ്യു ന്നത്.

കാവ്യാദിരംഗങ്ങളിൽ 'പെണ്ണെഴു ത്ത്' കടന്നു വരുന്നതു നാം അടുത്ത കാലത്തു കണ്ടു. പെണ്ണെഴുത്ത് എന്താ യിരിക്കണം എന്നതിനെപ്പറ്റിയുള്ള വാദ കോലാഹലങ്ങൾ ഉണ്ടായി. സ്ത്രീകളെഴു തുന്നതെല്ലാം പെണ്ണെഴുത്തായി കരുതു ന്നവരുണ്ട്. എന്നാൽ പുരുഷാധിപത്യ ത്തെ ചോദ്യം ചെയ്തുകൊണ്ട് സ്ത്രീ മനസ്സിന്റെ സവിശേഷ വിചാരങ്ങളു ടെ ആവിഷ്കാരം ആണ് പെണ്ണെഴു ത്തിനു പലരും മാനദണ്ഡമായി പറ യുന്നത്. പുരുഷ രചനകൾക്കു സ്ത്രീ മനസ്സിനെ ആവിഷ്കരിക്കാനുള്ള പരിമിതി മൂലം സ്ത്രീ ശബ്ദത്തിന് ഒരു പുതിയ വ്യാകരണം കണ്ടെത്താനാ യിരുന്നു ഇവിടെ ശ്രമിച്ചത്. ലോക ത്തുടനീളം സ്ത്രീ എഴുത്തുകാർ പ്രതി നിധീകരിക്കുന്ന സ്ത്രീ ചേതനയുടെ ഈ ഭാവുകത്വം പുരുഷവിചാരങ്ങളുടെ ഭൂമി യിൽനിന്നും മാറിനിന്നുകൊണ്ട് സ്ത്രീ കളുടെ സവിശേഷാവസ്ഥകളുടെ ഒരു ഭാഷാചമത്ക്കാരം സാധ്യമാക്കുന്നതിൽ വ്യാപൃതമാണിന്ന്. ഒപ്പം പുരുഷപക്ഷ പാതം പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന ഭാഷാഘടനയെ നിരാകരിച്ച് സ്ത്രൈണബിംബാവലികൾ സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ട് സ്ത്രീകൾക്കു സഹായ കരമായ വിധത്തിൽ ഭാഷയെ പരുവ പ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്ന കർമ്മവും ഇവർ തുടങ്ങിവച്ചു. സ്ത്രീകളുടെ അടിച്ചമ ർത്തപ്പെട്ട സ്വത്വം.... പുനർലബ്ധമാ ക്കാനുള്ള മുന്നേറ്റത്തിൽ അങ്ങനെ സ്ത്രീ രചനകൾക്കുള്ള പങ്ക് സുപ്രധാന മാണെന്ന് വിലയിരുത്തപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു.

പുരുഷമേധാവിത്വത്തിന്റെ ഈ നീണ്ടകാല ചരിത്രത്തിൽ, നിശ്ശബ്ദമാ ക്കപ്പെട്ട സ്ത്രീ സ്വരത്തെ അംഗീകരിച്ചു കിട്ടാനുള്ള ഈ ശ്രമത്തിൽ, പക്ഷേ, വിസ്മരിക്കപ്പെട്ടുപോകുന്ന കുറെ യാ ഥാർത്ഥ്യങ്ങളുണ്ട്. ഒന്നാമതായി, സ്ത്രീ സ്വത്വത്തെ തേടിയുള്ള ഏതന്വേഷണ ത്തിലും സ്ത്രീകളെ സത്താപരമായി പ്രതിഷ്ഠിക്കയാണ് ചെയ്യുന്നത്. സ്ത്രീ സത്ത, പുരുഷസത്ത, മനുഷ്യസത്ത, തുടങ്ങിയ സങ്കല്പനങ്ങൾ എതിർക്കപ്പെ ടേണ്ടതായ പുരുഷ കേന്ദ്രിത വ്യവസ്ഥി തിയുടെ സൃഷ്ടികൾ തന്നെയാണ്. സ്ത്രീ -പുരുഷ വൈജാത്യം സൃഷ്ടിച്ച് നില നിർത്തുന്നതിലൂടെയാണ് പിതൃകേന്ദ്രിത സാമൂഹ്യവ്യവസ്ഥ സ്ഥിതിചെയ്യുന്നതെ ന്നും അതിനാൽ പിതൃകേന്ദ്രിത വ്യവ സ്ഥിതിയുടെ ഉടച്ചു വാർക്കലിലൂടെ മാത്രമേ സത്താപരമായ അതിർവരമ്പു കൾക്കപ്പുറമുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ മേഖലകളെ സാക്ഷാത്ക്കരിക്കാൻ കഴിയൂ എന്നും തിരിച്ചറിയപ്പെടേണ്ടതു ണ്ട്. അതിന് അധികാര വ്യവസ്ഥയാൽ നിശബ്ദമാക്കപ്പെട്ട അനുഭവങ്ങളുടെ നാനാത്വത്തെ (plurality of experiences) വീണ്ടെടുക്കുകയാണു വേണ്ട തെന്നു വരുന്നു. പിതൃകേന്ദ്രിത ഘടന നിലനിൽക്കുന്നത് ഭാഷയാൽ നിർമ്മി ക്കപ്പെട്ട ചിഹ്നവ്യവസ്ഥയിലാകയാൽ ഇതിൽ നിന്നുള്ള മോചനവും ഭാഷ യിലൂടെ മാത്രമേ കഴിയൂ. നിലനിൽ

ക്കുന്ന ലോകത്തോടു പ്രതികരിക്കാനുള്ള ഏക മാർഗ്ഗവും ഭാഷയായതിനാലാണ് അധികാരഘടനയോടുള്ള ഏതു മല്ലിടലിലും എഴുത്തിന് പരമപ്രധാനമായ സ്ഥാനം ലഭിക്കുന്നത്. പുരുഷയുക്തിയെ തകർക്കാൻ പര്യാപ്തമായ കരുത്ത് കാവ്യഭാഷയ്ക്കു കരഗതമാണ്. പക്ഷേ സ്ത്രീ രചനകളായി വാഴ്ത്തപ്പെടുന്ന പല കൃതികളും ഭാഷയെ സ്ത്രൈണതയുടെ അനന്തമായ പരന്നൊഴുക്കിന്റെ നിർവ്വഹണമാക്കി മാറ്റുന്നതിനു പകരം സ്ത്രീ സത്തയെ പൊതുജീവിതത്തിന്റെ അരങ്ങത്തു പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്നതിനുള്ള ഒരു മാധ്യമം മാത്രമായാണ് പലപ്പോഴും ഉപയോഗിക്കുന്നത് എന്നു കാണാൻ കഴിയും. അതുകൊണ്ടുതന്നെ സ്ത്രീരചനകളിലേറിയ കൂറും അധികാരഘടനയ്ക്കുള്ളിൽത്തന്നെ അധികാരം പങ്കുവച്ചു കിട്ടാനുള്ള ആശയ വ്യവഹാരങ്ങളായി തരം താഴുന്നു.

സ്ത്രൈണതയും സ്ത്രീവിമോചനവാദവും

സ്ത്രീവാദത്തിന് വ്യത്യസ്തങ്ങളായ പല ധാരണകളുണ്ടെങ്കിലും സൂക്ഷ്മമായ വിശകലനത്തിൽ ഇവയിൽ മുഖ്യമായ രണ്ടു മനോഭാവങ്ങൾ ദർശിക്കാവുന്നതാണ്. സ്ത്രീവാദികളിലേറിയ കൂറും സ്ത്രീ സ്വത്വത്തിന്റെ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിനുവേണ്ടി നിലകൊള്ളുന്ന സ്ത്രീവിമോചന പ്രവർത്തകരും സഹയാത്രികരായ എഴുത്തുകാരും കലാപ്രവർത്തകരും ഒക്കെ ആണ്. നിലവിലുള്ള രാഷ്ട്രീയ ഘടനക്കുള്ളിൽ തന്നെ നിന്നുകൊണ്ട് പുരുഷനിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി സ്ത്രീക്കുള്ള സ്വത്വം സ്ഥാപിച്ചെടുക്കാൻ ഇവർ യത്നിക്കുന്നു.

സ്ത്രീസ്വാതന്ത്ര്യവിഷയത്തെ മനുഷ്യവിമോചനപ്രശ്നവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തുന്ന ഫെമിനിസത്തിലെ പുതിയ തലമുറക്കാരായ മറ്റൊരു വിഭാഗം പുരുഷവർഗ്ഗത്തെ പ്രതിക്കൂട്ടിൽ നിർത്തുന്നതിനു പകരം അസ്വാതന്ത്ര്യത്തിനു കാരണമായി വർത്തിക്കുന്ന സാമൂഹ്യഘടനയെയും മൂല്യവ്യവസ്ഥയെയും ആണ് ചോദ്യം ചെയ്യുന്നത്. ഇവിടെ അധികാരവ്യവസ്ഥയാണ് പുരുഷരൂപനായി നിലകൊള്ളുന്നത്. സ്ത്രീയെ രാഷ്ട്രീയവൽക്കരിക്കുന്നതിനുപകരം ഇവരെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഫെമിനിസം സ്ത്രൈണതയുടെ അന്വേഷണമായിത്തീരുന്നു. ഇവരിൽ ഫ്രഞ്ചു ദാർശനികയായ ലൂസി ഇറിഗേറിയുടെ വീക്ഷണത്തിൽ സ്ത്രൈണത സ്ത്രീയുടെ മാത്രം മനോവ്യാപാരങ്ങളുടെ ലോകമാണ്. ഇതിന്റെ ആവിഷ്കാരം കൊള്ളലിനു വേണ്ടതോ സ്ത്രൈണതയുടേതായ പുതിയൊരു ഭാഷാവ്യവഹാരത്തിന്റെ കണ്ടെത്തലും. പക്ഷേ ലക്കാനിയൻ മനോവിശ്ലേഷണത്തിന്റെ പാത പിന്തുടരുന്ന ജൂലിയാ ക്രിസ്റ്റേവയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം സ്ത്രീ പുരുഷവർഗ്ഗവ്യത്യാസങ്ങൾക്കതീതമായി ഇരുവർക്കുമുള്ള ചില അനുഭവതലങ്ങളാണ് സ്ത്രൈണത.

ഇതിൽനിന്നു ഭിന്നമായി കേന്ദ്രീകൃത സ്ത്രീപ്രസ്ഥാനങ്ങൾ ആധുനിക ഭര

ണകൂടങ്ങളുടെ വ്യവസ്ഥാ ഭദ്രതയ്ക്കു ള്ളിൽത്തന്നെ നിന്നുകൊണ്ട് സ്ത്രീകളു ടെ ഉന്നമനത്തിനു വേണ്ടി പ്രയത്നിക്കു ന്നു. അതു പലപ്പോഴും പുരുഷ കേന്ദ്രിത വ്യവസ്ഥിതിയുടെ പൊളി ച്ചെഴുത്തിനു ശ്രമിക്കുന്നതിനുപകരം അതിന്റെ 'ഫലങ്ങൾ' അനുഭവിക്കാൻ കഴിയുമാറ് സ്ത്രീകളെയും സജ്ജമാക്കുക എന്ന കർമ്മമാണ് നിർവ്വഹിക്കുന്നതെ ന്ന് ഇവർ സംശയിക്കുന്നു. ഈ യത്നങ്ങൾ വഴി ജീർണിച്ച അധികാര വ്യവസ്ഥ അംഗീകരിക്കപ്പെടുകയാണ് ഫലത്തിൽ ചെയ്യുന്നത്. കഴിഞ്ഞ അര നൂറ്റാണ്ടിനിടയിൽ ലോകത്തു പല ഭാഗ ങ്ങളിലുമായി നടന്നിട്ടുള്ള സ്ത്രീ വിമോ ചന പ്രവർത്തനങ്ങൾക്ക് ഒരു ഫലവും കണ്ടെത്താൻ കഴിഞ്ഞിട്ടില്ല എന്നു പറഞ്ഞു കൂടാ. മുതലാളിത്ത രാജ്യങ്ങ ളിൽ പലയിടത്തും അധികാരചക്രം തിരിക്കുന്നതിന് പുരുഷന്മാരോടൊപ്പം ഇന്നു സ്ത്രീകളുമുണ്ട്. വ്യാവസായിക- സാങ്കേതിക രംഗത്ത്, നിയമ നിർമ്മാണ സഭകളിൽ, ബ്യൂറോക്രസിയിൽ, പോ ലീസ് പട്ടാള വകുപ്പുകളിൽ പോലും ഇന്ന് സ്ത്രീകളുടെ സാന്നിദ്ധ്യം കാണാ വുന്നതാണ്. ഇത് സ്ത്രീവിമോചന പ്രവർത്തനങ്ങളുടെ നേട്ടങ്ങളായി മാത്രം ഗണിക്കാൻ കഴിയുമെന്നും തോന്നുന്നില്ല. സ്ത്രീകളെക്കൂടി പുരുഷ കേന്ദ്രിത അധികാരഘടനയുടെ ഭാഗ മാക്കിത്തീർക്കേണ്ടത് ലോകത്തെ ആക മാനം വികസനമെന്ന പേരിൽ കോളനീ കരിച്ചുകൊണ്ടു മുന്നേറുന്ന ആധുനി കത (modernity)യുടെ ആവശ്യം കൂടി യായിരുന്നു. ഉയിരെടുത്തു വരുന്ന സ്ത്രീ ശക്തിയെ ഫലപ്രദമായി വിനിയോഗി ക്കാനും നിലവിലുള്ള പിതൃകേന്ദ്രിത ഘടനയുടെ അസ്ഥിവാരത്തിന് ഇളക്കം തട്ടാതെ സൂക്ഷിക്കാനും വേണ്ടി സ്ത്രീ കൾ ഇതിന്റെ ശ്രേണിയിലേക്ക് സ്വീക രിക്കപ്പെടുകയാണുണ്ടായത്. ഇതുവഴി സ്ത്രീകൾക്കു സാമ്പത്തിക സ്വയാശ്രി തത്വം കിട്ടിയെങ്കിലും സ്ത്രീകളുടെ സവി ശേഷത നഷ്ടപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് ഭരണ കൂടത്തിന്റെ ജീർണിച്ച മൂല്യങ്ങൾ എടുത്തണിയുകയാണ്. അതുവഴി ലഭി ക്കുന്ന സാമ്പത്തികനേട്ടം യഥാർത്ഥ ത്തിലുള്ള സ്ത്രീ വിമോചനം സാധിത മാക്കുന്നുണ്ടോ എന്നുള്ള ചോദ്യം പരി ഗണിക്കപ്പെടേണ്ടതു തന്നെയാണ്. പുരു ഷാധിപ വ്യവസ്ഥയുടെ പുതിയ രൂപ ങ്ങളായ ആധുനിക ഭരണകൂടത്തി ന്റെയും ബ്യൂറോക്രസിയുടെയും കച്ച വട ശൃംഖലകളുടെ വലക്കണ്ണികളി ലിഴചേരാൻ ലഭിക്കുന്ന അവസരത്തെ യാണ് സ്ത്രീ സ്വാതന്ത്ര്യമായി സ്ത്രീവാദി കൾ കാണുന്നതെങ്കിൽ അവർ അധി കാരവ്യവസ്ഥയെ തകർക്കുന്നതിനു പകരം അതിന്റെ അഭംഗുരമായ വളർ ച്ചയെ ത്വരിതപ്പെടുത്തുക മാത്രമാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഇത് മനുഷ്യവിമോചനം വീണ്ടും വിദൂരമാക്കിത്തീർക്കയാണു ചെയ്യുന്നത്.

പിതൃകേന്ദ്രിത വ്യവസ്ഥിതിക്കു ള്ളിൽ രാഷ്ട്രീയാധികാരം നേടിയെടു ക്കുക വഴി ചരിത്രപരമായി അടിച്ചമർ

ത്തപ്പെട്ട സ്ത്രൈണാവസ്ഥ (femininity) പുനഃപ്രാപ്തമാകുന്നുണ്ടോ എന്ന ചോദ്യമാണ് ഇവിടെ ഉന്നയിക്കപ്പെടുന്നത്. സ്ത്രൈണത മനുഷ്യവർഗ്ഗത്തിന്റെ ഒരനുഭവതലമാണെന്നും അത് പുരുഷാധിപത്യ വ്യവസ്ഥയിലേക്കുള്ള ആഗമനത്തിനുമുമ്പുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യാവസ്ഥയുടെ സൂചകമാണെന്നും തിരിച്ചറിയുമ്പോഴാണ് സ്ത്രീ വിമോചനവാദവും സ്ത്രൈണതയും തമ്മിലുള്ള അന്തരം വെളിവാക്കപ്പെടുക. നിലവിലുള്ള സാമൂഹ്യ ചിഹ്നവ്യവസ്ഥിതി (socio-symbolic order) യുടെ അധികാര ഘടനയ്ക്കുള്ളിൽ സ്ത്രീയും പുരുഷനും ഒരുപോലെ തങ്ങളുടെ ആഗ്രഹാഭിലാഷങ്ങളുടെ ലോകം ബലി നൽകിക്കൊണ്ടാണ് കഴിഞ്ഞു കൂടുന്നതെന്നു മനസ്സിലാക്കുമ്പോൾ ഫെമിനിസം സ്ത്രീപുരുഷഭേദമന്യേ ഒരു ലോകവീക്ഷണവും മനുഷ്യകുലത്തിനാകമാനമുള്ള ഒരു വിമോചന മാർഗ്ഗവുമാണെന്നു വരുന്നു.

സ്ത്രീ-പുരുഷ വിവേചനത്തിന്റെ സൈദ്ധാന്തിക പശ്ചാത്തലം

മുഖ്യധാര സ്ത്രീവാദികൾ പലരും ആഗ്രഹങ്ങളുടെയും സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെയും ബലിയാവശ്യപ്പെടുന്ന ഇന്നത്തെ അധീശവ്യവസ്ഥിതിക്കു കാരണക്കാരായി പുരുഷവർഗ്ഗത്തെ കാണുന്നുണ്ട്. പുരുഷ ശരീരഘടനയും ലിംഗവുമുള്ളവരെല്ലാം പിതൃകേന്ദ്രിത അധികാര വ്യവസ്ഥയുടെ വക്താക്കളാണെന്നും മറിച്ച് ശാരീരികമായി സ്ത്രീയാകുന്നതുകൊണ്ട് സ്ത്രൈണാനുഭവങ്ങളുടെ തലം സിദ്ധമായിത്തീരുന്നുവെന്നും ആണ് നിലവിലുള്ള പൊതുധാരണ. ആത്യന്തികമായി ആരാണു പുരുഷനെന്നും ആരാണു സ്ത്രീയെന്നും മനസ്സിലാക്കാനുപകരിക്കുന്ന അറിവിന്റെ സ്രോതസ്സുകൾ ഏതൊരു ശാസ്ത്രശാഖയാണു നമുക്കു നൽകുന്നത്? ജനനേന്ദ്രിയം അടിസ്ഥാനമാക്കി ലിംഗനിർണയം ചെയ്യപ്പെട്ട് സ്ത്രീ-പുരുഷന്മാരായിത്തീർന്ന മനുഷ്യജീവികൾ നിശ്ചിതാർത്ഥത്തിലുള്ള സ്ത്രീസത്തയെയും പുരുഷസത്തയെയും ആണോ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നത്

കർത്തൃത്വങ്ങളുടെ വംശാവലി അന്വേഷിക്കുന്ന ഉത്തരഘടനാവാദം സ്ത്രീയെയും പുരുഷനെയും കർത്തൃത്വ (human subject)ങ്ങളാക്കി രൂപപ്പെടുത്തിയെടുക്കുന്നതിനു പിന്നിൽ പ്രവർത്തിച്ചിട്ടുള്ള ശക്തികളെ വേർതിരിച്ചറിയാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. ലിംഗാധിഷ്ഠിത വിജാതീകരണം ഉണ്ടാക്കിയെടുക്കുന്നതിന് ഒരു പരിധിവരെ, ആധുനിക ജന്തു ശാസ്ത്രധാരണകളാണ്, ഇടയാക്കുന്നത്. ജീവശാസ്ത്ര പഠനങ്ങൾ സ്ത്രീ-പുരുഷന്മാരെ എതിർ ധ്രുവങ്ങളിൽ നിർത്തിക്കൊണ്ട് ശാരീരികമായും മാനസികമായും വ്യത്യസ്ത സ്വഭാവങ്ങൾ കല്പിക്കുന്നു. ജന്തുശാസ്ത്രപ്രമാണങ്ങളനുസരിച്ചുള്ള ലിംഗാധിഷ്ഠിത വിജാതീകരണത്തെ പിൻപറ്റിക്കൊണ്ടാണ് സ്ത്രീയെയും പുരുഷനെയും പറ്റിയുള്ള സാമൂഹ്യ ശാസ്ത്ര ധാരണകൾ രൂപം

കൊള്ളുന്നത്. മാനവശാസ്ത്ര നിഗമന ങ്ങളിൽ പുരുഷൻ അടിസ്ഥാനപര മായി സംസ്കാരം, വ്യവസ്ഥാഭദ്രത, യുക്തിവിചാരം, കരുത്ത് ആദിയായ ഗുണങ്ങളെ വഹിക്കുമ്പോൾ സ്ത്രീയെ പ്രകൃതി, വൈകാരികത, ചപലത, അവ്യവസ്ഥ എന്നീ സ്വഭാവങ്ങളുടെ പ്രതീകമായി പ്രതിഷ്ഠിച്ചിരിക്കുന്നു. സ്ത്രീ-പുരുഷ വൈരുദ്ധ്യം ഊട്ടിയുറപ്പിക്കു ന്നതിൽ സാംസ്കാരിക യുക്തിയുടെ മൂലക്കല്ലുകളായി വർത്തിക്കുന്ന തത്ത്വ ചിന്താപദ്ധതികൾക്കുള്ള സ്ഥാനവും വളരെ വലുതാണ്. പാശ്ചാത്യ ചിന്ത യിൽ ദക്കാർത്ത് സങ്കല്പനം ചെയ്ത കൊജിത്തോ (cogito)യും പൗരസ്ത്യ ചിന്തയിൽ വികാരലേശമേൽക്കാതെ ശുദ്ധബോധമായി വർത്തിക്കുന്ന 'ആ ത്മാവും' യുക്തിയിലധിഷ്ഠിതമായ ഒരു മനുഷ്യ കർത്തൃത്വത്തെ മുന്നോട്ടു വയ് ക്കുന്നു. പിതൃകേന്ദ്രിത വ്യവസ്ഥിതി യുടെ മൂല്യവിധാതാവായ ഈ മനുഷ്യ കർത്തൃത്വം യുക്തിഭദ്രമായ ചിഹ്നവ്യവ സ്ഥിതി(symbolic order)യിലെ പുരുഷ മഹത്ത്വം തന്നെയാണ്. യുക്തിയുടെ മറുപുറമായി പ്രതിഷ്ഠിച്ചിരിക്കുന്ന സ്ത്രീ അങ്ങനെ സാമൂഹ്യ-സാംസ്കാരിക രംഗങ്ങളിൽനിന്നും നാടുകടത്തപ്പെട്ട വളായി ചരിത്രത്തിന്റെ വെളിമ്പുറങ്ങ ളിൽ മാത്രം കഴിയാൻ നിയോഗിക്ക പ്പെട്ടിരിക്കുന്നു.

മനോ വിശ്ലേഷണ സിദ്ധാന്തങ്ങ ളുടെ ചില കണ്ടെത്തലുകൾ പതിവു ധാരണകളിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമായി കുറഞ്ഞൊരളവിലെങ്കിലും, ലിംഗവിവേ ചനത്തെപ്പറ്റി അറിവു പകരാൻ പര്യാപ്ത മാണ്. മനോവിശ്ലേഷകരുടെ നിരീക്ഷ ണങ്ങൾ ശരീരശാസ്ത്ര തത്ത്വചിന്താധാര ണകളുടെ സൃഷ്ടിയായ ലിംഗവിജാതി കരണത്തെ അസ്വസ്ഥമാക്കുന്നു. പുരു ഷസത്തയും സ്ത്രീസത്തയും നിർമ്മിക്ക പ്പെടുന്നത് സാമൂഹ്യ അധികാരവ്യവ സ്ഥയ്ക്കുള്ളിൽ മാത്രമാണെന്നും അതിന് ശരീരശാസ്ത്രപരമായ ലിംഗവ്യ ത്യാസവുമായി ബന്ധമില്ലെന്നും ഇവർ വെളിവാക്കുന്നു. ഫ്രോയിഡ് മുതൽ ജൂലിയ ക്രിസ്തേവ വരെയുള്ള മനോവി ശ്ലേഷകരുടെ പരമ്പര സ്ത്രീപുരുഷ വ്യ ക്തികളെ സാമൂഹ്യ ചിഹ്നവ്യവസ്ഥ യ്ക്കുള്ളിൽ വ്യത്യസ്ത കർത്തൃത്വങ്ങ ളാക്കി പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്നതിൽ 'പിതൃനി യമം' (law of the father) വഹിക്കുന്ന പങ്കിനെപ്പറ്റി വിശദമായി പ്രതിപാദി ക്കുന്നുണ്ട്. നവജാതമനുഷ്യശിശു ലിംഗവ്യത്യാസങ്ങൾക്കതീതനാണെന്ന് ഇവർ പറയുന്നു. ശിശുലിംഗ വൈജാ ത്യത്തിനതീതമായി അനുഭവിക്കുന്ന ഭാവനാമയമായ (imaginary) അവസ്ഥാ വിശേഷത്തെ ആഗ്രഹങ്ങളുടെയും (desire)കല്പനകളുടെയും സ്വയം പൂർണ്ണ തയായി ഇവർ വിശേഷിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. അമ്മയുമായുള്ള ശിശുവിന്റെ ലയ ത്തിൽക്കൂടി സംജാതമാകുന്ന ആ ഗ്രഹങ്ങളുടേതായ ഈ ലിംഗപൂർവ്വ അനുഭവങ്ങളെയാണ് യഥാർത്ഥത്തിൽ ക്രിസ്തേവയും ലക്കാനും സ്ത്രൈണം (feminine) എന്നു വിളിക്കുന്നത്.

ഇതിനെ ശിശുവിന്റെ മാതാവുമായുള്ള രതിയായി ഫ്രോയിഡ് മനസ്സിലാക്കുമ്പോൾ ക്രിസ്റ്റേവ ഇത് മനുഷ്യൻ പ്രകൃതിയുമായി അനുഭവിക്കുന്ന സന്തോഷപൂർണമായ ഒത്തുചേരൽ ആയി കാണുന്നു. ഭാവനാമയമായ ഈ അവസ്ഥയൊരുക്കുന്ന ആഗ്രഹപൂർത്തിയുടെ ഏതോ ഒരു ഘട്ടത്തിലാണ് സാമൂഹ്യനിയമങ്ങളുടെ സൂക്ഷിപ്പുകാരനായ പിതാവ് കടന്നുവരുന്നത്. മാതാവിൽ നിന്നും പിതാവിനാൽ ദയാരഹിതമായി അടർത്തി മാറ്റപ്പെടുന്ന ശിശു ഭാഷാ ചിഹ്നങ്ങളിൽ പടുത്തുയർത്തപ്പെട്ട സാമൂഹ്യ-സാംസ്കാരിക ലോകത്തേയ്ക്ക് ആനയിക്കപ്പെടുന്നു. ലിംഗച്ഛേദനഭീഷണി (castration threat) വഴിയാണ് പിതാവ് ശിശുവിനെ ഈ വേർപെടലിന് വിധേയമാക്കുന്നത്. ലിംഗച്ഛേദത്തിനു വിധേയമാക്കപ്പെടുന്ന ഭീതിമൂലം പുരുഷ ലിംഗമുള്ള കുട്ടി മാതൃസംയോജനരതിയും (oedipus complex) ഭാവനയുടെ ലോകവും വെടിഞ്ഞ് ഭാഷാഘടനയാൽ തീർത്ത സാമൂഹ്യ നിയമങ്ങളുടെ ലോകം സ്വീകരിക്കാൻ നിർബന്ധിതനാവുന്നു. ലൈംഗികാവയവത്തിന്റെ അഭാവം തിരിച്ചറിയുന്ന പെൺകുട്ടിയാവട്ടെ ഇതിനോടകം തന്റെ അമ്മയെപ്പോലെ താനും ലിംഗച്ഛേദം ചെയ്യപ്പെട്ടു കഴിഞ്ഞു എന്നു വിശ്വസിച്ചു തുടങ്ങുന്നു. മാതൃസംയോജനരതിയുടെ പരിഹാരണം ഇരുവർക്കും കല്പനകളുടെ ലോകത്തുനിന്നുള്ള അന്യവൽക്കരണം വഴി മായാത്ത മുറിവുകളോടെ പിതൃകേന്ദ്രിത നിയമങ്ങളുടെ കാരാഗൃഹത്തിലേക്കുള്ള നിത്യമായ മാറ്റപ്പെടലാണ്. ഒപ്പം ഇവർ സ്ത്രീയെന്നും പുരുഷനെന്നും ഉള്ള വ്യത്യസ്ത കർത്തൃത്വങ്ങൾ സ്വയം എടുത്തണിയാൻ നിർബന്ധിതരാവുന്നു.

മനോവിശ്ലേഷണം മറ നീക്കുന്ന ശിശുവിന്റെ ലിംഗപൂർവ്വമായ (pre-oedipal) ഭാവനാലോകം ഒരു പക്ഷേ മനുഷ്യ ചരിത്രത്തിന്റെ തന്നെ ശൈശവ ദശകളിൽ പ്രകൃതിയോടൊത്തനുഭവിച്ചിരുന്ന 'ജീവാദിരതി'യുടെ ലോകമായിരിക്കാം. 'സ്വയം ബോധം' നേടി ചിതറിയ അനുഭവങ്ങളുമായി (split subject) അന്യവൽക്കരണം നടക്കുന്നതിനുമുമ്പുള്ള ശൈശവാനുഭവങ്ങളുടെ പൂർണ്ണത എന്നു മാത്രമേ ലക്കാൻ ഇതേപ്പറ്റി പറയുന്നുള്ളു. ഇതിൽനിന്നുള്ള മാറ്റപ്പെടലിന്റെ സൂചനയാവണം ലിംഗഛേദനം. അതെന്തുതന്നെയായാലും സ്ത്രൈണത എന്നതുകൊണ്ട് പിതൃമൂല്യങ്ങളുടെ ചിഹ്നവ്യവഹാരങ്ങളിലിടം കണ്ടെത്താനാവാത്ത ആഗ്രഹാഭിലാഷങ്ങളുടെ ലോകമാണ് വിവക്ഷിക്കുന്നത്. അങ്ങനെയെങ്കിൽ അതിന്റെ സ്രോതസ്സുകളെ തിരികെ വിളിക്കാനുള്ള ഏതൊരു ശ്രമവും ആരംഭിക്കേണ്ടത് കാസ്ട്രേഷനു മുമ്പുള്ള ഭാവനയുടെ ലോകത്തുനിന്നാണ്. യുക്ത്യാധിഷ്ഠിതമായ പിതൃവ്യവസ്ഥിതിയുടെ അധികാര ഭദ്രതയെ ഭേദിക്കുന്ന സ്ത്രൈണതയുടെ ഈ ശക്തി ലിംഗവിഭജനങ്ങൾക്കതീത.

മായി സ്ത്രീക്കും പുരുഷനും ഒരുപോലെ പ്രാപ്യമാണ് എന്ന് മനോവിശ്ലേഷണം ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നു. അതിനാൽ തങ്ങളുടെ അസ്തിത്വപൂർത്തീകരണം തേടൽ എന്ന നിലയിൽ സ്ത്രൈണാവസ്ഥയെ തിരികെ വിളിക്കേണ്ടത് പുരുഷന്റെയും സ്ത്രീയുടെയും ഒരേ ആവശ്യമായിത്തീരുന്നു. ജീവശാസ്ത്രപരമായി ഒരു വ്യക്തി സ്ത്രീയാകുന്നതുകൊണ്ടുമാത്രം ആഗ്രഹങ്ങളുടെ ലോകത്തേയ്ക്ക് അവൾക്ക് പ്രത്യേക പ്രാതിനിധ്യം ഉണ്ടാവണമെന്നില്ല എന്നുകൂടി ഇതു സൂചിപ്പിക്കുന്നു. 'കാസ്ട്രേഷൻ കോംപ്ലെക്സി'ന്റെ ഉല്പന്നങ്ങളായ സ്ത്രീയും പുരുഷനും ഒരു പോലെ 'ഭാഷാഘടന'യെന്ന പിതൃവ്യവസ്ഥിതിയ്ക്കുള്ളിൽ മാത്രം നിലകൊള്ളുന്നതിനാലാണ് സൂക്ഷ്മാർത്ഥത്തിൽ സ്ത്രീ നിലനിൽക്കുന്നില്ല എന്നു ലക്കാനും ക്രിസ്റ്റേവയും വാദിക്കുന്നത്. ഇവരുടെ അഭിപ്രായത്തിൽ സ്ത്രീയെന്നത് ഓരോ വ്യക്തിക്കും എന്നോ നഷ്ടമായ ഒരു ശൈശവകാല സ്മൃതിയോ ആഗ്രഹപൂർത്തിയെ സംബന്ധിച്ച ഫാന്റസിയോ മാത്രമായി അവശേഷിക്കുന്നു. സ്ത്രീവർഗ്ഗത്തെ കേന്ദ്രമാക്കി ആശയങ്ങൾ രൂപീകരിക്കുന്നതിനെ എതിർത്ത ക്രിസ്റ്റേവ, ഇത്തരുണത്തിൽ, ഒരാൾ പുരുഷനാണെന്ന വിശ്വാസം പോലെ തന്നെ അസംബന്ധമാണ് ഒരാൾ സ്ത്രീയെന്നു വിശ്വസിക്കുന്നത് എന്നും, സ്ത്രീവാദികൾ നടത്തുന്ന തങ്ങൾ സ്ത്രീകളാണെന്ന പൊതു പ്രഖ്യാപനത്തിന് ഒരു മുദ്രാവാക്യത്തിൽ കവിഞ്ഞ സാധുതയില്ല എന്നും പറയുകയുണ്ടായി. തുടർന്ന് സ്ത്രൈണത യഥാർത്ഥത്തിൽ നിലനിൽക്കുന്നുണ്ടെങ്കിൽ ഭാഷയുടെ നിലവിലുള്ള അർത്ഥതലങ്ങളെ തകിടം മറിച്ചുകൊണ്ട് അധികാര വ്യവസ്ഥിതിയുടെ അതിർവരമ്പുകളെ മറികടക്കുന്ന ലാവണ്യ സംവേദനങ്ങളിൽ (semiotic process) മാത്രമാണു നിലനിൽക്കുന്നത് എന്നെഴുതുന്നു.

ലഭ്യമായ ഭാഷയുടെ ഘടനാജഡിലതയെ മയപ്പെടുത്തി ആഗ്രഹാഭിലാഷങ്ങളുടെ ലീല സാധിതമാക്കുന്ന കാവ്യഭാഷ, ഈയർത്ഥത്തിൽ, പുരുഷയുക്തിയെ തകർക്കുന്ന സ്ത്രൈണ ശക്തിയെ വഹിക്കുന്നു. ഇവിടെ സ്ത്രീയുടെ പുനഃസൃഷ്ടി സാധിക്കുന്നതോടൊപ്പം പിതൃകേന്ദ്രിത വ്യവസ്ഥിതിയുടെ യുക്തിഭദ്രതയോട് അർത്ഥപൂർണ്ണമായി മല്ലിടുന്നതിനുള്ള മാർഗ്ഗവും തുറന്നു കിട്ടുന്നു.

സ്ത്രീസത്തയുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി മാത്രം സ്ത്രൈണതയെ ചിന്തിക്കുന്ന യഥാതഥ വിശകലന രീതിയിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമായി സ്ത്രൈണതയ്ക്കുള്ള മറ്റൊരു തലം ആണ് മനോവിശ്ലേഷണം തുറന്നു കാട്ടുന്നത്. ഇത് സ്ത്രൈണതയ്ക്ക് പുതിയൊരു വ്യാഖ്യാനം പകരുന്നുണ്ട്. ഭാവനാനുഭവങ്ങളുടെ ബഹുത്വത്തെ (multiplicity of experiences) സ്ത്രീയായിക്കാണാൻ ഇത് ശീലിപ്പിക്കുന്നു. എങ്കിലും ഇതിനെ പൂർണ്ണമായും പുതിയത് എന്നു വിളിച്ചുകൂട. പ്രകൃതിയുടെ തെന്നിമാറി മറിഞ്ഞു വരുന്ന അത്ഭുതദൃശ്യങ്ങളുടെ നാനാത്വത്തെ

സ്ത്രീയുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി ചിന്തിക്കാനുള്ള താല്പര്യം ആദികാലം മുതൽക്കുതന്നെ മനുഷ്യചേതന പ്രകടിപ്പിച്ചിരുന്നു. വസന്തരാവുകളിലെ പൗർണമിയും അരുവികളും കുരുവികളും ചേർന്നു നടത്തുന്ന ഗാനാലാപനവും കുന്നിൻനിരകളും, കടൽത്തിരങ്ങളുടെ പ്രശാന്തിയും പ്രേമസമാഗമങ്ങളും ഒക്കെ മനുഷ്യമനസ്സിലണിയിക്കുന്ന ഭാവതീവ്രത പുരുഷയുക്തിയുടെ ചിട്ടയ്ക്കതീതമായ സ്ത്രൈണഭാവമൊന്നുകൊണ്ടു മാത്രമേ വിശദീകരിക്കാനാവൂ. ഈയനുഭവങ്ങളുടെ പുനരാഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കപ്പെടുന്നത് കാവ്യകലാദികളിലായതിനാലാവണം ഇവയെ ലിംഗപരമായി സ്ത്രീയെന്നു വിളിച്ചുപോന്നത്. പ്രകൃതിയൊരുക്കുന്ന ഈയനുഭവങ്ങളുടെ പുനരാവാഹണം വഴി മനോവിശ്ലേഷണം പറയുന്ന ലിംഗപൂർവ്വമായ ഭാവനാനുഭവങ്ങളുടെ ലോകം തന്നെയല്ലേ സാക്ഷാത്കരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്.

പുരുഷാധിപത്യ വ്യവസ്ഥയ്ക്കുള്ളിൽ സ്ത്രീ നിലനിൽക്കുന്നില്ല എന്നു മനോവിശ്ലേഷണം പറയുമ്പോൾ ജീവശാസ്ത്രപരമായി സ്ത്രീവർഗം തിരോഭവിച്ചു എന്നല്ല അർത്ഥമാക്കേണ്ടത്. ഭാവനയുടെയും ആഗ്രഹാഭിലാഷങ്ങളുടെയും അനുഭവങ്ങളിൽനിന്നും ലിംഗഭേദനം വഴി ചിഹ്നവ്യവസ്ഥയ്ക്കുള്ളിലേയ്ക്കു കടത്തി വിടപ്പെടുന്നതോടുകൂടി കേവലം ചുമതലകൾ നിറവേറ്റാൻ നിയോഗം ലഭിച്ചിട്ടുള്ള കർത്താവു (subject) മാത്രമായി വ്യക്തി ചുരുക്കപ്പെടുന്നു. സ്ത്രീപുരുഷന്മാർ ഒരേപോലെ പുരുഷധർമ്മം നിറവേറ്റാനും പുരുഷമൂല്യങ്ങൾ ജീവിച്ചുതീർക്കാനും നിയോഗിതരായിരിക്കുന്നു എന്നു ചുരുക്കം. ഇതു മുതൽ മൂർത്ത ജീവിതത്തിൽ സഫലീകരിക്കാൻ കഴിയാത്ത ഭാവനാമയമായ ഒരു തലം മാത്രമായിത്തീരുന്നു സ്ത്രൈണത. ചിഹ്നവ്യവസ്ഥയ്ക്കുള്ളിൽ അടിച്ചമർത്തപ്പെട്ട സ്ത്രീ പിന്നെ ഭ്രമകല്പനകളിലും സർഗ്ഗസൃഷ്ടികളിലും മാത്രമാണ് മറനീക്കി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. എന്നോ നഷ്ടമായ ആഗ്രഹപൂർത്തിയുടെ ലോകം തേടിയുള്ള നിത്യമായ അന്വേഷണമായിത്തീരുന്നു മനുഷ്യജീവിതം. പലപ്പോഴും കലകൾ ഇതനുഭവിച്ചുതീർക്കാനുള്ള മാർഗ്ഗവും.

ആഗ്രഹങ്ങളുടെ ഭാഷാചമത്ക്കാരം

മനോവ്യാപാരങ്ങളെപ്പറ്റിയുള്ള ഈ മാറിയ കാഴ്ചപ്പാടും ഘടനാവാദ ഭാഷാദർശനവും പെണ്ണെഴുത്തിനെപ്പറ്റിയുള്ള നിലവിലുള്ള ധാരണകളെ ഒരു പുനർചിന്തനത്തിനു വിധേയമാക്കാനാവശ്യപ്പെടുന്നു. പുരുഷകേന്ദ്രിത ഭാഷാവ്യവസ്ഥയ്ക്കുള്ളിൽ സ്ത്രീ കാവ്യസൃഷ്ടി നടത്തുന്നതുകൊണ്ടുമാത്രം അതു പെണ്ണെഴുത്താവണമെന്നില്ല. അതുപോലെ പുരുഷന്മാരാൽ വിരചിതമാവുന്നതുകൊണ്ടു മാത്രം ഒരു കൃതി പെണ്ണെഴുത്തല്ലാതാവുന്നുമില്ല. ആരെഴുതുന്നു എന്നതിലുപരി ഭാഷയോടും ലോകത്തോടുമുള്ള സമീപനം എന്തെന്നും ഭാഷയെ ഏതു രീതിയിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നു എന്ന

തുമാണ് ഇവിടെ നിർണായകമായിരിക്കുന്നത്. ഭാഷയുടെ ഏതു തരത്തിലുള്ള ഉപയോഗവും നിയതാർത്ഥത്തിൽ, എഴുത്താവുന്നില്ല. പത്രലേഖകരെയും സാമൂഹ്യവിമർശനമെഴുതുന്നവരെയും 'എഴുത്തുകാർ' എന്നു വിളിക്കാൻ കഴിയാത്തത് ഭാഷയുടെ പുതു സാദ്ധ്യതകൾ ആരാഞ്ഞുകൊണ്ട് എഴുത്തിന്റെ മേഖലയിൽ ആഗ്രഹപൂർത്തിയുടെയും ഭാവനയുടെയുമായ ഒരു അനുഭവതലം സൃഷ്ടിക്കുകയെന്ന ധർമ്മം ഇവർ നിർവ്വഹിക്കുന്നില്ല എന്നതു കൊണ്ടാണ്.

എന്നാൽ സർഗ്ഗാത്മക രചനകൾ നടത്തുന്ന കവി- കഥാകൃത്തുകൾ എഴുത്തുകാർ എന്നു വിളിക്കപ്പെടുന്നു. എന്തെന്നാൽ ഭാഷാബിംബങ്ങളിലൂടെ ഇവിടെ ഇതൾവിടർത്തുന്ന അനുഭവതലം സമൂഹത്താൽ അനുവദനീയമായ യാഥാസ്ഥിതിക ലോകത്തെ മറികടക്കുന്നതോടൊപ്പം നവ്യമെന്നു വിശേഷിപ്പിക്കാവുന്ന മറ്റൊരു ലോകസൃഷ്ടി കൂടി നടത്തുന്നു. ഇവിടെ പ്രപഞ്ചത്തിലെ മാറി മറിഞ്ഞു വരുന്ന സൗന്ദര്യ മുഹൂർത്തങ്ങളുമൊത്തുള്ള മനുഷ്യജീവിയുടെ നിർമ്മലമായ ലയം വായനക്കാരനും അനുഭവിക്കുന്നു. യുക്ത്യധിഷ്ഠിതമായ ഭാഷാ ഘടനയ്ക്കുള്ളിൽ ചാലുകൾ കീറിക്കൊണ്ട് വികാര നദിയെ പരന്നൊഴുകുന്നതിന് ഇതു പ്രാപ്തമാക്കിത്തീർക്കുന്നു. അല്ലാത്തപക്ഷം ഉണങ്ങിവരണ്ട് ഊഷരവും കേവലദൃഷ്ടിക്കു ഗോചരവുമായ വസ്തുക്കളുടെ പ്രതിഫലനത്തിനു മാത്രമുപയോഗിക്കപ്പെടുമായിരുന്ന ഭാഷയ്ക്ക് താളാത്മകമായ ചുവടുവയ്പുകളാണ് ഇതുവഴി വന്നുചേരുന്നത്. സർഗ്ഗാത്മക രചനകൾക്കു മാത്രമുള്ള ഭാഷയുടെ ഈ ചാലകശക്തി ജഡതയാർന്ന പുരുഷ വിചാരങ്ങളുടെ കടപുഴക്കുന്ന സ്ത്രൈണശക്തിയുടെ കുത്തിയൊഴുക്കു തന്നെയാവുന്നു. പിതൃകേന്ദ്രിത വ്യവസ്ഥിതിക്കുള്ളിൽ തളയ്ക്കപ്പെട്ടു പോയ മനുഷ്യകുലത്തിന്റെ ശൈശവകാല സ്വപ്നങ്ങളുടെ പുനരാവാഹനം നിശ്ചയമായും ഇതിലടങ്ങിയിട്ടുണ്ട്. വിചാരങ്ങളെയും വികാരങ്ങളെയും അർത്ഥപൂർണ്ണമായ പ്രവർത്തനങ്ങളെയും നിശ്ചിതമാക്കി പരിമിതപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് പടുത്തുയർത്തിയിരിക്കുന്ന ഒരു യാന്ത്രികയുഗത്തിൽ അമർത്തപ്പെട്ട അഭിലാഷങ്ങളുടെ മണ്ഡലത്തെയാണു നാം 'സ്ത്രൈണം' എന്നു തിരിച്ചറിയുന്നതെങ്കിൽ സർഗ്ഗാത്മക രചനകൾ ഇതിൽ ആദ്യത്തേതിന്റെ നിരാസവും രണ്ടാമത്തേതിന്റെ പുനഃസ്ഥാപനവുമാണ്. ഭാഷ ഈയൊരു നിർവ്വഹണത്തിനു പാകമായിത്തീരുമ്പോഴോ അല്ലെങ്കിൽ സ്വയം അഭിലാഷങ്ങളായി രൂപാന്തരപ്പെടുമ്പോഴോ മാത്രമേ അതിനെ എഴുത്ത് എന്നു വിളിക്കേണ്ടതുള്ളൂ എന്ന് ഇതുകൊണ്ടാണ് വാദിക്കുന്നത്.

ഭാഷ ഭാവനയും അഭിലാഷങ്ങളുമായി രൂപാന്തരപ്പെടുമ്പോൾ അതു കാവ്യമായിത്തീരുന്നു. ജഡത വിട്ടുണരു

ന്ന പ്രവാഹമായിത്തീരുന്നു. ഒരു സംഗീതികയിൽ തെന്നിമാറി മാറി സഞ്ചരിക്കുന്ന സ്വരവിന്യാസങ്ങളെപ്പോലെ മാറ്റത്തിന്റെ അനുസ്യൂതിയായി ഭവിക്കുന്ന ഈ മനുഷ്യബോധം എല്ലാ വ്യവസ്ഥാപിതത്വത്തെയും നിരാധാരമാക്കുന്ന ആഗ്രഹപൂർത്തിയുടെ ലോകത്തേക്കുള്ള വാതായനങ്ങൾ തുറന്നിടുന്നു.

അഭിലാഷങ്ങളുടെ ലീലയ്ക്ക് ഇടം കൊടുക്കാത്ത നിയന്ത്രണ തല്പരതയെ പൗരുഷമായും ആഗ്രഹാഭിലാഷങ്ങളുടെ ബഹുത്വത്തെ സ്ത്രൈണമായും മനസ്സിലാക്കുമ്പോൾ എഴുത്തിന് വ്യത്യസ്തമായൊരു അർത്ഥവിതാനം കൈവരുന്നു. ഇവിടെ എഴുത്ത് സ്ത്രീതന്നെയാകുന്നു. നീത്ഷെയുടെ കൃതികളെ 'പാരായണം' ചെയ്യവെ എഴുത്തിനെ 'സ്ത്രീ' എന്നു വിളിച്ച ദെരിദ സ്ത്രീവിരുദ്ധതയ്ക്കു കുപ്രസിദ്ധനായ നീത്ഷെ യാഥാർത്ഥത്തിൽ തന്റെ രചനകളിലൂടെ ലിംഗഭേദത്തെ മറികടക്കുന്ന സ്ത്രീ വിലാസങ്ങളിലേക്കു പരിണമിക്കാനാഗ്രഹിക്കുകയായിരുന്നു എന്നു നിരീക്ഷിക്കുന്നു. സ്ത്രീമനസ്സിന്റെ പ്രതിഫലനമാകുന്നതുകൊണ്ടോ സ്ത്രീവിമോചനോന്മുഖമായ ആശയങ്ങൾ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നതുകൊണ്ടോ മാത്രം രചനയെ പെണ്ണെഴുത്ത് എന്നു വിളിച്ചുകൂടാ എന്നു ഇതു പഠിപ്പിക്കുന്നു. എഴുത്തിലൂടെ പുരുഷകേന്ദ്രിത ചിഹ്നവ്യവഹാരങ്ങളുടെ അധീശ സാന്നിദ്ധ്യത്തെ ഉടയ്ക്കുന്ന കല്പനാനുഭവങ്ങളുടെ ഭാഷ സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടുന്നില്ലെങ്കിൽ രചന പുരുഷ കേന്ദ്രിത യുക്തിയിൽ നിന്നും മോചിതമല്ല എന്നു പറയേണ്ടിവരും. പെണ്ണെഴുത്ത് ആണെഴുത്തു മാത്രമാവുന്ന ഒരു നിമിഷത്തെ നാമിവിടെ കണ്ടുമുട്ടുന്നു.

മറിച്ച് എഴുത്തുകാർ സ്ത്രീയായാലും പുരുഷനായാലും കാവ്യഭാഷ വ്യവസ്ഥാപിത നിയന്ത്രണങ്ങളുടെ അതിരുകൾ ഭേദിച്ചു പുറത്തു വരുന്ന ലാവണ്യമുഹൂർത്തങ്ങളെ നിരന്തരമെത്തിക്കുന്നു. യാഥാസ്ഥിതികതയിലൂന്നിയ നിത്യജീവിതത്തിലൊരിക്കൽപോലും കണ്ടറിയാൻ കഴിയാതിരുന്ന നിറങ്ങളുടെ ഗിരിഭൂമിയിൽ കൂടിയുള്ള ഈ യാത്ര വ്യവസ്ഥാപിത ലോകം നമ്മിൽനിന്നും അടർത്തി മാറ്റിയ ആഗ്രഹാഭിലാഷങ്ങളുടെ നിമിഷങ്ങളെ തിരികെ കൊണ്ടുവരുന്നു. സർഗ്ഗപ്രക്രിയ ഭാഷയ്ക്കു നൽകുന്ന ഈ ചലനാത്മകത ചിഹ്നവ്യവസ്ഥയുടെ ജഡതയിൽ നിന്നും മോചിതമാവുന്ന സ്ത്രൈണാനുഭവങ്ങളെയാണു പ്രദാനം ചെയ്യുന്നത് എന്നു തിരിച്ചറിയാനാവുന്നു. ഇവിടെ ഭാഷ സ്ത്രീ-പുരുഷ വൈജാത്യങ്ങൾക്കതീതമായ അഭിലാഷങ്ങളുടെ പ്രവാഹമായി മാറുന്നു. എഴുത്തിന്റെ ഈ അനുഭവതലം സമൂഹം നിർണയം ചെയ്ത നിശ്ചിതമായ സ്വത്വബോധത്തിൽനിന്നും ഒരുവനെ പുറത്തു കൊണ്ടുവരികയും പരിവർത്തനവിധേയമാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. എഴുത്തിലൂടെ ഒരുവന് സ്ത്രീയായും ജന്തുവായും സസ്യമായും രൂപാന്തരപ്പെടാൻ കഴിയുമെന്ന ഗീൽ ദെല്യൂസിന്റെ നിരീ

ക്ഷണം, ഇത്തരുണത്തിൽ ഇവിടെ പ്രസക്തമാണ്. സ്വത്വ നിർമ്മിതി നടക്കുന്നത് ഭാഷാമൂലമായതിനാലാണ് സ്വത്വപരിമിതികളെ ലംഘിക്കുന്നതിനും ഭാഷ സഹായകരമാവുന്നത്. ഇതിനു ഭാഷയുടെ ഉപയോഗിക്കപ്പെടാത്ത സാദ്ധ്യതകളെ പരമാവധി ആരായുകയും ഭാഷയെ ദീർഘിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യേണ്ടി വരുമെന്നു മാത്രം. നാം യഥാതഥമെന്നു വിശ്വസിച്ചു പോരുന്ന നമ്മുടെ ലോകസങ്കല്പങ്ങളും നമ്മെപ്പറ്റിത്തന്നെയുള്ള സ്വയംബോധവും ഭാഷയുടെ നിർമ്മിതികൾ മാത്രമായിരുന്നുവല്ലോയെന്നു തിരിച്ചറിയപ്പെടുന്നതോടുകൂടിയാവും സ്വത്വത്തിന്റെ നാനാത്വത്തിലേയ്ക്കുള്ള നമ്മുടെ ഈ സംക്രമണത്തിനും ഭാഷ സഹായമാവുന്നത്. യുക്തിഭദ്രമായ പുരുഷമഹത്വത്തിന്റെ ഏക മുഖതയെ മറികടന്ന് ബഹുലതകളിലേയ്ക്കു വ്യാപിക്കുന്നതുകൊണ്ടാണ് പുരുഷത്വത്തിന്റെ അപരം (other) എന്ന അർത്ഥത്തിൽ ഈ അനുഭവങ്ങൾ സ്ത്രൈണം എന്നു വിളിക്കപ്പെടുവാനിടയാകുന്നത്. ഇവയുടെ മൂർത്തീകരണമായ എഴുത്ത് അതിനാൽ അടിച്ചമർത്തപ്പെട്ട ഭാവനാനുഭവങ്ങളുടെ ബഹുത്വത്തെ പുനരാവാഹിക്കുന്ന സ്ത്രീരചനകൾ തന്നെയായി ഭവിക്കുന്നു.

●

ചാരുദത്തൻ

(നാടകം)

ഗ്രന്ഥകാരൻ

എ.ആർ.രാജരാജവർമ്മ

പേജ് : 106, വില 55.00 രൂപ

ശാകുന്തളം, മാളവികാഗ്നിമിത്രം എന്നിവയിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമായി ഒരു സ്വതന്ത്ര തർജ്ജുമ എന്ന നിലയിൽ വേറിട്ടു നിൽക്കുന്ന നാടകം.

കോപ്പികൾക്ക്

സെക്രട്ടറി,

കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശൂർ -20

ജൈവമനുഷ്യനെ മൃതമനുഷ്യനാക്കുന്ന മതമൗലികവാദം

വി.അരവിന്ദാക്ഷൻ

മതമൗലികവാദം ഒരു സായുധ രാഷ്ട്രീയശക്തിയായി വളർന്നു വന്നിരിക്കുന്നു. ബാലറ്റിൽ കൂടിയല്ലാതെ ബുള്ളറ്റിൽ കൂടി അധികാരം പിടിച്ചെടുക്കാൻ മടിക്കാത്ത ഒരു ശക്തിയാണ് അത്. ലോകത്തിന്റെ നാനാഭാഗങ്ങളിൽനിന്ന് ഇതിന് എത്ര ഉദാഹരണങ്ങൾ വേണമെങ്കിലും എടുത്തു കാണിക്കാം.

മറ്റു രാജ്യങ്ങളിൽ ഏതെങ്കിലുമൊരു മതത്തിന്റെ മൗലികവാദത്തിനാണ് പ്രാമുഖ്യമെങ്കിൽ, നമ്മുടെ നാട്ടിൽ ഭീകര രൂപം പൂണ്ട മൗലികവാദങ്ങൾ മൂന്നുണ്ട്- ഹൈന്ദവം, ഇസ്ലാമികം, സിഖ്. മൂന്നു കൂട്ടരും ഒട്ടേറെ തലകൾ കൊയ്തുകഴിഞ്ഞു. ഒരുപാടു ചോര ചൊരിഞ്ഞു കഴിഞ്ഞു. അവർ അരങ്ങൊഴിയുന്ന ലക്ഷണമൊന്നും കാണുന്നില്ല.

ഇവിടെ ഹൈന്ദവ ദേശീയത ഹൈന്ദവമൗലികവാദം ഹൈന്ദവപുനരുജ്ജീവനം എന്നിങ്ങനെ പല പേരുകളിൽ അറിയപ്പെടുന്ന ഒരു പ്രതിഭാസമുണ്ടല്ലോ. അതിന് ഇപ്പറഞ്ഞ പേരുകളേക്കാൾ യോജിച്ച പേര് രാഷ്ട്രീയ ഹിന്ദുത്വം (Political Hinduism) എന്നായിരിക്കും. സർവ്വവ്യാപിയായ ഒരു രാഷ്ട്രീയ ശക്തിയാവാനുള്ള അതിന്റെ പരിശ്രമത്തിനു നീണ്ട ചരിത്രമാണുള്ളത്. അടുത്ത കാലത്ത് അധികാരത്തിൽ നിർണ്ണായകമായ ഒരു പങ്ക് അതു പിടിച്ചെടുത്തിരിക്കുന്നു.

ഇതിനു കാരണമായ ചരിത്രം ഇസ്ലാമിക മൗലികവാദത്തിനും സിഖ് മൗലികവാദത്തിനും ഉണ്ട്. ക്രിസ്തീയ സഭകൾ എല്ലാം ചേർന്നാലും വളരെ ചെറിയ ഒരു ന്യൂനപക്ഷ ശക്തിയെ ആവുന്നുള്ളു. അതുകൊണ്ട് കേരളം പോലുള്ള ചില സ്വാധീന മേഖലകളിൽ രാഷ്ട്രീയം കളിച്ചേക്കാമെങ്കിലും ദേശീയ രാഷ്ട്രീയത്തിൽ കാര്യമായി എന്തെങ്കിലും ചെയ്യാൻ അതിനു കഴിയില്ല.

മതമൗലികവാദത്തിന്റെ ത്വരിതവും

അഭൂതപൂർവ്വവുമായ വളർച്ചയുടെ ആലോചനാശീലവും സഹജീവി സ്നേഹവും -ദിമാഗും ദില്ലും- ഉള്ളവരെ അസ്വസ്ഥരാക്കിയിട്ടുണ്ട്. ഇതിന്റെ പൈശാചിക സ്വഭാവം മനസ്സിലാക്കുകയും ഇതിൽ അന്തർഭവിച്ചിട്ടുള്ള ഭീഷണി കണ്ണു തുറന്നു കാണുകയും ചെയ്യുന്നവർ നമ്മുടെ ബുദ്ധിജീവികളുടെ കൂട്ടത്തിൽ അധികമുണ്ടെന്നു തോന്നുന്നില്ല. പലരും നിഷ്പക്ഷവേഷം കെട്ടി നടക്കുന്നവരാണ്. സത്യാവസ്ഥ തിരിച്ചറിഞ്ഞിട്ടുള്ളവരിൽ പലരും മൗനം ദീക്ഷിച്ചു തടി രക്ഷിക്കുകയുമാണ്.

പ്രശസ്ത കഥാകൃത്തും ചിന്തകനുമായ ആനന്ദ് മതമൗലികവാദത്തോടു ശക്തമായ ശൈലിയിൽ തന്നെ പ്രതികരിക്കുന്നു. അതിന്റെ ഒന്നാന്തരം തെളിവാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ 'വേട്ടക്കാരനും വിരുന്നുകാരനും' എന്ന ഗ്രന്ഥം. പേരു കേട്ടാൽ ഉള്ളടക്കമെന്തെന്നു പെട്ടെന്നു പിടികിട്ടുകയില്ല. ഭാഗ്യത്തിന്, ഇതോടൊപ്പം ഒരു വിശദീകരണമുണ്ട്. 'മതമൗലിക വാദത്തെക്കുറിച്ച് ഭാരതത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ഒരു അന്വേഷണം' ഇതാണ് ഉപശീർഷകം. ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ സത്തയും സ്വഭാവവും ഇത് വെളിപ്പെടുത്തുന്നു.

നിസ്സംഗമായ ഒരന്വേഷണമല്ല ആനന്ദിന്റെ ഈ ഗ്രന്ഥം. റഫറൻസിനായി സൂക്ഷിക്കേണ്ട ഗവേഷണഗ്രന്ഥവുമല്ല ഇത്. ഒരു പ്രതിഭാസത്തിന്റെ ഗുണങ്ങളും ദോഷങ്ങളും പഞ്ഞി തിരിച്ചെഴുതിയിട്ടുണ്ട്. 'ഞാനൊന്നുമറിഞ്ഞില്ലേ രാമനാരായണ' എന്ന ഭാവത്തിൽ മാറി നിൽക്കുന്ന ഒരു നിഷ്പക്ഷതയുണ്ടല്ലോ. അതാണു പണ്ഡിതോചിതം എന്നാണു വച്ചിട്ടുള്ളത്. ആനന്ദിന് അങ്ങനെയൊരു നിസ്സംഗതയോ നിഷ്പക്ഷതയോ ഇല്ല. അദ്ദേഹത്തിനു സ്വന്തമായ അഭിപ്രായമുണ്ട്. സ്വന്തമായ നിലപാടുണ്ട്. അതു തുറന്നടിച്ചു പറയുന്നുമുണ്ട്. പറയുന്ന തറവട്ടെ, ചരിത്രാനുസന്ധാനവും യുക്തിവിചാരവും ഭംഗിയായി യോജിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണുതാനും.

സ്വന്തമായ ഒരു ക്ഷേത്രം, വീക്ഷണം, രീതി, ഭാഷ എല്ലാംകൊണ്ടും ഊർജ്ജസ്വലവും ശ്രദ്ധേയവുമാണ് ഈ ഗ്രന്ഥം.

'ന ബ്രൂയാദ് സത്യമപ്രിയം'

എന്നൊരു ഉൽബോധനമുണ്ടല്ലോ. ചരിത്രകാരന്റെ ധർമ്മമറിയാവുന്ന ഗ്രന്ഥകാരൻ അതിനെ അത്ര ഗൗനിക്കുന്നില്ല. അപ്രിയ സത്യങ്ങൾ എടുത്തു പറയാനുള്ള ആർജ്ജവവും ധീരതയും അദ്ദേഹത്തിനു വേണ്ടുവോളമുണ്ട്. അതിന് ഇതാ ഒരു ഉദാഹരണം. സങ്കുചിതവും ഹിംസാത്മകവുമായ ഹൈന്ദവ രാഷ്ട്രീയം, നിർഭാഗ്യവശാൽ, നമ്മുടെ ദേശീയപ്രസ്ഥാനത്തിൽ കടന്നുപറ്റിയിരുന്നല്ലോ. അതിന്റെ വളർച്ചയിൽ, ലോകമാന്യൻ എന്ന ബഹുമതി നേടിയ ബാലഗംഗാധര

തിലകന്റെ നിർണ്ണായക പങ്ക് ആനന്ദ് വിസ്തരിച്ചുതന്നെ വർണിക്കുന്നു.

സാമൂഹ്യ പരിഷ്കാരത്തെ നഖശിഖാന്തം എതിർത്തവരിൽ പ്രമുഖനായിരുന്നു തിലകൻ. അദ്ദേഹം മനുഷ്യത്വരഹിതമായ രീതിയിലാണ് പെരുമാറിയതെന്ന് വെട്ടിത്തുറന്നു പറയാൻ ആനന്ദ് മടിക്കുന്നില്ല. Age of Consent Bill ന്റെ കാര്യമാണ് ഇതിന് ഉദാഹരണമായെടുക്കുന്നത്. ബാല്യവിവാഹത്തെ വളരെ വളരെ പരിമിതമായ രീതിയിൽ നിയന്ത്രിയ്ക്കാനുള്ള ഒരു എളിയ പരിശ്രമമായിരുന്നു ആ നിയമ നിർമ്മാണം. ബാല്യവിവാഹവും വൈധവ്യവും മൂലം നരകമനുഭവിക്കുന്ന ഹിന്ദുസ്ത്രീകൾക്ക് അല്പം ആശ്വാസം പകരാനാണ് ഈ ബില്ലു കൊണ്ടുദ്ദേശിച്ചത്. വിവാഹസമ്മത പ്രായം പത്തിൽനിന്നു പന്ത്രണ്ടിലേക്ക് ഉയർത്തുക– അത്രയേ ഉദ്ദേശിച്ചിരുന്നുള്ളൂ. റാനഡെ, ഗോഖലെ തുടങ്ങിയ മിതവാദികൾ അതിനെ അനുകൂലിച്ചു. എന്നാൽ കുറെ പേർ അതിനെ എതിർത്തു. എതിർപ്പിന്റെ നേതാവ് തിലകനായിരുന്നു. ലോകമാന്യന്റെ ആ നിലപാടിനെയും നടപടിയെയും കുറിച്ച് ആനന്ദ് പറയുന്നു. "സാമൂഹ്യപരിഷ്കരണം കൊണ്ടുവരാനുള്ള അധികാരം കൊളോണിയൽ സർക്കാരിനില്ലെന്ന മുടന്തൻ ന്യായത്തിന്മേൽ കലാപമുയർത്തിയ തിലകനും സംഘവും വാസ്തവത്തിൽ ചെയ്തതു തങ്ങളുടെ മനുഷ്യത്വമില്ലായ്മയെ വെളിപ്പെടുത്തുകയും യാഥാസ്ഥിതിക മൗലികവാദികളുടെ വക്താക്കളായിരിക്കുകയും ഒന്നിച്ചു ചെയ്യുകയായിരുന്നു."

തിലകന്റെ മറ്റൊരു കുചേഷ്ടിതത്തിലേക്കും ആനന്ദ് വിരൽ ചൂണ്ടുന്നു. ഹിന്ദുക്കളിൽ മുസ്ലീം വിരോധം വളർത്തുന്നതിന് അദ്ദേഹം സ്വീകരിച്ച കൗശലങ്ങൾ ആണ് കാര്യം. ഹിന്ദുക്കൾക്കെതിരായി മുസ്ലിങ്ങളെ ഇളക്കിവിടാൻ ബ്രിട്ടീഷ് ഭരണാധികാരികൾക്ക് ഉത്സാഹമായിരുന്നു. ഭിന്നിപ്പിച്ചു ഭരിക്കുക എന്നത് അവരുടെ ഒരു തന്ത്രമായിരുന്നല്ലോ. ഇതു തിലകൻ മനസ്സിലാക്കി തുറന്നുകാട്ടുകയും ചെയ്തു. എന്നാൽ ഇവിടെ ആനന്ദിന്റെ തന്നെ വാക്കുകൾ ഉദ്ധരിക്കട്ടെ. തിലകൻ ബുദ്ധിശൂന്യമായി വാദിച്ചതു മുസ്ലീങ്ങൾക്കെതിരായി ഹിന്ദുക്കളെ സംഘടിപ്പിക്കേണ്ടതിന്റെ ആവശ്യകതയെക്കുറിച്ചാണ്.

1893–ൽ ബോംബെയിൽ ഹിന്ദു – മുസ്ലിം ലഹളയുണ്ടായി. അതു കഴിഞ്ഞു രണ്ടു മാസത്തിനകം പൂനെയിൽ ഗണേശോത്സവം സംഘടിപ്പിച്ചു കൊണ്ടു തിലകൻ തന്റെ പരിപാടി ഉദ്ഘാടനം ചെയ്തു. ഗണേശപൂജ അന്നോളം ഒരു ഗാർഹികച്ചടങ്ങു മാത്രമായിരുന്നു. തിലകൻ ആ സ്വഭാവം മാറ്റിയെടുത്തു അതിനെ വഴിയോരത്തും നാൽക്കവലകളിലും നടത്തുന്ന ഒരു സാർവജനിക പൂജയാക്കി. ഇത്

അന്യമതക്കാരുമായി സംഘട്ടനങ്ങ ൾക്ക് വഴിവെക്കും എന്നു മിതവാദി കൾ മുന്നറിയിപ്പ് നൽകിയിരുന്നു. തിലകൻ അത് അവഗണിച്ചു. ഇന്നു പലപ്പോഴും പല ദിക്കിലും ഗണേശോ ത്സവം അക്രമത്തിലാണ് കലാശിക്കാറ്.

ഗണേശോത്സവത്തിന്റെ പിന്നാ ലെ ശിവാജി ഉത്സവവും കൊണ്ടു വന്നു. അതും സർവ്വത്ര ഹൈന്ദവം തന്നെ. ഹൈന്ദവമൗലികവാദരാഷ്ട്രീ യത്തിനു ജനകീയ സ്വഭാവം ഉണ്ടാ ക്കാൻ അന്നു മഹാരാഷ്ട്രത്തിൽ തുട ങ്ങിയ പരിശ്രമം ഇപ്പോൾ ആസേതു ഹിമാചലം പടർന്നുപിടിച്ചിരിക്കുന്നു. അതിന്റെ ചരിത്രം ആനന്ദ് ചുരുളഴിച്ചു കാണിക്കുന്നു.

നാനാവിഭാഗങ്ങൾ സൗഹൃദ ത്തോടും സഹിഷ്ണുതയോടും ഒത്തു കൂടി ഉല്ലസിക്കുന്ന ഒരു ഉത്സവപ്പറ മ്പിന്റെ സ്വഭാവമാണ് ഹിന്ദുമതത്തി നുള്ളത്. അതിന് മറ്റു സംഘടിത മതങ്ങൾക്കെന്നതുപോലെയുള്ള ഏക ശിലാസ്വഭാവവും അധികാരഘടനയും ഉണ്ടാക്കിയെടുക്കാനുള്ള പരിശ്രമ ത്തിന് ആക്കം കൂട്ടിയിരിക്കുകയാ ണല്ലോ. അത് നമ്മുടെ നാടിനെ എ ന്തൊരു ദുരവസ്ഥയിലേക്കാണ് കൊ ണ്ടെത്തിച്ചിരിക്കുന്നത് എന്ന് ഗ്രന്ഥ കാരൻ ആർക്കും ബോധ്യമാകുന്ന രീതിയിൽ വിവരിക്കുന്നു.

ഇസ്ലാമിക മൗലികവാദത്തിന്റെ കൊടും ക്രൂരതകളുടെ ഒട്ടേറെ ഉദാഹ രണങ്ങൾ ആനന്ദ് കാശ്മീരിൽ നിന്ന് എടുത്ത് നിരത്തുന്നു. ആരെയും കിടി ലം കൊള്ളിക്കുന്ന കുറെ സംഭവങ്ങ ളാണ് അദ്ദേഹം വർണ്ണിക്കുന്നത്. അ വയ്ക്കും പ്രേരകമായ പ്രത്യയശാ സ്ത്രത്തെയും ഗ്രന്ഥകാരൻ വിശദീകരി ക്കുന്നുണ്ട്. ആ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ ഏറ്റവും പ്രബലമായ വക്താവും പ്ര യോക്താവും ജമ്മൈ യത് എ ഇസ്ലാമി ആണെന്ന് അദ്ദേഹം കാര്യകാരണ സഹിതം സമർത്ഥിക്കുന്നു.

കാശ്മീർ വിട്ടാൽ ഈ മൗലിക വാദം ഏറ്റവും കാര്യമായി പടരുന്നതു കേരളത്തിലാണെന്ന വസ്തുതയും ആ നന്ദ് നമ്മെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. മുസ്ലി ങ്ങൾക്കു വിശേഷിച്ചു മുസ്ലിം സ്ത്രീക ളെ – നോക്കുകുത്തികളും നോട്ടപ്പു ള്ളികളും ആക്കുന്ന വസ്ത്രധാരണ രീതി തൊട്ടുള്ള ആചാരാനുഷ്ഠാന ങ്ങൾ താലിബനിസം വരെ എത്തി ക്കുന്നതിനാണ് മൗലികവാദികളുടെ ശ്രമം.

ഇതുപോലൊരു അപചയം സിഖ് മതത്തെ ഗ്രസിച്ച ദുരന്തകഥയും ആനന്ദ് ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നു. ഖാൽ സാപൻഥിന്റെ പുനരുത്ഥാനവും അതോടൊപ്പമുണ്ടായ പരിഹാസ്യ നടപടികളും ഭിന്ദ്രൻവാലയുടെ ബീഭ ത്സ രാഷ്ട്രീയവും· അദ്ദേഹം തെളിമ യോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

'മതമൗലികവാദത്തിന്റെ സ്വയം നിർമിതലോകം' എന്ന ഒരു ഖണ്ഡിക

യുണ്ട് ഗ്രന്ഥത്തിൽ. അതു ശ്രദ്ധിച്ചു പഠിക്കേണ്ട ഒരു ഭാഗമാണ്. ആനന്ദ് പറയുകയാണ്. എല്ലാ മതമൗലികവാദികളും പ്രാഥമികമായി ചെയ്യുന്നത് മനുഷ്യന്റെ ബുദ്ധിയുടെയും സംഭാവനയുടെയും അപാരമായ സാധ്യതകളെ മുറിച്ചു കളഞ്ഞു അവനെ തങ്ങൾ ഏതു വിധത്തിൽ കാണുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നുവോ അതിലേക്കു ചുരുക്കുകയാണ്. അങ്ങനെ ചെയ്യുന്നതിലൂടെ അവർ അവനെ ... ലത്തിൽനിന്നും സാഹചര്യത്തിൽനിന്നും അകറ്റി ഒരു ഫ്രീസറിലെന്നപോലെ ഉറച്ചതാക്കുന്നു. ചുരുക്കത്തിൽ അവർ ജൈവമനുഷ്യനെ മൃതമനുഷ്യനാക്കുന്നു.'

അന്ധവിശ്വാസത്തോടു ശത്രുത എന്ന വേദാന്തം തോക്കിൻ കുഴലിലൂടെ സ്ഥാപിച്ചെടുക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന മൗലികവാദികൾ അവർ ഏതു മതക്കാർ ആയിക്കൊള്ളട്ടെ- മനുഷ്യഹൃദയത്തെ മതവൽക്കരിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത് ഈ പരമസത്യം സമർത്ഥമായിത്തന്നെ സ്ഥാപിച്ചിരിക്കുന്നു ആനന്ദ്.

●

പത്തുപ്പാട്ട്
(സംഘസാഹിത്യം)

തമിഴ് സംഘം കൃതികളിലെ നീണ്ട പാട്ടുകൾ അടങ്ങിയ പത്തു സുന്ദരകാവ്യങ്ങളുടെ സമാഹാരം. പ്രാചീന തമിഴകത്തിന്റെ ചരിത്രവും സംസ്കാരവും അറിയാനുതകുന്ന സുപ്രധാന ഭാഗങ്ങൾ പത്തുപ്പാട്ടിൽ ധാരാളമുണ്ട്. ചരിത്രപരവും സാംസ്കാരികവുമായ മൂല്യം മാത്രമല്ല, സാഹിത്യമൂല്യവും ഈ കൃതിക്കുണ്ട്.

വിവർത്തനം
മേലങ്ങത്ത് നാരായണൻകുട്ടി
പേജ് 344, വില 165 രൂപ

കോപ്പികൾക്ക്
സെക്രട്ടറി, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി,
തൃശൂർ-20

ഒരെഴുത്തുകാരിയുടെ സ്വയം വിമർശനം

അഷ്ടമൂർത്തി

ഒരെഴുത്തുകാരി എന്നതിനോളം പ്രശസ്തയാണ് സാറാ ജോസഫ് സാമൂഹ്യ പ്രവർത്തക എന്ന നിലയിലും. ലേഖനമെഴുത്തിന്റെയും പ്രസംഗത്തിന്റെയും ഒരു തുടർച്ചയായിരുന്നു അവർക്ക് കഥയെഴുത്ത്. അവരുടെ ആദ്യകാലകൃതികളായ 'മനസ്സിലെ തീ മാത്രം', 'കാടിന്റെ സംഗീതം' എന്ന രണ്ടു സമാഹാരങ്ങളിലെ കഥകളിൽ നിന്നു തികച്ചും വ്യത്യസ്തമാണ് തുടർന്നുള്ള അവരുടെ കഥകൾ. 'പാപത്തറ', 'നിലാവറിയുന്നു' തുടങ്ങിയ സമാഹാരങ്ങളിലെ കഥകൾ സാറാ ജോസഫിലെ സാമൂഹ്യപ്രവർത്തക എഴുതിയതാണ്. കഥ എങ്ങനെ സാമൂഹ്യപ്രവർത്തനത്തിനു വേണ്ടി ഉപയോഗിക്കാം എന്ന പരീക്ഷണം അവരിലെ എഴുത്തുകാരിയെ അതിശയിച്ചു നിന്നു എന്നുതന്നെ അവരുടെ രചനകൾ വിളിച്ചു പറഞ്ഞിരുന്നു. സാഹിത്യം സാമൂഹ്യ പ്രവർത്തനത്തിന് ഒരു പകരണമാണ് എന്ന് അവർ തെളിയിക്കുകയും ചെയ്തു. അതുകൊണ്ടു തന്നെ അവയിൽ പലതിലും സാഹിത്യത്തിന്റെ മൂല്യങ്ങളേക്കാൾ സാമൂഹ്യ പ്രതിബദ്ധതയുടെയോ സന്ദേശത്തിന്റെയോ അംശങ്ങൾ മുന്നിട്ടു നിൽക്കുകയും ചെയ്തിരുന്നു.

ആയിടയ്ക്കാണ് സാറാ ജോസഫ് തന്റെ ആദ്യത്തെ നോവലെഴുതിയത്. താൻ ജനിച്ചു വളർന്ന ദേശത്തിനു വന്ന മാറ്റങ്ങൾ കലാമൂല്യത്തോടെ രേഖപ്പെടുത്തിയപ്പോൾ അതിനു നിരവധി മാനങ്ങൾ കിട്ടുകയും തികച്ചും അന്യൂനമായ ഒരു രചനയാവുകയും ചെയ്തു. ഭാഷ ഇതിൽ ഒരു ലഹരി തന്നെയായി മാറുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ ഈ രചനയുടെ മുന്നോടിയെന്നോണം സാറാജോസഫ് എഴുതിയ കുറച്ചു കഥകൾ ഒരു പക്ഷേ ആരും ശ്രദ്ധിച്ചിരിക്കാൻ ഇടയില്ല. സാമൂഹ്യ പ്രവർത്തനത്തിന്റെ ആവേശമൊക്കെ മാറ്റി വെച്ചിട്ട് സഹജമായ നർമ്മബോധത്തോടെ അവർ എഴുതിയ കഥകളുടെ സമാഹാരമാണ് 'കാടിതു കണ്ടയോ കാന്താ'.

സാഹിത്യവും സാമൂഹ്യപ്രവർത്തനവും രണ്ടല്ല എന്നു വിശ്വസിച്ച ഒരെഴുത്തുകാരി പുനശ്ചിന്തക്കു വിധേയമായതാണ് നമുക്കിവിടെ കാണാൻ കഴിയുന്നത്. എഴുത്ത് ഒരുപകരണമാണെന്നതു ശരിതന്നെ. പക്ഷേ ഒരെഴുത്തുകാരിക്ക്/എഴുത്തുകാരന് അതിലൂടെ എത്ര ദൂരം സഞ്ചരിക്കാം? പ്രത്യേകിച്ചും ഇന്നത്തെ ഈ സാമൂഹിക ചുറ്റുപാടിൽ? എത്ര എഴുതിയിട്ടെന്ത്? എത്ര പ്രസംഗിച്ചിട്ടെന്ത്? ഒന്നും ഫലവത്താവുന്നില്ലെങ്കിൽ എന്തിനാണീ വൃഥാവ്യായാമം? ഇത്തരമൊരു നിരാശത ജീവിതത്തിലെ ഏതെങ്കിലും ഘട്ടത്തിൽ പിടികൂടാവുന്നതാണ്. സാറാ ജോസഫിന്റെ സാഹിത്യവും അങ്ങനെയൊരു ഘട്ടത്തിലൂടെ കടന്നു പോവുകയാണോ എന്നു ന്യായമായും സംശയിക്കാവുന്നതാണ്.

നിരാശയുടെ അടിത്തട്ടിൽ വീഴുമ്പോൾ സാമൂഹ്യപ്രവർത്തകർക്കു വരുന്ന ഒരു ചിരിയുണ്ട്. നീരസം കലർന്ന ചിരി. ആ ചിരി ആവേശപ്രകടനത്തേക്കാൾ പലപ്പോഴും ശക്തവുമാണ്. സാറാ ജോസഫിന് നർമ്മം അന്യമാണെന്ന ധാരണയെ പൊളിച്ചെഴുതുന്നതാണ് അവരുടെ ഈ കഥകൾ. നമ്പൂതിരി ഫലിതങ്ങളെപ്പോലെത്തന്നെ വ്യതിരിക്തമായ ഒന്നാണ് തൃശൂർ നസ്രാണി ഫലിതങ്ങളും. തൃശൂർക്കാരിയുടെ സ്വത്വം പ്രകടിപ്പിക്കാൻ ഇതുവരെ സാറാ ജോസഫ് എന്ന എഴുത്തുകാരിക്കു കഴിഞ്ഞിരുന്നില്ല. കഥകൾ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്ന വിഷയങ്ങളും അവയുടെ ഭാവവും അതിനുള്ള സാധ്യത ഇല്ലാതാക്കിയതാവാനാണ് വഴി. ഈ സമാഹാരത്തിലെ 'ഇക്ളോണി മണ്ടോക്കി'യിൽ 'കൂട്ടയോട്ടം', 'ജാതിഗുപ്തനും ജാനകിഗുപ്തനും' തുടങ്ങിയ കഥകളുടെ പേരുപോലും അവരുടെ മുൻകാലകഥകളിൽ നിന്നുള്ള മാറ്റം വിളിച്ചു പറയുന്നുണ്ട്.

'ഒരെഴുത്തുകാരി സ്വയം വിമർശനം നടത്തുന്നു' എന്ന ഒരു കഥയുണ്ട് ഇതിൽ. പെട്ടെന്ന് ഇതു കഥാകാരിയുടെ സ്വയം വിമർശനം തന്നെയാണോ എന്നു സംശയം തോന്നാം. എന്നാൽ ഇതിലെ കഥാപാത്രം മലയാളത്തിലെ മറ്റൊരു പ്രശസ്ത കഥാകാരിയെ ആണ് ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നത്. ഈ കഥയിലൂടെ സാറാ ജോസഫ് സാമൂഹ്യബോധം കുറഞ്ഞ ഒരെഴുത്തുകാരിയെ വിമർശനവിധേയയാക്കുകയാണ്. ഒരു തരത്തിൽ ഇക്കഥയുടെ തലക്കെട്ട് ഈ പുസ്തകത്തിനു മൊത്തത്തിൽ യോജിക്കുന്നതാണെന്നു തോന്നി.

രണ്ടു ദശാബ്ദം നീണ്ടു നിന്ന തന്റെ സാമൂഹ്യപ്രവർത്തനംകൊണ്ട് സമൂഹം എന്തു നേടി എന്ന് ഈ എഴുത്തുകാരി വീണ്ടും വീണ്ടും ചിന്തിച്ചിരിയ്ക്കാനിടയുണ്ട്. തന്റെ പ്രസ്ഥാനത്തിന് പെണ്ണുങ്ങളെ എത്രത്തോളം മാറ്റിമറിയ്ക്കാനായിട്ടുണ്ട്? പുതളയം എന്ന കഥ വായിക്കുക. ബഹിരാകാശ

ത്ത് സഞ്ചരിക്കാൻ അവസരം കിട്ടുന്ന ആദ്യത്തെ ഇന്ത്യക്കാരിയെന്ന ബഹുമതിക്ക് അർഹയാവുന്ന മേരിക്കുട്ടിയെ അലട്ടുന്ന പ്രശ്നം ബഹിരാകാശത്തു വച്ച് സഹയാത്രികർ തന്നെ ബലാൽസംഗം ചെയ്യുമോ എന്നതാണ്. 'രണ്ടൂന്ന് ആണുങ്ങളുടെ ഒപ്പം ആകാശത്തും മറ്റും നടന്ന്ട്ട് എന്നതെങ്കിലും പറ്റിപ്പോയാ ഇതിയാനെന്നാ ചെയ്യും' എന്ന് ആശങ്കപ്പെടുന്ന ഏലിയാമ്മയും ഇനി അവളേക്കാളും ഉയരത്തിലൊക്കെ പോയി വന്ന ഒരു ചെറുക്കനെ കണ്ടു പിടിക്കണ്ടേ എന്നു വേവലാതിപ്പെടുന്ന മത്തച്ചനും വായനക്കാരിൽ ചിരിയുണർത്തുന്നുണ്ട്. ഒടുവിൽ ബഹിരാകാശത്ത് ഗുരുത്വാകർഷണമില്ലെന്നും അതുകൊണ്ട് ബലാൽസംഗം നടക്കില്ലെന്നും അനിയത്തി പറഞ്ഞു കൊടുക്കുന്നതോടെയാണ് മേരിക്കുട്ടിക്ക് സമാധാനത്തോടെ ഉറങ്ങാൻ കഴിയുന്നത്.

അതുപോലെത്തന്നെ ദളിത്‌വിമോചനപ്രസ്ഥാനങ്ങളും, ഇത്രയൊക്കെ മുറവിളികളും, സർക്കാരിന്റെ പദ്ധതികളും ഉണ്ടായിട്ടും അവർ എത്രകണ്ട് വിമോചിതരായിട്ടുണ്ട്? അധഃകൃതവിഭാഗത്തിന് എന്തൊക്കെ അവസരങ്ങൾ ഒരുക്കി വച്ചിട്ടും അതു വേണ്ടവിധത്തിൽ ഉപയോഗിക്കാൻ കഴിയാതെപ്പോവുന്നതിന്റെ പിന്നിലുള്ള കാരണങ്ങൾ തേടിപ്പോവുമ്പോൾ പല സത്യങ്ങളും നമുക്കു കണ്ടെത്താൻ കഴിയുന്നുണ്ട്. വലിയ സ്ഥാനങ്ങളിലിരിക്കുന്ന ദളിതർ പോലും വലിയ അപകർഷതാബോധത്തോടെയാണ് ജീവിക്കുന്നത്. 'പ്രൊഫസർ തേവൻ' അതിന്റെ ഉദാഹരണമാണ്. അതേ സമയം അവരെ ചൂഷണം ചെയ്യാനുള്ള അവസരം സവർണവിഭാഗം ഇപ്പോഴും ഉപയോഗിക്കുകയാണ്. തനിക്കു സഹജമായ ആത്മരോഷത്തിന്റെ ഭാഷ ഉപേക്ഷിച്ചാണ് സാറാ ജോസഫ് ഈ കഥയും പറയുന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഒരു കൂരമ്പുപോലെ ഇത് വായനക്കാരുടെ മനസ്സിൽ തറയ്ക്കുന്നു.

'വെയ്ക്കുന്നതും വിളമ്പുന്നതും' എന്ന തലക്കെട്ട് അടുക്കള തിരിച്ചുപിടിക്കുക എന്ന ലേഖനമെഴുതിയ സാറാ ജോസഫിന്റേതാകുമ്പോൾ വേറെ ചില താവും പ്രതീക്ഷിക്കുക. പക്ഷേ ഇക്കഥയിൽ ഭർത്താവിനു വെയ്ക്കുകയും വിളമ്പുകയും ചെയ്യുന്നതിലും അയാളുടെ രക്തത്തിലെ കൊളസ്ട്രോൾ നിയന്ത്രിച്ചു നിർത്തുന്നതിലും മാത്രം ഉത്സാഹം കൊള്ളുന്ന ഭാര്യയെയാണ് നമ്മൾ കാണുന്നത്. വിജയലക്ഷ്മി അഭ്യസ്ത വിദ്യയും ഉദ്യോഗസ്ഥയുമാണ് എന്നുകൂടി നമ്മൾ ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതുണ്ട്. അവളുടെ ലോകം ഇപ്പോഴും അടുക്കള മാത്രമാണ്. തീൻമേശ ഒരുക്കുന്നതിൽ മാത്രം ആനന്ദം കണ്ടെത്തുന്നവൾ. അപ്പോൾ പഴയതായിപ്പോയ രണ്ടു ദശകങ്ങളെക്കുറിച്ച് എഴുത്തുകാരിക്ക് നിരാശ തോന്നിപ്പോയാൽ അത്ഭുതപ്പെടേ

ണ്ടതുണ്ടോ?

മലയാളത്തിലെ മറ്റൊരു പ്രശസ്ത എഴുത്തുകാരിയെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നതാണ് 'എഴുതി മായ്ക്കുന്ന ലോകവും' എന്ന കഥ. ഇക്കഥയിലും ഒരു സ്വയം വിമർശനം കണ്ടെത്താനാവുന്നുണ്ട്. ആരും തിരിഞ്ഞു നോക്കാനില്ലാത്ത എഴുത്തുകാരിയുടെ വീട്ടിൽ പുരസ്കാര സമർപ്പണത്തിനെത്തുന്ന ഒരു സംഘം ആളുകളെ ഇതിൽ കാണാം. സാറാ ജോസഫ് എന്ന തൃശൂർക്കാരിയുടെ നർമ്മബോധം തെളിഞ്ഞാടുന്ന കഥയാണ് ഇത്. 'ആലാഹയുടെ പെൺമക്കളി'ൽ ഉപയോഗിച്ച തൃശൂർ ഭാഷയുടെ ലഹരി വിടാത്ത കഥ കൂടിയാണ് ഇതെന്നു പറയാം.

മധ്യപ്രദേശിൽ നിന്ന് ഒരു പെൺകുട്ടിയെ വിലയ്ക്കു വാങ്ങിക്കൊണ്ടു വരുന്ന കഥ പറയുന്ന 'കടൽ കാണാൻ' എന്ന രചന കുറച്ചു കൊല്ലങ്ങൾക്കു മുമ്പായിരുന്നെങ്കിൽ സാറാ ജോസഫ് എങ്ങനെ എഴുതുമായിരുന്നു എന്നു ചിന്തിക്കാൻ രസമുണ്ട്. ഈ കഥയിൽ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്ന വിഷയത്തിന്റെ ഗൗരവം വായനക്കാരെ നടുക്കുന്നു. ഭാഷയുടെ അലങ്കാരങ്ങളെല്ലാമുപേക്ഷിച്ച് പച്ചമലയാളത്തിൽ കഥ പറയുകയാണ് കഥാകാരി. ഉറഞ്ഞു തുള്ളുന്ന പഴയ രീതിയിൽ നിന്നുള്ള മാറ്റം കൊണ്ട് കഥയ്ക്കു ലഭിക്കുന്ന ശക്തി വായനക്കാരെ സ്പർശിക്കുന്നതാണ്. അതുകൊണ്ടു തന്നെ സാറാ ജോസഫിന്റെ നല്ല കഥകളിലൊന്നായി ഇതു മാറുന്നു. ഈ സമാഹാരത്തിലെ ഏറ്റവും മികച്ച കഥയും മറ്റൊന്നല്ല.

●

കാടിതു കണ്ടയോ കാന്താ
കഥകൾ
സാറാജോസഫ്
കോസ്മോ ബുക്ക്സ്, തൃശൂർ
വില
പേജ്

ആഗോളവൽക്കരണം, സ്ത്രീ, പരിസ്ഥിതി, വിദ്യാഭ്യാസം; പി. കുഞ്ഞിരാമൻനായരും

വി.പി.പി.മുസ്തഫ

കവി ഒരു ചിന്തകനല്ല, കവി ചിന്തിക്കാറില്ല. എങ്കിലും കവിയിലൊരു ചിന്തമിന്നിക്കൂടെന്നർത്ഥമില്ല. അപ്പോഴാണ് കവികൾ പദ്യത്തിനു പകരം ഗദ്യത്തിലെഴുതുന്നത്. പി.കുഞ്ഞിരാമൻനായർ എന്ന മഹാകവി ചിന്തകനായിരുന്നില്ല. ചിന്താധനനായിരുന്നു. അങ്ങനെയാണ് ആ മഹാകവി ഗദ്യത്തിലും വലിയ കവിയായിത്തീർന്നത്. പ്രകൃതിനിഷ്ഠമായ സൗന്ദര്യത്തെ മനസ്സിലാക്കുന്നതിനും അതിനെ ഹൃദയംഗമമായി പ്രതിപാദനം ചെയ്ത് അന്യർക്ക് അനുഭവപ്പെടുത്തിക്കൊടുക്കുന്നതിനും ശക്തിയുള്ളവനാണ് കവി. കുഞ്ഞിരാമൻ നായരുടെ ഗദ്യവും പദ്യവും ഈ നിർവ്വചനത്തെ കൃത്യമായി അനുസരിക്കുന്നവയാണ്.

കവിത എഴുതിത്തുടങ്ങി അധികം വൈകാതെതന്നെ ഗദ്യത്തിലും ഗൗരവമായ രചനകൾ പി.കുഞ്ഞിരാമൻനായർ നിർവ്വഹിച്ചിരുന്നു. സത്യരക്ഷ, ചരിത്രരക്ഷ തുടങ്ങിയ ആദ്യകാല ഗദ്യഗ്രന്ഥങ്ങൾതന്നെ ഇതു വെളിപ്പെടുത്തുന്നു. വിചാരവിഹാരം ഉദയരാഗം, പ്രതിഭാങ്കുരം എന്നിവയാണ് മഹാകവിയുടെ പ്രസിദ്ധ ഗദ്യകൃതികൾ. കവിയുടെ കാല്പാടുകൾ, എന്നെ തിരയുന്ന ഞാൻ, നിത്യകന്യകയെ തേടി എന്നിവ ആത്മകഥാപരമായ ഗദ്യകവിതകളാണ്. ഇതിൽ വിചാരവിഹാരം രണ്ടു ഭാഗങ്ങളിൽ നിന്നായി തിരഞ്ഞെടുത്ത 22 ലേഖനങ്ങളുടെ സമാഹാരമാണ് പക്ഷികളുടെ പരിഷത്ത്. ഡോ. എ.കെ.നമ്പ്യാർ സമാഹരിച്ച ഈ പുസ്തകം കോട്ടയം ഡി.സി.ബുക്സാണ് പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

കുഞ്ഞിരാമൻനായർ മരിച്ചത് 1978–ലാണ്. അതിനും എത്രയോ മുമ്പ് എഴുതിയവയാണ് ഈ ലേഖനങ്ങൾ. ഈ പുതിയ സമാഹാരത്തിലെ ലേഖ

ങ്ങളുടെ കാലക്രമണിക വ്യക്തമല്ലെങ്കിലും സ്വാതന്ത്ര്യലബ്ധിക്കു തൊട്ടു മുമ്പും പിമ്പുമായി എഴുതിയവയാണെന്ന് അനുമാനിക്കാൻ കഴിയും. അരനൂറ്റാണ്ടിന്റെയെങ്കിലും പഴക്കമുള്ള ഈ ലേഖനങ്ങൾ വീണ്ടും പ്രസിദ്ധീകരണക്ഷമമായിത്തീരുന്നത് എന്തുകൊണ്ട്? അവിടെയാണ് പുനർവായനയുടെ പ്രസക്തി. മഹാകവി പി.യെ പുതിയ പരിപ്രേക്ഷ്യത്തിലൂടെ നോക്കിക്കാണാനും സമകാലിക ജീവിതവുമായി അദ്ദേഹത്തിന്റെ നിരീക്ഷണങ്ങളെ താരതമ്യം ചെയ്യാനും സാധിക്കുന്നേടത്ത് പി.യുടെ രചനകളുടെ അതിജീവനശക്തി വെളിപ്പെടുന്നു. ഈ ശക്തിക്കൊരു ദൃഷ്ടാന്തവും പുനർവായനക്കൊരു അവസരവുമാണ് 'പക്ഷികളുടെ പരിഷത്ത്' തരുന്നത്.

ഭക്തകവിയായും കേവല കാല്പനികനായും വെറുമൊരു പ്രകൃത്യുപാസകനായും മുദ്രയടിച്ച് വേണ്ടപോലെ വായിക്കപ്പെടാതെ പോയ കവിയാണ് പി.കുഞ്ഞിരാമൻനായർ. എന്നും താലോലിച്ചുകൊണ്ടു നടന്നിരുന്ന ചില ആശയങ്ങൾ കവിമനസ്സിൽ ഉണ്ടായിരുന്നു. ഈ ആശയങ്ങളായിരുന്നു അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചിന്തകളുടെ ഉറവിടം. പക്ഷെ അത് ഒരു കുറ്റിയ്ക്കു ചുറ്റും മാത്രം കറങ്ങുകയായിരുന്നില്ല. സ്വപ്നവും ബോധവും തമ്മിലുള്ള വൈരുദ്ധ്യാത്മക ബന്ധമാണ് പി.യുടെ ചിന്തകളെ മുന്നോട്ടു നയിച്ചത്.

സാമൂഹ്യ ജീവിതത്തിൽ നിന്നാണ് പി. തന്റെ പ്രമേയങ്ങൾ സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. പക്ഷെ അവിടെ കണ്ട കാര്യം അതുപോലെ റിപ്പോർട്ടു ചെയ്യുകയല്ല, കണ്ടതിനെ തന്റെ യുക്തിയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിലുള്ള പാഠമാക്കി മാറ്റുക എന്നതായിരുന്നു അദ്ദേഹത്തിന്റെ രചനാശൈലി. കണ്ടതിനെ ഇങ്ങനെ ഭാവനാത്മകമായി വ്യാഖ്യാനിക്കുന്ന രീതി തിയൊഡോർ അഡോർനൊ പറയുന്നതുപോലെ സാമൂഹ്യമായി അനിവാര്യമായ ഇല്യൂഷ (Socially necessary illusion) നാണ്. അതുകൊണ്ടു ഈ പുസ്തകത്തിലെ പി. യുടെ ലേഖനങ്ങൾ യാഥാർത്ഥ്യത്തെ മാത്രം പ്രകാശിപ്പിക്കുന്ന പ്രബന്ധങ്ങ ളല്ല യാഥാർത്ഥ്യം എങ്ങനെയായിരിക്കണമെന്ന തന്റെ സങ്കല്പത്തെക്കൂടി പ്രകടിപ്പിക്കുന്നവയാണ്.

ഈ സമാഹാരത്തിലെ ലേഖനങ്ങളെ ഉന്നയിക്കുന്ന വിഭാഗത്തിൽ പെട്ടവ എന്നു വർഗ്ഗീകരിക്കുക പ്രയാസകരമാണ്. പൊതുവിൽ കവിത, പ്രകൃതി രാഷ്ട്രം പ്രപഞ്ചം, ഭാഷ എന്നിവയെ സംബന്ധിച്ച നിരീക്ഷണങ്ങളാണ് ഇവയിലുള്ളത്. സ്വാതന്ത്ര്യം ദേശാഭിമാനം, ഭാരതസംസ്കൃതി, വിശ്വപ്രേമം, മനുഷ്യമതം, സ്വാതന്ത്ര്യബോധം, കേരളീയത, മാതൃഭാഷാഭിമാനം, പരിവർത്തനേച്ഛ, ഭക്തി, പ്രേമം ഇങ്ങനെ ഭിന്നരാശിയിലുള്ള വിഷയങ്ങളാണ് ഈ സമാഹാരത്തിലുടനീളം പ്രത്യക്ഷപ്പെടു

ന്നത്. പരിഷ്കാരഭ്രമം അനാചാരങ്ങളോടുള്ള വിധേയത്വം അകർമണ്യത തുടങ്ങിയവയ്ക്കെതിരായ വിമർശനവും ഈ ഉപന്യാസങ്ങളിൽ ചിലതിൽ കാണാം.

സ്വപ്നബോധ ബന്ധമാണ് പി. ചിന്തകൾക്ക് ആധാരമെന്നു സൂചിപ്പിച്ചുവല്ലോ. ഇതേക്കുറിച്ച് കവിതന്നെ പറയുന്നതു നോക്കുക "യാഥാർത്ഥ്യവും സ്വപ്നവും തമ്മിൽ പുണരട്ടെ; ജീവിതവും കലയും കൈകോർത്തു പിടിച്ചു മുമ്പോട്ടു പോകട്ടെ! ആ പുതിയ യുഗത്തിന്റെ പ്രഭാതം ഞാൻ കാക്കുന്നു!" (വരിനെല്ലും പനിനീരും) ഇങ്ങനെ മഹാകവിയുടെ വഴികളും കുറുകളും പ്രഖ്യാപിക്കുന്ന, ലാവണ്യസങ്കല്പത്തെ വ്യക്തമാക്കുന്ന ലേഖനങ്ങളുടെ സമാഹാരമാണ് 'പക്ഷികളുടെ പരിഷത്ത്'. ഒരുതരം ഉന്മാദതുല്യമായ സംസ്കാര സാകല്യമായി ഇതിലെ ലേഖനങ്ങൾ അനുഭവപ്പെടുന്നു. പി. ഉപയോഗിക്കുന്ന വാക്കുകളുടെയും ബിംബങ്ങളുടെയും സൗന്ദര്യം വായനക്കാരന്റെ ഭാവുകത്വത്തെ അമ്പരപ്പിക്കുക തന്നെ ചെയ്യും.

"ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ മധ്യകാലത്ത് സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തര ഇന്ത്യയിൽ വിപ്ലവാത്മകമായ കേരളത്തിൽ ജനാധിപത്യ അന്തരീക്ഷത്തിൽ ജീവിച്ച പി. എന്ന മനുഷ്യന്റെ സാന്നിധ്യം ഈ പുസ്തകം അനുഭവിപ്പിക്കുന്നു. ഭക്തകവിയെന്ന് തന്നെ മുദ്രകുത്തുന്നവർക്ക് മറുപടിയെന്നവണ്ണം രാഷ്ട്രീയവും സാമൂഹ്യവും സാമ്പത്തികവുമായ മണ്ഡലങ്ങളിൽ വന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന പരിവർത്തനങ്ങളിൽ താനെത്രമാത്രം തല്പരനാണെന്നു സ്വയം വെളിപ്പെടുത്തുന്നവയാണ്. വ്യത്യസ്തമായ വിഷയങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള ഇതിലെ ലേഖനങ്ങൾ.

ആഗോളവൽക്കരണത്തിന്റെ വരിഞ്ഞു മുറുക്കലിൽ "കുറേ വിഡ്ഢിത്തരങ്ങളുടെ കുടുക്കിൽപ്പെട്ട ഇന്ത്യയെ സംബന്ധിച്ച വേവലാതികളാണ് കർമ്മഭൂമിയുടെ കണ്ണുനീർ, വിജയിപ്പൂതാക, വിശ്വപ്രേമം, വരിനെല്ലും പനിനീരും, ദരിദ്രഭാരതം തുടങ്ങിയ ലേഖനങ്ങൾ വായിക്കുമ്പോൾ അനുഭവപ്പെടുക. "മനുഷ്യരക്തം മോന്തി മോന്തി സാമ്രാജ്യശരീരം വീർപ്പിക്കുവാൻ രാപ്പകലുദ്യമിക്കുന്ന ലോകത്തിന്റെ നേർക്ക്" (കർമ്മഭൂമിയുടെ കണ്ണുനീർ) രോഷം കൊള്ളുന്ന ലേഖകൻ "കൂറ്റനായ കൊമ്പനാന, ഒരു മുഴം നീളമുള്ള ഇല്ലിക്കോലിനു മുമ്പിൽ മുട്ടുകുത്തി അലറുന്ന". (പൊട്ടും പൊടിയും) അവസ്ഥയെക്കുറിച്ചോർത്ത്, ആ അവസ്ഥയിലെത്തിയ ഇന്ത്യയെക്കുറിച്ചോർത്ത് പരിതപിക്കുന്നു.

ആഗോളവൽക്കരണത്തെക്കുറിച്ച് ഇന്നു നടക്കുന്ന ഇത്തരം ചർച്ചകൾ മാത്രമല്ല സ്ത്രീ പ്രശ്നം പരിസ്ഥിതി തുടങ്ങിയ വിഷയങ്ങൾപോലും അമ്പതു വർഷം മുമ്പെ ഈ ക്രാന്ത ദർശിയുടെ ചിന്തകളിൽ തെളിഞ്ഞിരുന്നു. "സ്ത്രീ

ഇങ്ങനെ വിപ്ലവകരമായ ചിന്തകളോടെ കൃത്യമായ രാഷ്ട്രീയധ്വനികൾ മുഴക്കുന്ന പി.കുഞ്ഞിരാമൻ നായരുടെ രചനകൾ അർത്ഥവത്തായ പുനർവായനക്കു നമ്മെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നവയാണ്. ദശകങ്ങൾക്കുമുമ്പ് എഴുതപ്പെട്ടവയാണെങ്കിലും ഇപ്പോഴും വേറിട്ടൊരു വായനക്ക് സഹൃദയനെ സന്നദ്ധമാക്കുന്നവയാണ് 'പക്ഷികളുടെ പരിഷത്ത്' എന്ന ലേഖനസമാഹാരം ആമുഖപഠനത്തിൽ പ്രൊഫ. മേലത്ത് ചന്ദ്രശേഖരൻ അഭിപ്രായപ്പെട്ടതു പോലെ, കുഞ്ഞിരാമൻ നായരുടെ പഴയ ഗദ്യത്തിന്റെ പുനർവായന പുതിയ കാലത്തിന്റെ കാവ്യോത്സവമാകുന്നു എന്നതാണ് ഈ പുസ്തകത്തിന്റെ വിജയനിദാനം.

●

പക്ഷികളുടെ പരിഷത്ത്
(ലേഖനങ്ങൾ)
പി.കുഞ്ഞിരാമൻനായർ
ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം
വില 60.00 രൂപ.

വർഗ്ഗം അന്ധകാരത്തിൽ മറഞ്ഞു കിടക്കുക; ആ രാജ്യരഥത്തിനു പുരോഗതിയില്ല. രാജ്യത്തിനു സ്വാതന്ത്ര്യം വേണമോ ആദ്യമായി സ്ത്രീ സ്വതന്ത്രയാകണം. സ്ത്രീയാണ് സ്വാതന്ത്ര്യം" (അലകും പിടിയും മാറണം) എന്നു സ്ത്രീപദവിയെക്കുറിച്ചുള്ള ആധുനിക വീക്ഷണം പി. പ്രകടിപ്പിക്കുന്നു. മനുഷ്യനു നേരെ, നാട്ടിൻ പുറത്ത് തിരിച്ചടി, അന്ധകാരം എന്നീ ലേഖനങ്ങൾ പാരിസ്ഥിതി അമാനവികതയ്ക്കെതിരായ നില പാടുതറയിൽ നിന്നു കൊണ്ടുള്ളവയാണ്. വിദ്യാഭ്യാസത്തെ സംബന്ധിച്ചും ഇങ്ങനെ പുരോഗമനോന്മുഖമായ നയം അരനൂറ്റാണ്ടു മുമ്പേ കുഞ്ഞിരാമൻനായരും സ്വീകരിച്ചിരുന്നു. "ഇന്നത്തെ വിദ്യാഭ്യാസം - അതെന്തു ചെയ്യുന്നു. തൊപ്പിക്കൊപ്പിച്ചു തല മുറിക്കുന്നു. പരീക്ഷയിൽ തോറ്റ വിദ്യാർത്ഥിയെ ആത്മഹത്യയി ലേക്കു പിടിച്ചുന്തുന്ന വിദ്യാഭ്യാസം. എന്നു വിദ്യാഭ്യാസം കച്ചവടമായ അധഃപതിക്കുന്നു അന്നു ലോകം കശാപ്പു കടയായി. (അലകും പിടിയും മാറണം)

കഥ ജീവിതം തന്നെ

എം. ദാമോദരൻ

ഒരു തരത്തിലല്ലെങ്കിൽ മറ്റൊരു തരത്തിൽ - ജീവിതത്തിന്റെ ആഗ്രഹങ്ങളിൽ നിന്നും അനുഭവങ്ങളിൽ നിന്നും ജന്മംകൊണ്ടവയാണ് എക്കാലത്തെയും എല്ലാക്കഥകളും. തികഞ്ഞ ഭാവനകളോ അപൂർവ്വമായ സങ്കല്പങ്ങളോ ആണെങ്കിൽപ്പോലും സൂക്ഷ്മാംശത്തിൽ അവ ജൈവലോകബന്ധിതവും ജീവിതത്തിന്റെ രേഖാഭാഷ്യങ്ങളുമായിരിക്കും. ഈയൊരർത്ഥത്തിലല്ല നാരായന്റെ 'കൊച്ചരേത്തി'യുടെ പ്രസക്തി. അതു 'ജീവിതത്തിലെ ഒരു കഥയല്ല. പൊടിപ്പുകളും തൊങ്ങലുകളുമണിയിച്ച ജീവിതത്തെക്കുറിച്ചുള്ള കഥയുമല്ല. അത് 'ആത്യന്തികമായ അർത്ഥത്തിൽ ജീവിതം തന്നെയാണ്. സാഹിത്യഭാഷയിൽ നമ്മൾ പറയുന്ന 'പച്ചയായ ജീവിത'മല്ല. മറിച്ചു 'ഇരുണ്ടതും പരുപരുത്തതുമായ ജീവിതത്തിന്റെ ഒരു നേരാണത്.

ആമസോൺ നദിക്കരയിലെയും കാടുകളിലെയും ആദിമമനുഷ്യരെയും അവരുടെ മൃഗസമാനജീവിതരീതികളെയും വെളുത്ത തൊലിയുള്ള അഭിജാതവർഗ്ഗങ്ങൾ കൊന്നൊടുക്കുകയും അവരുടെ അധ്വാനങ്ങളെ തിന്നൊടുക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ദൃശ്യതയുടെ സാക്ഷ്യപത്രങ്ങളായി ഒരുപാടു ഇംഗ്ലീഷ് ചലച്ചിത്രങ്ങളുണ്ട്. അവയെയൊക്കെ ലജ്ജിപ്പിക്കുന്ന തരത്തിൽ നമ്മുടെ നാട്ടിൽ ഒരു ജനതയും അവരുടെ ദുരിതമയജീവിതവും അവരെയൊക്കെ ചൂഷണം ചെയ്തുകഴിഞ്ഞിരുന്ന അഭിജാതവർഗ്ഗവുമുണ്ടായിരുന്നെന്നതിന്റെ (ഇപ്പോഴും ഉണ്ടെന്നതിന്റെ) സാക്ഷ്യരേഖയാണ് നാരായന്റെ 'കൊച്ചരേത്തി' എന്ന കൃതി.

കേരളത്തിലെ ഒട്ടുമിക്ക സമുദായങ്ങളെക്കുറിച്ചും സമൂഹങ്ങളെക്കുറിച്ചും അവയിലെതന്നെ സമർത്ഥരായ

എഴുത്തുകാരുടെ മികച്ച രചനകളുണ്ടായിട്ടുണ്ട്. പക്ഷേ കേരളത്തിലെ ആദിവാസി ജനതയെക്കുറിച്ചും അവരുടെ സാമൂഹ്യജീവിതരീതികളെക്കുറിച്ചും ചിന്തകളെയും വ്യാകരണങ്ങളെയും വ്യാകുലതകളെയും കുറിച്ചും 'കൊച്ചരേത്തി' ക്കുമുമ്പ് മറ്റൊന്നുണ്ടായിട്ടില്ല. 'കേരളത്തിലെ ആഫ്രിക്ക'യെന്ന കെ. പാനൂരിന്റെ അനുഭവരേഖ, വത്സലയുടെ 'നെല്ല്' തുടങ്ങിയ നോവലുകൾ കെ. ജെ. ബേബിയുടെ 'മാവേലി മൻറം' എന്നിവ ആദിവാസി ജീവിതങ്ങളെ അധികരിച്ചെഴുതപ്പെട്ടവതന്നെയെങ്കിലും അനുഭവിച്ചെഴുതപ്പെട്ടവയല്ല എന്നൊരു വ്യത്യസ്തതയുണ്ട്. 'കൊച്ചരേത്തി'യിലാവുമ്പോൾ കഥാപാത്രം തന്നെയാണ് 'കഥാകൃത്ത്' നോവലിസ്റ്റിന്റെ ജീവിതവും കഥാപാത്രത്തിന്റെ ജീവിതവും ഒന്നുതന്നെയാവുന്നു.

പരിഷ്കൃതസമൂഹവും അത്തരം സമൂഹത്തിന്നു മേൽക്കോയ്മയുള്ള ഭരണകൂടങ്ങളും പരിഷ്കരണത്തിന്റെയും ക്ഷേമത്തിന്റെയുമൊക്കെപ്പേരിൽ – ഉദ്ധരിക്കുകയെന്ന ലേബലിൽ ആദിവാസി ജനതയെയും അവരുടെ തനതു ജീവിതത്തെയും ഇഞ്ചിഞ്ചായി കൊല്ലുന്നുവെന്നത് ഇന്നൊരു വിശേഷമോ വാർത്തയോ അല്ല. കുടയത്തൂരിലായാലും പാണത്തൂരിലായാലും ചെറുതോണിയിലായാലും തിരുനെല്ലിയിലായാലും കഥയൊന്നു തന്നെ.

'കൊച്ചരേത്തി' വലിയ കാൻവാസിലെഴുതപ്പെട്ട ഒരു ബൃഹത്‌രചനയല്ല. ജീവിതസമസ്യകൾ പ്രത്യയശാസ്ത്രപ്രതിസന്ധികൾ ദാർശനികപരിപ്രേക്ഷ്യങ്ങൾ കൊച്ചരേത്തി സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുകയോ പ്രത്യക്ഷവത്ക്കരിക്കുകയോ ചെയ്യുന്നില്ല. "കഥയെഴുത്തിന്റെ ഒരു കാര്യവുമെനിക്ക് അറിയില്ല" എന്നു വിനീതനാവുന്ന അപരിചിതനായ ഒരെഴുത്തുകാരന്റെ ആദ്യരചനയാണിത്. സാധാരണവായനക്കാരെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ടിവിയിലും സിനിമയിലുമൊക്കെക്കണ്ടതിൽ നിന്നും തികച്ചും വ്യത്യസ്തവും തീർത്തും അജ്ഞാതവുമായ ഒരു ജീവിതമേഖല. അതിനകത്ത് ജനിച്ച് ഒരാൾ ജീവിച്ചുതീർത്ത ജീവിതത്തെ അയാൾ വായനക്കാർക്കായി പകർത്തിവെച്ചിരിക്കുന്നതാണ് 'കൊച്ചരേത്തി'.

കൊച്ചുരാമൻ, കുഞ്ഞിപ്പെണ്ണ് എന്നിവരിലൂടെയും അവരുടെ സഹജീവികളിലൂടെയും നമ്മുടെ കിഴക്കൻ മലയോരങ്ങളിലെയും ഹൈറേഞ്ചുകളിലെയും ആദിവാസികളെന്നറിയപ്പെടുന്ന മനുഷ്യജീവികളുടെ ജീവിതദുരിതങ്ങളെയും വ്യാകുലതകളെയും നാരായൻ വരച്ചുവെയ്ക്കുന്നു. അക്ഷരങ്ങളുമായി കാടുകളിലെത്തിയ കൊച്ചപിള്ളയാശാൻ. വ്യത്യസ്ത രീതികളിലെങ്കിലും പുറം ലോകത്തെയും രാഷ്ട്രീയധാരകളെയും ആദിവാസി ജീവിതങ്ങളുമായി കൂട്ടിവിളക്കിയ കണ്ടത്തിൽ കൃഷ്ണ

പിള്ള, കൊച്ചുമാധവനെന്നിവർ. കാണിക്കാരിലൂടെയും കൈക്കരുത്തിലൂടെയും ആദിവാസികളെപ്പിഴിഞ്ഞ കുഞ്ഞുണ്ണി, കൊച്ചീപ്പനെയും കുരുവിളയെയും ഹമീദുരാവുത്തരെയും പോലെ അവരെ ചൂഷണം ചെയ്ത മലനാട്ടുവ്യാപാരികൾ.... ഇവരെയൊന്നും നാരായൻ തന്റെ നോവലിൽ വിശദീകരിക്കുന്നില്ല. എന്നാൽ അവരുടെയൊക്കെ നഖരേഖകൾ തീക്ഷ്ണതയോടെ അദ്ദേഹം വരികൾക്കിടയിൽ വരച്ചു ചേർക്കുന്നുമുണ്ട്.

സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ നാളുകളിലെ ആദിവാസിക്ഷേമതല്പരരായ പൊതുപ്രവർത്തകരെക്കുറിച്ച് അന്നത്തെ ആദിവാസികളിലൊരാൾ കൊച്ചരേത്തിയിൽ തിരിച്ചറിയുന്നത് നോക്കുക. ഒരു പ്രമാണിയെപ്പോലെ, ഖദറും ധരിച്ചു മുറുക്കിച്ചുവപ്പിച്ച് ആളുകൾക്കിടയിൽ നടക്കുന്ന കൊച്ചീപ്പനെ കുഞ്ഞാദിച്ചൻ തിരിച്ചറിഞ്ഞു— "ഇത്രനാളും അരേമ്മാരെ തല്ലിയതും പിടിച്ചുപറിച്ചതും കൊച്ചീപ്പനും കൂടിയാ...... ഇപ്പൊ പാട്ടത്തിക്കാരും കൊച്ചീപ്പനും ഒന്നിച്ചു കോങ്കറസ്സായി. ഇഞ്ഞി ഒന്നിച്ചാരിക്കും നൊമ്മളെ കൊല്ലാമ്മോണത്....."

'വഞ്ചീശമംഗളത്തിന്നുപകരം ജനഗണമന പാടണമെന്ന് മാസ്റ്റർ പറഞ്ഞു. കൈ കൂപ്പുന്നതിന്നുപകരം അറ്റൻഷനായി നിൽക്കണം. ഇത്രനാളും കോൺഗ്രസ്സ് അന്തിക്രൂസ്സുവാണെന്ന് പറഞ്ഞ അതേ റോസമ്മടീച്ചർ ജനഗണമന പാടിത്തരുമെന്ന്......

ബേബിയുടെ 'നാടുഗദ്ദിക' നാടകത്തിലെ രംഗങ്ങൾ വായനക്കാരുടെ മനസ്സിലേക്കെത്തുന്നവിധത്തിൽ നാരായൻ അക്കാലത്തെ സാമൂഹികചലനങ്ങളെ നോവലിലാവിഷ്കരിക്കുന്നു.

"കേരളത്തിന്റെ കിഴക്കൻ മലയോരങ്ങളിൽ കൊച്ചരേത്തിമാർ ജീവിച്ചിരുന്നു. ഇപ്പോഴും ജീവിക്കുന്നു.

ഞങ്ങളെ അങ്ങോട്ടു ആട്ടിയോടിച്ചതാരാണ്? മനുഷ്യരാകാം. ദൈവമാകാം. ജീവിക്കാനനുവദിക്കാത്ത അതിനു സമ്മതിക്കാത്ത ദൈവവും മനുഷ്യരുമാകാം.....

ഞങ്ങൾക്കുവേണ്ടിയിരുന്നത്, വേണ്ടത് ഔദാര്യമല്ല. ചൂഷണത്തിൽ നിന്നും ഭീഷണിയിൽ നിന്നുമുള്ള രക്ഷയായിരുന്നു. അത് കിട്ടിയില്ല. കിട്ടുമോ എന്നുമറിയില്ല.

എന്റെ പൂർവ്വികർ നിർഭാഗ്യവാന്മാരായിരുന്നു. പക്ഷേ ഞങ്ങൾ എന്നും അദ്ധ്വാനികളാണ്. മറ്റുള്ളവരെ വിശ്വസിക്കുന്നവരാണ്. നൂറ് ശതമാനവും മലയുടെ മക്കൾ. മലയുടെ അരചന്മാർ. പിടിച്ചുപറിക്കാരും തട്ടിപ്പുകാരും അങ്ങോട്ടു കടന്നുകയറിയവരാണ്.

ഞങ്ങളെ അപരിഷ്കൃതരെന്നു വിളിച്ചത് മറ്റുള്ളവരാണ്. പരിഷ്കാരം അങ്ങനെയാണല്ലോ. മലയോരത്ത് വീടുകെട്ടി, മണ്ണിൽ വിയർപ്പൊഴുക്കി ജീവിക്കുന്നവന്ന് സുന്ദരമായ ഉടയാടകളില്ലായിരിക്കാം. എങ്കിലും ഞങ്ങൾക്കു

ഞങ്ങളുടെതായ നല്ല ജീവിതസമ്പ്രദായങ്ങളുണ്ട്. കാലപ്പഴക്കത്തിൽ പലതും കൈമോശം വന്നിട്ടുണ്ടെന്നു സമ്മതിക്കുന്നു. എന്നാലും അവയെല്ലാം മികച്ചതുതന്നെയാണ്...

നോവലിന്റെ ആമുഖത്തിലെ നോവലിസ്റ്റിന്റെ വാക്കുകളാണിത്.

അപൂർവ്വതയുള്ള ആമുഖവും അതിനെ അടിവരയിട്ടു സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്ന നോവലും ശക്തവും മഹത്തരവുമെന്ന് കള്ളിതിരിക്കാവതല്ലെങ്കിലും ഹൃദയസ്പർശിയായ ഒരു രചനയെന്ന് നിസ്സംശയം പറയാം. ഹൃദയത്തെയോ മനസ്സിനെയോ സ്പർശിക്കാത്ത രചനകളുടെ മലവെള്ളക്കാലത്ത് ഇത്രയെങ്കിലുമെന്നത് ഒരു നേട്ടം തന്നെയാണ്.

"തെറ്റാണെങ്കിൽ പലതും ക്ഷമിക്കുന്ന കൂട്ടത്തിൽ എന്റെ അപരാധവും–" എന്നു നാരായൻ പറയുന്നുണ്ടെങ്കിലും കൊച്ചരേത്തിയുടെ വായനക്കാർക്കു ഇതൊരപരാധമായി തോന്നുകയേയില്ല.

●

കൊച്ചരേത്തി
നാരായൻ
ഡി.സി.ബുക്ക്സ്

ശ്യാമദുഃഖത്തിന്റെ സൗന്ദര്യം

ജിനൻ ചാളിപ്പാട്ട്

ദുഃഖത്തിന്റെ അമൃതസാന്ത്വനമാണ് കരൂർ ശശിയുടെ 'ഇന്ദ്രനീലം' എന്ന കാവ്യസമ്പുടം നമുക്ക് പകർന്നു തരുന്നത്. അനുഭൂതിദായകങ്ങളായ ഇരുപത്തിയെട്ട് കവിതകളുണ്ട് ഈ സമാഹാരത്തിൽ.

ഒരു നിദ്രാനിശയുടെ ഭംഗമോ സുബോധ ചിത്തമെതിരിടുന്ന പകൽ നോവോ കവിയെ വേട്ടയാടുന്നു. കനൽക്കട്ട പേറുന്ന ചാരച്ചിതയിൽ സത്യം ചികയുക മാത്രമേ നമുക്ക് കരണീയമായിട്ടുള്ളു എന്ന് ഈ കവി അറിയുന്നു. കിളി പറന്നു പോകാൻ അധികം നേരമില്ല എന്ന തിരിച്ചറിവിൽ 'എന്തുണ്ടായ്?' എന്ന കിളിച്ചോദ്യം പ്രസക്തമാവുന്നു.

ഈ കവിയുടെ കദന വിപഞ്ചികയിലെ ലോലരാഗങ്ങൾ വായനക്കാരെ ഏതോ പൂർവ്വ ജന്മസ്മൃതികളുടെ സുഗന്ധതീരങ്ങളിലേക്ക് കൂട്ടിക്കൊണ്ടുപോകുന്നു. ശ്യാമദുഃഖത്തിന്റെ ഭൂമികയായി കാലത്തെ കവി കാണുന്നു.

കേഴുക, കേഴുക! കാലമിത്രെയും
ക്രൂരം; സ്വയം നീറി നീറിയൊടുങ്ങുക;
ആരുണ്ട് കൂടെ? യാശിക്കുവാനെന്തുള്ളു?
ഹേ, ദുഃഖിതാത്മൻ, ചുമക്കുക ജീവിതം!

അല്പമാത്രകളിലെ ബോധത്തെളിമയിൽ എന്തോ ഉണ്ട് എന്ന സാഫല്യം കവിയെ മുന്നോട്ടു നയിക്കുന്നു. വഴിയിൽ വരും വിനകളെപ്പറ്റി ഓർമ്മപ്പെടുത്താൻ കൂടെ ഒരാളുണ്ട്, പിണങ്ങിയും ഇണങ്ങിയും പേടിപ്പെടുത്തിയും സ്നേഹം പകർന്നു നൽകിയും.

മൗനം പൊഴിയുന്ന നിശീഥയാമങ്ങളിൽ സാന്ദ്രനിർവേദത്തിന്റെ ഇരുൾ പടരുന്നു. സ്മൃതിവനം സുമാധ്യവും സുശീതളവുമായി നിൽക്കുന്നു. എങ്കിലും കരഞ്ഞു തീർക്കേണ്ടതുണ്ട്. വ്യഥകൾ മാത്രമല്ല, അമർഷം രോഷം, പ്രതികാരം, നിന്ദ, വെറുപ്പ്, കാപട്യം, ദുര, അഹങ്കാരം, സുഭിക്ഷത, സുഖം ഇവയും കരഞ്ഞു തീർക്കേണ്ടതുണ്ട്. അതോടൊപ്പം സൗഹൃദം, വിശുദ്ധി, വിശ്വാസം, ആദരം, അടുപ്പം, ആർദ്രത,

സഫലത, ശുഭകരവിചിന്തനം– ഇവയും കരഞ്ഞു തീർക്കേണ്ടതുണ്ട്.

നേട്ടപ്പട്ടികയുമായി ഓടിയെത്തുന്ന പുതിയ തലമുറക്ക് ഇതൊന്നുമറിയില്ല. അവർ വൃത്തം പൂർത്തിയാക്കാത്തവരാണ്. ഉൾവനത്തിലെ നിബിഡവിജനതയിൽ ആർക്കും വേണ്ടിയല്ലാതെ വിടർന്ന പൂവിന്റെ സൗരഭ്യവും, ഓരോ പൗർണമിരാവിലും നിദ്രാശയ്യ വെടിഞ്ഞ് സ്വപ്നാടനത്തിന്റെ ലഹരി മോന്തിയ സർഗ്ഗവിഭ്രാന്തിയും അവരുടെ നേട്ടപ്പട്ടികയിലില്ല. കൊല്ലുവാൻ പാർത്തുഴലുന്നവർക്കു കൊടുക്കാൻ സ്നേഹാമൃതം അവരുടെ കൈയിലില്ല.

കലിയുടെ ഊഷരതകൾക്കിടയിൽ ആരണ്യക പുണ്യങ്ങൾ തിരയുന്നവർ ഇന്ന് കുറവാണ്. സ്നേഹാർദ്രമിഴികളിൽ ക്രൗര്യം കയറുന്നു. ദൈവവും കവിയും തനിച്ചാവുന്നു. ദുഃഖത്തിന്റെ വർണദ്യുതി പ്രിയങ്കരമാവുന്നു കവിയ്ക്ക്. വഴികളെല്ലാം ദുർഘടങ്ങൾ. സ്നേഹവും വേദനയും പിഴവില്ലാതെ കാത്തു നിൽക്കുന്നു. പൂർവ്വജന്മവാസനകളും മൗനവും ഏകാന്തതയും ധ്യാനവും സുസ്നേഹവും നമ്മെത്തന്നെ കണ്ടെത്താൻ സഹായിക്കുന്നു.

വ്യാജാക്ഷരങ്ങൾക്ക് സ്തുതി പാടുന്നവരുടെ ഇടയിൽ കരൂർ ശശിയുടെ ശ്യാമവിഷാദങ്ങൾ വേറിട്ടു നിൽക്കുന്നു. കാല്പനികമോ ആധുനികമോ എന്ന ആവർത്തനവിരസത വേണ്ട. ആമുഖത്തിൽ കവി പറയുന്നതു കേട്ടാലും:

ഹാവൂ; എന്തൊരാശ്വാസം–
ഈ തനിച്ചാവൽ എത്രധന്യം
വേണ്ടിവന്നാൽ യാഗാശ്വത്തെ പിടിച്ചുകെട്ടും–
അക്ഷരങ്ങൾ.
അമ്മയുടെ മുലപ്പാൽ–
മനസ്സിന്റെ നിമന്ത്രണങ്ങൾ–
തടാകത്തിൽ ഓരോളത്തിന്റെ വൃത്തഭംഗി–
ഒരു മീനിന്റെ ഇളകിച്ചാടൽ–
എവിടെയോ, ഒരിന്ദ്രനീലിമ !

എവിടെയോ വിരിയുന്ന ഒരിന്ദ്രനീലിമയെ തിരയുകയാണ് കവി. ആ ഇന്ദ്രനീലം വർത്തമാനകാല ധന്യതകളിലും പൂർവ്വിക പുണ്യങ്ങളിലും ഒളിച്ചു കിടക്കുന്നു. അതു കണ്ടെത്താനുള്ള തീവ്ര തപസ്സിലാണ് കവി.

അവതാരികയിൽ പി.നാരായണക്കുറുപ്പ് ഇങ്ങനെ എഴുതുന്നു "അത്രയ്ക്കു മൃദുലമായ ഒരു ശലഭച്ചിറകാണ് കവിത. സ്വച്ഛതയും സ്വാതന്ത്ര്യവുമാണ് അതിനു പറക്കാനുള്ള പ്രാണവായു. കംസറ്റിലാക്കിയാൽപ്പോലും ഗ്യാസ് അറ്റുപോകും. കവിത വെള്ളച്ചാട്ടമല്ല, ലയമാണ്–ധ്യാനമാണ്. അത് വാണിഭച്ചരക്കല്ല, വിഭാവനാശക്തിയാണ്."

ഉപഭോഗ സംസ്കാരത്തിൽനിന്ന് തികച്ചും വ്യതിരിക്തമായ, ധ്യാനത്തിലൂടെ മാത്രം കൈവരിക്കാവുന്ന ശ്യാമദുഃഖത്തിന്റെ സൗന്ദര്യമാണ് ഈ ഗ്രന്ഥം. ●

ഇന്ദ്രനീലം (കവിതകൾ)
കരൂർ ശശി
മാതൃഭൂമി ബുക്ക്സ്, വില : 50 രൂപ

സ്ത്രീപക്ഷസൈദ്ധാന്തികത

പി.എസ്. ജ്യോതിലക്ഷ്മി

സാഹിത്യദർശനങ്ങളുടെ വികാസ കാലമാണ് പോയ നൂറ്റാണ്ട്. വ്യത്യസ്തങ്ങളായ അനേകം ദർശനങ്ങൾ നിരൂപണ രംഗത്ത് പരീക്ഷിക്കപ്പെട്ടു. ഫെമിനിസ്റ്റ് സാഹിത്യ നിരൂപണം ഈ രംഗത്തെ നൂതനപ്രവണതകളിലൊന്നാണ്. പുരുഷകേന്ദ്രിതമായ ചിന്താപദ്ധതികളെ നിരോധിച്ചുകൊണ്ട് സ്ത്രീകളുടെ അനുഭവങ്ങളിലൂന്നിനിന്ന് സാഹിത്യത്തെ നിർവ്വചിക്കാനുള്ള ശ്രമമാണിത്. സ്ത്രീകളുടേതായ നോട്ടവും സ്ത്രീകളുടെ ഭാഷയും ഫെമിനിസ്റ്റ് നിരൂപണം ആവശ്യപ്പെടുന്നു. എഴുപതുകളിൽ പാശ്ചാത്യ സമൂഹത്തിൽ ശക്തിയാർജ്ജിച്ച രണ്ടാം തരംഗ സ്ത്രീവാദത്തിന്റെ പ്രധാനദൗത്യങ്ങളിലൊന്ന് സാംസ്കാരികവിമർശനമായിരുന്നു. അതിന്റെ ഭാഗമായി സാഹിത്യവിമർശന സിദ്ധാന്തവും രൂപപ്പെട്ടുവന്നു. ഇന്ന് തികച്ചും ഗൗരവമായ ഒരു സങ്കേതമായി സ്ത്രീവാദ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രം വളർന്നുകഴിഞ്ഞു.

മലയാളനിരൂപണവും സ്ത്രീപക്ഷ സിദ്ധാന്തങ്ങളുടെ വെളിച്ചത്തിൽ സാഹിത്യാനുഭവങ്ങളെ അപഗ്രഥിക്കുന്ന രീതി ആർജ്ജിച്ചുകഴിഞ്ഞു. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിൽ സാഹിത്യനിരൂപണ രംഗത്തെ നവസിദ്ധാന്തങ്ങളെ ക്രോഡീകരിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ഒരു പരമ്പരയിൽ സ്ത്രീവാദവും ഉൾപ്പെട്ടത് തികച്ചും സ്വാഭാവികവും ഉചിതവുമായിരിക്കുന്നു. വി.സി.ഹാരിസും ബി. ഉണ്ണിക്കൃഷ്ണനും ചേർന്ന് എഡിറ്റുചെയ്യുന്ന നവസിദ്ധാന്തപരമ്പരയിൽ നാലാമത്തേതാണ് ജെ. ദേവികയുടെ സ്ത്രീവാദം. സിദ്ധാന്തത്തെക്കുറിച്ച് ആധികാരിക വിവരം നൽകാൻ ഈ പുസ്തകം പര്യാപ്തമാകുന്നുണ്ട്.

യഥാർത്ഥത്തിൽ സ്ത്രീവാദമെന്ന ഏക വചനപ്രയോഗത്തിൽ ബഹുഭാവങ്ങളുടെ സമഗ്രതയുണ്ട്. സ്ത്രീവാദമല്ല സ്ത്രീവാദങ്ങളാണുള്ളതെന്ന് പറയുന്നത് അതുകൊണ്ടാണ്. സമൂഹത്തിൽ സ്ത്രീയ്ക്ക് തുല്യസ്ഥാനം നിർണ്ണയിക്കുക, സമൂഹം പുലർത്തിപ്പോരുന്ന പുരുഷാധികാരത്തിന്റെ അദൃശ്യതയെ ദൃശ്യവത്കരിക്കുക, അതിനോട് കലഹിക്കുക, പ്രതിരോധിക്കുക – സ്ത്രീവാദത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയം ഇതൊക്കെയാണ്. പുരുഷാധികാരം സ്ത്രീകളെ ഒരുപോലെ ബാധിക്കുന്ന അനുഭവവ്യവസ്ഥയായിരിക്കുമ്പോൾ തന്നെ അതിനു കീഴിലെ സ്ത്രീയുടെ പ്രശ്നങ്ങൾ വ്യത്യസ്തവും സങ്കീർണ്ണവുമാണ്. അതു കൊണ്ടുതന്നെ പ്രതിരോധത്തിന്റെ മാർഗ്ഗവും ഭിന്നരീതിയിൽ പ്രകടമാകുന്നു. സ്ത്രീവാദത്തെ ഏകമുഖമല്ലാതാക്കുന്നത് ഇതുതന്നെയാണ്.

മലയാളത്തിൽ സ്ത്രീപക്ഷസൈദ്ധാന്തികതയുടെ പേരിൽ പുറത്തുവരുന്ന പല കൃതികളും ലളിതവത്ക്കരണ ചർച്ചകളോ സ്വാഭിപ്രായപ്രകടനങ്ങളോ ആയി ചുരുങ്ങിപ്പോകുന്നുണ്ട്. ഇതിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി സിദ്ധാന്തചർച്ചയിൽ സത്യസന്ധത പുലർത്താൻ ഈ പുസ്തകം തയ്യാറാകുന്നുണ്ട്. മൂന്നു ഭാഗങ്ങളായി സംവിധാനം ചെയ്തിരിക്കുന്ന ഈ പുസ്തകത്തിന്റെ ആദ്യ അധ്യായം 'സ്ത്രീവാദത്തിന്റെ ഇടം തിരിയ്ക്കലാണ്. സ്ത്രീപക്ഷ ചിന്തയുടെ സത്തയും സാഹചര്യവും സൈദ്ധാന്തികനിലപാടുകളും ഇതിൽ ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിരിക്കുന്നു. പ്രതിപാദനത്തിലെ നിഷ്പക്ഷതയെ സൂചിപ്പിക്കുന്നതാണ് 'ഭയഭക്ത്യാദികൾ കൂടാതെ' എന്ന നാമകരണം തന്നെ. വെർജീനിയ വുൾഫിനെ ഉദ്ധരിച്ച് ആ പശ്ചാത്തലത്തിൽ നിന്നുകൊണ്ട് പാർശ്വവത്കരണത്തോടുള്ള പ്രതിഷേധമാണ് സ്ത്രീവാദത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനഭൂമിക എന്ന് വ്യക്തമാക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. നിഷേധിക്കപ്പെട്ട സ്വാതന്ത്ര്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ബോധം, ചിരപരിചിതത്വത്താൽ മറയപ്പെട്ട അധികാരസ്വരൂപത്തെ തിരിച്ചറിയൽ, ലിംഗത്തെയും ലിംഗപദവിയെയും കുറിച്ചുള്ള ധാരണയുടെ പുതുക്കലുകൾ ഇവയെല്ലാം സ്ത്രീവാദത്തെ ദൃഢം വയ്പിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളാണ്. സ്ത്രീയുടെ പാർശ്വവത്കരണം സ്വാഭാവികമല്ലെന്നും പുരുഷാധികാരത്തിന്റെ കൃത്രിമസൃഷ്ടിയാണെന്നുമുള്ള പരായണമാണ് സ്ത്രീപക്ഷചിന്തയുടെ രാഷ്ട്രീയസാധ്യതകൾ തെളിയിച്ചെടുക്കുന്നത്. വ്യത്യസ്ത രാഷ്ട്രീയാദർശങ്ങളെ ഊർജ്ജസ്രോതസ്സാക്കിക്കൊണ്ടുള്ള ഈ സഞ്ചാരം സ്ത്രീവാദത്തിന്റെ പാതകളേയും വ്യതിരിക്തമാക്കുന്നു. ലിബറൽ, സോഷ്യലിസ്റ്റ്, മാർക്സിസ്റ്റ് ധാരകളെക്കുറിച്ചും അവയുടെ സ്വഭാവ -സമീപനങ്ങളെക്കുറിച്ചും ഉള്ള സംക്ഷിപ്ത വിവരണമാണ് ഒന്നാംഭാഗം.

ആശയങ്ങളുടെ വൈരുദ്ധ്യം, സാധ്യതകളോടൊപ്പം വെല്ലുവിളികളും

സൃഷ്ടിക്കുന്നു. രണ്ടാംഭാഗത്തിൽ സ്ത്രീവാദത്തെ 'വിഷമസന്ധി'യിലാക്കുന്ന പരസ്പര വിരുദ്ധങ്ങളായ തുല്യതയെയും വ്യത്യസ്തതയെയും കുറിച്ച് പ്രതിപാദിക്കുന്നു.

ബോധമണ്ഡലങ്ങളിലേക്കുള്ള 'സ്ത്രീ പക്ഷ ചിന്തയുടെ കടന്നുകയറ്റം' നിർണ്ണായകമാണ്. ദിനചര്യകളിലും ജ്ഞാനാനുഭവങ്ങളിലും നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്ന സ്ത്രീവിരുദ്ധതയുടെ സൂക്ഷ്മതകളെ കാണാനും തിരസ്കരിക്കാനും നിർബന്ധിക്കുന്ന പ്രായോഗിക ശ്രമങ്ങൾ നടക്കുകയുണ്ടായി. പുരുഷാധികാരം, സ്വകാര്യതയിലെ രാഷ്ട്രീയത തുടങ്ങിയ പരികല്പനകൾ ഉൾക്കൊള്ളാൻ സാധാരണ സ്ത്രീകളെ സഹായിച്ചത് ബോധന കൂട്ടായ്മയാണ്.

വ്യവസ്ഥാപിത ജ്ഞാനോത്പാദന സമ്പ്രദായങ്ങളെല്ലാം തന്നെ സ്ത്രീ വിരുദ്ധമാണെന്ന് തുറന്നു കാട്ടപ്പെട്ടു. ഒപ്പംതന്നെ വ്യവസ്ഥാപിത മാർഗ്ഗങ്ങളുടെ സൗകര്യങ്ങളെ സ്വീകരിക്കാനും അവയിലെ അനുകൂല ഘടകങ്ങളെ സ്വാംശീകരിച്ചുകൊണ്ട് പുതിയ സാധ്യതകൾ ആരായാനും സ്ത്രീവാദം തയ്യാറായി.

സ്ത്രീവാദത്തിന്റെ ഈ ഇരട്ടമുഖം വിവിധ ദർശനങ്ങളുടെ കാര്യത്തിലും പ്രകടമാണ്. മാർക്സിസം, മനോവിശ്ലേഷണം തുടങ്ങിയവയുമായുള്ള സംവാദം ഇത്തരത്തിൽപെടുന്നു. ലീനമായിരിക്കുന്ന പുരുഷപക്ഷപാതത്തെ കണ്ടറിഞ്ഞു കൊണ്ടു തന്നെ, ഈ സിദ്ധാന്തങ്ങളുടെ തത്ത്വങ്ങളെ എടുത്തുപയോഗിച്ച് സ്ത്രീപ്രശ്നങ്ങളെ അപഗ്രഥിക്കാൻ തയ്യാറാവുന്നു. ഇത് സ്ത്രീവാദത്തിന് ഒരു രാഷ്ട്രീയാടിത്തറയുണ്ടാക്കുന്നതോടൊപ്പം ആ ദർശനങ്ങളെ തന്നെ പുനർനിർമ്മിക്കാനും ഇടയാക്കി. മാർക്സിസവുമായും മനോവിശ്ലേഷണവിഭാഗങ്ങളുമായും സ്ത്രീവാദം നടത്തിയ സംവാദങ്ങളും ഇടപെടലുകളും ഈ അധ്യായത്തിൽ ചർച്ച ചെയ്യുന്നു.

തിരിവുകളും ഉപതിരിവുകളും കൊണ്ട് സമൃദ്ധമായ, സ്ത്രീവാദത്തിന്റെ സമകാലികമുഖം കൂടുതൽ സംഘർഷഭരിതമാണ്. സ്വയം വിചിന്തനങ്ങളുടെ ഈ ഘട്ടത്തിൽ അടിസ്ഥാനസങ്കല്പനങ്ങൾ തന്നെ മാറിമറിയുന്നു. ലിംഗ-ലിംഗഭേദങ്ങൾ, തുല്യത-വ്യത്യസ്തത തുടങ്ങിയ പരികല്പനകളൊക്കെ പരിചിന്തനങ്ങൾക്ക് വിധേയമായി. വ്യവസ്ഥാപിത സ്ത്രീവാദത്തിനുൾക്കൊള്ളാൻ കഴിയാത്ത പല പ്രശ്നങ്ങളും പുതിയ സാധ്യതകൾ ആരായുകയുണ്ടായി. ഇത് ഫെമിനിസത്തിന്റെ പുതിയ വികാസങ്ങൾക്ക് കാരണമായി. മൂന്നാം ലോക സ്ത്രീകളുടെ സവിശേഷപ്രശ്നങ്ങളിൽ ശ്രദ്ധ കേന്ദ്രീകരിക്കുന്ന അധിനിവേശാനന്തര സ്ത്രീവാദം, പുതിയ പാരിസ്ഥിതികാവബോധത്തിൽ നിന്നുകൊണ്ട് പ്രകൃതിയേയും സ്ത്രീയേയും ബന്ധപ്പെടുത്തിച്ചിന്തിക്കുന്ന പാരിസ്ഥിതിക സ്ത്രീവാദം തുടങ്ങിയവ സ്ത്രീവാദത്തിന്റെ സമീപകാലപ്രവണതകളാണ്. സ്ത്രീപഠന

ങ്ങളുടെ കേന്ദ്രം സ്ത്രീയിൽ നിന്ന് ലിംഗ പഠനത്തിലേക്ക് മാറിയതാണ് ജൻഡർ തിയറിയുടെ വികാസം.

ആദ്യകാല സ്ത്രീവാദങ്ങളിൽ ലിംഗ സമത്വത്തിന്റെപേരിലും മർദ്ദിതവർഗ്ഗ സമാനതയുടെ പേരിലും ഏകാത്മക സ്ത്രീത്വം സങ്കല്പിക്കപ്പെട്ടിരുന്നു. ഇതും ആഗോള സഹോദരീസംഘം തുടങ്ങിയ വിഭാവനങ്ങളും സ്ത്രീവാദകാല്പനികതയിൽ മാത്രമേ നിലനിൽക്കുന്നുള്ളൂ. 'കാല്പനികസ്ത്രീവാദത്തിന്റെ അന്ത്യം' എന്ന അവസാന അധ്യായം സങ്കീർണ്ണയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെ അഭിമുഖീകരിക്കുന്ന സ്ത്രീവാദത്തിന്റെ പുതിയ ഉദ്യമങ്ങളെ സൂചിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് അവസാനിക്കുന്നു.

സങ്കീർണ്ണമായ സിദ്ധാന്തത്തെ ഭാഷയുടെ പരിമിതികളിൽ നിന്നുകൊണ്ട് സംക്ഷേപിച്ചവതരിപ്പിക്കുന്നതിൽ ഈ പുസ്തകം വിജയിച്ചിരിക്കുന്നു. ഇക്കാര്യത്തിൽ ദേവിക തീർച്ചയായും അഭിനന്ദനം അർഹിക്കുന്നുണ്ട്. സാഹിത്യവിദ്യാർത്ഥികൾക്ക് തികച്ചും പ്രയോജനപ്രദമായ ഇത്തരമൊരു സംരംഭത്തിന് തയ്യാറായ ഡി.സി. ബുക്സും എഡിറ്റർമാരും ഒരുപോലെ അഭിനന്ദനമർഹിക്കുന്നവരാണ്.

●

തളിനങ്കനടനവും മോഹിനിയാട്ടവും

ധന്യ കെ.എ.

കലകളുടെ കേളീരംഗമായ കേരളത്തിൽ ലാസ്യപ്രധാനമായ സ്ത്രീനൃത്യരൂപങ്ങൾ ധാരാളമുണ്ട്. അവയിലൊന്നാണ് മോഹിനിയാട്ടം. മോഹിനിയാട്ടം രൂപംകൊള്ളുന്നതിനുമുമ്പ് കേരളത്തിൽ നടമാടിയിരുന്ന തളിനങ്കനടനം പോലുള്ള നൃത്യരൂപങ്ങളെക്കുറിച്ച് വിശദമായ അന്വേഷണം നടത്തിയിരിക്കുന്ന ഒരു പുസ്തകമാണ് ഡോ. ലീലാ ഓംചേരിയും ഡോ. ദീപ്തി ഓംചേരി ഭല്ലയും ചേർന്നെഴുതിയ കേരളത്തിലെ ലാസ്യരചനകൾ.

കമുകറ പുരുഷോത്തമന്റെ ഓർമ്മയ്ക്കു മുന്നിൽ സമർപ്പിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന ഈ പുസ്തകത്തിൽ അഞ്ച് ഭാഗങ്ങളാണുള്ളത്. കേരളത്തിലെ സ്ത്രീനൃത്യകലയുടെ പൂർവ്വപശ്ചാത്തലം, സ്ത്രീനിതൃത്തിന്റെ സംഗീത പാരമ്പര്യം, അപൂർവ്വങ്ങളോ നിലച്ചുപോയതോ ആയ ചില സമ്പ്രദായങ്ങളുടെയും രചനകളുടെയും വിശദീകരണം, തിരഞ്ഞെടുത്ത അഭിനയ സാഹിത്യം, തിരഞ്ഞെടുത്ത ചില രചനകളുടെ സ്വരലിപി എന്നിവയാണവ. ഈ ഭാഗങ്ങളെ ഉപവിഭാഗങ്ങളാക്കി വേർതിരിച്ചാണ് കാര്യങ്ങൾ സംഗ്രഹിച്ചിരിക്കുന്നത്.

കേരളത്തിലെ സ്ത്രീനൃത്യകലയുടെ പൂർവ്വപശ്ചാത്തലത്തിൽ സ്ത്രീനൃത്യകലയുടെ നാല് സരണികളെക്കുറിച്ച് പറയുന്നു. കോവിൽവഴക്കം, അരങ്ങു വഴക്കം, കൊട്ടാരവഴക്കം, നാട്ടുവഴക്കം. ഇതിൽ കോവിൽ വഴക്കത്തിലാണ് തളിനങ്കമാർ എന്നറിയപ്പെട്ടിരുന്ന കലാകാരികൾ ഉണ്ടായിരുന്നത്. ഗീതം, നൃത്യം വാദ്യം എന്നീ 'മുക്കല' കളുടെ അവകാശികളായിരുന്നു, ക്ഷേത്രനർത്തകികളായ തളിനങ്കമാർ.

തളിനങ്കമാർ ശ്രീകോവിലിലും ഈശ്വരകാര്യങ്ങളിലും മാത്രം പ്രാതിനിധ്യമുള്ള പൂജാർഹരായിരുന്നു. അവ

രുടെ മുക്കലകൾ തന്ത്രിക്രിയകളുടെ പൂർത്തീകരണത്തിനുള്ളതായിരുന്നുവത്രെ. ജനങ്ങളെ ആകർഷിപ്പിക്കുക അതിന്റെ ഉദ്ദേശ്യമായിരുന്നില്ല. ഉത്തമകൾ, മധ്യമകൾ, അധമകൾ, എന്നീ മൂന്നു വിഭാഗം തളിനങ്കമാരിൽ ഏറ്റവും ബഹുമാനം അർഹിച്ചിരുന്നത് ഉത്തമവിഭാഗത്തിലെ ഉത്തമോത്തമകൾക്കായിരുന്നു. അവർ തപസ്വിനികൾക്ക് തുല്യമായ ജീവിതമാണ് നയിച്ചിരുന്നത്. കീർത്തിമാനായ രാജാവിന്റെ അരുമക്കിടാങ്ങൾക്ക് മാത്രം ലഭിക്കുന്നതും ദേവസ്ത്രീതുല്യമായതുമായ സ്ഥാനമാണ് ഉത്തമോത്തമകളുടേത്. തന്ത്രിപ്രധാനരും ചില ചേടികളും മാത്രമേ അവളെ കണ്ടിരുന്നുള്ളൂ. ഭൗതിക ശരീരം ഉപേക്ഷിച്ച ഉത്തമോത്തമയെ സമാധിയിരുത്തുകയോ ചന്ദനമരം കൂട്ടി കത്തിക്കുകയോ ചെയ്തുപോന്നു.

ഉത്തമകൾ, മധ്യമകൾ അധമകൾ എന്നിവരുടെ അകംകലകൾ പുറം കലകൾ, പുറപ്പുറം കലകൾ എന്നിവയെക്കുറിച്ച് വിശദമായി പ്രതിപാദിച്ചിട്ടുണ്ട്. എല്ലാ കലകളുടെയും വിനാശകാരിയായി മുന്നൂറോളം കൊല്ലം ഭാരതത്തിൽ പടർന്നുപിടിച്ച അന്ധകാരയുഗം ക്ഷേത്രകലകളെ സാരമായി ബാധിക്കുകയുണ്ടായി. പിന്നീട് കാർത്തികതിരുനാൾ രാജാവിന്റെ നേതൃത്വത്തിൽ കേരളത്തിൽ അങ്ങിങ്ങായി ചിതറിക്കിടന്നിരുന്ന സ്ത്രീനൃത്യ രൂപങ്ങൾ ചേർത്ത് ശുദ്ധീകരിച്ചാണ് മോഹിനിയാട്ടം രൂപപ്പെടുത്തിയതെന്ന് ഗ്രന്ഥകാരികൾ കണ്ടെത്തുന്നു.

സ്ത്രീനൃത്യത്തിന്റെ സംഗീതപാരമ്പര്യം എന്ന രണ്ടാം ഭാഗത്ത് മോഹിനിയാട്ടത്തിന്റെ സംഗീതപാരമ്പര്യത്തെയാണ് അന്വേഷണവിധേയമാക്കുന്നത്. തളിനങ്കകാലരചനകൾ സ്വാതികാലത്തിനുമുമ്പുള്ള മോഹിനിയാട്ട രചനകൾ സ്വാതികാലമോഹിനിയാട്ട രചനകൾ സ്വാതിക്കുശേഷം സ്വാതന്ത്ര്യലബ്ധിക്കു മുമ്പുണ്ടായ രചനകൾ എന്നിങ്ങനെ തരംതിരിച്ചാണ് ചർച്ച ചെയ്യുന്നത്. ഉത്തമോത്തമകളുടെ അകനടനഗാനങ്ങൾ, ഉത്തമോത്തമകളൊഴിച്ചുള്ള ഉത്തമകളുടെ അകപ്പുറനടനങ്ങൾ, മധ്യമകളുടെ പുറനടനങ്ങൾ, അധമകളുടെ പുറപ്പുറനടനങ്ങൾ എന്നിവയാണ് തളിനങ്ക രചനയിലുൾപ്പെടുന്നത്.

'അപൂർവ്വങ്ങളോ നിലച്ചുപോയതോ ആയ ചില സമ്പ്രദായങ്ങളുടെയും വിശദീകരണം' എന്ന ഭാഗത്ത് അകനടനം അകപ്പുറനടനം, പുറനടനം, പുറപ്പുറനടനം എന്നിവയിലെ അപൂർവ്വ സമ്പ്രദായങ്ങളെക്കുറിച്ചും സ്വാതിക്കു മുൻപുള്ള പൂർവ്വ മോഹിനിയാട്ട രചനകളെക്കുറിച്ചും സ്വാതികാലത്തെ പാരമ്പര്യനൃത്തരചനകളെക്കുറിച്ചും സ്വാതിക്കുശേഷമുള്ള രചനകളെക്കുറിച്ചും സൂക്ഷ്മമായി പ്രതിപാദിച്ചിരിക്കുന്നു.

'തിരഞ്ഞെടുത്ത അഭിനയസാഹിത്യം' എന്ന നാലാം ഭാഗത്ത്

സ്വാതിതിരുനാളിന്റെയും ഇരയിമ്മൻ തമ്പിയുടെയും വീരകേരളവർമ്മയുടെ യും മറ്റു പല പ്രസിദ്ധന്മാരുടെയും വർണ്ണങ്ങളും പദങ്ങളും ചേർത്തിരി ക്കുന്നു. നൂറ്റിയിരുപതോളം കൃതികളെ തിരഞ്ഞെടുത്ത് ചേർത്തിട്ടുണ്ടിവിടെ. അഞ്ചാം ഭാഗത്ത് തിരഞ്ഞെടുത്ത ചില രചനകളുടെ സ്വരലിപിയാണ് ചേർത്തിരിക്കുന്നത്. ഇരയിമ്മൻതമ്പി യുടെ ഓമനത്തിങ്കൾ സ്വരലിപിയോടു കൂടി ചേർത്തിട്ടുണ്ടിവിടെ.

'കേരളത്തിലെ ലാസ്യരചന കൾ' എന്ന കൃതി പല വിധത്തിലും സഹൃദയലോകത്തിന് ഉപകാരപ്രദ മാണ്. ഒന്നാമതായി തളിനങ്കമാരെക്കു റിച്ചുള്ള പരാമർശംതന്നെ. തളിനങ്ക മാരെക്കുറിച്ച് ആധികാരികമായ രേഖ കൾ ഇല്ലാത്ത നിലയ്ക്ക് ഈ അന്വേ ഷണം വലിയ പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്നു. കേരളത്തിന്റെ സാംസ്കാരിക ചരിത്ര ത്തെ വസ്തുനിഷ്ഠവൽക്കരിക്കാനുള്ള ഈ അന്വേഷണങ്ങളെ ഈ പുസ്തകം ശക്തിപ്പെടുത്തുന്നു. തളിനങ്കമാരുടെ നൃത്യരീതികളും ഗാനരീതികളും നൃത്ത രംഗത്തുള്ളവർക്ക് ഏറെ സഹായക മായിത്തീരുന്നു. മറ്റൊന്ന് മോഹിനിയാട്ട ത്തിലെ അപൂർവ്വപദങ്ങൾ ചേർത്തിരി ക്കുന്നതാണ്. മോഹിനിയാട്ട കലാ കാരന്മാർക്കും ആ കലയിൽ തല്പര രായവർക്കും അപൂർവ്വരചനകളുടെ ഈ സമാഹരണം സഹായകരമാണ്. മോഹിനിയാട്ടത്തിലെ ചില പ്രധാന പദങ്ങൾ സ്വരപ്പെടുത്തിക്കൊടുത്തിരി ക്കുന്നതിനാൽ കലാകാരന്മാർക്ക് രംഗ പ്രയോഗ്യമാക്കുവാനിതുപകരിക്കുന്നു. നൃത്തരംഗത്ത് പ്രവർത്തിക്കുന്നവർ ക്കെല്ലാം ഈ പുസ്തകം ഒരു മാർഗ്ഗ ദർശിയാണ് എന്നു മാത്രമല്ല കേരള ത്തിലെ ഇന്നലെകളെക്കുറിച്ചുള്ള അ ന്വേഷണങ്ങളെ ഈ പുസ്തകം കൂടു തൽ സംവാദാത്മകമാക്കിയേക്കും.

●

കേരളത്തിലെ ലാസ്യരചനകൾ
തളിനങ്കനടനം തുടങ്ങി
മോഹിനിയാട്ടം വരെ
ഡോ. ലീലാ ഓംചേരി &
ഡോ. ദീപ്തി ഓംചേരി ഭല്ല
ഡിസിബുക്സ്
പേജ് 223
വില : 90.00 രൂപ.

വിട

മൈക്കേൽ ഡ്രെയ്റ്റൻ

നിവൃത്തിയില്ലല്ലോ; വരൂ, ചുംബിക്കാം, പിരിയാം.
ഇല്ല, തീർന്നു, ഇനിയുമെന്ത്?
സന്തോഷം, ഉള്ളം നിറയെ സന്തോഷം
ഇങ്ങനെ കൈകൾ കുലുക്കി
തന്നവാക്കുകളൊക്കെ പിൻവലിച്ചു റദ്ദാക്കി
സ്വയം, സുഖമായെന്നന്നേയ്ക്കുമായ്
മോചനമായല്ലോ.
ഇനിയും, നാമെപ്പോഴെങ്കിലും കാണുമെങ്കിൽ
നമ്മുടെ നെറ്റികളിൽ
മുൻപ്രണയത്തിൻ കുത്തുപുള്ളികാണരുതേ.
ഇപ്പോഴിതാ, പ്രണയത്തിനന്തിമവീർപ്പിൽ
നാഡിമിടിപ്പിഴയുന്നു.
വികാരം മൂകമാകുന്നു.
വിശ്വാസം ശയ്യയ്ക്കരികിൽ മുട്ടുകുത്തുന്നു.
നിരപരാധിത കണ്ണടയ്ക്കുന്നു.
ഒഴിയുകയായേ വരുമോരോന്നോരോന്നായ്
ഇപ്പോൾ വേണമെങ്കിൽ
നിനക്കവനെ വീണ്ടെടുക്കാമിനിയും.

●

ഇംഗ്ലീഷ് കവിത

മരണാന്വേഷണം

ഞാൻ പ്രതിജ്ഞ ചെയ്തു-
രാഗദ്വേഷങ്ങളോ കോപമോ ഏശാതെ
അക്കുഞ്ഞിന്റെ മരണം അന്വേഷിക്കാം.
അതിനു ദൈവം സഹായിക്കട്ടെ
ഞാൻ ശവം കാണാൻ പോയി
നാലുമാസം പ്രായമായ കുഞ്ഞ്
ഏഴുപൗണ്ടു തൂക്കം – ഞാൻ തൂക്കി.
ഒരടിയിലധികം നീളം.
ഒരു കണ്ണ് മഞ്ഞളിച്ചു പോള
അടഞ്ഞിരിക്കുന്നു.
വായ് പുഞ്ചിരിക്കുന്നു.
ഇടം കണ്ണ് തിളങ്ങുന്നു.
അറിവുള്ള പിഞ്ചുപൈതലെപ്പോലെ
ഞാൻ നോക്കുമ്പോൾ
ചിരിക്കും പോലെ തോന്നി ഏറെ സന്തോഷത്തോടെ
'ഞാനെങ്ങനെ ചത്തു? നീ അറിയില്ലൊരിക്കലും
ഒരുപക്ഷേ എന്റമ്മ കൊന്നിരിക്കാം.'
ഞാൻ വീണ്ടും കോടതിയിൽ പോയി
അമ്മയുടെ സാക്ഷിമൊഴി കേൾക്കാൻ.
അതൊരു പ്രണയശിശു- അവൾ വിശദമാക്കി.
അവൾ പുഞ്ചിരിച്ചു ഞങ്ങൾക്കുവേണ്ടി.
അപ്പോൾ, മാന്യജൂറികളേ! – കൊറൊനർ പറഞ്ഞു-
ഇവളുടെ ശിശു വിപത്തിൽപ്പെട്ടതാണ്.
'ശരി! ശരി!' – ഞങ്ങൾ പറഞ്ഞു.
അമ്മ പുഞ്ചിരിച്ചു.
എന്റെ മുമ്പിൽ ആ കുഞ്ഞിന്റെ കണ്ണു
പുഞ്ചിരിക്കുംപോലെ സന്തോഷപൂർവ്വമുരിയാടി.
'ഞാനെങ്ങനെ ചത്തു? നീ അറിയില്ലൊരിക്കലും.
ഒരുപക്ഷേ എന്റമ്മ കൊന്നിരിക്കാം.'

●

[പരിഭാഷ പി. ജി. കമ്മത്ത്]

പാഥേയം

മുല്ലനേഴി

സ്വപ്നമില്ലാക്കവിത, കൺകെട്ടിയ
ശുഷ്കകാലം, ചലിക്കുന്ന പാവകൾ,
തൂവലെന്തെന്നറിയാക്കിളികൾക്കു
കാവലായൊരു പാവമാം ജന്മവും
വർത്തമാനം വ്യഥിതം, നിരർത്ഥകം

നേർത്തു നേർത്തു വരും പകൽപ്പാട്ടുകൾ
നീലരക്തം തുടിക്കും ഞരമ്പുകൾ
മാനമില്ലാത്ത മണ്ണിൽനടപ്പുകൾ
കണ്ണുകളിൽ നിറയും നിറങ്ങൾക്കു
വർണമല്ലൊരു ജീർണ്ണത തൻ മണം
പുലരി ചുട്ടു പഴുക്കുന്നു പൂമൊട്ടു
വിരിയുവാൻ കഴിയാതെയജ്ഞാതമാം
വിരലുകളാൽ ഞെരിയ്ക്കപ്പെടുന്നു, ഹാ !
ദുരിതജീവിതം നീളുന്നു പിന്നെയും.

കാരിരുമ്പിൻ കരുത്തും പനിനീർപ്പൂവിൻ
ചാരുതയും കലരും കിനാവിന്റെ
പാതതേടുകയാണൊരാൾ യാത്രയിൽ
യാതനകളെപ്പാഥേയമാക്കുക.

●

യേശുവും പത്രോസും തമ്മിൽ അഭിമുഖം

വർഗ്ഗീസാന്റണി

അടിയന്തരാവസ്ഥയിൽ യേശു
ബംഗാളിൽവച്ച് പത്രോസിനെ കണ്ടുമുട്ടി.
ആർഷഭാരതത്തിൽ എന്തുണ്ട് വിശേഷം പത്രോസേ?
'സുവിശേഷം ഗുരോ'. ഈർഷ്യയില്ലാതെ പത്രോസ് പറഞ്ഞു.
വിശേഷത്തിന്റെ സ്വർണ്ണച്ചുരുക്കം പറയൂ.
'അയൽക്കാരനെ സ്നേഹിക്കണം.
ഇടതുചെകിടത്തടിച്ചാൽ വലതുചെകിടു കാണിച്ചുകൊടുക്കണം
വർഗ്ഗശത്രുവിനെ സ്നേഹിക്കണം.'
ഉച്ചഭക്ഷണമില്ലാതെ ഉച്ചഭാഷിണിയിൽ
പ്രസംഗിച്ചു തളർന്ന പത്രോസ് സംക്ഷേപിച്ചു.
'മറയാ, കാലം പോയതറിഞ്ഞില്ലേ? യേശു ചോദിച്ചു
'ഇത് അപനിർമ്മാണ കാലമാണ്.'
ഉറയിൽക്കിടന്ന പത്രോസിന്റെ വാൾചൂണ്ടി
യേശു പറഞ്ഞു
'വാൾ ഉറയിൽ നിന്നൂരുക'
വാളെടുക്കാത്തവൻ വാളാൽ മരിയ്ക്കും.
പത്രോസ് ഞെട്ടി.
അങ്ങ് നക്സലൈറ്റായോ?
യേശു പറഞ്ഞു
'ഞാൻ വരുംവഴി ബ്രിട്ടീഷ് മ്യൂസിയത്തിൽവച്ച്
കാൾമാർക്സിനെയും
ചൈനയിൽവച്ച് മാവോസേതൂങ്ങിനെയും കണ്ടു'
അപ്പോളിനി ഇടതു ചെകിടത്തടികിട്ടിയാൽ
വലതു ചെകിടു കാണിച്ചുകൊടുക്കണോ ഗുരോ?
വേണം.
അതെന്തിനാണു ഗുരോ?
വലതു ചെകിടത്തു കൂടികിട്ടിയാലേ മുഖം നേരെയാവൂ.
ഇല്ലെങ്കിൽ ഇടത്തോട്ടു ചെരിഞ്ഞിരിക്കും.
പല്ലുകൾകൊഴിഞ്ഞ് നീരുവന്നുവീർത്ത
കവിൾ തലോടി പത്രോസ് ചിന്താധീനനായി.
അനന്തരം യേശു ആഫ്രിക്കയിലേക്കു പുറപ്പെട്ടു.

●

പിന്നെയും രൂപലാവണ്യവാദം

വി.പി. ജോൺസ്

അധരങ്ങൾ കൂട്ടിത്തുന്നാൻ പാകത്തിൽ
അംബികക്ക് സൂചിയും നൂലും കൊടുക്കൂ
ഭൂവൽക്കത്തെ മൂടിപ്പൊതിയാൻ
അല്ലെങ്കിൽ, മുടിച്ചുകളയാൻ പാകത്തിന്

അവൾക്ക് എഴുത്താണി കൊടുക്കൂ
നേരിന്റെയും നെറിവുകേടിന്റെയും പാഠങ്ങളിലേക്ക്
ഭൂതത്തിലേക്കും ഭാവിയിലേക്കും
ഭൂകമ്പങ്ങളുടെ ഊർജ്ജസ്രോതസ്സുകളിലേക്കും

എഴുപതുപടികളുള്ള ഒരു ഇരുമ്പുകോണിയും
എഞ്ചുവടിയും അവൾക്കു കൊടുക്കൂ
പ്രാസാദ ജാലകങ്ങൾക്കു നേരെ മിഴികൾ പായിച്ച്
അവൾ സൂത്രവാക്യങ്ങളും
ഹരണഗുണനക്രിയകളും പരിശീലിക്കട്ടെ.

ആർക്കും പരാവർത്തനം ചെയ്യാനാകാത്തവിധം
അല്ലത്തിന്റെ ഗന്ധവും, നിറവുമുള്ള
ആയിരം ആൺകവിതകൾ
അവൾ എഴുതട്ടെ.

അധരങ്ങൾ മുദ്രിതമായതിനാൽ
അവളിൽ എഴുത്തുണരുകയാണ്.
പ്രലോഭനങ്ങളുടെ കുളിരിൽവീണ്
അവൾ സങ്കോചിയ്ക്കാതിരിക്കട്ടെ

നിർവേദമൂർച്ഛയിൽ രമിക്കുന്ന
മനസ്സാണ് അവൾക്ക്.

'നീലോല്പലമിഴികളും ചെന്തൊണ്ടിപ്പഴങ്ങളും
പ്രിയേ, നിന്റെ അഴകും മിഴിവും വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നു.'
എന്നു പുലമ്പുന്ന ഒരു ലൂസിഫർ
അവളെ 'തനിയ്ക്കാ'ക്കാതിരിക്കട്ടെ.

ആൺവേഷങ്ങളെ ആട്ടിപ്പായിയ്ക്കാനും
പെണ്ണെഴുത്തു മണക്കാനും
അവൾക്കു ശക്തിയേകുക.
കറുത്തും പടച്ചട്ടയും
പ്രസവിക്കുന്ന കവിതകൾക്കും.

അപ്പോൾ
നിരൂപകരെല്ലാരും
അംബികയുടെ സദസിൽ.
അവളുടെ അടുക്കളയിലിരുന്ന്
വിമർശനവും, ഊണും.

പിന്നെ
രൂപലാവണ്യവാദം?
ആലിസും, ആമിനയും
ഇതുതന്നെ തുടരട്ടെ
കവിതയെ തോല്പിക്കേണ്ടതു
കവിതകൊണ്ടുതന്നെ.

●

ഞാറ്റുവേല

സത്യചന്ദ്രൻ പൊയിൽക്കാവ്

നിലാവേ
നീ വരും മുമ്പേ
ഒരു മുറിയിൽ
ഒറ്റയ്ക്കു തീർന്നുപോയ്
കാമത്തിൻ
ജലയാത്രകൾ.
കന്നിമണ്ണിൻ കിന്നാരം
കവിതേ
നീ വരുംമുമ്പേ
കുന്നിറങ്ങിപ്പോയി
ഞാറ്റുവേലയെ പ്രാപിച്ച മുത്തച്ഛൻ
രാമായണവുമായി.
കാലമേ നിന്റെ പ്രണയത്തിനു മുമ്പേ
അന്ധന്റെ കണ്ണിൽ തട്ടി മരിച്ചല്ലോ
തുലാവർഷത്തിന്റെ ഇടവഴിയിൽ
ആരും കാണാതെ ഞാറ്റുവേല

നിറം

ഇന്നലെ വരെ
അരണയുടെ പേരിലുള്ള
അവാർഡ്
പല്ലിയ്ക്കു കിട്ടുമെന്നായിരുന്നു
സഹൃദയരായ ഞങ്ങളുടെയൊക്കെ
വിശ്വാസം.
വാല് മുറിച്ചുള്ള
ആ രക്ഷപ്പെടൽ
അത്രയേറെ ഞങ്ങളിഷ്ടപ്പെട്ടിരുന്നു
എന്നാൽ
ഇന്നത്തെ പത്രം കണ്ട്
വാലില്ലാതെ പോയതോർത്ത്
കരഞ്ഞത് ഞങ്ങളാണ്
അരണയുടെ പേരിലുള്ള
ഇക്കൊല്ലത്തെ അവാർഡ്
ഓന്തിനാണത്രെ.
●

പ്രളയം

ദിവാകരൻ വിഷ്ണുമംഗലം

ആദിയിൽ, പൂർത്തിയാകാത്ത
തേത് ദാഹമാണ്
എന്റെ കാമനയിൽ ഉണരുന്നത്?
ഏത് അജ്ഞാത ദാഹമാണ്
ഇന്ദ്രിയങ്ങളിൽ പടരുന്നത്?

ഏത് അപൂർണ്ണതയിൽ നിന്നാണ്
അതിർവരമ്പുകളും ഭേദിച്ച്
ഹൃദയം സ്വപ്നം കാണുന്നത്?
ഏത് കടൽക്ഷോഭമാണ്
എന്റെ മനസ്സ്?
ആരുടെ ഉയിർത്തെഴുന്നേൽപ്പാണ്
എന്റെയീ ജീവിതം?

ചുരുങ്ങിച്ചുരുങ്ങി വന്ന്
പൊട്ടിച്ചിതറി
അകന്നകന്നുപോകുന്ന
ഈ പ്രപഞ്ചം
ഏത് പ്രതികാരത്തിന്റെ
തീർപ്പ്?

●

നക്ഷത്രങ്ങളെ ചൂണ്ടരുത്

പി.പി.ജാനകിക്കുട്ടി

സർഗ്ഗമുക്തകമഹാജ്യോതിസ്സാസാഹിത്യത്തിൽ
സൗന്ദര്യോർജ്ജങ്ങൾ വിതറും നവോത്ഥാന ജേതാവ് !
കൈകൊണ്ടു തൊടുന്നതുമുഴുവൻ കലാമൂല്യ-
വൈദഗ്ദ്ധ്യം തെളിയിച്ച ബൗദ്ധികദീപത്തിനെ
കൈചൂണ്ടി നമ്മൾ സർഗ്ഗവൈഡൂര്യമഹത്വത്തിൽ
കല്ലെന്നൊരല്പത്തരമാരോപിച്ചുപോയന്ന്.
കല്ലിലും കലയുടെ ഉൾഭംഗികൊത്തിക്കൊണ്ട്
സർഗ്ഗമുക്തകമിത് കണ്ണീർമുത്തായ്വീണു
വൻതമസ്സുകളെന്നും യുദ്ധം ചെയ്തിരുന്നതു
മണ്ണിലെ പ്രശോഭിതനക്ഷത്രങ്ങളോടാണ്.

പ്രളയം

ദിവാകരൻ വിഷ്ണുമംഗലം

ആദിയിൽ, പൂർത്തിയാകാത്ത
തേത് ദാഹമാണ്
എന്റെ കാമനയിൽ ഉണരുന്നത്?
ഏത് അജ്ഞാത ദാഹമാണ്
ഇന്ദ്രിയങ്ങളിൽ പടരുന്നത്?

ഏത് അപൂർണ്ണതയിൽ നിന്നാണ്
അതിർവരമ്പുകളും ഭേദിച്ച്
ഹൃദയം സ്വപ്നം കാണുന്നത്?
ഏത് കടൽക്ഷോഭമാണ്
എന്റെ മനസ്സ്?
ആരുടെ ഉയിർത്തെഴുന്നേൽപ്പാണ്
എന്റെയീ ജീവിതം?

ചുരുങ്ങിച്ചുരുങ്ങി വന്ന്
പൊട്ടിച്ചിതറി
അകന്നകന്നുപോകുന്ന
ഈ പ്രപഞ്ചം
ഏത് പ്രതികാരത്തിന്റെ
തീർപ്പ്.?

●

നക്ഷത്രങ്ങളെ ചൂണ്ടരുത്

പി.പി.ജാനകിക്കുട്ടി

സർഗ്ഗമുക്തകമഹാജ്യോതിസ്സാസാഹിത്യത്തിൽ
സൗന്ദര്യോർജ്ജങ്ങൾ വിതറും നവോത്ഥാന ജേതാവ് !
കൈകൊണ്ടു തൊടുന്നതുമുഴുവൻ കലാമൂല്യ-
വൈദഗ്ദ്ധ്യം തെളിയിച്ച ബൗദ്ധികദീപത്തിനെ
കൈചൂണ്ടി നമ്മൾ സർഗ്ഗവൈഡൂര്യമഹത്വത്തിൽ
കല്ലെന്നൊരല്പത്തരമാരോപിച്ചുപോയന്ന്.
കല്ലിലും കലയുടെ ഉൾഭംഗികൊത്തിക്കൊണ്ട്
സർഗ്ഗമുക്തകമിത് കണ്ണീർമുത്തായ്‌വീണു
വൻതമസ്സുകളെന്നും യുദ്ധം ചെയ്തിരുന്നതു
മണ്ണിലെ പ്രശോഭിതനക്ഷത്രങ്ങളോടാണ്.

●

മണ്ണ്

എം.സി. പോൾ

ഇഷ്ടികക്കളത്തിലെ
ചവുട്ടിക്കുഴച്ച–
മണ്ണ്
പട്ടട തീയിൽ
വെന്ത് കരഞ്ഞു
കഷ്ടമിതെത്രമേൽ
കഠിനം
പൂവ്വായ്, കായായീരില–
വിടർന്നു
വീശാതെ വിത്തായി
വിളയാതെ
കുഴിച്ചു കുളിപ്പിച്ച
സ്വപ്നം
പഞ്ചറായ വണ്ടിയിൽ
തെക്കോട്ടെടുക്കുമ്പോൾ
നഗരമാന്യതയുടെ
മധ്യവർഗലഹരിയ്ക്കു
മറയോ
മമ ജീവിതം
ലോകമേ!

●

കഥ തീരും മുമ്പ്

വത്സൻ അഞ്ചാംപീടിക

1

ഇനിയൊന്ന്, ഏറിയാൽ
രണ്ടുദിനരാത്രങ്ങൾ
ഈ ദേഹിയുടലിനെ വിട്ടുപോകാൻ.
അതുവരെമാത്രമെൻ
അരുമയാം പുത്രനെൻ
തന്നിഷ്ടമെല്ലാം സഹിച്ചുകൊൾക.
ഇനി വയ്യ ഈ ശയ്യ
വിട്ടെഴുന്നേറ്റിടാൻ.
ഇനി വയ്യ ജീവിതസ്മൃതികൾ നെയ്യാൻ.
ഇനി മെത്ത വിട്ടുഞാൻ
ഒരു ചുവടുവെക്കില്ല.
തെളിയും ജനൽപ്പുറക്കാഴ്ച കാണാൻ.
പകലന്തി പട്ടടത്തീയൊരുക്കുന്നതും
പറവകേഴുന്നതും
നോക്കി നിൽക്കാൻ,
ആണൊത്തകൈകളാൽ
താങ്ങിയെടുത്തെന്നെ
അരവരാന്തപ്പുറത്തേറ്റണം നീ
കൊച്ചുനാളിൽ നിറപ്പാൽച്ചിരി തൂകിയും
പിഞ്ചിളം മെയ്യാലുരുണ്ടു വീണും
കൊച്ചുചുവടുറപ്പിക്കുവാൻ നീയെത്ര
പിച്ചവെച്ചെൻ വിരൽത്തുമ്പിലൂന്നി

2

ഇനിയെന്റെ മൂത്രവും മലവുമീ-
മെത്തയിൽക്കിനിയുമ്പോൾ

നീ വെടിപ്പാക്കിടേണം.
എന്നെ മാറ്റിക്കിടത്തണം,
കഴുകിത്തുടക്കണം,
പുതുവസ്ത്രമണിയിച്ച്
മലർഗന്ധം ലേപിക്കണം
നീ പൊടിക്കുഞ്ഞായിരിക്കെ-
യെൻ കൈകളിൽ
മഞ്ഞമലമിട്ടതും മൂത്രമൊഴിച്ചതും
നൂറല്ല, നൂറായിരം വട്ടമെന്നോർക്ക....

3

ഇനി വിശപ്പാറ്റുവാൻ എൻ കരം പൊങ്ങില്ല
ഉമിനീരിറക്കിടാം, ഊർദ്ധ്വൻ വലിച്ചിടാം,
ഉരുള നീ വായിൽ തരില്ലയെങ്കിൽ.....
അന്നെത്രയുരുളകൾ,
അമ്പിളി കാട്ടിയും, ആനകളിച്ചു-
മെന്നാരോമലാം നിന്റെ
പാൽനുരച്ചുണ്ടിൽ വെച്ചൂട്ടിയെന്നോ....

4

ഇന്നലെ സന്ധ്യയിൽ ബോധം മറഞ്ഞെന്ന്
നെഞ്ചകം കത്തി നീ തേങ്ങിപ്പറഞ്ഞതും
അച്ഛായെന്നാർത്തു വിളിച്ചതും
ഏറിയാൽ രണ്ടു ദിനങ്ങളെന്നാർദ്രമായ്
ഭിഷഗ്വരൻ ചൊന്നതും
കേട്ടു ഞാൻ സാമഗാനം പോൽ
ചെവികളിൽ
കേട്ടു പ്രണവമായ്
ബോധസ്ഥലികളിൽ
ഇനി വേണ്ട മകനേ നിൻ സാന്ത്വനം,
വഞ്ചന;
ഇനിയില്ല നേരം നുരയുവാൻ, നുകരുവാൻ,
ഇതുവരെ പേറി വഴിനടന്നെത്തിയ
ഇരവും പകലും തിളയ്ക്കുന്ന, ഞാനെന്ന
മൺകുടം ചാരെയെറിഞ്ഞുടക്കാൻ......

●

ജാലകം

രാജേഷ് മേനോൻ

മേലും കീഴും വശങ്ങളും
പട്ടകളാൽ ബന്ധിച്ച
മരയാണികളാഴ്ത്തി
സുതാര്യ, അതാര്യ വർണ്ണച്ചില്ലുകൾ
ബന്ധനത്തിലാക്കാം.
മോടിയോടെ അഴികളിട്ട്
തടവറയുമാക്കാം.
മേൽ,ക്കീഴ് കൊളുത്തുകളാൽ
ഊക്കോടടിക്കുന്ന കാറ്റിനേയും
അറിയാതടുത്തെത്തും കാറ്റിനേയും
നോട്ടത്താൽ പോലുമപ്രാപ്യനാക്കാം.

മാതാക്കളാം നിശ്ശബ്ദജാലകങ്ങൾ
തിരിച്ചടവില്ലാതെ തുറക്കപ്പെടുന്നത്
പിതാവിൽനിന്നു പുത്രനിലേക്കും
പുത്രനിൽനിന്നു പിതാവിലേക്കും

●

മടക്കയാത്ര

മോഹനൻ നടുവത്തൂർ

ഏറെ ശ്രദ്ധിച്ച്
തെച്ചെടുത്തിട്ടും
പാകമായില്ല!
കളയാനെളുപ്പം.
പകരം വെയ്ക്കാൻ
മറ്റൊന്നില്ലാതിരിക്കിലോ?
ധരിയ്ക്കാൻ ശ്രമിയ്ക്കെ
പിഞ്ഞിവിണ്ട്
ചേർത്തു തെയ്ക്കാൻ
കഴിയാവിധമായി!

അങ്ങനെയാണ്
ഈ പാളത്തിലേക്ക്
വലിച്ചെറിഞ്ഞത്.
പലായനമെന്നോ
പരാജയമെന്നോ
ഭീരുത്വമെന്നോ
വിഡ്ഢിത്തമെന്നോ
വിധിയെഴുത്
മനോധർമ്മമനുസരിച്ച്........

●

കത്തുന്ന പുഴ

ടി. ഗിരിജ

പുഴ... പാതിയെന്നോടു
തന്നോടുതന്നെപ്പറഞ്ഞും
മുളംകാറ്റിനൊപ്പം ഈണം പകർന്നും
പുകയ്ക്കൊപ്പം നിശ്ശബ്ദം മുന്നേറുന്നു.
പിന്നെയും പുഴ ഒഴുകീടുന്നു
നിഗൂഢമായ് വന്നലയ്ക്കുന്നു
തലകൾപൊതിഞ്ഞുകൊണ്ടിന്നു
വ്യാഘ്രം മുരണ്ടുചീറ്റുംപോൽ.
ഒന്നുമില്ലാത്ത താളിൻ പുറങ്ങളിൽ
എന്തുനാളേയ്ക്കു ബാക്കിപത്രം
മുഖം നോക്കിടാതെയെറിഞ്ഞുതകർത്തു
മധുരമീ മൃതിയെന്തൊരു വിസ്മൃതി.

പുഴയ്ക്കെന്തൊരാസുര ഭാവം
പാതികോരിയോരെൻ കൈക്കുടന്നയിൽ
ഓർമ്മയിൽ പുഴ തൊട്ടതാണിന്നലെ
മാഞ്ഞുപോം നിലാവിലെ പൂക്കളെ.
പുഴ പടർന്നു കത്തുന്നൂ...
മുഖങ്ങളിൽ ചിന്തയിൽ
നാവിലെല്ലാം കനൽക്കളി
ചുറ്റുമെങ്ങും കറുത്ത കോലങ്ങൾ.
വരളും മനസ്സിന്റെ കാമനയ്ക്കൊപ്പം
പുഴകത്തുന്നു; ചുറ്റും പുഴ
ഊർദ്ധ്വനിൽ പിടയ്ക്കുന്നു
സർവ്വം പുഴ തന്നിലായൊതുങ്ങുന്നു.
പഴയശീലിന്റെ മാധുര്യമൊപ്പിയും
ചുടുവിയർപ്പാർത്തു പങ്കിട്ടുനൽകിയും
പുഴ കത്തുന്നു ശാന്തഗംഭീരമായി
സർവ്വതും നെഞ്ചടക്കിസ്സുധീരയായി. ●

ആറുമണിക്ക് വന്ന യുവതി

ഗാർസ ഗബ്രിയേൽ മാർകിസ്

വിവ : ഷറഫുദ്ദീൻ

റസ്റ്റോറന്റ് തുറന്നതേയുള്ളു. ആരും എത്തിയിട്ടില്ല. ക്ലോക്ക് ആറടിക്കുന്നു. സ്ഥിരം കക്ഷികൾ വരാൻ ആറരയെങ്കിലുമാകും. എന്നും ആറിനെത്തുന്നയാൾ മാത്രം റെഡി. അവളുടെ ചുണ്ടുകൾക്കിടയിൽ കത്തിക്കാത്ത ഒരു സിഗരറ്റ്. അവൾ കടന്നുവന്ന് ഒരു സ്റ്റൂളിലിരുന്നു.

"ഹലോ!" ജോസ് ഉപചാരം ചെയ്തു. പിന്നെ അയാൾ കൗണ്ടറിന്റെ മറുഭാഗത്തേക്കു നീങ്ങി. ഒരു തുണിക്കഷണം കൊണ്ട് അവിടെയും ഇവിടെയും തുടയ്ക്കാൻ തുടങ്ങി. അതയാളുടെ സ്ഥിരം പരിപാടിയാണ്. റസ്റ്റോറന്റിൽ ആരുണ്ടെങ്കിലും ഇല്ലെങ്കിലും ആ തടിമാടൻ ക്ലീനിങ്ങ് തുടർന്നുകൊണ്ടിരിക്കും. എന്നും കൃത്യസമയത്തെത്തുന്ന ആ സ്ത്രീയോടാണെങ്കിൽ, അയാൾക്ക് അല്പം അടുപ്പം തോന്നിത്തുടങ്ങി. പണി തുടരുന്നതിനിടയിൽ തന്നെ അയാൾ ചോദിച്ചു. "ഇന്നെന്താണ് വേണ്ടത്?"

"ആദ്യം അല്പം മാന്യത പഠിയ്ക്ക്". അല്പം ദേഷ്യത്തോടെ അവൾ പറഞ്ഞു. സംസാരിച്ചപ്പോൾ കത്തിക്കാത്ത സിഗരറ്റ് ജോസ് ശ്രദ്ധിക്കുംവിധം ചുണ്ടുകൾ അമർത്തിപ്പിടിച്ചിരുന്നു.

"ഓ.. സോറി. ഞാൻ അതു ശ്രദ്ധിച്ചില്ല" ജോസിന്റെ ക്ഷമാപണം. ആവശ്യമുള്ളതൊന്നും ശ്രദ്ധിക്കാൻ അയാളിതുവരെ പഠിച്ചിട്ടില്ലെന്ന് അവൾ കുറ്റപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്തു.

അയാൾ ടാറും പൂതലിച്ച മരവും മണക്കുന്ന അലമാരയുടെ മുകളിൽനിന്നും തീപ്പെട്ടിയെടുത്ത് അവളുടെ അരികിലെത്തി. സ്റ്റൂളിന്റെ അറ്റത്തിരുന്നു കാലുകൾ കൗണ്ടറിലേക്കു നീട്ടി വച്ചിരിക്കയായിരുന്നു അവൾ. അയാളുടെ രോമാവൃതമായ പരുക്കൻ കയ്യിലിരുന്ന കത്തുന്ന തീപ്പെട്ടിക്കമ്പിലേക്ക് സിഗരറ്റ് എത്തിക്കാൻ അവൾ കഴുത്തു

നീട്ടി. അവളുടെ, വില കുറഞ്ഞ വാസന തൈലം തേച്ചു മിനുക്കിയ ഇടതൂർന്ന മുടിയിലും പൂക്കൾ തുന്നിപ്പിടിപ്പിച്ച ബ്രാ യുടെ മുകളിലെ നഗ്നമായ ചുമലിലും അയാളുടെ കണ്ണുകൾ ഉടക്കി. കത്തു ന്ന ചുണ്ടുമായി തല ഉയർത്തിയ അവ ളുടെ മാറിന്റെ സാന്ധ്യശോഭയാർന്ന വിടവുകളുടെ തുടക്കവും അയാൾ കണ്ടു. 'ഇന്ന് നിങ്ങൾ അതീവ സുന്ദരി യായിരിക്കുന്നു,' അയാൾക്ക് പറയാതി രിക്കാൻ കഴിഞ്ഞില്ല. 'നിർത്ത് അസം ബന്ധം' അവൾക്ക് ദേഷ്യം വരുന്നു ണ്ടായിരുന്നു. 'നിങ്ങളുടെ ഈ ബഹു മതികൊണ്ട് എനിക്കെന്ത് മെച്ചം? ഇന്ന ത്തെ ചെലവ് നിങ്ങൾ വഹിക്കുമോ?'

'ഞാൻ അങ്ങനെയൊന്നും ഉദ്ദേ ശിച്ചില്ല. എന്റെ പൊന്നേ' ജോസ് കൗണ്ടറിന്റെ മറുഭാഗത്തേക്കു നീങ്ങി. 'നിങ്ങളുടെ ഉച്ചഭക്ഷണം ശരിയായില്ലെ ന്നു തോന്നുന്നു. അതുകൊണ്ടാണ് ചൂടാകുന്നത്.'

അവൾ ഒന്നും പറഞ്ഞില്ല. സിഗരറ്റ് ആഞ്ഞ് വലിച്ച് കനത്ത പുകവലയം സൃഷ്ടിച്ചു. കൈകൾ മാറിൽ പിണച്ചു കൊണ്ട് തെരുവിലേക്കു തന്നെ കണ്ണു കൾ പായിച്ചു. മുഖത്ത് എന്തോ ദുഃഖം തിരയിളക്കുന്നു.

നല്ലൊരു സാന്റ്‌വിച്ച് ഉണ്ടാക്കിത്ത രാമെന്നു ജോസ് പറഞ്ഞു. കയ്യിൽ പണമൊന്നുമില്ലെന്നായി സ്ത്രീ. കഴിഞ്ഞ മൂന്നു മാസവും ഈ സ്ഥിതി തന്നെ യായിട്ടും താനെന്നും ഭക്ഷണം നൽകി യല്ലോ എന്ന് ഓർമ്മിപ്പിച്ചപ്പോൾ അവൾ പറഞ്ഞു.

'പക്ഷേ എന്നത്തേയും പോലെയ ല്ല ഇന്ന്. ഇന്ന് വ്യത്യസ്തമാണ്.' പിന്നെ യും മൂകത. അവൾ റസ്റ്റോറന്റിന്റെ വലിയ ജനലിലൂടെ പുറത്തേക്കു തന്നെ ശ്രദ്ധിച്ചുകൊണ്ടിരുന്നു.

'എല്ലാ ദിവസവും ഒരുപോലെ ത്തന്നെ' ഫ്രിഡ്ജും അലമാരയും വീ ണ്ടും തുടയ്ക്കുന്നതിനിടയിൽ ജോസ് പറഞ്ഞു. 'എന്നും ക്ലോക്ക് ആറടിക്കു മ്പോൾ നിങ്ങൾ വരുന്നു. പട്ടിയെ പ്പോലെ വിശക്കുന്നുവെന്നു പറയുന്നു. ഞാൻ എന്തെങ്കിലും നല്ലത് ഉണ്ടാക്കി ത്തരുന്നു. വിശക്കുന്നുവെന്നു ഇന്നു പറഞ്ഞില്ല എന്നതുമാത്രമാണ് ഇന്ന ത്തെ പ്രത്യേകത.'

'ശരിയാണ്.' കൗണ്ടറിന്റെ മറുഭാ ഗത്തിരുന്ന് ഫ്രിഡ്ജ് തുടച്ചുകൊണ്ടി രുന്ന അയാളുടെ നേർക്ക് തിരിഞ്ഞ് അവൾ പറഞ്ഞു. ഒന്നുരണ്ടു നിമിഷം അവൾ അയാളെത്തന്നെ ശ്രദ്ധിച്ചുനോ ക്കി. പിന്നെ ക്ലോക്കിലേക്കും. ആറ് കഴിഞ്ഞ് മൂന്ന് മിനിറ്റ്. 'ശരിയാണ് ജോസ് ഇന്ന് എന്നത്തെയും പോലെയ ല്ല' പുകയുതിർത്തുകൊണ്ടുതന്നെ ഘ നഗാംഭീര്യത്തോടെ അവൾ പറഞ്ഞു.

ഞാനിന്ന് ആറുമണിക്കല്ല ഇവിടെ വന്നത്.

അതാണ് വ്യത്യാസം.

ജോസ് ക്ലോക്കിലേക്കു നോക്കി. "ഇത് ഒരു മിനിറ്റെങ്കിലും മുന്നിലോ പിന്നിലോ ആണെങ്കിൽ, ഓ, ഞാനീ കൈ മുറിച്ചു കളയാം."

"ഞാൻ ആറു മണിക്കല്ല വന്നത് സ്ത്രീ ആവർത്തിച്ചു."

"നിങ്ങൾ വരുമ്പോൾ ക്ലോക്ക് ആറടിച്ചു തീരുകയായിരുന്നു." ജോസിനു കലികയറി.

'ഒരു കാൽ മണിക്കൂറായി ഞാനിവിടെയുണ്ട്' അവളുടെ പച്ചക്കള്ളം കേട്ട് ജോസ് വിറച്ചു. അയാൾ തന്നെ വലിയ മാംസളമായ മുഖം അവളോടടുപ്പിച്ചു. തന്റെ ഒരു കൺപോളമേൽ വിരലമർത്തി അയാൾ പറഞ്ഞു 'ഊത്!'

അവൾ മുഖം തിരിച്ചു. ഗൗരവക്കാരിയായി. അസ്വസ്ഥയായി. ക്ഷീണവും ദുഃഖവും അവളെ സുന്ദരിയാക്കി.

'വിഡ്ഢിത്തം മതിയാക്ക് ജോസ്. രണ്ടുമാസമായി ഞാൻ കുടിച്ചിട്ടില്ല.'

"വേറെ ആരോടെങ്കിലും ചെന്നു പറഞ്ഞാൽ മതി. വാതുവെക്കാം, നിങ്ങൾ ഇന്ന് രണ്ട് പൈന്റെങ്കിലും അടിച്ചിട്ടുണ്ട്."

ശരിയാണ് ഞാൻ ഒരു സുഹൃത്തിനൊടൊപ്പം അല്പം മദ്യപിച്ചു. അവൾ സമ്മതിച്ചു.

'ഓ. ഇപ്പോൾ എനിക്കു മനസ്സിലായി' ജോസ് പറഞ്ഞു.

'മനസ്സിലാക്കാൻ ഒന്നുമില്ല. കാൽ മണിക്കൂറായി ഞാനിവിടെയുണ്ട്.' യുവതിയുടെ ഉറക്കെയുള്ള പ്രസ്താവന കേട്ട അയാൾ തോൾ കുലുക്കി.

'ശരി, അങ്ങനെയെങ്കിൽ അങ്ങനെ. അല്ലെങ്കിൽ തന്നെ പത്തു മിനിറ്റ് അങ്ങോട്ടും ഇങ്ങോട്ടും ആയാൽ എന്താണ് പ്രശ്നം?'

'പ്രശ്നമുണ്ട്, അവൾ തിടുക്കത്തിൽ പറഞ്ഞു. പിന്നെ വീണ്ടും ക്ലോക്കിൽ നോക്കി. കൈകൾ ഗ്ലാസ് കൗണ്ടറിലേക്കു നീട്ടി വിശദീകരിച്ചു. "20 മിനിറ്റായി ഞാൻ ഇവിടെയുണ്ട്."

"ഓ. കെ ഡിയർ, നിങ്ങളുടെ സന്തോഷത്തിനുവേണ്ടി എന്ത് സമ്മതിക്കാനും ഞാൻ റെഡി." അയാളുടെ കൈകൾ അപ്പോഴും ചലിച്ചുകൊണ്ടിരുന്നു. സാധനങ്ങൾ എടുക്കുന്നു. തുടയ്ക്കുന്നു. മറ്റൊരിടത്തു വെക്കുന്നു. അങ്ങനെ. 'നിങ്ങളുടെ സന്തോഷമാണ് എന്റെയും സന്തോഷം.' അയാൾ അവളുടെ അടുത്തേക്കു തിരിഞ്ഞു. "അറിയുമോ? ഞാൻ നിങ്ങളെ സ്നേഹിക്കുന്നു."

യുവതി വികാരരഹിതയായി അയാളെ നോക്കി.

'ഓഹോ എന്തൊരു കണ്ടുപിടുത്തം 10 ലക്ഷം നാണയം തന്നാലും ഞാൻ നിങ്ങളോടൊപ്പം വരുമെന്നു കരുതേണ്ട.'

'ഞാൻ അതല്ല ഉദ്ദേശിച്ചത്' ജോസിനു പ്രയാസമായി. 'ഞാൻ അപ്പോഴേ പറഞ്ഞില്ലേ? നിങ്ങളിന്ന് ആകപ്പാടെ ശരിയല്ല.'

'നിങ്ങളെപ്പോലെ ഒരു തടിമാടനെ ഒരു പെണ്ണിനും താങ്ങാനാവില്ല.' അവൾ നിർത്തുന്നില്ല. ജോസ് ആകെ ചമ്മി. അയാൾ മുഖം തിരിച്ച്, കുപ്പികളും പാത്രങ്ങളും വൃത്തിയാക്കിത്തുടങ്ങി. അവളുടെ മുഖത്തു നോ

ക്കാതെ പറഞ്ഞു. "ഭയങ്കരം തന്നെ. സാന്റ്വിച്ചും കഴിച്ച് വീട്ടിൽപോയി കിടന്നുറങ്ങാൻ നോക്ക്"

"എനിക്കു വിശപ്പില്ല" തെരുവിൽ നിന്നു കണ്ണുകൾ പറിക്കാതെ അവൾ പറഞ്ഞു.

റസ്റ്റോറന്റിൽ ഒരു നിമിഷം നിശ്ശബ്ദത കനത്തു. ജോസ് കുപ്പികളും പാത്രങ്ങളും എടുക്കുകയും വെക്കുകയും ചെ യ്യുന്ന ശബ്ദം മാത്രം.

പൊടുന്നനെ തീർത്തും വ്യത്യസ്തമായ ശബ്ദത്തിൽ ആർദ്രതയോടെ അവൾ ചോദിച്ചു.

'സത്യമായും നിങ്ങൾ എന്നെ സ്നേഹിക്കുന്നുണ്ടോ?'

'ഉണ്ട്', ജോസ് വീണ്ടും ഉഷാറായി

'അപ്പോൾ ഞാൻ നിങ്ങളെ അവഹേളിച്ചതോ?'

'ഇല്ലല്ലോ'

'ഒരു 10 ലക്ഷം നാണയത്തിന്റെ കാര്യം ഞാൻ പറഞ്ഞില്ലേ?'

'ഓ, ഞാൻ അതൊക്കെ എപ്പഴേ മറന്നു? അപ്പോൾ നിങ്ങളെന്നെ ശരിക്കും സ്നേഹിക്കുന്നുണ്ട്'

'അതെ'

നിശ്ശബ്ദത.

ജോസ് അങ്ങോട്ടുമിങ്ങോട്ടും നടന്ന് ക്ലീനിങ്ങ് തുടർന്നു. അവളെ നോക്കാതിരിക്കാൻ ശ്രദ്ധിച്ചു. അവൾ വീണ്ടും ഒരു കവിൾ പുകയെടുത്തു. നെഞ്ച് കൗണ്ടറിലേക്കു ചാരി ഏറെ ശ്രദ്ധിച്ച് കരുതലോടെ ചോദിച്ചു. 'എന്റെ കൂടെ കിടക്കാൻ വരുന്നില്ലെങ്കിലും?'

ജോസ് അവൾക്കുനേരെ തിരിഞ്ഞു നിന്നു. 'നിങ്ങളെ എനിക്ക് അത്രമേൽ ഇഷ്ടമാണ്. അതുകൊണ്ട് തന്നെ കിടക്ക പങ്കിടാൻ ഞാനില്ല.!'

അയാൾ അവളുടെ മുഖത്ത് തന്നെ നോക്കിനിന്നു. അയാളുടെ ബലിഷ്ഠമായ കൈകൾ അവളുടെ തൊട്ടരികെ. അവളുടെ കണ്ണുകളിലേക്കു തന്നെ നോക്കി അയാൾ പറഞ്ഞു

'ഞാൻ നിങ്ങളെ എത്രയധികം സ്നേഹിക്കുന്നുവെന്നോ? ഓരോ രാത്രിയും നിങ്ങളോടൊപ്പം കിടക്ക പങ്കിടുന്നവരെ കൊല്ലണമെന്നുപോലും എനിക്കു തോന്നാറുണ്ട്.'

അവൾ അടിമുടി വിളറി. പിന്നെ അയാളെ നിർന്നിമേഷം നോക്കി. അടുത്ത നിമിഷം അവൾ ഉറക്കെ ചിരിച്ചു.

'നിങ്ങൾക്ക് അസൂയയാണ് ജോസ്.'

എല്ലാ രഹസ്യവും വെളിവാക്കപ്പെട്ട കുട്ടിയെപ്പോലെ ജോസ് നിന്നു വിയർത്തു. അയാൾ പറഞ്ഞു. "നിങ്ങൾക്കെന്തോ കുഴപ്പമുണ്ട്. ഈ ചീത്ത ജീവിതം നിങ്ങളെ വല്ലാതെ വിഷമിപ്പിക്കുന്നു അല്ലേ?"

യുവതി അപ്പോഴേക്കും ഭാവം മാറ്റിയിരുന്നു.

അവൾ വീണ്ടും അവന്റെ കണ്ണുകളിലേക്കു തന്നെ നോക്കി. അവളുടെ കണ്ണുകളിൽ ഏതോ അസാധാരണ ദീപ്തി.

'അപ്പോൾ നിങ്ങൾക്ക് അസൂയ

യില്ല?'

'സത്യം പറഞ്ഞാൽ- ഉണ്ട് പക്ഷേ, അത് നിങ്ങൾ കരുതുന്ന പോലെയല്ല' അയാൾ ഷർട്ടിന്റെ കോളർ മുകളിലേക്കു വലിച്ച് ജോലി തുടർന്നു.

'സത്യമെന്തെന്നാൽ- ഞാൻ നിങ്ങ ളെ സ്നേഹിക്കുന്നതുകൊണ്ട് നിങ്ങളു ടെ മറ്റേ പ്രവൃത്തി ഇഷ്ടപ്പെടുന്നില്ല.'

'ഏത് പ്രവൃത്തി?'

'ഓരോ ദിവസവും ഓരോരുത്ത രുടെ കൂടെ പോവുക എന്ന പ്രവൃത്തി തന്നെ'

'അത് നിർത്താൻ, എന്റെ കൂടെ അന്തിയുറങ്ങുന്നവരെ കൊല്ലുമോ?'

'കൊല്ലും നിങ്ങളുടെ കൂടെ അന്തിയുറങ്ങുന്നവനെ.'

'ശരി', അവളുടെ ലോലമായ വിര ലുകൾ അയാളുടെ പരുക്കൻ കയ്യിനെ തലോടി.

"നിങ്ങൾക്ക് ഒരാളെ കൊല്ലാനു ള്ള കഴിവുണ്ടോ?"

'ഉണ്ട്', ജോസിന്റെ ശബ്ദം കന ത്തു. അവൾ ചിരിയോടു ചിരി. ചിരി യിൽ പരിഹാസം ചുരന്നിട്ടുണ്ടോയെന്ന് ജോസ് സംശയിച്ചു. "ഭയങ്കരം, ഭയങ്കരം ജോസ് ഒരു കൊലയാളി. ആര് വിശ്വസിക്കും? ഈ തടിമാടൻ, എനിക്ക് എന്നും വെറുതെ ഭക്ഷണം തരുന്നവൻ ഒരു ഘാതകനെന്നു ആർ വിശ്വസി ക്കും?" അവൾ ചിരി തുടർന്നു.

ജോസിന് വല്ലാത്ത അസ്വസ്ഥത തോന്നി. 'കുടി കൂടിയിട്ടാണ്. പോയി ഉറങ്ങാൻ നോക്ക്' അയാൾ പറഞ്ഞു.

അവൾ ചിരി അവസാനിപ്പിച്ചി രുന്നു. ഇപ്പോൾ ഗൗരവം. അവൾ എന്തോ ആലോചിക്കുകയായിരുന്നു. ആയാളുടെ ഓരോ ചലനവും അവൾ ശ്രദ്ധിച്ചു. ആർദ്രയായി അവൾ പിന്നെ യും ചോദിച്ചു. 'ജോസ്, നിങ്ങളെന്നെ ശരിക്കും സ്നേഹിക്കുന്നുണ്ടോ?'

അയാൾ മിണ്ടിയില്ല, അവളെ നോക്കിയുമില്ല, അവൾ പിന്നെയും വിളിച്ചു.

"വീട്ടിൽ പോയി കിടന്നുറങ്ങ്- ഉറങ്ങുന്നതിനുമുമ്പ് നന്നായി ഒന്ന് കുളിച്ചോ."

'ഞാൻ കുടിച്ചിട്ടില്ല ജോസ്'

'എന്നാൽ പിന്നെ ഭ്രാന്തായി രിക്കും'

'ഇവിടെ നിങ്ങളോടെനിക്ക് കുറെ സംസാരിക്കാനുണ്ട്.'

അയാൾക്ക് എന്തു ചെയ്യണമെന്ന റിയാതായി. മനമില്ലാമനസ്സോടെ അടു ത്തേക്കു ചെന്നു.

'അടുത്തു വാ' അവളുടെ ആജ്ഞ

അയാൾ അവളുടെ അരികിൽ. അവൾ അയാൾക്കു നേരെ ചാഞ്ഞു. അയാളുടെ ശിരസ്സ് തലോടി.

'അത് ഒന്നുകൂടി പറയണം'

'ഏത്?'

'എന്റെ കൂടെ ഉറങ്ങിയ ആളെ കൊല്ലുമെന്നു പറഞ്ഞത്.'

"തട്ടും" ജോസ് ആവർത്തിച്ചു.

"അങ്ങനെയാണെങ്കിൽ ഞാനാണ് കൊല നടത്തിയതെന്നു വെക്കുക.

എന്നെ രക്ഷിക്കില്ലേ?". ജോസിന്റെ വിഡ്ഢിത്തല ശക്തിയാക്കി കുലുക്കിക്കൊണ്ട് അവൾ ചോദിച്ചു.

അയാൾ ഒന്നും പറഞ്ഞില്ല. വെറുതെ പുഞ്ചിരിച്ചു.

'മറുപടി താ'. യുവതി ചോദ്യം ആവർത്തിച്ചു.

'അത് അങ്ങനെ പറയാൻ പറ്റില്ല. അത്ര എളുപ്പമല്ല' ജോസ് പറഞ്ഞു.

"പോലീസിന് കൂടുതൽ വിശ്വാസം നിങ്ങൾ നൽകുന്ന തെളിവായിരിക്കും" അതു കേട്ടപ്പോൾ ജോസിന് സന്തോഷവും അഭിമാനവും തോന്നി. യുവതി അയാളിലേക്ക് കൂടുതൽ ചാഞ്ഞു. അവൾ പിന്നെയും അയാളെ തഴുകി. നിങ്ങൾ ജീവിതത്തിൽ ഇന്നുവരെ നുണ പറഞ്ഞിട്ടില്ലെന്ന് എനിയ്ക്കറിയാം.

'അതൊക്കെ ശരിതന്നെ. ഇപ്പോൾ എന്തുവേണം?' ജോസിന് ഒന്നും പിടികിട്ടുന്നില്ല.

'നിങ്ങൾ പറയുന്നതെന്തും പോലീസ് വിശ്വസിക്കും'. അവളുടെ ശ്രദ്ധ വീണ്ടും തെരുവിൽ തന്നെയായി. പിന്നെ ക്ലോക്കിലേക്കും. റസ്റ്റോറന്റിൽ ആളുകളെത്തിത്തുടങ്ങും മുമ്പ് വിഷയം അവസാനിപ്പിക്കണമെന്ന ഉദ്ദേശ്യത്തോടെ അവൾ ചോദിച്ചു.

'ജീവിതത്തിൽ ഇന്നുവരെ കളവ് പറയാത്ത നിങ്ങൾ ഇന്ന് എനിക്കുവേണ്ടി ഒരു കളവ് പറയുമോ?

ജോസ് വിഡ്ഢിയെപ്പോലെ അവളെ തുറിച്ചുനോക്കി.

'നിങ്ങൾക്ക് ഇന്ന് എന്തുപറ്റി?'

അയാൾ വീണ്ടും കൗണ്ടർ തുടക്കാൻ തുടങ്ങി. അവൾ അയാളുടെ അടുത്തേക്ക് കൂടുതൽ നീങ്ങി. പിന്നെ പെട്ടെന്ന് ദുഃഖിതയെപ്പോലെയായി. ദീർഘശ്വാസ മുതിർത്തുകൊണ്ട് പറഞ്ഞു. 'ഒന്നുമില്ല ഒന്നുമില്ല, ഞാൻ വെറുതെ ഓരോന്നും പറയുകയായിരുന്നു.'

അല്പനേരത്തെ നിശ്ശബ്ദതക്കുശേഷം അവൾ പറഞ്ഞു.

"നിങ്ങൾക്കറിയാമോ? നിങ്ങൾ എനിക്കുവേണ്ടി ആരെയും കൊല്ലേണ്ടതില്ല."

"ആരെയും കൊല്ലണമെന്ന ഉദ്ദേശ്യം എനിക്കുമില്ല." ജോസ് പറഞ്ഞു. "പിന്നെ നിങ്ങൾ ഈ വൃത്തികെട്ട ഇടപാട് അവസാനിപ്പിച്ചാൽ എന്നും ഓരോ സാന്റ്വിച്ച് എന്റെ വക ഫ്രീ". 'നന്ദി ജോസ് പക്ഷെ അതല്ല സംഗതി എനിക്കിനി ആരുടെയും കൂടെ കിടക്ക പങ്കിടാൻ കഴിയില്ല".

"എന്തൊരു ശല്യമാണിത്. കാര്യങ്ങൾ ഒന്നു തുറന്നു പറഞ്ഞുകൂടെ?" ജോസിന് ക്ഷമ നശിക്കുന്നുണ്ടായിരുന്നു.

യുവതി സ്റ്റൂളിൽ വിശാലമായി ഇരുന്നു. ബ്രേസിയറിനുള്ളിൽ അവളുടെ പരന്ന ശോകാകുലമായ മുലകൾ ജോസ് കണ്ടു.

"ഞാൻ നാളെ ഇവിടം വിട്ടു പോകുകയാണ്. പിന്നെ ഇങ്ങോട്ടു വരില്ല. നിങ്ങളെ ഇനി ശല്യപ്പെടുത്തുകയുമില്ല. ഇനി തോന്നിയവരുടെ

കൂടെ മദിച്ചു നടക്കാനും ഞാനില്ല.''

'എങ്ങനെ വന്നു ഈ സദ്ബുദ്ധി?' ജോസിന് സന്തോഷം തോന്നി.

'ഒരു നിമിഷം മുമ്പ് എനിക്കു മനസ്സിലായി. അതൊരു ചീത്ത പ്രവൃത്തിയാണെന്ന്.'

ജോസ് വീണ്ടും കൗണ്ടറിനു മുന്നിലെ ഗ്ലാസ് തുടയ്ക്കുകയായിരുന്നു. പ്രവൃത്തിയിൽ മുഴുകിക്കൊണ്ടു തന്നെ അയാൾ പറഞ്ഞു. ''ശരിയാണ് നിങ്ങൾ അത് നേരത്തെ മനസ്സിലാക്കേണ്ടതായിരുന്നു.''

'എനിക്കത് നേരത്തെ അറിയാമായിരുന്നു. ഇപ്പോളാണ് ബോധ്യപ്പെട്ടത് എന്നുമാത്രം. അല്പം മുമ്പ് മാത്രം. പുരുഷന്മാരെ എനിക്കിപ്പോൾ വെറുപ്പാണ്.'

ജോസ് ചിരിച്ചു. ചിരിച്ചുകൊണ്ടു തന്നെ അവളെ നോക്കി. നിശ്ചയ ദാർഢ്യത്തോടെ. അളന്നു മുറിച്ച വാക്കുകളുമായി അവൾ സ്റ്റൂളിൽ നിറഞ്ഞിരിക്കുകയായണ്. വേനലിൽ കാലം തെറ്റി വിളഞ്ഞ ധാന്യം പോലെ അവളുടെ മുഖം.

''തന്നോടൊപ്പം ശയിച്ച പുരുഷനോട് വെറുപ്പ് തോന്നിയ സ്ത്രീ അയാളോടും തന്നോടൊപ്പംകിടക്ക പങ്കിട്ട മറ്റു പരുഷന്മാരോടുമുള്ള വെറുപ്പ് തീർക്കാനായി അയാളെ കൊന്നാൽ ശിക്ഷ കിട്ടുമോ?'' അവൾ സാകൂതം അയാളെ നോക്കി.

ജോസിന് ഒന്നും പിടികിട്ടുന്നില്ല. അയാൾ അവളെ പകച്ചു നോക്കി.

''നഗ്നരായി പുളഞ്ഞ ശേഷം എഴുന്നേറ്റ് വസ്ത്രം ധരിക്കുന്ന പുരുഷൻ. അവൾ അത് നോക്കിക്കിടക്കുന്നു. അയാളുടെ വൃത്തികെട്ട മണം സോപ്പോ സ്പോഞ്ചോ ഉപയോഗിച്ചാലും തന്റെ ദേഹത്തുനിന്ന് പോകില്ലെന്ന് അവൾക്കറിയാം''. ഒരു സ്വപ്നത്തിലെന്നവണ്ണം അവൾ പറഞ്ഞുകൊണ്ടിരുന്നു.

''അതൊക്കെ പോട്ടെ'' ജോസ് ആശ്വസിപ്പിച്ചു. എന്തായാലും അയാളെ കൊല്ലേണ്ടതില്ല. വെറുതെ വിട്ടാൽ മതി.

യുവതി അതൊന്നും ശ്രദ്ധിക്കുന്നില്ല. അവൾ വേറൊരു ലോകത്തായിരുന്നു. വാക്കുകൾ അനർഗ്ഗളം ഒഴുകി.

''പക്ഷെ വസ്ത്രം ധരിക്കുന്നതിനിടയിൽ അയാൾ വീണ്ടും ഓടിവന്ന് കെട്ടിപ്പിടിയ്ക്കുകയും രമിയ്ക്കുകയും ചെയ്താലോ?''

'മാന്യനായ ഒരു മനുഷ്യനും അത് ചെയ്യില്ല' ജോസ് പറഞ്ഞു. അയാളും ഇടക്കിടെ പുറത്തു നോക്കുന്നുണ്ടായിരുന്നു. ആളുകൾ വരേണ്ട സമയമായിത്തുടങ്ങി.

'അയാൾ മാന്യനല്ലെങ്കിലോ? അയാൾ അത് ചെയ്താലോ?'

''ഞാൻ എന്താ പറയുക?'' ജോസിന് സംഭാഷണം അവസാനിപ്പിക്കണമെന്ന് തോന്നുന്നുണ്ട്.

'ജോസ്, നിങ്ങൾ ഒരു കാടനാണ്. നിങ്ങൾക്കൊന്നും മനസ്സിലാവില്ല' അവൾ അയാളുടെ ഷർട്ടിന്റെ കൈ പിടിച്ചു വലിച്ചു. 'പറയൂ. ആ സ്ത്രീ അയാളെ കൊല്ലണമായിരുന്നുവെന്നു പറയൂ.'

'ഓ. കെ. നിങ്ങൾ പറയുന്നതായിരിക്കും ശരി.'

'ഈ കൊല ആത്മരക്ഷക്കല്ലേ?' യുവതി ആകാംക്ഷയോടെ ചോദിച്ചു.

'ആ- മിക്കാവറും-' ജോസ്, താല്പര്യമില്ലാത്ത മട്ടിൽ പറഞ്ഞു.

'ആത്മരക്ഷക്കായി ഒരു പുരുഷനെ കൊന്ന സ്ത്രീയെ രക്ഷിക്കാൻ നിങ്ങൾക്ക് ഒരു കളവ് പറഞ്ഞുകൂടെ?

'അത് അത്' ജോസ് നിന്നു വിഷമിച്ചു.

'ദിവസം മുഴുവൻ ഇണചേർന്നിട്ടും മതിയാകാത്ത പുരുഷൻ, തന്നെ വെറുപ്പോടെ നോക്കുന്ന സ്ത്രീയുടെ മേൽ വീണ്ടും ചാടിവീഴുന്നു. സഹിക്കാനാവാതെ അവൾ കത്തി അയാളിൽ കുത്തിയിറക്കുന്നു. ആ സ്ത്രീയെ രക്ഷിക്കാൻ ഒരു നുണ?

'അത് സ്ത്രീ ആരാ ണെന്നതിനെ ആശ്രയിച്ചിരിക്കും.' പുറത്തേക്കു നോക്കുന്നതിനിടയിൽ ജോസ് പറഞ്ഞു.

'നിങ്ങൾ ഏറ്റവും അധികം സ്നേഹിക്കുന്ന സ്ത്രീയാണെങ്കിലോ?'

'ഓകെ. നിങ്ങൾ പറയുന്നതുപോലെ' ജോസ് വിഷയം അവസാനിപ്പിക്കാൻ തീരുമാനിച്ചു. അയാൾ ക്ലോക്കിലേക്കു നോക്കി. ആറരയാകുന്നു. നിമിഷങ്ങൾക്കുള്ളിൽ റസ്റ്റോറന്റ് ആളുകളെക്കൊണ്ടു നിറയും. അയാൾ പൂർവാധികം ശക്തമായി കണ്ണാടിവാതിൽ തുടച്ചുകൊണ്ടിരുന്നു.

'ജോസ്' അവൾ വീണ്ടും വിളിച്ചു. 'ഞാൻ നാളെ പോകുന്നുവെന്നു പറഞ്ഞിട്ടും നിങ്ങൾ ഒന്നും പറഞ്ഞില്ലല്ലോ'

'എങ്ങോട്ടാണ് പോകുന്നതെന്നും പറഞ്ഞില്ല.'

"എങ്ങോട്ടെങ്കിലും. പെണ്ണുപിടിയന്മാരില്ലാത്ത ഏതെങ്കിലും സ്ഥലത്തേക്ക്."

ജോസ് പിന്നെയും ചിരിച്ചു. ജീവിതയാഥാർത്ഥ്യങ്ങൾ ആകസ്മികമായി മനസ്സിലായ ഒരാളെപ്പോലെ ജോസ് പെട്ടെന്ന് ഗൗരവക്കാരനായി.

'സത്യം പറയൂ. നിങ്ങൾ പോകുകയാണോ?'

'അത് നിങ്ങളെ ആശ്രയിച്ചിരിക്കുന്നു. ഞാൻ ഇവിടെ വന്ന സമയമാണ് പ്രധാനം. നിങ്ങൾ പറയുന്നതിനനുസരിച്ചാണ് എന്റെ ഭാവി. എന്നെ രക്ഷിച്ചാൽ ഞാൻ ഇവിടം വിട്ടുപോകും. വൃത്തികെട്ട ഈ ഇടപാട് അവസാനിപ്പിക്കും.

എല്ലാം സമ്മതിച്ച മട്ടിൽ ജോസ് ചിരിച്ചു. യുവതി അയാളിലേക്ക് ചരിഞ്ഞു.

"ഞാൻ എന്നെങ്കിലും മടങ്ങിവന്നാൽ അന്ന് ഈ സ്കൂളിൽ ഈ സമയത്ത് മറ്റൊരു സ്ത്രീ ഇരുന്ന് സംസാരിക്കുന്നതു കണ്ടാൽ എനിക്ക് അസൂയതോന്നും."

മടങ്ങിവരുമ്പോൾ എനിക്കെന്ത് കൊണ്ടുവരും?

'മെരുക്കിയ ഒരു കരടിയെ കൊണ്ടുവരാം.'

ജോസ് ചിരിച്ചു. യുവതിയും. അവൾ ഉൽകണ്ഠകൾ എല്ലാം വെടിഞ്ഞ പോ

ലെ.

'പിന്നെ, വേറെ എന്തൊക്കെ?'

'ആരെങ്കിലും ചോദിച്ചാൽ അഞ്ചേ മുക്കാലിന് ഞാൻ ഇവിടെ വന്നെന്ന് പറയില്ലേ?'

'എന്തിനാ? ജോസിനു പിന്നെയും സംശയം.

'എന്തിനെങ്കിലുമാകട്ടെ. അങ്ങനെ പറയണം.'

വാതിൽ തുറന്നു ഒരാൾ അകത്തു കടന്നു. ആദ്യത്തെ കസ്റ്റമർ. ജോസ് ക്ലോക്ക് നോക്കി. 6.30

'ഓ. കെ. ഡിയർ. നിങ്ങൾ പറയുന്നതുപോലെ.'

'ശരി. അപ്പോൾ ഇനി എന്റെ സാന്റ്‌വിച്ച്.

ജോസ് ഫ്രിഡ്ജ് തുറന്നു സാധനങ്ങൾ എടുത്ത് അടുക്കളയിലേക്കു പോയി. അയാൾ സ്റ്റൗ കത്തിച്ചു. "അവസാനത്തെ സാന്റ്‌വിച്ച്'. മാംസക്കഷണങ്ങൾ എണ്ണയിലിടുമ്പോൾ അവൾ പറഞ്ഞു "നന്ദി ജോസ് വളരെ വളരെ നന്ദി."

പിന്നെ അവൾ നിശ്ശബ്ദയായി. അജ്ഞാത രൂപങ്ങളും വേഷങ്ങളും നിറഞ്ഞ ഒരപരിചിത ലോകത്ത് അകപ്പെട്ടതുപോലെ അവൾ സ്വയം മറന്ന് ഇരുന്നു. മാംസം എണ്ണയിൽ കിടന്ന് മൊരിയുന്ന ശബ്ദമൊന്നും അവൾ കേട്ടില്ല. മണവും കേട്ടില്ല. ഏതോ ഒരു ബിന്ദുവിൽ സർവ്വ ചിന്തയും കേന്ദ്രീകരിച്ച് അവളിരുന്നു. പിന്നെ, പുനർജ്ജന്മം ലഭിച്ചതുപോലെ തല കുടഞ്ഞ് അടുക്കളയിൽ തനിക്കുവേണ്ടി സാന്റ്‌വിച്ച് ഉണ്ടാക്കുന്ന ജോസിനെ നോക്കി.

'ജോസ്... എന്താണ് ആലോചിക്കുന്നത്?'

'എവിടെയെങ്കിലും ആ കരടിയെ നിങ്ങൾ കണ്ടുമുട്ടുമോ എന്നാലോചിക്കുകയായിരുന്നു.'

'അത് ഞാനേറ്റു. പക്ഷേ, വിടവാങ്ങൽ സമ്മാനമായി, ഞാൻ ആവശ്യപ്പെട്ടത് നിങ്ങൾ തരണം'

'സാന്റ്‌വിച്ചല്ലേ? ഇത് റെഡിയായി. വേറെ എന്തെങ്കിലും വേണോ?'

'വേണം.'

'എന്താണത്?'

'കാൽ മണിക്കൂർ കൂടി എനിക്കു വേണം.

ജോസ് ഒരു വിഡ്ഢിയെപ്പോലെ യുവതിയെയും ക്ലോക്കിനെയും മാറി മാറിനോക്കി. ആദ്യത്തെ കസ്റ്റമർ നിശ്ശബ്ദനായി ഒരു മൂലയിലിരിക്കുന്നുണ്ട്.

'എനിക്കൊന്നും മനസ്സിലാകുന്നില്ലല്ലോ' ജോസ് പറഞ്ഞു.

'വിഡ്ഢിത്തം പറയാതിരിക്ക് ജോസ്', യുവതി പറഞ്ഞു 'മറക്കരുത് അഞ്ചര മുതൽ ഞാൻ ഇവിടെയുണ്ട്!'

●

ലിലിത്ത്

ശ്രീപ്രതാപ്

"ആദാം നീ എന്നെ എങ്ങോട്ടു കൊണ്ടു പോകുന്നു?" ലിലിത്ത് ആദാമിനോടു ചോദിച്ചു. 'ഞാൻ നിനക്കു ദൈവത്തെ കാണിച്ചുതരും' ആദാം മറുപടി പറഞ്ഞു. 'ദൈവം? ആദാം നീ വീണ്ടും ഫലിതം പറയുന്നു'. ലിലിത്ത് ചിരിച്ചു ആ ചിരി ഏദനുമുകളിൽ ചിലപ്പോഴൊക്കെ പറന്നു വരാറുള്ള ഏതോ വലിയ പക്ഷിയെ ഓർമ്മിപ്പിച്ചു. ആ പക്ഷിയുടെ കൂർത്ത നഖങ്ങൾ തന്റെ ഉള്ളിലെവിടെയോ പാടുകൾ വീഴ്ത്തുന്നുണ്ടോ? ആദാം എന്തുകൊണ്ടോ അസ്വസ്ഥനായി.

ലിലിത്ത്, ആദാമിന്റെ ആദ്യത്തെ സ്ത്രീ, ഒരു ഹീബ്രു ഐതിഹ്യം പറയുന്നത് ഇങ്ങനെയാണ്. ഹവ്വ ആദാമിലേയ്ക്ക് വരാനിരിയ്ക്കുന്നതേയുള്ളു.

ആദാം ലിലിത്തിനെ കൊണ്ടുപോയത് നദിയുടെ ആകർഷണത്തിലേയ്ക്കാണ്. നദി ഒരു കണ്ണാടിപോലെ പ്രശാന്തമായിരുന്നു. ഏദന്റെ ആകാശം അതിൽ നോക്കി സ്വയം മോഹിച്ചു. കരയുടെ നനുപ്പിലെത്തി ആദാം നദിയുടെ സ്വച്ഛതയിലേയ്ക്ക് വിരൽച്ചൂണ്ടി. ഒരു നീല സ്ഫടികനേത്രം പോലെ ജലം. ആദാം പറഞ്ഞു. 'നോക്കൂ അതാ ഈശ്വരൻ!' ലിലിത്ത് നോക്കി. അവൾ കണ്ടു. അനാവൃതമായ ഒരു പുരുഷ സ്വരൂപം. ലിലിത്ത് ചിരിച്ചു. അവൾ പറഞ്ഞു. 'ആദാം അത് നിന്റെ പ്രതിബിംബമാണ്. അതിനു പിന്നിൽ എന്നെയും കാണാം..' ആദാം അല്പമൊന്നിടറി. അവൻ പറഞ്ഞു. 'ഞാനുദ്ദേശിച്ചത് ദൈവത്തിന്റെ രൂപം ഇതുപോലെയായിരിയ്ക്കുമെന്നാണ്!' 'എന്നുവെച്ചാൽ?' ലിലിത്ത് നെറ്റിചുളിച്ചു. ഒരു സ്തൂപംപോലെ നിവർന്നു നിന്ന് ആദാം പറഞ്ഞു. 'അതായത് ദൈവം ഒരു പുരുഷനായിരിയ്ക്കുമെന്ന്' ലിലിത്തിന്റെ സ്വരത്തിൽ പേരറിയാത്ത പക്ഷി അതിന്റെ വജ്ര

കൊക്കു പിളർത്തി. കരിംചിറകു കുടഞ്ഞു. 'എങ്കിൽ അത് നിന്റെ മാത്രം ദൈവമായിരിയ്ക്കും.'

ലിലിത്ത് അത്ഭുതപ്പെട്ടു. കുറച്ചു ദിവസങ്ങളായി ആദാം വിചിത്രമായ ചില സങ്കല്പങ്ങൾ മിനഞ്ഞുണ്ടാക്കാൻ തുടങ്ങിയിട്ട്. ഏദന്റെ പൂക്കളും, പൂമ്പാറ്റകളും അവന് അന്യമായി തുടങ്ങിയിരിക്കുന്നു. പക്ഷികളുടെ ഗീതവും അവനെ ആഹ്ളാദിപ്പിക്കുന്നില്ല. ഒരു ദിവസം ലിലിത്ത് പൂക്കളുടെ ഒരു നികുഞ്ജത്തിനുള്ളിലേയ്ക്കു കയറി. പുറത്തിറങ്ങുമ്പോൾ അവളുടെ നഗ്നത നിറയെ പൂമ്പൊടി പറ്റിയിരുന്നു. പൂമ്പാറ്റകളുടെ ഒരു കൂട്ടം അവളെ പിൻതുടർന്നു. അവളുടെ നഗ്നതയ്ക്കു ചുറ്റും ചിറകടിയ്ക്കുന്ന പൂമ്പാറ്റകൾ! അവൾ പുളകത്തോടെ ആദാമിനരികിലേയ്ക്ക് ഓടിച്ചെന്നു. ആദാം ആകാശത്തെയ്ക്ക് മിഴിനട്ടു കിടക്കുകയായിരുന്നു. ഒരു സുഗന്ധ വൃക്ഷത്തിന്റെ വേരിൽ. ലിലിത്ത് ആഹ്ലാദത്തോടെ പറഞ്ഞു. 'ആദാം ഇതു നോക്കൂ- രസകരമായിരിയ്ക്കുന്നു അല്ലേ?' ആദാമിന്റെ നോട്ടം ശൂന്യമായിരുന്നു. അവന്റെ കണ്ണുകളിലെ നക്ഷത്രങ്ങൾ എവിടെ? ലിലിത്ത് അമ്പരന്നു.

സാധാരണ ഗതിയിൽ ആ കാഴ്ച ആദാമിനെ തുള്ളിച്ചാടിയ്ക്കേണ്ടതായിരുന്നു. ഒരു മാൻ കുഞ്ഞിനെപ്പോലെ. എന്നാൽ ഇപ്പോൾ.. 'എന്തു പറ്റി ആദാം?' ലിലിത്ത് ചോദിച്ചു. 'ഞാൻ ആലോചിക്കുകയാണ്'- ആദാം. 'എന്തിനെക്കുറിച്ച്?' ലിലിത്ത് അത്ഭുതപ്പെട്ടു. അവന്റെ ചിരിയുടെ മഴവില്ലുകളെ തുടച്ചുമാറ്റിയ ചിന്തയുടെ കൈകൾ ഏതാണ്? 'സൃഷ്ടി!' ആദാം പ്രതിവചിച്ചു. ഈ ഏദനും ആകാശത്തിനും നദികൾക്കും ലതകൾക്കുമെല്ലാം പിന്നിൽ ആരുടേയോ കരങ്ങളുണ്ട്.

പെട്ടൊന്നൊരു ദിവസം ആദാം പറഞ്ഞു. 'ദൈവം! സൂര്യന്റെ വെളിച്ചത്തിനും നിലാവിന്റെ കുളിരിനും. പക്ഷികളുടെ പാട്ടിനും, മധുവിന്റെ മധുരത്തിനുമെല്ലാം പിന്നിൽ മറഞ്ഞിരിയ്ക്കുന്നത് അവന്റെ ഇച്ഛകൾ..!' പിന്നെ വെളിപാടുപോലെ അവൻ വിശദീകരിച്ചു. 'ദൈവം പ്രപഞ്ചത്തെ ഉണ്ടാക്കി. ഏഴുനാൾ കൊണ്ട്! പിന്നെ ദൈവം മണ്ണുമിനഞ്ഞ് ആദാം എന്ന എന്നെ സൃഷ്ടിച്ചു. സ്വന്തം രൂപത്തിൽ. സ്വന്തം ജീവശ്വാസം എന്റെ മൂക്കിൽ ഊതിക്കയറ്റി എനിക്ക് ജീവൻ നൽകി'. അപ്പോൾ ലിലിത്ത് ചോദിച്ചു. 'അങ്ങനെയെങ്കിൽ എന്നെ എങ്ങനെ സൃഷ്ടിച്ചുവെന്നാണ് നീ കരുതുന്നത്?' ആദം ഒരു ഞൊടി മൗനത്തിലായി. പിന്നെ അവൻ പറഞ്ഞു. 'നീയും ദൈവത്തിന്റെ സൃഷ്ടിതന്നെ. പക്ഷേ നിന്റെ രൂപം ദൈവത്തിന്റേതല്ല.' 'എന്തുകൊണ്ട്?' 'എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ നീ സ്ത്രീയാണ്. ദൈവം പുരുഷനും.' ഇപ്പോൾ ലിലിത്തിന്റെ ഉള്ളിൽ എന്തോ തറച്ചു. എവിടെയോ കൂട് തകർക്കപ്പെട്ട ഒരു കരിംപക്ഷി കൊക്കുപിളർത്തി. 'ആദം നീ എന്നെ വേർപ്പെടുത്തുന്നു..!'

അവർ നദിയിൽ നിന്നും മടങ്ങി. വഴിനീളെ ഏദന്റെ പൂക്കൾ. ലിലിത്തിന്റെ

പാദങ്ങൾ തീക്ഷ്ണഗന്ധമുള്ള വലിയ പൂക്കളുടെ ഒരു കൂട്ടത്തിനു മുന്നിൽ നിശ്ചലമായി. തീപോലെ ചുവന്ന ആ പൂക്കൾ അവളെ എപ്പോഴും ഉന്മാദപ്പെടുത്തി. അവളുടെ കൈകൾ പൂക്കളിലൊന്നിനു നേരെ നീണ്ടുചെന്നു. പെട്ടെന്ന് ആദാം പറഞ്ഞു. 'അരുത്..!' ലിലിത്ത് നടുക്കത്തോടെ ആദാമിനെ മിഴിച്ചു നോക്കി. 'ആദാം.. ഈ സ്വരം നിന്റേതു തന്നെയോ?' ആദാമിന്റെ കണ്ണുകൾ അവൾ ഇടയ്ക്കൊക്കെ സ്വപ്നം കാണുന്ന കൂർത്ത പല്ലുകളുള്ള ഏതോ മൃഗത്തിന്റെ കണ്ണുകൾപോലെ തിളങ്ങി. ഇപ്പോൾ ആദാമിന്റെ ശബ്ദം അവളുടെ കാതുകളിൽ പിന്നെയും വന്നു വീണു. 'ഏദൻ എന്റേതാണ്. എന്റേതുമാത്രം.' കൂടു തകർക്കപ്പെട്ട പക്ഷി.. ഉടഞ്ഞ മുട്ടകൾക്കുചുറ്റും അത് നിലവിളിയോടെ ചിറകടിയ്ക്കുകയാണ്. ആ ചിറകടികൾ ഇപ്പോൾ ലിലിത്തിന്റെ സ്വരത്തിൽ നിറഞ്ഞു. അവൾ ചോദിച്ചു. 'ആദം ഏദൻ നമ്മുടേതല്ലേ? ഇത്രയും നാൾ അങ്ങിനെയായിരുന്നല്ലോ?'

ആദാം പറഞ്ഞു. 'ഇനിമുതൽ ഏദൻ എന്റേത്. കാരണം ഞാൻ പുരുഷനാണ്. ദൈവത്തിന്റെ സ്വരൂപത്തിൽ സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടവൻ! അവന്റെ ശ്വാസത്തിൽ ജീവിയ്ക്കുന്നവൻ.' ഇപ്പോൾ ലിലിത്തിനു തോന്നി ഏദന്റെ നദിതങ്ങൾക്കിടയിലൂടെ ഒഴുകാൻ തുടങ്ങിയിരിക്കുന്നു. പെട്ടെന്ന് ലിലിത്ത് ചോദിച്ചു. 'അങ്ങനെയെങ്കിൽ ഏദനിൽ ലിലിത്തിന്റെ സ്ഥാനം എന്തായിരിയ്ക്കും?' ആദാമിന്റെ സ്വരത്തിൽ ഇടർച്ചയുണ്ടായിരുന്നില്ല. അവൻ പറഞ്ഞു. 'ആദാമിന്റെ നിഴൽ!' ലിലിത്ത് മണ്ണിലേയ്ക്കു നോക്കി. അവിടെ ആദാമിന്റെ നിഴൽ. അവന്റെ കാൽച്ചുവട്ടിൽ!

ലിലിത്തിന്റെ ശിരസ്സിൽ ഏതോ മുൾവനത്തിനു തീ പിടിച്ചു. അവളുടെ സ്വപ്നങ്ങളിൽ മാത്രം ഉയിർത്തു വരാറുള്ള ഏതോ ഒരു ദേശത്തെ കൂടു തകർന്ന പക്ഷി അതിനു മുകളിലേയ്ക്ക് പറന്നു വന്നു. അതിന്റെ ചിറകുകൾക്ക് തീ പിടിച്ചു. ലിലിത്ത് പെട്ടെന്ന് പൂക്കളുടെ ആ മൗനവിതാനത്തിലേയ്ക്ക് കുതിച്ചു. അവളുടെ തലച്ചോറിൽ തീ പിടിച്ച പക്ഷിയുടെ ചിറകടി. അവൾ ഉന്മാദത്തോടെ ആ പൂക്കൾ വലിച്ചു പറിച്ചു. പിച്ചിയെറിഞ്ഞു. അവൾ അലറി. 'ഏദൻ ലിലിത്തിന്റേതുമാത്രമാണ്. അവിടെ അവൾക്ക് അരുതുകളും അതിരുകളുമില്ല.' ആദത്തിൽ നിറയെ രോമങ്ങളും തിളങ്ങുന്ന കോമ്പല്ലുകളുമുള്ള ഒരു മൃഗം വാ പിളർത്തി. അവന്റെ നിദ്രയിലൂടെ മേഞ്ഞു നടക്കാറുള്ള, അവൻ ഒരിയ്ക്കലും കണ്ടിട്ടില്ലാത്ത സ്വപ്നമൃഗം! ഏദന്റെ സൂര്യൻ അവന്റെ കണ്ണുകളിൽ ഉരുകി വീണു. ഏദന്റെ നദികൾ അവന്റെ നാഡികളിലേയ്ക്ക് തിളച്ചൊഴുകി. എന്നിട്ടും അവന് ചലിയ്ക്കുവാനായില്ല. സ്വന്തം ആത്മാവിന്റെ ഗർജ്ജനങ്ങൾ അവനിൽ തന്നെ പ്രതിധ്വനിച്ചു. ഓർമ്മയുടെ തീക്കല്ലുകൾ ആരാണ് കൂട്ടിയുരയ്ക്കുന്നത്? ഓർമ്മയുടെ നാളങ്ങൾ ഇന്നലെകളിലേയ്ക്ക് പടർന്നു

കയറുകയാണ്. ഏദന്റെ ആകാശം വലിയൊരു ഭാരമായി അവന്റെ ചുമലിൽ തൂങ്ങിക്കിടന്ന കാലം. പക്ഷികളുടെ ഗാനം ചിരിയായിരുന്നു. പൂക്കളുടെ പുഞ്ചിരി വേദയയായിരുന്നു. ഏദന്റെ ഏകാന്തമായ നിഴലുകളിൽ, തീരങ്ങളിൽ അലഞ്ഞു നടന്ന് അവൻ ആരോടെന്നില്ലാതെ വിളിച്ചലറി. എനിയ്ക്കൊരിണയെ തരൂ- ഇണയെ തരൂ-

ആദം പിന്നെയും ഉണർവ്വിലേയ്ക്ക് വീണ്ടെടുക്കുമ്പോൾ ലിലിത്ത് അവനു മുന്നിൽ ഉണ്ടായിരുന്നില്ല. അവന്റെ പാദങ്ങൾ അവനെ നദിക്കരയിലേയ്ക്കു നടത്തി. അവിടെ അവൻ അവളെ കണ്ടെത്തി. കാൽ മടക്കിയിരുന്ന് നനഞ്ഞ കുഴമണ്ണുകൊണ്ട് അവൾ എന്തോ മിനയുകയാണ്. അവൻ കണ്ടു. വലിയ മുലകളും പരന്ന നാഭിയുമുള്ള ഒരു സ്ത്രീരൂപം! അവൻ മുരണ്ടു. 'ലിലിത്ത് നീ എന്തുചെയ്യുന്നു?' അവൾ പറഞ്ഞു 'ഞാൻ എന്റെ ദൈവത്തെ കണ്ടെത്തുന്നു. ദൈവം പുരുഷരൂപത്തിലാണെന്ന ശാഠ്യത്തെ ഞാൻ അംഗീകരിയ്ക്കുന്നില്ല.' ഇപ്പോൾ ആദത്തെ തടയാൻ അവന്റെ ഭൂതകാലത്തിനായില്ല. അവനിലെ കറുത്തൻ മൃഗം അലർച്ചയോടെ കുതിയ്ക്കുക തന്നെ ചെയ്തു. അതിന്റെ പാദങ്ങൾക്കു കീഴെ ലിലിത്തിന്റെ ദൈവം തകർന്നമർന്നു. ഉടൻതന്നെ ലിലിത്തിലെ പക്ഷി അഗ്നി ച്ചിറകുവിടർത്തി. അതു കൂർത്ത നീളൻ കൊക്കു പിളർത്തി, ആക്രോശിച്ചു. 'ഇല്ല. ഇതെനിയ്ക്ക് പൊറുക്കാനാവില്ല' പകരം അവൾ ഇങ്ങനെ കേട്ടു. 'ഏദനിൽ ഒരു ദൈവമേ പാടുള്ളൂ. ആദാമിന്റെ ദൈവം! സ്വന്തം രൂപത്തിൽ ആദാമിനെ തീർത്തവൻ!'

പാതാളത്തിലെ അഗ്നി ലിലിത്തിന്റെ കണ്ണുകളിലെത്തി. അവൾ അലറി. 'ഏദനുവേണ്ടി നിയമമുണ്ടാക്കാൻ നിനക്ക് ആർ അധികാരം നൽകി? ഏദൻ നിന്റേതുമാത്രമാണെന്ന് ഞാൻ സങ്കല്പിക്കുന്നില്ല.' ആദാമിന്റെ ശബ്ദത്തിൽ ഇടി മിന്നലുകൾ. അവൻ ഒരു കുന്തം വലിച്ചെറിയുന്ന ശക്തിയോടെ പറഞ്ഞു. 'ആദം പുരുഷനാണ്! ദൈവത്തിന്റെ പ്രതിരൂപം!' ആദത്തിന്റെ ശബ്ദത്തിനേക്കാൾ മുഴക്കമുണ്ടായിരുന്നു അവന്റെ നിശ്ശബ്ദതയ്ക്ക്. തെല്ലിട മൗനത്തിനു ശേഷം അവന്റെ ശബ്ദം വീണ്ടും ഉയർന്നു. 'അതെ. ഏദൻ ആദത്തിന്റേതു തന്നെ. നീ ഏദനിലെ വിരുന്നുകാരി!' ആ വാക്കുകൾ ലിലിത്തിന്റെ ഏതോ ചിറകിൽ ചെന്നുകൊണ്ടു. പെട്ടെന്ന് അവളുടെ ഉൾമുഴക്കങ്ങൾ തളർന്നു. അവൾ ഓർത്തു. 'സത്യം! ലിലിത്ത് ഏദന്റെ വിരുന്നുകാരി. എങ്ങുനിന്നോ ഏദനിലേയ്ക്ക് ഒഴുകിയെത്തിയവൾ!' അവളുടെ സ്മൃതിയിലേയ്ക്ക് ഏദനുമപ്പുറത്തെ ഏതോ ഒരു ഭൂമി ഉയിർത്തു വന്നു. കൂർത്ത ചെങ്കൽകുന്നുകളും, നിറയെ മുളങ്കാടുകളുമുള്ള ഭൂമി. അവിടെ മുനയുള്ള മുളങ്കമ്പുകളുമായി ഇരകൾക്കുപിന്നിൽ പാഞ്ഞു നടക്കുന്ന ഒരു പെൺനിഴൽ. അത് അവളുടേതാണ്. വലിയ മുലം തലപ്പുകളുടെ തണലി

ലിരുന്ന് വീഴ്ത്തിയ ഇരകളുടെ കരൾ പിളർന്നു തിന്നുകയാണ് വേട്ടക്കാരി. അപ്പോൾ വരണ്ട കാറ്റിലൂടെ, മാന്ത്രികമായ ഏതോ തരംഗസംക്രമണംപോലെ വിദൂരമായ ഒരു സ്വരം. 'പ്രിയമുള്ളവളേ വരൂ- വരൂ- ഞാൻ നിന്നെ അന്വേഷിക്കുകയാണ്.' ഒരു നാൾ ആ വിളിയുടെ ഭ്രാന്തൻ കാറ്റ് അവളെ എങ്ങോട്ടോ വലിച്ചിഴച്ചു. അത് അവളെ എത്തിച്ചത് നദിയിലേയ്ക്കാണ്. നദി അവളോട് പറഞ്ഞു. 'എന്നിലേയ്ക്ക് വരൂ.' അവൾ നദിയുടെ ഹൃദയത്തിലേയ്ക്കിറങ്ങി. പെട്ടെന്ന് നദിയുടെ തരംഗങ്ങൾ ഇളകിമറിഞ്ഞു. അത് ശക്തമായ ഒരു പ്രവാഹമായി അവളെ ഒഴുക്കിക്കൊണ്ടുപോയി. പിന്നെ അവൾക്ക് അവളെ വീണ്ടുകിട്ടുമ്പോൾ അവൾ ഏദന്റെ കരയിലാണ്.

ഓർമ്മയുടെ സത്യം ലിലിത്തിനെ വിയർപ്പിച്ചു. അവൾ അവളോടുതന്നെ പറഞ്ഞു. 'സത്യം! ഞാൻ ഏദന് അന്യ! ഏദൻ ആദാമിന്റേതുതന്നെ' ഉടൻ തന്നെ ആദാം ലിലിത്തിന്റെ സ്വരം കേട്ടു. 'ആദാം- ആദാം- നിന്റെ തർക്കം വിജയിക്കുന്നു. ഏദൻ നിന്റേതുതന്നെ. ആകയാൽ ഇനി ഏദനും, എനിക്കും തമ്മിൽ എന്ത്?' പെട്ടെന്ന് ആദാം അമ്പരന്നു. ആരോ എടുത്തെറിഞ്ഞതു പോലെ അവൻ വിഹ്വലപ്പെട്ടു. ലിലിത്ത് ആദാമിന്റെ ഇടറിയ സ്വരം കേട്ടു. 'ലിലിത്ത് - നീ എന്തു ചെയ്യുവാൻ പോകുന്നു?' ലിലിത്തിന്റെ സ്വരം ഒരു നനുത്ത പുൽനാമ്പുപോലെ ശാന്തമായിരുന്നു. 'ഒരു മടക്കയാത്ര! എന്റെ ഭൂമിയിലേയ്ക്ക്. എന്റെ സ്വതന്ത്ര്യത്തിലേയ്ക്ക്.' പെട്ടെന്ന് ഏദന്റെ ആകാശം ആദാമിന്റെ ചുമലിൽ ഇടിഞ്ഞു വീണു. ഏദന്റെ ശാന്തിശിക്ഷയായിരുന്ന ഭൂതകാലം തിരിച്ചുവന്ന ശരംപോലെ അവനിൽ വന്നു തറച്ചു. അവൻ ഭയന്നു. അവൻ ചോദിച്ചു. 'എന്തിന് ലിലിത്ത്-? എന്തിന് നീ വീണ്ടും ആ ഊഷരഭൂമിയിലേയ്ക്ക്? ഏദനിലും ആദാമിലും നിനക്ക് ഇടമുണ്ടല്ലോ?' ലിലിത്തിന്റെ ചൊടിക്കോണിൽ ഒരു പൊള്ളുന്ന ചിരിയുടെ തിക്കണ്ണ് തെളിഞ്ഞു. കുടത്തിലടച്ചു വെച്ച കൊടുങ്കാറ്റിന്റെ മുരൾച്ച പോലെ അവളുടെ സ്വരം പുറത്തുവന്നു. 'ആദാമിന്റെ അരുതുകൾക്കും അതിരുകൾക്കുമിടയിലെ ഇടം!' ഇപ്പോൾ ആദാമിൽ വീണ്ടുമാരോ സടകുടഞ്ഞു. കോമ്പല്ലു നീട്ടി. അവൻ ചോദിച്ചു. 'പിന്നെ നിനക്കെന്തുവേണം?' ലിലിത്ത് പറഞ്ഞു. 'തുല്യത! അതിൽക്കുറഞ്ഞ ഒന്നും-' ആദാം ഗർജ്ജിയ്ക്കുക തന്നെ ചെയ്തു. 'ധിക്കാരം...!' പെട്ടെന്ന് ലിലിത്ത് നടക്കാൻ തുടങ്ങി. അവൾ ഉറക്കെ വിളിച്ചു പറഞ്ഞു. എന്റെ ധിക്കാരമാണെന്റെ സ്വാതന്ത്ര്യം! ഏദൻ ആദാമിന്റേതു തന്നെയായിരിയ്ക്കട്ടെ-' മുന്നോട്ടു നടക്കുമ്പോൾ ലിലിത്തിന്റെ ചുണ്ടുകൾ മന്ത്രിയ്ക്കുകയായിരുന്നു. 'എന്റെ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ ഭൂമി- അതിന്റെ മുൾക്കാടുകൾ എത്ര സുന്ദരമാണ്!' ആദാം കണ്ടുനിന്നു. അതെ. ലിലിത്ത് അകലുകയാണ്. നദിയുടെ ഈർപ്പമുള്ള ഊർ

വ്വരതകൾക്കു മുകളിലൂടെ. അവൻ ഓർത്തു. അവളെ ആദ്യമായി കണ്ടെത്തിയ ദിവസം, ഏദന്റെ പൂക്കൾ മുഴുവൻ അവന്റെ ഹൃദയത്തിൽ വിടരുകയും, ഏദന്റെ ആകാശം വലിയൊരു സംഗീതമായി അവന്റെ ഹൃദയത്തിൽ വന്നു നിറയുകയും ചെയ്ത ദിവസം. അന്ന് ആദ്യമായി അവളുടെ പളുങ്കുമിഴികളിൽ തന്റെ രൂപം പ്രതിഫലിച്ചു കണ്ടപ്പോൾ ആദാം ഏദനെ നോക്കി വിളിച്ചു പറഞ്ഞു. ഇതാ എന്റെ ഇണ. എന്റെ ഹൃദയത്തിന്റെ തോഴി. ഇവളെ ഞാൻ ഒരിക്കലും വേർപ്പെടില്ല!' പക്ഷേ ഇപ്പോൾ ആദാമിന് അവളെ തിരിച്ചു വിളിക്കണമെന്ന് തോന്നിയില്ല. ഏദൻ അവന് കാത്തുവച്ചിരിക്കുന്ന ഏകാന്തതയുടെ ഭാരം. അത് അവനെ സംത്രാസപ്പെടുത്തി. പക്ഷേ അതിനേക്കാൾ വലുതാണല്ലോ ആദാമിന് ഇപ്പോൾ അവന്റെ അഹം! അവൻ സ്വയം ആശ്വസിക്കുവാൻ ശ്രമിച്ചു. ആദാമിലേയ്ക്ക് ഇനിയും മറ്റൊരു സ്ത്രീ വരും. ഞാനവൾക്ക് ഹവ്വ എന്നു പേരിടും. ഞാനവളോടു പറയും സ്ത്രീയേ- ആദിയിൽ ദൈവം പ്രപഞ്ചത്തെ സൃഷ്ടിച്ചു. പിന്നെ അവൻ സ്വന്തം പ്രതിഛായയാൽ ആദാം എന്ന എന്നെയും അവൻ എന്നെ ഏദന്റെ ഉടമയാക്കി. ആദാം എന്ന ഞാൻ ഏകനായിരുന്നു. ഞാൻ ഒരു ഇണയ്ക്കുവേണ്ടി ദൈവത്തോട് പ്രാർത്ഥിച്ചു. ദൈവം എന്റെ ഇടത്തെ വാരിയെല്ലിൽ ഒന്നെടുത്ത് 'ഹവ്വ' എന്ന നിന്നെ ഉണ്ടാക്കി എനിക്കു സമ്മാനിച്ചു. ആകയാൽ നീ എന്റെ വാരിയെല്ലാകുന്നു. വെറുമൊരു വാരിയെല്ലു മാത്രം. ●

ഗാന്ധർവ്വം

സുസ്മേഷ് ചന്ത്രോത്ത്

"ഞാൻ ചോദിക്കട്ടെ. ഇത്രയായിട്ടും അച്ഛന്റെ ദുഃഖങ്ങളെന്താണ് തീരാത്തത്?"

മകൾ ചോദിച്ചു. അപ്പോൾ അവർ നടക്കുകയായിരുന്നു. വെറുതെ. സന്ധ്യാകാലത്തിനു മുൻപുള്ള ശോഭ നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന വഴിത്താരകൾ. മകളുടെ ഇടംകയ്യിലെ ചൂണ്ടുവിരൽ ജിയുടെ വലംകൈയ്ക്കുള്ളിലായിരുന്നു. ഏറ്റവും നന്നായി ചുരുട്ടിപ്പിടിച്ച നിലയിലായിരുന്നു അപ്പോഴവ.

"അച്ഛന്റെ ദുഃഖങ്ങൾ നിന്നിലൂടെ തീരുകയാണ് മകളേ."

ജി. പറഞ്ഞു. അയാൾ മന്ദഹസിക്കുന്നുണ്ടായിരുന്നു. മകൾക്ക് അച്ഛനെ നോക്കണമെങ്കിൽ ഏതാണ്ട് സൂര്യനെ നോക്കുംപോലെ കഴുത്ത് കുത്തനെ ഉയർത്തണമായിരുന്നു. വളരെ സാവധാനമായിരുന്നു അവർ നടന്നുകൊണ്ടിരുന്നത്.

അല്പം മുമ്പുവരെ ജുവലറികൾ സ്ഥിതിചെയ്യുന്ന തെരുവിലൂടെയായിരുന്നു അവർ നടന്നത്. അപ്പോഴൊക്കെയും അവർക്കു മുന്നിലെ കറുപ്പും വെളുപ്പും നിറഞ്ഞ ജീവിതങ്ങളെപ്പറ്റി ജി മകളോടു സംസാരിക്കുന്നുണ്ടായിരുന്നു. ചോദ്യങ്ങളിലൂടെ ലോകത്തെ കാണാനുള്ള അവളുടെ കൗതുകം അയാൾക്കു പ്രിയമായിരുന്നു. പലപ്പോഴും ചോദിക്കാൻ മാത്രമായിട്ടാണ് ആ സവാരിയിൽ അവൾ ചുണ്ടു തുറന്നതും.

യൂണിഫോമിട്ട സെക്യൂരിറ്റി ഗാർഡുകളും ലോട്ടറി വില്പനക്കാരും അടിവസ്ത്രങ്ങൾ വിൽക്കുന്നവരും സ്വർണ്ണം വാങ്ങാനെത്തിയവരും വിൽക്കാനിരിക്കുന്നവരും ചേർന്ന ലോകം. കറുപ്പും വെളുപ്പും. ബ്ലാക്ക് ബോർഡിലെ അക്ഷരങ്ങളെ അവൾക്കു ഓർമ്മ വന്നു.

"എന്താണച്ഛാ. ലോകമെപ്പോഴും രണ്ടുനിറത്തെപ്പറ്റി മാത്രം പറയുന്നത്?"

"രണ്ടു നിറങ്ങളേ ലോകത്തിനു മുന്നിൽ ഉള്ളൂ മകളേ... കാഴ്ചയും അന്ധതയും. കാഴ്ച വെളുപ്പാകട്ടെ, നിശ്ചയമായും അന്ധത കറുപ്പും വെളു

ത്തവരും കറുത്തവരും. വെളുത്ത പണ മുള്ളവരും, കറുത്ത പണമുള്ളവരും. വെളുത്ത ചിന്തകളുള്ളവരും കറുത്ത ചിന്തകളുള്ളവരും. ഞാൻ പഠിച്ച പാഠം!"

"അപ്പോഴീ ഹരിതകം?"

മൈതാനത്തിൽ വർഷം കഴി ഞ്ഞതിന്റെ പച്ച ആർത്തു വളർന്നു തുടങ്ങിയിരുന്നു. വെയിലുമായിചേർന്ന് അവ തിളങ്ങുന്നു. ജി. ഓർമ്മകളിൽ ബന്ധിതനായി. യൗവ്വനത്തിന്റെ തിള യ്ക്കുന്ന കടൽ നിർമ്മിച്ചെടുത്ത വലിയ മഴമേഘങ്ങളുടെ നിഴൽ അയാളുടെ ഭൂതകാലത്തിനു മേൽ വീണു കിടപ്പു ണ്ടായിരുന്നു. പെയ്യാതെ പോയ മേഘ ങ്ങൾ.

"പച്ച, നിന്നിലേക്കുള്ള എന്റെ ദുഃഖത്തിന്റെ ദൂരമാണ് മോളെ....."

"എന്താണച്ഛാ, ആ അദൃശ്യമായ ദൂരം?"

ഓർമ്മകളിൽ ജി വീണ്ടും പതറി നിന്നു. അയാളുടെ വിരൽത്തുമ്പുകളിൽ നിന്ന് മകളുടെ വിരൽത്തുമ്പുകൾ വേർപെട്ടു. സൂര്യനു മുന്നിൽ അച്ഛന്റെ മുഖം അദൃശ്യമാകുന്നത് മകൾ വീണ്ടും കണ്ടു. മകളുടെ മുന്നിലേക്കു ജി മുട്ടു മടക്കി ഇരുന്നു. ഇപ്പോൾ അവർക്കു ഒരേ ഉയരം. ജിയുടെ മുഖത്തേക്കു അല്പനേരം നോക്കിനിന്നിട്ട് മകൾ കുനിഞ്ഞ് അയാളുടെ മാറിൽ ചെവി വച്ചു. കാതുകളിൽ സ്വീകരിച്ച ഭാഷ മകൾ ആത്മഗതം ചെയ്തു.

"ദുഃഖത്തിന്റെ മിടിപ്പുകൾ." ജി യും സ്വയം പറഞ്ഞു.

"ആ ദുഃഖത്തിന്റെ ലഹരി ജീവിക്കാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നു. വൈരുദ്ധ്യം" പിന്നെ അയാൾ ഉറക്കെ ചോദിച്ചു.

"വൈരുദ്ധ്യം മാത്രമല്ലേ മകളേ, ജീവിതം നിറയെ!"

മകൾ അച്ഛനെ പിടിച്ചെഴുന്നേൽ പിച്ചു. മകളുടെ ശ്രവണേന്ദ്രിയത്തിന്റെ വിവർത്തനത്തിൽ അയാൾ തൃപ്തനായി. ചെറിയ ചെറിയ മഴമേഘങ്ങൾ വീണ്ടു മുണ്ടാകട്ടെ. അവയ്ക്കു പെയ്യാനും കഴിഞ്ഞേക്കും.

"ഇനിയും തീർന്നിട്ടില്ലാത്ത അച്ഛ ന്റെ ഈ യൗവ്വനമെന്തിനാണ് എനി ക്കായി തീർക്കുന്നത്? ഞാനെവിടുന്നോ വന്ന....."

മകളുടെ വായ കൈപൊത്തിയ ടച്ചുകൊണ്ട് ജി വിലങ്ങനെ ശിരസ്സ് ചലിപ്പിച്ചു.

"അരുത്! അരുത്!"

തന്നെ സംബന്ധിച്ച എല്ലാ ചോ ദ്യങ്ങളുടെയും ഉത്തരം, തീരാത്ത വേദന കളുടെ അടിവേരുകളാണ്. അതുകൊണ്ടു നമുക്കാ ചോദ്യങ്ങൾ അവഗണിച്ചോ, ഉപേക്ഷിച്ചോ ഒഴിഞ്ഞുമാറി ജീവിക്കാം. അപ്പോൾ ഏറ്റവും വലിയ കിരാതർ നമ്മളാവുന്നു. ആ ബോധം നമ്മുടെ ഹൃദയത്തെ പിളർത്തും. അതുകൊണ്ട് നമുക്ക് ചോദിക്കാതിരിക്കാനാവില്ല. എന്തെന്നാൽ ഓർക്കാതിരിക്കാനാവില്ല എന്നതുകൊണ്ടുതന്നെ.

ജിയുടെ മൗനം വായിക്കാനാവാതെ മകൾ വിഷാദിച്ചു. അയാളത് മനസ്സിലാക്കിയിട്ട് മന്ദഹാസം കൊണ്ട് ആ അവസ്ഥയെ ലഘൂകരിക്കാൻ ശ്രമിച്ചു.

അയാൾക്ക് യൗവ്വനം കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ടായിരുന്നില്ല. മകൾ പറഞ്ഞ പോലെ ത്രസിപ്പിക്കുന്ന കാലം. പക്ഷേ, അയാൾ മകളുടെ ഏകാന്തമായ രക്തത്തെ ചൂടുപിടിപ്പിച്ച് നടക്കാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്നു. മകളോട് സംസാരിക്കുമ്പോൾ അയാൾ ദൂരെയിരിക്കുന്ന മറ്റാരോ ആയി സംവദിക്കുന്നതിന്റെ ലാവണ്യവും തീക്ഷ്ണതയും അനുഭവിക്കുന്നു. അയാളെ ഒറ്റപ്പെടുത്താതിരിക്കുന്നു. മകൾ ആ ദൂരത്തെ സ്വയമേറ്റെടുക്കുകയായിരുന്നു. അവളറിയാതെ തന്നെ. അയാൾ പറഞ്ഞു.

"നിന്നെ ചേർത്തു നിർത്തുമ്പോൾ ഈ അച്ഛൻ ഓർമ്മകളിൽ ശൈശവവും ബാല്യവും യൗവ്വനവും വീണ്ടും വീണ്ടും അനുഭവിക്കുന്നു. വാർദ്ധക്യവും! നീ എന്റെ ഉടലിന്റെ ചോദ്യവും ആത്മാവിന്റെ മറുപടിയുമാണ്."

"പക്ഷേ..., ദൂരം കുറയ്ക്കാനുള്ള ഒരുപകരണമായി അച്ഛനെന്നെ കണ്ടെടുക്കുകയായിരുന്നില്ലേ... അച്ഛാ എന്നു വിളിപ്പിച്ച് എന്നെ ഞാൻ പോലുമറിയാതെ മാറ്റിമറിച്ച്... വളർത്തി...."

അയാൾ ഒരു താമരപൊയ്ക കണ്ടു. ഉഴുതുമറിച്ച കട്ടകൾ വേനലിൽ പൊള്ളിക്കിടക്കുന്ന വയലുകളുടെ മദ്ധ്യത്തിലായിരുന്നു അത്. അതിന്റെ കരയോടുചേർന്ന് കായ്ച്ചുനില്ക്കുന്ന ചെറുതെങ്ങുകൾ കെ.യുടെ ഒപ്പം പൊയ്കയുടെ കരയിലിരുന്ന അവസാനത്തെ ദിവസത്തിന്റെ ഓർമ്മ. കലണ്ടറും ഘടികാരവും മാറ്റിപ്പണിത ലോകത്തിന്റെ അനല്പമായ കാലദൈർഘ്യം.

"അല്ല. നീ ഇലയിലുണ്ടായി മകളേ...."

"ഇല? അതാരുടെ നാഭി? ഒരു സങ്കല്പമുണ്ടാകുമല്ലോ....."

"അതെ. എനിക്കും നിനക്കുമിടയിലെ ബന്ധത്തിന്റെ നാഭി. അല്ലെങ്കിൽ ഓർമകളുടെ മടിത്തടം."

"എങ്കിൽ ഭാരമറിയാത്ത ഗർഭപാത്രമോ?"

"ശരിയാണ്. ഒരർത്ഥത്തിൽ. കാരണം, നിന്നെ വെളിച്ചത്തിൽ കണ്ടെത്താനായിട്ട് ഞങ്ങളൊരുമിച്ച് ഹൃദയത്തിലെ ചുവന്ന ഇരുട്ടിൽ നിന്നെ ചുമക്കുകയായിരുന്നു. പക്ഷേ, നിന്നെയെനിക്കു നൽകാൻ അവൾക്കെന്നെ ഉപേക്ഷിക്കേണ്ടിവന്നു. അതൊരു തമാശ! കാലത്തിന്റേതാവാം."

"അച്ഛാ, എന്തിനാണവർ പിൻവാങ്ങിയത്.?"

മകളുടെ ചോദ്യം തരംഗങ്ങളായി ദൂരേയ്ക്കു ചെല്ലുന്നത് ജി. അറിഞ്ഞു. ഒരിടത്ത് അവ തറയ്ക്കാതിരിക്കില്ല. സാവധാനം അയാൾ പറഞ്ഞു.

"ദുഃഖങ്ങളാണ് അവൾ എനിക്കു നൽകുന്ന സ്നേഹമെന്നു ഞാൻ

കരുതുന്നു. ഇത്രയേ പറയാനുള്ളൂ...'

അവർ നടന്നുനടന്ന് വീണ്ടും മറ്റൊരു തെരുവിലെത്തി. ആളുകൾ വാച്ചുനോക്കി ബസു കാത്തുനിൽക്കുന്ന വഴിത്താരകൾ. മൈക്കുകളും തൊണ്ടകളും പൊട്ടുന്ന തെരുവ്. റോഡിന്റെ മദ്ധ്യത്തിൽ ചിതറിക്കിടക്കുന്ന ചോര. അല്ലെങ്കിൽ സമൃദ്ധമായ താംബൂലം ച്ചാറ്. കടന്നുപോയ വാഹനത്തിൽ നിന്നും കേൾക്കാതെ പോകുന്ന നിലവിളി.

'...... പ്രാർത്ഥനകളിൽ ഞാന വരെ അമ്മയെന്നു വിളിക്കട്ടെ അച്ഛാ...'

മകളുടെ കൈയിൽ ജി അപ്പോൾ അമർത്തിപ്പിടിച്ചു. മഴ പെയ്തു കുതിർന്ന ഗ്ലാസ്സിലൂടെ നോക്കിയിട്ടെന്നപോലെ ബാഹ്യലോകം അയാൾക്കു നഷ്ടമായി. അതേ നിമിഷത്തിൽ ട്രാഫിക് വാർഡന്റെ സമയോചിതമായ ഇടപെടൽ മൂലം റോഡിനു മദ്ധ്യത്തിൽ നിന്നും രക്ഷപ്പെട്ടു.

കുറെയേറെ നേരത്തേക്ക് അവരൊന്നും തന്നെ സംസാരിച്ചില്ല. നിറഞ്ഞ ബാഗുകളും തൂക്കി ഐസ്ക്രീം നുണയുന്ന കുഞ്ഞുങ്ങളുമായി ദമ്പതിമാർ എതിരെ വരുന്നുണ്ടായിരുന്നു. ആ കുഞ്ഞുങ്ങളും തന്റെ മകളും മറ്റുകുട്ടികളുമായി പതിവുപോലെ മൗനമായി ആശയവിനിമയം നടത്തുന്നില്ല എന്നത് അയാളെ അതിശയിപ്പിച്ചു.

"നമുക്കെവിടെയെങ്കിലും ഇരിക്കാം അച്ഛാ? അച്ഛനെന്താണ് വിശ്രമിക്കാത്തത്?" മകളുടെ കൊച്ചുപാദങ്ങൾ വേദനിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് അയാൾ മനസ്സിലാക്കി.

"നീ തളർന്നുവോ?" വാത്സല്യത്തോടെ അയാൾ അന്വേഷിച്ചു.

'ഇല്ല. പക്ഷേ, അച്ഛനു നല്ല ക്ഷീണമുണ്ട്. എനിയ്ക്കറിയാം.'

ജി മകളുടെ കൈ പിടിച്ചുകൊണ്ട് റസ്റ്റോറന്റിലേക്കു കയറി. വൈകുന്നേരത്തിന്റെ മഞ്ഞവെട്ടം വീണുകിടക്കുന്ന ഹാളിൽ ഒരിടത്ത് അവരിരുന്നു. ഓരോ മേശപ്പുറത്തേയും വാസുകളിൽ പനിനീർപുഷ്പങ്ങൾ നിറച്ചുവച്ചിട്ടുണ്ടായിരുന്നു. മെനുകാർഡ് നിരസിച്ചുകൊണ്ട് മകൾക്കു പാലും തനിക്കു കോഫിയും ജി ഓർഡർ ചെയ്തു.

വെയിലിന്റെ തരളതയിൽ മകളുടെ കവിളുകൾ മിന്നുന്നത് അയാൾ ശ്രദ്ധിച്ചു. കെ ചാരിയിരുന്ന ചമ്പകമരത്തിന്റെ ചില്ലയും, ചില്ലകൾക്കിടയിലൂടെ ഒളിഞ്ഞുവരുന്ന നാലുമണിവെയിലിന്റെ കുസൃതിയും ജി ഓർത്തു. ദൂരെ, മലകളുടെ ഉയരത്തിലെ ആ ഉദ്യാനവും, അവിടുത്തെ ചമ്പകമരവും ഇപ്പോഴുമുണ്ടാവുമോ? അന്നത്തെ ആ വെയിലിന് ഇപ്പോഴെത്ര വയസ്സായിട്ടുണ്ടാവും?

'ഞായറാഴ്ച തീരുകയാണല്ലോ അച്ഛാ... നാളെ മുതൽ കാലത്തും രാത്രിയിലും മാത്രം വിടരുന്ന പുഞ്ചിരിയായി അച്ഛൻ മാറിപ്പോകും....'

ജി പെട്ടെന്ന് തലകുടഞ്ഞ് ഉണർന്നു.

"പകൽ, കോൺക്രീറ്റ് മേല്പുരയ്ക്കു താഴെ, മുരണ്ടുകൊണ്ടു തിരിയുന്ന പങ്കയുടെ അടിയിൽ, നിനക്കു വളർന്ന് വലുതാവാനായി എനിക്കു പണിയെടുക്കേണ്ടി വരുമ്പോൾ, ഞാൻ വെന്തുപോകുകയാണ് പലപ്പോഴും.."

"എന്തിനാണച്ഛാ, ഞാൻ വളർന്നു വലുതാവുന്നത്? ഞാൻ എന്നും അച്ഛന്റെ ഓർമകളുടെ കുട്ടിയായിരുന്നാൽ പോരെ?"

"പോരാ, പോരാ...." ജി പരിഭ്രാന്തിയോടെ ഒച്ചയുയർത്തി പറഞ്ഞു. ആ ഭാവമാറ്റം കൗതുകത്തോടെ മകൾ കണ്ടുനിന്നു. ജി ക്രമേണ പഴയ നിലയിലായി.

കെ.യുടെ ചുണ്ടുകൾ പതിയുന്ന കണ്ണുകളുമായി, വയറിലെ തണുപ്പിന്റെ ഭിത്തിയിൽ കവിളൊതുക്കിവച്ച് വിരലുണ്ടു മയങ്ങുന്ന ഒരു കുട്ടി അയാളിൽ കൈകാലുകളിളക്കി. ചിതറിപ്പോയ വികാരങ്ങളിൽ അയാൾ തപിച്ചു.

നിന്റെ വയറിനു തണുപ്പുണ്ടാക്കാൻ ഇനിയെത്രകാലം കഴിയേണ്ടതുണ്ട് മകളേ.... നിന്റെ വിരലുകൾക്കു സങ്കടങ്ങളെ തുടച്ചുകളയാനുള്ള ത്രാണിയുണ്ടാവാനും, നിന്റെ ചുണ്ടുകൾക്കു കണ്ണുകളുടെ തിമിരത്തെ മാറ്റുന്ന ശസ്ത്രക്രിയാസൂചിയായി മാറുവാനും കഴിയുന്നതിന് ഇനിയെത്ര നാൾ വേണം? ഇനിയെത്ര നാൾ കഴിഞ്ഞാലാണ് നിനക്കെന്നെ 'മകനേ' എന്നു വിളിച്ച് അത്രമേൽ സൂക്ഷ്മമായി തണുപ്പിയ്ക്കാനാകുക?

വിരലുകൾ കോർത്ത് നെറ്റിയിലർപ്പിച്ച് മുഖം കുനിച്ചിരിക്കുന്ന ജിയെ മകൾ ഇമവെട്ടാതെ നോക്കി. ടേബിൾ ക്ലോത്തിന്റെ ചുവപ്പും വെള്ളയും കള്ളികളിലേക്കു സ്നേഹത്തിന്റെ ഗ്രന്ഥികൾ പൊഴിക്കുന്ന മഴ വീണു ചിതറുന്നത് ഉള്ളിൽ സദാ മീട്ടുന്ന നഴ്സറി റൈമിന്റെ ഈണം വെടിഞ്ഞ് മകൾ നോക്കിയിരുന്നു. പിന്നെ അവൾ ജിയുടെ ആവിയുയരുന്ന ശിരസ്സിലേക്കു കൈത്തലം സമർപ്പിച്ചു.

●

ഒരു അനന്തമായ പാരമ്പര്യം. ഒരു ഇതിഹാസം

കോട്ടയ്ക്കൽ ആര്യവൈദ്യശാല

(Ayurveda, The Authentic Way)

ദിവംഗതനായ വൈദ്യരത്നം പി. എസ്. വാരിയരുടെ
ദീർഘദർശനവും മാർഗ്ഗദർശിത്വവുമാണ് ഈ സ്ഥാപനത്തെ
ഇന്നത്തെ നിലയിലേയ്ക്ക് ഉയർത്തിയതു്.

- ഇവിടെ മാറാരോഗികൾക്ക് ആശ്വാസം നൽകുന്ന ഫലപ്രദമായ നാനാതരം ഔഷധങ്ങൾ നിർമ്മിക്കുന്നു.
- നവീന സൗകര്യങ്ങളോടുകൂടിയ ഇവിടുത്തെ ആയുർവേദിക് ഹോസ്പിറ്റൽ & റിസർച്ച് സെന്ററിൽ വസ്തി, നസ്യം മുതലായ പഞ്ചകർമ്മങ്ങളും ധാര, പിഴിച്ചിൽ, നവരക്കിഴി മുതലായ മറ്റു സ്നേഹ - സ്വേദ കർമ്മങ്ങളും നിർവ്വഹിച്ചുകൊടുക്കുന്നു.
- അവശർക്ക് ആശ്വാസകേന്ദ്രമായ ധർമ്മാസ്പത്രി നടത്തുന്നു.
- ആയുർവ്വേദകോളേജിന്റെ നടത്തിപ്പിന് ധനസഹായം നൽകി ആയുർവ്വേദ വിദ്യാഭ്യാസത്തിന് പ്രചോദനം നൽകുന്നു.
- ആയുർവ്വേദത്തിന്റെ വളർച്ചയ്ക്കായി ആയുർവ്വേദ സെമിനാറുകളും പ്രബന്ധ മത്സരങ്ങളും നടത്തുകയും ആയുർവ്വേദപുസ്തകങ്ങളും "ആര്യവൈദ്യൻ" (ഇംഗ്ലീഷ്) ത്രൈമാസികയും പ്രസിദ്ധീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.
- കഥകളിയുടെ പരിപോഷണത്തിന്നായി പി. എസ്. വി. നാട്യസംഘം നടത്തുന്നു.

വൈദ്യരത്നം പി. എസ്. വാരിയരുടെ

ആര്യവൈദ്യശാല

കോട്ടയ്ക്കൽ 676 503

Phone : H.O. 742216 - 742219, 742561 - 742564 & 742571
Fax : 0493 - 742210, 742572
Web Site www.aryavaidyasala.com
E-mail Kottakkal@vsnl.com
: Kottakkal@md3.vsnl.net.in

ശാഖകൾ കോഴിക്കോട്, പാലക്കാട്, തിരൂർ, ആലുവ, എറണാകുളം, തിരുവനന്തപുരം, ചെന്നൈ, കണ്ണൂർ, കോയമ്പത്തൂർ, ന്യൂഡൽഹി, കൽക്കത്ത, കോട്ടയം, സെക്കന്തരാബാദ് കൂടാതെ 850ൽ പരം ഏജൻസികളും

എഴുത്തുകാർ

ഡോ.വി.സുകുമാരൻ, AS-5 സുരഭി, ഗിരിനഗർ, കോഴിക്കോട്-673010 ● എൻ.പി.വിജയകൃഷ്ണൻ, പൊതുവാട്ടിൽ, മുളയംകാവ്, കൊലുക്കല്ലൂർ പി.ഒ. പാലക്കാട് ● ബാലചന്ദ്രൻ വടക്കേടത്ത്, പി.ഒ.നാട്ടിക, തൃശൂർ ● ഉണ്ണി ആമപ്പാറയ്ക്കൽ, പള്ളിയാളിൽ, ചങ്കുവെട്ടിക്കുണ്ട്, കോട്ടയ്ക്കൽ – 676503 ● ഡോ.ടി.എൻ.വാസുദേവൻ, പടിഞ്ഞാറെ തിയ്യാടി, മാധ്യമാവതി, മുളങ്കുന്നത്തുകാവ് പി.ഒ., തൃശൂർ-680581 ● പുഷ്പലത പി.എ. അപർണ്ണാർച്ചന, പാണ്ടഞ്ചേരി, വേമം പി.ഒ., മാനന്തവാടി ● നാരായൻ, എളമക്കര പി.ഒ., കൊച്ചി-682026 ● തോമസ് പെരിയപുരം, മലയാളവിഭാഗം നിർമ്മല കോളേജ്, മുവാറ്റുപുഴ ● സുധീർ കിടങ്ങൂർ, സൗപർണ്ണിക, H.No. 46, ശ്രീനഗർ, പരുത്തിപ്പാറ, മുട്ടട പി.ഒ. തിരുവനന്തപുരം ● ധന്യ കെ.എ., W/o.സി.ആർ.ദിനേശ്, ചേത്തല മന, പരുത്തിപ്ര, ഷൊർണൂർ-1 ● വി.അരവിന്ദാക്ഷൻ, ചേലാട്ട്, കുറ്റിപ്പുഴ നഗർ, പൂത്തോൾ പി.ഒ. തൃശൂർ-680004 ● അഷ്ടമൂർത്തി, കടലായിൽ മന, ആറാട്ടുപുഴ പി.ഒ., തൃശൂർ ● വി.പി.പി.മുസ്തഫ, മുഭാഷ്, വൾവക്കാട്, എളമ്പച്ചി പി.ഒ. കാസർഗോഡ്-671311,● എം.ദാമോദരൻ, കോറോം, പയ്യന്നൂർ-670307, ● ജിനൻ ചാളിപ്പാട്ട്, തൃത്തല്ലൂർ പി.ഒ., തൃശൂർ ● പി.എസ്.ജ്യോതിലക്ഷ്മി, പള്ളിക്കര ചിറയിൽ, അരൂർ പി.ഒ., ആലപ്പുഴ ● മുല്ലനേഴി, അവിണിശ്ശേരി, ഒല്ലൂർ പി.ഒ., തൃശൂർ-680306 ● വർഗ്ഗീസാന്റണി, നാട്ടേക്കാടൻ, മുപ്ലിയം പി.ഒ., തൃശൂർ ● പ്രൊഫ. വി.പി.ജോൺസ്, 'ആരതി', സഹകരണനഗർ, ചെമ്പൂക്കാവ്, തൃശൂർ ● ദിവാകരൻ വിഷ്ണുമംഗലം, ഹരിപുരം പി.ഒ., ആനന്ദാശ്രമം വഴി, കാസർഗോഡ് ● പി.പി.ജാനകികുട്ടി, ജപ, മൈത്രി നഗർ, പെരിന്തൽമണ്ണ പി.ഒ., മലപ്പുറം ● എം.സി.പോൾ, മാളിയേക്കൽ വീട്, മഞ്ഞപ്ര പി.ഒ, പാലക്കാട് 678685 ● വത്സൻ അഞ്ചാംപീടിക, സാഹിതി, സി.പൊയിൽ പി.ഒ., കണ്ണൂർ-670502 ● രാജേഷ് മേനോൻ, അക്കാദമി ക്വാർട്ടേഴ്സ്, തൃശൂർ-20 ● മോഹനൻ നടുവത്തൂർ, ടീച്ചർ, ഗവ.എച്ച്.എസ്, കൊട്ട്ല പി.ഒ., കണ്ണൂർ ● ടി.ഗിരിജ, തെൻറ-72, മംഗലത്തു വീട്, എളങ്കോം ലെയ്ൻ, തൈക്കാട്, തിരുവനന്തപുരം ● പി.ജി.കമ്മത്ത്, ദയാനന്ദം, ചെറുമുക്ക്, തൃശൂർ-680020 ● ഷറഫുദ്ദീൻ, ജില്ലാ ഇൻഫർമേഷൻ ഓഫീസ്, അയ്യന്തോൾ, തൃശൂർ ● ശ്രീപ്രതാപ്, പേഴുംചുവട്ടിൽ, രാമവർമ്മപുരം പി.ഒ., തൃശൂർ ● സുസ്മേഷ് ചന്ത്രോത്ത്, കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശൂർ ●

കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി
ആനുകാലികങ്ങൾ

സാഹിത്യ ചക്രവാളം

പ്രതിമാസപ്രസിദ്ധീകരണം

വാർഷിക വരിസംഖ്യ 30 രൂപ

ഒറ്റപ്രതി 2.50 രൂപ

സാഹിത്യലോകം

ദ്വൈമാസിക

വാർഷിക വരിസംഖ്യ 60 രൂപ

ഒറ്റപ്രതി 10 രൂപ

മലയാളം ലിറ്ററി സർവ്വേ

ഇംഗ്ലീഷ് ക്വാർട്ടർലി

വാർഷിക വരിസംഖ്യ 60 രൂപ

ഒറ്റപ്രതി 15 രൂപ

കോപ്പികൾക്ക്
സെക്രട്ടറി, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി,
തൃശൂർ–680020

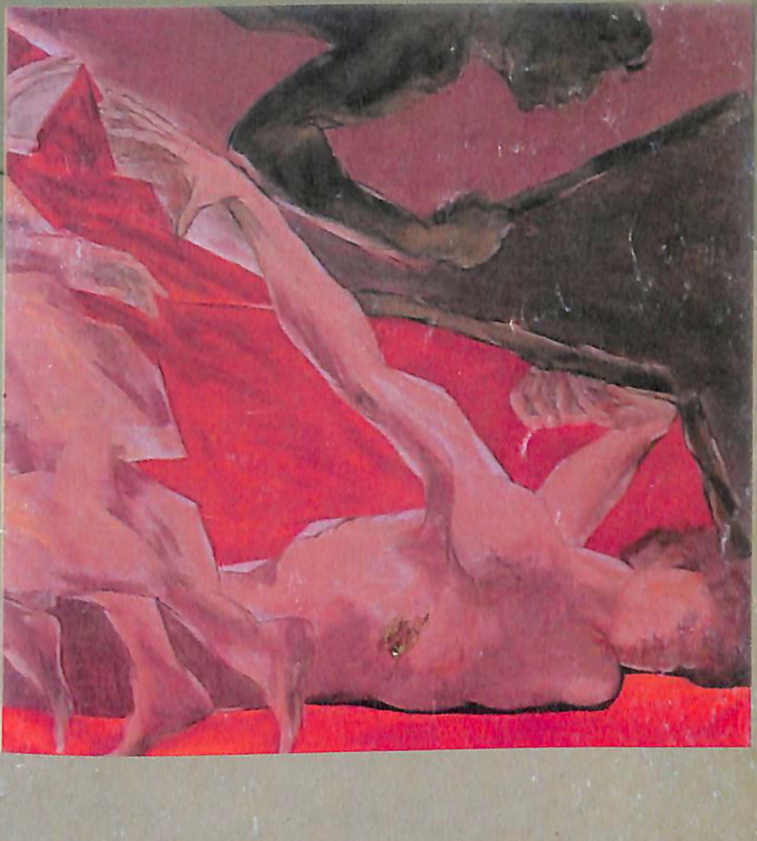
Sahityalokam

2001 March-April

'Red Verandah'-Amrita Sher-Gil

സാഹിത്യലോകം

2001 മെയ്-ജൂൺ



'In Memory of Safdar Hashmi'-Jatin Das

സാഹിത്യലോകം

കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി
തൃശൂർ

സാഹിത്യലോകം

2001 മെയ് - ജൂൺ

പുസ്തകം-26 ലക്കം - 3

പത്രാധിപസമിതി

ടി.ഒ.സൂരജ് (ജില്ലാകലക്ടർ)
പ്രസിഡന്റ്

ടി.ജി.സുകുമാരൻ(എ.ഡി.എം)
സെക്രട്ടറി & എഡിറ്റർ

സബ്ബ് എഡിറ്റർ
ഈ.ഡി.ഡേവീസ്

Sahityalokam : Literary bi-monthly in Malayalam Vol.26.No.3:2001 May - June, Cover design : Vinayalal Thrissur, Edited, Printed and Published by T.G.Sukumaran on behalf of Kerala Sahitya Akademi, Thrissur - 680 020. Printed by Haris Computers & Communications,Cherpu for Mangalodayam Press, Thrissur. Registered with the Registrar of Newspapers, India under R.N.17137/69. Rs.10/- Printing Santhi Bhavan Offset-Tcr.

കവർ ഡിസൈൻ : വിനയലാൽ തൃശൂർ ● ലിപിവിന്യാസം : ഹാരിസ് കംപ്യൂട്ടേർസ് & കമ്യൂണിക്കേഷൻസ്, ചേർപ്പ്. ● അച്ചുപരിശോധന : എം.ഡി.ഹരിദാസ് ● മുദ്രണം : തൃശൂരിലെ മംഗളോദയം പ്രസ്സിനുവേണ്ടി ഹാരിസ് കംപ്യൂട്ടേർസ്, ചേർപ്പ്. വില : 10 രൂപ

പ്രിന്റിംഗ് ശാന്തിഭവൻ ഓഫ്സെറ്റ് - തൃശൂർ

മുഖക്കുറി

ഭാഷ രൂപപ്പെടുന്നതുപോലെയാണോ സമൂഹവും രൂപപ്പെടുന്നത്. സോഷ്യോളജിയിലെ പ്രധാനപ്പെട്ടൊരു പ്രമേയമാണിത്. എങ്കിലും സമൂഹത്തെ രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിൽ ഭാഷയ്ക്കുള്ള പങ്ക് കാണാതിരിക്കുക വയ്യ.

ഭാഷയുടെ രീതിഭേദങ്ങളും രുചിവ്യത്യാസങ്ങളും സംബന്ധിച്ച് നിരവധി പഠനങ്ങൾ സാഹിത്യ ലോകത്തിന്റെ മുൻ ലക്കങ്ങളിൽ പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തുകയുണ്ടായി. പ്രസ്തുത വിഭാഗത്തിൽ പെടുത്താവുന്ന ഏതാനും ലേഖനങ്ങൾ ഈ ലക്കത്തിലുമുണ്ട്.

സാഹിത്യത്തിലെ മറ്റു ശാഖകളുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ചില ലേഖനങ്ങൾ, പുസ്തകപരിചയം, കഥകൾ, കവിതകൾ എന്നിവയാണ് ഈ ലക്കത്തിലെ മറ്റു വിഭവങ്ങൾ.

സാഹിത്യലോകം
പത്രാധിപസമിതി

ഉള്ളടക്കം

ലേഖനം

1. ഇന്ത്യയിലെ സ്വത്വബോധവും ഭാഷയും — 7
പി.എം.ഗിരീഷ്

2. പ്രേക്ഷകസ്വാധീനം എൻ.എൻ.പിള്ളയുടെ നാടകങ്ങളിൽ — 17
വിജയരാഘവൻ

3. കാവിലെ പാട്ട്: ഒരു സംസ്കാരമുദ്ര — 35
ജോൺസ് വില്ലോത്ത്

4. മലയാളപദ്യോച്ചാരണശൈലി — 46
കെ.പി.സി.അനുജൻ ഭട്ടതിരിപ്പാട്

5. സ്വത്വബോധത്തിന്റെ സ്വയം ഭാഷണങ്ങൾ — 52
എൻ.ശ്രീജ

6. കാലം പകർന്നാടിയ കവിത — 58
ജോൺസൺ ചെമ്മനം

7. വായനയുടെ വർത്തമാനം — 69
പി.കെ.ഭരതൻ

8. മണിപ്രവാളനായികമാർ ദേവദാസികളാണോ? — 77
ആർ. സുനിൽ

9. രാജലക്ഷ്മി - മൃതിയിലേക്കുള്ള ചുവടുകൾ — 84
വി.പി.മുഹമ്മദാലി

10. മഹാകവി വെണ്ണിക്കുളം — 89
മാമ്മൻ ഫിലിപ്പ്

11. ഒക്ടാവിയോ പാസ് : ഉദ്ദീപ്തസൂക്ഷ്മഭാവങ്ങളുടെയും ഉല്ലേഖങ്ങളുടെയും കവി — 95
പറവൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ

പുസ്തകപരിചയം

1. ആത്മാവിന്റെ അയൽക്കാരൻ — 102
കെ.പി.ശങ്കരൻ

2. പൊരുത്തക്കേടുകളുടെ 'നാടകകാലം' — 106
പ്രേമപ്രസാദ്

3. മധ്യകാലകേരള ഭാഷ - ഒരു പഠനം — 111
സി.പൗലോസ്

കവിത

1. എൻഗുയേൻ ഷി തിയേന്റെ കവിതകൾ 115
മെഹമൂദ് ദാർവിഷ്
വിവ : പി.എസ്.മനോജ്കുമാർ

2. അവയവച്ചന്ത 117
പി.എൻ.ഗോപീകൃഷ്ണൻ

3. ആനന്ദവികടം 120
വിജയകുമാർ കുനിശ്ശേരി

4. സ്ഫുടം 121
ടി.പി.വിശ്വനാഥൻ

5. തിരിച്ചറിവ് 122
രാത്രി
ശ്രീകുമാർ മുഖത്തല

6. മഴയും പുഴയും 123
എം.സി.രാജനാരായണൻ

7. ചിലമ്പ് 124
മഞ്ജു

8. നിളയുടെ മകൻ 125
സത്യചന്ദ്രൻ പൊയിൽക്കാവ്

9. ഈർപ്പം 126
ശ്യാം സുധാകർ

10. കനലാട്ടം 127
മോഹൻ നടുവത്തൂർ

കഥ

1. മുഖംമൂടികൾ 129
ഉണ്ണിക്കൃഷ്ണൻ പൂങ്കുന്നം

2. ഉത്സവത്തിമിർപ്പിനിടയിൽ ഒരു നിലവിളി 139
ബാഹുലേയൻ തലോർ

3. ബ്ലാക്കി 146
രാജേഷ് അണിയാരം

പരിചയം

കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി
ആനുകാലികങ്ങൾ

സാഹിത്യ ചക്രവാളം

പ്രതിമാസപ്രസിദ്ധീകരണം

വാർഷിക വരിസംഖ്യ 35 രൂപ

ഒറ്റപ്രതി 3.50 രൂപ

സാഹിത്യലോകം

ദ്വൈമാസിക

വാർഷിക വരിസംഖ്യ 100 രൂപ

ഒറ്റപ്രതി 20 രൂപ

മലയാളം ലിറ്ററി സർവ്വേ

ഇംഗ്ലീഷ് ക്വാർട്ടർലി

വാർഷിക വരിസംഖ്യ 80 രൂപ

ഒറ്റപ്രതി 25 രൂപ

മൂന്നുമാസികകൾക്കും ഒന്നിച്ച് വാർഷിക വരിസംഖ്യ അടക്കുമ്പോൾ 200 രൂപ മാത്രം. 2002 ജനുവരി മുതലാണ് ഈ നിരക്ക് പ്രാബല്യത്തിൽ വരുന്നത്. അതിനുമുമ്പേ പണമടയ്ക്കുന്നവർക്ക് മൂന്നിനും കൂടി 150 രൂപ മാത്രം മതി. അക്കാദമി പ്രസിദ്ധീകരിക്കുന്ന സാംസ്കാരികഡയറി 2002 സൗജന്യമായി ലഭിക്കും. തപാൽ കൂലി പുറമെ.

കോപ്പികൾക്ക്

സെക്രട്ടറി, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി,

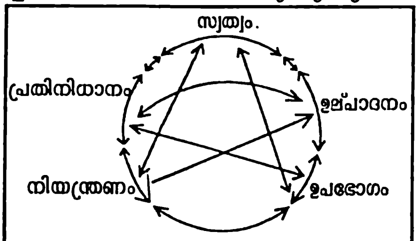
തൃശൂർ–680020

ഇന്ത്യയിലെ സ്വത്വബോധവും ഭാഷയും

പി. എം. ഗിരീഷ്

സംസ്കാരവും സ്വത്വവും

ഒരു സമൂഹത്തിന്റെയും വ്യക്തിയുടെയും അസ്തിത്വവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ഘടകമാണ് സ്വത്വം. ഒരു വ്യക്തി അഥവാ സമൂഹം എന്തിനെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നുവെന്നത് സ്വത്വത്തിന്റെ പ്രാഥമികമായ സൂചനയാകുന്നു. ലിംഗം, പ്രായം, വംശം, മതം, ഭൂപ്രദേശം, സമ്പത്ത്, ഭാഷ, ഉല്പാദന-ഉൽപ്പന്നങ്ങൾ തുടങ്ങിയ സംഗതികളെല്ലാം സ്വത്വബോധാത്മകമായ വ്യതിരിക്തത ഉണ്ടാക്കുന്നു. സാമൂഹിക ശാസ്ത്രകാരന്മാർ സംസ്കാരത്തിന്റെ ഭാഗമായിട്ടാണ് സ്വത്വത്തെ പഠിക്കുന്നത്. സംസ്കാരത്തിന്റെ ചലനം ചാക്രികമായ ഗതിയിലാണെങ്കിൽ ആ ചക്രത്തിലെ പ്രധാനപ്പെട്ടതും തുല്യ അകലത്തിൽ സ്ഥിതി ചെയ്യുന്നതുമായ ബിന്ദുക്കളാണ് സ്വത്വം, ഉല്പാദനം, ഉപഭോഗം, നിയന്ത്രണം, പ്രതിനിധാനം എന്നിവ. ഇവ രേഖീയമല്ലാത്തതിനാൽ ഒരു ബിന്ദുവിൽനിന്ന് ഏതു ബിന്ദുവിലേക്കും എളുപ്പത്തിൽ പ്രവേശിക്കാനാകുമെന്നാണ് സാംസ്കാരിക വിമർശകനായ ദുഗേയ് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നത്! അദ്ദേഹം ഉണ്ടാക്കിയെടുത്ത സംസ്കാരത്തിന്റെ ചക്രസങ്കല്പ ചിത്രം താഴെ കൊടുക്കുന്നു.



സംസ്കാരചക്രം

ഈ ചക്രത്തിലെ ബിന്ദുക്കളെല്ലാം പരസ്പരാശ്രിതവും ബന്ധിതവും ആകുന്നു. സ്വത്വത്തെ ഈ ഘടകങ്ങളെല്ലാം ചേർന്ന് വെളിപ്പെടുത്തുന്നു. ഉല്പാദന - ഉല്പന്ന - വിപണന ക്രമവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തിയാണ് ദുഗേയ് സ്വത്വത്തെ അപഗ്രഥിക്കുന്നത്. ഉദാഹരണത്തിന്, മൊബൈൽ ഫോണിന്റെയൊരു പരസ്യം എടുക്കാം. അതു ഏതുതരം ആളുകളാണ് ഉപയോഗിക്കുക എന്നതിലൂടെ അവരുടെ സ്വത്വത്തെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നു. മൊബൈൽ ഫോൺ പോലുള്ള സാങ്കേതികവും സാംസ്കാരികവും ആയ ഉപകരണങ്ങൾക്കു സാമൂഹിക

ജീവിതക്രമത്തിൽ ചില മാറ്റങ്ങൾ ഉണ്ടാക്കാനാകുന്നു. കൂടാതെ പൊതുജീവിതത്തിന്റെയും സ്വകാര്യജീവിതത്തിന്റെയും അതിരുകൾ ലംഘിക്കുവാനും ഇത്തരം ഉപകരണങ്ങൾക്ക് കഴിയുന്നു. വീട്ടിലെ ഏതെങ്കിലുമൊരു മുറിയിൽവച്ച് മാത്രമല്ല വീടിന് പുറത്തും തെരുവിലും തിയ്യറ്ററിലും ട്രെയിനിലും അവ ഒരുപോലെ ഉപയോഗിക്കാമല്ലോ. ഇപ്രകാരം ഭാഷേതരമായ സൂചകങ്ങളിലൂടെ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്ന സ്വത്വത്തെക്കുറിച്ചാണ് സാമൂഹിക ശാസ്ത്രകാരന്മാർ പഠിക്കുന്നതെങ്കിൽ ഭാഷയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ സ്വത്വത്തെ അപഗ്രഥിക്കുവാൻ സാമൂഹിക ഭാഷാശാസ്ത്രം ശ്രദ്ധിക്കുന്നു. സാമൂഹിക ശാസ്ത്രകാരന്മാർ ഭാഷയെ പൂർണ്ണമായി തള്ളിക്കളയുന്നുവെന്ന് അർത്ഥമില്ല. ദുഗേയിയുടെ സാംസ്കാരിക ചക്രത്തിൽ 'പ്രതിനിധാനം' എന്ന ബിന്ദുവിലാണ് ഭാഷയെ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. ഭാഷ, ദൃശ്യചിഹ്നങ്ങൾ എന്നിവയാണ് പ്രതിനിധാനത്തിലുൾപ്പെടുന്നത്. ഭാഷാശാസ്ത്രകാരന്മാർ ഭാഷയുടെ ഘടനാതലത്തെ അപഗ്രഥിച്ച് സ്വത്വത്തെ സമഗ്രമായി വെളിപ്പെടുത്തുവാൻ യത്നിക്കുന്നു. സമൂഹവും സംസ്കാരവും ഭാഷയുടെ അധീനതയിലാണ്. സംസ്കാരത്തിന്റെ സവിശേഷതകൾ ഭാഷയിൽ പ്രതിഫലിക്കുകയല്ല, ഭാഷയുടെ പ്രത്യേകതകൾ സംസ്കാരത്തിൽ തെളിയുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. സ്വത്വത്തെ ഭാഷയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ വിലയിരുത്താനുള്ള കാരണം ഇതാകുന്നു.

ഭാഷയും സ്വത്വവും

ഭാഷ ഒരു ജനതയുടെ സംസ്കാരത്തിന്റെയും പൈതൃകത്തിന്റെയും ശക്തമായ വാഹിനിയായതിനാൽ സ്വത്വത്തിനും ഭാഷയ്ക്കും തമ്മിൽ ദൃഢബന്ധമുണ്ട്. ഒരു ഭാഷാസമൂഹം ഏതു സാമൂഹികതയെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നുവെന്ന് അറിയാൻ ഭാഷയെ പഠനവിധേയമാക്കിയാൽ മതി. അതിലൂടെ സ്വത്വത്തെ തിരിച്ചറിയാനാകും. ഒരു സ്വനിമത്തിന്റെ ഉച്ചാരണരീതിഭേദം പോലും ഒരാളുടെ സ്വത്വത്തെ വെളിപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. ഉദാഹരണത്തിന്, ഗിലെഡ്കാർ, ഒരു യുദ്ധത്തിൽ എഫറെയ്മ്കാരെ പരാജയപ്പെടുത്തിയതിനുശേഷം, തടവുകാരിലെ സുഹൃത്തുക്കളെയും ശത്രുക്കളെയും തിരിച്ചറിയുന്നതിനുവേണ്ടി, തടവുകാരോരോരുത്തരോടും 'ശിബ്ബോലെത്ത്'(shibboleth)എന്ന പദം ഉച്ചരിക്കുവാൻ പറഞ്ഞു. ശ(s) എന്ന് ആദ്യവ്യഞ്ജനത്തെ ഉച്ചരിച്ചവർ സുഹൃത്തുക്കളും സ(s) എന്ന് ഉച്ചരിച്ചവർ ശത്രുക്കളുമാണെന്ന് പട്ടാളമേധാവികൾ വിലയിരുത്തി ശത്രുക്കളെ ശിക്ഷിച്ചു. തികച്ചും ഭാഷാപരമായ ഈ പരീക്ഷണം ഭാഷയും സ്വത്വവും തമ്മിലുള്ള അഗാധബന്ധത്തെ കാണിക്കുന്നു.

ഭാഷയിലൂടെ സ്വത്വം എപ്രകാരമാണ് പ്രതിഫലിക്കുന്നതെന്നറിയാൻ സാഹചര്യം, പങ്കാളികൾ, വ്യാപാരം

എന്നീ മൂന്നു സംഭാഷണഘടകങ്ങൾ വിലയിരുത്തേണ്ടതുണ്ട്. സാഹചര്യം സംഭാഷണത്തിന്റെ സ്ഥല-കാലമാണ്. സംഭാഷണം നടക്കുന്നത് ഏത് സ്ഥലത്തുവച്ച്, ഏതു സമയത്തിൽ, എന്നിവയാണ് ഇവിടെ പരിഗണിക്കുന്നത്. സംഭാഷണത്തിലെ അംഗങ്ങൾ, പങ്കാളികൾ പങ്കെടുക്കുന്നവരുടെ എണ്ണം, അവർ തമ്മിലുള്ള അധികാരബന്ധം എന്നിവ ഇവിടെ ഗണിക്കുന്നു. സംഭാഷണം- ഏതു തരം ഭാഷണ ക്രിയയാണ്- അതായത് ചർച്ചയോ, സമ്മേളനമോ മറ്റോ എന്നതാകുന്നു വ്യാപാരം. സാമൂഹികാവസ്ഥയുടെയും അധികാരഘടനയുടെയും വ്യക്തമായ ചിത്രത്തെയും സ്വത്വത്തെയും പ്രദാനം ചെയ്യാൻ ഈ മൂന്നു സംഭാഷണ ഘടകങ്ങൾക്ക് കഴിയുന്നു. സംഭാഷണം, അടിസ്ഥാനപരമായി, ആശയവിനിമയം ആകയാൽ മറ്റു ചില സങ്കേതങ്ങൾ കൂടി മനസ്സിലാക്കിയാലേ അതു വിനിമയം ചെയ്യുന്ന സ്വത്വം പോലുള്ള സാമൂഹിക ചിഹ്നങ്ങൾ മനസ്സിലാക്കുവാനാകൂ. മാധ്യമം, കോഡ്, സന്ദേശരൂപം, ഉള്ളടക്കം എന്നീ ഘടകങ്ങളാണവ.

ആശയം വിനിമയം ചെയ്യപ്പെടുന്നത് വാമൊഴിയിലോ വരമൊഴിയിലോ എന്ന കാര്യമാണ് മാധ്യമത്തിൽ പരിഗണിക്കുന്നത്. സംഭാഷണത്തിലെ പങ്കാളികൾ പങ്കിടുന്ന ഔപചാരികാനൗപചാരിക അവസ്ഥാന്തരം, ഭാഷ-ഭാഷാഭേദവ്യത്യാസം എന്നിവയാണ് 'കോഡി'ൽ ഗണിക്കുന്നത്. സന്ദേശരൂപത്തിലാകട്ടെ, സന്ദേശത്തിന്റെ വലിപ്പ-ചെറുപ്പ തോതുകളും ഘടനാത്മകമായ ക്രമീകരണങ്ങളും പ്രസക്തമാവുന്നു. വിഷയത്തിന്റെ അർഥം എന്തെന്നും ലക്ഷ്യം ഏതാണെന്നും 'ഉള്ളടക്ക'ത്തിൽ പരിശോധിക്കുന്നു. ഈ ഘടകങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ ഒരു സംവാദ (discourse) ത്തെ എപ്രകാരം അപഗ്രഥിക്കാമെന്ന് നോക്കാം. 'ഘടനാവാദ'ത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഒരു ക്ലാസ്സ് സംവാദരൂപമായി എടുക്കുന്നു. അപ്പോൾ പഠിപ്പിക്കൽ 'വ്യാപാര'വും ക്ലാസ്സ് 'സാഹചര്യ'വും അധ്യാപകനും വിദ്യാർഥികളും പങ്കാളികളും പ്രാഥമികമായി ഉപയോഗിക്കുന്ന ഭാഷ 'കോഡു'ം സാഹിത്യസിദ്ധാന്തങ്ങളിലും സാമൂഹിക വിഷയങ്ങളിലും ഘടനാവാദത്തിന്റെ സ്വാധീനവും അളവും മറ്റും 'സന്ദേശ രൂപ'വും ഘടനാവാദം എന്ന വിഷയം 'ഉള്ളടക്ക'വും ആകുന്നു. ഈ സംവാദരൂപം ആരൊക്കെ തമ്മിലാണെന്ന് അവരുടെ നിലവാരവും സാമൂഹിക സ്ഥാനവും എന്താണെന്നും മറ്റുമുള്ള സ്വത്വസംബന്ധമായ സൂചനകൾ നൽകുവാൻ ഭാഷാപരമായ ഈ ഘടകങ്ങളുടെ പഠനത്തിലൂടെ സാധ്യമാകുന്നു. സന്ദർഭാധിഷ്ഠിതമായ സ്വത്വാപഗ്രഥനത്തിന് മറ്റു ചില വസ്തുതകൾ കൂടി പരിശോധിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ശരീരപ്രകൃതി, പ്രദേശം,(ഭൂമേഖല) വംശീയത,

എന്നിവയാണവ.

ശരീരസ്വത്വവും ഭാഷയും

മനുഷ്യന്റെ സ്വത്വബോധത്തിനും സാമൂഹികമായ വ്യതിരിക്തതയ്ക്കും ശരീരം ഒരു പ്രധാന നിദാനമാണ്. തികച്ചും നിഷ്ക്രിയമായൊരു പ്രതിഭാസമല്ല ശരീരം. സമൂഹത്തിൽ പ്രതീകാത്മകമായ പലതും നിർമ്മിച്ചെടുക്കുവാൻ ശരീരത്തിനു കഴിയുന്നുണ്ട്. സാമൂഹിക ജീവിതത്തിന്റെ സംഘാടകത്വത്തിനും രാഷ്ട്രീയ- സാമ്പത്തിക-പരിവർത്തനങ്ങൾക്കും 'ശരീരം' ഒരു പ്രധാന ഘടകം തന്നെ. സാമൂഹിക ശാസ്ത്രകാരനായ ബോർദിയോവിന്റെ ശാരീരിക ക്ഷമത(Physical capacity) എന്ന ആശയം ശരീര കേന്ദ്രീകൃതമായ സാമൂഹിക ദർശനമാകുന്നു. വൈയക്തികമായ അസമത്വത്തിനും സാമ്പത്തികവും രാഷ്ട്രീയവും സാമൂഹികവുമായ ശ്രേണീകരണങ്ങൾക്കും ശരീരം ഒരു കാരണമാകുന്നുവെന്നാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ സിദ്ധാന്തം. ശരീരാധിഷ്ഠിതമായ അധികാരത്തെക്കുറിച്ച് ഫൂക്കോയും പറയുന്നുണ്ടല്ലോ. സാമൂഹിക ശാസ്ത്രകാരന്മാർ, ആഗോളതലത്തിൽ വെളുത്തവർ, കറുത്തവർ എന്ന വിഭജനം നടത്തുന്നത് ശരീരാധിഷ്ഠിതമായാണ്. ഇന്ത്യയിലെ ആര്യ-ദ്രാവിഡ വിവേചനത്തിന്റെ പ്രാഥമിക കാരണവും ശരീരക്ഷമത തന്നെ. ശരീരത്തിന്റെ ആകൃതി, നിറം, വലിപ്പ-ചെറുപ്പം എന്നിവയെല്ലാം വ്യത്യസ്തമായ സ്വത്വത്തെ ഉണർത്തുന്നു. ശരീരാധിഷ്ഠിതമായി സ്വത്വത്തെ പഠിക്കുമ്പോൾ ഭാഷാശാസ്ത്രകാരന്മാർ ലിംഗം, പ്രായം, എന്നീ ഘടകങ്ങളിലാണ് ശ്രദ്ധയൂന്നുന്നത്. ബുദ്ധിപരമായ വ്യത്യാസവും ഇവർ പരിഗണിക്കുന്നുണ്ട്. ശരീരത്തിന്റെ ഈ ഘടകങ്ങൾക്കെല്ലാം തന്നെ സ്വത്വബോധപരമായ ഭേദങ്ങൾ ഉണ്ടാക്കുവാനും സാമൂഹികമായ അർഥത്തെ പ്രകടിപ്പിക്കുവാനും കഴിവുണ്ട്.

ശരീര ഘടനാപരമായിത്തന്നെ വ്യത്യസ്ത സ്വത്വത്തെ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നവരാണ് സ്ത്രീ-പുരുഷന്മാർ. അസന്തുലിതമായ സ്വത്വമാണ് ഇവർ തമ്മിലുള്ളത്. സ്ത്രീ - പുരുഷ അധികാരബന്ധത്തിന്റെയും സ്വത്വഭേദത്തിന്റെയും അസന്തുലിതാവസ്ഥയ്ക്ക് പ്രധാന കാരണം ലിംഗവും ഭാഷയും ആകുന്നു. ആശയ വിനിമയാർത്ഥം സ്ത്രീയും പുരുഷനും ഭാഷ എന്ന മാധ്യമത്തെ ഒരേ പോലെ ഉപയോഗിക്കുന്നുവെങ്കിലും പുരുഷനിൽ നിന്ന് തികച്ചും വ്യത്യസ്തമായ ഭാഷണ പെരുമാറ്റമാണ് സ്ത്രീയ്ക്കുള്ളത്. സ്ത്രീ-പുരുഷ ശബ്ദത്തിന്റെ ഭേദത്തിൽ നിന്നു തുടങ്ങുന്നു ഈ വ്യത്യാസം. കൃകം (Larynx)ത്തിന്റെ വലിപ്പ ചെറുപ്പമാണിതിനു കാരണം. ശരീരപരമായ ഇത്തരം വ്യത്യാസങ്ങൾക്കു പുറമെ പുരുഷമേധാവിത്വസമൂഹത്തിന്റെ വീക്ഷണങ്ങളും സ്ത്രീയുടെ ഭാഷയ്ക്ക് വ്യത്യസ്തമായൊരു സ്വത്വം പകർന്നു കൊടുത്തിട്ടുണ്ട്.

റോബിൻ ലക്കോഫിന്റെ അഭിപ്രായത്തിൽ വാക്കുകൾ തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നതിലും വാക്യഘടനാനിയമത്തിലും

ഊണത്തിലും സ്ത്രീകളും പുരുഷന്മാരും വ്യത്യസ്തരാണ്. പുറംമോടിയുള്ളതും, സംശയാത്മകവും, വിശേഷണങ്ങൾ ഏറിയതും, അതിപരിഷ്കരണത്തോടു കൂടിയ ഉച്ചാരണവും നർമ്മ-പരിഹാസങ്ങൾ കുറഞ്ഞ പദാവലിയും ചേർന്നതാണ് സ്ത്രീയുടെ ഭാഷണരീതി. ഇത് പുരുഷനിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ സ്വത്വം സ്ത്രീയ്ക്ക് നൽകുന്നു. ലോകത്തിലെ എല്ലാ ഭാഷകളിലും ലിംഗവിവേചനം ഭാഷയെ സ്വാധീനിക്കുന്നുണ്ട്. മലയാളത്തിൽ വ്യത്യസ്ത സ്വത്വത്തെ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നതിന് ഉദാഹരണം പറയാം.

സ്ത്രീകൾ ഭർത്താവിനെ പൊതുവെ 'നീ' എന്നു പരാമർശിക്കുകയോ പേർ വിളിക്കുകയോ ചെയ്യില്ല. 'ദേ', 'നോക്കിന്നേ' എന്നോ ചിലർ സംബോധന ചെയ്യുന്നു. പേരിനോടൊപ്പം ഏട്ടൻ ചേർത്തുവിളിക്കാം. മോളച്ഛൻ/മോന്റച്ഛൻ, എന്റെ കെട്ട്യോൻ/നായർ/തിയ്യൻ ഇമ്മട്ടിൽ പരാമർശിക്കാം.

മറ്റ് ബന്ധസൂചകപദങ്ങളിലും ഈ വിവേചനം കാണാം. 'അളിയൻ' എന്ന പദം പുരുഷൻ മാത്രം സംബോധന ചെയ്യുന്നു 'നാത്തൂൻ' എന്നത് സ്ത്രീ മാത്രവും. അതുപോലെ സഹോദരനെ വിളിക്കാൻ 'ആങ്ങള' എന്നതു സ്ത്രീകൾ മാത്രം പ്രയോഗിക്കുമ്പോൾ അവരെ വിളിക്കാൻ സഹോദരന്മാർ 'പെങ്ങൾ' എന്ന പദം ഉപയോഗിക്കുന്നു. മൂത്ത പെങ്ങളെ വിളിക്കാൻ സഹോദരന്മാർ ഓപ്പോൾ എന്നു ഉപയോഗിക്കുന്നു. സ്ത്രീകൾ തിരിച്ച് 'ഓപ്പ' എന്നും. ഈ പദങ്ങൾക്ക് മറ്റൊരു സവിശേഷത കൂടിയുണ്ട്. സ്ത്രീകൾ 'ഓപ്പ' എന്ന പദം ഉപയോഗിക്കുമ്പോൾ അതിനു മൂത്ത സഹോദരൻ എന്നും പുരുഷൻ ഉപയോഗിക്കുമ്പോൾ മൂത്ത സഹോദരി എന്നും അർഥം. ഉടപ്പിറന്നോൻ, ഉടപ്പിറന്നോൾ എന്നീ ചാർച്ചപ്പേരുകളും ലിംഗപരമായ സ്വത്വഭേദത്തെ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നവയാണ്.

ലിംഗം കൂടാതെ ശരീര സംബന്ധിയായ സ്വത്വത്തെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്ന മറ്റൊന്ന് പ്രായം ആകുന്നു. വ്യത്യസ്ത പ്രായ ഗണത്തോട് അതായത് ശൈശവം, ബാല്യം, കൗമാരം, യൗവ്വനം, വാർദ്ധക്യം എന്നിവയോട് സമൂഹത്തിനുള്ള പൊതു മനോഭാവം വ്യത്യസ്തമാണ്. പ്രായം കൂടിയവരോട് പ്രായം കുറഞ്ഞവർ കൂടുതൽ ബഹുമാനത്തോടു കൂടിയ ഭാഷയാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. നിങ്ങൾ, അങ്ങ്, അദ്ദേഹം അവർ എന്നിങ്ങനെയുള്ള സംബോധനയും പരാമർശക പദങ്ങളും ഉപയോഗിക്കുന്നു. വാക്യഘടനയിലും ഊണത്തിലും ബഹുമാനദ്യോതകമായ ഭാഷാഘടകങ്ങൾ ഉണ്ടാകും. ശബ്ദത്തിന്റെ സ്വഭാവം പദാവലി, ഊണം, ശൈലി, എന്നിവയിലെല്ലാം പ്രായഭേദം വ്യത്യാസങ്ങളുണ്ടാക്കുന്നതുകൊണ്ടാണ് സ്വത്വഭേദം പ്രായാടിസ്ഥാനത്തിലുണ്ടാവുന്നത്. പ്രായാനുസൃതം ശബ്ദത്തിന്റെ ആവൃത്തിക്കും വ്യത്യാസം വരുന്നുണ്ട്. ലിംഗം, പ്രായം തുടങ്ങിയ ശരീര സൂചകങ്ങൾ, കൂടാതെ വാസപ്രദേശവും ഭാഷ

യിലെ സ്വത്വത്തെ സ്വാധീനിക്കുന്നുണ്ട്.

പ്രദേശസ്വത്വവും ഭാഷയും

പ്രദേശത്തിന്റെ അതിരുകൾ ഭാഷയെ സ്വാധീനിക്കുമെങ്കിലും പ്രദേശത്തിന്റെയും ഭാഷയുടെയും അതിർത്തി ഒന്നാകണമെന്നില്ല. പ്രദേശത്തെ ലംഘിച്ചുകൊണ്ട് ഒരു ഭാഷയുടെ ഭാഷാസവിശേഷതകൾ നിലനിൽക്കുന്ന സർവ്വ പ്രദേശങ്ങളെയും ഏകോപിച്ച് ഭാഷാപരമായ സാങ്കല്പികാതിർത്തിയാണ് ഭാഷാക്ഷേത്രം എന്ന പരികല്പന. ഓരോ ഭാഷാക്ഷേത്രത്തിലെയും ഭാഷകൾ വ്യത്യസ്ത സ്വത്വങ്ങൾ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നതുപോലെ ഒരേ ഭൂമിശാസ്ത്രപരമായ അതിർത്തിക്കുള്ളിൽ വരുന്ന ഭാഷയിൽത്തന്നെ വ്യത്യസ്ത ഭേദങ്ങൾ ഉണ്ടാകാറുണ്ട്. പ്രദേശത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ ഉള്ള ഈ ഭാഷാഭേദസങ്കല്പവും വ്യത്യസ്ത സ്വത്വബോധം ഉണ്ടാക്കുന്നു. ഭാഷാഭേദത്തോടു ഭാഷകർക്കുള്ള മനോഭാവം പരിശോധിച്ചാൽ ഇക്കാര്യം വ്യക്തമാകും. ഒരുകാലത്ത് ഭൂമിശാസ്ത്രപരമായി ഒന്നായി നിന്ന രാഷ്ട്രം രാഷ്ട്രീയാധികാരത്തിന്റെ പേരിൽ രണ്ടായി പിരിയുമ്പോൾ അതുവരെ പൊതുവായി ഉപയോഗിച്ചിരുന്ന ഭാഷയെ ഭേദങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ വ്യത്യസ്ത ഭാഷകളാക്കി ഔദ്യോഗികമായി അംഗീകരിക്കുന്നത് സ്വത്വബോധത്തിന്റെ ഫലമായിട്ടാണ്. ചെക്കോസ്ലോവാക്യ തന്നെ നല്ല ഉദാഹരണം. ഒരു കാലത്ത് ഒന്നായി നിന്ന് പിന്നീട് ചെക് റിപ്പബ്ലിക്, സ്ലോവാക്യ എന്നിങ്ങനെ രണ്ടു രാഷ്ട്രങ്ങളായി ചെക്കോസ്ലോവാക്യ പിരിഞ്ഞപ്പോൾ പൊതുഭാഷയായി ഉപയോഗിച്ചിരുന്ന 'ചെക്കോസ്ലോവാക്യ ഭാഷ'യുടെ രണ്ടു ഭാഷാഭേദങ്ങൾക്ക് ഊന്നൽ നൽകി ഓരോ രാഷ്ട്രവും ഓരോ ഭേദത്തെ തങ്ങളുടെ ഭാഷയായി സ്വീകരിച്ചു. ഈ രണ്ടു വ്യത്യസ്ത ഭാഷാഭേദങ്ങളിലൂടെ ഓരോ രാഷ്ട്രത്തിലെയും പൗരന്മാരെ പെട്ടെന്ന് തിരിച്ചറിയാനാകുമെന്ന് ഭരണാധികാരികൾ മനസ്സിലാക്കി. ഭൂമേഖലാപരമായ സ്വത്വം ഭാഷ നിലനിർത്തുന്നുവെന്നർത്ഥം.

ഒരു രാഷ്ട്രം രണ്ടായി പിരിയുമ്പോൾ ഭൂരിപക്ഷം വരുന്ന ജനതയുടെ സ്വത്വത്തെ പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന ഭാഷയെയാണ് ഔദ്യോഗികമായി അംഗീകരിക്കുക. ഇന്ത്യയും പാകിസ്ഥാനും ഉദാഹരണം. പാകിസ്ഥാനിലെ ബഹുഭൂരിപക്ഷം വരുന്ന മുസ്ലിമുകളുടെ സ്വത്വത്തെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്ന 'ഉറുദ്' അവർ അംഗീകരിച്ചു. സ്വാഭാവികമായി ഇന്ത്യ, ഭൂരിപക്ഷം വരുന്ന ഹിന്ദു ജാതികളുടെ സാംസ്കാരിക പൈതൃകം പേറുന്ന സംസ്കൃതത്തെ ഔദ്യോഗികമായി അംഗീകരിക്കണമായിരുന്നു. എന്നാൽ അത്തരമൊരു നീക്കം നെഹ്റു ഭരണകൂടം നടത്തിയില്ല. പാകിസ്ഥാന് മതപരമായൊരു പരിവേഷമുണ്ടെന്നതിനാൽത്തന്നെ ഇന്ത്യയ്ക്ക് അത്തരം പരിവേഷങ്ങളില്ലെന്നും മതേതരത്വമാണ് ഇന്ത്യയുടെ മുഖമുദ്രയെന്നും പുറം ലോകത്തിന് കാണിച്ചുകൊടുക്കുവാൻ

ഹിന്ദിയെ അംഗീകരിക്കുകയായിരുന്നു. സ്വാതന്ത്ര്യസമരത്തിന്റെ ഭാഷ എന്ന പരിവേഷവും ഹിന്ദിക്കുണ്ടായിരുന്നു വല്ലോ. ഇന്ത്യയുടെ മതേതരത്വ സ്വത്വ ബോധത്തെ ലോകത്തിനു മുമ്പിൽ സ്ഥാപിച്ചെടുക്കാനാണ് ഹിന്ദിയെ ഔ ദ്യോഗികമായി പ്രതിഷ്ഠിച്ചത്. വ്യത്യസ്ത സ്വത്വങ്ങളെ ആവാഹിക്കുന്ന ഇന്ത്യ യെപ്പോലുള്ള ബഹുഭാഷിത്വരാഷ്ട്ര ത്തിൽ ഏതെങ്കിലുമൊരു ഭാഷയെ ദേ ശീയ ഭാഷയാക്കുക എന്ന ശ്രമം നട ക്കാതെ പോകുന്നത് ഓരോ പ്രദേശ ത്തെയും ജനത തങ്ങളുടെ ഭാഷയെ അവരുടെ സ്വത്വ പ്രകടനോപാധിയായി കാണുന്നതുകൊണ്ടുതന്നെയാണ്.

ഒരു സമൂഹത്തിന്റെ വൈയക്തി കവും സാമൂഹികവും ആയ സ്വത്വ ത്തെ പ്രദേശാടിസ്ഥാനത്തിൽത്തന്നെ വ്യവച്ഛേദിച്ചറിയുവാൻ സഹായിക്കുന്ന തിനാലാണ് സ്വത്വ നിർണ്ണയത്തിൽ ഭാഷയ്ക്ക് പ്രാധാന്യം ലഭിക്കുന്നത്. പ്രദേശത്തെ ഭാഷയുടെ അടിസ്ഥാന ത്തിൽ ഏകീകരിച്ച് സ്വതന്ത്ര രാഷ്ട്ര ങ്ങളായി മാറ്റാനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ രാജ്യ ത്ത് നിരന്തരം ആഭ്യന്തര ലഹളകൾ ഉണ്ടാക്കുന്നുവെന്നതിന് ഉദാഹരണ വും ഇന്ത്യ തന്നെ.

മേൽപ്പറഞ്ഞ രീതിയിലല്ലാതെയും ഭൂമിശാസ്ത്രപരമായ സ്വത്വം ഭാഷയെ സ്വാധീനിക്കുന്നുണ്ട്. ഭാഷകരുടെ ആ വാസമേഖലയുടെ ഭൂമിശാസ്ത്രപരമായ വിവരങ്ങൾ അവരറിയാതെതന്നെ വെ ളിപ്പെടുത്തുവാനും ഭാഷയ്ക്ക് കഴിയു ന്നു. പ്രദേശത്തിന്റെ ഭൗതിക സാഹച ര്യങ്ങൾ സൂചിപ്പിക്കുന്ന പദാവലി, ഈ ണം, സംസ്കാരത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്ന മറ്റു ഭാഷാ സവിശേഷതകൾ എന്നിവ ഭാഷകസമൂഹത്തിന്റെ ഭൂമിശാസ്ത്ര പരമായ സ്വത്വത്തെ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നു.

ഭൂമേഖല പലപ്പോഴും ദേശീയത യും വംശീയതയും ഉണ്ടാക്കുന്ന സ്ഥല കാലമേഖല കൂടിയാണ്. അതിനാൽ ഭാഷയിലെ സ്വത്വപഠനം പൂർണ്ണമാ കണമെങ്കിൽ അവകൂടി വിലയിരുത്തേ ണ്ടതുണ്ട്.

ദേശീയ-വംശീയ സ്വത്വവും ഭാഷയും

ദേശീയതയും വംശീയതയും പൊ തുവെ പരസ്പരപൂരകങ്ങളാകയാൽ വംശീയതയുടെ അപഗ്രഥനം ദേശീയ തയുടെതും ആകുന്നു. വംശീയമായ സ്വത്വബോധം ദേശീയതയുമായി ബന്ധ പ്പെട്ടു കിടക്കുന്നുവെന്നർത്ഥം. വംശീയ മായ സ്വത്വം ഒരു ജനത തിരിച്ചറിഞ്ഞു കഴിഞ്ഞാൽ അതിനെ പ്രചരിപ്പിക്കുവാ നും രാഷ്ട്രീയമായി അംഗീകരിപ്പിക്കുവാ നും ശ്രമിക്കുമെന്നിടത്ത് ദേശീയത ഉണ രുന്നു. അതിനുവേണ്ടി ഭാഷയുടെ രാ ഷ്ട്രീയമായ അംഗീകാരത്തിനായി അവർ ആദ്യം ശ്രമിക്കുന്നു. വിദ്യാഭ്യാസത്തിന്റെ ബോധനമാധ്യമമായി ഭാഷയെ അംഗീക രിപ്പിക്കുകയെന്നതാണ് രാഷ്ട്രീയമായി അംഗീകാരം നേടാനുള്ള ആദ്യപടി സ്വാതന്ത്ര്യപൂർവ്വ കാലഘട്ടങ്ങളിൽ ബ്രിട്ടീഷുകാർക്കെതിരെ ഇന്ത്യൻ ജനത നടത്തിയ പോരാട്ടം ദൃഷ്ടാന്തം. പ്രാദേ

ശിക ഭാഷകളെ ബോധന മാധ്യമമായി സ്വീകരിക്കണമെന്നതായിരുന്നു ഇന്ത്യൻ ജനതയുടെ ആവശ്യം. നാനാത്വത്തിൽ ഏകത്വമെന്ന ഇന്ത്യൻ സ്വത്വത്തിന്റെ സവിശേഷതയെ തകർത്തെറിയുന്ന നടപടിയായിരുന്നു 1835-ലെ മെക്കാളെ മിനിറ്റ്സ്. വിദ്യാലയങ്ങളിൽ ബോധന മാധ്യമമായി ഏതു ഭാഷ ഉപയോഗിക്കണമെന്ന കാര്യത്തിൽ വിദൂര ഫലങ്ങൾ ഉളവാക്കിയ ഒന്നായിരുന്നു ഇത്. ഇംഗ്ലീഷ് ഭാഷയിലൂടെ ഇംഗ്ലണ്ടിലെ ശാസ്ത്ര-സാഹിത്യങ്ങൾ പഠിപ്പിക്കുക എന്നതായിരുന്നു മെക്കാളെയുടെ ലക്ഷ്യം. സംസ്കൃതം, ഹിന്ദി പക്ഷക്കാരെയും പ്രാദേശിക ഭാഷാപക്ഷപാതികളെയും മെക്കാളെ ഒരുപോലെ തിരസ്കരിച്ചു. സംസ്കൃതം എന്ന 'പാരമ്പര്യ ഭാഷ'യെയും ഹിന്ദി എന്ന 'രാഷ്ട്രീയ പ്രചാര ഭാഷ'യെയും മറ്റു പ്രാദേശിക ഭാഷകളെയും വിദ്യാഭ്യാസസ്ഥാപനങ്ങൾ പോലുള്ള ജനകീയ സാമൂഹിക സ്ഥാപനങ്ങളിൽ നിന്ന് മാറ്റി നിർത്തിയാൽ ഇംഗ്ലീഷ് ഭാഷയ്ക്കും അതിലൂടെ ഇംഗ്ലണ്ടുകാരുടെ വംശീയ ചിഹ്നങ്ങൾക്കും പ്രചുരപ്രചാരം ലഭിക്കുമെന്ന് മെക്കാളെ മനസ്സിലാക്കിയിരിക്കണം. മെക്കാളെയുടെ ഗൂഢതന്ത്രം വിജയിച്ചുവെന്നതിന്റെ തെളിവാണ് സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തര കാലഘട്ടത്തിലും പ്രാദേശികഭാഷകളെ പിന്തള്ളിക്കൊണ്ട് ഇംഗ്ലീഷിന് ലഭിച്ചു വരുന്ന പ്രാധാന്യം.

ഇംഗ്ലീഷ് ഭാഷയുടെ സ്വത്വബോധം ഇന്ത്യൻ പ്രാദേശിക ഭാഷകളുടെ സ്വത്വഘടനയിൽ എപ്രകാരമാണ് സ്വാധീനിച്ചതെന്ന് ഈ സാഹചര്യത്തിൽ വിലയിരുത്തേണ്ടതുണ്ട്. രണ്ടു വ്യത്യസ്ത ഭാഷകൾ സംസാരിക്കുന്നവർ തമ്മിൽ സമ്പർക്കമുണ്ടാകുമ്പോൾ അവരുടെ ഭാഷകൾക്കും സമ്പർക്കമുണ്ടാകും. ഏതാണ്ട് ആയിരത്തി അറുന്നൂറോളം ഭാഷകളുള്ള ഇന്ത്യയിൽ ഇത്തരം സമ്പർക്കമാണ് ഏകത്വത്തെ പ്രദാനം ചെയ്യുന്നത്. ഇപ്രകാരമുള്ള സമ്പർക്കം ഭാഷാപരവും വംശീയവും ആകുന്നു. വ്യത്യസ്ത വംശീയ പശ്ചാത്തലത്തിൽ നിന്നുമുള്ളവർ സമ്പർക്കത്തിലേർപ്പെടുമ്പോൾ വംശീയ ചിഹ്നങ്ങളും വിനിമയം ചെയ്യപ്പെടുന്നു. ഭാഷാവംശീയ സ്വീകാരമെന്ന് ഈ പ്രക്രിയയെ പറയാം. വ്യാകരണം, പദാവലി, ഉച്ചാരണം, ഭാഷണരീതി എന്നീ ഭാഷാതലങ്ങളിലും മനോഭാവം, പെരുമാറ്റം, തിരഞ്ഞെടുപ്പ്, പ്രതിനിധാനം, തുടങ്ങിയ വംശീയ ചിഹ്നങ്ങളിലും സ്വീകാരം നടക്കാം. ഇത് കൂടാതെ അന്യവംശത്തിന്റെ ഭാഷയും വംശീയ ചിഹ്നങ്ങളും തിരസ്കരിക്കുകയുമാകാം. ഇതിനെ ഭാഷാവംശീയ തിരസ്കാരം എന്നു വിളിക്കാം. ഈ രണ്ടു പ്രക്രിയകളും ഇന്ത്യൻ ഭാഷകൾ തമ്മിലുണ്ടെങ്കിലും ഭാഷാവംശീയ സ്വീകാരമാണ് കൂടുതലായും സംഭവിച്ചിട്ടുള്ളതെന്ന് നാനാത്വത്തിൽ ഏകത്വമെന്ന ഇന്ത്യൻ സ്വത്വബോധം തെളിയിക്കുന്നു. ഇന്ത്യൻ ഭാഷകളിൽ ഇംഗ്ലീഷ് ഭാഷയ്ക്ക് സ്വീകാരമാണ് ലഭിച്ചിട്ടുള്ളത്. ബ്രിട്ടീഷുകാരുമായുള്ള നീണ്ട വർഷങ്ങളിലെ സമ്പർക്ക

മാണിതിനു ഹേതു.

ഭാഷാസമ്പർക്കം വഴി വന്നു ചേരുന്ന അന്യവംശത്തിന്റെ വംശീയ സ്വഭാവം തദ്ദേശീയരുടെ തനതായ സ്വത്വബോധത്തിന്റെ ഉപരിതലത്തിൽ മാത്രമെ സ്വാധീനിച്ചിട്ടുള്ളുവെങ്കിൽ അതിനെ 'ഉപരിവംശീയത'എന്നു കണക്കാക്കാം. ഇവ വെറും താൽക്കാലിക സ്വാധീനമാണ്. മറ്റു സമ്പർക്കഭാഷകളെ ചെറുക്കാനും ഭാഷാകലാപങ്ങൾ ഉണ്ടാകുന്നതിനും ഉപരിവംശീയത അടിസ്ഥാനമായി വർത്തിക്കുന്നു. ഒരു ഭാഷക സമൂഹത്തിന്റെ സ്വത്വത്തിന് പ്രാധാന്യം കൊടുക്കുന്ന മനോഭാവമാണ് ഉപരിവംശീയതയ്ക്ക് നിദാനം.

ഇന്ത്യയിൽ, ഇംഗ്ലീഷ് സമ്പർക്കഭാഷയായി നിലനിർത്തി, പ്രാദേശിക ഭാഷകൾക്ക് പ്രാധാന്യം നൽകുവാനാണ് വിദ്യാഭ്യാസ ചിന്തകന്മാരുടെ ശ്രമം. ഇന്ത്യൻ സംസ്കാരത്തിലും സ്വത്വത്തിലും ഊന്നൽ നൽകി, വിദ്യാഭ്യാസത്തിന്റെ പ്രാരംഭഘട്ടം മാതൃഭാഷ അഥവാ വംശീയഭാഷയിലായിരിക്കണമെന്നും സെക്കണ്ടറി തലത്തിൽ ദേശീയ ഭാഷയും സമ്പർക്കഭാഷയും ആകാമെന്നും അവർ പറയുന്നതിന് അടിസ്ഥാനവും ഭാഷയും സ്വത്വരൂപീകരണവും തമ്മിലുള്ള ദൃഢബന്ധമാകുന്നു.

സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തര ഇന്ത്യയിൽ സ്വത്വബോധവും ബോധനമാധ്യമവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെ പരിഗണിച്ച് പ്രാദേശിക ഭാഷകൾക്ക് പ്രാധാന്യം ലഭിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും ആദിവാസിഭാഷകളെയും സ്വത്വത്തെയും അവഗണിക്കുന്ന വിദ്യാഭ്യാസക്രമമാണ് കാണുന്നത്. ഓരോ ആദിവാസിവിഭാഗത്തിനും തങ്ങളുടെ ഭാഷയെക്കുറിച്ചും സ്വത്വത്തെക്കുറിച്ചും തനതായ ധാരണകളുണ്ടെന്ന് അവർക്കിടയിലെ പാട്ടുകൾ തെളിയിക്കുന്നു.

എവുത്തച്ഛന്റെ എവുത്തുപഠിക്കാൻ
നീ പോകേണ്ട, എവുത്തച്ഛൻ
എവുത്തച്ഛന്റെ എവുത്തുകോല്കൊണ്ട്
തച്ച് നിന്റെ ഭാഷ കെടുത്തിക്കളയും
പാട്ടച്ഛന്റെ പാട്ടു പഠിക്കാൻ
നീ പോകേണ്ട, പാട്ടച്ഛൻ
പാട്ടുകോലുകൊണ്ട് തച്ച്
നിന്റെ പാട്ടു കെടുത്തിക്കളയും

(കെ.ജെ.ബേബി, നാടുഗദ്ദിക)

അടിയോരുടെ തിറപ്പാട്ടിൽ കാരണവന്മാർ മക്കൾക്ക് കൊടുക്കുന്ന ഉപദേശമാണിത്. സ്വത്വബോധത്തിന്റെ പ്രത്യക്ഷ പ്രകടനോപാധിയായി ഭാഷയെ അറിഞ്ഞോ അറിയാതെയോ ആദിവാസികൾ മനസ്സിലാക്കിയിരുന്നു. സമ്പർക്ക സംസ്കാരത്തെയും ഭാഷയെയും അവർ ചെറുത്തുനിന്നു. അവർക്കിടയിലെ വിദ്യാഭ്യാസബോധന മാധ്യമം മലയാളമാകുന്നത് മലയാളം അവരുടെ സമ്പർക്കഭാഷയായതുകൊണ്ടാണ്. (ചില ആദിവാസിഭാഷകൾ മലയാളത്തിന്റെ ഭാഷാഭേദങ്ങൾ തന്നെ). മലയാളം ബോധന മാധ്യമമാകുന്നുവെന്ന ഒറ്റക്കാരണത്താൽ, ആദിവാസി വിദ്യാഭ്യാസം വേണ്ടത്ര ഫലിക്കാതെ വരുന്നു. അതിനാൽ

അവരുടെ ഭാഷ ബോധന മാധ്യമമായി സ്വീകരിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. എൻ.സി.ഇ.ആർ.ടി. ക്കുവേണ്ടി ചതുർവേദിയും മഹാലെയും നടത്തിയ സർവ്വെ (1973) എല്ലാ വിഭാഗത്തിൽപ്പെട്ട കുട്ടികളുടെയും പ്രൈമറിതല വിദ്യാഭ്യാസം മാതൃഭാഷ (വംശീയഭാഷ)യിലൂടെയായിരിക്കണമെന്ന് നിഷ്കർഷിക്കുന്നു. എങ്കിലും വംശീയഭാഷയെ വിദ്യാഭ്യാസയോഗ്യഭാഷയെന്നും, വിദ്യാഭ്യാസായോഗ്യഭാഷയെന്നും അവർ, രണ്ടായി തരം തിരിക്കുന്നു. എല്ലാ വിഷയങ്ങളും പഠിപ്പിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന ഭാഷ വിദ്യാഭ്യാസയോഗ്യഭാഷയും അങ്ങനെയല്ലാത്തവ വിദ്യാഭ്യാസായോഗ്യഭാഷയും ആകുന്നു. മുഖ്യധാരാ സംസ്കാരത്തിൽനിന്നും പ്രാന്തവൽക്കരിക്കപ്പെടുന്ന ആദിവാസി ഗോത്രങ്ങളുടെ ഭാഷകളെയാണ് അയോഗ്യഭാഷകളായി കാണുന്നത്. ഇത്തരം സമീപനങ്ങൾക്ക് അനിവാര്യമായ മാറ്റം ആവശ്യമാണ്. അതത് ജനതയുടെ സ്വത്വബോധത്തിനും സംസ്കാരത്തിനും സാമൂഹികാന്തരീക്ഷത്തിനും ഇണങ്ങുന്നതായിരിക്കണം വിദ്യാഭ്യാസം. മറിച്ച് മുഖ്യധാരാ ഭൂരിപക്ഷത്തിന്റെ സ്വത്വത്തിനും സാംസ്കാരിക-സാമൂഹികാന്തരീക്ഷത്തിനും അനുസരിച്ചാവരുത് എന്ന പാഠം നാം ഉൾക്കൊള്ളേണ്ടതുണ്ട്.

ഉപസംഹാരം

ഓരോ ഭാഷക സമൂഹവും വ്യതിരിക്തതയിലൂടെയും പ്രതിനിധീകരണത്തിലൂടെയും സംപ്രത്യയവൽക്കരണത്തിലൂടെയും വ്യത്യസ്തമായ സ്വത്വത്തെ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നത് ശരിതന്നെ. എന്നാൽ ശാശ്വതമായി ഏതെങ്കിലുമൊരു സ്വത്വത്തെ മാത്രം നിലനിർത്തുവാൻ മനുഷ്യനു കഴിയുകയില്ല. അതായത് ഭാഷ-ദേശീയത-വംശീയത-സംസ്കാരം എന്നിവയിലൂടെ കല്പിച്ചെടുക്കുന്ന സ്വത്വം പരിണാമവിധേയമാണെന്ന് ചരിത്രം രേഖപ്പെടുത്തുന്നു.

ഭാഷ-ജാതി/മത-വംശത്താൽ വിഭജിക്കപ്പെട്ട് കിടക്കുന്ന ഇന്ത്യയിൽ ഏതെങ്കിലുമൊരു സമൂഹത്തിന്റെയോ വംശത്തിന്റെയോ സ്വത്വത്തെ മാത്രം അടിസ്ഥാനപ്പെടുത്തി സംസ്കാരത്തിന് ചലിക്കാനാവില്ല. മനുഷ്യന്റെ ഏകീകരണം തീർച്ചയായും മനുഷ്യവംശത്തിന്റെ നാനാസ്വത്വത്തെ സ്വീകരിക്കുന്നതിലും അംഗീകരിക്കുന്നതിലും അധിഷ്ഠിതമായിരിക്കണം. ഏതൊരു സമൂഹത്തിന്റെയും ഭാഷയോടുള്ള സമീപനവും അപ്രകാരമായിരിക്കണം. കാരണം ഒരു സമൂഹത്തിന്റെ സമസ്ത തലങ്ങളെയും ആവാഹിക്കുന്ന സ്വത്വബോധത്തെ ഭാഷ സദാ പ്രകടിപ്പിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കും. മനുഷ്യ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിലും ശാസ്ത്രസാങ്കേതികതയിലും മതേതരത്വത്തിലും ഊന്നൽ നൽകുന്ന പ്രബുദ്ധതയായിരിക്കണം സ്വത്വബോധത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയപശ്ചാത്തലമാകേണ്ടത്, പ്രത്യേകിച്ചും ഇന്ത്യയിൽ.

●

പ്രേക്ഷകസ്വാധീനം എൻ.എൻ.പിള്ളയുടെ നാടകചിന്തകളിൽ

വിജയരാഘവൻ

നാടക കലയുടെ എല്ലാ മണ്ഡലങ്ങളിലും നിറഞ്ഞു നിന്ന അപൂർവ്വ പ്രതിഭയായിരുന്നു എൻ.എൻ.പിള്ള. നാടകകൃത്ത്, നടൻ, സംവിധായകൻ, സംഘാടകൻ, വിമർശകൻ ഇങ്ങനെ അദ്ദേഹം അണിയാത്ത മേലങ്കികളില്ല. പ്രവർത്തിച്ച രംഗങ്ങളെല്ലാം അനുക്ഷണവികസ്വരമായ പ്രതിഭകൊണ്ട് ചൈതന്യവത്താക്കി. നാടകകലയിൽ ആർജ്ജിതവിജ്ഞാനത്തേക്കാൾ സ്വന്തം അനുഭവങ്ങൾക്കും നിരീക്ഷണങ്ങൾക്കുമാണ് അദ്ദേഹം പ്രാമുഖ്യം കല്പിച്ചിരുന്നത്. ഈ അഭിവീക്ഷണമാണ് നാടകത്തെ വെറും വിനോദോപാധി എന്നതിലുപരി ജീവിതചര്യയാക്കി മാറ്റാൻ പ്രേരണയായത്. അതുകൊണ്ട് തൊഴിൽ നാടകവേദിയുടെ പരിപ്രേക്ഷ്യത്തിലൂടെ നാടകകലയെ ദർശിക്കാനും വിശകലനം ചെയ്യാനും പിള്ള നിർബന്ധിതനായി. നാടകകലയുടെ വളർച്ചക്കും നല്ല നാടകവേദിയുടെ പിറവിക്കും ആധാരം തൊഴിൽനാടകവേദിയാണെന്ന് അദ്ദേഹം വിലയിരുത്തുന്നു. 'കൗതുകംകൊണ്ട് നടനോ, നാടകകൃത്തോ ആകാൻ പറ്റില്ല. നിരന്തരമായ പരിശീലനം കൊണ്ടുമാത്രമേ ഒരു നല്ല നാടകകൃത്തോ നടനോ ആകാൻ കഴിയൂ. അങ്ങനെ വളർന്ന അഭ്യാസധനനേ നല്ല നാടകവേദി സൃഷ്ടിക്കാൻ കഴിയൂ. ആ സിദ്ധൻ അമേച്വറല്ല പ്രൊഫഷണൽ തന്നെയാണ്. ഈ ഉൾക്കാഴ്ചയാണ് നടൻ എന്നും പ്രൊഫഷണലായിരുന്നു അല്ലാതെ വല്ലതും ഉണ്ടായിരുന്നുവെങ്കിൽ അതേപ്പറ്റി ആരും ശ്രദ്ധിച്ചിരുന്നുമില്ല. നാടകവേദിയുടെ ചരിത്രം പ്രൊഫഷണൽ നാടകവേദിയുടെ ചരിത്രമാണ് എന്ന് രേഖപ്പെടുത്തിയപ്പോഴും പ്രകടിപ്പിച്ചത്. ഈ ബോധമാണ്

ഏതൊരു കർമ്മവും ജീവിതത്തോട് എത്രകണ്ടടുക്കുന്നോ അത്രകണ്ട് പൂർണ്ണതയിലെത്തും. അപ്പോൾ അത് ജീവസന്ധാരണമാർഗ്ഗമായിത്തീരുകയും ചെയ്യുമെന്ന് സിദ്ധാന്തിക്കാൻ പ്രേരണയായത്. ജീവസന്ധാരണമാർഗ്ഗമെന്ന ഈ ആരൂഢത്തിന്മേലാണ് എൻ.എൻ. പിള്ള തന്റെ നാടകദർശനം പടുത്തുയർത്തത്.

നാടകത്തെ എന്നും രംഗരൂപമായേ പിള്ള കണ്ടിട്ടുള്ളൂ. നാടകകൃത്തായിരുന്നിട്ടും രംഗരൂപത്തിനാണ് പ്രഥമസ്ഥാനം നൽകിയത്. 'നാടകം നടിക്കപ്പെടേണ്ടതാണ്. നാടകവേദിക്കുവേണ്ടിയുമാണ്. ഇവിടെ ലിഖിതപാഠത്തെ പൂർണ്ണമായും തിരസ്കരിക്കുകയാണ്, പിള്ളയിലെ നടനും സംവിധായകനും. തിയേറ്ററിന്റെ സൃഷ്ടികർത്താവ് നാടകകൃത്തുതന്നെയാണെന്ന് പ്രഖ്യാപിച്ചിട്ടുണ്ടെങ്കിലും രംഗരൂപത്തിനുവേണ്ടി നാടകം പോലും മാറ്റി എഴുതാൻ സന്നദ്ധനായത് സാഹിത്യത്തേക്കാൾ ദൃശ്യാംശത്തിന് കല്പിച്ച പ്രാധാന്യം കൊണ്ടുമാത്രമാണ്. N.O.C. എന്ന നാടകം മാറ്റി എഴുതിയതിനെക്കുറിച്ച് ഉള്ള പരാമർശങ്ങൾ ഇതിനു തെളിവാണ്. "ഞാൻ രണ്ടു വർഷം മുമ്പ് അവതരിപ്പിച്ച N.O.C. എന്ന നാടകം മൂന്നു ദിവസത്തെ റിഹേഴ്സലിനു ശേഷം അതിൽ പങ്കെടുക്കാൻ ഉദ്ദേശിച്ചിരുന്ന ഒരു നടന് ചില അസൗകര്യങ്ങൾ നേരിട്ടപ്പോൾ അപ്പാടെ മാറ്റി എഴുതി. ആദ്യത്തെ N.O.C.യും രണ്ടാമത്തേതും തമ്മിൽ പുലബന്ധംപോലുമില്ലാതെയായി. ഉർവ്വശീശാപം ഉപകാരം". നാടകത്തെ രംഗരൂപം എന്ന നിലയിൽ സമീപിച്ചാൽ അത് അടിസ്ഥാനപരമായി പ്രേക്ഷകർക്കുവേണ്ടിയാണ്. ഈ യാഥാർത്ഥ്യത്തെ പിള്ള പൂർണ്ണമായും അംഗീകരിച്ചിരുന്നു. നാടകം സഹൃദയരായ പ്രേക്ഷകർക്കുവേണ്ടിയാണെന്ന് അദ്ദേഹം ആവർത്തിച്ച് പ്രഖ്യാപിച്ചു. നാടകദർപ്പണത്തിൽ സിദ്ധാന്തരൂപത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ട ഈ ചിന്താധാരയെ ഒരു പതിറ്റാണ്ടിനുശേഷം സ്വദർശനമായി വെളിപ്പെടുത്തി. പ്രേക്ഷകനുവേണ്ടിയാണ് ഞാൻ നാടകം അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. പ്രേക്ഷകനില്ലാതെ നാടകമില്ല. ഈ അവബോധമാണ് പ്രേക്ഷകനെക്കൂടി പരിഗണിച്ച് നാടകത്തിന് ഒരു നിർവ്വചനം നൽകാൻ അദ്ദേഹത്തെ പ്രേരിപ്പിച്ചത്. 1971-ൽ നാടകദർപ്പണത്തിൽ ഇങ്ങനെ എഴുതി "സംഭാഷണത്തിൽ രചിക്കപ്പെട്ടതും വാക്കും അഭിനയവും കൊണ്ട് രംഗവേദിയിൽ നിന്ന് പ്രേക്ഷകനിലേക്ക് വിന്യസിക്കപ്പെടുന്നതും ആയ ജീവിതസംഘട്ടനങ്ങളുടെ കഥയാണ് നാടകം..... രംഗവേദിയിൽനിന്ന് പ്രേക്ഷകനിലേക്ക് വിന്യസിക്കപ്പെടുമ്പോൾ മാത്രമേ നാടകമാകുവൊള്ളോ? അത്രയേ ആകൂ എന്നാണ് അസന്നിഗ്ദ്ധമായ എന്റെ അഭിപ്രായം." ഇതേ ആശയം 'നാടകം എന്റെ വീക്ഷണത്തിൽ' എന്ന 'കർ

ട്ടനി'ലെ ലേഖനത്തിലും ആവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. സംഭാഷണങ്ങളിൽ രചിക്കപ്പെട്ടതും അതിലെ കഥാപാത്രങ്ങളോട് സാത്മ്യം പ്രാപിക്കാൻ കഴിവുള്ള നടീനടന്മാരിൽക്കൂടി പ്രേക്ഷകരിലേക്ക് വിന്യസിക്കപ്പെടേണ്ടതുമായ ജീവിതസംഘട്ടനങ്ങളുടെ കഥയാണ് നാടകം. മാത്രവുമല്ല നാടക വേദിയിലെ ആധുനിക പ്രവണതകളെക്കുറിച്ച് ഉപന്യസിക്കുമ്പോൾ ആമുഖമായി നാടകദർപ്പണത്തിലെ വരികൾ നാടകനിർവചനമായി ചേർക്കുകയും ചെയ്തു. ആ നിലയ്ക്ക് എൻ.എൻ.പിള്ളയുടെ അടിസ്ഥാന നാടക സങ്കല്പമായി ഇതിനെ പരിഗണിച്ചേ മതിയാവൂ. തനിക്ക് നാടകത്തെക്കുറിച്ച് പറയാനുള്ളതെല്ലാം 'നാടകദർപ്പണം', 'കർട്ടൻ' എന്നീ പുസ്തകങ്ങളിൽ പറഞ്ഞവയാണെന്നും ഇനി എത്ര കണ്ടെഴുതിയാലും ആവർത്തനവൈരസ്യം സൃഷ്ടിക്കാമെന്നല്ലാതെ ആശയ വിപുലീകരണമൊന്നും കാര്യമായി സാധിക്കുമെന്ന് തോന്നുന്നില്ല എന്ന് സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തിയതും ഇതിന് തെളിവാണ്.

