ആവിഷ്കാരത്തിലെ ധ്വനിപാഠം-
വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങളിൽ
(സംശോധിതപ്പതിപ്പ്)

കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാലയിൽ ഡോക്ടർ ഓഫ് ഫിലോസഫി ബിരുദത്തിനുവേണ്ടി സമർപ്പിക്കുന്ന പ്രബന്ധം

ശ്രീലത ഇ.

തുഞ്ചൻസ്മാരക ഗവേഷണകേന്ദ്രം
തുഞ്ചൻപറമ്പ്, തിരൂർ
കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാല
ആഗസ്റ്റ് 2020

SUBTEXT OF CREATIVE MANIFESTATION IN THE DRAMAS OF VAYALA VASUDEVANPILLAI

(CORRECTED COPY)

Thesis sumbitted to the University of Calicut for the

Degree of Doctor of Philosophy

SREELATHA E.

THUNCHANSMARAKA GAVESHANAKENDRAM

THUNCHANPARAMBU, TIRUR

UNIVERSITY OF CALICUT

AUGUST 2020

ഡോ. ജൽസ എം.
മാർഗ്ഗദർശി
തുഞ്ചൻസ്മാരക ഗവേഷണകേന്ദ്രം
തിരൂർ, മലപ്പുറം 676 101

സാക്ഷ്യപത്രം

കോഴിക്കോട് സർവകലാശാലയിൽ ഡോക്ടർ ഓഫ് ഫിലോസഫി ബിരുദത്തിനായി സമർപ്പിക്കുന്ന **'ആവിഷ്കാരത്തിലെ ധ്വനിപാഠം-വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങളിൽ'** എന്ന ഈ പ്രബന്ധം ശ്രീലത ഇ. എന്റെ നിർദ്ദേശമനുസരിച്ച് നിർവഹിച്ച ഗവേഷണത്തിന്റെ രേഖയാണെന്ന് ഇതിനാൽ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

തുഞ്ചൻപറമ്പ്

26-08-2020

ഡോ. ജൽസ എം.

ശ്രീലത ഇ.
ഗവേഷക
തുഞ്ചൻസ്മാരക ഗവേഷണകേന്ദ്രം
തിരൂർ, മലപ്പുറം 676 101

സത്യപ്രസ്താവന

'ആവിഷ്കാരത്തിലെ ധ്വനിപാഠം-വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങളിൽ' എന്ന ഈ ഗവേഷണപ്രബന്ധം ഇതിനുമുൻപ് ഏതെങ്കിലും സർവ്വകലാശാലയുടെയോ അതുപോലെയുള്ള സ്ഥാപനത്തിന്റെയോ ബിരുദത്തിനോ മറ്റ് അംഗീകാരത്തിനോ സമർപ്പിച്ചിട്ടുള്ളതല്ലെന്ന് ഇതിനാൽ ബോധ്യപ്പെടുത്തിക്കൊള്ളുന്നു.

തുഞ്ചൻപറമ്പ്

26-08-2020

ശ്രീലത ഇ.

കൃതജ്ഞത

'ആവിഷ്കാരത്തിലെ ധ്വനിപാഠം-വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങളിൽ' എന്ന വിഷയത്തിലുള്ള എന്റെ ഗവേഷണത്തിന് അഞ്ച് വർഷത്തോളം ആദ്യഘട്ടത്തിൽ മാർഗ്ഗനിർദ്ദേശം നൽകി അകാലത്തിൽ പൊലിഞ്ഞുപോയ ഡോ.പി.വി.പ്രകാശ്ബാബു മാഷിനെ നന്ദിയോടെ സ്മരിക്കുന്നു. എന്റെ ഈ പ്രബന്ധം അദ്ദേഹത്തിനുള്ള സമർപ്പണ മായി കരുതുന്നു. തുടർന്ന് എന്റെ ഗവേഷണദൗത്യത്തെ ഏറ്റെടുക്കാൻ സന്മനസ്സ് കാട്ടു കയും പ്രബന്ധപൂർത്തീകരണത്തിനായി ആത്മവിശ്വാസവും മാർഗ്ഗനിർദ്ദേശവും കൃത്യ മായ ഇടപെടലുകളും നടത്തി ഏറെ സഹായിച്ച മാർഗ്ഗദർശി ഡോ.എം.ജൽസടീച്ചറോ ടുള്ള നന്ദിയും കടപ്പാടും വാക്കുകൾക്കതീതമാണ്. ഗവേഷണപ്രവർത്തനങ്ങൾക്ക് പിന്തു ണയ്ക്കുകയും എല്ലാവിധ സഹായങ്ങളും അനുവദിച്ചുതരുകയും ചെയ്ത ഗുരുവായൂർ ദേവസ്വം മാനേജ്മെന്റിനോടും ശ്രീകൃഷ്ണാകോളേജ് മുൻപ്രിൻസിപ്പാൾ പ്രൊഫ.ഡി.ജയ പ്രസാദ്സാറിനോടും എന്റെ സഹപ്രവർത്തകരോടും നന്ദി അറിയിക്കുന്നു. ഗവേഷണ വിഷയസ്സംബന്ധമായ വിവരങ്ങളും നിർദ്ദേശങ്ങളും തിരുത്തലുകളും നടത്തി കൂടെ നിന്ന ഡോ.സി.ആർ.രാജഗോപാലൻ, ഡോ.കെ.ജോയ്പോൾ, ഡോ.പി.ആർ.രാമചന്ദ്രൻ, ഡോ.കെ. എസ്.മിഥുൻ, വത്സല വാസുദേവൻപിള്ള, ലെജ.വി.ആർ. എന്നിവർക്കും നന്ദി പറയു ന്നു. ഗവേഷണത്തിന്റെ ആദ്യഘട്ടം പൂർത്തീകരിച്ച ശ്രീകേരളവർമ്മകോളേജ് മലയാള ഗവേഷണവിഭാഗത്തിനും കോളേജിലെ ലൈബ്രറി, ഓഫീസ് ജീവനക്കാർക്കും നന്ദി രേഖപ്പെടുത്തുന്നു. വളരെ സ്നേഹത്തോടെ തുഞ്ചൻസ്മാരകഗവേഷണകേന്ദ്രത്തിലേക്ക് എനിക്ക് പ്രവേശനം നൽകിയ ഡയറക്ടർ ഡോ.ചാത്തനാത്ത് അച്യുതനുണ്ണിസാറിനെ കൃതജ്ഞതയോടെ സ്മരിക്കുന്നു. ഗവേഷണത്തിനുവേണ്ട സൗകര്യങ്ങൾ ഒരുക്കിത്തന്ന തുഞ്ചൻസ്മാരകഗവേഷണകേന്ദ്രത്തിലെ ലൈബ്രേറിയൻ കമൽനാഥിനെയും മറ്റു ജീവന ക്കാരേയും നന്ദിപൂർവ്വം ഓർക്കുന്നു. ഗവേഷണസംബന്ധമായ പുസ്തകങ്ങൾ നൽകി സഹായിച്ച കേരള സാഹിത്യഅക്കാദമി ലൈബ്രറി, കേരള സംഗീതനാടക അക്കാദമി ലൈബ്രറി, വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള സ്മാരകഗവേഷണകേന്ദ്ര ലൈബ്രറി, മലയാള പഠനഗവേഷണകേന്ദ്രം ലൈബ്രറി, തൃശൂർ പബ്ലിക് ലൈബ്രറി, കാലിക്കറ്റ് യൂണി

വേഴ്സിറ്റി സി എച്ച് എം കെ ലൈബ്രറി, കണ്ണൂർ യൂണിവേഴ്സിറ്റി നീലേശ്വരം ക്യാമ്പസ് ലൈബ്രറി, ശ്രീകൃഷ്ണാകോളേജ് ലൈബ്രറി എന്നിവിടങ്ങളിലെ ജീവനക്കാരോടും വർഗ്ഗീസ് മാഷ്, പ്രകാശ് മാഷ് എന്നിവരോടും നന്ദി രേഖപ്പെടുത്തുന്നു. ഗവേഷണ ത്തിന്റെ ഓരോ ഘട്ടങ്ങളിലും ഒപ്പം ചേർന്നുനിന്ന് എനിക്ക് വേണ്ട പ്രോത്സാഹനവും ധൈര്യവും പകർന്നുതന്ന ജീവിതപങ്കാളി പി.രാജേഷിനോടുള്ള നന്ദി വാക്കുകൾക്ക തീതമാണ്. ഗവേഷണകാലത്ത് എഴുത്ത് പൂർത്തീകരിക്കുന്നതിൽ എല്ലാതലത്തിലും കൂടെനിന്ന അച്ഛനമ്മമാർ, മക്കളായ യദുകൃഷ്ണൻ, ഹരികൃഷ്ണൻ, കുടുംബാംഗങ്ങൾ എന്നിവരേയും നന്ദിയോടെ സ്മരിക്കുന്നു. ഈ പ്രബന്ധം മുഴുവൻ ക്ഷമയോടെ, ഭംഗി യോടെ ടൈപ്പ് ചെയ്ത് സഹായിച്ച പ്രഭ കാർത്തികേയനോടുള്ള നന്ദിയും വാക്കുകളിൽ ഒതുക്കിനിർത്താനാവുന്നതല്ല. പ്രബന്ധരചനയിൽ എന്നെ സഹായിച്ച പേരെടുത്ത് പരാ മർശിക്കാതെ പോയ എല്ലാ സുമനസ്സുകൾക്കും നന്ദി അറിയിക്കുന്നു. എല്ലാറ്റിനുമുപരി ജീവിതത്തിൽ എന്നെ ഇതുവരെയെത്തിച്ച ഗുരുവായൂരപ്പനു മുന്നിൽ ശിരസ്സ് നമിച്ചു കൊണ്ട് വാക്കുകൾക്കതീതമായ നന്ദിയും കൃതാർത്ഥയും രേഖപ്പെടുത്തുന്നു.

ശ്രീലത ഇ.

ഉള്ളടക്കം

ആമുഖം I-XII

അധ്യായം 1. ധ്വനിപാഠവും ആവിഷ്കാരവും 1–66

1.1 കാവ്യം-പാശ്ചാത്യപൗരസ്ത്യസങ്കല്പങ്ങളിൽ 1–5

1.2 ഭരതന്റെ നാട്യകലാദർശനവും രസസിദ്ധാന്തവും 5–9

1.3 ആനന്ദവർദ്ധനന്റെ ധ്വനിസങ്കല്പം 9–12

1.4 ധ്വനികാവ്യവും സമഗ്രപഠനത്തിന്റെ പ്രസക്തിയും 12–15

1.5 ഭാഷയിലെ വ്യതിരിക്തത ധ്വനിയിലൂടെ 15–17

1.6 കലയും സ്ഥലകാലങ്ങളും തമ്മിലുള്ള ധ്വനിബന്ധം 17–19

1.7 ധ്വനിദർശനം ഇതരകാവ്യസിദ്ധാന്തങ്ങളിൽ 19

1.7.1 ധ്വനിയും ഇതരപൗരസ്ത്യസിദ്ധാന്തങ്ങളും 19–22

1.7.2 ധ്വനിസങ്കല്പനം പാശ്ചാത്യസൈദ്ധാന്തികരിൽ 22–26

1.8 സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിയുടെ ധ്വനിപാഠസങ്കല്പം 26–30

1.9 ധ്വനിപാഠപഠനങ്ങളുടെ പ്രസക്തിയും പ്രാധാന്യവും 31–32

1.10 നാടകകൃത്ത്, സംവിധായകൻ, നടൻ, നാടകവേദി-
പരീക്ഷണങ്ങളും പരിവർത്തനങ്ങളും സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിക്ക്
മുൻപ് 32–37

1.11 സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിയുടെ തത്വങ്ങളും പ്രയോഗങ്ങളും 37

1.11.1 ദൃശ്യാവിഷ്കാരപദ്ധതി 37–40

1.11.2 വൈകാരികസന്ദർഭം (Unit), ലക്ഷ്യം (Objective),
വിശേഷലക്ഷ്യം (Super Objective) 41–43

1.11.3 അനുരൂപീകരണം (Adaptation) 43

1.11.4 മാസ്മരസങ്കല്പം (Magic If), രംഗസത്ത (Scenic Truth) 43–45

1.12 ധ്വനിപാഠസങ്കല്പനങ്ങളും ശൈലീകൃത
നാടകാവതരണരീതിയും 45–48

1.13 ആവിഷ്കാരധ്വനിപാഠം 48–52

1.13.1 ആവിഷ്കരണസാധ്യതകൾ ധ്വനിപാഠത്തിലൂടെ 52

1.13.1.1 പ്രോമിത്യൂസ് ബൗണ്ട് (Prometheus Bound) 52-54

1.13.1.2 ഈഡിപ്പസ് രാജാവ് (Oedipus) 54-56

1.13.1.3 മാക്ബത്ത് (Macbeth) 56-58

1.13.1.4 അഭിജ്ഞാനശാകുന്തളം 58-60

അധ്യായം 2. ധ്വനിപാഠസങ്കല്പനം വയലായ്ക്കു മുൻപ് 67-137

2.1 കേരളീയ ദൃശ്യകലാപാരമ്പര്യം 19-ാം നൂറ്റാണ്ടിനു മുൻപ് - ഒരു സാമാന്യവിവരണം 68-71

2.2 നാടകപരിഭാഷകൾ 71-78

2.3 സംഗീതനാടകങ്ങൾ-ഒരു ജനകീയ ദൃശ്യകല 78-81

2.4 സ്വതന്ത്രനാടകങ്ങൾ 81-82

2.5 സാമുദായിക നാടകങ്ങളും രാഷ്ട്രീയനാടകങ്ങളും 82-86

2.6 മലയാളനാടകഭാവുകത്വം പരീക്ഷണങ്ങളും പരിവർത്തനങ്ങളും 86-88

2.6.1. രൂപപരം 88-100

2.6.2. പ്രമേയപരം 100-107

2.6.3. അവതരണപരം 107-116

2.6.4. ഭാഷാപരം 116-123

2.6.5. കഥാപാത്രകേന്ദ്രീകൃതം 123-131

2.6.6. രൂപാന്തരീകരണം 132-134

2.7 ആവിഷ്കാരത്തിന്റെ നവപരീക്ഷണങ്ങൾ- വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള 134-136

അധ്യായം 3. വയലാനാടകങ്ങളിലെ ധ്വനിപാഠാവിഷ്കരണം പ്രതീകാത്മകതയിലൂടെ 138-246

3.1 ഇതിവൃത്തവും രൂപഘടനയും 141-171

3.2 കഥാപാത്രങ്ങൾ 171-198

3.3 മിത്ത് 198-212

3.4 ബിംബം 212-225

3.5 ചിഹ്നം 225-236

3.6 രംഗസജ്ജീകരണം 236-244

അധ്യായം 4.	**വയലാനാടകങ്ങളിലെ ധ്വനിപാഠാനന്തരനാടക ചിന്തകളും സ്ഥലകാലാവിഷ്കരണങ്ങളും**	**247–306**
4.1	**ഭാവാത്മകാവിഷ്കാരത്തിലെ ധ്വനിപാഠചിന്തകൾ**	**249–263**
4.2	**അന്യവത്ക്കരണവും ധ്വനിപാഠചിന്തകളും**	**263–287**
4.3	**ധ്വനിപാഠം സ്ഥലകാലാവിഷ്കരണത്തിലൂടെ**	**287–306**
ഉപസംഹാരം		**307–316**
ഗ്രന്ഥസൂചി		**316–336**

ആമുഖം

കാവ്യവിഷയവും അതിന്റെ ആവിഷ്കാരരീതികളും പൗരസ്ത്യവും പാശ്ചാത്യവുമായ കാവ്യചിന്താപദ്ധതികളിൽ നിരന്തരം പരിചിന്തനം ചെയ്യപ്പെട്ട വിഷയമായിരുന്നു. ദേശ കാലവ്യത്യാസങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് ഉള്ളടക്ക-ആവിഷ്കാരങ്ങൾക്ക് സംഭവിച്ച പരിണാമ ഭേദങ്ങളെ വിശകലനം ചെയ്യുന്ന നിരവധി പഠനങ്ങൾ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. ജീവിതനൈരന്ത ര്യങ്ങളെ അനുകരണസാധ്യതകളിലൂടെ ആവിഷ്കരിക്കുക എന്നത് എക്കാലവും സാഹി ത്യത്തിന്റെ വിഷയമായിരുന്നു. എന്നാൽ ഇവയുടെ ആവിഷ്കരണരീതികൾ എഴുത്തു കാരനും സന്ദർഭങ്ങൾക്കുമനുസരിച്ച് വ്യത്യാസപ്പെട്ടുനിന്നിരുന്നു. പൗരസ്ത്യസൈദ്ധാ ന്തികരായ ദണ്ഡി, വാമനൻ, കുന്തകൻ, ആനന്ദവർദ്ധനൻ എന്നിവരെല്ലാം വ്യത്യസ്തമായ ആവിഷ്കാരസാദ്ധ്യതകളെക്കുറിച്ച് വിചിന്തനം ചെയ്തിട്ടുള്ളവരാണ്. വാമനന്റെ 'രീതി' യും ദണ്ഡിയുടെ 'മാർഗ്ഗ'വും ദേശത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കിക്കൊണ്ടുള്ള ആവിഷ്കാര സാദ്ധ്യതകളെ അവതരിപ്പിച്ചു. എന്നാൽ കുന്തകന്റെ 'വക്രോക്തി' ഇതിൽനിന്നും വ്യത്യ സ്തമാണ്. അത് എഴുത്തുകാരന്റെ ആത്മനിഷ്ഠതലത്തിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി ഉക്തി വൈചിത്ര്യങ്ങളെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ള പാഠമാറ്റത്തെയും അതിന്റെ ആവിഷ്കാര രീതികളെയുംക്കുറിച്ചുമാണ് ചർച്ച ചെയ്തത്. ആനന്ദവർദ്ധനൻ 'ധ്വനിസിദ്ധാന്ത'ത്തി ലൂടെ പറഞ്ഞുവെച്ചതും വിഷയത്തെ ധ്വന്യാത്മകമായി ആവിഷ്കരിക്കേണ്ട ആവശ്യക തയെക്കുറിച്ചാണ്. പാശ്ചാത്യസൈദ്ധാന്തികനായ സസ്സ്യൂർ (**Ferdinand De Saussure 1857-1913**) 'പരോൾ' (**Parole**) എന്ന ചിന്തയിലൂടെ ഭാഷയുടെ അനന്തമായ പ്രയോഗസാദ്ധ്യത കളെക്കുറിച്ച് പറഞ്ഞപ്പോൾ ചോംസ്കി (**Noam Chomsky**) ലാഗ്വേജ് പെർഫോമൻസി ലൂടെ (**Language Performance**) അവതരിപ്പിച്ചത് ഭാഷാജ്ഞാനപരമായ വ്യത്യസ്ത പ്രയോഗങ്ങളെ സംബന്ധിച്ചാണ്. കാലഗണനയെടുത്ത് പരിശോധിച്ചാൽ 'എന്ത് പറ യുന്നു' എന്നതിന് പ്രാധാന്യം നൽകിയിരുന്ന ക്ലാസിക്കാലഘട്ടവും തുടർന്ന് 'എങ്ങനെ പറയണ'മെന്നതിൽ ശ്രദ്ധ കേന്ദ്രീകരിച്ചിരുന്ന കാല്പനികകാലഘട്ടവും അതിന്റെ തുടർച്ചയും കാണാൻ സാധിക്കും.

അലങ്കാരങ്ങൾ, വൃത്തങ്ങൾ എന്നിവയുടെ അമിതമായ പ്രയോഗത്തിൽനിന്നും വ്യത്യ സ്തമായി വ്യംഗ്യഭംഗി സൃഷ്ടിക്കാൻ ഉതകുന്നവിധത്തിലുള്ള പ്രതീകങ്ങളും ബിംബ

ങ്ങളും എഴുത്തുകാർ സ്വീകരിച്ചു. അമൂർത്തമായവയെ മൂർത്തബിംബങ്ങളിലൂടെ ആവിഷ്കരിക്കുക, നിത്യവ്യവഹാരസന്ദർഭങ്ങളെ അപരിചിതമാക്കി കലാത്മകതയിലൂടെ ആവിഷ്കരിക്കുക എന്നിങ്ങനെയുള്ള പ്രകാശനരീതികളിലും അതിലൂടെ സംജാതമാകുന്ന നവ്യാനുഭവങ്ങളിലും എഴുത്തുകാർ ശ്രദ്ധ കേന്ദ്രീകരിച്ചു. രൂപഘടനയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം കവിത, നാടകം, നോവൽ, ചെറുകഥ, ഉപന്യാസം എന്നിങ്ങനെയുള്ള ആവിഷ്കാരരീതികളും എഴുത്തുകാർ സ്വീകരിക്കുകയുണ്ടായി. ഈ സാഹിത്യരൂപങ്ങളെ പ്രധാനമായും ആഖ്യാനസാഹിത്യം, ഭാവാത്മകസാഹിത്യം, ക്രിയാംശപ്രധാനമായ സാഹിത്യം എന്നീ വിഭാഗങ്ങളിലായി ഉൾപ്പെടുത്താവുന്നതാണ്. ഇതിൽ ക്രിയാംശപ്രധാനമായ സാഹിത്യരൂപം എന്ന നിലയിൽ നാടകം വേറിട്ടുനിന്നു. അതിനുപുറമെ രചന, രംഗം, രസികൻ എന്നീ മൂന്ന് ഘടകങ്ങളും ഏകയോഗമായി ഇഴുകിച്ചേരുന്നു എന്നതും നാടകത്തിന്റെ പ്രത്യേകതയാണ്. സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെ നാടകകൃത്ത് പകർത്തിവെയ്ക്കുന്ന സ്വകീയാനുഭവത്തെ ദൃശ്യവത്കരിച്ച് പ്രേക്ഷകരിലേക്ക് സംക്രമിപ്പിക്കുന്ന രീതിയിലാണ് നാടകം അർത്ഥസാക്ഷാത്ക്കാരം നേടുന്നത്. ഇതിൽനിന്നും നാടകത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം രചിതപാഠാവിഷ്കരണവും രംഗപാഠാവിഷ്കരണവും ഉണ്ടെന്നത് സ്പഷ്ടമാകുന്നു. നാടകചരിത്രം പരിശോധിച്ചാൽ ആദ്യകാലങ്ങളിൽ സാഹിത്യത്തിന്റെ രൂപഘടനയ്ക്ക് നൽകിയിരുന്ന അമിതപ്രാധാന്യവും ബാഹ്യമോടികളിൽ മാത്രം ശ്രദ്ധ കേന്ദ്രീകരിച്ചുകൊണ്ടുള്ള രംഗപ്രയോഗരീതികളുമാണ് കാണാൻ കഴിയുക. പ്രശ്നങ്ങളുടെയും സന്ദർഭങ്ങളുടെയും സന്ധിപ്രതിസന്ധികളുടെയും അപഗ്രഥനത്തിലൂടെ ജീവിതനിയമങ്ങളുടെ വൈരുധ്യാത്മകതയുടെ വേദിയാക്കി നാടകത്തെ ആവിഷ്കരിക്കുകയെന്ന പുതുചിന്തകൾ പിന്നീട് കടന്നുവരികയുണ്ടായി. ഇതിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് നാടകസാഹിത്യത്തെയും രംഗപ്രയോഗസാധ്യതകളെയും കുറിച്ച് ഗൗരവമായി ചിന്തിക്കാൻ നാടകചിന്തകർ തുടങ്ങിയത്. തുടർന്ന് വൈദേശികവും പ്രാദേശികവുമായ നിരവധി പ്രസ്ഥാനങ്ങളും നവീനനാടകസങ്കേതങ്ങളും നാടകവേദികളും സംജാതമായി. പാഠവും ധ്വനിപാഠാധിഷ്ഠിതമായ പാഠവ്യാഖ്യാനങ്ങളും ആവിഷ്കാരതലങ്ങളിൽ പ്രസക്തമായി. പ്രമേയം, കഥാപാത്രങ്ങൾ, സംഭാഷണങ്ങൾ, രംഗപശ്ചാത്തലങ്ങൾ, ചിഹ്നങ്ങൾ എന്നിവയിലെല്ലാം നാടകകൃത്ത് നിഗൂഹനം ചെയ്തിരിക്കുന്ന വിവിധങ്ങളായ അർത്ഥതലങ്ങളെ കണ്ടെത്തുകവഴി വ്യത്യസ്തങ്ങളായ വ്യാഖ്യാനപാഠങ്ങളെ ആവിഷ്കരിക്കാൻ കഴിയു

മെന്ന രീതി കടന്നുവന്നു. ഇത് അരങ്ങിന്റെ വിവിധ സാധ്യതകളിലേക്കുകൂടി വഴിതുറന്നുവെന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. പ്രശസ്ത റഷ്യൻ നാടകചിന്തകനായ കോൺസ്റ്റാന്റിൻ സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി (**Constantin Stanislavski, 1863-1938**)യുടെ ധ്വനിപാഠ (**Subtext**) ചിന്തകൾ ആണ് ഇതിന് അടിസ്ഥാനമായി വർത്തിച്ചത്. നാടകകൃത്ത് കൃതിയിലൂടെ ആവിഷ്കരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന അർത്ഥതലങ്ങളെ കണ്ടെത്തി അതിന് ധ്വനിപാഠാധിഷ്ഠിതമായ രംഗപാഠം സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുക എന്നത് നാടകാവതരണത്തിന്റെ ലക്ഷ്യമായി നാടകപ്രതിഭകൾ വിലയിരുത്തിത്തുടങ്ങി എന്നതായിരുന്നു സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിയുടെ 'ധ്വനിപാഠ'ചിന്തയിലൂടെ നാടകരംഗത്ത് വന്ന പ്രധാനമായ മാറ്റം. സംവിധായകൻ, നടൻ, അരങ്ങ് എന്നീ ഘടകങ്ങൾ ഈ ലക്ഷ്യസാക്ഷാത്ക്കാരത്തിനുള്ള അവശ്യഘടകങ്ങളായി മാറി. പ്രതീകങ്ങൾ, ആംഗികചലനങ്ങൾ, വ്യാക്ഷേപകശബ്ദങ്ങൾ, ചിഹ്നസൂചനകൾ, മനോഭാവങ്ങൾ എന്നിവയിലൂടെയെല്ലാം സംവദിക്കുന്ന വാഗാതീതമായ നടനഭാഷയെ അരങ്ങിൽ ആവിഷ്കരിക്കുന്നതിനുള്ള തീവ്രപരിശ്രമങ്ങൾ ഉണ്ടായി.

സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിയൻ ചിന്തകളുടെ സ്വാധീനഫലമായി അവയുടെ തുടർച്ചയെന്നോണം നാടകവേദിയിൽ രൂപത്തിലും ഭാവത്തിലും സങ്കേതങ്ങളിലും സങ്കല്പങ്ങളിലും നിരവധി പരീക്ഷണങ്ങളും പരിവർത്തനങ്ങളും ഉണ്ടായി. ധ്വന്യാത്മകമായ രംഗചലനങ്ങളിലൂടെയും സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെയും മറ്റും യഥാതഥവും മനഃശാസ്ത്രപരവുമായ തലങ്ങളെ അവതരിപ്പിച്ച എക്സ്പ്രഷണിസ്റ്റ് നാടകങ്ങൾ, അന്റോണിയൻ അർത്താഡിന്റെ (**Antonin Arnand 1896-1948**) ക്രൗര്യനാടകങ്ങൾ (**Theatre of Cruelty**) ബ്രഹ്തിന്റെ (**Bertolt Brecht 1898-1956**) എപ്പിക് നാടകങ്ങൾ (**Epic Theatre**) യൂജിൻ അയനെസ്കോയുടെ (**Eugene Ionesco 1909-1994**) അബ്സേർഡ് നാടകങ്ങൾ (**Absurd Theatre**), ഗ്രോട്ടോവ്സ്കിയുടെ (**Jerzy Grotoswsky 1933-1999**) ദരിദ്രനാടകവേദി (**Poor Theatre**), ജൂലിയൻ ബെക്കിന്റെയും (**Julian Beck 1925-1985**) ജെഡിത് മലീനയുടെയും (**Judith Malina 1926-2015**) ജീവനാട്യവേദി (**Living Theatre**), റോബർട്ട് വിൽസന്റെ (**Robert Wilson**) പ്രതിമാനനാട്യവേദി (**Theatre of Images**) എന്നിങ്ങനെ നിരവധി പരീക്ഷണനാടകങ്ങളാൽ സമ്പന്നമായ നാടകവേദിയെയാണ് പിന്നീടുള്ള കാലഘട്ടങ്ങളിൽ കടന്നുവന്നത്. ഓരോ നാടകവേദിക്കും അതിന്റേതായ സങ്കല്പങ്ങൾ നിലനിൽക്കുമ്പോൾ തന്നെ അവയ്ക്കെല്ലാം അന്തർധാരയായി സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിയുടെ ധ്വനിപാഠം എന്ന ചിന്ത വർത്തിക്കുന്നതായി കാണാം.

ലോകനാടകവേദിയിലുണ്ടായ പ്രധാന പരീക്ഷണങ്ങളെല്ലാം ഭാരതീയനാടകവേദി യെയും കേരളീയനാടകവേദിയെയും സ്വാംശീകരിച്ചതായി നാടകചരിത്രം സാക്ഷ്യപ്പെ ടുത്തുന്നു. ഇരുപതാംനൂറ്റാണ്ടോടെ സാമൂഹ്യ-രാഷ്ട്രീയ-സാമുദായിക-സാംസ്കാരിക തലങ്ങളിൽ വേണ്ട പരിഷ്കരണത്തെ ഉയർത്തിപ്പിടിക്കുന്ന നിരവധി നാടകങ്ങൾ ഉദയം ചെയ്തു. 1940-കൾക്ക് ശേഷമുണ്ടായ പരീക്ഷണനാടകങ്ങളിലൂടെയാണ് നൂതനവും ഗൗരവാവഹവുമായ രചനാസംവിധാനവും രംഗസംവിധാനവും മലയാളനാടകങ്ങളിലു ണ്ടാവുന്നത്. ആധുനികതയിൽ ഊന്നിനിന്നുകൊണ്ടുള്ള ഇത്തരം നാടകങ്ങളിൽ പലതും ധ്വനിപാഠസമഗ്രതയാൽ സമ്പന്നമായിരുന്നു. മലയാളനാടകത്തിലെ ആദ്യത്തെ പരീക്ഷണ നാടകമെന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കുന്ന പുളിമാന പരമേശ്വരൻപിള്ളയുടെ 'സമത്വവാദി'യിൽ നിന്ന് തുടങ്ങി 1970-കളിൽ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയിലെത്തുമ്പോൾ മലയാള നാടകഭാവുകത്വം നിരവധി പരിവർത്തനങ്ങൾക്ക് വിധേയമായിട്ടുള്ളായി കാണാം. പ്രയോ ഗങ്ങളുടെ വാച്യാർത്ഥങ്ങൾക്കുപരി 'ധ്വനിപാഠ'തലങ്ങളിലേക്ക് രചനാരീതിയും അരങ്ങ് സാധ്യതകളും വികസിച്ച് ആവിഷ്കാരതലങ്ങളിൽ പുതിയമാനങ്ങൾ തേടുന്ന കാഴ്ച വയലായുടെ നാടകങ്ങളിൽ ദർശിക്കാം. വയലാ എന്ന നാടകകൃത്ത് കൃതിയിൽ സന്നിവേ ശിപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന സുപ്രധാന ഘടകങ്ങളെ കണ്ടെത്തി ധ്വനിപാഠാവിഷ്കരണം സുസാധ്യ മാക്കിയിരിക്കുന്നതെങ്ങനെയെന്ന വിലയിരുത്തലാണ് പ്രബന്ധത്തിൽ പ്രധാനമായും നടത്തുന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ 'ആവിഷ്കാരത്തിലെ ധ്വനിപാഠം' എന്ന പ്രബന്ധ ശീർഷകഭാഗം അർത്ഥപൂർണ്ണമായി നിലകൊള്ളുന്നു എന്ന് വിചാരിക്കുന്നു.

പഠനലക്ഷ്യം

നാടകമെന്ന കലാരൂപം പൂർണ്ണമാകുന്നത് അവതരണത്തിലൂടെയാണെന്ന നാട്യ ചിന്തയ്ക്ക് അടിസ്ഥാനം നാടകം ആഖ്യാനപ്രധാനത്തേക്കാളുപരി ക്രിയാംശപ്രധാന മാണെന്നതാണ്. എന്നാൽ ക്രിയാംശവികാസത്തിന്റെ ഓരോ ഘട്ടത്തിലും ഉരുത്തിരിഞ്ഞു വരുന്ന ധ്വനിപാഠങ്ങളെ കണ്ടെത്തുന്നതിന് രചിതപാഠത്തിന്റെ (literary Text) വിപുലീ കരണം പ്രധാനമാണ്. ഇത് കൃതിയുടെ വ്യത്യസ്തങ്ങളായ വ്യാഖ്യാനങ്ങൾക്കും രചിത പാഠത്തിൽനിന്നും അരങ്ങിന്റെ ആവിഷ്കാരത്തിനുതകുന്ന ഒരു അവതരണപാഠത്തെ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്നതിനും സാധ്യതകളൊരുക്കുന്നു. ഇത്തരം അരങ്ങ് സാധ്യതകളെ പ്രയോഗവത്ക്കരിക്കുന്നതിനായി വയലാ തന്റെ കൃതികളിൽ സന്നിവേശിപ്പിക്കുകയും

സമന്വയിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തിട്ടുള്ള ധ്വനിഘടകങ്ങളെ കണ്ടെത്തുകയാണ് പ്രബന്ധത്തിന്റെ പ്രധാനലക്ഷ്യം. രംഗാവതരണസാധ്യതകളെ പരിപോഷിപ്പിക്കുന്നതിനായി വയലാ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്ന പ്രതീകങ്ങൾ, സ്ഥലം, കാലം, ഇതരനാടകസങ്കേതങ്ങൾ എന്നീ ഘടകങ്ങളിലേക്ക് പഠനത്തെ കേന്ദ്രീകരിച്ചുകൊണ്ട് കൃതികളെ ധ്വനിപാഠാപഗ്രഥനത്തിന് വിധേയമാക്കുന്നു. അതിലൂടെ കൃതിയിൽ അന്തർലീനമായ സാമൂഹികവും രാഷ്ട്രീയവും ധാർമ്മികവും ദാർശനികവുമായ സമസ്യകളെ കണ്ടെത്തുന്നതും പ്രബന്ധലക്ഷ്യമാണ്.

പഠനമേഖല

ഭാരതീയാലങ്കാരികന്മാർ വാക്കുകൾക്ക് നൽകിയിരിക്കുന്ന മൂന്ന് ശബ്ദവ്യാപാരങ്ങളിൽ ഏറ്റവും ശ്രേഷ്ഠമെന്ന് കരുതുന്ന വ്യഞ്ജനാവ്യാപാരത്തോട് ചേർന്നു നിൽക്കുന്നതാണ് കോൺസ്റ്റാന്റിൻ സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിയുടെ ധ്വനിപാഠസങ്കല്പനം. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ആനന്ദവർദ്ധനന്റെ ധ്വനിചിന്തകളെ സാമാന്യമായി വിശകലനം ചെയ്തുകൊണ്ടാണ് സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിയുടെ ധ്വനിപാഠസങ്കല്പനത്തെ വിശദമായി പ്രബന്ധത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിയുടെ നാടകചിന്തകളെ ക്രോഡീകരിക്കാൻ പ്രധാനമായും അവലംബമാക്കിയിട്ടുള്ളത് അദ്ദേഹത്തിന്റെ തന്നെ **My Life in the Art (1924), An Actor Prepares (1926), Building A Character (1938), Creating A Role (1957)** എന്നീ ഗ്രന്ഥങ്ങളാണ്.

തുടർന്ന് പാശ്ചാത്യ-പൗരസ്ത്യനാടകവേദിയിലെ സുപ്രധാനങ്ങളായ ചുരുക്കം നാടകങ്ങളിലും ആധുനികമലയാളനാടകവേദിക്ക് അടിത്തറ പാകിയ തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകകൃതികളിലും വ്യത്യസ്ത തോതിൽ എങ്ങനെയെല്ലാം ധ്വനിപാഠസങ്കല്പനം കടന്നുവരുന്നുണ്ടെന്നതിനെക്കുറിച്ച് താരതമ്യപഠനം നടത്തുന്നു. അതിനുശേഷം വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങളെ പ്രധാന ഭൂമികയായി സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ട് നാടകകൃതിയിൽ ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്ന പ്രതീകാത്മകാർത്ഥങ്ങളെ കണ്ടെത്തി അവ എപ്രകാരം ദേശകാലാതീതമായ ധ്വനിപാഠതലങ്ങളിലേക്ക് വികസിക്കുന്നുണ്ടെന്ന അന്വേഷണത്തിലേക്ക് പഠനത്തെ പ്രധാനമായും കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നു. ഇതിവൃത്തം, രൂപഘടന, കഥാപാത്രം, ബിംബം, മിത്ത്, ചിഹ്നം, രംഗപ്രയോഗം എന്നീ ഘടകങ്ങളിലേക്കാണ് പഠനമേഖലയെ പ്രധാനമായും വ്യാപിപ്പിക്കുന്നത്. വയലായുടെ നാടകങ്ങളിൽ സ്ഥലകാലങ്ങൾ

ധ്വനിപാഠസമഗ്രമായി ആവിഷ്കരിക്കുന്ന രീതിയെയും പ്രബന്ധത്തിൽ പഠനവിധേയമാക്കുന്നുണ്ട്. അതോടൊപ്പംതന്നെ സംഭാഷണങ്ങൾ, രംഗസൂചനകൾ എന്നീ തലങ്ങളെ കേന്ദ്രീകരിച്ചുകൊണ്ട് ഭാവാത്മക (Expressionism) നാടകസങ്കല്പം, ബ്രഹ്തിന്റെ അന്യവത്ക്കരണസിദ്ധാന്തം തുടങ്ങീ ധ്വനിപാഠാനന്തരചിന്തകൾ വയലായുടെ നാടകങ്ങളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നതെങ്ങനെയെന്നും അന്വേഷണവിധേയമാക്കുന്നു. അതിനായി വയലായുടെ വിശ്വദർശനം (1975), തുളസീവനം (1979), അഗ്നി (1982), കുചേലഗാഥ (1988), അകത്താരോ...! (2008), ആണ്ടുബലി (2009) എന്നീ നാടകങ്ങളെ വിശദപഠനത്തിന് വിധേയമാക്കുന്നു. ഇതോടൊപ്പംതന്നെ വരവേല്പ് (1972), ഉടമ്പടി (2012) എന്നീ നാടകങ്ങളും ഒരു പക്ഷിക്കുഞ്ഞിന്റെ മരണം, കാളപ്പോര്, യാത്ര, പാമ്പ്, കിരീടം, തോണി, വൈകിവന്ന വെളിച്ചം, സ്മാരകം (ഒരു പക്ഷിക്കുഞ്ഞിന്റെ മരണം 1992) എന്നീ ഏകാങ്കങ്ങളെയും തിരകൾ, ഒരേ ഒരു കളി, തേൻകനി, ഉത്സവം (കുഞ്ഞിച്ചിറകുകൾ 1994), സ്വർണ്ണകൊക്കുകൾ, വിടരാൻ മടിക്കുന്ന പൂക്കൾ (സ്വർണ്ണകൊക്കുകൾ 1999) എന്നീ ബാലനാടകങ്ങളെയും സന്ദർഭങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് പഠനവിധേയമാക്കുന്നുണ്ട്.