പ്രേക്ഷകനെക്കുറിച്ച് പേർത്തും പേർത്തും ചിന്തിക്കാൻ പിള്ള നിർബന്ധിതനായത് തികച്ചും സ്വാഭാവികം മാത്രം. നാടകം ജീവനോപാധിയായിരുന്ന പിള്ളക്ക് തന്റെ നിലനില്പിന്റെ കൂടി ഭാഗമായിരുന്നു പ്രേക്ഷകൻ. ഇത് അദ്ദേഹവും അംഗീകരിച്ചിരുന്നു. എനിക്ക് പ്രേക്ഷകനാണ് പ്രശ്നം. പ്രേക്ഷകർ ഉണ്ടെങ്കിൽ എൻ.എൻ.പിള്ളക്ക് പരിപാടികൾ കിട്ടും. പന്ത്രണ്ട് വർഷത്തിനിടയിൽ എന്റെ നാടകങ്ങൾ കൊട്ടക നിറയാതെ കളിച്ച ഒരൊറ്റ അനുഭവമുണ്ടായിട്ടില്ല.'' ഇത് വ്യക്തമാക്കുന്നത് പ്രേക്ഷകസമൂഹവുമായി പിള്ളക്ക് ഉണ്ടായിരുന്ന സുദൃഢബന്ധമാണ്. ഇത്തരമൊരു ബന്ധം മറ്റൊരു മലയാള നാടകക്കാരനുമില്ല. അതുകൊണ്ടു തന്നെയാവണം കാണികളെക്കുറിച്ച് ഗാഢമായി ചിന്തിക്കാൻ അദ്ദേഹം പ്രേരിതനായത്. നാടകത്തിന്റെ രംഗപ്രസാധനം പോലും പിള്ളയുടെ പക്ഷത്തിൽ പ്രേക്ഷകനുവേണ്ടിയാണ്. നാടകം എന്ന കലാരൂപത്തിലെ പങ്കാളികളായ നാടകകൃത്ത്, നടൻ, സംവിധായകൻ പ്രേക്ഷകൻ എന്നീ ചതുർശക്തികളിൽ ഏറ്റവും പ്രധാനമാണ് പ്രേക്ഷകൻ. നാടകത്തിന്റെ വിധികർത്താവ് പ്രേക്ഷകൻ മാത്രമാണ് എന്ന് ഉറക്കെ പ്രഖ്യാപിക്കാനും അദ്ദേഹം മടിച്ചില്ല. മാത്രവുമല്ല 'അനാദികാലം മുതൽ നാടകവേദിയിലെ വിധികർത്താക്കൾ തറടിക്കറ്റുകാരാണ്, ബുദ്ധിജീവികളല്ല എന്നർത്ഥം' എന്ന് കൂട്ടിച്ചേർക്കുകയും ചെയ്തു. നാട്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ പിൻബലത്തോടെ ഇത് തെളിയിക്കാനും ശ്രമിച്ചു. അമൃതമഥനത്തിന്റെ രംഗാവതരണത്തെക്കുറിച്ചുള്ള നാട്യശാസ്ത്രപരാമർശങ്ങൾ ഉദ്ധരിച്ചുകൊണ്ട് പിള്ള ഇങ്ങനെ ഉപസംഹരിച്ചു. ''അങ്ങനെ നാടകവേദിയിലെ വിധികർത്താക്കൾ പ്രേക്ഷ

കരാണെന്ന് വിധാതാവുതന്നെ വിധി കല്പിച്ചു."

എൻ.എൻ.പിള്ളയുടെ നാടക ദർശനം രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിൽ മാത്രമല്ല ഈ പ്രേക്ഷകാവബോധം നിർണ്ണായകശക്തിയായി വർത്തിച്ചത്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ നാടകരചനാക്രമത്തെയും രംഗരചനാതന്ത്രത്തെയും ഇത് നിയന്ത്രിച്ചിരുന്നു. പിള്ള ഇത് വെളിപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. പ്രേക്ഷകന്റെ താല്പര്യങ്ങൾക്കനുസരിച്ചാണ് നാടകം രൂപപ്പെടുത്തേണ്ടത്. എന്റെ സൗഖ്യത്തിനുവേണ്ടിയാണെങ്കിൽ ഞാനെന്തിന് നാടകം എഴുതുന്നു. പാട്ടെഴുതി പാടിയാൽ പോരേ? ഇങ്ങനെ ചെയ്യുന്നതിൽ അഭിമാനിയ്ക്കുകയും ചെയ്തിരുന്നു. ഞങ്ങൾ അതിൽ അഭിമാനം കൊള്ളുന്നു. ജനഹിതമനുസരിച്ച് ഞങ്ങളും അച്ച് മാറും. ജനങ്ങൾ അച്ചുമാറുമ്പോൾ ജനങ്ങളുടെ ആസ്വാദനക്ഷമതയും മാറിയിരിക്കും. അന്നും ഞങ്ങൾ പ്രൊഫഷണലായിരിക്കും." പക്ഷേ അദ്ദേഹത്തിന് ഇത് ഒരിക്കലും പ്രേക്ഷകരുടെ താല്പര്യങ്ങളെ മുതലെടുക്കാനുള്ള തന്ത്രമായിരുന്നില്ല. നാടകകലയുടെ ഓരോ ഘടകങ്ങളിലും ഇത് പരമാവധി ശ്രദ്ധിച്ചിരുന്നു. കഥയുടെ തിരഞ്ഞെടുപ്പു മുതൽ ആരംഭിക്കുന്നു ഇത്. കഥ തിരഞ്ഞെടുക്കുമ്പോൾ അവശ്യം പാലിക്കേണ്ട വസ്തുതകളെക്കുറിച്ച് 'നാടകദർപ്പണ'ത്തിൽ പറയുന്നു. ഒരു നാടകത്തിൽ സമൂഹത്തിന്റെ സാംസ്കാരികവും, സദാചാരപരവും, മതപരവുമായ നിക്ഷിപ്തബോധങ്ങളെ വ്രണപ്പെടുത്തുന്ന ഏതെങ്കിലും ഘടകങ്ങൾ ഉണ്ടെങ്കിൽ അത് എടുത്തുകളയുകയാണു നല്ലത്. ലൈംഗികപരാമർശം, മദ്യപാനം, ബലാൽസംഗം, ജോഹ വലിച്ചു കീറുക, ബൈബിൾ കത്തിക്കുക തുടങ്ങിയവ പ്രേക്ഷകനിൽ അറപ്പും വെറുപ്പും ഉണ്ടാക്കാൻ എളുപ്പമുണ്ട്. എന്നാൽ ഇവയും കലയുടെ മൂടുപടത്തിൽ ചിലപ്പോൾ അംഗീകരിക്കപ്പെടാനും ഇടയുണ്ട്. പക്ഷേ, അതൊരു പരീക്ഷണമാണ്, സൂക്ഷിച്ചു ചെയ്യേണ്ടതാണ്. വാസ്തവികത്വത്തിന്റെ അതിപ്രസരം നാടകവേദിയിൽ പലപ്പോഴും അനാവശ്യവും അപകടവുമായിത്തീരും. ഒരു സൗന്ദര്യദേവതയുടെ നഗ്നമായ മാർബിൾ പ്രതിമ കൗതുകകരമായ ഒരു പ്രദർശനവസ്തു മാത്രമാണ്. എന്നാൽ നാടകവേദിയിൽ യുവതിയെ അങ്ങനെ ഒന്നു നിർത്തി നോക്കൂ. അനുഭവം എന്തായിരിക്കും? നാടകസംഘം ആശുപത്രിയിലായിരിക്കും. ഈ വ്യത്യസ്ത പ്രതികരണങ്ങൾക്കു കാരണം കല്ലും മനുഷ്യനും തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസമാണ്. പ്രതിമയിൽ പ്രേക്ഷകൻ കലയുടെ നിർവ്യക്തിക സൗന്ദര്യമേ കാണുന്നുള്ളൂ. നാടകവേദിയിലെ നഗ്നകഥാപാത്രത്തിൽ പ്രേക്ഷകൻ അവനെക്കൂടി കാണുന്നുണ്ട്. അവന്റെ നഗ്നതയെ. പ്രേക്ഷകന്റെ സാമാന്യബോധത്തെ അപകടപ്പെടുത്തുന്ന ഇമ്മാതിരി കാര്യങ്ങളൊന്നും ചെയ്യാ

തിരിക്കുകയാണു നല്ലത്. ഇത് രചനയിലുടനീളം പാലിക്കാൻ അദ്ദേഹം ശ്രദ്ധിച്ചു. ഇതുകൊണ്ടാണ് "സാധാരണ പ്രേക്ഷകന് വെറുപ്പുണ്ടാക്കിയ ഒരൊറ്റ വാചകം, ഒരൊറ്റ രംഗം എന്റെ നാടകങ്ങളിൽ നിന്ന് നിങ്ങൾക്കു ചൂണ്ടിക്കാട്ടാമോ?" എന്ന് പിള്ളക്ക് ചോദിക്കാൻ കഴിഞ്ഞത്.

നാടകകൃത്ത് എന്ന നിലയിൽ സർഗ്ഗവാസനകൾക്ക് എങ്ങനെ മൂർത്തരൂപം നൽകുമെന്നും അദ്ദേഹം വ്യക്തമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. ഗുരുവായൂരപ്പനെയൊ ശബരിമല അയ്യപ്പനെയൊ നാടകത്തിൽ കഥാപാത്രമാക്കിയിട്ട് മറ്റൊരു കഥാപാത്രത്തെക്കൊണ്ട് അവരുടെ മുഖത്ത് കാർക്കിച്ചു തുപ്പുന്ന ഒരു രംഗം ഞാൻ...സൃഷ്ടിക്കില്ല. അങ്ങനെ ചെയ്താൽ അത് പ്രേക്ഷകന്റെ നിക്ഷിപ്ത ബോധത്തിന്റെ മുഖത്ത് കാർക്കിച്ചു തുപ്പുകയായിരിക്കും. അരങ്ങത്ത് മാതൃത്വത്തെ വിമർശിക്കാം, പക്ഷേ, അമ്മയെ തല്ലരുത്. ക്രിസ്തുമതത്തെ വിമർശിക്കാം, പക്ഷെ കുരിശിൽ ചവിട്ടരുത്. ഈ ദർശനത്തിന്റെ സാക്ഷാത്കാരമാണ് 'ഈശ്വരൻ അറസ്റ്റിലി'ന്റെ വിജയം. ഒരു ദൈവത്തിലും വിശ്വസിച്ചിട്ടില്ലാത്ത പിള്ള ഈശ്വരനെക്കൂടി കഥാപാത്രമാക്കിയാണ് ഈ നാടകം അവതരിപ്പിച്ചത്. നൂറ്റാണ്ടുകളായി മനുഷ്യവർഗ്ഗത്തിന്റെ വിചാരങ്ങളിലും സങ്കല്പങ്ങളിലും സ്വാധീനവും ആധിപത്യവും ചെലുത്തിപ്പോരുന്ന വിശ്വാസപ്രമാണങ്ങൾ, ശാസ്ത്രീയാന്വേഷണത്തിന്റെയും കണ്ടുപിടിത്തങ്ങളുടെയും വെളിച്ചത്തിൽ തകരുന്നതാണ് 'ഈശ്വരൻ അറസ്റ്റിൽ' നാടകത്തിന്റെ പ്രമേയം. ആധുനിക മനുഷ്യന്റെ ചിന്തകളിൽ ഉയർന്നുവന്ന രണ്ടു സങ്കല്പങ്ങളാണ് ഈശ്വരനും പിശാചും. എന്നും നല്ല പ്രിയമുള്ള വില്പനചരക്കുകളുമാണ് ഇവ. മനുഷ്യന്റെ മേൽ കാലാകാലങ്ങളായി സമൂഹം അടിച്ചേല്പിക്കുന്ന വിശ്വാസപ്രമാണങ്ങളുടെ നിരർത്ഥകതയാണ് പിള്ള ഈ നാടകത്തിലൂടെ വ്യക്തമാക്കുന്നത്. നവീനശാസ്ത്രത്തിന്റെ പ്രകാശനത്തിൽ ഇത്തരം വിശ്വാസങ്ങൾക്ക് യാതൊരു അസ്തിത്വവുമില്ലെന്ന് വ്യക്തമാക്കാനും അദ്ദേഹം ശ്രമിച്ചു. ഒരു വിശ്വാസിയുടെയും മത ബോധത്തെ ചോദ്യം ചെയ്യാതെയാണ് ഈശ്വരൻ എന്ന കഥാപാത്രത്തെ രൂപപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്. ഈശ്വരൻ രണ്ടു വ്യത്യസ്തനിലകളിൽ ഈ നാടകത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. ഈശ്വരനായി ഒന്നും രണ്ടും രംഗങ്ങളിലും, അഭിഭാഷകവേഷത്തിൽ മൂന്നാം രംഗത്തിലും. രണ്ടു നിലകളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുമ്പോഴും ഈശ്വരന്റെ സ്വഭാവം ഒന്നുതന്നെ. സ്വന്തം അസ്തിത്വം ഉറപ്പിക്കാൻ എപ്പോഴും ഈശ്വരൻ വെമ്പുന്നു. ഭൂമിയിൽ തനിക്കുള്ള സ്വാധീനം പിശാചിനെ ബോദ്ധ്യപ്പെടുത്താൻ അദ്ദേഹം ശ്രമിക്കുന്നതും മറ്റൊന്നുകൊണ്ടുമല്ല. ഈശ്വരനെക്കണ്ടിട്ടും തിരിച്ചറിയാൻ കഴിയാത്ത ചാ

ക്കോയുടെയും ഭക്തന്റെയും ഉമ്മയുടെയും മുമ്പിൽ ഒച്ചവച്ചാണ് തന്റെ സാന്നിദ്ധ്യം അദ്ദേഹം അവരെ ധരിപ്പിക്കുന്നത്. ഈശ്വരനെ ഗോളജീവികൾ അവരുടെ മ്യൂസിയത്തിലെ ഏറ്റവും നല്ല കൗതുക വസ്തുവാക്കാൻ നിശ്ചയിക്കുമ്പോൾ ശക്തി തെളിയിക്കാൻ പറ്റിയ ഒരവസരത്തിനായി അദ്ദേഹം അഭിലഷിക്കുന്നു. ഈശ്വരനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം, മരിച്ചവരെ പുനർജീവിപ്പിക്കുകയാണ് തന്റെ മഹത്വവും അസ്തിത്വവും തെളിയിക്കാനുള്ള ഉപാധി. അഭിഭാഷകവേഷത്തിൽ എത്തുമ്പോൾ തന്റെ പ്രാമാണികത്വം ഉറപ്പിക്കാനായി പ്രേതങ്ങളെ ജീവിപ്പിച്ചു. എന്നിട്ടും ആരും ഈശ്വരനെ അംഗീകരിക്കുകയോ വാഴ്ത്തുകയോ ചെയ്തില്ല. കാരണം ഭൂമിയിൽ ഹൃദയസ്തംഭനം കൊണ്ടുമരിച്ച ഒരു സ്ത്രീയെ ശസ്ത്രക്രിയയിലൂടെ ജീവിപ്പിക്കാൻ ഒരു ഹാർട്ട് സ്പെഷ്യലിസ്റ്റിനു കഴിഞ്ഞു. മനുഷ്യന് സാധിക്കാവുന്ന കാര്യങ്ങൾ ചെയ്യാൻ കഴിയുന്ന ഈശ്വരനെ എന്തിന് കൊണ്ടാടണം? എന്നതാണ് ജീവൻ തിരിച്ചുകിട്ടിയ പ്രേതങ്ങളുടെ പോലും ഭാവം. ഈശ്വരന്റെ അസ്തിത്വത്തെ അവർ ചോദ്യം ചെയ്തു. ഈശ്വരന് ആ വണ്ടിമറിയ്ക്കാതിരിക്കരുതായിരുന്നോ? ഈ സമസ്യക്ക് ഉത്തരം നൽകാൻ ഈശ്വരന് കഴിയുന്നില്ല. ഇടയ്ക്ക് സ്വന്തം നിലനില്പിനെക്കുറിച്ചു പോലും ഈശ്വരനു സംശയമുണ്ടായി.

ഇങ്ങനെ ആദ്യന്തം പരാജയം ഏറ്റുവാങ്ങുകയാണ് ഈശ്വരൻ. മനുഷ്യനെ പരാജയപ്പെടുത്താൻ അദ്ദേഹം നടത്തുന്ന എല്ലായത്നങ്ങളും വ്യർത്ഥമായിത്തീരുന്നു. പലപ്പോഴും മനുഷ്യരുടെ തലത്തിലേക്കു വഴുതിപ്പോവുകയും ചെയ്തു. തന്നെക്കണ്ടിട്ട് തിരിച്ചറിയാത്തവരോട് ക്രുദ്ധനാകുന്ന സന്ദർഭം ഇതിന് തെളിവാണ്. മനുഷ്യനെ നന്ദികെട്ടവനെന്നു വിളിക്കാനും മോഷണത്തിന് കൂട്ടുനിൽക്കാനും അതിന് സഹായിക്കാത്തവരെ മോഷ്ടാവെന്ന് മുദ്രയടിക്കാനും മറ്റുള്ളവരെ ഭയപ്പെടുത്തി സ്വന്തം കാര്യം സാധിക്കാനും ഈശ്വരൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. നാടകാരംഭത്തിൽ മനുഷ്യനെ ജയിക്കാൻ വെമ്പിയ ഈശ്വരൻ ഒടുവിൽ അവനു മുമ്പിൽ കീഴടങ്ങി. ഗോളജീവികളിൽ നിന്നും ഈശ്വരനെ മോചിപ്പിച്ചതും മനുഷ്യനാണ്. ഈശ്വരന്റെ ശല്യം സഹിക്കാതാവുമ്പോൾ മനുഷ്യൻ അദ്ദേഹത്തെ പോലീസിൽ ഏല്പിക്കുന്നു. ചുരുക്കത്തിൽ തികഞ്ഞ ദൗർബല്യങ്ങളോടു കൂടിയ തനതായ വ്യക്തിത്വമില്ലാത്ത വികാര ജീവിയാണ് ഈശ്വരൻ. ഒരു കഥാപാത്രമെന്ന നിലയിൽ ഈശ്വരൻ വികാരത്തിന്റെ തലമാണ് ഈ നാടകത്തിലുടനീളം പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നത്. വികാരവിചാരങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള സംഘർഷമാണ് ഈ നാടകത്തിൽ സംഘട്ടനം സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. പ്രമേയത്തിനും ഇതിവൃത്തത്തിനും അനുസൃതമായി കഥാപാത്രങ്ങളെ രൂപ

പ്പെടുത്താൻ കഴിഞ്ഞതുകൊണ്ടാണ് പ്രേക്ഷകർ ഈ നാടകത്തെ ഏറ്റു വാങ്ങിയത്. കാപാലികയിലും ഏതാണ്ട് ഇതേ സമീപനം പ്രകടമാണ്. തൊഴിൽ നാടകവേദിയിൽ ഇത്തരം പരീക്ഷണ ങ്ങൾ നടത്താൻ പിള്ളക്ക് ശക്തി പകർന്നത് ഈ പ്രേക്ഷകസമീപനം തന്നെയാണ്.

പ്രേക്ഷകനെ മുമ്പിൽക്കണ്ട് നാടകം രചിക്കുകയും രംഗസാഫല്യം നൽകുമ്പോഴും അത് ഉത്തമ നാടകമായിരിക്കണമെന്ന് പിള്ളക്ക് നിർബന്ധമുണ്ടായിരുന്നു. "പ്രേക്ഷകനെ സന്തോഷിപ്പിക്കുന്നതെന്തും നല്ല നാടകമാകുമോ? ഇല്ല. അങ്ങനെയുള്ള ഭൂരിപക്ഷം നാടകങ്ങൾ മോശമാണുതാനും. വില കുറഞ്ഞ നാടകീയതകൾ പ്രേക്ഷകന്റെ ബാലിശബോധത്തെ ഇക്കിളിപ്പെടുത്തിയെന്നു വരും" എന്ന് എഴുതിയപ്പോൾ പ്രകടിപ്പിച്ചത് നല്ല നാടകത്തിനു വേണ്ടിയുള്ള അഭിലാഷമാണ്. നല്ല നാടകത്തിനുള്ള മാനദണ്ഡങ്ങളും അദ്ദേഹം നിർവചിച്ചിട്ടുണ്ട്. നാടകത്തിൽ നാടകീയതയുണ്ടോ? മാനുഷിക പ്രശ്നങ്ങളെ സത്യസന്ധമായി കൈകാര്യം ചെയ്യുന്ന കഥ, ക്രമാനുഗതമായി വളർച്ച പ്രാപിക്കുന്ന ശക്തിമത്തായ സംഘട്ടനങ്ങൾ, പ്രേക്ഷകശ്രദ്ധയെ വഴുതിപ്പോകാതെ പിടിച്ചുനിർത്താൻ കഴിവുള്ള ദൃശ്യശ്രവ്യമൂല്യങ്ങൾ അടങ്ങിയ ക്രിയാംശങ്ങളുടെ സുലഭത, കുറിക്കു കൊള്ളുന്ന സംഭാഷണം ഇത്രയും ആയാൽ ഏകദേശം ഒരു നല്ല നാടകമാണെന്നു പറയാം. ഉന്നത സാഹിത്യവും ഉജ്വല നാടകവും തമ്മിൽ വളരെ അന്തരമുണ്ട്. രണ്ടും തുല്യ അളവിൽ കൂടിച്ചേർന്നതാണ് ഉത്തമ നാടകം. ഉത്തമനാടകത്തിന്റെ നിർവ്വചനം സ്വന്തം രചനയിലൂടെ സാക്ഷാത്കരിക്കുകയും ചെയ്തു. പ്രേതലോകവും, ക്രോസ്സ്ബെൽറ്റും കാപാലികയും ഇതിന് സാക്ഷ്യമാണ്.

നല്ല നാടകത്തിന് പിള്ള നല്കിയ നിർവചനത്തിലും പ്രേക്ഷകർക്കാണ് മുൻതൂക്കം. പ്രേക്ഷകരെ ഹഠാദാകർഷിക്കുന്ന ഘടകങ്ങൾക്ക് രചനയിലും അവതരണത്തിലും പ്രഥമസ്ഥാനം നൽകി സിദ്ധാന്തവും പ്രയോഗവും സമഞ്ജസമാക്കുന്നതിന് പിള്ള സാഹസികമായി യത്നിച്ചു. പ്രേക്ഷകശ്രദ്ധയെ സ്ഥിരമായി പിടിച്ചു നിർത്തത്തക്ക വിധത്തിൽ വൈവിദ്ധ്യങ്ങൾ നിറഞ്ഞ കേന്ദ്രീകൃതമേഖലകൾ രംഗത്തു സൃഷ്ടിക്കുക എന്നുള്ളതാണ് നാടകകൃത്തിന്റെയും സംവിധായകന്റെയും വൈദഗ്ദ്ധ്യത്തിന്റെ മാനദണ്ഡം. പ്രേക്ഷകന് എപ്പോഴും ആകർഷകമായി എന്തെങ്കിലും കാണാനും കേൾക്കാനും രംഗത്തുണ്ടായിരിക്കണം. എന്തെല്ലാം പരീക്ഷണങ്ങൾ നടത്തിയാലും അവ പ്രേക്ഷകന് സ്വീകാര്യമാകണം, മനസ്സിലാകണം, കൗതുകകരമാകണം. ഹൃദ്യമാകണം ഈ അവബോധത്തിന്റെ സദ്ഫലങ്ങളാണ് പിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ.

പട്ടാളം ഭവാനിയുടെയും കാപാലികയു ടെയും ജയചന്ദ്രന്റെയും ചോദ്യങ്ങൾ കേട്ട്, മാന്യന്മാർ അമ്പരന്ന് മുഖം ചുളിച്ച് കുനിഞ്ഞിരുന്ന് വെറുപ്പടിച്ചിട്ടും ആ നാടകങ്ങൾ ഏറ്റു വാങ്ങാൻ കേരളീയ സമൂഹം തയ്യാറായത് ഈ ദർശനത്തിന്റെ സാന്നിദ്ധ്യംകൊണ്ടാണ്.

പ്രേക്ഷകമനസ്സിന്റെ നിസ്സാര ചെയ്തികൾ പോലും നാടകാവതരണത്തെ ബാധിക്കുമെന്ന് പിള്ള കണ്ടെത്തിയിരുന്നു. തന്മൂലം പ്രേക്ഷകമനസ്സിനെ നാടകാവതരണത്തിൽ പിടിച്ചു നിർത്താൻ വേണ്ട കരുക്കൾ സംവിധായകർ സജ്ജമാക്കണമെന്ന് ശഠിക്കയും ചെയ്തു. അതില്ലാതെ വന്നാൽ പ്രേക്ഷകശ്രദ്ധ അവ്യക്തതയിൽ തപ്പിത്തടഞ്ഞ് തന്നിലേക്കു തന്നെ തിരിയാനിടവരും. ഇരുന്നിടത്തു നിന്നിളകാനും, മുരടനക്കാനും ചുമയ്ക്കാനും തുടങ്ങും. ഓഡിയൻസിനിടയിൽ ഏതു കുട്ടി കരഞ്ഞാലും എന്റെ ശ്രദ്ധ പാളിപ്പോകും. നാടകശാലയിൽ എത്തുന്ന കാണിയുടെ മാനസിക വ്യാപാരങ്ങളെക്കുറിച്ച് ഒരു മനശ്ശാസ്ത്രജ്ഞന്റെ ഉൾക്കാഴ്ചയോടെ പഠിക്കാനും വിശകലനം ചെയ്യാനും പിള്ളക്ക് കഴിഞ്ഞു. ഈ തിരിച്ചറിവാണ് അപൂർവ്വം ചില സൈദ്ധാന്തിക നാടകങ്ങളൊഴിച്ച് ലോകത്തിലെ ബഹുഭൂരിപക്ഷം നാടകങ്ങളും പ്രേക്ഷകന്റെ ഉപബോധമനസ്സിനെ ഉന്നം വച്ചുകൊണ്ടുള്ളതാണ് എന്ന് പ്രഖ്യാപിക്കാൻ പ്രേരണയായത്.

ഒരു പടികുടി കടന്ന് നാടകശാലയ്ക്കുള്ളിൽ കാണിയുടെ മനസ്സിന്റെ അബോധമേഖലയാണ് പ്രവർത്തിക്കുന്നതെന്ന് വ്യക്തമാക്കുകയും ചെയ്തു. നാടകവേദിയിലെ മിഥ്യാബോധം എന്ന പ്രക്രിയ നടക്കുന്നത് പ്രേക്ഷകന്റെ സുബോധമേഖലയിലല്ല, അബോധമേഖലയിലാണ്. അബോധമേഖല എന്തും വിശ്വസിക്കാൻ തയ്യാറാകുമ്പോൾ ബോധമണ്ഡലം എന്തും സംശയിക്കാനും അവിശ്വസിക്കാനുമാണ് തയ്യാറാകുക. തിയറ്ററിൽ സാർവ്വത്രികമായ ഏകീകൃതമായ പ്രതികരണം സൃഷ്ടിക്കാൻ സാദ്ധ്യമല്ല. ഒരു തലമുറയിലെ പത്തുപേരോട് ഏതെങ്കിലും ഒരു പ്രശ്നത്തെപ്പറ്റി ഒരു തീരുമാനം എടുക്കാൻ പറയൂ. ഓരോരുത്തരിൽ നിന്നും ഓരോ പ്രതികരണമായിരിക്കും ഉണ്ടാവുക. എന്നാൽ രണ്ടായിരം പേർ കൂടിയിട്ടുള്ള ഒരു തിയേറ്ററിൽ വൈജയന്തിമാലയുടെ ഒരു നൃത്തപരിപാടി നടക്കുന്നു. എന്ന് സങ്കല്പിക്കുക. ഈ രണ്ടായിരം ആളുകളുടെ പ്രതികരണവും ഒരുപോലെയായിരിക്കും. ആദ്യത്തേതിൽ വ്യക്തിയുടെ ബോധമേഖലയാണ് പ്രവർത്തിക്കുന്നതെങ്കിൽ രണ്ടാമത്തേതിൽ അബോധമേഖലയാണ് പ്രവർത്തിക്കുന്നത്.

പ്രേക്ഷകരോട് നേരിട്ട് സംവദിക്കുന്ന കലാരൂപമാണ് നാടകം. നാടകം കാണികൾക്ക് മുമ്പിൽ എത്തുന്നത് സംവിധായകന്റെ ശില്പമായിട്ടാണ്. ഈ

ശില്പനിർമ്മിതിയിൽ നാടകകൃത്തിനോടാണ് സംവിധായകന്റെ പ്രഥമ ഉത്തരവാദിത്തം. നാടകത്തിന്റെ ഭാവരൂപലക്ഷ്യങ്ങളെയും നാടകകൃത്തിന്റെ വ്യക്തിത്വത്തെയും ബഹുമാനിക്കാൻ ബാദ്ധ്യസ്ഥനാണ് സംവിധായകൻ. നമ്മുടെ നാട്ടിൽ മിക്ക നാടകങ്ങളും തികച്ചും നിരുത്തരവാദത്തോടെയാണ് അവതരിപ്പിക്കാറ്. സൗകര്യമനുസരിച്ച് രംഗങ്ങൾ വെട്ടിച്ചുരുക്കിയും സംഭാഷണങ്ങൾ മാറ്റിയും മറിച്ചും കോമാളിത്തത്തിന്റെ പൊടിക്കൈകൾ കൂട്ടിച്ചേർത്തും, പേരുപോലും മാറ്റിയും നാടകങ്ങളെ വികൃതപ്പെടുത്താറുണ്ട്. ഇതൊരു കഴിവായിട്ടു കരുതുന്ന കഴുതകളും ഉണ്ടെന്നാണ് പിള്ളയുടെ അഭിപ്രായം. സംവിധായകൻ രംഗരൂപം ചമയ്ക്കുന്നത് പ്രേക്ഷകർക്കു വേണ്ടി മാത്രമായതുകൊണ്ട് അയാൾക്ക് പ്രേക്ഷകരോട് ഭാരിച്ച ഉത്തരവാദിത്വമാണ് ഉള്ളത്. നാടകദർപ്പണത്തിൽ അദ്ദേഹം എഴുതുന്നു. സംഘടിതസംരംഭങ്ങളുടെയെല്ലാം അന്തിമലക്ഷ്യം പ്രേക്ഷകനെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തുക എന്നുള്ളതാണല്ലോ. അപ്പോൾ ഒരു സംവിധായകന് പ്രേക്ഷകസമൂഹത്തോടു മഹത്തായ ചില ഉത്തരവാദിത്തങ്ങളുണ്ട്. ഇതുകൊണ്ടാണ് സംവിധായകൻ ഒന്നാമതായി പ്രേക്ഷകമനശ്ശാസ്ത്രത്തെപ്പറ്റി പഠിച്ചിരിക്കണമെന്ന് നിർബന്ധിച്ചത്. പ്രേക്ഷകർ ജഡപിണ്ഡമല്ല. അതു തികച്ചും പ്രതികരണക്ഷമമായ വ്യക്തികളുടെ സമൂഹമാണ്. പക്ഷേ, അതിന്റെ ഘടനയും സ്വഭാവവും ഉദ്ദേശ്യവും പ്രതികരണവും ഒരു പ്രത്യേക രീതിയിലാണെന്നുമാത്രം. പ്രേക്ഷകൻ എന്ന ആ മഹാസത്വത്തിന്റെ രൂപഭാവഭേദങ്ങളെപ്പറ്റി അത്യാവശ്യമായും ഒരു സംവിധാകൻ അറിഞ്ഞിരിക്കുകയും വേണം. ഈ അവബോധമാണ് നാടകാവതരണത്തിൽ പ്രേക്ഷകനെ എങ്ങനെ ഒരു യഥാർത്ഥ പങ്കാളിയാക്കാമെന്നും അതിലൂടെ നാടകാവതരണത്തെ എത്ര കണ്ട് വിജയിപ്പിക്കാൻ കഴിയുമെന്നും അന്വേഷിക്കാൻ പിള്ളയെ പ്രേരിപ്പിച്ചത്. കാണികളെ ഇതിനായി സജ്ജമാക്കേണ്ട കടമ സംവിധായകന്റേതാണ്. ഇതെങ്ങനെ പ്രായോഗികമാക്കാമെന്ന് സാമാന്യം ദീർഘമായി നാടക ദർപ്പണത്തിൽ ഉപന്യസിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഇത് ഉപസംഹരിച്ചിട്ടുള്ളത് ഇങ്ങനെയാണ്. 'നാടകത്തിലെ സ്ഥലകാലങ്ങളെപ്പറ്റി ബോധവാനാകാനും, രംഗവേദിയിലെ തീക്ഷ്ണമായ പ്രകാശത്തോടു കണ്ണുകൾക്കു പൊരുത്തപ്പെടാനും സെറ്റിന്റെ ഭംഗിയും മറ്റും ഒന്നാസ്വദിക്കാനും പ്രേക്ഷകന് അല്പം സാവകാശം കൂടിയേ തീരുതാനും. ഈ പൊരുത്തപ്പെടലിനെ തുടർന്നാണ് രംഗസംഭവങ്ങൾ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടുന്നത്. അതോടുകൂടി ശ്രദ്ധേയമായ സംഭവങ്ങളുടെ ചുരുളു വിടർന്നു തുടങ്ങണം. നാടകാരംഭത്തിൽത്തന്നെ അതിപ്രധാനമായ, സംഭവങ്ങളൊന്നും കുത്തിത്തിരുകാതിരിക്കുന്നതാണു ന

ല്ലത്. പ്രേക്ഷകശ്രദ്ധ ഒട്ടൊന്നു കേന്ദ്രീകരിക്കാനും നാടകാരംഭത്തോടുകൂടി തിയ്യറ്ററിൽ പ്രതീക്ഷിക്കാവുന്ന ചലനങ്ങൾ ഒട്ടൊന്നൊതുങ്ങാനും, ആവശ്യമായ അല്പം സമയം കൊടുത്തശേഷം മാത്രമേ നാടകത്തിന്റെ കാര്യമായ ഭാഗം തുടങ്ങാവൂ. ഈ രംഗരചനാതന്ത്രം സ്വനാടകങ്ങളിലുടനീളം പാലിക്കാൻ പിള്ള ശ്രദ്ധിച്ചു. ഗറില്ലയുടെ പ്രാരംഭം ഇതിന് ഉത്തമനിദർശനമാണ്. അക്കാമ്മയും വക്കനും തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണം ഒട്ട് പുരോഗമിച്ചതിനുശേഷമാണ് ഈ നാടകത്തിലെ കാര്യമാത്രമായ സംഭവങ്ങൾക്ക് തുടക്കം. സ്ഥലത്തെ ഫസ്റ്റ്ക്ലാസ്സ് മജിസ്ട്രേട്ട് ആഗതനാകുന്നത് ഇമ്മാതിരി ഒരു ശ്രദ്ധയുടെ സാന്നിദ്ധ്യമാണ് എസ്.എൽ.പുരം സദാനന്ദന്റെ 'അഗ്നിപുത്രി'യുടെ വിജയത്തിനടിസ്ഥാനമെന്ന് അദ്ദേഹം പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്.

നാടകസംവിധാനം എന്ന സർഗ്ഗപ്രക്രിയയുടെ വിവിധ തലങ്ങളെയും സങ്കേതങ്ങളെയും സൂക്ഷ്മനിരീക്ഷണത്തിനും വിശകലനത്തിനും വിധേയമാക്കാനും പിള്ളക്ക് കഴിഞ്ഞു. രംഗസൃഷ്ടിക്ക് സംവിധായകനെ പ്രാപ്തനാക്കുന്ന മുഖ്യഘടകം പ്രേക്ഷകന്റെ പ്രതികരണങ്ങളെ അളക്കാനുള്ള കഴിവാണ്. നാടകത്തിന്റെ രംഗവിജയത്തിന്നടിസ്ഥാനം തന്നെ ഈ കഴിവിനെ ആശ്രയിച്ചാണ്. രംഗപ്രയോഗ വേളയിൽ പ്രേക്ഷകന്റെ ശ്രദ്ധയെ രംഗപീഠത്തിലേക്ക് വകഞ്ഞൊതുക്കുന്നത് കഥാപാത്രത്തിന്റെ നിലപാടുകളാണ്. ശരിയായ നിലപാടുകൾ സ്വീകരിച്ചാൽ മാത്രമേ കഥാപാത്രത്തെ ഉൾക്കൊള്ളാൻ പ്രേക്ഷകന് സാധിക്കൂ. ഇതിന് വിരുദ്ധമായ സമീപനം നാടകത്തിന്റെ കലാമേന്മയെപ്പോലും ബാധിക്കും. ഈ വസ്തുത മുമ്പിൽ കണ്ടുകൊണ്ടാണ് പ്രേക്ഷകനിൽ ആശയക്കുഴപ്പമുണ്ടാക്കുന്ന നിരുത്തരവാദപരമായ ചലനങ്ങൾ ഒരിക്കലും അനുവദിക്കരുതെന്നും.... "രംഗത്തെ ഓരോ ചലനത്തിന്റെയും പിന്നിൽ അതെത്ര നിസ്സാരവും ക്ഷണികവുമായിരുന്നാൽ പോലും, വ്യക്തവും ശക്തവും യുക്തിയുക്തവുമായ ഒരുദ്ദേശമുണ്ടായിരിക്കണം." തെറ്റായ ഒറ്റ ചലനം കൊണ്ടു പോലും ഒരു നാടകത്തിന്റെ നൈസർഗ്ഗിക ചൈതന്യം നഷ്ടപ്പെടാൻ ഇടവരുമെന്നും നിർദ്ദേശിച്ചത്. പ്രായോഗികമായി നോക്കിയാൽ രംഗജീവിതത്തിന്റെ നൈസർഗ്ഗികമായ ഒഴുക്കിനെ തടസ്സപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടുള്ള ചലനങ്ങളെല്ലാം അർത്ഥശൂന്യവും അരോചകവുമായിരിക്കും. ഒരേകാലത്ത് ഒന്നിൽകൂടുതൽ കഥാപാത്രങ്ങൾ നടക്കാൻ ഇടവരുന്നതു പ്രേക്ഷകശ്രദ്ധയെ അലട്ടും. ആൾക്കൂട്ടത്തെ ചിത്രീകരിക്കുമ്പോഴും അപൂർവ്വസന്ദർഭങ്ങളിലുമല്ലാതെ ഇത് ചിത്രീകരിക്കരുത്. ഒരാശയത്തിന് ഒരു ചലനമേ പാടുള്ളൂ. ചലനങ്ങളെപ്പോഴും മുമ്പോട്ടായിരിക്കണം. ഇത് സാധിച്ചാൽ മാത്രമേ പ്രേക്ഷകന് കഥാപാത്രത്തെ നാടകകർത്താവും സംവിധായകനും വിഭാവന

ചെയ്ത മട്ടിൽ ഉൾക്കൊള്ളാനാവൂ.

നാടകം പ്രേക്ഷകരെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തിയാൽ മാത്രം പോരാ. അത് അവർക്ക് ഉൾക്കൊള്ളാൻ കഴിയുന്നതു കൂടിയാവണമെന്ന് എൻ.എൻ.പിള്ളക്ക് നിർബന്ധം ഉണ്ടായിരുന്നു. ഞാൻ എങ്ങനെയെല്ലാം നാടകമെഴുതിയാലും അവതരിപ്പിച്ചാലും നാലുകാര്യങ്ങൾ എപ്പോഴും ശ്രദ്ധിച്ചിരിക്കും. ഒന്ന് പ്രേക്ഷകർക്കു മനസ്സിലാകണം, രണ്ട് ബോധ്യപ്പെടണം, മൂന്ന് സ്വീകാര്യമായിരിക്കണം, നാല് അവരുടെ ജീവിതവീക്ഷണത്തെ ഒരിഞ്ചെങ്കിലും ഉയർത്തുന്നതായിരിക്കണം. പ്രേക്ഷകനെ ഉന്നമിട്ട് നാടകം രചിക്കുകയും അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതിൽ മാത്രം സംതൃപ്തി കണ്ടെത്തിയ ഒരു മനസ്സായിരുന്നില്ല അദ്ദേഹത്തിന്റേത്. പ്രേക്ഷകരുടെ ജീവിതവീക്ഷണത്തെ ഒരിഞ്ചെങ്കിലും ഉയർത്താൻ നാടകം പര്യാപ്തമാകണമെന്ന അഭിവീക്ഷണം പിള്ളയുടെ സാമൂഹിക ദർശനത്തിലേക്കാണ് നമ്മേ നയിക്കുന്നത്. ഈ ദർശനമെന്താണെന്ന് അദ്ദേഹം വിശദീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഉടമയും അടിമയുമില്ലാത്ത, ചൂഷകനും ചൂഷിതനുമില്ലാത്ത, ജാതിമതവർണ്ണ വിവേചനങ്ങളില്ലാത്ത അവനവന്റെ കഴിവനുസരിച്ച് എല്ലാവർക്കും പ്രവർത്തിക്കാനും അതിന്റെ ഫലമനുഭവിക്കാനും സ്വാതന്ത്ര്യമുള്ള ഒരു സാമൂഹ്യവ്യവസ്ഥയാണ് എന്റെ നാടകങ്ങളിൽ കൂടി ഞാൻ സ്വപ്നം കാണുന്നത്. ഐ.എൻ.എ.യിൽ ചേരാൻ പിള്ളയെ യൗവനത്തിൽ പ്രേരിപ്പിച്ചതും ഈ സാമൂഹിക അവബോധമാണ്. കേവലരാഷ്ട്രീയത്തിന് അതീതമായ മനുഷ്യസ്നേഹാധിഷ്ഠിതമായ ഒന്നായി പിന്നീടത് ഉയരുകയും ചെയ്തു. അതുകൊണ്ടാണ് 'എനിക്ക് പ്രതിജ്ഞാബദ്ധതയൊന്നുമില്ല. ഒരു സാഹിത്യകാരന് കമ്മിറ്റ്മെന്റ് അല്ല ഇൻവോൾവ്മെന്റ് ആണ് ആവശ്യം. ഹോമറും വ്യാസനും വാല്മീകിയും കാളിദാസനും ഷേക്സ്പിയറും ഇബ്സനും ബഷീറും തകഴിയുമെല്ലാം സമൂഹത്തിന്റെ കണ്ണാടികൾ തന്നെയാണ്. ഇവരാരും പ്രതിജ്ഞാബദ്ധരല്ല. സമൂഹമനസ്സാക്ഷിയുടെ പ്രതിനിധികൾ മാത്രമാണ് എന്ന് ആവർത്തിച്ച് ഉദ്ഘോഷിക്കാൻ പിള്ളക്ക് സാധിച്ചത്. സാമൂഹിക മനഃസാക്ഷിയോട് താദാത്മ്യം പ്രാപിച്ചുകൊണ്ടുള്ള രചനാശൈലിയാണ് അദ്ദേഹം വിഭാവന ചെയ്തത്. 'പഴകി ദ്രവിച്ചു കാലഹരണപ്പെട്ട ഈ സമൂഹ പ്രകാരത്തെ താങ്ങി നിർത്തുന്നവയെന്ന് നമ്മൾ അഭിമാനിക്കുന്ന സത്യം, ധർമ്മം, നീതി, സ്നേഹം, സദാചാരം തുടങ്ങിയ അടിസ്ഥാന ശിലകൾ പോലും ശിഥിലമായിത്തീരുന്ന ചിത്രങ്ങൾ നാടകവത്ക്കരിച്ചതും ഇതുകൊണ്ടുതന്നെ. ഇതാവട്ടെ നാടകംകൊണ്ട് ഒരു മഹാവിപ്ലവം സൃഷ്ടിക്കാമെന്ന വ്യാമോഹം കൊണ്ട് ആയിരുന്നില്ല. മറിച്ച്' കാലഹരണപ്പെട്ട ഈ പ്രാകൃത ഗോപുരത്തെ താങ്ങി നിർത്തുന്ന ഓരോ തൂണിലും ഓരോ

ഇടിയെങ്കിലും ഏല്പിക്കാൻ കഴിഞ്ഞാൽ, ഒരുപക്ഷേ തുടർച്ചയായി ഇടിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കാൻ എനിക്ക് ഭാഗ്യം കിട്ടിയാൽ അത് കുലുങ്ങും. അതോടൊത്ത് എന്റെ ചുറ്റും ആർത്തിരമ്പുന്ന അലറിക്കുതിക്കുന്ന എന്റെ സഹജീവികൾ ആഞ്ഞൊരു തള്ളുകൂടി തള്ളിയാൽ വീഴുമെന്നത് മൂന്നു തരം'. എന്ന ആത്മവിശ്വാസം കൊണ്ടായിരുന്നു. ഈശ്വരൻ അറസ്റ്റിലിന്റെ പിന്നിലെ പ്രേരകശക്തിയും ഇതായിരുന്നു എന്ന് കരുതുന്നതിൽ തെറ്റില്ല. ചരിത്രപരമായി നോക്കിയാൽ ഈ ഇടിമുഴക്കം ക്രോസ്ബെൽറ്റിൽനിന്ന് ആരംഭിക്കുന്നു. 'ഈ ലോകമൊന്നു തിരിയണം. അത് വെറുതെ തിരിയുന്നതല്ല, ചവുട്ടിത്തിരിക്കണം. അതിന് എന്റെ അമ്മുവിനെപ്പോലെ ആയിരക്കണക്കിന് അമ്മു മരിക്കണം. എന്ന് ക്രോസ്ബെൽറ്റിലെ പണിക്കരുടെ വാക്കുകളുടെ പ്രതിധ്വനി അദ്ദേഹത്തിന്റെ എല്ലാ നാടകങ്ങളിലും കേൾക്കാം. സമ്പൂർണ്ണവിപ്ലവത്തിലൂടെ താൻ വിഭാവനം ചെയ്ത സാമൂഹിക വ്യവസ്ഥിതി കൈവരിയ്ക്കാമെന്ന വിശ്വാസം ഐ.എൻ.എ.യിൽനിന്നും പിള്ളയിലേക്ക് സംക്രമിച്ചതാണെന്ന് കരുതുന്നതിൽ തെറ്റില്ല. ഐ.എൻ.എ പകർന്ന ആത്മവീര്യമാണ് പണിക്കരുടെ വാക്കുകൾക്കു പിന്നിൽ. അദ്ദേഹത്തിന്റെ എല്ലാ നാടകങ്ങളുടെയും ആത്മവത്തയും ഇതു തന്നെ.

എല്ലാവർക്കും സ്വാതന്ത്ര്യമുള്ള ഒരു സാമൂഹിക വ്യവസ്ഥിതിക്കുവേണ്ടിയുള്ള അഭിലാഷം സമഗ്രമായ യഥാതഥ്യനാടകദർശനത്തിന്റെ സാന്നിദ്ധ്യമാണ് വെളിപ്പെടുത്തുന്നത്. പ്രേക്ഷകരെ അമ്പരപ്പിക്കുകയും കിടിലം കൊള്ളിക്കുകയും ചെയ്ത നാടകങ്ങൾ രചിക്കാനും അവതരിപ്പിക്കാനും പിള്ളയെ പ്രാപ്തനാക്കിയത് ഈ ദർശനമാണ്. നാടകവേദിയിൽ പ്രേക്ഷകൻ പ്രതീക്ഷിക്കുന്നത് യാഥാർത്ഥ്യമല്ല. യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ പ്രതീതിയാണെന്ന ബോധമാണ് ഈ അവബോധത്തിനാധാരം. വാസ്തവികത്വത്തിന്റെ അതിപ്രസരം നാടകവേദിയിൽ പലപ്പോഴും അനാവശ്യവും അപകടകരവുമായിരിക്കുമെന്ന് അദ്ദേഹത്തിനറിയാമായിരുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെയാണ് നാടകദർപ്പണത്തിൽ അനാവരണം ചെയ്ത ഈ ദർശനം പിന്നീട് പലപ്പോഴും ആവർത്തിച്ച് യാഥാർത്ഥ്യവും യാഥാർത്ഥ്യ പ്രതീതിയും തമ്മിലുള്ള അന്തരം വ്യക്തമാക്കിയത്. എന്റെ കഥാപാത്രങ്ങൾ അത് മനുഷ്യനായാലും ജന്തുവായാലും പ്രേക്ഷകന്റെ പ്രതിരൂപമാണ്. എന്നു കരുതി സ്റ്റേജിൽനിന്നും പ്രേക്ഷകൻ പ്രതീക്ഷിക്കുന്നത് യാഥാർത്ഥ്യമല്ല, യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ പ്രതീതിയാണ് എന്ന് പറഞ്ഞിട്ടുള്ളതിൽനിന്നും ഈ ദർശനം പിള്ളയുടെ സർഗ്ഗപ്രക്രിയയെ എത്രത്തോളം ആഴത്തിൽ സ്വാധീനിച്ചിരുന്നു എന്ന് വ്യക്തമാകും. നാടകത്തിലെ യാഥാർത്ഥ്യം യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളുടെ ആവിഷ്കാരത്തേക്കാൾ യാഥാ

ർത്ഥ്യ പ്രതീതി സൃഷ്ടിക്കലാണെന്ന് 1935 ൽ ഫെഡ് ബി മിലെറ്റും ജറാൾഡ് ഈഡ്സ് ബെന്റ്ലിയും ചേർന്ന് അവതരിപ്പിച്ച നിരീക്ഷണത്തിന്റെ മാറ്റൊലിയാണ് പിള്ളയുടെ നിരീക്ഷണം എന്നതും വിസ്മരിച്ചുകൂടാ. യാഥാതഥ്യ ദർശനത്തെ രചനയിലൂടെ സാക്ഷാത്ക്കരിക്കാനും പിള്ളക്ക് കഴിഞ്ഞു. ഇതുകൊണ്ടാണ് കാപാലികയുടെ ചോദ്യങ്ങൾ പ്രേക്ഷകർ ശ്വാസമടക്കിപ്പിടിച്ചിരുന്നു കേട്ടത്. ഇതുകൊണ്ടുതന്നെയാണ് മരീചികയിൽ, തിരുവനന്തപുരം സെക്രട്ടറിയേറ്റ് വളപ്പിലെ വേലുത്തമ്പിയുടെ പ്രതിമ ഏതാനും വിനാഴിക നേരത്തേക്ക് ജീവൻവച്ച് ഇറങ്ങിവന്ന് നീതിനിഷ്ഠമായ തന്റെ ഭരണം പുനഃസ്ഥാപിക്കുന്ന രംഗം സഹർഷം സ്വീകരിച്ചത്.

നാടകം മനുഷ്യജീവിത കഥകളെ സത്യസന്ധമായി പ്രത്യക്ഷവത്കരിക്കുകയാണെന്ന സിദ്ധാന്തവും ഇതോടൊപ്പം പരിഗണിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ജീവിതത്തിന്റെ സത്യസന്ധമായ പുനരാവിഷ്ക്കരണമാണ് നാടകമെന്ന് വീണ്ടും ഇത് ആവർത്തിക്കുകയുണ്ടായി. പലപ്പോഴും യഥാർത്ഥ ജീവിതകഥകൾക്ക് രംഗവത്കരണം നൽകുകയായിരുന്നു പിള്ള നാടകങ്ങളിലൂടെ. നാടകം മനുഷ്യപ്രകൃതിയുടെ മൊത്തം പ്രതിഫലനമാണെന്ന നിരീക്ഷണത്തെ സാക്ഷാത്കരിക്കുന്ന മുഹൂർത്തങ്ങളും ഇവയിലുണ്ട്. ഇതോടൊപ്പം പരിഗണിക്കേണ്ട ഒന്നാണ് നാടകം ജീവിതസംഘട്ടനങ്ങളുടെ കഥയാണെന്ന അഭിപ്രായം. ഈ നിരീക്ഷണങ്ങളെല്ലാം പിള്ളയുടെ യഥാതഥ്യദർശനത്തിലേക്കാണ് നയിക്കുന്നത്. തന്റെ യാഥാർത്ഥ്യവീക്ഷണത്തിന്റെ അഭിവ്യക്തി എങ്ങനെയെന്ന് പിള്ള തന്നെ വിശദീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. 'അസാധാരണമായ ഒട്ടനവധി ജീവിതാനുഭവങ്ങൾ എനിക്കുള്ളതുകൊണ്ടും ജീവിതത്തെ വ്യക്തിനിരപേക്ഷമായി, നിസ്സംഗമായി നോക്കിക്കാണാനുള്ള ഒരു പ്രത്യേക വാസന വളർന്നിട്ടുള്ളതുകൊണ്ടു'മാണ് ഇത് സാധിച്ചത്. ഈ സമീപനം യാഥാതഥ്യശൈലിയുടെ മേൽ അസുലഭമായ വിജയം നേടാൻ സഹായകമായി.

നാടകകൃത്ത് സ്വന്തം അന്തരാത്മാവിന്റെ അംശങ്ങളെ ഉൾക്കൊള്ളിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ആയിരക്കണക്കിന് കഥാപാത്രങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കുമെങ്കിലും ഒരിക്കൽ പോലും സ്വയം കഥാപാത്രമായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടരുത്. സൃഷ്ടികളല്ലാതെ സ്രഷ്ടാവായ ഈശ്വരൻ എന്നും അദൃശ്യനാണല്ലോ. നാടകകൃത്തും അങ്ങനെ തന്നെയായിരിക്കണം. നാടകത്തിന് പറ്റാത്ത ഒരു കഥാപാത്രം നാടകകൃത്തു മാത്രമാണ്. നാടകകൃത്ത് സ്വയം പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടാൽ നാടകത്തിന്റെ കലാഭംഗി മങ്ങും, നാടകം പ്രചരണമായി മാറും. എങ്കിലും ഓരോ കഥാപാത്രത്തിലും നാടകകൃത്തിന്റെ ആത്മചൈതന്യം പല അളവിൽ ഒളിഞ്ഞു കിടപ്പു

ണ്ടാകും. യാഥാതഥ്യദർശനത്തിനെതിരാമായി ലാവണ്യാനുഭൂതി പകരാൻ പര്യാപ്തമായ ഒരു യാഥാതഥ്യ വിരുദ്ധ ദർശനത്തിന്റെ (Anti-Realistic) അനിവാര്യത യാഥാതഥ്യ ദർശനത്തോടൊപ്പം പിള്ള വെളിപ്പെടുത്തുന്നത്. രചനയിലൂടെ ഇത് സാക്ഷാത്കരിക്കാനും അദ്ദേഹത്തിന് കഴിഞ്ഞു. 'ഞാൻ സ്വർഗ്ഗത്തിൽ' എന്ന നാടകം ഉദാഹരണം. പിള്ളയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ആത്മകഥാപരമായ യാതൊരു പ്രാധാന്യവുമില്ലാത്ത ഒന്നാണ് ഈ നാടകം. പക്ഷേ ഇതിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ എല്ലാം പിള്ളയും കുടുംബവും തന്നെ. അവർ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് അതീതമായ ഒരു തലത്തിലാണ് വർത്തിക്കുന്നത്. ഈ തലത്തേക്കുറിച്ച് അദ്ദേഹം രേഖപ്പെടുത്തുന്നു 'ഈ നാടകം ആദ്യം അവതരിപ്പിക്കുന്നതു ഞാനും എന്റെ ഭാര്യയും മകളും സഹോദരിയും ഉൾപ്പെട്ട വിശ്വകേരളകലാസമിതിയിലെ സ്ഥിരം അംഗങ്ങളാണ്. ഞങ്ങളിൽ പലരും നടീനടന്മാരല്ല. കഥാപാത്രങ്ങളാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളുമല്ല. ഞങ്ങൾ തന്നെയാണ്. ഇതിന്റെ അവതരണത്തിനാവശ്യമായ നിർമ്മമത്വവും നിസ്സംഗത്വവും വളർത്തിയെടുക്കാൻ കഴിഞ്ഞതാണ് എന്റെ ഭാഗ്യം. ഈ ഭാഗ്യം സ്വായത്തമാക്കാൻ മലയാളത്തിലെ മറ്റൊരു നാടകക്കാരനും കഴിഞ്ഞിട്ടില്ല. ഇതാണ് പിള്ളയുടെ നാടകങ്ങളുടെ പ്രാതിസ്വീകത.

നാടകത്തിൽ നാടകകൃത്ത് കഥാപാത്രമാവരുതെന്ന് സിദ്ധാന്തിച്ചിരുന്നുവെങ്കിലും ശ്രദ്ധേയരായ എല്ലാ യാഥാതഥ്യനാടകകാരന്മാരെയും പോലെ പിള്ളയും തനിക്ക് ചിരപരിചിതമായ ചുറ്റുപാടുകളെ ആശ്രയിച്ചാണ് നാടകങ്ങൾ വികസിപ്പിച്ചെടുത്തത്. എന്റെ സ്വന്തം ജീവിതവും ചുറ്റാകെ ഞാൻ കാണുന്ന ജീവിതങ്ങളുമാണ് എന്റെ നാടകങ്ങൾ എന്ന് അദ്ദേഹം സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തിയിട്ടുമുണ്ട്. ചൈനീസ് ആക്രമണത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ എഴുതിയ 'ആത്മബലി'യിൽ ഹവിൽദാർ പരമേശ്വരക്കുറുപ്പിന്റെ ത്യാഗോജ്വലപോരാട്ടമാണ് ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. ഇതിന്റെ അന്തർധാര പിള്ളയുടെ ഐ.എൻ.എ.യിലെ അനുഭവങ്ങളാണ്. സൂക്ഷ്മമായി വിശകലനം ചെയ്താൽ പരമേശ്വരക്കുറുപ്പ് ഭാരതീയ കരസേനയിലെ ഭടന്റെ വ്യക്തിത്വത്തേക്കാൾ ഒരു യഥാർത്ഥ ഐ.എൻ.എ. പോരാളിയുടെ ആത്മവത്തയാണ് ഉൾക്കൊള്ളുന്നത്. ഏഴാം രംഗത്തിലെ സംഭവങ്ങൾ ഇത് വ്യക്തമാക്കുന്നു. ജയ്ഹിന്ദ് എന്ന അന്ത്യമൊഴിയോടെയുള്ള പരമേശ്വരക്കുറുപ്പിന്റെ വീരമൃത്യുവിലൂടെ പിള്ള സാക്ഷാത്കരിച്ചത് ഒരു ഐ.എൻ.എ ഭടന്റെ സ്വപ്നമാണ്. ഐ. എൻ.എ അനുഭവങ്ങളെ സമകാലിക ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ ശക്തിയും ചൈതന്യവുമാക്കി മാറ്റുകയാണ് ഇവിടെ. സുഭാഷ് ചന്ദ്രബോസിന്റെ ചിത്രവും ഇംഫാലിൽ യുദ്ധ

ത്തിൽ മരിച്ച ഗോപാലക്കുറുപ്പിന്റെ ഫോട്ടോയും കേവലം ദേശസ്നേഹത്തിന്റെയും സൈനിക പാരമ്പര്യത്തിന്റെയും പ്രതീകങ്ങളായല്ല ഇതിൽ ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഭാരതീയ മനസ്സുകളിൽ ഇന്നും കാല്പനിക ഭംഗിയോടെ നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്ന ഐ.എൻ.എ.യുടെ ആത്മവീര്യത്തിന് രംഗവത്കരണം നൽകാനുള്ള ഒരു ഐ.എൻ.എ ഭടന്റെ യത്നത്തിന്റെ ഭാഗമാണ് ഇവ. എൻ.എൻ.പിള്ള എന്ന ഐ.എൻ.എ. പോരാളിയുടെയും നാടകകാരന്റെയും സമന്വയമാണ് ഈ ചിത്രങ്ങൾ പ്രകടമാക്കുന്നത്. മാതൃഭൂമിയുടെ മോചനത്തിനുവേണ്ടിയുള്ള ഐ.എൻ.എയുടെ ആക്രമണത്തേയും ഇന്ത്യൻ സേനയുടെ ചെറുത്തുനില്പിനേയും സമന്വയിപ്പിച്ചതിലൂടെ തന്റെ ദേശസ്നേഹത്തിന് രംഗരൂപം നൽകുകയായിരുന്നു ആത്മബലിയിലൂടെ പിള്ള ഐ.എൻ.എയിൽ പ്രവർത്തിച്ചിരുന്ന കാലത്തും അദ്ദേഹം നാടകം എഴുതുകയും അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തിരുന്നു. കാലികപ്രസക്തിയുള്ള 'ഖുർബാനി' എന്ന നാടകം സുഭാഷ് ചന്ദ്രബോസിന്റെ സാന്നിദ്ധ്യത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ച കഥ അദ്ദേഹം വിശദമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. ഈ നാടകം ബോസിന്റെ നിർദ്ദേശപ്രകാരം പല ഭാഷകളിലും വിവർത്തനം ചെയ്തു അവതരിപ്പിക്കുകയുണ്ടായി. സ്വന്തം ജീവിതവും ചിരപരിചിതമായ ചുറ്റുപാടുകളുമാണ് എന്നും അദ്ദേഹത്തിന്റെ സർഗ്ഗ പ്രക്രിയയിൽ നിർണ്ണായക സ്വാധീനമായി വർത്തിച്ചത്. ഗറില്ലയിലെ 'ഗാഡ്ഗിൽ' ഒരു കാലത്ത് ഐ. എൻ.എ.യിൽ പ്രവർത്തിച്ചിരുന്ന പിള്ളയുടെ തന്നെ പ്രതിരൂപമാണ്. എഥെൽവോയ്നിച്ചിന്റെ 'കാട്ടുകടന്നൽ'എന്ന നോവലാണ് ഗറില്ലയുടെ രചനയ്ക്ക് പ്രേരണയെന്ന് പിള്ള രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ടെങ്കിലും, മോളിയെ തേടി വർഷങ്ങൾക്കുശേഷം വരുന്ന ഗാഡ്ഗിൽ, ചിന്നു, ആറുമാസം കഴിഞ്ഞ് ഞാൻ തിരികെ വരും, നിന്റെ കഴുത്തിൽ താലി കെട്ടാൻ എന്നു പറഞ്ഞ് മലയായിലേക്കു പോയി, ഐ.എൻ.എ ഭടനായി, റംഗൂണിൽ കീഴടങ്ങാതെ ഒളിച്ചോടി ഗറില്ലയായി ഒടുവിൽ എട്ടു വർഷങ്ങൾക്കുശേഷം നാട്ടിൽ തിരിച്ചെത്തി പിള്ളയെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്നു. ഈ നാടകത്തിന്റെ ശക്തിയും ചൈതന്യവും ഇത്തരം യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളാണ്. തന്റെ അനുഭവങ്ങളെ നാടകീയമായി വിന്യസിക്കുവാനും അദ്ദേഹത്തിനു കഴിഞ്ഞു. യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെ കലാപരമായി വിന്യസിക്കുന്നത് എങ്ങനെ യാവണമെന്ന് അദ്ദേഹം രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. 'നഗ്നതയുടെ പ്രകടനത്തോട് എനിക്കെതിർപ്പില്ല. ലൈംഗിക ഭാവനകളുടെ പ്രകടനത്തോടുമില്ല. അതെല്ലാം ജീവിതത്തിന്റെ ഭാഗങ്ങൾതന്നെയാണ്. ജീവിതം സമഗ്രമായി, യഥാർത്ഥമായി അതിന്റെ എല്ലാ തീക്ഷ്ണതയോടു കൂടി തന്നെ, പ്രകടിപ്പിക്കണമെന്നാണെന്റെ

അഭിപ്രായം. പ്രേമവും ബലാൽസംഗവും ചാരിത്ര്യവും വ്യഭിചാരവും ജീവിതത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. ഇതെല്ലാം കഥയ്ക്ക് വിഷയവുമാകാം. പക്ഷേ അതിന് ഒരു വിവേചനം വേണം. കലയിൽ എന്തു ചെയ്യുന്നു എന്നുള്ളതല്ല, എങ്ങനെ എന്നുള്ളതാണ് പ്രശ്നം. ഈ സമീപനത്തെ പൂർണ്ണമായി ഉൾക്കൊള്ളാൻ അന്നത്തെ ഒരു വിഭാഗം പ്രേക്ഷകർക്കും നിരൂപകർക്കും കഴിഞ്ഞില്ല. ഇതുകൊണ്ടുതന്നെ അദ്ദേഹത്തിന്റെ പ്രവർത്തനങ്ങളെ വേണ്ടവിധം വിലയിരുത്തുവാൻ ഇക്കൂട്ടർക്ക് ഇനിയും കഴിഞ്ഞില്ല.

തന്റെ ഉദ്ദേശശുദ്ധിയെപ്പറ്റി അദ്ദേഹം പല ആവർത്തി വ്യക്തമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. കർട്ടനിലെ 'അശ്ലീലത്തിന്റെ അടി' എന്ന ലേഖനത്തിൽ ഇത് കൂടുതൽ മിഴിവോടെ വെളിപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്തു. എന്നെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം നാടകവേദി ഓപ്പറേഷൻ തിയ്യറ്ററാണ്. ഇവിടെ ജീവിതം അതിന്റെ നഗ്നരൂപത്തിൽ നഖശിഖാന്തം തിരിച്ചും മറിച്ചും മലർത്തിയും കമഴ്ത്തിയും പരിശോധിക്കാനാണെനിക്കിഷ്ടം. എന്റെ മുമ്പിൽ ആ മേശപ്പുറത്ത് തുടിച്ചുകൊണ്ട് കിടക്കുന്ന ജീവിതത്തിന്റെ ഓരോ രോമകൂപത്തിലും സത്യസൗന്ദര്യത്തിന്റെ അഖണ്ഡ ജ്യോതിസ്സല്ലാതെ അശ്ലീലത്തിന്റെ രേഖ പോലും ഞാൻ കാണുന്നില്ല. ആദിയിൽ ഞാൻ എന്റെ അമ്മയുടെ മടിയിൽ ഇരുന്നപ്പോൾ അശ്ലീലം കണ്ടില്ല. ഇന്ന് ജഗജ്ജനനിയുടെ കേശാദിപാദം അത്ഭുതസ്തബ്ധനായി നോക്കിനിൽക്കുമ്പോഴും ഞാൻ അശ്ലീലം കാണുന്നില്ല. അപരിമേയമായ ഒരാനന്ദാനുഭൂതിയിൽ അറിയാതെ മുങ്ങിപ്പോകുന്നതല്ലാതെ ആ അനുഭൂതി വിശേഷം എന്റെ നാടകങ്ങളിലേക്ക് പകർത്താൻ എനിക്കിഷ്ടമുള്ള ഉപാധികളും പ്രതിരൂപങ്ങളും പ്രതിബിംബങ്ങളും ഞാൻ സ്വീകരിക്കും. ഇഷ്ടമുള്ള ഭാഷ ഞാൻ ഉപയോഗിക്കും. നാടകവേദി ഓപ്പറേഷൻ തിയ്യറ്ററാണെന്ന നിരീക്ഷണത്തിന് പിള്ള സോളയോട് കടപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. യാഥാതഥ്യ രചനയെക്കുറിച്ചു പറയുമ്പോൾ ശസ്ത്രക്രിയാവിദഗ്ധൻ ശവശരീരങ്ങളെ എന്നവിധം ജീവനുള്ള രണ്ടുപേരെ ശസ്ത്രക്രിയക്കു വിധേയരാക്കുവാനാണ് താൻ ശ്രമിക്കുന്നതെന്ന് സോള പറയുകയുണ്ടായി. അദ്ദേഹം രണ്ടു വ്യക്തികളെ ശസ്ത്രക്രിയക്കു വിധേയമാക്കിയെങ്കിൽ പിള്ള സമൂഹത്തെ മുഴുവൻ ശസ്ത്രക്രിയ ചെയ്യുകയായിരുന്നു. ഇതിന് ഉപയോഗിച്ച ശസ്ത്രമാകട്ടെ അന്നേവരെ മലയാളത്തിലെ ഒരു നാടകകാരനും ഉപയോഗിച്ചിട്ടില്ലാത്ത ഒരു ഭാഷയും. ഈ ഭാഷയാകട്ടെ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഉദ്ദേശ്യലക്ഷ്യങ്ങൾ നിറവേറ്റാനുള്ള ഒരുപാധി മാത്രമായിരുന്നു. പിള്ളയുടെ വിശദീകരണം ശ്രദ്ധിച്ചാൽ ഇത് വ്യക്തമാകും. സമൂഹത്തിലെ എല്ലാ മണ്ഡലങ്ങളിലും നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്ന ആത്മവഞ്ചന പൊളിച്ചു കാണിക്കുകയാണ് എന്റെ ഉദ്ദേ

ശ്യം. അതിനുവേണ്ടി പലതും തുറന്നു പറഞ്ഞെന്നു വരും. തുറന്ന് പറയേണ്ട ത് തുറന്നു തന്നെ പറയണമെന്ന് എനി ക്ക് നിർബന്ധമുണ്ട്. ആ തുറന്നു പ റയലിന്റെ അരോചകത്വം കുറയ്ക്കാൻ ആക്ഷേപഹാസ്യം ഞാൻ സ്വീകരിച്ചി രിക്കുന്നു. പരിഹസിച്ച് പവിത്രീകരിക്ക യാണല്ലോ സറ്റയറിന്റെ ഉദ്ദേശ്യം... പരിഹസിക്കാൻ വേണ്ടി ഞാൻ അശ്ലീ ലങ്ങൾ എഴുതിയിട്ടില്ല. ഞാൻ നേര ത്തെ ചോദിച്ചതുപോലെ എന്റെ നാട കങ്ങളിൽ നിന്നു ഒരു അശ്ലീലവാക്ക് നിങ്ങൾക്ക് ചികഞ്ഞ് കാട്ടിത്തരാമോ? നാടകത്തിൽ അശ്ലീലം വിൽക്കാൻ പറ്റി ല്ല. അശ്ലീലത്തെപ്പറ്റി അദ്ദേഹത്തിന് കാഴ്ചപ്പാടുണ്ട്. ഈ വിഷയത്തെക്കു റിച്ച് ദീർഘമായി ചർച്ച ചെയ്തതിനു ശേഷം പിള്ള എഴുതിയിട്ടുള്ളത് ഇങ്ങ നെയാണ്. എന്തു ചെയ്യുന്നു എന്നതല്ല, എങ്ങനെ ചെയ്യുന്നു എന്നതാണ് ശ്ലീല ത്തെ അശ്ലീലമാക്കി മാറ്റുന്നത്. അപ്പോ ൾ കൃത്യമായി പറഞ്ഞാൽ എന്താണ് ശ്ലീലം? അറയ്ക്കുന്നതെന്തും അശ്ലീലമാ ണ്. പ്രേക്ഷകന്റെ നേരെ നിന്ന് വയറ് ചൊറിയുന്നത് അശ്ലീലമല്ല, ആസനം ചൊറിയുന്നത് അശ്ലീലമാണ്. തുമ്മുന്നത് സ്വാഭാവികമാണ്, എന്നാൽ മൂക്കു ചീറ്റി കൊള കൊള ഒലിപ്പിക്കുന്നത് അശ്ലീ ലമാണ്. ഒരു യുവതിയെ സ്വാഭാവിക മായി ആലിംഗനം ചെയ്യുന്നത് അശ്ലീലമേ അല്ല, എന്നാൽ ആ ക്രിയ തികച്ചു അസ്വാഭാവികമായി അറയ്ക്കുന്ന രീതി യിലാകുമ്പോൾ അശ്ലീലമാണ്. ഈ മര്യാദകൾ ലംഘിക്കാൻ ഒരിക്കലും പിള്ള തുനിഞ്ഞിരുന്നില്ല. കാരണം അദ്ദേഹം നാടകം രചിച്ചതും അവതരി പ്പിച്ചതും പ്രേക്ഷകർക്കുവേണ്ടിയായി രുന്നു.

എൻ.എൻ.പിള്ളയുടെ നാടക ഭാഷയുടെ സാകല്യം ഉൾക്കൊള്ളാൻ കഴിയാതിരുന്നതുകൊണ്ട് അവയെ അശ്ലീലമായി മുദ്രകുത്തി. ഇതേ കുറിച്ച് അദ്ദേഹം വിശദീകരിക്കുന്നു. 'ഞാൻ ഒരുദാഹരണം പറയാം. എന്റെ പ്രസിദ്ധ നാടകമായ 'ക്രോസ്ബെൽറ്റ്' പാലക്കാ ട്ട് അവതരിപ്പിക്കുമ്പോഴുണ്ടായ ഒരു സംഭവം. ഒരു മഹാകവി ഉൾപ്പെടെ ആറേഴു സാഹിത്യകാരന്മാർ നാടകം കാണാൻ ഉണ്ടായിരുന്നു. ആ നാടക ത്തിൽ പതിനെട്ടു വയസ്സായ യുവതി യോട് അവളുടെ അച്ഛൻ ചോദിക്കുക യാണ് 'നിനക്കു ഗർഭമുണ്ടോ?' ചോദ്യം കേട്ട് സാഹിത്യകാരന്മാരിൽനിന്നും 'ശ്' എന്നൊരു ശബ്ദമുയർന്നു. നാടകം കഴി ഞ്ഞപ്പോൾ ആ സാഹിത്യകാരന്മാരും വിമർശകന്മാരും എന്റെ ചുറ്റും കൂടി. ആ ചോദ്യം വേണമായിരുന്നോ? അവർ ചോദിച്ചു. പിന്നെ ഞാനെന്താ ആ അവസരത്തിൽ ചോദിക്കേണ്ടത്? നീ ഒരു അമ്മയായിത്തീരുകയാണോ അ തോ മാതൃത്വത്തിലേക്കു കാലെടുത്തു വയ്ക്കുകയാണോ എന്ന് ചോദിക്കണ മായിരുന്നോ? ഗർഭം എന്ന വാക്ക് അശ്ലീലമാണെങ്കിൽ ആ അശ്ലീലം എനി

ക്ക് ഇഷ്ടമാണെന്നു ഞാൻ പറഞ്ഞു. എന്റെ സ്വന്തം മകളായ നടിയോട് ഞാൻ ചോദിച്ചതാണത്രേ അവരെ അമ്പരിപ്പിച്ചത്. മറ്റൊരാളായിരുന്നെങ്കിൽ കുഴപ്പമില്ലായിരുന്നുവത്രേ. നമ്മുടെ സംസ്കാരത്തിന്റെ രീതികേടിൽ ഞാൻ അത്ഭുതപ്പെട്ടുപോയി. എന്റെ മകളെപ്പോലെയല്ലേ മറ്റൊരുത്തന്റെ മകളായ നടിയും.

എൻ.എൻ.പിള്ളയുടെ യാഥാതഥ്യശൈലിയുടെ സാകല്യസ്വരൂപം കണ്ടെത്തുവാനോ മുൻവിധികളില്ലാതെ അവയെ പിൻതുടരാനോ നാടക പണ്ഡിതന്മാർക്കും വിമർശകർക്കും കഴിഞ്ഞില്ല. അതുകൊണ്ടുതന്നെ അവ സംഭാഷണങ്ങളുടെ മാത്രം പേരിൽ ആസ്വദിക്കപ്പെടുകയും ഓർമ്മിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നുവെന്ന് പോലും പറഞ്ഞുവെച്ചു. പിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ പ്രേക്ഷകർ ഏറ്റുവാങ്ങിയത് അവയിലെ അശ്ലീലവും ദ്വയാർത്ഥപ്രയോഗവും കൊണ്ടാണെന്നുവരെ അഭിപ്രായമുള്ള ചരിത്രകാരന്മാരും ഉണ്ട്. മാത്രവുമല്ല നിലവിലുള്ള സാമൂഹിക മര്യാദകളെ മനഃപൂർവ്വം ഞെട്ടിപ്പിക്കാൻ വേണ്ടിയാണതൊക്കെ എന്നു വാദിക്കാനുള്ള പഴുതിടാൻ മറന്നുമില്ല എന്നു കൂട്ടിച്ചേർക്കാൻ ജി.ശങ്കരപ്പിള്ളയും ഉത്സുകനായിരുന്നു. വസ്തുനിഷ്ഠമായ സമീപനത്തേക്കാൾ വികാരപരമായ വീക്ഷണമാണ് നാടകകൃത്തുക്കളായ മിക്ക വിമർശകരും പ്രദർശിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. എൻ. എൻ.പിള്ളയുടെ നാടകങ്ങളെ സമീപിച്ചപ്പോഴും സംഭവിച്ചത് ഇതു തന്നെ. എൻ. എൻ.പിള്ള എന്ന നാടകകാരന്റെ അഭിവ്യക്തിയിൽ പ്രേക്ഷകർ വഹിച്ച സുദൃഢമായ പങ്ക് കണ്ടെത്തിയാൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ നാടകങ്ങളെക്കുറിച്ച് രൂഢമൂലമായ പല നിരീക്ഷണങ്ങളും പൂർണ്ണമായും പുനഃപരിശോധിക്കാനാവും. ഇമ്മാതിരിയൊരു പുനർമൂല്യനിർണ്ണയത്തിലൂടെ മാത്രമേ ആ നാടക വ്യക്തിത്വത്തിന്റെ (Dramatic personality) സിദ്ധിയും സാഫല്യവും കണ്ടെത്താൻ കഴിയൂ.

●

കാവിലെ പാട്ട് : ഒരു സംസ്കാരമുദ്ര

ജോൺസ് വില്ലോത്ത്

ആയിരത്താണ്ടുകളുടെ ആഴങ്ങളിലൂടെ സമൂഹാബോധത്തിലെ അധീശശക്തികളിലൊന്നായ മാതൃദേവതാവിശ്വാസം തന്നെയാണ് ഈ കവിതയ്ക്ക് നിദാനം. സമൂഹാബോധത്തിലെ ഒരാദിരൂപം നിദ്രാണമായിക്കഴിയുന്ന വ്യക്തിബോധത്തെ യാദൃച്ഛികമായിട്ടാവാം പിടികൂടുന്നത്. സംവിധാനതന്ത്രങ്ങളുടെ മിടുക്കറിയാവുന്ന കവി, ബോധമനസ്സിന്റെ സഹകരണത്തോടെ മേല്പറഞ്ഞ മാതൃദേവതയെന്ന ആദിരൂപത്തെ ബാഹ്യസംയോജകത്തിലേക്ക് ആവാഹിച്ച് കവിതയിലേക്ക് പരിഭാഷപ്പെടുത്തുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. 'കാവിലെ പാട്ടി'ന്റെ രചനയ്ക്ക് ഇടശ്ശേരിയെ സന്നദ്ധനാക്കിയ സാഹചര്യം എന്താണെന്ന് കവിതയുടെ മുഖക്കുറിപ്പിൽ അദ്ദേഹം വ്യക്തമാക്കുന്നു. 'എന്തിനാണമ്മേ ചോപ്പൻ തന്നത്താൻ വെട്ടുന്നത്? ഉറഞ്ഞുവരുന്ന വെളിച്ചപ്പാട് സ്വന്തം തല കീറി ചോരപൊടിച്ച് തുള്ളുന്നതു കണ്ടിട്ട് ഏതു കുട്ടിയാണ് ഇതു ചോദിക്കാതിരുന്നിട്ടുള്ളത്?

ഉറഞ്ഞുതുള്ളിവരുന്ന വെളിച്ചപ്പാട് (ചോപ്പൻ-ചോപ്പുടുക്കുന്നതു കൊണ്ടും) എന്തിന് തന്നത്താൻ തലയറയുന്നു എന്ന സംശയം, സ്വയം പീഡകളേറ്റ് ക്രൂശിതനാകുന്ന ക്രിസ്തു, താലപ്പൊലിയുത്സവം എന്നീ അതിപ്രധാനപ്പെട്ട അനുഷ്ഠാനസംഭവങ്ങളാണ് ഈ കവിതാരചനക്ക് തന്നെ ദ്രുതമായി പ്രേരിപ്പിച്ച ഘടകങ്ങളെന്ന് കവി പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. ചോപ്പൻ തന്നത്താൻ വെട്ടുക എന്നത് കേരളത്തിലേർക്കും അനുഭൂതമാകുന്ന അനുഷ്ഠാനച്ചടങ്ങാണ്. തന്റെ പേരിൽ സ്വയം കുരുതിയായിത്തീർന്ന കുമാരന്റെ ബലിക്രിയയിൽ അംബിക അനുതാപപൂർണ്ണയാണ്. അന്നുമുതൽ അംബികയുടെ കൊടുവാൾ അവളിൽ തന്നെയാണ് പതിക്കുന്നത്. ഈ ദേവിയുടെ പ്രതിനിധിയാണ് കോമരം. അങ്ങനെ ദേവി അതായത്, കോമരം തന്റെ തലയറയുന്നു. കോമരം സന്നിഹിതമായിട്ടുള്ള എല്ലാ ഉത്സവങ്ങളിലും അനുഷ്ഠിക്കുന്ന ഒരു ബലിയേർപ്പാടാണിത്.

താൻ കണ്ട ആ ചോപ്പന്റെ തന്നത്താൻ വെട്ടിന് ഒരു നീതി മത്കരണം കവിതയിലൂടെ കണ്ടെത്തു കയാണ് കവി. അതിനദ്ദേഹം മലയാളി യുടെ പ്രാക്തന സംസ്കാരവാസന കളിലേക്ക് പിന്നോക്കം പോയി. ഈ പിന്നോട്ടെടുക്കലിന് ചരിത്രപരമായി ഒരുപാട് തലങ്ങളുടെ വാശി വിളി ച്ചോതാനുണ്ട്. ലോകത്തിന്റെ മിക്ക വാറും എല്ലാഭാഗത്തും മാതൃദേവതാ രാധന പ്രബലമായിരുന്ന ഏതെങ്കിലും ഘട്ടം ഉണ്ടായിരുന്നതിന് തെളിവു കളുണ്ട്. മാതൃദായക്രമം കൈവരിച്ച പ്രബലത തന്നെയാണിത്. അമ്മ ദൈവങ്ങൾ നമ്മുടെ തനിമയാണ് എന്നു നാം പറയുമ്പോൾ നാം ഓർ ക്കുന്നത് കേരളത്തിൽ സ്ത്രീകളുടെ ആധിപത്യത്തിന്റെ ഒരു കാലഘട്ട മുണ്ടായിരുന്നുവെന്നും കേരളത്തിൽ മലദൈവങ്ങളെ പൂജിച്ചിരുന്നുവെന്നും ഈ മലദൈവങ്ങൾ അമ്മമാരായി രുന്നു എന്നും ആണ്. ഒരു മാതൃദാ യക്രമത്തിൽ സ്ത്രീകൾക്ക് മൗലികമായി സമുദായത്തിൽ ആധിപത്യം ഉണ്ടായി ത്തീരുകയും കൂടുതൽ മക്കൾ ഉണ്ടാകു മ്പോൾ കൃഷി കൂടുതൽ സമൃദ്ധമാവു കയും കൂടുതൽ കൃഷിസ്ഥലങ്ങൾ കൃഷിക്ക് കീഴിൽ വരുകയും അതിന്റെ ഫലമായി അമ്മയും അമ്മ ദൈവവും ഭഗവതിയും നമ്മുടെ നിത്യ ജീവിതത്തിന്റെ ഘടനയായിത്തീരുക യും ചെയ്യുന്നു. ഈ പ്രാഗവസ്ഥയി ലേക്ക് ഇടശ്ശേരി ഉത്സാഹ മേളത്തോടെ വാങ്ങിനിന്നു; അമ്മയുടെ അമ്മദൈവ ത്തിന്റെ, ഭഗവതിയുടെ ക്രമങ്ങൾ സജീ വമായിരുന്ന ഒരു ഛായയിൽ ഇടശ്ശേരി എത്തി. ഇതിനദ്ദേഹത്തെ പ്രചോദിപ്പിച്ച ഘടകങ്ങൾ അനുഷ്ഠാനന്തരീക്ഷങ്ങ ളായ ചോപ്പനും താലപ്പൊലിയുമാണ്. ഇവ മിക്കവാറും ചേർന്നുപോകുന്നവയു മാണ്. നമ്മുടെ ഭഗവതിക്ഷേത്രങ്ങളിൽ നടത്തിവരുന്ന ഉത്സവം സംബന്ധിച്ചു ള്ള വാദ്യഘോഷങ്ങളോടുകൂടിയ എഴു ന്നള്ളിപ്പിന്റെ മുമ്പിൽ കോമരം തുള്ളി ഉലാത്തുക പതിവാണ്. ആ സമയത്ത് താലം പിടിച്ചുനിൽക്കുന്ന പെൺകുട്ടി കൾക്ക് നെടുമംഗല്യസിദ്ധിയുണ്ടാവും എന്ന് വിശ്വസിക്കുന്നു. വ്രതത്തോടു കൂടി വേണം താലമെടുക്കാൻ. കുളിച്ച് കണ്ണെഴുതി കോടി അലക്കിയ മുണ്ടു ടുത്ത് വേണം ദേവിയുടെ മുമ്പിൽ താലം പിടിക്കാൻ. താലത്തിൽ കവു ങ്ങിൻ പൂക്കുല, അരി, നെല്ല്, കത്തുന്ന തിരി, പൂവ് എന്നിവയുണ്ടായിരിക്കും. ഈ താലവും താലത്തിൽ സജ്ജമാ ക്കിയിരിക്കുന്ന വസ്തുക്കളും പ്രകടമായും ഉർവ്വരതാപ്രാർത്ഥനയ്ക്കുതകുന്ന പ്രതി ബിംബങ്ങൾതന്നെയാണ്. എഴുന്നള്ളി പ്പിന്റെ മുമ്പിൽ ഉറഞ്ഞുതുള്ളുന്ന കോമരം പട്ടുവീശിയും അരിയെറിഞ്ഞും താലമെടുത്ത പെൺകൊടിമാരെ അനു ഗ്രഹിക്കും. അതിനുശേഷം ഈ താല മെല്ലാം ക്ഷേത്രനടയ്ക്കൽ പൊലി ക്കുന്നു.

ഇങ്ങനെ അനുഷ്ഠാനബിംബങ്ങളിലൂടെ സംഭൃതമായ ശക്തിയെ അതേ തലത്തിൽത്തന്നെ നിർത്തിക്കളയുന്നില്ല. ബാഹ്യമാത്രങ്ങളായ അനുഷ്ഠാനക്രിയകളെ ആന്തരസംഘർഷങ്ങളുടെ, മാനസഗ്രന്ഥികളുടെ പ്രതീകങ്ങളാക്കിത്തീർത്തു. അതിന്റെ പൊരുളാണ് ആമുഖക്കുറിപ്പിൽ 'മകനേ നീയിനിമേൽ പീഡിതനാകേണ്ട. നിനക്കുവേണ്ടി ഞാനേറ്റുകൊള്ളാം' എന്നുപറയുന്നത്. അനുഷ്ഠാനബിംബങ്ങളെ സാംസ്കാരിക മുദ്രകളാക്കി മാറ്റുന്ന പ്രക്രിയയാണിവിടെ ദർശിക്കാവുന്നത്.

അമ്മബിംബസ്വീകരണം.

'കാവിലെ പാട്ടി'ലെ അംബികയുടെ ബിംബം കവി സ്വീകരിച്ചത് 'ദേവീമാഹാത്മ്യ'ത്തിൽ നിന്നാണ്. പതിനെട്ടു പുരാണങ്ങളിൽ എട്ടാമത്തേതായ 'മാർക്കണ്ഡേയപുരാണ'ത്തിലെ ഒരു പ്രധാനപ്പെട്ട ഉപാഖ്യാനമാണ് 'ദേവീമാഹാത്മ്യം'. ഇതിൽ മാർക്കണ്ഡേയൻ ക്രോഷ്ടുകിയോട് മഹാമായയുടെ അനുഭാവപ്രഭാവത്തെ വിസ്തരിച്ചു പറഞ്ഞു കേൾപ്പിക്കുന്നതായിട്ടാണ് ഈ ഉപാഖ്യാനം നിബന്ധിച്ചിട്ടുള്ളത്.

ആഖ്യാനരീതി

അംബികയുടെ ഏതോ ഒരു ആണ്ടുത്സവനാളിൽ ഭക്തർ നടത്തുന്ന ചൊൽക്കാഴ്ചാവഴിപാടിന്റെ അഥവാ തോറ്റംപാട്ടിന്റെ രീതിയിലാണ് ഈ കവിത രചിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഇതൊരു ഭക്തഗാഥയാണ്. തലക്കെട്ടുകൊണ്ടു തന്നെ കവിതയുടെ ഭക്തിഫരായ സൂചിതവുമാണ്. അത്യന്തം സങ്കീർണ്ണമായൊരു ഘടനയാണീ കവിതയുടേത്. എവിടെ എങ്ങനെ സംഭവവിവരണപരമ്പര വ്യവച്ഛേദിതമാകുന്നു എന്നത് വളരെ സൂക്ഷ്മമായ ഒരു വായനകൊണ്ടുമാത്രമേ തിരിഞ്ഞുകിട്ടുകയുള്ളൂ. കവി വാങ്ങിനിന്ന ആ പ്രാഗന്തരീക്ഷത്തിലേക്ക് ഒപ്പം ചെന്ന് ഹൃദയത്തോടു ചേർത്തുവെച്ച് അനുഭൂതമാക്കേണ്ട കവിതയാണത്. ഇതിൽ പല വരികളും പദങ്ങളും ആവർത്തിക്കുന്നതുകൊണ്ട് ഒരു ഭജനയുടെ സ്വഭാവം കൂടി കൈവരുന്നു. "സമയമായി സമയമായി തേരിറങ്ങുകംബേ, സകല ലോകപാലനൈക സമയമതാലംബേ" എന്ന വരികൾ പലതവണ കവിതയിലാവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ ആവർത്തിതാഹ്വാനത്തോടെ അവളെത്തി ഭക്തരുടെ അന്തരംഗത്തിൽ പ്രവേശിച്ചു കഴിഞ്ഞു. മന്ത്രങ്ങളുടെ ആവർത്തനത്തിലൂടെ ലഭ്യമാകേണ്ട ആത്മീയാനുഭൂതി തന്നെയാണ് ഇവിടെ കൈവരുന്നത്. "ഇത്തറയിൽ സ്വാന്തരംഗപീഠമിട്ടു പട്ടും പുത്തനലരും വിരിച്ചേ കാത്തു നില്പൂ ഞങ്ങൾ" എന്നിടത്തെത്തുമ്പോഴേക്കും ദേവിയും കുമാരനും നിന്ന ആൽത്തറയുടെ സ്വരൂപം പാടേ മാറി. ഭക്തർ തങ്ങളുടെ അന്തരംഗമാകുന്ന തറയിലാണ് പീഠമൊരുക്കുന്നത്.

അംബികയുടെ കാവിൽ ഉത്സവനാളിലെത്തുന്ന ഭക്തർ ഏവരും ചേർന്ന് നടത്തുന്ന സ്തുതിപ്പിന്റെ രീതിയാണ് ഇതിന്റെ ആഖ്യാനത്തിനുള്ളത്. ആ ഭക്തസമൂഹം ഒറ്റക്കെട്ടായി ചേർന്നു നടത്തുന്ന ഒരു സ്വഗതാഖ്യാനം എന്നു പറഞ്ഞാലും തരപ്പിഴയില്ല. അങ്ങനെ യദൃച്ഛയാ മേളിക്കുന്ന നിയതസ്വഭാവമില്ലാത്ത ഒരു ഗണം നടത്തുന്ന സ്തുതിപ്പിന്റെ രീതിയിൽ കവിത മെനഞ്ഞിരിക്കുന്നതുകൊണ്ട് അതിന്റേതായ ഒരു സംവിധാനദാർഢ്യം കവിതക്ക് കുറവാണോ എന്ന് തോന്നാം. പക്ഷേ സൂക്ഷ്മവായനയിൽ ബോധ്യമാകും ഇങ്ങനെയൊരു എഡിറ്റിംഗിന്റെ കുറവ് കവിതയ്ക്കില്ല എന്ന്. കാവ്യസങ്കീർണ്ണതയുടെ പ്രത്യേകതകൊണ്ടാണ് അങ്ങനെ തോന്നുന്നത്.

ബലിവേദി

കവിതയുടെ പ്രവേശകവരികളിൽ, കാലമായി, അംബ കാവിലേക്ക് തേരിറങ്ങിയാട്ടെ എന്ന ആഹ്വാനമാണ്. കവിത തുറക്കുന്ന വാക്കുതന്നെ പ്രാക്തനമായ അനുഷ്ഠാനസ്മരണകളെ ഉണർത്താനുതകുന്ന വിധത്തിൽ ചൂണ്ടലിട്ടു വലിക്കുന്ന സ്വഭാവമുള്ളതാണ്. 'അലറി' പൂത്തു കാവുകളിൽ എന്ന തുടക്കം. 'അലറി' എന്നത് ഒരു പൂമരമാണ്. (flame of the forest). ഇതിന്റെ ചുവട്ടിലാണ് ചാത്തൻ, കരിംകുട്ടി, പറക്കുട്ടി എന്നീ ദേവതകളെ കുടിവെയ്ക്കുന്നത്. ഇവരെ കുടിയിരുത്തി കഴിഞ്ഞാൽ അവരുടേതായ ഉത്സവാനുഷ്ഠാന പ്രയോഗങ്ങൾക്ക് അവിടം വേദിയായിത്തീരുമല്ലോ. അവിടേക്കാണ് ദേവിയും തേരിറങ്ങിയെത്തേണ്ടത്. അലറി പൂത്തിരിക്കുന്നു. കുരുതി പാറ്റിയതു പോലെയാണ് അതിന്റെ പൂത്ത അവസ്ഥ. വരാനിരിക്കുന്ന രക്തച്ചൊരിച്ചിലിന്റെ (ബലിയുടെ) അനുഷ്ഠാന സൂചനയും ഇതിൽ സമന്വയിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. പകലറുതിയിലെ പരൽ നിര നക്ഷത്രനിര തന്നെയാണ്. ഈ പരൽ നിരകൾ കോൽത്തിരികൾ കത്തിച്ചതു പോലെയുണ്ട്. അനുഷ്ഠാന നൃത്തങ്ങളുടെ പ്രാരംഭത്തിൽ കത്തിക്കുന്ന വിളക്കിനോ പൊടിച്ചൂട്ടുകൾക്കോ സമമാണിത്. ചുരുക്കത്തിൽ സന്ധ്യയായിരിക്കുന്നു എന്ന് കവി പറയുന്നത് അനുഷ്ഠാനപ്രതീകങ്ങളായ രണ്ടുമൂന്ന് ബിംബങ്ങളിലൂടെയാണ്.

അംബികയോട് യുദ്ധം ചെയ്യാൻ സുംഭനാൽ നിയോഗിതരായ അസുരന്മാർ ചണ്ഡമുണ്ഡന്മാരുടെ നേതൃത്വത്തിൽ പുറപ്പെടുന്നു. കോപംകൊണ്ട് പുരികങ്ങൾ വളഞ്ഞും ഞരമ്പുകൾക്കു കോട്ടം തട്ടിയും ഇരിക്കുന്ന ദേവിയുടെ ഫാലഫലകത്തിൽ നിന്ന് കൈയിൽ വാളും വരുണപാശവും ധരിച്ച് അതിഭയങ്കരമായ മുഖത്തോടുകൂടി ഭദ്രകാളി അവതരിച്ചു. കാണികൾക്ക് ആശ്ചര്യം തോന്നുമാറ് 'ഖട്വാംഗം' ആയുധമായി ധരിച്ചിരിക്കുന്നു. തലയോട്ടികൾ ചേർത്തുള്ള മാലയും

അണിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. ഇവിടെ ദേവി ഭക്തരുടെ ആനമിത ശിർഷങ്ങളാകുന്ന കദ്രരുദ്രാക്ഷങ്ങൾ കോർത്ത മാലയി ട്ടിട്ടുള്ളതായി വിവരിക്കുന്നു.

തേരിറക്കം

ദേവിയുടെ ആഗമനത്തിൽ ഭക്തർ നടത്തിയിരിക്കുന്ന സ്വീകാരച്ചട ങ്ങുകളെന്തൊക്കെയാണെന്നും തുടർ ന്ന് വിവരിക്കുന്നു. ത്രിവിധ ഗുണ ങ്ങളെയും ധരിച്ചുകൊണ്ട് അവതീർണ്ണ യാകുന്ന ദേവിക്ക് മൺകുടത്തിൽ മദകരമായ മധു നിവേദിച്ചിരിക്കുന്നു. ഒപ്പം പൊൽകുടത്തിൽ പൂക്കുലകളും. കുടം എന്ന ബിംബത്തിന്റെ അനു ഷ്ഠാന പ്രസക്തിയേപ്പറ്റി ചിന്തിക്കു മ്പോൾ മനസ്സിലാക്കാവുന്നത്, ഇത് വ്യക്തമായും ഗർഭാശയസൂചകമാണ് എന്നാകുന്നു. ഇത് അമ്മദൈവങ്ങൾ ക്കുള്ള ഉർവ്വരതാ പ്രതിഷ്ഠയുടെ സൂചകമാണ്. കുടം ചായംകൊണ്ടല ങ്കരിക്കുകയോ അതിൽ ദേവിയുടെ വെള്ളിരൂപം ചാർത്തുകയോ ചെയ്യും. ഇതിൽ ധാന്യങ്ങൾ നിറയ്ക്കുകയും വേണ്ടുംവിധം ചടങ്ങുകളോടെ പ്രതി ഷ്ഠിക്കുകയും ചെയ്യും. വളരെയധികം തെന്നിന്ത്യൻ ഉത്സവങ്ങളിൽ അമ്മ ദൈവത്തിന്റെ പ്രതിനിധി എന്ന നിലയ്ക്ക് കലശം വയ്ക്കുന്ന രീതി നിലവിലുണ്ട്. മധുവും - മദ്യം - ഒര വശ്യഘടകമാണ്. കുബേരൻ സമ്മാ നിച്ച സുരാപാത്രത്തിൽ നിന്നും ഭഗ വതി വീണ്ടും വീണ്ടും മദ്യം കഴിക്കു ന്നതായി 'ദേവീമാഹാത്മ്യ'ത്തിൽ പറ യുന്നു. തെയ്യത്തിന്റെ അനുഷ്ഠാന വേളയിലും മദ്യാർപ്പണമോ മദ്യ സേവ യോ നിഷിദ്ധമല്ല. കുട്ടിച്ചാത്തൻ ഘണ്ടാകർണ്ണൻ, ഭഗവതി മുതലായ പല തെയ്യങ്ങളും മദ്യസേവ നടത്തു ന്നവരാണ്. ഹിന്ദുമിത്തോളജിയിലെ അമ്മദൈവങ്ങളുടെ ഉത്സവങ്ങൾ നടക്കുന്ന കാവുകളിലെ തമോഗുണ പ്രധാനമായ ആരാധനാനുഷ്ഠാന ങ്ങളിലേ ഈ മദ്യസേവ സാധാരണ യായി ഉള്ളൂ എന്നാണൊരു സങ്കല്പം. അങ്ങനെ തീർത്തുപറഞ്ഞുകൂടാ. കാ രണം, താരതമ്യേന പരിഷ്കൃതമതമായ ക്രിസ്തുമതത്തിൽ, യേശുക്രിസ്തുവിന്റെ ആത്മബലിയുടെ സ്മരണ ആചരിക്കു ന്ന വിശുദ്ധ കുർബ്ബാനയിൽ ക്രിസ്തു ചിന്തിയ രക്തത്തിന്റെ പ്രതീകമായി ഉപയോഗിക്കുന്നത് വീഞ്ഞാണല്ലോ. അന്ത്യഅത്താഴവേളയിൽ തന്റെ ശിഷ്യന്മാർക്ക് വീഞ്ഞ് നൽകിക്കൊണ്ട് യേശു പറഞ്ഞത് 'ഇതെന്റെ രക്ത മാകുന്നു. നിങ്ങൾ ഇതിൽ നിന്നും പാനം ചെയ്യുവിൻ' എന്നാണ്. വീഞ്ഞ് - മദ്യം - രക്തത്തിനുപകരമാണെന്ന്; എന്നല്ല രക്തം തന്നെയാണെന്ന് പ്രതീകാത്മകമായി ഇവിടെ സങ്കല്പം ചെയ്തിരിക്കുന്നു.

കളമെഴുത്ത്, കതിർ ചൊരി യുന്ന നിറപറ, നിലവിളക്ക് എന്നീ അനുഷ്ഠാനബിംബങ്ങളെത്തുടർന്ന് വരുന്നത് ശ്രവണബിംബമാണ്. ചെകി ടടയുന്ന വെടികളും ചെണ്ടമേളവും

ഈ വിധത്തിൽ ഭക്തരുടെ ഭാഗത്തു നിന്നും ദേവിയെ സ്വീകരിക്കാനുള്ള ഒരുക്കങ്ങളൊക്കെ പൂർത്തിയായിരിക്കുന്നു.

ബലിയുടെ പൊരുൾ

അംബികയെ ആഹ്വാനം ചെയ്യുന്നതിനൊപ്പം ഒരു ചെറിയ സംശയം ഭക്തരിൽ ഉടക്കിനിൽക്കുന്നു. അതിതാണ്.

"സുംഭനിസുംഭാദികളെ-
കൊന്നൊടുക്കിയോളെ,
സുരഭിലപ്പൂവല്ലിപോലെ-
യെങ്ങനെ നീ മാറി" എന്നും
"ക്രോധമൂർത്തേ,യെങ്ങിനെ നിൻ
സൃഷ്ടിയിലെ ക്രൗര്യം
കോടി കോടി പ്രപഞ്ചത്തിൻ
കുളിർതണലായി മാറി?"

എന്നും കൂടി അവർക്കറിയേണ്ടതുണ്ട്. ദേവിയിൽ വന്ന ഗുരുതരമായ ഈ മാറ്റത്തിന്റെ കഥ അവർക്കുമറിയാഞ്ഞിട്ടല്ല. ദേവിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ഈ മിത്തിന് തന്റേതായ ഒരു ഭാഷ്യം ചമയ്ക്കാൻ കവി ശ്രമിക്കുന്നു. അഥവാ ഈ മിത്തിനെ ഒന്നു പുനഃസൃഷ്ടിക്കേണ്ടതുണ്ട്. കവിതയെ മുന്നോട്ടു നയിക്കുന്ന ഈ ആകാംക്ഷയെ നിലനിർത്തുന്നതിനു വേണ്ടിയാണ് മേലുദ്ധരിച്ച സംശയങ്ങൾ ഭക്തരുടേതായ നിലയിൽ ചേർത്തിരിക്കുന്നത്. ഒരുപക്ഷേ അതിനുള്ള ഉത്തരമാണ് കവിതയുടെ തുടർന്നുള്ള ഭാഗങ്ങൾ. അഥവാ, തനിക്കവതരിപ്പിക്കാനുള്ള പുരാവൃത്തത്തിന്റെയോ, ദർശനത്തിന്റെയോ പശ്ചാത്തലഭാഗങ്ങളാണ് ഇതുവരെ പറഞ്ഞുവെച്ചത്. ഇതിനദ്ദേഹം മാധ്യമമായി സ്വീകരിച്ചത് ഉദാത്തങ്ങളായ പ്രാഗനുഷ്ഠാനബിംബങ്ങളാണ്.

അടുത്തതായി ദേവി തനിയ്ക്കെതിർ നിന്നവരെ അരിഞ്ഞുവീഴ്ത്തി ആധിപത്യം സ്ഥാപിക്കുന്നതിന്റെ വിവരണമാണ്. ഇത് 'അഴിമുറിക്കൽ' എന്ന ചടങ്ങോടെ തെയ്യങ്ങൾ ആചരിക്കുന്നുണ്ട്. ഒരു ദേവത ആധിപത്യം സ്ഥാപിക്കുന്നതിന്റെ കഥ തന്നെയാണ് ഇത്. ഈ ആധിപത്യസ്ഥാപനത്തിന് അത്യഗാധമായ സാംസ്കാരികപശ്ചാത്തലം ബലമേകുന്നുണ്ട്. ഇവിടെ ഇത് ദായക്രമത്തിന്റെ മാറ്റം തന്നെയാവാം. നമ്മുടെ പുരാണങ്ങളിലും മറ്റും വ്യാപകമായുള്ള ഒരു കഥാഗതി മാതൃദായ, പിതൃദായ സമുദായങ്ങളുടെ സംഘട്ടനമായിരുന്നു. കാളി ദാരികനെ കൊല്ലുകയും കാളി മഹിഷാസുരനെ കൊല്ലുകയും മഹിഷാസുരൻ പണ്ട് മൈസൂർ നഗരം സ്ഥാപിക്കുകയും ചെയ്തു. ഒരു പുരുഷരാജാവിനെ ഒരു സ്ത്രീ കൊല്ലുന്നു എന്നതിന്റെ പൗരാണികമായ, അല്ലെങ്കിൽ മിത്തിക്കൽ അർത്ഥം ഒരു പിതൃദായ ക്രമത്തിൽ ഉള്ള സമുദായത്തിന്മേൽ മാതൃദായ ക്രമത്തിലുള്ള സമുദായം ആധിപത്യം നേടുന്നതിന്റെ കഥ തന്നെയാവാം "എതിരുനിന്ന കശ്മലരെ നീയരിഞ്ഞു വീഴ്ത്തി" എന്നതിലൂടെ

അടരുതിരിയുന്നത്.

പണ്ട് ദേവി കുടിയിരുന്ന പീഠം തന്നെ മലരണിയിച്ച് ഭക്തർ ഒരുക്കിയിരിക്കുന്നു. തെയ്യാട്ടത്തിൽ 'പീഠം വിരിപ്പ് എന്നൊരു ചടങ്ങുണ്ട്. രാജാക്കന്മാരും പ്രഭുക്കന്മാരും മറ്റു മാന്യന്മാരും വന്നുകൂടുന്ന അരങ്ങിൽ കോലം കെട്ടിയ ആൾ പീഠത്തിലിരിക്കുകയെന്നത് വളരെ ചിന്തിച്ചുവേണമല്ലോ. ആ പീഠത്തിൽ ഇരിക്കാൻ കോലം കെട്ടിയ തനിക്ക് അവകാശമുണ്ടെന്നു തെളിയിക്കണം. മൂപ്പത്തെവർക്കു മാത്ര മേ പീഠത്തിന് അവകാശമുള്ളു. അവർക്കതിനവകാശമുണ്ടായതെങ്ങനെയെന്ന് വിവരിച്ചശേഷമേ ഇരിക്കൂ. മൂപ്പത്തെ വരിൽപ്പെടാതെ തെയ്യങ്ങളും അവകാശം തെളിയിച്ചശേഷമേ ഇരിക്കൂ.

രക്തദാഹമൊടുങ്ങാത്ത അംബിക

ആഗതയായിരിക്കുന്ന അംബിക ഈ സാഹചര്യത്തിൽ എന്നിട്ടും കലിതുള്ളി നിൽക്കുകയാണ്. ഇവിടെ നിദൃശ്യത്തിന്റെ ഊന്നൽ പാടേ മാറുന്നു. കലി കയറി ഉജ്ജ്വലിതയായി നിൽക്കുന്ന അംബികയിൽ നിന്ന്, കച്ചകെട്ട് കളി കഴിഞ്ഞ് കളരിവിട്ടുപോരുന്ന ഒരോമനക്കുമാരനിലേക്ക് ദൃശ്യം ചെന്നെത്തുന്നു. അഖിലലോകങ്ങളെയും ഭയപ്പെടുത്തുന്ന അംബികയെ 'ആ കുമാരന്റെ കാഞ്ചനപ്രഭ അത്ഭുതപ്പെടുത്തിക്കാണും എന്ന് ഭക്തർ സംശയിക്കുന്നു. കുമാരൻ ഭക്തരോടൊത്ത് ദേവിയുടെ സന്നിധിയിൽ നിൽക്കുന്ന നേരത്ത് അവന്റെ അമ്മ അവനെ കാണാഞ്ഞ് അസ്വസ്ഥയാകുന്നു.

പക്ഷേ, കാവിൽ ഗുരുതരമായ ചില സംഭവങ്ങളരങ്ങേറാൻ തുടങ്ങുകയാണ്. ഉഴറിയ വഴിക്കണ്ണുമായി കുമാരന്റെ അമ്മ അവന്റെ വീട്ടിൽ കാക്കുമ്പോൾ കാവിൽ, അംബിക അവനോട് എന്തോ മന്ത്രിക്കുന്നു. പിന്നെ നടന്ന ബലികർമ്മവുമായി ഒത്തുനോക്കുമ്പോൾ ആ അരുളപ്പാട് "ചോരവീഴ്ത്തിച്ചോരവീഴ്ത്തി-

തർപ്പണം ചെയ്കിയെൻ

ക്രൂരദാഹം പോക്കൂ" ക എന്നാകാനേ തരമുള്ളു. ഹനനത്തിലൂടെയാണല്ലോ ദേവി സുരവംശത്തിന് അധീശവർഗ്ഗത്തിന് സമാധാനവും സ്വസ്ഥതയും നേടിക്കൊടുക്കുന്നത്. അസുരവർഗ്ഗത്തെ ഒടുക്കിക്കൊണ്ട് സുരവർഗ്ഗത്തെ കാത്തുപോരുന്ന ഈ സുരാസുര സംഘർഷത്തിലെ ധ്വനനം വന്നടിയുന്നത് ഇടയരുടേതും കൃഷിക്കാരുടേതുമായ സംഘട്ടനകാലഘട്ടത്തിൽ തന്നെയാണ്. ബൈബിളിലെ കായിൻ ഹാബേൽ കഥയുടെ സൂചനയും മറ്റൊന്നാകാൻ തരമില്ല. ഇടയവൃത്തിയ്ക്കും കൃഷിപ്പണിക്കുമിടയിൽ ചാഞ്ചാടിക്കൊണ്ടിരുന്ന മദ്ധ്യേഷ്യയിലെ ആര്യന്മാരുടെ കഥയാണ് സുരാസുര സംഘർഷത്തിന്റെ മിത്തിലൂടെ സൂചിതമാകുന്നത്. ഇറാൻകാരുടെ അധിദേവനായിരുന്ന അഗുരമസ്ഭയുടെ (അസുര

നേതാവ്) ആരാധകനായിരുന്ന ജര തുഷ്ടൻ, ഇടയവൃത്തിയിൽ കഴിഞ്ഞി രുന്ന സുരന്മാർ കന്നുകാലികളെ അതിരില്ലാതെ കൊല്ലുന്നതിനെ എതിർ ത്തത്. യാഗങ്ങളും മൃഗബലിയും സോമപാനവുമെല്ലാം. അലസജീവിത ത്തിന്റെ സ്വഭാവങ്ങളായി കണ്ട അസു രന്മാർ സുരന്മാരുടെ ഈ ഹനനകൃത്യ ങ്ങളെ മുടക്കുവാൻ ശ്രമിച്ചു. മണ്ണിൽ പണിയെടുക്കാതെ ദേവന്മാരെ ആരാ ധിച്ചു കഴിഞ്ഞവർക്ക് ഭൂമിയിൽ നിന്നു കിട്ടുന്ന സമ്പത്തിലും ഉറച്ച ജീവിത ത്തിന്റെ സുഖങ്ങളിലും അവകാശ മില്ലെന്നാണ് ജരതുഷ്ടന്റെ വാദം. അസുരന്മാരുടെ ആക്രമണങ്ങളും യാഗങ്ങളും സഹിക്കാതെയായിരി ക്കണം ദേവാരാധകരും ഇടയവൃത്തി തുടരാൻ ആഗ്രഹിച്ചവരുമായ ആ വിഭാഗം അവസാനം മദ്ധ്യേഷ്യ വിട്ട് പലയിടങ്ങളിലേക്കുമായി നീങ്ങിയത്. അസുരന്മാർക്കെതിരായി പലതവണ ആവർത്തിക്കപ്പെട്ട ദീർഘവും നിരന്തര വുമായ സംഘർഷത്തിന്റെ നേതൃത്വം വഹിച്ച ആദ്ധ്യാത്മികനായികയാണ് അംബിക. ഇതുപോലെയൊരു പാര മ്പര്യത്തിൽ നിന്നും ഉത്സവം കൊണ്ട ദേവിക്ക് ഈ നിസ്സാരനായ കുമാരൻ ഒരു വിധത്തിലും അവളുടെ ആർദ്രഭാ വത്തെയുണർത്താൻ പോന്നവനായില്ല.

കളരിയിൽ കളി കഴിഞ്ഞ് മട ങ്ങുന്ന കുമാരനെയാണല്ലോ അംബിക തന്റെ പേർക്ക് തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നത്. കേരളത്തിലെ കളരികൾക്ക് തോറ്റം പാട്ടുമായി വലിയ അടുപ്പമുണ്ട്. മെ യ്യഭ്യാസവും അങ്കംവെട്ടുമായി ചേർന്നു പോകുന്ന ആയോധനവിദ്യയായതു കൊണ്ട് ഇതിന് അനുഷ്ഠാനാത്മക ദേവതാരാധനയുമായും ബന്ധമുണ്ട്.

ദേവിയുടെ അഭ്യർത്ഥന മാനിച്ച് കുമാരൻ തന്റെ ആത്മബലിക്ക് സ്വയം സമർപ്പിതനായി. പ്രാരംഭമായി അവൻ കാവിലെ കുളത്തിൽ ചാടിമുങ്ങിവന്നു. ഈ കുളി ശരീരശുദ്ധിവരുത്തുക എന്ന ലക്ഷ്യത്തോടെയുള്ളതാകണ മെന്നില്ല, ആന്തരശുദ്ധി വരുത്താനുള്ള താണ്, ആചാരപരമായ കുളിയാണിത്.

ഭൂമാതാവിന് വന്ദനം

തന്റെ മാതൃപാദം എന്നപോലെ ഭൂമിയെ താണുതൊഴുകയാണ് കുമാ രൻ. മിക്കവാറും എല്ലാ ജനപദങ്ങളും അതിപ്രാചീന കാലം മുതലേ ഭൂമിയെ മാതാവായിട്ടാണ് സങ്കല്പിച്ചുപോരുന്നത്. "ഭൂവിനെത്തൊഴുതു തന്റെ മാതൃപാദം പോലെ" പൃഥ്വി നമ്മുടെ അമ്മയാണ്; ദൈവമാണ്. ഈ പൃഥ്വീമാതാവിനെ സ്തുതിക്കുന്ന മനോഹര കീർത്തനങ്ങൾ അഥർവ്വവേദത്തിൽ ആവർത്തിച്ചു കഥിയ്ക്കുന്നുണ്ട്. ഈ അമ്മ അവളു ടെ സർവ്വമക്കളേയും മുലപ്പാലൂട്ടുന്നു. മക്കളോട് അവൾ അങ്ങേയറ്റം കാരു ണ്യവതിയാണ്. തന്നിലേക്ക് വിലയം കൊള്ളുന്ന മൃതരേപ്പോലും, ഒരമ്മ തന്റെ കുഞ്ഞിനെ മൃദുശീലയിൽ തലോടിപ്പൊതിഞ്ഞു സൂക്ഷിക്കുന്ന

തുപോലെ അവൾ ആർദ്രതയോടെ സ്വീകരിക്കുന്നു. "ഭൂമാതാവ്" എന്ന സംജ്ഞതന്നെ, വൈവിധ്യമാർന്ന രൂപ ഭാവങ്ങളുടെ ത്വരിതമാർന്ന സർഗ്ഗ ശക്തിയെ സംരചിക്കുന്ന ഒരു മെറ്റഫ റായിട്ടാണ് ഇന്നിപ്പോൾ പരക്കെ പ്രയോ ഗിക്കപ്പെടുന്നത്. മനുഷ്യനും ഭൂമാതാ വിനെ വളരെ കരുതലോടെയാണ് കരു തിപ്പോന്നത്. കലപ്പകൊണ്ട് ഭൂമാതാ വിന്റെ മാറിൽ വരുത്തുന്ന ക്ഷതങ്ങൾ അവളെ കുപിതയാക്കുകയോ അവ കാശപ്പെടുത്തുകയോ ചെയ്യരുതേ എന്നും അമ്മയുടെ മർമ്മങ്ങളിൽ ഞങ്ങളേല്പിക്കുന്ന ക്ഷതങ്ങൾ ക്ഷത ങ്ങളായി തീരരുതേ എന്നും അഥർവ്വ വേദകാരൻ പ്രാർത്ഥിക്കുന്നുണ്ട്.

തലയറയുന്ന കുമാരൻ

കളരിയഭ്യാസിയായ കുമാരൻ, ചിട്ടപ്പെടുത്തിയുള്ള ചുവടുവയ്പുകൾ ക്കുശേഷം ചമ്മണം പടിഞ്ഞിരുന്ന് 'ഒളി വിളങ്ങും വാളിളകി ഇളമുളയേ പ്പോലെ തന്റെ ഗളതലത്തെ വെട്ടുന്നു. പതിന്നാലു വയസ്സുള്ള കുമാരൻ തന്ന ത്താൻ ദേവിക്ക് ബലിയായിത്തീരുന്നു. തന്റെ തലയറഞ്ഞ് 'ചോലവെള്ളം പോലെ തിളച്ചു. രുധിരം വീഴ്ത്തുന്നു.' ഈ കവിതയിലെ അനുഷ്ഠാനകല്പന കൾക്കെല്ലാം മകുടമായിത്തീരുന്ന മുഹൂർത്തമാണ് ഈ ബലിയുടേത്. ഇത് നരബലി തന്നെയാണല്ലോ. നര ബലി പലവിധത്തിലുണ്ടായിരുന്നു. ഒരുവൻ സ്വമേധയാ ബലി നടത്തുക ഒരുവനെ സമൂഹം ബലികഴിക്കുക; ഒരുവനെ ദേവതാ-വേഷം കെട്ടുന്ന യാൾ തന്നെ ബലിയാക്കുക, എന്നി ങ്ങനെ ഇതിലേതിന്റെ വേണമെങ്കിലും നിരവധി ഉദാഹരണങ്ങൾ ചരിത്ര ത്തിൽ നിന്നും നിരത്താനാകും. ഉദാ ഹരണമായി ഭീഷ്മരുടെ സ്വേച്ഛയാ ഉള്ള ബലി മഹാഭാരതയുദ്ധം ഭൂമിക്കുവേണ്ടി യുള്ളതാണല്ലോ. സ്ത്രീകൾക്ക് ഈ യുദ്ധത്തിലുള്ള പങ്ക് പ്രലപനം മാത്ര മാണ്. ഈ യുദ്ധം മണ്ണിനു- ഭൂമിക്കു വേണ്ടിയാണ്. ഭൂമിയെന്നാൽ ദേവി, അതായത്, മറ്റൊരമ്മദൈവത്തിനു വേണ്ടിയുള്ള യുദ്ധം.

തലയറഞ്ഞുള്ള ഇവിടുത്തെ ബലിയനുഷ്ഠാനത്തെപ്പറ്റിയാണ് ഇനി ചിന്തിക്കാനുള്ളത്. ഇതിന്റെ ആന്തരിക മായ മറ്റു ചോദകശക്തി എന്താവാം? ബലിവസ്തു ഭുജിക്കുന്ന ഘട്ടത്തിൽ ദേവതയും ഭക്തരും തമ്മിൽ ഒരു കൂട്ടായ്മയുണ്ട്. ഈ കൂട്ടായ്മയി ലെത്തുന്നതിനുമുമ്പ് മനുഷ്യന് ശക്തി മൂർത്തികളെ ഭയമായിരുന്നു. മനുഷ്യന് അവന്റെ ആ ഭയത്തെ നിരാകരിച്ചു കൊണ്ടോ മറച്ചു വച്ചുകൊണ്ടോ ആണ് ദേവതയുമായി അഭിരാമത്തിലാ കുന്നത്. തനിക്ക് ഭീതി വിഷയങ്ങളായ ദേവതകളെ മൂർത്തികളാക്കി അവയെ ആരാധിച്ചും പ്രീതിപ്പെടുത്തിയും തന്റെ താല്പര്യത്തിനനുരോധമായി പാകപ്പെ ടുത്തിയെടുക്കുക എന്ന അവന്റെ വലിയ വെല്ലുവിളിയായിരുന്നു. അതി

നുള്ള ഉപാധിയെന്നവിധം തന്നെ ത്തന്നെ ബലികഴിക്കാനും മനുഷ്യൻ മടിച്ചില്ല. ഇതിനുള്ള തന്ത്രമാണ് തന്റെ തല യറയുക എന്നത്. തലയാണ് മനുഷ്യന് പ്രശ്നം. മനുഷ്യന്റെ ജനിമൃതി കളുടെ വൃത്തപൂരണം തന്നെയാണ് ഈ ബലി. ഇത് അവന്റെ ലൈംഗിക തയുമായി അഭേദ്യമായി ചേർന്നുപോ കുന്നു. ഇങ്ങനെ രൂപാന്തരപ്പെടുന്ന ആത്മാവിനെ സംവഹിക്കുന്ന സസ്യം ഒരു പുരുഷൻ തന്നെ ഭക്ഷിക്കണം എന്നത് ഒരവശ്യസംഗതിയാണ്. എന്നാൽ, ഒരു സ്ത്രീയാണ് ഈ ആത്മ വാഹിനിയായ സസ്യം ഭുജിക്കുന്ന തെങ്കിലോ എന്നതിനേപ്പറ്റി എങ്ങും ചിന്തിച്ചു കാണുന്നില്ല. ഒരുപക്ഷേ പുരുഷൻ വിത്തു വിതക്കുന്ന വയൽ -മണ്ണ്-സ്ത്രീയായിരിക്കുന്നതിനാലും ശിശുവിന്റെ രൂപീകരണത്തിൽ ഉപരി ഭാഗം അവൾക്കില്ലാത്തതിനാലും, ഇപ്ര കാരം സ്ത്രീ ഭുജിക്കുന്ന സസ്യാശ്രിത ആത്മാവ് അവളിൽ നിന്നും തിര സ്കൃതമായി മറ്റൊരു പുരുഷനെ കാത്തുകിടക്കുകയുമാവാം ചെയ്യുന്നത്. ഇങ്ങനെ, പുരുഷനെ-ആത്മാവിനെ- തന്നിലുൾക്കൊള്ളാൻ ദാഹിച്ചു കഴിയു ന്ന അംബികയാണ് കുമാരന്റെ ജീവനു വേണ്ടി കൊതിക്കുന്നത്. തന്നെ എതി രിട്ടു തോല്പിക്കുന്ന ഒരു പുരുഷ നുണ്ടെങ്കിൽ അവനെ തന്റെ ഭർത്താ വായി സ്വീകരിക്കാമെന്നല്ലാതെ തനിക്ക് പുരുഷനെ വേണ്ടെന്ന് അംബിക ഒരി ക്കലും പറയുന്നില്ല.

പുതിയ ഉടമ്പടി

കുമാരന്റെ ബലിക്കുശേഷം മറ്റൊരു കുമാരനും അംബികയ്ക്ക് ബലിയാകേണ്ടി വരുന്നില്ല. അങ്ങനെ ശാശ്വതമായൊരു രക്ഷാകർതൃ പ്രവൃ ത്തിയിലൂടെ സമൂഹത്തെ കുമാരൻ ഉദ്ധരിച്ചിരിക്കുന്നു. മനുഷ്യനെ ആദ്ധ്യാ ത്മികോന്നതിയിലേക്ക് ഉയർത്തുന്ന ഈ ബലിക്രിയയിൽ യേശുവിനും കുമാരനും ഒരേ നിലയാണുള്ളത്.

കാളിയിലോ അതുപോലെ രൗദ്രമൂർത്തികളായ മറ്റു ദേവതക ളിലോ, സൗമ്യമൂർത്തികളിൽ പോലുമോ വിശ്വാസം സമർപ്പിക്കാത്തൊരു യുക്തി വാദി പോലുമോ 'കാവിലെപാട്ടി'ന്റെ ആസ്വാദ്യതയനുഭവിക്കാതെ പോവില്ല. അതിന്റെ കാരണം സമഷ്ടംശമായ വ്യഷ്ടിയുടെ ബോധത്തിൽ സുപ്താവസ്ഥ യിലായിരുന്ന ആദിരൂപങ്ങളെ കൊട്ടി യുണർത്തുകയും ആ മനസ്സിന് ഹിത കരമായ അനുഷ്ഠാനബിംബങ്ങളെ ത്തന്നെ കവി ധാരാളമായി പ്രയോഗി ക്കയും ചെയ്യുന്നു എന്നതാണ്. കരു ണാർദ്രയായ ജഗദംബികയായും സം ഹാരരൂപിണിയായും ക്രൂരമൂർത്തിയാ യും അബോധമനസ്സിന്റെ അന്തരംഗങ്ങ ളാകുന്ന കാവുകളിൽ കുടികൊള്ളുന്ന ആദി രൂപത്തിന്റെ ഈ വിരുദ്ധഭാവ ങ്ങളെ മാറിമാറി ആവർത്തിച്ച് ആവാ ഹിച്ചു കൊണ്ടുവരുവാൻ കവി സജ്ജ മാക്കിയിരിക്കുന്ന അനുഷ്ഠാനാന്തരീക്ഷ

ത്തിനു കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. അറുത്തെടുത്ത ശിരസ്സാകുന്ന രുദ്രാക്ഷം കോർത്തു മാലയണിയുന്നവൾ, സുംഭനിസുംഭാതികളെ കൊന്നൊടുക്കിയവൾ, സുരഭിലപ്പൂവല്ലിപോലെ കുളിർ ചൊരിയുന്നവൾ, ആയിരം കഴുത്തറുത്ത് ചോര കുടിച്ചവൾ, കോടികോടി പ്രപഞ്ചത്തിന്റെ കുളിർത്തണൽ എന്നിങ്ങനെ അംബികയെ വർണ്ണിക്കുന്ന ഭാഗങ്ങൾ ചില ഉദാഹരണങ്ങളാണ്.

ഭക്തരുടെ അന്തരംഗത്തിൽ തേരിറങ്ങിയ അംബികയുടെ നിഗ്രഹശക്തി അനുഗ്രഹമായി മാറുന്നു. മിത്തിൽ, ഭക്തർ തങ്ങളുടെ തലവെട്ടിപ്പൊളിക്കുക എന്ന ആത്മസമർപ്പണത്തെ കവിതയിലെത്തുമ്പോൾ ദേവിയുടെ (ദേവിയുടെ പ്രതിപുരുഷനായ വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ) സ്വയം പീഡനമായിട്ട് വിഭാവനം ചെയ്തിരിക്കുന്നു. ദേവി സ്വന്തം ശിരസ്സ് വെട്ടിപ്പൊളിക്കുന്നത് തന്റെ ഭക്തരുടെ അഥവാ കൂട്ടാളികളുടെ പാപം കഴുകിക്കളയാൻ വേണ്ടിയാണ്. ക്രിസ്തു ക്രൂശുമരണം വഹിക്കുന്നതും ഇതേ ലക്ഷ്യത്തോടെയാണ്.

ദേവി പ്രപഞ്ചത്തിന്റെ മുഴുവൻ മാതാവാണ്. നിത്യകന്യകയാണ്. പോറ്റി പരിപാലിക്കുന്നവളാണ്. എല്ലാ ജീവന്റെയും ജീവനാണ്. എല്ലാ മരണങ്ങളുടെയും മരണവുമാണ്. ജനനം മുതൽ മരണം വരെയുള്ള നിലനില്പിന്റെ സർവ്വ ഉത്തരവാദിത്വങ്ങളും ചുമതലയും ദേവി തന്റെ ചുമലിൽ പേറുന്നു. ഇവിടെ നല്ലതെന്നോ തീയതെന്നോ ഉള്ള ഭേദമില്ല. ഭക്തർ തങ്ങളുടെ ഭേദചിന്തകളെ ദേവിയിലർപ്പിച്ച് സ്വസ്ഥമായി കഴിയുന്ന അവസ്ഥയിലെത്തുന്നു. അംബികയുടെ മുൻഭാവങ്ങളെയൊക്കെ മാറ്റി ഇങ്ങനെയൊരവസ്ഥയിലെത്തിക്കുന്നതിനു നിയാമകമായി വർത്തിച്ച ഒരു പ്രധാന ഘടകമാണ് കുമാരന്റെ അമ്മയുടെ ഭാവം. മകനെ ഭക്ഷിച്ച ചണ്ഡിയുടെ മുമ്പിലെത്തുന്ന മാതാവ് തന്റെ പുത്രൻ ഭീരുത്വത്താൽ പേരിനു കളങ്കം വരുത്തിയില്ലല്ലോ എന്നന്വേഷിക്കുന്നതോടെ 'സുംഭനിസുംഭാദികളെ കൊന്നൊടുക്കിയ' ആ ഭയങ്കരി 'സുരഭിലപ്പൂവല്ലി'യായി മാറുന്നു. കൂടാതെ വന്ധ്യതയും ഉർവ്വരതയും തമ്മിലും ക്രൗര്യവും വാത്സല്യവും തമ്മിലുമുള്ള ഈ സംഘർഷം ഇടശ്ശേരിക്കവിതയിലെ വൈരുദ്ധ്യാത്മകതയുടെ പ്രകടഭാവവുമാണ്.

ബലി എന്ന കേന്ദ്ര അനുഷ്ഠാന ബിംബത്തിന്റെ വിശ്വാസത്തിലൂടെയും പുത്രൻ തന്റെ മാനം കെടുത്തിയില്ലല്ലോ എന്നന്വേഷിക്കുന്ന ഉർവ്വരതാപ്രതീകമായ മാതൃബിംബത്തിലൂടെയുമാണ് ദേവി മംഗളാംബികയായി മാറുന്ന പരിണാമം കവിമനസ്സിലും ആസ്വാദകമനസ്സിലും നടക്കുന്നത്.

●

മലയാളപദ്യോച്ചാരണശൈലി

കെ.പി.സി.അനുജൻ ഭട്ടതിരിപ്പാട്

കുറ്റമറ്റതും, ശ്രോതാക്കൾക്ക് ഒരൊറ്റത്തവണ കേട്ടാൽത്തന്നെ അർത്ഥം മാത്രമല്ല ഭാവവും മനസ്സിലാക്കിക്കൊടുക്കാൻ കഴിയുന്ന ഒരു പദ്യോച്ചാരണശൈലി കേരളീയർക്കു പാരമ്പര്യമായിട്ടുണ്ട്. സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തര കാലഘട്ടത്തിൽ നമുക്കു പല സാംസ്കാരിക പൈതൃകങ്ങളും നഷ്ടപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരിയ്ക്കുകയാണല്ലോ. കൂട്ടത്തിൽ നമ്മുടെ പദ്യോച്ചാരണരീതിയും ഏതാണ്ടു പൂർണ്ണമായും വിസ്മൃതമായ മട്ടാണ്.

സംസ്കൃതവൃത്തങ്ങളും ദ്രാവിഡവൃത്തങ്ങളും കവിതാലോകത്ത് ഏതാണ്ട് തുല്യപ്രാധാന്യത്തോടെ തന്നെ വിജയിച്ചരുളിയിരുന്ന കാലത്താണ് ഞാൻ ജനിച്ചതും ബാല്യകൗമാരങ്ങൾ കഴിച്ചതും. ഏതുവൃത്തത്തിൽ നിബന്ധിച്ചതാണെന്ന് വായനക്കാർക്കു തുടക്കത്തിൽത്തന്നെ അറിയാനായി, ശീർഷകത്തിനു തൊട്ടുതാഴെ ആ കവിതയുടെ വൃത്തത്തിന്റെ പേരെഴുതുന്ന സമ്പ്രദായം അക്കാലത്ത് നിലനിന്നുപോന്നു. പിന്നീടു വൃത്തത്തിന്റെ പേരെഴുതുന്ന പതിവ് ക്രമേണ ഇല്ലാതായി. എന്നാലും ആർക്കും വലിയ ബുദ്ധിമുട്ടൊന്നും അനുഭവപ്പെടാറില്ല. കാരണം, പദ്യം ചൊല്ലുന്ന രീതി കേട്ടുകേട്ടു തഴമ്പിച്ചവരായിരുന്നു ആസ്വാദകർ എല്ലാം. അവർക്ക് ഒരു വരി വായിക്കുമ്പോഴേയ്ക്കുതന്നെ അതേതു വൃത്തത്തിലാണെഴുതിയിരിക്കുന്നതെന്ന് എളുപ്പം മനസ്സിലാവും. അക്കാലത്ത് കവിതകൾ വായിച്ചാസ്വദിക്കുന്ന പതിവ് സഹൃദയർക്കിടയിൽ കൂടുതൽ വ്യാപകവുമായിരുന്നു. അതാതുവൃത്തത്തിലുള്ള കവിതകൾ അതാതിന്റെ തനിമയോടെ അവതരിപ്പിക്കാൻ കഴിവില്ലാത്ത അദ്ധ്യാപകർ അക്കാലത്തുണ്ടായിരുന്നില്ല. കവികളും അവതരണശൈലിയുടെ തനിമ നിലനിർത്താൻ മനസ്സിരുത്തിയിരുന്നു. സാഹിത്യപരിഷത് സമ്മേളനം മുതലായ സഹൃദയസദസ്സുകളിൽ കവികൾ കവിതകൾ വായിക്കുന്നതിന്റെ ഓർമ്മ ഇന്നും നിലനിൽക്കുന്നു.

അടിമുടിമാറ്റം

ക്രമേണ മട്ടാകെത്തന്നെ മാറി. വൃത്തനിയമങ്ങൾ പാലിക്കപ്പെടാതായി. അച്ചടിയിൽ ആകെത്തന്നെ ചിട്ടത്തെറ്റുകളായി. കേകയും സ്രഗ്ദ്ധരയുമൊക്കെ അച്ചടിച്ചുകണ്ടാൽ, അതിനു സുനിയത പദ്ധതിയുണ്ടായിരുന്നതുകൊണ്ട്, ഒറ്റ നോട്ടത്തിൽത്തന്നെ, കാവ്യാനുശീലന സ്വഭാവമുള്ളവർക്കൊക്കെത്തന്നെ, വൃത്തമേതെന്നു തിരിച്ചറിയാൻ പ്രയാസമുണ്ടായിരുന്നില്ല. എന്നാൽ പിന്നീട് ആ പതിവെല്ലാം തകിടം മറിഞ്ഞു. മാറ്റം അനുക്രമമായിരുന്നെങ്കിലും, ത്വരിതഗതിയിൽത്തന്നെയായിരുന്നു. തൽഫലമായി, പുതിയ തലമുറക്കാർക്ക് തന്നെ പദ്യപാരായണത്തിന്റെ മലയാളത്തനിമ തികച്ചും അന്യമായിരിക്കുന്നു. പരമദയനീയമാണീ സ്ഥിതി.

പദ്യോച്ചാരണരീതിയെ അന്യഥാകരിയ്ക്കുന്നതിൽ ഏറ്റവും വലിയ പങ്കുവഹിച്ചിട്ടുള്ളത് കഥാപ്രസംഗക്കാരാണെന്നു തോന്നുന്നു. കവിത പഴയ മട്ടിൽച്ചൊല്ലുന്നത് അപരിഷ്കൃതമാണെന്നും സംഗീതാവിഷ്കരണമാണു പുരോഗമനപരമെന്നും വരുത്തിത്തീർക്കുന്നതിൽ അവർ വഹിച്ച പങ്ക് ഒട്ടും ചെറുതല്ല. ദൗർഭാഗ്യകരമെന്നുതന്നെ പറയട്ടെ, ഒറ്റത്തവണ കേട്ടാൽത്തന്നെ അർത്ഥത്തോടൊപ്പം ഭാവവും നമുക്കെളുപ്പം മനസ്സിലാക്കിത്തന്നിരുന്ന സ്വതസ്സിദ്ധശൈലി എവിടെയും കേൾക്കാതായി. കവികളെ ആദരിക്കാൻ കൂടുന്ന സദസ്സുകളിലൊക്കെ അതാതു കവിയുടെ ഏതെങ്കിലും ഒരു കവിതയുടെ സംഗീതാവിഷ്കാരം നിർബന്ധവിഷയമാവുകയും ചെയ്തു! പക്കമേളമില്ലാത്ത കവിതാവായനയില്ലാതായി!

ക്ഷേത്രാന്തരീക്ഷം ശബ്ദമലിനീകരണംകൊണ്ടു വികലമാക്കാനും ഏകാഗ്രമനസ്സോടെ പ്രാർത്ഥിയ്ക്കുന്ന ഭക്തജനങ്ങൾക്ക് സൈ്വരം കെടുത്താനും പൂജാദികർമ്മങ്ങൾ ചെയ്യുന്നവരുടെ ശ്രദ്ധ തിരിയ്ക്കാനും അയൽപ്പക്കക്കാർക്ക് ഉറക്കം കളയാനും ഒരുപോലെ ഉപകരിക്കുന്നതെന്നു ഞാൻ ദൃഢമായി വിശ്വസിക്കുന്ന – ഭക്തിഗാനങ്ങളെന്ന ഓമനപ്പേരിലറിയപ്പെടുന്ന – കവിതാവൈകൃതങ്ങൾക്കാണ് ഈ വിഷയത്തിൽ ദ്വിതീയസ്ഥാനം.

നിതാന്തശൂന്യത

"കുളിപ്പിച്ചു കുളിപ്പിച്ചു കുട്ടിയില്ലാതായി" എന്നുപറഞ്ഞതുപോലെ, കവിതകൾ സംഗീതപദ്ധതിയിലൂടെ ആവിഷ്കരിച്ചാവിഷ്കരിച്ച് കവിത തന്നെയില്ലാതായിപ്പോയി. കവികൾ എന്നപേരിൽ അറിയപ്പെടുന്ന കുറെ ആളുകൾ ഇന്നുമില്ലേ? കവിത എന്നപേരിൽ പ്രസിദ്ധീകരിയ്ക്കപ്പെടുന്ന വാങ്മയങ്ങൾ ഇന്നുമില്ലേ? ഉണ്ട്. എത്രപേരുണ്ട് അതൊക്കെ ആസ്വദിയ്ക്കാൻ? ഒരിക്കൽ മാത്രം വായിച്ച ഈരടികളും മരണം വരെ മനസ്സിൽ തങ്ങാറുണ്ട്. ഉള്ളിൽത്തട്ടുന്ന കവിതകൾ, ഭാഷാഗാനങ്ങളായാലും ശ്ലോക

ങ്ങളായാലും, സ്വമേധയാ വായിച്ചു വായിച്ച് എന്നന്നേയ്ക്കുമായി ഹൃദിസ്ഥവും മുഖസ്ഥവുമായിത്തീരാറുമുണ്ട്. സ്വാനുഭവത്തിൽ നിന്നു കൂടിയാണിതു പറയുന്നത്. ഇന്നങ്ങനെ വല്ലതുമുണ്ടോ? കവിതയ്ക്ക് ആസ്വാദനക്ഷമത നഷ്ടപ്പെട്ടിരിക്കുന്നുവെന്നതാണു സത്യം.

"സംസാരവിഷവൃക്ഷസ്യ
ദ്വേഫലേ അമൃതോപമേ
കാവ്യാമൃതരസാസ്വാദ-
സ്സല്ലാപസ്സജ്ജനൈസ്സഹ."

എന്ന രാമായണശ്ലോകം പ്രസിദ്ധമാണല്ലോ. (ഐഹികജീവിതം വിഷവൃക്ഷമാണ്. അതിലെ ഫലങ്ങളെല്ലാം കയ്പു നിറഞ്ഞതും. കൂട്ടത്തിൽ രണ്ടേ രണ്ടു പഴമുണ്ട്, അതിമധുരങ്ങളായി; ഒന്ന്, കവിത വായിച്ചാസ്വദിക്കലും, രണ്ട് സജ്ജനങ്ങളുമായിട്ടു സല്ലപിക്കലും.). ഇക്കാലത്ത് ഇതിൽ ആദ്യഭാഗം കേവലം അസാദ്ധ്യം തന്നെ. ജീവിതത്തിൽ ആർക്കും ഒന്നിനും സമയമില്ലാത്തതുകൊണ്ട്, രണ്ടാമത്തേതും ദുർല്ലഭം തന്നെ.

എന്നാൽ കാവ്യാനുശീലനം സഹൃദയർക്കിടയിൽ പുനഃസ്ഥാപിക്കാൻ സാദ്ധ്യമല്ലേ? സാധിക്കുമെന്നു തന്നെയാണ് എന്റെ ബോദ്ധ്യം. ദൃശ്യശ്രാവ്യമാധ്യമങ്ങളിൽ പലതും ഇന്ന് അതീവ ശക്തിമത്താണല്ലോ. ബോധപൂർവ്വം പരിശ്രമിച്ചാൽ പഴയ കവിതാ പാരായണരീതി പുനസ്സ്വീകരിക്കാനും തദ്വാരാ സഹൃദയരുടെ ആസ്വാദന ക്ഷമത വളർത്താനും നമുക്കെളുപ്പം കഴിയുമെന്നു തന്നെയാണെന്റെ തോന്നൽ.

സാഹിത്യ അക്കാദമിയുടെ കർത്തവ്യം

ഇക്കാര്യത്തിൽ മുൻനിന്നു പ്രവർത്തിക്കേണ്ടതു കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി തന്നെയാണ്. സൗജന്യബുദ്ധിയോടെ ചെയ്തുതീർക്കേണ്ട ഒരു ജോലിയൊന്നുമല്ല ഇത്. അക്കാദമിക്ക് ഒഴിച്ചുനിർത്താൻ വയ്യാത്ത കർത്തവ്യം തന്നെയാണ്. മലയാളസാഹിത്യത്തിന്റെ സംരക്ഷണവും പോഷണവുമാണ് ഈ സ്ഥാപനത്തിന്റെ ജന്മകൃത്യമെങ്കിൽ, ആസ്വാദകലോകം മറന്നുപോയിട്ടുള്ള പദ്യോച്ചാരണരീതി വീണ്ടും പ്രചരിപ്പിയ്ക്കാൻ അക്കാദമിക്കു കഴിയുന്നില്ലെങ്കിൽ, സ്വന്തം ചുമതലയിൽ 50 ശതമാനം വീഴ്ച വന്നുവെന്നാണർത്ഥം.

തുടക്കം, നല്ല കാസറ്റുകൾ തയ്യാറാക്കുന്നതിലൂടെത്തന്നെയാകണം. കവിത്രയം, 'ജി', 'പി', 'ശ്രീ', 'വി. കെ.ജി.', 'കെ.എൻ.ഡി.', 'പ്രേംജി', കെ.കെ. രാജ തുടങ്ങി യൂസഫലി കേച്ചേരിയും ദേശവും വരെയുള്ള കവികളുടെ - ഭാഷാഗാനങ്ങളായും സംസ്കൃതവൃത്തനിബന്ധങ്ങളായുമുള്ള - നല്ല കവിതകൾ ധാരാളമായിട്ടുതന്നെ കാസറ്റുകളിലാക്കണം. ഇക്കൂട്ടത്തിൽ ഭക്തിപ്രസ്ഥാനത്തിനും പ്രാധാന്യം കൊടുക്കണം. അമ്പലങ്ങളിൽ നിന്നുള്ള മറ്റപശബ്ദങ്ങൾ കുറയാനിടവരട്ടെ!

ഇതു പറഞ്ഞപ്പോൾ മലയാളികളുടെ ഒരു പ്രത്യേക സ്വഭാവം പരാമർശിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. അവനവന്റേതൊക്കെ അപരിഷ്കൃതം, അന്യന്റേതെല്ലാം കേങ്കേമം - ഇതാണ്, അടുത്ത കാലത്തായിട്ടെങ്കിലും, മലയാളിയുടെ ധാരണ. സഹസ്രനാമങ്ങൾ കാസറ്റുകളിലൂടെ അമ്പലങ്ങളിൽ കേൾക്കാം. എല്ലാം പരദേശരീതിയിൽ. മലയാളത്തിന്റെ മുഖമുദ്രയുള്ള ഒന്നുപോലും ഇന്നേവരെ കേട്ടിട്ടില്ല. പാശ്ചാത്യവൽകൃത വിദ്യാഭ്യാസപദ്ധതിയുടെ പ്രചുരപ്രചാരമാണോ ഈ ദുരവസ്ഥയ്ക്കു കാരണം? ഭാരതീയമായതെന്തും അശാസ്ത്രീയം; പാശ്ചാത്യമായതെന്തും ശാസ്ത്രീയം: ഇതാണല്ലോ ഇന്നത്തെ സ്കൂൾ വിദ്യാഭ്യാസത്തിന്റെ അന്തിമസന്ദേശം! സായിപ്പിന്റെ ശൈലിയല്ലെങ്കിൽ ഔത്തരാഹശൈലി; അതുമില്ലെങ്കിൽ പരദേശശൈലി, സ്വന്തം ശൈലി മാത്രം വർജ്ജ്യം! കഷ്ടമെന്നേ പറയേണ്ടൂ!

വൃത്തരഹിതങ്ങളുമാകാം

ദ്രാവിഡവൃത്തത്തിലും സംസ്കൃതവൃത്തത്തിലുമുള്ള കവിതകൾ, പഴയ രീതിയിൽ പദ്യം ചൊല്ലാൻ പരിചയമുള്ളവരെക്കൊണ്ടു ചൊല്ലിച്ച്, കാസറ്റുകളിലാക്കുന്ന കാര്യമാണല്ലോ പറഞ്ഞു വന്നത്. 'കവിത' എന്നാൽ വൃത്തനിബദ്ധമല്ലാത്ത,- അതേ സമയം ഗദ്യവുമല്ലാത്ത, - വാങ്മയങ്ങളാണെന്ന അഭിപ്രായക്കാരാണല്ലോ ആധുനിക സാഹിത്യകാരന്മാരിൽ അധികം പേരും. അവരെസ്സംബന്ധിച്ചേടത്തോളം വൃത്തത്തിന്റെ ചട്ടക്കൂട് കവിഭാവനയുടെ സൈ്വരവിഹാരത്തിനു വിലങ്ങുതടിയാണെന്നാവാം നിലപാട്. അതുകൊണ്ട് അത്തരം കവിതകൾ പുതിയ ശൈലിയിൽ ആലപിച്ചുകൊണ്ടുള്ള കാസറ്റുകളും തയ്യാറാക്കേണ്ടി വരും.

വിദ്യാലയങ്ങളിലെ അദ്ധ്യാപകർക്ക്, സാമാന്യമായി പറഞ്ഞാൽ വൃത്തബോധം ഉണ്ടാവാൻ സാദ്ധ്യതയില്ല. അക്ഷരസ്ഫുടതയുടെ കാര്യവും തഥൈവ. കോളേജദ്ധ്യാപകരും ഈ സാമാന്യസ്വഭാവത്തിൽ നിന്നു വ്യത്യസ്തരല്ല. അമ്പത്തൊന്നക്ഷരം കുട്ടികളെക്കൊണ്ടു ചൊല്ലിയ്ക്കുമ്പോൾ,

"കായിക്കഗായിക്കങ്ങ
ചായിച്ചജായിച്ചഞ്ഞ
ടായിട്ട ഡായിട്ടണ
തായിത്ത ദായിത്തന
പായിപ്പബായിപ്പമ."

എന്ന മട്ടാണല്ലോ പുതിയ ശൈലി! 'ഭരണി', 'ഭാരതം', 'ഭാര്യ' തുടങ്ങിയ പദങ്ങൾ 'ഫരണി', 'ഫാരതം', 'ഫാര്യ' എന്നിങ്ങനെ ഉച്ചരിയ്ക്കുന്ന രീതിയും പ്രചരിച്ചുവരുന്നു! ഈ സമ്പ്രദായം മാറ്റണമെന്ന് ആരെങ്കിലും പറഞ്ഞാൽ അവരെ ശകാരഭാഷയുടെ പരമകാഷ്ഠയായിട്ടു കണക്കാക്കുന്ന 'വരേണ്യവർഗ്ഗം' എന്ന് അധിക്ഷേപസ്വരത്തിൽ അഭിസംബോധന ചെയ്യുകയും പതിവാണ്! ഈ സ്ഥിതിയിൽ, വളരുന്ന തലമുറയ്ക്ക് പദ്യപാരായണം പഠിപ്പി

യ്ക്കുക എളുപ്പമല്ല. എന്നാലും അർത്ഥ ഭാവപ്രകാശനസമർത്ഥമായ രീതിയിൽ, സംഗീതാവിഷ്കരണശൈലി ബാധി യ്ക്കാത്ത തരത്തിൽ, വൃത്തനിബദ്ധ ങ്ങളായ കവിതകൾ കാസറ്റുകളിലൂടെ പുറത്തുവന്നാൽ, അവയുടെ പുരസ് കർത്താക്കൾ കേരളസാഹിത്യ അക്കാ ദമി തന്നെയാകുമ്പോൾ വിശേഷിച്ചും - ആ കാസറ്റുകൾക്ക് ബഹുജനമദ്ധ്യ ത്തിൽ അംഗീകാരം ലഭിയ്ക്കാതിരി ക്കുകയില്ല. അക്കൂട്ടത്തിൽ സ്തോത്ര ങ്ങളും ഉൾപ്പെടുമെങ്കിൽ, അവ അമ്പല ങ്ങളിലെത്താതിരിക്കുകയുമില്ല.

നല്ല കവിത നല്ല രീതിയിൽ ചൊല്ലുന്നതു കേൾക്കാൻ അവസരം ഒന്നുംതന്നെയിന്നില്ലല്ലോ. അപൂർവ്വമായി ട്ടെങ്കിലും അതിനവസരം സിദ്ധിച്ചാൽ, അടിസ്ഥാനപരമായ സഹൃദയത്വം ജന്മായത്തമായിട്ടുള്ള അല്പസ്വല്പം ചിലർ ക്കെങ്കിലും നല്ല കവിതകളാസ്വദി ക്കാനുള്ള പരിശീലനം താനേ ലഭിക്കും. കാവ്യാനുശീലനസമ്പ്രദായം വർദ്ധി ക്കും. തദ്വാരാ ഹൃദയനൈർമ്മല്യം സിദ്ധിയ്ക്കും. തിന്മകളുടെ വേലിയേറ്റം കൊണ്ട് 'ഭൂയിഷ്ഠദുർഗ്ഗന്ധമലീമസ മായിത്തീർന്നിട്ടുള്ള ഇന്നത്തെ ജീവിതാന്തരീക്ഷത്തിൽ, സ്വല്പമെങ്കിലും നന്മയുടെ സുഗന്ധം പകരാൻ ഈ പ്രക്രിയ ഉപകരിക്കും.

സാമ്പത്തികബാദ്ധ്യത

ഈ പദ്ധതി ഏറ്റെടുക്കാൻ ഭാരിച്ച മൂലധനനിക്ഷേപം ആവശ്യം വരുമെന്നല്ലെ തോന്നുക? അതു വേണ്ടി വരില്ല. എന്നു മാത്രമല്ല, ഒടുക്കം ലാഭ കരമായിത്തീരാവുന്ന പദ്ധതിയുമാണിത്. ഇതെങ്ങനെയെന്നല്ലേ?

സംസ്കൃതസ്തോത്രങ്ങൾ കാസ റ്റുകളിലെടുക്കാൻ തിരുപ്പതി ദേവ സ്ഥാനം ഉദാരമായ സാമ്പത്തിക സഹായം നൽകുമെന്നാണറിവ്. കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമിയെപ്പോലെ നില വാരപ്പെട്ട ഒരു സംഘടന അപേക്ഷി ച്ചാൽ ഈ സഹായം എളുപ്പത്തിൽ കിട്ടാതിരിയ്ക്കുകയുമില്ല. അക്കാദമി യുടെ പ്രഥമസംരംഭമായി 'നാരായ ണീയം' കേരളീയശൈലിയിൽ (പാട്ടാ ക്കാതെ) അക്ഷരസ്ഫുടതയോടെ ചൊ ല്ലുന്ന കാസറ്റുകൾ പുറത്തുവരട്ടെ. നല്ല പ്രചാരം ലഭിക്കും. തീർച്ച.

ഈ പ്രഥമസംരംഭത്തിൽ നി ന്നുള്ള ആദായം ഉപയോഗിച്ച് മറ്റു കവിതകൾ ശബ്ദലേഖനം ചെയ്തെടു ക്കാം. ശങ്കരാചാര്യകൃതികൾ മുഴുവൻ തന്നെ ഈ രീതിയിൽ അവതരി പ്പിയ്ക്കുവാൻ തയ്യാറാവുകയാണെങ്കിൽ അതിനും തിരുപ്പതി ദേവസ്ഥാനത്തിന്റെ പിന്തുണ ഉറപ്പിയ്ക്കാം. ചുരുക്കിപ്പറ ഞ്ഞാൽ അക്കാദമിയുടെ നിലവിലുള്ള ബജറ്റിൽ നിന്ന് ഒരു പൈസയും വക മാറി ചെലവാക്കാതെ തന്നെ ഈ പരിപാടി മുന്നോട്ടു കൊണ്ടുപോകാനും അന്തിമമായി നല്ലൊരു സംഖ്യ ലാഭമുണ്ടാക്കാനും കൂടി അക്കാദമിക്കു സാധിക്കും. നമ്മുടെ പദ്യസാഹിത്യ

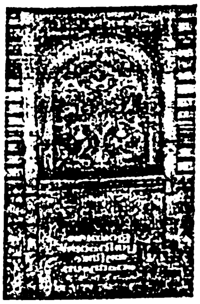
ത്തിനും അതുവലിയ മുതൽക്കൂട്ടാകും.

അർത്ഥബോധത്തോടെയും ഭാവബോധത്തോടെയും സ്ഫുടമായ ഉച്ചാരണരീതി പുലർത്തിക്കൊണ്ടു പരമ്പരാഗതരീതിയിൽത്തന്നെ പദ്യങ്ങൾ ചൊല്ലാൻ കഴിവുള്ള അല്പം ചിലർ ഇനിയും ബാക്കിയുണ്ട്. അവരെ മാത്രമേ ഈ സംരംഭവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്താവൂ. ഇക്കാര്യത്തിൽ കർക്കശമായ നിഷ്കർഷ തന്നെ വേണം. ഇതാണ് ഏറ്റവും ബുദ്ധിമുട്ടുള്ള വിഷയവും. പദ്യം ചൊല്ലാൻ ആൾക്കാരെ തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നതിലും രാഷ്ട്രീയ സ്വാധീനങ്ങളും 'മറ്റുപരിഗണന'കളും വന്നുപെട്ടാൽ പരിപാടി ആകെത്തന്നെ അലങ്കോലമാവും എന്നു മുൻകൂട്ടിത്തന്നെ പറയട്ടെ.

പ്രതീക്ഷയ്ക്കു വകയുണ്ടോ? ആവോ? അഥവാ അക്കാദമി ഈ സന്മനസ്സു കാണിച്ചാൽ അതിന്റെ ഉത്ഭവം മുതൽ ഇതഃപര്യന്തമുള്ള ചരിത്രത്തിൽ ചെയ്തുവച്ചിട്ടുള്ള എല്ലാ നല്ല കാര്യങ്ങളിലും വലുതായിരിക്കും ഇത്. ഈ സേവനം ചരിത്രത്തിന്റെ താളുകളിൽ സുവർണ്ണലിപികളിൽത്തന്നെ ആലേഖനം ചെയ്യപ്പെടും. സഹൃദയലോകം ഇന്നു നിലവിലുള്ള ഭരണസമിതിയോട് എക്കാലത്തും കടപ്പെട്ടവരായിരിക്കും.

●

മലയാള സാഹിത്യ ചരിത്രസംഗ്രഹം



പി. ശങ്കരൻ നമ്പ്യാർ

പേജ് 144

വില: 75 രൂപ

മലയാളഭാഷയുടെ ഉത്പത്തി മുതൽ ആംഗലേയസാഹിത്യം സ്വാധീനം ചെലുത്തിത്തുടങ്ങിയ ആധുനിക കാലഘട്ടം വരെയുള്ള മലയാള ഭാഷാ സാഹിത്യത്തിന്റെ ചരിത്രം ആറു അധ്യായങ്ങളിലായി വിവരിക്കുന്നു.

കോപ്പികൾക്ക്

സെക്രട്ടറി, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശൂർ - 20

സ്വത്വബോധത്തിന്റെ സ്വയം ഭാഷണങ്ങൾ

എൻ. ശ്രീജ

നിമിഷംപ്രതി മാറിവരുന്ന മാധ്യമ വാർത്തകൾ പോലെ സമകാലിക സമൂഹവും അതിവേഗത്തിലാണ് ചിന്തിക്കുന്നത്. പലപ്പോഴും യാഥാർത്ഥ്യത്തെ മറയ്ക്കുന്ന ചിന്തകളാണ് നമ്മുടെ ബോധത്തിലേയ്ക്ക് കടന്നുവരുന്നത്. ആശയങ്ങൾ ഫാസ്റ്റുഫുഡ്പോലെ നിർമ്മിക്കപ്പെടുകയും അതിന്റെ എച്ചിലുകൾ ദഹിക്കാതെ മറ്റൊരാശയത്തിന് വഴിമാറിക്കൊടുക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അവയവങ്ങളില്ലാത്ത ശരീരങ്ങൾപോലെ രൂപംകൊള്ളുന്ന യുക്തികൾ കൊണ്ട് നമ്മുടെ ലോകം അപമാനവീകരിക്കപ്പെടുന്നത് സർഗ്ഗാത്മകസാഹിത്യം അതിന്റെ സ്പർശനികൾകൊണ്ട് തിരിച്ചറിയുന്നു.

ഒരിക്കലും അടങ്ങാത്ത ഉപഭോഗതൃഷ്ണയുടെ യന്ത്രമായിട്ടാണ് നവ മുതലാളിത്തം ഇടത്തരക്കാരനെ മാറ്റിത്തീർക്കുന്നത്. സാധാരണമനുഷ്യന് അർഹമായ സകലനീതിയും ഈ ധന മോഹവ്യവസ്ഥ നിഷേധിക്കുന്നു. അമിതമായ അച്ചടക്കവും നിയന്ത്രണങ്ങളും കൊണ്ട് മനുഷ്യന്റെ അദ്ധ്വാനശക്തിയെയും സ്വാതന്ത്ര്യത്തെയും ഊറ്റിക്കുടിച്ച് അവനെ ചണ്ടിയാക്കി മാറ്റുന്നു. ഉപഭോക്താവിനെ പ്രലോഭനങ്ങൾകൊണ്ട് സ്നേഹിച്ച് കൊല്ലുന്ന നവകൺസ്യൂമറിസ്റ്റ് മാനേജ്മെന്റിന്റെ തടവറയിലകപ്പെട്ട നിയന്ത്രിതനും പരുവപ്പെടുത്തപ്പെട്ടവനുമായ ഒരിന്ത്യൻ തൊഴിലാളിയുടെ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ യാഥാർത്ഥ്യമാണ് കെ.പി. രാമനുണ്ണിയുടെ 'ചരമവാർഷികം' എന്ന നോവൽ പറയുന്നത്.

നമ്മുടെ രാഷ്ട്രീയ സൈദ്ധാന്തികർക്ക് കണ്ടെത്താൻ പ്രയാസമായ ചില സമസ്യകളുടെ പൂരണങ്ങൾ രാമനുണ്ണി 'ചരമവാർഷിക'ത്തിലൂടെ ധ്വന്യാത്മകമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. സന്തോഷം എങ്ങനെയാണ് ഉത്പാദിപ്പിക്കേണ്ടതെന്ന് ഉത്ക്കണ്ഠപ്പെടുന്ന സമകാലിക മനുഷ്യാവസ്ഥ ചെന്നെത്തുന്നത് കൂടുതൽ കൂടുതൽ സന്താപങ്ങളിലേക്കാണെന്ന ആധുനികാവബോധമാണ് ഈ നോവലിന്റെ ഭാവമുലകങ്ങളിൽ പ്രധാനം. ബുദ്ധിപരവും ആത്മീയവുമായ ആനന്ദം ഇന്നത്തെ മനുഷ്യന് അന്യമാണെന്ന് നവസംസ്കൃതിയുടെ ജ്വരവേഗത്തെ തൊട്ടുകൊണ്ട് രാമനുണ്ണി വ്യക്തമാക്കുന്നു. വിഭ്രാമ

കമായ നഗരജീവിതം നയിക്കുമ്പോൾ തന്നെ ഗ്രാമീണപൈതൃകത്തിന്റെ ഓർമ്മയാൽ വേട്ടയാടപ്പെടുന്ന ദാമോദരന്റെ ജീവിതം സ്നേഹരാഹിത്യത്തിന്റെ പുതിയ സമവാക്യങ്ങൾ രചിക്കുന്ന കമ്പോളസംസ്കാരത്തിനുള്ള ബലിദാനമാണ്.

സമൂഹം വിവിധരീതിയിൽ തന്നിലേല്പിച്ച പീഡനങ്ങൾക്ക് ദാമോദരൻ സ്വയം ബലി നൽകുകയായിരുന്നു. ഫർണ്ണസ് ഡ്യൂട്ടിയൊഴിച്ച് എന്തു ചെയ്യുമ്പോഴും. ദാമുവിന്റെ ജീവിതം പിശകുകളുടെ കുമ്പാരമായി നമ്മുടെ മുന്നിൽ നിൽക്കുന്നു. നവമുതലാളിത്ത വ്യവസ്ഥിതി തൊഴിലാളികളിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ ശൂന്യതയുടെ പ്രതിസന്ധിയും ശ്ലഥമായിത്തീർന്ന ദാമുവിന്റെ മാനസികനിലയും പ്രതീകാത്മകമല്ലാതെ തന്നെ നോവലിസ്റ്റ് അവതരിപ്പിക്കുന്നു. 'യൂണിയൻ അംഗത്വം' എന്ന 'ഇമ്മ്യൂണിറ്റി സർട്ടിഫിക്കറ്റി'നുവേണ്ടി ക്രൂരമായ രാഷ്ട്രീയക്കളിയിൽ ഒരു പാവയായിത്തീരുന്ന ദാമു നമ്മുടെ തൊഴിലാളിരാഷ്ട്രീയത്തിലെ മലിനതകളുടെയും കുറുക്കുവഴികളുടെയും ഇരുണ്ട ഇടങ്ങളെയാണ് വെളിപ്പെടുത്തുന്നത്. യൂണിയൻ നേതൃത്വവും മാനേജ്മെന്റും തമ്മിലുള്ള അവിശുദ്ധധാരണകൾ മൂലം ശരീരം ഉഷ്ണിച്ചുവരളുന്ന ഫർണസ്ഡ്യൂട്ടി ദാമോദരന് നിരന്തരം ഏറ്റുവാങ്ങേണ്ടിവരുന്നത് ഇതിനുദാഹരണമാണ്.

ദാമുവിന്റെ ഫാക്ടറി ജീവിതം ജയിലിനേക്കാൾ പീഡാകരമായ ഒന്നായിട്ടാണ് നോവലിസ്റ്റ് ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. 'മിലിട്ടറി ഇൻഡസ്ട്രിയൽ കോംപ്ലക്സ്' ബാധിച്ച എം.ഡിയുടെ ഫർണ്ണസ് ഡ്യൂട്ടി ഓർഡറുകൾ, ബലം പ്രയോഗിച്ച് തടവുകാരെ കഠിനമായി പണിയെടുപ്പിക്കുന്ന ജയിലധികാരികളുടെ ക്രൂരസ്വഭാവത്തെയാണ് ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നത്. ആലങ്കാരികത (വാചാടോപം) ബലപ്രയോഗത്തിന്റെ മറ്റൊരു പദമാണെന്ന് എം.ഡി. ഹർചരൺബോസ് ഈ നോവലിൽ തെളിയിക്കുന്നു. ഫർണസ് ഡ്യൂട്ടിയുടെ ആലിംഗനം കൊണ്ടുള്ള നിരന്തര അദ്ധ്വാനത്തിന് അധികഫലമായി മാനേജ്മെന്റ് നൽകുന്ന പോക്കറ്റുകൾ വാങ്ങുമ്പോൾ ആത്മഹത്യയേക്കാൾ ഭീകരമായ അനുസരണയാണ് ദാമു പ്രകടിപ്പിച്ചതെന്ന് നോവലിസ്റ്റ് എഴുതുന്നു. അധികാരത്തിന്റെ ദുഷ്കരമായ പീഡനം ദാമോദരന്റെ ശരീരത്തെ തരിശാക്കി മാറ്റിയിരിക്കുന്നത് ഇവിടെ കാണാം. ബീഭത്സതയും ജുഗുപ്സയും പതഞ്ഞുയരുന്ന ഒരു വിവരണകല ദാമോദരന്റെ ജീവിതത്തെ പിൻപറ്റി രാമനുണ്ണി ഈ നോവലിൽ രൂപപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. ശാസ്ത്രീയമായ പദാവലികളെയും സംജ്ഞകളെയും ബിംബങ്ങളിലൂടെ വിവർത്തനം ചെയ്തുകൊണ്ട് ദാമുവിന്റെ അസ്വസ്ഥതകളിലേയ്ക്ക് നോവലിസ്റ്റ് ഊളിയിടുന്നു.

കാലത്തിന്റെ മോർച്ചറിയിൽ മനുഷ്യത്വം മരവിച്ചുപോകുന്ന ദയനീയമായ ഒരു രംഗം 'ചരമവാർഷിക'ത്തിന്റെ പതിനെട്ടാമദ്ധ്യായത്തിൽ കാണാം. യുവാവായ ദാമോദരൻ ഫർണ

സ് ഡ്യൂട്ടിയുടെ നിരന്തരമുള്ള തിപ്പൊള്ളലിന് വിധേയമായി, ഉള്ളിലെ ഒറ്റപ്പെടലിന്റെയും സംഘർഷത്തിന്റെയും അതിമർദ്ദത്തിന് വിധേയമായി ഒരു സ്കീസോഫ്രീനിയരോഗിയുടെ ലക്ഷണങ്ങൾ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നതാണത്. മോർച്ചറി പോലുള്ള മുറിയിൽ ദാമോദരന്റെ ശരീരം അയാളുടെ മസ്തിഷ്കത്തിന്റെ അനുമതിയില്ലാതെ തന്നെ ചിലചേഷ്ടകൾ കാണിക്കുന്നു. പ്രത്യക്ഷത്തിൽ നിശ്ശബ്ദനായിരുന്ന ദാമു തന്റെ കൈകൾകൊണ്ട് തലമുടി പിച്ചിപറിക്കുകയും ജന്മത്തിൽ കേട്ടിട്ടില്ലാത്ത ബീഭത്സതയിൽ തൊണ്ട അലറിവിളിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ആത്മാവില്ലാത്ത യന്ത്രത്തെപ്പോലെ, അപകടകരമായി പെരുമാറുന്ന മൃഗത്തെപോലെ പ്രത്യേകതരം ഉന്മാദത്തിലേക്ക് അയാൾ വീണു പോകുന്നു. ഇങ്ങനെയുള്ള ഒരു തൊഴിലാളിയുടെ ഉടലിനെയാണ് ഗിഫ്റ്റ് പാക്കറ്റുകളും നോട്ടുകെട്ടുകളും എറിഞ്ഞുകൊടുത്തുകൊണ്ട് വെളുപ്പ്, വെട്ടിത്തിളക്കം, കറയില്ലായ്മ തുടങ്ങിയ പരസ്യവാചകങ്ങളുടെ ലേബലുള്ള നവമുതലാളിത്തത്തിന്റെ സൂപ്പർഫൈൻ ചിരിയുടെ ഗ്ലെയർ എരിച്ചുകളയുന്നത്.

ബുദ്ധിപരവും സാംസ്കാരികവുമായ മനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെ സകല മേഖലകളെയും സ്പർശിക്കുന്ന ലൈംഗികത ഈ നോവലിൽ ഊർജ്ജസ്വലതയോടെ ഉയർന്നവരുന്ന ഒരു പ്രധാനപ്പെട്ട വികാരമാണ്. പാപത്തിൽ നിന്നും ലജ്ജയിൽ നിന്നും മോചിപ്പിച്ചെടുത്ത ഒരു വിശുദ്ധവികാരമായിട്ടാണ് തന്റെ കഥാപാത്രങ്ങളിൽ നോവലിസ്റ്റ് ലൈംഗികത സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്നത്. ദാമോദരന്റെയും ഇസ്മയിലിന്റെയും ഭൂതകാലം ചികഞ്ഞുകൊണ്ട് രതിയുടെ സുതാര്യലോകത്തിലേക്ക് കൗതുകപൂർവം എത്തിനോക്കുന്ന ഇളം മനസ്സുകളുടെ ഊഷ്മളമായ ആവിഷ്കരണം 'ചരമവാർഷികത്തിൽ' രാമനുണ്ണി സാധിക്കുന്നു. സ്വവർഗ്ഗരതിയുടെ ബാലപാഠങ്ങൾ അഭ്യസിക്കുന്നതിന് വേദിയായ ഗ്രാമജീവിതസ്മരണകൾ നഗരത്തിന്റെ ഉഷ്ണവറവിലും ദാമോദരന്റെ മനസ്സിൽ കരിഞ്ഞുപോയില്ല. ഭാര്യയായ സാവിത്രിയേക്കാൾ ദാമോദരന്റെ മനസ്സ് പ്രണയാർദ്രമായത് കളിക്കൂട്ടുകാരനായ ഇസ്മയിലിനോടായിരുന്നു.

മഹാബലിപുരത്തു വച്ചുള്ള മധുവിധുവേളയിലാണ് ദാമോദരൻ തന്റെ ബാല്യസഖാവായ ഇസ്മയിലിനെ കണ്ടെത്തുന്നത്. നവവധുവിനെ എങ്ങനെ സന്തോഷിപ്പിക്കണമെന്നറിയാതെ കുഴങ്ങുന്ന അയാൾക്ക് ലൈംഗികാനന്ദത്തിന്റെ ഏറ്റവും നല്ല രൂപശില്പമായ വിവാഹം വേണ്ടവിധത്തിൽ ആസ്വദിക്കാനാവുന്നില്ല. സ്നേഹം സുരക്ഷിതമായി എവിടെയോ മാറി നിൽക്കുകയാണെന്ന് തന്റെ ദാമ്പത്യജീവിതത്തിന്റെ ഉള്ളുതൊട്ട് ദാമോദരൻ മനസ്സിലാക്കുന്നു. ഈ അനിശ്ചിതത്വത്തിൽ ഈസ്മയിലിന്റെ സാന്നിദ്ധ്യം ദാമുവിൽ വലിയൊരാശ്രയബോധം ജനിപ്പിക്കുന്നു. ഇസ്മയിലിലൂടെ സ്വന്തം ബാല്യകാലത്തിമർപ്പ് പുനഃസൃഷ്ടിക്കാൻ അയാൾ വ്യാമോഹവ്യഗ്രനായി. ഈ

സന്ദർഭത്തിലാണ് ഇസ്സയിൽ ഒരു മുരുകേശനാണെന്ന വെളിപ്പെടൽ നടക്കുന്നത്. സന്തോഷോല്പാദനത്തിന്റെ വിപരീതാനുഭവമായ ഈ സത്യം ദാമോദരനെ മരവിപ്പിച്ചുകളഞ്ഞു.

മുരുകേശൻ അകന്നതോടെ തന്റെ പാതി സ്വത്വം നഷ്ടപ്പെട്ട അവസ്ഥയായി ദാമുവിന്. അസ്വസ്ഥതകൾക്കും അങ്കലാപ്പുകൾക്കുമിടയിൽ കളിക്കോപ്പ് നഷ്ടപ്പെട്ട കുട്ടിയുടെ വിങ്ങൽ അയാൾ അനുഭവിച്ചു. തന്റെ ശരീരത്തിൽ നിന്നും അവയവങ്ങളെപ്പോലും നാടുകടത്തിയ പ്രതീതി ദാമുവിനുണ്ടായി.

ഭൂതകാലത്തിലേക്ക് നീണ്ടു കിടക്കുന്ന ജന്മാന്തരപരമ്പരകളുടെ അനുഭവശേഖരം മുൻകാല പ്രാബല്യത്തോടെ തിരിച്ചെടുക്കലാണ് ഗുണപരമായ സ്വത്വാന്വേഷണം എന്ന നിലപാടിലാണ് 'ചരമവാർഷിക'ത്തി ഭൂമികയെ നോവലിസ്റ്റ് നിർവചിക്കുന്നത്. തന്റെ കേന്ദ്രകഥാപാത്രമായ ദാമുവിലൂടെയാണ് ഇതദ്ദേഹം നിർവഹിക്കുന്നത്. ഇസ്സയിലിൽ കൂടിയും ബാല്യകാലാനുഭവങ്ങളിൽ കൂടിയും മാനസികസഞ്ചാരം ചെയ്യുന്ന ദാമു തന്റെ തന്നെ സ്വത്വാന്വേഷണമാണ് നടത്തുന്നത്. പന്ത്രണ്ടാമത്തെ വയസ്സിൽ അച്ഛൻ മരിച്ചു. അനാഥനായി ഇളയച്ഛനെത്തേടി കുറ്റിപ്പുറത്തുനിന്നും കള്ളവണ്ടി കയറി മദ്രാസിലെത്തിയ ദാമുവിന് കുട്ടിക്കാലം നഷ്ടപ്പെട്ടിരുന്നു. അതേ സമയം തന്നെ തീവണ്ടി തട്ടി മരിച്ച ഒരു ബാലന്റെ മൃതശരീരം ദാമുവായി തെറ്റിദ്ധരിച്ച് ശവമടക്കവും കഴിഞ്ഞിരുന്നു.

നഗരവും നരകതുല്യമായ ഫാക്ടറി ജീവിതവും ചോർത്തിയും കഷ്ണിച്ചും കളഞ്ഞ സകലതും തന്റെ ജന്മഗ്രാമമായ ഈശ്വരമംഗലത്തെത്തി ഇസ്സയിലിന്റെ സാന്നിദ്ധ്യത്തിൽ വീണ്ടെടുക്കാൻ ദാമോദരൻ ആഗ്രഹിക്കുന്നു. സർവവേവലാതികളും ഉത്കണ്ഠകളും ദുരിതങ്ങളും അടങ്ങുന്ന 'ഞാൻ' എന്ന ഓർമ്മയെ വിഴുപ്പുഭാണ്ഡം പോലെ അയാൾ ഉപേക്ഷിച്ചു. ഈശ്വരമംഗലത്തെത്തിയ ദാമുവിന് തന്റെ ചരമവാർഷികത്തെക്കുറിച്ചാണ് ഇസ്സയിലിന്റെ ഉമ്മുമ്മയിൽ നിന്നും കേൾക്കാനായത്. വർത്തമാനകാലത്ത് താൻ അനുഭവിച്ച ജീവിതവും മരണവും തമ്മിൽ ഭേദമില്ലാത്ത അവസ്ഥയോർത്തപ്പോൾ ഈ വാർത്ത ഒരു ഞെട്ടലും ദാമുവിൽ ഉളവാക്കിയില്ല. അന്യവൽക്കരിക്കപ്പെട്ട പ്രവാസജീവിതത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ പ്രാദേശികവും ദേശീയവുമായ സ്വത്വബോധത്തെ അന്വേഷിക്കുന്ന സമകാലികമനുഷ്യന്റെ ധർമ്മസങ്കടങ്ങളാണ് 'ചരമവാർഷികം' ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. ഒരുപാട് പ്രതികൂലതകൾക്കിടയിലും പരസ്പരം തേടാനും കൂടിക്കഴിയാനുമുള്ള വ്യത്യസ്തസ്വത്വങ്ങളുടെ നിഷ്കളങ്കതയാണ് ദാമോദരനും സാവിത്രിയും ഇസ്സയിലും മുരുകേശനുമൊക്കെ പങ്കുവെയ്ക്കുന്നത്.

ഒരു ജനതയുടെ സ്വത്വത്തെ ആയുധങ്ങൾകൊണ്ട് തിരിച്ചറിയേണ്ടി വരുന്ന അവസ്ഥയെ ചരമവാർഷികത്തിലെ മുരുകേശൻ പ്രതിനിധാനം

ചെയ്യുന്നു. ദ്രാവിഡ ദേശീയതയ്ക്കുവേണ്ടിയുള്ള തീവ്രവാദത്തിൽ സ്വയം എരിയുന്ന ഗന്ധകപ്പുരയായിട്ടാണ് മുരുകേശനെ രാമനുണ്ണി ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. മുരുകേശന്റെ വാക്കുകളിൽ പ്രതിഫലിക്കുന്ന ഭീതി മണക്കുന്ന രഹസ്യസ്വഭാവം തനിക്കും തന്റെ വംശത്തിനും നഷ്ടപ്പെട്ട നീതിബോധത്തെ വീണ്ടെടുക്കുന്നതിനുള്ള സ്വത്വാത്മകവികാരത്തെയാണ് വെളിപ്പെടുത്തുന്നത്. മുറിവേറ്റ തമിഴ് ദേശീയതയുടെ നെഞ്ചിടിപ്പാണ് നാം മുരുകേശനിൽ കേൾക്കുന്നത്. തമിഴന് വീട് നഷ്ടപ്പെടുന്നതും വേല നഷ്ടപ്പെടുന്നതും ശ്രീലങ്കയിൽ കൂട്ടം കൂട്ടമായി സ്വന്തം വർഗ്ഗം രക്തസാക്ഷികളാകുന്നതും മുരുകേശനിൽ പ്രതികാരം വളർത്തുന്നു. സ്വന്തം നാട്ടിൽ നിന്നും അന്യവൽക്കരിക്കപ്പെട്ടപ്പോൾ, അതിനോടുള്ള പ്രതിഷേധം പോലെ തമിഴ്മക്കൾ രൂപം കൊടുത്ത ഒളിസംഘടനയിലൂടെ എല്ലാത്തരം അടിച്ചമർത്തലുകൾക്കും അറുതി കാണാൻ മുരുകനും കൂട്ടരും ശ്രമിക്കുന്നു. ശത്രുക്കളുടേതെങ്കിലും മനുഷ്യമാംസം കടിച്ചുതുപ്പിക്കൊണ്ട് അവർ സ്വത്വാന്വേഷണം തുടരുന്നു.

സ്വത്വത്തെ വീണ്ടെടുക്കലെന്ന തമിഴ് തീവ്രവാദത്തിന്റെ ദൃഷ്ടി പായുന്നുണ്ട്. മുരുകേശന്റെ സ്വത്വാഭിവാഞ്ഛകൾ നോവലിസ്റ്റ് വെളിപ്പെടുത്തുമ്പോൾ ഒരു ഗ്രതീവ്രവാദിയുടെ ക്രിമിനൽ പരിവേഷം മുരുകേശനിൽ നിന്നൊഴിഞ്ഞു പോകുന്നു. തീവ്രവാദിയെന്ന ചതുരക്ഷരിയിൽ സ്വാതന്ത്ര്യാഭിലാഷവും ധീരതയും സ്വരാജ്യാഭിമാനവും തുടിക്കുന്ന ഒരു മനുഷ്യഹൃദയത്തെ നമുക്കു കാണാം. തമിഴ് ദേശീയതയുടെ മുറിവുകളിൽ നിന്നും സ്രവിക്കുന്ന രക്തത്തിന്റെ ഊർജ്ജമായ മുരുകേശനെ അവതരിപ്പിച്ചതുവഴി തമിഴ് തീവ്രവാദത്തിന്റെ മൂലകാരണങ്ങളിലേക്ക് സൂചനകൾ തരുന്ന ആദ്യമലയാളനോവലായും 'ചരമവാർഷികം' മാറുന്നു.

ഭാഷയിലും വേഷത്തിലും പെരുമാറ്റത്തിലും ജീവിതശൈലിയിലും നമ്മുടെ സമൂഹത്തിൽ സംഭവിച്ച വമ്പിച്ച മാറ്റങ്ങളെ 'ചരമവാർഷിക'ത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങളിൽ നിന്നും സംഭവസംഘാതങ്ങളിൽ നിന്നും മനസ്സിലാക്കാം. ടെലിവിഷൻ എന്ന ഇഷ്ടപ്പെട്ട വിഗ്രഹത്തിൽ തെളിയുന്ന പരസ്യങ്ങൾ കണ്ടുപോലും സ്വയം ഉത്തേജിതനാകാൻ ശ്രമിച്ച് പരാജയപ്പെടുന്ന ദാമോദരൻ തന്നെ പ്രഥമദൃഷ്ടാന്തം. പാലക്കാടിന്റെ ഗ്രാമീണതയിൽ നിന്ന് മദ്രാസിലെ നങ്കനല്ലൂരേക്കും അവിടെ നിന്ന് ഡൽഹിയിലേക്കും സ്വന്തം ജീവിതത്തെ പറിച്ചുനട്ട് അപകടമരണം പൂകുന്ന സാവിത്രി മാറുന്ന ജീവിതശൈലിക്കൊപ്പം സഞ്ചരിക്കുന്ന കഥാപാത്രമാണ്. ധാവണിയിൽനിന്ന് ചേലയിലേക്കും ചുരിദാറിലേക്കും ഗ്രാമീണയായ സാവിത്രിയുടെ വേഷത്തിൽ മാറ്റം സംഭവിക്കുന്നു. അതുപോലെ തമിഴും ടെലിവിഷൻ ഹിന്ദിയും അവൾക്ക് വേഗത്തിലിണങ്ങുന്ന കൂട്ടുകാരായി. ദാമോദരൻ ഭൂതകാലത്തിൽ ഒതുങ്ങി നിൽക്കുമ്പോൾ സാവിത്രി സമൂഹത്തിൽ സംഭവിക്കുന്ന മാറ്റങ്ങളിൽ പങ്കാളിയാകുന്നു. വർത്തമാന

കാലത്തിൽ മാത്രം ജീവിക്കുന്ന സാവിത്രിയും ഭൂതകാലസ്മരണകളിൽ മാത്രം സന്തോഷം കണ്ടെത്തുന്ന ദാമോദരനും നോവലിൽ എതിർധ്രുവങ്ങളിൽ സഞ്ചരിക്കുന്നവരാണ്. ഡൽഹിയിലെ തിരക്ക് പിടിച്ച റോഡിൽ സ്കൂട്ടറിടിച്ച് തല തകർന്ന് കിടക്കുന്ന സാവിത്രിയുടെ ശവശരീരത്തെ ഒരന്യനെപ്പോലെ മാത്രമേ ദാമോദരൻ വീക്ഷിക്കുന്നുള്ളൂ. മരിച്ചവരുടെ മുഖത്ത് സ്വന്തക്കാർക്കുവേണ്ടി എന്തെല്ലാമോ ചുരുക്കി എഴുതി വച്ചിട്ടുണ്ടാകുമെന്ന് കരുതി വീണ്ടും സാവിത്രിയുടെ മുഖത്തേക്ക് നോക്കുമ്പോൾ തനിക്കുവേണ്ടി ഒന്നുമില്ലെന്നയാൾ തീർച്ചപ്പെടുത്തുന്നു.

ഭാവനയും യാഥാർത്ഥ്യവും മുഖാമുഖം ദർശിക്കുന്ന രൂപഘടനയാണ് ചരമവാർഷികം പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നത്. ട്രേഡ്‌യൂണിയനിസത്തിന്റെ അപചയത്തെയും ആധുനികമനുഷ്യന്റെ സ്വത്വബോധത്തേയും ഇലക്ട്രോണിക് മാധ്യമങ്ങളുടെ ഹിംസാത്മകതയേയും നാഗരികതയിൽ തകരുന്ന ദാമ്പത്യത്തിന്റെ ജീവിതാനുഭവങ്ങളേയും ഈ നോവൽ പ്രതിപാദിക്കുന്നു. സംഭവങ്ങളുടെ യുക്തിഭദ്രമായ ഒരു നൈരന്തര്യം ഈ കൃതി പുലർത്തുന്നില്ല. കർത്താവും കർമ്മവും നഷ്ടപ്പെട്ട് വില ചോദിക്കാനും പറയാനും മാത്രം ഉതകുന്ന കമ്പോളഭാഷയുടെ ആപൽക്കരമായ സൂചനകൾ 'ചരമ വാർഷികം' അവശേഷിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.

ബിംബാത്മകഭാഷ കൊണ്ട് സാധിക്കുന്ന ചുരുക്കെഴുത്തിന്റെ കലയിലൂടെയാണ് ദാമോദരന്റെ ആത്മപ്രകാശന സാധ്യതകളെ രാമനുണ്ണി വിപുലമാക്കുന്നത്. യാഥാർത്ഥ്യത്തെ വിസ്തരിച്ച് വിവരിക്കുന്നതിന് പകരം രൂപകങ്ങൾ കൊണ്ട് അവയെ സംക്ഷിപ്തവൽക്കരിക്കുന്നു. എംബാം ചെയ്ത ലജ്ജയുടെ ശവശരീരം, വിസ്കിക്കുപ്പികളുടെ ചാരിത്ര്യം മുറിഞ്ഞ് രണ്ട് ചഷകങ്ങളിൽ നിറഞ്ഞ് പൊങ്ങി, പൊട്ടാസ്യം സൈനയിഡിന്റെ വെളുവെളുപ്പുപോലെ അവളൊന്നു ചിരിച്ചു. വെടികഴിഞ്ഞ ബാരലിൽ നിന്നെന്നപോലെ മുരുകേശന്റെ മുഖത്തുനിന്നും പുക ലീക്ക് ചെയ്തുകൊണ്ടിരുന്നു, വർക്സ് മാനേജരുടെ മോർച്ചറി, ആന്റിബയോട്ടിക്കിന്റെ കൈയ്ക്കുന്ന ഭടന്മാർ, ടയറൊഴിഞ്ഞുപോകുന്ന ജീവിതത്തിന്റെ പരിഹാസക്കാറ്റ് തുടങ്ങിയ ഭീതിദമായ ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെയും ക്ലോസ് ഷോട്ടുകളിലൂടെയും ഇമേജുകളിലൂടെയും 'ചരമവാർഷികം' ഒരു സിനിമേറ്റിക് എഫക്ട് പ്രകടിപ്പിക്കുന്നു. സ്ഥലകാലങ്ങളെ അതിവേഗം കൂട്ടിയിണക്കിയും വേർപിരിച്ചും നിർമ്മിക്കുന്ന സാന്ദർഭികസത്തയുടെ സമാകലനമാണ് ഈ കലാസൃഷ്ടി.

എല്ലാ അർത്ഥത്തിലും മനുഷ്യാസ്തിത്വത്തെ ഒളിഞ്ഞുനോക്കുകയും വിശകലനം ചെയ്യുകയും വെളിപ്പെടുത്തുകയുമാണ് നോവലിന്റെ ഉദ്ദേശ്യമെങ്കിൽ കെ.പി. രാമനുണ്ണിയുടെ ചരമവാർഷികവും ദാമോദരനെ കേന്ദ്രകഥാപാത്രമാക്കി ഇതുതന്നെയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ●

കാലം പകർന്നാടിയ കവിത

ജോൺസൺ ചെമ്മനം

മലയാളകവിതയിൽ കാല്പനികതയുടെ വസന്തത്തിനുശേഷം നവഭാവുകത്വ ത്തിന്റെ പുതുവഴി വെട്ടിയ ആധുനിക കവികളിൽ അഗ്രിമസ്ഥാനീയനാണ് പ്രൊഫ. ജി.കുമാരപിള്ള. 1940–നും 2000 –നും ഇടയിൽ വരുന്ന ആറുപതിറ്റാണ്ടു കളിൽ അദ്ദേഹം കാവ്യസപര്യ നിർവ്വ ഹിച്ചു. ഇടപ്പള്ളിക്കവി(ത)കളുടെ തെളി ഞ്ഞ സ്വാധീനം പ്രകടമായിരുന്ന ആദ്യ ഘട്ടം എഴുപതുകൾ വരെ നീണ്ടു. പിൽക്കാലത്ത് കുമാരപിള്ളയുടെ കവി തകൾ കാലത്തിന്റെ ചൂടേറ്റ് പരിണാമ വിധേയമായി. താൻ കണ്ടതു കാണിച്ചു കൊടുക്കുവാനും താൻ കേട്ടതു കേൾപ്പി ച്ചുകൊടുക്കുവാനും താനറിഞ്ഞത് ബോധ്യപ്പെടുത്തുവാനും സ്വീകരിച്ച വ്യത്യസ്തങ്ങളായ ഉപായങ്ങൾമൂലം ഈ കവിയും കവിതകളും അസാധാരണ തലങ്ങളിലേയ്ക്ക് ഉയർന്നു.

1

എഴുപതുകൾവരെയുള്ള ആദ്യ ഘട്ടത്തിൽ വൈയക്തികവും അതിതര ളവുമായ പേലവഭാവങ്ങളുടെ തീവ്ര മായ ആവിഷ്കാരത്തിന് ആ കവിഭാ വന വെമ്പൽ പൂണ്ടു.

'മദകലിതോജ്വല ചിന്താ സുരഭില-
മധുരമനോഹരഭാവനകൾ
പലപലവർണം കലർന്നുവന്നങ്ങനെ
പലമട്ടുലാളിച്ചു കേളിയാടി
പരിമൃദുസ്പർശനമാത്രയിൽപോലുമേ
തരളമായ്ത്തീരു... 'ന്ന ഒരു മാനസ

മാണ് തന്റേതെന്ന് (മരീചിക–1944) കവി വ്യക്തമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ അതോടൊപ്പംതന്നെ

'സുരുചിരസ്വപ്നോത്സവോദയവേളകൾ
സുഖദങ്ങളാണെന്നിരിക്കുകിലും
പരുപരുത്തത്യന്തഭീകരമാകുമീ-
പ്പരമാർത്ഥലോകത്തിലേക്കുതന്നെ
സമരപ്രതിജ്ഞനായ്പായുന്നൊരെന്നിലാ-
സ്സരളവികാരങ്ങൾ വിശ്രീടേണ്ട'

എന്ന മുൻകരുതൽ സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളതും കാണാം. ജീവിതയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളുടെ നേർക്ക് സമരപ്രതിജ്ഞനായി

സിരകളിലൊക്കെയുമുജ്ജീവനൗഷധം
ചൊരിയുന്ന കർമ്മലഹരികളിൽ
മുഴുകുവാനായിക്കൊതിക്കുമെൻമാനസം
മുകരേണ്ടതല്ല നിൻസൗകുമാര്യം

എന്ന് തിരിച്ചറിയുകയും ചെയ്തിരുന്നു.

ഈ തിരിച്ചറിവ് കൈവിടാതിരുന്നതി നാൽ ജി.കുമാരപിള്ളയുടെ കവിതക ളിലുടനീളം ധാർമ്മികതയുടെ ആന്തര തേജസ്സ് തെളിഞ്ഞുകാണാം.

'നാട്ടിൻപുറത്തെ മൺകുര'വിട്ടു നഗരത്തിലെത്തി ആ ലോകത്തിന്റെ വശ്യമാം സോപാനമോരോന്നും കേറി അത്യുന്നത നാകസാമ്രാജ്യത്തിൻ സാർവ്വഭൗമനായി മാന്യനായ് സൗഭാഗ്യ ശാലിയായ് ആനന്ദപൂർണനായ നിത്യ തൃപ്തനായി കഴിയുമ്പോൾ

'എങ്കിലുമെൻമനമേതോ നിഗൂഢമാം
സന്തപ്തചിന്തയാൽ നിത്യമൂകം'

എന്ന തോന്നലുണ്ടായി. 'അവ്യക്തമാ മൊരു ചിന്തതൻ ഛായയിൽ ശോക മൂക'മായ ആ അനുഭവത്തിനു കാര ണമെന്തെന്നും വെളിപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്.

നിസ്വാർത്ഥ സുസ്നേഹ സുന്ദരമാമൊരു
നിർവ്യാജ സുസ്മിതശോഭ കാണാൻ
വെമ്പുന്നിതെന്നുമെൻ മാനസം

(അന്തർഭാവം-1948)

ദേശാഭിമാനപ്രോജ്ജ്വലത്തായ 'മുക്തി യുദ്ധം'(1949) എന്ന കവിതയിൽ

പതഞ്ഞുചിന്നിപ്പാരിതിലെങ്ങും വെണ്ണുര ചിതറിടും
അനന്തവിസ്തൃത മാനവസൗഹൃദ ശാന്തസമുദ്രം

എന്ന് സ്നേഹസാഗരത്തെ വിശേഷിപ്പി ച്ചിട്ടുണ്ട്. 'ഘോരമൃഗീയഹിംസാതിമിരം' എത്രയേറെ വന്നു മൂടിയാലും

'കതിരിട്ടു നിൽക്കുമതിന്നുമേലിൽ
കറയറ്റൊരുജ്ജ്വല മാനവത്വം'

എന്ന മാനവികതയുടെ മഹത്വം (സ്നേഹദൂതൻ-1949) ഉദ്ഘോഷിക്കു കയും 'പരിശുദ്ധസുസ്നേഹ വൈഭവം' വിജയിക്കുമെന്ന് വിശ്വസി ക്കുകയും ചെയ്തു ഈ കവി.

ലാവണ്യദീപ്തിയെ വർണിച്ചു പാടുന്ന സിദ്ധ വിദ്യാധരകിന്നരന്മാർ മർത്യപക്ഷപാതിയായ കവിയുടെ മുന്നിൽ തുച്ഛരായി ഭവിക്കുന്നു. 'ചേല ഞ്ചും ചിന്തകളോലുന്ന ആനന്ദഗാന ത്തിൽ പല്ലവി പാടുവാൻ ലാവണ്യ ദീപ്തിയിലാറാടി നിൽക്കുന്ന ഏകാന്ത സൈകതഭൂവിലെത്തി വീണതൻ തന്തു വിൽതൊട്ടവേളയിൽ ഗന്ധർവ്വനായി മാറി നാദധാരയിൽ ചേർന്നലിഞ്ഞ് നാകത്തിൽ പൂങ്കാവനത്തിലെത്തി തങ്ക ക്കിനാവുകൾ പൂത്തൊരാ സങ്കല്പലോ കത്തുപറ്റിനിൽക്കവേ'

ഞെട്ടിഞാൻ മർത്യന്റെ ലോകത്തിലാർക്കുന്നൊ-
രുഗ്രമാം സത്യത്തിൻ ഗർജ്ജനത്താൽ
ഗാനലോകത്തിലെ ഗന്ധർവ്വനായ ഞാൻ
കേവലം മാനവനായിമാറി

എന്ന് 'ജീവിതരോദന'ത്തിൽ വിശദമാ ക്കിയിട്ടുണ്ട്.

'എങ്കിലുമർത്യനായ് മന്നിൽ പിറന്ന ഞാ-
നെമ്മട്ടു മർത്യനെ വിസ്മരിക്കും?'

ബോധപൂർവ്വം സ്വീകരിച്ച ഈ മനുഷ്യ പക്ഷപാതം കുമാരപിള്ളയുടെ കവിത കൾ മാറ്റൊലിക്കവിതകളാകാതിരിക്കാൻ മുഖ്യകാരണമായി ഭവിച്ചു.

'ജീവിതസ്നേഹത്തിന്റെ കനലിൽ ജ്വലിക്കുന്ന മാനവപ്രഭാവം മനുഷ്യന്റെ ശബ്ദം എന്ന കവിതയിൽ ആവിഷ്ക രിച്ചിട്ടുണ്ട്. വിശ്വം വിഴുങ്ങുവാൻ പോരുന്ന ദുഃഖത്തിന്റെ വിഹ്വലപ്രവാ ഹങ്ങൾ വന്നുറയുമ്പോൾ കണ്ണെത്താ

ത്തിടത്തോളം ഉയർന്ന് ജീവിത സ്വപ്നത്തിന്റെ പൊന്മുടിത്തുഞ്ചത്തോളം ഉയർന്നുപാറുന്ന കവിചേതന

കരിഞ്ഞാൽ കരിയട്ടേ മാമകാത്മാവിൻതൂവൽ
മുകരും മുകരും ഞാൻ സൂര്യബിംബത്തിൻചുണ്ടിൽ

എന്നിങ്ങനെ ആത്മഹത്യാപരമായ അഭിനിവേശത്തോടെ സ്നേഹസൗന്ദര്യ ഗീതികളാലപിക്കുന്നു.

'വെറുപ്പിൻ കരിങ്കല്ലിൽ സൗമ്യമാം സ്നേഹത്തിന്റെ
പനിനീർപ്പൂന്തോട്ടങ്ങൾ നീളവേ വിടർത്തും ഞാൻ'

എന്നത് ഈ കവിയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം കേവലം കാല്പനികവിഭാവനം മാത്രമല്ലായിരുന്നു.

കാല്പനികഭാവലോലുപതയുടെ സൗന്ദര്യസങ്കല്പം ആവിഷ്കരിക്കുന്നതിൽ ഭാഷയ്ക്കുള്ള പരിമിതി തിരിച്ചറിഞ്ഞെന്നു വെളിപ്പെടുത്തുന്ന കവിതയാണ് മുഗ്ധം (1967)

'ഓതുവാനില്ലല്ലോ ഭാഷതൻ മുനയെങ്ങാ-
നേശിയാൽ പിഞ്ചിപ്പോകും സ്നിഗ്ധതേ നിന്നെപ്പറ്റി'

ഭാവവും ഭാഷയും അഭേദ്യമായതിനാൽ ഭാവത്തിൽ വന്ന ഇടർച്ച ഭാഷയിലും പ്രതിഫലിച്ചേ തീരൂ എന്ന ഉൾക്കാഴ്ച ഉദിക്കുന്നതിന്റെ ആദ്യസൂചനകൾ ഈ ഭാഗത്തു കണ്ടെത്താം. സ്നിഗ്ധതയെ -മുഗ്ധതയെ ഭദ്രമായി ആവിഷ്കരിക്കാൻ പറ്റാത്തവിധം കവിമനസ്സ് മാറ്റത്തിനു വിധേയമായി. ഭാവം മാറുമ്പോൾ ഭാഷയും മാറണം. ഭാവത്തിലും ഭാഷയിലും പുതിയ സമീപനം കൈക്കൊള്ളുവാൻ പിന്നീട് അധിക കാലം വേണ്ടിവന്നില്ല. 1971-ൽ തത്തച്ചേ പൂമ്മ യിൽ പുതിയ കാഴ്ചപ്പാട് തികവോടെ പ്രതിഫലിച്ചു.

'വന്ധ്യയാം വേശ്യയെ കെട്ടിപ്പിടിക്കുന്നി-
തന്ധനാം ഷണ്ഡൻ ജരാനരബാധിതൻ
പുത്രകാമേഷ്ടിതൻ മന്ത്രം ജപിക്കുന്നു
ചുറ്റിനും നഗ്നരായ് തുള്ളും ശിഖണ്ഡികൾ
ഉച്ചത്തിലാർക്കുന്നു ഭക്തസാമ്രാണികൾ
തത്തമ്മേ തത്തമ്മേ പൂച്ച പൂച്ച
ഒപ്പത്തിലാർത്തുനാം സിന്താബാ സിന്താബാ
തത്തച്ചേ... പൂമ്മ... പൂമ്മ.'

സാമാന്യത്തെപ്പറ്റി മാത്രം പറയാനുതകുന്ന ഭാഷകൊണ്ട് വിശേഷഭാവങ്ങളെ അഭിവ്യഞ്ജിപ്പിക്കാനുള്ള ഭാഷാപരമായ അന്വേഷണം ഇവിടെ സാർത്ഥകമാകുന്നതുകാണാം. സമൂഹത്തിൽ ഉദ്ദേശ്യശുദ്ധിയില്ലാതെ വഞ്ചനാപൂർവ്വം പ്രവർത്തിക്കുന്നവരെ മറനീക്കി കാണിക്കാൻ ഈ കവിതയ്ക്കു കഴിഞ്ഞു. 'നാരായണഗുരു സ്മാരകമായ ചാരായഷാപ്പ്' പുല്ലുതിന്നുന്ന പുള്ളിപ്പുലി കൊല്ലക്കടകളിൽ സൂചി വിൽക്കുന്ന മല്ലൻ തുടങ്ങി വേറെയും ഉദാഹരണങ്ങളുണ്ട് ഇതിൽ.

ആലിബാബയെ നാല്പതു കള്ളന്മാർ ചേർന്ന് വാഴ്ത്തുന്ന സ്തോത്രം (1975) കാലത്തിനു നിരക്കുന്നതു തന്നെ.

തസ്കരാ പാഹിമാം മുഷ്കരാ പാഹിമാം
മുഷ്കരന്മാർ കുല പുഷ്കരാ പാഹിമാം
തസ്കരാ പുഷ്കരാ പുഷ്കരന്മാർ കുല-
രക്ഷകാ തക്ഷകാ പാഹിമാം പാഹിമാം

എന്നതാണ് അതിന്റെ രീതി.

വിദ്യാഭ്യാസരംഗത്തെ ധർമ്മച്യുതിയും പണാധിപത്യവും 'ധർമ്മടം

ധർമ്മസങ്കടം'(1976) എന്ന കവിത വ്യക്തമാക്കുന്നു.

വിദ്യാഭ്യാസം മഹാശ്ചര്യം
നമുക്കും കിട്ടണം പണം
ധർമ്മകർമ്മമിതെന്നാലും
ധർമ്മടം ധർമ്മസങ്കടം

എന്നു പറയുന്നത് താൻ കൂടി ഉൾപ്പെട്ട കലാലയാന്തരീക്ഷത്തിൽ നിന്നുകൊണ്ടാണ്. 'സർവ്വകാല കലാശാപവും സർവ്വലോകകലാപവും സത്യധർമ്മകുലാന്തകവും ആയ അത് വ്യർത്ഥം ശവമസുന്ദരം ആണെന്നു വെട്ടിത്തുറന്നു പറഞ്ഞു.

കടലിൽ തിരയെണ്ണീടാം
തലോടാമാമതൻ പുറം
പട്ടിവാലു നിവർത്തീടാം
തുച്ഛം മെച്ചം ശ്രമം ഫലം

എന്ന് വ്യർത്ഥകർമ്മങ്ങളെ ഉയർത്തിക്കാട്ടാൻ ധൈര്യപ്പെട്ടു. കാരണം

സർവ്വാണി സദ്യതൻകോലം
സർക്കാരിന്റെ കലാലയം
സർവ്വത്ര ബഹളം ഹളം
സർവ്വവും ധർമ്മസങ്കടം

ആയി ഭവിച്ചിരുന്നു. യാഥാർത്ഥ്യബോധത്തോടും ഉദ്ദേശ്യശുദ്ധിയോടും കൂടി സാമൂഹിക നന്മയ്ക്കുവേണ്ടി ആക്ഷേപ ഹാസ്യത്തിന്റെയും ഹാസ്യാനുകരണത്തിന്റെയും വഴി തേടുകയാണ് കവി ചെയ്തത്. അസ്വസ്ഥത പടർന്ന ഒരു കാലഘട്ടത്തോട് പ്രതികരിക്കാൻ പുതിയ സമീപനം എത്ര ഫലപ്രദമായി എന്ന് ഈ ഘട്ടം തെളിയിച്ചു.

ഭാഷതൻ മുനയെങ്ങാനേശിയാൽ പിഞ്ചിപ്പോകും സ്നിഗ്ധതയുടെ നേർക്കുള്ള ആഭിമുഖ്യം വെടിഞ്ഞ് കപടനാട്യക്കാർ ഉറഞ്ഞുതുള്ളുന്ന ജീവിതാവസ്ഥയിൽ സാമൂഹിക തിന്മകൾക്കെതിരെ ധർമ്മയുദ്ധത്തിനു തയ്യാറായ ചിത്രം എഴുപതുകൾ മുതലുള്ള കവിതകളിൽ കാണാം.

ഓർമ്മയിലില്ല സുഗന്ധോജ്വലമൊരു
ചെമ്പനിനീരലർ വർണോജ്വലമൊരു
ചെന്താമരയിതൾ, ഉള്ളതു വെറുമീ
തീണ്ടാനാഴിപ്പൂവുകൾ മാത്രം
ഗന്ധമെഴാത്തൊരു, വർണമെഴാത്തൊരു
രണ്ടോ നാലോ പൂവിതൾമാത്രം

എന്ന് സ്വാതന്ത്ര്യരജതജയന്തി വർഷത്തിൽ ഓണത്തോടനുബന്ധിച്ച് എഴുതിയപ്പോൾ (ഓർമ്മക്കുറിപ്പുകൾ-1972) പ്രൊഫ.ജി.കുമാരപിള്ള തന്റെ കാവ്യജീവിതത്തിലെ രണ്ടാംഘട്ടത്തെ നിർവ്വചിക്കുക കൂടിയാണ് ചെയ്തത്. ഗന്ധമെഴാത്ത, വർണമെഴാത്ത രണ്ടോ നാലോ ഇതൾമാത്രമുള്ള ആ തീണ്ടാനാഴിപ്പൂവുകളുടെ മൗലികതയിൽ ഒരു സംശയവും ഉണ്ടായില്ല

'എങ്കിലുമിവയും പൂവുകളല്ലോ
എന്നുടെ സ്വന്തം പൂവുകളല്ലോ.'

2

കാലഘട്ടം വരുത്തിയ വിനകൾമൂലം വന്നു ഭവിക്കുന്ന വൈതരണികൾ മറികടക്കാൻ സമൂഹം അവലംബിക്കേണ്ട മാർഗ്ഗങ്ങൾ ആക്ഷേപഹാസ്യരൂപത്തിൽ ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുണ്ട് ജി.കുമാരപിള്ള. 'യുക്തിപൂജ'യിൽ നമ്മുടെ ധാരാണാശേഷിയും ചിന്താശേഷിയും

കണ്ടവർക്കടിയറ വച്ച് ആൾക്കൂട്ടത്തി ലൊരാളായിത്തീരുന്ന അവസ്ഥയുടെ ജുഗുപ്സാവഹത്വം ആവിഷ്കരിക്കുന്നത് കാണുക.

കണ്ടതു കണ്ണാലെന്നു മറക്കുക
സ്വന്തം കണ്ണാലെന്നു മറക്കുക
കണ്ടവരാരോ ചൊന്നതു കേൾക്കുക
കണ്ടവർ ചൊന്നതു കേട്ടു നടക്കുക
കണ്ടവർ ചൊന്നതു മുഴുവനുമൊരുപോൽ
തൊണ്ട പിളർക്കെക്കൂക്കി വിളിക്കുക
കണ്ടവരേട്ടിൽ ചേർത്തതു മാത്രം
മണ്ടയിലേറ്റി വലിഞ്ഞു നടക്കുക
കണ്ടവരിട്ടൊരു ചിണ്ടം മുഴുവൻ
മണ്ടയിലേറ്റി ഞെളിഞ്ഞു നടക്കുക
പിണ്ടമൊരിണ്ടലുമേകാതങ്ങനെ
തണ്ടും തപ്പി ഞെളിഞ്ഞു നടക്കുക

നാം ചെയ്യുന്ന അവിവേകത്തെ തിരി ച്ചറിയാൻ നമുക്കു തന്നെ അവസരം കിട്ടുന്നു എന്നതാണ് ഈ തരം ആവിഷ്കരണത്തിന്റെ ഗുണം. കവി കണ്ട– കവി കാണിച്ചു തരുന്ന കാഴ്ച നമ്മിൽ നിറയുന്ന അസ്വാസ്ഥ്യമായി പടരുന്നു.

തനിക്കു കീഴ്നിൽക്കുന്നവരെ അധികാരപ്പെടവേകുവാൻ പല വഴിക്കും ശ്രമിക്കുന്ന, അത്യധികാരം കൈയാളു ന്നവരുടെ മനോഭാവം 'മാച്ചാൻ കളി' യിൽ കാണാം. മന്ത്രിക്കളിയിൽ ചാടി ത്തോറ്റ മാച്ചാനോട് ചാക്കിൽ കയ റാൻ ആവശ്യപ്പെടുന്നു. ചാക്കിനു നാറ്റ മാണെന്ന് പരാതിപ്പെട്ടപ്പോൾ മൂക്കു മുറിക്കാൻ ആവശ്യപ്പെടുന്നു. അധികാര മണ്ഡലത്തിൽ നിറഞ്ഞിട്ടുള്ള ദുർഗന്ധം ഇവിടെ ആക്ഷേപശരവ്യമാകുന്നു. ആ ദുർഗന്ധത്തിന്റെ അസഹ്യത അറിയാ തിരിക്കാൻ മൂക്കു മുറിക്കുക തന്നെ വേണം. അപ്പോൾ 'മന്തിരി'യാകൽ 'പിമ്പിരി'യാകൽ തന്നെയാകും. (ആദ്യ മായി മദ്യപിക്കുന്നവൻ രൂക്ഷദുർഗന്ധം വമിക്കുന്ന മദ്യം കണ്ണും മൂക്കുമടച്ച് അകത്താക്കി പിമ്പിരിയാകുന്നതും പിന്നീട് ചെടിപ്പുതോന്നാതെ മുഴുക്കു ടിയരാകുന്നതും മദ്യനിരോധന പ്രവർ ത്തകൻ കൂടിയായിരുന്ന കവി ഈ സന്ദർഭത്തിൽ അന്തസ്സന്നിവേശിപ്പിച്ചി ട്ടുണ്ട് എന്നു കരുതാം.)

അനുഭവതലങ്ങൾ സംവേദിപ്പി ക്കുന്ന ഇന്ദ്രിയങ്ങളെ ഒന്നൊന്നായി ഒഴിവാക്കിയാൽ ഭരണം സുഗമമാക്കാം. 'നല്ല തൊലിക്കട്ടി' എന്ന പ്രയോഗം ത്വഗിന്ദ്രിയത്തിന്റെ അനുഭവശക്തിയെ നിർവ്വീര്യമാക്കിയതിന്റെ നാട്ടുമൊഴിയാ ണല്ലോ. സ്വതന്ത്രഭാരതത്തിൽ, ഇന്ന് പ്രായോഗികരാഷ്ട്രീയത്തിൽ നേതാക്ക ൾക്ക് ഘ്രാണേന്ദ്രിയവും നഷ്ടമായിരി ക്കുന്നു എന്ന് കവി നിരീക്ഷിക്കുന്നു. നിസ്വാർത്ഥരായ ശുദ്ധപൊതുജന സേവകർക്ക് അപ്രാപ്യമായ വിധം മലീമസമായിരിക്കുന്നു നമ്മുടെ അധി കാര മണ്ഡലം എന്ന് ധ്വനിപ്പിക്കുവാൻ ഈ നിരീക്ഷണത്തിനു കഴിയുന്നു.

കാലം സമൂഹത്തെ എത്ര ദുഷി പ്പിച്ചു എന്ന 'തിരുടവാക്യം' വെളിപ്പെ ടുത്തും.

'വിജ്ഞന്മാരഭിനന്ദിച്ചേ

വിജ്ഞാനം സാധുവായ്‌വരൂ' എന്ന കാളിദാസസൂക്തത്തെ നിഷേധിക്കുന്നില്ല. പക്ഷേ, അതിന്റെ മറുപുറത്തിനാണ് ഇന്ന് ഏറെ പ്രസക്തി.

അജ്ഞന്മാരഭിനന്ദിച്ചേ
അജ്ഞാനം സാധുവായ്‌വരൂ

അജ്ഞന്മാർക്കാണ് ഭൂരിപക്ഷം(9/10) എന്നതിനാൽ അജ്ഞതാപീഠമേറുവാൻ തിരുടൻ ഉപദേശിക്കുന്നു. ഇന്ന് ഇത്തരക്കാർക്കേ സംഘബലം കിട്ടൂ. സംഘബലമാണ് കാര്യസാധ്യത്തിനുള്ള ഉപായം. അതിനാൽ വിജ്ഞന്മാർ പോലും വിജ്ഞാനപീഠം കയറാൻ മടിക്കും.

പദവിയും പണവും കിട്ടുമെങ്കിൽ ആരെയും എപ്പോഴും ചതിക്കാം. ചതി സ്വഭാവമായിരിക്കയാൽ ആരുമില്ലെങ്കിൽ അവനോനെച്ചതിക്കാനും മടിക്കരുത്.

ചതിക്കുവേണ്ടിയേ ചെയ്യൂം
ചതിതാൻ മോക്ഷദായകം

എന്നൊരു മഹാകാവ്യവും തിരുടൻ നൽകുന്നു.

കാര്യം കണ്ടാൽ തുണച്ചോനെ
കാലുവാരാൻ തുടങ്ങണം

തർക്കം പാർത്തുതരപ്പെട്ടാൽ
ഇട്ട കൈക്കു കടിക്കണം.

സാംസ്കാരിക പൈതൃകങ്ങളെ തള്ളിപ്പറയുകയും തത്സ്ഥാനത്ത് പുതിയ പാഠങ്ങൾ പഠിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന പ്രതിലോമ പ്രവണത നിശിതമായി പരിഹസിക്കപ്പെടുന്നു.

അഴകുള്ളോൻ വരുന്നേരം
അപ്പനെന്നു വിളിക്കണം
അഴകല്പം മികച്ചെന്നാൽ
അപ്പൂപ്പൻ തന്നെയാക്കണം

എന്ന മനോഭാവം തന്നെയല്ലേ അത്?

പഴമൊഴികൾക്ക് അർത്ഥഭേദമില്ലെന്നാണ് പൊതു ധാരണ. പഴഞ്ചൊല്ലിൽ പതിരില്ല എന്നുമറിയാം. എന്നാൽ കാലത്തിനനുസരിച്ച് പുതുചൊല്ലുകൾ ഉണ്ടാകേണ്ടതുണ്ടെന്ന് ഈ കവി അറിയുന്നു.

നൂറ്റിയൊന്നു കുളിപ്പിച്ചാൽ
കൊക്കാകും കാക്കയേതുമേ
നൂറുനൂറ്റൊന്നാവർത്തിച്ചാൽ
നേരാകും നുണയേതുമേ

പോയ കാലസമൂഹം ദുഷ്ടത കാട്ടുന്നവരെ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കാനുപയോഗിച്ച ചില പഴമൊഴികൾ ഇന്ന് ഇതികർത്തവ്യത എന്തെന്നു പഠിപ്പിക്കാൻ ഉപയോഗപ്പെടുമെന്ന് തിരുടവാക്യം അറിയിക്കുന്നു.

അറ്റകൈ കാട്ടിയെന്നാലും
അല്പമുപ്പും കൊടുക്കൊലാ
മുലപ്പാലിന്നുപ്പുനോക്കാ
ണൊരുനാളും മറക്കൊലാ

ഈ കാലവൈപരീത്യം തിരിച്ചറിയാത്ത സുമനസ്സുകൾക്ക് ജീവിതം അസഹ്യമാണെന്നും ആ അസഹ്യതക്കു നാം തന്നെയാണു കാരണക്കാരെന്നും ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്നതാണ് 'തിരുടവാക്യ'ത്തിന്റെ ധർമ്മം. ചന്ദ്രനിൽവരെ പോയിവന്ന മനുഷ്യന് പക്ഷേ, ഇന്നിൽ നിന്നിന്നലെപ്പോയ്‌വരാനാവുമോ എന്നു ചോദിച്ച ഈ കവി നമ്മയ്ക്കു മുൻതൂ

ക്കമുള്ള കാലം മടങ്ങിവരില്ല എന്നും വിശ്വസിക്കുന്നു. അതിനാൽ ഗാന്ധിജിയും ആ കാലഘട്ടവും സത്യമോ മിഥ്യയോ എന്ന് വരും തലമുറകൾ സന്ദേഹിക്കും.

കാന്തിയെന്നൊരാളുണ്ടായിരുന്നതും
ശാന്തിയെന്നോതി മണ്ടിനടന്നതും
പോഴരോതുന്നതുള്ളതോ കള്ളമോ
ഞാനറിഞ്ഞില്ല രാമനാരായണ

----- ----- --- ---- --

ശാന്തിയെന്നൊരാളുണ്ടായിരുന്നതും
ഖാന്തിയെന്നോതി മണ്ടിനടന്നതും
പോഴരോതുന്നതുള്ളതോ കള്ളമോ
ഞാനറിഞ്ഞില്ല രാമനാരായണ

(ഞാനറിഞ്ഞില്ല)

കാന്തി (ഗാന്ധി) യെന്നു കേട്ടാൽ 'പെണ്ണിലില്ലാത്ത മറ്റൊരു കാന്തി'യും അറിയില്ല എന്നും 'ശാന്തി'യെന്നു കേട്ടാൽ കോവിലിലെ കീഴ്മേൽശാന്തി, മുട്ടുശാന്തി, എന്നും പറയുന്നവർക്ക് ഗാന്ധിചരിതവും ശാന്തിയാത്രകളും നാവിൽ ഗാന്ധി ശാന്തിയായും ശാന്തി ഖാന്തിയായും കീഴ്മേൽമറിയുന്നതിൽ അത്ഭുതം വേണ്ട.

'ഗാന്ധിഗീതം' പേരുകൊണ്ട് ഗാന്ധിസ്തവമാണെന്നു തോന്നിക്കും. പക്ഷേ, 'അണ്ടനായഴകോടനായ് ചെറുചാക്കനായ് മറുപോക്കനായ്' എന്ന തുടക്കം തന്നെ നമ്മുടെ ധാരണയ്ക്ക് നടുക്കം ഉണ്ടാക്കുന്നു. ആരെടാ വിളി കേൾപ്പതിന്നു കഴുത്തു നീട്ടിയ കോന്തനായ്, ഏതു പോരിലുമാരുവെൽകിലുമമ്പുകൊൾവതിനുന്നമായ്, പേരെഴാത്തൊരു കൂട്ടമായിയടിഞ്ഞു കൂടിയ ഞങ്ങളെ, പീറയായി മുളച്ച പൊന്തിയവിഞ്ഞമർന്നൊരു ഞങ്ങളെ എന്നിങ്ങനെ ആത്മനിന്ദ തോന്നിക്കും വിധം നമ്മെ ഒരു സംഘമാക്കി നിർത്തി കവിയും ഒപ്പം നിൽക്കുകയാണിതിൽ. തുടർന്ന് നമ്മെയെല്ലാം ചാരെവന്നു വിളിച്ചുണർത്തി നിവർത്തി നിർത്തിയ വീറിനെയും കൂടി നിർത്തിയൊരൂരു നൽകിയ പേരുനൽകിയ കൂറിനെയും കാണ്മതിന്നിരു കണ്ണുനൽകിയ വെളിച്ചമൂട്ടിയൊരുണ്മയെയും ഗാന്ധിയെന്നു വിളിച്ച് ആ നറുനന്മയെ അനുസ്മരിക്കുന്നു. ഗാന്ധി ഗീതം നമ്മുടെ തിന്മകളെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുകയും ഗാന്ധിജി ഇല്ലായിരുന്നെങ്കിൽ പേരും മുഖവും നഷ്ടപ്പെട്ട സ്ഥിതിയിൽ ദീർഘ കാലം തുടരേണ്ടി വരുമായിരുന്നു എന്ന തിരിച്ചറിവുണ്ടാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. നന്മയെപ്പറ്റി പറയുമ്പോഴെല്ലാം നമ്മെ പ്രതിപക്ഷത്തു നിർത്തി കവിയും കൂടെ നിൽക്കുന്ന മട്ടിലാണ് പ്രതിപാദനം. നാം ശരിയായി തിരിച്ചറിയപ്പെടുന്നതിനുള്ള ഉപാധിയായിത്തീരുന്നു ഇത്തരം കവിതകൾ.

ഗാന്ധിസന്ദേശങ്ങൾ നിഷ്ഫലമായിപ്പോയ അവസ്ഥ കവി നിരീക്ഷിക്കുന്നത് മേല്പറഞ്ഞ തിരിച്ചറിവ് പകരുന്നതിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ്. 'പന്നിക്കു മുന്നിൽ എറിഞ്ഞ മുത്ത്', ചൊക്കന്നു കോർത്തു നൽകിയ മുല്ലപ്പൂ, വെള്ളത്തിൽ തൂവലാൽ വരച്ച വര,

പാറപ്പുറത്തു വിതച്ച വിത്ത്, പോത്തിന്റെ കാതിലോതിയ വേദം, കാക്കയ്ക്കേകിയ സംഗീതപാഠം, കുരുടന്നു വച്ചു നീട്ടിയ കണ്ണാടി, ബധിരന്റെ കാതിൽ മീട്ടിയ വീണ- ഇവയൊക്കെയായി ഭവിച്ചു ഗാന്ധിജിയുടെ യത്നങ്ങൾ. പാഴായിപ്പോയ ആ യത്നം വേണ്ടിയിരുന്നില്ല എന്ന വിഷാദ വിധി വൈപരീത്യത്താൽ പാഴായിപ്പോയ ആ മഹായത്നത്തിന്റെ സാഫല്യം തന്റെ തലമുറയ്ക്കു സിദ്ധിച്ചിരുന്നത് കവി അനുസ്മരിക്കുന്നുമുണ്ട്.

'ഞങ്ങൾക്കു നിയത്ര സ്വപ്നമേകി
സ്വർഗത്തിൻ നക്ഷത്രകണ്ണുനൽകി'

'കുന്തം വിഴുങ്ങികൾ' എന്ന കവിത പ്രത്യേക പരിഗണന അർഹിക്കുന്ന സാഹചര്യമാണ് ഇപ്പോഴുള്ളത്. ഇരുമ്പു പാലത്തിലരിച്ചു കേറുന്ന ഉറുമ്പിൻ പറ്റങ്ങൾ കനൽക്കട്ടയും അരിക്കാനാകുമെന്ന ഊറ്റത്തോടെ (തീക്കട്ടയിലുറുമ്പരിക്കുമോ എന്ന പഴമൊഴി വഴിമാറുന്നു) എങ്ങും വ്യാപിക്കുന്നതു കണ്ട് നാട്ടുകാർ സംഘടിച്ചു. പക്ഷേ, എന്തു ഫലം? ഉറുമ്പെന്നോതുവോർ ഇടതുഭാഗത്തും എറുമ്പെന്നോതുവോർ വലത്തുഭാഗത്തുമായി നിരന്നു നിന്നു. തുടർന്ന്, ഉറുമ്പിനെക്കൊല്ലാനൊരുങ്ങിവന്നവർ തമ്മിൽത്തമ്മിൽ തിരിഞ്ഞു കുത്തുന്ന അവസ്ഥയാണ് ഈ കവിതയിൽ ആവിഷ്കരിച്ചിട്ടുള്ളത്. വർഗീയത, അഴിമതി, ആഗോളവൽക്കരണം തുടങ്ങിയവയുടെ അഭിവ്യാപനം നടക്കുന്ന ആധുനിക ഭാരതത്തിൽ സംഘടിത കക്ഷികൾ ചെയ്യുന്നത് ഇതു തന്നെയല്ലേ?

ധർമ്മഭ്രംശം സംഭവിച്ചിട്ടുള്ള ഇക്കാലത്ത് നന്മയുടെ വിളവെടുപ്പിനാഗ്രഹിച്ച കവിയാണ് ജി.കുമാരപിള്ള.

സ്വപ്നം തളിർത്തിട്ടു വാക്കുകൾ പൂത്തിട്ടു
നന്മയായ് കയ്ച്ചെങ്കിലെന്നുമെൻ ജീവിതം

എന്നതാണ് 'ആശ'. ജീവിതദർശനമെന്നപോലെ കാവ്യദർശനമായും ഈ വരികൾ വായിച്ചെടുക്കാനാവും. ഇഷ്ടദൈവം എന്ന കവിതയിൽ

കരയാനുമാവാത്ത പൈതലിനെ
മുലയൂട്ടുമമ്മയെന്നിഷ്ടദൈവം

എന്ന് സുഷ്ടമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. ആവശ്യങ്ങളറിഞ്ഞ് സഹായിക്കുന്ന മനോഭാവമാണത്. കരയുന്ന കുഞ്ഞിനുപോലും പാലു കൊടുക്കാൻ മനസ്സുവെക്കാത്ത ഒരു സമൂഹത്തിൽ ഈ നിലപാട് സുപ്രധാനമാണ്. ഭൂരിഭാഗത്തിന്റെ ധാർഷ്ട്യത്തെ ദുർബ്ബലപ്പെടുത്തി ന്യൂനവിഭാഗത്തിന്റെ ആവശ്യങ്ങളറിഞ്ഞ് സംരക്ഷിച്ച് അവരെയും സ്വന്തമെന്നപോലെ - അമ്മ കുഞ്ഞിനെയെന്നപോലെ കരുതി പരിപാലിക്കേണ്ട യുദ്ധധർമ്മം ജനകീയ ജനാധിപത്യ സംവിധാനത്തിൽ അനിവാര്യമാണ്.

സ്നേഹവും സഹാനുഭൂതിയും നിറഞ്ഞ വിദ്വേഷസ്പർശമില്ലാത്ത ജീവിതം കവി ആഗ്രഹിച്ചു.

മകനേ നിൻ കൈയെന്നും നീളുക
കരയും കണ്ണുതുടയ്ക്കാൻ മാത്രം

ഇരുളിൽ വിളക്കു കൊളുത്താൻ മാത്രം
കനിവിന്നമൃതു പുരട്ടാൻ മാത്രം

എന്നാണ് ആശംസ. അതൊരിക്കലും പകയുടെ കത്തി നിവർത്താനും തെളിനീരിൽ നഞ്ചു കലർത്താനും നിളരുത്. സ്വച്ഛമായ സാമൂഹിക ജീവിതത്തിന്റെ തെളിനീരിൽ പക, വിദ്വേഷം, മത വൈരം തുടങ്ങിയവകൊണ്ടു നഞ്ചു കലക്കി കാര്യംകാണാൻ ശ്രമിക്കുന്നവർ പെരുകുന്ന ഇക്കാലത്ത് ഈ ആശംസ യ്ക്കു പ്രസക്തിയേറുന്നു. ഇത്തിരിവട്ടത്തിൽ തെളിയുന്ന 'ചെറിയൊരു തിരിയുടെ വെട്ടം മാത്രമേയുള്ളൂ എങ്കിലും

ഇരുളിലതൊരു സമ്പത്തും
ജീവിതമതിനാലെത്ര സമൃദ്ധം

എന്നിങ്ങനെ വെളിച്ചത്തിന്റെ പ്രാധാന്യം ഉയർത്തിപ്പിടിച്ചിട്ടുമുണ്ട്.

സൗഹൃദത്തിന്റെയും ദയവിന്റെയും വാത്സല്യത്തിന്റെയും മഹത്വത്തിൽ അടിയുറയ്ക്കുന്ന കുമാരപിള്ളക്കവിത സാമാന്യവേദാന്തം തന്നെ ആകുന്നു. അലിവിന്റെ ദയവിന്റെ, കനിവിന്റെ കരുണതൻ വേദാന്തമൊന്നേ താനറിയുന്നുള്ളൂ (വേദാന്തം) എന്ന് കവി പറയുന്നു. വരളുന്ന ഭൂമിയിൽ പൊട്ടിവീഴും തെളിനീരിൽ വേദാന്തം, പുകയുന്ന നെറ്റിയിൽ ഇറ്റുവീഴും പനിനീരിൽ വേദാന്തം, കഴയുന്ന നാവിൽ ചുരന്നുവീഴും അകിടിന്റെ വേദാന്തം- ഇവയൊക്കെ ആ വേദാന്തത്തിന്റെ സാമാന്യസ്വരൂപം വെളിവാക്കും. കൂടാതെ, രൂഢിയായ-സാമാന്യാർത്ഥകങ്ങളായ-ഒട്ടേറെ ശബ്ദങ്ങൾക്ക് വിശേഷഭാഷ്യം നൽകിയും സമാന്തരപദങ്ങൾ നിർമ്മിച്ചും അത് കൂടുതൽ പ്രതീതമാക്കുന്നുമുണ്ട്.

മുലയൂട്ടുമമ്മ ഇഷ്ടദൈവം, അലിവിന്റെ കുളിര്, സ്വർഗതീരം, അനുഭാവം പഞ്ചതന്ത്രം (നീതി സാരതത്ത്വങ്ങൾ), അതിരറ്റ വാത്സല്യം വേദമന്ത്രം, അഴലുന്ന വേഴാമ്പലിന് ആശ്രയമായ മഴമേഘസങ്കല്പം പുരാണം, മരുഭൂമിയിൽ പൊട്ടിവീഴും തെളിനീരിന്നുറവ ആദിരൂപം, അരിയുടെ കരവും മുകരുമുദാരത ജനിമൃതിപുല്കുമപാരത (മോക്ഷപദം), അലിയും ദയയുടെ വിരലിന്റെ സ്നിഗ്ധത അമൃത് എന്നിങ്ങനെ ഒട്ടേറെ പദങ്ങൾ വിശേഷഭാഷ്യങ്ങൾക്കു വിധേയമാകുന്നു. അടിവരയിട്ടിട്ടുള്ള പദസംഹിതകൾക്ക് മാനവികവും മൂർത്തവുമായ നവജീവിതബന്ധം ലഭിച്ചിട്ടുള്ളത് കാണുക.

കവിയുടെ സർഗവൈഭവത്തിന്റെ അടയാളങ്ങളായി ഭവിക്കുന്ന സമാന്തര പദനിർമ്മിതികളും പ്രയോഗങ്ങളും ചൂണ്ടിക്കാണിക്കാവുന്നതായി ഉണ്ട്. 'ഊരുക്കാരി' എന്ന കുട്ടനാടൻ ഗ്രാമത്തിലെ സ്വാതന്ത്ര്യസമരസേനാനിയും നാടിന്റെ വെളിച്ചവും ആയിരുന്ന ജി.നാരായണൻ പോറ്റിയെപ്പറ്റി 'നാരായണീയം എന്നൊരു കവിതയുണ്ട്. ഊരുക്കരിയുടെ 'ഗ്രാമായണവും' മാവാരതവും ആരറിയാൻ എന്ന് ഇതിൽ ചോദിക്കുന്നു. രാമായണത്തിനു സമാന്തരമായി ഗ്രാമായണം എന്ന

സൃഷ്ടി ഏതു നാരായണന്റെ കഥയും നാരായണീയമാണ് എന്ന അർത്ഥത്തിലുള്ള തലക്കെട്ട്, മഹാഭാരതം ദേശീയ പ്രഭാവം സൂചിപ്പിക്കുന്ന പദമായിരിക്കെ നാട്ടുപുരാണത്തെ പരാമർശിച്ച് മാവാരതം എന്ന ഗ്രാമ്യപ്രയോഗം തുടങ്ങിയവ ഇത്തരത്തിൽപ്പെടും.

കൃഷ്ണകൃഷ്ണാ മുകുന്ദാ മുരാന്തകാ
കൃഷ്ണഹേറാം ദരിദ്രനാരായണാ (ഞാനറിഞ്ഞില്ല)

എന്നു നാമജപം ചെയ്യുന്നതും ഇക്കൂട്ടത്തിൽപ്പെടുത്താം.

കവി കർമ്മത്തിന്റെ ഭാഗമായി ജി. കുമാരപിള്ള രൂപപ്പെടുത്തിയ പുതുമൊഴികൾ പലതുണ്ട്. 'താമരപ്പൂവിനു താമരത്തം' എന്ന കവിതയിൽ

പൂവിന്നു പൂമാനമെന്നപോലെ
രാവിന്നു രാമാനമെന്നപോലെ
ഓമനക്കുഞ്ഞിനുണ്ടോമനത്തം
താമരപ്പൂവിന്നുതാമരത്തം

എന്ന ഭാഗം കാണുക. പൂമാനത്തിനു സമാനമായി രാമാനവും ഓമനത്തത്തിനു സമാനമായി താമരത്തവും ശബ്ദാർത്ഥ സഹിതമായി രൂപപ്പെടുന്നു. പുല്ലിനു പുല്മ പൊന്നിനു പൊന്മ, മാവിനു മാന്തരം എന്നീ പദങ്ങളുമുണ്ട്. പെണ്ണിന്റെ പെണ്മപോലെ ഉള്ളിലെ ഉണ്മ പോലെ തന്നിലെ തന്മയും നിന്നിലെ നിന്മയും എന്നിലെ എന്മയും അനായാസം രൂപപ്പെട്ട സദൃശപദങ്ങൾ ത്രെ.

നവഭാവുകത്വത്തിനു വഴി തുറന്ന ആധുനിക രചനാസങ്കേതങ്ങളുടെ ഭാഗമായി മാത്രമല്ല, പ്രത്യുത നമ്മുടെ സാംസ്കാരികസ്വത്വത്തിന്റെ വളർച്ചയുടെ അടയാളമായിട്ടു കൂടി ഇവയെ കാണണം.

ഗാന്ധിസന്ദേശങ്ങളുടെ സ്വാധീനം ജീവിതത്തിലെന്നതുപോലെ ജി. കുമാരപിള്ളയുടെ കവിതയിലും പ്രകാശം ചൊരിഞ്ഞു. പടുമരങ്ങളായും മുൾമരങ്ങളായും കഴുമരങ്ങളായും ജീവിക്കാതെ വഴിമരങ്ങളും തണൽമരങ്ങളും പൂമരങ്ങളും ആയിരിക്കണം എന്ന് അദ്ദേഹം നിർദ്ദേശിച്ചു. അതുകൊണ്ടുമാവുന്നില്ല,

തണൽമരങ്ങളിൽ പൂമരങ്ങളിൽ
ഫലമുദിപ്പതേ മഹിതജീവിതം
—
പുതിയ വേരിനായ് മൂല ചുരത്തുവാൻ
ഇളയിൽ മായ്വതേ ദിവ്യജീവിതം

എന്നും അദ്ദേഹമറിയുന്നു. അന്യജീവനുതകി സ്വജീവിതം ധന്യമാക്കണം എന്നതാണല്ലോ എല്ലാ മഹത്സന്ദേശങ്ങളുടെയും പൊരുൾ.

ആദർശത്തിന്റെ വിളഭൂമിയിൽപ്പോലും ഒന്നും മുളയ്ക്കാത്ത അനുഭവം ഉണ്ടാകാം. പ്രത്യക്ഷവിജയം നേടാനാവാത്ത സാഹചര്യങ്ങളിലും മനമിടറാതെ കർമ്മരംഗത്തുറച്ചുനിന്ന് ധർമ്മസമരം നടത്തുന്ന നിസ്വാർത്ഥ സേവകർ ഉണ്ടാകും. ഗാന്ധിജിയും ഇത്തരം ഘട്ടങ്ങളെ അഭിമുഖീകരിച്ചിട്ടുണ്ടല്ലോ. മദ്യവിരുദ്ധകർമ്മപരിപാടികൾ ജി.കുമാരപിള്ളയ്ക്ക് ഇത്തരമൊരു ധർമ്മയുദ്ധം ആയിരുന്നു. തോല്ക്കുന്ന യുദ്ധത്തിലെ

പടയാളികൾ എന്ന് ആലങ്കാരികമായി വിളിക്കാവുന്ന ഇത്തരക്കാർ കുമാരപിള്ളയുടെ അഭിപ്രായത്തിൽ 'കിറുക്കന്മാർ' തന്നെ.

കരയാനോർമ്മിക്കാത്ത കുട്ടിയെ പാലൂട്ടുവാൻ
തിരയും കിറുക്കന്മാരിവർ താന്തോന്നികൾ

കാടുകാണുന്നതിനിടയിൽ പൂമരവും പൂവിതളുകളും വെവ്വേറെ കാണുന്നവരാണവർ. ആൾക്കൂട്ടം തിണ്ടാടുന്ന പൂരപ്പറമ്പിലെ മേളത്തിൽ മുഴുകാതെ ആനയിൽ കണ്ണുവയ്ക്കാതെ ദൂരെ മാറി 'മോരിൻവെള്ളം വീഴ്ത്തുവാൻ മാത്രം' നിൽക്കുന്ന ഇക്കൂട്ടരെ വേറെ എന്തു വിളിക്കാം? അതിനായി ഒരു പേരു കൂടി കവി കണ്ടെത്തി. പച്ചപ്പ നാറാണന്മാർ. ഇത്തരം ആളുകൾക്ക് ധർമ്മയുദ്ധം ഉണ്മയെത്തേടൽ ആണ്. അതിനാൽ നൈരാശ്യം അവരെ പിന്തിരിപ്പിക്കില്ല. യത്നം സഫലമാകാതിരിക്കുമ്പോൾ വിഷാദം ശക്തിപ്പെടും എന്നു മാത്രം.

കർമ്മങ്ങൾക്ക് ഉദ്ദിഷ്ടഫലം ലഭിക്കണമെങ്കിൽ ശബ്ദം അർത്ഥത്തോടും ഭാവം രൂപത്തോടും ഇണങ്ങി നിൽക്കണം. അത് അനുഭവമാകാത്ത ഇക്കാലത്ത്

ഞാനെന്തു ചൊല്ലേണ്ടു ഞാനെന്തു ചെയ്യേണ്ടു
ഗൂഢമായ് ദുഃഖിക്കമാത്രം
ഗൂഢമാം ദുഃഖം ചുരത്തും മനസ്സുമായ്
മൂകമായ് സ്നേഹിക്കമാത്രം
വെണ്ണയാം സ്നേഹത്തിൽ കൈകളാലന്യന്റെ
കണ്ണുനീരൊപ്പുകമാത്രം

ആണ് തങ്ങളുടെ കർത്തവ്യം എന്നവർ അറിയുന്നു.

ഈ മഹിതാദർശനത്തിന്റെ പരംപൊരുൾ വെളിവാക്കുന്ന കവിതയാണ് 'നിസ്സഹായൻ'. മോഹഭംഗത്തിന്റെ വിഷാദച്ഛവി തങ്ങിനിൽക്കുന്ന ഈ കവിതയിൽ ഉണ്മയെത്തേടുവാനുള്ള ഏകവഴി ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നു

ദുഃഖമായ് സ്നേഹമായ് ജീവകാരുണ്യമായ്
ഇറ്റിറ്റുവീഴുകമാത്രം
മറ്റൊന്നുമോരാതെയന്യദുഃഖങ്ങളിൽ
ഇറ്റിറ്റി മായുക മാത്രം.

കാല്പനിക കാവ്യപാരമ്പര്യത്തിലെ അതിഭാവുകത്വം വെടിഞ്ഞ് സൂക്ഷ്മ സംവേദനക്ഷമത ആവശ്യമായ ആധുനികതയുടെ പാതയൊരുക്കുവാൻ തയ്യാറായ പ്രൊഫ.ജി.കുമാരപിള്ള കവിതയിൽ കാലത്തിന്റെ മുദ്ര പതിപ്പിക്കുകയായിരുന്നു. ശുദ്ധ കാല്പനികത തന്നോടു തന്നെയുള്ള പ്രതികരണമായിരിക്കെ കുമാരപിള്ളക്കവിത പുറംലോകത്തോടും കാലത്തോടും പ്രതികരിച്ച് രൂപഭേദപ്പെട്ടു.

ജീവിതത്തിന്റെ വില കെട്ടുപോകുന്ന വർത്തമാനസാഹചര്യങ്ങളിൽ സ്നേഹം, സൗഹൃദം, കാരുണ്യം തുടങ്ങിയ മൂല്യങ്ങളുടെ നിലപാടുതറയിൽ ത്യാഗനിർഭരമായ നിസ്വാർത്ഥ ജീവിതത്തിനുള്ള ആത്മദാഹമാണ് കുമാരപിള്ളക്കവിതയുടെ ഭാവധ്വനി. അതു നമ്മുടെ സാംസ്കാരികസ്വത്വത്തിന് സ്നേഹസാഗരത്തിൽനിന്നു ലഭിച്ച ഉറകെടാത്ത ഉപ്പായിത്തീർന്നിരിക്കുന്നു.

●

വായനയുടെ വർത്തമാനം

പി. കെ. ഭരതൻ

നിയോ ലിബറലിസത്തിന്റെ പ്രധാന ലക്ഷ്യങ്ങളിലൊന്നാണ് പൊതു വിദ്യാഭ്യാസവും സാമൂഹ്യക്ഷേമ പരിപാടികളും തകർക്കുക എന്നുള്ളത്. എത്ര നല്ല ഗവണ്മെന്റായാലും അവയ്ക്ക് ജനാധിപത്യ സ്വഭാവമുണ്ടെങ്കിൽ അതിനെ അവഗണിക്കാനും തികച്ചും ഉപയോഗശൂന്യമെന്ന് പ്രസ്താവിക്കാനും അതിന് ഉത്സാഹമാണ്. സൂര്യപ്രഭയെ മറച്ചുകൊണ്ട് ഈ കഴുകന്റെ നിഴൽ ഭൂമിയിലെവിടെയും പതിച്ചുതുടങ്ങിയിരിക്കുന്നു. ഇരുണ്ട യുഗങ്ങളിൽ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെയും സാഹോദര്യത്തിന്റെയും വെളിച്ചം പരത്തിയ പ്രസ്ഥാനങ്ങൾ ഊതിക്കെടുത്തുവാനുള്ള പാതകങ്ങൾക്ക് നാമറിയാതെ പങ്കാളികളാകുന്ന അവസ്ഥകൾ തിരിച്ചറിയേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. അക്ഷരങ്ങളുടെ നുറുങ്ങുവെട്ടത്തിൽനിന്നും ഉയിർത്തെഴുന്നേറ്റ് പ്രപഞ്ചം മുഴുവനും വെളിച്ചം പരത്തിയ മാനവികതയുടെ നന്മകൾക്കുമീതെ കറുത്ത തുണി വിരിയ്ക്കുവാൻ ആരോ വരുന്നുണ്ട്. 'ലോകാസമസ്താ സുഖിനോ ഭവന്തു' എന്ന മന്ത്രമുരുവിടാൻ പഠിപ്പിച്ച പൂർവ്വികരുടെ കാൽ നഖേന്ദു മരീചികൾ തല്ലിക്കെടുത്തുന്നതാവരുത് പുതിയ സ്വതന്ത്രത. സംസ്കാരത്തിനു പുതിയ നിർവ്വചനങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ അക്ഷരങ്ങളുരുക്കി പുതിയ അച്ചുകൾ വാർത്തെടുക്കുന്നുണ്ടെന്ന അശരീരികൾ മുഴങ്ങുന്നു. നമ്മുടെ സംസ്കാരമെന്ന് വിശ്വസിക്കുന്നതെന്താണ്? തന്റെ ഗ്രാമത്തോട് എങ്ങനെ പ്രതികരിക്കുന്നു? സമൂഹത്തോടുള്ള നമ്മുടെ പ്രതിബദ്ധതയെന്താണ്? കുടുംബത്തോടുള്ള കർത്തവ്യമെന്താണ്? അത് നാമെങ്ങനെ നിർവ്വഹിക്കുന്നു എന്നൊല്ലാമുള്ള പ്രതികരണങ്ങളെയാണ് സംസ്കാരം

എന്നു വിവക്ഷിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ടാണ് 'വസുധൈവകുടുംബക'മെന്നു പറയാൻ കഴിഞ്ഞത്. ഈ മാനസികാവസ്ഥകൾ സ്നേഹത്തിന്റെ കരവലയത്തിലേയ്ക്ക് മാനവരാശിയെ കൊണ്ടുവരുന്നു. അതാണ് ജനസംസ്കൃതിയുടെ പരമമായ ലക്ഷ്യം. അങ്ങനെ ഭാഷയും സാഹിത്യവും കലാരൂപങ്ങളുമെല്ലാം 'സ്നേഹമാണഖിലസാരമൂഴിയിൽ' എന്നും സ്നേഹസാരമാണ് ഏകമായ സത്യമെന്നും കണ്ടെത്തുന്നു. ഈ പാഠങ്ങൾ അനുഭവങ്ങളിൽനിന്നും ഉൾക്കൊണ്ടതാണ്. അതിന് അവർ പ്രകൃതിയെ വായിച്ചു. മാനവചരിത്രം വായിച്ചു. മനുഷ്യന്റെ വായനകളാണ് അവന്റെ സാംസ്കാരിക ദിശ നിർണ്ണയിക്കുന്നത്. എന്നാലിന്ന് ആഗോളവത്ക്കരണത്തിന്റെയും സ്വകാര്യവൽക്കരണത്തിന്റെയും മലവെള്ളപ്പാച്ചിലിൽ നമ്മുടെ സംസ്കൃതികളും ആർജ്ജിതജ്ഞാനവും ആത്മസത്തയുമെല്ലാം കൂലം തല്ലി തകർത്തൊഴുകുകയാണ്. ഈ ഗതി മാറ്റത്തിൽ പുഴകൾ മാറി മണൽപ്പരപ്പാകുകയും മലകൾ മുങ്ങിത്താഴ്ന്നുപോകുകയും ചെയ്യുന്നു. അങ്ങനെ പഴയ പാഠങ്ങൾ മങ്ങിപ്പോയി, പുതിയ വായനകൾക്ക് പുതുലിപികളും മുദ്രകളും ഉയർന്നുവരികയും ചെയ്യുന്നു.

ഇന്ന് ഇന്റർനെറ്റ് വായനയാണ്. തലമുറയുടെ തലയും പോയി മുറയും മാറി. ലോകം മുഴുവനും ഒരെട്ടുകാലിവലയിലായി. ഈ വലയിൽ 'asl' പോലെ സൂത്രവാക്യങ്ങളുടെ പൊരുളന്വേഷിച്ച് (age ഉം sex ഉം location ഉം) മണിക്കൂറുകൾ 'ചാറ്റു' ചെയ്യാനുള്ള വൈകാരിക പരവശത. കണ്ണുകൾ ലിംഗങ്ങളായി മാറുന്ന പരിണാമ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ. ഈ തമസ്സിനെതിരെ പടപൊരുതാൻ പുസ്തകങ്ങളാണ് ആയുധങ്ങൾ. അവൻ വീണ്ടും പുസ്തകങ്ങൾ കൈയിലെടുക്കുമ്പോൾ അവന്റെ മൗഢ്യം മാറിപ്പോകും. സൃഷ്ട്യുന്മുഖമായ പുസ്തകവായനയിലൂടെ ഊർജ്ജം സംഭരിക്കും. ചാരം മൂടിക്കിടക്കുന്ന കനൽ വീണ്ടും ജ്വലിച്ചുണരും... ഏത് ചുഴലിക്കാറ്റിലും കടപുഴകി വീഴാത്ത മരമാണ് വായന. വേരുകൾ ഭൂമിയ്ക്കടിയിൽ ആഴത്തിൽച്ചെന്ന് വെള്ളമെടുക്കും. കനത്ത വേനലിലും മരം കിളിർക്കും... മഴയിലും മഞ്ഞിലും വേനലിലും വാടിപ്പോകാത്ത ശക്തിയാണത്. വായനയിലൂടെയുണ്ടാകുന്നത് ഒരുതരം പ്രതികരണശേഷിയാണ്.

രോഗപ്രതി രോധ കുത്തിവെയ്പ്പ് നടത്തിയ വ്യക്തിയുടെ അവസ്ഥയാണ് വായനയിലൂടെ സമൂഹത്തിന് സിദ്ധിക്കുന്ന സംസ്കാരം. ഈ പ്രതിരോധശക്തിയെ സംസ്കാരത്തിന്റെ ശക്തിയെന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കാം. ആധുനിക ഉപഭോക്തൃസംസ്കാരം ശ്ലീലാശ്ലീലങ്ങൾ വേർതിരിയ്ക്കാനാവാത്തവിധം സുഖലോലുപതയും ചിന്താശൂന്യമായ മയക്കങ്ങൾക്കും അവസരങ്ങളുണ്ടാക്കുന്നു.

ഇന്ദ്രിയാധിഷ്ഠിതമായ വിഷയസുഖങ്ങൾക്കപ്പുറത്ത് ഒന്നും നേടാനില്ലെന്ന് ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്നു. സ്വർഗ്ഗനരകങ്ങൾ ഒരു മിഥ്യയായതുപോലെ നൈതികമൂല്യങ്ങളും സനാതനമൂല്യങ്ങളും അപ്രസക്തമാവുന്നു. വായിക്കുന്നവൻ വിഡ്ഢിയാണെന്നു വിശേഷിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. വായനയിലൂടെ ഉണ്ടാകുന്നതൊന്നും വയറിനു പറ്റിയതല്ലെന്നും വായന ഒരു ശീലമാണെന്നും അത് പുകവലി പോലെയും മദ്യപാനം പോലെയും ശരീരത്തിനു യോജിക്കാത്ത ഒരു ദുശ്ശീലമാണെന്നും ധരിപ്പിക്കുന്നു. അതുപോലെ ഗ്രന്ഥങ്ങൾ ബാദ്ധ്യതകളും ഭാരങ്ങളുമാകുമ്പോൾ ഫ്ലോപ്പികളും കീബോർഡും മൗസും നിങ്ങളുടെ സേവകരാവുന്നു. തലയിലല്ല വിരൽത്തുമ്പിലാണ് വിജ്ഞാനമത്രയും കുടികൊള്ളുന്നതെന്ന് നിങ്ങൾ വിശ്വസിച്ചുതുടങ്ങുമ്പോൾ വായനാശീലം നഷ്ടമാകുന്നു.

വായനാവാരവും വായനാശീലവും

പൊതുവിദ്യാഭ്യാസവകുപ്പ് എല്ലാ വർഷവും ജൂൺ 19 മുതൽ 25 വരെ വായനാവാരമായി പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു. അക്ഷരമില്ലാതെയും വായിക്കാനറിയാതെയും ബിരുദധാരികളായി പുറത്തിറങ്ങുന്നവർക്കുവേണ്ടിയും നമുക്ക് പ്രാർത്ഥിക്കാം. സ്കൂളുകളിൽ വായനയും എഴുത്തും നഷ്ടപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു എന്ന സത്യത്തിലേയ്ക്ക് വിരൽ ചൂണ്ടുന്നതാണ് ഈ 'ആഘോഷം'. പുസ്തകങ്ങൾ ചുമക്കാനുള്ളതാണ് എന്ന മുഖ്യ പാഠമാണ് സ്കൂൾ വിദ്യാഭ്യാസകാലം കുട്ടികളുടെ ഓർമ്മയിൽ ദൃഢപ്പെടുത്തുന്നത്. ഹൈസ്കൂൾ അദ്ധ്യാപകരെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം എസ്.എസ്.എൽ.സിക്ക് നൂറുശതമാനം വിജയം നേടുക എന്നതാണ് സാക്ഷാത്കാരമായിട്ടുള്ളത്. ഇങ്ങനെ നൂറു ശതമാനം വിജയം നേടുന്നതിനുള്ള യുദ്ധസന്നാഹത്തിനിടയിൽ പാഠപുസ്തകങ്ങൾക്കുമപ്പുറത്തുനിന്നുള്ള ഒരു പുസ്തകമോ വസ്തുതയോ അവരുടെ ഉറക്കം കെടുത്തുന്ന ദുസ്വപ്നങ്ങളായി മാറുന്നു. ഇതിന്നിടയിൽ വായനാവാരം സ്കൂൾ അസംബ്ലിയിൽ അഞ്ചുമിനിറ്റ് പറയുന്നതിനുള്ള ഒരു വിഷയം മാത്രമാണെന്നും വായനകൊണ്ട് പല ഗുണങ്ങളും ദോഷങ്ങളുമുണ്ടെന്ന് പറഞ്ഞ് ദേശീയഗാനം പാടുന്നതോടെ ഈ പരിപാടി അവസാനിക്കുന്നു. സ്കൂളിൽ നിന്നും പടികടക്കുന്നതോടെ അവരെ എൻട്രൻസിനുവേണ്ടിയുള്ള തൊഴുത്തിൽകെട്ടുകയും രാവും പകലും ഭേദമില്ലാതെ പുല്ലും വൈക്കോലും പിണ്ണാക്കും മാത്രം തീറ്റിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

വായിച്ചാലും വളരും വായിച്ചില്ലെങ്കിലും വളരും, വായിച്ചാൽ വിളയും വായിച്ചില്ലെങ്കിൽ വളയും എന്നിങ്ങനെ വായിച്ചു വളരുന്നതിനുള്ള മുദ്രാവാക്യങ്ങൾ ഗ്രന്ഥശാലാപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ബുദ്ധിയിൽനിന്നും ഉയരുകയു

ണ്ടായി. ഔപചാരിക വിദ്യാകേന്ദ്രങ്ങളായ സ്കൂൾ, കോളേജ്, സർവ്വകലാശാലാതലത്തിൽ നടക്കുന്നതിനേക്കാൾ അനൗപചാരികതലത്തിൽ വായനയുടെ ഒരു സംസ്കാരമുണ്ടാക്കുവാൻ സാധിച്ചിട്ടുണ്ട്. പക്ഷെ അതെല്ലാം ക്ഷണികങ്ങളായിരുന്നുവെന്നു വേണം അനുമാനിക്കാൻ. പക്ഷെ എന്തു വായിക്കണം എങ്ങനെ വായിക്കണം. എന്നു പഠിപ്പിക്കാത്തതുകൊണ്ടാണ് വായനാശീലം വളർത്താനുള്ള പരിപാടികളിൽ വൈറസുകൾ കയറിപ്പറ്റാനിടയായത്. ഇവിടെ വളർന്നതും ഏറ്റവും കൂടുതൽ വായിക്കപ്പെട്ടതും എങ്ങനെയുള്ള പുസ്തക ങ്ങളായിരുന്നുവെന്ന് ഏവർക്കും അറിയാവുന്നതാണല്ലോ. ഔപചാരികവും അനൗപചാരികവുമായ സ്ഥാപനങ്ങൾ വായനാശീലമാണ് വളർത്തുവാൻ ശ്രമിച്ചത്. ഒരു പ്രവൃത്തി ശീലമായി മാറുമ്പോൾ ബോധമണ്ഡലം പലപ്പോഴും സുഷുപ്തിയിലാവുകയും അവയവങ്ങൾ യാന്ത്രികമാവുകയും ചെയ്യുന്നു. അങ്ങനെ വായന ഒരനുഷ്ഠാനം പോലെ യാന്ത്രികമാവുകയും ഉറങ്ങണമെങ്കിൽ ഒരു പുസ്തകം വായിക്കണമെന്നും ഉള്ള നില വരുകയും ചെയ്യുന്നു. ആയതിനാൽ എന്താണ് വായിക്കേണ്ടത് എങ്ങനെയാണ് വായിക്കേണ്ടത് എന്നതിനാണ് സൃഷ്ടിപരമായ പരിശീലനം നൽകേണ്ടത്. കിട്ടിയതെല്ലാം വാരി വലിച്ചുതിന്നുന്ന ഒരു തീറ്റപ്പണ്ടാരമാവരുത് നല്ലൊരു വായനക്കാരൻ. നല്ല വായനക്കാരന് അവനവനെ തിരിച്ചറിയാൻ കഴിയുന്നു. ഒരേ സമയം കണ്ടെത്തലും തിരിച്ചറിയലുമാണ് വായന. ദിപനശേഷിയ്ക്കനുസൃതമായി സാമൂഹികവും ശാരീരികവും ബുദ്ധിപരവുമായ ക്ഷമതയ്ക്കനുസരിച്ചുള്ള വായനയാണ് ആരോഗ്യപ്രദം. സൃഷ്ട്യുന്മുഖമായ വായനയിൽനിന്ന് മാനസികമായും ശാരീരികമായും വർത്തനവ്യതിയാനങ്ങൾ സംഭവിക്കണം. സമൂഹത്തിനു നേരെയും സഹജീവികൾക്കു നേരെയുമുള്ള സമീപനങ്ങളിൽ അഭിലഷണീയമായ പരിവർത്തനം ദർശിക്കാവുന്നതാണ്. ഈയൊരു മാറ്റത്തെ സംസ്കാരവിശേഷമായി പരിഗണിക്കേണ്ടതാണ്. വായനയുടെ സംസ്കാരമെന്ന് അതിനെ വിളിയ്ക്കാം.

എന്തിനാണ് വായന?

വായനയെ സംബന്ധിച്ച് വ്യത്യസ്തമായ ഉദ്ദേശ്യലക്ഷ്യങ്ങളായിരിക്കും ഓരോരുത്തർക്കും. പത്രം വായിക്കുന്നവന്റെ ലക്ഷ്യവും രീതിയുമായിരിക്കില്ല നോവൽ വായനക്കാരന്റേത്. തത്വചിന്തയും ചരിത്രവും വായിക്കുന്നവന്റെ അന്വേഷണമായിരിക്കില്ല പാഠപുസ്തകങ്ങൾ ആവർത്തിച്ചു പഠിക്കുന്നവന്റേത്. ചിലർ വിവരങ്ങൾ ശേഖരിക്കാൻ വായിക്കുമ്പോൾ മറ്റു ചിലർക്ക് സ്വയം പ്രചോദനം കൊള്ളുന്ന അനുഭവമായിരിക്കും. സ്വയം വിശ്വസിക്കുന്നതിനും ആശ്വസിക്കുന്നതിനും സ്വയം സ്വാധീനിക്കുന്നതിനും പ്രേരണയുൾക്കൊള്ളു

ന്നതിനും പ്രേരിപ്പിക്കുന്നതിനും വായന കൊണ്ടു സാധിക്കുന്നു. ഒരു വസ്തുത സുവ്യക്തമായി പ്രകടിപ്പിക്കാനുള്ള സാമർത്ഥ്യ വായനയിൽ നിന്നുണ്ടാകുന്നതുപോലെ ആസ്വദിക്കുന്നതിനും ആനന്ദിക്കുന്നതിനും വായനകൊണ്ടു സാധിക്കുന്നു.. എന്നാൽ സമയം കൊല്ലുന്നതിനുള്ള വിനോദോപാധിയായി ഈ സിദ്ധിയെ നിസ്സാരവൽക്കരിക്കുന്നവരുണ്ട്. വിശുദ്ധഗ്രന്ഥങ്ങൾ വായിക്കുന്ന ഒരു മതവിശ്വാസിക്കു ലഭിക്കുന്ന ആത്മവിശ്വാസം ഒരു ഭൗതികവാദിയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പമ്പരവിഡ്ഢിത്തരമായി തോന്നിയേക്കാം. ഇത്തരം വായനകളിലെ അനുഷ്ഠാനാംശങ്ങൾ മാറ്റിനിർത്തിയാൽത്തന്നെ വായനകൊണ്ട് മനുഷ്യരെ സംസ്ക്കരിക്കപ്പെടുന്ന ശുദ്ധീകരണ പ്രക്രിയ കാണാതിരിക്കാനാവില്ല. വായനയെന്നാൽ പഠനം എന്ന അർത്ഥമാണ് വിവക്ഷിച്ചിരുന്നത്. വായനയിൽനിന്നുള്ള പാഠങ്ങളാണ് കൂടുതൽ ഉൾക്കാഴ്ചയുണ്ടാക്കുന്നത്. പ്രത്യക്ഷാനുഭവങ്ങൾക്ക് വൈകാരികാംശവും പരോക്ഷാനുഭവമായ വായനയ്ക്ക് വിചാരാംശവുമാണ് കൂടുതലുണ്ടാവുക. അതുകൊണ്ട് ബുദ്ധിപൂർവ്വവും വിവേകപൂർവ്വവുമുള്ള തീരുമാനങ്ങൾ വായനയിൽനിന്നുണ്ടാവുക സ്വാഭാവികമാണ്. വായനയുടെ മുഖ്യലക്ഷ്യങ്ങളിലൊന്ന് ആശയസംവേദനമാണല്ലോ. വായനയിൽ വാക്കിനല്ല ആശയത്തിനാണ് പ്രാധാന്യം. മറ്റു തരത്തിലുള്ള ചെറിയ ന്യൂനതകളെല്ലാമുണ്ടെങ്കിലും ആശയഗ്രഹണം എളുപ്പത്തിൽ സാദ്ധ്യമാകുന്നുവെങ്കിൽ അതിന് പ്രാധാന്യം നൽകേണ്ടിയിരിക്കുന്നു.

വായനക്കാരന്റെ പ്രായം, അനുഭവം, പദാവലി, എന്നിവയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽവേണം വായനയുടെ മേന്മ നിർണ്ണയിക്കുവാൻ. മൂർത്തവും അമൂർത്തവുമായ ആശയങ്ങൾ അനുവാചകനിൽ തന്മയീഭവിക്കണമെങ്കിൽ നിലവാരമുള്ള ചിന്താപദ്ധതി ആവശ്യമാണ്. ചിന്താപ്രക്രിയയുടെ ഭാഗമായി ഗ്രഹണവും പ്രതികരണവും പ്രത്യക്ഷമാകുന്നു. ഒരു നല്ല വായനക്കാരനെ തിരിച്ചറിയുന്നതിൽ പ്രതികരണശേഷി സഹായകരമാകുന്നു. ഇങ്ങനെ വായനയിലൂടെ നേടിയ ആശയങ്ങൾ അനുവാചകന്റെ പൂർവ്വാനുഭവങ്ങളുമായി തന്മയീഭവിച്ചുണ്ടാകുന്ന പ്രതികരണസംസ്കാരമാണ് വായനാസംസ്കാരമെന്ന് വിവക്ഷിക്കുന്നത്. പൂർവ്വാനുഭവങ്ങൾ വിഭിന്ന വ്യക്തികളിൽ വ്യത്യസ്ത അനുപാതത്തിലായിരിക്കും. അതിനാലാണ് ഓരോ വ്യക്തിയുടെ വായനയും വിഭിന്നമാകുന്നത്.

വായനയുടെ വ്യത്യസ്തമായ പടവുകൾ

വാക്കുകൾ തിരിച്ചറിയൽ, ഗ്രഹണം, പ്രതികരണം, ഉൾച്ചേരൽ എന്നീ ഘടകങ്ങൾ വായനയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടു നിലനിൽക്കുന്നുവെന്ന് വില്യം

എസ്. ഗ്രേ പറയുന്നു. വിലയിരുത്തൽ എന്നൊരു ഘടകം കൂടിയുണ്ടെന്ന് ഹെലൻ എം. റോബിൻസൻ കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നുണ്ട്. പാരായണത്തിന്റെ ഉയർന്ന ഘട്ടത്തിൽ പ്രായോഗികത എന്നൊരു ഘടകം കൂടി വായനയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടു പരിഗണിക്കപ്പെടണമെന്ന് ഡേവിഡ്. എം.റസ്സൽ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. ഒരു ലക്ഷ്യവുമില്ലെങ്കിൽ വായന പൂർണ്ണമാവില്ലെന്നും എന്തെങ്കിലും പ്രായോഗികതകൂടി വായനയിൽ ഉൾച്ചേർന്നു കിടപ്പുണ്ട് എന്നുമാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ മതം. പഞ്ചേന്ദ്രിയങ്ങളിലൂടെ കടന്നുവരുന്ന അനുഭവങ്ങളാണ് പഠനത്തിന്റെ പ്രാഥമിക പടവുകൾ. പിന്നീട് കിട്ടിയ അനുഭവങ്ങളുടെയും അറിവുകളുടെയും വിശദാംശങ്ങളുടെയും സങ്കല്പങ്ങളുടെയും ധാരണകൾ സാമാന്യവൽക്കരണത്തിലേയ്ക്കും സിദ്ധാന്തങ്ങളിലേയ്ക്കും നയിക്കുന്നു. വായനയിലൂടെ നാല് കാര്യങ്ങളാണ് നാം ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടത്. 1. പ്രധാന ആശയം 2. മുഖ്യമായ ആശയങ്ങൾ. 3. ബന്ധപ്പെട്ട ആശയങ്ങൾ 4. വിശദാംശങ്ങൾ.

വായനക്കാരന്റെ ഉദ്ദേശത്തിനനുസരിച്ച് അവന്റെ അന്വേഷണങ്ങൾ ഇങ്ങനെ വർഗ്ഗീകരിക്കാവുന്നതാണ്. ഏറ്റവും കൂടുതൽ നേട്ടങ്ങൾ, ഏറ്റവും കുറഞ്ഞ സമയത്തിനുള്ളൽ ഉണ്ടാക്കാനുള്ള തന്ത്രങ്ങളാണ് നല്ല വായനക്കാരനിലുണ്ടാവുക.

വായനയുടെ പ്രാഥമിക ഘട്ടത്തിൽ ഒരു കുട്ടിയ്ക്ക് വാക്കുകളുമായാണ് ഏറ്റുമുട്ടേണ്ടിവരുന്നത്. വാക്കുകളും ആശയവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധമാണ് സ്ഥാപിച്ചെടുക്കേണ്ടത്. ചിഹ്നങ്ങളും മുദ്രകളും ആശയങ്ങളായി വായിക്കുവാനാകുന്നതോടെ ഒന്നാം ഘട്ടം പൂർത്തിയാവുന്നു. അടുത്ത ഘട്ടത്തിൽ ഒരു നിശ്ചിത സമയത്തിനുള്ളിൽ കിട്ടാവുന്നിടത്തോളം വസ്തുതകൾ ശേഖരിച്ചുകൊണ്ടുള്ള വ്യവസ്ഥാപിതമായ വായനയാണ്. മറ്റൊരു വിധത്തിൽ പറഞ്ഞാൽ പുസ്തകത്തിന്റെ ഉപരിതലത്തിലൂടെയുള്ള ഒരു യാത്ര എന്നുവേണം കരുതാൻ.

മൂന്നാം ഘട്ടത്തെ പൂർണ്ണമായ വായനയെന്നു വിശേഷിപ്പിക്കാവുന്നതാണ്. പ്രതികരണശേഷി കൈവരുന്ന ഈ ഘട്ടത്തെ (challenge) ഫ്രാൻസിസ് ബേക്കൺ പറഞ്ഞ വസ്തുതയുമായി ബന്ധപ്പെടുത്താവുന്നതാണ്. 'Some books are to be tasted, others to be swallowed and some few to be chewed and digested.'

നാലാമത്തെ ഘട്ട (Correlation) ത്തിലാണ് പുസ്തകത്തിലെ ആശയങ്ങളും വായനക്കാരന്റെ അനുഭവങ്ങളുമായി ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്നത്. ഈ ഘട്ടത്തിൽ മറ്റു ഗ്രന്ഥങ്ങളുമായി താരതമ്യം ചെയ്യുന്നതിനും പരസ്പരബന്ധം നിർണ്ണയിക്കുന്നതിനുമെല്ലാം സാധിക്കുന്നു.

വായനയുടെ വേഗതയും പ്രശ്നങ്ങളും

വായനയുടെ പുരോഗതിയിലെ മുഖ്യ തടസ്സങ്ങളായി ഭവിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളുണ്ട്.

1. ചുണ്ടനക്കിക്കൊണ്ടുള്ള വായന (Vocalisation or lip reading)

ചിലർക്ക് സംസാരിക്കുന്നതിനേക്കാൾ താഴ്ന്ന വേഗതയിലേ വായിക്കാൻ കഴിയുകയുള്ളൂ. എല്ലാ അക്ഷരങ്ങളും ചുണ്ടനക്കിക്കൊണ്ട് മൗനമായി വായിക്കുന്ന ശീലം വായനയിലുണ്ടാക്കുന്ന പ്രതിബന്ധമാണ്.

2. താങ്ങുകൾ (Supports)

ഒരു താങ്ങില്ലാതെ വായിക്കാൻ കഴിയാത്തവരുണ്ട്. ഉദാ. ചിലർ ചൂണ്ടുവിരൽകൊണ്ട് ഓരോ വാക്കിനിടയിലും സ്പർശിച്ച് വായിക്കുന്നതുകാണാം. മാനസികമായി ഒരു താങ്ങ് വായനയ്ക്ക് നൽകുന്നതാണിത്. ഈ വൈകല്യം വായനയ്ക്ക് പ്രതിബന്ധമാണ്. ഇത് വായനയുടെ വേഗത കുറയ്ക്കും.

3. ഉപരിതലവീക്ഷണം അവഗണിക്കൽ (Ignoring Peripheral Vision)

ഒരു പ്രകൃതിദൃശ്യത്തിന്റെ വർണ്ണചിത്രമോ പെയിന്റിങ്ങോ കാണുമ്പോൾ നാമൊരിക്കലും അതിലെ ഒരു ഘടകത്തിൽ മാത്രമായിരിക്കുകയില്ല നോക്കുന്നത്. ആ ചിത്രം മുഴുവനായിത്തന്നെ കാണുകയാണ്. ഒരംശത്തിൽ മാത്രം നമ്മുടെ ദൃഷ്ടി സൂക്ഷ്മമായി പതിക്കുമ്പോഴും നാം മറ്റുള്ളവയെല്ലാം കാണുന്നുണ്ടായിരിക്കും. ഓരോ വസ്തുതയും കാണുന്നതിന് ചലിപ്പിക്കേണ്ട ആവശ്യമില്ല. കണ്ണുകളുടെ ചലനം മാത്രമെ ആവശ്യമുള്ളൂ. ഇതുപോലെ ഒരു വരിയിൽ അച്ചടിച്ച കാര്യങ്ങൾ എളുപ്പത്തിൽത്തന്നെ തല തിരിക്കാതെ കണ്ണുകളുടെ ചലനം കൊണ്ടു മാത്രം വായിക്കാവുന്നതാണ്. എന്നാൽ ചിലർ ഓരോ വാക്കിനുപിറകേയും തല ചെരിച്ച് വിരൽ ചലിപ്പിച്ച് വായിക്കുന്നത് വായനയുടെ പോരായ്മയാണ്. ഏകാഗ്രതയ്ക്ക് ഭംഗം വരുത്തുന്നതിന് ഇത് കാരണമാകുന്നു.

4. പിറകോട്ടുള്ള വായന (Regression)

ആത്മവിശ്വാസക്കുറവു മൂലമുള്ള ഒരു പ്രശ്നമാണിത്. വാച്ചിന്റെ പെന്റുലം പോലെ മുന്നോട്ടും പിന്നോട്ടുമുള്ള ഈ വായനാരീതി വായനയുടെ വേഗതയും ഏകാഗ്രതയും നഷ്ടപ്പെടുത്തുന്നു.

5. മനസ്സിൽ നടത്തുന്ന ശബ്ദവായന (Sub -vocalisation)

ബാഹ്യമായി ചുണ്ടുകൾ അനങ്ങുന്നില്ലെങ്കിലും മനസ്സിനുള്ളിൽ ഓരോ വാക്കും ഉച്ചരിച്ചുകൊണ്ടുള്ള വായന പ്രശ്നങ്ങൾ ഉണ്ടാക്കുന്നു. മനഃപ്രഭാഷണം എന്ന് പറയാവുന്ന ഈ ദുസ്വഭാവവും വർജ്ജിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. ബുദ്ധിപരമായ പിൻനില, വാക്കുകൾ തിരിച്ചറിയാനുള്ള നൈപുണ്യമില്ലായ്മ, ഉച്ചാരണവൈകല്യങ്ങൾ, വാക്കുകളിൽ മാത്രം ശ്രദ്ധ കേന്ദ്രീകരിക്കൽ, ശ്രാവ്യ

വായനയിൽ അമിതമായി ശ്രദ്ധവെയ്ക്കൽ, പല വേഗത്തിൽ വായിക്കാനുള്ള പരിശീലനമില്ലായ്മ, താൽപര്യക്കുറവ്, ഉദ്ദേശരാഹിത്യം എന്നിവയെല്ലാം സ്വാധീനിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളാണ്. സ്കൂളിനു പുറത്തുള്ള വായന ഏതാണ്ട് പൂർണ്ണമായും മൗനവായനയായതിനാലും ഈ വായന ശബ്ദത്തിനല്ല അർത്ഥത്തിനാണ് ഊന്നൽ നൽകുന്നത് എന്നതിനാലും മൗനവായനയ്ക്ക് ഏറെ പ്രാധാന്യം കൈവന്നു. എന്നാൽ പ്രാഥമിക ക്ലാസ്സുകളിൽ വാചികവായനയ്ക്ക് കൂടുതൽ സ്ഥാനമുണ്ട്. കുട്ടിയുടെ സാമൂഹികവും വൈകാരികവുമായ വികസനത്തിൽ ഗുണപരമായ മാറ്റങ്ങൾ വരുത്താൻ വാചികവായനയ്ക്ക് കഴിയും. സാഹിത്യാസ്വാദന നൈപുണി വളരുന്നതിന് ഈ പ്രവർത്തനം ഉപകരിക്കുന്നു. വാചികവായന കുട്ടികളിൽ ആത്മവിശ്വാസം വളർത്തുന്ന ഘടകങ്ങളിൽ മുഖ്യമായ ഒന്നാണ്.

വായനയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് സൂക്ഷ്മമായ അന്വേഷണവും പഠനവും സ്കൂളുകളിൽ നിന്നുതന്നെ ആരംഭിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. സ്കൂളിൽ വിദ്യാർത്ഥികൾക്കുമാത്രം പരിശീലനവും ബോധവൽക്കരണവും നടത്തിയാൽ മതിയാകയില്ല. വായനയുടെ അനന്തസാദ്ധ്യതകളെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അദ്ധ്യാപകരിലും അവബോധം ഉണ്ടാക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു.

●

പത്തുപ്പാട്ട്

(സംഘസാഹിത്യം)

തമിഴ് സംഘം കൃതികളിലെ നീണ്ട പാട്ടുകൾ അടങ്ങിയ പത്തു സുന്ദരകാവ്യങ്ങളുടെ സമാഹാരം. പ്രാചീന തമിഴകത്തിന്റെ ചരിത്രവും സംസ്കാരവും അറിയാനുതകുന്ന സുപ്രധാന ഭാഗങ്ങൾ പത്തുപ്പാട്ടിൽ ധാരാളമുണ്ട്. ചരിത്രപരവും സാംസ്കാരികവുമായ മൂല്യം മാത്രമല്ല, സാഹിത്യമൂല്യവും ഈ കൃതിക്കുണ്ട്.

വിവർത്തനം

മേലങ്ങത്ത് നാരായണൻകുട്ടി

പേജ് 344, വില 165 രൂപ

കോപ്പികൾക്ക്

സെക്രട്ടറി, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി,
തൃശൂർ-20

മണിപ്രവാളനായികമാർ ദേവദാസികളാണോ?

ആർ. സുനിൽ

ദേവദാസിപ്രസ്ഥാനത്തെക്കുറിച്ച് നടന്നിട്ടുള്ള പഠനങ്ങളിൽ അധികവും പ്രൊഫ. ഇളംകുളം കുഞ്ഞൻപിള്ളയുടെ കേരളചരിത്രപഠനങ്ങളെ പിൻപറ്റി നിൽക്കുന്നവയാണ്. കേരളത്തിന്റെ മുന്നിലുണ്ടായിരുന്നത് തെന്നിന്ത്യയുടെ ചരിത്രഭൂപടമായിരുന്നു. അതിൽനിന്ന് കേരളത്തിന്റെ പ്രാചീനമധ്യകാല ജീവിതസംസ്കൃതി കണ്ടെത്താൻ ശ്രമിച്ച അദ്ദേഹം തെന്നിന്ത്യയ്ക്ക് പൊതുവെ ബാധകമായ ദേവദാസി സമ്പ്രദായം കേരളത്തിലും നിലവിലിരുന്നുവെന്ന് അഭിപ്രായപ്പെട്ടു. ക്ഷേത്രലിഖിതങ്ങളും സാഹിത്യകൃതികളും ഇതിന് തെളിവുകളായി ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുകയും ചെയ്തു.

ഇളംകുളത്തിന്റെ അഭിപ്രായപ്രകാരം ചോളന്മാരുടെ കേരളത്തിലേയ്ക്കുള്ള പടപ്പാച്ചിലിന് അഥവാ നൂറ്റാണ്ടുയുദ്ധത്തിനുമുമ്പ് ദേവദാസികൾക്ക് സമൂഹത്തിൽ ഉന്നതമായ ഒരു പദവിയുണ്ടായിരുന്നു. "വിദ്യാസമ്പന്നകളും കലാകുശലകളും കുലീനകളുമായ സ്ത്രീകൾക്ക് ലഭിച്ചിരുന്ന ഏറ്റവും മാന്യമായ ഒരു ഉദ്യോഗമായിരുന്നു തേവിടിച്ചി സ്ഥാനം— ദേവദാസികളെ രാജകന്യകളെന്നപോലെ നാൾചേർത്തും അടികൾ, തിരുവെഴുന്നെള്ളത്ത് ഈ പദങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ചും ബഹുമാന സൂചകമായി പറയുക ആദ്യകാലം മുതൽക്ക് പതിവായിരുന്നു— പ്രമാണരേഖകളിൽ കൂത്തികൾ കൂത്തസ്ത്രീകൾ, കൂത്തത്തികൾ, കൂത്തച്ചികൾ, ആടുംപാത്രങ്ങൾ, കുടിക്കാരികൾ, തളിച്ചേരിപ്പെണ്ണുങ്ങൾ, തളിനങ്കകൾ, നങ്ങച്ചികൾ മുതലായ പല പേരുകളിലും തേവടിച്ചികൾ അറിയപ്പെടുന്നു."[1] ഇതെല്ലാം സമൂഹത്തിൽ ദേവദാസികൾക്ക് ലഭിച്ചിരുന്ന സ്ഥാന -ബഹുമാന വലിപ്പത്തിന് തെളിവാണ്.

കേരളത്തിലെ ക്ഷേത്രലിഖിതങ്ങളും സാഹിത്യകൃതികളും പരിശോധിച്ചാലും ഇക്കാര്യം മനസ്സിലാക്കാം.

മോളപുരം ശിലാലിഖിതം, കൊല്ല വർഷം 432-ലെ ശുചീന്ദ്രം ക്ഷേത്രശാസനം, 8-ാം ശതകത്തിലെ കാഞ്ചിമുത്തുക്ഷേത്രരേഖ, 778ലെ ബിജപ്പൂരിലെ പട്ടടയ്ക്ക ലോഹമഹാദേവി ക്ഷേത്രരേഖ, രാജരാജചോളന്റെ ബ്രഹദീശ്വരം ക്ഷേത്രരേഖ, കണ്ടിയൂർ (393 മേടം-8) വട്ടെഴുത്ത് തുടങ്ങിയ ലിഖിതങ്ങൾ ദേവദാസി പ്രസ്ഥാനത്തെക്കുറിക്കുന്നവയാണ്. "അറിയാൻ കഴിഞ്ഞിട്ടുള്ള ആദ്യത്തെ പരാമർശം ചോക്കൂർ ക്ഷേത്രത്തിൽ കൊല്ലലർഷം 107ൽ കൊത്തിവെച്ചിട്ടുള്ള ഒരു രേഖയിലാണ്.... 10-ാം ശതകം മുതൽ വടക്കൻ ദിക്കുകളിലെ ക്ഷേത്രങ്ങളിലും തേവിടിച്ചികൾ ഉണ്ടായിരുന്നുവെന്ന് ശാസനങ്ങൾ വഴി തെളിയുന്നു"[2] ഇങ്ങനെ രേഖകൾ നിരത്തിയശേഷം അവരുടെ ചരിത്രം വിവരിക്കുന്നു.

ആദ്യകാലദേവദാസികൾ വിധവാജീവിതം അസാധ്യമായി തോന്നി ദേവദാസിത്വം വരിച്ച ബ്രാഹ്മണസ്ത്രീകളായിരുന്നു. പിന്നീട് ക്ഷത്രിയർ തുടങ്ങിയ ജാതികൾ രോഗശാന്തിക്കും മറ്റുമായി ഉന്നതകുലജാതരായ പെൺകുട്ടികളെ ഈ രംഗത്തേക്ക് കൊണ്ടുവന്നു. തെന്നിന്ത്യൻ രാജാക്കന്മാരെപ്പോലെ കേരളീയ രാജാക്കന്മാരും ദേവദാസികളെ വിവാഹം കഴിച്ചിരുന്നു. "13-ാം ശതകത്തിൽ വേണാടുവാണിരുന്ന കേരളവർമ്മ കണ്ടിയൂർ ക്ഷേത്രത്തിലെ ദേവദാസിയായിരുന്നു ഉണ്ണിയച്ചിയേയും 14ാം ശതകത്തിൽ ഓടനാടുവാണിരുന്ന കേരളവർമ്മ അതേ ക്ഷേത്രത്തിലെ ദേവദാസിയായിരുന്ന കുട്ടത്തിയേയും അക്കാലത്ത് പെരുമ്പടപ്പ് സ്വരൂപത്തിൽ യുവരാജാവായിരുന്ന രാമവർമ്മ കുട്ടത്തിയുടെ മകൾ ഉണ്ണിയാടിയെയും ഭാര്യമാരായി സ്വീകരിച്ചിരുന്നു. ശുചീന്ദ്രം ക്ഷേത്രത്തിലേക്ക് ലഭിച്ചിരുന്ന സംഭാവനകൾ കൈപ്പറ്റിയിരുന്നത് അവിടുത്തെ ദേവദാസിമാരാണ്. "ശുചീന്ദ്രം ക്ഷേത്രത്തിൽ നാടകശാല, വസന്തമണ്ഡപം, ഇളയന്നാർ മണ്ഡപം തുടങ്ങിയ പലതും ദേവദാസികൾ പണികഴിപ്പിച്ചതാണെന്ന് അവിടെയുള്ള ശിലാരേഖകൾ തെളിവുതരുന്നു."[4] ഇതെല്ലാം ദേവദാസികൾക്ക് സമൂഹത്തിലുണ്ടായിരുന്ന സമുന്നതസ്ഥാനവും സാമ്പത്തികമായ അഭിവൃദ്ധിയും വെളിപ്പെടുത്തുന്നു.

മലയാളത്തിലെ പ്രാചീന സാഹിത്യം മണിപ്രവാളമാണ്. ഈ സാഹിത്യകൃതികളിലെ നായികമാരധികവും ദേവദാസികളായിരുന്നു. "പതിനാലും പതിനഞ്ചും ശതകങ്ങളിൽ കേരളത്തിലുണ്ടായ ശുകസന്ദേശം, ഉണ്ണുനീലിസന്ദേശം, മയൂരദൂതം, കോകിലസന്ദേശം തുടങ്ങിയ സന്ദേശകാവ്യങ്ങളിലെ നായികമാർ ദേവദാസികളാണെന്ന് വരിക സ്വാഭാവികം മാത്രമാണ്..."[5] 13-ാം ശതകത്തിന്റെ ഉത്ത

രാർദ്ധത്തിൽ നിർമ്മിതമായ ഉണ്ണിയച്ചി, ഉണ്ണിച്ചിരുതേവി കാവ്യങ്ങളും 14-ാം ശതകത്തിന്റെ മധ്യഘട്ടത്തിലുണ്ടായ 'ചെറിയച്ചി' മുതലായ കാവ്യങ്ങളും ദേവദാസികളെയാണ് കീർത്തിക്കുന്നത്. ഇങ്ങനെ മണിപ്രവാള സാഹിത്യത്തിലെ നായികമാർ ദേവദാസികളാണെന്ന് ഇളംകുളത്തിന്റെ ചരിത്രപഠനങ്ങളും മണിപ്രവാള സാഹിത്യകൃതികൾക്കെഴുതിയ അവതാരികകളും ആവർത്തിച്ച് പ്രസ്താവിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഒട്ടുമിക്ക സാഹിത്യചരിത്രപഠനങ്ങളും ഈ അഭിപ്രായം അതേപടി സ്വീകരിക്കുകയും ചെയ്തു.

ഇളംകുളത്തിന്റെ ദേവദാസി വിചാരസങ്കല്പത്തിന് അടിത്തറയായി നിലകൊള്ളുന്നത് ഇന്ത്യൻ- തെന്നിന്ത്യൻ സാഹിത്യലിഖിതതെളിവുകളാണ്. അതുകൊണ്ട് അവയെന്താണെന്ന് പരിശോധിക്കേണ്ടതുണ്ട്. 'ഋഗ്വേദം, വജസനേയിസംഹിത, തൈത്തരീയബ്രാഹ്മണം, തൈത്തരീയ സംഹിത, ജൈവനീയ ബ്രാഹ്മണ, ശതപതബ്രാഹ്മണ തുടങ്ങിയ ധാരാളം രചനകളിലെ പരാമർശങ്ങളനുസരിച്ച് ഇന്ത്യൻ സംഗീതവും നൃത്തവുമെല്ലാം വേദകാലത്തുതന്നെ അഭിവൃദ്ധിപ്പെട്ടിരുന്നു.[7] നൃത്തസംഗീതാദികലകളിൽ പ്രാവീണ്യമുള്ളവരായിരുന്നു ഗണികകൾ. 'വേദകാലരചനകൾ ഗണികയെക്കുറിക്കാൻ സാധാരണ, ഹസ്ര, ഇറയാതി, പുംസ്കലി, യാവ്യ എന്നിങ്ങനെ പേരുകൾ ഉപയോഗിച്ചിരുന്നു. ബൗദ്ധസാഹിത്യത്തിൽ വേശ്യനാരിയോ, ഗമാനിയോ, ഗണിക, നഗരസോബാനി, വന്നാദാസി, കുംഭാദാസി'[8] എന്നിങ്ങനെ അവരെ പരാമർശിച്ചു കാണുന്നു. ഗണിക എന്ന പദത്തിലേക്ക് പോയാൽ ഗണത്തിലെത്തും ഗണം എന്നാൽ കൂട്ടം. ഒരു കൂട്ടത്തിലെ ഒരംഗവും, സാമ്പത്തികവും രാഷ്ട്രീയവുമായ കെട്ടുപാടിനുള്ളിലെ - ഗണത്തിലെ - പൊതുസ്വത്താണ് ഗണിക. ഇവർ കലയുടെ അഭിവൃദ്ധിക്ക് ഗണനീയമായ സംഭാവന നൽകിയിട്ടുണ്ട് എന്ന കാര്യം തർക്കമറ്റതാണ്.

'കാമസൂത്രം, ചാരുദത്തം, മൃച്ഛകടികം, ദശകുമാരചരിതം, നീലമതപുരാണം, സ്കന്ദപുരാണം, കുട്ടനീമതം, ജാതകകഥകൾ, അർത്ഥശാസ്ത്രം,[9] തുടങ്ങിയ കൃതികളിലെല്ലാം ഗണികാപ്രസ്ഥാനത്തെക്കുറിച്ചുള്ള പരാമർശങ്ങളുണ്ട്. ഗണികാപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ തായ്കുലം മതനിരപേക്ഷമായൊരു സമൂഹത്തിലാണ്. ക്ഷേത്രങ്ങളും ക്ഷേത്രാരാധനയും വ്യാപകമായതോടെ, നൃത്തവും സംഗീതവുമെല്ലാം ഒഴിച്ചുകൂടാനാവാത്ത ഒന്നായതോടെയാണ് ദേവദാസികൾ അഥവാ ക്ഷേത്രനർത്തകികളായ സുന്ദരികളുടെ ഉദയം. എ.ഡി. 8-ാം നൂറ്റാണ്ടിൽ ഗുപ്തഭരണകാലത്ത്

ക്ഷേത്രനർത്തകികളായ ഗണികകൾ. വ്യാപകമായി. ഗുപ്തകാലത്തിനുശേഷം ഈ വിഷയത്തിൽ വ്യവസ്ഥാപിതമായ പരിശീലനങ്ങളും മറ്റും നടന്നുവന്നിരുന്നതിന് സാഹിത്യരചനകളും ലിഖിതങ്ങളും സാക്ഷികളാണ്. രാജാക്കന്മാർ ഗണികകളെ സമാഹരിക്കുന്നത് ഒരു വിനോദമായിപ്പോലും കരുതിയിരുന്നു.

തെന്നിന്ത്യയിലുടനീളം നടന്ന ഭക്തിപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ മുന്നേറ്റവും രാജാധികാരസ്ഥാനങ്ങളുടെ ശക്തമായ അധികാരകേന്ദ്രീകരണവും അവർ സൃഷ്ടിച്ച പുതിയ ജീവിത സംസ്കാരവുമെല്ലാം ദേവദാസി പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ വ്യാപനത്തിൽ ഗണ്യമായ പങ്കുവഹിച്ചിരുന്നു. "പല്ലവ കാലത്തെ (എ.ഡി.5) നൃത്തരംഗത്തിന്റെ ചിത്രാവിഷ്കാരം കാഞ്ചിക്ഷേത്രത്തിലുണ്ട്. 8-ാം നൂറ്റാണ്ടിലെ ഇത്തരം പ്രതിഷ്ഠകൾ വൈകുണ്ഠനാഥ പെരുമാൾ ക്ഷേത്രത്തിലുണ്ട്. കാഞ്ചി മുക്തേശ്വരൻ ക്ഷേത്രലിഖിതത്തിൽ (8-ാം നൂറ്റാണ്ട്) 30 നർത്തകികളുടെ പേരുകൾ കാണുന്നുണ്ട്. 9-ാം നൂറ്റാണ്ടിലെ പള്ളിമഠം, 11-ാം നൂറ്റാണ്ടിലെ മാറാർ കോവിൽ, 8-ാം നൂറ്റാണ്ടില തിരുനെൽവേലി ലിഖിതങ്ങൾ,[10] ഇവയെല്ലാം നിരവധി ദേവരടിയാളെക്കുറിച്ചുള്ള വിവരങ്ങൾ തരുന്നുണ്ട്. ചോളഭരണകാലം ഇവരുടെ സുവർണ്ണകാലമായിരുന്നു. ക്ഷേത്രനിർമ്മിതിക്കും ക്ഷേത്രത്തിലെ മറ്റുപ്രവർത്തനങ്ങൾക്കുമായി ധാരാളം പണവും ഭൂമിയും ഇവർ ദാനം ചെയ്തതിന്റെ നൂറിലധികം രേഖകളുണ്ട്. തഞ്ചാവൂർക്ഷേത്രത്തിൽ നൃത്തപഠനവും മറ്റു സൗകര്യങ്ങളുമുണ്ടായിരുന്നു. കന്നടയിലും ഇതൊരു സ്ഥാപനമായി വളർന്നിരുന്നു. 'ലോകമഹാദേവിക്ഷേത്ര ലിഖിതം, വിജയേശ്വര ക്ഷേത്രലിഖിതം, നെലമംഗലചെപ്പേട് നാഗേശ്വരക്ഷേത്ര ലിഖിതം[11] തുടങ്ങിയവ ഈ സ്ഥാപനത്തിന്റെ വികാസത്തെക്കുറിക്കുന്ന തെളിവുകളാണ്.

ദേവദാസികളെക്കുറിച്ചുള്ള ഈ തെന്നിന്ത്യൻ സങ്കല്പവുമായി കേരളത്തിലേക്കുവരുമ്പോൾ ചരിത്രമാകെ കീഴ്മേൽ മറിയുന്നു. തേവിടിച്ചികളും കൂത്തിച്ചികളും രണ്ടും രണ്ടാണെന്നും ക്ഷേത്രവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടവരെങ്കിലും ഇവരെ തമിഴ് നാട്ടിലും മററു നില വിലിരുന്ന ദേവദാസികളുമായി സാമ്യതകല്പിക്കുന്നതിൽ യാതൊരു അർത്ഥവുമില്ലെന്ന് എം. ആർ. ബാലകൃഷ്ണവാര്യർ[12] മുമ്പേതന്നെ ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചിരുന്നു. തെന്നിന്ത്യയിൽ ഒട്ടുമിക്ക പ്രദേശങ്ങളിലും ദേവദാസി പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ അസ്തിത്വം ഇന്നും കാണുന്നുണ്ട്. കേരളത്തിലാവട്ടെ അത്തരം കുടുംബങ്ങളൊന്നുമില്ല. കേരളത്തിൽ ഒരിടത്തുനിന്നും ഈ സമ്പ്രദായം നിലവിലിരുന്നുവെന്നതിന്റെ വ്യക്തമായ രേഖക

ളൊന്നും ലഭിച്ചിട്ടില്ല. കുത്തച്ചി ദേവദാസിയുടെ പര്യായപദമല്ല. കൂത്തും അച്ചിയും ചേർന്നതാണ് കൂത്തച്ചി, ചാക്യാർ സമുദായത്തിലെ മഹത്തായ ഒരു പദവിയായിരുന്നു കൂത്ത് നടത്താനുള്ള അവകാശം. കേരളത്തിലെ ക്ഷേത്രലിഖിതങ്ങളിൽ ധാരാളം ജീവനക്കാരുടെ പേരുകൾ കാണുന്നുണ്ടെങ്കിലും ദേവദാസികളിലും 'വേശ്യാവൃത്തി ക്ഷേത്രമതിൽക്കെട്ടിനു പുറത്താണ് നടന്നിരുന്നത്. നമ്പൂതിരിമാരുടെ സംബന്ധമേർപ്പാടും സ്ത്രീയെ ആശ്രയിച്ചു നിൽക്കുന്ന ദായക്രമവും കേരളത്തിലെ ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ നിന്ന് ദേവദാസി സമ്പ്രദായത്തെ അകറ്റി നിറുത്തി. അതുകൊണ്ട് മറ്റുപ്രദേശങ്ങളെ അപേക്ഷിച്ച് കേരളം വേശ്യാവൃത്തിക്ക് അന്യമായി നിലകൊണ്ടു. കലാകാരികളും അവരുടെ യജമാനന്മാരും തമ്മിലുള്ള വ്യവസ്ഥയില്ലാത്ത ദാമ്പത്യബന്ധം കേരളത്തെ എല്ലാ അർത്ഥത്തിലും ദേവദാസിസമ്പ്രദായത്തിൽ നിന്ന് അന്യമാക്കി.'[13] അതുകൊണ്ട് കേരളത്തിൽ ദേവദാസികൾ ഉണ്ടായിരുന്നില്ലെന്ന അഭിപ്രായക്കാരനാണ് കാവാലം നാരായണപ്പണിക്കർ.

കേരളത്തിലെ ദേവദാസിപ്രസ്ഥാനത്തെക്കുറിച്ച് ഇളംകുളം കണ്ടെത്തിയ തെളിവുകൾ പലതും തെറ്റാണെന്നും ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചിട്ടുണ്ട്. '10-ാം ശതകത്തിലെ തിരുവല്ലാശാസനങ്ങളിൽ വ്യക്തമായ പരാമർശം കാണുന്നില്ല. കൊല്ലവർഷം 168-ലെ കിളിമാനൂർ രേഖയിൽ കാണുന്നത് അമ്പലവാസികളായ പെണ്ണുങ്ങളെയാണ്, നൃത്തക്കാരികളെയല്ല, നങ്ങ, ഉണ്ണിനങ്ങ, തേവടിയർ, തങ്ക എന്നിങ്ങനെയുള്ള കേരളീയ സ്ത്രീനാമങ്ങൾ ദേവദാസികളല്ല.'[14] ബുക്കാനനും ഫ്രാൻസിസ്ഡെയും നൃത്തം പഠിച്ചിരുന്നവരെ കണ്ടില്ല. മലബാറിൽ തുടർച്ചയായി നൃത്തം പഠിച്ചിരുന്ന ഒരു ജാതിയില്ലെന്ന് തേഴ്സ്റ്റണും[15] അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. കേരളത്തിലെ ജാതിഘടനയിലും കുടുംബപാരമ്പര്യത്തിലും ദേവദാസികളെ കാൺമാനില്ല. മട്ടാഞ്ചേരി കൊട്ടാരം പോർച്ചുഗീസുകാർ കൊച്ചിരാജാവിന് നൽകിയതാണ്. അതുകൊണ്ട് ആ കൊട്ടാരത്തിലെ ചിത്രങ്ങൾ കേരളത്തിലെ ദേവദാസി സമ്പ്രദായത്തിന്റെ ചരിത്രത്തെളിവായി കരുതുന്നതിൽ യുക്തിയില്ല. പത്മനാഭസ്വാമിക്ഷേത്രം തമിഴ് പാരമ്പര്യം നിലനിന്നുപോന്നിരുന്ന ആരാധനാലയമാണ്. അതുകൊണ്ടാണ് അവിടെ ഉണ്ടായിരുന്നത്.

മണിപ്രവാളസാഹിത്യകൃതികളിലെ നായികമാർ ദേവദാസികളായിരുന്നുവെന്ന വാദം യുക്തിബദ്ധമല്ല. മണിപ്രവാളരചനകൾ ദേവദാസി സമ്പ്രദായത്തെക്കുറിച്ച് യാതൊരു തെളിവും തരുന്നില്ല. ഈ കൃതികളിലെ നായികമാർ തേവിടിച്ചികളാണ്.

ഉണ്ണിയച്ചിചരിതം, ഉണ്ണിയാടിചരിതം, ഉണ്ണിച്ചിരുതേവീചരിതം, ഉണ്ണുനീലിസന്ദേശം തുടങ്ങിയ പ്രധാന മണിപ്രവാളകൃതികളെല്ലാം നായികമാരെ വർണ്ണിക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ ചന്ദ്രോത്സവം ഒഴികെയുള്ള കൃതികളിലൊന്നും നായിക ഗണികയോ നർത്തകിയോ ആണെന്നതിന് തെളിവില്ല. ഇളംകുളം അറിയാതെ സൂചിപ്പിക്കുകയും പിൽക്കാലത്ത് സാഹിത്യചരിത്രകാരന്മാരെല്ലാം ശ്രദ്ധിക്കാതെ പോവുകയും ചെയ്ത ഇളംകുളത്തിന്റെ അഭിപ്രായം ഇതിനെല്ലാം മറുപടി തരുന്നുണ്ട്. സുഖമായി ഊണും കഴിച്ച് പകൽ മുഴുവൻ അമ്പലങ്ങളിലും രാത്രി വേശ്യാഭവനങ്ങളിലും വിഹരിച്ചിരുന്ന നമ്പൂതിരിമാരുടെ മാനസികാവസ്ഥയാണ് മണിപ്രവാളരചനകൾക്ക് രൂപം നൽകിയത്. ക്ഷേത്രത്തിലെ നർത്തകികളും ഉരൽപ്പുരപ്പെണ്ണുങ്ങളും അമ്പലക്കുളങ്ങളിൽ അർദ്ധനഗ്നകളായി സ്നാനം ചെയ്യുന്ന വിലാസിനികളുമാണ് ഈ കവികൾക്ക് പ്രചോദനം നൽകിയത്.'[17] നായന്മാരുടെ ജാത്യാവകാശമായിരുന്നു ഉരൽപ്പുരപ്പണി. ഇതിൽ നിന്ന് ആരായിരുന്നു മണിപ്രവാളനായികമാർ എന്നു വ്യക്തമാണ്.

ചുരുക്കത്തിൽ പി.കെ. ബാലകൃഷ്ണൻ ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചതുപോലെ 'കൂത്ത് + അച്ചിയെ കൂത്തച്ചിയും, കൂത്തച്ചിയെ കൂത്തിച്ചിയും, കൂത്തിച്ചിയെ ദേവദാസിയും ആക്കി വളർത്തുകവഴിയുണ്ടായ ഈ ഇളംകുളം ദേവദാസികൾ മണിപ്രവാള കവിതകൾ ഉൾപ്പെടെ യാതൊരു കേരളീയ രേഖയിലും നേരെ ദേവദാസിവർഗ്ഗമായി പരാമർശിച്ചതായി കാണുന്നില്ല.'[18] പ്രമാണരേഖകളുടെ യാതൊരു സഹായവുമില്ലാതെ തെന്നിന്ത്യൻ (തമിഴ്) ശാസനങ്ങളിൽ കാണുന്ന ദേവദാസി പരാമർശങ്ങളിൽ നിന്ന് കേരളത്തിൽ ഒരു ദേവദാസികാലഘട്ടം ഭാവാത്മകമായി സൃഷ്ടിക്കുകയാണ് ഇളംകുളം ചെയ്തത്. ഇളംകുളം ചരിത്രത്തിന്റെ ചെപ്പും പന്തും കളിച്ചവർ യുക്തിസഹമായ, സ്വതന്ത്രമായ ചരിത്രചിന്തയെ തടഞ്ഞു. അങ്ങനെ കേരളചരിത്രപഠനരംഗത്ത് ദേവദാസി പ്രസ്ഥാനം ചിരപ്രതിഷ്ഠ നേടി.

1 ഇളംകുളം കുഞ്ഞൻപിള്ള, ഭാഷയും സാഹിത്യവും നൂറ്റാണ്ടുകളിൽ എൻ.ബി.എസ്. 1956 പു. 75, 83, 80

2. ഇളംകുളം കുഞ്ഞൻപിള്ള, ഉണ്ണുനീലിസന്ദേശം (വ്യാ) എൻ. ബി. എസ്. 1985 പു. 12.

3. " കോകസന്ദേശം (വ്യാ) " പു 78

4. " കേരളചരിത്രത്തിലെ ഇരുളടഞ്ഞ ഏടുകൾ " 1985 പു 18

5. * കോകസന്ദേശം (വ്യ) എൻ.ബി. എസ്. 1985 പു 18

6. * ഉണ്ണുനീലിസന്ദേശം (വ്യാ) എൻ. ബി.എസ്. 1985 പു 12.

7. P.M. Upadya, The Gonika in Buddhist and Jaina Literature Sangeet Natak -9 ജ.10

8. Sindu S. Dange, The Institution of Ganika and Devadasi from ancient to medival time P.6

9 " PP 5-17

10. R. Negaswamy, Devadasis of Tamil Nadu, A study P.25

11. Cokamahadevi temple. Indian Archiological Series II P.124, Vijayesvara temple (IA 10 P170.

12. എം. ആർ. ബാലകൃഷ്ണവാരിയർ പ്രബന്ധമഞ്ജരി, 4 ാം ഭാഗം എൻ,ബി.എസ്. 1957

13. Kavalam Narayana Panikkar Devadasi system Unknown to kerala. PP 57, 61

14. വി.സോമൻ, ചരിത്രമില്ലാത്ത മോഹിനിയാട്ടം ഭാഷാപോഷിണി പുസ്തകം 9, ലക്കം3, 1994 ആഗസ്റ്റ്

15. Thurston. 'caste and tribes in South India'. Vol III P.30

16. ഇളംകുളം കുഞ്ഞൻ പിള്ള സാഹിത്യചരിത്രം സംഗ്രഹം എൻ.ബി.എസ്. 1968 പു.29

17. പി.കെ. ബാലകൃഷ്ണൻ ജാതി വ്യവസ്ഥിതിയും കേരളചരിത്രവും എൻ.ബി.എസ്. 1987, പു. 318.

●

രാജലക്ഷ്മി
മൃതിയിലേക്കുള്ള ചുവടുകൾ

വി. പി. മുഹമ്മദാലി

1965ജനുവരി 18 നായിരുന്നു രാജലക്ഷ്മി ആത്മഹത്യ ചെയ്തത്. തലേന്നു രാത്രി ഏറെ നേരം അമ്മയെ കെട്ടിപ്പിടിച്ചു കിടന്നു. പുലർച്ചയ്ക്ക് എഴുന്നേറ്റ് സഹോദരിക്ക് ഒരു കത്ത് എഴുതിവച്ചു. പതിവിൽ നിന്നു വ്യത്യസ്തമായി വീടിനു പുറത്തുള്ള കുളിമുറിയിൽ കുളിക്കാൻ കയറി വാതിൽ ഭദ്രമായടച്ചു— കുളിച്ച ശേഷം ഉടുക്കാൻ കൊണ്ടുവന്ന സാരിയാൽ ഓടിട്ട കുളിമുറിയുടെ മോന്തായത്തിൽ കെട്ടിത്തൂങ്ങി മരിക്കുകയായിരുന്നു. ഒറ്റപ്പാലം എൻ.എസ്.എസ്. കോളേജിൽ ഫിസിക്സ് അധ്യാപികയായിരുന്നു അവിവാഹിതയായ ഈ മുപ്പത്തഞ്ചുകാരി.

മരിക്കുന്നതിന്നു രണ്ടു ദിവസം മുമ്പ് ക്ലാസ്സിലെ കുട്ടികളെ ശാസിച്ച ശേഷം അവർ കൂട്ടിച്ചേർത്തു. 'ഇനി ഇതിന്റെ പേരിൽ നിങ്ങളാരും ആത്മഹത്യ ചെയ്യരുത്.' തുടർന്നു ആത്മഹത്യയെക്കുറിച്ച് ദീർഘമായ ഒരു പ്രസംഗവും. പ്രസംഗത്തിനിടക്ക് ആവേശത്താൽ പലപ്പോഴും അവരുടെ സ്വരമിടറി. അന്നു പതിവിൽ നിന്നു വ്യത്യസ്തമായി ക്ലാസ് ഇടയ്ക്ക്വച്ചു നിർത്തുകയും ചെയ്തു. എത്ര അനൗപചാരികമായ ഒരു വിടവാങ്ങൽ......

സാധാരണസ്ത്രീയും കോളേജ് അധ്യാപികയും മാത്രമായിരുന്നുവെങ്കിൽ ഒരുവേള ടി.എ.രാജലക്ഷ്മി ഇന്നും ജീവിച്ചിരിക്കുമായിരുന്നു. പക്ഷെ അവർ കഥാകൃത്തും നോവലിസ്റ്റുമായിപ്പോയി. തുടിക്കുന്ന മനുഷ്യ ജീവിതമായിപ്പോയി അവരുടെ അസംസ്കൃതവസ്തു. ഒരർത്ഥത്തിൽ, സ്വന്തം പ്രതിഭാവിലാസം തന്നെയായിരുന്നു അവർക്കു നേരെ കൊലക്കയർ വീശിയത് എന്നു പറയാം. 'രക്തം കുടിക്കുന്ന വാവലാണ് പ്രതിഭ' എന്ന് നീഷ്ചെ പറഞ്ഞതിനു ഇങ്ങനെയും ഒരർത്ഥതലമോ?

രാജലക്ഷ്മിയുടെ പല കഥാപാത്രങ്ങളിലും തങ്ങളെയോ തങ്ങൾക്കു പരിചയമുള്ളവരെയോ പ്രതിബിംബിച്ചു കാണുന്ന അബദ്ധജഢിലമായ ഒരു പ്രവണത അവരുടെ ചില സുഹൃത്തുക്കൾക്കുണ്ടായിരുന്നു. 'മകൾ' എന്ന ശ്രദ്ധേയമായ കഥയിൽ സ്വന്തം കഥ നിഴലിച്ചുകണ്ടവർ നിരവധിയായിരുന്നുവെന്നു എം.ലീലാവതി പറയുന്നു. 'ഒരു വഴിയും കുറെ നിഴലുകളും' എന്ന കന്നി നോവൽ തന്റെയും ഭർത്താവിന്റെയും കഥയാണെന്നു ധരിച്ചുവശായ ഒരു കൂട്ടുകാരി വിഷം പുരട്ടിയ കത്തുകളാൽ അവരെ നോവിച്ചു പോന്നു. 'ഉച്ചവെയിലും ഇളംനിലാവും' എന്ന നോവൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചു കൊണ്ടിരുന്നപ്പോൾ മറ്റൊരു കുടുംബത്തിലെ അംഗങ്ങളിൽ നിന്നുള്ള കുത്തുവാക്കുകൾ രൂക്ഷമായി.

ഈ പ്രതികരണങ്ങളെല്ലാം ചേർന്നു എഴുത്തുകാരിയുടെ അതിലോലമായ ഹൃദയത്തെ കശക്കിഞെരിച്ചു. അവരുടെ മാസ്റ്റർപീസെന്ന് കൈയെഴുത്തുപ്രതി വായിച്ച എൻ.വി. കൃഷ്ണവാരിയരെപ്പോലെയുള്ളവർ വിശേഷിപ്പിച്ച 'ഉച്ചവെയിലും ഇളംനിലാവും' എന്ന നോവൽ ഇടയ്ക്കുവച്ച് പ്രസിദ്ധീകരണം നിർത്തിവയ്ക്കുവാനും അവർ നിർബ്ബന്ധിതയായതിനു കാരണവും ഇത്തരം പ്രതികരണങ്ങൾ തന്നെയായിരുന്നു. തന്റെ മുന്നിൽ മനസ്സു തുറന്നുവച്ച ഒരു സഹാധ്യാപികയുടെ രഹസ്യജീവിതത്തിന്റെ ഉള്ളറകൾ 'ഒരു വഴിയും കുറെ നിഴലുകളും' എന്ന നോവലിൽ രാജലക്ഷ്മി അനാവരണം ചെയ്തുവെന്ന് ജീവചരിത്രകാരൻ പറയുന്നു. സഹാധ്യാപികയ്ക്കു കിട്ടിയ പ്രേമലേഖനങ്ങൾ വള്ളിപുള്ളി വിടാതെ നോവലിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടുവെന്ന് അദ്ദേഹം പറയുന്നു. തിരുവനന്തപുരം എൻ.എസ്.എസ്.കോളെജിൽ രാജലക്ഷ്മിയുടെ സഹപ്രവർത്തകയായിരുന്ന അധ്യാപികയുടെ കുടുംബകഥയാണ് 'ഉച്ചവെയിലും ഇളംനിലാവും' എന്ന പരാതിയും ശക്തമായിരുന്നു. നോവലിന്റെ കൈയെഴുത്തു പ്രതി തീയിലിട്ടു ചുട്ട സംഭവത്തെ മരണത്തിനു മുമ്പു നടത്തിയ പ്രതിരൂപാത്മകമായ ആത്മഹത്യ (symbolic suicide) എന്നു കെ.പി.അപ്പനും കലാപരമായ ആത്മഹത്യ(artistic suicide) എന്ന് വി.രാജകൃഷ്ണനും വിശേഷിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്.

കൈയെഴുത്തുപ്രതി ചുട്ടുകരിച്ചശേഷം അവർ ശപഥം ചെയ്തു. ഇനി ഞാൻ ഒന്നും എഴുതുകയില്ല. രണ്ടു വർഷത്തോളം ആ പ്രതിജ്ഞ അവർ പാലിക്കുകയും ചെയ്തു. പക്ഷേ അനുഭവങ്ങൾ പെയ്യുന്ന ഒരു ഹൃദയവും വാക്കുകൾ അസ്തമിക്കാത്ത മനസ്സുമുള്ള ഒരു കഥാകാരിക്ക് എത്ര കാലം എഴുതാതിരിക്കാൻ കഴിയും? തുടർന്ന് അവർ വീണ്ടും എഴുതി. 'ഞാനെന്ന ഭാവം' എന്ന നോവലും ഏതാനും കഥകളും. പക്ഷേ അവയും ഇണ

പ്പക്ഷികൾ കൊക്കുരുമ്മുന്ന കിളിക്കൂടുകൾക്കു നേരെ മുളിപ്പറക്കുന്ന ശിലാഖണ്ഡങ്ങളായാണ് പരിഗണിച്ചത്. തീർത്തും അസ്വസ്ഥയായ അവർ രണ്ടും കല്പിച്ച് 'സത്തി' എന്നു താൻ വിളിക്കുന്ന ജ്യേഷ്ഠസഹോദരി ടി. എ. സരസ്വതിയമ്മയ്ക്ക് ഒരു കത്തെഴുതി വച്ചു. തന്റെ അന്ത്യസന്ദേശമെന്നു വിളിക്കാവുന്ന ആ കത്തിൽ അവർ എഴുതി. "കഥയെഴുതാതെ രണ്ടു കൊല്ലം ഇരുന്നുനോക്കി. അതും എന്നെക്കൊണ്ട് സാധിക്കില്ല. ഞാൻ ഇരുന്നാൽ ഇനിയും കഥയെഴുതും. അതുകൊണ്ട് ഇനി ആർക്കൊക്കെ ഉപദ്രവമാകുമോ! ഞാൻ പോട്ടെ?"

ദുരന്തത്തിന്റെ തീക്ഷ്ണതയും മുഴക്കവും പേറുന്ന ഈ കൊച്ചുവാക്യങ്ങളുടെ ഘടന പ്രത്യേക ശ്രദ്ധയർഹിക്കുന്നുണ്ട്.

'പാവമാം കുഞ്ഞേ, നിന്നെയോർത്തുനിൽക്കുമീയെന്റെ
ജീവനിൽ യുഗങ്ങൾതൻ വാർദ്ധക്യം നിറയുന്നു

എന്ന് സുഗതകുമാരി വിതുമ്പുന്നു.

'ഒരു സ്ത്രീയുടെ സങ്കീർണ്ണമായ ജീവിതം എന്നെ വേട്ടയാടുന്നു'വെന്നു തന്നെക്കുറിച്ചുതന്നെ പറയുകയും, പ്രശസ്തിയുടെ ഉച്ചാവസ്ഥയിൽ ആത്മഹത്യ ചെയ്യുകയും ചെയ്ത ആംഗല നോവലിസ്റ്റ് വെർജീനിയ വുൾഫിന്റേതിനോട് രാജലക്ഷ്മിയുടെ ദുരന്തപൂർണ്ണമായ ജീവിതത്തെ എം.ടി.വാസുദേവൻനായർ താരതമ്യപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. എറണാകുളത്തെ ഒരഭിഭാഷകനുമായി രാജലക്ഷ്മിക്ക് പരിചയത്തിൽകവിഞ്ഞ അടുപ്പമുണ്ടായിരുന്നുവെന്നും, അദ്ദേഹവുമായുള്ള വിവാഹം അവർ അഭിലഷിച്ചിരുന്നുവെന്നും, വീട്ടുകാർ തമ്മിലുള്ള കുടിപ്പകമൂലം ആ ബന്ധം നടക്കാതെ പോയതിൽ രാജലക്ഷ്മിക്ക് നൈരാശ്യമുണ്ടായിരുന്നുവെന്നും ജീവചരിത്രകാരൻ പറയുന്നു.

ഈ എഴുത്തുകാരിയിൽ അർബ്ബുദംപോലെ വളർന്നുകൊണ്ടിരുന്ന വിഷാദാത്മകത്വം മൃത്യുന്മുഖതയായി രൂപാന്തരപ്പെടുന്നതിന്റെ സൂചനകൾ അവരുടെ കൃതികളിൽത്തന്നെ കണ്ടെത്താൻ കഴിയും.

ബാല്യത്തിൽ മടുപ്പിക്കുന്ന ഏകാന്തതയാണ് അവർ അനുഭവിച്ചത്. 'ഒരുവഴിയും കുറെ നിഴലുകളും' എന്ന കൃതിയിലെ നായിക മണിയെക്കുറിച്ച് നോവലിസ്റ്റ് പറയുന്നതു ശ്രദ്ധിക്കു. "കൂട്ടുകൂടി കളിച്ച് കൂത്താടി നടക്കേണ്ട കുട്ടികൾക്ക് അവിടെ അതൊന്നും സാധിച്ചില്ല...... മണിയുടെ ഹൃദയത്തിൽ ഇരുട്ട് കട്ടകുത്തി. അതു പിന്നീട് ഒരു വക മൂർഖത്തരമായി വളർന്നു."

ഇതേ നോവലിൽ ഗ്രന്ഥകാരി എഴുതിച്ചേർക്കുന്ന ആത്മനൊമ്പരം മുഴങ്ങുന്ന ചില വാക്യങ്ങൾ "എന്റെ വിളക്ക് കത്തിയ്ക്കപ്പെടുക ഉണ്ടായില്ല. ചായം പുരട്ടി, നിറം പിടിപ്പിച്ച്, വാസനയുള്ള എണ്ണ നിറച്ച്, പതുപതുത്ത തിരിയിട്ട് ഞാൻ കാത്തിരുന്നു.

മിന്നാമിനുങ്ങുകൾ വന്നു. അവയുടെ ചൂടില്ലാത്ത വെളിച്ചത്തിൽ തിരി കത്തിയില്ല''. അനാഥവും രുഗ്ണവുമായ ഒരു ഹൃദയത്തിന്റെ ഒറ്റപ്പെട്ട തേങ്ങൽ ഈ വരികളിൽ മുഴങ്ങുന്നുണ്ട്.

'താൻ ജീവിതം എന്നു വിളിക്കുന്ന ഇതിന്റെ പൊള്ളത്തരം ഒരു നിർദ്ദയമായ വെളിച്ചത്തിന്റെ പ്രഭയിൽ ആവരണമൊക്കെ നീക്കി ഒരു നിമിഷം കണ്ടുവെന്നോ?' എന്ന് 'മാപ്പ്' എന്ന കഥയിലെ അധ്യാപികയായ നായിക സ്വയം ചോദിക്കുമ്പോൾ, എഴുത്തുകാരിയിലെ വ്യർത്ഥതാബോധം ഉച്ചകോടിയിലെത്തുകയും വിഷാദരോഗം തിരനോട്ടം നടത്തുകയും ചെയ്യുന്നത് നാം തിരിച്ചറിയുന്നു. 'മാടിവിളിക്കുന്ന ഇരുട്ടിലേക്ക് അമരുന്നത് ആശ്വാസമാണ് എന്നു തോന്നിത്തുടങ്ങിയിരുന്നതല്ലേ?' എന്ന ആത്മകഥാംശം ഏറെയുള്ള 'ദേവാലയത്തിൽ' എന്ന കഥയിലെ നായിക സ്വയം ചോദിക്കുമ്പോൾ, എഴുത്തുകാരിയിലെ വിഷാദാത്മകത്വം മൃത്യുവാഞ്ഛയായി രൂപാന്തരപ്പെട്ടുകഴിഞ്ഞെന്ന് നമുക്ക് ബോധ്യമാകുന്നു.

'കുമിള' എന്ന കവിതയിൽ ഈ മൃത്യുവാഞ്ഛ അതിന്റെ പൂർണ്ണാവസ്ഥയെ പ്രാപിക്കുന്നുണ്ട്. മൃത്യുവിന്നു അഭിമുഖമായി നിന്നുകൊണ്ട് എഴുത്തുകാരി പറയുന്നു. 'മൃത്യോ, അങ്ങയിൽ ഞാൻ ജീവിക്കാൻ തുടങ്ങിയിരുന്നെങ്കിൽ!' ഇടപ്പള്ളി തന്റെ ആത്മബലിക്കു മുമ്പെഴുതിയ

'മധുരചിന്തകൾ മാഞ്ഞുപോയിടവേ
മരണമാണിനിജ്ജീവിച്ചിരിക്കുവാൻ'

എന്ന ഈരടിയോടു തോളുരുമ്മി നിൽക്കുന്നുണ്ട് ഈ ആത്മഗതത്തിലെ ആശയം.

അവർ തുടർന്നെഴുതുന്ന വാചകം മരണത്തെ തുയിലുണർത്തുകതന്നെ ചെയ്യുന്നു. ഊതിപ്പെരുപ്പിച്ച് ഞാൻ വലുതാക്കുന്ന തുച്ഛമായ വേദനകളും സുഖതൃഷ്ണകളുമെല്ലാം മൃത്യുവിൽ തട്ടിത്തകർന്ന് ഇല്ലാതെയായെങ്കിൽ...'

മരിക്കുന്നതിന്നു മാസങ്ങൾ ബാക്കിനിൽക്കെ ആത്മഹത്യ എന്ന പേരിൽത്തന്നെ ഒരു കഥ അവർ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചു. ഈ കഥ തുടങ്ങുന്നതു തന്നെ ആത്മഹത്യയെക്കുറിച്ചുള്ള ഒരു ചർച്ചയോടു കൂടിയാണ്. എഴുത്തുകാരിയുടെ കലങ്ങിയ മനസ്സും പതറിയ യുക്തിയും, മൃത്യുവാസനയും ദൃഢാഭിലാഷങ്ങളും നിഴലിക്കുന്ന ഈ കഥ വേഷം മാറി വന്ന ഒരു ആത്മഹത്യാകുറിപ്പാണെന്നു കെ.പി.അപ്പൻ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു.

ഒരവിവാഹിത സ്ത്രീയുടെ ഏറ്റവും വലിയ നഷ്ടബോധം തനിക്കു ജനിക്കാതെ പോയ കുഞ്ഞുങ്ങളാണല്ലോ. 'ചരിത്രം ആവർത്തിച്ചില്ല' എന്ന കഥയിൽനിന്നുള്ള ഈ ഭാഗം പ്രത്യേകം ശ്രദ്ധയർഹിക്കുന്നു. ലീലയ്ക്കു കുട്ടികൾ ഇല്ല. ലീലയ്ക്കു ഉണ്ടാകാതിരുന്ന

കുട്ടികൾ- ലീലയ്ക്കു ഉണ്ടാകുമായിരുന്ന കുട്ടികൾ- ലീലയ്ക്ക് ഇല്ലാത്ത കുട്ടികൾ- ഇല്ലായ്മയിലും താഴെയായവർ...

ഏറിയ പദമിതവ്യയത്തോടെയും ഒതുക്കത്തോടെയും പറഞ്ഞുവന്ന ഈ കഥ, അവിവാഹിതയുടെ ജനിക്കാത്ത കുട്ടികളെക്കുറിച്ചുള്ള ഭാഗമെത്തിയപ്പോഴേക്കും കഥനത്തിലെ നിയന്ത്രണച്ചരട് പൊട്ടിപ്പോയതും, ഹിസ്റ്റീരിയ ബാധിച്ച സ്ത്രീയുടെ വിലാപത്തിലെന്നപോലെ ആവർത്തനവാക്യങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടതും കഥാകാരിയുടെ കലങ്ങിയ മനസ്സിലേക്ക് വെളിച്ചം കോരിയിടുന്നു.

അക്ഷരങ്ങൾ തീർത്ത കുരുക്കിൽ പിടഞ്ഞു മരിച്ച കഥാകാരിയുടെ ആത്മാവിനു സാന്ത്വനം നേർന്ന ജി. കുമാരപിള്ളയുടെ ഈരടികളോടെ ഈ നിരീക്ഷണത്തിനു വിരാമമിടാമെന്നു തോന്നുന്നു. "ഒച്ചവച്ചുണർത്തില്ല, നിന്നെ ഞാനനുജത്തി അത്രമേൽ തളർന്നപ്പോൾ നീ, ഓർമ്മയിലതു മാത്രം..... ഈ വിധം - ഇതേ വിധം ഞാനതു ചോദിപ്പീല വേദനയറിയാതെ നിത്യമായുറങ്ങു നീ".

●

പ്രേമാശ്രമം

(നോവൽ)

ഗ്രന്ഥകാരൻ : പ്രേംചന്ദ്

വിവർത്തനം : ഇ.കെ.ദിവാകരൻപോറ്റി

പേജ് 411

വില 133.00 രൂപ

ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ ആരംഭത്തിൽ കൃഷിഭൂമി കൃഷിക്കാർക്ക് എന്ന മുദ്രാവാക്യം മുൻനിർത്തി കർഷക പ്രസ്ഥാനം രൂപം കൊണ്ട നാളുകളിൽ ജമിന്ദാരി ഭരണാധികാരി വർഗ്ഗങ്ങളുടെ മർദ്ദന നീതിക്കെതിരെ നടത്തിയ ചെറുത്തു നില്പിന്റെയും കർഷക മുന്നേറ്റത്തിന്റെയും കഥ. സ്വാതന്ത്ര്യസമരത്തിന്റെ വേലിയേറ്റത്തിനിടയിൽ പാവപ്പെട്ടവരുടെയും പണിയെടുക്കുന്നവരുടെയും മോചനത്തിനു വെമ്പുന്നവരുടെയും ഹൃദയങ്ങളിൽ വിപ്ലവാശയങ്ങൾ അങ്കുരിക്കുന്നതിന്റെ പശ്ചാത്തലങ്ങളും ഇതിൽ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നു.

മഹാകവി വെണ്ണിക്കുളം

മാമ്മൻ ഫിലിപ്പ്

വശ്യമായ വീക്ഷണവും കുലീനമായ പെരുമാറ്റവുമുള്ള സമാദരണീയനായ ഒരു വ്യക്തിയായിരുന്നു മഹാകവി വെണ്ണിക്കുളം ഗോപാലക്കുറുപ്പ്. ലളിതമായ വെള്ള ഖദർ ധരിച്ച് ഉള്ളിലെ ഘനഗംഭീരമായ ഭാവങ്ങൾ മൃദുലമായ ഒരു മന്ദഹാസത്തിലൊതുക്കി അദ്ദേഹം ശാന്തമായ സ്വരത്തിൽ സംസാരിക്കുമ്പോൾ നാം അദ്ദേഹത്തിന്റെ സാന്നിദ്ധ്യം ഏറെ ഇഷ്ടപ്പെടുന്നു. നമ്മുടെ വ്യക്തിത്വത്തെ മാനിച്ചുകൊണ്ട് തികച്ചും വിനീതനായി മാത്രമേ അദ്ദേഹം സംസാരിക്കുകയുള്ളു. എന്റെ പിതൃകുടുംബമായ മാലയിൽ കുടുംബവും മഹാകവി വെണ്ണിക്കുളത്തിന്റെ ഭവനമായ ചെറുകാട്ടുമഠവും തൊട്ടടുത്ത പറമ്പുകളായിരുന്നു. ചെറുകാട്ടുമഠത്തിന്റെ സമീപമുള്ള മണിമലയാറിലെ കടവിന്റെ പേര് ഇപ്പോഴും മാലയിൽ കടവെന്നാണ്. അക്കരെ കൃഷിക്കാർ ഇക്കരെ കലാകാരനെന്ന് മഹാകവി ഒരിക്കൽ പാടിയത് സസ്യശ്യാമളമായ ഞങ്ങളുടെ പൂർവ്വികന്മാരുടെ കൃഷിഭൂമികൾ കണ്ടുകൊണ്ടായിരുന്നു.

"ആരെയും കരയിപ്പാനാരെയും സ്തംഭിപ്പിപ്പാൻ
ക്രൂരമാം മരണത്തിന്നൊരു നാഴികയേവേണ്ടു
ഭാരതപാരിജാത ഭൂരുഹമൊരുപിടി
ചാമ്പലായ് കിടക്കുന്നു ചിതറിച്ചിതക്കുള്ളിൽ."

എന്ന് ഭാരതശില്പിയായിരുന്ന ജവാഹർലാൽ നെഹ്റുവിന്റെ ദേഹവിയോഗത്തിൽ വിങ്ങിക്കരഞ്ഞുകൊണ്ട് ഈരടികൾ കുറിച്ച മഹാകവി വെണ്ണിക്കുളത്തിനെ യാത്രയയക്കാൻ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചിതയ്ക്കു സമീപത്തുനിന്നപ്പോഴും ഈ ഈരടികളാണ് ഹൃദയത്തിൽ മുഴങ്ങിനിന്നത്. അപാരമായ മനുഷ്യചേതനയുടെ ഉറവിടമായിരുന്നു അദ്ദേഹം. ഭാരതവർഷത്തിലെ കഴിഞ്ഞ തലമുറയിൽപ്പെട്ട ഉത്തുംഗമായ ആ ഗിരിശൃംഗം ഇന്നു നമുക്കു കാണ്മാൻ സാധ്യമല്ല. ആ സർഗ്ഗചേതനയുടെ മനോഹരമായ നൂപുരക്വണിതം നമ്മൾക്ക് ഇനി കേൾക്കാൻ സാദ്ധ്യമല്ല. എത്ര പരിശുദ്ധവും ലാളിത്യം തുളുമ്പു

ന്നതുമായ ഒരു വ്യക്തിത്വത്തിന്റെ ഉടമയായിരുന്നു അദ്ദേഹം.

സരസ്വതീഭഗവതിയുടെ സാമാന്യാതീതമായ അനുഗ്രഹത്തിന് പാത്രീഭവിച്ചിട്ടുള്ള ഒരു കവി എന്നാണ് മഹാകവി ഉള്ളൂർ അദ്ദേഹത്തെ വിശേഷിപ്പിച്ചത്.

അദ്ദേഹത്തിന്റെ കുട്ടിക്കാലത്ത് അറിയാതെ പാടിപ്പോയ കവിതാമധുരമായ ഗാനം കേട്ട് അമ്മ തരിച്ചു നിന്നുപോയി. സ്വർഗീയമായ ഒരു നാദചലനം ഹൃദയത്തിൽനിന്നും ഉറവയായി ഒഴുകുകയായിരുന്നു.

ജന്മജന്യമായ കവിതയുടെ പ്രവാഹമായിരുന്നു വെണ്ണിക്കുളം കവിത. കാന്തപദങ്ങളുടെ തരളമായ അനുരണനം ഹൃദയതലത്തെ ദിവ്യാനുഭൂതിയിൽ ലയിപ്പിക്കുകയും സാന്ദ്രമായ ഒരു മൃദുമർമ്മരമായി ആ ഗാനത്തിന്റെ അന്തരാത്മധ്വനി നമ്മുടെ ഹൃദയങ്ങളിൽ അനുഭൂതിമയമായ ഒരു ചലനം സൃഷ്ടിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ആ ചലനം വ്യംഗ്യവും മധുരവുമാണ്. ഹൃദയം ഒരു നാദബ്രഹ്മത്തിൽ ലയിച്ച അനുഭൂതി.

പൊന്മുടിയുടെ സൗന്ദര്യം ആസ്വദിച്ച് ആ രഹസ്യനാദബ്രഹ്മം അദ്ദേഹം ഇങ്ങനെ ആവാഹിക്കുന്നു.

"ദുർഗ്ഗമകാന്താര ഭൂവിലും മർത്ത്യന്റെ
സർഗചൈതന്യം കടന്നുചെന്നാൽ
മൺതരിയോരോന്നും മാറ്റുകൂട്ടീടുമാ-
പ്പൊൻതരിയായിത്തിളങ്ങുകില്ലേ?"

വെള്ളഖദർ ധരിച്ച് ചന്ദനക്കുറിയും ചാർത്തി വള്ളിച്ചെരുപ്പുകൾ ഇട്ട് അല്പം വിഷാദഛായ കലർന്ന മുഖത്തോടെ അദ്ദേഹത്തെ കാണുമ്പോൾ ഭാരതത്തിന്റെ പഴയ പാരമ്പര്യത്തിലെ ഒരു ഗുരുവിനെ കാണുന്ന പ്രതീതി അനുഭവപ്പെട്ടിരുന്നു. അതിഥിയെ മനസ്സിലാക്കിക്കഴിഞ്ഞാലുടൻ ആ അധരങ്ങൾ മെല്ലെ ചലിക്കുകയും ഹൃദ്യവും മധുരവുമായ ഒരു ലഘുമന്ദഹാസമായി അതു രൂപപ്പെടുകയും ചെയ്യുമായിരുന്നു. ഒരു ശിശുവിന്റെ നൈർമ്മല്യം അതിന്റെ പൂർണ്ണതയിൽ ഈ കേരളീയനിൽ കാണ്മാൻ കഴിഞ്ഞിരുന്നു. ലളിതവും പ്രസാദാത്മകവുമാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ കവിതകൾ. ചില സന്ദർഭങ്ങളിൽ വള്ളത്തോൾ കവിതയും വെണ്ണിക്കുളം കവിതയും തിരിച്ചറിയാൻ പാടില്ലാത്ത വിധം ഏകീഭാവം ഉള്ളതായി തോന്നാം, പ്രത്യേകിച്ച് ദേശീയബോധചിന്തകൾ ഇവർ രണ്ടും കാവ്യാത്മകമായി അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ. മലയാള ഭാഷയെപ്പറ്റിയുള്ള അദ്ദേഹത്തിന്റെ മതിപ്പ് ജന്മജന്മാന്തരങ്ങളോളം നിലനിൽക്കുന്നതാണ്.

"വന്ദനം വന്ദനം പാരമെത്തും ദ്രാവിഡ
നന്ദിനിയായി വളർന്ന ഭാഷേ
ജീവന്നു നൂതനോന്മേഷം പകർന്നിടും
ദേവഭാഷാമൃതംചേർന്നഭാഷേ
നിൻമുലപ്പാലിന്റെ വീര്യമുൾക്കൊണ്ടതെൻ
ജന്മജന്മാന്തരപുണ്യമല്ലേ?
വശ്യമാം ശൈലിയിൽ നിന്നെഇജ്ജയിപ്പോരു
വിശ്വമനോഹരഭാഷയുണ്ടോ?

മാണിക്യവീണയിൽ മാതൃഭാഷയെപ്പറ്റി ഇങ്ങനെയാണ് വർണ്ണിക്കുന്നത്

'മാണിക്യവീണ'ക്ക് കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി അവാർഡും 'കാമസുരഭി'ക്ക് കേന്ദ്രസാഹിത്യ അക്കാദമി അവാർഡും ലഭിച്ചു.

അതിമനോഹരമായ അലങ്കാര ചൈതന്യം ചില സന്ദർഭങ്ങളിൽ കവിതയെ മൃതസഞ്ജീവനിയാക്കുന്നു. 'എന്നുമുത്സവമാവുകളിൽ' എന്ന കവിതയിൽ ഉണ്ണുനീലിസന്ദേശത്തിലെ പ്രഭാതവർണ്ണനപോലെ തോന്നും ചില ഭാഗങ്ങൾ.

കണ്ണശ്ശന്മാരുടേയും വെണ്മണിയുടെയും ലാളിത്യവും വള്ളത്തോളിന്റെ ശബ്ദഭംഗിയും വെണ്ണിക്കുളം കവിതകളിൽ ഉടനീളം കാണാം. സ്വാതന്ത്ര്യസമരത്തിൽ നിർലീനനായ അദ്ദേഹം തീപ്പൊരിചിതറുന്ന കവിതകൾ എഴുതിയിട്ടുണ്ട്.

"തീപ്പൊരിയല്ല തീപ്പൊരിച്ചാർത്തിനെ ചീർത്ത തീയാക്കി മാറ്റുന്ന കാറ്റു ഞാൻ." എന്ന് അദ്ദേഹം പാടിയിട്ടുണ്ട്.

ശുദ്ധസൗന്ദര്യത്തിന്റെ സങ്കീർത്തനമാണ് വെണ്ണിക്കുളം കവിത. ജീവിതത്തെ സമ്പൂർണ സൗന്ദര്യമാക്കി കാണാനുള്ള അദ്ദേഹത്തിന്റെ കഴിവ് പ്രശംസനീയമായിരുന്നു. വെണ്ണിക്കുളം എന്ന ഗ്രാമത്തിന്റെ മനോഹാരിതയും മണിമലയാറിന്റെ മന്ദ്രസംഗീതവും ഇഴുകിയൊഴുകുന്ന കവിതകളായിരുന്നു അദ്ദേഹത്തിന്റേത്.

കാമസുരഭിയിൽ സാമൂഹ്യനന്മക്കുവേണ്ടിയുള്ള ജയഘോഷം ചില കവിതകളിൽ കേൾക്കാം. ഗ്രാമങ്ങളിലേയ്ക്ക് എന്ന കവിതയിൽ അദ്ദേഹം പാടുന്നു.

"ഒരു മതമൊരുജനതയെന്ന പോലൊരുമയാർന്നിനി നമ്മൾ
പരിചരിക്കുക പതിരായൊരു പരമദീനദരിദ്രരെ."
"രജതനൂലുകളണിനിരക്കണം വിജയനാളിക പോലവെ
സജനസേവനനിരതരേവരുമരിമയോടിതുചെയ്യണം."

ജേതാവായ ടിപ്പു കോഴിക്കോട്ടു സാമൂതിരിയെയും മന്ത്രിയെയും ഒരേ കാരാഗൃഹത്തിലടച്ചു. മന്ത്രിയെ നിഷ്കരുണം ഉപദ്രവിക്കുന്നതുകണ്ട് സഹിക്കാനാവാതെ സാമൂതിരി ധൃദുജിനു തീവച്ചു. രണ്ടാളും അഗ്നിക്കിരയായി. തീകൊളുത്തുമ്പോൾ ആ മാനധനൻ മന്ത്രിയോടു ചെയ്ത ഉജ്വലപ്രഭാഷണം 'തീ കൊളുത്തുമ്പോൾ' എന്ന ഉജ്വല കവിതയായി മഹാകവി വെണ്ണിക്കുളം ആവിഷ്കരിക്കുന്നു.

"നാമീ കൊളുത്തും ചിതാവഹ്നി നീട്ടിടും
കോമളസ്വാതന്ത്ര്യനാളികാപാളികൾ
പ്രോജ്വലിച്ചാലും വീണ്ടുമഗ്നേ മഹാപ്രഭോ
വിഭ്രാജ്വലിച്ചാലും വിചിത്രഭാനോ വിഭോ."

കലിംഗയുദ്ധത്തിൽ വിജയാളിയായ അശോകൻ വീട്ടിൽ വിശ്രമിക്കുമ്പോൾ യുദ്ധത്തിൽ മരിച്ചുവീണ ഒരു പടയാളിയുടെ ഭാര്യയും അമ്മയും നിരാധാരരായി മഗധരാജധാനിയിലെത്തുന്ന ഹൃദയഭേദകമായ രംഗം മഹാകവി വെണ്ണിക്കുളം ചിത്രീകരിക്കുന്നു

"അശോകശോകം" എന്ന കവിതയിൽ.

"തരുണീമണി ചൊല്ലിനാൾ സാമ്രാജ്യതൃഷ്ണ തൻ
കുരുതിയാടുകൾ ഞങ്ങൾ രണ്ടാളുമേ
രണനിലത്തെൻ കണവൻ മരിക്കയാ-
ലിണപിരിയാത്ത കപോതിയുമായി ഞാൻ.
ഇനിയുമെന്തിനു ജീവിതം? ഞങ്ങളിൽ
കനിവുതോന്നി കഴുത്തറത്തീടണം
അഗതികൾക്കൊരു താങ്ങാണു സർവ്വദാ
മഗധഭൂപതിയെന്നറിഞ്ഞെത്തി ഞാൻ
സുതവിയോഗം സഹിക്കാതെ കേണിടും
സുകൃതമറ്റൊരു മാതാവുമായിതാ."

ഭഗ്നഹൃദയനായ അശോകൻ മറുപടി പറയുന്നു

"അരുളി ഗദ്ഗദകണ്ഠൻ നൃപാലകൻ
അലിവുതോന്നി ക്ഷമിക്കുമാറാകണം
മനുജഹിംസയിൽ കെട്ടിപ്പടുത്തിടാ
മണിനികേതനം മരിക്കും വരേക്കുഞാൻ"

അശോകനെ സിംഹാസനം വിട്ടിറങ്ങി ജനസേവനതല്പരനായ അഹിംസാ സന്ദേശവാഹകനാക്കുകയായിരുന്നു ഈ വധൂടികൾ.

വെണ്ണിക്കുളം കവിതയിലെ ഇന്ദ്രനീലരത്നമാണ് ശോണ എന്ന മനോഹരമായ കവിത. യൗവനത്തിന്റെ തീക്ഷ്ണമായ മാനുഷികവികാരം ജ്വലിച്ചു നിൽക്കുന്ന യുവതിയെ മുണ്ഡനം ചെയ്ത് ബൗദ്ധവിഹാരത്തിലാക്കുന്ന മാതാപിതാക്കൾ ആ ജീവിതത്തോടു ചെയ്ത കടുംകൈ ഇവിടെ വിവരിക്കുന്നു.

മനുഷ്യജീവിതാനുഭവങ്ങൾക്കു വിലങ്ങിട്ടു മനുഷ്യനെ ഹനിക്കുന്ന മതത്തിന്റെ പീഡനത്തെ ശക്തമായ ഭാഷയിൽ കവി ഇവിടെ അപലപിക്കുന്നു. മനോഹരമായ ഒരു മനുഷ്യദർശനത്തിൽ ശോണ അവസാനം പ്രതിജ്ഞ എടുക്കുന്നു.

തുളസീദാസരാമായണത്തിന്റെയും തിരുക്കുറളിന്റെയും ഭാരതിയുടെ കവിതകളുടെയും വിവർത്തനം കൊണ്ട് ഭാഷാസാഹിതിയെ അദ്ദേഹം ധന്യമാക്കി.

ഗാന്ധിജിയുടെ നേതൃത്വത്തിൽ സ്വാതന്ത്ര്യസമരസേനാനികൾക്കു ഉത്തേജനം പകരുന്ന എത്ര കവിതാതല്ലജങ്ങൾ ആ ദിവ്യപ്രതിഭയിൽ നിന്ന് ഉതിർന്നുവീണു.

മാണിക്യവീണ എന്ന ഗ്രന്ഥം രചിച്ച മഹാകവിയുടെ താല്പര്യം സ്വജീവിതം തന്നെ കാവ്യസപര്യയിൽ ഒരു മാണിക്യവീണയായി തീരണമെന്നുള്ളതായിരുന്നു.

സരോവരം, സ്വരാജ്യഗീത, രോഗിണി, സൗന്ദര്യപൂജ, കദളീവനം, കേരളശ്രീ, വെള്ളിത്താലം, വസന്തോത്സവം, ജഗത്സമക്ഷം, അമൃതാഭിഷേകം എന്നിവ അദ്ദേഹത്തിന്റെ പ്രധാന ഖണ്ഡകാവ്യങ്ങളാണ്. കൈരളീകോശം എന്ന നിഘണ്ടുവും കഥാനക്ഷത്രങ്ങൾ എന്ന ബാലസാഹിത്യകൃതിയും ആത്മരേഖ എന്ന ജീവിതകഥയും അദ്ദേഹത്തിന്റേതായി ഭാഷക്കു ലഭിച്ച നേട്ടങ്ങളാണ്.

ലക്സിക്കൺ എഡിറ്റർ എന്ന ശ്രമകരമായ ഔദ്യോഗികചുമതലകൾക്കിടയിലാണ് അദ്ദേഹം ബൃഹത്തായ തന്റെ കാവ്യമേഖല കെട്ടിപ്പടുത്തത്.

തുളസീദാസരാമായണം, ഭാരതിയുടെ കവിതകൾ എന്നിവ ഹിന്ദിയിൽ നിന്നും തിരുക്കുറൾ തമിഴിൽ

നിന്നും വിവർത്തനം ചെയ്തത് ഭാഷക്കു ലഭിച്ച വലിയ നേട്ടങ്ങളാണ്. ഈ ആവശ്യത്തിനുവേണ്ടി ഹിന്ദിയും തമിഴും അദ്ദേഹം ആഴമായി പഠിച്ചു എന്നു മനസ്സിലാക്കുമ്പോൾ അദ്ദേഹത്തിന്റെ പ്രേരകമായി നിന്ന സർഗ്ഗചേതന എത്ര സമുജ്ജ്വലമെന്ന് ബോദ്ധ്യമാകും.

കേന്ദ്രസാഹിത്യ അക്കാദമി അവാർഡു ലഭിച്ച കാമസുരഭി ഉത്തുംഗമായ ഭാരതീയാശയങ്ങളുടെ അനാവരണമാണ്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ തൂലികക്ക് അനന്യസാധാരണമായ ജീവചൈതന്യം, സാരള്യം, മാധുര്യം ഇവയുണ്ട്. ഇവക്കു പുറമെ കല്പനാ പാടവവും ആശയരമ്യതയും കൊണ്ട് പരിപുഷ്ടമാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ കവിതകൾ. കാമസുരഭിയിൽ "വന്നു ഞാൻ" എന്ന കവിതയിൽ പ്രപഞ്ചവേദിയിൽ മനുഷ്യജന്മത്തിന്റെ ഉദ്ദേശ്യം അദ്ദേഹം വ്യക്തമാക്കുന്നു.

"ദുർമ്മദം തകർക്കുവാൻ ദുഷ്യങ്ങളെല്ലാം മാറ്റാൻ
ധർമ്മത്തിൻ കൃപാണവുമായിഞാനെത്തിച്ചേർന്നു."

ഇന്നത്തെ ലോകത്തെ അദ്ദേഹം കാണുന്നതിങ്ങനെയാണ്.

"സൂനങ്ങളെല്ലാം വാടി
സ്ഥാനങ്ങളെല്ലാം മാറി
പ്രാണന്റെ പൂങ്കാവനം
ഛിന്നഭിന്നമായ്കാണ്മൂ."

അവസാനം അദ്ദേഹം ചോദിക്കുന്നു.

"ഉച്ചമാമൊരു നവ്യ
ലോകത്തെ ചമയ്ക്കുവോ
നുജ്ജ്വല താരുണ്യാഭി
മാനേ ഞാനറിയുമോ?"

'ആദികവിയിൽ' ആരംഭിക്കുന്ന ഈ സമ്മോഹനകാവ്യശില്പം നിലനിൽക്കാത്ത ചലനത്തിലൂടെ പുരോഗമിച്ച് ഉദാത്തമായ ഭാരതീയാശയങ്ങളിൽ കൂടി വളർന്ന് വികസിച്ചിരിക്കുകയാണ്.

സമ്മോഹനമായ ഭാവിയിലേക്ക് പ്രത്യാശ അർപ്പിച്ചുകൊണ്ട് അദ്ദേഹം പാടുകയാണ്.

"വരികെൻ മഹത്തായ നാട്ടിലേക്കിരുൾ മാറ്റാ-
നെരിയും തേജസ്സോടെ നൂതനയുഗാത്മാവേ"

വിനയാന്വിതനായ കവി ഈശ്വരനുമുമ്പിൽ തൊഴുകയ്യോടെ പാടുകയാണ്.

ചങ്ങമ്പുഴയുടെ കാവ്യനർത്തകിപോലെ കാവ്യദേവതയെപ്പറ്റിയുള്ള ഒരു മനോഹരകവിതയാണ് ലാവണ്യലഹരി. തുഞ്ചത്തെഴുത്തച്ഛന്റെ തത്തയെപ്പോലൊരു തത്ത ഈ കവിതയിലുണ്ട്. കവി ചോദിക്കുന്നു.

"നിന്മധുരചിദാകാശവിരിവിൽ നിന്നു
മെന്മനസ്സിൻ വരമ്പത്തു വരുമോ തത്തെ
നിൻഗളത്തിൽ നിറയുന്ന രാഗമിയെന്നിൽ
മംഗളത്തിൻ മധുവാമി രജനിതന്നിൽ
ചോടുവച്ചു ചൊടിയോടെ പാടൂ കവിതേ
കാടുപൂത്തപോലെ കാന്തിചൂടൂ കവിതേ."

ബോധേശ്വരനെ അനുസ്മരിക്കുന്ന വെണ്ണിക്കുളത്തിന്റെ മനോഹരമായ കവിതയാണ് കേരളഗാനം. ധാരാവാഹിയായി ആ ഗാനം ചുരുളഴിയുന്നു.

കാമസുരഭിയിൽ ഭാരതീയദീക്ഷയിൽ ഊന്നി നിൽക്കുന്ന മഹാകവിയുടെ ജീവിതവീക്ഷണങ്ങൾക്ക് ഊണം പകർന്നിരിക്കുകയാണ്. ചീനപ്പടക്കെതിരായും അദ്ദേഹം ഇടിനാദം പോലെ ഗർജ്ജിക്കുന്നുണ്ട്.

അത്യുന്നതമായ ഗാന്ധിദർശന മായിരുന്നു അദ്ദേഹത്തിന്റേത്. ഗാന്ധി ജിയെപ്പറ്റി വളരെ വികാരവായ്പോടെ അദ്ദേഹം എഴുതുമ്പോൾ ഭാരതീയ ദർ ശനത്തിന്റെ സാത്വികവശമാണ് ഏറെ വ്യക്തമാക്കിയിരിക്കുന്നത്.

"മയൂരപീഠവും മഹാർഹകോഹിനൂർ
മണിപ്രവാളവുമുണക്കുപുല്ലുകൾ
ജഗത്തിനുള്ളതു മുഴുവനേകുവാൻ
ജനിച്ചു ഗാന്ധിജി, ജയിച്ചു ഗാന്ധിജി"

ജീവിതാനുഭവങ്ങൾ അദ്ദേഹ ത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിന്റെ സിദ്ധത കൈ വരുത്തി. ആത്മരേഖയിൽ തന്റെ ബാല്യകാല ക്ലേശങ്ങളെപ്പറ്റി അദ്ദേഹം വികാരഭരിതനായി എഴുതിയിട്ടുണ്ട്.

ഞാൻ അദ്ദേഹം കഥാവശേ ഷനാകുന്നതിന് ഏതാനും മാസങ്ങൾ ക്കുമുൻപ് അദ്ദേഹത്തെ കോട്ടയം ട്രാൻ സ്പോർട്ട് സ്റ്റാന്റിൽ വച്ചു കണ്ടു. ഒരു തോൽബാഗ് കൈയിലുണ്ടായി രുന്നു. ഞാൻ കൈകൂപ്പി അദ്ദേഹത്തെ അഭി വാദനം ചെയ്തു. അദ്ദേഹം പ്രത്യഭിവാ ദനം ചെയ്തു. നാട്ടുവിവരങ്ങൾ സംസാ രിച്ചു.

ചെറുകാട്ടുമഠത്തിലെ കുറുപ്പ ന്മാരും ഞങ്ങളുടെ പൂർവ്വികന്മാരും ഒരു കുടുംബത്തിലെ അംഗങ്ങളെ പ്പോലെ മതത്തിന്റെയും ജാതിയുടെയും മതിൽകെട്ടുകളില്ലാതെ ഞങ്ങളുടെ ഗ്രാമത്തിൽ ഒന്നിച്ചു ജീവിച്ചവരാണ്. പല കവിതകളിൽ ഈ ഗ്രാമത്തെപ്പറ്റി അദ്ദേഹം പരാമർശിച്ചിട്ടുണ്ട്.

അദ്ദേഹം അവസാനമായി എഴുതി പ്രസിദ്ധീകരിച്ച കവിത മലയാള മനോരമ വാർഷികപ്പതിപ്പിലായിരുന്നു. തന്റെ ജീവിതാന്ത്യം കണ്ടുകൊണ്ട് അദ്ദേഹം എഴുതിയ ഒരു കവിതയാ യിരുന്നു അത്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ മരണം നടക്കുമ്പോൾ ആ കവിത പ്രസിദ്ധീ കരിച്ചുകഴിഞ്ഞിരുന്നു.

"അന്തിയിൽ വിടരുന്ന പിച്ചകമലരുക-
ളെന്തിനുകൊഴിയുന്നു പുലരിത്തിളക്കത്തിൽ
ഹേമന്തമനോഹരനീഹാരകണങ്ങളെ
കാൽമാത്രക്കുരുക്കുന്നതെന്തിനു വെയിൽ നാളം
ചന്തമായുയരുന്ന സാഗരതരംഗങ്ങ-
ളെന്തിനു തമ്മിൽ തല്ലിച്ചിതറിത്തെറിക്കുന്നു
നിത്യമല്ലവയൊന്നും നിഖിലം വിഴുങ്ങുന്ന
മൃത്യുവിൻ ചലനത്തിലൊക്കെ നിശ്ചലമാകും.
നിതരാമഴകുറ്റതാകിലും നിർദ്ദാക്ഷിണ്യം
മൃതിയാ പദാർത്ഥത്തെ പരമാണുവായ്മാറ്റും
ആ വിധം നശിച്ചെന്നു തോന്നുന്നതെല്ലാം തന്നെ
ഭാവിതൻ ഗർഭം പൂകി പിന്നെയും പിറക്കുന്നു
ജനിയും മൃതിയുമായുള്ളൊരീപോരാട്ടത്തിൽ
ജയമില്ലപജയമില്ലാർക്കുമൊരിക്കലും
ആവർത്തിക്കുകയാണീ പ്രക്രിയ വീണ്ടും വീണ്ടും
ഹാ വിശ്വരഹസ്യങ്ങളെന്തു നാമറിയുന്നു.

അവസാനം മരണത്തിന്റെ മര വിച്ച അനുഭവത്തിനപ്പുറം വീണ്ടും ജന നമുണ്ടാകുമെന്നുള്ള പ്രത്യാശ ആ ജീവിതവീക്ഷണത്തെ പ്രസാദമധുരമാ ക്കുന്നു. ജന്മജന്മാന്തരങ്ങളിലൂടെ അദ്ദേ ഹത്തിന്റെ കാവ്യകാമിനി ലോകത്തെ പുളകം അണിയിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കും.

●

ഒക്ടാവിയൊ പാസ് : ഉദ്ദീപ്തസൂക്ഷ്മഭാവങ്ങളുടേയും ഉല്ലേഖങ്ങളുടെയും കവി

പറവൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ

ലാറ്റിനമേരിക്കൻ കവി ഒക്ടാവിയൊ പാസ് (Octovio Paz) 1914 മാർച്ച് 31 ന് മെക്സിക്കൊ നഗരത്തിൽ ജനിച്ചു. കഥാകാരനും യാത്രാവിവരണ കർത്താവും കൂടിയാണ് അദ്ദേഹം. കാവ്യപ്രതിഭയെക്കാളേറെ രാഷ്ട്രീയ പ്രശസ്തി പാസിനുണ്ട്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ മുത്തച്ഛൻ പേരുകേട്ട പത്രപ്രവർത്തകനും എഴുത്തുകാരനുമായിരുന്നു. നിയമജ്ഞനായിരുന്നു അച്ഛൻ. അമ്മയുടേത് സ്പാനിഷ്കുടുംബമായിരുന്നു.

മെക്സിക്കൻ വിപ്ലവത്തിന്റെ കെടുതികൾ ഒക്ടാവിയൊ പാസിന്റെ ബാല്യകാലത്തിന് ഏറ്റുവാങ്ങേണ്ടി വന്നു. പതിനേഴു തികഞ്ഞ 1939 മുതൽ പാസ് കവിതയെഴുതിത്തുടങ്ങി. 1937 ൽ സ്പെയിനിലേക്കു പോയ പാസ് എഴുത്തുകാരുടെ ഒരു സമ്മേളനത്തിൽ വച്ച് ആൽബെർട്ടി (Alberti) ഓഡൻ (Auden) നെരൂദ (Neruda) എന്നീ കവിപ്രതിഭകളുമായി പരിചയപ്പെട്ടു. സ്പെൻഡറുമായുള്ള (Stephen Spender) സുഹൃദ്ബന്ധത്തിനു തുടക്കമിട്ടതും സ്പെയിനിൽ വച്ചായിരുന്നു. ഏതാനും മാസക്കാലം പാസ് അവിടെ താമസിച്ചു. അതിനിടയിൽ പത്രപ്രവർത്തനത്തിലേർപ്പെട്ടു. 1944ൽ അമേരിക്കയിലെത്തി. പാരീസിൽ ചെന്നു രണ്ടു ദശകങ്ങളിലേറെക്കാലം പല കവിതാഗ്രന്ഥങ്ങളുടെയും രചനയിൽ മുഴുകിയ പാസ് 1962ൽ മെക്സിക്കൻ അംബാസഡറായി ഇൻഡ്യയിൽ വന്നു. മേരി ജോസ് ട്രമിനി (Marie Jose Tramini) യെ വിവാഹം ചെയ്തു. കല, സാഹിത്യം, രാഷ്ട്രീയം, തത്ത്വശാസ്ത്രം തുടങ്ങിയ വിഷയങ്ങളെ ആസ്പദമാക്കി ആറു പ്രബന്ധസമാഹാരങ്ങളും എട്ടോളം കവിതാഗ്രന്ഥങ്ങളും പ്രസിദ്ധീകരിച്ചു. 1968 ൽ ഇന്ത്യയിലെ മെക്സിക്കൻ സ്ഥാനപതിപദവി അദ്ദേഹം രാജിവെച്ചു. മെക്സിക്കൻ വിദ്യാർത്ഥിസമരത്തെത്തുടർന്നുണ്ടായ ദാരുണമരണങ്ങളെ ചൊല്ലിയായിരുന്നു രാജി. കേംബ്രിഡ്ജിലും ടെക്സാസിലും അദ്ധ്യാപകനായി കഴിഞ്ഞ്

കവി 1971ൽ മെക്സിക്കോവിൽ തിരിച്ചെത്തി. തുടർന്നു ഗദ്യത്തിലും പദ്യത്തിലും അദ്ദേഹം കൃതികൾ രചിച്ചു. ദൃശ്യകലയിൽ തല്പരനായിരുന്ന പാസ് പല കലാപ്രദർശനങ്ങളുടെയും സംഘാടകനായിരുന്നു. 1980 കളിൽ കവി ലോകരാഷ്ട്രങ്ങളിൽ പര്യടനം നടത്തി.