പഠനപ്രസക്തി

അരങ്ങ്സാധ്യതകളും ആ സാധ്യതകളെ പ്രയോഗക്ഷമമാക്കുന്ന രചിതപാഠവും പരസ്പരപൂരകങ്ങളായി നിലകൊള്ളുമ്പോഴാണ് അവതരണപാഠം പൂർണമാകുന്നത്. രചിതപാഠത്തിന്റെ ആന്തരികതലവുമായി ഇത് ഇഴചേർന്നുനിൽക്കുന്നു. അതുകൊണ്ട് തന്നെ രചിതപാഠത്തെ കേന്ദ്രീകരിച്ചുകൊണ്ടുള്ള പഠനങ്ങൾക്ക് പ്രസക്തിയുണ്ട്. കാരണം നാടകസാഹിത്യത്തിനും അവതരണത്തിനും നിരവധി സാധ്യതകൾ തുറന്നിടുന്ന കൃതികളാണ് ഏതൊരു നാടകവേദിക്കും അടിസ്ഥാനമായി വർത്തിക്കുന്നത്. മലയാളനാടകവേദിയുടെ പ്രധാന വെല്ലുവിളി ഇത്തരത്തിൽ ഗുണമേന്മയുള്ള കൃതികളുടെ അഭാവവും ഉള്ളതിൽത്തന്നെ ധ്വനിപാഠാധിഷ്ഠിതവ്യാഖ്യാനങ്ങളുടെ കുറവുമാണ്. ഇത് നാടകവേദിയുടെ ആരോഗ്യകരമായ വളർച്ചയ്ക്ക് വിഘാതം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ഈ സാഹചര്യത്തിലാണ് വയലാനാടകങ്ങളുടെ രചിതപാഠത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ള ധ്വനിപാഠപഠനത്തിന് പ്രാധാന്യം കൈവരുന്നത്.

രംഗാവതരണസാധ്യതകളെ പരിപോഷിപ്പിക്കുന്നതിനായി നാടകകൃത്ത് കൃതിയിൽ സന്നിവേശിപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന പ്രമേയം, ഇതിവൃത്തം, കഥാപാത്രങ്ങൾ, സംഭാഷണങ്ങൾ,

രംഗചലനങ്ങൾ, രംഗനിർദ്ദേശങ്ങൾ, രംഗസാമഗ്രികൾ എന്നിങ്ങനെ നിരവധി നാടകഘടക ങ്ങൾ പാഠവ്യതിയാനപഠനത്തിൽ നവീനാർത്ഥസമ്പന്നമായിത്തീരാറുണ്ട്. അതുകൊണ്ടു തന്നെ നാടകകൃതിയെ ധ്വനിപാഠവിശകലനത്തിന് വിധേയമാക്കുമ്പോൾ അത് അരങ്ങിന്റെ അനന്തസാധ്യതകളിലേയ്ക്കു കൂടിയാണ് വ്യാപിക്കപ്പെടുന്നത്. വയലാനാടകങ്ങളെ ക്കുറിച്ചുള്ള ധ്വനിപാഠപഠനങ്ങൾ ഈ സാഹചര്യത്തിലാണ് പ്രസക്തമാകുന്നത്. വയലാ നാടകങ്ങളുടെ രചിതപാഠത്തെ ധ്വനിപാഠതലത്തിൽ പഠനവിധേയമാക്കുന്ന ഗവേഷണ പ്രബന്ധങ്ങളൊന്നുംതന്നെ ശ്രദ്ധയിൽ പെട്ടിട്ടില്ല. വയലാനാടകങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള ചുരുക്കം ചില പഠനങ്ങളിലാകട്ടെ പരോക്ഷപാഠസൂചനകൾ നാമമാത്രമായി പ്രതിപാദിച്ചുപോകുന്ന രീതിയാണ് നടന്നിട്ടുള്ളത്. അതുകൊണ്ട് **"ആവിഷ്കാരത്തിലെ ധ്വനിപാഠം-വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങളിൽ"** എന്ന പ്രബന്ധം പ്രസക്തമായി തീരുന്നു.

പഠനരീതി

റഷ്യൻ നാടകചിന്തകനായ കോൺസ്റ്റാന്റിൻ സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിയുടെ ധ്വനിപാഠ (Subtext)ചിന്തയെ അടിസ്ഥാനമാക്കി വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങളെ പാഠാ പഗ്രഥനം ചെയ്യുന്ന രീതിയാണ് പ്രബന്ധത്തിൽ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി യുടെ ഈ സിദ്ധാന്തത്തെ നാടകപാഠത്തിലൂന്നി അപഗ്രഥനം ചെയ്യുന്നതിലൂടെ രംഗാവ തരണസാധ്യതകളെക്കൂടി വികസിപ്പിക്കുന്ന രീതിയിലാണ് പ്രബന്ധപഠനം നിർവ്വഹി ച്ചിട്ടുള്ളത്. ഇതിന് സഹായകരമാകുന്ന രീതിയിൽ നാടകകൃത്ത് കൃതിയെ ധ്വനിപാഠ സമ്പന്നമാക്കുന്നതിന് സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ള അടിസ്ഥാനരീതികളെ നിർധാരണം ചെയ്യുന്ന തിന് പാശ്ചാത്യപൗരസ്ത്യ അർത്ഥവിചാരങ്ങളെ അവലംബിക്കുന്നുണ്ട്. ഇതോടൊപ്പം തന്നെ ഇതിവൃത്തം, രൂപഘടന, കഥാപാത്രം, ബിംബം, മിത്ത്, ചിഹ്നം, രംഗപ്രയോഗം എന്നീ ഘടകങ്ങളിലൂടെ കൃതിയിൽ അന്തർലീനമായിരിക്കുന്ന ധ്വനിതലങ്ങളെ പ്രതീ കാത്മകതലങ്ങളിൽ വിശകലനം ചെയ്യുന്ന രീതിയും സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. സാമൂഹിക ശാസ്ത്രം, സ്ത്രീപക്ഷചിന്തകൾ, പരിസ്ഥിതിശാസ്ത്രം, മനഃശ്ശാസ്ത്രം, ഫോക്‌ലോർ തുടങ്ങി വൈജ്ഞാനികമേഖലകളിലെ പ്രധാന ചിന്തകളെയും പഠനസന്ദർഭങ്ങൾക്കനു സരിച്ച് അനുബന്ധമായി സ്വീകരിക്കുന്നു. പ്രബന്ധമെഴുത്തിന്റെ രീതിശാസ്ത്രത്തിനായി എം.എൽ.എ. ഹാന്റ്ബുക്കിന്റെ എട്ടാം എഡിഷനാണ് അവലംബിച്ചിരിക്കുന്നത്.

പൂർവ്വപഠനങ്ങൾ

സ്റ്റാനിസ്ലാവിസ്കിയുടെ നാടകചിന്തകളെ ക്രോഡീകരിച്ചുകൊണ്ടുള്ള പഠനങ്ങൾ പാശ്ചാത്യഭാഷയിൽ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. അതിൽ പ്രധാനമാണ് ഡേവിഡ് അലന്റെ (**David Allen**) **Stanislavski for Beginners**', 'ഓക്സന കോർനെവ' (**Oksana Korneva**)യുടെ '**Konstantin Stanislavsky-Selected Works**' എന്നീ കൃതികൾ. എന്നാൽ മലയാളഭാഷയിൽ സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിയുടെ ധ്വനിപാഠമുൾപ്പടെയുള്ള നാടകചിന്തകളെ സമഗ്രമായി പ്രതിപാദിക്കുന്ന മൗലികരചനകളൊന്നും തന്നെ ഉണ്ടായിട്ടില്ല. ധ്വനിപാഠചിന്തയെ നാമമാത്രമായി സൂചിപ്പിച്ചുപോകുന്ന രീതിയാണ് മലയാളത്തിലെ നാടകസംബന്ധമായ ഗ്രന്ഥങ്ങളിലും മറ്റും കാണാനാകുന്നത്. ജി.ശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ 'സംവിധാനം:നൂതനസമീപനം' (രംഗാവതരണം 1997), കെ.ജോയ്പോളിന്റെ 'ധ്വനിപാഠം ആധുനികമലയാളത്തിൽ' (2002), വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ 'ഒരു നാടകം എങ്ങനെയുണ്ടാകുന്നു' (2012) എന്നീ നാടകപഠനങ്ങളിലെല്ലാം വിശദമായിട്ടല്ലെങ്കിലും സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിയുടെ ധ്വനിപാഠചിന്തകൾ കടന്നുവന്നിട്ടുണ്ട്.

വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങളെകുറിച്ചുള്ള ചുരുക്കം ചില പഠനഗ്രന്ഥങ്ങളാണ് ലഭ്യമായിട്ടുള്ളത്. ഭാനുപ്രകാശ് എഡിറ്റ് ചെയ്ത വയലാ: 'ജീവിതം ദർശനം നാടകം' (2013) എന്ന ലേഖനസമാഹാരമാണ് ഇതിൽ പ്രധാനമായിട്ടുള്ളത്. എട്ട് ഭാഗങ്ങളുള്ള ഇതിൽ നാലാം ഭാഗത്തിലാണ് വയലായുടെ ഒട്ടുമിക്ക നാടകങ്ങളെയും പഠനവിധേയമാക്കുന്ന വ്യത്യസ്ത എഴുത്തുകാരുടെ ലേഖനങ്ങൾ സമാഹരിച്ചിട്ടുള്ളത്. ബാക്കി ഭാഗങ്ങളിൽ വയലായുടെ വ്യക്തിത്വത്തെയും കർമ്മമണ്ഡലത്തെയും കുറിച്ചുള്ള ഓർമ്മക്കുറിപ്പുകളും അദ്ദേഹത്തിന്റെ ജീവിതദർശനങ്ങളുമാണ് സമാഹരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഇ.ടി. വർഗ്ഗീസ് എഡിറ്റ് ചെയ്ത 'വയലാ-അരങ്ങിന്റെ ആത്മസൗന്ദര്യം' എന്ന കൃതിയാണ് മറ്റൊന്ന്. തൃശൂർ 'രംഗചേതന' നാടകകലാസംഘത്തിന്റെ നേതൃത്വത്തിൽ സംഘടിപ്പിച്ച വയലാ അനുസ്മരണപ്രഭാഷണപരമ്പരയിലെ പത്തൊൻപത് പ്രഭാഷണങ്ങളുടെ സമാഹാരമാണ് ഈ കൃതി. ഇതിൽ വയലായുടെ കൃതികളെയും അദ്ദേഹം വ്യാപരിച്ച നാടകമേഖലയെയും അടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ള പ്രഭാഷണങ്ങളാണ് ഉൾക്കൊള്ളുന്നത്.

വയലാനാടകങ്ങൾക്കുണ്ടായിട്ടുള്ള അവതാരികാപഠനങ്ങളിൽ പലതും ആസ്വാദനക്കുറിപ്പുകളെന്നതിനെക്കാളുപരി കൃതിയുടെ പരോക്ഷപാഠസൂചനകളിലേക്കുള്ള ഗൗരവ

മേറിയ പഠനങ്ങളാണ്. കെ.അയ്യപ്പപ്പണിക്കർ, ജി.ശങ്കരപ്പിള്ള (വിശ്വദർശനം 1975), എൻ.കൃഷ്ണപിള്ള (തുളസീവനം), കെ.എസ്.നാരായണപിള്ള, കാവാലം നാരായണ പണിക്കർ, പി.കെ.വേണുകുട്ടൻനായർ (അഗ്നി), ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പ്, എം.തോമസ് മാത്യു (ആണ്ടുബലി), ടി.എം.എബ്രഹാം (തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ-വയലാ വാസുദേവൻ പിള്ള) എന്നിവരുടെ അവതാരികാപഠനങ്ങൾ പ്രധാനമാണ്. എന്നാൽ പ്രമേയം, ഇതിവൃത്തം, കഥാപാത്രം, സംഭാഷണം, രംഗസജ്ജീകരണങ്ങൾ, ചിഹ്നങ്ങൾ, പശ്ചാത്തല വാദ്യഗീതങ്ങൾ എന്നിങ്ങനെയുള്ള നാടകഘടകങ്ങളിൽ ചുരുക്കം ചിലതിൽ മാത്രം കേന്ദ്രീകരിച്ചുകൊണ്ടുള്ള പഠനങ്ങളാണ് ഇവയിൽ കാണാൻ കഴിയുന്നത്. മാത്രമല്ല, നാടകത്തിന്റെ സമഗ്രതലത്തിൽ ഊന്നിക്കൊണ്ടുള്ള ധ്വനിപാഠപഠനങ്ങളുടെ അഭാവം ഈ അവതാരികാപഠനങ്ങളുടെ പരിമിതിയാണ്.

സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിയുടെ ധ്വനിപാഠസിദ്ധാന്തത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കികൊണ്ട് മലയാള നാടകങ്ങളെ പഠിക്കുന്ന രീതി മലയാളത്തിൽ അപൂർവ്വമായിട്ടാണ് സംഭവിച്ചിട്ടുള്ളത്. കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാലയിൽ സമർപ്പിച്ച കെ.ജോയ്പോളിന്റെ 'സി.എൻ.ശ്രീകണ്ഠൻ നായരുടെയും സി.ജെ. തോമസിന്റെയും നാടകങ്ങൾ മുഖ്യമായെടുത്ത് ആധുനിക മലയാളനാടകത്തിലെ ധ്വനിപാഠത്തെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനം' (1990) എന്ന ഗവേഷണപ്രബന്ധവും, കണ്ണൂർ സർവ്വകലാശാലയിൽ സമർപ്പിച്ച സ്മിത സി.യുടെ 'സി.ജെ.തോമസ് നാടകങ്ങൾ-ധ്വനിപാഠാസ്പദപഠനം' എന്ന ഗവേഷണപ്രബന്ധവും ആണ് മലയാളത്തിൽ ധ്വനിപാഠത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കിക്കൊണ്ടുണ്ടായ പ്രധാനനാടകപഠനങ്ങൾ. എന്നാൽ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങളെ ധ്വനിപാഠപഠനവിധേയമാക്കുന്ന പ്രബന്ധരചനകളൊന്നും ഇതുവരെ ഉണ്ടായിട്ടില്ല. **"ആവിഷ്കാരത്തിലെ ധ്വനിപാഠം -വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങളിൽ"** എന്ന ഈ പ്രബന്ധത്തിൽ മുകളിൽ പ്രസ്താവിച്ച പഠനങ്ങളിൽനിന്നും ഭിന്നമായി ഇതിവൃത്തം, രൂപഘടന, കഥാപാത്രം, ബിംബം, മിത്ത്, ചിഹ്നം, രംഗപ്രയോഗം, സ്ഥലം, കാലം എന്നീ പ്രധാന നാടകഘടകങ്ങളിലൂടെയുള്ള കൃതിയുടെ പ്രതീകാത്മക അവതരണരീതിയെ ധ്വനിപാഠതലത്തിൽ അപഗ്രഥനം ചെയ്യുന്നു.

പ്രബന്ധസംവിധാനം

ആമുഖത്തിനുപുറമെ നാല് അദ്ധ്യായങ്ങളും ഉപസംഹാരവും ഗ്രന്ഥസൂചിയും ചേർന്നതാണ് പ്രബന്ധസ്വരൂപം.

'ധ്വനിപാഠവും ആവിഷ്കാരവും' എന്ന ഒന്നാമദ്ധ്യായത്തിൽ സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി യുടെ ധ്വനിപാഠസൈദ്ധാന്തികചിന്തകളെയാണ് പ്രധാനമായും പഠനവിധേയമാക്കുന്നത്. കാവ്യത്തിന്റെ അർത്ഥോല്പാദനപ്രക്രിയയെപ്പറ്റി അഗാധവും സൈദ്ധാന്തികവുമായ ഉൾക്കാഴ്ചയ്ക്ക് തുടക്കമിട്ട ആനന്ദവർദ്ധനന്റെ ധ്വനിസിദ്ധാന്തത്തെക്കുറിച്ച് സാമാന്യ മായി പരാമർശിക്കുന്നുണ്ട്. തുടർന്ന് ധ്വനിപാഠത്തിന് ധ്വനിസിദ്ധാന്തവുമായുള്ള ബന്ധ ത്തെ വ്യക്തമാക്കുകയും ധ്വനിപാഠപഠനങ്ങളുടെ പ്രസക്തിയും പ്രാധാന്യവും വിശദ മാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. നാടകചരിത്രത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം നാടകകൃത്ത്, കൃതി, നടൻ, സംവിധായകൻ, നാടകവേദി എന്നീ ഘടകങ്ങളിൽ സംഭവിച്ച വിപ്ലവാത്മകമായ ചിന്തകളും പരീക്ഷണങ്ങളും വിലയിരുത്തിക്കൊണ്ട് ഇതിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി നാടകരംഗത്ത് കൊണ്ടുവന്ന പരിവർത്തനങ്ങളെ വിശദമാക്കുന്നു. തുടർന്ന് പദതലം മുതൽ സമഗ്രതലം വരെ ധ്വനിപാഠത്തെ വളരെ വിദഗ്ദ്ധമായി പ്രയോ ഗിച്ചിട്ടുള്ള ഭാരതീയവും പാശ്ചാത്യവുമായ നാടകങ്ങളെ തെരഞ്ഞെടുത്ത് പഠനവിധേയ മാക്കുന്നുണ്ട്.