പൊട്ടിപ്പുറപ്പെടുന്ന ഒരു ഗാനം പോലെയും കത്തുന്ന കെട്ടിടത്തിലെ പാടുന്ന കാറ്റുപോലെയും പെട്ടെന്നുള്ള പ്രത്യക്ഷഭാവം, ("A sudden presence like a burst of song, like the wind singing in a burning building") വനാന്തരത്തെ ശിലാനിശ്ചലമാക്കുവാൻ പോന്ന ദുരിതത്തിന്റെ തിളക്കം. എന്നിവപോലെ

നിന്റെ ചിന്തകളുടെ അരികുകൾ
എന്റെ സഞ്ചാരപഥമാകുന്നു
നിന്റെ വെളുത്ത നെറ്റിത്തടങ്ങളിൽ
വന്നുവീഴുന്ന
എന്റെ നിഴലിന്റെ ഖണ്ഡങ്ങൾ പെറുക്കി,
നിശ്ചയമില്ലാത്ത ഏകാന്തരഥ്യയിലൂടെ
ഓർമ്മയുടെ അനന്തമായ ഇടനാഴികളിലൂടെ
അടിയിൽ ദാഹത്തിന്റെ രത്നങ്ങൾ ജ്വലിക്കുന്നു
ഗ്രീഷ്മജീർണ്ണതയുടെ ശൂന്യചത്വരത്തിലേക്കു ഞാൻ
കടന്നു ചെല്ലുന്നു

സൂര്യശില, എന്നിങ്ങനെ, അതിസൂക്ഷ്മഭാവഭംഗിയോടെ ഉന്മീലിതമാകുന്ന ദൃശ്യവൽക്കരണത്തിന്റെ സുന്ദരവിതാനങ്ങളാണ് പാസിന്റെ കവിതകളിൽ കാണാൻ കഴിയുന്നത്.

'മെക്സിക്കോ താഴ്‌വരയിലെ,
"പകൽ കാണിപ്പൂതൻ സുതാര്യദേഹം; ഞാ-
നിനശിലയുമായുടൽബന്ധം കൊൾകെ,
ബൃഹത്തുക്കൾ പാരമദൃശ്യങ്ങൾ നറും
പ്രകാശത്തിൻ കൂടനിരകളിന്നെന്നി-
ലടിക്കുന്നു വീണ്ടുമുയരുന്നിതോരോ
ചലൽതരംഗങ്ങൾക്കിടവേളയീ ഞാൻ"

എന്നതുപോലെ, വ്യാഖ്യാനിക്കാനാവാത്തതാണു പലപ്പോഴും പാസിന്റെ കവിത. ഏകജൈവബിന്ദുവായി, സ്ഫുടാന്തരീക്ഷമായി, അടർക്കളമായി, സ്വന്തം ഉടലിലൂടെ മറ്റൊരുടൽ കാണുന്നവനായി നിന്നുകൊണ്ട് പാസ് പാടുന്നു-

"ഈ ശില വെട്ടിത്തിളങ്ങി നിൽക്കവെ,
സവിതാവെൻ മിഴി ചൂഴന്നെടുക്കുന്നു
പരിശൂന്യമെൻ കൺകുഴികൾ തന്നിൽ ര-
ണ്ടെരിയും താരങ്ങൾ, തരുണ പിഞ്ചരികാ-
നിരകൾ കോതിച്ചെങ്കനലായ് മിന്നുന്നു-"

തീക്ഷ്ണമാണ് ആ ആവിഷ്കരണശൈലി.

ജീവിതത്തെ ഉലയ്ക്കുന്ന തീവ്രദുഃഖത്തിന്റെ സ്പന്ദനങ്ങൾ ഒക്ടാവിയോ പാസിന്റെ കവിതകളിൽ ഉണ്ട്.

"The sorrow I question every day
and that never answers,
the sorrow that leaves
and that wakes me every night
the measureless, nameless sorrow"
(Repetitions)

(ദിനം പ്രതി ചോദ്യം ചെയ്തിട്ടും ഉത്തരം പറയാത്ത, ഓരോ രാത്രിയിലും കുലുക്കിയുണർത്തുന്ന,
അളവറ്റ, പേരറ്റ ദുഃഖം)

"With a 'yes' the lamp guides you
to the the door of dreams;
with a 'no' the scale weighs the lies
and truth of desires" (Sway)

എന്ന വിധത്തിൽ, സമ്മതഭാവേന സ്വപ്നങ്ങളുടെ വാതിലിലേക്കു നയിക്കുന്ന ദീപവും നിഷേധഭാവത്തിൽ നുണകളെയും ആശായാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെയും അളക്കുന്ന തുലാസും ഒക്ടാവിയോ പാസിന്റെ കവിതയിൽ തെളിയുന്ന നിരീക്ഷണഭാവങ്ങളാണ്.

വാക്കുകൾ, പാസിന് പാലങ്ങളും പിടിവലകളും തടവറകളും കിണറുകളുമാണ്.

"Words are bridges
and they are traps, jails, wells"
(Letter of Testimony)

പ്രേമത്തെപ്പറ്റിയുള്ള സ്വദർശനവും കവി ഇതേ കവിതയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

"Love is not a word, but a vision;
Base and top of the ladder of
contemplation;
A fever, an aching, a struggle,
a fury, a fancy, a gift, holiness,
a wound that is the rose of
resurrection;
love begins in the body;
- where does it end?
Love turns the girl into a cool
fountain
Her hair with flowers become
a constellation
A woman asleep in an island"

(പ്രേമം വാക്കല്ല, ദർശനമാണ്.
മനോരാജ്യഗോവണിയുടെ
കീഴറ്റവും, തലപ്പുമാണ്.
ജ്വരമാണ്, നൊമ്പരമാണ്,
തീവ്രയത്നമാണ്, ഉന്മാദമാണ്,
വിചിത്രഭാവനയാണ്,
സമ്മാനമാണ്, പരിശുദ്ധിയാണ്,
ഉയിർപ്പിന്റെ റോസാപുഷ്പമായ
പഞ്ചക്ഷതമാണ്.
പ്രേമം ഉടലിൽ നിന്നും തുടങ്ങുന്നു
-അതെവിടെയവസാനിക്കുന്നു?
പ്രേമം പെണ്ണിനെ ശീതജലധാരയാക്കുന്നു
പൂ ചൂടിയ അവളുടെ മുടിയെ
രാത്രിയിലെ രജതനക്ഷത്രങ്ങളാക്കുന്നു,
ദ്വീപിലെ സുപ്തസൗന്ദര്യമാക്കുന്നു.)

ഈ ഉല്ലേഖപരമ്പര ആലോചനാമൃതങ്ങളാണ്.

വികാരവിജൃംഭിതമായ ലോകം, ചിന്താധീനനായ കാൽനടക്കാരൻ, നഷ്ടമേഘങ്ങൾ പോലുള്ള പകലുകൾ, പുലർകാലത്ത് ഉപേക്ഷിക്കപ്പെട്ട ശവശരീരത്തിൽ നിന്നും, തലേ രാത്രിയുടെ മറവിൽ ചൈതന്യം ബാക്കിനിന്നത് ഊറ്റിക്കുടിച്ചു നുണഞ്ഞ മരണത്തിന്റെ ചുണ്ടുകൾ, പ്രഭാതത്തിന്റെ ടെറസ്സിൽ വീശുന്ന കാറ്റായ കുട്ടിക്കുത്താത്ത ഉലർന്ന മുടിയും, പകൽ പോലെ വെളുത്തുരുണ്ടുയർന്ന മാറിടവും, രാത്രി പോലെ ഇരുണ്ട കക്ഷങ്ങളും, പകലിന്റെ നാഢിസ്പന്ദവും കടലിന്റെ ശ്വാസ

വുമായ വയറുമുള്ള, ചുംബനത്തി ലലിഞ്ഞു തളരുന്ന കാമിനി, കൃത്യമായ സംസാരത്തിന്റെ വരമ്പിനു കുറുകെ നിശ്ശബ്ദതയിൽ നിന്നും നിലവിളി യിലേക്കു നീട്ടിക്കെട്ടിയ നേർത്ത കമ്പി യിലൂടെ സൂക്ഷ്മഗമനം നടത്തുന്നതും ചിലപ്പോൾ കുതിരചാട്ടം ചാടുന്ന തുമായ വാക്കുകൾ, തുറന്ന കാറ്റിലെ മഞ്ഞിന്റെയും ചന്ദ്രന്റെയും സംവാദം, നിശ്ചലതയ്ക്കും ചലനത്തിനുമിടക്കു വിടർന്ന ചിറകുകളുടെ സാമ്രാജ്യങ്ങൾ, ഇരുളിന്റെ കറുത്ത മുന്തിരികൾ തിന്നു ന്ന രാത്രികൾ - പാസ് കവിതകളിൽ കണ്ടെത്താൻ കഴിയുന്ന അപൂർവ്വാ വിഷ്കരണ ഭംഗിയാർന്ന വാങ്മയ ചിത്രങ്ങളത്രെ, ഇവ.

ഒക്റ്റാവിയൊ പാസിന്റെ ഏതാനും ചില പ്രശസ്തകൃതികളാണു 'Days and occasions' (ദിവസങ്ങളും അവസര ങ്ങളും) 'Homage and Discerations' (ആദരപ്രകടനവും മര്യാദാലംഘനവും), 'East Slope' (കിഴക്കൻ അടിവാരം) 'Towards the Beginning (തുടക്ക ത്തിലേക്ക്) 'Return' (തിരിച്ചുവരവ്) 'A Tree within' (ഉള്ളിൽ ഒരു മരം) 'Seen and Said' (കണ്ടവയും പറഞ്ഞവയും) 'Confluences' (പ്രവാഹസംഗമങ്ങൾ) 'Labyrinth of Solitude (ഏകാന്തതയു ടെ ദുർഘടമാർഗ്ഗം) എന്നിവ. Savage Moon (കിരാതനായ ചന്ദ്രൻ) പാസിന്റെ പ്രഥമ കവിതാഗ്രന്ഥമാണ്. ഹിന്ദി ഉൾ പ്പെടെ വിവിധ ഭാഷകളിലേയ്ക്ക് വിവർത്തനം ചെയ്യപ്പെട്ടിട്ടുള്ള Sunstone (സൂര്യശില) എന്ന പ്രസിദ്ധ കാവ്യ ഗ്രന്ഥം 1990ലെ സാഹിത്യത്തി നുള്ള നോബൽ സമ്മാനം ഒക്റ്റാവിയൊ പാസിനു നേടിക്കൊടുത്തു.

പാസിന്റെ ചില ലഘുകവിതകൾ (പരിഭാഷ ലേഖകൻ)

1. പ്രഭാതം

തണുത്തവയെങ്കിലും
ചലനവേഗതയാർന്ന കൈകൾ
ഇരുട്ടിന്റെ ബാൻഡേജുകൾ
ഒന്നൊന്നായി വലിച്ചഴിക്കുന്നു.
എന്റെ നിശ്ചലമിഴികൾ ഞാൻ തുറക്കുന്നു.
ഇനിയുമുണങ്ങാത്ത
ഒരു മുറിവിന്റെ കുഴിഞ്ഞ നടുവിൽ
ഞാൻ ജീവിക്കുന്നു.

('Dawn' : Tr. Charles Tomlinson)

2. കാറ്റും വെള്ളവും കല്ലും

വെള്ളം കല്ലു തുളച്ചു
കാറ്റ് വെള്ളം ചിതറിത്തെറിപ്പിച്ചു
കല്ല് കാറ്റിനു തടസ്സം വച്ചു.
കാറ്റ് കല്ലിൽ കൊത്തിപ്പണിഞ്ഞു
കല്ല് ജലചഷകമായി
വെള്ളം ഒലിച്ചുപോയി
കാറ്റ് പാട്ടു മൂളി
വെള്ളം കളകളമിട്ടൊഴുകി
കല്ല് നിശ്ചേതനവും ശാന്തവുമായി
ഒന്നു മറ്റൊന്നാണ്
എന്നാൽ എല്ലാം ഓരോന്നാണ്
പൊള്ളയായ പേരുകളിൽ
അവ കടന്നു മറഞ്ഞുപോയി

('Wind Water and Stone' : Tr. Mark

Strand)

3. പാലം

ഈ നിമിഷങ്ങൾക്കിടയ്ക്ക്
എനിക്കും നിനക്കുമിടയ്ക്ക്
വാക്കിന്റെ പാലം
നീ അതിലൂടെ നിന്നിലേക്കിറങ്ങുന്നു
ലോകം, ഒരു മോതിരം പോലെ
കൂടിയിണങ്ങിയടയുന്നു.
ഒരു തീരത്തിൽ നിന്നും
മറുതീരത്തിലേക്കു
എപ്പോഴും വലിച്ചുനീട്ടപ്പെടുന്നുണ്ട്
ഒരു മഴവില്ല് :
അതിന്റെ കമാനത്തിനടിയിൽ
ഞാൻ കിടന്നുറങ്ങും.

('Bridge' : Tr. Eliot Weinberger)

4. ഇവിടെ

ഈ വീഥിയിലൂടെയുള്ള
എന്റെ കാൽവയ്പുകൾ
മറ്റൊരു വീഥിയിൽ
മുഴങ്ങിക്കേൾക്കുന്നു
അവിടെ,
ഈ പാതയിലുയരുന്ന
എന്റെ പാദപതനശബ്ദം
ഞാൻ കേട്ടറിയുന്നു
വാസ്തവം,
മൂടൽമഞ്ഞു മാത്രം

('Here' : Tr. Charles Tomlinson)

5. ഉള്ളിൽ ഒരു മരം

എന്റെ ശിരസ്സിനുള്ളിൽ
ഒരു മരം വളരുന്നു
അതിന്റെ വേരുകൾ, സിരകൾ
ശാഖകൾ, നാഡികൾ
ചുറ്റിപ്പിണഞ്ഞിടതൂർന്ന
ഇലകൾ, ചിന്തകൾ
നിന്റെ നോട്ടം അതിനു തീ കൊളുത്തുന്നു
തീനാളങ്ങളുടെ
തുടുത്ത മധുരനാരങ്ങകളും
മാതളനാരങ്ങകളും
അതിൽ ഫലങ്ങളായി നിറയുന്നു
ശരീരത്തിൽ ഗ്രീഷ്മോഷ്ണരാത്രിയിൽ നിന്നും
ഒരു പകൽ പൊട്ടിവിടരുമ്പോൾ
ഇവിടെ, എന്റെ ശിരസ്സിനുള്ളിൽ നിന്നും
മരം സംസാരിക്കുന്നു.
അടുത്തു വരൂ:
നിങ്ങൾക്കതു കേൾക്കാൻ കഴിയുമോ?

('A Tree Within': Tr. Eliot Weinberger)

6. സംസാരം

സംസാരം ദൈവികമെന്ന്
ഒരു കവിതയിൽ ഞാൻ വായിച്ചു
ദൈവങ്ങൾ സംസാരിക്കാറില്ലല്ലോ;
ലോകത്തിന്റെ സൃഷ്ടിസംഹാരങ്ങളാണല്ലോ
അവരുടെ കർമ്മം
സംസാരം മാനുഷികമത്രെ.
അയഞ്ഞ നാവുകളുമായി
താഴ്ന്നെത്തുന്ന ഭൂതങ്ങളും സംസാരിക്കുകയില്ല
അവർ തീ തുപ്പുന്നു
ഏതോ ദൈവത്താൽ കൊളുത്തപ്പെട്ട
ഭാഷ, പ്രവചനത്തിന്റെ അഗ്നിനാളവും
ധൂമത്തിന്റെ ഗോപുരവും
എരിഞ്ഞു പൊലിഞ്ഞ
ഏകസ്വരവ്യഞ്ജനങ്ങളുടെ നിശൂന്യതയും
നിരർത്ഥവിഭൂതിയുമായിത്തീരുന്നു
മനുഷ്യന്റെ വാക്ക്
മരണത്തിന്റെ പുത്രിയാണ്
നാം സംസാരിക്കുന്നത്
നമ്മൾ നശ്വരരായതുകൊണ്ടാണ്

വാക്കുകൾ ചിഹ്നങ്ങളല്ല,
വർഷങ്ങളത്രെ
അവർ പറയുന്നതെന്തെന്നു കേട്ട്
നമ്മുടെ വാക്കുകൾ സമയം പറയുന്നു
നാം നാമകരണം ചെയ്യപ്പെടുന്നു
സമയത്തിന്റെ പേരുകളാണു നമ്മൾ
സംസാരം മാനുഷികമത്രെ.
('To Talk' : Tr. Mark Strand)

7. തുടക്കത്തിനുമുൻപ്

ശബ്ദത്തിന്റെ
കാലുഷ്യത്തിന്റെ കലാപം
ഒരു പുതിയ ദിവസം പിറക്കുന്നു
അർദ്ധദീപ്തമായ ഒരു മുറിയിൽ
രണ്ടു നിവർന്ന ശരീരങ്ങൾ
ഏതോ ഏകാന്തസമതലത്തിലേക്ക്
എടുത്തെറിയപ്പെട്ടതുപോലെ
മണിക്കൂറുകൾ കത്തി ഉരക്കുന്നു
പക്ഷെ നിങ്ങൾ ശ്വസിക്കുന്നു
അനങ്ങാതെ ഒഴുകി നില്ക്കുന്നു
എന്റെ കണ്ണുകൾ നിളെ തഴുകുമ്പോൾ
കൈകൾ തൊട്ടുഴിയുമ്പോൾ
സ്വപ്നങ്ങൾ നമ്മെ പകുത്തകറ്റുന്നു
രക്തം നമ്മെ ഒന്നിച്ചുചേർക്കുന്നു
നാഡിസ്പന്ദനങ്ങളുടെ
ഒരു നദിയാണു നമ്മൾ
നിങ്ങളുടെ കൺപോളകൾക്കിടയിൽ
സൂര്യന്റെ വിത്തു മൂത്തു പാകമാകുന്നു
ലോകം മായികമാണ്
സമയത്തിന് ഇത് അതിശയമാണ്
ഒരേയൊരു തീർച്ച
നിങ്ങളുടെ ത്വക്കിന്റെ ചൂടാണ്
നിങ്ങളുടെ നിശ്വാസത്തിൽ
ഞാൻ ജീവന്റെ നേർത്ത ശബ്ദം കേൾക്കുന്നു
തുടക്കത്തിന്റെ,
വിസ്മൃതമായ ഏകസ്വരവ്യഞ്ജനം
('Before the Beginning' Tr. Eliot Weinberger)

8. ഘർഷണാഗ്നി

നിശാഞ്ചലം മൂടിയ
ഈ പെരുംകുഴിയുടെ വക്കിലിരുന്ന്
കാലം, നമ്മോടൊത്തു കളിക്കുമ്പോൾ,
രണ്ടോ മൂന്നോ നാലോ ആറോ
വാക്കുകൾ ഉരച്ച്
അങ്ങേപ്പുറത്തേക്ക് പറത്തി വിടുന്നു
അവ സൂര്യചന്ദ്രഗ്രഹങ്ങളായി നില്ക്കുന്നു
അവ ചുറ്റിക്കറങ്ങി
ജ്വലിച്ച്, ഏതോ ഈണത്തോടെ
ഈ ലോകം മറ്റേതോ
ലോകത്തിലേക്കെന്നതുപോലെ
മറഞ്ഞുപോകുന്നു
ഈ രാത്രിയിലോ
അടുത്ത ഏതെങ്കിലും രാത്രികളിലോ
അവ തിരിച്ചെത്തും
ഓർമ്മയുടെ ശംഖിൽ
സംഗീതം ഉറഞ്ഞുറങ്ങുന്നു
('Fire by Friction' Tr. Eliot Weinberger)

9. എന്റെ കാഴ്ചക്കും വാക്കിനും ഇടക്ക്

എന്റെ കാഴ്ചക്കും വാക്കിനുമിടയ്ക്ക്
എന്റെ വാക്കിനും മൗനത്തിനുമിടയ്ക്ക്
എന്റെ മൗനത്തിനും സ്വപ്നത്തിനുമിടയ്ക്ക്,
എന്റെ സ്വപ്നത്തിനും വിസ്മൃതിക്കുമിടയ്ക്ക്
കവിത
ഉണ്മക്കും ഇല്ലായ്മക്കുമിടയ്ക്ക്
കവിത തെന്നിമാറുന്നു

ഞാൻ പറയാത്തത്, പറയുന്നു
പറയുന്നതു മൗനമാക്കുന്നു
ഞാൻ മറക്കുന്നതു കിനാവിൽ കാണുന്നു
അതു സംസാരമല്ല, പ്രവൃത്തിയത്രെ
പ്രവൃത്തിയുടെ സംസാരമത്രെ.
കേൾക്കുകയും സംസാരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു
കവിത.
അത് ഉണ്മയാണ്
ഉണ്മയെന്നു പറയുന്നതോടൊപ്പം
മറയുകയും ചെയ്യുന്നു
ഉണ്മയെക്കാളും ഉണ്മയോ, കവിത
സുവ്യക്തമായ ആശയവും
അവ്യക്തവാക്കുമായ കവിത
വരികയും പോവുകയും ചെയ്യുന്നു
എന്താണ്, എന്തല്ല എന്നതിനിടക്ക്
കവിത ചിന്തകൾ നെയ്യുകയും
അവ അഴിച്ചുലർത്തുകയും ചെയ്യുന്നു
കവിത അക്ഷരപ്പുറങ്ങളിൽ
കണ്ണുകൾ വിതറുന്നു
കണ്ണുകളിൽ വാക്കുകൾ വിതറുന്നു
കണ്ണുകൾ സംസാരിക്കുന്നു
വാക്കുകൾ നോക്കിനിൽക്കുന്നു
നോട്ടങ്ങൾ ചിന്ത കൊള്ളുന്നു
ചിന്തകൾ കേൾക്കുവാൻ
നമ്മൾ സംസാരിക്കുന്നതു കാണുവാൻ
ആശയശരീരം സ്പർശിക്കുവാൻ
കണ്ണുകൾ അടയുന്നു
വാക്കുകൾ തുറക്കുന്നു
('Between what I see and what I say'
: Tr. Eliot Weinberger)

10. കുറുകെ

നിന്റെ ചിമ്മുന്ന മിഴികളുടെ
പീലികൾ കൊണ്ട്
ഞാൻ പകലിന്റെ താൾ മറിക്കുന്നു
ഇരുളിലെ ഉണ്മയായ നിന്നിൽ
ഞാൻ കടന്നുകയറുന്നു.
ഇരുളിനെ സാക്ഷിയാക്കിയുള്ള
മദിരോത്സവത്തിന്,
ചതച്ചുടക്കുവാൻ
ഇതാ, എന്റെ കണ്ണുകളുടെ
കറുത്ത മുന്തിരികൾ
നിറം മുറ്റിയ മാംസളിമയുടെ
നിഗൂഢത പോലെയുള്ള മാറിൽ
നിന്റെ തള്ളിക്കുമിളിച്ച
മുലക്കണ്ണുകളിൽ
കറുത്ത രാത്രിയുടെ ഉറഞ്ഞ തുള്ളികൾ
നിന്റെ കണ്ണുകൾ
എന്റെ നിമീലിത നേത്രങ്ങളുടെ
ഉന്മീലനകവാടങ്ങൾ
നിന്റെ നാക്ക്
നീ പറയാനിരിക്കുന്ന വാക്കുകൾ
വിശ്രമിക്കുന്ന ഈറൻ മാണിക്യമെത്ത
നിന്റെ സിരാസേചിത വാടികളിൽ
നിത്യജലധാരകൾ
രക്തത്തിന്റെ, ശോണമായ
പൊയ്മുഖം പേറി
നിന്റെ ചിന്തകൾക്കു കുറുകെ
ഞാൻ അലസനായി നടക്കുമ്പോൾ
സ്മൃതിഭ്രംശം എന്നെ
ജീവിതത്തിന്റെ മറുപുറത്തേക്കു
നയിക്കുന്നു.
('Across' : Tr. Eliot Weinberger)

●

ആത്മാവിന്റെ അയൽക്കാരൻ ഉചിതമായ ഒരു സ്മരണിക

കെ. പി. ശങ്കരൻ

നഗരസംസ്കാരം നാട്ടിൻപുറത്തേയ്ക്കും പരക്കെ പടരുകയല്ലേ എന്നു പേടിക്കേണ്ട നിലയിൽ എത്തിയിരിക്കുന്നു നാം. ഇതുകൊണ്ടു നഷ്ടം സംഭവിക്കുന്ന പല നന്മകളിൽ അടിസ്ഥാനപരമായ ഒന്നത്രേ അയൽക്കാരൻ എന്ന സങ്കല്പം. തൊട്ടപ്പുറത്ത് ആര് എന്നത്, സാധാരണയായി, നഗരവാസി അറിയാറില്ല; ആരായാലും ആ വ്യക്തിയുടെ സുഖദുഃഖങ്ങൾ അയാളെ അലട്ടാറും ഇല്ല. ബന്ധങ്ങളൊക്കെ വെറും ഉപചാരപരം....

ഈ അവസ്ഥ പൊറുപ്പിക്കാനാവാത്ത വിധം ഉദാരമായിരുന്നു പ്രൊഫ. ജികുമാരപിള്ളയുടെ മനോഘടന. മനുഷ്യരെയെല്ലാം സ്വന്തം അയൽക്കാരായി അദ്ദേഹം ഗണിച്ചുപോന്നു. ഇനിയുമുണ്ട് വിശേഷം. ആ അയൽപ്പക്ക സങ്കല്പത്തിന് കേവലഭൗതികത്തിൽക്കവിഞ്ഞ ഏതോ മാനദണ്ഡമുണ്ടായിരുന്നു. എന്നാലോ മതപരം എന്ന് അതിനെ വിളിച്ചുകൂടാ. 'മാനവികം' എന്ന വ്യപദേശമാവും, അതിന്റെ വിശാലമായ അർത്ഥത്തിൽ, ആ മാനദണ്ഡത്തിനു പാകം. താൻ ഇടപെട്ട ഏത് ആളോടും, വലിപ്പച്ചെറുപ്പത്തിനതീതമായി, മമത പുലർത്തുക എന്നതായിരുന്നുവല്ലോ അദ്ദേഹത്തിന്റെ പ്രത്യേകത. വലിയവരെ മാനിക്കാൻ പലരും പല താല്പര്യങ്ങളെ മുൻനിർത്തി തയ്യാറാവും. എന്നിരിക്കേ, തഴയപ്പെടുന്ന ചെറിയവരോടായിരുന്നു തനിക്കു താദാത്മ്യം. 'മറവിക്കാരൻ' എന്നൊരു കവിതയിൽ ഈ ആശയം ആർജ്ജവത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്: ആവേശത്തോടെ ജാഥ ഇരമ്പി എത്തുകയാണ്; അതിൽ അണിചേരാനല്ല തനിക്കു വ്യഗ്രത; പിന്നെയോ, അതിന്റെ ചവിട്ടേറ്റു മുടന്തിയ 'പാവത്താനൊരു പട്ടിക്കുട്ടിയെ വേലി കടത്തിനടത്താന'ത്രേ. ഇതിൽ നയത്തിന്റെയോ നാട്യത്തിന്റെയോ

അംശം സ്പർശിച്ചിട്ടില്ല താനും. സ്വന്തം മാനവികതയുടെ നൈസർഗ്ഗികമായ വ്യാപനത്തിനു വശപ്പെട്ട് അദ്ദേഹം ഈ ശീലം ജീവിതത്തിലുടനീളം സൂക്ഷിക്കയായിരുന്നു. മാനവികതയുടെ ഏറ്റവും ശ്രേഷ്ഠമായ ഈ ശീലത്തെ, മറ്റൊരു ശബ്ദത്തിന്റെ അഭാവത്തിൽ, 'ആത്മീയം' എന്നു വിശേഷിപ്പിക്കുന്നതാവില്ലേ സമഞ്ജസം? സമ്പർക്കത്തിൽ ഏർപ്പെട്ട ആർക്കും, ആ സമ്പർക്കം എത്ര ഹ്രസ്വമോ ദീർഘമോ ആവട്ടെ, ഇതാ തനിക്ക് സാത്വികനായ ഒരു കൂട്ടുകാരൻ എന്ന പ്രതീതി പ്രൊഫ.കുമാരപിള്ള ഉണർത്തിപ്പോന്നു എന്നതു പ്രസിദ്ധമാണല്ലോ.

അങ്ങനെ 'ആത്മാവിന്റെ അയൽക്കാരൻ' എന്നത് അദ്ദേഹത്തിന് അനുരൂപമായ നിർവചനം ആകുന്നു. അത് നേരേ പേരിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയല്ലോ– ഈ കുമാരപിള്ള സ്മാരകഗ്രന്ഥത്തിന്റെ ഏറ്റവും വലിയ ഉചിതജ്ഞതയും വേറൊന്നല്ല. എന്നാലോ, കുമാരപിള്ളയുടെ കാവ്യലോകത്തുനിന്നു തന്നെ കണ്ടെടുത്തതാണ് എന്നതത്രേ യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ പേരിന്റെ അസന്ദിഗ്ദ്ധമായ ചാരിതാർത്ഥ്യം. തന്റെ അപരസത്ത എന്നു പറയാമായിരുന്ന സി.ജെ. തോമസ്സിന്റെ അകാലചരമത്തിൽ നിന്ന് ഉയിർക്കൊണ്ടതാവാം 'മരണം' എന്ന ഭാവഗീതി (1960). അതിൽ "മൂകമെൻ സ്നേഹത്തിന്റെ പൂമുഖം; വിളിപ്പാടിൻ ദൂരവും കഴിഞ്ഞെന്റെയാത്മാവിന്നയൽക്കാരൻ" എന്ന ഈ പരാമർശം, ഉരുത്തിരിഞ്ഞ് അതു തിരിച്ചറിഞ്ഞു ഈ സ്മരണികയുടെ പേരിലേയ്ക്ക് ഇണക്കാൻ കഴിഞ്ഞത്, സമിതിക്ക് സ്മര്യ പുരുഷന്റെ കവിതയുടെ അന്തസ്സത്തയുമായുള്ള ഗാഢപരിചയത്തിനു തെളിവാണ്.

ബഹുമുഖമായിരുന്നുവല്ലോ പ്രൊഫ.കുമാരപിള്ളയുടെ വ്യക്തിത്വം. 'മധുരം, സൗമ്യം, ദീപ്തം'–മാത്രമല്ല, ആ വകുപ്പിൽ വരുന്ന ഏതു വാക്കും അതിനെ വിശേഷിപ്പിക്കാൻ നിരക്കും. ആ വ്യക്തിത്വത്തിന്റെ പല തലങ്ങളിലായി തുലോം വിപുലമായിരുന്നു അദ്ദേഹത്തിന്റെ പരിചയങ്ങളുടെ വൃത്തം. പ്രസ്തുത വശം പ്രയോജനപ്പെടുത്തി ധാരാളം വിഭവങ്ങൾ സംഭരിക്കാൻ സ്മാരകസമിതിക്കു സാധിച്ചിരിക്കുന്നു. ഇതാവട്ടെ, ഒന്നാം ചരമവാർഷികത്തിന്റെ ആചരണത്തിനു മുമ്പുതന്നെ സാധിക്കയും ചെയ്തു. എന്നിട്ട് ആ ആചരണം അർത്ഥഗർഭമാക്കാൻ പാകത്തിൽ ഈ സ്മരണിക പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തി എന്നതത്രേ പ്രധാനം.

ചെറുതും വലുതുമായി ആകെ അമ്പത്തെട്ടു പ്രബന്ധങ്ങൾ ഇവിടെ സമാഹരിച്ചിരിക്കുന്നു. (298 പുറം) ഈ സമ്പന്നത സാധാരണ സ്മാരകഗ്രന്ഥങ്ങളെ അനുഗ്രഹിച്ചുകാണാറില്ല. ഇത് പ്രൊഫ.കുമാരപിള്ള നേടിയ ജനസമ്മതിയുടെ പൊലിമയ്ക്ക് എന്നതുപോലെ, അദ്ദേഹത്തെ ആദരിച്ചുകൊണ്ട് ഇ

ത്തരമൊരു സ്മരണിക ഇറക്കിയ സമിതിയുടെ ദൃഢപ്രയത്നത്തിന്റെ പെരുമയ്ക്കും സാക്ഷ്യം വഹിക്കുന്നു.

സമ്പാദനത്തിലെ ഈ തികവിനെ അതിശയിക്കുന്നുണ്ട് സംവിധാനത്തിലെ മികവ്. പ്രബന്ധങ്ങൾ ഇനം തിരിച്ച് അഞ്ചു വിഭാഗങ്ങളിലായി ക്രമപ്പെടുത്തിയിരിക്കയാണ്. സുഹൃദ്ഹൃദയങ്ങളിൽ (22 പ്രബന്ധങ്ങൾ), മാനവികതയുടെ ഗായകൻ (14), വ്യത്യസ്തനായ അധ്യാപകൻ (5), ഗാന്ധിമാർഗപ്രവർത്തകൻ(7), വ്യക്തിത്വം(10) – ഇതാണ് ക്രമം. ഇങ്ങനെയൊരു സന്ദർഭമല്ലേ, പ്രമേയം എന്തായാലും പ്രബന്ധം ഓർമ്മയുടെ ഒഴുക്കായി രൂപപ്പെടുക എന്നതു സ്വാഭാവികം തന്നെ. (അല്ലെങ്കിൽപ്പിന്നെ, മുമ്പെഴുതിയ ചില പ്രബന്ധങ്ങളുടെ പുനഃപ്രസിദ്ധീകരണമാവണം. 'മാനവികതയുടെ ഗായകൻ' എന്ന പേരിൽ കുമാരപിള്ളയുടെ കവിതയെ പരിശോധിക്കുന്ന ചില പ്രബന്ധങ്ങൾ ആ പാകത്തിലുള്ളവയാണ്) അങ്ങനെ, വിഭാഗങ്ങൾ വെള്ളം കടക്കാത്ത കള്ളറകളായിട്ടല്ല നില്പ് ആ വക അതിപ്രസരങ്ങൾ ഒരു സ്മാരകഗ്രന്ഥത്തിന്റെ ചാരുതയ്ക്ക് ആക്കം കൂട്ടുകയേ ചെയ്യൂ എന്നു സമാധാനിക്കാം. ആവർത്തനങ്ങളുടെ സ്ഥിതിയും അതുതന്നെ.

ഒന്നാം വിഭാഗത്തിലെ ഓർമ്മക്കുറിപ്പുകളിൽ സ്വാഭാവികമായും ഈ ആവർത്തനം ധാരാളം കാണാം. എന്നാലും ചിലത് കൗതുകകരമായ വസ്തുതകളെക്കൊണ്ട് ഒറ്റപ്പെട്ടുനിൽക്കുന്നു. ഉദാഹരണത്തിന്, നാട്ടിൽ പ്രിൻസ് മാർത്താണ്ഡവർമ്മ സ്കൂളിൽ അധ്യാപകനായിരിക്കേ, കുമാരപിള്ളസ്സാർ അവിടത്തെ വാർഷികത്തിന് നാടകത്തിൽ സ്ത്രീവേഷം കെട്ടിയിട്ടുണ്ടത്രേ! (ചില പൂർവസ്മരണകൾ : അഡ്വ.എൻ.എസ്. പ്രഭാകരൻ പിള്ള, പുറം 61) സാക്ഷാൽ ജീവിതത്തിൽ അഭിനയം പയറ്റിയിട്ടില്ലാത്ത സാറിനെപ്പറ്റി ഈ അറിവ് അപൂർവ്വമായി തോന്നി.

കുമാരപിള്ളയുടെ കവിതയെ വിലയിരുത്തുന്ന പ്രബന്ധങ്ങളുടെ കൂട്ടത്തിൽ ഡോ.കെ.എസ്. രവികുമാറിന്റേത് (കവിതയുടെ തന്മയും തനിമയും – പുറം 148–53) വേറിട്ടു നിൽക്കുന്നു. സാറിന്റെ കവിതയിലെ സ്വരഭേദങ്ങളെ മൗലികമായ ഒരു ശ്രുതിയിലേയ്ക്കു രഞ്ജിപ്പിക്കാനുള്ള യത്നംകൊണ്ടു സുനിബദ്ധമാണ് അത്.

എണ്ണത്തിൽ അല്പം ചടച്ചതാണെങ്കിലും ഹൃദ്യതയിൽ അത്യന്തം കനത്തതുതന്നെ 'വ്യത്യസ്തനായ അധ്യാപകൻ' എന്ന വിഭാഗം. ഇതിലെ 'സ്നേഹോദാരഗന്ധിയാമൊരു ദുഃഖം' (എസ്. സാവിത്രിക്കുട്ടി–പുറം 181–187), രചനയുടെ സ്വച്ഛതകൊണ്ട്, ഒരുപക്ഷേ ഈ ഗ്രന്ഥത്തിലെ ഏറ്റവും ഗണനീയമായ ഇനമായി മിഴിഞ്ഞുനിൽക്കുന്നു. പരത്തിപ്പറയാനുള്ള ആവേശം; പക്ഷേ സ്വന്തം അനുഭവങ്ങളെ നിവൃത്തിയുള്ളിടത്തോളം ഒതുക്കിപ്പിടിക്കാനുള്ള ആന്തരമായ

ഏതോ നിയോഗം – ഇവയ്ക്കിടയിലൂടെ വാർന്നുവീഴുന്നു എന്നതാവാം ഈ പ്രബന്ധത്തിന്റെ നിസ്തുലതയ്ക്കു നിദാനം. പോരെങ്കിലോ, സാറിന്റെ സാന്ദ്രമായ ഒരു ഭാവഗീതിയിൽ നിന്നുള്ള പദയോഗം ശീർഷകമായി സ്വീകരിക്കയും ചെയ്തിരിക്കുന്നു.

ആകസ്മികമാവാം, എന്നാലും എടുത്തുപറയട്ടെ, 'ഒരു പുഷ്പത്തിൻ ശേഷം' എന്ന ഇതേ ഭാവഗീതിയുടെ സമാപനം ഈ സ്മരണികയുടെ ആരംഭത്തിൽ ഉദ്ധരിച്ചിരിക്കുന്നു. സാറിന്റെ ഒടുക്കത്തെ കവിത എന്നുദ്ദേശിക്കാവുന്ന 'സംസ്കാരത്തിനു മുമ്പ്' അവസാനവും സംവിധാനത്തിലെ സാഫല്യത്തെ ഇവ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു. ഇടയ്ക്കിടയ്ക്ക് ഏതാനും കവിതാഭാഗങ്ങളും ഗദ്യവാക്യങ്ങളും ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നതാവട്ടെ, ആ സാഹിത്യലോകത്തിലേയ്ക്ക് അനുപ്രവേശനത്തിനു സഹായകവുമാണ്. അല്ലാതെ ഇതിലൊരു കവിതയുള്ളത് ഒന്നാം വിഭാഗത്തിന്റെ തുടക്കത്തിൽ കൊടുത്ത 'കുമാരസ്മൃതി'യാണ് (പുറം 5–6); അയ്യപ്പപ്പണിക്കർ ആ രൂപത്തിലത്രേ തന്റെ സ്മരണ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

ഒറ്റസ്സങ്കടമേ ഉള്ളൂ: ഇതുപോലൊരു ഗ്രന്ഥത്തിൽ അച്ചടിപ്പിഴ തീർത്തും വർജ്ജിക്കുക എന്നത് അപ്രായോഗികമാവാം; എങ്കിലും, ഉദ്ധരിച്ച കവിതകളെ അത് അങ്ങിങ്ങ് അലങ്കോലപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. വായനക്കാരന്റെ സ്വയം തിരുത്തിനു വഴങ്ങാതെ അവ വരുത്തിയേയ്ക്കാവുന്ന തെറ്റിദ്ധാരണകൾ, കറകളഞ്ഞ അധ്യാപകനായ കുമാരപിള്ള സ്സാറിന്റെ ആത്മാവിനെ അസ്വസ്ഥമാക്കിയേയ്ക്കാം. 'അക്ഷരദ്രോഹികൾ' എന്ന കവിത രചിച്ച ആളാണല്ലോ അദ്ദേഹം.

ജി. കുമാരപിള്ളയുടെ ജീവിതത്തിലെ നാഴികക്കല്ലുകളുടെ രേഖാരൂപവും, വിവിധഘട്ടങ്ങളെ പകർത്തുന്ന പല ചിത്രങ്ങളും ചേർത്തിരിക്കുന്നത് ഈ സ്മരണികയുടെ ഉപയോഗിത ഉറപ്പുവരുത്തുന്നു.

ഉപയോഗിത എന്നുവച്ചാലോ, വേറൊന്നും വേണ്ട: നന്മയ്ക്കു തേമാനം നേരിട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന നമ്മുടെ കാലത്ത്, മറ്റു പരിവേഷങ്ങളിലൊന്നും വിഭ്രമിക്കാതെ ഉടനീളം നല്ലൊരു മനുഷ്യനായി ജീവിക്കാൻ നിഷ്കർഷിച്ച വ്യക്തിയാണല്ലോ സാർ; ആ നിഷ്കർഷയുടെ സ്മരണകൾ വരുംതലമുറയിൽ വല്ലവർക്കുമൊക്കെ ഉത്തേജകമാകാതിരിക്കയില്ല. അങ്ങനെയൊരു ധന്യതയ്ക്കു നിരക്കുമാറ് ഈ സ്മരണിക സംവിധാനം ചെയ്തുവല്ലോ എന്ന് ഇതിന്റെ പിന്നിലെ പ്രവർത്തകർക്ക് നിശ്ചയമായും സന്തോഷിക്കാം.

●

ജി. കുമാരപിള്ള–ആത്മാവിന്റെ അയൽക്കാരൻ, ജി.കുമാരപിള്ള സ്മാരക സമിതി, തൃശ്ശൂർ. വിതരണം : പൂർണോദയ ബുക് ട്രസ്റ്റ്, കൊച്ചി–682018. വില : 95 രൂപ.

പൊരുത്തക്കേടുകളുടെ 'നാടകകാലം'

വി. ഡി. പ്രേമപ്രസാദ്

"നിയതമായ അതിരുകളിൽ നിന്നകന്ന് ഈ കലങ്ങിയ കാലത്തിന്റെ പൊരുത്തുക്കേടുകളോട് കലഹിക്കുകയും അരങ്ങ് ഒരായുധവും ആശ്രയവുമാണെന്ന് ഓർമ്മപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്ന എട്ട് മികച്ച ഏകാങ്കരചനകളുടെ സമാഹാരമാണ് 'നാടകകാലം' എന്ന പ്രസാധകക്കുറിപ്പോടെയാണ് ഈ പുസ്തകം പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. എന്നാൽ പ്രസാധകരുടെ ഈ അവകാശവാദം അതിരുകടന്ന ഒന്നായി വായനാന്ത്യത്തിൽ നമുക്ക് ബോധ്യപ്പെടും.

ജീവത്തായ ഒരു ദൃശ്യമാധ്യമമെന്ന നിലയിൽ നാടകത്തിന്റെ രചനയെ (Text) ആസ്പദമാക്കിയല്ല, രംഗാവതരണ (Stage performance)ത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കിവേണം നാടകങ്ങളെ വിലയിരുത്തേണ്ടത്. നാടകസാഹിത്യനിരൂപണത്തെക്കാൾ എന്തുകൊണ്ടും പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്നത് അതിന്റെ ദൃശ്യവിമർശനമാണ്. എന്നാൽ ഈ സമാഹാരത്തിലെ രചനകളെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം നാടകകൃതിയെ രംഗപാഠമാക്കിത്തന്നെയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. നാടകസംവിധായകർ നാടകകൃത്തുക്കളായിത്തീരുമ്പോഴുണ്ടാകുന്ന ഒരു തകരാറാണിത്. രചനാവേളയിൽ രംഗാവിഷ്കാരസാദ്ധ്യത നാടകകൃത്തിനെ അലട്ടേണ്ടതില്ല. നാടകം അതിന്റെ സ്വാഭാവികതയോടെ വികസിക്കാനനുവദിക്കുകയാണ് വേണ്ടത്. രംഗാവിഷ്കാരക്ഷമത സംവിധായകരുടെയും നടന്മാരുടെയും Creativityക്ക് വിട്ടുകൊടുക്കുകയാണ് നല്ലത്. നാടകസങ്കേതങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള വികലധാരണകൾ ദൃശ്യസൂചനകളുടെ രൂപത്തിൽ കൃതിയിൽ അടിച്ചേൽപ്പിക്കുന്നത് നാടകത്തിന്റെ നൈസർഗ്ഗിക വികാസത്തിന് തടസ്സം നിൽക്കുകയും നാടകങ്ങളുടെ ഭിന്നാവതരണക്ഷമത ഇല്ലാതാക്കുകയും ചെയ്യും. ഒരേ നാടകകൃതി തന്നെ വിവിധ സംഘങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കു

ആഴമറിയിക്കുന്നത് 'എന്റെ പുള്ളിപ്പയ്യ് കരയ്യാണ്' എന്ന നാടക ത്തിലൂടെ യാണ്. വരാനിരിക്കുന്ന പ്രകൃതി ദുരന്തങ്ങൾ മുൻകൂട്ടി അറിയാനുള്ള സവിശേഷമായ ശക്തി ജന്തുക്കൾക്കു ണ്ട് എന്ന ഒരു സങ്കല്പത്തെ കേന്ദ്രീ കരിച്ച് നമ്മുടെ നാട് നേരിടാനിരിക്കുന്ന വൻ വിപത്തുകളുടെ സൂചനകൾ ഏറെ വൈകാരികതീക്ഷ്ണതയോടെയാണ് ഈ നാടകത്തിൽ ആവിഷ്കരിക്കു ന്നത്. തെങ്ങുകയറ്റത്തൊഴിലാളിയായ ചാത്തു തെങ്ങിന്റെ കുരക്കിൽ നിന്ന് താഴേക്ക് ചാടി ആത്മഹത്യചെയ്യുന്നത് തീർച്ചയായും ഒരു പ്രതികാരമെന്ന നിലയിലാണ്. 'ഞാനിനി എങ്ങനെ ജീവിക്കും ഗോപാലാ...... കൊയിലേറ്റം കഴിഞ്ഞ് കൂല്യായി കിട്ടണ പത്തോ ഇരുപതോ തേങ്ങ വാങ്ങാൻ പീടിക ക്കാറ് കൂട്ടാക്കണില്ല...... ഞാനെങ്ങന്യാ ഗോപാലാന്റെ മക്കക്ക് അരി വാ ങ്ങാ...' എന്ന വേവലാതിയുടെ സ്വാഭാ വികമായ പരിണാമമാണ് ചാത്തുവിന്റെ ആത്മഹത്യ! ഇത് പിന്നീട് പാൽ വിറ്റ് ജീവിക്കുന്ന ഗോപാലന്റെയും മാളുവി ന്റെയും ദുരന്തമായി ഒടുവിൽ നാമോ രോരുത്തരുടേയും ദുരന്തമായി തീരുന്ന ഞെട്ടിക്കുന്ന ബോധത്തിലേക്ക് പ്രേക്ഷ കനെ ഉണർത്തുന്നുണ്ട്. 'രാഷ്ട്രീയനാട കങ്ങൾ' ഇതുവരെ ഉയരുന്ന മുഷ്ടി കളിലൂടെയും റെഡ്ലൈറ്റ് ധാരാളിത്ത ത്തിലൂടെയും അവസാനിക്കുന്ന കാല്പ നിക പ്രശ്നപരിഹാരങ്ങളായിരുന്നു. എ ന്നാൽ ജീവിക്കുന്ന ചുറ്റുപാടുകളെക്കുറി ച്ചുള്ള ഞെട്ടിക്കുന്ന അവബോധം

മ്പോൾ വ്യത്യസ്തങ്ങളായ അനുഭവതലം പ്രദാനം ചെയ്യുന്നത് ആ കൃതിയുടെ ഭിന്നവ്യഖ്യാനപരതയാണ്. ഈ രചനാ വൈകല്യം ഈ സമാഹാരത്തിലെ മിക്ക നാടകങ്ങൾക്കും ഉണ്ടെന്ന് കാണാം.

സമകാലിക രാഷ്ട്രീയ പ്രശ്നങ്ങൾ തീർച്ചയായും ഒരു നാടകത്തിന്റെ പ്രമേ യമായി വരാവുന്നതാണ്. നാടകത്തിന്റെ പ്രക്ഷോഭ-പ്രബോധന പരത അംഗീക രിക്കുന്നവരെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം വിശേഷിച്ചും. എന്നാൽ നാടകം ഒരു കലാവിഷ്കാരമാണെന്നതിനാൽ ഇത്ത രം പ്രമേയങ്ങൾ പ്രേക്ഷകന്റെ ബോധ തലത്തോടൊപ്പം അബോധതലത്തെ കൂടി സ്പർശിക്കാനുള്ള ശക്തിവിശേഷം കൈവരിക്കേണ്ടിവരും. അതായത് ഒരു രാഷ്ട്രീയപ്രവർത്തകന്റെ പ്രസ്താവനകൾ ഉണർത്തിവിടുന്ന പ്രതികരണത്തിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ ഒരനുഭവതലമാണ് നാടകം കാണുന്ന ഒരു പ്രേക്ഷകന് അനുഭവവേദ്യമാകുന്നത്. ഈ സമാഹാ രത്തിലെ ആദ്യ നാടകമായ എ. ശാന്ത കുമാറിന്റെ നാടകത്തിന് മേൽപ്പറഞ്ഞ അനുഭവതലം സൃഷ്ടിക്കാനാവുന്നുണ്ട്.

ഇരു സംഘങ്ങൾക്കും ആയുധ മുണ്ടാക്കിക്കൊടുക്കേണ്ടിവരുന്ന ഒരു പെരുങ്കൊല്ലന്റെ ആത്മസംഘർഷ ത്തിലൂടെ ഉത്തര കേരളത്തിലര ങ്ങേറുന്ന രാഷ്ട്രീയ അപഭ്രംശത്തിന്റെ തീക്ഷ്ണതയെ ആവിഷ്കരിക്കാൻ കഴി ഞ്ഞ ശാന്തകുമാർ സമകാലിക കേര ളീയ സമൂഹത്തിന്റെ പ്രതിസന്ധിയുടെ

(Shocking awareness) സൃഷ്ടിക്കലാണ് യഥാർത്ഥ രാഷ്ട്രീയ നാടകങ്ങളുടെ ദൗത്യമെന്ന ശരിയായ തിരിച്ചറിവ് ഈ നാടകകൃത്തിനുണ്ട്. തീർച്ചയായും ഈ സമാഹാരത്തിലെ മെച്ചപ്പെട്ട നാടകം ഇതുതന്നെയെങ്കിലും ജീവനില്ലാത്ത കഥാപാത്രങ്ങൾ വലിഞ്ഞുകേറി വന്ന് ഈ നാടകത്തെ അലോസരപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. 'സുന്ദരൻ' എന്ന കഥാപാത്രം സ്റ്റീരിയോ ടൈപ്പ്ഡാണ് - 'ദിവാകരന്' വേണ്ടത്ര ജീവനില്ലാതെപോയി.

ഗിരീഷ്.പി.സി. പാലത്തിന്റെ "മഴ തന്നെ മഴ...ഴ....ഴ..." എന്ന നാടകത്തിന്റെ ശീർഷകനിർമ്മിതിയിലെ ബുദ്ധിജീവിജാഡ നാടകത്തിലുടനീളം പ്രതിഫലിക്കുന്നുണ്ട്. വ്യക്തികൾ തമ്മിലുള്ള സംഘർഷം ചിത്രീകരിക്കുന്ന സമകാലിക അമച്വർ നാടകങ്ങൾ പലതും ഈ നാടകം വായിക്കുമ്പോൾ ഓർമ്മ വരും. തീരെ വിശ്വസനീയമല്ലാത്ത കഥാപാത്രങ്ങളും സന്ദർഭങ്ങളുമാണ് ഈ നാടകത്തിൽ ചിത്രീകരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. കേരളത്തിൽ ഇപ്പോൾ പ്രാമുഖ്യം നേടിയിരിക്കുന്ന 'പാതിവെന്ത' ബുദ്ധിജീവികളുടെ ഭാവുകത്വത്തെ ഒരുപക്ഷേ ഈ നാടകം തൃപ്തിപ്പെടുത്തിയേക്കാം- അതിനുള്ള മരുന്ന് ഇതിൽ മേമ്പൊടിയായി ചേർത്തിട്ടുമുണ്ട്. ഒ.വി.വിജയൻ, ദസ്തയേവ്സ്കി, ബാലചന്ദ്രൻ ചുള്ളിക്കാട്, അയ്യപ്പൻ തുടങ്ങിയവരുടെ പേരുകൾ -ചുട്ടിന് നാളികേരമിടുന്നതുപോലെ ഇടക്കിടയ്ക്ക് കവിതാശകലങ്ങൾ- പോരേ പൂരം-ജനസാമാന്യത്തെ അമച്വർ നാടകവേദിയിൽ നിന്ന് ആട്ടിപ്പായിക്കുന്നതിൽ ഇത്തരം നാടകങ്ങൾ വഹിക്കുന്ന പങ്ക് തീർച്ചയായും ചെറുതല്ല.

19-ാം നൂറ്റാണ്ടിലെഴുതപ്പെട്ട ജോൺ ബ്രോക്കൊയുടെ കഥയുടെ നാടകാവിഷ്കാരമാണെന്നവകാശപ്പെടുന്ന 'മതിലുകൾ' ദാർശനികഭാരത്താൽ നാടകീയത ചോർന്നുപോയ ഒരേകാങ്കമാണ്. 'മതിൽ' പാരതന്ത്ര്യത്തിന്റെ imagery ആയി പല സിനിമകളിലും കഥകളിലും വന്നിട്ടുണ്ട്. ആ ഒരു തലം സൃഷ്ടിക്കാൻ നാടകകൃത്ത് പരമാവധി പരിശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്. ചൂഷകനായ ഒരു മാഫിയ രാഷ്ട്രീയക്കാരനാൽ നിയന്ത്രിക്കപ്പെടുന്ന എഴുത്തുകാരനും സ്വാർത്ഥനും മർദ്ദകനുമായ ഒരു ഭർത്താവിനാൽ നിയന്ത്രിക്കപ്പെടുന്ന തുന്നൽക്കാരിയും ഒരു മതിലിനപ്പുറവും ഇപ്പുറവും നിന്ന് കലഹിക്കുകയാണ്. നാടകാന്ത്യത്തോടെ തിരിച്ചറിവ് നേടിയ ഇവർ തങ്ങളുടെ ഉടമകളിൽ നിന്ന് മാനസികമായ സ്വാതന്ത്ര്യം നേടുന്നു എന്ന സൂചനയാണ് നാടകം നൽകുന്നത്. എന്നാൽ നാടകം മുഴുവനായി വായിച്ചു കഴിയുമ്പോഴും സ്വാതന്ത്ര്യബോധമെന്ന പ്രമേയത്തിന്റെ തീവ്രത അനുഭവിക്കാൻ കഴിയുന്നില്ല.

ജി.എസ്. അനിലിന്റെ "പേക്കാലം" എന്ന നാടകത്തിലൂടെ പേപിടിച്ച നമ്മുടെ ഈ കാലത്തിന്റെ ഇരുണ്ട യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളിലേക്ക് വെളിച്ചം വീശാനാണ് ശ്രമിക്കുന്നത്; നാടകത്തിൽ പേ നായ്ക്കളുടെ ചിത്രീകരണത്തിലൂടെ. അയഥാ

ർത്ഥമായ ഒരവതരണതലം നാടകകൃത്ത് സൃഷ്ടിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ തികച്ചും യഥാതഥമായ മറ്റൊരുതലവും ഈ നാടകത്തിലുണ്ടെന്നുകാണാം. ഇതുമൂലം style mixing എന്ന മാധ്യമപരമായ ദോഷം പ്രേക്ഷകന് അനുഭവപ്പെടുന്നു. ഈ വൈരുദ്ധ്യം പ്രമേയപരമായും പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുണ്ട്. വിശപ്പിന്റെയും ദാരിദ്ര്യത്തിന്റെയും ഹിംസയുടെയും എല്ലാം പ്രതിരൂപമായി നാം പേനായ്ക്കളെ സങ്കല്പിക്കാൻ തുടങ്ങുമ്പോഴാണ് പേനായ കടിച്ചാൽ കിട്ടുന്ന സർക്കാർ സഹായത്തിന് നാടകകൃത്ത് അമിത പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്. ഇത് പ്രശ്നത്തെ ഏറെ ലളിതവൽക്കരിക്കുകയാണ്. ജോൺ എബ്രഹാം തന്റെ "ചെന്നായ്ക്കൾ" എന്ന നാടകത്തിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന വല്ലാത്ത അനുഭവതലം ഈ നാടകത്തിൽ നമുക്കനുഭവിക്കാനാവാത്തത് മേൽപ്പറഞ്ഞ ദൗർബ്ബല്യങ്ങൾ മൂലമാണ്.

വിനോദ് മേക്കോത്തിന്റെ നാടകത്തിൽ പെരുച്ചാഴികളും മനുഷ്യരും ഇടകലർന്ന് കഥാപാത്രങ്ങളായി വരുന്നു. കനത്ത ഫിലോസഫി സംസാരിക്കുന്ന പെരുച്ചാഴികൾ തീരെ Credible അല്ല. നേരത്തെ സൂചിപ്പിച്ച Style mixing അതിന്റെ മൂർദ്ധന്യത്തിൽ എത്തുന്നുണ്ട് ഈ നാടകത്തിൽ. രൂപപരമായ ഈ വൈകല്യത്തിനു പരിയായി പ്രമേയപരമായി വല്ലാത്ത ഒരാശയക്കുഴപ്പം സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ട് ഈ നാടകം. ജീർണ്ണതയുടെ പ്രതീകവൽക്കരണമാണ് പെരുച്ചാഴികളാൽ വലയം ചെയ്യപ്പെട്ട വ്രണിത ശരീരനും ശയ്യാവലംബിയുമായ 'രോഗി' എന്ന കഥാപാത്രം. വ്യവസ്ഥയുടെ സാമ്പ്രദായിക മൂല്യങ്ങൾക്കെതിരെ നിലപാടെടുത്തതിന് ജയിലിലടക്കപ്പെട്ട 'ദേവൻ' ജയിൽചാടി പുറത്തുവരുന്നത് ജീർണ്ണ വ്യവസ്ഥയുടെ തന്നെ പ്രതിരൂപമായ രോഗിയെ കൊല്ലുന്നതിനാണ്. നാടകം ഇവിടെ തീരുന്നില്ല. 'രോഗിക്ക്' ദയാവധം നൽകിയ 'ദേവൻ' അതേ ജീർണ്ണതയുടെ ഭാഗമായി ശയ്യാവലംബിയാകുന്നു. പെരുച്ചാഴികളാൽ വലയം ചെയ്യപ്പെടുന്നു. ഇതുകൊണ്ട് എന്താണ് പ്രേക്ഷകനിലേക്ക് സംവദിപ്പിക്കുന്നത്? സുനിശ്ചിതമായ ഒരു നിലപാടില്ലായ്മയാണ് ഈ സന്നിഗ്ദ്ധത സൃഷ്ടിക്കുന്നത്.

'ഖനി' എന്ന നാടകത്തിലെ 'ഖനി'യും മറ്റ് സന്ദർഭങ്ങളും കേരളത്തിനന്യമാണ്. രേവു-ആമിന എന്നീ പേരുകളിൽ മാത്രമാണ് മലയാണ്മയുള്ളത്. നാടകത്തിന് കേരളീയമായ ഒരു പശ്ചാത്തലം തെരഞ്ഞെടുത്തിരുന്നുവെങ്കിൽ സംവേദനം കുറേക്കൂടി സുഗമമാകുമായിരുന്നു. നാടകത്തിന് ഒരു ഫെമിനിസ്റ്റ് പരിവേഷം അവതാരികാകാരൻ നൽകുന്നുണ്ട്. രേവുവിന്റെ അച്ഛൻ ഈ Patriarchial society യിൽ അധികാരഘടനയുടെയും ചൂഷണത്തിന്റെയും ചിഹ്നമാകുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ ആ വിഷയത്തിൽ കേന്ദ്രീകരിച്ച് ഇതിവൃത്തം മുന്നേറാഞ്ഞതിനാൽ ഫോക്കസിങ്ങ് നഷ്ടപ്പെട്ട് സംവേദനം ശിഥിലമാകുന്നുണ്ട്. ആമിനയും രേവുവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം പോലും ബാഹ്യതല

സ്സർശ്ശിയാണ്. ഉണ്മയും ആഴവുമുള്ള ഒരു ബന്ധമായി അത് വികസിക്കുന്നതായി അനുഭവപ്പെടുന്നില്ല. രാഷ്ട്രീയ പ്രശ്നങ്ങൾ തെളിമയോടെ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടാതെ പോയതുകൊണ്ട് നാടകത്തിൽ നിന്ന് പ്രേക്ഷകനും അവ്യക്തതയാണ് പകർന്നു കിട്ടുന്നത്.

മെൽവിൻ ക്ലേരമെന്റ്, സതീഷ് കെ. സതീഷ് എന്നിവരുടെ സംയുക്ത സംരംഭമാണ് 'തത്ത' എന്ന നാടകം. തീക്ഷ്ണമായ ഒരിതിവൃത്തമായി വികസിക്കാൻ സാദ്ധ്യതകളേറെയുള്ള ഈ നാടകം അനാവശ്യമായ ദൃശ്യബിംബങ്ങളുടെ ഭാരം തൂങ്ങി വികലമാകുന്നു. പീഡിതയായ പാർവ്വതിയുടെ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെയും സ്വപ്നത്തിന്റെയും പ്രതീകമായ 'കൂട്ടിലടക്കപ്പെട്ട തത്ത' മനുഷ്യ 'തത്ത' തന്നെയാകണമെന്ന് നാടകത്തിൽത്തന്നെ രേഖപ്പെടുത്തുന്നതിലൂടെ കൃതിയെന്ന നിലയിലുള്ള നാടകത്തിന്റെ നൈസർഗ്ഗികവികാസം തടയപ്പെടുകയാണ് ചെയ്യുന്നുത്. ശൈലീകൃതമായ "മനുഷ്യതത്ത" അവിശ്വസനീയതയും കൃത്രിമത്വവും സൃഷ്ടിക്കുമെന്നുറപ്പാണ്. നാടകസങ്കേതങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള തങ്ങളുടെ ധാരണകൾ കൃതിയിൽ അടിച്ചേല്പിക്കപ്പെടുന്നതിലൂടെ നാടകാസ്വാദനത്തിന് വിഘ്നമുണ്ടാകുന്നതെങ്ങനെയെന്ന് ഈ നാടകം തെളിയിക്കുന്നു.

ഈ സമാഹാരം എഡിറ്റുചെയ്ത സതീഷ് കെ. സതീഷിന്റെ നാടകമാണ് പുസ്തകത്തിൽ അവസാനമായി ചേർത്തിട്ടുള്ളത്. ഉത്തരകേരളത്തിലെ രാഷ്ട്രീയഹിംസയുടെ ദാരുണതകൾ കുട്ടികളുടെ നാടകത്തിന് വിഷയമാക്കാൻ ധീരത കാണിച്ചത് എന്തുകൊണ്ടും നല്ലതു തന്നെ. മുത്തശ്ശിക്കഥയും – കുട്ടിക്കളികളുമുണ്ടെങ്കിലേ Children's play ആകൂ വെന്ന് വാശിപിടിക്കുന്നവർ അരങ്ങ് തകർക്കുമ്പോൾ ജീവിതയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളോട് മുഖാമുഖം നിൽക്കുന്ന ഒരു Children's theatre ആണ് നമുക്ക് ആവശ്യമെന്ന ശരിയായ നിലപാടിലാണ് സതീഷ്. എന്നാൽ "കളി-കളി കഥയില്ലാക്കളി" എന്ന നാടകം കുട്ടികളുടെ കാഴ്ചപ്പാടിലല്ല, "നാടകം പഠിപ്പിക്കുന്ന മാഷന്മാരുടെ കാഴ്ചപ്പാടിലാണ്" അവതരിപ്പിക്കുന്നത് എന്ന ദോഷമുണ്ട്.

പോരായ്മകൾ ഏറെയുണ്ടെങ്കിലും ഈ നാടകസമാഹാരം അപ്രസക്തമാണെന്ന് ഞാൻ കരുതുന്നില്ല. ഭാഷയിലെഴുതപ്പെടുന്ന നാടകങ്ങളുടെ ഭീതിജനകമായ എണ്ണച്ചുരുക്കം പരിഗണിക്കുമ്പോൾ ഈ നാടകകൃത്തുക്കളോടും പ്രസാധകരോടും നാം കടപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ഈ നാടകങ്ങളോരോന്നും നാം ജീവിക്കുന്ന ലോകത്തിന്റെ ഇരുണ്ട തലങ്ങൾ അനാവരണം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. രചനയുടെ ദൗർബല്യങ്ങളെ മറികടന്ന് ഈ നാടകങ്ങളുടെ വിഭിന്നങ്ങളായ അവതരണങ്ങൾ വ്യാപകമായി നിർവ്വഹിക്കപ്പെടുമ്പോൾ തീർച്ചയായും ഈ സമാഹാരം കൂടുതൽ പ്രസക്തമാകും.

●

നാടകകാലം (ഏകാങ്കങ്ങൾ)
എഡി. സതീഷ്കെ.സതീഷ്
വില
എസ്സെ പുക്സ്. കോഴിക്കോട്

മധ്യകാല കേരളഭാഷ – ഒരു പഠനം

സി. പൗലോസ്

വ്യാകരണം, വൃത്തം, അലങ്കാരം തുടങ്ങിയ ഭാഷാശാസ്ത്രശാഖകൾ പ്രത്യേക വിഷയങ്ങളായി തിരഞ്ഞെടുത്തു പഠിക്കാനോ, അവയിൽ ഗവേഷണങ്ങൾ നടത്തി ആ മേഖലകളിലുള്ള വിജ്ഞാനത്തെ വിപുലപ്പെടുത്താനോ അധികമാരും മുമ്പോട്ടു വന്നിട്ടില്ല. അതിനുള്ള പ്രധാന കാരണം ആ വിഷയങ്ങളുടെ വിരസതയല്ലാതെ മറ്റൊന്നല്ല. വ്യാകരണ ക്ലാസ്സുപോലെ ബോറായി വേറൊരു വിഷയവുമില്ലെന്ന് മഹാകവി ചങ്ങമ്പുഴ കൃഷ്ണപിള്ള അഭിപ്രായപ്പെട്ടതും അതുകൊണ്ടാണ്. എന്നാൽ ഈ രംഗത്തേക്ക് ചുവടുവച്ചിറങ്ങി വ്യക്തിമുദ്ര പതിപ്പിച്ച ഭാഷാശാസ്ത്രപണ്ഡിതന്മാർ ചുരുക്കം ചിലരുണ്ട്. ഏ.ആർ.രാജരാജവർമ്മ, ഡോ. ഗോദവർമ്മ, ഡോ.ശൂരനാട്ടു കുഞ്ഞൻപിള്ള, പ്രൊഫ. സി.എൽ. ആന്റണി, ഡോ. പ്രഭാകരവാര്യർ, ഡോ. ഷൊർണൂർ കാത്തികേയൻ എന്നിവർ അക്കൂട്ടത്തിൽപ്പെടുന്നു.

വാണീദേവിയുടെ വരപ്രസാദം ലഭിച്ച ഗുരുക്കന്മാരുടെ കീഴിൽ ശിക്ഷണം നേടിയ പണ്ഡിതന്മാർക്ക് വ്യാകരണപഠനം ബോറായിരുന്നില്ല. ഭാഷാശാസ്ത്രരംഗത്തെ പരിശ്രമംകൊണ്ടും സ്വയാർജ്ജിതമായ പാണ്ഡിത്യം കൊണ്ടും വ്യക്തിമുദ്ര പതിപ്പിച്ച പ്രൊഫ. സി.എൽ. ആന്റണിയെപ്പോലെ വിശ്രുതനായ ഗുരുവിന്റെ ശിക്ഷണവും മാർഗ്ഗ നിർദ്ദേശവും കൊണ്ടാണ് ഡോ.ഷൊർണൂർ കാർത്തികേയന് ഈ രംഗത്ത് വ്യക്തിത്വം ഉറപ്പിക്കാൻ കഴിഞ്ഞത്. അക്ഷരപൂജ, ഉഷപ്പൂജ, അവലോകനം, ലീലാതിലകശ്ലോകങ്ങൾ, ലീലാതിലകപരിഭാഷകളും പഠനങ്ങളും, ലീലാതിലക ശില്പപരിഭാഷ, ഭാഷാവ്യാകരണം എന്നിങ്ങനെ കവിത- നിരൂപണ- വ്യാകരണ പ്രസ്ഥാനങ്ങളിൽ ഇരുപത്തിമൂന്നോളം ഗ്രന്ഥങ്ങൾ എഴുതി കൈരളിക്ക് സമർപ്പിച്ച ഷൊർണൂർ കാർത്തികേയന്റെ ഏറ്റവും കനപ്പെട്ട സംഭാവനയാണ് മധ്യകാല കേരളഭാഷ എന്ന പുസ്തകം.

പ്രസ്തുത കൃതി അഞ്ചു അധ്യായങ്ങളിലായി നിബന്ധിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. മലയാള ഭാഷയുടെ ഉല്പത്തി, വർണ്ണതലം, സന്ധിതലം, പദതലം, വ്യാക

രണതലം എന്നിവയാണവ. ഉല്പത്തി എന്ന ഒന്നാം അധ്യായത്തിൽ ഭാഷയുടെ ഉല്പത്തിയെക്കുറിച്ചുള്ള അഭിപ്രായഭേദങ്ങളെ ക്രോഡീകരിച്ച് സ്വമതം സ്ഥാപിച്ചിരിക്കുന്നു, വർണ്ണതലമെന്ന രണ്ടാം അധ്യായത്തിൽ ഭാഷാപഠനങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള സുദീർഘമായ ചർച്ചയാണ്. ഇതിന്റെ അവസാനഭാഗത്ത് കൂട്ടിച്ചേർത്തിരിക്കുന്ന മണിപ്രവാള അക്ഷരമാല, അധികാക്ഷരനിരൂപണം, വർണ്ണവികാരങ്ങൾ തുടങ്ങിയ വിവിധ വിഷയങ്ങൾ പ്രത്യേക പഠനവും ഉപരി ഗവേഷണവും അർഹിക്കുന്നു. ലീലാതിലകത്തിലെ മൂന്നാം ശില്പത്തിലുള്ള സൂത്രങ്ങളിലൂടെയും അവയുടെ വൃത്തികളിലൂടെയും ഭാഷയിലെ സന്ധികളെക്കുറിച്ചുള്ള ചർച്ച നടത്തിയിരിക്കുകയാണ് സന്ധിതലം എന്ന അധ്യായത്തിൽ. അതിനുശേഷം ലീലാതിലകകാരന്റെ സന്ധിസൂത്രങ്ങൾ കേരളപാണിനീയ സൂത്രങ്ങളുമായി എത്രത്തോളം ഇണങ്ങുമെന്ന് ഗ്രന്ഥകർത്താവ് പരിശോധിക്കുന്നു. പദതലം എന്ന നാലാം അധ്യായത്തിൽ മണിപ്രവാളത്തിലെ സംസ്കൃതപദങ്ങളെക്കുറിച്ചും കേരള ഭാഷാപദങ്ങളെക്കുറിച്ചും ചർച്ച നടത്തിയിരിക്കുന്നു. കേരളഭാഷാപദങ്ങളെ ശുദ്ധം, ഭാഷാന്തരഭവം, ഭാഷാന്തരസമം എന്നിങ്ങനെ വിഭജിച്ച് ലീലാതിലകകർത്താവ് ശുദ്ധത്തിന് ചൂണ്ടിക്കാണിച്ച് കൊച്ചി, മുഴം, ഞൊടി, എന്നീ പദങ്ങൾ ശുദ്ധമല്ലെന്നു പറഞ്ഞ് അണ്ടത്തി, അത്തൽ, അരയൻ, അഴിനില തുടങ്ങി പതിനെട്ടു ശുദ്ധഭാഷാപദങ്ങളെക്കുറിച്ച് ഷൊർണൂർ കാർത്തികേയൻ വിശകലനം ചെയ്തിരിക്കുന്നു. ഭാഷാന്തരഭവം ഭാഷാന്തരസമം എന്നി വിഭാഗങ്ങളെ ചർച്ച ചെയ്തുകൊണ്ട് ദ്രാവിഡ-മലയാള-തമിഴ്-കന്നട ഭാഷകളിൽ കാണുന്ന പദങ്ങളെ ശാസ്ത്രീയമായി അപഗ്രഥിച്ചിരിക്കുന്ന പദങ്ങളെ ശാസ്ത്രീയമായി അപഗ്രഥിച്ചിരിക്കുന്നത് ഈ അധ്യായത്തിന്റെ പ്രത്യേകതയാണ് ആകയാൽ ഏറ്റവും കൂടുതൽ പദങ്ങൾ ഒരർത്ഥത്തിൽ വരുന്നത് തമിഴ്- മലയാളഭാഷകളിലാണെന്ന് തെളിയുന്നു. എല്ലാ ദ്രാവിഡഭാഷകളിലും സാജാത്യമായി കാണപ്പെടുന്ന പദങ്ങൾ വളരെ കൂടുതലാണ് എന്നുള്ളതുകൊണ്ട് ഈ ഭാഷാപദങ്ങൾക്കെല്ലാം അങ്ങേയറ്റം ബന്ധമുണ്ടായിരുന്നുവെന്ന് ഗവേഷണത്തിലൂടെ കണ്ടുപിടിക്കാൻ ഷൊർണൂർ കാർത്തികേയന് കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. മധ്യകാല കേരള ഭാഷയിൽ വ്യാകരണസ്വഭാവത്തെക്കുറിക്കുന്ന ഭാഗത്തിന് വ്യാകരണതലം എന്ന് നാമകരണസിദ്ധാന്തങ്ങളുടെ ചുവടുപിടിച്ച് ആധുനിക വ്യാകരണസിദ്ധാന്തങ്ങളുമായി എത്രത്തോളം പൊരുത്തപ്പെടുന്നുവെന്ന് ഈ അധ്യായത്തിൽ അപഗ്രഥിച്ചിട്ടുണ്ട്.

മലയാളഭാഷയുടെ വ്യുൽപത്തിയെക്കുറിച്ചുള്ള ചർച്ച വളരെ പണ്ടുമുതലേ ആരംഭിച്ചിട്ടുള്ളതാണ്. സംസ്കൃതജന്യവാദം, തമിഴ്മിശ്രജന്യ വാദം, സ്വതന്ത്രജന്യവാദം എന്നിങ്ങനെ പല

വാദങ്ങളും മലയാള ഭാഷോല്പത്തിയെക്കുറിച്ച് നിലവിലുണ്ട്, എന്നാൽ അവയിൽ നിന്നെല്ലാം വ്യത്യസ്തമായി ദ്രാവിഡഭാഷകൾക്കെല്ലാം ഒരു മൂല സ്രോതസ്സ് ഉണ്ടായിരുന്നു എന്നും തമിഴ്, തെലുങ്ക്, കന്നട തുടങ്ങിയ ഭാഷകൾ അതിൽനിന്നാണുണ്ടായതെന്നും മനസ്സിലാക്കണം. അതുപോലെ കേരളക്കരയിൽ കേരളഭാഷയും ഉണ്ടായി.

കേരളഭാഷയുടെ തനതായ വ്യക്തിത്വത്തെ വെളിപ്പെടുത്താൻ അതിലെ പ്രാചീന കൃതികളും, ശാസനങ്ങളും, പഴഞ്ചൊല്ലുകളും, കടങ്കഥകളുമെല്ലാം ആശ്രയിക്കേണ്ടതുണ്ട്.

ഒരു നാട്ടിലെ ജനത അവരുടെ വികാരവിചാരങ്ങൾ പ്രകടിപ്പിക്കുവാൻ മറുനാട്ടിലെ ഭാഷ സ്വീകരിക്കുക എന്നത് അപ്രായോഗികമാണ്. കേരളം എന്നൊരു ഭൂപ്രദേശമുണ്ടായിരിക്കുകയും അവിടത്തെ ആളുകൾക്ക് ആശയാഭിലാഷങ്ങൾ ഉണ്ടായിരിക്കുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ നിശ്ചയമായും അവർ തമിഴിലോ സംസ്കൃതത്തിലോ അല്ല സംസാരിക്കുന്നത്. മറിച്ച്, അവരുടെ തനതു ഭാഷയിൽ തന്നെയായിരിക്കും.

കേരളഭാഷയെ സംബന്ധിക്കുന്ന ആദ്യത്തെ ഭാഷാശാസ്ത്രഗ്രന്ഥവും വ്യാകരണവും എന്ന നിലയിൽ അറിയപ്പെടുന്നത് പതിനാലാം നൂറ്റാണ്ടിലുണ്ടായ അജ്ഞാത കർത്തൃകമായ 'ലീലാതിലക'മാണ്. "ഭാഷാ സംസ്കൃതയോഗോ മണിപ്രവാളം" എന്നു മണിപ്രവാളഭാഷയ്ക്കു ലക്ഷണം ചെയ്യുന്ന ലീലാതിലകകാരൻ കേരളഭാഷാപദങ്ങളുടെയും സംസ്കൃതപദങ്ങളുടെയും സമഞ്ജസമായ സമ്മേളനമാണ് മണിപ്രവാളമെന്ന് ശക്തിയുക്തം വാദിക്കുന്നു. ഭാഷാ എന്നതു കേരളഭാഷയാണെന്നും പ്രവാളമെന്നത് വിഭക്ത്യന്ത സംസ്കൃതപദമാണെന്നും, പ്രത്യേകിച്ച് അദ്ദേഹം എടുത്തു പറഞ്ഞിരിക്കുന്നു. മണി അഥവാ മാണിക്യവും പ്രവാളം അഥവാ പവിഴവും ഒന്നിച്ചു ചേരുമ്പോൾ ഒരേ വർണമായതുകൊണ്ട് ഒന്നെന്ന തോന്നലുണ്ടാകണമെന്നും അദ്ദേഹം ഉദ്ദേശിച്ചിരുന്നതായി കരുതാം. ഇന്തോ-ആര്യൻ ഗോത്രത്തിൽപെട്ട സംസ്കൃതഭാഷയും, ദ്രാവിഡഗോത്രത്തിൽപെട്ട കേരളഭാഷയും ഒന്നിച്ചു ചേരുമ്പോൾ ഉണ്ടാകുന്ന യോഗമാണ് ഇവിടെ ലീലാതിലകകാരൻ വിവക്ഷിക്കുന്നത്. മാത്രമല്ല, ഉത്തമ മണിപ്രവാളമെന്നത് കേരളഭാഷയ്ക്കും വ്യംഗ്യാർത്ഥത്തിനും പ്രാധാന്യവും, സംസ്കൃത പദത്തിനും വാച്യാർത്ഥത്തിനും അപ്രധാന്യവും കൂടെ ഉദ്ദേശിച്ചുള്ളതാണ്.

വർണ്ണം എന്നതിന് നിറം എന്ന അർത്ഥത്തിനു പുറമേ അക്ഷരം എന്നുകൂടി അർത്ഥമെടുക്കാമെങ്കിൽ അക്ഷരമാലയിലുള്ള സാമ്യം കൂടി പ്രകടമാവുമല്ലോ എന്നാൽ ഈ സങ്കല്പമായിരുന്നില്ല ലീലാതിലകത്തെ വ്യാഖ്യാനിച്ച ആദ്യകാലപണ്ഡിതന്മാരുടേത്. അതുകൊണ്ടാണ് അവർ വ്യത്യസ്ത വർണ്ണങ്ങളോടുകൂടിയ പൂക്കൾ

ഒരുമിച്ചു ചേർന്ന 'ഇണ്ടമാല'യായും 'കരമ്പമാല'യായും മറ്റും മണിപ്രവാള ഭാഷയെ വിശേഷിപ്പിച്ചത്. അതിന്റെ ഉദ്ദേശ്യം വ്യത്യസ്തമായ ഗോത്രഭാഷകൾ ഒന്നിച്ചു ചേരുമ്പോൾ വ്യത്യസ്ത വർണ്ണങ്ങളായി നിൽക്കണമെന്നാണ്. ഇവിടെ വർണ്ണൈക്യമല്ല വർണവൈവിധ്യമാണ് ആകർഷകത്വത്തിന് നിദാനമായി ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നത്.

മണിപ്രവാളഭാഷയെക്കുറിച്ചും കേരളഭാഷയെക്കുറിച്ചും വ്യത്യസ്തങ്ങളായ വാദമുഖങ്ങൾ നിലവിലുണ്ട്. "ഭാഷാപ്രായഗോ പാമരജനപ്രസിദ്ധാ" എന്ന ചൊല്ല് ഇതിലേക്ക് വിരൽ ചൂണ്ടുന്നു. മണിപ്രവാളത്തിലെ ഭാഷാ പാമരൻമാരുടെ ഭാഷയാണെന്ന് ഇത് ധ്വനിപ്പിക്കുന്നു. പാമരന്മാർക്ക് വേണ്ടത്ര വിദ്യാഭ്യാസം നിഷേധിച്ചിരുന്ന നാട്ടിൽ സംസ്കൃതാഭിജ്ഞനായ ലീലാതിലകകാരൻ മണിപ്രവാളമെന്ന സാഹിത്യഭാഷയിൽ സാധാരണക്കാരുടെ ഭാഷ വരണമെന്ന് വാദിക്കാൻ ഇടയില്ലെന്നത്രേ ഷൊർണൂർ കാർത്തികേയന്റെ വാദം. മാത്രമല്ല, പല്ല് എന്ന പദം ഗ്രാമ്യമാണെന്നും ദന്തം എന്നു തന്നെ പ്രയോഗിക്കണമെന്നും ലീലാതിലകകർത്താവ് നിഷ്കർഷിച്ചിട്ടുമുണ്ട്. തന്ത, തള്ള തുടങ്ങിയ ശുദ്ധമായ മലയാള പദങ്ങൾ ഇന്നും പാമരഭാഷയായി കണക്കാക്കപ്പെടുന്നുമുണ്ട്. ആ നിലയ്ക്ക് ലീലാതിലകകാരൻ തന്റെ സാഹിത്യ ഭാഷയിൽ സാധാരണക്കാരുടെ വ്യവഹാര ഭാഷാപദങ്ങൾക്ക് മാത്രമേ പ്രാമുഖ്യം കല്പിച്ചിരുന്നുള്ളുവെന്നു വിശ്വസിക്കാനും കഴിയില്ല. മണിപ്രവാളത്തിൽ പാമരന്മാരുടെ ഭാഷയ്ക്കാണ് പ്രാമുഖ്യമെന്ന് പി.സി.വേലായുധൻ പിള്ള മധ്യകാല മലയാളം എന്ന കൃതി യിൽ വാദിച്ചിരിക്കുന്നതും യുക്തി സഹജമല്ല.

"ഭാഷാ ച അപാമരജന പ്രസിദ്ധാ" എന്ന പക്ഷക്കാരനാണ് ഗ്രന്ഥകാരൻ അതായത്, മണിപ്രവാളത്തിലെ ഭാഷ കേരളത്തിലെ സംസ്കൃതപണ്ഡിതന്മാരുടെ ഇടയിൽ പ്രചുരപ്രചാരമായിരുന്ന ഭാഷാപദങ്ങളായിരുന്നിരിക്കണമെന്നും എന്നാലേ സംസ്കൃതത്തോടു ചേർക്കുമ്പോൾ അവയ്ക്കു നിരപ്പുണ്ടാകുകയുള്ളുവെന്നും അദ്ദേഹം തറപ്പിച്ചു പറയുന്നു. എങ്കിൽ മാത്രമേ വർണ്ണൈക്യം സാധ്യമാവുകയുമുള്ളു.

ചുരുക്കത്തിൽ പതിനാലാം ശതകത്തിലെ ഭാഷയെക്കുറിച്ച് അറിയാൻ കഴിയുന്ന ഒരു ആധികാരിക ഗവേഷണഗ്രന്ഥമാണ് ഇതെന്ന് നിസ്സംശയം പറയാം. ആ കാലഘട്ടത്തിലെ ഭാഷയെക്കുറിച്ച് ഗവേഷണത്തിലൂടെ പഠിച്ച് ഉള്ളതുപോലെ തെറ്റും ശരിയും വിവേചിച്ച് രേഖപ്പെടുത്തിയ ഈ കൃതി ഭാവിയിലെ ഗവേഷക വിദ്യാർത്ഥികൾക്കും ഭാഷാശാസ്ത്രജ്ഞന്മാർക്കും ഒരു അമൂല്യനിധിയായിരിക്കുമെന്ന കാര്യത്തിൽ തർക്കമില്ല.

●

മധ്യകാല കേരളഭാഷ
ഡോ. ഷൊർണൂർ കാർത്തികേയൻ

എൻഗുയേൻ ഷി തിയേന്റെ കവിതകൾ

മെഹമൂദ് ദാർവിഷ്

(1) ഒരു കാട്ടുരാത്രി

ഒരു കാട്ടുരാത്രി-
പെയ്തു പെയ്ത്
കൂര ചോരുന്നു.
തണുത്തു വിറച്ച് ഞങ്ങൾ,
മുട്ടിൽത്തൂങ്ങി
വ്യാപാരങ്ങൾ തുറിച്ചുനോക്കുന്നു.
എണ്ണ വിളക്കിൽ
തീയിൻ
വിളർ നീല ബിന്ദു
മൂത്രപ്പാട്ട
തീട്ടപ്പാട്ട
കുത്തിത്തറയ്ക്കുന്ന
മൂട്ടകളുള്ള കിടക്ക
അറുപത്തൊന്നിൽ
ഒരു തടവുകാരന്റെ
പുതുവർഷരാവ്

(2) ആനന്ദങ്ങളില്ലാത്ത ഈ ഭൂമി

ആനന്ദങ്ങളില്ലാത്ത ഈ ഭൂമി
പകലോടെ അവർ
വിയർപ്പു തുടച്ചു കളയുന്നു
രാവോടെ കണ്ണീരും.
തടങ്കൽ പാളയങ്ങളിലേയ്ക്ക്
കൂടാരങ്ങളിലേയ്ക്കും

അവരെല്ലാം ഒഴുകുന്നു-
ഒരു ചെറുചാല് തിരികെ വരുന്നു.
കുട്ടികൾ വാഴയില പോലെ
വിളർത്തവരും
രോഗികളുമായി
കാണപ്പെടുന്നു.
ഉഴവുന്ന പെണ്ണുങ്ങൾ
സർവ്വാധിപരാകുന്ന
ചെറുഗ്രാമങ്ങളിൽ
യുവ പുരുഷരുടെ
മിന്നായം പോലുമില്ല
മരണം ചെറുപഴുതുകൾ കണ്ട്
പുരപ്പുറത്തുപവസിക്കുന്നു
ഇവിടെ എല്ലാം ദുഃഖമയം-
ഉച്ചഭാഷിണികൾ മാത്രം
സന്തോഷമുദ്ഘോഷിക്കും.

(3) ഈ കാലഘട്ടത്തിലെ
മാതൃകാകുട്ടികൾ
ജയിലിൽ വരുമ്പോൾ
ഈ കാലഘട്ടത്തിലെ
മാതൃകാകുട്ടികൾ
ഓമനകളായി കാണപ്പെട്ടു.
കാൽച്ചട്ടകളില്ലാതെ
അലസഗമനം ചെയ്യു
തടവുകുപ്പായം
പാദത്തോളമവരെ മൂടി.
കാലം പറക്കവേ,
പത്താണ്ടുകാരായി അവർ
കാറ്റിൽ മൂക്കുകളുള്ളവർ
നിത്യശല്യങ്ങൾ.
വാ തുറക്കുമ്പോൾ
പൊട്ടിയൊലിക്കുന്നു ശാപങ്ങൾ
ഒരാളെയും വിടുന്നില്ലത്.
ഒരുരുളക്കിഴങ്ങിനോ
മരച്ചീനി വേരിനോ
അവർക്ക് കൊല്ലാനുമാവുന്നു.

4. ദുഃഖത്തോടെ യാത്ര
ആനന്ദത്തോട് വിട
ദുഃഖത്തോടെ യാത്ര-
ആനന്ദത്തോട് വിട.
വിയർപ്പും പൊടിയുമുണ്ട് നിങ്ങൾക്ക്
യാത്രാ സാമഗ്രികളായി.
ചില്ലറ കൈക്കാശ്:
കവിതകളും മധുരസ്വപ്നങ്ങളും
ഇരുണ്ടു നാറുന്ന ഒരു കാർ-
ഗന്ധമാസ്വദിക്കുക.
തീവണ്ടിക്കുമേൽ ചുവന്നൊരു മിന്നൽ:
എവിടെയെങ്കിലും
കൊടുങ്കാറ്റ്
വന്യമാകുന്നുണ്ടോ?

●

വിവ : പി.എസ്. മനോജ് കുമാർ

അവയവച്ചന്ത

പി.എൻ.ഗോപീകൃഷ്ണൻ

1

ക്ഷാമമില്ലാ, യരിക്കും പരിപ്പിനും
ലോഭമില്ലാ, തുണിക്കും ചെരിപ്പിനും
ക്ഷാമരേഖകൾ റദ്ദാക്കി റദ്ദാക്കി
അന്തരീക്ഷം പണിഞ്ഞു ഭാഷകൾ
നാവുചാനൽ മാറ്റിയാൽ മതി
വാക്കിലേതും നമ്മുടേതാക്കാം

ആ വിനിമയ പ്രാപ്തിയിലെല്ലാം
മാറ്റിവെയ്ക്കാൻ കെല്പുള്ളതാകും
സൂര്യ, ചന്ദ്ര; ദ്വയങ്ങൾ വേണ്ടിനി
ഒന്നു പോരേ രണ്ടിനും കൂടി.

പണ്ടു പ്രജ്ഞ പറന്ന ദൂരങ്ങൾ
കോഴിയെപ്പോലെ ഹ്രസ്വ, മപൂർണ്ണം.
നാട്ടുചാലു ലയിച്ചു നീളുമ്പോൾ
നാം ജയിക്കണം, നമ്മുടെ പ്രജ്ഞയും
കപ്പലോട്ടിപ്പിടിക്കാൻ പഠിക്കണം.

ഇനിയുമെന്തിനീ വിരലുകൾ
പത്തിൽ നാം
എണ്ണി നിർത്തുന്നു,
ലോകവ്യവഹാരത്തെ?
എന്തിനീ ചെറുഭാഷയിൽ കാല
സത്തയൊക്കെ തടവിലാക്കുന്നു?

നമ്മിലുള്ള വർണ്ണങ്ങളൊക്കെ
നമ്മളല്ലാതെയാരു വിടർത്താൻ?
നമ്മിൽ മൂളുന്ന ഗാനവീചികൾ

നമ്മളല്ലാതെയാരു മുഴക്കാൻ?
നമ്മിലുള്ള, യിരുണ്ട ഖണ്ഡങ്ങളെ
നമ്മളല്ലാതെയാരു തിരുത്താൻ?

എത്രവെട്ടിക്കളഞ്ഞാലുമീ നഖം
എത്രമാത്രമഴുക്കു തിന്നുന്നു.
എത്ര കഴുകി തുടച്ചാലുമിത്തൊലി-
യത്രയുമപകർഷതാ ബാധയിൽ
എത്ര സങ്കര ബീജങ്ങൾ വീണിട്ടും
പെറ്റിടുന്നതീ ശുഷ്ക്കജന്മങ്ങളെ.
പോര, പോര, പ്പുതുജ്ഞാനപീഠം കേറാ-
നീ ശരീരത്തിന്റെ ലോലമാം മാതൃക
പുത്തൻ
ഭാഷ കെല്പോടെ ചൊല്ലിയാർക്കുവാൻ,
ദേഹശില്പമുടച്ചു വാർക്കേണം.

കൈകൾ മാറ്റവേ, മാറ്റുന്നു നാം നമ്മെ
യേറെ ബന്ധിച്ച രേഖാവിധികളെ
കണ്ണുകളൂരിയെറിയവേ, നമ്മൾ
മുക്തരാകുന്നു പാഴ്ദർശനത്തിൽ നിന്നും.

ഇന്നു നാമീയവയവച്ചന്ത തൻ
സാന്ദ്രപൂർണ്ണതാ ലക്ഷ്യപ്രയാണത്തിൽ
മുഗ്ദ്ധരായിക്കഴിയവേ വേണ്ടിനി
യാശുപത്രികൾ, ആശയശാലകൾ.
എന്തിനാണ് നമുക്ക് ചരിത്രം?
ചത്തുപോയവർ ചത്തു തുലയട്ടെ
ആശയും കാശുമുണ്ടെങ്കിലങ്ങനെ
ഇന്ദ്രിയങ്ങളെ മാറ്റിമറയ്ക്കാം.

2

എങ്കിലുമെന്തോ, കാലിന്നടിയിൽ
വേറെ ഭാഷയായ് ചേർന്നിരിക്കുന്നു
അത്തൊലിത്താളിയോലയിൽ കാലം
അത്ര തീവ്രം കവിതയെഴുതുന്നു.

പട്ടിണീ ഹാ, മറഞ്ഞ സ്വപ്നമേ
മാതാപിതൃ രൂപങ്ങൾ വളർന്ന രാജ്യമേ
നിന്റെ ഭാഷ പിണഞ്ഞു കിടപ്പൂ
കെട്ടഴിക്കാൻ വയ്യാത്തമാതിരി.

കെട്ടുപോയ് നിന്റെ വൈദ്യുതക്കമ്പിയിൽ
എത്ര നൂറ്റാണ്ടുകൾ
എത്രയാദർശങ്ങൾ
എത്രയെത്ര ജനതകൾ വെടിയേറ്റു
നിന്നതിർത്തി താണ്ടുവാനാഞ്ഞപ്പോൾ

നിന്റെ ഭീഷണി വെല്ലുവിളിയ്ക്കയാൽ
ഞങ്ങൾ കേറിയുത്തുംഗ ശൃംഗങ്ങൾ
ഞങ്ങൾ നീന്തിയനന്ത പ്രളയങ്ങൾ
കക്ഷിയല്ലെങ്കിലും നിന്റെ കക്ഷിയായ്
ചെന്നുചേർന്നൂ ലോകയുദ്ധങ്ങളിൽ
എത്ര കൊന്നൂ നമ്മൾ പരസ്പരം
കാരണമോ നിന്റെ രൂക്ഷത.

കപ്പതിന്നതും വേരുകൾ തിന്നതും
മണ്ണുരുട്ടിയുരുട്ടിക്കഴിച്ചതും
റോഡു റെയിലു വിമാനങ്ങളൊക്കെ
ടൈപ്പുകൊട്ടി മേളം നിറച്ചതും

നിന്റെ വേനലിൻ ഛായാപടങ്ങളെ
ഓർമ്മവന്നപോൽ *സ്ക്രീനിൽ വരഞ്ഞതും
ഒന്നുപോലും വിടാതെയാത്തെണ്ടലിൻ
ഗാഥയത്രേ,യിത്തൊലിക്കനം.

●

*കംപ്യൂട്ടർ സ്ക്രീൻ

ആനന്ദ വികടം

വിജയകുമാർ കുനിശ്ശേരി

മാർച്ച്

ജന(ാ)വരിയിൽ വൈരുദ്ധ്യാത്മകൻ
പിപ്പിര(രി) വരിയിൽ ഒളിസേവകൻ
ലോങ് മാർച്ച് കഴിഞ്ഞ്
ഏപ്രിൽ ഫൂൾ!

ഹൈക്കൂവൽ

കുറിക്കാച്ചട്ടം
കുറുക്കന്മാർക്ക് നേട്ടം-
കുറിക്കമ്പനി!

യുക്തി

കട വാതിൽ
പൊളിച്ചെത്തിയ
ആനമറുത
ഇടവലമറുകിനെക്കണ്ട്
ഇടനെഞ്ച് പൊട്ടിച്ചത്തു-
യുക്തി വാതം!

കാട്

ഒറ്റുകാർ നാടാളുമ്പോ-
ളൊറ്റ മരവും കാടാവും!

പാറാവ്

ആണവപ്പുര-
ക്കരിപ്രാവ് പാറാവ്!

ക്ഷുദ്രൻ

എന്റെ ഹിപ്പോക്രസിക്ക് മുമ്പിൽ
ഹിപ്പോപ്പൊട്ടമസ് ക്ഷുദ്രജീവി!

വിരേചനം

ഇനി
മഴപ്പെയ്ത്തിന്
മദ്ദളം കൊട്ടിപ്പിളർക്കാം
മാരാത്തച്ചിക്ക്
ആവണക്കെണ്ണ കൊടുക്കാം.

●

സ്ഫുടം

ടി.പി. വിശ്വനാഥൻ

അതിമനോഹരം സ്ഫടികജലാശയം
അതിനരികിലായ് കഠിനശിലാതലം
അവിടെ മദ്ധ്യാഹ്ന നേരമിരുന്നുനാം
അലിവെഴും മരച്ഛായയിലങ്ങനെ

പരുഷജീവിത തല്പത്തിൽ നിന്നുടെ
കരുണമാം മനഃച്ഛായയിലങ്ങനെ
പ്രണയ ബുദ്ധനിരിക്കുന്നു; സ്നേഹമേ
അമൃതമാവുക ജീവനിലെന്നുമേ.

അതിരെഴാത്തതാം ഭാവനാഗഗനമേ
തെളിയുകമലമാം ജ്ഞാനജലാശയേ.

●

തിരിച്ചറിവ്

ശ്രീകുമാർ മുഖത്തല

രാത്രിയിൽപ്പാടുമേതു ഗന്ധർവ്വന്റെ-
ഗാനമിപ്പോൾ നിലച്ചമാവാസിയായ്

അർദ്ധരാത്രി; മുഴുവനാക്കാത്തതാം
വാക്കിൽ നിന്നെത്തിരഞ്ഞു പോകുന്നു ഞാൻ.

കാറ്റിലൂടെ കടന്നാൽ മഹാധൂമ-
സാന്ദ്ര ശൂന്യത, നീയതിന്നപ്പുറം.

പാട്ടിലൂടെ പിറന്നാൽ തമോബിംബ-
മൗനമുദ്രകൾ; നീയതിൻ കണ്ണുനീർ.

വീട്ടിൽ നിന്നെത്തിരഞ്ഞാൽ തിളയ്ക്കുന്ന-
പാത്രം; അപ്പൊഴോ നീ വേർപ്പുതുള്ളികൾ.

തൊട്ടടുത്തായിരിക്കെ സ്മിതപ്രഭാ-
ശാന്തിയാകുമുഷസ്സ്; ഞാനന്ധത.

ശബ്ദശൂന്യമാം രാത്രി; മൺപുറ്റിലെ-
ബന്ധനത്തിൽ മഹാകാശമില്ലാതെ

ത്വക്കുമസ്ഥിയും മാംസവും മജ്ജയും
വാക്കുടഞ്ഞൊരശാന്തമാം സ്വപ്നവും.

എന്നെയാരാണുപേക്ഷിച്ചതിങ്ങനെ
മണ്ണിലിപ്പോൾ പിടയ്ക്കയോ നേരുകൾ? ●

രാത്രി

രാത്രി, എല്ലാ മരങ്ങളും നിശ്ചലം
ചുറ്റുപാടും നിറഞ്ഞ നിശ്ശബ്ദത

മാരിപെയ്യാതെ വീർപ്പുമുട്ടുന്നതാം-
മേഘ, മാകാശമില്ലാത്ത നോവുകൾ.
വറ്റിയെങ്ങും വെളിച്ചം നിശാകാല-
ബാധകൾക്കായരങ്ങൊരുക്കുന്നപോൽ
ഭൂമിനിൽക്കെ; യൊടുങ്ങാത്ത ചിന്തകൾ
കുറ്റബോധമായുള്ളിൽപ്പതിക്കയാൽ

നിന്റെ നേർക്കെന്റെ കയ്യുകൾ നീട്ടി ഞാൻ-
മാപ്പു ചോദിക്കെ, യന്തരീക്ഷത്തിൽ നി-
ന്നാധിയോടെപ്പിറക്കുന്നു കാറ്റുകൾ
ഏതു ഗന്ധർവ്വനാണിനിപ്പാടുക? ●

മഴയും പുഴയും

എം.സി. രാജനാരായണൻ

പുഴ
പുതിയ കാലത്തിന്റെ
പുഴ
മണൽ വാരാൻ പുഴ
മഴ
പുതു മഴയല്ല
പുതിയ മഴ
പച്ചമഴ
ചുവപ്പുമഴ
വർണ്ണ മഴകൾ
പൂമഴക്കും
തേൻമഴക്കും ശേഷം
ഇനിയൊരു തീമഴ
ജ്വാലാമഴ
ജലമില്ലാ പുഴ
മണലില്ലാ പുഴ
ജലരേഖകൾക്കും
തീ ജ്വാലകൾക്കുമായി
ഇനിയും
ഋതുഭേദങ്ങൾ
മഴയില്ലാ പുഴകൾ

●

ചിലമ്പ്

മഞ്ജു

നീലച്ച വാനിൻ മേഘ-
ച്ഛായ തൻ മേലാപ്പിന്നു
താഴത്തു പുൽത്തുമ്പത്തും
ആതപ വജ്രായുധം

മുന്നിലെൻ വഴി വെട്ടി
മറഞ്ഞ തണൽക്കൂട്ടിൽ
എന്റെയീ മനപ്പൂവും
തേടുന്നിതേതോ തെന്നൽ;

സോമങ്ങൾ രസം തേടും
പുണ്യതീർത്ഥങ്ങൾ, ദേവ-
ഗീതങ്ങൾ രാഗം തേടും
രുദ്രവീണകൾ, വേദ-

സാരങ്ങളുലയൂതും
ഹോമധൂമങ്ങൾ, നിലാ
പ്പാലാഴി, യമൃതിന്റെ
തിരകൾ, മഴത്തുള്ളൽ

ഒക്കെയുമെൻ യാത്രയിൽ
ചേർക്കുന്നിതപൂർണ്ണതാ-
വൃത്തങ്ങൾ ചമയ്ക്കുന്ന
സംഗീത സഞ്ചാരങ്ങൾ

പിന്നിലായ് ചിലമ്പിന്റെ
മണിയൊച്ചയിൽ നിന്നു
പൊന്തുന്ന വാഗർത്ഥ-
ങ്ങളായിടും അലിവുകൾ

തിരിഞ്ഞു നോക്കിപ്പോയാൽ
തീരുമേ സർവ്വം; പക്ഷേ
അലിഞ്ഞു ചേരാനാവി-
ല്ലെന്നതേ മഹാദുഃഖം!

എന്റെ കാലിലെയൊറ്റ-
ച്ചിലമ്പു കിലുക്കുവാ-
നെങ്കിലും കഴിഞ്ഞെങ്കി-
ലെന്നു മാത്രമെൻ മോഹം

എന്റെയീ തരിവള
നാദമാനന്ദാമൃത-
സംഗതി തുടർന്നെങ്കി-
ലെന്നു മാത്രമെൻ ദാഹം

നിത്യമായനന്തമായ്
ഇസ്വരമൊന്നിൽ തങ്ങി
നൃത്തമാടുവാൻ ആടി-
ത്തളരാൻ മാത്രം മോഹം!

വിശ്വ സുസ്വരൂപമീ
വീണയിൽ നിൻ തൂവിരൽ
സ്പർശത്താലൊരു മന്ദ്ര-
സ്വരമായ്ത്തീരാൻ മോഹം

ഊഴിയുമാകാശവും നിറഞ്ഞു
പടർന്നു കൊണ്ടാകവേ
ചിറകടിച്ചുറക്കെ-
പ്പാടാൻ മോഹം

ഒടുവിൽ വിരൽ കുടി-
ച്ചൊന്നുമേയറിയാതെ
ശിശുവായ് മിഴിപൂട്ടി
മയങ്ങാനല്ലോ മോഹം

●

നിളയുടെ മകൻ

സത്യചന്ദ്രൻ പൊയിൽക്കാവ്

ഓണക്കാലത്തൊരു വീട്ടിൽ
ഒന്നിച്ചെത്തിപ്പിരിയുവാൻ
കൂടിച്ചേരുന്നവരെപ്പോൽ
നിളയിൽ നീർച്ചാലുകളൊഴുകവെ

കാണുന്നില്ല ഞാൻ [1]സേതുവെ
[2]വിമല ടീച്ചറെ, [3]സുമിത്രയെ
വിങ്ങുന്നുണ്ടവരുള്ളിൽ ഞാൻ
പണ്ടേ പരിചയപ്പെട്ടവർ

എവിടെയാണപ്പുണ്ണി[4]തൻ
നാലുകെട്ടെന്നു ചൊല്ലുവാൻ
നിൽക്കുന്നില്ലെവിടേക്കോ
ഓടിപ്പോകുന്ന മേഘവും

വെറുതെ ചുറ്റി ഞാൻ മണൽവെന്ത
നിളയിൽ നിഴൽപോലെയെന്തിനോ
മലയാളത്തെ കുളിർപ്പിച്ച
കഥകൾ തന്ന ഭൂമിയിൽ

മകരം മഞ്ഞിന്റെ ചേലകൾ
നിളയിൽ കഴുകാനെത്തവെ
ഉള്ളിൽ പൊട്ടുന്നു ശോകത്തിൻ
നാലഞ്ചുറവകൾ കവിതയായ്

●

1, 2. കാലത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ
3. മഞ്ഞിലെ നായിക
4. നാലുകെട്ടിലെ അപ്പുണ്ണി

ഈർപ്പം

ശ്യാം സുധാകർ

ഓർക്കാപ്പുറത്താണ്
എന്റെ മയക്കത്തിന്റെ
ഇന്ധനമൂറ്റിയെടുക്കാൻ
ആരുടേയോ ടൈംപീസ്
ക്രൂരമായി പൊട്ടിച്ചിരിച്ചു.

തണുപ്പിനെ പ്രതിരോധിക്കാൻ
കട്ടികുറഞ്ഞ ഒരു പുതപ്പേ
എനിക്ക് സ്വന്തമായുള്ളൂ.

വരണ്ട ചുണ്ടുകൾക്ക്
തൊട്ടു മീതെയുള്ള
പഞ്ഞികളിൽ
ഈർപ്പമുണ്ട്.

ഇനി എത്രനാൾ-
മാംസം മരവിപ്പിച്ച
മോർച്ചറി വിട്ട്
അത് ഭക്ഷിക്കപ്പെടുന്ന
മറ്റെന്തിലെങ്കിലും
എത്തിച്ചേരാൻ.

●

കനലാട്ടം

മോഹനൻ നടുവത്തൂർ

കവിതയുടെ കുളിരാർന്ന
കൈവഴികൾ തേടവെ
അണയുന്നതെപ്പൊഴും
കനൽപൂത്ത കടലിൽ.

ചെണ്ടയിൽ പഞ്ചാരി
മുറുകിപ്പടരവെ
അകതാരിലലയടിയ്ക്കുന്നു
കുരുതിത്തറയിലായ്
ശിരസ്സുപിടയും
കുഞ്ഞാടുകളുടെ
കണ്ഠനാളത്തിൽ
കുരുങ്ങിയുറഞ്ഞിടു-
മന്ത്യവിലാപത്തിന്നലയൊലികൾ.

ചിതറിച്ചിരിച്ചും
ചിത്രം രചിച്ചും
അമിട്ടുകളൊന്നൊന്നായാകാശനീലിമയിൽ
ദീപ്തവർണ്ണങ്ങൾ വിതറവെ
ഉയരുന്നു, ആരവം
ഉലയും ജനസാഗരം
പെയ്തിറങ്ങീടുന്നു
മേളപ്പെരുമഴ.

ഞാനുമെൻ കവിതയും
മേയുന്നതപ്പോഴും
പിറന്ന ഗേഹത്തിൽ നിന്നു
പറിച്ചെടുത്ത്
വാഴ്‌വിന്റെ വേരുകളറുത്തെടുത്ത്
പട്ടം ചാർത്തി
പ്രദർശനപിണ്ഡമാ-
യണിനിരത്തിയൊരടിമക്കൂട്ടത്തിൻ
കരളിനുള്ളിലെ കനലിലും
കണ്ണിൻ കയത്തിൽ തുള്ളുന്ന
കടലിലുമല്ലോ. ●

ഒരു അനന്തമായ പാരമ്പര്യം. ഒരു ഇതിഹാസം

കോട്ടയ്ക്കൽ ആര്യവൈദ്യശാല

(Ayurveda, The Authentic Way)

ദിവംഗതനായ വൈദ്യരത്നം പി. എസ്. വാരിയരുടെ
ദീർഘദർശനവും മാർഗ്ഗദർശിത്വവുമാണ് ഈ സ്ഥാപനത്തെ
ഇന്നത്തെ നിലയിലേയ്ക്ക് ഉയർത്തിയതു്.

- ഇവിടെ മാറാരോഗികൾക്ക് ആശ്വാസം നൽകുന്ന ഫലപ്രദമായ നാനാതരം ഔഷധങ്ങൾ നിർമ്മിക്കുന്നു.
- നവീന സൗകര്യങ്ങളോടുകൂടിയ ഇവിടുത്തെ ആയുർവേദിക് ഹോസ്പിറ്റൽ & റിസർച്ച് സെന്ററിൽ വസ്തി, നസ്യം മുതലായ പഞ്ചകർമ്മങ്ങളും ധാര, പിഴിച്ചിൽ, നവരക്കിഴി മുതലായ മറ്റു സ്നേഹ - സ്വേദ കർമ്മങ്ങളും നിർവ്വഹിച്ചുകൊടുക്കുന്നു.
- അവശർക്ക് ആശ്വാസകേന്ദ്രമായ ധർമ്മാസ്പത്രി നടത്തുന്നു.
- ആയുർവ്വേദകോളേജിന്റെ നടത്തിപ്പിന് ധനസഹായം നൽകി ആയുർവ്വേദ വിദ്യാഭ്യാസത്തിന് പ്രചോദനം നൽകുന്നു.
- ആയുർവ്വേദത്തിന്റെ വളർച്ചയ്ക്കായി ആയുർവ്വേദ സെമിനാറുകളും പ്രബന്ധ മത്സരങ്ങളും നടത്തുകയും ആയുർവ്വേദപുസ്തകങ്ങളും "ആര്യവൈദ്യൻ" (ഇംഗ്ലീഷ്) ത്രൈമാസികയും പ്രസിദ്ധീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.
- കഥകളിയുടെ പരിപോഷണത്തിനായി പി. എസ്. വി. നാട്യസംഘം നടത്തുന്നു.

വൈദ്യരത്നം പി. എസ്. വാരിയരുടെ

ആര്യവൈദ്യശാല

കോട്ടയ്ക്കൽ 676 503

Phone : H.O. 742216 - 742219, 742561 - 742564 & 742571

Fax : 0493 - 742210, 742572

Web Site www.aryavaidyasala.com

E-mail Kottakkal@vsnl.com

: Kottakkal@md3.vsnl.net.in

ശാഖകൾ കോഴിക്കോട്, പാലക്കാട്, തിരൂർ, ആലുവ, എറണാകുളം, തിരുവനന്തപുരം, ചെന്നൈ, കണ്ണൂർ, കോയമ്പത്തൂർ, ന്യൂഡൽഹി, കൽക്കത്ത, കോട്ടയം, സെക്കന്തരാബാദ് കൂടാതെ 850ൽ പരം ഏജൻസികളും

ജാപ്പനീസ് നാടോടിക്കഥ

മുഖംമൂടികൾ

ഉണ്ണികൃഷ്ണൻ പൂങ്കുന്നം

വളരെയേറെ തിരക്കുള്ളൊരു നടനായിരുന്നു രാക്കോൻ. നാടകസംഘത്തോടൊപ്പം ഒരിക്കൽ യാത്ര പുറപ്പെട്ടുകഴിഞ്ഞാൽപ്പിന്നെ അനേകം നാളുകൾക്കു ശേഷമായിരിയ്ക്കും അയാൾ വീട്ടിൽ തിരിച്ചെത്തുക.

പ്രായം ചെന്ന അമ്മയ്ക്കൊരേയൊരു മകനായിരുന്നു രാക്കോൻ. അയാൾ മടങ്ങിയെത്തുംവരേയ്ക്കും അമ്മയ്ക്ക് വീട്ടിൽ ഒറ്റയ്ക്ക് കഴിഞ്ഞുകൂടണം. അതുകൊണ്ട് വീട് വിട്ടിറങ്ങുമ്പോഴൊക്കെ അയാളുടെ മനസ്സിൽ അമ്മയെച്ചൊല്ലിയുള്ള വേവലാതികളാണ്. അമ്മ അരി പാകം ചെയ്യുമ്പോൾ, കൈയ്യിന്മോ, കാലിന്മോ പൊള്ളലേൽക്കുമോ? ഒരു പക്ഷേ, ഉടുതുണിയ്ക്ക് തീ പിടിക്കുമോ? കാഴ്ചക്കുറവുകാരണം കാൽപിഴച്ച് വഴുതിവീഴുമോ? വാതിൽ തഴുതിടാൻ മറന്ന് രാത്രിയിൽ വീട്ടിൽ കള്ളൻ കയറുമോ?- അല്ലെങ്കിൽ അമ്മ പൊടുന്നനെ രോഗബാധിതയായി കിടപ്പിലാവുമോ? അങ്ങനെ, ഒന്നല്ലെങ്കിൽ മറ്റൊരു വ്യഥ രാക്കോനെ സദാനേരവും അലട്ടിക്കൊണ്ടിരുന്നു.

അത്തവണ മാസങ്ങളോളം തന്നെ നീണ്ടുനിൽക്കുന്നതായിരുന്നു നാടകസംഘത്തിന്റെ യാത്ര. അമ്മയെപ്പറ്റി വേവലാതിപ്പെട്ട് രാക്കോന് പല രാത്രികളിലും ഉറങ്ങാനേ കഴിഞ്ഞില്ല.

ഒടുവിൽ രാക്കോൻ ഭയപ്പെട്ടതു തന്നെ സംഭവിച്ചു. അയാൾ അഭിനയിക്കുന്ന പുതിയ നാടകം അരങ്ങേറുമ്പോൾ, ഗ്രാമത്തിലെ പൂജാരിയുടെ ഒരെഴുത്ത് കിട്ടി രാക്കോന്. അയാളുടെ അമ്മയ്ക്ക് ഗുരുതരമായി പരുക്ക് പറ്റിയെന്നും, രാക്കോൻ ഉടനെത്തന്നെ വീട്ടിലെത്തണമെന്നും ആയിരുന്നു നാലു വരികളുള്ള ആ കത്തിലെ ഉള്ളടക്കം.

പരിഭ്രാന്തനായ രാക്കോൻ പിന്നീടൊരു നിമിഷംപോലും പാഴാക്കിയില്ല.

അഭിനയമവസാനിപ്പിച്ച് പെട്ടിയും തൂക്കി കാൽനടയായി അയാൾ വീട്ടിലേയ്ക്ക് തിരിച്ചു. പെട്ടിയിൽ പല സാധനങ്ങളും തിടുക്കത്തിൽ വാരിവലിച്ച് നിറച്ച കൂട്ടത്തിൽ അയാൾ നാടകത്തിൽ പല വേഷങ്ങളഭിനയിക്കാൻ ഉപയോഗിക്കുന്ന വിവിധതരം മുഖംമൂടികളും ഉൾപ്പെട്ടിരുന്നു.

അമ്മയെ കാണാനുള്ള ഉൽക്കണ്ഠയിൽ രാക്കോൻ വാസ്തവത്തിൽ നടക്കുകയല്ല, ഓടുകയായിരുന്നു.

രാക്കോൻ മലയുടെ അടിവാരത്തിൽ എത്തിയപ്പോഴേയ്ക്കും നേരം ഇരുട്ടിയിരുന്നു. മല കയറിയിറങ്ങി യാത്ര തുടരുകയാണ് എളുപ്പവഴി. മലയടിവാരത്തിലുള്ള ഒരു കൊച്ചുകുടിലിൽ കുത്തിയിരിക്കുന്ന കിഴവിയോട് അയാൾ ചോദിച്ചു:

"ഉറപ്പുള്ളൊരു മുളവടി കിട്ടുമോ? കുത്തിനടക്കാനാണ്. ഈ മല കയറി അപ്പുറത്തേയ്ക്ക് പോകണമെനിക്ക്. ഇതുവഴി പിന്നീട് മടങ്ങിപ്പോവുമ്പോൾ മുളവടി ഞാൻ തിരികെത്തരാം."

കിഴവി മറുപടി യാതൊന്നും പറഞ്ഞില്ല. പക്ഷേ, അവർ ഞെട്ടുന്നത് രാക്കോൻ കണ്ടു. അവർ ഏതോ ഒരു ഭയത്തിന്നടിമപ്പെട്ടിരിക്കുകയാണെന്ന് അയാൾക്ക് തോന്നി. ഒരു പക്ഷേ, കടംകൊടുത്താൽ മുളവടി തിരികെ കൊണ്ടുവന്ന് കൊടുക്കുകയില്ലായെന്ന് കരുതിയിരിക്കുമോ? അതോയിനി കാത് കേൾക്കാഞ്ഞിട്ടാണോ? അതുകൊണ്ട് അയാൾ അല്പം ഉച്ചത്തിൽത്തന്നെ ആ ചോദ്യമാവർത്തിച്ചു.

അപ്പോൾ കിഴവിയൊരിക്കൽ കൂടി ഞെട്ടുന്നത് രാക്കോൻ കണ്ടു.

"ആദ്യം ചോദിച്ചപ്പോൾത്തന്നെ ഞാൻ വ്യക്തമായി കേട്ടിരുന്നു." - കിഴവി വിറകൊള്ളുന്ന ശബ്ദത്തിൽ പറഞ്ഞു. "പക്ഷേ ഈ രാത്രിയിൽ മല കയറാതെ നിന്നെ പിൻതിരിപ്പിക്കാൻ ഒരു പോംവഴി തേടുകയായിരുന്നു ഞാൻ."

"കാരണം?"

"മുളവടി ഞാൻ തരാം മോനേ. അതെനിക്ക് നീ തിരികെത്തരികയും വേണ്ടാ. പക്ഷേ, ഈ രാത്രിയിൽ മല കയറുന്നത് വളരേ അപകടമാണ്. കാരണം.... മലയുടെ അപ്പുറത്തെ താഴ്‌വരയിൽ പുറ്റിന്നകത്ത് പാർക്കുന്ന ഒരു കൂറ്റൻ നാഗത്താനുണ്ട്. അത് മനുഷ്യവേഷത്തിൽ ഇര പിടിക്കാനിറങ്ങിയിട്ടുണ്ടാവും, ഇപ്പോൾ. അതുകൊണ്ടിന്ന് രാത്രി ഇനി മല കയറേണ്ടാ. ഈ രാത്രി ഇവിടെത്തന്നെ കൂടിക്കോളൂ."

അല്പനിമിഷങ്ങൾ രാക്കോൻ മിണ്ടാതെ നിന്നു. എന്നിട്ട് ധൈര്യമവലംബിച്ച് പറഞ്ഞു:

"പാമ്പിനെ പേടിച്ച് എനിക്ക് പോകാതിരിയ്ക്കാൻ വയ്യാ. കാരണം, എന്റെ വയസ്സായ അമ്മ സുഖമില്ലാതെ തീരെ കിടപ്പിലാണ്. എന്തായാലും നാളെയെങ്കിലും അമ്മയുടെ അടുത്തെത്തണം. അതുകൊണ്ട്, ഇന്ന് രാത്രി തന്നെ മല കയറണമെനിക്ക്..... എന്തുമാകട്ടെ, എനിക്കൊരു മുളവടി തരൂ—"

പിന്നീടൊന്നുംതന്നെ പറയാതെ

കിഴവി മുളവടിയെടുത്ത് അയാൾക്ക് കൊടുത്തു.

വടിയും കുത്തി മല കയറുമ്പോൾ ഓരോ നിമിഷവും മനുഷ്യവേഷം ധരിച്ച നാഗത്താന്റെ മുമ്പിൽ എത്തിപ്പെടുമോയെന്ന് ഭയപ്പെടുകയായിരുന്നു രാക്കോൻ. അതുകൊണ്ട് അയാൾ നടത്തത്തിന്റെ വേഗത കൂട്ടി. ഒടുവിൽ മലമുകളിലെത്തിയപ്പോൾ അയാൾ തീരെ അവശനായിക്കഴിഞ്ഞിരുന്നു.

മലയുടെ മുകൾപ്പരപ്പിൽനിന്ന് അയാൾ ചുറ്റും നോക്കി. തൊട്ടടുത്തുതന്നെ ഒരു ദേവാലയവും, അതിനകത്ത് മങ്ങിയ വെളിച്ചവും കണ്ടു. തീരേ തളർന്നിരുന്ന അയാൾ അന്നത്തെ രാത്രി അവിടെത്തന്നെ കഴിച്ചുകൂട്ടാൻ തീരുമാനിച്ചു. അയാൾ പതുക്കെ ദേവാലയത്തിന്നുനേരെ നടന്നു.

അമ്പലനടയിൽ എത്തിയപ്പോൾ ഒരു ഞെട്ടലോടെ രാക്കോൻ നോക്കിനിന്നുപോയി. പഞ്ഞി വാരിക്കൂട്ടിയതുപോലെ വെളുത്തുനീണ്ട മുടിയും, ചുക്കിച്ചുളിഞ്ഞ തൊലിയുമുള്ളൊരു കിഴവൻ ഒരു കീറപ്പായിൽ ചമ്രം പടിഞ്ഞിരിക്കുന്നു.

രാക്കോനെ കണ്ടയുടനെത്തന്നെ കിഴവൻ പരുക്കൻശബ്ദത്തിൽ ചോദിച്ചു:

"ആരാണ് നീ? ഇവിടെയീ നേരത്ത്? മനുഷ്യരെ വിഴുങ്ങുന്ന നാഗത്താൻ രാത്രിയിൽ വിഹരിക്കുന്ന മലഞ്ചെരിവാണിത്."

അകം നിറയെ ഭീതിയും, ചുണ്ടുകളിൽ ചിരിയുമായി നിൽക്കുകയായിരുന്നു രാക്കോൻ. ഒടുവിൽ തികച്ചും നാടകീയമായി, പുത്തൻവേഷത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ച കഥാപാത്രത്തെപ്പോലെ കഴുത്ത് നീട്ടിപ്പിടിച്ച് അയാൾ മറുപടി പറഞ്ഞു:

"പേര് കേട്ട നാടകനടനായ രാക്കോനാണ് ഞാൻ. എന്നെ നിങ്ങളറിയില്ലേ?"

പെട്ടെന്ന് കിഴവൻ നടുങ്ങുന്നതായിത്തോന്നി.

"നീ... നീ... നായയാണെന്നോ?" — ഇത്തവണ കിഴവന്റെ ശബ്ദത്തിൽ വല്ലാത്തൊരു വിറയലുണ്ടായിരുന്നു. പേടിച്ച് വിറകൊള്ളുന്ന ശബ്ദത്തിൽ കിഴവൻ എന്തിനിങ്ങനെയൊക്കെ തമ്മിൽ പൊരുത്തമില്ലാതെ പുലമ്പുന്നു?

പൊടുന്നനെ മറ്റൊരു സംശയം രാക്കോന്റെ മനസ്സിൽ തലപൊക്കി. ഒരുപക്ഷേ, ഈ വയസ്സൻ വേഷം മാറിയെത്തിയ നാഗത്താൻ തന്നെയായിരിക്കുമോ? വെറുതെ ഭയമഭിനയിക്കുകയാണോ? എന്തായാലും കിഴവന്റെ നിലപാട് അറിഞ്ഞതിനു ശേഷമാകാം അടുത്ത കാൽവയ്പുകൾ. രാക്കോൻ തീരുമാനിച്ചു.

നിന്നനിൽപിൽ രാക്കോൻ ആശ്വസിക്കുകയും ചെയ്തു— കൈവശം മുളവടി കരുതിയത് മല കയറാനുമിറങ്ങാനും മാത്രമല്ല പ്രയോജനപ്പെടുക. നാഗത്താൻ പടം പൊക്കിയാൽ തല തല്ലിച്ചതയ്ക്കാം.

"എനിയ്ക്കറിയാം... ഈ അടുത്ത കാലത്ത് ഈ മലയടിവാരത്തിൽ ഒരു

നായ വന്ന് കൂടിയിട്ടുണ്ട്. ഒരു ചെറുപ്പക്കാരന്റെ വേഷത്തിൽ ഇവിടെയെല്ലാം ചുറ്റിനടക്കുന്നെന്നും കേട്ടിട്ടുണ്ട്. പക്ഷേ, ഇത്തരത്തിൽ മുഖത്തോടു മുഖം കാണേണ്ടിവരുമെന്ന് ഞാനൊരിക്കലും പ്രതീക്ഷിച്ചിരുന്നില്ല. അപ്പോൾ, ആ നായ എന്റെ മുമ്പിൽ നിൽക്കുന്ന നീയാണ് അല്ലേ?" - കിഴവൻ പറഞ്ഞു നിറുത്തി. എന്നിട്ട് അയാളെ നോക്കി പാമ്പൂതുന്നതു പോലെ ചിരിച്ചു.

രാക്കോൻ കൂടുതൽ കുഴപ്പത്തിലായി. താൻ നാടകനടനായ രാക്കോനാണെന്ന് പറഞ്ഞിട്ടും എന്തുകൊണ്ടാണ് കിഴവൻ അയാളെ ചെറുപ്പക്കാരന്റെ വേഷമിട്ട നായയാണെന്ന് തെറ്റിദ്ധരിക്കുന്നത്? അപ്പോൾ ഒച്ച താഴ്ത്തി രാക്കോൻ ഭയപ്പാടോടെ പറഞ്ഞു:

"അല്ലാ.... ഞാൻ.... നാടകനടനായ...."

"വീണ്ടും, വീണ്ടും പറയുന്നുവോ, നീ നായയാണെന്ന്? എന്നെ ഭയപ്പെടുത്തുകയാണോ നീ?"

"ഞാൻ...."

അപ്പോൾ തീരെ കൂസലില്ലാതെ കിഴവൻ പരുക്കൻശബ്ദത്തിൽ ചോദിച്ചു:

"നീ നായയാണെങ്കിൽ ഇവിടെ നിന്നെഴുന്നേറ്റ് ഞാൻ പേടിച്ചോടിപ്പോവുമെന്ന് കരുതിയോ? എന്റെയീ ഇരിപ്പിടം വിട്ട്..."

"അതല്ലാ, ഞാൻ നടൻ...."

"അതുതന്നെയാണ് ഞാനും ചോദിക്കുന്നത്." ... കിഴവന്റെ ഒച്ചയുയർന്നിരുന്നു. "നീ നായയാണെങ്കിൽ ഞാൻ നടുങ്ങിപ്പോകുമെന്ന് കരുതിയോ? പക്ഷേ, ഒന്നോർക്കണം നീ. ശരിക്കും പേടിക്കേണ്ടത് നീയാണ്. കാരണം, എല്ലാവരും ഭയപ്പെടുന്ന നാഗത്താനാണ് ഞാൻ. മലയടിവാരത്തിലെ കുടിലിൽ കുത്തിയിരിക്കുന്ന കിഴവി ഒന്നുംതന്നെ പറഞ്ഞില്ലേ? അതായത് ഞാനാരാണെന്ന്? നേരമിരുട്ടിയാൽപ്പിന്നെ ഞാൻ മനുഷ്യവേഷത്തിൽ ഇരതേടിയിറങ്ങുന്നു."

ഇത്തവണ ഞെട്ടേണ്ട ഊഴം രാക്കോന്റേതായിരുന്നു.

കിഴവിയുടെ വാക്കുകളെ അവഗണിച്ച് ഒട്ടും തന്നെ വീണ്ടുവിചാരമില്ലാതെ തിടുക്കത്തിൽ മല കയറിയ തന്റെ ബുദ്ധിമോശത്തെ ശപിക്കുകയായിരുന്നു രാക്കോനപ്പോൾ.

ഇനിയേത് നിമിഷവും കിഴവൻ തന്റെ മനുഷ്യരൂപം വെടിഞ്ഞ് നാഗത്താനായി മാറും. പത്തിയുയർത്തി ഊതിക്കൊണ്ട് തന്റെ നേർക്ക് ഇഴഞ്ഞടുക്കും. അയാളുടെ ശരീരമാകെ ചുറ്റി, വരിഞ്ഞ്കെട്ടി, മെല്ലെമെല്ലെ പിടിമുറുക്കി, ഗുഹപോലെയുള്ള വായ മുഴുക്കെ തുറക്കും. പിന്നെ, തലമുതൽ കാൽനഖങ്ങൾവരെ പതുക്കെപ്പതുക്കെ വിഴുങ്ങാൻ തുടങ്ങും. ഒടുവിൽ...

രാക്കോന്റെ കൈവെള്ളയിൽ മുളവടി അമർന്നുഞെരിഞ്ഞു.

പക്ഷേ, അപ്പോൾത്തന്നെ അയാൾ ആശ്വാസത്തോടെയോർത്തു. താൻ നാടകനടനെന്ന് പറഞ്ഞത് കിഴവൻ ശരിക്കും കേട്ടിട്ടില്ല. കാരണം...? അയാൾ വീണ്ടുമോർത്തു.

കാരണം...... പാമ്പുകൾക്ക് കാണുമ്പോൾ കേൾക്കാനും, കേൾക്കുമ്പോൾ കാണാനും കഴിയില്ലായെന്ന് കേട്ടിട്ടുണ്ട്. അതുകൊണ്ടാണ് അയാൾ "നാടകനടനായ" എന്ന് പറഞ്ഞപ്പോൾ "നായ" എന്ന് കേട്ടത്. "നടൻ" എന്ന യാൾ പറഞ്ഞത് "നടുങ്ങുക" എന്ന് കേട്ടിട്ടുണ്ടാവും കിഴവൻ. അതായത് നാഗത്താൻ.

അപ്പോൾ രാക്കോൻ വീണ്ടും ആശ്വസിക്കുകയായിരുന്നു. നാഗത്താന് രാക്കോന്റെ വേഷത്തിൽ മുന്നിൽ നിൽക്കുന്ന നായയെ ഭയമാണ്. രാക്കോനാണെങ്കിൽ കിഴവന്റെ വേഷം ധരിച്ച നാഗത്താനെയും.

അതുകൊണ്ട്, പുലരുന്നതു വരേയ്ക്കും തമ്മിൽത്തമ്മിൽ ഭയപ്പെടുന്ന ഈ നിലപാട് തന്നെ തുടർന്ന് പോകട്ടെ.

നാഗത്താൻ തന്നെ പിടിച്ച് വിഴുങ്ങുമോയെന്ന് ഭയന്ന് ഉറങ്ങാതിരിക്കാനുള്ള പോംവഴികൾ തേടുകയായിരുന്നു, രാക്കോൻ. പൊടുന്നനെയാണയാൾ ഓർത്തത്. നാടകശാലയിൽ നിന്ന് തിടുക്കത്തിൽ ഇറങ്ങുമ്പോൾ അയാൾ അഭിനയിക്കാനുപയോഗിച്ചിരുന്ന പലതരം മുഖംമൂടികളെടുത്ത് പെട്ടിയിൽ നിറച്ചുവെച്ചിട്ടുണ്ട്.

ഉടനെത്തന്നെ അയാൾക്കൊരു ഉപായം തോന്നി. രാക്കോൻ തിടുക്കത്തിൽ പെട്ടി തുറന്ന് മുഖംമൂടികളെടുത്ത് മാറിമാറി ധരിച്ചുകൊണ്ട് ആടാനും, പാടാനും, നാടകത്തിലെ വിവിധരംഗങ്ങൾ അഭിനയിക്കാനും തുടങ്ങി. ആട്ടത്തിനും, പാട്ടിനുമൊത്ത് കൈയ്യിലുള്ള മുളവടിയും ചലിപ്പിച്ചുകൊണ്ടിരുന്നു.

അപ്പോൾ, കിഴവനും ഉറങ്ങാതിരിക്കാനുള്ള അവസരം തേടുകയായിരുന്നു. ഇരുന്നയിരുപ്പിൽത്തന്നെ ഉറങ്ങിപ്പോയാൽ നായ പിടിച്ചുവിഴുങ്ങിയാലോ? അക്കാരണത്താൽ ഉറക്കമൊഴിക്കാനായി രാക്കോൻ കാട്ടിക്കൂട്ടിയ നാടകരംഗങ്ങൾ നോക്കി കീറപ്പായയിൽ മിഴിച്ചിരിക്കുകയായിരുന്നു കിഴവൻ.

അങ്ങനെ, തമ്മിൽ ഭയന്ന്, അതേസമയം, തമ്മിൽ ഭയപ്പെടുന്നുവെന്ന് പരസ്പരം അറിയിക്കാതെ അവർ ഒരുവിധം നേരം പുലർച്ചയാക്കി. ഒടുവിൽ പുലരുവാൻ നേരത്ത് കിഴവൻ രാക്കോനോട് മയത്തിൽ ചോദിച്ചു:

"നമുക്കിനിയും കാണാമല്ലോ? അല്ലേ? ഒരുപക്ഷേ, ഈ മലമുകളിൽ വച്ചുതന്നെ. എങ്കിലും ഒരു കാര്യമറിഞ്ഞാൽ കൊള്ളാമെന്നുണ്ട്. നിങ്ങളേറ്റവും ഭയപ്പെടുന്ന വസ്തുവേതാണ്?"

കിഴവന്റെ പെട്ടെന്നുള്ള, അതും സമയോചിതമല്ലാത്ത, പൊരുത്തക്കേടുള്ള, ആ ചോദ്യത്തിൽ എന്തോ കൗശലമടങ്ങിയിട്ടുണ്ട് എന്നുറപ്പായി രാക്കോന്. അതുകൊണ്ട് കരുതിക്കൂട്ടി കിഴവനെ കുഴയ്ക്കാനായി ഒരു മറുപടി അയാൾ കെട്ടിച്ചമച്ചുണ്ടാക്കി പറഞ്ഞു:

"ഞാനേറ്റവുമധികം ഭയപ്പെടുന്നത്..... സ്വർണ്ണനാണയങ്ങളെയാണ്. പക്ഷേ, നിങ്ങൾക്കെന്തിനോടാണ് ഏറ്റവുമധികം ഭയം?"

"എനിക്കേറ്റവുമധികം ഭയം പുകയിലയിൽ തീർത്ത ചുരുട്ടിനോടാണ്." — കിഴവൻ പറഞ്ഞു. "പക്ഷേ, എനിക്ക് നിങ്ങളോടൊരു അപേക്ഷയുണ്ട്. എന്നെ, അതായത് നാഗത്താനെ, കഴിഞ്ഞ രാത്രി ദേവാലയത്തിൽവച്ച് കണ്ട വിവരം ആരോടും തന്നെ പറയരുത്. അതുപോലെത്തന്നെ ഞാൻ നിങ്ങളെക്കണ്ട വിവരവും ആരോടും പറയില്ല. പിന്നെ, ഈ മലമ്പ്രദേശത്തേയ്ക്ക് മനുഷ്യരാരുംതന്നെ തിരിഞ്ഞുനോക്കില്ല. നാഗത്താനേയും, നായയേയും ഭയന്ന്."

രാക്കോന്റെ മറുപടിക്കായി കാത്ത് നിൽക്കാതെ കിഴവൻ ദേവാലയത്തിന്റെ പടവുകളിറങ്ങി പതുക്കെപ്പതുക്കെ നടന്നുപോയി.

രാക്കോൻ സ്വന്തം ഗ്രാമത്തിലെത്തിയപ്പോൾ പൂജാരി അയാളെ കാത്ത് നിൽക്കുന്നത് കണ്ടു. അത്യധികം ഉത്ക്കണ്ഠയോടെ രാക്കോൻ ചോദിച്ചു:

"എന്റെ അമ്മയ്ക്കിപ്പോൾ അസുഖമെങ്ങനെയുണ്ട്?"

അപ്പോൾ പൂജാരി ചിരിച്ചുകൊണ്ട് പറഞ്ഞു:

"അമ്മയ്ക്കിപ്പോൾ.... അങ്ങനെത്തന്നെയുണ്ട്."

പൂജാരിയോട് മറ്റൊന്നും പറയാൻ മിനക്കെടാതെ, രാക്കോൻ അതിവേഗം വീടിന്റെ നേരെ നടക്കുകയായിരുന്നു. അപ്പോൾ, പൂജാരി അയാളുടെ പുറകെയോടിയെത്തി. എന്നിട്ട് പറഞ്ഞു:

"നോക്ക് മോനേ.... നീയെന്നോട് കോപിക്കരുത്....."

കെഞ്ചുന്ന ശബ്ദത്തിൽ പൂജാരി പുറകിൽ നിന്ന് സംസാരിച്ചപ്പോൾ, രാക്കോൻ തിരിഞ്ഞു നിന്നു.

"നിന്റെയമ്മയ്ക്ക് പ്രത്യേകമായി അസുഖമൊന്നുമില്ല. നിന്നെയിവിടെ വരുത്താനായി ഒരു അടവ് പ്രയോഗിച്ചതാണ് ഞാൻ. നീയിവിടെനിന്ന് പോയിട്ട് മാസങ്ങളേറെയായെന്ന് എന്നോട് പരാതിപ്പെട്ട് ഒരുപാട് കരഞ്ഞു നിന്റെയമ്മ. വാസ്തവത്തിൽ, ഞാൻ നിനക്ക് കത്തെഴുതിയ വിവരം നിന്റെ അമ്മയ്ക്ക് അറിയില്ലതന്നെ..."

അപ്പോൾ രാക്കോന് ആശ്വാസത്തെക്കാളേറെ ക്രോധമാണ് തോന്നിയത്. കഴിഞ്ഞ രാത്രി മരണത്തിന്റെ പിടിയിൽ നിന്ന് ഒരുവിധം രക്ഷപ്പെട്ടിട്ടാണിവിടെ എത്തിയിരിക്കുന്നത്.

"എന്താ മോനേ, ഇത്ര സന്തോഷകരമായ വാർത്ത കേട്ടിട്ടും, നിന്റെ മുഖം മ്ലാനമായിരിക്കുന്നുവല്ലോ. നിന്റെ അമ്മയുടെ നന്മയ്ക്കായി ഒരു കൊച്ചുകള്ളമെഴുതിയതിന് നിനക്കെന്നോട് കോപമാണോ?"

അപ്പോൾ രാക്കോന് പൂജാരിയോട് അളവില്ലാത്ത അനുകമ്പയും, കൃതജ്ഞതയുമാണ് തോന്നിയത്. തീർച്ചയായും അങ്ങേയറ്റത്തെ ഉദ്ദേശ്യശുദ്ധിയോടുകൂടിത്തന്നെയാണ് ആ കത്ത് പൂജാരി അയാൾക്കെഴുതിയത്. അക്കാരണംകൊണ്ടുതന്നെ മാസങ്ങൾക്കുശേഷം അയാൾക്ക് ഗ്രാമത്തിലെത്തി അമ്മയെ കാണാനുള്ള

ഒര വസരവും കിട്ടി. അല്ലെങ്കിൽ നാടകസംഘത്തോടൊപ്പം പിന്നീട് മറ്റൊ രു പട്ടണത്തിലേക്ക് അയാൾ പോകുമാ യിരുന്നു.

പൂജാരിയുടെ കൈകൾ ചേർ ത്ത്പിടിച്ച് രാക്കോൻ ഉച്ചത്തിൽ ചിരിച്ചു.

"എനിക്കൊട്ടുംതന്നെ കോപമില്ല "വളരെയേറെ സന്തോഷമുണ്ട്താനും. പക്ഷേ, ഞാ നിന്നലെ രാത്രിയിലത്തെ ഞെട്ടിപ്പി ക്കുന്ന സംഭവങ്ങൾ ഓരോരോന്നോരോ ന്നായി ഓർത്തുപോയെന്ന് മാത്രം."

"ഇന്നലെ രാത്രി മലമുകളിലെ ദേവാലയത്തിൽ കിഴവന്റെ വേഷം ധരിച്ച നാഗത്താനെ കണ്ടു ഞാൻ. അസമയത്ത് മല കയറരുതെന്ന് അടി വാരത്തിലെ കിഴവിയെന്നെ വില ക്കിയതായിരുന്നു. പക്ഷേ, അവരുടെ വാക്കിനെ വിലവയ്ക്കാതെ ഞാൻ മലകയറി."

"എന്നിട്ട്?"

"കിഴവന്റെ വേഷത്തിൽ ദേവാല യത്തിൽ നാഗത്താനെ കണ്ടു. ഒരു കീറപ്പായയിൽ ചമ്രം പടിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. എന്റെ കാലുകൾ കൽത്തൂണുകളായി മാറുന്നുവെന്ന് തോന്നിയെനിക്ക്. നാഗ ത്താനെ നേരിടാൻ വേറെ വഴിയില്ലാ തായപ്പോൾ, ചില അടവുകളൊക്കെ എനിക്കും പ്രയോഗിക്കേണ്ടിവന്നു.";

അപ്പോൾ ഒരു ചെറുപുഞ്ചിരി യോടെ പൂജാരി ചോദിച്ചു:

"അടവുകളോ?"

"അതേ.... കാണുമ്പോൾ കേൾ ക്കാനും, കേൾക്കുമ്പോൾ കാണാനും കഴിയില്ലല്ലോ, പാമ്പുകൾക്ക്. ഞാൻ നാടകനടനായ രാക്കോൻ ആണെന്ന് പറഞ്ഞത് മുഴുവൻ കിഴവൻ കേട്ടില്ല. ഞാൻ വേഷം മാറിയെത്തിയ, മനുഷ്യ നെ തിന്നുന്ന ഒരു നായയാണെന്ന് കരുതി കിഴവൻ. പിന്നേ നേരം വെളു പ്പിയ്ക്കാൻ വേണ്ടി ഞാൻ പെട്ടിയിൽ സൂക്ഷിച്ചിരുന്ന പലതരം മുഖംമൂടികളെ ടുത്തണിഞ്ഞ് മുളവടി ചുഴറ്റി പാട്ട്പാടി നൃത്തം വെച്ചു."

അപ്പോൾ പൂജാരി രണ്ട് കൈ കളെക്കൊണ്ടും വയറമർത്തി നിലത്ത് കുന്തിച്ചിരുന്ന് അത്യുച്ചത്തിൽ ചിരി ക്കാൻ തുടങ്ങി.

"എന്താണിങ്ങിനെ ചിരിക്കുന്ന ത്?" -- രാക്കോൻ പരിഭ്രാന്തനായി ചോദിച്ചു.

"ചിരിക്കുകയല്ലാതെ വേറെ ഞാ നെന്ത് ചെയ്യും? ആ വയസ്സൻ നിന്നെ ശരിക്കും കബളിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു, മോ നേ."

"മുഖംമൂടികൾ ധരിച്ച് പാട്ട് പാടി നൃത്തംവച്ച് വാസ്തവത്തിൽ ഞാൻ കിഴവനെയല്ലേ കബളിപ്പിച്ചത്?"

"എന്ന് നീ തെറ്റായി ധരിച്ചിരി ക്കുന്നു. കിഴവനെ നീ തീരെ കബളി പ്പിച്ചിട്ടില്ല. പക്ഷേ, മുഖംമൂടി ധരിക്കാ തെതന്നെ ആ വയസ്സൻ നിന്നെ വിഡ്ഢിയാക്കിയിരിക്കുന്നു."

അപ്പോൾ ഏറിവന്ന അത്ഭുത ത്തോടെ രാക്കോൻ പൂജാരിയോട് ചോദിച്ചു:

"ഞാൻ നാഗത്താനെ വിരട്ടി കീറപ്പായിൽത്തന്നെ ഇരുത്തിയിട്ടും?"

"നാഗത്താൻ?...... നാഗത്താനുമില്ലാ, ഭൂതത്താനുമില്ലാ... അത്തരത്തിലൊരു കഥ കിഴവൻ തന്നെ കെട്ടിച്ചമച്ചുണ്ടാക്കിയതാണ്. വഴിപോക്കരെ തടഞ്ഞ് കബളിപ്പിച്ച് പണം മുഴുവനും തട്ടിയെടുക്കുകയാണ് ആ കിഴവൻ രാത്രിതോറും ചെയ്യുന്നത്. കിഴവൻ നിന്നെ ഒരു നായയാണെന്ന് തെറ്റിദ്ധരിച്ചതുകൊണ്ട് നീ രക്ഷപ്പെട്ടെന്ന് മാത്രം."

"അപ്പോൾ, ആ കിഴവൻ വേഷം മാറിയ നാഗത്താനല്ലാ? അല്ലെന്ന് എനിക്ക് വിശ്വസിക്കാനാവുന്നില്ല."

"അല്ലേയല്ലാ... ആ വയസ്സന് ശരിക്കും കാത് കേൾക്കില്ല. അതുകൊണ്ടാണ് നീ നാടകനടനായ രാക്കോൻ എന്ന് പരിചയപ്പെടുത്തിയപ്പോൾ കിഴവൻ തെറ്റായി നായയെന്ന് കേട്ടത്."

തനിക്ക് പറ്റിയ മഠയത്തരത്തെക്കുറിച്ച് ഖേദിക്കുകയായിരുന്നു രാക്കോനപ്പോൾ. പക്ഷേ, അതേസമയം തന്നെ അയാൾ ആശ്വസിക്കുകയും ചെയ്തു. അയാളുടെ പക്കലുണ്ടായിരുന്ന പണക്കിഴി കിഴവന് തട്ടിയെടുക്കാൻ കഴിഞ്ഞില്ല.

ഒടുവിൽ എന്തോ ഓർത്തുകൊണ്ട് പൂജാരി രാക്കോനോട് ചോദിച്ചു:

"നേരം പുലർന്നപ്പോൾ നിങ്ങൾ തമ്മിൽ പിരിഞ്ഞതെങ്ങനെയാണ്?"

"തമ്മിൽക്കണ്ട വിവരം ആരോടും പറയരുതെന്ന് പറഞ്ഞു കിഴവൻ. നായയേയും, നാഗത്താനേയും പേടിച്ച് പിന്നെ വഴിപോക്കരാരുംതന്നെ മലമുകളിൽ വരില്ലാപോലും. ഞാൻ സമ്മതിക്കുകയും ചെയ്തു."

"എന്നിട്ട്"

"ഞാൻ ഏറ്റവുമധികം ഭയപ്പെടുന്ന വസ്തുവേതാണെന്ന് ചോദിച്ചു. അപ്പോൾ, സ്വർണ്ണനാണയങ്ങളെയാണ് ഞാൻ ഭയപ്പെടുന്നതെന്ന് മറുപടി പറഞ്ഞു. പ്രത്യേകമായ ഒരു ഉദ്ദേശ്യത്തോടെയൊന്നുമല്ല ഞാനങ്ങനെ പറഞ്ഞത്. ആ കിഴവനാണെങ്കിൽ പുകയിലയിൽ തീർത്ത ചുരുട്ടിനോട് വല്ലാത്ത ഭയമാണത്രേ."

"മറ്റൊരു കള്ളം."... പൂജാരി കുപിതനായി പറഞ്ഞു. "ആ വയസ്സനെ ഇനിയൊരു പാഠം പഠിപ്പിക്കണം നമുക്ക്.

പകച്ചുനോക്കിനിൽക്കുന്ന രാക്കോന്റെ കൈയ്യിൽ പിടിച്ച് പൂജാരി പൈൻമരങ്ങളുടെ തണലിലൂടെ പതുക്കെ നടക്കാൻ തുടങ്ങി.

അൽപനേരം നിശ്ശബ്ദനായി നടന്നതിനുശേഷം, പൂജാരി ഒച്ചയടക്കിക്കൊണ്ട് പറഞ്ഞു.

"കിഴവന് വളരെയേറേ പ്രിയപ്പെട്ടൊരു വസ്തുവാണ് പുകയിലച്ചുരുട്ട്. രാത്രിയിൽ കിഴവൻ ചുരുട്ട് വലിക്കാറില്ല. കാരണം, രാത്രി മുഴുവനും മലമുകളിലെ ദേവാലയത്തിൽ നാഗത്താന്റെ പേരും പറഞ്ഞ് കീറപ്പായയിൽ കുത്തിയിരിക്കണ്ടേ? പക്ഷേ, പകൽ സമയത്ത് ചുരുട്ടുവലിയും, തീറ്റയും, ഉറക്കവുമാണ് കിഴവന് പണി. ഒരു ചുരുട്ടിൽ നിന്നും മറ്റൊന്ന് കൊളുത്തും."

"കിഴവനോട് പകരം വീട്ടാൻ ഇനി നമ്മളെന്താണ് ചെയ്യേണ്ടത്?"

രാക്കോൻ വാശിയോടെ ചോദിച്ചു.

"ഇനിയല്ലേ നമുക്ക് ചെയ്യാനുള്ളതെല്ലാം? വളരെയെളുപ്പത്തിൽ നമുക്കിനി കിഴവനെ കബളിപ്പിക്കാം. ചുരുട്ടുകളുപയോഗിച്ചിട്ട്."

"ചുരുട്ടുകൊണ്ട് കിഴവനെ കബളിപ്പിക്കുക?"

"അതേ... നമുക്കുടനെത്തന്നെ കിഴവന്റെ വീട്ടിലെത്തണം. കിഴവൻ ഒറ്റയ്ക്കാണ് താമസിക്കുന്നത്. തൽക്കാലം നീയിപ്പോൾ നിന്റെ അമ്മയെ കാണാൻ പോകേണ്ടാ. ഒരു വലിയ സഞ്ചി കൈയ്യിൽക്കരുതണം നമ്മൾ."

"എനിക്കൊന്നുംതന്നെ മനസ്സിലാവുന്നില്ല." രാക്കോൻ അക്ഷമനായി പറഞ്ഞു.

"നീ കിഴവനോട് പറഞ്ഞല്ലോ, നിനക്ക് സ്വർണ്ണനാണയങ്ങളെ ഭയമാണെന്ന്. അപ്പോൾ നിനക്കങ്ങനെ പറയാൻ തോന്നിയത് ഒരു കണക്കിന് നന്നായി. വാസ്തവത്തിൽ പണമൊക്കെയും സ്വർണ്ണനാണയങ്ങളാക്കി സൂക്ഷിച്ചുവച്ചിരിക്കുകയാണ് കിഴവൻ."

"അതേ.... കിഴവനെ കബളിപ്പിക്കുന്നത് എങ്ങനെയെന്ന് എനിക്കിപ്പോഴറിയാം."

"ഇനി നേരെ വയസ്സന്റെ വീട്ടിലേക്ക്."

ഒരു വലിയ സഞ്ചി കൈവശമാക്കി രാക്കോനും, പൂജാരിയും കിഴവന്റെ വീട്ടിലേക്ക് അതിവേഗം നടന്നു. പോവുന്ന വഴിക്ക് നൂറിലേറെ പുകയിലചുരുട്ടുകളും പൊതിഞ്ഞു വാങ്ങി സഞ്ചിയിലാക്കി.

കിഴവന്റെ വീടിന് ചുറ്റും ചുരുട്ടുപുകയുടെ മണം പരന്നിരുന്നു.

"വയസ്സൻ അകത്ത് തന്നെയുണ്ട്" ... പൂജാരി പിറുപിറുത്തു. "ചുരുട്ട് വലിച്ച് ആസ്വദിക്കുകയാണ്. പുകയിലചുരുട്ടിനോട് ഭയമാണെന്ന് ഇന്നലെ രാത്രിയിൽ പറഞ്ഞത് പച്ചക്കള്ളമാണെന്ന് ഇപ്പോൾ വ്യക്തമായില്ലേ?"

പാതവക്കത്തെ പൈൻമരത്തടിക്ക് പുറകിൽ മറഞ്ഞുനിന്ന് പൂജാരി കൈയ്യിലെ ചുരുട്ട് പൊതി കിഴവന്റെ വീട്ടിന്നകത്തേക്ക് ഊക്കിൽ ചുഴറ്റിയെറിഞ്ഞു. പൊടുന്നനെ ചുറ്റിനും ചിതറിക്കിടക്കുന്ന ഒട്ടേറെ ചുരുട്ടുകൾ കണ്ട് കിഴവൻ ഭയന്ന് വിറച്ചു തുടങ്ങി. അത്രയേറെ ചുരുട്ടുകൾ വീട്ടി നകത്ത് പൊടുന്നനെ വന്നുവീണതി ന്റെ അർത്ഥം മനുഷ്യനെ ജീവനോടെ വിഴുങ്ങുന്ന ആ നായ പരിസരത്തെത്തിക്കഴിഞ്ഞുവെന്നാണ്.

മറുവിചാരത്തിന് നിനക്കിടാതെ ഉടനെത്തന്നെ കൈവശമുള്ള സ്വർണ്ണനാണയങ്ങൾ വാരിക്കോരിയെടുത്ത് നിരത്തിലേയ്ക്ക് എറിഞ്ഞില്ലെങ്കിൽ, ഏത് നിമിഷവും ആ ആളെത്തീനി നായ ഒരു ചുഴലിക്കാറ്റുപോലെ പാഞ്ഞെത്തി തന്റെ തലയാദ്യവും, പിന്നീട് ഉടലും നിമിഷങ്ങൾക്കിടയിൽ വിഴുങ്ങിക്കളയും. കിഴവന് ഉറപ്പായി. പൊടുന്നനെ മുന്നിൽ പൊഴിഞ്ഞു വീഴുന്ന സ്വർണ്ണനാണയങ്ങൾ കണ്ടാലുടൻ നായ വാലും ചുരുട്ടി പേടിച്ചോടാതിരിയ്ക്കില്ലാ. പിന്നീട് സ്വർണ്ണനാണയങ്ങളൊക്കെയും പെറുക്കിയെ

ടുത്ത് കൊണ്ടുവന്ന് പെട്ടിയിൽ നിറച്ചു വക്കുകയും ചെയ്യാം.

ഒട്ടുംതന്നെ വൈകിക്കാതെ കിഴവൻ പെട്ടി തുറന്ന് സ്വർണ്ണനാണയങ്ങളെല്ലാം വാരിയെടുത്ത് തുടരെത്തുടരെ നിരത്തിലേയ്ക്ക് വലിച്ചെറിയാൻ തുടങ്ങി. ഒടുവിൽ, അവസാനത്തെ നാണയവും പാതയിലേയ്ക്കെറിഞ്ഞു കഴിഞ്ഞപ്പോൾ, കിഴവൻ ആശ്വാസത്തോടെ നിലത്ത് കുത്തിയിരുന്ന് ചുരുട്ടുകളൊക്കെ പെറുക്കി കൂമ്പാരം കൂട്ടി. എന്നിട്ട് ഒരു ചുരുട്ടിന് തീകൊളുത്തി.

ഇനിയൽപനാളത്തേയ്ക്ക് വലിക്കാനുള്ള ചുരുട്ട് വില കൊടുത്ത് വാങ്ങേണ്ടാ. സ്വർണ്ണനാണയങ്ങൾ തുരുതുരെ വന്നുവീഴുന്നത് കണ്ടപ്പോൾ മണ്ടൻ നായ വിരണ്ടോടിയിരിക്കും. ഇനി നിരത്തിലേക്കിറങ്ങി സ്വർണ്ണ നാണയങ്ങളൊക്കെയും ശേഖരിച്ചുകൊണ്ടുവന്ന് പെട്ടിയിൽത്തന്നെ നിറച്ച് പൂട്ടിവയ്ക്കണം.

പക്ഷേ, ആ നേരമത്രയും കിഴവൻ പാതയിലേയ്ക്ക് വാരി വലിച്ചെറിഞ്ഞ സ്വർണ്ണനാണയങ്ങൾ മുഴുവനും രാക്കോനും, പൂജാരിയും ചേർന്ന് തിടുക്കത്തിൽ പെറുക്കിയെടുത്ത് സഞ്ചിക്കകത്ത് നിറച്ച് കൂട്ടുകയായിരുന്നു. പിന്നീട് കിഴവന്റെ വീട്ടിൽ നിന്ന് നാണയവർഷം നിലച്ചപ്പോൾ, അവർ ഭാരിച്ച സഞ്ചിയും ചുമന്ന് ഒരു നിമിഷംപോലും പാഴാക്കാതെ രാക്കോന്റെ വീട്ടിലേക്കോടി. രാക്കോന്റെ അമ്മയെ കാണാനും, പണം അമ്മയുടെ കാൽക്കൽ അർപ്പിക്കാനും.

സ്വർണ്ണനാണയങ്ങൾ കണ്ട് നായ പേടിച്ചോടിയെന്ന പരിപൂർണ്ണ വിശ്വാസത്തോടെ കിഴവൻ ചുരുട്ട് പുകച്ചുകൊണ്ട് നിസ്സാരമട്ടിൽ മുറ്റത്തേയ്ക്കിറങ്ങി. പിന്നീട് സ്വർണ്ണനാണയങ്ങൾ വീണ്ടെടുക്കാനുള്ള വെമ്പലോടെ വയസ്സൻ അതിവേഗം പാതയിലെത്തി. പക്ഷേ, അവിടെ ചെമ്മണ്ണും, ചരൽക്കല്ലുകളും, ഉണക്കിലകളും മാത്രമേ അവശേഷിച്ചിരുന്നുള്ളൂ.

കിഴവന്റെ വരണ്ട ചുണ്ടുകൾക്കിടയിൽ നിന്ന് കത്തിയ ചുരുട്ട് താഴെ വീണു. നെഞ്ചത്ത് രണ്ട് തല്ല് തല്ലി, ഇരുകൈകളും തലയിൽ അമർത്തി വച്ച് കിഴവൻ ആ നെടും പാതയുടെ നടുവിൽത്തന്നെ കുത്തിയിരുന്നു.

●

ഉത്സവത്തിമർപ്പിൽ ഒരു നിലവിളി

ബാഹുലേയൻ തലോർ

ഓട്ടവും ചാട്ടവുമൊക്കെ കഴിഞ്ഞു. എല്ലാറ്റിലും പിന്നിലായി. കൂട്ടത്തിൽ ആർക്കും കാര്യമായി ഒന്നും കിട്ടിയിട്ടില്ല. ആയിരത്തഞ്ഞൂറ് മീറ്ററിൽ വാകത്തളിയിലെ രാജീവൻ രണ്ടാമത് ഓടിയെത്തി. അതായിരിക്കും ക്ലബിനുള്ള ഇത്തവണത്തെ ഒരേയൊരു നേട്ടമെന്ന് തോന്നുന്നു. ബാബുട്ടനും പിറകിലാണ്. നാനൂറ് മീറ്ററിൽ ഓടിത്തളർന്ന് ട്രാക്കിൽ നിന്ന് അവൻ വിളിച്ചു പറഞ്ഞു:

'മതി മോനേ, ഓടീതൊക്കെ മതി. ഇങ്ങട് പോര്. നമ്മള് രണ്ടും ചൂത്താ.'

ഓരോ തവണ ട്രാക്ക് വിടുമ്പോഴും ബാബുട്ടൻ ചിരിച്ചുകൊണ്ടിരുന്നു. അവന് എല്ലാറ്റിലും പങ്കെടുക്കുകയേ വേണ്ടൂ. ജയിക്കണമെന്നില്ല. അവന്റെ നിർബ്ബന്ധം കൊണ്ട് മാത്രമായിരുന്നു ഇത്തവണ ഇതിലൊക്കെ പങ്കെടുത്തത്. തനിക്ക് എല്ലാറ്റിൽ നിന്നും മോചനം വേണമെന്ന് അവനൊരാൾ മാത്രമാണ് ആത്മാർത്ഥമായി ആഗ്രഹിക്കുന്നത്. അവനെപ്പൊഴും ഇങ്ങനെ കൂടെയില്ലായിരുന്നെങ്കിൽ താനിപ്പോൾ....

'നമ്മക്ക് ഈ പിള്ളേരെയൊന്നും ഓടീം ചാടീം വെട്ടിക്കാൻ പറ്റില്ലടെക്കാ'– ബാബുട്ടൻ പറഞ്ഞു:' എപ്പളും ചമ്രം പടിഞ്ഞിരുന്നൊള്ള പണിയായതോണ്ട് നമ്മടെ കാലുകൾക്കൊന്നും സ്പീഡില്ല്യാണ്ടായി. എന്നാലും പിന്നെ ഇതൊക്കെ ഒരു രസല്ലെ. ഇനീ പ്പോ ഏറും കുത്തൊക്കേണ്ട്. അതിലും കൂടി ഒരു കൈ നോക്കീട്ട് പൂവ്വാം.'

ഇനിയുള്ള മത്സരങ്ങൾ ഷോട്ട് പുട്ടും ജാവലിൻ ത്രോയുമാണ്. രണ്ടും തനിക്കപരിചിതം. ഷോട്പുട്ടിൽ പങ്കെടുക്കേണ്ടെന്ന് നേരത്തേ തീരുമാനിച്ചു. ജാവലിൻ ഒന്നെറിഞ്ഞുനോക്കാം. ബാബുട്ടൻ പറയുംപോലെ ഒരു രസത്തിന്. കാണികൾ കുറവായത്

നന്നായി. കാണികളെയും താരങ്ങളെയും കൂടി കൂട്ടിയാൽ നൂറിലധികം പേർ ഈ മൈതാനത്തില്ല. വർഷങ്ങൾക്കു മുമ്പ് ഈ മൈതാനത്തിൽ തന്നെയായിരുന്നു ഏഴാം ക്ലാസ്സിലെ മിടുക്കനായിരുന്ന താൻ ഓട്ടത്തിലും ചാട്ടത്തിലുമൊക്കെ ഒന്നാമനായത്. ആ കൊല്ലം സെബാസ്റ്റ്യനായിരുന്നു സെന്റ് തെരാസിറ്റാസ് യു.പി.യിലെ ചാമ്പ്യനും ഹീറോയും. അന്ന് മുകളിലുള്ള സ്കൂൾ അങ്കണത്തെ ഒന്നാം ഗ്രൗണ്ടെന്നും പറഞ്ഞിരുന്നു. ഒന്നാംഗ്രൗണ്ടിൽ നിന്ന് രണ്ടാം ഗ്രൗണ്ടിലേക്കിറങ്ങാനായി ഗ്യാലറിപോലെ കെട്ടിയുണ്ടാക്കിയ മൂന്ന് പടികളിൽ ഇരുന്ന് തന്റെ സഹപാഠികൾ കയ്യടിച്ചാർക്കുമ്പോൾ ഡ്രിൽ മാഷ് തന്നെ പൊക്കിയെടുത്ത് വട്ടപ്പാലം ചുറ്റി. അപ്പോൾ മുതിർന്ന കുട്ടികൾക്കിടയിൽ നീല യുണിഫോമിട്ട ഒരു നാലാം ക്ലാസുകാരിയും കൈകൊട്ടി പൊട്ടിച്ചിരിച്ചു.

ഇന്നിവിടെ താൻ ദയനീയമായി പരാജയപ്പെട്ടു. എന്നിട്ടും ആരും കൂക്കിവിളിച്ച് കളിയാക്കിയില്ല. അതാണ് തന്നെ കൂടുതൽ അസ്വസ്ഥനാക്കിയത്. ലോംഗ്ജംപിലും ഹൈജംപിലുമൊക്കെ ഓരോ ചെറുപ്പക്കാരനും ഓടിവന്ന് ചാടുമ്പോൾ കാണികളും പ്രതിയോഗികളും കൂവിക്കൊണ്ടിരുന്നു. താൻ ചാടിയപ്പോൾ മാത്രം എല്ലാവരും നിശ്ശബ്ദരായിരുന്നു. എല്ലാവർക്കും ഇപ്പോഴും സഹതാപമാണ്. കാണാതെ പോയ സോണിയയുടെ സഹോദരൻ എന്ന പരിഗണന. വർഷമൊന്നു കഴിഞ്ഞിട്ടും ആരും ഒന്നും മറക്കാൻ തയ്യാറല്ല.

അവൾ മഹാ കുറുമ്പിയായിരുന്നു. സ്പോർട്സ് ദിവസങ്ങളിൽ വൈകുന്നേരം വീട്ടിലെത്തുമ്പോൾ നീലപ്പാവാടയും ജാക്കറ്റും നിറം മാറിയിരിക്കും. മേലാസകലം മണ്ണും ചളിയും പുരണ്ട അവൾ ഒരു കുഴിയാനയെ ഓർമ്മിപ്പിക്കും.

നാലാം ക്ലാസ്സിൽവച്ചു തന്നെയായിരുന്നു അവളുടെ ആദ്യത്തെ മോഷണം. തനിക്കൊരു നല്ല പേനയുണ്ടായിരുന്നില്ല. നിബ്ബ് ചതഞ്ഞ് ലീക്കുള്ള ഒരു പഴയ ബിസ്ലിപേനകൊണ്ട് എഴുതി മടുത്തപ്പോൾ താൻ അപ്പനെ അലട്ടാൻ തുടങ്ങി. 'മേടിച്ചു തരാം' -അപ്പൻ വിഷാദത്തോടെ ആവർത്തിച്ചുകൊണ്ടിരുന്നു. ഒരു നാലുമണിക്ക് അവൾ വഴിയിൽവച്ച് സഞ്ചിയിൽ നിന്ന് പരമരഹസ്യമായി ഒരു ഹീറോ പേന പുറത്തെടുത്ത് തനിക്ക് നേരെ നീട്ടി. അത് എവിടെനിന്ന് കിട്ടിയെന്ന് താനന്വേഷിച്ചപ്പോൾ അവൾ പറഞ്ഞു:

'ഇതേയ്– കൊച്ചുറാണി ടീച്ചർടെ.'

'ടീച്ചറ് നിനക്ക് തന്നതോ? സത്യം പറഞ്ഞോ സോനു.'

അവൾ കുറച്ചുനേരം നിശ്ശബ്ദയായി നിന്നു. പിന്നെ മന്ത്രിച്ചു: 'പേടിയ്ക്കണ്ട. ആരും കണ്ടിട്ടില്ല.'

'എടി കക്കാമോ... അതും ടീച്ചർ

ടെ!'

'നമ്മക്ക് കാശില്ല്യാണ്ടല്ലേ ടീച്ചർക്ക് വേറെ മേടിയ്ക്കാലൊ സമ്പളം കിട്ടുമ്പോ.'

അമ്മ അന്നവളെ തല്ലിയതിന് കണക്കില്ല. ഒടുവിൽ താൻ വലിയ വായിൽ കരഞ്ഞപ്പോഴാണ് അമ്മ നിർത്തിയത്. അത് അവിടെയൊന്നും അവസാനിച്ചില്ല. ബാബുട്ടൻ സംഗതി മണത്തറിഞ്ഞു.

'ഞാൻ എല്ലാരോടും പറയും' - അവൻ ഭീഷണിപ്പെടുത്തി.

'ബാബുട്ടാ, പറയരുത്. ഞാൻ നിനക്ക് എന്തു വേണംന്നച്ചാലും തരാം. ആ പേന ഞങ്ങള് കളഞ്ഞു ബാബുട്ടാ. കണ്ടൻപറമ്പിലെ പൊട്ടക്കെണറ്റിലിട്ടു. ഔസേപ്പുണ്ണ്യാളനാണേ സത്യം'.

'ഞാൻ പറയും'

അവൻ പറഞ്ഞു. പലരും അറിഞ്ഞു. എന്തോ അരുതാത്തത് ചെയ്തുവെന്ന് മാത്രം അവളറിഞ്ഞു. അന്ന് നാലു മണിക്ക്, തലേ ദിവസത്തെ അടിയുടെ വേദന കനപ്പിച്ച മുഖത്തോടെ, മണ്ണു പറ്റാത്ത കുഞ്ഞുപാവാടയും ജാക്കറ്റുമിട്ട്, കഴുത്തിലൂടെ പുറത്തേക്ക് സഞ്ചിയും തൂക്കി അവൾ തന്നോടൊപ്പം ഒന്നും മിണ്ടാതെ നടന്നു. മെയിൻ റോഡിൽ നിന്ന് പോത്തോട്ടപ്പറമ്പിലേക്ക് ഇറങ്ങിയപ്പോൾത്തന്നെ ബാബുട്ടൻ കൂട്ടുകാരോടൊപ്പം ഒന്നു പാടി:

'പേനക്കള്ളീ.... സോനുക്കള്ളീ... ആനക്കള്ളീ....'

അവൾ ദയനീയമായി തന്നെയൊന്നു നോക്കി. ആ നോട്ടം തന്റെ സമനില തെറ്റിച്ചു. ബാബുട്ടന്റെ മേൽ ചാടിവീണ് പിണഞ്ഞു. പരസ്പരം കഴുത്തിലൂടെ കൈകൾ കോർത്ത് ഞെരിച്ച് ഇരുവരും വേദനയറിഞ്ഞ് വീഴാതെ നിന്നു. കൂടുതൽ കരുത്തനായ അവൻ തന്നെ കീഴ്പ്പെടുത്തുമെന്ന് തോന്നിയ നിമിഷങ്ങൾ. പെട്ടെന്ന് അവൾ സഞ്ചി വലിച്ചെറിഞ്ഞ് ബാബുട്ടന്റെ പുറത്ത് ചാടിക്കയറി ഒരു നരിച്ചീറിനെപ്പോലെ കടിച്ചു തൂങ്ങി.

'എന്റെ മ്മേയ്'- എന്ന് നിലവിളിച്ച് അവൻ തന്നെ വിട്ട് ഞെളിഞ്ഞ് നിന്നു. അപ്പോഴും അവൾ വിട്ടില്ല. കടിച്ചുപറിക്കിടന്ന് വിറച്ചു. സന്ദർഭം പാഴാക്കാതെ താനവന്റെ വയറ്റിലും നെഞ്ചിലും നാലഞ്ച് അടി കൊടുത്തു. പിന്നെ അവളുടെ കയ്യും പിടിച്ച് തിടുക്കത്തിൽ വീട്ടിലേയ്ക്ക് നടന്നു. ബാബുട്ടൻ വഴിനിളെ ഞെളിക്കരഞ്ഞു. വീട്ടിലെത്തും മുമ്പ് അവൻ കരച്ചിൽ നിർത്തി കണ്ണുകൾ തുടച്ചതിനാൽ അയൽക്കാർ തുടർന്നും പരസ്പരം സ്നേഹിച്ചു.

എന്നിട്ടും അതവളുടെ അവസാനത്തെ മോഷണമായില്ല. മുതിർന്നപ്പോൾ കൗതുകവസ്തുക്കളോടും ആഭരണങ്ങളോടുമുള്ള ഭ്രമം അവളെ ചുരുങ്ങിയത് വർഷത്തിലൊരിക്കലെങ്കിലും കള്ളിയാക്കി. പെരുന്നാളിന് കൂട്ടുകാരികളോടൊപ്പമാണ് അവൾ പള്ളിയിൽ പോവുക. നേരം മിന്നം വെളുക്കുമ്പോൾ കുറെ

വളകളും മാലകളും മറ്റുമായി വീട്ടി ലെത്തും. എല്ലാം അകത്ത് തറയിൽ നിരത്തിയിട്ട് പരിശോധിക്കും. താനോ അമ്മയോ കൊടുക്കുന്ന പത്തുരൂപ യ്ക്ക് അപ്പോഴും വലിയ കുറവൊന്നും വന്നിരിക്കില്ല.

'പേടിക്കണ്ട. ആരും കണ്ടിട്ടില്ല്യ'- താൻ രൂക്ഷമായി നോക്കുമ്പോൾ അവൾ പറയും: 'ഞാൻ മാത്രല്ല, ഷർളീം രജനീം മിനിയുമൊക്കെ ഇതുപോലെ താങ്ങീട്ടുണ്ട്'.

'എന്താ കൂട്ടമായി ചെയ്താൽ കളവ് കുറ്റമാവില്ലേ?

അവൾ എവിടെ ഒളിപ്പിച്ചാണ് ഇത്ര മാത്രം വസ്തുക്കൾ കടത്തിക്കൊണ്ടുവ രുന്നതെന്ന് താൻ അത്ഭുതപ്പെടുമായി രുന്നു. അടുത്തകൊല്ലത്തെ പെരുന്നാള് വരുമ്പോഴും അവയെല്ലാം വീട്ടിലെ ഇഷ്ടികപ്പൊത്തുകളിൽ പൊടിമൂടി ഇരി ക്കും. അവൾ അവയൊന്നും അണിയാ റില്ല. പിന്നെ എന്തിനാണ് അതെല്ലാം മോഷ്ടിക്കുന്നതെന്ന് അവൾക്കു തന്നെ അറിയുമായിരുന്നില്ല.

ഇങ്ങനെയൊക്കെയാണെങ്കിലും ഒരിക്കൽ മാത്രമേ താനവളെ ശകാരി ച്ചിട്ടുള്ളൂ. അവൾ പ്രീഡിഗ്രി തോറ്റ പ്പോൾ. എസ്.എസ്.എൽ.സിക്ക് സഹ പാഠികളേക്കാൾ കൂടുതൽ മാർക്കു വാങ്ങി ജയിച്ചിട്ടും തനിക്ക് തുടർന്ന് പഠിക്കാനായില്ല. അപ്പന്റെ മരണത്തോ ടെ കുടുംബഭാരം മുഴുവൻ അമ്മയുടെ ചുമലിൽ നിന്നില്ല. അവൾക്കു വേണ്ടിയായിരുന്നു താൻ പണിക്കു പോകാൻ തുടങ്ങിയത്. എട്ടാം ക്ലാ സ്സിൽ തോറ്റ് പഠിപ്പ് നിർത്തിയിരുന്ന ബാബുട്ടനോടൊപ്പം താനും സ്വർണ്ണപ്പ ണിക്ക് പോകാൻ തുടങ്ങി. തനിക്ക വളിൽ വലിയ പ്രതീക്ഷയായിരുന്നു. തന്റെ കുറവുകൾ അവൾ നികത്തണ മെന്ന് താനാഗ്രഹിച്ചു. പക്ഷേ, അവൾ ചതിച്ചു.

പഠിപ്പ് നിർത്തി വീട്ടിൽ നിൽ ക്കാൻ തുടങ്ങിയ അവൾ തനിക്കോ അമ്മക്കോ ഭാരമായിത്തീർന്നതിനാലല്ല അവളെ ജ്വല്ലറിയിലേക്കയച്ചത്. പുതു തായി തുടങ്ങിയ കടയിലേയ്ക്ക് ഒരു പെൺകുട്ടിയെ ആവശ്യമുണ്ടെന്ന് സദാ ശിവൻ മുതലാളി ബാബുട്ടനോടാണ് പറഞ്ഞത്. അവനായിരുന്നു എല്ലാം ശരിയാക്കിയത്. വിവാഹപ്രായമെത്തിയ പെൺകുട്ടികൾ വെറുതെ വീട്ടിൽ നിൽ ക്കരുതെന്ന് ആളുകൾ പറയും. അത് ശരിയാണെന്ന് തനിക്കും തോന്നി. അവൾക്ക് വലിയ ഉത്സാഹമായിരുന്നു. അത് ആഭരണങ്ങളോടുള്ള ഭ്രമം കൊണ്ടായിരുന്നോയെന്ന് താനും അമ്മ യും ഭയന്നു. അമ്മ വ്യസനത്തോടെ പറ ഞ്ഞു:

'മോളേ, സൂക്ഷിക്കണം. ഒന്നും രണ്ടും രൂപേടെ മൊതലുകളല്ല. നീ ചീത്തപ്പേരുണ്ടാക്കരുത്. മാനം കളയ രുത്. നമ്മക്ക് മാനല്ലാണ്ട് വേറൊന്നൂല്ല്യ.'

'ആരും അറിയാണ്ടിരുന്നാപ്പിന്നെ കട്ടാലും മാനം പൂവ്വോ?'

അവളുടെ ഗൗരവമില്ലായ്മ തന്നെ ചൊടിപ്പിച്ചു.

'എടി കഴ്തേ പിടിച്ചാലും ഇല്ലെങ്കിലും കട്ടാപ്പിന്നെ മാനം പോയി.'

'നിന്നെ ഞാൻ കൊല്ലും അസത്തെ'– അമ്മ ഒരു കരച്ചിൽപോലെ പറഞ്ഞു: 'നീ ഒരിടത്തും പോണ്ട, ഇവിടെത്തന്നെ ഇരുന്നാമതി.'

'എന്റമ്മേ എനിക്കറിഞ്ഞൂടെ അതൊന്നും പള്ളിപ്പുറമ്പിലും അമ്പലപ്പറമ്പിലും വിൽക്കാൻ കൊണ്ടരണ സാധനങ്ങളല്ലാന്ന്. എന്താ എനിക്കത്രക്ക് വിവരല്ല്യേ?'

'ഇല്ല്യ. നിനക്ക് അത്രക്ക് വിവരല്ല്യ. അതോണ്ടാ പറഞ്ഞത് പോണ്ടാന്ന്.'

'അയ്യോ.... എന്റെ സെബ്യേട്ടാ നിങ്ങൾക്കൊന്നും എന്നെ ഇപ്പളും മനസ്സിലായിട്ടില്ല്യല്ലൊ. കഷ്ടം.'

ശരിയാണ്. തനിക്കവളെ മനസ്സിലായിട്ടില്ല ഇപ്പോഴും. അല്ലെങ്കിൽ വർഷമൊന്നു കഴിഞ്ഞിട്ടും എന്തെങ്കിലുമൊരു വിവരം.... ജീവിച്ചിരിപ്പുണ്ടോ എവിടെയാണെന്നോ... നാട്ടുകാർ എന്തൊക്കെയാണ് പറഞ്ഞുണ്ടാക്കിയത്! ആരൊക്കെയോ ചേർന്ന് കാറിൽ കയറ്റിക്കൊണ്ട് പോയി തന്റെ സോനുവിനെ പിച്ചിച്ചീന്തിക്കൊന്ന് ഓട്ടുകമ്പനിയിലെ കാളവാരിച്ചുളയടുപ്പിൽ.... ആളുകൾക്കെങ്ങനെയാണ് ഇത്തരം കൊടും ദുരന്തങ്ങളെക്കുറിച്ച് ചിന്തിക്കാൻ കഴിയുന്നത്! ചിലരൊക്കെ പറയുന്നതു പോലെ താനൊരു മന്തനായിരിക്കാം. ഒരു പോങ്ങൻ. പക്ഷേ, ദുരന്തങ്ങൾ സങ്കല്പിച്ചുണ്ടാക്കാൻ മാത്രം ഹൃദയശൂന്യനല്ല.

കാണാതായ ദിവസം ഉള്ളിൽ തീയുമായി ഓടിയലയുമ്പോഴും ഇത്രയും ഭീകരമായ ഒരു കഥയുടെ സാധ്യത താൻ കണ്ടെത്തിയില്ല. പ്രാർത്ഥിക്കാനല്ലാതെ തനിക്കൊന്നിനും ആവുമായിരുന്നില്ല. പോലീസിൽ പരാതി കൊടുക്കാനും മറ്റും ചിലർ മുന്നിൽ നിന്നു. അന്വേഷണം മന്ദഗതിയിലാകുമ്പോൾ പത്രങ്ങളിൽ ചെറിയ കോളങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരുന്നു. ചുട്ടുപൊള്ളിക്കുന്ന ആ വാർത്തകളാണ് ഇപ്പോൾ കൂടുതൽ ദുസ്സഹമാവുന്നത്.

എല്ലാവരും എല്ലാം മറന്നെങ്കിലെന്ന് ആശിച്ചും പ്രാർത്ഥിച്ചും ചത്തും ജീവിക്കുന്നതിനിടയിൽ വീണ്ടും ഒരു ദിവസം കനലുകൾ ആളിക്കത്തി. റബ്ബർ തോട്ടത്തിൽ ആരോ ഒരു ഷാൾ കണ്ടെത്തി. ആകെ മണ്ണും ചളിയും പുതഞ്ഞ അതെങ്ങനെ, അവളുടേതാണെന്ന് തിരിച്ചറിയും? തനിക്ക് ഒന്നും തോന്നിയില്ല. പക്ഷേ, അമ്മ നിലവിളിച്ച് ബോധം കെട്ടു. അപ്പോൾ ഒരു കുഴിയാന പിൻതിരിഞ്ഞ് തന്റെ മനസ്സിലേക്ക് കയറി. ഒരായിരം വ്രണവൃത്തങ്ങൾ വീണ്ടും കഴിഞ്ഞു.

ഷോട്ട്പുട്ടെറിഞ്ഞ വേദനിച്ച കൈമുട്ട് തിരുമ്മി ചിരിച്ചുകൊണ്ടുതന്നെ ബാബുട്ടൻ അടുത്തുവന്നു.

'രക്ഷയില്ലടാ സെബ്യേ. നമ്മ

ക്കൊന്നും കിട്ടില്ല. ഒക്കെ തെക്കുമുറിയിലെ പിള്ളേര് അടിച്ചുവാരും. നമ്മള് പ്രാക്ടീസ് ചെയ്യാറില്ല്യല്ലൊ. അതിന് നമ്മുടെ ക്ലബ്ബിന് ഈവക കുന്തങ്ങളൊന്നൂല്ല്യല്ലൊ. കൊറച്ച് ക്രിക്കറ്റ് കോലുകളുണ്ട്. എന്തായാലും ഈ പ്രാവശ്യത്തെ കേരളോത്സവത്തില് രംഗമുദ്രയുടെ കാര്യം കട്ടപ്പൊക...... ഇനിപ്പൊ ജാവലിനും കൂടിണ്ട്. അത്ട്ത്ത് ഒന്ന് വീക്കി നോക്കീട്ട് വിട്ട്യേ പൂവ്വാം. ഉച്ച തിരിഞ്ഞ് മാറ്റിനിക്ക് പൂവ്വാം. നീയും വാ. എത്ര കാലമായെടാ നമ്മളൊന്നിച്ച് ഒരു സിൽമക്ക് പോയിറ്റ്?

സെബാസ്റ്റ്യൻ നിശ്ശബ്ദനായി മൈതാനത്തിന്റെ അരുകു ചേർന്ന് ഫുട്ബോൾ പോസ്റ്റിനുനേരെ നടന്നു. വൃശ്ചികക്കാറ്റ് ഓടിയലഞ്ഞ് വിലപിക്കുന്ന മൈതാനത്തിൽ അവൻ കണ്ണോടിച്ചു. സ്കൂൾ കെട്ടിടത്തിന്റെ ഇടതുവശത്തായി സ്ഥിതിചെയ്യുന്ന കപ്പേളയ്ക്കു മുന്നിൽ നിൽക്കുന്ന ഗീവർഗീസ് പുണ്യാളന്റെ പ്രതിമയുടെ ഇടതുകൈ ഒടിഞ്ഞു പോയിരിക്കുന്നു. കുതിരയുടെ ഉയർത്തിപ്പിടിച്ച കാലുകളിലൊന്നും നഷ്ടപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. താൻ പഠിക്കുന്ന കാലത്ത് പ്രതിമയ്ക്ക് ഭംഗിയുണ്ടായിരുന്നു. ഗീവർഗീസ് പുണ്യാളന്റെ പ്രതിമയില്ലാത്ത ഒരു മൈതാനം തന്റെ സങ്കല്പത്തിലില്ലായിരുന്നു. ഇപ്പോഴത്തെ കുട്ടികളുടെ സങ്കല്പത്തിൽ ഒറ്റക്കൈയൻ പുണ്യാളൻ കാവൽ നിൽക്കുന്ന കളിസ്ഥലങ്ങളായിരിക്കും ഉണ്ടാവുക.

മണ്ണിൽ തൊട്ട് നിൽക്കുന്നവർക്കെല്ലാം എന്നെങ്കിലുമൊരിക്കൽ വൈകല്യങ്ങളും വൈകൃതങ്ങളുമുള്ളവരായിത്തീരേണ്ടിവരും. മുകളിൽ നിന്നും നോക്കുമ്പോഴാണ് താഴെയുള്ള വൈകൃതങ്ങൾ കൂടുതൽ വ്യക്തമായി കാണാനാവുക. അതുകൊണ്ടായിരിക്കും ദൈവം എപ്പോഴും മുകളിൽത്തന്നെ. ഉറവകൾ മൂടുന്ന വൻസർപ്പങ്ങളേയും നറുക്കിട്ടെടുക്കപ്പെടുന്ന കന്യകമാരേയും ദൈവം വ്യക്തമായി കാണുന്നുണ്ടാകാം.

'ഷോട്ട്പുട്ട് കഴിഞ്ഞുന്ന് തോന്നുന്നു'. ബാബുട്ടൻ വിളിച്ചു പറഞ്ഞു.

അവൾക്ക് കിട്ടിയിരുന്ന തുച്ഛമായ ശമ്പളത്തെക്കുറിച്ച് താനൊരിക്കലും അന്വേഷിച്ചിട്ടില്ല.

'നീ കിട്ടണതൊക്കെ ഇങ്ങനെ ചുരിദാറും കോപ്പും മേടിച്ച് കളഞ്ഞോ'. അമ്മ ഇടയ്ക്കു പറയും: 'ആരെടെയെങ്കിലും കൂടെ ഇറക്കിവിടാൻ എവിടെന്നെടുത്തിട്ടാ? അവന് സ്വർണ്ണപ്പണിക്കിരുന്ന് കിട്ട്ണോണ്ട് എന്തൊക്കെ ചെയ്യാൻ പറ്റും?'

അവൾക്ക് പറയാൻ കാരണങ്ങളുണ്ടായിരുന്നു. സ്വർണ്ണക്കടയിൽ നിൽക്കുമ്പോൾ നല്ല വസ്ത്രങ്ങൾ ധരിക്കണമെന്ന് ഭദ്രേട്ടൻ ആവശ്യപ്പെട്ടിരുന്നുവെന്നത് തന്നെയായിരുന്നു പ്രധാന കാരണം.

'അല്ലെങ്കിലും ചുരിദാറിടുമ്പോൾ എന്നെക്കാണാൻ നല്ല ഭംഗിയുണ്ടെന്നാ പറയ്ണേ.'

'ആരു പറയ്ണൂ.?'

'ഭദ്രനോ..... .....

അല്ല, ആൾക്കാര് പൊതുവെ പറയ്ണു. പിന്നെ എനിക്കും അറിയാ ലോ'

അന്ന് നീലയിൽ വെള്ള പുള്ളി കളുള്ള ചുരിദാറായിരുന്നുവത്രെ അ വൾ ധരിച്ചിരുന്നത്. അമ്മ പറഞ്ഞ താണ്. ഞാൻ ശ്രദ്ധിച്ചിരുന്നില്ല, നീല ചുരിദാർ ധരിച്ച പെൺകുട്ടിയെ സന്ധ്യ ക്ക് റോഡിൽ കണ്ടവരുണ്ട്.

ഗ്രൗണ്ടിൽ ഉച്ചത്തിലുള്ള കൂക്കി വിളിയുയർന്നു. ജാവലിൻ തുടങ്ങിയിരി ക്കുന്നു. നനഞ്ഞ കണ്ണുകൾ തുടച്ച് സെബാസ്റ്റ്യൻ മത്സരം നടക്കുന്നടുത്തേ ക്ക് നീങ്ങി.

സകല പുണ്യാളന്മാരേയും പിടിച്ച് ആണയിട്ടതിനു ശേഷമായിരുന്നു അവ ളെ ജോലിക്ക് പോകാനനുവദിച്ചത്. അവൾ സത്യം പാലിച്ചു. ഒന്നും മോഷ്ടി ച്ചില്ല. പകരം അവളെ ആരോ.........

ബാബുട്ടൻ എറിഞ്ഞ കുന്തം കു റച്ചിട വായുവിലൂടെ ലംബമായി നീങ്ങി യ ശേഷം തകിടം മറിഞ്ഞ് കടയും കുത്തി നിലത്തു വീണു. ആളുകൾ കൂവുമ്പോഴും അവൻ പൊട്ടിച്ചിരിക്കു കയാണ്.

ആരോ കയ്യിൽ കൊടുത്ത കുന്ത ത്തിന്റെ നടുവിൽ പിടിച്ച് സെബാസ്റ്റ്യൻ സ്റ്റാർട്ടിങ്ങ് പോയിന്റിൽനിന്ന് കുറെ പിന്നിലേക്ക് നടന്നു. അതിരുകൾ അറി യാത്ത സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ അരക്ഷി തത്വത്തിൽ അസ്വസ്ഥമായ കാറ്റ് ചരൽ പരപ്പിൽ വീണെഴുന്നേൽ ക്കുകയാണ്. കാണികൾ നിശ്ശബ്ദരാണ്. 'കാണാതായ സോണിയയുടെ സഹോ ദരൻ സെബാസ്റ്റ്യൻ അവർ ഓരോരു ത്തരും മനസ്സിൽ പറയുകയായിരിക്കും. അതുതന്നെ കാറ്റ് തന്റെ ചെവികളിലും.

വലതുകയ്യിൽ ജാവലിൻ ഉയർ ത്തിപ്പിടിച്ച അവൻ ഒന്നാം ഗ്രൗണ്ടിനും രണ്ടാം ഗ്രൗണ്ടിനും ഇടയ്ക്കുള്ള പടികളിൽ നിറഞ്ഞ കാണികളെ നോക്കി. അവർ ക്കിടയിലൂടെ ഒരു കുഞ്ഞിക്കാറ്റോടി വന്ന് അവനെ തൊട്ടു. അപ്പോൾ നിറ ഞ്ഞ കണ്ണുകൾ ഇറുക്കിയടച്ച് അവൻ മുന്നോട്ട് കുതിച്ചു.

നിശ്ശബ്ദമായിരുന്ന കണ്ഠങ്ങളിൽ നിന്ന് ആശ്ചര്യ ചിന്നംവിളികളുയർന്ന തുകേട്ട് കണ്ണുകൾ തുറന്നു. തിരശ്ചീന മായി കടപുഴറ്റി പാഞ്ഞ് പോയ കുന്തം മൈതാനത്തിന്റെ അതിരിലെ ഉണക്ക പുൽത്തകിടിയും കടന്ന് ഗീവർഗീസ് പുണ്യാളന്റെ പ്രതിമയുടെ മുന്നിലായി കുത്തിനിന്നപ്പോൾ ബാബുട്ടൻ ഉറക്കെ വിളിച്ചു:

'എന്റെ മേയ്.....!'

അപ്പോൾ കൈകൾ കാൽമുട്ടുക ളിൽ താങ്ങി കുനിഞ്ഞു നിന്ന് സെബാ സ്റ്റ്യൻ 'ആ-' എന്നലറി. പിന്നെ ആരോ ടും ഒന്നും മിണ്ടാതെ തിടുക്കത്തിൽ തിരിഞ്ഞു നടന്നു. കാണികൾ കൈയ്യ ടിച്ചുകൊണ്ടേയിരുന്നു.●

ബ്ലാക്കി

രാജേഷ്

ഇപ്പോൾ എന്റെ മുറിക്കപ്പുറം കനത്ത ഇരുട്ടാണ്. ചുറ്റുമുള്ള വീടുകളൊക്കെ എപ്പോഴോ കെട്ടുപോയിരിക്കുന്നു. അടുത്ത മുറികളിൽ നിന്നുമുയരുന്ന കൂർക്കം വലിയ്ക്കപ്പുറം പതിഞ്ഞ നിശ്ശബ്ദത. എനിക്കു മുന്നിലെ വെള്ളക്കടലാസുകൾ ഇപ്പോഴും അക്ഷരങ്ങളില്ലാതെ ശൂന്യം.

പ്രിയപ്പെട്ട വായനക്കാരാ, ക്ഷമിക്കുക, ഒരു കഥയെഴുതിക്കളയാമെന്ന തയ്യാറെടുപ്പോടെ എല്ലാ ജോലിയും നേരത്തെ ചെയ്തുതീർത്ത്, കടലാസുകൾ നിവർത്തിവച്ച് പെന്നിൽ മഷി നിറച്ച്, കുടിക്കാനായി തണുത്ത വെള്ളം പോലും കരുതിവച്ച്, കഥയ്ക്കായി കാത്തിരിപ്പു തുടങ്ങിയത് സന്ധ്യാനേരത്ത്. ഒന്നും എഴുതാനാവാതെ കണ്ണുമടച്ച് വെറുതെ ഇരിക്കുമ്പോൾ ഉയർന്ന ക്ലോക്കിലെ സംഗീതത്തിൽ ഞാൻ സമയത്തെ എണ്ണിയെടുത്തു. ഇപ്പോൾ സമയം പന്ത്രണ്ട്. എനിക്കിപ്പോഴും ഒരു വാക്കുപോലും എഴുതാനാവുന്നില്ല. ചിലപ്പോൾ നേരമില്ലാ നേരത്താവും പേറ്റുനോവ് അനുഭവിക്കുന്നത്. അപ്പോൾ ഉടനെ എഴുതിയേ തീരൂ. പക്ഷേ ഇപ്പോഴെന്തോ.. മനസ്സ് മരവിച്ച അവസ്ഥ.

'എടാ നിനക്കിന്ന് ഒറക്കമൊന്നുമില്ലേ.. സമയം ഒരുപാടായി. വെറുതേ ഒറങ്ങാതിരുന്ന് സൂക്കേട് വരുത്തണ്ട'.

ഓരോ ഉറക്കം ഞെട്ടലിലും അമ്മ ഇതുതന്നെ ആവർത്തിച്ചുകൊണ്ടിരുന്നു. അമ്മയുടെ വാക്കുകളെ ചെവിക്കു പുറത്തിട്ട് ഞാൻ മിണ്ടാതിരുന്നു.

അകലെ ഇരുളിൽ ജന്മം കൊണ്ട ഒരു മെഴുകുതിരിനാളം വീടിനു മുന്നിലെ റോഡിലൂടെ ഇരുളിനെ മുറിച്ചൊഴുകി പോകുന്നത് എനിക്കു കാണാം. ഞാനപ്പോൾ ബ്ലാക്കി എന്ന ഞങ്ങളുടെ നായയെ ഓർത്തുപോയി.

നിലാവുള്ള രാത്രികളിൽ ഒരു നിഴലനക്കം കണ്ടാൽ, കനം തൂങ്ങുന്ന നിശ്ശബ്ദത ഒന്നുടഞ്ഞുപോയാൽ, ബ്ലാക്കി അന്തരീക്ഷം കിടിലം കൊള്ളിക്കുമാറുച്ചത്തിൽ കുരയ്ക്കുമായിരുന്നു. അപ്പോൾ അകത്ത് ഉറക്കം ഞെട്ടുന്ന അസ്വസ്ഥതയുടെ കുമിളകൾ, പതിഞ്ഞ ശാപമായി വിസർജ്ജിക്കപ്പെടും. നാശം...

ഏതോ ഒരു വൈകുന്നേരമായിരുന്നു ബ്ലാക്കി ഞങ്ങളുടെ വീട്ടിലെത്തിയത്. ശ്വാസത്തുളവച്ച മനോഹരമായ കാഡ്ബോർഡ് ബോക്സിലെ ഇത്തിരിപ്പോന്ന സ്നേഹോപഹാരമായി സുഹൃത്ത് തന്നതായിരുന്നു ഈ പെൺനായക്കുട്ടിയെ. ചിണുങ്ങി പെയ്യുന്ന മഴനൂലുകൾക്കിടയിലൂടെ കാഡ്ബോർഡ് ബോക്സും മാറോടുചേർത്ത്, കുട കഴു

ഞങ്ങളുടെ നാട്ടിലെ അറിയപ്പെടുന്ന ഒരു നായ് വളർത്തുകാരനാണ് ജനാർദ്ദനൻ. ഡോഗ് ജനാർദ്ദനൻ എന്നു പറഞ്ഞാൽ സകലരും അറിയും. ഒരു കാര്യം അവനോട് സംസാരിക്കുമ്പോൾ സൂക്ഷിക്കണം. നായ്ക്കളെക്കുറിച്ചാണ് സംസാരമെങ്കിൽ അവൻ നിങ്ങളെ ഉടനെയൊന്നും വിടില്ല. കേട്ടിരുന്നു സഹിക്കുക മാത്രമേ കരണീയമായുള്ളൂ. ഇതിന് ജനാർദ്ദനന്റെ കുര എന്നാണ് നാട്ട് ഭാഷ്യം.

ഡോഗ് ജനാർദ്ദനൻ ഒരിക്കൽ വീട്ടിൽ വന്നപ്പോൾ ബ്ലാക്കിയെ കാണാനിടയായി. അന്നവൻ പറഞ്ഞു:

എടോ. സുരേഷേ.. എവിടുന്നാ നീ ഇതിനെ വാങ്ങിയത്? നല്ല ഇനം അൽസേഷ്യനാ. പെണ്ണായതുകൊണ്ട് വംശവർദ്ധനവും ഉണ്ടാവും. നായ്ക്കൾക്കൊക്കെ ഇപ്പോ വല്ല്യ ഡിമാന്റാടോ— ഒരു വർഷംകൊണ്ട് പണം കൊയ്യാം.

ജനാർദ്ദനന്റെ വാക്കുകൾ ഞാൻ ശ്രദ്ധാപൂർവ്വം കേട്ടു. ബ്ലാക്കിയെ കൊണ്ടുവന്നപ്പോൾ അതിനെ വളർത്തുന്നതിന്റെ ഗൗരവത്തെക്കുറിച്ചൊന്നും ഞാൻ ചിന്തിച്ചിട്ടേ ഇല്ലായിരുന്നു. എന്നാൽ ഡോഗ് ജനാർദ്ദനന്റെ കുരയ്ക്കു ശേഷം ഞാൻ നായ വളർത്തൽ വളരെ ഗൗരവത്തിൽ എടുക്കാൻ തുടങ്ങി. നായയുടെ ഭക്ഷണക്രമം, പരിചരണരീതി, കുത്തിവെപ്പുകൾ, രോഗനിവാരണ മർഗ്ഗങ്ങൾ എന്നിവയെക്കുറിച്ചൊക്കെ സമീപത്തെ ഒരു മൃഗഡോക്ടറോട് ചോദിച്ച് മനസ്സിലാക്കിയിരുന്നു.

ജനാർദ്ദനൻ പറഞ്ഞപ്രകാരം പണം കൊയ്യുന്ന രീതി കൊള്ളാമെ

ത്തിൽ ഇറുക്കിപ്പിടിച്ച് ബദ്ധപ്പെട്ട് വീടണയുമ്പോഴും മഴ നിലച്ചിരുന്നില്ല.

വീട്ടിലെ ജിജ്ഞാസ മുറ്റിയ കണ്ണുകൾക്കു മുന്നിൽ ഒരു മജീഷ്യന്റെ അംഗവിക്ഷേപങ്ങളോടെ പെട്ടിയഴിച്ചപ്പോൾ സകലർക്കും വിസ്മയം. കറുത്ത കരിമ്പടം പുതച്ച പോലുള്ള ശരീരം. അതുകൊണ്ടുതന്നെയാണ് ബ്ലാക്കി എന്ന പേരു കൊടുത്തത്. കുസൃതിക്കണ്ണുകളും ഓമനത്തമുള്ള മുഖവും തൂങ്ങിയാടുന്ന ചെവികളും. ആകെക്കൂടി അവൾ ഒരു കൊച്ചു സുന്ദരി തന്നെ. വീട്ടിലെല്ലാവർക്കും വളരെ ഇഷ്ടപ്പെട്ടു അവളെ. ബ്ലാക്കിയെ എടുത്തു മടിയിൽ വെക്കുക, രോമം ചീകിയൊതുക്കുക, കുളിപ്പിക്കുക, കൂടെ കിടത്തുക. ഇതിനൊക്കെ എല്ലാവരും മത്സരിക്കുകയായിരുന്നു. കുടിക്കാൻ പാൽ, കിടക്കാൻ മെത്ത. എന്റെ പട്ടിച്ചി മോളെ നീയെത്ര ഭാഗ്യവതി– എന്ന് ആരായാലും പറഞ്ഞു പോകും.

ബ്ലാക്കിയെ കൊണ്ടുവന്നപ്പോൾ അച്ഛനു മാത്രമായിരുന്നു രസക്കുറവ്. കൊടിച്ചി പട്ടിയാണ്. ഗുണം കാണില്ല. എന്നൊക്കെ അച്ഛൻ മാത്രം ഇടയ്ക്കൊക്കെ പറയും. വീടായാൽ ഒരു പട്ടി വേണം എന്ന ആശയക്കാരായിരുന്നു മറ്റെല്ലാവരും. ഷോപ്പിങ്ങിനു പോകുമ്പോൾ കാറിന്റെ മുൻസീറ്റിൽ ഒരു പോമറേനിയനെയും ഇരുത്തി യാത്ര ചെയ്യുന്ന പ്രൊഫസർ മേധത്തിന്റെ പൊങ്ങച്ചവും ജോഗിങ്ങിനു പോകുമ്പോൾ പതിവായി തന്റെ വളർത്തു പട്ടിയെയും കൊണ്ടു പോകുന്ന കേണലിന്റെ തലയെടുപ്പും നമ്മളെത്ര കണ്ടതാണ്!

ന്നെനിക്കും തോന്നി. പെട്ടെന്നുണ്ടായ എന്റെ അമിതമായ നായപ്രേമം എല്ലാവരും ശ്രദ്ധിക്കുന്നുണ്ടായിരുന്നു. ചിലർ എന്നെ കളിയാക്കുക പോലും ചെയ്തു. അവരോടൊക്കെ ഞാൻ പറഞ്ഞു. മിണ്ടാപ്രാണികളെ സ്നേഹിക്കുമ്പോഴേ അതിന്റെ മഹത്ത്വമറിയൂ. നമ്മളൊക്കെ ആ ജനാർദ്ദനനെ പരിഹസിക്കുന്നതു വെറുതെയാ. പാവം. സത്യത്തിൽ ജനാർദ്ദനനോട് എനിക്കപ്പോഴേയ്ക്കും ബഹുമാനം തോന്നിത്തുടങ്ങിയിരുന്നു.

യജമാനഭക്തിയോടെ എന്റെ പിന്നാലെ വരുന്ന ബ്ലാക്കിയെ ഞാൻ ഭാവന ചെയ്യാൻ തുടങ്ങി.

ബ്ലാക്കി വളർന്നുകൊണ്ടേയിരുന്നു. എന്റെ സ്വപ്നങ്ങൾക്ക് വിപരീതമായി അതിന് രൂപപരിണാമം സംഭവിക്കുന്നത് ഞാനറിഞ്ഞു. ഇടതൂർന്ന രോമക്കാടുകൾ കൊഴിഞ്ഞു തീരുന്നു. ചെവികൾ മുകളിലേക്കുയർന്ന് കൂർത്തു നിൽക്കുന്നു. മെലിഞ്ഞ് നീണ്ട വാല് താഴോട്ട് നീണ്ട്, തോളെല്ലുകൾ ഉയർന്ന്, അടിയവയറൊട്ടി, ഹോ! എന്റെ ബ്ലാക്കി ആളാകെ മാറിപ്പോയിരിക്കുന്നു.

എനിക്ക് എന്തെന്നില്ലാത്ത നിരാശ തോന്നി. അവൾ അൽസേഷ്യനല്ലെന്നും സാദാ നാടൻ പട്ടിയാണെന്നും ഉള്ള അറിവ് ഞങ്ങളെ വല്ലാതെ തളർത്തിക്കളഞ്ഞിരിക്കുന്നു- നിങ്ങളുടെ അൽസേഷ്യൻ ബ്ലാക്കിയുടെ ഒച്ച കർണ്ണകഠോരമാണല്ലോ എന്നു ആളുകൾ പരിഹസിക്കാൻ തുടങ്ങി.

അതിനുശേഷം ബ്ലാക്കിയെ കൂട്ടിൽനിന്നു വല്ലപ്പോഴേ പുറത്തിറക്കാറുള്ളൂ. ഭക്ഷണം സമയമുള്ളപ്പോൾ കൂട്ടിൽ വച്ചു കൊടുക്കും. ബിസ്ക്കറ്റും പാലും പണ്ടേ നിർത്തി. കൂടിന്റെ അടുത്ത് ആരെക്കണ്ടാലും (അത് വീട്ടുകാരായാലും ശരി) ബ്ലാക്കി കുരച്ചു ചാടും. ബ്ലാക്കിയുടെ ഇത്തരം പെരുമാറ്റം ഞങ്ങൾക്കാർക്കും ഇഷ്ടമല്ലായിരുന്നു. യജമാനഭക്തിയുടെ കാര്യം ഇതിലും കഷ്ടമാണ്. അനുസരണം ലവലേശമില്ല. ബ്ലാക്കി എന്നു വിളിച്ചാൽ കേട്ട ഭാവം നടിയ്ക്കില്ല. കൂട്ടിൽ നിന്നും പുറത്തിറക്കിയാൽ ഓടി വരാന്തയിലേയ്ക്കും അകത്തേയ്ക്കും കയറി വരും. ചിലപ്പോൾ കിടക്കയിൽ കയറിക്കിടക്കാൻ പോലും ശ്രമിക്കും. അപ്പോഴൊക്കെ അതിനെ ഞങ്ങൾ അടിച്ചോടിക്കും, വേദന കൊണ്ട് ഒന്ന് പുളഞ്ഞ് ദയനീയമായി ഞങ്ങളെ നോക്കി ആവതില്ലാതെ കുരച്ച് മുറ്റത്തേയ്ക്ക് എടുത്തു ചാടും ബ്ലാക്കി.

നാശം വയ്യാവേലിയെ എടുത്ത് തലേൽ വച്ചപ്പം എന്ത് സന്തോഷായിർന്നു എല്ലാർക്കും. അനുഭവിച്ചോ- എന്ന് പ്രാകും അച്ഛൻ. അപ്പോൾ എനിയ്ക്കാകട്ടേ സങ്കടവും ശുണ്ഠിയും ഒപ്പം വരും.

പിന്നെ, ബ്ലാക്കിയുടെ ഒരു പ്രധാന വിനോദം വീട്ടിലെ കോഴികളുടെ പിന്നാലെ ഓടുകയാണ്. അവറ്റകൾ പ്രാണനും കൊണ്ട് ഒച്ചയുണ്ടാക്കി ചിറകടിച്ച് പറന്നോടുമ്പോൾ ബ്ലാക്കി അഹങ്കാരത്തോടെ കുരയ്ക്കുന്നുണ്ടാകും.

ഒരിക്കൽ ഇങ്ങനത്തെ കലാപരിപാടി കണ്ടുകൊണ്ടിരുന്ന എന്റെ അനിയൻ ബ്ലാക്കിയുടെ നേർക്ക് ഊക്കനൊരേറ് ഏറ് കൊണ്ട് കുറേ കാലം മുടന്തി നടന്നു അവൾ. ആരും ശ്രദ്ധിച്ചു പോലുമില്ല. എല്ലാ വർക്കും ഉള്ളിൽ

ആനന്ദം തന്നെയു ണ്ടായിരുന്നു.

എന്നെ കണ്ടാൽ ബ്ലാക്കിയി പ്പോൾ നിന്ന നില്പിൽ നിന്നു മൂത്ര മൊഴിക്കും– എന്ന് അഭിമാനത്തോടെ പറഞ്ഞു നടന്നു അനിയൻ.

ശരി തന്നെയാണ്. എല്ലാവരുടെ മുന്നിലും കുരച്ചു ചാടുന്ന ബ്ലാക്കി അവന്റെ മുന്നിൽ മാത്രം പരുങ്ങി നിന്നു.

ഇതിപ്പോ പണോം കൊടുത്ത് കടി ക്കുന്ന പട്ടിയെ വാങ്ങീന്ന് പറഞ്ഞപോ ലെ.. അച്ഛൻ പിന്നെയും പറയുന്നു.

എടീ കാർത്ത്യേ, ഇങ്ങളിനെ മോന്തിക്കെല്ലാം അഴിച്ച് വിടാറ്ണ്ട് ല്ലേ– നോക്കണേ, കൊടിച്ചി പട്ട്യാണ്, തെണ്ടി നടന്ന് കെറ്പ്പോം ആക്കീട്ടാ ബെരാ.. പിന്നെ പെറ്റ് പെരുകും ട്ടോ ഇബ്ടെ.

താഴെ വീട്ടിലെ നാണ്യേടത്തി ഒരിക്കൽ അമ്മയോടു പറഞ്ഞു. അപ്പോ ഴാണ് അമ്മയ്ക്കുതന്നെ ഒരു ബോ ധോദയം. ശരി തന്ന്യാണല്ലോ നാണ്യേ ടത്തി. പകല് കൂട്ടീ തന്ന്യാ. മോന്തി യായാല് അഴിച്ച് വിടും. ഇപ്പം തന്നെ ആർക്കറിയാം എങ്ങിന്യാ അയിന്റെ സ്ഥിതീന്ന്. ഒന്നിനെക്കൊണ്ട് മുടിഞ്ഞി രിക്ക്യാ. ഇനി അയിന്റെ അഞ്ചാറ് കുട്ട്യോളും കൂടി ഉണ്ടായാൽ പറ്യാനു ല്ല– അല്പം നിർത്തി അമ്മ ആലോചന യിലാണ്ടു.

'ഇനിപ്പോ കൂട്ടിൽ തന്ന്യങ്ങ് പൂട്ടിടാം ല്ലേ. നാണ്യേടത്തീ..'

അമ്മയാണ് ശിക്ഷ വിധിച്ചതും നടപ്പാക്കിയതും. സംഗതി ശരിയാണെ ന്ന് എല്ലാവർക്കും തോന്നി. വീട്ടിൽ ആരു വന്നാലും, മുന്നിലെ റോഡിലൂടെ ആര് പോയാലും സ്ഥലകാല ബോധ മില്ലാതെ തെക്കേഭാഗത്തെ കൂട്ടിൽ മുരൾച്ചയും കുരയും പതിവായി.

എത്ര കാലമെന്ന് വച്ച് ഇതിനെ സഹിക്കും. പ്രശ്നം ഞാൻ എന്റെ സുഹൃദ്സംഘത്തിന്റെ മുന്നിൽ അവ തരിപ്പിച്ചു.

ബ്ലാക്കിയെ വിഷം കൊടുത്തു കൊല്ലാമെന്നും, നായ് പിടുത്തക്കാരനെ കൊണ്ടുവരാമെന്നും അഭിപ്രായം വന്നു. പക്ഷേ അതൊന്നും എനിക്കു സ്വീകാര്യമായില്ല.

കൊല്ലണ്ട. അതും ജീവിക്കട്ടേ. ഇത്രയും കാലം ചോറു കൊടുത്തു പോറ്റീതല്ലേ... ഞാൻ അങ്ങനെ പറഞ്ഞു.

എന്നാൽ ഇനിയും ചോറു കൊടുത്ത് പോറ്റിയേക്ക്. റഷീദിന്റെ സംസാരത്തിൽ ഒരു പകുതി തമാ ശയും മറു പകുതി നീരസവുമായി രുന്നു.

ഞാൻ തീർത്തു പറഞ്ഞു: കൊ ല്ലണ്ട. നമുക്കതിനെ നാടു കടത്താം.

എന്റെ സുഹൃത്ത് ബാബു ജീപ്പ് ഡ്രൈവറാണ്. അവന്റെ ജീപ്പിൽ കയറ്റി ഏതെങ്കിലും സ്ഥലത്ത് ബ്ലാക്കിയെ ഇറക്കി വിടുക. ഒടുവിൽ അങ്ങനെ യൊരു തീരുമാനത്തിലെത്തി ഞങ്ങൾ. ചെറിയ വിഷമമില്ലാതില്ല. എന്നാലും എങ്ങനെയെങ്കിലും...

അങ്ങനെ ഒരു ദിവസം ഉച്ച തിരിഞ്ഞ നേരത്ത് ഞങ്ങൾ സുഹൃ ത്തുക്കൾ ചേർന്ന് ബ്ലാക്കിയെ ജീപ്പിൽ കയറ്റി, നാദാപുരത്തേയ്ക്ക് ഓടിച്ചു പോയി. അപ്പോൾ ബ്ലാക്കിയുടെ മുഖത്ത് എന്ത് സന്തോഷമായിരുന്നു. ബ്ലാക്കി കുരച്ചില്ല. ശല്യം ചെയ്തില്ല. വി

നോദസഞ്ചാരത്തിനു പോകുന്ന കുട്ടിയുടെ ഉത്സാഹത്തോടെ പുറം കാഴ്ചകളും കണ്ട് ശാന്തയായി അവളിരുന്നു.

നാദാപുരത്തങ്ങാടിയും കഴിഞ്ഞ് ആളില്ലാമൂലവരെ ജീപ്പ് പിന്നെയും ഓടി. അടച്ചിട്ട ഇറച്ചിപീടികയുടെ ബോർഡ് കണ്ട് ബാബു ജീപ്പ് നിർത്തി. സമീപത്തൊന്നും ആരുമില്ല.

ഇവിടെ തട്ടിയേക്കെടാ... ഇഷ്ടത്തിക്ക് നല്ലോണം ഇറച്ചിം തിന്നാം. പറ്റിയ ചെക്കനെ കിട്ട്യോം ചെയ്യും. ബാബു തല പിന്നിലേക്കിട്ട് സ്വകാര്യം പോലെ എന്നോട് പറഞ്ഞു.

ചുറ്റുപാടും ഒന്നു നോക്കി ഞങ്ങൾ ബ്ലാക്കിയെ അവിടെ തള്ളിയിറക്കി. പിന്നെ ജീപ്പ് മുന്നോട്ടു വിട്ടു. ബ്ലാക്കി സ്ഥലത്തിന്റെ അപരിചിതത്വം മണത്ത് ജീപ്പിനു പിന്നാലെ പിന്നെയും അല്പനേരം ഓടിക്കൊണ്ടിരുന്നു. പിന്നെ ഏതോ വഴിവളവിൽ ബ്ലാക്കി നഷ്ടമായപ്പോൾ എന്റെ മനസ്സൊന്നു പിടഞ്ഞു.

സുഹൃത്തുക്കൾ തമാശ പറഞ്ഞും പാട്ടു പാടിയും തിമർക്കുമ്പോൾ, ചീറിപ്പായുന്ന ജീപ്പിന്റെ മുരൾച്ച മാത്രമായിരുന്നു എന്റെ കാതുകളിൽ. മനസ്സിൽ ബ്ലാക്കിയുടെ ദൈന്യത മുറ്റിയ കണ്ണുകളും.

ഞാൻ വീട്ടിൽ തിരിച്ചെത്തിയപ്പോഴേയ്ക്കും നിശ്ശബ്ദതയുടെ വലിയ മാളത്തിലേയ്ക്ക് കയറുന്നതിന്റെ ഭീകരത എന്നെ വേട്ടയാടുകയായിരുന്നു. ആരും ഒന്നും ചോദിച്ചതില്ല. തുറന്നിട്ട ശൂന്യമായ കൂടും നിലം പറ്റിയ ചങ്ങലയും അനാഥമായിക്കിടക്കുന്നു.

ഏതോ ദുരന്തനാടകത്തിന്റെ അന്ത്യം പോലെ കനം തൂങ്ങുന്ന മൗനത്തിന്റെ പുറംതോടിനുള്ളിലെ വേദന അസഹ്യമായപ്പോൾ ഞാൻ പറഞ്ഞു. 'അങ്ങനെ ഒരു ശല്യമൊഴിഞ്ഞു'. അനന്തരം ഉതിർത്ത ദീർഘനിശ്വാസത്തിൽ ദുഃഖത്തിന്റെ ആർദ്രതയുണ്ടായിരുന്നു.

'പാവം ബ്ലാക്കി. അതിപ്പോ...' സഹോദരി ഇത്രയും പറയുമ്പോഴേയ്ക്കും ഞാൻ ഇടയ്ക്കു കയറി പറഞ്ഞു.

നല്ല സ്ഥലത്താണ്. ഇറച്ചിക്കടയുടെ അടുത്താ... ഇവിടുത്തെ പോലൊന്നുമല്ല. സമൃദ്ധമായി ഇറച്ചി കിട്ടും. സുഖമായിരിക്കും... അപ്പോൾ സ്വയം ആശ്വസിക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയായിരുന്നല്ലോ ഞാൻ.

മാസങ്ങൾ പലതു കഴിഞ്ഞു.

ഇപ്പോൾ ഞങ്ങളുടെ രാത്രികൾ ശാന്തമാണ്. നിശ്ശബ്ദമാണ്. ഈ നിശ്ശബ്ദതയ്ക്ക് ഭീകരതയുടെ മുഖമുണ്ടെന്ന് ഞാൻ തിരിച്ചറിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. ബ്ലാക്കിയുണ്ടായിരുന്നെങ്കിൽ എപ്പോഴും നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്ന ശബ്ദസാന്നിധ്യമുണ്ടായിരുന്നു.

ഇന്നിപ്പോൾ.....

മുന്നിലെ കടലാസുകൾ ഇപ്പോഴും ശൂന്യമാണ്. പാതിരാക്കിളികൾ എവിടെയോ ഒച്ചവച്ചു. ക്ലോക്ക് വീണ്ടും അലറി വിളിച്ചു. സമയം രണ്ട് മണി. ഞാൻ കണ്ണുകൾ തുറന്നു. പിന്നെ പെന്നെടുത്ത് മുന്നിലെ വെളുത്ത കടലാസിൽ ഇങ്ങനെ ശീർഷകം കുറിച്ചിട്ടു. -ബ്ലാക്കി-

ഇപ്പോൾ ബ്ലാക്കി എവിടെയാവും?

ചിലപ്പോൾ നാദാപുരത്തെ ഇറച്ചിക്കാരന്റെ സന്തത സഹചാരിയായി,

ഇറച്ചിയും തിന്ന് തടിച്ച് കൊഴുത്ത്.....

ഇറച്ചിക്കാരൻ എങ്ങനെയാവും? മിണ്ടാപ്രാണികളോടൊക്കെ അനുകമ്പ യുള്ളവനാകുമോ? അല്ലെങ്കിൽ ഞങ്ങ ളെപ്പോലെ...

ഇറച്ചിക്കാരനും അവന്റെ ഭാര്യയും കൊച്ചുമോളും അവരുടെയൊക്കെ പ്രേമഭാജനമായി ബ്ലാക്കിയും കഥാപാ ത്രങ്ങളായി ജനിക്കുകയാണ്. ഇത് ഒരു മൃഗവും മനുഷ്യനും തമ്മിലുള്ള ആത്മ ബന്ധത്തിന്റെ കഥയാവാം. അല്ലെങ്കിൽ ഒരു കുടുംബത്തിൽ നായ ചെലുത്തുന്ന സ്വാധീനം.

അവതരണ രീതി എങ്ങനെയാ വണം? പോസ്റ്റ് മോഡേൺ വേണോ? അതാകുമ്പോൾ മാർക്കറ്റ് കൂടും. അതിനു വേണ്ടുന്ന പൊടിക്കൈകൾ മുറി വൈദ്യന്മാർ ഉപദേശിച്ചുതന്നത് ഓർമ്മയുണ്ട്.

ഞാൻ എന്റെ ചിന്തകൾക്ക് തീ കൊടുത്തപ്പോൾ എരിഞ്ഞു പോയത് എന്റെ കഥയും കഥാപാത്രവും മനസ്സും ഒക്കെയായിരുന്നു. രക്തം തലയിലേ ക്കിരച്ചു കയറിയപ്പോൾ ശൂന്യമായത് ഹൃദയവും സത്യസന്ധതയും ഒക്കെ യാണെന്നും അറിയാതെയല്ല. എങ്കിലും വായനക്കാരാ... എനിക്കും എഴുതി തെളിയണ്ടേ... ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടണ്ടേ... ഒരു സമ്മാനം! ഒരു അവാർഡ്.

ഞാൻ കണ്ണുകളടച്ചു. കണ്ണു കളിലിപ്പോൾ ഉറക്കത്തിന്റെ കനം തൂങ്ങുന്നു, എങ്ങനെ ഈ കഥ എഴുതിത്തുടങ്ങണം.? ഒരെത്തും പിടി യും കിട്ടുന്നില്ല. മനസ്സിൽ കുറിച്ചിട്ട തുടക്കങ്ങളൊന്നും ശരിയാവുന്നില്ല.

പെട്ടെന്ന് മുറ്റത്തുനിന്നും ഒരു നായ കുരയ്ക്കുന്ന ശബ്ദം കേട്ട് ഞാൻ ഞെട്ടി, കണ്ണു തുറന്നു. പിടഞ്ഞെണീറ്റ് വാതിൽ തുറന്നു. വരാന്തയിലെ ലൈ റ്റിട്ടു നോക്കിയപ്പോൾ കണ്ട കാഴ്ച!

ഇരുളിന്റെ നിറമുള്ള ഒരു നായ! അതിന്റെ പിന്നിലായി നാല് നായ്കുട്ടി കൾ!

ബ്ലാക്കീ... ഞാൻ യാന്ത്രികമെ ന്നോണം വിളിച്ചു. അവൾ വാലും കുലുക്കിക്കൊണ്ട് ചാരെ വന്ന് എന്റെ കാലിന്മേൽ ശരീരം വച്ചുരയ്ക്കാൻ തുടങ്ങി.

'അമ്മേ ഇതാരൊക്ക്യാ വന്നിരി ക്കുന്നേന്ന് നോക്ക്' ഞാൻ അക ത്തേയ്ക്കു വിളിച്ചു പറഞ്ഞു. ഉറക്കച്ചട വോടെ പുറത്തു വന്ന അമ്മ തുറന്ന വായാലെ പറഞ്ഞു പോയി.

'നമ്മുടെ ബ്ലാക്കീം കുട്ട്യോളും. പറ്റിച്ചല്ലോ ദൈവമേ... ബ്ലാക്കിയുടെ നിറം മാത്രമല്ല കുട്ടികൾക്ക്. അപരി ചിതനായ ഏതോ അച്ഛന്റെ വെളുത്ത നിറം കൂടി കിട്ടിയിരിക്കുന്നു.

നല്ല ഓമനത്തമുള്ള കുട്ടികൾ. തിളങ്ങുന്ന കണ്ണുകൾ. ഇട തൂർന്ന രോമക്കാടുകൾ.

ഞാൻ അവയെ വാരിയെടുത്തു തഴുകുമ്പോഴും എന്റെ എഴുതിത്തുട ങ്ങാത്ത കഥയെക്കുറിച്ച് ഓർക്കാതെ യല്ല. വായനക്കാരാ.. ക്ഷമിക്കുക. ഒരു കഥ പ്രതീക്ഷിച്ചു കാത്തിരുന്ന നിങ്ങ ളെ നിരാശനാക്കേണ്ടി വന്നതിൽ ഖേദിക്കുന്നു.

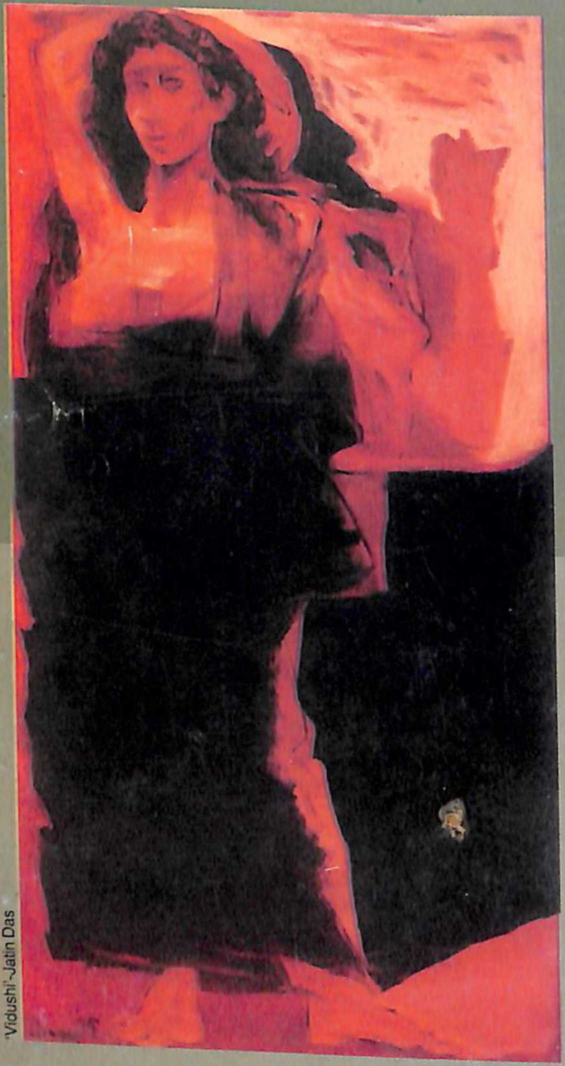
●

എഴുത്തുകാർ

പി.എം.ഗിരീഷ്, കിഴക്കേ താനേടത്ത്, ഏലത്തൂർ പി.ഒ. കോഴിക്കോട് ● സി.പൗലോസ് ● ഡോ. വിജയരാഘവൻ, എസ്/4, ഡോ. സുബ്ബരായ നഗർ, ചെന്നൈ-24 ● ജോൺസ് വില്ലോത്ത്, മലയാള വിഭാഗം സെന്റ് ജോസഫ് കോളേജ്, ദേവഗിരി, കോഴിക്കോട്- 676008 ● കെ.പി.സി. അനുജൻ ഭട്ടതിരിപ്പാട്, പെരുവനം, ചേർപ്പ്-680561 ● എൻ. ശ്രീജ, കുന്നുംപുറത്ത്, ഏഴിപ്പുറം, പാരിപ്പള്ളി പി.ഒ., കൊല്ലം ● ജോൺസൺ ചെമ്മനം, മലയാള വിഭാഗം, ബിഷപ്പ്മൂർ കോളേജ്, മാവേലിക്കര-690110 ● പി.കെ. ഭരതൻ, സ്വരം, മാപ്രാണം, മാടായിക്കോണം പി.ഒ., ഇരിഞ്ഞാലക്കുട-680712 ● ആർ.സുനിൽ, മുണ്ടപ്ലാങ്കീഴ്, തട്ടാമല പി.ഒ. കൊല്ലം-691020 ● വി.പി.മുഹമ്മദാലി, പ്രശാന്ത്, കൊരട്ടിക്കര പി.ഒ., തൃശൂർ ● മാമ്മൻ ഫിലിപ്പ്, മലയിൽ സാന്തോം, പാടുതോട് പി.ഒ., വെണ്ണിക്കുളം -689544● പറവൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, പറവൂർ ● കെ.പി.ശങ്കരൻ, അതുല്യ അപ്പാർട്ട്മെന്റ്സ്, പൂത്തോൾ പി.ഒ., തൃശൂർ-4 ● പ്രേമപ്രസാദ് വി.ഡി., അഡ്വക്കറ്റ്, വാടാനപ്പിള്ളി പി.ഒ. തൃശൂർ● പി.എസ്.മനോജ്കുമാർ, ശ്രീനിലയം അഞ്ചേരി പി.ഒ., തൃശൂർ ● ഗോപീകൃഷ്ണൻ, കെ.എസ്. എഫ്. ഇ. ശക്തൻ തമ്പുരാൻ ബ്രാഞ്ച്, തൃശൂർ-21 ● വിജയകുമാർ കുനിശ്ശേരി, മാതൃഭൂമി ഓഫീസ്, 4-എച്ച്.എസ്.എസ്.അപ്പാർട്ട്മെന്റ്സ് ഗോപാലപുരം, കോയമ്പത്തൂർ-641018 ● ടി.പി.വിശ്വനാഥൻ, പോസ്റ്റ് മാസ്റ്റർ, നരിക്കുനി പി.ഒ., കോഴിക്കോട് ● ശ്രീകുമാർ മുഖത്തല, ട്രാൻസ്മിഷൻ എക്സിക്യൂട്ടീവ്, ആകാശവാണി, തിരുവനന്തപുരം-14 ● എം. സി. രാജനാരായണൻ, ടി.പി.എം. ഹൗസ്, ചെറുവായ്ക്കര, ബി.എം. പി.ഒ., മലപ്പുറം ● മഞ്ജു, കൊല്ലംകുന്നേൽ, പൂരാരി, പൊൻകുന്നം, കോട്ടയം ● സത്യചന്ദ്രൻ പൊയിൽക്കാവ്, പ്രിയദർശിനി നഗർ, അയ്യന്തോൾ പി.ഒ., തൃശൂർ ● ശ്യാം സുധാകർ, പത്മാലയം, വാടാനാംകുറിശ്ശി പി.ഒ. ഷൊർണ്ണൂർ ● ഉണ്ണികൃഷ്ണൻ പൂങ്കുന്നം, 201 നിർമ്മാൺ അപ്പാർട്ടമെന്റ്സ് ഫേസ്-1 എക്സ്റ്റൻഷൻ, ദെൽഹി-110091 ● ബാഹുലേയൻ തലോർ, തലോർ. പി.ഒ. തൃശൂർ -680306 ● രാജേഷ് അണിയാരം, ശ്രീതീർത്ഥം, മേക്കുന്ന് പി.ഒ., കണ്ണൂർ-670675 ●

Sahityalokam

2001 May-June



'Vidushi'-Jatin Das

സാഹിത്യലോകം

2001 ജൂലൈ-ആഗസ്റ്റ്

'Moon Study'-Joshe

സാഹിത്യലോകം

കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി
തൃശൂർ

സാഹിത്യലോകം

2001 ജൂലായ് - ആഗസ്റ്റ്

പുസ്തകം-26 ലക്കം - 4

<u>*പത്രാധിപസമിതി*</u>

ടി.ഒ.സൂരജ് (ജില്ലാകലക്ടർ)
പ്രസിഡന്റ്

ടി.ജി.സുകുമാരൻ(എ.ഡി.എം)
സെക്രട്ടറി & എഡിറ്റർ

സബ് എഡിറ്റർ
ഇ.ഡി.ഡേവിസ്

Sahityalokam : Literary bi-monthly in Malayalam Vol.26.No.3:2001 May - June, Cover design Vinayalal Thrissur, Edited, Printed and Published by T.G.Sukumaran on behalf of Kerala Sahitya Akademi, Thrissur - 680 020. Printed by Haris Computers & Communications, Cherpu for Mangalodayam Press, Thrissur. Registered with the Registrar of Newspapers, India under R.N.17137/69. Rs.20/-

കവർ ഡിസൈൻ : വിനയലാൽ തൃശൂർ ● ലിപിവിന്യാസം : ഹാരിസ് കംപ്യൂട്ടേർസ് & കമ്യൂണിക്കേഷൻസ്, ചേർപ്പ്. ● അച്ചുപരിശോധന : എം.ഡി.ഹരിദാസ് ● മുദ്രണം : തൃശൂരിലെ മംഗളോദയം പ്രസ്സിനുവേണ്ടി ഹാരിസ് കംപ്യൂട്ടേർസ്, ചേർപ്പ്. വില : 20 രൂപ

ആമുഖം

സാഹിത്യലോകത്തിന്റെ ഈ ലക്കം പ്രത്യേകപതിപ്പല്ലെങ്കിലും പാശ്ചാത്യവും പൗരസ്ത്യവുമായ ഏതാനും സാഹിത്യസിദ്ധാന്തങ്ങളെ വിശകലന വിധേയമാക്കുന്നുണ്ട്. സാഹിത്യവൈജ്ഞാനിക ലോകത്തെ നൂതനമായ ചിന്തകളുടെ വെളിച്ചത്തിൽ പഴയ സാഹിത്യസിദ്ധാന്തങ്ങളെ പരിശോധിക്കുന്നതിന് ലേഖകർ നടത്തുന്ന ശ്രമങ്ങൾ നമ്മുടെ അറിവുകളെ ഈട്ടം കൂട്ടുന്നതിന് സഹായിക്കും. മഹാകവി രവീന്ദ്രനാഥടാഗോറിലെ ചിത്രകാരന്റെ വ്യക്തി സവിശേഷതകൾ വെളിവാക്കുന്ന ഡോ. വിജയകുമാർ മേനോന്റെ ലേഖനവും ഈ ലക്കത്തെ സമ്പന്നമാക്കുന്നുണ്ട്. കൂടാതെ പുതിയ എഴുത്തുകാരിലെ കരുത്തുള്ള ചില നാമ്പുകൾ എന്നു വിശേഷിപ്പിക്കാവുന്ന ഒരു പറ്റം കഥകളും കവിതകളും.

എഡിറ്റർ

ഉള്ളടക്കം

ലേഖനം

1. മുദ്രാമുദ്രകളുടെ മേഖല 7
കെ.പി.ശങ്കരൻ

2. മഹാകവിയുടെ ചിത്രകല 20
വിജയകുമാർ മേനോൻ

3. സത്യങ്ങളിലെ സത്യം 25
സി.പി.രാജശേഖരൻ

4. ഹിന്ദി ഭക്തികാവ്യവും ഇതരകലകളും
താരതമ്യസാഹിത്യത്തിന്റെ കാഴ്ചപ്പാടിൽ 36
എൻ.ഈ.വിശ്വനാഥയ്യർ

5. അനുകൃതിയും മിമെസിസും 41
ധന്യാമേനോൻ

6. അർണ്ണോസ് പാതിരിയും ജനോവാപർവ്വവും 51
ടി.എൽ.ജോസ്

7. കൂട്ടുകൃഷി-പാഠവും രംഗപാഠവും 59
എൻ.ആർ.ഗ്രാമപ്രകാശ്

8. കാളിദാസകവിതയിലെ വൃത്തവിചാരം 70
കെ.വി.വാസുദേവൻ

9. വാക്യാർത്ഥബോധം-ജയന്തഭട്ടന്റെ വീക്ഷണത്തിൽ 79
ടി.ആര്യാദേവി

10. ക്രോച്ചേ-ഒരു പുനർവായന 88
സീമ ജെറോം

പുസ്തകപരിചയം

11. കുറുമൊഴിച്ചെപ്പു മുതൽ കുന്നിമണികൾ വരെ 93
കെ.എസ്.പി. കർത്താ

12. ക്ലാവ് തീണ്ടാത്ത ഓർമ്മകൾ 97
അംബികാസുതൻ മാങ്ങാട്

13. ചോർന്നൊലിക്കുന്ന മുറിയിൽ 103
റഫീക്ക് അഹമ്മദ്

14. ഉത്തരാധുനികതയെക്കുറിച്ച് വീണ്ടും 106
ആർ. ശ്രീലതാ വർമ്മ

15. നെടുമ്പാതയോരത്തെ പുതുയാത്രികൻ 114
ശ്രീരഞ്ജിനി

കവിത

16. കടലിലെ അതിഥികൾ 119
മെഹ്മൂദ് ദാർവിഷ് (വിവ പി.എസ്.മനോജ്കുമാർ)

17. പന്ത് 124
ദിവാകരൻ വിഷ്ണുമംഗലം

18. കുരിപ്പ് 125
ബിജു കാഞ്ഞങ്ങാട്

19. ദശാസന്ധികളിലൂടെ 126
ധീരപാലൻ ചാളിപ്പാട്ട്

20. ഇൻസെൻസിറ്റീവ് 128
വി.കെ.കെ.രമേഷ്

21. തെരുവിന്റെ സുഗന്ധം 130
കെ.ജൂലിയറ്റ്

22. ചങ്ങാതി കുട പിടിക്കുമ്പോൾ 131
ബിനോയ് ജോർജ്ജ്

23. സീരിയൽ 132
എം.ദിലീപ്കുമാർ

കഥ

24. പെൺകുഞ്ഞ് 133
പ്രകാശ് എസ്.പര്യേക്കർ (വിവ : പി.കെ.ചന്ദ്രൻ)

25. ഊർമ്മിളയുടെ ജാലകം 140
ശ്രീജിഷ്.കെ.പൊയ്യാറ

26. ആമുഖം 145
ആശ

പരിചയം

കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി

ആനുകാലികങ്ങൾ

സാഹിത്യ ചക്രവാളം

പ്രതിമാസപ്രസിദ്ധീകരണം

വാർഷിക വരിസംഖ്യ 35 രൂപ

ഒറ്റപ്രതി 3.50 രൂപ

സാഹിത്യലോകം

ദ്വൈമാസിക

വാർഷിക വരിസംഖ്യ 100 രൂപ

ഒറ്റപ്രതി 20 രൂപ

മലയാളം ലിറ്ററി സർവ്വേ

ഇംഗ്ലീഷ് ക്വാർട്ടർലി

വാർഷിക വരിസംഖ്യ 80 രൂപ

ഒറ്റപ്രതി 25 രൂപ

മൂന്നുമാസികകൾക്കും ഒന്നിച്ച് വാർഷിക വരിസംഖ്യ അടക്കുമ്പോൾ 200 രൂപ മാത്രം. അക്കാദമി പ്രസിദ്ധീകരിക്കുന്ന സാംസ്കാരികഡയറി 2002 സൗജന്യമായി ലഭിക്കും. തപാൽ കൂലി പുറമെ.

കോപ്പികൾക്ക്

സെക്രട്ടറി, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി,

തൃശൂർ–680020

മൃദുമുദ്രകളുടെ മേഖല

കെ.പി. ശങ്കരൻ

'മരുപ്പച്ച' എന്ന സമാഹാരത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കി കെ.എസ്.കെ. തളിക്കുളത്തിന്റെ കവിതകളുടെ അവലോകനം.

ഏറ്റെ വട്ടം അനുശീലനം നടത്തി, ഏകാന്തതയിൽ ഇടയ്ക്ക് അയവിറക്കി, അങ്ങനെ പതുക്കെ വേണം ഏതു കവിയേയും പഠിക്കാൻ- ഇതത്രേ ഞാൻ സ്വയം ശീലിച്ചിരിക്കുന്ന ശിക്ഷണം. ഇതിൽ നിന്നു വ്യതിചലിച്ചും വല്ലപ്പോഴും പ്രവർത്തിക്കേണ്ടി വന്നിട്ടില്ല എന്നു വാശിപിടിക്കുന്നില്ല. അപ്പോഴൊക്കെയും, പക്ഷേ, ഒരസ്വാസ്ഥ്യം, ഒരരുതായ്മ എന്നെ വ്യാകുലപ്പെടുത്താറുണ്ട് എന്നതാകുന്നു വാസ്തവം. ആ അസ്വാസ്ഥ്യത്തോടെ, അരുതായ്മയോടെ, ഏറെക്കുറെ പെട്ടെന്നു സംവദിക്കാൻ ഇട വന്ന ഒരു കവിയോടുള്ള പ്രതികരണമാണ് എളിയ രീതിയിൽ ഇവിടെ രേഖപ്പെടുത്തുന്നത്.

മണപ്പുറം പ്രദേശത്തിന്റെ മധുരസ്മരണയായ ശ്രീ കെ.എസ്. കെ. തളിക്കുളം, ഒരു പേര് എന്ന നിലയ്ക്ക്, എനിക്കു പണ്ടേ പരിചിതനാണ്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ പ്രസിദ്ധരചനയുണ്ടല്ലോ, 'അമ്മുവിന്റെ ആട്ടിൻകുട്ടി', പഠിച്ചിട്ടില്ലെങ്കിലും, അതിന്റെ സ്വഭാവം ഞാൻ പ്രായേണ നേരത്തേ ഗ്രഹിച്ചിരുന്നു. ഇപ്പോൾ സംഗതിവശാൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ 'മരുപ്പച്ച' എന്ന പുസ്തകം മറിച്ചുനോക്കാൻ സന്ദർഭമുണ്ടായി. അതിൽ എവിടെയോ 'സംഭാഷണം പാട്ടിലായാൽ' എന്നൊരു നർമ്മനാടകത്തെക്കുറിച്ച് പരാമർശിക്കുന്നു. ഈ പേരിൽ ഒരു നാടകം എന്റെ ബാല്യകാലത്തെ ഹരിതാനുഭൂതികളിൽ ഒന്നായി തെഴുത്തുനില്പാണ്. സാധാരണ വീട്ടുരംഗങ്ങളുടെ ഫലിതം കലർന്ന ആവിഷ്കാരമാണ് വിഷയം. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സംഭാഷണം ഗാനരൂപത്തിലാണ് എന്നതത്രേ വിശേഷം. വേഗം മനസ്സിൽ പതിയുന്ന ഈണങ്ങൾ, എളുപ്പം ആലാപനത്തിനു വഴങ്ങുന്നവ. എന്റെ പ്രാഥമിക വിദ്യാലയത്തിൽ ഒരു വാർഷികത്തിന് അധ്യാപകരടക്കം പങ്കെടുത്ത് ഇത് അവതരിപ്പിക്കയുണ്ടായി. അച്ചടിച്ച

ഒരു പാഠം ഉണ്ടായിരുന്നില്ല എന്ന തത്രേ അപൂർവത. ആയിടെയെങ്ങോ പാലക്കാട്ടുനിന്ന് അധ്യാപകപരിശീലനം പൂർത്തിയാക്കി വന്ന ഗോപാല നെഴുത്തച്ഛൻ മാസ്റ്റർ, അവിടെ ഇങ്ങ നെയൊരു പരിപാടിയിൽ പങ്കെടുത്ത അനുഭവത്തെ ഉപജീവിച്ച് ഉത്സാഹി ച്ചതായിരുന്നു. അവിടെയും ആരോ പ്രചരിപ്പിച്ച വാചാപാഠമായിരുന്നുവ ത്രേ അവലംബം. എന്റെ പ്രാഥമിക വിദ്യാലയത്തിൽ ഏതായാലും പരന്നു നിറഞ്ഞ സമ്മിശ്രമായ സദസ്സിനെ ഈ അവതരണം അത്യന്തം ആകർ ഷിച്ചു. ഞാൻ അതിനിടെ പാഠം ഹൃദി സ്ഥമാക്കിക്കഴിഞ്ഞിരുന്നു. എത്ര വട്ട മാണ് പിന്നെ അതു കടലാസിൽ പകർത്തിയത് എന്നതിനു കണക്കില്ല. ഒറ്റ വെട്ടും തിരുത്തും കൂടാതെ പകർ ത്തുക എന്നായിരുന്നു, എന്തു നിമി ത്തം കൊണ്ടോ, അന്നു ഞാൻ നിർദ്ദേ ശിച്ചിരുന്ന ആദർശം. എന്നാലോ, എഴുതിയെഴുതി എത്തുമ്പോൾ എവി ടെയെങ്കിലും അക്ഷരത്തിനോ പദ ത്തിനോ വീഴ്ച പറ്റും. ഉടനെ ആ താളു വലിച്ചുകീറിക്കളഞ്ഞ് മറ്റൊ ന്നിൽ അഭ്യാസം തുടരും... അന്നത്തെ ആ വീൺവേലയെക്കുറിച്ച് ഇന്നു വീണ്ടുവിചാരം നടത്തുമ്പോഴോ, ഞാൻ വിസ്മയിക്കയാണ്. കൃതിയോ ടുള്ള ആരാധനയുടെ വേഷം മാറിയ ആവിർഭാവമായിരുന്നില്ലേ അത്! പരി ചയിച്ച കൃതി ഉണർത്തുന്ന ആരാധ ന, പണ്ട് അച്ചടി പ്രചരിക്കുന്നതിനു മുമ്പ് പ്രകാശിപ്പിച്ചിരുന്നത്, അതിന്റെ പകർപ്പെടുക്കുക എന്ന രൂപത്തിലായി രുന്നുവത്രേ! ഞാൻ പകർത്തിയതാവ ട്ടെ, വേനലവധിക്ക് എന്റെ സ്വന്തം ഗ്രാ മമായ പൈങ്കുളത്ത് വായനശാലാ വാർഷികത്തിന് അത് ഉപയോഗപ്പെ ടുത്തണം എന്നുദ്ദേശിച്ചുകൊണ്ടായിരു ന്നു. കുറെ ഒരുക്കങ്ങളൊക്കെ ഉണ്ടാ യി; എന്നിട്ടും അരങ്ങേറ്റം നടന്നില്ല എന്നത്, ഓർക്കാൻ സ്വാദുള്ള ഒരു നൈരാശ്യമായി എന്റെ ഉള്ളിൽ അടി ഞ്ഞുകിടക്കുന്നു. ഈ 'സംഭാഷണം പാട്ടിലായാൽ' കെ.എസ്.കെ. കൃതി തന്നെയാ ണ് എന്നും വരട്ടെ, എങ്കിൽ എനിക്ക് അവകാശപ്പെടാം. ഞാൻ ആ കവിയെ കുറച്ചൊക്കെ മനസ്സിൽ കൊണ്ടു നടന്നിരിക്കുന്നു!

പിന്നെ നീണ്ട ഇടവേളയ്ക്കു ശേ ഷം വൈലോപ്പിള്ളിയിൽ നിന്നാണ് കെ.എസ്.കെ. യെക്കുറിച്ച് വളരെ ആ രുമയായ സ്വരത്തിൽ സ്തുതിച്ചുകേൾ ക്കുന്നത്. അറുപതുകളുടെ ആദ്യ പാതി; ഞാനന്നു തൃശ്ശൂരിൽ പ്രവർ ത്തിക്കുന്നു. കൂടക്കൂടെ വൈലോപ്പി ള്ളിയെ ചെന്നു കണ്ടിരുന്നു എന്നത ത്രേ ആ വർഷങ്ങളുടെ കൃതാർത്ഥത. മാസ്റ്ററുടെ നീണ്ട മൃദുഭാഷണങ്ങൾ എനിക്ക് ഭാവുകത്വത്തിന്റെ മിഴി വിടർത്തുന്ന അനുഭവമായിരുന്നു. ചട ക്കക്കാരൻ എന്ന് പുറമെ പ്രസിദ്ധി നിലനിർത്തിയിരുന്ന മാസ്റ്റർ, അത്ര യേറെ പ്രതിഷ്ഠ എന്തുകൊണ്ടോ നേടാതെ പോയ ചില സഹകവികളെ ക്കുറിച്ചു സംസാരിക്കുമ്പോൾ നിയ മേന വഴിഞ്ഞിരുന്ന വാത്സല്യം ആ സഹൃദയത്വത്തെ നിസ്സംശയം സാ ക്ഷ്യപ്പെടുത്തി. ഇടയ്ക്കു നിർദ്ദേശിക്കു

കയും ചെയ്യും. ഇവരെക്കുറിച്ചൊക്കെ ശങ്കരൻ പഠിച്ചെഴുതണം. എന്നെ വേണെങ്കിൽ വിട്ടോളൂ, വിരോധമില്ല. എന്നാലും ഇവരെ വിലയിരുത്താതിരിക്കരുത്.... ഞാനീ നിർദ്ദേശം അനുസരിക്കാനാളായില്ല എന്നതു വേറൊരു വശം. തൽക്കാലം പ്രസക്തം മറ്റൊന്നാണ്: മാസ്റ്റർ അന്ന് എടുത്തുകാട്ടിയിരുന്ന 'ഇവ'രിൽ, സി.എ.ജോസഫിനോടൊപ്പം ശ്രദ്ധേയനായി നിന്നു കെ. എസ്.കെ. തളിക്കുളവും. ഇരുവരും മാസ്റ്ററുടെ സ്നിഗ്ധമായ പരിചരണത്തിനു വിഷയമായി ഇരുകവിതകളിൽ മിഴിഞ്ഞുനിൽക്കുന്നു എന്ന കാര്യവും വിസ്മരിച്ചുകൂടാ.

ഇതിൽ കെ.എസ്.കെ. വിഷയമായ 'അമ്മുവിന്റെ ആട്ടിൻകുട്ടി' എന്ന ലഘുരചനയിൽ നിന്ന് ഉത്തേജനം തേടിക്കൊണ്ടുവേണം തുടങ്ങാൻ എന്നത്രേ ഇപ്പോൾ അദ്ദേഹത്തെപ്പറ്റി അല്പം ആലോചിക്കാനുള്ള നിയോഗം ഉണ്ടായപ്പോൾ ഞാൻ ആദ്യമേ നിശ്ചയിച്ചത്. ഭാഗ്യം, "മുകുളമാല" എന്ന ഏറെ പ്രസിദ്ധമല്ലാത്ത സമാഹാരത്തിൽ പെടുത്തിയ ആ രചന സമ്പൂർണ്ണകൃതികളിൽ സ്ഥാനം പിടിച്ചിട്ടുണ്ട്. അത് അയവിറക്കുക എന്നതാണെങ്കിലോ, ഹൃദ്യമായ അനുഭൂതിയാണുതാനും.

താൻ പരിചരിക്കുന്ന ഏതു കവിയുടെയും വ്യക്തിമുദ്ര അസന്ദിഗ്ധമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു ഇതത്രേ ഇത്തരം പതിവുരചനകളിൽനിന്നു വൈലോപ്പിള്ളി പാലിക്കുന്ന വ്യതിരിക്തത. ഇവിടെയുമില്ല അതിന് അന്തരം. 'അമ്മുവിന്റെ ആട്ടിൻകുട്ടി'യാണല്ലോ കെ.എസ്.കെ.യെ അനുസ്മരിക്കാൻ ഏറ്റവും നല്ല വിഭവം. അതു തിരിച്ചറിയുന്നത് ഇരിക്കട്ടെ; വൈലോപ്പിള്ളി ആ തിരിച്ചറിവിനെ വേറൊരു വിതാനത്തിലേയ്ക്ക് ഉയർത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. ആട്ടിൻകുട്ടി എന്നത് കെ. എസ്.കെ.യുടെ ആത്മവത്തയ്ക്കു നിരക്കുന്ന അസ്സൽ രൂപകമാണല്ലോ. അങ്ങനെയെങ്കിൽ ആ ആട്ടിൻകുട്ടിയ്ക്ക് ആരാവും അമ്മ? സംശയമെന്ത്: കെ.എസ്.കെ. യെ താദാത്മ്യത്തോടെ താലോലിച്ചുപോന്ന കേരളഭാഷ തന്നെ. ഈ രൂപകത്തിൽ നിലീനമാണ് മുൻപറഞ്ഞ വൈലോപ്പിള്ളിക്കവിതയുടെ ജീവൻ മുഴുവനും.

"നമ്മുടെ കെ.എസ്.കെ.', കേരളഭാഷയാ-
മമ്മുവിന്നോമലാമാട്ടിൻ കുട്ടി."

എന്ന് നേരേ ഈ രൂപകം നിവേദിച്ചുംകൊണ്ടാരംഭിക്കുന്ന കവിത പിന്നെ അതിന് തൊങ്ങൽ തുന്നിപ്പിടിക്കുന്നു. 'നിർമലസ്നേഹത്തിൻ വെൺമ പരത്തിയും, നൻമൃദുശാലീന ഭാവമാർന്നും, നർമവും കാവ്യകലയും കിലുങ്ങുന്ന നൻമണി ചാർത്തിയും നീൾക്കഴുത്തിൽ' ഈ ആട്ടിൻകുട്ടി കുതിച്ചു പാഞ്ഞത് 'നാട്ടിന്റെ വെൺമണി മുറ്റമായ് മിന്നു'ന്ന നാട്ടികയിലാണല്ലോ. അപ്പോൾ, 'പ്രകൃതിഭംഗി നീട്ടുന്ന പുൽക്കൂമ്പ്' അതു തിന്നു; കശുമാവിൻ ചോട്ടിലെ പൂമണം ആസ്വദിച്ചു; വിദ്യാലയത്തിലെ പൈതങ്ങൾക്കൊക്കെയും മിത്രമായി അത് കുതൂഹലം പകർന്നു. 'ക്ലേശശതങ്ങളാം മുള്ളുകളേറ്റാലും' അതിനു

കൂസലില്ലായിരുന്നു. അന്തിക്ക് വാനി ലെത്താരാനിരയുമായി അത് അന്തർ ഗതങ്ങൾ കൈമാറി... കെ.എസ്.കെ. യെ കൂടക്കൂടെ രോഗം ബാധിച്ചിരുന്നു വല്ലോ. 'ആട്ടിൻകിടാവിനെക്കൊണ്ടു മാംസക്കറി ചമയ്ക്കാൻ മരണം ഒത്ത കയറാൽ വലിയ്ക്ക' ലായി വൈലോ പ്പിള്ളി ഈ വസ്തുതയെ കല്പിക്കു ന്നു. അപ്പോഴെല്ലാം അശ്രുവാൽ ജയി ച്ച് കേരളഭാഷ എന്ന അമ്മു കെ.എ സ്.കെ. എന്ന ആട്ടിൻകുട്ടിയെ വീണ്ടെ ടുത്തുപോന്നു. ഈ ആട്ടിൻകുട്ടിയുടെ ഇതര വ്യാവർത്തകമായ മികവിൽ സ്പർശിച്ചുകൊണ്ടാണ് കവിതയുടെ സമാപനം:

"ബുദ്ധനെടുത്തു നടന്ന കുഞ്ഞാടില്ലേ,
അത്തരമൊന്നീയജകിശോരം."

ഈ മികവിൽ മഹാകവി വള്ളത്തോ ളും മറ്റൊരു വിധത്തിൽ സ്പർശി ച്ചിട്ടുണ്ടെന്ന് മറക്കണ്ട.

ആട്ടിൻകുട്ടി എന്ന ഈ രൂപകം ആവാഹിക്കുന്ന ഭാവബന്ധങ്ങൾ പ്രകടമാണല്ലോ: ഓമനത്തം, മാധു ര്യം, ലാളിത്യം, ഗ്രാമീണത, ശാലീ നത ഒക്കെത്തന്നെ. ഇതിനപ്പുറം, സങ്കീർണ്ണതകളിലേയ്ക്കോ ഗംഭീരത കളിലേയ്ക്കോ കെ.എസ്.കെ.യുടെ കവിത കാര്യമായി കടന്നിട്ടില്ല. സ്വന്തം ഗ്രാമത്തോട് ഗാഢമായി അത് തന്മയീ ഭവിച്ചു. അതിലും ഒരു വിശേഷം: കട ലിനോട് സാമീപ്യമുണ്ടല്ലോ ആ ഗ്രാമ ത്തിന്. എന്നാൽ കടലിന്റെ തുമുല ധ്വനി തന്റെ കവിതയിൽ കലർന്ന തായി തോന്നുന്നില്ല. അരുവികൾ അവിടെ ഒഴുകുന്നുണ്ടോ - അറിഞ്ഞു കൂടാ, അതെന്തായാലും, അവയുടെ കളകളം കെ.എസ്.കെ.യുടെ രചനക ളിൽ ത്രസിക്കുന്നു. താൻ ഇളം നാളി ലേ ആശാനെ ഉൾക്കൊണ്ടിരുന്നു എന്നാണ് സാക്ഷ്യം. പക്ഷേ ആശാ ന്റെതിനേക്കാൾ വള്ളത്തോളിന്റെ അനുരണനമാണ് അദ്ദേഹം ഉദാഹരി ക്കുന്നത്.

ഇവിടെ ഒരു സംഗതി ശ്രദ്ധേയ മത്രേ: കൃഷ്ണഗാഥ തന്നെ 'വല്ലാതെ വശീകരിച്ച'തായി കെ.എസ്.കെ. ഒരു സംവാദത്തിൽ സമ്മതിക്കുന്നുണ്ട്. "ഗാഥയോട് എനിക്ക് എന്തെന്നില്ലാ ത്ത ഒരു മമത തോന്നുന്നു. ഗാഥാവൃ ത്തത്തിൽ കവിത എഴുതാൻ പ്രത്യേ ക പ്രാവീണ്യമുള്ളതുപോലെയും തോന്നുന്നു" എന്നത്രേ തുടർന്നുള്ള വിശദീകരണം. കേകാവൃത്തത്തിൽ എഴുതിയതിന് രേഖകളില്ല എന്നത് ഇതിന്റെ എതിർവശമായി എടുക്കാം. നർമ്മം കെ.എസ്.കെ യ്ക്ക് അഭിമത മാണ്. നമ്പ്യാരെയും അദ്ദേഹത്തിന്റെ തരംഗിണി വൃത്തത്തെയും താൻ ആത്മസാൽക്കരിച്ചിരിക്കുന്നു എന്നർ ത്ഥം. എഴുത്തച്ഛന്റെ മുദ്രകൾ പക്ഷേ മൃദുശീലനായ ഈ കവിയിൽ ഏറെ പതിഞ്ഞുകാണാനില്ല.

മറ്റൊരു വശം കൂടി ഈ നിരീ ക്ഷണത്തിലേയ്ക്ക് വകഞ്ഞൊതുക്കി ക്കൊള്ളട്ടെ: ഒട്ടും ഒതുക്കമില്ലാത്ത താണ് തന്റെ മുടി എന്ന് കെ.എസ്. കെ. ഒരിടത്ത്, ഫലിതം ഉദ്ദേശിച്ചാവാം, പരാതിപ്പെടുന്നുണ്ട്. ('മുടിചരിതം' എന്ന രചന) ഇതിന് ശരിക്കും ഇതിന്റെ അർത്ഥം തന്നെയേ ഉള്ളൂ.

സമാന്തരമായി വൈലോപ്പിള്ളിയുടെ വരികൾ ഓർക്കാം

"എത്രമേൽ മെഴുക്കിട്ടു വാർന്നുവെച്ചാലും
വീണ്ടു-
മെൻ തലമുടിപ്പറ്റമെതിർത്തു നില്പോന്ന
ല്ലോ." (ഒരു കൊടി)

ഈ പ്രസ്താവത്തിന് പ്രകരണത്തെ ക്കവിഞ്ഞ വ്യാപ്തി കൈവരുന്നു. അങ്ങനെയൊരു വ്യാപ്തി കെ.എസ്.കെ.യിലേയ്ക്ക് അന്വയിക്കാൻ വയ്യ എന്നു ചുരുക്കം.

തൃശ്ശൂർ പബ്ലിക് ലൈബ്രറിയുമായി ഇടമുറിയാത്ത ബന്ധം കെ.എസ്.കെ. പുലർത്തിപ്പോന്നിരുന്നു എന്നും പല പാശ്ചാത്യ പ്രതിഭകളേയും അങ്ങനെ ഇണക്കിയെടുത്തിരുന്നു എന്നുമാണ് സുഹൃത്തുക്കളുടെ സൂചന. ഈ പ്രതിഭകളുടെ സ്വാധീനം കവി സ്വയം സമ്മതിച്ചിട്ടുമുണ്ട്. "എന്നാൽ എലിയട്ട് എന്നെ ഒരു വിധത്തിലും സ്വാധീനിച്ചിട്ടില്ല" എന്ന് സ്വരദാർഢ്യത്തോടെത്തന്നെ അദ്ദേഹം പ്രഖ്യാപിച്ചത് സ്മരണീയമാണ്.

ഇങ്ങനെ ഉരുത്തിരിഞ്ഞ ഒരു കവനവ്യക്തിത്വത്തിന്റെ കൈയൊപ്പായി ലാളിത്യം മുതിർന്നുനിൽക്കുന്നത് സ്വാഭാവികംതന്നെ. ഏറക്കുറെ നിരുദ്ദേശ്യമായ ഒരു നിയോഗം എന്ന നിലയ്ക്കാവുമോ കെ.എസ്.കെ. സർഗജീവിതം ആരംഭിച്ചിരിക്കുക?

"ഭാവനാതീതനാം നാഥ, എളിയോരീ-
ജ്ജീവിതംകൊണ്ടൊരു ഗീതം തീർത്തു
പാവനപാദത്തിലർപ്പണം ചെയ്വാനി-
പ്പാവമവസരം പാർത്തുനില്പൂ."

എന്നത്രേ 'ആനന്ദഗീത'ത്തിലെ ആത്മനിവേദനം. അതായത്, ലാളിത്യത്തോടു സഹവർത്തിച്ചുകൊണ്ട് മാധുര്യവും ആ ആരംഭത്തിൽ അനുഭവപ്പെട്ടിരുന്നു എന്നർത്ഥം. ഈ നിലയ്ക്ക് പിന്നെ മാറ്റം വരുന്നു. 'കവിയോട്' എന്ന രചന ഈ മാറ്റത്തിന്റെ 'മാനിഫെസ്റ്റോ' ആയി കണക്കാക്കാം. തനിക്കു പാടുവാൻ ഒരു 'നവമനോഹരഗീതം' രചിക്കുമോ എന്നാണിതിലെ അന്വേഷണം. ഏതു വിശേഷണത്തിലാണ് ഊന്നൽ - 'മനോഹര'ത്തിലേക്കാൾ 'നവ' ത്തിലാണ് എന്നാകുന്നു എന്റെ വിചാരം. അതേ, 'നവം' ശരിക്കും അങ്ങനെത്തന്നെയാവണം എന്നതിൽ വിട്ടുവീഴ്ചയില്ല. 'ലളിതകോമളപദാവലികളിൽ' പഴമ ഒളിച്ചുവെച്ച് തന്നെ ചതിക്കാൻ നോക്കണ്ട. 'മുറയ്ക്കലങ്കാരം നിറച്ചാലായതിൽ ഭ്രമിക്കും ഞാനെന്നു നിനയ്ക്കയും വേണ്ട.' 'മതിമുഖിയുടെ മൃദുലഹാസത്തിൽ പൊതിഞ്ഞ' വല്ല പുതുമയും ചേർക്കാനും മിനക്കെടേണ്ട. ഈ താക്കീതുകളോടെ അനുവാചകൻ തന്റെ വിവക്ഷ കവിക്കു വിശദമാക്കിക്കൊടുക്കുന്നു:

"ഇവന്നു പാടുവാൻ രചിക്കുമോ കവേ
ഭവാൻ സ്വതന്ത്രനായൊരു നവഗീതം?
അതു കേട്ടാലെന്റെ സിരകളിൽക്കൂടി-
യതിവേഗം രക്തം തിളച്ചുപായണം;
ഉടനിവൻ ധീരഹൃദയാവേശത്താ-
ലടിമച്ചങ്ങല മുറിച്ചെറിയണം."

കവിത പുലർത്തേണ്ട സാമൂഹികമായ പ്രതിജ്ഞാബദ്ധതയിൽ കെ.എസ്.കെ. അസന്ദിഗ്ധമായും അടിവരയിടുകയാണല്ലോ ഇവിടെ. 'അടിമച്ചങ്ങല

മുറിച്ചെറിയുക' എന്നതിന് ഇതെഴുത പ്പെട്ട കാലത്ത് രാഷ്ട്രീയമായ ഒറ്റ മാനമാവാം ഉണ്ടായിരുന്നത്. ഇന്നാവ ട്ടെ, മാനം ഒരുപാടാണ്. ഏതു മണ്ഡ ലത്തിലായാലും മനുഷ്യന്റെ സ്വാത ന്ത്ര്യത്തിന് ഉത്തേജകമാവണം കവി ത എന്ന അവബോധത്തിന്റെ ഋജു വായ വിളംബരമാകുന്നു ഇന്ന് ഈ രചന.

ഈ അവബോധം അസമ്മിശ്ര മായ അർപ്പണബോധത്തോടെ കെ. എസ്.കെ. കാത്തുപോന്നു എന്ന തിനും സാക്ഷ്യമുണ്ട്. ദാരിദ്ര്യം തന്റെ നിത്യമായ തലവിധിയായിരുന്നു. എന്നാലും എഴുതുന്നതെല്ലാം അച്ച ടിച്ച് വരുമാനം സ്ഥിരപ്പെടുത്തുക എന്ന നയം താൻ സ്വീകരിച്ചില്ല. മറി ച്ചുതന്നെ പറഞ്ഞേ മതിയാവൂ: ഇതു സംബന്ധിച്ച്, സുഹൃത്തുക്കളുടെ നിര ന്തരപ്രേരണ ഉണ്ടായിട്ടും, അദ്ദേഹം നിസ്സംഗനായിരുന്നു. പ്രതിജ്ഞാബദ്ധ തയിൽ പിടിച്ച് ആണയിടുന്നവരുടെ പോലും ആദർശം വ്യാപാരത്തിനു വഴിമാറുന്ന പ്രവണത ഇടക്കാലത്ത് ഇവിടെ വളർന്നുതഴച്ചുവല്ലോ. നാടക ത്തിനാണെങ്കിലോ, ഇങ്ങനെയൊരു പ്രവണതയ്ക്കു വഴങ്ങാൻ നല്ല എളു പ്പമാണുതാനും. കെ.എസ്.കെ.യ്ക്കും ഉണ്ടാവാതിരുന്നില്ല പ്രലോഭനം. തന്റെ ഒരു നാടകം കച്ചവടക്കണ്ണോടെ ഒന്നു പാകപ്പെടുത്താൻ നിർദേശം വന്ന പ്പോൾ, പ്രതിഫലത്തിന്റെ കനം വക വെയ്ക്കാതെത്തന്നെ, അദ്ദേഹം അതു നിരസിച്ചു. "എന്റെ സന്താനങ്ങൾ കണ്ടവർക്കുവേണ്ടി ബലി ചെയ്യപ്പെടാ നുള്ളവയല്ല" എന്ന് അന്നദ്ദേഹം ആ പ്രലോഭനത്തോട് അവലംബിച്ച പ്രതി കരണം അഭിമാനിയായ കലാകാരന് എന്നും പ്രചോദകമാവേണ്ടതത്രേ. ഇത്തരമൊരു ഉറച്ച നിലപാടിൽ ഊട്ടി യെടുക്കുമ്പോഴേ പ്രതിജ്ഞാബദ്ധ തയ്ക്കു മൂർച്ച തികയൂ എന്നതല്ലേ നമുക്ക് ഇതിൽ നിന്നു ധരിക്കാവുന്ന പൊരുള്?

ഇടയ്ക്കുണ്ടായ വിചിത്രമായ ഒരു പൊരുത്തത്തിൽ ഒന്നുതൊട്ടുപോ വട്ടെ. കെ.എസ്.കെ.യുടെ "മരു പ്പച്ച"യുമായി ഇടപഴകുന്നതിനുമുമ്പ് എനിക്കു വായിക്കാൻ സംഗതിയായത് സംസ്കൃതസാഹിത്യശാസ്ത്രത്തി ലെ ഒരു സവിശേഷസിദ്ധാന്തം പ്രതി പാദിച്ചുകൊണ്ട് ഇയ്യിടെ പുറത്തുവന്ന ഒരു പുസ്തകമത്രേ. (വക്രോക്തി കാവ്യജീവിതം - ഡോ. എൻ.വി.പി. ഉണിത്തിരി) ഇതിൽ സിദ്ധാന്തം സ്ഥാപിക്കുന്നതിന് അടിത്തറയായി, സ്വഭാവോക്തിയുടെ സാധ്യതയെ ആവർത്തിച്ചുനിഷേധിക്കുന്നു. വാദം സാങ്കേതികമാവാം, ആ വഴിക്ക് ഉൾ ക്കൊള്ളുമ്പോൾ സാർത്ഥകമായി എന്നും വരാം. എന്നാലും സാങ്കേതി കത മാറ്റിനിർത്തി ആലോചിക്കവേ എന്തോ അസ്വാസ്ഥ്യം. അങ്ങനെ പറ്റെ വർജിക്കാമോ സ്വഭാവോക്തി യെ? അതിന്റെ നിർവചനത്തിൽ സ്വഭാ വത്തിന് 'സൂക്ഷ്മം' എന്നൊരു വിശേ ഷണം ഘടിപ്പിച്ചതിന്റെ വിവക്ഷ ശ്രദ്ധിക്കണ്ടേ..... എന്തിനേറെ, കെ.എ സ്.കെ.യുടെ കൃതികളിലെ തെളി യൊഴുക്ക് എന്റെ ഈ അസ്വാസ്ഥ്യ

ത്തിന് കുറെ ഉപശാന്തി നൽകി എന്നു കൃതാർത്ഥതയോടെ എടുത്തു പറയട്ടെ.

അല്ലെങ്കിൽ നോക്കുക - എന്താണ് 'മണപ്പുറത്തെ സന്ധ്യ' പോലൊരു കൃതി നമ്മുടെ മനസ്സിൽ കുളിരു പൊഴിയുന്നതിന്റെ രഹസ്യം? കവി സ്വന്തം പ്രദേശത്തോടു പുലർത്തിപ്പോന്ന പ്രീതിയുടെ ഈ രേഖ, ഏതൊക്കെയോ തലങ്ങളിൽ വള്ളത്തോളിന്റെ 'ഒരു ദിനാന്തസഞ്ചാരം' പോലുള്ള പൂർവമാതൃകകളുടെ ഓർമ്മയുണർത്തുന്നു എന്ന് ഉദ്ദേശശുദ്ധിയോടെത്തന്നെ ഉപദർശിക്കട്ടെ. അതിസാധാരണമെന്നു കരുതി സ്വതേ നാം സൂക്ഷിക്കാതെ വിടുന്ന ദൃശ്യങ്ങളുടെ വശ്യത അടക്കത്തോടെ, അകൃത്രിമമായി, ആവിഷ്കരിക്കുന്നതിലത്രെ ഇത്തരം കവിതകളുടെ വൈശിഷ്ട്യം. ഉദാഹരണത്തിന് മണപ്പുറം സന്ധ്യയുടെ പല വശങ്ങൾ പകർത്തുന്ന കൂട്ടത്തിൽ ഇതാ ഇങ്ങനെയും ഒന്ന്.

മേച്ചിൽസ്ഥലം വിട്ടു തൊഴുത്തിലേയ്ക്കു
പായുന്ന കന്നാലികളിൽ പശുക്കൾ
ഇടയ്ക്കു പെട്ടെന്നു തിരിഞ്ഞുനിന്നു
വിളിക്കയാം കുട്ടികളൊപ്പമെത്താൻ.

എന്താണ് ഈ ദൃശ്യത്തിന്റെ വിശേഷമെന്നു ചോദിച്ചാൽ കൃത്യമായി വിവരിക്കാൻ വിഷമം. എന്നാലോ പഴയ ഗ്രാമഭംഗികൾ പരിചയിച്ച മനസ്സിൽ അടിഞ്ഞുകിടക്കുന്ന ഏതോ അനുഭൂതിയെ ഇതു തൊട്ടുണർത്തും, തീർച്ച. അങ്ങനെ വല്ലതും ചെയ്യുന്നു എന്ന നാട്യം കൂടാതെ അത്ര നൈസർഗികമായാണ് ഇതു സാധിക്കുന്നതും. അനലംകൃതഭംഗി, അക്ലിഷ്ടഭാവം എന്നെല്ലാമായി കവിതയ്ക്ക് എക്കാലത്തും അഭികാമ്യമായ ഏതോ ആകർഷണം ഇവിടെ തെഴുത്തുവരുന്നു. കവിയായ താൻ അധ്യാപകൻ എന്ന നിലയ്ക്കും അസദൃശമായ സേവനമാണല്ലോ നിർവഹിച്ചത്. ആ സേവനം അനേകം ശിഷ്യരിൽ സൃഷ്ടിപരമായ സഹൃദയത്വം പുഷ്പിക്കാൻ പ്രചോദിപ്പിച്ചിരിക്കും. അങ്ങനെ തന്റെ അഭിരുചി പിൻതുടരാൻ തലമുറകളിൽ നിന്ന് അനുയായികളെ സജ്ജരാക്കുക എന്നോ മറ്റോ ഒരു കാവ്യകടാക്ഷത്തിന്റെ നേർത്ത നിലാക്കതിര് ഈ പദ്യത്തിൽ വീണുകിട്ടുന്നതായും ഞാൻ വിചാരിക്കുന്നു. അത് വേണ്ടത്ര വിശദീകരണക്ഷമമല്ല എന്നുമാത്രം.

യഥാർത്ഥകവിതയ്ക്ക് വിശദീകരണക്ഷമത കുറയും എന്നതല്ലേ വാസ്തവം? ഏതായാലും അത്തരം ചില അനുഭവങ്ങളെ കെ.എസ്കെ.യുടെ അന്തർലോകം സമ്മാനിക്കുന്നു. തികച്ചും തിളക്കമുള്ള വാങ്മയമായി അവ വാർന്നുവീണിരിക്കയില്ല ചിലപ്പോൾ. അവയിലെ സ്ഫുരണങ്ങളുടെ നിസ്തുലത നിസ്സാരമാക്കാൻ, പക്ഷേ, നമുക്കു പറ്റുകയില്ല. അടക്കിയാൽ അടങ്ങായ്ക എന്ന അനുരാഗത്തിന്റെ അതിലോലതയുണ്ടല്ലോ, ഈയിടെ ഒരു ഗാനത്തിന്റെ പാദത്തിലൂടെ അതു നമ്മെ പാടെ ആകർഷിക്കുകയുണ്ടായി. 'പറയാതിനി വയ്യ, പറയാനും വയ്യ' എന്നെങ്ങാനോ ആണ് ഒ.വി. ഉഷ ആ അതിലോലതയ്ക്ക് അവതരണം ഒരുക്കിയത്.

ഇതിന്റെ പൂർവരൂപം, ഈ ഇരുകവികളും അന്യോന്യം ബന്ധപ്പെട്ടിട്ടില്ല എന്ന ആഹ്ലാദത്തോടെ,അദ്ഭുതത്തോടെ, നിങ്ങൾക്ക് കെ.എസ്.കെ. യുടെ 'പ്രണയദൂതൻ' എന്ന രചനയിൽ നിരീക്ഷിക്കാം.

"പുറത്തു പറയുവാൻ ധൈര്യമില്ല
പറയാതിരിക്കുക സാധ്യമല്ല"

പ്രേമം എന്നത് പൊടുന്നനെ മനസ്സു വരിക്കുന്ന വ്യാപ്തിയാകുന്നു എന്ന ആശയം, മധുരമായ അസ്വാസ്ഥ്യമാകുന്നു എന്ന അനുഭൂതി, മലയാളകവിതയ്ക്ക് പണ്ടും അപരിചിതമല്ലല്ലോ.

ഓണം നമ്മുടെ കവികളെ പേർത്തും പേർത്തും ആകർഷിക്കാറുള്ള പ്രമേയമത്രേ. ഒന്നാണ് അബദ്ധം: ഇത്തരം രചനകൾ ഉപചാരത്തിൽ ഒതുങ്ങും. എത്ര ആചരിച്ചിട്ടും ഒളിമങ്ങാത്ത ആഘോഷം എന്ന നിലയിൽ ഓണം ഒറ്റപ്പെട്ടുനിൽക്കുന്നതിന്റെ ഉൾപ്പൊരുളൊന്നും ഈ ഉപചാരപരതയുടെ വിചിന്തനത്തിന് വിധേയമാവാറില്ല. കെ.എസ്.കെ. 'ഓണക്കാലം' എന്ന രചനയിൽ അപ്പോഴത്തെ ഉത്സവത്തിമർപ്പ് ആവിഷ്കരിക്കമാത്രമല്ല, അതിന്റെ ആന്തരാർത്ഥത്തിൽ ഊന്നുകയും ചെയ്യുന്നു. എന്നും ക്ലേശവും ഖേദവും കടിച്ചിറക്കുന്ന ഇവിടത്തെ സാധാരണക്കാർക്ക് വല്ലപ്പോഴും അതിൽ നിന്ന് ഒരു മുക്തി വേണ്ടേ? കഷ്ടപ്പാടുകൾക്കുതന്നെ തോന്നിയെന്നുവരാം, തൽക്കാലത്തേയ്ക്ക് ഒന്നു പിടി അയയ്ക്കാൻ. ഈ ആശയം കെ.എസ്.കെ. ഉല്ലാഘതയോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു:

"അവശനായ് ദുഃഖവും ചെറ്റുകാല-
മവധിയെടുത്തതുപോലേ തോന്നും"

വീണ്ടുമതേ, പിൽക്കാലത്തെ ഒരു ചലച്ചിത്രഗാനത്തെ ഇത്, അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്നു. 'ദുഃഖങ്ങൾക്കൊക്കെ അവധി കൊടുക്കുക' എന്നതിനപ്പുറം 'സ്വർഗത്തിൽ ഒരു മുറിയെടുക്കുക' എന്ന അതിശയോക്തിയിലേയ്ക്കു കൂടി ആ ഗാനം നീളുന്നുണ്ടെന്നു മാത്രം. മുറിയെടുക്കുന്നത് 'ഞാൻ' ആണ് - അതായത്, ഉത്തമപുരുഷസർവനാമത്തിൽ കൊരുത്തതാണ് ആ ഗാനം. കെ.എസ്.കെ.യുടെ 'ഓണക്കാല'മാവട്ടെ, ആ ഉത്സവത്തിന്റെ സാമൂഹികതയെ സ്പർശിക്കുന്നു.

കാല്പനികത പലപ്പോഴും പരിചരിക്കുക വ്യക്തിയുടെ കാഴ്ചപ്പാടിനെയാണ്. അതിനാൽ ഉത്തമപുരുഷസർവനാമത്തിന് അതിൽ കാതലായ സ്ഥാനം കൈവരുന്നു. ഈ ഉത്തമപുരുഷനു പക്ഷേ സാമാന്യമായ അർത്ഥതലം നിർധരിക്കപ്പെടാവുന്നതത്രേ. എന്നാൽ ഇത്തരം ആപേക്ഷികമായ സാമൂഹികത കെ.എസ്.കെ.യെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തുന്നില്ല. ബഹുവചനത്തിൽ തന്നെ അദ്ദേഹം നിഷ്കർഷിക്കുന്നതു ശ്രദ്ധേയമാണ്. 'പുതുവത്സര'ത്തിനോട് ഒരിടത്ത് അദ്ദേഹം അപേക്ഷിക്കുന്നു.

അനുദിനമലയടിച്ചുയർന്നിടു-
മനർത്ഥരാശിയോടെതിർത്തുനിൽക്കുവാൻ
പുതിയൊരു ശക്തിയെനിക്കു-തെറ്റിപ്പോയ്-
സകലലോകർക്കുമരുളിടേണമേ.

'ഞാൻ' ഇവിടെ 'സകലലോക'രിലേയ്ക്കും വികസിക്കുന്നു. സത്ത കാ

ല്പനികമായിട്ടും, കെ.എസ്.കെ. കവിത സാമൂഹികതയ്ക്കു വിട്ടു വീഴ്ച വരുത്തുന്നില്ല എന്നാണല്ലോ ഇതിനർത്ഥം.

ഈ സാമൂഹികതയിൽ ദൃഷ്ടി ഊന്നുന്നതോടെ, വ്യവസ്ഥിതിയിലെ ഒട്ടേറെ, ഉച്ചനീചത്വങ്ങൾ കവിക്കു ശ്രദ്ധിക്കാതെ വയ്യ എന്നാകുന്നു. വിഷയം വെറുതെ വർണ്ണനയ്ക്കുള്ള ഉപാദാനം എന്ന നില വിട്ട്, വ്യവസ്ഥിതിയിലെ വിള്ളലുകൾ വെളിപ്പെടുത്താനുള്ള ഉത്തേജനം എന്ന നിലയിൽ വികാസം നേടുന്നു. 'വർഷാരംഭം' ഉദാഹരണമാണ്. സാധാരണ, നമ്മുടെ കവിതയിലെ സാമ്പ്രദായികത അനുസരിച്ച്, ഇത് വിരഹിയായ കാമുകന്റെ നെടുവീർപ്പോ വിനോദിക്കുന്ന കാമുകന്റെ നിർവൃതിയോ ഒക്കെ പകർത്താനുള്ള പശ്ചാത്തലം ചമയ്ക്കയാണ് പതിവ്. പക്ഷേ കെ. എസ്.കെ.യുടെ പരിചരണം വ്യത്യസ്തമത്രേ. വീണ്ടുമതെ, വൃത്തസ്വീകരണത്തിൽപ്പോലും, വള്ളത്തോളിനെ അദ്ദേഹം അറിയാതെ മാതൃകയാക്കിയിട്ടുണ്ടാവാം. അതല്ല പ്രധാനം, പിന്നെയോ, കവിത എന്തു പ്രക്ഷേപിക്കുന്നു എന്നതത്രേ.

വിലപ്പെടും ഷോടതിയാൽ ദരിദ്രൻ
പെട്ടെന്നു കോടീശ്വരനായ പോലെ
വരണ്ട പൊട്ടക്കുളമൊറ്റ രാത്രി
ചൊരിഞ്ഞ വർഷാലുടനേ നിറഞ്ഞു.

ഈ പദ്യത്തിലെ സാദൃശ്യം എന്തോ വല്ലാത്തൊരു സങ്കടച്ഛായ പതിഞ്ഞ ഒന്നായി തോന്നുന്നു. പൊട്ടക്കുളത്തിന്റെ വരൾച്ചയ്ക്ക് പ്രകൃതി ഒറ്റപ്പെയ്ത്തുകൊണ്ട് പോംവഴിയരുളും. പക്ഷേ ദരിദ്രന്റെ ദീനതയ്ക്കോ... അതും, കെ.എസ്.കെ. ഇതെഴുതുന്ന സമയത്ത് ഉദ്ദേശിച്ചിരിക്കാനിടയില്ലാത്ത ഒരർത്ഥം ഇന്നിതിലേയ്ക്കു സംക്രമിക്കുന്നു. എത്രയോ ആസൂത്രിതപദ്ധതികൾ കടന്നുപോയി. എമ്പാടും ആകർഷകവാഗ്ദാനങ്ങൾ പൊഴിഞ്ഞുവീണു. എന്നിട്ടോ, ഒടുക്കം ഇവിടത്തെ പാവത്തിന് ഷോടതി എന്ന വ്യാമോഹം നോക്കി വായ പൊളിയ്ക്കയേ ഗതിയുള്ളൂ എന്നല്ലേ വന്നിരിക്കുന്നത്. സർക്കാർ സന്നാഹമായി ഷോടതി നടത്തുക എന്നതിൽ നമുക്കൊരു സങ്കോചവും ഇല്ലാതായിരിക്കുന്നു.

അതിരിക്കട്ടെ, മഴയുടെ ഉത്സവം ചിലരെ മാഴ്കാൻ ശിക്ഷിക്കുന്നുണ്ട് എന്ന വസ്തുത കവി കാണാതിരിക്കുന്നില്ല.

"പണിക്കു പോവാൻ കഴിയാതെ മേവും
പാവങ്ങൾ കഞ്ഞിക്കൊരു മാർഗമെന്യേ
കീറത്തുണിത്തുണ്ടുപുതച്ചിരുന്നു
ശപിച്ചിടുന്നൂ മഴയെസ്സരോഷം"

ഈ സമാപനത്തിലത്രേ യഥാർത്ഥത്തിൽ 'വർഷാരംഭം' സാർത്ഥകമാവുന്നത്.

അധ്വാനിക്കാൻ ഒരാൾ, അതിന്റെ നേട്ടം അനുഭവിക്കാൻ വേറെ ഒരാളും

നമ്മുടെ സാമ്പത്തികഘടനയിലുള്ള ഈ വൈരുധ്യത്തെക്കുറിച്ച് മലയാളകവിത ധാരാളം ശബ്ദം ഉയർത്തിയിട്ടുണ്ട്. ചങ്ങമ്പുഴയുടെ 'വാഴക്കുല', ഇടശ്ശേരിയുടെ 'പുത്തൻകലവും അരിവാളും' ഇവയാവും

ഏറെ പ്രസിദ്ധമായ രണ്ടെണ്ണം. ഇവയോടു താരതമ്യം അർഹിക്കുന്നു കെ. എസ്.കെ. യുടെ 'ആർക്കുവേണ്ടി'.

ആരോ പാടത്തു ചാലുകൾ കീറി,
ആരോ വിത്തിട്ടു പൊൻപൊടിമണ്ണിൽ
ആരോ നീക്കീ കളകളെ - കൊയ്യാ-
നാരീപ്പൊന്നെൽക്കുലകളെ നാളെ?

എന്ന് ഇടശ്ശേരി ഉന്നയിച്ച കാതലായ ചോദ്യം നാദഭേദത്തോടെ ഇവിടെയും കേൾക്കാം. കൃഷിക്കാരൻ കൊയ്ത്തു കഴിഞ്ഞ് മുറ്റത്തുപരത്തിയ നെല്ലിൽ നിന്ന് വീട്ടമ്മ കുറച്ചു കോരിയെടുക്കുകയാണ് കുട്ടികൾക്ക് അവിലിടിച്ചുകൊടുക്കാൻ. അയാൾക്കു വിലക്കേണ്ടിവരുന്നു; എന്തെന്നാൽ ഇതു മുഴുവൻ കൊണ്ടുപോയി അളന്നാലും പാട്ടബാക്കി അവശേഷിക്കും. ഈ ഘട്ടത്തിൽ വീർപ്പുമുട്ടിക്കുന്ന ഒരു ചോദ്യം വീട്ടമ്മയിൽ നിന്നു പുറപ്പെടുന്നതിലാണ് കവിതയുടെ പ്രസക്തി മുഴുവനും:

"അല്ലും പകലുമില്ലാതെ ഭവാനൊരു
കൊല്ലം മുഴുവൻ പ്രയത്നിച്ചതെന്തിന്
ജന്മിതൻ കുട്ടികൾക്കൂണിനു വേണ്ടിയോ?
നമ്മുടെ മക്കൾക്കു കഞ്ഞിക്കു വേണ്ടി
യോ?"

ഊണ്, കഞ്ഞി- ഇവയാണല്ലോ ഇവിടെ വിരുദ്ധമായി വിന്യസിക്കപ്പെട്ട പദങ്ങൾ. ഇവ ചങ്ങമ്പുഴയുടെ 'പഞ്ചാരച്ചുടുപാലട' 'അയലത്തെ മേട്ടിലെ ത്തോട്ടുവെള്ളം' എന്നിവയുമായി ഇടതട്ടിച്ചുനോക്കാവുന്നതാണ്. (വാഴക്കുല) അപ്പോഴും വ്യക്തമാവുക, അതിശയോക്തിയോടല്ല, സ്വഭാവോക്തിയോടാണ് കെ.എസ്. കെയ്ക്ക് ആഭിമുഖ്യം എന്നുതന്നെ.

വ്യവസ്ഥിതിയിലെ അന്തരം യുവജനങ്ങളുടെ അഭിമതരഞ്ജനത്തിന് എങ്ങനെ വിഘ്നം ചമയ്ക്കുന്നു, എങ്ങനെ അവരെ, ദുരന്തത്തിലേക്കു നയിക്കുന്നു എന്ന പ്രമേയമാണ് 'പുകഞ്ഞ കൊള്ളി' എടുത്തുപെരുമാറുന്നത്.

"നിനയ്ക്കുകിലിനി ദൃഢാനുരാഗമേ,
നിനക്കു പേരെന്നും നിരാശയെന്നാകും"

എന്ന് ഇതിൽ കാണുന്ന ഈരടി

"ഈടാർന്നു വായ്ക്കുമനുരാഗനദിക്കു
വിഘ്നം
കൂടാതൊഴുക്കനുവദിക്കുകയില്ല ദൈവം."

(ബന്ധനസ്ഥനായ അനിരുദ്ധൻ. വള്ളത്തോൾ)

മുതലായ പേരുകേട്ട അർത്ഥാന്തരന്യാസങ്ങളെ അനുസ്മരിപ്പിച്ചേയ്ക്കാം. ഇത് അവയേക്കാൾ അക്ലിഷ്ടമാണ്, അകൃത്രിമമാണ്. പക്ഷേ 'പുകഞ്ഞ കൊള്ളി' ഹൃദയത്തെ കടയുന്നത് ഇത്തരം കല്പനകൾകൊണ്ടല്ല, പിന്നെയോ കറുത്തിരുണ്ട അതിന്റെ കലാംശംകൊണ്ടുതന്നെ. കറുപ്പിന് അവിശ്വാസ്യമാംവിധം കൊഴുപ്പുകൂടി എന്ന് ഇന്നത്തെ അഭിരുചിക്ക് ആവലാതി തോന്നാം. എങ്കിലും നമ്മുടെ നാട്ടിൻപുറങ്ങളിൽ വർഷങ്ങൾക്കു മുമ്പു സാധാരണമായിരുന്നു ഇതിലെ സംഭവം എന്നു മറക്കരുത്. സമ്പാദിച്ച് സമനില നേടിയിട്ടുവേണം ധനികയായ കാമുകിയെ സ്വന്തമാക്കാൻ എന്നു നിശ്ചയിച്ച് കാമുകൻ നാടുവിടുന്നതിനുമുമ്പ്, യാത്ര ചോദിക്കാനായി, മഴ പെയ്യുന്ന ഒരു രാത്രിയിൽ,

അവളെ സന്ധിക്കുന്നു. ആകസ്മികവും അനിയന്ത്രിതവുമായ പ്രേരണ അവളെ ഗർഭിണിയാക്കി എന്നു പറഞ്ഞാൽ കഴിഞ്ഞല്ലോ. അയാൾ പോയി അഞ്ചുമാസം ചെന്നാറേ, അവളുടെ കഥ പുറത്തായി. സമുദായത്തിന്റെ സന്മാർഗ്ഗത്തിനുണ്ടോ അതു പൊറുക്കാൻ പറ്റുന്നു. അങ്ങനെ അവൾ കിണറ്റിൽ ചാടി മരിച്ചു. അപ്പോഴേയ്ക്കും ഓടിക്കിതച്ചെത്തിയ അവനോ - അവനും ചാരത്തുതന്നെ വീണുമരിച്ചു. കവി നിരീക്ഷിക്കുന്നു:

"അവിടെയൊത്തൊരു കുടുംബ-മമ്മയു,-
മരുമപ്പൈതലു, മതിൽ ജനകനും!"

മരണത്തിലേ ഈ കുടുംബത്തെ മേളിക്കാൻ സമ്മതിച്ചുള്ളു സമൂഹത്തിന്റെ സന്മാർഗം എന്നാവണമല്ലോ ഈ നിരീക്ഷണത്തിലെ അന്തർഗതം. ഇതു സംബന്ധിച്ച് വാചാലനാവാത്ത കവിക്ക് മറ്റൊന്ന് ചെയ്യാതിരിക്കാൻ വയ്യ എന്നായി., തന്റെ ദുർബലതകൊണ്ടാവാം, ഉള്ളുലഞ്ഞ് ഒന്നു കരയുക. അതിലുമുണ്ടാവാം അപരാധം:

"അതുമസന്മാർഗ്ഗനിലയിലെണ്ണിടാ-
മെവിടെ ഞാനിനി തിരയും സന്മാർഗ്ഗം?"

എന്ന സമാപനം ദൂരവ്യാപകമായ ധ്വനിയുൾക്കൊള്ളുന്നു.

"പണമുള്ളോർ നിർമ്മിച്ച നീതിക്കിതി
ലൊന്നും
പറയുവാനില്ലേ - ഞാൻ പിൻവലിച്ചു"

എന്ന പ്രസിദ്ധമായ ക്ഷമാപണവുമായി (വാഴക്കുല) ഇതിനെ താരതമ്യപ്പെടുത്താവുന്നതാണ്. ആ ക്ഷമാപണത്തെക്കുറിച്ച് എന്നതുപോലേ, ഇതിനെക്കുറിച്ചും ഉയർന്നിരിക്കുമോ ആക്ഷേപം: കവി ഇവിടെ അശക്തനാവുന്നു എന്ന്. അതോ, പ്രസംഗത്തിന്റെ രീതി വിട്ട് കവിത തനതായ രീതിയിൽ പ്രതിഷ്ഠ നേടുന്നതിൽ കവിയെ അനുമോദിക്കയാണോ വേണ്ടത്?....

എന്തായാലും നായകൻ കൃത്യമായി എത്തലും നായികയുടെ മരണത്തിൽ കൂട്ടുചേരലും പുകഞ്ഞ കൊള്ളിയിൽ കലാംശം അല്പം കെട്ടിച്ചമച്ചപോലെ ഇരിക്കുന്നു എന്ന പ്രതീതിക്ക് സാധ്യത കണ്ടേക്കാം,. ഇതിനൊന്നേ സമാധാനമുള്ളൂ. അസാരം കൃത്രിമമായാലും ശരി, കലാശത്തിനു നാടകീയത കിട്ടണം എന്ന നിർബന്ധം. പ്രേമവിഷയകമായ രചനകൾ പോലും കേവലഭാവഗീതികളുടെ വടിവിലല്ല വാർന്നുവീഴുന്നത് - ഇത് കെ.എസ്.കെ. യുടെ പ്രത്യേക മുദ്രയായി കണക്കാക്കാം. പാത്രവിന്യാസവും നാടകീയപരിണാമവും എല്ലാം ഇണക്കിക്കൊണ്ടുള്ള ആഖ്യാനങ്ങളാണ് ഈ കവിക്ക് ഇഷ്ടം. "നാടകാന്തം കവിത്വം" എന്ന സിദ്ധാന്തത്തിന് പിൽക്കാലത്ത് പ്രൊഫ, മുണ്ടശ്ശേരി സ്വന്തമായ ഒരു ഭാഷ്യം ചമച്ചതു പ്രസിദ്ധമാണല്ലോ. മുണ്ടശ്ശേരി യുടെ കൂട്ടാളിയായിരുന്ന കെ. എസ്.കെ. ഈ ഭാഷ്യത്തിന്റെ ഭാവസാധ്യതയുമായി പണ്ടേ താദാത്മ്യം പ്രാപിച്ചിരുന്നു എന്നതാവാം പരമാർത്ഥം. അഥവാ, അത് തന്നിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്ന നാടകകൃത്ത് കാവ്യശില്പത്തിനു നല്കുന്ന സംഭാവനയാവാം. എന്തോ, 'പ്രണയദൂതൻപോലെ'

ഇതിനു നിദർശകമാണ് 'നേരത്തിനെത്തി'യും മറ്റും എന്നു മാത്രം നിരീക്ഷിച്ച് ഈ പ്രകരണം നിർത്തട്ടെ.

നാടകീയത എന്നത് ഒരർത്ഥത്തിൽ ഭാവപൂർണതതന്നെ. ഈ ഭാവപൂർണത അന്യൂനമായിരുന്നാലേ കവിത അനുവാചകനെ ആവേശിക്കൂ. കവിതയുടെ ഇത്തരം സംവേദനക്ഷമതയെ, അതിനൊരു സാമൂഹികധർമ്മമുണ്ട് എന്നു വിശ്വസിക്കുന്നവർക്ക് വിസ്മരിക്കാൻ സാധ്യമല്ലല്ലോ. അത്രയൊക്കെ കൊണ്ടാടപ്പെട്ട കൃതിയാണല്ലോ കെ.എസ്.കെയുടെ 'അമ്മുവിന്റെ ആട്ടിൻകുട്ടി'. ലക്ഷണമൊത്ത ബാലസാഹിത്യത്തിനുമാത്രമല്ല, ഭാവസാഫല്യത്തിനും അതു മാതൃകയരുളുന്നു.

"ഉൽകൃഷ്ടനിർമ്മലഭാവങ്ങൾ കാണുമ്പോ-
ളുൾക്കാമ്പലിയാത്ത മർത്ത്യരുണ്ടോ?"

എന്ന് ഇവിടെ നിർധരിക്കപ്പെടുന്ന പ്രമാണംതന്നെ നേരായ കവിതയ്ക്ക് എന്നും പ്രചോദനം.

ബാലസാഹിത്യം എന്ന അംശത്തിൽ എത്തിയ സ്ഥിതിക്ക് എടുത്തു പറയട്ടെ: ഈ വകുപ്പിൽ വേറേയുമുണ്ട് കെ.എസ്.കെയുടെ ധാരാളം കൃതികൾ. കുട്ടികളോടുള്ള നെടുനാളത്തെ ഇടപഴക്കം അവരുടെ മനശ്ശാസ്ത്രവുമായി കവിയെ ഇണക്കി. ആ ഇണക്കത്തിന്റെ ലളിതമായ ഉൽപന്നമത്രേ 'വാസുവിന്റെ ജോലിത്തിരക്കു' പോലെ ഒരു രചന. ഇന്നത്തെ സാഹചര്യത്തിൽ ഇതിന് സവിശേഷമായ സാംഗത്യമുണ്ട്. കുട്ടികളിൽ നിന്നു കുട്ടിത്തം തട്ടിപ്പറിക്കുവാനാണല്ലോ ഇന്നു മിക്കവർക്കും വ്യഗ്രത. കളിവേണ്ട, ഒന്നാംക്ളാസ് തൊട്ടുതന്നെ അവർ കാര്യഗൗരവത്തിനു വിധേയരാവണം. അങ്ങനെ അവരെ പെട്ടെന്നു മൂപ്പിച്ചെടുക്കാനുള്ള തിടുക്കത്തിൽ നാം ഒരു സത്യം മറക്കുന്നു: ഒരു കളിയും വെറും കളിയല്ല, നാളെ പഠിച്ചെടുക്കേണ്ട കാര്യത്തിന്റെ പരിശീലനവേദിയാകുന്നു. കൊച്ചുസീതയുടെ ക്രീഡകൾ അപൂർവ്വമായ ആത്മലയത്തോടെ വിസ്തരിച്ചുകൊണ്ട് വള്ളത്തോൾ, ഒടുക്കം അവയെ വിശേഷിപ്പിക്കാൻ ഒരു പ്രയോഗം വിന്യസിക്കുന്നുണ്ട്: 'ഭൂലോകരംഗത്തേയ്ക്കീ വക നാട്യങ്ങൾ ശീലിക്കുക' എന്ന്. (കിളിക്കൊഞ്ചൽ) ഇതിലെ പൊരുള് നാം വിഗണിച്ചിരിക്കുന്നു. കളിക്കുക, കളിയിലൂടെ പഠിക്കുക എന്നൊരു പദ്ധതി നമ്മുടെ വിദ്യാഭ്യാസരംഗത്ത് അടുത്തകാലത്ത് നടപ്പിലാക്കിനോക്കി. അതിനെ എതിർത്തവരും ഇപ്പോൾ ത്യജിച്ചവരും 'കിളിക്കൊഞ്ച'ലേ ഉൾക്കൊണ്ടുകാണില്ല. എന്നിരിക്കേ, കെ.എസ്.കെ.യുടെ 'വാസുവിന്റെ ജോലിത്തിരക്കി'നോടും അതിനെക്കുറിച്ച് അക്കാലത്ത് മൂർക്കോത്തു കുമാരൻ നടത്തിയ പ്രതികരണത്തോടും ഉദാസീനതയല്ലാതെ പുലർത്തുമോ?

ഹാസ്യപ്പൊടിപ്പുകൾ എന്ന നിലയ്ക്ക് അനേകം രചനകൾ കെ.എസ്.കെ. നടത്തിയിട്ടുണ്ട്. അവയിൽ ഒന്നെങ്കിലും ഇന്നത്തെ സ്ത്രീവാദത്തിന്റെ പരിസരത്തിൽ പുനർവായന അർഹിക്കുന്നു. കവിതയ്ക്കു നിരക്കുന്നതിലേറെ 'വെട്ടാവെളിയല്ലേ' ഇതിലെ

ശൈലി എന്ന ശങ്ക ഇരിക്കേത്തന്നെ, സ്ത്രീക്കു വിദ്യാഭ്യാസം വേണം എന്ന ആശയം ഇതു ശക്തമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു എന്ന വസ്തുത മറക്കുവാൻ വയ്യ.

"ഭാര്യയെയെങ്ങും പുറത്തയച്ചീടുവാ-
നേതുമേ വിശ്വാസമില്ലാത്ത പൂരുഷൻ
മൈക്കണ്ണിയാളാമവളെപ്പിടിച്ചുതൻ
പോക്കറ്റിലിട്ടുനടക്കയാണുത്തമം.
പെണ്ണുങ്ങൾ സ്വാതന്ത്ര്യമർഹിപ്പതില്ലെ
ന്നൊ-
രാണാണെഴുതിയതെന്നുമോർത്തീടുമോ?
മക്കളെ വാർത്തു വിടുന്നതിന്നുള്ളൊരു
മാംസയന്ത്രം മാത്രമാണോ നതാംഗിമാർ?"

നമ്പ്യാരിൽ നിന്നുള്ള സ്വാധീനമായി വൃത്തം മാത്രമേ ഇവിടെ കിട്ടുന്നുള്ളൂ. ഉദ്ധരിച്ച ഈരടികളിൽ ഒടുക്കത്തേത് നമ്പ്യാരുടെ വരുതിയിൽ പെടുന്നതല്ല തന്നെ. ശക്തമാക്കാനുള്ള വ്യഗ്രതയിൽ അതല്പം 'പച്ച'യുമായിപ്പോയി എന്ന് ആരാനും പരാതിപ്പെടുമൊ? അവർക്ക് ഓർക്കാവുന്നതാണ്: തനിക്ക് ആദർശഭൂതനായി കെ.എസ്.കെ. കണക്കാക്കുന്ന ആശാൻ ബുദ്ധന്റെ തിരുമൊഴിയായി ഇതിനേക്കാൾ പൊള്ളുന്ന ഒരു തീക്കനൽ തൂവിയിട്ടുണ്ടല്ലോ - "ചണ്ഡാലിതൻ മെയ് ദ്വിജന്റെ ബീജപിണ്ഡത്തിനൂഷരമാണോ?"

കെ. എസ്.കെ. യുടെ മൊത്തം മൃദുത്വത്തിനിടയ്ക്ക് ഈ കടുപ്പം ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടാതെ പോയോ എന്തോ?...

●

മഹാകവിയുടെ ചിത്രകല

വിജയകുമാർ മേനോൻ

രവീന്ദ്രനാഥ ടാഗോർ മഹാകവി എന്നു മാത്രമേ പൊതുവെ അറിയപ്പെടുന്നുള്ളൂ. ശാന്തിനികേതൻ സ്ഥാപിച്ചശേഷം അദ്ദേഹം ഒരു സംഗീതജ്ഞനും അഭിനേതാവുമൊക്കെയായിരുന്നു. എന്നാൽ ടാഗോർ ഒരു ചിത്രകാരൻ കൂടിയായിരുന്നു എന്നത് പലപ്പോഴും ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടാതെപോയ ഒരു കാര്യമാണ്. വെറുതെ 'ചിത്രകാരൻ' എന്നും ടാഗോറിനെ വിശേഷിപ്പിക്കാനാവില്ല. ഭാരതീയകലയിൽ ആധുനികതയുടെ നായകന്മാരിലൊരാളായിരുന്നു രവീന്ദ്രനാഥ ടാഗോർ.

ടാഗോറിന്റെ ചിത്രകാരൻ എന്ന വ്യക്തിസവിശേഷത ശ്രദ്ധേയമായ ഒന്നാണ്. വാർദ്ധക്യത്തിലേയ്ക്കു കടന്നു എന്നു പറയാവുന്ന ഒരു ഘട്ടത്തിലാണ് രവീന്ദ്രനാഥ ടാഗോർ ചിത്രരചന തുടങ്ങിയത് എന്നുകൂടി ശ്രദ്ധിക്കുമ്പോഴാണ് അത്ഭുതമേറുന്നത്. ഇനി, വാർദ്ധക്യകാലത്തു തുടങ്ങിയ ചിത്രകലാജീവിതത്തിന്റെ ആദ്യഘട്ടം ശ്രദ്ധിച്ചാലോ? വളരെ വിചിത്രമെന്നേ പറയാനാവൂ. കവിതയെഴുത്തും ചിത്രമെഴുത്തും തമ്മിൽ അഭേദ്യമായ ഒരു ബന്ധം ടാഗോറിൽ കാണാം. ഒരു കവിതയെഴുതുമ്പോൾ എഴുതിയ ചില വരികൾ മാറ്റി, വേറെ ചില വരികളും വാക്കുകളും ചേർക്കുന്നത് കവിതയെഴുത്തിലെ സ്വാഭാവികതയാണല്ലൊ. അങ്ങനെ വെട്ടിക്കളയുന്ന വരികളും വാക്കുകളും ടാഗോറിന് മറ്റൊരു മാദ്ധ്യമസാദ്ധ്യതയേകി. വെറുതെ ഒരു വര അതിനു മുകളിൽ വരച്ച് സാധാരണ ആരും ചെയ്യുന്നതുപോലെ വളരേ ലളിതമായി വെട്ടിക്കളുകയല്ല ടാഗോർ ചെയ്തിട്ടുള്ളത്. പകരം, അതിന്മേൽ 'കുത്തിവരച്ച്' എഴുതിയ വരിയെ അല്ലെങ്കിൽ അക്ഷരങ്ങളെ ഒരു 'രൂപ'മാക്കി മാറ്റുകയാണ് ടാഗോർ ചെയ്തത്. അതോടെ എഴുതിയ വാക്കെന്ത് എന്നു വായിക്കാനാകാത്ത വിധം എന്തെങ്കിലുമൊരു രൂപം അവിടെയുണ്ടാകും. അക്ഷരം മാറി മഷി കൊണ്ടുള്ള ഒരു 'രൂപ'മായി അതു വേഷപ്പകർച്ച നടത്തുകയാണ

പ്പോൾ. അങ്ങനെ 'സംഭവിച്ചുപോകുന്ന' രൂപത്തിൽ ചില നീട്ടലും കുറുക്കലുമൊക്കെ ചെയ്യുക ടാഗോറിന്റെ ഒരു സ്വഭാവമായിരുന്നു. സാധാരണയായി കുട്ടികൾ കാണിക്കുന്ന കുസൃതി നിറഞ്ഞ ഒന്നാണീ സ്വഭാവം. ബാലമനസ്സിനു തുല്യമായ ഭാവനയിൽ പ്രവർത്തിച്ചും, ആ പ്രവൃത്തിയിലൂടെ ലഭിക്കുന്നവയിൽ വേറെ ചില രൂപങ്ങൾ പിടിപ്പിച്ചും ചില വിചിത്ര കൃതികൾ അദ്ദേഹമുണ്ടാക്കി. അതുവരെ കണ്ടുശീലിച്ചിട്ടില്ലാത്ത, അങ്ങനെയൊരാകൃതി ഭൂമിയിൽ യഥാതഥമായി ഉണ്ടാകുമെന്നു കരുതാനാവാത്ത തരത്തിലുള്ളവയായിരുന്നു അവയിൽ പലതും. അവ മിക്കവാറും ബാലമനസ്സിന്റെ കൃതികൾക്കു സമാനമാണ്. ആദർശസൗന്ദര്യം, പരിപക്വരൂപസംവിധാനം എന്നീ വീക്ഷണങ്ങളുമായി താരതമ്യം ചെയ്യുമ്പോൾ ഈ വിധ കൃതികൾ വിലക്ഷണമെന്ന പേരിനർഹമായേക്കാം. തന്റെ കാവ്യകൈയെഴുത്തു ബുക്കുകളിൽ ഇങ്ങനെ പിറവിയെടുത്ത രൂപങ്ങളിൽ നിന്നാണ് രവീന്ദ്രനാഥടാഗോർ എന്ന മഹാകവി ഒരു മഹാചിത്രകാരനും കൂടി ആയിത്തീരുന്നത്. ഇത് മനസ്സിന്റെ സ്വയംപ്രേരിതമായ ഒരു പ്രവൃത്തിയാണ്. നേരത്തേകൂട്ടി 'ഇന്ന രൂപം' ഉണ്ടാകണമെന്ന മുൻകരുതലിനേക്കാൾ 'അതായിത്തീരാനുള്ള' സാദ്ധ്യതയ്ക്കു പ്രാധാന്യമിതിലേറും.

ഈവിധം മനസ്സിന്റെ സ്വയംപ്രേരിത പ്രവൃത്തി (Psychic Automatism) പ്രാചീനകലയിലും (Primitive art) ബാലകലയിലും (Child art) ആധുനികകലാപ്രസ്ഥാനങ്ങളായ സർറിയലിസം, ആക്ഷൻ പെയിന്റിങ്ങ് (Action painting) എന്നിവയിലും കാണുന്ന ഒരു പ്രയോഗസാദ്ധ്യതയാണ്. പ്രാചീന കലയിൽ അയുക്തികം, വിലക്ഷണം എന്നെല്ലാം തോന്നിക്കുന്ന രൂപങ്ങളുടെ സൃഷ്ടി മിക്കവാറും ഈവിധമുള്ള മനസ്സിന്റെ സ്വയംപ്രേരിത പ്രവർത്തനത്തിൽ നിന്നുണ്ടാകുന്നതാണ്. മിത്തുകളിലേയും പുരാണങ്ങളിലേയും കഥകൾ പലതും ഉത്ഭവിച്ചത് മനസ്സിന്റെ സ്വയംപ്രേരിത പ്രവൃത്തിയിലൂടെയാണ്. ഇതിലൊന്നും പില്ക്കാലത്തു ശക്തമാകുന്ന ആദർശവത്കൃത സൗന്ദര്യമില്ല. ദൃശ്യകലാനിയമങ്ങളാൽ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ യുക്തിബോധത്തിന്റെ ഭാഷ ഇതിലത്ര പ്രധാനമല്ല. സാമാന്യ യുക്തിബോധമണ്ഡലത്തിനപ്പുറമുള്ള ഭാവനയാണത്. ആദർശസൗന്ദര്യത്തിന്റെ ഒരു ഇരട്ടയാണ് (The double) വിലക്ഷണത. ആ മട്ടിലുള്ള വിലക്ഷണ സൗന്ദര്യമാണ് രവീന്ദ്രനാഥ ടാഗോറിന്റെ ആദ്യകാലകൃതികളിലധികവും. ആദർശസൗന്ദര്യത്തോടൊപ്പം പ്രാധാന്യമുള്ളതാണ് വൈരൂപ്യത്തിന്റെ ലാവണ്യവും എന്ന ചിന്ത ടാഗോറിന്റെ ചിത്രങ്ങളിലുണ്ട്.

വികലം, വൈരൂപ്യം, വിലക്ഷണം എന്നീ വിശേഷണങ്ങളെല്ലാം പ്രാചീന കലകളെക്കുറിച്ചുള്ള പരാമർശങ്ങളിൽ സാധാരണ ഉപയോഗി

ക്കാറുള്ളതാണ്. പ്രാചീന കല എന്നാൽ 'സംസ്കാരമില്ലാത്തവരുടെ കല' എന്നയാശയം പാശ്ചാത്യരിലുണ്ടായിരുന്നു. ഭാരതീയരിലും അത് നിലനിന്നിരുന്നു. പാശ്ചാത്യരിൽ റൊമാന്റിക് കവികൾ നാടൻ ഭാഷയുടെ ശക്തി കണ്ടെത്തിയപ്പോൾ ക്ളാസിക് കവിതയുടെ ആദർശലാവണ്യത്തെ ചോദ്യം ചെയ്യുകയായിരുന്നു. ചിത്രത്തിലും ശില്പത്തിലും അതു സംഭവിച്ചു. പാശ്ചാത്യരിൽ റൊമാന്റിസിസവും റിയലിസവും ചിത്ര/ശില്പങ്ങളിൽ പുതിയ ചിന്താപദ്ധതികൾ കൊണ്ടുവന്നു. അതിനുമപ്പുറം പോകുന്ന ഒരു ഭൗതിക കലാപമായിരുന്നു പത്തൊൻപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ അന്ത്യദശകങ്ങളിലും ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ തുടക്കത്തിലും സംഭവിച്ചത്. ആഫ്രിക്കൻ മുഖം മൂടികളുടെ കരുത്തും ആവിഷ്കാര തീക്ഷ്ണതയും 'പ്രാചീനരുടെ' ജീവിതവും പിക്കാസോ, ഗൊാഗാൻ എന്നീ കലാകാരന്മാരെ സ്വാധീനിച്ചു. ടാഗോറിന്റെ ആദ്യകാലചിത്രങ്ങളിൽ പ്രാചീനകലയിൽ കാണുന്ന വിചിത്രരൂപമുള്ള മൃഗങ്ങളും പക്ഷികളുമുണ്ട്. പോളിനേഷ്യ, ഈസ്റ്റർ ദ്വീപുകൾ എന്നിവിടങ്ങളിൽ കാണുന്ന ആദിവാസി കലാരൂപങ്ങളുമായി ഇതിനു സാമ്യം തോന്നാം. പക്ഷിയുടെയും മൃഗത്തിന്റെയും അമിത ദീർഘവത്കൃത രൂപങ്ങൾ, ഭീതിജനകഭാവം അത്യുക്തി കലർത്തി വരച്ച രൂപങ്ങൾ, ഭ്രമചിന്തയിൽ മാത്രം ഉണരുന്ന രൂപങ്ങൾ എന്നിവയ്ക്ക് നവീന കലയിൽ പ്രസക്തിയേറും. ഭാരതത്തിൽ ആധുനിക കലയ്ക്ക് ഒരു സവിശേഷ മാനം ലഭിച്ചത് ടാഗോർ ചിത്രങ്ങളിലൂടെയാണ്.

ബംഗാളിൽ സ്വദേശിപ്രസ്ഥാനത്തോടൊപ്പം കലയിൽ പാശ്ചാത്യ ശൈലിക്കെതിരെ വലിയ പ്രചാരണം നടന്നു. ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ ആരംഭത്തിലുണ്ടായ ഈ പ്രസ്ഥാനം ബ്രിട്ടീഷ് കലാശൈലിക്കെതിരെ വന്നതായിരുന്നു. ബ്രിട്ടീഷുകാരുടെ ശൈലിക്കു പകരം വയ്ക്കാൻ ഭാരതീയ ശൈലികളുടെ പുനരുദ്ധാരണം ആരംഭിച്ചത് ഭാരതീയ കലാ ചരിത്രത്തിൽ ഒരു നവീനാദ്ധ്യായമാണ്. രാഷ്ട്രീയവും സാമൂഹ്യവുമായ ഉണർവ് കലയിലൂടെ പ്രതിഫലിച്ചുകണ്ട ഭാരതത്തിലെ ആദ്യസംരംഭം ഇതാണ്. അതിന്റെ ആദ്യഘട്ടത്തിൽ രവീന്ദ്രനാഥ ടാഗോറും ഭാരതീയകലാശൈലികളുടെ പുനരുദ്ധാരണത്തിന്റെ വക്താവാകുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ ബംഗാൾ സ്കൂളിന്റെ പുനരുദ്ധാരണശൈലി (Revivalism)പഴയതിന്റെ വെറും ആവർത്തനമായിത്തീരുന്നത് രവീന്ദ്രനാഥടാഗോറും ഗഗനേന്ദ്രനാഥടാഗോറും അബനീന്ദ്രനാഥടാഗോറും ഉൾപ്പെടെയുള്ള അന്നത്തെ പ്രധാനികൾ കണ്ടു. ആവർത്തനവും അതിതരളഭാവവും പുനരുദ്ധാരണശൈലിയായി തെറ്റിദ്ധരിക്കപ്പെട്ടു. അതിനെതിരെ രവീന്ദ്രനാഥടാഗോറും ഗഗനേന്ദ്രനാഥടാഗോറും അന്നത്തെ കലാസ

മൂഹത്തെ താക്കീതു ചെയ്യുന്നുമുണ്ട്. ഭാരതീയത എന്നതു സങ്കുചിതമായി മാറിയത് അന്നത്തെ ഒരു പ്രധാന ലാവണ്യചിന്താപ്രതിസന്ധിയായി. അതോടെ അതിൽനിന്നു വ്യതിചലിക്കാനും ലോക കലാമേഖലയിൽ സംഭവിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന നവീന പ്രവണതകൾ എന്തെന്നറിയാനും രവീന്ദ്രനാഥടാഗോർ ആഹ്വാനം ചെയ്തു.

അക്കാലത്താണ് 'അഖിലേഷ്യ' ചിന്തയും(Pan-Asian thought) ഉണരുന്നത്. ഏഷ്യാഭൂഖണ്ഡത്തിലെ എല്ലാ രാജ്യങ്ങളിലുമുള്ള നിരവധി ഘടകങ്ങളെ ഏകസംസ്കാരത്തിന്റെ ഭാഗമായി കാണാനുള്ള പ്രവണത അതിന്റെ ഭാഗമായി വളർന്നു. പൗരസ്ത്യത(orientalism) എന്നതും വളർന്നു. അക്കാലത്തു കൽക്കത്തയിൽ ജർമൻ എക്സ്പ്രഷനിസ്റ്റുകളുടെ പ്രിന്റ്/ചിത്രപ്രദർശനം നടത്തിയത് പല കലാകാരന്മാരേയും ബാധിക്കുന്നുണ്ട്.

ടാഗോറിന്റെ പല ചിത്രങ്ങളിലും എക്സ്പ്രഷനിസ്റ്റു സ്വഭാവം പ്രകടമാണ്. അന്തർജ്ഞാനവും ഏതിന്റെയും പിന്നിൽ മറഞ്ഞിരിക്കുന്ന അജ്ഞാതമായ സവിശേഷതയും ടാഗോറിന്റെ ചിന്തയെ എന്നും മഥിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഭാരതീയ മിസ്റ്റിസിസത്തിലെ അന്തർജ്ഞാനവുമായി ഇതു ബന്ധപ്പെടുന്നത് ടാഗോറിൽ കാണാം. ടാഗോറിന്റെ കവിതയിൽ കാണുന്ന മിസ്റ്റിസിസമല്ല അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽ കാണുന്നത്. കവിതയിൽ അതു കാവ്യാത്മകമാണ്, ചിത്രത്തിൽ അത് കൂടുതൽ 'എക്സ്പ്രഷനിസ്റ്റു'ചായ്‌വു കാട്ടുന്ന ഒന്നാണ്. എന്നാൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ സ്ത്രീരൂപങ്ങളിൽ കാണുന്ന വിഷാദഭാവം അവയിലെ പ്രഫുല്ലിത മുഖവുമായി ചേർന്ന് ഒട്ടൊക്കെ കാവ്യാത്മകത വരുത്തുന്നുണ്ട് എന്നു പറയാം. അത് ഒരിക്കലും ബംഗാൾ സ്കൂളിലെ മറ്റു ചില കലാകാരന്മാരുടെ രചനകളിൽ കാണുന്ന തരളവികാരഭാവ(over simplified sentimentalism)മല്ല. കനം തൂങ്ങിയ ജീവിതം പേറുന്ന രൂപങ്ങളുടെ ഭാവത്തിന്റെ സാന്ദ്രതയാണത്. ആദ്യകാലങ്ങളിൽ നൈസർഗികമായി വന്നുപെട്ട രൂപങ്ങളിലെ തീവ്രതയും പിന്നീടു കൈത്തഴക്കം വന്ന ചിത്രകാരനു സാധിക്കുന്ന പ്രാവീണ്യവും ഒന്നിച്ചപ്പോൾ ടാഗോർ കൃതികൾ ആത്മാവിഷ്കാരത്തിന്റെ ചിഹ്നങ്ങളായി. അതേത്തുടർന്നാണ് ഒരു ശ്രേഷ്ഠ കലാകാരൻ എന്ന നിലയിൽ ഭാരതീയ ചിത്ര കലാലോകം രവീന്ദ്രനാഥടാഗോറിനെ കാണാനാരംഭിക്കുന്നത്. പിന്നീട് നവീനതയുടെ ഒരു പര്യായമായിത്തീരുന്നുണ്ട് രവീന്ദ്രനാഥടാഗോർ. അമൃതഷെർഗിൽ, ഗഗനേന്ദ്രനാഥടാഗോർ തുടങ്ങിയ ആധുനികരുടെ കൂട്ടത്തിലാണ് രവീന്ദ്രനാഥടാഗോറിന്റെ സ്ഥാനം. പ്രാചീനം - നവീനം, പൗരസ്ത്യം പാശ്ചാത്യം എന്നീ വൈരുദ്ധ്യങ്ങളിൽനിന്നും ഭാരതീയ ചിന്തയിൽനിന്നും ആവിഷ്കാരശക്തി ഇദ്ദേഹം കണ്ടെടുത്തു. അതോടെ വൈരുദ്ധ്യങ്ങൾ എന്നു കരുതിയിരുന്ന ഈ ദ്വന്ദ്വങ്ങൾ ഒരേ വൃക്ഷ

ത്തിന്റെ ശാഖകൾ പോലെ നിരസിക്കാനാകാത്ത കലാസ്തിത്വമാണ് എന്ന ബോധം ഭാരതീയകലാകാരന്മാരിൽ വളരുന്നുണ്ട്.

തന്റെ രചനകൾ ഭാരതീയ ആധുനിക കലയുടെ മുന്നോടിക്കൃതികൾ (Avant-garde) ആയിരിക്കണമെന്ന ബോധത്തോടെ രവീന്ദ്രനാഥടാഗോർ ചിത്രരചന നടത്തി എന്നു പറയാനാവില്ല. പക്ഷേ, ഫലത്തിൽ അതു സംഭവിക്കുന്നുണ്ടാകാം. ഭാരതീയ കലയിലെ രേഖാപ്രാധാന്യമുള്ള രചനകൾ ഏതു കലാകാരനേയും പോലെ ടാഗോറിനെയും സ്വാധീനിക്കുന്നുണ്ട്. വെളിച്ചം അന്തരീക്ഷസ്വഭാവം എന്നീ കാര്യങ്ങൾ ടാഗോർ ചിത്രങ്ങളിൽ അത്ര പ്രബലമല്ല എന്ന വാദമുണ്ട്. എന്നാൽ ഈ ഘടകങ്ങളടങ്ങിയ ദൃശ്യങ്ങളുടെ പ്രസക്തിയല്ലല്ലൊ തന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽ ടാഗോർ കൊണ്ടുവരാൻ ശ്രമിച്ചത്. വർണത്തിന്റെ പ്രയോഗത്തിൽ ടാഗോർ ചിത്രങ്ങളിൽ കാണുന്ന സ്വഭാവം ശ്രദ്ധേയമാണ്. ചിത്രകലാപഠനപദ്ധതികളിൽ ആവർത്തിക്കുന്ന രീതിയിൽ നിന്നകന്ന, തനിക്കു തൃപ്തിയാകുംവിധമുപയോഗിച്ച വർണങ്ങളാണവ. തന്റെ മനസ്സിൽ രൂപങ്ങൾ അനർഗ്ഗളമായി വരുമ്പോഴുള്ള നൈസർഗികാന്തരീക്ഷം വർണത്തിന്റെ കാര്യത്തിലുമുണ്ട്.

കവിയെന്ന അതിവ്യക്തിത്വത്തിൽ മാഞ്ഞുപോകാത്തവിധം ചിത്രകാരൻ എന്ന വ്യക്തിത്വവും രവീന്ദ്രനാഥടാഗോറിൽ പ്രബലമായി നിന്നു. ടാഗോർ നൽകിയ ചിത്രകലാ സംഭാവന ഭാരതീയ കലയിലെ ഒരു Avant - Garde പാശ്ചാത്തലത്തിലാണ് ഇന്നു പലരും വിലയിരുത്തുന്നത്.

●

സത്യങ്ങളിലെ സത്യം

സി.പി. രാജശേഖരൻ

സന്മനസ്സുള്ളവർക്ക് സമാധാനം

മതവും അതിന്റെ അന്തശ്ചോദനകളും, മനുഷ്യനും അവന്റെ ആത്മശക്തിയും പരസ്പരം പ്രകൃതിയും ശാസ്ത്രവുമായി സമന്വയിപ്പിച്ച് കണ്ടെത്തുന്ന സത്യങ്ങളിലെ സത്യമാണ് ഉപനിഷത്തുകളുടെ ഉള്ളടക്കം. ഇതേതോ മതഗ്രന്ഥമാണ് എന്ന തെറ്റിദ്ധാരണയിൽ ഉപനിഷത്തിനെ അടുത്തറിയാൻ ഇന്നത്തെ തലമുറ കൂട്ടാക്കുന്നില്ല. ഇത് ഒരു ഹിന്ദുധർമ്മഗ്രന്ഥമാണ് എന്ന തെറ്റിദ്ധാരണയിൽ സാധാരണ ക്രിസ്ത്യാനികളും മുസ്ലീമുകളും ഇതിനെ വായിക്കാതിരിക്കുന്നത് ദുഃഖകരം.

ഈ ലോകത്തെ സകല മാനവർക്കും അവനവന്റെ മതങ്ങളിൽ വിശ്വസിച്ചുകൊണ്ട് തന്നെ സ്വന്തം ശക്തി കണ്ടെത്താൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്ന പ്രായോഗിക ശാസ്ത്രഗ്രന്ഥമാണ് ഉപനിഷത്ത്. ഇന്നത്തെ യുവാക്കളുടെ ഇടയിലുള്ള അസ്വാസ്ഥ്യങ്ങൾക്കും അലംഭാവങ്ങൾക്കും നിരാശകൾക്കും ഉപനിഷത്ത് പരിഹാരം നിർദ്ദേശിക്കുന്നു. ഇതിനെ വേദാന്തം എന്ന് പേരിട്ട് സാമാന്യ ജനങ്ങളിൽ നിന്ന് അകറ്റി നിർത്തേണ്ട കാര്യമില്ല. പ്രായോഗിക ജീവിതത്തിന്, സ്വയം ശക്തമാകാൻ, സ്വയം ഉണർന്ന് പ്രവർത്തിക്കാൻ, കരുത്തേകുന്ന ഉജ്വല കർമ്മസിദ്ധാന്തമാണ് ഉപനിഷത്തുകൾ ഉപദേശിക്കുന്നതെന്ന സത്യം അറിയാൻ ഇനിയും നമ്മുടെ യുവാക്കൾ വൈകരുത്. ഒരു മതവും ഇവിടെ നിരസിക്കപ്പെടുന്നില്ല. ഇത് ഏതെങ്കിലും ഒരു മതത്തിന്റെ പ്രചരണതത്വവും അല്ല എന്ന് എല്ലാ മതക്കാരും അറിയുക. ക്രിസ്തീയ ഇസ്ലാംമതങ്ങളുൾപ്പെടെ ലോകത്ത് പ്രചരിച്ചിട്ടുള്ള സകലമതങ്ങളുടെയും സാരമായ സത്യാന്വേഷണവും സ്നേഹാന്വേഷണവുമാണ് ഉപനിഷത്തുകളിലുള്ളത്.

ഇരുന്നൂറിലേറെ ഉപനിഷത്തുകൾ ഇവിടെ പ്രചരിച്ചിട്ടുണ്ട് എങ്കിലും ഏറ്റവും പ്രധാനപ്പെട്ട പത്ത് ഉപനിഷത്തുകളെയും അവ പ്രതിപാദിക്കുന്ന

മനുഷ്യോപകാരപ്രദമായ അനവധി നിത്യസത്യങ്ങളേയും ഈ പരമ്പര വഴി പരിചയപ്പെടുത്തുകയാണ്. ഈശം, കേനം, കഠം, പ്രശ്നം, മുണ്ഡകം, മാണ്ഡൂക്യം, ഐതരേയം, ച്ഛാന്ദോഗ്യം, തൈത്തരീയം, ബൃഹദാരണ്യകം എന്നിങ്ങനെയുള്ള പത്ത് പ്രധാന ഉപനിഷത്തുകളെയാണ് ഈ പേജിലൂടെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നത്. അതിൽ ആത്മാവിന്റെ സ്വരൂപവും ജ്ഞാനത്തിന്റെ സ്വരൂപവും വർണ്ണിക്കുന്ന ഈശാവാസ്യവും, കേനവും, പരിചയപ്പെടുത്തും മുമ്പായി ഇവിടെ കഠോപനിഷത് ആദ്യം അവതരിപ്പിക്കയാണ്. തികച്ചും കാവ്യാത്മകവും സാധാരണക്കാരന്റെ മനസ്സിന് സുഖം തരുന്നതും കഥപോലെ വായിക്കാവുന്നതുമായ കഠോപനിഷത് യമനും (കാലനും) നിത്യയുവാവായ നചികേതസ്സും തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണരൂപത്തിലാണ് അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഇത് ഗംഭീരമായ വേദാന്തതത്വങ്ങളല്ല, നിങ്ങളുടെ ഇളം മനസ്സിനെ സ്വാധീനിക്കുന്ന കഥകളാണ് എന്ന് ബോധ്യം വരത്തക്കവിധമാണ് ഇവിടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. കഠോപനിഷത് ആരംഭിക്കുന്നത്, ഒരു ശാന്തിമന്ത്രത്തോടെയാണ്. ഉപനിഷത്ത് എന്നാൽ 'വിദ്യ' എന്നാണർത്ഥം. ഗുരുവിന്റെ അടുത്തിരുന്ന്, ഗുരുവും ശിഷ്യനും തമ്മിൽ ഹൃദയബന്ധവും ആത്മൈക്യവും സ്ഥാപിച്ച്, മനസ്സിൽ നിന്ന് മനസ്സിലേക്ക് കോരിയെടുക്കുന്ന ആത്മവിദ്യയാണത്.

ഓം സഹനാവവതു
സഹനൗഭുനക്തു
സഹവീര്യം കരവാവഹേ
തേജസ്വിനാ വധീതമസ്തു
മാ വിദ്വിഷാവഹൈ
ഓം ശാന്തിഃശാന്തിഃ ശാന്തിഃ

ഇതൊരു ഹിന്ദു പ്രാർത്ഥനയാണെന്ന് പലരും തെറ്റിദ്ധരിച്ചിട്ടുണ്ടാകും. ചില യോഗങ്ങളിൽ ഇത് പ്രാർത്ഥനയായി ചിലർ ചൊല്ലാറുമുണ്ട്. പക്ഷേ, ഇത് ഈശ്വരപ്രാർത്ഥനയല്ല. രണ്ട് പേർ ചേർന്നിരുന്ന്, ഞാനും നിങ്ങളും ചേർന്നിരുന്ന്, ഒരുമിച്ച് കൈക്കൊള്ളുന്ന അനുഭവമാണിത്. ഇതിൽ മതത്തിന്റെയോ ജാതിയുടെയോ അഭ്യർത്ഥനകളുടെയോ പരിവേഷം ഒന്നും തന്നെയില്ല.

ഓം എന്നാൽ പരമസത്യം എന്നർത്ഥം. വേദാന്തി ഇതിനെ ബ്രഹ്മം എന്ന് വിളിക്കും. ക്രിസ്ത്യാനിയുടെ പരിശുദ്ധാത്മാവാണിത്. ഇസ്ലാമിന്റെ പരമകാരുണികനും അരൂപിയും സർവ്വശ്രേഷ്ഠനുമായ അല്ലാഹു തന്നെയാണിത്. ആ പരമസത്യം നമ്മെ ഇരുവരേയും രക്ഷിക്കട്ടെ. നാം ഒരുമിച്ച് വസിക്കുന്നു. ഒരേ ആഹാരം കഴിക്കുന്നു. ഒരേ ആഹാരവും ഒരേ സാഹചര്യവും നമുക്ക് ഉള്ളതുകൊണ്ട് നമ്മിൽ വർത്തിക്കുന്നതും ഒരേ വീര്യം തന്നെ. നാം ഇരുവരും ഒരേ രീതിയിൽ ശക്തരാണ്. ഒരേ ശക്തിയാണ് നമ്മിലുള്ളത് എന്നതുകൊണ്ട്, ഒരേ തേജസ്സാണ് നമ്മിൽ വർത്തിക്കുന്നത് എന്നതും തീർച്ച.

അപ്പോൾപ്പിന്നെ നാം പരസ്പരം ദ്വേഷിക്കേണ്ടതായ, വെറുക്കേണ്ടതായ, കാര്യവുമില്ലല്ലോ. നമുക്ക് തമ്മിൽ വെറുപ്പില്ലെങ്കിൽ ജീവിതം സമാധാന പൂർണ്ണമാണല്ലോ. അതേ സമാധാനം, സമാധാനം, സമാധാനം.

"സന്മനസ്സുള്ളവർക്ക് സമാധാനം" എന്ന് ക്രിസ്തു അരുളിച്ചെയ്തതിന്റെ പൊരുളും ഇത് തന്നെയാണ്. വിദ്യ പഠിക്കാൻ വരുന്ന ശിഷ്യനെ മുന്നിലിരുത്തി ഗുരു പറയുന്ന വാക്യങ്ങളാണിത്. ആ പരമമായ ശക്തി നമ്മെ ഇരുവരെയും രക്ഷിക്കട്ടെ, നമ്മെ അത് പരിപോഷിപ്പിക്കട്ടെ, ഈ വിദ്യകൊണ്ടുള്ള വീര്യം നമുക്ക് ഒരുപോലെ കൈവരട്ടെ, ഈ അവിദ്വേഷിയായ വീര്യം കൊണ്ട് നാം തേജസ്വികളായി തീരട്ടെ.

ഗുരുമുഖത്തുനിന്ന് വിദ്യ ലഭിക്കുക എന്നു പറയുമ്പോൾ ഗുരുശിഷ്യസാക്ഷാത്കാരമാണ് നടക്കേണ്ടത് എന്നർത്ഥം. ഇരുവർക്കും സമാധാനം നൽകുന്ന, ഇരുവർക്കും പരമശക്തി നൽകുന്ന, വിദ്യാരംഭമാണ് ഈ മന്ത്രത്തിലൂടെ പ്രാർത്ഥിക്കപ്പെടുന്നത്. കാമക്രോധങ്ങളകറ്റി മനസ്സിനെ പവിത്രീകരിക്കാൻ കഴിയണേ എന്നാണ് ഈ ഗുരുവും ശിഷ്യനും പ്രാർത്ഥിക്കുന്നത്. ഏതോ ചില പുസ്തകം പഠിക്കലല്ല വിദ്യാഭ്യാസം. അത് വ്യക്തിവികാസമാണ് എന്ന് വിദ്യാഭ്യാസ ശാസ്ത്രം അടിവരയിട്ട് പറയുന്നുണ്ട്. ഗുരുവിന്റെയും ശിഷ്യന്റെയും മനസ്സ് ഒരുപോലെ ശക്തവും പവിത്രവും ആകണം. ആരോടും വിദ്വേഷമില്ലാത്ത, എല്ലാവരിലും ഒരുപോലെ വേരോടുന്ന മനുഷ്യന്റെ ആന്തരികശക്തിയിൽ അടിയുറച്ച് വിശ്വസിച്ചുകൊണ്ടുള്ള, സമഭാവനയുടെ വിദ്യ നേടാനുള്ളതാണ് ഈ പ്രാർത്ഥന. ഇത് പ്രാർത്ഥന മാത്രമല്ല, പ്രയോഗവും സാക്ഷാത്ക്കാരവും ഒരുമിച്ച് ഇവിടെ നടക്കുന്നു.

ഒന്നാലോചിക്കൂ. നമുക്കെല്ലാവർക്കും, ഒരേ ജീവിതസാഹചര്യവും, ഒരേ ആഹാരവും, ഒരേ ശക്തിയും ഒരേ തേജസ്സും ഒരേ സന്തോഷവും ഉണ്ടാകാനല്ലേ നാമെല്ലാം പ്രാർത്ഥിക്കുന്നത്. എല്ലാ മതങ്ങളും പ്രാർത്ഥിച്ചത് അതല്ലേ? എല്ലാ രാഷ്ട്രീയക്കാരും ഏറ്റുപാടുന്ന സമത്വവും ജനാധിപത്യവും ഇതല്ലേ. പക്ഷേ, നാമെവിടെയാണ് പിഴച്ചത്? വെറും പ്രാർത്ഥനകൊണ്ട് നാമെല്ലാം അവസാനിപ്പിച്ചതാണോ തകരാറ്? അതോ സ്വന്തം ശക്തി കണ്ടെത്തി അതിനെ പ്രയോഗപഥത്തിലെത്തിക്കാൻ വൈകിപ്പോയോ? എങ്കിൽ സ്വന്തം ശക്തി കണ്ടെത്തി പ്രയോഗത്തിലെത്തിക്കേണ്ട മാർഗ്ഗം ഉപനിഷത്ത് നിങ്ങൾക്ക് ഉപദേശിക്കുന്നു. യമനും നചികേതസ്സും തമ്മിലുള്ള ഈ സംഭാഷണകഥ ഇനി വായിക്കുക.

മഹത്തരമായത് ദാനം ചെയ്യുക

പണ്ട് രാജാക്കന്മാർ വിശ്വജിത് യാഗം ചെയ്യുമായിരുന്നല്ലോ. വിശ്വജിത് എന്നാൽ വിശ്വം ജയിച്ചവൻ എന്നർത്ഥം. സകലലോകവും തന്റെ കുടക്കീഴിലാക്കിത്തീർക്കുന്ന ഈ യാഗത്തിന്റെ മഹത്വം യജ്ഞകർത്താ

വിനെ സർവ്വവും ത്യജിക്കാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നു എന്നതാണ്. സർവ്വസമ്പത്തും ദാനം ചെയ്യണമെന്നാണ് വിശ്വജിത് യാഗം അനുശാസിക്കുന്നത്. 'ത്യാഗമെന്നതേ നേട്ടം താഴ്മ താൻ അഭ്യുന്നതി' എന്ന് വള്ളത്തോൾ പാടിയതും "നമിക്കിലുയരാം നൽകുകിൽ നേടീടാം" എന്ന് ഉള്ളൂർ പാടിയതും മഹത്തായ ഈശാവസ്യോപനിഷത്തിലെ ആദ്യമന്ത്രാർത്ഥത്തിലാണ്. 'തേന ത്യക്തേന ഭുഞ്ജീഥാഃ' ഈശ്വരൻ നൽകിയത് മാത്രം ഉപയോഗിക്കുക. ബൈബിൾ പഴയ നിയമത്തിലും അറിവിന്റെ വൃക്ഷത്തിലെ ഫലം മാത്രം വിലക്കിയത് നാം ഓർക്കുമല്ലോ. ബാക്കിയെല്ലാം, സകലസസ്യജാലങ്ങളും ജന്തുജാലങ്ങളും നമുക്ക് നൽകി. ഇസ്ലാമിന്റെ നോമ്പുകാലവും സക്കാത്തും, ഹിന്ദുവിന്റെ വ്രതകാലങ്ങളും, ക്രിസ്ത്യാനിയുടെ നോയ്മ്പുകാലവുമെല്ലാം സർവ്വദാന പ്രക്രിയയിലൂടെ ഈശ്വരാനുഗ്രഹം നേടാനാണ് ഉപദേശിക്കുന്നത്.

വാജശ്രവസ്സ് എന്ന് പേരുള്ള ഒരു രാജാവിന് വിശ്വജിത് യാഗം ചെയ്യാൻ മോഹമുണ്ടായി. അദ്ദേഹത്തിന് നചികേതസ്സ് എന്ന പേരിൽ ഒരു മകനുണ്ടായിരുന്നു. സർവ്വസമ്പത്തുകളും ദാനം ചെയ്യേണ്ടുന്ന വിശ്വജിത്യാഗം വാജശ്രവസ്സ് ആരംഭിച്ചു. പുത്രനായ നചികേതസ്സ് ഈ യാഗക്രിയകളെല്ലാം സസൂക്ഷ്മം ശ്രദ്ധിക്കുന്നുണ്ടായിരുന്നു. ശ്രദ്ധിക്കുക എന്ന് പറഞ്ഞാൽ കേൾക്കുക, കാണുക എന്നതുപോലെ വെറും ഇന്ദ്രിയപ്രക്രിയയല്ല. ഇന്ദ്രിയങ്ങളും മനസ്സും ആത്മാവും അന്തഃകരണവും ഒരേ രേഖയിൽ, ഒരേ ബിന്ദുവിൽ സംലയിച്ച് നിൽക്കുന്ന അവസ്ഥയാണ്. പരമസത്യവുമായുള്ള താദാത്മ്യാവസ്ഥയ്ക്കാണ് ശ്രദ്ധ എന്നു പറയുന്നത്. മറ്റൊരു ഭാഷയിലും 'ശ്രദ്ധ'യ്ക്ക് സമാനമായി വേറൊരു പദമില്ല. ശ്രദ്ധയിൽ നിന്നാണ് ശ്രാദ്ധം. ശ്രാദ്ധംകൊണ്ടുദ്ദേശിക്കുന്നത് ആത്മാർപ്പണമാണ്. ആത്മശ്രദ്ധ എന്നർത്ഥം.

വാജശ്രവസ്സ് രാജന്റെ യാഗത്തിലും ദക്ഷിണയായി നൽകപ്പെടാനുള്ള വസ്തുവഹകൾ വന്നുകൊണ്ടിരുന്നു. ഇതുകണ്ട് കുട്ടിയായ നചികേതസ്സിന്റെ മനസ്സ് ഒന്നുലഞ്ഞു. അവന്റെ മനസ്സ് അറിയാതെ ചോദിച്ചുപോയി.

പീതോദകാ ജഗ്ദ്ധതൃണാ
ദുഗ്ദ്ധദോഹാ നിരീന്ദ്രിയാഃ
അനന്ദാ നാമതേ ലോകാഃ
താൻസഗച്ഛതി താ ദദത്.

(പുല്ലുതിന്നാനോ വെള്ളം കുടിക്കാനോ പോലും കഴിയാത്ത, ഇനിയും പ്രസവിക്കാനോ കറക്കാനോ കൊള്ളില്ലാത്ത ഈ ചാവാലിപ്പശുക്കളെ ദാനം ചെയ്തുകൊണ്ടാണോ എന്റെയച്ഛൻ സ്വർഗ്ഗം നേടാൻ പോകുന്നത്?) ഇവിടെയാണ് നചികേതസ്സിന്റെ ശ്രദ്ധ പതിച്ചത്. സത്യവ്രതനായി ജനിച്ച നചികേതസ്സിന് ഇത് സഹിക്കാനായില്ല. അനീതി കാണിച്ചത് സ്വന്തം അച്ഛനായിട്ട് പോലും ആ കുട്ടിയുടെ ഉള്ളം പിടഞ്ഞു. അച്ഛൻ ഇങ്ങനെയാണ് ദാനം ചെയ്യുന്നതെങ്കിൽ, ഈ യാഗ

ത്തിന്റെ വിധികളിൽ പങ്കാളിയാകാൻ ഞാൻ തയ്യാറല്ല എന്ന് തന്നെ കുട്ടി തീരുമാനിച്ചു.

അവന്റെ നീതിബോധം അവനെ പിടിച്ചുകുലുക്കി. ആർക്കും വേണ്ടാത്ത ചാവാലിപ്പശുക്കളെ ദാനം ചെയ്യുന്നത് ശ്രേയസ്കരമായ ദാനമല്ല. നല്ലതേ ദാനം ചെയ്യാവൂ, നമുക്ക് വേണ്ടാത്തതല്ല ദാനം ചെയ്യേണ്ടത്. ഇത് ദാനത്തിന്റെ പേരിലുള്ള വഞ്ചനയാണ്. സത്യവഞ്ചനയും ധർമ്മവഞ്ചനയുമാണ്. ആനന്ദപൂർണമായ സ്വർലോകപ്രാപ്തിക്ക് ഈ ഹീനമാർഗ്ഗം ഉപകാരപ്പെടില്ല എന്ന് തീർച്ച. അച്ഛന്റെ ഈ കുടിലബുദ്ധിയിൽ മനം നൊന്ത നചികേതസ്സ് എന്തോ തീരുമാനിച്ചുറച്ചപോലെ വാജശ്രവസ്സിനെ ചെന്നുകണ്ടു.

അച്ഛാ എന്നെ ആർക്കാണ് ദാനം ചെയ്യുന്നത്? (കസ്മൈ മാം ദാസ്യസി?) ഒന്നു രണ്ടു പ്രാവശ്യം ചോദ്യം ആവർത്തിച്ചെങ്കിലും വാജശ്രവസ്സ് ഒന്നും ·മിണ്ടിയില്ല. മൂന്നാമതും ചോദ്യം ആവർത്തിച്ചപ്പോൾ വാജശ്രവസ്സിന് ദേഷ്യം വന്നു മൃത്യൂവേ ത്വാം ദദാമി (നിന്നെ ഞാൻ മൃത്യുവിന് യമന് - കൊടുക്കും) എന്നായിരുന്നു ഉത്തരം.

വിശ്വജിത് യജ്ഞവിധിപ്രകാരം സകലസമ്പത്തും ദാനം ചെയ്യേണ്ടതായ രാജാവ് സ്വന്തം പുത്രനെപ്പോലും ദാനം ചെയ്യാൻ തയ്യാറാകണം എന്ന സത്യം, മഹാരാജനെ ഓർമ്മിപ്പിച്ചത് കൗമാരപ്രായം പിന്നിട്ടിട്ടില്ലാത്ത സ്വന്തം മകനായ നചികേതസ്സ് തന്നെയാണ് എന്നത് നിസ്സാര കാര്യമല്ല. ആ കുട്ടിക്ക് എവിടന്ന് കിട്ടി അച്ഛനില്ലാത്ത ഈ നീതിബോധം? ആ കുട്ടിക്ക് എവിടന്ന് കിട്ടി മൃത്യുവിനെ വരിക്കാൻ വരെയുള്ള ഈ ധൈര്യവും ആത്മവിശ്വാസവും? അച്ഛനോട് സ്നേഹമില്ലാഞ്ഞല്ല ഈ ചോദ്യം. പക്ഷേ സ്വന്തം അച്ഛനേക്കാൾ സത്യത്തിലും നീതിയിലും ശ്രദ്ധവച്ചതുകൊണ്ടാണ് കുട്ടിക്കീ ധൈര്യം കിട്ടിയത്.

'നിന്നെ മരണത്തിന് എറിഞ്ഞു കൊടുക്കും' എന്ന് പിതാവ് പറഞ്ഞതും സ്നേഹമില്ലാത്തതുകൊണ്ടല്ല. ആദ്യത്തെ ദേഷ്യത്തിൽ അത് പറഞ്ഞുപോയി. കാമക്രോധങ്ങളിൽ നിന്ന് പിൻമാറാൻ, അനേകവർഷം ഭൂമിയിൽ ജീവിച്ചിട്ടും, രാജാവിന് കഴിഞ്ഞില്ല. ആ രാജാവിനെക്കാൾ ആത്മബലമുള്ളവനാണ് പുത്രൻ എന്ന് അവൻ വീണ്ടും തെളിയിക്കുന്നു. പെട്ടെന്ന് പറഞ്ഞുപോയത് 'സ്വന്തം മകനെ മരണത്തിലേക്കെറിഞ്ഞുകൊടുക്കും' എന്നാണല്ലോ എന്നോർത്ത് രാജാവ് വീണ്ടും തന്റെ വാക്ക് തിരുത്താൻ ശ്രമിച്ചു.

പക്ഷേ, ധീരനായ നചികേതസ്സ് അച്ഛന്റെ വാക്ക് തിരുത്താൻ സമ്മതിച്ചില്ല. "അച്ഛാ, നമ്മുടെ പൂർവ്വികർ സത്യത്തിനുവേണ്ടി ജനിച്ച് ജീവിച്ച് മരിച്ചവരാണ്. നമ്മുടെ ജന്മം സസ്യം പോലെ വളരുകയും വാടുകയും നശിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഒന്നാണ്. സ്വന്തം മകൻ മരിക്കാൻ പോകുന്നു എന്നോർത്ത് അച്ഛൻ സത്യലംഘനം നടത്ത

രുത്: ശാശ്വതമായ സത്യത്തെ ക്ഷണികമായ ഈ പുത്രസൗഖ്യത്തിനു വേണ്ടി അങ്ങ് ബലികൊടുക്കരുത്. സത്യാന്വേഷിക്ക് ജനനമോ മരണമോ ഒരു വ്യത്യാസവും വരുത്തുന്നില്ല. അവനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അവന്റെ ആത്മാവാണ് അവന് വലുത്".

സത്യാന്വേഷണപരീക്ഷണങ്ങളിലൂടെ കടന്നുപോയ മഹാത്മാഗാന്ധി, ഈ അടുത്തകാലത്ത്, സ്വജീവിതത്തിലൂടെ 'സത്യത്തിന്റെ നിർഭയത്വം' ബോധ്യപ്പെടുത്തിയ, നമുക്ക് പരിചിതമായ, വ്യക്തിത്വമാണ്. ക്രിസ്തു സ്വന്തം മാംസവും രക്തവും സത്യത്തിന്റെ പുതിയ ഉടമ്പടിക്ക് വേണ്ടി കൂട്ടാളികൾക്കു ബലിയർപ്പിച്ചതും നാം മറന്നിട്ടില്ല. സ്വാമി വിവേകാനന്ദൻ പറയുന്നു, "സത്യം സമൂഹത്തെയല്ല പ്രണമിക്കുന്നത്, സമൂഹം സത്യത്തെയാണ് പ്രണമിക്കേണ്ടത്. സത്യത്തിൽ വിശ്വസിക്കാനും സത്യം പ്രയോഗിച്ചു കാട്ടാനും ധീരതയുള്ള യുവാക്കളെയും യുവതികളെയുമാണ് ഇന്ന് ഭാരതത്തിനാവശ്യം."

എന്റെ ആത്മാവ് ഞാൻ തന്നേയാണ്. അതിനെ ഹനിക്കാൻ ലോകത്തിലെ ഒരു ശക്തിക്കും ആകില്ലെന്ന് വിശ്വസിക്കുന്നവൻ സ്വതന്ത്രനാണ്. ആ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ ശബ്ദം കേട്ട് സത്യലംഘകനായ പിതാവ് നിശ്ശബ്ദനാകുന്നു. നചികേതസ്സ് അച്ഛനോട് യാത്ര പറയുന്നു.

യമന്റെ മുമ്പിലേയ്ക്ക്

അതീവദുഃഖത്തോടെയാണെങ്കിലും സത്യാന്വേഷിയായ തന്റെ മകനെ യമപുരിയിലേക്ക് പോകാൻ വാജശ്രവസ്സ് സമ്മതിച്ചു. നചികേതസ്സ് അങ്ങനെ, മരണത്തെ മുഖാമുഖം കാണാനായാണ് യമപുരിയിലെത്തിയത്. കാലനെ (യമധർമ്മനെ) നേരിട്ട് കണ്ടിട്ട് വേണമല്ലോ ബാക്കി കാര്യങ്ങൾ തീരുമാനിക്കാൻ. നാം കേട്ട് പരിചയിച്ച പേരാണ് 'യമധർമ്മ'നെങ്കിലും ആ പേരിന്റെ യഥാർത്ഥ അർത്ഥം നമുക്ക് പലർക്കും ഇപ്പൊഴും അജ്ഞേയമാണ്. യമം എന്നത് ആത്മാവിന്റെ ഗുണമാണ്. മോക്ഷസാധകന് അത്യാവശ്യം ഉണ്ടായിരിക്കേണ്ട ഗുണമാണ് ശമവും യമവും. ധർമ്മമാകട്ടെ, നമ്മുടെ ഓരോ വാക്കിലും നോക്കിലും പ്രവൃത്തികളിലും നാം പാലിക്കേണ്ടുന്ന ഉന്നതമായ നീതിബോധവുമാണ്. അങ്ങനെ സത്യാത്മകനും നീതിമാനും ആത്മനിയന്ത്രണമുള്ളവനുമാണ് യമധർമ്മൻ എന്നർത്ഥം.

നചികേതസ്സ് യമപുരിയിലെത്തിയപ്പോൾ യമൻ അവിടെയില്ലായിരുന്നു. എന്നാൽ യമൻ മടങ്ങിവരുംവരെ അവിടെത്തന്നെ കാത്തിരിക്കാം എന്ന് നചികേതസ്സ് തീരുമാനിച്ചു. വെറുതെ കാത്തിരിക്കലല്ല. അന്നപാനാദികൾ ഒന്നും കൂടാതെ നിരാഹാരവ്രതത്തിൽ തന്നെ അവിടെ കാത്തിരിക്കാൻ നചികേതസ്സ് നിശ്ചയിച്ചു. യമഗൃഹത്തിലുള്ളവർ ആ കുട്ടിയെ ആഹാരം കഴിക്കാൻ നിർബന്ധിച്ചെങ്കിലും നചികേതസ്സ് വഴങ്ങിയില്ല. താൻ യമനെ പ്രതീക്ഷിച്ചാണ് വന്നത്. അദ്ദേഹ

മാണ് തന്റെ ആതിഥേയൻ. അദ്ദേഹത്തിന്റെ അഭാവത്തിൽ മറ്റുള്ളവരുടെ ആതിഥേയത്വം സ്വീകരിക്കുന്നത് ശരിയല്ല എന്ന നിലപാടിലായിരുന്നു നചികേതസ്സ്.

അങ്ങനെ നിരാഹാരവ്രതത്തിൽ മൂന്ന് നീണ്ട ദിവസങ്ങൾ. യാതൊരു ക്ഷീണവും പരിഭവവും കൂടാതെ നചികേതസ്സ് യമഗൃഹത്തിൽ കാത്തിരുന്നു. യമൻ തിരികെ വന്നപ്പോൾ യമന്റെ വീട്ടുകാർ മനോവിഷമത്തോടെ ഇക്കാര്യം അദ്ദേഹത്തോട് പറഞ്ഞു. "വീട്ടിൽ വരുന്ന അതിഥി, സൽക്കാരങ്ങളേൽക്കാതെ, അന്നപാനമില്ലാതെ കാത്തിരിക്കുന്നത് കൊടിയ പാപമാണ്. അതിഥിയായ ബ്രാഹ്മണൻ തീർച്ചയായും അഗ്നിയെപ്പോലെയാണ്. അദ്ദേഹത്തെ ശമിപ്പിക്കാനും സന്തോഷിപ്പിക്കുവാനുമാണ് ഗൃഹസ്ഥന്മാർ അർഘ്യപാദ്യാദികളെക്കൊണ്ട് പൂജിക്കുന്നത്. ആതിഥേയൻ എത്ര ശക്തനാണെങ്കിലും, എത്ര യാഗഫലങ്ങൾ ഉള്ളവനാണെങ്കിലും ശരി, അതിഥിപൂജ ചെയ്തില്ലെങ്കിൽ അയാൾ ആർജ്ജിച്ച എല്ലാ സമ്പത്തും സദ്ഫലങ്ങളും നശിച്ചുപോകും."

ഇതുകേട്ട് പരിഭ്രാന്തനായ യമൻ അതിഥിയായിവന്ന നചികേതസ്സിനെ ചെന്നു കണ്ടു. ഒരപരാധിയെപ്പോലെയാണ് യമൻ ബാലനായ നചികേതസ്സിന്റെ മുമ്പിൽ നിന്നത്.

"ഞാനങ്ങയെ നമസ്കരിക്കുന്നു കുമാരാ. മൂന്ന് ദിവസം എന്നെയും കാത്ത് ഭക്ഷണം കഴിക്കാതെ അങ്ങ് ഉപവസിക്കേണ്ടിവന്നതിൽ എനിക്ക് ദുഃഖമുണ്ട്. അങ്ങയുടെ ഓരോ ദിവസത്തെ ഉപവാസത്തിനും ഫലമായി ഓരോ വരം ചോദിച്ചുകൊള്ളുക. അങ്ങയ്ക്ക് ഇഷ്ടമുള്ള മൂന്നുവരങ്ങളും ഞാൻ നൽകുന്നതാണ്."

"ധർമ്മരാജൻ, എന്റെ അച്ഛൻ എന്നെക്കുറിച്ചാലോചിച്ച് ദുഃഖിക്കാതിരിക്കണം. അദ്ദേഹത്തിന് സമാധാനവും ആശ്വാസവും ഉണ്ടാകണം. ഞാൻ മടങ്ങിച്ചെല്ലുമ്പോൾ എന്നോട് ദേഷ്യപ്പെടാതെ സ്നേഹപൂർവ്വം സംസാരിക്കുകയും വേണം." ഇതാണ് എന്റെ ആദ്യത്തെ ആവശ്യം എന്ന് നചികേതസ്സ് പറഞ്ഞുതീരും മുമ്പ് തന്നെ യമൻ അവനെ അനുഗ്രഹിച്ചു. 'നിന്റെ അച്ഛന് ശാന്തിയുണ്ടാകും. മടങ്ങിച്ചെല്ലുമ്പോൾ നിന്നെ സ്നേഹപൂർവ്വം സ്വീകരിച്ച് സംസാരിക്കുകയും ചെയ്യും.'

നചികേതസ്സ് ആദ്യം ആഗ്രഹിച്ചത് കുടുംബസമാധാനമാണ് എന്നത് ശ്രദ്ധേയം. ആദ്യവരത്തിലൂടെ തന്നെ താൻ ആർക്കും ദുഃഖകാരണമാകരുതെന്നും തന്റെ വേർപാട് കുടുംബബന്ധത്തെ ശിഥിലമാക്കരുതെന്നുമാണ് ആ കുട്ടി പ്രാർത്ഥിച്ചത്. ഈ ആദ്യവരത്തിലൂടെ തന്നെ താൻ മടങ്ങിവീട്ടിലെത്തും എന്നുറപ്പാക്കുകയും ചെയ്തതാണ് നചികേതസ്സിന്റെ ബുദ്ധി. കാലസന്നിധിയിൽ വന്നിട്ട് കാലനെക്കൊണ്ടു തന്നെ മോചനവാഗ്ദാനവും നേടിയ നചികേതസ്സ് അസാധാരണ ആത്മബലം സംഭരിച്ചവനാണെന്നുറപ്പായല്ലോ.

രണ്ടാമത്തെ വരം ചോദിക്കും

മുമ്പ് അവൻ സ്വർഗ്ഗത്തെക്കുറിച്ച് ചിന്തിക്കുന്നു. "ഭയരഹിതവും, ശോക രഹിതവും, ജരാനരകളില്ലാത്തതുമാ യതാണല്ലോ സ്വർഗ്ഗം. അമരത്വം ലഭി ക്കുന്ന, സ്വർഗ്ഗഫലദായകമായ ആ അഗ്നിമന്ത്രം അങ്ങ് എനിക്ക് രണ്ടാ മത്തെ വരമായി തന്നാലും."

'സ്വർലോകപ്രാപ്തിക്ക് സഹായ കരവും വേദജ്ഞാനികളുടെ ഹൃദയ ത്തിൽ നിറഞ്ഞിരിക്കുന്നതുമായ ഈ അഗ്നിതത്ത്വം ഞാൻ നിനക്ക് ഉപദേ ശിക്കാം' എന്ന് പറഞ്ഞ് യമൻ ആദി ദേവനായ അഗ്നിയെക്കുറിച്ചും അഗ്നി ചയനത്തിനാവശ്യമായ ഇഷ്ടികയെ പ്പറ്റിയുമെല്ലാം നചികേതസ്സിനെ ഉപ ദേശിച്ചു. ഉപദേശിക്കുന്ന മാത്രയിൽ ത്തന്നെ അത് ഹൃദിസ്ഥമാക്കുകയും വീണ്ടും ചൊല്ലികേൾപ്പിക്കുകയും ചെയ്ത നചികേതസ്സിന്റെ ബുദ്ധിയിൽ ആഹ്ലാദം തോന്നിയ യമൻ അവന് ഒരു ഇഷ്ടവരം കൂടികൊടുത്തു. 'സ്വർഗ്ഗകാമനയ്ക്ക് ഉതകുന്ന ഈ അഗ്നി ഇനി മുതൽ നിന്റെ പേരിൽ, നചികേതാഗ്നി, എന്നറിയപ്പെടും.'

ഇത്രയും ബുദ്ധികൂർമ്മതയുള്ള ഒരു ബാലനെ യമൻ ആദ്യമായാണ് കണ്ടെത്തുന്നത്. മഹാനായ ഒരാചാ ര്യനെപ്പോലെ നചികേതാഗ്നിയുടെ വിശേഷഫലങ്ങളെക്കുറിച്ചും യമൻ ആ ബാലന് പറഞ്ഞുകൊടുത്തു. "നചികേതാഗ്നി ചയനം ചെയ്ത് മാതാപിതാക്കളുടെയും ഗുരുവി ന്റെയും അനുഗ്രഹത്തോടെ ജനിമൃതി കളെ അതിജീവിക്കുകയും പരമാനന്ദ ദായകമായ ശാന്തി പ്രാപിക്കുകയും ചെയ്യും. ശരീരം നഷ്ടപ്പെടും മുമ്പ് തന്നെ മൃത്യുപാശത്തെ അറുത്ത് അവന് സ്വർഗ്ഗാനന്ദം അനുഭവിക്കാനും കഴിയും." 'ഇനി നീ മൂന്നാമത്തെ വര മായി എന്താണ് വേണ്ടത് എന്നാവശ്യ പ്പെട്ടാലും' ഔദാര്യപൂർണ്ണമായ യമന്റെ വാക്കുകൾ നചികേതസ്സിനെ ശരിക്കും സ്പർശിച്ചു. അവന്റെ ആദ്യ ത്തെയും രണ്ടാമത്തെയും വരങ്ങൾ ഭൗതികങ്ങളായിരുന്നു. കുടുംബസമാ ധാനവും സ്വർഗ്ഗീയസുഖവും ഒന്നും രണ്ടും വരങ്ങളായി ആവശ്യപ്പെട്ട ആ ബാലൻ സ്വർഗ്ഗത്തേയും ഭൗതികവ്യാ പാരങ്ങളുടെ ഫലമായിട്ട് ഒതുക്കുക യാണ് ചെയ്തത്. ഒരർത്ഥത്തിൽ നമ്മുടെയൊക്കെ സ്വർഗ്ഗസങ്കല്പം അതുതന്നെയാണല്ലോ. അല്ലലില്ലാ ത്ത, രോഗങ്ങളും ദുരിതങ്ങളുമില്ലാത്ത ജീവിതം എന്നാൽ ഒരുതരം ആഡം ബര ജീവിതം എന്നേ ഇന്ന് നാം അർത്ഥമാക്കുന്നുള്ളൂ. 'സ്വർഗ്ഗം പോലെ' എന്ന് നാം ഓരോ പ്രാവശ്യം പറയുമ്പോഴും ഈ ലൗകിക ജീവി തത്തിന്റെ സുഖം തന്നെയാണ് മന സ്സിലിട്ട് താലോലിക്കുന്നത്.

ധീരനായ, ബുദ്ധിമാനായ, അച്ഛന്റെ അസത്യസംഭാവനയെ സഹിക്കാനാവാഞ്ഞ് യമലോകത്ത് വന്നെത്തിയ, നചികേതസ്സിന്റെ അടുത്ത വരം എന്തായിരിക്കുമെന്ന് യമൻ കാതോർത്തിരിക്കയാണ്. ഭൗതി കലോകത്തിന്റെ നിറപ്പകിട്ടുകളിൽ നിന്നും നാട്യങ്ങളിൽ നിന്നും സുഖ ദുഃഖചിന്തകളിൽ നിന്നുമൊക്കെ അനേകായിരം കാതം അകലെയാണ്

നചികേതസ്സ് ഇപ്പോൾ. തരാൻ ആളുണ്ടെന്നും പറഞ്ഞ് എന്തും ചോദിക്കുന്ന പ്രകൃതക്കാരനല്ല നചികേതസ്സ്. ഇനി അവനറിയേണ്ടത് ജീവിതാനുഭവങ്ങളല്ല. അതിനപ്പുറമുള്ള മറ്റൊരു സത്യമാണ്.

മരണത്തിനും അപ്പുറം

മനുഷ്യന്റെ ജീവന്മരണതത്വങ്ങൾ ഇപ്പൊഴും അവനെ പലവിധ സംശയങ്ങളിലെത്തിക്കുന്നുണ്ട്. മനുഷ്യൻ മരിച്ചശേഷം പിന്നെയും ജന്മമെടുക്കുന്നു എന്ന് പലരും വിശ്വസിക്കുന്നു. എന്നാൽ മരിച്ചയാൾ അതോടെ പോയി. വീണ്ടും ജന്മമെടുക്കുന്നില്ല എന്ന് വിശ്വസിക്കുന്നവരുമുണ്ട്. ഇതിലേതാണ് സത്യം എന്നറിയാനുള്ള വരമാണ് നചികേതസ്സ് മൂന്നാമത്തെ അനുഗ്രഹമായി യമനിൽ നിന്ന് ആവശ്യപ്പെടുന്നത്.

മരണത്തെക്കുറിച്ച് ബോധവാനാകുമ്പോഴാണ് ജീവിതത്തെക്കുറിച്ച് നാം ചിന്തിക്കുന്നത്. എല്ലാം നമുക്ക് കഴിയും എന്ന് അഭിമാനിക്കുന്ന മനുഷ്യൻ ഉണ്ണുകയും ഉറങ്ങുകയും തോൽക്കുകയും ജയിക്കുകയും സന്തോഷിക്കുകയും ദുഃഖിക്കുകയുമൊക്കെ ചെയ്ത് നിമിഷങ്ങളിൽ ജീവിക്കുന്നവനാണ് എന്ന സത്യം ഓർക്കുമ്പോഴാണ് മരണത്തിന്റെ അർത്ഥതലങ്ങൾ അവൻ തേടുന്നത്. മരണമെന്താണ്, മരണത്തിനിപ്പുറവും അപ്പുറവും എന്താണ് എന്നീ ചിന്തകൾ മനുഷ്യനെ എന്നും അലട്ടിക്കൊണ്ടിരിക്കുകയുമാണ്. തനിക്ക് ബാഹ്യമായ പലതും പഠിക്കുകയും അറിയുകയും ചെയ്യുന്ന മനുഷ്യൻ തന്നെക്കുറിച്ചുള്ള പരമസത്യം അറിയാതെ ഉഴലുന്നു. മരണത്തിന്റെ യഥാർത്ഥതത്വമറിയുന്ന യമനോട് ഒരു കൊച്ചുകുട്ടി ഈ ഗംഭീരമായ സംശയം ചോദിച്ചപ്പോൾ സാക്ഷാൽ യമൻ ഒന്ന് ഞെട്ടി. ഈ സത്യം ഒരു പിഞ്ചുകുഞ്ഞിന് എങ്ങനെ പറഞ്ഞുകൊടുക്കും? ഇഷ്ടവരം നൽകാമെന്ന് പറഞ്ഞ സ്ഥിതിക്ക് പറഞ്ഞുകൊടുക്കാതിരുന്നാൽ അത് സത്യലംഘനവുമാകും. അതുകൊണ്ട് യമൻ ഒന്ന് ഒഴിയാൻ ശ്രമിച്ചു.

ദേവൈരത്രാപി വിചികിത്സിതം പുരാ
നഹി സുവിജ്ഞേയം അണുരേഷധർമ്മഃ

അത്യന്തം സൂക്ഷ്മമായ ഈ വിഷയത്തിൽ ദേവന്മാർക്കുവരെ സംശയമുണ്ടായിരുന്നു. ഇത് പെട്ടെന്ന് ഗ്രഹിക്കാൻ പറ്റുന്ന ഒന്നല്ല. അതുകൊണ്ട് വേറെ എന്തെങ്കിലും വരം ചോദിക്കൂ എന്നായി യമൻ. നചികേതസ്സും അങ്ങനെ വിടാൻ തയ്യാറില്ലായിരുന്നു. യമൻ പറഞ്ഞ അതേ ആശയത്തിൽ തന്നെ പിടികൂടി.

'പ്രഭോ, ദേവൻമാർക്ക് പോലും സംശയമുള്ളതും അതിസൂക്ഷ്മവുമായ ഈ തത്ത്വം പറഞ്ഞുതരാൻ അങ്ങേയ്ക്കല്ലാതെ മറ്റാർക്കുമാവില്ല. അതുകൊണ്ട് എനിക്കീ സത്യം അറിയിക്കുന്ന വരം തന്നെ മതി.' കുട്ടിയുടെ സ്ഥിരബുദ്ധിയിൽ യമന് മതിപ്പുളവായി. എന്നാലും ഇവനെ ശരിക്കും പരീക്ഷിക്കാതെ ആത്മവിദ്യ പകരുന്നത് ശരിയല്ലല്ലോ. ഇവൻ യഥാർത്ഥമായും സത്യകാമനാണോ, അതോ വെറും

ശൂരവാദിയാണോ എന്നറിയാൻ യമൻ വേറെയും ചില പ്രയോഗങ്ങൾ നടത്തി.

'നൂറുവർഷം വരെ ജീവിച്ചിരിക്കുന്ന പുത്രന്മാരെയും പശുക്കളെയും ആനകളെയും സ്വർണ്ണവും ധനവും ആവശ്യപ്പെടുക. ഭൂമിയിൽ വലിയ സാമ്രാജ്യം വേണമെങ്കിൽ അതും തരാം. ഇതെല്ലാം അനുഭവിക്കാൻ ആയുസ്സ് എത്ര വേണമെങ്കിലും തരാം. അങ്ങനെയുള്ള വരമല്ലേ നിനക്ക് കൂടുതൽ നല്ലത്? ഈ സമ്പത്തിനും ദീർഘായുസ്സിനും തുല്യമായി മറ്റെന്തെങ്കിലും വേണമെങ്കിൽ അതും ആവശ്യപ്പെടാം. നീ ഈ വിശാലഭൂമിയിൽ ഒരു രാജാവായി സകലസുഖങ്ങളും അനുഭവിച്ച് ജീവിക്കുക. മർത്ത്യലോകത്തിൽ ദുർലഭമായ എന്തും നീ ആവശ്യപ്പെടുക. മർത്ത്യലോകത്ത് കാണാത്ത തരത്തിലുള്ള അതിസുന്ദരിമാരെ എത്രവേണമെങ്കിലും നിന്നെ പരിചരിക്കാൻ അയച്ചുതരാം. പക്ഷേ, മരണത്തെക്കുറിച്ച് അറിഞ്ഞിട്ട് നിനക്കെന്ത് സുഖം കിട്ടാൻ?'

യമൻ അതിഭയങ്കരപരീക്ഷണമാണ് നചികേതസ്സിൽ നടത്തിയത്. പക്വമതിയല്ലാത്ത ഒരു മനുഷ്യൻ ഈ തരം പ്രലോഭനങ്ങളിൽ വീഴാതിരിക്കില്ല. ചോദ്യകർത്താവ് പ്രായത്തിൽ ബാലനാണെങ്കിലും മനോബുദ്ധിയിൽ പക്വമതിയല്ലെങ്കിൽ ഇത്തരം ആത്മതത്വപ്രബോധനം പാഴ്വേലയായിപ്പോകും. പാത്രമറിഞ്ഞേ വിദ്യയേകാവൂ. അർഹിക്കാത്തവന് നൽകുന്ന ദാനം വിഫലമാണ്. അതുകൊണ്ടാണ് യമൻ ഇത്തരം പ്രലോഭനങ്ങളെറിഞ്ഞത്.

പക്ഷേ, ഈ പ്രലോഭനങ്ങൾ ഒന്നും തന്നെ സത്യകാമിയായ നചികേതസ്സിനെ ബാധിച്ചില്ല. അവൻ യാതൊരു കുലുക്കവും കൂടാതെ യമന്റെ ഓരോ പ്രലോഭനങ്ങളെയും അർഹിക്കുന്ന രീതിയിൽത്തന്നെ അവഗണിച്ചു.

"യമരാജാവേ, താങ്കൾ എനിക്ക് നീട്ടിയ ഈ സുഖഭോഗവസ്തുക്കളെല്ലാം വെറും നിസ്സാരങ്ങളും നൈമിഷികങ്ങളുമാണ്. അങ്ങ് തരാമെന്ന് പറഞ്ഞ ഈ ദീർഘായുസ്സ് പോലും അനന്തമായ സത്യമന്വേഷിക്കുന്ന എനിക്ക് അല്പകാലീനമാണ്. ഈ സുന്ദരികളെയും സ്വർണ്ണവും ധനവും രാജ്യവും സുഖഭോഗങ്ങളുമെല്ലാം അങ്ങ് തന്നെ എടുത്തോളു. എനിക്ക് വേണ്ട."

മനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം ഇന്ദ്രിയസുഖമല്ല, അതീന്ദ്രിയജ്ഞാനമാണ് എന്ന് നചികേതസ്സ് അറിയുന്നു. സുഖദുഃഖങ്ങളുടെ തലം മാത്രം അറിയുന്ന മനുഷ്യന് മൃഗത്തിൽ നിന്നും വലിയ വ്യത്യാസമില്ല. പക്ഷേ, പൂർണ്ണനായ മനുഷ്യന്റെ ധിഷണ അവനെ വിജ്ഞാനബോധവും സൗന്ദര്യബോധവും ആദ്ധ്യാത്മികപ്രബുദ്ധതയും ഉള്ളവനാക്കി തീർക്കുന്നു. അവിടെയാണ് മൃഗത്തിൽ നിന്നുള്ള വ്യത്യാസം അവൻ തൊട്ടറിയേണ്ടത്. കാലത്തിൽ ജീവിക്കുകയും വ്യാപരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന മനുഷ്യബുദ്ധി

നിത്യതയാണ് വരിക്കേണ്ടത്. നചികേതസ്സ് ഇന്ദ്രിയസുഖങ്ങളെ നിരാകരിക്കുന്നത് ഈ നിത്യതയ്ക്കുവേണ്ടിയാണ്. ഇന്ദ്രിയസുഖം തേടുന്തോറും അവ ഇന്ദ്രിയങ്ങളെത്തന്നെ ദുർബലമാക്കിക്കൊണ്ടിരിക്കുകയാണ് എന്ന സത്യം നചികേതസ്സ് മനസ്സിലാക്കുന്നു. (യയാതിയുടെ കഥ പരിചിതമാണല്ലോ.)

സുഖവും സൗകര്യങ്ങളും മാത്രം മതി എന്നത് ഉപരിപ്ലവമായ പുരോഗമനവാദമാണ്. സത്യം അന്വേഷിക്കുകയും അത് കണ്ടെത്താൻ വേണ്ടി വേദനകളും ത്യാഗങ്ങളും അനുഭവിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതാണ് നിത്യമായ പുരോഗമനവാദം എന്ന് നചികേതസ്സ് ഇവിടെ വ്യക്തമാക്കുന്നു. ആത്മജ്ഞാനത്തിലേയ്ക്ക് നയിക്കാത്ത ഇന്ദ്രിയസുഖങ്ങളെല്ലാം അവസാനം വിരസതയിലും, നിർവ്വേദത്തിലും വ്യർത്ഥതയിലുമാണ് നമ്മെ കൊണ്ടെത്തിക്കുന്നത് എന്ന് സൂക്ഷ്മപഠനത്തിലൂടെ വ്യക്തമാകും. ഇന്ദ്രിയസുഖം മനുഷ്യനെ ധന്യനാക്കുകയല്ല; വികലനാക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. അത് അവന്റെ മനസ്സിനെ വികസിപ്പിക്കുകയില്ല; മറിച്ച് സങ്കോചിപ്പിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്.

ആവശ്യങ്ങളിൽ നിന്നും ക്ലേശങ്ങളിൽനിന്നും സുരക്ഷിതരായി, ജീവിതഭാരം ഇറക്കിവച്ച ധനികർ, ജീവിതം തന്നെ വ്യർത്ഥവും വിരസവുമായ ഭാരമായി കാണുക പതിവാണ്. നചികേതസ്സ് എന്ന കുട്ടി ധനവാഗ്ദാനത്തിൽ അല്പം പോലും പരിഭ്രമിച്ചില്ല.

ന വിത്തേന തർപ്പണീ യോ മനുഷ്യോ-
ലപ്സ്യാമഹേ വിത്ത മദ്രാക്ഷ്മ ചേത് ത്വാ
ജീവിഷ്യാ മോ യാവദീശിഷ്യസി ത്വം
വരസ്തുമേ വരണീയഃ സ ഏവ

'ധനംകൊണ്ട് ഒരാളെ ഒരിക്കലും തൃപ്തിപ്പെടുത്താനാവില്ല. മൃത്യുനാഥനായ അങ്ങ് ആയുസ്സ് നീട്ടിക്കൊടുത്തതുകൊണ്ട് ജീവിതം ശ്രേയസ്കരമാകണമെന്നില്ല. ആയുസ്സിനും ധനത്തിനും ഉപരിയായ ആത്മജ്ഞാനമാണ് എനിക്ക് വേണ്ടത്. അത് തരിക' നചികേതസ്സ് സ്വന്തം ലക്ഷ്യത്തിൽ ഉറച്ചുനിന്നു.

●

ഹിന്ദി ഭക്തികാവ്യവും ഇതരകലകളും താരതമ്യസാഹിത്യത്തിന്റെ കാഴ്ചപ്പാടിൽ

എൻ.ഈ. വിശ്വനാഥയ്യർ

ഈ പ്രബന്ധം എഴുതാൻ ആരംഭിച്ചപ്പോൾ ദക്ഷിണേന്ത്യയിലെ പ്രമുഖ ക്ഷേത്രങ്ങളുടെ വെളിയിലെ പ്രാകാരമാണ് ഓർമ്മയിൽ വന്നത്. ജീവിതത്തിലെ തിരക്കുകാരണം പല ഭക്തൻമാരും വെളിയിലെ പ്രാകാരത്തെ വലംവെച്ചു മടങ്ങുന്നു. പല പ്രാകാരങ്ങൾ കടന്നുവേണം സന്നിധിയിൽ ചെല്ലാൻ. അത്രയ്ക്കേ അവർക്ക് ദർശനസിദ്ധിയും കിട്ടാറുള്ളൂ. ഹിന്ദിയാണ് ഞാൻ കൂടുതൽ പ്രവർത്തിക്കുന്ന മണ്ഡലം. അതിനാൽ ഹിന്ദികാവ്യവും ഇതരകലകളും എന്ന ശീർഷകം സ്വീകരിച്ചു. ഗഹനമായ ഈ വിഷയത്തിൽ കൂടുതൽ ആഴത്തിൽ വിഷയം പഠിച്ചവതരിപ്പിക്കാൻ കഴിഞ്ഞില്ല. അതുകൊണ്ട് പുറം പ്രാകാരപ്രദക്ഷിണം മാത്രമേ നടത്താൻ പറ്റുന്നുള്ളൂ.

ചിത്രകല

അടിസ്ഥാനപരമായിത്തന്നെ ഭാഷ ചിത്രകലയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ലിപ് (ലിംപ്) എന്ന ധാതുവിൽ നിന്നുണ്ടായ ലിപി പദം ചായം കൊടുക്കുക എന്നർത്ഥത്തിലുള്ളതാണ്. ചൈനീസ് ജാപ്പനീസ് ഭാഷകളുടെ ലിപികൾ ചിത്രമയമാണെന്നത് പ്രസിദ്ധമാണല്ലോ. ഭാഷ മനുഷ്യന്റെ മനസ്സിലുദിക്കുന്ന ഭാവത്തിന്റെ വാചികമോ ലിഖിതമോ ആയ രൂപമാണ്. മറ്റൊരു തരത്തിൽ പറഞ്ഞാൽ മനസ്സിലെ സംവേദനം അന്യരെ ധരിപ്പിക്കുന്ന മാദ്ധ്യമമാണ് ഭാഷ. ഭാഷയുടെ ഒരു ലിഖിത രൂപമാണല്ലോ കവിത. മനസ്സിലെ ഭാവനയും സംവേദനവും ചിത്രകാരൻ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നത് ചിത്രമെന്ന മാധ്യമത്തിലൂടെയാണ്. അങ്ങിനെ കവിതയും ചിത്രകലയും നിർവഹിക്കുന്ന ധർമ്മം സമാനമാണ്.

കവിയും ചിത്രകാരനും

ഈ രണ്ടു കലകളുടെയും പ്രവർത്തനം ഒരുദാഹരണത്തിലൂടെ പരിശോധിക്കാം. വീണപൂവിനെക്കണ്ട കവിയുടെ മനസ്സിൽ ഭാവനയുടെ ശക്തമായ പ്രവാഹം ഉണ്ടായി – കവി തന്റെ ചിന്തകൾക്ക് ചിറകു നൽകി – അതിന്റെ ഫലമായി 'വീണപൂവ്' എന്ന നീണ്ട കവിത രൂപപ്പെട്ടു – ഒരു

ചിത്രകാരൻ ഇതേ സംഭവം കാണുമ്പോൾ തന്റെ പ്രതികരണം ചിത്രത്തിൽ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നു. പ്രകൃതിയുടെ പശ്ചാത്തലവും, നിറം മങ്ങുന്ന പൂക്കളും ഇലകളും ചെടിയുമെല്ലാം ചിത്രകാരന്റെ ബ്രഷിൽ നിന്ന് രൂപം കൊള്ളുന്നു. ഇവർ രണ്ടുപേരും സമാനധർമ്മാക്കളാണ്. മാധ്യമം വേറെ വേറെ എന്നേ ഉള്ളൂ.

ഒരു പടികൂടി കടന്നു നോക്കുമ്പോൾ നാം കാണുന്നത് ഒരാൾ മറ്റൊരാളെ ആശ്രയിക്കുന്നതാണ്. പലപ്പോഴും സ്വാധീനിക്കുന്ന കാഴ്ചയും കാണാം. കേരളത്തിന്റെ ചിത്രകാരനെന്ന പ്രശസ്തി നേടിയ രാജാരവിവർമ്മ ഹംസദമയന്തി, ശകുന്തളാവിരഹം തുടങ്ങിയ പ്രസിദ്ധ ചിത്രങ്ങൾ വരയ്ക്കുകയുണ്ടായി. അദ്ദേഹത്തിന് മാതൃകയും പ്രേരണയും ലഭിച്ചത് പ്രശസ്ത കാവ്യങ്ങളിൽ നിന്നു തന്നെ. നളചരിതം കഥകളിയിലെ ഹംസമാണ് രവിവർമ്മ ചിത്രത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടത് ;- കാളിദാസന്റെ അഭിജ്ഞാനശാകുന്തളത്തിൽ ചിത്രീകരിച്ച ശകുന്തളയും സഖിമാരുമാണ് രവിവർമ്മയുടെ ചിത്രങ്ങളിൽ കാണുന്നത്. ഇവ കൂടാതെ പ്രസിദ്ധ സ്തോത്രങ്ങളിൽ വർണ്ണിച്ചിട്ടുള്ള പല ദേവീദേവന്മാരെയും രവിവർമ്മ വരച്ചു - ഇവർ രണ്ടുപേർക്കും പരസ്പര പൂരകമായ ധർമ്മം അനുഷ്ഠിക്കാൻ കഴിയുന്നു. രണ്ടുപേരും അടിസ്ഥാനപരമായി ഒരേ ഭാവവും രൂപവുമാണ് മനസ്സിലുൾക്കൊള്ളുന്നത്. അവ പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന മാധ്യമങ്ങൾ മാറുന്നതനുസരിച്ച് വരുന്ന മാറ്റമാണ് കാവ്യത്തിലും ചിത്രകലയിലും.

ഇതിൽ നിന്ന് സിദ്ധിക്കുന്നത് ഏത് നല്ല കവിയും മനസാ ഒരു ചിത്രകാരനായിരിക്കുമെന്നാണ്. ഈ തത്ത്വം പ്രകടമാക്കുന്ന ഒരുദാഹരണം ഹിന്ദിസാഹിത്യത്തിൽ നിന്ന് അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ടു തുടരട്ടെ.

സൂർദാസ്

സൂർദാസിന്റെ പദങ്ങളെല്ലാം മനോഹരമാണ്. അവയിൽ യശോദയുടെ വാത്സല്യം പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന പദങ്ങൾ അത്യന്തം ഹൃദ്യങ്ങളായിട്ടുണ്ട്. ഉണ്ണിക്കൃഷ്ണനെ ഉറക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന യശോദയും കുസൃതികൊണ്ട് യശോദയെ പുളകം കൊള്ളിക്കുന്ന കണ്ണനും സൂർദാസിന്റെ ബാലലീലാ പദങ്ങളിൽ നമുക്ക് ദർശനമരുളുന്നു-

യശോദാ ഹരി പാലനേഝുലാവൈ
ഹല്രാവേ ദുലരായി മൽഹാവേ,
ജോയി സോയി കഛുഗാവേ
മേരെ ലാൽ കോ ആവോ നിന്ദരിയാ
തു കാഹേ ന വേഗി സോ ആവേ
തോകോ കാൻഹ ബുലാവേ
കബഹു പലക് ഹരി മുംദ് നേത്ഹൈം
കബഹു ആധര് ഫർകാവേ
സോവത് ജാനി മൗന ഹൈവ രഹി
കരി കരി സൈൻ ബുലാവേ
ഇഹി അന്തര് അകുലായി ഉഠേ ഹരി
ജസുമതി മധുരൈ ഗാവേ
ജോ സുഖ് സൂർ അമര മുനി ദുർല്ലഭ
സോ നന്ദഭാമിനി പാവേ

ഉണ്ണിക്കൃഷ്ണനെ തൊട്ടിലിലിട്ടു താരാട്ട് പാടിയുറക്കുന്ന യശോദയുടെ ചിത്രമാണ് ഈ പദത്തിലെ വർണ്യ

വിഷയം. ഒരു ചലച്ചിത്രത്തിലെ ചലിക്കുന്ന ചിത്രാവലി പോലെ യശോദയുടെ ഓരോ ഭാവവും അംഗചലനവും കവി ചിത്രീകരിക്കുന്നു അമ്മ കുഞ്ഞിനെ ഓമനിച്ച് ഉമ്മവച്ച് കുറിയ ആട്ടം ആടിച്ചു. നീളത്തിൽ ആട്ടി താരാട്ട് പാടുന്നു - ആ പാട്ടിന്റെ ഈണത്തിന്റെ മാധുര്യത്തിൽ ലയിച്ചു ശിശു പതുക്കെ ഉറങ്ങാൻ തുടങ്ങുന്നു. ഉറങ്ങുന്നതറിഞ്ഞ അമ്മ പാട്ടുനിർത്തി വെറും സംജ്ഞയാൽ നിദ്രയെ വിളിക്കുന്നു. അതിനിടയ്ക്ക് അസ്വസ്ഥമായി ഉണരുന്ന ബാലൻ! അവനെ വീണ്ടും ഉറക്കാൻ അമ്മ വീണ്ടും പാടുകയായി. ഈ താരാട്ടും ഉറക്കലും അമ്മയ്ക്ക് നൽകുന്ന സുഖം ദേവന്മാർക്ക് പോലും ലഭ്യമല്ലെന്ന് കവി വിശ്വസിക്കുന്നു.

സൂർദാസിന്റെ പദം തിരഞ്ഞെടുക്കാൻ ഒരു പ്രത്യേക കാരണമുണ്ട്. ഈ പദങ്ങളെല്ലാം രചിക്കുമ്പോൾ ആന്തരിക നേത്രങ്ങളിൽക്കൂടിയാണ് അദ്ദേഹം ഇതെല്ലാം കണ്ടത്. അന്ധനായിരുന്ന സൂർദാസ് കാഴ്ചയുള്ള വലിയ കവികൾക്കുപോലും ദുർല്ലഭമായ ഭാവനയാണ് അവതരിപ്പിച്ചത്.

സൂർദാസിന്റെ ഈ ചിത്രം സമർത്ഥനായ ചിത്രകാരന് ഒരു മനോഹര ചിത്രം വരയ്ക്കാൻ വേണ്ട പ്രേരണയും കരുക്കളും നൽകുന്നു.

ഒരു വീഞ്ഞ്പാത്രവുമായിരിക്കുന്ന ഒമർഖയ്യാമിന്റെ ചിത്രം അദ്ദേഹത്തിന്റെ റുബായിയാത്ത് എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ നമുക്ക് കാണാം. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഒരു കവിതാശകലത്തിന്റെ ചിത്രീകരണമാണ് അത്.

സൂർദാസ് മാത്രമല്ല, തുളസീദാസും, മീരാബായിയും, ബിഹാരിയുമെല്ലാം ഇത്തരം ശബ്ദചിത്രങ്ങൾക്കു പറ്റിയ കവിതകൾ രചിച്ചിട്ടുണ്ട്.

തുളസീദാസിന്റെ കവിതാവലിയിൽ പലപല ചിത്രങ്ങൾ കാണാം -

"ജലകോ ഗയേ ലക്ഖന ഹൈം ലരികാ -" എന്നു തുടങ്ങുന്ന പദ്യം ഉദാഹരണം.

അയോധ്യവിട്ട് കാട്ടിൽ കാൽനടയായി നടക്കാൻ തുടങ്ങിയ ദിവസം നടന്ന് തളർന്ന സീതാദേവി ശ്രീരാമചന്ദ്രനോട് ഇനി എവിടെയാണ് പർണ്ണശാല കെട്ടുന്നതെന്ന് ചോദിക്കുന്നു - സീതയുടെ പാരവശ്യം കണ്ട് ശ്രീരാമന്റെ കണ്ണുകൾ നിറയുന്നു എന്നതാണ് ചുരുക്കം- ഒരു വലിയ ക്യാൻവാസിൽ വരച്ച ചിത്രം പോലെ ആയിട്ടുണ്ട്.

രാജസ്ഥാനി ചിത്രകല

ഹിന്ദികാവ്യവും ചിത്രകലയും തമ്മിലുള്ള സാമ്യത്തിന് പുറമെ ഹിന്ദി കവിതകളെ ആധാരമാക്കി ഇവിടെ മുഗൾകാലത്തെ ചിത്രകല തന്നെ പ്രചരിച്ചു എന്നത് പ്രസ്താവയോഗ്യമാണ്. രാജസ്ഥാൻ പെയിന്റിംഗ്, പഹാഡി ചിത്രകല തുടങ്ങിയവയിൽ പല ഹിന്ദികവിതകളിലെയും ഭാവം വർണഭംഗിയോടെ ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഹിന്ദി സാഹിത്യത്തിലെ രീതികാലത്തിലാണ് ഈ പ്രവണത കൂടുതൽ കണ്ടുവന്നത്.

സംഗീതം

ചിത്രകല പോലെ തന്നെ സംഗീ

തകലയും സാഹിത്യവുമായി ഗാഢമായ ബന്ധം പുലർത്തുന്നു. വിശേഷിച്ചും ആധുനികകാലഘട്ടത്തിന് മുൻപ് വരെ, ഛന്ദോബദ്ധമായിരുന്നല്ലോ കവിത. ഹിന്ദിയിലാണെങ്കിൽ തുക്ക് അഥവാ അന്ത്യപ്രാസം അതിന് താളാത്മകതയും നൽകി. ഇംഗ്ളീഷിലെ റൈമിങ്ങും ഹിന്ദിയി ലെ തുക്കും കുറെ സദൃശങ്ങളാണ്. വൈദർഭീ പാഞ്ചാലീ രീതികളിൽ മാധുര്യമുണ്ടാകാൻ സംഗീതതത്വങ്ങളായ താളലയങ്ങളും സംഘടിപ്പിച്ചിരുന്നു. ഗൗഡിയിൽ അക്ഷരാഡംബരം താളബോധകമാണ്. യതിപോലും സംഗീതമയമായി ചൊല്ലാനുള്ള സഹായിയാണ്. കവിത ചൊല്ലുന്നവർ സംഗീതാത്മകമായിട്ടാണല്ലോ ചൊല്ലി വന്നത്. അങ്ങനെ നമ്മുടെ കവികൾ ഹൃദയവീണയിൽ മീട്ടിയ സ്വരങ്ങളാണ് കവിതയായത്. ഹൃദയത്തിൽ കലാകാരന് അനുഭവപ്പെടുന്ന സംവേദനവും ഭാവനയും വിവിധ സ്വരരാഗങ്ങളായി പുറത്തേയ്ക്ക് വരുമ്പോൾ ഹൃദ്യമായ സംഗീതമാകുന്നു. ഭാഷാനൈപുണിയുള്ള സംഗീതകാരൻ ഭാവനയുടെ ഊടും അർത്ഥത്തിന്റെ പാവും നെയ്ത് ഗീതങ്ങൾക്ക് രൂപം നൽകുന്നു.

ഭക്തി കാവ്യവും സംഗീതവും

നമ്മുടെ പ്രാചീനകാവ്യങ്ങൾ സംഗീതത്തിന് കല്പിച്ചിരുന്ന പ്രാധാന്യം പ്രസിദ്ധമാണല്ലോ. ഹിന്ദി കാവ്യത്തിലും ഈ പ്രവണത പ്രകടമാണ്. നാടോടിക്കവിതയുടെ ഗാനാത്മകത പ്രത്യേകം പറയേണ്ടതില്ല. താളത്തിനും മേളത്തിനും അനുഗുണമായ വായ്ത്താരികൾ ചേർന്ന നാടൻ പാട്ടുകൾ ഹിന്ദിയിലെ വിവിധ ബോലികളിൽ ഉണ്ട്. ഈ ലേഖനത്തിൽ ഞാൻ എടുത്തുപറയാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്നത് മദ്ധ്യകാലഹിന്ദികവിതയിലെ കാര്യമാണ്. വിശിഷ്യ ഭക്തി കാവ്യം. ഹിന്ദിയിലെ ഭക്തകവികളിൽ വിദ്യാപതി, കബീർ, സൂർദാസ്, തുളസീദാസ്, മീരാബായി എന്നിവരുടെ കാവ്യം സംഗീതമയമായിരുന്നു. അവർ പദങ്ങൾ രചിച്ച് വിവിധ രാഗങ്ങളിൽ പാടി വന്നു. രാഗത്തിന്റെ പേര് പദത്തിന്റെ ആരംഭത്തിൽ കൊടുത്തും കാണുന്നു. ക്ഷേത്രങ്ങളിലും ഭജനസംഘങ്ങളിലും കീർത്തൻകാർ ഉണ്ടാകുക ഉത്തരേന്ത്യൻ ഭക്തിപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ പ്രത്യേകതയാണ്. അവർ സംഘമായി ഈ വിവിധ രാഗങ്ങളിലുള്ള പദങ്ങൾ ആലപിച്ചുവന്നു. ഈ രാഗങ്ങളുടെ വൈവിധ്യം നമ്മെ അത്ഭുതപ്പെടുത്തുന്നു. വിവിധ രാഗങ്ങളും കവിതയുടെ ഭാവവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം വിശദമായ അന്വേഷണം അർഹിക്കുന്നു. അതിനിവിടെ മുതിരുന്നില്ല. ഹിന്ദുസ്ഥാനി സംഗീതത്തിൽ പ്രഭാതം, മദ്ധ്യാഹ്നം, രാത്രി എന്നിങ്ങനെ വിവിധകാലങ്ങളിൽ പാടേണ്ട രാഗങ്ങൾ വേർതിരിച്ചിട്ടുണ്ട്. അതുപോലെ ഹർഷ ദുഃഖാദിഭാവങ്ങൾ സൂചിപ്പിക്കുന്ന രാഗങ്ങളുമുണ്ട്. ഇവയെല്ലാം ഭക്തകവികൾ ഉപയോഗിച്ച വിധത്തെപ്പറ്റി ശാസ്ത്രീയാപഗ്രഥനം നടത്തപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്.

പൊതുവെ പറഞ്ഞാൽ ഭക്തികാ

ലത്തെ ഹിന്ദികവികൾ സംഗീതകല യുടെ ശാസ്ത്രീയവശത്തെക്കുറിച്ച് നല്ല അറിവുള്ളവരായിരുന്നു. അവരിൽ പലരും ഗായകരുമായിരുന്നു. സൂർദാസിനെയും മീരയെയും പറ്റി പ്രത്യേകിച്ച് പറയേണ്ടതില്ല.

താരതമ്യസാഹിത്യപഠനം

ചിത്രകല, സംഗീതകല എന്നിവ രണ്ടും കാവ്യകലയുമായി ഇഴുകി ച്ചേർന്നിട്ടുള്ളവയാണ്. അതിനാൽ നാം അവയുടെ വിശദമായ അന്വേഷണം നടത്താറില്ല. എന്നാൽ ആധുനികയുഗത്തിൽ ഈ വിഷയം താരതമ്യസാഹിത്യപഠനത്തിൽ പ്രധാനമായിത്തീർന്നിരിക്കുന്നു. പത്തൊമ്പതാം ശതവർഷത്തിൽ രൂപംകൊണ്ട താരതമ്യസാഹിത്യം പാശ്ചാത്യദേശങ്ങളിൽ വിവിധ രൂപത്തിൽ വികസിച്ചു. അത് അമേരിക്കയിൽ വ്യാപകമായി രൂപം പ്രാപിച്ചു. അതിനെ അമേരിക്കയിൽ പല സർവ്വകലാശാലകളിലും പഠനശാഖയായി അംഗീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. എച്ച്.എച്ച്. റീമാർക്ക് എന്ന പണ്ഡിതൻ താരതമ്യസാഹിത്യത്തിന് നൽകിയ നിർവ്വചനം ഈ വിസ്തൃത മണ്ഡലത്തിലേക്ക് വെളിച്ചം വീശുന്നു:

"Comparative literature in the study of literature beyond the confines of one particular country and the study of the relationship between literature on the one hand and other areas of knowledge and belief such as the arts, (eg. painting, sculpture, architecture, music), philosophy, history, social science, religion etc. on the other. In brief it is the comparison of one literature with another and the comparison of literature with other spheres of human experience."

ഈ നീണ്ട നിർവ്വചനത്തിന്റെ സാരം അവസാന വാക്യത്തിലുണ്ട്. ഒരു സാഹിത്യവും മറ്റൊരു സാഹിത്യവും തമ്മിലുള്ള താരതമ്യവും താരതമ്യപഠനത്തിന് വിധേയമാണ്. ഈ കാഴ്ചപ്പാടിൽ താരതമ്യ സാഹിത്യപഠനത്തിന് വിഷയമാക്കാൻ വയ്യാത്ത മണ്ഡലങ്ങളില്ല. നമ്മുടെ പ്രധാന കവികളുടെയും കഥാകാരൻമാരുടെയും ഒക്കെ കൃതികളെ പുതിയ കാഴ്ചപ്പാടിലൂടെ വിശകലനം ചെയ്യാവുന്നതാണ്. ഈ അദ്ധ്യയനശാഖ മലയാള സാഹിത്യത്തിലും പുഷ്ടിപ്പെടട്ടെ.

●

അനുകൃതിയും മിമെസിസും

ധന്യാമേനോൻ

'കല ജീവിതത്തെ അനുകരിക്കുന്നു' എന്ന വിശ്വാസം ഭാരതീയ-പാശ്ചാത്യ കലാചിന്തയെ കോർത്തിണക്കിയ ഒന്നാണ്. ഭാരതത്തിൽ ഭരതമുനിയോ ളവും ഗ്രീസിൽ പ്ളാറ്റോ / അരിസ്റ്റോ ട്ടിലിനോളവും പഴക്കമുണ്ട് ഈ വിശ്വാ സത്തിന്. അനുകൃതി, മിമെസിസം എന്നീ തത്ത്വങ്ങളുടെ മഹത്ത്വവും കലാസ്വാദനപ്രക്രിയയിൽ അവയ്ക്കു ള്ള പങ്കും ഇതിൽ നിന്നും വ്യക്തമാ കുന്നു.

അനുകരണപ്രക്രിയയുടെ പ്രാ ധാന്യത്തെ സമർത്ഥിക്കുവാൻ ഭാര തീയരും പാശ്ചാത്യരുമായുള്ള അനേ കം നിരൂപകരും എഴുത്തുകാരും ശ്രമി ച്ചിട്ടുണ്ട്. ഭാരതത്തിൽ അനുകൃതിയെ പ്പറ്റിയുള്ള ഭരതമുനിയുടെ വ്യാഖ്യാ നത്തെ പിന്നീട് ആനന്ദവർദ്ധനൻ, അഭിനവഗുപ്തൻ എന്നിവർ കൂടുതൽ അപഗ്രഥിച്ചറിയുവാനും ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഈ നൂറ്റാണ്ടിലും ഇത്തരം ശ്രമങ്ങൾ തുടരുന്നു. ഇതിനോടടുത്തുകിടക്കുന്ന അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ മിമെസിസ് എന്ന തത്ത്വമാകട്ടെ, വളരെക്കാലത്തിനു ശേഷം 'ഷിക്കാഗോ സ്കൂളി'ലെ എഴുത്തുകാരാണ് പുനരുജ്ജീവിപ്പിച്ച ത്. ബുച്ചർ, ഡോർഷ് എന്നിവരുടെ പോയറ്റിക്സ് പരിഭാഷകളും ജെറാൾ ഡ് എൽസ്, ഔർബാക്ക്, ഫ്രൈ, അപ നിർമ്മാണവാദികൾ എന്നിവരുടെ മിമെസിസ്- വ്യാഖ്യാനങ്ങളും ഈ പുനരുജ്ജീവനപ്രക്രിയയെ വളരെയ ധികം സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ട്.

ഭരതന്റെ നാട്യശാസ്ത്രത്തി ലാണ് അനുകരണസിദ്ധാന്തത്തെക്കു റിച്ചുള്ള ആദ്യത്തെ പ്രതിപാദനം നമുക്ക് കിട്ടിയതെന്ന് വിശ്വസിക്കുന്നു. ഗ്രീസിൽ പ്ളേറ്റോ ഡയലോഗ്സ്, ഫേയ്ഡ്രസ് എന്നിവയിലെല്ലാം മിമെ സിസ് എന്ന സങ്കൽപത്തിന്റെ താത്ത്വികമാനങ്ങൾ നൽകിയെങ്കിലും അതിന്റെ പൂർണ്ണതയിലെത്തുന്നത് അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ കൈകളിലത്രേ.

സംസ്കൃതത്തിൽ 'കൃതി' എന്ന ത് ഒരു കർമ്മം, അഥവാ കലാസൃഷ്ടി എന്നതിനെയാണല്ലോ സൂചിപ്പിക്കുന്ന ത്. 'അനു' എന്ന ഉപസർഗ്ഗം നാമ ങ്ങൾക്കും ക്രിയാവിശേഷണ

ങ്ങൾക്കും മുമ്പ് ചേർക്കുമ്പോൾ അതിന് 'പിന്നീട്', 'അടുത്തത്', 'വെവ്വേറെ' എന്നൊക്കെ അർത്ഥമാകുന്നു. എന്നാൽ ഒറ്റയ്ക്കെടുത്താൽ 'അനു'വിന് 'കൂടെ', 'പിന്നെ', 'കീഴിൽ' എന്നീ അർത്ഥങ്ങളുണ്ട്. 'കലാപ്രക്രിയയ്ക്കുശേഷ'മുള്ള ഒന്നായി അതുകൊണ്ട് അനുകൃതിയെന്ന പദത്തെ ഇവിടെ കണക്കാക്കാം. അനുഭാവനമാകട്ടെ അക്ഷരാർത്ഥത്തിലുള്ള അവതരണമാണ് - അനുകീർത്തനം പുനരാഖ്യാനവും. ഇതിനോട് ബന്ധപ്പെട്ടു കിടക്കുന്ന അനുവ്യവസായം കൂടുതലും സഹൃദയസംബന്ധിയാണ്, അനുസന്ധാനമാകട്ടെ, നാടകത്തിലെ ഭാവങ്ങൾ, സംഭാഷണം എന്നിവ എത്രത്തോളം ചരിത്രപുരുഷൻമാരുമായി സാമ്യത പുലർത്തുന്നു എന്ന് നോക്കുന്നു.

മിമെസിസ് എന്ന പദമാകട്ടെ, 'അനുകരണം' എന്നർത്ഥമുള്ള ഗ്രീക്കു ഭാഷയിലെ മിമെലാസോ എന്ന വാക്കിൽ നിന്നാണ് ഉടലെടുത്തത്. ജി.എം.എ. ഗ്രൂബിനെ പോലെയുള്ള നിരൂപകർ കരുതുന്നത്, ബി. സി. 7-ാം നൂറ്റാണ്ടിലെ ഹൊമെറിക് കീർത്തനങ്ങളിലാവാം ഈ വാക്ക് ആദ്യം ഉപയോഗിക്കപ്പെട്ടത് എന്നാണ്.

പിന്നീട് മിമെസ്ഥായി എന്ന പദം എല്ലാ സുകുമാരകലകളെയും സംബന്ധിക്കുന്ന ഒന്നായി മാറി. 'അനുകരണക്രിയ'യെന്നർത്ഥം വരുന്ന മിമെറ്റികോസ്, മിമെസ്ഥായിയെപ്പോലെ, മിമസ് എന്ന വാക്കിൽ നിന്നുമാണ് ഉടലെടുത്തത്. ഗ്രീക്കുഭാഷയിൽ മിമസ് എന്നാൽ 'പ്രഹസന'മെന്നാണ്. ഇതിന്റെയർത്ഥം, ഇത്തരം വാക്കുകളെല്ലാം അനുകരണമെന്ന ക്രിയയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുകിടക്കുന്നു എന്നാണല്ലോ - മിമെസ്ഥായിയെന്നാൽ അനുകരണപ്രക്രിയയെന്നും, മിമോ സ് എന്നാൽ അനുകരിക്കുന്നവനെ ന്നും (എന്നാൽ ചിലപ്പോൾ നാടകാഭിനയമെന്നും) മിമെറ്റിക്കോസ് എന്നാൽ അനുകരണ ശേഷി എന്നും അർത്ഥമാകുന്നു.

ഇതിനാൽത്തന്നെ അനുകൃതി എന്ന ഭാരതീയ സങ്കല്പത്തേയും മിമെസിസ് എന്ന ഗ്രീക്ക് പദത്തേയും ഒരുമിച്ചുനിർത്തി അപഗ്രഥിക്കുകയാണെങ്കിൽ വളരെയധികം സാമ്യതകൾ കാണുവാനും സാധിക്കും. ഇതിന് ഇവ രണ്ടിനേയും കുറിച്ച് കൂടുതൽ അറിയേണ്ടതുണ്ട്. അവസ്ഥാനുകൃതർനാട്യം എന്ന നാട്യശാസ്ത്രത്തിലെ വരികളിലൂടെയാണല്ലോ ഭരതമുനി ആദ്യമായി ഈ പദത്തെ നമുക്ക് പരിചയപ്പെടുത്തുന്നത്. തൃലോകങ്ങളെയും സംബന്ധിക്കുന്ന ഒരു ശക്തിയായാണ് അദ്ദേഹം നാട്യത്തെ കാണുന്നത്. അദ്ദേഹം പറയുന്നു:

നൈകാന്തതോത്ര ഭവതാം ദേവാനഞ്ജുഭാവനം
ത്രൈലോക്യസ്യാസ്യ സർവ്വസ്യ നാട്യം ഭാവാനുകീർത്തനം

(ദേവപ്രീതിയ്ക്കു മാത്രമായല്ല നാട്യം സ്ഥിതിചെയ്യുന്നത്. ത്രിലോകങ്ങളിലേയും മനുഷ്യരെ അനുകരിക്കുക വഴി അത് ഏവർക്കും ആനന്ദം പകരുന്നു.)

അദ്ദേഹം പിന്നീട് പറയുന്നു:

നാനാഭാവോപസമ്പന്നം നാനാവസ്ഥാന്തരാത്മകം
ലോകവൃത്താനുകരണം നാട്യമേതൻമയാകൃതം

(അതിന്റെ അനുകരണരീതിയിലൂടെ, നാട്യം മനുഷ്യന്റെ മാനസികാവസ്ഥകളെക്കൂടി അനുകരിക്കുന്നു; മനുഷ്യൻ ജീവിക്കുന്ന വ്യത്യസ്തമായ സന്ദർഭങ്ങളെയും അത് കാണിച്ചുതരുന്നു). ഇത്തരം അനുകരണത്തെ ലോകധർമ്മി, നാട്യധർമ്മി എന്നിങ്ങനെ തരംതിരിച്ചിരിക്കുന്നു. ലോകധർമ്മിയെ മനുഷ്യരുടെ സംസാരം, പെരുമാറ്റം എന്നിവയെ വിവരിക്കുന്ന ഒന്നായി ഭരതൻ കരുതുന്നു.

സ്വഭാവോപഗതം ശുദ്ധം തു വികൃതം തഥാ
ലോകവാർത്താക്രിയോപേതാമംഗ ലീലാവിവർജ്ജിതം
സ്വഭാവാഭിനയോപേതം നാനാസ്ത്രീപുരുഷാശ്രയം

(നമ്മുടെ ചുറ്റും കാണുന്ന മനുഷ്യരുടെ രീതികൾ അനുകരിക്കുന്നതിനാൽ ലോകധർമ്മിക്ക് അധിക ഭാവാഭിനയമോ ചലനങ്ങളോ ആവശ്യമില്ല).

നാട്യധർമ്മിയെ അദ്ദേഹം ഇങ്ങനെ വിവരിക്കുന്നു:

ലോകേ യഥഭിയോജ്യം ച പദമത്രോപയുജ്യതേ
മൂർത്തിമത് സാഭിലാഷം ച നാട്യധർമ്മീ തു സ സ്മൃതഃ

(ഇത്തരം മനുഷ്യരുടെ തന്നെ രീതികളും ചലനങ്ങളും വിപുലമായ ആംഗ്യങ്ങളോടും ഭാവങ്ങളോടും കൂടി അവതരിപ്പിക്കുന്നത് നാട്യധർമ്മി) നാട്യധർമ്മിയെത്തന്നെ 1) ആംഗ്യഭാഷയെ ആശ്രയിക്കുന്നതെന്നും 2) ലോകധർമ്മീശൈലിയുമായി സാമ്യമുള്ളതെന്നും രണ്ടായി തിരിച്ചിരിക്കുന്നു. നാട്യം മനുഷ്യനെ മാത്രമല്ല, മനുഷ്യന്റെ അവസ്ഥയേയും അനുകരിക്കുന്നു. ഇവ തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസത്തെ നിശികാന്ത് മിരാജ്കർ ഇങ്ങനെ വിശദീകരിക്കുന്നു:

ലോകധർമ്മി	നാട്യധർമ്മി
സ്വഭാവ ഭാവോപഗതം (യാഥാർത്ഥ്യത്തിലധിഷ്ഠിതം	അതിസത്വം (സ്വത്വഗുണങ്ങളടങ്ങിയത്)
ശുദ്ധം, അവികൃതം (ജീവിതത്തിന്റെ തനിപ്പകർപ്പ്)	അതിഭാവകം (ഭാവങ്ങളടങ്ങിയത്)
ലോകവാർത്താക്രിയോപേതം	അതിവാക്യക്രിയോപേതം
(പേരുകേട്ട സംഭവങ്ങളിൽ നിന്നെടുത്തത്)	(കവിഭാവനയിൽ നിന്നുമെടുത്തത്)
അംഗലീലാവിവർജ്ജിതം	ലീലാംഗഹാരാഭിനയം
(സ്വാഭാവികചലനങ്ങൾ)	(ശൈലീകരിച്ച ചലനങ്ങൾ)
സ്വഭാവാഭിനയോപേതം	സ്വരാലങ്കാര സംയുക്തം
(സ്വാഭാവിക ഭാവങ്ങൾ)	(അലങ്കാരപ്രയോഗങ്ങൾ)
നാനാ പുരുഷാശ്രയം	അവസ്ഥാപുരുഷാശ്രയം
(സാധാരണ സ്ത്രീപുരുഷൻമാരുടെ സ്വഭാവങ്ങളിൽ അധിഷ്ഠിതമായത്)	(സ്ത്രീപുരുഷന്മാരുടെ അവസ്ഥാസ്വഭാവങ്ങളിൽ അധിഷ്ഠിതമായത്)

ലോകധർമ്മിയും നാട്യധർമ്മിയും ലോകത്തെ അതിന്റെ തനതായ അവസ്ഥയിൽ അംഗീകരിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും രണ്ടും രണ്ടു വിധത്തിലാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

എന്നാൽ ഗ്രീസിൽ അരിസ്റ്റോട്ടി

ലിന്റെ മിമെസിസ് – സിദ്ധാന്തം പ്ളേറ്റോവിന്റെ നിർവ്വചനത്തിൽ നിന്നും വളരെ വ്യത്യസ്തമാണ്. മിമെസിസ് അഥവാ അനുകരണം മനുഷ്യന്റെ പരമമായ യാഥാർത്ഥ്യത്തിൽ നിന്നും മൂന്നു പ്രാവശ്യം അകറ്റി നിർത്തുന്നുവെന്നു പ്ളേറ്റോ സമർത്ഥിക്കാൻ ശ്രമിച്ചപ്പോൾ, വളരെ വ്യത്യസ്തമായൊരു രീതിയിലാണ് അരിസ്റ്റോട്ടിൽ അതിനെ കണ്ടത്. അതുകൊണ്ടു തന്നെ പോയറ്റിക് സിന്റെ ആദ്യഭാഗത്തു എപിക്, ട്രാജഡി, കോമഡി, എന്നിവയെ മിമെസിസിന്റെ വിവിധ പ്രവർത്തനഫലങ്ങളിൽ ചിലതായി അദ്ദേഹം കാണുന്നു; ഇവയെ തമ്മിൽ വേർതിരിക്കുന്നത് ഓരോന്നിന്റെയും മാദ്ധ്യമം, ലക്ഷ്യം, അനുകരണരീതി എന്നിവ മാത്രം.

ഇവയിൽ ആദ്യത്തേത് താളം, സംഗീതം, വൃത്തം എന്നിവയെ സംബന്ധിക്കുന്നതിനാൽ കൃതിയുടെ ഘടനയുമായാണ് അത് കൂടുതൽ ബന്ധപ്പെട്ടുകിടക്കുന്നത്. ജീവിതത്തിലുള്ളതിനേക്കാൾ നല്ലതോ ചീത്തയോ ആയ അവസ്ഥയിലുള്ള മനുഷ്യരെ അവതരിപ്പിക്കുക എന്നതാണ് അനുകരണലക്ഷ്യം. കവിക്ക് മൂന്നു പ്രധാനപ്പെട്ട അനുകരണരീതികളെ ആശ്രയിക്കാം. ഒന്ന് വർണ്ണനയിലൂടെയുള്ള അനുകരണം. രണ്ട് കവി സ്വയം കഥയിൽ കയറിവന്ന് കഥ പറയുന്ന രീതി മൂന്ന് കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ കഥ പറയുന്ന രീതി.

നാട്യശാസ്ത്രത്തിൽ അനുകൃതി എല്ലാ കലാരൂപങ്ങൾക്കും ഉപയുക്തമാണെന്ന് പറയുമ്പോൾ, മിമെസിസ് പ്രധാനമായും നാടകത്തെമാത്രം സംബന്ധിക്കുന്നതായാണ് കാണുന്നത്. രണ്ടിലും പ്രതിപാദിക്കുന്ന 'ജീവിതത്തോടുള്ള സാദൃശ്യം' എന്ന സങ്കല്പം പ്രകൃതിയിലെ ബാഹ്യമായ സാദൃശ്യങ്ങളല്ല; അവയുടെ അന്തഃസത്തയുടെ സാദൃശ്യമാണ്. നൃത്തത്തോടും സംഗീതത്തോടും കൂടുതൽ ബന്ധപ്പെട്ടു കിടക്കുന്ന അനുകൃതി, ദൈനംദിന ജീവിതത്തിലെ വിരസമായ യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളിൽനിന്നും വളരെ ദൂരെയാണ്. വാക്കുകൾ, ഭാവങ്ങൾ, ബിംബങ്ങൾ – ഇവയുപയോഗിച്ച് കലാകാരൻ ജീവിതത്തോട് തനിക്കുള്ള പ്രതികരണം വിശദമാക്കുന്നു; അതായത് തന്റെ കലയിലൂടെ കവി തനിക്ക് ലോകത്തെക്കുറിച്ചുള്ള കാഴ്ചപ്പാട് വ്യക്തമാക്കുന്നു. അതിനാലാകാം ലോകധർമ്മിയെ 'ബാഹ്യ'മെന്നും നാട്യധർമ്മിയെ 'ആഭ്യന്തര'മെന്നും ഭരതൻ വേർതിരിച്ചു പ്രതിപാദിക്കുന്നത്.

അരിസ്റ്റോട്ടിൽ മിമെസിസിന് രണ്ടർത്ഥങ്ങളാണ് നൽകുന്നത് – യാഥാർത്ഥ്യത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതെന്നും, യാഥാർത്ഥ്യത്തെ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നതെന്നും. പോളിറ്റിക്സിൽ ഹോമോയോമാ എന്ന പദത്തിന് "താളം, സംഗീതം എന്നിവയുടെ സഹായത്തോടെ മനുഷ്യവികാരങ്ങളെ അനുകരിക്കുന്നത്" എന്ന അർത്ഥം കൊടുത്തിരിക്കുന്നു. ഒരു വസ്തുവിനെ ജീവിതത്തിൽക്കാണുന്ന അതേപടി അവതരിപ്പിക്കു

വാൻ കലാകാരന് യാതൊരു ബാധ്യതയുമില്ല. അതിന്റെ പൊതുസ്വഭാവത്തെ മറക്കാതെ, അതിനെ കൂടുതൽ നല്ലതായോ ചീത്തയായോ അവതരിപ്പിക്കാം. പ്രകൃതിയിൽ പ്രതിബിംബങ്ങളില്ലാത്ത യാതൊരു വസ്തുവും കലയിൽ ഇല്ലല്ലോ; എന്നാൽ ഈ "പ്രതിബിംബനം" ബാഹ്യസാദൃശ്യത്തിലില്ല എന്നു മാത്രം.

കൂടുതൽ തത്ത്വചിന്താപരമായി നോക്കുമ്പോൾ, അരിസ്റ്റോട്ടിൽ പറയുന്നത്, നമ്മുടെയീ വസ്തുനിഷ്ഠമായ പുറംലോകം ദ്രവ്യം (Matter), രൂപം (form) ഇവ കൊണ്ടുണ്ടാക്കിയതാണ് എന്നാണ്. 'ദ്രവ്യ'ത്തിൽ അടങ്ങിയിരിക്കുന്ന സത്തയാണ് 'രൂപ'ത്തിന്റെ വളർച്ചയ്ക്ക് ഹേതുവാകുന്നത് - ഈ അവസ്ഥയെ വരച്ചുകാട്ടുകയത്രേ കലാധർമ്മം. അതായത്, ഒരു വസ്തുവിനെ എങ്ങനെ സൃഷ്ടിക്കണം എന്നല്ല, മറിച്ച്, ഒരു വസ്തു എങ്ങനെയിരിക്കണം എന്നാണ് മിമെസിസ് വാസ്തവത്തിൽ അന്വേഷിക്കുന്നത്.

മിമെസിസിന് അരിസ്റ്റോട്ടിൽ കല്പിച്ച അർത്ഥതലങ്ങൾ വളരെ വ്യക്തമാണ്. അനുകരണത്തിന് പല 'അളവു'കളുമുണ്ട് - അത് കുറഞ്ഞോ കൂടിയോ ഇരിക്കാം. ഏറ്റവുമധികം അനുകരണത്വരയുള്ള മനുഷ്യൻ സാർവ്വത്രികസ്വഭാവമുള്ളവയെ അനുകരിക്കുന്നു, കാരണം അവന് അവയെക്കുറിച്ച് കൂടുതൽ അറിവുണ്ട്. അതിലെ മിമെസിസ് പ്രകൃതിയെ അനുകരിക്കലാണ് എന്ന് അരിസ്റ്റോട്ടിൽ പറയുമ്പോൾ, അതിന്റെ സർഗ്ഗാത്മകതയെയാണ് അദ്ദേഹം എടുത്തുകാട്ടുന്നത്.

അനുകരണസ്വഭാവം മനുഷ്യനിൽ ഉടലെടുക്കുന്നത് അത് മനുഷ്യന് ഉപയോഗപ്പെടുന്നു എന്നതിലുപരി, അവനെ ആനന്ദിപ്പിക്കുന്നു എന്നതുകൊണ്ടാണ്. ഇത്തരം ആനന്ദം സൗന്ദര്യത്തിലധിഷ്ഠിതമല്ല, കാരണം വിരൂപവസ്തുക്കളും കലയിൽ നമ്മെ ആനന്ദിപ്പിക്കുന്നുണ്ടല്ലോ. അതുകൊണ്ട് വസ്തുവിന്റെ സൗന്ദര്യമല്ല, അതിന്റെ 'സൗന്ദര്യപൂർണ്ണ'മായ അവതരണമാണ് നമ്മെ രസിപ്പിക്കുന്നത്. അതിനാൽത്തന്നെ ജീവിതത്തിലെയും കലയിലെയും സൗന്ദര്യസങ്കല്പങ്ങളും തികച്ചും വ്യത്യസ്തമാണ്.

ജീവിതത്തിലെയും കലയിലെയും സാദൃശ്യങ്ങൾ നമ്മെ ആനന്ദിപ്പിക്കുന്നു എന്ന് അരിസ്റ്റോട്ടിൽ പറയുന്നതിനോട് നാം യോജിക്കുന്നുണ്ട്. ജീവിതത്തിൽ വിരൂപങ്ങളായതൊന്നും നമ്മെ രസിപ്പിക്കുകയില്ലെങ്കിലും, കലയിലാകുമ്പോൾ അതിന്റെ വികല്പസ്വഭാവത്തെ നാം അംഗീകരിക്കുന്നു. എന്നാൽ വികല്പമാണെങ്കിൽ കൂടിയും അതുണർത്തുന്ന വികാരങ്ങൾ വളരെ 'യഥാർത്ഥ'ങ്ങളാണുതാനും. ജീവിതത്തിലാണെങ്കിൽ, യാഥാർത്ഥ്യം എന്ത് എന്നറിയുന്ന നിമിഷം ഏതൊരു വികല്പചിത്രവും 'അയാഥാർത്ഥ്യ'മായി മാറുമ്പോൾ, കലയിൽ ഈ വികല്പത്തെ നിലനിർത്തുവാൻ നമുക്ക് സാധിക്കു

ന്നു. ഇതാണ് ജീവിതവും കലയും തമ്മിലുള്ള ഏറ്റവും പ്രധാന വ്യത്യാസം.

ഇവ തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസത്തെ നിർണ്ണയിക്കാൻ നാം ഉപയോഗിക്കുന്ന മാനദണ്ഡങ്ങൾ വേറെയാണെങ്കിൽ ഇവയുടെ സൗന്ദര്യത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്നതിലും വ്യത്യസ്ത മാനദണ്ഡങ്ങൾ വേണമല്ലോ. കലാകാരൻ തിരഞ്ഞെടുക്കുന്ന മാദ്ധ്യമം, രീതി, ഇവയെ ആശ്രയിച്ചായിരിക്കും അതിന്റെ സൗന്ദര്യനിർണ്ണയമെന്ന് അരിസ്റ്റോട്ടിൽ വിശദീകരിക്കുന്നു. ഇതിനോടനുബന്ധിച്ച് അരിസ്റ്റോട്ടിൽ മ്യൂതോസ് അഥവാ കഥ (plot) എന്നതിനെക്കുറിച്ച് പരാമർശിക്കുന്നുണ്ട്. ഇത് കൂടുതൽ മനസ്സിലാക്കണമെങ്കിൽ മനുഷ്യന്റെ ആത്മാവും കർമ്മവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെക്കുറിച്ച് അദ്ദേഹം പറഞ്ഞത് അറിഞ്ഞിരിക്കേണ്ടതാണ്. ആത്മാവിന് അഞ്ചു 'വശ'ങ്ങളുണ്ട് - nutritive (പുഷ്ടിപ്രദം), sensitive (സചേതനം), appetitive (ഭോഗേച്ഛപ്രദം) imaginative (ഭാവനാത്മകം), intellective (ബുദ്ധിപരം) - ഇവയോരോന്നും ജീവിതത്തിന്റെ ഒരു ഘട്ടത്തിൽ അല്ലെങ്കിൽ മറ്റൊന്നിൽ, മനുഷ്യന്റെ കർമ്മങ്ങളെ സ്വാധീനിക്കുന്നു. ഇതിൽ ആദ്യത്തേത്, ജനനമരണപ്രക്രിയകളെ നിയന്ത്രിക്കുമ്പോൾ, രണ്ടും മൂന്നും യുക്തവും അല്ലാത്തതുമായ പ്രക്രിയകളെ സ്വാധീനിക്കുന്നു. ഭാവനാത്മകമായ തലമാകട്ടെ, വൈകാരികാനുഭവങ്ങളെ നിയന്ത്രിക്കുമ്പോൾ, ധിഷണാശക്തിയെയാണ് intellective എന്ന തലം നിയന്ത്രിക്കുന്നത്. കഥയിലെ ദുരന്തമുഹൂർത്തം അഥവാ ട്രാജിക് മൊമെന്റ് - ഇതിനെ അരിസ്റ്റോട്ടിൽ പ്രാക്സിസ് എന്നു വിളിക്കുന്നു - ഈ അഞ്ചാമത്തെ തലത്തേയും അതിജീവിക്കുന്നു. ഇവിടെ മിമെസിസ് മനുഷ്യസ്വഭാവത്തിന്റെ ഉയർന്ന തലങ്ങളിലേയ്ക്ക് എത്തുന്നു - അനുകൃതിയെന്ന ഭരതസങ്കല്പത്തിലും ഇതുതന്നെയാണ് സംഭവിക്കുന്നത്.

Objectഅഥവാ 'വസ്തു'വിൽ മാത്രം അധിഷ്ഠിതമായ ഒരു സങ്കല്പമായി ഭാരതീയ നിരൂപണം ഒരിക്കലും അനുകരണത്തെ കാണുന്നില്ല. അനുകൃതിയെന്ന തത്ത്വത്തിലൂടെ ഭരതമുനിയും ഇത് വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. പിന്നീടുവന്ന പല നിരൂപകരും ഇതിനെ സമർത്ഥിക്കുന്നുമുണ്ട്.

നാട്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ വ്യാഖ്യാതാക്കളിൽ പ്രമുഖനായ ഭട്ടലൊല്ലടൻ, കഥയെ അനുകരണമായിത്തന്നെ കാണുന്നു. എന്നാൽ വിഭാവങ്ങളുടെയും അനുഭാവങ്ങളുടെയും സഹായത്തോടെ സ്ഥായിഭാവം ശാന്തഗംഭീരമായ 'രസ'മായി മാറുന്നു. കലയുടെ പരമലക്ഷ്യവും ഇതുതന്നെ. എന്നാൽ സൗന്ദര്യപരമായ 'രസ'വും ജീവിതത്തിലെ 'രസ'വും തമ്മിൽ ലൊല്ലടൻ വേർതിരിച്ചുപറയുന്നില്ല എന്നൊരു നിരൂപണവും ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. അതിനാൽത്തന്നെ, ജീവിതഗന്ധിയായ ദുഃഖരംഗങ്ങൾ കലയിൽ 'രസ'മുളവാക്കുന്നില്ല എന്ന് ലൊല്ലടൻ കരുതിയിരിക്കാമെന്ന് ചിലർ വാദിക്കുമ്പോൾ

അത് ഭരതന്റെ രസസിദ്ധാന്തത്തിൽ നിന്നും തികച്ചും വ്യത്യസ്തമാകുന്നു.

ശങ്കുകനും കലയുടെ അനുകരണസ്വഭാവത്തെക്കുറിച്ച് എടുത്തുപറയുന്നുണ്ട്. ഈയവസരത്തിൽ അദ്ദേഹം പ്രാധാന്യം കൊടുക്കുന്നത് 'മിഥ്യ', 'സാദൃശ്യം' എന്നീ സങ്കല്പങ്ങൾക്കാണ്. ഇവ രണ്ടും കലയുമായി നേരിട്ടു ബന്ധമില്ലാത്തവയാണ് - എന്നുവച്ചാൽ, പരിപൂർണ്ണമായ മിഥ്യയോ പരിപൂർണ്ണമായ ബിംബസാദൃശ്യമോ ഒരു കലാരൂപത്തെ സൃഷ്ടിക്കുകയില്ല എന്നർത്ഥം. കലയിൽ ഉപയോഗിക്കപ്പെടുന്ന വസ്തുക്കൾ ഒരർത്ഥത്തിൽ 'കൃത്രിമ'മാണ്, കാരണം നിരന്തരപരിശ്രമത്തിലൂടെ നടൻ അവതരിപ്പിക്കുന്നതാണല്ലോ കല.

സഹൃദയനാകട്ടെ, ഇതെല്ലാം സത്യമെങ്കിലും, മിഥ്യയാണ് എന്ന തിരിച്ചറിവോടുകൂടിത്തന്നെയാണ് കലാസൃഷ്ടി ആസ്വദിക്കുന്നതും. ഇത്തരമൊരു വികാരത്തെ വ്യക്തമായ ഭാഷയിൽ വിവരിക്കുക അസാധ്യവുമാണ്. അനുകരണപ്രക്രിയയുടെ അനന്തരഫലമായ കലാസൃഷ്ടിയുടെ സഹായത്തോടെ 'പ്രഥമ' മായ ഭാവം 'അനുമാനി'ച്ചെടുക്കുകയാണ് സഹൃദയധർമ്മമെന്ന് ശങ്കുകൻ വിശ്വസിക്കുന്നു.

'അനുമാനം' ആരംഭിക്കുന്നത് preverbal അവസ്ഥയിൽ നിന്നാണെന്ന് ശങ്കുകൻ പറയുന്നു. ഈയവസ്ഥ ഒരാളുടെ ആശയവിനിമയ താല്പര്യത്തിൽ നിന്നും തുടങ്ങുന്നു; ഇതാണ് പിന്നീട് ചിന്തയായി മാറുന്നത്. ഇതിനെ വാക്കുകളാക്കി പരിഭാഷപ്പെടുത്തുമ്പോൾ, ആ വാക്കുകൾ അയാളുടെ ഉദ്ദേശ്യത്തെ വ്യക്തമാക്കുന്നു - ഇത് സാധ്യമാകുന്നത് 'താല്പര്യ'ത്തിലൂടെയാണ്.

ശങ്കുകനുശേഷം ആനന്ദവർദ്ധനനും ഈ കാഴ്ചപ്പാടിനോട് കുറെയൊക്കെ യോജിപ്പ് പ്രകടിപ്പിച്ചു. ഓരോ വാക്കിനും അനുമേയം, പ്രതിപാദ്യം എന്നിങ്ങനെ രണ്ടുവശങ്ങളുണ്ടെന്ന് അദ്ദേഹവും സമ്മതിക്കുന്നു. പ്രതിപാദ്യം വാച്യമനുസരിച്ചോ, സന്ദർഭമനുസരിച്ചോ ഉടലെടുക്കുന്നു. എന്നാൽ വ്യംഗ്യമായ തലം അനുമാനിച്ചെടുക്കുമ്പോൾ മാത്രമാണ് യഥാർത്ഥ രസാസ്വാദനം നമുക്കുണ്ടാകുന്നത്.

പിന്നീടു വന്ന അഭിനവഗുപ്തൻ, ലോചനത്തിൽ 'അനുകരണ'ത്തെക്കുറിച്ച് ഇങ്ങനെ പറയുന്നു:

അഭിനയഃ വാഗംഗ സത്വാഹാര്യൈർ ആഭിമുഖ്യം
സാക്ഷാത്കാരപ്രയം നയോർത്ഥാൻ

(വാക്കുകൾ, ഭാവങ്ങൾ, വേഷവിധാനങ്ങൾ എന്നിവയുടെ സഹായത്തോടെ കഥയ്ക്ക് സ്ഥായിയായ 'രൂപം' നല്കുന്നുവനാണ് നടൻ; അവൻ അതിനാൽ വെറുമൊരു അനുകർത്താവല്ല).

പതിനേഴാം നൂറ്റാണ്ടിനുശേഷം അനുകരണസിദ്ധാന്തത്തെക്കുറിച്ച് ഇങ്ങനെ വിശദമായി വിശകലനം ചെയ്യാൻ ആരുമുണ്ടായിരുന്നതായി അറിയുന്നില്ല. എന്നാൽ മിമെസിസ് എന്ന പദം, അരിസ്റ്റോട്ടിലിനുമുമ്പു

തന്നെ പലരും ഉപയോഗിച്ചിരുന്നതായിക്കാണാം.

പൈതഗോറസ് ആണ് മിമെസിസ് എന്ന സങ്കല്പത്തെക്കുറിച്ച് ആദ്യം പ്രതിപാദിച്ച പ്രമുഖരിൽ ഒരാൾ. സൂക്ഷ്മവും സാർവ്വത്രികവുമായവ തമ്മിലുള്ള അനുകരണപ്രധാനമായ ബന്ധത്തിൽ നിന്നും അദ്ദേഹം തുടങ്ങുന്നു - സൂക്ഷ്മജഗത്ത് ബ്രഹ്മാണ്ഡത്തെ അനുകരിക്കുന്നതുപോലെ, മനുഷ്യനിർമ്മിതമായ കലാരൂപങ്ങൾ മനുഷ്യസ്വഭാവത്തേയും അനുകരിക്കുന്നു. പിന്നീടുവന്ന എംപഡോക്കിൾസ്, നടന്റെ നാട്യചാതുര്യമാണ് അനുകരണപ്രക്രിയയുടെ വിജയത്തിന് കാരണമെന്ന് വിലയിരുത്തി. മിമെസിസിന്റെ ഫലമായി സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്ന കലാരൂപം മനുഷ്യസ്വഭാവത്തെ അനുകരിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും, അതിനായി കലാകാരൻ ഉപയോഗിക്കുന്ന 'വസ്തുക്കൾ' തികച്ചും കലയുടേതുമാത്രമായവയാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ, അനുകരണത്തെ 'formal' എന്ന് അദ്ദേഹം വിശേഷിപ്പിക്കുന്നു.

എത്ര തന്നെ ഫലപ്രദമായി അനുകരിച്ചാലും മനുഷ്യാത്മാവിന്റെ നിഗൂഢതകളെ കലയിൽ ചിത്രീകരിക്കുവാൻ ഒരു കലാകാരനും സാധിക്കുകയില്ല എന്നായിരുന്നു ഹിപ്പോക്രിറ്റസിന്റെ വാദം. അതുകൊണ്ട് അനുകരണം വെറുമൊരു സ്വയംപ്രേരിത പ്രക്രിയയാണെന്ന് അദ്ദേഹം പറയുന്നു. ഏതാണ്ട് ഇതുതന്നെയായിരുന്നു സോഫിസ്റ്റുകളുടെയും അഭിപ്രായം. സഹൃദയനാകട്ടെ, കുറച്ചുനേരത്തേയ്ക്കെങ്കിലും ഇതൊക്കെ യാഥാർത്ഥ്യമാണെന്ന് വിശ്വസിക്കുന്നു; അഥവാ, കലാകാരൻ കല എന്ന മാദ്ധ്യമത്തിലൂടെ സഹൃദയനെ അങ്ങനെ വിശ്വസിപ്പിക്കുന്നു.

ഇക്കാര്യത്തിൽ സോക്രട്ടീസിന്റെ അഭിപ്രായം വ്യത്യസ്തമാണെന്നു കാണാം. 'വിവേചനാത്മക സൗന്ദര്യ' (Selective beauty) ത്തെക്കുറിച്ച് അദ്ദേഹം ഈയവസരത്തിൽ പറയുന്നുണ്ട്. ഇന്ദ്രിയസംബന്ധമായത് (sensuous) മാത്രമല്ല മിമെസിസ് - പ്രക്രിയയിലൂടെ അനുകരിക്കപ്പെടുന്നത്. - ദുഃഖം, കോപം, ആനന്ദം എന്നീ അതീന്ദ്രിയാവസ്ഥകളെയും കലാകാരൻ അതീവസമർത്ഥമായി അനുകരിക്കുന്നു. ഈയൊരു വാദത്തിലൂടെ അദ്ദേഹം പറഞ്ഞത്, മിമെസിസ് വെറും ബാഹ്യപ്രക്രിയയല്ല എന്നാണ്. ഇതായിരിക്കാം പിന്നീട് അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ മിമെസിസ് സിദ്ധാന്തത്തെ സ്വാധീനിച്ചത്.

പ്ലേറ്റോ തന്റെ അനുകരണസിദ്ധാന്തത്തിൽ രണ്ടുകാര്യങ്ങൾ ആദ്യം വിശദമാക്കുന്നു. മനുഷ്യമനസ്സിനെ അദ്ദേഹം രണ്ടായി തരംതിരിക്കുന്നു - യുക്തി, വികാരം എന്നിങ്ങനെ. ഇതിൽ ആദ്യത്തേത് ബുദ്ധിയേയും അതുവഴി അസ്തിത്വത്തേയും നിയന്ത്രിക്കുമ്പോൾ, രണ്ടാമത്തേത് മനുഷ്യവികാരങ്ങളേയും അതുവഴി 'ആയിത്തീര'ലിനെയും നിയന്ത്രിക്കുന്നു. ഇതിനോട് സാമ്യമുള്ളതാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ അനുകരണസിദ്ധാന്തവും. ഈ ലോകത്ത്, പ്രഥമം (Original)

എന്നു നാം കരുതുന്ന വസ്തുക്കൾ തന്നെ പരമമായ 'സത്യ' (Idea) ത്തിന്റെ അനുകരണങ്ങളായിരിക്കെ, ലോകം തന്നെ ഒരു അനുകരണപ്രക്രിയയുടെ അനന്തരഫലമാണെന്ന് പ്ലേറ്റോ സ്ഥാപിക്കുന്നു. ഈ 'സത്യ' ത്തിൽ നിന്നും അകന്നു നിൽക്കുന്ന ഇത്തരം വ്സ്തുക്കളെയാണ് കലാകാരൻ വീണ്ടും അനുകരണവിധേയമാക്കുന്നത്. ഇതാസ്വദിക്കുന്ന സഹൃദയൻ വാസ്തവത്തിൽ കബളിപ്പിക്കപ്പെടുകയാണ്. ഈയൊരു വിശ്വാസമാണ് എല്ലാ കലാരൂപങ്ങളെയും കുറ്റപ്പെടുത്തുവാൻ പ്ലേറ്റോവിനെ പ്രേരിപ്പിച്ചത്.

ഈ വിശ്വാസത്തിന്നാധാരം തന്നെ, വിജ്ഞാനത്തെ അദ്ദേഹം നാലു ഘട്ടങ്ങളായി തിരിച്ചതാണ്. എറ്റവും അടിത്തട്ടിൽ ഏകാസിയ (eikasia) അഥവാ ഇന്ദ്രിയ സംബന്ധിയായതാണ്. അതിന് തൊട്ടുമുകളിൽ പിസ്റ്റിസ് (pistis) അഥവാ വസ്തുവിന്റെ രൂപം സ്ഥിതിചെയ്യുന്നു. ഇതിനുമുകളിലുള്ള ഡയനോയ (dianoia) എന്ന തലം ശാസ്ത്രീയവും ഗണിതശാസ്ത്രപരവുമായ രൂപങ്ങളെമാത്രം ഉൾക്കൊള്ളുമ്പോൾ, നോയസിസ് (noesis) എന്ന തലം സ്ഥായിയായ സത്യങ്ങളെ ഉൾക്കൊള്ളുന്നു. എന്നാൽ കലാകാരൻമാരെല്ലാവരും തന്നെ പിസ്റ്റിസ് എന്ന തട്ടിൽ നിന്നുകൊണ്ട് അനുകരിക്കുന്നു എന്നാണ് പ്ലേറ്റോ വിശ്വസിച്ചത്. ഒരു നാടകത്തിൽ, താനല്ലാത്ത ഒരുവനെയാണ് നടൻ അനുകരിക്കുന്നത്. ഇത് നടന്റെ ചാതുര്യത്തെ പ്രദർശിപ്പിക്കാനല്ല; മറിച്ച്, അയാൾ മറ്റേയാളെക്കാൾ അധമനാണ് എന്നും അയാൾക്കുതന്നെ ബോധ്യമായതുകൊണ്ടാണ്. തന്നിലുള്ള നന്മകൾ തന്നിൽ അന്തർലീനമായതിനാൽ അതൊരിക്കലും ഒരാൾക്ക് അനുകരിച്ചെടുക്കുവാൻ സാധിക്കുകയില്ലെന്നും, അതില്ലാത്തതുകൊണ്ടാണ് നടൻ അത് അഭിനയിച്ചെടുക്കുന്നതെന്നും ആയിരുന്നു പ്ലേറ്റോവിന്റെ അഭിപ്രായം.

കല അനുകരിക്കുന്നതുതന്നെ അനുഭവമാത്രമായ ഒരുലോകത്തെയായതിനാൽ, അതിന്റെ പരിണാമവും അനുഭാവമാത്രമാകണമല്ലോ. ഒരു തത്ത്വചിന്തകൻ അനുകരിക്കുന്നത് പരമമായ സത്യങ്ങളെയാണ്, എന്നാൽ കലാകാരൻ വെറും ബാഹ്യവസ്തുക്കളെ മാത്രം അനുകരിക്കുന്നുവെന്ന് പ്ലേറ്റോ പറയുന്നു.

ഭൂതകാലത്തിന്റെ മാതൃകകളുടെ അനുകരണത്തെയാണ് മിമെസിസ് എന്ന പദം കൊണ്ട് ഹോറസ് അർത്ഥമാക്കിയത്. രസിപ്പിക്കുകയും ഉദ്ബോധിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന അനുകരണപ്രക്രിയയായി 16-ാം നൂറ്റാണ്ടിൽ സിഡ്നി മിമെസിസിനെ വിശേഷിപ്പിച്ചു. 18-ാം നൂറ്റാണ്ടിലെ ജോൺ ഡ്രൈഡൻ തന്റെ The Essay of Dramatic Poesy യിൽ മിമെസിസിനെക്കുറിച്ച് പ്രതിപാദിക്കുന്നുണ്ട്. മനുഷ്യസ്വഭാവങ്ങൾ - അതായത് വികാരങ്ങൾ, മോഹങ്ങൾ, മോഹഭംഗങ്ങൾ എന്നിവയെല്ലാംതന്നെ - ഇതിൽ ഉൾപ്പെടുന്നു. അതുകൊണ്ട് അനുകരണരൂപമെന്ന നിലയിൽ കല വൈജ്ഞാനി

കമായും രസപ്രദമായും വായനക്കാരനെ ഉത്തേജിപ്പിക്കണം. 20-ാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ ആദ്യഘട്ടം മുതൽക്കുതന്നെ മിമെസിസ് എന്ന സങ്കല്പത്തെ പല പാശ്ചാത്യനിരൂപകരും പുനർവിശകലനം ചെയ്തിട്ടുണ്ട്.

ലോകജീവിതത്തിന്റെ ഓരോ അവസ്ഥകളേയും അനുകരിക്കുകയാണ് കല ചെയ്യുന്നതെന്ന് തന്റെ 'അവസ്ഥാനുകൃതി', 'നാനാവസ്ഥാന്തരാത്മകം' എന്നീ വാക്കുകളിലൂടെ ഭരതൻ വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. നാടകം അഭിനയിച്ചാസ്വദിക്കേണ്ട കലാരൂപമാണ്; വെറുതെ വായിച്ചുമാത്രം രസിക്കാനുള്ളതല്ല. കഥാപാത്രത്തിന്റെ ശാരീരികമായ അവസ്ഥയെ മാത്രമല്ല നടൻ അനുകരിക്കുന്നത് - ആ വ്യക്തിയുടെ മനസ്സിന്റെ ഏറ്റവും നിഗൂഢമായ തലങ്ങളിലേക്കിറങ്ങിച്ചെല്ലുന്ന നടൻ യഥാർത്ഥത്തിൽ അമാനുഷികമായ കഴിവിന്റെ ഉടമയാണ് എന്ന് ഭരതൻ നാട്യശാസ്ത്രത്തിൽ പറയുന്നു. ലോകധർമ്മിക്ക് നിത്യജീവിതത്തിൽ മാതൃകകളുണ്ട്; എന്നാൽ 'അവസ്ഥ'യെ അനുകരിക്കുന്ന നാട്യധർമ്മിക്ക് ഇത്തരം 'മാതൃക'കൾ ഇല്ലേയില്ല. കലാകാരന്റെ പ്രതിഭയിലൂടെ ഓരോ ഭാവത്തിനും കലാരൂപത്തിൽ അദ്ദേഹം ജീവൻ പകരുന്നു - അങ്ങനെ ജീവനുണ്ടാകുന്ന 'ഭാവ'ങ്ങളോരോന്നും 'രസ'ങ്ങളായി മാറുകയും ചെയ്യുന്നു. 'അവസ്ഥ' എന്ന ഭരതസങ്കല്പം തന്നേയാകാം അരിസ്റ്റോട്ടിൽ തന്റെ 'Idea' എന്ന പദത്തിലൂടെ അർത്ഥമാക്കിയത്.

അനുകൃതിയും മിമെസിസും അതിനാൽത്തന്നെ കൃതിയുടെ മൂല്യനിർണ്ണയത്തിൽ ഏറ്റവും വലിയ പങ്കു വഹിക്കുന്നു. വെറും ബാഹ്യമായ അർത്ഥം എടുക്കുകയാണെങ്കിൽ ഇവ രണ്ടും ബാഹ്യവസ്തുക്കളെ അനുകരിക്കുന്ന പ്രക്രിയകളാണെന്ന് തോന്നിപ്പിക്കും. എന്നാൽ വികാരവിചാരങ്ങളെയും അനുകരിച്ച്, പിന്നീടു അനുകരണം Self Reflexive പോലും ആയിത്തീരുന്നു.

അനുകരണം
↓
ബാഹ്യം
↓
ആന്തരികം
↓
സർവ്വാതിശയം

അനുകരണം പ്രാവർത്തികമാകുന്നത് 'സാധാരണീകരണ'മെന്ന പ്രക്രിയയിലൂടെയാണെന്ന് ഭാരതീയനിരൂപകർ പറയുമ്പോൾ, മിമെസിസ് പ്രാവർത്തികമാകുന്നത് universalisation ലൂടെയാണെന്ന് പാശ്ചാത്യനിരൂപകർ സമർത്ഥിക്കുന്നു. ഇതിന്റെ ഫലം പരമമായ 'രസ'മാണെന്ന് നാം പറയുന്നു; സർവ്വമാലിന്യങ്ങളെയും തുടച്ചുനീക്കുന്ന കഥാർസിസ് ആണെന്നു ഗ്രീക്ക് ചിന്തകരും പറയുന്നു. അതുകൊണ്ട്, വിരോധാഭാസമെന്ന് തോന്നാമെങ്കിലും, അനുകരണമെന്ന പ്രക്രിയ കഥയല്ല സൃഷ്ടിക്കുന്നത്; ദാർശനികമായ ലോകത്തെപ്പോലും അതിജീവിക്കുന്ന യാഥാർത്ഥ്യത്തെയാണത് സൃഷ്ടിക്കുന്നതെന്ന് നിസ്സംശയം പറയാം. ●

അർണ്ണോസ് പാതിരിയും ജനോവാപർവ്വവും

ടി.എൽ. ജോസ്

പൗളിനോസ് പാതിരിയുടെ 'ഇന്ത്യാ ഓറിയന്താലിസ് ക്രിസ്ത്യാ ന' എന്ന കൃതിയിൽ അർണ്ണോസ് പാതിരിയുടെ കൃതികളിൽ അഞ്ചാമത്തേതായി ജനോവാപർവ്വം പരാമർശിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്.[1] അദ്ദേഹം 1799 ൽ അലക്സിയൂസ് മരിയ എന്ന കർമ്മലീത്താ സന്യാസിക്ക് വിയന്നയിൽ നിന്നയച്ച എഴുത്തിലും ജനോവാപർവ്വം അർണ്ണോസ് പാതിരിയുടേതായി രേഖപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്.[2] 1790-ൽ പൗളിനോസ് രചിച്ച 'അർണ്ണോസ്' പാതിരിയുടെ കൈയെഴുത്തുഗ്രന്ഥങ്ങളുടെ വിവരണ'ത്തിലും ഈ വസ്തുത വ്യക്തമാക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്.' "സുക്ഷ്മവിശകലനത്തിൽ ഇതിന്റെ കർത്താവ് ആരെന്ന് കണ്ടുപിടിക്കാൻ പ്രയാസമില്ലെന്നു" അർണ്ണോസ് പാതിരി തന്നെയാണെന്നുമാണ് ഡോ. പോൾ മണവാളന്റെ അഭിപ്രായം.[4] ജനോവാപർവ്വം അർണ്ണോസ് പാതിരിയുടെ അന്ത്യകാലരചനയായിരിക്കണമെന്നും അദ്ദേഹത്തിന്റെ കാവ്യകല, വികാസത്തിന്റെ കൈലാസഘട്ടങ്ങളിലെത്തുന്നതിന്റെ ദൃശ്യമാണ് ആ കൃതി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുത്തുന്നതെന്നുമാണ് ഡോ. കുര്യാസ് കുമ്പളക്കുഴിയുടെ നിരീക്ഷണം.[5] പക്ഷേ ഇന്നു പ്രചാരരത്തിലുള്ള ജനോവാപർവ്വം അർണ്ണോസ് പാതിരിയുടെ കൃതിയായി ഡോ. പി.ജെ.തോമസ് കരുതുന്നില്ല.[6] ജനോവാപർവ്വം ടി.സി. അച്യുതമേനോന്റേതാണെന്ന് ഉള്ളൂർ പ്രസ്താവിക്കുന്നു.[7] ഒരു പക്ഷേ അക്കാലത്ത് അജ്ഞാതകർത്തൃകമായിരുന്നതോ അഥവാ അർണ്ണോസ് പാതിരി ആവശ്യപ്പെട്ടിട്ട് സമകാലികരായ മലയാള കവികളിലാരെങ്കിലുമെഴുതിയതോ ആയ ആ കാവ്യത്തിന്റെ കർത്തൃത്വം പാതിരിയിൽ ആരോപിച്ചതാവാം എന്നാണ് പ്രൊഫ. മാത്യു ഉലകംതറയുടെ നിഗമനം.[8] "ജനോവാപർവ്വത്തിന്റെ കർത്താവ് ക്രിസ്തുമതത്തിൽ ചേർന്ന ബ്രാഹ്മണനാണെന്ന് സന്ദിഗ്ദ്ധമായ ഒരു ഐതിഹ്യമുണ്ട്. ആ കൃതിയിലെ അന്തർഗതസാക്ഷ്യങ്ങളാൽ ഈ ഐതിഹ്യം സാധുവാണെന്ന് കല്പിക്കാനാണ് അധികം

ന്യായം. ഹിന്ദുകവികളുടെ കൃതികളിൽ സാമാന്യമായിക്കാണുന്ന ശൃംഗാരരസത്തിന് ആ പർവ്വത്തിൽ പലയിടത്തും കൊടുത്തിരിക്കുന്ന പ്രാധാന്യം ക്രൈസ്തവമനോഭാവത്തിന് വിരുദ്ധമാകുന്നു എന്നാണ് സി. അന്തപ്പായി പ്രസ്താവിക്കുന്നത്.[9] ഇങ്ങനെ ജനോവാപർവ്വത്തിന്റെ കർത്തൃത്വം ഒരു വിവാദപ്രശ്നമാണെങ്കിലും ഇതുവരേയും ഈ വിഷയത്തിൽ വസ്തുനിഷ്ഠമായ ചർച്ചയുണ്ടായിട്ടില്ല എന്നതാണ് യാഥാർ ത്ഥ്യം.

പദം, ആശയം, പ്രയോഗവിശേഷം, ആവിഷ്കാരശൈലി, സന്ദേശം തുടങ്ങിയവയെ കൃതികളുടെ കർത്തൃത്വനിർണ്ണയത്തിൽ പ്രയോജനപ്പെടുത്താവുന്നതാണ്. വിശേഷിച്ചും താളിയോലകളിൽ പകർപ്പെഴുത്തുകാർ രചയിതാവിന്റെ പേർ വിട്ടുകളയുകയും വില്പനയിൽ മാത്രം ജാഗ്രത പുലർത്തിയ പ്രസാധകർ കർത്താവിന്റെ പേർ ചേർക്കാതെതന്നെ പ്രസിദ്ധീകരണം മുറയ്ക്ക് നടത്തുകയും ചെയ്ത ജനോവാപർവ്വം പോലുള്ള കൃതികളിൽ എഴുത്തുകാരന്റെ സാന്നിധ്യം കണ്ടെത്താൻ ഈ മാർഗ്ഗമേ നമുക്ക് അവലംബിക്കാനുള്ളു. പ്രതികൂല ഘടകങ്ങൾക്ക് സാധൂകരണവും പരിഹാരവും കണ്ടെത്താനാവുന്നില്ലെങ്കിൽ അനുകൂലമായ സദൃശഘടകങ്ങളുടെ സമൃദ്ധികൊണ്ടുമാത്രം നമുക്ക് ഒരു കൃതിയുടെ കർത്തൃത്വം നിർണ്ണയിക്കാനാവുകയില്ല.

പുത്തൻ പാന, ചതുരന്ത്യം തുടങ്ങിയവയിലേയും ജനോവാപർവ്വത്തിലേയും സദൃശഘടകങ്ങൾ നമുക്ക് ആദ്യം പരിശോധിക്കാം. പദസാദൃശ്യമാണ് അവയിൽ മുഖ്യം. അന്തോന, ദോഷത്താളർ, ആഞ്ചുക്കൾ, പെൺമണി, നായകക്കല്ല്, മംഗലം, സർവ്വം, കൃച്ഛ്റം, കന്നിമണി, അമ്മകന്നി എന്നിങ്ങനെ അർണ്ണോസ് പാതിരിയുടെ കൃതികളിൽ സർവ്വസാധാരണമായി കാണുന്ന പദങ്ങൾ ജനോവാ പർവ്വത്തിലും കാണുന്നുണ്ട്. ധർമ്മം വിധർമ്മം, വേല കൂലി എന്നിങ്ങനെയുള്ള പ്രയോഗസാദൃശ്യങ്ങളും ശ്രദ്ധേയമാണ്. പൊതുവായ മറ്റൊരു സവിശേഷത മരിയാഭക്തിയാണ്. മരിയാഭക്തിയുടെ മഹത്ത്വവും പ്രയോജനവും ഉദാഹരിക്കുന്ന ജനോവാപർവ്വം അർണ്ണോസ് പാതിരിയുടേതാണെന്ന് ഊഹിക്കാവുന്നതേയുള്ളൂവെന്നാണ് പണ്ഡിതാഭിപ്രായം.[10]

ജനോവാപർവ്വം അർണ്ണോസ് പാതിരിയുടേതാണെന്നതിന്ന് അനുകൂലമായി ഉന്നയിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള വാദമുഖങ്ങൾ ഓരോന്നും വിശദമായി ചർച്ച ചെയ്യേണ്ടതുണ്ട്. ജനോവാപർവ്വം അർണ്ണോസ് പാതിരിയുടേതാണെന്നതിന് മുഖ്യസാക്ഷ്യം പൗളിനോസ് പാതിരിയുടേതാണ്.[11] പക്ഷേ, "സർവ്വേശ്വരാ സർവ്വനാഥാ" എന്നു തുടങ്ങി "പൃഥിയെപ്പാലിച്ചു വാണുമോദാൽ" എന്നവസാനിക്കുന്ന, 1500 ഈരടികളോടെ ഇന്ന് പ്രചാരത്തിലുള്ള ജനോവാപർവ്വം അർണ്ണോസ് പാതിരിയുടേതാണെന്ന് ഉറപ്പിക്കാൻ പൗളിനോസ് പാതിരിയുടെ സാക്ഷ്യം മതിയാവുകയില്ല എന്നതാണ് വസ്തുത.[12] മാത്ര

മല്ല, നമ്മുടെ ജനോവാപർവ്വം പൗളി നോസ് പാതിരി സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്ന ജനോവാപർവ്വമല്ല എന്ന നിഗമനത്തി ലേയ്ക്കാണ് പൗളിനോസ് പാതിരിയു ടെ സാക്ഷ്യം നമ്മെ നയിക്കുന്നത്. പൗളിനോസ് പാതിരി 1799 ൽ വിയ ന്നയിൽനിന്ന് അലക്സിയൂസ് മരിയ എന്ന കർമ്മലീത്താ സന്യാസിക്കയച്ച എഴുത്തിൽ നിന്ന് ഇക്കാര്യം വ്യക്ത മാകുന്നുണ്ട്.[13] അദ്ദേഹം ആ എഴു ത്തിൽ എടുത്തുപറയുന്ന വസ്തുത കൾ ഇങ്ങനെ സംഗ്രഹിക്കാം: അർണ്ണോസ് പാതിരിയുടെ കൃതി യുടെ പേർ ജനോവേവാ പുണ്യച രിതം എന്നാണ്. മരിച്ച (Maritscha) എന്ന പദംകൊണ്ടാണ് ആ കൃതി യുടെ ഒരു ഭാഗം തുടങ്ങുന്നത്. കുരു മുളകും അടയ്ക്കയും പനയും സമൃദ്ധമായ മലബാറിൽ മിഷൻ പ്രവർത്തനത്തിലേർപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന എന്റെ അരികിൽ വൈദേശികമായ അറിവുകൾ തേടുന്നതിൽ തല്പര നായ "വേദാശൻ" എത്തി എന്ന താണ് ആദ്യ വരികളിലെ ആശയം. വിവാഹാനന്തരം വരൻ ജനോവയ്ക്ക് നൽകിയ വിശിഷ്ടങ്ങളായ സമ്മാന ങ്ങളുടെ വിവരണമാണ് ആദ്യഖ ണ്ഡം. അതിനെത്തുടർന്ന് "കന്യക" എന്നാരംഭിക്കുന്ന വരികൾ ആ കാവ്യ ത്തിലുണ്ട്. വരികളിലെ ആശയം ഇതാണ്.

ഈ ജനോവ ഏറെ സുന്ദരിയാണ്.
മുഖശ്രീയിൽ അവൾ ചന്ദ്രനെ ജയിക്കുന്നു.
തെളിഞ്ഞ ആകാശത്തിലേയ്ക്ക് അവൾ
കണ്ണുകൾ ഉയർത്തുമ്പോൾ
അവ നക്ഷത്രങ്ങളെപ്പോലെ വെട്ടിത്തിള ങ്ങുന്നു.

പൗളിനോസ് പാതിരി നൽ കുന്ന ഈ വിവരണങ്ങളിൽ ഒന്നുപോലും നമുക്ക് ഇന്ന് ലഭിച്ചിട്ടുള്ള ജനോവാ പർവ്വത്തിന് യോജിക്കുന്നില്ല. മരിച്ച എന്ന പദം തന്നെ ജനോവാ പർവ്വത്തി ലില്ല. വരൻ ജനോവക്കു നൽകിയ സമ്മാനങ്ങളെക്കുറിച്ചൊരു പരാ മർശവും അതിലില്ല. പൗളിനോസ് പാതിരി പ്രശംസിക്കുന്ന, കാവ്യഭംഗി തുളുമ്പുന്ന വരികൾ - ജനോവയുടെ കണ്ണുകൾ നക്ഷത്രങ്ങൾ പോലെ പ്രഭ ചൊരിയുന്നു - എന്നൊ ക്കെയു ള്ളവ നമ്മുടെ ജനോവാപർവ്വത്തി ലേതല്ല. മാത്രമല്ല ഈ എഴുത്തിൽ പൗളീനോസ് പാതിരി ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്ന തുപോലെ "ശുഭ" എന്ന പദംകൊണ്ടു തന്നെയാണ് അർണ്ണോസ് പാതിരി യുടെ വിധിപർവ്വം ആരംഭിക്കുന്നത് എന്ന വസ്തുതയും ഇവിടെ പ്രസക്ത മാണ്. അതുകൊണ്ടു ഇന്ന് പ്രചാര ത്തിലുള്ള ജനോവാപർവ്വം അർണ്ണോ സ് പാതിരിയുടേതല്ല എന്നതിനുള്ള അനിഷേധ്യമായ സാക്ഷ്യം പൗളി നോസ് പാതിരിയുടേതു തന്നെയാ ണെന്ന് പറയേണ്ടിയിരിക്കുന്നു.

ജനോവാപർവ്വത്തിന്റെ ആദ്യഖ ണ്ഡത്തിൽ ജനോവയ്ക്കു വരൻ നല്കുന്ന വിലയേറിയ സമ്മാനങ്ങൾ വിവരിക്കുന്നുണ്ട് എന്ന് പൗളിനോസ് പറയുന്നതായി മുമ്പ് സൂചിപ്പിച്ചുവ ല്ലോ. ഇതുപോലൊരു വിവരണം അർണ്ണോസ് പാതിരിയുടെ നരകപർവ്വ ത്തിലുണ്ട്. വധുവിൽ സംപ്രീതനായ

രാജാവ് വിവാഹത്തിനുമുമ്പ്, അവൾക്കണിയാൻ ധാരാളം സമ്മാനങ്ങൾ നല്കുന്നതാണ് സന്ദർഭം. (നരക പർവ്വം 452-456).

ചമഞ്ഞൊരുങ്ങിയ സുന്ദരിയുടെ അംഗപ്രത്യംഗവർണ്ണനയ്ക്കൊന്നും അർണ്ണോസ് പാതിരി തുനിയുന്നില്ല. ഒരു മിഷനറിയെന്ന നിലയ്ക്ക് ദീക്ഷിക്കേണ്ട മിതത്വവും ഔചിത്യബുദ്ധിയും ഇവിടെ പാതിരി പ്രദർശിപ്പിച്ചിരിക്കയാണ്. "ഭൌമ്യമെല്ലാം പിരിഞ്ഞുപോന്ന" ഒരു മിഷനറിയാണ് അർണ്ണോസ് പാതിരി. (മരണപർവ്വം 127) - തന്റെ സാഹിത്യസപര്യയെക്കുറിച്ച് ഒരക്ഷരം പോലും അദ്ദേഹം സുഹൃത്തുക്കൾക്കയച്ച എഴുത്തുകളിലില്ല. ഏതായാലും "സരസങ്ങൾ വർണ്ണിച്ച് രസിച്ച" ഒരു മധുരകവിയായി അർണ്ണോസ് പാതിരിയെ കാണാൻ വയ്യ. അദ്ദേഹത്തിലെ കവി മതപ്രചാരകന്റെ ദാസൻ മാത്രമാണ്. ദേഹം ശത്രുവെന്നോർത്ത് നടക്ക നീ എന്നാണദ്ദേഹം ആഹ്വാനം ചെയ്തത്. (പുത്തൻപാന. 7.81). അറിവില്ലായ്മയാൽ ഇന്ദ്രിയങ്ങൾക്ക് ആനന്ദം നൽകുന്ന സുഖങ്ങൾ അനുഭവിച്ച, വൈരാഗ്യത്തിന്റെ സ്പർശമേൽക്കാത്തവരേ അന്യരോടുകൂടി ശാരീരിക സുഖമനുഭവിക്കാൻ ഏറ്റവും താല്പര്യത്തോടെ ഭൂമിയിൽ അലഞ്ഞുനടന്ന നിങ്ങൾ നിത്യമായ ക്ലേശം സഹിക്കുക. പെരുമ്പാമ്പിനോടും പടം വിടർത്തിയ സർപ്പത്തോടും എപ്പോഴും ഒന്നിച്ച് മോഹത്തിന്റെ പരിതൃപ്തി നിങ്ങൾ അനുഭവിക്കുക (വിധിപർവ്വം 210-212) എന്ന വരികൾ എഴുതിയ അർണ്ണോസ് പാതിരി സ്ത്രീകളുടെ അംഗപ്രത്യംഗവർണ്ണനയെന്ന പ്രലോഭനത്തിന് വഴങ്ങുമെന്ന് നമുക്ക് സങ്കല്പിക്കാനാവുകയില്ല. ഇന്ന് പ്രചാരത്തിലുള്ള ജനോവാ പർവ്വത്തിൽ 26 വരികളിലാണ് ജനോവയെ വർണ്ണിച്ചിരിക്കുന്നത്.[14]

വണ്ടിനുമിണ്ടൽ പൂണ്ടീടുന്ന കുന്തളം
മിന്നൽ പുറവടി തങ്കലോളം
നീണ്ടുചുരുണ്ടുചുളിഞ്ഞങ്ങിയലുന്ന
കണ്ടിവാർകുന്തളം കണ്ടുകണ്ടു
പഞ്ചമിച്ചന്ദ്രനെ തോല്പിക്കും ശോഭയും
അഞ്ചുധനുസ്സതാം ചില്ലിയുഗ്മം.
അംഭോരുഹദളം വെല്ലും നയനവും
അമ്പിയലുന്ന നാസികയും
തൊണ്ടിപ്പഴത്തിനുമിണ്ടൽപൂണ്ടീടുന്ന
ചുണ്ടിന്റെ ഭംഗി പറയാവതോ?
മുല്ലമുകുളമുകുരശകലവും
ചൊല്ലേറും മൌക്തികക്കല്ലും തോല്ക്കും
പല്ലിന്റെ ഭംഗി പറയുവതാരഹോ
മല്ലവിലോചനേ പാലയമാം
കണ്ണാടി മിന്നൽപോൽ മിന്നുന്ന കുണ്ഡല
കർണ്ണത്തിൻ കാന്തി പറയാവതോ
പങ്കജകോരകം പമ്പരം പന്തുപോൽ
കുംഭീന്ദ്രമസ്തക കുംഭങ്ങളും
ശുംഭൽ സുവർണ്ണകുംഭങ്ങളിത്താരം
കുമ്പിടും കൊങ്കകളമ്പിനോടെ
തമ്പംഗിമാർമണേ സമ്മോദമോടിപ്പോൾ
എന്മാർവിൽ ചേർത്തു രസിച്ചുകൊൾക.

(ജനോവാപർവ്വം, പുറം 13)

അർണ്ണോസ് പാതിരിയല്ല, കഥാപാത്രമായ ഗോലോവാണ് ഇവിടെ ജനോവയെ വിസ്തരിച്ച് വർണ്ണിക്കുന്നത് എന്ന് പറഞ്ഞൊഴിയാനാവുകയി

ല്ല. മണിപ്രവാളകവിതയിലെ പതിവ് ഉപമാനങ്ങളെല്ലാം ഇവിടെ കൂട്ടത്തോടെ കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. മാത്രമല്ല വർണ്ണന ഉന്നതങ്ങളിൽ എത്തുമ്പോൾ ഉപമാനങ്ങളുടെ കൂട്ടവെടിക്കെട്ടുതന്നെ കവി ഒരുക്കുന്നുണ്ട്. പങ്കജകോരകാദികൾ എല്ലാംകൂടി കവിമനസ്സിൽ "തിക്കിത്തിരക്കുകയാണ്." ഇതുകൊണ്ടും തൃപ്തിപ്പെടാതെ "കൊങ്കദ്വയം നല്ല സൗഖ്യമെന്നുള്ളത്, ശങ്കേതരം പലർ ചൊല്ലിടുന്നു, എന്ന ഭൂരിപക്ഷാഭിപ്രായവും കവി ഉദ്ധരിക്കുന്നുണ്ട്. (ജനോവാ പർവ്വം, പുറം 15). ചില നിരീക്ഷണങ്ങളും ശ്രദ്ധേയമാണ്.

മോഹദോഷമൊരു ദോഷമല്ലേതുമേ
ദേഹത്തിനുള്ള സ്വഭാവമത്രേ.

(ജനോവാ പർവ്വം, പുറം 16)

കെട്ടിപ്പുലരുന്ന നാരിമാരാലെന്നാൽ
ഒട്ടൊട്ടിളകിയുറച്ചാൽ മതി.

(ജനോവാപർവ്വം, പുറം 16)

കുനിന്മേൽ കുരുവെന്നപോലെ "അറപ്പാൻ യോഗ്യമായ, വിവരണങ്ങളും ജനോവാപർവ്വത്തിൽ കാണാം.

നേരെ മലം മൂത്രം പോകുന്ന ദ്വാരങ്ങൾ
ആരാലും കഷ്ടമറപ്പാൻ ന്യായം

(ജ.പ. പുറം 18)

തന്നുടെ ഭാര്യകളെപ്പോലെയന്യരാം
തമ്പംഗിമാരെന്നറിഞ്ഞുകൊൾക
പാത്രത്തിന്നേതും പകർച്ചയില്ലൊട്ടുമേ
ഗാത്രമേ കണ്ടാൽ വിശേഷം തോന്നൂ.

(ജ.പ. പുറം 18)

ഇതൊക്കെ ജീവന്മുക്തനെന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കാവുന്ന അർണ്ണോസ് പാതിരി എഴുതിക്കൂട്ടി എന്ന് കരുതുന്നതും പ്രചരിപ്പിക്കുന്നതും അദ്ദേഹത്തോട് ചെയ്യുന്ന വലിയൊരു അപരാധം തന്നെയാണ്. അദ്ദേഹത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഒരു ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ പേർ തന്നെ "സെന്റ് സേവിയറിനേക്കാൾ വലിയവൻ ഇവിടെ" എന്നാണ്.

അർണ്ണോസ് പാതിരി മരിയാഭക്തനായതുകൊണ്ട് മരിയാഭക്തിയുള്ള എല്ലാ കൃതികളും അദ്ദേഹത്തിന്റേതാവണമെന്നില്ലല്ലോ. മരിയത്തെക്കുറിച്ചൊരു പരാമർശവുമില്ലാത്ത നരകപർവ്വം അർണ്ണോസ് പാതിരിയുടേതല്ല എന്ന് പറയാനും കഴിയുകയില്ല. മാത്രവുമല്ല ചതുരന്ത്യം പോലുള്ള കൃതികളിലും ജനോവാപർവ്വത്തിലും കാണുന്ന മരിയാഭക്തിക്ക് ഗുണപരമായ വ്യത്യാസമുണ്ടെന്നും ഓർക്കേണ്ടതാണ്. മരണപർവ്വം, മോക്ഷപർവ്വം, വിധിപർവ്വം എന്നിവയിലെ ദേവമാതൃസ്തുതികൾ ജനോവാപർവ്വത്തിലേതുമായി താരതമ്യം ചേയ്താൽ ഇതു വ്യക്തമാവും.

തീയിൽ പൊന്നിന്റെ മാറ്റ് ഏറ്റുന്നതു പോലേ
മരണത്തിൽ നീ കൂടുതൽ സുന്ദരിയായി.
ചന്ദ്രനെപ്പോലെ നീ സ്വർഗ്ഗവാസികൾക്ക് ആനന്ദം പകരുന്നു.
രാജാവിന്റെ മഹത്ത്വത്തിനൊത്ത രാജധാനിയാണ് നീ
ദൈവസിംഹാസനവും നീ തന്നെ.
മുള്ളുകൾക്കിടയിൽ റോസാപ്പൂ പോലെ
ചെളിയിൽ സ്വർണ്ണംപോലെ
നക്ഷത്രങ്ങൾക്കിടയിൽ ചന്ദ്രൻ പോലെ
നീ പ്രകാശിക്കുന്നു.
നിന്റെ കുപ്പായം സൂര്യൻ

ചന്ദ്രക്കല നിന്റെ പാദങ്ങളിലെ ചെരിപ്പ്
പന്ത്രണ്ടു നക്ഷത്രങ്ങൾ നിന്റെ കിരീടത്തെ അലങ്കരിക്കുന്നു
എനിക്കു വേണ്ടി നിന്റെ പുത്രനോട് അപേക്ഷിക്കേണമേ

(മോക്ഷപർവ്വം, 307-326)

മറിയത്തിന്റെ ദിവ്യമായ സൗന്ദര്യവും പരിശുദ്ധിയും മഹത്ത്വവുമാണ് ഇവിടെ പാതിരി പുകഴ്ത്തുന്നത്.

അമ്മേ ദുഷ്ടരേ നീ കനിഞ്ഞനുഗ്രഹിക്കുന്നു
ശത്രുക്കളിൽ നിന്ന് രക്ഷിക്കുന്ന കോട്ടയാണ് നീ.
ശാരീരികരോഗങ്ങൾ ഞാൻ കാര്യമാക്കുന്നില്ല
ആത്മീയരോഗങ്ങളകറ്റി സൌഖ്യം നൽകേണമേ.
ഇരുട്ടിനെ ജയിക്കുന്ന പ്രഭാതനക്ഷത്രമാണ് നീ
ആശ്രയിച്ചവരിൽ ആരേയും നീ ഉപേക്ഷിച്ചിട്ടില്ല.

(മരണപർവ്വം, 401 - 437)

ഇവിടെ പരിശുദ്ധകന്യകയുടെ ആശ്രിതവാത്സല്യം, ശക്തി, തേജസ്സ് തുടങ്ങിയവയാണ് വർണ്ണ്യം.

പാപക്കറയേശാത്ത മുഴുതിങ്കളാണ് നീ
നീ ഇരുളകറ്റുന്ന സൂര്യനാണ്
പ്രവൃത്തിദോഷം എന്ന ഇരുട്ട് നിന്നിലില്ല.

(വിധിപർവ്വം, 141-143)

ക്രിസ്തുവാണ് ഇവിടെ പരിശുദ്ധമറിയത്തെ സ്തുതിക്കുന്നത്. ഈ പ്രാർത്ഥനകളിലൊന്നും ഉപാധികളില്ല. ആത്മസമർപ്പണവും പരിപൂർണ്ണമായ വിധേയത്വവുമാണ് അവയ്ക്ക് ചൈതന്യം പകരുന്നത്.

ജനോവ പർവ്വത്തിൽ 18 ഈരടികളിലായി ജനോവ ദൈവമാതാവിനോട് പ്രാർത്ഥിക്കുന്നുണ്ട്. (ജനോവ പർവ്വം, പുറം 30)

"അമ്മേ ചതിച്ചോ നീ എന്നെ മറിയമേ
അമ്മേ വെടിഞ്ഞോ നീ ഹാഹാ പാപം."

എന്ന പരിഭവത്തോടെയാണ് പ്രാർത്ഥനയുടെ തുടക്കംതന്നെ. ദുഷ്ടന്റെ ചേഷ്ടിതം സ്പഷ്ടമാക്കണം, ഭർത്താവിനെകാണാൻ കഴിവ് വരുത്തണം, മോക്ഷത്തിലാക്കണം, ഗോലോവിന്ന് നഷ്ടം വരുത്തേണ്ട, അവന്റെ ദൃഷ്ടി മറയിച്ചാൽ മതി എന്നിങ്ങനെ കുറെ ആവശ്യങ്ങളാണ് ജനോവ മുഖ്യമായും ഈ പ്രാർത്ഥയിലൂടെ ഉന്നയിക്കുന്നത്. സ്വാർത്ഥതയ്ക്കാണ് പ്രാധാന്യം.

"മാമകദുഃഖം പോൽ മാതാവേ നീയിനി
ഭൂമിയിലാർക്കും കൊടുത്തീടല്ലേ"

എന്നൊരു ശുപാർശയിലോ താക്കീതിലോ പരിഭവത്തിലോ ആണ് ജനോവ പ്രാർത്ഥനയവസാനിപ്പിക്കുന്നത്. ഉള്ളടക്കത്തിലും അവതരണത്തിലും ഈ പ്രാർത്ഥനകൾക്ക് തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസം വ്യക്തമാണ്. എന്നെ വെടിഞ്ഞോ എന്ന അവിശ്വാസത്തിൽ തുടങ്ങി മറ്റാർക്കും ഇതുപോലൊരു ദുഃഖം വരുത്തരുത് എന്ന് ദൈവമാതാവിന് നൽകുന്ന ഉപദേശത്തിൽ അവസാനിക്കുന്ന ദേവമാതൃസ്തുതി അർണ്ണോസ് പാതിരിയെപ്പോലുള്ള ഒരു മരിയാഭക്തനിൽ നിന്നുണ്ടാവുകയില്ല എന്ന് ഉറപ്പിച്ച് പറയാം.

അന്തോന, ദോഷത്താളർ തുടങ്ങിയ പദങ്ങൾ അർണ്ണോസ് പാതിരിയുടെ കൃതികളിലും ജനോവാപർവ്വത്തിലും കാണുന്നുണ്ടെന്നുള്ളത് ഒരു

വസ്തുതയാണ്. മിഷനറിമാരുടെ കാവ്യഭാഷയിൽ സാമാന്യമായികാണുന്ന ഈ വക പദങ്ങൾ ജനോവാപർവ്വത്തിലുമുണ്ട് എന്ന് കരുതിയാൽ മതി. അർണ്ണോസ് പാതിരിയുടെ കൃതികളിലൊന്നിലും കാണാത്ത ചില പദങ്ങളും പ്രയോഗങ്ങളും ജനോവാപർവ്വത്തിലുണ്ടുതാനും.. പഞ്ചത്വം (പുറം, 7).വിഹാരം (പുറം, 36) മുഴം കാലുമൂന്നി (പുറം, 35) എന്നിവ ഉദാഹരണം. മരണം, പള്ളി, മുട്ടിന്മേൽ നിന്ന് എന്നീ അർത്ഥങ്ങളിൽ അർണ്ണോസ് പാതിരിയുടെ കൃതികളിലൊന്നിലും ഈ പദങ്ങൾ പ്രയോഗിച്ചു കണ്ടിട്ടില്ല.

പദഘടനാരീതിയിലും ശൈലിയിലും ജനോവാപർവ്വം അർണ്ണോസ് പാതിരിയുടെ കൃതികളിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തത പുലർത്തുന്നുണ്ട്. മാത്ര ഒപ്പിയ്ക്കാൻ പദങ്ങളെ പാടി നീട്ടുക, 'സു' എന്ന ഉപസർഗ്ഗം സമൃദ്ധമായി ഉപയോഗിക്കുക, സംസ്കൃതപദങ്ങളെ മലയാളരീതിയിൽ തമ്മിൽ ചേർക്കുക, ഒരേ അർത്ഥത്തിൽ പദങ്ങൾ ആവർത്തിക്കുക, ദൂരാന്വയം, വിശേഷ്യം ആദ്യവും വിശേഷണം പിന്നേയും പ്രയോഗിക്കുക തുടങ്ങിയവ അർണ്ണോസ് പാതിരിയുടെ കാവ്യങ്ങളിൽ സർവ്വസാധാരണമായ സവിശേഷതകളാണ്.[15] ഇക്കാര്യങ്ങളിൽ ജനോവാപർവ്വം തികച്ചും വേറിട്ടു നിൽക്കുന്നു. അതുപോലെ മലയാളത്തിന് അപരിചിതവും യൂറോപ്യൻ ഭാഷകളിൽ സർവ്വസാധാരണവുമായ ഇരുപതോളം അലങ്കാരങ്ങൾ പാതിരിയുടെ കാവ്യങ്ങളിൽ ധാരാളമായി പ്രയോഗിച്ചുകാണുന്നുണ്ട്. ഇവയിലൊന്നുപോലും ജനോവാപർവ്വത്തിലില്ല. ചുരുക്കത്തിൽ ആവിഷ്ക്കാരശൈലിയിലെ അപൂർവ്വതകൾ, കാവ്യഭാഷയുടെ സവിശേഷതകൾ, ഉദാത്തമായ ഭക്തിഭാവം, സത്യാഗ്നിയിൽ ഉരുകി തെളിഞ്ഞതും ശൃംഗാരക്കറ തീണ്ടാത്തതുമായ ഉള്ളടക്കം തുടങ്ങി, അർണ്ണോസ് പാതിരിയുടെ കാവ്യമുദ്രകൾ പതിഞ്ഞ ഒരു ജനോവാപർവ്വം ഇനിയും കണ്ടെത്തേണ്ടിയിരിക്കുന്നു.

●

സൂചിക

1. ഡോ.ജെ.ജെ.പള്ളത്ത് (എഡി) അർണ്ണോസ് പാതിരി കോഴിക്കോട്, അർണ്ണോസ് പാതിരി പബ്ളിക്കേഷൻസ്, 1994, പുറം 90.
2. അതേ ഗ്രന്ഥം പുറം 21.
3. ഡോ. പോൾ മണവാളൻ, കേരള സംസ്കാരവും ക്രൈസ്തവമിഷനറിമാരും, കോട്ടയം, ഡി.സി. ബുക്സ്, 1990, പുറം 315
4. അതേ ഗ്രന്ഥം, പുറം 318.
5. ഡോ. ലിസിനിയ, ഫാ. സണ്ണി ജോസ് (എഡി), അർണ്ണോസ് പാതിരി ഒരു പഠനം, വേലൂർ, അർണ്ണോസ് പാതിരി അക്കാദമി, 1995, പുറം 65
6. ഡോ. തോമസ് പി.ജെ. മലയാള സാഹിത്യവും ക്രിസ്ത്യാനികളും, മൂന്നാംപതിപ്പ്, കോട്ടയം

ഡി.സി. ബുക്സ് - 1989 പു. 100, 107.

7. ഉള്ളൂർ, കേരളസാഹിത്യചരിത്രം, വാള്യം 3, തിരുവനന്തപുരം, കേരളസർവ്വകലാശാല, 1972, പു. 6

8. പ്രൊഫ. മാത്യു ഉലകംതറ, അർണ്ണോസ്പാതിരി, കൊച്ചി, കേരള ഹിസ്റ്ററി അസോസിയേഷൻ, 1982, പു. 113

9. ഡോ. കുര്യാസ് കുമ്പളക്കുഴി, (എഡി) കട്ടക്കയംകൃതികൾ, അന്തപ്പായി. സി, പ്രസ്താവന. തിരുവനന്തപുരം, കാർമൽ പബ്ലിക്കേഷൻ സെന്റർ, 1988, പു. 1170

10. ഡോ. ലിസിനിയ, ഫാ. സണ്ണി ജോസ് (എഡി), ഉദ്ധൃതഗ്രന്ഥം, പു. 68.

11. അതേ ഗ്രന്ഥം, പുറം 131.

12. ഫാ. അടപ്പൂർ. കലാകൗമുദി, ലക്കം 4, മാർച്ച് 17, 1996, പുറം 55.

13. ഡോ. ജെ.ജെ. പള്ളത്ത്. (എഡി), ഉദ്ധൃതഗ്രന്ഥം പുറം 21-32.

14. ഫാ. തേർമഠം. (എഡി) അർണ്ണോസ് പാതിരിയുടെ സമ്പൂർണ്ണകൃതികൾ, കുന്നംകുളം, എ.ആർ.പി. പ്രസ്സ്, 1982, ജനോവാപർവ്വത്തിലെ വരികളെല്ലാം ഈ ഗ്രന്ഥത്തിൽ നിന്നാണ് ഉദ്ധരിച്ചിട്ടുള്ളത്.

15. ഡോ. ലിസിനിയ, ഫാ.സണ്ണി ജോസ് (എഡി), ഉദ്ധൃതഗ്രന്ഥം, പു. 42, 43.

കൂട്ടുകൃഷി - പാഠവും രംഗപാഠവും

എൻ.ആർ.ഗ്രാമപ്രകാശ്

കഴിഞ്ഞ ദശാബ്ദത്തിലെ ഏറ്റവും ശ്രദ്ധേയമായ രംഗപ്രസാധനങ്ങളിലൊന്നാണ് നരിപ്പറ്റ രാജുവിന്റെ കൂട്ടുകൃഷി. പൊന്നാനി കൃഷ്ണപണിക്കർ വായനശാലയുടെ വാർഷികത്തിന് അരങ്ങേറാൻ ഇടശ്ശേരി ഗോവിന്ദൻനായർ രചിച്ച ഈ നാടകത്തിന്റെ ജൂബിലി ഉപഹാരമാണ് പുതിയ രംഗാവിഷ്ക്കാരം. കഴിഞ്ഞ അമ്പതുവർഷത്തിനിടെ മലയാളികളുടെ തിയേറ്റർ സങ്കല്പത്തിൽ സംഭവിച്ച വളർച്ച അടയാളപ്പെടുത്തണമെങ്കിൽ ഈ രംഗഭാഷയിലേയ്ക്കു നോക്കിയാൽ മതിയാകും.

വിശേഷഭൂഷകൾ അനവധി പിറന്നകാലത്തു തന്നെ കൂട്ടുകൃഷിക്കൊപ്പമുണ്ട്. കവിയുടെ നാടകം. ആദ്യാവതരണത്തിൽ മുഖ്യകഥാപാത്രങ്ങളായി ഉറൂബും, അക്കിത്തവും വേഷമിട്ടു. ഇടശ്ശേരിയും അഭിനയിച്ചു. ലക്ഷ്മിയമ്മയുടെ വേഷത്തിൽ. ഹിന്ദു മുസ്ളീം സൗഹാർദ്ദമാണു നാടകത്തിലെ വ്യംഗ്യം. ബാഹ്യചിത്രമാകട്ടെ, കൂട്ടുകൃഷിയിൽ ഏർപ്പെട്ടാൽ കർഷകനുണ്ടാകുന്ന ലാഭവും. മലബാറിലെ ജനമനസ്സുകളിൽ നവോത്ഥാനമൂല്യങ്ങളുടെ വിത്തെറിഞ്ഞ നാടകങ്ങൾക്കു പ്രചോദനമായ കലാസമിതി പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ പ്രേരണയും പൊന്നാനിക്കാരുടെ കൂട്ടുകൃഷി തന്നെ. തുടിക്കുന്ന നാടൻ ജീവിതത്തിൽ നിന്നു മുറിച്ചെടുത്ത ഒരു കഷ്ണമെന്നു എൻ.വി. കൃഷ്ണവാരിയരും[1] ഒരു നാടൻപാട്ടിന്റെ വ്യാമുഗ്ദ്ധ മനോഹരമായ കൃതിയെന്നു ജി. ശങ്കരപ്പിള്ളയും[2] കൂട്ടുകൃഷിയെ വിശേഷിപ്പിക്കുന്നു.

ജന്മിയായ ശ്രീധരൻ നായരും കുടിയാനായ അബൂബക്കറും അഭിപ്രായവ്യത്യാസങ്ങൾ മറന്ന് യോജിച്ച് കൃഷി നടത്താനൊരുങ്ങുന്നു. വരമ്പുകൾ വെട്ടിമാറ്റി വെള്ളം പങ്കുവച്ച് ഒപ്പം ചേരാൻ കീഴ്ജാതിക്കാരനായ വേലുവും തയ്യാറായി. ജാതിയുടെയും വൈരാഗ്യത്തിന്റെയും തീ കത്തിച്ച് അവർക്കിടയിൽ കലഹമുണ്ടാക്കാൻ നിക്ഷിപ്തതാല്പര്യങ്ങളെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്ന പോക്കരും നമ്പ്യാരും ശ്രമം നടത്തിയെങ്കിലും പരാജയപ്പെ

ടുന്നു. എന്നു മാത്രമല്ല കൂട്ടുകൃഷി ക്കായുള്ള ഒരുമയ്ക്കിടെ ശ്രീധരൻനാ യരുടെ സഹോദരൻ സുകുമാരനും അബൂബക്കറുടെ മകൾ ആയിഷയും അനുരാഗത്തിലാകുന്നു. വിളവെടുപ്പി ന്റെയും പങ്കുവയ്ക്കലിന്റെയും സംതൃ പ്തിക്കിടയിൽ ഈ നിഗൂഢ പ്രണയം ചർച്ചാവിഷയമാവുകയും അതും ശുഭ പരിസമാപ്തിയിൽ എത്തുമെന്ന് മറ്റു ള്ളവർ വിശ്വസിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇതാണ് ഇതിവൃത്തചുരുക്കം. ഇ ന്ത്യൻ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ പുലരി നാ ളിലാണു നാടകം അരങ്ങേറുന്നത്. ചിന്താശീലരായ ഇന്ത്യൻ പൗരന്മാർ പക്ഷെ സന്തുഷ്ടരായിരുന്നില്ല. വിഭ ജനത്തിന്റെ മുറിവുകൾ, മഹാത്മജി യുടെ കൊലപാതകം, ഉത്തരേന്ത്യ യിലെ കെട്ടടങ്ങിയിട്ടില്ലാത്ത വർഗീയ സംഘർഷത്തിന്റെ അലകൾ ഇവ അവരെ ദുഃഖത്തിലാഴ്ത്തിയിരുന്നു. ഇത്തരമൊരവസ്ഥയിൽ, മലബാർ കലാപത്തിന്റെ ഓർമ്മ മയങ്ങിക്കിട ക്കുന്ന നിലത്താണ് കൂട്ടുകൃഷി എത്തുന്നത്. മാനസികപരിവർത്തന ത്തിലൂടെ സാമൂഹ്യമാറ്റമെന്ന ഗാന്ധി യൻ തത്ത്വവും കൂട്ടുകൃഷിയെന്ന റഷ്യൻ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രായോഗിക തയും ചേർന്ന നാടകം ഉത്തരകേരള ത്തിൽ നിരവധി തവണ അരങ്ങേറി.

കൂട്ടുകൃഷി ഒരു വിജയകരമായ നാടകമായത് എന്തുകൊണ്ട്? എൻ. വി. കൃഷ്ണവാര്യരുടെ മറുപടി ഇങ്ങ നെ:- "അഭിനയത്തിന്റെയോ രംഗസം വിധാനത്തിന്റെയോ മഹിമയായിരുന്നി ല്ല, ഈ അഗാധമായ പ്രഭാവത്തിന്ന ടിയിൽ. അതിലെ നടന്മാർ അഭിനയം തൊഴിലാക്കിയവർ അല്ലായിരുന്നു. രംഗസംവിധാനമോ വെറും അഞ്ചാം തരവും. വാസ്തവത്തിൽ ആ 'നാടക' മാണ് അഭിനയത്തെ ഇത്രയും ഇരമ്പി ച്ചത്.[3] ഗ്രാമീണ ജീവിതത്തിൽ നിന്നു തന്നെ ഇടശ്ശേരി വേദിയിലേക്കു കയ റ്റിയ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പെരുമാറ്റ ത്തിൽ പ്രേക്ഷകജനത സ്വത്വം ക ണ്ടെത്തുകയായിരുന്നു. തങ്ങൾക്കിട യിൽ നിന്നു ചിലർ വേദിയിൽ കയറി അനുഭവങ്ങൾ വിസ്തരിക്കുന്നു. ജീവി തത്തിന്റെ നേർപകർപ്പ്. അതാണു പൊന്നാനിക്കാരുടെ റിയലിസം.

എന്നാൽ അഞ്ചാംതരമെന്നു എൻ.വി. വിശേഷിപ്പിച്ച വേദി എങ്ങ നെയായിരിക്കും? അന്നത്തെ രീതിക്ക് മൂന്നുവശവും മറച്ച് മുന്നിൽ കർട്ടൻ തൂക്കി പിൻകർട്ടനിൽ തറവാടും വയലും വീടും മറ്റും വരച്ചുതൂക്കി യാൽ അതു മതി പ്രേക്ഷകർക്ക്. അവ രുടെ നാടകം സംഭാഷണത്തിലൂടെ യാണ് വന്നെത്തുന്നത്. സംഭാഷണ ത്തിലെ തനിമയും അഭിനയത്തിന്റെ തന്മയത്വവും മതിയായിരുന്നു അന്ന്. സംവേദനത്തിൽ ലാളിത്യത്തിന്റെ കാലമായിരുന്നുവല്ലോ അത്. അരനൂ റ്റാണ്ടിനുശേഷം അതേ മാതൃകയിൽ നാടകം അരങ്ങേറിയാലോ? അതിനെ 'മ്യൂസിയം പീസെ'ന്നു വിളിക്കാം. നാട കത്തിന്റെ സന്ദേശത്തെക്കാൾ വേഷം, മേയ്ക്കപ്പ്, സംഭാഷണത്തിലെ പഴമ, പിൻകർട്ടൻ തുടങ്ങിയ കൗതുകങ്ങളി ലായിരിക്കും പ്രേക്ഷക ശ്രദ്ധ. അതേ സമയം ചില നാടകങ്ങളിൽ ചില

കാലത്തേയ്ക്ക് ആവശ്യമായ ഊർജ്ജം ഗർഭിതമായിരിക്കും. പ്രതിഭാശാലിയായ സംവിധായകൻ അതു കണ്ടെത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. പ്രത്യക്ഷപാഠത്തിനുള്ളിൽ നിന്നു ധ്വനിപാഠം കണ്ടെടുക്കൽ എന്നു ഇതിനെ സ്റ്റാൻസ്ളാവ്സ്കി വിളിക്കുന്നു.*

നാടകപാഠത്തെ വ്യാഖ്യാനിക്കാൻ തുനിയുന്ന സംവിധായകനു മൂന്നു സാധ്യതകളാണു തുറന്നു കിടക്കുന്നതെന്ന് എലൈൻ ആസ്റ്റൺ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു.[4] ഒന്നു സ്വീകാരം. രണ്ട് സ്വാംശീകരണം. മൂന്ന് തിരസ്കാരം. ഏതു രീതിയായാലും സംവിധായകൻ പാഠത്തോടു നീതി പാലിക്കണം. പ്രശസ്ത നാടകങ്ങളുടെ കാര്യത്തിൽ പ്രത്യേകിച്ചും. കാരണം സാഹിത്യമെന്ന നിലയിലും പ്രചാരം നേടിയ നാടകങ്ങൾ, വേദിയിൽ കാണുന്ന പ്രേക്ഷകർക്ക് ചില പ്രതീക്ഷകൾ ഉണ്ടായിരിക്കുമല്ലോ. അവയുമായുള്ള രംഗപാഠത്തിന്റെ പ്രതിപ്രവർത്തനം തൃപ്തികരമായിരിക്കണം. കൂട്ടുകൃഷിയുടെ കാര്യത്തിലാണെങ്കിൽ, ആദ്യം അരങ്ങേറ്റിയ നടന്മാരും ദർശിച്ച ആയിരക്കണക്കിനു ജനങ്ങളും ഇന്നും ജീവിച്ചിരിക്കുന്നു. നരിപ്പറ്റ രാജു നടത്തുന്ന സ്വതന്ത്രപാരായണം വിഭിന്നകാലങ്ങളിലെ പ്രേക്ഷകരെയും തൃപ്തിപ്പെടുത്തുന്നതായാണ് അനുഭവം. ഇടശ്ശേരിയുടെ ധ്വനികൾ ഉപേക്ഷിക്കാതെ കാലത്തിനു ചേർന്ന സ്വാംശീകരണം നടത്തിയതാണു ഇതിനൊരു കാരണം. സംവിധായകൻ അയാളുടെ സ്വാതന്ത്ര്യം മുഖ്യമായും പ്രയോഗിക്കുന്നതും വേദിയിലെ ആവിഷ്ക്കാരരീതിയിലാണ്. സംവിധായകന്റെ പ്രതിഭാസ്വാതന്ത്ര്യം ക്രിയാത്മകമാകുന്നത് രംഗഭാഷയിലാണെന്നർത്ഥം. വേദിയിൽ നിന്ന് മണ്ണിലേയ്ക്ക് ഇറക്കിയാണ് കൂട്ടുകൃഷി ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. പ്രേക്ഷകർ ചുറ്റുമിരുന്ന് നാടകം കാണുന്നു.

തുറന്ന അരങ്ങ്

ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിൽ തിയേറ്ററിലുണ്ടായ മുഖ്യകലാപം പ്രൊസീനിയത്തിന്റെ ആധിപത്യത്തിനെതിരായിരുന്നു. സമൂഹത്തിനു നേരെ പിടിച്ച കണ്ണാടി, ജീവിതത്തിന്റെ പരിച്ഛേദം തുടങ്ങിയ വിശേഷണങ്ങളോടെ വിരാജിച്ചിരുന്ന റിയലിസ്റ്റിക് ശൈലിയിൽ നിന്നുള്ള വിട്ടുപോരലോടെ ഇതു സംഭവിച്ചു തുടങ്ങി. പീറ്റർ ബ്രൂക്കിന്റെ എംപ്റ്റി സ്പേസും, റിച്ചർഡ് ഷെഹ്നറുടെ എൻവയൺമെന്റൽ തിയേറ്ററും പ്രചരിച്ച രണ്ടാംപകുതിയോടെ തുറസ്സുവേദികൾക്കു സൈദ്ധാന്തികത കൈവന്നു. മേയർഹോൾഡും ബ്രെഹ്തും, പിസ്കേറ്ററും നേതൃത്വം നൽകിയ തൊഴിലാളികളുടെ നാടകപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ തെരുവരങ്ങാകട്ടെ ഇതിനു രാഷ്ട്രീയമാനം നൽകുകയും ചെയ്തു. ഇന്ത്യയിൽ ഉത്പൽദത്തും ബാദൽ സർക്കാരും, സഫ്ദർഹാശ്മിയും കേരളത്തിൽ കാവാലം നാരായണപണിക്കരും, ജനകീയസാംസ്കാരികവേദി, ശാസ്ത്രസാഹിത്യ പരിഷത്ത് തുടങ്ങിയവരുടെ തെരുവുനാടകങ്ങളും തുറന്ന വേദിയുടെ

വ്യാപനത്തെ സഹായിച്ചു.

സ്ഥലത്തിന്റെ വിനിയോഗത്തിൽ വന്നുചേർന്ന പുതുമാനങ്ങൾ ആധുനിക മലയാള നാടകവേദിയെ സ്വാധീനിക്കുകയും സംവിധായകർക്കു ധൈര്യം നൽകുകയും ചെയ്യുന്നു. ഈ ആർജ്ജിത ധൈര്യമാണ് കൂട്ടുകൃഷിയെ തുറന്ന അരങ്ങിലേയ്ക്കു കൊണ്ടുവരുവാൻ നരിപ്പറ്റ രാജുവിനെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നത്. ഒഴിഞ്ഞ ഏതു സ്ഥലവുമെടുക്കുക, അതിനെ വേദിയാക്കുകയെന്ന പീറ്റർബ്രൂക്കിന്റെ കല്പനയുടെ** പ്രലോഭനത്തിൽ നിന്ന് കൂട്ടുകൃഷി വായിക്കുന്ന നവീനഭാവുകത്വമുള്ള സംവിധായകനു തെന്നിമാറുക സാധ്യമല്ല. കാരണം, നാലു അങ്കങ്ങളിലായി പതിനാലു രംഗങ്ങളിൽ ഒരുക്കിയിരിക്കുന്ന നാടകത്തിൽ ഒമ്പത് എണ്ണവും പുറംസ്ഥലങ്ങളാണ്. നിലം, വഴി, കൃഷിസ്ഥലം, നാൽക്കവല, മുറ്റം എന്നിങ്ങനെ. ബാക്കിയുള്ളവയാകട്ടെ പൂമുഖം, ആധാരമെഴുത്തു സ്ഥലം, ഇറയം എന്നിവയും.

അന്നത്തെ ചിത്രപട (picture frame) അരങ്ങിൽ ഈ പുറം സ്ഥലങ്ങൾ ഒരുക്കാൻ നാടകപ്രവർത്തകർ എത്ര കഷ്ടപ്പെട്ടിരിക്കുമെന്ന് ആലോചിച്ചു നോക്കു. അതുകൊണ്ടാണ് അന്നത്തെ ഒരു നല്ല ആസ്വാദകൻ കട്ടയുടയ്ക്കുന്ന ആയിഷയും വിത്തു വിതയ്ക്കുന്ന സുകുമാരനും പ്രത്യക്ഷമായിത്തന്നെ അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടപ്പോൾ വരമ്പു കിളയ്ക്കുന്ന ശ്രീധരൻ നായരും മണ്ണ് ഉഴുതുമറിക്കുന്ന വേലുവും കാണികൾക്ക് അകക്കണ്ണുകൊണ്ട് കാണത്തക്കവിധം സൂചനയിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിലെ ഔചിത്യബോധത്തെ കണക്കറ്റ് പ്രശംസിച്ചത്.[5] കൃഷിപ്പണി നടക്കുന്നതിനെക്കുറിച്ച് സുകുമാരനും ആയിഷയും നടത്തുന്ന ദൃക്സാക്ഷി വിവരണമാണ് ഉപയോഗിച്ച രീതി. ഇതങ്ങനെ നടന്നുകൊണ്ടിരിക്കേ അവരുടെ പിൻവശത്ത് കർട്ടൻ പൊന്തുകയും താഴ്ത്തിക്കെട്ടിയ പകുതി മറയ്ക്കുമുകളിലൂടെ കന്നു പൂട്ടുന്ന വേലുവിനെ കാണുകയും ചെയ്യുന്നു. എത്ര ശ്വാസം മുട്ടലോടെയായിരിക്കും ഈ കന്നുപൂട്ടലും വിത്തിടലും മറ്റും നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുക എന്ന് അത്ഭുതപ്പെടുന്നത് ഇന്നത്തെ ആസ്വാദകനാണ്.

നാടകകൃത്തു തന്നെ നൽകിയിരിക്കുന്ന രംഗപരിസരങ്ങളെ വേദിയുടെ പുതിയ ബലതന്ത്രത്തിലേയ്ക്കു പരിവർത്തിപ്പിക്കുകയാണ് സംവിധായകൻ ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. കൃതി വായിക്കുകയെന്നത് സമയത്തിലും ഒപ്പം സ്ഥലത്തിലും അധിഷ്ഠിതമായിരിക്കുന്നു. സ്ഥലത്തിന്റെ വിനിയോഗം തന്നെ അർത്ഥോല്പാദനശേഷിയുള്ളതാണെന്ന തിരിച്ചറിവ് സംവിധായകനുണ്ട്. വേദിയുടെ നടുക്ക് പാടം. ജനതയുടെ ജീവന് ആധാരം അവിടമാണ്. ഇരുകരകളിലുമായി ശ്രീധരൻനായരുടെയും അബൂബക്കറുടെയും വാസസ്ഥലങ്ങൾ. സംഭവങ്ങൾക്കെല്ലാം പാടം സാക്ഷി. പാടവരമ്പിലൂടെ വരികയും പോവുകയും ചെയ്യുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ. പ്രേക്ഷകർ പിന്നിലേയ്ക്ക് പിന്നിലേയ്ക്ക് ഇരുന്ന് അക

ലവും അടുപ്പവുമുള്ള സംഘങ്ങളായി തിരിയുന്നില്ല. അതുകൊണ്ടുതന്നെ പ്രേക്ഷകക്കാഴ്ച നിഷ്ക്രിയമല്ല. പ്രേക്ഷകർ വേദിക്കു ചുറ്റു (പാടത്തിനു ചുറ്റു) മാണ് ഇരിക്കുന്നത്. വളരെ അടുത്തിരുന്നുള്ള കാഴ്ച അന്തരീക്ഷം, മണ്ണു നനയ്ക്കുമ്പോൾ ഉയരുന്ന മണം പോലും, അവനെ നാടകഹൃദയത്തിലേയ്ക്ക് അടുപ്പിക്കുകയും രംഗകർമ്മങ്ങളിൽ ഇടപെടുന്ന സജീവതയായിത്തീരാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. തുറന്ന അരങ്ങിനു വന്നു ചേർന്ന പ്രാമുഖ്യം പ്രൊസീനിയത്തിനു ചേർന്ന ദ്വിമാനത്വത്തെ അട്ടിമറിക്കുകയും അവയ്ക്കു ത്രിമാനത്വം അതല്ലെങ്കിൽ ശില്പസാദൃശ്യം നൽകുകയും ചെയ്തു. തിയേറ്ററിലെ ശില്പങ്ങൾ ചലിക്കുമെന്നതുകൊണ്ട് സ്ഥലത്തിന്റെ ഉപയോഗം, പ്രേക്ഷകന്റെ കാഴ്ചക്കോണും സ്ഥലവും തമ്മിലുള്ള അനുപാതം ഇവയെ സൂക്ഷ്മമായി അറിഞ്ഞ് പ്രമേയസന്ദർഭങ്ങൾക്കു അനുയോജ്യമായ രംഗബിംബം (Stage image) സൃഷ്ടിക്കുന്നതിനു സംവിധായകരെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നു. രംഗബിംബങ്ങൾക്കു ഭാവാവിഷ്കാരത്തിലുള്ള സാർവ്വലൗകികത ഇതിനോടകം ചെഖോവിന്റെ നാടകങ്ങൾ വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നതിലൂടെ സ്റ്റാനിസ്ളാവ്സ്കി, ലോകനാടകവേദിക്കു ബോധ്യപ്പെടുത്തിക്കൊടുത്തിരുന്നു. ഇമ്മേജുകളുടെ ലീലയായിരുന്നു അദ്ദേഹത്തിനു രംഗാവിഷ്കാരം.

പാഠത്തെ രംഗപാഠമാക്കുന്ന കർമ്മത്തിൽ സംവിധായകൻ അതിനെ സാഹിത്യത്തിന്റെ തടവിൽ നിന്ന് ദൃശ്യത്തിന്റെ ഭാഷയിലേയ്ക്കു മോചിപ്പിക്കുന്നു. ഇവിടെ വേദിയിലെത്തുന്ന നാടകം നടക്കുകയും സംസാരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന സാഹിത്യമല്ല.*** അവ രംഗബിംബങ്ങളിലൂടെയാണ് പ്രേക്ഷക സംവാദം നടത്തുക. സംവിധായകൻ വിമോചകദൗത്യവുമായി പാഠത്തെ സമീപിക്കുമ്പോൾ അയാളുടെ മനസ്സിൽ വാർന്നുവീഴുന്ന രംഗബിംബങ്ങൾ പ്രധാനമായും നാലു തരത്തിലാകാം. ജി. ശങ്കരപ്പിള്ള അവയെ ഇങ്ങനെ വിശദീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്.[6]

ഒന്ന്. നാടകത്തിന്റെ ക്രിയാംശ പുരോഗതിക്കനുസരിച്ച് ഒന്നിലധികം ബിംബങ്ങൾ - പരസ്പരം ബദ്ധങ്ങളായ ബിംബങ്ങൾ മനസ്സിലുയരാം. അവയെ സാങ്കേതികമായി മുഖബിംബങ്ങൾ (Key images) എന്നുപറയുന്നു.

രണ്ട്. നാടകത്തിന്റെ നൈരന്തര്യത്തെ ഈ ബിംബങ്ങൾ കാത്തു സൂക്ഷിക്കേണ്ടതുണ്ട്. അങ്കങ്ങളെ അവ പരസ്പരം കൂട്ടിയിണക്കണം. സംഭവങ്ങളുടെ ക്രിയാനൈരന്തര്യം ഭംഗപ്പെടാതെ നോക്കണം. ആ ആവശ്യത്തിന് ഉപയോഗിക്കുന്ന ബിംബങ്ങൾ ഘടക ബിംബങ്ങൾ (Link images) എന്ന് അറിയപ്പെടുന്നു.

മൂന്ന്. ഏതു നാടകത്തിനും അത്യുദാത്തവും അതിപ്രധാനവുമായ ഒരു മുഹൂർത്തമുണ്ടാകും. മൂർദ്ധന്യത്തോടടുത്തോ ക്രിയാംശത്തിന്റെ അത്യന്തം സന്ദിഗ്ദ്ധമായ ഒരു മുഹൂർത്തത്തിലോ അതു നിവേശിപ്പിക്കപ്പെട്ടി

തിക്കും. രചനയുടെ പ്രധാനമായ ഒരംശമാണത്. അതുകൊണ്ടു തന്നെ നല്ല നാടകകൃത്ത് തികച്ചും പ്രാഗത്ഭ്യത്തോടെയാവും അതു നിർമ്മിച്ചിരിക്കുന്നതും. ആ മുഹൂർത്തത്തെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്ന രംഗത്തെ ഉദാത്ത ബിംബം (Great image) എന്നു വിളിക്കുന്നു.

നാല്. നാടകത്തിന്റെ സമാപ്തിയോടെ, കഥാന്ത്യത്തോട് പ്രേക്ഷകർക്കു സഹജമായുണ്ടാകേണ്ട സഹഭാവത്തിന് ആക്കം വർധിപ്പിക്കാൻ ഉതകുന്ന ബിംബം. ഇതിനെ സമാപ്തി ബിംബം (Concluding image) എന്നു വിളിക്കാം.

സ്പൈൻ ഓഫ് ദി പ്ളേ

കൂട്ടുകൃഷി എന്ന നാടകം വായിക്കുന്ന സംവിധായകൻ നിൽക്കുന്നത് രംഗപ്രസാധനകാലത്തെ ജനത അഭിമുഖീകരിക്കുന്ന രാഷ്ട്രീയ സാമൂഹ്യ സന്ദർഭത്തിലാണ്. സംവിധായകന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രബോധവും പാഠവുമായി പ്രതിപ്രവർത്തിക്കുമ്പോൾ ഈ സന്ദർഭത്തിനാവശ്യമായ ധ്വനിപാഠത്തിൽ അയാളെത്തുന്നു. ഉദാത്തബിംബരചനയിലൂടെ ഇതിനെ വെളിപ്പെടുത്തുന്നു. പാടത്തെ കൃഷിയേക്കാൾ മനുഷ്യർക്കിടയിലെ കൂട്ടുകൃഷിക്ക് ഊന്നൽ വന്നുചേരുന്നത് അതുകൊണ്ടാണ്. സംവിധായക ധർമ്മം ഇനി പരിശോധിക്കാം. സഹകരണാടിസ്ഥാനത്തിൽ കൃഷി നടത്തി വിജയിച്ച ശ്രീധരൻനായരും അബൂബക്കറും കുടുംബവും വേലുവും വിളവെടുത്തു പങ്കുവച്ചു സംതൃപ്തരായിരിക്കുന്ന അവസാനഭാഗം നോക്കുക.

ശ്രീ ഈശ്വരാ, അങ്ങയുടെ ഉഭയം. ഞങ്ങളിട്ടിരുന്ന എടവരമ്പൊക്കെ ഞങ്ങൾ തന്നെ കൊത്തിയിട്ടു. ആ വരമ്പുകളാണ് കണ്ടത്തിൽ നീരൊഴുക്കില്ലാതാക്കിയത്. ഞങ്ങൾക്കിന്നതു മനസ്സിലായി.

ബാപ്പു ശ്രീധരൻനായരേ, നിങ്ങൾ മതത്തിന്റെ എടവരമ്പും കൊത്തി. നന്നായി. കൊറച്ചൊക്കെ നീരൊഴുക്കും അവിടെയും ഉണ്ടാവും.

ശ്രീ : ബാപ്പു, ആ കാര്യത്തിൽ നമ്മൾ വിജയിച്ചു കഴിഞ്ഞില്ല. ഈശ്വരൻ നമ്മളെ അവിടെയും തുണയ്ക്കട്ടെ. മതപരമായ വിജ്ഞാനത്തിലും നടപ്പിലും നമ്മൾക്ക് കൂട്ടുകൃഷി വേണം. പക്ഷേ, നിലം പാകപ്പെട്ടിട്ടില്ല.

സുകു: കൃഷിക്കാരൻ എറങ്ങിയാൽ ആ നിലവും പാകപ്പെടും. (ആയിഷ ആശാപൂർവ്വം സുകുമാരനെ നോക്കുന്നു. സുകുമാരൻ ആയിഷയേയും)

ഈ രംഗം അവസാനിക്കുന്നത് 'ഇന്നീ കൂട്ടുകൃഷിയിലുണ്ടായ സമൃദ്ധിപോലെ, അടുത്ത പുകിലിൽ നാം സമൃദ്ധമായ ഒരു പുതിയ തലമുറയെ വിളയിക്കും' എന്ന ശ്രീധരൻനായരുടെ പ്രഖ്യാപനത്തോടും മുഖം താഴ്ത്തി നിൽക്കുന്ന സുകുമാരനേയും ആയിഷയേയും നോക്കി 'പടച്ചവനേ, ഇനി ഇതിനെന്താ വഴി' എന്ന അബൂബക്കറിന്റെ ചോദ്യത്തോടും കൂടിയാണ്. അരങ്ങേറി അരനൂറ്റാണ്ടിനുശേഷവും ഈ പ്രഖ്യാപനം സമൂഹം ഏറ്റെടുത്തോ, ചോദ്യത്തിലെ വഴി കണ്ടെത്തിയോ എന്ന് ആത്മപരിശോധന

നടത്തുന്ന സ്വതന്ത്രബുദ്ധിയായ കേരളീയന്റെ ഉത്തരങ്ങൾ രംഗപാഠത്തിൽ കാണാനാവും. അതിനു ശ്രമിക്കുന്ന സംവിധായകൻ, കേരളത്തിന്റെ ഭൗതിക പ്രതിസന്ധിയെ അതിജീവിക്കാനുള്ള തനതു പരിശ്രമമായ ജനകീയാസൂത്രണത്തിന്റെ നടുവിലാണു നിൽക്കുന്നതെങ്കിലും പാടത്തെ കൃഷിയേക്കാൾ മനുഷ്യർക്കിടയിലെ കൂട്ടുകൃഷിക്ക് ഊന്നൽ കൊടുക്കുന്നു. എല്ലാ ഭൗതികക്ഷേമങ്ങളെയും നരകത്തിലാഴ്ത്തുന്ന വിധം വ്യാപിപ്പിക്കുന്ന മതവിദ്വേഷത്തിന്റെ സമകാലിക സന്ദർഭമാണ് അയാൾക്കു പ്രധാനം. ആയിഷ-സുകുമാരൻമാരുടെ പ്രണയത്തിൽ മുഖ്യരംഗ ബിംബം തീർക്കുന്നത് മറ്റൊന്നുകൊണ്ടുമാവില്ല. കൂട്ടുകൃഷിയുടെ മൂന്നാംരംഗമാണ് ഇതിനു തെരഞ്ഞെടുത്തിരിക്കുന്നത്. രംഗം തുടങ്ങുന്നത് ശ്രദ്ധിക്കുക.

(നിലം. ആയിഷ കയ്യിൽ കട്ടതട്ടിയുമായി ഒരറ്റത്തുനിന്നു കട്ടയുടയ്ക്കുന്നു. ഒരു മുറത്തിൽ വിത്തെടുത്ത് മറ്റെ അറ്റത്തു നിന്നു സുകുമാരൻ വിതയ്ക്കുന്നു. അവർ ഇടയ്ക്ക് പരസ്പരം നോക്കുന്നു. ആയിഷ പെട്ടെന്ന് കട്ടതട്ടി താഴെയിട്ട് കണ്ണിൽ വിത്തുകൊണ്ടുവെന്ന് നടിച്ച് കണ്ണുപൊത്തി നിൽക്കുന്നു. സുകുമാരൻ എന്തേ എന്നു ചോദിച്ച് അടുത്തു ചെല്ലുന്നു.)

ആയി: ആളുകളുടെ കണ്ണിലേക്കാ എങ്ങടെ വെതക്കല്?

സുകു: ഓ, നിന്റെ കണ്ണിലായോ, ഞാനതു കണ്ടില്ല, നോക്കട്ടെ......

(സുകുമാരൻ അവളുടെ കൈ പിടിച്ചു മാറ്റി കണ്ണു തുറന്ന് ഊതിക്കൊടുക്കുന്നു) ഇങ്ങനെ തുടങ്ങി എല്ലാവരും ഒത്തുചേർന്ന് കണ്ടം ഒരുക്കുന്നതും വിതയ്ക്കുന്നതും ഭക്ഷണം കഴിക്കുന്നതുമെല്ലാം കാണിക്കുന്ന ആഹ്ളാദഭരിതമായ രംഗം. വേലുവിന്റെ നിലമുഴലും കൃഷിപ്പാട്ടും ഉണ്ട് ഈ രംഗത്തിൽ. ചട്ടക്കൂട് വേദിയിൽ തിങ്ങി നിന്ന ഈ രംഗം സംവിധായകൻ ആകമാനം മാറ്റി മറിച്ചു. ഇപ്പോൾ ഏകദേശം ഇപ്രകാരമാണ് രംഗത്തിന്റെ ആവിഷ്ക്കാരം.

അരീന വേദിയുടെ വിവിധ ഭാഗങ്ങളിൽ ശ്രീധരൻനായർ, വേലു, അബൂബക്കർ, പാർവ്വതി, ആയിഷ, എന്നിവർ കൃഷിപ്പണിയിൽ ഏർപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. നടുഭാഗത്ത് സ്ഥാപിച്ച തലത്തിൽ സുകുമാരൻ മലർന്നുകിടന്നു കാലിന്മേൽ കാൽ ഉയർത്തി വച്ചു പുസ്തകം വായിക്കുന്നു. കൃഷിക്കളത്തിൽ നിന്ന ആയിഷ സുകുമാരന്റെ അടുക്കലേയ്ക്ക് വരുന്നതോടെ ചുറ്റുമുള്ള വിളക്കുകൾ അണയുന്നു. അവരെ മാത്രം ദൃശ്യമാക്കുന്ന വെളിച്ചം. കൗതുകത്തോടെ, പ്രണയത്തോടെ ആയിഷ സുകുമാരനെ വലം വയ്ക്കുന്നു. പിന്നീട് തലത്തിൽ കയറി സുകുമാരന്റെ കയ്യിൽ നിന്നു പുസ്തകം വാങ്ങി ഉയർത്തി പിടിച്ച് മുഖത്തുകൂടെ മാറിലമർത്തുന്നു. മണ്ണിലേയ്ക്കിറങ്ങി പുസ്തകം തലത്തിൽ വച്ച് സുകുമാരന്റെ കാലുകളിൽ നിന്ന് ചെരിപ്പുകൾ ഊരി അകലേയ്ക്കെറിയുന്നു. നിലത്തു കുനിഞ്ഞു മണ്ണെടുത്ത് സുകുമാരന്റെ മാറിലേയ്ക്കു

തിർക്കുന്നു. സാവകാശം കൈപിടിച്ച് മണ്ണിലേയ്ക്കിറക്കുന്നു. വെള്ളം കൊണ്ട് തലത്തിനു ചുറ്റുമുള്ള മണ്ണു നനയ്ക്കുന്നു. ബാക്കി മാറിലൂടെ സ്വന്തം ശരീരത്തിലേയ്ക്ക്. പിന്നെ പുസ്തകം എടുത്ത് മാറിൽ കമഴ്ത്തിവച്ച് മലർന്നു കിടക്കുന്നു. മണ്ണിലേയ്ക്ക് ഇറങ്ങിയ സുകുമാരൻ മണ്ണിനെ ചുംബിക്കുന്നു. ഈ സമയം മുതൽ ആഹ്ളാദസൂചകമായ സംഗീതം അകമ്പടിയാകുന്നു. പുളകത്തോടെ മണ്ണിൽ കിടന്നുരുളുന്ന സുകുമാരനെ മുറത്തിൽ വിത്തുമായി വന്ന അമ്മ വിളിച്ചുണർത്തുന്നു. വിത്തു നൽകി ആയിഷയെ ചൂണ്ടികാണിക്കുന്നു. സുകുമാരൻ ആയിഷയുടെ അരക്കെട്ടിൽ വിത്തുതിർക്കുന്നു. അമ്മ പുളകത്തോടെ നോക്കി നിൽക്കുന്നു.

ഇതോടെ അരീനയിലെ മുഴുവൻ വെളിച്ചവും തെളിയുകയും പാടത്തെ കൃഷിപ്പണി ദൃശ്യമാവുകയും ചെയ്യുന്നു. സോവിയറ്റ് റഷ്യയിൽ സെർജി ട്രെറ്റയക്കോവിന്റെ I want a child ന് Lissitsky ആംഫിതിയേറ്റർ അണ്ഡാകൃതിയിലാണ് ഡിസൈൻ ചെയ്തത്. വേദിയെഅവിടെ ഗർഭപാത്രമായി ഭാവന ചെയ്തിരിക്കുന്നു. ഇവിടെ മധ്യത്തിൽ അണ്ഡാകൃതിയിൽ വെളിച്ചം പ്രസരിക്കുന്നതിൽ നിന്നു പ്രേക്ഷകർക്കു വീണു കിട്ടുന്നതും ഇത്തരമൊരു ആശയം തന്നെ. വെളിച്ചത്തിന്റെ പ്രയോഗം കൊണ്ട് സ്ഥലത്തിനകത്തു മറ്റൊരു സ്ഥലം (an inmate space) ഒരുക്കുന്നതിൽ സംവിധായകൻ സൂക്ഷ്മത പുലർത്തുന്നു.

സഹകരിച്ചുള്ള സാമ്പത്തികോല്പാദനത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ സാക്ഷാത്കൃതമാകുന്ന മനുഷ്യസ്നേഹത്തിലധിഷ്ഠിതമായ സ്ത്രീ പുരുഷ ബന്ധത്തിന്റെ രംഗബിംബത്തിൽ നിന്നാണു നാടകം വായിക്കപ്പെടുന്നത്. ഇതാണ് പുതിയ രംഗപാഠത്തിലെ ഉദാത്തബിംബം, സ്റ്റാനിസ്ളാവ്സ്കിയുടെ ഭാഷയിൽ നാടകത്തിന്റെ നട്ടെല്ല് (Spine of the Play).

ഇമേജുകളുടെ ലീല

പ്രധാന രംഗബിംബവുമായി ചേർന്നോ ഇടഞ്ഞോ നിൽക്കുന്ന ഘടകബിംബങ്ങൾ നാടകീയതയ്ക്കു കാരണമായ വൈരുദ്ധ്യ സമന്വയങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. അതിനു സംഗീതം പോലെ പ്രകാശം പോലെ ശബ്ദത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മവിന്യാസങ്ങളും സംവിധായകൻ ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. കൂട്ടുകൃഷി നടത്താൻ വൈരാഗ്യം മറന്നു തീരുമാനത്തിലെത്തിയ ശ്രീധരൻനായരും, അബൂബക്കറും വേലുവും യോജിപ്പിന്റെ ആനന്ദം പങ്കുവയ്ക്കുന്ന നിമിഷം ശ്രദ്ധിക്കുക. ആഹ്ളാദപൂർണ്ണമായ അവരുടെ കൂട്ടച്ചിരി, അവിടെ അപ്പോൾ എത്തുന്ന നമ്പ്യാരുടെ പരിഹാസച്ചിരിയിൽ ആണ് ചെന്നു ചേരുന്നത്. ശബ്ദബിംബഭംഗിക്കു ഉദാഹരണമായി ഈ രംഗം.

നമ്പ്യാർ, പോക്കർ, വാരിയർ, ഇവർ സമുദായത്തിലെ ശിഥിലീകരണശക്തികളെ പ്രതിനിധാനം (Representation) ചെയ്യുന്നു. കേസ് നടത്തിച്ചു മുടിപ്പിക്കുന്ന നിക്ഷിപ്തതാല്പര്യങ്ങളും പണാർത്തിയും ജാതീ

യതയും ഒത്തുചേർന്ന ഇവർ മൂവരും ചേർന്നുള്ള ഗൂഢാലോചന പോക്കർ നിവർത്തി പിടിച്ച കുടക്കീഴിലാണു നടക്കുന്നത്. സിമിയോട്ടിക്സിന്റെ കാഴ്ചയിൽ കുടയെ ചിഹ്നമെന്നു (Sign) വിളിക്കാം. കറുത്ത ശക്തികളെന്ന അർത്ഥോത്പാദനം അതു നിർവ്വഹിക്കുന്നു. കൃഷിയിൽ അവസാനം തിരിച്ചറിവുണ്ടായി, ശ്രീധരൻനായർക്കൊപ്പം ചേരുന്ന വാരിയർ കുട വലിച്ചെറിയുന്ന ദൃശ്യം ഇവിടെ കൂട്ടി വായിക്കുക. ഇതിനു വിപരീതമായി മഴയത്തു കുടിയിറക്കപ്പെട്ട അബൂബക്കറുടെ കുടുംബത്തെ സ്വന്തം വീട്ടിലേയ്ക്കു കൂട്ടാൻ ശ്രീധരൻനായരെത്തുന്നത് വാഴയില ചൂടിയാണ്. സ്നേഹത്തിന്റെയും സൗഹാർദ്ദത്തിന്റെയും ശീതളിമയായി വാഴയില മാറുന്നു.

പാഠസന്ദർഭത്തെ രംഗബിംബങ്ങളാക്കി ഭാവാവിഷ്ക്രമണം സാധിച്ച രണ്ടു മനോഹരദൃശ്യങ്ങൾ കൂടെ എടുത്തു പറയാനുണ്ട് ബോംബെയിലെ വർഗീയസംഘർഷത്തിന്റെ അനുഭവങ്ങളുമായി എത്തിയ ബാപ്പുവിൽ, പോക്കർ മതവിദ്വേഷം കുത്തിവയ്ക്കുന്നു. നിസ്കാരപായയിലിരിക്കുന്ന ബാപ്പുവിനോട്, ശ്രീധരൻനായർ അവന്റെ ബാപ്പയെ പറ്റിച്ചുവെന്നും അതിനു കാരണക്കാരനായ ആ ഹിന്ദുവിനെ തട്ടണമെന്നും അയാൾ ഉപദേശിക്കുന്നു. കാഫറിങ്ങളെ കൊല്ലാൻ പ്രേരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് പോക്കർ അവന്റെ തലയിൽ കണ്ണു കൂടെ മൂടുന്ന തുർക്കി തൊപ്പി അണിയിക്കുന്നു. മതാന്ധതയാൽ ആവേശിക്കപ്പെട്ട അവന്റെ കയ്യിൽ പോക്കരും നമ്പ്യാരും ചേർന്ന് കത്തിവച്ചു കൊടുക്കുകയും അവനെ കറക്കി കറക്കി വിടുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇതിന്റെ തുടർച്ചയാണ് അഞ്ചാം രംഗം. രാത്രി നേരിയ നിലാവിലാണു രംഗം.

പ്രതികാരത്തിനായി പോക്കർ ഏല്പിച്ച കത്തിയുമായി ശ്രീധരൻനായരുടെ വീടിന്റെ പുറകുവശത്ത് എത്തിയ ബാപ്പുവിനെ അഭിമുഖീകരിക്കുന്നത് ശബ്ദം കേട്ടെത്തിയ ആയിഷയാണ്. അവളുടെ കയ്യിലെ വിളക്കു കണ്ട് അവൻ മുഖം തിരിക്കുന്നു. ഇവിടെ സംഭാഷണം യഥാർഥത്തിൽ നടക്കുന്നത് വിളക്കും കത്തിയും തമ്മിലാണ്. പൊട്ടിത്തെറിയുടെ മധ്യേ അവൾ നയത്തിൽ സംഭവിച്ചതെന്തെന്ന് വ്യക്തമാക്കവെ പതുക്കെ അവൻ വിളക്കിനെ അഭിമുഖീകരിക്കുന്നു. ആവേശമടങ്ങി അവൻ നിലത്തു കുഴഞ്ഞു വീഴുകയും മണ്ണു കൈക്കുടന്നയിൽ വാരിയെടുക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ആയിഷ അവനിൽ നിന്നു ക്രൗര്യം നിറഞ്ഞ കത്തി വാങ്ങി, പകരം വിളക്കു നൽകുന്നു. ബഹളം കേട്ട് കുടുംബാംഗങ്ങൾ എത്തുന്നത് കയ്യിൽ വിളക്കുകളുമായാണ്. തിരിച്ചറിവിന്റെ ജ്ഞാനത്തിന്റെ യഥാർത്ഥ സാന്നിദ്ധ്യമാണിവിടെ വിളക്ക്. തമസ്സിനെ അകറ്റുന്ന ജ്യോതി തന്നെ. സമകാലിക അവസ്ഥയോടുള്ള തന്റെ സമീപനവും സംവിധായകൻ വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. സമാപ്തിബിംബമായി കാണാവുന്ന രംഗത്തിലാണ് ഇത്

സാധിക്കുന്നത്. ആയിഷയേയും സുകുമാരനേയും തലോടി ഇതിനെന്താ വഴി എന്ന അബൂബക്കറുടെ ചോദ്യം സന്തോഷപൂർവ്വം ഏറ്റുവാങ്ങുന്ന ശ്രീധരൻനായരും ബാപ്പുവും മറ്റും പൂർണ്ണവെളിച്ചത്തിൽ; കുറച്ചകലെ പാതി വെളിച്ചത്തിൽ ഈ ദൃശ്യം ഒളിഞ്ഞു കാണുന്ന പോക്കരും നമ്പ്യാരും 'ഇതിനെന്താ ഒരു വഴി' എന്നു പരസ്പരം ചോദിക്കുന്നിടത്താണ് നാടകം അവസാനിക്കുന്നത്. ഇരുട്ടിൽ സജീവമായിരിക്കുന്ന ശിഥിലീകരണശക്തികളെക്കുറിച്ചുള്ള മുന്നറിയിപ്പാണ് ഈ രംഗം.

സംസ്കാരത്തിലെ പൊതുഘടകം

ആശയവിനിമയത്തിന് തിരഞ്ഞെടുക്കുകയും ഉപയോഗിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന എല്ലാ വ്യവസ്ഥകളെയും റൊളാങ് ബാർഥ്സ് ഭാഷയെന്നു വിളിച്ചു.[7] വസ്ത്രം പോലും ഒരു ഭാഷാ ഏകകമാണ്. വസ്ത്രങ്ങൾ മാറ്റിക്കൊണ്ടിരിക്കുമ്പോൾ അതു ധരിക്കുന്നയാളെക്കുറിച്ചും സംസ്കാരത്തിൽ അയാളുടെ ഇടത്തെക്കുറിച്ചും മറ്റുള്ളവർക്ക് അറിവു നൽകുന്നു. ഇമേജുകളുടേതും ഒരു ഭാഷയാണ്. സംസ്കാരത്തെ ഉല്പാദിപ്പിക്കുകയും പുനരുല്പാദിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഈ മെക്കാനിസം സൂക്ഷ്മതയോടെ ഉപയോഗിക്കണം. വിഷലൈസേഷന്റെ പേരിൽ പല രംഗരചനകളും ആക്ഷേപിക്കപ്പെടുന്നത് അവ പ്രേക്ഷകന്റെ സാമൂഹ്യസാംസ്കാരിക അനുഭവങ്ങളുമായി ഇടഞ്ഞുനിൽക്കുമ്പോഴാണ്. കേരളീയന്റെ സാംസ്കാരിക സവിശേഷതകളാൽ ഉത്തേജിപ്പിക്കപ്പെട്ട ബിംബങ്ങൾ കണ്ടെടുക്കുന്നതിലെ വിജയമാണ് രാജുവിന്റെ രംഗഭാഷ സങ്കീർണ്ണതകളില്ലാത്ത സംവേദനം സാധ്യമാക്കുന്നത്. കൃഷി, വിത്തിടൽ, കുട, വാഴയില, കത്തി, വിളക്ക്, പുസ്തകം ഇവ പ്രധാനമായി വരുന്നിടത്തെല്ലാം സംവിധായക വ്യാഖ്യാനവും പ്രേക്ഷകാസ്വാദനവും സമന്വയിക്കുന്നു. ഇന്നത്തെ കാഴ്ച പഴയതുപോലെ വെറും സ്വീകരണമല്ല.

അതു പ്രേക്ഷകന്റെ സംവേദനകഴിവനുസരിച്ച് ഊഹങ്ങൾക്ക് പ്രേരിപ്പിക്കുകയും പ്രദർശിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇതിൽ ഭൂരിപക്ഷാസ്വാദനത്തിനു കാരണമാകുന്നത് പൊതുഘടകങ്ങളെ വിളിച്ചുണർത്തി, ഉപയോഗിക്കുമ്പോഴാണ്. നരിപ്പറ്റ രാജുവിന്റെ 'രുധിരാങ്കം', 'വായേപാതാളം','പകലോനെതിരെ പള്ളിവേട്ട' തുടങ്ങിയ രംഗപ്രസാധനങ്ങളും ആസ്വാദ്യമാകുന്നത് അവയിലടങ്ങിയിരിക്കുന്ന കേരളീയതയുടെ തിരഞ്ഞെടുപ്പുകൊണ്ടു തന്നെ.

●

1,3. എൻ.വി. കൃഷ്ണവാര്യർ - കൂട്ടുകൃഷിയുടെ അവതാരിക

2. ജി. ശങ്കരപ്പിള്ള - മലയാളനാടകസാഹിത്യ ചരിത്രം, കേരളസാഹിത്യ അക്കാദമി.

4. Aston, Elain - Theatre as Sign - System, Routledge

5. എ.പി.പി. നമ്പൂതിരി - നാടകദർശ

നം, മലയാളം പബ്ളിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്

6. ജി. ശങ്കരപ്പിള്ള - രംഗാവതരണം, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്
7. Barthes, Roland - Elements of Semiology, Hill & wang

* The subtext is a web of immeasurable, varied, inner patterns inside a play and a part, woven from the magic 'ifs', given circumstances, all sorts of figments of imagination, inner movements, objects of attention, smaller and greater truths and belief in them, adaptations, adjustments, and other similar elements. It is the subject that makes us say the words we do in a play - Building a Character P. 113.

** പീറ്റർ ബ്രൂക്ക് തന്റെ പ്രശസ്തമായ The Empty Space ആരംഭിക്കുന്നത് ഇങ്ങനെയാണ് I can take any empty space and call it a bare stage. A Man walks across this empty space whilst someone else is watching him and this is all that is needed for an act of theatre to be engaged.

*** A true play is three dimensional; It is literature that walks and talks before our eyes - MarJorie Boulton The Anatomy of Drama.

കാളിദാസകവിതയിലെ വൃത്തവിചാരം

കെ.വി.വാസുദേവൻ

പുരുഷൻ സ്ത്രീവേഷം കെട്ടിയപോലെയാണ് ഗദ്യബദ്ധമായ കവിതയെന്ന് സുപ്രസിദ്ധനായ ഒരു സാഹിത്യകാരൻ അഭിപ്രായപ്പെടുകയുണ്ടായി. ഈ അഭിപ്രായം വളരെ പരമാർഥമാണെന്ന് ആലോചിക്കുമ്പോൾ വ്യക്തമാകും. ഈ പ്രബന്ധത്തിൽ കവികുലഗുരുവായ കാളിദാസൻ പ്രയോഗിച്ചിട്ടുള്ള വൃത്തങ്ങളെപ്പറ്റിയാണ് വിചാരിക്കുന്നത്. അതിനു മുമ്പായി, വൃത്തത്തെപ്പറ്റി സാമാന്യമായ ഒരാമുഖവും സംസ്കൃതസാഹിത്യത്തിൽ അതിനുള്ള പ്രാധാന്യവും ചുരുക്കത്തിൽ വിവരിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ശിക്ഷ, കല്പം, വ്യാകരണം, നിരുക്തം, ജ്യോതിഷം, ഛന്ദസ്സ് എന്നിവയാണ് ആറു വേദാംഗങ്ങൾ. ഇവയിൽ കല്പം, നിരുക്തം,ജ്യോതിഷം എന്നിവ അർഥ പ്രധാനങ്ങളാണ്. മറ്റുള്ളവ മൂന്നും ശ്ബദപ്രധാനങ്ങളും. ഇവ വേദപുരുഷന്റെ അവയവങ്ങൾ പോലെയാണ്. ശിക്ഷ മൂക്കും കല്പം കൈകളും, വ്യാകരണം മുഖം അഥവാ വായും, നിരുക്തം ചെവിയും, ജ്യോതിഷം കണ്ണും ഛന്ദസ്സ് കാലുകളുമാണ്. ശരീരധാരണം, ഗമനം തുടങ്ങിയവയാണ് കാലുകളുടെ മുഖ്യമായ ഉപയോഗം. വേദപുരുഷന്റെ ശബ്ദമയമായ ശരീരം താങ്ങിനിർത്തുന്നത് ഛന്ദസ്സുകളാണ്. കൂടാതെ ഛന്ദസ്സിലൂടെത്തന്നെയാണ് വൈദിക ശബ്ദത്തിന്റെ ഗതി അഥവാ പ്രചാരവും. 'ചദി ആഹ്ളാദനേ ദീപ്തൗ ച' എന്ന ധാതുവിൽ നിന്ന് ചന്ദേരാദേശ്ച ഛ:'എന്ന ഉണാദി സൂത്രം കൊണ്ട് അസുൻ പ്രത്യയം ചേർത്ത് നിഷ്പാദിപ്പിച്ചിട്ടുള്ള രൂപമാണ് ഛന്ദസ്സ് എന്നുള്ളത്. ഛന്ദഃ പദ്യേ ച വേദേ ച സ്വൈരാചാരാഭിലാഷയോഃ എന്നാണ് മേദിനീകോശത്തിൽ ഛന്ദസ്സ് എന്ന പദത്തിന് അർഥഭേദങ്ങൾ പറയുന്നത്. സാമാന്യമായി അക്ഷരങ്ങൾ ഇത്രയെന്ന നിയമത്തിനാണ് ഛന്ദസ്സ് എന്നുപറയുന്നത്. പാപകർമ്മത്തിൽ നിന്ന് ഛാദനം ചെയ്യുന്നതുകൊണ്ടാണ് ഛന്ദസ്സെന്നു പറയുന്നതെന്നു ഐതരേയാരണ്യകത്തിൽ നിരുക്തി പറയുന്നുണ്ട്. ഛാദയതി ഹ വാ എനം ഛന്ദാംസി പാപാൽ കർമണോ യസ്യാം കസ്യാംചിൽ ദിശി കാമയതേ യ ഏവ (2-6) ഛന്ദോജ്ഞാനമില്ലാത്തവന് പ്രത്യവായമുണ്ടാകുമെന്ന് ശ്രുതിയും

സ്പഷ്ടമാക്കുന്നില്ല. ഒന്നുമുതൽ ഇരുപത്തി ആറുവരെ അക്ഷരങ്ങളുള്ള ഛന്ദസ്സുകൾക്ക് ക്രമത്തിൽ ഉക്ത, അത്യുക്ത, മധ്യ, പ്രതിഷ്ഠ, സുപ്രതിഷ്ഠ, ഗായത്രി, ഉഷ്ണിക്, അനുഷ്ടുപ്പ്, ബൃഹതി, പങ്ക്തി, ത്രിഷ്ടുപ്, ജഗതി, അതിജഗതി, ശക്വരി, അതിശക്വരി, അഷ്ടി, അത്യഷ്ടി, ധൃതി, അതിധൃതി, കൃതി, പ്രകൃതി, ആകൃതി, വികൃതി, സംകൃതി, അഭികൃതി, ഉത്കൃതി എന്നിവയാണ് ഛന്ദസ്സുകളുടെ ക്രമത്തിലുള്ള നാമങ്ങൾ. ഗായത്രി തുടങ്ങിയ ആറു ഛന്ദസ്സുകൾ മാത്രമേ വേദത്തിൽ പ്രസിദ്ധമായിട്ടുള്ളൂ. ലോകത്തിലാകട്ടെ അനുഷ്ടുപ് മുതലുള്ള ഛന്ദസ്സുകളാണ് പ്രസിദ്ധങ്ങൾ. എട്ടക്ഷരത്തിൽ കുറവുള്ള ഛന്ദസ്സിൽ വിഷയ പ്രതിപാദനം ക്ലേശകരമാണെന്നുള്ളതുകൊണ്ടാണത്. ക്ഷേമേന്ദ്രൻ ഇക്കാര്യം സുവൃത്തതിലകത്തിൽ പറയുന്നുണ്ട്. നഷ്ട് സപ്താക്ഷരേ വൃത്തേ വിശ്രാമ്യതി സരസ്വതീ. ഭൃംഗീവ മല്ലികാബാലകലികാകോടിസങ്കടേ (ദ്വിതീയ വിന്യാസഃ ശ്ലോകം2).

അക്ഷരങ്ങൾ ഇത്രയെന്ന ക്രമത്തിനാണ് ഛന്ദസ്സ് എന്നു പറയുന്നതെന്നു മുമ്പു പറഞ്ഞുവല്ലോ. ഈ അക്ഷരങ്ങളുടെ ഗുരുലഘുവ്യത്യാസം കൊണ്ടുള്ള ഗണഭേദം കൊണ്ടും, മാത്രാഭേദം കൊണ്ടും ഓരോ ഛന്ദസ്സിലും ആയിരക്കണക്കിനു വൃത്തങ്ങൾ ഉണ്ടാകാം. എങ്കിലും സാമാന്യമായി പ്രയോഗത്തിലുള്ള വൃത്തങ്ങളിലാണ് കവികൾ എഴുതാറുള്ളത്. വൃത്ത

പറയുന്നുണ്ട്.യോ ഹ വാ അവിദിതാർഷേയ ഛന്ദോ ദൈവത ബ്രാഹ്മണേന മന്ത്രേണ യാജയതി വാധ്യാപയതി വാ സ സ്ഥാണും വർഛതി ഗർത്തം വാ പതതി പ്രമീയതേ വാ പാപീയാൻ ഭവതി യാതയാ മാന്യസ്യ ഛന്ദാംസി ഭവന്തി (ആർഷേയബ്രാഹ്മണം). ഛന്ദശ്ശാസ്ത്രത്തിന്റെ വൈദികമായ പ്രയോജനം പറയുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ മീമാംസാശാസ്ത്രപ്രതിപാദകങ്ങളായ മീമാംസാകൗസ്തുഭം തന്ത്രവാർത്തികം തുടങ്ങിയ ഗ്രന്ഥങ്ങളിലും ഇക്കാര്യം പ്രതിപാദിക്കുന്നുണ്ട്.കൂടാതെ 'ഗായത്രമേതദഹർഭവതി' തുടങ്ങിയ വാക്യങ്ങളുടെ അർഥജ്ഞാനത്തിനും ശാസ്ത്രജ്ഞാനം ആവശ്യമാണ്. വ്യാകരണത്തിനു പാണിനി എന്ന പോലെ ഛന്ദശ്ശാസ്ത്രത്തിന്റെ പ്രമുഖനായ ആചാര്യൻ പിംഗളനാണ്. "ഏതാനി വൈ ഛന്ദാംസി ഷഷ്ഠേഹനി ശസ്താനി ഭവന്തി. അയാതയാമാനി ഛന്ദസാമേവ തത് സരസതായാ അയാതയാമതായൈ. സരസാനി ഹാസ്യ ഛന്ദാംസി ഷഷ്ഠേഹനി ശസ്താനി ഭവന്തി. സരസൈഃ ഛന്ദോഭിരിഷ്ടം ഭവതി. സരസൈഃ ഛന്ദോഭിര്യജ്ഞം തനുതേ. യ ഏവം വേദ." (ഗോപഥബ്രാഹ്മണം. ഉത്തരഖണ്ഡം പ്രപാഠകം 6, ഖണ്ഡിക 11) എന്ന ഗോപഥബ്രാഹ്മണവാക്യത്തിൽ സരസങ്ങളായ ഛന്ദസ്സുകൾ കൊണ്ട് ഇഷ്ടം നേടാമെന്നും യജ്ഞമനുഷ്ഠിക്കാമെന്നും വിവരിക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ എപ്രകാരമാണ് ഛന്ദസ്സുകൾ സരസമായിതീരുന്നതെന്നു ശ്രുതി

പ്രസ്താരം തുടങ്ങിയ ക്രിയകൾ ചെയ്ത് ഒട്ടേറെ വൃത്തങ്ങൾക്കും വൃത്തശാസ്ത്രഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ ലക്ഷണം നാമം എന്നിവ നിർദ്ദേശിച്ചിട്ടുണ്ടെങ്കിലും അവയുടെ പ്രയോഗം വിരളമായിരിക്കും. അക്ഷരകാലത്തിൽ ഒതുങ്ങി നിന്ന് വാദ്യക്കാരൻ തന്റെ വൈദഗ്ധ്യം പ്രകടമാക്കുന്നതുപോലെ ഛന്ദസ്സിലൊതുങ്ങി താളാനുസൃതമായ വർണാദിവിന്യാസം കൊണ്ട് ശ്രോതാവിന് ചമത്ക്കാരം ഉണ്ടാക്കുകയാണ് വൃത്തങ്ങൾകൊണ്ട് കവി ചെയ്യുന്നത്. തല പ്രതിഷ്ഠായാം എന്ന ധാതുവിൽ നിന്ന് നിഷ്പന്നമായ താളശബ്ദത്തിനു 'താളഃ കാലക്രിയാമാനം' (സംഗീതസൂത്രപാഠം) എന്നാണ് ലക്ഷണം. വ്യവസ്ഥിതമായ കാലക്രിയാമാനരൂപമായ താളം കാലസദൃശമായതിനാൽ താളത്തിന്റെ പര്യായമായി കാലസാമ്യമെന്നും പറയാമെന്ന് സൂത്രപാഠത്തിൽ പ്രതിപാദിക്കുന്നുണ്ട്. എല്ലാ ക്രിയകൾക്കും അതിന്റേതായ ഒരു താളമുള്ളപ്പോളാണ് അവ ആകർഷകങ്ങളായിത്തീരുന്നത്. ശബ്ദമാത്രപ്രധാനമായ സംഗീതം വാദ്യം തുടങ്ങിയവയിൽ താളത്തിന് അധികം പ്രാധാന്യമുണ്ട്. ശബ്ദാർഥോഭയരൂപമായ സാഹിത്യത്തിലും താളം ആകർഷണത്തിനു കാരണമാണ്. രസഭേദമനുസരിച്ച് സംഗീതത്തിൽ രാഗതാളാദികൾക്ക് ഭേദം വിധിക്കുന്നുണ്ട്. നാട്യശാസ്ത്രത്തിൽ പതിനേഴും പതിനെട്ടും അധ്യായങ്ങളിൽ ഛന്ദസ്സുകളെക്കുറിച്ചാണ് വിവരിക്കുന്നത്. മേൽപ്പറഞ്ഞ പോലെ, വിഷയഭേദമനുസരിച്ച് സാഹിത്യത്തിലും വൃത്തഭേദമുണ്ടാകുന്നതിനു വിരോധമില്ല. വൃത്തഭംഗം ഒരു ദോഷമാണെന്നു പ്രാചീനരായ ആചാര്യന്മാർ പറയാറുണ്ട്. ലക്ഷണാനുസൃതമായ വർണമാത്രാദികളുടെ ലോപമാണ് അവർ വിവക്ഷിച്ചിട്ടുള്ളത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെയാണ് "അപി മാഷം മഷം കുര്യാത് ഛന്ദോഭംഗം ന കാരയേത്" എന്ന ഒരാഭാണകം പറഞ്ഞുവരാറുള്ളതും. ഭാഷയിൽ ലഘുക്കളെ പാടിനീട്ടുന്നതും ഈ ഛന്ദോഭംഗഭയം കൊണ്ടുതന്നെയാണ്. കാവ്യപ്രകാശത്തിൽ ഹതവൃത്തമെന്ന ദോഷത്തെ നിരൂപണം ചെയ്യുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ പ്രകൃതരസാനനുഗുണമായ വൃത്തവും വൃത്തഭംഗമാണെന്ന് മമ്മടഭട്ടൻ പറയുന്നുണ്ട്. ഉദാഹരണമായി.

ഹാനൃപഹാ ബുധ ഹാ കവിബന്ധോ
വിപ്രസഹസ്രസമാശ്രയ ദേവ
മുഗ്ധവിദഗ്ധസമാന്തര രത്ന
ക്വാസി ഗതഃ ക്വ വയം ച തവൈതേ

(കാവ്യപ്രകാശം 7 ശ്ലോകം 220).

ഇവിടെ വൃത്തം ദോധകമാണ്. അത് പ്രകൃതമായ ശോകത്തിനു യോജിച്ചതല്ല. നേരെ മറിച്ച്, ഹാസ്യത്തിന് അനുഗുണവുമാണ്, ഇങ്ങനെ വിരോധിയായ രസത്തെ വ്യഞ്ജിപ്പിക്കുന്നതുകൊണ്ട് മേൽകാണിച്ച ശ്ലോകത്തിൽ വൃത്തഭംഗമുണ്ടെന്നാണ് മമ്മടഭട്ടന്റെ അഭിപ്രായം. പ്രതികൂലവർണത്വമാണ് ദൂഷകതാബീജമെന്ന് കാവ്യപ്രദീപകാരനായ ഗോവിന്ദഠക്കുരനും അഭിപ്രായ

പ്പെടുന്നു. പ്രതിപദം വിച്ഛേദമുള്ളതു കൊണ്ടാണ് ഹാസ്യത്തിനു അനുഗുണ മാകുന്നതെന്ന് നാഗേശഭട്ടനും അഭി പ്രായപ്പെടുന്നു.

കരുണേ പുഷ്പിതാ ഗ്രാദീനാ
മേവാനു ഗുണതാം.
പൃഥ്വീ സ്രഗ്ധരാദീനാം ശൃംഗാരാദൗ.
ശിഖ രിണീമന്ദാക്രാന്താദീനാം
വീരാ നുഗുണ്യം (പു.298)

എന്നു ഉദ്യോതത്തിൽ നാഗേശഭട്ടൻ പറയുന്നു. സുവൃത്തതിലകത്തിൽ ക്ഷേമേന്ദ്രൻ വൃത്തങ്ങളെക്കുറിച്ച് വിചാരണ ചെയ്യുന്നു., ഇതര ഗ്രന്ഥങ്ങ ളെ അപേക്ഷിച്ച് സാമാന്യം വിസ്തരി ച്ചുതന്നെ വിഷയ ഭേദമനുസരിച്ച് വൃത്തത്തിനൗചിത്യം വരുന്നതെങ്ങനെ യെന്ന് ക്ഷേമേന്ദ്രൻ വിവരിക്കുന്നു. ചെറിയ വൃത്തങ്ങൾ നിബന്ധിച്ചാൽ മനോഹാരിത കൂടുമെന്നു അദ്ദേഹം അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. ഉപജാതി, ശാലി നി, രഥോദ്ധത, സ്വാഗത, തോടകം, വംശസ്ഥം, ദ്രുത വിളംബിതം, പ്രഹർഷിണീ, വസന്തതിലകം, മാലിനി, നർക്കുടം, പൃഥ്വി, ഹരിണി, ശിഖരിണി, മന്ദാക്രാന്ത, ശാർദൂലവിക്രീഡിതം, സ്രഗ്ധര എന്നീ വൃത്തങ്ങൾ നിബന്ധി ക്കുമ്പോൾ ശ്രദ്ധി ക്കേണ്ട കാര്യങ്ങളെ സുവൃത്തതിലകത്തിലുപദേശിക്കു ന്നുണ്ട്. ശാസ്ത്രങ്ങൾ അനുഷ്ടുപ് വൃത്തത്തിലാണ് നല്ലത്. ചതുർവർഗ സംഗ്രഹം പോലുള്ള ശാസ്ത്ര കാവ്യങ്ങളിൽ നീണ്ട വൃത്തങ്ങൾ ആകർഷകമാവില്ല. ഭട്ടികാവ്യം തുട ങ്ങിയ കാവ്യശാസ്ത്രങ്ങളിലും കാവ്യത്തിലും രസായത്തങ്ങളായ വൃത്തങ്ങളാണ് വേണ്ടത് എന്നാണ് ക്ഷേമേന്ദ്രൻ പറയുന്നത്. രസം വർണനം എന്നിവയെ അനുസരിച്ച് പല വിധത്തിലുള്ള വൃത്തങ്ങൾ കാവ്യ ത്തിൽ പ്രയോഗിക്കേണ്ടതാണെന്ന് സുവൃത്തതിലകത്തിൽ പ്രതിപാദി ക്കുന്നുണ്ട്. സർഗബന്ധാരംഭത്തിലും കഥാവിസ്താരം സംഗ്രഹത്തിലും ശമോപദേശത്തിലും അനുഷ്ടുപും, നായികാവർണനം, വസന്താദിവർ ണനം തുടങ്ങിയവയിൽ ഉപജാതിയും ചന്ദ്രോദയാദിവർണനത്തിൽ രഥോദ്ധ തയും, നീതിവർണനത്തിൽ വംശസ്ഥ വും, വീരരൗദ്രങ്ങളിൽ വസന്തതില കവും, സർഗാന്തത്തിൽ മാലിനിയും, ഉപപന്നമായതിനെ പരിച്ഛേദിച്ചുപറയു മ്പോൾ ശിഖരിണിയും, ഔദാര്യം തുട ങ്ങിയവ വർണിക്കുമ്പോൾ ഹരിണി യും, ആക്ഷേപത്തിലും ക്രോധത്തിലും ധിക്കാരത്തിലും പൃഥ്വിയും രാജാക്കന്മാ രുടെ ശൗര്യസ്തവത്തിൽ ശാർദൂല വിക്രീഡിതവും, ആവേഗം, കൊടുങ്കാറ്റ് തുടങ്ങിയവ വർണിക്കുമ്പോൾ സ്രഗ്ധ രയും കൂടുതൽ നന്നെന്നാണ് അദ്ദേഹ ത്തിന്റെ അഭിപ്രായം. എന്നാൽ ഈ അഭിപ്രായത്തിന്റെ മൂലഭൂതമായ യുക്തി എന്തെന്നു വ്യക്തമാക്കുന്നില്ല. മേൽപ്പ റഞ്ഞ വൃത്തങ്ങളിൽ മഹാകവികൾ തത്തദ്വിഷയങ്ങൾ വർണിച്ചിട്ടുണ്ട്. ആ വർണനകൾ മനോഹരങ്ങളുമാണ്. അവയുടെ മനോഹാരിതയ്ക്കു ഹേതു വൃത്തങ്ങളാണെന്നു കല്പിക്കുന്നതും ഗൗരവമാണ്. ഉദാഹരണമായി, സർഗാ

രംഭത്തിൽ അനുഷ്ടുപ്പ് രഘുവംശത്തിലുണ്ടെങ്കിലും കുമാരസംഭവത്തിൽ കാണുന്നില്ല. അതുകൊണ്ടൊരു ന്യൂനത അനുഭവപ്പെടുന്നുമില്ല. അതുപോലെ നീതിവർണ്ണനം കിരാതാർജ്ജുനീയത്തിൽ വംശസ്ഥവൃത്തത്തിലാണെങ്കിലും ശിശുപാലവധത്തിൽ അനുഷ്ടുപ്പിലാണ്. വസന്തവർണ്ണനം നായികാവർണ്ണനം എന്നിവ ഉപജാതിയിലും, ചന്ദ്രോദയവർണ്ണനം രഥോദ്ധതയിലുമാണ് കുമാരസംഭവത്തിൽ കാണുന്നത്. ഇക്കാര്യങ്ങൾ ക്ഷേമേന്ദ്രൻ സംഗ്രഹിച്ചുപറഞ്ഞു എന്നേ കണക്കാക്കേണ്ടതുള്ളൂ. ഇക്കാര്യം മൂലകാരൻ തന്നെ സൂചിപ്പിക്കുന്നുമുണ്ട്.

ഏകസ്മിന്നേവ യൈർവൃത്തേ കൃതോ
ദ്വിത്രേഷു വാ ശ്രമഃ
ന നാമ മിനിയോഗാർഹാസ്തേ ദരിദ്രാ
ഇവോത്സവേ
വൃത്തേ യസ്യ ഭവേദ്യസ്മിന്നഭ്യാസേന
പ്രഗൽഭതാ
സ തേനൈവ വിശേഷേണ സസന്ദർഭം
പ്രദർശയേത്
ഏകവൃത്താദരഃ പ്രായഃ പൂർവേഷാമപി
ദൃശ്യതേ
തത്രൈവാതിചമത്കാരാദന്യത്രാബദ്ധപൂരണാത്
(വി-3 ശ്ലോകം 26-28)

അഭിനന്ദന്റെ അനുഷ്ടുപ്പും, പാണിനിയുടെ ഉപജാതിയും, ഭാരവിയുടെ വംശസ്ഥവും, രത്നാകരന്റെ വസന്തതിലകവും, ഭവഭൂതിയുടെ ശിഖരിണിയും, കാളിദാസന്റെ മന്ദാക്രാന്തയും രാജശേഖരന്റെ ശാർദൂലവിക്രീഡിതവും കൂടുതൽ മനോഹരങ്ങളാണെന്നാണ് ക്ഷേമേന്ദ്രന്റെ അഭിപ്രായം. ഇവയിൽ ഭവഭൂതിയുടെ ശിഖരിണിയെ മറ്റുപലരും പ്രശംസിച്ചു പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. പ്രശസ്തനായ കവിയുടെ സാമർഥ്യം കൊണ്ട് അയോഗ്യങ്ങളായ വൃത്തങ്ങൾകൂടി യോഗ്യങ്ങളായിത്തീരുമെന്നും ക്ഷേമേന്ദ്രൻ പറയുന്നുണ്ട്.

കാളിദാസകവിതയിലെ വൃത്തവിചാരം:

മുമ്പു പറഞ്ഞ മാനദണ്ഡംവച്ച് കാളിദാസന്റെ കാവ്യങ്ങളിലുള്ള വൃത്തങ്ങളെക്കുറിച്ച് നിരൂപണം ചെയ്യുന്നത് രസകരമായിരിക്കും. രഘുവംശം, കുമാരസംഭവം എന്ന രണ്ടു മഹാകാവ്യങ്ങളും മേഘദൂതം, ഋതുസംഹാരം എന്ന രണ്ടു ഖണ്ഡകാവ്യങ്ങളും, അഭിജ്ഞാനശാകുന്തളം, മാളവികാഗ്നിമിത്രം, വിക്രമോർവശീയം എന്ന മൂന്ന് നാടകങ്ങളുമാണ് കാളിദാസകൃതങ്ങളായി അംഗീകരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. രഘുവംശത്തിൽ 1506ഉം കുമാരസംഭവത്തിൽ 623ഉംമേഘദൂതത്തിൽ 117ഉം ഋതുസംഹാരത്തിൽ 143ഉം അഭിജ്ഞാനശാകുന്തളത്തിൽ 193ഉം മാളവികാഗ്നിമിത്രത്തിൽ 95 ഉം വിക്രമോർവശീയത്തിൽ 142 ഉം ശ്ലോകങ്ങളാണ് കാളിദാസൻ ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ളത്. താഴെ കൊടുക്കുന്ന പട്ടികയിൽ കാളിദാസൻ പ്രയോഗിച്ചിട്ടുള്ള വൃത്തങ്ങളുടെ പേരും മറ്റു വിവരങ്ങളും കൊടുക്കുന്നു. (മല്ലീനാഥൻ സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ള പാഠം അനുസരിച്ചാണ് രഘുവംശം, കുമാരസംഭവം,

		അഭിജ്ഞാനശാകുന്തളം	വിക്രമോർവ്വശ്ശീയം	മാളവികാഗ്നിമിത്രം	രഘുവംശം	മേഘദൂതം	ഋതുസംഹാരം	കുമാരസംഭവം
1	ഉപജാതി	12	5	7	579	0	38	226
2	അനുഷ്ടുപ്പ്	28	30	17	548	0	0	157
3	രഥോദ്ധത	1	0	0	147	0	0	90
4.	വംശസ്ഥം	14	7	1	67	0	50	84
5.	മന്ദാക്രാന്ത	3	4	4	7	117	0	0
6	വസന്തതിലകം	30	13	5	45	0	27	4
7	ആര്യ	42	34	35	0	0	0	0
8.	വിയോഗിനി	2	6	1	93	0	0	44
9	ദ്രുതവിളംബിതം	5	4	3	54	0	0	0
10	മാലിനി	7	7	2	12	0	27	6
11	ശാർദൂലവിക്രീഡിതം	21	11	4	0	0	1	0
12	ശിഖരിണി	8	11	1	0	0	0	0
13.	പുഷ്പിതാഗ്ര	4	3	2	4	0	0	2
14	ഹരിണി	3	5	1	1	0	0	0
15	പ്രഹർഷിണി	2	0	1	5	0	0	0
16.	മാലഭാരിണി.	4	0	2	0	0	0	0
17	ശാലിനി	1	0	3	1	0	0	0
18	സ്രഗ്ധര	2	0	2	0	0	0	0
19.	രുചിര	1	0	3	0	0	0	0
20	പൃഥ്വി	0	1	1	0	0	0	0
21.	മഞ്ജുഭാഷിണി	0	1	0	1	0	0	0
22.	സ്വാഗത	0	0	0	1	0	0	0
23.	സിംഹവിക്രീഡിതം	0	0	0	1	0	0	0
24	മത്തമയൂരം	0	0	0	1	0	0	0
25	ഋക്ഛന്ദസ്സ്	1	0	0	0	0	0	0

മേഘദൂതം എന്നിവയിലെ ശ്ലോകസംഖ്യ ഇവിടെ കൊടുത്തിട്ടുള്ളത്. ശാകുന്തളത്തിൽ രാഘവഭട്ടന്റെ പാഠവുമാണ് സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. മേൽക്കാണിച്ച പട്ടികയിൽനിന്ന് കാളിദാസൻ ഏറ്റവും കൂടുതൽ പ്രയോഗിച്ചിട്ടുള്ള വൃത്തം ഉപജാതിയാണെന്നു മനസ്സിലാക്കാം. ഇന്ദ്രവജ്ര, ഉപേന്ദ്രവജ്ര എന്നിവയെക്കൂടി പരിഗണിച്ചാണ് മേൽക്കാണിച്ച പട്ടിക തയ്യാറാക്കിയിട്ടുള്ളത്. ആദിയിൽ ഗുർവക്ഷരം വരുന്നത് അറ്റത്തു കെട്ടുള്ള നൂലു പോലെയാ

ണെന്നും അത് ശ്രോത്രവിവരത്തിൽ കേറുകില്ലെന്നും ക്ഷേമേന്ദ്രൻ പറയുന്നുണ്ട്. അതുകൊണ്ട് ആദിയിൽ ലഘുവർണം ഉണ്ടാകുന്നതാണ് നല്ലതെന്നാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ അഭിപ്രായം. അതുകൊണ്ട് 'അസ്ത്യുത്തരസ്യാം ദിശി' എന്ന കുമാരസംഭവപദ്യത്തിൽ ലേശം പോരായ്മയുണ്ടെന്ന് ക്ഷേമേന്ദ്രൻ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട്. അത്തരം പോരായ്മ തീരെ അനുഭവവേദ്യമല്ലാത്തതുകൊണ്ടായിരിക്കാം കാളിദാസൻ തീരെ വകവച്ചിട്ടില്ല. കുമാരസംഭവം തുടങ്ങുന്നതുതന്നെ ഉപജാതി വൃത്തത്തിലാണ്. കുമാരസംഭവത്തിൽ മൂന്നും, രഘുവംശത്തിൽ എട്ടും, ഋതുസംഹാരത്തിൽ ഒന്നും സർഗങ്ങൾ ഉപജാതി വൃത്തത്തിലാണ് നിബന്ധിച്ചിട്ടുള്ളത്. പാർവതീവർണനം, വസന്ത വർണനം, പരമേശ്വരവർണനം, കാമദഹനം, വിവാഹം തുടങ്ങി പ്രധാനപ്പെട്ട പല വിഷയങ്ങളും കുമാരസംഭവത്തിൽ വർണിച്ചിട്ടുള്ളത് ഈ വൃത്തത്തിലാണെന്ന് പ്രത്യേകം ഓർക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഋതുസംഹാരത്തിൽ ഋതുരാജനായ വസന്തത്തെ വർണിക്കുന്നതും ഈ വൃത്തത്തിലാണ്. രഘുവംശത്തിലും പ്രധാനപ്പെട്ട രാജാക്കന്മാരായ രഘു, ശ്രീരാമൻ കുശൻ എന്നിവരുടെ ഇതിവൃത്തം വർണിക്കുന്നതിനും ഉപജാതിവൃത്തമാണുപയോഗിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ട് കാളിദാസനും ഏറ്റവും പ്രിയപ്പെട്ട വൃത്തം ഉപജാതിയാണെന്നു പറഞ്ഞാൽ തെറ്റില്ല.

അടുത്തത് അനുഷ്ടുപ്പ് വൃത്തമാണ്. കുമാരസംഭവത്തിൽ രണ്ടും, രഘുവംശത്തിൽ അഞ്ചും സർഗങ്ങളിൽ ഈ വൃത്തം കാളിദാസൻ ഉപയോഗിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഈശ്വരസ്തുതികൾക്ക് ഈ വൃത്തമാണ് രണ്ടു കാവ്യത്തിലും ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ളത്. കുമാരസംഭവത്തിൽ രണ്ടാം സർഗത്തിൽ ബ്രഹ്മസ്തുതിയും രഘുവംശത്തിൽ പത്താംസർഗത്തിൽ വിഷ്ണുസ്തുതിയും അനുഷ്ടുപ്പ് ഛന്ദോബദ്ധമാണ്. ഇതിവൃത്തമാത്രവർണനത്തിന് അനുഷ്ടുപ്പു വൃത്തമാണ് പ്രായേണ കാളിദാസനിഷ്ടമെന്നു തോന്നുന്നു. എന്തെന്നാൽ, രഘുവിന്റെ ജൈത്രയാത്ര, രാമായണത്തിലെ രാമാഭിഷേക പ്രാരംഭം മുതൽ രാവണവധം കഴിഞ്ഞ് തിരിക്കുന്നതുവരെയുള്ള കഥയും ഉത്തരരാമായണകഥയും ചുരുക്കി പ്രതിപാദിക്കുന്നതും അനുഷ്ടുപ്പിലാണ്. അതുപോലെ അതിഥി മുതലുള്ള രാജാക്കന്മാരെ പ്രതിപാദിക്കുന്ന പതിനേഴാം സർഗവും ഈ വൃത്തത്തിൽത്തന്നെയാണ്. നാടകങ്ങളിലാണെങ്കിൽ, അനുഷ്ടുപ്പ് വൃത്തം ഏറ്റവും കൂടുതൽ ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ളത് വിക്രമോർവശീയത്തിലാണ്. ഋഷിമാരുടെയോ ഋഷികല്പരായിട്ടുള്ളവരുടെയോ അനുഗ്രഹവാക്യങ്ങൾ ഈ വൃത്തത്തിലാണ് പ്രായേണ കാളിദാസ നാടകങ്ങളിൽ കാണപ്പെടുന്നത്. ഉദാഹരണമായി ശാകുന്തളത്തിലെ വൈഖാനസവാക്യം

ജന്മ യസ്യ പുരോർവംശേ യുക്തരൂപമിദം തവ
പുത്രമേവം ഗുണോപേതം ചക്രവർത്തി
മവ്നുഹി(1-11)

ഏഴാമങ്കത്തിലെ മാരീചന്റെ അനുഗ്രഹവാക്യം

ആഖണ്ഡലസമോ ഭർതാ ജയന്തപ്രതിമഃ
സുതഃ
ആശീരന്യാ ന തേ യോഗ്യാ പൗലോമീ
സദൃശോ ഭവ (7-28)

നാലാമങ്കത്തിൽ താതകാശ്യപന്റെ വാക്യം-

യയാതേരിവ ശർമിഷ്ഠാഭർതുർബഹുമതാ ഭവ
സുതം ത്വമപി സമ്രാജം സേവ പുരുമവാപ്
നുഹി (4- 56)

മാളവികാഗ്നിമിത്രത്തിൽ പരിവ്രാജകയുടെ അനുഗ്രഹവാക്യം-

ഭർത്രാസി വീരപത്നീനാം ശ്ലാഘ്യാനാം
സ്ഥാപിതാധുരി
വീരസൂരിതി ശബ്ദോയം
തനയാത്വാമുപസ്ഥിതഃ (5-16)

വിക്രമോർവ്വശീയത്തിലെ നാരദവാക്യം-

ആയുഷോ യൗവരാജ്യശ്രീഃ
സ്മാരയത്യാത്മജസ്യ തേ
അഭിഷിക്തം മഹാസേനം സൈനാപത്യേ
മരുത്വതാ (5-23)

എന്നിവ കാണിക്കാവുന്നതാണ്. പ്രായേണ ഋഷി സമാഗമമുണ്ടാകുന്ന സന്ദർഭങ്ങളും അനുഷ്ടുപ്പിലാണ് നിബന്ധിച്ചിട്ടുള്ളത്. കുമാര സംഭവ ത്തിലെ സപ്തർഷിസമാഗമം, രഘു വംശത്തിലെ ദിലീപവസിഷ്ഠ സമാ ഗമം എന്നിവ ഉദാഹരണമാണ്. രഘു കൗത്സസമാഗമം കൊണ്ട് നായകന്റെ പ്രാധാന്യമാണ് വിവരിക്കുന്നത്. അതു കൊണ്ടാകാം വൃത്തം മാറ്റിയത്. ഒരു പക്ഷേ, പ്രമേയത്തിന്റെ വൈദികത്വം വ്യഞ്ജിപ്പിക്കുന്നതിനു വേണ്ടിയാകാം അനുഷ്ടുപ്പുവൃത്തം തെരഞ്ഞെടു ത്തത്. രണ്ടു പാദങ്ങളിലായി ഒരു പദം നിബന്ധിക്കുന്ന രീതി കാളിദാസകവി തയിൽ വളരെ വിരളമായേ കാണു ന്നുള്ളൂ. ഒന്നുരണ്ടുദാഹരണം മാത്രം കാണിക്കാം.

തത്ര ജന്യം രഘോർഘോരം
പർവതീയൈർഗണൈരഭൂത്.
നാരാചക്ഷേപണീയാശ്മനിഷ്പേ
ഷോത്പതിതാനലം
(രഘുവംശം 4-77)

ആപ്ളുതാസ്തീരമന്ദാരകുസുമോത്
കരവീചിഷു.
വ്യോമഗംഗാപ്രവാഹേഷു ദിങ്നാഗമദ
ഗന്ധിപ്പു
(കുമാരസംഭവം 6-5)

ബാണൻ, ഭോജൻ തുടങ്ങിയവരുടെ കവിതയിൽ ധാരാളമായി ഇത്തരം ശൈലി കാണാൻ സാധിക്കും, താത കാശ്യപന്റെ ഋക്ഛന്ദസ്സിലുള്ള ആശം സാ വാക്യം ഏറ്റവും ഉചിതമായിട്ടുണ്ട്.

അമീം വേദിം പരിതഃക്ലിപ്തധിഷ്ണ്യാഃ
സമിദ്വന്തഃ പ്രാന്തസംസ്തീർണ്ണദർഭാഃ
അപഘ്നന്തോ ദുരിതം ഹവ്യഗന്ധൈർ
വൈതാനാസ്ത്വാം വഹ്നയഃ പാവയന്തു
(ശാകുന്തളം 4-7)

രഥോദ്ധതാവൃത്തം രണ്ടു മഹാ കാവ്യ ങ്ങളിലും പ്രയോഗിച്ചിട്ടുണ്ട്. രഘുവംശ ത്തിൽ താടകാവധം, ചാപാരോപണം, സീതാപരിണയം, പരശുരാമ ക്രോധം എന്നീ ഉദ്ധതരംഗങ്ങൾ വർണ്ണിക്കുന്ന പതിനൊന്നാം സർഗ്ഗവും മദോദ്ധത നായ അഗ്നിവർണന്റെ ദുർഭരണം വർണിക്കുന്ന പത്തൊമ്പതാം സർഗ വും ഈ വൃത്തത്തിലാണ് നിബന്ധി ച്ചിട്ടുള്ളത്. കുമാര സംഭവത്തിലാകട്ടെ പാർവതീപരമേശ്വരന്മാരുടെ ശൃംഗാര കേളി, സന്ധ്യ, രാത്രി എന്നിവയുടെ വർണ്ണനം മുതലായവയാണ് രഥോദ്ധ താവൃത്തത്തിൽ നിബന്ധിച്ചിട്ടുള്ളത്.

ജഗതീച്ഛന്ദസ്സിലുള്ള വംശസ്ഥവൃത്തത്തിലാണ് രഘുവിന്റെ ബാല്യം, ദേവേന്ദ്രനോടുള്ള യുദ്ധം തുടങ്ങിയ കാര്യങ്ങൾ വർണിക്കുന്നത്. അതുപോലെ നായികയായ പാർവതിയുടെ തപസ്സ്, ബ്രഹ്മചാരിപ്രവേശം തുടങ്ങിയവ വർണിക്കുന്നതും ഈ വൃത്തത്തിലാണ്. ഋതു സംഹാരത്തിൽ മിക്ക സർഗങ്ങളിലും അധികമായി വംശസ്ഥവൃത്തത്തിലുള്ള ശ്ലോകങ്ങളാണ്. ശാകുന്തളത്തിലും ഈ വൃത്തം ധാരാളമായി പ്രയോഗിച്ചിട്ടുണ്ട്. വംശ സ്ഥവൃത്തത്തിൽ നീത്യാദിവർണനമാണ് ശ്രേഷ്ഠമെന്ന് പറയുന്ന ക്ഷേമേന്ദ്രന്റെ വാക്ക് നിരർഥമാണെന്ന് കാളിദാസന്റെ ശ്ലോകങ്ങൾ കാണുമ്പോൾ തോന്നിയാൽ അത്ഭുതമില്ല.

കാളിദാസന്റെ മന്ദാക്രാന്താ വൃത്തം ഏറ്റവും പ്രസിദ്ധമാണ്. കാളിദാസനാണ് വിപ്രലംഭശൃംഗാരം പ്രധാനമായിട്ടുള്ള മന്ദാക്രാന്താ വൃത്തബദ്ധമായ സന്ദേശകാവ്യമെന്ന പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ഉപജ്ഞാതാവ്. മേഘദൂതം മുഴുവൻതന്നെ മന്ദാക്രാന്തയിലാണ് രചിച്ചിട്ടുള്ളത്. മേഘദൂതത്തിന്റെ ചുവടുപിടിച്ച് പിൽക്കാലത്തെഴുതിയിട്ടുള്ള സന്ദേശകാവ്യങ്ങളെ ല്ലാം തന്നെ ഈ വൃത്തത്തിലാണ് കാണപ്പെടുന്നത്. ശോകരസം വ്യഞ്ജിപ്പിക്കാൻ മന്ദാക്രാന്തയ്ക്കും വിയോഗിനിക്കും പ്രത്യേകമായ ശക്തിയുണ്ട്. അതുകൊണ്ടാണ് കരുണരസപ്രധാനമായ അജവിലാപം, രതിവിലാപം എന്നിവ വിയോഗിനിയിൽ വൃത്തമർമ്മജ്ഞനായ മഹാകവി നിബന്ധിച്ചിട്ടുള്ളതും. എന്നാൽ മന്ദാക്രാന്തയിൽ കാളിദാസൻ വീരരസവും ഗംഭീരമായി നിബന്ധിച്ചിട്ടുണ്ട്. ശാകുന്തളത്തിലെ-

തീവ്രാഘാതപ്രതിഹതതരുഃ
സ്കന്ധലഗ്നൈകദന്തഃ
പാദാകൃഷ്ടവ്രതതിവലയാസംഗ
സംഞ്ജാതപാശഃ
മൂർത്തോ വിഘ്നസ്തപസ ഇവ നോ
ഭിന്നസാരംഗയൂഥോ
ധർമാരണ്യം പ്രവിശതി ഗജഃ
സ്യന്ദനാലോകഭീതഃ
(1-29)

എന്ന ശ്ലോകം മേൽപ്പറഞ്ഞതിനുദാഹരണമാണ്. ഇതുപോലെ പുഷ്പിതാഗ്ര, ശിഖരിണി, എന്നിവ കരുണം, അത്ഭുതം എന്നിവയുടെ അഭിവ്യഞ്ജനത്തിനാണ് കാളിദാസൻ സാധാരണയായി ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ളത്. സിംഹവിക്രീഡി തം, മത്തമയൂരം, സ്വാഗത, മഞ്ജു ഭാഷിണി, പൃഥ്വി., തുടങ്ങിയ വൃത്തങ്ങൾ പേരിനുമാത്രമെ കാണുന്നുള്ളു.

കാളിദാസകാവ്യങ്ങളിലുള്ള വൃത്തങ്ങളെക്കുറിച്ച് സാമാന്യമായ ഒരു വിവരണം മാത്രമാണ് ഈ ലഘു പ്രബന്ധത്തിൽ കൊടുത്തിട്ടുള്ളത്. സംഗീതം, വാദ്യം, ഛന്ദസ്സ് തുടങ്ങിയ ശാസ്ത്രങ്ങളിൽ അവഗാഹമുള്ളവർക്ക് ഗവേഷണാത്മകമായ താരതമ്യപഠനം കൊണ്ട് പല അർഥവിശേഷങ്ങളും പ്രകടമാകുന്നതാണ്.

●

വാക്യാർത്ഥബോധം - ജയന്തഭട്ടന്റെ വീക്ഷണത്തിൽ

ടി. ആര്യാദേവി

പ്രാചീന ഭാരതത്തിലെ മിക്കവാറും എല്ലാ ദർശനികപ്രസ്ഥാനങ്ങളും വാക്യാർത്ഥത്തെക്കുറിച്ച് തനതായ സിദ്ധാന്തം വച്ചുപുലർത്തുന്നവയാണ്. ഭാഷാശാസ്ത്രപഠനം, പാശ്ചാത്യവീക്ഷണകോണിലൂടെ നോക്കിയാൽ ഒരു തത്ത്വശാസ്ത്രത്തിന്റെ പരിധിക്കുള്ളിൽ വരുമോ എന്നറിഞ്ഞുകൂടാ. എന്തെന്നാൽ[1] കാൾ - എച്ച്. പോട്ടർ Encyclopaedia Of Indian Philosophies എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ തത്ത്വശാസ്ത്രത്തിലെ പ്രതിപാദ്യമായി വരാവുന്ന വിഷയങ്ങളെ പ്രതിപാദിക്കുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ ഭാഷാ ശാസ്ത്രപഠനത്തെ പ്രത്യേകം എടു ത്തു പറഞ്ഞിട്ടില്ല. എന്നിരുന്നാലും വിജ്ഞാനശാസ്ത്ര (epistemology) ത്തിന്റെ ഉപവിഭാഗമായി ഭാഷാശാസ്ത്രപഠനം വരുന്നതിന് സാംഗത്യമുണ്ട്. വാസ്തവത്തിൽ ന്യായവൈശേഷികദർശനത്തിൽ വിജ്ഞാനശാസ്ത്രത്തിന്റെ ഭാഗമായിത്തന്നെയാണ് ഭാഷയുടെ പഠനത്തിന് അവസരമുണ്ടാകുന്നത്.

മനുഷ്യൻ ചേതനനാണ്. പക്ഷിമൃഗാദികൾക്കും ചൈതന്യം ഉണ്ടെങ്കിലും, ജ്ഞാനം അതിന്റെ പാരമ്യത്തിലെത്തുന്നത് മനുഷ്യനിലാണ്. ചൈതന്യം, ബുദ്ധി, ജ്ഞാനം എന്നീ പദങ്ങളെല്ലാം സാമാന്യമായി അറിവ് എന്ന അർത്ഥത്തിൽ പ്രയോഗിക്കപ്പെടുന്ന പദങ്ങളാണ്. ജ്ഞാനം എന്നത് ആത്മാവിന്റെ ഒരു ഗുണം ആയിട്ടാണ് ന്യായ-വൈശേഷികദർശനത്തിൽ സങ്കല്പിക്കപ്പെടുന്നത്. ഈ ജ്ഞാനം, ന്യായസിദ്ധാന്തമനുസരിച്ച് നാലു വിധത്തിൽ സംഭവിക്കുന്നു. ഇന്ദ്രിയങ്ങൾ മുഖേന ഉണ്ടാകുന്നതിനെ പ്രത്യക്ഷം എന്നും, പരസ്പരസംബന്ധമായ ഒന്നിന്റെ ദർശനംകൊണ്ട് അപരത്തിന്റെ സാന്നിദ്ധ്യത്തെ ഊഹിക്കലിനെ അനുമിതി എന്നും, സാദൃശ്യബോധത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ വസ്തുവിന്റെ നാമജാത്യാദികളെ അറിയുന്നത് ഉപമിതി എന്നും വാക്യം കേട്ട് ആശയം ഗ്രഹിക്കലിനെ ശാബ്ദബോധം എന്നും പറയുന്നു. ജ്ഞാനം

എന്നത് തത്ത്വത്തിൽ എല്ലാ ദാർശനികന്മാരും അംഗീകരിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും അത് ഏതൊക്കെ തരത്തിൽ വരുന്നു എന്നും എന്താണ് അതിന്റെ സ്വരൂപം എന്നും ഉള്ള കാര്യത്തിൽ അവർ[2] ഭിന്നാഭിപ്രായക്കാരാണ്. ന്യായസിദ്ധാന്തമനുസരിച്ച് നാലുതരം വരുന്ന ജ്ഞാനത്തിൽ, നാലാമത്തെ വിധമായ ശബ്ദബോധത്തെ സംബന്ധിക്കുന്ന പഠനത്തിലാണ് ഭാഷാശാസ്ത്രത്തിന്റെ വിവിധഘടകങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള നിരൂപണം ഉൾപ്പെടുന്നത്.

അർത്ഥങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ പദങ്ങളെ തരംതിരിക്കൽ, പദാർത്ഥചിന്ത, പദപദാർത്ഥസംബന്ധവിചാരം, വാക്യാർത്ഥബോധഹേതുക്കൾ, വാക്യാർത്ഥബോധം തുടങ്ങി, ഭാഷയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ഒട്ടനവധി വിഷയങ്ങൾ ന്യായദർശനത്തിൽ നിരൂപണവിധേയമായി വരുന്നുണ്ട്.

വാക്യാർത്ഥബോധം

ഇവിടെ വിഷയം വാക്യാർത്ഥബോധമാണല്ലോ. എന്താണ് വാക്യാർത്ഥബോധം? ഒരു വാക്യം ശ്രവിക്കുമ്പോൾ ശ്രോതാവിന് ഉണ്ടാകുന്ന ബോധമാണ് വാക്യാർത്ഥബോധം എന്നതുകൊണ്ട് ഉദ്ദേശിക്കുന്നത്. വാക്യാർത്ഥം ശ്രവിച്ച് ബോധം ഉണ്ടാകുന്നു എന്നത് ഏവർക്കും അനുഭവവേദ്യമാണ്. എന്നാൽ സ്വന്തം ശാസ്ത്രസിദ്ധാന്തത്തിൽ അടിയുറച്ച് നിന്നുകൊണ്ട് പദങ്ങളെയും, പദാർത്ഥങ്ങളെയും പദപദാർത്ഥസംബന്ധത്തെയും വിവരിച്ച്, വാക്യത്തിന്റെ അർത്ഥം ഉണ്ടാകൽ എന്ന പ്രക്രിയ എങ്ങനെ നടക്കുന്നു എന്ന കാര്യത്തിലാണ് അഭിപ്രായ വ്യത്യാസം. നൈയായികനായ ജയന്തഭട്ടൻ ന്യായമഞ്ജരി എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ, മറ്റു ദാർശനിക പ്രസ്ഥാനങ്ങളിൽ സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന വാക്യാർത്ഥബോധസിദ്ധാന്തങ്ങളെ നിരാകരിച്ച്, സ്വസിദ്ധാന്തത്തെ പ്രതിപാദിക്കുന്നു.

ജയന്തഭട്ടൻ

ജയന്തഭട്ടന്റെ സിദ്ധാന്തത്തെ പ്രതിപാദിക്കുന്നതിനുമുമ്പ് അദ്ദേഹത്തെക്കുറിച്ച് ഒരു ലഘുവിവരണം അനുചിതമാവില്ലല്ലോ. ബംഗാളിൽ നിന്ന് കാശ്മീരിലേയ്ക്ക് താമസം മാറ്റിയ ഗൗഡബ്രാഹ്മണകുടുംബത്തിലെ അംഗമാണ് ജയന്തഭട്ടൻ. മൂന്നു നാലുതലമുറകൾക്ക് മുമ്പുതന്നെ ഈ കുടുംബം കാശ്മീരിലേയ്ക്ക് താമസം മാറ്റിയിരുന്നു. ന്യായശാസ്ത്രത്തിൽ മാത്രമല്ല, ധർമ്മശാസ്ത്രം, വ്യാകരണം, ബൗദ്ധദർശനം മുതലായവയിലും അദ്ദേഹത്തിന് നല്ല പാണ്ഡിത്യമുണ്ടായിരുന്നു. ന്യായമഞ്ജരി കൂടാതെ വേറെയും ഗ്രന്ഥങ്ങൾ അദ്ദേഹം രചിച്ചിട്ടുള്ളതായി പറയപ്പെടുന്നു. 'ആഗമഡംബരം' എന്നൊരു നാടകവും അദ്ദേഹം രചിച്ചിട്ടുണ്ട്. അച്ഛന്റെ പേര്[3] ചന്ദ്രൻ എന്നായിരുന്നു. 'വൃത്തികാരൻ' എന്ന പേരിലാണ് ജയന്തൻ അറിയപ്പെട്ടിരുന്നത്. ഒമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ അന്ത്യഭാഗത്തും പത്താം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ ആദ്യപകുതിയിലുമായി ജീവിച്ചിരുന്നുവെന്ന് കരുതപ്പെടുന്നു. ന്യായമഞ്ജരി എന്ന ഗ്രന്ഥമാണ് അദ്ദേഹത്തെ പ്രശസ്തനാക്കിയത്. ഗൗതമന്റെ ന്യായസൂത്രത്തിന് ജയന്തൻ രചിച്ച സ്വതന്ത്രവ്യാഖ്യാനമാണ്

ന്യായമഞ്ജരി. ഇതരദർശനസിദ്ധാന്തങ്ങളെ പ്രതിപാദിച്ച് അവയെ നിരസിക്കുകയും കാര്യകാരണസഹിതം ന്യായശാസ്ത്രസിദ്ധാന്തം സ്ഥാപിക്കുകയും ചെയ്യുക എന്ന രീതിയാണ് ജയന്തൻ ഗ്രന്ഥത്തിൽ അവലംബിച്ചിട്ടുള്ളത്. സരസവും, വ്യക്തവുമായ ഭാഷയിൽ അദ്ദേഹം അത് നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്നു.

വാക്യാർത്ഥം (Sentence meaning) എന്താണ് എന്ന നിരൂപണം ന്യായമഞ്ജരിയുടെ അഞ്ചും ആറും ആഹ്നികങ്ങളിലായി പരന്നുകിടക്കുന്നു.

വാക്യത്തിന്റെ അർത്ഥമാണല്ലോ വാക്യാർത്ഥം. വാക്യം എന്നാൽ പദസമൂഹമാണ്. വാക്യത്തിലെ ഓരോ പദവും ഓരോ അർത്ഥത്തെ ബോധിപ്പിക്കുന്നു. വാക്യം പദസമൂഹമാണെങ്കിൽ വാക്യാർത്ഥം പദാർത്ഥസമൂഹമാകണമല്ലോ? പക്ഷേ 'പേന, മഷി, പുസ്തകം, കടലാസ്' എന്ന പദസമൂഹത്തെ വാക്യമെന്നോ, ആ പദങ്ങളുടെ അർത്ഥത്തിന്റെ സമൂഹത്തെ വാക്യാർത്ഥമെന്നോ പറയാനാവില്ല. അതിനാൽ വാക്യം, വാക്യാർത്ഥം എന്നിവ വിശദമായി നിർവ്വചിക്കേണ്ടതുണ്ട്.

വാക്യാർത്ഥത്തെക്കുറിച്ച് ഒരു കൂട്ടരുടെ നിഗമനമിതാണ്- പാരമാർത്ഥികമായി ബാഹ്യസത്തയുള്ള വാക്യാർത്ഥം എന്നൊന്ന് ഇല്ലതന്നെ. ഉണ്ടെന്ന് അംഗീകരിച്ചാൽ അത് പദാർത്ഥങ്ങളിൽനിന്ന് ഭിന്നമാണെന്നോ, അല്ലെന്നോ ഏതെങ്കിലുമൊന്ന് അംഗീകരിക്കേണ്ടിവരും. എന്നാൽ രണ്ടും അംഗീകരിക്കാനാവില്ല എന്നതാണ് വസ്തുത. പദാർത്ഥങ്ങളിൽ നിന്ന് ഭിന്നമാണ് വാക്യാർത്ഥം എന്ന പക്ഷം, വാക്യാർത്ഥത്തിന് പദാർത്ഥങ്ങളിൽ നിന്ന് ഭേദം തോന്നാത്തതിനാൽ സ്വീകരിക്കാൻ പറ്റാതെ വരുന്നു. പദാർത്ഥങ്ങളിൽ നിന്ന് ഭിന്നമല്ല വാക്യാർത്ഥം എന്ന പക്ഷവും അസ്വീകാര്യമാണ്. പദാർത്ഥ-വാക്യാർത്ഥങ്ങൾ അഭിന്നമെങ്കിൽ, ഓരോ പദാർത്ഥവും വാക്യാർത്ഥമാണെന്നാണോ വിവക്ഷിക്കുന്നത്, അതോ എല്ലാ പദാർത്ഥങ്ങളും കൂടിയത് എന്നോ? ഒരു പദാർത്ഥം വാക്യാർത്ഥമാവില്ല; എല്ലാ പദാർത്ഥങ്ങളും കൂടുക എന്നത് സംഭവിക്കുകയുമില്ല. പദാർത്ഥങ്ങളെല്ലാം കൂടുക എന്ന അവസ്ഥ അവിടെ ഇല്ലെങ്കിലും പദാർത്ഥങ്ങളുടെ ജ്ഞാനം ഉള്ളതിനാൽ വാക്യാർത്ഥം ഉപപന്നമാകുന്നു എന്ന മറുപടിയും അസംഗതമാണ്. എന്തെന്നാൽ ജ്ഞാനം ക്ഷണികമായതിനാൽ ഒരേ സമയത്ത് എല്ലാ പദാർത്ഥങ്ങളുടെയും ജ്ഞാനം ഉണ്ടാകുകയില്ല. പരസ്പരം സംബദ്ധമായ പദാർത്ഥങ്ങൾ ആണ് വാക്യാർത്ഥം എന്നാണ് വിവക്ഷിക്കുന്നതെങ്കിൽ പരസ്പരമുള്ള സംബന്ധം വിവരിക്കുക ബുദ്ധിമുട്ടാണ്. ശബ്ദംകൊണ്ട് അർത്ഥങ്ങൾക്ക് പരസ്പരമുള്ള സംബന്ധം പറയപ്പെടുന്നില്ല. അതിനാൽ സംസർഗ്ഗം ഏതാണ്ട് ഇല്ലാത്തതിന് തുല്യമാണ്. സംസർഗ്ഗത്തെ പറയാൻ പ്രത്യേകമായി പദങ്ങളൊന്നും ഇല്ലാത്തതിനാൽ സംസർഗ്ഗം പദാർത്ഥമല്ല. പദാർത്ഥമല്ലാത്തതിനാൽ വാക്യാർ

ത്ഥവുമല്ല. പരസ്പരം സംബന്ധമല്ലാത്ത പദാർത്ഥസമൂഹമാണ് വാക്യാർത്ഥം എന്നുണ്ടെങ്കിൽ 'പേന, മഷി, പുസ്തകം, കടലാസ്' എന്ന പദസമൂഹാർത്ഥവും വാക്യാർത്ഥമാണെന്ന് അംഗീകരിക്കേണ്ടിവരും.

ഇപ്രകാരം ബാഹ്യമായ വാക്യാർത്ഥം ഒരു തരത്തിലും സംഭവിക്കാത്തതിനാൽ പദാർത്ഥസംസർഗ്ഗ നിർഭാസമായ ജ്ഞാനമാണ് വാക്യാർത്ഥം എന്ന നിഗമനത്തിലെത്താമെന്നാണ് ഇക്കൂട്ടരുടെ വാദം.

ബാഹ്യമായ സത്തയുള്ള പദാർത്ഥങ്ങളുടെ പരസ്പരസംസർഗ്ഗമാണ് വാക്യാർത്ഥം എന്ന് മറ്റൊരു കൂട്ടർ വാദിക്കുന്നു.

'വെളുത്ത പശുവിനെ കൊണ്ടുവരൂ' എന്ന വാക്യം പ്രയോഗിക്കുമ്പോൾ, 'വെളുത്ത' എന്ന പദം കറുപ്പ് മുതലായ നിറങ്ങളുള്ളതല്ലാത്ത പശു എന്ന സൂചന തരുന്നതുകൊണ്ട് 'വ്യവഛേദം' ആണ് വാക്യാർത്ഥം എന്ന് ചിലർ വാദിക്കുന്നു.

ക്രിയയാണ് വാക്യാർത്ഥമെന്ന് വേറൊരു കൂട്ടർ, ഭാവനയാണ് വാക്യാർത്ഥമെന്ന് മറ്റൊരു കൂട്ടർ.

ഖണ്ഡനം

ബാഹ്യമായി പദാർത്ഥങ്ങൾ ഒന്നും തന്നെ ഇല്ല എന്ന വാദം തെറ്റാണ്. പദാർത്ഥങ്ങളുടെ സത്ത നമുക്ക് അനുഭവസിദ്ധമാണ്. പദാർത്ഥങ്ങളെ നാം അറിയുന്നത്, അവ നമ്മുടെ ജ്ഞാനത്തിന് വിഷയീഭവിക്കുമ്പോഴാണ്. അല്ലാതെ ജ്ഞാനം വിഷയാകാരമായി പരിണമിക്കുന്നില്ല. അതുകൊണ്ട് വാക്യാർത്ഥമെന്നത്, ഇല്ലാത്ത പദാർത്ഥങ്ങളുടെ വിജ്ഞാനം മാത്രമാണ് എന്ന വാദത്തിന് സാധുതയില്ല. വാക്യാർത്ഥവും പദാർത്ഥവും ഒന്നല്ല. പദാർത്ഥത്തിൽനിന്ന് ഭിന്നമാണ് വാക്യാർത്ഥം. 'പുസ്തകം' എന്ന ഒരു പദം മാത്രം പ്രയോഗിക്കുമ്പോഴും, 'കുട്ടി പുസ്തകം വായിക്കുന്നു' എന്ന് വാക്യം പ്രയോഗിക്കുമ്പോഴും ഉണ്ടാകുന്ന പ്രതീതി ഭിന്നമാണ്. പുസ്തകം എന്ന പദം മാത്രം ഉച്ചരിച്ച് കേൾക്കുമ്പോൾ, ആ പദം ഏതർത്ഥത്തിലാണോ നാം ഗ്രഹിച്ചിരിക്കുന്നത്, ആ അർത്ഥത്തിന്റെ സ്മരണം മാത്രമേ ഉണ്ടാകുന്നുള്ളൂ. എന്നാൽ കുട്ടി 'പുസ്തകം വായിക്കുന്നു' എന്ന വാക്യത്തിൽ പുസ്തകം എന്ന പദത്തിന്റെ അർഥം 'കുട്ടി' എന്ന പദത്തിന്റെ അർഥവുമായും 'വായിക്കുന്നു' എന്ന പദത്തിന്റെ അർഥവുമായും ബന്ധപ്പെട്ടതാണെന്ന് നാം മനസ്സിലാക്കുന്നു. ഇപ്രകാരം ഓരോ പദത്തിന്റെ അർഥവും മറ്റ് അർഥങ്ങളുമായി ബന്ധമുള്ളവയായിരിക്കും. അതിനാൽ വാക്യാർത്ഥത്തിൽ പദാർത്ഥങ്ങളുടെ സംസർഗ്ഗം ഉണ്ട്. എന്നാൽ ഈ സംസർഗ്ഗം ഏതെങ്കിലും ഒരു പദാർത്ഥത്തിന്റെ അർത്ഥമല്ല. ഒരു വാക്യത്തിൽ പദങ്ങളെ പ്രത്യേകതരത്തിൽ വിന്യസിച്ചപ്പോൾ ആ പദാർത്ഥങ്ങളുടെ പരസ്പരമുള്ള സംസർഗ്ഗവും നമ്മുടെ അറിവിനു വിഷയമാകുന്നു. ഈ സംസർഗ്ഗം പദാർഥങ്ങളിൽനിന്നു ഭിന്നമായി വാക്യാർത്ഥത്തിൽ അധികമായി ഭാസിക്കുന്നതാണ്. 'ചൈത്ര നീ പശുവിനെ കൊണ്ടുവരിക' എന്നത് വാക്യമാകുന്നതും,

'പശു കുതിര മനുഷ്യൻ, ആന' എന്നീ പദ സമൂഹം വാക്യമല്ലാതാകുന്നതും ഈ സംസർഗ്ഗത്തിന്റെ ഭാവാഭാവങ്ങ ളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ്. പദാർ ത്ഥങ്ങളുടെ സംസർഗം വാക്യാർത്ഥ ത്തിൽ അധികമായി ഭാസിക്കുന്നുണ്ട ങ്കിലും സംസർഗമാണ് വാക്യാർത്ഥ മെന്നുപറയാനാവില്ല. മറിച്ച് സംസൃ ഷ്ടങ്ങളായ പദാർത്ഥങ്ങളാണ് വാക്യാർത്ഥം.

'വെളുത്ത ഗോവിനെ കൊണ്ടു വരൂ' എന്നു വാക്യം പ്രയോഗിക്കു മ്പോൾ, വക്താവിന് മറ്റു നിറങ്ങളി ലുള്ള ഗോവ് വേണ്ട എന്ന് താല്പര്യം ഉള്ളതുകൊണ്ട് വെളുത്ത എന്നതിന് കറുപ്പ് തുടങ്ങിയ നിറമല്ലാത്തത് എന്ന അർത്ഥം സംഭവിക്കുന്നതുകൊ ണ്ട് എല്ലായിടത്തും ഓരോ പദവും വാക്യവും വ്യവച്ഛേദരൂപത്തിൽ അർ ത്ഥത്തെ കാണിക്കുന്നു എന്ന വാദ വും സ്വീകാര്യമല്ല. വെളുത്ത എന്ന തിന് വെളുപ്പുനിറമുള്ള എന്നു തന്നെ അർത്ഥം. ആ അർത്ഥം അറിഞ്ഞതി നുശേഷമാണ്, കറുപ്പും, ചുവപ്പും, മഞ്ഞയും, പച്ച യും ഒന്നും അല്ലാത്ത എന്ന തോന്നൽ ഉണ്ടാകുന്നുള്ളൂ. ആ ജ്ഞാനം ഉണ്ടാകാം. എന്നാൽ അത് വാക്യാർത്ഥമാവില്ല.

ക്രിയാവാചകപദം ഇല്ലാതെ ഒരു വാക്യവും പ്രയോഗയോഗ്യമല്ല. 'രാമൻ രാവണനെ' എന്നു പറഞ്ഞു നിർത്തിയാൽ ശ്രോതാവിന്റെ ആകാം ക്ഷ ശമിക്കുന്നില്ല. വധിച്ചു എന്നുകൂടി പറയുമ്പോഴേ ആകാംക്ഷ ശമിക്കുന്നു ള്ളൂ. ശ്രോതാവിന്റെ ആകാംക്ഷയെ നിവർത്തിക്കുന്നതിനാണല്ലോ വാക്യം പ്രയോഗിക്കുന്നത്. അതിനാൽ ക്രിയ യുടെ അഭാവത്തിൽ വാക്യാർത്ഥ ബോധമുണ്ടാകാത്തതിനാൽ ക്രിയ യാണ് വാക്യാർത്ഥം എന്ന മതവും സ്വീകാര്യമല്ല. വധിച്ചു എന്ന് ക്രിയ മാത്രം പറഞ്ഞാലും വാക്യാർത്ഥ ബോധം ഉണ്ടാകുകയില്ലല്ലോ.

ക്രിയ ഫലം നേടുന്നതിന് വേണ്ടി ആകയാൽ ഫലമാണ് വാ ക്യാർത്ഥമെന്ന വാദവും, ഫലം പുരു ഷനു വേണ്ടി ആയതിനാൽ പുരുഷ നാണ് വാക്യാർത്ഥമെന്ന വാദവും നിഷേധ്യങ്ങൾ തന്നെയാണ്. വാക്യം ശ്രവിച്ച് ഉണ്ടാകുന്ന ബോധമാണ് വാക്യാർത്ഥബോധം. വാക്യാർത്ഥ ബോധം ഉണ്ടായതിന് ശേഷമുണ്ടാ കുന്ന വ്യാപാരം മുതലായതുകൊണ്ടു ണ്ടാകുന്ന ഫലവും, ഫലഭോക്താ വായ പുരുഷനും എങ്ങനെ വാക്യാർ ത്ഥമാകും?

സംസൃഷ്ടമായ പദാർത്ഥമാണ് വാക്യാർത്ഥമെന്ന് പറയുകയുണ്ടായി. പദാർത്ഥങ്ങളുടെ സംസർഗ്ഗം എങ്ങ നെയാണ് ബോധിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്? സംസർഗ്ഗം വാക്യഘടകമായ ഏതെ ങ്കിലും പദത്തിന്റെ അർത്ഥമാണോ? അതോ സംസർഗ്ഗത്തെ ബോധിപ്പി ക്കാൻ പ്രത്യേകം ഒരു പദം ഉണ്ടോ? സംസർഗ്ഗത്തെ ബോധിപ്പിക്കാൻ വാക്യത്തിൽ മറ്റൊരു പദം പ്രയോഗി ക്കാറില്ല. 'ഗോവിനെ കൊണ്ടുവരൂ' എന്ന് വാക്യം പ്രയോഗിച്ച് 'സംസർ ഗ്ഗം' എന്നു കൂടി ആരും പറയാറില്ല. അപ്പോൾ വാക്യത്തിൽ ഘടകങ്ങ ളായ പദങ്ങൾ തന്നെയാണ് സംസർഗ്ഗ ത്തിന്റെ പ്രതീതി ജനിപ്പിക്കുന്നത്

എന്ന് അംഗീകരിക്കേണ്ടിവരും. അനേകം പദങ്ങളുള്ള വാക്യത്തിൽ ഏതു പദമാണ് സംസർഗ്ഗാഭിധായകമായി വരിക?

അഭിഹിതാന്വയവാദം എന്നും, അന്വിതാഭിധാനവാദം എന്നും രണ്ടു മതം ഉണ്ട്. അഭിഹിതങ്ങളുടെ അന്വയം ആണ് അഭിഹിതാന്വയം. ഓരോ വാക്യത്തിലേയും പദങ്ങൾ അവയുടെ അർത്ഥത്തെ അഭിധാനം ചെയ്യുന്നു. (പറയുന്നു) പദാർത്ഥങ്ങൾ അന്വയിച്ച് (പരസ്പരം ബന്ധപ്പെട്ട്) വാക്യാർത്ഥം ഉണ്ടാകുന്നു. ഇവിടെ പദാർത്ഥങ്ങളുടെ അന്വയമാണ് നടക്കുന്നത്. അന്വയം എന്നതാണ് സംസർഗ്ഗം.

വാക്യാർത്ഥജ്ഞാനം ഉണ്ടാകണമെങ്കിൽ പദാർത്ഥജ്ഞാനം ആവശ്യമാണ്. പദാർത്ഥജ്ഞാനം ഇല്ലെങ്കിൽ വാക്യാർത്ഥജ്ഞാനം ഉണ്ടാകില്ല. ഒരു വാക്യത്തിൽ ഘടകമായ ഏതെങ്കിലും ഒരു പദത്തിന്റെ അർത്ഥം അറിയില്ലെങ്കിൽ ആ വാക്യത്തിൽനിന്ന് വാക്യാർത്ഥബോധമുണ്ടാകില്ല എന്നത് അനുഭവസിദ്ധമാണ്. അതിനാൽ പദാർത്ഥങ്ങളാണ് വാക്യാർത്ഥത്തെ ഉണ്ടാക്കുന്നത് എന്ന് സിദ്ധിക്കുന്നു. പദങ്ങൾക്ക് പദാർത്ഥബോധത്തെ ഉണ്ടാക്കുവാനേ കഴിവുള്ളു. വാക്യാർത്ഥബോധം പദങ്ങളല്ല ഉണ്ടാക്കുന്നത്. വിറക് ജ്വലിക്കുക എന്ന ക്രിയ മാത്രമേ ചെയ്യുന്നുള്ളു. 'വേവിക്കൽ' എന്ന ക്രിയ നടത്തുന്നത് ജ്വലനമാണ്. അതിൽ വിറകിന് പങ്കില്ല. അതുപോലെ വാക്യാർത്ഥബോധത്തിൽ പദങ്ങൾക്ക് കാരണത്വമില്ല. പദാർത്ഥങ്ങളാണ് വാക്യാർത്ഥബോധം ഉണ്ടാക്കുന്നത്. ഇതാണ് അഭിഹിതാന്വയ വാദത്തിന്റെ കാതൽ. മീമാംസകന്മാരിൽ കുമാരിലഭട്ടനും, അദ്ദേഹത്തിന്റെ അനുയായികളുമാണ് ഈ വാദത്തിന്റെ ഉപജ്ഞാതാക്കൾ.

അന്വിതാഭിധാനവാദികളാകട്ടെ, ഓരോ പദവും സംസൃഷ്ടമായ അർത്ഥത്തെയാണ് അഭിധാനം ചെയ്യുന്നത് എന്നു പറയുന്നു. അതായത് സംസർഗ്ഗം ശബ്ദത്തിന്റെ അർത്ഥമാണ്. ഗോവിനെ കൊണ്ടുവരൂ എന്ന വാക്യത്തിൽ 'ഗോവ്' എന്ന പദാർത്ഥം കൊണ്ടുവരിക എന്ന അർത്ഥവുമായിട്ട് സംസൃഷ്ടമാണ്. അതുപോലെ ആനയിക്കുക എന്ന അർത്ഥം ഗോവ് എന്ന അർത്ഥവുമായി സംസൃഷ്ടമായിട്ടാണ് ബോധത്തിൽ വിഷയമാകുന്നത്. ഇപ്രകാരം സംസൃഷ്ടമായ പദങ്ങളാണ് വാക്യം. സംസൃഷ്ടമായ പദങ്ങളാണ് വാക്യാർത്ഥബോധത്തെ ഉണ്ടാക്കുന്നത്. അതിനാൽ എല്ലാ പദങ്ങളും, വാക്യാർത്ഥബോധത്തിന് കാരണമാണ്. പദാർത്ഥമാണ് വാക്യാർത്ഥബോധത്തിന്റെ ഹേതു എന്ന് വാദിക്കുന്നവർക്ക് വാക്യാർത്ഥം എന്ന പ്രയോഗംതന്നെ ശരിയല്ലെന്ന് വരും. പദാർത്ഥമാണ് വാക്യാർത്ഥബോധത്തെ ജനിപ്പിക്കുന്നത് എന്നതിനാൽ, പദാർത്ഥാർത്ഥം എന്ന പ്രയോഗമാണ് സാധുവാകുക എന്ന ദോഷം, അന്വിതാഭിധാനവാദികൾ അഭിഹിതാന്വയ വാദത്തിൽ ആരോപിക്കുന്നുണ്ട്. ഓരോ പദവും പദാന്തരാർത്ഥസംസൃഷ്ടമായ അർത്ഥത്തെയാണ് അഭി

ധാനം ചെയ്യുന്നത് എന്ന് അന്വിതാഭി ധാനവാദികൾ ശഠിക്കുന്നു എങ്കിൽ ഒരു വാക്യത്തിൽ ഒരു പദം മാത്രമേ ആവശ്യമായി വരൂ എന്ന് അന്വിതാഭി ധാന പക്ഷത്തിൽ അഭിഹിതാന്വയവാദികൾ ദോഷം ആരോപിക്കുന്നു. അതിന് അന്വിതാഭിധാനവാദികളുടെ മറുപടി ഇതാണ്. പദങ്ങൾ രണ്ടു കാര്യങ്ങൾ നിർവ്വഹിക്കുന്നുണ്ട്- ഓരോ പദവും ഒറ്റക്കൊറ്റയ്ക്കും, എല്ലാ പദങ്ങളും ഒരുമിച്ച് ചേർന്നും - അതത് അർത്ഥങ്ങളെ പറയുക എന്നതു ഒറ്റയ്ക്ക് ചെയ്യുന്നതും, വാക്യാർത്ഥബോധത്തെ ഉണ്ടാക്കുക എന്നത് ഒരുമിച്ച് ചെയ്യുന്നതുമാണ്. അതിനാൽ ഒരു പദം മാത്രം പ്രയോഗിച്ചാൽ വാക്യാർത്ഥബോധമുണ്ടാകില്ല. വിറക് ജ്വലിക്കുക എന്ന വ്യാപാരവും, പചിക്കുക എന്ന വ്യാപാരവും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. പാത്രം അരിയെ താങ്ങുക എന്ന വ്യാപാരവും പചിക്കുക എന്ന വ്യാപാരവും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ജ്വലിക്കലും, അരിയെ താങ്ങലും വിറകിന്റെയും പാത്രത്തിന്റെയും ഒറ്റക്കൊറ്റയ്ക്കുള്ള വ്യാപാരവും, പചിക്കുക എന്നത് വിറകും സ്ഥാലിയും ഒരുമിച്ച് ചെയ്യുന്ന വ്യാപാരവും ആണല്ലോ. വാക്യത്തിലെ ഘടകങ്ങളായ പദങ്ങളുടെ വ്യാപാരവും ഇതേ പോലെ തന്നെയാണ്. പ്രഭാകരഗുരുവും അദ്ദേഹത്തിന്റെ അനുയായികളുമാണ് അന്വിതാഭിധാനവാദത്തിന്റെ പ്രയോക്താക്കൾ.

ജയന്തഭട്ടന്റെ മതം

പദങ്ങൾ സംഹത്യകാരികളാണ്. അതായത് ഒരു വാക്യത്തിലെ പദങ്ങൾ ഒരുമിച്ചിട്ടാണ് വാക്യാർത്ഥബോധത്തെ ഉണ്ടാക്കുന്നത്. ഇതര പദാർത്ഥസംസൃഷ്ടമായ പദാർത്ഥം തന്നെയാണ് വാക്യാർത്ഥം. ഇത് അന്വിതാഭിധാനമതം തന്നെയല്ലേ എന്ന് സംശയം തോന്നാം. ജയന്തഭട്ടൻ അന്വിതാഭിധാനവാദികളുടെ 'സംഹത്യകാരിത' എന്ന തത്ത്വം അംഗീകരിക്കുന്നു. എന്നാൽ അന്വയത്തെ അഭിധാനം ചെയ്യുന്നു എന്ന് അംഗീകരിക്കുന്നില്ല. അന്വയം (സംസർഗ്ഗം) ഒരിക്കലും പദങ്ങളുടെ വാച്യാർത്ഥമല്ല. വാക്യത്തിൽ ഘടിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന പദങ്ങൾ ആകാംക്ഷാ-യോഗ്യതാ-സന്നിധികളെക്കൊണ്ട് വാക്യാർത്ഥം ബോധിപ്പിക്കുന്ന സമയത്ത് സംസർഗ്ഗം ബോധവിഷയമാകുകയാണ്. 'രാജാ പുരുഷഃ'(രാജാവ് പുരുഷനാണ്) എന്ന വാക്യത്തിൽ രണ്ടു പദങ്ങളാണുള്ളത്. 'രാജാ' എന്നതിന് 'രാജാവ്' എന്നും 'പുരുഷഃ' എന്നതിന് 'പുരുഷൻ' എന്നുമാണർത്ഥം.. ഈ രണ്ട് അർത്ഥങ്ങൾക്കും തമ്മിൽ ഒരു സംബന്ധം ഉണ്ട്. 'താദാത്മ്യം' അഥവാ 'അഭേദം' ആണ് ആ സംബന്ധം. അതായത് രാജാവുതന്നെയാണ് പുരുഷൻ. രാജാവ് പുരുഷനാണ് എന്നു പറയുമ്പോൾ, രണ്ടു പദങ്ങളുടെ അർത്ഥത്തിനും തമ്മിൽ അഭേദം തോന്നുന്നുണ്ട്. ഈ അഭേദം ഒരു സംബന്ധമാണ്. ഈ സംബന്ധത്തെ പറയാൻ ഒരു പദം വാക്യത്തിലില്ല. അതിനാൽ സംബന്ധം അഭിധാനം ചെയ്യപ്പെടുന്നു എന്നംഗീകരിക്കാനാവില്ല. അഭിധാനം ചെയ്യപ്പെടുന്നില്ല എങ്കിലും, അത്

നമ്മുടെ ബോധമണ്ഡലത്തിൽ അങ്കുരിക്കുന്നുണ്ട്.

പദങ്ങൾക്ക് രണ്ടു തരത്തിലുള്ള ശക്തിയുണ്ട്- അഭിധാത്രീ ശക്തിയും, താല്പര്യശക്തിയും. പദം അഭിധാത്രീ എന്ന ശക്തികൊണ്ട് സ്വന്തം അർത്ഥത്തേയും താല്പര്യശക്തികൊണ്ട് വാക്യാർത്ഥത്തേയും ബോധിപ്പിക്കുന്നു.

ഓരോ വർണ്ണവും രണ്ടു ക്ഷണം മാത്രമേ നിലനില്ക്കൂ. ഒരു പദത്തിൽ അനേകം വർണ്ണങ്ങളുണ്ട്. അനേകം വർണ്ണങ്ങളോടുകൂടിയ അനേകം പദങ്ങളോടുകൂടിയതാണ് വാക്യം. ആ നിലയ്ക്ക് ഒരു പദത്തിന്റെയോ വാക്യത്തിന്റെയോ ഒരുമിച്ചുള്ള ജ്ഞാനം ഉണ്ടാകുക എന്നത് അസംഭവ്യമാണ്. അതുകൊണ്ട് പദങ്ങൾക്ക് 'സംഹത്യകാരിത്വം' എങ്ങനെ സംഭവിക്കും? അതുകൊണ്ടുതന്നെ വാക്യാർത്ഥബോധത്തിനും എങ്ങനെ ഉപപത്തി പറയാനാകും?

ചോദ്യം വളരെ പ്രസക്തമാണ്. ന്യായ-വൈശേഷിക സിദ്ധാന്തമനുസരിച്ച് ആകാശത്തിന്റെയും, ആത്മാവിന്റെയും വിശേഷഗുണങ്ങൾ ക്ഷണികങ്ങളാണ്. ശബ്ദം ആകാശത്തിന്റെ വിശേഷഗുണമാണ്. 'നാരായണ' എന്ന പദമുച്ചരിക്കുമ്പോൾ, അവസാനത്തെ വർണ്ണമുച്ചരിക്കുമ്പോഴേക്കും, ആദ്യത്തെ വർണ്ണങ്ങളെല്ലാം നശിച്ചുകഴിഞ്ഞിരിക്കും. അതിനാൽ വർണ്ണസമൂഹാത്മകമായ പദം ഒരിക്കലും ആർക്കും ഗ്രഹിക്കാൻ കഴിയില്ല.

ജയന്തഭട്ടൻ, ഈ ശാസ്ത്രസിദ്ധാന്തത്തിൽ ഊന്നിനിന്നുകൊണ്ടുതന്നെ, മുകളിൽ പറയപ്പെട്ട അനുപപത്തി പരിഹരിക്കുന്നുണ്ട്. ഒരു പദത്തിലെ ഓരോ വർണ്ണവും ശ്രവിച്ചുകഴിയുമ്പോൾ, ആ വർണ്ണത്തിന്റെ അനുഭവാത്മകമായ ജ്ഞാനം ഒരു സംസ്കാരത്തെ ഉണ്ടാക്കുന്നു. അന്ത്യമായ വർണ്ണത്തിന്റെ അനുഭവത്തിൽ നിന്നുണ്ടാകുന്ന സംസ്കാരം, ആദ്യവർണ്ണാനുഭവജന്യമായ സംസ്കാരത്തിന്റെ തുടർച്ചതന്നെയാണ്. ഈ സംസ്കാരം ഉണ്ടായതിന് ശേഷം എല്ലാ വർണ്ണങ്ങളുമടങ്ങിയ പദത്തിന്റെ സ്മരണം ഉണ്ടാകുന്നു. അതിനുശേഷം ആ പദത്തിന് ഏതർത്ഥത്തിലാണോ ശക്തി, ആ ശക്തിയുടെ സ്മരണം. ഈ ശക്തിസ്മരണം (സങ്കേതസ്മരണം) ഉണ്ടാകുന്ന സമയത്തുതന്നെ, എല്ലാ വർണ്ണങ്ങളുമടങ്ങിയ പദത്തിന്റെ സംസ്കാരവും ഉണ്ടാകുന്നു. പിന്നീട് പദാർത്ഥസ്മരണവും, ആ പദാർത്ഥജ്ഞാനത്തിന്റെ സംസ്കാരവും ഉണ്ടാകുന്നു. ഇപ്രകാരം അവസാനമായ പദം വരെ തുടരുന്നു. പിന്നീട് എല്ലാ പദങ്ങളുടെയും സ്മരണം, അതിനുശേഷം എല്ലാ പദാർത്ഥങ്ങളുടെയും സ്മൃതി എന്നിവ ഉണ്ടാകുന്നു. ഒരേ സ്മൃതിയിൽ ഉപാരൂഢങ്ങളായ പദങ്ങളെ വാക്യമെന്നും ഒരേ സ്മൃതിയിൽ ഉപാരൂഢമായ അർത്ഥത്തെ വാക്യാർത്ഥമെന്നും പറയാം. സ്മൃതി എന്ന പക്ഷം ഉപേക്ഷിച്ച് ജയന്തഭട്ടൻ മാനസമായ അനുവ്യവസായം എന്ന് സ്വീകരിച്ചാൽ മതിയെ

ന്നും സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഏകസ്മൃത്യൂപാരൂഢമെന്ന നിലയ്ക്കോ, മാന സമായ അനുവ്യവസായം എന്ന നിലയ്ക്കോ പദങ്ങൾക്ക് സംഹത്യകാരിത സംഭവിക്കും. പദങ്ങളുടെ ജ്ഞാനം, പദാർത്ഥങ്ങളുടെ ജ്ഞാനം എന്നിവയും ഒരുമിച്ച് സംഭവിക്കുന്നു.

പദങ്ങൾ അർത്ഥബോധകം മാത്രമാണ്. അന്വിതമായ അർത്ഥം ബോധിപ്പിക്കുന്നില്ല എന്ന കാര്യത്തിൽ ജയന്തഭട്ടൻ അഭിഹിതാന്വയവാദികളോട് യോജിക്കുന്നു. എന്നാൽ പദാർത്ഥങ്ങളാണ് വാക്യാർത്ഥബോധകം എന്നത് അംഗീകരിക്കുന്നില്ല. പദങ്ങൾക്ക് വാക്യാർത്ഥബോധത്തിൽ കാരണത്വമുണ്ട് എന്നംഗീകരിക്കുമ്പോൾ ആ അംശത്തിൽ അന്വിതാഭിധാനവാദികളോട് യോജിക്കുന്നു. എന്നാൽ അന്വയം അഭിഹിതമാണ് എന്ന് അംഗീകരിക്കുന്നില്ല. അന്വയം, വാച്യമോ ലക്ഷ്യമോ അല്ല. അത് ജ്ഞാനവിഷയമാകുന്നുണ്ട് എന്നു മാത്രം. പദങ്ങളുടെ അഭിധാത്രീശക്തി പദാർത്ഥബോധകമാകുമ്പോൾ താല്പര്യശക്തി, സംസർഗ്ഗബോധം വരെയുള്ള വാക്യാർത്ഥബോധം ജനിപ്പിക്കുന്നു. ജയന്തഭട്ടന്റെ വാക്യത്തിലൂടെ ഉപസംഹരിക്കാം.

സംഹത്യകാരിപക്ഷേതു ദോഷോ നൈകോപിയുജ്യതേ
തേനാഭ്യുപഗന്തവ്യാ മാർഗോ ഹി ഹതകണ്ടകഃ
അഭിധാത്രീമതാ ശക്തിഃ പദാനാം സ്വാർത്ഥനിഷ്ഠതാ
തേഷാം താല്പര്യശക്തിസ്തു സംസർഗ്ഗാവഗമാവധിഃ
തേനാന്വിതാഭിധാനം ഹി നാസ്മാഭിരിഹ മൃഷ്യതേ
അന്വയപ്രതിപത്തിസ്തു ബലാദഭ്യുപഗമ്യതേ

●

1. A full scale philosophical system is generally expected to speak to problems in the following areas Metaphysics, Epistamology, Ethics and theory of value, logic and philosophical method. The System of Indian Philosophy known as Nyaya Vaisesika is such a full - scale system.

Encyclopaedia of Indian Philosophies II Volume Part I Introduction to the Philosophy of Nyaya Vaisesika - Historical
Resume - First Paragraph.

2. ചർവ്വാകദർശനം പ്രത്യക്ഷത്തെ മാത്രം അംഗീകരിക്കുന്നു. ബൗദ്ധരും, വൈശേഷികരും പ്രത്യക്ഷത്തേയും അനുമിതിയേയും, സാംഖ്യന്മാർ പ്രത്യക്ഷം, അനുമിതി, ശാബ്ദം എന്നിവയേയും, പ്രാഭാകരമീമാംസകർ പ്രത്യക്ഷം, അനുമിതി, ഉപമിതി, ശബ്ദം, അർത്ഥാപത്തി എന്നിവയേയും, ഭാട്ടമിമാംസകർ പ്രത്യക്ഷം, അനുമിതി, ഉപമിതി, ശബ്ദം, അർത്ഥാപത്തി, അനുപലബ്ധി എന്നിവയേയും അംഗീകരിക്കുന്നു.

3. വാദേഷ്വാപ്തജയോ ജയന്ത ഇതി
ഖ്യാതഃ സതാമഗ്രണീഃ
അന്വർത്ഥോ നവവൃത്തികാര ഇതി യം
ശംസന്തി നാമ്നാ ബുധാഃ
സൂനുർവ്യ്യാപ്തദിഗന്തരസ്യ യശസാ
ചന്ദ്രസ്യ ചന്ദ്രത്വിഷാ
ചക്രേ ചന്ദ്രകലാവചൂലചരണധ്യായീ
സ ധന്യാം കൃതിം.

ക്രോച്ചേ : ഒരു പുനർവായന

സീമ ജെറോം

സർഗ്ഗപ്രക്രിയയെ ഇതരകലകളിൽ നിന്നു വേർതിരിച്ച്, താത്ത്വികാടിസ്ഥാനത്തിൽ വിശകലനം ചെയ്ത ആധുനിക ദാർശനികനും സൗന്ദര്യശാസ്ത്രജ്ഞനുമാണ് ബനഡിറ്റോ ക്രോച്ചേ. ക്രോച്ചേയുടെ അന്തർജ്ഞാനവാദത്തിന്റെ അടിത്തറ പതിനേഴും പതിനെട്ടും നൂറ്റാണ്ടിൽ നിലവിലിരുന്ന പാശ്ചാത്യവീക്ഷണങ്ങളാണ്. ഈ കാലഘട്ടത്തിലെ ഇംഗ്ലീഷ് ദ്വൈതവാദമനുസരിച്ച് വസ്തുക്കൾക്ക് പ്രത്യക്ഷരൂപവും അജ്ഞേയമായ അന്തസ്സത്തയും ഉണ്ടെന്ന് പ്രചരിച്ചിരുന്നു. അതുപോലെ കാല്പനിക കലാകാരന്മാർ ഭൗതികലോകത്തെ അതിജീവിച്ച് അതീന്ദ്രിയ ലോകത്തേയ്ക്ക് കലയെ നയിച്ചു. ഈ രണ്ട് ആശയങ്ങളോടും പ്രത്യക്ഷത്തിൽ വിയോജിയ്ക്കുന്ന ക്രോച്ചേ പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത് അന്തർദൃഷ്ടിക്കാണ്.

ക്രോച്ചേയുടെ അഭിപ്രായത്തിൽ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രമാണ് സർവ്വശാസ്ത്രങ്ങളിൽവച്ച് ഏറ്റവും നിഗൂഢം. സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ ആലംബം അന്തർജ്ഞാനമാണ്. മനുഷ്യാത്മാവിന്റെ അത്യഗാധതലമാണ് അതിന്റെ പ്രഥമസ്ഥാനം. ബുദ്ധിപരം, അന്തർദ്ദർശനാധിഷ്ഠിതം എന്നിങ്ങനെ വിജ്ഞാനങ്ങളെ ക്രോച്ചേ രണ്ടായി തരംതിരിക്കുന്നു. വസ്തുക്കളെ പരസ്പരം ബന്ധപ്പെടുത്തി ചിന്തിക്കുന്നതുകൊണ്ടു ലഭിക്കുന്ന സാമാന്യജ്ഞാനം, ഓരോ വസ്തുവിനേയും കുറിച്ചു സവിശേഷമായി മനസ്സിലുദിക്കുന്ന അനുഭവം എന്നിങ്ങനെ രണ്ടുവിധത്തിലാണ് ആ വിജ്ഞാനങ്ങൾ. ഇതിൽ രണ്ടാമത്തേതാണ് അന്തർജ്ഞാനം.

അന്തർജ്ഞാനമണ്ഡലത്തിൽ ആശയനിർദ്ധാരണം നടക്കുന്നില്ല. യുക്തിപൂർവ്വമായ പരിചിന്തയോ വിശകലനമോ ഇല്ല. അനുഭൂതി മാത്രമേയുള്ളൂ. ഇതാണ് ക്രോച്ചേ പറയുന്നത്. ബാഹ്യലോകവും ആത്മാവിന്റെ അത്യഗാധതലവും ഒരുപോലെ അജ്ഞാതവും അവ്യക്തവുമാണ്. ബാഹ്യലോകത്തെ അതായിരിക്കുന്ന വിധം അറിയാനാവശ്യമായ രൂപശില്പങ്ങൾ നൽകുന്നത് അന്തർജ്ഞാ

നമാണ്. അത് അവ്യവസ്ഥതയെ വ്യവസ്ഥപ്പെടുത്തുന്നു. പ്രപഞ്ചത്തിന് അസ്തിത്വവും രൂപവും നൽകി അന്തർജ്ഞാനം ആത്മാവിൽ അതിനെ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നു. അതിനുപ്രേരകം അനുഭൂതിയും ഉപാധി ഭാവനയുമാണ്. അന്തർജ്ഞാനമായ കലഭാവനയും ആവിഷ്കരണവും സൗന്ദര്യവുമാണ്.

ദാർശനികനായ ഇമ്മാനുവൽ കാന്റിനോടും ഇറ്റാലിയൻ സാഹിത്യ ചിന്തകനായ ഡസാൻക്ടിസിനോടും അന്തർദ്ദർശനവാദം കടപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. കവി നിശ്ചയിച്ചുറച്ചു നിർമ്മിക്കുന്നതല്ല കവിതയെന്നും അത് അനുഭൂതിയുടെ സൃഷ്ടിയാണെന്നും ഡസാൻക്ടിസ് പ്രഖ്യാപിച്ചു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഭാഷ്യത്തിൽ സൗന്ദര്യശില്പത്തിന്റെ ജീവൻ അതിന്റെ രൂപമാണ്. ഈ രൂപം ഭാവത്തിൽ നിന്ന് കേവലം പുറന്തോടുപോലെ അടർത്തിമാറ്റാവുന്നതല്ലെന്നും അദ്ദേഹം പറയുന്നു. ഇത് ക്രോചേയെ സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ട്. രൂപം എവിടെ പ്രവർത്തിക്കുന്നു. എങ്ങനെ രൂപത്തെ നിർമ്മിക്കാനാവുന്നു? എന്തു ചെയ്യുന്നു? എന്നീ വിഷയങ്ങൾ കൈകാര്യം ചെയ്യുമ്പോൾ ക്രോചേ ഇമ്മാനുവൽ കാന്റിനെയും ഉപജീവിക്കുന്നു.

അന്തർജ്ഞാനത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം രൂപസംവിധാനവും രൂപനിർമ്മിതിയുമാണ്. ഈ രൂപം ഭാവത്തിൽ നിന്ന് അടർത്തിമാറ്റാവുന്നതല്ല. (ഡസാൻക്ടിസ്). മനസ്സിൽ രൂപം പ്രാപിച്ചുകിടക്കുന്നതും രൂപം പ്രാപിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നതുമായ ഭാവങ്ങൾ അനവധിയുണ്ട്. പ്രത്യേകമൊരു കലാസൃഷ്ടി നടത്തേണ്ടിവരുമ്പോൾ അസംസ്കൃതഭാവങ്ങളും ആവശ്യാനുസരണം രൂപം കൈകൊള്ളുന്നതുമായ ഭാവങ്ങളും കൂടി ഉടച്ചുരുക്കി അന്തർദ്ദർശനം നൂതനമായ രൂപം വാർത്തെടുക്കുന്നു. തികഞ്ഞ സൗന്ദര്യമുള്ള അഭിനവരൂപം നിർമ്മിതമാകുന്നു. ആന്തരികരൂപ നിർമ്മാണപ്രക്രിയ അവസാനിക്കുന്നതോടെ കലാനിർമ്മാണ പ്രക്രിയയും അവസാനിക്കുന്നു.

അന്തർദ്ദർശനത്തിലെ വിലക്ഷണത:

വാസ്തവികലോകത്തെ സംബന്ധിക്കുന്ന ധിഷണാപരമായ സാമാന്യാശയജ്ഞാനവുമായി അന്തർജ്ഞാനത്തിനു ബന്ധമില്ല. അന്തർജ്ഞാനത്തിന്റെ പരിസ്ഫുരണമെന്നോണം കലാസൃഷ്ടി യഥാർത്ഥമാകാം എന്നതിൽക്കവിഞ്ഞ്, അന്തർജ്ഞാനം വാസ്തവികമോ അയഥാർത്ഥമോ ആകുന്നില്ല. ഇന്ദ്രിയവേദ്യമായ വസ്തുജ്ഞാനത്തിൽ നിന്നും അന്തർജ്ഞാനം വ്യത്യാസപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു.

ക്രോചേ പറയുന്നത് ഇന്ദ്രിയാർജ്ജിതവസ്തുജ്ഞാനം തെറ്റാണെന്നാണ്. അന്തർജ്ഞാനത്തിന് തെറ്റും ശരിയും ഇല്ലെന്നും. കുറച്ചുകൂടി വ്യക്തമായിപ്പറഞ്ഞാൽ, ഇന്ദ്രിയാനുഭവജ്ഞാനം അമൂർത്തവും അരൂപവുമാണ്. ഉള്ളിന്റെയുള്ളിൽ അവ്യക്തമായി മിന്നിമറയുന്ന 'എന്തോ ഒന്ന്'; അതിന്റെ സമൂർത്തതയാണ് അന്തർ

ജ്ഞാനത്തിനാധാരം. ഇന്ദ്രിയാതീത മായ അന്തർജ്ഞാന സ്വഭാവത്തോട് പൂർണ്ണമായി യോജിക്കാനാവില്ല. ബോധപൂർവ്വമോ അബോധപൂർവ്വമോ ആയ പഞ്ചേന്ദ്രിയങ്ങളുടെ അനുഭവ ത്തിൽ നിന്നല്ലാതെ അന്തർദ്ദർശനം ഉണ്ടാകാൻ സാദ്ധ്യതയില്ല. ഉദാഹര ണമായി, ബധിരനായ ബീഥോവന് Seventh Symphony സംവിധാനം ചെയ്യാൻ സഹായകമായത്, ഇന്ദ്രിയ ങ്ങളിലൂടെ അദ്ദേഹം മുൻപറഞ്ഞ പ്രകൃതിയുടെ താളങ്ങളിൽ നിന്നാണ്. ഉള്ളിലൂറുന്ന അവ്യക്തമായ എന്തോ ഒന്നിന്റെ രൂപാത്മകതയിൽ മാത്രമാ വില്ല അതിന്റെ ബീജം. മനനേന്ദ്രിയ ത്തിന്റെ ക്രിയാത്മകത - ഉണർവ്വ് - ഇത്തരം മുഹൂർത്തങ്ങളിലുണ്ട്. അതു പോലെ ഒരിക്കലെങ്കിലും കടലിനെ ക്കുറിച്ച് കേൾക്കുകയോ ചിത്രമെ ങ്കിലും കാണുകയോ ചെയ്തിട്ടി ല്ലാത്ത ഒരുവന്, കടലിന്റെ വിക്ഷു ബ്ധതയെക്കുറിച്ച് സർഗ്ഗസൃഷ്ടി നട ത്താനാവില്ല.

ക്രോച്ചേ സംവേദനത്തെ കല യുടെ മുഖ്യധർമ്മമായി അംഗീകരിക്കു ന്നില്ല. മനസ്സിൽ പൂർണ്ണത പ്രാപിച്ച കലാരൂപത്തെ ബാഹ്യമായി ആവി ഷ്ക്കരിക്കുന്ന പ്രക്രിയ കലാനിർമ്മി തിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതല്ലെന്ന് ക്രോ ച്ചേ ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നു. അന്തർജ്ഞാനം പൂർണ്ണമാകുന്നതോടെ ആവിഷ്ക്കാ രവും പൂർണ്ണമാകുന്നു. അത് ബാഹ്യ വൽക്കരിച്ചാലും ഇല്ലെങ്കിലും കലയാ യിരിക്കുകയും ചെയ്യും. ബാഹ്യാവി ഷ്ക്കാരമെന്നത് കേവലം യാന്ത്രിക മായ പ്രവർത്തനമാണ്. അന്തർദ്ദർശ നസിദ്ധാന്തത്തിലെ ഏറ്റവും വലിയ പോരായ്മയാണിത്. ഇവിടെ, കലാരൂ പങ്ങൾ അവരുടെ സ്രഷ്ടാക്കളുടെ മനസ്സിൽ മാത്രം സജീവമായി വ്യാപരിക്കുന്നതായി വരുന്നു. രൂപത്തെ ബാഹ്യവൽക്കരിക്കാതെ ആസ്വാദകരിലേയ്ക്ക് കലാഭാവങ്ങൾ സംവേദിപ്പിക്കാൻ കഴിയില്ലല്ലോ. ആ സ്ഥിതിക്ക് ചിത്രം, ശില്പം, സംഗീതം, കാവ്യം തുടങ്ങിയ എല്ലാ കലാസൃ ഷ്ടികളും കലാകാരന്റെ മനസ്സിൽ ഇരിക്കുകയേ ഉള്ളൂ. ഇവയൊന്നും ആസ്വാദകർക്ക് കണികാണാൻ പോലും കിട്ടില്ല. മാത്രമല്ല, ആസ്വാദ കരെന്ന ഒരു വർഗ്ഗമേ ഉണ്ടാവുകയു മില്ല. ക്രിയാത്മക സൃഷ്ടി നടത്താ തെ ആർക്കും കലാകാരനാകുകയും ചെയ്യാം.

ഭാഷയും കലാസങ്കേതങ്ങളും നിത്യനൂതനമാകണമെന്നു ക്രോച്ചേ പറഞ്ഞത് അത്യന്തം മഹനീയമാണ്. നാടകം, മഹാകാവ്യം, ആഖ്യാന കാവ്യം തുടങ്ങിയ ക്ലാസ്സിക് കലാരൂ പങ്ങളെയെല്ലാം ക്രോച്ചേ എതിർക്കു ന്നു. രൂപവിഭജനം കൃത്രിമവും യാന്ത്രി കവുമാണ്. പൂർവ്വാർജ്ജിത രൂപങ്ങളെ യെല്ലാം അന്തർജ്ഞാനം ഉടച്ചുരുക്കി പുതുതായി സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ഓരോരൂ പവും നിത്യനൂതനമാണ്. ആസ്വാദ കന്റെ പ്രതികരണത്തെക്കുറിച്ച് ചിന്തിച്ച് ബദ്ധപ്പെടാതെ അനുസ്യൂതം സൃഷ്ടി നടത്തുന്നതിനുള്ള ആഹ്വാ നം ക്രോച്ചേ മുഴക്കുന്നു. കാരണം കാവ്യവും കലയും സൗന്ദര്യസൃഷ്ടി

യാണ്. ആത്യന്തികമായും കല ആത്മാവിഷ്ക്കാരമാണെന്നും പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു. ഈ പ്രസ്താവങ്ങളിലെല്ലാം നിരൂപണത്തിന്റെ സാദ്ധ്യതകളെയോ ആവശ്യകതയേയോ ക്രോച്ചേ ഗൗനിയ്ക്കുന്നുപോലുമില്ല.

കാല്പനികതയിലേയ്ക്കൊരു കടന്നുകയറ്റം:

കാല്പനികതയെ എതിർക്കുന്ന ക്രോച്ചേ കലയുടെ പ്രകൃതവിഭവം വികാരങ്ങളാണെന്ന് അംഗീകരിക്കുന്നു. വികാരത്തിന് അന്തർജ്ഞാനം രൂപം നൽകുകയും അനുഭവവേദ്യമാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അങ്ങനെ വരുമ്പോൾ കല വികാരാവിഷ്കാരവും ആത്മാവിഷ്കാരവും ഒക്കെയാണ്. എല്ലാ കലയും ലിറിക്കലാണെന്ന് ക്രോച്ചേ സിദ്ധാന്തിക്കുന്നു. ബ്രിട്ടാനിക്കയിൽ അദ്ദേഹം ലിറിക്കിലിനെക്കുറിച്ച് ഇങ്ങനെ പറയുന്നുണ്ട്. "കവിത പ്രതീകമാണ്. വികാരത്തിന്റെ അനുധ്യാനമാണ്. ഭാവാത്മകമായ അനുഭൂതിയാണ്. ഭാവാത്മകത വികാരങ്ങളെ കോരിച്ചൊരിയുന്നതല്ല, നിലവിളിയില്ല, വിലാപവുമല്ല, അത് വാസ്തവവത്ക്കരണമാണ്. എല്ലാം സാരാംശത്തിൽ ഭാവാത്മകമാണ്. ബാഹ്യഭാവത്തിൽ ചിലത് നാടകമായും ചിലത് മഹാകാവ്യമായും കാണപ്പെടുന്നുവെന്നേയുള്ളൂ." ഇവിടെ ഭാവാത്മകതയെ സാർവ്വലൗകിക സത്യമായാണ് ക്രോച്ചേ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

വ്യക്തിയുടെ ആത്മാവിൽ വസ്തുതകൾ സ്ഫുടമായി രൂപം പ്രാപിക്കുന്നതിനെയാണ് എക്സ്പ്രഷൻ - ആത്മാവിഷ്ക്കാരം - എന്ന പദം കൊണ്ട് ക്രോച്ചേ വിവക്ഷിക്കുന്നത്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ വീക്ഷണത്തിൽ അന്തർജ്ഞാനവും ആത്മാവിഷ്ക്കാരവും ഒന്നാണ്. അതായത്, വൈയക്തികമായ സവിശേഷവസ്തുജ്ഞാനത്തെയാണ് അന്തർജ്ഞാനം അനാവരണം ചെയ്യുന്നത്. ഉദാഹരണമായി, വിടർന്നു നിൽക്കുന്ന ഒരു പുഷ്പത്തെ ഒരാൾ കാണുന്നതുപോലെയാവില്ല, മറ്റൊരാൾ കാണുന്നത്.

കലയിൽ വിഭാവാദികൾ സാമാന്യാകാരം പ്രാപിക്കുകയും വികാരങ്ങൾ സാധാരണീകരിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നതിനാൽ പ്രതികൂല വികാരങ്ങൾ അടക്കം എല്ലാം അലൗകികമായി അഭിവ്യക്തമാകുന്നു എന്ന ഭാരതീയ സിദ്ധാന്തം തന്നെയാണ് ക്രോച്ചേയും അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ആത്മനിഷ്ഠമായ വികാരമുദ്രകളെ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്ന ഇംപ്രഷനിസ്റ്റ് സ്വഭാവവും യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ വക്രീകരിക്കപ്പെട്ടതും ദുഃസ്വപ്നസമാനവുമായ ദർശനം അവതരിപ്പിക്കുന്ന എക്സ്പ്രഷനിസ്റ്റ് സ്വഭാവവും അന്തർദ്ദർശനസിദ്ധാന്തത്തിൽ ഉൾച്ചേർന്നിട്ടുണ്ട്.

ക്രോച്ചേയുടെ സിദ്ധാന്തത്തെക്കുറിച്ച്, കാവ്യനിയമങ്ങളെ ആധാരമാക്കിയുള്ള വിമർശനസമ്പ്രദായത്തിന്റെ വികലതകൾ അദ്ദേഹം വെളിച്ചത്തുകൊണ്ടുവന്നുവെന്നും ഇംപ്രഷനിസ്റ്റു വിമർശനത്തിനു വഴിതെളിച്ചുവെന്നും ക്ലിയന്നാ ബ്രൂക്ക് പറയുന്നുണ്ട്. ദൃഢതരമായ താത്ത്വികാടിസ്ഥാനത്തിൽ നിരൂപണത്തെ ക്രോ

ച്ചേ പ്രതിഷ്ഠിച്ചുവെന്നാണ് പ്രൊഫ. എം. അച്യുതൻ പറയുന്നത്. പക്ഷേ, അന്തർദ്ദർശനപരമായ ആത്മാവിഷ്ക്കാരത്തിനു മുന്നിൽ നിരൂപണത്തിന്റെ പല വഴികളും ക്രോച്ചേ അടയ്ക്കുകയാണ് ചെയ്തത്. അതുപോലെത്തന്നെ, സുന്ദരമായ ഒരു കലാസൃഷ്ടി കാണുമ്പോൾ അഥവാ ഇന്ദ്രിയവേദ്യമാകുമ്പോൾ ആസ്വാദകന് അന്തർദ്ദർശനം ഉണ്ടായിക്കൂടേ? അതേക്കുറിച്ച് ക്രോച്ചേ ഒന്നും പറയുന്നില്ല. ചുരുക്കത്തിൽ ക്രോച്ചേയുടെ അന്തർദ്ദർശന സിദ്ധാന്തം സർവ്വസ്വീകാര്യമായി ഗണിക്കാവുന്നതല്ല.

●

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ:

1. പാശ്ചാത്യസാഹിത്യ തത്ത്വശാസ്ത്രം - ഡോ. കെ.എം. തരകൻ
2. പാശ്ചാത്യസാഹിത്യ ദർശനം പ്രൊഫ. എം. അച്യുതൻ
3. 'കല ദാർശനികദൃഷ്ടിയിൽ' (ലേഖനസമാഹാരം)- ബനഡിറ്റോ ക്രോ ച്ചേ - കെ.എം. തരകൻ
4. Encyclopaedia Britannia - Volume -6, Croce.
5. Literary Criticism - A Short history - William K. Winisatt.
6. The Aesthetics as the Science of Expression and of the Linguistic in General - Benedetto Croce.

കുറുമൊഴിച്ചെപ്പു മുതൽ കുന്നിമണികൾ വരെ

കെ.എസ്.പി. കർത്താ

ഇതാ ഒരു കാവ്യവനിക. നിറയെ പൂത്തുനിൽക്കുന്ന ചെടികൾ. ആകൃതിയിലും പ്രകൃതിയിലും വൈവിധ്യമിയലുന്ന പൂക്കൾ. വർണ്ണവും മണവും വ്യത്യസ്തം. ഇരുന്നൂറോളം കവിതാമലരുകൾ. കൂടെ ഒരു ഖണ്ഡകാവ്യവും. ഈ ഉദ്യാനം ഒരുക്കിയവരിൽ നവാഗതരുണ്ട്; കവിയശഃപ്രാർത്ഥികളുണ്ട്; പ്രഖ്യാതകവികളുമുണ്ട്. ഈ വൈചിത്ര്യം തന്നെ അനുവാചകനെ ആകർഷിക്കാൻ സഹായകമാണല്ലോ.

അകത്തേക്കു കടക്കുകതന്നെ. ചേപ്പാട്ടു സോമനാഥന്റെ കുറുമൊഴിച്ചെപ്പിൽ നൂറിൽപ്പരം കുറുങ്കവിതകളുണ്ട്. കുന്നിക്കുരുവും മഞ്ചാടിക്കുരുവും നിറച്ച ചെപ്പ് കുഞ്ഞുങ്ങൾക്കുമാത്രമല്ല കുഞ്ഞുങ്ങളുടെ ഹൃദയമുള്ളവർക്കും കൗതുകം പകരുമല്ലോ. നാലുവരിയിലൊതുങ്ങുന്നവയും വൃത്തത്തിന്റെ ബന്ധനത്തിൽ നിന്ന് മുക്തി നേടിയവയുമാണ് ഈ മുത്തുകൾ മിക്കതും. ഓരോന്നിലും ഓരോ ചിന്താബിന്ദു ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിരിക്കുന്നു.

"പാറമേൽ വിരിയുന്ന പനിനീർപ്പൂവാണെൻ കവിത" എന്നാണ് കവിയുടെ അവകാശവാദം. 'വഴക്കിനും അർത്ഥത്തിനും ഇടയ്ക്കുള്ള സത്യത്തിന്റെ നറുവെളിച്ചം' എന്ന് കവിതയെ അദ്ദേഹം നിർവചിക്കുന്നുമുണ്ട്. ചുറ്റും കാണുന്ന ദൃശ്യങ്ങളെയും അനുഭവങ്ങളെയും കൊച്ചുകൊച്ചുവാക്യങ്ങളിൽ കുറുക്കിയവതരിപ്പിക്കാനാണ് കവിയ്ക്ക് കൗതുകം. ചിലത് സൂക്തത്തിന്റെ പദവിയിലേക്കുയരുന്നുണ്ട്. ചിലതിൽ പ്രാസത്തിനുവേണ്ടി കവി പ്രയാസപ്പെടുന്നതു കാണാം. എങ്ങനെയായാലും ഈ ഇത്തിരിപ്പൂക്കളിൽ ചിലതെങ്കിലും നമ്മുടെ മനസ്സിൽ സൗരഭ്യം പകരാതിരിക്കില്ല.

ശോകം ശ്ലോകമായിത്തീർന്നുവെന്നാണല്ലോ ഐതിഹ്യം. ഇതാ പ്രിയാവിരഹത്തിന്റെ ശോകം ബിജോയ് ചന്ദ്രനെക്കൊണ്ട് മുപ്പത്തിയഞ്ചു കൊച്ചുകവിതകൾ എഴുതിച്ചിരിക്കുന്നു. (ഒന്നും ശ്ലോകമല്ല!) ഗ്രന്ഥനാമത്തിനു ഹേതുവായ 'കാവൽ' എന്ന കവിത ഉദ്ധരിക്കാം:

'മോർച്ചറിയുടെ മൗനത്തിൽ നീ നിശ്ചല-
പുറത്തു ദുഃഖച്ചൂടിൽ ഞാനൊറ്റ-
മരണത്തിനും ജീവിതത്തിനുമിടയിൽ
പാതി തുറന്ന ജാലകം-
അതിലൂടെ നിന്റെ മുഖം-
നീ ഉറങ്ങുക, കാഴ്ചക്കാർ പിരിഞ്ഞുപോയാലും
കപടദുഃഖിതർ കടന്നുപോയാലും
ആ മിഴി തുറക്കുന്നതും കാത്ത്
ഞാനുണ്ടാകും കാവൽ-'

ജപ്പാനിലെ ചില മതവിശ്വാസികൾ ഇഷ്ടദേവതാസംതൃപ്തിക്കായി നാമം ജപിക്കുന്നതിനുപകരം ദൈവത്തിന്റെ പേരെഴുതി ഒരു ചക്രത്തിലിട്ടു കറക്കാറുണ്ടെന്നു കേട്ടിട്ടുണ്ട്. ബിജോയ് ചന്ദ്രന്റെ കവിതകൾ വായിച്ചപ്പോൾ ഈ കഥയാണ് ഓർമ്മവന്നത്. ഇടപ്പള്ളി പ്രസ്ഥാനത്തിനുശേഷം ഇത്ര ശക്തമായ ഭാഷയിൽ പ്രണയത്തെ അവതരിപ്പിച്ച മറ്റൊരു കവി മലയാളത്തിലുണ്ടോ എന്ന് അവതാരികയിൽ ബാബു കുഴിമറ്റം സംശയിക്കുന്നു (വിശ്വാസം പൊറുപ്പിക്കട്ടെ!).

എൻ. വി. കൃഷ്ണവാരിയർ സ്മാരകട്രസ്റ്റിന്റെ ആഭിമുഖ്യത്തിൽ സംഘടിപ്പിച്ച കവിതാക്യാമ്പിലെ രചനകളാണ് പടവുകളിൽ സമാഹരിച്ചിരിക്കുന്നത്. കവി യശഃ പ്രാർത്ഥികളായ ഇരുപത്തിരണ്ടു പേരുടെ കവിതകൾ ഇതിൽ വായിക്കാം. ശബ്ദാർത്ഥഭാവരൂപങ്ങളിൽ പ്രകടമായ വ്യത്യസ്തത പുലർത്തുന്നവ. പകുതിയെണ്ണം നിയതവൃത്തങ്ങളിൽ വാർന്നുവീണവ; ശേഷം ചിലതിന്റെ രചയിതാക്കൾക്ക് താളബോധമുണ്ട്; മറ്റുചിലതിന്റെ സ്രഷ്ടാക്കൾ വളയമില്ലാതെ തന്നെ ചാടിയിരിക്കുന്നു. ചുരുക്കം ചിലർക്കു ജന്മവാസനയുണ്ടെന്നു വ്യക്തം. എത്രയായാലും എവറസ്റ്റിലേക്ക് എളുപ്പവഴികളില്ലെന്ന് ഈ നവാഗതർ ഓർക്കുന്നതു നന്ന്. എ.ബി. ശ്രീഹരി, മധു ആലപ്പടമ്പ്, മഞ്ജു എം.എസ്., മടവൂർ രാധാകൃഷ്ണൻ, ബാലകൃഷ്ണൻ ഒളവട്ടൂർ, സുരേഷ് ചെമ്പത്ത്, ചേർക്കാട്ട് സാന്ദീപനി, കവിതാ ബാലകൃഷ്ണൻ എന്നിവർ 'മുള'യിലറിയാം മുളങ്കരുത്ത് എന്ന ചൊല്ലിനെ സാർത്ഥകമാക്കിയിരിക്കുന്നു.

ഒരു കാവ്യസമാഹാരം പ്രസിദ്ധീകരിക്കാൻ കഴിഞ്ഞില്ലല്ലോ എന്ന വിഷാദത്തിന്റെ പരിഹാരമായിട്ടാണ് ജോയി ചിറമേൽ 'സോഫിയ വീണ്ടും ഉറങ്ങുന്നു' എന്ന സമാഹാരം ഇറക്കിയിരിക്കുന്നത്. ഇരുപതു കവിതകളുണ്ടിതിൽ.

'എല്ലാ വെളിച്ചവും കെട്ടുപോകുമ്പൊഴും
ഉള്ളിൽ തെളിയുന്ന തീരാത്തവെട്ടം'

ആണ് ജീവന്റെ ബന്ധമെന്ന് 'വിളക്കെ'ന്ന കവിതയിൽ കവി പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു. പുഴയുടെ ദൃശ്യം കവി മനസ്സിൽ സൃഷ്ടി സ്ഥിതി സംഹാരങ്ങളുടേതായ പല പൂർവസ്മരണകളും ഉണർത്തുന്നതായി ഒരു കവിതയിൽ കാണാം. മകന്റെ അപകടമരണത്തിൽ വിഷാദിക്കുന്ന അമ്മയുടെ ഹൃദയമാണ് 'ദുരന്തസാക്ഷി'യിൽ പറിച്ചുനട്ടിരിക്കുന്നത്. മാതാപിതാക്കളുടെ വാത്സല്യം നുകർന്നു വളർന്ന ബാല്യത്തിന്റെ മനോജ്ഞതയോടൊപ്പം കൗതുകങ്ങളെയും ആവാഹിക്കുന്നു. 'സ്നേഹമേ സ്വസ്തി'യെന്ന കവിത. ബോധിവൃക്ഷത്തണലിൽ ഇരുന്ന് ആയിരം ആലിലക്കണ്ണുതുറ

ക്കാനും ആത്മബോധത്തിന്റെ തുള്ളി യിറ്റിക്കാനും പ്രാർത്ഥിക്കുന്ന കവി യാണ് അടുത്ത കവിതയിൽ പ്രത്യ ക്ഷപ്പെടുന്നത്. ഓർക്കാപ്പുറത്ത് സാഹ ചര്യങ്ങൾക്കിരയായിത്തീരുന്ന നമ്മെ പ്പറ്റിയും സ്വർണ്ണപഞ്ജരത്തിൽ പെട്ട പൈങ്കിളിയെപ്പറ്റിയും നമ്മെപ്പറ്റിയും തൊണ്ടയിൽക്കുടുങ്ങിയ മുൾക്കിരീ ടവും തള്ളി മിണ്ടാതെ മിഴിപൂട്ടി മുമ്പോട്ടുപോകുന്ന ജോസഫിനെപ്പ റ്റിയും കവി സഹതാപത്തോടെ പാടു ന്നു. വളർത്തുപൂച്ച മുയൽക്കുഞ്ഞി നെ ശാപ്പിട്ടതിനാൽ അതിനു ചോറു വേണ്ടാ - ഇതറിഞ്ഞ് അമ്മ ഞെട്ടി, കുട്ടൻ കരഞ്ഞു, അച്ഛൻ കോപിച്ചു; പൂച്ചയ്ക്കോ? മനം മാറ്റം! ഈ പരി ണാമകഥ ആസ്വാദ്യമായിരിക്കുന്നു. ബന്ദിന്റെ ദുഷ്പരിണാമവും യാദൃ ച്ഛിക തിരോധാനങ്ങളും ഇറച്ചി പക്ഷി കളും കണ്ണടയും - എല്ലാം ഓരോ കവിതയ്ക്കും വിഷയം നൽകിയിട്ടു ണ്ട്. സ്ത്രീധനത്തിന്റെയും ആഭരണ ത്തിന്റെയും പേരിൽ വിവാഹമോചിത യാകേണ്ടിവന്ന സോഫിയയുടെ അന്ത്യനിദ്രയാണ് സോഫിയ വീണ്ടും ഉറങ്ങുന്നു എന്ന കവിതയിലെ പ്രമേ യം. നിത്യജീവിതത്തിലെ അനഭികാ മ്യതകളുടെ നേർക്ക് വിരൽ ചൂണ്ടാൻ മടിക്കാത്ത ഈ കവിയ്ക്ക് വികാരവി ചാരഭാവനകളുടെ അനുപാതം അല്പം കൂടി ശരിപ്പെടുത്താൻ കഴി ഞ്ഞാൽ ഏറെ മെച്ചപ്പെട്ട കവിതകളെ ഴുതാൻ കഴിയുമെന്നതിൽ തർക്കമില്ല.

ഒരു കഥാകാവ്യമാണ് ഇന്ദ്രചാ പം. ഇതിഹാസപ്രഥിതമായ അഹല്യാ ഗൗതമന്മാരുടെ ദാമ്പത്യത്തിന് ഒരു പൂർവരംഗം കവി സ്വന്തമായി കല്പി ക്കുന്നു. അഹല്യയുടെ മാതാവായ വാണി, വേടദമ്പതികളുടെ പുത്രിയാ ണിതിൽ. കാവ്യം ഏഴു ഖണ്ഡങ്ങ ളായി തിരിച്ചിരിക്കുന്നു. (ഇന്ദ്രചാപ ത്തിന് ഏഴുവർണ്ണങ്ങളാണല്ലോ.) ആദ്യത്തെ നാലുഖണ്ഡങ്ങളിലും വേടദമ്പതിമാരുടെ കഥ; തുടർന്ന് അഹല്യാഗൗതമന്മാരുടെ കഥ. മുനി ഭൗതികസുഖങ്ങളിൽ നിന്ന് പരാങ്മു ഖനായതിനാൽ ഇന്ദ്രിയാഭിലാഷം മുഴുവൻ അഹല്യ ഇന്ദ്രനെ പ്രാപി ക്കുന്നതും ഗൗതമൻ അവളെ ശപിക്കു ന്നതും പുരാണപ്രസിദ്ധമാണല്ലോ. മകളുടെ പൊറുതി കാണാൻ പുറ പ്പെട്ട വേടദമ്പതിമാർക്ക് മഹർഷി യുടെ ആശ്രമവാടം കത്തിയെരിയു ന്നത് കാണാനാണ് ഇടവന്നത്. അഹല്യ കരിങ്കല്ലായി മാറി. വേടദമ്പ തിമാർ അവിടെത്തന്നെ പിടഞ്ഞുവീ ണുമരിക്കുന്നു. അന്നേരം ആകാശ ത്തുവിരിഞ്ഞ മഴവില്ലിന്റെ ചോദ്യം ഇതാണ്:

'മാനവസത്ത ചുട്ടുകരിക്കും
ജ്ഞാനഗർവമോ താപസസിദ്ധി?'

ഒരു കാല്പനികപ്രണയകഥയുടെ ആവിഷ്കാരമെന്ന നിലയിൽ ഈ കാവ്യം ആസ്വാദ്യഹൃദ്യമായിരിക്കു ന്നു. സന്ദർഭത്തിനുപറ്റിയ പദങ്ങൾ പ്രയോഗിക്കുന്നതിലും ശബ്ദാലങ്കാര ങ്ങൾ നിബന്ധിക്കുന്നതിലും കൃതഹ സ്തനായ കവിയ്ക്കു കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്.

കാട്ടുവല്ലികൾ പൊട്ടിത്തളിർത്തു
കാട്ടുമങ്കയ്ക്കുമുള്ളം കുളുർത്തു
സ്വർഗ്ഗകാന്തിയിലാറാടി നിന്നൂ
സ്പ്നരാജികൾ രൂപമാളുന്നു.

എന്നിങ്ങനെയുള്ള വരികൾ ചങ്ങമ്പുഴയുടെ സംഗീതരമണീയമായ ശൈലിയെ ഓർമ്മയിൽ കൊണ്ടുവരും.

വൈലോപ്പിള്ളി എഴുതിയ കുട്ടിക്കവിതകളുടെ സമാഹാരത്തിന്റെ പുതിയ പതിപ്പാണ് ഏഴാമത്തെ പൂങ്കുലയായ കുന്നിമണികൾ. ഇതിലെ കവിതകളുടെ രചനാകാലം അരനൂറ്റാണ്ടുമുൻപാണ്. എന്നിട്ടും ഇവയുടെ തിളക്കം കുറഞ്ഞിട്ടില്ലെന്ന വസ്തുത പുതിയ കവിയശഃപ്രാർത്ഥികൾ ഓർക്കുന്നതു നന്ന്. മൊത്തം പതിനാറു കവിതകൾ. ഏറെ പ്രസിദ്ധങ്ങളായ കാക്ക (മുഴുവനും ഇല്ല.) പെണ്ണും പുലിയും, വർക്കത്തുകെട്ട താറാവ്, തുമ്പപ്പൂ എന്നീ കവിതകൾ ഇതിലുണ്ട്. കൂരിരുട്ടിന്റെ കിടാത്തിയായിട്ടും സൂര്യപ്രകാശത്തിനുറ്റ തോഴിയായ കാക്കയെ ഏതു കുട്ടിയാണു സ്നേഹിക്കാത്തത്? മാബലിതലയിൽ ചൂടിയതിനാൽ പുളകം കൊണ്ട തുമ്പപ്പൂവിനെയും ആർക്കും മറക്കാൻ വയ്യാ. പുളിയില നേർകരമുണ്ടു മടക്കി ചെമ്പകപ്പൂവു നിറയ്ക്കുന്ന അമ്മാളുവിനെയും തഥൈവ. (ഈ കവിത പിന്നീട് കവി തന്നെ ശുഭാന്തമായി മാറ്റിയെഴുതിയെന്നതാണു സത്യം. കുട്ടികളെ ദുഃഖിപ്പിക്കേണ്ടെന്ന് നിനച്ചാവാം. ഈ പതിപ്പിൽ ആദ്യ രചന തന്നെയാണു കൊടുത്തിരിക്കുന്നത്.) സനാഥനെന്ന കവിതയിൽ ഒറീസ്സയിലെ ക്ഷാമത്തെപ്പറ്റി കവി എഴുതുന്നു.

'അവർക്കു പണ്ടേ കൃഷിയാണു ജോലി-
യതൊക്കെയും തീരെ നശിച്ചുപോയി.
തൊഴുത്തിലെക്കാലികൾ ചത്തുപോയി
കഴുത്തിലെത്താലികൾ വിറ്റുപോയീ.'

കുഞ്ഞുങ്ങൾ മേവും ചെറുകൂട്ടിലേക്കു തീൻകൊണ്ടുപോകും കിളിയെന്നപോലെ ഭിക്ഷാന്നവുമായി വീട്ടിലേക്കു മടങ്ങുന്ന സനാഥന്റെ ചിത്രം മനസ്സിൽ തങ്ങിനിൽക്കുന്നു. കുട്ടികളുടെ ഭാഷാപരിചയവും സഹൃദയത്വവും വളർത്തിക്കൊണ്ടുവരാൻ ഇതിലെ കവിതകൾ ഉപകരിക്കുമെന്ന കവിയുടെ വിശ്വാസം അസ്ഥാനത്തായില്ല.

ഈ ഉദ്യാനസന്ദർശനം ഇവിടെ തീരുന്നു. നന്ദനവനത്തോടോ ചൈത്രരഥത്തോടോ ഉപമിക്കാൻ പറ്റില്ലെങ്കിലും സർവ്വത്തുരമണീയമായ ചില പൂച്ചെടികൾ ഇവിടെ കാണാൻ കഴിഞ്ഞതായി ആശ്വസിക്കാം. അല്ലേ?

●

1. കുറുമൊഴിച്ചെപ്പ്-ചേപ്പാട് സോമനാഥൻ - മന്ദസ്മിതം സാഹിതി, കോഴിക്കോട്-17, വില 20/-
2. കാവൽ- ബിജോയ് ചന്ദ്രൻ, റിവർ ലാന്റ്സ് പബ്ലിക്കേഷൻസ്, മുവാറ്റുപുഴ. വില 15/-
3. പടവുകൾ (ക്യാമ്പുകവിതകൾ) എൻ. വി.കൃഷ്ണവാരിയർ സ്മാരകട്രസ്റ്റ്, കോഴിക്കോട്-4, വില 20/-
4. സോഫിയ വീണ്ടും ഉറങ്ങുന്നു - ജോയി ചിറമേൽ കാവ്യമാലിക, തൃശൂർ. വില25/-
5. ഇന്ദ്രചാപം - എം. ആർ.ടി. നായർ, പ്രഭാത് ബുക്ക് ഹൗസ്, തിരുവനന്തപുരം. വില 10/-
6. കുന്നിമണികൾ വൈലോപ്പിള്ളി, കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശൂർ, വില 28/-

ക്ലാവ് തീണ്ടാത്ത ഓർമ്മകൾ

വൈശാഖന്റെ 'യമകം' എന്ന സമാഹാരത്തെക്കുറിച്ച് ചില വിചാരങ്ങൾ

അംബികാസുതൻ മാങ്ങാട്

ഓർമ്മകളാണ് മനുഷ്യന്റെ സ്വത്വം നിർണ്ണയിക്കുന്നതും നിർമ്മിക്കുന്നതും. ഓർമ്മകളില്ലാതായാൽ പിന്നെ മനുഷ്യനില്ല. വെറും ശരീരം മാത്രം. സ്വത്വനഷ്ടത്തിന്റെ കഥകളും നോവലുകളുമെഴുതിക്കൊണ്ട് ശ്രദ്ധേയരായിത്തീർന്നവരാണ് വിജയന്റെയും മുകുന്ദന്റെയും തലമുറ. ആദ്യഘട്ടത്തിൽ അവർ സൃഷ്ടിച്ച കഥാപാത്രങ്ങൾ ഓർമ്മകളിൽനിന്നും ബഹിഷ്കൃതരായവരാണ്. ഭൂതകാല സ്മൃതികളെല്ലാം നഷ്ടപ്പെട്ട് വെറും 'ആൾക്കൂട്ട' മായി പരിണമിച്ച ജന്മം തന്ന മാതാപിതാക്കളെ മാത്ര മല്ല സ്വയം തിരിച്ചറിയാൻ പോലും വയ്യാത്തവിധം അന്യനായിത്തീർന്ന (ഞാനാരാണ് നാണുനായരേ?), 'ഇനി ഓർമ്മകളരുത്' (ഖസാക്കിലെ രവി) എന്ന മട്ടിലുള്ള നിമന്ത്രണങ്ങളിൽ അസ്തിത്വവ്യഥ അനുഭവിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ മലയാള സാഹിത്യത്തിലെമ്പാടും അക്കാലത്ത് വിഹരിച്ചു.

സ്വത്വനിരാസത്തിന്റെ എഴുതപ്പെട്ട കഥകൾ അതീവകൗതുകത്തോടെ സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടുവെങ്കിലും വൈകാതെ തന്നെ അവയിലെ അനുഭവങ്ങളിലെ കൃത്രിമത്വം മലയാളികൾ തിരിച്ചറിയാനിടയായി. വൈദേശികമായ അസ്തിത്വാദി ദർശനങ്ങളെ ദ്രുതഗതിയിൽ ഇവിടെ പറിച്ചു നടുമ്പോൾ നമ്മുടെ മണ്ണിന് ചേരുമോ എന്ന പര്യാലോചനകൾ വേണ്ടത്ര ഉണ്ടായില്ല. ഇതോടൊപ്പം കഥാരചനയിൽ സംജാതമായ മനഃപൂർവ്വമുള്ള ദുർഗ്രഹതയും കഥാസാഹിത്യത്തിൽ നിന്നും വായനക്കാരെ അകറ്റാനിടയാക്കി. ആധുനികതയുടെ രണ്ടാം ഘട്ടത്തിൽ* ഈ പരിമിതികളെ മേല്പറഞ്ഞ എഴുത്തുകാർക്ക് വിദഗ്ധമായി അതിജീവിക്കാൻ കഴിയുന്നുണ്ട്.

അസ്തിത്വവ്യഥയുടെ ചാലിലൂടെ ആധുനിക കഥാസാഹിത്യം കുത്തിയൊലിച്ചപ്പോൾ, ആ വേലിയേറ്റത്തിൽ മുങ്ങിപ്പോകാതെ, സ്വന്ത

മായ തുരുത്തുകൾ സൃഷ്ടിച്ച്, പാരമ്പര്യത്തിന്റെയും നവീനതയുടെയും കണ്ണികൾ വിദഗ്ദ്ധമായി വിളക്കിച്ചേർത്ത് കഥകളെഴുതിയ ചുരുക്കം ചിലർ മലയാളത്തിലുണ്ടായിരുന്നു. അവരിൽ സി.വി. ശ്രീരാമന്റെയും വൈശാഖന്റെയും പി. വത്സലയുടെയും പേരുകൾ എടുത്ത് പറയേണ്ടവയാണ്. ആദ്യഘട്ടത്തിൽ ആധുനികർ ഓർമ്മകളെ നിരസിച്ചപ്പോൾ ഇവർ ഓർമ്മകൾക്ക് പ്രാധാന്യം കല്പിച്ചു. ചട്ടിയിൽ നട്ട ചെടികൾ പോലെ വേരുകൾ അറ്റ കഥാപാത്രങ്ങളല്ല ഇവരുടെ കൃതികളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടത്. മണ്ണിൽ വേരൂന്നിയ കഥകളാണ് ഇവർ എഴുതിയത്. തികഞ്ഞ സാമൂഹ്യ ബോധം കൊണ്ടാണ് ഇവർ കഥകളെ നനച്ചുവളർത്തിയത്.

കാല്പനികർക്ക് ശേഷം വന്ന എഴുത്തുകാരിൽ ഓർമ്മകളുടെ സമൃദ്ധി ഏറ്റവും അനുഭവപ്പെടുന്നത് ശ്രീരാമന്റെയും വൈശാഖന്റെയും കഥകളിലാണ്. ഓർമ്മകളെല്ലാം നിലനിൽക്കുന്നത് സ്ഥലപരമായിട്ടാണ്. സ്ഥലങ്ങളിലേക്ക് പിന്മടങ്ങിക്കൊണ്ടാണ് ശ്രീരാമൻ ഓർമ്മകളെ എപ്പോഴും അയവിറക്കുന്നത്. വൈശാഖന്റെ കഥകളിൽ ഭൗതികമായ ഇത്തരം പിന്മടക്കങ്ങളില്ല. വൈശാഖന്റെ കഥാപാത്രങ്ങൾ ഓർമ്മകൾ കൊണ്ടാണ് നഷ്ടകാലങ്ങളെ വീണ്ടെടുക്കുന്നത്.

വൈശാഖന്റെ 'യമകം' എന്ന സമാഹാരത്തിലെ കഥകളിൽ ഏറ്റവും ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്ന വാക്ക് 'ഓർമ്മ'യാണ്. പോയ കാലത്തിന്റെ ശോകതോഷങ്ങളെ മനസ്സിന്റെ നിരന്തരമായ പിൻമടക്കങ്ങൾ കൊണ്ടാണ് യമകത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ കണ്ടെടുക്കുന്നത്.

ഓർമ്മകളുടെ ചതുപ്പുകൾ കൊണ്ട് ഉർവ്വരമാണ് വൈശാഖന്റെ കഥയിടങ്ങൾ. ഈ ചതുപ്പുകൾ ആളപായികളല്ല. മറിച്ച് ഊഷരമായിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന നമ്മുടെ കാലത്തെ ഓർമ്മകളുടെ ഉറവകൾ കൊണ്ട് ആർദ്രമാക്കിത്തീർക്കുന്നു. അങ്ങനെ മാനവികതയുടെ വിളക്കണ്ടങ്ങളിൽ ജലസേചനദൗത്യമായിത്തീരുന്നു വൈശാഖന്റെ കഥകൾ. ഓർമ്മകൾ കൊണ്ടാണ് ഇത് സാധിക്കുന്നത്. 'ജന്മജലധി'യിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രം വിചാരിക്കുന്നു:

'വല്ലപ്പോഴുമെങ്കിലും തുടച്ച് തിളക്കം വരുത്തി സൂക്ഷിക്കേണ്ട ചില ഓർമ്മകൾ ഈ സ്ഥലവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് ഉണ്ടല്ലോ. അലംഭാവത്തിൽ അവഗണിച്ച് തള്ളിയ അവ ക്ലാവ് പിടിച്ച് ഇരുണ്ട് മറവി മൂടിക്കിടക്കുകയാണ്.'

സ്വത്വനിരാസത്തിന്റെ, മുണ്ഡനംചെയ്യപ്പെട്ട ശിരസ്സുകളുമായി, കൂട്ടംതെറ്റി അലഞ്ഞ കഥാനായകന്മാർ മറവി ആഭരണംപോലെ ധരിച്ചു. എന്നാൽ ഓർമ്മകളാണ് വൈശാഖന്റെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ നടനമുദ്രകൾ. ശോകതോഷങ്ങളുണർത്തുന്ന ഓർമ്മകൾ അവർക്കുണ്ട്. പ്രാണനു തുല്യം സ്നേഹിച്ച ഭാര്യ ഒരു വർഷം മുൻപ് ആത്മഹത്യ ചെയ്തതിന്റെ

വിങ്ങുന്ന ഓർമ്മകളുമായി ജീവിക്കുന്ന കഥാനായകനാണ്', 'തിരിച്ചുവരവി'ലുള്ളത്. 'ഉദയാസ്തമയങ്ങളി'ലാകട്ടെ ഒരു വർഷം മുൻപ് തന്നെ വിട്ട് കൽക്കട്ടയിലേക്ക് കുടിയേറിയ മകനേയും പേരക്കുട്ടിയേയും കുറിച്ചുള്ള ഓർമ്മകളിൽ നീറുന്ന മുത്തശ്ശിയാണ്. വിവാഹത്തിനു ശേഷം വധുവിന്റെ വീട്ടിലെ ആദ്യരാത്രിയിൽ അവളെ കാത്തിരിക്കവെ വേണുവിന്റെ മനസ്സിലുയരുന്ന ഓർമ്മകളുടെ കവിഞ്ഞൊഴുകലാണ് 'രാഗം അമൃതവർഷിണി'യിൽ കാണുന്നത്. സ്വാതന്ത്ര്യദിനാഘോഷങ്ങൾക്കിടയിൽ ഓർമ്മകളിൽ മുങ്ങിപ്പൊങ്ങുന്ന കഥാനായകനെ 'സത്യം പറയുന്ന ചിലരി'ൽ കാണാം. ഓർമ്മകളുടെ ഈ പെരുക്കം മറ്റ് കഥകളിലും ഉണ്ട്.

മരണാഭിമുഖനായപ്പോൾ 'ജന്മജലധി'യിലെ വൃദ്ധൻ മുൻപ് താമസിച്ചിരുന്ന നാട്ടിലെത്തിച്ചേരാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്നു. വൃദ്ധന്റെ മകൻ പ്രഭാകരൻ താല്പര്യക്കുറവുണ്ടെങ്കിലും അച്ഛന്റെ അഭീഷ്ടത്തെ എതിർക്കുന്നില്ല. അയാൾ അച്ഛനേയും കൊണ്ട് നാട്ടിൽ ചെറിയച്ഛന്റെ വീട്ടിലെത്തുകയാണ്. താൻ കുട്ടിക്കാലത്ത് ജനിച്ചു വളർന്ന ആ നാട്ടിലൂടെ സഞ്ചരിക്കുമ്പോൾ പഴയകാല ഓർമ്മകൾ പ്രഭാകരനുണ്ടാവുന്നു. അച്ഛന്റെ കാമുകിയായിരുന്ന വാസന്തിയക്കാളെ യാദൃച്ഛികമായി കാണാനും ഇടവരുന്നു. ചെറിയച്ഛന്റെ വീട്ടിൽ തിരിച്ചെത്തിയ പ്രഭാകരൻ അല്പം മുമ്പ് വാസന്തിയക്കാൾ അച്ഛനെ സന്ദർശിച്ച് പോയ കാര്യം അറിയുന്നു. ഏറെ അവശമായ അച്ഛന്റെ മുഖത്ത് പക്ഷെ ഒരു പുഞ്ചിരി പ്രഭാകരന് കാണാനായി. ഉടൻ തിരിച്ചു പോകാമെന്നും വൃദ്ധൻ അറിയിക്കുന്നു.

നഷ്ടകാലത്തെ ഭൗതികമായി വീണ്ടെടുക്കാൻ മനുഷ്യനു സാദ്ധ്യമല്ല. ഓർമ്മകളാണ് അതിനുള്ള ഉപായം. പ്രഭാകരന്റെ ഓർമ്മകൾ വിവരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. പക്ഷെ വൃദ്ധന്റെ ഓർമ്മകൾ ഒന്നും പറഞ്ഞിട്ടില്ല. പക്ഷെ ഓർമ്മകളുടെ ഒരു വലിയ ശേഖരം തന്നെ വൃദ്ധൻ സൂക്ഷിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് കഥയിൽ വ്യക്തമാകുന്നു. നഷ്ടകാലത്തെ ഒരു യാത്രയിലൂടെ അയാൾ വീണ്ടെടുക്കുകയാണ്.

ഇതുപോലെ നഷ്ടകാലങ്ങളെ ഓർമ്മകൾകൊണ്ട് പിടിച്ചെടുത്ത് അനുഭവിക്കുന്ന ഭാര്യയും ഭർത്താവുമാണ് 'മുറിവുകളുണക്കുന്ന സംഗീത'ത്തിലുള്ളത്. പൊരുത്തപ്പെടാത്ത ദാമ്പത്യത്തിന്റെ വിള്ളലുകൾ 'കണ്ണീർപ്പാട' ത്തിലെന്നവണ്ണം അനുഭവവേദ്യമാണ് ഇക്കഥയിലും. വീണുകിട്ടിയ ഒരു വൈകുന്നേരത്തെ എങ്ങനെ ചിലവിടണമെന്ന യോജിപ്പിലെത്താൻ കഴിയാതെ ഉള്ളാലെ പിണങ്ങിപ്പിരിയുകയാണവർ. നഗര ജീവിതത്തിന്റെ കൃത്രിമതകളിൽ അഭിരമിക്കുന്നവനാണ് ഭർത്താവെങ്കിൽ ഭാര്യ ഗ്രാമീണതയുടെ നിസർഗസൗന്ദര്യത്തിന്റെ ആരാധികയും.

സ്നേഹരഹിതമായ ദാമ്പത്യത്തിലെ വർത്തമാനകാലകാലുഷ്യങ്ങളിൽ നിന്നും രക്ഷപ്പെടാനും

ഓർമ്മകളിലൂടെ ഭൂതകാലത്തിലെ സുവർണനിമിഷങ്ങളെ പുണരാനും അവർ ഇച്ഛിക്കുന്നു. വ്യത്യസ്ത മണങ്ങളാണ് ഓർമ്മകളുടെ വ്യത്യസ്ത കാലങ്ങളെ കഥയിലേക്ക് ആനയിക്കുന്നത്. എം.ടി.യുടെയും മാധവിക്കുട്ടിയുടെയും കഥകളിലാണ് മണങ്ങളിലൂടെ പൂർവ്വകാലങ്ങളെ പ്രത്യാനയിക്കുന്ന ശ്രമങ്ങൾ കൂടുതലുള്ളത്. വിചാരങ്ങളെ നിറവും രൂപവും മണവുമുള്ള പശ്ചാത്തലത്തിൽ ചാരിവച്ചാലേ അവ ഓർമ്മിക്കപ്പെടുകയുള്ളൂവെന്ന് 'അന്ന് വെയിൽ ഏഴ് മണിക്കേ മറഞ്ഞുള്ളൂ' എന്ന മനോഹരമായ കഥയിൽ മാധവിക്കുട്ടി വ്യക്തമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. മുറിവുകളുണക്കുന്ന സംഗീതത്തിലെ ഭർത്താവ് ഷൂപോളീഷിന്റെ മണത്തിൽ നിന്നാണ് രാജേശ്വരി എന്ന കാമുകിയുമായുണ്ടായിരുന്ന പ്രേമബന്ധം ഓർമ്മിച്ചെടുക്കുന്നത്. ആ ഓർമ്മകളുമായി വീട്ടിൽ നിന്നിറങ്ങുന്ന അയാൾ അവളോടൊപ്പം പണ്ട് കറങ്ങിയിരുന്ന ദിക്കുകളിലൊക്കെ കറങ്ങി നഷ്ടകാലത്തെ വീണ്ടെടുക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. ഷേവിംഗ് ലോഷന്റെ മണത്തിൽ അസ്വസ്ഥയായ അവൾ വിയർപ്പിന്റെ ഗന്ധം ഓർമ്മിക്കുകയും ആ ഓർമ്മകളിലൂടെ താൻ ജീവിച്ച കാലാമ്പൂര് എന്ന ഗ്രാമത്തിലെത്തിച്ചേരുകയും ചെയ്യുന്നു. ആ ഗ്രാമത്തിൽ അവൾ അനുഭവിച്ചതോ ആശിച്ചതോ ആയ പ്രേമാനുഭവങ്ങളെ വീണ്ടെടുക്കാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്ന അവൾക്ക് വിയർപ്പിന്റെ മണവും പാടത്തിലെ മദഭരമായ ചളിമണവും അനുഭവിക്കാനാകുന്നു. രാത്രിയിൽ വെളിച്ചം അപ്രത്യക്ഷമാകുമ്പോൾ, കിടക്കയിൽ അവർ ഒന്നാകുമ്പോൾ അയാൾ അവളിൽ അറിയുന്നത് കാമുകിയെ ആണ്. തന്റെ മനസ്സിലുള്ള പുരുഷന്റെ ശബ്ദമാണ് അയാളിൽ അവൾ കേൾക്കുന്നത്. മാധവിക്കുട്ടിയുടെ 'നീർമാതളത്തിന്റെ പൂക്കളി'ലെന്നവണ്ണം നഷ്ടകാലത്തെ വീണ്ടെടുത്ത് അനുഭവിക്കുകയാണവർ.

മകളുടെ മുടി പ്രത്യേകരീതിയിൽ കെട്ടിവച്ച കാഴ്ചയാണ് 'തിരിച്ചുവരവി'ലെ കഥാനായകനെ വേദനാജനകമായ ഓർമ്മകളിലേക്ക് നയിക്കുന്നത്. 'രാഗം അമൃതവർഷിണിയിൽ' ഒരു വീണയെ കാണാനിടയായപ്പോഴാണ് സരസ്വതിയെക്കുറിച്ചുള്ള ഓർമ്മകൾ വേണുവിനെ ഗ്രസിക്കുന്നത്.

വർത്തമാനകാലത്തിലെ വേദനാജനകമായ ജീവിതാനുഭവങ്ങളുടെ പ്രതീകമായ അക്വേറിയത്തിനുമുന്നിലിരിക്കുമ്പോഴാണ് 'ഉദയാസ്തമയങ്ങളി'ലെ വൃദ്ധയാദൃച്ഛികമായി ചുമരിൽ വീണ് കിടക്കുന്ന മഴവില്ല് കാണുന്നതും ഓർമ്മകളിലേക്ക് കൂപ്പ് കുത്തുന്നതും. പഴുത്തിലകൾ നിറഞ്ഞ ബദാം മരം മരണത്തെക്കുറിച്ചോർമ്മിപ്പിച്ച് മനസ്സാകെ നിഴൽ വീഴ്ത്തിയ നേരത്താണ് ഈ കാഴ്ച. ജീവിതരതിയുടെ പ്രതീകമായ മഴവില്ല് മരണഭീതിയെ അകറ്റിക്കളയുന്നു. 'കാൽമുട്ടിലെ വേദന പാടേ

നീങ്ങിയതുപോലെ. വിശ്വസിക്കാൻ കഴിയുന്നില്ല. ഈ മഴവില്ലിന്റെ തുണ്ടിന് എല്ലാം ഉഴിഞ്ഞുകളയാൻ കഴിയുമോ?' എന്ന് വൃദ്ധ ആശ്ചര്യപ്പെടുന്നുണ്ട്.

ഇടത്തട്ടുകാരന്റെ വിഷമസന്ധികളിലാണ് പ്രായേണ വൈശാഖന്റെ തൂലിക വ്യാപരിക്കുന്നത്. മേല്പറഞ്ഞ ആധുനികരെ ആവേശിച്ചത് പോലെയല്ല നഗരവത്കരണവും യാന്ത്രികതയും ഈ കഥാകൃത്തിനെ ബാധിച്ചത്. നഗര-ഗ്രാമസംഘർഷങ്ങളും യാന്ത്രികവും ശിഥിലവുമായിത്തീരുന്ന മാനുഷികബന്ധങ്ങളെക്കുറിച്ചും കഥാകൃത്ത് വല്ലാതെ വ്യാകുലപ്പെടുന്നുണ്ട്. 'കലക്കം' പോലുള്ള മികച്ച കഥകളിൽ ഭൂമി വിചാരങ്ങളില്ലാതെയുണ്ടായ ഭൗതികപുരോഗതിയുടെ ദുരന്തഫലങ്ങൾ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്നു. നാളിതുവരെ മനുഷ്യൻ പ്രകൃതിയോട് കാണിച്ച നന്ദികേടുകൾക്കെല്ലാം മാപ്പിരക്കും വിധം സാഷ്ടാംഗം പ്രണമിക്കുന്ന നായകനെ കഥാന്ത്യത്തിൽ കാണാം.

സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തരത്തിന്റെ കഥകൾ രംഗപ്രവേശം ചെയ്ത കാലത്താണ് മലയാളകഥയിൽ ദുർഗ്രഹതയും പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടത്. 'അത്യാധുനികരെ' അനുകരിച്ച് കഥകളെഴുതിയവരാകട്ടെ ദുർഗ്രഹത കഥയുടെ സവിശേഷതയാണെന്നുപോലും ധരിച്ചുവശായി. ഈയൊരു ഘട്ടത്തിലാണ് അടിത്തട്ട് കാണാവുന്ന ആഴമുള്ള ജലാശയംപോലെ സുതാര്യമായ കഥകൾ വൈശാഖൻ എഴുതിത്തുടങ്ങിയത്. തന്റെ എഴുത്തിന്റെ ജനകീയതയുടെ മാർഗ്ഗം 'യമക'ത്തിന് എഴുതിയ ആമുഖത്തിൽ (കഥയുടെ ഡി.എൻ.എ.) ഇപ്രകാരം വൈശാഖൻ വ്യക്തമാക്കിയിട്ടുണ്ട്.

'സമകാലിക മനുഷ്യാവസ്ഥയോട് വൈകാരികമായും വൈചാരികമായും പ്രതികരിക്കാനും ആത്മപരിശോധന നടത്താനും കഴിവുള്ള, ഭാഷയിലൂടെ ആവിഷ്കൃതമാകുന്ന കലാസൗന്ദര്യം ആസ്വദിക്കാൻ വേണ്ടത്ര അനുശീലനമുള്ള സഹൃദയനെപ്പോലും അപകടകരമായ അവ്യക്തതകളാൽ കുഴക്കുന്ന സൃഷ്ടികൾ ജനകീയമല്ല എന്നു തന്നെ വിലയിരുത്തപ്പെടേണ്ടതാണ്.'

വായിക്കുംതോറും വലുതാവുന്ന മട്ടിൽ, നാനാർത്ഥങ്ങളുടെ അടരുകൾ കൊണ്ട് സമൃദ്ധമാണ് വൈശാഖന്റെ കഥകൾ. ഈ ധ്വനി പ്രകാശമാണ് മലയാളകഥാസാഹിത്യത്തിൽ വൈശാഖന്റെ കഥകളെ മികച്ചവയാക്കുന്നത്. 'യമകം' പോലുള്ള കഥകൾ ഇതിന് ദൃഷ്ടാന്തമാണ്.

ഉത്തരാധുനിക സമൂഹം യഥാർത്ഥ കലകളെയോ കലാകാരൻമാരെയോ വിലമതിക്കുന്നില്ല. പണത്തിന്റെ മൂല്യം മാത്രമാണ് ഗൗനിക്കപ്പെടുന്നത്. ജന്മനാ സർഗ്ഗവാസനകൾ കൊണ്ട് അനുഗ്രഹിക്കപ്പെട്ടവനാണ് 'യമക'ത്തിലെ വിനയൻ. ആധുനികോത്തര സമ്പദ്വ്യവസ്ഥയെക്കുറിച്ച് തീവ്രമായി ആലോചിക്കുന്ന വിനയന്റെ അച്ഛനും കിമ്പളം ധാരാളമായി സമ്പാദിക്കുന്ന അമ്മയും വിനയന്റെ

കലാവാസനകൾ കണ്ട് 'ദേർ ഈസ് സംതിങ്ങ് അബ്നോർമൽ' എന്ന് ആശങ്കപ്പെടുന്നവരാണ്. ചിത്രങ്ങൾ വരക്കാനുള്ള സാഹചര്യങ്ങൾ പോലും അവനു നിഷേധിക്കപ്പെടുന്നു. ക്ലാസിൽ നിന്നും പുറത്താക്കപ്പെട്ട വിനയൻ വഴിയരികിൽ ആകാശഭംഗി ആസ്വദിച്ച് നിൽക്കുമ്പോൾ യമഹ വണ്ടികളിൽ കുതിച്ച് വന്ന അരോഗ ദൃഢഗാത്രരായ ചെറുപ്പക്കാർ കാരണങ്ങളൊന്നുമില്ലാതെ വിനയനെ അടിച്ച് നിലംപരിശാക്കി സ്ഥലം വിടുകയാണ്. വല്ലാത്തൊരു നടുക്കത്തോടു കൂടിയേ ഈ കഥ വായിച്ചു തീർക്കാനാകൂ. വേഗത്തിന്റെയും ശരീരത്തിന്റെയും ഈ യുഗത്തിൽ കലാഹൃദയങ്ങൾ കാരണങ്ങളില്ലാതെ മെതിക്കപ്പെടുന്നു. കഥയിൽ സൂചിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത് പോലെ' എഴുത്തുകാരൻ മരിച്ചു' എന്ന റൊളാങ്ങ് ബാർത്തിന്റെ സങ്കല്പനം (The Death of the Author - 1973) അനുസരിച്ച് ഈ കഥയ്ക്ക് നിരവധി പാഠങ്ങൾ സാധ്യമാണ്. എന്നാൽ കഥാന്ത്യത്തിൽ 'എഴുത്തുകാരൻ മരിക്കുകയല്ല, അയാൾ രക്ഷപ്പെടുകയാണ്' എന്നു പറഞ്ഞുകൊണ്ട് കണ്ടെത്താൻ കാരണങ്ങളില്ലാതാകുന്ന പുതിയ യുഗത്തിന്റെ സങ്കീർണ്ണതകളിലേ ക്കാണ് കഥാകൃത്ത് വിരൽ ചൂണ്ടുന്നത്.

●

---

* മാധവിക്കുട്ടിയുടെ തലമുറയെ മലയാളകഥയിലെ ആധുനികഘട്ടം എന്നാണ് വിളിച്ച് പോരുന്നത്. കൂടുതൽ ഉചിതം മലയാളകഥാസാഹിത്യചരിത്രത്തിലെ 'കാല്പനികഘട്ടം' എന്ന് വിലയിരുത്തുകയാണ്. ആഖ്യാനത്തിൽ ആധുനികമായിരിക്കെത്തന്നെ പത്മനാഭന്റെയും എം. ടി. യുടെയും മാധവിക്കുട്ടിയുടെയും കഥകളിൽ കാല്പനികതയുടെ സ്വഭാവസവിശേഷതകളാണ് മുഖ്യമായും തെളിയുന്നത്.

ചോർന്നൊലിക്കുന്ന മുറിയിൽ

റഫീക്ക് അഹമ്മദ്

ആധുനികതയുടെ ആന്തരിക ദൗർബ്ബല്യങ്ങളിൽ നിന്ന് വിമുക്തമായ ഒരു പുതിയ ഭാവുകത്വത്തിന്റെ അന്വേഷണം സാർത്ഥകമാവുന്ന ഒരു ഘട്ടത്തിലാണ് ഇന്നത്തെ പുതു കവിത. അതിഭാവുകത്വമില്ലായ്മ, ആർജ്ജവം, അനുഭവങ്ങളോടുള്ള സത്യസന്ധത, സൂക്ഷ്മത, സമഗ്രാവബോധം, ഏകപക്ഷീയമല്ലാത്തതും വിശാലവുമായ രാഷ്ടീയ ദിശാബോധം, പ്രാന്തവൽകൃതങ്ങളായ ആശയങ്ങളുടെ സാന്നിധ്യം പാരിസ്ഥിതിക വിവേകം സർവോപരി ജീവിതോമുഖത്വം ഇങ്ങനെ ആധുനികതയിൽനിന്ന് അതിനെ വേർതിരിച്ചറിയാവുന്ന നിരവധി മുദ്രകൾ നിഷ്പക്ഷമായും ജാഗ്രത്തുമായ ഒരു വായനയിൽ പുതുകവിതയെ വിവേചിച്ചറിയാനുള്ള മാർഗരേഖകളാവുന്നുണ്ട്. മേൽപ്പറഞ്ഞ ഘടകങ്ങളിൽ പലതും, ഏറിയും കുറഞ്ഞും ശിവദാസ് പുറമേരിയുടെ ചോർന്നൊലിക്കുന്ന മുറിയെ ശ്രദ്ധേയമാക്കുന്നു.

ആധുനികതയുടെ ദാർശനികതലം അരാജകവും മൃത്യുന്മുഖവുമായിരുന്നു. അതിന്റെ രാഷ്ട്രീയം അതിവൈകാരികവും കാല്പനികവുമായിരുന്നു. തീക്ഷ്ണബിംബങ്ങളുടെ പെരുവെള്ളപ്പാച്ചിലിൽ ഭാഷയുടെ അർത്ഥവും സ്വച്ഛതയും അംഗഭംഗപ്പെട്ടു. ക്ഷോഭത്തിന്റെ തീവ്രസ്ഥായിയിൽ വാക്കിന്റെ ധ്യാനപരത മരിച്ചു. അർത്ഥങ്ങൾ വെറും ഒച്ചകളായി. ചൊൽക്കാഴ്ചകളുടെ കാലം കൂടിയായിരുന്നല്ലൊ അക്കാലം. ആധുനികത അവശേഷിപ്പിച്ച ഈ അജൈവമായ ഭാഷയുടെ വിദൂരസ്വാധീനങ്ങൾ ശിവദാസിന്റെ കവിതയിൽ അങ്ങിങ്ങ് കാണാമെങ്കിലും ലോകത്തെ മലയാളത്തിൽ അനുഭവിക്കാനുള്ള സ്വത്വബോധവും സ്വാഭാവികമായി ഉരുത്തിരിയുന്ന ദേശമുദ്രകളും കവിതകളെ ആധുനികതയുടെ കൃത്രിമത്വത്തിൽ നിന്നു വിമോചിപ്പിക്കുന്നു.

ശിവദാസ് പുറമേരിയുടെ കവിതകൾ വായിക്കുന്ന. ഒരനുവാചകന് അതു ഫ്രഞ്ചിൽ നിന്നോ സ്പാനിഷിൽ നിന്നോ വിവർത്തനം ചെയ്യപ്പെട്ടവയോ അതോ മലയാള കവിത തന്നെയോ എന്ന സംശയം ഉണ്ടാകാനിടയില്ല.

വളച്ചു കെട്ടിയ വാക്കുകൾ
പൊളിഞ്ഞു വീഴുമ്പോൾ
ഉടഞ്ഞ കണ്ണാടിയിൽ
അവന്റെ നഗ്നത

എന്ന് ശിവദാസ് ഗദ്യത്തിൽ എഴുതുമ്പോൾ അത് ആധുനികതയുടെ മുഖലക്ഷണമായി നിശ്ചയിക്കപ്പെടുകയും ബോധപൂർവ്വം ആനയിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്ത ദുർഗ്രഹതയിൽ നിന്നുള്ള കുതറി മാറലാണ്. ഇന്നത്തെ ഗദ്യം ആധുനിക കവിതയിൽ ആഘോഷിക്കപ്പെട്ട കൃത്രിമമായ വിരസ ഗദ്യത്തിൽ നിന്ന് വേറിട്ടതുമാണ്. മലയാളകവിതയുടെ മാത്രം വരദാനമായ വൃത്തവൈചിത്ര്യങ്ങളുടേയും താളപ്പെരുക്കങ്ങളുടേയും ബോധപൂർവ്വമായ തിരസ്കാരത്തിലൂടെ, ആധുനികതാപ്രതീതി ഉണർത്താൻ വേണ്ടിമാത്രം നടത്തിയ പരീക്ഷണപരതകളിലൂടെ മലയാള കവിത വ്യർത്ഥമാക്കിക്കളഞ്ഞ സംസ്കൃതിയുടെ ആരോഗ്യകരമായ നീരൊഴുക്കുകൾ ശിവദാസിന്റെ കവിതയിൽ കരുത്തു നേടി തിരിച്ചു വരുന്നത് ആഹ്ളാദകരമാണ്. പാരമ്പര്യ നിരാസമെന്നത് സംസ്കൃതിയുടേയും സ്വത്വത്തിന്റെയും അന്ധമായ തിരസ്കാരമല്ല എന്ന് ഈ കവി ശരിയായിത്തന്നെ തിരിച്ചറിയുന്നുണ്ട്.

ആധുനികാനന്തര കവിത അതിന്റെ സാന്നിധ്യം അറിയിച്ചത് ആധുനികത സൃഷ്ടിച്ചു വച്ച കൃത്രിമവും അജൈവവുമായ ഭാഷയെ പൊളിച്ചുകൊണ്ടുതന്നെയാണ്. വൃത്തങ്ങളിലേക്കും ഭാഷയുടെ സ്വച്ഛതയിലേക്കും ലാളിത്യത്തിലേക്കുമുള്ള പിന്നടക്കമായി ഇത് ലളിതവല്ക്കരിക്കപ്പെട്ടെങ്കിലും അതോടൊപ്പം തന്നെ പാരിസ്ഥിതികമായ വിവേകത്തിന്റെയും ജീവിതോന്മുഖമായ ദർശനത്തിന്റെയും പക്വമായ രാഷ്ട്രീയാവബോധത്തിന്റെയും വെളിവുകളും അത് പ്രകടിപ്പിച്ചു തുടങ്ങി. ശിവദാസിന്റെ ചോർന്നൊലിക്കുന്ന മുറിയിലെ കുടുംബം അന്ത്യനിമിഷത്തിൽ ആത്മഹത്യയിൽനിന്നു പിൻതിരിയുകയും ജീവിതത്തിലേക്കു തിരിച്ചു വരാൻ തീരുമാനിക്കുകയും ചെയ്യുന്നത് പൂർവ്വനിശ്ചിതമായ ഏതെങ്കിലും പ്രത്യയ ശാസ്ത്രകെട്ടുപാടുകളാലോ മതാത്മകതയാലോ അല്ല. മനുഷ്യരെ അത്ര കണ്ട് ശുഭാപ്തിവിശ്വാസികളാക്കുന്ന ഒന്നും ഈ കരാളമായ കാലത്ത് പ്രതീക്ഷയുടെ വിളക്കെരിയിക്കുന്നില്ല , മറിച്ച് ജീവിതത്തിനും മരണത്തിനുമിടയിൽ ആധുനിക മനുഷ്യൻ ബോധപൂർവ്വം എടുക്കുന്ന ഒരു തീരുമാനം തന്നെയാണത്. ഈയർത്ഥത്തിലാണ് അത് ഇടപ്പിള്ളിയുടെ തീവ്രമായ നൈരാശ്യബോധത്തിൽനിന്നും വൈലോപ്പിള്ളിയുടെ അത്രതന്നെ തീവ്രമായ ശുഭാപ്തിവിശ്വാസത്തിൽ നിന്നും വേറിടുന്നത്. ആദ്യമേ ആത്മഹനനം നടത്തുകയും പിന്നീട് അതിന് കാരണം കണ്ടെത്തുകയയും ചെയ്യുന്ന ആധുനികതയുടെ വിപരീത ചിന്തയിൽനിന്നും

നിഷേധവും അമൂർത്തതയും ഉത്തരവാദിത്വരാഹിത്യവും ആത്മനിഷ്ഠതയും അരാജകമായ അഹന്ത

യും ജീവിത ദർശനത്തിന്റെ സ്ഥാനത്ത് പ്രതിഷ്ഠിക്കുകയും നൂറ്റാണ്ടുകളിലൂടെ സംസ്കൃതി ആർജ്ജിച്ചെടുത്ത ഈടു വയ്പുകളെ പുച്ഛം നിറഞ്ഞ ധാർഷ്ട്യത്തോടെ ധിക്കരിക്കുകയും തങ്ങൾ എഴുതിത്തുടങ്ങിയ ഈ ദിവസം മുതലാണ് സാഹിത്യം ആരംഭിക്കുന്നതെന്ന അപക്വവും അസമഗ്രവുമായ ധാരണയിലൂടെ ഒരു ബൗദ്ധിക അപവർത്തനമായി ആധുനികത മാറിയതോടെ സാഹിത്യം ജീവിത്തിൽനിന്ന് ഏറെ അകന്നു പോയി. എന്നാൽ നാം ജീവിക്കുന്ന കാലം ശിവദാസിന്റെ കവിതകളിലേക്ക് കടന്നു വരുന്നു. ജീവിതത്തെസ്സംബന്ധിച്ച ഉൽക്കണ്ഠകൾ അവയിൽ നിഴലിക്കുന്നു അങ്ങനെ ഈ കവിയെ നമ്മോടൊപ്പം നടക്കുകയും സങ്കടപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്ന ഒരാളായി നാം അറിയുന്നു.

അട്ടഹസിക്കുകയോ പൊട്ടിത്തെറിക്കുകയോ ചെയ്യാത്ത ഈ കവിതകളും ഒരു Break through സൃഷ്ടിക്കുന്നതായി അനുഭവപ്പെടുത്തണമെന്നില്ല. അതിനുള്ള കാരണം ഭാഷകളും സംസ്കാരങ്ങളും കടലെടുക്കുന്ന ആഗോളജീവിത സാഹചര്യങ്ങളിലാണ് അന്വേഷിക്കേണ്ടത്. അതിന് എഴുപതുകളിലെ തുരുമ്പെടുക്കുന്ന ഭാവുകത്വത്തിന്റെ അളവുകോലുകൾ മതിയാവുകയുമില്ല.

●

ഉത്തരാധുനികതയെക്കുറിച്ച് വീണ്ടും

ആർ. ശ്രീലതാ വർമ്മ

ചലനാത്മകമായ സാമൂഹികജീവിതവും ആ സാമൂഹികജീവിതത്തിന്റെ ഉപരിഘടനയെ നിർണ്ണയിക്കുന്ന സാഹിത്യാദികലകളും തമ്മിലുള്ള പരസ്പരാന്തർവേശം അനന്തവും അനുസ്യൂതവുമായ ഒരു പ്രക്രിയയാണ്. ഈ പ്രക്രിയയിൽ സ്ഥിരമായിത്തീരുന്ന ഏതെങ്കിലും സാഹിതീയ പ്രവണതയോ, മനോഭാവമോ പ്രസ്ഥാനമോ ഒരിക്കലും ഉണ്ടായിട്ടില്ല; ഇനിയൊട്ട് ഉണ്ടാവുകയുമില്ല. കാലഘട്ടത്തോടു ചേർത്തുനിർത്തി വ്യവഹരിക്കാൻ കഴിയുന്ന പല പ്രവണതകളിലൂടെയും പ്രസ്ഥാനവിശേഷങ്ങളിലൂടേയും നാം കടന്നുപോയിട്ടുണ്ട്. ക്ലാസിസിസം, നിയോക്ലാസിസിസം, റിയലിസം, റൊമാന്റിസിസം, മോഡേണിസം തുടങ്ങിയവ ഉദാഹരണം. ഇവയൊക്കെത്തന്നെ പ്രസ്ഥാനങ്ങൾ എന്നതിനുപരി മനോഭാവങ്ങൾ എന്ന നിലയ്ക്കാണ് മലയാളത്തിന്റെ സവിശേഷാന്തരീക്ഷത്തിൽ നിലനിന്നിട്ടുള്ളത്. ഇവയെ പ്രസ്ഥാനനിഷ്ഠമായ സാങ്കേതികത്വത്തിൽ നിന്ന് വേർപ്പെടുത്തി മനോഭാവങ്ങളായി വ്യവഹരിക്കുമ്പോൾപ്പോലും, മലയാളത്തിലെന്നല്ല മറ്റേതൊരു സാഹിത്യത്തിലും കലർപ്പില്ലാത്ത റൊമാന്റിസിസമോ റിയലിസമോ ഒന്നും കാണാനാവില്ലെന്നതും ഓർക്കേണ്ടതുണ്ട്. പ്രത്യക്ഷമായിത്തീരുന്ന സവിശേഷതകളെ ആധാരമാക്കി സാമാന്യമായ വിവേചനം നടത്താൻ സാധിക്കും എങ്കിലും പൂർണ്ണമായും റൊമാന്റിക് ആയതോ, റിയലിസത്തിന്റെ നേരിയൊരംശം പോലും കലരാത്തതോ ആയ ഏതെങ്കിലും ഒരു കൃതി നിർദ്ദേശിക്കുക അസാധ്യമാണെന്നത് നമുക്ക് അറിയാവുന്ന കാര്യവുമാണ്. പ്രവണതകൾ ആധുനികമോ, ഉത്തരാധുനികമോ ആകട്ടെ, അവയെക്കുറിച്ചുള്ള വിചിന്തനങ്ങൾക്കെല്ലാം മേല്പറഞ്ഞ വസ്തുതകൾ ബാധകമാണ്.

മലയാളിയായ വായനക്കാരൻ ഉത്തരാധുനികതയിലേക്ക് ഇറങ്ങിച്ചെന്നിട്ട് അധികകാലമായിട്ടില്ല. Post modernism എന്ന സംജ്ഞയ്ക്കു തന്നെ ആധുനികോത്തരത എന്നാ

ണോ ഉത്തരാധുനികത എന്നാണോ പ്രയോഗിക്കേണ്ടത് എന്നുപോലും സ്ഥിരീകരിക്കപ്പെട്ടിട്ടില്ലാത്ത ഒരു സാഹചര്യം ഇവിടെ നിലനിന്നിരുന്നു. സന്ദേഹങ്ങളകന്ന് 'ഉത്തരാധുനികത' എന്ന സംജ്ഞ ഏവരും സർവ്വാത്മനാ അംഗീകരിച്ച മട്ടുണ്ട് ഇന്ന്. എന്തായാലും ആധുനികതയ്ക്കു ശേഷം സംഭവിച്ചത് എന്ന അർത്ഥം സിദ്ധമാക്കാൻ മേല്പറഞ്ഞ രണ്ട് സംജ്ഞകൾക്കും കഴിയുന്നുണ്ട് എന്ന കാര്യം തീർച്ചയാണ്.

പക്ഷേ, ആധുനികതയ്ക്കു ശേഷം സംഭവിച്ചത് എന്നെല്ലാം വളരെ ലഘുവായോ ലളിതമായോ പറഞ്ഞവസാനിപ്പിക്കാവുന്ന ഒന്നല്ല ഉത്തരാധുനികതയുടെ മണ്ഡലം. അതിന് സാഹിതീയമായ പ്രസക്തി മാത്രമല്ല ഉള്ളത്. ഉത്തരാധുനികതയെ രൂപപ്പെടുത്തിയ ഭൗതിക സാഹചര്യങ്ങൾ വിസ്മരിച്ചുകൊണ്ട് ഉത്തരാധുനികമായ ഒരവസ്ഥയെക്കുറിച്ചും നമുക്ക് സംസാരിക്കാൻ കഴിയില്ല. ഉത്തരാധുനികതയെക്കുറിച്ചുള്ള സി.ബി. സുധാകരന്റെ വിചിന്തനങ്ങൾ നമ്മെ ആവർത്തിച്ച് ഓർമ്മപ്പെടുത്തുന്നതും മറ്റൊന്നല്ല.

ഉത്തരാധുനികതയെക്കുറിച്ചുള്ള തന്റെ പ്രൗഢവും പ്രാമാണികവുമായ പുസ്തകത്തെ (ഉത്തരാധുനികത-നവസിദ്ധാന്തങ്ങൾ I - സി.ബി. സുധാകരൻ, 1999, ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം) തുടർന്നാണ് ഉത്തരാധുനികതയുടെ മലയാള പാഠഭേദങ്ങൾ സുധാകരൻ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. മലയാളത്തിലുണ്ടായിട്ടുള്ള ഉത്തരാധുനികതാസംബന്ധിയായ വ്യത്യസ്ത വാദമുഖങ്ങളെ ക്രോഡീകരിക്കുകയും അപഗ്രഥിക്കുകയും അവയുടെ സാധ്യതകളും സാധുതകളും ആരായുകയുമാണ് ഇവിടെ ഗ്രന്ഥകാരൻ ചെയ്യുന്നത്.