'ധ്വനിപാഠസങ്കല്പനം വയലായ്ക്കു മുൻപ്' എന്ന രണ്ടാമദ്ധ്യായത്തിൽ മലയാള നാടകവേദിയുടെ വളർച്ചയിലെ പ്രധാനഘട്ടങ്ങളെ പഠനവിധേയമാക്കുന്നു. രൂപഘടന, പ്രമേയം, സംഭാഷണം, കഥാപാത്രചിത്രീകരണം, അവതരണം, രൂപാന്തരീകരണം എന്നീ തലങ്ങളിലൂടെ മലയാളനാടകത്തിൽ സംഭവിച്ചിട്ടുള്ള പുതുപ്രവണതകളെയും പരിണാമ ങ്ങളെയുംകുറിച്ചുള്ള സാമാന്യമായ ഒരവലോകനം ഈ അദ്ധ്യായത്തിൽ നടത്തുന്നുണ്ട്. പുളിമാന പരമേശ്വരപിള്ള, എൻ.കൃഷ്ണപിള്ള, സി.ജെ.തോമസ്, സി.എൻ.ശ്രീകണ്ഠൻ നായർ, കാവാലം നാരായണപ്പണിക്കർ, ജി.ശങ്കരപ്പിള്ള, പി.എം.താജ് എന്നിവരുടെ തെര ഞ്ഞെടുത്ത നാടകരചനകളെയാണ് ഇതിന് പ്രധാനമായും അവലംബമാക്കിയിട്ടുള്ളത്.

'വയലാനാടകങ്ങളിലെ ധ്വനിപാഠാവിഷ്കരണം പ്രതീകാത്മകതയിലൂടെ' എന്ന മൂന്നാമദ്ധ്യായത്തിൽ ഇതിവൃത്തം, രൂപഘടന, കഥാപാത്രം, മിത്ത്, ബിംബകല്പന, ചിഹ്നം, രംഗപ്രയോഗം എന്നീ ഘടകങ്ങളിലൂടെ വയലാനാടകങ്ങളിൽ പ്രതീകാത്മക അവതരണരീതി എത്രമാത്രം ധ്വനിപാഠാധിഷ്ഠിതമാകുന്നുവെന്ന് കണ്ടെത്തുന്നു. വാച്യ ത്തിനപ്പുറത്തുള്ള ധ്വനിപാഠതലത്തെ സൃഷ്ടിക്കാനുള്ള ശ്രമത്തിന്റെ ഭാഗമായിട്ടാണ് നാട കകലയിലും പ്രതീകങ്ങളെ സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. അവധാരണത്തിന് വഴങ്ങാത്ത ചുറ്റു

പാടുകളെയും ശാരീരികവും മാനസികവുമായ അവസ്ഥകളെയും നാടകകൃത്തുക്കൾ പ്രതീകങ്ങളിലൂടെ ആവിഷ്കരിച്ചിട്ടുണ്ട്. പ്രതീകാത്മകതയിലൂടെയുള്ള ആശയസംവേദനത്തിന് ഇണങ്ങുന്നവിധത്തിൽ നാടകഘടകങ്ങളെ ബന്ധിപ്പിക്കാനുള്ള ശ്രമം വയലായുടെ നാടകങ്ങളിൽ കണ്ടെത്തുന്നു.

നാലാമദ്ധ്യായമായ'വയലാനാടകങ്ങളിലെ ധ്വനിപാഠാനന്തരനാടകചിന്തകളും സ്ഥലകാലാവിഷ്കരണങ്ങളും' എന്നതിൽ നാടകത്തിനുള്ളിൽ സൂചിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന സ്ഥലകാലങ്ങൾ, നാടകസംഭവങ്ങൾ നടക്കുന്ന സ്ഥലകാലങ്ങൾ, കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വിവിധാനുഭവങ്ങളിൽ ധ്വനിക്കുന്ന സ്ഥലകാലങ്ങൾ എന്നിവയെക്കുറിച്ചുള്ള ധ്വനിപാഠാധിഷ്ഠിതപഠനമാണ് നടത്തുന്നത്. തുടർന്ന് സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിയുടെ ധ്വനിപാഠചിന്ത അന്തർധാരയായി വർത്തിക്കുന്ന നാടകചിന്തകൾ വയലായുടെ നാടകങ്ങളിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നതെങ്ങനെയെന്ന് സംഭാഷണങ്ങളെയും രംഗസൂചനകളെയും അടിസ്ഥാനമാക്കി വിലയിരുത്തുന്നു. ശക്തമായ സംഭാഷണങ്ങൾ, വ്യത്യസ്തമായ ക്രിയകൾ എന്നിവയിലൂടെ കഥാപാത്രങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഭാവാന്തരീക്ഷം സമൂഹത്തിന്റെയും വ്യക്തിയുടെയും മനോമണ്ഡലങ്ങളെ തുറന്നവതരിപ്പിക്കുന്നതാകണമെന്ന സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിയൻ ചിന്തയുടെ തുടർച്ചയാണ് വയലായുടെ നാടകങ്ങളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ഭാവാത്മകചിന്തകൾ. എന്നാൽ അതോടൊപ്പംതന്നെ ഭാവാത്മകതയുടെ ഏറ്റക്കുറച്ചിലുകൾ രംഗവേദിയെ നവീനവും വിമർശനാത്മകവുമാക്കുന്നതായി വയലാനാടകങ്ങളിൽ ദർശിക്കാം. ഇത്തരം ഭാവാത്മകാവതരണരീതികളോടൊപ്പം വയലാ തന്റെ നാടകങ്ങളിൽ സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ള ബ്രഹ്തിന്റെ 'അന്യവല്ക്കരണ'മെന്ന അഭിനയതത്വത്തെയും ഇതോടൊപ്പം പഠനവിധേയമാക്കുന്നു.

ഒന്നുമുതൽ നാല് വരെയുള്ള അദ്ധ്യായങ്ങളിൽനിന്നും കണ്ടെത്തിയ നിഗമനങ്ങളുടെ ക്രോഡീകരണമാണ് ഉപസംഹാരത്തിൽ ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിരിക്കുന്നത്.

അധ്യായം 1
ധ്വനിപാഠവും ആവിഷ്കാരവും

1.1 കാവ്യം-പാശ്ചാത്യപൗരസ്ത്യസങ്കല്പങ്ങളിൽ

പൗരസ്ത്യരും പാശ്ചാത്യരുമായ കാവ്യമീമാംസകന്മാർ കാവ്യത്തെ പലവിധത്തിൽ വ്യാഖ്യാനിച്ചു കാണുന്നുണ്ട്. 'ഭാഷാശബ്ദകല്പദ്രുമ'ത്തിൽ കവിയുടെ കർമ്മമായി കാവ്യത്തെ വിവക്ഷിക്കുന്നു (*ഭാഷാശബ്ദകല്പദ്രുമം* 431). കവിയുടെ കർമ്മശക്തിയെ വിളിച്ചുണർത്തുന്നത് വികാരമാണെന്നും ഇത്തരത്തിലുള്ള കവിഗതമായ അനുഭവങ്ങളുടെ ആവിഷ്കാരമാണ് കാവ്യമെന്നും ഭാരതീയസാഹിത്യമീമാംസകന്മാർ പറഞ്ഞു വെയ്ക്കുന്നു. ശോകത്തിൽനിന്ന് ശ്ലോകമുണ്ടായതെന്ന് സൂചിപ്പിക്കുന്ന വാത്മീകിവചസും കാവ്യത്തിന്റെ വികാരാധിഷ്ഠിതത്വത്തിലേക്കാണ് വിരൽചൂണ്ടുന്നത്[1].

ശബ്ദാർത്ഥങ്ങളുടെ സഹിതത്വമാണ് സാഹിത്യം എന്ന അവബോധത്തിൽ അധിഷ്ഠിതമാണ് ഭാരതീയ സാഹിത്യമീമാംസകരുടെ കാവ്യനിർവചനങ്ങൾ. "ശബ്ദാർത്ഥൗ സഹിതൗകാവ്യം" എന്ന് 'കാവ്യാലങ്കാര'ത്തിൽ ഭാമഹനും (എ.ഡി. 750-850) "തദദോഷൗ ശബ്ദാർത്ഥൗ, സഗുണാവനലങ്കൃതീപുനഃക്വാപി"എന്ന് 'കാവ്യപ്രകാശ'ത്തിൽ മമ്മടനും (എ.ഡി.1090-1160) കാവ്യത്തെ നിർവചിക്കുന്നു (കെ.സുകുമാരപിള്ള *കാവ്യമീമാംസ* 46). ആഹ്ലാദകാരിണിയും വക്രമായ കവിവ്യാപാരത്തോടു കൂടിയതുമായ ശബ്ദാർത്ഥങ്ങളുടെ സഹിതത്വമാണ് കാവ്യം[2] എന്ന് കുന്തകൻ (എ.ഡി. 925-1020) നിർവ്വചിക്കുന്നു. ലോകോത്തരാഹ്ലാദജനകമായ ജ്ഞാനം അഥവാ രമണീയമായ അർത്ഥമാണ് കാവ്യം[3] എന്ന് ജഗന്നാഥപണ്ഡിതനും (എ.ഡി. 1610-1670) അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. ശബ്ദാർത്ഥങ്ങളുടെ തുല്യപ്രാധാന്യവും സാമഞ്ജസ്യവുമാണ് ഈ നിർവചനങ്ങളുടെയെല്ലാം വിവക്ഷിതം എന്ന് കാണാം.

ഭാരതീയകാവ്യമീമാംസകരുടെ കാവ്യനിർവചനങ്ങളിൽ പലപ്പോഴും ശരീരം, ആത്മാവ് എന്നീ പദങ്ങൾ കടന്നുവരുന്നതായി കാണാം. സ്ത്രീപുരുഷന്മാരുടെ അംഗങ്ങളോടും അണിയുന്ന അലങ്കാരങ്ങളോടും സ്വഭാവസവിശേഷതകളോടും ബന്ധിപ്പിച്ചുകൊണ്ട്

കാവ്യഘടകങ്ങളെ വിശദീകരിക്കുന്ന രീതിയാണ് ശരീരം എന്ന പദവിശേഷത്തിൽ അടങ്ങിയിരിക്കുന്നതെന്ന് കാണാം. ശബ്ദാർത്ഥശരീരമായ കാവ്യത്തിന്റെ ആത്മാവ് രസമാണെന്ന്[4] രാജശേഖരൻ (എ.ഡി. 880–920) വിവക്ഷിക്കുന്നു. ശബ്ദാർത്ഥങ്ങൾ ശരീരവും രസം ആത്മാവുമായുള്ള ഒരു ജൈവരൂപമായിട്ടാണ്[5] കാവ്യത്തെ വിശ്വനാഥൻ (എ.ഡി. 14–ാം ശതകം പൂർവ്വാർദ്ധം) കല്പിക്കുന്നത്. "ശബ്ദാർത്ഥശരീരം താവത് കാവ്യം" എന്ന് ആനന്ദവർദ്ധനനും (എ.ഡി. 840–890) (ധ്വന്യാലോകം 1) "ശരീരം താവദിഷ്ടാർത്ഥവ്യവച്ഛിന്നാ പദാവലി' എന്ന് ദണ്ഡിയും (കെ.സുകുമാരപിള്ള *കാവ്യമീമാംസ* 41) കാവ്യത്തെ നിർവചിക്കുന്നതിലും ശരീരം, ആത്മാവ് എന്നീ പരികല്പനകൾ കടന്നുവരുന്നതായി കാണാം. കാവ്യത്തെ ഒരു ജൈവവസ്തുവായി കാണുന്ന രീതി പാശ്ചാത്യരിലും ഉണ്ടായിരുന്നു. അരിസ്റ്റോട്ടിൽ (**Aristotle B C 384-322**) നാടകീയേതിവൃത്തത്തിന് ഉണ്ടായിരിക്കേണ്ട ഐക്യ(**Unity**)ത്തെ ജൈവം എന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. നാടകേതിവൃത്തത്തെ ശരീരമായും അതിലെ സന്ദർഭങ്ങളും സംഭവങ്ങളും അംഗങ്ങളായും കല്പിച്ചുകൊണ്ട് നാടകഗാത്രത്തിന്റെ ഓരോ അംഗവും ഒരനിവാര്യതയുടെ ഫലമായിരിക്കുമെന്ന് അരിസ്റ്റോട്ടിൽ എടുത്തുപറയുന്നു. അംഗവൈകല്യം ശരീരത്തെ വികൃതമാക്കുന്നതുപോലെ ക്രിയാശില്പത്തിൽനിന്ന് ഒരു സന്ദർഭമോ സംഭവമോ എടുത്തുമാറ്റിയാൽ ദുരന്തനാടകം വിച്ഛിന്നമാകുമെന്നും അദ്ദേഹം സൂചിപ്പിക്കുന്നു (കെ.എം.തരകൻ *പാശ്ചാത്യസാഹിത്യതത്വശാസ്ത്രം*55).

ഭരതമുനി (ബി.സി.200–100) 'നാട്യശാസ്ത്ര'ത്തിൽ നാട്യത്തിനു നൽകുന്ന നിർവചനം ഏതു തരം കാവ്യത്തിനും ചേർന്നു നിൽക്കുന്നതാണ്. വിവിധങ്ങളായ ഭാവങ്ങളോടും വിവിധങ്ങളായ അവസ്ഥകളോടും കൂടിയതായ ലോകജീവിതത്തിന്റെ അനുകരണമാണ് നാട്യമെന്നും അത് മൂന്നു ലോകങ്ങളുടെയും ഭാവങ്ങളുടെ അനുകീർത്തനമാണെന്നും[6] ഭരതമുനി വ്യക്തമാക്കുന്നു. 'അവസ്ഥാനുകൃതിർ നാട്യം' എന്ന ധനഞ്ജയന്റെ 'ദശരൂപക'ത്തിലെ നിർവചനത്തിലും സമാനാശയംതന്നെയാണ് പ്രതിഫലിക്കുന്നത്.

പൗരസ്ത്യരെപോലെത്തന്നെ പാശ്ചാത്യസൈദ്ധാന്തികരും കാവ്യത്തെ പലതരത്തിൽ നിർവ്വചിച്ചിട്ടുണ്ട്. കലയുടെ ആത്മീയമൂല്യത്തിന് പ്രാധാന്യം നൽകിയ പ്ലേറ്റോ 'റിപ്പബ്ലിക്' എന്ന കൃതിയിൽ കലയുടെ അയുക്തികത, അബോധാത്മകത, അധാർമ്മികത, വികാരപ്രധാനത, അനുകരണാത്മകത, അസത്യാത്മകത എന്നിവ കാവ്യനിരാസത്തി

ന്നുള്ള കാരണങ്ങളായി എടുത്തുപറയുന്നു. പ്രപഞ്ചത്തിന്റെ സാർവലൗകികഘടകത്തിന്റെ സർഗ്ഗാത്മകമായ പുനഃസൃഷ്ടിയാണ്, ആവിഷ്കരണമാണ് കലയെന്ന് അരിസ്റ്റോട്ടിൽ 'പോയറ്റിക്സി'ൽ നിർവചിക്കുന്നു (എം.അച്യുതൻ *പാശ്ചാത്യസാഹിത്യദർശനം* 142,157). കാവ്യരചനയുടെ തന്ത്രങ്ങളിലേക്കാണ് റോമൻസാഹിത്യവിമർശകനായ ഹോരസ് (Quintus Horatius Flaccus, B C 65-8) ശ്രദ്ധ കേന്ദ്രീകരിച്ചതെങ്കിൽ ഇറ്റാലിയൻ തത്വചിന്തകനായ ബെനഡിറ്റോ ക്രോച്ചേ (Benedetto Croce,1866-1952) കലാകാരന്റെ അന്തർജ്ഞാനം തന്നെയാണ് കലയുടെ ആവിഷ്കരണവും എന്ന് പറഞ്ഞുവെക്കുന്നു. വേർഡ്സ്വർത്തിന്റെയും (William Wordsworth, 1770-1850) കോളറിഡ്ജിന്റെയും (Samuel Taylor Coleridge, 1772-1834) സൈദ്ധാന്തികചിന്തകൾ കാവ്യഭാഷയെ സംബന്ധിച്ച മൗലികമായ ചർച്ചകൾ ക്ക് വഴിയൊരുക്കി. ആദർശലോകവും കവിതയും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തിനാണ് ഷെല്ലി (Percy Bysshe Shelley, 1792-1822) ഊന്നൽ നൽകിയത്. ഇപ്രകാരം പൗരസ്ത്യവും പാശ്ചാത്യവുമായ കാവ്യമീമാംസയിലെ കേന്ദ്രപ്രധാനമായ എല്ലാ ചർച്ചകളുടെയും തുടക്കം കവി, കാവ്യം എന്നീ ശബ്ദങ്ങളെ നിർവ്വചിക്കാനുള്ള ശ്രമത്തിൽനിന്നാണെന്ന് മനസ്സിലാക്കാവുന്നതാണ്.

കവികർമ്മാണ് കാവ്യം, കാവ്യമെഴുതിയതുകൊണ്ടല്ല മറിച്ച് കവിയായതുകൊണ്ടാണ് കവി കാവ്യമെഴുതുന്നത് എന്നിങ്ങനെയുള്ള ഭാരതീയസങ്കല്പങ്ങൾ മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്നത് കവിയും കാവ്യവും തമ്മിലുള്ള അഭേദ്യമായ ബന്ധത്തിലേക്കാണ്. കവി. കാവ്യസ്വരൂപങ്ങളെ നിർവചിക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ പൗരസ്ത്യ-പാശ്ചാത്യ കാവ്യശാസ്ത്രകാരന്മാർ നടത്തിയിട്ടുണ്ടെങ്കിലും ആരുടെ നിർവചനത്തിലും സമഗ്രത അവകാശപ്പെടാനാകുന്നില്ല എന്നതാണ് യാഥാർത്ഥ്യം. കാരണം കാവ്യമെന്താണെന്ന് നിർവചിക്കാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾതന്നെ കാവ്യത്തിന്റെ പ്രധാന ഘടകങ്ങൾ ഏതെല്ലാമെന്ന ചോദ്യങ്ങൾക്ക് ഉത്തരം കണ്ടെത്തുന്ന രീതിയിലാണ് കാവ്യചർച്ചകൾ പുരോഗമിക്കുന്നത്. ഈ ചർച്ചകളാണ് കവി, കാവ്യലക്ഷ്യം, കാവ്യപ്രയോജനം, സഹൃദയൻ, കാവ്യശരീരമായ ശബ്ദാർത്ഥങ്ങൾ, രസം, ഗുണം, അലങ്കാരം, ധ്വനി, ഔചിത്യം, വക്രോക്തി, അനുമാനം എന്നീ ആശയങ്ങളിലേക്കെത്തിച്ചേർന്നത്. ഈ ആശയങ്ങളെ ചേർത്തുവെച്ച് പരിശോധിക്കുമ്പോൾപോലും കാവ്യത്തിന്റെ ഒരു അനിർവചനീയാംശം കാവ്യശാസ്ത്രകാരന്മാരുടെ

പരിഗണനയിൽനിന്ന് വിട്ടുപോകുന്നതായി അനുഭവപ്പെടുന്നുവെന്ന ടി.ഭാസ്കരന്റെ നിരീക്ഷണം ഇവിടെ പ്രസക്തമാണ് (*ഭാരതീയകാവ്യശാസ്ത്രം* 8). അതുകൊണ്ടുതന്നെ എല്ലാ കാവ്യനിർവചനങ്ങളിലും ഈയൊരു പരിമിതി ദൃശ്യമാണെന്ന് കാണാം. കാവ്യത്തെക്കുറിച്ചും കാവ്യഘടകങ്ങളെക്കുറിച്ചുമുള്ള ഇത്തരത്തിലുള്ള ചർച്ചകൾതന്നെയായിരുന്നു പാശ്ചാത്യവും പൗരസ്ത്യവുമായ എല്ലാ കാവ്യശാസ്ത്രകൃതികളിലെയും കേന്ദ്രബിന്ദു. ഇവയിൽ പലതും സിദ്ധാന്തരൂപം കൈവരിക്കുകയും ചെയ്തു.