ആധുനികോത്തര സാഹിത്യത്തെക്കുറിച്ച് മലയാളത്തിൽ ആദ്യമായി സംസാരിച്ച അയ്യപ്പപ്പണിക്കർ ഈ പുതിയ പ്രവണതയെ 'ആഗോളസവിശേഷത'യായും 'ആഗോളപ്രസ്ഥാന'മായും 'ഒരു ചരിത്രകാലഘട്ടത്തെക്കുറിക്കുന്ന കാലസൂചക'മായും വിശേഷിപ്പിച്ചു. 'ആധുനികോത്തര മലയാളകവിത', 'ആധുനികതയുടെ ഉത്തരഭാഗം' എന്നീ രണ്ടു പ്രബന്ധങ്ങളിലാണ് പ്രസ്തുത പരാമർശങ്ങൾ കടന്നുവന്നിട്ടുള്ളത്. ഈ ശീർഷകങ്ങൾ തന്നെ അർത്ഥപരമായി വേണ്ടത്ര വ്യക്തത പുലർത്തുന്നില്ല എന്ന് സി.ബി. സുധാകരൻ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു. ആധുനികതയുടെ ഭാഗമെന്ന നിലയ്ക്കാണോ, ആധുനികാനന്തര ഘട്ടമെന്ന നിലയ്ക്കാണോ ഉത്തരാധുനികതയെ നാം വിലയിരുത്തേണ്ടതെന്ന പ്രധാനപ്രശ്നത്തിന് പണിക്കരുടെ പ്രബന്ധങ്ങൾ സമാധാനമൊന്നും പറയുന്നില്ല. മാത്രമല്ല ഉത്തരാധുനികതയെ അദ്ദേഹം ചരിത്രനിരപേക്ഷമായി അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. "ഉത്തരാധുനികത ചരിത്രബദ്ധമല്ല" എന്നും "കാലഘട്ടവുമായി ബന്ധിക്കാതെ പഠനവിഷയ മാക്കാവുന്ന

സാഹിത്യത്തിന്റെ ഒരു സ്വഭാവമാണ്" എന്നുമുള്ള പ്രസ്താവങ്ങൾ നോക്കുക. ഈ നിലപാട് പണിക്കരുടെ യാഥാസ്ഥിതിക രാഷ്ട്രീയത്തെ വിളിച്ചോതുന്നതാണെന്ന് സി.ബി.സുധാകരൻ നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. ല്യോതാർ എന്ന ഫ്രഞ്ച് ചിന്തകനാണ്, തന്റെ 'ഉത്തരാധുനികാവസ്ഥ' (The Post Modern condition: A Report on knowledge) എന്ന കൃതിയിലൂടെ, കലാസാഹിത്യ മേഖലകളിൽ ഒതുങ്ങി നിന്നിരുന്ന ഉത്തരാധുനികതാചിന്തകളെ സാമൂഹിക സിദ്ധാന്തത്തിന്റെ മണ്ഡലത്തിലേക്ക് വ്യാപിപ്പിച്ചത്. ല്യോതാറിന്റെ ഉത്തരാധുനികതാചർച്ചകളിലെ കാതലായ അംശങ്ങൾ വിട്ടുകളഞ്ഞ് ആധുനികതയും ആധുനികോത്തരതയും തമ്മിലുള്ള ഗുണഭേദങ്ങളെക്കുറിച്ച് ല്യോതാർ അവതരിപ്പിക്കുന്ന അഭിപ്രായങ്ങൾ മാത്രം സ്വീകരിക്കുകയാണ് പണിക്കർ ചെയ്തതെന്നും ഇത് അദ്ദേഹത്തിന്റെ സാഹിത്യപക്ഷപാതപരമായ താത്പര്യത്തിന് നിദർശനമാണെന്നും സുധാകരൻ കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നു. അരാഷ്ട്രീയവും ചരിത്രത്തിൽ നിന്നു വേറിട്ടതുമായ ഇത്തരം സമീപനങ്ങളുടെ ഫലമായി വസ്തുതകൾ ബോധപൂർവ്വം മറച്ചുവയ്ക്കപ്പെടുകയോ, ഒഴിവാക്കപ്പെടുകയോ ചെയ്യുന്നു എന്നതും ഗ്രന്ഥകാരൻ സോദാഹരണം സമർത്ഥിക്കുന്നു.

ഉത്തരാധുനികതയെക്കുറിച്ചുള്ള കെ.പി. അപ്പന്റെ വിശകലനങ്ങളിലേക്ക് കടക്കുന്നതിനു മുമ്പ് "വിമർശകനെന്ന നിലയിൽ അദ്ദേഹം സ്ഥാപിച്ചെടുത്തിരിക്കുന്ന ആധികാരികത"യെക്കുറിച്ച് സുധാകരൻ പറയുന്നുണ്ട്. സാഹിത്യത്തെ കാലദേശാതിവർത്തിയായ ഒരു ഭാഷാവ്യവഹാരമായി മാത്രം ഉൾക്കൊള്ളുകയും ചരിത്രം, സമൂഹം, രാഷ്ട്രീയം തുടങ്ങിയവയുമായി ബന്ധിപ്പിക്കാതിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന അപ്പന്റെ നിലപാടിന്റെ സാധുത തുടക്കത്തിൽത്തന്നെ ഗ്രന്ഥകാരൻ പരിശോധിക്കുന്നുണ്ട്. ഉത്തരാധുനികതയെ സിംബലിസത്തെയും സർറിയലിസത്തെയും പോലുള്ള ഒരു സാഹിത്യപ്രസ്ഥാനമായി അപ്പൻ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. അപ്പനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം സാമൂഹിക രാഷ്ട്രീയ സാഹചര്യങ്ങളിൽ നിന്നും വേറിട്ട ഒരു സൗന്ദര്യസംജ്ഞയത്രേ ഉത്തരാധുനികത. ലോകമെമ്പാടും നടക്കുന്ന സാംസ്കാരിക പരിണാമങ്ങളുടെ ഭാഗമായി ഉത്തരാധുനികതയെ വിലയിരുത്തുമ്പോഴും ആ പരിണാമങ്ങൾ എങ്ങനെ സംഭവിച്ചു, അവയുടെ ചരിത്രപരവും സാമൂഹികവുമായ പശ്ചാത്തലം എന്തായിരുന്നു തുടങ്ങിയ പ്രശ്നങ്ങളിലേക്ക് അപ്പൻ കടക്കുന്നതേയില്ല. ഈ വസ്തുത ഗ്രന്ഥകാരൻ ആവർത്തിച്ചു വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. ഉത്തരാധുനികതയുടെ ചരിത്രമുക്തതയെ ഉദാഹരിക്കുവാനായി വാൾട്ടർ അലന്റെയും ബ്രോദ്രിയാഗിന്റെയും പദപ്രയോഗങ്ങളും സങ്കല്പനങ്ങളും അപ്പൻ ചേർത്തുവയ്ക്കുന്നു. പക്ഷേ, മേല്പറഞ്ഞവരിലൂടെ കടന്നുപോയിട്ട്

അപ്പൻ എത്തിച്ചേരുന്ന വാദതലം അവരുടെ വാദമുഖങ്ങളെത്തന്നെ ദമനം ചെയ്യുന്നതും വക്രീകരിക്കുന്നതുമായ ഒന്നാണെന്ന് സുധാകരൻ ആരോപിക്കുന്നു. ചരിത്രത്തോടെന്ന പോലെ രാഷ്ട്രീയത്തോടും പതിവു ശൈലിയിൽ സന്ധിയില്ലാസമരം പ്രഖ്യാപിക്കുന്ന ചിന്തകനെയാണ് കെ.പി. അപ്പന്റെ ഉത്തരാധുനികതാ ചർച്ചകളിൽ കാണാൻ കഴിയുന്നത് എന്നാണ് സി.ബി. സുധാകരൻ സയുക്തികം സമർത്ഥിക്കുന്നത്. ബ്രോദ്രിയാറിന്റെയും ജെയിംസൺന്റെയും വീക്ഷണങ്ങൾ സൂക്ഷ്മമായി വിശദീകരിച്ചുകൊണ്ടാണ് സി.ബി. സുധാകരൻ കെ. പി. അപ്പനോട് വിയോജിക്കുന്നത്. "പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായി അപ്പൻ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്ന ചേരിയിൽ തന്നെ" നിലകൊള്ളുന്ന ബാലചന്ദ്രൻ വടക്കേടത്തിന്റെ ചില നിരീക്ഷണങ്ങളോടും ഗ്രന്ഥകാരന് വിയോജിപ്പുണ്ട്. സ്റ്റീഫൻ ഗ്രീൻബ്ലാറ്റ് എന്ന നവചരിത്രവാദചിന്തകന്റെ വാദം പ്രമാണമാക്കി, ഉത്തരാധുനികത അക്കാഡെമിക് ബുദ്ധിജീവികളുടെ ഭാവനാസൃഷ്ടിയാണെന്ന് ബാലചന്ദ്രൻ ചുള്ളിക്കാടിനെപ്പോലുള്ളവർ അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുള്ളതിനോടും ഗ്രന്ഥകാരന് യോജിക്കാൻ കഴിയുന്നില്ല.

'ഒരു സമവാക്യത്തിന്റെ ദുരന്തങ്ങൾ' എന്ന ശീർഷകത്തോടു കൂടിയ രണ്ടാം അധ്യായത്തിൽ ഉത്തരാധുനികതയെ സംബന്ധിച്ച വി. സി. ശ്രീജന്റെ നിലപാടുകളാണ് നിരീക്ഷണവിധേയമാകുന്നത്. ഉത്തരാധുനികതയെക്കുറിച്ച് മലയാളഭാഷയിൽ ഏറ്റവുമധികം എഴുതിയിട്ടുള്ളതിന്റെ ബഹുമതി ഗ്രന്ഥകാരൻ അധ്യായാരംഭത്തിൽത്തന്നെ ശ്രീജന് നൽകുന്നുണ്ട്. വ്യവസായാനന്തരം - ആധുനികാനന്തരം എന്ന സമവാക്യത്തിലൂന്നിക്കൊണ്ടാണ് ശ്രീജൻ ഉത്തരാധുനികതയിലേക്ക് കടക്കുന്നത്. ഇവിടെ അമേരിക്കൻ സാമൂഹ്യശാസ്ത്രജ്ഞനായ ഡാനിയെൽ ബെല്ലിനെയും ല്യോതാറിനെയും ശ്രീജൻ മുഖ്യമായി ആശ്രയിക്കുന്നു. വ്യവസായാനന്തര സമൂഹമെന്ന സങ്കല്പം പിന്തുടരുന്നവർ പാശ്ചാത്യവികസിത സമൂഹത്തിന്റെ പരിണാമ നിയാമകമായി മുതലാളിത്തത്തിന്റെ തിരോധാനത്തെ എണ്ണുന്നുണ്ട്. പക്ഷേ, മുതലാളിത്തത്തിന്റെ സ്വാധീനത്തിൽപ്പെടാത്ത, കമ്പോളത്തിന്റെ നിയന്ത്രണങ്ങൾക്ക് വിധേയമാകാത്ത ഒരു സമൂഹവും ഇന്ന് നിലവിലില്ല എന്നതാണ് ലേഖകന് ചൂണ്ടിക്കാണിക്കാനുള്ളത്. ഇക്കാര്യം വിശദീകരിക്കവേ രാഷ്ട്രീയം, ധനകാര്യം, വ്യാപാരം, വാണിജ്യം തുടങ്ങിയ മേഖലകളെയെല്ലാം സമഗ്രമായി സ്പർശിച്ചുകൊണ്ട് സൂക്ഷ്മവും വിശദവുമായ വിവരണം നൽകാനും ആധികാരികമായ സമീപനം കൈക്കൊള്ളാനും സി.ബി. സുധാകരന് കഴിയുന്നു എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. ആധുനികാനന്തര സമൂഹത്തെ 'ക്ഷാമാനന്തരസമൂഹ'മായി മുദ്രകുത്തിക്കൊണ്ട് അവിടെ "വിവരത്തിന്റെയും സമയത്തിന്റെയും" ക്ഷാമമാണ് അനുഭവ

പ്പെടുന്നതെന്ന് ശ്രീജൻ വാദിക്കുന്നതിനോടും സുധാകരൻ യോജിക്കുന്നില്ല. ശ്രീജന്റെ വാദങ്ങളിലുടനീളം ഒരുതരം ടെക്നോളജിക്കൽ ഡിറ്റർമിനിസം പ്രകടമാകുന്നതായി പ്രസ്താവിക്കുന്ന ഗ്രന്ഥകാരൻ വ്യവസായാനന്തര സമൂഹത്തിലെ ഒറ്റപ്പെട്ട പ്രതിഭാസമായല്ല, പുനർസംഘാടനത്തിനു വഴിപ്പെട്ട അനന്തരകാല മുതലാളിത്തത്തിന്റെ സാംസ്കാരികനിയാമകമായാണ് ഉത്തരാധുനികതയെ വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത്.

പി.കെ. പോക്കർ, എൻ. പ്രഭാകരൻ, പി. സോമൻ, ഇ.വി. രാമകൃഷ്ണൻ, പി.പി. രവീന്ദ്രൻ, വി.സി. ഹാരിസ്, വി. അരവിന്ദാക്ഷൻ, ബി. ഉണ്ണികൃഷ്ണൻ തുടങ്ങിയവരുടെ ഉത്തരാധുനികതാസംബന്ധിയായ ചർച്ചകളുടെ സാരാംശവും അവയോടുള്ള ഗ്രന്ഥകാരന്റെ പ്രതികരണവുമാണ് 'പുതിയ താളുകൾ വായിക്കുമ്പോൾ' എന്ന മൂന്നാമധ്യായത്തിൽ. ആധുനികതയെത്തുടർന്നു സംഭവിച്ച ഒരു സാഹിത്യവിശേഷം എന്നതിനപ്പുറം സാമൂഹികവും ചരിത്രപരവുമായ ഒരവസ്ഥയായി ഉത്തരാധുനികതയെ ഉൾക്കൊള്ളുവാൻ പി.കെ. പോക്കർക്കു കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ടെന്ന് സുധാകരൻ അംഗീകരിക്കുന്നു. ബഹുരാഷ്ട്രക്കമ്പനികളുടെ വ്യാപനവും അതിൽ നിന്നുടലെടുക്കുന്ന സംസ്കാരവും ആഗോളതലത്തിൽ ഒരു യാഥാർത്ഥ്യമായി മാറിയിരിക്കുന്ന വസ്തുത പോക്കർ വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. മുതലാളിത്തത്തിലെ പുതിയ സാമ്പത്തിക ക്രമീകരണങ്ങളുടെ അനന്തരഫലങ്ങളായി ഗുണപരമല്ലാത്ത സാഹചര്യങ്ങൾ പലതും വികസിത സമൂഹത്തിൽപ്പോലും ഉടലെടുക്കുന്നുണ്ട്. പണിയില്ലായ്മയും പണമില്ലായ്മയും പട്ടിണിയും അക്ഷരശൂന്യതയും മൂന്നാംലോകത്തിലും അനുഭവവേദ്യമാണെന്ന് ഫ്രെഡറിക് ജെയിംസൺ നിരീക്ഷിച്ചിട്ടുള്ളത് ഇവിടെ ഓർക്കേണ്ടതുണ്ട്.

മുഖ്യധാരയിൽ നിന്ന്, പൊതുബോധത്തിൽ നിന്ന് മാറ്റി നിർത്തപ്പെട്ടിരുന്ന പാർശ്വവത്കൃതജനതയുടെ മുന്നേറ്റം ശക്തമായ ഒരു ആധുനികോത്തര സാമൂഹിക പ്രവണതയാണ്. എന്നാൽ ഈയൊരു മുഖ്യപ്രവണതയെ പോക്കർ വിശദീകരിച്ചു കാണുന്നില്ല. ഇക്കാര്യം സി.ബി. സുധാകരൻ എടുത്തുപറയുന്നു. സ്ത്രീവിമോചനപ്രസ്ഥാനത്തെപ്പറ്റി മാത്രമേ പോക്കർ വിവരിക്കുന്നുള്ളൂ, കീഴാള വിമോചനപ്രസ്ഥാനങ്ങളെയും മറ്റു ജനാധിപത്യപ്രസ്ഥാനങ്ങളെയും അദ്ദേഹം പരിഗണിക്കുന്നില്ല എന്ന വസ്തുതയ്ക്ക് ഗ്രന്ഥകർത്താവ് വീണ്ടും ഊന്നൽ നൽകുന്നുണ്ട്. ഉത്തരാധുനികതയുടെ കടന്നുവരവോടെ "അറിവിന്റെ ഒരുതരം ജനാധിപത്യവത്ക്കരണം" സംഭവിക്കാനിടയായതിനെക്കുറിച്ചാണ് എൻ. പ്രഭാകരൻ സംസാരിക്കുന്നത്. "സ്വന്തം നിലയ്ക്ക് വായനയും വിലയിരുത്തലും നിർവ്വഹിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന ഒരു ജനവിഭാഗം കേരളത്തിൽ ഉണ്ടായിക്കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്" എന്ന പ്രഭാകരന്റെ പ്രസ്താ

വം സവിശേഷശ്രദ്ധയർഹിക്കുന്ന ഒന്നായി ഗ്രന്ഥകാരനാൽ വിലയിരുത്തപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഈ വസ്തുതകൾ അംഗീകരിച്ചുകൊണ്ട് സുധാകരൻ എഴുതുന്നു: "ആധുനികതയുടെ കാലത്ത് ബുദ്ധിജീവികൾ തങ്ങളുടെ വൈഷണികശേഷിയുടെ അധികാരമുപയോഗിച്ചു നേടിയ പദവി ഇന്നു നഷ്ടപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. അക്കാദമിക ബുദ്ധിജീവികൾ ആധുനിക കലയെ സ്ഥാപനവത്കരിക്കുകയും ഉത്കൃഷ്ടമെന്നും കലാതീതമെന്നുമുള്ള വിശേഷണങ്ങൾ നൽകി കലയെ ജീവിതത്തിൽ നിന്നന്യമാക്കുകയും ദുർഗ്രഹമാക്കുകയും ജനപ്രിയകലാരൂപങ്ങളെ കലയുടെ മണ്ഡലത്തിൽ നിന്നകറ്റി നിർത്തുകയും ചെയ്തതിനെതിരായ പ്രതികരണമെന്ന നിലയ്ക്കു കൂടിയാണ് ഉത്തരാധുനികത ആവിർഭവിക്കുന്നത്." ('ഉത്തരാധുനികത മലയാളപാഠഭേദങ്ങൾ, പേജ് 116,117). ഉത്തരാധുനികതയുടെ മലയാള പാഠഭേദങ്ങൾ ഇനിയുമുണ്ട്. പി. സോമൻ, ഇ. വി. രാമകൃഷ്ണൻ, വി. അരവിന്ദാക്ഷൻ, വി.സി. ഹാരിസ്, ബി. ഉണ്ണിക്കൃഷ്ണൻ തുടങ്ങിയവരുടെ ഏതദ്വിഷയകമായ അഭിപ്രായങ്ങളും വാദമുഖങ്ങളും ഗ്രന്ഥകാരൻ സൂക്ഷ്മ വിശകലനത്തിന് വിധേയമാക്കുകയും അവയുടെ സ്വീകാര്യതയും അസ്വീകാര്യതയും വ്യക്തമാക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്.

രണ്ട് ഭാഗങ്ങളായി വിഭജിച്ചിരിക്കുന്ന നാലാം അധ്യായത്തിന്റെ ആദ്യഭാഗത്ത് ഉത്തരാധുനികതയുടെ പ്രധാന സവിശേഷതകളിലൊന്നായി വിലയിരുത്തപ്പെട്ടിട്ടുള്ള സാംസ്കാരികമായ ഭേദമില്ലായ്മ (ഉന്നതസംസ്കാരമെന്നും നിമ്നസംസ്കാരമെന്നും ഉള്ള ഭേദം) ചർച്ചാവിധേയമാക്കിക്കൊണ്ട്, സിനിമയെന്ന കലാരൂപത്തിനും കെട്ടിടനിർമ്മാണകലയ്ക്കും സംഭവിച്ച പരിണാമങ്ങൾ വിവരിക്കുന്നുണ്ട് ഗ്രന്ഥകാരൻ. ആർട്ട് സിനിമ / കച്ചവടസിനിമ എന്നുള്ള വിവേചനം ഇല്ലാതാക്കുംവിധം സാമാന്യമായ ഒരാസ്വാദനതലം പോലും ഇക്കാലത്ത് സംജാതമായിട്ടുണ്ട്. ഈ സ്ഥിതിവിശേഷം വിവരിച്ചിട്ട്, ഉത്തരാധുനികകലയുടെ ചരിത്രനിരപേക്ഷതയും പാരഡിയും മറ്റും തൊണ്ണൂറുകളിലെ മലയാള സിനിമയിൽ ഏതൊക്കെ വിധത്തിൽ പ്രത്യക്ഷമാകുന്നു എന്ന് ഉദാഹരണങ്ങളുടെ സഹായത്തോടെ വ്യക്തമാക്കുന്നുമുണ്ട് സുധാകരൻ.

മലയാളിയുടെ ഗൃഹനിർമ്മാണ ശൈലിയിൽ, പിന്നിട്ട ഒരു ദശാബ്ദക്കാലമായി പ്രകടമാകുന്ന രൂപപരിണാമങ്ങളെപ്പറ്റിയാണ് തുടർന്ന് ചർച്ച ചെയ്യുന്നത്. ക്ഷേത്രവാസ്തുവിദ്യയുടെ ശൈലി, പ്രതാപവും പ്രൗഢിയും പ്രഖ്യാപിക്കുന്ന കൂറ്റൻ തൂണുകൾ, പടിപ്പുര തുടങ്ങി സമീപകാലത്ത് ഗൃഹനിർമ്മാണത്തിൽ ദൃശ്യമാകുന്ന ഓരോ അടയാളവും പാരമ്പര്യത്തോടും ആധികാരികതയോടുമുള്ള ഗൃഹാതുരമായ ആഭിമുഖ്യത്തെ വ്യക്തമാക്കിത്തരുന്നു. ആധുനികതയുടെ കാലത്ത് പഴമയുടെയും പാരമ്പര്യത്തിന്റെയും നിഷേധമോ നിരാ

സമോ ആയിരുന്നു ഈ രംഗത്ത് മേൽക്കോയ്മ സ്ഥാപിച്ചിരുന്നത്. ആധുനികാനന്തര കാലത്ത് ഇത് പഴമയോടും പാരമ്പര്യത്തോടുമുള്ള ആഭിമുഖ്യമായി പരിണമിക്കുന്നു. ഇത്തരം ഭേദങ്ങളെക്കുറിച്ചു പറയുമ്പോൾ ഗൃഹനിർമ്മാണത്തിനുപയോഗിക്കുന്ന അസംസ്കൃതവസ്തുക്കളിൽപ്പോലും ഇന്നു വന്നുചേർന്നിരിക്കുന്ന മാറ്റങ്ങൾ എന്തെല്ലാമാണെന്ന് ഗ്രന്ഥകാരൻ അന്വേഷിക്കുന്നുണ്ട്. സാംസ്കാരികവും സൗന്ദര്യാത്മകവുമായ പല അടയാളങ്ങളുടെയും നഷ്ടപ്പെടലിനെതിരെ പ്രതിരോധമുയർത്തിക്കൊണ്ട് ചില വാസ്തുവിദ്യമാതൃകകൾ കേരളത്തിൽ ഉയർന്നു വന്നിട്ടുണ്ട് എന്നതും ഇവിടെ നാം അറിയുന്നു. കേരള കലാമണ്ഡലത്തിലെ ആട്ടക്കളരികളാണ് അവ. വാസ്തുവിദ്യയെ മുതലാളിത്ത വ്യാവസായികോത്പന്നങ്ങളുടെ നിയന്ത്രണത്തിൽ നിന്ന് മോചിപ്പിച്ച് കലയുടെ മേഖലയിലെത്തിക്കാനുള്ള ഒരു സംഘടിത ശ്രമത്തിന്റെ പ്രത്യക്ഷോദാഹരണങ്ങളത്രെ ഈ കളരികൾ.

മുതലാളിത്തത്തിന്റെ പിൽക്കാല രൂപമായ ബഹുരാഷ്ട്ര മുതലാളിത്തമാണ് ഉത്തരാധുനികതയെ നിയന്ത്രിക്കുന്ന അധീശയുക്തി. സമകാലിക ഇന്ത്യൻ അവസ്ഥകളിൽ ഇടതുപക്ഷ പുരോഗമനവാദികൾ സോഷ്യലിസം എന്നതിനു പകരം വർഗ്ഗീയ ഫാസിസം എന്നാണ് പറയുന്നത്, പറഞ്ഞുകൊണ്ടിരിക്കുന്നത്. ഈ പറച്ചിലിന്റെ അനഭിലഷണീയതയെക്കുറിച്ച് സുധാകരൻ സംസാരിക്കുന്നുണ്ട്. പിൽക്കാല മുതലാളിത്തം സൃഷ്ടിക്കുന്ന ദുഷിച്ച സാഹചര്യങ്ങളെക്കുറിച്ചും വർഗ്ഗീയശക്തികളെക്കുറിച്ചും ബോധവത്കരിക്കുന്നതോടൊപ്പം പ്രതിരോധത്തിന്റെ ഒരു മാർഗ്ഗമെന്ന നിലയ്ക്ക് സോഷ്യലിസ്റ്റ് ദർശനം ഉയർത്തിപ്പിടിക്കേണ്ട അനിവാര്യതയെക്കുറിച്ചും ഈ സന്ദർഭത്തിൽ ഗ്രന്ഥകാരൻ പറയുന്നു. ക്ഷേമരാഷ്ട്രഭരണകൂടം, ദേശീയസ്വയംഭരണം എന്നീ സങ്കല്പനങ്ങളുടെ പുനരുജ്ജീവനത്തെയും പ്രതിരോധത്തിന്റെ വഴിയായി ഗ്രന്ഥകാരൻ നിർദ്ദേശിക്കുന്നു. അധികാരവികേന്ദ്രീകരണത്തിന്റെ ഗുണഫലങ്ങൾ, ജനകീയാസൂത്രണം പോലുള്ള പദ്ധതികൾക്ക് സാധ്യമാക്കാൻ കഴിയുന്ന സോഷ്യൽ ഡെമോക്രസി എന്നിവയും ഈ സന്ദർഭത്തിൽ പരാമർശിക്കപ്പെടുന്നു.

കേവലം സാഹിത്യനിഷ്ഠമായി മാത്രം വിവേചിക്കാൻ കഴിയുന്ന ഒരു അർത്ഥതലമോ, ചരിത്രപരവും സാമൂഹികവും രാഷ്ട്രീയവുമായ സാഹചര്യങ്ങളിൽ നിന്നു വേറിട്ട ഒരു അസ്തിത്വമോ ഉത്തരാധുനികതയ്ക്ക് ഇല്ല എന്ന വസ്തുത സി.ബി. സുധാകരന്റെ പഠനങ്ങളിൽ ഉള്ളടങ്ങുന്നു. പക്ഷപാതരഹിതവും സർവ്വസ്പർശിയെന്നു വിശേഷിപ്പിക്കാവുന്നതുമായ അപഗ്രഥനബുദ്ധിയാണ് ഗ്രന്ഥകാരൻ കൃതിയിലുടനീളം കാഴ്ചവയ്ക്കുന്നത്. "വ്യത്യസ്തങ്ങളായ വ്യവഹാരങ്ങളും, പരസ്യബിംബങ്ങളും, മാധ്യമബിംബങ്ങളും നിരന്തരമായി വികസി

ച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഉപഭോക്തൃ മുതലാളിത്തത്തിന്റെ വാണിജ്യബിംബങ്ങളും ഉൾച്ചേർന്ന, കലയുടെ മണ്ഡലത്തെ അതിരുകളില്ലാതെ വികസിപ്പിക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നതാണ് ഉത്തരാധുനികകല" എന്ന വിചാരം തന്നെ ('ഉത്തരാധുനികത'- സി.ബി. സുധാകരൻ, നവസിദ്ധാന്തങ്ങൾ I, ഡി.സി. ബുക്സ്, 1999, പേജ് 99). ഉത്തരാധുനികതയെക്കുറിച്ചുള്ള അദ്ദേഹത്തിന്റെ സമഗ്രവീക്ഷണത്തിന് നിദർശനമാണ്. ഉത്തരാധുനികതയുടെ മലയാളപാഠഭേദങ്ങൾ അന്വേഷിക്കുമ്പോഴും ദർശനപരമായ സംയമനവും സമീകരണവും പുലർത്താൻ സുധാകരന് കഴിയുന്നു. മലയാളത്തിലെ ഉത്തരാധുനികതാ പഠനങ്ങളെ സമാഹരിച്ച്, അവയുടെ പ്രസക്തിയെപ്പറ്റി ആഴത്തിൽ അന്വേഷിക്കുകയും വിലയിരുത്തുകയും ചെയ്യുന്ന ഈ കൃതിയുടെ പ്രാധാന്യം സമകാലിക സാഹിതീയ സന്ദർഭങ്ങളിൽ ഒതുങ്ങാതെ, വരുംകാല സന്ദർഭങ്ങളിലേക്കും വ്യാപിക്കും എന്ന് സംശയിക്കാതെ പറയാം.

●

നെടുമ്പാതയോരത്തെ പുതുയാത്രികൻ

ശ്രീരഞ്ജിനി

മലയാളിയുടെ സഹജമായ 'തല ക്കന'ത്തെ നിരന്തരമായി ചോദ്യം ചെയ്തുപോന്ന മലയാളിയായ തമി ഴന്റെ മലയാളത്തിലെ ആദ്യത്തെ പുസ്തകമായി 'നെടുമ്പാതയോരം' പുറത്തുവന്നിരിക്കുന്നു. നാലു നോവ ലുകളും മൂന്നു ചെറുകഥാസമാഹാര ങ്ങളും മൂന്നു നിരൂപണസമാഹാര ങ്ങളുംകൊണ്ട് തമിഴ്സാഹിത്യലോ കത്ത് സ്ഥാനം ഉറപ്പിച്ച ജയമോഹൻ മലയാളത്തിലെ ആധുനികകവിക ളുടെ കവിതകൾ 'തർക്കാലമലയാള കവിതകൾ' എന്ന പേരിൽ തമിഴില വതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തിട്ടുണ്ട്.

മലയാളിയുടെ പൊള്ളത്തരങ്ങ ളിലും അഹങ്കാരങ്ങളിലും വിമർശന ത്തിന്റെ സൂചിമുന എയ്തുതറപ്പി ക്കുന്ന ജയമോഹൻ മലയാളത്തിൽ ഒരു ഔട്ട്സൈഡറായി നിന്നുകൊണ്ട് ഇവിടുത്തെ സാഹിത്യത്തെ നോക്കി ക്കാണുമ്പോൾ സ്വാഭാവികമായും അതിനൊരു വ്യതിരിക്തത കൈവരു ന്നുണ്ട്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ മലയാ ളിയുടെ ഉറങ്ങിക്കിടക്കുന്ന സംവേദന ക്ഷമതയ്ക്ക്. ജയമോഹന്റെ ശബ്ദം അലോസരമാവുകയും ചെയ്യുന്നു. ഈ നിലയ്ക്കുള്ള ജയമോഹന്റെ നിരീക്ഷണങ്ങൾ നമ്മുടെ ഇടയിൽ കോലാഹലങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ചിട്ട് അധി കകാലമായിട്ടില്ല. മലയാളത്തിലെ വിവിധ പ്രസിദ്ധീകരണങ്ങളിലൂടെ ഒരു വർഷം പുറത്തുവരുന്ന കവിത കളുടെ തള്ളിക്കയറ്റത്തിൽ രോഷാകു ലനാകുന്ന ലേഖകൻ അതിന്റെ അന്തഃസാരശൂന്യതയെ വിമർശി ക്കാൻ മടിക്കുന്നില്ല. 'ഇരുട്ടിലിരുന്നു പുഞ്ചിരിക്കുന്നതുപോലെയാണ് മല യാളത്തിൽ കവിതയെഴുതുന്നത്' എന്ന ജയമോഹന്റെ കണ്ടെത്തൽ ഒരല്പം അതിശയോക്തി കലർന്ന താണെങ്കിലും കൊള്ളേണ്ടിടത്തു കൊണ്ടു എന്നു തന്നെപറയാം. മല യാള കവിതയിൽ കാല്പ നികത ശക്തി പ്രാപിക്കാൻ കാരണം മല യാള കവിതയിൽ ക്ലാസിക് പാര മ്പര്യം ഇല്ലാത്തതാണെന്ന ജയമോ ഹന്റെ വാദം നോട്ടപ്പിശകാണെങ്കിലും അദ്ദേഹമുയർത്തുന്ന 'പ്രശ്ന'ങ്ങൾ

നാം ശ്രദ്ധിച്ചേ തീരൂ. മലയാളകവിതയുടെ സ്രഷ്ടാക്കൾക്കും അവരെ വളർത്തിക്കൊണ്ടുവരുന്നവർക്കും ആത്മപരിശോധനയ്ക്കുള്ള ഒരവസരമാണ് ജയമോഹന്റെ ഈ ആഘാതചികിത്സ.

ഏറെ നാളുകളായി ഭാഷാപോഷിണിയിൽ 'നോട്ടങ്ങൾ' എന്ന പംക്തിയിലൂടെ മലയാളത്തിൽ സജീവസാന്നിദ്ധ്യമായ - മലയാളം പഠിച്ചിട്ട് പത്തോ പതിനൊന്നോ വർഷം മാത്രമായ -ജയമോഹനെ മലയാളിവായനക്കാർക്കുമുമ്പിൽ പ്രത്യേകിച്ചു പരിചയപ്പെടുത്തേണ്ട കാര്യമില്ല. ഇപ്പോഴിതാ ജയമോഹൻ മലയാളത്തിൽ ആദ്യത്തെ പുസ്തകം പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. 'നെടുമ്പാതയോരം' സാഹിത്യത്തിന്റെ നെടുമ്പാതയോരത്ത് ആ പാതയുടെ നെടിയ കിടപ്പു തിരിച്ചറിഞ്ഞുകൊണ്ടുതന്നെ ഓരം പറ്റി നടന്നുനീങ്ങുകയാണ് ഈ പഴയ പുതുയാത്രികൻ. മനോഹരമായ കഥപോലെ വായിച്ചുപോകാവുന്ന അനുഭവക്കുറിപ്പുകളാണ് ഈ പുസ്തകം. സവിശേഷമായ ഭാഷാശൈലിയാണ് ജയമോഹന്റേത്. അത് വ്യാകരണത്തെറ്റായും അക്ഷരപ്പിശകായും വ്യഖ്യാനിക്കപ്പെടുന്നത് സർഗ്ഗാത്മകതയോടുള്ള ഔചിത്യദീക്ഷയില്ലാത്തതിനാലാണ്. തമിഴ്-മലയാള സങ്കര സംസ്കൃതിയുടെ ഓജസ്സുറ്റ ഭാഷയാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റേത്. അതിൽ 'തമിഴുചുവ' അറിയാതെ കടന്നുവരുന്ന ഒന്നല്ല. എന്നറിയുമ്പോഴാണ് ആ ഭാഷയുടെ സൗന്ദര്യം നാം തിരിച്ചറിയുക. തന്റെ രചനകൾ കവിതയ്ക്കും കഥയ്ക്കും ലേഖനത്തിനുമിടയ്ക്കാണ് നിൽക്കുന്നതെന്ന ലേഖകന്റെ ആത്മനിരീക്ഷണം ഈ പുസ് തകത്തെ സംബന്ധിച്ചും കൃത്യമാവുന്നു.

ജീവിതത്തിന്റെ വ്യത്യസ്തഭാവങ്ങളെ അനാവരണം ചെയ്യുന്ന ഇതിലെ ലേഖനങ്ങളിൽ അനുഭവങ്ങളുടെ തീവ്രത കാണാം. ഒരു പരിചയപ്പെടുത്തലിന്റെ ഭാരം പേറാതെ തന്നെ നേരിട്ട് സഹൃദയരോട് സംവദിക്കാനും സല്ലപിക്കാനും ഇതിലെ ലേഖനങ്ങൾക്ക് കെല്പുണ്ട്. 'നെടുമ്പാതയോര'ത്തെ ഒന്നാമത്തെ കാഴ്ച 'പ്രപഞ്ചരൂപന്റെ പാദ'മാണ്. അതെ നമ്മാഴ്വാരെക്കുറിച്ചുള്ളതു തന്നെ അദ്ദേഹം പ്രപഞ്ചരൂപിയായ വിഷ്ണുവിന്റെ പാദമായി മാറി മുക്തി കൈവരിച്ചു എന്നാണല്ലോ പുരാണം. ഈ ലേഖനത്തിലൂടെ സഞ്ചരിക്കുമ്പോൾ നാമും അറിയാതെ ആ കാലത്തിലേക്ക് പിൻ മടങ്ങും. തമിഴ് സംസ്കാരത്തിന്റെ അടിത്തറയായ നമ്മാഴ്വാരെപ്പറ്റി സംസാരിക്കുമ്പോൾ തികച്ചും കാവ്യോചിതമായ ഭാഷയാണ് ജയമോഹൻ ഉപയോഗിക്കുന്നത് എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. ആഴ്വാർ തിരുനഗരി ക്ഷേത്രത്തിൽ ആരംഭിക്കുന്ന പരിക്രമം ഹൃദ്യമായൊരനുഭവമാകുന്നു. ജയമോഹനിലെ സഹൃദയൻ മറനീക്കിപ്പുറത്തുവരുന്ന കാഴ്ചകൂടി ഇവിടെ കാണാം. നമ്മാഴ്വ രിലൂടെ കടന്നുപോകുന്ന അദ്ദേഹം ദ്രാവിഡസംസ്കൃതിയുടെ വേര് അവിടെ കണ്ടെത്തുകയാണ്.

ബാധ എന്ന അടുത്ത ലേഖനം സാഹചര്യങ്ങളോട് ഏറ്റുമുട്ടി വിജയിക്കാൻ കെല്പില്ലാത്ത ശരാശരിത്തമിഴന്റെ വിചാരങ്ങളെ മുൻനിർത്തിയുള്ളതാണ്. ക്ഷുദ്രമായ മാമൂലുകളെ കൈവിടാതെ കൊണ്ടുനടക്കുന്ന മാണിക്യം ഗൗണ്ടരെ കേന്ദ്രമാക്കിയാണ് ഈ കുറിപ്പിന്റെ വികാസം. മാണിക്യത്തിന്റെ നിഷ്കളങ്കമായ സംഭാഷണത്തിലൂടെയും വ്യത്യസ്തസംഭവങ്ങളെ നോക്കിക്കാണുന്നതിലൂടെയും ഒരു ശരാശരി തമിഴന്റെ അവസ്ഥ ജയമോഹൻ അനുഭവവേദ്യമാക്കിത്തരുന്നു. ആ അമർഷവും വ്യഥയുമൊക്കെ നാമറിയാതെ പങ്കിട്ടുപോകും.

തമിഴ് സിനിമാലോകത്തും പ്രേക്ഷകമനസ്സിലും ഗൗണ്ടമണിക്കുള്ള സ്ഥാനം വിശകലനം ചെയ്യുന്ന ലേഖനമാണ് 'സൂത്രധാരന്റെ മടക്കം'. ഒപ്പം തമിഴുസിനിമയിലെ ഹാസ്യപാരമ്പര്യത്തെയും ആ സിനിമകളുടെ പൊള്ളത്തരത്തെയും കൂടി ലേഖകൻ വിമർശനവിധേയമാക്കുന്നു. ഗൗണ്ടമണിയും ശെന്തിലും ഒക്കെ ടൈപ്പുകളായ കഥാപാത്രങ്ങളെത്തന്നെ വീണ്ടും വീണ്ടും അവതരിപ്പിക്കുമ്പോഴും അതുതന്നെ കണ്ടു രസിക്കാൻ പിന്നെയും പിന്നെയും ഓടിയെത്തുന്ന ഒരു ജനത ഒരുപക്ഷേ തമിഴിലേ കാണാനാവൂ. ഗൗണ്ട മണി അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളെ വിലയിരുത്തുന്നതിലൂടെ തമിഴു ജനതയുടെ സാംസ്കാരികപരിസരം കൂടിയാണ് അനാവൃതമാകുന്നത്.

അതുപോലെത്തന്നെ, "അടുത്ത നൂറ്റാണ്ടിൽ അങ്ങനെ നമുക്ക് ഡ്രോയിങ്ങ് റൂമിൽ വളർത്താവുന്ന ഓമനത്തമുള്ള പുതിയൊരു ജന്തുവിനെ കിട്ടും. പക്ഷെ അപ്പോഴും നാമവയുടെ കണ്ണുകളിലേക്ക് നോക്കാൻ പാടില്ല എന്ന ആനകളെപ്പറ്റിയുള്ള ലേഖനം നമ്മുടെ നെഞ്ചിനുനേരെ തന്നെയാണ് വിരൽ ചൂണ്ടുന്നത്.

ഏകാന്തതയുടെ മടുപ്പിക്കുന്നതും അഭിശപ്തവുമായ ഇടനാഴികൾ പിന്നിട്ടുപോന്ന് ജീവിതത്തിൽ പ്രസാദാത്മകത വീണ്ടെടുക്കുന്നതിൽ വിജയിച്ച ലേഖകന്റെ അനുഭവസാക്ഷ്യമാണ് 'ഏകാന്തത'. 'ഏകാന്തത തന്റെ രോഗലക്ഷണമല്ല, രോഗം തന്നെയാണ്' എന്ന സുഹൃത്തിന്റെ കണ്ടെത്തൽ ജീവിതത്തിൽ പലവട്ടം നമ്മളും കടന്നുപോയ അതേ അവസ്ഥയുടെ പ്രതിഫലനം തന്നെയല്ലേ. ഏകാന്തതയുടെ ചുട്ടുപൊള്ളുന്ന മനോവ്യഥ പേറുന്നവർക്ക് ഈ ലേഖനം അങ്ങേയറ്റം തുണയായിരിക്കും.

ജീവിതത്തിന്റെ ഭാരം ഇരട്ടിപ്പിക്കുന്ന ആഭിജാത്യത്തിന്റെയും ഒടുക്കം അതു സമ്മാനിക്കുന്ന ശൂന്യതയുടെയും പിന്നീട് അതൊന്നുമല്ലാതായിത്തീരുന്ന ജീവിതത്തെ ജീവിതവ്യമാക്കിത്തീർക്കുന്ന അനുഭവങ്ങളുടെയും ഒരു ഏറ്റുപറച്ചിലാണ് 'ചുടുമണൽ'. 'ബി.എ.ക്കാരൻ കൊട്ടിയാൽ ഉളിയില് ചോരവരും' എന്നു സങ്കല്പിച്ച് മൂഢസ്വർഗ്ഗത്തിൽ കഴിയുന്ന ആശാരിയും പേരിന്റെയൊപ്പം വാലുപോലെ ഒരു സ്ഥാനപ്പേരുണ്ടായിപ്പോയതിന്റെ പേരിൽ പണിയെടുത്തു

ജീവിക്കാൻ കഴിയാതെ നാടുവിടാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്ന ഗോപാലൻ തമ്പിയും സിനിമയിലേക്കെന്ന് സങ്കല്പിച്ച് നോട്ടുബുക്കുനിറയെ പാട്ടുകളെഴുതി സിനിമാപ്പാട്ടെഴുത്തുകാരൻ ആവാൻ മോഹിച്ച രാഘവനുമൊക്കെ ഒടുവിൽ എത്തിച്ചേരുന്നതെവിടെയാണ്? ഒന്നുകിൽ ഒരു മുറുക്കാൻ കടയിലോ ഒരു ചായക്കടയിലോ അതുമല്ലെങ്കിൽ നിറം പിടിപ്പിച്ച ഗൾഫുസ്വപ്നങ്ങളുടെ ചുടുമണൽക്കാട്ടിലോ അല്ലാതെ! കോഴിമുട്ടയ്ക്കകത്ത് പെട്ട് വെള്ളം തേടി മണൽപ്പുറം താണ്ടുന്നതിനിടയിൽ വെയിൽചൂടിനാൽ ചത്തുചുറഞ്ഞുപോകുന്ന കുളയട്ടയുടെ അവസ്ഥയിൽ നിന്നും ഏറെയൊന്നും വ്യത്യസ്തമാകാനിടയില്ല. ഇവരുടെ അനുഭവങ്ങൾ. ഈ ലേഖനം വായനക്കാരന്റെ ആത്മാവിൽ നീറിപ്പിടിക്കും.

പന്നികളുടെ സൂക്ഷ്മചലനങ്ങൾ പോലും നിരീക്ഷിച്ച് അവയുടെ സ്വഭാവത്തിന്റെ സവിശേഷതകൾ ചികയുന്ന 'പന്നികളെക്കുറിച്ച് എന്തറിയാം?' എന്ന ലേഖനം വാസ്തവത്തിൽ നമുക്ക് പന്നികളെക്കുറിച്ചൊന്നുമറിയില്ല, അല്ലെങ്കിൽ അവയെക്കുറിച്ച് നാമറിഞ്ഞതൊന്നും പൂർണ്ണസത്യങ്ങളല്ല എന്ന ഒരു പാഠമാണ് പകർന്നുനൽകുന്നത്. ഒരു ഗവേഷകന്റെ മനസ്സോടെ അന്വേഷണം നടത്തുന്ന ലേഖകൻ നമ്മുടെ പലതരം അജ്ഞതകളെയുമാണ് ഒന്നു കുടയാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്.

ഹിറ്റാവുന്ന സിനിമാപ്പാട്ടുകളുടെ ഈണത്തിൽ പുനർജ്ജനിക്കുന്ന ഭക്തിഗാനഘോഷവും ഭക്തിയുടെ പേരിൽ നടക്കുന്ന കൂത്താട്ടങ്ങളും, തമിഴ്നാട്ടിലെ താണജാതിക്കാർക്കിടയിൽ മാത്രം - സംസ്കാരത്തിന്റെ നേട്ടങ്ങളിൽ നിന്നും എക്കാലവും ഒഴിച്ചുനിർത്തപ്പെട്ടവരായിരുന്നു അവർ - പ്രചരിക്കുന്ന ഈ പ്രവണതയെ പരിശോധിക്കുന്നതാണ് 'റ്റേക്കിറ്റ് ഈസി അയ്യപ്പാ' എന്ന ലേഖനം. ഉയർന്ന വർഗ്ഗക്കാർക്കിടയിൽ ആരാധന നിശ്ശബ്ദവും ഏകാന്തഭരിതവുമാകുമ്പോൾ സാധാരണക്കാരനു ഭക്തി ഒരു കാർണിവൽ ആകുന്നു. 'അയ്യപ്പ ഡിസ്കോയും' 'അയ്യപ്പറാപ്പു'മൊക്കെ ഇവിടെ സർവ്വസാധാരണം. ഇത്തരത്തിൽ രണ്ടു സംസ്കാരധാരകൾ രൂപപ്പെട്ടതെങ്ങനെ എന്ന് ചരിത്രപശ്ചാത്തലത്തിലൂടെ വിശകലനം ചെയ്യുകകൂടിയാണ് ലേഖകൻ.

സർക്കാരുദ്യോഗസ്ഥന്മാരും കക്ഷിരാഷ്ട്രീയക്കാരും കച്ചവടക്കാരുമൊക്കെച്ചേർന്ന് ഒരു ചിലന്തിവല പോലെ പാവപ്പെട്ടവനെ കുടുക്കി ചോരയും നീരും വലിച്ചൂറ്റുന്ന ചൂഷണത്തിന്റെ ഞെട്ടിക്കുന്ന മുഖത്തെയാണ് 'മാർക്കറ്റ് എക്കോണമി'യിലൂടെ ലേഖകൻ വലിച്ചുചീന്തുന്നത്. നാടിനെ ഗ്രസിച്ചിരിക്കുന്ന ഈ ദുർവ്യവസ്ഥിതിക്കെതിരെ ഒരു സാധാരണ പൗരനെന്ന നിലയിലുള്ള പ്രതികരണമാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റേത്. ഒപ്പം അതിരൂക്ഷവും.

ചെന്നൈ മഹാനഗരത്തിലെ ചേരിപ്രദേശങ്ങളിൽ ജീവിതത്തിന്റെ ദുരിതപർവ്വം ജീവിച്ചുതീർക്കുന്ന

ചേരി നിവാസികളുടെ ദീനമായ അവസ്ഥയാണ് 'പാതാളം' നമ്മുടെ ഉള്ളം ചുട്ടുപൊള്ളിക്കാൻ പര്യാപ്തമാണ് ഇതിലെ ഓരോ വരിയും.

ഭാഷയുടെയും നാടിന്റെയും സംസ്കാരത്തിന്റെയും അതിർവരമ്പുകൾ വ്യക്തിത്വങ്ങളിൽ സങ്കുചിതത്വം സൃഷ്ടിക്കുന്നതിന്റെ അസ്വസ്ഥതകളാണ് ജയമോഹൻ 'കാറ്റിൽ വിളഞ്ഞ കനി'യിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്.

ഓർമ്മകളിൽ കുളിരുപെയ്യുന്നതും ബുദ്ധിയിൽ മുള്ളുപാകുന്നതും ഒക്കെയായ ഒരുപാടൊരുപാട നുഭവങ്ങളുടെ സമാഹാരമാവുന്നു ഈ ഗ്രന്ഥം, 'വിരലും' - 'കണ്ണൻചിരട്ടയും കടുകും' 'കുളി'യും ഒക്കെയായി. കൊച്ചുകൊച്ചുസംഭവങ്ങളിൽ അനുഭവങ്ങളുടെ പാരാവാരം നിറയ്ക്കുന്ന ജയമോഹന്റെ രചനാശൈലി ഓജസ്സുറ്റതും ചൈതന്യധന്യവുമാണ്. ജീവിതത്തെപ്പറ്റി പ്രസാദാത്മകമായ ഒരു വീക്ഷണം പുലർത്തുന്ന ജയമോഹന്റെ ഈ രചനകൾ നിശ്ചയമായും സഹൃദയചേതനയെ സ്പർശിക്കും. ●

കടലിലെ അതിഥികൾ

മെഹ്മൂദ് ദാർവിഷ്

വിവ: പി. എസ്. മനോജ്കുമാർ

ഞങ്ങളുടേത്
ഹ്രസ്വസന്ദർശനം.
ഒരു മണിക്കൂർ മുമ്പ്
ചിതറിപ്പോയ
ഭൂതകാലത്തിൽ നിന്നുള്ള
കുറിപ്പുകൾ, ഞങ്ങളുടെ
സംഭാഷണം.
ഏതു മെഡിറ്ററേനിയനിൽ
തുടങ്ങും സൃഷ്ടിയിനിയും?
തെക്കൻ വിലാപങ്ങളാൽ
ഞങ്ങളൊരു ദ്വീപു തീർത്തു.
വിട,
ഞങ്ങളുടെ ചെറുദ്വീപമേ.
വേറൊരു രാജ്യത്തിൽ നി,-
ന്നിവിടെയെത്തിയോരല്ല
ഞങ്ങൾ.
മാതളത്തിൽ നിന്നു
വന്നവരാണു ഞങ്ങൾ
സ്മൃതികളുടെ പുറന്തോടു
താണ്ടി എത്തിയോർ.
ചോദിക്കരുതേ ഞങ്ങളോട്
എത്രനാളുണ്ടാകുമിവിടെയെന്ന്,
എന്തിന്നു സന്ദർശനമെന്ന്.
മന്ദഗമനം നടത്തുമി-
ക്കപ്പലുകളെ
ഞങ്ങളുടെ ആത്മാവിന്റെ,

ശരീരത്തിന്റെയും
അവശിഷ്ടങ്ങളിൽ നിന്നും
ഒഴിച്ചിടട്ടെ.

കടലിലെ അതിഥികൾ:
ഞങ്ങളുടേത്,
ഹ്രസ്വസന്ദർശനം.
ചെറുതാണു ഭൂമി,
ഞങ്ങളുടെ സന്ദർശനത്തെക്കാൾ.
ഇനിയുമെറിയാം
ജലത്തിലേയ്ക്കൊരാപ്പിൾ
വൃത്തങ്ങൾക്കകത്തു
വൃത്തങ്ങൾ.

ഇവിടം വിട്ടാൽ,
നമുക്കെവിടെയാണിടം?
മടങ്ങിയാൽ,
തിരിച്ചെവിടെപ്പോകും?
എന്റെ ദൈവമേ,
പ്രതിരോധത്തിന് എന്തവശേഷിക്കുന്നു,
ഞങ്ങളുടെ ആത്മാവിൽ?
എന്താജ്ഞ?
ഏതു മൺകോട്ട?
നിന്റെ ദയയ്ക്ക്,
പുതിയ ബലിയർപ്പിക്കാൻ,
പാറ, ഇനിയേതെങ്കിലും
അവശേഷിക്കുന്നുവോ?
ഒരിക്കൽക്കൂടി
പുറത്തേയ്ക്കു പോരാൻ
ഞങ്ങളിലവശേഷിപ്പതെന്ത്?

കടലേ,
ഞങ്ങൾക്കിണങ്ങാത്ത
ഗീതം, തരൊല്ലേ ഞങ്ങൾക്ക്.

കടലിനുണ്ടതിൻ
പ്രാചീന ചാതുര്യം:
ഉയർച്ചതാഴ്ച്ചകൾ.
സ്ത്രീക്കവളുടെ ആദ്യയത്നം:

വശീകരണം.
ശോകങ്ങളിൽ നിന്നു വീഴും,
കവികൾ.
സ്വപ്നങ്ങളിൽ പൊട്ടിത്തെറിക്കും,
രക്തസാക്ഷികൾ.
സന്തുഷ്ട സ്വപ്നങ്ങളിലേയ്ക്കു
ജനതയെ നയിക്കും,
ബുദ്ധിയുള്ളോർ.

കടലേ,
ഞങ്ങൾക്കിണങ്ങാത്ത
ഗീതം, തരെല്ലേ ഞങ്ങൾക്ക്.

അകലങ്ങളിലെ ചെടികൾ
ഉയരങ്ങളിലേയ്ക്കു വളർന്ന
ദേശഭാഷകളിൽ നിന്നും
ഇടുക്കിയിലെത്തിയോരല്ല ഞങ്ങൾ
വളർന്നേറെ വലുതായി
ഞങ്ങളിൽ
മണൽത്തരിയുടെ നിഴൽ.
പടർന്നു, പുറത്തേയ്ക്ക്.
ഞങ്ങളുടെ ഹ്രസ്വസന്ദർശനം
ദീർഘമായി.
എത്ര ചന്ദ്രൻമാർ
തങ്ങളുടെ വളയങ്ങൾ
ഞങ്ങളല്ലാത്തോർക്കു നൽകി?
എത്ര കല്ലുകൾക്കുണ്ട്
ദൂരെയായ്
ഗർത്തങ്ങൾ?
എത്ര വർഷമുറങ്ങു-
മിക്കടലി-
ലതിഥികളായ്?
എത്ര കാല-
മിടത്തിനായ് കാക്കും?
"കുറച്ചിടയ്ക്കുള്ളി-
ലിവിടം വിടും ഞങ്ങ"ളെന്നുപറയും?
ഉറക്കത്തിലല്ലോ
മരിച്ചതു, ഞങ്ങൾ.
ഞങ്ങൾ തകർന്നതിവിടെ.

ക്ഷണികതകൾ
മാത്രമേ ഞങ്ങളിൽ
ബാക്കി നിൽക്കൂ,
കടലിന്റെ പ്രായം.

കടലേ,
ഞങ്ങൾക്കിണങ്ങാത്ത
ഗീതം, തരെല്ലേ ഞങ്ങൾക്ക്.
ഒന്നിനും വേണ്ടിയല്ലെന്ന
ബോധത്തെ മാറ്റി,
പുറത്തേയ്ക്കു
പടരാമിനിയുമൊന്നായ്
ചിലകാലം,
ഞങ്ങൾക്കു വേണമൊരു
ജീവിതം.
പൂർവ്വികരുടേതായ്
ഒന്നുമവശേഷിപ്പീല
ഞങ്ങളിൽ.
ഞങ്ങൾക്കുവേണം
ഞങ്ങളുടെ
പ്രഭാതക്കാപ്പിയുടെ നാട്.
പ്രാചീന സസ്യ സുഗന്ധങ്ങൾ.
സ്വന്ത വിദ്യാലയം.
സെമിത്തേരി.
സ്വാതന്ത്ര്യം.
തലയോടിന്റെ വലുപ്പം.
പിന്നൊരു ഗാനവും.

കടലേ,
ഞങ്ങൾക്കിണങ്ങാത്ത
ഗീതം, തരെല്ലേ ഞങ്ങൾക്ക്.
ഞങ്ങൾ വന്നത്
സന്ദർശകരായല്ല.
കാർത്തേജിൽ
ആമത്തോടും നക്ഷത്രവുമെന്നപോൽ
കടൽ ഞങ്ങളെ
അമ്മാനമാടി.
സ്വന്തം മണ്ണിലേയ്ക്ക്

വാതായനങ്ങളില്ലാത്തവരിൽ
വാക്കുകൾ ജ്വലിക്കുന്നതെങ്ങനെ?
ആരോർക്കുന്നു-
ഒരു വാക്കിനാൽ
ലോകം കീഴടക്കിയ
പ്രാചീന ബെഡൂ ഇനുകളെ?
നിഗൂഢതകളുടെ പൊരുളഴിക്കാൻ
അവർ നടത്തിയ
കൂട്ടക്കുരുതികളെ?
അവർ മറന്നു നമ്മെ.
നാം മറന്നു അവരെ.
ജീവിതം, സ്വന്തജന്മം
ജീവിക്കുന്നു.
ആരാണിപ്പോൾ
ആദിയന്തങ്ങളെ ഓർക്കുക?
ചിലതിലേയ്ക്കു
തിരികെപ്പോവാൻ
ഞങ്ങൾ ജീവിതമാഗ്രഹിക്കുന്നു.
തുടക്കം, ദ്വീപ്, കപ്പൽ, ഒടുക്കം,
വിധവയുടെ പ്രാർത്ഥന,
തടവറ, കൂടാരം
എന്തിലേയ്ക്കെങ്കിലും,
എന്തിലേയ്ക്കെങ്കിലും!
ഞങ്ങളുടെ ഹ്രസ്വസന്ദർശനം
ദീർഘിച്ചിരിക്കുന്നു.
കടൽ,
ഞങ്ങളിൽ
രണ്ടാണ്ടു മുമ്പേ
മരിച്ചു.
കടൽ ഞങ്ങളിൽ
ചത്തുകെട്ടു
കടലേ,
ഞങ്ങൾക്കിണങ്ങാത്ത
ഗീതം, തരെല്ലേ ഞങ്ങൾക്ക്.

പന്ത്

ദിവാകരൻ വിഷ്ണുമംഗലം

വ്യക്തിബന്ധങ്ങളററു സ്നേഹത്തിന്റെ
ചിത്രമെല്ലാമുടച്ചു; ഭോഗാസക്ത
ഭിത്തി കെട്ടിപ്പടുത്ത നഗരത്തി -
നുച്ചമൈതാനമൊന്നിൽ, അനാഥം,
ആരിട്ടെറിഞ്ഞതാം പന്തെന്റെ ജീവിതം ?

തട്ടിയങ്ങോട്ടുമിങ്ങോട്ടുമെത്രയോ
വട്ടമാർക്കുഗോളാക്കുവാൻ ! മത്സര -
ക്കുത്തൊഴുക്കിൽ അവിശ്രമം വീർപ്പുകൾ
മുട്ടിനിൽക്കുന്ന ജൻമം, ഭയാനകം.

ഒരു വശത്തേക്കു ചായുവാൻ വയ്യ, കാൽ -
പതിയുമന്നേര, മാരോ മറുവശം
തൊഴികൊടുത്തു തിരിക്കും ; കഠോരമീ
കരുണയറ്റ പരാർത്ഥ കാരാഗൃഹം.

ചുറ്റുമാർക്കുന്നു കാണികൾ, വർണ്ണങ്ങൾ
വിഭ്രമിപ്പിച്ച കാഴ്ചയിൽ വൻ ചതി -
പ്പെട്ടു ഗോളിയും കൈവിട്ടു നെറ്റിലേ -
ക്കറ്റുപോകുന്നു ശിഷ്ടമെൻ പ്രജ്ഞയും !!
ഒറ്റ വീർപ്പിലീ വേദനാസമ്മർദ്ദം
ഉൽക്കപോൽ ചീറ്റി, രോഷമാറ്റാൻ, കൊതി -
മുറ്റിനിൽക്കിലും ; കാറ്റുപോയാൽ
വില കെട്ടുപോമെന്ന
സത്യം നടുക്കിയോ ?!

●

കുരിപ്പ്*

ബിജു കാഞ്ഞങ്ങാട്

ക്ലാസ് മുറിയിൽ
വായനക്കിടയിൽ
പുരികമല്പം
ചേർന്ന് ചേർന്നിരിക്കെ
പിന്നെയും നീ
കുരിപ്പേ.....

ഇൻട്രവെൽ തീരാൻ
ഊതിയൂതിയിരിക്കെ
സപ്ലയറുടെ ചിരിയിൽ,
ഊണ് കഴിഞ്ഞ്
രജിസ്ററിൽ ഒപ്പില്ലെന്ന
പ്യൂൺമൊഴിയിൽ
കണാരന്റെ
ഉപ്പുകൂടിയ
സോഡാ വഴിയിൽ,
കുളിയിൽ
പിന്നെ

വിരിയിൽ -
വീണ്ടും നീ
കുരിപ്പേ.........

●

---

* അലോസരപ്പെടുത്തുന്നത് എന്ന അർത്ഥം വരുന്ന വടക്കൻകേരളത്തിലെ പദപ്രയോഗം.

ദശാസന്ധികളിലൂടെ

ധീരപാലൻ ചാളിപ്പാട്ട്

ഒരാൾക്ക് കണ്ണും
മറ്റൊരാൾക്ക്
കാതുംകൊടുത്തു.
കണ്ണടച്ചില്ല്
കുറിപ്പടിയനുസരിച്ച്
മാറ്റുകയും
കാത്, ശുചീകരിക്കുകയും
ചെയ്തപ്പോൾ
എല്ലാം ഭദ്രം.

ഇനി പഴയതുപോലെ
പരിസരങ്ങൾ
നോക്കികാണാം.
മുടങ്ങിക്കിടന്ന
എഴുത്തും വായനയും
പുനരാരംഭിക്കാം.
കേൾക്കാത്ത പാട്ടുകൾക്കു
കാതോർക്കാം.
പതിവുകൾ
തുടരാം :

രാവിലെ
പത്രവും ആനുകാലികങ്ങളുമായി
സല്ലാപം.
ഉച്ചഭക്ഷണത്തിനുശേഷം
ശ്രീ ശൈലത്തിൽ
തപസ്സ്.

വീണുകിട്ടുന്ന
അപൂർവ്വനിമിഷങ്ങൾക്ക്
ചിറകുപിടിപ്പിച്ചു
ആകാശത്തോളം
ഉയർന്നുപറക്കാം.
സന്നിധാനസ്തോത്രങ്ങളിൽ
മുങ്ങിയുണരാം.
അല്ലെങ്കിൽ
സായാഹ്നസദസ്സുകളിൽ
കൂട്ടുകാരോടൊത്ത്
സമയം കളയാം.

പടിഞ്ഞാറൻതീരത്ത്
അസ്തമയസൂര്യന്റെ
വിസ്മയദൃശ്യങ്ങൾ
കണ്ടുകഴിയുമ്പോൾ
പതിവുപോലെ
താവളത്തിലേക്ക്.

കാത് വൃത്തിയാക്കലും
കണ്ണടച്ചില്ല് മാറ്റലും
ഇനിഎന്നാണാവോ !

●

ഇൻസെൻസിറ്റീവ്

വി.കെ.കെ. രമേഷ്

അസംതൃപ്തക്ഷീണിതമായ
നിങ്ങളുടെ രാത്രി ജാലകങ്ങളിൽ
മൃദുവായ കരങ്ങൾ മുട്ടിവിളിക്കുന്നത്
നിങ്ങൾ കേൾക്കുന്നില്ലേ,
മഞ്ഞിന്റെ വൈരമൊട്ടുകൾ കൊണ്ട്
ചെടിത്തണ്ടുകൾ ചുമരിൽത്തട്ടുന്നതും
നിങ്ങൾ കേൾക്കാത്തതെന്തേ,
ഉറക്കത്തിനുവിശറിവീശാൻ
ശലഭച്ചിറകുകൾ ജാലകത്തിനപ്പുറം
കാത്തുനിൽക്കുന്നത്
നിങ്ങൾ അറിയാതെ പോകുന്നുവല്ലോ.
ഉറങ്ങാതെയും
ഉറങ്ങാൻ കഴിയാതിരിക്കുന്നത് അറിയാതെയും
ഉണരാതെയും
ഉണരാനാവാത്തത് അറിയാതെയും
ഏതോ നിർദ്ദേശത്തിന്റെ ചുറ്റുദൂരം താണ്ടാൻ
വിധിക്കപ്പെട്ട നിങ്ങളെ
ഞാൻ ഘടികാരം എന്നു വിളിച്ചോട്ടെ
ചിരിയില്ലാതെ
കരച്ചിലില്ലാതെ
മരണം പോലുമില്ലാതെ
മടുപ്പില്ലാതെ
സ്വന്തം ഉഷ്ണപ്പുതപ്പിനകത്ത്
നിങ്ങളെന്തുചെയ്യുന്നു?
ക്ലിപ്തദൂരം താണ്ടുന്ന പെന്റുലവും

കൃഷ്ണമണിയിൽ നിന്നും തുളച്ചുപൊന്തുന്ന മുള്ളുകളും
കരിങ്കറുപ്പൻ പുറംകൂടും കാണുമ്പോൾ -
ഞാൻ നിങ്ങളെ നീതിപതി എന്നു വിളിക്കട്ടെ.
മുള്ളുകൾകൊണ്ട് അക്കങ്ങളിലൂടെ
പോറൽവീഴ്ത്തി നിസ്സംഗമായി നീങ്ങുന്ന
നിങ്ങൾക്കുണ്ടോ മറ്റൊരുപേരുചേരുന്നു.
അല്ലയോ സർവ്വജ്ഞാനിയായ നീതിപതി,
നിങ്ങളുടെ ജാലകങ്ങളിൽ മുട്ടിവിളിക്കുന്ന
മൃദുകരങ്ങളിൽ വിലങ്ങുബന്ധിച്ചാലും
ചെടിത്തണ്ടുകൾ കൊത്തിവീഴ്ത്തപ്പെടട്ടെ.
ശലഭച്ചിറകുകൾക്ക് മറുപടി പന്തം.
ഒട്ടും ദേഷ്യമില്ലാതെ
ഒട്ടും പകയില്ലാതെ
ഒട്ടുമേ ആവേശമേശാതെ
എല്ലാം തന്നെ അവസാനിപ്പിക്കണേ.
അവിടുത്തെ ധവളവിശ്രാന്തമായ മുഖം
അടിയങ്ങൾക്ക് വിഗ്രഹമാക്കണം.
പീനൽകോഡിന്റെ പരൽപ്പാടപ്പരുവത്തിലുള്ള
മേഘാകാശത്തിലൂടെ
ആറുകൈകളുള്ള കരിങ്കുപ്പായവും വീശി
നീന്തിനീങ്ങുന്ന അങ്ങയുടെ രൂപം സ്മരിച്ച്
അടിയങ്ങൾ കാലം തുടങ്ങാം, തുടരാം, ഒടുക്കാം
നമോവാകം.

●

തെരുവിന്റെ സുഗന്ധം

കെ. ജൂലിയറ്റ്

ഇത് പൂക്കളുടെ തെരുവ്
ഇവിടെ നിന്നാണ്
നിന്നെ ഞാനാദ്യം കണ്ടത്

പൂക്കളുടെ സുഗന്ധത്തിൽ നിന്ന്
ഞാൻ നിന്നിലേക്കും
നീ എന്നിലേക്കും
അടുത്തടുത്തുവന്നു.

വ്യാകുലതകളിൽ നിന്ന്
സ്വർണ്ണപ്യൂപ്പയെപ്പോലെ
ഞാൻ പുറത്തു വരികയും
കനത്ത നിശബ്ദത നിറഞ്ഞ വീഥികൾ
ശബ്ദവീചികളോടെ
എന്നെ ആകർഷിക്കുകയും ചെയ്തു

ഉള്ളിലുറങ്ങിക്കിടന്ന
താരാട്ടിന്റെ ഈണം
നീ ഊതിയുണർത്തി.
നീയൊരവധൂതനെപ്പോലെ
വാക്കിന്റെ വെളിച്ചവുമായി
എന്നിലേക്കു വന്നു.
സിരകളിൽ പടർന്നുകയറിയ കൊടുങ്കാറ്റ്
ആകെപ്പടർന്നു.

നീ നൽകിയ പാനപാത്രം
ഞാൻ ചുണ്ടോടടുപ്പിക്കുകയും
മയിൽപ്പീലിയുടെ നിറം മനസ്സിൽ കണ്ട്
പകർന്നാടുകയും ചെയ്തു.
കവിത കുടിച്ച ഭ്രാന്തൻ മനസ്സായിരുന്നെനിക്കപ്പോൾ.

●

ചങ്ങാതി കുട പിടിക്കുമ്പോൾ

ബിനോയ് ജോർജ്ജ്

ചങ്ങാതി കുട പിടിക്കുമ്പോൾ
ചങ്ങാത്തം ചോർന്നൊലിച്ച്
ഉള്ളു കലങ്ങുന്നു.
കൈ മാറ്റി മാറ്റി പിടിച്ചും
വശങ്ങൾ മാറി മാറി നടന്നും
കുനിച്ചും ചെരിച്ചും
കുട തടയായ് നീങ്ങി
കുടക്കാൽ നമുക്കിടയിൽ പെരുത്തു.
നടന്ന വഴികളത്രയും ചോർന്ന്
പുഴ വഴികളായ് കലങ്ങി.
പുലരിയുടെ മഴനൂലുകൾ
മഴ വെയ്‌ലുകൾ
കർക്കിടകത്തിന്റെ തോരാപെയ്ത്തുകൾ.
മഴകളെത്ര ചൂടേണ്ടവർ
ചാറ്റൽ മഴയ്ക്കെ
ചാഞ്ചാടി
കമ്പിതെന്നി
ശീലകീറി പെയ്തൊലിക്കുമ്പോൾ
ഭീമൻ കൂൺപോലെ
പഴങ്കാലത്തിലൊരു
ചോരാക്കുട
പരുക്കനോലക്കുട
ഒരുപാടു പേർ ചിരിച്ചു ചൂടുന്നു.

●

തെരുവിന്റെ സുഗന്ധം

കെ. ജൂലിയറ്റ്

ഇത് പൂക്കളുടെ തെരുവ്
ഇവിടെ നിന്നാണ്
നിന്നെ ഞാനാദ്യം കണ്ടത്

പൂക്കളുടെ സുഗന്ധത്തിൽ നിന്ന്
ഞാൻ നിന്നിലേക്കും
നീ എന്നിലേക്കും
അടുത്തടുത്തുവന്നു.

വ്യാകുലതകളിൽ നിന്ന്
സ്വർണ്ണപ്പ്യൂപ്പയെപ്പോലെ
ഞാൻ പുറത്തു വരികയും
കനത്ത നിശബ്ദത നിറഞ്ഞ വീഥികൾ
ശബ്ദവീചികളോടെ
എന്നെ ആകർഷിക്കുകയും ചെയ്തു

ഉള്ളിലുറങ്ങിക്കിടന്ന
താരാട്ടിന്റെ ഈണം
നീ ഊതിയുണർത്തി.
നീയൊരവധൂതനെപ്പോലെ
വാക്കിന്റെ വെളിച്ചവുമായി
എന്നിലേക്കു വന്നു.
സിരകളിൽ പടർന്നുകയറിയ കൊടുങ്കാറ്റ്
ആകെപ്പടർന്നു.

നീ നൽകിയ പാനപാത്രം
ഞാൻ ചുണ്ടോടടുപ്പിക്കുകയും
മയിൽപ്പീലിയുടെ നിറം മനസ്സിൽ കണ്ട്
പകർന്നാടുകയും ചെയ്തു.
കവിത കുടിച്ച ഭ്രാന്തൻ മനസ്സായിരുന്നെനിക്കപ്പോൾ.

●

ചങ്ങാതി കുട പിടിക്കുമ്പോൾ

ബിനോയ് ജോർജ്ജ്

ചങ്ങാതി കുട പിടിക്കുമ്പോൾ
ചങ്ങാത്തം ചോർന്നൊലിച്ച്
ഉള്ളു കലങ്ങുന്നു.
കൈ മാറ്റി മാറ്റി പിടിച്ചും
വശങ്ങൾ മാറി മാറി നടന്നും
കുനിച്ചും ചെരിച്ചും
കുട തടയായ് നീങ്ങി
കുടക്കാൽ നമുക്കിടയിൽ പെരുത്തു.
നടന്ന വഴികളത്രയും ചോർന്ന്
പുഴ വഴികളായ് കലങ്ങി.
പുലരിയുടെ മഴനൂലുകൾ
മഴ വെയ്‌ലുകൾ
കർക്കിടകത്തിന്റെ തോരാപെയ്ത്തുകൾ.
മഴകളെത്ര ചുടേണ്ടവർ
ചാറ്റൽ മഴയ്ക്കെ
ചാഞ്ചാടി
കമ്പിതെന്നി
ശീലകീറി പെയ്തൊലിക്കുമ്പോൾ
ഭീമൻ കൂൺപോലെ
പഴങ്കാലത്തിലൊരു
ചോരാക്കുട
പരുക്കനോലക്കുട
ഒരുപാടു പേർ ചിരിച്ചു ചൂടുന്നു.

സീരിയൽ

എം.ദിലീപ്കുമാർ

കാവും കുളവും
എന്റെ സീരിയലിൽ
പുതിയ നായികമാർ
മഴയും മുകിലും
മുരളുന്ന ശബ്ദം
പശ്ചാത്തലം.
ഗൃഹാതുരസ്മൃതികളിൽ
മനസ്സ് മറന്ന
കോരിത്തരിപ്പുകൾ
കഥയുടെ കണ്ണാടി
പൊട്ടാതിരിയ്ക്കാൻ
അവിടവിടെയായി
ബോംബു ചെയ്ത
പ്രണയ രംഗങ്ങൾ
ഗ്ലിസറിൻ പുരണ്ട
സെന്റിമെന്റുകൾ
കഥയുടെ ക്ലൈമാക്സ്
ഒപ്പിയെടുക്കാൻ
കാശ്മീരിലോളം
പോകേണ്ടതില്ല.
മുങ്ങിമരിപ്പവന്റെ
പ്രാണമിടിപ്പുപോലെ
കരുണ രംഗങ്ങൾ
ക്യാമറക്കണ്ണിലാക്കാൻ
പ്രബുദ്ധ കേരളം
സമൃദ്ധമല്ലോ.
എരിയും പുളിയും
കണ്ണീരുമൊത്താൽ
മരുന്നല്ലോ
മലയാളിയ്ക്കു സീരിയൽ.

●

കൊങ്കിണി കഥ

പെൺകുഞ്ഞ്

പ്രകാശ് എസ്. പര്യേക്കർ

വിവ: പി.കെ. ചന്ദ്രൻ

സൂര്യൻ അസ്തമിക്കാറായിരുന്നു. പാടത്ത് വളമിട്ട് സുക്ട വീട്ടിലേയ്ക്കു തിരിച്ചുകഴിഞ്ഞിരുന്നു. ചുമലിൽ ഒരു തോർത്തുമുണ്ടും തലയിൽ ഒരു കൂട യുമുണ്ടായിരുന്നു. പത്തു പതിനഞ്ചു മിനിട്ടു നടന്നപ്പോൾ സുക്ടയ്ക്ക് ഒരു ബീഡി വലിക്കാൻ മോഹം തോന്നി. ആൽമരച്ചുവട്ടിലെത്തിയപ്പോൾ അല്പം വിശ്രമിക്കാനും തോന്നി. അയാൾ ചെവിയിൽ തപ്പി നോക്കി. 'ബീഡിയെവിടെ' രണ്ടു പുക വിട്ട ശേഷം കെടുത്തി ചെവിക്കുറ്റിയിൽ വച്ചതാണ്. 'വീണുപോയിക്കാണും' അയാൾ മനസ്സിൽ മന്ത്രിച്ചു.

ട്രൗസറിന്റെ കീശയിൽ കയ്യിട്ട് അയാൾ ബീഡിക്കെട്ടെടുത്തു. കെട്ടെന്നു പറയാൻ അതിൽ രണ്ടു ബീഡി മാത്രമേ ഉണ്ടായിരുന്നുള്ളൂ. ഒന്നെടുത്തു ചുണ്ടത്തുവച്ച്, മറ്റേത് ചെവിയിലും തിരുകി. രണ്ടുമൂന്നു പുകവിട്ടപ്പോൾ വായയ്ക്ക് നല്ല രസം തോന്നി.

പാടത്തേയ്ക്കോ കാട്ടിലേയ്ക്കോ പോകുന്നവർ ഈ മരച്ചുവട്ടിൽ വിശ്രമിക്കുക പതിവുണ്ട്. ഉച്ചനേരത്ത് ഭാരവുമായി പോകുന്നവർ അത്താണിമേൽ ഭാരമിറക്കിവച്ച് കുറച്ചു നേരം വിശ്രമിക്കും. മരച്ചുവട്ടിലിരിക്കുമ്പോൾ സുക്ട തന്റെ കാലിൽ ശ്രദ്ധിച്ചു. വയലിലെ നീർച്ചാലിൽ അയാൾ കാൽ കഴുകിയിരുന്നു. വയൽവരമ്പിലെ പുല്ലുപറിച്ച് കാലിൽ തേയ്ക്കുകയും ചെയ്തു. വെള്ളമുണങ്ങിയപ്പോൾ പാടത്തെ ചളിയും പുല്ലും ഉണങ്ങിപ്പിടിച്ചിരിക്കുന്നു.

മൺചുമരും രണ്ടുമുറികളുമുള്ള ഒരു വീടും പാടവും കുറച്ചു കശുമാവുമല്ലാതെ അച്ഛൻ അയാൾക്കായി ഒന്നും ഉണ്ടാക്കിവച്ചിരുന്നില്ല. നല്ല വിളവുണ്ടായാൽ ഏഴെട്ടുപറ നെല്ലുകിട്ടും. നിലമുഴലും വിതയും കളപറിക്കലും കൊയ്ത്തും മെതിയുമായി നെല്ല് വീട്ടിലെത്തുമ്പോൾ സുക്ട വല്ലാതെ വിഷമിക്കും. ഈ വർഷത്തെ വിളവിന്റെ വൈക്കോലെല്ലാം ജന്മിക്ക് കൊടുക്കാമെന്നേറ്റാണ് അയാളുടെ കാളയും കലപ്പയും കടം വാങ്ങിയത്. ആ സഹായത്താലാണ് പാടത്ത് കൃഷിയിറക്കാൻ ധൈര്യമുണ്ടായത്.

സുക്ടയ്ക്ക് കുട്ടികൾ ആറാണ്. എല്ലാം പെൺകുട്ടികൾ. ഏറ്റവും ഇളയതിന് ഏഴുമാസം പ്രായമായി. പ്രസവത്തിൽ സോമാരഗേയ്ക്ക് പല കുഴപ്പവുമുണ്ടായി. മുറിച്ചിട്ട വാഴത്തട പോലെ അവർ ശുഷ്കിച്ചുപോയി. കാലുകൾ മെലിഞ്ഞ് വിറകുകൊള്ളി പോലായി. മുമ്പ് തയ്പിച്ച ബ്ലൗസുകൾ സഞ്ചിപോലെ അയഞ്ഞുപോയി. എന്നിട്ടും അവർ അയൽപക്കങ്ങളിലെല്ലാം സഹായിച്ച് രണ്ടുപിടി അരി വീട്ടിലെത്തിക്കാൻ പാടുപെട്ടു. ഈ കൊല്ലം ഏറെ ക്ഷീണിച്ചിട്ടും അവർ പാടത്തു പണിക്കുപോയി. വിത കഴിഞ്ഞതും നാലു ദിവസം പനിച്ചു കിടന്നു.

സുക്ടയുടെ ബീഡി തീരാറായി. രണ്ടുപുക ആഞ്ഞു വലിച്ച് അയാൾ ബീഡി ഒരു കല്ലിൽ കുത്തിക്കെടുത്തി, എഴുന്നേറ്റ് കൂട തലയിലേറ്റി വീട്ടിലേയ്ക്കു നടന്നു.

ഈ തവണ സമയത്തിന് പാടത്ത് വളമിടാൻ കഴിഞ്ഞു എന്നതിൽ സുക്ട സന്തുഷ്ടനായിരുന്നു. കഴിഞ്ഞവർഷം വളമിടാൻ അയാളുടെ കയ്യിൽ ചില്ലിക്കാശുണ്ടായിരുന്നില്ല. വളമിടാത്തതുകൊണ്ടു വലിയ നഷ്ടവുമുണ്ടായി. ഓരോ കളത്തിലും രണ്ടുമൂന്നു ചുവട് നെല്ല് കുറവായി. തലയ്ക്കുമുകളിൽ കൂമ്പാരമാക്കി വയ്ക്കാറുള്ള നെല്ല് ഇപ്പോൾ ചുമലിന് കീഴെയേ എത്തൂ. ഈ വർഷം നല്ല വിളവാണ്. കളയും കുറവ്. സുക്ടയുടെ മനസ്സ് പാടത്തെത്തി. പാടവരമ്പിലൂടെ അയാൾ ശ്രദ്ധയോടെ നടന്നു. പെട്ടെന്ന് അയാളുടെ കാല് നിന്നു. എന്തോ ശബ്ദം അയാളെ തടഞ്ഞുനിർത്തി. ശബ്ദം കേട്ട ദിക്കിലേയ്ക്ക് അയാൾ ശ്രദ്ധിച്ചു. ഒരു കുഞ്ഞിന്റെ കരച്ചിൽ..... അതുകേട്ട് അയാളുടെ ഹൃദയം മിടിക്കാൻ തുടങ്ങി. കുഞ്ഞിനെ കാണാനുള്ള ഉൽസാഹം അയാളിൽ തുടികൊട്ടി. വഴിയരികിലെ കുറ്റിക്കാട്ടിൽ ഒരു നവജാതശിശു ഏങ്ങിയേങ്ങി കരയുന്നു. ഒരു തുണിയിൽ പൊതിഞ്ഞ കുഞ്ഞ് കരഞ്ഞ് കരഞ്ഞ് ചുവന്നിരിക്കുന്നു. സുക്ടയുടെ നെഞ്ചിടിപ്പ് കൂടി. അയാൾ അവിടെ നിന്ന് ഓടി വഴിയിലെത്തി. അയാൾ ചുറ്റും നോക്കി. ആരുമില്ല. കുഞ്ഞിനെ കുറ്റിക്കാട്ടിൽ വിട്ട് അതിന്റെ അമ്മയെവിടെപ്പോയി. അമ്മയെ അടുത്തൊന്നും കണ്ടില്ല. വീണ്ടുമയാൾ ചെന്ന് വിടർന്ന കണ്ണുകളോടെ കുഞ്ഞിനെ നോക്കി. ഇതിനെ ആരോ അല്പം മുമ്പ് ഇവിടെ ഇട്ട് പോയതാണ്. അതുകൊണ്ട് ആരോ അടുത്തു കാണാനിടയുണ്ട്. അയാൾ ഉറക്കെ വിളിച്ചു ചോദിച്ചു - 'ഏയ്! ആരുമില്ലേ? കുഞ്ഞ് കരയുന്നു.'

അയാൾ മൂന്നുനാലു തവണ വിളിച്ചെങ്കിലും ഫലമുണ്ടായില്ല. വഴിയിലെങ്ങും ആരുമുണ്ടായില്ല. ആരെങ്കിലും ഈ വഴി വന്നെങ്കിലെന്ന് അയാൾ ആശിച്ചു.

സുക്ട ധൈര്യശാലിയായിരുന്നു. വല്ല ദുഷ്പേരുമുണ്ടാകുമോ എന്ന ഭയം മാത്രമേ അയാൾക്കുണ്ടായിരുന്നുള്ളൂ. അയാളുടെ കണ്ണിൽ ഇരുട്ടു

പരക്കാൻ തുടങ്ങി. എന്തുചെയ്യണമെന്നറിഞ്ഞില്ല. കുഞ്ഞിനെ എടുക്കാൻ അയാൾക്ക് ധൃതിയായി. അയാൾ സ്വയം നിയന്ത്രിച്ച് ചിന്തിച്ചു. ഈ കുഞ്ഞ് ആരുടേതായിരിക്കും? ഇതിനെ വിട്ട് അവൾ എവിടെ പോയി? ഗ്രാമവാസികൾ ഇതറിഞ്ഞാൽ എന്താകും സ്ഥിതി? അയാൾ വഴിയിലിരുന്നു ചിന്തിച്ചു. പക്ഷേ മറുപടി ഒന്നും കിട്ടിയില്ല. ആരോടും ഒന്നും പറയാതെ നേരെ വീട്ടിലേയ്ക്കു പോയാലോ? ഈ ചിന്ത മനസ്സിൽ ഒരു മിന്നലായി. ഈ കുഞ്ഞിനെ ഇവിടെ ഉപേക്ഷിച്ചാൽ അതിനെ കുറുക്കനും മറ്റും കടിച്ചു തിന്നും. കട്ടുറുമ്പ് അരിച്ചുതീർക്കും. അങ്ങനെ സംഭവിച്ചാൽ തനിക്ക് ശിശുഹത്യാപാപം ലഭിക്കും.

അയാൾ വീണ്ടും ചുറ്റും നോക്കി. ആരുമില്ല. അയാളുടെ മോഹത്തിനൊപ്പം സൂര്യനും അസ്തമിച്ചു. കുഞ്ഞിന് കരയാനുള്ള ശക്തി തന്നെ നഷ്ടപ്പെട്ടിരുന്നു. ശ്വസിക്കുന്ന ശബ്ദം മാത്രം കേൾക്കാനുണ്ടായിരുന്നു.

സുക്ട കൂടയുമായി കുഞ്ഞിനടുത്തെത്തി. കുഞ്ഞിനെ പുതപ്പിച്ച തുണി അല്പം നനഞ്ഞിരുന്നു. ആൺകുഞ്ഞോ അതോ പെൺകുഞ്ഞോ? അയാളുടെ ഉൽക്കണ്ഠ വർദ്ധിച്ചു. ആണാണെങ്കിൽ ഈശ്വരൻ തന്ന ദാനമാണ്. തനിക്ക് ആൺകുട്ടികളില്ലല്ലോ. ഇതോർത്ത് അയാളുടെ മനസ്സ് പനിനീർപൂപോലെ വിടർന്നു. അയാൾ തുണിയുടെ രണ്ടറ്റവും പതുക്കെ വലിച്ച് ഭാണ്ഢം തുറന്നു. അയാൾ നിരാശനായി. ആകാംക്ഷ ബലൂണിലെ കാറ്റുപോലെ ഒഴിഞ്ഞു. കുഞ്ഞിനെ വെറുതെ നോക്കിക്കൊണ്ട് അയാൾ കുറച്ചുനേരം നിന്നു. അയാളുടെ നോട്ടം, മുറിച്ചിട്ട് ഏറെ നേരമായിട്ടില്ലാത്ത കുഞ്ഞിന്റെ പൊക്കിൾ കൊടിയിലായിരുന്നു. അത് ഉണങ്ങിയിരുന്നില്ല. അതിന്റെ ദേഹം ഒരു വെളുത്ത പാടകൊണ്ട് മൂടിയിരുന്നു. അതിന്റെ ശരീരത്തിന് ഒരു വിശേഷഗന്ധമുണ്ടായിരുന്നു. അതിന്റെ അവസ്ഥ കണ്ട് സുക്ടയ്ക്ക് ആ സ്ത്രീയോട് ക്രോധം തോന്നി. അവളെ കിട്ടിയാൽ പിടിച്ച് കറക്കി പൊക്കിയെറിയാമായിരുന്നു.

.... ഈ കുഞ്ഞിനെ ഇവിടെ വിടുന്നത് ശരിയല്ല. പെൺകുഞ്ഞായാലെന്താ? മക്കളില്ലാത്തവരെ ഏല്പിക്കാം. സുക്ട കൂട അടുത്തേയ്ക്ക് നീക്കിവച്ചു. വളച്ചാക്കുകൾ കൂടയുടെ അടിയിൽ വിരിച്ചു. ചുമലിലെ തോർത്ത് അതിനുമുകളിൽ വിരിച്ചു. പാൽമണം മാറാത്ത കുഞ്ഞിനെ എടുക്കാൻ അയാൾക്ക് മടി തോന്നി. ആറു പെൺ കുട്ടികളുടെ അച്ഛനാണെങ്കിലും ഒന്നിനെയും ഈ പ്രായത്തിൽ മടിയിൽ കിടത്തിയിട്ടില്ല. വലതുകൈ തലയ്ക്കുകീഴേയും ഇടതുകൈ അരയ്ക്കുകീഴേയും പിടിച്ച് അയാൾ കുഞ്ഞിനെ എടുത്ത് കൂടയിൽ കിടത്തി. പിന്നെ വൈകാതെ കൂട തലയിലേറ്റി നടന്നു.

ആ കൂടയ്ക്ക് നെല്ലിനേക്കാൾ ഭാരമുള്ളതായി തോന്നി. ഗ്രാമത്തോടടുക്കുന്തോറും അയാളുടെ ഞരമ്പുകൾ വേദനിച്ചു. ആ കുഞ്ഞ് ആരുടേ

താണെന്ന ചോദ്യം അയാളെ വിട്ടില്ല. അതിന്റെ ഉത്തരം അയാൾക്ക് അജ്ഞാതമായിരുന്നു. ഗ്രാമത്തിലെ ഒന്നുരണ്ടു ഗർഭിണികളുടെ ചിത്രം അയാളുടെ മനസ്സിൽ തെളിഞ്ഞു. അന്വേഷണം സ്വന്തം ഗ്രാമത്തെ വിട്ട് അയൽഗ്രാമത്തിലെ ഗർഭിണികളിലേയ്ക്കും വ്യാപിച്ചു. എന്നിട്ടും ഫലമുണ്ടായില്ല. കുഞ്ഞിന്റെ അച്ഛനമ്മമാരെ തിരയുന്നതിനുപകരം ഇതിനെ എന്തു ചെയ്യും എന്ന ചിന്തയാണ് അയാളെ അലട്ടിയത്.

ഗ്രാമത്തിലെത്തിയാൽ ആരെയാണ് ഈ വാർത്ത ആദ്യം അറിയിക്കുക? .....നേരെ ചെന്ന് സോമരഗേയെ അറിയിച്ചാലോ? ആൺകുട്ടിയാണെങ്കിൽ എത്ര നന്നായിരുന്നു? ഈ പെൺകുട്ടിയെ കണ്ടാൽ അവൾ എന്നെ തിന്നാൻ വരും. വീട് പൊളിച്ചു നാട്ടുകാരെ ഉണർത്തും. അവളുടെ തെറ്റല്ല. വീട്ടിൽ ഇപ്പോൾത്തന്നെ ആറു പെൺകുട്ടികളുണ്ട്. ഏഴാമത്തേതിനെ എന്തു ചെയ്യും? സോമാരഗേയെക്കുറിച്ചോർത്തപ്പോൾ അയാളുടെ ഹൃദയം മിടിച്ചു. കുറുക്കുവഴി ഒഴിവാക്കി അയാൾ ഊടുപാതയിലൂടെ ഗ്രാമത്തിലേയ്ക്ക് നടന്നു.

കൂടയിൽ കുഞ്ഞ് സുഖമായി ഉറങ്ങുകയായിരുന്നു. ഉറങ്ങിയതോ അതോ? സുക്ടയുടെ മനസ്സിൽ സംശയത്തിന്റെ കീടം കുത്തിത്തുളയ്ക്കാൻ തുടങ്ങി. ഒട്ടും വൈകാതെ കൂട താഴ വച്ച് അയാൾ കുഞ്ഞിന്റെ മൂക്കിനു നേരെ വിരൽവച്ച് ശ്വാസഗതി പരിശോധിച്ചു. കുഞ്ഞിന്റെ വയർ ഉയരുന്നതും താഴുന്നതും കണ്ടപ്പോൾ വിഷമം മാറി. തന്റെ ചിന്തയിൽ അയാൾ സ്വയം ചിരിച്ചു. കൂട തലയിലേറ്റി അയാൾ നടന്നു.

സുക്ട ഗ്രാമത്തിലെത്തി. അമ്പലത്തിനടുത്തെ ചെറിയ മൈതാനത്ത് കുടം നിറച്ച് വെള്ളവുമായി രണ്ടു മൂന്നു സ്ത്രീകൾ കുന്നിനുമുകളിലെ വീടുകളിലേയ്ക്കു പോയി. സുക്ട ജന്മിയുടെ വീട്ടിലേയ്ക്കു പോകാൻ തീരുമാനിച്ചു. വഴിയിലാരും തന്നോട് സംസാരിക്കരുതേ എന്നയാൾ ആഗ്രഹിച്ചു. അങ്ങനെ തന്നെ സംഭവിക്കുകയും ചെയ്തു.

ഭന ജന്മിയാണ്. അയാൾ പശുക്കളെ ആലയിൽ കെട്ടി തിണ്ണയിൽ വന്നിരുന്നതേയുള്ളൂ.

“എവിടാടോ കൂടയുമായി പോയത്” ഭന സുക്ടയുടെ വരവു കണ്ട് ചോദിച്ചു.

“പേറെടുക്കാൻ ചെന്നവൾ പെറ്റൂന്ന് പറഞ്ഞപോലായി” എന്നു പറഞ്ഞുകൊണ്ട് സുക്ട കൂട ഭനയുടെ കാല്ക്കൽ ഇറക്കിവച്ചു.

“എടോ, ഇതാരുടെയാ?” ഭന ഞെട്ടി ചോദ്യരൂപത്തിൽ സുക്ടയെ നോക്കി.

“ഞാനെന്തു പറയാനാ? ഏതോ ഒരു തേവിടിശ്ശി ഇതിനെ പെറ്റിട്ടു പോയി.” സുക്ട ദേഷ്യത്തോടെ പറഞ്ഞു.

“എന്നിട്ട്, ഇതിനെ എവിടന്നാ കിട്ടിയത്?”

“പാടത്തു നിന്നും കയറിവരുന്ന മൈതാനത്തിനടുത്ത് ഒരു കശുമാവു

മരമില്ലേ? അതിനടുത്ത കുറ്റിക്കാട്ടിൽ....'' സുക്ട സ്ഥലം വിവരിച്ചുകൊടുത്തു.

വറ്റെറിഞ്ഞാൽ കോഴികൾ ഓടിയെത്തുംപോലെ ഭനയുടെ കുട്ടികളെല്ലാം ഓടിയെത്തി. വിവരമറിയും മുമ്പുതന്നെ ഗ്രാമീണർ പത്തുപതിനഞ്ചുപേർ അവിടെ എത്തിയിരുന്നു. സുക്ടയ്ക്ക് മൈതാനത്തിനടുത്തുനിന്നും കുഞ്ഞിനെ കിട്ടിയ വിവരം പാട്ടായിക്കഴിഞ്ഞിരുന്നു. ആബാലവൃദ്ധം ജനങ്ങൾ കുഞ്ഞിനെ കാണാൻ തടിച്ചുകൂടി.

"കുഞ്ഞിനെ എവിടന്നു കിട്ടി? എങ്ങനെ കിട്ടി? എങ്ങനെ കൊണ്ടുവന്നു?" മറുപടി പറഞ്ഞ് സുക്ട കുഴങ്ങി. ജനങ്ങൾ സംഘം ചേർന്ന് കുഞ്ഞിനെക്കുറിച്ച് ചർച്ചയായി.

''എന്റെ അഭിപ്രായത്തിൽ ഇതേതോ താണ ജാതിക്കാരുടെ കുഞ്ഞാ" നാമു അഭിപ്രായം പാസ്സാക്കി.

"അതെയതേ. റോഡുപണിക്ക് അടിയാര് വന്നിരുന്നു." പാണ്ഡു നാമുവിനെ പിന്താങ്ങി.

"അവര് പോയിട്ട് ഇന്നേക്ക് എട്ടുപത്തു ദിവസമായി. അവരുടെ കുഞ്ഞല്ല. നമ്മുടെ ആൾക്കാരുടെ പോലല്ലാ കുഞ്ഞിന്റെ മുഖം.'' ഓബോല്യ രണ്ടുപേരുടേയും അഭിപ്രായത്തെ ഖണ്ഡിച്ചു.

"അങ്ങനെയെങ്കിൽ ഇതാരുടെ കുഞ്ഞ്?" ഭന എല്ലാവരേയും നോക്കി ചോദിച്ചു.

"നമ്മുടെ ഗ്രാമത്തിൽ ആരുടേതുമല്ല. അഡുവിന്റെ ഭാര്യ പ്രസവിക്കാനിരിക്കുന്നേയുള്ളൂ. കുന്നുമെൽ ശ്രീമതിക്ക് മാസം തികഞ്ഞിട്ടില്ല. ജിപ്ജയുടെ ഭാര്യ പ്രസവത്തിന് വീട്ടിൽ പോയിരിക്കയാണ്." ശെർക്കുല്യ ഗ്രാമത്തിലെ എല്ലാ ഗർഭിണികളുടെയും ജാതകം നിരത്തി.

"കല്യാണം കഴിയാത്ത ഏതെങ്കിലും പെൺകുട്ടികള് പ്രസവിച്ച് കുഞ്ഞിനെ വലിച്ചെറിഞ്ഞുകാണും." ഫോണ്ടു അഭിപ്രായപ്പെട്ടു. എല്ലാവരും പൊട്ടിച്ചിരിച്ചു. അടുത്ത ക്ഷണം അവർ നിശ്ശബ്ദരായി.

"നമ്മുടെ ഗ്രാമത്തിലെ ഏതു പെൺകുട്ടിയാണതു ചെയ്തതെന്നു പറ. നാവു വായിലുണ്ടെന്നു കരുതി എന്തും പറയാമെന്നാണോ?" കാന്ത നിശ്ശബ്ദത ഭഞ്ജിച്ചു. ഇതു കേട്ടതും ഫോണ്ടു ജനക്കൂട്ടത്തിൽ മറഞ്ഞു.

"ഇനി പരസ്പരം ചീത്ത വിളിക്കണ്ട. ആദ്യം ഈ കുഞ്ഞിനെ എന്തു ചെയ്യണമെന്നു ആലോചിക്ക്?" ഭന പ്രശ്നത്തിലിടപെട്ടപ്പോൾ സുക്ടയ്ക്കു മനസ്സമാധാനമായി.

"ആദ്യം അടുത്ത ഗ്രാമത്തിൽ അന്വേഷിക്കാം. ഈ കുഞ്ഞിന്റെ അച്ഛനമ്മമാരെ കണ്ടെത്തിയാൽ നല്ലത്. ഇല്ലെങ്കിൽ കുഞ്ഞില്ലാത്തവർക്ക് കൊടുക്കാം. സുക്ട ഇതിനെ കൊണ്ടുപോയിട്ടെന്തു ചെയ്യാനാ? ഇപ്പോൾത്തന്നെ ആറെണ്ണമുണ്ട്. ഗണപതിയുടെ വാക്കുകൾ നാട്ടുകാർക്കും സുക്ടയ്ക്കും ഇഷ്ടമായി.

"അതൊക്കെ ശരി. ഇപ്പോൾ ഈ കുഞ്ഞിന്റെ ഉത്തരവാദിത്തം ആരേറ്റെ

ടുക്കും?" ഭന സഹാനുഭൂതിയോടെ സുക്ടയെ നോക്കി ചോദിച്ചു. എല്ലാവരും ശവം കണക്ക് തല താഴ്ത്തി നിന്നു. വലിയ വായിൽ സംസാരിച്ചവരെല്ലാം പതുക്കെ സ്ഥലം വിട്ടുതുടങ്ങി. ചിലർ 'നീ കൊണ്ടുവന്നതല്ലേ, നീ തന്നെ പോറ്റിക്കോ. മറ്റുള്ളവന്റെ കഴുത്തിൽ കെട്ടിവെക്കുന്നോ'? എന്ന് ചോദിച്ചു. സുക്ട എല്ലാവരേയും നോക്കി ഇതികർത്തവ്യതാമൂഢനായി നിന്നു.

ഇതിനിടെ സ്കൂളിനടുത്തു താമസിക്കുന്ന ശേവത്യയോട് ആരോ ചെന്ന് കുഞ്ഞിനെ വേണമെങ്കിൽ ചെല്ലാൻ പറഞ്ഞു. ശേവത്യയുടെ വിവാഹം കഴിഞ്ഞ് നാലുവർഷമായെങ്കിലും ഒരു കുഞ്ഞിക്കാലുകാണാൻ ഭാഗ്യമുണ്ടായില്ല. ദസറയ്ക്കും മറ്റുത്സവങ്ങൾക്കും ഗ്രാമീണർ അവർക്കായി നേർച്ചകൾ നേർന്നെങ്കിലും ആ ആഗ്രഹം പൂവണിഞ്ഞില്ല. "പെൺകുട്ടിയാണെങ്കിൽ വേണ്ട." ശേവത്യ പറഞ്ഞുവിട്ടു. ഈ മറുപടി കേട്ടവരിൽ ചിലർ അവർക്ക് മക്കളുണ്ടാവാതെ പോകട്ടെ എന്നു ശപിച്ചു.

പതുക്കെപ്പതുക്കെ എല്ലാവരും സ്ഥലം വിട്ടു. ഈ ബഹളമെല്ലാം കേട്ടുണർന്ന കുഞ്ഞ് കരയാൻ തുടങ്ങി. പിന്നെ ഉറക്കമായി.

ഇരുട്ടു വ്യാപിച്ചു. കുന്നിനുമുകളിൽ ചന്ദ്രൻ ഉദിച്ചുയർന്നു. ആ ഇരുട്ട് തന്റെ കഴുത്ത് ഞെരിക്കുന്നതായി സുക്ടയ്ക്കു തോന്നി.

"സുക്ട നീ ഈ കുഞ്ഞിനെ വീട്ടിൽ കൊണ്ടുപോ.... നാളെ അന്വേഷിച്ച് ഒരു വഴി കണ്ടെത്താം." ഭനയും ഉത്തരവാദിത്തത്തിൽ നിന്ന് ഒഴിഞ്ഞു. അയാളുടെ വാക്കുകൾ സുക്ടയുടെ ധൈര്യം ചോർത്തിക്കളഞ്ഞു. സുക്ട കൂട തലയിലേറ്റി, ഭാരിച്ച മനസ്സോടെ, ചെറുനിലാവിൽ വഴിയോരത്തെ വീടുകൾ താണ്ടി വീട്ടിലേയ്ക്കു നടന്നു.

അയാൾ സോമരഗേയെ ഓർത്തു. എന്തും വരട്ടെ എന്നു കരുതി അയാൾ വീട്ടുമുറ്റത്തെ പുളിമരച്ചുവട്ടിൽ നിന്നു. സോമരഗെ ഉമ്മറത്തു തന്നെ നില്പുണ്ടായിരുന്നു. സുക്ട തലയിലെ കൂട മുറുകെ പിടിച്ചു. അവൾ വേഗം മുറ്റത്തേയ്ക്കിറങ്ങി വന്നു.

"കാണട്ടെ. നിങ്ങളെങ്ങനെ മുറ്റത്തു കാലുകുത്തുന്നെന്ന്. നിങ്ങളുടെ കാലുവെട്ടിയില്ലെങ്കിൽ ഞാൻ അച്ഛന്റെ മകളല്ല." അവർ ഒരു വേലിത്തറിയെടുത്ത് അടിക്കാനെന്നോണം സുക്ടയോടടുത്തു. അവരുടെ മക്കൾ അച്ഛന് കുഞ്ഞിനെ കിട്ടിയ വിവരം അമ്മയെ നേരത്തെ അറിയിച്ചിരുന്നു. കുഞ്ഞ് പെണ്ണാണെന്നറിഞ്ഞപ്പോൾ സോമരഗേ ക്രുദ്ധയായി.

"എന്താ എന്റെ വായിൽ നോക്കി നിൽക്കുന്നത്.? ഈ മരമോന്തയും കൊണ്ട് പോ. ഇതിനെ കിട്ടിയേടത്ത് കൊണ്ടിട്ടു വാ. വീട്ടിലുള്ളതിനെ പോറ്റാൻ കഴിയുന്നില്ല. നിങ്ങടെ പെൺകുട്ടികൾക്ക് വിശപ്പടക്കാൻ വല്ലതും കിട്ടുന്നുണ്ടോ? ഉടുതുണിക്ക് മറുതുണിയുണ്ടോ" സോമരഗേയുടെ ഒച്ചയുയർന്നു. അവളുടെ വാക്കുകൾ സുക്ട

യുടെ മനസ്സിൽ കോടാലി പോലെ തറച്ചു. സുക്ട മൗനം പൂണ്ടു.

ഈ ബഹളത്തിൽ ശിശു ഉണർന്നു. അതിന് സുക്ടയുടെ കയ്യിൽ മരുന്നൊന്നുമുണ്ടായിരുന്നില്ല. എന്തു ചെയ്യണമെന്നറിയാതെ കൂട മാറ്റിവച്ച് കുഞ്ഞിനെ പതുക്കെ തട്ടി സാന്ത്വനിപ്പിച്ചു.

സോമരഗേ ശകാരവും പിറുപിറുക്കലും തുടർന്നു. സുക്ടയെ പിടിച്ച് അടിക്കാൻ അവരുടെ മനസ്സ് തുടിച്ചു. പെൺകുട്ടികൾ മിണ്ടാതെ ഇതെല്ലാം കാണുകയായിരുന്നു. അച്ഛന്റെ അടുത്തുചെല്ലാൻ അവർക്ക് ഭയമായിരുന്നു. ആ കുഞ്ഞ് തേങ്ങിത്തേങ്ങി കരയാൻ തുടങ്ങി. സുക്ട കഴിവിന്റെ പരമാവധി അതിനെ സാന്ത്വനിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിച്ചു. കുഞ്ഞിന് നല്ല വിശപ്പുണ്ടായിരുന്നു. സുക്ട തന്റെ ചെറുവിരൽ അതിന്റെ വായിൽ വച്ചുകൊടുത്തു. കുഞ്ഞ് വിരൽ ഈമ്പിക്കുടിക്കുവാൻ തുടങ്ങി. കുറച്ചുനേരം വിരലീമ്പി നിരാശനായ കുഞ്ഞ് കരയാൻ തുടങ്ങി.

കുഞ്ഞിന്റെ കരച്ചിൽ കേട്ട് സുക്ടയുടെ മനസ്സ് വിങ്ങി. അയാൾ ശ്രദ്ധാപൂർവ്വം കുഞ്ഞിനെ മടിയിലെടുത്തു. എത്ര ശ്രമിച്ചിട്ടും കുഞ്ഞു കരച്ചിൽ നിർത്തുന്നില്ല.

സോമരഗേയുടെ കയ്യിലെ വേലിത്തറി താഴെ വീണു. അവർ പൂച്ചയെപ്പോലെ പതുങ്ങി സുക്ടയുടെ അരികിലെത്തി... സുക്ട ഞെട്ടിപ്പോയി. അയാൾ തലയുയർത്തി നോക്കി. അടുത്ത് സോമരഗേ നിൽക്കുന്നു. അല്പം മുമ്പ് കണ്ട ദുർഗ്ഗയായ സോമരഗേ!

സോമരഗേ കുനിഞ്ഞു. ഒരമ്മ കുഞ്ഞിനെ എടുക്കുംപോലെ കുഞ്ഞിനെ എടുത്ത് നെഞ്ചിലമർത്തി. അവരുടെ നെഞ്ചിലമർന്നതും കുഞ്ഞിന്റെ കരച്ചിൽ പെട്ടെന്ന് നിലച്ചു. കുഞ്ഞിനെയുമെടുത്ത് അവർ ഒരിടത്ത് ഇരുന്നു. ബ്ലൗസ് അയച്ച്, മുണ്ടിന്റെ കോന്തലകൊണ്ട് കുഞ്ഞിന്റെ തല മറച്ച്.... അവർ കുഞ്ഞിന് സ്വന്തം പാലുകൊടുത്തു.

സോമരഗേയിൽ ഇത്ര വലിയ പരിവർത്തനം കണ്ട് സുക്ടയുടെ മനസ്സ് ശാന്തമായി. അയാൾക്ക് ഒരു കനക്കുറവ് അനുഭവപ്പെട്ടു. ഏറെ നേരം വിശന്നു കരഞ്ഞ കുഞ്ഞ് സോമരഗേയുടെ മടിയിൽ ശാന്തമായി കിടക്കുന്നു.

സുക്ട എഴുന്നേറ്റ് നേരെ കുളിമുറിക്കടുത്തേയ്ക്കു നടന്നു... കീശയിൽ നിന്ന് തീപ്പെട്ടി എടുത്ത്, കുഞ്ഞിനെ കുളിപ്പിക്കാൻ വെള്ളം ചൂടാക്കാനായി അടുപ്പു കത്തിക്കാൻ തുടങ്ങി........

●

ഊർമ്മിളയുടെ ജാലകം

ശ്രീജിഷ് കെ. പൊയ്യാറ

ഒരു ജാലകം ആകാശത്തിന് ചതുരത്തിലേയ്ക്ക് ചുരുക്കുകയോ, ബോധത്തെ ഗൃഹാതുരതയിലേയ്ക്ക് നയിക്കുകയോ ചെയ്യുന്ന ഒരു സൂത്രവാക്യം.

ഊർമിളയ്ക്ക് ഇത്രയുമാണ്, അവളുടെ അമ്മയുടെ വാടക മുറിയിലെ ജനവാതിൽ. ഊർമിളയുടെ ആകാശം സങ്കീർണവും ജാമിതീയവുമാകുക പ്രഭാതത്തിലോ സന്ധ്യയിലോ ആണ്. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ ഉദയാസ്തമയങ്ങളിലാണ് അവൾക്ക് മഹാതിശയങ്ങളെക്കുറിച്ച് സംശയങ്ങളുണ്ടാകുന്നത്. അപ്പോൾ, അവളുടെ അമ്മ ദൈവത്തിനരികിലേയ്ക്ക്, പ്രാർത്ഥനകൾക്കിടയിലെ നിശ്ശബ്ദതയിലൂടെ സഞ്ചരിച്ച് വിലാപമാകും.

ന്റെ വടക്കുംനാഥാ..... ന്റെ കുട്ട്യേ കാണ്ണില്ല്യാന്ന്ണ്ടോ?

മറുപടിയെന്നോണം ഊർമിള മുമ്പ് അഭിനയിച്ച ഒരു നാടകത്തിലെ ശിവശക്തിയാകും.

'ഞാൻ ശിവശക്തിയാണ്, എന്റെ പ്രകൃതിയെവിടെ? എന്റെ പകുതിയെവിടെ? ആരാണ് എന്നിൽനിന്നും പ്രകൃതിയെ അടർത്തിയത്?'

പിന്നെ പൊട്ടിച്ചിരിച്ചുകൊണ്ട് അമ്മയെ വട്ടം പിടിക്കും.

'എന്റെ സുഭദ്രാമ്മേ നിങ്ങൾക്ക് എന്തു പറ്റി? പാവം വടക്കുംനാഥൻ വരെ പാതി ഉടലും അന്വേഷിച്ച് നടക്കാണ്. അപ്പോൾ എങ്ങന്യാണ് ഊർമ്മിളയുടെ അമ്മയുടെ പ്രാർത്ഥനയ്ക്ക് തുണയേകുക?'

ഊർമ്മിളയുടെ അമ്മ നിശ്ശബ്ദയാവും.

ബോധം ഋജുവും. ഗൃഹാതുരത്വത്തിന്റെ സ്നേഹസ്പർശമേല്ക്കുക. നിറനിലാവിലോ, നിബിഡാന്ധതയിലോ ആണ്. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ നിലാവിന്റെ ഒരിളംതൂവലോ ഇരുട്ടിന്റെ കാക്കക്കറുപ്പോ ഊർമിളയിൽ നിറഞ്ഞു കവിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്.

അമ്മ ഊർമിളയിലേയ്ക്ക് നീണ്ട് ഒരു ചോദ്യമാവും.

'ന്റെ കുട്ടിക്ക് ഇത്രേം ഓർമ്മ്യുണ്ടോ പഴേ കാര്യങ്ങള്?'

ബോധത്തിനും പുറകി

ലേയ്ക്ക് മനസ്സു പായിച്ച്, ജനനാന്ത രമായ ഇതുവരെ പറയാത്ത ഒരു സ്വകാര്യം ഊർമ്മിള പറഞ്ഞു.

'ആദിയിൽ ഊഷ്മളമാം കാര ണജലധിയിൽ കിടക്കുമ്പോൾ, എനി ക്ക് വിശന്നപ്പോ ഞാൻ അമർത്തി ത്തൊഴിച്ചത് ഇവിടെയാണ്- ഇവിടെ യാണ്'. ഊർമ്മിള സുഭദ്രയുടെ അടി വയറ്റിൽ തൊഴിച്ച സ്ഥലം സ്ഥിരീക രിക്കാൻ ശ്രമിച്ചു.

ഇത്രയുമാണ് ഊർമ്മിളയുടെ അമ്മയുടെ വാടകമുറിയുടെ ജന ലിന്റെ വ്യാപ്തി.

ഊർമ്മിള ഒരു എഴുത്ത് എഴുതുന്ന തിന്റെ ജാഗ്രതയിലാണ്. ഊർമ്മിള അച്ഛനെഴുതി.

അച്ഛന്

ഇവിടെ സുഖം, പരമസുഖം, കാടാറുമാസം കഴിയേണ്ട ഈ ഒറ്റ മുറിയിൽ സംവേദന ക്ഷമതയുള്ളത് ഒരു ജനാലയ്ക്കുമാത്രം.

എന്തേ ഇതു വായിച്ചപ്പോൾ ചുണ്ടിന്റെ ഒരു കോണിൽ പരിഹാസ ച്ചിരി വിടർന്നത്? എനിക്കതിന് ആവി ല്ലാന്ന് തോന്നണുണ്ടോ? ഉണ്ടെങ്കിൽ തെറ്റി. അന്വേഷണങ്ങളുടെ സ ങ്കീർണതയും ഗൃഹാതുരത്വത്തിന്റെ നന്മകളും പ്രതീകവത്കരിക്കാൻ എനിക്ക് ഈ ജനാല മാത്രം മതി. നാടാറു മാസം കഴിയേണ്ട എന്റെ മുറി ഒരുക്കുക. എന്റെ വിധിയുടെ ജാലകം അതാണല്ലോ? കാടാറുമാസവും നാടാ റുമാസവും.

ഊർമ്മിള.

ഊർമ്മിള എഴുതിയ കടലാസ്സെ ടുത്ത് മടക്കി കവറിലിട്ട്, ഒട്ടിച്ച്, ജന ലിലൂടെ ജവാൻ തൊപ്പിവച്ച തപാൽപ്പെട്ടിയിലേയ്ക്കിട്ടു. ഊർമ്മിള ഓർമ്മയിലേയ്ക്കു ചാഞ്ഞു; ബാല്യ ത്തിനും ഏകകോശത്തിനും പുറകി ലേയ്ക്ക്. അച്ഛന്റെയും, അമ്മയു ടെയും പേശികളിലെ ഊർജ്ജാംശ മായി തീരുന്നതുവരെയും പുറകിലേ യ്ക്കുള്ള ചരിത്രസ്മൃതിയായി.

നോക്കൂ സുഭദ്രാ, നിന്റെ ചർമ്മ സുഷിരങ്ങളിലേയ്ക്ക് ഞാൻ വേരാ ഴ്ത്തുമ്പോൾ നീ വേദനയുടെ അല കളാവുമോ? സുഭദ്ര ഒന്നും പറഞ്ഞി ല്ല.

സുഭദ്രയുടെ പശിമയുള്ള മണ്ണി ന്മേൽ പടർന്നുപന്തലിച്ച ജീവന്റെ വൃക്ഷമായി വീരേന്ദ്രൻ.

ഊർമ്മിള അമ്മയുടെ ഗർഭപാത്ര ത്തിൽ സുരക്ഷിതയായി വിഭജിച്ചു കൊണ്ടിരുന്നു. വിശക്കുമ്പോൾ അമ്മയുടെ അടിവയറ്റിൽ തൊഴിച്ചും അച്ഛന്റെ നർമ്മസല്ലാപങ്ങളിൽ ചിരി ച്ചും, അമ്മയുടെ വ്യസനങ്ങളിൽ ഖേദിച്ചും ഊർമ്മിള, ഊർമ്മിളയായി ക്കൊണ്ടിരുന്നു. ആരോ ചോദിച്ച ചോദ്യത്തിന് മറുപടിയായി വീരേന്ദ്ര നെന്ന കോളേജധ്യാപകൻ ക്ളാസ്സെ ടുത്തു.

'സിദ്ധാർത്ഥൻ വീടുവിട്ടത് യശോദയുമായുള്ള അതൃപ്തലൈം ഗികത കൊണ്ടായിക്കൂടെന്നോ? ആയി രിക്കില്ല. സിദ്ധാർത്ഥന്റെ നിയോഗം ബുദ്ധനാവുകയെന്നാണ്. അല്ലാതെ

യശോദയുമൊത്ത് കാമക്കൂത്ത് നടത്തി സംതൃപ്തി നേടുകയെന്നതല്ല.

പിന്നീട്, വീരേന്ദ്രൻ ഊർമ്മിളയ്ക്ക് അച്ഛനും അമ്മയുമായി. വാടകമുറിയിലെ ഒറ്റ ജാലകത്തിൽ മുഖമമർത്തി സുഭദ്ര പറഞ്ഞു.

'വീരേന്ദ്രൻ, നമുക്കിനി സ്വന്തമായൊരു വീട് വേണം. ഒരാൾ കൂടി ജീവിതത്തിലേയ്ക്ക് വന്നപ്പോൾ ആ സങ്കല്പത്തിന് പ്രസക്തിയേറിയിരിക്കുന്നു.'

'സുഭദ്ര, വീടിനെപ്പറ്റിയുള്ള നിന്റെ കൺസപ്റ്റ് എന്താണ്?'

'ഒരു മാസ്റ്റർ ബെഡ്റൂം, പിന്നൊന്ന് നമ്മുടെ മോൾക്ക്. വീരേന്ദ്രന് എഴുതാനും വായിക്കാനും വായുസഞ്ചാരമുള്ള ഒരു മുറി. ഒരു അതിഥി മുറി. ഒരു സ്വാമിമുറി, പിന്നെ എനിക്ക് തിരക്കിൽ നിന്നൊഴിയാനോ, സ്വല്പം കരയാനോ, മോൾക്ക് ഉടുപ്പ് നെയ്യാനോ, നിലാവ് അറിയാനോ, കിനാവ് കാണാനോ ഒക്കെയായി ഒരു സ്വകാര്യമുറീം.'

മറുപടിയായി വീരേന്ദ്രൻ ഒരു കവിതയായി.

'പകുത്തെടുത്ത നമ്മുടെ ജീവിതത്തിൽ
ഒരു സിദ്ധാർത്ഥനുണ്ട്, ഒരു സീതയുണ്ട്, ഒരു നചികേതസ്സുണ്ട്.
എന്നെങ്കിലും ജീവിതം പകുത്താൽ,
നാം ആരുടേയൊക്കെ വേഷമണിയും.'

പിന്നെ അയാൾ തുടർന്നു. 'വീടുണ്ടാക്കുന്നുവെങ്കിൽ മാസ്റ്റർബെഡ്റൂം ഉണ്ടാവില്ല. എന്തുകൊണ്ടാണെന്ന് ചോദിക്കേണ്ട. ഉണ്ടാവില്ല. അത്ര തന്നെ.'

കിണുങ്ങി ചിരിച്ചാണ്, ഊർമ്മിള ഊർമ്മിളയുടെ ഓർമ്മയിലേയ്ക്ക് വന്നത്.

ഒരു എൽ.കെ.ജി.ക്കാരിയായി, മുടി ഇരുവശത്തേയ്ക്കും ചീകി, ഓമനത്തമുള്ള ഒരു നറുംചിരിയോടെ അവൾ വന്നപ്പോൾ ബാല്യമോർത്ത് ഊർമ്മിള നാണിച്ചു.

ഫ്ളാറ്റിലേയ്ക്ക് വീരേന്ദ്രനും, കുടുംബവും ഷിഫ്റ്റ് ചെയ്യുമ്പോൾ ഊർ മ്മിള യു.കെ.ജി.യിൽ. ഊർമ്മിളയ്ക്ക് ഫ്ളാറ്റ് ഇഷ്ടപ്പെട്ടു. തീപ്പെട്ടിക്കൂടുകൾ അടുക്കി വച്ച് ഫ്ളാറ്റുണ്ടാക്കി അവൾ സ്വയം ആർക്കിടെക്ടാണെന്ന് നടിച്ചു. അച്ഛൻ സമ്മാനിച്ച മെഴുകു നിറങ്ങൾ കൊണ്ട് ചുമരുകളിൽ ചിത്രങ്ങൾ വരച്ചു.

വീരേന്ദ്രൻ ഊർമ്മിളയെ ശകാരിച്ചു.

സുഭദ്രയും വേണ്ടാതിനങ്ങൾ കാണിക്കരുതെന്നു പറഞ്ഞ് ശകാരിച്ചു. കറന്റ് പോകുമ്പോൾ ആ ചുമർ ചിത്രങ്ങൾ ഊർമ്മിളയെ പേടിപ്പെടുത്തുംവിധം ഭയങ്കര നിറങ്ങളായി പ്രതിഫലിച്ചു. ഊർമ്മിള നിറങ്ങളെ വെറുക്കാൻ തുടങ്ങി. അങ്ങിനെ രവിവർമ്മയുടെ വേഷം ഊർമ്മിളയിൽ മുരടിച്ചുപോയി.

വീരേന്ദ്രകുടുംബത്തിന്റെ ഫ്ളാറ്റ് ജീവിതത്തിന്റെ എട്ടാം വാർഷികത്തിൽ, എന്നുമില്ലാത്ത ആവേശത്തോടെ വീരേന്ദ്രൻ സുഭദ്രയെ ഇറുകെ പുണർന്നു. ചുണ്ടുകളിൽ ബീഡി

ക്കറകൊണ്ട് മുദ്രപതിപ്പിച്ച് പറഞ്ഞു.

'സുഭദ്രാ, നമ്മളും വീടു പണിയാൻ പോകുന്നു. നഗരത്തിന്റെ കണ്ണായ, എനിക്ക് കിട്ടിയ പിതൃമണ്ണിൽ.'

ആ സന്തോഷവാർത്തയിൽ സുഭദ്ര പശിമയുള്ള മണ്ണായി. അയാൾക്കു ഏതു രൂപത്തിലേയ്ക്കും മാറ്റാൻ കഴിയുന്ന വെറും കളിമണ്ണ്.

മാംപൂവിന്റെ സൗരഭ്യമുള്ള ഒരു ജനുവരിയിലാണ് വീടുപണിക്ക് തുടക്കമിട്ടത്. മാംപൂവിന്റെ സുഗന്ധത്തിലേ യ്ക്ക് ജനൽ തുറന്നിട്ട ഊർമ്മിളയോട് വീരേന്ദ്രൻ പറഞ്ഞു.

'ഊർമ്മിളാ, കുട്ടി ഈ തണുപ്പുള്ള അന്തരീക്ഷത്തിൽ, മാംപൂവിന്റെ പൊടികൂടി വലിച്ചുകേറ്റിയാൽ വലിവ് കൂടുകയേ ഉള്ളൂ.'

ഊർമ്മിള ജനാല ചാരി.

മാംപൂവും, തണുപ്പും പോയി.

ഊർമ്മിള എന്നിട്ടും ജനാല തുറന്നില്ല.

പിന്നീടെപ്പോഴോ അവളിലേയ്ക്ക് വസന്തഋതു സമീപിച്ച അവസരത്തിൽ അവൾ ജനാല തുറന്നു. അമ്മ തടഞ്ഞു.

'അരുത്, ഈ കാറ്റിലെങ്ങും ഗഗനചാരിയായ ഗന്ധർവ്വന്മാർ ഉണ്ട്.' ജനാല വീണ്ടുമടഞ്ഞു.

ദൂരദർശനത്തിലെ വിദേശജാലകം തുറന്ന് വീരേന്ദ്രൻ കല്പിച്ചു.

'ഊർമ്മിളാ നീ ഇത് മതിവരെ കണ്ടോളൂ.'

ഊർമ്മിള അപ്പോൾ അനുസരണയുള്ള, ക്ളാസ്സിൽ ഫസ്റ്റായ ഒരു പാവ. ഒരു ജാലവിദ്യക്കാരന്റെ വേഗതയോടെ വീരേന്ദ്രന്റെ സുഹൃത്ത് വീടുപണി കഴിച്ചു. മണ്ണറിയുന്ന, മണ്ണിൻ മനസ്സറിയുന്ന ഒരു ശില്പിയായിരിക്ക ണം അയാളെന്ന് സുഭദ്ര മനസ്സിൽ സംശയം പറഞ്ഞു.

പിന്നീട്, തന്റെ ഉടലിൽ ജാലവിദ്യക്കാരന്റെ വേഗതയറിഞ്ഞപ്പോൾ സുഭദ്ര സംശയത്തെ തിരുത്തി പതുക്കെ പറഞ്ഞു:

'ജീവിതം പകുത്തെടുത്ത്,

ഇപ്പോൾ ഞാനെന്നിലെ സിദ്ധാർത്ഥനാവുന്നു. ന്യായാധിപന്റെ മുൻപിലെ തുലാസിൽ ബന്ധങ്ങളെ തുലനം ചെ യ്യുമ്പോൾ സുഭദ്ര ഉറക്കെ പറഞ്ഞു.

'എനിയ്ക്കയാളെ മതി, ഉടലിന്റെ ജാലവിദ്യക്കാരനെ'-

ഏറെകഴിയും മുൻപ്, ജാലവിദ്യക്കാരന് ജാലവിദ്യ മാത്രമേ അറിയൂ എന്നു വന്നപ്പോൾ കാടാറുമാസം തന്നോടൊപ്പമുണ്ടായിരുന്ന മകൾ നാടാറു മാസം വീരേന്ദ്രനിലേയ്ക്ക് പോയപ്പോൾ സുഭദ്ര ജീവിതം വീണ്ടും പകുത്തെടുത്ത് എല്ലാവരാലും ത്യജിക്കപ്പെട്ട സീതയായി.

ഊർമ്മിള വർത്തമാനത്തിലേയ്ക്ക് തിരിച്ചു വന്നു സ്വയം ചോദിച്ചു:

'ജീവിതം പകുത്തെടുത്ത്

ഞാൻ നചികേതസ്സാവുന്നതെപ്പോൾ?'

ജാലകം മറുപടി പ്രതിദ്ധ്വനിപ്പിച്ചില്ലെങ്കിലും, ഊർമ്മിള ജാലകത്തെ നോക്കി.

ജാലകത്തിനു പുറത്തിപ്പോൾ ഒരു ചരിഞ്ഞ പാതമാത്രം. ചരിഞ്ഞ പാതയെപ്പറ്റി ഊർമ്മിളയ്ക്ക് വ്യക്തമായ ധാരണകളുണ്ട്. അതേ, ചരിഞ്ഞ പ്രതലത്തെപ്പറ്റി എനിക്ക് ഏറെ പറയാനുണ്ട്. ചരിഞ്ഞ പാതയിൽ കയറ്റവും, ഇറക്കവും ഉണ്ട്. കയറ്റിറക്കത്തിലൂടെ സൈക്കിൾ ഓടിച്ചിട്ടുണ്ടോ നിങ്ങൾ? ഉണ്ടെങ്കിൽ അറിയാം ചരിവുപ്രതലത്തിലെ ഒരു ബിന്ദുവിൽ ആയാസവും അനായാസവും ഒന്നിക്കുന്നു. വീരേന്ദ്രനും, സുഭദ്രയും എന്നിൽ ഒന്നായപോലെ. എങ്കിലവരെന്നെ ആർക്ക് ദാനമായി കൊടുക്കും?'

ഊർമ്മിള നചികേതസ്സാവുന്നു; അല്ലെങ്കിൽ നചികേതസ്സ് ഊർമ്മിളയാവുന്നു.

നാടാറുമാസത്തിൽ അച്ഛൻ അമ്മ യ്ക്കു വേണ്ടി പണികഴിപ്പിച്ച സ്വകാര്യമുറിയിലെ ജാലകത്തിനടുത്തിരുന്ന് ഊർമ്മിള പലതുമോർത്തു. പലതും പറഞ്ഞു.

അതും ഒരു ജനാല; വൃത്താകാരത്തിലെ ആകാശക്കാഴ്ചയിലേയ്ക്കോ, അബോധത്തിന്റെ ഭാവികിനാവിലേയ്ക്കോ കൂട്ടിക്കൊണ്ടുപോകുന്ന ഭിത്തിപ്പിളർപ്പ്. ഏതൊക്കെയോ നമ്പരുകൾ കറക്കി, ഊർമ്മിള മൗത്ത് പീസിനോട് പിറുപിറുത്തു.

'കണ്ണാ, ഞാനാണ് രാധ. എനിക്കിന്ന് നീലക്കടമ്പിലിരുന്ന് നിലാവ് കാണണം.

അല്ലേങ്കിൽ പൂഴിയിൽ നിന്നോടൊപ്പം കിടന്നുരുളുമ്പോൾ..... അല്ലെങ്കിൽ...... അല്ലെങ്കിൽ.....

വീരേന്ദ്രൻ പുസ്തകത്തിൽ നിന്ന് കണ്ണെടുക്കാതെ പറഞ്ഞു. ഗുരുവായൂരപ്പാ, എന്റെ മോള്......

●

ആമുഖം

ആശ

രണ്ടാം നിലയിലെ പ്രാർത്ഥനാമുറിയിലേയ്ക്കുള്ള ഗോവണി പിരിയുന്ന വരാന്തയിൽ, അതിന്റെ കൈവരി പിടിച്ച് അങ്ങനെ ദൂരേയ്ക്ക് നോക്കി അവൾ നിന്നു. അകലെനിന്നും അരിച്ചെത്തുന്ന മേഘങ്ങളുടെ കറുത്ത കൈകളിൽനിന്നും വെള്ളത്തുള്ളികൾ അവളുടെ ദേഹത്ത് ചിതറി വീണു. മഴയുടെ തണുപ്പൊന്നും അവൾ അറിഞ്ഞതേയില്ല. അവളുടെ മനസ്സിൽ ഉമിയും കനലും ആയിരുന്നു. നീറിപ്പിടിക്കുന്നു. കത്തിക്കാളുന്നു. അവൾ പ്രാർത്ഥിക്കാനായി ആളൊഴിഞ്ഞ നേരം നോക്കി ആശുപത്രിയുടെ രണ്ടാം നിലയിലെ പ്രാർത്ഥനാമുറിയിൽ പോകാറുണ്ട് ഒരു മാസത്തിലേറെയായി അവൾ ആശുപത്രിയിൽ താമസിക്കാൻ തുടങ്ങിയിട്ട് ഡോക്ടർ ലതാമേനോന്റെ അമ്മയെ രാവും പകലും നോക്കാനായിട്ട്

പത്രപരസ്യം കണ്ടാണ് അവൾ ഡോക്ടർ ലതാമേനോന്റെ വീട്ടിൽ ചെന്നത് ഡോക്ടറുടെ അമ്മയുടെ പരിചാരികയായി നിയമിക്കപ്പെടുന്നതിന് ആവശ്യപ്പെട്ടിട്ടുള്ള യോഗ്യതകളിൽ പെയിൻ ആന്റ് പാലിയേറ്റിക് സെന്ററിന്റെ സർട്ടിഫിക്കറ്റ് മാത്രമേ അവളുടെ കൈവശമുള്ളൂ. പിന്നെ മറ്റാരും കാണാത്ത സ്നേഹമുള്ള ആർദ്രമായ ഒരു മനസ്സും.

ഡോക്ടറുടെ വീട്ടിൽ ഇന്റർവ്യൂവിന് പോകുമ്പോൾ ആരും അവൾക്ക് തുണയുണ്ടായിരുന്നില്ല കാരണം അവൾ വീട്ടിൽ ഒറ്റപ്പെട്ടിരുന്നു. ഒറ്റപ്പെടുത്തിയിരുന്നു എന്ന് പറയുന്നതാകും ശരി.

പത്ത് മുപ്പത് കിലോമീറ്റർ ദൂരെയുള്ള പട്ടണത്തിലേക്ക് പോകണം പോയി മടങ്ങിവരാൻ മുപ്പത് രൂപയെങ്കിലും വേണം രാവിലെ പത്ത് മണിക്ക് എത്തണം ഡോക്ടറുടെ വീട് കണ്ടുപിടിക്കണം ഒരിയ്ക്കൽ ആ പട്ടണത്തിൽ പോയിട്ടുണ്ട് എന്നല്ലാതെ ആതിര നേഴ്സിംഗ് ഹോമൊന്നും അവൾക്കറിയില്ല പ്രശസ്തമായ സ്ഥാപനമായതിനാൽ കണ്ടുപിടിക്കാൻ ബുദ്ധിമുട്ടുണ്ടാകില്ല അതിനടുത്താണ് ഡോക്ടറുടെ വീടെന്നും പരസ്യത്തിൽ പറഞ്ഞിരുന്നു.

ഇന്റർവ്യൂ ദിവസം വെളുപ്പിന് തന്നെയെഴുന്നേറ്റു. ഉള്ളതിൽവച്ച് ഭേദപ്പെട്ട ഒരു കോട്ടൺ സാരിയും ബ്ലൗസും അണിഞ്ഞു. മണ്ഡപപ്പുരയിൽ ചെന്ന് തൊഴുത് അമ്മയെ മനസ്സിലോർത്തു. ജീവിച്ചിരിക്കുന്നവർക്കല്ലേ അവളെ വേണ്ടാതുള്ളൂ. അവളുടെ അനുജത്തിയും അച്ഛനും പറയുന്നതുപോലെ അൺവാണ്ടഡ് ക്രീച്ചർ. വേണ്ടാത്ത ജന്തു. പിഎച്ച്ഡിക്കാരിയായ അനുജത്തിയുടെ ഭാഷ്യം വാക്കുകളിൽ മാത്രമല്ല പെരുമാറ്റത്തിലും പ്രകടമാണ്.

അത് അവളെ ആത്മഹത്യ വരെ ചെയ്യാൻ പ്രേരിപ്പിച്ചു. അവൾ അതിന് ശ്രമിക്കുകയും ചെയ്തു. അമ്പലക്കുളമാ

യിരുന്നു അതിനവൾ കണ്ടുപിടിച്ചത് വീടിന് വളരെ അടുത്താണ് അമ്പലക്കുളം. രാത്രിയിൽ ആരും കാണാതെ ചാടുകയും ചെയ്തു. മുങ്ങിത്താണുകൊണ്ടിരിക്കുമ്പോഴാണ് കുളത്തിലെ മീൻ കട്ടുപിടിക്കാൻ വന്ന ചെറുപ്പക്കാർ കണ്ടതും രക്ഷപ്പെടുത്തിയതും.

എല്ലാം കൊണ്ടും പൊറുതിമുട്ടിയിരിക്കുമ്പോഴാണ് പത്രത്തിൽ പരസ്യം കണ്ടത്. കുറച്ച് നാളത്തേയ്ക്കെങ്കിലും ഒരാശ്വാസമാകുമല്ലോ, ആ ജോലി കിട്ടിയാൽ.

പട്ടണത്തിൽ എത്തുമ്പോൾ ഒമ്പത് മണി കഴിഞ്ഞിരുന്നു. ബസ്സിൽ തൊട്ടരികിലിരുന്ന സ്ത്രീയുടെ കൈത്തണ്ടയിൽ കെട്ടിയിരുന്ന വാച്ചിൽ നിന്നാണ് അവൾ സമയമറിഞ്ഞത്. അവരും പട്ടണത്തിൽ അവളിറങ്ങിയ സ്റ്റോപ്പിൽത്തന്നെ ഇറങ്ങി.

അവൾ സ്റ്റോപ്പിനടുത്തുള്ള കൂറ്റൻ കെട്ടിടത്തിന്റെ പേർ വായിച്ചു. സ്വപ്ന തിയ്യേറ്റർ. 'ഓട്ടോക്കാരോട് ചോദിച്ചാൽ നേഴ്സിംഗ് ഹോം അവർ പറഞ്ഞ് തരും". കണ്ടക്ടർ ബെല്ലടിച്ച് കയറുന്നതിനിടയിൽ അവളോട് പറഞ്ഞു.

വരിയായി കിടക്കുന്ന ഓട്ടോറിക്ഷകൾ. ഇതുവരെയും ഒറ്റക്ക് ഓട്ടോയിലൊന്നും അവൾ യാത്ര ചെയ്തിട്ടില്ല. മനസ്സിലെ പരിഭ്രമം മുഖത്ത് ഒട്ടും കാണിക്കാതെ ആതിര നേഴ്സിംഗ് ഹോമിലേക്ക് പോകാൻ ഓട്ടോചാർജ്ജ് എന്തുവരുമെന്നു മുന്നിൽ കിടന്ന ഓട്ടോക്കാരനോട് ചോദിച്ചു. അയാൾ മര്യാദക്കാരനായ ചെറുപ്പക്കാരനായിരുന്നു. "മിനിമം ചാർജ്ജേ വരൂ ചേച്ചി. ആറ് രൂപ" അവൾ കണക്ക് കൂട്ടി നോക്കി. മുപ്പത് രൂപ എത്ര ശ്രമിച്ചിട്ടാണ് സ്വരുക്കൂട്ടിയത്. ആറ് രൂപ കൊടുത്താൽ പിന്നെ ബാക്കി പതിനാല് രൂപ അമ്പത് പൈസ. നാട്ടിലേക്ക് തിരിച്ചുപോകാൻ ഒമ്പതരരൂപ ബാക്കി അഞ്ച് രൂപ കൊണ്ട് എന്തെങ്കിലും വാങ്ങി വിശപ്പടക്കാം. എന്തും വരട്ടെ. ഓട്ടോയിൽ കയറി ഇരിക്കുമ്പോൾ ഓട്ടോക്കാരൻ പറഞ്ഞു:

"കൂടുതലൊന്നും മേടിക്കില്ല. മീറ്ററിൽ കാണുന്നതേ വേണ്ടൂ." അയാൾ മീറ്റർ കാണിച്ചു കൊടുത്തു. അവൾ യാത്ര ചെയ്യുമ്പോൾ മീറ്ററിലേക്ക് തന്നെയായിരുന്നു നോക്കിയിരുന്നത്. മൃഗശാലക്കടുത്തായിരുന്നു ആതിര നേഴ്സിംഗ് ഹോമും ഡോക്ടർ ലതാമേനോന്റെ വീടും.

ഗേറ്റ് കടന്ന് ചെല്ലുമ്പോൾത്തന്നെ ഒന്നു രണ്ട്പേർ മുറ്റത്ത് നില്പുണ്ടായിരുന്നു. അവരുടെ മുഖത്ത് അവർക്കു ശേഷം വരുന്നവരോട് എന്തോ ഒരു തരം വിരോധഭാവം. അനുജത്തി പറയുന്നതുപോലെ അവരുടെ വേഷങ്ങൾക്ക് ഒരു എക്സിക്യൂട്ടീവ് ലുക്ക്. ഡോക്ടറുടെ കുടുംബക്കാരാണെന്ന് പോലും അവൾ സംശയിച്ചു.

"ഇന്റർവ്യൂന് വന്നതാണോ..." ഒരുവളുടെ സംശയം ശരിവയ്ക്കുന്ന ഭാവമായിരുന്നു മറ്റവൾക്ക്. "അതെ". അവൾ മെല്ലെ പറഞ്ഞു. പലരും ഗേറ്റ് കടന്നു വരുന്നുണ്ടായിരുന്നു. ഇവിടെയും അവൾ അൺവാണ്ടഡ് ആകുമെന്ന് തീർച്ചപ്പെടുത്തി. മുപ്പതുരൂപ തിരിച്ച് കൊടുക്കേണ്ടത് ആലോചനയിൽ വന്നു. ഉടനെത്തന്നെ കുറേ നേരത്തേയ്ക്കെങ്കിലും അതൊക്കെ മറക്കാൻ ശ്രമിച്ചു. അവളുടെ കൈവശം എസ്.എസ്.എൽ.സി. ബുക്കും ബേബി ഡോക്ടറുടെ കീഴിൽ നടത്തുന്ന പെയിൻ ആന്റ് പാലിയാറ്റിക് സെന്ററിൽ നിന്ന് ലഭിച്ച മൂന്നുമാസത്തെ സർട്ടിഫിക്കറ്റും മാത്രമാണുള്ളത്. ഈ സർട്ടിഫിക്കറ്റ് തന്നെ കിട്ടാൻ കാരണം ജില്ലാ പഞ്ചായത്ത് നടപ്പാക്കിയ ഒരു വനിതാ പ്രോജക്റ്റിന്റെ ഗുണം. അവിടെ വനിതാ പ്രോജക്റ്റിന്റെ

ഗുണം കിട്ടിയത് തന്നെ ഇരുപത്തഞ്ച് വയസ്സിനും മുപ്പത്തിയഞ്ച് വയസ്സിനുമിടയിലുള്ള അവിവാഹിതരായ പത്താംക്ലാസ്സ് പാസ്സായിട്ടുള്ളവർക്കു വേണ്ടി തെരഞ്ഞെടുത്തതായതുകൊണ്ടായിരുന്നു.

ഇന്റർവ്യൂ തുടങ്ങി. പലരും കടന്ന് പോയി. അവളുടെ ഊഴമെത്തി. അവൾ ആദ്യമായി ഒരു തൊഴിലന്വേഷിച്ച് വന്നതാണ്. ബേബിഡോക്ടറുടെ അടുത്ത് ഇന്റർവ്യൂ എന്ന് പറഞ്ഞ് ചെന്നപ്പോൾ എസ്എസ്എൽസി ബുക്കും പഞ്ചായത്തിൽ നിന്ന് വന്ന കാർഡും നോക്കി പേരു ചോദിച്ചു. അത്രയേ ഉണ്ടായുള്ളൂ.

ഇടനാഴി പിന്നിട്ട് അവൾ കടന്നു ചെന്നത് വിശാലമായ ഒരു മുറിയിലേക്കായിരുന്നു. കാറ്റും വെളിച്ചവും ധാരാളമുള്ള ആ മുറിയുടെ സജ്ജീകരണം കണ്ടാൽത്തന്നെ അറിയാം രോഗിയായി കിടക്കുന്ന സ്ത്രീയോടുള്ള കുടുംബാംഗങ്ങളുടെ ആദരവും സ്നേഹവും അവരുടെ സമ്പന്നതയുടെ ആക്കവും. മുറിയുടെ വലതുഭാഗത്തെ മേശയ്ക്ക് ചുറ്റും രണ്ട് സ്ത്രീകളും ഒരു പുരുഷനും ഇരിക്കുന്നുണ്ട്. സ്ത്രീകളിൽ ഒരാൾ ഡോക്ടർ ലതാമേനോനാകുമെന്ന് അ വൾ വിചാരിച്ചു. അല്പമൊക്കെ ധൈര്യം ഉൾക്കൊണ്ട് അവൾ പതിയെ നടന്ന ടുത്തു. ലതാമേനോനാകുമെന്നു അവൾക്ക് തോന്നിച്ച സ്ത്രീ അവളോട് പേര് ചോദിച്ചു. അവൾ മൃദുവായി ചിരിച്ചു കൊണ്ട് പേര് പറഞ്ഞു.

"വിനയ"

ഇതിന് മുമ്പ് എവിടെയെങ്കിലും ഇത്തരം ജോലി ചെയ്തിട്ടുണ്ടോ?

"ഇല്ല". ഇതിനിടയിൽ മറ്റു രണ്ടു പേർ അവളുടെ സർട്ടിഫിക്കറ്റുകൾ നോക്കിയിരുന്നു.

"വിനയ വരൂ". അവർ അവളെ രോഗിയുടെ അരികിലേയ്ക്ക് കൂട്ടിക്കൊണ്ടുപോയി.

വെളുത്തുമെലിഞ്ഞ അവർക്ക് അല്പം കൂടി തടിയുണ്ടായിരുന്നെങ്കിൽ അവളുടെ അമ്മയെപ്പോലെ തോന്നു മായിരുന്നു. അവളുടെ കണ്ണിൽ വെള്ളം പൊടിഞ്ഞു. അവരുടെ ക്ഷീണിച്ച കൈകളിൽ കരുവാളിപ്പുകൾ-തലമുടി ക്രോപ്പ് ചെയ്തിരുന്നു. അവരുടെ മുടി ഒട്ടും തന്നെ എണ്ണമയമുള്ളതായിരുന്നി ല്ല. വെളുത്ത് വീതിയേറിയ നെറ്റിയിൽ വരച്ച ചന്ദനക്കുറി മാഞ്ഞിരുന്നില്ല. രോ ഗം വന്ന് ക്ഷീണിതയായിട്ടും അവർ ക്കിത സൗന്ദര്യം ഉണ്ടെങ്കിൽ അവരു ടെ നല്ലകാലത്ത്-

"ഞങ്ങൾ മൂന്നു പേരും മക്കളാണ്. ഞാൻ ഡോക്ടർ ലത. ഇവൾ ലേഖ, ഇവൻ ലോഹി. ഞാൻ മാത്രമേ ഇവിടെയുള്ളൂ. എനിക്ക് ആശുപത്രിയിലെ ജോലി ഉപേക്ഷിച്ച് അമ്മേ നോക്കാൻ പറ്റില്ല. ഇവർ രണ്ടുപേരും വിദേശത്താ. അതുകൊണ്ട് ഞങ്ങൾക്ക് അമ്മയെ നോക്കാൻ ഒരാള് വേണം. വിനയയെ ആണ് ഞങ്ങൾ ജോലിക്ക് വയ്ക്കുന്നതെങ്കിൽ എങ്ങന്യാ ഞങ്ങളുടെ അമ്മയെ നോക്കാ".

അവൾ ഡോക്ടർ ലതാമേനോനിൽ നിന്ന് ഇങ്ങനെയൊരു ചോദ്യം പ്രതീക്ഷിച്ചതല്ല. എങ്കിലും അവൾക്ക് ഏറെയൊന്നും ആലോചിക്കേണ്ടി വന്നില്ല.

ഞാനെന്റെ അമ്മയുണ്ടായിരുന്നെങ്കിൽ എങ്ങനെയാ നോക്കാ അതേ പോലെ നോക്കും. സ്വന്തം അമ്മയായിട്ട്-

"സ്വന്തം മക്കളായിട്ട് ഞങ്ങൾക്ക് നോക്കാൻ നേരമില്ലന്നാ ഞങ്ങള് പറയണത്. അപ്പോ ഇയാൾക്ക് പറ്റുവോ" ഡോക്ടറുടെ സഹോദരിയുടെ ചോദ്യമായിരുന്നു. "പറ്റണംലോ. അമ്മ നമ്മളെ പ്രസവിക്കണവരെ അനുഭവിച്ചതും പി

ന്നെ വളർത്തി വലുതാക്കി ഒരു നില യിലെത്തിക്കണവരേയ്ക്കും അവര് ഒന്നും അനുഭവിച്ചിട്ടുണ്ടാവില്ല. ആ മനസ്സും ശരീ വും നമുക്ക് വേണ്ടി പിടച്ചിട്ടുണ്ടാവില്ലേ- നമുക്ക് അത് കാണാൻ കഴിയേണ്ടെ. അതിനൊക്കെ കഴിഞ്ഞാൽ നമുക്ക് എല്ലാ ത്തിനും നേരംണ്ടാവും. ഇല്ലെ' അവൾക്ക് കൂടുതലൊന്നും ആലോചിക്കേണ്ടി വ ന്നില്ല മറുപടിക്കായി.

ഇങ്ങിനെയൊക്കെ അവരോട് പറ യാമൊ എന്നൊന്നും അവൾക്കറിയില്ല മൂവരും പരസ്പരം നോക്കി അർത്ഥവത്താ യി ചിരിച്ചു. ഒന്നും മനസ്സിലാവാതെ അവളും ചിരിച്ചു. അവളെ തിരിച്ച് കൊണ്ടു പോകാനായി ഡോക്ടർ ലതാമേനോൻ ബെല്ലിൽ വിരലമർത്തി. അവൾ പുറ ത്തേക്ക് നയിക്കപ്പെട്ടു.

അന്നുതന്നെ ഇന്റർവ്യൂ റിസൽട്ട് അറിയാമെന്ന് പറഞ്ഞതിനാൽ എല്ലാവരും ആകാംക്ഷയോടെ കാത്തിരുന്നു. ഒരുമണി യായപ്പോൾ ഡോക്ടർ ലതാമേനോൻ ഫലം വെളിപ്പെടുത്തി. അത് അവളുടെ പേരായി രുന്നു. അവൾക്ക് വിശ്വസിക്കാനായില്ല.

അവൾ ഒരു അൺവാണ്ടഡ് ക്രിച്ച റല്ലാതായിരിക്കുന്നു, കുറച്ച് നാള ത്തേയ് ക്കെങ്കിലുമായിട്ട്. അവൾ മരിച്ചു പോയ അമ്മയെ ഓർത്തു- അമ്മ മുന്നിലൂടെ പോകുന്നതായി അവൾക്ക് തോന്നി. അവളെ വിളിക്കുന്നതായും-

അവൾ ആ വീട്ടിലെ ഒരംഗത്തെ പ്പോലെ ആയി. ആ അമ്മയുടെ സ്വ ന്തം മകളെപ്പോലെയോ അതിൽ കൂടു തലോ എന്തോ, ഒരു മുജ്ജന്മ ബന്ധം· അവർക്കിടയിൽ വേരെടുത്തു. ഒരു മാസം കഴിഞ്ഞപ്പോഴാണ് അമ്മയ്ക്ക് വല്ലാത്തൊരു ക്ഷീണം അനുഭവപ്പെട്ടത്. അമ്മയെ ആശുപത്രിയിലാക്കുന്ന താണ് നല്ലതെന്ന് ഡോക്ടർ ലതാമേനോനും സഹോദരങ്ങ ൾക്കും തോന്നി. അപ്രകാരം ചെയ്തു. ഒരു മാസം ആയി ആശുപത്രിയിൽ കഴിയാൻ തുടങ്ങിയിട്ട്. അമ്മയ്ക്ക് അസുഖം ഭേദ പ്പെടുകയൊന്നുമില്ല. അസുഖം കാൻസറ ല്ലേ- ആശ്വാസം കിട്ടിയാൽ മരണത്തി ലേക്ക് അടുക്കുമ്പോഴെങ്കിലും ആരെങ്കിലു മൊക്കെ ആശ്വസിപ്പിക്കാനോ സ്നേഹിക്കാ നോ ഉണ്ടെങ്കിൽ വേദനകൾ സഹിക്കാ നെങ്കിലും മനക്കരുത്ത് കിട്ടുമല്ലോ-

ആശുപത്രിയിൽ വന്നതിനുശേ ഷം അവൾ എന്നും രണ്ടാം നിലയിലെ പ്രാർ ത്ഥനാമുറിയിൽ പോയി കുറച്ച് നേരം പ്രാർത്ഥിക്കാറുണ്ട് ഏറിയാൽ പതിനഞ്ചോ ഇരുപതോ മിനിറ്റ് പ്രാർത്ഥനാമുറിയിലെ ക്ലോക്ക് അവളെ സമയത്തെക്കുറിച്ച് ഓർ മ്മിപ്പിക്കും. അമ്മയും അവളെ അന്വേഷി ക്കാൻ തുടങ്ങും. അവൾ എന്നും പ്രാർത്ഥി ക്കുക അവൾക്ക് വേണ്ടിയായിരുന്നില്ല ഡോക്ടറുടെ വീട്ടിൽ വന്നതുമുതൽ ഇവർക്ക് വേണ്ടി കൂടി പ്രാർത്ഥിക്കും. അമ്മയുടെ ആയുസ്സു നീട്ടിക്കൊടുക്കുമ്പോൾ അമ്മ യ്ക്ക് വേദന കുറച്ച് കൊടുക്കണേ. ഡോ ക്ടറുടെ കുടുംബത്തിലെല്ലാവരും നന്നായിരി ക്കണം. ഗ്രാമത്തിലെ വീട്ടിൽ എല്ലാവർക്കും നല്ലത് വരുത്തണേ. ഇന്ദൂന് നല്ലത് വരു ത്തണേ എന്നൊക്കെ. പിന്നെ ഏറ്റവും ഒടുവിലായി ഒരു കാര്യം കൂടി അവൾ പ്രാർത്ഥിക്കും. അത് അവൾക്ക് നാടോ വീടോ പേരോ ഒന്നും അറിയാത്ത ഒരാൾക്ക് വേണ്ടി. അയാളുടെ മുഖം മാത്രമേ അവൾ ക്ക് ഓർമ്മയുള്ളൂ. എന്നെങ്കിലുമൊരിക്കൽ അയാളെ കാണണമെന്ന്.

അവൾ പത്താം ക്ലാസ്സ് പാസ്സായ കൊല്ലം. ഓണക്കാലത്ത് പട്ടണത്തിൽ നിന്നും വെക്കേഷനു വന്ന ഇന്ദുവിന്റെ വീട്ടിൽ പോയതായിരുന്നു. ഇന്ദുവിന്റെ

കത്ത് കിട്ടിയിട്ടാണ് അവൾ ചെന്നത് – പക്ഷെ എന്തോ കാരണത്താൽ ഇന്ദുവും അമ്മയും പുറത്ത് പോയിരിക്കുകയായിരുന്നു. അവരുടെ വേലക്കാരിയെയും കണ്ടില്ല അവൾ പറമ്പിലോ മറ്റോ കാണുമെന്നു കരുതി. പക്ഷെ വാതിൽ പാളികൾ തുറന്ന് കിടന്നിരുന്നു. ഡ്രായിംഗ് റൂമിൽ അപരിചിതനായ ഒരാൾ ഇരിക്കുന്നുണ്ടായിരുന്നു. അവൾ ഇന്ദുവില്ലാത്തതിനാൽ തിരിച്ച് പോകാൻ തുടങ്ങുകയായിരുന്നു. അപ്പോഴാണ് അപരിചിതനായ അയാൾ സംസാരിച്ചത്.

"കുട്ടി പോകണ്ട. ഇന്ദുവും അമ്മയും ഇപ്പോൾ വരും. ഞാനും അവരെ വെയ്റ്റ് ചെയ്യുകയാ– ഇന്ദൂന്റെ അച്ഛന്റെ ഗൾഫിലുള്ള സുഹൃത്താ– അവരെ കണ്ടിട്ടേ പോകൂ. ഒറ്റക്കിരുന്നു ബോറടിച്ചു."

അവൾ കുറച്ച് സമയം ഇന്ദൂനെ കാക്കാമെന്ന് വിചാരിച്ചു. സിറ്റൗട്ടിലെ കസേരയിൽ ഇരുന്നു. ഏതോ മാഗസിൻ മറച്ചുനോക്കിക്കൊണ്ട്. കുറച്ച് കഴിഞ്ഞ് അയാൾ സിറ്റൗട്ടിലേക്ക് വന്നു.

"കുട്ടി കുറച്ച് വെള്ളം വേണം കുടിക്കാൻ. പണിക്കാരി അവിടെയെങ്ങാനും കാണും. ഒന്നു നോക്കി വരോ–" അവൾ അകത്തെ മുറികളിലെല്ലാം നോക്കി. ജാനകി ചേച്ചിയെ അവിടെങ്ങും കണ്ടില്ല. അടുക്കളയിൽ നിന്ന് ഗ്ലാസ്സിൽ വെള്ളമെടുത്ത് കൊടുത്തു. അയാൾ ഒറ്റയടിക്ക് കുടിച്ചു. ഇത്ര ദാഹംണ്ടാർന്നു അല്ലേ. ഇയാൾക്ക് മനസ്സിൽ ഒരു പതിനഞ്ചുകാരി സ്വയം പറഞ്ഞു.

"ഒരു ഗ്ലാസ് കൂടി വേണം. വല്ലാത്ത ദാഹം" അയാൾ നീട്ടിയ ഗ്ലാസ്സും വാങ്ങി അവൾ വെള്ളമെടുക്കാൻ പോയി തിരിച്ചുവരുമ്പോൾ സിറ്റൗട്ടിലേക്കുള്ള വാതിൽ അടഞ്ഞിരുന്നു. വെള്ളം നീട്ടിയതും അയാളുടെ കനത്ത കൈകൾ അവളെ പൂണ്ടടക്കം പിടിച്ച തും ഒന്നിച്ചായിരുന്നു. അവൾക്ക് തൊണ്ടയിൽ നിന്നും ശബ്ദം വന്നില്ല. കുതറിയത് വെറുതെയായി. അവളുടെ ബലഹീനത അയാളുടെ കരുത്തിന്റെ ആക്കം കൂട്ടി. തൊട്ടടുത്ത മുറിയിലെ കിടക്കയിലേക്ക് അവളെ പൊക്കിയെടുക്കത്തു. അയാളുടെ കരുത്തിൽ അവളുടെ ശരീരം വിങ്ങിക്കിതപ്പോടെ അയാൾ തളർന്ന അവളുടെ ചുണ്ടിലും മാറിലും ഒന്നുകൂടി പരതി.

അയാൾ മുറിവിട്ട് പോയപ്പോൾ അവൾ ബാത്ത്റൂമിൽ പോയി. ഇന്ദു വരുന്നതുവരെ കാക്കാതെ ഇറങ്ങി നടന്നു. വഴിയിൽവച്ച് ജാനകിച്ചേച്ചിയെ കണ്ടു. അവർ പച്ചക്കറി വാങ്ങി വരുന്നു.

"കുട്ടി ഇന്ദൂന്റെ വീട്ടിൽ പോയിട്ടാണോ. ഇന്ദൂം അമ്മേം വന്നോ. അവിടെ ഒരാള്ണ്ടാർന്നു. അയാള് പോയോ–?" അവൾ ഒന്നും മിണ്ടാനാവാതെ നിന്നു. "എന്താ കുട്ടി ഒന്നും മിണ്ടാത്തെ. വല്ലാണ്ടിരിക്കുന്നൂലോ. എന്താ പറ്റ്യേ." അവർ ആകാംക്ഷയോടെ വീണ്ടും തിരക്കി "ഒന്നും ഇല്ല്യ. ഇന്ദൂനോട് ഞാൻ വന്നിരുന്നൂന്ന് പറയണം." മറുപടിക്കായ് കാത്ത് നിൽക്കാതെ അവൾ നടന്നു. നടക്കുമ്പോഴും അയാളുടെ മുഖവും കരുത്തിന്റെ ആക്കവും അവളിൽ ഉണർവ്വോടെ ഉണ്ടായിരുന്നു.

വീട്ടിലെത്തിപാടെ അവൾ കിടന്നു. അച്ഛൻപെങ്ങളോട് വല്ലാത്ത തലവേദനയാണെന്നു കള്ളം പറഞ്ഞു. ശരീരമാകെ വേദന. അതിലേറെ മനസ്സിലേറ്റ പൊള്ളലും. അവൾ ആരും കാണാതെ കരഞ്ഞു. ആ കരച്ചിലൊന്നും അവളെ ആശ്വസിപ്പിച്ചില്ല. അയാളുടെ മുഖം തെളിഞ്ഞു തെളിഞ്ഞു വന്നു. തന്റെ അച്ഛനേക്കാൾ പ്രായമുള്ള മനുഷ്യൻ–

അമ്മ വന്നു വിളിച്ചപ്പോഴാണ് അവൾ സന്ധ്യയായെന്ന് അറിഞ്ഞത്. അയാളുടെ കരുത്ത് അവളിൽ ഒരു കുഞ്ഞായി തീരുമെന്ന ഭീതി അമ്മയോട് കാര്യങ്ങൾ പറയാൻ നിർബന്ധിതയാക്കി. അവൾ എങ്ങനെയോ ധൈര്യം സംഭരിച്ച് വിവരം പറഞ്ഞു. അമ്മ മരവിച്ചുപോയി. എങ്കിലും അച്ഛനോട് വിവരം പറഞ്ഞു. അച്ഛൻ ക്ഷോഭിച്ചില്ല. പക്ഷെ നിശ്ശബ്ദമായി പകതീർത്തു. അനിയത്തിയെ പട്ടണത്തിലെ ഹോസ്റ്റലിലാക്കി. അച്ഛൻ ട്രാൻസ്ഫർ വാങ്ങി ദൂരെ പോയി. മാസാമാസം കുറച്ച് രൂപ അമ്മയ്ക്ക് അയച്ചുകൊടുക്കും. ചിലവിനൊന്നും തികയില്ല. വല്ലപ്പോഴും നാട്ടിൽ വന്നാൽ ആയി. അതും അനിയത്തിയുടെ വെക്കേഷൻ സമയത്ത്. അവളും അമ്മയും ആ വീട്ടിൽ അന്യരായി. അവൾ പഠിക്കാനൊന്നും പോയില്ല.

ഇന്ദുവിന്റെ വീട്ടിലേക്കൊന്നും അവൾ പിന്നീട് പോയിട്ടില്ല. ഇന്ദു പലപ്രാവശ്യം അവളെ കാണാൻ വന്നുവെങ്കിലും അന്നത്തെ സംഭവങ്ങൾ ഇതുവരെയും പറഞ്ഞില്ല. അമ്മ വേവലാതിപ്പെട്ടു. മകളുടെ ഗർഭപാത്രത്തിൽ വളരുന്നത് എങ്ങനെ ഇല്ലാതാക്കാം. ഈ വിവരം അച്ഛൻപെങ്ങളോട് പറഞ്ഞാൽ നാട്ടിൽ പരസ്യമാകുമെന്ന് അറിയാം. അവർ എന്തൊക്കെയോ ആലോചിച്ചിരുന്നു. മകൾ ഗർഭിണിയാണോ എന്നറിയാൻ ഡോക്ടറുടെ അടുത്ത് എങ്ങനെ കൊണ്ടുപോകും. അവരുടെ ചോദ്യങ്ങൾക്ക് എങ്ങനെ മറുപടി പറയും. അമ്മയും അവളും ആധിയോടെ കഴിഞ്ഞു.

ഒരു ദിവസം അവളുടെയോ അമ്മയുടെയോ പ്രാർത്ഥനയുടെ ഫലമോ എന്നറിയില്ല. രണ്ടാം മാസം അവളുടെ ശരീരത്തിലേൽക്കപ്പെട്ട കരുത്ത് രക്തകണങ്ങളായി വഴുതിയിറങ്ങി. അപ്പോഴും അമ്മ പരിഭ്രമിച്ചു. മകൾക്കെന്തെങ്കിലും സംഭവിച്ചാൽ— പത്തു പതിനഞ്ച് ദിവസങ്ങൾക്കകം അവൾ സുഖപ്പെട്ടു. പക്ഷെ അമ്മ പെട്ടന്നൊരു സ്ട്രോക്ക് വന്ന് മൂന്നു നാൾക്കകം മരിച്ചു. അവളാണ് അമ്മയെ നോക്കിയത്. അമ്മ യുടെ മരണം അവളെ കൂടുതൽ ഒറ്റപ്പെടുത്തി.

മഴയുടെ കനപ്പ് ഏറിവന്നു. അല്പമകലെയുള്ള കുന്നിൻ മുകളിൽനിന്ന് ചരിഞ്ഞിറങ്ങിവരുന്ന ശീതക്കാറ്റ് അവളെ തണുപ്പിച്ചില്ലെങ്കിലും പെട്ടന്ന് മിന്നിമറിഞ്ഞ മിന്നലും തുടർന്നുള്ള ഇടിയും അവളെ വർത്തമാനത്തിലേക്ക് തിരിച്ച് കൊണ്ടുവന്നു. കൈവരിക്കരികിലൂടെ കടന്നുപോയ ആ മുഖം അവൾ തിരിച്ചറിഞ്ഞു. അതെ എത്ര വർഷം കഴിഞ്ഞാലും ആ മുഖം മറക്കാൻ കഴിയുമോ?— അതുകൊണ്ട് നഷ്ടപ്പെട്ടതും കഴിയില്ല. അവൾക്കന്ന് പ്രാർത്ഥിക്കാനായില്ല. അവൾ ഇറങ്ങിയോടി റൂമിൽ കടന്നു. അമ്മ അവൾ പെട്ടന്ന് വന്നത് എന്തേ എന്നു ചോദിച്ചു. "അതെ ഞാൻ പ്രാർത്ഥിക്കാറുള്ള പ്രാർത്ഥനകളിൽ അവസാനത്തേതിന് എനിക്ക് മറുപടി കിട്ടി. ആ മുഖം ഞാനിന്നും കണ്ടു. റേഡിയേഷൻ അടയാളപ്പെടുത്തിയ കവിൾത്തടവുമായി— വയലറ്റും ചുവപ്പും കലർന്ന നിറം— എന്നിൽ നിന്നും ഉരുകിപ്പോയ ചുവപ്പ് നിറം—" അവൾ പറയുന്നതൊന്നും അമ്മക്ക് മനസ്സിലായില്ല. എന്തോ പേടിച്ചപോലെ അവൾ പിച്ചും പേയും പറയുന്നു. അമ്മ പകച്ച് നോക്കി. അവൾ ശോഷിച്ച ആ മാറിൽ മുഖമമർത്തി വിങ്ങലോടെ— അമ്മയുടെ കൈകൾ അവളെ പൂണ്ടു ഒരു സാന്ത്വനമായി—

●

വൈദ്യരത്നം പി.എസ്.വാരിയരുടെ

കോട്ടയ്ക്കൽ ആര്യവൈദ്യശാല

ആതുരസേവനത്തിന്റെ ഒരു നൂറ്റാണ്ട്

ആർഷവും പുരാതനവുമായ ആയുർവേദപാരമ്പര്യത്തെ കാലാനുസൃതമായി നവീകരിച്ചതിൽ അദ്വിതീയ പങ്കാണ് വൈദ്യരത്നം പി.എസ്സ്.വാരിയർ വഹിച്ചത്. അദ്ദേഹം 1902-ൽ സ്ഥാപിച്ച കോട്ടയ്ക്കൽ ആര്യവൈദ്യശാല ഇന്ന് ലോകപ്രശസ്തമായ ആയുർവേദ സ്ഥാപനമാണ്.

ആര്യവൈദ്യശാലയുടെ പ്രധാന പ്രവൃത്തിമണ്ഡലങ്ങൾ

- ആധുനികരീതിയിൽ നടത്തുന്ന രണ്ടു ചികിത്സാകേന്ദ്രങ്ങൾ - കോട്ടയ്ക്കലും ഡൽഹിയിലും
- അഞ്ഞൂറിലേറെ ശാസ്ത്രീയഔഷധങ്ങൾ നിർമിക്കുന്ന രണ്ടു നിർമാണശാലകൾ - കോട്ടയ്ക്കലും കഞ്ചിക്കോട്ടും
- ആയുർവേദവികസനത്തിന്നായി വിദ്യാഭ്യാസം, ഗവേഷണം, പുസ്തകപ്രസിദ്ധീകരണം, ഔഷധസസ്യതോട്ടങ്ങൾ എന്നിവ
- അർഹരായ രോഗികൾക്കായി ധർമാശുപത്രി
- കഥകളിയുടെ ഉന്നമനാർത്ഥം പി.എസ്സ്.വി.നാട്യസംഘം

ഞങ്ങൾ നേരിട്ടു നടത്തുന്ന ശാഖകൾ

കോഴിക്കോട് • പാലക്കാട് • തിരൂർ • ആലുവ • എറണാകുളം • തിരുവനന്തപുരം • ചെന്നൈ • കണ്ണൂർ • കോയമ്പത്തൂർ • ന്യൂഡൽഹി • കൊൽക്കത്ത • കോട്ടയം സെക്കന്തരാബാദ്

ഇന്ത്യയിലങ്ങോളമിങ്ങോളം ആയിരത്തോളം അംഗീകൃത ഏജൻസികൾ

കൂടുതൽ വിവരങ്ങൾക്ക് ബന്ധപ്പെടുക : ജനറൽ മാനേജർ

വൈദ്യരത്നം പി.എസ്സ്.വാരിയരുടെ

ആര്യവൈദ്യശാല

(ഒരു ചാരിറ്റബിൾ ട്രസ്റ്റ്)

കോട്ടയ്ക്കൽ - 676503 (കേരളം)

ഫോൺ : (0493)742216 ഫാക്സ് : 742572,742210

Website : www aryavaidyasala.com

e-mail : kottakkal@vsnl.com/kottakal@md3.vsnl.net.in

എഴുത്തുകാർ

കെ.പി.ശങ്കരൻ, സി-2, അതുല്യ പാർക്ക്, പൂത്തോൾ, തൃശൂർ -4. ● വിജയകുമാർ മേനോൻ, ജ്ഞാനാശ്രമം, വ്യാസഗിരി. പി.ഒ., വടക്കാഞ്ചേരി - 680623, തൃശൂർ. ● എൻ.ഇ.വിശ്വനാഥയ്യർ, അനിഴം, തൂലൂർ ലെയിൻ, തിരുവനന്തപുരം. ● ഡോ.നന്ദ്യാ മേനോൻ, അടിയാട്ട് ലെയിൻ, തൃശൂർ. ● ടി.എൽ. ജോസ്, തരകൻ വില്ല, മുളങ്കുന്നത്തുകാവ് പി.ഒ., തൃശൂർ- 680581. ● എൻ.ആർ.ഗ്രാമപ്രകാശ്, ദൃശ്യ, ചെറുതുരുത്തി, തൃശൂർ. ● ഡോ.കെ.വി.വാസുദേവൻ, സെലക്ഷൻഗ്രേഡ് ലക്ചറർ, സംസ്കൃതവിഭാഗം, ശ്രീകൃഷ്ണ കോളേജ്, ഗുരുവായൂർ. ● ടി.ആര്യാദേവി, സപര്യ, 24/421, ശങ്കരയ്യ റോഡ്, തൃശൂർ-4. ● സീമ ജെറോം, അജയ് നിവാസ്, കുമരപ്പനാൽ പി.ഒ. ● പ്രൊ.കെ.എസ്.പി.കർത്താ, ശാരദാലയം, വരന്തരപ്പിള്ളി, തൃശൂർ-680303. ● ഡോ. അംബികാസുതൻ മാങ്ങാട്, മലയാളവിഭാഗം, നെഹ്രു കോളേജ്, കാഞ്ഞങ്ങാട്-671328. ● റഫീക്ക് അഹമ്മദ്, മുല്ലക്കൽ വീട്, അക്കിക്കാവ് പി.ഒ., തൃശൂർ-680519. ● ശ്രീരഞ്ജിനി, ടി.കെ.ജി.ഗാർഡൻ, ചുള്ളിയാർ, മുതലമട പി.ഒ., പാലക്കാട് 678507. ● പി.എസ്. മനോജ്കുമാർ, ശ്രീനിലയം, അഞ്ചേരി പി.ഒ., തൃശൂർ. ● ദിവാകരൻ വിഷ്ണുമംഗലം, പരിപുരം പി.ഒ., ആനന്ദാശ്രമം, കാസർകോട്- 671531. ● ബിജു കാഞ്ഞങ്ങാട്, കിഴക്കുംകര, അജാനൂർ പി.ഒ., 671531. ● നീരപാലൻ ചാളിപ്പാട്ട്, തൃത്തല്ലൂർ പി.ഒ., തൃശൂർ-680619. ● വി.കെ.കെ.രമേഷ്, വേലൻതോട്ടു കൂട്ടാല തിരുവില്വാമല പി.ഒ. ● കെ.ജൂലിയറ്റ്, കുറുമ്പൂർ വീട്, വെസ്റ്റ് മങ്ങാട് പി.ഒ., പഴഞ്ഞി വഴി, കുന്നംകുളം, തൃശൂർ. ● ബിനോയ് ജോർജ്ജ്, പുഴയ്ക്കൽ വീട്, ചേർപ്പ് പി.ഒ., തൃശൂർ-680561. ● എം. ദിലീപ്കുമാർ, കേരളാധീശ്വപുരം, മലപ്പുറം - 679307. ● പി.കെ.ചന്ദ്രൻ, വൈസ് ചാൻസലേഴ്സ് ഓഫീസ്, കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാല പി.ഒ.,671635. ● ശ്രീജിഷ് കെ. പൊയ്യാറ, ● ആശാ ചാക്കോച്ചൻ, വൈശാഖം, ഏ.പി.റോഡ്, കാട്ടക്കാമ്പാൽ പി.ഒ., തൃശൂർ., ●

Sahityalokam

2001 July-August

'Eagle': Copper Sheet-P.V.Janakiram

സാഹിത്യലോകം

2001 സെപ്തംബർ-ഒക്ടോബർ

'Story of Aziz and Aziza'-Gulam Mohammed Sheikh

സാഹിത്യലോകം

2001 സെപ്തംബർ - ഒക്ടോബർ

കേരള
സാഹിത്യ
അക്കാദമി

തൃശൂർ

സാഹിത്യലോകം

2001 സെപ്തംബർ - ഒക്ടോബർ

പുസ്തകം 26 ലക്കം 5

__പത്രാധിപസമിതി__

എൻ.പി. മുഹമ്മദ്

പ്രസിഡണ്ട്

ഡോ. പി.വി. കൃഷ്ണൻനായർ

സെക്രട്ടറി & എഡിറ്റർ

ഈ.ഡി. ഡേവീസ്

സബ്-എഡിറ്റർ

Sahityalokam: Literary bi-monthly in Malayalam Vol.26. No.5 2001 September-October, Cover Design: Vinaylal Thissur, Edited, Printed and Published by Dr.P.V.Krishnan Nair on behalf of Kerala Sahitya Akademi, Thrissur - 680 020. Printed by Thejus Computers, Ayyanthole P.O. Thrissur - 3 Registered with the Registered of Newspapers, India under R.N.17137/69. Rs.20/- Printing: Santhi Bhavan Offset - Thrissur.

കവർ ഡിസൈൻ: വിനയ്ലാൽ, തൃശൂർ ● ലിപിവിന്യാസവും അച്ചടിനിർവ്വഹണവും: തേജസ് കമ്പ്യൂട്ടേഴ്സ്, അയ്യന്തോൾ പി.ഒ. തൃശൂർ-4. ● അച്ചുപരിശോധന: സൂര്യതേജസ് ● വില: 20 രൂപ അച്ചടി: ശാന്തിഭവൻ ഓഫ്സെറ്റ്, തൃശൂർ

ആമുഖം

വായനയുടെ ബഹുസ്വരത അനുഭവിക്കാൻ കഴിയുന്ന കാലമാണിത്. കാലവും, വൈയക്തിക പരിസരവും ഒരുക്കുന്ന അത്യന്തം വ്യത്യസ്തമായ ഭൂമികയിൽനിന്ന് ഒരേ കൃതി ഒരാൾ തന്നെ പല വിധത്തിൽ വായിക്കുന്നു. ഓരോ പാരായണവും ഓരോ കാഴ്ചയായി മാറുന്നു. വായനയുടെ ആവൃത്തികൾ തീർക്കുന്ന ആഴക്കാഴ്ച പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്ന ഏതാനും ലേഖനങ്ങൾ ഈ ലക്കത്തിലുണ്ട്. അതിലൊന്നാണ് ഡോ. എസ്. ശ്രീദേവിയുടെ ഖസാക്കിന്റെ ഇതിഹാസത്തെപ്പറ്റിയുള്ള വിചാരം. കലാമണ്ഡലത്തെ വിശ്വോത്തരമാക്കുന്നതിന് വള്ളത്തോളിനൊപ്പം പ്രവർത്തിച്ച മണക്കുളം മുകുന്ദരാജാവിനെക്കുറിച്ച് പവനൻ എഴുതിയ ലേഖനവും, ഡോ. വിജയകുമാർമേനോന്റെ പുസ്തകവിചാരവും ഈ ലക്കത്തെ ശ്രദ്ധേയമാക്കുന്നവയാണ്. കൂടാതെ ഏറെ ധ്വന്യാത്മകമായ ചരടുകൾ എന്ന അഹ്സം റഹ്നാവാദ് സര്യാബ് എഴുതിയ അഫ്ഗാനി കഥയും ഈ ലക്കത്തിൽ ഉൾപ്പെടുന്നു.

ഡോ. പി.വി. കൃഷ്ണൻനായർ
എഡിറ്റർ

ഉള്ളടക്കം

ലേഖനം

1. ഭക്തിയും വിഭക്തിയും 7

ഡോ. എസ്. ശ്രീദേവി

2. മണക്കുളം മുകുന്ദരാജാവ് 19

പവനൻ

3. ഇളംകുളം- കേരളീയതയുടെ ദേശീയ ചരിത്രകാരൻ 32

വി.ജെ.വർഗ്ഗീസ്

4. വിനായക കൃഷ്ണഗോകാക് 43

ഡോ. സി. ശാന്തി

5. ആനന്ദിന്റെ നഗരക്കാഴ്ചകൾ 53

ഡോ. സുധീർ കിടങ്ങൂർ

6. ചാവേർപ്പടയും നാട്ടരങ്ങും 60

ഡോ. എൽ. തോമസ്കുട്ടി

7. മാപ്പിളപ്പാട്ടിന്റെ ഭൂമിക 68

വി.പി. മുഹമ്മദാലി

8. മീര ഒരു സ്ത്രീപക്ഷകാവ്യം 73

പി.എസ്. ജ്യോതിലക്ഷ്മി

9. അപനിർമ്മാണത്തിന്റെ പൊരുളുകൾ 78

വി.യു. സുരേന്ദ്രൻ

10. താളവാദ്യകല: സംവാദത്തിലേക്ക് ഒരു ചുവട് 85

എ.എസ്.എൻ. നമ്പീശൻ

11. രാമകഥ ആധുനിക മലയാള കവിതയിൽ 93

മേഴ്സി കെ.വി.

12. ദ്യോതകങ്ങൾ തൊൽക്കാപ്പിയ വീക്ഷണത്തിൽ 102

മാത്യു ഫിലിപ്പ്

പുസ്തക പരിചയം

1 ഗോത്രകലയുടെ കുലത്താളം 108

ഡോ.വിജയകുമാർ മേനോൻ

2. സത്യത്തിന്റെ വഴികൾതേടി 111
ഡോ.കെ.ജി. കാർത്തികേയൻ

3. കാലത്തിനു മുമ്പേ നടക്കുന്നവർ 114
ലതീഷ് ബാബു

ലോകകഥ

(അഫ്ഗാൻ കഥ)

1. ചരടുകൾ 122
അഹ്സം റഹ്നാവാദ് സവ്വാബ്
വിവ: വി.കെ. ഷറഫുദ്ദീൻ

കഥ

1. ബൊമ്മക്കൊലു 126
സുകുമാർ കുർക്കഞ്ചേരി

2. മണൽക്കാലം 129
ചന്ദ്രശേഖർ നാരായണൻ

3. ഒരു പിറവിയുടെ രാത്രി 134
ശ്രീ പ്രതാപ്

കവിത

1. പ്രേതവിചാരണ 138
വിജയകുമാർ കുനിശ്ശേരി

2. താഴ്‌വര 140
അമൃത

3. ബോധിവൃക്ഷം കത്തുന്നു 142
പ്രൊഫ. പി. കൃഷ്ണകുമാർ

4. സൂചിയും നൂലും അഥവാ
ഒരു കാബൂൾ ചിത്രം 146
ബക്കർ മേത്തല

5. പ്രഹേളിക 148
അനില ചന്ദ്രൻ

പരിചയം

ഭക്തിയും വിഭക്തിയും

ഡോ.എസ്. ശ്രീദേവി

ഒ.വി.വിജയന്റെ *ഖസാക്കിന്റെ ഇതിഹാസം* എന്ന കൃതിയെ മുൻനിറുത്തി ഒരു വിചാരം

തീവ്രധ്യാനിയുടെ ഉൾക്കാതുകൊണ്ട് വീണ്ടും വീണ്ടും രവി ആ വിളി കേട്ടു. സർവശക്തനായ ഈശ്വരൻ ഒരുവൻ മാത്രമേയുള്ളൂ. അവനെ കുമ്പിടാൻ ഈ മന്ദിരത്തിലേയ്ക്കു വരിക. ആ നിയോഗം അനുസരിച്ചാണല്ലോ രവി ഖസാക്കിലെത്തുന്നത്. കൂമൻകാവിൽ ബസ്സിറങ്ങിയപ്പോൾ ആ സ്ഥലം രവിക്കു പരിചിതമായിരുന്നു. സർവ്വത്തു പീടികയിൽ കണ്ട വേവട പിടിച്ച നരകപടം തന്നെ കാത്തുകിടക്കുകയാണെന്നുപോലും രവിക്കു തോന്നി. ചുമട്ടുകാരൻ കാരണവരുടെ മായാവാദം കേൾക്കൂ - "ഇല്ലാത്ത മഴയെ പെയ്യിക്കാനോ പെയ്യണ മഴയെ തടുക്കാനോ മനുഷ്യൻ കൂട്ട്യാ കൂടോ?" അണ കെട്ടുന്ന കാര്യം രവി പറയുമ്പോൾ സംഭാഷണത്തിന്റെ അണയും കെട്ടി. ഈശ്വരന്റെയും മനുഷ്യന്റെയും ബലാബലങ്ങളുടെ തുലനമാണവിടെ.

തേവാരത്തു ഞാറ്റുപുര എന്ന ഏകാധ്യാപക വിദ്യാലയം. അതിൽ ഓതിക്കോൻ രവി. മണ്ണും നെല്ലും ഹിറ്റ്ലറും ഹനുമദ്പാദരും ഗാന്ധിജിയും റിൽക്കെയും മുട്ടത്തുവർക്കിയും ഭഗവദ്ഗീതയും ജനൽപ്പടിയിൽ സാക്ഷികൾ. "നമോ നമഃ നൊമ്മളാൽ കഴീണത്" എന്നേ ശിവരാമൻ നായർക്കു പറയാനാവൂ. അത്ര വിശ്വാസിയാണയാൾ. വിശ്വാസികൾ തമ്മിലുള്ള സംബന്ധവും ഭാഷണവും സത്സംഗവുമാണ് ഒരു ഭാഗത്ത്. "നമോ നമഃ" എന്ന വിക്ഷേപിണിയും 'നൊമ്മളാൽ കഴീണത്' - എന്ന ആക്ഷേപവും ഈശ്വരന്റെയും മനുഷ്യന്റെയും ബലാബലങ്ങൾ ധ്വനിപ്പിക്കുന്നു.

ചവറ്റിലക്കിളികൾ, മണിപ്രാവുകൾ, വണ്ണാത്തിപ്പുള്ളുകൾ, കാക്കകൾ, ദേവിയാൻ പാമ്പ് എന്നീ തിര്യക്കുകൾക്കെതിരെ ശിവരാമൻ നായരും പത്തുപതിനഞ്ചു കുട്ടികളും കുറെ പെണ്ണു

ങ്ങളും കുതിരത്തലയനായ കിളിയും നിൽക്കുന്നു. അമ്പലം തുറന്നു ദീപാരാധന തൊഴാൻ കാത്തുനിൽക്കുന്ന ഭക്തസംഘം!

തോടിനും സ്കൂളിനും ഇടയ്ക്ക് സ്ഥൂലവും ജീർണ്ണവുമായ ഒരു പള്ളി - അതിനെതിരെ സൂക്ഷ്മവും അജീർണ്ണവുമായ മറ്റൊരു പള്ളി. രവി വെള്ളത്തിൽ ആഴ്ന്നുകിടന്നു. മനുഷ്യന്റെ ജ്ഞാനസ്നാനം - സംസാരമാം സാഗരത്തിൽ അംസാന്തം മുങ്ങുന്ന സ്നാനം - നീരൊഴുക്കിൽ രവി ഒന്നു തിരിഞ്ഞിരുന്നു, പൂർവാശ്രമം പറത്തിക്കളഞ്ഞ അവധൂതൻ!

ഈശ്വരനിലേക്കുള്ള സത്യമായ വരവ് അള്ളാപ്പിച്ചാമൊല്ലാക്കയുടെ, ദൈവത്തിന്റെ ഭിക്ഷയായ മൊല്ലാക്കയുടെ പള്ളിക്കഥകളിൽ തുടങ്ങി തുടരുന്നു. രാവുത്തരൻമാരുടെ കുട്ടികൾക്ക് മൊല്ലാക്ക കിഴട്ടു കുതിരയുടെ കഥ ചൊല്ലിക്കൊടുക്കുന്നു. ശേയ്ഖ് തങ്ങൾ കിഴവനായ പാണ്ടൻ കുതിരയ്ക്കു തുണ. മറ്റുള്ളവർ കേടറ്റ വെള്ളക്കുതിരകളെ നയിച്ചു. ഇതിഹാസം ചെവിക്കൊണ്ട ഓരോ തലമുറയും ചോദിച്ചു: "അത് എത്ക്ക് മൊല്ലാക്ക"? ഉത്തരം: അന്ത കുതിരയ്ക്ക് ആര് തൊണ? അത്ക്ക് തൊണ പടച്ചവൻ ശേയ്ഖ് തങ്ങള്." കുതിരത്തലയനായ കിളിക്ക് തൊണയും, പടച്ചവൻ തന്നെ എന്ന് ഉറപ്പിക്കാം. മൊല്ലാക്കയുടെ 'സത്തിയം' ആദ്യവും എന്തിന് അവസാനം വരെ യും വിശ്വാസികൾക്ക് വിശ്വസനീയമായിരുന്നു. "അതിനുടയ സത്തിയം എന്ന" എന്നു കണ്ടുപിടിക്കാനുള്ള ജീവിതം ഭക്തിയും വിഭക്തിയും തമ്മിലുള്ള കൂട്ടിമുട്ടലുകളിലൂടെ ഒഴുകുന്നതു നാം കാണുന്നു.

കിഴവൻ കുതിര രാത്രിയുടെ അവസാന യാമത്തിൽ ചത്തു. ആ അഗതിയുടെ അന്ത്യശുശ്രൂഷയ്ക്കാ യി ഉടയവന്റെ സ്നേഹസേനാവ്യൂഹം മുഴുവനും അവിടെ നിന്നു. "അങ്കനിക്ക് ഇന്ത കെറട്ടു കുതിര ശാകറ വരിക്കും" എന്നാണു പടച്ചവന്റെ കല്പന! മനുഷ്യൻ അമാനുഷികമായ ദയയുടെ പടച്ചവനാകുന്ന സന്ദർഭം - അവൻ ആത്മനെ കണ്ടെത്തുന്ന നിമിഷം. ആത്മാവിൽ നിന്നു പ്രവചനങ്ങൾ ഊർന്നിറങ്ങുന്ന നേരം. ഭാഷയെ അസത്യം മൂടിയണിയിക്കാത്ത യാമം! ഞാറ്റുപുരയിൽ മനുഷ്യന്റെ കഥയിലൂടെ അമാനുഷികമായ ദയയുടെ ഭാഷ തന്നെ രവിയും കൈകാര്യം ചെയ്തു. ഭക്തിയും വിഭക്തിയും അല്ല - ഭക്തിയും ഭക്തിയും. ഷേയ്ഖ് തങ്ങളുടെ പ്രേതത്തെ റാവുത്തറന്മാരും ഈഴവരും ഒരുപോലെ ഉപാസിച്ചിരുന്നല്ലോ. അവർ ഖസാക്കിലെ ഭക്തജനങ്ങളാണ്. അവരോടാണ് മൊല്ലാക്ക പറഞ്ഞത് ഖസാക്കിൽ ഒരു സ്കൂ ളിന്റെ ആവശ്യമില്ലെന്ന്. - "കാക്ക യ്ക്ക് ചേക്കയിടം കൊടുക്കരുതെന്ന് - കൊടുത്താൽ കാലമേ വരും വംസ നാസമ്" എന്ന്. ഇവിടെയാണ് ആദ്യ ത്തെ വളവിൽ തിരിവ് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. "ശൊല്ലറത് ഉണ്മയാ"- വചനം സത്യമാണോ എന്ന ചോദ്യത്തിന് ഉണ്മൈ എന്ന ഉത്തരം കിട്ടുന്നത് പക്ഷേ സംശയത്തിന്റെ നിഴലിലാണ്. "ഞമ്മ ബേണ്ടാന്നു ശൊന്നാ ഇന്ത ഇഷ്ക്കോള് നിക്കപ്പോറതുണ്ടോ" എന്ന് അവിശ്വാസിയായ കാസിം ആത്മഗതം പ്രകടിപ്പിച്ചാൽ തുലനം തകിടം മറിയുകയായി. പിന്നെ ആ ത്രാസ് കഷ്ടിച്ച് ഒത്ത നിരപ്പാകണമെ

ങ്കിൽ ഈശ്വരനും മനുഷ്യനും ഒന്നുപോലെ വിശ്വസിക്കുന്ന നിഷ്കളങ്കരായ കുഞ്ഞുങ്ങൾ വിശ്വാസത്തട്ടിന് എതിരെ കയറി ഇരിക്കണം. അങ്ങനെയാണ് കുഞ്ഞാമിന മൊല്ലാക്കയെ അടക്കുന്നത്. നൈസാമലിക്കു കഴിയാത്തത് കുഞ്ഞാമിനയ്ക്കു കഴിയുന്നത്. ഓത്തുപള്ളിയിലെ കുട്ടികൾ ആ ദിവ്യമുഹൂർത്തത്തിനു ദൃക്സാക്ഷികളായിരുന്നു. അവർ നിശ്ശബ്ദരായി - മൊല്ലാക്കയും ധ്യാനത്തിലായിരുന്നല്ലോ. കണ്ണുകൾ നിറഞ്ഞൊഴുകി - കുഞ്ഞി ന്റെ തലയിൽ കൈപ്പടമമർത്തി മൊല്ലാക്ക അനുഗ്രഹിച്ചു നിന്നു അളവേ പൊറുത്തു കൊണ്ട് “കേവല വാത്സല്യത്തിൻ അകിടായ് മുലക്കണ്ണായ്” മാറിക്കൊണ്ട്. ഇത്തരം ഐശ്വര്യമുള്ള മാപ്പിന്റെ കൃതാർത്ഥതയിൽ ഏതു തലമുറയും ഏതു വാഗ്ദാനത്തിനും തയ്യാറാകും. ഒറ്റയ്ക്കും കൂട്ടായും ആണയിട്ട് പഴുതുകൾ അടച്ചുകൊണ്ട് കുഞ്ഞാമിനമാർ നിൽക്കും. ഇതിഹാസത്തിന്റെ പീഠത്തിൽ മൊല്ലാക്കമാർ ഇരിക്കും. മനുഷ്യൻ വിശ്വസിച്ചു ഈശ്വരൻ ജയിച്ചു.

വാവരു മൊല്ലാക്കയ്ക്ക് അള്ളയുടെ പിച്ചയായി ഒരു പിൻഗാമിയെ കിട്ടി. - മൊല്ലാക്ക - മൊല്ലാക്കയ്ക്ക് നൈസാമലി - ഇതൊരു തരം കണ്ടെത്തലുകളുടെ നൈരന്തര്യമാണ്. എത്രയും വിശ്വസനീയവുമാണ്. അഗതികളായ പഥികൻമാർ മിയാൻ ഷേയ്ഖിന്റെ പുരോഹിതന്മാരാകുന്നു. ചെതലി മല ഒരു കാന്തക്കല്ലുപോലെ അവരെ ആകർഷിച്ചു വരുത്തും. ഈശ്വരന്റെ കൈകടത്തലുകൾക്കും ഇടപെടലുകൾക്കും ഇതിലും വലിയ സാക്ഷ്യം വേറെ വേണോ? ഇത്തരം വിശ്വാസത്തിന് ഗൗളിയുടെ ചിലപ്പും മഞ്ഞക്കിളിയുടെ കലമ്പലും മലയിലെ പുകയും തെളിവുകളാണ്. അവ്യക്തതയിലൂടെ വ്യക്തമാകുന്ന വചനങ്ങൾ - ഉൾക്കാതിനു വ്യാഖ്യാനിക്കാവുന്ന ശബ്ദങ്ങൾ - അത്തരം പ്രവചനങ്ങളുടെ ദൃശ്യത്തിൽ വിശ്വാസി പരിസരബോധം നഷ്ടപ്പെട്ടവനായി - വിശുദ്ധനായി - തിരുവചനങ്ങൾ ഉരുവിട്ടുകൊണ്ട് വീട്ടിലേയ്ക്ക് കയറി - നിശ്ശബ്ദതയുടെ ദൈവികതയിൽ ഏതും ചോദിക്കാതെയും പറയാതെയും നിവേദ്യങ്ങൾ കഴിക്കുന്നു. അഗതിയുടെ പരവശതയും നിലവിളിയുടെ സാന്ദ്രതയും ഏവരെയും തൊട്ടുവിളിച്ചിരുന്നു ഉച്ചമയങ്ങുന്ന കാറ്റുകളേപ്പോലെ ആലിൻ കൊമ്പിൽ അലതല്ലുന്ന മൃഗതൃഷ്ണപോലെ - ചെമ്പിച്ച സാന്ദ്രതപോലെ ഇരുട്ടുപോലെ - അത്രയ്ക്കു മൂർത്തവും അമൂർത്തവുമായിട്ട് തൊട്ടുവിളിച്ചിരുന്നു.

നൈസാമലിയുടെ മടക്കയാത്ര ആദ്യപാഠമായ ഭക്തിയുടെ അനുബന്ധമാണ്. ജയിൽ മുറിയിൽ തല്ലുകൊണ്ട് അവശനായി അലി കിടന്നു. കനപ്പെട്ട കുറ്റങ്ങൾ സഹിക്കാം പക്ഷേ വേദന സഹിച്ചുകൂടാ. ബോധം മങ്ങുകയും തെളിയുകയും ചെയ്തു. ആ മങ്ങലിലും തെളിയലിലും കൂടെ അയാൾ ഒരു ചോദ്യത്തിന് ഉത്തരം തേടി. മൊല്ലാക്കയും അലിയുമായുള്ള യുദ്ധത്തിൽ പോലീസിനെന്തു കാര്യം. പിറ്റേന്ന് അലി ഇൻസ്പെക്ടറോടു പറഞ്ഞു ‘എജ് മാ ഞമ്മള് ഇതീന്നൊക്കെവിടാണ്, ഒക്കെ മായയാക്കും യെജ്മാ,

ഇന്നലെ രാത്രി ഞമ്മന്റെടുത്ത് മൂപ്പരു വന്ന്, സെയ്യദ് മിയാൻശേഖ് തങ്ങള് അതൊരു ജിന്നാക്കും, പ്രേതം, ഇഞ്ഞൊക്കീം ശേഖ്ന്റെ കിർഫയാണെജ്മാ' ധ്യാനത്തിലെന്നപോലെ അലി മൊഴിഞ്ഞു. മാപ്പു മൊഴിയിൽ വിരലടയാളം പതിപ്പിച്ച് ഒപ്പിട്ടു. അത്തരം സന്ദർഭങ്ങളിൽ തോന്നാറുള്ള സൗഹൃദവും ധാരാളിത്തവും ഇൻസ്പെക്ടറെയും ബാധിച്ചു. ഒക്കെ ശരിപ്പെടുത്താമെന്ന് അലിയെ സാന്ത്വനിപ്പിച്ചു. ശരിയായ സത് സംഗം! ഈശ്വരന്റെയും മനുഷ്യന്റെയും പ്രതിപുരുഷന്മാർ ത്രാസു പടികളിൽ കിട്ടെക്കിട്ടെ ഇരിക്കുന്നു.

ഒക്കെ ശരിപ്പെടുത്താ അലീ, ഇപ്പൊ ലോക്കപ്പിലേക്കു പോവൂ. സുഖമായി ഉറങ്ങൂ, കേസൊക്കെ പിൻവലിക്കും ട്ടോ, രാമന്നായരേ ചായയോ കാപ്പിയോ എന്താ അലിക്കു വേണ്ടതെന്നുവെച്ചാൽ കൊടുക്കൂ. പിന്നെ ഇത്തിരി തണുത്തതെന്തെങ്കിലും. നീലിഭൃംഗാദിയോ മറ്റോ തേപ്പിച്ച് ധാരാളം തണുത്ത വെള്ളത്തിലു കുളിപ്പിക്കൂ' പുതിയൊരു ജ്ഞാനസ്നാനം - ഈ വചനമാല ഒരു തട്ടിൽ അൽഹം ദുല്ലില്ലാഹി റബ്ബിൽ ആലമിൻ അർ റഹ്മാനി റഹീം അൽ ഫാത്തി ഹാ! - ഈ വചനമാല മറുതട്ടിൽ - തട്ടുകൾ ഒപ്പത്തിനൊപ്പം. ഈ ഖാലിയാരാണ് ഏകാധ്യാപകവിദ്യാലയം സംബന്ധിച്ച തീർപ്പു കല്പിക്കുന്നത്. കുട്ടികളെ കോണെഴുത്തു പഠിപ്പിക്കണമെന്ന് ഖാലിയാർ. പഠിപ്പിക്കരുതെന്ന് മൊല്ലാക്ക. വിശ്വാസികളായ ഖസാക്കുകാരുടെ മനസ്സിന്റെ ത്രാസ് ഇവിടെയും തെറ്റിയില്ല. അവർ അന്യോന്യം ചോദിച്ചു - ഖാലിയാരാണോ മൊല്ലാക്കയാണോ സത്യം? ഒടുവിൽ അവർ കണ്ടെത്തി. സത്യം ഒന്നല്ല പലതാണ്. അവർ സ്വസ്ഥരായി. അന്നന്നു കണ്ടതിനെ വാഴ്ത്തുന്ന മാമുനികളായി അവർ (അ)സ്വസ്ഥരായി. രാജാവിന്റെ പള്ളിയിലേക്കു കയറുന്ന നൈസാമലിയെ നോക്കി അവർ മന്ത്രിച്ചു. "നിശോകം തൃഴ്ട്ടാന്തം". ഈശ്വരസാന്നിദ്ധ്യത്തിന് അവർക്ക് എന്നും ദൃഷ്ടാന്തമുണ്ട്. മലമുടിയിൽ ആകാശത്തിലേയ്ക്കു കൈകൾ വിടർത്തിക്കൊണ്ടു നിൽ ക്കുന്ന അലി വെള്ളിമേഘങ്ങളേറി സഞ്ചരിക്കുന്ന മലിക്കുകളെയും ഇഫിർത്തുകളെയും ജിന്നുകളെയും കാണുന്നുണ്ട്. ചിറകു വിടർത്തി താഴോട്ടു പറന്ന അലി ബോധം തെളിയുമ്പോൾ ശേഖ് തമ്പുരാന്റെ അലൗകിക മന്ത്രങ്ങളാണ് മുളിയതെന്ന് ഖസാക്കുകാർക്കു സത്യം ചെയ്യാനാകും.

ഖസാക്കിൽ രണ്ടു വിദ്യാലയങ്ങൾ - ഒന്നു ഭക്തിയുടെ, ഒന്നു വിഭക്തിയുടെ. ഓത്തുപള്ളിയിൽ ഭദ്രാസനം ഞാറ്റുപുരയിൽ കസേര. രവി യും മൊല്ലാക്കയും കർമ്മബന്ധപരമ്പരകളെക്കുറിച്ച് മനനം ചെയ്തു. എന്തോ ആവോ ദുർബലമായ ഒരുതരം പകപോക്കലായിരുന്നു രണ്ടുവിദ്യാലയത്തിലെയും പാഠ്യപദ്ധതി. "ഞാറുപോയി തുലയട്ടെ, ഷ്ക്കോളങ്ങട്ടു നടക്കട്ടെ" എന്ന വാശി ഞാറ്റു പുരയിലും കാക്കയ്ക്കി ചേക്കയിടം കൊടുക്കരുതെന്ന വാശി ഓത്തു പള്ളിയിലും അദൃശ്യപാഠ്യപദ്ധതിയായി.

ഓർത്തുനോക്കിയാൽ ആരോടും എന്തിനോടുമല്ലാത്ത വിധിയോടു മാത്രമുള്ള വ്യഗ്രമായ ആ പക ഒരു ശാഠ്യം തന്നെയല്ലേ? കല്മഷമില്ലാത്ത ഭക്തി.

മൊല്ലാക്കയുടെ ചിന്തയ്ക്ക് അസ്ഫുടമായതെങ്കിലും തികഞ്ഞ ഭക്തിയുടെ പരിവേഷമുണ്ട്. യുഗാന്തരസ്മരണയുടെ കലക്കവെള്ളത്തിൽ അടിഞ്ഞുകേറിയ വാർദ്ധക്യത്തിന്റെ ഒഴുക്കുചേറ് മൊല്ലാക്കയിൽ നിക്ഷേപിച്ച് വെള്ളം വീണ്ടുമൊഴുകി. വെള്ളത്തിൽ മുഴുകിയ രവി 'വേദാനുദ്ധരതേ' എന്ന ദശാവതാരശ്ലോകത്തിന്റെ ആലസ്യത്തിൽ അത്ര യും തന്നെ യുഗസ്മരണകൾ തന്നിലും നിക്ഷേപിച്ചു. തെല്ലു നേരത്തേ യ്ക്ക് ഞാറ്റുപുരയിലെ അജ്ഞാതനോട് മൊല്ലാക്കയ്ക്ക് സ്നേഹവും സഹതാപവും തോന്നി. അലിയോടും കുഞ്ഞാമിനയോടും തോന്നിയ അതേ വാത്സല്യം രവിയിലേക്കും നീട്ടി. കർമ്മബന്ധത്തിന്റെ ഏതോ ചരടിൽ രവിക്കും മൊല്ലാക്കയെ കൊരുക്കാൻ കഴിഞ്ഞു. ഭക്തിയും അനുരാഗവും കൈകോർത്തു പോകുമല്ലോ. "ശേഖ്തങ്ങളെ ഞിങ്ങ കാത്തോളിൻ" എന്നു പ്രാർത്ഥിക്കുന്ന തിത്തിബി ഉമ്മ എത്ര സ്വച്ഛതയോടെയാണ് ആ പ്രാർത്ഥന സമാപിപ്പിക്കുന്നത്. മുറ്റത്തെ ചന്ദനക്കല്ലിൽ പിള്ളയാറുവെച്ച് ശിവരാമൻ നായർ നടത്തുന്നതും ഇതേ വിശ്വാസത്തോടു കൂടിയാണ്.

പതുക്കെപ്പതുക്കെ ജീവിതം അതിന്റെ ചിട്ടകൾ കണ്ടെത്തി. ഭക്തി യും വിഭക്തിയും കൈകോർത്തു നടന്നു തുടങ്ങി. കർമ്മപരമ്പരയുടെ സ്നേഹരഹിതമായ കഥയിൽ അക ൽച്ചയും ദുഃഖവുമാണ് അടുപ്പവും സുഖവും കൊടുക്കുന്നതെന്ന് അറി ഞ്ഞ ഭക്തരുടെ കഥയാണ്, അദ്വൈ തം അറിഞ്ഞവരുടെ കഥയാണ് ഖസാക്കിന്റെ ഇതിഹാസം. രവി ചോദിച്ചു "ആബിദയ്ക്ക് എഴുത്തു പഠിക്ക ണോ?" "എഷ്ത്താ?" അവൾ ചിരിച്ചു എന്നിട്ടു തന്നോടു തന്നെയെന്നവണ്ണം പറഞ്ഞു "പടിച്ചിട്ടെന്തു പലം"? ദുഃഖം പോലെ സാന്ത്വനം പോലെ ഇരുട്ട്. ഇരുട്ടിൽ മിന്നാമിന്നികളായ പഥികൻമാർ, യാത്രക്കിടയിൽ ഒരു താവളം. കർമ്മബന്ധത്തിന്റെ നൊടി നേരത്തെ പരിചയം. ഒരു സഹവർത്തിത്വം ഭക്തിയും വിഭക്തിയും തമ്മിലുണ്ടാകുന്നു. പേരു ചേർത്തിയവർ മുടങ്ങിയാൽ പുതിയവർ വന്നു, അവർ പോയാൽ പഴയവർ വന്നു - കവറകളുടെ വിശ്വാസപ്രമാണം രവി സ്വീകരിച്ചു. കവറകൾ പഠിക്കേണ്ടതില്ല കവറപ്പേച്ച് എല്ലാ ഭാഷകളിലും വച്ച് മുന്തിയതാണ്. അതിനു ലിപികളില്ല. അതിൽ പാട്ടുകളില്ല. മലച്ചരുവുകളിൽ കുടുങ്ങിനിന്ന മനുഷ്യാത്മാക്കളുടെ കഥകൾ മാത്രമേയുള്ളൂ. ഭക്തിയെ വിഭക്തി തലത്തിലെത്തിക്കുന്ന ലിപി കവറകൾക്ക് അജ്ഞാതമാണ്. എന്തു ഭാഗ്യം? വായ്ത്താരിയായി മൊഴി കൈമാറുന്ന പാട്ടുകളുമില്ല. പുണ്യം! അനുഭവകഥകൾ മാത്രമേയുള്ളൂ. ഭാഷയുടെ പരുക്കൻ മാധ്യമത്തിനു വഴങ്ങാത്ത അനുഭവങ്ങൾ പറയണതില് എന്തെങ്കിലും നേരു കാണാതിരിക്കുമോ - എന്ന് കുപ്പുവച്ചൻ ചോദിക്കുന്നുവല്ലോ. നമുക്കു ചോദിക്കാം. എഴുതപ്പെട്ടതിൽ എന്തെങ്കിലും നേരു കാണാതിരിക്കുമോ? ഉത്തരം കിട്ടാതെ വിഷമിച്ചു നിന്നാൽ മൊല്ലാക്കയെപ്പോലെ "സെരി കുട്ടീ ഞമ്മളു വരട്ടെ." എന്നോ "ശരി മൊല്ലാക്ക" എന്ന് രവി അനുഗാനം ചെയ്യുന്നപോലെയും പറയാം. അത്രയ്ക്കു ശരിയായവയാണ് ആ 'സെരിയും ശരിയും'. മാധവൻ നായർ

പറഞ്ഞതുപോലെ നേരേതാ നുണയേതാ എന്നറിയരുതെന്നാണ് മനുഷ്യജന്മത്തിന്റെ വിധി. നേരും നുണയും ചേർന്നുള്ള കുഴമറിച്ചിലിനു കുഴപ്പമില്ല. അതു ഭക്തിയാണ്. കുഴമറിച്ചിൽ വേർതിരിക്കാനുള്ള ശ്രമം വിഭക്തിയാണ്.

താമരക്കുളത്തിന്റെ മേട്ടിലൂടെ ഒരു സംഘം കുട്ടികൾ ചെതലിയുടെ നേർക്ക് നടന്നുപോകുകയായിരുന്നു. ഈഴവരുടെയും രാവുത്തരന്മാരുടെയും കുട്ടികൾ ഓണപ്പൂക്കൾ തേടി പോകുന്നു. ഈ കാഴ്ച രവിയെ ഓർമ്മിപ്പിച്ചത് കാപ്പിത്തോട്ടത്തിന്റെ നടുവിൽ കാറ്റുപിടിച്ചുനിന്ന വീട്ടിലെ സ്വന്തം ബാല്യത്തെക്കുറിച്ചാണ്. അപ്പുക്കിളിയെ സ്കൂളിൽ ചേർക്കാൻ മാധവന്നായരു പറഞ്ഞ ന്യായമെന്താണ്? "മാഷ് സകായിക്കണം ഒന്നും പടിക്കാനല്ല അലയാണ്ടിരിക്കാൻ മാത്രം." യാത്രയ്ക്കിടയിലെ വിശ്രമമാണല്ലോ അലയാണ്ടിരിക്കൽ. എട്ടുകാലിപ്പെണ്ണുങ്ങൾ ഇണകളെ കൊന്നുതിന്നുമെന്ന വിഭക്തിക്കു ബാലൻസു പിടിക്കുന്നത് 'യാ റഹ്മാൻ' എന്ന വിക്ഷേപിണിയാണ്. കർമ്മഫലത്തെക്കുറിച്ച് എല്ലാർക്കുമറിയാം, കരുവ് രവിയെ അത് ഓർമ്മിപ്പിച്ചെന്നേയുള്ളു. തുമ്പികൾ ആത്മാക്കളാണെന്ന് രവി തിരിച്ചറിയുന്നത് കുട്ടികളിൽ നിന്നാണ്. ഖസാക്കിലെ കുട്ടികൾ ആരും തുമ്പിയെ പിടിക്കുകയില്ല. അപ്പുക്കിളിക്കു പിടിക്കാം. അവൻ പൊട്ടനാണ്. അവൻ ജന്മാന്തരങ്ങൾ അറിഞ്ഞവനാണ്. അവൻ ജന്മാന്തരങ്ങളുടെ പകപോക്കുന്നില്ല. അറിഞ്ഞവന് അറിവില്ലല്ലോ - അറിവില്ലായ്മയും. അറിവില്ലാത്തവർക്കു പകപോക്കാം. ഓന്തുകൾ ചോര ചീമ്പുന്നവരാണെന്ന് കിളിക്കറിയില്ല. ചത്ത ചിലന്തിയെ ഊതി ജീവിപ്പിക്കാൻ നോക്കുന്നതും കിളിയാണ്. കൊട്ടപ്പാലുകൊടുത്ത് ഓന്തിന്റെ അടുത്തിരുന്ന് തൊട്ടുതലോടിയത് അപ്പുക്കിളിയാണ്. ഓന്തിനു ബോധം തെളിഞ്ഞ് അതു വേച്ചു വേച്ചുപോയപ്പോൾ കുഞ്ഞാമിനയുടെ മുഖം തെളിഞ്ഞു. അവൾ പൊട്ടിയല്ലല്ലോ. പ്രേതങ്ങളെ പായിക്കാൻ ഓന്തുകളെ വിടുന്നു. പക്ഷേ പുറത്തു പറയാൻ പാടില്ല, പഴുതില്ല, ആരും കൂടുതൽ പറയാൻ തയ്യാറുണ്ടായിരുന്നില്ല. അത് ഖസാക്കിന്റെ രഹസ്യമാണ്. ജ്ഞാനാതീതമായ ഭക്തി-മിസ്റ്റിസിസം.

വ്യഥിതമായ മനസ്സിൽ നിറനിലാവുദിക്കുമ്പൊഴും അക്ഷരം കൂട്ടി വായിക്കാനറിയാത്ത കൂട്ടാടൻ പൂശാരി അപ്പുക്കിളിയുടെ സഹവർത്തകനാണ്. ജന്മാന്തരങ്ങൾ അറിഞ്ഞവനാണ്. ജന്മാന്തരസൗഹൃദത്തെക്കുറിച്ചും ബോധാബോധമണ്ഡലങ്ങളെക്കുറിച്ചും വിശദമായ തീക്ഷ്ണമായ അറിവും തിരിച്ചറിവും ഖസാക്കിന്റെ മുഖമുദ്രയാണ്. ഓർമ്മയും മറവിയും തമ്മിലുള്ള ചാർച്ചയാണ് നടക്കാനിറങ്ങിയ രണ്ടു ജീവബിന്ദുക്കളുടെ കഥ പറയുന്നത്.

ചുക്രു രാവുത്തർ പേരു മറന്നപോലെ സ്വാഭാവികമായിട്ട് മുകൾപ്പരപ്പിലെ വെളിച്ചം നിറഞ്ഞ ജീവിതത്തെയും മറന്ന് ഒടുവിൽ വെള്ളത്തിന്റെ പടുതകളിലൂടെ ചില്ലുവാതിലുകൾ കടന്ന് സ്വപ്നത്തിലൂടെ സാന്ധ്യപ്രജ്ഞയിലൂടെ തന്നെ കൈ നീട്ടി വിളിച്ച പൊരുളിന്റെ നേർക്കു നടന്നു. സ്വപ്നത്തിന്റെയും നിദ്രയുടെയും അതിർവരമ്പ് അതിലോലമെന്നറിയുമ്പോൾ സങ്കല്പസങ്കേത

ങ്ങൾ അഴിഞ്ഞ് രൂപാന്തരം പ്രാപിക്കുന്നതും അറിയാറാകും. പാണ്ടൻ കുതിരയുടെ പുറത്ത് തങ്ങൾ വന്നപ്പോഴാണല്ലോ ആബിദ കുതിരത്താനെ വിളിച്ചു നിർത്തി കാടും കടലും കടന്നു കടന്നു പറന്നത്. ഉണ്മയെ കണ്ടത് തൊട്ടത്, പിന്നെ ആ സങ്കേതം അഴിഞ്ഞ് രൂപാന്തരം പ്രാപിച്ചത്. പിന്നെ ഒറ്റയടിപ്പാലം കടന്ന് അവൾ മറുകര പറ്റിയത്. അരളിൻ പൂക്കൾ മഴപോലെ പൊഴിച്ച് ശേഖ്തമ്പുരാൻ അവളോടു മിണ്ടിയല്ലോ. അവൾ മറ്റൊരപ്പുക്കിളിയായി. തോട്ടിലെ വെള്ളം പെട്ടെന്നു നീലിച്ചു. ദൈവം അവളോടു സംസാരിക്കുകയായിരുന്നു. ഹിന്ദു ദൈവങ്ങളും രാവുത്തരന്മാരുടെ ദൈവവും കലഹിക്കാതെ കഴിഞ്ഞിരുന്നതും കേവലമായ ഭക്തികൊണ്ടാണ്. ബൗദ്ധപ്രേതം മ്ലേച്ഛപ്പെട്ട ആത്മാവാണെന്നും അത്രയ്ക്കങ്ങ് ഊറ്റം കൊള്ളാനില്ലെന്നും ശിവരാമൻ നായർ പറയും. മുതുകൊളത്തി അമ്മയുടെ വലിയ കതിന പൊട്ടിയാല് ഈ ബൗദ്ധപ്രേതം തൂറുംന്നും വെച്ചുകളയാം. പക്ഷേ ചെതലിയുടെ കാട്ടുതേനാട്ടികളിൽ വലിയൊരു ഗ്രഹണത്തിന്റെ നിഴലുവീണാൽ ശിവരാമൻ നായർക്കു ഉൾക്കിടിലമുണ്ടാകും. മനസ്സു കയ്ക്കുന്ന ഒരു ദുരൂഹതയിലേക്കു വഴുതും. മിയാൻശേഖ്പോതി, വെഷത്തന്മാര് എല്ലാരും നിരകൊള്ളുന്ന തുലനമാണവിടെ. ദൈവങ്ങൾ തമ്മിൽ കടി പെണയാമ്പാടില്ല.

നീലിയുടെ മരണത്തിനുശേഷം അപ്പുക്കിളിക്കു പനി കൊണ്ടപ്പോൾ വേണ്ടപ്പെട്ടവർ പനിയുടെ മൂലം കണ്ടെത്തി. പാവം ആ നീലി പൊട്ടനെച്ചൊല്ലി ഒരുപാട്ടു ഖേദിച്ചതാണ്. ആ പാശം മുറിഞ്ഞിട്ടില്ല. അവൾ ഇനീം വരും. പാശബന്ധന മോചനമില്ലാത്ത നൈരന്തര്യം ദൈവങ്ങളുടെ മധ്യസ്ഥതയിലാണ് സംഭവിക്കുന്നത്. പൂജ്യങ്ങളുടെ സാർത്ഥകസങ്കേതമായ ഞാറ്റുപുരയിൽ ഏകവിദ്യാർ ത്ഥിയായി അപ്പുക്കിളി.

ചാന്തുമ്മയുടെ കഥ കേട്ട ശേഷം രാവുത്തൻ ഭഗവതിയെ തീണ്ടിയതു നേരായിരുന്നോ എന്നു രവി ചോദിച്ചു. കഠിനമായ ആക്ഷേപത്തോടെ അവൾ രവിയെ നോക്കി. വിശ്വാസി യും അവിശ്വാസിയും ഏറ്റുമുട്ടുന്നതാണ് അവിടെ നാം കാണുന്നത്. ഒരമ്മയുടെ വിശ്വാസം മാത്രമേ ചാന്തുമ്മയ്ക്കുള്ളൂ.

മാധവന്നായരുടെ ഗുരുഭൂതര് കണ്ണുകാണാത്ത ഒരു കടച്ചിക്കൊല്ലനായിരുന്നല്ലോ. പച്ചക്കിളികൾ കൂട്ടംചേർന്ന് ചേക്കേറാൻ പോകുമ്പോൾ മാധവന്നായർ അപ്പുക്കിളിയെ ഓർ ത്തു മൊഴിഞ്ഞു. "ഈ കിളിക്ക് എന്നും അന്തിയാണ്, എന്നാലോ കൂടൊട്ടു പറ്റുമില്ല." ഈ കവിത ആ ഗുരുഭൂതരു പഠിപ്പിച്ചതാവണം. "ആരും കൂടു കൂടാറില്ല മാധവൻനായരെ" എന്നു രവി പ്രസ്താവിക്കുമ്പോൾ 'നേരാ മാഷേ' എന്ന് നായർ സമ്മതിക്കുമ്പോൾ ത്രാസിന്റെ തുലനം ഐക്യത്തിലായി. ഭംഗിയായി. ഭക്തിക്കു വഴങ്ങുന്ന വിഭക്തിയേ ഖസാക്കിലുള്ളൂ. അതിന്റെ സമാധാനമാണ് ഖസാക്കുകാരുടെ സമാധാനം. "പോ അത്താ പോ" എന്ന് മൈമുന ആട്ടി ഓടിക്കുമ്പോഴും മൊല്ലാക്ക 'ഒടമ്പുപാത്തുക്കോ പുള്ളേ' എന്നു സത്യമായി പറയുമ്പോഴും സമാധാനം സ്ഥാപിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. മൊല്ലാക്ക സ്നേഹത്തിന്റെ തടവുകാരനാണ്. കുഞ്ഞാമിനയ്ക്കു

മെരുക്കാനാവുന്ന വയസ്സൻ കുതിരയാണ്. ഈ അഗതിക്കുവേണ്ടി തമ്പുരാന്റെ സേനാവ്യൂഹം കാത്തുനിൽക്കുന്നത് - അലിയും രവിയുമടക്കം - നാം കണ്ടു. ഭക്തി വിലാസമല്ലാതെ മറ്റൊന്നും മൊല്ലാക്കയുടെ ജീവിതത്തിലും മരണത്തിലും ഇല്ല.

വിദ്യാലയത്തിലെ വാർഷിക പരിശോധന എത്ര അനൗപചാരികമാകുന്നു എന്നു ശ്രദ്ധിക്കണം. ആദ്യം തന്നെ രേഖകളും രജിസ്റ്ററുകളും ഒരു ഭാഗത്തു മാറ്റിവയ്ക്കാനാണ് നിർ ദ്ദേശം. പോകുമ്പഴ് ഒപ്പിടാം - ഔപചാരികമായ ഈ ഒപ്പിടീൽ കർമ്മം എത്ര നിസ്സാരം. വിഭക്തന്റെ ജ്ഞാനം മൃതങ്ങളായ അക്ഷരങ്ങളായി കെട്ടിപ്പൂട്ടി വച്ചിരിക്കുന്ന പിരമിഡുകൾ ഭക്തജനങ്ങളെ കീഴടക്കാൻ ഖസാക്കിന്റെ സംസ്കാരം സമ്മതിക്കുകയില്ല. മനുഷ്യനെ മനുഷ്യന്റെ സ്നേഹത്തിലൂടെ ബന്ധിക്കുന്ന ചിത്രമാണ് ഇതിഹാസകാരൻമാർ എന്നും കാട്ടിത്തരുന്നത്. ഖസാക്കിലും അത് അങ്ങനെ തന്നെ. എവിടെയാ മാഷേ നാട് എന്ന് ഇൻസ്പെക്ടർ ചോദിച്ചാൽ മോൻ എന്നെ താങ്ങിയിരുത്തൂ എന്ന് അച്ഛൻ പറയുന്നതാണ് രവി കേൾക്കുന്നത്. പെട്ടെന്ന് കലവറപ്പെട്ടി തുറന്ന് നാലുമധുരനാരങ്ങയെടുത്ത് നിവേദിക്കാൻ തോന്നിച്ചത് കേവലമായ ഭക്തി കൊണ്ടാണ്. തുടർന്ന് വൃദ്ധൻ സ്വന്തം മകളെ ഓർത്തത്, അക്കഥ രവിയോടു പറഞ്ഞത് എല്ലാം ഇതിഹാസത്തിലെ ഉപാഖ്യാനമാണ്. കേന്ദ്രകഥയെ പോഷിപ്പിക്കുന്ന ഉപാഖ്യാനം. ട്രെയിനിങ്ങ് കഴിക്കണം രവി എന്ന് ഉപദേശിക്കാനും സംഭാഷണം തുടരാനുമുള്ള നൂൽക്കഷ്ണം ഈ മമത തന്നെയാണ്. ധാത്രി മരിക്കുന്നതുവരെയുള്ള സ്വന്തം കഥ ഒരു വാർത്താശകലം പോലെ വികാര ശൂന്യമായി പറഞ്ഞതും പറഞ്ഞുതീർത്തതും ഭക്തികൊണ്ടുതന്നെയാണ്. രവിയോടുള്ള കാരുണ്യം കൊ ണ്ടു തന്നെയാണ്. കൂമൻകാവിലെ ബസ്റ്റോപ്പിൽ നിൽക്കുമ്പോഴും ഇൻസ്പെക്ടർ പറഞ്ഞു - "ഒക്കെ ഒരു യോഗാ മാഷേ, അല്ലെങ്കിൽ മാഷെന്തിനാ ഇവിടെ വന്നെത്യത്?" ഇവിടെ രവിക്ക് ഒന്നും പറയാനില്ല; ഭക്തന്റെ കീഴടങ്ങൽ നാം അവിടെ കണ്ടു. 'അച്ഛന്റെ' കൈപ്പടങ്ങൾ സ്വന്തം തലയിലമർത്തി രവി നിന്നു. നേരത്തെ ഒരിക്കൽ ആമിനക്കുട്ടിയുടെ കൈകൾ കൂട്ടിപ്പിടിച്ച 'രവി അച്ഛന്റെ' അതേ അലിവോടെ, ഭക്തിയോടെ ഒടുവിൽ ഇൻസ്പെക്ടർ അച്ഛനെ യാത്രയയച്ചു മടങ്ങുന്നു. മകനായി രവി ഖസാക്കിലേക്കു നടന്നു. കുളിച്ചു ശുദ്ധനായ് കിടക്കാൻ തുടങ്ങുമ്പോൾ അവസാനത്തെ വാങ്കുവിളി സ്മൃതിധാരയെ പൊട്ടിച്ചപ്പോൾ അർത്ഥപൂർണ്ണമായി മൃദുവായി 'ഈശ്വരാ' എന്നു രവി വിളിച്ചത് അയാൾപോലും അറിയാതെയാണ്. ഓർമ്മകൾ വിയർത്തടങ്ങുന്ന പനിപോലെ രവിയെ തെല്ലു ശാന്തനാക്കി. ഈരച്ചൂട്ടുകൾ കനൽത്തുമ്പിന്റെ ചലനത്തിലൂടെ ഏതോ വ്യഥിതമായ സന്ദേശം ആവർത്തിച്ചുകൊണ്ട് ബഹിരാകാശക്കപ്പലുകളെപ്പോലെ അകന്നകന്നു മറയുമ്പോൾ വിഭക്തിയുടെ യാത്രാമൊഴിയാണ് നാം കേൾക്കുന്നത്.

പതിനെട്ടാം അധ്യായത്തിലെ ഉത്സവം ഭക്തിയും വിഭക്തിയും തമ്മിലുള്ള പൊരിഞ്ഞ യുദ്ധവും അനുരഞ്ജനവും എടുത്തുകാണിക്കുന്ന പ്രത്യക്ഷ

ദൃഷ്ടാന്തമാണ്. കുട്ടാടൻ പൂശാരി ദൈവപ്പുരയിലിരുന്ന് ധ്യാനിച്ചു, പിന്നെ പുറത്തിറങ്ങി ആഞ്ഞുവെട്ടി. ഊറ്റം കല്പന തുഴ്ട്ടാന്തം നല്ലമ്മ പ്രസാദം എന്നിവ കാഴ്ചക്കാർക്ക് ബോധ്യപ്പെട്ടു. 'ശേഖ് തങ്ങടെ വൈ റാക്കും' എന്നാണ് മൊല്ലാക്ക മൊഴിഞ്ഞതെങ്കിലും സംഗതി ഒന്നുതന്നെ ആയിരുന്നു, ഭക്തി. കല്പന കേൾ ക്കാൻ രവിക്കും നിയോഗമുണ്ട്. രവി പെട്ടെന്ന് ദൈവപ്പുരയിലേക്കു തിരിയാൻ സ്വയം കാരണം കണ്ടെത്തി. അവിടത്തെ ദേവിയോട് സാഹോദര്യം തോന്നിയിട്ട്, അവളും അഭയാർത്ഥിയാണെന്നറിഞ്ഞിട്ട്, ഇരുവരും ഓടീട്ടുവന്നു കുടികൊള്ളുകയായിരുന്നെന്നറിഞ്ഞിട്ട് അവളുടെ കൂടെ ചുരുണ്ടുകൂടി ഉറങ്ങാൻ ആ സഹോദരൻ കൊതിച്ചു. യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെയും മിഥ്യയുടെയും അപാരതകളിൽ നിന്നോടി ഖസാക്കിലെ ഞാറ്റുപുരയിൽ കുടികൊള്ളുകയായിരുന്നല്ലോ രവിയും ചെയ്തത്.

ആ സായുജ്യത്തിലാകട്ടെ രവി ദേവിയുമായി ദുഃഖം പങ്കിടുകയായിരുന്നു. അതുകൊണ്ട് അതു നിരർത്ഥകമല്ലെന്നയാൾ അറിഞ്ഞു. അർത്ഥങ്ങൾക്ക് അതീതമായി പ്രതീകങ്ങൾക്കതീതമായി അതു പടർന്നു പൊങ്ങി. അതു പാപിയുടെ കറയായിരുന്നു. പ്രയാണിയുടെ ദിഗംബരത്വമായിരുന്നു. അനാഥശിശുവിന്റെ ഉരുകുന്ന മനസ്സായിരുന്നു. അറിവ് ആരാഞ്ഞവന്റെ വ്യർത്ഥതയായിരുന്നു. തൂണിലും തുരുമ്പിലും കാവൽ നിന്നിരുന്ന ഈശ്വരൻമാർ ആ ധന്യതയുടെ സാക്ഷികളായി. മുറ്റത്തെ ചന്ദനക്കല്ലിൽ ഭഗവതി നിലപാടുകൊണ്ടു. പിന്നെ ദൈവപ്പുരയിലേക്കു കയറി വാതിൽ മലർക്കെ തുറന്നു. നഗ്നയായി അഭിഷേകങ്ങളുടെ മദജലം പുരണ്ട് നല്ലമ്മ നിന്നു. രവിക്കു വിയർത്തു, തണുത്തു. ഞാറ്റുപുരയിൽ തിരിച്ചെത്തിയപ്പോൾ രവിക്കു നേരിയ ഒരു നെഞ്ചിടിപ്പു തോന്നി, പരിഖാതം (പരിഹാസം) എന്ന് കുട്ടാടൻ ഉറഞ്ഞുതുള്ളിയ താളത്തിൽത്തന്നെ. പിന്നെ കോടച്ചിയുടെ സൽക്കാരം, ഉറങ്ങി ഉണരുമ്പോൾ ശരീരത്തിലാകെ നീരുനിറഞ്ഞ ചരൽക്കല്ലുകൾ. പരലോക പ്രാണിയായ ഖാലിയാരുടെ അതിഥി ഇഹലോകപ്രാണിയായ രവി. പൂജാരിയുടെ നിവേദ്യമുണ്ടു കഴിയുന്ന ഒരു ദൈവപ്രാണി. ഈ രൂപപരിണാമം തിരിച്ചറിഞ്ഞ രവിയാണ് പിന്നെ ഞാറ്റുപുര തുറന്നുകയറുന്നത്. ഒരു ജന്മം കഴിഞ്ഞപോലെ രവിക്കു തോന്നി. രവി ചൂലെടുത്തു പൊടി തട്ടി. ഒരു പുതിയ ജന്മത്തെ വരവേറ്റു. പൊട്ടിപുറത്ത് ശീവോതിയകത്ത് ഖസാക്കിൽ ഈ അനുഭവം വസൂരിമാലയുടെ വരവും പോക്കുമാണ്. പൂവിന്റെ മണം പൂക്കാലത്തിന്റെ വിളിയാണല്ലോ. കുഞ്ഞുനൂറുവും ചാന്തുമുത്തുവും രണ്ടു ജമന്തിപ്പൂക്കളായി ചീഞ്ഞളിഞ്ഞതും നാം കണ്ടു. നിഷ്കളങ്കതയെ കബറടക്കുകയില്ലെന്ന ശാഠ്യവുമായി തങ്ങൾ പക്കീരി വരുന്നുണ്ട്. പേരക്കുഞ്ഞിന്റെ മയ്യത്തും കൊണ്ട് അഞ്ചുദിവസം പക്കീരി കാത്തിരുന്നു. ഒടുവിൽ പുറത്തു വന്ന വാത്മീകി അപ്പുക്കിളിയായിരുന്നു. നിഷ്കാമമായ ഭക്തി-നിഷ്കളങ്കത- ഖസാക്കിനു തിരിച്ചു കിട്ടി. അപ്പുക്കിളിയായിട്ടു തന്നെ. അഴിയാത്ത കോലമായ അപ്പുക്കിളി!

രവി ഹാജരു പുസ്തകത്തിൽ പച്ചമഷി കൊണ്ട് അടിവരയിട്ടു. പച്ചപ്പ്

സൂക്ഷിക്കാൻ ശ്രമിച്ച പേരുകൾ മുഴുവൻ വിഭക്തി തേടി വന്ന ഭക്തരുടേതായിരുന്നു. പക്കീരിയുടെ പോലെ ത്തന്നെ പവിത്രമായ ഒരു വികാരത്തോടെ രവിയും തന്നോടു സത്സംഗത്തിനെത്തിയ ഭക്തജനങ്ങളുടെ പേരുകൾ കൊണ്ട് ഒരു കുഞ്ഞിക്ഷേത്രം പണിയുന്നു. ആ മന്ദിരത്തിന്റെ കിളിവാതിലുകൾ പച്ച വരകളായിരുന്നു. അനന്തമായ ആലസ്യത്തിൽ നിന്ന് രവിക്കു മോചനം നേടാനുള്ള കിളിവാതിലുകളാണ് അപ്പുക്കിളിയും സംഘവും. ഖേദമില്ലാതെ ആസക്തിയില്ലാതെ ജന്മവും കർമ്മ വും ആവർത്തനങ്ങളും കാണാനുള്ള കിളിവാതിലുകൾ നമ്മുടെ പിഞ്ചുകുഞ്ഞുങ്ങളല്ലാതെ ആരാണ്? എന്താണ്? ഏതാണ്?

കിളിയുടെ മതംമാറ്റം മുതിർന്ന മനുഷ്യർക്കും ഭക്തിയെ അതിക്രമിച്ചുള്ള വിഭക്തിയുടെ ചാലുകൾ കീറിക്കാണിക്കുന്നു. അപ്പുക്കിളിക്ക് കുടുമ കൊടുക്കണത് മായൻ പാണനും തൊപ്പികൊടുക്കുന്നത് ഒസ്സാനണ്ണനും ആണല്ലോ. രസിച്ചതു മുഴുവൻ കൂട്ടുകാരായ കിളികൾ, അവർ അവനു ചുറ്റും പാറിപ്പറന്നു. അവനോ? മൈമുനയെ കെട്ടാൻ വട്ടം ചുറ്റി. രക്തസമ്മർദ്ദം കൂടിയ ശിവരാമൻ നായർ പ്രഖ്യാപിച്ചു. "ഇന്തു സംസ്കാരം എന്നൊന്നുണ്ട്, അദങ്ങനെ ചെരച്ചാ പോണതല്ല" എന്നിട്ടും അപ്പുക്കിളിക്ക് രണ്ടുമതത്തിലും പാറിനടക്കാനുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യം കിട്ടി. ഈ പ്രഖ്യാപനം ഒരു ദേശീയ നയമാണ്. അല്ലെങ്കിൽ ഒറ്റയ്ക്കൊറ്റയ്ക്കും കൂട്ടായും അനുഭവിച്ചു തീർക്കാവുന്ന ഒരു ശിക്ഷ. ഈഴവനാകാം രാവുത്തനുമാകാം, കിളിയുമാകാം ഈ സമത്വസുന്ദരമായ സൗഹാർദ്ദത്തെപ്പറ്റിയാണ് ശിവരാമൻനായർ പറഞ്ഞത്. രവി ഖസാക്കിൽ കലാപങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നുവെന്ന്. കുട്ടികളെ വഴി തെറ്റിക്കുന്നുവെന്ന്. പണ്ട് ആതൻസിൽ സോക്രട്ടീസിനെതിരെ ഇതേ പല്ലവി പാടി. ഭക്തിയും വിഭക്തിയും ഉരസിനോക്കുന്നു. എറ്റുമുട്ടുന്നില്ല. അടുത്ത നിമിഷം അറിയാം "ഫോർ വിച്ച് ആക്ട് ഓഫ് കൈൻഡ്നെസ് ഈസ് മൈ ബൗണ്ടൻ ഡ്യൂട്ടി എവർ പ്രേ" - എന്ന് ഭക്തിക്കനുസാരിയായി വിഭക്തി പ്രാർത്ഥിക്കുന്നുണ്ടെന്ന്.

ഭക്തിയുടെയും വിഭക്തിയുടെയും അലോസരമില്ലാത്ത ഒരവസ്ഥ - നിദ്ര - രവി കൊതിക്കുന്നത് ശ്രദ്ധിക്കണം. രവി ഉറങ്ങാൻ കിടന്നു. ജനാലയിലൂടെ ആകാശം മിന്നുന്നു, തുടുക്കുന്നു, തുടിക്കുന്നു. ഈശ്വരാ ഒന്നുമറിയരുത്, ഉറങ്ങണം. ജന്മത്തിൽ നിന്നു ജന്മത്തിലേക്കു തലചായ്ക്ക ണം. കാടായി, നിഴലായി, മണ്ണായി, ആകാശമായി വിശ്രമം കൊള്ളണം. അകക്കണ്ണുകൾ പുറക്കണ്ണുകളെ പതുക്കെ മൂടി. മിന്നിത്തുടിക്കുന്ന ബഹിരാകാശത്തിന്റെ അനന്തരാശിയിൽ നിന്ന് ഏതോ സാന്ദ്രതയുടെ കിനിവുകൾ അയാളുടെ നിദ്രയിൽ ഇറ്റുവീണു. അവ ആ മനുഷ്യനെ സ്നാനപ്പെടുത്തി. പിന്നെ രവിയിലെ ശുദ്ധാത്മാവിനെ കാട്ടിത്തരുന്ന മറ്റൊരു രംഗത്തിലേയ്ക്കു കടക്കാം. മേഘങ്ങൾക്കിടയിൽ നീലിച്ച താമരക്കുളത്തിൽ ഒരു കുളക്കോഴിക്കുഞ്ഞ് പാടുപെടുന്നതും കാട്ടുചെടികളുടെ ഇടയിൽ ആലംബമില്ലാതെ നിന്നതും അതിന്റെ അച്ഛനമ്മമാർ പറന്നെത്തി ചിറകടിച്ചു കുഞ്ഞിനു ചുറ്റും നടന്നതും നാം കണ്ട

തല്ലേ? നമ്മുടെ ഉള്ളിൽ വർക്കത്തുകെട്ട താറാക്കുട്ടിയുടെ യക്ഷിക്കഥ പോലെ ഒന്ന് വിരിഞ്ഞില്ലേ?

മൊല്ലാക്കയുടെ അസുഖത്തിന്റെ കഥയിൽ ശാസ്ത്രപരീക്ഷണങ്ങളുടെ രേഖാചിത്രമുണ്ടല്ലോ. ദൂരെ എവിടെയോ വൈദ്യന്മാർ മൊല്ലാക്കയുടെ സെല്ലിനുമേൽ സൂക്ഷ്മദർശിനികൾ ചൂണ്ടി പുതിയ ഒരു അർബുദപ്രപഞ്ചം തെളിച്ചെടുത്ത ചിത്രം. അപാരനായ ആ പടുകിഴവൻ തിരിഞ്ഞും മറിഞ്ഞും കിടന്നു. ശാസ്ത്രത്തിന്റെ സാന്ത്വനം അവിടെ വഴിമുട്ടിനിന്നു. വിഭക്തിയുടെ വേട്ടപ്പട്ടികൾ മണം പിടിക്കാനാകാതെ ആ നദീതീരത്തെത്തി കിതച്ചു പത തുപ്പി. പക്ഷേ മിയാൻ ഷേഖിന്റെ കേടറ്റ കുതിരകൾ ഈ കിഴവൻ കുതിരയ്ക്കു തുണയായി നിന്നു. ഏഴുകൊല്ലത്തിനുശേഷം അലി മൊല്ലാക്കയ്ക്കുവേണ്ടി വാങ്കു വിളിച്ചു. രവി ആ വിളി കേട്ടു. സർവശക്തനായ ഈശ്വരനെ കുമ്പിടാൻ ആ മന്ദിരത്തിലേക്കുള്ള ക്ഷണം രവിക്കു സ്വീകാര്യമായിരുന്നു. തൊട്ടിലിൽ ഉറങ്ങിക്കിടക്കുന്ന പിഞ്ചുകുഞ്ഞിനെ ചിരിപ്പിക്കുന്ന, കരയിക്കുന്ന പൂർവജന്മസ്മരണപോലെ സ്നേഹം ചില അദൃശ്യനിഴലുകളായി മിന്നിമായുന്നു. അമൂർത്തവും ദുരൂഹവുമായ ഇത്തരം നിഴലുകൾക്കിടയിലാണ് മാധവൻനായർ ഭക്തിയും വിഭക്തിയും ലയിച്ചു ചേരുന്ന ഇടം കാട്ടിക്കൊടുക്കുന്നത്. വേദാന്തം പഠിക്കാൻ മകൻ പോയതും വ്യഭിചരിക്കാൻ അമ്മ പോയതും ഒരേ നടപ്പറമ്പിലാണ്. കലുഷമായ പരിഹാസത്തോടെ "നീ വേദാന്തം പഠിച്ചോടാ" എന്ന് അമ്മ മകനോടു ചോദിക്കുമ്പോൾ രവിയോടൊപ്പം ഉറക്കെ ചിരിക്കാനേ നമുക്കും കഴിയുന്നുള്ളൂ.

ഭക്തിയുടെ കടപുഴക്കി പിന്നെ ഉറപ്പിക്കുന്ന ഒരു ഭാഗമുണ്ട്, ഖസാക്കുകാർ ശ്രാദ്ധത്തിനൊരുങ്ങുന്ന സമയം. ബലിയാടിനെ അപ്പുക്കിളി തീറ്റിപ്പോറ്റുന്ന കാരുണ്യം ചുവന്ന തളിരും മുരിങ്ങപ്പൂവും നിവേദിച്ച് കിളി ആടിനെ സേവിച്ചു. ഉച്ചവെയിലിൽ അത് ഉറങ്ങാൻ കിടന്നപ്പോൾ അപ്പുക്കിളി അതിന്റെ തല പതുക്കെ മടിയിലേക്കു ചരിച്ചു. സ്നേഹിച്ചു സ്നേഹിച്ചു കൊല്ലുന്നവരല്ലെ നമ്മൾ. ബോധമറ്റുകിടന്ന ഖാലിയാരോട് രവിക്കു തോന്നിയ സ്നേഹം. പാപം തേഞ്ഞു തേഞ്ഞു ഇല്ലാതാകുന്ന സ്നേഹം, വാക്കുകൾക്ക് അതീതമായ സ്നേഹം അതാണ് യഥാർത്ഥ ഭക്തി. ഭാഷ പ്രയോഗഹീനമായ ഒരു അവയവം പോലെ ഓർമ്മയിൽ തേഞ്ഞുമാഞ്ഞു നിൽക്കുന്നു. ആര് ആരിൽ നിന്നും ഒളിച്ചോടാൻ പോകുമ്പോൾ അറിയാം. അറിയില്ല എന്ന പൊരുളിന് തികച്ചും അനാവശ്യമായത് ഒന്നേയുള്ളൂ - ഭാഷ. നിരർത്ഥകമായി പരിണാമമില്ലാതെ കഥ അവസാനിക്കാതെ അവസാനിക്കുമ്പോൾ ഭാഷ പേടിച്ചു വിറങ്ങലിച്ചു നിൽക്കും. "ആലിലയ്ക്കകമാമോ പാളയോ, പുൽത്തൊട്ടിലോ ഏതുമേയറിവീല വെറുതേ കിടന്നു ഞാൻ" എന്ന് രവി അനാദിയായ വെള്ളത്തിൽ ചാഞ്ഞു കിടന്നു. പള്ളിയറയിലെ സുഖജ്വരം രവിയെ പിൻതുടർന്നു. ബസ്സു വരാനായി രവി കാത്തുകിടന്നു.

ധർമ്മാർത്ഥ കാമമോക്ഷത്തിനായും ഗുണപാഠത്തിനായും പൂർവവൃത്ത

കഥയോടു ചേർന്ന് ഇതിഹാസം പോലെത്തന്നെ ഖസാക്കിന്റെ ഇതിഹാസവും ലക്ഷണയുക്തമാകുന്നു. "അതിനുടയ സത്തിയം എന്ന?" എന്ന ചോദ്യത്തിനു ചോദ്യം ചോദിക്കുന്നവരും കേൾക്കുന്നവരും ഉത്തരം കണ്ടുപിടിക്കുന്ന കഥയാണ് ഖസാക്കിന്റെ ഇതിഹാസം. ആഖ്യാനോപാഖ്യാനരീതി ഇതിഹാസഭിത്തികൾക്കു ബലം കൊടുക്കുന്നുണ്ട്. ഭൂതവും വർത്തമാനവും തമ്മിലുള്ള രഞ്ജിപ്പ് ഇതിഹാസഗൃഹത്തിന് രൂപഭദ്രത കൊടുത്തിരിക്കുന്നു. കവിതയുടെ ധ്വന്യാലോകസ്വഭാവമുള്ള ആഖ്യാനശൈലി മൂർത്താമൂർത്തങ്ങളെ അവയുടെ വഴിക്കു വിടുന്നു.

ഈശ്വര കാരുണ്യത്തിന്റെ നിഴലിൽ മനുഷ്യൻ അതേ കാരുണ്യം നുണഞ്ഞിറക്കുന്ന കഥയാണ്, അനശ്വരതയാണ് ഖസാക്കിന്റെ ഇതിഹാസം. ആത്മാക്കൾ തുമ്പികളായും പേനുകളായും ഓന്തുകളായും പരിണമിക്കുന്ന ആരും മരിക്കാത്ത കഥ! ഉപാഖ്യാനങ്ങളുടെ നാമകരണത്തിനും ഒരു പ്രത്യേക ഐശ്വര്യം ഉണ്ട്. വഴിയമ്പലം തേടുന്നവർ വഴിയമ്പലം കണ്ടെത്തുന്നു. നൈസാമലിയും രവിയും വഴിയമ്പലം കണ്ടെത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നുവല്ലോ. മൊല്ലാക്കയുടെ യാഗാശ്വം മൈമൂന സാമ്രാജ്യങ്ങൾ വെട്ടിപ്പിടിക്കുന്നു സ്വന്തമായിട്ട്. കർമ്മബന്ധങ്ങളുടെ തുടർക്കഥ പാഠ്യവിഷയമായ രണ്ടു വിദ്യാലയങ്ങൾ- ആത്മവിദ്യാലയങ്ങൾ. ഖസാക്കിന്റെ രഹസ്യം പരസ്യമാക്കാത്ത കുട്ടികൾ രവിയുടെ ഗുരുഭൂതന്മാർ. കർമ്മബന്ധത്തിന്റെ വാതിൽ തുറന്ന് മുറിയിൽ കുട്ടികളെ പ്രവേശിപ്പിക്കുന്ന ഏകാധ്യാപകൻ രവി. സ്വന്തമായി സന്ധ്യയുണ്ടാക്കുന്ന എന്നാൽ ഒരിക്കലും ചേക്കേറാത്ത അപ്പുക്കിളി. ശക്തവും സമൃദ്ധവും സഫലവുമായ ജീവിതങ്ങളുടെ അവശിഷ്ടങ്ങളായ, നേർമ്മകളായ തുമ്പികൾ - സഞ്ചാരികളല്ലാത്ത ഖസാക്കുകാർക്ക് കഥകൾ പകരുന്ന കിഴക്കുപോകുന്ന പണ്ടാരങ്ങൾ - പുതിയ നൈമിശാരണ്യത്തിലെ സൂതന്മാർ. കനിവുനിറഞ്ഞ വാർദ്ധക്യത്തിന്റെ ഭക്തിയും പരിഹാസം നിറഞ്ഞ യൗവനത്തിന്റെ വിഭക്തിയും അന്യോന്യം മർമ്മത്തിൽ തൊടുന്നിടങ്ങളിൽ ഇതിഹാസത്തിന്റെ തുലനം പാലിക്കപ്പെടുന്നു.

1, 7, 8, 9, 13, 14, 18, 19, 20, 21, 25, 26, 27, 28 എന്ന് 14 അധ്യായങ്ങൾ ഭക്തിയെ ചുറ്റിപ്പറ്റിയും 2, 3, 4, 5, 6, 10, 11, 12, 15, 16, 17, 22, 23, 24 എന്ന് 14 അധ്യായങ്ങൾ വിഭക്തിയെ ചുറ്റിപ്പറ്റിയും സാംഖ്യത്തിലും തുലനം സാധിക്കുന്നുണ്ട്.

പത്മയിൽ നിന്നും അകലുന്ന രവിയുടെ അസ്തമയം ഉദയത്തിലാണെന്നുള്ളിടത്ത് ഭക്തിയും വിഭക്തിയും കൈകോർക്കുന്നു. പ്രദർശനത്തിനൊരുക്കിയ വലിയ ഒരു മഞ്ഞപ്പൂന്തോട്ടം പോലെ ഖസാക്കുകാർ കിടന്നു. മാധവൻ നായർ പറഞ്ഞതു ശരിയാണ് - മാഷേ ഇവിടെ അങ്ങട് ഇരിക്യ നമുക്കും..

●

മണക്കുളം മുകുന്ദരാജാവ്

പവനൻ

അസാധാരണങ്ങളായ പല മാനുഷികഗുണങ്ങളുടെയും ഉടമയായിരുന്നു മണക്കുളം മുകുന്ദരാജാവ്. ചെറുപ്പം മുതൽക്കുതന്നെ സ്വന്തം ഗ്രാമത്തിലെ പൊതുജീവിതത്തിൽ ശ്രദ്ധേയമായ ഒരു സ്ഥാനവും സേവനത്തിന്റെ പേരിൽ അസൂയാർഹമായ പേരും പ്രശസ്തിയും സമ്പാദിക്കുവാൻ അദ്ദേഹത്തിന് കഴിഞ്ഞു. ഒരു വ്യക്തിയെന്ന നിലയിൽ, ചരിത്രത്തിൽ സ്ഥാനം പിടിക്കുവാൻ വേണ്ട അപൂർവ്വസിദ്ധികളോ അസാമാന്യ ബുദ്ധിവൈഭവമോ അദ്ദേഹത്തിനുണ്ടെന്ന് അവകാശപ്പെട്ടുകൂടാ. എന്നാൽ കേരള കലാമണ്ഡലം സ്ഥാപിക്കുന്നതിലും, കഷ്ടപ്പാടുകൾ നിറഞ്ഞ അതിന്റെ ആദ്യകാലങ്ങളിൽ താലോലിച്ചുവളർത്തിക്കൊണ്ടുവരുന്നതിലും, കഥകളി വിശ്വപ്രശസ്തിയാർജ്ജിച്ച കലയെന്ന നിലയിൽ സംരക്ഷിക്കുന്നതിലും വള്ളത്തോളിന്റെ ഒപ്പം നിന്നുകൊണ്ടു നിർവ്വഹിച്ച നിസ്തുല സേവനം സാംസ്ക്കാരിക കേരളത്തിനു ഒരിക്കലും വിസ്മരിക്കാൻ നിർവ്വാഹമില്ല. മണക്കുളം മുകുന്ദരാജാവ് ഉണ്ടായിരുന്നില്ലെങ്കിൽ കലാമണ്ഡലം എന്ന സ്ഥാപനം ഉണ്ടാകുമായിരുന്നില്ല എന്നും, അതു വള്ളത്തോളിന്റെ സ്വപ്നമായി അവശേഷിക്കുമായിരുന്നു എന്നും കലാമണ്ഡലം സെക്രട്ടറിയായിരുന്ന എം. കെ. രാജാവ് പറഞ്ഞത് വളരെ ശരിയാണ്. (മുകുന്ദരാജാവ് ഒരു അനുസ്മരണം, തൃശൂർ കഥകളി സോവനീർ, 1973-).

കക്കാട്ടുകാരണവരും മണക്കുളം സ്വരൂപവും

മദ്ധ്യകേരളത്തിൽ ഗുരുവായൂരിൽനിന്നു നാലുനാഴിക വടക്കുള്ള, ചിറ്റഞ്ഞൂരിനടുത്ത് കക്കാട്ടു മഠപ്പറമ്പിലാണ്

പണ്ടത്തെ തലപ്പിള്ളി രാജാക്കന്മാരുടെ മൂലകുടുംബം വസിച്ചിരുന്നത്. ഈ കുടുംബത്തിലെ മൂത്ത പുരുഷൻ കക്കാട്ടു കാരണവപ്പാടെന്ന പേരിൽ അറിയപ്പെട്ടുവന്നു. കുടുംബാംഗങ്ങൾ വർദ്ധിച്ചപ്പോൾ ആദ്യം മണക്കുളം (കക്കാട്ടുടയമനകുലം), ചിറളയം എന്നു രണ്ടു ശാഖകളായി പിരിഞ്ഞുപോയി. കാലക്രമേണ മണക്കുളം ശാഖയിൽ നിന്നു പിരിഞ്ഞു പോന്ന രണ്ടു ശാഖകളാണ് പുന്നത്തൂരും ചിറ്റഞ്ഞൂരും സ്വരൂപങ്ങൾ. ചിറളയം ശാഖയിൽനിന്നു പിരിഞ്ഞുപോന്നതാണ് കുമരപുരം, ആനായ്ക്കൽ സ്വരൂപങ്ങൾ. മണക്കുളം, ചിറളയം, പുന്നത്തൂർ, ചിറ്റഞ്ഞൂർ, കുമരപുരം, ആനായ്ക്കൽ എന്നീ സ്വരൂപങ്ങളിലെ മൂത്ത പുരുഷനാണ് കക്കാട്ടു കാരണവർ, ഈ സ്വരൂപങ്ങളിൽ പല മഹാന്മാരും ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. ഇപ്പോഴും ഉണ്ടുതാനും. മണക്കുളം വലിയ കുഞ്ഞുണ്ണിത്തമ്പുരാൻ, ഡോ.സി. കുഞ്ഞൻ രാജാ, കെ.കെ. രാജാ, സി.കുഞ്ഞുണ്ണിരാജാ, എം. കെ.രാജാ തുടങ്ങിയവർ അവരിൽ ചിലരാണ്. ഡോ. കെ. കുഞ്ഞുണ്ണി രാജാ, സി. ഉണ്ണിരാജാ തുടങ്ങിയവരും ആ സ്വരൂപങ്ങളുടെ പാരമ്പര്യവും പുലർത്തിപ്പോന്നവർ തന്നെയാണ്.

അർഹിക്കുന്നത്ര പ്രസിദ്ധിയാർജ്ജിക്കാതെ 1118 കന്നിയിൽ അന്തരിച്ചു പോയ മഹാനായിരുന്നു മണക്കുളം സ്വരൂപത്തിലെ മൂപ്പും കക്കാട്ടു കാരണവപ്പാടുമായിരുന്ന രാമവർമ്മ കുഞ്ഞുണ്ണിത്തമ്പുരാൻ. കൊല്ലവർഷം 1036 വൃശ്ചികം 26-ാംനു കുന്ദംകുളത്തു ചിറളയം സ്വരൂപത്തിലാണ് കുഞ്ഞുണ്ണിത്തമ്പുരാന്റെ ജനനം. അമ്മ ചിറളയത്തു താലി മനോല്പാട്ടു തമ്പുരാട്ടിയും അച്ഛൻ കൂടല്ലൂർ മനയ്ക്കൽ അഷ്ടമൂർത്തി നമ്പൂതിരിപ്പാടുമായിരുന്നു. അവരുടെ ഈ ഏകപുത്രനു ജ്യേഷ്ഠസഹോദരിമാരായി ഇച്ചിമനോല്പാടുതമ്പുരാട്ടി, കാവുമനോല്പാടുതമ്പുരാട്ടി എന്നീ രണ്ടുപേർ ഉണ്ടായിരുന്നു. കുഞ്ഞുണ്ണിത്തമ്പുരാൻ ജനിച്ചതും ബാല്യകാലം കഴിച്ചതും ചിറളയത്തായിരുന്നു. എങ്കിലും, ആദ്ദേഹത്തിന്റെ പിന്നീടുണ്ടായ ജീവിതം മണക്കുളം കോവിലകത്തായിരുന്നു. മണക്കുളം സ്വരൂപത്തിൽ സന്താനമില്ലാതിരുന്നതിനാൽ കുഞ്ഞുണ്ണി രാജാവിനെയും ജ്യേഷ്ഠസഹോദരിമാരെയും ചിറളയത്തുനിന്നു 1054 മകരത്തിൽ മണക്കുളത്തേയ്ക്കു ദത്തെടുത്തു. അങ്ങനെയാണ് അദ്ദേഹം മണക്കുളം കുഞ്ഞുണ്ണി രാജാവായത്.ഈ സഹോദരിമാരിൽ ലക്ഷ്മിക്കാവ് മനോല്പാടു തമ്പുരാട്ടിയുടെയും മുത്തിരിങ്ങോട്ട് ശങ്കരൻ ഭട്ടതിരിപ്പാടിന്റേയും ഏക പുത്രനാണ് മണക്കുളം മുകുന്ദരാജാവ്. 1891 ലാണ് ഇദ്ദേഹത്തിന്റെ ജനനം. ധനുമാസം ഉത്രാടം നാളിൽ. മുകുന്ദരാജാവ് കുന്ദംകുളം ഹൈസ്ക്കൂളിൽ മെട്രിക്കുലേഷൻ വരെയേ പഠിച്ചുള്ളൂ. പിന്നീടു രാമകൃഷ്ണമിഷനിൽ ആകൃഷ്ടനായി ബേലൂർ മഠത്തിലേയ്ക്കു പോയി. മടങ്ങിവന്നു ഖദർ പ്രചാരണത്തിനിറങ്ങി. കഥകളിക്കമ്പവും കുടുംബഭാരവും ഉണ്ടായിരുന്നു. കലയും സാഹിത്യവും

കൈകോർത്തു നൃത്തം ചെയ്തിരുന്ന ഒരു പ്രഭുകുടുംബം.

കുഞ്ഞുണ്ണി രാജാവ്

മണക്കുളം വലിയ കുഞ്ഞുണ്ണി രാജാവ് ഒരു നല്ല പണ്ഡിതനും സാഹിത്യകാരനും അഭിനയം, കൊട്ട്, പാട്ട്,നാട്യസംഗീതം എന്നിവയാൽ കൃതഹസ്തനായ സഹൃദയനുമായിരുന്നു. ആരേയും വിസ്മയിപ്പിക്കുന്നവിധത്തിൽ വീണാവാദന പ്രാവീണ്യം ഇദ്ദേഹത്തിനുണ്ടായിരുന്നു. കുഞ്ഞുണ്ണിത്തമ്പുരാൻ വെറും കഥകളി കമ്പക്കാരൻ മാത്രമായിരുന്നില്ല. ആട്ടക്കഥകൾ രചിക്കാൻ വേണ്ട കഴിവും ഇദ്ദേഹത്തിനുണ്ടായിരുന്നു. 'ആടിക്കാണാനും പാടിക്കേൾക്കാനും' അത്യധികം സുഖകരമായ ഒന്നാണെന്നു മഹാകവി വള്ളത്തോൾ പ്രശംസിച്ചിട്ടുള്ള വാമനാവതാരം ആട്ടക്കഥയുടെ പ്രണേതാവ് തമ്പുരാനായിരുന്നു. ഇദ്ദേഹം വളരെക്കാലം സ്വന്തമായി സംരക്ഷിച്ചുപോന്ന കഥകളിയോഗമാണ് പിന്നീട് പടർന്നു പന്തലിച്ചു വിശ്വപ്രസിദ്ധിയാർജ്ജിച്ച കലാമണ്ഡലത്തിന്റെ മൂലസ്വത്ത്.

സ്വമാതുലന്റെ കീഴിലും പ്രശസ്തപണ്ഡിതന്മാരുടെ ശിഷ്യത്വത്തിലും മുകുന്ദരാജാവ് കോവിലകത്തുവച്ചുതന്നെ ആവശ്യമായ വിദ്യാഭ്യാസം നേടി. സ്വയം ഒരു കലാകാരനായി പേരും പെരുമയും ആർജ്ജിക്കാൻ ആഗ്രഹിച്ചില്ലെങ്കിലും, കലകളെ വളർത്തുന്നതിലും കലാകാരന്മാരെ തിരഞ്ഞു പിടിക്കുന്നതിലും അവരെ പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കുന്നതിലും മുകുന്ദരാജാവ് നിപുണനായിരുന്നു. ഇതിനും പുറമെ അന്നത്തെ ദേശീയ പ്രസ്ഥാനങ്ങളുമായും അദ്ദേഹം ബന്ധപ്പെട്ടു. ബാലഗംഗാധരതിലകനും, ആനി ബസന്റും മഹാത്മാഗാന്ധിയും രവീന്ദ്രനാഥടാഗോറും വഴിക്കുവഴി അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഭാവനകൾക്കു ഉത്തേജനം നൽകി. ആവശ്യമാണെന്നു തോന്നിയിരുന്നുവെങ്കിൽ മുകുന്ദരാജാവിനു ഒരു സർക്കാരുദ്യോഗസ്ഥനാകാമായിരുന്നു അതിന്നു വേണ്ട പഠിപ്പും കഴിവും അദ്ദേഹത്തിനുണ്ടായിരുന്നു. പക്ഷെ ആ വഴിക്കു അദ്ദേഹം ആലോചിച്ചില്ല. തന്നെ ഒരു നല്ല ഉദ്യോഗത്തിൽ നിയമിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ഗവൺമെന്റു കല്പന അദ്ദേഹം ചീന്തിക്കളയുകയാണുണ്ടായത്. സ്വന്തം പ്രതിഭയ്ക്കിണങ്ങിയ പൊതുപ്രവർത്തനത്തെയാണ് അദ്ദേഹം ഇഷ്ടപ്പെട്ടത്.

പൊതുപ്രവർത്തനം

മുകുന്ദരാജാവിന്റെ പേർ സുസ്ഥിരമായതു കലാമണ്ഡലം പ്രവർത്തനത്തോടുകൂടിയായിരുന്നെങ്കിലും, അന്നത്തെ ദേശീയതലത്തിൽ തമ്പുരാൻ നിർവ്വഹിച്ച പൊതുപ്രവർത്തനങ്ങൾ പ്രത്യേക പരിഗണന അർഹിക്കുന്നവയാണ്. ഇതിനു പുറമെ ഇന്നും നല്ല നിലയിൽ നടക്കുന്ന അമ്പലപുരം ദേശീയ വിദ്യാലയത്തിന്റെ ആദ്യകാല മാനേജരായിരുന്നു തമ്പുരാൻ. നാട്ടുകാരുടെ ഇടയിൽ വിദ്യാഭ്യാസം പ്രചരിപ്പിക്കുവാനുള്ള അത്യാകാംക്ഷ

യുടെ പ്രതീകമാണ് ഈ വിദ്യാലയം. സഹകരണ പ്രസ്ഥാനത്തിലും തമ്പുരാന്റെ സഹായസഹകരണം നാട്ടിന്നും നാട്ടാർക്കും നൽകിപ്പോന്നു. കൊച്ചി സെന്റർ കോപ്പറേറ്റീവ് ബാങ്കിന്റെ പ്രസിഡന്റായി കുറച്ചു കാലം സേവനമനുഷ്ഠിച്ചു. ഈ സ്ഥാപനമാണ് പിന്നീട് തൃശൂർ ജില്ലാ സഹകരണ ബാങ്കായി ഉയർന്നു വന്നത്. ഇതിനു ഒരു ഡസനിലേറെ ബ്രാഞ്ചുകളുണ്ട്. കൊച്ചിയിലെ പഴയ കോപ്പറേറ്റീവ് ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ടിന്റെ നിർവ്വാഹകസമിതി അംഗമായിരുന്നു തമ്പുരാൻ. സഹകരണപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ വികാസത്തിനും വളർച്ചക്കും വേണ്ട പരിശീലനക്ലാസ്സുകൾ ,സംഘടിപ്പിച്ച്, ഈ പ്രസ്ഥാനത്തിനു ഒരു നല്ല നില കൈവരുത്താൻ തമ്പുരാൻ അതീവ തല്പരനായിരുന്നു. മിണാലൂർ സഹകരണസംഘം ഉണ്ടാക്കാനും അതിന്റെ പുരോഗതിയിൽ ബദ്ധശ്രദ്ധനാകുവാനും മുകുന്ദരാജാവിനു സമയം കണ്ടെത്താൻ ബുദ്ധിമുട്ടുണ്ടായിട്ടില്ല. തമ്പുരാന്റെ ഈ പൊതുപ്രവർത്തനങ്ങളെല്ലാം നാട്ടുകാർ അനുഭാവപൂർവ്വം വിസ്മരിച്ചിട്ടുണ്ടാകണം. എന്നാൽ വള്ള ത്തോളുമായി ഉണ്ടായ കൂട്ടുകെട്ടും, ആ സൗഹാർദ്ദത്തിന്റെയും ഇരു പേരിലും കൊടുമ്പിരിക്കൊണ്ടിരുന്ന കലാവാസനയുടേയും പരിണത ഫലമായി ഉണ്ടായ കലാമണ്ഡലം ആരും മറക്കാൻ വഴിയില്ല. ഒരു പക്ഷെ, ഇക്കാര്യത്തിൽ വള്ളത്തോളിനെ ഉയർത്തി ക്കാട്ടുവാൻ വേണ്ടി, മുകുന്ദരാജാവിന്റെ നിസ്വാർത്ഥ പ്രവർത്തനങ്ങളെ വേണ്ടത്ര വെളിച്ചത്തുകൊണ്ടുവരാനും അർഹിക്കുന്ന പദവി പ്രദാനം ചെയ്യുവാനും നാട്ടുകാർ വെമ്പൽ കൊണ്ടിരിക്കില്ല.

വള്ളത്തോളും തമ്പുരാനുമായ കൂട്ടുകെട്ട്

ഈ കൂട്ടുകെട്ടിനെ, മുകുന്ദരാജാവിന്റെ മരുമകനും കുറെ കാലം കോഴിക്കോടു സർവ്വകലാശാലയിലെ ഡീനും കലാമണ്ഡലം സെക്ര ട്ടറിയും മറ്റും ആയിരുന്ന സഹൃദയ വരേണ്യനായ എം. കെ. രാജാവ്, ചരിത്ര പ്രധാനമായ കൂട്ടുകെട്ട് എന്നാണു വിശേഷിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത് എന്ന് അദ്ദേഹം പറയുന്നു. (തൃശൂർ കഥകളി സോവനീർ, 1973, പേജ് 67).

'ചെറുപ്പത്തിൽത്തന്നെ മഹാകവി വള്ളത്തോളുമായി പരിചയം നേടാൻ മുകുന്ദരാജാവിന് അവസരമുണ്ടായി. തന്റെ വിവാഹാവസരത്തിലാണ് താനാദ്യം വള്ളത്തോളിനെ കണ്ടുമുട്ടിയതെന്നു അദ്ദേഹം പറഞ്ഞതായി കേട്ടി ട്ടുണ്ട്. പ്രായം കൊണ്ടു ഇരുകൂട്ടരും തമ്മിൽ കുറെ അന്തരമുണ്ടാ യിരുന്നെങ്കിലും (മഹാകവി രാജാവിനെക്കാൾ 13 വയസ്സു കൂടുതലായിരുന്നു.) സ്വഭാവത്തിലും ജീവിതവീക്ഷണത്തിലും അവർക്കു രണ്ടുപേർക്കുമുണ്ടായി രുന്ന അടിസ്ഥാനപരമായ ചില സാദൃശ്യങ്ങൾ അവരെ ദൃഢമായ ഒരു സൗഹൃദബന്ധത്തിൽ കൂട്ടിയിണക്കി, രണ്ടുപേരും കലവറയില്ലാത്ത ദേശീയവാദികളും ആദർശവാദികളുമായിരുന്നു. അഭിജാതവും ഉദാരവുമായ ഒരു തരം അന്തസ്സും പക്വതയും ഇരുവർക്കും സഹജമായിരുന്നു. പരസ്പര

സ്നേഹവിശ്വാസങ്ങളിൻമേൽ ക്രമേണ വളർന്നുവന്ന ഈ സൗഹൃദം കേരളത്തിന്റെ സാംസ്ക്കാരികരംഗത്തിൽ നിർണ്ണായകവും ചരിത്ര പ്രധാനവുമായ ഒരു പ്രതിഭാസമായിരുന്നു. കാരണം, കഥകളിയെ കണ്ടെത്താൻ കേരളീ യർക്കും ലോകത്തിനു തന്നെയും അവസരമുണ്ടാക്കിയ കേരളകലാമണ്ഡലം ജന്മമെടുക്കാൻ കാരണമായത് ഈ കൂട്ടു കെട്ടായിരുന്നു.

കേരളകലാമണ്ഡലത്തിന്റെ ചൊല്ലിയാട്ടവും പുറപ്പാടും

മണക്കുളം കുഞ്ഞുണ്ണി രാജാവിനെപ്പറ്റി എഴുതിയ ഒരു ലേഖനത്തിൽ മുകുന്ദരാജാവു ഇങ്ങനെ അനുസ്മരിക്കുന്നു. (അർച്ചന - ഉണ്ണായിവാരിയർ സ്മാരക കലാനിലയത്തിന്റെ പുതിയ ഓഡിറ്റോറിയം ഉൽഘാടന ത്തോടനുബന്ധിച്ചു പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തിയത്. പേജ് 13-14). കലാപ്രേമം നിമിത്തം കുറെയേറെ ഇഷ്ടദാരങ്ങൾ അദ്ദേഹത്തിനുണ്ടായിരുന്നു എങ്കിലും കലാറാണിയായ കഥകളിയാണ് പട്ടമഹർഷിസ്ഥാനം കരസ്ഥമാക്കിയത്. കൊ.വ.1090 (1915)നു ശേഷം ഏഴെട്ട് കൊല്ലങ്ങൾ കഥകളിക്കു വേണ്ടിയാണ് അദ്ദേഹം ചെലവാക്കിയത്. ഒരു കഥകളി വിദ്യാലയം തന്നെ സ്വവസതിയിൽ (കുന്ദംകുളത്ത് കക്കാട്ടു കോവിലകം) അക്കാലത്തു നടത്തിക്കൊണ്ടിരുന്നു. വർഷക്കാലം മുഴുവൻ അഭ്യസനകാലവും ശേഷിച്ച കാലം മുഴുവൻ കളിയോഗം ഏർപ്പെടുത്തി കളികൾ കൊണ്ടുനടക്കലുമായിരുന്നു പതിവ്. അതിന്നാവശ്യമായ ഒന്നാം തരം കോപ്പുകളും സ്വന്തമായി നിർമ്മിച്ചു വച്ചിരുന്നു. അന്നു മുൻപന്തിയിലുണ്ടായിരുന്ന വേഷക്കാർ, പാട്ടുകാർ, കൊട്ടുകാർ മുതലായവരെല്ലാം ഓരോ സമയത്തു മാറി മാറി അദ്ദേഹത്തിന്റെ കളിയോഗത്തിൽ സംബന്ധിച്ചിരുന്നു. കൊട്ട്, പാട്ട്. അഭിനയം, നൃത്തം എന്നിവയിലെല്ലാം നല്ല അറിവുണ്ടാ യിരുന്നതിനാൽ, കളിക്കാർക്കെല്ലാം ഒരു കുലഗുരുവായിരുന്നു അദ്ദേഹം. കളരി ആശാൻ വെള്ളിനേഴി കാരിയാട്ടിൽ കോപ്പൻനായരും ഉപരി അദ്ധ്യാപകൻ ഗുരു കുഞ്ചുക്കുറുപ്പും സ്ഥിരമായി കോവിലകത്തു താമസിച്ചിരുന്നു.'

ആ കാലത്താണ് വള്ളത്തോൾ കേരള കല്പദ്രുമം പ്രസ്സിലെ മാനേജർ സ്ഥാനം ഉപേക്ഷിച്ച്, കുന്ദംകുളത്ത് ആത്മപോഷിണി മാസികയുടെ പത്രാധിപരായി കക്കാട്ടുമനപ്പാടിനു സമീപം താമസമാക്കിയത്. അഭ്യാസം കാണുവാനും ചിലപ്പോൾ ചതുരംഗം വയ്ക്കുവാനും മഹാകവി കോവിലകത്തു വന്നു ചേരാറുണ്ടായിരുന്നു. തമ്പുരാനും മഹാകവിയും തമ്മിൽ സാഹിത്യ വിഷയത്തിലും കഥകളിയുടെ കാര്യത്തിലും ചർച്ചകളും സംഭാഷണങ്ങളും ഉണ്ടാകാറുണ്ട്. 1097 ആദ്യത്തിൽ (1921) ഒരു ദിവസം കഥകളിയെ പരാമർശിച്ചു സംസാരിച്ച കൂട്ടത്തിൽ തമ്പുരാൻ പറഞ്ഞു. 'കഥ'കളി പ്രഭുക്കന്മാരും രാജാക്കന്മാരും കൈവെടിയാറായിത്തുട ങ്ങിയിരിക്കുന്നു. പണ്ടത്തെപ്പോലെ അവരതിനെ താലോലിച്ചു വളർത്തി

ക്കൊണ്ടു പോകുമെന്നു തോന്നുന്നില്ല. അതിനെ നിലനിർത്തുവാനും പോഷിപ്പിക്കുവാനും മറ്റേതെങ്കിലും തരത്തിൽ ഒരു പോംവഴി കണ്ടുപിടി ച്ചേകഴിയൂ. നാരായണമേനോൻ വിചാരിച്ചാൽ അതു സാധിക്കും. അത്രയ്ക്കു യശസ്സും ജനസമ്മതിയും നാരായണമേനോനുണ്ട്. ഇതിനെപ്പറ്റി നല്ലവണ്ണം ആലോചിച്ചു ഒരു വഴി കണ്ടുപിടിക്കണം. ഇങ്ങനെ വളരെ ആത്മാർത്ഥത യോടും ഗൗരവത്തോടും കൂടി തമ്പുരാൻ പറഞ്ഞപ്പോൾ വള്ളത്തോൾ ആലോചനാമഗ്നനായി, ഒടുവിൽ പറഞ്ഞു. 'കഥകളി നശിപ്പിക്കരുത് നശിക്കില്ല. ഒരു പൊതുസ്ഥാപനംവഴി അതിനെ നിലനിർത്തുവാൻ പറ്റും. എന്റെ സ്നേഹിതന്മാരുമായി ചേർന്നു ആലോചിക്കട്ടെ' എന്ന്. കേരള കലാമണ്ഡലം ഉണ്ടാകാൻ ഈ സംഭാഷണമാണ് കാരണം. അതിന്റെ ഗർഭോല്പാദനം വള്ള ത്തോളിൽ സംഭവിച്ചത് അന്നാണ്. ഗർഭധാരണ ക്ലേശം സഹിച്ച് പത്തു മാസത്തിന്റെ സ്ഥാനത്തു കൊല്ലം കഴിഞ്ഞ ഉടനെ മഹാകവി കേരള കലാമണ്ഡലമെന്ന ഓമനക്കുഞ്ഞിനെ നിഷ്പ്രയാസം സാധിച്ചു.

കക്കാട്ടു കാരണവപ്പാടിന്റെ വാസസ്ഥലത്താണ് അതുണ്ടായത്. 1106 തുലാം 24 -ാംനു ഞായറാഴ്ച (1930 നവംബർ 10-ാംനു) വള്ളത്തോളിന്റെ 51 -ാം പിറന്നാൾ ദിവസം കക്കാട്ട് ഗണപതിക്ഷേത്രസന്നിധിയിൽ വച്ച്, രാവിലെയാണ് ആ ശുഭകർമ്മം നടന്നത്. അവിടെ ആ അദ്ധ്യക്ഷതയിൽ വള്ളത്തോൾ ഉദ്ഘാടനം നടത്തി. കലാകോവിദനും ഉദാരനുമായുരുന്ന അവിടുന്ന്, തന്റെ കഥകളിയാശാന്മാരേയും വിദ്യാർത്ഥികളെയും അന്നത്തെ നിരക്കിന് ഏകദേശം രണ്ടായിരം രൂപ വിലയ്ക്കുണ്ടായിരുന്ന കളിക്കോപ്പുകൾ മുഴുവനും ആ സന്ദർഭത്തിൽ കലാമണ്ഡലത്തിനു സൗജന്യമായി സംഭാവന ചെയ്തു. അതിന്റെ ചരിത്രത്തിൽ ഇതൊരു പ്രധാന സംഭവമാണ്. ആറുമാസക്കാലം കക്കാടുവച്ചു കാരണവപ്പാടു തമ്പുരാന്റെ മേൽ നോട്ടത്തിൽ തന്നെയാണ് കലാമണ്ഡലം വിദ്യാർത്ഥികളുടെ വിദ്യാഭ്യാസം നടന്നത്. പിന്നീട് കൂടുതൽ സൗകര്യത്തിനുവേണ്ടി വിദ്യാലയവും മഹാ കവിയുടെ താമസവും അമ്പലപ്പുരത്തേയ്ക്കു മാറ്റപ്പെട്ടു. കാരണവപ്പാടു തമ്പുരാനും കലാമണ്ഡലത്തെ സ്വന്തം പുത്രിയെപ്പോലെയാണ് കരുതിയിരുന്നത്.

കലാമണ്ഡലത്തിലെ ആദ്യത്തെ വിദ്യാർത്ഥികൾ

കലാമണ്ഡലത്തിലെ ആദ്യത്തെ അഞ്ചു വിദ്യാർത്ഥികൾ വാളങ്ങാട്ടിൽ മാധവൻ, കേളു, ശിവശങ്കരൻ (ഇയ്യാളെ പിന്നീടു ഒരു കേസ്സിൽ തൂക്കിക്കൊന്നു.) വെട്ടുപ്പുറ ശങ്കരൻ (ജയശങ്കരൻ) ശിവരാമൻ (ആനന്ദ ശിവറാം) എന്നിവരായിരുന്നു. കലാമണ്ഡലത്തിലെ 'പഞ്ചപാണ്ഡ വന്മാർ'എന്നു മുകുന്ദരാജാവ് നേരംപോക്കായി പറയാറുണ്ടായിരുന്നു. 1930ൽ നടന്ന ആ സംഭവത്തിനു സാക്ഷിയായി നർത്തനകലയിൽ വിശ്രുതനായ ആനന്ദ ശിവറാം പാശ്ചാത്യനാടുകളിൽ സ്ഥാപനങ്ങൾ നടത്തുന്നുണ്ട്. സംഗീതം പഠിക്കാൻ നീലകണ്ഠൻ നമ്പീശൻ, കെ. മാധവൻ എന്നിവരും

ഉണ്ടായിരുന്നു. കഥകളി പഠിപ്പിക്കാൻ ഗുരു കുഞ്ചുക്കുറുപ്പും പാട്ടു പഠിപ്പിക്കാൻ പുലാപ്പറ്റക്കാരൻ രാമൻ മൂത്താനുമായിരുന്നു. 8 വിദ്യാർത്ഥി കളും 2 ആശാന്മാരും.

1927 ൽ കുഞ്ഞുണ്ണിത്തമ്പുരാനും വള്ളത്തോളും തമ്മിലുണ്ടായ സംഭാഷണത്തിൽ,മഹാകവി 'ഞാൻ സുഹൃത്തുക്കളുമായി' ആലോചിക്കട്ടെ എന്നു പറഞ്ഞതു പ്രധാനമായും മുകുന്ദരാജാവിനോട് ആലോചിക്കാനായിരുന്നു. മഹാകവിക്കും മുകുന്ദരാജാവിന്റെ കഴിവിലും വിവേകത്തിലും ആത്മാർത്ഥതയിലും അങ്ങേയറ്റം വിശ്വാസമാണ് ഉണ്ടായിരുന്നത്. ഏതായാലും വള്ളത്തോളും 'എളയ തമ്പുരാനു' (മുകുന്ദരാജാവ്) മായി ആലോചന നടന്നു. അവർ മറ്റു സുഹൃത്തുക്കളുമായി ചർച്ചകൾ നടത്തി; അതിന്റെയൊക്കെ ഫലമായി കഥകളിയുടെ സമുദ്ധാരണത്തിനു 'കേരളകലാമണ്ഡലം' എന്ന പേരിൽ ഒരു സ്ഥാപനം ആരംഭിക്കുവാൻ നിശ്ചയിച്ചു. അതുപ്രകാരമാണ് 1930ൽ കക്കാട്ടു കാരണവപ്പാടിന്റെ വസതിയിൽ വച്ചു ഉൽഘാടനം ചെയ്യപ്പെട്ട കലാമണ്ഡലം. (1927ൽ ഡിസംബർ 20 -ാംനു കോഴിക്കോട്ട് 53-ാം നമ്പ്രായി 'കലാമണ്ഡലം' എന്ന സ്ഥാപനം രജിസ്റ്റർ ചെയ്തു.)

കഥകളിയുടെ സമുദ്ധാരണം

കഥകളിയുടെ സമുദ്ധാരണത്തിനുവേണ്ടി, അതിനെ പ്രഭുകുടുംബങ്ങളുടെ പത്തായപ്പുരകളിൽ നിന്നും വിടർത്തി ഈ കലയ്ക്കു മാത്രം വേണ്ടിയുള്ള ഒരു സ്ഥാപനത്തിനെ ആ ചുമതല ഏല്പിക്കുകയാണെങ്കിൽ, പ്രസ്തുത സ്ഥാപനത്തിന്റെ നിലനില്പു എങ്ങിനെയാണു ഉറപ്പുവരുത്തുക. അതിനു വേണ്ട സ്ഥലം വേണം, നിത്യനിദാനച്ചെലവിലേയ്ക്കു വേണ്ട പണം വേണം, കളരിയും ഓഫീസുമുണ്ടാകണം. അന്നത്തെ പരിത:സ്ഥിതിയിൽ, ഈ വലിയ ചോദ്യങ്ങൾ കീറാമുട്ടിതന്നെയായിരുന്നു. എങ്ങനെയെങ്കിലും സ്ഥാപനത്തിന്റെ നടത്തിപ്പിനു കുറെ പണമുണ്ടാക്കണം. കഥകളി ടിക്കറ്റുവച്ചു നടത്തണം. ചക്കാത്തിനു കളികണ്ടു ശീലിച്ച കേരളീയർ ഈ കാശുവച്ച കളിക്കു എത്രത്തോളം അനുകൂലമായിരിക്കും. ഇതൊന്നു പരീക്ഷിക്കുവാൻ മാത്രമായി വള്ളത്തോളും മുകുന്ദരാജാവും കൂടി തൃശൂർ, കോഴിക്കോടു മുതലായ ദിക്കുകളിൽ നാലുദിവസത്തെ കഥകളി ടിക്കറ്റു വച്ചു നടത്തി. കേരളത്തിലെ പേരുകേട്ട വേഷക്കാരേയും പാട്ടുകാരേയും കൊട്ടുകാരേയും ഇവർക്കു അണിനിരത്താൻ സാധിച്ചു. എന്നാൽ പരിപാടികൾ ചിലേടത്തു വലിയ നഷ്ടത്തിൽ കലാശിച്ചു.തടിതപ്പാൻ വേണ്ടി തമ്പുരാൻ തനിച്ചും ചിലപ്പോൾ രണ്ടു കൂട്ടരും കൂടിയും പ്രോനോട്ടുകൾ എഴുതി ക്കൊടുക്കേണ്ടുന്ന ഗതികേടുവരെ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. പിന്നീടവർക്കു തിരുവനന്തപുരത്തും മറ്റും കളിച്ചു കുറച്ചൊക്കെ പണമുണ്ടാക്കാൻ സാധിച്ചു.

കലാമണ്ഡലം രജിസ്റ്റേർഡ് കമ്പനിയും ഭാഗ്യക്കുറിയും

കലാമണ്ഡലം കഥകളി സ്കൂൾ 1930 ൽ ഉണ്ടാകുന്നതിനു മുമ്പുതന്നെ ഈ സ്ഥാപനത്തിന്റെ നിലനില്പിന്നു വേണ്ടി മറ്റു മാർഗങ്ങൾ നോക്കേണ്ടിവന്നു. അന്നു റജിസ്റ്റർ ചെയ്ത കലാമണ്ഡലത്തിന്റെ രക്ഷാധികാരി നിലമ്പൂർ മാനവേദൻ വലിയ രാജാവും അധ്യക്ഷൻ വള്ളത്തോളും സെക്രട്ടറി മുകുന്ദരാജാവും, മഞ്ചേരി രാമയ്യർ, യു. ഗോപാലമേനോൻ, കെ.പി.പണിക്കർ, കോമാട്ടിൽ അച്യുതമേനോൻ എന്നിവർ മെമ്പർമാരുമായിരുന്നു.

ഭാഗ്യക്കുറി നടത്തി കുറച്ചു പണമുണ്ടാക്കാമെന്നായിരുന്നു മഞ്ചേരി രാമയ്യരുടെ പ്ലാൻ. അതിനു ഗവണ്മെന്റിന്റെ അനുമതി വേണം. അന്നു മദിരാശി ഗവണ്മെന്റ് സെക്രട്ടറി സി.പി.രാമസ്വാമി അയ്യരായിരുന്നു. അദ്ദേഹത്തിനെ കണ്ടു നിവേദനം സമർപ്പിച്ചു. അതിനു മദിരാശിയിലേക്കു പോകാൻ വള്ളത്തോളും മുകുന്ദരാജാവും തയ്യാറായി. അന്നത്തെ ക്ലേശഭൂയിഷ്ഠമായ പ്രവർത്തനത്തെപ്പറ്റി മുകുന്ദ രാജാവ് അനുസ്മരിക്കുന്നത് ഇങ്ങനെയാണ് അസോസിയേഷൻ വാർഷികോപഹാരം, 1960, കലാമണ്ഡലത്തിന്റെ ഉത്ഭവം പു.12):

മദിരാശി യാത്രയ്ക്കു വേണ്ട പണം ഞങ്ങളുടെ പക്കലുണ്ടായിരുന്നില്ല. പൊന്നാനിക്കാർ ഒരു കളി നടത്തി ആവശ്യമുള്ള പണം സംഭാവന തന്നു. ഞങ്ങൾ ഉടനെ മണക്കുളം കളിക്കോപ്പോടുകൂടി, ഒരു ചെറിയ കളിയോഗത്തേയും കൊണ്ടു മദിരാശിക്കു പോയി. നിലമ്പൂർ രാജാവും മഞ്ചേരി രാമയ്യരും മദിരാശിയിൽ വച്ചു ഞങ്ങളോടു കൂടി. അടയാറിലെ വിശാലമായ മൈതാനത്തു തിങ്ങിക്കൂടിയിരുന്ന രണ്ടായിരത്തിലധികം പാശ്ചാത്യരുടെ സദസ്സിനു മുമ്പിൽ ഗുരു കുഞ്ചുക്കുറുപ്പിന്റെ കുചേലനും മാത്തൂർ കുഞ്ചുപിള്ള പണിക്കരുടെ കാട്ടാളനും പ്രദർശിപ്പിക്കപ്പെട്ടു. കഥാസാരം ഡോ. ജെ.എച്ച്. കസിൻസ് വിശദീകരിച്ചു പ്രസംഗിച്ചു. കേരളത്തിനു പുറത്ത് ഒരു കഥകളി പ്രദർശിപ്പിച്ചതു അതാദ്യമായിരുന്നു. അടയാറിലെ സുപ്രസിദ്ധമായ ആൽച്ചുവട്ടിലെ പുൽപ്പരപ്പിൽ ബ്രഹ്മവിദ്യാ ജിജ്ഞാസുക്കളുടെ ഇടയിൽ മഹർഷി തുല്യനായ സാക്ഷാൽ ലെഡ്ബീറ്റർ സായ്പും സ്ഥലം പിടിച്ചിരുന്നു എന്നതും അദ്ദേഹത്തിന്റെ നരച്ചു നീണ്ട താടിയും കനത്ത തലയും അരങ്ങിനൊരലങ്കാരമായിരുന്നു എന്നതും പ്രസ്താവയോഗ്യമാണ്. ആ മഹനീയ കലയുടെയും കേരളീയരുടെയും നല്ല കാലം എന്നേ പറയേണ്ടു. അന്നത്തെ പ്രദർശനത്തെപ്പറ്റി വളരെപ്പേർ പുകഴ്ത്തിപ്പറഞ്ഞു.

സി.പി.യുടെ പ്രോത്സാഹനം

പിറ്റെ ദിവസം 1928 ജനുവരി 5-ാം തിയതി രാവിലെ മഹാകവിയും ഞാനും (മുകുന്ദരാജാവ്) ശ്രീ.ജീനരാജദാസനൊന്നിച്ചു സർ സി.പി.രാമസ്വാമിയുടെ വസതിയിൽ ചെന്നു. ഞങ്ങളെ ജീനരാജദാസൻ പരിചയപ്പെടുത്തിക്കഴിഞ്ഞ

ഉടനെ വള്ളത്തോൾ ചോദിച്ചു. 'ഇന്നലെ അടയാറിലുണ്ടായ കഥകളിയെപ്പറ്റി അങ്ങയ്ക്കുണ്ടായ അഭിപ്രായമെന്താണെന്നറിഞ്ഞാൽ കൊള്ളാം'. 'ഞാൻ കഥകളി കാണുന്നത് ഇന്നലെ ആദ്യമാണ്. കൈമുദ്രയും മറ്റും മുഴുവൻ മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിഞ്ഞില്ലെങ്കിലും കഥകളി ഒരു വിശിഷ്ട നൃത്ത നാടകകലയാണെന്നു ഞാൻ മനസ്സിലാക്കുന്നു.' എന്നു സി.പി.യുടെ മറുപടി കിട്ടിയപ്പോൾ മഹാകവി തുടർന്നു. 'ഈ വിശിഷ്ടകല കേരളത്തിൽ നശിക്കുവാൻ പോകുകയാണ്. അതിനെ നിലനിർത്തി പുഷ്ടിപ്പെടുത്ത ണമെന്നു അങ്ങയ്ക്കു അഭിപ്രായമുണ്ടോ'.

'തീർച്ചയായും. ഞാനതിനു എന്തു ചെയ്യണം' എന്നായി സർ സി.പി. മഹാകവിയും മുകുന്ദ രാജാവും കേരളത്തിലെ കഥകളി മുതലായ കലകൾക്കു വേണ്ടി കേരള കലാമണ്ഡലം എന്ന പേരിൽ ഞങ്ങൾ ഒരു സംഘം കോഴിക്കോട്ടു സ്ഥാപിച്ചു രജിസ്റ്റർ ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. മൂലധനമുണ്ടാക്കാൻ രണ്ടുലക്ഷം രൂപയുടെ ഒരു ഭാഗ്യക്കുറി നടത്തുകയാണ് ഏറ്റവും നല്ലതു എന്നാണ് സഹപ്രവർത്തകരുടെ അഭിപ്രായം. ഗവണ്മെന്റിന്റെ അനുമതിയോ അറിവോ കൂടാതെ ഭാഗ്യക്കുറി നടത്തിയാൽ ഞങ്ങൾ ജയിലിൽ പോകേണ്ടിവരുമത്രേ. അതിനുള്ള നിവൃത്തിമാർഗ്ഗം അങ്ങു ഉണ്ടാക്കിത്ത രണമെന്നാണ് ഞങ്ങളുടെ അപേക്ഷ.' മുകുന്ദരാജാവ് ഈ സന്ദർഭത്തിൽ കലാമണ്ഡലത്തിന്റെ അച്ചടിച്ച മെമ്മോറാണ്ടവും ചട്ടങ്ങളും സി.പി. പക്കൽ കൊടുത്തു.

അദ്ദേഹം ആ കൊച്ചു പുസ്തകത്തിൽ ഒന്നു കണ്ണോടിച്ചതിനു ശേഷം ചിദംബരം എന്നു വിളിച്ചു അദ്ദേഹത്തിന്റെ പ്രൈവറ്റ് സെക്രട്ടറിയെ വരുത്തി ഇങ്ങനെ ആജ്ഞാപിച്ചു. 'ഇവർ ചിദംബരത്തിന്റെ നാട്ടുകാരാണ്. കേരള കലകൾക്കുവേണ്ടി സ്ഥാപിച്ച കലാമണ്ഡലം എന്ന സംഘത്തിനു മൂലധനമുണ്ടാക്കുവാൻ ഒരു ഭാഗ്യക്കുറി നടത്തണമത്രെ. ആ സംഗതിക്കു ഗവണ്മെന്റിന്റെ ആനുകൂല്യമുണ്ടാക്കുവാൻ ഒരു ഹർജി ഇവർ പക്കൽനിന്നു എഴുതി വാങ്ങണം'.

ഇതു കേട്ടപ്പോൾ ഞാൻ കടന്നു പറഞ്ഞു. ഹർജിയിൽ എന്തെല്ലാം സംഗ തികൾ കാണിക്കണമെന്നു ഞങ്ങൾക്കു അറിഞ്ഞുകൂടല്ലോ? 'ഉടനെ സർ സി. പി. ഹർജിയിലെ വാചകങ്ങൾ, ആ ഇരുന്ന ഇരുപ്പിൽത്തന്നെ ചിദംബരത്തിനു പറഞ്ഞുകൊടുക്കുകയും അതു അപ്പോൾത്തന്നെ ടൈപ്പ് ചെയ്ത് കൊണ്ടുവ രുവാൻ ആജ്ഞാപിക്കുകയും ചെയ്തു.

ഇത്രയുമായപ്പോൾ ഞാനൊരു (മുകുന്ദരാജ) കുസൃതിച്ചോദ്യം ചോദി ച്ചു. "ഇന്നലത്തെ ഹിന്ദുപത്രത്തിൽ, അങ്ങ്, ഗവൺമെന്റുമായി എന്തോ അഭി പ്രായവ്യത്യാസം കാരണം ലോ മെമ്പർസ്ഥാനം രാജികൊടുക്കാനിടയുണ്ടെ ന്നതിനു വല്ല അടിസ്ഥാനവുമുണ്ടോ?" പെട്ടെന്നു ചൊടിച്ചു; അദ്ദേഹം തന്ന മറുപടി ഇപ്രകാരമായിരുന്നു:

"നിങ്ങൾ സംശയിക്കേണ്ട. ഞാനൊരു കാര്യം ഏറ്റാൽ അതു ചെയ്യും; ഇക്കാര്യത്തിൽ പ്രത്യേകിച്ചും. കാരണം മിസ്സിസ് ബസന്റും മി. ജിനരാജദാസും മഞ്ചേരി രാമയ്യരും ശിപാർശി പറഞ്ഞ കാര്യവുമാണ്. കേരളത്തിന്റെ സമുന്നതനായ മഹാകവി വള്ളത്തോൾ നാരായണമേനോനവർകളുടെ ആവശ്യവുമാണല്ലോ. ഹർജി ഇവിടെ വച്ചു ഇപ്പോൾ ത്തന്നെ നിങ്ങൾ ഒപ്പിട്ടു തന്നാൽ, ഈ ജനുവരി കഴിയുംമുമ്പ് അനുകൂലമായ മറുപടി കുന്ദംകുളത്തു കിട്ടും. രാമസ്വാമി രാജി വയ്ക്കുകയാണെങ്കിൽ ഇതു കഴിഞ്ഞതിനുശേഷമേ ഉണ്ടാകൂ. ലവലേശം സംശയിക്കേണ്ട."

ഈ വർത്തമാനമെല്ലാമറിഞ്ഞപ്പോൾ വള്ളത്തോളിനുണ്ടായ സംതൃപ്തിക്കും സന്തോഷത്തിനും കയ്യും കണക്കുമില്ല. ഹർജി ഒപ്പിട്ടു മടങ്ങിപ്പോരുമ്പോൾ, വള്ളത്തോൾ പറഞ്ഞു:

"ഞങ്ങൾ മാത്രമല്ല, കേരളം മുഴുവൻ അങ്ങെയ്ക്കു കടപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. മേലിലും അങ്ങയുടെ സഹായസഹകരണങ്ങൾ ഉണ്ടാകുമെന്നു ഞങ്ങൾക്കു ഉറപ്പുണ്ട്." സ്വാമിയെ അഭിവാദനം ചെയ്തശേഷം അവർ മടങ്ങി.

സ്വാമി പറഞ്ഞപോലെത്തന്നെ ആ ജനുവരി 25-ാം തീയ്യതിയി 159-ാം നമ്പർ മെമ്മോ, 27-ാംതിയ്യതി കുന്ദംകുളത്തു കിട്ടി. മഞ്ചേരി രാമയ്യരുടെ പ്ലാൻ തികച്ചും ഫലിച്ചു.

പിന്നീട് വള്ളത്തോളും മുകുന്ദ രാജാവും കൂടി കലാമണ്ഡലം ഭാഗ്യക്കുറിക്കുവേണ്ടി നെട്ടോട്ടമായി. ഓരോ ഉറുപ്പികയുടെ രണ്ടുലക്ഷം ടിക്കറ്റുകൾ മാതൃഭൂമിയിൽ അച്ചടിപ്പിച്ചു വില്പനയ്ക്കു തയ്യാറായി. വള്ളത്തോൾ ടിക്കറ്റുകൾകൊണ്ടു വിൽപനയ്ക്കിറങ്ങി. ഭാരതത്തിന്റെ വിവിധഭാഗങ്ങളിൽ മഹാകവി നാലപ്പാടനൊരുമിച്ചു സഞ്ചരിച്ചു. മുകുന്ദരാജാവിന്നു സെക്രട്ടറിയെന്ന നിലയിൽ പിടിപ്പതു ജോലിയുണ്ടായിരുന്നു. ആപ്പീസുജോലിയും എഴുത്തുകുത്തുജോലിയുമായി രാജാവു നാട്ടിൽത്തന്നെ താമസിച്ചു. വള്ളത്തോളിന്റെ അസാമാന്യമായ പരിചയസമ്പത്തും പേരും പെരുമയും മൂലം ടിക്കറ്റുവിൽപനയിൽ ഗണ്യമായ പുരോഗതി ഉണ്ടാക്കാൻ ഭാരവാഹികൾക്കു കഴിഞ്ഞു. രണ്ടു കൊല്ലത്തെ തീവ്രപ്രയത്നത്തിന്റെ ഫലമായി ഒരു ലക്ഷത്തിമുപ്പത്തി അയ്യായിരം രൂപ പിരിഞ്ഞുകിട്ടി. 1930 ഏപ്രിൽ മാസത്തിൽ (1105 മേടം) ഗുരുവായൂരിൽ വച്ചു നറുക്കെടുപ്പു നടന്നു. അതിനോടനുബന്ധിച്ചു നാലുദിവസത്തെ കഥകളിയും ഉണ്ടായി.

നറുക്കെടുപ്പിനു മുമ്പു ചില എതിർകക്ഷികൾ കളക്ടറെയും മറ്റും കണ്ടു വള്ളത്തോളിനെയും മുകുന്ദരാജാവിനെയും പറ്റി പല പരാതികൾ ബോധിപ്പിച്ചു നറുക്കെടുപ്പു മുടക്കുവാൻ ശ്രമിച്ചു. കളക്ടറുടെ അടുക്കൽ കൂടതന്ത്രം ഫലിക്കില്ലെന്നു കണ്ടപ്പോൾ, അവർ നിലമ്പൂർ സീനിയറിനെ സമീപിച്ചു പല ആക്ഷേപങ്ങളും പറഞ്ഞു. അദ്ദേഹം അന്നു പറഞ്ഞ മറുപടി തങ്കലിപിയിൽ കൊത്തി സൂക്ഷിക്കേണ്ടവയാണ്. അതിങ്ങിനെയായിരുന്നു: "വള്ളത്തോൾ

നാരായണമേനോനും മുകുന്ദരാജാവും ഈ ഭാഗ്യക്കുറി പണം അപഹരിച്ചിട്ടുണ്ടെങ്കിലും - അവരങ്ങനെ ചെയ്യുന്നവരല്ലെന്നു എനിക്കു നല്ല ഉറപ്പുണ്ട് - ഭാഗ്യക്കുറി ശരിക്കു നടന്നില്ലെങ്കിലും പിരിച്ച പണം മുഴുവൻ ഓരോ ഉറുപ്പികയായി അതതാളുകൾക്കു ഞാൻ മടക്കിക്കൊടുക്കും. അതിനുള്ള സ്വത്തും കഴിവും നിലമ്പൂർ കോവിലകത്തിനുണ്ട്. ഈ സംഗതി നിങ്ങൾ എല്ലാവരോടും ഉറക്കെ വിളിച്ചു പറയുകയും വേണമെങ്കിൽ പത്രത്തിൽ പരസ്യപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്തേക്കൂ. സംശയിക്കേണ്ടാ; ഞാനാണ് ഉത്തരവാദി." ഇത്രയും അന്തസ്സും ക്ഷാത്രവീര്യവും മനസ്ഥൈര്യവും തികഞ്ഞ നിലമ്പൂർ ചീഫ് ശരിക്കും കലാമണ്ഡലത്തിന്റെ ഒരു രക്ഷാധികാരി തന്നെയായിരുന്നു. (ചെലവു കഴിച്ച് 72,000 ക. കലാമണ്ഡലത്തിനു മൂലധനമുണ്ടായി.)

കലാമണ്ഡലത്തിന്റെ ശൈശവത്തിൽ മുകുന്ദരാജാവിന്റെ പങ്ക്

കലാമണ്ഡലത്തിന്റെ ആദ്യകാലങ്ങളിൽ അതിനെ സധീരം മുമ്പോട്ട് നയിച്ചത് മുകുന്ദരാജാവായിരുന്നു. എം.കെ. രജാ അനുസ്മരിക്കുന്ന ഒരു ഭാഗം നോക്കുക. (കഥകളി സോവനീർ 1978 - ഗുരുവായൂർ പേജ് 11):

പക്ഷേ, യഥാർത്ഥത്തിലുള്ള യാതനകൾ വരാനിരിക്കുന്നതേ ഉണ്ടായിരുന്നുള്ളു. അമ്പലപുരം എന്ന ചെറിയ ഗ്രാമത്തിൽ എളിയ നിലയിൽ ആരംഭിച്ച അതിന്റെ പ്രവർത്തനം, സാമ്പത്തിക ക്ലേശങ്ങളുടെ ഒഴുക്കിനെതിരെയുള്ള അതിന്റെ പ്രയാണം, സ്വന്തമായൊരു സ്ഥലത്തിനുവേണ്ടിയുള്ള തിരച്ചിലും അതിന്റെ ഫലപ്രാപ്തിയും, ഓരോ ഘട്ടത്തിലും, പണമില്ലാത്തതുകൊണ്ടുണ്ടായ ഞെരുക്കങ്ങളെ നേരിടാൻ വേണ്ടിയുള്ള യാചനായാത്രകൾ, കലാകാരൻമാർ (കലാകാരികളും) നിരന്തരം സൃഷ്ടിച്ചു കൊണ്ടിരുന്ന പ്രശ്നങ്ങൾ, കഥകളിയെ കേരളത്തിനു പുറത്തും പ്രദർശിപ്പിക്കാനുള്ള പരിശ്രമങ്ങൾ - ഇങ്ങനെ ഒരു വ്യാഴവട്ടത്തോളം നീണ്ടുനിന്ന കഷ്ടപ്പാടുകളുടെയും ആശാഭംഗങ്ങളുടേതുമായ ഒരു നീണ്ട കാലഘട്ടത്തിലൂടെയുള്ള കഥയ്ക്കു ഒരു ഇതിഹാസത്തിന്റെ ഛായയും ഗാംഭീര്യവുമുണ്ട്. ദുരിതം നിറഞ്ഞ ഇക്കാലമത്രയും പലപ്പോഴും അപ്രതീക്ഷിതമായ എതിർപ്പുകളുടെ നീർച്ചുഴികളിൽ പെടുകയും പ്രതികൂലമായ ഒഴുക്കുകൾക്കെതിരെ നീങ്ങേണ്ടിവന്നെങ്കിലും, ദുർബലമായ ഈ കൊച്ചുതോണി മുങ്ങാതെ അതിനെ അതിന്റെ ലക്ഷ്യത്തിലെത്തിക്കാൻ മുഖ്യമായും സഹായകമായതു മുകുന്ദ രാജാവായിരുന്നു എന്നതു നിസ്സംശയമാണ്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ സംഘടനാപാടവവും അർപ്പണബുദ്ധിയും സാമൂഹ്യസ്വാധീനങ്ങളും കലാമണ്ഡലത്തിൽ അക്കാലത്തു അനർഘമായ സ്വത്തായും ശക്തിയായും അനുഭവപ്പെട്ടു. ഈ ഗുണവിശേഷങ്ങളെ യാതൊരു പ്രതിഫലേച്ഛയും കൂടാതെ, നിസ്വാർത്ഥമായി, കലവറയില്ലാതെ അദ്ദേഹം സ്ഥാപനത്തിനുവേണ്ടി അടിയറവച്ചു." കലാമണ്ഡലത്തിന്റെ ആസ്ഥാനമായ അമ്പലപുരത്തെ കെട്ടിടങ്ങൾ സൗജന്യമായി ഉപയോഗിക്കാൻ

നൽകിയതും മുകുന്ദരാജാവിന്റെ ആ കലയോടുള്ള കൂറിന്റെയും ആ സ്ഥാപനത്തോടുള്ള സ്നേഹത്തിന്റെയും പ്രതീകങ്ങളാണ്.

1941 ൽ കൊച്ചി സർക്കാർ കലാമണ്ഡലമെന്ന സ്ഥാപനം ഏറ്റെടുക്കുന്നതുവരെ (1927 മുതൽ 1941 വരെ) അതിന്റെ സെക്രട്ടറി മുകുന്ദരാജാവായിരുന്നു. ഒരാദർശത്തിന്റെ പേരിൽ മുകുന്ദരാജാവ് സെക്രട്ടറി പദം രാജിവച്ചു. പിന്നീടു വന്ന ഭരണസമിതിയിൽ രാജാവ് അംഗമായിരുന്നു. വളരെക്കാലം ആ അംഗത്വം തുടരുകയും ചെയ്തു.

'മുകുന്ദരാജാവിനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം കലാമണ്ഡലം എന്നു വെച്ചാൽ തന്റെ പൊതുജീവിതത്തിന്റെ ലക്ഷ്യവും സാഫല്യവുമായിരുന്നു. തന്റെ ജീവിതത്തിലെ ഏറ്റവും നല്ല രണ്ടു പതിറ്റാണ്ടുകാലം അതിനുവേണ്ടിയാണു അദ്ദേഹം ചെലവഴിച്ചത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ അദ്ദേഹത്തിനു മരണപര്യന്തം അതിനോടു പിതൃനിർവ്വിശേഷമായ ഒരു പ്രതിപത്തിയും വാത്സല്യവുമുണ്ടായിരുന്നു. അതിന്റെ ഭാവിയെപ്പറ്റി, അദ്ദേഹം അവസാനം വരെ ചില ആശയങ്ങൾ വച്ചുപുലർത്തിയിരുന്നു - ചില ആശങ്കകളും ടാഗോറിന്റെ വിശ്വഭാരതിയുടെ മാതൃകയിൽ കലാമണ്ഡലം ഒരു സർവ്വകലാശാലയായി ഉയർന്നു കാണാനായിരുന്നു അദ്ദേഹത്തിന്റെ മോഹം. മരിക്കുന്നതിനു 4 വർഷം മുമ്പു പോലും 1968 ൽ, ഇതിനു വേണ്ടി കുറെ കലാപ്രേമികളുടെ ഒരു യോഗം തൃശൂരിൽ വിളിച്ചുകൂട്ടുകയും അതിന്റെ തീരുമാനത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ അന്നത്തെ ഗവൺമെന്റിനോടു ചില നിവേദനങ്ങൾ നടത്തുകയും ചെയ്തിരുന്നു.

പ്രസിദ്ധിയെ വർജ്ജിച്ചുപോന്ന ആ ജീവിതം അതുപോലെതന്നെ അവസാനിച്ചു. അമ്പലപുരമെന്ന കൊച്ചുഗ്രാമത്തിൽ, കലാമണ്ഡലത്തെ അതിന്റെ ശൈശവദശയിൽത്തന്നെ വളർത്തി എടുക്കുകയും ഉജ്ജ്വലമായ എത്രയോ കളിയരങ്ങുകൾക്കു സാക്ഷ്യം വഹിക്കുകയും ചെയ്ത അതേ കെട്ടിടത്തിൽ വച്ചു, കർമ്മനിരതമായ ആ ജീവൻ, തന്റെ അവസാനത്തെ പെട്ടിവച്ചുകളിയും കഴിഞ്ഞു ഉറങ്ങാൻ കിടന്നു."

അനുബന്ധം

(ആനന്ദശിവറാമിന്റെ ഒരു അനുസ്മരണം - മാതൃഭൂമി കട്ടിങ്ങ് - തിയതിയും മറ്റും അതിലില്ല). ആനന്ദശിവറാം എഴുതുന്നു:

"നാട്ടിൽ മടങ്ങി എത്തിയാൽ തമ്പുരാന്റെ വസതിയിലേയ്ക്കു ഒരു തീർത്ഥാടനം നടത്തുകയാണ് എന്റെ ആദ്യത്തെ പരിപാടി. കഴിഞ്ഞ തവണ അമേരിക്കയിൽ നിന്നു വന്നപ്പോൾ ഉടൻ വന്നുകാണാമെന്നു ഞാൻ തമ്പുരാനു എഴുതി. ഉടൻ മറുപടി വന്നു, ഇങ്ങോട്ടു വരുമെന്നു അറിഞ്ഞു വളരെ സന്തോഷിക്കുന്നു. എനിക്കതു ഈ അവസരത്തിൽ ഒരു ടോണിക്ക് പോലെയാണ്. എന്റെ ആരോഗ്യവും ആയുസ്സും അതുമൂലം വർദ്ധിക്കും."

ഉടനെ ഞാൻ തൃശൂരിലെത്തി; ഒരു കുല നേന്ത്രപ്പഴവുമായി. വാർദ്ധക്യം

ബാധിച്ച തമ്പുരാനെ കണ്ടപ്പോൾ എന്റെ കണ്ണുകൾ നിറഞ്ഞുപോയി. "ശിവ രാമന്റെ വരവ് സഫലമായി" തമ്പുരാൻ ഫലിതം പറഞ്ഞു. ആസ്ത്രേലിയ ക്കാരിയും എന്റെ ശിഷ്യയുമായ ലൂയിലൈറ്റ് ഫുട്ട് എഴുതിയ മണിപ്പൂരി നൃത്ത ത്തെക്കുറിച്ചുള്ള പുസ്തകത്തിന്റെ ഒരു കോപ്പി ഞാൻ അദ്ദേഹത്തിനു കാഴ്ച വച്ചു. "ശിവറാമന്റെ ആട്ടോഗ്രാഫ് കൂടി ആയിക്കോട്ടെ. തമ്പുരാൻ നിർദ്ദേശി ച്ചു, ഞാൻ അനുസരിച്ചു."

ഞങ്ങൾ കുശലം പറഞ്ഞു. ഊണു കഴിച്ചു. ഇടയ്ക്കു തമ്പുരാന്റെ ഒരു ചോദ്യം "ആട്ടെ ശിവരാമന് ആനന്ദശിവറാം എന്ന പേര് എങ്ങിനെ കിട്ടി, അറിയ്യോ."

ഞാൻ ആലോചിച്ചുനോക്കി. പിടികിട്ടിയില്ല. തമ്പുരാൻ വെളിപ്പെടുത്തി. "സിലോൺ പര്യടനത്തിനു പോയപ്പോൾ ഞാനാണ് ആ പേര് തന്നത്. അതു പോലെത്തന്നെ ശങ്കരനെ ജയ്ശങ്കർ എന്നാക്കിയതും ഞാൻ തന്നെയാണ്."

പേരുമാത്രമല്ല, അതിനു അർത്ഥം നൽകിയതും തമ്പുരാൻ തന്നെയാണ് – ഞാൻ പറഞ്ഞു.

അന്നുതന്നെ "സീ ഇന്ത്യാ ഫൗണ്ടേഷന്റെ ആഭിമുഖ്യത്തിൽ എറണാകു ളത്തു ഒരു പ്രതിദിന കഥകളി നടത്തുന്ന കാര്യവും ഞാൻ തമ്പുരാനുമായി ചർച്ച ചെയ്തു." ദിവസവും കഥകളിയോ? അതു കാണുവാനുള്ള ഭാഗ്യം കൂടിയുണ്ടോ എനിക്ക്. തമ്പുരാന്റെ അനുഗ്രഹാശിസ്സുകളോടുകൂടി തുടങ്ങിയ പ്രതിദിനകഥകളി ഇരുപതുമാസം വിജയകരമായി നടക്കുന്നതു കണ്ടുകൊ ണ്ടാണ് അദ്ദേഹം കണ്ണടച്ചത്. (കലാമണ്ഡലത്തെപ്പറ്റി ചർച്ചയും ഉണ്ടായി.)

അന്നു ഞാൻ ഒരു ഫോട്ടോഗ്രാഫറെ വരുത്തി ഒരു ചിത്രം എടുപ്പിച്ചു, വെയിലാറിയപ്പോൾ യാത്ര പറഞ്ഞു: "ഇനി എന്നാണ് അമേരിക്കയിൽ നിന്നു മടങ്ങുക" തമ്പുരാന്റെ ചോദ്യം. "രണ്ടുകൊല്ലം കഴിയും." ഇതു പറയുമ്പോൾ എന്റെ കണ്ഠം ഇടറുന്നുണ്ടായിരുന്നു. തമ്പുരാൻ വികാരാവേശനായി കാണ പ്പെട്ടു. ഞാൻ കണ്ണുകൾ ഒപ്പി. വേഗത്തിൽ പടിയിറങ്ങി നടന്നു. അതു ഞങ്ങ ളുടെ അവസാന കൂടിക്കാഴ്ചയായിരുന്നു.

●

ഇളംകുളം കേരളീയതയുടെ ദേശീയ ചരിത്രകാരൻ

വി.ജെ.വർഗ്ഗീസ്

കേരളീയ ചരിത്രത്തിന്റെ ഇരുളടഞ്ഞ ഏടുകളിൽ ചരിത്രാന്വേഷണത്തിന്റെ വെളിച്ചം എത്തിക്കുവാൻ യത്നിച്ച മഹാനായ ചരിത്ര പണ്ഡിതനാണ് ഇളംകുളം. പി. എൻ. കുഞ്ഞൻപിളള. കേരളീയതയെക്കുറിച്ചുള്ള ചർച്ചകൾ മുഖരിതമായ ഇന്ന് കേരളീയതയുടെ ഈ ദേശീയചരിത്രകാരൻ സ്മരണീയമാണ്. സാമ്പ്രദായിക വിചാരമാതൃകകളെ അതിലംഘിച്ചുകൊണ്ട് പ്രാദേശിക ചരിത്ര പരിഷ്കൃതി പഠനങ്ങൾക്ക് നിശിതമായ പ്രാധാന്യം കൈവന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ചരിത്ര സന്ധിയാണിത്. സമഗ്രവും ഏക സ്വരാത്മകവുമായ യൂറോ - കേന്ദ്രീകൃത ചരിത്രദർശനം പോസ്റ്റ് കൊളോണിയൽ വ്യവഹാരമണ്ഡലത്തിൽ പൊളിച്ചെഴുത്തുകൾ നേരിടുന്നു. 'പ്രൊവിൻഷ്യലൈസിങ് യൂറോപ്പ്' എന്ന മുദ്രാവാക്യം പല തട്ടകങ്ങളിൽ നിന്നായി ഉയരുന്ന ഈ ഘട്ടത്തിന്റെ ചിന്താപരമായ ഉൾക്കാഴ്ചകളിൽ കേരളീയതയുടെ ഈ ദേശീയചരിത്രകാരനെ വായനാവിധേയമാക്കുന്നതിന് സവിശേഷമായ പ്രാധാന്യമുണ്ട്.

അപഗൂഢവത്ക്കരണ ശ്രമങ്ങൾ

ഐതിഹ്യങ്ങളുടെയും മിത്തുകളുടെയും മതിൽക്കെട്ടുകൾക്കുള്ളിൽ കുടുങ്ങിക്കിടന്ന കേരള ചരിത്രവിജ്ഞാനത്തെ യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളുടെ ഭൂമികയിലേക്ക് ഇളക്കി പ്രതിഷ്ഠിച്ചതാണ് ഇളംകുളത്തിന്റെ സുപ്രധാന സംഭാവന. ഇളംകുളത്തിനുമുമ്പും ഇവിടെ ചരിത്രരചനാസംരംഭങ്ങൾ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. കേരളത്തിന്റെ ചരിത്രരചനാ പാരമ്പര്യത്തിന് പതിനൊന്നാം നൂറ്റാണ്ടിലുണ്ടായ അതുലന്റെ മൂഷകവംശത്തോളം പഴക്കം കല്പിക്കുന്നവരുണ്ട്. എന്നാൽ വ്യവസ്ഥാപിത ചരിത്രരചനകൾ കേരളത്തിലാരംഭിക്കുന്നത് കൊളോണിയൽ സംസ്കൃതിയുടേയും അതിന്റെ പാർശ്വവർത്തിയായ ഒരു ചരിത്രബോധത്തിന്റേയും ദാർശനികവും രാഷ്ട്രീയവുമായ തുളച്ചുകയറ്റത്തോടെയാണ്. ഷെയ്ക്ക് സെയ്നുദ്ദീൻ, മിഷേൽ ഗീഡ്സ്, പാച്ചുമൂത്തത് പി. ശങ്കുണ്ണിമേനോൻ, വില്ല്യം ലോഗൻ, പി. സുന്ദരംപിള്ള, കെ. പി. പത്മനാഭമേനോൻ തുടങ്ങിയവരുടെ ചരിത്രനിർമ്മിതികൾ ഇത്തരത്തിൽ ഇളംകുളത്തിന് മുമ്പ് ഉണ്ടായിട്ടുള്ളവയാണ്. ഇക്കൂട്ടത്തിൽ ഒട്ടുമിക്കതും ഐതിഹ്യങ്ങളുടെയും മിത്തുകളുടെയും രീതികളോട് സൗഹൃദം അനുവർത്തിക്കുന്നവയാണ്. ഈ രചനകളിലെ ശക്തമായ ഒരു വിഭാഗത്തെ സാമുദായികചരിത്രത്തിന്റെയോ കൊട്ടാരചരിത്രത്തിന്റെയോ ഇടനാഴികളിലാണ് നമുക്ക് കണ്ടെത്താനാവുക. ഗണ്യമായ മറ്റൊരു വിഭാഗം ഭരണപരമായ നിർബന്ധങ്ങളെ മുൻനിർത്തി നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടവയാണ്. ഉപാദാനസാമഗ്രികളുടെ വൈവിധ്യമില്ലായ്മയും അവയുടെ അശാസ്ത്രീയമായ കൈകാര്യവും ഈ ചരിത്രങ്ങളുടെ മറ്റൊരു ന്യൂനതയാണ്. എന്നാൽ ഇളംകുളത്തിന്റെ ചരിത്രത്തെ നാം കാണുക യാഥാർത്ഥ്യാധിഷ്ഠിതമായ തുറസ്സുകളിലാണ്. വിശാലമായൊരു കാലാനുക്രമത്തിൽ (Chronology) വാർത്തെടുത്ത് അത് പകർന്നു നൽകുന്ന ഉൾക്കാഴ്ചകളിൽ വിവിധ കേരളചരിത്രപ്രശ്നങ്ങളെ വിചാരണയ്ക്ക് വിധേയമാക്കുകയാണ് അദ്ദേഹം ചെയ്യുന്നത്. കേരള ചരിത്രത്തെ, ഇത്തരത്തിൽ കണിശമായി അപഗൂഢവത്ക്കരിക്കാനുള്ള ശ്രമം അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചരിത്രപാഠങ്ങളെ സവിശേഷമാക്കുന്നു.

അപൂർണ്ണതകൾ തിരിച്ചറിയപ്പെടുന്നു

തൊഴിലുകൊണ്ട് ഇളംകുളം ഒരു ചരിത്രകാരനായിരുന്നില്ല. ഭാഷാശാസ്ത്രകാരനായിരുന്നു. ഭാഷാധ്യാപകനെന്ന നിലയിൽ കേരള ചരിത്രം പഠിപ്പിക്കുവാൻ നിയുക്തനായ അദ്ദേഹം കേരളചരിത്രകൃതികളിലെ അപൂർണ്ണതകൾ തിരിച്ചറിയുകയും അവയെ സമഗ്രമായി പരിഹരിക്കുകയെന്ന

ദൗത്യം ഏറ്റെടുക്കുകയും ചെയ്തു. കേരളചരിത്രത്തിന്റെ വൈവിധ്യമാർന്ന ഘടകാംശങ്ങളെയും സാംസ്ക്കാരിക രൂപങ്ങളെയും അടിമുടി പ്രശ്നവത്ക്കരിക്കുകയും പുത്തൻ സംവാദങ്ങൾക്ക് ഇടം ഉണ്ടാക്കിയെടുക്കുകയും ചെയ്ത നിരവധി ഗ്രന്ഥങ്ങളുടെ പിറവിയായിരുന്നു ഇതിന്റെ ഫലം.[1] കേരളചരിത്രത്തിന്റെ ഇരുളടഞ്ഞ നിരവധി ഏടുകളിൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ കൃതികൾ പ്രകാശം പരത്തി.

കേരളചരിത്രത്തിനൊരു ചട്ടക്കൂട്

കേരളചരിത്രപഠനത്തിന് മാർഗ്ഗനിർദ്ദേശകമായ ഒരു ചട്ടക്കൂടും സാർത്ഥകമായ കാലാനുക്രമണികയും രൂപപ്പെടുത്തി എന്നത് ഇളംകുളം. കേരളത്തിന്റെ ചരിത്ര രചനക്ക് ശാസ്ത്രീയമായൊരു അധിഷ്ഠാനം നൽകാനുള്ള യത്നമാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചരിത്രപാഠങ്ങളിൽ ഉദാഹൃതമായിരിക്കുന്നത്. ചരിത്രപരമായ പ്രതിനിധാനങ്ങളിൽനിന്നും സ്വരൂപിക്കുന്ന പരികല്പനകളെ വസ്തുതാപരമായി തെളിയിക്കുക എന്നതാണ് ശാസ്ത്രീയമെന്നതുകൊണ്ട് ഇവിടെ ഉദ്ദേശിക്കുന്നത്. എല്ലാ വിചിന്തനങ്ങളും ആത്യന്തികമായി ഒരു പരികല്പനയെ ആശ്രയിക്കുന്നുണ്ടെന്നും അങ്ങനെയാണ് ശാസ്ത്രീയചിന്ത സാധ്യമാകുന്നതെന്നും അതിനെ നവീന ചിന്താപദ്ധതികളുടെ വെളിച്ചത്തിൽ പരിഷ്ക്കരിക്കേണ്ടതും ശാസ്ത്രത്തിന്റെ യുക്തിയാണ്. പരികല്പനകൾ അസാധുവായിതീരുന്നതു പോലും അതിലൂടെ നടത്തുന്ന തീവ്രമായ അന്വേഷണങ്ങളിലൂടെയാണ്.

ചരിത്രത്തിന്റെ സത്യാത്മകത

സാഹിത്യാദി സാമൂഹ്യവ്യവഹാരങ്ങളുമായുള്ള ചരിത്രാത്മകമായ ചാർച്ചയും വസ്തുതകളുണ്ടെന്ന കലശലായ വിശ്വാസവും അവയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിലുള്ള സത്യാത്മകതയുടെ നിർദ്ധാരണവും ഇളംകുളത്തിന്റെ ചരിത്രവിചാരങ്ങളിലെ വിശേഷമായ സംഗതികളാണ്. ഭാഷക്കു പുറത്ത് യാഥാർത്ഥ്യം എന്നൊന്ന് ഉണ്ടെന്നും, വസ്തുനിഷ്ഠമായ ചരിത്രം എന്നത് പ്രമാണസാമഗ്രികളിൽനിന്ന് അവയെ കണ്ടെത്തി പുറത്തുകൊണ്ടുവരലുമാണ് ചരിത്രകാരന്റെ കർത്തവ്യം ഇതാണ്. ലിയോ പോൾഡ് വൊൻ റാങ്കേ (Leopold Von Ranke) സൃഷ്ടിച്ച ചരിത്രരചനാ ചരിത്രത്തിലെ ബർലിൻ വിപ്ലവം അദ്ദേഹത്തെ തുടർന്നുവന്ന ചരിത്രമെഴുത്തുകാരുടെ ചരിത്രവിചിന്തനങ്ങളെ വസ്തുനിഷ്ഠതയ്ക്കായുള്ള തീവ്ര പ്രലോഭനങ്ങളിൽ അലോസരപ്പെടുത്തിയത് ഇവിടെ സ്മരണീയമാണ്. റാങ്കേയുടെ പരിചിന്തനങ്ങളിലെ ആധികാരികത (authenticity) വസ്തുനിഷ്ഠത (Ob-

jectivity) എന്നിങ്ങനെയുള്ള സങ്കല്പനങ്ങളുമായി ഇളംകുളത്തിന്റെ ചരിത്രചിന്തകൾക്ക് ഗാഢബന്ധം ഉണ്ട്. തൃപ്തികരമായ ചരിത്രം എന്ന രീതിയിൽ അദ്ദേഹം ചരിത്രനിർമ്മിതിയുടെ ഒരു കാര്യക്ഷമമാതൃകയെ ആദർശാത്മകമായി മനസ്സിൽ സൂക്ഷിക്കുന്നത് ഇങ്ങനെയുള്ളൊരു കാഴ്ചയുടെ സ്വഭാവിക പരിണാമമെന്ന നിലയ്ക്കാണ്. ചരിത്രാന്വേഷണത്തിന്റെ ഗതിയിലൂടെ ഉരുത്തിരിയുന്ന ധാരണാസഞ്ചയങ്ങളുടെ ഒരു സമഗ്രവ്യൂഹമെന്ന നിലയിൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ അഭിപ്രായങ്ങളിലൂടെ ഈ ആത്യന്തികചരിത്ര സങ്കല്പം അനാവൃതമാകുന്നു. പതിനഞ്ചാം നൂറ്റാണ്ടിനു മുമ്പുള്ള ചരിത്രം തൃപ്തികരമാംവണ്ണം നിർമ്മിക്കുവാനാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ പുറപ്പാട്.

കണ്ടെത്തലുകൾ

ഉപാദാനവസ്തുക്കളുടെ വൈവിധ്യ - വൈപുല്യങ്ങൾ തന്റെ മുൻഗാമികളിൽനിന്ന് ഇളംകുളത്തെ വിഭിന്നനാക്കുന്നു. കേരളത്തിന്റെ ചരിത്രരചനയിൽ അദ്ദേഹത്തിലൂടെ ആരംഭിക്കുന്ന ഭിന്നപ്രവണതകളും ചില മൗലികമായ കണ്ടെത്തലുകളും ആ ഉപാദാനലോകത്തിന്റെ വിസ്തൃതിയെ ആസ്പദമാക്കിയുള്ളവയാണ്. ലഭ്യമായ ലിഖിതങ്ങളും സാഹിത്യകൃതികളുമാണ് ചരിത്രനിർമ്മിതിക്കായി സ്വീകരിച്ചത്. പുരാവസ്തുശാസ്ത്രം മതിയാംവണ്ണം ഉപയോഗപ്പെടുത്തുന്നില്ലായെന്നതു കൊണ്ടുതന്നെ ഇളംകുളത്തിന്റെ കേരളചരിത്രത്തിൽ സംഘകാലത്തിനപ്പുറമുള്ള പ്രാഗ്ചരിത്രസംബന്ധിയായ സാധ്യതകൾ പരിഗണിക്കപ്പെടുന്നില്ല. കേരളത്തിന് പ്രാചീന തമിഴകവുമായുണ്ടായിരുന്ന സാമൂഹിക സാംസ്കാരിക ഏകതയും സ്വഭാവൈക്യവും സ്പഷ്ടമായി തിരിച്ചറിയുന്നത് അദ്ദേഹമാണ്. സംഘകൃതികളിൽ കടന്നുവരുന്ന ഏഴിമലയിലെ നന്നൻ പടിഞ്ഞാറൻ തീരത്ത് കണ്ണൂരിനടുത്തുള്ള ഏഴിമലൈനാടിന്റെ മുഖ്യനാണെന്ന് നിശ്ചയിക്കുന്നതും അദ്ദേഹം തന്നെ. ദക്ഷിണേന്ത്യൻ ചരിത്രവ്യവഹാരത്തിൽ ഇടപെട്ട ആദ്യകാല ചരിത്രകാരൻമാർ സംഘകാലത്തെ തെന്നിന്ത്യയുടെ ക്ലാസിക്കൽ ഘട്ടം എന്ന് സ്ഥിരീകരിച്ചിരുന്നു. അത്തരം വിചാരങ്ങളുമായി ഇളംകുളം ഹൃദയപൂർവ്വം ഐക്യപ്പെടുന്നുണ്ട്. സംഘകാല കേരളം ഒരു പുരോഗതിയിലെത്തിയ സാംസ്കാരിക അവസ്ഥയെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നുവെന്ന് നിരീക്ഷിക്കപ്പെടുന്നത് ഇപ്പറഞ്ഞ വക്രമായ കാഴ്ചയുടെ ഫലമാണ്. എന്നാൽ സംഘകാലസംസ്ക്കാരം ശുദ്ധ ദ്രാവിഡ സംസ്കാരമാണെന്ന വായനയെ ഇളംകുളം തകിടം മറിക്കുന്നുണ്ട്. ആര്യസാന്നിധ്യവും

സ്വാധീനവും സംഘസമൂഹത്തിൽ അദ്ദേഹം തിരിച്ചറിയുന്നു. കേരളചരിത്രത്തിലെ മറഞ്ഞുകിടന്നിരുന്നതും എന്നാൽ നിർണ്ണായകവുമായ പിൽക്കാല ചേരരാജവംശത്തിന്റെ വേറിട്ട അസ്തിത്വം കണ്ടെത്തുന്നതും അദ്ദേഹമാണ്. മഹോദയപുരത്തെ കുലശേഖരൻമാരുടെ ഘട്ടം എന്ന് ഈ കാലത്തെ വിളിക്കുന്നു. പെരുമാക്കൻമാരുടെ തലസ്ഥാനം കൊടുങ്ങല്ലൂരാണെന്ന് നിർണ്ണയിക്കുന്നതും ഇളംകുളമാണ്. വ്യക്തമായ ഒരു കാലബോധത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ പെരുമാക്കൻമാരുടെ രൂപ രേഖാപരമായ ഒരു ചരിത്രം ആലേഖനം ചെയ്യപ്പെടുന്നു. പെരുമാക്കൻമാരുടെ തകർച്ചയുടെ തുടക്കമാകുന്ന ശിഥിലരാഷ്ട്രീയവ്യവസ്ഥ (Fragmented polity)യുടെ സാംസ്കാരിക-ദാർശനിക പരിസരങ്ങളിൽ രൂപപ്പെടുന്ന സാമൂഹിക ബലതന്ത്രം മരുമക്കത്തായം, സംബന്ധം, ചാവേർ, ദേവദാസി സമ്പ്രദായം, ജന്മിത്വം തുടങ്ങിയ സാമൂഹിക സ്ഥാപനങ്ങളുടെയും സാംസ്കാരികരൂപങ്ങളുടെയും ചർച്ചയിലൂടെ വരച്ചുകാട്ടപ്പെടുന്നു.

ദേശീയതയുടെ പ്രവക്താവ്

ഇളംകുളത്തിലെ ചരിത്രകാരനെ കരുപ്പിടിപ്പിക്കുന്നതിൽ സ്വാതന്ത്ര്യസമരവും ദേശീയതയും ശക്തമായ പങ്ക് വഹിച്ചു. ദേശീയ ആശയ വിചാരങ്ങളും സമ്പ്രദായങ്ങളും അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചരിത്രനിർമ്മിതികളിലെ ചിഹ്നങ്ങളാണ്. ഇന്ത്യൻ ചരിത്രത്തെ പഠിക്കാൻ യത്നിച്ച ആദ്യകാല പാശ്ചാത്യപണ്ഡിതൻമാർ സാമ്രാജ്യത്വ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന് കപ്പം നൽകുന്നവരായിരുന്നു. ആര്യസിദ്ധാന്തവും, നിശ്ചല ഭാരതീയ സമൂഹസിദ്ധാന്തവും, പൗരസ്ത്യ സ്വേച്ഛാധിപത്യസിദ്ധാന്ത (Oriental Despotism) വുമൊക്കെ ഉരുത്തിരിയുന്നത് കൊളോണിയലിസത്തിന്റെ പൊതു ആശയശേഖരത്തിൽ നിന്നാണ്. വൈരുദ്ധ്യാത്മക ചലനത്തിന്റെ പ്രവക്താവായിരുന്നുവെങ്കിലും മുൻപറഞ്ഞ പരിചിന്തനങ്ങൾ തീർത്ത അടിസ്ഥാനത്തിന്മേലാണ് കാറൽ മാർക്സ് തന്റെ 'ഏഷ്യാറ്റിക് മോഡ് ഓഫ് പ്രൊഡക്ഷൻ' എന്ന സിദ്ധാന്തം നിർമ്മിക്കുന്നത്. ഭാരതീയപഠനങ്ങളുടെ തട്ടകത്തിലേക്ക്, ദുഷ്ടലാക്കോടെയുള്ള, ഈ പാശ്ചാത്യ കടന്നുകയറ്റത്തിനെതിരെ രൂപമെടുത്ത പ്രതിരോധപരമായ ഇടപെടലുകൾ ആദ്യകാല ദേശീയ ചരിത്രകാരൻമാരുടെ ഒരു പൊതുസവിശേഷതയാണ്. ദേശീയ സ്വാതന്ത്ര്യ മുന്നേറ്റങ്ങളുടെ ചൂളയിൽ ഉരുക്കിയെടുക്കപ്പെട്ട ഇക്കൂട്ടർ ഇന്ത്യൻ സാമൂഹ്യ വ്യവഹാരം ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ചലനാത്മകത ഉയർത്തിക്കാട്ടുകയും ഭൂതകാല സംസ്കൃതിയിലെ പല അംശങ്ങളെയും മഹത്വവത്ക്കരിക്കുകയും

ചെയ്തു. ആശയപരമായി ഈ ആദ്യകാല ദേശീയ ചരിത്രകാരൻമാരുമായി ഇളംകുളത്തിന്റെ ചരിത്ര വിചാരങ്ങൾക്ക് ചാർച്ചയുണ്ട്.

അദ്ദേഹം 'സംഘസമൂഹ'ത്തിൽ പ്രാകൃത കമ്മ്യൂണിസത്തിന്റെ അട യാളങ്ങൾ കാണുന്നത് മാർക്സിന്റെ 'ഏഷ്യാറ്റിക് മോഡ് ഓഫ് പ്രൊഡക്ഷ' ന്റെ സങ്കേതങ്ങളുമായി ഐക്യപ്പെടാൻ സാധിക്കാത്തതുകൊണ്ടു കൂടിയാണ്. പിൽക്കാല ചേരരാജാക്കൻമാരുടെ ഭരണഘട്ടത്തെ ഒരു കേന്ദ്രീകൃതഭരണ വ്യവസ്ഥയെന്ന നിലയിൽ വീക്ഷിക്കപ്പെടുന്നതും അതിനെ കേരളത്തിന്റെ 'സുവർണ്ണയുഗ'മെന്ന് വിവക്ഷിക്കുന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. അധികാര കേന്ദ്രങ്ങളുടെ സ്വേച്ഛാധിപത്യ പ്രവണതകൾക്ക് കടിഞ്ഞാണിടുകയോ പരിമിതപ്പെടുത്തുകയോ ചെയ്യുന്ന നാട്ടുക്കൂട്ടങ്ങളും ദേശക്കൂട്ടങ്ങളും ഭരണവ്യവസ്ഥയുടെ ജനായത്തസ്വഭാവത്തെ ഉദാഹരിക്കുന്നുവെന്ന് അദ്ദേഹം ധരിക്കുന്നു. മൂഴിക്കുളം കച്ചംതന്നെ ഊരാളമർദ്ദനത്തിൽ നിന്നും ചൂഷിതരായ കരാളരുടെ സംരക്ഷണത്തിനായുള്ള വ്യവസ്ഥിതിയുടെ കരുതലിന്റെ സാക്ഷ്യപത്രമെന്ന നിലയ്ക്കാണ് ഉന്നയിക്കപ്പെടുന്നത്. കേരളത്തിന്റെ തെക്കേയറ്റം വരെ മൂഴിക്കുളത്തൊഴുക്കം സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടിരുന്നുവെന്ന് പ്രസ്താവിക്കുമ്പോൾ ജനകീയ ഭരണത്തിന്റെ ഒരു മുഴുനീളൻ ഭൂമിശാസ്ത്രം കൂടി ഇളംകുളം വിഭാവനം ചെയ്യുന്നു.

കേരളത്തിന്റെ രേഖീയമായ ചരിത്രത്തിൽ 'നമ്പൂതിരിയുഗ'മെന്ന ഘട്ടം കടന്നുവരുന്നതോടെയാണ് ഈ ഭൂതകാല സുവർണ്ണഘട്ടത്തിന് അന്ത്യം കുറിക്കപ്പെടുന്നതെന്ന് അദ്ദേഹം സിദ്ധാന്തിക്കുന്നു. ആര്യ സംസ്ക്കാരത്തിന്റെ സുവർണ്ണകാലം തകർക്കപ്പെടുന്നവെന്നത് ഇപ്പറഞ്ഞ നിഗമനത്തിന്റെ ലീനാർത്ഥം. സാമ്രാജ്യത്വ വ്യവഹാരത്തിന്റെ മാതൃകകളിലൊന്നായ ആര്യസിദ്ധാന്തം അതിന്റെ സങ്കല്പങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽതന്നെ തിരസ്കൃത മാവുകയാണിവിടെ.

ചാവേററ് പടയാളികളെ കുറിച്ചുള്ള ചർച്ചയിൽ മരണത്തെ സധൈര്യം വരിക്കുന്ന പടയാളികളുടെ ആരാധനാബിംബങ്ങൾ ഇളംകുളം ആലേഖനം ചെയ്യുന്നു. ഇഹലോകജീവിതത്തെ തൃണവത്ഗണിച്ച് മാതൃഭൂമിയുടെ മാഹാത്മ്യത്തിനായി ഉയിർപ്പിക്കുന്ന ചാവേററ് പടയാളികൾ ആവിഷ്ക്ക രിക്കുന്ന ദുരന്തസൗന്ദര്യം രക്തസാക്ഷിത്വത്തിന്റെ ആദിപാഠങ്ങൾ എന്ന നിലയിൽ കണ്ടെടുക്കപ്പെടുന്നു. മുതലാളിത്തചിന്തയുടെ കാതലായ സ്വകാര്യതാൽപര്യങ്ങളും ലാഭേച്ഛയും ധീരമായി തൃജിക്കുന്നവരെ ചിത്രീകരിച്ചുകൊണ്ട് മുതലാളിത്ത പരിസരങ്ങളിൽ രൂപപ്പെട്ട ദർശന ങ്ങൾക്കെതിരെ കലശലായി കലഹിക്കുക കൂടിയാണ് അദ്ദേഹം ചെയ്യുന്നത്.

ദേശത്തിനായി ജീവൻ വെടിയാൻ തയ്യാറാകുന്നതിനേക്കാൾ വലിയ രാഷ്ട്രീയ ബോധം ഒരു ജനതക്കുണ്ടാകേണ്ടതുണ്ടോ എന്നതാണ് ഇവിടെ വ്യംഗ്യമായി ഉന്നയിക്കപ്പെടുന്ന ചോദ്യം.

മരുമക്കത്തായ സമ്പ്രദായം വിചാരണക്ക് വിധേയമാക്കുമ്പോൾ അത് *അപരിഷ്കൃതസാമൂഹ്യ വ്യവസ്ഥയുടെ അടയാളമാണെന്നും മാന* വചരിത്രത്തിൽ പരിഷ്കൃതയുഗത്തിന് നാന്ദിയാകുംമുമ്പ് അത് എല്ലായിടങ്ങളിലും നിലനിന്നിരുന്നു എന്നുമുള്ള ഫ്രെഡറിക് എംഗൽസിന്റെ സിദ്ധാന്തത്തെ ഇളംകുളം അട്ടിമറിക്കുന്നു.

കേരളത്തിന്റെ സാമൂഹിക ഭൂമികയിൽ മരുമക്കത്തായം പൊട്ടിമുളക്കുന്നതിന് വളരെ മുമ്പുതന്നെ കേരളം പരിഷ്കൃതയുഗത്തിലെത്തിച്ചേർന്നിരുന്നുവെന്നും സംഘകാലം മുതൽതന്നെ ഇവിടെ നിലവിലിരുന്ന മക്കത്തായമടക്കമുള്ള സാംസ്കാരിക ചിഹ്നങ്ങൾ അതിന്റെ സൂചനകളാണെന്നും നൂററാണ്ടുയുദ്ധംകൊണ്ടും നമ്പൂതിരി ആധിപത്യം കൊണ്ടും സംജാതമായ പ്രത്യേക പരിതസ്ഥിതികളാണ് ദായക്രമത്തിൽ മാററം വരുത്തിയതെന്നുമാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ വാദം.

ഏഷ്യാററിക് മോഡ് ഓഫ് പ്രൊഡക്ഷൻ, പൗരസ്ത്യ സ്വേച്ഛാധിപത്യ സിദ്ധാന്തം, നിശ്ചല ഇന്ത്യൻ സമൂഹതത്വം, ആര്യസിദ്ധാന്തം തുടങ്ങിയ സാമ്രാജ്യത്വ സങ്കല്പങ്ങളുടെ നിഷേധങ്ങളാണ് മുൻപറഞ്ഞ നിലപാടുകളിൽ തെളിഞ്ഞുവരുന്നത്. ഇളംകുളത്തിന്റെ വിചാരങ്ങളിലൂടെ രൂപപ്പെടുന്ന കേരളസമൂഹം തികച്ചും ചലനാത്മകമാണ്. കേരളത്തിന്റെ ഭൂതപാരമ്പര്യങ്ങൾ മൃതമല്ലെന്നും ഭാസുരമായ പാരമ്പര്യത്തിനുടമകളാണ് നാമെന്നും തെളിയിക്കുവാനാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ യത്നം. ദേശീയതയുടെയും ദേശീയആശയങ്ങളുടെയും പ്രവക്താവായി അദ്ദേഹം മാറുന്നത് ഇങ്ങനെയാണ്.

പാശ്ചാത്യ രീതിശാസ്ത്രങ്ങളുടെയും വിചാരമാതൃകകളുടെയും ചാലുകളിലൂടെ ശാന്തമായി ഒഴുകി മറിയുന്നതായിരുന്നില്ല ഇളംകുളത്തിന്റെ ചരിത്രചിന്തകൾ. കൊളൊണിയൽ അച്ചുകളിൽ വാർക്കപ്പെട്ട ചരിത്രങ്ങളിൽനിന്നുമുള്ള രൂപപരവും പ്രത്യയശാസ്ത്രപരവുമായ വിച്ഛേദം ആണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചരിത്രനിർമ്മിതികളുടെ കരുത്ത്. ഈവിധം പ്രകടിതമായ ജൈവവൈവിധ്യ ഇളംകുളത്തിലെ ചരിത്രകാരനെ സവിശേഷവത്ക്കരിക്കുന്നു.

രാഷ്ട്രീയചരിത്രത്തിന്റെ സീമകൾ ഉല്ലംഘിക്കുന്നു

ചരിത്രമെന്നാൽ രാഷ്ട്രീയചരിത്രമാണെന്ന ഒരു കാലഘട്ടത്തിന്റെ

ചരിത്രബോധം തീർത്ത അതിർവരമ്പുകൾ ഇളംകുളം അതിലംഘിക്കുന്നു. രാഷ്ട്രീയചരിത്രമെന്നത് സ്വയം പൂർണ്ണമായ ചരിത്രവ്യാഖ്യാനമാണെന്ന നിലപാട് അദ്ദേഹത്തിനില്ല. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ദൃഷ്ടിയിൽ രാഷ്ട്രീയചരിത്രരചനക്ക് ഒപ്പംതന്നെ സമൂഹ - സംസ്കാരപഠനങ്ങളും പ്രാധാന്യം *അർഹിക്കുന്നു. സമൂഹപഠനത്തിന് അദ്ദേഹം പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്ന രീതി* ശാസ്ത്രം വിശാലാർത്ഥത്തിൽ ഫ്രഞ്ച് പോസിററിവിസ്ററായിരുന്ന അഗസ്ററസ് കോണ്ടി (Augustus Cante) ന്റെ സമൂഹശാസ്ത്രപരമായ ഒരു സമീപനമാണുതാനും.

സാമൂഹികമാററങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനോർജ്ജം സാമ്പത്തികഘടനയിൽ ഉണ്ടാകുന്ന/ഉണ്ടാക്കുന്ന മാററങ്ങളാണെന്ന് കുഞ്ഞൻപിള്ളക്ക് തിരിച്ചറിവുണ്ട്. വിവിധഘട്ടങ്ങളിലൂടെ രൂപപ്പെടുന്ന കേരളസമൂഹത്തെയും ജൻമിത്തം, മരുമക്കത്തായം, സംബന്ധം, ചാവേററ്, ദേവദാസിസമ്പ്രദായം മുതലായ സാമൂഹിക സ്ഥാപനങ്ങളെയും അദ്ദേഹം കാണുന്നത് അവയെ സൃഷ്ടിച്ച ഭൗതികഘടനാപരിസരത്തെ വിസ്മരിച്ചുകൊണ്ടുള്ള സാമൂഹികചരിത്രവും സാമ്പത്തികചരിത്രവും പരസ്പരം ഉൾക്കൊള്ളാത്ത സംവർഗങ്ങളല്ലേന്ന മാർക്ക്ബ്ലോക്കിന്റേയും (Marc Block) ലൂസിയൻ ഫാബുറെയുടെ (Lucien Fabure) യും അനൽസ് സ്കൂളിന്റെ കാഴ്ചപ്പാടുമായി ഇളംകുളം ഇവിടെ ഐക്യപ്പെടുന്നു.

തന്റെ സമൂഹപഠനങ്ങളെ സാമൂഹ്യവിമർശനമെന്ന പ്രായോഗികപദ്ധതിക്കാണ് ഇളംകുളം പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നത്. നൂറ്റാണ്ടുയുദ്ധത്തിനും നമ്പൂതിരിയുദ്ധത്തിനും അപ്പുറമുള്ള സമൂഹത്തെ ആദർശാത്മകമായി ഉയർത്തിക്കാട്ടി അതിനുശേഷം ഉരുത്തിരിയുന്ന സാമൂഹികവ്യവസ്ഥിതിയെയും അനുബന്ധ രൂപങ്ങളെയും നിശിതമായി ആക്രമിക്കുകയാണദ്ദേഹം. എന്നാൽ സൂക്ഷ്മനിരീക്ഷണങ്ങളുടെ, അഭാവം അദ്ദേഹത്തിന്റെ സാമൂഹികപഠനങ്ങളുടെ ന്യൂനതയുമാണ്..

പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ ചതിക്കുഴിയിൽ

ഇളംകുളം ചരിത്രിർമ്മിതിക്കുപയോഗിക്കുന്ന മുഖ്യ ഉറവിടങ്ങൾ സാഹിത്യകൃതികളാണ്. സാഹിത്യ കൃതികളിൽനിന്ന് ലഭ്യമാകുന്ന വസ്തുതകളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ ചരിത്രം നിർമ്മിക്കാനാകുമെന്ന നിലപാട് ചില മാർക്സിയൻ തത്വങ്ങൾ മുൻനിർത്തി അപഗ്രഥിക്കാവുന്നതാണ്. മാർക്സിന്റെ അടിത്തറ - മേൽപ്പുര സിദ്ധാന്തമനുസരിച്ച് മനുഷ്യന്റെ ബോധം ഉത്പാദനബന്ധങ്ങളും ഉത്പാദനോപാധികളും അടങ്ങുന്ന സാമ്പത്തിക

അടിത്തറയാൽ നിയന്ത്രിക്കപ്പെടുന്നു. മനസാകുന്ന തട്ടിയിൽ ആശയങ്ങൾ താനെ മുളച്ചുപൊന്തുകയില്ലായെന്നും ഭൗതിക യാഥാർത്ഥ്യം മനുഷ്യമസ്തിഷ്ക്കത്തിൽ പ്രതിഫലിക്കുന്നതിന്റെ ഫലമാണ് ആശയങ്ങൾ എന്നുമാണ് വാദം. ബോധവും ബോധത്തിന്റെ ആവിഷ്ക്കാരമായ കലയും സാഹിത്യവുമൊക്കെ ഭൗതികയാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ പ്രതിഫലനമാണെന്ന കാഴ്ചപ്രകാരം ചിന്തിക്കുമ്പോൾ അതതു കാലത്തെ ഭൗതിക - സാമൂഹിക ഘടകങ്ങളെ സാഹിത്യത്തിൽ നിന്നും നിർമ്മിച്ചെടുക്കാനാകുമെന്ന് വരുന്നു. ഇളംകുളം പഴന്തമിഴ് പാട്ടുകളും മണിപ്രവാളചമ്പുക്കളും കാവ്യങ്ങളുമൊക്കെ ചരിത്ര ഉറവിടങ്ങളാക്കുന്നതിനു പിന്നിലെ യുക്തി ഇതാണ്. ചരിത്രത്തെ സംബന്ധിച്ച്, കണ്ണാടിയിലെന്നപോലെ പൂർണ്ണവും സത്യാത്മകവുമായ ബിംബങ്ങൾ സാഹിത്യകൃതികളിൽ തെളിയുമെന്ന് അദ്ദേഹം കണക്കുകൂട്ടുന്നു. ഇത് അദ്ദേഹത്തെ കൊണ്ടുചെന്നെത്തിച്ചതാകട്ടെ സാഹിത്യകൃതികൾ പരാവർത്തനം ചെയത് ചരിത്രം നിർമ്മിക്കാനാകുമെന്ന വിശ്വാസത്തിന്റെ ചതിക്കുഴിയിലാണ്.

മാർക്സിയൻ പ്രതിഫലന സിദ്ധാന്തത്തിന്റെ സവിശേഷമായ നിദർശനമാണ് അതിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്ര സങ്കല്പം. പ്രത്യയശാസ്ത്രം യാഥാർത്ഥ്യത്തെ തലകീഴായി പ്രതിഫലിപ്പിക്കും എന്നതാണ് ഈ കാഴ്ച. സമൂഹത്തിലെ ഇടച്ചിലുകളെയും സംഘട്ടനങ്ങളെയും വൈരുദ്ധ്യങ്ങളെയും മറച്ചുവെച്ച് നിലവിലുളള അധികാര സംവിധാനത്തെ നിലനിർത്തുകയെന്നതാണ് പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ മുഖ്യധർമ്മം. നവ - മാർക്സിയൻ ചിന്തകനായ ലൂയി അൽത്തുസർ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ പുനരുത്പാദന സന്ധിയിലാണ് സ്ഥിരപ്പെടുത്തുന്നത്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ വിചാരങ്ങളിൽ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിൽ യാഥാർത്ഥ്യം പ്രതിഫലനം ചെയ്യപ്പെടുകയല്ല, പ്രതിനിധാനം ചെയ്യപ്പെടുകയാണ്. ഈ പ്രത്യയ ശാസ്ത്രവിചിന്തനങ്ങൾ സാഹിത്യകൃതികളെ പരാവർത്തനം ചെയ്ത് അനായാസമായി ചരിത്രയാഥാർത്ഥ്യങ്ങൾ കണ്ടെത്താനാകുമെന്ന നിലപാടിനെ അട്ടിമറിക്കുന്നു. ചരിത്രനിർമ്മിതിയിൽ മേൽപ്പുരയെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്ന ചരിത്രകാരൻ അതിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ സങ്കീർണ്ണതകളെ വിശകലനം ചെയ്യേണ്ടിവരുമെന്നും അത്തരം വിശകലനാത്മകമായ പഠനത്തിലൂടെയല്ലാതെ യാഥാർത്ഥ്യത്തിലെത്തിചേരാനാവില്ലെന്നും ഇത് സൂചിപ്പിക്കുന്നു. അത്തരം വിശകലനാത്മകമായ ചരിത്രാന്വേഷണരീതി ഇളംകുളത്തിനന്യമാണ്. ചില ദൃഷ്ടാന്തങ്ങൾ സൂചിപ്പിക്കാം.

സംഘകാലഘട്ടത്തിലെ യുദ്ധം എന്ന ഇളംകുളത്തിന്റെ ലേഖനം

ശ്രദ്ധേയമാണ്. സംഘകൃതികൾ പരാവർത്തനം ചെയ്ത് അന്നത്തെ ആളുകൾ യുദ്ധപ്രിയരും അന്ധവിശ്വാസികളുമായിരുന്നുവെന്ന് അദ്ദേഹം സ്ഥാപിക്കുന്നു. ഭർത്താക്കൻമാർ യുദ്ധത്തിൽ മരിക്കണമെന്ന് ഭാര്യമാരും മക്കൾ യുദ്ധത്തിൽ കൊല്ലപ്പെടണമെന്ന് അമ്മമാരും ആഗ്രഹിച്ചിരുന്നുപോലും! മരണമവർക്ക് ആഘോഷമായിരുന്നു. യുദ്ധത്തിൽ വച്ച് സിദ്ധിച്ച ചെറിയ മുറിവുകൾ കുത്തി വലുതാക്കി മരിക്കാൻ ഇഷ്ടപ്പെട്ടിരുന്നവരുടെ സമൂഹമായിരുന്നുവത്രെ അത്. എന്നാൽ ഈ സമ്പൂർണ്ണമായ ദേശസ്നേഹം സൃഷ്ടിച്ച പ്രത്യയ ശാസ്ത്രമെന്ത് എന്നുള്ള ചോദ്യം അദ്ദേഹം ഉന്നയിക്കുന്നില്ല. രീതി ശാസ്ത്രത്തിന്റെ ബലമില്ലായ്മയിൽ, ഭരണവർഗ്ഗപ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ സൗന്ദര്യാത്മകമായ പ്രയോഗമാണ് സംഘകാവ്യങ്ങളിൽ കാണുന്നത് എന്ന് തിരിച്ചറിയാൻ അതുകൊണ്ടുതന്നെ ചരിത്രകാരന് കഴിയുന്നില്ല. ഭരണവർഗ്ഗപ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന് സത്യാത്മകത കല്പിച്ചുകൊടുക്കുകയാണ് അദ്ദേഹം ചെയ്യുന്നത്.

സംഘമെന്ന സംസ്കൃതശബ്ദത്തിന്റെ തദ്ഭവമാണ് തമിഴിലെ ചങ്കം എന്നദ്ദേഹം സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും സംഘമെന്ന പദപ്രയോഗം തന്നെ ഉയർത്തുന്ന രാഷ്ട്രീയവിവക്ഷക പരിഗണിക്കപ്പെടുന്നില്ല. സൂചനാപരമായി അത് മറച്ചുവെയ്ക്കുന്ന പ്രജാസംസ്ക്കാരം അതുകൊണ്ടുതന്നെ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ദൃഷ്ടിക്കു പുറത്താണ്.

സാഹിത്യകൃതികളുടെ പഠനത്തിലൂടെയാണ് ഇളംകുളം ദേവദാസീ സമ്പ്രദായത്തിന്റെ ചരിത്രവും നിർമ്മിക്കുന്നത്. ഒരു വിശുദ്ധകൃത്യമെന്ന നിലയിൽ ഈ ഏർപ്പാടിനെ ചിത്രീകരിച്ച സാഹിത്യകൃതികൾ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രം കണക്കിലെടുക്കപ്പെടുന്നില്ല. ദേവദാസീ സമ്പ്രദായത്തിന്റെ അധഃപതനം കാണുന്ന ചന്ദ്രോത്സവം എന്ന കൃതിയും ഇളംകുളം ഇത്തരമൊരു വായനക്ക് വിധേയമാക്കുന്നില്ല. റൊളാങ് ബാർത് ഉന്നയിക്കുന്ന ഇനോക്കുലേഷൻ എന്ന നിദർശന പ്രകാരം ചിന്തിക്കുമ്പോൾ വ്യവസ്ഥിതിയെ നിലനിർത്താനുള്ള പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ യത്നം ചന്ദ്രോത്സവത്തിൽ കണ്ടെത്താനാകും.

മാർക്സിയൻ പ്രതിഫലന സിദ്ധാന്തം അതിന്റെ വിളുമ്പുകളിൽ മാത്രം ഉൾക്കൊണ്ട ഇളംകുളം അത് അവശ്യമായി ആവശ്യപ്പെടുന്ന അന്വേഷണ പദ്ധതിയോ രീതിശാസ്ത്രമോ അവലംബിക്കുന്നില്ലായെന്നാണ് ഇപ്പറഞ്ഞതിനർത്ഥം. സങ്കീർണ്ണമായൊരു വ്യാഖ്യാന പ്രക്രിയയിലൂടെ മാത്രമേ രൂപം മാറിയ യാഥാർത്ഥ്യത്തെ ശരിയായി തിരിച്ചറിയാനാകൂ. പാഠത്തിന്റെ മർമ്മത്തിലേക്കുള്ള സസൂക്ഷ്മമായ നോട്ടമാണതിന് ആവശ്യം.

കേരളചരിത്രത്തിന്റെ വികാസത്തിൽ ഇളംകുളത്തിന്റെ പങ്ക് യഥാസ്ഥാനത്ത് സ്ഥാപിക്കുകയാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ സ്മരണയെ ആദരിക്കാനുള്ള വഴി അനന്തരതലമുറകളിൽനിന്നുള്ള ഈ നിശിതമായ ജാഗ്രത അദ്ദേഹം അർഹിക്കുന്നു.

●

Studies in Kerala History, Same Problems of Kerala History, കേരളചരിത്രത്തിന്റെ ഇരുളടഞ്ഞ ഏടുകൾ, ചില കേരളചരിത്ര പ്രശ്നങ്ങൾ, ഭാഷയും സാഹിത്യവും നൂററാണ്ടുകളിൽ അന്നത്തെ കേരളം ചേര സാമ്രാജ്യം ഒമ്പതും പത്തും നൂറ്റാണ്ടുകളിൽ, ജൻമിസമ്പ്രദായം കേരളത്തിൽ സംസ്കാരത്തിന്റെ നാഴികക്കല്ലുകൾ, ചരിത്രത്തിന്റെ പശ്ചാതലത്തിൽ, എന്നിവയാണ് ഇളംകുളത്തിന്റെ പ്രധാനപ്പെട്ട ചരിത്രകൃതികൾ.

വിനായക കൃഷ്ണ ഗോകാക്

ഡോ.സി.ശാന്തി

വിനായക കൃഷ്ണഗോകാക് കന്നഡസാഹിത്യത്തിലെ പ്രഗത്ഭ സാഹിത്യകാരനാണ്. 1990ൽ ജ്ഞാനപീഠപുരസ്ക്കാരത്തിന് അർഹനായ അദ്ദേഹം വിശ്വസാഹിത്യത്തിലും ശ്രദ്ധേയനായി. കന്നഡകവിതയ്ക്ക് ഒരു പുതിയ രൂപവും ഭാവവും നൽകുന്നതിൽ അദ്ദേഹം നൽകിയ സംഭാവന അമൂല്യമാണ്. ഒട്ടുമിക്ക സാഹിത്യശാഖകളിലും പുത്തൻ പരീക്ഷണങ്ങൾ നടത്തി, പുതിയ ശൈലികൾ ആവിഷ്കരിച്ചു. അതുകൊണ്ടാണ് ഗോകാക് വെറുമൊരു കവിയോ, സാഹിത്യകാരനോ മാത്രമായിരിക്കാതെ സർവ്വാദരണീയനായ വിപ്ളവകാരിയും, കന്നഡ സാഹിത്യത്തിലെ ആധുനികയുഗത്തിന്റെ സ്രഷ്ടാവും ആയിത്തീർന്നത്. കന്നഡയിലും, ഇംഗ്ലീഷിലും അവഗാഹം നേടിയ പ്രസംഗകൻ, മഹാനായ നിരൂപകൻ, പ്രതിഭാധനനായ അധ്യാപകൻ, മികച്ച വിദ്യാഭ്യാസ വിചക്ഷണൻ എന്നീ നിലകളിലും അദ്ദേഹം ഇന്ത്യ മുഴുവൻ ശ്രദ്ധേയനായി. ഇന്ത്യയിലെ ഒട്ടനേകം വിദ്യാഭ്യാസകേന്ദ്രങ്ങളുടെ തലവനായി ഭരണസാരഥ്യത്തിലുള്ള കഴിവും തെളിയിച്ചു.

ജീവിതയാത്ര

1909 ൽ കർണ്ണാടകത്തിൽ ധാർവാഡ് ജില്ലയിലെ 'സവണൂർ' ഗ്രാമത്തിൽ ഇടത്തരം കുടുംബത്തിലാണ് ഗോകാക് ജനിച്ചത്. അച്ഛൻ കൃഷ്ണ റായ് ജ്യോതിഷപണ്ഡിതനും, വക്കീലും, സമൂഹപരിഷ്ക്കർത്താവും ആയിരുന്നു. അച്ഛന്റെ ദൃഢനിഷ്ഠ ഗോകാകിന്റെ ജീവിതത്തെ വളരെയധികം സ്വാധീനിച്ചു. ആറോ ഏഴോ

വയസ്സുള്ളപ്പോൾ കൊച്ചനുജന്റെ മരണം ഗോകാകിനെ വല്ലാതെ ഉലച്ചു. ചെറുപ്പത്തിലേ ഏകാകിയും അന്തർമുഖനുമായ ഗോകാകിനെ വീട്ടിലെ മറ്റു മരണങ്ങളും, കൂടുതൽ ഏകാന്തതയിലേയ്ക്കാണ്ടിറങ്ങാൻ പ്രേരിപ്പിച്ചു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ മനസ്സ് പ്രകൃതിസൗന്ദര്യത്തിലാണ് സദാ ആനന്ദം കണ്ടെത്തിയത്. മരങ്ങൾ, മാനം, പറവകൾ, പൂക്കൾ, സൂര്യാസ്തമനം ഇവയെല്ലാം തന്റെ മനസ്സിനെ പുണരുന്ന അനുഭവങ്ങളായിരുന്നു. കന്നഡ ഇംഗ്ലീഷ് കവിതകൾ ധാരാളം വായിച്ചാസ്വദിക്കാൻ അന്നേ അദ്ദേഹത്തിന് കഴിഞ്ഞു. സ്കൂൾ വിദ്യാർത്ഥിയായിരുന്നപ്പോൾ പൂക്കളേയും, മരങ്ങളേയും പക്ഷികളേയും മറ്റും കുറിച്ച് ഇംഗ്ലീഷിൽ ഗോകാക് കവിതകൾ രചിച്ചു.

ധാർവാഡിൽ കോളേജ് വിദ്യാർത്ഥിയായിരിക്കെ കവിതയെക്കുറിച്ച് ശരിയായ ധാരണ നേടിയെടുക്കാൻ അദ്ദേഹത്തിന് കഴിഞ്ഞു. നഗരമധ്യത്തിലെ കുളത്തിനരികെയുള്ള മരത്തിൽ കൂടുകൂട്ടിയിരുന്ന പക്ഷികളുടെ കളകൂജനം ശ്രദ്ധിക്കലായിരുന്നു അദ്ദേഹത്തിന്റെ മുഖ്യവിനോദം. പറവയുടെ ശബ്ദം തിരിച്ചറിഞ്ഞ് അതു പിടിച്ചെടുത്ത് അതിന്റെ പ്രതിധ്വനി മനസ്സിനുള്ളിലേയ്ക്കാനയിക്കണമെന്നും, അപ്പോൾ ആ ആന്തരാനുഭവത്തെക്കുറിച്ച് കവിതയെഴുതാമെന്നും അദ്ദേഹം മോഹിച്ചു. കവിതകൾ എഴുതി പ്രസിദ്ധീകരിക്കാൻ ആഗ്രഹിച്ച കൊച്ചുമകനോട്, ആദ്യം വായനക്കാരെ ഉണ്ടാക്കിയിട്ട് പിന്നീടാണ് പ്രസിദ്ധീകരിക്കേണ്ടത് എന്ന് മുത്തച്ഛൻ സ്നേഹപൂർവ്വം ഉപദേശിച്ചു. ആ ഉപദേശം ഉൾക്കൊണ്ടുകൊണ്ട് ഇംഗ്ലീഷിൽ കവിതകളെഴുതി കൂട്ടുകാരെ വായിച്ചു കേൾപ്പിക്കാൻ തുടങ്ങി. ബേന്ദ്രേയുടെ നിർദ്ദേശപ്രകാരമാണ് ഗോകാക് ഇംഗ്ലീഷിൽ കവിതയെഴുതുന്നതിനുപകരം കന്നഡഭാഷയിൽ തന്നെ കവിതകൾ എഴുതാൻ തുടങ്ങിയത്. ബേന്ദ്രേയുമായുള്ള സംഭാഷണങ്ങൾ അദ്ദേഹത്തിന്റെ വീക്ഷണത്തെ പൂർണ്ണമായി മാറ്റിമറിച്ചു. കവിത ഏതാണ്ട് യോഗസാധന തന്നെയാണ്; കവി ജനജീവിതവും സാംസ്കാരികമൂല്യങ്ങളും ശരിയായി ഉൾക്കൊള്ളണം-ബേന്ദ്രേയുടെ ഇത്തരം ആശയങ്ങൾ ഗോകാകിന്റെ ഉൾക്കണ്ണു തുറക്കാൻ പ്രേരകമായി. 1934 ൽ ആദ്യമായി അദ്ദേഹം കന്നഡയിൽ രചിച്ച 'കലോപാസക' എന്ന കാവ്യസങ്കലനം ഈ ഉൾക്കാഴ്ചയുടെ ഫലമായി ഉരുത്തിരിഞ്ഞ സുന്ദരമായ കൃതിയാണ്.

ഗോകാക് പൂനയിലെ ഫർഗ്യൂസൻ കോളേജിൽ ലക്ച്ചററായി ജോലിയിൽ പ്രവേശിച്ചു. ഇംഗ്ലീഷ് സാഹിത്യത്തിലുള്ള അതിഗഹനമായ ജ്ഞാനവും, അധ്യാപനത്തിലുള്ള മികവും കണക്കിലെടുത്ത് കോളേജ് അധികാരികൾ മുൻകൈ എടുത്ത് അദ്ദേഹത്തെ ഇംഗ്ലണ്ടിൽ ഓക്സ് ഫോർഡ് സർവ്വകലാശാലയിൽ ഉപരിപഠനത്തിനയച്ചു. അവിടെനിന്ന് ഒന്നാംക്ലാസ്സും ഒന്നാം റാങ്കും നേടി പാസ്സായ ആദ്യത്തെ ഇന്ത്യക്കാരൻ എന്ന ഖ്യാതി ഗോകാകിന് നേടാൻ കഴിഞ്ഞു. ഇംഗ്ലണ്ടിലേയ്ക്കുള്ള തന്റെ കപ്പൽയാത്രയ്ക്കിടയിൽ സമു

ദ്രസൗന്ദര്യമാസ്വദിച്ചുകൊണ്ട് അദ്ദേഹം കന്നഡയിൽ അനേകം കവിതകൾ രചി ക്കുകയുണ്ടായി. 'സമുദ്രഗീതേഗളു' എന്ന മനോഹരമായ കാവ്യസങ്കല നത്തിൽ അദ്ദേഹം സമുദ്രത്തിന്റെ വിശാലതയും, സ്വച്ഛതയും ലയധ്വനികളും എല്ലാം ഹൃദയത്തിലേയ്ക്കാവാഹിച്ചുകൊണ്ട് മുക്തഛന്ദസ്സിലാണ് എഴുതി യത്. ആ കവിതകളിൽ നിന്ന് പ്രേരണയുൾക്കൊണ്ട് കന്നഡസാഹിത്യത്തിൽ മുക്തഛന്ദസ്സിന് വളരെയേറെ പ്രചുരത കൈവന്നു.

1940 മുതൽ സാംഗലി കോളേജിന്റെ പ്രിൻസിപ്പാളായി അദ്ദേഹം 4 കൊല്ലം പ്രവർത്തിച്ചു. 1945 ൽ ഉസ്മാനിയ സർവ്വകലാശാലയിലെ ഇംഗ്ലീഷ് പ്രൊഫ സറായും, 1946 ൽ ഗുജറാത്തിലെ ബീസ്നഗർ കോളേജിലെ പ്രിൻസിപ്പാളായും അദ്ദേഹം നിയമിതനായി. 1959 മുതൽ 7 വർഷം ഹൈദരാബാദിലെ സെൻട്രൽ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട് ഓഫ് ഇംഗ്ലീഷിന്റെ ഡയറക്ടറായും സേവനമനുഷ്ഠിച്ചു. 1966 ൽ ബാംഗ് ളൂർ സർവ്വകലാശാലയുടെ വൈസ് ചാൻസലറായ അദ്ദേഹം 1970 ൽ സിം ലയിലെ "ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട് ഓഫ് അഡ്വാൻസ്ഡ് സ്റ്റഡീസിന്റെ" ഡയറ ക്ടറായി. 1981 ൽ ആന്ധ്രയിൽ പുട്ടപ്പർത്തിയിലെ സത്യസായി സർവ്വകലാ ശാലയുടെ വൈസ്ചാൻസലറായി ചുമതലയേറ്റു. 1991 ൽ ജ്ഞാനപീഠ പുര സ്ക്കാരം നേടിയ അദ്ദേഹം 1992 ഏപ്രിൽ 28ന് ഇഹലോകവാസം വെടിഞ്ഞു.

വ്യക്തിത്വം

ആധുനിക കന്നഡ സാഹിത്യകാരന്മാരിൽ ഗോകാകിനെപ്പോലെ ഇത്രയും വൈവിധ്യമേറിയ ഔന്നത്യമേറിയ വ്യക്തിത്വത്തോടുകൂടിയവർ ഇല്ല. അദ്ദേഹത്തിന്റെ സഹജമായ, സരളമായ, സ്നേഹം നിറഞ്ഞ പെരുമാറ്റവും കാവ്യാലാപനംപോലെ ആരെയും ആകർഷിക്കുന്നതായിരുന്നു. ഇംഗ്ലണ്ടുമാ യുള്ള സമ്പർക്കവും, ഇംഗ്ളീഷ് സാഹിത്യപഠനവും അദ്ദേഹത്തിന്റെ കന്നഡ സ്വത്വത്തിന് ഒട്ടും മങ്ങലേല്പിച്ചില്ല.

കവി ബേന്ദ്രേയുടെ സമ്പർക്കം ലഭിച്ച കാലം മുതൽ ഗോകാകിന്റെ മന സ്സിൽ അരവിന്ദമഹർഷിയുടെ "പോസിറ്റീവ് സ്പിരിചാലിറ്റി" എന്ന ദർശനം വളരെയധികം സ്ഥാനം പിടിച്ചിരുന്നു. അരവിന്ദമഹർഷിയുടെ "ലൈഫ് ഡിവൈൻ" എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ അദ്ദേഹം തന്നെത്തന്നെ കാണാൻ ശ്രമിച്ചു.

നാനാമുഖമായ പ്രതിഭകൊണ്ട് സമ്പന്നമായ ഗോകാകിന്റെ അസാധാ രണ വ്യക്തിത്വത്തിൽ ഏറെ ശോഭിച്ചത് അദ്ദേഹത്തിന്റെ അധ്യാപകരൂപമാ ണ്. ഒട്ടനേകം വിദ്യാഭ്യാസകേന്ദ്രങ്ങളിൽ 36 വർഷക്കാലം അധ്യാപനകർമ്മം നിർവ്വഹിച്ചു. ഗോകാക് ഒട്ടനേകം അധ്യാപകരെ വാർത്തെടുത്ത "അധ്യാപ കരുടെ അധ്യാപകൻ" ആയിരുന്നു. യാന്ത്രികകർമ്മമായി അധ്യാപനം നട ത്താതെ ഓരോ ക്ലാസ്സും രസസൃഷ്ടിയാക്കി മാറ്റുകയായിരുന്നു അദ്ദേഹം. അദ്ദേഹത്തിന്റെ അധ്യാപക വ്യക്തിത്വം കൂടുതൽ ഉദാത്തമായത് വിദ്യാഭ്യാസ

വിചക്ഷണനൻ എന്ന നിലയിലാണ്. വിദ്യാഭ്യാസരംഗത്തെ വിപുലമായ മാറ്റ ങ്ങൾക്കും പരിഷ്ക്കാരങ്ങൾക്കും വേണ്ടി വളരെയധികം പോരാടിയ വ്യക്തി യായിരുന്നു ഗോകാക്. വിദ്യാഭ്യാസത്തിൽ ബുദ്ധിവികാസം മാത്രമല്ല, മനോ വികാസത്തിനുള്ള അവസരം കൂടി ഉണ്ടാകണമെന്നദ്ദേഹം ഉറച്ചു വിശ്വസിച്ചു.

സാഹിത്യരചനകൾ

കവി, നോവലിസ്റ്റ്, നിരൂപകൻ, നാടകകൃത്ത്, പ്രബന്ധകാരൻ എന്നി ങ്ങനെ വ്യത്യസ്തരൂപങ്ങളിൽ ഏതാണ്ട് അരനൂറ്റാണ്ടോളം അദ്ദേഹം വ്യാപ രിച്ചു. 18 കവിതാസമാഹാരങ്ങളും, 35000 വരികളടങ്ങിയ ബൃഹത്തായ 'ഭാര തസിന്ധുരശ്മി' എന്ന മഹാകാവ്യവും, 1200 ൽ അധികം പേജുകളുള്ള വിശാ ലമായ നോവലും, നാലു നാടകരചനകളും, 3 യാത്രാവിവരണങ്ങളും, പത്തോളം നിരൂപണഗ്രന്ഥങ്ങളും, രണ്ടു പ്രബന്ധസങ്കലനങ്ങളും, തത്ത്വചി ന്തകളെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയ മറ്റു 3 ഗ്രന്ഥങ്ങളും കന്നഡഭാഷയ്ക്ക് അദ്ദേഹം നൽകിയ അമൂല്യമായ സംഭാവനകളാണ്. മൂലകൃതികളും, തർജ്ജമയുമായി ഇംഗ്ലീഷിൽ 3 കാവ്യസമാഹാരങ്ങൾ ഒരു നോവൽ, ആറു നിരൂപണഗ്രന്ഥ ങ്ങൾ, ആത്മകഥ, ഭാരതീയസംസ്കാരത്തെപ്പറ്റിയും ഇന്ത്യൻ ഇംഗ്ലീഷിനെ ക്കുറിച്ചും ഒരു ഗ്രന്ഥം, 3 സാഹിത്യസമാഹാരങ്ങൾ എന്നിവ അദ്ദേഹത്തിന്റേ തായുണ്ട്.

പദ്യസാഹിത്യം

1934 ൽ രചിച്ച 'കലോപാസക' എന്ന കാവ്യസമാഹാരത്തോടെയാണ് കാവ്യലോകത്ത് ഗോകാകിന്റെ യാത്ര ആരംഭിക്കുന്നത്. ബേന്ദ്രേയുടെ നേതൃത്വത്തിൽ, കാവ്യലോകത്ത് പുതുയുഗത്തിന് രൂപം നൽകാൻ തയ്യാറെ ടുത്ത 'ചങ്ങാതിക്കൂട്ടം' എന്നർത്ഥമു ള്ള "ഗോരേയെർ ഗുമ്പു" എന്ന സംഘ ടനയിൽ ഗോകാക് അംഗമായി. അങ്ങനെ അദ്ദേഹം സ്വപ്നങ്ങളും, ആദർശ ങ്ങളും, ആധ്യാത്മികാഭിലാഷങ്ങളും, കാവ്യപ്രേരണകളും ഉൾക്കൊള്ളുന്ന കാല്പനിക കവിത രചിക്കാൻ തുടങ്ങി. 'കലോപാസക' എന്ന സമാഹാര ത്തിൽ പുതിയ പരമ്പരയിൽപെട്ട (നവോദയ) ഗീതങ്ങളാണ് സങ്കലനം ചെയ്യപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. പക്ഷേ ഗോകാകിന് മുക്തഛന്ദസ്സെന്നു വിളിക്കാ വുന്ന സ്വന്തം ശൈലിയുണ്ടായിരുന്നു. സഹജമായ അനുഭൂതികൾ പ്രതിഫ ലിപ്പിക്കാവുന്ന വിധത്തിൽ വഴങ്ങുന്ന വൃത്ത ശൈലിയാണ് അദ്ദേഹം സ്വീക രിക്കാൻ ആഗ്രഹിച്ചത്. സമുദ്രതരംഗങ്ങളുടെ സ്വാഭാവികമായ സംഗീതവും, ലയവും സജീവമായി ആവാഹിച്ചെടുത്ത 'സമുദ്ര ഗീതേഗളു' എന്ന കൃതിക്ക് അദ്ദേഹത്തിന്റെ കാവ്യവികാസപ്രക്രിയയിൽ അതിമഹത്തായ സ്ഥാനമുണ്ട്. മുക്തഛന്ദസ്സിന്റെ സൗന്ദര്യത്തോടെ ആധുനിക കന്നഡകവിതയിൽ ആദ്യ മായിട്ടാണ് ഇങ്ങനെ ഒരു കൃതി സമുദ്രസംഗീതത്തെ വിഷയമാക്കി രചിക്ക പ്പെട്ടത്. ആ കൃതി വിഷയപരമായും, ശൈലീപരമായും നൂതനപ്രവണത

കൾ പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന താണ്. 1945 ൽ അദ്ദേഹം രചിച്ച 'ത്രിവിക്രമം ആകാശ ഗംഗേ' എന്ന കൃതിയിൽ കവിയ്ക്ക് മഹാകാവ്യത്തോടുള്ള പ്രത്യേക ആഭി മുഖ്യം പ്രകടമായി കാണാം. കൂടാതെ പഴയ ചമ്പൂകാവ്യങ്ങളുടെ ശൈലി യിൽ സംഭാഷണങ്ങൾ ചേർത്തുള്ള അദ്ദേഹത്തിന്റെ ശൈലി വളരെ വ്യത്യ സ്തമാണ്. 1946 ലെ 'അഭ്യുദയ' എന്ന കൃതിയും 1950 ലെ 'ഹിഗ്ഗു' എന്ന കൃതിയും ബംഗാളിലെ ക്ഷാമത്തെയും, ആ കാലഘട്ടത്തിലെ കോളനി വൽക്കരണത്തിന്റെ ദൂഷ്യഫലങ്ങളെയും പ്രതിപാദിക്കുന്നതിൽ വളരെയ ധികം വിജയിച്ചിട്ടുണ്ട്.

സ്വാതന്ത്ര്യത്തിനുശേഷം ഭാരതത്തിലുണ്ടായ പുതിയ പ്രവണതകൾ അദ്ദേഹത്തിന് ഒരു പുതിയ കാവ്യശൈലി സ്വീകരിക്കാൻ പ്രചോദനം നൽകി. എലിയറ്റ്, പൗണ്ട്, മറ്റു പ്രതീകവാദികൾ തുടങ്ങിയവരുടെ സ്വാധീ നം ഉൾക്കൊണ്ടുകൊണ്ട് 'നവ്യകവിത' എന്നതിന് പേരിടുകയും ചെയ് തു. പുതിയ വിഷയങ്ങളും, പുതിയ സങ്കല്പങ്ങളും, പുതിയ ലയവും, വക്രോ ക്തികളും, വ്യംഗ്യങ്ങളും കൊണ്ട് പരിപൂർണ്ണമായ 'നവ്യകവിതേഗളു' (1950) കന്നഡ കവിതാരംഗത്ത് ഒരു നവയുഗം സ്ഥാപിച്ചു. 1953 ൽ മഹാകാവ്യശൈ ലിക്ക് ആധുനികരൂപം നൽകിക്കൊണ്ട് 'ബാലദേഗലുദല്ലി' എന്ന കൃതി രചി ച്ചു. 1957 ൽ 'ദ്യാവാപൃഥിവീ' എന്ന കൃതിയിലൂടെ ദാർശനിക തത്ത്വങ്ങളെ ഗീതാകാവ്യത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിൽ വിജയിച്ചു. ആ കൃതിക്കു 1960 ൽ അദ്ദേഹത്തിന് 'പത്മശ്രീ' പുരസ്കാരം ലഭിക്കുകയും ചെയ്തു. 1955 ൽ അദ്ദേഹം എഴുതിയ 'ഉഗമ' എന്ന കൃതിയിൽ ഭൂമിയുടെയും ജലത്തിന്റെയും താളങ്ങൾക്കൊപ്പം നൃത്തം ചവിട്ടുന്ന കവിയുടെ സൗന്ദര്യാസ്വാദനശക്തി അങ്ങേയറ്റം ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ഗോകാക് ജീവിതത്തിൽ സമന്വയ ത്തിന് അങ്ങേയറ്റം സ്ഥാനം നൽകി. അദ്ദേഹം പിൽക്കാലത്ത് രചിച്ച 'ഊർണ്ണനാഭ' (1961), ശിലാസിംഫണി (1972) എന്നീ കൃതികളിൽ ഈ സമന്വ യസിദ്ധാന്തമാണ് പ്രതിബിംബിക്കുന്നത്. 1965-ലെ കൃതിയായ 'ത്രിശങ്കുവിന പ്രജ്ഞാ പ്രഭാത' പൗരാണികവിഷയത്തിലൂടെ മാനുഷികമൂല്യങ്ങളെ വിശ കലനം ചെയ്യുന്നതിൽ വിജയിച്ചിട്ടുണ്ട്. 1971നും 78നും ഇടയിൽ ഗോകാക് രചിച്ച 'ഭാരതസിന്ധുരശ്മി' എന്ന കൃതി അദ്ദേഹത്തിന്റെ സമ്പൂർണ്ണകൃതിക ളിൽ ഏറ്റവും ഉന്നതസ്ഥാനം വഹിക്കുന്ന, കാലത്തെ അതിജീവിക്കുന്ന അതിമഹത്തായ കാവ്യമാണ്. ഈ കൃതി വേദകാലജീവിതത്തെ ആധാര മാക്കി എഴുതപ്പെട്ട കന്നഡസാഹിത്യത്തിലെ ആദ്യത്തെ മഹാകാവ്യമാണ്. ആര്യദ്രാവിഡസംസ്കാരങ്ങളുടെ സമന്വയവും, ഭാരതവർഷത്തിന്റെ ആവിർ ഭാവവും ഉദാത്തമായി പ്രതിപാദിക്കുന്ന ഈ മഹദ്ഗ്രന്ഥം വൈദികസം സ്കാരത്തിലെ പരിവർത്തനാത്മകമായ മൂല്യങ്ങളുടെ പുനഃസൃഷ്ടിയാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഈ കൃതി വർത്തമാനകാലത്തിലും ഭാവിയിലും പ്രസക്തി അർ ഹിക്കുന്നതാണ്. ഋഷി വിശ്വാമിത്രനെ നായകനാക്കി, പൗരാ

ണികകഥയിലൂടെ മാനുഷിക മൂല്യങ്ങളും, ശാശ്വതധർമ്മങ്ങളും വിശദീകരിക്കാൻ അദ്ദേഹം നടത്തിയ ഈ ശ്രമം വളരെ പ്രശംസനീയമാണ്.

ഗോകാകിന്റെ കാവ്യലോകത്ത് ആദ്യന്തം വിചരിക്കുമ്പോൾ നമുക്കാദ്യമായി കാണാൻ കഴിയുന്ന ഒരു പ്രധാന വസ്തുത - അദ്ദേഹത്തിന്റെ മിക്ക കൃതികളുടെയും കാവ്യപ്രേരണയായി വർത്തിച്ചത് യാത്രാനുഭൂതികളാണ് എന്നതാണ്. യാത്രയുടെ നിമിഷങ്ങളിൽ കവിയുടെ അന്തർമനസ്സ് സാധാരണജീവിതത്തിന്റെ സുഖദുഃഖങ്ങൾക്കപ്പുറം ഉയരുന്നു. അങ്ങനെ ഒരു സ്വാഭാവികമായ മനോധർമ്മത്താൽ പ്രേരിതനായിത്തീരുമ്പോൾ കവിയുടെ കാവ്യയാത്ര വ്യത്യസ്തനിറങ്ങളുള്ള അനുഭവങ്ങളുടെ സൗന്ദര്യം കൊണ്ട് നിറയുന്നു. 'സമുദ്രഗീതേഗളു' ഇതിന്റെ ഉത്തമോദാഹരണമാണ്. ഭൂമിയുടെ ഛന്ദസ്സിന് കാതോർക്കുന്ന 'ഉഗമ' എന്ന കൃതിയിൽ പർവ്വതത്തിന്റെ ഉത്തുംഗശിഖരങ്ങൾക്കിടയിൽ സൗന്ദര്യത്തിന്റെ രഹസ്യരേഖയായി ഒഴുകുന്ന നദിയുടെ ഉദ്ഭവം തേടുന്ന കവി ജീവിതത്തിന്റെ മൂലസ്രോതസ്സ് തേടുന്നതിലുള്ള ആഗ്രഹമാണ് വ്യക്തമാകുന്നത്. 'കാശ്മീർ', 'ഇന്ദില്ല നാളേ' എന്നീ കാവ്യങ്ങളിൽ അവിടത്തെ ഭൂമി, ജനങ്ങൾ, മനസ്സ്, ജലസമ്പത്ത് എന്നിവയെപ്പറ്റി സൂക്ഷ്മാന്വേഷണം നടത്തുന്നു. "ദ്യാവാ പൃഥിവി". 'ത്രിശങ്കുവിന പ്രജ്ഞാ പ്രഭാത' എന്നീ കൃതികളിലും ഭൂമിയിലെയും ആകാശത്തിലെയും വ്യത്യസ്തങ്ങളായ ദൃശ്യാനുഭവങ്ങൾ കവി നമുക്ക് സമ്മാനിക്കുന്നു. തന്റെ യാത്രാനുഭവങ്ങളെ കാവ്യാനുഭവങ്ങളാക്കി മാറ്റുന്നതിൽ കവിയുടെ പ്രത്യേക കഴിവാണ് ഇവയിലെല്ലാം പ്രകടമാകുന്നത്.

കാവ്യസൃഷ്ടിയിൽ ഗോകാകിന്റെ മറ്റൊരു സവിശേഷത പരീക്ഷണമോഹമാണ്. സാഹിത്യത്തിൽ വിഷയത്തിലും ആവിഷ്കരണത്തിലും പാരമ്പര്യത്തിൽ നിന്നു വ്യത്യസ്തമായി അദ്ദേഹം പുതിയ പരീക്ഷണങ്ങൾ നടത്തി. കാവ്യമേഖലയിൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഓരോ കൃതിയും അത്ഭുതകരമായ പരീക്ഷണമാണ്. കാല്പനിക പ്രസ്ഥാനകാലത്താണ് അദ്ദേഹം കാവ്യരചന ആരംഭിച്ചത്. ആ കാവ്യധാര അദ്ദേഹത്തിൽ സ്വാധീനം ചെലുത്തിയെങ്കിലും ഛന്ദസ്സിന്റെ കാര്യത്തിൽ അദ്ദേഹം തനതു ശൈലി ആവിഷ്ക്കരിച്ചു. 'സമുദ്രഗീതേഗളു' എന്ന കൃതി വിഷയപരമായി പുതിയ പരീക്ഷണമായിരുന്നു. സമുദ്രാനുഭൂതികളെ മനോഹരമായി ആവിഷ്കരിക്കുന്ന ആദ്യത്തെ ആധുനിക കവിയാണ് ഗോകാക്. അതുമാത്രമല്ല, വൃത്തത്തിന്റെ കാര്യത്തിലും അദ്ദേഹം വിപ്ലവകരമായ മാറ്റം കൊണ്ടുവന്നു. മുക്തവൃത്തം ആദ്യമായി കന്നഡ കാവ്യത്തിൽ ആരംഭിച്ചത് അദ്ദേഹമാണ്. 1950 ആയപ്പോഴേയ്ക്കും 'നവ്യകാവ്യം' എന്ന പേരോടെ കന്നഡകവിതയിലെ നവീനധാരയ്ക്ക് അംഗീകാരം ലഭിച്ചു. മുക്തവൃത്തത്തിൽ അദ്ദേഹം നടത്തിയ മറ്റൊരു സഫല പരീക്ഷണമാണ് 'ഉഗമ' എന്ന കാവ്യം.

'ദ്യാവാ പൃഥിവി'യിലും 'ത്രിശങ്കുവിന പ്രജ്ഞാ - പ്രഭാത' എന്ന കൃതിയിലും പുരാണവിഷയങ്ങളെ മാധ്യമമാക്കിക്കൊണ്ട് മാനുഷികമൂല്യങ്ങൾ വിശകലനം ചെയ്യുന്ന ഒരു പുതിയ കാവ്യപരീക്ഷണമാണ് അദ്ദേഹം നടത്തിയത്. ചമ്പൂകാവ്യങ്ങളുടെ പുതിയ പരീക്ഷണങ്ങളായി "ത്രിവിക്രമം ആകാശ ഗംഗേ" എന്ന കൃതിയും 'ഇന്ദില്ല നാളേ' എന്ന കൃതിയും പ്രത്യേകം ശ്രദ്ധയർഹിക്കുന്നു. സമകാലീന കന്നഡസാഹിത്യത്തിന്റെ 'ബാലദേഗുലദല്ലി' എന്ന കാവ്യം ഒരു പുതിയ പരീക്ഷണം തന്നെയാണ്.

'ഭാരതസിന്ധുരശ്മി' എന്ന മഹാകാവ്യം വിഷയപരമായി അങ്ങേയറ്റം വിപ്ലവാത്മകമായി നടത്തിയ പരീക്ഷണമാണ്.

ചുരുക്കിപ്പറഞ്ഞാൽ, ഗോകാകിന്റെ 'കലോപാസക' മുതൽ 'ഭാരതസിന്ധുരശ്മി' വരെയുള്ള എല്ലാ രചനകളും വിഷയപരമായും, രൂപപരമായും എല്ലാ വിധത്തിലും വൈവിധ്യവും, നവീനതയും പുലർത്തുന്നവയാണ്. പുരാണം, ചരിത്രം, യാത്രാനുഭവം, സൗന്ദര്യോപാസന, ആത്മനിരീക്ഷണം, തത്ത്വവിചാരം എന്നീ അനേക വിഷയങ്ങളോടൊപ്പം അദ്ദേഹത്തിന്റെ വ്യാപകമായ ശാസ്ത്രജ്ഞാനവും, പഴയ പുരാണത്തിന് പുതിയ അർത്ഥം നൽകുന്നതിനുള്ള പ്രയത്നവും പ്രത്യേകം പ്രശംസനീയമാണ്.

ഗോകാകിന്റെ കവിതയിൽ ഭാരതീയ പാരമ്പര്യത്തിന്റെയും ആധുനിക പുരോഗതിയുടെയും സാമഞ്ജസ്യവും, പൗരസ്ത്യ-പാശ്ചാത്യ സാഹിത്യ സംസ്കാരങ്ങളുടെ സമന്വയവും, കാല്പനികതയുടെയും നവ്യകാവ്യത്തിന്റെയും സമ്മേളനവും ദർശിക്കാം. അദ്ദേഹത്തിന്റെ കാവ്യത്തിൽ കാണപ്പെടുന്ന വിഷയവൈവിധ്യവും, വൃത്തവൈവിധ്യവും വിചാരങ്ങളുടെ മനോഹാരിതയും മൂലം കന്നട കാവ്യലോകത്തിനുതന്നെ ഒരു പുതിയ ദിശ കൈവന്നു.

ഗദ്യസാഹിത്യം

ഗോകാക് സമർത്ഥനായ ഗദ്യ രചയിതാവുകൂടിയാണ്. കഥാസാഹിത്യത്തിൽ, നോവൽ വിഭാഗത്തിൽ അദ്ദേഹം തന്റെ ശക്തമായ തൂലിക ചലിപ്പിച്ചു. 'സമരസവേ ജീവന' എന്ന അദ്ദേഹത്തിന്റെ ബൃഹത്തായ നോ വൽ കന്നട സാഹിത്യത്തിലെ ഗദ്യമഹാകാവ്യമാണ്. 1268 പേജുകളുള്ള ഈ നോവലിന്റെ രചന ഏകദേശം 22 വർഷംകൊണ്ടാണ് പൂർത്തിയാക്കിയത്. കർണ്ണാടകത്തിലെ ജനജീവിതത്തെ സ്പഷ്ടമായി പരിചയപ്പെടുത്തുന്ന ഈ നോവലിൽ ഏതാണ്ട് 100 ൽ അധികം കഥാപാത്രങ്ങളും അവരുടെ സമൂഹപരിസരവും മാനസികസംഘർഷങ്ങളുമാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. 25 വർഷക്കാലത്തെ ജീവിതത്തിലൂടെ 3 തലമുറകളുടെ ധാർ മ്മിക പാരമ്പര്യങ്ങളും, അഭിരുചികളും, സംസ്കാരങ്ങളും, ആചാരവിചാരങ്ങളും ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. സാമരസ്യമാണ് ജീവിതത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനമെന്നും, വിഘടനം മൃത്യുവാണെന്നു

മുള്ള ശാശ്വതമായ സത്യമാണ് ഈ കൃതിയിൽ പരോക്ഷമായി പ്രതിപാദിച്ചി രിക്കുന്നത്. ഇത് ഒരു വ്യക്തിയുടെയോ ഒരു പ്രത്യേക പ്രദേശത്തിന്റെയോ കൃതിയല്ല; മറിച്ച് സമസ്ത പ്രപഞ്ചത്തിന്റെ രഹസ്യം സംപ്രേക്ഷണം ചെയ്യുന്ന അപൂർവ്വരചനയാണ്. ഈ കൃതി കന്നഡസാഹിത്യത്തിനുമാത്രമല്ല, മുഴുവൻ ഭാരതീയ സാഹിത്യത്തിനും മുതൽകൂട്ടാണ്.

സഞ്ചാരസാഹിത്യം

ഗോകാകിന്റെ പ്രതിഭ അങ്ങേയറ്റം തിളങ്ങിയ മറ്റൊരു ശാഖ സഞ്ചാര സാഹിത്യമാണ്. ഉപരിപഠനത്തി നായി ഇംഗ്ലണ്ടിൽ എത്തിച്ചേർന്ന ഗോകാക് അവിടത്തെ തന്റെ ജീവിതാനുഭവങ്ങൾ യാത്രാവർണ്ണനമായി ചിത്രീകരിച്ച കൃതിയാണ് 'സമുദ്രദീചേയിന്ദ്' (സമുദ്രത്തിനക്കരെനിന്ന്). സ്വാതന്ത്ര്യത്തിനു മുൻപു രചിക്കപ്പെട്ട ഈ കൃതിക്ക് ചരിത്രപരമായി വളരെ പ്രാധാന്യമുണ്ട്. ഇംഗ്ലണ്ടിലേക്കുള്ള കപ്പൽ യാത്ര അദ്ദേഹത്തിന്റെ മനസ്സിനെ പലതരത്തിലും ഗഹനമായി സ്വാധീനിച്ചു. കപ്പലിലെ ഭാരതീയരായ തൊഴിലാളികളോട് ഇംഗ്ലീ ഷുകാർ കാണിച്ച ക്രൂരത അടിമത്തത്തെക്കുറിച്ചും അതിന്റെ പരിണാമങ്ങ ളെക്കുറിച്ചും വിപ്ലവകരമായി ചിന്തിക്കാൻ അദ്ദേഹത്തിന് പ്രേരണ നൽകി. ഇംഗ്ലീഷുകാരുടെ ജീവിതത്തിൽ കണ്ട നന്മയുടെ വശങ്ങളും അതേ സമയം ലജ്ജാവഹമായ പല തിന്മകളും വളരെ വസ്തുനിഷ്ഠമായി, നിർഭയത്വ ത്തോടെ അദ്ദേഹം തന്റെ ഗ്രന്ഥത്തിൽ വർണ്ണിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഭാരതീയ ഭാഷകളി ലും, സംസ്കാരത്തിലും അഭിമാനം കൊള്ളുന്ന യാഥാർത്ഥ ദേശസ്നേഹി യായ ഗോകാകിന്റെ വ്യക്തി ത്വം ഈ കൃതിയിൽ വളരെയധികം പ്രകടമായി ട്ടുണ്ട്.

സമുദ്രത്തിന്റെ ഇക്കരെനിന്ന് എന്ന കൃതി ഗോകാകിന്റെ ടോക്കിയോ യാത്രയുടെ അനുഭവങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ രചിക്കപ്പെട്ടതാണ്. ജപ്പാ നിലെ ജനങ്ങളുടെ സ്വാതന്ത്ര്യപ്രിയത, അവരുടെ ധീരത, കാര്യങ്ങളിലുള്ള താല്പര്യം, സാഹസം, അവരുടെ ജീവിതദർശനം എന്നിവയെപ്പറ്റിയെല്ലാം ലേഖകൻ മുക്തകണ്ഠം പ്രശംസിച്ചിട്ടുണ്ട്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഈ രണ്ടു യാത്രാ വർണ്ണനകളും കന്നട സാഹിത്യത്തിൽ മാത്രമല്ല ഭാരതീയ സാഹിത്യത്തിനു തന്നെ വളരെ വിലപ്പെട്ടതാണ്. യാത്രാവിവരണങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷ യാത്രയുടെ ചിത്രീകരണമായതുകൊണ്ട് അവ മറ്റു കൃതികൾക്കുള്ള പരോക്ഷപ്രേരണ കൂടിയായിത്തീരുന്നു.

ഗോകാകിന്റെ വ്യക്തിത്വത്തിൽ അടിസ്ഥാനപരമായി അലിഞ്ഞുചേർന്നി രുന്നത് കവി, വിമർശകൻ എന്നീ രണ്ടു അംശങ്ങളാണ്. പ്രബന്ധം, പ്രസം ഗം, മുഖവുര, ചർച്ച എന്നീ അനേകം ശാഖകളിൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ നിരൂപ ണവ്യക്തിത്വം വ്യാപിച്ചുകിടക്കുന്നു. 'വിമർശകവൈദ്യ' എന്ന നാടകത്തി ലൂടെയും അദ്ദേഹം ആധുനികകാവ്യത്തിന്റെ വ്യത്യസ്തരൂപങ്ങളെക്കുറിച്ച്

വിശകലനം ചെയ്തിട്ടുണ്ട്.

ശ്രീ ഗോകാക് ഭാരതീയ കാവ്യമീമാംസയെക്കുറിച്ചും പാശ്ചാത്യമീമാം സയെക്കുറിച്ചും ഗഹനമായി അധ്യയനം നടത്തി താരതമ്യപഠനം നടത്തിയി ട്ടുണ്ട്. നിരൂപണശാസ്ത്രത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനപരമായ പ്രശ്നങ്ങളെക്കുറിച്ച് വളരെ മനോഹരമായി തന്റെ കൃതികളിൽ അദ്ദേഹം അവതരിപ്പിച്ചു. 'സാഹി ത്യദല്ലിപ്രഗതി' ഗോകാകിന്റെ ആദ്യത്തെ നിരൂപണഗ്രന്ഥമാണ്. ഇതിൽ ലേഖ കൻ പുരോഗതിയുടെ ലക്ഷണങ്ങൾ, സമന്വയതത്വം, നവീനത എന്നീ വിഷ യങ്ങളെപ്പറ്റി വിചിന്തനം ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. 'ഇന്ദിന കന്നടകാവ്യദഗോത്തുഗുരി ഗളു' എന്ന രചനയാണ് ഗോകാകിന്റെ മറ്റൊരു ശ്രേഷ്ഠ നിരൂപണഗ്രന്ഥം- സാഹിത്യം ജീവിതത്തിന്റെ വെറും നിരൂപണമല്ല എന്നും, അത് ജീവിതത്തിന്റെ പ്രതിബിംബമാണ് എന്നും അദ്ദേഹം ഈ ഗ്രന്ഥത്തിൽ അഭിപ്രായപ്പെട്ടു. ശ്രേഷ്ഠമായ സാഹിത്യം രചിക്കാൻ ശ്രേഷ്ഠമായ സംസ്ക്കാരം അനിവാര്യ മാണ് എന്നും അദ്ദേഹം പ്രസ്താവിച്ചു. 'നവ്യതേ ഹാഗു കാവ്യജീവന' എന്ന ഗ്രന്ഥം ഗോകാകിന്റെ നിരൂപണഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ ഏറ്റ വും അധികം പ്രാധാന്യ മർഹിക്കുന്നതാണ്. ഇതിൽ നവീന ജീവിതദർശനമാണ് അദ്ദേഹം പ്രതിപാ ദ്യവിഷയമാക്കിയിരിക്കുന്നത്. ഇത്തരത്തിൽ അദ്ദേഹം സാഹിത്യമണ്ഡല ത്തിൽ പ്രാചീനതയും, ആധുനികതയും സമന്വയിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഗോകാകിന്റെ നിരൂപണഗ്രന്ഥങ്ങൾ കന്നഡയിലും ഇംഗ്ലീഷിലുമാണെങ്കിലും അവ ഭാരതീയ സാഹിത്യത്തിലെ അമൂല്യസമ്പത്തുകളാണ്. പ്രാചീനപാര മ്പര്യത്തെയും, ആധുനികവിചാരധാരയെയും അഭൂതപൂർവ്വമായി സമഞ്ജ സിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ഭാരതീയനിരൂപണവും, സൗന്ദര്യശാസ്ത്രവും രചിക്കുവാ നാണ് അദ്ദേഹം ശ്രമിച്ചത്. നിരൂപണശാഖയിൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ 12 കൃതി കൾ പ്രസിദ്ധീകരിക്കപ്പെട്ടു. നിരൂപണമീമാംസ രചിക്കാനും, യുവലേഖ കർക്കായി ശില്പശാല സംഘടിപ്പിക്കാനും അദ്ദേഹം വളരെയധികം യത്നി ച്ചു. ബേന്ദ്രേയെക്കുറിച്ച് ഇംഗ്ലീഷിൽ അദ്ദേഹം ഒരു നിരൂപണഗ്രന്ഥം എഴു തി. സാഹിത്യസിദ്ധാന്തങ്ങൾക്ക് പുതിയ അർത്ഥവ്യാഖ്യാനങ്ങൾ ഉണ്ടാകണ മെന്ന ഉദ്ദേശ്യത്തോടെയാണ് അദ്ദേഹം നിരൂപണകൃതികൾ എഴുതിയത്.

നാലു നാടകങ്ങളും, ഒരു ഏകാങ്കനാടകവും എഴുതിയിട്ടുണ്ടെങ്കിലും ഒരു നാടകകൃത്തെന്ന നിലയിൽ മറ്റുരംഗങ്ങളിലേതു പോലുള്ള പ്രശസ്തി അദ്ദേ ഹത്തിന് ലഭിച്ചില്ല. അഹങ്കാരികളും, ദുഷ്ടന്മാരുമായ അധികാരി വർഗ്ഗത്തെ ജനങ്ങളുടെ ഐക്യം കൊണ്ട് അടിച്ചമർത്താനുള്ള സന്ദേശം നൽകുന്നതാണ് 'ജനനായക' എന്ന പ്രഥമനാടകം. 'വിമർശകവൈദ്യ' എന്ന ദീർഘ ഏകാങ്ക നാടകം ഹാസ്യവ്യംഗ്യശൈലിയിൽ എഴുതപ്പെട്ട ഒരു ദൃശ്യ കാവ്യം എന്ന നിലയ്ക്കു പുതുമ അവകാശപ്പെടാവുന്ന കൃതിയാണ്. 'യുഗാന്തര' എന്ന ഗോ കാകിന്റെ മൂന്നാമത്തെ നാടകം ഇന്ന ത്തെ ജീവിതത്തിന്റെ നവീനതകളെ യും, ശാസ്ത്രത്തിന്റെ വിപ്ലവാത്മകമായ പുരോഗതിയെയും പ്രതിപാദിക്കു

ന്നു. ഈ നാടകത്തിൽ ലേഖകന്റെ കവിവ്യക്തിത്വം കൂടി പ്രകടമായിട്ടുണ്ട്. 'മുനിദുരമാരി' എന്ന നാടകവും കന്നട നാടകരംഗത്ത് പ്രത്യേകസ്ഥാനം അല ങ്കരിക്കുന്ന ഒരു കൃതിയാണ്. രചനാരീതിയും, ദൃശ്യവിധാനവും, സംഭാഷണ ചാതുരിയും മറ്റെല്ലാ വിശേഷതകളും ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ഗോകാകിന്റെ എല്ലാ നാടകകൃതികളും നാടകസാഹിത്യരംഗത്ത് പുതി യ പരീക്ഷണങ്ങൾ നടത്തി പ്രത്യേ കം ശ്രദ്ധയാകർഷിച്ചവയാണ്.

ജീവിതദർശനം

ഗോകാകിന്റെ സാഹിത്യരചനകളിലുടനീളം പ്രതിബിംബിക്കുന്നത് അദ്ദേ ഹത്തിന്റെ മനുഷ്യസ്നേഹമാണ്. അതിന്റെ അടിസ്ഥാനമാകട്ടെ ആധ്യാത്മി കവുമാണ്. ഈ മനുഷ്യസ്നേഹം കൂടുതൽ പ്രകടമായത് കാവ്യങ്ങളിലും, നാടകങ്ങളിലും, നോവലിലും ആണ്. സാഹിത്യത്തെ തപഃസാധനയായി കണ്ട ഗോകാക് പ്രവാചകനെയും, കവി മനീഷിയേ യും സമൂഹശില്പികളായി ട്ടാണ് കരുതിയത്. 1991 ൽ ചെയ്ത ജ്ഞാനപീഠപ്രസംഗത്തിൽ അദ്ദേഹം കവി, ശാസ് ത്രജ്ഞൻ, തത്ത്വജ്ഞാനി, യോഗി എന്നിവരിലെല്ലാം ഒരുപോലെ പ്രവർ ത്തിക്കുന്ന അന്തർപ്രജ്ഞയുടെ അലൗകികശക്തിയെക്കുറിച്ച് അടിവരയിട്ട് പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്.

സർഗ്ഗപ്രതിഭയും അന്തർപ്രജ്ഞ യും നിരന്തരം പ്രവർത്തനനിരതമായ ഒരു കാവ്യശില്പശാലയാണ് ഗോകാകിന്റെ ജീവിതം. അതുകൊണ്ടാണ് അദ്ദേഹം വെറുമൊരു വ്യക്തി എന്ന നിലയിൽ നിന്നും മഹാനായ വിപ്ലവപു രുഷനായി ഉയർന്നുവന്നത്. സർഗ്ഗാത്മകമായ രചനാശക്തിയും, നിരൂപണ പാടവവും അദ്ദേഹത്തിന്റെ അധ്യാപനജീവിതത്തിൽ അലിഞ്ഞുചേർന്നിരു ന്നു. അതിനാലാണ് ഉൽകൃഷ്ടനായ ഒരു അധ്യാപകനും, പ്രൊഫസറും, ഡയ റക്ടറും, വൈസ്ചാൻസലറും ആകാൻ അദ്ദേഹത്തിന് കഴിഞ്ഞത്. ഇംഗ്ലണ്ടി ലെയും, ഭാരതത്തിലെയും, കാല്പനികപ്രസ്ഥാനത്തിലും അയറിഷ്-ഇംഗ്ലീഷ് ഭാഷകളിലെ ആധുനികപ്രസ്ഥാനത്തിലും പ്രാവീണ്യം നേടി യ ഗോകാക് കന്നടകവിതയ്ക്ക് സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ പുതിയ ഉപഹാരം സമ്മാനിച്ചു. ഈ പുതിയ ഉണർവ്വിൽ കവിത പുതിയ ചക്രവാളങ്ങൾ തേടി, പുതിയ സാധ്യത കൾ ആരാഞ്ഞു. കിഴക്കും, പടിഞ്ഞാറും, വർത്തമാനവും, ഭാവിയും, മനുഷ്യ സ്നേഹവും, ആധ്യാത്മികതയും, ദേശീയതയും, സാർവലൗകികതയും സമ ഞ്ജസിപ്പിക്കാൻ അദ്ദേഹം ജീവിതകാലം മുഴുവനും യത്നിച്ചു. തന്റെ ഗുരു വായ അരവിന്ദമഹർഷിയെപ്പോലെ അദ്ദേ ഹം സാധാരണമനുഷ്യനെ വിശ്വ മാനവനാക്കുന്ന ആത്മീയവികാസപ്രക്രിയയിൽ അങ്ങേയറ്റം വിശ്വസിച്ചു.

●

ആനന്ദിന്റെ നഗരക്കാഴ്ചകൾ

ഡോ. സുധീർ കിടങ്ങൂർ

*ആനന്ദിന്റെ 'ആൾക്കൂട്ടം', 'മരുഭൂമികൾ ഉണ്ടാകുന്നത്'
എന്നീ നോവലുകളെ ആധാരമാക്കിയുള്ള പഠനം*

നഗരവ്യവസ്ഥിതിയും അധികാരവും ചേർന്ന് ഇരകളാക്കി മാറ്റുന്ന മനുഷ്യന്റെ അസ്തിത്വപ്രതിസന്ധിയുടെ ചിത്രങ്ങൾ കൊളാഷുകൾ പോലെ അവതരിപ്പിച്ച കൃതികളാണ് ആൾക്കൂട്ടം, മരണസർട്ടിഫിക്കറ്റ്, അഭയാർത്ഥികൾ, മരുഭൂമികൾ ഉണ്ടാകുന്നത് എന്നിവ. നഗരസംസ്കാരത്തിന്റെ സവിശേഷതകൾ ആധുനികപശ്ചാത്തലത്തിൽ സമഗ്രവും തീക്ഷ്ണവുമായി ആവിഷ്കരിച്ച ആധുനികനോവലിസ്റ്റെന്ന ബഹുമതി ആനന്ദിനു തന്നെ.

ആധുനികനാഗരിക വ്യവസ്ഥയിൽ വ്യക്തിത്വത്തിന് പ്രസക്തി നഷ്ടപ്പെടുകയും മനുഷ്യൻ സ്ഥാപനങ്ങളുടെ ഭാഗമായി മാറുകയും ചെയ്യുന്നു. മനുഷ്യനെ വ്യവസ്ഥാപിതത്വങ്ങളുടെ അടിമകളോ ഇരകളോ ആക്കി മാറ്റുന്ന ആധുനികനാഗരികതയുടെ വിപൽസന്ധികളെയാണ് മരണസർട്ടിഫിക്കറ്റിലൂടെ ആനന്ദ് അനുഭവിപ്പിച്ചത്. വളർച്ച പ്രാപിക്കുകയും തകരുകയും ചെയ്യുന്ന നാഗരികതകളുടെ ചിത്രങ്ങൾ വരഞ്ഞിട്ട നോവലാണ് അഭയാർത്ഥികൾ. ചരിത്രത്തിന്റെയും സംസ്കാരത്തിന്റെയും പ്രവാഹത്തിലൂടെയുള്ള ചിന്താസഞ്ചാരമായ ഈ കൃതിയിൽ, നഗരങ്ങളാണ് ഗ്രാമങ്ങളും വനങ്ങളും പുറമ്പോക്കുകളുമടങ്ങുന്ന സ്ഥലങ്ങളെയാകെ ഭരിച്ചുപോരുന്നതെന്ന് ആനന്ദ് സ്ഥാപിക്കുന്നു.

അനുസരണത്തോടും താഴ്മയോടും കൂടി ഗ്രാമീണർ നഗരങ്ങളെ ഊട്ടി പ്പോറ്റി. അവരുടെ മുമ്പിൽ മറവിയുടെയും നാഗരികരുടെ മുമ്പിൽ മാപ്പിന്റെയും തിരശ്ശീലകൾ നെയ്ത്, സിന്ധുവിന്റെ തടത്തിൽ തഴച്ച ഒന്നാമത്തെ നഗരസം സ്കാരം മുന്നോട്ടുനീങ്ങി.(അഭയാർത്ഥികൾ).

പല കാലങ്ങളിൽ പല സ്ഥലങ്ങളിലായി വികസിച്ചു വന്ന നാഗരികത കളെ സംബന്ധിച്ച പാഠഭേദങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ആനന്ദ്, ആധുനിക നഗരങ്ങൾ വളരുന്നത് വേദത്തിന്റെയോ ഗീതയുടെയോ മന്ത്രങ്ങളാലല്ല, പയ റ്റിമിനുത്ത നയത്താലും ശുദ്ധമായ ബലത്താലുമാണെന്ന് രേഖപ്പെടുത്തുന്നു.

നഗരവും ആൾക്കൂട്ടവും

സമൂഹം മരിക്കുകയും പകരം ആൾക്കൂട്ടങ്ങൾ രൂപംകൊള്ളുകയും ചെയ്യുന്ന പുതിയ കാലത്തെ 'ആൾക്കൂട്ടം' എന്ന നോവലിൽ (1970) ആനന്ദ് കാണിച്ചുതന്നു. തൊഴിൽ തേടി നഗരങ്ങളിൽ അധിവസിക്കുന്ന പല തരക്കാ രായ മനുഷ്യരുടെ കൂട്ടം നഗരങ്ങൾക്കു നല്കുന്ന സങ്കീർണ്ണമായ സംസ്കാരം ആഗോളപ്രശ്നമാണ്. ആസൂത്രണത്തിന്റെ അഭാവവും ഭരണത്തിന്റെ അപ ര്യാപ്തതയും ഭാരതീയനഗരങ്ങളിലെ മനുഷ്യജീവിതത്തെ ദുസ്സഹമാക്കുന്ന സാഹചര്യം ഇതാണ്. ആൾക്കൂട്ടം, അതിന്റെ ചെറിയ യൂണിറ്റുകൾ എന്നി ങ്ങനെ പുതിയൊരു യാന്ത്രികചട്ടക്കൂട് രൂപം കൊള്ളുകയും വ്യക്തിത്വത്തെ തകർത്ത് അപമാനവീകരണത്തിലേയ്ക്കു നയിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന നഗര ത്തിന്റെ വിചിത്രശൈലി ഈ നോവലിൽ പ്രതിഫലിക്കുന്നു.

ചിന്തിക്കാനും ഓർമ്മിക്കാനും സ്വപ്നം കാണാനുമുള്ള പ്രവണതകൾ നില നിർത്താനാഗ്രഹിക്കുന്നവർക്ക് നഗരജീവിതം ദുരിതപൂർണ്ണമാകുന്നു. ഒരു നഗ രത്തിൽ നിന്ന് മറ്റൊരു നഗരത്തിലേയ്ക്കു പലായനം ചെയ്യാനുള്ള ത്വര ഇത്ത രക്കാരിലാണ് ഏറെക്കാണുക. തൊഴിൽ ചെയ്യുന്ന സ്ഥാപനവും വാസസ്ഥാ നവും സഞ്ചാരപഥങ്ങളും മാറുക, യാത്രചെയ്യുന്ന ബസ്സ് മാറുക-തുടങ്ങിയ ചെറിയ വ്യതിയാനങ്ങൾ കൊണ്ട് പരിഹാരം കാണാനാവാത്ത മുഷിപ്പും വൈരസ്യവും അകറ്റാൻ നഗരം വച്ചുമാറുന്നത് ഒരു പരിധി വരെ ആശ്വാസ ദായകമാകാം. എന്നാൽ നഗരമെന്ന പ്രതിഭാസം ആധുനികമനുഷ്യന് ഒഴി യാബാധപോലെയാണ്. മനുഷ്യാസ്തിത്വത്തെ കുരുക്കിയിടുന്ന നഗരങ്ങൾ ഇപ്രകാരം അനിവാര്യമായ ശാപമായി മാറിയിട്ടുള്ള വർത്തമാനകാലസമസ്യ യാണ് ആൾക്കൂട്ടം കാണിച്ചുതരുന്നത്.

ജോസഫ്, സുനിൽ, സുന്ദർ, പ്രേം, രാധ, ലളിത, കവിത തുടങ്ങിയ കഥാ പാത്രങ്ങൾ നഗരത്തിൽ ചെന്നുപെടുന്ന അവസ്ഥാന്തരങ്ങൾ ശ്രദ്ധേയമാണ്. ജീവിതം അവരെ വലിച്ചിഴച്ചുകൊണ്ടുപോകുന്നു. ഓരോ അനുഭവവും അവ രുടെ വിശ്വാസങ്ങളെ ഇളക്കിമറിക്കുകയാണ്. ഇതൊരു അത്ഭുതനഗരമാണ്.

കുറെകാലത്തിനു ശേഷം തിരിഞ്ഞുനോക്കുകയാണെങ്കിൽ ഒരു പക്ഷേ, നിങ്ങൾ സ്വയം തിരിച്ചറിഞ്ഞെന്നു വരില്ല. ഈ നഗരം ഒരു യക്ഷിയെപ്പോലെയാണ്. അതു നിങ്ങളെ മാറ്റിമറിക്കും. അവസാനം അത്ഭുതങ്ങൾ അത്ഭുതങ്ങളായി തോന്നാതാകുകയും ചെയ്യും.

മനുഷ്യരെ നിരവധി മാറ്റങ്ങളിലൂടെ നയിച്ച് ഒടുവിൽ യന്ത്രവും അടിമയുമാക്കി നിലനിർത്തുന്ന നഗരം ഒരു കഥാപാത്രം തന്നെയായി ഈ നോവലിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. നഗരം കമ്പോളമാണ്. ഓരോ നഗരമനുഷ്യനും വ്യാപാരിയോ ദല്ലാളോ ചരക്കോ മാത്രമാകുന്നു. പരസ്യങ്ങളുടെ കാലമാണ് ആധുനിക കാലം. മഹാനഗരത്തിൽ എല്ലാറ്റിനും പറഞ്ഞും ഫലിപ്പിച്ചും മാത്രമേ നിലനില്ക്കാനൊക്കൂ.

ചീറിപ്പായുന്ന വാഹനങ്ങളും തിരക്കിട്ടോടുന്ന ജനക്കൂട്ടവും തൊഴിൽ തേടി എത്തുന്ന ആയിരങ്ങളും ചേർന്ന് പുതിയൊരു സംസ്കാരം രൂപം കൊള്ളുന്നു. നഗരത്തിലെ പാർപ്പിടപ്രശ്നം, തൊഴിൽപ്രശ്നം, കരിഞ്ചന്തയുടെ വളർച്ച, അഴിമതിയുടെ വർദ്ധന, ജനാധിപത്യത്തിന്റെ ദയനീയപരാജയം ഇവയൊക്കെ ഭൗതിക പ്രശ്നങ്ങളെങ്കിൽ സുഹൃദ്ബന്ധങ്ങളുടെയും കുടുംബബന്ധങ്ങളുടെയും തകർച്ച, വ്യക്തിയുടെ ആന്തരിക ശൈഥില്യം, ഞരമ്പുരോഗം, അസന്തുലിതമായ വികാരങ്ങൾ, ആത്മഹത്യാമനോഭാവം തുടങ്ങിയവ നഗരത്തിന്റെ മാനസികപ്രശ്നങ്ങളാണ്. ഭൗതികവും മാനസികവുമായ പ്രശ്നങ്ങൾ പരസ്പരപൂരകങ്ങളാണ്. അനുപാതരഹിതമായ നഗരവളർച്ചയുടെ ഭാരതീയമുഖം ജി.സി.കെ. പീച്ച് ഇങ്ങനെ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു:

ഇന്ത്യയിലെ നഗരജനസംഖ്യയുടെ വർദ്ധന വൻതോതിലായിരിക്കുമ്പോൾ നഗരവത്കരണത്തിന്റെ തോത് മന്ദഗതിയിലാണെന്നു കാണാം. നഗരജനസംഖ്യാവർദ്ധനവും നഗരവത്കരണവും തുല്യമല്ല. നഗരവളർച്ചയെന്നാൽ ജനസംഖ്യാവർദ്ധനയാണ്. നഗരവത്കരണം എന്നാൽ ആനുപാതിക വളർച്ചയും. പടിഞ്ഞാറൻ രാജ്യങ്ങൾ ദ്രുതഗതിയിലുള്ള നഗരവളർച്ചയും വൈയവസായികവളർച്ചയും ഒരുപോലെ സാധിച്ചപ്പോൾ ഇന്ത്യയിൽ ദ്രുതഗതിയിലുള്ള നഗരവളർച്ചയും മന്ദഗതിയിലുള്ള നഗരവത്കരണവുമാണ് കാണാനായത്. - (G.C.K. Peach : Urbanization and its Problem- Urbanization in India.)

നഗരങ്ങളുടെ ജനസംഖ്യാവർദ്ധന, ഗ്രാമപ്രദേശങ്ങളിൽ നിന്നുള്ള കുടിയേറ്റത്തിന്റെ ഫലമാണ്. സമ്പത്തിന്റെയും ഉല്പന്നങ്ങളുടെയും വിതരണത്തിലുള്ള അസമത്വവും തൊഴിലില്ലായ്മയും അധികാരകേന്ദ്രീകരണവുമാണ് നഗരങ്ങളെ ആൾക്കൂട്ടപ്പെരുവഴികളാക്കി മാറ്റുന്നത്. നഗരങ്ങളെയോ രാഷ്ട്രത്തെയാകെയോ സ്പർശിക്കുന്ന വിഷയങ്ങളിൽ ഈ ആൾക്കൂട്ടത്തിന് യാതൊരു

പങ്കാളിത്തവുമില്ല. റിപ്പബ്ലിക് ആഘോഷമെന്ന പ്രകാശമേളയാൽ ആകർഷിക്കപ്പെട്ട് തെരുവുനിറഞ്ഞൊഴുകുന്ന ആൾക്കൂട്ടത്തെക്കുറിച്ച് സുനിൽ ചിന്തിക്കുന്നു:

'ഈ പ്രകാശത്തിന്റെ മേളയല്ല മനുഷ്യരെ വെളിയിലേയ്ക്ക് ആകർഷിക്കുന്നത്. മനുഷ്യനെ ആകർഷിക്കുന്നത് മനുഷ്യൻതന്നെയാണ്. ബോംബെ നഗരത്തിന്റെ, ഇന്ത്യയുടെ തന്നെ അന്തഃസത്തയായ ആൾക്കൂട്ടം.' ഒന്നുമില്ലായ്മയിൽനിന്ന് വലുതായ ഒന്ന് ഉണ്ടാക്കുന്ന പൊള്ളത്തരമായി ആൾക്കൂട്ടത്തെ നോവലിസ്റ്റ് കാണുന്നു.

ആൾക്കൂട്ടത്തിലെ എല്ലാ പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങളും നിലനിൽക്കാൻ വേണ്ടി കഠിനാദ്ധ്വാനം ചെയ്യുന്നവരാണ്. എന്നാൽ അവരെല്ലാം ജീവിതത്തിന്റെ ചുഴികളിൽ കറങ്ങിത്തിരിഞ്ഞ് എങ്ങോട്ടൊക്കെയോ മറയുന്നു. തങ്ങളുടെ ജീവിതത്തിന് പദ്ധതി തയ്യാറാക്കി വിജയിക്കാനോ ലക്ഷ്യത്തിലെത്താനോ ആർക്കും കഴിയുന്നില്ല. ആൾക്കൂട്ടത്തിൽ കലർന്ന് ഇല്ലാതാകാനാണ് സർവ്വരുടെയും വിധി. മഹാനഗരം ഏൽപ്പിച്ച മുറിവുകളുമായി പലായനം ചെയ്തവരും ചെയ്യാത്തവരും നേരിടുന്ന ജീവിതപ്രതിസന്ധി വർത്തമാനകാലത്തിന്റെ പ്രതിസന്ധി തന്നെയാണ്.

നഗരവും മരുഭൂമിയും

നഗരവും മരുഭൂമിയും പുറമ്പോക്കും ഉൾപ്പെടുന്ന സ്ഥലരാശികളിലൂ ടെ അവയുടെ പരസ്പരബന്ധം തേടിയുള്ള യാത്രയാണ് ആനന്ദിന്റെ മരുഭൂമികൾ ഉണ്ടാകുന്നത്(1989)എന്ന നോവൽ. നഗരത്തിന്റെ അദൃശ്യഹസ്തങ്ങൾ മരുഭൂമിയിലേയ്ക്കും കടന്നെത്തുന്നത് സാമൂഹ്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ പാഠഭേദങ്ങളിലൂടെ ഇവിടെ ആനന്ദ് അനുഭവിപ്പിക്കുന്നു. നഗരത്തിലെ വിരസജീവിതം മടുത്ത് ചെറുപട്ടണത്തിന്റെ വ്യത്യസ്തതകളിലേയ്ക്ക്, അനുഭവവൈചിത്ര്യം തെരഞ്ഞ് എത്തിയ കുന്ദനാണ് നായകൻ. കോട്ടയും കുന്നുകളും ചേരികളും പുറമ്പോക്കുഭൂമികളും പട്ടണവും ഉൾപ്പെടുന്ന ആ അപരിചിതമേഖലയിൽ വച്ച് കുന്ദന് ഒന്നു മനസ്സിലായി. നഗരം ഗ്രാമങ്ങളിലേയ്ക്കും മരുഭൂമിയിലേയ്ക്കും അധികാരം വ്യാപിപ്പിക്കുന്നു. ഗ്രാമവും മരുഭൂമിയും പുറമ്പോക്കും ചേരികളുമെല്ലാം നഗരോന്മുഖമാണ്.

അധികാരത്തിന്റെയും ആക്രമണത്തിന്റെയും നാഗരികതയുടെയും പ്രതീകമായ രംഭാഗഢ് കോട്ട ഇപ്പോൾ സ്റ്റ്രാറ്റജിക് ഇൻസ്റ്റലേഷൻ പ്രോജക്റ്റാണ്. ലേബറോഫീസറായിട്ടാണ് കുന്ദൻ ആ അദ്ഭുതമാന്ത്രികചത്വരത്തിൽ പ്രവേശിക്കുന്നത്. അടിമകളായ തടവുകാരുടെ ജീവിതങ്ങൾ പന്താടുന്ന ആ സ്ഥാപനം നാഗരിക ഭരണാധികാരത്തിന്റെ ഉപശാലയാണെന്ന് കുന്ദന് പിന്നീടാണ് ബോധ്യമാകുന്നത്.

മരുഭൂമിയിലെ ഗ്രാമത്തിന്റെ ശോച്യാവസ്ഥയും, വശങ്ങളിൽ നിന്ന് കടന്നുകയറുന്നവനെ കുഴിച്ചുമൂടുന്ന പട്ടണത്തിന്റെ നിഗൂഢതയും പട്ടണത്തിന്റെ അരികുകളിൽക്കാണുന്ന ദുർഗന്ധത്തിന്റെയും ജീർണ്ണതയുടെയും ചേരിപ്രദേശവും മനുഷ്യാസ്തിത്വത്തിനു വിലയില്ലാത്ത വൻനഗരവും ചേർത്തുവച്ചുകൊണ്ട് ആനന്ദ് നടത്തുന്ന സ്ഥലശാസ്ത്രതാരതമ്യം സവിശേഷ ശ്രദ്ധ അർഹിക്കുന്നു. വരൾച്ചയും ക്ഷാമവും മൂലം തകർന്ന ഗ്രാമത്തിൽ നിന്ന് പട്ടണവാതിലുകളിൽ വന്നു മുട്ടിയവർ തിരസ്കരിക്കപ്പെട്ടവരുടെ ക്രോധവും നിസ്സഹായതയുമായി ഗ്രാമത്തിന്റെ വറുതികളിലേയ്ക്കു മടങ്ങുകയാണ്. ഗ്രാമീണജനതയുടെ അടിമത്തത്തിന്റെ വേറെയും ചിത്രങ്ങൾ ഇവിടെയുണ്ട്.

തലസ്ഥാനനഗരിയിൽ ഇടയ്ക്കെത്തുമ്പോൾ, നഗരത്തിന്റെ ശരീരമനസ്സുകളിലേയ്ക്കു കടന്നുവന്ന മരുഭൂമിയുടെ സാന്നിദ്ധ്യം കുന്ദൻ തിരിച്ചറിയുന്നു. ദില്ലിയിലെ കത്തീഡ്രലും സർക്കാർഭവനങ്ങളും ഓരോ പ്രധാനശില്പവും മരുഭൂമിയിൽ നിന്ന് ഖനനം ചെയ്തുകൊണ്ടുവന്ന നരച്ച സാന്റ് സ്റ്റോൺകൊണ്ട് ഉണ്ടാക്കിയവയാണ്. അങ്ങനെ നഗരം മരുഭൂമിയുടെ ഭാഗമായി മാറുന്നു. മരുഭൂമിയിലെ കോട്ടയിൽ കാണപ്പെട്ട അധികാരദല്ലാളന്മാരുടെ മറ്റൊരു രൂപമാണ് നഗരജയിലിലെ മാനേജരും. കാരുണ്യത്തിന്റെ ഉറവ വറ്റിയ, സ്നേഹത്തിന്റെ ശീതളച്ഛായയില്ലാത്ത മരുഭൂമി നാഗരികന്റെ മനസ്സിൽ കടന്നുകൈയേറ്റം നടത്തിയിട്ടുള്ളത് ഓരോ ദിവസത്തെയും അനുഭവങ്ങളിലൂടെ കുന്ദനു ബോധ്യമാകുന്നു. മരുഭൂമിയും നഗരവും തമ്മിലുള്ള വൈരുദ്ധ്യാത്മകബന്ധം ഇവിടെ വീക്ഷിക്കപ്പെടുന്നു.

നഗരാധികാരം യുക്തിരഹിതവും അസമവുമായ ദുരിതങ്ങൾ നൽകിയാണ് സാധാരണക്കാരനെ വ്യവസ്ഥിതിയുടെ ഇരയാക്കി മാറ്റുന്നത്. സഹജീവികളെ ഇരകളാക്കി മാറ്റുന്ന ഒരു സംസ്കാരത്തിന്റെ വികാസമാണ് നോവലിസ്റ്റ് മരുഭൂമിയിലുള്ള സുരക്ഷാപദ്ധതിസങ്കേതത്തിൽ വച്ച് അടുത്തറിയുന്നത്. വേട്ടയാടുന്നവനും വേട്ടയാടപ്പെടുന്നവനും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തിലൂടെ വളരുന്ന സാമൂഹികജീവിതത്തിന്റെ മുഖം ഭോലയുടെയും സുലൈമാന്റെയും ദാരുണാനുഭവത്തിലൂടെ കുന്ദൻ കാണുന്നു. കാഫ്കയുടെ ദുർഗ്ഗത്തിലെ കെ. യെപ്പോലെ, അപ്രതിരോധ്യമായ അധികാരദുർഗ്ഗത്തിനെതിരെ ദുർബലമായ പോരാട്ടം നടത്തുകയാണ് കുന്ദൻ. ലേബറോഫീസർ മുതൽ തടവുകാരൻ വരെയുള്ള രൂപപരിണാമങ്ങളിലൂടെ അയാൾ തന്നിലെ സാമൂഹിക മനുഷ്യന്റെ ഉത്തരവാദിത്തം നിറവേറ്റാൻ ശ്രമിക്കുകയായിരുന്നു. ക്രൂരമായ പ്രഹരങ്ങൾക്കും പീഡനങ്ങൾക്കും പിന്നാലെ പുറംലോകത്തേയ്ക്കു തെറിച്ചുവീണ കുന്ദൻ ഉത്തരം കിട്ടാത്ത യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളുടെ തടവിൽക്കഴിയുമ്പോൾ ഒരു കാര്യം വായനക്കാരൻ മനസ്സിൽ അടിവരയിട്ടു സൂക്ഷിക്കും: സർക്കാർ - അധി

കാരം - നഗരം എന്നീ ത്രിത്വം ആധുനികമനുഷ്യന് ഭീഷണിയായി വളരുന്നു.

ആനന്ദിന്റെ ആൾക്കൂട്ടവും, മരുഭൂമികളുണ്ടാകുന്നതും നഗരവളർച്ചയുടെ രണ്ടു മുഖങ്ങൾ കാണിച്ചുതരുന്നു. വ്യക്തി - കുടുംബം-സമൂഹം എന്നീ ഘടനകൾ തകർന്ന് ആൾക്കൂട്ടങ്ങൾ രൂപം കൊള്ളുന്ന നഗരത്തിൽ മനുഷ്യൻ നേരിടുന്ന അസ്തിത്വപ്രതിസന്ധിയുടെ ചിത്രമാണ് ആൾക്കൂട്ടത്തിൽ. മരുഭൂമികളിലാവട്ടെ പുറമ്പോക്കു ജനതയെ പ്രലോഭിപ്പിച്ച് ആകർഷിച്ച് അടുപ്പിക്കുകയും അവരെ അടിമകളും തടവുകാരും വെറുക്കപ്പെട്ടവരുമാക്കിത്തീർക്കുകയും ചെയ്യുന്ന നഗരത്തിന്റെ ഭീഷണമായ മുഖമാണ് തെളിയുന്നത്.

അസ്തിത്വാന്വേഷണത്തിന്റെ പ ശ്ചാത്തലമെന്ന നിലയിൽ നഗരപ്രത്യേകതകൾ അപഗ്രഥിക്കുന്ന ഈ നോവലുകൾ നൽകുന്ന കാഴ്ചപ്പാടുകൾ/നിഗമനങ്ങൾ ഇങ്ങനെ വായിച്ചെടുക്കാം.

ഒന്ന് : നഗരം അമ്പരപ്പുളവാക്കുംവിധം ദ്രുതപരിണാമങ്ങളുടെ രംഗവേദിയായി മാറിയിരിക്കുന്നു.

രണ്ട് മേൽവിലാസവും വ്യക്തിത്വവും മാനവികതയും മാത്രമല്ല, ജീവിതസഹജമായ പ്രത്യേകതകൾ പോലും മനുഷ്യർക്ക് നഗരങ്ങളിൽ വച്ച് നഷ്ടപ്പെടുന്നു. യന്ത്രങ്ങളായി മാറുന്ന ഇവർ വിരസമായ ആവർത്തനക്രിയകളിലൂടെ ജീവിതം തള്ളിനീക്കുന്നു.

മൂന്ന്:വൻനഗരങ്ങളിൽ സംഘടനകൾക്കോ ആശയസംവാദങ്ങൾക്കോ സാമൂഹികമുന്നേറ്റങ്ങൾക്കോ പ്രസക്തി നഷ്ടപ്പെടുന്നു.

നാല് നഗരം മനുഷ്യരെ പൊള്ളകളാക്കി മാറ്റുന്നു. നഗരത്തിന്റെ യാന്ത്രികരീതിയുമായി പൊരുത്തപ്പെടാനാവാതെയും പ്രതീക്ഷകൾ ഒരിക്കലും സാക്ഷാത്കരിക്കാനാവാതെയും വരുമ്പോഴാണ് നഗരവാസികൾ പൊള്ളമനുഷ്യരാകുന്നത്.

അഞ്ച് : നഗരത്തിൽ മനുഷ്യജീവിതം അനിശ്ചിതവും അവ്യവസ്ഥിതവുമത്രെ. അതിനാൽ സൗഹൃദ-പ്രേമ-വിവാഹബന്ധങ്ങൾക്കു തകർച്ച സംഭവിക്കുക പതിവാണ്.

ആറ് : നഗരത്തിൽ ഇടത്തരം കുടുംബങ്ങൾ അശാന്തിയുടെ കേന്ദ്രങ്ങളാണ്.വിശ്വാസത്തകർച്ചയാണിതിനു ഹേതു. മനുഷ്യാവാസസ്ഥാനങ്ങളുടെ നില അങ്ങേയറ്റം ശോചനീയം. ജനസംഖ്യാവർദ്ധനവാണ് ഇതിനു കാരണം.

ഏഴ്: ഗ്രാമങ്ങളിലേയ്ക്കുള്ള മടങ്ങിപ്പോക്ക് നഗരം സൃഷ്ടിച്ചിട്ടുള്ള സങ്കീർണ്ണ പ്രശ്നങ്ങൾക്കു പരിഹാരമല്ല. ഒരു നഗരത്തിൽ നിന്ന് മറ്റൊരു നഗരത്തിലേയ്ക്കോ നാഗരികസ്ഥാപനത്തിലേയ്ക്കോ സഞ്ചരിച്ചുകൊണ്ട് വിരസതയകറ്റാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോഴാകട്ടെ അസ്തിത്വപ്രതിസന്ധി കൂടുതൽ രൂക്ഷമാകുന്നു.

എട്ട് നഗരാധികാരഹസ്തങ്ങൾ മരുഭൂമിയിലേയ്ക്കും ഗ്രാമങ്ങളിലേയ്ക്കും നീളുന്നു. അവിടങ്ങളിലുള്ളവരെ അടിമകളും തടവുകാരും ബഹിഷ്കൃതരു മായി നിലനിർത്തിക്കൊണ്ടും നഗരം സ്വകാര്യമുതലാളിത്തതാല്പര്യങ്ങൾ സംരക്ഷിക്കുന്നു. നഗരവത്ക്കരണത്തിന്റെ പ്രധാന ശാപങ്ങളിൽ ഒന്നാണിത്.

ഒമ്പത് : ആധുനികനഗരവ്യവസ്ഥയിൽ അധികാരകേന്ദ്രീകരണം എല്ലാ മനു ഷ്യരെയും ഇരകളോ ബലിമൃഗങ്ങളോ ആക്കി മാറ്റുന്നു.

പത്ത് : നഗരാധികാരികൾക്കെതിരായോ നഗരാധികാരത്തിന്റെ സൃഷ്ടിയായോ കലാപങ്ങൾ ഇടയ്ക്കിടെയുണ്ടാകുന്നു. അടിമത്തത്തിന്റെ ആക്കം കൂട്ടാനോ മനുഷ്യരെ തമ്മിൽ അകറ്റാനോ മാത്രമേ ഇവ പ്രയോജനപ്പെടുന്നുള്ളു.

പതിനൊന്ന് ഇടത്തരക്കാരായ നഗരവാസികളുടെയും ജയിൽപ്പുള്ളികളു ടെയും വിധികൾ സമാനങ്ങളാണ്. ഗ്രാമീണമന:സാക്ഷി കാത്തുസൂക്ഷിക്കു ന്നവർക്ക് നഗരം കാരാഗൃഹതുല്യമാണ്.

പന്ത്രണ്ട് ഈർപ്പവും പച്ചയും നഷ്ടപ്പെട്ട മരുഭൂമിയുടെ കാർക്കശ്യം നഗര ഹൃദയത്തിലേയ്ക്കു പടർന്നുകയറുന്നു. ആധുനികനഗരവൽക്കരണത്തെ മരു ഭൂവൽക്കരണം എന്നു വിശേഷിപ്പിക്കാം.

●

ചാവേർപ്പടയും നാട്ടരങ്ങും

എൽ. തോമസ്കുട്ടി

പൊതുനന്മക്കായി ബലി അർപ്പിക്കുക എന്നത് ഗോത്ര ജീവിതത്തോളം തന്നെ പഴക്കമുള്ള ഒരാചാരമാണ്. മധ്യകാല ഘട്ടത്തിലെ വീരകഥാ ഗാനങ്ങളെല്ലാം ഇത്തരം പ്രാണത്യാഗ സന്നദ്ധതയുടെ അപദാനങ്ങൾ പ്രകീർത്തിക്കുന്നവയാണ്. ഉർവരതാ നുഷ്ഠാനങ്ങളിലും 'ബലി'ക്കും 'കുരുതി'ക്കും പ്രാമാണ്യം ലഭിക്കുവാനുള്ള കാരണവും മറ്റൊന്നല്ല. ആധുനികകാലത്തും ആദർശാത്മകമായ ആത്മാഹുതികളെ സമൂഹം താലോലിക്കുന്നുണ്ട്. പരിവേഷങ്ങൾ ചമച്ച്, ആകർഷകവും കാല്പനികവുമായ ഉന്നതികളിലേക്ക് ത്യാഗികളെ നാം അവരോധിക്കുന്നു. സാമൂഹ്യസത്ത മുഖ്യമാവുകയും വ്യക്തി ഒരേകകമായി രൂപീകരിക്കപ്പെടാതിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന 'ഫോക്കുമനസ്സിൽ' സമൂഹത്തിന്റെ വാഴ്‌വിനായി അനുവർത്തിക്കുന്ന ക്രിയകൾക്ക് പ്രാമുഖ്യ മേറുക സ്വാഭാവികമാണ്. അത് കൂടുതൽ ദൃഢമാക്കുവാനാണ് നേരിട്ടുവെട്ടിമരിക്കുന്ന ധീരന്മാരെ പ്രകീർത്തിക്കുന്ന പാട്ടുകളും ഇതി ഹാസങ്ങളും മിത്തുകളുമൊക്കെ പരിരക്ഷിക്കുന്നതും പ്രചരിപ്പിക്കു ന്നതും. മനുഷ്യവംശവികാസ ചരിത്രത്തിലുടനീളം വേഷപ്പകർച്ചയോടെ ഈ മനോഭാവം കൊണ്ടാടപ്പെടുന്നു. അതിനെ മഹത്വവത്ക്കരിക്കുന്ന സമൂഹമനസ്സിന്റെ ധർമ്മവും അതിന് ഇറങ്ങിപ്പുറപ്പെടുന്നവന്റെ ചിത്ത വൃത്തികളും എക്കാലത്തും സമാനമാകുന്നു. വ്യക്തിബോധത്തിന്റെ സമതാവാദത്തിന്റെ സമകാലീന സാഹചര്യത്തിലും ബലി കല്പന താലോലിക്കപ്പെടുമ്പോൾ,

മരിച്ചവ നേയും അതിലൂടെ നേടിയവനേയും തുലാസിന്റെ ഇരുതട്ടുകളിൽ വച്ചു വിചാരണ ചെയ്യുകയാണ് അസീസിന്റെ ചാവേർപ്പട എന്ന നാടകം. ഭീരുതയായാലും ധീരതയായാലും സ്വന്തം ജീവൻ നഷ്ടമാകുന്നവന്റെ പക്ഷം നിർമമമായി ചർച്ചക്കെടുക്കുകയാണിവിടെ, നാടോടുമ്പോൾ നടുവേ ഓടാതെ, മഹാബലികളുടെ ബൃഹദാഖ്യാനങ്ങളിൽ അഭിരമിക്കാതെ വേറിട്ടൊരു നിലപാടെടുക്കുകയാണ് നാടകകാരൻ. അംഗീകൃത വിശ്വാസങ്ങളിൽ നിന്നും ഭിന്നമായൊരു സത്യ ദർശനത്തിന് വേദീസായൂജ്യം നൽകാൻ ലക്ഷ്യം വയ്ക്കുകയാണ്. അതിനാൽ അസാധാരണമായ - വൈചിത്ര്യമാർന്ന ഒരു രൂപ - ഭാവ ശില്പരചനയും അനിവാര്യമായും വന്നുചേരുന്നു.

1973-ൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ച ചാവേർപ്പട 75ൽ അഗ്രഗാ മിതിയേറ്റേഴ്സ് അരങ്ങേറ്റി. അസീസ് തന്നെയായിരുന്നു സംവിധായകൻ. കൃതിക്കും അവതരണത്തിനും പുരസ്ക്കാരങ്ങൾ ലഭിച്ച ഈ നാടകം കേരളത്തിനകത്തും പുറത്തുമായി അനവധി വേദികളിൾ അവതരിപ്പിച്ചു. ആധുനിക ഇന്ത്യൻ പരീക്ഷണങ്ങളുടെ മേഖലയിൽ ശ്രദ്ധേയമായിത്തീരുവാനും ഇതിനു കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. സിനിമയുടെ സാങ്കേതികവശങ്ങളിൽ ഔപചാരിക വിദ്യാഭ്യാസം നേടിയ ഗ്രന്ഥകാരൻ കേരളീയ നടന പാരമ്പര്യത്തിലും ഉന്മുഖനാണ്. നമ്മുടെ ക്ലാസിക് നാടകമായ കൂടിയാട്ടത്തെക്കുറിച്ചുള്ള അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഡോക്യുമെന്ററി ഇതിനു തെളിവാണ്. പാരമ്പര്യത്തെയും ആധുനിക ദൃശ്യകലകളെയും സമന്വയിപ്പിച്ച് നവീനമായ ഒരു രംഗഭാഷ കണ്ടെത്തുവാനുള്ള അസീസിന്റെ പരിശ്രമമാണ് ചാവേർപ്പടയിൽ പ്രകടമാകുന്നത്. പിൽകാല നാടക മായ 'ദ, ദ, ദ' കൂടിയാട്ടമെന്ന സംസ്കൃത നാടകാവതരണ സമ്പ്രദായത്തെ കാലികസംവേദനത്തിനു സജ്ജമാക്കുവാനുള്ള യത്നമാണ്. വാടകവീട്, ബലിക്കാക്ക തുടങ്ങിയ ലഘു നാടകങ്ങളാവട്ടെ ആധുനിക പാശ്ചാത്യ നാടകങ്ങളുടെ ചിട്ടവട്ടങ്ങൾക്കൊപ്പിച്ച് രചിച്ചിട്ടുള്ളവയും. എന്നാൽ കേരളീയമായ നാടോടി നാടക പാരമ്പര്യാംശങ്ങളെ അഭിനയവിധികളിലും ആഖ്യാനാംശങ്ങളിലും നിബന്ധിച്ചുകൊണ്ട് അത്യന്തം പുതുമയാർന്നതും സംവേദനക്ഷമമായതുമായ ഒരു രംഗഭാഷാസ്വരൂപത്തിൽ ചാവേർപ്പടയോളം വിജയം അദ്ദേഹത്തിന്റെ മറ്റു കൃതികൾക്ക് സാധ്യമായിട്ടില്ലെന്നുവേണം പറയാൻ.

ആദർശാത്മകമായ ഒരു മനോഭാവമാണ് ചാവേർപ്പടയുടെ ക്രിയാംശബീജം. കഥയോ സംഭവമോ അല്ല ആ മനോഭാവത്തെ പക്ഷപാതരഹിതമായി വിശകലനവിധേയമാക്കുകയെന്നതാണ് നാടകലക്ഷ്യം. സുവ്യക്തമായ ഒരു നിഗമനത്തിൽ എത്തിച്ചേരുവാൻ തന്മൂലം കഴിയുന്നുമില്ല, അതുവേണമെന്ന് വിവക്ഷിക്കുന്നുമില്ല. ബലിയെന്ന പ്രമേയത്തെ അനുകൂലവും പ്രതികൂലവുമായ നിലപാടുകളിൽ നിന്നും നോക്കിക്കാണുകയും

അതിന്റെ സങ്കീർണതകളെ ലളിതവത്ക്കരിക്കാനൊരുമ്പെടാതിരിക്കുകയുമാണിവിടെ. തദ്വാരാ സൃഷ്ടമാകുന്ന നാടകത്തിന്റെ ബാഹ്യ-ആഭ്യന്തര ശില്പത്തിലും ക്രിയാഗതിയിലും ഈ സങ്കീർണ്ണത വന്നുചേരുന്നു. ഏകാഗ്രമായി വികസിക്കുന്ന ക്രിയാംശ ഗതിയെക്കുറിച്ചുള്ള യഥാതഥ സങ്കേതവിവക്ഷകൾ ഇവിടെ അപര്യാപ്തമാകുന്നു. ഭിന്നഗതികളിലെങ്കിലും പരസ്പര പൂരകമായി വികസിക്കുന്ന ബാഹ്യ-ആഭ്യന്തരക്രിയാംശങ്ങളുടെയും അതിനുതകിയ ശില്പനിർമ്മിതിയുടെയും അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് നാടകാനുഭവം വിലയിരുത്താനാവുക.

പ്രാണത്യാഗമെന്ന ആഭ്യന്തരക്രിയാംശത്തെ നട്ടുവളർത്തുവാനാണ് എരോമവാര്യരെ സങ്കല്പിക്കുന്നത്. ആദർശാത്മകജീവിതം കാംക്ഷിച്ച പഴയൊരു കോൺഗ്രസ്സുകാരനും സ്വാതന്ത്ര്യ സമരസേനാനിയുമാണ് വാര്യർ. സമരത്തിന്റെ ആവേശത്തിൽ സായ്‌വിന്റെ തോട്ടത്തിലെ ജോലി ഉപേക്ഷിച്ച് വാർധയിലേക്ക് പുറപ്പെട്ട ഗാന്ധിഭക്തനാണയാൾ. വീറും വിശ്വാസവും നഷ്ടമായ വർത്തമാനകാലത്തിൽ, മകൾക്കൊരു ജോലി കിട്ടുവാൻ കൈക്കൂലി നൽകുവാനുള്ള പണം തരപ്പെടുത്തുവാൻ അലയുകയാണിപ്പോൾ. നീതികെട്ട ഈ കാലത്തെ വെറുക്കുന്നുവെങ്കിലും അതിന്റെ ഒഴുക്കിനൊത്തു നീന്തേണ്ടിവരുന്ന സാധുവാണ് വാര്യർ. കാലം കെടുതികൾ വിതയ്ക്കുമ്പോഴും തന്റെ പഴയ വിശ്വാസങ്ങളെ തള്ളിപ്പറയാൻ അയാൾ സന്നദ്ധനല്ല. ച്യുതിയാർന്ന മൂല്യങ്ങളുടെ സമകാല പീഠഭൂമിയിൽ ഭൂത-വർത്തമാന കാലങ്ങൾ വാര്യരുടെ ചാഞ്ചാട്ടമേഖലയാകുന്നു. ആദർശവും പ്രയോഗികതയും വിശ്വാസവും വിജയവും തമ്മിലുള്ള ആപേക്ഷികത അയാളെ സന്ദേഹിയാക്കുന്നു. വാര്യരുടെ ജീവിതത്തിലെ ഈ പ്രതിസന്ധിയിലാണ് ക്രിയാംശസൂത്രം നിബന്ധിച്ചിട്ടുള്ളത്. അതിജീവനം സുസാധ്യമാക്കുന്ന ദ്വിജന്മാരുടെ വലയം അതിന്റെ പൂരണത്തിനായി സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നു. മൂസ്സ് തിരുമേനിയും കുഞ്ചുപണിക്കരുമെല്ലാം രണ്ടു ജന്മങ്ങളിലൂടെ ആവർത്തിക്കുന്നതെങ്ങനെയെന്ന് കാട്ടിത്തരുന്നു. അവർക്കുമാത്രം സന്ദേഹങ്ങളില്ല, അഥവാ മരണമില്ല.

ഇന്ത്യൻ സ്വാതന്ത്ര്യസമരം, ചാവേറുകളുടെ മാമാങ്കസമരം, തീവ്രവാദരാഷ്ട്രീയത്തിന്റെ വിപ്ളവസമരം എന്നീ ചരിത്രാംശങ്ങളെ ആധാരമാക്കിയാണ് ആഭ്യന്തരക്രിയാംശം മുന്നേറുന്നത്. കേരളപ്പഴമയുടെ ആവേശോജ്വലമായ മാമാങ്കമെന്ന മൃതഫോക്‌ലോറിലേക്കും സമകാലിക(രചനാകാലത്തെ) നക്സൽ രാഷ്ട്രീയത്തിന്റെ ഉന്മൂലനസിദ്ധാന്തത്തിലേക്കും എത്തി നോക്കുന്നതിലൂടെ കേരളീയ ജീവിതാദർശത്തിന്റെ ഭൂത-വർത്തമാനങ്ങളുടെ സമാനാംശത്തെ വിടർത്തിക്കാട്ടുവാനാണ് നാടകക്കാരന്റെ യത്നം അപ്പോൾ പോലും പ്രതിപാദ്യമായ 'മനോഭാവ'ത്തെ

കാലനിരപേക്ഷമാക്കുവാൻ -ചരിത്രപരമായ അടയാളങ്ങൾ മായ്ചു കളയുവാൻ-നാടകകാരൻ ശ്രദ്ധിക്കുന്നു. സമയം നീങ്ങുന്നില്ല മാത്രമല്ല അമൂർത്തമായ ഒരാശയം പോലെ അവ്യക്തമായി നില്ക്കുന്നുവെന്നും 'നമ്മളു പുറപ്പെട്ടേടത്തന്ന്യാ ഇപ്പളും നെന്നെ സാരം' എന്നും അസീസ് കണ്ടെത്തുന്നു. പ്രത്യേകിച്ചും ബലിയോടുള്ള സമീപനത്തിൽ ആവിഷ്ക രിക്കപ്പെടുന്ന ജീവിതങ്ങൾ മൂന്നും ദേശാഭിമാന പ്രേരിതവും നിസ്വാത്ഥ പരവുമാണ്. ആദർശാത്മകമായ സന്നദ്ധതയാണ് അവരുടെ മൂലധനം. സന്ദേഹത്തിന്റെ ശബ്ദത്തിന് അവിടെ ഇടമില്ല. വീര്യത്തിൽ വെള്ളം ചേർക്കുന്ന സന്ദേഹി, ബുദ്ധിഭ്രമം ബാധിച്ചവനും മരണയോഗ്യനുമത്രേ! ഈ ഘട്ടങ്ങളിലൊക്കെ ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്ന സംഭവങ്ങളും അവയുടെ പരിണാമവും സമാനതയുള്ളതാകുന്നു. മഹത്തായ ജീവൻ ത്യാഗം ചെയ്യുന്നതിന്റെ അർത്ഥരാഹിത്യം അവിടെ നിറഞ്ഞുനില്ക്കുന്നു. ആഭ്യന്തര ശില്പനിർമ്മിതിയുടെ ഭാവമേഖല നമ്മുടെ ചരിത്ര രാഷ്ട്രീയ പാര മ്പര്യത്തിൽനിന്നും സ്വരൂപിക്കയാൽ നാടകത്തിന്റെ ബാഹ്യശില്പ നിർമ്മി തിക്കും ഭാരതീയവും കേരളീയവുമായ നാടോടി ക്ലാസിക്കൽ നാടക സങ്കേതങ്ങൾ നിയാമകമായിത്തീരു ക സ്വാഭാവികമാണ് താനും.

ബാഹ്യശില്പരൂപീകരണത്തിൽ 'രൂപക'ലക്ഷണങ്ങൾ പ്രകടമാണ്. സ്ഥാപനയിൽ തുടങ്ങി, നാലങ്കങ്ങളിൽ അവസാനിക്കുന്ന ഘടനയാണ് ഇതിന്. അന്ത്യാങ്കാവസാനം ഭരതവാക്യസമാനമായ മംഗളാശംസയോടു കൂടിയാണ് തിരശ്ശീല വീഴുന്നത്. വിഷ്കംഭവും രണ്ട് രംഗ ങ്ങളും ചേർന്നതാണ് മൂന്നാമങ്കം. ഈ നാടകത്തിന്റെ അസാധാരണത്വത്തെക്കുറിച്ചും രംഗസ്ഥലിയെക്കുറിച്ചും നാടകലക്ഷ്യത്തെക്കുറിച്ചുമുള്ള സൂത്രധാരപ്രകരണ മാണ് സ്ഥാപന. തുടർന്നുവരുന്ന ഒന്നാമങ്കത്തിൽ എരോമവാര്യരെന്ന കഥാപാത്രമായി മാറിയ സൂത്രധാരനും ഇല്ലത്തെ മൂസ്സ് തിരുമേനിയും തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണമാണ്. പാത്രങ്ങളുടെ സവിശേഷതകളും കഥാസന്ദർഭവുമൊക്കെ ഇവിടെ അനാവരണം ചെയ്യുന്നു. ശൃംഗാരപ്രിയനായ തിരുമേനി കുളിക്കടവിലേക്കു പോകുമ്പോൾ, ആൽത്തറയിൽ മുറുക്കാൻ ചെല്ലത്തിനടുത്ത്, നമ്പൂതിരിമടങ്ങിവരുന്നതും പ്രതീക്ഷിച്ച് ഒറ്റയ്ക്കിരി ക്കുകയാണ് വാര്യർ. മായികമായൊരന്തരീക്ഷത്തിലാണ് രണ്ടാമങ്കം. തിരുനാ വായിലെ ചാവേറ്റുപടയാളികളാണ് അരങ്ങിൽ. വർദ്ധിത വീര്യരായ അവരുടെ ഇടയിൽനിന്നും ഒരുവൻ രാഘവക്കുറുപ്പ് അധീരനാകുന്നു-ശിക്ഷയായി വധിക്കപ്പെടുന്നു, വിഷ്കംഭമാണ് മൂന്നാമങ്കാരംഭം. അപ്രധാനപാത്രങ്ങളിലൂടെ കഥാഗതി അറിയിക്കാനുള്ള രൂപകങ്ങളിലെ ഉപാധിയാണിത്. മാമാങ്കം കാണാ നെത്തുന്ന പരദേശികളാണിവിടെ പാത്രങ്ങൾ, അങ്കമാലികണ്ടതിലുള്ള സംതൃപ്തിയാണവർക്ക്. പക്ഷേ വാര്യർ .അവരുടെ മനോഭാവത്തെ ഉപ

ഹസിക്കുന്നു. സഖാവ് കുഞ്ചുവായി രൂപാന്തരപ്പെടുന്ന (അരങ്ങിൽ വെച്ചാണ് അണിയലുകൾ) കുഞ്ചുപണിക്കരും വാര്യരും തമ്മിലുള്ള സംവാദമാണ് ഒന്നാംരംഗത്തിൽ. രണ്ടാം രംഗം മൂസ്സു തിരുമേനിയെ വധിക്കുവാനുള്ള ഗൂഢാലോചനയാണ്. കുഞ്ചുവും സംഘവുമാണ് അരങ്ങിൽ. ഇവിടെയും സന്ദേഹി - സഖാവ് രാഘവൻ - വധിക്കപ്പെടുന്നു. (പിതാവിനെതിരേ തോക്കു ചൂണ്ടില്ലെന്ന ആദർശത്തിനു വേണ്ടിയുള്ള പ്രാണത്യാഗമാണ് അത്). നാലാമങ്കത്തിൽ അറുത്തെടുത്ത തിരുമേനിയുടെ തലയുമായി എത്തുകയാണ് സഖാവ് കുഞ്ചു. വാര്യർക്ക് ആവശ്യമായ പണം നല്കി, തല ആൽത്തറ യിൽവച്ച് കുഞ്ചുപോകുന്നു. രംഗം വിടാനൊരുങ്ങുന്ന വാര്യരെ തിരുമേനി യുടെ ശൃഗാരപദം തടയുന്നു. തിരുമേനി എത്തുമ്പോൾ, പെട്ടെന്നുണ്ടായ അന്ധാളിപ്പിൽ ഒഴിഞ്ഞുമാറാൻ ശ്രമിക്കുകയാണ് വാര്യർ. പണം വേണ്ടെന്നു പറയുന്ന വാര്യരോട് യാത്ര പറഞ്ഞ് അരങ്ങൊഴിയുന്നു തിരുമേനി. അറുത്തുവെച്ച തലയും പേഴ്സിൽ വെച്ച രൂപയും അപ്രത്യക്ഷമാ യെന്നറിയുമ്പോൾ വാര്യർ പരിക്ഷീ ണനാവുന്നു. ഒടുവിൽ സൂത്രധാര ധർമ്മം ഏറ്റെടുത്ത് സദസ്യർക്ക് മംഗളമോതി വാര്യർ സ്റ്റേജിനുവെളിയി ലെത്തുമ്പോൾ ചാവേർപ്പടയുടെ ബാഹ്യശില്പം പൂർണ്ണമാകുന്നു. സദസ്സിൽനിന്നും അരങ്ങിലേക്കും അവിടെനിന്നും സദസ്സിലേക്കുമുള്ള സൂത്രധാരയാത്രയുടെ സമ്മിതി (symmetry) ഇവിടെ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നു.

അതിഭാവുകത്വത്തിന്റെയും അമിതവൈകാരികതയുടെയും നിറ ച്ചാർത്തോടുകൂടിമാത്രം ആവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ടിരുന്ന പ്രമേയ വസ്തുവെ വേറിട്ടൊരു വീക്ഷണകോണിലൂടെ സമീപിക്കുന്നതിനാൽ അപരിചിതമായ ഒരു രൂപ ഭാവമണ്ഡലം അനിവാര്യമായിവരുന്നു. അവയ്ക്കാധാരം നാടകബീജം നിബന്ധിക്കുന്ന ബാഹ്യ ആഭ്യന്തരശില്പം തന്നെ. അവയുടെ പരസ്പരാശ്രിതസന്നിവേശ കൃത്യതയിലാണ് നാടകവിജയം സംഭവിക്കുന്നത്. അവ്വിധമൊരു നിബന്ധനം സാധ്യമാക്കിയിരിക്കുകയാണ് ചാവേർപ്പട. പരീക്ഷണോന്മുഖമാണ് ഇതിന്റെ സമീപനം. പാശ്ചാത്യവും പൗരസ്ത്യവുമായ വിവിധ സമീപനങ്ങളെയും സങ്കേതങ്ങളെയും അതിനായി സ്വാംശീകരിക്കു ന്നുമുണ്ടിവിടെ. Louis Pirandello, Thronton wildes -എന്നിവരുടെ Meta Theatre ന്റെ സങ്കല്പവും Breeht ന്റെ സമീപനവും സി.ജെ.യുടെ വിഖ്യാതമായ 1128-ൽ ക്രൈം 27-ന്റെ പരീക്ഷണ സ്വഭാവവും അസീസിനെ പ്രചോദിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ടാവാം. ഒരു ദർശനത്തെ പ്രമേയബീജമാക്കുമ്പോൾ അതിനാവശ്യമായ വൈചാരികപ്രേക്ഷകനേയും സംജാതമാക്കണം. ബ്രഹ്തിയൻ വിവക്ഷയിലെ അന്യവത്കൃതമായ പ്രേക്ഷകൻ കൂടിയേതീരൂ. അരങ്ങിലെ മതിഭ്രമം (Illussion) ബോധപൂർവ്വം തകർത്തേ മതിയാവൂ. രംഗത്ത് യാഥാർഥ്യത്തിന്റെ പ്രതീതി സൃഷ്ടിക്കുവാൻ ഞങ്ങൾ

ഉദ്ദേശിക്കുന്നില്ല എന്ന് സൂത്രധാരൻ പറയുന്നത് ഇതിനാലാണ്. നാടകമാണ് കാണുന്നതെന്ന് നിരന്തരം ഓർമ്മിപ്പിക്കുവാനും നാടകത്തിന്റെ സാങ്കേതിക വശങ്ങളെയും തുറന്നുകാട്ടുവാനും അരങ്ങിലെ സംഭവങ്ങളിൽ വേറിട്ട് ഇടപെടുവാനും വഴിതിരിച്ചുവിടുവാനുമുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യം ഇതിന്റെ ബാഹ്യ ശില്പം നല്കുന്നു.

അഭിനയവിധി പരമാവധി ശൈലീകൃതമാക്കിയതും താദാത്മ്യപ്പെടാത്ത പ്രേക്ഷകനെ മുന്നിൽ കണ്ടുകൊണ്ടാണ്. നമ്മുടെ നാടോടി നാടകങ്ങളിലെ രംഗഭാഷയുടെ സമൃദ്ധമായ പ്രയോഗവും റിയലിസത്തിൽനിന്നും ഭിന്നമായ അന്തരീക്ഷ സൃഷ്ടിക്കുസഹായകമാണ്. അവിടെ ആ ക്രിയകളിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായ പടുതിയാണ് - വേറിട്ടുനില്ക്കുകയാണ് K.E. വാര്യർ എന്നതും ചിന്താപരമായ അനുധാവനത്തിന് പ്രേക്ഷകനെ സഹായിക്കുന്നു. ബാഹ്യശില്പത്തിലെ ശൈഥില്യമാണ് ആന്തരികശില്പത്തിലെ പ്രമേയം സാധ്യമാക്കിയത്. ചിരപരിചിതമായ യഥാതഥസങ്കേതം ധർമ്മോപദേശ പരമായ ഒരുനാടകാസ്വാദനം മാത്രമേ സാധ്യമാക്കുകയുള്ളു. അതിൽനിന്നും മുന്നേറുവാൻ അസീസിന് കഴിയുന്നത് ഇവ്വിധമൊരു രൂപശില്പ നിർമ്മിതി മൂലമാണ്.

ഭാഷ നവീകരിക്കുക അപരിചിതമാക്കുക എന്നത് കലയുടെ അടിസ്ഥാനഭാവമാണ്. സർഗ്ഗാത്മകതയുടെ അടയാളമാണ്, ഇവിടെ പരീക്ഷണോന്മുഖനായ നാടകക്കാരൻ നാടകത്തിന്റെ ഭാഷ നവീകരിക്കുകയാണ്. അതിലൂടെ പുതിയൊരു അർത്ഥബോധനം സാധ്യമാക്കുകയാണ്. അതിനുള്ള വാക്കും വാചകങ്ങളും കണ്ടെത്തുവാനായി പാരമ്പര്യ ഈടുവയ്പുകളിലേക്ക് ഇറങ്ങിപ്പരതുകയാണ്. മലനാടിന്റെ സമൃദ്ധമായ ദൃശ്യബിംബങ്ങളിൽ നിന്നും ഉചിതമായവ സ്വാംശീകരിക്കുകയാണ്. കളരിയും തുള്ളലും ചവിട്ടു നാടകവും ബാലെയും നിഴൽ നാടകവും മുഖാവരണവും മാത്രമല്ല സമകാലിക രാഷ്ട്രീയ അനുഷ്ഠാനമായ ജാഥയിലെ സമരഗാനം പോലും ഈ സമരനാടകത്തിന്റെ ഭാഷ കരുപ്പിടിപ്പിക്കുന്നതിനായി അയാൾ പ്രയോഗിക്കുന്നു. സംസ്കൃതിയുടെ അടിവേരുകളിൽ നിന്നും ഉത്ഭവം കൊള്ളുന്ന നാടോടി അരങ്ങിന്റെ സ്പന്ദമറിയുന്ന ഒരു രംഗഭാഷ സൂത്രധാരനെന്ന നമ്മുടെ പൂർവ്വാഖ്യാതാവിനെ മുൻനിർത്തി അരങ്ങിൽ പ്രയോഗിക്കുകയാണ്. അതീതയാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ രംഗഭാഷാസ്വരൂപണത്തിലൂടെ തനിക്കു പറയുവാനുള്ള വിരുദ്ധദർശനത്തെ നാടകീയമായി സംവദിപ്പിക്കുകയാണ്. ഇതിന് ഇതിൽ പരം ഉപയുക്തമായ മറ്റൊരുഭാഷ ഇല്ലെന്നു തന്നെ തോന്നിപ്പോകുന്നു. ഹൃദയശൂന്യമായ കഠോരവൃത്തികൾ പോലും സമര നൃത്തങ്ങളിലൂടെയാണ് വ്യഞ്ജിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്, വിപുലീകരിച്ച ശൈലീകരണങ്ങൾ ഒരുപക്ഷേ അപഹാസ്യ ദ്യോതക

മാകാനൊരുമ്പെടുന്നതും നമുക്ക് കാണാനാവും. നാടകത്തിലെ ഭാഷ (സംഭാഷണം)യെക്കാൾ മുൻതൂക്കം നാടകത്തിന്റെ (അവതരണം) ഭാഷക്കു അസീസ് കല്പിക്കുന്നതും പ്രസ്താവ്യമാണ്. മെയ്യഭ്യാസത്തിന്റെയും നിറംപിടിപ്പിച്ച ആംഗികാഭിനയങ്ങളുടെയും കാര്യത്തിൽ മാത്രമല്ല ചമയത്തിലും വെളിച്ചനിർദ്ദേശത്തിലു മെല്ലാം നാടകകാരൻ അതീവശ്രദ്ധാലുവാണ്. ബ്ളാക്ഔട്ടുസീനുകളും പാച്ച്ലൈറ്റിംഗ് സമ്പ്രദായവും റാന്തൽ വിളക്കിന്റെ പ്രയോഗവും നിഴലാട്ടവുമെല്ലാം അരങ്ങിലെ ദൃശ്യഭാഷാ സ്വരൂപണത്തിനായി അസീസ് കണ്ടെടുക്കുന്ന വസ്തുതകളാണ്. കഥകളി, ഓട്ടംതുള്ളൽ,സമരഗാനം എന്നിവയുടെ സംഗീതം ഉചിത ഘട്ടങ്ങളിൽ സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്നതിനോടൊപ്പം സൗണ്ട്ഇഫക്ടുകളും അരങ്ങിലെ ക്രിയകളെ പൊലിപ്പിക്കുവാനായി അയാൾ പ്രയോഗിക്കുന്നു. വെളിച്ചപ്രയോഗത്തിലും എപ്പിസോഡിൽ ഘടനാസങ്കല്പനത്തിലും സിനിമയുടെ സാങ്കേതികതയും അസീസിനെ സ്വാധീനിച്ചതായും കാണുവാൻ കഴിയും. എന്തുതന്നെ ആയാലും നവീനമായൊരു രംഗഭാഷ ഇവിടെ പ്രയോഗക്ഷമമാകുന്നു വെന്നും അതിന് ആധാരമായുള്ളത് നമ്മുടെ നാടോടി നാടകങ്ങളുടെ ദൃശ്യഭാഷയാണെന്നതും ഓർക്കേണ്ടതുണ്ട്. തികഞ്ഞ തനതുകാർക്കോ പാശ്ചാത്യനാടകവേദിയിൽ ഉണ്ടായിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന അദ്ഭുതകരങ്ങളായ മാററങ്ങളുടെ മാറ്റൊലി മലയാള മണ്ണിൽ ഉയർത്താൻ വെമ്പിനിന്നവർക്കോ തീർത്തും നിഷേധിക്കാൻ തോന്നാത്ത ഒരു പ്രത്യക ഭാവ - രൂപ ശില്പവുമായിട്ടാണ് ചാവേർപ്പട അരങ്ങിലെത്തിയതെന്ന് പി.കെ.വേണു കുട്ടൻനായർ വിലയിരുത്താനുള്ള കാരണമിതാണ്. പാരമ്പര്യാർജ്ജിതവും അനന്യവുമായ ഒരു രംഗഭാഷാ സ്വരൂപണമാണ് നാടകക്കളരിയുമായി നേരിട്ടുബന്ധമില്ലെങ്കിൽ കൂടി അസീസ് പ്രയോഗിക്കുന്നത്. ജി.ശങ്കരപ്പിള്ളയും പി.കെ. വേണുക്കുട്ടൻ നായരുമൊക്കെ വിശദമാക്കാതെപോയ അംശവും ഇതത്രേ!

കൊളാഷിന്റെ സമ്പ്രദായം സ്വീകരിക്കുക, കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ആന്തരികവൃത്തി മന:ശാസ്ത്രപരമായി അപഗ്രഥിക്കാതിരിക്കുക, കഴിവതും അവർക്ക് പ്രാതിനിധ്യ സ്വഭാവം ആരോപിക്കുക, പ്രമേയബന്ധിയായ സംഭവങ്ങൾ പലവുരു ആവർത്തിക്കുക, ഇവയ്ക്കൊക്കെ ഉപരി കാഴ്ച നടത്താൻത്രാണിയുള്ള ആഖ്യാതാവിനെ ക്രിയാംശബന്ധിയല്ലാത്ത കഥാപാത്രത്തെ കല്പിച്ചൊരുക്കുക മുതലായ മെററാതിയേററർ സങ്കേതമാണ് ചാവേർപ്പടയുടെ സാമാന്യ രീതിയെന്ന് മനസ്സിലാക്കാം. ഇതിനോടൊപ്പം തീക്ഷ്ണമായ പരിഹാസവും സംരക്ഷിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. കഥാസന്ദർഭങ്ങൾ കൊണ്ടോ പാത്രങ്ങളുടെ അബദ്ധങ്ങൾ കൊണ്ടോ വന്നുചേരുന്ന ഫലിതത്തേക്കാൾ രംഗ ക്രിയകളുടെ സങ്കേതബന്ധിയായ ഫലിതത്തിനാണ് അസീസ് മുൻതൂക്കം നല്കുന്നത്. അതിനായി ഭാഷണ

ത്തിന്റെ പലമട്ടിലുള്ള ടോണുകളും (വാര്യരുടേയും കുഞ്ചുപണിക്കരുടേയും സംഭാഷണങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള വൈചിത്ര്യം) ഇംഗ്ലീഷ്പദങ്ങളുടെ പ്രയോഗവും മററും (ഈ പോസിൽ നിങ്ങൾ നിന്നാൽ.....) ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. ഫ്യൂഡൽ ബന്ധങ്ങളും സംബുദ്ധികളും പ്രകടി പ്പിക്കുന്ന സംഭാഷണങ്ങളും (നമ്പൂതിരി :വാര്യർ) അതിഭാവുകത്വം തുളുമ്പുന്ന 'ഝംകാര'കലുഷിതമായ ചാവേറുകളുടെ ഭാഷയും ആജ്ഞാശക്തിയുള്ള - മാനകഭാഷയോടടുത്തു നില്ക്കുന്ന വിപ്ലവകാരികളുടെ ഭാഷണവും സൂക്ഷ്മതയോടുകൂടി വ്യത്യസ്തമാക്കുന്നതിലൂടെ ഈ ഫലിതബോധം വളർത്തിയെടുക്കുകയാണ് അസീസ്. 'തിരോപ്രേത്തുകാരനെന്ന് നമ്പൂതിരിയോടും തിരുവേഗപ്രെന്ന് കുഞ്ചുവിനോടും വാര്യർ പറയുവാനുള്ള കാരണം ഇതത്രേ.

സാർവ്വലൗകികമായൊരു മാനവികദർശനത്തെ അരങ്ങിലെത്തിക്കുവാൻ ഉചിതമായ നാട്യാംശങ്ങളെ നാടോടിപ്പൈതൃകത്തിൽ നിന്നും സ്വാംശീകരിക്കുകയും നവീനമായൊരു രംഗഭാഷ സൃഷ്ടിക്കുകയും ചെയ്തു എന്നതാണ് 'ചാവേർപ്പട'യുടെ വിജയം. അരങ്ങിലെ സൃഷ്ടിയാണ് നാടകമെന്ന പരീക്ഷണ നാടകക്കാരന്മാരുടെ നിലപാടാണ് അസീസിന് പ്രമാണം. അതാവട്ടെ എല്ലാത്തരം പ്രേക്ഷകരേയും അനുധാവനം ചെയ്യിക്കുവാൻ ലക്ഷ്യം വയ്ക്കുന്ന അരങ്ങിന്റെ അർത്ഥം ആരായാലും അനുഭവപ്പെടും.

●

മാപ്പിളപ്പാട്ടിന്റെ ഭൂമിക

വി.പി. മുഹമ്മദാലി

രണ്ടുവരി മാപ്പിളപ്പാട്ടെങ്കിലും ചുണ്ടിലൂറാത്ത മലയാളികളുണ്ടാവില്ല. അത്രയേറെ ജനകീയമായിക്കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു മാപ്പിളപ്പാട്ടുകൾ. വടക്കൻപാട്ടും ഉഴവുപാട്ടും ഞാറ്റുപാട്ടും പുള്ളുവൻപാട്ടുമെല്ലാം നാടുനീങ്ങിക്കൊണ്ടിരിക്കുമ്പോഴും മാപ്പിളപ്പാട്ടുകൾ സമൂഹമധ്യത്തിൽ സജീവമാണ്. ഒപ്പനപ്പാട്ടുകളായും പ്രണയഗാനങ്ങളായും രാഷ്ട്രീയഗാനങ്ങളായും ഹാസ്യഗാനങ്ങളായും അവയിൽ ഇന്നും പുതിയ പൊടിപ്പുകൾ ഉണ്ടായിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. 2000-ാമാണ്ടിൽ വൈക്കം മുഹമ്മദ് ബഷീറിനെക്കുറിച്ച് എം.എൻ. കാരശ്ശേരി ഒരു മാപ്പിള ഖണ്ഡകാവ്യവും രചിച്ചു- 'ബഷീർ മാല'.

മാപ്പിളപ്പാട്ടുകളെ ഉൾപ്പെടുത്താത്ത ഒരു മലയാള സാഹിത്യചരിത്രവും പൂർണ്ണമാകുകയില്ലെന്ന് ശൂരനാട് കുഞ്ഞൻപിള്ള അരനൂറ്റാണ്ടിനു മുമ്പെ പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. 1947-ൽ കോഴിക്കോട്ടു ചേർന്ന സമസ്തകേരളസാഹിത്യപരിഷത്ത് സമ്മേളനത്തിൽ ജി. ശങ്കരക്കുറുപ്പും ഇതേ അഭിപ്രായം പ്രകടിപ്പിക്കുകയുണ്ടായി.

എങ്കിലും ഉള്ളൂരിനുമുമ്പുള്ള സാഹിത്യചരിത്രകാരന്മാർ ആരുംതന്നെ പതിനാറാം നൂറ്റാണ്ട് മുതൽ ഇന്നുവരെ നിലനിന്ന ഈ സാഹിത്യശാഖയെക്കുറിച്ച് ഒരക്ഷരംപോലും ഉരിയാടിയില്ല. കേരളസാഹിത്യചരിത്രത്തിൽ ഉള്ളൂരാണ് മാപ്പിളപ്പാട്ടുകളെക്കുറിച്ച് ആദ്യമായി ഒരു പരാമർശം നടത്തിയത്. ആ പരാമർശമാകട്ടെ നാമമാത്രവുമായിരുന്നു.

നാലു നൂറ്റാണ്ടുകാലം നമ്മുടെ സമൂഹത്തിൽ ഒരു

സജീവധാരയായി നിലനിന്ന ഈ സാഹിത്യശാഖയിൽ പടപ്പാട്ടുകൾ, നേർച്ചപ്പാട്ടുകൾ, കല്യാണപ്പാട്ടുകൾ, പ്രണയഗാനങ്ങൾ, ചരിത്രകാവ്യങ്ങൾ എന്നീ വിഭാഗങ്ങളിൽ കനപ്പെട്ട നിരവധി ഉത്തമകൃതികൾ തന്നെ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. ഇതിനും പുറമെ വിമർശനഗാനങ്ങൾ, ഹാസ്യഗാനങ്ങൾ, ചരിത്രകാവ്യങ്ങൾ എന്നീ വിഭാഗങ്ങളിൽ കനപ്പെട്ട നിരവധി ഉത്തമകൃതികൾ തന്നെ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. ഇതിനും പുറമെ വിമർശനഗാനങ്ങൾ, ഹാസ്യഗാനങ്ങൾ, താരാട്ടുകൾ, രാഷ്ട്രീയഗാനങ്ങൾ, കാർഷികഗാനങ്ങൾ, കുപ്പിപ്പാട്ട്, പക്ഷിപ്പാട്ട്, കുറത്തിപ്പാട്ട്, വേലപ്പാട്ടുകൾ ഔഷധഗാനങ്ങൾ എന്നീ ഇനങ്ങളിൽപ്പെട്ട മാപ്പിളപ്പാട്ടുകൾ വേറെയുമുണ്ട്. അറബി മലയാള ലിപിയിൽത്തന്നെ അഞ്ഞൂറോളം ഇശലുകളിലായി ആറായിരത്തിലേറെ മാപ്പിളപ്പാട്ടുകൾ പ്രസിദ്ധീകരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. പിൽക്കാലത്ത് മലയാളലിപിയിൽ വന്നവ വേറെയുമുണ്ട്.

ആദ്യകാലത്ത് മാപ്പിളപ്പാട്ടുകൾ അറബി മലയാളലിപിയിലാണ് പ്രസിദ്ധീകരിക്കപ്പെട്ടുപോന്നത്. മലയാളഭാഷ അറബിലിപിയിൽ എഴുതുന്ന സമ്പ്രദായമാണ് അറബി മലയാളമെന്നു സാമാന്യമായി പറയാം. അക്കാലത്തെ മലയാളഭാഷയുടെ പരിമിതികളും, മതവിഷയങ്ങൾ അന്യഭാഷയിലെഴുതുമ്പോൾ അവയുടെ വിശുദ്ധി നഷ്ടപ്പെടുമെന്ന വിശ്വാസവുമായിരുന്നു അറബി മലയാള ഭാഷയുടെ പ്രചാരത്തിന് വഴിവച്ചത്. മറ്റൊരുവിധത്തിൽ പറഞ്ഞാൽ അറബി മലയാള പദ്യസാഹിത്യത്തെയാണ് മാപ്പിളപ്പാട്ടുകളെന്നു പറഞ്ഞുവന്നിരുന്നത്. എന്നാൽ സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തരകാലഘട്ടത്തിൽ ഇവയധികവും മലയാളലിപികളിൽ അച്ചടിക്കാൻ തുടങ്ങി.

ഇതുവരെ ലഭ്യമായവയിൽ വച്ച് ഏറ്റവും പ്രാചീനമായ മാപ്പിളപ്പാട്ടുകൃതി 1607ൽ കോഴിക്കോട് സ്വദേശി ഖാസിമുഹമ്മദ് രചിച്ച 'മുഹ്‌യിദ്ദീൻ മാല' യാകുന്നു. ശൈഖ് മുഹ്‌യിദ്ദീൻ എന്ന ദിവ്യന്റെ അപദാനങ്ങൾ പ്രകീർത്തിക്കുന്ന ഒരു നേർച്ചപ്പാട്ടാണിത്. ഈ കൃതിയുടെ ലാളിത്യവും ആർജ്ജവവും ശ്രദ്ധേയമാണ്. എഴുത്തച്ഛൻ അധ്യാത്മരാമായണം രചിച്ച കാലഘട്ടത്തിൽത്തന്നെയാണ് ഈ കൃതിയും രചിക്കപ്പെട്ടത്. ഹിന്ദുക്കൾക്കിടയിൽ അധ്യാത്മരാമായണത്തിനു ലഭിച്ച പോലുള്ള പ്രചാരം മുസ്ലീങ്ങൾക്കിടയിൽ മുഹ്‌യിദ്ദീൻ മാലക്കും ലഭിച്ചു.

സന്ധ്യാനമസ്ക്കാരത്തിനു ശേഷം സുഗന്ധങ്ങൾ പുകച്ച് മുഹ്‌യിദ്ദീൻ മാല ഭക്ത്യാദരപൂർവ്വം ആലപിക്കുക മുസ്ലീം വീടുകളിൽ പതിവായി മാറി. നാലു നൂറ്റാണ്ടുകളോളം ഈ പഴക്കം തുടരുകയും ചെയ്തു. അടുത്തകാലം വരെ വിവാഹാന്വേഷണങ്ങളോടു ബന്ധപ്പെട്ട പ്രധാന ചോദ്യങ്ങളിലൊന്ന് വധുവിന്നു ഖുർആനും മുഹ്‌യിദ്ദീൻ മാലയും അറിയുമോ എന്നായിരുന്നു. ഇക്കാരണങ്ങളാലാകാം അച്ചടിയും മറ്റു സൗകര്യങ്ങളും ഇല്ലാതിരുന്നിട്ടും ഈ

കാവ്യം നഷ്ടപ്പെട്ടു പോകാതെ കാലത്തെ അതിജീവിച്ചത്.

മുഹ്‌യിദ്ദീൻ മാലയിൽ കാണപ്പെടുന്നത് ബാലാരിഷ്ടതകൾ പിന്നിട്ട് കലങ്ങിത്തെളിഞ്ഞ സുലളിത ഭാഷാശൈലിയാണ്. ഇതു സൂചിപ്പിക്കുന്നത് ഈ കൃതി അറബി മലയാള പദ്യസാഹിത്യത്തിന്റെ വളർച്ചയുടെ ഒരു ഘട്ടത്തെ എടുത്തുകാട്ടുന്ന രചനയാണെന്നാണ്. ഇതിന്നുമുമ്പും മാപ്പിളപ്പാട്ടുകൃതികൾ ധാരാളം ഉണ്ടായിട്ടുണ്ടാകാമെന്നും, അവ കാലപ്രവാഹത്തിൽപ്പെട്ടു നഷ്ടപ്പെട്ടുപോയിട്ടുണ്ടാകാമെന്നും അനുമാനിക്കുവാൻ മുഹ്‌യിദ്ദീൻ മാലയുടെ ഭാഷാശൈലി നമ്മെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നു.

മുഹ്‌യിദ്ദീൻ മാലക്കുശേഷം ലഭ്യമായിട്ടുള്ള കൃതി രസികശിരോമണി കുഞ്ഞായൻ മുസ്ല്യാർ രചിച്ച 'നൂൽമദ്ഹ്' (1737) ആകുന്നു. മുഹ്‌യിദ്ദീൻ മാല രചിച്ച് 130 വർഷം കഴിഞ്ഞശേഷമാണ് 'നൂൽ മദ്ഹ്' രചിക്കപ്പെട്ടത്. ഈ 130 വർഷങ്ങൾക്കിടയിൽ മാപ്പിളസമുദായത്തിൽ നിന്നും പദ്യകൃതികൾ ഒന്നും ഉണ്ടായിട്ടില്ലെന്നല്ല, അവയത്രയും നഷ്ടപ്പെട്ടുപോയെന്നേ പറയാനാകൂ.

ഐതിഹ്യകഥാരസത്തിലൂടെ നമുക്കു സുപരിചിതനായ കുഞ്ഞായൻ മുസ്ല്യാർ സാമൂതിരിയുടെ കാര്യസ്ഥൻ മങ്ങാട്ടച്ചന്റെ ഉറ്റതോഴനായിരുന്നു. കവിക്ക് പ്രവാചകനോടുള്ള സ്നേഹാദരങ്ങൾ 'നൂൽമദ്ഹി'ൽ നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്നു. പക്ഷേ മുസ്ല്യാരുടെ മാസ്റ്റർ പീസ്, അദ്ദേഹത്തിന്റെ ദാർശനിക കാവ്യമായ 'കപ്പപ്പാട്ട്' ആകുന്നു. മനുഷ്യശരീരത്തെ പായക്കപ്പലിനോടും മനുഷ്യജീവിതത്തെ കപ്പൽ യാത്രയോടും താരതമ്യപ്പെടുത്തുന്ന ഈ കൃതിയിൽ ഒരേ ഇശലിലുള്ള 600 വരികളാണുള്ളത്.

മാപ്പിളസാഹിത്യ നഭോമണ്ഡലത്തിലെ സൂര്യതേജസ്സ് എന്നു വിശേഷിപ്പിക്കാവുന്ന കവി മോയിൻകുട്ടിവൈദ്യരാണ് (1852-1892). ഇംഗ്ളീഷ് സാഹിത്യത്തിൽ ഷേക്സ്പിയർക്കുള്ള സ്ഥാനത്തോടു സദൃശമായ ഒരു സ്ഥാനമാണ് മാപ്പിളപ്പാട്ടിൽ മോയിൻകുട്ടിവൈദ്യർക്കുള്ളത്.

മാപ്പിളപ്പാട്ടിന്റെ ചരിത്രത്തിൽ ആദ്യമായി സ്ത്രീ പുരുഷ പ്രണയം കാവ്യവിഷയമാക്കിയത് 'ബദറുൽ മുനീർ ഹുസ്നുൽ ജമാൽ' (1872) എന്ന കൃതിയിലൂടെ മോയിൻകുട്ടിവൈദ്യരായിരുന്നു. ഇതിനും പുറമെ ബദർ പടപ്പാട്ട്, മലപ്പുറം പടപ്പാട്ട്, ഉഹദ് യുദ്ധം തുടങ്ങി നിരവധി അമൂല്യ കാവ്യങ്ങൾ അദ്ദേഹം രചിച്ചിട്ടുണ്ട്. സംസ്കൃതം, അറബി, പേർഷ്യൻ, ഉർദു, തമിഴ്, മലയാളം തുടങ്ങിയ വിവിധ ഭാഷകളിലെ പദങ്ങൾ കാവ്യാത്മകമായും ശബ്ദമധുരമായും സമന്വയിപ്പിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ഒരു ഭാഷാശൈലിയാണ് വൈദ്യർ ഉപയോഗിച്ചുപോന്നത്. രത്നം പതിച്ച കട്ടിലിൽ 40 തോഴിമാരോടൊപ്പം ശയിക്കുന്ന ലാവണ്യവതിയെ 'ഹുസ്നുൽ ജമാൽ' കാവ്യത്തിൽ വൈദ്യർ വർണ്ണി

ക്കുന്നത് നോക്കുക:

'കണ്ടാറക്കട്ടുമ്മൽ വെണ്ടരുളതഖ്ത്തൊണ്ടതിലുണ്ടാനെ-ഒരുത്തി
കഹനിൽ ഉദിത്തെ ഖമർപോൽ മുഖം കത്തിലങ്കി മറിന്താളെ
വണ്ടിറകൊത്ത കറുപ്പ് മുടിക്കെട്ടും വില്ലുലകെല്പാനെ-തിലകം
വാർച്ചാമുഖം മൂക്കും പോർ പവിഴച്ചുണ്ടും കാറക്കഴുത്താനെ
കിണ്ടികലശം ഇരിപ്പോനൽചെപ്പോമതിപ്പോ ഉറപ്പാനെ-നൽകഞ്ഞി
കിണ്ണമോ കണ്ണാടി കട്ടിമഷിയിട്ട വട്ടമുലയാനെ......'

ഇരുപതാം വയസ്സിലാണ് ഈ പ്രകൃഷ്ടകൃതി വൈദ്യർ രചിച്ചത്. ബദർ പടപ്പാട്ടിൽ യുദ്ധരംഗത്തെ പടഹധ്വനി വർണ്ണിക്കുന്ന ഒരു ഈരടി:

'തുടരെ മദ്ദളവും മുരശൊടു മരുവഒറ്റകളും ബജയൊടു
തുടികൾ ദപ്പുകളും കൈമണി ധ്വനികൾ താശികളാൽ'

വൈദ്യരുടെ സമകാലീനനായ തൃശൂർ ചേറ്റുവാ സ്വദേശി ചേറ്റുവായ് പരീക്കുട്ടി (1848-1886) ഫത്ഹുശ്ശാം എന്ന പടപ്പാട്ടും 'സൗഭാഗ്യസുന്ദരി' എന്ന കാല്പനികകാവ്യവും ഒട്ടനവധി ഒറ്റഗാനങ്ങളും രചിച്ചു. വൈദ്യരേക്കാൾ ലളിതമായിരുന്നു പരീക്കുട്ടിയുടെ ഭാഷാശൈലി.

മാപ്പിളസാഹിത്യത്തിലെ മറ്റൊരു പ്രമുഖ ദാർശനിക കാവ്യമായ 'സഫലമാല'യുടെ രചയിതാവ് പഴയ പൊന്നാനി താലൂക്കിലെ അണ്ടത്തോട് സ്വദേശി ശുജായി മൊയ്തു മുസ്ല്യാരാണ്. എറനാട് ചേറ്റൂർ സ്വദേശി ചാക്കീരി മൊയ്തീൻകുട്ടിയുടെ മുഖ്യകൃതി ബദർ പടപ്പാട്ടാണ്. വൈദ്യരുടെ ബദർ പടപ്പാട്ടിനെക്കാൾ ലളിതസുന്ദരമായ ശൈലിയിൽ രചിച്ച 'ചാക്കീരി ബദർ' എറനാട്ടിലെ അമുസ്ലീം കന്നാലിപ്പിള്ളേർ പോലും പാടിനടന്ന ഒരു കാലം സി.എൻ. അഹമ്മദ് മൗലവിയെപ്പോലുള്ളവർ അനുസ്മരിക്കുന്നുണ്ട്.

നിരവധി കിസ്സപ്പാട്ടു (കഥാഗാനങ്ങൾ) കളും അറബിമലയാളത്തിലുണ്ട്. ആദം നബി ചരിത്രം, യൂസഫ് നബി ചരിത്രം, ബദർ, ഉഹദ്, കർബല യുദ്ധചരിത്രങ്ങൾ, പഞ്ചകനകരത്നമാല, അത്ഭുതരത്നമാല, ഉപദേശരത്നമാല, മഹ്ശറമാല, പെൺബുദ്ധിമാല, മതനടപടിവിരുദ്ധമാല, സ്ത്രീപ്രകൃതി പരിഷ്കാരമാല തുടങ്ങിയവ ഇക്കൂട്ടത്തിൽപ്പെടുന്നു.

ബ്രിട്ടീഷ് കോളനിവാഴ്ചക്കെതിരെ രചിക്കപ്പെട്ട ദേശാഭിമാനപരമായ നിരവധി മാപ്പിളപ്പാട്ടുകൾ നശിപ്പിക്കപ്പെടുകയും, തൽക്കർത്താക്കൾ വധിക്കപ്പെടുകയോ ശിക്ഷിക്കപ്പെടുകയോ ചെയ്യുകയുമുണ്ടായിട്ടുണ്ട്. സ്വാതന്ത്ര്യസമരത്തിൽ പങ്കെടുത്തതിന് കവി പൊന്മുള അബ്ദുൾ ഖാദർ നാടുകടത്തപ്പെട്ടു. വാഗൺട്രാജഡിയെക്കുറിച്ച് പാട്ടെഴുതിയതിന് നല്ലളം ബീരാൻ തുറുങ്കിലടക്കപ്പെടുകയുമുണ്ടായി.

പി.കെ. ഹലീമ, കുണ്ടിൽ കുഞ്ഞാമിന, പുത്തൂര് ആമിന, ബി. അയിശക്കുട്ടി, കെ.ടി. ആമിന, ടി.എ.റാബിയ, നടുതോപ്പിൽ വി. ആയിശക്കുട്ടി, സി. എച്ച്. കുഞ്ഞയിശ, ജമീലാബീവി തുടങ്ങിയ കവയിത്രികളുടെ സംഭാവനയും അവഗണിക്കാനാവില്ല. അറുന്നൂറിലധികം പാട്ടുകൾ രചിച്ച ജമീലാബീവി ഇന്നും ജീവിച്ചിരിപ്പുണ്ട്.

വാഗ്ഭടാചാര്യവിരചിതമായ 'അഷ്ടാംഗ ഹൃദയം' എട്ടുവാല്യങ്ങളായി വട്ടളത്ത് കുഞ്ഞിമായൻകുട്ടി വൈദ്യർ മാപ്പിളപ്പാട്ടുരൂപത്തിൽ വിവർത്തനം ചെയ്തു പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. വിഷവൈദ്യത്തെക്കുറിച്ച് കൊങ്ങണം വീട്ടിൽ ബാവമുസ്ല്യാർ രചിച്ച കാവ്യവും, മണ്ണുതൊടിക ചെറിയ കുഞ്ഞിപ്പോക്കർ രചിച്ച 'വസൂരി ചികിത്സാകീർത്തന'വും, കാഞ്ഞീരാല കുഞ്ഞിരായൻ കുട്ടിയുടെ 'നാസികാചൂർണ്ണപ്പാട്ടും' പ്രസിദ്ധങ്ങളായ ഔഷധഗാനങ്ങളാണ്.

നൂറുകണക്കിനു മാപ്പിളകവികൾ നമുക്കുണ്ട്. മെഹർ, പുലിക്കോട്ടിൽ, പുന്നയൂർക്കുളം വി.ബാപ്പു, ടി. ഉബൈദ്, പി.ടി. അബ്ദുറഹിമാൻ എന്നിവരാണ് സമീപകാല കവികളിൽ പ്രമുഖർ. മാപ്പിളജനസാമാന്യത്തിന്റെ തനതു സംസ്കാരം പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്ന പദസഞ്ചയവും, മാപ്പിള ഈണവുമാണ് ഒരു മാപ്പിളപ്പാട്ടിനെ ഇതരഗാനങ്ങളിൽ നിന്നു വ്യത്യസ്തമാക്കുന്നത്. പക്ഷേ ഈയിടെ രചിക്കപ്പെടുന്ന മാപ്പിളപ്പാട്ടുകൾ അധികവും ശുദ്ധമലയാളത്തിലാണ് എഴുതപ്പെട്ടുകാണുന്നത്. കാസറ്റ് നിർമ്മാതാക്കളുടെ ആവശ്യത്തിനനുസരിച്ച് ധൃതിയിൽ തല്ലിക്കൂട്ടിയുണ്ടാക്കുന്നതിനാൽ അവയുടെ കാവ്യഗുണവും പൊതുവെ കുറഞ്ഞുവരുന്നുണ്ട്. മാപ്പിളപ്പാട്ടുകളുടെ തനിമയും കാവ്യഗുണവും കാത്തുസൂക്ഷിക്കുവാൻ കവികൾ തന്നെ സ്വയം മനസ്സിരുത്താതെ ഈ ദുഃസ്ഥിതിക്കു പരിഹാരമുണ്ടാകുകയില്ല.

●

മീര - ഒരു സ്ത്രീപക്ഷകാവ്യം

പി. എസ്. ജ്യോതിലക്ഷ്മി

ഒരു നല്ല സാമൂഹ്യക്രമത്തിന്റെ പരമമായ ലക്ഷ്യം വ്യക്തിയുടെ സ്വാതന്ത്ര്യമായിരിക്കണമെന്ന് റസ്സൽ സിദ്ധാന്തിക്കുന്നു. മനുഷ്യൻ സ്വതന്ത്രനാവാൻ വേണ്ടിയാണ് ജനിക്കുന്നതെന്ന് എം. എൻ. റോയിയും പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. ആനന്ദിനാവട്ടെ ആശാനെപ്പോലെ ജീവിതം തന്നെ സ്വാതന്ത്ര്യമാണ്. അതിനെ ത്യജിക്കൽ ജീവിതത്തിൽനിന്ന് പിന്തിരിയലാണ്. സ്വാതന്ത്ര്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഈ സങ്കല്പം തന്നെയാണ് മീരയെന്ന കഥയുടെയും അന്തർധാര. സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ പ്രയോഗമാകുന്നു പ്രവൃത്തി. മോചനം ഇച്ഛിക്കുന്നവരെ പീഡനങ്ങൾ പിന്തിരിപ്പിക്കുകയില്ല. മീരയും യാത്ര തുടരുകയാണ്. നിരന്തരം കൊള്ളയടിക്കപ്പെട്ട് പീഡനത്തിന്റെ ചിതയിൽ ദഹിപ്പിക്കപ്പെട്ടിട്ടും പിന്മടങ്ങാത്ത യാത്ര. സ്വാതന്ത്ര്യം തേടുന്ന ഏതു സ്ത്രീയുടെയും വിധിയാണത്. മനോഹരമായ ഒരു സ്ത്രീപക്ഷകാവ്യം എന്നു വിശേഷിപ്പിക്കാം ഈ കഥയെ.

അധികാരത്താൽ ഇരയാക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള ജനതയുടെ വേദന നിരന്തര പ്രമേയമാക്കിയിട്ടുള്ള സാഹിത്യകാരനാണ് ആനന്ദ്. മരുഭൂമികൾ ഉണ്ടാകുന്നതും ഗോവർധന്റെ യാത്രകളും വേട്ടയാടപ്പെട്ടവന്റെ ദീനകഥനങ്ങൾ തന്നെയാണല്ലോ. മീരയെന്ന കഥയും സൂക്ഷ്മാംശത്തിൽ പിൻപറ്റുന്നത് ഈ പ്രമേയത്തെത്തന്നെയാണ്. അവിടെ ഇര നിരാലംബരായ ജനങ്ങളും അധികാരം ഭരണകൂടവും അതിന്റെ സ്ഥാപനങ്ങളുമാണെങ്കിൽ 'മീര'യിൽ ഇരയാകുന്നത് മീര എന്ന സ്ത്രീയാണ്. മീര കേവലം ഒരു വ്യക്തിയല്ല. എക്കാലത്തേയും സ്ത്രീ വർഗ്ഗത്തിന്റെ പ്രതി

നിധിയാണ്. അവൾക്കുമേൽ അധികാരം സ്ഥാപിക്കുന്നതോ ഭർത്താവും പിതാവും സഹോദരരും ബന്ധുജനങ്ങളും നാട്ടുകാരും അവസാനമായി അവൾ ഇഷ്ടപ്പെട്ട പുരുഷനുമാണ്. മക്കൾ അടർത്തിമാറ്റപ്പെടുന്നു. അവൾക്കു വേണ്ടി ഉണ്ടാക്കപ്പെട്ട ചിതയിൽ അഗ്നിയുടെ വിശപ്പിൽനിന്ന് ഇര രക്ഷപ്പെടാതെ നോക്കുവാനായി നീണ്ട മുളവടികളുമായി പുരോഹിതന്മാർ കാത്തു നില്ക്കുന്നു. സമൂഹത്തിൽ സ്ത്രീ യോടു ബന്ധപ്പെട്ട എല്ലാ പുരുഷരൂപങ്ങളും സ്ത്രീക്ക് എതിർ നില്ക്കുന്ന കാഴ്ചയാണിത്.

കഥ തുടങ്ങുന്നത് മീരയും റായ്ദാസ് എന്ന ചെരുപ്പുകുത്തിയുമായുള്ള സംവാദത്തോടെയാണ്. മീര ചോദ്യം ചോദിക്കുകയും ഗുരുജി ഉത്തരം പറയുകയും ചെയ്യുന്നു. പിന്നെ ചോദ്യം ഗുരുജിയുടേതായി. വ്യക്തിയുടെ ചോദ്യം ഏറ്റെടുക്കാൻ സമൂഹം നിർബന്ധിക്കപ്പെടുന്നു. 'ഏതെല്ലാം ചുമരുകളിൽ മുട്ടിവീണ് കല്ലുകളിൽ തട്ടിമുറിഞ്ഞ് ആണ് മീര, നീ ഇവിടെ എത്തിയത്? 'ഏതെല്ലാം ഗലികളിൽക്കൂടി കടന്ന് എന്തിൽ നിന്നെല്ലാം പറിഞ്ഞു പോന്ന്......' ആ മധുരമായ ഗാനത്തിന്റെ പേര് സ്വാതന്ത്ര്യമെന്നല്ലാതെ വേറെ എന്താണ്?'

ഭാരതീയ മനസ്സിൽ മീര, ഭക്തമീരയാണ് - കൃഷ്ണഭക്തിയിൽ ലയിച്ച് കുടുംബമുപേക്ഷിച്ച് ആടിപ്പാടി നടക്കുന്ന വൈരാഗിണിയുടെ ചിത്രം - ഇവിടെ മീര സ്വയംഗാനമാണ്. ആ ഗാനമാകട്ടെ സ്വാതന്ത്ര്യവും - അതാവിഷ്കരിക്കുവാൻ മീരക്ക് ശരീരമല്ലാതെ മറ്റൊന്നുമില്ല. പെണ്ണെഴുത്ത് മെയ്യെഴുത്തുകൂടിയാണെന്ന് സ്ത്രീപക്ഷചിന്തയിലെ പുതിയ തലമുറയ്ക്കുമറിയാം. മീരയുടെ കണ്ണുനീർ, ദുഃഖം കഴുകിക്കളയുന്നതും ചുണ്ടിൽ വിരിഞ്ഞ പുഞ്ചിരി ഗാനമാവുന്നതും ആ ഗാനം മുഖത്തേയ്ക്കും ശരീരത്തിലേക്കും പ്രവേശിക്കുന്നതും അവൾ എഴുന്നേറ്റ് തംബുരു എടുത്ത് കാലുകൾ വിന്യസിക്കുന്നതും റായ്ദാസ് കാണുന്നുണ്ട്. റായ്ദാസാകട്ടെ മീരയുടെ തന്നെ അപരസ്വത്വമാണ്. അവരുടെ സംവാദം ഒരു തരം സ്വയംഭാഷണമാണ്. റായ്ദാസിനോട് സംസാരിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുമ്പോൾ അവളുടെ ദുഃഖങ്ങൾ വറ്റുന്നു. കടന്നുപോന്ന യാതനകളിൽ നിന്നും കുതറിമാറി ഏതോ ഒരു നവചേതനയാൽ ആവേശിക്കപ്പെട്ടതുപോലെ അവൾ പാടുവാനും ചലിക്കുവാനും തുടങ്ങുന്നു.

'ഭയംകൊണ്ടു ഭ്രാന്തമായ കണ്ണുകളും ചോരവാർന്നൊഴുകുന്ന അരക്കെട്ടുമായി തന്റെ അരികിൽ വന്ന ബാലികയെക്കണ്ട് ആശ്രയം തേടുവാൻ ഒരു ലോകം മുഴുവൻ ഉണ്ടായിട്ടും അവൾ തന്റെയടുക്കൽ വന്നതിൽ റായ്ദാസ് അമ്പരക്കുന്നുണ്ട്. പക്ഷേ, മീരക്ക് മോചനം തേടേണ്ടിയിരുന്നത് ആശ്രയം തേടേണ്ട ആ ലോകത്തിൽ നിന്നുതന്നെയായിരുന്നു. തന്റെ ഭർത്താവെന്നു പറയപ്പെടുന്ന ഒരു കിഴവന്റെ പീഡനത്തിൽ നിന്ന് രക്ഷപ്പെട്ടാണ് തന്റെ ദുഃഖങ്ങളും കൊണ്ട് ആദ്യമായി മീര റായ്ദാസിനരികിലെത്തിയത്. പീഡന

ത്തിന്റെ ഓരോ ആവർത്തനത്തിലും അവർ അവിടെയെത്തി ഇത് മീരയുടെ തന്നെ ഒരു സ്വയം പ്രതിരോധമാണ്. സീ മോൻദിബുവ്വ പറയുന്നു: One is not born, but rather becomes a woman- സ്ത്രീ ജനിക്കുയല്ല, ആയിത്തീരുകയാണ്. മീര എന്ന ബാലിക സ്ത്രീയായി മാറിയത് ക്രൂരനും വെറിയനുമായ ഒരു വൃദ്ധന്റെ കൈയിലേക്ക് അച്ഛനുമമ്മയും അവളുടെ ഭാരമൊഴിച്ചതോടെയാണ്. വിച്ഛേദിച്ചുകളഞ്ഞ ബന്ധങ്ങളുടെ മുറിപ്പാടുകളിൽ നിന്ന് ചോരയൊലിക്കുമ്പോഴും മരിക്കാനിഷ്ടപ്പെട്ടില്ല, മീര. ജീവിതേച്ഛ, ചോരപ്പാടുകൾ പുഷ്പവർണ്ണങ്ങളാക്കി, വൈരാഗിണിയാകാതെ, വിരഹിണിയായി അഴിഞ്ഞ മുടി പറത്തി, പാടി.

മീരയുടെ യാത്ര ഒരിക്കലും ലക്ഷ്യം പൂകിയില്ല. പാട്ടുപാടി കൊടിപറപ്പിച്ച് തുഴഞ്ഞുപോയ' ആ വഞ്ചി കൊള്ളയടിക്കപ്പെട്ടുകൊണ്ടേയിരുന്നു. സ്ത്രീയുടെ ചരിത്രം കൊള്ളയടിക്കപ്പെടലിന്റെ ചരിത്രമാകുന്നു. ഓരോ പ്രാവശ്യവും പീഡനത്തിന്റെ കഥകളുമായി മീര റായ്ദാസിനരികിലെത്തും. റായ്ദാസ് അവളുടെ ഊർജ്ജകേന്ദ്രമാണ്. ഇവിടെ നിന്നാണ് മീര ശക്തി സംഭരിക്കുന്നത്. അഭയത്തിലേക്കുള്ള യാത്രയുടെ വിശ്രമത്താവളം.

മീര ഒരേ സമയം തന്നെ അടിമയും സ്വതന്ത്രയുമാണ്. അടിമച്ചന്തയിലെ കേടുവരാത്ത ചരക്കായി വിലയ്ക്കു വില്ക്കപ്പെടുന്ന, കെട്ടിയിടപ്പെട്ട കൈകളുമായി വെള്ളത്തിൽ ചാടേണ്ടിവരുന്ന ഇരയാകുന്നു. അതേസമയം തന്നെ മുമ്പേ പറക്കുന്ന പക്ഷിയായി സ്വയം മുറിവേറ്റുകൊണ്ട് പിന്നിൽ വരുന്ന, സന്തപ്തരായ അശരണരായ അബലകൾക്ക് പാദുകമൊരുക്കുന്ന വഴികാട്ടിയുമാകുന്നു. മീര എന്നത് സ്വാതന്ത്ര്യത്തിനുവേണ്ടിയുള്ള സ്ത്രീയുടെ അടങ്ങാത്ത അഭിലാഷമാണ് നമുക്ക് ഇങ്ങനെ ഒരു ജന്മമേയുള്ളൂ എന്ന് സ്വന്തം ദുർവിധിയുടെ മുഖത്തുനോക്കി നെടുവീർപ്പിടുമ്പോഴും നൈരാശ്യത്തിന്റെ ചെളിക്കുണ്ടിൽനിന്ന് കാലുകൾ വലിച്ചൂരി പുറത്തുകടക്കുകതന്നെ ചെയ്യും. 'മീര എഴുന്നേറ്റു. അവളുടെ ശരീരം തളിരുപോലെ ഇളകുവാൻ തുടങ്ങി. വീർപ്പുമുട്ടി നില്ക്കുന്ന ശാന്തമായ തടാകത്തിൽ അലകളിളകുവാൻ തുടങ്ങുന്നതുപോലെ അവളുടെ കണ്ണുകൾ ചലനഭരിതമായി. വശ്യമായ ഒരു ചിരിയിൽ അവൾ അടിമുടി പൂപോലെ സുന്ദരമായി.' ഇവിടെ തളിരും പൂവും ചഞ്ചലമിഴിയും പുതു ചിഹ്നങ്ങളാണ്. മൃദുലതയും സൗന്ദര്യവും ദൗർബല്യവുമല്ല സ്ഥൈര്യവും ദാർഢ്യവും ശക്തിയുമാണ് ഈ രൂപകങ്ങൾ പരാവർത്തനം ചെയ്യുന്നത്. കഥയിൽ വസ്ത്രങ്ങൾ ഉരിഞ്ഞുകളഞ്ഞ് വലിച്ചിഴയ്ക്കപ്പെടുന്ന മീരയുടെ ചിത്രമുണ്ട്. തെരുവിലും രാജസഭയിലും സ്ത്രീയുടെ വിധി വസ്ത്രാക്ഷേപം തന്നെ. ചെയ്യാത്ത കുറ്റങ്ങൾ എണ്ണിപ്പറഞ്ഞ് പീഡിപ്പിക്കുന്ന ഗോത്രബന്ധുക്കൾ മുണ്ഡനം ചെയ്യപ്പെട്ട ശിരസ്സ് കീഴടക്കലിന്റെ ചിഹ്നമാണ്. സ്ത്രീയുടെ ശക്തിയെ നിഷ്കാസനം ചെയ്ത് കവചങ്ങൾ നശിപ്പിച്ച് അടിമയാക്കാൻ ശ്രമിക്കു

ന്നു. ആ യാത്രയുടെ അവസാനത്തിൽ സ്വീകരിക്കാനുള്ളതോ പൊട്ടക്കിണറും കത്തുന്ന ചിതയും. പക്ഷേ, ഒരു ചിതയും മീരയെ ദഹിപ്പിക്കില്ല. മീര ഒരിക്കലും സതിയാകുന്നില്ല. കാരണം മീരയുടെ പതി മരണമില്ലാത്ത പീഡയാണ്. അയാൾ അധിപതിയായി വന്നുകൊണ്ടേയിരിക്കും. ഓരോരോ രൂപത്തിൽ. പീഡിപ്പിക്കുന്നവർക്കുവേണ്ടത് ജീവനല്ല, പീഡനം തന്നെയാണ്. അതു മീരയ്ക്കറിയാം. ആ അറിവാണ് പീഡനത്തിന്റെ വിഷപാത്രം ,സ്വന്തം കൈയ്യിൽ വാങ്ങിക്കുടിക്കാൻ പ്രാപ്തയാക്കുന്നത്. അവർക്കറിയാത്ത ഒരു രഹസ്യം മീരയ്ക്കുണ്ട്. മീരയുടെ ഉള്ളിലെ ചിതയാണത്. സ്വയം കൊളുത്തിയ സ്വയം എരിയുന്ന ചിത. ഈ ചിത സ്ത്രീയുടെ ആത്മാവിന്റെ പ്രതീകമാണ്. സ്വത്വബോധത്തിന്റെ അതിജീവനത്തിന്റെ അഗ്നിയാണത്. തന്റെ ഗുരുവിനെത്തന്നെ പിന്നിലാക്കി മീര യാത്രയായി. പീഡനത്തിന്റെ ധാരയെ പിന്നിലാക്കിക്കൊണ്ട്, ഒടുങ്ങാത്ത ആശയുമായി അറിയാത്ത ലോകത്തിലേക്ക്.

സ്വന്തം ലോകം തേടിയുള്ള ഈ യാത്ര സ്ത്രീയുടെ പ്രതീക്ഷയാണ്. റായ്ദാസ് പ്രാർത്ഥിക്കുന്നതും തിരിച്ചുവരാതിരിക്കട്ടെ എന്നാണ്. തിരിച്ചുവരുന്ന സ്ത്രീയെ കാത്ത് തരിശുനിലങ്ങളാണുള്ളത്.

സ്ത്രീവിമോചനം എന്നത് പുരുഷവിരോധം എന്ന യാഥാസ്ഥിതിക ധാരണകൾ വിമോചനപ്രസ്ഥാനങ്ങൾക്ക് ആരംഭം മുതലേ ധാരാളം കല്ലേറുകൾ നേടിക്കൊടുത്തിട്ടുണ്ട്. ആനന്ദിന്റെ ഈ കഥ അത്തരമൊരു പാരായണസാധ്യതയ്ക്ക് ഇടം നല്കുന്നില്ല. മീര പീഡിത മാത്രമല്ല, വിരഹിണിയുമാണ്. മീരയുടെ അഭയം ഹരിയാണ്. സ്വത്തും സായൂജ്യവും ഹരിയാണ്. ഹരിയുടെ മിത്തിക്കൽ രൂപമാവട്ടെ പുരുഷന്റേതുമാണ്. ഇതു പക്ഷേ ഇഹലോകപുരുഷനെ നിഷേധിച്ചുകൊണ്ട് പരമപുരുഷനുമുമ്പിലെ കീഴടങ്ങലല്ല. വഞ്ചിക്കപ്പെടാത്ത പ്രേമമാണ് മീരയ്ക്ക് ഹരി. അതു പൂർണ്ണതയാണ്. ഹരി എന്നത് മീരയുടെ നശിക്കാത്ത ആശയുമാണ്. മീര പറയുന്നു. പുരുഷനിൽ നിന്നു മോചനം നേടിയവൾ മാത്രമല്ല മീര, പുരുഷനുവേണ്ടി ദാഹിക്കുന്നവൾ കൂടിയാണ്. ഇത് സ്ത്രീ പുരുഷ ബന്ധത്തെക്കുറിച്ചുള്ള പുതുസങ്കല്പമാണ്. പീഡനത്തിന്റെ വേദനയും വിരഹത്തിന്റെ അലച്ചിലും സ്ത്രീക്കുവിധിക്കപ്പെട്ടതാണെന്ന സൂചന കഥയിലുണ്ട്. അവളുടെ വേദനയിലെന്നപോലെ അലച്ചിലിലും റായ്ദാസ് ദുഃഖിക്കുന്നു. അതെന്തായാലും മീര മുരളിയിൽ നിന്നു മോചിപ്പിക്കപ്പെട്ട ഗാനമാണ്. യാത്ര എത്രതന്നെ യാതനാഭരിതമായാലും ഒരിക്കലും തിരിച്ചുപോക്കില്ലാത്ത ഗാനം. ആ ഗാനത്തിന്റെ പേരാകട്ടെ സ്വാതന്ത്ര്യമെന്നുമാണ്.

സ്ത്രീയും പ്രകൃതിയും ദളിതരും ഒരേ ചൂഷണവ്യവസ്ഥയുടെ ഇരകളാണ് എന്ന തിരിച്ചറിവ് സ്ത്രീ പ്രസ്ഥാനങ്ങൾക്കുണ്ട്. ആ വഴിക്കുള്ള ചിന്തയുടെ മുന്നേറ്റമാണ് എക്കോ ഫെമിനിസത്തിന്റെ വികാസം. ഈ കഥയിലും

സ്ത്രീയും പ്രകൃതിയും ദളിതരും ഐക്യപ്പെടുന്നതും ദർശിക്കാവുന്നതാണ്. പീഡനത്തിന്റെ ഓരോ ഇടവേളയിലും മീര വരുന്നത് മരത്തണലിലേയ്ക്കും പുഴക്കരയിലേയ്ക്കുമാണ്. വെള്ളത്തിലേ യ്ക്കുള്ള ചാട്ടം ആത്മഹത്യയുടേതല്ല, രക്ഷപ്പെടലിന്റെ സൂചകമാണ്. പൂവും തളിരും സ്ത്രീയോട് താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുന്നുണ്ട്. പോരാളിയുടെയോ വ്യാപാരിയുടെയോ പണ്ഡിതരുടെയോ അല്ല, കുശവനും കരുവാനും ചെരുപ്പുകുത്തിയും താമസിക്കുന്ന കുഗ്രാമത്തിലാണ് സാന്ത്വനം തേടിയെത്തുന്നത്. മരിച്ച തോലുകളിൽ സൂചി കോർത്ത് ജീവിതം നെയ്യുന്ന വൃദ്ധനായ ചെരുപ്പുകുത്തിയിലാണ് തന്റെ ഗുരുവിനെ കാണുന്നത്. മീരയുടെ വേദനയിൽ സ്വയം നീറിക്കൊണ്ട് ആ ഗ്രാമത്തിലെ മനുഷ്യർ മീരക്കൊപ്പം ആടുകയും പാടുകയും ചെയ്യുന്നു. തുല്യദു:ഖിതരായ പീഡിതരായ ചൂഷിതരായ ഈ ജൈവരൂപങ്ങൾ അനുഭവത്തിന്റെ സാമാന്യതലങ്ങളിൽ ഒന്നിക്കുകയും അന്യോന്യം വിശ്വസിക്കുകയും സാന്ത്വനിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. സ്വന്തം പീഡനത്തിൽ നിന്നു സ്വയം മോചിപ്പിക്കുന്നതിലൂടെ തനിക്കു ചുറ്റുമുള്ളവരെക്കൂടി മോചിപ്പിക്കാനുള്ള ശ്രമത്തിലാണ് മീര. താൻ വന്ന വഴിയെ നടക്കാൻ റായ്ദാസിനെ ക്ഷണിക്കുകയും തന്റെ ആട്ടവും പാട്ടുംകൊണ്ട് ഗ്രാമീണരെ കൂടു തുറന്ന് പുറത്തിറങ്ങാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അങ്ങനെ ഇറങ്ങിവരുന്നവരിൽ സ്ത്രീകൾ മാത്രമല്ല കുട്ടികളും വൃദ്ധരും പുരുഷന്മാരുമുണ്ട്. സ്ത്രീത്വ ദർശനം എന്നത് മനുഷ്യദർശനമായിമാറുന്നത് ഇവിടെയാണ്. കഥയിലെ ഈ ഘടകമാണ് ആനന്ദിനെ സ്ത്രീ പക്ഷചിന്തയിലേയ്ക്ക് ചേർത്തു നിർത്തുന്നതും.

●

അപനിർമാണത്തിന്റെ പൊരുളുകൾ

വി.യു.സുരേന്ദ്രൻ

മലയാളസാഹിത്യവിമർശനരംഗം ഇന്നു വളരെ സംവാദാത്മകവും ചലനാത്മകവുമാണ്. ഒട്ടനവധി ചിന്താപദ്ധതികളും വിമർശനമാനദണ്ഡങ്ങളും കൃതിയുടെ മൂല്യനിർണ്ണയത്തിനായി ഇപ്പോൾ ഉപയോഗപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. പരമ്പരാഗത സാഹിത്യവിചാരങ്ങളുടെ തടവറകളിൽ കിടന്ന് രസാലങ്കാരങ്ങളുടെ കണക്കെടുപ്പു നടത്തുന്ന യാഥാസ്ഥിതിക നിരൂപകന്മാർ വരെ പുതിയ സാഹിത്യസിദ്ധാന്തങ്ങളുടെ ലോകത്തേയ്ക്ക് കുതിക്കുകയാണ്. അതിനാൽ സാഹിത്യവിമർശനരംഗത്തെ പുത്തൻ ചലനങ്ങളെയും വിശകലനോപാധികളുടെ പുതിയ സാധ്യതകളെയും നാം സമഗ്രമായും വിമർശനാത്മകമായും അന്വേഷിച്ചറിയുക തന്നെ വേണം.

1960- കളോടെ പാശ്ചാത്യ സാഹിത്യ വിമർശന-സാംസ്കാരിക പഠനങ്ങളിൽ വളരെയേറെ ധൈഷണിക മുന്നേറ്റങ്ങളും പ്രയോഗങ്ങളും നടന്നിട്ടുണ്ട്. ഇക്കാലത്തു വളർന്നു വികസിച്ച ഘടനാവാദ/ഘടനാവാദാനന്തര ചിന്താപദ്ധതികളിലെ പല സമീപനങ്ങളും വൈരുദ്ധ്യങ്ങൾ നിറഞ്ഞതും അനേകം ഉൾപിരിവുകളുള്ളവയുമാണ്. പാശ്ചാത്യരാജ്യങ്ങളിൽ വളർന്നു വന്ന ഈ ഘടനാവാദാനന്തര ചിന്താരൂപങ്ങളുടെ വെളിച്ചത്തിൽ ആവിർഭവിച്ച ഒരു തത്ത്വചിന്താപദ്ധതിയും വായനാരീതിയുമാണ് അപനിർമാണം. ഫ്രഞ്ച് ദാർശനികനായ

ഴാക് ദെറിദയാണ് ഈ രീതിശാസ്ത്രം വികസിപ്പിച്ചെടുത്തത്. വ്യവസ്ഥാപിതമായ സാമൂഹ്യസാംസ്കാരിക സ്ഥാപനങ്ങളെ നിലവിലുള്ള അപഗ്രന്ഥരീതികളിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി അപഗ്രഥിച്ചെടുക്കുന്ന അപനിർമാണം സാഹിത്യവിമർശകർക്ക് തികച്ചും നവീനമായൊരു വിശകലന രീതിയും കൈവിളക്കുമാണ്. അപനിർമ്മാണ വായനാരീതിക്ക് കൃത്യമായ ഒരു നിർവ്വചനം നൽകിയ ബാർബറാ ജോൺസൺ (The critical difference, Page.5) അപനിർമാണത്തിന് കൂടുതൽ അടുപ്പം ചെയ്തത് മുൻസ്ഥിതിയിലാക്കുക എന്നർത്ഥം (To undo) ദ്യോതിപ്പിക്കുന്ന analysis എന്ന പദവുമായിട്ടാണെന്ന് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു.

കൃതിയ്ക്കകത്ത് ദമിതാവസ്ഥയിൽ കിടക്കുന്ന; നിശ്ശബ്ദമാക്കപ്പെട്ടതും പ്രാന്തവൽക്കരിക്കപ്പെട്ടതുമായ ശബ്ദങ്ങളെയും ജീവിതത്തെയും ചിന്തകളെയുമെല്ലാം വീണ്ടെടുക്കുവാനും ഉണർത്തുവാനും അപനിർമാണം സഹായിക്കുന്നു. കൃതിക്കും പാഠത്തിനുമകത്ത് പരസ്പരം കലഹിച്ചും ഏറ്റുമുട്ടിയും നില്ക്കുന്ന വിരുദ്ധഭാവങ്ങളെ കണ്ടെടുക്കുകയാണ് അപനിർമാണം. സാമ്പ്രദായികമായ എല്ലാ സാംസ്കാരിക സ്ഥാപനങ്ങളെയും ചരിത്രത്തെയും മിത്തുകളെയും സാഹിത്യകൃതികളെയും മറ്റൊരു രീതിയിൽ തല തിരിച്ചിട്ടും മറിച്ചിട്ടും വായിക്കുവാനും അവയ്ക്കകത്തു വീർപ്പു മുട്ടിക്കിടക്കുന്ന വിരുദ്ധഘടകങ്ങളെ അഴിച്ചെടുക്കുവാനും അപനിർമാണം സാംസ്കാരിക വിമർശകന്മാർക്കും നിരൂപകന്മാർക്കും സഹായമായെത്തുന്നു. അപനിർമാണ തത്ത്വചിന്താപദ്ധതിയോടും രാഷ്ട്രീയലക്ഷ്യങ്ങളോടും പൂർണമായി യോജിക്കാനാകാത്ത ഇടങ്ങൾ ധാരാളമാണ്. എങ്കിലും സാഹിത്യ കൃതികളുടെ പരമ്പരാഗതവും സാമ്പ്രദായികവുമായ വായനയിൽനിന്നും അപനിർമാണ വായനാരീതി നമ്മെ പുതിയ തലത്തിലേയ്ക്കു ഉയർത്തുന്നു. പുതിയ പാഠോല്പാദനങ്ങളുടെ സാധ്യതകൾ അത് വായനക്കാരന് തുറന്നു തരുന്നു. പാഠങ്ങളുടെ ഒരു സൂക്ഷ്മ വായനയാണ് അപനിർമാണം.

ഒരു പാഠവും സമഗ്രമല്ലെന്നും കൃതിക്കും പാഠത്തിനും എക്കാലത്തേക്കുമായി ഒരു അർത്ഥം മാത്രമല്ല ഉള്ളതെന്നും അപനിർമാണം വ്യക്തമാക്കുന്നു. കൃതിക്ക് സുസ്ഥിരവും കേന്ദ്രീകൃതവും കൃത്യവുമായ അർത്ഥകല്പന നല്കുന്ന സാമ്പ്രദായിക വായനാരീതിയെ അപനിർമാണം കനത്ത ഷോക്ക് ഏല്പിക്കുകയുണ്ടായി. ഓരോ കാലത്തിനും ചരിത്ര സന്ദർഭത്തിനുമനുസരിച്ച് വാക്കിന്റെ അർത്ഥബോധങ്ങളും കൃതിയുടെ വായനാപരിസരവും മാറി വരുന്നതാണ്. ഓരോ പുതിയ വായനയും ഓരോ പുതിയ പാഠോല്പാദനം തന്നെയാണ്.

II

പാശ്ചാത്യ ധൈഷണിക മേഖലയിൽ ആധിപത്യം ഉറപ്പിച്ചിരുന്ന ചിന്താ പദ്ധതികളെയും പാശ്ചാത്യ സംസ്കാരത്തെയും സൂക്ഷ്മമായ പഠനത്തിനു വിധേയമാക്കിക്കൊണ്ടാണ് ദെറിദ അപനിർമാണരീതി വികസിപ്പിച്ചെടുത്തത്. പ്ലേറ്റോ മുതൽ സൊസ്യൂർ വരെയുള്ള പാശ്ചാത്യ തത്ത്വചിന്തകന്മാർ വികസിപ്പിച്ചെടുത്ത ധൈഷണികപാരമ്പര്യത്തിന്റെ പ്രാമാണികതയുടെയും അപ്രമാദിത്വത്തിന്റെയും അടിത്തറ തകർക്കാൻ കഴിഞ്ഞതാണ് ദെറിദയുടെ വിജയം. പാശ്ചാത്യധൈഷണിക പാരമ്പര്യം അതിഭൗതികതയിൽ (metaphysics)
അടിയുറച്ചതായിരുന്നു. എഴുത്തിനേക്കാൾ ഉച്ചരിക്കപ്പെട്ട വാക്കിന്, ഭാഷണത്തിന് (speech) പ്രാമാണികത കല്പിക്കുന്ന വചനകേന്ദ്രിത വീക്ഷണമാണ് (Logo Centrism) പാശ്ചാത്യ ദർശനത്തിന്റെ അടിത്തറ. വചനത്തിന്റെയും ശബ്ദത്തിന്റെയും പിറകിൽ അവയെ നിയന്ത്രിക്കുന്ന സാന്നിധ്യത്തെയാണ് (presence) പാശ്ചാത്യ തത്ത്വചിന്തകന്മാരുടെ അതിഭൗതിക ദർശനങ്ങൾ അന്വേഷിച്ചിരുന്നത്. സാന്നിധ്യത്തിന്റെ ഈ ആധികാരികതയെ ദെറിദ ചോദ്യം ചെയ്തു. ഭാഷ വ്യവഹാരങ്ങളുടെയും പാഠങ്ങളുടെയും അർത്ഥത്തെ നിർണയിക്കുന്ന ഈ സാന്നിദ്ധ്യം ദൈവമോ അതീത യാഥാർത്ഥ്യമോ സത്യമോ ആയിരിക്കാം. പാഠത്തിനു പുറത്തുള്ള ഈ സങ്കല്പങ്ങളിലേയ്ക്ക് പാഠത്തിന്റെ അർത്ഥസാധ്യതകളെ കേന്ദ്രീകരിക്കുന്ന ഈ വചനകേന്ദ്രിതവും (logocentrism) ശബ്ദ കേന്ദ്രിതവുമായ (Phono centrism) വിചാരരീതിയെയാണ് ദെറിദ സാന്നിധ്യത്തിന്റെ അതിഭൗതികം (metaphysics of presence) എന്നു വിളിച്ചത്.

സൊസ്യൂറിന്റെ ഭാഷാശാസ്ത്രത്തിന്റെ വിമർശനാത്മകമായ പഠനങ്ങളിലൂടെയാണ് സാന്നിദ്ധ്യം/അസാന്നിദ്ധ്യം എന്ന ദ്വന്ദ്വസങ്കല്പം ദെറിദ മുന്നോട്ടു വയ്ക്കുന്നത്. കൃതിയിലെ സാന്നിദ്ധ്യങ്ങളോളംതന്നെ അസാന്നിദ്ധ്യങ്ങളും അർത്ഥോല്പാദന പ്രക്രിയയെ നിർണ്ണയിക്കുന്നുവെന്ന് അദ്ദേഹം സമർത്ഥിച്ചു. "പാഠത്തിനു പുറത്ത് മറ്റൊന്നുമില്ല." (There is nothing outside the text)എന്ന ദെറിദയുടെ പ്രസ്താവന ഈ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് വായിക്കേണ്ടത്. എഴുത്തുകാരനിൽനിന്നും വായനക്കാരനിൽനിന്നുമെല്ലാം സ്വാതന്ത്ര്യവും ചിഹ്നശാസ്ത്രപരവുമായ ഒരു നിരപേക്ഷത എഴുത്തിനുണ്ടെന്ന് ദെറിദ വ്യക്തമാക്കി.

എഴുത്ത് എന്ന സംപ്രത്യയത്തെ മുൻനിർത്തിയുള്ള ഒരു വിചാര പദ്ധതിയാണ് ദെറിദയുടെ of gramatology എന്ന ഗ്രന്ഥം. വാമൊഴിക്ക് വരമൊഴിയേക്കാൾ പ്രാധാന്യം കല്പിക്കുന്ന വചന കേന്ദ്രിത ചിന്താപദ്ധതിയിൽ അധി

ഷ്ഠിതമായ പാശ്ചാത്യ ദാർശനിക പാരമ്പര്യത്തിന്റെയും ഭാഷാ സങ്കല്പ ത്തിന്റെയും പരിമിതികളെ ദെറിദ തന്റെ അക്ഷരശാസ്ത്രത്തിലൂടെ വെളി പ്പെടുത്തി. എഴുത്ത് ഭാഷയെത്തന്നെ ഉല്പാദിപ്പിക്കുന്ന ഒരു പ്രതിഭാസമായി ഇവിടെ മാറുന്നു. വിൻസെന്റ് ബി ലിച്ച് ഇതിനെ 'അഭാവത്തിന്റെ ശാസ്ത്ര' മായി വീക്ഷിക്കുന്നു. ഘടനാവാദാനന്തരവിചാരപദ്ധതികളുടെ ആവിർഭാവ ത്തോടെ വളർന്നു വികസിച്ച ജ്ഞാനമണ്ഡലത്തിന്റെ പരിസരത്തു നിന്നുകൊണ്ടു മാത്രമേ ദെറിദയുടെ അക്ഷരശാസ്ത്രത്തെ സമീപിക്കാനാ വൂ.

പാശ്ചാത്യ അതിഭൗതിക ദർശന ത്തിന്റെ അടിത്തറ ദ്വന്ദ്വാത്മകതയാ ണ്. വെളുപ്പ്/കറുപ്പ്, പുരുഷൻ/സ്ത്രീ, സത്യം/അസത്യം, പ്രകൃതി/സംസ്കാ രം, കാര്യം/കാരണം, ബോധം/ അബോധം, ഭാഷണം/എഴുത്ത് എന്നിങ്ങ നെയാണ് ഈ വിരുദ്ധ ദ്വന്ദ്വദർ ശനം. പാശ്ചാത്യ തത്ത്വചിന്താപാരമ്പര്യ ത്തിന്റെ അടിത്തറയായ ഈ ദ്വന്ദ്വ വൈരുധ്യദർശനത്തെ ദെറിദ വെല്ലുവിളിച്ചു. ഈ വിരുദ്ധ ദ്വന്ദ്വ (binary opposites) സങ്കല്പംതന്നെ മിഥ്യയാണെന്നാണ് ദെറിദയുടെ പക്ഷം. ദ്വന്ദ്വങ്ങളിൽ ഒന്നിന് പ്രാധാന്യം കൊടുത്ത് രണ്ടാമത്തേ തിനെ അപ്രധാനമായി കാണുന്ന ഈ ദ്വന്ദ്വാത്മക ദർശനത്തെയും ഭാഷശാസ്ത്രത്തെയും ദെറിദ അപനിർമാണത്തിന് വിധേയമാക്കി. സാമ്പ്ര ദായിക വായനയിൽ ദ്വന്ദ്വങ്ങളിലെ ആദ്യത്തെ ഘടകം രണ്ടാമത്തെ ഘട കത്തെ അടിച്ചമർത്തിക്കൊണ്ടാണ് അവയുടെ മീതെ അധീശത്വം നിലനിർത്തു ന്നത്. പാഠത്തിനകത്തെ ഇത്തരം വിള്ളലുകളെയും പൊരുത്തക്കേടുകളെയും പുറത്തു കൊണ്ടുവരികയാണ് അപനിർമാണവായന. ദ്വന്ദ്വ വൈരുദ്ധ്യങ്ങളി ലധിഷ്ഠിതമായ പാശ്ചാത്യ ഭാഷാശാസ്ത്രങ്ങളിലും തത്ത്വചിന്തയിലും അടി ച്ചമർത്തപ്പെടുന്ന, നിശ്ശബ്ദമാക്കപ്പെടുന്ന രണ്ടാമത്തെ ഘടകത്തിനെ തിരി ച്ചിട്ട് സ്ത്രീ/പുരുഷൻ, അവർണൻ/സവർണൻ, അടിമ/ഉടമ, എഴുത്ത്/ ഭാഷണം എന്നിങ്ങനെ പുതിയൊരു മുൻഗണനാക്രമം എഴുത്തിൽ കൊണ്ടു വരുവാൻ ദെറിദ ഉദ്ദേശിക്കുന്നില്ല. ദ്വന്ദ്വങ്ങളുടെ മധ്യത്തിൽനിന്നുകൊണ്ടുള്ള വീക്ഷണത്തിനാണ് ദെറിദ ഊന്നൽ നൽകിയത്.

റൂസ്സോവിന്റെ confession എന്ന കൃതിയെ പഠന വിധേയമാക്കിക്കൊ ണ്ടാണ് ഭാഷണത്തേക്കാൾ പ്രാധാ ന്യം എഴുത്തിനുണ്ടെന്ന് ദെറിദ തെളിയി ച്ചത്. റൂസ്സോവിന്റെ ദർശനങ്ങളിലെ ആന്തരിക വൈരുദ്ധ്യങ്ങളെ പുറത്തു കൊണ്ടുവന്ന് എഴുത്തിലാണ് റൂസ്സോയുടെ ദർശനത്തിന്റെ വ്യക്തതയും തെളി ച്ചവും കൂടുതൽ വ്യക്തമാവുന്നത് എന്നു ദെറിദ തെളിയിച്ചു. മിക്കവാറും എല്ലാ പാശ്ചാത്യദാർശനികന്മാരും എഴുത്തിന്റെ പാഠോല്പാദന സാധ്യത കളെ നിഷ്കരുണം ഇല്ലാതാക്കുകയാണുണ്ടായത്. വചനകേന്ദ്രിത യുക്തി

ബോധത്തിന്റെയും അതിഭൗതികദർശനങ്ങളുടെയും സമ്മർദ്ദങ്ങൾക്കു വഴങ്ങി എഴുത്തിനെ അടിച്ചമർത്തുകയാണ് പാശ്ചാത്യ ദാർശനികർ ചെയ്തത്. എന്നാൽ എഴുത്തിന് പ്രാധാന്യം നല്കിക്കൊണ്ടുള്ള ഒരു ഭാഷാശാസ്ത്രവും വിചാരശാസ്ത്രവും നിർമിച്ചെടുത്തുകൊണ്ടു ദെറിദ എഴുത്തിനെ പാശ്ചാത്യ അതിഭൗതിക ദാർശനിക ചിന്താപദ്ധതികളുടെ തടവറകളിൽനിന്നും വിമോചിപ്പിച്ചെടുത്തു. യൂറോപ്യൻ ധൈഷണികതയുടെ സ്വതന്ത്രമായ മുന്നേറ്റത്തിന് ദെറിദയുടെ തത്ത്വചിന്താപദ്ധതി പുതിയൊരു ദിശാബോധം നല്കി. വചനകേന്ദ്രിതമായ അതിഭൗതിക പരമ്പരാഗത ചിന്താപദ്ധതികളുടെ മാത്രമല്ല പാശ്ചാത്യസംസ്കാരത്തിന്റെ അടിത്തറയെയും ദെറിദ ഇതോടെ കടപുഴക്കിയെറിഞ്ഞു.

നാളിതുവരെയുള്ള നമ്മുടെ സാഹിത്യ വ്യവഹാരങ്ങളെയും ഭാഷാസങ്കല്പത്തെയും ചരിത്രത്തെയുമെല്ലാം അപനിർമാണവായനയ്ക്കു വിധേയമാക്കിയാൽ സമസ്ത മേഖലകളിലും പുരുഷ മേധാവിത്വത്തിന്റെ ചിഹ്നങ്ങളെയും അധികാരവർഗ്ഗപ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ അധീശത്വത്തെയും തിരിച്ചറിയാനാവും. അതുപോലെ നമ്മുടെ സാഹിത്യകൃതികളെ സൂക്ഷ്മമായി വായിച്ചെടുത്താൽ അവയിൽ അറിയാതെ പതിഞ്ഞു കിടക്കുന്ന സവർണ്ണമേധാവിത്വത്തിന്റെ ചിഹ്നങ്ങളെയും താല്പര്യങ്ങളെയും കണ്ടെത്തുവാൻ കഴിയും.

എഴുത്തിന് സ്ഥിരമായ ഒരു അർത്ഥമോ കേന്ദ്രമോ ഇല്ല. എഴുത്തുകാരൻ എഴുത്തിന്റെ ഒരു സവിശേഷ മുഹൂർത്തം മാത്രമാണ്. സംസാരിക്കുന്നവന്റെ ലക്ഷ്യങ്ങളിൽനിന്നും അകലത്തിലാണ് ഭാഷ. ഭാഷയ്ക്ക് എഴുത്തിനോടു തന്നെയാണ് അടിസ്ഥാനപരമായി ബന്ധമുള്ളതെന്ന് ബാക്തിന്റെ പഠനങ്ങളും വെളിവാക്കുന്നു. കൃതിയിൽ ഗ്രന്ഥകർത്താവിനെയല്ല നാം അന്വേഷിക്കേണ്ടത്. പാഠം മാത്രമാണുള്ളത്. നിയതാർത്ഥ സങ്കല്പങ്ങളുടെ അതിർവരമ്പുകൾ ഉല്ലംഘിക്കുന്ന വായനാതന്ത്രമാണ് അപനിർമാണം. ബാർത്തിന്റെ എഴുത്തുകാരന്റെ മരണം എന്ന സങ്കല്പം ഈ പരിസരത്തുനിന്ന് വളർന്നതാണ്.

കാലത്തിനും ചരിത്രത്തിനും അകത്തുനിന്നുകൊണ്ടാണ് നാം പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. ചരിത്രത്തിനു പുറത്തുനിന്നുകൊണ്ട് ചരിത്രത്തെയോ ജീവിതത്തേയോ നിയന്ത്രിക്കാനാവില്ല. വായനയും പഠനോല്പാദനവുമെല്ലാം സമൂഹത്തിനും ചരിത്രത്തിനുമകത്തുനിന്നും നാം നടത്തുന്ന പ്രക്രിയകളാണ്. ഓരോ കാലത്തേയും അനുഭവയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളിൽനിന്ന് ഓരോ വായനയാണ് നാം നടത്തുന്നത്. എക്കാലത്തേയ്ക്കുമായ ഒരു വായന ഇല്ല. കൃതികളെ മതാത്മകമായി വായിച്ചെടുക്കുന്ന സാഹിത്യതമ്പുരാക്കന്മാർക്ക് ഈ

വായനാരീതിയോട് യോജിക്കാനാവില്ല. അവരെ സംബന്ധിച്ചടത്തോളം കൃതിക്ക് ഏകശിലാർത്ഥമാണുള്ളത്. അപനിർമാണവായന കൃതിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട എല്ലാ തരത്തിലുള്ള അതിഭൗതിക ലക്ഷ്യങ്ങളെയും അസ്ഥിരമാക്കുന്നു.

എഴുത്ത് ഭാഷണത്തിന്റെ മൂർത്തരൂപമോ അനുബന്ധമോ അല്ല. എഴുത്ത് പ്രവർത്തിക്കുന്നത് ഒരു വാക്കും മറ്റൊരു വാക്കും തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസത്തെയും (difference) അർത്ഥത്തിന്റെ നിരന്തരമായ നീട്ടിവക്കലിനെയുമെല്ലാം ആധാരമാക്കിയാണ്. ഒരു ചിഹ്നത്തിന്റെ അർത്ഥം തേടുമ്പോൾ നാം ചെന്നെത്തുന്നത് ചിഹ്നങ്ങളുടെ ഒരു പരമ്പരയിലാണ്. സൂചകങ്ങൾ വീണ്ടും സൂചകങ്ങളെത്തന്നെയാണ് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. ഈ പ്രക്രിയ തുടർന്നുകൊണ്ടിരിക്കുകയാണ്. എഴുത്തിനെ നിർവചിക്കുന്നത് ഈ വ്യത്യാസം കുറിക്കലും അർത്ഥത്തെ നീട്ടിക്കൊണ്ടുപോകലുമാണ്.(deferment) വ്യത്യാസം ഭാഷയുടെ അർത്ഥത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്നതുപോലെ അർത്ഥത്തെ അനിശ്ചിതമായി നീട്ടിവയ്ക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. നിഘണ്ടുവിലെ അർത്ഥങ്ങൾ പോലെ സൂചകം സൂചകങ്ങളിലേയ്ക്ക് നീണ്ടു പോകുന്നു. സൂചിതം നിർവചിക്കപ്പെടാതെ വഴുതി മാറി ക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. വ്യത്യാസം, നീട്ടിക്കൊണ്ടുപോകൽ- ഈ രണ്ടു പ്രതിഭാസത്തെയും ഒരുമിച്ച് സൂചിപ്പിക്കുന്നതിനായി ദെറിദ 'differance' എന്ന പുതിയൊരു പദം തന്നെ നിർമ്മിച്ചെടുത്തു. ദെറിദയുടെ അപനിർമാണ രീതിയുടെ ലക്ഷ്യം എഴുത്തിനും പാഠത്തിനും ഏകാർത്ഥവും ഏകമുഖവും നല്കുന്ന പരമ്പരാഗതരീതിയുടെ അട്ടിമറിയാണ്. ഈ സാമ്പ്രദായികവും മതാത്മകവുമായ വായനാരീതിയുടെ ഇരുട്ടറകളിൽനിന്നും എഴുത്തിനെയും പാഠത്തിന്റെ അർത്ഥോത്പാദന വ്യവസ്ഥയെയും വിമോചിപ്പിക്കുക എന്ന ലക്ഷ്യവും കൂടി ദെറിദയ്ക്കുണ്ടായിരുന്നു. വൈവിധ്യവും വിശാലവുമായ അർത്ഥങ്ങളുടെ സാധ്യതകളിലേക്ക് പാഠങ്ങൾ തുറന്നുവയ്ക്കുമ്പോൾ ദെറിദ അർത്ഥത്തിന്റെ ബഹുത്വം മാത്രമാണ് ലക്ഷ്യമാക്കുന്നതെന്ന് ഹില്ലിസ് മില്ലറെപ്പോലുള്ള അപനിർമാണരീതിശ്ശാസ്ത്രത്തിന്റെ വക്താക്കൾ ഊന്നിപ്പറയുന്നു. സൂപ്പർമാർക്കറ്റിൽ കാണുന്ന പോലെ വായനക്കാരന് ഇഷ്ടമുള്ള അർത്ഥം തിരഞ്ഞെടുക്കാം എന്നിതിനർത്ഥമില്ല.

കൃതിയിൽ നമുക്ക് അപ്രധാനമായി തോന്നിപ്പിക്കുന്ന ഒരു സംജ്ഞ യോ, സൂചനയോ, ബിംബങ്ങളോ, അടിക്കുറിപ്പുകളോ അപനിർമാണത്തിനു വിധേയമാക്കിയാൽ കൃതിയിലെ മുഴുവൻ ആന്തര വൈരുദ്ധ്യങ്ങളെയും തുറന്നു കാണിക്കാനാവുമെന്ന് ദെറിദ കരുതുന്നു. ഏകാർത്ഥ നിർമാണങ്ങളിലേക്കു മാത്രം വെട്ടിച്ചുരുക്കിയിരുന്ന സാഹിത്യ കൃതിയെ അപനിർമാതാക്കൾ അപകേന്ദ്രീകരിച്ചു. പഠനത്തിനകത്തെ ചില സൂചനകളെ സൂക്ഷ്മ വിശകലനം

നടത്തി അർത്ഥത്തിന്റെ വിശാലലോകത്തേക്കെത്തിച്ചേരുകയാണ്, അല്ലാതെ മുൻകൂട്ടി നിശ്ചയിച്ച ഒരു അർത്ഥത്തെ പാഠത്തിന്റെ ചട്ടക്കൂട്ടിലേക്ക് ആരോപിക്കുകയല്ലെന്ന് ബാർബറാ ജോൺസൺ (critical difference)വ്യക്തമാക്കുന്നു. കൃതി വച്ചുപുലർത്തുന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്ര നിലപാടുകളെയും അന്വേഷിക്കാൻ അപനിർമാണം വലിയ അളവുവരെ സഹായിക്കുന്നു. ഗ്രന്ഥകർത്താവിന്റെ രാഷ്ട്രീയ പ്രത്യയശാസ്ത്രീയ നിലപാടുകളിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തവും വിരുദ്ധവുമായ നിലപാടുകളെടുക്കുന്ന കൃതികളെയും നേരെ മറിച്ചു നിലപാടുകളെടുക്കുന്ന കൃതികളെയും ഇതിനകംതന്നെ പലരും അപനിർമ്മിച്ചെടുത്തിട്ടുണ്ട്.

ഇന്ന് യാഥാസ്ഥിതിക നിരൂപകന്മാരും അക്കാദമിക് പണ്ഡിതന്മാരും എല്ലാം ഒരു അലങ്കാരത്തിനായി അപനിർമാണരീതി പ്രയോജനപ്പെടുത്തിപോരുന്നു. അതിനാൽ ദെറിദയുടെ ലക്ഷ്യങ്ങളിൽനിന്നും അപനിർമാണരീതി വഴിമാറിപ്പോയിരിക്കുന്നു. ഇതുമൂലം ഈ വായനാരീതിയുടെ വിമോചനലക്ഷ്യങ്ങൾക്കുതന്നെ കളങ്കമേൽക്കുകയാണ്. ദെറിദയെ സംബന്ധിച്ചേടത്തോളം ഈ വായനാതന്ത്രം ഒരു രാഷ്ട്രീയ പ്രയോഗത്തിന്റെ ഭാഗമായിരുന്നു. സാംസ്കാരിക ഭൗതികവാദികളും ഫെമിനിസ്റ്റുകളും അധിനിവേശാനന്തര തത്ത്വചിന്തകന്മാരും ഈ രീതിയെ സാർത്ഥകമായി ഉപയോഗിക്കുമ്പോൾ പല പ്രതിലോമ ചിന്തകന്മാരും അപനിർമാണത്തെപ്പറ്റി അവ്യക്തത സൃഷ്ടിക്കുകയും വിരുദ്ധമായി പ്രയോജനപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. ഗായത്രി ചക്രവർത്തി സ്പീവാക്കിനെപ്പോലുള്ളവർക്ക് ഇതിൽ കടുത്ത അമർഷമുണ്ട്. ജോൺ എല്ലിസ് എന്ന ചിന്തകൻ എഴുത്ത് എന്ന സങ്കല്പം തന്നെ അപ്രസക്തമാണെന്നുവരെ പറയുന്നു. അപനിർമാണത്തെ തെറ്റായി വ്യാഖ്യാനിക്കുന്ന പ്രവണതകൾ നിലനിൽക്കുന്നതിന്റെ തെളിവാണിത്. അവ്യക്തതകളും വിമർശനങ്ങളും സംശയങ്ങളും സന്ദിഗ്ധതകളുമെല്ലാം നിലനിൽക്കുമ്പോഴും അപനിർമാണവായന സാഹിത്യ വിമർശനത്തിനപ്പുറം മിക്കവാറും എല്ലാ ജ്ഞാനവിഷയങ്ങളിലും ശക്തമായ സാന്നിദ്ധ്യം ഉറപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. ഭാഷ അടക്കമുള്ള മുഴുവൻ ചിഹ്ന വ്യവസ്ഥകളിലും അധീശത്വമുറപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന അധികാരവർഗപ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ തിരിച്ചറിയാൻ കഴിയുന്ന ഒരു വായനാതന്ത്രമായതുകൊണ്ട് അപനിർമാണത്തിന്റെ പ്രയോഗസാധ്യതകൾ തിരിച്ചറിയുവാനും അതിനെ ഓരോ ജ്ഞാനവിഷയത്തിലും വിപ്ളവകരമായി പ്രയോഗിക്കുവാനും കഴിയേണ്ടതാണ്.

●

താളവാദ്യകല:
സംവാദത്തിലേക്ക് ഒരു ചുവട്

ഏ.എസ്.എൻ. നമ്പീശൻ

സാഹിത്യലോകത്തിന്റെ 2001 മാർച്ച് - ഏപ്രിൽ (പുസ്തകം 26 ലക്കം 2) പതിപ്പിൽ "താളങ്ങൾ താളവാദ്യങ്ങൾ" എന്ന എന്റെ പുസ്തകത്തെ അവലോകനം ചെയ്യുന്ന ഡോ. വാസുദേവന്റെ ഒരു ലേഖനം വായിക്കാനിടയായി. ഹൃദയസ്പൃക്കായ ഒട്ടേറെ അഭിനന്ദനാംശങ്ങൾക്കൊപ്പം എന്റെ ചില ആശയങ്ങളോടുള്ള വിയോജിപ്പും അദ്ദേഹം രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. അഭിനന്ദനക്കുറിപ്പുകളിലുള്ള ആത്മാർത്ഥത സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്ന വിയോജനക്കുറിപ്പുകൾ രേഖപ്പെടുത്തിയതിൽ ഞാൻ പ്രത്യേകിച്ചും കൃതജ്ഞനാണ്. ഈ സാഹചര്യത്തിൽ ഡോ. വാസുദേവൻ ഭിന്നാഭിപ്രായങ്ങൾ രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ള പ്രധാന വിഷയങ്ങളിൽ എന്റെ നിലപാടുകൾ അല്പം കൂടി വിശദീകരിക്കേണ്ടതാവശ്യമായി വന്നിരിക്കുന്നു.

ഡോ. വാസുദേവന്റെ നിരൂപണത്തിൽ ഏറ്റവും പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്നത് ചെണ്ടമേളങ്ങളെ സ്സംബന്ധിച്ചുള്ള അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഭിന്നാഭിപ്രായമാണെന്നു തോന്നുന്നു. ഇക്കാര്യത്തിലുള്ള അദ്ദേഹത്തിന്റെ നിലപാടു പൂർണ്ണമായും സ്വീകരിക്കാൻ എനിക്കു കഴിയുന്നില്ല. ഇതു സംബന്ധിച്ച അദ്ദേഹത്തിന്റെ പരാമർശം ഇങ്ങനെയാണ്. - "പഞ്ചവാദ്യത്തിലും പ്രത്യേകിച്ച് തായമ്പകയിലും കാണുന്ന വ്യക്തിഗത മനോധർമ്മങ്ങളുടെ റൊമാന്റിക് പരിവേഷത്തിൽ അദ്ദേഹം വളരെയധികം മുഗ്ദ്ധനാണ്. ഒരു പക്ഷെ ആവശ്യത്തിലധികം എന്നാൽ ഈ മനോഭാവം പഞ്ചവാദ്യത്തെയും

തായമ്പകയെയുംക്കുറിച്ചുള്ള ചർച്ചകൾക്ക് മാധുര്യമേറ്റിയിട്ടേ ഉള്ളൂ. റൊമാന്റിക് പരിവേഷം കുറഞ്ഞ, അതേ സമയം ക്ലാസ്സിസത്തിന്റെ ഭാവസാന്ദ്രത മുറ്റിനിൽക്കുന്ന പഞ്ചാരി പാണ്ടിമേളങ്ങളെ വിലയിരുത്തുമ്പോഴാണ് ഈ കാഴ്ചപ്പാടു അദ്ദേഹത്തിനെ അല്പം വഴിതെറ്റിക്കുന്നത്." മേളത്തിന്റെ ക്ലാസ്സിക് സ്വഭാവവും ഭാവസാന്ദ്രതയും സംസ്കൃതിയും വിശദീകരിക്കുമ്പോൾ ഡോ. വാസുദേവൻ ഈ ലേഖനത്തിൽ അതീവ വാചാലനും ആവേശഭരിതനുമായിക്കാണുന്നുണ്ട്. ആവശ്യത്തിലധികം എന്നു ഞാൻ പറയുന്നില്ല. കാരണം അദ്ദേഹത്തിന്റെ മനോവികാരത്തിന്റെ സ്വാഭാവികപ്രകടനം മാത്രമാണത്.

ഇക്കാര്യത്തിൽ എന്റെ സമീപനം വ്യത്യസ്തമാണ്. ഡോ. വാസുദേവൻ താളവാദ്യകലകളുടെ മൂല്യനിർണ്ണയം നടത്തുന്നത് കലാകാരന്മാരുടെ എണ്ണം, കൊട്ടിന്റെ കനം, അവതരണരംഗം, പശ്ചാത്തലം തുടങ്ങിയ പരിഗണനകൾ വെച്ചിട്ടാണെന്ന് ലേഖനമാകെ വായിക്കുമ്പോൾ തോന്നുന്നു. ഞാനാകട്ടേ, ഓരോ വാദ്യരൂപത്തിന്റെയും കലാമൂല്യം മാത്രമാണ് പരിഗണിക്കുന്നത്. സ്വാഭാവികമായും മൂല്യനിർണ്ണയത്തിൽ വ്യത്യസ്തത വന്നേക്കാം. അദ്ദേഹം ക്ഷേത്രങ്ങളിലെ എഴുന്നള്ളിപ്പിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് ഈ കലകളെ സമീപിക്കുന്നത്. ഞാൻ ആസ്വാദകരുടെ മുമ്പിൽ എവിടെയും അവതരിപ്പിക്കാവുന്ന പരിപാടിയായിട്ടാണ് ഇവയെ സമീപിക്കുന്നത്. അദ്ദേഹം ഇവയുടെ ശില്പഭംഗിക്കും കൂട്ടായ്മക്കുമാണ് പ്രാമുഖ്യം കൊടുക്കുന്നത്. ഇവയ്ക്കുള്ള പ്രാമുഖ്യം അംഗീകരിച്ചുകൊണ്ടുതന്നെ ഞാൻ കലാകാരന്റെ സർഗ്ഗാത്മകതയും കർമ്മശേഷിയും അതുകൊണ്ടുണ്ടാകുന്ന ശ്രാവ്യഭംഗിയും മൂല്യനിർണ്ണയത്തിന്റെ ഘടകമാക്കുന്നു. ഈ വ്യത്യസ്ത സമീപനങ്ങളുടെ ഫലമായുളവാകുന്ന വീക്ഷണവിശേഷങ്ങൾ അല്പംകൂടി വിശദമായി നമുക്ക് പരിശോധിക്കാം.

ഏറ്റവും നല്ല മേളങ്ങളായി ഡോ. വാസുദേവൻ എടുത്തുപറയുന്ന ഉദാഹരണങ്ങൾ ഊരകത്തമ്മതിരുവടിയുടെ മകീരം പുറപ്പാടിന്റെ പാണ്ടി, ഇലഞ്ഞിത്തറമേളം, പെരുവനം നടവഴിയിലെ പഞ്ചാരി, കുട്ടനെല്ലൂരിലെ അഭൗമമായ പഞ്ചാരി, ആറാട്ടുപുഴ പാടത്തെ കനത്ത പഞ്ചാരി, തൃപ്പൂണിത്തുറ പൂർണ്ണത്രയീശക്ഷേത്രത്തിലെയും ഇരിങ്ങാലക്കുട കൂടൽമാണിക്യക്ഷേത്രത്തിലേയും ഉത്സവപ്പഞ്ചാരികൾ എന്നിവയാണ്. കൊയിലാണ്ടിപിഷാരിക്കാവ്, തിരുമാന്ധാംകുന്ന് തുടങ്ങിയ മലബാറിലെ ക്ഷേത്രങ്ങളിലെ മേളങ്ങൾ ഉദാഹരിക്കാത്തത് അവയിലെ ജനബാഹുല്യത്തിന്റെ കുറവുകൊണ്ടാകാൻ തരമില്ല. മറ്റെന്തെങ്കിലും കാരണം കാണും. ഏതായാലും അദ്ദേഹം ഉദ്ധരിച്ച മേളങ്ങളെല്ലാം പ്രസിദ്ധമായ വൻമേളങ്ങളാണെന്നതിന് സംശയമില്ല. എന്നാൽ അവയുടെ പ്രശസ്തി അവിടങ്ങളിലെ "മേളകല"യുടെ എന്തെങ്കിലും പ്രത്യേകതകൊണ്ടല്ല എന്നു അദ്ദേഹം പോലും സമ്മതിക്കും. ഈ മേളങ്ങൾ മദ്ധ്യകേരളത്തി

ലെവിടെയായാലും അവയുടെ രൂപവും അവതരണരീതിയും മിക്കവാറും ഒന്നു തന്നെയാണ്. അവതരണസ്ഥലം സമയം, കനം, കലാകാരൻമാരുടെ എണ്ണവും പേരുകളും, എന്നിവയ്ക്കു മാത്രമേ വ്യത്യാസമുണ്ടായിരിക്കുകയുള്ളൂ.

മേളത്തെ ഡോ. വാസുദേവൻ കാണുന്നത് ഒരു കലാരൂപം മാത്രമായിട്ടല്ലെന്ന കാര്യം അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഈ വാചകങ്ങളിൽ നിന്നു വ്യക്തമാകുന്നു - "മേളം ഒരു കലാപരിപാടി മാത്രമായി കണക്കാക്കിക്കൂട. അതൊരു ജീവിതരീതിയുടെയും ജീവിതവീക്ഷണത്തിന്റെയുമൊക്കെ പ്രതീകമാണ്. ആനയെഴുന്നെള്ളിപ്പിന്റെ ദൃശ്യഗാംഭീര്യത്തിന് ശ്രാവ്യവ്യാഖ്യാനം നൽകാൻ തായമ്പകയുടെ ദുർബലഹസ്തങ്ങൾക്കു ഒട്ടും തന്നെ കെല്പില്ല. പഞ്ചവാദ്യത്തിന്റെ സ്ഥിതി തായമ്പകയുടേതിനേക്കാൾ കുറച്ചു ഭേദമാണ്. ഒരു ഏഴാനവരെ പഞ്ചവാദ്യം പിടിച്ചു നിന്നേക്കും." ഇവിടെയാണ് ഡോ. വാസുദേവന്റെ വീക്ഷണത്തോടു എനിക്കു ഒട്ടും യോജിക്കാൻ കഴിയാതെ വരുന്നത്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ മനസ്സിൽ വർണ്ണാലങ്കാരവിഭൂഷിതരായ കുറെ ഗജവീരന്മാരുടെ അകമ്പടിയോടെ നടുവിൽ നിൽക്കുന്ന ഗജനായകന്റെ ശിരസ്സിൽ തിടമ്പുരൂപത്തിൽ കയറിയിരിക്കുന്ന ഭഗവാന്റെയോ ഭഗവതിയുടെയോ സമക്ഷത്തിലല്ലാതെ നടക്കുന്ന മേളങ്ങളൊന്നും പ്രസക്തമല്ലാതായിതീരുകയാണ്. ആനയില്ലെങ്കിൽ എന്തുമേളം എന്ന ഈ സമീപനത്തോടു എനിക്കു യോജിപ്പില്ല.

ഡോ. വാസുദേവൻ ഉദാഹരിച്ച വൻമേളങ്ങളും മറ്റുമേളങ്ങളുമെല്ലാം എഴുന്നെള്ളിപ്പിന്റെ ദൃശ്യഭംഗിയ്ക്ക് ശ്രാവ്യവ്യാഖ്യാനം നൽകുക എന്ന ധർമ്മമാണ് നിർവ്വഹിക്കുന്നത് എന്നു കരുതുന്ന ആസ്വാദകരുണ്ടാകാം. ആസ്വാദകർ പലതരത്തിലുള്ളവരാണ്. ദേവസാന്നിദ്ധ്യംകൊണ്ട് തങ്ങൾ അനുഗൃഹീതരാകുമെന്ന് കരുതി മേളം കേൾക്കാൻ നിൽക്കുന്നവരുണ്ട്. ആനകളുടെയും അലങ്കാരങ്ങളുടെയും തീവട്ടികളുടെയും മറ്റും ദൃശ്യഭംഗിയിൽ ആകൃഷ്ടരായി മേളത്തിനുവരുന്നവരുണ്ട്. ഈ ദൃശ്യശ്രാവ്യസൗന്ദര്യവും പുരുഷാരവും കണ്ട് നിർവൃതികൊള്ളുന്നവരുമുണ്ടാകാം. ഗതകാലസ്മരണകൾ അയവിറക്കി ആനന്ദാനുഭൂതിയിൽ ലയിക്കുന്നവരുമുണ്ടാകാം. മേളത്തെ ഒരു കലാരൂപമെന്ന നിലയിൽ മാത്രം അതു കണ്ടും കേട്ടും ആസ്വദിക്കുന്നവരുമുണ്ടാകാം. ഇവരെല്ലാമടങ്ങുന്നതാണ് ആസ്വാദകലോകമായി നാം കരുതുന്ന ജനസമൂഹം. ഇവരുടെയെല്ലാം മേളാസ്വാദനത്തിന്റെ അനുഭൂതി ഒന്നായിരിക്കുകയില്ല. എന്റെ അഭിപ്രായത്തിൽ എതു വാദ്യകലയ്ക്കും സൗന്ദര്യവും വ്യക്തിത്വവും നൽകുന്നത് ആ കലയുടെ ആഭ്യന്തരഘടകങ്ങളാണ്. മേളത്തിന്റെയോ, പഞ്ചവാദ്യത്തിന്റെയോ മേന്മ നിർണ്ണയിക്കേണ്ടത് ആനകളും മറ്റു ബാഹ്യമായ ഘടകങ്ങളുമല്ല. മറിച്ചു അവയുടെ ശില്പഭംഗിയും അവതാരകന്മാരുടെ കഴിവുമാണ്.

ഈ അടിസ്ഥാനത്തിൽതന്നെ ഡോ. വാസുദേവന്റെ താരതമ്യപഠനത്തിലെ (പഞ്ചവാദ്യം, തായമ്പക, മേളം) നിലപാടുകളോടു എനിക്ക് യോജിക്കാൻ കഴിയാതെ വരുന്നു. പഞ്ചവാദ്യത്തിന് ഒരു ശില്പസ്വഭാവമില്ലെന്നദ്ദേഹം

പറഞ്ഞിരിക്കുന്നു. മേളമാണ് ശരിയായ ശില്പമെന്നു വ്യംഗ്യം. 'ശില്പം' എന്ന പദത്തിന് എന്താണദ്ദേഹം കൊടുക്കുന്ന അർത്ഥം എന്നെനിക്ക് വ്യക്തമാകുന്നില്ല. വാദ്യകലാശില്പങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള എന്റെ ധാരണ വ്യത്യസ്തകാലങ്ങളിൽ വ്യത്യസ്തതാളങ്ങളിൽ ശാസ്ത്രീയമായി (ചിട്ടയോടെ) അവതരിപ്പിക്കുന്ന നാദവിന്യാസങ്ങളുടെ സമുച്ചയം എന്നാണ്. ഇതു ശരിയോ തെറ്റോ ആയേക്കാം. ഏതായാലും എന്റെ മനസ്സിലുള്ള ആശയം ഇതാണ്. ഈ ധാരണയിലാണ് ഈ മൂന്നു കലാരൂപങ്ങളുടെയും ശില്പഭംഗി ഞാൻ വിലയിരുത്തുന്നത്. ഈ രീതിയിൽ പരിശോധിക്കുമ്പോൾ മേളങ്ങൾക്കുള്ള ശില്പസ്വഭാവം പഞ്ചവാദ്യത്തിനും തായമ്പകക്കുമുണ്ട്. ആകൃതിയിൽ വ്യത്യസ്തമാണെങ്കിലും ഇവ മൂന്നിനും ശില്പസ്വഭാവമുണ്ട്. ഒരു രൂപം യാതൊരു മാറ്റവും കൂടാതെ നിന്നാൽ മാത്രമേ അതു ശില്പമാകൂ എന്നു കരുതുന്നത് ശരിയല്ല. അങ്ങനെ ചിലതുണ്ട്. ഉദാഹരണത്തിന് വിശ്വവിഖ്യാതമായ ചില ചിത്രങ്ങൾ, ലോഹ-ദാരുശില്പങ്ങൾ, ശിലാപ്രതിമകൾ. അവയിൽ പോലും അത്രയും, അതിലേറെയും പ്രാഗത്ഭ്യമുള്ള കലാകാരൻമാർക്ക് ചില നവീകരണക്രിയകൾ നടത്താൻ കഴിഞ്ഞേക്കും. അതിലുമധികമായി വാസ്തുശില്പങ്ങൾ, സംഗീതശില്പങ്ങൾ തുടങ്ങി നവീകരണപ്രക്രിയയ്ക്കുവിധേയമാക്കാവുന്ന മറ്റു ശില്പങ്ങളുമുണ്ട്. ഈ ഇനത്തിൽപ്പെടുന്ന കലാരൂപങ്ങളാണ് വാദ്യകലാശില്പങ്ങൾ എന്നെനിക്കു തോന്നുന്നു.

ഈ സമീപനമാണ് എന്നെ വാദ്യകലാപരിഷ്കരണ സാദ്ധ്യതയുടെ ചിന്തയിലേക്ക് നയിക്കുന്നത്. മേളം, പഞ്ചവാദ്യം, തായമ്പക എന്നീ വാദ്യശില്പങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള പ്രധാനവ്യത്യാസം മനോധർമ്മപ്രയോഗത്തിനുള്ള സാദ്ധ്യതയുടെ കാര്യത്തിൽ മാത്രമാണ്. കൂട്ടായ്മ ഏറെക്കുറെ മൂന്നിലുമുണ്ട്. എല്ലാവരും ഒത്തൊരുമിച്ചു പ്രവർത്തിച്ചാലേ ഇവ മൂന്നും അവതരിപ്പിക്കാൻ കഴിയൂ. താളക്കാർക്ക് തെറ്റിയാൽ പ്രധാന പ്രായോജകരായി പരിഗണിക്കപ്പെടുന്നവരും കഷ്ടത്തിലാകും. മറിച്ചും. വാദ്യം മൊത്തത്തിൽ അലങ്കോലപ്പെടുകയും ചെയ്യും. മറ്റൊരു വ്യത്യാസം കലാകാരന്മാരുടെ എണ്ണത്തിലാണ്. ഒരു വൻ മേളത്തിൽ 100-150 പേർ പങ്കെടുക്കുന്നുവെങ്കിൽ, ഒരു വലിയ പഞ്ചവാദ്യത്തിൽ അതു 50-75 ആയിരിക്കും. തായമ്പകയിലാണെങ്കിൽ 10-12 ആകും. ഇവ തമ്മിൽ ഉപകരണങ്ങളുടെ കാര്യത്തിലും വ്യത്യാസമുണ്ട്. തായമ്പകയിലുള്ള മനോധർമ്മപ്രയോഗങ്ങൾക്കുള്ള സാദ്ധ്യത പഞ്ചവാദ്യത്തിൽ ഒരു പരിമിതമായ തോതിലേ ഉള്ളൂ, മേളത്തിൽ തീരെയില്ല എന്നുള്ളതാണ് കാതലായ വ്യത്യാസം. ഉപകരണങ്ങളിലുള്ള വൈവിദ്ധ്യമോ, മനോധർമ്മസാദ്ധ്യതയിലുള്ള ഏറ്റക്കുറച്ചിലോ, കലാകാരൻമാരുടെ എണ്ണത്തിലുള്ള വ്യത്യാസമോ ഒന്നും തന്നെ ഇവയുടെ ശില്പ സ്വഭാവത്തിനു ഒരു മാറ്റവും വരുത്തുന്നില്ല. നിശ്ചിതമായ കാലങ്ങളിൽ, നിശ്ചിതമായ താളങ്ങളിൽ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ താളകലാശില്പങ്ങളാണ് അഥവാ ക്ലാസ്സിക്കൽ കലകളാണ് ഇവ

മൂന്നും.

ശില്പസൗന്ദര്യത്തിലും ഘടനയുടെ സാങ്കേതികസ്വഭാവങ്ങളിലും പഞ്ചവാദ്യം പഞ്ചാരിയുടെയോ മറ്റേതെങ്കിലും മേളത്തിന്റെയോ താഴെയാണെന്ന് ഞാൻ കരുതുന്നില്ല. പഞ്ചവാദ്യത്തിന് പഞ്ചാരിമേളത്തേക്കാൾ കൂടുതൽ വിപുലമായ ഒരു കാലഘടനയുണ്ട്. പഞ്ചാരിമേളത്തിന് 96, 48, 24, 12, 6 എന്നീ ക്രമത്തിൽ അക്ഷരകാലങ്ങളുള്ള 5 കാലങ്ങളാണല്ലോ ഉള്ളത്. ഇന്നത്തെ പഞ്ചവാദ്യത്തിന് 896, 448, 224, 112, 56, 28, 14, 7, 3½ 1 എന്നീ ക്രമത്തിൽ അക്ഷരകാലങ്ങൾ വരുന്ന 10 കാലങ്ങളുണ്ട്. പഞ്ചാരിമേളത്തിന്റെ 5 കാലങ്ങൾക്ക് 8 അക്ഷരകാലങ്ങൾ വീതമുള്ള 12, 6, 3, 1½ 3/4 ചെമ്പടവട്ടങ്ങളാണല്ലോ ഉള്ളത്. പഞ്ചവാദ്യത്തിനാകട്ടെ 8 അക്ഷരകാലമുള്ള ചെമ്പടവട്ടങ്ങളുടെ എണ്ണം 112, 56, 28, 14, 7, 3½, 1 ¾ 7/8, 7/16, 7/32 എന്ന ക്രമത്തിലാണ് 1 മുതൽ 10 വരെ കാലങ്ങളിൽ വരിക. 1-ാം കാലത്തിൽ ചെമ്പടവട്ടങ്ങളുടെ എണ്ണം വളരെ കൂടുതലായതുകൊണ്ട് അവയെ വീണ്ടും 8 അക്ഷരകാലങ്ങളുടെ ചെമ്പടവട്ടങ്ങളായി വിഭജിക്കാവുന്നതാണ്. അപ്പോൾ 1-ാം കാലത്തിൽ 112/8 = 14 ചെമ്പടവട്ടങ്ങളും ഓരോ ചെമ്പടവട്ടത്തിലും (8 X 8) 64അക്ഷരകാലങ്ങളും വരുന്നു. ഇക്കാരണത്താലാണ് ഒന്നാംകാലത്തിലെ ചെമ്പടവട്ടത്തിന് 64 അക്ഷരകാലം കണക്കിൽ 14 ചെമ്പടവട്ടമായി ആകെ (14 X 64 = 896) അക്ഷരകാലം എന്ന പദ്ധതി ഞാൻ സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. 1-ാം കാലത്തിലെ ചെമ്പടവട്ടങ്ങൾക്ക് 64 അക്ഷരകാലം എന്നു നിശ്ചയിക്കുന്നതിന് മറ്റൊരടിസ്ഥാനം കൂടിയുണ്ട്. ചെമ്പടതാളത്തിലുള്ള ചെമ്പട, അഞ്ചടന്ത എന്നീ മേളങ്ങൾക്ക് 1-ാം കാലത്തിലെ അക്ഷരകാലം 64 തന്നെയാണ്. 1-ാംകാലത്തിൽ 896 അക്ഷരകാലം വരണമെങ്കിൽ 64 അക്ഷരകാലസമൂഹം 14 പ്രാവശ്യമാണ് വരേണ്ടത്. മേളത്തിൽ നിന്നാണല്ലോ പഞ്ചവാദ്യം രൂപപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. ഇക്കാരണത്താലാണ് പരമേശ്വരന്മാരുടെ 7 ചെമ്പടവട്ടം എന്നതിനേക്കാൾ 14 ചെമ്പടവട്ടം എന്ന രീതിയിൽ ഓരോ താളവട്ടത്തിന്റെയും കണക്ക് കൂടുതൽ സ്വീകാര്യമായി എനിക്ക് തോന്നിയത്.

ഈ കണക്കനുസരിച്ച് പഞ്ചവാദ്യത്തിലെ താളവട്ടക്കണക്ക് താഴെ പറയുംപ്രകാരമാണ്.

കാലം	ആകെ അക്ഷരകാലം	ഒരു ചെമ്പട വട്ടത്തിലെ അക്ഷരകാലം
1	896	64
2	448	32
3	224	16
4	112	8
5	56	4

6	28	2
7	14	1
8	7	½
9	3 ½	¼
10	1 ¾	1/8

ഈ കാലങ്ങളിൽ 7-ാം കാലം മുതൽക്കുള്ളവയിലെ ചെമ്പടവട്ടത്തിന്റെ അക്ഷരകാലം 1-ഉം അതിൽ താഴെയുള്ള ഭിന്നിതങ്ങളുമാണ്. ഇത്രയും അക്ഷരകാലങ്ങൾ കുറഞ്ഞ ചെമ്പടവട്ടങ്ങളെ ചെമ്പടരീതിയിൽ സങ്കല്പിക്കുന്നതിനേക്കാൾ പ്രായോഗികവും സുഗ്രാഹ്യവുമായിട്ടുള്ളത്, അതാതിന്റെ ആകെ അക്ഷരകാലങ്ങളെ ഒന്നിച്ച് പരിഗണിക്കുകയാണ്. അങ്ങനെ വരുമ്പോൾ 7,8,9 കാലങ്ങളിലെ അക്ഷരകാലക്രമത്തിൽ 14, 7, 3½ ആണെന്നതിനാൽ അവയെ ത്രിപുട (അടന്ത)യുടെ 1-ഉം, 2-ഉം, 3-ഉം കാലങ്ങളായി പരിഗണിക്കുന്നതാണ് അഭികാമ്യം. 10-ാം കാലതാളവട്ടം ആകെ 1 ¾അക്ഷരത്തിൽ ഒതുങ്ങുന്നതിനാൽ പ്രയോഗ സൗകര്യത്തിന് വേണ്ടി ഒറ്റ അക്ഷരമായി കൈകാര്യം ചെയ്യുകയാണ്. അതുകൊണ്ട് 10 കാലങ്ങൾ എന്നു പറയുന്നത് "ഒഴിവാക്കാവുന്ന സങ്കീർണ്ണതയായി" കരുതാൻ കഴിയില്ല.

എന്നാൽ ഇതുമായി ബന്ധപ്പെട്ട്, പഞ്ചവാദ്യത്തിന്റെ 6-ാം കാലമായി എന്റെ പുസ്തകത്തിൽ രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ള 28 അക്ഷരകാലതാളവട്ടം (3 തവണ ആവർത്തനം നടത്തി അവസാനിപ്പിക്കുന്ന ത്രിപുടപ്രവേശിക) യഥാർത്ഥത്തിൽ 6-ാം കാലമോ 28 അക്ഷരതാളവട്ടമോ അല്ല എന്നു പറയേണ്ടതുണ്ട്. ഇന്ന് നടന്നുവരുന്ന പഞ്ചവാദ്യത്തിൽ 5-ാം കാലത്തിനും (മുറുകിയ ഇടകാലം 56 അക്ഷരം) 7-ാം കാലത്തിനും (ത്രിപുട 1-ാംകാലം) ഇടയിൽ യഥാർത്ഥത്തിൽ 28 അക്ഷരകാലം വരുന്ന ഒരു താളവട്ടം കാണുന്നില്ല. അതുകൊണ്ട് 14 അക്ഷരകാലം മാത്രമുള്ള ത്രിപുട പ്രവേശികയെ ഈ വിടവിൽ പ്രതിഷ്ഠിച്ച് അതിനെ 6-ാം കാലമെന്ന പേരിടുകയാണുണ്ടായത്. അതു തെറ്റായിരുന്നു. 28 അക്ഷരകാലം കൃത്യമായി വരുന്ന താഴെ എഴുതിയ വായ്ത്താരി പ്രതിനിധീകരിക്കുന്ന താളവട്ടം ഉൾപ്പെടുത്തുന്നതായാൽ ഈ തെറ്റു തിരുത്താൻ കഴിയും -

വായ്ത്താരി	ചെമ്പട വട്ടങ്ങളുടെ എണ്ണം	അക്ഷര കാലങ്ങളുടെ എണ്ണം
തോംതകതകതകതകതകതത്തോം	2	4
തകതകതത്തോം തകതകതത്തോം	2	4
തകതകതകതക തകതകതത്തോം	2	4
തകതോം തകതോം തകതോം തകതോം	2	4
തകതക തകതക തകതക തകതോം	2	4
തകതക തകതക തകതക തകതോം	2	4

തകതകതോം തകതകതോം തകതക / തോം 2 4

അവസാനത്തെ 'തോം' അടുത്ത താളവട്ടത്തിന്റെ തുടക്കവും അടിവര യിട്ടത് ഓരോ അക്ഷരകാലത്തിന്റെയും തുടക്കവുമാണ്.

പഞ്ചാരി മേളത്തിലെ നേർകോൽ, തക്കിട്ട, കുഴമറിഞ്ഞ എന്ന ഘട്ടങ്ങളോ, ഉരുള്കോൽകലാശം, ഇടക്കലാശം, താഴ്ന്ന കലാശം തുടങ്ങിയ കലാശങ്ങളോ പഞ്ചവാദ്യത്തിലില്ല. ഉപകരണങ്ങളുടെ സ്വഭാവവ്യത്യാസം അതിനൊരു കാരണമായിരിക്കാം. തായമ്പകക്കാരന്റെ ഉപകരണം ചെണ്ടതന്നെയാണെങ്കിലും അതിലും മേളത്തിലെതുപോലെയുള്ള കലാശങ്ങളില്ല. എന്നാൽ ചിട്ടകളും ഘട്ടങ്ങളും കലാശങ്ങളും കാലങ്ങളുമെല്ലാം പഞ്ചവാദ്യത്തിലും തായമ്പകയിലുമുണ്ട്. മനോധർമ്മപ്രയോഗസാദ്ധ്യതകളുണ്ട് എന്ന ഒരൊറ്റ കാരണത്താൽ ഈ രണ്ടു വാദ്യരൂപങ്ങളും, ശില്പങ്ങളല്ലാതാകുമെന്ന് എനിക്കഭിപ്രായമില്ല. കാരണം മനോധർമ്മപ്രയോഗങ്ങളെല്ലാം നടക്കുന്നത് ചിട്ടകളുടെ ചട്ടക്കൂടിനകത്താണ്. നിശ്ചിതചിട്ടകൾ ലംഘിക്കാത്തിടത്തോളം അവ ശില്പങ്ങൾ തന്നെയാണ്.

മനോധർമ്മസാദ്ധ്യതകൾ പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നത് ഒരിക്കലും പഞ്ചവാദ്യത്തിനോ തായമ്പകക്കോ പരാധീനതയായി മാറുന്നില്ല. അവയുടെ സൗന്ദര്യം വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നതേയുള്ളൂ. പതിഞ്ഞകാലങ്ങളിലുള്ള മേളച്ചോർച്ച മേളങ്ങൾക്കും ബാധകമാണ്. ഈ ഘട്ടങ്ങളിൽപ്പോലും, പഞ്ചവാദ്യത്തിലെയും തായമ്പകയിലേയും പ്രയോഗങ്ങളിലെ ഇടതൂർമ്മയും, പഞ്ചവാദ്യത്തിലെ കലാശങ്ങളും (കൂട്ടിക്കൊട്ടുകൾ) മേളങ്ങളുടെ വിളംബകാലത്തിലുള്ളതിനേക്കാൾ മേളക്കൊഴുപ്പു സൃഷ്ടിക്കുന്നു. കാലം മുറുകുംതോറും പഞ്ചവാദ്യത്തിന്റെയും, തായമ്പകയുടെയും ഗാംഭീര്യം വർദ്ധിച്ചുവരികയുമാണ്.

എത്ര ആനകൾക്കു പൊരുത്തപ്പെടുന്നു എന്നുള്ളത് കലാശില്പത്തിന്റെ സൗന്ദര്യത്തിന്റെ മാനദണ്ഡമായി ഞാൻ കരുതുന്നില്ല. ആനകൾ വേറെ മേളം വേറെ. ശബ്ദത്തിന്റെ കനം ഉപകരണങ്ങളുടെ എണ്ണത്തേയും സ്വഭാവത്തെയും ആശ്രയിച്ചാണിരിക്കുന്നത്. 15 മദ്ദളം 31 തിമില, 31 ഇലത്താളം, 31 കൊമ്പ്, 4 ഇടയ്ക്ക 3 ശംഖ് എന്നിങ്ങനെ 115 ഉപകരണങ്ങൾ ഒരു പഞ്ചവാദ്യത്തിൽ അണി നിരന്നാൽ 150 പേർ കൂടി നടത്തുന്ന മേളത്തേക്കാൾ എത്രയോ കൂടുതൽ മേളക്കൊഴുപ്പും മുഴക്കവും സൃഷ്ടിക്കും. ശബ്ദത്തിന്റെ കനം ശില്പലാവണ്യത്തിന്റെ ഒരവിഭാജ്യഘടകമായി കണക്കാക്കേണ്ടതില്ല. അങ്ങനെ വിലയിരുത്തിയാൽ പ്രകൃതിയിലെ ഇടിവെട്ടും മനുഷ്യനിർമ്മിതമായ വെടിക്കെട്ടുമാണ് ഏറ്റവും ഉയർന്ന കലാശില്പം എന്നുപറയേണ്ടിവരും.

അവസാനമായി മേളത്തിന്റെ ഭാവിയെപ്പറ്റി ഞാൻ പുസ്തകത്തിൽ പ്രകടിപ്പിച്ചു എന്നു ഡോ. വാസുദേവൻ പറയുന്ന "അശുഭാപ്തിവിശ്വാസ"ത്തിന്റെ കാര്യമെടുക്കാം. മേളത്തിന്റെ ചിട്ടയുടെ ചട്ടക്കൂട് അതിന്റെ സൗന്ദര്യത്തിന്റെ മാറ്റുകൂട്ടുന്ന ഒരു ഘടകമാണെങ്കിലും, അതിൽ നിലനിൽക്കുന്ന പരിഷ്കര

ണരാഹിത്യം അഥവാ മുരടിപ്പ് അതിന്റെ വികാസത്തിനും പ്രചാരവർധനക്കും പ്രതിബന്ധമാകുമോ എന്ന സംശയം പ്രകടിപ്പിക്കുകയാണ് ഞാൻ ചെയ്തത്. എന്നാൽ മേളത്തിന്റെ ഇന്നത്തെ അവസ്ഥയെപ്പറ്റിയുള്ള ഈ ആശങ്ക എന്റേത് മാത്രമല്ല. 1992-ൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ച പി.എസ്സ്. വാരിയരുടെ 'മേളകല' എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ ആമുഖത്തിൽ അദ്ദേഹം പറഞ്ഞിരിക്കുന്നത് നോക്കുക "അനുദിനം നാമാവശേഷമായിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ക്ഷേത്രവാദ്യകലകളിൽ ഏറ്റവും ശോചനീയാവസ്ഥയിലെത്തിയിട്ടുള്ളത് മേളകലകളാണെന്നു തോന്നുന്നു, പ്രത്യേകിച്ചും പഞ്ചാരി, പാണ്ടി മേളങ്ങൾ. പഞ്ചവാദ്യത്തിനും തായമ്പകക്കും വളരെ ചുരുങ്ങിയ തോതിലാണെങ്കിലും നാട്ടിൽ പ്രചാരമുണ്ടെന്നു പറയാം. ഈ നില തുടരാനനുവദിച്ചാൽ വളരെ ചുരുങ്ങിയ കാലത്തിനുള്ളിൽ നമ്മുടെ ചെണ്ടമേളങ്ങൾ നാമാവശേഷമായിത്തീരുമെന്നതിനു സംശയമില്ല. പ്രകടനാവസരങ്ങളും ആസ്വാദകരുമില്ലെങ്കിൽ ഏതൊരു കലക്കും നിലനില്ക്കാൻ സാധിക്കില്ലല്ലോ" (മേളകല പേജ് 18)

വാദ്യകലകളിൽ പൊതുവിലും മേളകലയിൽ പ്രത്യേകിച്ചും അഗാധപാണ്ഡിത്യമുള്ള പി.എസ്സ്. വാരിയരുടെ അഭിപ്രായമിതാണെങ്കിൽ, ഞാൻ ആ അഭിപ്രായം ആവർത്തിക്കുന്നതിൽ വലിയ തെറ്റില്ലെന്നാണെന്റെ വിശ്വാസം. *ആസ്വാദകരുടെയും അവരുടെ ആഗ്രഹങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന സംഘാടകരു*ടെയും അഭിരുചികളും താല്പര്യങ്ങളും, വാദ്യകലകളേക്കാൾ കൂടുതൽ അടിപൊളിഗാനമേള, കഥാപ്രസംഗം, നൃത്തം, നാടകം, ബാലേ തുടങ്ങിയ കലാപരിപാടികളോടാണ്. ഇതാണ് ക്ഷേത്രകലകളുടെ പ്രചാരക്കുറവിനുള്ള പ്രധാന കാരണം. എന്നാൽ തായമ്പകയും പഞ്ചവാദ്യവും കുറച്ചെങ്കിലും പിടിച്ചു നില്ക്കും എന്നദ്ദേഹം പറയുന്നതിന്റെ കാരണം ഇവയിലെ മനോധർമ്മസാദ്ധ്യതകളും പ്രയോഗങ്ങളും മേളങ്ങളുടെ വിളംബകാലങ്ങളിലെ ആവർത്തനവിരസതയുമാണെന്നെനിക്കു തോന്നുന്നു. ഈ ആവർത്തനം പ്രകൃതിയുടെ ആവർത്തനമാണെന്ന ഡോ. വാസുദേവന്റെ നിഗമനത്തോടും എനിക്ക് യോജിപ്പില്ല. പ്രകൃതിയിൽ നടക്കുന്നത് തനിയാവർത്തനങ്ങളല്ല. വൈവിദ്ധ്യങ്ങളും വൈചിത്ര്യങ്ങളും നിറഞ്ഞ വിശദാംശങ്ങളോടുകൂടിയ ആവർത്തനങ്ങളാണ്.

പഞ്ചവാദ്യത്തിന്റെ താളവട്ടങ്ങളുടെ ഖണ്ഡ വിഭജനം ഇന്നു നടന്നുവരുന്ന വാദനത്തിന്റെ രീതിയെ അവലംബിച്ചുകൊണ്ടാണ് പുസ്തകത്തിൽ ഞാൻ രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്. ഖണ്ഡവിഭജനത്തിന് അലംഘനീയമായ നിയമങ്ങളൊന്നുമില്ല. ഇന്നത്തെ രീതിയിൽ ഇനിയും മാറ്റങ്ങൾ വന്നേക്കും. ഏതായാലും പ്രതിപാദ്യവിഷയം വിശദമായി പരിശോധിച്ചു ഭിന്നാഭിപ്രായങ്ങൾ രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ള ഡോ. വാസുദേവന്റെ നിരൂപണം ഞാൻ ഹൃദയംഗമമായി സ്വാഗതം ചെയ്യുന്നു.

●

രാമകഥ:

ആധുനിക മലയാള കവിതകളിൽ

മേഴ്സി. കെ. വി

അദ്ധ്യാത്മ ദൃഷ്ടിയിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ട രാമായണങ്ങളിലെ രാമനിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമായി, ലോകോത്തരമനുഷ്യന്റെ ഉത്തമ ചിത്രമായ ഇതിഹാസപുരുഷൻ മാനവികപശ്ചാത്തലത്തിൽ വീക്ഷിക്കപ്പെട്ടപ്പോഴാണ് ആധുനിക കാലത്തെ 'രാമവിലാപങ്ങൾ' ജന്മമെടുത്തത്. അധികാരം, മൂല്യബോധം, സമൂഹം, കുടുംബം തുടങ്ങി നിരവധി തലങ്ങളിൽ സംഭവിക്കുന്ന വ്യക്തിത്വ നിരാസത്തിന്റെ പ്രതിഫലനമെന്ന നിലയിൽ രാമകഥ പുനരവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടു. അധികാരശ്രേണികൾ, സദാചാര സങ്കല്പങ്ങൾ, സമൂഹത്തിലെയും കുടുംബത്തിലെയും അംഗമെന്ന നിലയിൽ വ്യക്തി അനുഭവിക്കേണ്ടി വരുന്ന മാനസികവിക്ഷോഭങ്ങൾ തുടങ്ങിയവ അവന് സമ്മാനിക്കുന്ന ഏകാന്തതയുടെയും മൃത്യുവാഞ്ഛയുടെയും പരകോടിയാണ് ഈ കാവ്യങ്ങളെ ശ്രദ്ധേയമാക്കുന്നത്. വ്യക്ത്യന്തഃക്ഷോഭങ്ങളുടെ തിരമാലകളുയർത്തുന്നതും പൂർണ്ണമായും മാനവീകരിക്കപ്പെട്ടതുമായ പ്രതിപാദന രീതി കൈക്കൊണ്ട 'ചിന്താവിഷ്ടയായ സീത'യുടെ മാനസികഘടന ഈ രചനകളിലും ദൃശ്യമാണ്. 'ചിന്താവിഷ്ടയായ സീത'യ്ക്ക് ഒരു മറുപടിയെന്ന നിലയിൽ പി. വി. കൃഷ്ണവാര്യർ രചിച്ച 'ചിന്താഗ്രസ്തനായ ശ്രീരാമൻ' രൂപാവതരണങ്ങളിൽ പരാജയപ്പെട്ടു. എന്നാൽ, പ്രൊഫ. ഒ. എൻ. വി. കുറുപ്പ്, യൂസഫലി കേച്ചേരി, ഡോ.

തോന്നയ്ക്കൽ നാരായണൻ എന്നിവരുടെ രചനകൾ ആസ്വാദകരുടെ സവിശേഷശ്രദ്ധ ആകർഷിച്ചവയാണ്.

ചിന്താഗ്രസ്തനായ ശ്രീരാമൻ

മഹാകവികുമാരനാശാൻ 'ചിന്താവിഷ്ടയായ സീത'യിൽ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന ഭാവൗന്നത്യവും അന്തഃക്ഷോഭങ്ങളും ആശയഗരിമയും പി. വി. കൃഷ്ണവാര്യരുടെ 'ചിന്താഗ്രസ്തനായ ശ്രീരാമന്' തികച്ചും അന്യമാണ്. മാമുനിയോടൊത്ത് തന്റെ കിടാങ്ങൾ രാജസന്നിധിയിലേയ്ക്ക് പുറപ്പെട്ട സന്ധ്യയിൽ, ആശ്രമവാടത്തിലെ ഉദ്യാനത്തിൽ ചിന്താകുലയായി മേവിയ സീതയ്ക്ക് കവി അനുവദിച്ച ചിന്താസ്വാതന്ത്ര്യവും വൈകാരികക്ഷോഭങ്ങളും 'ചിന്താഗ്രസ്തനായ ശ്രീരാമന്' അപരിചിതമാണ്. തന്റെ പൂർവ്വകാലസ്മരണകൾ, പരിത്യജിച്ച ഭർത്താവിന്റെ നിഷ്ഠൂരതയെക്കുറിച്ച് കർക്കശമായ ഭാഷയിൽ നടത്തുന്ന വിലയിരുത്തലുകൾ, ഭർത്തൃഹൃദയത്തിന്റെ മാർദ്ദവത്തെയും ദൗർബല്യത്തെയും കുറിച്ച് ഉള്ളിന്റെയുള്ളിൽ വേരുറച്ച ബോധ്യം, കനിഷ്ഠനോടു പറഞ്ഞുപോയ പരുഷവാക്കുകളെ ഓർത്തുള്ള പശ്ചാത്താപം തുടങ്ങി വിവിധവികാരവിക്ഷുബ്ധമായ ആ കാവ്യലോകം, പ്രക്ഷുബ്ധമായ അലയാഴിക്ക് സമാനത വഹിക്കുന്നു. എന്നാൽ, സീതാപരിത്യാഗത്തിനുള്ള ന്യായീകരണം മാത്രമേ 'ചിന്താഗ്രസ്തനായ ശ്രീരാമനി'ലുള്ളു. സഹധർമ്മിണിയെ വനത്തിലുപേക്ഷിക്കുവാൻ സഹോദരനെ ചുമതലപ്പെടുത്തി അയച്ച ശേഷം, ദുഃഖപാരമ്യത്തിലെത്തിനില്ക്കുന്ന ശ്രീരാമനെയാണ് കാവ്യാരംഭത്തിൽ ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഹിംസ്രമൃഗങ്ങളുള്ള കാട്ടിൽ താൻ സീതയെ ഉപേക്ഷിക്കുകയില്ലെന്നും, 'നലമേറുമൊരാശ്രമാന്തികസ്ഥല'ത്തിൽ അവൾ ചെല്ലുവാൻ ഇട വരുത്തുമെന്നും രാമൻ ചിന്തിക്കുന്നു. ഒരു പക്ഷിയെ വേടൻ എയ്തുകൊന്ന സാധാരണസംഭവത്തിലും കരുണാകുലനായിക്കരഞ്ഞ ഗുരു, അവളെ കണ്ടെത്തി, കൂട്ടിക്കൊള്ളുമെന്നാണ് രാമന്റെ ഉറപ്പ്. അവിടെ തന്റെ ഉണ്ണികളെ പ്രസവിച്ച്, അവരുടെ കളിചിരികളിൽ ആശ്വസിച്ച്, സ്വദുഃഖമമർത്തി, സീത കഴിയും. പക്ഷേ തനിക്ക് ആശ്വസിക്കാൻ എന്താണുള്ളതെന്നാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ന്യായമായ ചോദ്യം.

പണ്ട് വനവാസകാലത്ത് പൂവാടി യിലെന്നപോലെ ജീവിച്ച വനത്തിൽക്കഴിയാൻ സീതയ്ക്ക് വീണ്ടുമൊരാഗ്രഹം. അതു നിറവേറ്റാൻ ആ സമർത്ഥൻ (ലക്ഷ്മണൻ) വേണ്ടതു ചെയ്യുമെന്നുമാത്രം രാമനാശ്വസിക്കുന്നു. ശൂർപ്പണഖ, ഖരദൂഷണാദികൾ, മാരീചൻ തുടങ്ങിയവരുടെ മുന്നിൽ താൻ നിലകൊണ്ട രീതി തികഞ്ഞ അഭിമാനപൂർവ്വം സ്മരിക്കുന്ന രാമൻ, സ്വയം നീതിനിഷ്ഠനായി ഭാവിക്കുന്നു. തന്റെ പൗരരുടെ മുന്നിലും ഇതേ നീതിബോധം പ്രകടമാക്കാനാണ് അദ്ദേഹം സീതയെ ഉപേക്ഷിക്കുന്നത്:

അപരാധിനിയല്ല, സീതയെ-
ന്നപരന്മാർക്കൊരു ബോധമേകുവാൻ
അപരിഗ്രഹനാകതന്നെ ഞാ-
നപരം കാണുവതില്ല കൗശലം.

എന്നാണദ്ദേഹത്തിന്റെ ന്യായം ലക്ഷ്മണനെ പരുഷോക്തി പറഞ്ഞതിന്റെ പാപഫലമാണ് സീതയ്ക്ക് നിത്യവിയോഗസങ്കടം വരുത്തിയതെന്ന് വിശ്വസിക്കുന്ന രാമൻ, സീതാവിയോഗഹേതുവായി, തന്റെ ജാതകവും കണക്കിലെടുക്കുന്നു. മൂന്നു ശ്ലോകങ്ങളിലാണ്, ഭാര്യാവിയോഗം ഫലമാക്കുന്ന ഗ്രഹസ്ഥാനവർണ്ണന അദ്ദേഹം നടത്തുന്നത്.

പ്രമേയം, അവതരണം എന്നീ തലങ്ങളിൽ തീർത്തും ശുഷ്കമായ ഈ കാവ്യത്തിൽനിന്നും തികച്ചും വിഭിന്നവും പണ്ഡിതോചിതവുമായ സമീപനമാണ് പ്രൊഫ.ഒ. എൻ. വി. കുറുപ്പിന്റെ സരയുവിലേയ്ക്ക്, യൂസഫലി കേച്ചേരിയുടെ രാഘവീയം, ഡോ. തോന്നയ്ക്കൽ നാരായണന്റെ രാമന്റെ വിലാപം എന്നീ കവിതകളിൽ പാലിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. സഹോദരൻ, ഭർത്താവ്., ഭരണാധികാരി എന്നീ നിലകളിൽ സ്വധർമ്മപാലനം ചെയ്യുന്ന ഒരാൾ, ഭരണീയരുടെ സ്നേഹാദരവുകൾ കൂടി പ്രതീക്ഷിക്കുമ്പോൾ സ്വയം എത്തിപ്പെടുന്ന ഏകാന്തവും ശൂന്യവുമായ മൃത്യുവാഞ്ഛയുടെ തീരങ്ങളാണ് ഈ കവിതകളിൽ അനാവൃതമാകുന്നത്.

സരയുവിലേയ്ക്ക്

സരയുവിന്റെ സ്വച്ഛശാന്തമായ അഗാധഹ്രദങ്ങളിലേയ്ക്ക് തന്നെയും സ്വീകരിക്കാനുള്ള രാമന്റെ അഭ്യർത്ഥനയോടെ 'സരയുവിലേയ്ക്ക്' എന്ന കവിത ആരംഭിക്കുന്നു.

മുടികോതി മലർ ചൂടി
ശുഭ്രനീഹാരമുഖ-
പടമാർന്നു നില്ക്കുമീ
സൗമ്യയാം പ്രകൃതിയിൽ,
എവിടെ മിഴിയെത്തുന്നി-
തവിടെയെല്ലാമെന്റെ
ദേവിയെ വിഭക്താങ്ഗ-
ലേഖയായ്

കാണുന്ന രാമന്റെ ദു:ഖം ഏറെ സാന്ദ്രമാണ്. തന്റെ വിളികേൾക്കാതെ, 'ഉരിമണലിലെ തീർത്ഥകണമെന്ന പോലെ' അപ്രത്യക്ഷയായ ആ പതിവ്രതയാണ് രാമന്റെ ജീവിതനിരാസത്തിന്റെ പ്രഭവകേന്ദ്രം. 'അരികളെയുമരക്ക നിരയും കേൾവിയിൽ വിറപ്പിക്കും രഘുരാമനാമത്തിന്നുടയവൻ കനിവിന്റെ നിറ

നിലാവെ'ന്നു പുകഴ്ത്തുന്ന വന്ദികൾ, 'എരിയുമൊരു കാടിന്റെ കരൾപൊട്ടി യുതിരുന്ന മാതിരി'യുള്ള സീതാരോദനം മുഴങ്ങുന്ന ഭൂതകാലത്തിലേയ്ക്ക് രാമനെ തള്ളിവിടുന്നു.

കനിവിൻ നിലാവേ!
മറച്ചതാർ നിന്നെ?യാ-
ക്കാനനസീമയിൽ
നീയെന്തുദിക്കാഞ്ഞു?

എന്ന് രാമൻ സ്വയംകുറ്റപ്പെടുത്തുന്നു. 'കരളിനെക്കുത്തുന്ന' ചോദ്യങ്ങൾ 'കാട്ടു കടന്നലുകളായ്' തന്നെ പൊതിയുന്നത് താങ്ങുവാനാകാതെ,...... 'ശത്രുശര ങ്ങളല്ലാത്മക്ഷതങ്ങളാണെത്രയും ദുസ്സഹ'മെന്ന് രാമൻ ചിന്തിക്കുന്നു. ഇതി ഹാസകാവ്യാലാപകരായ പുത്രന്മാർ, ഈ ക്ഷതനിർമ്മിതിക്കുള്ള നിമിത്ത ങ്ങൾ മാത്രമാണ്. സ്വാർത്ഥത്തിനുവേണ്ടിതന്നെ ഉപകരണമാക്കിയവരും തന്റെ വ്യക്തിത്വത്തെ മാനിക്കാത്തവരുമായ മുനിമാരിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തനായി അദ്ദേഹം ഇതിഹാസകാരനെ വീക്ഷിക്കുന്നു.

ശഠരാകുമൃഷികളുടെ
ശാപം ഭയന്നരചർ
ചാപം കുലയ്ക്കുന്നു!
ഭീരുക്കളാണവർ!

എന്ന് ക്ഷത്രിയ വംശത്തിന്റെ മുഖ്യദൗർബല്യത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്നിടത്ത് തന്റെ വ്യത്യസ്തമായ വീക്ഷണം രാമൻ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നു.

അരചൻ വെടിഞ്ഞ നിജ-
പത്നിയെ, പുത്രരെയു-
മാരഭയമേകി -
പ്പുലർത്തുന്നു - ധീരരവർ!
ഇളയിലവർതൻ കുല-
മനാകുലം വാഴട്ടെ!
ഇദ്ധരയിലെ സ്നേഹ-
സരയുവായൊഴുകട്ടെ!'

എന്നദ്ദേഹം ആശംസിക്കുന്നു.

വന്ദിഗീതങ്ങളും വൈതാളിക വാണികളും സുമന്ത്രശ്രവണവും വെടി ഞ്ഞ്, മുദ്രാങ്ഗുലീയവും രത്നകേയൂരപട്ടാംബരങ്ങളുമുപേക്ഷിച്ച്, അരയിൽ വെൺപുടവ ചുറ്റി, തൃക്കറുകയാൽ തീർത്ത അങ്ഗുലീയങ്ങളണിഞ്ഞ്, ഹൃദ

യാഗ്നിയിൽ നിന്നു കത്തിച്ച നെയ്ത്തിരിപോലെ ജ്വലിക്കുന്ന വിഭാതതാരം മുന്നിൽക്കാണുന്ന രാമൻ, തന്റെ ജീവന്റെ മുക്തിഹർഷങ്ങൾക്കുള്ള അന്ത്യാ ഭയമായി സരയുവിന്റെ നീരവഗൗരവമാർന്ന കയങ്ങളെ ദർശിക്കുന്നു.

രാമന്റെ വ്യക്തിത്വത്തിലെ മൂടിവയ്ക്കപ്പെട്ട അംശങ്ങൾ ഒ. എൻ. വി. കുറുപ്പ് വിചാരണയ്ക്കു വിധേയമാക്കുന്നു. തന്റെ വീരഗാഥകൾക്കും കനിവിന്റെ കഥകൾക്കുമപ്പുറം താൻ നിഷ്ഠൂരത പ്രദർശിപ്പിച്ച രംഗങ്ങൾ രാമനിൽ ആത്മക്ഷതങ്ങളായി നിലനില്ക്കുന്നു. നിർദ്ദയത്വം, ഭീരുത്വം തുടങ്ങിയവ തന്റെ പരാജയകാരണങ്ങളായി രാമൻ വീക്ഷിക്കുന്നു. രാമന്റെ പാപബോധത്തിന് ശമനൗഷധിയായാണ്, തീർത്ഥസങ്കല്പത്തിലാണ് സരയു വിവക്ഷിക്കപ്പെടുന്നത്.

രാഘവീയം

'പ്രാപഞ്ചികപാംസു പറ്റിയ ധൂസരാത്മാവുമായ്' 'ഉദ്ദാമമാം അന്തസ്തടിത്തുലയ്ക്കുമശാന്തമാമാഷാഢമേഘംപോലെ' സരയൂതീരത്തു വന്നു നില്ക്കുന്ന അസ്വസ്ഥനായ രാമന്റെ ചിത്രണമാണ് രാഘവീയത്തിന്റെ ഉപോദ്ഘാതത്തിലുള്ളത്. സരയുവിൽ നിമഗ്നനാകുന്ന രാമനിൽ ജലസ്പർശം ഉണർത്തിവിടുന്ന ചിന്തകൾ മൂന്നുഭാഗങ്ങളായി ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. അടർന്നുവീഴാൻ വെമ്പുന്ന ഒരു കണ്ണീർത്തുള്ളിയുടെ ഭാവഗരിമ ഈ കാവ്യം പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നു. തന്റെ പാദങ്ങളിൽ നുരപ്പൂക്കളർപ്പിച്ച് വരവേല്ക്കുന്ന, സ്ഫടികസ്വച്ഛമായ ഹ്രദങ്ങളുള്ള സരയൂനദി, നിഷ്കളങ്കനും അഗാധവ്യക്തിത്വമുള്ളവനുമായ ലക്ഷ്മണനെ രാമസ്മൃതികളിലെത്തിക്കുന്നു. സൗഭ്രാത്രത്തിൻ മാതൃകാ നക്ഷത്രം, സൗമ്യദീപ്തിയാൽ നയിക്കുന്നവൻ, ബഹിശ്ചരപ്രാണൻ തുടങ്ങിയ സംബോധനകൾ രാമന്റെ ജീവിതത്തിൽ ലക്ഷ്മണനുണ്ടായിരുന്ന അവ്യാജ്യമായ സ്വാധീനം വെളിപ്പെടുത്തുന്നു.

ആളുകയാണിന്നും നീ
താണ്ടിയ പരീക്ഷാഗ്നി-
നാളങ്ങളെന്നോർമ്മയിൽ....

എന്ന കണ്ടെത്തൽ, തന്റെ ദാസനായി സ്വയം അവരോധിതനായതിനാൽ ലക്ഷ്മണന് അനുഭവിക്കേണ്ടിവന്ന തീവ്രമായ ദുരന്താനുഭവങ്ങളുടെ അണിനിരത്തലാണ്. വനത്തിൽ അവനമായി തനിക്കു തുണവന്ന ആ പ്രിയപ്പെട്ടവനോട് ചെയ്ത പ്രമാദമാണ് രാമനെ ഏറെ അസഹ്യപ്പെടുത്തുന്നത്.

'ബ്രഹ്മദൂതന്നും വിടു-
വായന്നും ബഹുജന-
സമ്മതി കൊതിച്ചിവൻ

ആജ്ഞാപ്യനായ് വർത്തിച്ചോ?
ചലിച്ചോ തോൽപ്പാവയായ്
കാകുൽസ്ഥൻ പ്രജാഹിത-
ച്ചരടിൽ? നിഹതം താൻ
'സ്വഹിതം നൃപർക്കെന്നും'

എന്ന ആത്മവിമർശനം ഇത് ശരിവയ്ക്കുന്നു.

ജലം അരക്കെട്ടു കവിയുമ്പോൾ, 'മനുവംശവ്യഥയും മതിർപ്പിച്ച കിന്നര സ്വരരും' മുനികാവ്യാലാപകരുമായ ലവകുശന്മാരെ രാമൻ ഓർമ്മിക്കുന്നു. അവരുടെ കാവ്യാലാപംമൂലം തനിക്കുളവായ മന:ക്ലേശം, 'തീയമ്പൊന്നുമി ത്രസംഹൃതിദക്ഷമല്ല' എന്ന പ്രസ്താവം വെളിപ്പെടുത്തുന്നു.

'ഭാവികണ്ട മാനുഷ-
പ്രതിഭൻ മുനിതീർത്ത
കഥയിൽ ജീവത്യാഗ-
ക്കറ തീണ്ടാത്തോൻ ദാശ-
രഥി; ലൗകികരാമൻ
മണ്ണുടൽ വെടിയേണ്ടോൻ',

എന്ന് അദ്ദേഹം നിശ്ചയിക്കുന്നു. ബലീയസ്സായ ബാലിയിൽ താൻ പ്രയോഗിച്ച ശസ്ത്രം നിശിതോഗ്രബാണങ്ങളായ് നെഞ്ചിലാഴുന്നോ എന്ന് രാമൻ ശങ്കിക്കുന്നു. ശബ്ദവേധിയായ അച്ഛന്നേറ്റ ശാപം തന്നെയും വേട്ടയാടുന്നുവെന്ന് രാമൻ ചിന്തിക്കുന്നു.

സരയുവിന്റെ കല്ലോലങ്ങളാകുന്ന പാണികൾ തന്റെ കഴുത്തിൽ ചുഴലുമ്പോൾ, മൃദുശീതളവും മൃണാളതുല്യവുമായ സീതാഹസ്തശ്ലേഷത്തിന്റെ സ്മൃതികൾ രാമന്റെ ഉള്ളിലുണരുന്നു.

'രാവണകൃതം പാപം
തുച്ഛമാണവതീർണ്ണ-
ദൈവമേ, സ്ത്രീത്വത്തെ നീ
ധിക്കരിച്ചതോർക്കുമ്പോൾ,

എന്ന് രാമൻ പരിതപിക്കുന്നു. ഇന്ദുമതിയെത്തേടിയ പിതാമഹനെപ്പോലെ താനും സീതയെത്തേടി ഭൂഗർഭത്തിലേയ്ക്ക് മറയാനുദ്ദേശിക്കുന്നുവെന്ന് രാമൻ മോഹിക്കുന്നു. ഇതിഹാസകാരനോട് രാമനുള്ള ആദരവ് രാമചിന്തകൾ വെളിപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. ഇതിഹാസകാരനെ ചീരത്തിനുള്ളിൽ തിങ്ങുന്ന കരുണക്കാമ്പായും. ജ്ഞാനാഗാരമായും, സംവൃതമാനസസൂക്ഷ്മധൂളിയും തൂവൽത്തുമ്പാലൊപ്പുന്ന ധരാധർമ്മചാലകോർജ്ജമായും, കിരീടാർത്തി ചുട്ട ഭസ്മം

പൂശിയ തിതിക്ഷുവിലീശനെക്കണ്ട അദ്ധ്യാത്മപൂഷാവായും, തിരോഹിതസീതയെ മീളാൻ താഴ്ന്ന രാമനെ സ്വർഗ്ഗാരോഹിയാക്കിയ മഹാകവിയായും കണ്ട്, നമസ്ക്കരിച്ച്, 'ഭൂപനാമിവൻ ചെയ്ത സാഹസം പൊറുക്കുക' എന്നദ്ദേഹം അഭ്യർത്ഥിക്കുന്നു. അതോടൊപ്പം 'ജനിരുജയ്ക്കൗഷധം നീയേമൃത്യോ!' എന്ന് തന്റെ അഭയമാർഗ്ഗം കണ്ടെത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. ജടിയായ രാമനിൽ സംപ്രീതയായിരുന്ന രാമശ്വശ്രുവായ ധര, രാജ്യലക്ഷ്മിയെ വേട്ട തന്നെ നിശ്രീകനാക്കാനാണോ സീതയെ സ്വവക്ഷസ്സിൽ ഒളിപ്പിച്ചതെന്ന് രാമൻ സംശയിക്കുന്നു.

ഉഗ്രശാസനൻ, കാന്ത
മൈഥിലി മൂലം ഞാനി-
ന്നുന്മത്തൻ താനും: വഴി-
മാറുക വസുന്ധരേ....

എന്നാണ് രാമന്റെ അന്ത്യാജ്ഞ.

കേച്ചേരിയുടെ രാമനിൽ ജീവിതാസക്തി ഊതിക്കെടുത്തുന്ന മുഖ്യഘടകം ലക്ഷ്മണനിരാസമാണ്. തന്റെ ഭീരുത്വത്തിനു കാരണമായി 'ബഹുജനസമ്മിതി കൊതിക്കുന്നതി'ലെ ആജ്ഞാപ്യതയെയാണ് രാമൻ കണ്ടെത്തുന്നത്. ലക്ഷ്മണന്റെ വിധേയത്വം, ലവകുശന്മാരുടെ നിഷ്കളങ്കത, സീതയുടെ അർദ്ധാംഗനാത്വം തുടങ്ങിയവ രാമന്റെ മനസ്സിനെ മുറിപ്പെടുത്തുന്നു. തന്നെ ന്യായീകരിക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങളല്ല, മരണത്തിൽ അഭയം കണ്ടെത്തി, ജീവിത ദു:ഖങ്ങൾ ഉപേക്ഷിക്കാനുള്ള വ്യഗ്രതയാണ് രാമനിൽ നിറഞ്ഞുനില്ക്കുന്നത്.

രാമന്റെ വിലാപം

പുണ്യചരിതയായ സരയുവിന്റെ കുളുർത്തിരക്കൈകളുടെ നിരുപമവരസ്പർശമേറ്റു വിലയിക്കുവാൻ കരളുരുകി, വിളറി, നിലകൊള്ളുന്ന രാമന്റെ ആത്മാലാപമാണ് 'രാമന്റെ വിലാപം'. തന്റെ ഭൗതികനേട്ടങ്ങളുപേക്ഷിച്ച്, ജീവിതവ്യഗ്രതയോടെ സരയൂതീരത്തെത്തുന്ന രാമനിൽ മുന്നിട്ടുനില്ക്കുന്നത് ആത്മവിമർശനപരതയാണ്. ഗതകാലജീവിതത്തിലെ ഓരോ നിമിഷവും രാമചിന്തകളിൽ ദുസ്സഹമനസ്താപത്തിന്റെ അഗ്നി ആളിക്കുന്നു. തന്റെ നേട്ടങ്ങൾ ആത്മസംതൃപ്തി നല്കില്ലെന്ന് തിരിച്ചറിയുകയും തിരഞ്ഞെടുത്ത വഴികളിലെ മഹാപ്രമാദങ്ങൾ ഭീഷണരൂപമാർന്നു മുന്നിൽ നിരക്കുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ, അഗാധമായ കുറ്റബോധത്തിനു വിധേയനാകുന്ന ആധുനികമനുഷ്യന്റെ പ്രതിനിധിയാണ് 'രാമന്റെ വിലാപ'ത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. നിഷ്ഠൂരതയും ആത്മവഞ്ചനയും അധികാരവാഞ്ഛയിൽ നിന്നുടലെടുക്കുന്ന അഹംബോധവും നിറഞ്ഞ നരത്വത്തിന്റെ നഗ്നചിത്രം ആവിഷ്കരിക്കുന്ന കവി, രാമന്റെ

വ്യക്തിത്വത്തിലെ ദൈവികതയെ തകർത്തെറിയുന്നു.

ഭൂമിപുത്രിയുടെ കണ്ണീരരുവിയായും (സഹജന്റെ) അന്ത്യവിശ്രാന്തിപദമായും സരയുവിനെ വിശേഷിപ്പിക്കുന്ന രാമൻ, മിഹിരസുതയായ ആ നദിയിൽ, തന്റെ നരജീവിതത്തിന് ശാന്തിയേകുന്ന നിരവധി സവിശേഷതകൾ കണ്ടെത്തുന്നു. 'അണിവർണ്ണസംഗീത മധുവീചിമേള'മായും, അവനിയുടെ ചൈതന്യധാരയായും, അവിരാമ ജീവിതസ്പന്ദമായും ആർദ്രയായി അവലംബമരുളുന്ന പ്രശാന്തിയായും സുകൃതപദമന്ത്രം പൊഴിച്ചുകൊണ്ട് ഒഴുകുന്നവളായും രാമൻ സരയുവിനെ ദർശിക്കുന്നു. ഇവിടെ സരയൂ, ജീവിതസംഘർഷങ്ങളെ ലഘൂകരിക്കുന്ന കല, മർത്ത്യന്റെ വൈകാരികത, ജീവിതം, ധാത്രി, തീർത്ഥം എന്നീ സങ്കല്പങ്ങളിൽ വിവക്ഷിതയാകുന്നു. 'കനിവുറവുതേടുവോരൊടുവിലണയും ദിവ്യകമനി'യായും സരയു വീക്ഷിക്കപ്പെടുന്നു. ഒ. എൻ. വി. കുറുപ്പിന്റെയും യൂസഫലി കേച്ചേരിയുടെയും കവിതകളിൽ കാല, തീർത്ഥപ്രത്യയങ്ങളിൽ അന്വയിക്കപ്പെടുന്ന സരയു, 'രാമന്റെ വിലാപ'ത്തിലെത്തുമ്പോഴേയ്ക്കും മുക്തിമാർഗ്ഗമെന്നതിനേക്കാൾ ജീവിതം നല്കാത്ത ആശ്വാസം പ്രദാനം ചെയ്യുന്ന പ്രിയങ്കരികൂടിയായി മാറുന്നു.

പ്രാചീനകവികൾ മുതലിങ്ങോളം വാഴ്ത്തിയ രാമപ്രാഭവവും മഹത്ത്വവും 'രാമന്റെ വിലാപ'ത്തിൽ തിരസ്കൃതമാകുന്നു. പ്രാഭവത്തിന്റെയും മഹത്ത്വത്തിന്റെയും സംരക്ഷണത്തിനുവേണ്ടി ചെയ്തുപോയ കൃത്യങ്ങളുടെ ദുരന്തഭൂമിയിൽ തീരാവ്യഥിതനായി കാണപ്പെടുന്ന രാമൻ ജീവിതനിരാസത്തിന്റെ പരകോടിയിലാണ്. പുത്രകാമേഷ്ടിയുടെ ഫലസിദ്ധിയായ ആ ജന്മം, സാകേതത്തിന്റെ സുരക്ഷിതത്വവും അനാര്യകുലദർപ്പം കെടുത്തിയ മുനികല്പനയുടെ സാക്ഷാല്ക്കാരാനുഭൂതികളും സുരവർഗ്ഗാധിപത്യം പുലർത്തിയ ഗർവ്വും ശൈവചാപഖണ്ഡനത്തിലൂടെ കൈവന്ന ഐശ്വര്യവും നഷ്ടപ്പെട്ട്, പിതൃനിശ്ചയനിർവ്വഹണത്തിനായുള്ള തീവ്രസഹനവും കടന്ന്, ഉത്ഥാനമില്ലാത്ത ദുഃഖാന്ധകാരത്തിലെ പിടച്ചിലുമായി, മഹാപാപത്തിന്റെ പഞ്ചാഗ്നിമദ്ധ്യത്തിൽനിന്നും സരയുവിനെ തേടുന്നു; മനോവ്യഥയുടെ അഗ്നിനാളങ്ങളിൽ നിന്നുമുള്ള മുക്തിക്കായി സരയുവിന്റെ ആർദ്ര ശരീരത്തിലലിയാൻ കാത്തുനില്ക്കുന്നു.

മുനിവചനസത്യം ഗ്രഹിക്കാത്ത അഹങ്കാരം ചെങ്കോലിനും മണിമകുടത്തിനും പ്രാധാന്യം കല്പിച്ചപ്പോൾ, കളങ്കശതശങ്കാവിഷം വിതറി,'കഠിനശില'പോലെ നിന്ന തന്റെ നിഷ്ഠൂരതയും പ്രിയപത്നിയുടെ നിഷ്കളങ്കതയും രാമന്റെ മനസ്സിനെ എരിതീയിൽ നീറ്റുന്നു. താൻ പ്രേമരഹിതനായിരുന്നുവെന്ന് ഈ വൈകിയ വേളയിൽ അദ്ദേഹം തിരിച്ചറിയുന്നു. നേട്ടങ്ങൾക്കുവേണ്ടിയുള്ള പരക്കംപാച്ചിലിനിടയിൽ ആധുനികമനുഷ്യൻ നിസ്സാരമെന്നുകരുതി ത്യജിക്കുന്ന

പ്രണയവും ദാമ്പത്യവും അവന്റെ ജീവിതതുഷ്ടി നശിപ്പിക്കുമെന്നുകൂടി കവി ഇവിടെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു.

സീതാ പരിത്യാഗം തന്നെയാണ് 'രാമന്റെ വിലാപ'ത്തിലെ ജീവിത നിരാസത്തിന്റെ മുഖ്യപ്രചോദനം. സീതയുടെ അന്തർദ്ധാനത്തിന്റെ നിമിഷങ്ങളിൽ പ്രകൃതിയിലുണ്ടാകുന്ന ക്ഷുബ്ധത, രാമന്റെ അന്തഃക്ഷോഭങ്ങളാണെന്നു കരുതുന്നതിൽ തെറ്റില്ല. കവിതയുടെ ഭാവഗൗരവത്തെ ഈ ക്ഷുബ്ധത പോഷിപ്പിക്കുന്നു. സീതാപരിത്യാഗത്തോടൊപ്പം സ്വയം അഭിശപ്തനായിക്കരുതാൻ രാമനെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നത് 'നിഴലായ് നടന്ന പ്രിയ സഹജനെയുപേക്ഷിച്ചതി'ലുള്ള നഷ്ടബോധമാണ്.

ഇനിയുമൊരു പുലർവനിതയുണരും വരെ സൂര്യ-
കുലമഹിമ ചൂടുമിവനെന്തിനിഹ ജീവിതം?

എന്ന ചോദ്യമുന്നയിച്ചുകൊണ്ട്, സുകൃതപഥസാരികയായ സരയുവിനോട്, രാമൻ തന്നെ 'അലിവൊടുൾക്കൊള്ളാൻ' അപേക്ഷിക്കുന്നു.

ഉപസംഹാരം

'ബഭൂവ രാമഃ സഹസാ സംബാഷ്പ-
സ്തുഷാരവർഷീവ സഹസ്യചന്ദ്രഃ
കൗലീന ഭീതേന ഗൃഹാന്നിരസ്താ
ന തേന വൈദേഹസുതാ മനസ്തഃ'

എന്ന കാളിദാസശ്ലോകത്തിന്റെ പ്രചോദനമുൾക്കൊണ്ടവരാണ് ഈ മൂന്നു കവികളും. സീതാവിയോഗത്തിൽ നിന്നും ഉളവായ തീവ്രവേദനയിൽ നിന്നുമുള്ള മുക്തിക്കായി സരയുവിൽ മുഴുകുന്ന രാമസങ്കല്പം അവതരണരീതിയിലും സങ്കല്പവൈശിഷ്ട്യത്തിലും വൈവിധ്യം പ്രാപിക്കുന്നു.

●

ദ്യോതകങ്ങൾ തൊൽക്കാപ്പിയ വീക്ഷണത്തിൽ

മാത്യു ഫിലിപ്പ്

ഒരു ഭാഷയുടെ മൗലികത അതിന്റെ ബാഹ്യവും ആന്തരികവുമായ വ്യാകരണസവിശേഷതയിൽ നിക്ഷിപ്തമാണ്. അർഥപരമോ ഘടനാപരമോ ആകാം ഈ വ്യാകരണ സവിശേഷതകൾ. ഇവയ്ക്ക് അടിസ്ഥാനമാകട്ടെ ഭാഷാഘടകങ്ങളുടെ സ്വതന്ത്രതാസ്വതന്ത്രതകളും. നിരാധാരനിലയിലോ പരാധാരനിലയിലോ ഭാഷാഘടകങ്ങൾ വർത്തിക്കാം. ഏതാണെങ്കിലും വാക്യരൂപീകരണത്തിൽ ഓരോ ഘടകത്തിന്റെയും ധർമ്മം വ്യതിരിക്തമാണ്. പ്രയോഗസ്വതന്ത്രതയുടെ മാനദണ്ഡത്തിൽ കേവലപ്രകൃതികളെ ഭാഷയുടെ ബാഹ്യശരീരമായി കരുതുകയാണെങ്കിൽ അവയ്ക്ക് ജീവൻ നൽകുന്നത് ബന്ധസൂചകശബ്ദങ്ങളാണ്. പരാപേക്ഷവും അസ്വതന്ത്രവുമായ ഈ ബദ്ധരൂപിമങ്ങളാണ് ഭാഷയ്ക്ക് പൂർണ്ണതയും വ്യക്തിത്വവും നൽകുന്നത്. ഭാഷയുടെ ഗോത്രബന്ധം തെളിയിക്കുന്നതിനും വിവരണാത്മകവും ചരിത്രപരവുമായ അതിന്റെ വളർച്ച നിർണ്ണയിക്കുന്നതിനും ബദ്ധരൂപിമങ്ങൾ സഹായിക്കുന്നു. തൊൽക്കാപ്പിയരുടെ 'ഇടൈനില'കൾ ബദ്ധരൂപിമങ്ങളാണോ? മലയാളത്തിലെ ദ്യോതകചർച്ച തൊൽ ക്കാപ്പിയ വീക്ഷണത്തിൽ നിന്ന് എങ്ങനെ വ്യത്യാസപ്പെടുന്നു.? ഇതെപ്പറ്റിയുള്ള ഒരു ഹ്രസ്വാന്വേഷണമാണ് ഈ പഠനം.

മലയാളത്തിൽ ദ്യോതകങ്ങൾ എന്നു വിളിക്കുന്ന വ്യാകരണഘടകങ്ങൾക്ക് തൊൽക്കാപ്പിയർ നൽകുന്ന സംജ്ഞ 'ഇടൈച്ചൊൽ' എന്നാണ്. ശബ്ദങ്ങളെ അദ്ദേഹം നാമം, ക്രിയ, ഇട,

ഉരി എന്നിങ്ങനെ നാലായി തരംതിരിച്ചിരിക്കുന്നു.

"ചൊല്ലെനപ്പടുപ്പെയരേ വിനയെന്റു
ആയി രണ്ടെൻപ അറിന്തിശിനോരെ."[1]

എന്നു നാമത്തിനും ക്രിയയ്ക്കും പ്രാധാന്യം കൽപ്പിച്ച്

"ഇടൈച്ചൊർകിളവിയും ഉരിച്ചൊർകിളവിയും
അവറ്റുവഴി മരുങ്കിറ്റോന്റുമെൻപ"[2]

എന്നു മറ്റു രണ്ടു വിഭാഗത്തെ വേറെയായും രേഖപ്പെടുത്തുന്നു.

തൊൽക്കാപ്പിയരുടെ അഭിപ്രായം തന്നെയാണ് ശബ്ദവിഭജനത്തിൽ പിന്നീടുവന്ന വ്യാകരണകർത്താക്കളും അംഗീകരിക്കുന്നത്.

"..... പെയർവിനൈ
എനവിരണ്ടാകും ഇടൈയുരിയടുത്തു
നാൻകുമാകും...." എന്നു സൂചിപ്പിച്ച് നന്നൂൽകാരനും നാമത്തിനും ക്രിയക്കും മുഖ്യത്വം നൽകി 'ഇടൈ' ക്കും 'ഉരി'ക്കും രണ്ടാം സ്ഥാനവും കൽപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു.[3]

നാമത്തോടും ക്രിയയോടും ചേർന്ന് പരാശ്രയത്വത്തോടെ നിലകൊള്ളുന്ന ശബ്ദവിഭാഗമാണ് ദ്യോതകങ്ങൾ. തമിഴ് വ്യാകരണമനുസരിച്ച് ദ്യോതകങ്ങൾ പരാശ്രിതപ്രകൃതികൾ, പ്രത്യയങ്ങൾ എന്നിവയുടേ സംഘാതമാണ്.[4] സ്വതന്ത്രാർത്ഥത്തിനും അർത്ഥരാഹിത്യത്തിനും ഇടയിൽ നിൽക്കുന്ന ശബ്ദങ്ങൾ എന്ന നിലയ്ക്കാവാം 'ഇടൈച്ചൊൽ' എന്ന പേര് തൊൽക്കാപ്പിയർ ദ്യോതകങ്ങൾക്കു നൽകിയത്. എന്നാൽ പിന്നീടുവന്ന വ്യഖ്യാതാക്കളായ സേനാവരൈയാർ, നച്ചിനാർക്കിനിയർ, തെയ്‌വച്ചിലൈയാർ തുടങ്ങിയവർ, നാമത്തിനും ക്രിയയ്ക്കും ഇടയിൽ വരുന്നതിനാൽ ദ്യോതകങ്ങൾക്ക് 'ഇടൈച്ചൊൽ' എന്ന പേരുണ്ടായി എന്ന അഭിപ്രായക്കാരാണ്.

"മുന്നും പിന്നും മൊഴിയടുത്തു വരുതലും"[5] എന്നു പറഞ്ഞിരിക്കുന്നതിൽ നിന്ന് തൊൽക്കാപ്പിയർ ദ്യോതകങ്ങളുടെ വ്യാപകമായ പ്രയോഗം കണക്കിലെടുത്തിരുന്നു എന്നു വ്യക്തം. അതായത് ദ്യോതകങ്ങൾ പദഘടനയിലും പദങ്ങൾക്കു മുൻപും പിൻപും പ്രത്യക്ഷപ്പെടാം. പരാശ്രിതപദങ്ങൾ (Particles), പ്രത്യയങ്ങൾ (affixes)എന്നിവയെയാണ് തൊൽക്കാപ്പിയം പ്രധാനമായി ദ്യോതകങ്ങളായി പരിഗണിക്കുന്നത്. ചൊല്ലതികാരം 250-ാം സൂത്രത്തിൽ ഇടൈച്ചൊല്ലുകൾക്ക് അദ്ദേഹം ഏഴ് ഉപവിഭാഗങ്ങൾ കൽപ്പിക്കുന്നു. നാമങ്ങൾക്കും വിഭക്തിപ്രത്യയങ്ങൾക്കും ഇടയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ഇടനിലകൾ, ധാതുക്കളോടുചേരുന്ന പ്രത്യയങ്ങൾ, വിഭക്തിപ്രത്യയങ്ങൾ എന്നിവയെയാണ് പ്രത്യയങ്ങളിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. വാക്യങ്ങളിൽ പദങ്ങൾക്കു മുൻപിലോ, പിൻപിലോ, ഇടയ്ക്കോ പ്രത്യക്ഷപ്പെടാവുന്ന പരാപേക്ഷശബ്ദങ്ങളാണ് മറ്റുള്ളവ.

തൊൽക്കാപ്പിയത്തിൽ നിന്നു ലഭിക്കുന്ന സൂചനകളനുസരിച്ച് ദ്യോതക

ങ്ങളുടെ പ്രത്യേകതകൾ താഴെപറയുന്നവയാണ്.

1. സ്വതന്ത്രപദവിയില്ലാത്ത പദങ്ങളും പ്രകൃതികളും ദ്യോതകങ്ങളാണ്. ഇവ മറ്റൊന്നിനെ ആശ്രയിച്ചു നിൽക്കുന്നു.[6]

2. ദ്യോതകങ്ങൾക്കു സ്വന്തമായ അർത്ഥമില്ല. അവ പദങ്ങളോടും വാക്യങ്ങളോടും ചേർന്നു നിന്ന് അർത്ഥവ്യത്യാസം സൃഷ്ടിക്കുന്നു.[7]

3. ദ്യോതകങ്ങൾ ലിംഗവ്യത്യാസം ഉള്ളവയല്ല.[8]

മലയാളഭാഷാ വ്യാകരണകർത്താക്കൾ ശബ്ദവിഭജനത്തിൽ ദ്യോതകങ്ങളെ പ്രത്യേകമായി പരിഗണിച്ചിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ നിരീക്ഷണപരമായ ഏറ്റക്കുറച്ചിലുകളുടെയും വീക്ഷണവ്യതിയാനങ്ങളുടെയും അടിസ്ഥാനത്തിൽ അവർക്കിടയിൽ അഭിപ്രായ വ്യത്യാസങ്ങൾ ഉണ്ടെന്നു മാത്രം. 'മലയാളഭാഷാ വ്യാകരണം' രചിച്ച ഗുണ്ടർട്ട് ശബ്ദവിഭജനത്തിൽ തൊൽ ക്കാപ്പിയരിൽ നിന്ന് ഒരു പടികൂടി കടന്ന് അനുകരണശബ്ദങ്ങൾക്കു കൂടി ശബ്ദവിഭാഗത്തിൽ സ്ഥാനം നൽകുന്നു. നാമം, ക്രിയ, വിശേഷണം എന്നിവയൊഴിച്ചുള്ള ദ്യോതകങ്ങളെ അവ്യയം എന്നാണ് അദ്ദേഹം വിളിക്കുന്നത്.[9] നാമക്രിയകളിൽ നിന്നുത്ഭവിച്ച ക്രിയാവിശേഷണങ്ങളുടെ അന്വയീക്രമപ്രയോഗങ്ങൾ നാമക്രിയാധികാരങ്ങളിൽ വിവരിച്ചിരിക്കുന്നതിനാൽ അവ്യയാധികാരത്തിൽ 'ശുദ്ധ അവ്യയ'ങ്ങളെ മാത്രമേ അദ്ദേഹം പ്രതിപാദിക്കുന്നുള്ളൂ. സ്വതന്ത്രപദങ്ങളിൽ നിന്നുത്ഭവിച്ചവയല്ലാതെ ജാത്യാദ്യോതകങ്ങളായ അവ്യയങ്ങളാണ് ഗുണ്ടർട്ടിന്റെ 'ശുദ്ധ അവ്യയ'ങ്ങൾ.

ഭാഷയിലെ വ്യാകരണഘടകങ്ങളെപ്പറ്റി മൗലികമായ പല അഭിപ്രായങ്ങളും രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ള റവ. ജോർജ് മാത്തൻ ദ്യോതകങ്ങളെപ്പറ്റി സമഗ്രമായി ചിന്തിച്ചിട്ടുണ്ട്. അവ്യയങ്ങൾ എന്നാണ് അദ്ദേഹം ദ്യോതകങ്ങളെ വിളിക്കുന്നത്. "അവ്യയം എന്നതു നാമങ്ങളും വചനങ്ങളും തമ്മിലുള്ള സംബന്ധത്തെ കുറിക്കുന്നതായ മിക്കവാറും രൂപഭേദമില്ലാത്ത ഒരു പദമാകുന്നു"[10] മൂലാവ്യയങ്ങൾ, തദ്ധിതാവ്യയങ്ങൾ എന്നു ദ്യോതകങ്ങളെ രണ്ടായി വിഭജിച്ച് മൂലാവ്യയങ്ങളിൽ ഉം, ഓ, എ എന്നീ ബന്ധസൂചക ശബ്ദങ്ങളെയും തദ്ധിതാവ്യയങ്ങളിൽ മറ്റുള്ള പരാപേക്ഷപ്രകൃതികളെയും അദ്ദേഹം വിവരിക്കുന്നു. ഭാഷയിലെ പ്രധാനപ്പെട്ട പരാശ്രിതപ്രകൃതികളെയെല്ലാം അദ്ദേഹം എടുത്തു കാണിക്കുന്നുണ്ട്. തൊൽക്കാപ്പിയ വീക്ഷണത്തിനും ആധുനിക ഭാഷാശാസ്ത്രതത്ത്വങ്ങൾക്കും നിരക്കുന്നവയാണ് ജോർജ് മാത്തന്റെ ദ്യോതക നിരീക്ഷണം. അദ്ദേഹത്തിന്റെ നാമാവ്യയങ്ങളും, വചനാവ്യയങ്ങളും തന്നെയാണ് ആധുനിക ഭാഷാ ശാസ്ത്രകാരന്മാരുടെ നാമപരിച്ഛദ (noun derivation) ങ്ങളും ക്രിയാപരിച്ഛദ (verb derivation)ങ്ങളും.

കേരളപാണിനി ശബ്ദത്തെ വാചകം, ദ്യോതകം എന്നു രണ്ടു വിധമായിട്ടാണ് തിരിക്കുന്നത്. "നിപാതമവ്യയം രണ്ടു വകയാം ദ്യോതകം പദം" എന്നു രേഖപ്പെടുത്തുന്ന അദ്ദേഹം ദ്യോതകങ്ങളുടെ ചരിത്രപരമായ പ്രയോ

ഗരീതി വിവരിച്ച് അവയെ നിഷ്പന്നങ്ങളും നിഷ്പന്നേതരങ്ങളുമായി കണക്കാക്കുന്നു. ഇതു ചില പ്രമാദങ്ങളിലേയ്ക്കും അദ്ദേഹത്ത നയിക്കുന്നുണ്ട്. നിപാതാവ്യയാധികാരത്തിൽ ഉം, ഓ, ഏ, ആ, ആൻ, ഈ എന്നിവയെയാണ് കേരളപാണിനി നിപാതമായി എടുത്തു കാണിക്കുന്നത്, എന്നാൽ തൊട്ടു താഴെ അദ്ദേഹം ഇങ്ങനെ രേഖപ്പെടുത്തുന്നു, "ഇവയിൽ ആ, ഈ, ഉം ചുട്ടെഴുത്തുകളിൽ നിന്നു ജനിച്ചവയാണെന്ന് ഊഹിക്കാം. ആൻ 'ആയിൽ' (ആകിൽ) എന്ന പഴയ പാക്ഷികവിനയെച്ചത്തിന്റെ വികൃത രൂപമായി വരാം."[11] നിപാതം ജാത്യാ ദ്യോതകമാണെന്നു നിർവ്വചിച്ച കേരളപാണിനി ഇവിടെ അതേ നിപാതത്തെത്തന്നെ അവ്യയമായും പരിഗണിക്കുന്നു. ഇതേ വൈരുദ്ധ്യം കേരളപാണിനീയത്തിലെ ദ്യോതകചർച്ചയിൽ മറ്റു ചിലയിടങ്ങളിലും കാണാം. 'ആവുക' എന്ന സമ്പത്ത്ക്രിയയുടെ വിനയെച്ചരൂപം അവ്യയമായി വരാമെന്നു പറയുന്ന അദ്ദേഹം അംഗക്രിയകളെപ്പറ്റി പ്രസ്താവിക്കുമ്പോൾ 'ആയിട്ട്' എന്ന നിപാതത്തിന്റെ യോഗം പിൻവിനയെച്ചത്തെയും ഒന്നു തേച്ചു മിനുക്കിയാലെന്നപോലെ പ്രകാശിപ്പിക്കും"എന്നു പറഞ്ഞ് അതിനെ നിപാതമായും സൂചിപ്പിക്കുന്നു.[12] ഇങ്ങനെ നിരീക്ഷണപരമായ ചില വൈകല്യങ്ങൾ കടന്നു കൂടിയിട്ടുണ്ടെങ്കിലും കേരളപാണിനിയുടെ ദ്യോതകപരാമർശം ചർച്ച ചെയ്യപ്പെടാൻ പര്യാപ്തമാണ്. ഗതി, ഘടകം, വ്യാക്ഷേപകം, കേവലം എന്നിവയാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ അഭിപ്രായത്തിൽ ഭാഷയിലെ ദ്യോതകങ്ങൾ.

ശബ്ദവിഭജനത്തിൽ ദ്യോതകം എന്ന സംജ്ഞപോലും പ്രൊഫ. സി. എൽ. ആന്റണി സ്വീകരിക്കുന്നില്ല. വ്യാക്ഷേപകങ്ങളെ മാത്രമേ അദ്ദേഹം ദ്യോതകമായി പരിഗണിക്കുന്നുള്ളൂ. ശബ്ദങ്ങളെ നാമം, സർവ്വനാമം, നാമവിശേഷണം, ക്രിയ, ക്രിയാവിശേഷണം, വ്യാക്ഷേപകം എന്നിങ്ങനെ ആറായിട്ടാണ് അദ്ദേഹം തരംതിരിക്കുന്നത്.[14] കേരളപാണിനിയുടെ ദ്യോതകങ്ങളിൽ പലതും അദ്ദേഹത്തിന്റെ ദൃഷ്ടിയിൽ പ്രത്യയങ്ങളാണ്. ആധുനിക ഭാഷാശാസ്ത്രം ദ്യോതകമായി അംഗീകരിക്കുന്ന പല പരാശ്രിതപ്രകൃതികളെയും സി. എൽ. ആന്റണി ക്രിയാവിശേഷണങ്ങളുടെ പട്ടികയിൽ ഉൾപ്പെടുത്തുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. എന്നാൽ സർവ്വ, നാനാ, ഏറ്റവും എന്നിങ്ങനെ നാമത്തോടുമാത്രം ചേരുന്നവയും, മുഴുവൻ, മേൽ, മുൻ, നടു, കീഴ് തുടങ്ങി നാമത്തോടും ക്രിയയോടും ഒരുപോലെ ചേരുന്നവയുമായ ആശ്രിതപ്രകൃതികളെ ഏതു വിഭാഗത്തിൽ സംശയരഹിതമായി ഉൾപ്പെടുത്താം എന്ന കാര്യത്തിൽ അദ്ദേഹം മൗനം പാലിക്കുകയാണ്.

ആധുനിക ഭാഷാശാസ്ത്രം തൊൽക്കാപ്പിയകാരന്റെ ശബ്ദവിഭജനത്തോടാണ് കൂടുതൽ ആധമർണ്യം പുലർത്തുന്നത്. മലയാളം ഉൾപ്പെടെ ദ്രാവിഡ ഭാഷകളിൽ ഉണ്ടായിട്ടുള്ള ഭാഷാഭേദപഠനങ്ങളിലും ചരിത്രാത്മക വ്യാകരണഗ്രന്ഥങ്ങളിലും സ്വതന്ത്രവും ബദ്ധവുമായ ദ്യോതകങ്ങളെ ഒരു ശബ്ദ വിഭാഗമായി ഭാഷാഗവേഷകർ കണക്കാക്കിയിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ ഇവർ ആരും തന്നെ

പ്രത്യയങ്ങളെ ഏതു ശബ്ദവിഭാഗത്തിൽ പെടുത്താം എന്നു വ്യക്തമാക്കിയിട്ടില്ല. ജോർജ് മാത്തൻ പ്രത്യയങ്ങളെ അവ്യയമായി പരിഗണിക്കാം എന്ന അവ്യക്ത സൂചന നൽകുന്നുണ്ടെങ്കിലും "കർത്താവും ക്രിയയും തമ്മിലും ക്രിയയും കർമ്മവും തമ്മിലും മറ്റുമുള്ള സംബന്ധങ്ങൾ നാമത്തിന്റെ വിഭക്തിരൂപങ്ങളാൽ കാണിക്കപ്പെടുന്നു" എന്നും "ക്രിയകൾ തമ്മിലുള്ള സംബന്ധം അവയുടെ രൂപാന്തരങ്ങളാൽ കുറിക്കപ്പെടുന്നു" എന്നും സൂചിപ്പിച്ച് നിഷ്പാദനപരമായ കാരണങ്ങളാൽ അവയെ അവ്യയചർച്ചയിൽ നിന്ന് ഒഴിവാക്കുന്നു.[15] "സ്വവാച്യമായ് വസ്തുവൊന്നും കുറിക്കുന്നില്ല ദ്യോതകം വിഭക്ത്യാദികളെപ്പോലെയതു സംബന്ധബോധകം" എന്നു പറയുന്ന കേരളപാണിനി പ്രത്യയങ്ങളെ ദ്യോതകങ്ങളായി പരിഗണിക്കുന്നില്ലെന്നു വ്യക്തമാണല്ലോ. പ്രത്യയങ്ങൾ ബദ്ധരൂപിമങ്ങളാണെന്ന് അംഗീകരിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും മറ്റെല്ലാ ശബ്ദങ്ങളെയും പ്രത്യേകം പ്രത്യേകം വിഭാഗങ്ങളിലായി തരം തിരിച്ച ഭാഷാപഠിതാക്കൾ അവയെ മാത്രം എന്തേ വിട്ടുകളഞ്ഞു? ഭാഷാഘടകങ്ങളുടെ സ്വതന്ത്രമായ പ്രയോഗക്ഷമതയ്ക്കു മുഖ്യത്വം നൽകി പ്രത്യയങ്ങളെ അപ്രധാനീകരിച്ചതല്ലേ ഇതിനു കാരണം. ഇവിടെയാണ് തൊൽക്കാപ്പിയരുടെ ദ്യോതകചിന്തയ്ക്ക് പ്രസക്തിയേറുന്നത്. "എല്ലാച്ചൊല്ലും പൊരുൾകുറിത്തനവേ"[16] എന്നു രേഖപ്പെടുത്തുന്ന തൊൽക്കാപ്പിയർ പ്രത്യയങ്ങളെയും ശബ്ദവിഭാഗത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്താൻ മറക്കുന്നില്ല. നിരാധാരനിലയിൽ വർത്തിച്ച് സ്വതന്ത്രപ്രകൃതികളെ പ്രയോഗക്ഷമമാക്കുന്ന പ്രത്യയങ്ങളെ അദ്ദേഹം ദ്യോതകമായിട്ടാണ് ഗണിക്കുന്നത്. തൊൽക്കാപ്പിയത്തിൽ വിവരിക്കുന്ന ഏഴുവിഭാഗം ദ്യോതകങ്ങളിൽ മൂന്നെണ്ണവും ബദ്ധരൂപിമങ്ങളായ പ്രത്യയങ്ങളാണെന്ന കാര്യം ശ്രദ്ധേയമാണ്.

ചുരുക്കത്തിൽ, സ്വതന്ത്രവും അസ്വതന്ത്രവുമായ എല്ലാ ആശ്രിതഭാഷാഘടകങ്ങളെയും ദ്യോതകമായി കണക്കാക്കാം. ഇവ ബന്ധസൂചകമോ നാമപരിച്ഛേദമോ ക്രിയാപരിച്ഛേദമോ വാക്യരൂപീകരണ പരിപോഷകങ്ങളോ ആവാം. ഇതനുസരിച്ച് ഭാഷയിലെ പ്രത്യയങ്ങൾ, നിപാതങ്ങൾ, അവ്യയങ്ങൾ, സഹായക ക്രിയകൾ, ക്രിയാർത്ഥം നഷ്ടപ്പെട്ട ക്രിയാരൂപങ്ങൾ, വേർപിരിക്കാനാവാത്ത ചില സ്വതന്ത്രപ്രകൃതികൾ, ആവർത്തന ശബ്ദങ്ങൾ, അനുകരണ പദങ്ങൾ എന്നിവയെല്ലാം ദ്യോതകങ്ങളത്രെ.

●

അടിക്കുറിപ്പുകൾ

1. തൊൽക്കാപ്പിയം, ചൊല്ലതികാരം, സൂത്രം 158
2. മുൻഗ്രന്ഥം, സൂത്രം 159.
3. നന്നൂൽ, സൂത്രം 270.
4. M. Israel, The Treatment of Morphology in Tolkaappiyam, P. 257
5. തൊൽക്കാപ്പിയം, ചൊല്ലതികാരം, സൂത്രം 251.

6. മുൻഗ്രന്ഥം, സൂത്രം 158, 159, 249, 250.
7. മുൻഗ്രന്ഥം, സൂത്രം 155, 157,455.
8. മുൻഗ്രന്ഥം, സൂത്രം 1, 16, 201.
9. ഗുണ്ടർട്ട്, മലയാളഭാഷാവ്യാകരണം, പേജ് 21.
10. ജോർജ് മാത്തൻ, മലയാഴ്മയുടെ വ്യാകരണം, പേജ് 163.
11. ഏ.ആർ. രാജരാജവർമ്മ, കേരളപാണിനീയം, പേജ് 283
12. മുൻഗ്രന്ഥം പേജ് 265.
13. മുൻഗ്രന്ഥം, പേജ് 140.
14. സി.എൽ. ആന്റണി, കേരളപാണിനീയഭാഷ്യം, പേജ് 62
15. ജോർജ് മാത്തൻ, മലയാഴ്മയുടെ വ്യാകരണം, പേജ് 164.
16. തൊൽക്കാപ്പിയം, ചൊല്ലതികാരം, സൂത്രം 157.

ഗോത്രകലയുടെ കുലത്താളം

വിജയകുമാർ മേനോൻ

ഓരോ ദേശത്തെയും സംസ്കാരം അവിടത്തെ ഭൂപ്രകൃതിയും കാലാവസ്ഥയും ഭക്ഷണവും കാടും നദിയും സസ്യജാലങ്ങളും സൂക്ഷ്മജീവികളുമടങ്ങുന്ന സമഗ്രതയിൽ നിന്നുറവെടുക്കുന്നതാണ്. ഓരോ വംശവും ഗോത്രവും അതിന്റെ ആവാസവ്യവസ്ഥ രൂപപ്പെടുത്തിയെടുക്കുന്നത് സഹസ്രാബ്ദങ്ങളായി അതിലെ സമൂഹങ്ങളുടെ കൂട്ടായ്മയിൽ നിന്നുമുണർന്നുവന്ന അറിവുകളിലൂടെയാണ്, നിരീക്ഷണ പരീക്ഷണങ്ങളും നിയമവ്യവസ്ഥകളും ശാസ്ത്രവും കലയും ആചാരവുമെല്ലാം ഗോത്രാസ്തിത്വത്തിന്റെ അടിത്തറയാണ്. ഗോത്രകലകളിലെ ഓരോ രൂപവും ചുവടും ഈണവും താളവും അനേകം വ്യവസ്ഥകളുടെയും അറിവിന്റെയും ചിഹ്നതലങ്ങളാണ്. ഈ ക്രോഡീകൃത ചിഹ്നങ്ങളുടെ പഠനത്തിലൂടെ ആദി സമൂഹങ്ങളിലെ ജീവിതവീക്ഷണം ലഭിക്കുന്നു. യൂറോ കേന്ദ്രീകൃത സംസ്കാരത്തിനു ഗ്രഹിക്കാൻ കഴിയാത്തതിനാൽ അപരിഷ്കൃതമെന്നു മുദ്രകുത്തി അരികുകളിലേയ്ക്കു മാറ്റിവച്ച ഈ സത്യങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനങ്ങൾ നരവംശശാസ്ത്രത്തിലും കലയിലും പ്രമുഖസ്ഥാനത്തേയ്ക്കു കടക്കുന്നത് വളരെ വൈകിയാണ്, വംശീയ കലകൾ അനേകം വിജ്ഞാനശാഖകളും കൂടിയാണ്; ഗോത്രാചാരങ്ങൾ നിയമ സംഹിതകളും. ജൈവവൈവിധ്യമാണ് അവയുടെയെല്ലാം അടിസ്ഥാന മുദ്ര. സി. ആർ. രാജഗോപാലന്റെ ഗോത്രകലാവടിവുകൾ എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ വംശീയ കലയുടെ ഉള്ളെഴുത്തുകൾ ആഴത്തിൽ പഠിച്ചതിന്റെ മുദ്രകളാണുള്ളത്. ആഢ്യകലകളെക്കുറിച്ചും നാടൻ കലകളെക്കുറിച്ചും ഏതാനും ഗ്രന്ഥങ്ങൾ മലയാളത്തി

ലുണ്ടെങ്കിലും ഗോത്രകലയുടെ വിവിധാംശങ്ങളെ സൂക്ഷ്മതയോടെ പരിശോധിക്കുന്ന ഗ്രന്ഥങ്ങൾ അധികമില്ല. ശുഷ്കമായ ഈ വിജ്ഞാനശാഖയിലെ ശ്രദ്ധേയ ഗ്രന്ഥമാണ് ഗോത്രകലാവടിവുകൾ.

നരവംശശാസ്ത്രവും പ്രത്യയശാസ്ത്രവും ലാവണ്യശാസ്ത്രവുമെല്ലാമടങ്ങുന്ന രീതി സിദ്ധാന്തങ്ങളുടെ സഹായത്തോടെയാണ് ഗ്രന്ഥകാരൻ ഗോത്രകലയുടെയും നൃത്തത്തിന്റെയും മുഖംമൂടിയുടെയും ഉത്സവങ്ങളുടെയും അന്തർധാരകളെ വിശകലനം ചെയ്യുന്നത്. കേരളത്തിലെ ബ്ടാവേലിപ്പാട്ടു വായനയിലും ആഫ്രിക്കൻ പൊയ്മുഖങ്ങളിലും പ്രകടമാകുന്ന ജീവിതവീക്ഷണം വ്യത്യസ്ത സംസ്കാരങ്ങളിലെ വിഭിന്ന മാദ്ധ്യമങ്ങളിൽ രേഖപ്പെടുത്തിയതാണ്. എങ്കിലും മാനവസംസ്കാരത്തിന്റെ അന്തർധാരയിൽ ഒരു ഏകത്വഭാവം അതു പ്രകടിപ്പിക്കുന്നു. വൈവിധ്യമാർന്ന സംസ്കാരത്തിൽ മാനവരാശിയുടെ അസ്തിത്വത്തിന്റെ പൊരുളാണത്. ഉദാഹരണത്തിന് ഓരോ പ്രദേശത്തും ഒരേ നിറത്തിന് അവരുടെ ആചാര വിശ്വാസങ്ങളനുസരിച്ച് അർത്ഥവ്യതിയാനങ്ങളുണ്ടാകും. പൊതുസിദ്ധാന്തങ്ങൾ കൊണ്ട് അളക്കാൻ കഴിയുന്നവയും തനതു സിദ്ധാന്തങ്ങൾകൊണ്ട് അളക്കാൻ കഴിയുന്നവയും എന്നു വേർതിരിച്ചു കണ്ട്, ആ വ്യതിയാനങ്ങളെ പഠിക്കുമ്പോൾ ഓരോ ഗോത്ര ജീവിതത്തിന്റെയും അന്തർലോകം തുറന്നു കിട്ടും. അത് അവരുടെ ജീവിതപ്പൊരുളിന്റെ ദർശനങ്ങളായിരിക്കും.ഗോത്രകലയിലെ കാഴ്ചയും കേൾവിയുമാണ് ഈ ഗ്രന്ഥത്തിലെ പഠനങ്ങൾ.

മാന്ത്രികതയും ആചാരവും വിശ്വാസവുമെല്ലാം പരാമർശിക്കുമ്പോൾ അത് കാട്ടറിവും നാട്ടറിവും നിറഞ്ഞ പ്രാചീനതയുടെ അംശങ്ങൾ നിരത്തുന്നു. ദളിത് ദേശീയതയുടെ ജ്ഞാനസിദ്ധാന്തങ്ങളായി ഈ സൗന്ദര്യബോധത്തെയും ജീവിതദർശനങ്ങളെയും രാജഗോപാലൻ വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നു. പാട്ടും കൊട്ടും, ചിത്രവും, ശില്പവും മരുന്നും മന്ത്രവും, വസ്ത്രവും ആഹാരവുമെല്ലാം അവരുടെ സ്വത്വബോധത്തിന്റെ പ്രകടനപത്രികകളാകുന്നു. ലിഖിത ചരിത്രത്തിൽ നിന്നു മാറി 'വായാടി' സംസ്കാരം പുലർത്തുന്ന നായാടികളുടെ ജീവിതത്തിലേയ്ക്കു കടക്കാൻ പഠിതാക്കളെ പ്രേരിപ്പിച്ച ഫിൻലാന്റ് പാട്ടുസംഹിതയായ 'കലേ വാല' യുടെ പാരമ്പര്യം മിക്കവാറും എല്ലാ വംശങ്ങൾക്കുമുണ്ട്.

പൊയ്മുഖങ്ങൾ പല പ്രചീന സംസ്കൃതികളിലും പ്രധാന പങ്കുവഹിക്കുന്ന ഒരു ചിഹ്നമാണ്. രൂപാന്തരത്വമെന്ന ചിന്തയും ആവിഷ്കരണരീതിയും തഥ്യയും മിഥ്യയുമെല്ലാം കലർന്നതാണത്. യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ മുഖം പൊയ്മുഖം കൂടിയാണ്. ആഫ്രിക്കൻ, ഗ്രീക്ക്, ആധുനിക ഭാരതീയ നാടകങ്ങൾ എന്നിവ പഠനവിധേയമാക്കുന്ന ഈ ഗ്രന്ഥത്തിൽ മുഖംമൂടികളുപയോ

ഗിക്കുന്നതിന്റെ ലാവണ്യലീലയും നരവംശശാസ്ത്രവും രാജഗോപാലൻ വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്.

വളരെ കുറച്ചുമാത്രം അറിയപ്പെടുന്ന കേരളത്തിലെ ബ്ടാവേലിപ്പാട്ടു വായനയും കാളകളിയും വേലവരവുമെല്ലാം സമകാലിക ഇൻഡ്യൻ കലയുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ വായിക്കുമ്പോൾ അവയുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്ര പ്രസക്തി രേഖപ്പെടുത്തുന്ന ഗ്രന്ഥകാരൻ കാവ്യമേഖലയിലേയ്ക്കു കടക്കുമ്പോൾ പൂതപ്പാട്ടിലെയും സഹ്യന്റെ മകനിലെയും ഇമേജുകളും സ്മൃതിബിംബങ്ങളും മിത്തുകളും പുനർ നിർമ്മിച്ച് പുതിയ മാനം കാണുന്നു. നർമ്മദാനദീതട സംസ്കാരം ഒരു ദർശനം കൂടിയാണ്. അതിൽ മനുഷ്യസംസ്കൃതി കോറിവരച്ച എല്ലാവിധ കൂട്ടായ്മകളുടെയും അടയാളങ്ങൾ രാജഗോപാലൻ എടുത്തു കാട്ടുന്നു. ഗോത്രചിഹ്നങ്ങളുടെയും കുലസ്മൃതികളുടെയും കലാരൂപങ്ങളുടെയും പഠനത്തിൽ മനുഷ്യസംസ്കൃതിയുടെ നിറവും രുചിയും, ബോദ്ധ്യപ്പെടുന്ന രീതിസിദ്ധാന്തം 'ഗോത്രകലാ വടിവുകളിൽ' സി. ആർ. രാജഗോപാലൻ ശ്രദ്ധേയമാംവിധം ഒരുക്കുന്നു.

●

ഗോത്രകലാവടിവുകൾ
സി.ആർ.രാജഗോപാലൻ
പേജ്:164 വില : 75

സത്യത്തിന്റെ വഴികൾതേടി

കെ.ജി. കാർത്തികേയൻ

ഡോ.പി. സജീവ്കുമാറിന്റെ പ്രഥമ കവിതാസമാഹാരമാണ് 'ഉള്ളിലേക്ക് വലിഞ്ഞ നാക്ക്'? പ്രത്യേക അവകാശവാദങ്ങളൊന്നുമില്ലാതെയാണ് കവി കന്നിക്കൃതി പുറത്തിറക്കിയിരിക്കുന്നത്. തന്റെ നിലപാടുതറ ഏതെന്ന് ആമുഖത്തിൽ ഇങ്ങനെ കുറിച്ചിടുന്നു: 'കവിതക്ക് പുതിയ വഴികളും മൊഴികളും നിർവ്വചനങ്ങളും നാൾക്കുനാൾ പിറന്നുകൊണ്ടിരിക്കുമ്പോൾ ശൈലീപരമോ, സിദ്ധാന്തപരമോ, ഘടനാപരമോ ആയ പ്രത്യേക അവകാശവാദങ്ങൾ ഒന്നും നിർത്താതെ സത്യസന്ധമായ കർമ്മമായി എന്റെ കവിതകൾ അനുവാചക ഹൃദയത്തിനു മുന്നിൽ തുറന്നു വയ്ക്കുന്നു.' സമാഹാരത്തിലെ കവിതകളിലൂടെ സസൂക്ഷ്മം കടന്നുപോകുമ്പോൾ കവിയുടെ വാക്കുകൾ പാഴ്വാക്കുകളല്ലെന്ന് നാമറിയുന്നു. നമ്മെ ചിന്തിപ്പിയ്ക്കുന്ന, ചിരിപ്പിയ്ക്കുന്ന, ദുഃഖിപ്പിക്കുന്ന കവിതകൾ വരുന്നത് കാലങ്ങളിൽ നിന്നാണ്; കടലിൽ നിന്നാണ്; പ്രിയയിൽ നിന്നാണ്. ചിലപ്പോഴവ പ്രവചിക്കുകയോ കിളിപ്പാട്ടുകളായ് മുൻപേ പറക്കുകയോ ചെയ്തേക്കാം. (കവിതകൾ വരുന്നത്).

'ഉള്ളിലേക്ക് വലിഞ്ഞ നാക്ക്' എന്ന ഗ്രന്ഥനാമം പേറുന്ന കവിത സമകാലികാവസ്ഥയോടുള്ള ഒരെഴുത്തുകാരന്റെ പ്രതികരണമാണ്. നിസ്സഹായനും നിശ്ശബ്ദനുമാക്കപ്പെട്ട മനുഷ്യന്റെ ചിത്രമാണ് പ്രസ്തുത കവിതയിലൂടെ നമുക്കു ലഭിക്കുന്നത്. പ്രതികരണശേഷി നഷ്ടപ്പെട്ട തലമുറയുടെ ശബ്ദമാണ് ആ കവിതയുലൂടെ കേൾക്കാൻ കഴിയുന്നത്. നോക്കുക:

ആത്മഹത്യാ, മുനമ്പിൽ നിന്നുംതെറിച്ച
കൂട്ടരെകുറിച്ച് നിനക്കില്ല, തെല്ലും വിലാപം

മെതിക്കപ്പെട്ട സോദരിമാരുടെ
തേങ്ങലിൽ നിനക്കില്ല വാക്കുകൾ.
രക്തചൊരിച്ചിലിൽ തടയിണയിടുവാൻ
നിൻഹൃദയത്തിലില്ല, ലിവിൻ മൊഴിപൂക്കൾ.

ഹരിത വസ്ത്രങ്ങളുരിഞ്ഞ് നഗ്നയായ ഭൂമിയെച്ചൊല്ലി ദുഃഖിക്കുന്ന കവിക്ക് ഇന്നു വേണ്ടത് -

കാപട്യത്താൽ മധുരിക്കാത്ത
ഒരു പുഞ്ചിരി
ഉടയാത്ത ഒരു സൗഹൃദച്ചില്ല്
ഒരിയ്ക്കലുമണയാത്തൊരു ദീപം
നന്മയുടെ തൊടിയിൽ വിടർന്നൊരു പൂവ്
നന്മയ്ക്കൊരു വാക്ക്
പിന്നെ - കേൾക്കാനൊരു സത്യവും.'

(പുറം 25)

പ്രകൃതിയുമായി താദാത്മ്യം പ്രാപിച്ചു നടന്ന തന്റെ കുട്ടിക്കാലത്തു നിന്നും എല്ലാം ഒരു സ്ക്രീനിലൂടെ മാത്രം നോക്കിക്കാണുന്ന (അറിയുന്ന) മകനിലൂടെ മാറ്റത്തിന്റെ 'പരിണാമം' തന്നെയാണ് കവി ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്.(പുറം 26). അത് നല്ലതോ ചീത്തയോ എന്ന് കവി പറയുന്നില്ല. ആലോചനക്കായി അനുവാചകർക്കു വിട്ടു തന്നിരിക്കുന്നു.

പ്രായോഗിക വിജ്ഞാനമില്ലെങ്കിൽ, ആർജ്ജിത വിദ്യാഭ്യാസം കൊണ്ട് ഒരു പ്രയോജനവുമില്ലെന്ന് 'വിജ്ഞാനഭണ്ഡാഗാരം' എന്ന കവിതയിൽ സമർത്ഥിച്ചിരിക്കുന്നു. കുന്തിപ്പുഴ കുറുകെക്കടക്കെ തോണി മറിഞ്ഞുപ്പോൾ വിജ്ഞാന ഭണ്ഡാഗാരം കയത്തിലാണ്ടു മറഞ്ഞത് അതാണ് സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നത്.

ഒരു തുള്ളി രക്തം ഒരു ജീവന്റെ നൃത്തമായി കാണുകയാണ് 'രക്തദാനം' എന്ന കവിതയിൽ.

'മിഴികളിലുണർവായും
മനതാരിൽ കനുവായും
ഒരു തുള്ളി രക്തം
ഒരു ജീവന്റെ നൃത്തം'

ഒരാശയം പ്രചരിപ്പിക്കുമ്പോഴും കലാത്മകത നഷ്ടപ്പെടുത്താതെ ഒതുക്കത്തോടെ ആവിഷ്ക്കരിക്കാൻ കഴി ഞ്ഞു എന്നിടത്താണ്'രക്തദാന' ത്തിന്റെ മേന്മ കിടക്കുന്നത്. ഈ കൈയൊതുക്കം സമാഹാരത്തിലെ മിക്ക കവിതകളിലും ദർശിക്കാൻ കഴിയും.

മഴക്കാലത്തിന്റെ വർണ്ണഭംഗിയിലൂടെ സഞ്ചരിച്ച് മധുരാനുഭൂതികൾ നുക

രുമ്പോഴും, 'അടുത്തവർഷമെങ്കിലും ചോരാത്ത ഒരു കുട വേണമേ' (പുറം 34, മഴക്കാലം) എന്നു പ്രാർത്ഥിക്കുന്നിടത്ത് ജീവിതത്തിന്റെ ദൈന്യ ത മുഴു വൻ ആവിഷ്ക്കരിക്കാൻ കവി ക്കു കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്.

'നിളാതീരത്ത് നിൽപ്പതാര്'എന്ന കവിത പി. യെക്കുറിച്ചുള്ള ഒരു സ്മൃതിപൂജതന്നെ. 'കളിയച്ഛൻ', 'താമരത്തോണി' തുടങ്ങിയ പി.യുടെ സമാ ഹാരങ്ങൾ കാവ്യബിംബങ്ങളായി മാറുന്നുണ്ട് പ്രസ്തുത കവിതയിൽ. പി.യെ നിളാതീരത്തുകൊണ്ടു വന്നതു നന്നായി, നിളയുടെ കവിയായിരുന്നുവല്ലോ പി. ഇന്ന് ന്തൽപ്പുഴയായിത്തീർന്നിരിക്കുന്ന നിളയെ കണ്ടി ട്ട് പി. ചോദിക്കുന്നു 'സുഹൃത്തേ - ഇതു നിളയോ'.

പ്രേമത്തിന്റെ വിവിധ ഭാവങ്ങൾ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്ന കവിതകളാണ് പ്രേമജ്വാലകൾ, സമസ്യ, പെൻഡുലം എന്നിവ. മഴയുടെ നാനാർത്ഥങ്ങൾ തിരയുന്ന മഴക്കാലം മഴകാണൽ എന്നീ കവിതകളും യാത്ര മനസ്സു ചൊല്ലുന്നു എന്നീ കവിതകളും കാവ്യദ്വന്ദ്വങ്ങളാണ്. അതുപോലെ വിശ്വാസങ്ങൾ, സൗന്ദര്യം എന്നീ കവിതകളും കൂട്ടിവായിക്കുവാൻ കഴിയുന്നതാണ്.

പുതിയ ഒരു കവി ·യുടെ കവിതകളിൽ ഇതര കവികളുടെ സ്വാധീ നം തേടി പോകേണ്ട ആവശ്യമുണ്ടെ ന്നു തോന്നുന്നില്ല. ഏതൊരു പുതുകവി യിലും പൂർവ്വസൂരികളുടെ സ്വാധീ നം ഏറിയോ കുറഞ്ഞോ കണ്ടെത്താൻ കഴിയും. അത് കവിതയുടെ ന്യൂനതയായി കണക്കാക്കികൂടാ. എന്നാൽ കവി തന്നെതന്നെ അനുകരിക്കുന്നതു നന്നല്ല. 'യാത്ര' - 'മനസ്സു ചൊല്ലുന്നു, മഴ ക്കാലം - ശൈത്യം എന്നീ കവിതകളിൽ അതാണനുഭവപ്പെടുന്നത്. പുനരു ക്തിദോഷം ഒരു ദോഷം തന്നെ. യൗവ്വനത്തിനു പകരം യൗവ്വനം എന്നാണ് കവി സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. യൗവ്വനം ആണു ശരി. (യൂനോ ഭാവ യൗവ്വനം). ലളിതമായ ഒരു കാവ്യഭാഷ സ്വീകരിച്ചതുകൊണ്ട് സംവേദനക്ഷമങ്ങളാണ് കവിതകൾ. തികഞ്ഞ ശാസ്ത്രാവബോധം സമ്മാനിക്കുന്ന കവിതകളാണ് സജീവ് കുമാറിന്റേത്. ഒരു ഡോക്ടറായതുകൊണ്ടാവാം മനുഷ്യശരീരവു മായി ബന്ധപ്പെട്ട ബിംബങ്ങൾ കവിതകളിൽ കടന്നു വരുന്നത്. മഴബിംബ ങ്ങളും കവിക്ക് പ്രിയപ്പെട്ടവതന്നെ. അനുഭവത്തിന്റെ ആഴങ്ങൾ തേടിയുള്ള പ്രയാണത്തിൽ, നന്മയ്ക്കൊരു വാക്ക് തന്റെ കവിതയിൽ കരുതിവയ്ക്കുന്ന ഡോ. പി. സജീവ്കുമാറിന്റെ സത്യഗാഥകൾക്കുവേണ്ടി ഇനിയും നമുക്ക് കാത്തിരിക്കാം. അങ്ങനെയൊരു പ്രതീക്ഷ നൽകാൻ കഴിയുന്നതാണ് ഉള്ളിലേക്ക് വലിഞ്ഞ നാക്ക് എന്ന സമാഹാരത്തിന്റെ നേട്ടവും.

●

ഉള്ളിലേക്ക് വലിഞ്ഞ നാക്ക് - ഡോ.പി. സജ ·വ്കുമാർ. കോഴിക്കോട്, മൾബെറി പബ്ലിക്കേഷൻസ്, 2001, പുറം 58, വില 35രൂപ.

കാലത്തിനു മുമ്പേ നടക്കുന്നവർ

ലതീഷ്ബാബു.വി.

കാലത്തിനു മുമ്പേ നടക്കുന്ന എഴുത്തുകാരെ ചിലപ്പോൾ വർത്തമാന കാലം അംഗീകരിക്കാറില്ല. സമൂഹ മനസ്സ് കീഴോട്ടു പതിക്കുന്ന നാളുകളിൽ അങ്ങനെ സംഭവിക്കുന്നതിൽ പരിദേവനത്തിന് വകയില്ല. സമകാലിക സമൂഹത്തിന്റെ മൂല്യ പരിഗണനകളിലാണ് കാലഘട്ടത്തിന്റെ സാംസ്കാരിക സ്വത്വത്തെ തിരയേണ്ടത്. അപ്പോൾ നമ്മുടെ നിരൂപകമതം എന്താകാം? നിരൂപകർ യഥാസ്ഥിതികമതങ്ങളുടെ ലാവണങ്ങളിൽ സാഹിത്യ പുംഗവപട്ടങ്ങളിലേയ്ക്ക് കഴുകൻ കണ്ണെറിഞ്ഞ് പരിലസിക്കുകയാവാം. നമ്മുടെ നിരൂപകർ ഇന്ന് ആശ്രിതവൽസലരുടെ പടനയിച്ച് അക്ഷരതിമിരം ബാധിച്ച് ഊർധ്വൻ വലിക്കുകയാണല്ലോ. അവർ മേന്മക്കുപകരം തിന്മയുടെ നിലപാടുകൾ എടുക്കുമ്പോൾ എഴുത്തുകാരൻ ആത്യന്തികമായി തിരസ്കൃതനാകുന്നില്ലെന്ന വസ്തുതയ്ക്ക് മുമ്പിൽ നാളെ അവരെല്ലാം തല കുനിക്കേണ്ടിവരും.

നിരൂപകപ്രാമാണ്യം ലഭിക്കാതെപോയ ഒരു എഴുത്തുകാരനെക്കുറിച്ച് ചില നിരീക്ഷണങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനാണ് ഇവിടെ മുതിരുന്നത്. "അസ്തിത്വവ്യഥയുടെ ജാടയും പേറി നടക്കുന്ന ആധുനികമനുഷ്യന്റെ വിഹ്വലതകളേക്കാളേറെ കേവല മനുഷ്യന്റെ നിത്യജീവിതപ്രശ്നങ്ങളാണ് വൈശാഖൻ ഏറെയും പറഞ്ഞിട്ടുള്ളത്." രണ്ടറ്റവും കൂട്ടിമുട്ടിക്കാൻ പെടാപ്പാടുപെടുന്ന നിസ്സഹായരായ മനുഷ്യരാണ് ഇദ്ദേഹത്തിന്റെ

മുഖ്യകഥാപാത്രങ്ങൾ. ആധുനികതയുടെ മലവെള്ളപ്പാച്ചിലിൽ ഈ എഴുത്തുകാരൻ എങ്ങനെ വഴിമാറി നടന്നു എന്നതും എങ്ങനെ അതിനെ അതിജീവിച്ചു എന്നതും സാഹിത്യ ചരിത്ര പഠിതാക്കളെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അത്ഭുതപ്പെടുത്തുന്ന വസ്തുതയാണ്. ദാർശനികപ്രശ്നങ്ങളെക്കാളേറെ നിത്യജീവിതത്തിൽ അനുഭവിക്കേണ്ടിവരുന്ന ദുരിതങ്ങളും ദുരന്തങ്ങളുമാണ് ഈ എഴുത്തുകാരന് വിഷയമായിത്തീരുന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെയാവണം 'ധർമ്മസങ്കടങ്ങളുടെ കഥാകാരൻ' എന്ന് ഇദ്ദേഹം വിശേഷിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്.

എന്തുകൊണ്ട് കഥയെഴുതുന്നു എന്ന ചോദ്യത്തിന് മനുഷ്യാവസ്ഥയോടുള്ള എന്റെ ബോധത്തിന്റെ പ്രതികരണമാണ് കഥാരചന എന്നാണ് വൈശാഖന്റെ മറുപടി. ആധുനികകാലത്ത് വിജ്ഞാനത്തെയും മതത്തെയും പ്രത്യയശാസ്ത്രങ്ങളെയും എല്ലാം മറയാക്കി സ്വാർത്ഥലാഭങ്ങൾക്കായി വേട്ടയാടുന്നവരുടെ എണ്ണം പെരുകിവരികയാണെന്നും ഈ വേട്ടക്കാരുടെ കുതിരകളെ കളിപ്പിക്കുന്ന കലാകാരന്മാരും ഏറെയുണ്ടെന്നും ഈ അവസ്ഥയിൽ ഇരകളുടെ കൂടെ നിൽക്കുകയും സത്യത്തെ മറനീക്കി കാണിക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയുമാണ് കഥാരചനയിലൂടെ താൻ ചെയ്യുന്നതെന്ന് വൈശാഖൻ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു. (ആമുഖം - അതിരുകളില്ലാതെ).

മലയാളചെറുകഥയിൽ ഒരു റെയിൽവേ തൊഴിലാളി ആദ്യമായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത് 'നിഴൽയുദ്ധ'ത്തിലാണെന്ന് ചൂണ്ടിക്കാട്ടിക്കൊണ്ട്, വൈശാഖൻ റെയിൽവേ ജീവിതത്തിന്റെ കഥാകൃത്ത് എന്ന പ്രൊഫ. വി. രമേഷ് ചന്ദ്രന്റെ വിലയിരുത്തൽ (നമ്മുടെ സാഹിത്യം നമ്മുടെ സമൂഹം 1901 - 2000, രണ്ടാം വാള്യം) പൂർണ്ണമായും ശരിയുമാണ്. മലയാളകഥാലോകത്ത് റെയിൽവേ ജീവിതാനുഭവങ്ങൾ വൈശാഖനെപ്പോലെ പകർത്തിയവർ ആരുണ്ട്. എന്നാൽ ഇതൊരു ചുരുക്കിക്കാട്ടൽ കൂടിയാണ്. റെയിൽവേ പ്രമേയമാകുന്ന ധാരാളം കഥകൾ വൈശാഖന്റേതായിട്ടുണ്ടെങ്കിലും ശ്വാസത്തിന്റെ നിറം, തീറുകലാശം, അപ്പീൽ അന്യായഭാഗം, അധിഭൗതികം, വേലിമുല്ല തുടങ്ങിയ കഥകളെ മുൻനിർത്തി ഈ കഥാകൃത്തിനെ പഠിക്കുമ്പോൾ റെയിൽവേയുടെ ഒറ്റക്കള്ളിയിൽ ഒതുക്കി നിർത്തുന്നത് കടുത്ത അപരാധമായിത്തീരും. നന്മനിറഞ്ഞ കഥാപാത്രങ്ങളെയാണ് വൈശാഖൻ ഏറെയും അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. ജീവിതദുരിതങ്ങൾ കൊണ്ടുമാത്രം ദുഷ്കൃത്യങ്ങൾ ചെയ്തുപോകുന്നവരുമുണ്ട്. തിന്മ ചില നേരത്തെ തോന്നൽ മാത്രമാണെന്ന് അദ്ദേഹം കരുതുന്നു. നല്ലതൊന്നും സമ്മാനിക്കാതിരുന്ന ജിവിതത്തിൽനിന്ന് നന്മയുടെ വിത്തുകളന്വേഷിച്ചുപോകുകയാണ് ഈ കഥാകൃത്ത്.

വൈശാഖന്റെ ഏറ്റവും പുതിയ കഥാസമാഹാരമാണ് 'സമയം കടന്ന്'. അറുപതിന്റെ നിറവുകളിൽ എഴുതിയ ഈ സമാഹാരത്തിലെ കഥകൾ ഈ

എഴുത്തുകാരന്റെ യഥാർത്ഥസ്ഥാനം ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്നു. ഇതിലെ മിക്ക കഥകളും ഉന്നതനിലവാരം പുലർത്തുന്നു. പ്രത്യേകിച്ചും തീറുകലാശം, ശ്വാസത്തിന്റെ നിറം, ഓർമ്മത്തെറ്റുകൾ, സമയം കടന്ന്, ദേശീയപാതയിൽ തലയില്ലാതെ എന്നീ കഥകൾ.

ചരിത്രത്തോടൊപ്പം നടന്ന സാഹിത്യരൂപം എന്ന് നമുക്ക് ഏതിനെയെങ്കിലും പറയാമെങ്കിൽ അത് ചെറുകഥ മാത്രമാണ്. ചെറുകഥ ചരിത്രത്തെ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു. വൈശാഖന്റെ തീറുകലാശം എന്ന കഥ ചരിത്രത്തെ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുക മാത്രമല്ല ചരിത്രത്തിൽ ഇടപെടുകയും ചെയ്യുന്നു. രാഷ്ട്രീയക്കാരുടെ കൊടിയ പാപങ്ങളിൽ ഇല്ലാതാക്കപ്പെടുന്ന സാധാരണക്കാരുടെ കഥ, കലാപകലുഷിതമായ കണ്ണൂർ കേന്ദ്രമാക്കി എഴുതിയ കഥ- അതാണ് തീറുകലാശം. പാശ്ചാത്യ കഥകളുമായി താരതമ്യപ്പെടുത്തുമ്പോൾ നമ്മുടെ കഥകൾ പിന്തള്ളപ്പെട്ടുപോകുന്നത് ക്രാഫ്റ്റിന്റെ ബലക്കുറവുകൊണ്ടാണ്. എന്നാൽ തീറുകലാശം ക്രാഫ്റ്റിന്റെ കാര്യത്തിൽ ഉന്നതനിലവാരം പുലർത്തുന്നു. ഇതിന്റെ ശിൽപചാതുര്യവും പ്രത്യേകം പഠിക്കപ്പെടേണ്ടതാണ്. അക്കാദമിക് വ്യായാമം ഒരു വശത്തും ജീവിതത്തിന്റെ നിലനിൽപ് മറുവശത്തും. ഒരു ഭാഗത്ത് സംഘർഷഭരിതമായ കലാപഭൂമി മറുവശത്ത് ചെണ്ട സെമിനാർ.

'തരികിടയിൽ 'ത' ഇടത്തേ കൈകൊണ്ട് 'രി' 'കിട' മൂന്നുകോൽ 'രി' നേർകോൽ 'കിട' അകത്തേക്കും പുറത്തേക്കും മറിച്ചുകൊട്ടണം. നേർകോൽ കൈയിന്റെ കുഴമറിക്കാതെ നേരെ ചെണ്ടയുടെ നടുക്ക് ഊന്നി അടിക്കണം.'

'ഇടത്തേ കൈയിലെ കൊടുവാൾ കുഴ മറിക്കാതെ ആഞ്ഞുവീശണം. വലത്തേ കൈയിലെ കോടാലികൊണ്ട് അകത്തേക്കുമറിച്ചിട്ടു വെട്ടണം. കഴുത്തിന്റെ ഒത്ത നടുക്ക് ഊന്നി വെട്ടണം' (പുറം.85)

ഈ രണ്ട് സന്ദർഭങ്ങളേയും എങ്ങനെ ഇണചേർക്കുന്നു എന്നറിയുമ്പോഴാണ് തീറുകലാശത്തിന്റെ യഥാർത്ഥസൗന്ദര്യം വെളിപ്പെടുന്നത്. മാത്രമല്ല കണ്ണൂരിന്റെ രാഷ്ട്രീയചരിത്രത്തിൽ ഇടപെടുന്ന ഈ കഥക്ക് ആ പ്രദേശത്തിന്റെ ഭാഷകൂടി നൽകുമ്പോൾ മലയാളത്തിലെ ശക്തമായ രചനകളിലൊന്നായി തീറുകലാശം മാറുന്നു.

തീറുകലാശത്തെക്കുറിച്ച് എൻ.പി. വിജയകൃഷ്ണൻ എഴുതിയിട്ടുണ്ട് (ദേശാഭിമാനിവാരിക, 2000 ജൂലൈ 23). താളത്തിന്റെ ശാസ്ത്രീയവശങ്ങളെക്കുറിച്ച് ഏറെ പഠിക്കുന്നതിനിടയിൽ അതിനിടയാക്കിയ കഥയെക്കുറിച്ച് അധികമൊന്നും പറയാതെ കടന്നുപോയ ലേഖകൻ നീതി അർഹിക്കുന്നില്ല. പരിസരം ചോരചീറ്റുമ്പോൾ നിശ്ശബ്ദമായി കലയിൽ നിറഞ്ഞു വീഴുക. ഇത് ശുദ്ധസൗന്ദര്യവാദികളുടെ ഒരു നേരമ്പോക്കാണ്. നമ്മുടെ കാലം നീറോച

ക്രവർത്തിയുടെ വീണവായനയുടെ കാലമാണ്. കഥാകൃത്തിന് അതിൽ താൽപര്യമില്ല. കഥയിലൊരിടത്ത്.

ചെണ്ടക്കുറ്റീടെ കാര്യത്തമ്മേ പിടിച്ച് വഴക്കുകൂടണ്ട. കുറ്റീടെ തടിയേക്കാൾ പ്രധാനമാ തോല്. ഈ ചെണ്ടവട്ടം മാടീരിക്ക്ണത് യൗവനത്തിലെത്തിയ പശൂന്റെ തോലോണ്ട് തന്ന്യാ, (പുറം.83) എന്ന് പറയുന്നുണ്ട്. ഏറ്റവും നല്ല ശബ്ദമുണ്ടാകുന്നത് ഏറ്റവും നല്ല യൗവനം ഹോമിക്കപ്പെടുമ്പോഴാണ്. പുഷ്ടിയുള്ള പശുത്തോലിന്റെ മുഴക്കമുള്ള സ്വരം യുവത്വത്തിന്റെ സമർപ്പണം കൊണ്ട് പ്രതിധ്വനിക്കുന്ന ശബ്ദങ്ങളാണ്. ആസുരതാളത്തിന്റെ മാസ്മരികതയിൽ നിശ്ശബ്ദരാകുന്ന മനുഷ്യരെയാണ് കഥയുടെ അന്ത്യത്തിൽ നാം കാണുന്നത്. ഈ നിശ്ശബ്ദത കടുത്ത പാപമാണെന്ന് കഥാകൃത്ത് വിരൽചൂണ്ടുന്നു. യൗവനത്തിലെത്തിയവരുടെ ഹൃദയം തുരന്നുകളഞ്ഞാണ് ചെണ്ട നിർമ്മിച്ചത് എന്ന് പറയുമ്പോൾ ഹൃദയമില്ലാത്ത കാലത്തെ രേഖപ്പെടുത്തുകകൂടിയാണ് കഥാകൃത്ത്. മലയാളത്തിലെ ഫോക് കഥകളിൽ മികച്ച ഒന്നാണ് തീറുകലാശം.

ശ്വാസത്തിന്റെ നിറം എന്ന കഥയുടെ പേരുതന്നെ നമ്മെ വല്ലാതെ ബേജാറാക്കുന്നു. കഥ വായിക്കുമ്പോൾ വല്ലാത്തൊരു ശ്വാസം മുട്ടൽ നാം അനുഭവിക്കുന്നു. ഈ ശ്വാസം മുട്ടൽ സ്നേഹത്തിന്റേതാണ്, ത്യാഗത്തിന്റേതാണ്, വേദനയുടേതാണ്, ജീവിക്കാനുള്ള അടങ്ങാത്ത കൊതിയുടേതാണ്, ഇതിനെല്ലാമുപരി രോഗത്തിന്റേതുമാണ്. ശ്വാസം മുട്ടൽ - ആസ്ത്മ എന്തെന്ന് തിരിച്ചറിയാവു ന്നവർക്ക്മാത്രം എഴുതാവുന്നതാണ് ഈ കഥ. അറിയാത്തവർക്ക് അത് എന്താണ് എന്ന് ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്ന കഥ. അനുഭവത്തെ എങ്ങനെ ഒരു നല്ല കലയാക്കി മാറ്റാം എന്നതിന് മികച്ച പാഠമാണിത്. ലോകത്തിന് മുഴുവൻ ശ്വാസംമുട്ടലാണ് എന്ന് ഈ കഥയിൽ പറയുന്നു. പുകയുടെ, വാഹനങ്ങളുടെ, സഹജീവികളുടെ, കുട്ടികളുടെ എല്ലാം ശ്വാസം ഉള്ളിൽ പിടയ്ക്കുന്നു. തന്റെ ശ്വാസം മുട്ടൽ ലോകത്തിന്റെ മുഴുവൻ ശ്വാസംമുട്ടലായി കഥയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

ശ്വാസോച്ഛ്വാസം ചെയ്യുന്നതുകൊണ്ടാണ് ശ്വാസംമുട്ടലുണ്ടാകുന്നത് എന്നും അതുനിർത്തിയാൽ രോഗശാന്തി കിട്ടും എന്ന കൂർത്ത നർമ്മം പറഞ്ഞ ഉടനെത്തന്നെ.

'എനിക്ക് അതു നിർത്താൻ പറ്റില്ല. ഞാൻ ശ്വസിച്ചുകൊണ്ടേയിരിക്കണം. പൊടിപാറുന്ന ഫയലുകൾക്കിടയിൽ കൂനിക്കൂടിയിരുന്നു ശ്വസിച്ചു കൊണ്ടേയിരിക്കണം. എന്റെ ശ്വാസം, ഒപ്പിട്ടു വാങ്ങുന്ന പണമാവണം. അമ്മയുടെ ചിട്ടിയാവണം. രണ്ടനിയത്തിമാരിൽ മൂത്തവളുടെ വിവാഹമാവണം. ഇളയവളുടെ പ്രതീക്ഷയാവണം.(പുറം.90) എന്ന് ഇതിലെ കഥാപാത്രം പറയുന്നു

എഴുത്തുകാരന്റെ യഥാർത്ഥസ്ഥാനം ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്നു. ഇതിലെ മിക്ക കഥകളും ഉന്നതനിലവാരം പുലർത്തുന്നു. പ്രത്യേകിച്ചും തീറുകലാശം, ശ്വാസത്തിന്റെ നിറം, ഓർമ്മത്തെറ്റുകൾ, സമയം കടന്ന്, ദേശീയപാതയിൽ തലയില്ലാതെ എന്നീ കഥകൾ.

ചരിത്രത്തോടൊപ്പം നടന്ന സാഹിത്യരൂപം എന്ന് നമുക്ക് ഏതിനെയെങ്കിലും പറയാമെങ്കിൽ അത് ചെറുകഥ മാത്രമാണ്. ചെറുകഥ ചരിത്രത്തെ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു. വൈശാഖന്റെ തീറുകലാശം എന്ന കഥ ചരിത്രത്തെ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുക മാത്രമല്ല ചരിത്രത്തിൽ ഇടപെടുകയും ചെയ്യുന്നു. രാഷ്ട്രീയക്കാരുടെ കൊടിയ പാപങ്ങളിൽ ഇല്ലാതാക്കപ്പെടുന്ന സാധാരണക്കാരുടെ കഥ, കലാപകലുഷിതമായ കണ്ണൂർ കേന്ദ്രമാക്കി എഴുതിയ കഥ-അതാണ് തീറുകലാശം. പാശ്ചാത്യ കഥകളുമായി താരതമ്യപ്പെടുത്തുമ്പോൾ നമ്മുടെ കഥകൾ പിന്തള്ളപ്പെട്ടുപോകുന്നത് ക്രാഫ്റ്റിന്റെ ബലക്കുറവുകൊണ്ടാണ്. എന്നാൽ തീറുകലാശം ക്രാഫ്റ്റിന്റെ കാര്യത്തിൽ ഉന്നതനിലവാരം പുലർത്തുന്നു. ഇതിന്റെ ശിൽപചാതുര്യവും പ്രത്യേകം പഠിക്കപ്പെടേണ്ടതാണ്. അക്കാദമിക് വ്യായാമം ഒരു വശത്തും ജീവിതത്തിന്റെ നിലനിൽപ് മറുവശത്തും. ഒരു ഭാഗത്ത് സംഘർഷഭരിതമായ കലാപഭൂമി മറുവശത്ത് ചെണ്ട സെമിനാർ.

'തരികിടയിൽ 'ത' ഇടത്തേ കൈകൊണ്ട് 'രി' 'കിട' മൂന്നുകോൽ 'രി' നേർകോൽ 'കിട' അകത്തേക്കും പുറത്തേക്കും മറിച്ചുകൊട്ടണം. നേർകോൽ കൈയിന്റെ കുഴമറിക്കാതെ നേരെ ചെണ്ടയുടെ നടുക്ക് ഊന്നി അടിക്കണം.'

'ഇടത്തേ കൈയിലെ കൊടുവാൾ കുഴ മറിക്കാതെ ആഞ്ഞുവീശണം. വലത്തേ കൈയിലെ കോടാലികൊണ്ട് അകത്തേക്കുമറിച്ചിട്ടു വെട്ടണം. കഴുത്തിന്റെ ഒത്ത നടുക്ക് ഊന്നി വെട്ടണം' (പുറം.85)

ഈ രണ്ട് സന്ദർഭങ്ങളേയും എങ്ങനെ ഇണചേർക്കുന്നു എന്നറിയുമ്പോഴാണ് തീറുകലാശത്തിന്റെ യഥാർത്ഥസൗന്ദര്യം വെളിപ്പെടുന്നത്. മാത്രമല്ല കണ്ണൂരിന്റെ രാഷ്ട്രീയചരിത്രത്തിൽ ഇടപെടുന്ന ഈ കഥക്ക് ആ പ്രദേശത്തിന്റെ ഭാഷകൂടി നൽകുമ്പോൾ മലയാളത്തിലെ ശക്തമായ രചനകളിലൊന്നായി തീറുകലാശം മാറുന്നു.

തീറുകലാശത്തെക്കുറിച്ച് എൻ.പി. വിജയകൃഷ്ണൻ എഴുതിയിട്ടുണ്ട് (ദേശാഭിമാനിവാരിക, 2000 ജൂലൈ 23). താളത്തിന്റെ ശാസ്ത്രീയവശങ്ങളെക്കുറിച്ച് ഏറെ പഠിക്കുന്നതിനിടയിൽ അതിനിടയാക്കിയ കഥയെക്കുറിച്ച് അധികമൊന്നും പറയാതെ കടന്നുപോയ ലേഖകൻ നീതി അർഹിക്കുന്നില്ല. പരിസരം ചോരചീറ്റുമ്പോൾ നിശ്ശബ്ദമായി കലയിൽ നിറഞ്ഞു വീഴുക. ഇത് ശുദ്ധസൗന്ദര്യവാദികളുടെ ഒരു നേരമ്പോക്കാണ്. നമ്മുടെ കാലം നിറോച

ക്രവർത്തിയുടെ വീണവായനയുടെ കാലമാണ്. കഥാകൃത്തിന് അതിൽ താൽപര്യമില്ല. കഥയിലൊരിടത്ത്.

ചെണ്ടക്കുറ്റീടെ കാര്യത്തമ്മേ പിടിച്ച് വഴക്കുകൂടണ്ട. കുറ്റീടെ തടിയേക്കാൾ പ്രധാനമാ തോല്. ഈ ചെണ്ടവട്ടം മാടീരിക്ക്ണത് യൗവനത്തിലെത്തിയ പശൂന്റെ തോലോണ്ട് തന്ന്യാ, (പുറം.83) എന്ന് പറയുന്നുണ്ട്. ഏറ്റവും നല്ല ശബ്ദമുണ്ടാകുന്നത് ഏറ്റവും നല്ല യൗവനം ഹോമിക്കപ്പെടുമ്പോഴാണ്. പുഷ്ടിയുള്ള പശുത്തോലിന്റെ മുഴക്കമുള്ള സ്വരം യുവത്വത്തിന്റെ സമർപ്പണം കൊണ്ട് പ്രതിധ്വനിക്കുന്ന ശബ്ദങ്ങളാണ്. ആസുരതാളത്തിന്റെ മാസ്മരികതയിൽ നിശ്ശബ്ദരാകുന്ന മനുഷ്യരെയാണ് കഥയുടെ അന്ത്യത്തിൽ നാം കാണുന്നത്. ഈ നിശ്ശബ്ദത കടുത്ത പാപമാണെന്ന് കഥാകൃത്ത് വിരൽചൂണ്ടുന്നു. യൗവനത്തിലെത്തിയവരുടെ ഹൃദയം തുരന്നുകളഞ്ഞാണ് ചെണ്ട നിർമ്മിച്ചത് എന്ന് പറയുമ്പോൾ ഹൃദയമില്ലാത്ത കാലത്തെ രേഖപ്പെടുത്തുകകൂടിയാണ് കഥാകൃത്ത്. മലയാളത്തിലെ ഫോക് കഥകളിൽ മികച്ച ഒന്നാണ് തീറുകലാശം.

ശ്വാസത്തിന്റെ നിറം എന്ന കഥയുടെ പേരുതന്നെ നമ്മെ വല്ലാതെ ബേജാറാക്കുന്നു. കഥ വായിക്കുമ്പോൾ വല്ലാത്തൊരു ശ്വാസം മുട്ടൽ നാം അനുഭവിക്കുന്നു. ഈ ശ്വാസം മുട്ടൽ സ്നേഹത്തിന്റേതാണ്, ത്യാഗത്തിന്റേതാണ്, വേദനയുടേതാണ്, ജീവിക്കാനുള്ള അടങ്ങാത്ത കൊതിയുടേതാണ്, ഇതിനെല്ലാമുപരി രോഗത്തിന്റേതുമാണ്. ശ്വാസം മുട്ടൽ - ആസ്ത്മ എന്തെന്ന് തിരിച്ചറിയാവു ന്നവർക്ക്മാത്രം എഴുതാവുന്നതാണ് ഈ കഥ. അറിയാത്തവർക്ക് അത് എന്താണ് എന്ന് ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്ന കഥ. അനുഭവത്തെ എങ്ങനെ ഒരു നല്ല കലയാക്കി മാറ്റാം എന്നതിന് മികച്ച പാഠമാണിത്. ലോകത്തിന് മുഴുവൻ ശ്വാസംമുട്ടലാണ് എന്ന് ഈ കഥയിൽ പറയുന്നു. പുകയുടെ, വാഹനങ്ങളുടെ, സഹജീവികളുടെ, കുട്ടികളുടെ എല്ലാം ശ്വാസം ഉള്ളിൽ പിടയ്ക്കുന്നു. തന്റെ ശ്വാസം മുട്ടൽ ലോകത്തിന്റെ മുഴുവൻ ശ്വാസംമുട്ടലായി കഥയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

ശ്വാസോച്ഛ്വാസം ചെയ്യുന്നതുകൊണ്ടാണ് ശ്വാസംമുട്ടലുണ്ടാകുന്നത് എന്നും അതുനിർത്തിയാൽ രോഗശാന്തി കിട്ടും എന്ന കൂർത്ത നർമ്മം പറഞ്ഞ ഉടനെത്തന്നെ.

'എനിക്ക് അതു നിർത്താൻ പറ്റില്ല. ഞാൻ ശ്വസിച്ചുകൊണ്ടേയിരിക്കണം. പൊടിപാറുന്ന ഫയലുകൾക്കിടയിൽ കൂനിക്കൂടിയിരുന്നു ശ്വസിച്ചു കൊണ്ടേയിരിക്കണം. എന്റെ ശ്വാസം, ഒപ്പിട്ടു വാങ്ങുന്ന പണമാവണം. അമ്മയുടെ ചിട്ടിയാവണം. രണ്ടനിയത്തിമാരിൽ മൂത്തവളുടെ വിവാഹമാവണം. ഇളയവളുടെ പ്രതീക്ഷയാവണം.(പുറം.90) എന്ന് ഇതിലെ കഥാപാത്രം പറയുന്നു

ണ്ട്. രോഗാതുരനായ ഇടത്തരക്കാരന്റെ ധർമ്മസങ്കടങ്ങളാണ് ഈ വാക്കുകളിൽ മുഴങ്ങുന്നത്. ശ്വാസംമുട്ടലിന്റെ ഭീകരത വെളിവാക്കുന്ന ധാരാളം സന്ദർഭങ്ങൾ കഥയിലുണ്ട്.

'ഇപ്പോൾത്തന്നെ എത്ര ഗുളികകൾ കഴിച്ചു? നിശ്ചയമില്ലാതെ വരുന്നു. ഇതൊന്നും ഫലിക്കുന്നില്ലേ? ഒന്നും ഫലിക്കാത്ത ഒരവസ്ഥയിലേക്കാണോ പോകുന്നത്? പെട്ടെന്നു നെഞ്ചിനുള്ളിലെ ഇഴജീവി കിട്ടിയ വായു കുടിച്ചു ചീർത്തുവരുന്നുവോ? അങ്ങനെ ഒരു ജീവിയുണ്ടോ? എന്തൊരു തോന്നലാണിത് ? (പുറം. 90)
എന്ന് വായിക്കുമ്പോൾ നാം ശ്വാസംമുട്ടൽ അറിയുകയല്ല അനുഭവിക്കുകയാണ്. 'ഒരു കോടി കുഞ്ഞുങ്ങൾ ശ്വാസം കിട്ടാതെ പിടയുന്നു.' ഇത് കഥയിലെ കേവലമായ ഒരു പ്രസ്താവന മാത്രമല്ല രണ്ടായിരത്തിലേറെ അലർജന്റ്സ് ഈ ഭൂമുഖത്തുണ്ട് എന്നു പറയുന്നതോടൊപ്പം ഈ രോഗത്തിന്റെ ഭീഷണമായ പിടിയിലകപ്പെട്ട കുഞ്ഞുങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള വിലാപം കൂടിയാണ്.

ശ്വാസത്തിന്റെ നിറം രോഗത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഒരു വിവരണം മാത്രമല്ല; ഒരു അനുഭവത്തിന്റെ സാക്ഷ്യപത്രം കൂടിയാണ്.

'മൂക്കിലൂടെ ഇനി വായു അകത്തു കടക്കില്ല. വായ മലർക്കെ തുറന്നു നാക്കു നീട്ടി. എവിടെയോ ആകാശത്തിന്റെ ഒരു വിള്ളലിലൂടെ കൊഴുത്തു നീണ്ട് ഒലിക്കുന്ന വായുവിന്റെ തുമ്പിൽ പിടിക്കണം. തൊടാനെങ്കിലും കഴിയണം. ഇല്ലെങ്കിൽ... ' (പുറം.92). എന്ന് വായിക്കുമ്പോൾ ശ്വാസത്തിനു വേണ്ടിയുള്ള ഈ ത്വര ആസ്വാദകരുടെ ഉള്ളിലും രൂപം കൊള്ളുകയാണ്. വർത്തമാനത്തിന്റെ പുകയുന്ന അവസ്ഥയെ സഹജീവികളുടെ ശ്വാസം മുട്ടലായി തിരിച്ചറിയുന്ന വൈശാഖൻ, പുതിയ കാലത്തിന്റെ ദുരന്തമുഖം ഏറ്റവും നന്നായി അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്.

'ഓർമ്മത്തെറ്റുകൾ' പുതിയ കാലത്തിന്റെ കഥയാണ്. വാച്ചിന്റെ കൺട്രോൾ ബട്ടനുകൾ അലസമായി അമർത്തിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന സ്കൂൾകുട്ടികൾ വർത്തമാനത്തിന്റെ സന്തതികളാണ്. ഇവർ മറിച്ചിടുന്നത് കേവലമായ സമയത്തെയല്ല കാലത്തെത്തന്നെയാണെന്ന് കഥയിൽ പറയുന്നുണ്ട്. കഥയിൽ കടന്നുവരുന്ന ബസ് യാത്രികനായ ഒരു മധ്യവയസ്കന് അയാളുടെ ഭാര്യയുടെ പേരുപോലും ഓർത്തെടുക്കാൻ കഴിയുന്നില്ല. ഇത് പുതിയ കാലത്തിന്റെ രോഗമാണ്. ഏറ്റവും പ്രിയപ്പെട്ടതിന്റെയും ചിരപരിചിതമായതിന്റെയും ഒക്കെ പേരുകൾപോലും മറന്നുപോകുക. ഭൂതകാലം നഷ്ടപ്പെടുന്ന, വേരുകൾ പോലും അന്യമാകുന്ന പുതിയ തലമുറയുടെ രോഗം. കഥയുടെ തുടക്കത്തിൽ കാണുന്ന 'ആകാശത്തേയ്ക്ക് മലർത്തിവച്ച ഭിക്ഷാപാത്രം' എന്ന കൽപന സാധൂകരിക്കപ്പെടുന്നതിവിടെയാണ്. ആകാശത്ത് പറന്നു നടക്കുന്ന

അറിവുകൾ സ്വീകരിക്കപ്പെടുന്നതിനിടയിൽ നമ്മുടെ ഭൂതകാലയാഥാർത്ഥ്യം തിരിച്ചറിയപ്പെടാതെ പോകുന്നത് കഥാകൃത്ത് രേഖപ്പെടുത്തുന്നു. വിവരസാങ്കേതികവിദ്യയുടെ ഈ ലോകത്ത് അറിവിന്റെ ആവേഗങ്ങളെ പിടിച്ചെടുക്കുന്ന ഡിഷ് ആന്റിനയെ 'ആകാശത്തേയ്ക്ക് മലർത്തിവച്ച ഭിക്ഷാപാത്രം' എന്നു വിശേഷിപ്പിക്കുമ്പോൾ അത് മലയാളത്തിലെ ഏറ്റവും സുന്ദരമായ കൽപനകളിലൊന്നായി മാറുന്നു.

1987 ൽ എഴുതിയ 'വഴിയുടെ അവസാനം' എന്ന കഥ ഉപഭോഗസംസ്കാരത്തിന്റെ നീരാളിപ്പിടുത്തം കേരളീയമനസ്സാക്ഷിയെ കടന്നാക്രമിച്ചതിന്റെ ഒരു ചിത്രം അവതരിപ്പിക്കുന്നു. എല്ലാ സ്വപ്നങ്ങളും യാഥാർത്ഥ്യമായിത്തീരുമ്പോഴുണ്ടാകുന്ന ഒരു അന്ധാളിപ്പ് ഇതിലെ ഇന്ദിര എന്ന കഥാപാത്രം അനുഭവിക്കുന്നു. വീട് ഉപഭോഗ വസ്തുക്കൾകൊണ്ട് നിറയുമ്പോൾ അതിനുമുന്നിൽ വളരെ ചെറുതായിപ്പോകുന്ന മനുഷ്യർ. എല്ലാം ഈ കഥയെ ഏറെ പുരോഗമനോന്മുഖവും വർത്തമാന പ്രതികരണശേഷിയുള്ളതുമാക്കുന്നു. പക്ഷേ അതിന്റെ അവതരണം ഏറെ കാൽപനികമായിപ്പോകുന്നു. വൈശാഖന്റെ കഥകളുടെ ഏറ്റവും വലിയ പരിമിതി ഈ കാൽപനികതയുടെ അതിപ്രസരം ആണ്. ആനുകാലിക പ്രാധാന്യമുള്ള പ്രമേയം കൈകാര്യം ചെയ്യുന്ന 'വഴിയുടെ അവസാനം' എന്ന കഥയുടെ തുടക്കംതന്നെ ഏതൊരു പൈങ്കിളി കഥയേയും പോലെത്തന്നെയാണെന്നത് കഥയുടെ ഗൗരവം മുഴുവൻ നഷ്ടപ്പെടുത്തുന്നു. വർത്തമാന ജീവിതത്തോട് സജീവമായി പ്രതികരിക്കേണ്ടതിനു പകരം ഐതിഹ്യമാലയിലേയ്ക്കും അറബിക്കഥകളിലേയ്ക്കും മടങ്ങിപ്പോകുന്ന ഒരു കഥാപാത്രം പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന പുതിയ സമാഹാരത്തിലെ 'സ്വകാര്യവഴികൾ' ഇതേ പോരായ്മകൊണ്ടുതന്നെ വേണ്ടത്ര ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടാതെപോകുന്നു.

സമീപകാലത്തിറങ്ങിയ നല്ല കഥകളിലൊന്നാണ് 'സമയം കടന്ന്'. ഇത് റെയിൽവേ ജീവിതാനുഭവത്തിന്റെ നേരടയാളമാണ്. ഹൃദയസ്പർശിയായ ഈ കഥ നല്ലൊരു വായനാനുഭവമാണ് സമ്മാനിക്കുന്നത്. വൈകാരികതയിലൂന്നി നിൽക്കുന്ന 'സമയം കടന്നി'ൽ നിന്ന് 'ആദിതാള'ത്തിലേക്കെത്തുമ്പോൾ വൈശാഖന്റെ കഥാലോകം ഒന്നുകൂടി വിശാലമാകുന്നു. ആഡംബരങ്ങൾ കുത്തിനിറച്ച് പുതിയ ജീവിതം ഉപഭോഗത്തിലൂന്നിനില്ക്കുന്നു എന്ന് ഇടത്തരക്കാരായ മനുഷ്യരെക്കൊണ്ടുപോലും വിശ്വസിപ്പിക്കുകയാണ് ആഗോളവൽക്കരണത്തിന്റെ വക്താക്കൾ.'ആദിതാളം' എന്ന കഥ ഇതിന് സാക്ഷ്യം വഹിക്കുന്നു.

സ്പിരിറ്റ് കള്ളക്കടത്ത്, വഴിയോരങ്ങളിൽ ഊരും പേരുമില്ലാതെ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന മൃതദേഹങ്ങൾ, കൊലപാതകങ്ങൾ, ആത്മഹത്യകൾ ഇതെല്ലാം

നമ്മുടെ മാധ്യമങ്ങൾ സാധാരണയായി ആഘോഷിക്കുന്ന വിഭവങ്ങളാണ്. ദേശീയപാതയിൽ തലയില്ലാതെ എന്ന കഥയുടെ പ്രമേയവും ഇതുതന്നെ. ഇവിടെ നടക്കുന്ന ഓരോ കൊലപാതകങ്ങൾക്കും ആത്മഹത്യകൾക്കും ഉത്തരവാദികൾ അധികാരം കയ്യാളുന്നവരും പൊതുജനവുമാണെന്ന് അവർക്കു നേരെ കുരച്ചുചാടിക്കൊണ്ട് കഥയിലെ സത്യാന്വേഷകനായ നായ ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്നു. ക്രിമിനലുകൾ അധികാരം കയ്യാളുന്ന നമ്മുടെ നാട്ടിൽ, അധികാരത്തിൽനിന്ന് ജയിലിലേയ്ക്കും ജയിലിൽനിന്ന് അധികാരത്തിലേയ്ക്കും ഒരു ഇടനാഴി സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്ന നമ്മുടെ നാട്ടിൽ സത്യം വിളിച്ചുപറയുന്ന നായക്കുണ്ടാകുന്ന ദുരന്തം അനിവാര്യമത്രെ.