പൗരസ്ത്യകാവ്യശാസ്ത്രകൃതികളിൽ പ്രധാനമായും കാവ്യരചനയുടെ പിന്നിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്ന ചിന്താഗതി, അതിന്റെ അടിസ്ഥാനതത്വങ്ങൾ, സ്വഭാവം, കവിമനസ്സിന്റെ പ്രത്യേകത എന്നിവയെക്കുറിച്ചുള്ള സൂക്ഷ്മപഠനമായതിനാൽ സിദ്ധാന്തങ്ങൾക്കാണ് പ്രാമുഖ്യമെന്ന് കാണാം. ആത്മനിഷ്ഠമായ നിഗമനങ്ങളെ സൂക്ഷ്മമായി ചിന്തിച്ച് കൃത്യമായി അതിന്റെ സ്വരൂപം നിർധാരണം ചെയ്ത് യുക്തിസഹമായ അടിസ്ഥാനം കണ്ടെത്തുകയാണ് കാവ്യശാസ്ത്രകൃതികളിൽ ചെയ്യുന്നത്. നമുക്ക് കണ്ടുകിട്ടിയിട്ടുള്ളതിൽ ഏറ്റവും പഴക്കംചെന്ന കാവ്യശാസ്ത്രകൃതി ഭരതമുനിയുടെ 'നാട്യശാസ്ത്ര'മായതിനാൽ ഭാരതീയകാവ്യശാസ്ത്രം ഭരതനിൽനിന്ന് തുടങ്ങുന്നുവെന്നത് പൊതുവെ അംഗീകരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള വസ്തുതയാണ് (ടി.ഭാസ്കരൻ *ഭാരതീയകാവ്യശാസ്ത്രം* 8). പാശ്ചാത്യകാവ്യശാസ്ത്രം അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ 'പോയറ്റിക്സി'ൽനിന്ന് തുടങ്ങുന്നുവെന്ന വസ്തുതയെയും ഇതോടൊപ്പം ചേർത്തു പറയാവുന്നതാണ്. 'പോയറ്റിക്സി'ൽ ട്രാജഡി (Tragedy)യാണ് പ്രധാന പ്രതിപാദ്യവിഷയമെങ്കിലും കോമഡി, ഇതിഹാസം തുടങ്ങി സാഹിത്യരൂപങ്ങളെയും ചർച്ചചെയ്യുന്നുണ്ട്. ഇതുപോലെ 'നാട്യശാസ്ത്രം' പ്രധാനമായും രൂപകവിവരണമാണെങ്കിലും കാവ്യരസവും ചർച്ചചെയ്യപ്പെടുന്നുണ്ട്. '*നാട്യശാസ്ത്ര*'ത്തിനുശേഷം നിരവധി കാവ്യശാസ്ത്രസൈദ്ധാന്തികരുടെ വ്യത്യസ്തങ്ങളായ നിരൂപണപദ്ധതികളെ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന ഗ്രന്ഥങ്ങളും ഉണ്ടായി. കവികർമ്മമായ കാവ്യത്തെയും കാവ്യാനുഭവഫലത്തെയും അടിസ്ഥാനമാക്കി ഭാരതീയാലങ്കാരികന്മാർ രൂപം നൽകിയ നിരവധി സിദ്ധാന്തങ്ങൾ പ്രധാന പ്രതിപാദ്യവിഷയമായി വരുന്ന ഭാരതീയ കാവ്യശാസ്ത്രഗ്രന്ഥങ്ങളെ ഉള്ളടക്കത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ ടി.ഭാസ്കരൻ എട്ടായി വിഭജിക്കുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ് (*ഭാരതീയകാവ്യശാസ്ത്രം* 8).

ദൃശ്യകാവ്യങ്ങൾ ഉൾപ്പെടെ എല്ലാ സാഹിത്യശാഖകളെയും പ്രതിപാദിക്കുന്നവ (സാഹിത്യദർപ്പണം), ദൃശ്യകാവ്യങ്ങളെ ഒഴിവാക്കി ശ്രവ്യകാവ്യങ്ങളെക്കുറിച്ച് മാത്രം വിവരിക്കുന്നവ (കാവ്യാദർശനം, കാവ്യാലങ്കാരം, കാവ്യാലങ്കാരസൂത്രവൃത്തി, കാവ്യ പ്രകാശം), ദൃശ്യകാവ്യങ്ങളായ രൂപകഉപരൂപകങ്ങളെയും അവയുടെ പ്രാണസ്ഥാനീയ മായ രസത്തെയും വർണിക്കുന്നവ (നാട്യശാസ്ത്രം, ദശരൂപകം), കാവ്യഘടകമായ അല ങ്കാരങ്ങളുടെ ലക്ഷ്യലക്ഷണങ്ങളെമാത്രം ചർച്ചചെയ്യുന്നവ (അലങ്കാരസർവസ്വം, കുവല യാനന്ദം), പുതിയ സിദ്ധാന്തത്തെ ആവിഷ്കരിച്ച് സ്ഥാപിക്കുന്നവ (ധ്വന്യാലോകം, വക്രോക്തിജീവിതം, വ്യക്തിവിവേകം), ശബ്ദവ്യാപാരങ്ങളെകുറിച്ച് മാത്രം പ്രതിപാദി ക്കുന്നവ (അഭിധാവൃത്തിമാതൃക, വൃത്തിവാർത്തികം), രസം മാത്രം പ്രധാനമായി പ്രതി പാദിക്കുന്നവ (ശൃംഗാരതിലകം, രസതരംഗിണി), നായികാവിഭാഗംപോലെ ചില പ്രത്യേക വിഷയങ്ങൾ മാത്രം പ്രതിപാദിക്കുന്നവ (*രസമഞ്ജരി*) എന്നിവയാണവ. ഇതിൽ ഭാര തീയകാവ്യസിദ്ധാന്തങ്ങൾക്കെല്ലാം നെടുംതൂണായി വർത്തിച്ച രസസിദ്ധാന്തത്തിന്റെ ആദ്യാങ്കുരം ദൃശ്യമാകുന്ന കൃതിയെന്ന നിലയിലും നാട്യത്തിലുൾപ്പെടുന്ന നാടകാദി ദൃശ്യകാവ്യനിരൂപണശാഖയ്ക്ക് ഗൗരവമായ ചർച്ചയ്ക്ക് വഴിയൊരുക്കിയ കൃതി എന്ന നിലയിലും 'നാട്യശാസ്ത്രം' വളരെ പ്രസക്തമാണ്. ഇതുപോലെ കാവ്യത്തിന്റെ അർത്ഥോ ല്പാദനപ്രക്രിയയെപ്പറ്റി അഗാധമായ ഉൾക്കാഴ്ചയ്ക്കും സൈദ്ധാന്തികപരമായ ചർച്ച യ്ക്കും തുടക്കമിട്ട കൃതി എന്ന നിലയിൽ ആനന്ദവർദ്ധനന്റെ 'ധ്വന്യാലോക'വും പ്രത്യേക സൂചന അർഹിക്കുന്നു.

1.2 ഭരതന്റെ നാട്യകലാദർശനവും രസസിദ്ധാന്തവും

36 അദ്ധ്യായങ്ങളിലായി നാട്യോല്പത്തി മുതൽ നാട്യവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട എല്ലാ വിഷയങ്ങളെയും 'നാട്യശാസ്ത്ര'ത്തിൽ പ്രതിപാദിക്കുന്നുണ്ട്. ഇതിൽ ഒന്നാമദ്ധ്യായ ത്തിൽ നാട്യവേദത്തെ പഞ്ചമവേദമെന്ന് വിശേഷിപ്പിച്ചു കാണുന്നു[7]. ഋഗ്വേദം, സാമവേദം, യജുർവേദം, അഥർവവേദം എന്നീ നാലുവേദങ്ങളിൽനിന്നും പാഠം, ഗീതം, അഭിനയം, രസം എന്നിവയെ യഥാക്രമം സ്വീകരിച്ച് നാട്യവേദം സൃഷ്ടിച്ചുവെന്നാണ് ഭരതൻ എഴുതു ന്നത്[8]. ഈയൊരു ഭരതവീക്ഷണത്തിൽ തെളിഞ്ഞുനിൽക്കുന്നത് ജനകീയബോധ മാണെന്ന എൻ.വി.പി. ഉണിത്തിരിയുടെ നിരീക്ഷണം ശ്രദ്ധേയമാണ് (*സംസ്കൃത*

സാഹിത്യവിമർശനം 30). ചതുർവേദങ്ങൾ സാധാരണക്കാർക്ക് അപ്രാപ്യമായ കാലത്ത് അവർക്ക് വായിച്ചു മനസ്സിലാക്കുന്നതിനും ആസ്വദിക്കുന്നതിനും വേണ്ടിയാണ് നാട്യ വേദം സൃഷ്ടിച്ചതെന്ന ഭരതന്റെ നിലപാടിൽ ജനകീയ കലാദർശനമാണ് പ്രതിഫലിക്കു ന്നത്. ഇരുപതാം അദ്ധ്യായത്തിലെ ദശരൂപകചർച്ച ജനകീയതയിലേക്ക് വിരൽചൂണ്ടു ന്നു. സാമാന്യജനസമൂഹചിത്രീകരണം, സാമൂഹ്യവിമർശനം, സാമൂഹ്യപരിഷ്കരണം എന്നിവയ്ക്കെല്ലാം പ്രാധാന്യമുള്ള വിഷയങ്ങളാണ് രൂപകങ്ങളിലെ പ്രധാനപ്രതിപാദ്യം എന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. "പിൽക്കാല ഭാരതീയ കലാസാഹിത്യവിചാരധാരയിൽ പലയി ടത്തും കാണുന്ന കലാസാംസ്കാരികാദി കാര്യങ്ങൾ ഉപരിവർഗന്യൂനപക്ഷത്തിനു മാത്രം അവകാശപ്പെട്ടതാണെന്ന ചിന്താഗതി നാട്യശാസ്ത്രത്തിൽ അത്രയൊന്നും പ്രതിഫലി ച്ചുകാണുന്നില്ല. മാത്രമല്ല, ബഹുജനങ്ങളാണ് ഭാഷയുടെയും സാഹിത്യാദികളുടെയും പ്രചോദനകേന്ദ്രവും വിധാതാക്കളുമെന്ന ഉത്തമകലാതത്വം അതിന്റെ അടിസ്ഥാനധാര യായി വർത്തിക്കുന്നു ണ്ടുതാനും" എന്ന ഉണിത്തിരിയുടെ വിലയിരുത്തലിന് ഇവിടെ ഏറെ പ്രാധാന്യമുണ്ട് (*സംസ്കൃതസാഹിത്യവിമർശനം* 30).

"പ്രതിജനഭിന്നവിചിത്രമാർഗമായ ലോകജീവിതത്തിന്റെ ആവിഷ്കരണമാണ് നാട കം. അതിനാൽ ജീവിതത്തിലുള്ള ഒന്നും നാട്യത്തിന് അന്യമല്ല".[9] "നടൻ തന്റെ സ്വത്വം വെടിഞ്ഞ് ഉചിതമായി അഭിനയിക്കുന്നത് പ്രേക്ഷകൻ അറിഞ്ഞാസ്വദിക്കുമ്പോൾ അത് നാടകമായി മാറുന്നു."[10] "ശാസ്ത്രജ്ഞാനവും ബുദ്ധിശാലീനത്വവും കുറഞ്ഞ ബഹു ജനങ്ങളെ മനസ്സിൽ കണ്ടുകൊണ്ട് ശബ്ദസൗകുമാര്യവും അർഥസുഖവുമുള്ള നാടകം കവി നിർമ്മിക്കണം."[11] "പ്രേക്ഷകരെ വിനോദിപ്പിക്കുന്നതോടൊപ്പം അവരെ ജീവിതാ യോധനത്തിന് സജ്ജരാക്കുന്ന വിധത്തിലുള്ള ഉപദേശങ്ങൾ നൽകി വളർത്തുക എന്നതും നാട്യത്തിന്റെ ലക്ഷ്യമാകുന്നു."[12] നാട്യശാസ്ത്രത്തിലെ 21-ാം അദ്ധ്യായത്തിൽ ചിതറിക്കിട ക്കുന്ന ഈ ആശയങ്ങൾ കലയും ജീവിതവും തമ്മിലുള്ള അഭേദ്യബന്ധത്തിലേക്കാണ് വിരൽചൂണ്ടുന്നത്. ജീവിതത്തെ കേന്ദ്രീകരിച്ച് കലയെ വ്യാഖ്യാനിക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങളാണ് ഇവിടെ ദർശിക്കാൻ കഴിയുന്നത്.

ലോകജീവിതത്തെ കേന്ദ്രമാക്കിക്കൊണ്ടുള്ള നാട്യനിർവചനത്തിൽ വിശാലമായ വീക്ഷണം അന്തർഭവിച്ചിരിക്കുന്നുണ്ട്. കാവ്യം ബാഹ്യപ്രപഞ്ചകാര്യങ്ങളുടെ അതേ

പകർപ്പല്ല. മറിച്ച്, കവി തന്റെ ആദർശത്തിന് യോജിക്കുംവിധം പ്രപഞ്ചത്തെ സർഗ്ഗാത്മകമായി പുനഃസൃഷ്ടിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഇപ്രകാരം കലയെ ജീവിതവുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന ചിന്തകൾ പ്ലേറ്റോ മുതലുള്ള പാശ്ചാത്യസൈദ്ധാന്തികരുടെ ഇടയിലും ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. കല ജീവിതത്തിനുവേണ്ടിയായിരിക്കണമെന്ന് ഉറച്ചുവിശ്വസിച്ചിരുന്ന പ്ലേറ്റോ മനുഷ്യപ്രകൃതിയുടെ അപകൃഷ്ടാംശങ്ങളെ അനുകരിക്കുന്ന കലയെ നിഷേധിക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ കവിതയും ജീവിതവും തമ്മിലുള്ള ജന്യജനകബന്ധത്തെ സ്പർശിക്കുന്ന പിന്നീടുണ്ടായ എല്ലാ പാശ്ചാത്യസൈദ്ധാന്തിക ചർച്ചകളുടെയും അടിസ്ഥാനം പ്ലേറ്റോയുടെ അനുകരണവാദമായിരുന്നുവെന്ന് കാണാൻ സാധിക്കും.

കലയെ ആ പേരിന് അർഹമാക്കുന്നതും സ്വീകാര്യമാക്കുന്നതും പ്രപഞ്ചജീവിതത്തെ അത് അനുകരിക്കുന്നു എന്നതുകൊണ്ടാണെന്ന് അരിസ്റ്റോട്ടിൽ വിവക്ഷിക്കുന്നു (എം.അച്യുതൻ *പാശ്ചാത്യസാഹിത്യദർശനം* 157). കാല്പനികസൈദ്ധാന്തികനായ വില്യം വേർഡ്സ്വർത്ത് ലിറിക്കൽ ബാലഡ്സിനെഴുതിയ മുഖവുരയിൽ കാവ്യഭാഷയെക്കുറിച്ചെഴുതുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ 'പ്രകൃതിയുടെയും മനുഷ്യന്റെയും ബിംബമാണ് കവിത'എന്ന് പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു. "കവിത മാലാഖയുടെ കണ്ണുനീർ ചൊരിയുന്നില്ല. കവിതയുടെ കണ്ണുനീർ പ്രകൃതിദത്തവും മാനുഷികവുമാകുന്നു. ഗദ്യത്തിന്റെയും പദ്യത്തിന്റെയും നാഡികളിൽ ഒരേ മനുഷ്യരക്തമാണ് ഓടുന്നതെന്നും മനുഷ്യരോട് സംസാരിക്കുന്ന മനുഷ്യനാണ് കവിയെന്നും" അദ്ദേഹം ആഹ്വാനം ചെയ്യുന്നു (നെല്ലിക്കൽ മുരളീധരൻ *വിശ്വസാഹിത്യദർശനങ്ങൾ* 144). വേർഡ്സ്വർത്തിന്റെ കാവ്യവിചാരങ്ങൾ കവിതയും ജീവിതവുമായുള്ള ബന്ധത്തിലേയ്ക്ക് തന്നെയാണ് കേന്ദ്രീകരിക്കപ്പെടുന്നത്. അനുഭവത്തെയും ഭാഷയെയും പ്രകൃതിജീവിതത്തിൽ നിന്നെടുക്കുക എന്നതായിരുന്നു അദ്ദേഹത്തിന്റെ കാവ്യദർശനത്തിന്റെ അടിത്തറ.

വിക്ടോറിയൻ വിമർശനസൈദ്ധാന്തികനായ മാത്യു ആർനോൾഡ് (Matthew Arnold 1822-1888) കവിത ജീവിതത്തിനുവേണ്ടിയാണെന്ന വീക്ഷണത്തെയാണ് മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്നത്. "കാവ്യസത്യത്തിന്റെയും കാവ്യസൗന്ദര്യത്തിന്റെയും നിയമങ്ങളാൽ നിയന്ത്രിതമായ ജീവിതവിമർശനമാണ് കവിത"എന്നും "കാലാതിരിക്തവും സ്ഥായിയുമായ മനുഷ്യഭാവങ്ങളെ സംതൃപ്തമാക്കുന്ന കർമ്മപരമ്പരയിലാണ് കവിയുടെ നോട്ടം ചെന്നെ

ത്തേണ്ടത്" എന്നും ആർനോൾഡ് കാവ്യലക്ഷ്യത്തെ വിലയിരുത്തുന്നു(നെല്ലിക്കൽ മുരളീധരൻ *വിശ്വസാഹിത്യദർശനങ്ങൾ* 170–173). മഹത്തായ ജീവിതവിഷയങ്ങളിലേക്കാണ് കവിയും കവിതയും വ്യാപരിക്കേണ്ടതെന്ന തത്വത്തിലേക്ക് തന്നെയാണ് ആർനോൾഡിന്റെയും ചിന്ത കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നത്.

റഷ്യൻ സൈദ്ധാന്തികനായ ലിയോ ടോൾസ്റ്റോയി (**Leo Tolstoy 1828-1910**) 'എന്താണ് കല?' (**What is Art**) എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കലാചിന്തകളും മനുഷ്യജീവിതത്തെ കേന്ദ്രീകരിച്ചുകൊണ്ടുള്ളതായിരുന്നു. "എല്ലാ മനുഷ്യരെയും തമ്മിൽ അന്യോന്യം ബന്ധിപ്പിക്കുന്നതിനുള്ള ഉപാധിയാണ് കല" എന്ന നിർവചനത്തിലൂടെ മനുഷ്യസാഹോദര്യബോധത്തിന്റെ അനുഭൂതിയിലേക്കാണ് കല കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നതെന്നാണ് ടോൾസ്റ്റോയി വിവക്ഷിക്കുന്നത് (കെ.എം.തരകൻ *പാശ്ചാത്യസാഹിത്യതത്വശാസ്ത്രം* 292). ജീവിതത്തിന്റെ ദൈവികതയെ ടോൾസ്റ്റോയ് കലയിലാണ് ദർശിക്കുന്നത് എന്നു കാണാം.