കഥാകൃത്തു ആത്മകഥാപരമായി ഒരു കഥയിൽ പറയുന്നുണ്ട്. 'സാധാരണ കഥ പറയുന്നതുപോലെ എഴുതിയാൽ അതിന് ചില ന്യൂനതകളൊക്കെയുണ്ടെന്ന് സമീപകാല ഗവേഷണഫലങ്ങൾ വെളിവാക്കിയിട്ടുണ്ട്. അങ്ങനെയാണ് കഥയെഴുത്തിൽ പല തരത്തിലുള്ള തന്ത്രങ്ങൾ (Technics) പ്രയോഗിക്കേണ്ടതിന്റെ ആവശ്യകത ചില എഴുത്തുകാർക്ക് ബോധ്യപ്പെട്ടത്. കഥയിൽ തന്ത്രങ്ങൾ പ്രയോഗിച്ച് വിജയിച്ചവരുണ്ട്. ഇതിലേതു വകുപ്പിലാണ് ഇതെഴുതുന്ന ആൾ പെടുക' (ദേശീയപാതയിൽ തലയില്ലാതെ) എന്നാലോചിക്കാതെ ആധുനികം ആധുനികോത്തരം എന്നീ സാഹിത്യസിദ്ധാന്തങ്ങളിലൊന്നും ശ്രദ്ധിക്കാതെ ജീവിതത്തെ നോക്കി കഥ പറഞ്ഞതാണ് വൈശാഖന്റെ മഹത്വം.

ജീവിതം എന്ന വാക്ക് കഥകളിൽ പല തവണ ആവർത്തിക്കുന്ന എഴുത്തുകാരനാണ് വൈശാഖൻ. കഥാ രചന അദ്ദേഹത്തിന് ജീവിതവുമായി ഏറെ ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന ഒന്നാണ്. ജീവിതത്തിന്റെ നല്ലൊരു ഭാഗം ചുടുകാട്ടിൽ അലയാൻ വിധിക്കപ്പെട്ടയാൾ, അക്ഷരങ്ങൾക്കു വേണ്ടി അക്ഷമയോടെ കാത്തിരുന്നയാൾ, ഔദ്യോഗിക ജീവിതത്തിരക്കുകൾക്കിടയിൽ നല്ല പുസ്തകങ്ങൾ വായിക്കാൻ കഴിഞ്ഞിട്ടില്ലെന്ന് പരിതപിക്കുന്നയാൾ, റെയിൽവേ ജീവിതത്തിന്റെ ഊരാക്കുടുക്കുകളിൽപ്പെട്ട് സർഗ്ഗാത്മകതയുടെ നല്ലകാലം തള്ളിനീക്കിയ ആൾ... എന്നിട്ടും അദ്ദേഹം എഴുതി. റെയിൽവേയിലെ അനുഭവങ്ങളിൽനിന്നും ജീവിതത്തിന്റെ തുരുത്തുകളിൽനിന്നും അദ്ദേഹം വിഷയങ്ങൾ തിരഞ്ഞു പിടിച്ചു. അത് ഏറ്റവും ഭംഗിയായി പകർത്തിവച്ചു.

●

Malayalam Literary Survey

Vol. 22, No.3

July - Sept 2000

Content

Essays

A.R. Vijayaraghavan:
Under the Bodhi Tree:
A study of the images of Thathagatha in Sachidanandan's poems

Kuttipuzha Krishna Pillai:
On intellectual indigestion

K.K.N. Kurup:
Appu Nedungadi: The Novelist and Banker

K. Radahakumari:
Waiting by the lake: *Mist* and *Thinai* poetics

K. Nirmala:
Feminism in the Indian context:
The contemporary relevance of K. Saraswathy Amma

P. Suresh:
The influence of *Les Miserables* in Malayalam Fiction.

P. Laila:
Nature in the poems of Wordsworth and Balamani Amma.

V. Jyothikumari:
The Echo-aesthetic vision in Sreedhara Menon's *Kakka* and Heaney's *Haw lantern.*

V. Kaladharan:
From aesthetic pilgrimage to professional tourism.

Poems

The Sky And My Mind
O.N.V. Kurup

The Kargil Spring.
K.V. Ramakrishnan

The sun is a metaphor
A. Ayyappan

Traveller Seeking Fragrance
Mullanezhi

Waves
Geetha Hiranyan

Draupadi
Lalitha Lenin

The cave.
Desamangalam Ramakrishnan

To Paul Celan
T.P. Sabitha

Short Stories

Deerendu Manjudar's Mother
Lalithambika Antharjanam

The Wilderness of Sand and the Oasis
J.K.V.

ചരടുകൾ

അഹ്സം റഹ്നാവാദ് സറ്യാബ്

വിവ: ഷറഫുദ്ദീൻ

ഞങ്ങളുടെ തെരുവിൽ കുറേ കാലമായി ഒരു ഉണങ്ങിയ മരം നില്പുണ്ടായിരുന്നു. അതിനടുത്ത് ഒരു ചെരുപ്പുകുത്തിയുടെ ചെറിയ കട. അയാളെന്നും രാവിലെത്തന്നെ കട തുറക്കും. സന്ധ്യയായാൽ ഒരു വലിയ പൂട്ടിട്ട് കടയടക്കും. ഞങ്ങളുടെ തെരുവിൽ ജോലിയില്ലാത്ത രണ്ട് ചെറുപ്പക്കാരുമുണ്ടായിരുന്നു. ഒരു പണിയുമെടുക്കില്ല. കട തുറന്ന ഉടനെ രണ്ടുപേരും ചെരുപ്പുകുത്തിയുടെ അടുത്ത് ചെന്നിരിക്കും. കട അടക്കുന്നതു വരെ ആ ഇരിപ്പ് തുടരും. ആ കടയിലെ ഏതോ ഉരുപ്പടി പോലെത്തന്നെ ആ രണ്ട് മടിയന്മാരും.

ഒരു ദിവസം ഞാൻ ആ കടയുടെ മുന്നിലൂടെ പോകുകയായിരുന്നു. ചെരുപ്പുകുത്തിക്ക് എന്തോ വിഷമം പോലെ. സാധാരണയുള്ള വാചകമടിയൊന്നുമില്ല. തലകുമ്പിട്ടിരിപ്പാണ്. എന്തോ ആലോചനയിൽ മുഴുകിയിരിക്കുന്നു. രണ്ട് മടിയന്മാരും അതുപോലെത്തന്നെ തുല്യദുഃഖിതർ. അവർ ചെരുപ്പുകുത്തിയെ അക്ഷരാർത്ഥത്തിൽ അനുകരിക്കുന്നു.

എന്തോ സംഭവിച്ചിട്ടുണ്ട്. 'എന്താ ണ് സംഗതി?' കടയിൽ കയറിച്ചെന്ന് ഞാൻ ചോദിച്ചു.

ചെരുപ്പുകുത്തി സാവകാശം മുഖമുയർത്തി എന്നെ നോക്കി. കണ്ണുകളിൽ പതിവുള്ള തിളക്കമില്ല. പകരം വിഷാദം തളം കെട്ടിയിരിക്കുന്നു. വിഡ്ഢികളെപ്പോലെ മടിയന്മാരും എന്നെ നോക്കി.

'എന്റെ പ്രാവ് - അത് രക്ഷപ്പെട്ടു.' ചെരുപ്പുകുത്തി പറഞ്ഞു.

എനിക്ക് സന്തോഷമായി. അയാൾ കൂട്ടിലിട്ട് വളർത്തിയിരുന്ന പ്രാവ്. 'അത് രക്ഷപ്പെട്ടല്ലോ - നന്നായി. പക്ഷെ സന്തോഷം ഞാൻ പുറത്തു കാണിച്ചില്ല. 'എങ്ങനെ അത് രക്ഷപ്പെട്ടു?' ഞാൻ ചോദിച്ചു.

തന്റെ വളർത്തുപക്ഷി രക്ഷപ്പെട്ടതിൽ ഞാൻ ഗൂഢമായി ആനന്ദിക്കുന്നുവെന്ന് തോന്നിയിട്ടാകണം അയാൾ പൊടുന്നനെ പൊട്ടിച്ചിരിച്ചു. കൂടെ മടിയന്മാരും വിഡ്ഢിച്ചിരി ചിരിച്ചു. മൂന്നുപേരും ചിരിയോടു ചിരി.!

എന്തിനു ചിരിക്കുന്നു? ഞാൻ ചോദിച്ചു.

'ആ നശിച്ച ജീവി - അത് ഉടനെ ചത്തുപോകും.'

'എന്താ കാരണം?' എനിക്കൊ ന്നും മനസ്സിലായില്ല.

'അതിന്റെ കാലിൽ ഒരു വലിയ ചരടുണ്ട്'.

ചെരുപ്പുകുത്തി ആവേശത്തിൽ പറയുന്നു. അയാളുടെ കണ്ണിലെ നഷ്ടപ്പെട്ട തിളക്കം വീണ്ടുകിട്ടിയ പോലെ. 'ഏതെങ്കിലും മരത്തിലോ ചില്ലയിലോ ചെന്നിരുന്നാൽ ചരട് അതിൽ കെട്ടുപിണയും. പിന്നെ പറക്കാനാവില്ല. തല തല്ലി ചാകുക തന്നെ.' അയാളുടെ പൊട്ടിച്ചിരി അട്ടഹാസമായി. കൂടെ രണ്ട് വിഡ്ഢികളും. 'നല്ല കട്ടിയുള്ള ചരടാണ്. പൊട്ടിക്കാൻ കഴിയില്ല.' സമനില നഷ്ടപ്പെട്ടതുപോലെ ചെരുപ്പുകുത്തി തുള്ളിച്ചാടി. ഒപ്പം വിഡ്ഢികളും.

അല്പനിമിഷം മുമ്പ് എന്നിൽ നുരയിട്ട സന്തോഷത്തിന്റെ കുമിളകൾ പൊട്ടിച്ചിതറുവാൻ തുടങ്ങി.

'ആ പക്ഷി ചാകാൻ തന്നെ പോയതാണ്.' ചെരുപ്പുകുത്തി പറയുന്നുണ്ടായിരുന്നു.

'നിങ്ങൾ ഒരു ക്രൂരൻ തന്നെ.'

ഒടുവിൽ ഞാൻ പറഞ്ഞു.

'ഞാൻ അതിന് എന്തെല്ലാം തിന്നാൻ കൊടുത്തതാണ്? എന്നിട്ടും അത് പോയല്ലോ? അങ്ങനെത്തന്നെ വേണം' ചെരിപ്പുകുത്തി സ്വയം ന്യായീകരിക്കാൻ ശ്രമിച്ചു.

എനിക്കവിടെ നിൽക്കാൻ തോന്നിയില്ല. ഞാൻ നടന്നു.

'ചരട് എവിടെയെങ്കിലും കെട്ടുപിണയും. പിന്നെ അതിന് പറക്കാൻ കഴിയില്ല. ഹാ...ഹാ...' അയാൾ പറയുന്നുണ്ടായിരുന്നു. ചിരിക്കുന്നുണ്ടായിരുന്നു. രാത്രി എനിക്കുറങ്ങാൻ കഴിഞ്ഞില്ല. കാളരാത്രി തന്നെയായിരുന്നു അത്. ഇരുട്ട് എന്റെ നെഞ്ചിലും കൂട് കൂട്ടിയതുപോലെ. തെരുവ് ഇരുട്ടിൽ മയങ്ങിക്കിടക്കുന്നത് ജനലിലൂടെ ഞാൻ കണ്ടു. അന്ധകാരം എനിക്കു സമ്മാനിച്ചത് ദുഃഖവും

അമർഷവും മാത്രം. ഉള്ളിൽ ഏതോ ഒരു ചിന്ത മുങ്ങിയും പൊങ്ങിയും. എത്ര ശ്രമിച്ചിട്ടും അതിനെ പിടിച്ചുയർത്താൻ കഴിയുന്നില്ല. ഏതോ ശക്തി അതിനെ അമർത്തുന്നതുപോലെ. പുലരാറായി. വല്ലാത്ത കുളിര്. അതെ - എനിക്ക് പനിക്കുന്നുണ്ടായിരുന്നു.

മയക്കത്തിനും ഉണർച്ചയ്ക്കുമിടയിലുള്ള നിമിഷങ്ങളിൽ ചരടുകൾ നിറഞ്ഞ ഒരു ലോകം എനിക്കു മുന്നിൽ. ചെറുതും വലുതുമായ ചരടുകൾ. ഞങ്ങളുടെ തെരുവ് ചരടുകളിൽ കുടുങ്ങിക്കിടക്കുകയാണ്. കട്ടിയുള്ളതും നേർത്തതുമായ ചരടുകൾ. പക്ഷെ ഒന്നും പൊട്ടിക്കാൻ പറ്റുന്നില്ല. പെട്ടെന്നാണ് ഞാനത് കണ്ടത്. ഓരോ ചരടും ഓരോ കാലിൽ കെട്ടിയിട്ടിരിക്കുന്നു! എന്റെ കാലിലുമുണ്ട് ഒരു ചരട്!

പനിച്ചുവിറച്ചുകൊണ്ടാണ് ഞാൻ എഴുന്നേറ്റത്. നേരം നല്ലവണ്ണം വെളുത്തിരിക്കുന്നു. തെരുവിൽ ബഹളം. ഉണങ്ങിയ മരത്തിനുചുറ്റും ജനങ്ങൾ കൂടി നിൽക്കുന്നു. ചെരുപ്പുകുത്തിയും അവിടെയുണ്ട്. അയാൾ ചാടിമറിയുകയാണ്. കൂടെ രണ്ട് വിഡ്ഢികളും. എന്നെ കണ്ടയുടൻ അയാൾ പറഞ്ഞു: 'നോക്ക് ഞാൻ പറഞ്ഞത് ശരിയായില്ലേ?'

'എന്ത് ശരി?' ഞാൻ ചോദിച്ചു.'വാ എന്റെ കൂടെ വാ' അയാൾ എന്നെ കൈപിടിച്ച് വലിച്ചുകൊണ്ടു പോയി. ഉണക്കമരത്തിന്റെ ചുവട്ടിലെത്തി. ഒരു ചില്ലയിലേക്കു കൈചൂണ്ടി അയാൾ പറഞ്ഞു: ദാ നോക്ക്!

ശരിയാണ്. പ്രാവ് തലകീഴായി ഞാന്നു കിടക്കുന്നു. അതിന്റെ കാലിലെ ചരട് മരക്കൊമ്പിൽ ചുറ്റിപ്പിണഞ്ഞിരിക്കുന്നു. മരണവെപ്രാളത്തിൽ ചിറകുകൾ കൊഴിഞ്ഞു പോയിരിക്കുന്നു. അത് എന്നെ തുറിച്ചു നോക്കുന്നതുപോലെ എനിക്കു തോന്നി. 'പാതയുടെ അവസാനം,' അത് എന്നോട് മന്ത്രിച്ചതുപോലെ.

'ഇപ്പോൾ എന്തായി? ഞാൻ പറഞ്ഞത് ശരിയായില്ലേ?' ചെരുപ്പുകുത്തി എന്നെ വിടാനുള്ള ഭാവമില്ല.

ജനക്കൂട്ടം പക്ഷിയുടെ നേരെ നോക്കി എന്തൊക്കെയോ പറയുന്നുണ്ടായിരുന്നു. അവരുടെ കണ്ണുകളിൽ സന്തോഷമോ സംതൃപ്തിയോ കുടിയിരിക്കുന്നു! ഞാൻ അവരുടെ കാലുകളിലേക്കു നോക്കി. എല്ലാവരുടെ കാലിലും ചരടുകളുണ്ട്! ചെരിപ്പുകുത്തിയുടെ കാലിലുമുണ്ട് ഒരെണ്ണം.

പെട്ടെന്ന് ഞാൻ ചിരിക്കാൻ തുടങ്ങി. 'എന്താ കാര്യം'? എല്ലാവരും തിരക്കി. ഞാൻ കൂടുതൽ ഉച്ചത്തിൽ ചിരിച്ചു. തെരുവിൽ എന്റെ പൊട്ടിച്ചിരി നിറഞ്ഞു തുളുമ്പി.

ചെരുപ്പുകുത്തിക്ക് ആകെ ഒരു ആശയക്കുഴപ്പം 'എന്താ, എന്താ?' അയാൾ ചോദിക്കുന്നുണ്ടായിരുന്നു.

'നിങ്ങളുടെയെല്ലാം കാലിൽ ചരടുകൾ' ഞാൻ പറഞ്ഞു.

പേടിച്ചരണ്ടതുപോലെ എല്ലാവരും കാലുകൾ പൊക്കിനോക്കി. 'എവിടെ? എവിടെ?'

ഞാൻ ഒന്നും പറഞ്ഞില്ല. ഞാൻ എന്റെ കാലിൽ നോക്കി. അവിടെയു മുണ്ട് ഒരു ചരട്. നോക്കി നില്ക്കെ ചരടുകളെല്ലാം ചങ്ങലകളാണെന്ന് ഞാൻ കണ്ടു. വലിയ കണ്ണികൾ കൊണ്ടു തീർത്തവ. ആ കണ്ണികളൊക്കെ കൂട്ടിവ ച്ചാൽ 'ഞാൻ' എന്ന് എഴുതിയതുപോലെ! ഞാൻ, ഞാൻ ഞാൻ എന്ന ഭാവം!

രാത്രി ഉറക്കം വരാതെ കിടന്നപ്പോൾ എന്നെ അലട്ടിയ ചിന്ത ഏതെന്ന് ഞാൻ തിരിച്ചറിഞ്ഞു. ലോകം തീർത്തും പരിഹാസ്യമാണെന്ന് എനിക്കു തോന്നി. ഞാൻ പിന്നെയും ആർത്തു ചിരിച്ചു.

ഉണങ്ങിയ മരത്തിന്റെ ചില്ലകളിൽ ഞാൻ ഉൾപ്പെടെ എല്ലാവരും തൂങ്ങി ക്കിടക്കുന്നതാണ് പിന്നെ ഞാൻ കണ്ടത്. ചെരുപ്പുകുത്തി എന്റെ തൊട്ടടു ത്താണ്. അയാളുടെ മുഖത്ത് വീണ്ടും വിഷാദം തിരതല്ലി.

'പാതയുടെ അവസാനം', അയാൾ പറഞ്ഞുവെന്ന് എനിക്കുതോന്നി. അലസന്മാരായ രണ്ട് വിഡ്ഢികളും അയാളുടെ അടുത്തുണ്ടായിരുന്നു.ചെരു പ്പുകുത്തിയെപ്പോലെ ത്തന്നെ ദുഃഖിതരായി.

പ്രാവ് മറ്റൊരു കൊമ്പിൽ തൂങ്ങിക്കിടക്കുന്നുണ്ട്. 'എന്തിനാണത് തിരിച്ചു വന്നത്'? ഞാൻ എന്നോടുതന്നെ ചോദിച്ചു. പെട്ടെന്നാണ് ഞാനത് കണ്ടത്. അതിന്റെ കാലിൽ മറ്റൊരു ചരട്! അത് ചെരുപ്പുകുത്തിയുടെ കടവരെ നീണ്ടു കിടക്കുന്നു. ചെരുപ്പുകുത്തി ഇതുവരെ കൊടുത്ത തീറ്റകൾ കൊണ്ടു തീർത്ത തായിരുന്നു ആ ചരട്.

●

ബൊമ്മക്കൊലു

സുകുമാർ കൂർക്കഞ്ചേരി

തെരുവ് നവരാത്രി ആഘോഷങ്ങളിൽ മുഴുകാൻ തുടങ്ങുകയായിരുന്നു. ശബ്ദങ്ങളെയും വെളിച്ചങ്ങളെയും കടന്ന് ശുപ്പാമണിയുടെ വിലാപം തെരുവിന്റെ കാതുകൾ പിടിച്ചെടുത്തു. അയാൾ കരയുകയായിരുന്നു.

'എൻ കനകം എന്നെ വിട്ടുപോയാച്ച്. അവൾ എങ്ക താൻ പോയിരിക്കുമോ? നാനിനി എന്നതുക്ക് ജീവിക്കണം?'

തെരുവ് കൂട്ടത്തോടെ അയാളുടെ അടുത്തെത്തി.

'ശുപ്പാമണി ഭാര്യയെ സ്നേഹിക്കുന്നത് ഇങ്ങനെ വിളിച്ച് പറഞ്ഞു നടക്കണോ - അവൾ പോയെങ്കിൽ പോകട്ടെ. നീ മറ്റൊരുവളെ കല്യാണം കഴിക്ക്.'

'അതെപ്പടി നടക്കും?'

ശുപ്പാമണി തലയുയർത്തി

'എനക്ക് ഒരു തലമട്ടും താൻ. മനതും ഹൃദയവും ഒന്നു മട്ടും താൻ ഇരുക്ക്. ഒരാൾക്കുമട്ടും താനേ ഇന്ത സ്നേഹം കൊടുക്കമുടിയും.'

ശുപ്പാമണി വിവാഹം കഴിക്കുമ്പോൾ കനകം ബാങ്ക് ടെസ്റ്റ് എഴുതിയിട്ടേ ഉണ്ടായിരുന്നുള്ളു. ഒരു കൊല്ലം തികയും മുമ്പേ ജോലി കിട്ടി.

ആദ്യമൊക്കെ ശുപ്പാമണിയുടെ സ്നേഹത്തെക്കാൾ ഇരട്ടി സ്നേഹം കനകം കൊടുത്തിരുന്നു. പിന്നീട് അതിനൊരിക്കലും കുറവു വന്നിട്ടുള്ളതായും ശുപ്പാമണിക്ക് തോന്നിയിട്ടില്ല. എന്നാൽ എന്തിന്റെയോ തുടക്കംപോലെ ഒരു ദിവസം കനകം പറഞ്ഞു.

'സ്കൂട്ടറ് വാങ്ങറുതുക്ക് ബാങ്കീന്ന് ലോൺ കെടയ്ക്കും. വട്ടിയും കമ്മി. നാൻ സ്കൂട്ടറോടിക്കർതുക്ക് പഠിക്കട്ടുമാ-?'

ശുപ്പാമണി സമ്മതിച്ചു. വൈകാതെ കനകം സ്കൂട്ടറിൽ യാത്രയും തുടങ്ങി.

കുറച്ചു ദിവസം കഴിഞ്ഞപ്പോൾ കനകം പറഞ്ഞു:

'അണ്ണേ - ബാങ്കിലെ മാസപ്പടി വീരമണി റൊമ്പം പ്രാരാബ്ധക്കാരൻ. അവനുക്ക് ദിനവും ബസ്സിൽ റൊമ്പനേരം യാത്ര ശെയ്യണം. ബസ്സ് ചാർജും ആനാ ഏറിയേറിക്കൊണ്ടിരിക്കിറാ. ബാങ്കീന്ന് വരുമ്പഴാവത് നാൻ അവനെ ക്കൂടി ഏൻ സ്കൂട്ടറിൽ ഏറ്റിക്കൊണ്ട് വരട്ടുമാ.?'

ശുപ്പാമണിക്ക് ഒട്ടും വിരോധമുണ്ടായിരുന്നില്ല. വേറൊരു ദിവസം കനകം വീണ്ടും പറഞ്ഞു:

'ബാങ്ക് തുറക്കാൻ ലേറ്റ് ആകർ തുക്ക് മാനേജർ എന്നും തിട്ടറാങ്കോ-'

ശുപ്പാമണി ചോദിച്ചു.

'കനകം, അതിനു നീ കാഷ്യറല്ലുവാ - ബാങ്ക് തൊറക്കവേണ്ട്യത് പ്യൂണ ല്ലവാ -?'

ആമാ - അതു താൻ ശൊൽറത്. അന്ത വീരമണി എന്നും റൊമ്പം ലേറ്റ്. നാൻ കൊഞ്ചംകൂടി കാലയിലെ എറങ്കിയാൽ അവനുക്കും നല്ലത്. അപ്പടിയാ വത് ശെയ്യട്ടുമാ -?

കനകത്തിന്റെ ആവശ്യങ്ങളൊന്നും ശുപ്പാമണി നിഷേധിക്കാറില്ല. പിറ്റേന്നു മുതൽ കനകം ബാങ്കിലേക്കു പോകാൻ നേരത്തെ ഇറങ്ങിത്തുട ങ്ങി.

ഒരു ദിവസം അവൾ വീണ്ടും പറഞ്ഞു.

'ഇന്ത കാഷ്യർവേല റൊമ്പം കട്ടി. ഫിഗർ ടാലിയാകർതുക്ക് എന്നു മേ ലേറ്റ് ആകർത്.'

ശുപ്പാമണി പറഞ്ഞു.

'അതുക്കെന്നാ - നൈറ്റായാലും ഭയക്കർതുക്ക് ഒന്നുമില്ലെ. വേണാനാൽ എന്നും സായന്തരം നാൻ ഒന്നെ കൂട്ടർതുക്ക് വരുവേൻ.'

പറവായില്ലണ്ണേ

- കനകം പറഞ്ഞു.

എത്ര ലേറ്റാനാലും അന്ത വീരമണി എനക്ക് കൂട്ടിരിക്കർതുണ്ട്. പാവം.

ശുപ്പാമണിക്കും സമാധാനമായി. എന്തായാലും സഹായത്തിന് ഒരാൾ

കൂടെയുണ്ടല്ലോ. പിന്നീടെന്നും കനകം പതിവായി വളരെ വൈകി വരാൻ തുടങ്ങി. ജോലി കൂടുതലുണ്ടെന്നും പറഞ്ഞ് അവധി ദിവസങ്ങളിൽപ്പോലും അവൾ ബാങ്കിൽ പോകുന്നതും പതിവായി.

കുറച്ചു ദിവസങ്ങൾകൂടി കഴിഞ്ഞപ്പോൾ കനകം പറഞ്ഞു:

കൊഞ്ചം നേരം മട്ടുമേ നാൻ അണ്ണൻ കൂടെ കഴിയർതുള്ളു. റൊമ്പനേ രവും അന്തവീരമണികൂടെ താനേ. ആനാ അപ്രവും അന്ത വീരമണി കൂടെ കഴിയർതല്ലവാ നല്ലത്?

പതിവുപോലെ ശുപ്പാമണി അപ്പോഴും തലയാട്ടി. പിന്നെ അർത്ഥം മന സ്സിലായി വന്നപ്പോഴേയ്ക്കും കനകം സ്കൂട്ടറുമായി പറന്നുകഴിഞ്ഞിരുന്നു. ആവലാതിയായി. സങ്കടമായി. ശുപ്പാമണി ബാങ്കിലേയ്ക്ക് ഓടിച്ചെന്നു.

കനകം ലീവായിരുന്നു. വീരമണിയെ തിരക്കിയപ്പോൾ അയാളും നീണ്ട അവധിയിലാണെന്നറിഞ്ഞു.

ഇനിയെന്തു ചെയ്യണമെന്നറിയാതെ ശുപ്പാമണി തലയിൽ കൈവച്ച് ഇരുന്നു പോയി. പിന്നെ കരഞ്ഞുകൊണ്ട് തെരുവിലൂടെ മടക്കയാത്ര.

വഴിനീളെ നവരാത്രിയാഘോഷങ്ങളുടെ ശബ്ദവും വെളിച്ചവും.

തുണിമില്ലിനു മുമ്പിലെ ഒഴിഞ്ഞുകിടക്കാറുള്ള മൈതാനം നിറയെ ആളു കളായിരുന്നു. തൊട്ടടുത്ത് അലങ്കരിച്ച പന്തലിൽ ഗ്രാമക്കാർ സമൂഹ ബൊമ്മ ക്കൊലു ഒരുക്കിയിരുന്നു. പെട്ടെന്ന് പൂക്കൾക്കും ദീപാലങ്കാരങ്ങൾക്കുമിടയിൽ ബൊമ്മക്കൊലു കണ്ടുമടങ്ങുന്ന അവരെ ശുപ്പാമണി കണ്ടു. തെരുവോരത്തു വച്ച് സ്കൂട്ടറിനടുത്തേയ്ക്കാണ് അവർ നടന്നു ചെന്നത്. ശുപ്പാമണി ഓടി യെത്തുമ്പോഴേയ്ക്കും വീരമണിയെ പിറകിലിരുത്തി കനകം സ്കൂട്ടർ സ്റ്റാർട്ടു ചെയ്തു കഴിഞ്ഞിരുന്നു. അയാളെക്കണ്ട് വീരമണിയുടെ മുഖത്ത് പരിഭ്രമം - ശുപ്പാമണി കിതപ്പോടെ പറഞ്ഞു:

'വേണ്ട വേണ്ട - വീരമണി ഇറങ്ങവേണ്ട - കൊഞ്ചം കൂടി തള്ളിയിരു ന്നാൽ പോതും.'

അയാൾകൂടി തിക്കിത്തിരക്കി വീരമണിയുടെ പിന്നിൽ കയറിയിരുന്ന പ്പോൾ സ്കൂട്ടർ അവരെയും കൊണ്ടുപോയി.

●

മണൽക്കാലം

ചന്ദ്രശേഖർ നാരായണൻ

നേരം ഇരുട്ടിത്തുടങ്ങി. കാഴ്ചയുടെ അപാരതയോളം പരന്നു കിടക്കുന്ന സൂര്യകാന്തിപ്പാടങ്ങളും, കരിമ്പിൻ തോട്ടങ്ങളും, കരിമ്പാറക്കൂട്ടങ്ങൾ ചത്തുകിടക്കുന്ന വരണ്ട പാഴ്നിലങ്ങളും അവ്യക്തതയിൽ വിലയം പ്രാപിച്ച് തുടങ്ങിയിരിക്കുന്നു. ചതുപ്പുകളിൽ ഒറ്റപ്പെട്ടു നില്ക്കുന്ന വേപ്പു മരങ്ങളുടെ ഇലകളിൽ തട്ടി ചീറി വരുന്ന ശീതതീക്ഷ്ണമായ കോടക്കാറ്റ്, ശരീരത്തിൽ തണുപ്പിന്റെ കാരമുള്ളുകൾ കോറുകയാണ്.

ട്രെയിൻ മഹാരാഷ്ട്രയുടെ അതിർത്തിയിൽ പ്രവേശിച്ചെന്ന് തോന്നുന്നു. വേഗതയുടെ പുറം കാഴ്ചകൾക്കിടയ്ക്ക് മിന്നിമറയുന്ന കൊച്ചു കൊച്ചു സ്റേറഷനുകളിലെ ലിപി വ്യത്യാസങ്ങളിൽ നോക്കി എനിക്ക് തൊട്ടിരിക്കുന്ന ചെറുപ്പക്കാരൻ പറയുന്നതുകേട്ടു.

ഈ ചെറുപ്പക്കാരനെക്കൂടാതെ മൂന്നു പേരു കൂടിയേ ഇപ്പോൾ ഈ മുറിയിലുള്ളൂ. മറ്റു രണ്ടു മദ്ധ്യവയസ്കർ ഉണ്ടായിരുന്നത് ആന്ധ്രയിലെ ഏതോ സ്റ്റേഷനിലിറങ്ങി. ട്രെയിനിൽ പൊതുവെ തിരക്കു കുറവാണ്. സീസൺ കഴിഞ്ഞ കാരണമാകണം.

ശേഷിച്ചിരിക്കുന്ന നാലുപേരും എനിക്കു മുമ്പുള്ള ഏതോ സ്റ്റേഷനിൽനിന്നും കയറിയതാണ്. ഞാൻ തൃശൂരിൽ നിന്ന് കയറുമ്പോൾ ഇവന്മാര് തിക്കും തിരക്കും കൂട്ടി ഇവിടെയുണ്ട്. ചീട്ടുകളി, മദ്യപാനം, പാട്ടു പാടൽ രാഷ്ട്രീയ ചർച്ചകൾ തുടങ്ങി ഇതുവരേയും ബഹളമായിരുന്നു. ഞാൻ അനുകൂല ഭാവത്തിൽ തലയനക്കുക മാത്രം ചെയ്തു. സമയം

പോകാനൊരു വഴി എന്നതിലുപരി മനസ്സിലെ ചില തീക്കടലുകളിലെ തിരയൊതുക്കാനും ഈ ബഹളങ്ങളിൽ നിന്ന് ഊറിവരുന്ന വളിച്ച പൊട്ടി ച്ചിരികൾക്ക് കഴിവുണ്ടായിരുന്നു.

ഇപ്പോഴാണ് അല്പം ശാന്തമായിരിക്കുന്നത്. നാലുപേരിൽ അല്പം പ്രായക്കൂടുതലുള്ള ഒരു കഷണ്ടിക്കാരനാണ് ഇവരുടെ നേതാവ്. അയാൾക്ക് മറ്റുള്ളവരേക്കാൾ ബോംബെയിൽ വർഷങ്ങളുടെ പരിചയമുണ്ടെന്ന് വർത്ത മാനത്തിൽ നിന്ന് മനസ്സിലായി. മറ്റുള്ളവർ ഹിന്ദി സംസാരിക്കാൻ പൊത്തും പിടിയുമാണ്.

കഷണ്ടിക്കാരൻ വലിയ ഹിന്ദു വർഗീയവാദിയാണെന്ന് സംസാരം കേട്ടാൽ അറിയാം. 1993–ബോംബെ കലാപത്തിൽ ഇയാളും ഭാഗഭാക്കായിരു ന്നത്രെ.. മറ്റുള്ളവരോട് ഇയാൾ പറയുന്നുണ്ടായിരുന്നു.

'പുഴുങ്ങിയ മുട്ടകൾ മാത്രം തിന്നാ ഞാൻ രണ്ടാഴ്ച കഴിച്ചു കൂട്ടിയത്. ദാദറിലുള്ള എന്റെ ഷോപ്പ് അവര് പെട്രോളൊഴിച്ച് കത്തിക്കണത് ഇപ്പോഴും എന്റെ കൺവെട്ടത്ത് തെളങ്ങാ. നിങ്ങക്കറിയോ. ഹിന്ദുക്കളുടേതെന്ന് സംശയമുള്ളതൊക്കെ കുടീം, ഷോപ്പും പെട്രോളൊഴിച്ച് തീ കൊളുത്തന്നെ. കുറെ സഹിച്ചപ്പോൾ ഞങ്ങളും ഇറങ്ങി. കുറെ ഞങ്ങളും തെരഞ്ഞ് തീവച്ചു. ഇതു ഹിന്ദുക്കള്ടെ രാജ്യാ. അറിയൊ നിങ്ങൾക്ക്? അതിന് ചരിത്രോം പൗരധർമ്മോം പഠിക്കണം. എനിക്കാ പന്നികളെ ഒരെണ്ണത്തിനെ കാണുന്നതേ എടങ്ങേറാ. നാട്ടില് കൊറേണ്ണണ്ടായിരുന്നു. ബഷീറ്, അദ്ദൂന്നൊക്കെപറഞ്ഞ്. പഴേ കൂട്ടാള്യോളാ. ഞാപ്പോ മിണ്ടാൻ പൂവാറില്ല.'

തീ പിടിച്ച അക്ഷരങ്ങൾ നിലവിളിക്കുന്ന പോലെ തോന്നി. വാക്കു കൾക്കിടയിലെ അർദ്ധമൗനങ്ങൾക്കു പോലും നൂറ്റാണ്ടുകൾക്കിടയിലെ പ്രാകൃതവികാരങ്ങളുടെ കരുവാളിപ്പ്.

ട്രെയിൻ ഏതോ ഒരു ചെറിയ സ്റ്റേഷനിൽ നിന്നു. ടിക്കറ്റെടുത്ത പ്രകാരം ചപ്പാത്തിയും പച്ചരിച്ചോറും കിട്ടി. ആളൊഴിഞ്ഞ പ്ലാറ്റ്ഫോമിലെ ഒരു സിമന്റുബഞ്ചിലിരുന്നു ഭക്ഷണം കഴിച്ചു. മുഖം കഴുകി ഒരു സിഗരറ്റ് വാങ്ങാൻ നോക്കുമ്പോഴേക്കും ട്രെയിൻ വിസിലടിച്ചു.

സീറ്റിലെത്തി ബാഗിനുള്ളിൽ നിന്ന് ബീഡിയെടുത്ത് കത്തിച്ച് ഒന്നു രണ്ടുപുക വിട്ടപ്പോൾ ഒരാശ്വാസം തോന്നി. കഴുത്തിലിട്ടിരുന്ന ടവ്വലെടുത്ത് തലയിൽ വട്ടനെകെട്ടി സീറ്റിൽ ചാഞ്ഞിരുന്നു.

വണ്ടിക്ക് വേഗത വർദ്ധിക്കുകയാണ്. കട്ടപിടിച്ച ഇരുട്ടിൽ ഒന്നും വ്യക്തമല്ല. വല്ലപ്പോഴും ദൃശ്യമാകുന്ന വെളിച്ചത്തിന്റെ പൊട്ടുകൾമാത്രം.

എന്റെ മുറിയിലെ നാലുപേരും പൊരിഞ്ഞ റമ്മി കളിയിലാണ്. മറ്റു മുറികളിലെല്ലാം വിളക്കുകൾ അണഞ്ഞിരിക്കുന്നു.

വണ്ടി ഏതോ ചെറിയ സ്റ്റേഷനിൽനിന്നു. പെട്ടെന്നു തന്നെ പുറപ്പെ

ടുകയും ചെയ്തു. അല്പം കഴിഞ്ഞപ്പോൾ ഞങ്ങളുടെ മുറിയുടെ അരികെ പത്തു പതിനൊന്നു വയസ്സു തോന്നിക്കുന്ന ഒരു ചെക്കൻ എത്തി നോക്കി നില്ക്കുന്നതു കണ്ടു.

ഇപ്പോൾ നിർത്തിയ സ്റ്റേഷനിൽ നിന്നു കയറിയ ഏതെങ്കിലും നാടോടിയാകണം. അഴുക്കു പുരണ്ടു പിന്നിത്തുടങ്ങിയ ഒരു പാന്റും, ഷർട്ടു മാണ് അവന്റെ വേഷം. നഗ്നമായ കാലിൽ മുഴുവൻ ചളി പറ്റിപ്പിടിച്ചിരിക്കുന്നു. മെഴുക്കു പുരളാത്ത ചെമ്പിച്ച് പതറിക്കിടക്കുന്ന മുടി. ക്രൂരതയാർന്ന നോട്ടവും ഭാവങ്ങളും.

ലൈറ്റ് ഓഫ് ചെയ്യാത്ത കാരണം ഉറക്കം വരുന്നില്ല. അവന്മാരിപ്പോഴും മുറുകിയ കളിയിലാണ്. ഇടയ്ക്കിടയ്ക്ക് ബാഗിൽനിന്നും കോർക്കൂരി ഓരോരുത്തരും മദ്യവും കഴിക്കുന്നുണ്ട്. എന്നോടവർ ഒന്നു രണ്ടു പ്രാവശ്യം മദ്യം വേണോന്ന് ചോദിച്ചതാണ്. അപ്പോഴെല്ലാം ഞാൻ സ്നേഹപൂർവം നിരസിച്ചു. പക്ഷേ ഇപ്പോൾ കിട്ടിയാൽ അല്പം കുടിക്കാമെന്നുണ്ട്. മുമ്പ് വേണ്ടാന്ന് പറഞ്ഞ്ട്ട് ഇപ്പോ എങ്ങനെ ചോദിക്കും?

ഞാൻ സീറ്റിൽനിന്ന് എണീറ്റ് സാവധാനം കമ്പാർട്ടുമെന്റിന്റെ വാതി ലിന്നടുത്തേക്കു നടന്നു. തുറന്നിട്ട ഇരുമ്പുഡോറിന്റെ കമ്പിയിൽ പിടിച്ച് അല്പം കാറ്റുകൊണ്ടു നിൽക്കാൻ. അപ്പോഴേയ്ക്കും ഇവന്മാരുടെ റമ്മി കളി തീരും.

ഡോറിന്നടുത്തെത്തിയപ്പോഴാണ് ശ്രദ്ധിച്ചത്. തൊട്ടെതിരെയുള്ള ലാട്രിനോടുചേർന്ന് ഒരു പെണ്ണു നില്ക്കുന്നു. അപ്പോൾ ഈ പെണ്ണും ആ ചെക്കനും ഒരുമിച്ച് കയറിയതായിരിക്കണം.

മങ്ങിയ പ്രകാശത്തിൽ പെണ്ണിന്റെ രൂപം അത്ര വ്യക്തമായിരുന്നില്ല. എങ്കിലും കൊള്ളിയാനെപ്പോലെ മിന്നിമറയുന്ന വഴിവിളക്കുകളുടെ വെളിച്ചത്തിൽ ഞാൻ ശ്രദ്ധിച്ചു. നിറം മങ്ങി, അഴുക്കു പുരണ്ട പൂക്കളുള്ള സാരിയും ബ്ലൗസുമാണ് അവളുടെ വേഷം.. അഴിഞ്ഞു കിടക്കുന്ന മുടി കാറ്റിൽ പറക്കുന്നുണ്ട്. വാടിയ മുഖത്ത് ദൈന്യമാർന്ന കണ്ണുകൾ. മുപ്പതുവയസ്സിനു മുകളിൽ പ്രായമുണ്ടാകില്ല. കുഴിഞ്ഞു കിടക്കുന്ന വയറു കണ്ടാലറിയാം അവളിന്ന് ഒന്നും കഴിച്ചിട്ടില്ലെന്ന്. വിശപ്പിന്റെ പൊരിച്ചിൽ എന്നെയാരും പഠിപ്പി ക്കേണ്ടതില്ലല്ലൊ.

വെറുതെയെന്നിൽ അസ്വസ്ഥത തിടംവച്ചു. പാളങ്ങളിലൂടെ പുളഞ്ഞു നീങ്ങുന്ന ഇരുമ്പു ചക്രങ്ങളുടെ മുരളൽ ഒരു നീണ്ട കരച്ചിലുപോലെ തോന്നി. ഞാൻ സീറ്റിലേക്കുതന്നെ തിരിച്ചു നടന്നു. അപ്പോഴേയ്ക്കും മുമ്പു കണ്ട ചെക്കൻ നാൽവർസംഘവുമായി ചങ്ങാത്തത്തിലായിക്കഴിഞ്ഞിരുന്നു. അവരവന് അല്പം മദ്യവും ചിപ്സും കൊടുക്കുന്നതു കണ്ടു.

അല്പം കഴിഞ്ഞപ്പോൾ നാൽവർ സംഘത്തിലെ കഷണ്ടി കമ്പാർട്ടു

മെന്റിന്റെ വാതിലുവരെ നടന്നിട്ട് തിരികെവന്ന് മറ്റുള്ളവരോട് എന്തോ പറയുന്നതു കണ്ടു . ശേഷം കഷണ്ടി വീ ണ്ടും വാതിലിന്റെ അടുത്തേക്കുതന്നെ പോയി. ഏകദേശം പത്തുപന്ത്രണ്ടു മിനിറ്റു കഴിഞ്ഞപ്പോൾ കഷണ്ടി മുണ്ടു കുടഞ്ഞു വന്ന് മറ്റുള്ളവരോട് പറയുന്നതു കേട്ടു.

"വല്യ മെച്ചം പോരാ, എന്നാലും ചെല്ല്..... ആളോള് വര്ണ്ണ്ടെ ഞാൻ സിഗ്നലു തരാം."

വേറൊരുത്തൻ തല താഴ്ത്തി വാതിലിനടുത്തേക്ക് നടന്നകന്നപ്പോൾ ചെക്കനോടു കഷണ്ടി ചോദിച്ചു.

'ബാവ് അതിക് ഹേനാ?'

'ഇത്ർ ജാത നഹി ബാബാ'

കഷണ്ടി പേഴ്സിൽനിന്ന് അമ്പതിന്റെ ഒരു നോട്ടെടുത്ത് അവന്റെ കയ്യിൽ കൊടുത്തു.

യ്യെ ഹം ലോകോം കാ പൂരാ പൈസാ ഹെ

സാബ് ദസ് ഓർ ദേദോ

കഷണ്ടി അപ്പോൾ അഞ്ചു രൂപ കൂടി കൊടുത്തു അവന്റെ പുറത്തു തട്ടി ഒന്നുറക്കെ ചിരിച്ചു.

'അപ്പോഴേക്കും പോയ ആൾ വന്ന് അടുത്തയാൾ പോയിരുന്നു.'

'കൈസാ?' കഷണ്ടി വന്നവനോടും തിരക്കി.

'മജാഹേ... കുപ്പി പൊട്ടിക്കളിയാ.'

അവർ വീണ്ടും കുടിക്കാൻ തുടങ്ങി. കഷണ്ടി ചെക്കനോട് ചോദിച്ചു.

'നാം ക്യാഹെ?'

'ജമാൽ'

'ഉസ്കാ നാം ക്യാഹേ?'

'ഫാത്തിമ'

പിന്നെ അയാൾ ഒന്നും ചോദിച്ചില്ല. കുറച്ചുനേരം തല താഴ്ത്തിയിരിക്കുന്നതു കണ്ടു. അപ്പോഴേക്കും എല്ലാവരുടെയും ഊഴം കഴിഞ്ഞിരുന്നു. മദ്യക്കുപ്പി കാലിയായപ്പോൾ ഓരോരുത്തരും തറയിൽത്തന്നെ കിടപ്പായി. ഇടയ്ക്ക് എന്റെ കാലിൽ ചവിട്ടിയപ്പോൾ ഒരുവൻ കൈകൂപ്പിക്കൊണ്ട് കുഴഞ്ഞ ശബ്ദത്തിൽ പറഞ്ഞു.

'ക്ഷമി ചേറ്റാ.....'

എനിക്കപ്പോഴും ഉറക്കം വന്നിരുന്നില്ല. എന്റെ ഉറക്കം ഞാനറിയാതെ തന്നെ ഊർന്നിറങ്ങിയിരുന്നു.

മറ്റവർ കിടപ്പായപ്പോൾ ചെക്കൻ എന്റെ അരികിലേക്ക് വന്നു. ഒരുപക്ഷേ അവൻ വിചാരിച്ചു കാണും. ഞാനും ഇവരുടെ കൂടെയുള്ളതാണെന്ന്. അതുകൊണ്ട് എന്നോട്കൂടി ഒന്നു ചോദിക്കാലോ എന്ന് വിചാരിച്ചിട്ടു

ണ്ടാകും.

അവൻ എന്റെ നേരേയുള്ള സീറ്റിൽ വന്നിരുന്നു. അവൻ എന്നോടെ ന്തെങ്കിലും ചോദിക്കുമെന്നാണ് ഞാൻ ആദ്യം കരുതിയത്. പക്ഷേ അവൻ നിസ്സംഗനായി നോക്കുക മാത്രമാണ് ചെയ്തത്. അല്പം കഴിഞ്ഞപ്പോൾ ഞാൻ തന്നെ അവനോടു ചോദിച്ചു.

'യ്യെ ഔരത്ത് തേരാ കോൻ ഹേ'

'മേരാ മാജിഹൈ..... ക്യാ മാങ് ത്ഥേ ഹേ ബാബ?'

'കുച്ച് നഹി'

'തുമാരേ പാസ് പൈസകി കമ്മി ഹേ ക്യാ'

ഞാൻ അവന്റെ മുഖത്തേക്കൊന്ന് ഉറ്റുനോക്കി അവനിൽ യാതൊരു വിധ വികാരഭേദങ്ങളുമില്ല. ഞാൻ പേഴ്സ് തുറന്ന് ഒരു ഇരുപതിന്റെ നോട്ടെടുത്ത് അവന് കൊടുത്തു.

'ജാതനഖി'

'ജാതാഹൈ ബാബ ആയിയേ..'

'മേം നഹി'

'ക്യാ'

'കുച്ച് നഹി.... പൈസ തും ലേലോ'

അവനൊന്ന് തുറിച്ച് നോക്കി. ക്രൗര്യമാർന്ന അവന്റെ ഉണ്ടക്കണ്ണുകളിൽ ഈ ലോകത്തിന്റെ മുഴുവൻ പൈശാചികത്വവും ഊറിക്കൂടിയിരുന്നു. അവൻ പൈസ എന്റെ മടിയിലേക്കിട്ടു.

'തുമാര ബീസ് രൂപയാ മുജെ നഹി ചാഹിയെ. യ്യെ തൂ ലീജിയെ'

ആ സമയം എന്നിലെ ഞാൻ ആ ചെക്കനുമുമ്പിൽ ഒന്നുമല്ലാത്തവ നായതുപോലെ തോന്നി.

അവൻ പൊടുന്നനെ എണീറ്റ് നടന്നകന്നു. പോകുമ്പോൾ മറ്റ് മുറി കളിലേക്കൊന്ന് എത്തിനോക്കാനും മറന്നില്ല.

ട്രെയിനിന്റെ വേഗത കുറയുകയാണ്. ഏതോ സ്റ്റേഷനെത്തിയെന്ന് തോന്നുന്നു.

വണ്ടി നിന്നപ്പോൾ തടം തല്ലിക്കിടക്കുന്ന റെയിൽ പാളത്തിൻമേലൂടെ ആ പെണ്ണും ചെക്കനും കൂടി കാശ് പങ്കു വച്ച് നടന്നു പോകുന്നത് വിളറിയ മഞ്ഞ പ്രകാശത്തിൽ ദൃശ്യമായി. അവർ ദൂരെ ഇരുട്ടിൽ ഒരു നിഴലുപോലെ മറയുന്നതുവരെ ഞാൻ പൊട്ടിയ ചില്ലുജാലകത്തിലൂടെ അവരെത്തന്നെ നോക്കിയിരുന്നു.

●

ഒരു പിറവിയുടെ രാത്രി

ശ്രീപ്രതാപ്

ഈ രാത്രി, തന്റെ ശയ്യാഗൃഹത്തിന്റെ കിളിവാതിലിനരികിൽ, കറുത്ത രാവിന്റെ ഏകാന്തതയിലേയ്ക്ക് നോക്കി 'ഡെഡാല സ് ചിന്തിച്ചത് ഇങ്ങിനെയാണ്.

ഒളിമ്പിയായിലെ ദേവൻമാരെ...... ഈ രാത്രി നിങ്ങൾക്കെങ്ങിനെ ഉള്ളതാണ്? തീർച്ചയായും ഇത് ഉല്ലാസത്തിന്റെ രാത്രിയായിരി ക്കണം. ഒളിമ്പിയായിലെ ദേവകൂടാരങ്ങളിൽ ഇപ്പോഴും പാന പാത്രങ്ങൾ നിറയുന്നുണ്ടായിരിക്കും.

' ഡെഡാലസ് മനസ്സിൽ കണ്ടു.

ഇതാ സ്യൂസിന്റെ ദേവക്കൂടാരത്തിൽ രാവിനെ പ്രകാശവത്താ ക്കുന്ന കുന്തിരിയ്ക്ക ജ്വാലകൾ. അതിനുചുറ്റും അഫ്രോഡിറ്റി യുടെ മാന്ത്രിക അരഞ്ഞാണ്[2] കടം വാങ്ങിയ ഹീര ഉന്മാദിനി യായി നൃത്തം ചെയ്യുന്നു. ദേവൻമാർ ഒഴിഞ്ഞ പാനപാത്രങ്ങൾ വാനിലേയ്ക്കെറിയുന്നു. വാനിൽ അവ നക്ഷത്രങ്ങളായി തെളി യുന്നു.

ഇത് നക്ഷത്രങ്ങൾ നിറഞ്ഞ രാത്രി.

നൃത്തം ചെയ്യുന്ന ദേവാംഗനകളുടെ വിയർപ്പുതുള്ളികൾ മഞ്ഞിന്റെ സുഗന്ധമുള്ള പരാഗരേണുക്കളായി എങ്ങും പെയ്തു നിറയുകയാണ്. എന്നിട്ടും ഡെഡാലസ്..... ഡെഡാലസ്...നീ മാത്രം....

ഒരു സൈക്ലോപ്പിയൻ ഉലപോലെ ചുട്ടുപഴുത്ത്, ചുട്ടുപ ഴുത്ത് ഈ ശയ്യാഗൃഹത്തിനുള്ളിൽ....

ഡെഡാലസ് തന്നോടുതന്നെ പറഞ്ഞു. അതെ ഡെഡാലസ് - ഈ രാത്രി നിനക്ക് പോസിഡോണിന്റെ കറുത്ത മുഖം പോലെ കഠോരം. രാക്കാറ്റ് ദുർദ്ദേവതകളുടെ കാഞ്ഞിര ശരങ്ങൾ പോലെ നിന്റെ രോമക്കൂപങ്ങളിൽ തുളച്ചു കയറുന്നു.

ഒളിമ്പിയൻ ദേവൻമാരേ.... ഇത് ഡെഡാലസ്സിന് യാതനയുടെ രാത്രി എന്ന് നിങ്ങൾ എന്തുകൊണ്ട് അറിയുന്നില്ല?

നിങ്ങളുടെ വിശ്വസ്തനായ ഈ ആരാധകൻ അസ്വസ്ഥനും ദു:ഖിതനുമായിരിക്കുമ്പോൾ ഈ രാത്രി നിങ്ങൾക്കെങ്ങിനെ ഉല്ലാസരാത്രിയായി.?

ഹീരയുടെ ഹിരണ്ണ നുപുരങ്ങളേ....

വീനസ്സിന്റെ വീണാ തന്ത്രികളേ....

മൂകമാകു....മൂകമാകു.... എന്തെന്നാൽ ഇത് ഡെഡാലസ്സിന്റെ യാതനയുടെ രാത്രി!

ഡെഡാലസ് നടുക്കത്തോടെ കാതോർത്തു. രാവിന്റെ മൂകതയിലൂടെ ഒരു കുഞ്ഞിന്റെ നിലവിളി ഉയരുന്നുണ്ടോ? വാതിൽപ്പുറത്ത് ആരുടെ കാൽപ്പാദങ്ങളാണ് ഓടിയെത്തുന്നത്? ഏത് നിമിഷവും അത് സംഭവിയ്ക്കാം. ഒരു കുഞ്ഞിന്റെ നിലവിളി. ഓടിയെത്തുന്ന കുറേ പാദങ്ങൾ. ആഘ്ലാത്പ്പെടുത്തുന്ന ഒരു അറിയിപ്പ്.

'ഡെഡാലസ് നിനക്കൊരു മകൻ പിറന്നിരിക്കുന്നു.'

ഇപ്പോൾ ഒരിയ്ക്കൽക്കൂടി ഡെഡാലസ് നടുങ്ങി. മകൻ? അതു തന്നെയായിരിക്കുമോ സംഭവിയ്ക്കുക?' ഡെൽഫിയിലെ ദേവ പുരോഹിതയുടെ ശബ്ദം ഇപ്പോഴും കാതിൽ ഇടിമുഴക്കം പോലെ നിറയുന്നു.

'ഡെഡാലസ്... ഒരു രക്തപാതകത്തിന്റെ കറ നിന്നിലുണ്ട്. നീ നിന്റെ അച്ഛനെ കൊന്നതുപോലെ നിന്റെ മകൻ നിന്നെയും കൊല്ലും'

ഓ ഒന്ന് ഉറങ്ങാൻ കഴിഞ്ഞെങ്കിൽ. ആത്മവേദനയുടെ ഈ കടന്നൽക്കൂട്ടിൽ നിന്ന് അൽപ്പ സമയത്തേയ്ക്കെങ്കിലും മോചനം! ഇല്ല - ഹെർക്കുലീസിന്റെ വിഷക്കുപ്പായം പോലെ ഓർമ്മകൾ തന്റെ ഓരോ അണുവിനേയും ചുട്ടുപൊള്ളിയ്ക്കുകയാണ്. ഇല്ല നിദ്രയുടെ പാദങ്ങൾ ഈ രാത്രി ഈ ശയ്യാഗാരത്തിലേയ്ക്ക് കടന്നു വരികയേയില്ല.

ഇത് പിറവിയുടെ രാത്രി....

ഇപ്പോൾ ഡെഡാലസ് തിരിച്ചറിഞ്ഞു. താൻ വിയർക്കുകയാണ്. വല്ലാതെ വിയർക്കുകയാണ്. എന്നിട്ടും ഇടയന് മാന്ത്രികക്കനി സമ്മാനിയ്ക്കുന്ന കാമദേവതയുടെ ചിത്രമെഴുതിയ ആമധുകുംഭത്തിനരികിലേയ്ക്ക് നടന്നു ചെല്ലുവാൻ തോന്നിയില്ല. തന്റെ ആത്മാവിലെ അഗ്നികെടുത്തുവാനുള്ള ശക്തി ഏതു സമുദ്രത്തിലെ മുന്തിരി നീരിനാണുള്ളത്?

പാപബോധത്തിന്റെ അഗ്നി...

പിതൃപാതകത്തിന്റെ അഗ്നി...

എനിയ്ക്ക് ജന്മം നൽകിയ ആ പകൽ ശപിയ്ക്കപ്പെടട്ടേ... അതിന്റെ സന്ധ്യാനക്ഷത്രങ്ങൾ ഇരുണ്ടു പോകട്ടെ.....

പാവം. അവളിപ്പോഴും ഈറ്റു നോവുകൊണ്ട് ഞരങ്ങുകയായിരിയ്ക്കും. തെല്ലു മുമ്പുവരെ അത് വല്ലാതെ ഉയർന്നു കേട്ടിരുന്നു. ഒരു ജന്മം കൊടുക്കലിന്റെ യാതന എങ്കിലും എല്ലാ നോവുകളേയും തോൽപ്പിയ്ക്കുന്ന നിർവൃതിയുടെ

ഒരു കുളിർനാളം അവളുടെ മനസ്സിൽ തുടിച്ചു നിൽക്കുന്നുണ്ടാകും. ഇതു പോലെ ആകാശം നിറയെ നക്ഷത്രങ്ങളുള്ള ഒരു രാത്രിയിൽ തന്റെ മാറിൽ ചാരിക്കിടന്നു കൊണ്ട് ഒരു സ്വപ്നത്തിന്റെ ലയത്തിൽ അവൾ മന്ത്രിച്ചതോർക്കുന്നു.

'മോനായിരിക്കും ഓ - അതുപോലെ മിന്നിത്തിളങ്ങുന്നു ഒരു നക്ഷത്ര ക്കുട്ടൻ.'

ഏതാനും ദിവസം മുമ്പുവരെ അവളുടെ സ്വപ്നം തന്റെയും സ്വപ്നമായിരു ന്നല്ലോ? പുറമേയ്ക്ക് 'പ്രിയമുള്ളവളേ അതൊരു പെൺകുഞ്ഞാ യിരിയ്ക്കണം എന്നാണ് എന്റെ ആഗ്രഹം. മുന്തിരിപോലുള്ള കൃഷ്ണമണി കളും സന്ധ്യാനക്ഷത്രങ്ങൾ പോലെ ചുവന്ന അളകങ്ങളുമുള്ള ഒരു സുന്ദരി ക്കുട്ടി' എന്ന് പലവുരു ആവർത്തിയ്ക്കാറുണ്ടായിരുന്നെങ്കിലും താനും രഹ സ്യമായി താലോലിച്ചിരുന്നത് ആ സ്വപ്നത്തിന്റെ പീലിക്കണ്ണുകളായിരു ന്നല്ലോ?

ഒരാൺകുഞ്ഞ്!

താനവന്റെ കുഞ്ഞിക്കാതുകളിൽ ശിൽപ്പവിദ്യയുടെ നിഗൂഢമന്ത്രങ്ങൾ ചൊല്ലും.ആ കുഞ്ഞിക്കൈകളിൽ കാരുളി പിടിപ്പിച്ച് തച്ചുശാസ്ത്രത്തിന്റെ മഹാസോപാനങ്ങളിലേയ്ക്കാനയിക്കും. താൻ അവന് പിതാവും, ഗുരുവുമാ യിരിയ്ക്കും. പക്ഷേ ഡെൽഫിയിലെ ദേവപുരോഹിതയുടെ ശബ്ദം.-

'ഡെഡാലസ് - നിന്റെ പാപരക്തം നിന്റെ ശിരസ്സിൽ വരും. നീ നിന്റെ പിതാവിനെകൊന്നതുപോലെ....'

അതോടെ എല്ലാം കീഴ്മേൽ മറിഞ്ഞു. പുത്രസ്വപ്നത്തിന്റെ ധവളിമയിൽ ദുശ്ശ കുനത്തിന്റെ കറുത്ത തിരശ്ശീല വീണു.

ഇതാ - വീണ്ടും അവളുടെ ഞരക്കം ഉച്ചത്തിലായിരിയ്ക്കുന്നു. ഗർഭപാ ത്രത്തിന്റെ ഇരുണ്ട സ്തൂപവീഥികൾ കടന്ന് പിതൃഹത്യയുടെ ജന്മനിയോഗ വുമായി അവൻ പുറപ്പെട്ടു തുടങ്ങിയിരിയ്ക്കുന്നു. എത്ര വൈകിയാലും ഈ രാത്രി പുലരും മുമ്പെ അത് സംഭവിയ്ക്കുമെന്നാണ് സൂതികമാരുടെ നിർണ്ണയം. വരാനിരിയ്ക്കുന്നത് ആരായിരിയ്ക്കും? മകൻ? അല്ല! ശത്രു അന്തകൻ! അവ സാനത്തെ ജ്യോതിഷിയും അതുതന്നെയാണ് പറഞ്ഞത്. സംശയിയ്ക്കണ്ട. പുരുഷലിംഗം തന്നെ.

എങ്കിൽ....

ഇപ്പോൾ ഓരോ രാത്രിയിലും തന്നെവേട്ടയാടിക്കൊണ്ടിരിയ്ക്കുന്ന സ്വപ്നം. ദാരുഖണ്ഡങ്ങളിൽ ഉളിമുനകൾ കൊണ്ട് കവിതകൾ നെയ്യുന്ന ഒരച്ഛനും മകനും. സൃഷ്ടിയുടെ ധന്യമുഹൂർത്തത്തിലെപ്പ്പെഴോ അച്ഛൻ ,സ്വയം മറന്നി രിയ്ക്കുമ്പോൾ മകൻ അച്ഛന്റെ കഴുത്തിലേയ്ക്ക് ഉളിയുമായി പാഞ്ഞു ചെല്ലു ന്നു. പിടഞ്ഞുവീഴുന്ന അച്ഛൻ ആർത്തനാദത്തിന്റെ കൊടുങ്കാറ്റായി വിലപി യ്ക്കുകയും.

'മകനേ... എന്റെ മകനേ... ഇത് നീ തന്നെയോ?'

ആ അച്ഛൻ താനാണല്ലോ
ആരോരുമറിയാത്ത മറ്റൊരു രഹസ്യപാതകത്തിന്റെ ആവർത്തനം. ഇല്ല. ഡെൽഫിയുടെ പ്രവചനം സത്യമാകില്ല. ഇത് ഡെഡാലസ്. ഒരിയ്ക്കൽ ക്കൂടി ഈ കൈകളിൽ രക്തം പുരളും. സ്വന്തം കുഞ്ഞിന്റെ രക്തം! വരും കാലങ്ങ ളിൽ യവന നഗരങ്ങളുടെ മുത്തശ്ശിമാർ ഇങ്ങിനെ യൊരു കഥ പറയട്ടെ. സ്വന്തം പിതാവിനേയും, പുത്രനേയും കൊന്ന ഡെഡാലസ് എന്ന ക്രൂരനായ ശിൽപ്പി യുടെ കഥ.

XXXXXXX

മുനിഞ്ഞുകത്തുന്ന നെയ്‌വിളക്കുകളുടെ തീവെട്ടത്തിൽ ഡെഡാലസ് ആ കുഞ്ഞിനെ ഒരിയ്ക്കൽക്കൂടി നോക്കി. സൂതികമാരുടെ സന്ദേശത്തിൽ തെറ്റു പറ്റിയിട്ടില്ല. ആൺ കുഞ്ഞ് തന്നെ. അത് ഒരു നനുത്ത തളിരുപോലെ അയാ ളുടെ കൈകളിൽ അരുമയോടെ മിഴി പൂട്ടി കിടന്നു. ഡെഡാലസ് മറ്റൊന്നും കേട്ടില്ല. കണ്ടില്ല. ഗർഭാലസ്യത്തിൽ കുറേക്കൂടി മനോഹരമായ അവളുടെ നിലീമിത മിഴികളുടെ തിളക്കമോ, ആൺകുഞ്ഞിന്റെ പിറവിയിൽ സൂതികമാ രുടെ ആനന്ദം കലർന്ന അഭിനന്ദനങ്ങളോ - ഒന്നും. അയാൾ കണ്ടത് ആ കുഞ്ഞുമുഖം മാത്രം. ആ അടഞ്ഞ കുഞ്ഞിക്കണ്ണുകൾ, ചുവന്നു നേർത്ത കുഞ്ഞിചുണ്ടുകൾ, സ്വർണ്ണ നാരുപോലുള്ള അളകങ്ങൾ... ഡെഡാലസ് തന്നോടു തന്നെ മന്ത്രിച്ചു.
എത്രസുന്ദരം എത്ര നിഷ്ക്കളങ്കം ഇതോ എന്റെ ശത്രു? അച്ഛന്റെ ഘാതകൻ?

ഈ ഇളം കുഞ്ഞിന്റെ കൈകൾ കാലത്തിന്റെ ശാപവേദിയിലെവിടെയോ വെച്ച് ഈ അച്ഛന്റെ കഴുത്തിൽ ഉളിയെറിഞ്ഞേയ്ക്കാം. പക്ഷേ... ഇപ്പോൾ നിന്റെ ഈ തളിർമെയ്യ് എന്റെ മാറിൽ ചേർന്നു കിടക്കുമ്പോൾ ഈ അച്ഛന്റെ ഹൃദയത്തിൽ പെയ്തു നിറയുന്ന നിർവൃതി... അതിനു മുന്നിൽ മറ്റെന്ത്?

ഇപ്പോൾ ആ ഇളം കാലുകൾ ഇളകുകയും അത് ഡെഡാലസിന്റെ മാറിൽ പതുക്കെ താളമിടാൻ തുടങ്ങുകയും.

ഡെഡാലസ് നേർത്തൊരു പുഞ്ചിരിയോടെ ചിന്തിച്ചു. ഇതാഅവൻ ആരം ഭിച്ചു കഴിഞ്ഞിരിയ്ക്കുന്നു. എങ്കിലും എന്റെ കുഞ്ഞേ ..കുഞ്ഞേ... നിന്റെ ചെറു പാദങ്ങളുടെ സ്പർശം ഈ ആത്മാവിലുണർത്തുന്ന മധുരിമ അതെത്ര അമൂല്യം പിന്നെ ഡെഡാലസ് ആ കുഞ്ഞിക്കണ്ണുകളിൽ, കുഞ്ഞി കവിളുക ളിൽ പിതൃവാത്സല്യത്തിന്റെ ചുംബന മഴയായിപെയ്തുപെയ്ത്......

●

1. ഗ്രീക്ക്പുരാണങ്ങളിലെ പ്രസിദ്ധനായ ശിൽപ്പി.
2. കാമോദ്ദീപനമുണ്ടാക്കുന്ന അരഞ്ഞാൺ.
3. ഗ്രീസിലെ പ്രസിദ്ധമായ ക്ഷേത്രം.

പ്രേതവിചാരണ

വിജയകുമാർ കുനിശ്ശേരി

(1)

വായനക്കാർ ചത്തിരിക്കുന്നു
എഴുതിത്തീരുമ്പോൾ ഞാനും.
ചവം ചവത്തെ
പ്രേതവിചാരണ നടത്തുന്നു-
കാവ്യാസ്വാദനം!

(2)

ഏത് ശവവും തിന്നോളു
എല്ല് കഴുത്തിൽ കെട്ടി നടക്കണ്ട
ഇല്ലെങ്കിൽ വേണ്ട
എല്ല് കഴുത്തിൽ കെട്ടിക്കോളു
ശവം തിന്നണ്ട
ഇതിലും നല്ലതൊന്നുണ്ട്:
എല്ലില്ലാത്ത ശവവും
ശവമല്ലാത്ത എല്ലും
തിന്നുകയോ
കഴുത്തിൽ കെട്ടുകയോ
ചെയ്തോളുക
പ്രിയ
ജീവച്ഛവങ്ങളേ
അസ്ഥിയുരുക്കികളേ.......

(3)

പ്രേതമുറിയിൽ
ശവഭോഗം നിറവേറ്റിയ
മനോരോഗവിദഗ്ധൻ
മനനിറവോടെ
ഔഷധക്കുറിപ്പെഴുതി:
'നെക്രോമാനിയ ഗുളിക
മൂന്നുവേള സേവിച്ചാൽ
ശവസുന്ദരിക്ക് സന്താനലബ്ധിയും
ദീർഘായുസ്സും തിട്ടൂരം'

(4)

വിചാരണ ചെയ്യപ്പെട്ട
ജഡപ്രേതം
സത്യവാങ്മൂലം
ഫയൽ ചെയ്തു:
'എന്റെ ആത്മാവിനെ
താലിബാണന്മാർ
ബന്ദിയാക്കിയിരിക്കുന്നു - ബന്ദിപ്പൂരിൽ!
ഒളിയിടമാക്രമിച്ച്
മാക്രികളെ വകവരുത്തി
ആത്മാണ്ഡത്തെ
പുനർകായപ്രവേശിതമാക്കിയാലും
-വകമറ്റേതിലിതാ ബന്ദിപ്പണം!'

●

താഴ്‌വര

അമൃത

മരങ്ങൾ പൂക്കുന്നത്,
കുന്നുകൾക്കപ്പുറം താഴ്‌വരയിലാണ്.
ഇപ്പുറം,
തണലുകളില്ലാത്ത വരൾ നിലം.
കാർമുകിലുകൾ കനത്ത നീർ-
ക്കുടങ്ങളും പേറി,
അലസരായ്പ്പോവുന്നതും,
പകൽക്കിളികൾ യാത്രാമൊഴി ചൊല്ലി-
ച്ചേക്കേറാൻ പറന്നകലുന്നതും,
ഈ താഴ്‌വരക്കാട്ടിലേയ്ക്ക്
സന്ധ്യകളുടെ തുടുപ്പും
കുളിർക്കാറ്റിന്റെ തണുപ്പും
ഇലകളുടെ മർമ്മരവും,
പൂക്കളുടെ സുരഭില സ്വർഗ്ഗവും-
അവിടെ മാത്രം !
അടുക്കുംതോറുമകലുന്ന മരീചികയിൽ
ദൂരചക്രവാളങ്ങളിൽ,
വരണ്ട കാതിൽ മധുബിന്ദു തുളിച്ച്-
മാഞ്ഞുപോവുന്ന ദിവ്യഗാനശകലം പോലെ,
എന്നെ മോഹിപ്പിക്കുന്നു ഈ താഴ്‌വര
ഭ്രമങ്ങളുടെ കണ്ണാടിയിൽ,
ഓളമടിക്കുന്ന ജലാശയങ്ങൾ!
പൊരിയുന്ന തൊണ്ടയിൽ നനവേകാത്ത-

ഇല്ലാകുളിർമ്മകൾ!
നിഴലുകളുടെ വശീകരണവൈഭവം!
തീരാത്ത തേടലായ്,
ഒടുങ്ങാത്ത യാത്രയായ്,
സ്വപ്നവിഭ്രാന്തിയിൽ-
പേപിടിച്ചലയുന്ന ജന്മം!
കരളിന്റെ ചിമിഴിൽ,
ഇതു നിനക്കായി മാത്രം-
എന്നാരും കരുതി വയ്ക്കാത്ത-
അലിവിന്റെ മുത്ത്!
സ്വപ്നങ്ങളിലെ മായാഭൂമിയായ്-
എന്റെ താഴ്വര!
അടിമുടി പൂത്തുലഞ്ഞ മാമരങ്ങളും
പുഴയും,
മഴജലമിറ്റുന്ന ഇലകളും പൂക്കളും,
ഒരു പകുതി മഴവില്ലും,
സ്വർഗ്ഗീയ ഗാനവും,
ഇപ്പുറം,
മണൽക്കാടിന്റെയഗ്നിശയ്യയിൽ,
ഇണ പിരിഞ്ഞ കിളിയൊറ്റയായ്-
ഞാൻ വീണുരുകുമ്പോൾ,
അലിഞ്ഞു തീരുന്ന കിനാവു മാത്രം!

●

ബോധിവൃക്ഷം കത്തുന്നു

പ്രൊഫ. പി. കൃഷ്ണകുമാർ

ചോദിക്കയാണു ഞാൻ പിന്നെയും, വല്ലാതെ
വേദനിക്കുന്നിതേ ഭൂലോക ചിന്തയിൽ
കൂട്ടു കുടുംബത്തിലെന്നപോൽ മാനുഷർ
കൂട്ടായി വാഴുന്നതെന്നാണു ഭൂമിയിൽ?

കേൾക്കുവാനാരുമില്ലെങ്കിലും, വാക്കുകൾ
വാർക്കുന്നു വൈശാനരന്റെ തീ നാക്കുകൾ!

മർത്ത്യൻ മൃഗത്തിലുമുന്നതനാവതു
യുക്തിപൂർവ്വം ചിന്ത ചെയ്കയാലല്ലയോ?
ഉണ്ണാനുടുക്കാൻ കിടക്കാൻ കിടക്കുകിൽ
മണ്ണിന്റെ മക്കൾക്കു മറ്റില്ല ചിന്തകൾ!

ഓരുന്നതില്ലൊന്നും ഇപ്പൊഴും മർത്ത്യരിൽ
ഭൂരിപക്ഷം പേരിരുകാലി മാടുകൾ
ബുദ്ധി സാമർത്ഥ്യം പെരുകും ചിലർക്കഹോ
ശുദ്ധരും മണ്ടരുമെന്നുമടിമകൾ!
ഏറെയും മർദ്ദിത-ചൂഷിതരായിങ്ങു
മാറുന്നു, നീറുന്നു ബോധമില്ലായ്മയാൽ!

മസ്തിഷ്ക്കമാറ്റമൊരിത്തിരി മാത്രമാം
മർക്കടത്തിൽ നിന്നും മർത്ത്യനായ് തീരുവാൻ
കൂട്ടുന്നു വർഗ്ഗകലഹം നിരന്തരം
കാറ്റു വിതച്ചു കൊടുങ്കാറ്റു കൊയ്യുവാൻ

സാധാരണൻ രണ തല്പരത്വം വിടാൻ
ബോധപരിണാമമെത്ര വന്നീടണം
എങ്കിലേ കാട്ടാളനിൽ നിന്നിവനൊരു
മംഗളാസ്തിത്വാധികാരിയായ് മാറിടൂ
കാലം പിടിക്കാം തലമുറയായതു
മാറിവരാം പ്രകൃതി തുണക്കണം
ഭോഗം പ്രകൃതി തരുന്നതിലപ്പുറം

പൂകുവാനായിക്കൊതിക്കാതിരിക്കണം
ജന്മനാസിദ്ധിച്ച സിദ്ധികൾ തന്നുടെ
കർമ്മങ്ങൾ കൊണ്ടു വളർത്താനൊരുങ്ങണം
വാഴണമെങ്കിൽ സുഖമായി മാനവൻ
വാല്മീകി പോയ വഴിക്കു താൻ പോകണം
വേടനാണിപ്പൊഴും വില്ലിൽ നിന്നാണവ
വേദശാസ്ത്രജ്ഞനായ് ബോംബിലേയ്ക്കെത്തിയോൻ
ആരുമാകുന്നില കാടനിൽ നിന്നൊരാൾ
ആയുധത്തിന്റെ പരിഷ്കരണത്തിനാൽ
മണ്ണിനെ വെട്ടിപ്പിടിപ്പതു ക്ഷത്രിയ-
ധർമ്മമെന്നോതുമധികാര ധിക്കൃതി
വിട്ടുപോകാൻ സ്വയം പ്രാകൃതത്വത്തിനെ
ചുട്ടെടുക്കുന്ന വഴിക്കു ചരിക്കണം
സത്യവും ധർമ്മവും ത്യാഗവും സ്നേഹവും
ചത്തിടത്തില്ല ജീവിക്കില്ല മാനുഷർ
വേടമനസ്സിൻ വെളിപാടൊരിക്കലും
വേദമാകില്ല, വിവേകോദയാഭയിൽ!
മർത്ത്യമനസ്സു വളരുന്നതിനൊത്തു
സത്യവേദങ്ങൾക്കു മാറ്റവും നിശ്ചയം.

മാനവാ, നിന്റെ പുരോഗതിയെന്തഹോ
ബാണം വളർത്തി മിസൈലാക്കിയെന്നതോ
ഭൂമിയിലായുധമില്ലാതെ മർത്ത്യനു
ജീവിക്കുവാൻ പറ്റുമെല്ലാരുമൊക്കുകിൽ
പെറ്റ മണ്ണിൽ ച്ചോര വീഴ്ത്തീടും ക്രൂരത
പോറ്റുന്ന ദൈവമരുളിയ വേദമേ
സാംഗ്രാമികാർത്ഥിക ഭീകര സ്വാർത്ഥമേ
സങ്കുചിതത്വമേ സ്വേച്ഛാധികാരമേ
ഇങ്ങുമനുഷ്യൻ നിലനിന്നു കൊള്ളുവാൻ
നിങ്ങളെയാദ്യം കുടിയൊഴിപ്പിക്കണം.
യുദ്ധം, സമാധാനമെന്ന ഫലം തരും
വിത്തല്ല!- ലോകചരിത്രത്തിൽ നോക്കുക

വിറ്റുകാശാക്കിയോരായുധം തൻനെഞ്ചി-
ലേറ്റു നശിക്കയോ രാജ്യതന്ത്രജ്ഞത!
ബോധമുദിക്കണം! അല്ലായ്കിൽ മാനുഷ-
പ്രേത ദുർഗ്ഗന്ധത്തിൽ മുങ്ങുമീപ്പാരിടം
അന്തക്കരണ മാലിന്യമാണപ്പുറം
അന്തരീക്ഷത്തെ മലിനീകരിപ്പതും
ആന്തരീകം ലോകമെങ്ങനെയങ്ങനെ
ആകാതിരിക്കില്ല ബാഹ്യമാം ലോകവും
കക്ഷി പിടിക്കുമോ ദൈവമീപ്പൈശാച-
കക്ഷിരാഷ്ട്രീയ മത മത്സരങ്ങളിൽ
ചോരപ്പുഴയൊഴുകുന്ന യുദ്ധങ്ങളിൽ
ചേരി ചേർന്നാൽ ദൈവ മല്ലതുസാത്താനാം.
സത്യസ്വരൂപിയെ സ്നേഹ സ്വരൂപിയെ
വാഴ്ത്തുവതെങ്ങനെ സംഹാര ഭീകരർ

നമ്മൾ ചെയ്യുന്നതു നമ്മളറിവീല
നന്മയെപ്പറ്റിത്തിരിച്ചറിവറ്റവർ
അന്ധവിശ്വാസം സഹജരെയന്യോന്യ-
മന്തകന്മാരാക്കി മാറ്റുന്ന മദ്യമാം.

ആയോധനം തന്നെ വ്യാപാരമാക്കിയോർ
ആയുധ നിർമ്മിതിയ്ക്കായുസ്സു നൽകുവോർ
ആരുമീ ബ്ഭൂമിയിൽ രക്ഷപ്പെടില്ലെന്ന
നേരറിയിക്കുന്നു കാലമഹാഗുരു!
മർത്ത്യനാം സൃഷ്ടി വിലപ്പെട്ടതാണെന്നു
വ്യക്തമായ് ബോദ്ധ്യപ്പെടുത്തുന്ന വിദ്യയെ
കേട്ടറിവില്ലാ മൃഗപ്രായർ തന്നെയാം
ഒട്ടുമുക്കാലും പ്രമാണികൾ ആണികൾ!

മൂഢൻ മനുഷ്യൻ സയൻസിന്റെ സിദ്ധിയാൽ
കൂടെരിക്കുന്നു വിപരീത ബുദ്ധിയാൽ
അല്പം ചിലർ മിടുക്കന്മാരധികാര-
തല്പത്തിൽ നിന്നു നിറതോക്കൊഴിക്കയാം!

യുദ്ധം തുടരും! തുലയും സമസ്തവും
ശുദ്ധീകരിക്കാതിരിക്കിൽ മനസ്സിനെ
അന്യന്റെ വേദനയെന്തെന്നറിയാത്ത
വന്യമാം ക്രൂരത വാഴുകില്ലേറെനാൾ!

വന്മദം പൊട്ടും അധമ മനസ്സിനു
ചങ്ങല പൂട്ടോ നിയമങ്ങൾ ഇല്ലയോ?
സമ്പൂർണ്ണമായന്തരംഗ സംതൃപ്തിയിൽ
സർഗ്ഗപരിണാമ സൗഖ്യം ലഭിക്കുവാൻ
ചേറിരുൾ നീങ്ങാൻ തപസ്സെത്രചെയ്യണം
ചന്ദ്രനും സൂര്യനുമുള്ളിലുദിക്കുവാൻ

മാനത്തു നിന്നു രോഗാണു വർഷിക്കുവാൻ
മാനുഷരായോർ തുനിയില്ലൊരിക്കലും
പോരാ മനുഷ്യരാകാൻ പടിയിനിയും
കേറണം, ക്രൗര്യം കരുണമായ് മാറുവാൻ!

ഭീകരത്വത്തെത്തുടച്ചു മാറ്റീടുവാൻ
ഭീകരത്വം കൊണ്ടു സാധിപ്പതെങ്ങനെ!
ക്രൂരനെ ക്രൂരനമർച്ച ചെയ്തീടിലും
ക്രൂരനീബ്ഭൂമിയിലപ്പൊഴും ബാക്കിയാം.
തീയ്യിടി വാളങ്ങുയർത്തിയോരൊക്കെയും
പിന്നെക്കരയുന്ന മേഘങ്ങളല്ലയോ?

കെട്ട മദ മത രാഷ്ട്രീയമല്ലയോ
തട്ടിപ്പടച്ചതു ഭീകരാത്മാക്കളെ!
കഷ്ടമേ കഷ്ടം മനുഷ്യത്വമെന്നതു
നഷ്ടമായിക്കൊണ്ടിരിപ്പിതാ നാൾക്കുനാൾ!

മർത്ത്യനു മാർദ്ദവം കൂട്ടുകയല്ലാതെ
മറ്റൊരു പോംവഴിയില്ലിതിനൊന്നിനും
നിത്യവും ധ്യാനിയ്ക്ക സർഗ്ഗൈക ശക്തിയെ
സത്യധർമ്മോന്നത ബോധമുദിക്കുവാൻ!
മാനിഷാദസ്വരം വീണ്ടുമുയർത്തുന്ന
മക്കളെക്കാത്തിരിക്കുന്നു വസുന്ധര!

●

സൂചിയും നൂലും
അഥവാ ഒരു കാബൂൾ ചിത്രം

ബക്കർ മേത്തല

2001 ഒക്: 30ന് അഫ്ഗാനിസ്ഥാനിലെ ഖനിഗാലിൽ അമേരിക്ക നടത്തിയ ബോംബാക്രമണത്തിൽ, കല്യാണ വസ്ത്രങ്ങൾ തുന്നിക്കൊണ്ടിരുന്ന കോകോഗുൽ എന്ന യുവതി മരിച്ചു. ഈ കവിത കോകോഗുലിന് സമർപ്പിക്കുന്നു.

ഓ...... കോകോഗുൽ...........
കടും ചുവപ്പുള്ള തുണിയിൽ
നീ തുന്നിക്കൊണ്ടിരുന്നത് പൂക്കളല്ലായിരുന്നു
നിന്റെ കിനാവുകൾ തന്നെയായിരുന്നു.

സൂചിയും നൂലും കൊണ്ട്
രചിക്കുന്ന കവിതകളിലേക്ക്
പോർ വിമാനത്തിന്റെ ഇരമ്പൽ
കലമ്പിച്ചേരുന്നു.

കാണ്ടഹാറിനും കാബൂളിനുമിടയിൽ
കഴുകന്റെ ചിറകടികൾ,
ഖനിഗാലിലും കഫീസാമലകൾക്കുമിടയിൽ
വെളുത്ത ചെകുത്താന്റെ അട്ടഹാസങ്ങൾ.

കോകോഗുൽ,
നിന്റെ ചിതറിയ ശരീരവും
ഇതൾ കൊഴിഞ്ഞ പുഷ്പങ്ങളെ
ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്ന

പൂർത്തിയാവാത്ത തയ്യൽ വേലകളും
ഭൂമിയുടെ ചുംബനം ഏറ്റുവാങ്ങുന്നു.

യുദ്ധങ്ങൾക്കൊടുവിൽ സംഭവിക്കുന്നതെന്തെന്ന്
ചോദിച്ചുകൊണ്ട്
ഒരു മിസൈൽ ഖനിഗാലിൽ വീഴുന്നു.
യുദ്ധമല്ലിതക്രമം
അക്രമമെന്ന് മൊഴിഞ്ഞുകൊണ്ട്
ഒരു ബോംബ് പൊട്ടാൻ മടിക്കുന്നു.

കാബൂളിവാലയുടെ
നീണ്ട താടിയിലൂടെ ഒലിച്ചിറങ്ങുന്ന
കണ്ണീരിൽ നിന്നും തീയാളുന്നു.

തീവെട്ടത്തിൽ ഒരു സ്വർഗ്ഗം തെളിയുന്നു.
സ്വർഗ്ഗത്തിന്റെ ഒരു കോണിലിരുന്ന്
ബോംബിങ്ങിൽ കൊല്ലപ്പെട്ട കുട്ടികൾ
'ഉമ്മാ......., ഉമ്മാ..... എന്ന്
നിലവിളിക്കുന്നു.

കാബൂളിവാല ആകാശത്തേയ്ക്ക് കയ്യുയർത്തി
പ്രാർത്ഥിക്കാൻ തുടങ്ങുന്നു.
'നാഥാ, ഈ ഭൂമിയിൽ സമാധാനം സ്ഥാപിക്കേണമേ'
പിന്നീടയാൾ ദൈവത്തോട് ചോദിക്കാൻ തുടങ്ങുന്നു.
കൊക്കുകളിൽ ചുട്ടുപഴുത്ത കല്ലുകളുമായി
*അബാബീൽ പക്ഷികൾ
ഈ മലമടക്കുകളിലേയ്ക്ക് എന്നാണ്
പറന്നിറങ്ങുക?'

●

വിശുദ്ധ കഅ്ബ അക്രമിക്കാൻ വന്ന അബ്റഹത്തിന്റെ പടയെ ചുട്ടുപഴുത്ത കല്ലുകൾ തലയിലേക്കിട്ട് ആട്ടിയോടിച്ച അബാബീൽ പക്ഷിക്കൂട്ടങ്ങളെക്കുറിച്ച് ഖുർ ആനിൽ പരാമർശമുണ്ട്.

പ്രഹേളിക

അനില ചന്ദ്രൻ

കണ്ണുകളിൽ ഘനീഭവിച്ച ബാഷ്പങ്ങൾ
പിണങ്ങി പിരിഞ്ഞു പെയ്തൊഴിയുമ്പോൾ
എങ്ങോട്ടെന്നു ചോദിച്ചതില്ല ഞാൻ
എന്തിനെന്നു പറഞ്ഞതുമില്ല.
ആ ശ്ലോകത്തിൻ ഹേതു ഞാനറിയുന്നു
സാന്ത്വനം നൽകാൻ ഇന്നു വാക്കുകളില്ല.
എൻ ബാല്യത്തിൻ ഈരടികളിലും
മോഹാശ്രുക്കൾ തൻ ലയം ചേർന്നിരുന്നു.

യൗവനത്തിൻ ഗദ്ഗദങ്ങളിൽ
മോഹഭംഗങ്ങൾ തൻ താളപ്പിഴകളും
വാർദ്ധക്യത്തിൻ ജരാനരകളിൽ
നിലയ്ക്കാത്ത ആത്മ വിലാപവും
സത്യത്തിൻ താപാഗ്നിയിൽ മമ
സ്വപ്നങ്ങൾ 'സതി'യനുഷ്ഠിച്ചീടവെ
മോഹത്തിൻ നിത്യ വിധവയായ്
ഒരിരുളിൽ ഞാൻ മറഞ്ഞിരുന്നു.
യുഗങ്ങളായ് ഞാൻ കാത്തിരിക്കുന്നതാ
പ്രകാശരേണുക്കൾ തൻ തഴുകലിനാവാം,
ഒരു പുത്തനുഷസ്സിന്റെ ആഗമനത്തിൽ
എൻ ജന്മ മോചനമാകാം,
സ്നേഹത്തിൻ സുഖസ്പർശത്തിൽ
എൻ ആത്മാവിൻ മോക്ഷമാവാം.

എങ്കിലും.... വെറുതെ... നിനച്ചു....
വീണ്ടുമൊരു ശിശുവായിട്ടീ ധരണി തൻ
മടിത്തട്ടിൽ മയങ്ങാനായെങ്കിൽ,
വ്യർത്ഥമെന്നറിയുമ്പോഴും വെറുതെ
സ്വപ്നാടകയായി ഉഴറീടുന്നു.
എന്നു തീരുമീ ജന്മാന്തരദു:ഖം?
'വിധി' ഇല്ലാത്ത പ്രസന്ന കാലഘട്ടം?
പ്രഹേളികപോൽ ഇന്നും
അന്തരാത്മാവിൽ തുടരുന്നീ
ജന്മാന്തര സന്ദേഹം.

●

വൈദ്യരത്നം പി.എസ്.വാര്യരുടെ

കോട്ടയ്ക്കൽ ആര്യവൈദ്യശാല

ആതുരസേവനത്തിന്റെ ഒരു നൂറ്റാണ്ട്

ആർഷവും പുരാതനവുമായ ആയുർവേദ പാരമ്പര്യത്തെ കാലാനുസൃതമായി നവീകരിച്ചതിൽ അദ്വിതീയ പങ്കാണ് വൈദ്യരത്നം പി.എസ്.വാരിയർ വഹിച്ചത്. അദ്ദേഹം 1902-ൽ സ്ഥാപിച്ച കോട്ടയ്ക്കൽ ആര്യവൈദ്യശാല ഇന്ന് ലോക പ്രശസ്തമായ ആയുർവ്വേദ സ്ഥാപനമാണ്.

ആര്യവൈദ്യശാലയുടെ പ്രധാന പ്രവൃത്തിമണ്ഡലങ്ങൾ

ആധുനികരീതിയിൽ നടത്തുന്ന രണ്ടു ചികിത്സാകേന്ദ്രങ്ങൾ- കോട്ടയ്ക്കലും ഡൽഹിയിലും

അഞ്ഞൂറിലേറെ ശാസ്ത്രീയഔഷധങ്ങൾ നിർമ്മിക്കുന്ന രണ്ടു നിർമ്മാണശാലകൾ- കോട്ടയ്ക്കലും കഞ്ചിക്കോട്ടും

ആയുർവ്വേദ വികസനത്തിനായി വിദ്യാഭ്യാസം, ഗവേഷണം

പുസ്തകപ്രസിദ്ധീകരണം, ഔഷധസസ്യതോട്ടങ്ങൾ എന്നിവ

അർഹരായ രോഗികൾക്കായി ധർമ്മാശുപത്രി

കഥകളിയുടെ ഉന്നമനാർത്ഥം പി.എസ്.വി.നാട്യസംഘം

ഞങ്ങൾ നേരിട്ട് നടത്തുന്ന ശാഖകൾ

കോഴിക്കോട് ● പാലക്കാട് ● തിരൂർ ● ആലുവ ● എറണാകുളം
തിരുവനന്തപുരം ● ചെന്നൈ ● കണ്ണൂർ ● കോയമ്പത്തൂർ
ന്യൂഡൽഹി ● കൊൽക്കത്ത ● കോട്ടയം ● സെക്കന്തരാബാദ്

ഇന്ത്യയിലങ്ങോളമിങ്ങോളം ആയിരത്തോളം അംഗീകൃത ഏജൻസികൾ

കൂടുതൽ വിവരങ്ങൾക്ക് ബന്ധപ്പെടുക
ജനറൽ മാനേജർ

വൈദ്യരത്നം പി.എസ്.വാരിയരുടെ

ആര്യവൈദ്യശാല

(ഒരു ചാരിറ്റബിൾ ട്രസ്റ്റ്)
കോട്ടയ്ക്കൽ 676503 (കേരളം)

Estd 1902

ഫോൺ: 0493 742216 ഫാക്സ്: 742572, 742210
Website: www aryavaidyasala.com
E-mail: kottakkal@vsnl.com/ kottakkal@md3.vsnl.net.in

ഉടൻ പ്രസിദ്ധീകരിക്കുന്നു....

മലയാള കവിതാസാഹിത്യ ചരിത്രം

(അഞ്ചാംപതിപ്പ്) ഡോ. എം.ലീലാവതി

മലയാള കവിതയുടെ വികാസപരിണാമങ്ങളെയും സവിശേഷധാരകളെയും വസ്തുനിഷ്ഠമായി പ്രതിപാദിക്കുന്ന അമൂല്യ ഗ്രന്ഥം. സമൂഹജീവിതവും സാഹിത്യ കൃതികളും തമ്മിലുള്ള രക്തബന്ധത്തെക്കുറിച്ചും ആദാന പ്രദാനങ്ങളെക്കുറിച്ചും സൂക്ഷ്മമായി അപഗ്രഥിക്കുന്ന ഈ പുസ്തകം അക്കാദമിക സമൂഹത്തിനും സാഹിത്യവിദ്യാർത്ഥികൾക്കും ഏറെ സഹായകരമാണ്.

മലയാള ചെറുകഥാസാഹിത്യ ചരിത്രം

ഡോ. എം.എം.ബഷീർ

മലയാള ചെറുകഥയുടെ കാലാനുക്രമമായ വളർച്ചയെയും പ്രവണതകളേയും സ്വാധീനങ്ങളെയും രേഖപ്പെടുത്തുന്ന കൃതി. എഴുത്തുകാരുടെ രചനാരീതികളിലും സമ്പ്രദായങ്ങളിലും കലാശില്പങ്ങളിലും ദൃശ്യമായ പ്രത്യേകശീലങ്ങളെയും പ്രതിപത്തികളെയും വിവരിക്കുന്നു. ആദ്യകാല കഥാകൃത്തുക്കളെയും കഥകളെയും വിപുലമായ പഠനത്തിനു വിധേയമാക്കുന്ന ആധികാരിക ഗ്രന്ഥം.

പ്രേംജി

എൻ.പി.വിജയകൃഷ്ണൻ

നവോത്ഥാന നായകനായ പ്രേംജിയുടെ ജീവചരിത്രം വർത്തമാന കേരള സമൂഹത്തിന് ഒട്ടേറെ ഉൾക്കാഴ്ചകൾ നല്കുവാൻ പര്യാപ്തമാണ്. ചരിത്രരചനയുടെ സൂക്ഷ്മതയും വസ്തുനിഷ്ഠവിശകലനരീതിയും പാലിക്കുന്ന ഈ കൃതി ഭാഷാശൈലികൊണ്ട് വായനയെ ദൃശ്യാനുഭവത്തിലേക്ക് ഉയർത്തുന്നു.

പരിചയം

ഡോ. എസ്. ശ്രീദേവി, ഐശ്വര്യ, വെള്ളയമ്പലം, തിരുവനന്തപുരം ● പവനൻ, കുണ്ടുപാറ, ചെമ്പുക്കാവ് പി.ഒ., തൃശൂർ ● ഡോ. സി. ശാന്തി, ഹിന്ദി വിഭാഗം ശ്രീ കേരളവർമ്മ കോളേജ്, തൃശൂർ ● ഡോ. സുധീർ കിടങ്ങൂർ, സൗപർണ്ണിക, ഹൗസ് നമ്പർ 46, ശ്രീനഗർ, പരുത്തിപ്ര, തിരുവനന്തപുരം-25 ● ഡോ. എൽ. തോമസ്കുട്ടി, മലയാള വിഭാഗം, കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാല പി.ഒ, 673635 ● വി.പി. മുഹമ്മദാലി, പ്രശാന്ത്, കൊരട്ടിക്കര പി.ഒ., തൃശൂർ ● പി.എസ്. ജ്യോതിലക്ഷ്മി, പള്ളിക്കര ചിറയിൽ, അരൂർ പി.ഒ., ആലപ്പുഴ ● വി.യു. സുരേന്ദ്രൻ, മലയിൽ ക്വാർട്ടേഴ്സ്, കോഴിക്കോട് സർവ്വകലാശാല പി.ഒ, 673635 ● എ.എസ്.എൻ. നമ്പീശൻ, പൂത്തോൾ, തൃശൂർ ● മേഴ്സി കെ.വി, കണ്ണത്തുവീട്, പി.ഒ. ചെറുവാളൂർ, കുലയിടം ● ഡോ. വിജയകുമാർ മേനോൻ, ജ്ഞാനാശ്രമം, വ്യാസഗിരി പി.ഒ., തൃശൂർ-680623 ● ഡോ. കെ.ജി. കാർത്തികേയൻ, മലയാളവിഭാഗം, കാലിക്കറ്റ് യൂണി വേഴ്സിറ്റി പി.ഒ. ● ലതീഷ് ബാബു വി, കെ.വി. ഹൗസ്, തോട്ടട പി.ഒ., കണ്ണൂർ-670007 ● വി.കെ. ഷറഫുദ്ദീൻ, ജില്ലാ ഇൻഫർമേഷൻ ഓഫീസ്, അയ്യന്തോൾ പി.ഒ., തൃശൂർ ● സുകുമാർ കൂർക്കഞ്ചേരി, ആർ.ഡി. ഓഫീസ്, സിവിൽ സ്റ്റേഷൻ, തൃശൂർ ● ശ്രീപ്രതാപ്, പേഴുംചുവട്ടിൽ, രാമവർമ്മപുരം പി.ഒ., തൃശൂർ ● അഡ്വ. ചന്ദ്രശേഖർ നാരായണൻ, പി.ഒ. അരിമ്പൂർ, തൃശൂർ-680620 ● വിജയകുമാർ കുനിശ്ശേരി, മാതൃഭൂമി ഓഫീസ്, 4-എച്ച്,എസ്,എസ് അപ്പാർട്ട്മെന്റ്, കോയമ്പത്തൂർ പി.ഒ. ● അമൃത, മലയാള വിഭാഗം, എസ്.എൻ. കോളേജ്, ചേർത്തല പി.ഒ. ● പ്രൊഫ.പി. കൃഷ്ണകുമാർ, പാലിയക്കര പി.ഒ., തൃശൂർ ● ബക്കർ മേത്തല, കണ്ടംകുളം പി.ഒ., കൊടുങ്ങല്ലൂർ ● അനില ചന്ദ്രൻ, ശ്രീവാസവ്, ഔട്ടർ റിംഗ് റോഡ്, ഗുരുവായൂർ പി.ഒ. ●

വായിക്കുക വരിക്കാരാവുക

കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി ആനുകാലികങ്ങൾ

സാഹിത്യലോകം

ദ്വൈമാസിക

വാർഷിക വരിസംഖ്യ: 100 രൂപ

ഒറ്റപ്രതി: 20 രൂപ

മലയാളം ലിറ്ററ്ററി സർവ്വേ

ഇംഗ്ലീഷ് ക്വാർട്ടർലി

വാർഷിക വരിസംഖ്യ: 80 രൂപ

ഒറ്റപ്രതി: 25 രൂപ

സാഹിത്യ ചക്രവാളം

പ്രതിമാസ പ്രസിദ്ധീകരണം

വാർഷിക വരിസംഖ്യ: 35 രൂപ

ഒറ്റപ്രതി: 3.50

മൂന്നിനും കൂടി ഒന്നിച്ച് വാർഷിക വരിസംഖ്യ അടയ്ക്കുമ്പോൾ 200 രൂപ മാത്രം

M.O/D.D അയയ്ക്കേണ്ടവിലാസം

സെക്രട്ടറി, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, , തൃശ്ശൂർ - 680020

ഫോൺ & ഫാക്സ് 0487-331069.

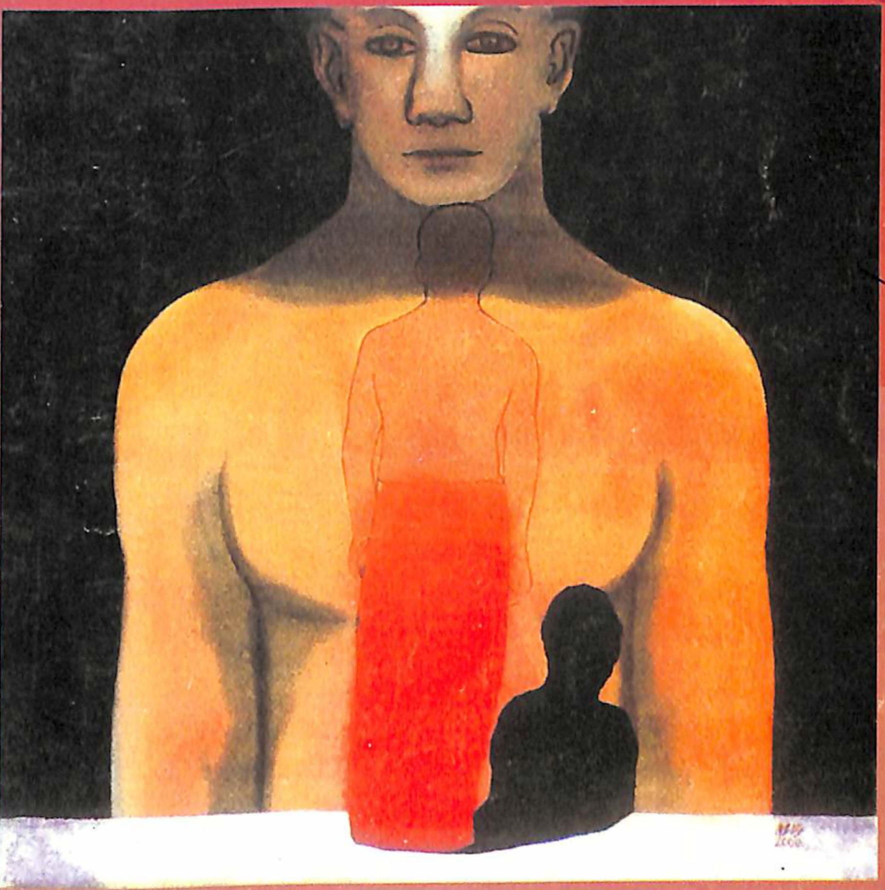
Sahityalokam

2001 September-October

Sculpture-Somnath Hore

സാഹിത്യലോകം

2001 നവംബർ-ഡിസംബർ



T.M. Azis- Acrylic on canvas

സാഹിത്യലോകം

2001 നവംബർ - ഡിസംബർ

കേരള
സാഹിത്യ
അക്കാദമി
തൃശൂർ

സാഹിത്യലോകം

2001 നവംബർ-ഡിസംബർ

പുസ്തകം 26 ലക്കം 6

പത്രാധിപസമിതി

എൻ.പി. മുഹമ്മദ്
പ്രസിഡണ്ട്

യു.കെ.കുമാരൻ
വൈസ് പ്രസിഡണ്ട്

ഡോ. പി.വി. കൃഷ്ണൻനായർ
സെക്രട്ടറി & എഡിറ്റർ

ഈ.ഡി. ഡേവീസ്
സബ്-എഡിറ്റർ

Sahityalokam: Literary bi-monthly in Malayalam Vol.26. No.6 2001 November-December, Cover Design: Vinaylal Thrissur, Edited, Printed and Published by Dr.P.V.Krishnan Nair on behalf of Kerala Sahitya Akademi, Thrissur - 680 020. Printed by Thejus Computers, Ayyanthole P.O. Thrissur - 3 Registered with the Registered of Newspapers, India under R.N.17137/69. Rs.20/- Printing: Santhi Bhavan Offset - Thrissur.

കവർ ഡിസൈൻ: വിനയ്ലാൽ, തൃശൂർ ● ലിപിവിന്യാസവും അച്ചടിനിർവ്വഹണവും: തേജസ് കമ്പ്യൂട്ടേഴ്സ്, അയ്യന്തോൾ പി.ഒ. തൃശൂർ-4. ● അച്ചുപരിശോധന: സൂര്യതേജസ് ● വില: 20 രൂപ അച്ചടി: ശാന്തിഭവൻ ഓഫ്സെറ്റ്, തൃശൂർ

ആമുഖം

മൂത്തിരിങ്ങോട്ട് ഭവത്രാതൻ നമ്പൂതിരിപ്പാട് ഇന്നത്തെ തലമുറക്ക് ഏറെ പരിചിതമല്ല. നവോത്ഥാന നായകരിൽ അകാലത്തിൽ ഞെട്ടറ്റുവീണ ഒരു ഉജ്ജ്വലപ്രതിഭ. സമുദായ പരിഷ്ക്കരണത്തെ ലക്ഷ്യംവെച്ചുള്ള രചനകളാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റേതെങ്കിലും ശില്പസൗന്ദര്യത്തിലും അവ മേന്മയേറിയവയാണ്. ഇക്കാര്യം നമ്മുടെ സാഹിത്യപഠിതാക്കൾ അർഹിക്കുന്ന ശ്രദ്ധയോടു കൂടി വിശകലനവിധേയമാക്കിയിട്ടില്ല. ഒരു കഥ പ്രാഥമികമായും കഥയാണെന്ന വസ്തുത അവഗണിച്ചാണ് പലപ്പോഴും അപഗ്രഥനങ്ങൾ വന്നിട്ടുള്ളത് എന്നത് ഭവത്രാതൻ നമ്പൂതിരി പ്പാടിന്റെ കാര്യത്തിലും വ്യത്യസ്തമല്ല. മൂത്തിരി ങ്ങോട്ടിന്റെ ജന്മശതാബ്ദിവേള അദ്ദേഹത്തിന്റെ കൃതികളുടെ പുനർവായനക്ക് ഒരവസരമായി വായനക്കാർ എടുക്കണം. അതിനു ദിശാബോധം നല്കാൻ സഹായിച്ചേക്കാവുന്ന ഏതാനും ലേഖനങ്ങൾ ഈ ലക്കത്തിലുണ്ട്.

ഡോ. പി.വി. കൃഷ്ണൻനായർ

എഡിറ്റർ

ഉള്ളടക്കം

ലേഖനം

1. മൂത്തിരിങ്ങോട്ടിന്റെ മഹാദർശനം - സ്ത്രീവിമോചനം 7
ഡോ. എം.ലീലാവതി

2. 'അപ്ഫന്റെ മകൾ' കാലത്തിന്റെ കരുവിൽ വാർന്നു വീണ നോവൽ 19
കെ.പി. ശങ്കരൻ

3. മൂത്തിരിങ്ങോട്ട് ഒരു വിദൂര പ്രതിബിംബം 32
അക്കിത്തം അച്യുതൻ നമ്പൂതിരി

4. ഭാഷാഗാനങ്ങളിലെ രീതികളും മട്ടുകളും 36
ഡോ.എം.വി. വിഷ്ണുനമ്പൂതിരി

5 കഥയും ക്യാമറയും 47
എ.എം. ശ്രീധരൻ

6. അദ്വൈതദർശനം ആധുനിക സാഹിത്യത്തിൽ 52
കെ.പി.ബാബുദാസ്

7. മലയാളിയുടെ അവതാരങ്ങൾ 58
അംബികസുതൻ മാങ്ങാട്

8. ദിലീപന് പ്രമേഹം 63
പി.പി. ദാമോദരൻ

9. സിനിമ: സാഹിത്യവും സംസ്ക്കാരവും 72
കെ.വി. ശശി

10. ആരണ്യകത്തിലെ ദ്രാവിഡകുമാരി 77
ഉണ്ണി ആമപ്പാറയ്ക്കൽ

11. മാനസാന്തരത്തിലെ അടയാളങ്ങൾ 84
ഡോ. എ. നുജും

പുസ്തക പരിചയം

1. സമസ്തകേരളം പി.ഒ: വായനയുടെ ബലിയും ഉയിർപ്പും 92
കെ.പി.ജയകുമാർ

2. ഡിവൈൻ കോമഡിയിലൂടെ 98
ഡോ.ഷൊർണ്ണൂർ കാർത്തികേയൻ

3. കവിത - വായനയും പ്രതികരണവും 112
കെ.വി.മെഴ്സി

കൊങ്കണിക്കഥ

1. പീഢിതരുടെ ലോകം 116

രാമകൃഷ്ണ ജുവാർകാർ

വിവ: പി.ജി. കമ്മത്ത്

നാടകം

തൂവൽ 123

ശ്രീപ്രതാപ്

ലോക കവിത

ശിർഹാൻ കാപ്പി കഴിക്കുന്നു 130

മെഹ്മൂദ് ദാർവിഷ്

വിവ:പി.എസ്.മനോജ്കുമാർ

കവിത

കമ്പം 138

മുല്ലനേഴി

വെളിച്ചപ്പാട് 139

രാജൻ സി.എച്ച്

വിരൽപ്പാടുകൾ 140

മധു ആലപ്പടമ്പ്

മരുന്ന് 141

സുബ്രഹ്മണ്യം വല്ലത്തടം

രാധയെവിടെ 142

നാലപ്പാടം പത്മനാഭൻ

കാക്ക ഒരു അപരൂപക നിർമ്മിതി 144

എൻ.എ.വർഗ്ഗീസ്

ഉറുമ്പ് 146

എം.സി. പോൾ

ദുരിതം 148

ജിനൻ ചാളിപ്പാട്ട്

മരണത്തിൽ പാസ് 149

എസ്. ഉണ്ണിക്കൃഷ്ണൻ

എഴുത്ത് 150

ഹരി ആനന്ദകുമാർ

പരിചയം

മുത്തിരിങ്ങോടിന്റെ 'മഹാദർശനം' സ്ത്രീവിമോചനം

ഡോ. എം. ലീലാവതി

ജാതിവിഭാഗാതീതമായ മാനവൈക്യത്തിന്റെയും സ്വജാതീയ വിവാഹത്തിന്റെയും വക്താവായിരിക്കാൻ ഒരാൾക്ക് ഒരേ സമയം സാധ്യമാവില്ലല്ലോ. 'അപ്ഫന്റെ മകൾ' എന്ന നോവലിന്റെ അവതാരികയിൽ ഇ.എം.എസ് ഈ വിഷയം ചിന്താവിധേയമാക്കുന്നുണ്ട്. അദ്ദേഹം പറയുന്നു: "ഭിന്ന സമുദായങ്ങളില്ലാതെയായിക്കൊണ്ടുള്ള കേരളീയ സമുദായ മെന്ന ആദർശത്തെത്തന്നെ കൈക്കൊള്ളുന്നവരാണ് നമ്പൂതിരി യുവാക്കന്മാർ. അവർ സംബന്ധത്തെ നിഷേധിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിൽ, 'മിശ്രവിവാഹം' അവർക്ക് ആദർശമല്ലാത്തതിനാലല്ല, തത്ക്കാലം സ്വജാതീയവിവാഹംമാത്രം പ്രായോഗികമായ തിനാലാണ്. ഞാനിതു നിർബന്ധപൂർവ്വം പറയുന്നു, സ്വജാതീയവിവാഹമെന്ന നയം പ്രളയാന്തം വരെ നിലനിർ ത്തേണ്ടതല്ല. നിലനില്ക്കുന്നതുമല്ല. നമ്പൂതിരികന്യകമാരെ അന്യസമുദായങ്ങളിലെ പുരുഷന്മാർക്കു വിവാഹം ചെയ്യാറാവുന്ന കാലം വരെ മാത്രമേ അതാവശ്യമുള്ളൂ. ആ കാലം ഏതൊരു നിമിഷത്തിൽ വരുന്നുവോ ആ നിമിഷത്തിൽ പഴമക്കാർ പറയും: ഇവർ സമുദായപരിഷ്കാരികൾപോലും! സ്വജാതീയ വിവാഹത്തെ എതിർക്കുന്നവർ എങ്ങനെയാണ് സമുദായ പരിഷ്കാരികളാവുന്നത്?" 'യുവ നമ്പൂതിരി' സമുദായമംഗീകരിച്ചിട്ടുള്ള ഈ മഹാദർശനമാണ് 'അപ്ഫന്റെ മകൾ' നമ്പൂതിരി സമുദായത്തിന്നു നല്കുന്ന സന്ദേശം........ അവിദൂരമായ ഭാവിയിൽ പ്രായോഗികമാവാൻ പോകുന്ന മിശ്ര

വിവാഹമെന്ന ആദർശം അപ്ഫന്റെ മകളുടെ സാത്വികാനുരാഗത്തിലും പക്ഷേ, ഇന്ന് സ്വജാതീയ വിവാഹം മാത്രമേ കാര്യക്ഷമമായിട്ടുള്ളൂ എന്ന പ്രായോഗിക മൂലതത്ത്വം മധുവിന്റെ ഇട്ടിച്ചിരിസ്വീകരണത്തിലും അടങ്ങിയിട്ടുള്ളതിനാൽ നമ്പൂതിരിമാരുടെ വൈവാഹികപരിവർത്തനത്തിന്റെ തത്ത്വവും പ്രയോഗവും ഇതിലടങ്ങിയിട്ടുണ്ടെന്നു പറയാം.

എന്നാൽ ഇ.എം.എസ്സിന്റെ ഈ 'വൈരുദ്ധ്യാത്മകദർശന'ത്തെ നോവലിലെ സംഭവങ്ങൾ പൂർണമായി പിൻതാങ്ങുന്നില്ല എന്നതാണ് സംഭവഗതികൾ സൂക്ഷ്മമായി പരിശോധിക്കുന്ന ആരും എത്തിച്ചേരാനിടയുള്ള നിഗമനം. എന്തെന്നാൽ, മധു ഇട്ടിച്ചിരിയെ വിവാഹം കഴിക്കാനാഗ്രഹിക്കുന്നത് സ്വജാതീയവിവാഹമെന്ന പരിവർത്തനം നടന്നില്ലെങ്കിൽ നമ്പൂതിരി സ്ത്രീകൾ അനാഥരും വിധവകളുമായി കഷ്ടപ്പെടേണ്ടിവരുമെന്ന തത്ത്വത്താൽ പ്രേരിതനായിട്ടല്ല. അദ്ദേഹം കൗമാരഘട്ടം മുതല്ക്കേ ഇട്ടിച്ചിരിയിൽ അനുരക്തനായിരുന്നുവെന്നതുകൊണ്ടാണെന്നാണ് നോവലിൽ കാണുന്നത്. നോവലിലെ നാലാമധ്യായത്തിൽ ഉള്ളത് അവരുടെ അന്യോന്യാനുരാഗത്തിന്റെ സുവ്യക്തമായ വർണനമാണ്. കളിക്കൂട്ടുകാരായിരുന്നു അവർ ബാല്യത്തിലും കൗമാരോദയഘട്ടത്തിലും. ഇട്ടിച്ചിരി ഋതുമതിയായതിന്നുശേഷം മധുവിന്ന് പഴയപോലെ അവളെ കാണാൻ തരപ്പെടാറില്ലെങ്കിലും, അക്കാരണം കൊണ്ടുതന്നെ അവളെക്കുറിച്ചുള്ള ചിന്തയും മാനസികാകർഷണവും വർധിച്ചുകൊണ്ടിരുന്നു. ഒരു ദിവസം ശാസ്താങ്കാവിൽവച്ച് അവർ യാദൃച്ഛികമായി കണ്ടുമുട്ടുന്നതാണ് നാലാമധ്യായത്തിൽ വർണിതമായ സംഭവം. കാവിൽ ഒരു വള്ളിയൂഞ്ഞാലിലിരുന്ന് മൂളിപ്പാട്ടും പാടി അവൾ ആടിക്കൊണ്ടിരിക്കുമ്പോഴാണ് മധു അവിടെ എത്തിപ്പെട്ടത്. പിന്നിൽക്കൂടി ച്ചെന്ന് അയാൾ ഊഞ്ഞാൽവള്ളി പിടിച്ചു പതുക്കെയൊന്നാട്ടിക്കൊടുത്തു. പിന്തിരിഞ്ഞുനോക്കിയ അവൾ പരിഭ്രമിച്ച് ഓടിപ്പോവാൻ പുറപ്പെട്ടപ്പോൾ മധു അവളെ കൈപിടിച്ചു നിർത്തി തൊണ്ടയിടർച്ചയോടെ പറഞ്ഞുതുടങ്ങി:

"ഇതാ ദയ വിചാരിച്ചു കുറച്ചുനില്ക്കണേ. എത്രകാലമായി തമ്മിൽക്കണ്ടു ചിലതു സംസാരിക്കണമെന്നു ഞാനാഗ്രഹിക്കുന്നു. അറിയാമോ? ഇന്നിപ്പോൾ എന്തോ ഈശ്വരാനുഗ്രഹം കൊണ്ടാണ് എനിക്കിങ്ങോട്ടു വരുവാൻ തോന്നിയത് എന്നിട്ട് ഇത്ര വേഗത്തിൽ പോവരുതേ. ഇനി എപ്പോഴാണ് തമ്മിൽക്കണ്ടു സംസാരിപ്പാൻ തരംകിട്ടുക എന്ന് ഈശ്വരന്നേ അറിഞ്ഞുകൂടൂ. അങ്ങനെയല്ലേ നമ്മുടെ സ്ഥിതി? എന്തെങ്കിലും വരട്ടെ - കുറച്ചവിടെ നില്ക്കൂ. എനിക്കെന്തെല്ലാം പറയാനുണ്ടെന്നോ! നാം കുട്ടിക്കാലത്ത് എത്ര ഒരുമിച്ചു കളിച്ചിരിക്കുന്നു! അതൊന്നും തോന്നുന്നില്ലേ? ഞാനതൊക്കെ വിചാരിച്ചു വിചാരിച്ചു തന്നെ കഴിയുന്നു. ഇപ്പോൾ ഒന്നു കാണുവാൻതന്നെ എത്ര പണിയെടുക്കണം! അതിന്നു വേണ്ടി ഞാൻ എന്തെല്ലാം തരം നോക്കാറുണ്ടെന്നോ! ഞാനിടയ്ക്കൊക്കെ ചെരിച്ചുനോക്കാറുണ്ട്. അതറിയാറുണ്ടോ?

ഇന്നാളൊരു ദിവസം അത്താഴം കഴിഞ്ഞ് ഞാൻ പിറ്റേ ദിവസത്തേയ്ക്കുള്ള സാമാനം കൊണ്ടുവെക്കുമ്പോൾ നാലിറയത്തുവെച്ചു കണ്ടുമുട്ടിയില്ലേ. അപ്പോഴെന്തേ അത്ര വേഗം ഓടിപ്പോവാൻ? അവിടെയെങ്ങും ആരു മുണ്ടായിരുന്നില്ലല്ലോ. എനിക്കപ്പോൾ ഇങ്ങോട്ടു വാരിയെടുത്താലെന്താ എന്നു തോന്നി. അന്നു രാത്രി ഞാൻ വളരെ കഴിഞ്ഞിട്ടാണുറങ്ങിയത്. ഉറക്കത്തിൽ സ്വപ്നംകണ്ടു. നന്നെ കഷ്ടപ്പെട്ടുകൊണ്ടാണ് ഞാൻ ജീവിച്ചിരിക്കുന്നത്. അധികം ദിവസം കാണാതിരുന്നാൽ ഞാൻ മരിക്കും എന്നുതന്നെ തോന്നാറുണ്ട്. മരിക്കുകയാണ് ഭേദം, ഇങ്ങനെ വിചാരിക്കുന്നതൊന്നും സാധിക്കാതെ ജീവിച്ചിരിക്കുന്നതിനേക്കാൾ. എന്നാലും രണ്ടുവാക്കു സംസാരിച്ചിട്ടുവേണം മരിക്കാൻ എന്നായിരുന്നു എന്റെ മോഹം. എന്നിട്ടു ഞാൻ മരിച്ചോട്ടെ. എന്താ ഒന്നും മിണ്ടാത്തത്?" ശ്വാസം വിടാതെ ഒറ്റയടിക്ക് ഇത്രയൊക്കെ പറഞ്ഞുതീർത്ത ഒരു യുവാവിന്റെ തീവ്രാനുരാഗത്തിന്നു വേറെ തെളിവു വേണോ? അവൾ നിർബന്ധിച്ചിട്ടാണ് അയാൾ കൈ വിട്ടത്. "എന്റെ കയ്യ് വിടു. ഞാൻ പോണില്യ' എന്നു പറഞ്ഞതിന്നുശേഷം മധു തന്റെ അപകൃഷ്ടമായ നിലയെപ്പറ്റിയും പറഞ്ഞു: 'ഞാനാരാണ്? വെറും ദരിദ്രൻ. നിങ്ങളെയൊക്കെ ആശ്രയിച്ചു കഴിയുന്ന ഒരു ഭൃത്യൻ. നിങ്ങളൊക്കെ ആഢ്യന്മാർ. ഞാൻ ഓത്തില്ലാത്ത ഒരു വെറും നമ്പൂതിരി. കേവലം ഒരു നിസ്സാരമനുഷ്യൻ. എങ്കിലും....." "എനിയ്ക്കൊക്കേലും വല്യ ആളാണ്" എന്ന് ഇട്ടിച്ചിരിയും തന്റെ പ്രേമം അസന്ദിഗ്ധമായ ഭാഷയിൽ വ്യക്തമാക്കി. അതോടെ ആഹ്ലാദം 'സഹിക്ക വയ്യാതെ' അയാൾ അവളുടെ കൈ മുമ്പത്തേക്കാൾ മുറുകെ കടന്നു പിടിച്ചു. "അതുമതി. അതുമാത്രം മതി". തനിക്കുവേണ്ടി കാത്തിരിക്കണം എന്നു അയാൾ അവളോടാവശ്യപ്പെട്ടു. മറ്റൊരുവന്നു വേൾക്കാൻ സമ്മതം മൂളരുത് എന്നും 'മറക്കരുത്' എന്നും വീണ്ടും വീണ്ടും പറഞ്ഞ് അവളിൽ നിന്ന് ഉറപ്പു വാങ്ങിയിട്ടേ അയാൾ സ്ഥലംവിട്ടുള്ളു.

സ്ക്കൂൾഫൈനൽ പരീക്ഷ കഴിഞ്ഞ കാലമാണത്. ആ പ്രായത്തിലെ കൗമാരചാപല്യം മാത്രമായിരുന്നു ഈ അനുരാഗപ്രകടനം എന്നും പിന്നീട് അവൾ വിസ്മൃതയായി എന്നും ആയിരുന്നു കഥ എങ്കിൽ, സമുദായ സ്നേഹമാണ് അയാളുടെ തീരുമാനത്തിന്റെ പിന്നിലുള്ളതെന്നു വാദിക്കാൻ കഴിഞ്ഞേനേ. വസ്തുത അതല്ല. എന്നും അയാൾ പത്നീസ്ഥാനത്ത് മനസ്സിൽ വച്ചാരാധിച്ചത് ഇട്ടിച്ചിരിയെയാണ്.

എന്നാൽ അക്കാര്യം അയാൾ സുലോചനയോടു പറഞ്ഞില്ല. സുലോചന തന്നെ പറഞ്ഞതുപോലെ, 'തങ്ങളുടെ അനുരാഗത്തെ ആരും വിളിച്ചു പറഞ്ഞു നടക്കാറില്ലല്ലോ' എന്നു അതിന്നു യുക്തി കണ്ടെത്താം. എങ്കിലും കോളേജിൽ ചേരണമെന്നു നിർബന്ധിക്കയും അതിന്നായി രണ്ടായിരം ക. (1932ലാണ് നോവൽ പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തിയത്. അന്ന് രണ്ടായിരം ക.ക്ക് ഇന്നത്തെ തോതിൽ വിലയെന്തായിരിക്കും എന്നു ഗണിച്ചുനോക്കി യാൽ ചെറിയൊരു സഹായമല്ല

സുലോചന നല്കിയതെന്ന് ഏതു മരമണ്ടനും മനസ്സിലാകും. മധുവിന്നു അതു നല്ലപോലെ മനസ്സിലായിരുന്നുതാനും. അന്ന് പവന്ന് 10-13ക.യേയുള്ളു വില.) ഒറ്റയടിക്കു കൊടുക്കുകയും ഇനി ആവശ്യമുള്ളത് അപ്പപ്പോൾ അയച്ചുതന്നുകൊള്ളാം എന്നു വാക്കു കൊടുക്കുകയും ആ വാക്കു പാലിക്കുകയും ചെയ്ത സുലോചനയുടെ മനസ്സിലുള്ള വികാരം പ്രേമം തന്നെയാവാനിടയുണ്ടെന്ന് ഊഹിക്കാനുള്ള ബുദ്ധി മധുവിന്ന് ഇല്ലായ്കയല്ല. പണം സ്വീകരിക്കുമ്പോൾ 'എനിക്കീ സാഹായ്യം ചെയ്യാൻ സുലോചനയെ പ്രേരിപ്പിച്ചത് യാതൊരു സ്നേഹമോ അത് ഒട്ടും കുറയാതെ എനിക്കങ്ങോട്ടുമുണ്ട് ' എന്ന് അയാൾ പറഞ്ഞുപോയി. അങ്ങനെ പറഞ്ഞു പോയത് അബദ്ധമായി എന്നു പിന്നീട് ഓർത്തു. 'സുലോചനക്ക് എന്നിൽ അനുരാഗമുണ്ടെങ്കിൽ എനിക്കങ്ങോട്ടുമുണ്ട്' എന്നല്ലേ ആ വാക്യത്തി ന്നർത്ഥം.? അഹോ! ഭയങ്കരം! തനിച്ച വിവാഹ നിശ്ചയം!.......എനിക്കു സുലോചനയിൽ അനുരാഗമോ? ഇട്ടിച്ചിരി, ഞാൻ നിന്നെ വഞ്ചിക്കയോ? കയറിക്കടന്നു ചെന്ന് അനുരാഗം വെളിപ്പെടുത്തിയിട്ട് ഇനി ആ പാവത്തെ വഞ്ചിക്കയോ!.' അനുരാഗക്കരാറിന്മേലാണ് സുലോചന സംഖ്യ തരുന്നതെങ്കിൽ അതു വാങ്ങേണ്ടെന്നു വെക്കയേ നിവൃത്തിയുള്ളൂ. അവൾക്കങ്ങനെ കടപ്പെട്ടുകൂടാ എന്നു വരെ അയാൾ ആലോചിക്കുന്നുണ്ട്.

എങ്കിലും പണം അയാൾ വാങ്ങുകതന്നെ ചെയ്തു. സുലോചന നിഷ്കളങ്ക സൗഹാർദ്ദത്തിൻ പേരിലാണ് പണം കൊടുത്തതെന്ന് സ്വന്തം മനസ്സിനെ വിശ്വസിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കയും ചെയ്തു. ഒരിക്കലും അനുരാഗസൂചകമായ ഒരു വാക്കു തന്നിൽ നിന്ന് വീഴാതിരിക്കാൻ അയാൾ പിന്നീട് വളരെ മനസ്സിരുത്തിയിട്ടുണ്ടെന്നു വ്യക്തമാണ്. സുലോചന നീണ്ട എഴുത്തുകളയക്കുമെങ്കിലും ഒരു കാർഡിൽ രണ്ടുവരിയിലേറെ മറുപടിയായി അവൾക്കെഴുതിയിരുന്നില്ല. ഇന്റർമീഡിയറ്റുവരെ പഠിക്കാൻ സുലോചന കൊടുത്ത പണം തികഞ്ഞു. പിന്നീട് മെഡിസിന്നു പഠിക്കാൻ പരിചിതനായി ക്കഴിഞ്ഞ ഒരു ഡോക്ടർ മധുവിനെ പ്രേരിപ്പിച്ചു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ കൂടെ താമസിക്കാനും അദ്ദേഹത്തിന്റെ ലൈബ്രറി ഉപയോഗിക്കാനും സൗകര്യമുണ്ടാക്കി. ഈ വിവരം അറിയിക്കാനാണ് മധു ആദ്യമായി സുലോചനയ്ക്ക് ഒരു നീണ്ട കത്തെഴുതിയത്. മറുപടിക്കൊപ്പം സുലോചന വീണ്ടും 2000ക. കൂടി അയച്ചു. ഈ ഘട്ടത്തിലും അനുരാഗമാണ് ഉദാരമായി സഹായിക്കാൻ സുലോചനയെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നതെങ്കിൽ അതു മുളയിലേ നുള്ളിക്കളയണമെന്ന് അയാൾ തീരുമാനിക്കുന്നില്ല. നാട്ടിൽനിന്നു പോയിട്ട് ഏഴുകൊല്ലം കഴിഞ്ഞാണ് അയാൾ തിരിച്ചെത്തുന്നത്. അത്രകാലം ഇട്ടിച്ചിരിയും സുലോചനയും അവിവാഹിതകളായിത്തന്നെയിരിക്കുന്നു. നാട്ടിൽ തിരിച്ചെത്തിയപ്പോൾ കേൾക്കുന്ന വാർത്ത ഇട്ടിച്ചിരിയെ ഒരു വയസ്സൻ നമ്പൂതിരിക്ക് മൂന്നാം വേളിയായിക്കൊടുക്കാൻ തീർച്ചപ്പെടുത്തിയ വിവരമാണ്. ഇതു നിശ്ചയിച്ചത് ഇട്ടിച്ചിരിയുടെ അപ്ഫനും സുലോചനയുടെ അച്ഛനുമായ

കാരണവരാണ്. മധു മദിരാശിയിലായിരുന്നകാലത്ത് ഇട്ടിച്ചിരിക്ക് പതിവായി 'വിദ്യാഭ്യാസം നല്കാൻ' സുലോചന ദിവസേന രണ്ടുമണിക്കൂർ നീക്കി വച്ചിരുന്നു. ഇതിന്നു കാരണം മധുവിന്റെ നിർദ്ദേശമാണ്. സുലോചന അഞ്ചാംഫാറത്തിൽ പരീക്ഷയ്ക്കു തോറ്റപ്പോൾ പഠിപ്പു നിർത്തി. നന്നായി പഠിച്ചു. നന്നായി പരീക്ഷയ്ക്ക് എഴുതുകയും ചെയ്തു. എന്നിട്ടും തോറ്റത് തന്റെ കുറ്റമല്ല! തന്നെ മനഃപൂർവ്വം തോല്പിച്ചതാണ് എന്നായിരുന്നു അവളുടെ വാദം. അതിനാൽ പഠിപ്പു തുടരുന്നില്ലെന്ന് അവൾ വാശിപിടിച്ചു. അപ്പോഴാണ് ഇട്ടിച്ചിരിയെ പഠിപ്പിക്കാൻ മധു ആവശ്യപ്പെട്ടത്. സുലോചന ആ കൃത്യം ഏറ്റെടുത്തു. ഇട്ടിച്ചിരി സുലോചനയുടെ ശിഷ്യയുമായി.

ഇട്ടിച്ചിരിയുടെ വേളി നിശ്ചയിച്ച വിവരം കേട്ടു മധു പരിഭ്രാന്തനായി. സുലോചനയെ ചെന്നു കണ്ടപ്പോൾ ആദ്യമന്വേഷിച്ചത്, ആ വാർത്ത സുലോചന കേട്ടില്ലേ എന്നാണ്. അറിഞ്ഞെന്നു പറഞ്ഞപ്പോൾ 'അതു തടയേണ്ടത് സുലോചനയുടെ കർത്തവ്യമല്ലേ' എന്നായി ചോദ്യം. തനിക്ക് അതിൽ ഒന്നും ചെയ്യാൻ കഴിവില്ലെന്നു സുലോചന വ്യക്തമാക്കിയെങ്കിലും 'സുലോചന വിചാരിച്ചാൽ സാധിക്കും' എന്നുതന്നെ അയാൾ ആവർത്തിച്ചുകൊണ്ടിരുന്നു. ഒടുവിൽ 'ഞാനാലോചിച്ചുനോക്കാം' എന്ന് അവൾ പറഞ്ഞെങ്കിലും ഒരു ശ്രമവും ചെയ്കയുണ്ടായില്ല. സുലോചന എന്തെങ്കിലും ചെയ്യും എന്ന് കാത്ത് മധു കാലം കഴിച്ചു.

ഇങ്ങിനെ താൻ ധൈര്യത്തോടെ ഇറങ്ങിപ്പുറപ്പെടേണ്ടതിന്നു പകരം തനിക്കുവേണ്ടി മറ്റുള്ളവർ വേണ്ടതു ചെയ്തുതരും എന്നു പ്രതീക്ഷിച്ച് അകർമ്മണ്യതയിൽ മുഴുകിക്കഴിയുകയാണയാൾ. ഇട്ടിച്ചിരിയെ മൂന്നാം വേളിയായി കൊടുക്കരുതെന്നും താൻ അവളെ വിവാഹം കഴിക്കാനാ ഗ്രഹിക്കുന്നുവെന്നും അപ്ഫൻ നമ്പൂതിരിയോടു പറയുവാനുള്ള തന്റേടം അയാൾ കാണിക്കുന്നില്ല. സുലോചന എന്തു ചെയ്തു എന്തു ചെയ്യും എന്ന് വേളിയുടെ തലേന്നാൾ വരെ രണ്ടാം വട്ടം സുലോചനയോടന്വേഷിച്ചില്ല. മധു വിദഗ്ധനായ ഡോക്ടറായിരിക്കാം. പക്ഷേ അയാൾ ഒരു ഭീരു കൂടിയായിരുന്നു എന്നാണിതിൽനിന്ന് മനസ്സിലാക്കേണ്ടത്. പ്രേമധീരത അയാൾക്കില്ല. 'ഇതു നിറവേറ്റിത്തന്നില്ലെങ്കിൽ, സുലോചനേ ഞാൻ താനേ മരിക്കും താനേ മരിച്ചില്ലെങ്കിൽ ആത്മഹത്യ ചെയ്യും!'എന്ന് സുലോചനയോടു വേണ്ടതു ചെയ്യണമെന്നഭ്യർത്ഥിക്കുന്നതോടൊപ്പം ഭീഷണിപ്പെടുത്തിയിരുന്നു. അത് അയാൾ സുലോചനയെക്കൊണ്ട് എന്തെങ്കിലും ചെയ്യിക്കാൻ വേണ്ടി പറഞ്ഞുവെന്നേ കരുതാനാവൂ. പ്രേമത്തിന്റെ പേരിലായാലും നമ്പൂതിരി സ്ത്രീകളെ അകാല വൈധവ്യത്തിൽ നിന്ന് രക്ഷിക്കണമെന്ന ആദർശത്തിൻ, പേരിലായാലും ചെയ്യേണ്ടതു ചെയ്യാൻ വേണ്ട നേരത്തിറങ്ങിപ്പുറപ്പെടാനുള്ള ചങ്കൂറ്റം അയാൾക്കില്ല.

നമ്പൂതിരിയുവാക്കളുടെ 'മഹാദർശം' സംരക്ഷിക്കാൻ വേണ്ടിയാണ് അയാൾ പ്രവർത്തിച്ചത് എന്ന് ഗ്രന്ഥകർത്താവു വിവക്ഷിച്ചിട്ടുണ്ടെങ്കിൽ

അയാളെക്കൊണ്ട് പ്രസംഗിപ്പിക്കുന്നതിന്നു പകരം എന്തെങ്കിലും ചെയ്യിപ്പിക്കുമായിരുന്നു. നമ്പൂതിരിസ്ത്രീകളുടെ മോചനത്തിന്നുവേണ്ടി അയാൾ എന്തെങ്കിലും ചെയ്തിട്ടുണ്ടെങ്കിൽ അത് സുലോചനയോടു ചെയ്ത ഒരു പ്രസംഗം മാത്രമാണ്. 'ഞങ്ങളുടെ സമുദായത്തിൽ ഇങ്ങനെ ഒരിട്ടിച്ചിരി മാത്രമല്ല, എല്ലാ ഇട്ടിച്ചിരിമാരും ഈ നിലയിലുള്ള ഏതെങ്കിലുമൊരു കഷ്ടപ്പാടിൽച്ചെന്നു വീഴുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. പൂർണ്ണമായ ദാമ്പത്യസുഖം, നമ്പൂതിരിസമുദായത്തിലുള്ള ഒരൊറ്റ സ്ത്രീയും അനുഭവിക്കുന്നില്ല. ഇന്നത്തെ നിലയ്ക്ക് ഒരൊറ്റ കന്യകയ്ക്കെങ്കിലും അതു കിട്ടുവാൻ വഴിയില്ല. ഞങ്ങളുടെ സമുദായത്തിലുള്ള ഓരോ മഹൻമൂസ്സും ഓരോ വാരിക്കുഴിയാണ്. അതിൽ മൂന്നും നാലും പിടിയാനകൾ മേലേയ്ക്കുമേലേ വന്നു വീഴുന്നു. ചിലവ വീഴ്ചയിൽത്തന്നെ ചാവുന്നു. ചിലവ ആ കുഴിയിൽക്കിടന്നു വലഞ്ഞു ചാവുന്നു. ചിലവ പാവു പഠിപ്പിക്കപ്പെടുമ്പോൾ ചാവുന്നു എല്ലാവരും കഷ്ടപ്പെടുന്നു. കണ്ണീർ പൊഴിക്കുന്നു. സമുദായത്തെ ഈ ദുഃസ്ഥിതിയിൽ നിന്നുദ്ധരിക്കണമെങ്കിൽ സമുദായത്തിലെ കനിഷ്ഠന്മാരെല്ലാം - വിവാഹം ചെയ്യാവുന്ന എല്ലാ ചെറുപ്പക്കാരും - സമുദായത്തിൽ ، നിന്നു തന്നെ വിവാഹം ചെയ്യുകയേ നിവൃത്തിയുള്ളു. "ഇതു നല്ല പ്രസംഗമാണ്. ഉപമ ഒന്നാന്തരമാണ്. മൂത്തിരിങ്ങോടു തന്റെ ഊർജസ്വലമായ വിശ്രുത പ്രഭാഷണങ്ങളിലുൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കാനിടയുള്ളതുമാണ്. പക്ഷേ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ശ്രോതാവ് ആരാണ്! സുലോചന മാത്രം. സുലോചനയ്ക്കു ഇക്കാര്യത്തിൽ കരണീയമായി എന്തുണ്ട് എന്ന ചോദ്യം ഉത്ഭവിക്കുമല്ലോ എന്നോർത്ത് അയാൾ തുടരുന്നു. 'അപ്പോൾ ഞാൻ എന്റെ സമുദായത്തിൽ നിന്നുതന്നെ വിവാഹം ചെയ്യാൻ ചുമതലപ്പെട്ടവനാണെന്നു സുലോചന മനസ്സിലാക്കിയല്ലോ. അങ്ങിനെ ഞാൻ വിവാഹം ചെയ്യുന്നത് ഇട്ടിച്ചിരിയെ യായാൽക്കൊള്ളാമെന്നാഗ്രഹിക്കുന്നു.' ഇങ്ങനെ തീരുമാനത്തിന്റെ 'കാരണം' വ്യക്തമാക്കിക്കഴിഞ്ഞതിന്നുശേഷം 'അതിന്റെ കാരണം സുലോചനയ്ക്ക് ഊഹിക്കാൻ വയ്യാത്തതല്ല' എന്ന് ഒരു രണ്ടാം കാരണത്തെപ്പറ്റിപ്പറയുന്നു. അത് എന്താണെന്നു വ്യക്തമാക്കുന്നില്ല. പക്ഷേ 'ഞാനിതേവരെ അതു സുലോചനയിൽ നിന്ന് മറച്ചുവെച്ചതിൽ കുറ്റക്കാരനാണ്. അതിന്നു ഞാനിതാ മാപ്പുചോദിച്ചുകൊള്ളുന്നു' എന്നു കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നതിൽനിന്ന് ഇട്ടിച്ചിരിയോ ടുള്ള അനുരാഗമാണ് രണ്ടാം കാരണമെന്ന് ആർക്കും ഊഹിക്കാം. സുലോചന അതു ഊഹിച്ചതിനാൽത്തന്നെയാണ്, 'അതിൽ മാപ്പുചോദിക്കാനൊന്നുമില്ല - തങ്ങളുടെ അനുരാഗത്തെ ആരും വിളിച്ചുപറഞ്ഞു നടക്കാറില്ലല്ലോ' എന്ന് മനസ്സാന്നിധ്യം നഷ്ടപ്പെടാതെ അവൾ മറുപടി പറഞ്ഞത്. എന്നാൽ ആ മറുപടി അവളുടെ സുജനതയ്ക്കും ഉദാരതയ്ക്കും നിദർശനമാവുമെന്നല്ലാതെ മറച്ചുവെച്ചതിന്നു സാധൂകരണമാവുന്നില്ല; മാപ്പു ചോദിക്കൽ പരിഹാസമാവുന്നുമില്ല.

മാസത്തിൽ രണ്ടുതവണയെങ്കിലും നീണ്ട എഴുത്തുകൾ സുലോചന

അയച്ചിരുന്നു. അതിലൊന്നിനെങ്കിലുമുള്ള മറുപടിയിലോ രണ്ടാമത്തെ ത്തവണ അവൾ രണ്ടായിരം ഉറുപ്പിക അയച്ചത് സ്വീകരിക്കുമ്പോഴോ അയാൾ തന്റെ അനുരാഗത്തെപ്പറ്റി അവളോടു പറയുന്നതാവുമായിരുന്നു മര്യാദ. വിശേഷിച്ചും നോവലിൽ ഉദ്ധരിച്ചിട്ടുള്ള ഒരു കത്ത് കിട്ടിയപ്പോഴെങ്കിലും തന്റെ മനോഗതം അയാൾ വ്യക്തമാക്കാഞ്ഞതിന് സാധൂകരണമില്ല. 'മധൂനെ കാണുമ്പളത്തെ സന്തോഷണ്ട്, എനിക്കു സുലോചനേക്കാണുമ്പോ' എന്ന് മധുവിന്റെ അമ്മ പറയാറുള്ളത് സുലോചന ഉദ്ധരിച്ചിരുന്നു. അതിന്റെ വ്യംഗ്യം മനസ്സിലാകാത്ത ബുദ്ധിശൂന്യനല്ല മധു.

ചുരുക്കത്തിൽ അപകൃഷ്ടതാബോധം, അതുകൊണ്ടുതന്നെ ദീപ്രതരമായിത്തീർന്ന ഉൽക്കർഷവാഞ്ഛ, കർത്തവ്യഭീരുത, അപകൃഷ്ടതാ ബോധത്തെ പിൻതള്ളി എടുത്തുചാടുന്ന വികാരാവിഷ്ടത മുതലായവയാണ് മധുവിലെ മുഖ്യമായ സ്വഭാവാംശങ്ങൾ. ഇക്കാരണത്താൽ 'ഡില്ലി -ഡാലിയിങ്' എന്നു ഇംഗ്ലീഷിൽ പറയാവുന്ന തരം ചാഞ്ചാട്ടങ്ങളിൽ അയാൾ പെട്ടുപോകുന്നു. ഇത്തരം ഒരു കഥാപാത്രത്തെ, നമുക്ക് ഇ.എം.എസ് 'യുവനമ്പൂതിരിമാരുടെ മഹാദർശന'മെന്നു വിശേഷിപ്പിക്കുന്ന സന്ദേശത്തിന്റെ വക്താവായോ പ്രതിനിധിയായോ കാണുക സാധ്യമല്ല.

സുലോചനയോട് അനുരാഗം പ്രകടിപ്പിച്ചിട്ടില്ലാത്തതുപോലെ ഇട്ടിച്ചിരിയോടും അനുരാഗം പ്രഖ്യാപിക്കാതിരിക്കുകയും എന്തുവന്നാലും തനിക്കായിക്കാത്തിരിക്കണമെന്ന് ആവശ്യപ്പെടാതിരിക്കയും ചെയ്തിരുന്നെ ങ്കിൽ, ഇട്ടിച്ചിരിയെ വിവാഹം കഴിക്കാനാഗ്രഹിക്കുന്നുവെന്ന് സുലോചന യോടു പറഞ്ഞത് നമ്പൂതിരിസ്ത്രീകളെ മോചിപ്പിക്കണമെന്ന വ്യഗ്രതകൊണ്ടാ ണെന്നു വാദിക്കാൻ കഴിഞ്ഞേനേ. ഇപ്പോഴത്തെ ഇതിവൃത്തഘടനകൊണ്ട് ഗ്രന്ഥകർത്താവുദ്ദേശിച്ചിട്ടുള്ളത്, കർമ്മധീരതയില്ലാത്ത യുവാക്കൾ സമുദായത്തെ ഉദ്ധരിക്കാൻ ശക്തരാവുകയില്ല എന്ന സന്ദേശമാണ്. ആ സന്ദേശം പ്രചരിപ്പിക്കാൻ അദ്ദേഹം ഉപകരണമാക്കിയിട്ടുള്ളത് രണ്ടു സ്ത്രീകളുടെ ധീരതയാണ്. ആത്മഹത്യാഭീഷണി മുഴക്കുന്നതിന്നു പകരം ആത്മഹത്യ ചെയ്യാനുറച്ചിറങ്ങിയ ഇട്ടിച്ചിരിയുടെയും ആത്മഹത്യ ചെയ്ത സുലോചനയുടെയും ധീരത.

തന്റേടത്തോടെയും ബുദ്ധിവൈഭവത്തോടെയും ജീവിതയാഥാർ ത്ഥ്യങ്ങളെ നേരിടാനുള്ള ആത്മബലമുള്ള സുലോചനയെ ആത്മഹത്യയുടെ ദുരന്തത്തിലേയ്ക്കു നയിച്ചത് മധുവിന്റെ ഭാവനാശൂന്യതയാണ്. ഇട്ടിച്ചിരിക്കു മധുവിനോട് ദൃഢപ്രേമമുണ്ടോ എന്ന് സംഭാഷണത്തിലൂടെ അറിയാൻ അവൾ ശ്രമിക്കയുണ്ടായി. ഇട്ടിച്ചിരി തുറന്നു പറഞ്ഞില്ലെങ്കിലും അവളുടെ മനസ്സുനിറയെ മധുവാണെന്ന് സുലോചനയ്ക്കു മനസ്സിലായി. എങ്കിലും അവൾ കടുംകയ്യൊന്നും ചെയ്യാതെ വേളിക്കു വഴങ്ങുകയാണെങ്കിൽ ആയിരക്കണക്കിന് നമ്പൂതിരികന്യകമാരുടെ ദുർവിധിയിൽ ഒരുവൾകൂടി കൂടി എന്നും തടയാൻ താനാരുമല്ല എന്നും കരുതാൻ അവൾക്കു കഴിഞ്ഞേനേ.

പക്ഷേ സുലോചന ആശങ്കിച്ചതുപോലെ കടുംകയ്യിന്നു തന്നെയാണവൾ ഒരുങ്ങിയത്. പുഴയിൽച്ചാടി മരിക്കാൻ തന്നെ. അതിൽനിന്ന് അവളെ രക്ഷിച്ചില്ലെങ്കിൽ ലോകദൃഷ്ടിയിൽ സുലോചന കുറ്റക്കാരിയാവില്ല. ആരും അതിന്റെ ചുമതല അവളിൽ കെട്ടിവയ്ക്കുകയോ പഴിക്കുകയോ ചെയ്യില്ല. എങ്കിലും ഇട്ടിച്ചിരി മരിച്ച് താൻ ജീവിച്ചിരുന്നാൽ ഒരിക്കലും സ്വന്തം മനസ്സാക്ഷിയുടെ കുറ്റവിചാരണ നേരിടാൻ തന്നെക്കൊണ്ടാവില്ല എന്ന് സുലോചനക്കറിയാമായിരുന്നു. അങ്ങനെയാണ് ഇട്ടിച്ചിരിയെ പ്രേമിച്ച പുരുഷൻ പ്രകടിപ്പിക്കാത്ത ധീരതയോടെ പാതിരായ്ക്ക് തനിയെ തോണി തുഴഞ്ഞ് അക്കരെയെത്തി ഇട്ടിച്ചിരിയെ മധുവിന്റ വസതിയിലെത്തിച്ചത്.

സുലോചനയ്ക്ക് മൃതിയെ വരിക്കാതെ ജീവിച്ചിരിക്കാൻ ധീരത യുണ്ടാകാമായിരുന്നില്ലേ? 'അഗ്നിസാക്ഷി'യിലെ (ലളിതാംബിക അന്തർജനം) അപ്ഫന്റെ മകളായ തങ്കത്തെപ്പോലെ, സുലോചനയ്ക്ക് സ്വസമുദായത്തിൽ നിന്നു ഉയർന്ന നിലയിൽ വിവാഹബന്ധമുണ്ടാകാൻ വേണ്ടുന്ന എല്ലാ സാഹചര്യങ്ങളുമുണ്ടായിരുന്നു. മധു തുടക്കത്തിൽത്തന്നെ ഹൃദയം വെളിപ്പെടുത്തിയിരുന്നെങ്കിൽ ദുരന്തം സംഭവിക്കുമായിരുന്നില്ല. ഏഴുകൊല്ലം അവൾ അയാൾക്കുവേണ്ടി കാത്തിരുന്നു. താൻ പ്രാണന്നുതുല്യം സ്നേഹിച്ച വ്യക്തി തന്നെ വിശ്വസിച്ചില്ല എന്നതാവണം അവൾക്കു ഹൃദയഭേദക മായിത്തീർന്നത്. എന്നാലും ജീവിക്കാനുള്ള ധീരത തന്നെയാണ് ശരിയായ ധീരത. 'മാർത്താണ്ഡവർമ്മ'യിലെ സുലൈഖയെപ്പോലെ സുലോചനയെ ധീരതയുള്ള ഒരു കഥാപാത്രമാക്കാതെ കൃതിക്കു ദുരന്ത ഗൗരവമുളവാക്ക ണമെന്ന് ഗ്രന്ഥകർത്താവ് തീരുമാനിച്ചത് നമ്പൂതിരി യുവാക്കൾ പ്രസംഗിക്കാൻ മാത്രം ധീരത കാട്ടിയാൽ പോരാ പ്രവർത്തിക്കാൻ ധീരതയുള്ള വരായിരിക്കണമെന്ന സന്ദേശം അവരുടെ ഉള്ളിൽ തറച്ചു കയറാൻ ദുരന്തഗൗരവം കൂടുതൽ ഉതകുമെന്നു കരുതിയതുകൊണ്ടാവണം.

വിജാതീയവിവാഹത്തിൽ നമ്പൂതിരിമാർക്കുണ്ടാകുന്ന സന്തതികളെ നമ്പൂതിരിസമുദായം പുറന്തള്ളുന്നതിന്നെതിരെയുള്ള സന്ദേശവും അപ്ഫന്റെ മകൾ എന്ന നോവലിന്നുണ്ട്. വർണശ്രേണിയിൽ താഴെക്കിടയിൽ നിന്നു വിവാഹം കഴിക്കാം. അവരിലുണ്ടാകുന്ന മക്കൾക്ക് 'അച്ഛാ' എന്നു വിളി ക്കാനോ ജനകന്റെ ബന്ധുജനങ്ങളുമായി കൂടിക്കഴിയാനോ കർമ്മങ്ങൾ (അന്ത്യകർമ്മമുൾപ്പെടെ) ചെയ്യാനോ അധികാരമില്ല. മക്കൾ തൊട്ടാൽ അച്ഛൻ ശുദ്ധം മാറും. ഈ വ്യവസ്ഥിതിയുടെ കൃത്രിമതയോടുള്ള പ്രതിഷേധം സുലോചനയുടെ ഒടുവിലത്തെ അച്ഛാ! വിളിയിലുണ്ട്. നമ്പൂതിരി സമുദായത്തിൽ സമ്പന്നരും ദരിദ്രരുമുണ്ട്. ആഢ്യന്മാരും ആസ്യന്മാരുമുണ്ട്. ഇവർ തമ്മിൽ കൂടിക്കഴിയലില്ല. അത്തരം വൈരുധ്യങ്ങൾ പരിഹരിക്കണ മെന്നത് കൃതിയുടെ മറ്റൊരു സന്ദേശം.

മിശ്രവിവാഹം നമ്പൂതിരി യുവാവിന്റെ 'മഹാദർശന'മായിരുന്നു എന്ന് 1932ൽ പ്രഖ്യാപിച്ചിട്ടും, എൺപതുകൊല്ലത്തിന്നു ശേഷം ഇന്ന്, ആ ദർശനം

എവിടെ എത്തിയിരിക്കുന്നു എന്ന് ആലോചിക്കാൻ പ്രേരണ നല്കുന്നുണ്ട് 'അപ്ഫന്റെ മകൾ' ഇന്നത്തെ നമ്പൂതിരിയുവാവിന്ന് മിശ്രവിവാഹം ഒരു മഹാദർശനമാണെന്ന് ഇ.എം.എസ്സു പോലും പറയുമായിരുന്നെന്നു തോന്നുന്നില്ല. ഡെസ്മണ്ട് മോറിസ് (The human zoo എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ) പറയുന്ന 'ഉൾക്കൂട്ട—പുറങ്കൂട്ട വിരോധം' ഇന്ന് അന്നത്തേക്കാളും ഒട്ടും കുറഞ്ഞിട്ടില്ല. ശരിയായ 'മിശ്രവിവാഹ' മാവണമെങ്കിൽ അത് അനുലോമ മായിരുന്നാൽ പോരാ, പ്രതിലോമമായിരിക്കണം. 'നമ്പൂതിരികന്യകമാരെ അന്യസമുദായങ്ങളിലെ പുരുഷന്മാർക്കു വിവാഹം ചെയ്യാറാവുന്ന കാലംവരെ' മാത്രമേ സ്വജാതീയവിവാഹം ആദർശമാവൂ എന്ന് ഇ.എം.എസ് എടുത്തുപറഞ്ഞിരുന്നു. അത് കല്പാന്തം വരെ നീളുമോ എന്ന ചിന്തയ്ക്ക് ഇപ്പോഴും പ്രസക്തിയുണ്ടാകുന്ന വിധത്തിലാണ് ഇന്നത്തെ സാമുദായിക സാഹചര്യങ്ങൾ. നേതാക്കളാരും അങ്ങനെയുള്ള ബന്ധങ്ങൾ ആലോചിച്ചുറ പ്പിച്ച് മാതൃക കാട്ടാൻ മുതിരുകയുണ്ടായിട്ടില്ല. വിധവാ വിവാഹത്തിന്ന് ആദ്യമായി ധൈര്യപൂർവ്വം ഒരുങ്ങിയ എം.ആർ.ബി ഈ വിഷയത്തിലും മാതൃക കാട്ടിയിട്ടുണ്ട്. പിന്നീട് അക്കിത്തവും മറ്റുചിലരും. ഇ.എം.എസ്സിനെ പ്പോലുള്ളവർ പ്രസംഗങ്ങൾകൊണ്ടു മാത്രമാണ് നേതൃത്വം നല്കിയത്. ആചാരപരമായ വൈജാത്യങ്ങൾ പരമാവധി കുറഞ്ഞു കഴിഞ്ഞിട്ടും ഇതാണ് അവസ്ഥ. ദായക്രമത്തിലുമില്ല പണ്ടത്തെ വൈഭിന്യം. എന്നിട്ടും സാമുദായമിശ്രണം അതിവിരളമായിത്തന്നെയിരിക്കുന്നു.

അന്ന് സ്വജാതീയവിവാഹം നമ്പൂതിരിയുവാക്കളുടെ വലിയ പരിവർത്തനാദർശമായിരുന്നത് തികച്ചും കാലഘട്ടത്തിന്റെ ആവശ്യ മായിരുന്നു. മൂത്തിരിങ്ങോട്, വി.ടി., എം.ആർ.ബി., പ്രേംജി മുതലായവരും യോഗക്ഷേമത്തിന്റെ തലപ്പത്തുള്ള മറ്റുള്ളവരും ഈ വിഷയത്തിൽ ഏകമനസ്സായിരുന്നതുകൊണ്ട് ആ പരിവർത്തനം സദ്യഃസാക്ഷാത്ക്കൃതമായി. പരിവേദനം ഏർപ്പെടുത്താനും അധിവേദനം നിരോധിക്കാനുമുള്ള ശ്രമങ്ങൾക്ക് അതിവേഗത്തിൽ ഫലസാക്ഷാത്ക്കാരമുണ്ടായി. നിയമംകൊണ്ടു നിരോധിക്കും മുമ്പുതന്നെ രണ്ടാം വേളിയും മൂന്നാം വേളിയും മറ്റും നിലച്ചു. സീമന്തപുത്രന്നു മാത്രം വേളി മറ്റുള്ളവർക്കെല്ലാം സ്നാതകവൃത്തി എന്ന പ്രകൃതിവിരുദ്ധമായ ആചാരം നടപ്പിലാക്കിയവർ ഉദ്ദേശിച്ചതുപോലെ സാമ്പത്തികാഭിവൃദ്ധിക്കു കാരണമായതുമില്ല. അതുകൊണ്ട് അത്യന്തം പ്രകൃതിവിരുദ്ധമായ ആ ആചാരം പെട്ടെന്നു തകർക്കാൻ ഉദ്ബുദ്ധരായ യുവാക്കൾക്കു കഴിഞ്ഞു. സ്വജാതീയ വിവാഹം അനുവദിച്ചില്ലെങ്കിൽ 'കുഞ്ചു'വിനെപ്പോലുള്ള ദുഷ്ടന്മാർ സമുദായത്തിൽ വർധിക്കുമെന്നതും 'അപ്ഫന്റെ മകൾ' നല്കുന്ന ഒരു സന്ദേശമാണ്.

നാലു പരിവർത്തനങ്ങൾ കേന്ദ്രീകരിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ഉജ്ജ്വല പ്രസംഗം മൂത്തിരിങ്ങോട് ആവർത്തിച്ചു ചെയ്തുകൊണ്ടിരുന്നു എന്ന് ഒ.എം.സി. നാരായണൻ നമ്പൂതിരിപ്പാട് രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. സ്വജാതീയവിവാഹം,

അധിവേദനനിരോധം, സ്ത്രീവിദ്യാഭ്യാസം, ആളോഹരിഭാഗം. ഇതു നാലും ആത്യന്തികമായി വിശകലനം ചെയ്താൽ സ്ത്രീവിഭാഗം അനുഭവിച്ചുപോന്ന ദുരിതങ്ങൾക്ക് വിരാമമിടുന്നതിൽ കേന്ദ്രിതമാണ്. സ്വജാതീയവിവാഹത്തിൽ നിഷ്കർഷയുണ്ടാവലും പരിവേദനവും ഒപ്പത്തിന്നൊപ്പം പോവും. മൂത്ത മകന്നുമാത്രമല്ല താഴെയുള്ളവർക്കും വേളി ആവാം എന്നു വന്നതോടെ സ്ത്രീകളുടെ അകാല വൈധവ്യ ദുഃഖത്തിന്ന് വളരെയേറെ ശമനമായി. അധിവേദന നിരോധവും അതേ ലക്ഷ്യംനേടി. ഇതോടൊപ്പം സ്ത്രീ വിദ്യാഭ്യാസത്തിലും ശ്രദ്ധയുണ്ടായപ്പോൾ അന്തർജനങ്ങൾ മറ്റെല്ലാവരെയും പോലെ ബഹിർജനങ്ങളായി. ആണുങ്ങൾ കുടുമ മുറിക്കുന്നതും പെണ്ണുങ്ങൾ കുടയും പുതപ്പും ഓട്-പിച്ചള വളകളും ഉപേക്ഷിക്കുന്നതും വലിയ 'വിപ്ലവ'മായിരുന്നു അന്ന്. അവ അസ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ ചിഹ്നങ്ങളായിരുന്നതു കൊണ്ടാണ് അവയൊക്കെ വിപ്ലവമായത്. ഇന്ന് സ്ത്രീകൾ സ്വർണ വളയുപേക്ഷിച്ച് മറ്റ് വല്ലതുമണിയുന്നതാവും വിപ്ലവം. പക്ഷേ അതിന്നാഹ്വാനം നല്കാൻ മഹാത്മജിക്കുശേഷം ആരും മുന്നോട്ടുവന്നിട്ടില്ല. അതുപോലെ 'ജാതി' ഒരു ദുരാചാരമാണെന്നെല്ലാവരും പ്രസംഗിക്കുമെങ്കിലും ജാതിയെ ഉപേക്ഷിക്കുന്ന 'പ്രവൃത്തി' തീരെ ഇല്ലാതായിരിക്കുന്നു. ഓരോ കുട്ടിയുടെയും ജാതി രേഖപ്പെടുത്തുന്ന കോളം വേണമെങ്കിൽ അത് രക്തഗ്രൂപ്പ് രേഖ പ്പെടുത്തുന്നതാവുന്ന കാലം വരണം. മനുഷ്യവർഗത്തിൽ ആണ് പെണ്ണ് എന്ന വിഭാഗത്തിന്നുപുറമെ നിയതിനിർദ്ദിഷ്ടമായ 'ജാതി'യുള്ളത് രക്തഗ്രൂപ്പിലാണ്. A.O.B. RH ഇത്യാദിവിഭാഗങ്ങൾ പ്രകൃതി മനുഷ്യ വർഗ്ഗത്തിന്ന് കല്പിച്ചി ട്ടുണ്ട്. ഏതു ജാതി എന്ന ചോദ്യത്തിന് എ.ബി.ഒ എന്നിങ്ങനെയുള്ള മറുപടി കളുണ്ടാവുന്ന കാലം വരുമോ?

മൂത്തിരിങ്ങോടിന്റെ സാഹിത്യകൃതികളുടെ ഭാവശില്പം സമഗ്രമായി പരിശോധിച്ചാൽ ഒരു കാര്യം വ്യക്തമാകും. സ്ത്രീവർഗത്തോട് സ്വന്തം സമുദായം ചെയ്തിരുന്ന അനീതിയോടാണദ്ദേഹം അടരാടിയത്. പുരുഷന്മാരെ പ്രതിക്കൂട്ടിൽ നിർത്തുന്നവയാണ് പല കഥകളും. 'മരണത്തിന്റെ മടിയിൽ' എന്ന കഥയിൽ എടമന നാരായണൻ മൂത്തേടത്തു വന്നു താമസമാക്കിയത് ഓത്തു പഠിക്കാനാണ്. മൂത്തേടത്തെ നങ്ങേലിയും അയാളും പ്രണയബ ദ്ധരായി. അവർ ഒരു രാത്രിയിൽ ഇലഞ്ഞിമരച്ചോട്ടിൽ നിന്ന് സല്ലപിക്കുക യുണ്ടായി. അത്രയേ ഉണ്ടായുള്ളു. ആരെങ്കിലും കണ്ടാലോ എന്നു നങ്ങേലി പേടിച്ചു. കണ്ടാലെന്താണ്? ഞാൻ നിന്നെ വിവാഹം ചെയ്യാനൊരുക്കമാണല്ലോ എന്നയാൾ വാക്കുകൊടുത്തു. അവരുടെ ആ നില്പു കണ്ട ഒരു ദാസി കഥയു ണ്ടാക്കി. സ്മാർത്തവിചാരം വേണമെന്നായി ആചാരസംരക്ഷകർ. ഈ ഘട്ട ത്തിൽ നാരായണൻ രംഗത്തുവന്ന് അവളെ സ്വീകരിക്കാൻ തയ്യാറാണെന്നു പരസ്യമായി പറയുന്നതിന്നു പകരം സ്വന്തം പിതാവിന്റെ പ്രേരണയാൽ ഒഴിഞ്ഞു മാറുകയാണ് ചെയ്തത്. നങ്ങേലിയെ കുടതല്ലിപ്പുറത്താക്കി. ഒരു വാലിയക്കാരനുമായി അവൾക്കു സംസർഗമുണ്ടെന്ന് വരുത്തിത്തീർത്തത്

നാരായണന്റെ പിതാവ് സ്മാർത്തനെ വശീകരിച്ചിട്ടായിരുന്നു. നാരായണൻ വേറെ വേളികഴിച്ചു. പിച്ചക്കാരിയായി അലഞ്ഞുതിരിഞ്ഞ നങ്ങേലി ഒരിക്കൽ നാരായണന്റെ വസതിയിലെത്തി. അവളെ അയാൾ ആട്ടിയോടിച്ചു. അവൾ തൂങ്ങിമരിച്ചു. ഇതിന്നുശേഷം നാരായണന്ന് ഉന്മാദം പിടിപെട്ടു. 'ഏറെ വഞ്ചിച്ചാലിങ്ങനെയാണ്' എന്ന വാക്യം ജപിച്ചും കൊണ്ടുനടന്ന ഭ്രാന്തനായി അയാൾ.

പുരുഷന്റെ നിഷ്ഠൂരതയും സ്മാർത്ത വിചാരംകൊണ്ട് ഇല്ലാക്കുറ്റങ്ങൾ സ്ഥാപിച്ചെടുക്കുന്ന രീതിയും ആണ് കഥയിൽ വിമർശിക്കപ്പെടുന്നത്.

'നിരാശതയുടെ നിഴൽപ്പാടിൽ' എന്ന കഥയിൽ വാസുദേവൻ താത്രിയിൽ അനുരക്തനായി. ആ ഒരൊറ്റക്കാരണത്താൽ ആണ് താത്രിയുടെ പിതാവ് നിശ്ചയിച്ചത് അവൻ അവൾക്കു പറ്റിയ വരനല്ലെന്ന്. 'അനുരക്തനാകയാൽ സൽസ്വഭാവി ആയിരിക്കില്ല' എന്നാണ് പിതാവിന്റെ നിശ്ചയം. വാസുദേവൻ ഹതാശനായി. ഈ കഥയിൽ പിതാവാണ് ഭർത്താവല്ല സ്ത്രീക്ക് പീഡകൻ. പൊറോത്തൻ അവളെ വേളി കഴിച്ചു. കുരങ്ങൻ പൂമാലയെപ്പോലെ അവളുടെ ജീവിതം അയാൾ പിച്ചിക്കീറി. വാസുദേവൻ നീറിനീറിക്കഴിഞ്ഞുകൂടി.

'എയ്യാ ഒക്കെ ഒരു പോലെ ആ' എന്ന കഥ ഹാസ്യപ്രധാനമാണ്. പാപ്പി എന്ന തരുണി അകാലവൈധവ്യം വന്ന് (പതിനാറു വയസ്സിൽ) അനാഥയായി. ഒരു വൃദ്ധന്റെ മൂന്നാം വേളിയായിരുന്നു അവൾ. വിവാഹം കഴിഞ്ഞ് ആറാം മാസത്തിൽ വിധവ. ഭർത്തൃഗൃഹത്തിൽ ജീവിതം ദുസ്സഹമായി. അച്ഛൻ മരിച്ചുപോയതിനാൽ പിന്നെ ഇല്ലത്തും അവൾ അന്യയായി. ഒടുവിൽ ഒരു ധനാഢ്യന്റെ ഇല്ലത്തെ വെപ്പുപണി കിട്ടി. അവിടത്തെ കുഞ്ഞുണ്ണിനമ്പൂതിരി പഠിപ്പുകഴിഞ്ഞ് ഇല്ലത്തു വന്ന കാലത്ത് അവളെ ജോലിയിൽ നിന്നു പിരിച്ചയച്ചു. കുഞ്ഞുണ്ണിനമ്പൂതിരി വിധവാവിവാഹം ചെയ്യാൻ നിശ്ചയിച്ചു. നിശ്ചയം നടപ്പിൽ വരുത്തുകയും ചെയ്തു. കുടിവെപ്പുദിവസം കേമമായ സദ്യ ഉണ്ടതിന്നുശേഷം മുറുക്കുന്ന ഒരു വയസ്സനോട് ഒരു യുവസരസൻ ചോദിച്ചു. 'ഒരു പരിവേദനത്തിൽ അരിശം കൊണ്ടല്ലോ-ഇപ്പോഴെങ്ങനെ വിധവാവിവാഹത്തിൽ പങ്കുകൊണ്ടു'? അപ്പോഴാണീ മറുപടി 'എയ്യാ! ഒക്കെ ഒരു പോലെ ആ'. ധനികൻ ചെയ്യുമ്പോൾ നന്നാവുന്നു, ദരിദ്രൻ ചെയ്യുമ്പോൾ തെറ്റാവുന്നു' ഈ ലോകഗതിയെയാണ് പരിഹസിക്കുന്നത്. വിധവാവിവാഹത്തിന്നു തയ്യാറായ കുഞ്ഞുണ്ണിയെപ്പോലെ നമ്പൂതിരിയുവാക്കൾ ഒരുങ്ങണമെന്നുതന്നെ കഥയുടെ സന്ദേശം. 'ആത്മാഹുതി' എന്ന കഥയിൽ സ്ത്രീധനമാണ് വിഷയം. ഇല്ലംവിറ്റ് വേളി നടത്തണമെന്ന നിലയിൽ അച്ഛൻ അതിന്നൊരുങ്ങുന്നു— മൂന്നു പെൺകുട്ടികൾ. മൂത്തവളാണ് ഇട്ടിച്ചിരി. തന്റെ വേളിക്കുവേണ്ടി ഇല്ലം വിറ്റാൽ മറ്റുള്ളവരുടെ ഗതിയെന്താവും? അങ്ങനെ ഇട്ടിച്ചിരി കുളത്തിൽച്ചാടിച്ചാവുന്നതാണ് ആത്മാഹുതി.

'വിധവയുടെ വിധി'യിൽ സാവിത്രി വിധവയാണ്. ക്രൂരയായ ശ്വശ്രു അവളെ നിരന്തരം പീഡിപ്പിക്കുന്നു. ഒരു നാൾ ശ്വശ്രു ചട്ടുകം കൊണ്ട്

തലയ്ക്കു തല്ലി സാവിത്രിയുടെ തലയിൽ ആഴത്തിൽ മുറിവു പറ്റി. കോണി മേൽ നിന്നു വീണുണ്ടായ മുറിവെന്നു ശ്വശ്രു നുണ പറഞ്ഞു. ചികിത്സിക്കാൻ വന്ന ഡോക്ടർ അവളെ വിവാഹം ചെയ്യാൻ ആഗ്രഹിച്ചു. പക്ഷേ താൻ വേറെ വിവാഹം ചെയ്യില്ലെന്ന് ഭർത്താവിനോടു പറഞ്ഞ വാക്കു പാലിക്കാനാണ് — സ്വന്തം വാക്കുകളുടെ വാളുകൊണ്ട് സ്വയം വെട്ടിമരിക്കാനാണ് അവൾ തീരുമാനിച്ചത്. ഡോക്ടർ ഇംഗിതം അറിയിച്ചപ്പോൾ അവൾ തുറന്നു പറഞ്ഞിരുന്നു താൻ തയ്യാറല്ലെന്ന്. പക്ഷേ ഡോക്ടർ അതു കണക്കിലെടുക്കാതെ അവളുടെ ശ്വശുരനോടു പറഞ്ഞു. 'എനിക്കവളെ വേളികഴിച്ചു തരണം, അവൾക്കതു സമ്മതമാണ് എന്ന്' 'ഇപ്പോൾ പോണം പടിപ്പുറത്ത്' എന്നു ശ്വശുരൻ. -അവൾക്ക് സ്വന്തം വാക്കിനെ സ്വയം തിരുത്താനുള്ള കരുത്തുണ്ടായിരുന്നെങ്കിൽ ഇറങ്ങിപ്പോയി ഡോക്ടറെ വിവാഹം കഴിക്കാമായിരുന്നു. പകരം അവൾ പുഴയെയാണ് പരിണയിച്ചത്. സ്ത്രീകൾ ധീരമായി തീരുമാനമെടുക്കണം എന്ന് കഥയുടെ സന്ദേശം.

'കൂരിരുട്ടിൽ' എന്ന കഥയിൽ നമ്പൂതിരിസമുദായാംഗമല്ല പീഢിതയാകുന്ന സ്ത്രീ. ഭാഗീരഥി അവൾക്കു ട്യൂഷൻ എടുത്തിരുന്ന സുകുമാരനെ സ്നേഹിച്ചു. അച്ഛൻ ആ വിവാഹത്തിന്നെതിരായിരുന്നു. എങ്കിലും അവൾ ഉറച്ചുനിന്നപ്പോൾ സമ്മതം കൊടുത്തു. അധികംകാലം കഴിയും മുമ്പ് അച്ഛനുമമ്മയും മരിച്ചു. സുകുമാരൻ ഗൃഹത്തിലെ അധിപതിയായി. അവർക്ക് ഒരു കുഞ്ഞുമുണ്ടായി. എങ്കിലും ദാമ്പത്യം തകർന്നു. സുകുമാരനെ ഒരു സുന്ദരി വശീകരിച്ചു. അയാൾ അവളുടെ വീട്ടിലായി വാസം. പണം വേണ്ടപ്പോൾ ഭാഗീരഥിയുടെ അടുത്തുവരും. അവൾക്ക് ആ കുഞ്ഞിനെ വളർത്തേണ്ടതുകൊണ്ടു മാത്രം അവൾ എല്ലാം നിശ്ശബ്ദം സഹിച്ചുജീവിച്ചു. കുഞ്ഞ് പനിപിടിച്ചു മരിച്ചുപോയി. അതോടെ അവൾക്ക് ജീവിതം ഭാരമായി. അവൾ സുകുമാരനെ വരുത്തി. തന്റെ സർവസ്വവും അയാൾക്ക് എഴുതിവച്ച രേഖയും പണവും പണ്ടങ്ങളുമടങ്ങിയ പെട്ടിയും ഏല്പിച്ചു. കുട്ടിയുടെ മൃതദേഹവും കൊണ്ട് അവൾ ഇറങ്ങിപ്പോയി. പിന്നെ ലോകം അവളെ കണ്ടിട്ടില്ല.

പുരുഷന്റെ നിഷ്ഠൂരതയുടെ കൂരിരുട്ട് ആണ് കഥാവിഷയം. ഇതിൽ സമുദായമല്ല വ്യക്തിസ്വഭാവമാണ് സ്ത്രീയുടെ ശത്രു.

ഇങ്ങിനെ പീഢിതസ്ത്രീത്വത്തിന്റെ നാനാവശങ്ങൾ ചിത്രീകരിച്ച മൂത്തിരിങ്ങോട് അക്കാലത്തെ തികഞ്ഞ ഫെമിനിസ്റ്റ് ആയിരുന്നു. സുലോചനയെ ദുരന്തകഥാപാത്രമാക്കിയതും പുരുഷസ്വാർത്ഥത്തിന്റെ ഇരയും രക്തസാക്ഷിയുമായിത്തീരുന്ന പീഢിതസ്ത്രീത്വ ചിത്രീകരണത്തിന്റെ ഭാഗമായിട്ടാണ്.

●

അപ്ഫന്റെമകൾ കാലത്തിന്റെ കരുവിൽ വാർന്നുവീണ നോവൽ

കെ.പി. ശങ്കരൻ

കാളിദാസന്റെ ശാകുന്തളത്തിനു പ്രശസ്തി പാടുന്ന ഒരു പദ്യം പ്രസിദ്ധമാണല്ലോ. 'കാവ്യേഷു നാടകം രമ്യം...... ' എന്ന ആ പദ്യത്തിനു പ്രായേണ സമാന്തരമായി ഒരു പ്രസ്താവം ചമച്ചുകൊണ്ടാവാം മൂത്തിരിങ്ങോട്ടിന്റെ 'അപ്ഫന്റെമകളി' ലേയ്ക്കു പ്രവേശിക്കുക എന്നു ഞാൻ കരുതുന്നു. എങ്കിൽ, പ്രസ്താവം ഇങ്ങനെയിരിക്കും: ഏതു സാഹിത്യ സൃഷ്ടിയും കാലത്താൽ നിർണ്ണയിക്കപ്പെടുന്നു; നോവൽ വിശേഷിച്ചും പുലർത്തുന്ന ഒന്നാണ് ഈ നിഷ്ഠ; നമ്പൂതിരിനവോത്ഥാന ത്തിന്റെ പ്രവർത്തകനായ മൂത്തിരിങ്ങോട് മുഴുപ്രീതിയോടെ ത്തന്നെ ഏറ്റെടുത്തു ഈ നിയോഗം; 'അപ്ഫന്റെ മകളാ' വട്ടെ, ഇതിനുള്ള മുന്തിയ നിദർശനവുമാണ്. കാലം കൊണ്ടു പൂപ്പൽ കേറാത്ത ഏതോ കാന്തി ഈ നോവലിനെ തിളക്കുന്നു എന്ന്, ഇന്ന് അതിന്റെ എഴുപതാം വയസ്സിൽ അതുമായി സംവദി ക്കുമ്പോഴും, നാം തിരിച്ചറിയുന്നുണ്ടാവാം. എന്നാലോ, ഇത്തര മൊരു കാന്തിക്ക് യഥാർത്ഥത്തിൽ വലിയൊരളവോളം കാരണം, കാലവുമായി ഈ നോവൽ പുലർത്തുന്ന ജൈവബന്ധമാണ് എന്ന പൊരുളുകൂടി തിരിച്ചറിയുന്നതാവും പ്രസക്തം. എഴുത്തു കാരന്റെ പ്രതിജ്ഞാബദ്ധത എന്നൊക്കെ പറയാറില്ലേ, അതിന് എടുത്തുകാട്ടാവുന്ന മികച്ച മാതൃകയാകുന്നു 'അപ്ഫന്റെ മകൾ' അതിന്റെ ശക്തിക്കും, ഒരു പക്ഷേ ദൗർബല്യത്തിനും, സാധൂകരണമായി ഈ സംഗതി വെട്ടിത്തിരിഞ്ഞുനില്ക്കുന്നു.

ഇത്തരമൊരു നോവൽ, വിലയിരുത്താൻ പോട്ടെ, ഇഴ വിടർത്താൻ പോലും കാലത്തോട് ഇണക്കുക എന്നതാവും വിവേകിത. നോവലിന്റെ പേരുതന്നെ നോക്കുക— 'അപ്ഫന്റെ മകൾ' കാലബദ്ധം എന്നതിനേക്കാൾ സമുദായനിഷ്ഠം എന്നാവാം ഇതിന്റെ സവിശേഷത. എന്നാൽ നമ്പൂതിരി സമുദായത്തിനകത്തുതന്നെയും, പഴയ കൂട്ടുകുടുംബം എന്ന സ്ഥാപനം ഏറെക്കുറെ തകർന്നുകഴിഞ്ഞ സ്ഥിതിക്ക്, 'അപ്ഫൻ'എന്ന ശബ്ദത്തിന്റെ അർത്ഥം ഇന്ന് അപരിചിതമായിത്തുടങ്ങിയിരിക്കയില്ലേ എന്നു ശങ്കിക്കാറായിട്ടുണ്ട്. അതും, ലിപിയിലോ ഉച്ചാരണത്തിലോ ലേശം വ്യത്യാസം നേരിട്ടാൽ അർത്ഥം മാറിപ്പോകാൻമാത്രം വ്യവച്ഛിന്നമാണുതാനും ഈ ശബ്ദം. ഇതിന്റെ മേൽ നമ്പൂതിരിസമുദായത്തിനും അതിനോടടുത്ത ചില ഉപസമുദായങ്ങൾക്കും പ്രത്യേകം അധികാരമുള്ളതുപോലായിരുന്നു ഒരു കാലത്തെ പെരുമാറ്റം. അതുപോയി, ശബ്ദത്തിനു വിപുലമായി പ്രചരിക്കാൻ ഇന്നു വിലക്കൊന്നുമില്ല. പക്ഷേ അങ്ങനെ മാറിയപ്പോഴേയ്ക്കും, അതിലേയ്ക്കു ആവാഹിക്കപ്പെട്ടിരുന്ന ഭാവബന്ധങ്ങൾ മായുകയായി എന്നുമാത്രം. ഇപ്പോൾ 'അപഫ്ന്റെ മകൾ' എന്നത് ബന്ധവാചിയായ പല ഇതരപദങ്ങളേയും പോലെ പരിനിഷ്ഠിതമായ ഒരു സൂചനയിലേയ്ക്ക് ഒതുങ്ങുന്നു. അകൽച്ച, അന്യഥാത്വം, അവഗണന, അസൂയയും അമർഷവും — ഇങ്ങനെ അത് ഉണർത്തിയിരുന്ന വികാരങ്ങളുടെ പരിവേഷമുണ്ടല്ലോ, ആ അംശം ഊർന്നുപോയിരിക്കുന്നു. ഇതൊരു നഷ്ടം തന്നെ: പിറന്ന കാലത്ത്, പേര് കേവലമായ കേൾവിയിലൂടെ നോവലിനു പൊഴിഞ്ഞു കൊടുത്തിരിക്കാവുന്ന സഹാനുഭൂതിയുടെ അധികമാനം കിഴിച്ചുകൊണ്ടാവും ഇനി വായനക്കാർ ഇതിനോടു സംവദിക്കുക. വായിച്ച്, അന്തരീക്ഷവും അത് മനുഷ്യബന്ധങ്ങൾക്ക് ആചാരജടിലതയിലൂടെ തട്ടിച്ചിരുന്ന പരുക്കും മറ്റും താനേ സ്വാംശീകരിച്ച്, അങ്ങനെ വഴിയെ സ്വരൂപിക്കപ്പെടേണ്ടതാണ് ഇന്ന് ഈ സഹാനുഭൂതി എന്നു വന്നിരിക്കുന്നു. 'അപ്ഫന്റെ മകൾ' ഇന്ന് വായനക്കാരുടെ ഭാഗത്തുനിന്ന് കൂടുതൽ സുശിക്ഷിതമായ ഭാവുകത്വവും അർപ്പണബുദ്ധിയും ഒക്കെ ആവശ്യപ്പെടുന്നു എന്നു ചുരുക്കം. എല്ലാ സാമുദായിക നോവലുകൾക്കും ഏറിയോ കുറഞ്ഞോ നിരക്കുന്നതാണ് ഇപ്രകാരമൊരു പരിണാമം എന്നും സ്മരിക്കാം.

ഭവത്രാതൻ എന്നാണല്ലോ ഇവിടെ നോവൽകാരന്റെ പേര്. അദ്ദേഹം വെറും നമ്പൂതിരിയല്ല; പിന്നെയോ, നമ്പൂതിരിപ്പാടുതന്നെ. ഓത്തു ചൊല്ലിക്കൊണ്ടത്രേ, അല്ലാതെ സ്കൂളിൽ ചേർന്നു കൊണ്ടല്ല, താൻ വിദ്യാഭ്യാസത്തിലേയ്ക്കു ഉപനയിക്കപ്പെട്ടത്. ഒക്കെയായിട്ടും, വൈദിക കർമ്മങ്ങളോടോ ക്ഷേത്രാനുഷ്ഠാനങ്ങളോടോ ഒന്നും ഒട്ടും അനുഭാവമുള്ള നിലപാടല്ല 'അപ്ഫന്റെ മകളി'ൽ നിഴലിക്കുന്നത്. ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്ന അന്തരീക്ഷത്തോടു സത്യസന്ധത പുലർത്താനാണ് ആ വക കർമ്മങ്ങൾക്കും അനുഷ്ഠാനങ്ങൾക്കും ഈ ആഖ്യാനത്തിൽ സ്ഥാനം കൊടുത്തിരിക്കുന്നത്.

മറ്റൊരു ഉദ്ദേശ്യം കൂടി ഉണ്ടാവാം: അടക്കിപ്പിടിച്ച സ്വരത്തിൽ അവയ്ക്കു നേരെ നനുത്ത പരിഹാസം ചുരത്തുക. ഒരുദാഹരണം ഓർക്കട്ടെ: 'അപ്ഫൻ നമ്പൂതിരിപ്പാട്ടിലെ അച്ഛന്റെ ശ്രാദ്ധമാണിന്ന്' എന്നാരംഭിക്കുന്ന നാലാമധ്യായത്തിൽ, ആ ശ്രാദ്ധത്തിന്റെ സന്നാഹങ്ങൾ ഇല്ലത്തിന്റെ അകത്തു സൃഷ്ടിക്കുന്ന കോലാഹലം ഇത്തിരി വിസ്തരിക്കുന്നുണ്ട്. 'നമ്പൂതിരിപ്പാട്ടി ലേയ്ക്ക് അന്നു ശുഷ്കാന്തിയും ശുണ്ഠിയുമായാൽ എതാണധികമെന്നു തീർച്ചയില്ല. അങ്ങിനെയുള്ള ദിവസങ്ങളിൽ ആർക്കെങ്കിലും ചിലർക്ക് അടികിട്ടാതെയും പിഴപറ്റാതെയും കുറയും' ഇങ്ങനെ തുടങ്ങുമ്പൊഴേ തോന്നും, ആ വിസ്താരത്തിലെ സ്വരം സൂക്ഷിച്ചു വിന്യസിച്ചിട്ടുള്ളതാണല്ലൊ എന്ന്. ഇതു ശരിക്കും ബോധ്യപ്പെടാൻ ഒന്നുരണ്ടു സന്ദർഭങ്ങൾകൂടി ശ്രദ്ധിക്കുന്നതും നന്നാവും; 'അകത്തെ പൂജക്കാരൻ അതിന്നിടയിൽ 'ധൂപം കാലായി' 'നേദ്യം കാലായി' എന്നുച്ചത്തിൽ പറയുന്നതിൽ കാൽഭാഗം മാത്രമേ അന്തർജനങ്ങൾ കേൾക്കുന്നുള്ളു. (അവർ ശ്രാദ്ധത്തിനു വേണ്ട ചതുർവിധ വിഭവങ്ങൾ തയ്യാറാക്കുന്ന തിരക്കിലാണ്.) പൂജ കഴിയുവാനുള്ള തിടുക്കത്തിൽ ശ്രീകോവിലകത്തു തേവാരിയും തേവരും കൂടി കെട്ടിമറിയുന്നു. അകത്തു നിന്നു സാധനങ്ങൾ വയ്ക്കുമ്പോഴും എടുക്കുമ്പോഴും അന്തർജനങ്ങളും തേവാരിയും തമ്മിൽ കൂട്ടിമുട്ടുന്നതും, പെട്ടെന്ന് അവർ അങ്ങോട്ടുമിങ്ങോട്ടും ചാടുന്നതും ഏതാണ്ടു നൂറുതവണ കഴിഞ്ഞു; എന്നിട്ടും സാമാനങ്ങൾ മുഴുവനായില്ല. ഈ വിസ്താരത്തിന്റെ സമാപനമാണ് ഇനി മനസ്സിരുത്താനുള്ളത്. 'ഇങ്ങനെ അകത്ത് ആത്തേമ്മാരുടെ കശപിശ, പൂമുഖത്ത് സാധാരണക്കാരായ വിരുന്നുകാരുടെ വെടി, ചെറിയ പത്തായപ്പുരയിൽ നാട്ടുപ്രമാണികളുടേയും കാര്യസ്ഥൻമാരുടേയും നാട്ടുവർത്തമാനം, ഊട്ടുപുരയിൽ പട്ടന്മാരുടെ അട്ടഹാസങ്ങൾ, പുഴക്കടവിൽ സോമൻമാരുടെ പഴമക്കൂട്ടവും പരുക്കൻ ചിരിയും, മരക്കൊമ്പിൽ കാക്കകളുടെ ലഹള —സർവ്വത്ര ബഹുകോലാഹലം തന്നെ' മറ്റൊക്കെ ഇരിക്കട്ടെ; ഇവിടെ നിബന്ധിച്ച നിരവധി വിശദാംശങ്ങളുടെ കൊടിപോലെ ഒടുക്കം ഉയരുന്നുണ്ടല്ലൊ, കാക്കകളുടെ ലഹള — അതിൽ കാണാം മൂത്തിരിങ്ങോടിന്റെ കൃതഹസ്തത മുഴുവൻ. അതവിടെ നിരക്കുന്നതോടെ, മുമ്പുള്ള ഘടകങ്ങൾക്കൊക്കെ അർത്ഥത്തിന്റെ മറ്റൊരു തലം ലഭിക്കുന്നു എന്നത് അനുഭവവേദ്യമാണല്ലോ.

ഈ വക സന്ദർഭങ്ങളിൽ ഗ്രന്ഥകർത്താവിന്റെ അന്തർഗതം അടക്കിപ്പിടിച്ച സ്വരത്തിൽ നിക്ഷിപ്തമാണെങ്കിൽ, അതു നേരിട്ടു പുറത്തുവരുന്ന ഒരു പ്രകരണവും നിർദ്ദേശിച്ചുകൊള്ളട്ടെ. എട്ടാം അധ്യായത്തിൽ മുകുന്ദപുരം ക്ഷേത്രത്തിലെ ഉത്സവം അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. 'പഴക്കം മൂലം കേരളത്തി ലെങ്ങും കേളി കേട്ടതാണ്' എന്നു നിർദ്ദോഷത തോന്നിക്കുമാറ് പരിചയപ്പെടു ത്തിയതിനു തൊട്ടുപിറകെ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന വാക്യം ശ്രദ്ധേയമാണ്: 'തെണ്ടിത്തിരിയുന്നവരും താന്തോന്നികളും തോന്നി വാസികളുമായി, ആ

ഉത്സവത്തിന്ന് ആളുകൾ ധാരാളം കൂടാറുണ്ട്'. വല്ലാത്തൊരു വാഴ്ത്തുതന്നെ; വ്യാജസ്തുതി എന്ന അലങ്കാരത്തിന്റെ ചമൽകൃതി മൂത്തിരിങ്ങോട് ആത്മസാൽക്കരിച്ചിരുന്നു എന്നു വേണം അനുമാനിക്കാൻ! തുടർന്നുള്ള വർണ്ണനകളുടെ തോതിനുമില്ല വലിയ മാറ്റം. ഈ ഉത്സവരംഗം ഉൾപ്പെടുത്തിയതിന് ഇതിവൃത്തപരമായി എന്തു യുക്തി എന്നുകൂടി ഇവിടെ ആലോചിക്കാവുന്നതാണ്. തന്റെ ഒരു ദുഷ്ടകഥാ പാത്രമാണ് സരോജം; ആ സരോജത്തിന് നായികയായ സുലോചനയോട് കലശലായ ഈർഷ്യ; സുലോചനയെ കളങ്കപ്പെടുത്തുക, അതു വഴി കുഞ്ചുനമ്പൂതിരിപ്പാടിന്റെ പ്രീതി കണിശമാക്കുകയും ചെയ്യുക; നിഗൂഢമായ ഈ പദ്ധതി ഫലിപ്പിക്കാൻ ഒത്ത പശ്ചാത്തലം — ഇതത്രേ ഉത്സവരംഗത്തിന് നോവലിസ്റ്റ് കല്പിക്കുന്ന ഉപയോഗിത. ഉത്സവരംഗത്തെ ഇങ്ങനെ മുഴുത്ത കറുപ്പിൽ വരയ്ക്കുന്നതിന് നമ്മുടെ നോവലിൽ ഇതുപോലൊരു ഉദാഹരണം മുമ്പോ പിമ്പോ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ടോ?

ഇതെല്ലാം എത്രയായാലും വ്യാഖ്യാനമല്ലേ ആവൂ എന്നൊരു വാദം വരാം. അതിനാൽ എന്റെ നിഗമനത്തിന് ഉപോദ്ബലകമായി, നിഷേധിക്കാൻ ഞെരുക്കമാം വിധം, നേരിട്ട് നോവലിൽ നിന്നുള്ള ഒരു വാച്യാംശം ഉദ്ധരിക്കുന്നതാവും ഉപപന്നം. 'ഉത്സവങ്ങളുടെയും പൂരങ്ങളുടെയും അധാർമ്മികത' എന്നതാണ് ഈ അംശം. എട്ടാം അധ്യായത്തിൽത്തന്നെ രണ്ടാം ഖണ്ഡം സുലോചന തന്നാണ്ടത്തെ ഉത്സവവിശേഷം വിവരിച്ച്, മദിരാശിയിൽ പഠിക്കുന്ന മധുവിന്നെഴുതുന്ന ഒരു കത്തിന്റെ രൂപത്തിലാണ്. ഇതിൽ സംഗതിവശാൽ സ്പർശിക്കുന്നു എന്ന ഭാവത്തിൽ, മേൽപ്പറഞ്ഞ അധാർമ്മികത എന്ന ആശയം അവതരിപ്പിക്കുന്നു തങ്ങൾ തമ്മിൽ സംസാരിക്കുകയുണ്ടായതിന്റെ സ്മരണ എന്ന പാകത്തിൽ. 'അധാർമ്മികത' എന്ന വാക്കുതന്നെ ഇവിടെ പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത് അന്നത്തെ നിലയ്ക്ക് വളരെ പ്രകോപനപരമായി കരുതാവുന്നതാണ്. അതാണെങ്കിലോ; ഈ നോവലിന്റെ കാലികമായ പ്രബുദ്ധതയെ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

സംക്ഷേപിക്കട്ടെ: തന്റെ പേരിന്റെ താൽപര്യം എന്തായാലും, ഭവത്തിൽനിന്നുള്ള ത്രാണനമല്ല ഈ നോവലിസ്റ്റ് താലോലിച്ച സർഗലക്ഷ്യം. പിന്നെയോ, അതിൽ ഭദ്രമായ ജീവിതം എന്നുള്ളതുമത്രേ. ആ ഭദ്രമായ ജീവിതമാവട്ടെ, ഉച്ചനീചത്വങ്ങൾക്കതീതമായി, സമുദായത്തിലെ മുഖ്യ ഉപവിഭാഗങ്ങൾ എന്ന അന്തരം കൂടാതെ, സ്ത്രീ-പുരുഷവ്യത്യാസം അവഗണിച്ചുകൊണ്ട്, പരക്കെ ലഭിക്കുകയും വേണം. ഇത് ഉറപ്പുവരുത്തുന്നതിൽ, ഈശ്വരന് പോട്ടെ, വിധിക്കുപോലും, എന്തെങ്കിലും പങ്കുള്ളതായി മൂത്തിരിങ്ങോടു വിചാരിച്ചിട്ടുണ്ടാവില്ല. എന്നു വച്ചാലോ, അങ്ങനെയൊരു വിചാരം ഈ നോവലിൽ വെളിപ്പെടുന്നില്ല എന്നതാണ് വിവക്ഷ. മനുഷ്യന്റെ വിധി അവൻ സ്വയം സൃഷ്ടിക്കുന്നു എന്ന് ഊറ്റം കൊണ്ടിരുന്ന ഒരു കാലത്തിന്റെ ഉൽപന്നമത്രേ 'അഫ്ഗന്റെ മകൾ' അതു കൊണ്ടാവാം, സ്വന്തം

ഇച്ഛയെക്കാത്ത് അതു സൃഷ്ടിക്കുന്നതിൽ പരാജയപ്പെട്ട സുലോചനയുടെ ആത്മാഹുതി നോവലിന്റെ കലാശത്തിന് ഒരു കരിനീലവർണ്ണം പകരാൻ ഇടയാവുന്നത്. വ്യക്തിജീവിതത്തിൽ അഗാധമായ ആശാഭംഗം അനുഭവപ്പെട്ടതോടെ, ആത്മാഹുതിയല്ലാതെ മറ്റൊരു രക്ഷയില്ല എന്ന അവസ്ഥയിൽ അടിയുകയാണല്ലോ സുലോചന. വളരെ വർഷങ്ങൾക്കുശേഷം, 'അപ്ഫന്റെ മകൾ' എന്നുതന്നെ വിളിക്കാൻ വിരോധമില്ലാത്ത ഇനിയൊരു നോവൽ നമുക്ക് ലഭിച്ചുവല്ലോ—ലളിതാംബിക അന്തർജനത്തിന്റെ 'അഗ്നിസാക്ഷി' ആശാഭംഗത്തിലടിയുന്ന അതിലെ നായിക രാഷ്ട്രീയം, ആത്മീയം എന്നീ മണ്ഡലങ്ങളിൽ അഭയം അന്വേഷിച്ചുനോക്കുന്നുണ്ട്. എന്നിട്ടും സാക്ഷാൽക്കാരം കൈവരുന്നുവോ എന്നത് വേറൊരു കഥ. മൂത്തിരിങ്ങോടിന്റെ സുലോചനയ്ക്ക് അത്തരം അഭയങ്ങളൊന്നും കല്പിക്കപ്പെട്ടിട്ടില്ല എന്നതാകുന്നു ഇവിടെ നിരീക്ഷിക്കാനുള്ള വസ്തുത. എത്ര തന്റേടക്കാരിയായാലും ശരി, വിശ്വാസം നിർവ്വാണം മുതലായ തലങ്ങൾ ഈ യുവതിയെ ആകർഷിക്കുന്നില്ല. അഥവാ, ആകർഷിക്കുന്നില്ല എന്നാവില്ല പറയേണ്ടത്, ഇവൾക്ക് അവ അപരിചിതങ്ങളായിരുന്നു എന്നത്രേ.

മനുഷ്യന്റെ വിധി അവൻ സ്വയം സൃഷ്ടിക്കുന്നു എന്ന ഊറ്റമാണ് മൂത്തിരിങ്ങോടിന്റെ കാലത്തെ കാഴ്ചപ്പാടിനെ മൊത്തത്തിൽ നിർണ്ണയിച്ചത് എന്നു നേരത്തേ സൂചിപ്പിച്ചുവല്ലോ. അതിന് ഒരു അനുബന്ധം എന്തായാലും അനിവാര്യമത്രേ: വ്യക്തി ഒറ്റയ്ക്കു യത്നിച്ചാൽ പറ്റിക്കോളണമെന്നില്ല ഈ വിധി സൃഷ്ടിക്കൽ. സമുദായത്തിന്റെ സംഘടിതമായ യത്നം അതിൽ സഹകരിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. 'മനുഷ്യന്റെ അവശ്യകർത്തവ്യമായ സമുദായസേവനം' എന്ന് 'അപ്ഫന്റെ മകളി'ൽ ഒരു പരാമർശം കാണുന്നത് ആകസ്മികമാവണമെന്നില്ല. മധു മെഡിക്കൽ വിദ്യാഭ്യാസം തിരഞ്ഞെടുത്ത പശ്ചാത്തലം വിശദമാക്കവേ (അധ്യായം ഒമ്പത്), സംഗതിവശാൽ എന്ന മട്ടിൽ സംഭവിക്കുന്നതാണ് ഈ പരാമർശം. എങ്കിലും ആ കാലത്തിന്റെയും അതിനാൽ ആവിഷ്ടനായ മൂത്തിരിങ്ങോടിന്റെയും മുഖ്യമായ ഒരു സങ്കല്പനത്തെയാവാം ഇതു സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നത്. ഇങ്ങനെയൊരു ത്വര ഉൾക്കൊണ്ടിട്ടും, പ്രണയനൈരാശ്യത്തിൽ ഉലഞ്ഞുപോയ നായികയെ ആത്മാഹുതിക്കു വിട്ടുകൊടുക്കുക എന്നല്ലാതെ വേറൊരു സാധ്യതയും അദ്ദേഹത്തിന് ഉദിച്ചുകിട്ടിയില്ല എന്നത് വിചിത്രമായി തോന്നുന്നു. എന്താവാം അദ്ദേഹത്തെ വിഭ്രമിപ്പിച്ചത്? സാമാന്യേന കാര്യമാത്ര പ്രസക്തമാണ് 'അപ്ഫന്റ മകളി'ലെ ഇതിവൃത്തഘടന. എന്നാലും, നോവലല്ലേ, കാല്പനികമായ സവിശേഷകാന്തി വഴിയുന്ന ഏതാനും ഇഴകൾക്കും സ്ഥാനം നിരസിക്കുന്നതെങ്ങനെ? ഈ ഇഴകളെക്കൊണ്ടാണ് ഒടുക്കത്തെ രംഗം നെയ്തിണക്കിയത് എന്നുദ്ദേശിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. ചില കഥാപാത്രങ്ങളുണ്ട്: നോവലിസ്റ്റ് അനുവദിച്ച നിയോഗം പൂർത്തിയാക്കുന്നതിനു മുമ്പുതന്നെ അവ പ്രതീക്ഷയെ അതിശയിക്കുന്ന പ്രഭാവലയം നേടിക്കഴിഞ്ഞിരിക്കും. മൂത്തിരിങ്ങോ

ടിനു മുമ്പ് സി.വി. യുടെ സുഭദ്ര, പിമ്പ് എം.ടി. യുടെ അമ്മിണിയേട്ടത്തി മുതലായവർ ഈ ജനുസ്സിൽപ്പെടുന്നു. നിയോഗ പൂർത്തിയോടെ ഇവരെ പിന്നെ എന്തു ചെയ്യണം എന്നത് രചനയിലെ ഒരു പ്രശ്നമാവാം. 'അത്യനർഘമായ മുഹൂർത്ത'ത്തിൽ പെട്ടെന്ന് അസ്തമിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് പാത്രങ്ങൾക്ക് അനശ്വരത്വം പകരുക എന്ന സാധ്യത പ്രലോഭകം തന്നെ. മൂത്തരിങ്ങോടിനേയും അതു മുഗ്ധനാക്കിയിട്ടുണ്ടാവാം. പക്ഷേ സുലോചനയ്ക്കു പകരുന്ന പരിവേഷത്തിന്റെ മുഴുപ്പു കുറയ്ക്കാനും അദ്ദേഹം നിവൃത്തിയുള്ളിടത്തോളം മനസ്സിരുത്തുന്നുണ്ട് എന്ന വശം മറക്കണ്ട. അവൾ മധുവിനോടു നടത്തുന്ന കുമ്പസാരമാണല്ലോ നോവലിലെ അന്തിമഘടന. കഥാപാത്രത്തെ കണക്കിൽക്കവിഞ്ഞ് ആദർശവൽക്കരിക്കുക എന്നത് നോവലിസ്റ്റിന്റെ ഭാഗത്ത് ഒരു കുറ്റമാണോ - അറിഞ്ഞുകൂടാ. ആണെങ്കിൽ ത്തന്നെയും, സുലോചനയുടെ കുമ്പസാരത്തിലൂടെ മൂത്തിരിങ്ങോട് ആ കുറ്റത്തിൽനിന്ന് കുറെയൊക്കെ മുക്തി തേടുന്നു. മനസ്സിൽ താനൊരു മൂർഖൻപാമ്പിനെ ഒളിച്ചുവച്ചിരുന്നു എന്നാണല്ലോ ആ കുമ്പസാരത്തിന്റെ ചുരുക്കം.

ഈ മൂർഖൻപാമ്പിന്റെ പിണച്ചിലാവാം, തനിക്കു നിപുണമായി നിർവഹിക്കാമായിരുന്ന ഒരു നിയോഗത്തിൽനിന്ന് സുലോചനയെ വിലക്കിയത്. ഇട്ടിച്ചിരിയുടെ മോചനത്തിന് ഇല്ലത്തിന്റെ വാതിൽ തുറന്നു കൊടുക്കുക എന്നതാണ് ആ നിയോഗം. മധു അവളിൽനിന്ന് അതു പ്രതീക്ഷിച്ചിരുന്നു. അവളാണ് വാതിൽ തുറന്നു മലർത്താനുള്ള പ്രേരണ പരോക്ഷമായി ഇട്ടിച്ചിരിക്കു പകർന്നത്—വാസ്തവം. എന്നാൽ പ്രത്യക്ഷമായി ത്തന്നെ അവൾ അതു ചെയ്യുന്നില്ല— ആ അഭാവം അർത്ഥഗർഭമായി തോന്നുന്നു. വളരെ നിർണായകമായ ഒരു നിമിഷമാണ് ആ വാതിൽ തുറക്കൽ. ഇട്ടിച്ചിരി എങ്ങനെ അതിന് ആളാവുന്നു—തനിക്കുതന്നെ അറിഞ്ഞുകൂടാ എന്നത്രേ നോവലിസ്റ്റിന്റെ ഭാവം. നിശ്ചയിക്കപ്പെട്ട വേളിയുടെ തലേരാത്രി നിരവധി സമ്മർദ്ദങ്ങൾക്ക് ഇരയായി നിസ്സഹായതയുടെ മൂർധന്യത്തിൽ ഇട്ടിച്ചിരി അതു ചെയ്തു. —അത്രതന്നെ. ഈ നിമിഷം ആവിഷ്കരിക്കുന്നിടത്ത് നോവലിസ്റ്റ് അനുഭവിക്കുന്ന സർഗാത്മകമായ വിഹ്വലത നാം വൃത്തിയായി നിർധരിക്കുകതന്നെ വേണം. ഞാൻ അതിനാൽ അദ്ദേഹത്തെ ഉദ്ധരിക്കട്ടെ. പതിനൊന്നാമധ്യായം രണ്ടാം ഖണ്ഡത്തിൽനിന്ന്:

'ആകെ ഉണ്ടായ ഫലം മാത്രം പറയാം: എല്ലായിടത്തും ഒച്ചയനക്കങ്ങൾ നിന്നപ്പോൾ അവൾ എഴുന്നേറ്റു. പതുക്കെ നടന്നു പടിഞ്ഞാട്ടുള്ള വാതിലിന്നരികെ ചെന്നു സാക്ഷയിൻമേൽ കൈവെച്ചു. അവൾ വിറച്ചു: ആ പടുകൂറ്റനായ ഇല്ലംതന്നെ പെട്ടെന്ന് അടിക്കല്ലുവരെ ഒന്നു ഞെട്ടിപ്പോയി!' വിശ്വസാഹിത്യത്തിൽ കോളിളക്കം ഉണർത്തിയ ഒന്നാണല്ലോ ഇബ്സന്റെ 'പാവക്കൂടി'ലെ നോറ ഭർത്താവിന്റെ മുഖത്തു വാതിൽ കൊട്ടിയടക്കുന്നത്. ഇവിടെ ഇട്ടിച്ചിരി അഹിതമായ ഒരു ഭർത്തൃത്വത്തിൽ അകപ്പെടുന്നത്

ഒഴിവാക്കാനായി ഇല്ലത്തിന്റെ വാതിൽ മലർക്കെ തുറക്കുകയാണ്. നിമിഷത്തിന്റെ ഭാവഗുരുത്വം സദൃശം തന്നെ. അതിനു നിരക്കുന്ന വിധത്തിൽ വിറയ്ക്കുന്ന കൈകൊണ്ടാണെന്നു തോന്നും, മൂത്തിരിങ്ങോടിന്റെ ഇനിയുള്ള എഴുത്ത്:

'വാതിൽ തുറന്നു. അവളാണതു തുറന്നതെന്നു തീർത്തുപറഞ്ഞുകൂടാ; ഒരു സ്ത്രീയുടെ കയ്യിന്ന് അത്രയ്ക്കു കെല്പുണ്ടാവാൻ വയ്യ! ഈ പ്രപഞ്ചത്തിന്റെ സുസ്ഥിതിക്ക് അത്യന്താപേക്ഷിതമായി വരുന്ന ചില വിശുദ്ധസന്ദർഭങ്ങളിൽ, കാൽച്ചങ്ങലക്കെട്ടു താനേ അഴിയും; കനത്ത കാരാഗൃഹകവാടവും ഗോപുരവാതിലും താനേ തുറക്കപ്പെടും; ജാഗരൂകരായ കാവൽക്കാർ താനേ ഉറങ്ങിപ്പോവും; കുതിരക്കുളമ്പടിക്കു ശബ്ദമുണ്ടാവുകയില്ല; കര കവിഞ്ഞൊഴുകുന്ന മഹാനദിയിൽ ഞെരിയാണിക്കേ വെള്ളമുണ്ടാവൂ— വാസുദേവ ഭഗവാന്റെയും സിദ്ധാർത്ഥ രാജകുമാരന്റെയും പുണ്യചരിതങ്ങൾ നോക്കുക'.

ക്രിയ സംഭവിക്കുന്നു; എന്നാലോ, അതിന്റെ കർത്തൃത്വം ഇട്ടിച്ചിരിക്കു കല്പിക്കുന്നതിൽ നോവലിസ്റ്റു ശങ്കിക്കുന്നു. --ഇതാണല്ലോ ഈ ഉദ്ധരണിയിൽനിന്ന് ഊറിക്കൂടുന്ന പൊരുള്. ഈ ശങ്ക ഒരുപക്ഷേ വർജിക്കാമായിരുന്നു, വാതിൽതുറയുടെ നിയോഗം സുലോചനയ്ക്കു നീക്കിവച്ചിരുന്നെങ്കിൽ. എന്തുകൊണ്ടു നീക്കിവച്ചില്ല? ഈ അംശം ആലോചിക്കുമ്പോൾ, ഇട്ടിച്ചിരി പ്രണയത്തിൽ സ്വന്തം എതിരാളിയാണ് എന്ന കഥാഘടനയ്ക്കപ്പുറവും ചിലതു കണക്കിലെടുക്കാനുണ്ടാവും. കൃഷ്ണചൈതന്യ ഇംഗ്ലീഷിൽ എഴുതിയ മലയാള സാഹിത്യചരിത്രത്തിൽ (A History of Malayalam Literature:Krishna Chaitanya) 'ഘാതകവധം' (Slayer slain) എന്ന നോവലിനെക്കുറിച്ച് ഗണനീയമായ ഒരു നിരീക്ഷണം കൊടുത്തിട്ടുണ്ട്. മിസ്സിസ് കോളിൻസ് (Mrs.Collins) കേരളീയ ജീവിതസാഹചര്യം പ്രയോജനപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് 1859നും 62നും അവരുടെ മരണത്തെത്തുടർന്ന് ഭർത്താവ് മിസ്റ്റർ കോളിൻസ് ചുറ്റെത്തിക്കുകയും, ഏതോ അനുയായി മലയാളത്തിലേയ്ക്ക് മൊഴിമാറ്റം നടത്തി 1878ൽ പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തുകയും ആണല്ലോ ഉണ്ടായത്. ഓരോ ഗണത്തിന്റേയും വിമലീകരണത്തിനു വേണ്ട ഊർജ്ജം. അതതിൽനിന്നുതന്നെ ഉണരട്ടെ (in-group catharsis എന്നാണ് കൃഷ്ണചൈതന്യ ഉപയോഗിക്കുന്ന പദം) —ഇതായിരുന്നു മിസ്സിസ് കോളിൻസിന്റെ ഉൽക്കണ്ഠ എന്ന് കൃഷ്ണചൈതന്യ നിരീക്ഷിക്കുന്നു. സമാനമായ നിലപാട് 'ഇന്ദുലേഖ'യിൽ മാത്രമല്ല, മികച്ച എഴുത്തുകാർ രചിച്ച്, തുടർന്നുള്ള ദശകങ്ങളിൽ പുറത്തുവന്ന മുന്തിയ നോവലുകളിൽ മുഴുവൻ പുനഃപ്രത്യക്ഷമാവുന്നു എന്നത്രേ അദ്ദേഹത്തിന്റെ നിഗമനം. ഗണത്തിന്റെ വിമലീകരണത്തിനു വേണ്ട ഊർജം അതിൽനിന്നു തന്നെ ഉണരുക എന്ന് ഇവിടെ സ്പർശിച്ച സംഗതിയുണ്ടല്ലോ, ഇത് നമ്പൂതിരിനവോത്ഥാന പ്രവർത്തകനായ മൂത്തിരിങ്ങോടിനെ നന്നെ

സ്വാധീനിച്ചിരുന്നതായി തോന്നുന്നു. പരിവർത്തനവാദിയായിരുന്നു അദ്ദേഹം എന്നത് അസന്ദിഗ്ധം. പക്ഷേ ആ പരിവർത്തനത്തിന് തന്റെ സാഹചര്യങ്ങൾ ആവശ്യപ്പെട്ടിരുന്ന ചില അതിരുകൾ അദ്ദേഹം അനുശാസിച്ചു. പദ്ധതി പ്രായോഗികമാവാൻ ഇത് അനിവാര്യമായിരുന്നു എന്നതാവാം പരമാർത്ഥം. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചിരകീർത്തിതമായ പരിവർത്തനത്വരയെ ചെറുതാക്കി ക്കാണിക്കുകയല്ല തന്നെ ഇങ്ങനെ ഉപദർശിക്കുന്നതിന്റെ ഉന്നം. അഷ്ടഗൃഹ ത്തിലാഢ്യൻമാരുടെ കൂട്ടത്തിൽ പെട്ടതായി താൻ കല്പിക്കുന്ന എടക്കാട്ടു മനയെ, മധുവിന്റെ കാഴ്ചപ്പാടിലൂടെയായാലും 'കലങ്ങിമറിഞ്ഞ മാമൂൽ ച്ചളിക്കുണ്ട്' എന്നു വ്യപദേശിക്കാൻ (അധ്യായം ഒമ്പത്) ഒട്ടും മടിക്കാത്ത മനസ്സാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റേത്. അവിടെ അന്ത:പുരത്തിൽ സുലോചന അധ്യാപനമാരംഭിച്ചതിനെക്കുറിച്ച് ഇതാ ഇപ്രകാരമാണ് ഒരു വാക്യം: 'അങ്ങിനെ, ഒരു പണത്തൂക്കം മാമൂൽപ്പാറയുടെ ഉള്ളിൽപ്പെട്ടാൽ, അവിടെക്കിടന്നമർന്നു തീ പിടിച്ചു പൊട്ടി ആ പാറക്കെട്ടിനെ മുഴുവനും തവിടുപൊടിയാക്കിത്തകർക്കുവാൻ മതിയായ പല ഉൽക്കൃഷ്ടാശയങ്ങളേയും അവർ ഉൾക്കൊണ്ടുപോന്നു.'(അധ്യായം രണ്ട്). തന്റെ കൃതിയുടെ വിവക്ഷിതമായ വിധ്വംസകസ്വഭാവത്തെക്കൂടി ഈ വാക്യം കുറിക്കുന്നു ണ്ടാവില്ലേ?.......

പക്ഷേ നോവലെന്ന ആയുധമെടുത്ത് കണ്ണുമടച്ചു വീശാനല്ല മൂത്തിരിങ്ങോടു മുതിരുന്നത്. ലക്ഷ്യം അതിനിശ്ചിതം; പ്രയോഗവിധി ആസൂത്രിതവും. ഇതാണ് ഇവിടത്തെ നില. ഈ പ്രക്രിയയിൽ സുലോചനയ്ക്ക് അനുവദിക്കാവുന്ന പങ്ക് അദ്ദേഹം അളന്നു തിട്ടപ്പെടുത്തി യതുപോലെ തോന്നുന്നു. അവൾ നിമിത്തമായി നില്ക്കുക; നേരിട്ട് മാമൂലിന്റെ കോട്ടവാതിൽ തുറക്കുന്നത് ഇട്ടിച്ചിരിതന്നെയാവട്ടെ എന്നതാണല്ലോ ഇവിടെ അവലംബിക്കുന്ന പദ്ധതി. തുറന്നിട്ടു ഇട്ടിച്ചിരി തീരുമാനിച്ചത് നിറപുഴ യിലേയ്ക്ക് എടുത്തുചാടാനായിരുന്നു. അവളെ ആ സാഹസത്തിൽനിന്നു രക്ഷിച്ച് മധുവിന്റെ സന്നിധിയിൽ എത്തിക്കുക എന്നതത്രേ സുലോചന യ്ക്കുള്ള നിയോഗം. ആകസ്മികമോ അനാലോചിതമോ ആവില്ല ഈ ഘടന. അങ്ങനെ ലാഘവത്തോടെ കരു നീക്കാൻ സമ്മതിക്കുന്ന ഒന്നായിരുന്നില്ലല്ലോ ഈ നോവലിസ്റ്റിനെ ഉത്തേജിപ്പിച്ച പ്രതിജ്ഞാബദ്ധത.

ഞാനാലോചിച്ചുപോകയാണ്: മധുവും സുലോചനയും വിവാഹി തരാവുന്ന വിധത്തിലല്ല കഥയുടെ കലാശം എന്നതിൽ വായനക്കാർ അനുഭവിക്കുന്ന വേദനയില്ലേ, അതിന്റെ ഒരംശം നോവലിസ്റ്റിനേയും വേവലാതികൊള്ളിച്ചിട്ടുണ്ടാവില്ലേ? അത്തരമൊരു മനോഘടനയാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റേത് എന്നേ അനുമാനിക്കാനാവൂ. എന്നിട്ടും നിഷ്കർഷയോടെ അദ്ദേഹം സുലോചനയെ ആത്മാഹുതിക്കു വിട്ടുകൊടുക്കുന്നു; മധുവിന്റേയും ഇട്ടിച്ചിരിയുടേയും വേളിക്ക് വേദിയൊരുക്കുന്നു. നേരത്തേ നിരീക്ഷിച്ചപോലെ, ഇത് കലാശത്തിന് കാല്പനികമായ കാന്തിയരുളുന്നുണ്ട്. എന്നാലും ആ

നേട്ടത്തിൽ മാത്രമായിരുന്നു അദ്ദേഹത്തിന്റെ കണ്ണ് എന്ന നിഗമനം അനുദാരമായേയ്ക്കും. പ്രതിജ്ഞാബദ്ധത എന്നത് പ്രസാദിപ്പിക്കാൻ ഞെരുക്കമുള്ള ഒരു മൂർത്തിയത്രേ. ചിലപ്പോൾ എഴുത്തുകാരൻ ചില ത്യാഗങ്ങൾക്കു മുതിർന്നാലേ അതിന്റെ മുഖത്തു പ്രസാദം തെളിയൂ. ഈ നോവലിൽ കഥയുടെ കലാശം ഇങ്ങനെ മൂത്തിരിങ്ങോട് അനുഷ്ഠിക്കുന്ന ത്യാഗത്തിന്റെ രേഖകൂടിയായി തിരിച്ചറിയുന്നതാവും വിഹിതം.

നമ്പൂതിരിയുവാവ് നായർ യുവതിയെ വിവാഹം ചെയ്യുന്നതിലോ, എന്നല്ല, പ്രേമം അന്യോന്യം ആകർഷിച്ച ഏതു യുവതീയുവാക്കളുടേയും ബന്ധത്തിന്, അവർ പെടുന്ന സമുദായം ഏതോ ആവട്ടെ, അതിന്നതീതമായി, വിവാഹത്തിന്റെ അംഗീകാരം നല്കുന്നതിലോ മൂത്തിരിങ്ങോടിന് വിരോധമുണ്ടാവാൻ ഇടയില്ല. അദ്ദേഹത്തിന്റെ മാനുഷികത അത്രയും മൗലികമത്രേ. പക്ഷേ 'അപ്ഫന്റെ മകൾ'ക്ക് എഴുതിയ അവതാരികയിൽ ഇ.എം.എസ്. അടിവരയിടുന്ന വസ്തുത മറക്കാൻ വയ്യ. തൽക്കാലം താൻ ഏറ്റെടുത്ത പ്രവർത്തനത്തിന്റെ നിയോഗം എന്ന നിലയിൽ, മറ്റൊരു നിലപാടു മുന്നോട്ടു വയ്ക്കാൻ മൂത്തിരിങ്ങോട് നിർബന്ധിതനായിപ്പോയി. അധിവേദനനിരോധം ആ പ്രവർത്തനത്തിന്റെ നൈതികമായ ആവശ്യമായിരുന്നെങ്കിൽ, അതിന്റെ അപരഭാഗമായി നമ്പൂതിരി യുവാക്കന്മാർ സ്വജാതീയവിവാഹം നടത്തുക എന്നതും അന്നത്തെ സാഹചര്യത്തിൽ അനിവാര്യമായിത്തീർന്നു. മിശ്രവിവാഹം എന്ന പരമാദർശം സുലോചനയോടുള്ള സാത്ത്വികബന്ധത്തിലും, പക്ഷേ, തൽക്കാലത്തെ പ്രായോഗിക ധർമ്മം ഇട്ടിച്ചിരിയെ സ്വീകരിക്കുന്നതിലും ആവിഷ്ക്കരിച്ചിരിക്കയാണ് നോവലിസ്റ്റ്. അങ്ങനെ 'നമ്പൂതിരിമാരുടെ വൈവാഹിക പരിവർത്തനത്തിന്റെ തത്ത്വവും പ്രയോഗവും ഇതിലടങ്ങിയിട്ടുണ്ട്' എന്ന് ഇ.എം.എസ്. നടത്തുന്ന നിപുണമായ നിരീക്ഷണത്തിലേയ്ക്ക് നമുക്ക് ഈ സമസ്യ സംഗ്രഹിക്കാം.

നന്മകൾ നമ്പൂതിരിസമുദായത്തിൽനിന്നുതന്നെ നാമ്പിട്ടു വിരിയട്ടെ എന്ന് മൂത്തിരിങ്ങോട് ചെലുത്തുന്ന നിഷ്കർഷയുടെ സ്വാഭാവികമായ എതിർവശമാവാം, തിൻമകൾ അതിൽനിന്നു തന്നെ കൊടിനീട്ടുന്നു എന്നു ചിത്രീകരിക്കാനുള്ള വ്യഗ്രതയും. തിൻമകൾ എന്നു വച്ചാലോ: പിഴച്ച പാത്രങ്ങൾ ഈ നോവലിൽ പൊതുവേ കുറവാണ് എന്നു തിരിച്ചറിയാതെ പോവരുത്. അപ്ഫൻ നമ്പൂതിരിപ്പാടിനെ സൃഷ്ടിച്ച മണ്ണിൽ മൂത്തിരിങ്ങോട് അധികം കരി കൂട്ടിയിട്ടില്ല എന്നതല്ലേ വാസ്തവം? ഇത്തിരിയെങ്ങാനും ഉണ്ടായിരുന്നെങ്കിലോ, അത് ഒടുക്കം ആസന്നമരണയായ സുലോചനയുടെ മുമ്പിൽ അദ്ദേഹം ഒഴുക്കിയ കണ്ണുനീരിലൂടെ മുഴുക്കെ ഒലിച്ചുപോകയും ചെയ്യുന്നു. അപൂർവ്വമായ ആർദ്രതയിൽ ഓലോലം മുങ്ങിക്കൊണ്ടത്രേ പ്രസ്തുത പ്രകരണത്തിലെ രണ്ടു വാക്യങ്ങൾ വാർന്നുവീഴുന്നത്: 'ഇതേവരെ 'അച്ഛമ്പ്രാൻ' എന്നു വിളിച്ചുകേട്ട നമ്പൂതിരിപ്പാട്ടിലേയ്ക്ക് സുലോചനയുടെ ഈ 'അച്ഛ' എന്ന വിളി വല്ലാതെ ഉള്ളിൽത്തട്ടി. ജാത്യഭിമാനവും

ആഭിജാത്യവും അകന്ന് ഏകാന്തനിർമലമായ പിതൃത്വം അവിടെ വെളിപ്പെട്ടു' ഇപ്രകാരം വില്ലനാവാൻ സാധ്യതയുള്ള പാത്രത്തെ വിശുദ്ധീകരിച്ചെടുക്കുന്നത് ഇരിക്കട്ടെ. ശരിക്കും വില്ലനായി പെരുമാറുന്നുണ്ടല്ലോ, പിന്നത്തെ തലമുറയിലെ അപ്ഫനായ കുഞ്ചുനമ്പൂതിരിപ്പാട്, അയാളെ മിക്കവാറും കുറ്റവിമുക്തനാക്കുന്നു മൂത്തിരിങ്ങോട് എന്നത് കൂടുതൽ പ്രധാനമാണ്. 'ഓത്തു ചൊല്ലിച്ചൊല്ലി ഓക്കാനിച്ചുതുടങ്ങുക' എന്ന കടുത്ത പ്രയോഗം ഈ കുഞ്ചുവിനോടാണ് ഇണക്കിയിരിക്കുന്നത്. (രണ്ടാമധ്യായം). അതുകഴിഞ്ഞു പുറത്തു കടന്ന ആ കടക്കലോടെ, മുന്നും പിന്നും നോക്കാതെ, അയാൾ ഐഹികസുഖങ്ങളിലേയ്ക്കു മുതലക്കൂപ്പു കുത്തുന്നതിന്റെ വിശദാംശങ്ങൾ തനിക്കു സഹജമായ ശൈലീസൗഭാഗ്യത്തോടെ നോവലിസ്റ്റ് വിവരിക്കാതിരിക്കുന്നില്ല. 'ഇപ്പോൾ അദ്ദിക്കിൽ ആ കുരങ്ങു ചാടാത്ത മലർവാടിയില്ല; ആ വണ്ടത്താൻ ചെന്നുവീഴാത്ത കുസുമമില്ല; ആ മത്തഗജം ചെന്നിറങ്ങാത്ത താമരപ്പൊയ്കയില്ല!' (ഏഴാമധ്യായം). ഇതിൽ അമർഷമല്ല, വ്യസനമാണ് നോവലിസ്റ്റിന് അനുഭവപ്പെടുന്നത് എന്നു മാത്രം. പോരാ, ഇവിടെ അപരാധം കുഞ്ചുവിന്റേതല്ല; പിന്നെയോ, സമുദായത്തിന്റേതാണ് എന്ന് ആവിഷ്ടമായ ഒരു ഖണ്ഡികയിലൂടെ പ്രകടമാക്കാൻ അദ്ദേഹം മറക്കുന്നുമില്ല. ഏതായാലും, ഉത്തരവാദിത്വമില്ലാത്ത താരുണ്യം വഴിതെറ്റുന്നതിന് മൂത്തിരിങ്ങോട് ഉദാഹരണം തേടിയത് മുഖ്യമായും സ്വന്തം സമുദായത്തിൽത്തന്നെയാണ് എന്നത് അർത്ഥഗർഭമായി തോന്നുന്നു.

സരോജമാണ് ഈ പറഞ്ഞുവരുന്ന സംഗതിക്ക് ഒരപവാദം. അവളെ, പക്ഷേ, ഒറ്റയ്ക്കൊരു വ്യക്തിത്വം എന്ന നിലയ്ക്കോ അതോ സംബന്ധം എന്ന കെട്ട വ്യവസ്ഥയുടെ ഒരു ഇര എന്ന നിലയ്ക്കോ ഈ നോവലിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്? എന്തോ, അവളുടെ ദുഷ്ടതയ്ക്ക് കനത്ത തിരിച്ചടി കൊടുക്കാൻ നോവലിസ്റ്റു തുനിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. കാവ്യനീതിയിൽ അദ്ദേഹത്തിനു തികഞ്ഞ വിശ്വാസമാണ് എന്നു തോന്നുന്നു. മുകുന്ദപുരം ക്ഷേത്രത്തിലെ ഉത്സവത്തിന്റെ അന്ന് സുലോചനയെ കുടുക്കിലാക്കാൻ കുഞ്ചുനമ്പൂതിരിപ്പാടിന് സരോജം ഒത്താശ ചെയ്തുകൊടുത്തതാണ്. പക്ഷേ കെണിയിൽ വീണതു താൻതന്നെ. ഇതു വീഴ്ചയായിട്ടാണോ നേട്ടമായിട്ടാണോ അവൾ ഗണിച്ചത് എന്നു തീർച്ചയില്ല. ഇത്തരം ഒരാകസ്മികത അവളിൽ വല്ല പരിവർത്തനവും വരുത്തിയിരിക്കയില്ലേ? ഈ ഉൽക്കണ്ഠയ്ക്ക് നോവലിൽ ഉത്തരവും ഇല്ല. എന്നു വച്ചാലോ, കഥ തുടങ്ങുമ്പോൾ തോക്കു നിറയ്ക്കുന്നുണ്ടെങ്കിൽ, തീരുന്നതിനു മുമ്പ് അതു പൊട്ടണം എന്ന ഇതിവൃത്തഘടനയുടെ ലളിതമായ പ്രമാണത്തോട് ഇവിടെ നീതി പുലർത്തിയിട്ടില്ല എന്നർത്ഥം.

അഥവാ, ഇഴകൾ അങ്ങിങ്ങു ചിതറിയതു മുഴുവൻ അവസാനം ഇണക്കി ഒതുക്കിയെടുക്കുക എന്ന കൃതഹസ്തതയ്ക്കൊന്നും മൂത്തിരിങ്ങോടു മിനക്കെടുന്നില്ല. അപ്രകാരമുള്ള കൃതഹസ്തതയുടെ ഉൽപന്നമല്ലല്ലോ തന്റെ

നോവൽ. പിന്നെയോ, ഒരു നിശ്ചിത സാമുദായികസന്ദർഭത്തിന്റെ ഉത്തേജനത്തിൽ അതങ്ങ് ഉരുത്തിരിയുകയാണ്. പത്താമധ്യായത്തിൽ മധുവും സുലോചനയും തമ്മിൽ നടക്കുന്ന ദീർഘസംഭാഷണത്തിലെ ഒരു വാക്യം, ഒരു പക്ഷേ ഈ ദൃഷ്ടിയിൽ വ്യാഖ്യാനിക്കാൻ വകയുള്ള കടാക്ഷം ഉൾക്കൊള്ളുന്നു. വാക്യം ഇതാണ്; വക്താവ് മധുവും: ഒരു സംഗതി തന്റെ കർത്തവ്യമാണെന്നു തീർച്ചയായാൽ, അതിൽ വല്ലതും ചെയ്‌വാൻ സാധിക്കുമോ എന്നു നോക്കാനില്ല — 'അതെ, നോവലിന്റെ കലയിൽ നിഷ്ണാതനായിട്ടല്ല, സമുദായത്തോടുള്ള കർത്തവ്യത്താൽ നിയുക്തനായിട്ടാണ് മൂത്തിരിങ്ങോട് രചനയ്ക്കു മുതിർന്നത് എന്നു ചുരുക്കം.

കഴിഞ്ഞ നൂറ്റാണ്ടിൽ മുപ്പതുകളുടെ ആദ്യപാതയിൽ, കൃത്യം പറഞ്ഞാൽ മുപ്പത്തിരണ്ടിൽ, ആണല്ലോ ഈ നോവലിന്റെ ആവിർഭാവം. കുലപതികൾ ആടിയ അരങ്ങ് അന്നു മിക്കവാറും ഒഴിഞ്ഞായിരുന്നു കിടപ്പ്. ഈ കുലപതികളിൽ സി.വി. മൂത്തിരിങ്ങോടിനെ ഒരു നിലയ്ക്കും സ്വീധീനിച്ചിരിക്കാൻ സാധ്യതയില്ല. സി.വി. യുടെ പിറകെ ചരിത്രനോവലുകളോ റൊമാൻസുകളോ രചിച്ചവരുടെ നിലയും അതുതന്നെ. ചന്തുമേനോനോ — രീതിയിലല്ലെങ്കിൽ ലക്ഷ്യത്തിൽ അദ്ദേഹത്തിൽ നിന്നു ചില രശ്മികൾ മൂത്തിരിങ്ങോടിനു വീണുകിട്ടിയിരിക്കാം. ഓത്തല്ല, നവീന വിദ്യാഭ്യാസമാണ് നമ്പൂതിരിയുടെ പുരോഗതിക്ക് ഉതകുക എന്ന ബോധം 'ഇന്ദുലേഖ'യിൽ നിന്നു സംക്രമിച്ചതാവാൻ ഇടയുണ്ട്. നായകനെ ദൂരെ ഒരു നഗരത്തിൽ സാമാന്യം ദീർഘകാലം അകറ്റി നിർത്തിയതിന്റെ അർത്ഥം 'ഇന്ദുലേഖ'യിൽ എന്നപോലെ, ഔപചാരികമായ വിദ്യാഭ്യാസത്തിന്നപ്പുറത്തും ചെറുപ്പക്കാർ ചിലത് ഉൾക്കൊള്ളാനുണ്ട് എന്നാവാം. അതെങ്ങനെയിരുന്നാലും, 'ഇന്ദുലേഖ'യിൽ നിന്ന് 'അപ്ഫന്റെ മകൾ'ക്ക് ലഭിച്ചിരിക്കും എന്നനുമാനിക്കാവുന്ന പ്രചോദനം ഇതിലധികം പെരുപ്പിച്ചുകാട്ടേണ്ടതില്ല. ചന്തുമേനോൻ എന്ന കുലപതിക്കു പിറകെ, ഉപായത്തിൽ ചില വേഷങ്ങൾ സാമുദായികനോവലിന്റെ ഒഴിഞ്ഞ അരങ്ങത്ത് ഒന്ന് അവതരിച്ചില്ല എന്നില്ല. അവരുടെ സംഭാവനകൾ (സരസ്വതീവിജയം പോത്തേരി കുഞ്ഞമ്പു; പരിഷ്കാരപ്പാതി: കുന്നുകുഴിയിൽ കൊച്ചുതൊമ്മൻ മുതലായവ) സാഹിത്യചരിത്രകാരനു രേഖപ്പെടുത്താം എന്നല്ലാതെ, സഹൃദയരെ സ്ഥായിയായി രുചിപ്പിച്ചുവോ-സംശയമാണ്. അവയിൽനിന്നൊന്നും, ഏതായാലും, മുത്തു പോട്ടെ, കല്ലുപോലും മൂത്തിരിങ്ങോടിനു പെറുക്കിയെടുക്കാൻ കഴിഞ്ഞിരിക്കയില്ല. ആകപ്പാടെ അവശേഷിക്കുന്ന വസ്തുതയെന്താണ്: 'അപ്ഫന്റെ മകൾ' ആവിർഭവിക്കുന്ന കാലത്ത് സാമുദായികനോവലിന്റെ അനുകരണീയമായ മാതൃകകൾ മലയാളത്തിൽ നന്നെ വിരളമായിരുന്നു. വിളികൊണ്ട ചിലത് (ഉദാഹരണത്തിന് 1944-ൽ പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തുന്ന ബഷീറിന്റെ 'ബാല്യകാലസഖി') ഒരു പന്തീരാണ്ടിനു പിറകെ പ്രത്യക്ഷപ്പെടാനിരിക്കുന്നതേ ഉള്ളൂ.

അരങ്ങ് അന്ന് ഏതാണ്ടു ശൂന്യമായിരുന്നെങ്കിലും പ്രമാണപ്പെട്ട ചില പ്രവർത്തനങ്ങൾ അണിയറയിൽ നടന്നു കൊണ്ടിരുന്നു എന്നതു മറക്കാൻ വയ്യ. അവ, വഴിയേ വരാനിരിക്കുന്ന നോവൽപ്പൊലിമയ്ക്ക് വ്യാപകമായി പ്രചോദനം നല്കുകയും ചെയ്തു. പത്രപംക്തികളിലൂടെ പരക്കെ പ്രചരിച്ചു തുടങ്ങിയ പുതിയൊരു ലോകബോധമത്രേ കൂട്ടത്തിൽ പ്രമുഖം. ഇതിനെ ത്വരിപ്പിച്ചു കൊണ്ട് സ്വാതന്ത്ര്യസമരപ്രസ്ഥാനം പൊതുവേയും സാമൂഹ്യനവോത്ഥാനയത്നങ്ങൾ പ്രത്യേകിച്ചും പുഷ്ടിപ്പെട്ടുപോന്നു. ഈ വളക്കൂറിലാണ് മൂത്തിരിങ്ങോടിന്റെ സാഹിത്യകൗതുകം പൊടിച്ചുയർന്നത് എന്നതു പ്രകടം. ആ കൗതുകത്തിന് പ്രത്യക്ഷബന്ധം കണ്ടെത്തേണ്ടത് നമ്പൂതിരിനവോത്ഥാനത്തോടുതന്നെ. നാടകവും ചെറുകഥയുമാണ് ആ നവോത്ഥാനത്തിൽ കാര്യമായും ഉൻമേഷം കൊണ്ടത്. നോവൽ 'അപ്ഫന്റെ മകള'ല്ലാതെ മറ്റൊന്നു പറയാനുണ്ടോ?

പുതിയ കാറ്റും വെളിച്ചവും കേരളത്തിലേയ്ക്കു എത്തിക്കുക എന്ന യജ്ഞത്തിൽ കേസരി ബാലകൃഷ്ണപിള്ളയുടെ പങ്കു പ്രശസ്തമാണല്ലോ. തെക്ക് തിരുവനന്തപുരം ആസ്ഥാനമാക്കി ഒരുപാട് യുവപ്രതിഭകൾ ആയിടെ അദ്ദേഹത്തിനു ശിഷ്യപ്പെട്ടു. വടക്കു കോഴിക്കോട്ടിരുന്ന് പൊറ്റെക്കാട് എന്നതുപോലെ, ഏകലവ്യരീതിയിൽ ശിഷ്യപ്പെട്ടവരും ഉണ്ടാവാം. ഇവരിലൂടെയാണ് പില്ക്കാലത്ത് മലയാളകഥാസാഹിത്യം വിസ്മയകരമാംവണ്ണം പുഷ്പിക്കുന്നത്. മൂത്തിരിങ്ങോടിൽ ഈ ശിഷ്യത്വം സ്ഫുരിച്ചിരുന്നതായി അറിവില്ല. വെട്ടിത്തിരിഞ്ഞുനില്ക്കുക എന്ന 'അപ്ഫന്റെ മകളു'ടെ വ്യക്തിത്വത്തിന് ഇവിടെയുമില്ല അന്തരം എന്നർത്ഥം.

എം.പി. പോളിന്റെ 'നോവൽ സാഹിത്യം' ആവിർഭവിക്കുന്നത് 'അപ്ഫന്റെ മകൾ'ക്കു മുമ്പാണല്ലോ. ഇന്ന് അതിന് എന്തൊക്കെ പരിമിതികൾ ആരോപിക്കപ്പെട്ടാലും, അന്ന് ഒരു നൂതനസാഹിത്യരൂപത്തിന്റെ ലക്ഷണ പ്രന്ഥം .എന്ന നിലയിൽ നിർണായകമായിരുന്നിരിക്കണം അതു ചമച്ച ചലനങ്ങൾ. ഇതിന്റെ വല്ല അലയും മൂത്തിരിങ്ങോടിന്റെ സർഗാത്മകതയെ ത്രസിപ്പിച്ചിരിക്കുമോ? തിട്ടമായി പറയാൻ തെളിവില്ല എന്ന് ആ വശം സംക്ഷേപിക്കാനേ തൽക്കാലം പാകമുള്ളു.

നാലപ്പാടന്റെ 'പാവങ്ങൾ' ഒരു പരിഭാഷ എന്ന വലയം ഭേദിച്ചും നമ്മുടെ കഥാസാഹിത്യത്തെ മൗലികമായി സ്വാധീനിച്ചു എന്നു നിരീക്ഷിക്കപ്പെടാറുണ്ട്. ആകമൊത്തം ആ മാനത്തിൽ ഒരു മഹാനോവൽ സാക്ഷാൽക്കരിക്കാൻപോട്ടെ, സങ്കല്പിക്കാൻ പോലും അന്നു മലയാളത്തിന് കെല്പുമതിയായിരുന്നില്ല. എന്നാലും നമ്മുടെ നോവലിന്റെ കാഴ്ചപ്പാട് ഒന്നുടച്ചുവാർക്കാൻ 'പാവങ്ങൾ' പരോക്ഷമായെങ്കിലും ഉപകരിച്ചിരിക്കണം. അവഗണിക്കപ്പെട്ടവരുടെ കഥ എന്ന ഖനി അതോടെ നമ്മുടെ നോവൽ കണ്ടെത്തി. ഗദ്യശൈലിയിലാവട്ടെ, ഇതിനേക്കാൾ ഗണനീയമായിരുന്നു 'പാവങ്ങൾ' ചെലുത്തിയ പ്രാഭവം. ഈ 'പാവങ്ങൾ' മൂത്തിരിങ്ങോടിന്റെ

രചനാധ്യാനത്തിന് ഒരു കേന്ദ്രമായിരുന്നു എന്നാണ് കേട്ടിട്ടുള്ളത്. നോവലിനു നിദർശനം തേടിയല്ല, പിന്നെയോ, സാഹിത്യത്തോടുള്ള സാമൂഹ്യ ബന്ധാധിഷ്ഠിതമായ അർപ്പണബുദ്ധിക്ക് നിത്യചൈതന്യം തേടി-അങ്ങനെയാവണം, മൂത്തിരിങ്ങോട് 'പാവങ്ങളെ' ധ്യാനിച്ചിരിക്കുക. ആ ധ്യാനത്തിന്റെ സാഫല്യം, തൊട്ടുകാട്ടി തെളിയിക്കാൻ സാധ്യമല്ലാത്ത വിധം, 'അപ്ഫന്റെ മകളു'ടെ ഏതെല്ലാമോ തൻമാത്രകളിൽ സംക്രമിച്ചിട്ടുണ്ട് എന്നുവരാം. ഈ നോവലിലെ ഗദ്യശൈലിക്കാവട്ടെ, 'പാവങ്ങളോ'ടോ നാലപ്പാടിനോടോ ഒറ്റയ്ക്ക് എന്നതിലധികം വന്നേരിക്കളരിയോടു മൊത്തത്തിലാവാം കടപ്പാട്. ആ കളരിയാണല്ലോ, പിറകെ, നമ്മുടെ ഗദ്യത്തിന്റെ ഏറ്റവും നല്ല മാതൃകകൾ ശില്പപ്പെടുത്തിയത്. പ്രകടമായ ചില ആലങ്കാരങ്ങൾ അല്പമൊന്നു വെട്ടിയൊതുക്കുകയേ വേണ്ടൂ, 'അപ്ഫന്റെ മകളി'ലെ ഗദ്യം ആ മാതൃകകളിൽ ചേർന്നുകൊള്ളും. ആ അർത്ഥത്തിലും ഈ നോവൽ ഏറെക്കുറെ അകാലികം എന്നു പറയാവുന്ന ഒരു ചാരുതയെ ഉദാഹരിക്കുന്നു.

●

മൂത്തിരിങ്ങോട്ട്
ഒരു വിദൂര പ്രതിബിംബം

അക്കിത്തം അച്യുതൻ നമ്പൂതിരി

1936-37 കാലഘട്ടത്തിലാവണം 'മാതൃഭൂമി' വിശേഷാൽ പ്രതികളിൽ മൂത്തിരിങ്ങോട്ടിന്റെ കഥകൾ ആദ്യം വായിച്ചത്. തുടർന്ന് കൊടുമുണ്ടയിലെ നരിപ്പറ്റ കേശവേട്ടനാണ് മൂത്തിരിങ്ങോട്ടു ഭവത്രാതൻ നമ്പൂതിരിപ്പാട് എന്ന സാഹിത്യകാരനെപ്പറ്റി എനിക്കു പറഞ്ഞുതന്നത്. നരിപ്പറ്റയും മൂത്തിരിങ്ങോട്ടും ഒരേ കുടുംബത്തിൽപ്പെട്ടവരായിരുന്നു. സാമവേദത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കി ജൈമിനി എന്ന മഹർഷി നിർമ്മിച്ച ബ്രാഹ്മണത്തിനു ഭവത്രാതീയം എന്നൊരു വ്യാഖ്യാനമുണ്ട്. അതു നിർമ്മിച്ച ആളുടെ പിൻതലമുറക്കാരാണ് മൂത്തിരിങ്ങോട്ടു ഭവത്രാതൻ നമ്പൂതിരിപ്പാട്. മാത്രമല്ല, എന്റെ അമ്മയുടെ ജ്യേഷ്ഠത്തിയുടെ മകനും ഭംഗിയായി സാമവേദം ചൊല്ലുമായിരുന്ന സാമൂഹ്യപരിഷ്കർത്താവുമായ നരിപ്പറ്റ കേശവൻ ഭട്ടതിരിപ്പാടും ആ പാരമ്പര്യത്തിന്റെ ഒരംശമാണെന്നോർത്തപ്പോൾ പത്തോ പന്ത്രണ്ടോ വയസ്സുള്ള എനിക്കും ലേശമൊരു അഭിമാനം തോന്നുകയുണ്ടായി. കേശവേട്ടനാണ് കൊടുമുണ്ടയിൽ ഇന്നും 'കോളനി' എന്ന പേരിലറിയപ്പെടുന്ന കെട്ടിടം വി.ടിയുടെയും എം.ആർ.ബിയുടെയും ആര്യാപള്ളത്തിന്റെയും നേതൃത്വത്തിൽ ആരംഭിക്കപ്പെട്ട 'ഉൽബുദ്ധകേരളം' എന്ന കാലിക പ്രസിദ്ധീകരണത്തിനു സ്ഥലം ദാനം ചെയ്തത്. ഇങ്ങനെയുള്ള ആനുഷംഗികകാരണങ്ങളാൽ വി.ടി.യുടെ 'അടുക്കളയിൽനിന്ന് അരങ്ങത്തേയ്ക്ക്', 'രജനീരംഗം', എം.ആർ.ബി.യുടെ 'വാൽക്കണ്ണാടി', 'മറക്കുടയ്ക്കുള്ളിലെ മഹാനരകം' എന്നീ കൃതികളുടെ കൂടെ എന്റെ മേശപ്പുറത്തു സ്ഥാനംപിടിച്ച കൃതികളായിരുന്നു. മൂത്തിരിങ്ങോട്ടിന്റെ 'അപ്ഫന്റെ മകൾ', 'പൂങ്കുല', 'മറുപുറം', 'ആത്മാഹുതി' എന്നിവ.

സി.വി.യുടെ 'രാമരാജാബഹുദൂറി'നെപ്പറ്റി ഓർക്കുമ്പോൾ ഒരു പുരാതനമായ പതിനാറുകെട്ടുപോലെയുണ്ട്. എന്നു തോന്നിയ ദിവസങ്ങളുണ്ടായിരുന്നു. ചന്തുമേനോന്റെ 'ഇന്ദുലേഖ' ഒരു പുതിയ ബംഗ്ലാവുപോലെ തോന്നിയ ദിവസങ്ങളുമുണ്ട്. എന്നാൽ അപ്ഫന്റെ മകൾ ഒരു ചെറിയ സ്ഫടികഗോപുരത്തിന്റെ പ്രതീതിയാണ് എന്റെ കൗമാരം മനസ്സിൽ ബിംബിപ്പിച്ചിരുന്നത്. എത്ര ദൂരെയുള്ള നക്ഷത്രത്തെയും കാണാവുന്ന ദൃഢബദ്ധമായ ഒരു സ്ഫടികഗോപുരം- ഈ പ്രതീതിയ്ക്കു തുല്യമായി പിന്നീടു തോന്നിയത് ജി. ആത്മാഹുതിക്കെഴുതിയ അവതാരികയിലെ ചില വരികളാണ്. "ആകാശവലയത്തിലെ ചില പ്രത്യേകരാശികളുടെ നേരെ ദൂരദർശിനി തിരിച്ചും മറിച്ചും വെച്ച് സവിശേഷമായ ശ്രദ്ധയോടുകൂടി ദൃഷ്ടി പതിപ്പിക്കുകയും ആ കേന്ദ്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവം വിശദമാക്കുവാനുപകരിക്കുന്ന പുതിയ പുതിയ താരകകളെയും താരകവ്യൂഹങ്ങളെയും കണ്ടുപിടിച്ച് പ്രത്യക്ഷമാക്കിത്തരികയും ചെയ്യുന്ന ജ്യോതിർലോകഗവേഷകന്മാരോടാണ് എന്റെ മാന്യസുഹൃത്തായ കഥാകാരനു സാദൃശ്യം കല്പിക്കാവുന്നത്. ജീവിതാന്തരീക്ഷരാശികളുടെ രൂപം സുതാര്യവും അവിസ്മരണീയവുമാക്കിത്തീർക്കാവുന്ന നൂതനപാത്രങ്ങളെ സത്യത്തിന്റെ പ്രകാശത്തിൽ പ്രത്യക്ഷമാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു."

സി.വി.ക്കും ചന്തുമേനോനും ശേഷം കേരളത്തിന്റെ സമഗ്രശ്രദ്ധ പിടിച്ചെടുത്ത കഥാകാരനായ കവി എന്നനിലയിൽ മൂത്തിരിങ്ങോട്ട് എന്റെ മനസ്സിൽ പതിഞ്ഞുനിൽക്കാൻ വേറെയും കാരണങ്ങളുണ്ട്. വാസ്തവത്തിൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ക്യാൻവാസ് ആ രണ്ടുപേരുടെതുമായി സാദൃശ്യമില്ലാത്തതായിരുന്നു. പക്ഷേ, സുഘടിതത്വത്തിൽ മൂത്തിരിങ്ങോട്ടിന്റെ ക്യാൻവാസ് ഒരു ചെറുകഥാകൃത്തിന്റേതുപോലെ ഒരു ഭാവഗാതാവിന്റേതുപോലെ അന്യൂനസുന്ദരമായി അനുഭവപ്പെട്ടു. ഇതിന്നുകാരണം, അദ്ദേഹം നാലപ്പാട്ടിന്റെ 'പാവങ്ങൾ'ക്കു ശേഷമാണ് അപ്ഫന്റെ മകൾ എഴുതിയത് എന്ന ചരിത്രസത്യമാവും. കുട്ടിക്കൃഷ്ണമാരാരുടെ സാഹചര്യവും കാരണമായിരിക്കാം. മൂത്തിരിങ്ങോടിനെ മാത്രമല്ല, എം.ആർ.ബി.യെപ്പോലുള്ള സമകാലീനരെയും ഭാഷയുടെയും നിരീക്ഷണത്തിന്റെയും കാര്യത്തിൽ പാവങ്ങൾ കായകല്പചികിത്സയ്ക്കുവിധേയരാക്കിയിരുന്നു. പിൽക്കാല ഗദ്യസാഹിത്യത്തെ മുഴുവനും ആ ഉല്ലാഘത രൂപാന്തരപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ടല്ലോ.

പക്ഷേ, മൂത്തിരിങ്ങോട്ട് നാലപ്പാട്ടിനെ അങ്ങോട്ടും സ്വാധീനിച്ചിട്ടില്ലേ എന്ന് ഒരു നിമിഷത്തിൽ തോന്നുകയുണ്ടായി. മറുപുറം എന്ന പുസ്തകത്തിലെ മനോരാജ്യം എന്ന ലേഖനത്തിൽ ഒരു ഭാഗമുണ്ട്. തരുവരന്റെ 'തനുവെപ്പുണർന്നു നിൽക്കുന്ന പുഷ്പിതലതയുടെ പുതുദാമ്പത്യം കണ്ട് അവയ്ക്കു സാധുവാദം മുഴക്കുന്ന അയാളുടെ ഹൃദയത്തെ കൽപ്പടവുകൾക്കിടയിൽ കിടന്ന് ഞെരുങ്ങി കഷ്ടപ്പെട്ടിഴഞ്ഞ് കഴിയുന്ന വേരുകൾ വല്ലാതെ വേദനിപ്പിക്കാറുണ്ട്. അതെ, ഒരു തികഞ്ഞ മനോരാജ്യക്കാരൻ ഒരേസമയത്ത് ഹൃദയാലുവും ദയാലുവും ആണ്.'

ഇതിലെ വേരുകളുടെ കഷ്ടപ്പാട് എന്റെ ശ്രദ്ധയിൽ പതിഞ്ഞിരുന്നതുകൊണ്ടാവണം, പിൽക്കാലത്ത് നാലാപ്പാടന്റെ ഒരു ഗീതകത്തിൽ അതു പ്രതിബിംബിച്ചു എന്നെനിക്കുതോന്നിയത് മതിലിന്റെ ഇറുക്കിവെച്ച കല്ലുകൾക്കിടയിലൂടെ ഞെങ്ങിഞെരുങ്ങി പുറത്തുവരുന്ന ഒരു സസ്യത്തെപ്പറ്റിയാണ് നാലാപ്പാടിന്റെ ആ ഗീതകം.

മൂത്തിരിങ്ങോട്ടിന്റെ കൃതികൾ തന്റെ കാലത്ത് അസാമാന്യമായ ആദരവാണ് ആർജിച്ചിരുന്നതെന്നതിന് അദ്ദേഹത്തിന്റെ അവതാരികാകാരന്മാരുടെ വ്യാക്കുകൾ നിദർശനങ്ങളാണ്. അപ്ഫന്റെ മകളിലെ അവതാരിക ഇ.എം.എസ് ആരംഭിക്കുന്നതുതന്നെ ഇങ്ങനെയാണ്. 'ഇത് മുതിർന്നവരുടെ പതിവാണ്. എളിയവരെ മേനിപിടിപ്പിച്ച് വിനോദിക്കൽ, തനിയ്ക്കാകാവുന്നേടത്തോളം ബലമുപയോഗിയ്ക്കുന്നു എന്നു നടിച്ചുകൊണ്ട് കുട്ടിയോട് ഗുസ്തി പിടിച്ച് ആ ഇളംപൈതലിന്റെ ബലപ്രയോഗത്താൽ താൻ പരാജിതനായെന്ന ഭാവംപൂണ്ട്, നിലത്തുവീഴുക- ഇതു കുടുംബങ്ങളിൽ ദൈനംദിനം നടക്കുന്ന സംഭവമാണ്.' പൂങ്കുല എന്ന ചെറുകഥാസമാഹാരത്തിന്റെ അവതാരികയിൽ ഇ.വി.കൃഷ്ണപിള്ള പറയുന്നു. "നമ്പൂതിരിപ്പാട്ടിലെ ഏതാനും ചെറുകഥകൾ ആണ് ഈ ഗ്രന്ഥത്തിൽ, എന്റെ അവതാരിക ഈ പ്രഖ്യാപനത്തോടുകൂടി തീർന്നുകഴിഞ്ഞില്ലേ? ഏതായാലും അവിടുത്തെ കേരളീയരുമായി പരിചയപ്പെടുത്തുക എന്ന അതിസാഹസം ഞാൻ അനുഷ്ഠിക്കുകയല്ല എനിയ്ക്കു കുറച്ചൊക്കെ വകതിരിവുണ്ടെന്നാണ് വിശ്വാസം." മറുപുറം എന്ന ഗദ്യകവിതാസമാഹാരത്തിന്റെ അവതാരികയിൽ ഒ.എം.സി.പറയുന്നു. "ശ്രീമാൻ ഭവത്രാതൻ നമ്പൂതിരിപ്പാട് എന്റെ അടുത്ത ഒരു ബന്ധുവാണ്. ഞാൻ അദ്ദേഹത്തിന്റെ നിർമ്മലഹൃദയത്തിൽ ലബ്ധപ്രവേശനായ ഒരു എളിയ ആത്മസുഹൃത്താണ്. മാത്രമല്ല, അദ്ദേഹത്തെ ഞാനെന്റെ ആചാര്യനായിട്ടുകൂടി വരിച്ചിട്ടുണ്ട്. തത്താദൃശ്യനായ അദ്ദേഹത്തിന്റെ പുസ്തകത്തിന്റെ മുമ്പിൽ എന്റെ പേനപ്രയോഗവും പേരെഴുത്തും ഒരു വിധത്തിലും അർഹമല്ല."

42 വയസ്സിന്നുമുമ്പ് ആചാര്യപദവിയിൽ ആദരിക്കപ്പെടത്തക്കവിധം സുന്ദരമായിരുന്നു അദ്ദേഹത്തിന്റെ കഥനചാതുരി എങ്കിൽ അദ്ദേഹം ശരിക്കും കവി തന്നെയായിരുന്നു. കവിതകൾ എഴുതുകയും പ്രസിദ്ധീകരിക്കുകയും ചെയ്തിരുന്നു മൂത്തിരിങ്ങോട്ട്. നർമ്മമധുരമായിരുന്നു ആ ശൈലി. ഉദാഹരണം

അത്തച്ചതുർത്ഥി ദിവസം പുരുഭക്തിയോടെ
നൽത്തതിമാർ തരുമനല്പമപൂവമെല്ലാം
കുത്തിച്ചെലുത്തി നടകൊൾവതിൽ വീണുരുണ്ടോ
രത്തെവ്വിളിഞ്ഞൊരു ഗജേന്ദ്രമുഖം തൊഴുന്നേൻ.

കവിതയാണ് എല്ലാ നല്ല സാഹിത്യസൃഷ്ടിയുടെയും ഹൃദയം. കഥയിലും നോവലിലും ഉണ്ടായിരിക്കേണ്ടത് കഥയാണ് എന്ന് സാമാന്യവായനക്കാർ പറയാറുള്ളത് ശരിയാണെങ്കിലും കഥയിൽ ഉണ്ടായിരിക്കാറുള്ളത് കവിതയാണ്. അല്ലെങ്കിൽ കവിതയുള്ള കഥയാണ് കാലത്തെ അതിജീവിക്കാറുള്ള

ത്. കാലത്തെ അതിജീവിക്കുന്ന നാടോടിക്കഥകളിൽ മാത്രമല്ല, പഴഞ്ചൊല്ലുകളിൽപ്പോലും സൂക്ഷിച്ചുനോക്കിയാൽ നമുക്കു കണ്ടെത്താൻ കഴിയുന്നത് കവിതയാണല്ലോ. മൂത്തിരിങ്ങോടിന്റെ കൃതികളെ അനശ്വരതയിലേയ്ക്കുയർത്തുന്നത് അവയിലെ അനായാസ കാവ്യമാധുരിയാണ്. ഇതിനു സത്യോതിദർശനം മറുപുറം.

ആരൊക്കെയോ പറഞ്ഞ് മനസ്സിൽ അവശേഷിക്കുന്ന ഒരു ചെറിയ സംഭവമുണ്ട്. അപ്ഫന്റെ മകൾ വായിച്ച മൂത്തിരിങ്ങോട്ടിന്റെ അച്ഛൻ-അദ്ദേഹവും മൂത്തിരിങ്ങോട്ടു ഭവത്രാതൻ നമ്പൂതിരിപ്പിടിനെപ്പോലെ സംസ്കൃതത്തിൽ അഗാധപാണ്ഡിത്യമുള്ള ആളായിരുന്നു- അദ്ദേഹത്തോടു ചോദിച്ചു. സീതാഭമായ സികതാഭൂവിൽ എന്നെഴുതിയിട്ടുള്ളത് നല്ല ശരിയാണോ, ഉണ്ണീ? സീതാഭയായ എന്നല്ലേ വേണ്ടത്?

1947 കാലഘട്ടത്തിൽ മൂത്തിരിങ്ങോട്ട് ഞാൻ പോവുകയുണ്ടായി. യോഗക്ഷേമം ഉപസഭാ സമ്മേളനത്തിൽ പങ്കെടുക്കാൻ. പണ്ട് പുസ്തകത്തിൽ കണ്ട അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഫോട്ടോ മുഴുരൂപത്തിൽ അവിടെ കണ്ടതു നോക്കിനിന്നപ്പോൾ കാളിദാസന്റെ ശ്ലോകം മനസ്സിലൂടെ കടന്നുപോവുകയും ചെയ്തു.

"ആകാരസദൃശഃപ്രജ്ഞഃ
പ്രജ്ഞയാ സദൃശാഗമഃ
ആഗമൈസ്സദൃശാരംഭഃ
ആരംഭസദൃശോദയഃ"

[*ആകാരസദൃശപ്രജ്ഞൻ, പ്രജ്ഞയ്ക്കൊത്തറിവുള്ളവൻ, അറിവിനൊത്തകർമ്മം, കർമ്മത്തിനൊത്തഭിവൃദ്ധിയും.*]

1984-ൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ച മൂത്തിരിങ്ങോട്ടിന്റെ സമ്പൂർണ്ണസമാഹാരത്തിന്റെ അവതാരികയിൽ ആ കാളിദാസശ്ലോകം ഒ.എം.സി. ഉദ്ധരിച്ചതുകണ്ടപ്പോളാണ് എനിക്ക് സമാധാനമായത്. എന്റെ ഊഹം ശരിയായിരിക്കുന്നു. ഒ.എം.സി. അദ്ദേഹത്തെ കണ്ടിട്ടുള്ള ആളാണല്ലോ.

●

ഭാഷാഗാനങ്ങളിലെ രീതികളും മട്ടുകളും

ഡോ.എം.വി.വിഷ്ണുനമ്പൂതിരി

സ്വതന്ത്രഗതിയായ ഭാഷാഗാനങ്ങളുടെ വൃത്തമോ, രാഗമോ നിർണ്ണയം ചെയ്ത് പേര് കല്പിക്കുവാനോ, അവയുടെ സംഗീതശൈലിയെ ശാസ്ത്രീയസംഗീതത്തിന്റെ ചിഹ്നങ്ങളാൽ രേഖപ്പെടുത്തുവാനോ എളുപ്പമല്ല. എന്നാൽ പഴയ പല പാട്ടുകൾക്കും ഗാനരീതികളും 'മട്ടു'കളും രൂഢമൂലമായിത്തീർന്നിട്ടുണ്ട്. മലയാളത്തിൽ മാത്രമല്ല, തമിഴ് തുടങ്ങിയ മറ്റു ദ്രാവിഡ ഭാഷകളിലും ഈ സമ്പ്രദായം നിലവിലിരിക്കുന്നു.അത്തരം സംഗീതശൈലികൾ ഭാഷയിൽ നിരവധിയുണ്ട്.

ചില നാടൻ ഗാനരീതികൾ

കുറത്തി, കുമ്മി, താരാട്ട്, പാന, വഞ്ചി, തുടങ്ങിയവ ഭാഷയിലെ സർവ്വസാധാരണങ്ങളായ രീതിസൂചകപദങ്ങളാണ്. മാരൻപാട്ടുരീതി, മാപ്പിളപ്പാട്ടുരീതി, വാതിൽ തുറപ്പാട്ടുരീതി എന്നിങ്ങനെയും സൂചിപ്പിച്ചുകാണാറുണ്ട്. 'ചെറുശ്ശേരി' എന്ന പദം പോലും ചൊല്ലേണ്ട രീതിയുടെ നിർദ്ദേശമായി വിവക്ഷിക്കുന്നവരുണ്ട്' ഇത്തരം രീതികളും 'മട്ടു'കളും ആദ്യം ഉദയം ചെയ്തിട്ടുള്ളത് നാടൻ പാരമ്പര്യത്തിലായിരിക്കണം. ജനസാമാന്യത്തിനിടയിൽ അവ നേടിയ സ്വാധീനവും പ്രാചുര്യവും കണ്ടായിരിക്കാം പിൽക്കാലത്ത് കവികൾ ഗാനരചനയ്ക്ക് അവ ഉപയോഗിച്ചു വന്നത്. അവയുടെ പേര് കേൾക്കുമ്പോൾത്തന്നെ പാടേണ്ട രീതി മനസ്സിലുദിക്കും.

കുറത്തിപ്പാട്ടു രീതി

പ്രാചീന തമിഴകത്തെ നിമിത്തജ്ഞരായിരുന്നു കുറവർ. കുറത്തികളുടെ ഗാനങ്ങളായിരുന്നിരിക്കണം യഥാർത്ഥ കുറത്തിപ്പാ

ട്ടുകൾ. എന്നാൽ, അത്തരം വംശീയഗാനങ്ങളെയല്ല, വിനോദപരമായ ഒരുതരം ഗാനസാഹിത്യത്തെയാണ് ഇന്ന് കുറത്തിപ്പാട്ടുകൾ എന്ന് പറഞ്ഞുവരുന്നത്. കുറത്തിപ്പാട്ട് ഒരു ദ്രാവിഡഗാന വടിവായി വ്യവഹരിക്കപ്പെട്ടുപോരുന്നു. സന്ദർഭാനുഗുണമായി പാടുവാനും ആടുവാനും പറ്റിയ വിവിധ ചൊൽവടിവുകൾ കുറത്തിപ്പാട്ടുകൾക്കുണ്ട്. 'കുറത്തിപ്പാട്ടിന്റെ വകഭേദങ്ങളെ എടുത്തുനോക്കുന്നതായാൽ ആടാനും പാടാനും ആടിപ്പാടാനും ആടിപ്പാടിനടക്കുവാനും പാകത്തിലുള്ള മട്ടുകളൊക്കെ കാണാവുന്നതാണ്'[2] ഭാഷാഗാനങ്ങളുടെ സ്വച്ഛന്ദവും സ്വതന്ത്രവുമായ സഞ്ചാരഗതി കുറത്തിപ്പാട്ടുകൾക്കുണ്ടെന്ന് വ്യക്തം.

കുറത്തിപ്പാട്ടുകളിൽ, ഛന്ദശാസ്ത്രരീത്യാ നോക്കിയാൽ, ദ്വ്യക്ഷരഗണങ്ങളാണ് പ്രായേണ കാണുന്നത്. രണ്ടാം പാദത്തിലെ അന്ത്യമായ രണ്ടുഗണങ്ങളിൽ ഓരോ അക്ഷരം വീതമേ വരുന്നുള്ളു. അവയെ പ്ലുതമാക്കി നീട്ടി ചൊല്ലുകയാണ് വേണ്ടത്. കുറത്തിപ്പാട്ടിന്റെ താളവ്യവസ്ഥ പരിശോധിച്ചാൽ, അത് 'ത്ര്യശ്രഗതി' യിൽ വരുന്നതാണെന്ന് വ്യക്തമാകും.

	തകിട	തകിട	തകിട	തകിട
	വീ-ര	നാ -യ	വീ - ര	സേ -ന
ന-ന്ദ	ന -നു०	വ - -	ന്നു - -	
/ ||നാ-രി |മ-ണി |യാ-യ |നി-ന്നെ|
വേ-ട്ടു	കൊ-ണ്ടു	പോ- -	കും- -	

(നളചരിതം കുറത്തിപ്പാട്ട്)

എന്നിങ്ങനെയാണ് കുറത്തിപ്പാട്ടിന്റെ താളഗതിയും ചൊൽവടിവുമെന്ന് സാമാന്യമായി പറയാം.

കുറത്തിപ്പാട്ടുകളിൽ, ഗണങ്ങളിലെ മാത്രയിൽ മാറ്റം വരുത്താതെ, വർണ്ണസംഖ്യമാത്രം വർദ്ധിപ്പിക്കുന്ന പതിവുണ്ട്. അത്തരം ഗണങ്ങളിലെ അക്ഷരങ്ങൾ അല്പം ദ്രുതഗതിയിൽ പാടുകയോ, കൂട്ടിപ്പാടുകയോ ചെയ്യേണ്ടതായി വരും. ഒരു തരം 'ഇടസരി'യെന്നോ, 'ഇരട്ടി' യെന്നോ ഇതിനെ വിളിക്കാം. ചൊൽവടിവിൽ രീതിവൈചിത്ര്യം വരുത്തുവാൻ ഇത് വഴിയൊരുക്കുന്നു.

||തരുണി |മ - ണി | യാ-യ | സീ-ത |
| തീ-യി | ലുടൻ- | ചാ- - |ടും - -||

(രാമായണം കുറത്തിപ്പാട്ട്)

എന്നതിൽ ത്ര്യക്ഷരഗണമാക്കിയ ന ഗണമാണ് ആദ്യത്തേത്,

||അലക്ക്യ | പുടവ | ഞൊറിഞ്ഞു|ടു—ത്തു|
|കീ-ച്ചി |വാ-ലും | വെ- - |ച്ചു - -||

എന്ന തിരുവാതിരപ്പാട്ടിൽ ആദ്യത്തെ മൂന്നുഗണങ്ങൾ 'ഇടസരി' കളാണ്.

|| തകിട | തകിട | തകിട | തകിട |
||അഖില |ഗീർവാണ|തരുണി |മാർകൂപ്പും|

| അചല | നന്ദിനി | ബാ- - | ലേ - -||

എന്ന ഈരടിയിൽ,[3] ഗുരുലഘുക്രമം കൂടാതെ ആറുഗണങ്ങളിലും 'ഇരട്ടി' വരുന്നുണ്ട്. സർവ്വ ലഘു (നഗണം) വരാത്ത ഗണങ്ങൾ ലഘൂകരിച്ചാണ് ചൊല്ലേണ്ടത്.

||തകിട | തകിട | |തകിട| |തകിട |
||തോ-ഷി മോ-ടെ| |പൂ-പ | |റിക്കാൻ|

|തകിട | തകിട| തകിട | തജ്ജാ ||
|തോ-ഴി |മാ-രേ |പോരിൻ| നിങ്ങൾ||

എന്ന തിരുവാതിരപ്പാട്ട് കുറത്തിപ്പാട്ടിന്റെ രീതിവൈചിത്ര്യങ്ങളിലൊന്നായി പരിഗണിക്കാം. അതിൽ, രണ്ടാം പാദത്തിലെ അന്ത്യഗണങ്ങളിൽ വന്ന മാറ്റം ശ്രദ്ധിക്കുക.

||തകിട | തജ്ജാ | തകിട | തജ്ജാ |
||സരസി ത-രം | വരുവൻ | നിങ്ങൾ|

|തകിട| തജ്ജാ | താത | തതാ ||
|പരമ |ശിവൻ |പാർവ്വ | തിയെ||

എന്നിങ്ങനെ, ഗണത്തിലെ മാത്രയിൽ മാറ്റം വരുത്താതെ, അക്ഷരസംഖ്യയിൽ മാറ്റം വരുത്തി, ചൊൽവടിവിൽ വൈചിത്ര്യം വരുത്തുന്ന പ്രവണതയും കാണാം.

ഓമനക്കുട്ടൻ രീതി

ഭാഷാഗാനങ്ങളിൽ വളരെ പ്രാചുര്യമുള്ള ഒരു ഗാനരീതിയാണ് 'ഓമനക്കുട്ടൻ.' ഇത് രൂപകതാളത്തിൽ പാടാവുന്നതാണ്.

x x ✓ x x ✓
||ഓ മ ന - ക്കുട്ടൻ || ഗോ വി ന്ദ ൻ ബല||
x x ✓ x x ✓
||ഓ മ നേ -ക്കൂടേ || കൂടാ തേ - - - ||

എന്നിങ്ങനെയാണ് അതിന്റെ ചൊൽവടിവ്.

||അത്ഭുതം - മറ || കൊണ്ടു പ -ണ്ടു മ ||
||റഞ്ഞനാ - ളതു|| മീളുവാൻ - — ||

എന്ന 'അവതാരകീർത്തനം' അതേ ചൊൽവടിവിലുള്ളതാണ്.

വൃത്തമഞ്ജരീകാരൻ ലക്ഷണം നൽകിയ 'സമാസമം' എന്ന വൃത്തം 'ഓമനക്കുട്ടൻ' എന്ന രീതിയുടെ ചൊൽവടിവ് ഉൾക്കൊള്ളുന്നതാണെങ്കിലും, അദ്ദേഹം നൽകിയ ലക്ഷണം .(ത്ര്യക്ഷരഗണകണക്ക്) അതിനിണങ്ങുന്നതല്ല.

|| സുര പു | രീ - | യോടു || സമ മാ | കും - | നിജ ||
|| പുരിയിൽ| പ്പു - | ക്കുടൻ|| രഘുനാ | ഥൻ- | — - ||

എന്ന താളക്രമത്തിൽ പാടുമ്പോഴേ അത് 'ഓമനക്കുട്ടൻ രീതി' യാകയുള്ളു.

മലയാളഗാനരീതികളിൽപ്പെട്ട 'നരനായിങ്ങനെ.....' എന്ന രീതി യഥാർത്ഥത്തിൽ 'ഓമനക്കുട്ടൻ രീതി' തന്നെയാണ്. വിവിധ രാഗങ്ങൾ മാറി മാറി വരുന്ന

'രാഗമാലിക'കളായ കീർത്തനങ്ങളിലാണ് ഈ രീതി അധികം കാണുന്നത്.

||നര നാ | യി - | ങ്ങനെ ||ജനിച്ചു | ഭൂ - | മിയിൽ ||

||നര ക |വാ - | രി ധി || നടു | വിൽ |-ഞാൻ- ||

എന്നാരംഭിക്കുന്ന പഞ്ചാക്ഷരകീർത്തനത്തിലെ ഈ പദ്യ ഭാഗം. 'ചതുരശ്ര ഗതി' യിലുള്ളതാണെന്നൊരു പക്ഷാന്തരമുണ്ട്.' അപ്രകാരമാകുമ്പോൾ

||തകധിമി | തകധിമി | തകധിമി ||

||നരനാ - | യി- - - | ങ്ങ- നെ- ||

||ജനിച്ചു - | ഭൂ - - - | മി - യിൽ - ||

||നരക - | വാ- - - | രി - ധി - ||

||നടുവിൽ - | ഞാ- - - | ൻ - - - ||

എന്നിങ്ങനെയാകും അതിന്റെ ചൊൽവടിവ്. "കണികാണുന്നേരം ശ്രീകൃഷ്ണസ്തുതിയും മേൽപ്പറഞ്ഞ മട്ടിലുള്ളതുതന്നെ.

മാവേലിരീതി

കേരളത്തിലെ ഭാഷാഗാനങ്ങളിൽ പ്രയോഗിച്ചുകാണുന്ന മറ്റൊരു ഗാന രീതിയാണ് 'മാവേലിരീതി.' ഈണ പ്രധാനമാണിത്, ഒരു ഓണപ്പാട്ടിന്റെ ആദ്യ പാദമാണത്.

||തകധിമി |ത ക ധിമി | ത ക ധി മി | തകധിമി |

||- മാവേലി നാ - ടു വാ | ണീടും കാ - | ലം - - - |

||-മാ നു ഷ രെ - ല്ലാരു | മൊന്നു പോ- | ലെ-— ||

എന്നിങ്ങനെ അതിന്റെ താളക്രമത്തെ (ചതുരശ്രജാതി ഏകതാളം) വിന്യസിച്ചുകാണിക്കാം.

||—ഇത്തിരി പ്പൂവേ - ചു വന്ന പൂ- വേ- - - ||

||—ഇത്തിരി നാ-ളും നീ യെങ്ങു പോ -യി - - - ||

എന്ന പ്രശസ്ത നാടൻ ഗാനവും മേൽപ്പറഞ്ഞ മട്ടിലുള്ളതാണ്.

'മാവേലിരീതി'ക്ക് 'ശീലാവതിരീതി'കളിലൊന്നായ 'ഗുണമേറും ഭർത്താവേ' എന്ന മട്ടോട് ബന്ധമുള്ളതായി തോന്നുന്നു.

||- ഗുണമേറും | ഭർത്താവേ - | മാമുനീ - | ന്ദ്ര - - - ||

|| - ഗുരു നാഥ | കേട്ടാ - ലു |മെന്റെ വാ-|ക്യം - - - ||

എന്ന ഭാഗം ശീലാവതി ദ്വിതീയ വൃത്തത്തിലുള്ളതാണ്.

കുമ്മിരീതി

പ്രശസ്തമായൊരു ഭാഷാ ഗാനരീതിയാണ് 'കുമ്മി.' ഇരയിമ്മൻ തമ്പിയുടെ 'വീരവിരാട കുമാരവിഭോ' എന്ന പദമാണ് സാഹിത്യലോകത്ത് ഈ രീതിക്ക് പ്രശസ്തി നേടിക്കൊടുത്തത്.

||ത കി ട |ത കി ട | ത കി ട | തകിട ||

പാർത്ഥന്റെ |വാർത്തകൾ| കേട്ടുകൊൾ| കാ— — ||

||ഓർത്താൽ്മ|നോഹര | മെന്നേവേ |ണ്ടു — — ||

എന്നിങ്ങനെ ത്ര്യശ്രഗതിയിലുള്ളതാണ്

||ആരാരു | നുള്ളേണം | ചെഞ്ചീ- | ര - - |
|അമ്മായി നുള്ളേണം | ചെഞ്ചീ- | ര— ||

എന്നിങ്ങനെ രണ്ടു പാദങ്ങളിലും മുഴു ഊണമാക്കിയ ചൊൽവടിവും കുമ്മിപ്പാട്ടുകളിലുണ്ട്.

താരാട്ട് രീതി

താരാട്ടു രീതിക്ക് 'ഓമനത്തിങ്കൾ ക്കിടാവോ എന്ന മട്ട്' എന്നും പറയാറുണ്ട്. ഇരയിമ്മൻ തമ്പിയുടെ പ്രശസ്ത താരാട്ടിനെ സ്മരിച്ചുകൊണ്ടുള്ളതാണ് ആ പേര്.

	തകിട തകധിമി		തകിട തകധിമി	
	; ഓ മ - ന -		തി - - ങ്കൾ - ക്കി -	
	ടാ— -വോ- — -		- - - ന - ല്ല -	
	- -കോ മ - ള—		താ - - മ - ര	
	പ്പൂ - -വോ - - -		- - - - - - -	

എന്നിങ്ങനെ (മിശ്രചാപ്പ്താളം) യാണ് അതിന്റെ താളവിന്യാസം. ഈ താരാട്ട് നീലാംബരിരാഗത്തിൽ പാടാമത്രെ.

കൊച്ചു കുട്ടികളെ എടുത്ത് 'താലോലം' പാടുകയെന്നത് ഒരു വിനോദമാണ്. ആതിരോത്സവത്തിന് താലോലം പാട്ട് പാടണമെന്നുണ്ട്.

||അൻപിനോ ടാ - നന്ദ | പൈതലായ് ശ്രീ - കൃഷ്ണൻ ||
||അൻ പാടി തന്നില് - | മേവും കാ ലം - - ||

എന്നിപ്രകാരമാണ് അതിന്റെ താളക്രമം.

പേരക്കുട്ടികളെ തൊട്ടിലിൽ കിടത്തി ആട്ടുമ്പോൾ ഉത്തരകേരളത്തിലെ സ്ത്രീകൾ പാടാറുള്ള ഒരു പാട്ടിലെ വരികൾ നോക്കുക.

	ഇച്ചള്ളി	കോലോ -	ത്ത് - -	- - -
തമ്പാൻ വ	ളരു -	ന്ധം - -	- - -	
	എന്റെ -	വടക്കി	- നേ -	- - ൽ
അമ്പു വ	ളരു -	ന്നു - -	- - -	

ത്ര്യശ്ര (തിസ്ര) ഗതി (ആദിതാളം) യിലാണ് ഇതിന്റെ താളവിന്യാസം

തപ്പാണിപ്പാട്ട്

കുട്ടികളെ താലോലിക്കുമ്പോൾ പാടാറുള്ള ഒരു തരം പാട്ടാണ് തപ്പാണിപ്പാട്ട്. താളത്തിന്നനുഗുണമായി കുട്ടികളുടെ കൈകൾ പിടിച്ച് തപ്പം കൊട്ടിക്കും.

X 1 2 3
||ത - പ്പോ - ത- പ്പോ- ക - ണ്ണാ- ടി - - - ||
||ത - പ്പു കു ടു - ക്കേ - ലെ-ന്തു- ണ്ട്- - - ||

എന്നിങ്ങനെ (ചതുരശ്രജാതി - ഏകതാളം) യാണ് തപ്പാണിപ്പാട്ടിന്റെ താളക്രമം.

||താ - ലീ - | പീ - ലീ- | പെണ്ണു- | ണ്ടോ - - - |

|താ -മ ര | യാ-ളേ - |പെ-ണ്ണു- | ണ്ടോ- - - ||

തുടങ്ങിയ കളിപ്പാട്ടുകളും തപ്പാണിപ്പാട്ടിന്റെ ചൊൽവടിവിലുള്ളതാണ്.

പാനരീതി

ഭദ്രകാളിപ്രീണനാർത്ഥം നടത്തിവരുന്ന അനുഷ്ഠാന കലയായ 'പാന'യ്ക്ക് പാടിവന്നിരുന്ന ഗാനങ്ങളെ 'പാനപ്പാട്ട്' എന്നു പറയും. പാനപ്പാട്ടുകളെല്ലാം ഒരേ രീതിയിലുള്ളവയല്ല. 'പാന'യ്ക്കു പാടുന്ന മുഖ്യമായ ഗാനത്തിന്റെ രീതി പിൽക്കാലത്ത് ഒരു ഗാനരീതിയായി അംഗീകരിക്കപ്പെട്ടിരിക്കാം. വൃത്ത മഞ്ജരീകാരൻ ഈ കീർത്തനരീതിക്ക് 'ദ്രുതകാകളി' എന്ന് പേര് കല്പിച്ച് ലക്ഷണ നിർണ്ണയം ചെയ്തിട്ടുണ്ടെങ്കിലും, അത് ഈ കീർത്തനത്തിന്റെ ചൊൽവടിവിന് ഇണങ്ങുന്നതല്ല.

ത ക ത കി ട

||- - കൃ-ഷ്ണ | കൃ-ഷ്ണ-മു | കു-ന്ദാ-ജ | നാ-ർദ്ദനാ- |

| —കൃ-ഷ്ണ | ഗോ-വി - ന്ദ | നാ-രാ-യ |ണാ-ഹരേ- ||

എന്ന ചൊൽവടിവിൽ (ആദി - ഖണ്ഡഗതി) ആണ് പാനപ്പാട്ടുകൾ ആലാപനം ചെയ്യുന്നത്. അനേകം നാടൻ സങ്കീർത്തനങ്ങൾ ഈ ഗാനരീതിയിലുണ്ട്.

അമ്മാനപ്പാട്ടുരീതി

വനിതകളുടെ വിനോദമാണ് അമ്മാനയാട്ടം. മരംകൊണ്ടോ, ഓടുകൊണ്ടോ ഉണ്ടാക്കിയ അമ്മന (ഉരുണ്ട കായയുമാകാം) മേല്പോട്ടെറിഞ്ഞ് ഏറ് കളിക്കുകയാണ് അമ്മാനക്കളിയുടെ പ്രത്യേകത. കളിക്ക് അനുഗുണമായി പാടുന്ന താളാത്മകമായ ഗാനമാണ് അമ്മാനപ്പാട്ട്. പല കൃതികൾക്കും 'അമ്മാനപ്പാട്ടുരീതി' എന്ന വിശേഷണം ചേർത്തുകാണുന്നു.

||ഉ-ത്ത മ-നാം- | ല-ക്ഷ്മ ണ-ന്റെ |

||വച-ന-ത്തി - |നെതി-രു-ണ്ടോ- |

|വരും-ന- ല്ല - |ലവൻ -മു- മ്പേ- |

|പറ-ഞ്ഞാ-നെ - | ല്ലോ- - - - - - |

എന്ന ഭാഗം ഒരമ്മാനപ്പാട്ടിലുള്ളതാണ്. ആദി മിശ്രഗതിയിലുള്ളതാണ് അതിന്റെ താളവിന്യാസം.

മാരൻ പാട്ടു രീതി

ദക്ഷിണകേരളത്തിലെ ഗണകന്മാർ പാടുന്ന പ്രശസ്തമായൊരു മാരൻ പാട്ടുണ്ട്.

||ച-ന്ദന - - - | ത്ത - ണ - - - | ലൂ- - ടെ- - - |

|ആ-മ-ന്ദ- - - | മാ- - രു - ത - | മേ - - റ്റ്- - - |

|ഇന്ദി-ശാ- - - | പാ- -ടി- -വ — | രും- - - - - - |

|സുന്ദ-രീ - - - | കിളി - പ്പെ- - - | ണ്ണേ- - - - - - ||

എന്ന ഗാനം-മിശ്രതാള (വിളംബകാല) ത്തിലാണ് പാടേണ്ടത്.

വാതിൽതുറപ്പാട്ടു രീതി.

കല്ല്യാണപ്പാട്ടുകളിലൊരിനമാണ് വാതിൽ തുറപ്പാട്ട്. അതിന്,

||ക -ല്യാ-ണ | മൂർ-ത്തിയാം - | ശ്രീ-പ-ത്മ | നാ-ഭ-ന്റെ |
|കാ-രു - ണ്യ | വൈ - ഭ - വ- | ത്താ-ലേ- -| റ്റം - - - - |

എന്നിങ്ങനെ ഖണ്ഡഗതി (ആദിതാളം) യിലുള്ള ഒരു ചൊൽവടിവ് കൈവന്നിട്ടുണ്ട്. കുട്ടിക്കുഞ്ഞുതങ്കച്ചിയും മറ്റുമാണ് ഈ ഗാനരീതിക്ക് പ്രചുര്യം വരുത്തിയത്.

തുയിലുണർത്തുപാട്ട് രീതി

കർക്കിടകമാസത്തിൽ മൂശേട്ടയെ അകറ്റാനും ചീപോതിയെ സ്വാഗതം ചെയ്യുവാനും പാണന്മാർ ഭവനം തോറും ചെന്ന് തുടികൊട്ടി പാടുക പതിവായിരുന്നു.തുയിലുണർത്തുപാട്ടിന്റെ രീതി കേരളത്തിലെ നാടൻപാട്ടുകളിൽ സവിശേഷമായ ഒരു ശൈലിക്ക് ഉദാഹരണമാണ്.

||— മയ്യലുണർത്തീ - - | - തുയിൽപാ - -ടുവാൻ |
|— തിരുവ - രെ - ങ്കൻ - | - വിടകൊ ണ്ടേൻ- - -||

എന്ന ഗാനം ആദിതാളത്തിലുള്ളതാണ്. ഇതിൽ ശങ്കരാഭരണം രാഗത്തിന്റെ സ്വഭാവം പ്രകടമാകുന്നുണ്ടെങ്കിലും, മന്ത്രസ്ഥായിയിലും മധ്യസ്ഥായിയിലും മാത്രമേ സഞ്ചാരമുള്ളു.

വഞ്ചിപ്പാട്ടുരീതി

വള്ളക്കാരുടെ ചുണ്ടുകളിലുദിച്ച താളാത്മകമായ ജനകീയഗാനങ്ങളാണ് വഞ്ചിപ്പാട്ടുകൾ. പിൽക്കാലത്ത് വഞ്ചിപ്പാട്ടുരീതി സാഹിത്യലോകത്തും സർവ്വസാധാരണമായിത്തീർന്നു.

X 1 2 3
||പ-ഞ്ച-|ബാ-ണ-| നാ-കു - |മി-പ്ര- |
X ✓ X ✓
പ-ഞ്ച-	വീ-രൻ	വി - രു -	ത-ന്നു-	
പ-ഞ്ച-	ത-കൊ-	ടു-ത്ത -	സാ-ക്ഷാൽ -
പാ-ർവ്വ-	തീ-ശൻ-	തൈ- - -	തൈ - - -	

എന്നിങ്ങനെ (ആദി-ചതുരശ്രഗതി)യാണ് അതിന്റെ സാമാന്യമായ താളക്രമം.

||ശ-ക്തി - | ധ-രൻ- | ഏ-ലേ- | ലം- - - |
|വേ-ൽക്കു- |മാ-ര-ൻ| ഏ- ലേ-| ലം- - - ||

എന്ന ഗാനം ഒരു വള്ളപ്പാട്ടാണ്. ആദിമിശ്രഗതിയിലുള്ള

	കറുത്ത പെ- ണ്ണേ -	നിന്നേ-ക്കാ-ണാ
-ഞ്ഞൊരുനാ -ളു -	ണ്ടേ- - - - - -
വരുത്ത പ്പെ - ട്ടു -	ഞാ-നൊരു-വ-
ണ്ടാ-യ്ച മ- ഞ്ഞേ -	നെടീ- - - - -	

എന്ന പ്രശസ്ത ഗാനം ഒരു തോണിപ്പാട്ടാണ്.

	- - പച്ച - ക്ക -	ല്ലൊ- -ത്ത -തി -
രു- - മേ - നി -	യും - - നി - ന്റെ
- -പിച്ച - ക്ക -	ളി - - ക - ളും-
- -കാണു-മാ-	റാ - - ക - ണേ-	

തുടങ്ങിയ ഗാനങ്ങളും വഞ്ചിപ്പാട്ടായി പാടാറുണ്ട്. പല താളവട്ടങ്ങളിലും ചൊൽവടിവുകളിലും വഞ്ചിപ്പാട്ടുകൾ ഉണ്ടെന്ന് ഇതിൽനിന്നും ഗ്രഹിക്കാം.

ഗാഥയും വടക്കൻപാട്ടും

വളരെ പ്രാചുര്യംനേടിയ. ഭാഷാഗാനരീതിയാണ് ഗാഥ.

||ഉന്തൂ-ന്തൂ- |ന്തൂന്തൂ-ന്തു- | ന്തു ന്തു-ന്തു- |ന്തുന്തു-ന്തു- |
|ഉന്തു-ന്തു - |ന്തുന്തു-ന്തു- | ന്താ-ളേ- - |യുന്ത് - - - ||

എന്നിങ്ങനെ (ഖണ്ഡഗതി)യാണ് അതിന്റെ താളക്രമം. വൃത്തമഞ്ജരിയിലെ ലക്ഷണം ഇതിന്ന് യോജിക്കുമെന്ന് തോന്നുന്നില്ല.

||കാലത്തെനേ | - രത്തേ- |ഴുന്നേറ്റുവൈ | -കാതെ- |
|ചോലയിൽച്ചെ| - ന്നുകു- | ളിച്ചു വന്നൂ | - - - - ||
(ശീലാവതി - രണ്ടാംവൃത്തം)

എന്നൊരു ആലാപനശൈലി ഗാഥയ്ക്ക് കൈവന്നിട്ടുണ്ട്. കൃഷ്ണപ്പാട്ട് എന്ന വിശ്രുത കൃതി ഉത്തരകേരളത്തിലെ നെൽപ്പാടങ്ങളിൽ പാടിക്കേൾക്കുന്ന, നാട്ടിപ്പാട്ട്, പൊരിപ്പാട്ട്, കളപ്പാട്ട് എന്നീ പേരുകളിൽ വ്യവഹരിക്കാറുള്ള, 'ചാരൻ'പാട്ടുകളെ സാഹിത്യചരിത്രകാരന്മാർ 'വടക്കൻപാട്ടു'കളെന്നാണ് വിശേഷിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. 'മാവേലിരീതി'യോട് വടക്കൻപാട്ടുരീതിക്ക് ബന്ധമുണ്ടെന്ന കുട്ടിക്കൃഷ്ണമാരാരുടെ അഭിപ്രായത്തിൽ പക്ഷാന്തരമില്ലെങ്കിലും, അതിൽമാത്രം ഒതുങ്ങിനിൽക്കുന്നതല്ല വടക്കൻ പാട്ടുകളിലെ ചൊൽവടിവുകൾ. വിവിധ 'നിറ' (ചൊൽവ്വടിവ്)ങ്ങളിൽ പാടാവുന്നവയാണവ.

1
x
||കൈ - മട- ക്കി - | കൈ--യി-ട്ട്- |
2 3
നോ- - ക്കും-നേ-	രം- - - - - -	
	ആ- -ള-യും-	വാ- - ള - നി -
ര- - ന്നു - പോ-	യി - - - - -

എന്നിങ്ങനെ ചതുരശ്രജാതി - മിശ്രഗതിയിൽ വരുന്നവയാണ് ഒരിനം.

||കട്ടത്തിൻ | മീത്തലെ | പട്ടാണി | യോ- - |
|കള്ളവി | ചാരംവി | ചാരിക്ക് | ന്ന് - — ||

എന്നിങ്ങനെ തിസ്ര(ത്ര്യശ്ര)ഗതി (ആദിതാളം) യിലും,

||-കന്നിരെ | കയ്യും - പി | ടിച്ചോ-ള് | ന്ന് - - - |
|-വേഗം പു| റത്തേ- ക്ക് | വന്നോ-ള് | ന്ന് - - - ||

എന്നിപ്രകാരം മറ്റൊരു ചൊൽവടിവിലും (ചതുരശ്രജഗതി - ആദിതാളം),

||കളരി-പുറ - മ്പാ - ട് | വ-ന്ന-വ | ന് - - - - |
|അ-ന്നട- |ത്താ-ലേ-ന | ട-ന്നവ-| ന് - - - - ||

എന്ന മട്ടിൽ ഖണ്ഡഗതി (ആദി)യിലും പാടുന്ന ഭാഗങ്ങൾ വടക്കൻപാട്ടുക ഥകളിലുണ്ട്.

കിളിപ്പാട്ടുരീതി

ഹംസം, വണ്ട്,കോകിലം മുതലായവയെക്കൊണ്ട് പാടിക്കുന്ന സങ്കല്പത്തിലുള്ള പാട്ടുകളുണ്ട്. കിളിയെക്കൊണ്ട് പാടിക്കുന്ന മട്ടിലുള്ള ഗാനാവിഷ്കാരശൈലിയെ വൃത്തഗോത്രമായി പരിഗണിക്കേണ്ടതില്ല. കിളിയെക്കൊണ്ടു പാടിക്കുന്ന ശൈലി നാടൻ പാരമ്പര്യത്തിൽ കാണാം. 'കളംപാട്ടി'ന് കണിയാന്മാർ കുരുത്തോലകൊണ്ടുള്ള കിളികളെ പന്തലിൽ തൂക്കിയിട്ട്, അവയെ ഇളക്കികളിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് പാടുന്ന പതിവുണ്ടായിരുന്നു.

||ബാ- ലേ - - |ശാ-രി ക- | മാ- മണീ - | മൗ-ലി- -|
|മാ - ലീ - കേ| നീ- പറ- | ഞ്ഞീ-ടതി - |മോ-ദാൽ - - ||

എന്നിങ്ങനെ കിളിയെ സംബോധനചെയ്തുകൊണ്ട് പാടുവാൻ ആവശ്യപ്പെടുന്നു. ഖണ്ഡഗതിയിലാണ് ഇതിന്റെ താളക്രമം.

||ചെഞ്ചോല- | കിളിപ്പെണ്ണേ | ചെഞ്ചമ്മേ - | വരിക നീ |
|എന്തൊരു - |വിശേഷങ്ങൾ | പറവാ - |നുള്ളുതത്തേ||

എന്നാരംഭിക്കുന്ന (സീതാദുഃഖം) പാട്ടും തത്ത (കിളി) യെക്കൊണ്ട് പാടിക്കുന്ന ആവിഷ്കരണ ശൈലിയിലുള്ളതാണ്. ചതുരശ്രഗതിയിലാണ് ഇത് പാടിവരുന്നത്.

||- -പു ഞ്ച നെൽ- | കതൃകൊത്തി- - |- - പൂഞ്ചോല -| തോറും-പറ- |
|- -ന്നഞ്ചാ തെ | വരും - - തത്തേ-| ചെഞ്ചമ്മേ-വരി | കരി - - - - ||

എന്നിങ്ങനെ തിസ്ര(ത്ര്യശ്ര)ഗതിയിലുള്ള ബാലിത്തോറ്റം,

||ക-ല്യാ-ണ | ശീ - ലേ-കി ! ളി - മക - |ളേ - - - -|
|ന - ല്ല - വി | ശേ-ഷ-ങ്ങൾ | ചൊൽ-ക ബാ- |ലേ - - - -||

എന്നിങ്ങനെ ഖണ്ഡഗതിയിലുള്ള 'കർക്കടോത്തിപ്പാട്ട്' തുടങ്ങിയ അനുഷ്ഠാനഗാനങ്ങളിൽ കിളിയെക്കൊണ്ട് കഥ പറയിക്കുന്ന ശൈലി അവംബിച്ചിരിക്കുന്നു.

ചില നാടൻഗാനമട്ടുകൾ

ചൊൽവടിവിനെയോ, ഗാനരീതിയെയോ സൂചിപ്പിക്കുന്ന പദമാണ് 'മട്ട്.' നാടൻഗാനങ്ങൾ ശാസ്ത്രീയമായി ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ രാഗതാളങ്ങളിൽ പാടുന്നവയല്ലെന്നിരുന്നാലും, അവയിൽ പലതിനും പ്രത്യേക രൂപക്രമം (pattern)കാണുവാൻ കഴിയും. ഭാഷാഗാനങ്ങളുടെ ചൊൽവടിവ് സൂചിപ്പിക്കുവാൻ 'കല്യാണികളവാണി...', 'ഓടുംമൃഗങ്ങളെത്തേടി...' എന്നിങ്ങനെ 'മട്ടു'കൾ സൂചിപ്പിച്ചുകാണാറുണ്ട്.

'കല്യാണി കളവാണി.........'

മച്ചാട്ടിളയതിന്റെ 'ശാകുന്തളം എട്ടുവൃത്ത'ത്തിലുള്ള 'കല്യാണികളവാണി...' എന്ന ഭാഗം തിരുവാതിരക്കളിപ്പാട്ടുകളിൽ പ്രധാനപ്പെട്ടതാണ്. ആ രീതിയിലുള്ള പാട്ടുകളുടെ ചൊൽവടിവു കാണിപ്പാൻ 'കല്യാണികളവാണി എന്ന മട്ട്' എന്ന് സൂചിപ്പിച്ചുകാണാറുണ്ട്.

— —കല്യാ-ണീ-	കള-വാ-ണീ -
— —ചൊല്ലു- നീ -	യാ - -രെ-ന്ന്-
|— —കല്യേ-നീ-	യാ - രുട - യ -
— —പുത്രി -യെ-	ന്നും- - - - - -	

എന്ന പാട്ട് മിശ്രചാപ്പിലുള്ളതാണ്.സംഘക്കളി (പാനേങ്കളി) പ്പാട്ടിലെ,

||അടി-ക്കൊ - ല്ലാ- | തളി-ക്കൊ-ല്ലാ- |
|അടു-പ്പിൽ - തീ - | യെരി-ക്കൊ-ല്ലാ- ||

തുടങ്ങിയ ഭാഗങ്ങളും അതേ മട്ടിൽ പാടാറുണ്ട്.

ഓടുംമൃഗങ്ങളെത്തേടി

പ്രശസ്തമായൊരു ഗാനമട്ടാണ് 'ഓടും മൃഗങ്ങളെത്തേടി...' എന്നത്. മച്ചാട്ടിളയതിന്റെ

||ഓടുംമൃ | ഗങ്ങളെ | തേടിന | രപതി |
|കാടകം |പുക്കൊരു| നേരത്തി ങ്കൽ- - ||

തുടങ്ങിയ വരികളാണ് ഈ ഗാനശൈലിക്ക് പ്രാചുര്യം വരുത്തിയത്. ആദിത്ര്യശ്രഗതിയിൽ പാടുന്ന ഈ 'മട്ട്' പല കൈകൊട്ടിക്കളിപ്പാട്ടുകൾക്കും മാതൃകയായിട്ടുണ്ട്.

നീലക്കാർമുകിൽ വർണ്ണനൊരുനാൾ

കേരളത്തിലെ നാടൻപാട്ടുകളെ സ്വാധീനിച്ച ഒരു ഗാന രീതിയാണിത്.

||നീല- |കാർമുകിൽ | വർണ്ണനൊ | രുനാൾ- |
|രാധ - |യെന്നൊരു | നാരിയും |താനും- ||

എന്ന പാട്ടിന്റെ മട്ടിൽ (ത്ര്യശ്രഗതിയിൽ) തന്നെയാണ്.

||ഓണം - | വന്നാലി | മങ്കമാർ | ക്കെല്ലാം- |
|വേണം - |നല്ലൊരു | പാട്ടുംക| ളിയും - ||

എന്ന തിരുവാതിരപ്പാട്ടും,

||പഞ്ചാ - |ബാണാരി | തൻതിരു | നാമ- |
|മഞ്ചാ - | തെജപി | ച്ചംഗനാ | പാനം- ||

എന്ന മാരൻപാട്ടും (കെന്ത്രോൻപാട്ട്) പാടിവരുന്നത്.

'ആടണംപോൽ പാടണംപോൽ'

കൈകൊട്ടിക്കളി(തിരുവാതിരക്കളി) ക്കു പാടിവരാറുള്ള ഒരു ഗാന'മട്ടാ'ണിത്.

||ആ-ട |ണം പോൽ- | പാ-ട | ണംപോ-ൽ |
|ചൂ-ട |ണം പോൽ- | പൂ-ക്കു| ലയും - ||

എന്ന ഗാനരീതിയിൽ(ഏകതാളം-ത്ര്യശ്രഗതി)പാടുന്ന നിരവധി പാട്ടുകളുണ്ട്.

'മധുരമൊഴി...'

ചില കൈകൊട്ടിക്കളിപ്പാട്ടുകളിൽ സൂചിപ്പിച്ചുകാണുന്ന ഗാനമട്ടാണിത്. സുഭദ്രഹരണം കൈക്കൊട്ടിക്കളിപ്പാട്ടിലെ

||കരിവദനൻ | താ-നും-സ | രസ്വ - തി - |യും - - - - |
| മുരഹരനു | മെൻ -ഗുരു-| നാ-ഥൻതാ-|നും - - - -||

തുടങ്ങിയ ഭാഗങ്ങൾ ആ രീതി (ഖണ്ഡഗതി)യിൽ പാടിവരുന്നു.

മറ്റുചില ഗാനമട്ടുകൾ

'ദേവ ദേവ ഭവൽപദേ.... എന്ന മട്ടിൽ മിശ്ര ചാപ്പു (തകിടതകധിമ) താളത്തിൽ ചില സ്തോത്രങ്ങൾ പാടിക്കേൾക്കാറുണ്ട്.

||പാ-ഹി പാ-ഹി-|ഭഗ-വാ-നേ|
|പാ- ത ക- നാ- |ശനാ - കൃഷ്ണാ-||

എന്ന ഭാഗം അതിനു തെളിവാണ്.

	കരു-ണ-വാ -	രിധി - തന്റെ-
ചര - ണ-പ -	ങ്കജ - മു -ള്ളിൽ-
കരു-തി-യു-	ദ്ധവ- നേ-വം-
പറ-ഞ്ഞു-ന-	ന്ദനോ-ടാ-യി-	

എന്ന അയ്യപ്പൻപാട്ട് 'അരവമമ്പിളി' എന്ന 'മട്ടി'ൽ (ആദി-മിശ്രഗതി) ഉള്ളതത്രെ. ഇപ്രകാരം 'മട്ടു'കൾ പലതും ഇനിയും കാണും.

●

1. കുട്ടിക്കൃഷ്ണമാരാർ, വൃത്തശില്പം (ഒന്നാംപതിപ്പ്) 1952, മുഖവുര, പു. V ii
2. രാമവർമ്മ അപ്പൻതമ്പുരാൻ, ദ്രാവിഡവൃത്തങ്ങളും അവയുടെ ദശാ പരിണാമങ്ങളും (കോഴിക്കോട്:1987) പു.53.
3. ഭാസ്ക്കരൻ നായർ, വി.(സമ്പാ:),കുട്ടിക്കുഞ്ഞുതങ്കച്ചിയുടെ കൃതികൾ, (തൃശൂർ:1979), പു.131
4. കുട്ടിക്കൃഷ്ണമാരാർ(വൃത്തശില്പം ഒന്നാംപതിപ്പ്).

കഥയും ക്യാമറയും

എ.എം. ശ്രീധരൻ

മാറിവരുന്ന കാലത്തിന്റെ സ്പന്ദനം അതിന്റെ തീവ്രമായ ആവൃത്തികളിൽ രേഖപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന സാഹിത്യരൂപം ചെറുകഥയാണ്. പ്രതിരോധത്തിന്റെ പുതിയ ശീലുകളാണവ. ജീവിതത്തെ പരിമിതവലുപ്പത്തിലുള്ള ഭാഷാശില്പത്തിലൊതുക്കി നിർത്തി വൈവിധ്യത്തോടും പുതുമയോടും കൂടി അവതരിപ്പിക്കുന്നു എന്നതാണ് കഥയുടെ എല്ലാകാലത്തേയും വ്യതിരിക്തതയ്ക്കു ഹേതു.

കേരളത്തിന്റെ സാംസ്കാരിക പരിതോവസ്ഥകളിൽ നിന്നുകൊണ്ട് കാലത്തോടു സംവദിക്കുന്ന പുതിയ കഥാകൃത്തുക്കൾ കഥയെ സ്ഥലകാലബദ്ധമായ ഒരു ജീവിതഖണ്ഡത്തിലേക്ക് തിരിച്ചുകൊണ്ടുവരുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. വിജ്ഞാനവിസ്ഫോടനവും സാങ്കേതികശാസ്ത്രവും ഉപഭോഗതൃഷ്ണയും ലോകത്തെ പുനർനിർവ്വചിക്കുന്ന പുതിയ കാലത്തിൽ യാഥാർത്ഥ്യങ്ങൾ നമ്മെ ചിന്താക്കുഴപ്പങ്ങളുടെ ശൂന്യതയിലെത്തിക്കുന്നു. ഇത്തരം ശൂന്യതയിൽ നിന്നുകൊണ്ടുള്ള എഴുത്തുകാരന്റെ ഉത്കണ്ഠകളാണ് ചന്ദ്രമതിയുടെ "പ്രയോജകരെയും കാത്ത്", അംബികാസുതൻ മാങ്ങാടിന്റെ 'മോക്ഷം,' സന്തോഷ് ഏച്ചിക്കാനത്തിന്റെ 'അഭിനയമുഹൂർത്തങ്ങൾ' എന്നീ കഥകൾ.[1]

ക്യാമറയുടെ കണ്ടുപിടുത്തം മനുഷ്യനെ തന്റെ ശരീരത്തെക്കുറിച്ച് ഏറെ ബോധവാനാക്കി. തന്റെ സൗന്ദര്യവും വൈരൂപ്യവും ഒരുപോലെ ഉൾക്കൊള്ളാനും, ശരീരമാത്ര കേന്ദ്രീകൃതസ്വത്വ മാക്കി അധഃപതിപ്പിക്കുവാനും ക്യാമറ കാരണമായി. മനസ്സിന്റെ നന്മയിൽ നിന്ന് ശരീരത്തിന്റെ വടിവിലേക്ക് മനുഷ്യൻ പരിണമിച്ചു. ക്യാമറക്കണ്ണുകളുടെ സ്ഥാനത്തും അസ്ഥാനത്തു

മുള്ള ഇടപെടൽ ജീവിതത്തിന്റെ സ്വകാര്യതകളെ ഏറെ പരസ്യമാക്കി. തന്റെ നഗ്നതപോലും തനിക്ക് സ്വന്തമല്ലാത്ത ഒരു സാഹചര്യത്തിലേക്ക് വ്യക്തിജീവിതം നയിക്കപ്പെട്ടു.

ക്യാമറയുടെ അനന്തസാധ്യതകളാണ് ചാനലുകളുടെ ജനപ്രീതിക്കു കാരണം. യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്നും അയാഥാർത്ഥ്യത്തിനുമിടയിലുള്ള അതിർവരമ്പ് അതില്ലാതാക്കുന്നു. ക്യാമറയുടെ ഈ സാധ്യത മനുഷ്യനെ ഭോഗപരതയുടെ കയത്തിലേക്ക് തള്ളിയിടുന്നു. "ഡിജിറ്റൽ ക്യാമറകൾ യാഥാർത്ഥ്യമാകുന്ന കാലത്ത് സാധാരണക്കാരനുപോലും പേനകൾ പോലെ ക്യാമറകൾ വാങ്ങി ഉപയോഗിക്കാൻ പറ്റും." എന്ന നിരീക്ഷണം ഈ സാഹചര്യത്തിൽ പ്രസക്തമാകുന്നു.

"ഭവതി ഒട്ടും ഭയപ്പെടേണ്ട. ഞാൻ സരസ്വതി ചാനലിൽ നിന്നാണ്. പെരുകിവരുന്ന ആത്മഹത്യകളെക്കുറിച്ച് ഒരു എക്സ്ക്ളൂസിവ് ഫീച്ചർ ഷോട്ടു ചെയ്യുന്നതിന്റെ ഭാഗമാണിത്. ആത്മഹത്യ ചെയ്യുന്നതിനുമുമ്പ് ലോപാമുദ്രയുമായി ഒരു ചെറിയ അഭിമുഖം ഞങ്ങൾക്കനുവദിക്കണം. അതിന്നുശേഷം ഭവതിയുടെ ആത്മഹത്യ ഞങ്ങൾ ലൈവായി ത്രിലോകങ്ങളിലും സംപ്രേഷണം ചെയ്യും." അംബികാസുതന്റെ 'മോക്ഷ'ത്തിലെ രംഗമാണിത്. ജീവിതത്തിന്റെ എല്ലാ തടയണകളും ഭേദിച്ചുകൊണ്ടുള്ള കാലപ്രവാഹത്തിൽ ക്ഷണികവും ഉപരിപ്ലവവുമായ തലങ്ങളിൽ മാത്രം മേയാൻ മനുഷ്യനെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്ന അവന്റെ എല്ലാ സ്വകാര്യതകളും ഇല്ലാതാക്കുന്ന ചാനലുകളുടെ അതിപ്രസരം; ക്യാമറക്കണ്ണുകൾ മലയാളത്തിലെ സജീവ സാന്നിദ്ധ്യമായി മാറുന്ന പശ്ചാത്തലത്തിന്റെ പരിഹാസ്യത ശ്രദ്ധേയമാണ്.

പ്രതിരോധപ്രവണത, സാഹസികത, വിപദിധൈര്യം ഇത്യാദി സഹജവാസനകളാണ് മനുഷ്യജീവിതത്തെ അർത്ഥപൂർണ്ണമാക്കുന്നത്. സന്ദിഗ്ധഘട്ടങ്ങളിലുള്ള ഇവയുടെ ഇടപെടലുകളുടെ ഏറ്റക്കുറച്ചിലുകൾ ജീവിതത്തിലെ ജയപരാജയങ്ങളെ നിർണ്ണയിക്കുന്നു. മനുഷ്യൻ ശരീരം മാത്രമായി ചുരുങ്ങുകയും ചിന്തയും, മനസ്സും അപ്രസക്തമാവുകയും ചെയ്ത ദശാസന്ധിയിൽ നഷ്ടമായിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഭാവങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള വീണ്ടുവിചാരത്തിന്ന് പ്രേരിപ്പിക്കുന്നത് എന്തുകൊണ്ടും ആശാവഹമാണ്. പക്ഷേ പ്രതിരോധിക്കപ്പെടേണ്ടത് ഇത്തരം ഭാവങ്ങൾ പോലും കച്ചവടവൽക്കരിക്കുന്ന സ്ഥാപനങ്ങളാണെന്ന് തിരിച്ചറിയാൻ നാം വൈകുകയോ, വൈമുഖ്യം പ്രകടിപ്പിക്കുകയോ ചെയ്യുന്നു.

സാഹസികത ഏതുകാലത്തും യൗവനത്തിന്റെ മുഖമുദ്രയായിരുന്നിട്ടുണ്ട്. സാഹസികതയിൽ നിന്നും ജന്യമാകുന്ന ഉദ്വേഗങ്ങളാണ് ഇന്ന് മാധ്യമങ്ങളുടെ വിജയസാധ്യതയെ ഇരട്ടിപ്പിച്ചത്. പുതിയ കമ്പോളതന്ത്രങ്ങളിലൂടെ പുതിയൊരു തരം മാധ്യമ ഉപഭോഗാവസ്ഥ ഇവിടെ സംസൃഷ്ടമായി. കേരള

ത്തിലെ നഗരങ്ങളെയെന്നപോലെ ഗ്രാമങ്ങളെയും ഇതു ബാധിക്കുകയുണ്ടായി. ടെലിവിഷനും, ക്രെഡിറ്റ്കാർഡുകളും, സെല്ലുലാർഫോണും കേരളീയ ജീവിതത്തിന്റെ ഭാഗമായി. ധനികദരിദ്രഭേദമില്ലാതെ മലയാളികൾ ഇതിലേക്ക് വഴുതി. വൈരുദ്ധ്യങ്ങൾ നിറഞ്ഞ സങ്കീർ ണ്ണമായ ഒരു സാമൂഹിക സാഹചര്യം ഇതോടെ സംജാതമായി. ഈ സങ്കീർണ്ണതയാണ് മുകളിൽ എടുത്തു പറഞ്ഞ കഥകളിലെ പ്രമേയം. മനുഷ്യന്റെ ഉത്കണ്ഠകളുടെ നൈതികതലത്തെ അപ്പാടെ തകർത്തുകളയുന്നതാണ് ഇവിടെ സംസ്കൃതി.

തിരക്കേറിയ ട്രാൻസ്പോർട്ട് സ്റ്റാന്റിലെ വിഷ്വൽ മീഡിയാരംഗത്തെ സാഹസിക ജേർണലിസമാണ് സന്തോഷിന്റെ കഥയുടെ പശ്ചാത്തലം. ഇതിന്ന് സാക്ഷികളാകുന്ന രജീന്ദർ പാണ്ഡെയും കിഷോർലാലും ചാനലിന്റെ സ്വന്തം ആക്ടേഴ്സായ ചെറുപ്പക്കാരനും യുവതിയും തമ്മിലൊരുക്കിയ സാഹസിക രംഗം.

"ദാ ചെറുപ്പക്കാരൻ അവളുടെ കവിളിൽ തൊട്ടുകഴിഞ്ഞു."

കിഷോർ ഉത്തേജിതനായി.

"പെൺകുട്ടി യാത്രക്കാരിൽ ചിലരോട് എന്തോ പരാതിപ്പെടുന്നുണ്ട്. അവർക്കിടയിൽ നിന്നും കണ്ണുകളിൽ നിർഭയത്വവും നിശ്ചയദാർഢ്യവുമുള്ള ഒരു മധ്യവയസ്ക മുന്നോട്ടുവന്ന് പെൺകുട്ടിയുടെ കൈപിടിച്ച് ഇംഗ്ളീഷിൽ അഭിനന്ദിച്ചു."

"തന്റെ രക്തക്കുഴലുകൾ മുഴുവൻ ശൂന്യമായിക്കഴിഞ്ഞുവെന്നും പൊള്ളുന്ന ഭയം അവിടേയ്ക്ക് അരിച്ചുകയറുകയാണെന്നും പെൺകുട്ടിക്കു തോന്നി. ആൾക്കൂട്ടത്തിന്റെ മാനസികനില അവൾക്കു പിടിയില്ല."

"ഇത് ടി.വി. പ്രോഗ്രാമൊന്നുമല്ല. മനോജ് ഒച്ചവച്ചു. ആ ബെഹൻ ചൂത്ത് ആ കുട്ട്യേ പൊക്കാൻ നോക്വാണ്." രജീന്ദർ പാണ്ഡെ പൊട്ടിച്ചിരിച്ചു.

"ആരേ, നീയാര്, സോഷ്യൽ ആക്ടീവിസ്റ്റോ. പ്രതികരിക്കും മുമ്പ് നീ പോയി കൃത്യമായി ചാനലുകൾക്കാണ്. എം.ടി.വി.ക്കാരിൽ നിന്ന് മോട്ടിച്ചെടുത്ത ഒരൈറ്റാ ഇത്."

സീൻ രണ്ട്, റെയിൽവേസ്റ്റേഷൻ: ആ സമയത്ത് തെക്കുഭാഗത്തേക്കു പോകുന്ന ഒരു ഗുഡ്സിന്റെ ചൂളം വിളി ദൂരെ കേട്ടുതുടങ്ങി. പ്ലാറ്റ് ഫോമിലെ റെയിലുകളെ അത് വിറയലായി ബാധിച്ചു. പെട്ടെന്ന് രണ്ടു കുഞ്ഞുങ്ങളടങ്ങിയ നാലംഗകുടുംബം പാളത്തിലേക്ക് പാടുകയും പരസ്പരം ആഞ്ഞുപുണർന്ന് ട്രാക്കിൽ തലചേർത്ത് കണ്ണുകളടച്ച് കിടക്കുകയും ചെയ്തു. വണ്ടിയാണെങ്കിൽ നൂറുമീറ്റർ മാത്രം അകലെ. രക്തം കുപ്പിച്ചില്ലുകൾപോലെ പൊട്ടിത്തകർന്ന് മാംസത്തിൽ തുളഞ്ഞുകയറിയ നിമിഷം.

എങ്ങുനിന്നോ പാഞ്ഞുവന്ന ഒരു യുവാവ് ആ കുടുംബത്തിന്നു നേരെ കുതിച്ചതും അവരെ തള്ളിമാറ്റിയതും എഞ്ചിൻ അവരുടെ അലർച്ചയെ

അരച്ചുകൊണ്ട് പാഞ്ഞുപോയതും ഒരേ നിമിഷം. ഈ രംഗത്തെ നേരിടാൻ പറ്റാത്ത രണ്ടുമൂന്നു സ്ത്രീകൾ പ്ലാറ്റ്ഫോമിൽ തല ചുറ്റി വീണു.

ഏറ്റവും പിന്നിലെ ക്യാബിൻ നീങ്ങിയപ്പോൾ രക്ഷകനായ ചെറുപ്പക്കാരൻ സുസ്മേരവദനനായി കരിങ്കൽ ചീളുകളിൽ കിടക്കുന്നു. ദൂരെ നിർത്തിയിട്ട കാറും, സജ്ജമായ ക്യാമറയും. പെൺകുട്ടി ക്ഷമാപണത്തോടെ ഇത് ടി.വി. പ്രോഗ്രാമാണെന്ന് കാണികളെ ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്നു. വളരെ സാഹസികമായ പ്രോഗ്രാമിനുവേണ്ടി ഇത്രയും പേരെ അമ്പരപ്പിക്കേണ്ടിവന്നതിൽ ക്ഷമ ചോദിക്കുന്നു. കാലറ്റുപോയ ചെറുപ്പക്കാരന് പെൺകുട്ടി നിസ്സംഗതയോടെ ടീഷർട്ട് സമ്മാനിക്കുന്നു.

പ്രയോജകരെയും കാത്ത് എന്ന കഥയിലെ മറ്റൊരു രംഗം കാണുക:

ഇന്ദുകുമാരിയുടെ വീട്ടിലെത്തിച്ചേരുന്ന ചാനൽസംഘം. അവർ നാടകീയമായി പറഞ്ഞു. ഞങ്ങൾ ഇന്ദുകുമാരിയെ തട്ടിക്കൊണ്ടുപോകാൻ വന്നതാ. കാമുകനും നാട്ടുകാർക്കും ഉത്ക്കണ്ഠയായി. ചെറുത്തുനിൽപ് മഞ്ഞായി. ഇന്ദുകുമാരിയുടെ കണ്ണുകൾ വാനിലെ ക്യാമറയെ കണ്ടു കഴിഞ്ഞിരുന്നു. ടി.വി. പരിപാടികൾ സ്ഥിരം കാണുന്നതുകൊണ്ട് അവൾ ക്ക് കാര്യം മനസ്സിലായി. ടി.വി.യിൽ മുഖം കാണിക്കുക അവളുടെ ഗൂഢമോഹമാണ്. നേരത്തെ അറിഞ്ഞിരുന്നെങ്കിൽ ഇത്തിരി പൗഡറൊക്കെ പൂശി ഒരുങ്ങി നിൽക്കാമായിരുന്നു. എണ്ണമയമുള്ള തൊലിയായതുകൊണ്ട് പൗഡറിട്ടില്ലെങ്കിൽ വല്ലാത്ത എണ്ണത്തിളക്കം കാണും, പ്രത്യേകിച്ച് മൂക്കിൽ.

കല്യാണപ്പന്തലിലേക്ക് നവവധുവെന്നവണ്ണം ഇന്ദുകുമാരി ഒരു കാൽ മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുകയും കുഞ്ഞന്നാമ്മയുടെ ഉഗ്രമായ വലിയലിൽ ബാലൻസു തെറ്റി വീഴുകയും ചെയ്തു.

എവിടെ അഭിനയം അവസാനിക്കുന്നു, എവിടെ ജീവിതം തുടങ്ങുന്നു എന്നറിയാത്ത നിസ്സഹായരായ ജനങ്ങൾ. എങ്കിലും ക്യാമറയെ നോക്കാ തിരിക്കാൻ അവർ പാടുപെട്ടു.

സാമൂഹികമായ വിപരീതങ്ങളോടൊപ്പം ആന്തരികമായ വിപരീതങ്ങളും നിലനിൽക്കുന്നുണ്ടെന്ന് ഈ കഥ നമ്മെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. ഇവ സൃഷ്ടിക്കുന്ന സംഘർഷം ഉപരിതലസ്പർശിയായ യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്നു വഴങ്ങുന്നതല്ല. ജീവിതത്തിന്റെ ദുരന്തസ്വഭാവത്തിലേക്കും വൈരുദ്ധ്യങ്ങൾക്കും പിന്നിലെ അധികാരഘടന ചോദ്യം ചെയ്യപ്പെടേണ്ടതുണ്ട്; പ്രതിരോധിക്കപ്പെടേണ്ടതുണ്ട്.

സംസ്കാരവും ഭാഷയും സമൂഹവും ഭരണകൂടവും, മാധ്യമങ്ങളും വ്യത്യസ്തമായ അധികാരബന്ധങ്ങളാൽ നിർണ്ണയിക്കപ്പെട്ടതാണെന്ന തിരിച്ചറിവ് മലയാളത്തിൽ മികച്ച കഥകളുടെ സൃഷ്ടിക്ക് കാരണമായിട്ടുണ്ട്. കേരളീയ സമൂഹത്തിന്റെ പരിണാമങ്ങളുടെയും ഭാഷയിലും ആഖ്യാനത്തിലുമുണ്ടായ പുതിയ മാർഗ്ഗാന്വേഷണങ്ങളുടെയും വെളിച്ചത്തിലാണ് കഥാകൃത്തുക്കൾ

അധികാരഘടനയെ അഭിമുഖീകരിച്ചത്. പൂർവ്വമാതൃകകളെല്ലാം നഷ്ടപ്പെട്ട ഉത്തരാധുനികതയുടെ സ്വഭാവവും അധികാരത്തോടുള്ള കലഹത്തിന്റെ സ്വര ഭേദമാണ്. 'മോക്ഷ'ത്തിലെ ലോപാമുദ്രയുടെ ജീവിതത്തെയും ചാനലുകളു ടെ ഇടപെടലിനെയും ഈ പശ്ചാത്തലത്തിൽ വേണം നോക്കിക്കാണാൻ.

സ്ത്രീസഹജമായ ശാരീരികപ്രശ്നങ്ങളുമായി നഗരത്തിലെ ഡോക്ട റെ കണ്ടുമടങ്ങുന്ന ലോപാമുദ്ര. എല്ലാ ചെറുത്തുനില്പുകളെയും തോല്പിച്ച് തന്നെ ബലാൽസംഗം ചെയ്യാനുള്ള ചെറുപ്പക്കാരന്റെ ശ്രമത്തെ ക്യാമറയി ലാക്കുന്ന ഗംഗാചാനൽ. ടി.വി. പ്രോഗ്രാമാണെന്നറിഞ്ഞപ്പോൾ മകളുടെ മാന ഹാനിപോലും വിസ്മരിക്കുകയും ഹർഷോന്മാദം അനുഭവിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന മാതാപിതാക്കൾ. "ചേച്ചീ- ഇതൊരു ഷൂട്ടിംഗ് മാത്രം. ജനങ്ങളെ പ്രത്യേകിച്ച് സ്ത്രീകളെ ബോധവൽക്കരിക്കാൻ വേണ്ടിയുള്ള ഗംഗാചാനലിന്റെ പ്രോഗ്രാ മാണിത്. നമ്മുടെ നാട്ടിലിന്ന് സ്ത്രീകൾ പരക്കെ ആക്രമിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. റോഡുകളിൽ ബസ്സുകളിൽ തീവണ്ടികളിൽ ഓഫീസുകളിൽ എന്നുവേണ്ട, എല്ലാ പരിസരങ്ങളിലും പീഡിപ്പിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. പുരുഷനെ ചെറുക്കാനുള്ള ശക്തി സ്ത്രീകൾ ആർജ്ജിക്കണം. ഇതാ ലോപാമുദ്ര ഇതിന്ന് ഉത്തമ മാതൃ കയായിരിക്കുന്നു. എത്ര ധീരമായാണ് ഈ കേരളപുത്രി - ഈ വീരാംഗന അന്യനൊരുത്തന്റെ പീഡനങ്ങളെ ചെറുത്തുനിൽക്കുന്നത്. ലോപാമുദ്ര കേര ളത്തിലെ വനിതമാർക്കൊരു മാതൃകയാണ്. ഗിവ് ഹേർ എ ബിഗ് ഹാന്റ്." മനുഷ്യന്റെ എല്ലാ യുക്തിയും വിശ്വാസവും പാരമ്പര്യബോധവും തകർത്തു കളയുന്ന ഈ പരിണാമം ഉത്തരാധുനികരചനകളുടെ സവിശേഷതയാ ണ്.[2] വിവരസാങ്കേതികവിദ്യയ്ക്കും മാധ്യമങ്ങൾക്കും ആധുനികജീവിത ത്തിന്റെ മേലുള്ള അപ്രതിരോധ്യതയാണ് ഇവിടെ കാണുന്നത്. പുതിയ ജീവി തപരിസരത്തിൽ നഷ്ടമായിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന സ്മൃതിബോധത്തിലൂടെ മാത്രമേ ഇത്തരം അവസ്ഥകളെ പ്രതിരോധിക്കാനൊക്കൂ.

സാമൂഹികത ആർഭാടവും വാചാലവുമായ പുറന്തോടായി മാറുകയും മനുഷ്യകർത്തൃത്വം അതിന്നുള്ളിൽ തടവിലാക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ, സ്വന്തം ഭാഗധേയം അന്വേഷിക്കുകയും രൂപപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്ന മനു ഷ്യൻ ഇവിടെ നിസ്സഹായനായിത്തീരുന്നു.

സമകാലിക കഥാലോകത്തിന്റെ പുതിയ മുഖം ഈ കഥകൾക്കുണ്ട്. പ്രമേ യപരമായ വ്യത്യസ്തതയെന്നപോലെ രൂപവൈചിത്ര്യവും ഈ കഥകളെ ശ്രദ്ധേയമാക്കുന്നു. അന്തർഭാവത്തിന്നനുസരിച്ച വൈവിധ്യം നിറഞ്ഞ രൂപ മാതൃകകളാണിവയുടേത്.

അത്യധികം സങ്കീർണ്ണവും ആസുരവുമായിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന വർത്തമാ നകാലത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ കുടുതൽ മാനുഷികവും നൈതികവുമായ തലത്തിലേയ്ക്ക് വായനക്കാരനെ നയിക്കുന്നവയാണ് ഈ കഥകൾ. അയു

ശേഷം 15-ാം പേജിൽ

അദ്വൈതദർശനം ആധുനികസാഹിത്യത്തിൽ

കെ.പി. ബാബുദാസ്

ഉപനിഷത്തുകളിലും ഭഗവദ്ഗീതയിലും ബ്രഹ്മസൂത്രങ്ങളിലും പ്രതിപാദിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നവയും തനിക്ക് ഗുരുമുഖത്തുനിന്ന് ഉപദേശരൂപേണ പകർന്നു കിട്ടിയവയുമായ ദാർശനികതത്ത്വങ്ങളെ യുക്തിഭദ്രമായി തന്റെ കൃതികളിലൂടെയാവിഷ്കരിക്കുകയെന്നതാണ് ശ്രീ ശങ്കരാചാര്യർ ചെയ്തത്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഈ ആവിഷ്കരണത്തോടെയാണ് അദ്വൈതവേദാന്തസിദ്ധാന്തം ലക്ഷണയുക്തമായ ഒരു ദാർശനിക പ്രസ്ഥാനമായി മാറിയത്. ഇത് സ്വീകാര്യമാണോ അതോ തിരസ്കാര്യമാണോ എന്നും മറ്റും ഗൗരവബുദ്ധ്യാ മറ്റുള്ളവർ ചിന്തിക്കാൻ തുടങ്ങിയതും അക്കാലം മുതലാണ്. അതുകൊണ്ടാണ് "ശങ്കരാചാര്യരുടെ അദ്വൈതവേദാന്തം" എന്നിങ്ങനെ അദ്വൈതവേദാന്തദർശനത്തിന്റെ സ്ഥാപകത്വം കാലക്രമേണ ശങ്കരന് പതിച്ചുകിട്ടിയത്.

ബ്രഹ്മമൊന്നു മാത്രമാണ് സത്യം, പ്രപഞ്ചം മിഥ്യയാണ്, ജീവൻ ബ്രഹ്മം തന്നെയാണ്, അറിവുകൊണ്ടുമാത്രമാണ് മോക്ഷം-ഇവയാണ് അദ്വൈതവേദാന്ത ശാസ്ത്രത്തിന്റെ കാതലായ തത്ത്വങ്ങൾ. ഇവ സ്ഥാപിച്ചെടുക്കുന്നതിന് ഒഴിച്ചുകൂടാനാകാത്ത ചില സിദ്ധാന്തങ്ങളാണ് മായാവാദം, സത്താത്രയവാദം, വിവർത്തവാദം തുടങ്ങിയവ. ഒരു കണക്കിൽപറഞ്ഞാൽ മായാവാദമെന്നത് ശാങ്കരസിദ്ധാന്തത്തിന്റെ നെടുന്തൂണുകളിലൊന്നാണ്. ശങ്കരൻ ഏറ്റവുമധികം പഴി കേട്ടിട്ടുള്ളതും മായാവാദത്തിന്റെ പേരിലാണ്.

വിദ്യയും അവിദ്യയും

മായ, അവിദ്യ, അജ്ഞാനം എന്നീ മൂന്നു വാക്കുകൾ പലപ്പോഴും പര്യായപദങ്ങളായിട്ടാണ് വേദാന്താചാര്യന്മാർ പ്രയോ

ഗിച്ചിട്ടുള്ളത്. അറിവിന് വിരുദ്ധമായിട്ടുള്ള ഒരു പ്രതിഭാസമാണിത്. ആത്യന്തികമായ അറിവ് ഒന്നേയുള്ളു. അതാണ് വിദ്യ. മറ്റെല്ലാ അറിവുകളും അറിവില്ലായ്മയും അവിദ്യയുടെ (മായയുടെ) പരിധിയിൽ വരുന്നു. വിദ്യയുടെ സ്ഫുരണം നമുക്കനുഭവവേദ്യമാകുമ്പോൾ നാം മായയുടെ ബന്ധനത്തിൽ നിന്ന് വിമുക്തരാകുന്നു. എപ്പോഴും സ്ഫുരിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന വിദ്യയും അതിനെയാവരണം ചെയ്തുനില്ക്കുന്ന അവിദ്യാവിലാസങ്ങളുമാണ് അദ്വൈതവേദാന്തത്തിന്റെ സജീവമായ ചർച്ചാവിഷയങ്ങളിലൊന്ന്.

"ഞാൻ ബ്രഹ്മമാണ്" എന്ന സാക്ഷാത്കാരാത്മകമായ ജ്ഞാനമാണ് അദ്വൈതവേദാന്തത്തെസ്സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പരമമായ അറിവ്. ഈ ജ്ഞാനമുണ്ടാകണമെങ്കിൽ പടിപടിയായി അവിദ്യയെ തരണം ചെയ്യണം. അവനവനെക്കുറിച്ച് ഇതുവരെ മനസ്സിലാക്കിയിട്ടുള്ളതെല്ലാം തെറ്റായിരുന്നുവെന്ന് ആദ്യമേതന്നെയറിയണം. പിന്നീട് "യഥാർത്ഥത്തിൽ ഞാൻ ആര്" എന്ന അന്വേഷണത്വരയുളവാകണം. അടുത്ത ഘട്ടം അന്വേഷണവും യാഥാർത്ഥ്യസാക്ഷാത്ക്കാരവുമാണ്.

ഇങ്ങനെ ചിന്തിച്ചുനോക്കുമ്പോഴാണ് ശ്രീ എം.മുകുന്ദന്റെ ചില ചെറുകഥകൾക്ക് അദ്വൈതവേദാന്ത ദർശനവുമായുള്ള അഭേദ്യ രക്തബന്ധം നാം കണ്ടെത്തുന്നത്.

മുകുന്ദനും വേദാന്തവും

ഗുരുമുഖത്തുനിന്ന് നിഷ്കർഷയായി വേദാന്തശാസ്ത്രമഭ്യസിച്ചയാളൊന്നുമല്ല മുകുന്ദൻ. വേദാന്തപരങ്ങളായ സാഹിത്യകൃതികൾ രചിക്കാൻ അതിന്റെയാവശ്യവുമില്ല. കാരണം ചിന്താശീലരായ എല്ലാ മനുഷ്യരുടെയുമുള്ളിന്റെയുള്ളിൽ വേദാന്തദർശനത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മാംശങ്ങൾ ഒളിഞ്ഞുകിടപ്പുണ്ട്. മനുഷ്യജീവിതത്തിൽ അനിവാര്യങ്ങളാണല്ലോ പരാജയങ്ങളും നഷ്ടങ്ങളും വിയോഗങ്ങളും വിരഹങ്ങളും മറ്റും. ഇവയെല്ലാം സംഭവിക്കുമ്പോൾ ഇവയെയൊക്കെ മറികടക്കാൻ നമ്മെത്തുണയ്ക്കുന്നത് നമ്മുടെ ഉള്ളിന്റെയുള്ളിലുള്ള ഈ വേദാന്തവാസനയാണ്. അവ കണ്ടെടുത്ത് കലാപരമായും യുക്തിയുക്തമായും അവതരിപ്പിച്ചുവെന്നതാണ് ഉപനിഷദാചാര്യന്മാരും ശങ്കരനും ചെയ്ത സേവനം.

തികച്ചും സാധാരണമായ ശൈലിയിൽ സാധാരണവാക്കുകളുപയോഗിച്ച് ഒരു സാധാരണ കഥ പറയുക: അങ്ങനെ പറഞ്ഞുപറഞ്ഞുവരുമ്പോൾ അതൊരസാധാരണ കഥയായിത്തീരുക-ആധുനികസാഹിത്യകാരന്മാരിൽ മുകുന്ദന്റെയും എം.പി. നാരായണപിള്ളയുടെയും പ്രത്യേകത ഇതാണ്. "ഞാനൊരു മഹത്തായ ദാർശനിക സമസ്യ അവതരിപ്പിക്കാൻ പോകുന്നു. എല്ലാവരും ശ്രദ്ധിക്കുക" എന്നും മറ്റുമുള്ള കൃത്രിമനാട്യങ്ങളൊ ദാർശനികജാടകളൊ ഇവിടെ കാണില്ല. വിഭ്രമിപ്പിക്കുന്ന പദപ്രയോഗങ്ങളുമുണ്ടാകില്ല. പറയാൻ

കാര്യമായ വിഷയമൊന്നും കയ്യിലില്ലാത്തവർക്കാണല്ലോ ഇതിന്റെയൊക്കെ യാവശ്യം വരിക.

മുകുന്ദന്റെ "രാധ-രാധ മാത്രം" "പ്രഭാതം മുതൽ പ്രഭാതംവരെ" "അജ്ഞൻ" എന്നീ ചെറുകഥകളാണ് ഇവിടെ ഹ്രസ്വമായ ഒരവലോകനത്തിന് വിധേയമാക്കാനുദ്ദേശിക്കുന്നത്.

രാധ-രാധ മാത്രം

ഒരു പെൺകുട്ടിയാണിവിടെ കഥാപാത്രം. താൻ രാധയാണ്, തനിക്കൊരു വീടുണ്ട്, അച്ഛനമ്മമാരുണ്ട്, സുരേഷെന്നൊരു സ്നേഹിതനുണ്ട്. ഇതൊക്കെ അവളുടെ ഉറച്ച വിശ്വാസങ്ങളാണ്. ഈ വിശ്വാസങ്ങൾക്കനുസൃതമായിട്ടാണ് അവളുടെ പെരുമാറ്റങ്ങളെല്ലാം. പക്ഷെ ആരുമവളെയംഗീകരിക്കുന്നില്ല. താൻ രാധതന്നെയാണെന്ന് സ്ഥാപിക്കാൻ അവളാകാവുന്നത്ര ശ്രമിക്കുന്നുണ്ടെ ങ്കിലും എല്ലാം വ്യർത്ഥമാകുന്നു. അച്ഛനമ്മമാരും സ്നേഹിതനും മാത്രമല്ല പക്ഷികളും വൃക്ഷങ്ങളും സമുദ്രവും കാറ്റും ആകാശവും ഭൂമിയുമെല്ലാം ഏക സ്വരത്തിൽ പറയുകയാണ്. "നീ രാധയല്ല. നിന്നെ ഞങ്ങൾക്കറിയില്ല."

തന്നെക്കുറിച്ച് താൻ കരുതിയിരുന്നതെല്ലാം തെറ്റാണെന്നവൾക്ക് ബോദ്ധ്യമാകുന്ന സന്ദർഭമാണിത്. അവിദ്യയുടെ ഒരു ഘട്ടം ഇവിടെയവസാനിക്കുന്നു. പ്രകൃതിയും അതിനിണങ്ങും വിധം പ്രതികരിക്കുന്നു. "സമുദ്രത്തിൽ നിന്നൂതുന്ന കാറ്റിൽ വൃക്ഷങ്ങൾ ഉലഞ്ഞു. കടൽ തിരതല്ലി. ആകാശത്തിലും ഭൂമിയിലും ഇരുട്ടുപരന്നു, നിറഞ്ഞു."

ഒരു പുതിയ വെളിച്ചത്തിന്റെ നാന്ദിയാണ് ഈ ഇരുട്ട്.

"ഞാൻ ഇന്നയാളിന്റെ പുത്രനാണ്, ഇവരൊക്കെ എന്റെ ബന്ധുക്കളാണ്" എന്നുംമറ്റും ആക്രോശിക്കുന്ന സംസാരിയായ ഒരുവനോട് "നീയങ്ങനെ ആരുടെയും പുത്രനുംമറ്റുമല്ല, സംസാരിയേയല്ല" എന്നിപ്രകാരം തത്ത്വോപദേശം ആരംഭിക്കുന്നതായി ശങ്കരാചാര്യർ ഛാന്ദോഗ്യോപനിഷത്ഭാഷ്യത്തിൽ വർണ്ണിക്കുന്നത് ഇവിടെ ഓർമ്മവരുന്നു. (ഛാന്ദോഗ്യോപനിഷത് 6-14-2).

പ്രഭാതം മുതൽ പ്രഭാതം വരെ

ഒരു റെയിൽവേ സ്റ്റേഷനിൽ തീവണ്ടിയിൽ വന്നിറങ്ങുന്ന ഒരാൾ. സ്റ്റേഷനിൽ കാണപ്പെടുന്ന കാഴ്ചകളും വ്യക്തികളുമെല്ലാം തീർത്തും അപരിചിതങ്ങളായ കൌതുകവസ്തുക്കളാണയാൾക്ക്. അങ്ങനെയിരിക്കെ നാണുനായർ എന്നൊരാൾ അയാൾക്കരികത്തെത്തുന്നു. നാണുനായർ അയാളെയും കൊണ്ട് യാത്രയാകുന്നു. വഴിക്ക് കാണുന്നതെല്ലാം-മൃഗങ്ങൾ, വൃക്ഷങ്ങൾ-തുടങ്ങിയവയെല്ലാം അയാൾക്ക് പരിചയപ്പെടുത്തിക്കൊടുക്കുന്നു. എന്നിട്ട് വീട്ടിലെത്തുന്നു. അയാളുടെ അച്ഛൻ, അമ്മ, ഭാര്യ എല്ലാവരെയും കാണിച്ചുകൊടുക്കുന്നു.

ഇത്രയെല്ലാമായിട്ടും അയാൾക്കാകെ വീർപ്പുമുട്ടലാണ്. അറിയേണ്ട ഏറ്റവും പ്രധാനപ്പെട്ട കാര്യം അറിഞ്ഞിട്ടില്ല. അയാൾ നാണുനായരെ വിളിച്ചു ചോദിക്കുകയാണ്. "എന്റെ പേരെന്താ നാണ്വായരേ? ഞാനാരാ നാണ്വായരേ?"

നീണ്ടുപോകുന്ന റെയിൽപ്പാളങ്ങൾ അനാദിയുമനന്തവുമായ സംസാരത്തിന്റെ പ്രതീകമാണ്. തീവണ്ടിയാകട്ടെ കർമ്മവാസനകളും. നായകൻ സ്റ്റേഷനിൽ വന്നിറങ്ങുന്നത് ഒരു പുതിയ ജന്മത്തിന്റെ ചിത്രീകരണമാണ്. "പുനരപി ജനനം, പുനരപി മരണം,പുനരപി ജനനീ ജഠരേ ശയനം" എന്ന വരികൾ ഈയൊരു ചിത്രീകരണത്തിലൂടെ ഓർത്തുപോകും. പ്രാപഞ്ചികജീവിതത്തിനാവശ്യമായ കാര്യങ്ങൾ മാത്രം പറഞ്ഞുതരാൻ കഴിവുള്ള സാധാരണ ഗുരുനാഥന്മാരെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നു നാണുനായർ. ആത്യന്തികയാഥാർത്ഥ്യമെന്തെന്ന് അയാൾക്കറിയില്ല. പറഞ്ഞുതരാനും പറ്റില്ല. "സംപൂജ്യനായ എന്റെയാചാര്യന് ഇക്കാര്യമറിയില്ല. അറിയാമായിരുന്നെങ്കിൽ എന്തുകൊണ്ട് എനിക്ക് പറഞ്ഞുതന്നില്ല?" എന്ന് ശ്വേതകേതു പറയുന്നുണ്ടല്ലോ. (ഛാന്ദോഗ്യോപനിഷത് 6-1-7).

"വേദങ്ങളെല്ലാം പഠിച്ചാലും അറിയപ്പെടേണ്ട മറ്റെല്ലാം അറിഞ്ഞാലും അവനവനെക്കുറിച്ചുള്ള യാഥാർത്ഥ്യമറിയുംവരെ ഒരുവൻ അകൃതാർത്ഥനായി ത്തന്നെയിരിക്കും" എന്ന ശങ്കരാചാര്യവചനം (ഛാന്ദോഗ്യോപനിഷത് ഭാഷ്യം 6-1-3) ഈ ചെറുകഥയിലൂടെ മുകുന്ദൻ സാർത്ഥകമാക്കിത്തീർക്കുന്നു.

അജ്ഞൻ

"രാധ-രാധ മാത്രം" എന്ന കഥയിൽ വേദാന്തത്തിന്റെ സ്വാധീനമുണ്ടെങ്കിലും കുറേയൊക്കെ നിഗൂഢമാണത്. "പ്രഭാതം മുതൽ പ്രഭാതം വരെ" എന്ന കഥയിൽ കുറേക്കൂടി പ്രകടമാണത്. "അജ്ഞൻ" കഥയിലെത്തുമ്പോഴാകട്ടെ വേദാന്തത്തിന്റെ സ്വാധീനം ഉത്ക്കടമാകുന്നു.

ഒരാൾ വല്ല്യേടത്ത് ശങ്കരൻകുട്ടിയെ അന്വേഷിച്ചലയുകയാണ്. പലരോടുമയാൾ തിരക്കുന്നു. അങ്ങനെയൊരാളേയില്ലെന്ന് ചിലർ പ്രതികരിക്കുന്നു. മറ്റു ചിലർക്കാകട്ടെ വല്ല്യേടത്ത് ശങ്കരൻകുട്ടിയെയറിയില്ലെങ്കിലും വേറേ ചിലരെയൊക്കെയറിയാം. അങ്ങനെ അന്വേഷിച്ച് നടന്നുനടന്ന് ആളെ കണ്ടെത്താനാകാതെ നൈരാശ്യംപൂണ്ട് തളർന്നവശനായി വീട്ടിൽത്തിരിച്ചെത്തുന്ന അയാൾ തന്റെയമ്മയിൽ നിന്ന് മനസ്സിലാക്കുകയാണ്—താൻ തന്നെയാണ് വല്ല്യേടത്ത് ശങ്കരൻകുട്ടി!

ജീവനും ഈശ്വരനും (ബ്രഹ്മം) ഒന്നാണ് എന്ന് പ്രഖ്യാപിക്കുന്ന ഉപനിഷദ്വാക്യങ്ങളെ "മഹാവാക്യങ്ങൾ" എന്നാണ് വേദാന്തികൾ വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത്. ഓരോ വേദത്തിനും ഓരോന്നു വീതം നാല് മഹാവാക്യങ്ങളുണ്ട്. അതിൽ "തത്ത്വമസി" എന്ന മഹാവാക്യത്തിന്റെ ഏറ്റവും ചാരുതയാർന്ന ഒരാവിഷ്കരണമാണ്, അറിഞ്ഞോ അറിയാതെയോ, മുകുന്ദനിവിടെ നിർവ

ഹിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഈശ്വരനെന്നൊന്നില്ലെന്ന് നിഷേധിക്കുന്നവർ, തന്റെ സങ്കല്പങ്ങളിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ രീതിയിൽ ഈശ്വരനെ വർണ്ണിക്കുന്നവർ-ഇങ്ങനെ പലരെയും കണ്ടുമുട്ടി വ്യക്തമായൊരുത്തരം കിട്ടാതെ പുറപ്പെട്ടിടത്തു തന്നെ മടങ്ങിയെത്തുന്ന ഒരുവൻ അവസാനം പരമമായ ആ സത്യം കണ്ടെത്തുന്നു-താൻ തന്നെയാണ് ഈശ്വരൻ!

അറിവിന്റെ പരമകാഷ്ഠയാണിത്. ഇതിനപ്പുറം ഒരറിവില്ല. ഉപനിഷത്തിൽ ഈയറിവ് പകർന്നുകൊടുക്കുന്നത് അച്ഛനാണെങ്കിൽ ഈ കഥയിൽ അത് അമ്മയാണെന്നുമാത്രം.

ശങ്കരനുമുമ്പുള്ള ഒരു വേദാന്താചാര്യനായിരുന്നു ആചാര്യസുന്ദരപാണ്ഡ്യൻ. അദ്ദേഹം ഒരു പദ്യത്തിൽ പ്രസ്താവിച്ചിട്ടുണ്ട് "അന്വിഷ്ട: സ്യാത് പ്രമാതൈവ" എന്ന്. അറിയാൻ ശ്രമിക്കുന്നവൻ തന്നെ അറിയപ്പെടുന്നവനായിത്തീരും എന്നാണിതിന്റെ താത്പര്യം. ഇവിടെ സംഭവിക്കുന്നത് അതാണ്.

സാർവകാലിക പ്രസക്തി

വേദാന്തശാസ്ത്രം വിധിയാംവണ്ണമഭ്യസിച്ച് ആത്മതത്ത്വസാക്ഷാത്ക്കാരം നേടിയവനെ ജീവൻമുക്തൻ, സ്ഥിതപ്രജ്ഞൻ എന്നെല്ലാമാണ് വിളിക്കുന്നത്. സ്ഥിതപ്രജ്ഞനായ ഒരുവൻ ലോകസംഗ്രഹത്തിനുവേണ്ടി കർമ്മങ്ങളനുഷ്ഠിക്കണമെന്ന് ഭഗവദ്ഗീത അനുശാസിക്കുന്നു. സാധാരണമനുഷ്യരെസ്സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ലോകനന്മയ്ക്കുവേണ്ടിയെന്ന ഭാവേന ചെയ്യപ്പെടുന്ന കർമ്മങ്ങളിൽപ്പോലും സ്വാർത്ഥതയുടെ കുറേയേറെയംശങ്ങളുണ്ടാകും. സ്ഥിതപ്രജ്ഞന്റെ കാര്യം വ്യത്യസ്തമാണ്. സ്വാർത്ഥതയുടെ പരിച്ഛിത്തികളിൽ നിന്ന് മോചനം നേടിയവനാണവൻ. അതുകൊണ്ട് ലോകനന്മയ്ക്കുവേണ്ടി നിഷ്കാമ കർമ്മമനുഷ്ഠിക്കാൻ അവനു കഴിയും: അവനേ കഴിയൂ. ഇങ്ങനെ സ്വാർത്ഥതാത്പര്യങ്ങളില്ലാതെ പ്രവർത്തിക്കാൻ മനുഷ്യനെ സന്നദ്ധനാക്കുന്നുവെന്നതാണ് അദ്വൈതവേദാന്തശാസ്ത്രത്തിന്റെ സാർവകാലികപ്രസക്തി. മറ്റൊരു രീതിയിൽപ്പറഞ്ഞാൽ അദ്വൈത തത്ത്വസാക്ഷാത്കാരമെന്നത് നന്നാകാനുള്ള ഏറ്റവും മഹത്തായ മാർഗ്ഗമാണ്. ഇവിടെയാണ് കുഞ്ഞുണ്ണിമാസ്റ്ററുടെ "ഒന്ന്" എന്ന കവിത ശ്രദ്ധേയമാകുന്നത്.

കുഞ്ഞുണ്ണിമാസ്റ്ററും ഒന്നും

"ഒന്നെന്നെങ്ങനെയെഴുതാം" എന്ന ചോദ്യത്തോടെ കവിത തുടങ്ങുന്നു. തുടർന്ന് അതിന് മറുപടി "ഒന്നെന്നിങ്ങനെയെഴുതാം." വളവോ തിരിവോ ചെരിവോ കുനിവോ ഒന്നും ആവശ്യമില്ല. "കുത്തനെ ഒരു വര, കുറിയ വര." ഇവിടെ കുറേശ്ശെയായി ദാർശനിക മാനങ്ങളിലേയ്ക്കെത്തുകയാണ് കവിത. ഒന്നിൽക്കൂടുതൽ വസ്തുക്കളുണ്ടെങ്കിലേ വക്രതയും കുടിലതയും മറ്റുമുണ്ടാകൂ. ഒന്നുമാത്രമാണെങ്കിൽ ഇവയൊന്നുമില്ല. ആർജ്ജവത്തിന്റെ, സത്യാത്മകതയുടെ, ലാളിത്യത്തിന്റെ പ്രതീകമാണ് ഒന്ന്.

"കുത്തനെയൊരു വര, കുറിയ വര. ഒന്നായി-നന്നായി." ഒന്നായി-നന്നായി എന്നു പറയുമ്പോഴേയ്ക്കും കവിത അത്യുദാത്തമായ അദ്വൈത ദർശന മേഖലയിലെത്തിക്കഴിഞ്ഞു. ഒന്നായാൽ, ഒന്നിൽ നിന്നാൽ, അതായത് അദ്വൈത തത്ത്വം സാക്ഷാത്കരിക്കാൻ കഴിഞ്ഞാൽ മനുഷ്യൻ നന്നായി. ആത്യന്തികമായി നന്നാകാൻ മനുഷ്യന് ഈയൊരൊറ്റ മാർഗ്ഗമേയുള്ളു.

പിന്നെ ഇതുതന്നെ തിരിച്ചുപറയുന്നു. "നന്നായാൽ-ഒന്നായി." പാരമാർത്ഥികതത്ത്വസാക്ഷാത്കാരവും നന്നാകലും തമ്മിലുള്ള പരസ്പരപൂരകത്വം ഇവിടെ വ്യക്തമാകുന്നു. "തത്ത്വമസി" എന്ന മഹാകാവ്യം ഒമ്പതു വട്ടം ആവർത്തിക്കപ്പെടുംപോലെ "ഒന്നായി, നന്നായി" എന്നത് പലവട്ടം ആവർത്തിച്ചുകൊണ്ട് ഈ കവിത അവസാനിക്കുന്നു. ഇതിനുമുമ്പൊന്നും അറിയപ്പെടാത്തതും ഉൾക്കൊള്ളാനത്രയെളുപ്പമല്ലാത്തതുമായ യാഥാർത്ഥ്യങ്ങൾ പലവട്ടം ആവർത്തിക്കപ്പെടേണ്ടിവരുമെന്നത് സ്വാഭാവികം മാത്രമാണ്.

ശ്രീ ശങ്കരൻ ജീവിച്ചിരുന്നത് എ.ഡി. എട്ട്-ഒമ്പത് ശതകങ്ങളിലായാണ്. അന്ന് അദ്ദേഹം തന്റെ രചനകളിലൂടെ പൊതുജനസമക്ഷമവതരിപ്പിച്ച തത്ത്വങ്ങൾ ഇന്നും കുറേപ്പേരെയെങ്കിലും സുഖകരമായി അലട്ടുന്നു. തങ്ങളുടെയാവിഷ്കരണമാദ്ധ്യമങ്ങളിലൂടെ സ്വയമറിയാതെതന്നെ അവരിൽപ്പലരുമത് പുറത്ത് പ്രകടിപ്പിക്കുന്നു. ഒരു ദർശനത്തിന്റെ കാലികപ്രസക്തിക്ക്, വിജയത്തിന്, ഇതില്പരം തെളിവെന്തു വേണം?

●

മലയാളിയുടെ അവതാരങ്ങൾ

ഡോ. അംബികാസുതൻ മാങ്ങാട്

നവോത്ഥാന കാലം മുതൽ മലയാളിയുടെ ജീവിതത്തിന്റെ സ്പന്ദങ്ങൾ വേഗത്തിലും ആഴത്തിലും സൂക്ഷ്മത്തിലും കൂടുതൽ പിടിച്ചെടുത്തത് കഥാസാഹിത്യമാണ്. അരനൂറ്റാണ്ട് മുൻപ് മലയാളിയുടെ മുഖ്യധർമ്മസങ്കടമായി കഥയിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടത് ദാരിദ്ര്യം എന്ന പ്രമേയമാണ്. ആളുകൾ പട്ടിണികിടന്ന് മരിക്കുകയോ ആത്മഹത്യ ചെയ്യുകയോ ചെയ്തു. കാരൂരിന്റെയും ബഷീറിന്റെയും തകഴിയുടെയും വർക്കിയുടെയും രചനകളിൽ ദാരിദ്ര്യം എന്ന പ്രമേയം ശക്തമായി ആവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ടു. എന്നാൽ കാലക്രമത്തിൽ ദാരിദ്ര്യം എന്ന പ്രമേയം തന്നെ നമ്മുടെ സാഹിത്യത്തിൽ നിന്നും കാലഹരണപ്പെടുന്നുണ്ട്. പുതിയ പ്രമേയങ്ങൾ കടന്നുവരികയും കഥാസാഹിത്യം വിവിധങ്ങളായ പരിണാമഘട്ടങ്ങളെ അഭിമുഖീകരിക്കുകയും ചെയ്തു. ഇപ്പോഴിതാ ദാരിദ്ര്യം എന്ന പ്രമേയം പുതിയൊരു തലത്തിൽ മലയാള കഥയിലും ജീവിതത്തിലും വീണ്ടും രൂപം കൊള്ളുകയാണ്. ദാരിദ്ര്യം എന്ന പ്രമേയത്തിന് സംഭവിച്ച രൂപപരിണാമം രണ്ട് കഥകളിലൂടെ - കാരൂരിന്റെ അത്ഭുതമനുഷ്യൻ, എൻ. പ്രഭാകരന്റെ മായാമയൻ - അവലോകനം ചെയ്യുകയാണ്.

അത്ഭുതമനുഷ്യൻ

മണ്ണിൽ വേരുന്നിയ കഥകളാണ് കാരൂരിന്റേത്. മനുഷ്യരുടെ ഇല്ലായ്മകളും വല്ലായ്മകളും ആണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ മുഖ്യവിഷയമെന്ന് നമുക്കറിയാം. ദാരിദ്ര്യദുഃഖത്തിന്റെ ഹൃദയമാഥികളായ ഒട്ടനവധി ചിത്രങ്ങൾ കാരൂർ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഒട്ടിയ വയറിന് മീതേ മുഷിഞ്ഞ മുണ്ട് മുറുക്കിയുടുത്ത്, പച്ചവെള്ളം മാത്രം കുടിച്ച്, എരിയുന്ന വയറുമായി കുട്ടികളെ പഠിപ്പിക്കാനെത്തുന്ന ദരിദ്രരിൽ ദരിദ്രരായ വാദ്ധ്യാന്മാരുടെ ദയനീയ ചിത്ര

ങ്ങൾ ഒന്നരഡസനോളം കഥകളിൽ കാരൂർ ഹൃദയസ്പർശിയായി അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. നിരൂപകരുടെ ശ്രദ്ധ അധികമൊന്നും പതിയാത്ത 'അത്ഭുതമനുഷ്യൻ' കണ്ണീരിൽ കുതിർന്ന ചിരിയോടെ മാത്രം വായിക്കാവുന്ന ഒരു കഥയാണ്.

മാനേജ്മെന്റിന്റെ അന്തസ്സിന് ഹാനികരമായി പ്രവർത്തിച്ച പ്രൈമറി സ്കൂൾ അധ്യാപകനായ നാണുപിള്ളയെ സർവ്വീസിൽ നിന്നും പിരിച്ചുവിടാനിടയായ സംഭവമാണ് അത്ഭുതമനുഷ്യനിലെ കഥാവസ്തു. ഉത്സവച്ചന്തയിൽ എത്തിച്ചേർന്ന നാണുപ്പിള്ള വിഭവസമൃദ്ധമായ വാണിഭത്തെരുവിലൂടെ വിശന്ന് പൊരിഞ്ഞ് നടക്കുന്നു. ഒരു ചായയും വടയും കഴിച്ചപ്പോൾ കൈയ്യിലുള്ള (കടം വാങ്ങിയ) കാശ് തികയാതെ വന്നു. കൂടെ പഠിച്ച ഒരാൾ വന്ന് വാദ്ധ്യാരുടെ മാനം രക്ഷിച്ചു. ക്ഷേത്രത്തിന്റെ നടയിൽ ചെന്ന് "ദാരിദ്ര്യദുഃഖം മാറ്റിത്തരണേ, അനാഥരക്ഷക" എന്നയാൾ ഉള്ളുരുകി പ്രാർത്ഥിച്ചു. നാല് കൊല്ലമായി തന്റെ ഭാര്യ ആവശ്യപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഒരു ചീനച്ചട്ടിയും മകൾക്ക് നാല് കുപ്പിവളയും വാങ്ങാൻ ഒരു നിവൃത്തിയും കാണാതെ ഉത്സവപ്പൊലിമയിലൂടെ അയാൾ ദുഃഖിച്ചു നടക്കുകയാണ്. ഒടുവിൽ 'അത്ഭുതമനുഷ്യൻ' എന്ന പരസ്യബോർഡ് കണ്ട് അയാൾ നിൽക്കുന്നു. രണ്ടരയടി പൊക്കവും 25 റാത്തൽ തൂക്കവും മുപ്പത്തിയാറ് വയസ്സുമുള്ള പല്ലുവന്നിട്ടില്ലാത്ത അത്ഭുതമനുഷ്യനെ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന സ്ഥലമാണത്. അത്ഭുതമനുഷ്യനെപ്പോലെ ഒരു വാദ്ധ്യാരായ തന്നെയും പ്രദർശിപ്പിക്കാമെന്ന ഒരു താരതമ്യപ്പെടുത്തലിൽ അയാളുടെ ചിന്ത എത്തിച്ചേരുന്നു.

ഉടമസ്ഥന്റെ പ്രീതി സമ്പാദിച്ച് നാണുപിള്ള പ്രദർശന ശാലയിൽ കയറി. രാപ്പകൽ ആളുകൾ വരുന്നതിനാൽ അനങ്ങാതെ നിൽക്കുന്ന അത്ഭുതമനുഷ്യന് വിശ്രമം കിട്ടുന്നില്ലെന്നും അയാൾക്ക് വിശ്രമിക്കാൻ താല്പര്യമുണ്ടെന്നും ഉടമസ്ഥൻ നാണുപിള്ളയെ അറിയിക്കുന്നു. അത്ഭുതമനുഷ്യനായി കുറച്ചുനേരം കൂട്ടിൽക്കയറി നിൽക്കാൻ നാണുപിള്ള തയ്യാറായി. ഒരു ചീനച്ചട്ടിയും നാലു കുപ്പിവളയും വാങ്ങാനുള്ള കാശ് കിട്ടുമെന്ന കരാറിൽ. അത്ഭുതമനുഷ്യനായി, ഒരു ചീനച്ചട്ടിക്ക് വേണ്ടി പ്രദർശനവസ്തുവായി അനങ്ങാതെ നിൽക്കുന്ന ആ സ്കൂൾ വാദ്ധ്യാരുടെ ചിത്രം ഉള്ളുലയ്ക്കുന്ന മട്ടിൽ ദയനീയമാണ്. 'പുതിയ അത്ഭുതമനുഷ്യൻ' എന്ന ബോർഡ് വച്ചതോടെ ധാരാളം ആളുകൾ ഇടിച്ചുകയറി. അക്കൂട്ടത്തിൽ, നിർഭാഗ്യമെന്നു പറയട്ടെ നാണുപിള്ളയുടെ സ്കൂൾ മാനേജരുമുണ്ടായിരുന്നു. രൂക്ഷമായ ശബ്ദത്തിൽ മാനേജർ നാണുപിള്ളയോട് ചോദിച്ചു:

"ഇതിലെന്താടോ അത്ഭുതം?"

അത്ഭുതമനുഷ്യനായ നാണുപിള്ള ഇപ്രകാരം മറുപടി പറഞ്ഞു:

"ഇരുപത്തിയഞ്ച് കൊല്ലം പട്ടിണി കിടന്നിട്ട് ചാകാത്തത് അത്ഭുതമല്ലേ? ഈ കരിഞ്ചന്തക്കാലത്ത് പത്ത് രൂപ കൊണ്ട് ഒരു കുടുംബം ഒരു മാസം തള്ളുന്നതും അത്ഭുതമല്ലേ? ഒരു സ്ത്രീയും അഞ്ചാറ് കുട്ടികളും പട്ടിണി

യിൽ പൊരിയുന്നത് കണ്ടിട്ട് ലജ്ജയുണ്ടാകാത്തവൻ അത്ഭുതമനുഷ്യനല്ലേ?" ('അത്ഭുതമനുഷ്യൻ', തെരഞ്ഞെടുത്ത കഥകൾ, കാരൂർ, പുറം. 296)

മാനേജർ ദേഷ്യത്തോടെ ഇറങ്ങിപ്പോയി. ചീനച്ചട്ടിയും കുപ്പിവളയും വാങ്ങി വീട്ടിലെത്തിയ നാണുപിള്ളയെ സർവ്വീസിൽ നിന്നും പിരിച്ചുവിട്ട ഓർഡർ കാത്തിരിക്കുന്നുണ്ടായിരുന്നു.

മായാമയൻ

സമകാലിക മലയാള ചെറുകഥയിൽ ഏറ്റവും ശ്രദ്ധേയമായ സാന്നിദ്ധ്യങ്ങളിലൊന്ന് എൻ. പ്രഭാകരന്റെ കഥകളാണ്. പ്രമേയത്തിന്റെയും ആഖ്യാനത്തിന്റെയും വൈവിധ്യമുള്ള അനേകം മേഖലകളിൽ എൻ. പ്രഭാകരന്റെ കഥകൾ ഫലപ്രദമായി സഞ്ചരിക്കുന്നുണ്ട്. ഉപഭോഗാസക്തിയുടെ ഭ്രാന്തിനടിമപ്പെട്ട് യാഥാർത്ഥ്യബോധം നഷ്ടപ്പെടുന്ന ഉണ്ണികൃഷ്ണനെന്ന കഥാപാത്രത്തെയാണ് മായാമയൻ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

'അത്ഭുതമനുഷ്യനി'ലെ നാണുപിള്ളയെപ്പോലെ മദ്ധ്യവർത്തി സമൂഹത്തിൽപെട്ട ഒരു കഥാപാത്രമാണ് 'മായാമയനി'ലെ ഉണ്ണികൃഷ്ണൻ. ഗുമസ്തനായ അയാൾ ഒരു കൊച്ചുവീട്ടിൽ ഭാര്യ, മക്കൾ എന്നിവർക്കൊപ്പം താമസിക്കുന്നു. പലവിധത്തിലുള്ള സാമ്പത്തിക പ്രതിസന്ധി അയാളെ അലട്ടുന്നുണ്ട്. കടം വാങ്ങിച്ച പണം തിരിച്ചുകൊടുക്കാനാവാതെ അയാൾ വീർപ്പുമുട്ടുന്നു. ഓഫീസിൽ ചെന്ന അയാൾ പെട്ടെന്ന് നഗരത്തിലേക്ക് പുറപ്പെടുന്നു. പിന്നീട് ഒരു അത്ഭുത മനുഷ്യനെപ്പോലെ പെരുമാറുന്ന ഉണ്ണികൃഷ്ണനെയാണ് നാം കാണുന്നത്. ന്യൂലൈൻ കൺസ്ട്രക്ഷൻസിൽ ചെന്ന് പതിനഞ്ച് ലക്ഷം രൂപയുടെ വീടിന്റെ പ്ലാൻ നിർമ്മിക്കാൻ അയാൾ വെറുതെ ഓർഡർ കൊടുക്കുകയാണ്. തുടർന്ന് ഗ്രീൻഹിൽസ് അപ്പാർട്ട്മെന്റിലേക്ക് വിളിച്ച് മൂന്ന ലക്ഷത്തിന്റെ ഒരു ഫ്ളാറ്റ് ബുക്ക് ചെയ്യുന്നു. സുഹൃത്തിനെ കണ്ട് പുതിയ മാരുതിക്കാറിന് ഏർപ്പാട് ചെയ്യുന്നു. സാരിക്കടയിൽ ചെന്ന് ഇരുപതിനായിരം രൂപയുടെ ഒരു സാരി പാക്ക് ചെയ്യാൻ പറയുന്നു. ഒൻപതിനായിരത്തി അഞ്ഞൂറ് രൂപയുടെ ഡിന്നർസെറ്റും ബേക്കറിയിലെ ഒട്ടനവധി പലഹാരങ്ങളും അയാൾ തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നു. ഉടനെ വരാം എന്ന് പറഞ്ഞ് അടുത്ത കടകൾ ഓരോന്നിലേയ്ക്കും ആസക്തിയോടെ അയാൾ കടന്നുചെല്ലുകയാണ്.

ഒടുവിൽ ടൂറിസ്റ്റ് ടാക്സിപിടിച്ച് ഒരു ത്രീസ്റ്റാർ ഹോട്ടലിലേക്ക് അയാൾ പുറപ്പെടുന്നു. നക്ഷത്രഹോട്ടലിൽ എത്തുന്നതിന് മുൻപ് കാർ നിർത്തിച്ച് അയാൾ ഇരുട്ടിലേക്ക് - തന്റെ യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളിലേയ്ക്ക് ഇറങ്ങി ഓടുകയാണ്. ഡ്രൈവറും മറ്റൊരാളും ചേർന്ന് അയാളെ ടെലഫോൺ പോസ്റ്റിൽ കെട്ടിയിടുന്നു. ആളുകൾ ഓടിക്കൂടുമ്പോൾ അയാൾ തന്റെ വായ ആകാവുന്നത്ര തുറന്നു. അവിടെ ഈരേഴ് പതിനാല് ലോകവുമുണ്ടെന്ന് കഥാകൃത്ത് വെളിപ്പെടുത്തുന്നു. യശോദയുടെ മുന്നിൽ മണ്ണുതിന്ന വായ തുറന്നുപിടിച്ച ഉണ്ണികൃഷ്ണന്റെ മിത്ത് ഈ കഥയ്ക്ക് അപൂർവ്വചാരുത നൽകുന്നു. കഥയിൽ പാത്രത്തിന്റെ പേരും ഉണ്ണികൃഷ്ണനാണെന്നോർക്കുക. മായാമയൻ കൃഷ്ണ

നാണല്ലോ. പുതിയ മായാമയന്റെ വായിലെ പതിനാല് ലോകം ആസക്തിക ളുടെ, ഒടുങ്ങാത്ത തൃഷ്ണകളുടെ ലോകമാണ്. ഇതാണ് മലയാളിയുടെ പുതിയ അനുഭവലോകം.

ആസക്തികളുടെ കാലം

ഒട്ടേറെ സമാനതകൾ ദർശിക്കാവുന്ന കഥകളാണ് ഇവ. ശീർഷകങ്ങൾക്ക് ഒരേ അർത്ഥമാണ്. രണ്ടിന്റെ ആരംഭത്തിലും പ്രഭാതത്തിൽ കുട്ടികൾ അവ രുടെ ആവശ്യങ്ങൾ ഉണർത്തിച്ച് അച്ഛൻമാരെ ധർമ്മസങ്കടത്തിൽ പെടുത്തു ന്നുണ്ട്. ദാരിദ്ര്യമാണ് നാണുപിള്ളയെ അത്ഭുതമനുഷ്യനാക്കി മാറ്റുന്നത്. എന്നാൽ ആസക്തികളാണ് ഉണ്ണികൃഷ്ണനെ അത്ഭുതമനുഷ്യനാക്കി - മായാ മയനാക്കി- മാറ്റുന്നത്.

ദാരിദ്ര്യം എന്ന പ്രമേയം ഏത് വിധത്തിലുള്ള രൂപപരിണാമത്തോടെ യാണ് അരനൂറ്റാണ്ടിന് ശേഷം വീണ്ടും കഥയിൽ വിഷയമാകുന്നത് എന്ന് നോക്കുക. നാണുപിള്ള കാലത്ത് മുതൽ ഒന്നും കഴിക്കാതെ വിശന്ന് പൊരിഞ്ഞ് നടക്കുന്നു. വയർ നിറയ്ക്കാനുള്ള മാർഗ്ഗം അയാൾക്കില്ല. ഈ വിധത്തിലുള്ള ദാരിദ്ര്യമാണ് കാരൂരിന്റെ വിഷയം. അതേ സമയം ഉണ്ണികൃ ഷ്ണനെ അലട്ടുന്നത് പട്ടിണിയല്ല. പട്ടിണി മലയാളിയുടെ സാഹിത്യത്തിൽ ഇന്നില്ല. വയറിന്റെയല്ല, മനസ്സിനെ പൊതിയുന്ന ആസക്തികളുടെ വിശപ്പാണ് അയാൾ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നത്. കൺസ്യൂമറിസത്തിന്റെ പിടിയിൽപെട്ട മലയാ ളിയുടെ ഒരു നഗ്നചിത്രമാണ് മായാമയനിലെ ഉണ്ണികൃഷ്ണൻ. ഉപഭോഗ സാധ നങ്ങൾ വാങ്ങിച്ചുകൂട്ടുന്നതിലൂടെ വർഗ്ഗസമത്വത്തിലെത്തിച്ചേരാമെന്ന് വിശ്വ സിക്കുന്ന ഒരു പുത്തൻ തലമുറ.

വിപണിയുടെ ചിത്രം രണ്ടിലുമുണ്ട്. "ഓട്ടുപാത്രങ്ങൾ വേശ്യകളെപ്പോലെ വഴിക്കാരെ നോക്കിച്ചിരിക്കുന്നു. ചെമ്പുപാത്രങ്ങൾ ആളുകളെ കൈകൊട്ടി വിളിക്കുന്നു. ഭക്ഷണക്ഷാമമെന്ന് പറയുന്നവരെ വെല്ലുവിളിച്ചു കൊണ്ട് ചായ ക്കടകളിൽ പലഹാരങ്ങൾ കുന്നുകൂടിയിരിക്കുന്നു" (അത്ഭുതമനുഷ്യൻ, പേജ് 290). കടകളിൽ നിന്നും കടകളിലേക്ക് ആസക്തിയോടെ പായുന്ന, മനുഷ്യന്റെ ഉപഭോഗാസക്തികൾ വെളിപ്പെടുന്ന ഉണ്ണികൃഷ്ണനിലൂടെ മായാമയനിൽ കമ്പോളവൽക്കരിക്കപ്പെട്ട പുതിയ ജീവിതത്തെ നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. അതേ സമയം കമ്പോളത്തിലെ സാധനങ്ങൾ വാങ്ങിച്ചു കൂട്ടാനുള്ള ആസക്തിക ളൊന്നും നാണുപിള്ള കാണിക്കുന്നില്ല. ഒരു ചായയിലും രണ്ട് വടയിലും അയാ ളുടെ ആർത്തി തീരുന്നുണ്ട്. ഉണ്ണികൃഷ്ണനാവട്ടെ, ഒരു ബേക്കറിയിൽ ചെന്ന് കിട്ടാവുന്നതെല്ലാം പൊതിഞ്ഞ് വയ്ക്കാനാണ് പറയുന്നത്. മകൾക്ക് നാല് കുപ്പിവള മാത്രമാണ് നാണുപിള്ളയുടെ അഭിലാഷം. ഉണ്ണികൃഷ്ണൻ ഭാര്യയ്ക്ക് തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നത് ഇരുപതിനായിരം രൂപയുടെ സാരിയാണ്. നാല് കൊല്ലമായി ഭാര്യ ആവശ്യപ്പെടുന്ന ഒരു ചീനച്ചട്ടി പോലും വാങ്ങിച്ചു കൊടുക്കാൻ നാണുപിള്ളയ്ക്കാവുന്നില്ല. ഒടുവിൽ അത്ഭുതമനുഷ്യന്റെ വേഷം കെട്ടി അത് സമ്പാദിക്കുന്നു. അതേസമയം ഒമ്പതിനായിരത്തി അഞ്ഞൂറ്

രൂപയുടെ ഒരു ഡിന്നർ സെറ്റാണ് ഉണ്ണികൃഷ്ണന്റെ ആഗ്രഹം.

ഒരു ബ്ലൗസ്പീസോ ('ഓടയിൽനിന്ന്') ഒരു മാറ്റിനിയോ (രണ്ടിടങ്ങഴി) പോലെ അന്ന് മലയാളിയുടെ അഭിലാഷങ്ങളെ ആസക്തികൾ പൊതിഞ്ഞിരുന്നില്ല. ഒരു ചീനച്ചട്ടിയുടെ (അത്ഭുതമനുഷ്യൻ) സ്ഥാനത്ത് ഒരു മാരുതി കാർ (മായാമയൻ) ഏത് വിധത്തിലെങ്കിലും സ്വന്തമാക്കുക എന്ന അവസ്ഥയിലേക്ക് കൺസ്യൂമറിസം മലയാളിയെ വിഴുങ്ങിയിരിക്കുന്നു.

"ഐശ്വര്യപൂർണ്ണവും ആഹ്ലാദമയവുമായ ഈ (ഉത്സവ) അന്തരീക്ഷത്തിൽ തന്റെ കുചേലത്വം ഒരു പൊരുത്തക്കേടാണെന്നു മനസ്സിലാക്കി അയാൾ ഇരുട്ടിലേക്കു നടന്നു." (അത്ഭുതമനുഷ്യൻ, പേജ് 294). ഈ മട്ടിൽ തന്റെ ചുറ്റുപാടുകളോട് പൊരുത്തപ്പെടാൻ നാണുപിള്ളയ്ക്കാവുന്നുണ്ട്. അതേസമയം ഉണ്ണികൃഷ്ണന്റെ അവസ്ഥ നോക്കു ക; "ജീവിതത്തിന്റെ അനേകമനേകം സാധ്യതകളെ ലഘുവും സാധാരണവുമായ യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെന്നപോലെ അനുഭവിച്ചാനന്ദിക്കുകയായിരുന്നു അയാൾ" (മായാമയൻ, പേജ് 53) ഉപഭോഗഭ്രാന്ത് പിടിച്ച് ഇല്ലാത്ത കുബേരത്വം പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന ഉണ്ണികൃഷ്ണന് പുതിയ മലയാളിയുടെ മുഖലക്ഷണമാണ്.

കമ്പോളത്തിലുള്ള എന്തും വാങ്ങിച്ചു കൂട്ടാനും സുഖിക്കാനുമുള്ള മലയാളിയുടെ ഒടുങ്ങാത്ത ആസക്തിയും ആർത്തിയുമാണ് 'മായാമയൻ' വെളിച്ചപ്പെടുത്തുന്നത്. ഇന്ന് മഹാരോഗമായി മാറിയ ഈ കൺസ്യൂമറിസം മലയാളിയെ ഏറ്റവും അലസനും ആഡംബരപ്രിയനുമാക്കിയിരിക്കുന്നു. കടം വാങ്ങിച്ചും ചതിച്ചും അന്യായമാർഗ്ഗങ്ങളിൽ സമ്പാദിച്ചും പണമുണ്ടാക്കി ആസക്തികളുടെ ലോകത്തെ പുണരാനാണ് പുതിയ ലോകം പൊതുവേ അഭിലഷിക്കുന്നത്. ജീവിതത്തെത്തന്നെ ഒരു കച്ചവടച്ചരക്കാക്കുന്ന മാസ്മരിക ശക്തിയുള്ള പരസ്യങ്ങളാണ് കൺസ്യൂമറിസത്തിന്റെ നീരാളിപ്പിടുത്തത്തെ ബലപ്പെടുത്തുന്നത്. ഉല്പന്നങ്ങൾ പിന്നേയും പിന്നേയും നമ്മുടെ വാണിഭച്ചന്തകളിൽ വന്നു നിറയുകയാണ്. ഇൻവർട്ടറുകളും ജനറേറ്ററുകളും ആഴപ്പമ്പുകളും പേജറുകളും കോഡ്ലസ് ഫോണുകളും തുടങ്ങി അസംഖ്യം ഉല്പന്നങ്ങൾ ഉപഭോക്താക്കളെ തേടിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു.

മധ്യവർഗ്ഗജീവിതം ജീവിക്കുന്ന ഉണ്ണികൃഷ്ണനെപ്പോലെയുള്ള ഒരു സർക്കാർ ഗുമസ്തന് ഇതെല്ലാം എങ്ങനെ എത്തിപ്പിടിക്കാനാവും? സാമ്പത്തിക പ്രതിസന്ധികളിൽ അവൻ തളരുന്നു. പിഞ്ചു കുഞ്ഞുങ്ങൾക്ക് കൂടി വിഷം കൊടുത്ത് മാതാപിതാക്കൾ ജീവിതമവസാനിപ്പിക്കുന്ന വാർത്തകൾ നാം നിത്യേന വായിക്കുന്നു. അനുദിനം വർദ്ധിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഈ കൂട്ട ആത്മഹത്യകൾ മുഖ്യമായും സംഭവിക്കുന്നത് കൺസ്യൂമറിസത്തിന്റെ പ്രേതബാധ മലയാളിയുടെ സ്വത്വത്തെ കീഴ്പ്പെടുത്തുന്നതുകൊണ്ടാണ്. ധർമ്മസങ്കടം ആത്മഹത്യയിലെത്തുന്നില്ലെങ്കിൽ അത് ഭ്രാന്തിലേക്കോ ഒടുങ്ങാത്ത അസ്വസ്ഥതകളിലേക്കോ വഴിതിരിഞ്ഞു എന്നുവരാം. അതുമല്ലാതാകുമ്പോഴാണ് മനുഷ്യൻ അത്ഭുതമനുഷ്യനോ മായാമയനോ ആയിത്തീരുന്നത്.

ദിലീപന് പ്രമേഹം

പി.പി. ദാമോദരൻ

രഘുവംശം. സൂര്യപ്രഭവമായ രാജവംശം അതിനെ അധികരിച്ചുള്ള വിശ്വോത്തരമായ മഹാകാവ്യവും. കാവ്യത്തിന്റെ ഉപക്രമോപസംഹാരങ്ങൾക്കാകട്ടെ അസാധാരണമായ ഐക്യരൂപ്യമുണ്ട്. രണ്ടും ആരോഗ്യപ്രശ്നങ്ങളിൽ കേന്ദ്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നു.

വേദമന്ത്രങ്ങൾക്കു പ്രണവം എന്നപോലെ രാജപരമ്പരകൾക്കു അഗ്രഗാമിയായ വൈവസ്വത മനു. സൂര്യപുത്രനായ അദ്ദേഹത്തിന്റെ വംശത്തിൽ പാൽക്കടലിൽ നിന്നു പാർവ്വണചന്ദ്രനെന്ന പോലെ രാജേന്ദുവായ ദിലീപൻ. ദർശനീയനായ അദ്ദേഹത്തിന്റെ സവിശേഷതകളോ : ക്ഷാത്രധർമ്മം ഉടലാർന്ന വിധത്തിൽ വിരിഞ്ഞ മാറ്, വൃഷ സ്കന്ധം, നീണ്ട തടിച്ച കൈകൾ. സർവാതിരിക്തസാരനും സർവതേജോഭിഭാവിയും സർവോന്നതനുമായ അദ്ദേഹം മേരുവേപ്പോലെ എല്ലാറ്റിനേയും അതിക്രമിച്ചുനില്ക്കുന്നു. ആകാരത്തിനൊത്ത ബുദ്ധി, ബുദ്ധിക്കൊത്ത അറിവ്, അറിവിനിണങ്ങിയ ആരംഭം, ഉദ്യമത്തിനൊത്ത ഫലസിദ്ധി, 'ഭീമാകാന്തങ്ങളായ നൃപഗുണങ്ങളാൽ ഒരേസമയത്തു പ്രജകൾക്കു സമുദ്രതുല്യം അഗമ്യനും അഭിഗമ്യനുമായി അദ്ദേഹം.

ഇവിടെ സംക്ഷേപിച്ചുവച്ച ദിലീപവിശേഷണങ്ങൾ, അവ ഇതൾ വിടർത്തുന്ന സാകൂതമായ അർത്ഥസൂചനകൾ എല്ലാം അദ്ദേഹത്തിന്റെ അതിമേദസ്സിതയിലേക്കു, ശരീരസ്ഥൗല്യത്തിലേക്കു നയിക്കാൻ പര്യാപ്തമാണെന്നു ഞാൻ കരുതുന്നു. പ്രജാസമക്ഷം ആദ്യം പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ട ദിലീപൻ ചന്ദ്രബിംബം പോലിരുന്നു. തീർത്തും അരുണിമയറ്റുവിളർത്ത മണ്ഡലാകാരൻ. വസിഷ്ഠാശ്രമത്തിൽ നിന്നു തിരിയേ പോരുന്ന 'പ്രജാർഥവ്രതകർശിതാംഗനായ അദ്ദേഹത്തെ പ്രജകൾ പല നാളത്തെ വേർപാ

ടിന്നുശേഷം നോക്കിക്കണ്ടതു' കലാമാത്രശേഷനായ ചന്ദ്രന്റെ നവോദയം പോലെയും. കാഴ്ചകൾ രണ്ടും തമ്മിൽ എന്തന്തരം! വ്യൂഢോരസ്കവൃഷ സ്കന്ധസാലപ്രാംശുത്വങ്ങളിലെല്ലാം ഉറ്റുനോക്കിയാൽ വെളിവാകുന്നതും പരന്നു പോകുന്ന മാംസളതയുടെ അതിഭാരവും അവശതയും തന്നെ. ആത്മ കർമ്മക്ഷമതയും അത്രത്തോളം മാത്രം. ഉർവിയെ അതിക്രമിച്ചു നിൽക്കുന്ന മേരുവിനോടുള്ള സാദൃശ്യം മേനിയുടെ മഹത്വത്തേയും വെളിവാക്കുന്നില്ലേ?

ശരീരത്തിന്റെ ലാഘവം ബുദ്ധിക്കുസംഭവിക്കാതിരിക്കണമെങ്കിൽ ആകാരഗരിമാവിൽ ഊന്നുകതന്നെ വേണം. അതുകൊണ്ടു പ്രജ്ഞാസ്ഥൗല്യം പ്രകാശിപ്പിക്കാൻ ഉപയോഗപ്പെടുത്തിയ ആകാരവും അതിനൊത്തതാണെന്ന കാര്യത്തിൽ തർക്കമില്ല. എല്ലാറ്റിനും പുറമേ നൃപഗുണങ്ങൾ 'ഭീമ' ങ്ങളും 'കാന്ത'ങ്ങളും ഭീമം ശാരീരികം, കാന്തം മാനസികം എന്നൊരു വിവേചനവും ആവാം ഇവിടെ. കണ്ടാലാരുമടുക്കില്ല, അറിഞ്ഞാൽ അടുക്കാൻ തരവുമില്ല. അങ്ങനെ സമുദ്രതുല്യം അധൃഷ്യതയും അഭിഗമ്യതയും. പാത്രചിത്രീകരണ ത്തിൽ രാജമഹത്വം പൂർണ്ണമായി അനാവരണം ചെയ്യവേ അദ്ദേഹത്തിലെ അനപത്യതയ്ക്കാധാരമായ ശാരീരിക സവിശേഷതകളും ആർഷകവി അന്തർഹിതമാക്കിയിരിക്കുന്നുവെന്നു കരുതുന്നതിൽ എന്തുണ്ട് അനൗചിത്യം?

തീർന്നില്ല, അവിടവിടെ സന്ദർഭാനുഗുണമായി പ്രയോഗിക്കപ്പെട്ട രാജ വിശേഷണങ്ങൾ ഈയൊരു നിഗമനത്തിലേക്കു നയിക്കാൻ പര്യാപ്തമാ കുമോ എന്നുനോക്കാം. ജരയില്ലാതെ വൃദ്ധനായ ദിലീപനിൽ വിദ്യാപര ദർശിത്വം മൂലമാണെങ്കിലും മുന്നിട്ടുനിന്നതു അനാകൃഷ്ടവിഷയത്വം എന്ന ഗുണമാണ്. വിഷയങ്ങളാൽ ആകർഷിക്കപ്പെടാതിരിക്കുക രണ്ടു കാരണങ്ങ ളാൽ: ഒന്ന് അവയുടെ തുച്ഛതയറിഞ്ഞ വൈരാഗ്യം, മറ്റേതു അവയെ വഴക്കി യെടുത്തു ഉപഭുജിക്കാനുള്ള അശക്തി. അശക്തി ഉണ്ടെങ്കിലും അതാളറി യാതിരിക്കണമെന്നതു കൊണ്ട് അതിനു വൈരാഗ്യം എന്ന ആദർശത്തിന്റെ കസവണിക്കുപ്പായം ആകർഷകമായ ആവരണമായിരിക്കും. അപ്പോൾ ക്ഷുദ്ര മായ ഭുവനഭോഗങ്ങളിലുള്ള വൈരാഗ്യമാണ് അനാസക്തിക്കു നിദാനം എന്നാവും ലോകാവബോധം. മറിച്ചു ഭോഗനിരാസം അഗ്നിമാന്ദ്യം മൂലമാ ണെന്നു ആരും ധരിക്കുകയുമില്ല. ധർമ്മ വൃദ്ധനിൽ ജരയില്ലായിരുന്നുവെന്നത് എടുത്തോതേണ്ട വിശേഷമല്ല. അതു പ്രത്യേകിച്ചു എടുത്തുപറഞ്ഞതിലു മുണ്ട് ഒരർത്ഥവിശേഷത്തിന്റെ ചുരുണ്ടിരിപ്പ്. അതാകട്ടെ കാഴ്ചയ്ക്കു കുഴ പ്പമൊന്നുമില്ലാത്ത അദ്ദേഹത്തിൽ വാർദ്ധക്യസഹജമായ വൈവശ്യമേതോ കൂടികൊണ്ടിരുന്നു എന്ന സൂചനയും.

പ്രജാസമൃദ്ധമാണ് നാട്. പ്രജകൾക്കെല്ലാം പിതാവ് ദിലീപൻ. പ്രജ കളുടെ പിതാക്കളാകട്ടെ കേവലം ജന്മഹേതുക്കൾ. ദിലീപനാണെങ്കിലോ സ്വന്തമായി പ്രജ (സന്താനം) ഒട്ടില്ലതാനും. അതുകൊണ്ടു തന്നെ ജന്മദാതാ ക്കളായ പിതാക്കളിരിക്കേ ജന്മദാതൃത്വമില്ലാത്ത പിതാവായി പ്രജകൾക്കു ദിലീ

പൻ. ആ കേവല ജന്മഹേതുത്വമുണ്ടല്ലോ അതൊന്നു മാത്രമാണ് ദിലീപനെ അലട്ടാനുണ്ടായിരുന്നതും. പ്രാണ,സംശയം നേരിട്ട പരീക്ഷണത്തിനു സ്വയം വിധേയനാകാൻ പോലും അദ്ദേഹം സന്നദ്ധനായതോ ഈയൊരു സിദ്ധിക്കു വേണ്ടിയും. അതിൽ നിന്നു കേവല ജന്മഹേതുത്വം എത്രയ്ക്ക് വിലയുറ്റതാണെന്ന് ഊഹിക്കാമല്ലോ. അർത്ഥകാമങ്ങൾ പോലും ധർമ്മരൂപം കൈക്കൊണ്ടു എന്നതിന് അർത്ഥകാമങ്ങളിൽ ഔദാസീന്യവും ഇതരാർത്ഥങ്ങളിൽ - ധർമ്മമോക്ഷങ്ങളിൽ - ശ്രദ്ധാധിക്യവും എന്നിടത്തല്ലേ കവി ദൃഷ്ടി? ദിലീപന്റെ ജ്ഞാനവൃദ്ധത്വമാകട്ടെ ധർമ്മരതിക്കാധാരവും.

നിഷ്ഫലമായ നെടിയ കാത്തിരിപ്പിനുശേഷം മനോരഥത്തിൽ കാലം ഏറെ പിന്നിലായിരിക്കുന്നു എന്നറിഞ്ഞ്, രാജ്യഭാരം തല്ക്കാലം മന്ത്രിമാരുടെ തോളിലിറക്കി സന്താനലബ്ധിക്ക് ഉപായമന്വേഷിക്കാനുറച്ച് അവധിയെടുത്തു. പ്രാണാപായശങ്കയിൽ പോലും സ്വന്തക്കാരും ബന്ധുക്കളും അഭ്യുദയകാംക്ഷികളുമെല്ലാം ചുററിലും നിന്നു ഞെരുക്കിയാലും അധികാരം കൈവിട്ടു പോകാതിരിക്കാൻ ബോധത്തിന്റെ നേരിയ മിന്നലാട്ടം മാത്രമുള്ളപ്പോഴും തത്രപ്പെടുന്ന നാടും നടപ്പും കൺമുന്നിലുള്ളപ്പോൾ ദിലീപന്റെ ഈ ബദൽ സംവിധാനത്തെക്കുറിച്ചുള്ള തീരുമാനം പ്രത്യേകം ശ്രദ്ധാർഹമാകുന്നു.

രാജ്യകാര്യങ്ങൾക്കുപകരം ക്രമീകരണങ്ങളുണ്ടാക്കി തന്റെ വ്യക്തിപരമായ ഒരാവശ്യത്തിനു ദീർഘകാലത്തേക്കു 'മെഡിക്കൽ ലീവെ'ടുത്തു 'സന്താനാർത്ഥായ വിധയേ' പത്നീ സമേതനായി (സന്താനസാധകമായ അനുഷ്ഠാനത്തിനു ഒറ്റയ്ക്കുവയ്യ.) അദ്ദേഹം നേരെ പോയതു വസിഷ്ഠാശ്രമത്തിലേക്കാണ്. പ്രാപഞ്ചികാമയങ്ങൾക്കെല്ലാമുള്ള ചികിത്സയും വൈദ്യനും അവിടെയാണല്ലോ. വേറെ വല്ല രോഗചികിത്സയുമായിരുന്നെങ്കിൽ യാത്ര ഒറ്റയ്ക്കായാലും മതി. ഇതങ്ങനെയല്ല. വിദഗ്ധ പരിശോധനയും പ്രതിവിധിയും ഒരാളിൽ ഒതുങ്ങിയെന്നുവരില്ല. രണ്ടുപേരെയും വിശദപരിശോധനയ്ക്കു വിധേയമാക്കിയേ പ്രതിവിധി നിർദ്ദേശിക്കാൻ വയ്ക്കു. അതറിയാവുന്നതു കൊണ്ടാകണം രാജാവ് ധർമ്മദാരങ്ങളെക്കൂടെ കരുതിയത്. അല്ലെങ്കിൽ ദിലീപൻ ഒറ്റയ്ക്കു ചെന്ന് ഡോക്ടറെ കണ്ടു'കൺസൾട്ടു'ചെയ്തു ഉപദേശം തേടിയാൽ മതിയാകുമല്ലോ.

ഈ യാത്രയിലാണ് രാജദമ്പതികൾ അറിയുന്നതു പ്രകൃതിയുടെ വിലാസഭംഗികളെക്കുറിച്ച് ! രാജ്യകാര്യവിചാരവ്യഗ്രനായി കൊട്ടാരക്കെട്ടിലെ പുഴുക്കമുള്ള ദുഷ്ടവായു ശ്വസിച്ച് കൂടോത്രവും കൌടില്യവുംകൊണ്ടു മനസ്സിനെ മലിനമാക്കി സമ്മർദ്ദവും സ്വാസ്ഥ്യരാഹിത്യവും മൂലം ജീവിതമാകെ ദുരിതമയമാകുന്ന അന്തരീക്ഷത്തിൽ നിന്ന് വിടുതി നേടിയ രാജാവ് പൂത്തുലഞ്ഞ വൃക്ഷശാഖകളെ തഴുകി വരുന്ന സുഗന്ധിയായ കാറ്റിന്റെ സുഖസ്പർശമറിയുന്നു. തേരുരുളൊലിയിൽ മുഗ്ദ്ധകളായ മയൂരികളുടെ കളകൂജനം കാതു

കളിൽ പതിയുന്നു. തേരിൽ കണ്ണൂന്നി ഏറെ അകലെയല്ലാതെ കാണപ്പെടുന്ന ഹരിണമിഥുനങ്ങളിൽ സുദക്ഷിണാ ദിലീപൻമാർ നീണ്ടിടം പെട്ട സ്വന്തം കണ്ണുകളുടെ സൗഭാഗ്യാതിശയം കാണുന്നു. ആകാശനീലിമയിൽ കൂട്ടം ചേർന്നു പറക്കുന്ന സാരസങ്ങൾ നിരാലംബമായ തോരണമാലകളായി കാണപ്പെടുന്നു. എന്തിനേറെ ഈപ്സിതാർത്ഥസിദ്ധിയുണർത്തുന്ന കാറ്റിൽ ശുദ്ധസത്വരായ അവർക്കു രജഃസ്പർശമുണ്ടാകുന്നു. രജസ്സിന്റെ - രാജസഗുണത്തിന്റെ - കുറവുതന്നെയാണ് ഇക്കാലമത്രയും കാമിത സിദ്ധിക്കു തടസ്സമായിരുന്നതു എന്നാവും സൂചന. പൊയ്കകളിൽ വിടർന്നു മണം പൊഴിക്കുന്ന പൊൽത്താമരകളെ ലാളിച്ചെത്തിയ കാറ്റിൽ സ്വന്തം നിശ്വാസത്തിന്റെ നിർവൃതികരത്വം തിരിച്ചറിയുന്നു. അങ്ങനെയങ്ങനെ ഗ്രാമവൃദ്ധന്മാരോടു കുശലവും മാർഗ്ഗവൃക്ഷങ്ങളുടെ പേരും മറ്റും ചോദിച്ചു, കൊട്ടാരക്കെട്ടിൽ സങ്കല്പിക്കാനരുതാത്ത മധുരദൃശ്യങ്ങൾ കണ്ടും കാട്ടിയും ദൂരം ഒരുപാടു പിന്നിട്ട കാര്യം അറിയാതെ, യാത്രാ ക്ലേശം ഒട്ടും ഏശാതെ വൈകുന്നേരമായപ്പോൾ രാജദമ്പതികൾ വസിഷ്ഠാശ്രമത്തിലെത്തിച്ചേർന്നു. അവിടെയുമുണ്ട് കൊട്ടാരമതില്ക്കെട്ടിനകത്തു കണ്ടു കിട്ടാനേയില്ലാത്ത അപുർവ്വ സൌഭാഗ്യങ്ങൾ: ആശ്രമവാതില്ക്കൽ വഴി തടഞ്ഞു നിന്നു തങ്ങളുടെ വരിനെൽ വിഹിതം വാങ്ങാൻ തിക്കിത്തിരക്കുന്നു, ഋഷിപത്നിമാർക്കു മക്കളെപ്പോലെയായ മാൻകൂട്ടങ്ങൾ. നനച്ച ഉടൻ തൈമരച്ചോടുകളിൽ നിന്നു മാറിനിന്ന് കിളികുലത്തിന്നു വെള്ളം കുടിക്കാൻ സൌകര്യമൊരുക്കുന്ന മുനികന്യകമാർ. വരിനെല്ലടിച്ചുകൂട്ടിയ ആശ്രമ മുറ്റങ്ങളിൽ അയവിറക്കിക്കിടക്കുന്ന മൃഗകുലം. ഹവിർഗന്ധിയായ ഹോമധൂമങ്ങളാൽ അകവും പുറവും പവിത്രീകരിക്കുന്ന തപോവാടം. അപത്യാർത്ഥികളായി അവിടേയ്ക്കു കയറിച്ചെല്ലുന്ന രാജദമ്പതിമാർക്കു പക്ഷേ കൊതിയേറ്റുന്നവയാണ് ഈ ആശ്രമദൃശ്യങ്ങളെന്ന കാര്യം പ്രത്യേകിച്ചവധാര്യം.

വിധിജ്ഞനായ രാജാവ് യഥാസമയം ഗുരുസന്നിധിയിൽ ചെന്നു വണങ്ങി, വസിഷ്ഠമുനി ആ രാജ്യാശ്രമമുനിയോടു കുശലം ചോദിച്ചു. ബ്രാഹ്മണരോടുമാത്രം ആചരിക്കേണ്ടതാണ് കുശലാന്വേഷണം. ക്ഷത്രിയരോട് 'അനാമയം' ചോദിക്കണമെന്നത്രേ വിധി. എന്നിട്ടുമെന്തേ വസിഷ്ഠനെപ്പോലൊരു കുലപതി ആചാരം തെറ്റിക്കാൻ! ഇദ്ദേഹം ക്ഷത്രിയനാണ്, രാജാവാണ്; എങ്കിലും മുനിവൃത്തിയാണ്; അദ്ദേഹത്തിൽ മുന്തിനില്ക്കുന്നതു സംയതേന്ദ്രിയത്വം. ഇന്ദ്രിയവ്യാപാരങ്ങൾ അടങ്ങിയാലും അടക്കിയാലും ഫലം ഒന്നു തന്നെയല്ലേ? അതു കൊണ്ടു രാജ്യത്തെ ത്തന്നെ ആശ്രമമാക്കി മുനിവൃത്തിയായിക്കഴിയുന്ന അദ്ദേഹം കുശലാന്വേഷണത്തിനു യോഗ്യനാണ്. അതുവഴി വെളിവാകുന്നതും രാജാവിന്റെ അനപത്യതാ ദുഃഖഹേതുകമായ അനാകൃഷ്ടവിഷയത്വമാണ്. ഇനി ഇവിടെ കാളിദാസൻ തന്നെ നേരിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടട്ടെ:

അഥാഥർവ്വനിധേസ്തസ്യ -
വിജിതാരിപുര: പുര:
അർത്ഥ്യാമർത്ഥപതിർ വാച-
മാദദേവദതാം വര:

വാഗ്മിയായ രാജാവ് അഥർവ്വ നിധിയായ വസിഷ്ഠനെ യഥാവിധി കാര്യം ഗ്രഹിപ്പിച്ചു. എന്തിന് അഥർവ്വനിധി? രാജാവ് കുലഗുരുവായ വസിഷ്ഠനോട് എന്നു പറഞ്ഞാൽ പോരെ? വേറെ എന്തെന്തെല്ലാം വിശേഷണപരമ്പരകൾ കിടക്കുന്നു, ഇവിടെ അഥർവ നിധിയേത്തന്നെ അവരോധിക്കാൻ!! ശാന്തിക പൌഷ്ടികങ്ങൾ എന്നു പൊതുവേ അറിയപ്പെടുന്ന ഒരു വലിയ കാര്യ കലാപം, ലൗകിക ജീവിതത്തിനു ശ്രേയോമാർഗ്ഗം ഉപദേശിക്കാൻ പോന്നവ ഇതരവേദാപേക്ഷയാ ഉൾക്കൊള്ളുന്നതത്രേ അഥർവവേദം. ഭൈഷജ്യം, ആയു ഷ്യം, ആഭിചാരികം, സ്ത്രീകർമ്മങ്ങൾ എന്നിവയെല്ലാം ശാന്തിക പൌഷ്ടിക ങ്ങൾ എന്ന സംജ്ഞാസാമാന്യത്താൽ വ്യവഹരിക്കപ്പെടുന്നവ വിസ്തരിച്ചു പപാദിക്കപ്പെടുന്നതു അഥർവത്തിലാണെന്ന് ശ്രുതി. അങ്ങനെയുള്ള അഥർവ വേദപാരംഗതത്വമാണ് വസിഷ്ഠനിൽ. ഭൈഷജ്യ വിശാരദനായ അദ്ദേഹമ ല്ലാതെ ഏതു ഡോക്ടരുണ്ട് തന്റെ ഇപ്പോഴത്തെ ദുരവസ്ഥയ്ക്കറുതിവരു ത്താൻ? മറ്റെല്ലാ സൗഭാഗ്യാതിശയങ്ങളെക്കുറിച്ചും അതിനെല്ലാം പ്രത്യക്ഷമോ പരോക്ഷമോ ആയി ഹേതുഭൂതനായിരിക്കുന്ന കുലഗുരുവിനോടു എണ്ണി എണ്ണിപ്പറഞ്ഞ ദിലീപൻ അവയെ തീർത്തും നിഷ്പ്രഭമാക്കാൻ പോന്ന തീവ്ര ദുസ്സഹമായ ദു:ഖമെന്തെന്നും ഉണർത്തിച്ചു.

'കിംതു വധ്വാം തവൈതസ്യാമദൃഷ്ട സദൃശപ്രജം' അതാണ് രോഗം. ഈയൊ രാമയം എല്ലാ പ്രതാപൈശ്വര്യങ്ങളുടേയും ശോഭ കെടുത്തുന്നു. ഇതിനു പരി ഹാരം വേണം. അതു അത്രയ്ക്കു അനിവാര്യമാക്കുന്ന ഒരു പാടു കാരണ ങ്ങളും രാജാവിന്നു പറയാനുണ്ട്. പിതൃക്കൾ 'പിണ്ഡവിച്ഛേദദർശികളാ'യി കിട്ടുന്നതു മുഴുവൻ കഴിക്കാതെ കരുതി വെക്കുന്നു. എനിക്കുശേഷം ഇതു നല്കാനാളില്ലല്ലോ എന്നറിയുന്ന പിതൃക്കൾ അതോർത്തു പൊഴിക്കുന്ന തപ്ത നിശ്വാസത്താൽ ചൂടാർന്ന പിണ്ഡമശിക്കാൻ ഇടയാകുന്നു. സന്തത്യഭാവം കൊണ്ട് ഇരുളാണ്ട മനസ്സ് ചുറ്റിലും ഗാഢാന്ധകാരം മാത്രം അനുഭവിക്കു ന്നു. ഐഹികാമുഷ്മികജീവിതത്തിൽ ഒരു പോലെ സുഖകാരിയാണു അപ ത്യം. അതില്ലാത്തതിനാൽ ഏറെ ക്ലേശിച്ചു നനച്ചുവളർത്തിയ കായ്ക്കാത്ത ആശ്രമ വൃക്ഷങ്ങളുടെ അവസ്ഥയിലാണ് ഞാനെന്നു അങ്ങു കാണുന്നില്ലേ? പുണ്ണുപിടിച്ച കാലിൽ ചങ്ങലയിട്ടു കുറ്റിയിൽ തളച്ച കുളിയില്ലാത്ത ആനയെ പ്പോലെ അസഹ്യ പീഡയിൽ ഞാൻ ചത്തുകൊണ്ടു ജീവിക്കുന്നതും അങ്ങേ യ്ക്കറിയാം. അതിൽ നിന്നുമെന്നെ വിടുവിക്കുമാറാകണം. ഇക്ഷ്വാകുവംശ രാജാക്കന്മാർക്കു അപ്രാപ്യമായതെന്തും നേടിക്കൊടുക്കാൻ അങ്ങൊരാൾ ഒഴിച്ചു ആരുള്ളു?

അനപത്യതയിൽ അകം നൊന്തു അത്യന്ത ദീനനായി കാണപ്പെട്ട രാജാവിനോടുള്ള അനുകമ്പയാൽ മീനുറങ്ങിയ അഗാധ ഹ്രദം പോലെ അല്പ നേരം ഇളകാതെ കണ്ണടച്ചിരുന്ന ഋഷി സന്തതിസ്തംഭത്തിനുള്ള കാരണം സമാധിയിൽ കണ്ടറിഞ്ഞു രാജാവിനെ ഉണർത്തി. (വൈദ്യൻ രോഗവും നിദാനവും ഓർത്തറിഞ്ഞുവെന്നല്ലേ ഇതിനർത്ഥം!) മുമ്പെന്നോ സ്വർഗ്ഗദൗത്യം പൂർത്തിയാക്കി തിടുക്കത്തിൽ തിരിയേ പോരുംവഴി കല്പതരുഛായയിൽ രോമന്ഥസുഖിതയായ സുരഭിയെ നീ അവഗണിച്ചു, അവഹേളിച്ചു. പ്രദക്ഷിണാർഹയായ അവളെ, സുദക്ഷിണ ഋതുസ്നാതയാണെന്നോർത്തു തിരിച്ചെത്താനുള്ള വ്യഗ്രതയിൽ അനാദരിച്ചതിനുള്ള സുരഭിയുടെ ശാപരൂപമായ ശിക്ഷയാണ് താങ്കളുടെ സന്തതി സ്തംഭകാരണമെന്ന്- പൂജ്യപൂജാവ്യതിക്രമം ശ്രേയ: പ്രതിബന്ധകമാകും. പ്രചേതസ്സിന്റെ ദീർഘസത്രത്തിൽ യജ്ഞാംശത്തിനുവേണ്ടി ഇപ്പോൾ പാതാളത്തിൽ കഴിയുന്ന സുരഭിയ്ക്കുപകരം പ്രീതയായാൽ കാമമേതും കറന്നെടുക്കാൻ കനിയുന്ന അവളുടെ മകളായ നന്ദിനിയെ പ്രസാദിപ്പിക്കുക. ഇഷ്ടാർത്ഥ സിദ്ധി നേടാം. സർവ്വാഭീഷ്ട ദായിനിയായ നന്ദിനി അപ്പോൾ കാട്ടിൽ നിന്നു തിരിച്ചെത്തിയതുകണ്ടു നിമിത്തജ്ഞനായ മുനി രാജാവിന്റെ അവന്ധ്യ പ്രാർത്ഥനമായ അഭിലാഷത്തെ അഭിനന്ദിച്ചു.

വന്യവൃത്തിരിമാം ശശ്വദാത്മാനുഗമനേനഗാം
വിദ്യാമഭ്യസനേനേവ പ്രസാദയിതുമർഹസി.

വന്യവൃത്തിയായി വിടാതെ പിന്തുടർന്നു അഭ്യാസത്താൽ വിദ്യയെ എന്ന പോലെ ഇവളെ പ്രസാദിപ്പിക്കുക. ഇവൾ നടക്കുമ്പോൾ നടക്കുക, നില്ക്കുമ്പോൾ നില്ക്കുക, കിടക്കുമ്പോ ൾ കിടക്കുക, വെള്ളം കുടിക്കുമ്പോൾ വെള്ളം കുടിക്കുക:

പ്രസ്ഥിതായാം പ്രതിഷ്ഠേഥാ: സ്ഥിതായാം സ്ഥിതിമാചരേ:
നിഷണ്ണായാം നിഷീദാസ്യാം പീതാംഭസിപിബേരപ:

അനപത്യതാ ദു:ഖഹേതുവായ വിഘ്നങ്ങളെല്ലാം അതുകൊണ്ട് ഒഴിഞ്ഞു പോകും. പിതാവിനെപ്പോലെ താങ്കളും പുത്രവാനാകുമെന്ന് വസിഷ്ഠന്റെ ആശിസ്സ്.

വ്രതചര്യയിൽ വധുവിനുമുണ്ട് ഉത്തരവാദിത്വം. നന്ദിനിയെ രാവിലെ യാത്രയാക്കാനും വൈകുന്നേരം തിരിയെ കൊണ്ടുവരാനും സുദക്ഷിണയും ഉണ്ടാകണം. അങ്ങനെ നന്ദിനി പ്രസാദിക്കുന്നതുവരെ പരിചര്യാപരനായി രാജാവ് പിന്തുടരുക.

ഇത്യാ പ്രസാദാദസ്യാസ്ത്വം പരിചര്യാപരോഭവ
അവിഘ്നമസ്തുതേ സ്ഥേയാ: പിതേവധുരിപുത്രിണാം

ആചാര്യോപദേശം അണുമാത്രം തെറ്റിക്കാതെ ഗോപരിചര്യാനിരതനായി വ്രതനിഷ്ഠയിൽ കഴിഞ്ഞ ദിലീപനെക്കുറിച്ചു കവി നടത്തിയ രണ്ടുമൂന്നു പരാ

മർശങ്ങൾ കൂടി പരിഗണനീയമായുണ്ട്. രാജചിഹ്നങ്ങളെല്ലാം ഉപേക്ഷിച്ച ശേഷവും ശരീരശോഭയാൽ തന്നെ രാജാവാണെന്ന് തിരിച്ചറിയാൻ പോന്ന ദിലീപനെ കാളിദാസൻ കാണിച്ചുതരുന്നത് 'അനാവിഷ്കൃത ദാനരാജി'യും 'അന്തർമദാവസ്ഥ'നുമായ ആനയായിട്ടാണ്. ആനയാകട്ടെ ആദ്യം നമ്മുടെ കണ്ണിൽ പെടുന്നതും മനസ്സിൽ നിറയുന്നതും ആകാരഗൗരവം കൊണ്ടാണെന്നു അനുക്തസിദ്ധം. പയ്യിൻപിമ്പേ നിഴൽപോലെ നീങ്ങുന്ന രാജാവിനെ കണ്ട ഹരിണികൾ വിരിനീൾമിഴികളുടെ സാഫല്യം പൂർണ്ണമായി അനുഭവിച്ചുവത്രേ! കണ്ണിന്റെ വലിപ്പത്തിനൊത്ത കാഴ്ചവസ്തുവിനെ ഇപ്പഴേ അവർക്കു കണ്ടു കിട്ടിയുള്ളു എന്നർത്ഥം. ഇവിടെ സൂചിതമാവുന്നതു രാജശരീരത്തിന്റെ 'പ്രകാമ വിസ്താര'വും കൂടിയല്ലേ ? താങ്ങാനരുതാത്ത അകിടുമായി തപോവാടത്തിലേയ്ക്കു തിരിയെവരുന്ന പശുവും നിത്യ സഹചാരിയായിത്തീർന്ന രാജാവും ഒരു പോലെ ആകർഷണീയരായി, രാജാവിന്റെ നടപ്പിനു അഴകേറ്റിയതോ ശരീരഭാരവും:

ആപീന ഭാരോദ്വഹനപ്രയത്നാദ്
ഗൃഷ്ടിർ ഗുരുത്വാ ദ്വപുഷോനരേന്ദ്രഃ
ഉഭാവലം ചക്രതു രഞ്ജിതാഭ്യാം
തപോവനാവൃത്തി പഥംഗതാഭ്യാം.

നന്ദിനീ പരിചര്യാനിരതനായി,സിംഹപരീക്ഷയെ നേരിട്ട ദിലീപൻ സ്വദേഹം ഇറച്ചിപ്പൊതിയായി സിംഹത്തിനു വച്ചുനീട്ടുകയായിരുന്നു. വ്യായാമദൃഢമായ ശരീരം മേദച്ഛേദകൃശോദരവും ലഘുവുമായിരിക്കുമെന്നു സന്ദർഭാന്തരത്തിൽ (ശാകുന്തളം) പറഞ്ഞു തന്നതും ഇതേ മഹാകവിയാണ്. ഔചിത്യ ബോധത്തിന്റെ അവതാരമൂർത്തിയായ കാളിദാസൻ 'സ്വദേഹമുപാനയത് പിണ്ഡമിവാമിഷസ്യ' എന്നു പറഞ്ഞതിന്നു എല്ലിൻ സാന്നിദ്ധ്യം തെല്ലും കാണാനില്ലാത്ത മൃദുമധുരമായ ഇറച്ചിപൊതിയായിരുന്നു സിംഹത്തിന് അർപ്പിച്ചതു എന്നല്ലേ അർത്ഥം. അത്രയ്ക്കു മാംസളമായ ശരീരത്തെയാണ് 'വപു പ്രകർഷാ ദജയദ് ഗുരും രഘുഃ എന്നു അന്യത്ര നിർദ്ദേശിച്ചിട്ടുള്ളതും.

ഇനി നമുക്ക് ആലോചിക്കാനുള്ളതു വസിഷ്ഠനിർദ്ദിഷ്ടമായ ചികിത്സാവിധിക്കു വല്ലൊരുപപത്തിയും കണ്ടെടുക്കാനാവുമോ എന്നാണ്. അധൃഷ്യമായ സൂര്യവംശത്തിൽ പിറന്നു പ്രതാപൈശ്വര്യങ്ങളിൽ പുലർന്നു അനപത്യതാ ദുഃഖം ഒന്നൊഴിച്ചു ആർത്തിയെന്തെന്ന് അറിയാതെ വളർന്ന ദിലീപനെന്ന അതുല പ്രഭാവ ശാലിയായ രാജാവിനെ ഫലത്തിൽ കന്നുമേയ്ക്കാൻ അയക്കുകയല്ലായിരുന്നോ കുലഗുരുവായ വസിഷ്ഠൻ? അതിനുമാത്രം അദ്ദേഹത്തിൽ ആരോപിതമായ കുറ്റം എന്തായിരുന്നു? പുത്രാപേക്ഷയിൽ ആർത്തി പൂണ്ടു കഴിയുന്ന അദ്ദേഹം രാജ്ഞിയിൽ ഉർവ്വരതാകാലമാണെന്നറിഞ്ഞു ഒരു പരീക്ഷണം കൂടി നടത്തി ഫലം കാണുമോ എന്നു നോക്കാനുള്ള ഔത്സുക്യത്താൽ ഉഴറി എത്തുമ്പോൾ വഴിയിൽ കിടക്കുന്ന 'കന്നാലി'യെ കാണാതെ

കടന്നു പോയെന്നു മാത്രം! അതിനൊരു ശാപം; ശാപത്തിനൊരു പ്രതിവിധി. ഇമ്മട്ടിൽ ചങ്ങലയായി സന്തതി പ്രതിബന്ധകമായ ഒരു കടുംകെട്ടിന്നു എന്തു പ്രസക്തി? സുദക്ഷിണാദിലീപന്മാർ നേരത്തേ വിവാഹിതരാണ്. വിദൂരഭർത്തൃത്വമോ, ഭാര്യാത്വമോ രണ്ടിലൊരാൾക്കു നേരിട്ടതായി കേൾവിയില്ല. അപ്പോൾ നേരത്തെ ഉണ്ടായിരുന്ന പ്രജാ പ്രതിബന്ധകമായ അനാരോഗ്യത്തിനു ഭിഷഗ്വരനായ വസിഷ്ഠന്റെ ചികിത്സാവിധിക്കും ദിലീപന്റെ രാജത്വത്തിന്നും ഔന്നത്യ ഭംഗം വരാത്ത ഔചിത്യത്തിന്റെ അർത്ഥവാദപരമായ കിന്നരിത്തലപ്പാവണിയിക്കുകയായിരുന്നില്ലേ ഗോ ശുശ്രൂഷാ നിർദ്ദേശം വഴി.
വാഗ്ഭടാചാര്യന്റെ അഷ്ടാംഗഹൃദയം ഇതേ ചികിത്സ പ്രമേഹരോഗികളിൽ വിധിക്കുന്നതായി കാണുന്നു. അഥർവ്വ നിധിയായ വസിഷ്ഠനും തന്റെ പ്രഷ്ഠശിഷ്യനു അതു തന്നെ പ്രതിവിധിയായി നിർദ്ദേശിക്കുന്നു. ഇതു കേവലം യാദൃച്ഛികമാണെന്നു കരുതാമോ? അതോ ശാസ്ത്രാനുസാരിയായ ചികിത്സാ വിധിയാണെന്നു ധരിക്കണമോ? രോഗസാമാന്യചികിത്സയിൽ ആചാര്യോപദേശം വമനവിരേചനാദികളും തുടർന്നു ശമനക്രിയാക്രമങ്ങളുമാണല്ലോ, ഇവയ്ക്കു പുറമേ സ്വേദനം തുടങ്ങി വേറെയും ഉപായങ്ങൾ വിശേഷാൽ വിധിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. പഞ്ചകർമ്മ ചികിത്സ എന്നൊക്കെ വിളി കൊണ്ടവ ഇതിന്റെ വെളിച്ചത്തിൽ രൂപപ്പെട്ടതാവാം. അസംശോദ്ധ്യന്മാർ ഗർഭിണികൾ തുടങ്ങിയവർക്കു പാനക്രിയ (കഷായാദികൾ) എന്നും പ്രത്യേകം എടുത്തുപറഞ്ഞിരിക്കുന്നു. പ്രമേഹ ചികിത്സയിൽ പ്രത്യേകിച്ചവധാര്യമായ ഒരു നിർദ്ദേശം ഇതാണ്.

രൂക്ഷ മുദ്വർത്തനം ഗാഢം,
വ്യായാമോനിശിജാഗര:
യച്ചാന്യ ച്ഛേർളഷ്മ മേ ദോഘ്നം
ബഹിരന്തശ്ചതദ്ധിതം.

ആശ്രമചര്യയുമായിണങ്ങി ഗോപരിചര്യാവ്രതനിരതനായ ദിലീപനു ഈ എല്ലാ അവസ്ഥകളും അനുഭവപ്പെടുമെന്നു വ്യക്തം. അദ്ദേഹത്തിനു കിട്ടുന്ന നേട്ടമാകട്ടെ മേദച്ഛേദവും. ദുർമേദ്ദസ്സായ രാജാവിനു ബാഹ്യാഭ്യന്തര ഹിതമായി കൈവരേണ്ടതും അതുതന്നെ. അഷ്ടാംഗഹൃദയവിധി സമഗ്രരൂപത്തിലിതാ:

അധനഛത്രപാദത്രരഹിതോ
മുനിവർത്തനാ: യോജനാനാംശതം
യായാദ് ഖനേ ദ്വാസലിലാശയാൻ
ഗോസകൃൻമൂത്രവൃത്തിർവാ
ഗോഭിരേവ സഹഭ്രമേത്..

അഥർവ്വ നിധിയായ വസിഷ്ഠന്റെ ഉപദേശവും അഥർവ്വ വേദപ്രഭവമായ അഷ്ടാംഗഹൃദയത്തിന്റെ കർത്താവായ വാഗ്ഭടന്റെ വിധി യും യാദൃച്ഛികമായി ഏകീഭവിച്ചുവെന്നോ, അതോ രണ്ടുപേരും ശാസ്ത്രാവബോധത്തിന്റെ

ബലത്തിൽ രോഗാപനയ സമർത്ഥമായ പ്രതിവിധി നിർദ്ദേശിച്ചുവെന്നോ? എങ്കിൽ എന്താണ് ഫലിതമായ ആശയം! ദിലീപൻ കൊടിയ പ്രമേഹരോഗി ആയിരുന്നുവെന്നല്ലേ!

ഇതൊന്നു കൂടി ഉറപ്പിക്കാനുതകുന്ന ഒരു പരാമർശം. കാവ്യത്തിലു ള്ളതിൽ നിന്ന് സുരഭി ശാപമായിരുന്നില്ല ദിലീപന്റെ അനപത്യതയ്ക്കു കാര ണമെന്നു വെളിവാകും. തപ:സിദ്ധി ഉണ്ടായിരുന്നിട്ടും നിയമാപേക്ഷയാൽ കല്പവിത്തായ മുനി വന്യമായ ക്രമീകരണം തന്നെ രാജാവിനു വേണ്ടി ഏർപ്പെടുത്തി. നിയമാപേക്ഷയ്ക്കു വൈദ്യശാസ്ത്രനിയമമെന്നും കല്പവി ത്തിനു ക്രിയാകല്പവേദി എന്നുമല്ലേ പ്രകൃതത്തിൽ അർത്ഥം? തപ : സിദ്ധി കൊണ്ടു മററുവിധത്തിൽ രോഗശാന്തി സാധിക്കാമായിരുന്നു. അങ്ങനെ ചെയ്യാതെ രാജാവിനെ കന്നുമേയ്ക്കാനയച്ചതു നന്നായില്ല എന്നൊരു മന:ശല്യമാണോ ഈ പദ്യത്തിലൂടെ പുറത്തു ചാടിയത്, അതോ നന്ദിനീ പരിചര്യയും പ്രസാദവുമൊന്നും അനിവാര്യമായിരുന്നില്ല എന്ന പരോക്ഷ സൂചനയോ?

> സത്യാമപിതപ സിദ്ധൗ നിയമാപേക്ഷയാമുനി:
> കല്പവിദ്കല്പയാമാസ വന്യാമേമാസ്യസംവിധാം.

അപ്പോൾ ദിലീപ ചക്രവർത്തിയുടെ അനപത്യതാഹേതുകമായ കഠിന രോഗ ത്തിനു സഫലവും ശാസ്ത്രീയ വുമായ ചികിത്സ നിർദ്ദേശിക്കുകയാണ് അഥർവ നിധിയും കുലപതിയുമായ വസിസ്ഷ്ഠൻ ചെയ്തതെന്നു വ്യക്തം. രോഗമാകട്ടെ മേദുരമായ വപുപ്രകർഷ ഫലമായി പിടിപെട്ട സന്തതി പ്രതി ബന്ധകമായ കൊടിയ പ്രമേഹമായിരുന്നെന്ന് വാഗ്ഭട സാക്ഷ്യവും.

ഈ പദ്യം പ്രക്ഷിപ്തമാണെന്ന് ശ്രീ. കുട്ടികൃഷ്ണമാരാർ. ആവാം, വിരോധമില്ല. അതിനദ്ദേഹം പറഞ്ഞ കാരണം തെല്ലും സ്വീകാര്യമായി തോ ന്നുന്നില്ല. പൂർവ്വശ്ലോകനിർദ്ദേശത്തെ തച്ചുപരത്തിനേർപ്പിച്ചു കളഞ്ഞുവെ ന്നാണ് പരാതി. സോദ്ദേശ്യമാണ് ഈ നിബന്ധമെന്ന എന്റെ തോന്നലിന്റെ ഉപപത്തി ഇതാണ്: വാഗ്ഭടകാരികയുടെ വിശദീകരണാത്മകമായ പ്രതിപാ ദനമാണ് ഈ പദ്യം എന്നതു കൊണ്ടു പ്രക്ഷിപ്തമാണെന്നു കരുതാൻ നിവൃ ത്തിയില്ല. പ്രകൃതത്തിൽ ചികിത്സാവിധി പൂർണ്ണ രൂപത്തിൽ രോഗിയെ ധരി പ്പിക്കാൻ വൈദ്യൻ ബോധപൂർവ്വം നടത്തിയ വിശദീകരണമാണ് 'പ്രസ്ഥി തായം' എന്ന പദ്യത്തിലുള്ളതെന്നു കാണുകയാവും ഉചിതം.

●

സിനിമ സാഹിത്യവും സംസ്കാരവും

കെ.വി.ശശി

അബോധം ഭാഷപോലെ സുദൃഢമാണെന്ന് ലകാൻ (Jacques Lacan) പറയുന്നു. അബോധരൂപീകരണങ്ങളുടെ ഈ മേഖലയിലാണ് സങ്കേത വിലോഭനീയതകളുടെ അതിയാഥാർഥ്യ ങ്ങൾ(hyper realities)കൊണ്ട് സിനിമ ഇടപെടുന്നത്. ഇതര ജ്ഞാനമേഖലകളുടെ സ്പർശദൂരത്തുനിന്നകന്നു നില്ക്കുന്ന വിരുദ്ധസ്ഥലികളല്ല അതിന്റെ ചലനമണ്ഡലം. ചരിത്രവും സാഹിത്യവും രാഷ്ട്രീയവും നരവംശശാസ്ത്രവും സാമ്പത്തിക ശാസ്ത്രവും നാട്ടുവഴക്കങ്ങളും ശാസ്ത്രീയമട്ടുകളുമെല്ലാം പരസ്പരം കൂടിക്കലരുന്ന മിശ്രപാഠ(inter text)മാണ് സിനിമ എന്നു സാമാന്യമായി പറയാം. അതുകൊണ്ട് സിനിമയെ ഉൽപ്പാദിപ്പിച്ച് നിർവചിക്കുന്ന ഭാഷണ (dis courses)ങ്ങളെന്ന പോലെ സിനിമ ഉൽപ്പാദിപ്പിക്കുന്ന ഭാഷണങ്ങളും സിനിമാപഠന ത്തിൽ സംഗതമായിത്തീരുന്നു. സിനിമയുടെ പാഠപരതയും ചരിത്രാത്മകതയും ഇവിടെ കടന്നുവരുന്നു. സിനിമാപഠനം അങ്ങനെ വ്യവഹാര/സംസ്കാരപഠനമായി വികസിക്കുന്നു. സാംസ്കാരിക പ്രക്രിയയുടെ സന്ദർഭങ്ങളിൽ സിനിമ അപഗ്രഥി ക്കപ്പെടുന്നു എന്നും പറയാം. ഈ സിദ്ധാന്തപരിസരത്തിൽ സിനിമയും സിനിമാപ്രസിദ്ധീകരണങ്ങളും സിനിമാനിരൂ പണങ്ങളും പരസ്യങ്ങളുമെല്ലാമടങ്ങുന്ന വ്യവഹാരം രൂപ പ്പെടുത്തുന്ന അധീശത്വ/വിധേയത്വ കർത്തൃത്വങ്ങൾ പ്രശ്നവൽക്കരി ക്കപ്പെടുക തന്നെ ചെയ്യുന്നു.

സംസ്കാരവ്യവസായം

സോഫ്റ്റ്വെയർ മുതലാളിത്തം ജീവിതത്തെ/സംസ്കാരത്തെ വിൽപ്പനച്ചരക്കാക്കി കമ്പോളത്തിൽ പ്രദർശിപ്പി

ക്കുകയാണിന്ന്. അരൂപമായ ഈ രാഷ്ട്രീയ കയ്യേറ്റങ്ങളുടെ ഗറില്ലാ യുദ്ധക്കളത്തിൽ, പഴയ മട്ടിൽ, സിനിമയെ ഉത്തമം അധമം എന്ന് വേർതിരിച്ച് വിലയിരുത്തുക കുട്ടിക്കളി മാത്രമായിത്തീരുന്നു. അബോധത്തെ കോളണിവൽക്കരിക്കുന്ന രാഷ്ട്രീയ കടന്നാക്രമണങ്ങളെ അതായിത്തന്നെ അതിന്റെ, സങ്കീർണ്ണതയിൽ എതിരിട്ടു കീഴ്പ്പെടുത്തേണ്ട തുണ്ട്. അതുകൊണ്ട് സിനിമയെ അതു നിർമിച്ചു വിടുന്ന ഭാഷണപരിസര ങ്ങളിലാണ് പഠിക്കേണ്ടത്. ആളത്ത നിർവചനങ്ങളിലും അതിലൂടെ രാഷ്ട്രത്തിന്റെ വികസന കാര്യങ്ങളിലും സിനിമ എങ്ങനെ ഇടപെടുന്നു എന്നതാണ് ജാഗരൂകമായ അന്വേഷണത്തിന്റെ രീതി പദ്ധതി.

ചിഹ്നം, തടവറ, പോപ്പുലറിസം

സിനിമ ചിഹ്നങ്ങളിലൂടെ സംസാരിക്കുന്നു. ചിഹ്നങ്ങൾ അർത്ഥത്തെ/ യാഥാർഥ്യത്തെ സൃഷ്ടിക്കുകയോ തൊട്ടുകാണിക്കുകയോ അല്ല നിരന്തരമായ വഴുതിമാറലുകളിലൂടെ അർത്ഥത്തിൽ യാഥാർഥ്യത്തിന്റെ അസാന്നിധ്യം സൂചിപ്പിക്കുകയാണ് ചെയ്യുക. ഈ അസാന്നിധ്യത്തെ സാന്നിധ്യമായി വായിക്കുന്നിടത്താണ് സിനിമയുടെ പാഠങ്ങൾ രൂപപ്പെടുന്നത്. വ്യവഹാരങ്ങളിൽ സവിശേഷ ആളത്തങ്ങളെ നിർവചിച്ചുകൊണ്ടാണ് പ്രവർത്തനം. അപര(the other)ങ്ങളെ നിർമിക്കുന്നത് ഇതിന്റെ ഒരു ഭാഗമാണ്. മറ്റൊന്ന് അമാന്യം, ശ്രേഷ്ഠം/നീചം എന്നിങ്ങനെ വിഭജനങ്ങളി ലൂടെയാണെന്നും ഫൂക്കോ നിരീക്ഷിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഇവയത്രയും പ്രകൃതിപ്രതി ഭാസങ്ങൾ പോലെ സ്വാഭാവികമെന്നു തോന്നും മട്ടിൽ അരങ്ങേറുന്നു.

ബലപ്രയോഗമല്ല, സമ്മതോൽപ്പാദനമാണ് അധികാരത്തിന്റെ യുദ്ധതന്ത്രം. സ്ത്രീക്ക് ഭർത്താവും അടിമയ്ക്ക് ഉടമയും ഭക്തന് ദൈവവും സ്വാഭാവികമായ അനിവാര്യതയാണെന്ന് അത് വ്യക്തികളെ ധരിപ്പിക്കുന്നു. കാമുകന്റെ/ഭർത്താവിന്റെ നിഴലും നിലാവുമായി വാടിനില്ക്കുന്ന സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ സിനിമയിൽ രൂപപ്പെടുന്നതിങ്ങനെയാണ്. സ്ത്രീയുടെ താൻപോരിമ പുരുഷന്റെ തോളിൽ ചായാനുള്ള മുന്നുപാധിയാണെന്ന് ഇവ പറഞ്ഞുറപ്പിക്കുന്നു. ഭർത്തൃകരങ്ങളിൽ സായൂജ്യം കാണുന്ന തനിക്കുതാൻ പോന്ന ശ്യാമള(ചിന്താവിഷ്ടയായ ശ്യാമള)യും നാട്യക്കാരിയായ ജൂനിയർ ഐ.എ.എസ്കാരി(ദ കിംഗ്)യും നായകന്റെ ഹിന്ദുസ്ഥാനി സംഗീത പ്രഭാവത്തിൽ വാടിവീഴുന്ന, നാവുകൊണ്ട് എം.എ ക്ലാസുകാരിയായ നായിക (ആറാം തമ്പുരാൻ)യും തങ്ങളുടെ താൻപോരിമകളുടെ പേരിലല്ല, പുരുഷവിധേയത്വത്തിന്റെ സന്ദർഭങ്ങളിലാണ് കുലീനകളായി ജ്ഞാനസ്നാന പ്പെടുന്നത്. ഇത് സ്വാഭാവികമാണെന്നു പെണ്ണിനെ ധരിപ്പിക്കാൻ കഴിയുന്നിടത്താണ് സിനിമയുടെ രാഷ്ട്രീയബലം വെളിപ്പെടുക. കൂട്ടിലടച്ച്

മെരുക്കപ്പെട്ട സിംഹം സിംഹമല്ലാതായിത്തീരുന്നതുപോലൊരു പ്രവർത്തനമാണിത്. തിയറ്റർ ഒരു തടവറയും വാരിക്കുഴിയും ആനപ്പന്തിയുമായി പ്രവർത്തിക്കുന്നു എന്നർത്ഥം. സംസ്കാരത്തിലേയ്ക്ക് മെരുക്കപ്പെടുന്നതവിടെ വച്ചാണ്. ആണധികാരം ഉൽപ്പാദിപ്പിക്കുന്ന അനുസരണയും അച്ചടക്കവും പാതിവ്രത്യവുമുള്ള ഈ സ്ത്രീമാതൃക സിനിമയുടെ അബോധം കണ്ടെടുക്കുന്നത് ഇന്ത്യൻസാഹിത്യവുമായുള്ള പാഠാന്തരസൗഹൃദത്തിൽ നിന്നാണ്. ചേട്ട/ലക്ഷ്മിയും യക്ഷി/ദേവതയുമായി, രത്യാസക്തയും/ രതിരഹിതയുമായി ഇന്ത്യൻ അബോധം നില നിർത്തുന്നതും ഇതിന്റെ സാഹിത്യപ്രതിനിധാനങ്ങളിൽനിന്ന് നേരിട്ട് സ്വീകരിക്കപ്പെടുന്നതുമാണീ വാർപ്പുമാതൃകകൾ. ഇവ സ്വാഭാവികമായി ആവർത്തിച്ചെഴുതപ്പെടുന്നതാണ് സിനിമയുടെ സൗന്ദര്യമണ്ഡലം. അവിടെ പുരുഷൻ ധിഷണയുടെ പേരിൽ മാനിക്കപ്പെടുമ്പോൾ സ്ത്രീ ശരീരമാർദ്ദവത്തിന്റെയും അവയവസമൃദ്ധിയുടെയും പേരിൽ പ്രകാശിക്കപ്പെടുന്നു. ഇതിഹാസങ്ങളും കാളിദാസരചനകളും ആണധികാരത്തിന്റെ ഈ ഭാഷണവ്യവസ്ഥ പൊതുവായി പങ്കിടുന്നതാണ്. നാട്ടുനടപ്പിന്റെയും സാമാന്യബോധത്തിന്റെയും രൂപത്തിൽ നിലനിൽക്കുന്ന ഈ വ്യവഹാരങ്ങൾ തന്നെയാണ് '*ചങ്കൂറ്റം ചേട്ടന്റെ സ്വഭാവമാടി*', '*മാൻതുള്ളും മാറത്ത്*' തുടങ്ങിയ പാട്ടുകളെ നിർമ്മിച്ചുനിലനിർത്തുന്നത്. *വീടിനു പൊൻമണിവിളക്കു നീ/തറവാടിനു നിധി നീ കുടുംബിനീ, പൂമുഖവാതിൽക്കൽ സ്നേഹംവിടർത്തുന്ന പൂന്തിങ്കളാകുന്നു ഭാര്യ,* എന്നിങ്ങനെ സാർവലൗകിക/സാർവകാലികസ്ത്രീമാതൃകകളെ നിർമ്മിച്ചുറപ്പിക്കുകയാണ് സിനിമാഗാനങ്ങളുൾപ്പെടുന്ന ജനപ്രിയവ്യവ ഹാരങ്ങൾ. ഭാര്യ, കുടുംബിനി,ജനനി തുടങ്ങിയ വാർപ്പുമാതൃകകൾ പൊതുബോധത്തിന്റെ ഭാഗമായി ഉറപ്പിക്കപ്പെടുന്ന രീതികളിലൊന്നാണിത്. ഇവ പക്ഷേ, പുരുഷനെ നിർവചിക്കുമ്പോൾ ഇവയുടെ പുല്ലിംഗരൂപങ്ങളല്ല ഉപയോഗിക്കുക. ഇതിനർത്ഥം സ്ത്രീ പുരുഷകേന്ദ്രിതമായി നിർവചിക്ക പ്പെടുമ്പോൾ പുരുഷൻ കേന്ദ്രരഹിതനായി/സ്വയംകേന്ദ്രമായി നിർവചിക്ക പ്പെടുന്നുവെന്നാണ്. ദൈവം മാത്രമാണ് കേന്ദ്രരഹിതമായി നിർവചിക്കപ്പെടുന്ന ഒന്ന്. സംസ്കാരത്തിൽ പുരുഷൻ ദൈവമായി നിർവചിക്കപ്പെടുന്നുവെന്നു സാരം. ദൈവവും പുരുഷനും അങ്ങനെ സംസ്കാരത്തിൽ, സാമാന്യ ബോധത്തിൽ സമീകരിക്കപ്പെടുന്നു. സ്ത്രീയെ നിർവചിക്കാൻ പുരുഷൻ അധികാരി യായിത്തീരുന്നതിങ്ങനെയാണ്. ആണധികാരം ഈവിധം നിർവചിച്ചുറപ്പിച്ച പെണ്ണാണ് സാമാന്യബോധത്തിൽ മകൾ,ഭാര്യ, കുടുംബിനി,അമ്മ എന്നിങ്ങനെ നീളുന്ന സുദീർഘവിസ്തൃത സ്ത്രീ ബിംബങ്ങൾ.

ലൈംഗികത,സമ്പത്ത്

ഈ നിർവചനങ്ങളത്രയും കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നത് പെണ്ണിന്റെ അടക്കം

ഒതുക്കം,വിനയം,ക്ഷമ,സഹനം എന്നീ പ്രത്യക്ഷവിശേഷതകളിലാണ്. സൂക്ഷ്മാലോചനയിൽ ഇവയുടെ കേന്ദ്രം, ലൈംഗികതയും സമ്പത്തുമാണ്. അടക്കം,ഒതുക്കം,വിനയം,സഹനം എന്നിവ(ആണധികാര)പൊതുമണ്ഡലത്തിലും കുടുംബത്തിലുമുള്ള പെണ്ണിന്റെ ചലനാതിർത്തികൾക്കുള്ള മിനുസപ്പെടുത്തിയ പേരുകൾ തന്നെ. പെണ്ണിന്റെ ലൈംഗികതയും സമ്പത്തും കുടുംബാധികാരിയായ പുരുഷനിൽ കേന്ദ്രീകരിക്കുമ്പോൾ അവൾ കുലീനകുടുംബിനി/പതിവ്രതയായി വിഗ്രഹവൽക്കരിക്കപ്പെടുന്നു. ആണധികാരത്തിന്റെ ഈ ലക്ഷ്മണരേഖ അതിക്രമിക്കുമ്പോൾ പെണ്ണ് വീട്ടിനു പുറത്താവുന്നു; ഒരുമ്പെട്ടവളും അഴിഞ്ഞാട്ടക്കാരിയുമായി ചാപ്പയടിക്കപ്പെടുന്നു; പുരുഷലൈംഗികതയെ അബോധ/ബോധത്തിൽ കീഴടക്കുമ്പോൾ യക്ഷിയായി ആഭിചാരം ചെയ്യപ്പെടുന്നു. ചുരുക്കത്തിൽ ദേവത/കുടുംബിനിയുടെ മറുപുറമാണ് വേശ്യയും ലക്ഷ്മിയും. ആണധികാരം സ്ത്രീയെ നിർവചിച്ചൊതുക്കുന്ന രീതികളിലൊന്നാണിത്. (ആണധികാര)പൊതുബോധത്തിലെ ഈ ബലതന്ത്രങ്ങൾ തന്നെയാണ് കുടുംബചിത്രങ്ങളെയും പ്രതികുടുംബ(ഷക്കീല)ച്ചിത്രങ്ങളെയും സാധ്യമാക്കുന്നത്. കുടുംബസിനിമകളുടെയും ഷക്കീലച്ചിത്രങ്ങളുടെയും പാരഡൈം ഒന്നുതന്നെയെന്നർത്ഥം. ആണധികാര വ്യവഹാരങ്ങളിലെ വൈരുദ്ധ്യങ്ങളിലാണ് ഇവ സ്വയംപെരുകുന്നത്. പെണ്ണിനെയും പെൺലൈംഗികതയെയുംകുറിച്ച് ആൺകോയ്മാസമൂഹത്തിന്റെ ദമിതകാമനകളും തത്ഫലമായ കാപട്യവുമാണ് ഈവിധച്ചിത്രങ്ങളിലൂടെ പുരക്ഷേപണം ചെയ്യപ്പെടുക. സംസ്കാരരൂപീകരണത്തിൽ ഈ രണ്ടുതരം സിനിമകളും നിർവഹിക്കുന്ന ധർമം ഒന്നുതന്നെ; ശരീരവും രതിയും ചരക്കുകളായി നിർവചിക്കപ്പെടുന്ന നവമുതലാളിത്തത്തിന്റെ ആർത്തി നാഗരികതായുക്തികളുടെ വികാസത്തിനു വേണ്ട മണ്ണൊരുക്കുന്നു.ഉദാത്തീകരണത്തിന്റെയും അധഃകരണത്തിന്റെയും, പ്രത്യക്ഷത്തിൽ വിപരീതമെന്നു തോന്നാവുന്ന വഴികളാണിവയുടേത്. ലൈംഗികതയുടെ മെരുക്കലും കൂത്താട്ടവുമാണ് ഇവയുടെ പൊതുരീതിശാസ്ത്രം. അമർത്തിവച്ചനുഭവിക്കേണ്ട തിന്മയായി, ഒന്ന് രതിയെ നിർവചിക്കുമ്പോൾ മറ്റൊന്ന് ഒളിഞ്ഞുനോക്കി കട്ടുതിന്നേണ്ടുന്ന വിലക്കപ്പെട്ട കനിയായി അഴുക്കാക്കുന്നു. ചുരുക്കത്തിൽ രതിയെയും ശരീരത്തെയും ചരക്കുകളാക്കി പുനർനിർവചിക്കുന്ന വ്യവസായനാഗരികതയുടെ സൂക്ഷ്മാധികാരബലതന്ത്രങ്ങളാണ് സമകാലികസിനിമാപാഠങ്ങളെ നിർണയിച്ച് നിലനിർത്തുന്നതെന്നർത്ഥം. കീഴാളത്തത്തിന്റെ സിനിമയിലെ പ്രതിനിധാനങ്ങളും ഈ ആശയാവലികളോട് തോൾചേർന്ന് നില്ക്കുന്നതാണ്. നായകകഥാപാത്രത്തിന്റെ സഹതാപവും ഭൂതദയയുമാണ് കീഴാളരെ/ദളിതരെ നിർവചിക്കുന്നത്. വംശീയസ്വത്വങ്ങളുടെ നിർണയനം കുറെക്കൂടി തീവ്രമായി വരുന്നുണ്ട്.

ക്രിമിനലിസം പ്രതിനായകനിലും രക്ഷകത്വം നായകനിലും നിലനിർത്തിക്കൊണ്ട് ഉന്മൂലനം ചെയ്യപ്പെടേണ്ട ശത്രുവിനെ നിർവചിക്കുന്നു (ധ്രുവം, വല്യേട്ടൻ, രാവണപ്രഭു.)

അബോധത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയം

അബോധം, തിരസ്കരിക്കപ്പെടുന്ന ആഗ്രഹങ്ങളുടെ/അനുഭവങ്ങളുടെ അഭയസ്ഥലികളാണ്. അനുഭവങ്ങളെ സ്വീകാര്യ/തിരസ്കാര്യങ്ങളായി വിഭജിക്കുന്നത് ചരിത്രവും അധികാരവും ഇടകലരുന്ന ആളത്താന്തര വ്യവഹാരം(Intersubjective discourse) തന്നെയാണ്. സൂക്ഷ്മാധികാര ബലതന്ത്രങ്ങളുടെ ഈ സങ്കീർണ്ണ ശൃംഖലയിൽ അബോധം രാഷ്ടീയവും രാഷ്ട്രീയം അബോധവുമായിത്തീരുന്നു. അബോധത്തിൽ രൂപപ്പെടുന്നതും അബോധത്തെ നിർണയിക്കുന്നതുമായ സിനിമ അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഈ രാഷ്ട്രീയവ്യവഹാരമാണ്. മറ്റേതൊരു വ്യവഹാരപ്രയോഗത്തെയും പോലെ തീവ്രവും തീക്ഷ്ണവുമായി സംസ്കാരത്തെ അഴിച്ചുനിർമ്മിക്കുന്നതും സിനിമയാണ്. വംശ/ജാതി/മത/ലിംഗ മേൽക്കോയ്മകളുടെ ഈ ഭാഷണമണ്ഡലത്തെ രാഷ്ട്രീയമായി അപനിർമ്മിച്ച് പ്രത്യധീശത്വത്തിന്റെ വ്യവഹാരം രൂപപ്പെടുത്തുന്ന സാംസ്കാരിക സമരപ്രവർത്തനം തന്നെയാണ് തിരിച്ചറിവുള്ള സിനിമാപഠനമെന്ന് സംഗ്രഹിക്കാം.

●

'ആരണ്യക'ത്തിലെ ദ്രാവിഡരാജകുമാരി

ഉണ്ണി ആമപാറയ്ക്കൽ

"ഈ മണ്ണിൽ വേരോടിനില്ക്കുന്ന ഒരു ചെടിയാണ് എന്റെ കവിതയും. ആകെത്തുടുത്തും, പച്ചയുടുത്തും, മർമരമുതിർത്തും, ചിലപ്പോൾ കാറ്റിൽ ചൂളമടിച്ചും അതു മനുഷ്യാവസ്ഥകളാകുന്ന ഋതുക്കളോടു പ്രതികരിക്കുന്നു. ഋതുക്കൾ മാറുമ്പോൾ പ്രതികരണവും മാറാതെ വയ്യ". ഈ അഭിപ്രായം ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പ് ഭൂമിക്ക് ഒരു ചരമഗീതം എന്ന കവിതാസമാഹാരത്തിന്റെ ആമുഖത്തിൽ കുറിച്ചിട്ടതാണ്. ഓയെൻവിക്കവിതയുടെ പരിണാമനൈരന്തര്യങ്ങളുടെ ആകെത്തുക ഈ വാക്കുകളിലേക്കൊതുക്കാം. ആയതു സംബന്ധിയായ അസംഖ്യം ചോദ്യങ്ങളുടെയും സന്ദേഹങ്ങളുടെയും ഉത്തരങ്ങൾ അതിലുണ്ട്. ഒരു കവിക്ക് സ്വന്തം കവിതയെക്കുറിച്ച് നല്കാവുന്ന ഏറ്റവും ബൃഹത്തും എന്നാൽ അർത്ഥവത്തുമായ വിശദീകരണമാണിത്.

നാല്പതുകളിലാരംഭിച്ച് അരനൂറ്റാണ്ടു പിന്നിടുമ്പോൾ ഒ.എൻ.വി.ക്കവിത നിരവധി 'പടവുകൾ' താണ്ടിയിരിക്കുന്നു. കാല്പനികതയുടെ മാറ്റൊലിയുമായി വന്ന ഒ.എൻ.വി. ചങ്ങമ്പുഴയ്ക്കുശേഷം മലയാളം കണ്ട ഏറ്റവും ജനപ്രീതിയുള്ള കവിയായി മാറി. പതിതജനതയോടുള്ള പക്ഷപാതവും കാല്പനികരുടെ താളബോധവും ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ആദ്യകാല കവനങ്ങൾകൊണ്ടുതന്നെ ജനഹൃദയങ്ങളിൽ കയറിയിരിക്കാൻ ഈ കവിക്കു അനായാസം കഴിഞ്ഞു. അന്നത്തെ തല മുതിർന്ന നിരൂപകനായ മുണ്ടശ്ശേരിയുടെ തൂവൽ സ്പർശമേൽക്കാനുള്ള ഭാഗ്യം സിദ്ധിച്ചു എന്നത് കവിയുടെ (കവിതയുടെയും) മുന്നോ

ട്ടുള്ള പ്രയാണം സുഗമമാക്കിത്തീർത്തു. എന്നാൽ പ്രകീർത്തനങ്ങളുടെ കർണ്ണസുഖസാരള്യത്തിൽ മയങ്ങിനില്ക്കാതെ, കാലത്തിന്റെ സ്വരമുൾക്കൊണ്ട് തൂലികാചാലനം നടത്തിയതാണ് ഒ.എൻ.വി.യുടെ വിജയരഹസ്യം. അതുകൊണ്ടാണ് ഒ.എൻ.വി.കവിത പരിണാമസുന്ദരമാണ്; പരിവർത്തനങ്ങളുടേതാണ്; വളർച്ചയുടേതാണ്. തളം കെട്ടി ഒരേ മട്ടിൽ ആദ്യന്തം നിശ്ചലമായിക്കിടക്കുന്ന കവിതയുടെ നേർവിപരീതമാണ്, എന്ന് എൻ.കൃഷ്ണപിള്ള ('പടവുകൾ'-ഓയെൻവിക്കവിത.എഡി.എസ്.രാജശേഖരൻ) അഭിപ്രായപ്പെട്ടത്.

അറുപതുകളായപ്പോഴേയ്ക്കും ഒ.എൻ.വി.-യുടെ കവിത വാചാലതയിൽനിന്നും വാഗ്മിതയിലേക്കു നീങ്ങി. കവിതയ്ക്കു കനം വച്ചു. സൂര്യനു കീഴിലുള്ളതൊന്നും തനിക്കന്യമല്ല എന്ന ബോധം കൈവന്നു. രാഷ്ട്രീയവും സാമൂഹികവുമായ ദശാസന്ധികളിലൂടെ കേരളസമൂഹം കടന്നുപോയപ്പോൾ തദനുസാരം കവിയുടെ മനോഭാവത്തിലും വ്യതിയാനം സംഭവിച്ചു. ഋതുഭേദങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് കവിതയും മാറാതെവയ്യ എന്നു സമ്മതിച്ച കവിയാണല്ലോ ഒ.എൻ.വി. സ്വകാര്യദുഃഖങ്ങളും അന്തഃസംഘർഷങ്ങളും കവിതയ്ക്കു വിഷയമായി. 'മയിൽപ്പീലി'യും 'ചോറൂണും' ഈ ഘട്ടത്തിലെ പ്രധാന കവിതകളാണ്. 'വളപ്പൊട്ടുകൾ' എന്ന കവിതയിലെത്തിയപ്പോൾ കവിയുടെ ആന്തരിക വിഷാദത്തിന്റെ പാരമ്യം വെളിപ്പെട്ടു. കവിയുടെ രാഷ്ട്രീയമനസ്സിനേറ്റ ആലക്തികാഘാതത്തിന്റെ അടയാളങ്ങൾ അറുപതുകളിലും എഴുപതുകളിലും എഴുതിയ കവിതകളിൽ പ്രകടമായി കാണാം.

അറുപതുകളിൽ ആരംഭിച്ച പരിണാമം പൂർത്തിയായത് എൺപതുകളിലാണ്. കവിത കൂടുതൽ ധ്വന്യാത്മകമായി. മനുഷ്യനെ ബാധിക്കുന്ന ഏതൊരു പ്രശ്നവും തന്റേതുകൂടിയാണെന്ന തോന്നൽ കവിയിൽ ഉടലെടുത്തു. കവിതയ്ക്ക് ഒരു സാർവ്വലൗകികമാനം കൈവന്നു. ദേശീയവും അന്തർദ്ദേശീയവുമായ പ്രമേയങ്ങൾ കവിതയിൽ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ടു. ആസന്നമായ യുദ്ധവും പ്രകൃതിനാശവും കവിയെ എങ്ങനെ വേദനിപ്പിച്ചുവെന്ന് കവിത അനാവരണം ചെയ്തു. 'ഭൂമിക്കൊരു ചരമഗീതം', 'സൂര്യഗീതം', 'ശാർങ്ഗകപക്ഷികൾ' തുടങ്ങിയവ ഈ കാലഘട്ടത്തിലെ പ്രധാന കവിതകളാണ്.

വിപ്ളവാത്മകതയുടേയും ഇച്ഛാഭംഗങ്ങളുടേയും വഴികൾ പിന്നിട്ട് ആസന്നസംഗരദുർനിമിഷങ്ങളെയും പ്രകൃതിനാശസംകുലതകളെയും സ്വകാര്യവ്യഥകളെയും കടന്ന് ഒ.എൻ.വി.ക്കവിത അതിന്റെ മുന്നോട്ടുള്ള പ്രയാണം തുടർന്നു. നഷ്ടപ്പെട്ട പ്രകൃതിലാവണ്യങ്ങളെയും ഗ്രാമീണശാലീനതകളെയുംചൊല്ലി കവി ഏറെ ദുഃഖിച്ചു. ഓണവും ആണ്ടറുതികളും ശൈശവകുതൂഹലങ്ങളും അവിസ്മരണീയങ്ങളാണെന്ന് കെടുതികളുടെ നിറവിലും കവി

കണ്ടെത്തി. അരക്ഷയുടെ തമോയാമങ്ങളിൽ 'അശാന്തിപർവ്വങ്ങൾ' പാടാൻ വിധിക്കപ്പെട്ടവനായി തുടർന്നു. പിന്നീട് ആധുനിക ഖണ്ഡകാവ്യങ്ങളുടെയും മഹാകാവ്യത്തിന്റെയും രചന വരെ ചെന്നെത്തിയ ഒ.എൻ.വി കാല്പനികതയുടെ അതിർവരമ്പുകളെ പിന്നിട്ടിരിക്കുന്നു. ഒരു കവിക്കു ചെന്നെത്താവുന്നതിന്റെ പരമാവധിയെ തരണം ചെയ്ത ഈ കവിക്ക് പ്രശസ്തിയുടെ ഉത്തുംഗതയെ പ്രാപിക്കാൻ ഇനി വഴി എറെയില്ല.

പുരാണങ്ങളുടെ പുനർവായനയും ദേശീയവും വിദേശീയവുമായ മിത്തുകളുടെ പുനരാഖ്യാനവും കവിക്ക് പ്രിയമുള്ള കാര്യങ്ങളാണ്. രാമായണത്തിലെ നിർണ്ണായകമുഹൂർത്തങ്ങളെ പുനരാവിഷ്കരിക്കുന്ന 'ആരണ്യകം' എന്ന കവിതയെ ഉദാഹരണമായി പരിശോധിക്കാം. അത്രയൊന്നും ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടാതെ പോയ ഒരു കവിതയാണിത്.

'ഭൈരവന്റെ തുടി' എന്ന സമാഹാരത്തിലാണ് 'ആരണ്യകം' ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്. മൊത്തം രണ്ടർദ്ധങ്ങളായി തിരിച്ചിരിക്കുന്ന കവിതയുടെ ആദ്യഭാഗത്ത് താടകാവധവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട രാമായണപാഠത്തെ പുനർ വ്യാഖ്യാനം ചെയ്യാനാണ് കവി ശ്രമിക്കുന്നത്. അദ്ധ്യാത്മ രാമായണം എൺപത്തിയെട്ട് വരികളിലായാണ് താടകാവധം എന്ന ഖണ്ഡം നിബന്ധിച്ചിട്ടുള്ളതെങ്കിലും വെറും പന്ത്രണ്ട് ഈരടികളേ 'താടകാവധ'വുമായി ബന്ധപ്പെട്ട കാര്യങ്ങൾക്ക് എഴുത്തച്ഛൻ ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ളു. വിശ്വാമിത്രനാൽ അനുയാതനായ രാമന്റെ താടകാവധവും 'ശാപത്താൽ നക്തഞ്ചരിയായൊരു യക്ഷി'യുടെ ശാപമോക്ഷവും മാത്രമാണ് ഭാഷാപിതാവ് വർണ്ണിക്കുന്നത്. അതിനുമപ്പുറത്തേയ്ക്ക് ദൃഷ്ടിപായിക്കുവാൻ ഒ.എൻ.വി.ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്.

1998-ലാണ് 'ആരണ്യകം' രചിക്കപ്പെടുന്നത്. എന്നാൽ അതിനുമുമ്പു തന്നെ കൃത്യമായി പറഞ്ഞാൽ മുപ്പത്തിയൊന്നു വർഷംമുമ്പ് (1967) വയലാർ രാമവർമ്മ 'താടക എന്ന ദ്രാവിഡരാജകുമാരി' രചിച്ചുകഴിഞ്ഞിരുന്നു. രാമായണത്തിൽ നിന്നും ഭിന്നമായ ഒരു പാഠം സൃഷ്ടിക്കാൻ വയലാർ പ്രസ്തുത കവിതയിൽ ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഈ കവിതയുടെ വലുതല്ലാത്ത സ്വാധീനം ഒ.എൻ.വി.യുടെ 'ആരണ്യക'രചനയിൽ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ടെന്നുവേണം കരുതാൻ. ദർശനമാത്രയിൽ ത്തന്നെ പരസ്പരാനുരാഗപരവശരായ രാമ-താടകമാരെയാണ് വയലാർ ആവിഷ്കരിച്ചത്. വിശ്വാമിത്രാജ്ഞയാൽ 'ആദ്യമായ് രാമന്റെ മന്മഥാസ്ത്രം മാലചാർത്തിയ രാജകുമാരിതൻ ഹൃത്തടം' പിളർക്കേണ്ട ദുര്യോഗത്തിലാണ് വയലാറിന്റെ രാമൻ ചെന്നെത്തിയത്. ഒരു ആര്യ-അനാര്യസംഘർഷത്തിന്റെ നിഴൽ 'താടക എന്ന ദ്രാവിഡരാജകുമാരി'ക്കു പിന്നിലുണ്ട്. അനാര്യനുമേൽ ആര്യന്റെ അധികാരസുസ്ഥാപനവും അനാര്യന്റെ ചെറുത്തുനില്പും കവിതയിലെവിടെയോ ഒളിഞ്ഞുകിടന്നോളം വെട്ടുന്നു. താടകയുടെ മാദകസൗന്ദര്യത്തിനു മുന്നിൽ രാമന്റെ കണ്ണുകൾ 'പൂത്തുവിടർന്നു പോയ്'

എന്നാണ് കവി പറയുന്നത്.

"ആര്യവംശത്തിന്നടിയറവയ്ക്കുമോ
സൂര്യവംശത്തിന്റെ സ്വർണ്ണസിംഹാസനം"

എന്ന താടകയുടെ ചോദ്യം അർത്ഥഗർഭവും കവിയുടെ ഹൃദയകുശാഗ്രത വെളിപ്പെടുത്തുന്നതുമാണ്. ആര്യപുരോഹിത പൗരുഷത്തിന് ക്ഷത്രിയകുമാരനോട് പറയാനൊന്നേ ഉണ്ടായിരുന്നുള്ളു.

"വില്ലുകുലയ്ക്കൂ ശരം കൊടുക്കൂ -രാമ,
കൊല്ലൂ; നിശാചരി താടകയാണവൾ"

ഹൃത്തടം തകർന്ന താടകയുടെ വിയോഗത്താൽ വിന്ധ്യാചലം സ്തബ്ധമായിപ്പോയി എന്നാണ് കവി പറയുന്നത്. 'പുത്രീവിയോഗവ്യഥ'യാലാണതെന്ന് കവി പ്രത്യേകം സൂചിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു.

രാമവർമ്മയുടെ കവിതയോട് സമാനതയുള്ള ചിത്രം തന്നെയാണ് ഒ.എൻ.വി.യുടെ ആരണ്യകത്തിലും കാണുന്നത്. കാടിനെ കണ്ട ഉണ്ണികളും ഉണ്ണികളെ കണ്ട കാടും ലാളനകൾ പരസ്പരം കൈമാറുന്ന കാഴ്ചയാണ് കാവ്യാരംഭത്തിലുള്ളത്. എന്നാൽ കാടും കുമാരന്മാരും മാനസികൈക്യം പ്രാപിക്കുന്നത് മുനിയെ അസ്വസ്ഥനാക്കുന്നു.

"താടകയാകും ഭയങ്കരിവാഴുന്ന
കാടിത്! കൊല്ലണം നിങ്ങളാനീചയെ
വില്ലും ശരവുമലങ്കാരമല്ലോർക്ക
കൊല്ലുവാൻ, കൊല്ലുവാനത്രേയതെന്നോർക്ക"

എന്നാജ്ഞാപിക്കുന്നു. താടകയെ കണ്ട മാത്രയിൽ രാമലക്ഷ്മണന്മാർക്ക് ക്രൂരതയല്ല തോന്നിയത്; മറിച്ച് അലിവിന്റെ മൗനഭാഷയാണ് അവർ പരസ്പരം കൈമാറിയത്. ഹൃദയൈക്യത്തിന്റെ ആഴങ്ങളെ ഇഴചേർക്കുന്നതിനുമുമ്പ് മഹർഷിയുടെ "കൊല്ലുക! കൊല്ലുക! താടകയെന്ന ഭയങ്കരി! ആരെയും പേടിയില്ലാത്തവൾ! കൊല്ലുക, കൊല്ലുക" എന്ന വാക്കുകൾ മേഘനാദം പോലെ അവി ടെ മുഴങ്ങി. താടകയുടെ ദീനരോദനത്തിന് കാട് അനുരോദനം ചെയ്യുന്നതായി കവി പറയുന്നു. 'കാടിന്റെ പുത്രി'. എന്നാണ് ഒ.എൻ.വി.യും താടകയെ വിശേഷിപ്പിച്ചത്. 'കൊല്ലുക മൂലം സുകൃതികളായ് നിങ്ങൾ' എന്ന വിശ്വാമിത്രവാക്യത്തിന്റെ അർത്ഥം ഉണ്ണികൾക്കു മനസ്സിലായില്ല. കാടുമുഴുവനും കേഴുന്നതാണ് അവർ കണ്ടത്. പ്രാണഹത്യ സുകൃതമാകുന്നതിന്റെ പൊരുൾ അവർക്ക് ഉൾക്കൊള്ളാനായില്ല. കാടിനു നഷ്ടപ്പെട്ടത് സ്വപുത്രിയെയാണ്. അതിന്റെ ആന്തരികവിഷാദം അവൾ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നു. വിഷാദം രോഷമാവുകയും രോഷം ശാപമായി മാറുകയും ചെയ്യുന്നു. ശപിക്കപ്പെടേണ്ടവർ കുഞ്ഞുങ്ങളായതിനാൽ ശാപം "വരും നിങ്ങളൊന്നിച്ചൊരുദിനം 'കാടേ ശരണ'മായ്!

സ്വന്തമാം നാട്ടിൽ പരിത്യക്തരായ്, കാട്ടിലന്തിയുറങ്ങും പതിന്നാല് വത്സരം" എന്നതിലൊതുങ്ങുന്നു. എന്നാൽ കാടിന്റെ തേങ്ങലിനുമപ്പുറം അവരുടെ കാതുകളിൽ മുഴങ്ങിയത് "കൊല്ലുക! കൊല്ലുക" എന്ന മുനി വചനമാണ്.

'ആരണ്യക'ത്തിന്റെ ഒന്നാം ഖണ്ഡം താടകാവധത്തിന്റെ കഥ പറയുന്നുവെന്നു സാമാന്യമായി പറയാം. വിശേഷതലത്തിൽ പുരാണ കഥാബീജത്തെ പുനർനിർമ്മിക്കുകയാണ് കവി. താടക കാടിന്റെ പുത്രിയാണ് എന്ന കണ്ടെത്തലാണ് കവി ഇവിടെ നടത്തുന്നത്. ഈയൊരഭിപ്രായം വയലാറിന്റെ കവിതയിലും കാണാമെന്ന് മുമ്പ് സൂചിപ്പിച്ചു. എന്നാൽ രാമവർമ്മയുടേതിനേക്കാൾ ശക്തമായി അത്തരമൊരു വികാരം ഒ.എൻ.വി. വളർത്തിക്കൊണ്ടുവരുന്നുണ്ട്. കാടുമായി രാമലക്ഷ്മണ കുമാരന്മാർ മാനസികമായി സല്ലപിക്കുന്ന ചിത്രവും ഇതിൽ കാണാം. എന്നാൽ അതിൽനിന്നും അവരെ പിന്തിരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് കാനന പുത്രി യെ സ്വാർത്ഥലാഭത്തിനായി വധിക്കാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്ന ഒരെതിർശക്തിയും 'ആരണ്യക'ത്തിലുണ്ട്. കൊന്നൊടുക്കപ്പെടേണ്ടവരാണ് കറുത്തവർ അഥവാ കാടിന്റെ മക്കൾ എന്ന അലിഖിതനിയമത്തിന്റെ ദുഷ്ടലാക്ക് ഇവിടെ പ്രവർത്തിക്കുന്നതുകാണാം. അനാര്യനുമേൽ ആര്യന്റെ തേർവാഴ്ച- അതിന് ഭരണാധിപനെയും അവന്റെ വർഗ്ഗത്തെയും ആര്യൻ എന്നും ഉപയോഗപ്പെടുത്തി. അശരണന്റെ ദൈനമാണ് കാടിന്റെ രോദനത്തിൽ ഒളിഞ്ഞുകിടക്കുന്നത്. രാമന്റെ പതിനാലു സംവത്സരകാലത്തെ വനവാസത്തെപോലും താടകാവധവുമായി ബന്ധിപ്പിക്കാൻ കഴിഞ്ഞു എന്നത് കവികർമ്മത്തിന്റെ പരിപൂർണ്ണതയ്ക്കു നിദർശനമാണ്. 'കൊല്ലുക! കൊല്ലുക' എന്ന മുഴക്കത്തിലാണ് പൂർവ്വഭാഗം അവസാനിക്കുന്നത്.

'കൊല്ല്, കൊല്ല്' എന്ന വിശ്വാമിത്രമന്ത്രം കേട്ടു വളർന്ന രാമലക്ഷ്മണന്മാരുടെ ധീരകൃത്യങ്ങളെ വിവരിച്ചുകൊണ്ടാണ് ആരണ്യകത്തിന്റെ ഉത്തരാർദ്ധം ആരംഭിക്കുന്നത്. രാമകൃത്യങ്ങളുടെ സാധുതയെ അല്പം വിമർശനാത്മകമായിത്തന്നെയാണ് കവി വിവരിക്കുന്നത്.

"ഉന്നം പിഴയ്ക്കാത്തൊരമ്പിൻമുനകളിൽ
പിന്നെയും പ്രാണങ്ങളെത്ര പിടഞ്ഞില്ല!
എത്ര കൊലച്ചതിച്ചാതുര്യമാർന്നില്ല!
എത്ര വധുക്കൾക്കു വൈധവ്യമേകീല!
വീട്ടിലുപേക്ഷിച്ചൊരു വധുവിൻ ചുടു-
വീർപ്പിലന്തഃപുരമെത്ര പുകഞ്ഞില്ല!
കാട്ടിലുപേക്ഷിച്ച സാധ്വിതന്നാത്മാവ്
നീറ്റും ചിതയെത്രനാൾ നിന്നെരിഞ്ഞില്ല!"

തുടങ്ങിയ വരികൾ ശ്രദ്ധേയങ്ങളാണ്. മുമ്പ് 'കൊല്ലുക! കൊല്ലുക' എന്നൊരു മുനി മൊഴിഞ്ഞെങ്കിൽ ഇപ്പോൾ 'കൊല്ലരുതേ' എന്നാണ് മറ്റൊരു മുനി

പറയുന്നത്. ഈ മുനി ജന്മം കൊണ്ട് ആര്യനാണെങ്കിലും കർമ്മംകൊണ്ട് അനാര്യനായിരുന്നു. രാമായണംകഥ പാടിപഠിപ്പിച്ച സ്നേഹരൂപനായ വാല്മീകിയുടെ പക്ഷത്താണ് കവിമനസ്സ് നിലകൊള്ളുന്നത്. വാല്മീകിയുടെ ആശ്രമത്തിൽ കഴിയുന്ന ഭൂമികന്യകയുടെ അന്തരംഗസ്പർശിയായ വിചാരധാരകളിലൂടെ രാമായണത്തിലെ പ്രധാന മുഹൂർത്തങ്ങളെ വരച്ചിടാനും കവി ശ്രമിക്കുന്നു. സീതാസ്വയം വരവും സീതാപരിത്യാഗവും വാല്മീകി സമാഗമവും മറ്റും ഇങ്ങനെ വാർന്നുവീഴുന്നു. പാടി പഠിച്ച രാമായണം കഥയുമായി, അന്തരാർത്ഥം അറിയാത്ത ഉണ്ണികൾ അയോദ്ധ്യയിലേക്ക് പുറപ്പെടുകയും സീത അവരെ യാത്രയാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. സാകേതത്തിൽ, രാമസന്നിധിയിൽ വച്ച് പിന്നീട് നടന്നേക്കാവുന്ന കാര്യങ്ങൾ അവൾ മനസ്സിൽ, കാണുന്നിടത്താണ് കവിത അവസാനിക്കുന്നത്.

അത്ര കഠിനമായിട്ടല്ലെങ്കിലും രാമനീതിയുടേയും അതോടൊപ്പം ലോകനീതിയുടേയും നേരെ വിരൽചൂണ്ടാൻ കവിക്ക് കഴിയുന്നുണ്ട്. മനുഷ്യമനസ്സിലെ തിന്മയെയും ക്രൗര്യത്തെയും തുറന്നെഴുതുന്നു. കാട്ടിലെ മൃഗങ്ങൾക്കുപോലും മർത്ത്യന്റെ ക്രൂരഭാവമില്ലെന്ന് സീതയെക്കൊണ്ട് കവി പറയിക്കുന്നുണ്ട്.

ഒരു സ്ത്രീപക്ഷനിലപാട് ഈ കവിതയിൽ സൂക്ഷ്മദൃക്കുകൾക്ക് കാണാൻ പ്രയാസമില്ല. ഒന്നാം ഭാഗം താടകയോട് അനുഭാവം പുലർത്തുന്നതാണെങ്കിൽ രണ്ടാംഭാഗം സീതാപക്ഷത്ത് നിലയുറപ്പിച്ചുകൊണ്ടുള്ളതാണ്.

"അമ്മയെന്നാലശ്രുതോരാത്ത കണ്ണുകൾ!
അൻപാർന്ന നിശ്ശബ്ദവാത്സല്യലാളനം!"

എന്ന വരികൾ പാഴായിപറഞ്ഞവയല്ല; ഉദ്ദേശ്യസഹിതവും പ്രസക്തിപൂർണ്ണവുമാണത്. മറ്റൊരു ശ്രദ്ധേയമായ കാര്യം, കൊല്ലുക കൊല്ലരുതേ എന്ന ദ്വന്ദ്വം ഈ കവിതയിൽ ശക്തമായി നിലകൊള്ളുന്നുണ്ടെന്നതാണ്. ഹിംസയുടേയും അഹിംസയുടേതുമായ ദ്വന്ദ്വാത്മകതയിൽ കവി ഏതു പക്ഷത്തുനിൽക്കുന്നു എന്നതാണ് പ്രശ്നം. സംശയമില്ല, കവി സ്നേഹത്തിന്റേയും മാനവികതയുടെയും പക്ഷത്താണ്. ആരണ്യകത്തിന്റെ പൂർവ്വഭാഗത്ത് ആയുധമേന്തിയ രാമലക്ഷ്മണന്മാരെയാണ് (കൂടെയമ്പും വില്ലുമേന്തിയൊരുണ്ണികൾ) കവി കാണിച്ചു തരുന്നത്. ഉത്തരഭാഗത്ത് കാണുന്ന ചിത്രം ഇതിൽനിന്നും തീർത്തും വ്യത്യസ്തമാണ്. നിരായുധരായ ലവകുശന്മാരെയാണ് (വില്ലും ശരങ്ങളുമേന്തിയിട്ടില്ല, വർക്കുള്ളിൽ കനിവിന്റെ കാവ്യതീർത്ഥം....) നാം കാണുന്നത്. താടകയെ വധിച്ച കുമാരന്മാരെ ചെറുതായിട്ടാണെങ്കിലും ഒന്നു ശിക്ഷിക്കാൻ കവി ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട് എന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഇത് പുരാവൃത്തത്തിൽനിന്നുമുള്ള വ്യതിചലനമാണ്. താടകയോടും സീതയോടും അനുഭാവം സൃഷ്ടിക്കും

വിധമാണ് ആരണ്യകം പണിതീർത്തിട്ടുള്ളതെന്നും ചുരുക്കം.

ഓ.എൻ.വി. എന്നും പതിതപക്ഷത്തും സ്ത്രീ പക്ഷത്തുമാണ് നിലയുറപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. അശാന്തിപർവ്വവും ശാർങ്ഗകപക്ഷികളും ആഗ്രയും കൃഷ്ണപക്ഷത്തിലെ പാട്ടും ഗോതമ്പുമണികളും ഭൂമിക്കൊരു ചരമഗീതവും മറ്റും ഇതു വെളിവാക്കിയിട്ടുള്ളതാണ്. പ്രകൃതിയെയും സ്ത്രീയെയും പരസ്പരം ബന്ധിപ്പിച്ചാണ് കവി പലപ്പോഴും അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. പ്രകൃതി സ്ത്രീയാണ്. സ്ത്രീയാകട്ടെ പ്രകൃതിയും. (മണ്ണിനെയും പെണ്ണിനെയും ഒന്നായികാണുന്ന ഇക്കോ-ഫെമിനിസ്റ്റുകളുടെ കാഴ്ചപ്പാട് ഓർമ്മിക്കുക) പ്രകൃതിയെ നശിപ്പിക്കുന്നതിലൂടെ സ്ത്രീയെയാണ് നശിപ്പിക്കുന്നതെ ന്നും, സ്ത്രീക്കുമേൽ നടത്തുന്ന താ ഡനം പ്രകൃതിക്കുമേലാണെന്നും കവി പലപ്പോഴായി ഉദ്ബോധിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. സീത ഭൂമികന്യകയാണ്; താടക കാനനപുത്രിയും. ഭൂമിക്കൊരു ചരമഗീതത്തിൽ ഭൂമിയെ അമ്മയായിട്ടാണ് കവി ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. ചുരുക്കത്തിൽ, സ്ത്രീക്കുമേലുള്ള ആര്യാധിനിവേശത്തിന്റെയും പുരുഷാധിപത്യത്തിന്റെയും ബീഭത്സമുഖം ആരണ്യകത്തിൽ നിന്നും ഇഴചേർത്തെടുക്കാവുന്നതാണ്. പുരാണത്തിന്റെ പുനർ വായനയിലും ഓ.എൻ.വി. കുറുപ്പ് തന്റെ വ്യക്തിത്വം നിലനിർത്തുന്നുവെന്ന് ഇക്കവിത സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

●

മാനസാന്തരത്തിലെ അടയാളങ്ങൾ

ഡോ.എ.നുജും

കേന്ദ്രിതമായ ചരിത്രത്തിൽ കീഴടക്കുന്നവന്റെ ചരിത്രവും കീഴടക്കപ്പെടുന്നവരുടെ ചരിത്രവും ഒരു ദ്വന്ദ്വം മാത്രം. ഏതു സൗന്ദര്യാനുഭവങ്ങൾക്കും ചരിത്രനിലപാടുണ്ടാകും, പക്ഷപാത മുണ്ടാകും. നീതിയുടെ ബഹുവിവക്ഷകൾ നിക്ഷ്പക്ഷത എന്ന ആദർശത്തെ നിലനിറുത്താതുകൊണ്ടാണ് പക്ഷപാതമുണ്ടാകു ന്നത്. കവിതയുടെ വ്യവഹാരത്തിൽ ഒരു ലോകവീക്ഷണം ഉണ്ടാ കാതെ നിവൃത്തിയില്ല. ഒരു കവിയുടെ എല്ലാകവിതകൾക്കും ലോകവീക്ഷണപരമായ വ്യതിയാനങ്ങളുണ്ടാകാം. വ്യത്യസ്ത വ്യവഹാരങ്ങളുമായി ഇടപെടേണ്ടി വരുന്ന കവിക്ക് ആശങ്കകളും സന്ദേഹങ്ങളും പുതുതായി രൂപപ്പെട്ടേയ്ക്കും. അതനുസരിച്ച് വീക്ഷണവ്യതിയാനങ്ങൾ സ്വാഭാവികം മാത്രം. കവിക്ക് നിശ്ചി തമായ ഒരു നിലപാടുണ്ടായിരിക്കണമെന്ന് ശഠിക്കേണ്ടതില്ല. അതുകൊണ്ട് കവിയുടേതിനേക്കാൾ കവിതയുടെ നിലപാടിനാ യിരിക്കും കൂടുതൽ സത്യസന്ധമാകാൻ കഴിയുക.

സ്ഥിതിചെയ്യാനുള്ള ഇടവും നിലനിൽക്കാനുള്ള കാലവും നഷ്ടപ്പെടുകയെന്നാൽ ഒരു ജനത പ്രാന്തവൽക്കരിക്കപ്പെടുക യെന്നാണ്. ആ ജനതയുടെ സ്വത്വനഷ്ടത്തിൽ അനുഭാവം പ്രക ടിപ്പിക്കുക കവിതയുടെ നിലപാടിന്റെ പ്രശ്നമാണ്. അധികാര-അധിനിവേശങ്ങളാൽ തമസ്കരിക്കപ്പെട്ടതിനെ തിരിച്ചറിയാനും തിരിച്ചെടുക്കുവാനുമുള്ള ബാധ്യത കവിതയ്ക്കു കൈവരുന്നു. അത് 'ഇര'യുടെ പ്രത്യാശയും സൗന്ദര്യാനുഭവവുമാകുന്നു. എന്നാൽ അധിനിവേശ സ്വത്വത്തിൽ അനുഭാവം കൊള്ളുവാ നും, അതിൽ ലയിച്ചുചേരുവാനുമുള്ള പ്രവണതയും കവിത പ്രക ടിപ്പിച്ചേക്കാം. ബാലചന്ദ്രൻ ചുള്ളിക്കാടിന്റെ മാനസാന്തരം (1)എന്ന കവിതയെ ആ നിലയിൽ അപഗ്രഥിക്കുവാനുള്ള ഒരു ശ്രമമാണിവിടെ നടത്തുന്നത്. ഇരയുടെ പ്രത്യാശയും വേട്ടയുടെ

പ്രലോഭനവും തമ്മിലുള്ള പോരാട്ടത്തിൽ കവിത ചരിത്രത്തോട് എങ്ങിനെ സംവദിക്കുന്നുവെന്ന് നിർണ്ണയിക്കപ്പെടുക കൂടിയാണുണ്ടാവുക.

സ്ഥലകാലങ്ങളും അധിനിവേശവും

കാലത്തെയും സ്ഥലത്തെയും സ്ഫുടീകരിക്കുന്ന അടയാളങ്ങൾ (സൂചകങ്ങൾ) മാനസാന്തരത്തിന്റെ ആദ്യഭാഗത്തിൽ നിരക്കുന്നുണ്ട്. കാലവും സ്ഥലവും മനുഷ്യന്റെ സത്താപരമായ നിലനില്പിനു അനിവാര്യമാണല്ലോ. അധികാരാധിനിവേശങ്ങൾക്ക് ഇവയെ സ്വേച്ഛപ്രകാരം ശ്രേണീകരിച്ച് നിയന്ത്രിക്കാം, നിരാകരിക്കാം. കവിതയിലെ ഈ അടയാളങ്ങളിൽ കാല സ്ഥലികൾ യഥാക്രമം ചരിത്രവും അവസ്ഥയുമായി പ്രതിനിധാനം ചെയ്യപ്പെടുന്നു. കൊടൈക്കനാലിൽ ഒരു സത്രത്തളത്തിലിരുന്ന് സ്വഗതാഖ്യാനം ചെയ്യുകയാണ് 'നായകൻ'.

ശവശൈത്യമെഴും കൊടൈക്കനാൽ
ഒരു സത്രത്തളം - അർദ്ധരാത്രി- ഞാൻ
കടുവിസ്കിയുമായ് വിറച്ചുകൊണ്ട്
എരിതീയിന്റെ കരയ്ക്കിരിക്കയാം
ഒളിയേറ്റു തിളങ്ങി ചന്ദന
ത്തടിയിൽ കൊത്തിയ സിംഹശില്പവും
പരദേശിവരച്ചതാം പുരാ-
തനഗംഭീരമൊരശ്വ ചിത്രവും
പലകച്ചുമരിൽ പഴഞ്ചനാം
ഘടികാരക്കിളി നെഞ്ചിടിപ്പിനാൽ
നിമിഷങ്ങളെണ്ണിയെണ്ണിയെൻ
പുരുഷായുസ്സു കൊറിച്ചെടുക്കയാം.
പുലർവേളയിൽ നീതിപാലകർ
പ്രതിയെത്തേടിവരും, പിടിക്കുകിൽ
വിഷമജ്വരമെന്റെ ജീവിതം
പ്രശമിക്കാമൊരു തൂക്കുനാടയിൽ.

സമീപഭാവിയിൽത്തന്നെ മരണശിക്ഷയെ പ്രതീക്ഷിക്കുന്ന സ്വഗതാഖ്യാതാവ് എരിതീവെളിച്ചത്തിൽ കണ്ടെടുക്കുന്ന സമീപസ്ഥമായ ദൃശ്യസൂചകങ്ങളും, മനസ്സിൽ പ്രതീക്ഷിക്കുന്ന ചില അദൃശ്യസൂചകങ്ങളും ഉല്പാദിപ്പിക്കുന്ന ഒരർത്ഥപരമ്പരയുണ്ട്. ദൃശ്യസുചകങ്ങൾക്ക് കവിതയുടെ സൗന്ദര്യാനുഭവത്തിൽ സവിശേഷമായ അർത്ഥോത്പാദന ദൗത്യമാണുള്ളത്. കടുവിസ്കി, എരിതീയ്, സിംഹശില്പം, അശ്വചിത്രം, ഘടികാരക്കിളി എന്നിവ ദൃശ്യസൂചകങ്ങളും നീതിപാലകൻ, പ്രതി, തൂക്കുനാട എന്നിവ അദൃശ്യങ്ങളുമാണ്.

അധികാരവും അധിനിവേശവും അതിന്റെ സാംസ്കാരിക രൂപങ്ങളിലൂടെ

മണ്ണിനെയും അതിന്റെ സംസ്കാരത്തെയും വരുതിയിലാക്കിയ ഭൂതകാലത്തെ ഈ അടയാളങ്ങൾ തങ്ങളുടെ ശക്തമായ സാന്നിധ്യത്തിലൂടെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നു.

സിംഹശില്പം രാജഭരണ കാല ത്തെ ശില്പകലാരീതിയിൽ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നു. സിംഹം രാജാവിന്റെയും രാജാവ് സിംഹത്തിന്റെയും രൂപകമാണ്. ഭാരതത്തിലെ ജനകീയമായ ഒരു നാടോടിരൂപക പാരസ്പര്യം. പ്രജകളെ ഭയപ്പെടുത്തി ഭരിച്ച കാലത്തിന്റെ അടയാളം. അധികാരത്തിന്റെ ചിഹ്നം. ചന്ദനമരത്തിലാണ് ആ ശില്പം തീർത്തിരിക്കുന്നത്. ആ വിശേഷണത്തിൽ ആഢ്യത്വവും സവർണ്ണീയതയും ധ്വനിക്കുന്നു. ശില്പകല രാജഭരണകാലങ്ങളിലെ പ്രഥമ കലാമാധ്യമം കൂടിയായിരുന്നു. ഈ സിംഹശില്പ സൂചനയിൽ ശില്പി/കലാകാരൻ സ്മരിക്കപ്പെടുന്നില്ല. കലാകാരസ്വത്വം തമസ്കരിക്കപ്പെട്ട രാജഭരണകാലത്തിൽ കലാരൂപങ്ങളുടെ മുഖ്യകർത്തൃത്വം രാജാവിനായിരുന്നു താനും.

അശ്വചിത്രം എന്ന ഇരട്ട അടയാളത്തിൽ അനേകം അർത്ഥപാളികളുണ്ട്. അശ്വം, ചിത്രം എന്നിങ്ങനെ അത് രണ്ട് അടയാളങ്ങളെ ഉൾക്കൊള്ളുന്നു. പ്രാചീന ഭാരതത്തിൽ 'അശ്വം' അധികാര-അതിർത്തി നിർണ്ണയങ്ങളുടെ സൂചകമാണ്. അശ്വമേധയാഗം ഓർമ്മിക്കുമല്ലോ. ആ കാലത്തെ ഉല്ലംഘിക്കുന്ന പരദേശിയുടെ അശ്വം. അധികാരം അധിനിവേശത്തിനു വഴിമാറുന്നു. അശ്വമേധത്തിന്റെ അശ്വ ത്തെ അധിനിവേശാശ്വം കീഴടക്കുന്നു. ഒരു സൂചകം തന്നെ തുടർച്ചയായ അർത്ഥങ്ങളുടെ, സൂചിതങ്ങളുടെ കേന്ദ്രമായിത്തീരുകയാണിവിടെ. 'പരദേശി' 'ഗംഭീരം' എന്നീ വിശേഷണങ്ങളിൽ ഇരയുടെ കാഴ്ചയാണുള്ളത്. ചിത്രം (അശ്വചിത്രം) എന്ന അടയാളം നമ്മുടെ പരമ്പരാഗതമായ കലാരൂപങ്ങളെ, ഗോത്രനാഗരിക കലാതന്ത്രങ്ങളെ അധിനിവേശം ചെയ്ത ചിത്രകലയുടെ പ്രതിനിധാനമാണ്. അത് കലാസാഹിത്യങ്ങളെ മുഴുവൻ അധിനിവേശം ചെയ്ത പാശ്ചാത്യസൗന്ദര്യദർശനത്തിന്റെ കൂടി അടയാളമാകുന്നു. ചിത്രം വരച്ചത് പരദേശിയാണെന്ന് സൂചനയുണ്ട്. പേര് പറയുന്നില്ലെങ്കിലും വരച്ച ഒരാൾ ഉണ്ടെന്ന് ബോധ്യം. ഇവിടെ കലാകാരസ്വത്വത്തിന്റെ സാന്നിധ്യം കൂടി അനുസ്മരിക്കപ്പെടുന്നുവെന്ന് സാരം.

അശ്വചിത്രം എന്ന കലാരൂപത്തിന്റെ ആദർശം എല്ലാ നാട്ടതിർത്തികളേയും നാട്ടുസംസ്കാരങ്ങളേയും അധിനിവേശം ചെയ്യുക എന്നതാകുന്നു.

ബഹുകേന്ദ്രിതമായിരുന്നു നമ്മുടെ കാലസങ്കല്പം. ഋതുഭേദവിഭജനം, കലിയുഗസങ്കല്പം, ഞാറ്റുവേല, ചാന്ദ്രമാസം തുടങ്ങി അനേകമുണ്ടായിരുന്നു കാലഗണിതങ്ങൾ. അതിനെ മുഴുവൻ പ്രാന്തവൽക്കരിക്കുന്നതായിരുന്നു പാശ്ചാത്യവത്ക്കരിക്കപ്പെട്ട 'ഘടികാരം'. കവിതയിൽ ഘടികാരക്കിളി എന്ന ഇരട്ടസൂചകം രണ്ടു പ്രതിനിധാനങ്ങളാണ്. ഘടികാരം കാലത്തെ അധിനിവേശം ചെയ്ത അധികാരത്തിന്റെ സൂചകമായിരിക്കുമ്പോൾ കിളി കീഴടക്കപ്പെട്ട ഇരയുടെ സൂചകമാണ്. വേട്ടയുടെ ചരിത്രത്തെ ഇരയുടെ അവസ്ഥ

യാക്കി ഈ രൂപകത്തിലൂടെ വിവർത്തനം ചെയ്യുന്നു. 'നെഞ്ചിടിപ്പിനാൽ നിമിഷങ്ങളെണ്ണിയെണ്ണി' അത് ആഖ്യാനത്തിന്റെ ആയുസ്സു കൊറിയ്ക്കുന്നു. സ്ഥലവും (പ്രകൃതി) കാലവും (ആകാശം) അപഹരിക്കപ്പെട്ടും സ്വാത ന്ത്ര്യം (സ്വത്വം) നിഷേധിക്കപ്പെട്ടും യജമാനനു വേണ്ടി പണിയെടുക്കുന്ന 'കിളി' അരഹരിക്കപ്പെട്ട നാട്ടുസ്വത്വത്തിന്റെ സൂചകമായി വികസിക്കുന്നു. ആകാശ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിനു പകരം ഘടികാരചതുരം.

നാട്ടുസംസ്കാരത്തിന്റെ തമസ്കരണത്തിൽ നാട്ടുപാനീയങ്ങൾ അരികിലേയ്ക്കു മാറ്റപ്പെടുന്നു. 'കടുവിസ്കി' അധിനിവേശ പാനീയത്തിന്റെ സൂചകമായി ആഖ്യാതാവിന്റെ കൈയിൽത്തന്നെയുണ്ട്. ഉപഭോഗാത്മകമായ ആന്ധ്യത്തിന്റെ അടയാളം കൂടിയാണത്. നാട്ടുജീവിതത്തിലും നാട്ടുത്സവങ്ങളിലും നിലനിന്നിരുന്ന നാടൻ ലഹരികൾക്ക് ലഹരിമൂല്യം അപ്രധാനമായിരുന്നു. എന്നാൽ ഈ വൈദേശിക ലഹരിപദാർത്ഥം ഒരേകീകൃത രുചിശീലത്തെ വാർക്കുന്നു. വിഷമവൃത്തത്തിൽപെട്ട് ജ്വരബാധിതനായിരിക്കുന്ന ഇരയ്ക്ക് വേട്ടക്കാരൻ ഒരുക്കിക്കൊടുത്ത മരുന്ന്, നാട്ടുസ്വത്വം നഷ്ടമായി ഒരു ശൂന്യമനസ്കനാകുന്ന ഏകാകിക്ക് അസ്തിത്വദുഃഖത്തിന് മറുമരുന്ന്. ഈ സൂചകത്തിന്റെ അർത്ഥവിവക്ഷകൾ ഇങ്ങനെ തുടരുന്നു.

സത്രത്തളം സൂചകങ്ങളാൽ സമൃദ്ധമായ ഒരു സൂചകമാകുന്നു. ഈ അടഞ്ഞ സ്ഥലം ആഖ്യാതാവിന് ശാന്തി നല്കുന്നില്ല. ഒരു നാട്ടു സത്രത്തിന്റെ ലക്ഷണമല്ല ഇതിനുള്ളത്. ക്ലബ്ബ്, ഹോട്ടൽ, ബാർ തുടങ്ങിയ അധിനിവേശരൂപങ്ങളുടെ ആദർശമാണിതിനുള്ളത്. ചിന്താവിഷ്ടയായ സീത (കുമാരനാശാന്റെ കൃതി)യിലെ സീത സ്വഗതാഖ്യാനം ചെയ്യുന്നത് പ്രകൃതിയുടെ തുറസ്സിൽവച്ചാണ്. സ്വാതന്ത്ര്യം ആഗ്രഹിക്കുന്ന മനസ്സ് സ്വതന്ത്രമായ പ്രകൃതി തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നു. ഇയാൾ ഇവിടെ സൂചകങ്ങളുടെ തളത്തിൽ കുടുങ്ങിക്കിടക്കുകയാണ്. മസ്തിഷ്കംപോലും അധിനിവേശം ചെയ്യപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. (വിസ്കി സൂചിതം) അധിനിവേശിത സൂചകങ്ങൾക്കു നടുവിൽ കുടുങ്ങിക്കിടക്കുന്ന ഒരു നാട്ടുസൂചകമാണ് ആഖ്യാതാവ് ഇവിടെ.

എരിതീയ് ആഖ്യാതാവിന്റെ മാനസികാവസ്ഥയുടെ ദൃശ്യരൂപകമാണ്. എരിതീയ് എന്നു നാട്ടുമൊഴിയിൽ നാമിന്നും മനുഷ്യന്റെ മാനസികമായ വേവലാതിയുടെ രൂപകമായി ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. എരിയുന്ന മനസ്സിന്റെ വെളിച്ചത്തിലാണ് ഈ അടയാളങ്ങൾ കാഴ്ചയാകുന്നത്. ഓരോന്നായി അയാളുടെ കണ്ണുകളിലേയ്ക്ക് അവ കടന്നുവരുന്നു.

ഇങ്ങനെ അടയാളങ്ങളിലൂടെ ഒരർത്ഥാനുസ്യൂതി നിർമ്മിച്ച് കവിത വർത്തമാനത്തിലേയ്ക്ക് നമ്മെ നയിക്കുന്നു. നീതിപാലകർ, പ്രതി, തൂക്കുനാട എന്നീ സൂചകങ്ങൾ കവിതയിലെ ആഖ്യാതാവിനെ വേട്ടയാടുന്നവയാണ്. അധിനിവേശാനന്തര നീതിശാസ്ത്രം മറ്റെല്ലാ സാംസ്കാരിക രൂപങ്ങളേയും എന്ന പോലെ ബഹുകേന്ദ്രിതമായിരുന്ന നമ്മുടെ നാട്ടുനീതികളെ പ്രാന്തവൽക്കരിച്ചു. അതിന്റെ നടത്തിപ്പുകാരാണ് നീതി പാലകർ. അവർ പ്രതിയെ നിശ്ചയി

ക്കുന്നു(2) ഇവിടെ തൂക്കുനാടയിലേറ്റാൻ വിധിക്കുന്നു. നായകൻ ഒടുവിൽ ആ വിധിയെ സ്വാഗതം ചെയ്ത്, ശരണം പ്രാപിക്കുന്നു:

'പരമോന്നത നീതിപീഠമേ
ശരണം നിൻവിധി, ശിക്ഷരക്ഷയും'.

അയാൾ 'വിഷമജ്വരം എന്റെ ജീവിതം പ്രശമിക്കാമൊരു തൂക്കുനാടയിൽ' എന്ന് ആശ്വസിക്കുന്നു. അങ്ങനെ ഒരു 'ഇര' വേട്ടക്കാരന് പൂർണ്ണമായും കീഴടങ്ങുന്നു.

വളരുന്ന ഭയം

കരണങ്ങളിൽ ഭീതിയാകുന്ന മഹാസരടം മുട്ടയിടുന്ന കാരണം ഒളിജീവിതം തനിക്കു താൻ കാവലിരിപ്പായിത്തീർന്നു. പല്ലിമുതൽ ദിനോസർ വരെ അർത്ഥം പറയാവുന്ന സരടം ഭയത്തിന്റെ പ്രാചീനതയെ ചിഹ്നവത്ക്കരിക്കുന്നു. ഭയം ഭൂതകാലത്തിലേയ്ക്കുള്ള ഊളിയിടലാണ്. അമ്മയിലേയ്ക്ക് മടങ്ങാനുള്ള അഭിവാഞ്ഛയാണ്. ഭൗതിക-വർത്തമാനത്തെ നേരിടാനുള്ള ആത്മവിശ്വാസത്തിന്റെ നഷ്ടം. പകയാകട്ടെ അതിൽ നിന്നു വ്യത്യസ്തവും. പീഡിപ്പിച്ചതിന്റെ പ്ര തികാരമാണത്. ഈ പക ആഖ്യാതാവിനുണ്ടായിരുന്നു. ഇന്ന് അത് പിൻവാങ്ങിയിരിക്കുന്നു.

ചടുലാഷ്ട കലാശമാടിവൻ
പക പിൻവാങ്ങിയ രംഗവേദിയിൽ
ഭയ ചണ്ഡിക നക്ര തുണ്ഡിതൻ
വടിവിൽ ചെയ്വിതു ദണ്ഡതാണ്ഡവം.

ഭയത്തിന് കീഴ്പ്പെട്ടുകൊണ്ട്, പക പിൻവാങ്ങിയ അവസ്ഥയിലുള്ള മനസ്സാണ് ആഖ്യാതാവിന്റേത്. എന്താണയാളുടെ പകയ്ക്ക് നിദാനം?

അമ്മയും ആന്തരാധിയും

നമ്മുടെ നാട്ടുസംസ്ക്കാരത്തിൽ കുഞ്ഞിന് അമ്മ മുലപ്പാലും അറിവും പകരുന്ന ഒരു സ്രോതസത്തയാണ്. ഇരുവരും അവിഭാജ്യസത്തയാവും തുടക്കത്തിൽ. തിരിച്ചറിവുകൾ രൂപപ്പെടുന്നതോടെ കുഞ്ഞ് വളർന്ന് സ്വതന്ത്രസത്തയാകുന്നു. പ്രത്യേകിച്ചും മാതൃദായക്രമത്തിൽ ഈ അമ്മ സംസ്കാരത്തിലെ ഊർജ്ജസ്രോതസ്സാണ്. കവിതയിൽ മകന് വിശ്വാസം ചുരത്തുന്ന അമ്മയുണ്ട്:

ഒരുറുമ്പിനെ ഞാൻ ഞെരിക്കുകിൽ
കൃപയാർന്നമ്മ തടഞ്ഞുചൊല്ലിടും
മകനേ, നരകത്തിൽ എണ്ണയിൽ
പ്പൊരിയും നീ, പരപീഡ ചെയ്യൊലാ.

അമ്മയുടെ അടുക്കളയനുഭവത്തിൽ നിന്നാണ് ഈ 'എണ്ണയിൽ പൊരിയുക' എന്ന രൂപകത്തിന്റെ ഉത്ഭവം. ഈ രൂപകത്തിൽ പൊരിയുന്ന (ആന്തരാധിയിൽ) ഒരമ്മയെയും കാണാം. അതു തുടങ്ങിയത് എന്നായിരുന്നു?

ഉദരത്തിൽ ജീവബുദ്
ബുദമായ്പ്പിള്ള കുരുത്ത നാൾ മുതൽ

ഉയിർ നീറ്റിടുമാന്തരാധി തൻ
ദഹനാവർത്തമവൾക്കു ജീവിതം.

ഈ ആന്തരാധിക്കു കാരണം പുത്രനോ പിതാവോ ആകാം. പുത്ര നു വേണ്ടിയാവാം. പിതാവു കാരണമാകാം. സീതയുടെ അവസ്ഥയ്ക്കു തുല്യ മാണിത്.

ഒടുവിൽ കൊലയാളിയായ് മകൻ
കഴുവേറുന്നതു കാൺകയില്ലവൾ
കടലുപ്പുനിറഞ്ഞ കണ്ണുനീർ
കണികയ്ക്കുള്ളിലലിഞ്ഞുപോകയാൽ

ഈ തുടർശ്ലോകം അമ്മയുടെ ആന്തരാധി മകന്റെ വ്യാധിയായിത്തീരു ന്നുവെന്നു പരോക്ഷമായി പറഞ്ഞുവയ്ക്കുന്നു. അത് അവനിൽ പകയും വൈരവുമായിത്തീരുന്നു. ഏക സത്ത അമ്മയും മകനുമായി വേർപിരിഞ്ഞ പ്പോൾ ആധി വ്യാധിയായി (മകനിലേയ്ക്കു) മാറി. കവിയുടെ അത്മകഥാംശം കൂടിയുള്ള ചില പൂർവ്വകവിതകളിൽ ആന്തരാധിയാൽ വേട്ടയാടപ്പെടുന്ന അമ്മയെ കാണാം. യാത്രാമൊഴി, തേർവാഴ്ച, ഒരു പ്രണയഗീതം, അമാവാസി തുടങ്ങിയ കവിതകൾ ഉദാഹരണം.

വിങ്ങുന്നു ജന്മഗൃഹം, നിത്യരോഗിയാ-
മമ്മയും, റാന്തലിൻ തേങ്ങും വെളിച്ചവും

പ്രണയഗീതത്തിലെ അമ്മ ഇങ്ങനെയാണെങ്കിൽ അമാവാസിയിൽ കുറ ച്ചുകൂടി വിശദമാണ്:

കണ്ടുകണ്ടിരുളൊന്നരന്തിയിൽഅമ്മയ്ക്കുള്ളിൽ
ചെമ്പുകുട്ടകത്തിലെ പുന്നെല്ലുതിളയ്ക്കുമ്പോൾ
കനൽ കോരിയ കൈകൾ കൊണ്ടവൾകുനിഞ്ഞെന്റെ
മുറിവായകൾതോറും മുജ്ജന്മമുണർത്തുമ്പോൾ.

ഇവിടെ അമ്മയും കുഞ്ഞും അവിഭാജ്യമായ ഒരു സത്തയുടെ ഭാഗങ്ങളാണെന്ന സൂചന കൂടി നൽകപ്പെടുന്നുണ്ട്. അച്ഛൻ മാനസാന്തരത്തിൽ പരാമർശിക്ക പ്പെടുന്നില്ല. എന്നാൽ മറ്റു ചില കവിതകളിൽ അച്ഛൻ ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നു ണ്ട്. അവയ്ക്ക് ഒരു പൊതുസ്വഭാവവുമുണ്ട്. പീഡകന്റെ അമാവാസിയിൽ അച്ഛൻ വരുന്നതിങ്ങനെ:

തോലുരിച്ചൊരു പോത്തിൻ മുതുകിൽ കുരുക്കുമായാരു നില്ക്കുന്നു പിന്നിൽ?
അച്ഛനോ? ആരാച്ചാരോ?

താതവാക്യത്തിലെ അച്ഛൻ പ്രേതം ആത്മവിചാരണയിൽ അമ്മ യെ ആധിയിൽപ്പെടുത്തിയത് മകനാണെന്ന് ആരോപിക്കുന്നുണ്ട്.

നീ കണ്ട തെണ്ടികളുമായ് കൂട്ടുകൂടിച്ചാകാൻ
നടക്കുവതറിഞ്ഞു മനം തകർന്നും
ശോകങ്ങളെന്നെയതിർവിട്ടറിയിച്ചിടാതെ
മൂകം സഹിച്ചുമവൾ രോഗിണിയായ്‌വീഴകെ.

അമ്മയുടെ ആധിവ്യാധികൾക്ക് കാര ണം അച്ഛനും മകനുമല്ലെന്ന് ഇരുവരും വിചാരിക്കുന്നു. എന്നാൽ ഇവർ കാരണം ശിഥിലമായിപ്പോകുന്ന ഈ പെൺജന്മം സ്ത്രീവർഗ്ഗത്തിന്റെ ഒരു പ്രതീകമാണ്. പുരുഷാധിപത്യകുടുംബഘടനയിൽ (അധിനിവേശത്തിനു ശേഷവും) പ്രാന്തവൽക്കരിക്കപ്പെട്ട വിഭാഗത്തിന്റെ പ്രതീകം.

ഏതായാലും അമ്മയുടെ ആന്തരാധി മകൻ വ്യാധിയായി ഏറ്റെടുത്തു. വൈരം പുകഞ്ഞു. ആരോട്? വ്യവസ്ഥയോട്. കൊലയിലും അഗമ്യഗമനത്തിലും കൂടി പരപീഡാരതിയിൽ അയാൾ ഏർപ്പെടുന്നു.

പരപീഡനമാത്മലീലയായ്
പരിശീലിച്ച പരസ്വഹാരിഞാൻ

അമ്മ കാരണം കലഹം സ്വഭാവമായിത്തീരുന്ന ഇയാൾ വ്യവസ്ഥയുടെ സദാചാരനിയമങ്ങളെ ലംഘിക്കുന്നു. ഉമിയിൽ കനലെന്നപോലെ അണുതോറും കാമന പടർന്നു. നരഹത്യ അമ്മയുടെ ആന്തരാധിക്കു കാരണമായ പുരുഷവർഗ്ഗത്തോടുള്ള (പിതാവിനോടുള്ള) പ്രതികാരമാണെങ്കിൽ പരദാരാസ്വാദനം പിതൃമേധാവിത്വത്തോടുള്ള കലഹവുമാകാം. ഇതിനെ ഈഡിപ്പൽ മനോഭാവത്തിന്റെ പരിണതിയായി കാണേണ്ടതില്ല. അമ്മയുടെ സ്മൃതികളിൽ അമ്മയോടുള്ള ഗൃഹാതുരത്വം മാതൃദായക്രമത്തോടുള്ള ഗൃഹാതുരത്വമായി വിവർത്തിതമാകുന്നു. ആഖ്യാതാവിന്റെ അഗമ്യഗമനത്തിൽ മാതൃദായക്രമകാലത്തിലെ (മരുമക്കത്തായം) രതിസ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ (താരതമ്യേന) വികലമായ അനുസ്മരണവും കാണാം. പൊതുനിരീക്ഷണത്തിൽ ഈ നിലപാടുകൾ (അക്രാമകമായ) കലഹിക്കുന്ന ഇരയുടെ നിഷ്ഫല നിഷേധങ്ങളാണ്.

കലഹത്തിന്റെ മരണവും ദൈവത്തിന്റെ പുനർജനിയും.

പിതൃദായക്രമത്തിന്റെ അധിനിവേശാനന്തരകാലത്തിൽ അമ്മ കടലുപ്പു നിറഞ്ഞ കണ്ണീർകണികയ്ക്കുള്ളിലലിഞ്ഞുപോയ അവസ്ഥയിലായി. ആന്തരാധി കലഹമായി കൊണ്ടുനടന്ന മകൻ നീതിപീഠവിധിയെ ശരണം പ്രാപിക്കുന്നതിലൂടെ ഉൾവലിഞ്ഞു. കലഹം മരിച്ചു. മകന്റെ മനസ്സിൽ അമ്മ നൈതികമായി ഉപേക്ഷിക്കപ്പെട്ടു.

ശൈശവത്തിൽ അമ്മ നമിച്ചുനട്ട ദൈവചിന്തയുടെ വിത്ത് പശ്ചാത്താപവേളയിൽ പൊട്ടിമുളച്ചു. ആ ചിന്ത മനോദുരിതം പോക്കുന്നതിന് ഉപാധിയായിത്തീരുന്നു. ആ മനോദുരിതത്തിൽ അമ്മയില്ല. മറിച്ച് ചെയ്തുപോയ കൊലയും മറ്റുമാണുള്ളത്. ഈ ക്രിയകൾ ചെയ്യാനുണ്ടായ സ്വത്വ- സാഹചര്യങ്ങളെ ഇല്ലാതാക്കിയപ്പോൾ 'ഹിംസ' കേവലക്രിയയായിത്തീർന്നു. പശ്ചാത്താപം ഉയിർക്കൊണ്ടു. നീതിപീഠം വിധിക്കുന്ന കുറ്റങ്ങൾ. എന്നാൽ അമ്മയും അവളുടെ ആന്തരാധിയും നീതികിട്ടാതെ, ഭൂഗർഭത്തിലേയ്ക്കാണ്ടുപോകുന്നു. ഈ അമ്മ നമ്മുടെ നാടിന്റെ പ്രതിരൂപം കൂടിയാകുന്നു. അമ്മ നൽകിയ ദൈവ

ചിന്തയെ നീതിപീഠവിധിക്കു വിധേയമാക്കി മകൻ മാനസാന്തരപ്പെടുന്നു. അവൾ നൽകിയ അറിവുകൾ അവൾക്ക് രക്ഷയാകാതെ പോകുന്നു. ആഖ്യാതാവിന്റെ 'നാട്ടുദൈവം' അധിനിവേശം ചെയ്യപ്പെടുന്നതോടെ 'അമ്മ സീത' മകനാൽ ഉപേക്ഷിക്കപ്പെട്ട്, തമസ്കരണത്തിന് (ഭൂമിപിളർന്ന്) വിധേയമാകുന്നു. ഇരയുടെ കാഴ്ചയിൽ ഈ കവിതയുടെ വ്യവഹാരം ഒരു അമ്മ സീതായനത്തിന്റെ വർത്തമാനം പ്രദാനം ചെയ്യുന്നു.

നാട്ടുദൈവത്തെ സ്വാംശീകരിച്ചുകൊണ്ട് മാനസാന്തരത്തെ നയിക്കുന്നത് പീഡിതരുടെ ക്രിസ്തുവല്ല ആ ക്രിസ്തു വിധിക്കുകയില്ല. വിധിക്കുന്നത് അധിനിവേശ ക്രിസ്തുവാണ്. നീതിപീഠത്തെ അനുസരിച്ചുകൊണ്ട്, ആ വിധിയിൽ ശരണം തേടുന്ന സ്വഗതാഖ്യാതാവ് അധിനിവേശസ്വത്വത്തിൽ പങ്കുചേരുന്നു. അങ്ങനെ നായകന്റെ പ്രാർത്ഥനയിലെ ഭാസ്കരൻ 'അംസ്തമിക്കാത്ത ഭാസ്കര' നാകുന്നു:

ശതഭാസ്കരദീപ്തി ദീപ്തമാം
ഗഗനം പോലെ തെളിഞ്ഞു മാനസം
നിലകൊള്ളണമേ കൊലക്കുരു-
ക്കിറുകുമ്പോഴുമെനിക്കു ദൈവമേ!

കൊലക്കുരുക്കിലേറുന്നത് കലഹിച്ചുനിന്നിരുന്ന ഇരയുടെ സ്വത്വമാണ്.

അങ്ങനെ, ഈ കവിതയുടെ സൗന്ദര്യാനുഭവം ഇരയുടെ ആനന്ദമാകുന്നില്ല; എന്നാലത് വേട്ടക്കാരന്റെ ആനന്ദമാകുന്നു.'അനുവാചകൻ ആത്മപരിശോധനയുടെയും, ആത്മശുദ്ധീകരണത്തിന്റെയും മുഹൂർത്തങ്ങളിലൂടെ കടന്നുപോയ്ക്കഴിയുന്നു' എന്നിങ്ങനെ ഈ കവിതയുടെ പാരായണാനുഭവത്തെ സച്ചിദാനന്ദൻ (3) എഴുതുമ്പോൾ ആ എഴുത്ത് വേട്ടയുടെ പക്ഷത്താണ് നിലകൊള്ളുന്നത്. ഈ നിരൂപകൻ ഒരു ജ്യേഷ്ഠകവി കൂടിയാകുമ്പോൾ 'മാനസാന്തര'ത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയവും സാംസ്കാരികവുമായ വിവക്ഷകൾ നാം മനസ്സിലാക്കുന്നു. ചരിത്രത്തോടുള്ള നിലപാടു മാറ്റവും.

●

കുറിപ്പുകൾ

1. മാനസാന്തരം എന്ന കവിത 1993ൽ എഴുതപ്പെട്ടു.
2. നമ്മുടെ സമാധാനം
   പ്രതിക്കൂട്ടിൽ നില്ക്കുന്ന
   നിശ്ശബ്ദനായ വാദിയാണ്.
   വിധി എപ്പോഴും അവനെതിരെ.
   ബാലചന്ദ്രൻ ചുള്ളിക്കാടിന്റെ സമാധാനം (1978) എന്ന കവിതയിൽ നിന്ന്.
   പേജ് 47, കവിതയിലെ ബഹുസ്വരത (അവതാരിക). ബാലചന്ദ്രൻ ചുള്ളിക്കാടിന്റെ കവിതകൾ,
   ഡി. സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2000.

സമസ്തകേരളം പി.ഒ. വായനയുടെ ബലിയും ഉയിർപ്പും

കെ.പി.ജയകുമാർ

സംവേദനത്തിന്റെ ഭൂതവർത്തമാനങ്ങളെ നിരന്തരം നിഷേധിക്കുന്നതിലൂടെ രചനയുടെ ഉപരിപ്ലവതയെ നിർദ്ദയം മുറിപ്പെടുത്തി, കാടിന്റെ മുഴക്കമേറിയ ശബ്ദത്തിൽ കവിതയുടെ സമുദ്രസാന്നിദ്ധ്യമറിയിക്കുന്നു, കവി ഡി.വിനയചന്ദ്രൻ. കവിത മാത്രം ജീവിതമാക്കിയ ഒരാളുടെ സ്നേഹസാന്നിദ്ധ്യമാണ് 'സമസ്തകേരളം പി.ഒ.' കാടിന്റെ വെയിലും നിലാവും കടുത്ത അറിവിന്റെ നിലവിളിയും തോറ്റങ്ങളും നിറഞ്ഞു പെയ്യുന്ന വിനയചന്ദ്രന്റെ കവിതകൾക്ക് "കാട്ടമൃതിന്റെ സ്വാദാണ്." ഭാവുകത്വത്തിന്റെ നിശിതമായ ഋതുഭേദങ്ങളാണ്.

കവിത പ്രണയവും തീർത്ഥാടനവും ചിത്രവും ഗീതവും ചരിത്രപ്രതിജ്ഞയും ചലച്ചിത്രവുമാകുന്ന മൗലികമായ അനുഭവരാശികളുടെ വാക്കും പൊരുളുമായി, പതിവുകാവ്യശീലങ്ങളെ തിരസ്ക്കരിക്കുകയും വായനയുടെ നിലവാരപ്പെട്ട ശീലങ്ങളെ വെല്ലുവിളിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന മികച്ച മുപ്പത്തിമൂന്നു കവിതകളും 'കരടി' എന്ന കാവ്യനാടകവുമടങ്ങുന്നതാണ് ഈ സമാഹാരം. ഒരേ സമയം പ്രാദേശികവും പ്രാപഞ്ചികവുമായ കാവ്യാനുഭൂതികളിലൂടെ വെളിപ്പെടുന്ന സംവേദനത്തിന്റെ ദേശാതിവർത്തിത്വവും അനുഭവതീവ്രവും വിഭ്രമാത്മകവുമായ പ്രതീകവിന്യാസത്തിന്റെ കരുത്തും ഭാഷയെ തനിമയിൽ നിന്നു മടർത്താതെ സ്വാംശീകരിച്ച സാർവ്വലൗകിക ഭാവുകത്വവും തനിമലയാളപദങ്ങളുടെ സമന്വയവിന്യാസങ്ങളുടെ ചാരുതയും വിനയചന്ദ്രന്റെ കാവ്യ വ്യക്തിത്വത്തിന്റെ സവിശേഷതകളാണ്.

"അണ്ഡകടാഹ പരമ്പരകൊ-
ണ്ടണികുണ്ഡലമാടി കല്പവികല്പ
വിരാമ വിലാസ ദലങ്ങളണിപ്പൂ-
ത്താമരയായി തന്ത്രികളിൽ പാ-
രീരേഴുകളെ പാടിയുണർത്തി
ധൂളിയിലും ശിവബോധിയിലും, മിഴി
കനലും കാണാ കണ്ണും നീയേ
ഹരിശ്രീ ഗണപതയേ, നമസ്തേ
അമ്മേ ഭഗവതീ മൂകാംബികേ."

തീർത്ഥാടകന്റെ കടുംതുടിയും ഹൃദയമിടിപ്പും ഇടകലരുന്ന താളപ്പെരുക്കവും ദേവീചൈതന്യത്തെ ആവാഹിച്ചു വരുതിയിലാക്കുന്ന ദ്രാവിഡതോറ്റവും നടനരൂപം പൂണ്ട വാക്കിൻ പൊരുളടക്കത്തിന്റെ ഗരിമയും "അമ്മേ മൂകാംബികേ" എന്ന ആദ്യകവിത ആഴമേറിയ അനുഭവമാക്കുന്നു.

സ്വയം നഷ്ടപ്പെടുന്ന കാലത്തിന്റെ വിഹ്വലത, പൂക്കളും പുഴയും മണവും ഈണവും ഷോക്കേസുകളിലേക്കു 'സ്റ്റഫ്' ചെയ്യുന്നതിന്റെ തോരാത്ത മുറിവുകൾ, സ്വജനങ്ങളെ കുരുതി നൽകിയും ഉയർച്ച തേടുന്ന മൃഗ സാഹസങ്ങൾ അടക്കിവാഴുന്ന കാലത്തെ മനുഷ്യന്റെ അഭയത്തെ പ്രതിയുള്ള ആകുലതകൾ, ഇണക്കങ്ങളിലെ അർത്ഥഭേദങ്ങളറിയുന്നതിന്റെ വേദന, തുടങ്ങി മനുഷ്യാവസ്ഥകളുടെ സങ്കീർണ്ണതകളത്രയും വിനയചന്ദ്രന്റെ കാവ്യസമുദ്രത്തെ ക്ഷോഭിപ്പിക്കുന്നു. എങ്കിലും പുരാതനമായ എല്ലാ ഗാഥകളുടെയും പിറന്നാളുകളായും പിറക്കാനിരിക്കുന്ന നേരുകൾക്ക് പൂവിളിയായും കവി മണ്ണിലെ വർത്തമാന മനസ്സുകളോട് സംവദിക്കുന്നു. "ഭൂമിയിൽ മനുഷ്യൻ മാത്രമല്ലാത്തതുകൊണ്ട് ഇനിയും പ്രതീക്ഷയുണ്ട്"എന്ന് കവിയുടെ സാക്ഷ്യം.

നമ്മുടെ ക്രൂരപരിഹാസത്തിന്റെയും ഫലിതബോധത്തിന്റെയും 'മിത്താ'ണ് പാക്കനാർ. കാലത്തിന്റെ നാട്യവും അല്പത്വവുമറിഞ്ഞ് ഉള്ളാലെ ചിരിക്കുന്ന നിശിതപരിഹാസം, 'പാക്കനാർ' എന്ന കവിതയിലൂടെ വിനയചന്ദ്രൻ കാലികപരിസരത്തോട് ചേർത്തുവയ്ക്കുന്നു. 'ഞാൻ വിറ്റ കുറി കിട്ടി, പെണ്ണും തോട്ടവും, സ്വിസ്സ് ബാങ്കിൽ രഹസ്യഅക്കൗണ്ടും". ഭോഗസംസ്കൃതിയുടെ തെരുവോരത്തുനിന്ന് പാക്കനാർ പറയുന്നു:

"എന്റെ പെണ്ണ് ഇപ്പോഴും
ഒരുമുറം കല്ലരി അരിച്ച്
എന്നെ വെട്ടത്തൂട്ടി
ഇരുട്ടത്തുറക്കി
ഈറ്റക്കുടിലിലെ തേവരാക്കും."

വിനയചന്ദ്രന്റെ ഓരോ രചനയും വിരലടയാളം പോലെ മൗലികമാകുന്നു.

വ്യതിരിക്തമായ പ്രമേയവും ഭാഷയും ആഖ്യാനവും ശില്പവും സൃഷ്ടിക്കുന്ന കവി കാലത്തിന്റെ ഭ്രമണപഥങ്ങളിൽ നിന്നും നിരന്തരം തെറ്റി സഞ്ചരിക്കുന്നു. മലയാള വാങ്മയത്തിന്റെ ദീർഘമായ പാരമ്പര്യത്തിലും, വർത്തമാന കാലജാഗ്രതയിലും നമുക്കുമാത്രം പ്രപഞ്ചത്തിനു സമ്മാനിക്കാനാവുന്ന ചില നൈർമല്യങ്ങളും സ്വപ്നസമൃദ്ധികളുമുണ്ടെന്ന് കവി വിശ്വസിക്കുന്നു. അവനവനെ ബലി നൽകി പുതിയ വാഗർത്ഥങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന പ്രജാപതികളാകാൻ കാലത്തോടു പറയുന്നു. കാവ്യദർശനത്തിന്റെ ഈ പ്രകരണത്തിലാണ് 'മഗ്ദലനമറിയം' സംവേദനത്തിന്റെ പതിവുശീലങ്ങളെ ഭേദിക്കുന്നത്.

"സത്യം സത്യമായി നിന്നോടുപറയുന്നു:
ഞാനും നിന്നെപ്പോലെ
സങ്കടങ്ങളുടെ അങ്ങേയറ്റത്ത്
മറ്റാർക്കും എത്താനാകാത്ത
അറിവിലും ഏകാകിതയിലും
കത്തി ജ്വലിക്കുന്നവൾ"

ഒരു പരിചിത പ്രമേയത്തിന്റെ ബാഹ്യയാഥാർത്ഥ്യത്തിൽ നിന്ന് അസാധാരണമായ ഒരു ആന്തരിക യാഥാർത്ഥ്യത്തെ കടഞ്ഞെടുക്കുന്ന അതിതീവ്രമായ ആത്മസ്പന്ദങ്ങളുടെ വെളിപാടാണ് 'മഗ്ദലനമറിയം'. യേശു വിരൽ കൊണ്ട് നിലത്തെഴുതിയ "ഞാനാകുന്നു" എന്ന വാക്യം രാത്രിപുലരും വരെ നിലത്തെഴുതിക്കൊണ്ടിരുന്ന മറിയം.

"യേശുവിനെ അടക്കിയ ശവകുടീരത്തിന്റെ
മൂടി തുറന്നു കിടക്കുന്നതും
ആൾക്കൂട്ടത്തിൽ നടന്നു മറയുന്നതും
വചനത്തിന്റെ നിത്യതയും" - കാണുന്നു.

അത് കാണാനാവുക മറിയത്തിനു മാത്രമായിരുന്നു,. കാരണം,

"അവൻ വചനശുശ്രൂഷകനും
അവൾ പ്രേമശുശ്രൂഷകയും" ആയിരുന്നു.

'അന്നാറെ', 'ചോദിച്ചളവേ' തുടങ്ങിയ നിരവധി പ്രാചീന പ്രയോഗങ്ങളുടെ സമൃദ്ധി വിനയചന്ദ്രൻ കവിതകളിലുണ്ട്. നഷ്ടപ്പെട്ട വാക്കുകളെ വീണ്ടെടുക്കുന്ന സാമൂഹിക-രാഷ്ട്രീയ പ്രക്രിയയാണിത്, സർഗ്ഗാത്മകമായ ചരിത്രപ്രതിജ്ഞയും. ഇതിലൂടെ കവി പൊതുധാരയുടെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തെ നിരസിക്കുന്നു. നൂതനമായതൊന്നിനെ വെളിപ്പെടുത്തുന്ന കഠിനമായ രാസക്രിയയും ആത്മവിചാരണകളും ചേർന്ന് അനുഭവത്തിന്റെ മൂന്നാം തലം അഥവാ സംവേദനത്തിന്റെ ത്രിമാനത സൃഷ്ടിക്കുന്നു വിനയചന്ദ്രന്റെ കവിതകൾ.

മഴയെക്കുറിച്ച് ഏറ്റവുമധികം എഴുതിയ കവി വിനയചന്ദ്രനായിരിക്കും.

"ഞാനോ മറന്നു നീയോ മറന്നു
ഞാനായിരിക്കാം - മഴക്കാലമല്ലയോ"

എന്ന് മഴ പ്രണയവും വിരഹവും രതിയും മൃതിയുമാകുന്ന അനുഭവങ്ങൾ 'മഴപെയ്യുന്ന പുസ്തകം', 'മഴയുടെ പിറന്നാൾ', 'എഴുന്നള്ളത്ത്' തുടങ്ങിയ കവിതകളിൽ കാണാം.

"ജനലഴിയിൽ
ഹൃദയം കൈവിട്ടുപോയ
ഒരുടൽ
സുഗന്ധം തോർന്ന
പിച്ചകച്ചില്ല.
നിദ്രാരഹിതമായ ആകാശം.
മുറിക്കുള്ളിൽ
ഇടിയും മിന്നലും
ഇരമ്പിത്തോരാത്ത രാത്രിയും"
(മഴയുടെ പിറന്നാൾ)

'എഴുന്നള്ളത്തി'ലെ മഴ കാണികളില്ലാതെ ശീട്ടുകശക്കുന്ന കൺകെട്ടു വിദ്യക്കാരനാണ്. സഹ്യമുടിയിൽ നിന്ന് അറബിക്കടലോളം 'ജീവിതം തിരിച്ചുതാ തിരിച്ചുതാ' എന്ന് പതിഞ്ഞ സ്വരത്തിൽ മുദ്രാവാക്യം വിളിക്കുന്ന പരേതരുടെ ജാഥയാണ്. കാറ്റിനൊപ്പം ചിറകുമുളക്കുകയും പ്രകൃതിയോടും കാറ്റിനോടും പുഴയോടും പ്രണയത്തിലാവുകയും ഒരേ സമയം വ്യത്യസ്ത സ്ഥലകാലങ്ങളിലും സമയഭേദങ്ങളിലും ജീവിതം കൊണ്ടാടുകയും ചെയ്യുന്ന പ്രാകൃതനായ തീർത്ഥാടകന്റെ, പ്രവാസിയുടെ, ജിപ്സിയുടെ ഹൃദയ സാക്ഷ്യങ്ങളാണ് വിനയചന്ദ്രന്റെ കവിതകൾ.

ഒരുപാട് സൗഹൃദങ്ങൾ ആത്മാ വിലവശേഷിപ്പിച്ച സ്മൃതിയും സമർപ്പണവും ഈ സമാഹാരത്തിലുണ്ട്. 'ചിത്തരഞ്ജിനി' കഥകളിഗായകൻ കലാമണ്ഡലം ഹരിദാസിന് സമർപ്പിക്കുന്നു. 'എ.സി.കെയ്ക്ക് ക്ഷമാപണപൂർവ്വം' എന്ന ആഖ്യാനകവിത വിശ്രുതചിത്രകാരൻ എ.സി.കെ. രാജയുമായുള്ള പ്രേമസ്മൃതികളിൽ നിന്നു പിറവിയെടുത്തതാണ്.

"നമുക്കു രണ്ടുപേർക്കും
അൽപനേരം ഈ വിളക്കിനു
കൂട്ടായിരിക്കാം.
അങ്ങനയാണല്ലോ
മഹാസങ്കടങ്ങൾക്ക്
ഒരു വിജനകവാടം

പ്രേമസ്മൃതികൾക്ക് ഒരു പച്ചില.
പിറന്നാളിന് നമുക്കിടയിൽ
ഈ ഒറ്റത്തിരി."

'കാവുകൾ ഏകാന്തമാകുന്നു' എന്ന കവിത ഒക്ടോവിയപാസിനും തെക്കെ അമേരിക്കയ്ക്കും ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ കവിതയ്ക്കും സമർപ്പിക്കുന്നു. ഇവിടെ എല്ലാ കാലത്തേയ്ക്കുമായി തുറന്നു വയ്ക്കുന്ന കവിമനസാണ് വായിക്കപ്പെടുന്നത്.

"ഹിമാലയത്തിൽ നിന്നും കന്യാകുമാ
രിയിലേക്ക്
വീണയിലൂടെ ഒഴുകിവരുന്ന
സ്പാനിഷ് ഇടയവിഷാദം
കൊടുങ്ങല്ലൂരിൽ നിന്ന്
ചീനയിലേക്ക് നടന്നുകയറുന്ന
ധർമ്മകീർത്തനം
മൗനത്തിന്റെ വിരുന്ന്."

കവിതയെ സാർവ്വലൗകികമായ അനുഭവമാക്കുന്നു, എന്നുമാത്രമല്ല തെരുവുനാടകത്തിന്റെയും ചലച്ചിത്രത്തിന്റെയും വിശാലമായ 'ഇടം' സ്വീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. 'ചാനൽ 13' ഈ അർത്ഥത്തിൽ ശില്പപരമായ വൈവിധ്യമുള്ള കവിതയാണ്.

"പുഴയുടെ ജാതകം
വരമായി ലഭിച്ചിരുന്നെങ്കിൽ
നിനക്കു പിന്നെയും മുങ്ങിനിവരാൻ
ഞാൻ ഭാരതമാകുമായിരുന്നു."

യാത്രയുടെ സ്ഥലകാലങ്ങൾക്കിപ്പുറം 'കവിയുടെ കാൽപ്പാടുകൾ' ആത്മാവറിഞ്ഞ് വിനയചന്ദ്രൻ കുറിക്കുന്നു. "പി. സമസ്തകേരളം പി.ഒ."

"എന്റെ കണ്ണുകൾ
ഇടിമിന്നൽപോലെ പറന്നുപോകുമായി
രുന്നെങ്കിൽ
സഹ്യകാനനത്തിൽ ചിന്നം വിളിച്ചിറ
ങ്ങുന്ന
കാട്ടാനക്കൂട്ടങ്ങളെ
കൂട്ടിനു പറഞ്ഞയക്കുമായിരുന്നു."

ജീവിതമുടച്ച് കാറ്റിനും കവിതയ്ക്കും കൊടുത്ത്, സ്വപ്നങ്ങളത്രയും കാഴ്ചക്കു പുറത്തേയ്ക്കു പറത്തിവിട്ട്, നിളയുടെ ഓർമ്മച്ചാലുകളിലൂടെ ഒഴുകിപ്പോയ ഒറ്റയാൻ പി. കുഞ്ഞിരാമൻ നായരുടെ സ്മൃതിയിൽ 'സമസ്തകേരളം പി.ഒ.'

കാട്ടാറിന്റെയും കാട്ടുതീയുടെയും നിശിതലാവണ്യം പേറുന്നു. ആത്മാവിന്റെ അഗ്നിശാലയിൽ സ്ഫു ടം ചെയ്തെടുത്ത വരമൊഴി.

"നീയെന്നും ഒറ്റക്കായിരുന്നോ?
ഇതാ ഞാനും എന്റെ പുള്ളുവപ്പെണ്ണും
തിരുനടയിൽ മൺകുടവും വീണയുമായി
ഇനിയും നീ ഉണരാത്തതെന്താണ്?"

തന്റെ പാട്ടും പ്രാർത്ഥനയും വാക്കും പൊരുളും സമർപ്പിച്ചു നിവരുന്ന ശ്രാദ്ധ കർമ്മത്തിന്റെ വിശുദ്ധിയാണ് ഈ കവിത. വിനയചന്ദ്രന്റെ വ്യക്തിത്വവുമായി കൂടുതൽ തൊട്ടുനിൽക്കുന്ന കവിതയുമാണ് സമസ്തകേരളം പി.ഒ.

'കരടി' എന്ന കാവ്യനാടകം വ്യത്യസ്തമായ വായന ആവശ്യപ്പെടുന്നു. 1997-ൽ രചിച്ച ഈ കാവ്യനാടകം കേരളത്തിന്റെ വർത്തമാന രാഷ്ട്രീയം കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നു. വീടിനും വീട്ടാർക്കും നാടിനും നാട്ടാർ ക്കും എശ്വൈര്യമുണ്ണാൻ കുരുതിയാകുന്ന 'കരടി' രക്തസാക്ഷിയാണ്. ഹരിപക്ഷത്തും ഹരപക്ഷത്തും രക്തസാക്ഷികളെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ആഴ്വാൻമാരും നായനാരന്മാരും സമകാലിക രാഷ്ട്രീയത്തിന്റെ കാവൽക്കാരാണ്.

"എട്ടും പൊട്ടും തിരിയാത്ത
കുഞ്ഞുങ്ങളെ കൊന്ന്
ഇടം പക്ഷം വലംപക്ഷം
വാതുവെച്ച് കൊലയാളികൾ
അരങ്ങും അണിയറയും മുടിച്ച്
അലറിയാടുന്നല്ലോ
അമ്മപെങ്ങന്മാരെ കാൺക
അണ്ണൻ തമ്പിമാരെ കേൾക്ക."

നാടൻപാട്ടുകളുടെയും നാടൻ കലകളുടെയും സംഗീതവും 'മിത്തു'കളുടെ ചൈതന്യവും ദ്രാവിഡപ്പഴമയിൽ നിന്നും വീണ്ടെടുത്ത ആദിരൂപങ്ങളുടെ ശക്തിയും തീവ്രതയും നാട്ടുവഴക്കങ്ങളുടെ താളവും 'കരടിയിൽ' വ്യത്യസ്തമായ ലാവണ്യാനുഭൂതി നിറക്കുന്നു.

കവിതയുടെ വ്യവസ്ഥാപിത സൗന്ദര്യശാസ്ത്രങ്ങളെ നിരസിച്ചു കൊണ്ട് താൻമാത്രം നടന്നുകയറുന്ന തനതായ വഴി തേടുന്ന വിനയചന്ദ്രന്റെ കവിതകൾ മലയാളത്തിന്റെ കാവ്യസംസ്കൃതിയെ സ്വാധീനിക്കുകയല്ല, പലപ്പോഴും നിർണ്ണയിക്കുകയാണു ചെയ്യുന്നത്. വായനയുടെ ബലിയും ഉയിർത്തെഴുന്നേല്പും ഒരേ സമയം സംഭവിക്കുന്നു.

●

ഡിവൈൻ കോമഡിയിലൂടെ

ഷൊർണ്ണൂർ കാർത്തികേയൻ

ആധുനിക പാശ്ചാത്യകവികളിൽ ആദ്യനായ ടി.എസ്. എലിയട്ടിന്റെ നോട്ടത്തിൽ ലോകം കണ്ട മഹത്വമേറിയ കവികൾ രണ്ടുപേർ മാത്രം. ദാന്തെയും ഷെയ്ക്സ്പിയറും. 'ഒന്നാമൻ ദാന്തെ, രണ്ടാമൻ ഷെയ്ക്സ്പിയർ, മൂന്നാമൻ ഇല്ല' എന്ന് അദ്ദേഹം തറപ്പിച്ചുപറയുന്നു. ഇത്രത്തോളം പോയില്ലെ ങ്കിലും കവികളുടെ കവിയായ ദാന്തെ ഹോമർക്കും ഷെയ്ക്സ്പിയർക്കും സമസ്കന്ധനാണ് എന്ന കാര്യത്തിൽ എല്ലാവരും യോജിക്കുന്നുണ്ട്. ഇതിന് അദ്ദേഹത്തെ പ്രാപ്തനാക്കിയത് ഡിവൈൻ കോമഡിയാണ്.

ഇറ്റലിയിലെ ഒരു പുരാതന രാഷ്ട്രമായ ഫ്ളോറൻസിൽ 1265 മെയ്മാസത്തിലാണ് 'ഗാനം രചിച്ച മനുഷ്യരിൽ ഏറ്റവും ധീരൻ' എന്ന് പിൽക്കാലത്ത് പ്രകീർത്തിതനായ വിശ്വമഹാകവി ദാന്തെ പിറന്നത്. ദുരാന്തെ അല്ലെങ്കിൽ ദാന്തെ അലിഗറി എന്നായിരുന്നു പൂർണ്ണമായ പേര്. പിതാവായ അലിഗറി ഒരു റജിസ്ട്രാർ ആയിരുന്നു. വംശമഹിമ വേണ്ടുവോളമുണ്ട് തന്റെ തറവാടിന് എന്ന് ബോദ്ധ്യപ്പെടുത്തുവാനായി ദാന്തെ 'ഡിവൈൻ കോമഡി' യിലെ സ്വർഗ്ഗകാണ്ഡത്തിൽ സ്വന്തം കുടുംബ പുരാവൃത്തം അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. കുരിശുയുദ്ധത്തിൽ വീരമൃത്യു വരിച്ച കാഷ്യാഗൈഡായുടെ പിൻമുറക്കാരനാണ് താനെന്ന് അദ്ദേഹം അഭിമാനപൂർവ്വം അനുസ്മരിക്കുന്നുണ്ട്.

ദാന്തെയുടെ ആറാംവയസ്സിൽ അമ്മയും പന്ത്രണ്ടാം വയസ്സിൽ അച്ഛനും മരിച്ചതുകാരണം പിതൃസഹോദരിയുടെ മേൽനോട്ടത്തിലാണ് അദ്ദേഹം വളർന്നത്. ഫ്ളോറൻസിൽ വീടും നഗരപ്രാന്തത്തിൽ കൃഷിയിടവും ഉണ്ടായിരുന്നതുകൊണ്ട് കഷ്ടപ്പാട് കൂടാതെ ബാല്യം കഴിച്ചുകൂട്ടാൻ അദ്ദേഹത്തിന് സാധിച്ചു. അസാധാരണത്വത്തിന്റെ അരങ്ങേറ്റവുമുണ്ടായി ദാന്തെയുടെ ബാല്യജീവിതത്തിൽ. അദ്ദേഹത്തിന്റെ

ജീവിതത്തിന്റെ അണയാത്ത വെളിച്ചമായ ബിയാട്രിസിനെ കണ്ടുമുട്ടുന്നത് 9-ാം വയസ്സിലാണ്. ഫോൽക്കോ പോർട്ടിനാരി എന്ന ഒരു ഫ്ളോറൻസ് പ്രഭുവിന്റെ വീട്ടിൽവച്ചാണ് ദാന്തെയ്ക്ക് ഈ ദിവ്യദർശനം ലഭിക്കുന്നത്. പുതുജീവിതം (വൈറ്റാനോവാ) എന്ന ആത്മകഥാ രൂപത്തിലുള്ള ആദ്യകൃതിയിൽ ദാന്തെ അതിനെപ്പറ്റി ഇങ്ങനെ എഴുതുന്നു: ഞാൻ ജനിച്ചതിൽപ്പിന്നെ, നക്ഷത്രനിബിഡമായ ജ്യോതിർമണ്ഡലം സ്വഭ്രമണപഥത്തിലൂടെ ഒൻപതുപ്രാവശ്യം കറങ്ങിത്തിരിഞ്ഞ് സ്വസ്ഥാനത്ത് വീണ്ടും തിരിച്ചെത്തിക്കഴിഞ്ഞു. അപ്പോഴാണ് എന്റെ ആരാധനാദേവിയായ ആ മാനസറാണി എന്റെ കൺമുമ്പിൽ ആദ്യമായി പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടത്. അവൾ ഭൂമിയിൽ ജനിച്ചത് എന്തിനാണെന്ന് അറിഞ്ഞുകൂടാത്ത പലരും അവളെ ബിയാട്രിസ് എന്നാണ് വിളിച്ചുവന്നത്..... അവളെ കണ്ട മാത്രയിൽ എന്റെ ഹൃദയത്തിന്റെ ഉള്ളറയിൽ പങ്കുകൊള്ളുന്ന ജീവാത്മാവ്, നേരിയ നാഡിമിടിപ്പുകളെപ്പോലും പെരുമ്പറമുഴക്കമാക്കുമാറ് പ്രക്ഷുബ്ധവും പ്രകമ്പിതവുമായി.... ആ നിമിഷം മുതൽ പരിപാവനമായ പ്രേമം എന്റെ ആത്മാവിന്റെ രക്ഷാകർത്താവായി. അവൾ മരണമുള്ള ഒരു മനുഷ്യന്റെയും സന്തതിയല്ല. സാക്ഷാൽ ദൈവത്തിന്റെ തന്നെ മകളാണ് എന്ന ഹോമർ മഹാകവിയുടെ ചൊല്ല് തികച്ചും അന്വർത്ഥമാകത്തക്കവണ്ണം അവളുടെ രൂപഭാവങ്ങൾ ശാലീനവും സാത്വികവുമായിരുന്നു.

ഒമ്പതാംവയസ്സിലുണ്ടായ ബിയാട്രിസ് ദർശനം പിന്നെയും പലകുറി ദാന്തെയ്ക്ക് ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. 18-ാം വയസ്സിലുണ്ടായ പുനർദർശനത്തെക്കുറിച്ച് 'പുതുജീവിത'ത്തിൽത്തന്നെ അദ്ദേഹം ഇങ്ങനെ പറയുന്നുണ്ട്: അവളുടെ മധുരോദാരമായ ആ അഭിവാദ്യം നടന്നത് ആ സുദിനത്തിലെ ഒമ്പതാം മണിക്കൂറിലാണ്. അവളിൽ നിന്ന് എന്തെങ്കിലുമൊരു ശബ്ദം എന്റെ കർണ്ണവീഥിയിലെത്തിയതും അന്ന് ആദ്യമായിട്ടായിരുന്നതിനാൽ കേവലം മദ്യലഹരിയിൽ മുഴുകിയ ഒരു ഉന്മത്തനെപ്പോലെയാണ് ഞാൻ ആ രംഗത്തുനിന്ന് നിഷ്ക്രമിച്ചത്. വീട്ടിൽ തിരിച്ചെത്തിയ ശേഷം എന്റെ ഏകാന്തമായ ശയനമുറിയിൽ ചെന്നുകിടന്ന് ആ ധന്യയും ഭവ്യയുമായ കന്യകയെപ്പറ്റി ഞാൻ ചിന്തിക്കാൻതുടങ്ങി. ആ സുഖദചിന്ത ക്രമേണ എന്നെ ഒരു മധുരമായ മയക്കത്തിലാഴ്ത്തി. അത്ഭുതകരമായ ഒരു സ്വപ്നദർശനമാണ് പിന്നീട് എനിക്കുണ്ടായത്. എന്റെ മുറിയിൽ തീജ്ജ്വാലയുടെ ഒരു വർണ്ണപ്പൊലിമ പടർന്നിരിക്കയാണ്. ആ കാന്തിമണ്ഡലത്തിനിടയിൽ ആരും ഉറ്റുനോക്കിപ്പോകുംമട്ടിൽ വിസ്മയകരമായ ഒരു ദിവ്യരൂപം എന്റെ കണ്ണിൽപ്പെട്ടു. ആ ദിവ്യരൂപം എന്നോടു പറഞ്ഞ കാര്യങ്ങളിൽ ഒന്നുമാത്രമെ എനിക്ക് മനസ്സിലായുള്ളൂ. 'ഞാൻ നിന്റെ ദൈവമാകുന്നു' എന്ന വചനം. ആ ദിവ്യന്റെ കയ്യിൽ ചെംപട്ടിൽ പൊതിഞ്ഞ ഒരു കുമാരീരൂപം സുഷുപ്തിയിലാണ്ടുകിടക്കുന്നതായി തോന്നി. സൂക്ഷ്മദർശനത്തിൽ, തലേന്നാൾ

പാതയിൽവച്ച് തന്നെ അഭിവാദ്യംചെയ്ത ആ കുമാരിയാണ് അവൾ എന്നും എനിക്കുതോന്നി. 'ഈ വർണ്ണനയിൽനിന്ന് ചിലർ ചൂണ്ടിക്കാണിച്ച പോലെ ബിയാട്രിസ് ഒരു (കാർലൈൽ, മെക്കോളെ എന്നീ ജീവചരിത്രകാരന്മാർ അങ്ങനെ പറയുന്നു) സങ്കല്പമായാൽപ്പോലും, ദാന്തെയ്ക്ക് അവൾ എത്ര വലിയ ആശയും ആവേശവുമായിരുന്നുവെന്ന് വ്യക്തമാകുന്നുണ്ട്.

ദാന്തെയുടെ പ്രാണേശ്വരിയായ ബിയാട്രിസിനെ പരിണയിക്കാനുള്ള ഭാഗ്യം അദ്ദേഹത്തിനുണ്ടായില്ല. പോരാത്തതിന്, അവളുടെ വിവാഹ സൽക്കാരത്തിൽ പങ്കെടുക്കേണ്ടതായും വന്നു. ഈ സന്ദർഭത്തിൽ വികാരവിവശനായ കവി ബോധംകെട്ട് വീഴുകവരെ ഉണ്ടായത്രെ. സൈമൺ ഡിയാർസിയുടെ പത്നിയായിത്തീർന്നിട്ടും ദാന്തെയ്ക്ക് അവളെ മനസ്സുകൊണ്ട് പിരിഞ്ഞിരിക്കാൻ കഴിഞ്ഞില്ല. എന്നാൽ, ആ സൗഭാഗ്യവും വിധി തട്ടിക്കളഞ്ഞു. ദാന്തെയുടെ പിതാവായ ഫോൽക്കോ പോർട്ടിനാരി മരിച്ചപ്പോൾ തന്റെ കാമുകിയും ഇതുപോലെ തന്നെ പിരിഞ്ഞുപോവുകയില്ലേ എന്നു പേടിച്ച കവിക്ക് അതും സത്യമായി ഭവിച്ചു. 1290 ജൂൺ 9-ാം തിയ്യതി ബിയാട്രിസ് അകാലമൃത്യുവിന് ഇരയായി.

'പൂമ്പാറ്റയ്ക്ക് നക്ഷത്രത്തിനോടും രാത്രിക്ക് പ്രഭാതത്തിനോടുമുള്ള ആകാംക്ഷ, നമ്മുടെ ശോകമേഖലയ്ക്കെല്ലാമുപരിയായി ശോഭിക്കുന്ന എന്തോ ഒന്നിനോടുള്ള അലൗകികരാഗം' എന്ന് ഷെല്ലി ദാന്തെയുടെ ബിയാട്രിസ് ബന്ധത്തെക്കുറിച്ച് പറയുന്നുണ്ടെങ്കിലും ദാന്തെയുടെ സമസ്ത കർമ്മങ്ങളുടെയും ചൈതന്യമായിരുന്നു ബിയാട്രിസ് എന്നതാണ് നേര്. ഒരു പ്രണയത്തിന് ഒരു പുരുഷത്തിന് ഇത്രയേറെ സർഗ്ഗവൈഭവവും കർമ്മകുശലതയും നൽകാൻ കഴിയുമെന്നതിന് ലോകത്തിൽ വേറെ ഉദാഹരണം ചൂണ്ടിക്കാണിക്കാനില്ല.

പുതുജീവിതം (വൈറ്റാനോവാ) കാവ്യാദർശം (ആർട്സ് പോയറ്റിക്ക) ഉദ്യാനവിരുന്ന് (കൺവൈവിയോ) രാജാധിപത്യത്തെപ്പറ്റി (ഡിമോണാർക്കിയാ) ഭാവഗീതങ്ങൾ (കൺസോന്നി) ദിവ്യദർശനം (ഡിവൈനാ കൊമീഡിയാ) എന്നിവയാണ് ദാന്തെയുടെ മുഖ്യകൃതികൾ. ഇവയിൽ പലതിലും ബിയാട്രിസുമായുള്ള അടുപ്പത്തിന്റെ കിരണങ്ങൾ പ്രസരിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും ഏറ്റവും കൂടുതലുള്ളത് ദാന്തെയുടെ അനശ്വരകൃതിയായ ഡിവൈൻ കോമഡിയിൽത്തന്നെയാണ്.

'വിശ്വസാഹിത്യത്തിലെ ഏറ്റവും മഹത്തായ കാവ്യങ്ങളിൽ ഒന്ന്' എന്ന് വാഴ്ത്തപ്പെടുന്ന ഡിവൈൻ കോമഡിയിൽ 'നരകകാണ്ഡം (ഇൻഫെർണോ) ശുദ്ധീകരണകാണ്ഡം (പർഗേറ്ററി) സ്വർഗ്ഗകാണ്ഡം (പാരഡൈസോ) എന്നിങ്ങനെ മൂന്നു കാണ്ഡങ്ങളാണുള്ളത്. നരകകാണ്ഡത്തിലെ ആദ്യസർഗ്ഗം ഒരു പീഠികയാണ്. അതുകഴിഞ്ഞാൽ മൂന്നു കാണ്ഡത്തിലും 33 സർഗ്ഗങ്ങൾ വീതമുണ്ട്. യേശുവിന്റെ ജീവിതകാലത്തെയാണ് ഈ

സർഗ്ഗങ്ങൾ സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. ഓരോ സർഗ്ഗത്തിലും 120 തൊട്ട് 160 വരെ വരികൾ കാണുന്നു. പ്രവാസിയായിരിക്കെ ദാന്തെ വിരചിച്ച ഈ വിശ്വമഹാകാവ്യത്തിന്റെ ആദ്യനാമം 'കോമഡി' എന്നായിരുന്നു. നൂറ്റാണ്ടുകൾ കഴിഞ്ഞാണ് കോമഡി 'ഡിവൈൻ കോമഡി'യാകുന്നത്.

മഹാകവി ദാന്തെ 35-ാം വയസ്സിലാണ്, ഏ.ഡി. 1300ലാണ് നരക, ശുദ്ധീകരണ, സ്വർഗ്ഗമണ്ഡലങ്ങളിലൂടെയുള്ള സങ്കല്പയാത്രയ്ക്ക് തയ്യാറാകുന്നത്. ക്രിസ്തുമതസങ്കല്പപ്രകാരം മനുഷ്യായുസ്സ് എഴുപത് ആകയാൽ 'ഈ ജീവിതയാത്രയിൽ ഞാൻ പകുതിദൂരം സഞ്ചരിച്ചുകഴിഞ്ഞു. ഇനിയങ്ങോട്ടുള്ള വഴി ഏതെന്നറിയാൻ വയ്യാത്തവിധം ഇരുളടഞ്ഞ ഒരു കൊടുംകാടിന്റെ നടുവിലാണ് ഞാൻ വന്നെത്തിയിരിക്കുന്നതെന്ന ബോധം അപ്പോൾ എനിക്കുണ്ടായി. എന്ന് പ്രാരംഭത്തിൽത്തന്നെ പറയുന്നുണ്ട്. കിളിമാനൂർ രമാകാന്തന്റെ പരിഭാഷ പിന്തുടരുകയാണെങ്കിൽ അതിങ്ങനെ പകർത്താം.

ജീവിതയാത്രാമദ്ധ്യേനേർവഴിതെറ്റിക്കൊടും
ക്കൂരിരുൾക്കാന്താരത്തിലെത്തിഞാനുണർന്നല്ലോ.
പറയാൻകെല്പില്ലൊട്ടും ഭീകരംഘുമാവലീ
ജഡിലം വനം; സ്മൃതി ഭീതിയെപ്പുതുക്കുന്നു.

ഏ.ഡി. 1300 ഏപ്രിൽ 8-ാം തിയ്യതിയാണ് ദാന്തെ ത്രിലോകസഞ്ചാരമാരംഭിക്കുന്നത്. ദുഃഖവെള്ളിയാഴ്ചയാണ് അന്ന്. വഴി അറിയാതെ ഘോരവനത്തിലൂടെ അലയുന്ന അദ്ദേഹത്തെ കാമം, അഹന്ത, ദുരാഗ്രഹം എന്നിവയുടെ പ്രതീകങ്ങളായ പുള്ളിപ്പുലി, സിംഹം, പെൺചെന്നായ് എന്നിവ നേരിട്ടു. ഇവയെക്കണ്ട് പ്രാണരക്ഷാർത്ഥം പിന്തിരിഞ്ഞ് ഓടുന്ന ദാന്തെയെ പിടിച്ചുനിർത്തിയത് മഹാകവി വെർജിൽ ആയിരുന്നു. മനുഷ്യനന്മയുടെ മാതൃകയായ വെർജിൽ ദാന്തെയുടെ മാർഗ്ഗദർശിയാകാമെന്ന് സമ്മതിച്ചു. ദാന്തെയുടെ മാനസറാണിയായ ബിയാട്രിസ് സ്വർഗ്ഗത്തിൽ നിന്ന് താഴേയ്ക്ക് ഇറങ്ങിവന്നിട്ടുണ്ടെന്നും അവളെ കണ്ടെത്തി പരിചരിക്കണമെന്നും കൂടി വെർജിൽ ദാന്തെയെ ഓർമ്മിപ്പിച്ചു.

'ശോകപുരിയിലേയ്ക്കുള്ള മാർഗ്ഗം എന്നിലൂടെയാകുന്നു. നിത്യയാതനയുടെ ഭവനത്തിലേയ്ക്കുള്ള പാത എന്നിലൂടെയാകുന്നു. ശപ്താത്മാക്കളുടെ അധോലോകത്തിലേയ്ക്കുള്ള മാർഗ്ഗം എന്നിലൂടെയാകുന്നു.' എന്ന് കൊത്തിവച്ചിട്ടുള്ള നരക ഗോപുരകവാടം കടന്ന് ദാന്തെ വെർജിലിന്റെ പുറകെ നരക ലോകം മുഴുവൻ നടന്നുകാണുന്നുണ്ട്. ഒൻപതുവലയങ്ങളുള്ള ഈ ലോകത്തിൽ ചരിത്രധ്വംസകർ, വൈതാളികന്മാർ, ദുർമന്ത്രവാദികൾ, ദുർവ്യവഹാരതല്പരർ, വഞ്ചകർ, കള്ളന്മാർ, കലഹകാരികൾ, ആൾമാറാട്ടക്കാർ തുടങ്ങിയവരുടെ അധിവാസകേന്ദ്രങ്ങളാണ്. ലൂസിഫർ എന്ന പിശാചചക്രവർത്തിയും ഇവിടെയാണ് കിടപ്പ്. (ഡിസ്നഗരത്തിൽ). നരകയാത്രയുടെ അവസാനത്തിൽ വെർജിലും ദാന്തെയും വെളിച്ചത്തിന്റെ ലോകത്തിലേക്കെ

ത്താൻ യാത്രയാരംഭിച്ചു. വൃത്താകൃതിയിലുള്ള ഗുഹാമുഖത്തുകൂടി അവർ പുറത്തേക്കു നോക്കിയപ്പോൾ വെളിച്ചത്തിന്റെ ലോകം കണ്ണിൽപ്പെട്ടു. ആകാശവും താരാഗണങ്ങളുമുള്ള ലോകം. എല്ലാ കാണ്ഡങ്ങളും നക്ഷത്രപദത്തോടെ അവസാനിക്കണമെന്ന നിയമത്തിന് അനുസാരമായി നരകകാണ്ഡവും ഇങ്ങനെ പര്യവസാനിക്കുന്നു:

മുന്നിലെൻ ഗുരുനിന്നു പിറകിൽ ഞാനും നിന്നു
പിന്നെയോ പുറത്തെത്തീതാരകങ്ങളെക്കാണാൻ.

ശുദ്ധീകരണ കാണ്ഡത്തിൽ വർണ്ണിക്കുന്ന ശുദ്ധീകരണ മണ്ഡലത്തിലും നിരവധി ആത്മാക്കൾ കഴിയുന്നുണ്ട്. മതഭ്രഷ്ടാക്കൾ, മുൻശുണ്ഠിക്കാർ, പശ്ചാത്തപിക്കാത്തവർ, തീറ്റപ്രിയന്മാർ, ലൈംഗികപാപികൾ, അലസവൃത്തികൾ തുടങ്ങിയവരുടെ ആത്മാക്കളെ ശുദ്ധീകരിക്കാനുള്ള സ്ഥലമാണിത്. കൂറ്റൻ പാറകൾ തലയിൽവച്ചു നിൽക്കുക, കൈകാലുകൾ പിണച്ചുകെട്ടി മുഖം മണ്ണിലമർത്തികിടക്കുക, കുട്ടിമുട്ടി വീഴത്തക്ക മട്ടിൽ ഓട്ടപ്രദക്ഷിണം വയ്ക്കുക തുടങ്ങിയ ശിക്ഷകളെല്ലാം ശുദ്ധീകരണ മണ്ഡലത്തിലെ ഏഴുപടവുകളിലും കഴിയുന്നവർ അനുഷ്ഠിക്കുന്നുണ്ട്.

ഏഴാംപടവിനപ്പുറം പാപരഹിതമേഖലയാണ്. ക്രിസ്തുവിന്റെ അനുയായികൾക്കേ അവിടെ പ്രവേശിക്കാൻ അർഹതയുള്ളു എന്നതുകൊണ്ടും ദാന്തെക്ക് ഇനി മാർഗ്ഗദർശി ആവശ്യമില്ല എന്നതുകൊണ്ടും വെർജിൽ നരകത്തിന്റെ പ്രാന്തീയവലയമായ ലിംബോവിലേയ്ക്കു തന്നെ തിരിച്ചു പോയി. ഏകാകിയായ ദാന്തെ പാപരഹിതമേഖലയിലെ ഏദൻതോട്ടത്തിൽ പ്രവേശിച്ചു. അപ്പോൾ, കാട്ടുപൂക്കളറുത്തും മധുരഗാനങ്ങളാലപിച്ചും ഒരു സുന്ദരി പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടു. ബിയാട്രിസിന്റെ ഇഷ്ടതോഴിയായ മാറ്റിൽഡാ എന്ന മാലാഖയായിരുന്നു അത്. അവളുടെ ഉപദേശപ്രകാരം ലെയ്ത്ത് എന്നും യൂനോ എന്നും പേരുകളുള്ള പുണ്യനദികളിലെ തീർത്ഥജലം പാനം ചെയ്ത് ദാന്തെ പാപവിമുക്തി നേടി. അപ്പോൾ, മാലാഖകകളാലും പുണ്യവാളന്മാരാലും ചുറ്റപ്പെട്ടുകൊണ്ടും പുഷ്പവൃഷ്ടി ഏറ്റുകൊണ്ടും സ്വർണ്ണരഥത്തിൽ ഇരുന്നുകൊണ്ടും ഒരു സുന്ദരീരത്നം മന്ദം മന്ദം ഇറങ്ങിവരുന്നതായി ദാന്തെയ്ക്കുതോന്നി. അത് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആത്മാവിന്റെയും ആത്മാവായ ബിയാട്രിസ് അല്ലാതെ മറ്റാരുമായിരുന്നില്ല. വെർജിലിന്റെ പേരിൽ വിരഹദുഃഖം അനുഭവിക്കുന്ന കാമുകനോട് അവൾ ഇങ്ങനെ വിളിച്ചുപറഞ്ഞു: 'ലെബനോണിൽ നിന്നു വരുന്ന എന്റെ പ്രിയകാമുകാ, അങ്ങ് എന്റെ കൂടെപ്പോരുക! ദൈവത്തിന്റെ നാമത്തിൽ ഇവിടേയ്ക്കു വരുന്നവൻ അനുഗൃഹീതനാണ്.' എന്നാൽ, ദാന്തെ അടുത്തെത്തിയപ്പോൾ ബിയാട്രിസ് അദ്ദേഹത്തെ പലതും പറഞ്ഞ് പഴിക്കുകയാണ് ചെയ്തത്. 'പുതുജീവിത'ത്തിൽ നൽകിയ വാഗ്ദാനത്തിന് വിപരീതമായി ദാന്തെ വിലകുറഞ്ഞ ജീവിതസുഖങ്ങളിൽ മുഴുകിയതാണ് ബിയാട്രിസിനെ

ചൊടിപ്പിച്ചത്. കരഞ്ഞുകരഞ്ഞ് ദാന്തെ തലകറങ്ങി വീഴും വരെ ഈ കുറ്റം പറച്ചിൽ തുടർന്നു. പാപങ്ങളെല്ലാം മാറിപ്പോയെന്ന് മനസ്സിലായപ്പോൾ മാറ്റിൽഡാ ദാന്തെയെ ബിയാട്രിസിന്റെ അടുത്തേയ്ക്കു കൊണ്ടുവന്നു. മാലാഖമാർ അപ്പോൾ ഇങ്ങനെ പാടി:

തിരിക്കൂ ബിയാട്രിസേ നിൻ ദിവ്യനയനങ്ങൾ
തിരിക്കൂ ചുവടുകളേറെ വച്ചവനല്ലോ
ശരിക്കും നിന്നെക്കാണാൻ വന്നവനീ വിശ്വസ്തൻ.
നിന്മന്ദഹാസത്തിനെ മറയ്ക്കാതിരിക്കണം.

മാനവചക്ഷുസ്സുകൊണ്ട് കാണാവതല്ല അലൗകിക സൗന്ദര്യം. ദാന്തെയുടെ ആത്മാവ് അമലീകൃതമായതുകൊണ്ട് ബിയാട്രിസിന്റെ ദിവ്യസൗന്ദര്യം മുകരാൻ അദ്ദേഹത്തിനു കഴിഞ്ഞു. അതിൽ ആത്മനിർവൃതി അനുഭവിക്കുന്ന ദാന്തെയ്ക്ക് ബിയാട്രിസ് ജ്ഞാനവൃക്ഷത്തിന്റെ ചുവട്ടിലിരുന്ന് പലതും ഉപദേശിച്ചുകൊടുത്തു. യൂനോനദിയിലെ തീർത്ഥജലംകൂടി കുടിച്ചതോടെ ദാന്തെയ്ക്ക് ബിയാട്രിസ് പറഞ്ഞതിന്റെയും താൻ അവിടെ കണ്ടതിന്റെയും പൊരുൾ പൂർണ്ണമായി പിടികിട്ടി. അതോടെ, ദാന്തെ 'ഡിവൈൻകോമഡി'യുടെ രണ്ടാംഭാഗം മടക്കിക്കെട്ടുന്നു.

വായനക്കാരാ, രണ്ടാം
ഭാഗത്തിന്നൊരുക്കിയ താളുകളെല്ലാം പൂർണ്ണ
മായതുമൂലം ഏറെപ്പോകുവാൻ കലയുടെ
കടിഞ്ഞാൺ മുറുകുന്നൂ അതിദിവ്യമാം ജല
മേഖലകളിൽനിന്നു ജനനം വീണ്ടും നേടി
ഞാൻ തിരിച്ചെത്തിച്ചേർന്നു ശുദ്ധനായ് ഗൃഹാരോഹ-
യുക്തനായ് പുതുമരപ്പച്ചിലപ്പരപ്പുപോ-
ലിങ്ങു ഞാനെത്തിച്ചേർന്നു.

ഡിവൈൻ കോമഡിയിലെ ഏറ്റവും പ്രധാനമായ ഭാഗം സ്വർഗ്ഗകാണ്ഡ മാണെങ്കിലും രണ്ടു കാണ്ഡങ്ങൾക്കുമുള്ള വർണ്ണനാഭംഗിയും വസ്തുതാ വൈശദ്യവും ഇതിനില്ല. ദീപ്തിപൂരം, സ്ഫടികപ്രഭ, കാന്തി പ്രളയം തുടങ്ങിയ അവ്യക്തസുന്ദരങ്ങളായ പ്രയോഗങ്ങൾ കൊണ്ട് തൃപ്തിപ്പെടുകയാണ് ദാന്തെ ഇവിടെ. അനുഭവങ്ങളിലുള്ള അനിർവചനീയതയും അത്ഭുതാത്മകത യുമാകാം കവിയെ ഇത്തരമൊരു സമീപനത്തിന് പ്രേരിപ്പിച്ചത്. ഒന്നാം സർഗ്ഗത്തിന്റെ ആരംഭം തന്നെ ഇതിന് നിദർശനമാണ്.

ഒക്കെയും ചലിപ്പിക്കും ദൈവത്തൻമഹത്വമീ-
വിശ്വത്തിലാകപ്പാടേ തുളച്ചുകടക്കുന്നു.
ചിലെടങ്ങളിൽ പ്രതിഫലിക്കുമല്പം മറ്റു
ചിലെടങ്ങളിൽ പ്രതിബിംബിക്കുമതേറെയായ്.
ദേവന്റെ പ്രഭയേറ്റുവാങ്ങുന്ന സ്വർഗ്ഗം തന്നിൽ

മേവിഞാൻ, ഇറങ്ങുന്നോനൊരിക്കൽപ്പോലും ചൊല്ലാ-
നാവാത്ത, തറിയാത്ത, പലതും കണ്ടെത്തീ ഞാൻ
അതുചൊല്ലുവാൻ മോഹിച്ചതിനോടടുക്കുന്ന
മതിയോ മുങ്ങിത്താഴുമത്യഗാധത തന്നിൽ
സ്മൃതിയോ പിമ്പേ ചെല്ലാനാവാതെ കുഴങ്ങിപ്പോം.

ബിയാട്രിസിനെ ദിവ്യജ്ഞാനത്തിന്റെ അവതാരമായിട്ടാണ് ദാന്തെ സ്വർഗ്ഗകാണ്ഡത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ അജ്ഞാതവും അജ്ഞേയവുമായ ആശയങ്ങളുടെ ആകരമായിത്തീരുന്നു ഈ കാണ്ഡം. പദാർത്ഥഘടന, ഗ്രഹനിലയും ജീവിതാനുഭവങ്ങളും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം തുടങ്ങിയ കാര്യങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള ഗുരുശിഷ്യസംവാദ ങ്ങൾ (ബിയാട്രിസും ദാന്തെയും തമ്മിൽ) സാധാരണക്കാരന് അരുചികരം തന്നെ. എന്നാലും, ചന്ദ്രൻ, ബുധൻ, ശുക്രൻ ചൊവ്വ തുടങ്ങിയ മണ്ഡലങ്ങളി ലൂടെ ദാന്തെ നടത്തുന്ന യാത്രയുടെ വർണ്ണനകൾക്ക് അപൂർവ്വസൗഭാഗ്യമുണ്ട്. സൂര്യചന്ദ്രന്മാരെക്കുറിച്ചുള്ള ഒരു വർണ്ണന ഇതാ: 'അവിടെ'മൃദുലവും ഇടതൂർന്നതും ഘനീഭൂതവും പ്രകാശമാനവുമായ ഒരു മേഘപടലം ഞങ്ങളെ പൊതിഞ്ഞിരിക്കുന്നതായി എനിക്കുതോന്നി. അനശ്വരമായ ധവളതേജസ്സ് എങ്ങും പ്രസരിക്കുന്ന ഒരു വലിയ വൈരമണിയായി സൂര്യനും കാണപ്പെട്ടു. വെള്ളത്തെ അല്പവും ഇളക്കാതെ രശ്മികൾ അതിലൂടെ യാത്രചെയ്യു മ്പോലെ, ഞങ്ങൾ ആ സ്ഫടികമേഘപാളിയിലൂടെ മെല്ലെ മെല്ലെ വഴുതിനീങ്ങി. (സ്വർഗ്ഗം-സർഗ്ഗം 2) ഈ നീക്കത്തിൽ ബിയാട്രിസിന്റെ സൗന്ദര്യവും വർദ്ധിക്കുന്നതായി ദാന്തെയ്ക്ക് അനുഭവപ്പെട്ടു. ഈശ്വരനിലേ യ്ക്ക് അടുക്കുന്തോറും ആത്മാവ് ഈശ്വരതുല്യമായിത്തീരും എന്നതുകൊണ്ടാ ണിത് എന്ന സത്യവും അപ്പോൾ അദ്ദേഹമറിഞ്ഞു.

ബിയാട്രിസിന്റ സഹായത്തോടെ ദാന്തെ സ്വർഗ്ഗത്തിന്റെ ഒമ്പതു മണ്ഡലങ്ങളും പിന്നിട്ട് അത്യുന്നതങ്ങളിൽ എത്തിച്ചേരുന്നു. സെന്റ് പീറ്റർ, സെന്റ് തോമാസ് അക്വൈനാസ്, ഡിഗൈറികാഷ്യാ ഗൈഡ, ദാവീദ്, ഹിസ്ക്കീയാവ്, കാൾമാൻ തുടങ്ങിയ മാനവപ്രതിഭകളെ ശുക്രൻ, ചൊവ്വ, വ്യാഴം, ശനി തുടങ്ങിയ ഗ്രഹങ്ങളിൽ വച്ച് കണ്ടു സംഭരിച്ച അനുഭവസമ്പത്തു മായാണ് അദ്ദേഹം ഇവിടെ എത്തുന്നത്. ദൈവത്തിന്റെ ആസ്ഥാനമാണിത്. ദിവ്യ കാരുണ്യപ്പുഴയിലെ തീർത്ഥം പാനം ചെയ്തതോടു കൂടി ദാന്തെയുടെ കണ്ണുകൾക്ക് എന്തും കാണാനുള്ള കഴിവുണ്ടായി. അത്ഭുതാതിരേകത്താൽ ആ മഹാപ്രതിഭ പകർത്തുന്നതിൽ നിന്ന് ഏതാനും വരികളിതാ:

'ക്രിസ്തുദേവൻ ആത്മരക്തം നൽകി പരിഗ്രഹിച്ച ആ ദിവ്യർഷിസംഘം ഒരു തൂവെള്ളപ്പനിനീർപ്പൂവിന്റെ ആകൃതിയിൽ അണിനിരന്ന്, ഇടതൂർന്നു നിൽക്കുന്നതു ഞാൻ കണ്ടു. ആരുടെ സ്നേഹവായ്പ് തങ്ങൾക്ക് ആത്മീയസൗന്ദര്യവും ശക്തിയും നൽകി, അദ്ദേഹത്തിന്റെ മഹിമ വാഴ്ത്താൻ

തങ്ങളെ കഴിവുറ്റവരാക്കിയോ, ആ പരമകാരുണികനായ ദൈവത്തെ സദാ വാഴ്ത്തി സ്തുതിച്ചുകൊണ്ടും, മൂളിപ്പാടിപറന്നുചെന്ന്, പൂക്കളിൽ തെല്ലിട തങ്ങിയിരുന്ന ശേഷം വീണ്ടും പറന്നകലുകയും പിന്നെയും പൂക്കളിൽ വന്നു തങ്ങുകയും ചെയ്യുന്ന തേനീച്ചകളെപ്പോലെ, ദീപനാളസദൃശമായ ഉജ്ജ്വലരൂപവും, സുവർണ്ണപത്രങ്ങളും, മഞ്ഞിന്റെ വെണ്മയെ വെല്ലുന്ന ധവളഗാത്രവുമുള്ള മാലാഖമാർ, മഹർഷിമാരായ സുന്ദരദളങ്ങൾ ഇടതൂർന്നുല്ലസിക്കുന്ന, ആ മഹാകുസുമത്തിന്റെ ചുറ്റും കറങ്ങിപ്പറന്ന്, ഭക്തി ഗീതങ്ങൾ പാടി ആനന്ദലാസ്യം ചെയ്ത് ഉല്ലസിക്കുകയാണ്. (സ്വർഗ്ഗകാണ്ഡം. 31-ാം സർഗ്ഗം).

അനിർവചനീയമായ ദൈവികദൃശ്യത്തിൽ ദാന്തെ എല്ലാം മറന്നു. പുണ്യാത്മാക്കളുടെ മദ്ധ്യത്തിൽ പരിലസിക്കുന്ന തന്റെ പ്രാണേശ്വരിയെ നോക്കി അദ്ദേഹം അപ്പോൾ ഇങ്ങനെ പാടി:

കണ്ടതിലെല്ലാം നിന്റെ ഹൃദയവിശാലത
കണ്ടറിഞ്ഞൂ നിൻമേന്മ, മഹിമ, ഗുണങ്ങളും.
എന്നോടുള്ളതാ മതി ഹൃദയവിശാലത
ഇനിയും തുടരുക ബാദ്ധ്യതയില്ലാതാക്കി-
യെന്നുടെയാത്മാവിനെ വീണ്ടെടുത്തതു ദേഹം
തന്നിലോനിന്നും മുക്തമാകട്ടെ നിന്നിഷ്ടം പോൽ.

വ്യക്തിനിഷ്ഠമായ പ്രേമം എത്ര പവിത്രമായാലും, അതിന് അഹത്തിന്റേതായ അതിരും മമതയുടെതായ മങ്ങലുമുണ്ട്. അക്കാര്യം അറിയുന്നതുകൊണ്ടുതന്നെയാകാം ബിയാട്രിസ് സെന്റ് ബെർണാർഡിലൂടെ ദാന്തെയുടെ ബിയാട്രിസ് പ്രേമത്തെ ഈശ്വരസ്നേഹമാക്കി ഉദാത്തീകരിക്കുന്നത്. അതോടെ കന്യാമറിയത്തിന്റെ പുത്രനായ ശ്രീ യേശുവിന്റെ അക്ഷരവും അക്ഷതവുമായ പ്രേമത്തിനു പാത്രമായി, ദാന്തെ. യേശുവിന്റെ ജീവിതത്തോടു ബന്ധപ്പെട്ട റേച്ചർ, സാറ, റെബേക്ക, ജൂഡിത്ത് തുടങ്ങിയ പുണ്യാത്മാക്കളെ ദർശിക്കാനും ദാന്തെയ്ക്ക് കഴിവുണ്ടായി. ദിവ്യരഹസ്യപ്പനിനീർപ്പൂവ് എന്നു പേരിട്ടിട്ടുള്ള മുപ്പത്തിരണ്ടാം സർഗ്ഗത്തിൽ ഇതിന്റെയെല്ലാം വിസ്തരിച്ച വർണ്ണനകളുണ്ട്.

നിത്യനിർവൃതി പ്രദർശനം എന്നു പേരിട്ടിട്ടുള്ള മുപ്പത്തിമൂന്നാം സർഗ്ഗത്തോടെയാണ് 'ഡിവൈൻ കോമഡി' അവസാനിക്കുന്നത്. അസത്തിൽനിന്ന് സത്തിലേയ്ക്കും മസ്സിൽനിന്ന് ജ്യോതിസ്സിലേയ്ക്കും മൃത്യുവിൽനിന്ന് അമൃതത്വത്തിലേയ്ക്കും മനുഷ്യാത്മാവിനെ നയിക്കുന്ന ഈ വിശ്രുത മഹാകാവ്യത്തിന് യോജിക്കുന്ന അന്ത്യംതന്നെയാണ് മഹാകവി ദാന്തെ ഒരുക്കിയിട്ടുള്ളത്. കന്യാമറിയത്തിന്റെ പുത്രനും പിതാവിൽ പരിപൂർണ്ണമായി ലയിച്ചിരിക്കുന്നവനുമായ യേശുവിനു മാത്രമേ തന്റെ ആത്മാവിന് നിത്യമുക്തിയും നിത്യശുദ്ധിയും നിത്യതൃപ്തിയും നൽകാനാവൂ

എന്നറിഞ്ഞ ദാന്തെ പരമചൈതന്യത്തെ ഉള്ളിന്റെ ഉള്ളിലേയ്ക്ക് ആവാഹിച്ചു. പറയാനാകാത്തൊരു പരമശാന്തി രസത്തിന്റെ ഉറവയായി കവി മാറി. ദിവ്യപ്രകാശത്തിന്റെ പരിവേഷം തനിക്കുചുറ്റും നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്നതായും അദ്ദേഹത്തിന് തോന്നി. 'ശോകാശങ്കയെഴാത്ത ശുദ്ധസുഖത്തെയും ദുഃഖീകരിക്കുന്ന ഏകാന്തദ്വയശാന്തിഭൂവിൽ' നിന്നുകൊണ്ട് അദ്ദേഹം പരമകാരുണികനായ പരംപൊരുളിനോട് അപ്പോൾ ഇതുമാത്രം അഭ്യർത്ഥിച്ചു. സ്വർഗ്ഗത്തിൽ താൻകണ്ട ദിവ്യദൃശ്യങ്ങളിൽ, അനുഭവിച്ച മധുരാനുഭൂതികളിൽ അല്പമെങ്കിലും മണ്ണിൽ വന്ന് മനുഷ്യരോടു പറയാനുള്ള ഭാവനയും വാക്കും തനിക്കു തരണേ. 'മനുഷ്യസ്നേഹിയായ മഹാകവി ദാന്തെ മാനവമഹത്വത്തിന്റെ ഗൗരീശിബിരത്തിൽ നിന്നു കൊണ്ട്' പാടുന്നു:

> "For the great imagination here power failed;
> but already my desire and will (in harmony)
> were turning like a wheel moved evenly
> by the love which turns the sun and other stars.

ഏ.ഇ ഹ്യൂസിന്റെ ഈ ആംഗലപരിഭാഷകൊണ്ട് തൃപ്തിപ്പെടാൻ കഴിയാത്തവർക്കായി രണ്ടു വരി കൂടി ഉൾപ്പെടുത്തിക്കൊള്ളട്ടെ. ഭാഷാ വിവർത്തനമിതാ:

> എൻ മനമെന്നാലന്നുതിളക്കീയൊരു മിന്നൽ
> കാരുണ്യപ്രകാശത്താൽ ആ യത്നം സഫലമായ്.
> മഹത്ഭാവനയുടെ ശക്തിയോ മങ്ങിപ്പോയി
> എൻ മോഹമെന്നിച്ഛതൻ ശക്തിയും ചക്രം പോലെ-
> കറങ്ങിനീങ്ങി സ്നേഹശക്തിയാൽ ആ ശക്തിയോ
> കറക്കീടും സൂര്യദേവനെ, ത്താരങ്ങളെ.

കവി നായകസ്ഥാനത്തു നിന്നുകൊണ്ട് സ്വന്തം അനുഭൂതികളാണ് 'ഡിവൈൻ കോമഡി'യിൽ ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ട് ഈ കൃതിക്ക് ആസ്വാദ്യത കുറയും എന്ന് വാദിക്കുന്നവരുണ്ട് വോൾട്ടയർ, ഗോയ്ഥെ, ലമാത്തീൻ, ലെയ്ഹാണ്ട് തുടങ്ങിയവർ ഈ അഭിപ്രായക്കാരാണ്. ഇതിന്റെ പ്രണേതാവായ ദാന്തെയുടെ കീർത്തിക്കുള്ള യഥാർത്ഥമായ അസ്തിവാരം അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഈ കൃതി, വളരെ ചുരുക്കം ചിലരേ വായിച്ചിട്ടുള്ളൂ എന്നതാണ് 'എന്ന് വോൾട്ടയറും 'നരകം ജുഗുപ്സാവഹം, ശുദ്ധീകരണ കാണ്ഡം അസ്പഷ്ടം, സ്വർഗ്ഗം ശ്രമകരം' എന്ന് ഗോയ്ഥെയും' ഈ കാവ്യത്തിലവശേഷിക്കുന്നത് കുറെ നിഴലുകളും അപരിഷ്കൃതങ്ങളായ അല്പത്വങ്ങളും മാത്രമാണ് 'എന്ന് ലമാത്തീനും 'ഇത് ഒരു അനശ്വരമായ ഇതിഹാസകാവ്യമല്ല, മറിച്ച് അന്നത്തെ ഫ്ളോറൻസ് ജീവിതത്തിന്റെ പദ്യരൂപത്തിലുള്ള ഒരു ചരിത്രരേഖമാത്രം' എന്ന് ലെയ്ഹണ്ടും' 'ദിവ്യദർശന'ത്തെ കറുപ്പിച്ചു കാണിക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ, 'ദിവ്യദർശന'

ത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം ഇതൊന്നുമായിരുന്നില്ലെന്ന് ഈ കൃതി സമർപ്പിച്ചുകൊണ്ട് കോൺഗ്രാന്റ് പ്രഭുവിന് ദാന്തെ എഴുതിയ കത്ത് തെളിവാണ്. 'മനുഷ്യന്റെ ഇച്ഛാശക്തിയെയും അവനിലുള്ള നന്മയും തിന്മയും മൂലം നീതി അവനു നല്കുന്ന രക്ഷയുടെയും ശിക്ഷയുടെയും വ്യാപ്തിയെയും പരാമർശിക്കുക എന്നതാണ് ഈ കാവ്യത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം. ദാന്തെ ഈ ലക്ഷ്യം അത്ഭുതകരമായ തരത്തിൽ നൂറുശതമാനവും നിറവേറ്റി എന്നു കരുതുന്ന മഹാപ്രതിഭകളുമുണ്ട്. കാർലൈൽ, എലിയറ്റ് തുടങ്ങിയവർ ഇക്കൂട്ടത്തിൽപെടുന്നു.' അതലസ്പർശിയായ ഒരു ഹൃദയഗീതം 'എന്ന് 'ഡിവൈൻ കോമഡി'യെ വിശേഷിപ്പിച്ച കാർലൈൽ ദാന്തെയുടെ നായകസ്ഥാനം നന്നായി എന്ന പക്ഷക്കാരനാണ്. അദ്ദേഹമെഴുതുന്നു: ഈ കാവ്യത്തിലെ നായകനായ ദാന്തെയെ കാണുന്ന എല്ലാ തലമുറകളിലെയും സഹൃദയന്മാർ, അദ്ദേഹത്തിൽ തങ്ങളുടെ യഥാർത്ഥ സഹോദരനെ കണ്ടെത്തും. ഫ്ളോറൻസ് രാഷ്ട്രീയത്തിന് പ്രാമുഖ്യം നൽകിക്കൊണ്ട് ഇറ്റാലിയൻ ഭാഷയിൽ വീക്ഷിച്ചു എന്നതാണ് 'ഡിവൈൻ കോമഡി'യുടെ കുറവെന്നു പറയുന്നവരെ കവിയും നിരൂപകനുമായ ടി.എസ്. എലിയറ്റ് നേരിടുന്നത് ഇങ്ങനെയാണ്: 'ആംഗലമോ, ഫ്രഞ്ചോ, ജർമ്മനോ ആയ കവിത ആസ്വദിക്കാൻ, അതതു നാടിന്റെ മാനസികാവസ്ഥയുമായി നമുക്ക് പൊരുത്തപ്പെടേണ്ടിവരുന്നു. എന്നാൽ, ദാന്തെയുടെ കാവ്യമാകട്ടെ ഏതു പാശ്ചാത്യമനസ്സിനും ഒരുപോലെ ആസ്വാദ്യമാണ്.'

നരകം, സ്വർഗ്ഗം തുടങ്ങിയ അദൃശ്യലോകങ്ങളിലൂടെ മനുഷ്യനെ യാത്രചെയ്യിച്ചവരിൽ ആദ്യൻ ഹോമറാണെന്നത് നേരുതന്നെ. ഒഡിസിയിലെ നായകനായ ഒഡിസിയസ് തന്റെ നരകാനുഭവങ്ങൾ വിവരിക്കുന്നുണ്ട്. ഇറ്റാലിയൻ കവിയായ വെർജിലും ഏനിയാസിനെക്കൊണ്ട് പ്രേതകഥകൾ പറയിക്കുന്നുണ്ട്. അപ്പോഴും നരക, ശുദ്ധീകരണ,സ്വർഗ്ഗലോകങ്ങളിലൂടെയുള്ള മനുഷ്യാത്മാവിന്റെ ത്രിമണ്ഡലയാത്രയുടെ അവതാരകൻ-- 'ഡിവൈൻ കോമഡി'യുടെ കർത്താവുതന്നെ ആണെന്ന കാര്യം മറക്കാനാവില്ല. ആകാശത്തിനു മോളിലും കീഴിലുമുള്ള ലോകങ്ങളെ മാത്രമല്ല, അവിടങ്ങളിലെ സർവ്വചരാചരങ്ങളെയും, തരതമഭേദമില്ലാതെ, കഥാപാത്രങ്ങളാക്കിയ കവിയും ദാന്തെ തന്നെയാണ്. സർവ്വോപരി, ഈശ്വര നിർമ്മിതമായവയിലെ സത്വരജസ്തമഗുണങ്ങൾക്കപ്പുറത്തുള്ള എല്ലാ ഗുണങ്ങളും സപ്തവർണങ്ങൾ വിട്ടുള്ള എല്ലാ വർണ്ണങ്ങളും കവിതയിൽ പകർത്തിയ പ്രതിഭയും ദാന്തെയുടെതുതന്നെയാണ്.

സിദ്ധിയുടെ കാര്യത്തിലും സാധനയുടെ കാര്യത്തിലും ദാന്തെയെ അതിശയിക്കാൻ പോന്ന കവികൾ ലോകസാഹിത്യത്തിൽ തന്നെ വിരളമാണ്. പ്രൊഫ. പി.ജി. പുരുഷോത്തമൻ പിള്ള ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചപോലെ 'മനുഷ്യന്റെയും പ്രകൃതിയുടെയും പ്രതിരൂപഭിന്നവും പ്രതിനവരസവുമായ രൂപഭാവങ്ങൾ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്ന വാങ്മയ ചിത്രങ്ങളുടെയും തത്ത്വ

ചിന്തയുടെയും ആസ്തിക്യബോധത്തിന്റെയും സാമൂഹികവും രാഷ്ട്രീയ വുമായ ആദർശങ്ങളുടെ സുന്ദരങ്ങളായ കല്പനാ ചിത്രങ്ങളുടെയും അക്ഷയഭണ്ഡാകാരമായ 'ഡിവൈൻകോമഡി'യിലെ ഏതു ഭാഗവും ഇതിന് മതിയായ തെളിവുനൽകും. ആല്പിനൈൻ പർവ്വതത്തിൽ നിന്നുകൊണ്ട് ഒരു സഞ്ചാരി സന്ധ്യയെ ദർശിക്കുന്നതു നോക്കൂ.' അസ്തമയസൂര്യൻ കാർമേഘത്തിന്നിടയിലൂടെ ഒരു തിലകം പോലെ കാണപ്പെടുന്നു. കറുത്ത് ഇടതിങ്ങിയ ആ മേഘയവനിക അഴിഞ്ഞൂർന്നുചിതറുമ്പോൾ, സൂര്യബിംബം പണിപ്പെട്ട്, തന്റെ ക്ഷീണതേജസ്സുമായി ലോകരുടെ മുമ്പിൽ വീണ്ടും പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. (ശുദ്ധീ:സർഗ്ഗം17) ഉഷഃസന്ധ്യയുടെ വർണ്ണനയ്ക്കുമുണ്ട് ഇതുപോലുള്ള അപൂർവ്വതയും ആസ്വാദ്യതയും. 'ഉഷഃകാലം വരുമ്പോൾ പ്രകൃതിയുടെ കാഹളം ചെവിക്കൊണ്ട് കാക്കകൾ ഉണരുന്നു. അവ സ്വന്തം തൂവലുകൾ കോന്തിക്കുടഞ്ഞ് തണുപ്പുമാറ്റി ചൂടുപിടിപ്പിക്കുന്നു. അതിനു ശേഷം ചിലത് മടങ്ങിവരാത്തവിധത്തിൽ പറന്നുപോകുന്നു. ചിലത് ചുറ്റുപാടും പറന്നശേഷം സ്വസ്ഥാനത്തു വന്നിരിക്കുന്നു. (സർഗ്ഗം-2)

വാക്കുകൾകൊണ്ട് ചിത്രങ്ങൾ രചിക്കാനുള്ള ദാന്തെയുടെ വൈഭവത്തിന് വേണ്ടുവോളം ദൃഷ്ടാന്തങ്ങൾ 'ഡിവൈൻ കോമഡി'യിലുണ്ട്. പ്രഭാതത്തിൽ സ്വന്തം പാട്ടിന്റെ ലഹരിയിൽ ഉന്മത്തനായി പറക്കുന്ന വാനമ്പാടി, ശൈത്യകാലത്തിൽ നാടുവിട്ട് പറക്കുന്ന വെള്ളിൽപറവകൾ, കൂട്ടം തെറ്റി പോകുന്ന ചെമ്മരിയാടുകൾ, കണ്ടാൽ കെട്ടിപ്പുണരുന്ന ഉറുമ്പുകൾ, കൊടുങ്കാറ്റിനെപ്പറ്റി നാവികർക്ക് മുന്നറിയിപ്പു നൽകുന്ന മകരമത്സ്യങ്ങൾ, ഇര കണ്ടു കുതിച്ചെത്തുന്ന പട്ടികൾ, മലഞ്ചെരിവുകളിൽ മേഞ്ഞുനടക്കുന്ന ആട്ടിൻകൂട്ടങ്ങൾ, കുഞ്ഞ് ഉറങ്ങിക്കിടക്കുമ്പോഴും അതിന് ഇര തേടിക്കൊടു ക്കാൻ ദിക്കിന്റെ നിറം വെളുക്കുന്നതും നോക്കിയിരിക്കുന്ന തള്ളപ്പക്ഷി ഇങ്ങനെ എണ്ണിയാലൊടുങ്ങാത്തത്ര മുഖങ്ങളും ഭാവങ്ങളും ദൃശ്യങ്ങളുമുണ്ട് ഈ വിശ്വോത്തരകാവ്യത്തിൽ. മുഖം ചൂളയ്ക്കുവച്ച് കരിഞ്ഞുണങ്ങിയ, നീണ്ടുമെലിഞ്ഞ ബ്രൂണറ്റൊലാറ്റിനി, പാമരം ഒടിഞ്ഞതുകൊണ്ട് പെട്ടെന്നു തകർന്നുവീഴുന്ന, കാറ്റുപായപോലെ പൗരുഷം കെട്ട പ്ലൂട്ടസ് തുടങ്ങിയ പ്രയോഗങ്ങളും ഈ അനന്വയ കാവ്യത്തിന്റെ അപൂർവ്വതകളാണ്. 'ദാന്തെയുടെ ഭാവനയോളം അഗാധവും സാന്ദ്രവുമായ മറ്റൊരു ഭാവന വേറെയുള്ളതായി ഞാൻ അറിയുന്നില്ല' എന്ന് കവിയായ കാർലൈൻ പ്രഖ്യാപിച്ചത് വെറുതെയല്ല.

പൊതുജനമാധ്യമമായ ഇറ്റാലിയൻ ഭാഷയിലാണ് ഡിവൈൻ കോമഡി വിരചിച്ചിട്ടുള്ളത്. ആദ്യത്തെ 7 സർഗ്ഗങ്ങൾ ലത്തീൻഭാഷയിലാണ് എഴുതിയതെങ്കിലും പിന്നീട് എല്ലാംകൂടി യോജിപ്പിച്ചപ്പോൾ അവയും ഇറ്റാലിയൻ ഭാഷയിലേക്ക് കവിതന്നെ മാറ്റുകയുണ്ടായി. എന്നാൽ, ലോകം

ഈ കൃതിയുടെ മഹത്വം മനസ്സിലാക്കുന്നത് ആംഗല പരിഭാഷകളിലൂടെയാണ്. കാരിയുടെതാണ് ആദ്യത്തെ വിവർത്തനം. ഡൊറോത്തി എൽ. സായേഴ്സിന്റെ പരിഭാഷയും ശ്രദ്ധേയമാണ്. എന്നാൽ ഇന്ത്യയിൽ ഏറ്റവും പ്രചാരമുള്ളതും ഇന്ത്യൻ എഴുത്തുകാർക്ക് ഏറെ പ്രിയംകരമായിട്ടുള്ളതും എ.ഇ. ഹ്യൂസിന്റെ ഇംഗ്ലീഷുപരിഭാഷയാണ്.

വെണ്ണക്കല്ലിനു പകരം വാക്കുകളെക്കൊണ്ട് കാമുകകവി ദാന്തെ തീർത്ത താജ്മഹലായ 'ഡിവൈൻ കോമഡി'ക്ക് ആദ്യമായി ഒരു ഭാരതപ്പതിപ്പ് ഉണ്ടാകുന്നത് കൊച്ചുകേരളത്തിന്റെ ഭാഷയായ മലയാളത്തിലാണെന്നത് അഭിമാനിക്കാൻ വക നൽകുന്ന കാര്യമാണ്. അതിന് ഇടയാക്കിയ പ്രൊഫ. രമാകാന്തനോടുള്ള കടപ്പാട് തീർത്താൽ തീരുകയില്ല. കവി, നാടകകൃത്ത്, ഗാനരചയിതാവ്, പത്രാധിപർ, കലാശാലാ-സർവ്വകലാശാലാ പ്രൊഫസർ എന്നീ നിലകളിൽ കേരളം അറിഞ്ഞാദരിക്കുന്ന ആ പ്രതിഭാധനന്റെ മാസ്റ്റർ പീസാണ് 'ഡിവൈൻ കോമഡി'യുടെ സമ്പൂർണ്ണവിവർത്തനം. 'ഡിവൈൻ കോമഡി'യുടെ മൂലത്തെപ്പോലെത്തന്നെ രമാകാന്തന്റെ പരിഭാഷയും നടന്നിട്ടുള്ളത് പല കാലത്തായാണ്. 1979ലാണ് നരകകാണ്ഡത്തിന്റെ തർജ്ജമ പുറത്തുവന്നത്. പിന്നീട് പതിനൊന്നു വർഷം കഴിഞ്ഞ് 1990ൽ ആണ് ശുദ്ധീകരണ കാണ്ഡം വെളിച്ചം കാണുന്നത്. പിന്നെയും, എട്ടുവർഷം കാത്തിരിക്കേണ്ടിവന്നു സ്വർഗ്ഗകാണ്ഡ വിവർത്തനത്തിനുവേണ്ടി. 100 സർഗ്ഗങ്ങളും ചേർത്ത് കേന്ദ്രസാഹിത്യ അക്കാദമി പ്രസിദ്ധീകരിക്കുന്നത് 2001ൽ ആണ്. ആ നിലയ്ക്ക് രണ്ടു ദശകത്തിലേറെയുള്ള കാവ്യസപര്യയുടെ പരിണതഫലമാണ് ഈ സമ്പൂർണ്ണ പരിഭാഷാപ്രകാശനം എന്നു പറയാം. ഭാഷയിലെ വിവിധ വിഭാഗങ്ങളിലുള്ള പതിനാറോളം കൃതികളുടെ കർത്താവെന്ന നിലയ്ക്കും മലയാളത്തിലെ എണ്ണപ്പെട്ട കവി എന്ന നിലയ്ക്കും കൃതഹസ്തനായ പ്രൊഫ. രമാകാന്തന് ദാന്തെയുടെ കവിമനസ്സുമായി സംവദിക്കാൻ ക്ഷണിക്കേണ്ടിവന്നിരിക്കുകയില്ല. ഇറ്റലിയിലെ ഭീകരരാഷ്ട്രീയത്തിന്റെ പ്രതീകമായ കാന്താരവും ദൈവത്തിന്റെ പ്രതീകമായ സൂര്യനും ഭോഗേച്ഛയെ പ്രിതിനിധാനം ചെയ്യുന്ന പുലിയും ദുരാഗ്രഹത്തെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്ന പെൺചെന്നായയും പ്രശ്നസങ്കീർണ്ണമായ കേരളത്തിൽ കണ്ണും കാതും കരളും തുറന്നുവച്ച് ജീവിക്കുകയും ദുരിതങ്ങൾക്കും ദുരന്തങ്ങൾക്കും സ്വന്തം ജീവിതത്തിലേയ്ക്ക് കടന്നു വരാനുള്ള അവസരം പാഴാക്കാതിരിക്കുകയും വിധിയുടെ വാമത്വത്തെ മൂകമായി അംഗീകരിക്കുകയും ചെയ്ത രമാകാന്തനെന്ന പരിണത പ്രജ്ഞന് വായിച്ചെടുക്കാൻ വിഷമമുള്ള കാര്യങ്ങളാകാനും ഇടയില്ല. അതുകൊണ്ടു തന്നെയാകാം അത്യന്തം സരളമായ ശൈലിയിൽ, അനായാസമായി അദ്ദേഹം മൊഴിമാറ്റം നടത്തിയത്. നോക്കുക:

"In the middle of the journey of my life
I came to my senses in a dark forest
For I had lost the straight path.
Oh, how hard it is to tell
What a dense, wild and tangled wood this was,
the thought of which renews of my fear!"

വിവർത്തനം:

ജീവിതയാത്രാമദ്ധ്യേ നേർവഴിതെറ്റിക്കൊടും
കൂരിരുൾക്കാന്താരത്തിലെത്തിഞാനുണർന്നല്ലോ.
പറയാൻ കെല്പില്ലൊട്ടും ഭീകരംദ്രുമാവലി-
ജഡിലം വനം; സ്മൃതിഭീതിയെപ്പുതുക്കുന്നു.
(നരകകാണ്ഡം. ഒന്നാംസർഗ്ഗം)

(2) "Be hold the beast with the pointed tail
that can cross mountains and break through walls;
be hold the one that infects the whole world!"

വിവർത്തനം:

കോട്ടകൾ പൊളിക്കുന്ന, മലകൾ താണ്ടീടുന്ന
കൂർത്തവാലെഴും മഹാസത്വത്തെക്കണ്ടീടുക.
ഈ വിശാലമാം ഭൂവിൽ കളകം നിറയ്ക്കുന്ന
ജീവിയാണിതെന്നോതിയന്നേരം ഗുരുനാഥൻ.
(നരക കാണ്ഡം - 17-ാം സർഗ്ഗം)

പരിഭാഷയുടെ കാര്യത്തിൽ അത്ര അഭിമാനിക്കാവുന്ന ഒരു പാരമ്പര്യമാണ് മലയാളത്തിനുള്ളത് എന്നു പറയാനാവില്ല. സരളസംസ്കൃതത്തിലുള്ള നാടകത്തെ കഠിനമണിപ്രവാളത്തിൽ തർജ്ജമ ചെയ്ത കേരളകാളിദാസന്മാരും ശബ്ദാലങ്കാരത്തിന് യാതൊരു സ്ഥാനവുമില്ലാതെ സ്വപ്നവാസവദത്തം നാടകത്തെ ശബ്ദാലങ്കാര പ്രമുഖമാക്കി പരിഭാഷ സാധിച്ച തിരുമേനിമാരും വാണരുളുന്ന വേദിയാണിത്. ഇവിടെയാണ് ഒരു ഒച്ചപ്പാടുമില്ലാതെ ഭാഷകൊണ്ടും ഭാവനകൊണ്ടും വർണ്ണനകൊണ്ടുമെല്ലാം അന്യമെന്നു പറയാവുന്ന ഒരു ബൃഹത്കാവ്യം കിളിമാനൂർ രമാകാന്തൻ മൊഴിമാറ്റം നടത്തി വിജയിച്ചിരിക്കുന്നത്. 'ഡിവൈൻ കോമഡി' എന്ന വിശ്വോത്തരകാവ്യത്തെ മലയാളിക്ക് പരിചയപ്പെടുത്തിക്കൊടുക്കുക എന്നതു മാത്രമാണ് തന്റെ കർത്തവ്യം എന്ന് രമാകാന്തൻ മനസ്സിലാക്കുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെയാകാം യാതൊരു പത്രാസും കൂടാതെ ആശയാനുവാദം മാത്രം നടത്തി അദ്ദേഹം സംതൃപ്തനാകുന്നത്. സ്വർഗ്ഗകാണ്ഡത്തിലെ ഒന്നാം സർഗ്ഗത്തിലെ ആദ്യത്തെ വരികളുടെ വിവർത്തനം മാത്രം മതി ഇതിന് തെളിവായി.

"The glory of Him who moves all
Penetrates the universe, and is reflected
in one place more, in another less."

വിവർത്തനം:

ഒക്കെയും ചലിപ്പിക്കും ദൈവത്തിൻമഹത്വമീ-
വിശ്വത്തിലാകപ്പാടേ തുളച്ചുകടക്കുന്നു,
ചിലെടങ്ങളിൽ പ്രതിഫലിക്കുമല്പം മററു-
ചിലെടങ്ങളിൽ പ്രതിബിംബിക്കുമതേറെയായ്.

ഇരുട്ടിലൂടെ തപ്പിത്തടഞ്ഞു നടന്ന് തെറ്റിൽ നിപതിക്കുകയും പശ്ചാത്തപിച്ച് അവിടെനിന്ന് പാടുപെട്ട് എഴുന്നേൽക്കുകയും സർവ്വേശ സാമീപ്യവും സായൂജ്യവും ആഗ്രഹിച്ച് പുണ്യാഭിവൃദ്ധിയിലേക്ക് മുന്നേറുകയും ചെയ്യുന്ന മാനവാത്മാവിനെ മുൻനിർത്തി ബിയാട്രിസിനോടുള്ള ദിവ്യപ്രണയത്തിന്റെ പേരിൽ, ഹോമർ, സോഫോക്ലിസ്, ഇസ്ക്കിലസ്, ഷേയ്ക്സ്പിയർ തുടങ്ങിയ പാശ്ചാത്യകവികൾക്കും, വാല്മീകി, വ്യാസൻ, കാളിദാസൻ, ടാഗൂർ തുടങ്ങിയ പൗരസ്ത്യകവികൾക്കും സമശീർഷനായ ദാന്തെ പൊതുജനമാധ്യമമായ ഇറ്റാലിയൻ ഭാഷയിൽ നിർമ്മിച്ച 'ഡിവൈൻ കോമഡി' എന്ന മഹാകാവ്യത്തെ, അംഗലാവണ്യത്തിന് മങ്ങലേൽക്കാതെ, ആത്മചൈതന്യത്തിന് മുറിവേൽക്കാതെ മലയാളിക്ക് സ്വന്തമാക്കിത്തന്ന പ്രൊഫ. രമാകാന്തനോട് കൈരളി എന്നും കടപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു.

●

കവിത
വായനയും പ്രതികരണവും

മേഴ്സി. കെ.വി.

ഓരോ കാലഘട്ടങ്ങളിലും കാവ്യാ നുശീലനത്തിൽ ഉളവാകുന്ന ജീർണ്ണ തകൾക്കതീതമായി, മലയാളകവിതയ്ക്ക് പുതിയ ദിശാബോധം നല്കിയ പ്രമുഖകവികളുടെ കാവ്യങ്ങളോട് നടത്തുന്ന ആസ്വാദനാത്മകമായ പ്രത്യുത്തരമാണ് എൻ. രാജന്റെ 'കവിത വായനയും പ്രതികരണവും' എന്ന ഗ്രന്ഥം. ചങ്ങമ്പുഴ ക്കവിതയുടെ മാസ്മരികതയിൽ കുടുങ്ങിപ്പോയ മലയാളകവിതയ്ക്ക് പുതുലക്ഷ്യം പ്രദാനം ചെയ്ത എൻ.വി. കൃഷ്ണവാരിയരുടെ കവിതകളിലാരംഭിച്ച്, വൈലോപ്പിള്ളി, എൻ. എൻ. കക്കാട്, സച്ചിദാനന്ദൻ, കമലാദാസ്, വിജയലക്ഷ്മി, വി. മധുസൂദനൻ നായർ, പ്രഭാവർമ്മ എന്നിവരുടെ രചനകളിലൂടെ കടന്നുപോകുന്ന ആസ്വാദനാത്മകപ്രതികരണമാണ് ഈ ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ ആദ്യഭാഗം. രണ്ടാം ഭാഗത്ത് ഒ.എൻ.വി. കുറുപ്പ്, സച്ചിദാനന്ദൻ, ഏഴാച്ചേരി രാമചന്ദ്രൻ, ഇയ്യങ്കോടു ശ്രീധരൻ, മണമ്പൂർ രാജൻ ബാബു എന്നിവരുടെ ശ്രദ്ധേയമായ രചനകൾ സൂക്ഷ്മ വിശകലനത്തിന് വിധേയമാക്കുന്നു. സമകാലജീവിതത്തോടുള്ള പ്രതികരണമെന്ന നിലയിൽ ഈ കവികളുടെ രചനകളെ സമീപിക്കാനും അവയിൽ ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെടുന്ന മാനവികതയെ വിലയിരുത്താനുമുള്ള സഫലീകൃതശ്രമമാണ് ഈ ഗ്രന്ഥം.

'നീണ്ട കവിതകളിൽ എൻ.വി. കൃഷ്ണവാരിയർ കൈക്കൊണ്ട കാല്പനികതയോടുള്ള വിടവാങ്ങൽ, 'ലക്ഷ്യബോധത്തിന്റെ പരിവേഷം' എന്ന ലേഖനത്തിൽ വിശദീകരിക്കുന്നു. ജീവിതയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളുടെ ചുട്ടുപൊള്ളുന്ന അനുഭവങ്ങളെ കൃത്രിമത്വത്തിന്റെ ചവർപ്പുകലരാതെ നേരിട്ടവതരിപ്പിച്ചപ്പോൾ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഭാഷ ഏറെ പരുഷമായിത്തീർന്നു. രൂപ

ഭാവങ്ങളിൽ നാടൻ പാട്ടുകൾക്ക് പ്രാധാന്യം നല്കിയ 'നീണ്ട കവിതകൾ' ലോകദർശന സമഗ്രത, വ്യവസ്ഥിതിയോടുള്ള പ്രതിഷേധം, പ്രകൃതിചൈതന്യസാക്ഷാത്ക്കാരം, മതാനുശാസനങ്ങളോടും പീഡനങ്ങളോടുമുള്ള എതിർപ്പ് തുടങ്ങിയ സവിശേഷതകൾ പ്രകടിപ്പിച്ചു. എൻ.വി. സൃഷ്ടിച്ച ഈ പ്രതിരോധമാണ് കരുത്തുറ്റ കാവ്യശൈലിയുടെ ഉയിർത്തെഴുന്നേല്പിന് വഴി തെളിച്ചത്.

കാവ്യസങ്കല്പത്തിലും സ്ത്രീസങ്കല്പത്തിലും വൈലോപ്പിള്ളി സാക്ഷാത്ക്കരിക്കുന്ന ദർശനങ്ങളെ 'സാവിത്രി - സത്യവും സങ്കല്പവും' എന്ന ലേഖനത്തിൽ ലേഖകൻ അപഗ്രഥിക്കുന്നു. എൻ.വി.യും വൈലോപ്പിള്ളിയും സമാരംഭിച്ച ആവിഷ്കരണസംബന്ധിയായ പരിഷ്കാരങ്ങളെ രൂപപരമായ പരിവർത്തനങ്ങളാക്കിയത് എൻ. എൻ. കക്കാടാണ്. സ്വാതന്ത്ര്യം, അധികാരം എന്നീ സങ്കല്പങ്ങൾക്ക് കടുത്ത ആഘാതമേറ്റ് കവിമനസ്സിൽ രൂപം കൊണ്ട അസഹ്യത എങ്ങനെ കാവ്യങ്ങളിൽ പ്രതിഫലിക്കപ്പെടുന്നുവെന്ന് 'അസഹിഷ്ണുതയുടെ നിലവിളിയിൽ പരിചിന്തിക്കുന്നു. മനുഷ്യ യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെ മഥിക്കുന്ന വർത്തമാനകാലവ്യവസ്ഥകളുടെ രൂക്ഷസമ്മർദ്ദങ്ങൾക്കിടയിൽ തന്റെ പുരോഗമികളും സമകാലീനരുമായ ഏതാനും കവികളുടെ - എഴുത്തച്ഛൻ, കുമാരനാശാൻ, ഇടശ്ശേരി, വൈലോപ്പിള്ളി, പി.കുഞ്ഞിരാമൻ നായർ, സുഗതകുമാരി, എൻ. എൻ. കക്കാട് തുടങ്ങിയവർ - അനുസ്മരണം നടത്തുന്ന സച്ചിദാനന്ദന്റെ ആവിഷ്കരണത്തോടുള്ള പ്രതികരണമാണ് 'ദുരിതങ്ങളുടെ മുനമ്പിൽ' സച്ചിദാനന്ദന്റെ 'ഇന്ത്യൻ സ്കെച്ചുകൾ' എന്ന കവിതാപരമ്പരയെക്കുറിച്ച് നടത്തുന്ന ആഴമേറിയ അപഗ്രഥനമാണ് 'വഴിയോരങ്ങളിലെ ചരിത്രം'.

സ്ത്രീത്വത്തിന്റെ കണ്ണീരാണ് കമലാദാസിന്റെയും വിജയലക്ഷ്മിയുടെയും കവിതകളിലെ അന്തർധാര. വിധേയത്വത്തിന്റെ മുഖച്ഛായയും അടിമയുടെ നിയോഗവുമുള്ള സ്ത്രീത്വത്തിന്റെ അഭിശപ്താവസ്ഥ കണ്ടെത്തുന്ന കവയിത്രി, അതിനെതിരെ മുഴക്കുന്ന കലാപധ്വനിയാണ് കമലാദാസിന്റെ കവിതകളെന്ന് 'സ്ത്രീത്വം നിലവിളിക്കുന്നു' എന്ന ലേഖനം ചർച്ചചെയ്യുന്നു. ഇച്ഛകളും വാസനകളും തടവിലാക്കപ്പെടുകയും സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ പക്ഷങ്ങൾ അരിഞ്ഞുവീഴ്ത്തപ്പെടുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ, കാത്തിരിക്കുന്ന തടവറയുടെ ദുരിതങ്ങളും കണ്ണീർച്ചാലുകളുമുൾക്കൊ ള്ളുന്ന വിജയലക്ഷ്മിയുടെ കവിതകളെ 'സ്ത്രീത്വത്തിന്റെ കണ്ണീർച്ചാലുകൾ' എന്ന ലേഖനം വിലയിരുത്തുന്നു.

ഇതിഹാസകഥാപാത്രങ്ങളെ ചൂഴ്ന്നുനില്ക്കുന്ന അനുഭവ സങ്കീർണ്ണതകൾ വർത്തമാനകാലാനുഭവങ്ങളുടെ ക്രൂരസാന്നിധ്യത്തിലൂടെ അർത്ഥപൂർണ്ണ

മാകുന്നു.' നാരായമെരിക്കുന്ന ദുരന്തബോധം' എന്ന ലേഖനത്തിൽ, വി. മധുസൂദനൻനായരുടെ സീതായനം, അഗസ്ത്യഹൃദയം, നാറാണത്തുഭ്രാന്തൻ, സന്താനഗോപാലം, ഗംഗ, നെയ്യാറ് എന്നീ കവിതകളുടെ ആന്തരസത്ത ലേഖകൻ വെളിപ്പെടുത്തുന്നു. ഇതിഹാസാനുഭവങ്ങളിൽ സാന്ദ്രത പ്രാപിക്കുന്ന ഇതേ ദുരന്തബോധം എഴുപതുകളിലെ കവിതകളിൽ എങ്ങനെ കത്തിനിന്നിരുന്നുവെന്നാണ് ദുരന്തബോധത്തിന്റെ തുടർക്കണ്ണികൾ എന്ന ലേഖനത്തിൽ അന്വേഷിക്കുന്നത്. ദുരിത പരമ്പരകളുടെ ഗ്രഹണനിഴലിൽ ഉത്ക്കണ്ഠിതനാകുന്ന കവിയുടെ മനസ്സിൽ ഓരോ യാഥാർത്ഥ്യവുമേല്പിക്കുന്ന ആഘാതപ്രത്യാഘാതങ്ങൾ പ്രഭാവർമ്മയുടെ കവനങ്ങളിൽ നിറഞ്ഞുനില്ക്കുന്നു. 'ദുരിതങ്ങളുടെ കനൽക്കാഴ്ചകൾ' എന്ന ലേഖനം വിശ്രാന്തിയുടെ നിഷ്ക്രിയതയെക്കാൾ അദ്ധ്വാനത്തിന്റെ ചലനാത്മകതയ്ക്ക് പ്രാധാന്യം നല്കുന്ന കാവ്യസമീക്ഷയെ വെളിപ്പെടുത്തുന്നു.

ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ രണ്ടാംഭാഗത്ത് ഒ.എൻ.വി. കുറുപ്പ്, സച്ചിദാനന്ദൻ, ഏഴാച്ചേരി രാമചന്ദ്രൻ, ഇയ്യങ്കോട് ശ്രീധരൻ, മണമ്പൂർ രാജൻബാബു എന്നിവരുടെ കവിതകൾ അപഗ്രഥന വിധേയമാകുന്നു. 'ബലിമൃഗത്തിന്റെ ആർത്തനാദം' ഒ.എൻ.വി. കുറുപ്പിന്റെ 'സ്വയംവരം' എന്ന കാവ്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ചില നിരീക്ഷണങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്നു. വ്യാസമൗനത്തിനു ഭാഷ്യം ചമച്ചപ്പോൾ കവി കണ്ടെത്തിയ സ്ത്രീത്വത്തിന്റെ നിസ്സഹായവിലാപങ്ങളാണ് ഈ ലേഖനത്തിൽ വിലയിരുത്തപ്പെടുന്നത്. യാത്രകളുടെയും വിലാപങ്ങളുടെയും പുസ്ത കം എന്ന് സച്ചിദാനന്ദൻ നിർവ്വഹിച്ച ഇവനെക്കൂടി എന്ന കാവ്യസമാഹാരം, യാത്രകളും വിലാപങ്ങളും എന്ന ലേഖനത്തിൽ സൂക്ഷ്മനിരീക്ഷണത്തിന് വിധേയമാകുന്നു. രാഷ്ട്രീയാചാര്യൻ, കവി, കലാകാരൻ, ചരിത്രസംഭവങ്ങൾ ഇവയെ സംബന്ധിക്കുന്ന ഓർമ്മകളാണ് 'സംഘഗാനം' എന്ന സമാഹാരത്തിലെ കവിതാ പരമ്പര ഉൾക്കൊള്ളുന്നത്. ഇയ്യങ്കോട് ശ്രീധരന്റെ 'സംഘഗാനം' എന്ന കാ വ്യസമാഹാരത്തെക്കുറിച്ചുള്ള വിചിന്തനങ്ങളാണ് ലക്ഷ്യബോധത്തിന്റെ സാഹിതി. എന്ന ലേഖനത്തിനു വിഷയം. ആത്മാലാപങ്ങളുടെ ഊഷ്മള നിശ്വാസങ്ങളും നിസ്സഹായതയുടെ ഗദ്ഗദങ്ങളും തീക്ഷ്ണവും സാന്ദ്രവുമായ രോഷപ്രകടനങ്ങളും തപ്താനുഭവങ്ങളുടെ കനൽച്ചീളുകളും നിറഞ്ഞ പരുഷയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളുടെ മുഴക്കമാർന്ന പ്രഖ്യാപനങ്ങളാണ് ഏഴാച്ചേരി രാമചന്ദ്രന്റെ കവിതകൾ. അറിവിന്റെ മുറിവുകൾ എന്ന ലേഖനത്തിൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഇന്ദ്രപക്ഷം, കന്യാകുമാരി, ഉന്മാദം, ചരിത്രചക്രം തുടങ്ങിയ കവിതകൾ പഠനവിധേയമാകുന്നു. ഏഴാച്ചേരി രാമചന്ദ്രന്റെ ഇന്ത്യ - 98 എന്ന കവിതയാണ് ദുരന്തങ്ങളുടെ കഥാഖ്യാനം എന്ന ലേഖനത്തിനു വിഷയം. യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളുടെ കനൽച്ചൂടിലും സ്വപ്നങ്ങളുടെ

ചീളുകൾക്ക് ഇടം ലഭിക്കുന്ന മണമ്പൂർ രാജൻ ബാബുവിന്റെ കവിത 'തടവ റയും സ്വാതന്ത്ര്യവും' എന്ന ലേഖനത്തിൽ അപഗ്രഥനവിധേയമാകുന്നു.

ആസ്വാദകന്റെ മനോവൃത്തിക്ക് പ്രാധാന്യം കല്പിച്ചിരിക്കുന്നതിനാൽ, വിമർശനമല്ല, സൂക്ഷ്മവും വിപുലമായ വിലയിരുത്തപ്പെടലുകളാണ് ഈ ഗ്രന്ഥ ത്തിൽ നിർവ്വഹിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. ഇതിലെ ആസ്വാദനത്തോടുള്ള സത്യസ ന്ധമായ പ്രതികരണം കാവ്യങ്ങളുടെ അന്തരാത്മാവിലേയ്ക്ക് അനുവാചകരെ നയിക്കാൻ പര്യാപ്തമാണ്. അതുകൊണ്ട് തികച്ചും വ്യത്യസ്തത പുലർത്തുന്ന ഈ സമീപനം എൻ. രാജന്റെ 'കവിത വായനയും പ്രതികരണവും' എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിന് കൂടുതൽ വിശ്വാസ്യത പ്രദാനം ചെയ്യുന്നു.

•

കൊങ്കണിക്കഥ

പീഡിതരുടെ ലോകം

രാമകൃഷ്ണ ജൂവാർകാർ

വിവ : പി.ജി.കമ്മത്ത്

ഞാൻ ഒരു സുഹൃത്തിന്റെ കൂടെ കളംഗുടേ ബീച്ചിൽ പോയിരുന്നു. കാറിലായിരുന്നു യാത്ര. സന്തോഷമായി കുറേനേരം കഴിക്കയായിരുന്നു ലക്ഷ്യം. അവിടെ എത്തി അല്പസമയം കഴിഞ്ഞപ്പോൾ എനിക്ക് വയറുവേദന തുടങ്ങി. വേദന ഏറിയേറിവന്നു. വല്ലാതെ വിഷമിച്ചു. ഞാൻ നിലവിളിച്ചുപോകുമെന്ന മട്ടായി. എന്തു ചെയ്യണമെന്നറിയാതെ സുഹൃത്തും പരിഭ്രമിച്ചു.

സമയം അഞ്ചു മണി കഴിഞ്ഞിരുന്നു. സുഹൃത്തിന് ഒരുപായം തോന്നി. പണജിയിറം വലിയാസ്പത്രിയിൽ സുഹൃത്തിന്റെ പരിചിതൻ ഒരു ഡോ.മിത്ര ഉണ്ടായിരുന്നു. അദ്ദേഹത്തെ ആശ്രയിക്കയാണു നല്ലതെന്നു കരുതി സുഹൃത്ത് എന്നെ ആസ്പത്രിയിൽ കൊണ്ടുവന്നു.

നേരം ഇരുട്ടിത്തുടങ്ങിയിരുന്നു.ഡോക്ടർമാർ അധികം ഉണ്ടായിരുന്നില്ല. എങ്കിലും എന്നെ അവിടെ അഡ്മിറ്റ് ചെയ്തു. സുഹൃത്തിനു സമാധാനമായി. ക്ഷേമാശംസകൾ നേർന്ന് അദ്ദേഹം കാറോടിച്ചുപോകയും ചെയ്തു. പോകുമ്പോൾ പറഞ്ഞു, സഹായിക്കാൻ ആരെയെങ്കിലും പറഞ്ഞുവിടാം.

എന്നെ പരിശോധിക്കാനുള്ള സ്പെഷ്യലിസ്റ്റ് ഉടനെ വരുമെന്ന് നഴ്സ് പറഞ്ഞു. എന്നാൽ അയാളെ കാണാനില്ലായിരുന്നു. എനിക്കാണെങ്കിൽ വേദന കൂടി. ഇരിക്കാനും നില്ക്കാനും കിടക്കാനും വയ്യാതായി. ഞാൻ ഉച്ചത്തിൽ നിലവിളിച്ചുതുടങ്ങി. വയറ്റിൽ ഉരുണ്ടുകേറുംപോലെ ഒരു തോന്നൽ.

ഡ്യൂട്ടി ഡോക്ടർ എന്നെ സർജറി വാർഡിൽ കൊണ്ടുപോയി കിടത്തി. ഓപ്പറേഷൻ വേണ്ടി വരുമോ എന്നു സംശയിച്ച് എനിക്കു മനസ്സിൽ വെപ്രാളമായി.

നഴ്സിനെ കണ്ടപ്പോൾ ഡോക്ടർ എവിടെ എന്നു ഞാൻ ചോദിച്ചു. ഉടനെ വരും എന്നവൾ പറഞ്ഞു

'എനിക്കെന്തെങ്കിലും മരുന്നു തരൂ'

'ഡോക്ടർ വന്നിട്ടു തരും'

'കുടിക്കാൻ വെള്ളം തരൂ' - ഞാൻ യാചിച്ചു. ഞാൻ ബഹളം വയ്ക്കുന്നതു കണ്ടിട്ട് അവൾ അന്വേഷിച്ചു- 'ഒട്ടും സഹിക്കാൻ വയ്യേ?'

'വെള്ളം കുടിച്ചാൽ വേദന കുറയുമോ? കൂടിയാലോ?' ഡോക്ടർ വരട്ടെ.

അപ്പോഴാണ് എന്റെ മറ്റൊരു സുഹൃത്ത് വന്നത്. അയാൾ ഒരു യുവസാഹിത്യകാരനും കൊങ്കണി ദിനപത്രത്തിലെ സ്തംഭലേഖകനും ആയിരുന്നു. ആദ്യത്തെ സുഹൃത്ത് പറഞ്ഞയച്ചതായിരുന്നു.

ഡോക്ടറെവിടെ? ഡോക്ടറെവിടെ? എന്നന്വേഷിച്ചു കൊണ്ടായിരുന്നു പുള്ളിയുടെ പ്രവേശനം. ഞാൻ പറഞ്ഞു.

'ഡോക്ടർ മറ്റൊരു രോഗിയെ കാണാൻ പോയിരിക്കയാണ്. ഉടനെ വരുമെന്നു പറയുന്നു. മരുന്നൊന്നും കഴിച്ചില്ല. ഈ നഴ്സ് വെള്ളവും തരുന്നില്ല.'

സുഹൃത്തിനു ചൊടിച്ചു. ആളൊരു ചാടിക്കടിയനാണ്. ആരെയും ഭയപ്പെടുത്തുന്ന സ്വഭാവം. അയാളിലെ സ്തംഭലേഖകൻ ഉണർന്നു. സ്തംഭംപൊട്ടി പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ട നരസിംഹത്തെപ്പോലെ അലറി-

എന്താസ്പത്രിയാണിത്?ഇതോ സർക്കാരാശുപത്രി? ഡോക്ടർമാരുറങ്ങുന്നു. ആരാ ഇവിടത്തെ നഴ്സ്? രോഗിക്കു വെള്ളം കൊടുക്കില്ല. നില്ക്ക്. എല്ലാം പേപ്പറിലിടുന്നുണ്ട്. അപ്പൊ അറിയും നിനക്ക്. വെള്ളം കൊടുക്കാനും അറിയില്ലേ നിനക്ക്?....

ഒരു തെറിയും ചേർത്തുപറഞ്ഞ് അയാൾ അവസാനിപ്പിച്ചു. എന്നിട്ട് ഇറങ്ങിപ്പോയി.

നഴ്സ് ഞെട്ടിപ്പോയി. അവളുടെ മുഖം വാടി. കണ്ണുകൾ നനഞ്ഞു. എനിക്കും സുഹൃത്തിന്റെ നേർക്കു വല്ലാത്ത ദേഷ്യം തോന്നി. എന്തായാലും ആ വാക്ക് അയാൾ പറയരുതാത്തതാണ്. നഴ്സ് ഒന്നും മിണ്ടാതെ എന്നെ നോക്കിനിന്നു. അവളുടെ നോട്ടം എന്നിൽ നിന്നും ഒരു പ്രതികരണം പ്രതീക്ഷിച്ചിരുന്നു. പക്ഷെ ഞാനെന്തുചെയ്യട്ടെ?

സ്തംഭലേഖനങ്ങളിൽ അരുചികരങ്ങളായ പദങ്ങളും കൊള്ളരുതാത്ത വാദമുഖങ്ങളും നിരത്തി വായനക്കാരനെ ശല്യം ചെയ്യാൻ പഠിച്ച ഈ യുവാവ് ഉപയോഗിച്ച തെറിവാക്ക് ഏറ്റവും ഹീനവും വേദനാജനകവും ആയിരുന്നു.

നിത്യവും വായിക്കുന്ന പത്രത്തിലോ നല്ലതാണെന്ന് പലരും പുകഴ്ത്തുന്ന പുസ്തകത്തിലോ ഒരു ചീത്ത വാക്കു കാണുമ്പോൾ എന്റെ മനസ്സ് വേദനിക്കാറുണ്ട്. അപ്പോൾ എന്റെ സുഹൃത്തിന്റെ വാക്കുകൊണ്ട് വ്യാകുലചിത്തയായ ഒരു സഹോദരിയുടെ മുഖത്തു ഞാൻ എങ്ങനെ നോക്കും? നഴ്സിനെ കണ്ണോടുകണ്ണു നോക്കാൻ തന്നെ എനിക്കു വിഷമം തോന്നി. അല്പസമയം അവിടെ നിന്നിട്ട് അവൾ മറ്റു രോഗികളെ നോക്കാൻ പോയി.

അപ്പോഴാണ് ഡോക്ടർ വന്നത്. ഡോക്ടർ പരിശോധിച്ചു മരുന്നു കുറി

ച്ചു. നഴ്സ് വന്നു മരുന്നു തന്നു.

കുറേ കഴിഞ്ഞ് ഡോക്ടർ വീണ്ടും വന്നു, പറഞ്ഞു - 'രോഗമെന്തെന്ന് ശരിക്കും പിടികിട്ടുന്നില്ല. ഇനിയും ടെസ്റ്റുകൾ നടത്തേണ്ടതുണ്ട്. കുറച്ചുദിവസം ഇവിടെ കിടക്കേണ്ടിവരും. തൽക്കാലത്തേയ്ക്കുള്ള മരുന്നാണ് തന്നിട്ടുള്ളത്.'

ഞാൻ മൗനം ദീക്ഷിച്ചു. ഡോക്ടർ പോയപ്പോൾ നഴ്സ് വീണ്ടും വന്നു.

'ഇപ്പൊ, എങ്ങനെ? വേദന കുറവില്ലേ?'

എനിക്കു വേദനയൊന്നും കുറഞ്ഞിരുന്നില്ല. എങ്കിലും പറഞ്ഞു 'കൊള്ളാം കുറവുണ്ട്.'

അല്പസമയം കഴിഞ്ഞ് ഞാൻ പറഞ്ഞു- എന്റെ സുഹൃത്ത് സിസ്റ്ററെ ശകാരിച്ചതോർത്ത് എനിക്കു വല്ലായ്മ തോന്നുന്നു. അതു കാര്യമാക്കേണ്ട. മറന്നു കളയൂ.

എന്റെ സാന്ത്വനവാക്കുകൾ അവളെ അല്പം ശാന്തമാക്കിയിരിക്കണം. അവൾ ചോദിച്ചു - എങ്കിലും അയാൾ അങ്ങനെ പറയാമോ?

അതേ, സിസ്റ്റർ, അയാളുടെ ഭാഷ അങ്ങനെയാ, മറ്റുള്ളവർക്ക് എന്തു തോന്നുമെന്നൊന്നും അയാൾ ചിന്തിക്കാറില്ല. അത് അയാൾക്കു ശീലമായിരിക്കുന്നു.

അയാൾ പേപ്പറിലിടുമെന്നു പറഞ്ഞാണല്ലോ പോയത്.

'അതിനു സിസ്റ്റർക്കെന്താ?' - ഞാൻ ചോദിച്ചു.

'പേപ്പറിൽ വരുമ്പോൾ...പേപ്പറിന്റെ കാര്യമറിയില്ലെ? എല്ലാം പെരുപ്പിച്ചു പെരുപ്പിച്ച് എഴുതി വിടുകയല്ലേ? ഞാൻ ട്രെയിനിംഗ് പഠിക്കയാണ്.ഇത് അവസാനവർഷമാ, എന്തെങ്കിലും ബഹളമുണ്ടായി, അന്വേഷണവും മറ്റും വന്നാൽ, എനിക്കു പരീക്ഷയ്ക്കിരിക്കാൻ പറ്റില്ല. എനിക്കു പേടി തോന്നുന്നു.'

അവളുടെ മനസ്സിലെ ഭയാശങ്കകളും ഭാവി സുരക്ഷിതമല്ല എന്ന ചിന്തയും നീക്കേണ്ടിയിരുന്നു. ഞാൻ പറഞ്ഞു-

'സിസ്റ്റർ ഭയപ്പെടേണ്ടാ. പേപ്പറിലെഴുതട്ടെ. അന്വേഷണം വന്നാൽ ഞാനുണ്ട് സിസ്റ്ററുടെ പക്ഷത്ത്. രോഗിതന്നെ പറഞ്ഞാൽപിന്നെ സിസ്റ്റർക്കെന്തു കുറ്റം?'

അവളുടെ മുഖം പ്രസന്നമായി. ധൈര്യം വീണ്ടുകിട്ടിയെന്നു സ്പഷ്ടമായി. ഞാൻ ചിന്തിച്ചു-

സുരക്ഷിതത്വഭാവന എത്ര മൂല്യവത്താണ്! പരസ്പരം കാലുവാരുന്ന ഈ സമൂഹത്തിൽ ആ ഭാവന തീരേയില്ല. എനിക്ക് പത്രങ്ങളോട് ആദരവുണ്ട്. ജനാധിപത്യത്തിൽ പത്രങ്ങളുടെ സ്ഥാനം അനന്യമാണ്.ജനാധിപത്യത്തിനും

ജനനേതാക്കൾക്കും പത്രങ്ങളാണ് താങ്ങായിനില്ക്കുന്നത്.... എന്നാൽ വെറുതെ മേക്കിട്ടുകേറി ശല്യമുണ്ടാക്കുന്ന ശീലം പത്രക്കാർക്കു പാടില്ലാത്തതാണ്.... ഇവിടെ ഇപ്പോൾ ഉദാരമതിയായ ഒരു വ്യവസായി ഒരു പുതിയ പ്രസ്സ് വാങ്ങി. ഭാഷാപോഷണാർത്ഥം ഒരു പത്രവും തുടങ്ങി. പിള്ളേരൊക്കെ എഴുതിത്തെളിയട്ടെയെന്നു കരുതി ഇവർക്കൊക്കെ നിയമനവും നല്കി.... ഇങ്ങനെ എന്റെ മനസ്സ് ഒഴുകിയൊഴുകിപ്പോയി. വേദന മറന്നതുപോലെ.
ഒരു പക്ഷേ മരുന്നിന്റെ ഇഫക്റ്റ് ആയിരിക്കാനും മതി.

എനിക്കിടം ലഭിച്ചത് സർജറി വാർഡിലായിരുന്നു. അവിടെ പലതരം രോഗികളുമായി പരിചയം നേടാൻ കഴിഞ്ഞു.

മേലാസകലം പൊള്ളലേറ്റ ഒരു സ്ത്രീ, കൂടെ ആരുമില്ല. അതാണവളുടെ ദു:ഖം മരിക്കുമ്പോൾ കൂടെ ആരുമില്ല എന്ന ദുഃഖം ശരീരവേദനയെക്കാൾ ഭയങ്കരമാണ്.

അപകടത്തിൽപ്പെട്ട ഒരു കുട്ടി, അവന്റെ അമ്മകൂടെയുണ്ട്. തന്റെ മകനെ ആരും വേണ്ടപോലെ നോക്കുന്നില്ല എന്നവൾക്കു തോന്നുന്നു. ഡോക്ടർമാരെയും നഴ്സ്മാരേയും എപ്പോഴും പോയിവിളിക്കും. വിളിച്ചുകൊണ്ടുവരും. പേറ്റുനോവനുഭവിച്ച അമ്മയുടെ വെപ്രാളം ആരറിയുന്നു?

ഇങ്ങനെ പലതരക്കാർ. ഒരാൾ ക്കു വയറ്റുവേദനയെങ്കിൽ ഒരാൾക്കു പുറം വേദന. ഇനിയുമൊരാൾക്കു നടുവേദന. ഒരാൾക്കു മുട്ടുമടക്കാൻവയ്യാ. ഒരാൾക്കു കഴുത്തനക്കാൻ മേലാ. ഇങ്ങനെ ഓരോരുത്തർക്കും ഓരോ വ്യഥ. ഈ വ്യഥയുടെ കഥ ആരു കേൾക്കാൻ? എങ്കിലും പലരുടേയും വ്യഥ കണ്ടും കഥ കേട്ടും എന്റെ വേദന അമർന്നു.

ദൈവഗത്യാ എന്റെ അടുത്ത കട്ടിലിൽ ഉണ്ടായിരുന്നത് ഒരസാധാരണമനുഷ്യനാണ്. ഒരു വായാടി. കോവാലൻ എന്നു പേർ. സാർ ചേർത്തുവിളിക്കുന്നതാണിഷ്ടം. കോവാലൻ സാറ്. ഉദരരോഗിയത്രേ. സംസാരിച്ചു തുടങ്ങിയാൽ രോഗിയാണെന്ന കാര്യം മറക്കും. കേൾവിക്കാരും മറക്കും. അയാളുടെ ഭാര്യ മരിച്ചുപോയിരുന്നു. ഒരു മകനുണ്ട്. അവൻ വന്നു, പോയി. പിന്നെ കാണാനില്ല. അതുപറഞ്ഞതും കോവാലൻ തന്നെയാണ്.

ഡോക്ടർമാർ കോവാലന് എരിവു നിഷേധിച്ചിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ അയാൾക്കതേ വേണ്ടൂ. മറ്റുള്ളവരുടെ ചോറ്റുപാത്രങ്ങളിൽ നിന്നും അച്ചാർ ചൂണ്ടിയെടുക്കും. അതിന്റെയൊക്കെ രുചി പറഞ്ഞു രസിക്കും.

ആസ്പത്രിയിൽ വരുന്ന സകലരെപ്പറ്റിയും അയാൾക്കറിവുണ്ട്.

ദാ അയാളെ കണ്ടോ? എപ്പോഴും കരച്ചിലാ. കരഞ്ഞിട്ടു വല്ല കാര്യവുമുണ്ടോ? എനിക്കീ കരയുന്നവരെ ഇഷ്ടമല്ല.

അതിന്റപ്പുറത്തുള്ളയാളിന് കാര്യമായൊന്നുമില്ല. എപ്പോഴും കരച്ചിലാ.

കൈ എവിടെയോ ഒന്നുമുട്ടി. അത്രേയുള്ളു. ഇപ്പോൾ കൈമുറിക്കുമോ എന്നു ഭയം. ഡോക്ടറേ ഏന്തു വേണേലും ചെയ്തോ. കൈമുറിക്കല്ലേ. എന്നു പറഞ്ഞു കരയും.

അതാ, ആ കുട്ടി, നല്ല സമർത്ഥനാ. തലയ്ക്കെന്തുപറ്റിയോ. ഇപ്പൊ നാവ നക്കമില്ല. എപ്പോഴും കറങ്ങി നടക്കയാ.

ഇങ്ങനെ ഇയാളുടെ റണ്ണിംഗ് കമന്ററി കേട്ടുകേട്ടു തല ചെകിടിച്ചു.

വാർഡിൽ ഡോക്ടർമാരും നഴ്സ്മാരും മാറിമാറി വന്നുകൊണ്ടിരുന്നു. ഓരോരുത്തരേപ്പറ്റിയും കോവാലന് എന്തെങ്കിലും പറയാനുണ്ടാവും.

'ആ നഴ്സിനെ നോക്കൂ. ചുമ്മാ തെക്കുവടക്കു നടക്കയാ. ഒരു പണി എടുക്കില്ല... എന്നാലിവൾ അങ്ങനെയല്ല, കേട്ടോ, ഏ ക്ലാസ്സ് നഴ്സാ.

ദാ ആ പൊക്കം കുറഞ്ഞ ഡോക്ടറെ കണ്ടോ? അസാധ്യകൈപ്പുണ്യ മാ. ഏ ക്ലാസ്സ് ഡോക്ടറാ.

എന്റെ ടെസ്റ്റുകൾ മുറയ്ക്കു നടന്നുകൊണ്ടിരുന്നു. രണ്ടാം ദിവസം എക്സ്റേ എടുക്കാൻ കൊണ്ടുപോയി. ഞാൻ ചോദിച്ചു - ഇതെന്തിനാ? എനിക്ക് ഓപ്പറേഷനോ മറ്റോ ഉണ്ടോ? അപ്പോൾ അവിടത്തെ നഴ്സ് പറഞ്ഞു - വലിയ നിലവിളിക്കാരനല്ലേ? അത്തരക്കാരെ ഞങ്ങൾ ഒന്നിലോ വെട്ടാൻ കൊടുക്കും. അല്ലെങ്കിൽ ഭ്രാന്താസ്പത്രിക്കുവിടും. ഞാൻ വിറച്ചു. അവൾ ചിരി ച്ചു.

അന്നു രാത്രി വാർഡിൽ ഭയങ്കര ബഹളം. ആളുകളുടെ തള്ളിക്കേറ്റവും 'എന്താ?എന്താ?'- ഞാൻ അന്വേഷിച്ചു. ആദ്യമാദ്യം ആരുമൊന്നും പറഞ്ഞി ല്ല. പിന്നെ ഒരാൾ പറഞ്ഞു- ഇന്ന് ഞങ്ങടെ നാട്ടിൽ നാടകമുണ്ടായിരുന്നു. ചരിത്രനാടകം. ചരിത്രനാടകമാകുമ്പോൾ യുദ്ധവും മറ്റും വേണമല്ലോ. അതിനു കൊണ്ടു വന്ന ഡമ്മി ആയുധങ്ങളും രാഷ്ട്രീയക്കാർ ഒരുക്കിവച്ച യഥാർത്ഥ ആയുധങ്ങളും അരങ്ങേറി. ഒന്നാം തരം കളി. ഉന്തും തള്ളും വെട്ടും കുത്തും. കളിക്കാരും കാണികളും വീണു. മറ്റുള്ളവർക്കു നോക്കിനില്ക്കാൻ പറ്റുമോ? എല്ലാവരേയും ഇവിടെ കൊണ്ടുവന്നിരിക്കുവാ.

ഞാൻ ആലോചിച്ചു - കൊങ്കണി സാഹിത്യത്തിൽ ചരിത്ര നാടകമില്ലെന്ന് പലരും ആക്ഷേപിക്കാറുണ്ട്. എടാ ചരിത്രനാടകമേ, നീ കൊള്ളാമല്ലോ. നീ ഇല്ലാത്തത് കൊങ്കണിയുടെ ഭാഗ്യം.

പിറ്റേന്നുകാലത്ത് വലിയ ഡോ ക്ടർ കുറേ വിദ്യാർത്ഥികളേയും കൊണ്ടു വന്നു. എല്ലാവരും എന്നെ വളഞ്ഞു. പലരും എന്നെ പരിശോധിച്ചു. 'എങ്ങനെ?' വലിയ ഡോക്ടർ ചോദിച്ചു. ഒന്നുമില്ല.- ഒരു വിദ്യാർത്ഥി പറഞ്ഞു. അപ്പോൾ ഡോക്ടർ അഭിപ്രായപ്പെട്ടു. 'അതു ഈ ഹോസ്പിറ്റലിന്റെ പ്രത്യേകതയാ ണ്. രോഗമില്ലാത്തവരും ഇവിടെ പ്രവേശനം നേടാറുണ്ട്.'

പലരും ഒച്ചവയ്ക്കാതെ ചിരിച്ചു. ടെസ്റ്റുകൾ തുടങ്ങിയാൽ ഓരോന്നായി എല്ലാം എടുക്കണമെന്നത്രേ ഇവിടത്തെ നിയമം. ഇന്ന് എന്റെ കാർഡിയോഗ്രാം എടുത്തു.

എന്റെ സുഹൃത്തുക്കൾ എന്നെ കാണാൻ വന്നുകൊണ്ടിരുന്നു. അവരിലൊരാൾ വിശേഷാൽപ്പതിപ്പുകളും സൂവനീറുകളും ഇറക്കുന്നതിൽ വിദഗ്ധനായിരുന്നു. അയാൾ അന്വേഷിച്ചു. 'എങ്ങനെ ഉണ്ട്?'

ഞാൻപറഞ്ഞു - 'കാർഡിയോഗ്രാം എടുത്തു. റിസൽട്ടു വന്നിട്ടില്ല.'

അയാൾ ഉത്സാഹപൂർവ്വം ഉരിയാടി - നിങ്ങൾ പോയാൽ, ഞാൻ നിങ്ങളെപ്പറ്റി ഒരു സ്പെഷ്യൽ ഇറക്കും. അതെന്റെ വലിയൊരാഗ്രഹമാണ്.

ഞാൻ പറഞ്ഞു - 'മനുഷ്യന് എപ്പോൾ എന്തുസംഭവിക്കുമെന്നു പറയാൻ പറ്റുമോ? ചിലപ്പോൾ സുഖമായെന്നും വരും. ഏതായാലും വിശേഷാൽ പ്പതിപ്പിനുള്ള അഡ്‌വർടൈസ് മെന്റ് ബുക്കു ചെയ്യാൻ വരട്ടെ. ധൃതി പിടിക്കണ്ടാ. അപ്പോ, ശരി, വരട്ടെ എന്നു പറഞ്ഞ് അയാൾ ഇറങ്ങി നടന്നു.

രണ്ടാമത്തെയാൾ പറഞ്ഞതിങ്ങനെയാണ് - പ്രിയരേ ഞാൻ നിങ്ങളെപ്പറ്റി ആരോടൊക്കെയോ എവിടെയൊക്കെയോ, എന്തൊക്കെയോ പറഞ്ഞു കാണും. എന്നാൽ ശ്മശാനത്തിൽ വച്ച് ഒന്നും പറയുകയില്ല. ഇതു പറയുമ്പോൾ അയാളുടെ കണ്ണുകൾ നനയുന്നതായി എനിക്കുതോന്നി.

മൂന്നാമത്തെ സുഹൃത്ത് എന്നെ സമാധാനിപ്പിക്കാൻ പറഞ്ഞത് ഇങ്ങനെയാണ് - 'ഞാൻ നിങ്ങൾക്ക് ക്ഷേമാശംസകൾ നേരുന്നു. എന്റെ അമ്മാവനും ഇതുപോലെയായിരുന്നു. എത്രയെത്ര ടെസ്റ്റുകളാണെടുത്തത്. രോഗം പിടികിട്ടിയില്ല. അവസാനം മനസ്സിലായി, കാൻസറാണെന്ന്. അപ്പഴത്തേക്ക് ആൾ സലാം പറഞ്ഞിരുന്നു. ഇന്നലെയായിരുന്നു പിണ്ഡി. നല്ല മനുഷ്യനായിരുന്നു കേട്ടോ.

കർമ്മബന്ധമെന്നല്ലാതെന്ത്. ഇന്ന് വാർഡിൽ ഡ്യൂട്ടിക്കുവന്നത് ആദ്യത്തെ നഴ്സായിരുന്നു. അടുക്കൽ വന്ന് പതുക്കെ പറഞ്ഞു- 'ഗുഡ്ന്യൂസ്, നിങ്ങളുടെ ടെസ്റ്റുകളെല്ലാം വിജയകരമാണ്. നിങ്ങൾക്കുരോഗമൊന്നുമില്ല. എങ്കിലും ഒരു ടെസ്റ്റ്കൂടി ഉണ്ട്. അൾട്രാസൗണ്ട്. വരൂ, അതിനുപോകാം.'

അൾട്രാസൗണ്ട് എടുത്തത് ഒരു പ്രൊഫസറാണ്. വിദ്യാർത്ഥികളും ഉണ്ടായിരുന്നു. ഇടയ്ക്കിടയ്ക്ക് അദ്ദേഹം വിദ്യാർത്ഥികൾക്ക് നിർദ്ദേശങ്ങൾ നല്കിക്കൊണ്ടിരുന്നു. അവസാനം പറഞ്ഞു - 'ഏയ് ഇതൊരു പ്രോപ്പർ കേസല്ല.'

ഇതുകേട്ട് എനിക്കു ഭയമായി. ടെസ്റ്റുകഴിഞ്ഞ് വാർഡിലേയ്ക്ക് നടക്കുമ്പോൾ ഞാൻ സിസ്റ്ററിനോടു ചോദിച്ചു - 'എന്താ ആ പ്രൊഫസർ പറഞ്ഞത്. എന്താണാ പറഞ്ഞതിന്റെ അർത്ഥം? പ്രോപ്പർ കേസല്ല എന്നു വച്ചാൽ?'

സിസ്റ്റർ പറഞ്ഞു 'വിദ്യാർത്ഥികൾക്കു പഠിക്കാൻ പറ്റിയ കേസല്ലാ

നിങ്ങൾക്കും രോഗമൊന്നുമില്ല എന്നാണ് പ്രൊഫസർ പറഞ്ഞത്.'

എനിക്കു സമാധാനമായി.

നിമിഷങ്ങൾക്കകം ഫൈനൽ റിപ്പോർട്ടുവന്നു എന്നെ ഡിസ്ചാർജ്ജ് ചെയ്തു. എനിക്കു മോചനമായി.

ഞാൻ സിസ്റ്ററോടു പറഞ്ഞു - 'നിങ്ങൾക്ക് ഫൈനൽ പരീക്ഷയിൽ വിജയം നേരുന്നു. ഈശ്വരൻ അനുഗ്രഹിക്കട്ടെ.'

അവൾ ഒരു ഡയറി എന്റെ നേർക്കു നീട്ടിക്കൊണ്ടു പറഞ്ഞു - 'ദയവായി സാറിന്റെ ഓട്ടോഗ്രാഫ് എഴുതണം.'

എനിക്കദ്ഭുതം തോന്നി. ഇതുവരെ ആരും എന്നോട് ഓട്ടോഗ്രാഫ് ആവശ്യപ്പെട്ടിട്ടില്ല. അവസാനം നിർബന്ധത്തിനുവഴങ്ങി, അല്പം ആലോചിച്ച് ഡയറിയിൽ ഞാനിങ്ങനെ കുറിച്ചു - 'എനിക്ക് രോഗങ്ങൾ പലതുണ്ട്. എന്നാൽ സിസ്റ്ററൊന്നേയുള്ളു, അതു നിങ്ങളാണ്.'

●

തൂവൽ

ശ്രീപ്രതാപ്

[ഒരു ഈജിപ്ഷ്യൻ ദേവകൂടാരത്തിന്റെ അങ്കണം. ഈജിപ്ഷ്യൻ ദേവൻമാരായ അമൂസ്, ഹരാക്ക്, ഐസിസ്; മറ്റു ചില ദേവൻമാർ. നൃത്തം...... മധുപാനം........ചൂത്.... ആകെക്കൂടി ഉല്ലാസഭരിതമായ അന്തരീക്ഷം. തെല്ലുനേരം അതു തന്നെ തുടർന്നു. ഇപ്പോൾ ശക്തമായ ഒരു ചിറകടിയുടെ പ്രതിധ്വനി. ദേവൻമാരിൽ ചിലർ അത് ശ്രദ്ധിച്ച് വാനിലേയ്ക്ക് നോക്കി. ചിറകടികൾ വാനിലെങ്ങോ ചുറ്റിത്തിരിയുന്ന പ്രതീതി.ദേവൻമാരിൽ ചിലർ ഉച്ചത്തിൽ വിളിച്ച് കൂവി.]

ദേവൻമാർ — ഹേ തോത്ത്.... ഇറങ്ങിവരൂ... ഈ ഉല്ലാസങ്ങളിൽ പങ്കു ചേരൂ....
(തെല്ലുനേരം ശ്രദ്ധിച്ചു വീണ്ടും)

ദേവൻമാർ — വരൂ തോത്ത് ഈ വീഞ്ഞിൽ പങ്കുചേരൂ. ഈ ചൂത് എത്ര രസകരമാണ്. നൃത്തം ഉൻമത്തകരം. വരൂ തോത്ത്.... ഇതിൽ പങ്കുചേരു.... ഇതാ ഐസിസ്. സൗന്ദര്യത്തിന്റെ ഉത്സവം. സ്രൈണോല്ലാസത്തിന്റെ നിറവ്.
(ചിറകടികൾ അകന്നു പോകുന്നു)

ഐസിസ് — കണ്ടില്ലേ? കേട്ട ഭാവം പോലുമില്ലാ. ആ നാശം പിടിച്ച ചിറകുകളുമായി അവൻ വാനിൽ ചുറ്റിക്കറങ്ങുന്നു. നമ്മെ പരിഹസിച്ചുകൊണ്ട്.

ഹരാക്ക് — അവന്റെ ഉയരങ്ങൾ നമ്മെ അപമാനിക്കുന്നു.

ആമൂസ് — അവന്റെ ചിറകുകളുടെ അഹന്ത നമ്മെ അവഗണിക്കുന്നു.

ഐസിസ് — അവന്റെ കണ്ണുകൾ എപ്പോഴും ഉയരത്തിലേയ്ക്കാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ അവൻ നമ്മെ പുച്ഛിക്കുന്നു. നമ്മുടെ ഉല്ലാസങ്ങളെ..... നമ്മുടെ ലഹരികളെ.....

ഒരു ദേവൻ — അവന്റെ ലഹരി പറക്കലാണത്രേ. ആകാശത്തിന്റെ അഗാധമായ ഔന്നത്യങ്ങളിലേയ്ക്ക്

ഹരാക്ക് — ധിക്കാരം. നമ്മൾ ഇത്രയും പേർ ഇവിടെ ഒന്നിച്ചു കൂടുമ്പോൾ ഒരാൾ മാത്രം കൂട്ടം തെറ്റി.....

ആമൂസ്	അതിന് നമുക്കെന്തു ചെയ്യാൻ കഴിയും? അവന്റെ ആഹ്ളാദങ്ങൾ തെരഞ്ഞെടുക്കുവാനുള്ള അവകാശം അവനുണ്ടല്ലോ?
ഹരാക്ക്	എനിക്ക് മനസിലാകുന്നില്ല. ഒരാൾക്കു മാത്രം എന്തുകൊണ്ട് ചിറകുകൾ?
ഒരു ദേവൻ	ശരിയാണ്. ഒരാൾ മാത്രം ചിറകുകളുള്ളവനാകുക ! അവന് ആകാശത്തിന്റെ അനന്തപഥങ്ങൾ സ്വന്തമാകുക. ഇത് നീതിരഹിതമല്ലേ?
ആമൂസ്	ഈറൻ മേഘങ്ങളിൽ തട്ടി അവന്റെ തൂവലുകൾ എപ്പോഴും പുതുക്കമുള്ളതായി തീരുന്നു. അവൻ സൂര്യന്റെ ചൂളയ്ക്കരികിൽച്ചെന്ന് തൂവലുകളുണക്കുന്നു. സൂര്യൻ അവന്റെ തൂവലുകൾക്കു തിളക്കവും നിറവും നൽകുന്നു.
ഹരാക്ക്	ഞാൻ സൂര്യന്റെ ദേവനാണെന്ന് അഹങ്കരിക്കുന്നു. പക്ഷേ എനിക്കൊരിക്കലും സൂര്യനരികിലെത്താൻ കഴിഞ്ഞിട്ടില്ല.
ഒരു ദേവൻ	വെറുതെയാണോ അവനിത്ര സുന്ദരനാകുന്നത്? സൂര്യന്റെ വർണ്ണ രാജികളത്രയും അവൻ അവന്റെ തൂവലുകളിൽ ആവാഹിക്കുകയല്ലേ? ദേവതയായ ഐസിസ് പോലും അവന്റെ സൗന്ദര്യത്തിനു മുന്നിൽ നിഷ്പ്രഭ...!
ആമൂസ്	പാടില്ല... ഒരാൾക്കുമാത്രം ചിറകുകൾ...... ഒരാൾക്കു മാത്രം ഉയരങ്ങൾ ഒരാൾക്കു മാത്രം സൂര്യവർണ്ണങ്ങളുടെ ദീപ്തതാരുണ്യം.!
ഹരാക്ക്	തീർച്ചയായും അതൊരു കുറ്റം തന്നെയാണ്.
ആമൂസ്	അതുകൊണ്ട് തോത്തിന് അവന്റെ ചിറകുകൾ നഷ്ടമാകണം.
ഒരു ദേവൻ	വ്യക്തമാക്കൂ...
ആമൂസ്	നമ്മൾ ദേവഗണം മുഴുവൻ ഒന്നിച്ച് അവനോട് ആജ്ഞാപിക്കണം. തോത്ത് ഇനി മുതൽ നീ പറന്നുകൂടാ.
ഒരു ദേവൻ	ധിക്കരിച്ചാൽ?
ഹരാക്ക്	നമ്മൾ അവന്റെ ചിറകുകൾ പറിച്ചെടുക്കും! ഗണം അതിന്റെ അധികാരത്തെ വ്യക്തിക്കുമുകളിൽ സ്ഥാപിക്കും.
	(ഇപ്പോൾ അടുത്തുവരുന്ന ചിറകടികൾ)
ഒരു ദേവൻ	അതാ - അവൻ ഇങ്ങോട്ട് തന്നെ പറന്നു വരികയാണെന്ന് തോന്നുന്നു.
ആമൂസ്	അതെ. ഇങ്ങോട്ടുതന്നെ. അവന്റെ ചിറകുകളുടെ മേഘഗന്ധങ്ങൾ ഇങ്ങോട്ട് തന്നെ!
ഹരാക്ക്	സത്യം. അവന്റെ ചിറകുകളുടെ സൂര്യവർണ്ണങ്ങൾ ഇങ്ങോട്ട് തന്നെ!

(എല്ലാവരും വാനിലേയ്ക്ക് ശ്രദ്ധിച്ചുനിൽക്കുന്നു....അടുത്തു വരുന്ന ചിറകടികൾ. തെല്ല് കഴിഞ്ഞ് രംഗത്തേയ്ക്ക് പറന്നിറങ്ങുന്ന മനുഷ്യന്റെ ഉടലും, പക്ഷിയുടെ ചിറകും, മുഖവുമുള്ള തോത്ത്. എല്ലാവരും അവനെ വളഞ്ഞു.)

തോത്ത്   *(അമ്പരന്ന്)* എന്താണ് കൂട്ടരേ നിങ്ങൾ എന്നെയിങ്ങനെ തുറിച്ചു നോക്കുന്നത്?

ആമൂസ്   നിന്നെയല്ല. നിന്റെ ചിറകുകളെ!

തോത്ത്   എന്റെ ചിറകുകൾ നിങ്ങളോടെന്തു ചെയ്തു?

ഹരാക്ക്   അവ നിനക്ക് ആകാശത്തെ തരുന്നു!

തോത്ത്   അതുകൊണ്ട്?

ആമൂസ്   ആകാശം നിന്നെ അഹങ്കാരിയാക്കുന്നു.

തോത്ത്   മിഥ്യ ! ആകാശം എനിക്കു നൽകുന്നത് സ്വാതന്ത്ര്യം! അതിന്റെ ആനന്ദം.

ദേവൻ   സ്വാതന്ത്ര്യമോ? എന്തിൽ നിന്ന്?

തോത്ത്   മണ്ണിന്റെ ആകർഷണത്തിൽ നിന്ന് .... അതിന്റെ ലഹരികളിൽ നിന്ന്.... അതിന്റെ ശുഷ്കതകളിൽ നിന്ന്.

ഒരു ദേവൻ :   എന്ത്? മണ്ണിനെ നിന്ദിക്കുന്നോ?

തോത്ത്   തീർച്ചയായുമല്ല. മണ്ണിന്റെ ഗുരുത്വം. അത് എന്റെ ആരൂഢം. നാഭീനാളം. എങ്കിലും അതിനേയും മുറിച്ചതന്ന് ആകാശത്തിന്റെ അനന്തതയിലേക്ക് ചിറകു വിടർത്തുക.!അത് മഹത്വ പൂർണ്ണമായ അനുഭവമാണ്.

ആമൂസ്   മഹത്ത്വം! അതാണ് നിന്റെ അഹന്ത! ഗണങ്ങൾക്കില്ലാത്ത ഒന്ന ും വ്യക്തിക്കുണ്ടാകരുത്. അതാണ് ഗണനീതി. അതുകൊണ്ട്....

തോത്ത്   അതുകൊണ്ട്?

ഹരാക്ക്   നീ നിന്റെ ചിറകുകളെ ഉപേക്ഷിക്കണം.

തോത്ത് :   ചിറകുകൾ എങ്ങനെയാണ് നിങ്ങളുടെ ശത്രുവാകുന്നത്?

ആമൂസ്   ചിറകുകൾ ചിറകുകളായതു കൊണ്ടു തന്നെ.

തോത്ത്   നിങ്ങളിലാർക്കും അതില്ലാത്തതുകൊണ്ടും.

ആമൂസ്   സമ്മതിക്കുന്നു.

തോത്ത്   ഒരിക്കൽ എനിക്കും ചിറകുകളുണ്ടായിരുന്നില്ല. ഞാൻ അനന്തതയെ ധ്യാനിച്ചു. ഓരോ നിമിഷത്തേയും ആത്മമന്ത്രം. ആകാശമേ നീ എനിക്ക് നേരെ കൈനീട്ടുന്നു. പക്ഷേ ഞാനെങ്ങിനെ നിന്നിലെത്തിച്ചേരും?

ഐസിസ്   ഓർമ്മയുണ്ട്. നിന്റെ ശിരസ്സ് എപ്പോഴും ആകാശത്തിനു നേരെ. മണ്ണിന്റെ ആകർഷണങ്ങൾക്ക് നിന്റെ മിഴികളെ പിൻമടക്കാനാ

യില്ല. നിന്നെ ആകർഷിക്കാൻ ഞാൻ എന്തെല്ലാം ചെയ്തു! ഒടുവിൽ ഞാനെന്റെ തുകിലുകൾ ഊരിയെറിഞ്ഞു. പക്ഷേ ന്റെ നഗ്നത....

ഹരാക്ക് ഈജിപ്ഷ്യൻ ദേവഗണങ്ങൾ കൊതിയോടെ സ്വപ്നം കാണുന്ന ഐസിസിന്റെ മനോന്മത്തമായ നഗ്നത.....

ഐസിസ് അങ്ങിനെ ഞാൻ ആദ്യമായി സ്വന്തം കണ്ണുകളുടെ മറവുകൾ അറിഞ്ഞു. അത് പരാജിതയുടെ നോവ്!

തോത്ത് ധ്യാനം ! ഒരു സ്വപ്നത്തിന്റെ ഉൾത്താപത്തിലുരുകിയുരുകി. മറ്റെല്ലാറ്റിൽനിന്നും മനവും, മിഴിയും തിരിച്ച്. ആകാശം എന്തിനാണ് എന്നിൽ ദാഹമായത്?അതിന്റെ ശ്യാമസാന്ദ്രത എന്തിനാണെന്നെ മോഹിപ്പിച്ചത്? അറിയില്ല. അറിവില്ലാത്ത ഈ ബന്ധനമായിരിക്കാം ചിലരുടെയൊക്കെ വിധി.

ആമൂസ് പകരം നിനക്ക് ചിറകുകൾ കിട്ടി...

തോത്ത് ആ മഹാധ്യാനത്തിനിടയിലെപ്പോഴോ വിത്തിൽ നിന്ന് ഇല മുളയ്ക്കുന്നതു പോലെ!

ഹരാക്ക് ങ്ഹും ! നിനക്കുമാത്രം ചിറകുകൾ !

തോത്ത് പകരം നിങ്ങൾക്ക് ഉത്സവങ്ങളുണ്ടായിരുന്നില്ലേ? ലഹരിയുടെ ഉത്സവങ്ങൾ? രതിയും, മദ്യവും, നൃത്തവും - യുദ്ധവും .നിങ്ങൾ മണ്ണിന്റെ ആകർഷണത്തിലായിരുന്നു. അത് നിങ്ങളുടെ ശരീരത്തിന് ഭാരം നൽകി. മണ്ണ് നിങ്ങളുടെ കാലുകളിൽ പശയൊഴിച്ചു. ആ ഭാരത്തിൽ നിന്ന് നിങ്ങൾക്ക് മോചനമില്ല. പിന്നെ നിങ്ങൾക്കെങ്ങിനെ ചിറകുകൾ? ആകാശം?

ഹരാക്ക് ശരിയാണ്. മണ്ണിന്റെ ലഹരികൾ ഞങ്ങൾക്ക് ബന്ധനമാണ് പക്ഷേ ഞങ്ങളതിൽ ആനന്ദിക്കുന്നു.

തോത്ത് ഓരോന്നിനും അതിന്റേതായ ചില അനിനവാര്യതകളുണ്ട്. ഒരനുഗ്രഹവും പൂർണ്ണമല്ല. മോക്ഷത്തിനോടൊപ്പം തന്നെ ശാപവും. കണ്ടില്ലേ? എനിക്ക് ചിറകുകളോടൊപ്പം ഈ കൂർത്ത ചുണ്ടുകളും കിട്ടി. വിരൂപമായ ചുണ്ടുകൾ. ഞാൻ എല്ലാ ഉത്സവങ്ങളിൽ നിന്നും ഒറ്റപ്പെട്ടവൻ. പറക്കലിന്റെ ആനന്ദം മാത്രം സ്വന്തമായവൻ. തന്മ. ഉൺമ. എനിക്ക് മറ്റൊന്നാകാനില്ല.

ഒരു ദേവൻ വേണ്ട. അങ്ങനെ ഒരാൾ മാത്രം ഒരൊറ്റത്താളമാകണ്ട. സംഘനീതി. സംഘതാളം. അതാണ് നമ്മുടെ ഗണസങ്കൽപ്പം. അതുകൊണ്ട് -

തോത്ത് അതുകൊണ്ട് ?

ഐസിസ് നീ നിന്റെ ചിറകുകൾ ഉപേക്ഷിക്കണം.

തോത്ത്	പറ്റില്ല. എനിക്കെന്റെ നന്മ ജീവനേക്കാൾ വിലപ്പെട്ടത്.
ആമൂസ്	എങ്കിൽ നിന്റെ ചിറകുകൾ ഞങ്ങൾ പറിച്ചെടുക്കും! *(ചുറ്റും വളയുന്നു. തോത്ത് പരിഭ്രമിച്ചു)*
ഐസിസ്	നിന്റെ ചിറകുകളുടെ അന്ത്യം. *(തോത്തിനെ പിടികൂടുവാനുള്ള ശ്രമം. അത് തെല്ലുനേരം തുടർന്ന് - ഒടുവിൽ തോത്ത് പറന്നുയർന്ന്. അപ്രത്യക്ഷമായി)*
ആമൂസ്	അവസരങ്ങൾ ഒരിക്കലും അവസാനിക്കുന്നില്ല. തോത്തിന് അവന്റെ ചിറകുകൾ നഷ്ടമാവുകതന്നെ ചെയ്യും.*(രംഗം ഇരുളിലേയ്ക്ക്. തെളിയുമ്പോൾ കുത്തനെ നിൽക്കുന്ന ഒരു ശിലാ ഖണ്ഡം. അതിൽ വെളുത്ത ചായം കൊണ്ട് കോറിവരച്ച കുറേ ലിപികൾ. തോത്ത് ഒരു ചായപ്പാത്രത്തിൽ സ്വന്തം ചുണ്ടു മുക്കി ശിലയിൽ എഴുതുകയാണ്. ഇടയിലെപ്പോഴോ ഐസിസ് അങ്ങോട്ടു വരുന്നു. അവളിൽ പ്രകടമായ അത്ഭുതം.)*
ഐസിസ്	തോത്ത് - നീ എന്താണ് ചെയ്യുന്നത്?
തോത്ത്	നിന്റെ കണ്ണുകൾ തുറന്നു തന്നെയിരിക്കുന്നല്ലോ!
ഐസിസ്	അതുകൊണ്ടു തന്നെ എന്റെ ചോദ്യം.
തോത്ത്	എങ്കിൽ ഞാൻ എഴുതുകയാണെന്നറിയൂ.
ഐസിസ്	എന്നുവച്ചാൽ?
തോത്ത്	ഞാൻ അക്ഷരങ്ങളെ കണ്ടെത്തുന്നു.
ഐസിസ്	അക്ഷരങ്ങളോ ? അതെന്താണ് ?
തോത്ത്	അത് ആശയങ്ങൾ സൂക്ഷിക്കുവാനുള്ള ചിഹ്നങ്ങളാണ്. *(ഇപ്പോൾ ആമൂസ് പ്രവേശിക്കുന്നു.)*
ആമൂസ്	ആശയങ്ങൾ സൂക്ഷിച്ചുവയ്ക്കാൻ എന്തിനാണ് ചിഹ്നങ്ങൾ ? ഇന്നു വരെ കേട്ടുകേൾവി പോലുമില്ലാത്തകാര്യം. ഈജിപ്ഷ്യൻ ദേവന്മാർ അവരുടെ ആശയങ്ങൾ സൂക്ഷിച്ചത് സ്വന്തം ശിരസ്സിനുള്ളിലാണ്. ഏതു മഹാകാവ്യവും അങ്ങനെ സൂക്ഷിച്ചു. ഓരോ തലമുറയും അടുത്ത തലമുറയ്ക്ക് സ്വന്തം നാവിലൂടെ അത് പകർന്നു കൊടുത്തു.
തോത്ത്	അതുകൊണ്ട് ?
ആമൂസ്	അക്ഷരങ്ങൾ ആ സിദ്ധികൾക്ക് ശവമാടമാകും.
തോത്ത്	അല്ലെങ്കിലും ഈജിപ്ഷ്യൻ ദേവന്മാരുടെ ശിരസ്സുകൾ ഇപ്പോൾ ആശയങ്ങളുടെ ശവമാടങ്ങൾ തന്നെയല്ലേ?
ആമൂസ്	പുലഭ്യം.
തോത്ത്	അല്ല. ഈജിപ്ഷ്യൻ ദേവവംശം ഉത്സവങ്ങളിലാണ്. ലഹരികളുടെ ഭ്രാന്തോത്സവം. അവരുടെ ശിരസ്സുകൾക്ക് ക്ഷയം ബാധി

ച്ചിരിക്കുന്നു. ആശയങ്ങളുടെ രത്നഖനികളെ മറവികൾ കൊള്ള യടിച്ചിരിക്കുന്നു. അവയെ സൂക്ഷിക്കുവാനുള്ള ഭണ്ഡാരങ്ങൾ എവിടെ? കഷ്ടം അവ തകർന്നു കിടക്കുകയാണല്ലോ!

ഐസിസ് അസംബന്ധം. ഇതാ വിശ്രുതമായ ആ മഹാകാവ്യം - ഞാനി തിലെ ഈരടികൾ ഇതാ മനപ്പാഠംചൊല്ലുവാൻ പോകുന്നു. ദേവ ശിരസ്സുകൾക്ക് തളർച്ചബാധിച്ചുവെന്ന നിന്റെ വാദം ഇതാ തോൽപ്പിക്കപ്പെടാൻ പോകുന്നു.

(ഐസിസ് ഒരു കവിത ചൊല്ലാൻ ശ്രമിക്കുന്നു)
അവൾക്ക് തുടരുവാൻ കഴിയുന്നില്ല. വിഫലമായ ശ്രമങ്ങൾ അവളെ തളർത്തുന്നു.

തോത്ത് ഇപ്പോൾ ഞാൻ പറഞ്ഞത് സത്യമായില്ലേ? ദേവശ്രേഷ്ഠനായ ആമൂസിനും വേണമെങ്കിൽ പരീക്ഷിക്കാം.

ആമൂസ് കുട്ടിക്കളികൾ എനിക്കിഷ്ടമല്ല.

തോത്ത് ഭയം. സത്യത്തോടു പോരാടേണ്ടിവരുമ്പോൾ ആരും ദുർവാ ദങ്ങളിൽ അഭയം തേടുന്നു. അക്ഷരങ്ങൾ അഥവാ നാശമില്ലാ ത്തവ. ഞാനെന്റെ അക്ഷരങ്ങളിലൂടെ ഈജിപ്ഷ്യൻ ദേവനാ ഗരികതയുടെ മഹത്തായ മൂല്യങ്ങൾ അനശ്വരമായി സൂക്ഷി ക്കും. പുർവ്വസൂരികളുടെ മഹാദർശനങ്ങൾ - അവരുടെ മൂല്യ വചനങ്ങൾ.......

ഐസിസ് ഇത് ധിക്കാരം തന്നെ. ഇവൻ അസാധാരണൻ ആയിരിക്കാൻ മോഹിക്കുന്നു.

ആമൂസ് സംഘഭാവനയുടെ ലംഘനം,

ഐസിസ് ഗണജീവിതത്തിന്റെ ദുഷിക്കൽ.

(പെട്ടെന്ന് അലർച്ചയോടെ നാലു ഭാഗത്തു നിന്നും ഹാരക്കും മറ്റു ദേവൻമാരും ചാടി വീഴുന്നു)

എല്ലാവരും : തോത്ത് - ഇതാ നിന്റെ ചിറകുകളുടെ അവസാനം

(വലയോ, കുരുക്കോ എറിഞ്ഞ് തോത്തിനെ ബന്ധിക്കുന്നു. പിന്നെ ക്രൂരമായി ആ ചിറകുകൾ പറിച്ചെടുക്കുന്നു. തൂവലു കൾ പറിച്ച് അന്തരീക്ഷത്തിലെറിയുന്നു. അട്ടഹാസം. ചിരി...)

എല്ലാവരും വീണുപോയ്, വീണുപോയ്.
മഹിതനാം തോത്ത് വീണുപോയ്
ഇനിയവനില്ലാ ചിറകുകൾ
ഇനിയവനില്ലാ പോരിമ
വീണുപോയ് വീണുപോയ്
മഹിതനാം തോത്ത് വീണുപോയ്

(വീണുകിടക്കുന്ന തോത്ത്. അവനു ചുറ്റും ഉന്മാദത്തോടെ നൃത്തമാടുന്ന ദേവൻമാർ. ക്രമേണ രംഗം ഇരുളുന്നു. തെളിയുമ്പോൾ ഒരു പ്രത്യേക തലത്തിൽ തോത്ത്.)

തോത്ത് — അവർ വിചാരിക്കുന്നു എനിക്ക് ചിറകുകൾ നഷ്ടപ്പെട്ടുവെന്ന്. നോക്കൂ....... ഭൂമിയിലേയ്ക്കു നോക്കൂ.....അവർ പറിച്ചെറിഞ്ഞ എന്റെ തൂവലുകൾ...... മനുഷ്യർ അവയെ പെറുക്കിയെടുത്ത് തൂലികകളാക്കുന്നു. അവ മഷിയിൽ മുക്കി പ്രണയ കാവ്യങ്ങൾ.... തത്ത്വശാസ്ത്രങ്ങൾ.... ജീവരഹസ്യങ്ങൾ...... ചരിത്ര പാഠങ്ങൾ.....ഇല്ല എനിക്ക് ചിറകുകൾ നഷ്ടപ്പെട്ടിട്ടില്ല. ഞാൻ പറന്നുകൊണ്ടേയിരിക്കുന്നു. യുഗങ്ങളായി യുഗങ്ങളായി എന്റെ ചിറകടികൾ ഞാൻ കേട്ടുക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു.

കർട്ടൻ.

●

പാലസ്തീൻ കവിത

ശിർഹാൻ കാപ്പി കഴിക്കുന്നു

മെഹമൂദ് ദാർവിഷ്

[വിവ : പി.എസ്. മനോജ്കുമാർ]

അവർ വരുന്നു.
കടലാണു
ഞങ്ങളുടെ വാതിൽ,
മഴ അത്ഭുതപ്പെടുത്തി
ഞങ്ങളെ,
ദൈവമല്ല, പക്ഷേ ദൈവം.
മഴ അത്ഭുതപ്പെടുത്തി
ഞങ്ങളെ, വെടിത്തിരകളും.
ഇവിടെ ഭൂമി,
പരവതാനി.
അവർ
വന്നുകൊണ്ടേയിരിക്കുന്നു.

നിങ്ങൾക്കറിയില്ല
ആ ദിനം.
നിറം ചൊല്ലാനുമാവില്ല.
രുചി,ശബ്ദ,രൂപങ്ങ-
ളറിയില്ല നിങ്ങൾക്ക്.
ശിർഹാൻ പിറന്നു.
ശിർഹാൻ വളർന്നു.
മദിരമോന്തി,
അലറിയവൻ.
ഘാതകന്റെ ചിത്രമെഴുതി
പിന്നെയതു കീറിയെറിഞ്ഞു.
പൂർണ്ണകായം കണ്ടമാത്രയിൽ
അവൻകൊല്ലുന്നയാളെ.

ശിർഹാൻ
എഴുതുന്നു തന്നുടുപ്പിൻ
കയ്യുറമേൽ.
ഓർമ്മകൾ പക്ഷികൊക്കുകളാവുന്നു,
ഗലീലിയായിലെ
ഗോതമ്പുതിന്നുന്നു.

എന്തായിരുന്നു സ്നേഹം ?
മുദ്രകളുള്ള കൈകൾ,
ചങ്ങലകൾ
തടവറകൾ
നാടുകടത്തപ്പെട്ടവർ
നിന്റെ നാമത്തെ
ചുറ്റി ഞങ്ങൾ
ഞങ്ങളൊരു ജനത.
ഇപ്പോൾ വെറും കല്ല്.
നീ ഒരു രാഷ്ട്രം.
ഇപ്പോൾ വെറും പുക.

പുതിയ നാടുകടത്തലിൽ
പഴയ ചങ്ങലകൾ
വിടർന്ന പനീർപ്പൂക്കളുടെ
കയ്യരഞ്ഞാണം.
പഴയ ചങ്ങലകൾ
കന്യാചർമ്മവും
വികാരവും.
നിന്റെ പാൽ
കുടിച്ചെന്നു ശിർഹാൻ.
അതു നുണ.
നിന്റെ കരയിലെത്താത്ത
കപ്പലിൽ
കുശിനിയിലാണു
ശിർഹാൻ വളർന്നത്.
നിന്റെ പേർ ?

മറന്നു, ഞാൻ!
അച്ഛനാര് ?
മറന്നു !
അമ്മ ?
മറന്നു !
കഴിഞ്ഞ രാവുറങ്ങിയോ നീ ?
നിത്യതയ്ക്കായിരുന്നു
എന്നുറക്കം.
സ്വപ്നം കണ്ടുവോ?
ഉവ്വ്.

അവൻ പെട്ടെന്നലറി:
ക്രിസ്തുവിൻ തിരുമുറിവുകളിൽ നിന്നും
മോഷ്ടിച്ച എണ്ണ
എന്തിന്നു മോന്തി നീ?
ഞങ്ങൾ കണ്ടു
അവന്റെ യാചിക്കുന്ന വിരലുകൾ
അവൻ ആകാശത്തെ ചങ്ങലകളാലളക്കുന്നത്.
ജനങ്ങളെ മാറ്റി മറിക്കുന്ന ഭൂമി.
വെള്ളാരം കല്ലുകൾ പോൽ
പരക്കുന്ന താരകൾ.

അവൻ പാടി:
ഞങ്ങളുടെ തലമുറ
കടന്നുപോയ്, മരിച്ചു.
ഞങ്ങളിൽ പടർന്നു
കൊലപാതകികൾ.
ഇരകൾ വളർന്നു ഞങ്ങളിൽ.
രക്തം ജലംപോലെ
ശത്രുക്കളെ വേട്ട അമ്മമാർ.
ഞങ്ങൾ വിളിച്ചു:"ഗോതമ്പ്!"
പ്രതിധ്വനി :"യുദ്ധം"
വിളി "വീട്"
പ്രതിധ്വനി "യുദ്ധം"
വിളി "ജാഫാ*!"

പ്രതിധ്വനി :"യുദ്ധം"
അന്നുമുതൽ
ഞങ്ങൾ
ചങ്ങലകളാലാകാശത്തെ
അളക്കാൻ തുടങ്ങി.

കപ്പലിൻ കുശിനിയിലിരുന്ന്
ശിർഹാൻ ചിരിച്ചു.
സഞ്ചാരിയൊരുവനോടൊത്ത്
അപ്രത്യക്ഷനായി.
അകലെയാണ്,
നക്ഷത്രത്തിലേക്കു
ചൂണ്ടുന്ന ഭൂഭാഗങ്ങൾ.
അകലെയാണ്,
നക്ഷത്രത്തിനൊഴികെ,
സർവ്വഭൂഭാഗങ്ങളും.

ഗാനങ്ങളവനോടു
സംവദിച്ചു
ഒഴിവുദിനങ്ങളവനെ
ഏകാകിയാക്കി.
കാപ്പിയുടെ ഗന്ധം
ഭൂമിശാസ്ത്രമാകുന്നു
അവർ നിന്നെ നാടുകടത്തി.
അവർ നിന്നെ കൊന്നു
ഗ്രന്ഥങ്ങൾക്ക് പിന്നി-
ലൊളിച്ചു, നിന്റെ പിതാവ്
അവരെത്തുന്നതു
വീക്ഷിച്ചിരുന്നു അയാൾ

കാപ്പിയുടെ ഗന്ധം,
മൃദുലമായ കൈപ്പത്തി,
നിങ്ങളെക്കൊണ്ടു പോം നാദം,
മഴയി,ലിടവഴിയിൽ
ചിതറുന്ന ജലനിനാദം.
ശിർഹാൻ,

ഒന്നിലേറെ ഭാഷക-
ളറിയുവോൻ.

ഒന്നിലേറെ സ്ത്രീകളെയറിയുവോൻ.
സാഗരം താണ്ടുവൊൻ
അവനുണ്ടൊരു വാതായനം
വേറൊന്നിലൂടകത്തേയ്ക്കു
കയറുമവൻ
മുറിവിനെത്തിരയുമൊരു
തുള്ളി നിണമാണവൻ

കാപ്പിയുടെ ഗന്ധം
ഭൂമിശാസ്ത്രം.
അവൻ കാപ്പി കുടിക്കുന്നു
സ്വപ്നം കാണുന്നു.

നീ ജനിച്ചതിവിടെ,
വസിക്കുന്നതവിടെ.
ഉറങ്ങുന്നതേയില്ല
നിന്റെ നഗരം.
ഇല്ല ശാശ്വതമാമൊരു നാമം,
നഗരത്തിന്.
എന്നും താമസക്കാർ
മാറുന്ന വീടുകൾ.
ഓർമ്മകൾ കൊണ്ടുവരുമെന്നതിനാൽ
സ്ഥലം മാറിമറിയുന്ന
ജനലുകൾ
ശിർഹാൻ വരയ്ക്കുന്നൊരു രൂപം
അഴിക്കുന്നത്.
അവൻ വായിക്കുകില്ല
ദിനപത്രങ്ങൾ.
പിന്നെങ്ങനെ
ദു:ഖങ്ങളണയുമവനിൽ?

എന്താണു ജറുസലേം-
പ്രസംഗങ്ങൾക്കൊരു വേദി?

അധികാരപശിക്കൊരു ചവിട്ടടി?
എന്താണു ജറുസലേം-
സിഗരറ്റ്, മദ്യവും?
എന്നാകിലും
അതാണെന്റെ രാജ്യം.-
അതിലെ വയലുകൾ
എന്റെ കൈപ്പത്തിയും
തമ്മിലില്ലൊരു ഭേദം.
ഓർമ്മയിൽ കനക്കുന്ന രാവും
കാർമലി**ന്മേലെയിരുളും
തമ്മിലില്ല ഭേദം
അവൻ പകുക്കുന്നു
മേഘങ്ങളെ
കാറ്റിലേക്കെറിയുന്നു
ഞാൻ തിന്നു
കുടിച്ചു
ഉറങ്ങി
സ്വപ്നം കണ്ടു
ഒരു സ്വരം പഠിച്ചു.
അവനെഴുതി.
അവയെന്മുന്നിലപ്രത്യക്ഷമായ്
അവയിലുണ്ടായിരുന്നു
മുഴക്കം,-
സാഗരങ്ങളുടെ
നിശ്ശബ്ദതയുടെ
ഞങ്ങളുടെ തനിമയായിരുന്നു
അവന്റെ കൈപ്പടകൾ.
സന്ധ്യക്ഷരങ്ങളാൽ
അശുദ്ധമാക്കി, നാമവയെ.

യുദ്ധം ചെയ്യേണമോ?
എന്തു കാര്യം,
അറബു വിപ്ലവം-
ഗീതങ്ങളിൽ സ്മാരകങ്ങ-
ളായിരിക്കുന്നുവല്ലോ;

കൊടികളും, ബാങ്കുകളു-
മായിരിക്കുന്നുവല്ലോ.
നിന്റെ മുറിവുകളുടെ പേരി-
ലാണവരുടെ പേച്ചുകൾ.
ക്രിസ്തു ദല്ലാളാകുന്നു-
തന്റെ തുണിക്കച്ചവടത്തെ-
ക്കുറിച്ചു പാടുവോൻ

നിനക്കില്ലൊരാകാശം
ഇക്കൂടാരമൊഴികെ:
അതു കത്തുമ്പൊൾ, നീയും

ഞങ്ങളെത്തുന്നു നിന്നിലേയ്ക്ക്
തടവുകാരോ, ശവമോ ആയി.
ശിർഹാൻ,
സമാധാനത്തിന്റെയും
യുദ്ധത്തിന്റെയും
തടവുകാരൻ
സ്വന്തം തലവരകൾ വായിക്കുവോൻ!
ചൂഷകന്റെ കാലുകൾക്കു
പിറകിൽ,
മതിലിന്മേൽ;
നിന്റെ യുദ്ധം രണ്ടുതരമാകുന്നു.
നിന്റെ യുദ്ധം രണ്ടുതരമാകുന്നു.

ശിർഹാൻ!
നീ കൊലചെയ്തുവോ?
ശിർഹാൻ നിശ്ശബ്ദൻ.
അവൻ കാപ്പി കുടിക്കുന്നു.
സ്വപ്നം കാണുന്നു.
അതിരുകളില്ലാത്ത
ഭൂപടം വരയ്ക്കുന്നു
ഭൂമി ചങ്ങലകളാൽ അളക്കുന്നു
തന്റെ ഘാതകന്റെ

പൂർണ്ണകായം കാണുന്ന മാത്രയിൽ
കൊല്ലുന്നവൻ.

●

* ഇസ്രയേലിലെ തുറമുഖപട്ടണം

**വടക്കൻ പാലസ്തീനിലെ പർവ്വതം

മെഹ്മൂദ് ദാർവിഷ്

പാലസ്തീനിയൻകവി. പത്രപ്രവർത്തകൻ, പൊതുപ്രവർത്തകൻ എന്നീ നിലകളിൽ പ്രസിദ്ധൻ. പി. എൽ. ഒ യുടെ എക്സിക്യൂട്ടീവ് കമ്മറ്റി അംഗമായിരുന്നു. പിന്നീട് രാജിവെച്ചു. നാല്പതോളം ഗ്രന്ഥങ്ങളുടെ കർത്താവ്. അഭയാർത്ഥിക്യാമ്പുകളിൽ നിന്നുമുള്ള എസ് ഒ എസുകളാണ് തന്റെ കവിതകൾ എന്നദ്ദേഹം തന്നെ അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. അറബ് ജീവിതവും സംസ്കൃതിയും ആഴത്തിൽ നിഴലിച്ചിട്ടുള്ള കവിതകളാണദ്ദേഹത്തിന്റേത്. ഇപ്പോൾ പാരീസിൽ താമസിക്കുന്നു.

കാവ്യം

മുല്ലനേഴി

കല്ലുരുട്ടിക്കിതയ്ക്കുന്ന നെഞ്ചിൽ
കല്ലുരുട്ടുന്നതേതൊരു കൈകൾ?
കാറ്റുവീശിയടിച്ചുയരത്തിൽ
കാർമുകിലോലപാറിപ്പറക്കെ
കണ്ണുനീരിൽക്കിനാവിൽപ്പിടയും
മണ്ണു ദുഃഖച്ചുമർ ചാരി നില്ക്കെ
ആസുരതയരങ്ങു തകർക്കെ
അഗ്നിമേഘമേ, നീയെങ്ങുപോയി?

നിറുകയിൽ സ്വപ്നപ്പീലികൾചാർത്തി
നൃത്തമാടിയ വേദി തകർന്നു
ദുരിത സാഗരതിരകൾക്കു നടുവിൽ
എരിപൊരികൊള്ളലോ നരജന്മം?
എത്രസൗധങ്ങൾ കയ്യിയുയർത്തി
കഷ്ടമൊക്കെയും ചിന്നിച്ചിതറി
മണ്ണടരിലുടഞ്ഞ ജന്മങ്ങൾ
ഒന്നു വീണ്ടുമുയിർത്തെണീറ്റെങ്കിൽ
മറ്റൊരു മർത്ത്യ ജീവിതം, ലോകം,
കിട്ടുമായിരുന്നെങ്കിൽ!ഹാ! എങ്കിൽ...

●

വെളിച്ചപ്പാട്

രാജൻ. സി.എച്ച്

അംഗവസ്ത്രത്തിന്റെ ജ്വാല.
മെയ്യാകെ വെണ്ണീർ.
അഗ്നി
പേയാളും തലയ്ക്കുള്ളിൽ.
നാത്തുമ്പിൽ
കുപിതയാ-
മമ്മ.
വീറുണരും
വാളിൽ
നിണം.
മെയ്യിലോ
പുളകങ്ങൾ
പോളകൾ.

പിന്നെയും
നട്ടുച്ചയെ
മീളുവാനൊരുങ്ങുന്ന
വാശിയിൽ
വേച്ചുവീഴും
സിരയി-
ലഗ്നി ദ്രവം.

കൂറ്റനാമരയാലും
കാവിലെ ശിലകളും
ആർത്തിയാൽ
വിഴുങ്ങുവാനണയും മുമ്പേ
ഉഷ്ണസഞ്ചാരം കൊണ്ടോ
സൂര്യനാ-
ക്കുളത്തിന്റെ-
യിത്തിരി-
യൊഴുക്കറ്റ
പായലിൽ
മുഖം കുത്തി.

●

വിരൽപ്പാടുകൾ

മധു ആലപ്പടമ്പ്

വാതോരാതെ പെയ്യുന്ന
മഴയുടെ
വാക്കുകളിലേയ്ക്ക്
വിരലുകളിൽനിന്നിറ്റുവീണ
താളം.

വെള്ളരിക്കണ്ടത്തിൽനിന്ന്
മാക്കപ്പോതിത്തോറ്റത്തിന്റെ
ശീലിൽ
കാറ്റിന്റെ മൂളിപ്പാട്ട്.

ആകാശത്ത്
നാടകം കണ്ടുമടങ്ങുന്ന
മിന്നാമിനുങ്ങിന്റെ
ചൂട്ടുകൾ.

'വാടാ..,
എനി നമ്മക്കൊരു
ബീഡി വലിക്കാം....'

●

ഡോ.ടി.പി. സുകുമാരൻമാഷിന്.

മരുന്ന്

സുബ്രഹ്മണ്യൻ വല്ലത്തടം

ഞാനാ മന്ത്രം മറന്നു പോയി
മരുന്നിന്റെ പേരും മറന്നു.
മറവിക്കുള്ളതായിരുന്നുവോ?
കുറിപ്പടിയും പോയല്ലോ
കാഴ്ചയില്ല കേൾവിയില്ല
കരയുവാനാവാതെ
മൂക്കിൻതുമ്പത്തിണചേരും
ഈച്ചകളെ
ആട്ടിക്കളയാനാവാതെ
തളർന്ന കൈകളും
ഒന്നുറക്കെ നിലവിളിക്കാൻ
നാക്കു പൊങ്ങാതെ
ബോധം മാത്രമെന്തിനോ
അതും പോക്കുവാൻ
ആരിനി മരുന്നേകും
അല്ലെങ്കിലും
മരുന്നിവിടെ
എന്തിനാണുള്ളത്
മരുന്നിനു പോന്ന
രോഗമാണില്ലാത്തത്.

●

രാധയിവിടെ !

നാലപ്പാടം പത്മനാഭൻ

ഡൽഹിയിലേക്കുള്ള തീവണ്ടിയാത്രയിൽ
വണ്ടി പൊടുന്നനെ നിന്നുപോയെന്തിനായ്?
ആരോ തലവച്ചു നിർത്തിയിത്തീവണ്ടി
ആളുകളോടീകബന്ധത്തെ മൂടുന്നു.
കാണുവാൻ വയ്യാ ശവം, ഭീരു ഞാൻ
കാണുന്നു ചുറ്റുമിരമ്പുന്ന ജീവിതം.
'ഏതാണിവിടം ?' തിരക്കി ഞാൻ
ഓതിയാരോ 'മധുരാപുരി ദൂരെ'.
കുന്നിൻമുകളിലെ കൂറ്റനാമാൽമരം
കന്നും പശുക്കളും മേയുന്ന പുൽത്തടം,
പാൽക്കുടമേന്തി നടക്കും മങ്കമാർ,
നീർക്കുടമേന്തി നിരന്നുപോകുന്നവർ.
അമ്പാടിയാവാമിത് പണ്ടു രാധയെ
അൻപോടണച്ചു പുണർന്ന വൃന്ദാവനം.,

'രാധയെവിടെ?'* മടിയിലെപ്പുസ്തകം
മാറ്റിവച്ചാമണ്ണിലൊന്നു കാൽകുത്തി ഞാൻ.
'രാധയെവിടെ?' തുടിക്കുന്നു മാനസം
ആൾത്തിരക്കിൽ ഞാനവളെത്തിരക്കുന്നു.
ആരൊരാൾ കൈമാടിയെന്നെ വിളിക്കുന്നു
ദൂരേ, പൂഞ്ചേല ചുറ്റിയ പെൺകൊടി.
കണ്ടു ഞാൻ നീലക്കടമ്പിൻച്ചോട്ടിലായ്
ചുണ്ടു ചുവപ്പിച്ചിരിക്കും രാധയെ.
'സുന്ദരീ, നിൻപേര് രാധയല്ലേ?'
ഹിന്ദിയിൽ ചോദിച്ചു വിനീതനായ്.
'പേരിലെന്തുണ്ട്? ഞാൻപെണ്ണാണ് വേണ്ടുകിൽ
പേശേണ്ട, കാശുകുറച്ചുതന്നാൽ മതി.'

‘ആരാധകൻ മാത്രമാണു ഞാൻ, രാധയെ
ത്തേടി നടക്കുന്ന പാവം കിശോരകൻ’.
‘ആണത്തമില്ലാത്തവൻ’ രാഷ്ട്രഭാഷയിൽ
ആരുമേ പാടാപദം പാടിയാടിയോൾ.

പെട്ടെന്നൊരു കത്തിവേഷമങ്ങെത്തുന്നു
കത്തുന്ന കൺകളിൽ കംസനോ? കാലനോ?
പച്ചനോട്ടെണ്ണിക്കൊടുത്തയാൾ രാധയെ
പച്ചയായ്ത്തിന്നാൻ പിടിച്ചങ്ങ് കൊണ്ടുപോയ്.

കണ്ണനെക്കാത്തിരിക്കുന്നവൾ രാധയീ
കംസന്നു കൂട്ടായ്ക്കലികാല വൈഭവം.
വണ്ടി നീങ്ങുമ്പോൾ മനസ്സിന്റെ ചുണ്ടിലെ
പുല്ലാങ്കുഴലിന്റെ കണ്ഠം മുറിഞ്ഞുപോയ്!

●

* *സുഗതകുമാരിയുടെ പ്രസിദ്ധ കൃതി.*

കാക്ക
ഒരു അപരൂപകനിർമ്മിതി

എൻ.എ.വർഗീസ്

ബലിക്കാക്കയുടെ കരച്ചിൽ നാദലയമറ്റ
പരലോക ജന്മങ്ങളുടെ ഞരക്കമാണ്.
ഒരിയ്ക്കലും തീരാത്ത ആയുസ്സിന്റെ വിശപ്പാണ്
ബലിച്ചോറുണ്ണാൻ തിരിച്ചുവരുന്നത്.
കാക്കമൗനം മസ്തിഷ്കത്തെ ഗ്രസിക്കുന്ന
അർബുദാണുപ്രസരത്താൽ നിലക്കുന്ന
ജീവന്റെ നീചശ്രുതിയാണ്.

മൃത്യുവിന്റെ കടലിലേയ്ക്കു ചാഞ്ഞു നിൽക്കുന്ന
കിഴവൻതെങ്ങിലിരുന്ന് കടൽക്കാക്ക തിരയുന്നത്
ദുരിതക്കടലെടുത്ത
താരുണ്യത്തിന്റെ ഹരിതതീരങ്ങളാണ്.

കാക്കക്കറുപ്പ് അമർത്തപ്പെട്ട അസ്തിത്വങ്ങളുടെ
അമർഷത്തിന്റെ കാളിമയാണ്
വെളുത്ത ചിരികൾക്കുപിന്നിലെ
കറുത്ത ക്രോധമൂർച്ഛയാണ് കാക്കക്കാലുകൾ.
കാക്കക്കൂടെറിഞ്ഞു തകർത്ത് തെമ്മാടിക്കൂട്ടത്തെ
ഒളിപ്പോരിന്റെ ചടുലതയോടെ
ക്രൗര്യത്തിൻ നഖക്കാലാഴ്ത്തി കൊത്തിക്കീറുന്നു.

കാക്കയിരിപ്പ് കുശാഗ്രമായ ജാഗ്രതയുടെ
ഇരിയ്ക്കപ്പൊറുതിയില്ലായ്മയാണ്.
അപകടത്തിന്റെ രഹസ്യനീക്കങ്ങൾക്കുനേരെ
സദാ ജാഗരൂകമായ റഡാറാണ് കാക്കത്തല
തലയ്ക്കുനേരെ കാണാമറയത്തുന്നം
നോക്കുന്ന വെടിക്കുഴൽ
കാക്ക അകക്കണ്ണിനാലറിയുന്നു.

വെടിക്കുഴലിന്റെ സിംഹഗർജ്ജനം
തെന്നിമാറലിന്റെ പരിഹാസച്ചിറകടിയിൽ വിളറുന്നു.
അപ്പോൾ കൊണ്ടറിഞ്ഞ കൊറ്റിയുടെ തല
നിലത്തു പിടയുന്നു.
ഇരപിടിയ്ക്കാനിരുന്ന കൊറ്റിയുടെ തല
ഇരയായ മത്സ്യം വിഴുങ്ങുന്നു.

കാക്കയുടെ വിരുന്നു വിളി
ഊണില്ലാത്തവന്റെ വീട്ടിലേയ്ക്കു
വിശന്നുവലഞ്ഞു വരുന്ന വിരുന്നുകാരന്റെ
ഹതാശമായ നെടുവീർപ്പാണ്.

കാക്കക്കണ്ണുകൾ കാഴ്ചകൾക്കു പിന്നിലെ
കാണാക്കാഴ്ചകളുടെ കറുപ്പാണ്.
കുപ്പത്തൊട്ടിയ്ക്കടിയിൽ കാക്ക കണ്ടറിയുന്നത്
കൊത്തിപ്പെറുക്കുന്നത്
കറുത്ത കർമ്മങ്ങളുടെ ജഢരഹസ്യങ്ങളാണ്
അങ്കണത്തേന്മാവിലത്
അപശകുനത്തിന്റെ കുടൽമാലയായി
തൂങ്ങി-അഴുകി ആടുന്നു
ഉള്ളിലത് അപരാധ ബോധലാവയായി ചുട്ടുപൊള്ളുന്നു

പടുകുഴിയിൽ വീണവന്റെ
പ്രത്യാശയുടെ വിദൂരപർവ്വതനീലിമയാണ്
കാക്കച്ചിറകുകൾ
അതൊരിയ്ക്കലും അത്യുന്നതങ്ങളിലേയ്ക്ക്
പറക്കാൻ കൊതിയ്ക്കുന്നില്ല.
ഉയർച്ചയുടെ ഉയരമേറുന്തോറും
വീഴ്ചയുടെ താഴ്ചയുമേറുമെന്ന്
കാക്ക വിവേകം.

●

ഉറുമ്പ്

എം.സി. പോൾ

ചത്ത ഗൗളിയുടെ
ജാതകം നോക്കുന്നു
ഉറുമ്പുകൾ.

അടിവെച്ചടിവെച്ചു -
മുന്നേറുന്ന
ജാഥ.
ഭൂതത്തിൽനിന്നു
വർത്തമാനത്തിലൂടെ
ഭാവിയിലേക്ക്
നിറങ്ങളില്ലാത്ത
നിറവിന്റെ
തിരക്കൂട്ടം.
[അല്പബോധ-
മാർജ്ജിക്കാത്ത
ആൾക്കൂട്ടം.]
പ്രണയത്തിന്
നെയ്യുറുമ്പ്.
ആസക്തിക്ക്
ചോണനുറുമ്പ്.
മുറിവുകൾക്ക്
കട്ടുറുമ്പ്.
അടരുകൾക്ക്
അരിച്ചാൻ.
കാടരിച്ച്
കടലരിച്ച്

കുഞ്ഞുറുമ്പ്.
കുഴിയിൽനിന്ന്
കുന്നിലേക്ക്.
കൊടിപിടിച്ച്
കുലമെരിച്ച്
കുതി കുതിച്ചെത്തു -
ന്നുറുമ്പു കൂട്ടം.

അതിൽ
ജാതിഭേദം
മതദ്വേഷം
എങ്കിലും....
ഇരയുടെ
ഇണ പിരിക്കുന്നതിൽ
വർഗ്ഗബോധത്തിന്റെ
സംഘഗാഥ കേൾക്കാം.!

●

ദുരിതം

ജിനൻ ചാളിപ്പാട്ട്

തറയും പറയും പഠിച്ചകാലം തൊട്ടേ
തറയും നോവാണു ജീവിതമോർമ്മയിൽ.
പനയും വലയും കണ്ടകാലം മുതൽ
രുധിരയക്ഷി വന്നൂറ്റുന്നു ജന്മവും.
കനകതാരകൾ ചൂടിയ രാവുകൾ
വ്യഥിത പുസ്തകത്താളിലൊളിക്കുന്നു.
പ്രണയശീതളം നീന്തിയ തോണികൾ
പ്രളയ ദുർവിധിക്കോളിലലയുന്നു.
മരണ പീയൂഷമെത്തി മുത്തും വരെ
ദുരിതമാരിയിൽ പൊള്ളുന്നു ജീവിതം.

●

മരണത്തിൻ പാസ്

അന്തരിച്ച കവി ഒക്ടേവിയോപാസിന്

എസ്. ഉണ്ണികൃഷ്ണൻ

മരണം
സ്വാമിനാഥൻ* ചിത്രം പോലെ
മെക്സിക്കൻ കാറ്റായി
കന്യാകുമാരിയിൽ വീശി.
ഏകാന്തതയുടെ നാലുകെട്ടുകളെ
യാത്രകളിലൂടെ
മൗനത്തിലൂടെ
കവിതകളിലൂടെ
എങ്ങും വ്യാപിപ്പിച്ച
നിശ്വാസങ്ങൾ
ജലവും കാറ്റുംപറയും !
ശിലാലിഖിതങ്ങൾ പോലെ
പൂപ്പൽ തുടക്കുംതോറും
തെളിഞ്ഞുവരുന്ന
പ്രകൃതിയുടെ പ്രതിബിംബങ്ങൾ...
ഒക്ടേവിയോപാസ്,
മരണത്തിന്
ഒരു കവിയെ അപഹരിക്കാനാവുമോ?
സൂര്യനിലും കടലിലും കൊടുമുടിയിലും
തീവണ്ടിയിലും
കറുത്ത വരികളിലും
നിറഞ്ഞു നില്ക്കുമ്പോൾ,
മരണം
തിരതല്ലി
ഇറങ്ങിപ്പോവുകയല്ലേ?

●

* *അന്തരിച്ച പ്രശസ്ത ചിത്രകാരൻ*

എഴുത്ത്

ഹരി ആനന്ദകുമാർ

വേനലിൽ
കുളം
കുണ്ടിലാണ് കിടന്നത്.

മുഖം മുഴുവൻ
ദാരിദ്ര്യച്ചാല്
വിണ്ട് പിളർന്നത്.

ഇടവപ്പാതിക്കാ കുളം
പുഞ്ചിരിച്ച്
തുടുത്തുപോയ്

കണ്ണാടിക്കവിളത്ത്
ലാവ്
പൊട്ടിവിരിഞ്ഞുപോയ്.

കുന്നിലാണ്
താംബൂല-
ക്കൊടിപാറിക്കളിച്ചത്

വേലി തൊട്ട് വിളിച്ചപ്പോൾ
വള്ളി
കേറിപ്പടർന്നത്

മരങ്ങളിൽ നിന്ന്
പൂവുകൾ
ചിറകടിച്ച് പറന്നത്

വളർന്നുപോയ
തുഞ്ചത്ത്
കിളി കാവ്യം രചിച്ചത്...

●

വൈദ്യരത്നം പി.എസ്.വാര്യരുടെ

കോട്ടയ്ക്കൽ ആര്യവൈദ്യശാല

ആതുരസേവനത്തിന്റെ ഒരു നൂറ്റാണ്ട്

ആർഷവും പുരാതനവുമായ ആയുർവേദ പാരമ്പര്യത്തെ കാലാനുസൃതമായി നവീകരിച്ചതിൽ അദ്വിതീയ പങ്കാണ് വൈദ്യരത്നം പി.എസ്.വാരിയർ വഹിച്ചത്. അദ്ദേഹം 1902-ൽ സ്ഥാപിച്ച കോട്ടയ്ക്കൽ ആര്യവൈദ്യശാല ഇന്ന് ലോക പ്രശസ്തമായ ആയുർവ്വേദ സ്ഥാപനമാണ്.

ആര്യവൈദ്യശാലയുടെ പ്രധാന പ്രവൃത്തിമണ്ഡലങ്ങൾ

ആധുനികരീതിയിൽ നടത്തുന്ന രണ്ടു ചികിത്സാകേന്ദ്രങ്ങൾ- കോട്ടയ്ക്കലും ഡൽഹിയിലും
അഞ്ഞൂറിലേറെ ശാസ്ത്രീയഔഷധങ്ങൾ നിർമ്മിക്കുന്ന രണ്ടു നിർമ്മാണശാലകൾ- കോട്ടയ്ക്കലും കഞ്ചിക്കോട്ടും
ആയുർവ്വേദ വികസനത്തിനായി വിദ്യാഭ്യാസം, ഗവേഷണം
പുസ്തകപ്രസിദ്ധീകരണം, ഔഷധസസ്യതോട്ടങ്ങൾ എന്നിവ
അർഹരായ രോഗികൾക്കായി ധർമ്മാശുപത്രി
കഥകളിയുടെ ഉന്നമനാർത്ഥം പി.എസ്.വി.നാട്യസംഘം

ഞങ്ങൾ നേരിട്ട് നടത്തുന്ന ശാഖകൾ

കോഴിക്കോട് ● പാലക്കാട് ● തിരൂർ ● ആലുവ ● എറണാകുളം
തിരുവനന്തപുരം ● ചെന്നൈ ● കണ്ണൂർ ● കോയമ്പത്തൂർ
ന്യൂഡൽഹി ● കൊൽക്കത്ത ● കോട്ടയം ● സെക്കന്തരാബാദ്

ഇന്ത്യയിലങ്ങോളമിങ്ങോളം ആയിരത്തോളം അംഗീകൃത ഏജൻസികൾ

കൂടുതൽ വിവരങ്ങൾക്ക് ബന്ധപ്പെടുക
ജനറൽ മാനേജർ

വൈദ്യരത്നം പി.എസ്.വാരിയരുടെ

THE ARYA VAIDYA SALA KOTTAKKAL Estd 1902

ആര്യവൈദ്യശാല

(ഒരു ചാരിറ്റബിൾ ട്രസ്റ്റ്)
കോട്ടയ്ക്കൽ 676503 (കേരളം)

ഫോൺ: 0493 742216 ഫാക്സ്: 742572, 742210
Website: www aryavaidyasala.com
E-mail: kottakkal@vsnl.com/ kottakkal@md3.vsnl.net.in

പരിചയം

ഡോ. എം.ലീലാവതി, ഉജ്ജ്വൽ, മുണ്ടനാട്ട്, കൊച്ചിൻ യൂണിവേഴ്സിറ്റി പി.ഒ. ● പ്രൊഫ. കെ.പി.ശങ്കരൻ, അതുല്യ അപ്പാർട്ട്മെന്റ്സ്, പൂത്തോൾ, തൃശൂർ 4. ● അക്കിത്തം അച്യുതൻ നമ്പൂതിരി, ദേവായനം, കുമരനെല്ലൂർ പി.ഒ. പാലക്കാട് ● ഡോ. എം.വി.വിഷ്ണുനമ്പൂതിരി, ചെയർമാൻ, കേരള ഫോക്‌ലോർ അക്കാദമി, കണ്ണൂർ ● കെ.വി.ശശി, ഇന്ദീവരം, മണ്ണത്തൂർ പി.ഒ. മൂവ്വാറ്റുപുഴ 686723 ● അംബികാസുതൻ മങ്ങാട്, മലയാള വിഭാഗം, നെഹ്റു കോളേജ്, കാഞ്ഞങ്ങാട് 671328 ● ഉണ്ണി ആമപ്പാറയ്ക്കൽ, പള്ളിയാളിൽ, ചങ്കു വെട്ടിക്കുണ്ട്, കോട്ടയ്ക്കൽ 676503 ● ഷൊർണൂർ കാർത്തികേയൻ, ശ്രുതി, അയ്യന്തോൾ പി.ഒ. തൃശൂർ ● മെഴ്സി കെ.വി., കണ്ണത്ത് വീട്, പി.ഒ. ചെറുവാളൂർ, കുലയിടം. ● പി.ജി.കമ്മത്ത്, ചെറുമുക്ക് ക്ഷേത്രത്തിനുസമീപം, പി.ഒ. ചെമ്പൂക്കാവ്, തൃശൂർ ● ശ്രീപ്രതാപ്, പേഴുംചുവട്ടിൽ, രാമവർമ്മപുരം പി.ഒ. തൃശൂർ.● പി.എസ്. മനോജ്കുമാർ, ശ്രീനിലയം അഞ്ചേരി, തൃശൂർ 6. ●മുല്ലനേഴി നീലകണ്ഠൻ നമ്പൂതിരി, അവിണിശ്ശേരി പി.ഒ. ഒല്ലൂർ. ● സുബ്രഹ്മണ്യൻ വല്ലത്തടം, മൂത്രത്തിക്കര പി. ഒ. തൃശൂർ ● മധു ആലപ്പടമ്പ്, ഏറ്റുകുടുക്ക, കരിവെള്ളൂർ, കണ്ണൂർ 670521. ● സി.എച്ച്.രാജൻ, എസ്.ബി.ഐ., ഷൊർണൂർ പി.ഒ. 679121.● നാലപ്പാടം പത്മനാഭൻ, തണൽ, പുതിയ കണ്ടം,ആനന്ദാശ്രമം പി.ഒ. കാസർഗോഡ് 671531.● എൻ.എ.വർഗ്ഗീസ്, നാട്ടേക്കാടൻ, മുപ്ലിയം പി.ഒ. തൃശൂർ 680312. ● എം.സി.പോൾ, മാളിയേക്കൽ, മഞ്ഞപ്ര പി.ഒ. പാലക്കാട്. ● എസ്. ഉണ്ണിക്കൃഷ്ണൻ, കാർത്തിക, ഒല്ലൂർ പി.ഒ. തൃശൂർ. ● ഹരി ആനന്ദകുമാർ, കാലടി പി.ഒ. എടപ്പാൾ, മലപ്പുറം 679582. ● ജിനൻ ചാളിപ്പാട്ട്, തൃത്തല്ലൂർ പി.ഒ. തൃശൂർ 680619.●

---

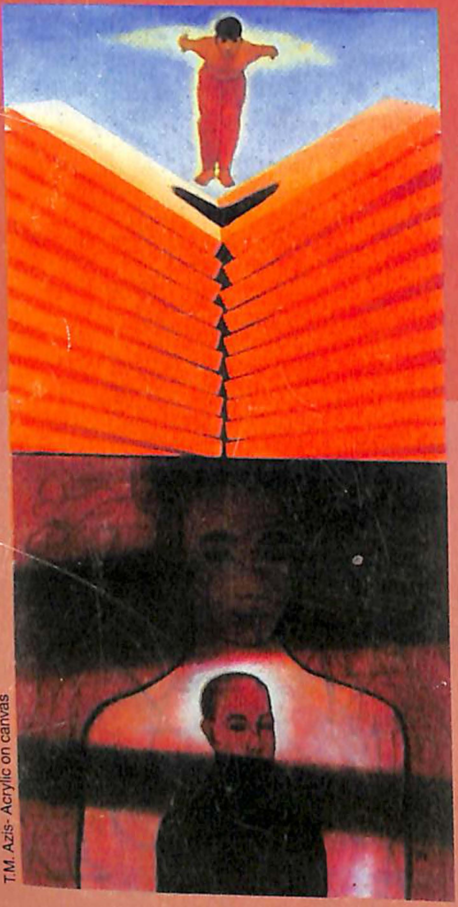
51 ൽ നിന്ന് തുടർച്ച

ക്തികതയുടെ തലത്തിൽ നിന്നും യുക്തിയുടെയും, തിരിച്ചറിവിന്റെയും ലോകം ഈ കഥകൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. പുതിയ കാലത്തിന്റെ ക്ഷണികപരിസരം ഈ കഥകളിലുണ്ട്. ധാർമ്മികവ്യഥകൾക്ക് ഇനി പ്രസക്തിയില്ല. നാം ഏതിനെയാണോ ഭയക്കുന്നത്, ഏതിൽനിന്നാണോ പലായനം ചെയ്യാനാഗ്രഹിക്കുന്നത്, അവയുമായി കൈകോർ ക്കേണ്ടിവരുമ്പോഴും, അതിൽത്തന്നെ ചെന്നുവീഴുകയും ചെയ്യുമ്പോഴുണ്ടാകുന്ന അപഹാസ്യത, ജീവിതത്തിന്റെ ഉപരിതലത്തിൽ മാത്രം വ്യാപരിക്കുന്ന മാധ്യമങ്ങൾ, എല്ലാം ഈ കഥകളുടെ ഘടനയെ ശ്രദ്ധേയമാക്കുന്നു. സൂക്ഷ്മവും ജാഗ്രത്തുമായ സാമൂഹികത, ഏകാന്തവും ധ്യാനാത്മകവുമായ അന്തർമുഖത, ഇതിന്നു രണ്ടിനുമിടയിലൂടെ മുന്നോട്ടുപോകുന്ന പാരമ്പര്യബദ്ധമായ ഹാസ്യാത്മകത എന്നിങ്ങനെ വർത്തമാനകാലകഥയുടെ സവിശേഷതകളെല്ലാം[3] ഈ കഥകളിലും തെളിഞ്ഞു കാണാം. ●

1. ഭാഷാപോഷിണി വാർഷികപ്പതിപ്പ് - 2001, മാധ്യമം ആഴ്ചപ്പതിപ്പ്- 2001 ഏപ്രിൽ 27
2. പി.കെ. രാജശേഖരൻ - അന്ധനായ ദൈവം, പുറം 16
3. കെ.എസ്. രവികുമാർ - ചെറുകഥ വാക്കും വഴിയും, പുറം 42

Sahityalokam

2001 November-December



T.M. Azis- Acrylic on canvas