മനുഷ്യനും പ്രകൃതിയും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തിന്റെ വൈകാരികപ്രതിഫലനമാണ് കലയെന്ന് പാശ്ചാത്യരും പൗരസ്ത്യരും ഒരുപോലെ സമ്മതിക്കുന്നുണ്ട്. മനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെ അർത്ഥപൂർണവും ഗൗരവപൂർണവുമായ ആവിഷ്കരണമാണ് കല എന്നതുകൊണ്ട് തന്നെ അത് ജീവിതത്തിന്റെ യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെ അഗാധമായി സ്പർശിക്കുകയും ആവിഷ്കരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുവെന്ന് ഇവർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. "ഒരു വൈകാരികാനുഭവമെന്നതിനുപരി വൈകാരികാനുഭൂതിയുടെ മനുഷ്യാസ്തിത്വത്തിന്റെ പ്രസക്തിയെ അനാവരണം ചെയ്യുന്ന ഒരു വിജ്ഞാനശാഖയായിട്ടാണ് ഭരതൻ കലയെ കണ്ടത്" എന്ന ബി.രാജീവന്റെ നിരീക്ഷണം ഇവിടെ പ്രസക്തമാണ് (*വാക്കുകളും വസ്തുക്കളും* 492). ഭരതന്റെ രസാനുഭവചർച്ചകൾ പോലും മുന്നോട്ട് വയ്ക്കുന്ന ദർശനം നാട്യകല മനുഷ്യമനസ്സിൽ വ്യാപരിക്കുന്നതിന്റെ സൂക്ഷ്മാപഗ്രഥനത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ളതാണ്.

നാട്യശാസ്ത്രത്തിലെ ആറും ഏഴും അധ്യായങ്ങളിലാണ് രസ-ഭാവവിരണം കടന്നുവരുന്നത്. "വിഭാവാനുഭാവവ്യഭിചാരിസംയോഗാത് രസനിഷ്പത്തി" എന്ന ഭരതമുനിയുടെ രസസൂത്രത്തിന്റെ വ്യാഖ്യാനമായി ഉടലെടുത്ത രസസിദ്ധാന്തം ഭാരതീയകാവ്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ നെടുംതൂണായി വർത്തിക്കുന്നു (*നാട്യശാസ്ത്രം* 6–31). കാവ്യശാസ്ത്രത്തിൽ

സുചിന്തിതവും സുപ്രയോജനവുമായ നിരവധി സൈദ്ധാന്തികചർച്ചകൾക്ക് ഇത് വഴിയൊരുക്കി. വിഭാവം, അനുഭാവം, വ്യഭിചാരിഭാവം എന്നിവയുടെ സംയോഗത്തിൽനിന്ന് രസം നിഷ്പന്നമാകുന്നു എന്ന രസസാരത്തിനുണ്ടായ വ്യാഖ്യാനഭേദങ്ങളിൽ പ്രസിദ്ധം ഭട്ടലോല്ലടന്റെ 'ഉല്പത്തിവാദം', ശ്രീശങ്കുകന്റെ 'അനുമിതിവാദം', ഭട്ടനായകന്റെ 'ഭുക്തിവാദം', ഭട്ടതൗതന്റെ 'അനുവ്യവസായവാദം', അഭിനവഗുപ്തന്റെ 'അഭിവ്യക്തിവാദം' എന്നിവയാണ് (നെല്ലിക്കൽ മുരളീധരൻ *വിശ്വസാഹിത്യദർശനങ്ങൾ* 308-316). കഥാപാത്രത്തിലാണ് മുഖ്യമായും രസം സ്ഥിതി ചെയ്യുന്നുവെന്നും നടൻ രൂപാനുസന്ധാനത്തിലൂടെ കഥാപാത്രമായി തീരുന്നതിനാൽ നടനിലും രസം അമുഖ്യമായി സ്ഥിതിചെയ്യുന്നുവെന്നും ഉല്പത്തിവാദം പറയുന്നു. നടാനുകൃതമായ സ്ഥായിഭാവം, വിഭാവാദികളിൽനിന്ന് സാമാജികന്റെ അനുമാനം വഴി രസപ്രതീതിയിലെത്തുന്നുവെന്നും അനുമാന ജന്യപ്രതീതിയാണ് രസമെന്നും അനുമിതിവാദം പറയുന്നു. രസം ആസ്വാദകമനസ്സിലാണിരിക്കുന്നതെന്നും അത് ആത്മനിഷ്ഠമാണെന്നുമാണ് ഭുക്തിവാദം പറയുന്നത്. "ആനന്ദമയവും ജ്ഞാനരൂപവുമായ ആത്മാവിന്റെ തന്നെ ആസ്വാദനമാണ് രസാനുഭവം. ആസ്വാദനകാലത്ത് മാത്രമാണ് അതിന്റെ നിലനില്പ്. അത് നാട്യത്തിൽ മാത്രമാണുള്ളത്. കാവ്യവും നാട്യം തന്നെ" ഇതാണ് അഭിനവഗുപ്തന്റെ അഭിവ്യക്തിവാദം മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്ന ആശയം. പ്രേക്ഷകനിലാണ് രസം സ്ഥിതി ചെയ്യുന്നതെന്ന അഭിപ്രായമാണ് അനുവ്യവസായവാദം മുന്നോട്ട് വെക്കുന്നത്. ഇപ്രകാരം രസം കവിയിലാണോ, കഥാപാത്രത്തിലാണോ, നടനിലാണോ, സഹൃദയരായ സാമാജികരിലാണോ എന്നതിനെക്കുറിച്ചുള്ള വിവിധാഭിപ്രായങ്ങളാണ് രസസിദ്ധാന്തചർച്ചയിൽ ദൃശ്യമാകുന്നത്. എങ്കിലും കാവ്യസൗന്ദര്യത്തിന്റെ സർഗ്ഗതലത്തെയും ആസ്വാദനതലത്തെയും തമ്മിൽ ബന്ധിപ്പിക്കുന്നത് രസമാണെന്ന കാര്യത്തിൽ സമാനാഭിപ്രായമാണ് ഈ സൈദ്ധാന്തികർക്കുള്ളത്. ഭാരതീയകാവ്യസൈദ്ധാന്തികരംഗത്ത് പിന്നീട് കടന്നുവന്ന ധ്വനി, അനുമാനം, വക്രോക്തി, ഔചിത്യം, രീതി, ഗുണദോഷവിചാരം എന്നീ സാഹിത്യസിദ്ധാന്ത വിമർശനങ്ങളെയെല്ലാം രസമെന്ന കാവ്യാനുഭൂതിയിലേക്ക് എത്തിച്ചേരാനുള്ള കാവ്യപദ്ധതികളായി വ്യാഖ്യാനിക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങളാണ് നടന്നുകാണുന്നത്.

1.3 ആനന്ദവർദ്ധനന്റെ ധ്വനിസങ്കല്പനം

നാട്യത്തിന്റേതെന്നപോലെ കാവ്യത്തിന്റെയും ചൈതന്യം വൈകാരികാന്തർമണ്ഡല

മായ രസംതന്നെയെന്ന് സമ്മതിക്കുന്ന ആനന്ദവർദ്ധനൻ ധ്വനിയെ രസത്തിലേക്കെത്താനുള്ള വിശിഷ്ടമാർഗ്ഗമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

യാതൊരുക്തികൊണ്ടും പ്രത്യക്ഷവത്ക്കരിക്കാനാകാത്ത ലാവണ്യത്തെ പ്രകാശിപ്പിക്കുന്ന വ്യഞ്ജകശബ്ദമാണ് ധ്വന്യുക്തിക്ക് വിഷയീഭവമാകുന്നത്[13] എന്ന് അദ്ദേഹം വിവക്ഷിക്കുന്നു. അതായത് കവിത ലാവണ്യമയമാകുന്നത് അഥവാ രസമായി പരിണമിക്കുന്നത് ധ്വനിയിലൂടെ മാത്രമാണെന്ന നിരീക്ഷണമാണ് ആനന്ദവർദ്ധനൻ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഇതിൽനിന്നും രസത്തെയും ധ്വനിയെയും ആനന്ദവർദ്ധനൻ ഒന്നായി പരിഗണിക്കുന്നില്ലെന്ന് സ്പഷ്ടമാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ധ്വനിസിദ്ധാന്തം രസഭാവങ്ങളെ മുഖ്യമായി കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും അവയിൽ മാത്രമൊതുങ്ങുന്നില്ലെന്ന് കാണാം.

ആനന്ദവർദ്ധനൻ ധ്വനിക്ക് നൽകുന്ന നിർവ്വചനം ഇപ്രകാരമാണ്:

"പ്രതീയമാനം പുനരന്യദേവ
വസ്ത്വസ്തി വാണീഷ്ഠ മഹാകവീനാം
യത്തത് പ്രസിദ്ധാവയവാതിരിക്തം
വിഭാതി ലാവണ്യമിവാംഗനാസു" (ധ്വന്യാലോകം 1-4)

അംഗനകളിൽ ലാവണ്യംപോലെ, പ്രസിദ്ധാവയവങ്ങളിൽനിന്ന് വ്യതിരിക്തമായി, വ്യാപിയായി, അനുഭൂതിമാത്രവേദ്യമായിരിക്കുന്ന പ്രതീയമാനമാണ് കാവ്യത്തിൽ പരമപ്രധാനമായിട്ടുള്ളത്. കവികൾ ആവിഷ്കരിക്കേണ്ടത് ഇതാണ്. കവിക്ക് നേരിട്ട് വെളിപ്പെടുത്താൻ കഴിയാത്തതോ വെളിപ്പെടുത്തിയാൽ സൗന്ദര്യം നഷ്ടപ്പെടുന്നതോ ആയ ആശയമണ്ഡലത്തെ ശബ്ദങ്ങളിൽ നിഗൂഢമാക്കി വെയ്ക്കുന്നു.

"യത്രാർത്ഥ: ശബ്ദോവാ തമർത്ഥമുപസർജനീകൃത സ്വാർത്ഥൗ
വ്യങ്ക്തഃ കാവ്യവിശേഷഃ സധ്വനിരിതി സൂരിഭിഃ കഥിതഃ"
(ധ്വന്യാലോകം 1-13)

ഏതു കാവ്യത്തിൽതന്നെ അപ്രധാനമാക്കിക്കൊണ്ട് വാച്യാർത്ഥവും തന്റെ അർത്ഥത്തെ അപ്രധാനമാക്കിക്കൊണ്ട് ശബ്ദവും വ്യംഗ്യാർത്ഥത്തെ വ്യഞ്ജിപ്പിക്കുന്നുവോ ആ കാവ്യശക്തിയാണ് ധ്വനി.

ശബ്ദത്തിന്റെ അർഥോല്പാദനപ്രക്രിയയെ ഭാരതീയസാഹിത്യമീമാംസകന്മാർ ഗഹനമായ ചർച്ചകൾക്ക് വിധേയമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. ശബ്ദത്തിന് അഭിധ, ലക്ഷണ, വ്യഞ്ജന

എന്നിങ്ങനെ മൂന്ന് വ്യാപാരങ്ങളുണ്ടെന്ന് ഭാരതീയകാവ്യശാസ്ത്രം പറയുന്നു. അഭിധാവ്യാപാരത്തിലൂടെ വാച്യാത്ഥവും ലക്ഷണാവ്യാപാരത്തിലൂടെ ലക്ഷ്യാർത്ഥവും വ്യഞ്ജനാവ്യാപാരത്തിലൂടെ വ്യംഗ്യാർത്ഥവും പ്രകടിതമാകുന്നു. വാച്യാർത്ഥത്തിനു ശേഷം പ്രകാശിതമാകുന്ന ലക്ഷ്യാർത്ഥവും കഴിഞ്ഞ് ഇവയിൽനിന്നെല്ലാം ഭിന്നമായൊരർത്ഥം ഉരുത്തിരിഞ്ഞുവരുന്നതാണ് വ്യംഗ്യാർത്ഥം. ഇതുതന്നെയാണ് ധ്വനി. വാച്യാർത്ഥത്തിലേയ്ക്ക് ആഴ്ന്നിറങ്ങി കാവ്യത്തിന്റെ അഗാധാർത്ഥതലങ്ങളെ വ്യക്തമാക്കുകയും നിഗൂഢരമണീയവും ആലോചനാമൃതവുമായ ആ അർത്ഥതലങ്ങളെ പ്രകാശിപ്പിക്കുന്ന കാവ്യത്തെ അപഗ്രഥിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതാണ് ധ്വനിദർശനം.

സാഹിത്യകൃതികളിലും മറ്റും ധ്വനി പലതരത്തിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് ആനന്ദവർദ്ധനൻ 'ധ്വന്യാലോക'ത്തിൽ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു[14]. വസ്തുധ്വനി, അലങ്കാരധ്വനി, രസധ്വനി എന്നിവയാണ് ഇതിൽ പ്രധാനം. ഇതിൽ മുഖ്യം രസധ്വനിയാണെന്നും അതിലേക്കുള്ള മാർഗ്ഗങ്ങൾ മാത്രമാണ് വസ്തുധ്വനിയും അലങ്കാരധ്വനിയുമെന്ന് വിമർശകർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. "രസത്തിൽ കവിഞ്ഞൊരു കാവ്യാർത്ഥം കരുതാനില്ലാത്തതിനാൽ ധ്വനികളിലൊന്നാമൻ രസധ്വനി"യാണെന്ന മുണ്ടശ്ശേരിയുടെയും (*കാവ്യപീഠിക* 66) "കാവ്യസ്യാത്മാധ്വനിഃ" എന്നെഴുതുമ്പോൾ ആനന്ദവർദ്ധനൻ ഉദ്ദേശിച്ചത് "കാവ്യസ്യാത്മാ രസധ്വനി" എന്നാണെന്ന നെല്ലിക്കൽ മുരളീധരന്റെയും അഭിപ്രായങ്ങൾ ഇവിടെ പ്രസക്തമാണ് (*വിശ്വസാഹിത്യദർശനങ്ങൾ* 346). ആനന്ദവർദ്ധനന്റെ രസധ്വനിയും അഭിനവഗുപ്തന്റെ രസാഭിവ്യക്തിയും തമ്മിലുള്ള സാജാത്യവൈജാത്യങ്ങളെ നെല്ലിക്കൽ മുരളീധരൻ നിരീക്ഷിക്കുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. രസധ്വനിയിൽ കാവ്യപാഠ (**Text**)മാണ് വളരെ പ്രധാനമായത്. കാവ്യം അനുഭൂതിവ്യഞ്ജകമായിരിക്കണമെന്ന തത്ത്വമാണ് രസധ്വനി മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്നത്. രസാഭിവ്യക്തി സഹൃദയനെ കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നു. ധ്വനിയാകട്ടെ ഗ്രന്ഥപാഠത്തിലേക്കും. രസധ്വനി ഭാഷയുടെ വ്യാപാരമാകുമ്പോൾ രസാഭിവ്യക്തി സഹൃദയന്റെ ആത്മാവിന്റെ വ്യാപാരമാകുന്നു. രസാനുഭവം രസധ്വനിയ്ക്കുമപ്പുറത്താണ് എന്ന് സ്ഥാപിക്കുകയാണ് അഭിനവഗുപ്തൻ ചെയ്തത് (*വിശ്വസാഹിത്യ ദർശനങ്ങൾ* 348).

രസത്തേയും ധ്വനിയേയും കാവ്യാനന്ദാനുഭൂതിയിലേക്ക് സഹൃദയരെ എത്തിക്കുന്ന കാവ്യപദ്ധതികളായി വ്യാഖ്യാനിക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങളാണ് സാഹിത്യസിദ്ധാന്തവിമർ

ശനങ്ങളിലെല്ലാം നടന്നു കാണുന്നത്. അതോടൊപ്പം ധ്വനിയുടെയും രസത്തിന്റെയും വ്യത്യസ്തമായ അസ്തിത്വത്തെ വ്യാഖ്യാതാക്കൾ നിഷേധിക്കുന്നുമില്ല.

വിഭാവാനുഭാവവ്യഭിചാരിഭാവങ്ങളിൽനിന്ന് രസം നിഷ്പന്നമാകുന്നതുപോലെ പദങ്ങളുടെ അർത്ഥങ്ങളിൽനിന്ന് ഉരുത്തിരിഞ്ഞുവരുന്നതാണ് ധ്വനി. കാവ്യത്തിന്റെ ആത്മാവായ ധ്വനി രസാനുഭൂതിയ്ക്ക് കാരണമാകുന്നുവെന്ന് കണ്ടെത്തിയ ആനന്ദവർദ്ധനനും രസത്തിന്റെയും ധ്വനിയുടെയും വ്യതിരിക്തതയെ വ്യക്തമാക്കുകയാണ് ചെയ്തത്. ഒരു കാവ്യം ഉത്തമമായി തീരുന്നത് വ്യംഗ്യാർത്ഥം രസാനുഭൂതിയുളവാക്കുമ്പോഴാണെന്നും[15] അദ്ദേഹം വ്യക്തമാക്കുന്നു.

"രസാനുഭൂതിക്ക് കാരണമായ വാക്കിന്റെ ആത്മനിഷ്ഠമായ അർഥതലമാണ് കവിതയുടെ ആത്മാവ്. വാച്യാർത്ഥത്തിൽനിന്ന് മാത്രം ജനിക്കുന്നതും വാച്യാർഥഭിന്നവുമായ വ്യംഗ്യാർഥമാണത്. ഈ വ്യംഗ്യാർഥത്തിലൂടെയാണ് കവി അതിവിസ്തൃതമായ മനുഷ്യന്റെ അനുഭൂതിലോകത്തിൽ സഞ്ചരിക്കുന്നത്" എന്ന ബി.രാജീവന്റെ വിലയിരുത്തൽ ഇവിടെ യോജിക്കുന്നതാണ് (*വാക്കുകളും വസ്തുക്കളും* 497). ധ്വനി കണ്ടെത്തി ഉൾക്കൊള്ളുമ്പോൾ രസം അനുഭവവേദ്യമാകുന്നു. അതായത് ധ്വനിതന്നെ രസമായി അനുഭവപ്പെടുന്നു. "ധ്വനിയിലൂടെ ആസ്വാദനക്ഷമമായ വാക്യാർത്ഥമാണ് രസം എന്ന കാഴ്ചപ്പാട് സുദീർഘഗദ്യകാവ്യങ്ങളായ ആഖ്യായികകൾ വായിച്ചുരസിക്കാൻ സഹായകരമാകും. പദാർഥത്തിൽനിന്നു വാക്യാർഥവും വാക്യാർഥത്തിൽനിന്ന് പ്രകരണാർഥവും പ്രകരണാർത്ഥത്തിൽനിന്ന് പ്രബന്ധാർഥവും ലഭ്യമാകുമ്പോൾ കൂടിച്ചേർന്നു വികസിച്ചു വരുന്ന ധ്വനി രസമായി പരിണമിക്കുന്നു" എന്ന കെ.അയ്യപ്പപ്പണിക്കരുടെ നിരീക്ഷണത്തിന് ഇവിടെ ഏറെ പ്രാധാന്യമുണ്ട് (ഇന്ത്യൻ സാഹിത്യസിദ്ധാന്തം: പ്രസക്തിയും സാദ്ധ്യതയും 35).

1.4 ധ്വനികാവ്യവും സമഗ്രപഠനത്തിന്റെ പ്രസക്തിയും

ശബ്ദമോ അർത്ഥമോ സ്വയം അപ്രധാനീകരിച്ച് വ്യംഗ്യാർഥത്തെ വെളിപ്പെടുത്തുന്ന കാവ്യമാണ് ധ്വനികാവ്യം.[16] ധ്വനികാവ്യങ്ങളിലെ ഓരോ ഘടകത്തിന്റെയും ധ്വനിതാർത്ഥത്തെ വ്യക്തമാക്കുകയാണ് അതിലെ ശബ്ദാർത്ഥങ്ങളുടെ ധർമ്മം. വർണ്ണം, പദം, വാക്യം എന്നിങ്ങനെ ഒരു കൃതി അതിന്റെ സമഗ്രതയിൽ തന്നെ വ്യംഗ്യാർത്ഥപ്രധാന

മായി തീരുന്നതായി കാണാം. പ്രബന്ധവ്യാപിയായ സമഗ്രധ്വനിക്ക് ആനന്ദവർദ്ധനൻ ഉദാഹരിക്കുന്നത് രാമായണ-മഹാഭാരതകൃതികളെയാണ്.[17] വാച്യാർത്ഥത്തെ അപ്രധാനീ കരിക്കുന്ന സമഗ്രധ്വനിക്കാണ് പ്രബന്ധവ്യഞ്ജകത എന്നു പറയുന്നത്. പ്രബന്ധവ്യഞ്ജ കതയിലൂടെയാണ് ഒരു സംരചന ധ്വനികാവ്യമായിത്തീരുന്നത്.

ധ്വനിയുടെ പ്രസക്തി പലപ്പോഴും കൃതികളിലെ ഒരു പദത്തിലോ വാക്യത്തിലോ മാത്രമായി വ്യാപരിക്കുന്ന രീതിയാണ് പൊതുവെ ധ്വനിവ്യാഖ്യാനഗ്രന്ഥങ്ങളിലെല്ലാം കാണാൻ സാധിക്കുന്നത്. എന്നാൽ ഒരു കൃതിയെ പൂർണ്ണമായും ധ്വനിസിദ്ധാന്തത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ സമഗ്രപഠനത്തിന് വിധേയമാക്കുമ്പോഴാണ് അത് ഗൗരവപൂർണമായ സാഹിത്യവിമർശനങ്ങളിലേക്കുള്ള സാധ്യതകൾ തുറന്നുവിടുന്നത്. ഷേക്സ്പിയറുടെ വിശ്വവിഖ്യാതനാടകമായ 'മാക്ബത്തി'നെ ഉദാഹരിച്ചുകൊണ്ടുള്ള കെ.അയ്യപ്പപ്പണിക്ക രുടെ വാദം ഇതിന് അടിവരയിടുന്നതാണ്. '**Unsex me here**!' എന്നു ലേഡി മാക്ബത്ത് പറയുന്നിടത്തെ ധ്വനിചാരുത അഭിധയെയും ലക്ഷണയെയും മറികടന്ന് സഹൃദയശ്രദ്ധ പിടിച്ചുപറ്റുന്നതുപോലെ ലേഡി മാക്ബത്തിന്റെ എല്ലാ പ്രസ്താവനകളിലും പ്രവൃത്തിക ളിലും തെളിഞ്ഞു നില്ക്കുന്ന ക്രൂരതയുടെ-ദുഷ്ടതയുടെ-വിശ്വരൂപം കാണണമെങ്കിൽ അവർ പറയുന്ന വാക്കുകളോ ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തികളോ മാത്രമല്ല, ആ നാടകമാകെ ധ്വനിസാന്ദ്രമായി നില്ക്കുന്ന കാഴ്ചയാണ് സഹൃദയന് കാണിച്ചുകൊടുക്കേണ്ടത്" (ഇന്ത്യൻ സാഹിത്യസിദ്ധാന്തം:പ്രസക്തിയും സാധ്യതയും 37). ഒരു കൃതിയിൽ ധ്വനി എങ്ങനെ സാകല്യരൂപത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുവെന്ന് കണ്ടെത്താൻ കൃതിയുടെ സമഗ്ര പഠനം സഹായകമാകുന്നുവെന്ന് ഇവിടെ വ്യക്തമാകുന്നു.

സമഗ്രപഠനത്തിലൂടെ ധ്വനിയെ കണ്ടെത്തി സമകാലീനകൃതികളെ അപഗ്രഥിക്കുന്ന രീതിക്ക് നിരവധി ഉദാഹരണങ്ങൾ കണ്ടെത്താൻ കഴിയും. കാളിദാസന്റെ 'മേഘ സന്ദേശ'ത്തിൽ യക്ഷൻ പത്നിക്ക് കൊടുത്തയക്കുന്ന സന്ദേശം കവിക്ക് സഹൃദയന് നൽകാനുള്ള സന്ദേശമാണെന്ന് കണ്ടെത്തുന്നതാണ് കൃതിയുടെ അന്തർലീനപാഠം. വാൽമീകി ആശ്രമത്തിൽ ഏകാകിനിയായിരുന്ന സീതയിലൂടെ കടന്നുപോകുന്ന വൈകാ രികവൈചാരികചിന്തകളാണ് കുമാരനാശാന്റെ 'ചിന്താവിഷ്ടയായ സീത'യിലെ ഇതി വൃത്തം അഥവാ വാച്യാർത്ഥം. എന്നാൽ അതിലെ അന്തർലീനപാഠം ഫ്യൂഡൽബന്ധന

ങ്ങളിൽപെട്ട് പിടയുന്ന ഇന്ത്യൻ സ്ത്രീത്വത്തിന്റെ അന്തർമുഖവും സംഘർഷ ങ്ങളും നിറഞ്ഞ വ്യവസ്ഥിതിക്കെതിരെയുള്ള ഒരു കാലഘട്ടത്തിന്റെ അവബോധമാ ണെന്ന് എന്ന് കണ്ടെത്തുമ്പോൾ ആ പാഠം ധ്വനിയുടെ നാനാർഥങ്ങൾ ഗ്രഹിക്കുന്നതിന് സജ്ജ മാകുന്നു.

പ്രത്യക്ഷമായിത്തന്നെ എല്ലാം പറഞ്ഞുപോകുന്ന രീതിക്കു പകരം പരോക്ഷമായി പലതിനെയും ആവിഷ്കരിക്കുന്ന രീതിയാണ് ധ്വനികാവ്യത്തിൽ കാണാൻ കഴിയുന്നത്. “പറയാത്ത കാര്യങ്ങൾ, പറയാതെ പറയുന്ന കാര്യങ്ങൾ, പറഞ്ഞിട്ട് മാറ്റിപറയുന്ന കാര്യ ങ്ങൾ, തെറ്റായും തെറ്റിച്ചും പറയുന്ന കാര്യങ്ങൾ ഇങ്ങനെ പലതും കൃതിപാഠത്തിൽ ഉണ്ടെന്ന് കാണുന്നയാൾക്ക് ധ്വനിയുടെ നാനാർഥങ്ങൾ ഗ്രഹിക്കാൻ കഴിയു”മെന്ന ‘ഇന്ത്യൻ സാഹിത്യസിദ്ധാന്തം:പ്രസക്തിയും സാദ്ധ്യതയും’ എന്ന കൃതിയിലെ അയ്യപ്പ പ്പണിക്കരുടെ പ്രസ്താവന കൃതിയുടെ സമഗ്രപഠനത്തിന്റെ ആവശ്യകതയിലേക്കുതന്നെ യാണ് ഊന്നൽ നൽകുന്നത് (34). കൃതികളിൽ പരോക്ഷമായി ഒളിഞ്ഞും മറഞ്ഞും കിട ക്കുന്ന ധ്വന്യാർത്ഥങ്ങളെ കണ്ടെത്തുന്നതിന് കവി കൃതിയിലുടനീളം പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്ന ധ്വനിഘടകങ്ങളെ അപഗ്രഥിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഇത്തരം ധ്വനിഘടകങ്ങൾ പദം, വാക്യം, ശ്ലോകം എന്നിവയ്ക്കുപരിയായി ബിംബം, പ്രതീകം, മിത്ത്, കഥാപാത്രം, കഥാഖ്യാനം, ഭാഷാശൈലി, താളക്രമം, ഭൂപ്രകൃതി, രീതി എന്നിവയിലെല്ലാം വ്യാപിച്ചു കിടക്കുന്നു. ഈ ഘടകങ്ങളിൽ ധ്വനി പ്രവർത്തിക്കുന്നത് പ്രകാരമാണെന്ന് കണ്ടെത്തുകയാണ് ധ്വനി സിദ്ധാന്തത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ സമകാലീനകൃതികളെ അപഗ്രഥിക്കുന്നതിന് ഏറ്റ വും നല്ല മാർഗ്ഗമെന്ന കൃഷ്ണരായന്റെ നിർദ്ദേശത്തെ അയ്യപ്പപ്പണിക്കർ സൂചിപ്പിക്കുന്നത് ഇവിടെ പ്രസക്തമാണ് (ഇന്ത്യൻ സാഹിത്യസിദ്ധാന്തം:പ്രസക്തിയും സാദ്ധ്യതയും 40). കവിത, കഥ, നോവൽ, നാടകം എന്നിങ്ങനെയുള്ള സാഹിത്യരൂപങ്ങളിലെല്ലാം ധ്വനി യുടെ പ്രസക്തി കണ്ടെത്താൻ ഈ മാർഗ്ഗം സഹായകരമാണ്. അതുവരെ നമ്മൾ വായി ച്ചതും കണ്ടതുമായ കഥാപാത്രത്തിൽനിന്നും കഥയിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായൊരു അർത്ഥപരിവേഷം സംജാതമാക്കാനും ഇതിലൂടെ കഴിയുന്നു. ഉദാഹരണമായി പുരാണേ തിഹാസകഥകളെയും കഥാപാത്രങ്ങളെയും പുനരാഖ്യാനം ചെയ്തുകൊണ്ട് എഴുത പ്പെട്ടിട്ടുള്ള പല സാഹിത്യകൃതികളിലും ധ്വനിയുടെ സമഗ്രപഠനരീതിതന്നെയാണ്

കാണാൻ കഴിയുന്നത്. കാളിദാസൻ, വ്യാസന്റെ ശാകുന്തളം കഥയ്ക്ക് പുതിയൊരു അർത്ഥപരിവേഷം നൽകിയതോടൊപ്പം പുതിയൊരു ദുഷ്യന്തനെയും അവതരിപ്പിച്ചു. ഭാസൻ 'ഊരുഭംഗ'ത്തിലൂടെ ദുര്യോധനന്റെയും എം.ടി.വാസുദേവൻനായർ 'രണ്ടാമൂഴ' ത്തിലൂടെ ഭീമന്റെയും പി.കെ.ബാലകൃഷ്ണൻ 'ഇനി ഞാനുറങ്ങട്ടെ' എന്നതിലൂടെ കർണ്ണ ന്റെയും മനസ്സിലെ അടിയൊഴുക്കുകളെ ശക്തമായി ആവിഷ്കരിച്ചപ്പോൾ അവ പുരാണ കഥാവ്യതിയാനങ്ങളായി മാറി. "സി.എൻ.ശ്രീകണ്ഠൻനായർ '*കാഞ്ചനസീത*'യിൽ ഊർമ്മി ളക്കും രാമനും വസിഷ്ഠവാത്മീകിമാർക്കും പുതിയ അർഥപരിവേഷം നൽകി. 'സാകേത' ത്തിൽ ദശരഥത്വം നഷ്ടപ്പെട്ട ദശരഥനെയും നിഷാദനല്ലാത്ത ഗുഹനെയും അവതരിപ്പി ച്ചു. '*ലങ്കാലക്ഷ്മി*'യിൽ രാവണനെ സമഗ്രപ്രഭാവനായ ദുരന്തനായകനായി പുനഃ സൃഷ്ടിച്ചു" എന്ന കെ.അയ്യപ്പപ്പണിക്കരുടെ നിരീക്ഷണം ഇവിടെ ചേർത്തുവായിക്കാവു ന്നതാണ് (ഇന്ത്യൻ സാഹിത്യസിദ്ധാന്തം:പ്രസക്തിയും സാദ്ധ്യതയും 42). ബി.സന്ധ്യ 'ഇതിഹാസത്തിന്റെ ഇതളുകളി'ലൂടെ (2015) ഭരതപത്നിയായ മാണ്ഡവിയെപോലെ വ്യാസൻ കാണാതെ പോയ പാർശ്വവത്ക്കരിക്കപ്പെട്ട ഇതിഹാസസ്ത്രീത്വങ്ങളെ സങ്കീർണ വ്യക്തിത്വമുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളായി അവതരിപ്പിച്ചു. കുട്ടികൃഷ്ണമാരാരുടെ 'ഭാരത പര്യടനം'(1948), വി.എസ്. ഖണ്ഡേക്കറുടെ 'യയാതി'(1959), ശശി തരൂരിന്റെ '**The Great Indian Novel**' (1989), ശിവാജിസാവന്തിന്റെ '*മൃത്യുഞ്ജയ*'(*കർണൻ* 2011), ആനന്ദ് നീല കണ്ഠന്റെ 'രാവണൻ-പരാജിതരുടെ ഗാഥ' (2012) എന്നിങ്ങനെ നിരവധി കൃതികൾ പുരാണകഥകൾക്കും കഥാപാത്രങ്ങൾക്കും പുനരാഖ്യാനവും സമകാലികത്വവും നൽകി. കാലങ്ങളായി സമൂഹമനസ്സിൽ രൂഢമൂലമായി കിടന്നിരുന്ന ഇതിഹാസപുരാണകഥാ പാത്രത്തിന് രൂപഭാവങ്ങളിൽ സംഭവിക്കുന്ന ഇത്തരം മാറ്റങ്ങൾ ഓരോ എഴുത്തുകാരനും വായനക്കാരനും പുതിയ രീതിയിൽ വ്യാഖ്യാനിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നതിന്റെ ഫലമാണ്. ഇത് ധ്വനിയുടെ വിശാലമായ സാധ്യതകളെ വ്യക്തമാക്കുന്നു. ഇത്തരത്തിലുള്ള അപഗ്ര ഥനരീതി വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങളിലും കണ്ടെത്തുന്നുണ്ട്.

1.5 കാവ്യഭാഷയിലെ വ്യതിരിക്തത ധ്വനിയിലൂടെ

കവിതയുടെ മാധ്യമമായ വാക്കിനെ അടിസ്ഥാനമാക്കിക്കൊണ്ടാണ് ആനന്ദവർദ്ധ നന്റെ ധ്വനിസിദ്ധാന്തം വികസിക്കുന്നത്. ഭാഷയിലെ വാക്കിന് രണ്ട് തലങ്ങളുണ്ട്. വസ്തു

നിഷ്ഠമായ തലവും ആത്മനിഷ്ഠമായ തലവും. ഏതു വാക്കുച്ചരിക്കുമ്പോഴും ഈ രണ്ട് തലങ്ങളും നമ്മിലുണരുന്നുണ്ട്. ഉദാഹരണമായി 'വൃക്ഷം' എന്ന വാക്ക് ഉച്ചരിക്കുകയോ കേൾക്കുകയോ ചെയ്യുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ അത് പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്ന പ്രകൃതിയുടെ അംശവും അതോടൊപ്പം നമ്മെ സംബന്ധിക്കുന്ന ഒരു വൃക്ഷബോധവും മനസ്സിൽ ഉണരുന്നു. 'വൃക്ഷം' എന്ന വാക്ക് ഒരു വസ്തുവിന്റെ സാമാന്യവത്ക്കരിക്കപ്പെട്ട പ്രതീകമായിരിക്കുന്നതുപോലെ ആ വാക്ക് മനുഷ്യന്റെ ആത്മനിഷ്ഠഭാവത്തിന്റെ സാമാന്യവത്ക്കരിക്കപ്പെട്ട പ്രതീകം കൂടിയാണെന്ന ബി.രാജീവന്റെ വിലയിരുത്തൽ ഇവിടെ പ്രസക്തമാണ് (വാക്കുകളും വസ്തുക്കളും 494). ശാസ്ത്രവിഷയങ്ങളിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി കവിത വാക്കിന്റെ ആത്മനിഷ്ഠമായ അർത്ഥതലത്തെയാണ് ഉപയോഗപ്പെടുത്തുന്നത്. ഇത് വസ്തുനിഷ്ഠമായ അർത്ഥതലത്തെ ആശ്രയിച്ചു നിൽക്കുന്നു. ഈ ആത്മവസ്തു വൈരുധ്യത്തെ ഒരുപോലെ ഉൾക്കൊള്ളാൻ കവിതയുടെ മാധ്യമമായ ഭാഷയ്ക്കു മാത്രമേ കഴിയുവെന്ന് കണ്ടറിയുകയും ഈ വൈരുദ്ധ്യത്തെ ആദ്യമായി സിദ്ധാന്തവത്കരിക്കുകയും ചെയ്ത ദാർശനികനാണ് ആനന്ദവർദ്ധനൻ. വാക്കിന്റെ വസ്തുനിഷ്ഠതലത്തെ വാച്യാർത്ഥമെന്നും ആത്മനിഷ്ഠതലത്തെ വ്യംഗ്യാർത്ഥമെന്നും അദ്ദേഹം വിവക്ഷിച്ചു. കാവ്യകലയുടെ ആത്മാവ് ഭാഷയുടെ ഈ വ്യംഗ്യാർത്ഥം അഥവാ ധ്വനി ആകുന്നുവെന്ന് 'ധ്വന്യാലോക'ത്തിൽ ആനന്ദവർദ്ധനൻ വിശദീകരിക്കുന്നു.[18] ധ്വനി വാച്യവാചകവ്യതിരിക്തമാകുന്നതോടൊപ്പംതന്നെ വ്യഞ്ജിതവുമാണ്. വാക്കിന്റെ വൈരുദ്ധ്യാത്മകതയെ ഉപയോഗപ്പെടുത്തുന്നുവെന്നതാണ് കാവ്യകലയുടെ മഹത്വം. വാക്കിന്റെ ധ്വനിയെകുറിച്ച് പറയുന്നതിലൂടെ കാവ്യത്തിന്റെ ധ്വന്യാത്മകതയെകൂടിയാണ് ആനന്ദവർദ്ധനൻ സമർത്ഥിക്കുന്നത്.

സാഹിത്യവ്യവഹാരം സാമാന്യമാനകവ്യവഹാരങ്ങളിൽനിന്ന് വ്യത്യാസപ്പെട്ടു നിൽക്കുന്നത് വ്യംഗ്യാർത്ഥത്തിന്റെ പ്രാധാന്യം അടിസ്ഥാനമാക്കിയാണ്. "ഭാഷയുടെ ആലങ്കാരികവും രൂപകാത്മകവുമായ സാധ്യതയെ സാഹിത്യവുമായി സാമ്യപ്പെടുത്തുന്നതിന് താൻ മടിക്കുകയില്ലെ"ന്ന ഘടനാനന്തരവാദചിന്തകനായ പോൾഡിമാന്റിന്റെയും (Paul de Man 1919-1983) "വാച്യാർഥങ്ങളോട് വ്യംഗ്യാർഥത്തിനുള്ള അനുപാതം സാമാന്യഭാഷയിൽ നിന്നും വ്യക്തമായും ഉയർന്നിരിക്കുന്നു എന്നതാണ്" എന്ന നവനിരൂണ

ചിന്തകനായ ബിയഡ്സ്ലിയുടെയും (**Monroe Beardsley 1915-1985**) അഭിപ്രായങ്ങൾ ഇതിനെ സാധൂകരിക്കുന്നുണ്ട് (കെ.അയ്യപ്പപ്പണിക്കർ *ഇന്ത്യൻ സാഹിത്യസിദ്ധാന്തം: പ്രസക്തിയും സാദ്ധ്യതയും* 30). സാഹിത്യഭാഷയുടെ വ്യതിരിക്തത ധ്വനിയിലാണെന്ന ചിന്തയിലേക്കാണ് ഇത് വിരൽചൂണ്ടുന്നത്.

സാമൂഹികജീവിതസൃഷ്ടിയാണ് മനുഷ്യന്റെ വസ്തുനിഷ്ഠലോകം. അതിനാൽ തന്നെ വസ്തുനിഷ്ഠലോകത്തിലൂടെ മാത്രം നിലനിൽക്കുന്ന ആത്മനിഷ്ഠലോകവും സാമൂഹികജീവിതത്തിൽ നിന്നും രൂപം കൊള്ളുന്നതാണ്. ഒരു കാലഘട്ടത്തിന്റെ ഭൗതിക യാഥാർത്ഥ്യത്തെയായിരിക്കും കവി വ്യഞ്ജിപ്പിക്കുക. ആ വ്യംഗ്യാർത്ഥമാണ് രസമായി അനുഭവപ്പെടുന്നത്. വർത്തമാനകാലയാഥാർത്ഥ്യത്തെ മുഴുവൻ ആത്മനിഷ്ഠമായി പ്രതിഫലിപ്പിക്കുമ്പോൾ മാത്രമാണ് കാവ്യങ്ങൾ സ്ഥലകാലങ്ങളെ അതിക്രമിച്ചുനിൽക്കുന്നതും ശാശ്വതമാകുന്നതും.

1.6 കലയും സ്ഥലകാലങ്ങളും തമ്മിലുള്ള ധ്വനിബന്ധം

കലയും സ്ഥലകാലങ്ങളും തമ്മിൽ ബന്ധപ്പെട്ടു നിൽക്കുന്ന ഒരു കൃതി അത് രൂപം കൊള്ളുന്ന വർത്തമാനകാലത്തിന്റെയും സ്ഥലത്തിന്റെയും യാഥാർത്ഥ്യത്തെകൂടി ആത്മനിഷ്ഠമായി ആവിഷ്കരിക്കുക എന്നതാണ് കലയും സ്ഥലകാലങ്ങളും തമ്മിലുള്ള ധ്വനിബന്ധത്തിന്റെ അടിത്തറ. ഇവിടെ ആത്മനിഷ്ഠത എന്നത് കവിയുടെ വ്യംഗ്യാർഥബോധമാണ്. ആത്മനിഷ്ഠതയിലേക്ക് കവിക്ക് എത്താൻ കഴിയുന്നത് ധ്വനിമാർഗ്ഗത്തിലൂടെയാണെന്ന് ബി.രാജീവൻ നിരീക്ഷിക്കുന്നത് ഇങ്ങനെയാണ്, "ഒട്ടും തെറ്റുപറ്റാതെ ഒരു കാലത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനഭൗതികസത്യത്തെ ആത്മനിഷ്ഠമായി സ്പർശിക്കാൻ കഴിയുന്ന ഒരു കവിക്കു മാത്രമേ തന്റെ കാവ്യത്തിലെ വ്യംഗ്യാർഥത്തെ പൂർണമായും രസമായി പരിണമിപ്പിക്കാൻ കഴിയൂ. ഒരു കാവ്യത്തിന്റെ വ്യംഗ്യാർഥതലത്തിനു രസമായി പരിണമിക്കുവാനും അങ്ങനെ കാലാതീതമാകുവാനും കഴിയുന്നത് അത് രൂപംകൊള്ളുന്ന കാലത്തോട് അതിനുള്ള അഗാധബന്ധം മൂലമാകുന്നു" (*വാക്കുകളും വസ്തുക്കളും* 399).

"നാനൃഷിഃ കവി..."[19] എന്ന ഭട്ടതൗതന്റെ വീക്ഷണത്തിലൂടെ കവിയുടെ ക്രാന്തദർശനവും (കടന്നുകാണൽ) അതിനെ വർണ്ണിക്കാനുള്ള കഴിവും കൃതിയെ സ്ഥലകാലാതീതമാക്കുന്നുവെന്ന് തന്നെയാണ് സൂചിതമാകുന്നത്. രാമായണമഹാഭാരതഇതിഹാസ

ങ്ങളും കാളിദാസഭാസാദികൃതികളും സ്ഥലകാലങ്ങളെ അതിജീവിച്ച് ശാശ്വതമായി നിൽക്കുന്നത് അവരുടെ ക്രാന്തദർശിത്വം കൊണ്ടും അതോടൊപ്പംതന്നെ വർത്തമാന കാലഭൗതികസംഘർഷങ്ങളുടെ യാഥാർത്ഥ്യത്തെ ആത്മനിഷ്ഠമായി പ്രതിഫലിപ്പിച്ചതു കൊണ്ടുമാണ്.

അസംലക്ഷ്യക്രമത്തിൽ വ്യംഗ്യം ഒരു 'ഝടിത്യവഭാസം' ആണെന്ന് ആനന്ദവർദ്ധനൻ പറഞ്ഞുവെക്കുന്നു. "അസംലക്ഷ്യക്രമധ്വനിയിൽ ഒരുതരം കാലാതീതത്വം കടന്നു വരുന്നു. ധ്വനിതാനുഭവം അലോകസാമാന്യവും സമയാതീതവുമാണ്. സ്ഥലകാലങ്ങളിൽ നിൽക്കുമ്പോഴും ധ്വനിയിലൂടെ അവയെ ഉല്ലംഘിക്കുകയാണ് സഹൃദയൻ ചെയ്യുന്നത്. വേദാന്തത്തിലും സ്ഫോടവാദത്തിലും കാലപരമായ ഇതേ അതീതത്വം നമുക്ക് കാണാം. 'ധ്വനി' എന്ന വാക്ക് തന്നെ വ്യാകരണത്തിൽനിന്നാണ് വരുന്നത്. കാലത്തിലൂടെ സഞ്ചരിക്കുന്ന ഭാഷ എപ്രകാരം കാലത്തെ അതിലംഘിച്ച് അനശ്വരമായിത്തീരുന്നുവെന്ന് സ്ഫോടവാദം കാട്ടിത്തരുന്നു. ഇവിടെ വേദാന്തവും സ്ഫോടവും ആനന്ദനെ സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ടാകണം" എന്ന് നെല്ലിക്കൽ മുരളീധരൻ പറയുന്നു (*വിശ്വസാഹിത്യദർശനങ്ങൾ* 340).

കവിഗതമായ അനുഭവം അഥവാ രസം എന്ന ഭാരതീയദർശനം തന്നെയാണ്, ആത്മനിഷ്ഠമായ അർഥതലത്തിലൂടെയുള്ള അനുഭവം നമ്മുടെ മൗലികവികാരങ്ങളെ സ്പർശിച്ച് രസിപ്പിക്കുമെന്ന ആധുനിക കാഴ്ചപ്പാടിലും ഉൾചേർന്നിരിക്കുന്നത്. എഴുതപ്പെട്ട കാലത്തിന്റെ സാമൂഹികസാംസ്കാരികരാഷ്ട്രീയജീവിതവുമായി കൃതികൾക്കുള്ള അഗാധബന്ധം തന്നെയാണ് ഇതുകൊണ്ടർത്ഥമാക്കുന്നത്. അത്തരം കൃതികൾ എല്ലാക്കാലങ്ങളിലും എല്ലാ മനുഷ്യരെയും തൃപ്തിപ്പെടുത്തുന്ന രചനകളായി നിലകൊള്ളുന്നു. പാശ്ചാത്യചിന്തകനായ ലോംഗിനസിന്റെ 'ഉദാത്തത' (Sublime) എന്ന സങ്കല്പം ഇവിടെ ചേർത്തു വായിക്കാവുന്നതാണ്. മഹത്തായ കവിത ഏവർക്കും എക്കാലവും ആഹ്ലാദകരമായിരിക്കും എന്ന ചിന്തയാണ് ഉദാത്തത[20] മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്നത്. മഹോന്നതമായ ഒരു മനസ്സിന്റെ നിർമ്മിതിയായ ഉദാത്തകൃതികൾ ഒന്നോ രണ്ടോ വട്ടമല്ല, വായിക്കുകയും കേൾക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഓരോ വട്ടവും സമാകർഷമായിരിക്കുമെന്നാണ് ഇത് വ്യക്തമാക്കുന്നത്. സാഹിത്യത്തിന്റെ സാഹിതീയത ദേശകാലാതീതമായ ഒന്നാണെന്ന് അടിവരയിട്ടുറപ്പിക്കുന്നതാണ് ലോംഗിനസിന്റെ നിരീക്ഷണം. "താൻ ജീവിച്ച വർത്തമാനകാലത്തിന്റെ യാഥാർ

ത്ഥ്യത്തെ ബോധപൂർവമല്ലാതെതന്നെ ഹൃദയംകൊണ്ട് സ്പർശിച്ചനുഭവിക്കാൻ കവിക്ക് കഴിയുമ്പോഴാണ് ഒരു വർത്തമാനകാലത്തിന്റെ സംഘർഷത്തെ എല്ലാ കാലത്തെയും മനുഷ്യവികാരത്തെ സ്പർശിക്കുന്നതാക്കാൻ കഴിയുന്നത്" എന്ന ബി.രാജീവന്റെ വിലയിരുത്തൽ സ്ഥലകാലാതീതമായ കലയുടെ മഹത്വത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നതാണ് (*വാക്കുകളും വസ്തുക്കളും* 500).

1.7 ധ്വനിദർശനം ഇതരകാവ്യസിദ്ധാന്തങ്ങളിൽ

കാവ്യത്തിന്റെ ബാഹ്യഭംഗിയും ആന്തരികചൈതന്യവും കണ്ടെത്തുന്നതിനുള്ള ശ്രമങ്ങളുടെ ഫലമായിട്ടാണ് പൗരസ്ത്യ-പാശ്ചാത്യസൈദ്ധാന്തിക ചിന്തകൾ പിറവിയെടുത്തത്. ഭാരതീയരെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം കാവ്യത്തിന്റെ ഉപരിപ്ലവഭംഗിയെ സംബന്ധിച്ച അന്വേഷണങ്ങളിൽനിന്നാണ് വൃത്തം, അലങ്കാരം, ഗുണം എന്നിവയെ ആസ്പദമാക്കുന്ന ചിന്തകൾ ഉണ്ടായത്. ഗുണം കാവ്യത്തിന്റെ ആന്തരികഭൂഷണവും അലങ്കാരം ബാഹ്യഭൂഷണവുമായി ചമയുന്നു. വൃത്തമാകട്ടെ കാവ്യത്തിന് ഇതരഭാഷാവ്യവഹാരങ്ങളിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായ വടിവ് നൽകുകയും ചെയ്യുന്നു. രസചിന്തയെ കേന്ദ്രീകരിച്ച് കാവ്യത്തിന്റെ ആത്മാവിനെ കണ്ടെത്താനുള്ള അന്വേഷണങ്ങൾ ചെന്നെത്തിയത് ധ്വനി, വക്രോക്തി, അനുമാനം, രീതി, ഔചിത്യം എന്നീ സൈദ്ധാന്തികചിന്തകളിലേക്കാണ്. ഇവയ്ക്ക് അടിസ്ഥാനമായിനിന്നത് കാവ്യഭാഷതന്നെയായിരുന്നു. ഇതിൽ ആനന്ദവർദ്ധനന്റെ ധ്വനിസിദ്ധാന്തത്തിന്റെ തുടർച്ചയോ നിരാകരണമോ എന്ന നിലയ്ക്കാണ് പിന്നീട് വന്ന സിദ്ധാന്തങ്ങൾ നിലയുറപ്പിച്ചത്. മാത്രമല്ല ധ്വനിസിദ്ധാന്തത്തിന്റെ അനുരണനങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷമായും പരോക്ഷമായും പാശ്ചാത്യസൈദ്ധാന്തികചിന്തകളിലും പ്രതിഫലിക്കുകയും ചെയ്തു.

1.7.1 ധ്വനിയും ഇതരപൗരസ്ത്യസിദ്ധാന്തങ്ങളും

കാവ്യത്തിന്റെ ആത്മാവ് എന്തായിരിക്കണമെന്ന ചിന്തയിൽനിന്നാണ് ഭാരതീയകാവ്യമീമാംസയിലെ മഹത്തായ സൈദ്ധാന്തികചിന്തകളുടെ പിറവിയെന്ന് കാണാം. ഇതിന് അടിത്തറയായി വർത്തിച്ചത് ഭരതമുനിയുടെ 'നാട്യശാസ്ത്ര'ത്തിലെ രസസങ്കല്പമാണ്. 'രസം' എന്ന നൂലിൽ പിടിച്ചുകൊണ്ടാണ് ഭാരതീയാലങ്കാരികന്മാർ ധ്വനി, ഔചിത്യം,

അനുമാനം, വക്രോക്തി, രീതി, ഗുണം, ദോഷം എന്നിങ്ങനെയുള്ള സൈദ്ധാന്തികസങ്കല്പങ്ങളെ നിർവചിക്കാൻ ശ്രമിച്ചത്.

ധ്വനിസിദ്ധാന്തത്തിന്റെ നിരാകരണമെന്ന രീതിയിലാണ് കുന്തകന്റെ വക്രോക്തി സിദ്ധാന്തം വ്യാഖ്യാനിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. 'പ്രസിദ്ധാഭിധാനവ്യതിരേകിണി' ആയ വിചിത്രാഭിധയാണ് വക്രോക്തിയെന്ന്[21] അദ്ദേഹം പറയുന്നു. ശബ്ദവ്യാപാരങ്ങളിൽ അഭിധയെ മാത്രം അംഗീകരിക്കുന്ന കുന്തകൻ രസത്തെയും ധ്വനിയെയും വക്രതയുടെ ഒരു ഘടകം മാത്രമായി കാണുന്നു. എന്നാൽ "രൂഢമായ അർത്ഥത്തിൽ മറ്റൊരു ധർമ്മം അധ്യാരോപം ചെയ്യുമ്പോഴും രൂഢാർത്ഥത്തെ തന്നെ വളർത്തികൊണ്ടുപോകുമ്പോഴും ജനിക്കുന്ന 'രൂഢിവക്രത' ധ്വനികാരന്റെ ഭാഷയിൽ അത്യന്തതിരസ്കൃതവാച്യവും അർത്ഥാന്തരസംക്രമിതവാച്യവുമാണ്." "അമൂർത്താനുഭവത്തെ മൂർത്തമാക്കാനും മറ്റും സഹായകമായ 'ഉപചാരവക്രത' ധ്വനിതന്നെയാണെന്ന് രുയ്യകനും പറയുന്നുണ്ട്" (ചാത്തനാത്ത് അച്യുതനുണ്ണി *വക്രോക്തിജീവിതം* 231-258). ഇവിടെ കുന്തകൻ പദപൂർവാർദ്ധവക്രതയുടെ അവാന്തരവിഭാഗമായി കല്പിക്കുന്ന രൂഢിവക്രതയിലും ഉപചാരവക്രതയിലും ധ്വനിതന്നെയാണ് കാണുന്നത്.

ധ്വനിധ്വംസകസിദ്ധാന്തമെന്ന നിലയിലാണ് മഹിമഭട്ടൻ അനുമാനസിദ്ധാന്തത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. "അവിനാഭാവജ്ഞാനപൂർവകമായി ഒന്നിൽനിന്ന് മറ്റൊന്നിന്റെ ജ്ഞാനമുണ്ടാവുന്നതാണ് അനുമാനം" (നെല്ലിക്കൽ മുരളീധരൻ *വിശ്വസാഹിത്യദർശനം* 361). അനുമേയാർഥം മൂന്ന് വിധമുള്ളതിൽ വസ്തു, അലങ്കാരങ്ങൾ വാച്യഗതമായും രസം അനുമാനമായും വരും എന്ന് പറയുന്നതിലൂടെ ധ്വനിയുടെ ആവർത്തനംതന്നെയാണ് ദൃഷ്ടമാകുന്നത്. രസം വാച്യഗതമാകില്ലെന്ന് തന്നെയായിരുന്നു ധ്വനികാരന്റെയും അഭിപ്രായം. രസമാണ് കാവ്യത്വത്തിന്റെ ലക്ഷണമെന്ന് പറയുന്ന മഹിമഭട്ടൻ രസാഭിരൂപമായ അർത്ഥമാണ് കാവ്യത്തിന്റെ ആത്മാവെന്ന് പറയുന്ന ധ്വനികാരനോട് ചേർന്നു നിൽക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ധ്വനിതാർത്ഥം എന്ന പരികല്പനയ്ക്ക് പകരമായി അനുമേയാർത്ഥം എന്ന് മഹിമഭട്ടൻ സ്വീകരിച്ചുവെന്ന് മാത്രമേ പറയാൻ കഴിയൂ.

ഔചിത്യത്തെ കാവ്യത്തിന്റെ മുഖ്യതത്ത്വമായി എല്ലാ ഭാരതീയസാഹിത്യമീമാംസകരും അംഗീകരിക്കുന്നുണ്ട്. എങ്കിലും ക്ഷേമേന്ദ്രനാണ് ഔചിത്യത്തെ ഒരു സിദ്ധാന്ത

മായി അവതരിപ്പിച്ചത്. ഏത് ഏതൊന്നിനു സദൃശമാണോ അത് ഉചിതവും, ഉചിതത്തിന്റെ ഭാവം ഔചിത്യവും ആകുന്നു. ഔചിത്യത്തെ കാവ്യത്തിന്റെ ജീവിതമായും രസത്തെ കാവ്യത്തിന്റെ ആത്മാവായും[22] അദ്ദേഹം കാണുന്നു. "രസത്തിന്റെ ജീവിതതത്ത്വമാണ് ഔചിത്യം. പദൗചിത്യം പദൗചിത്യമായിരിക്കുന്നത്, അത് രസവ്യഞ്ജകമായിരിക്കുന്നതുകൊണ്ടാണ്. രസം, ധ്വനി എന്നിവയെ പിന്തുടരുന്ന ഒരു വിഷയം മാത്രമാണ് ഔചിത്യം" (നെല്ലിക്കൽ മുരളീധരൻ *വിശ്വസാഹിത്യദർശനങ്ങൾ* 369).

വേഷവിന്യാസക്രമം, വിലാസവിന്യാസക്രമം എന്ന രീതിയിൽ നാട്യശാസ്ത്രചർച്ചകളിലാണ് രീതിചിന്ത ആദ്യമായി അങ്കുരിക്കുന്നതെങ്കിലും അതിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി രീതിയെ ഒരു സിദ്ധാന്തമായി അവതരിപ്പിച്ചത് വാമനൻ ആണ്. കാവ്യത്തിന്റെ ആത്മാവായ രീതി അഥവാ വിശിഷ്ടപദരചനാരീതി ഗുണങ്ങളിൽ അധിഷ്ഠിതമാണെന്ന്[23] അദ്ദേഹം പറയുന്നു. പദരചനയേയും ഗുണങ്ങളേയും അടിസ്ഥാനമാക്കി കാവ്യഭാഷയുടെ ബാഹ്യരചനാസവിശേഷതകളിലേക്കാണ് വാമനൻ കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നത്. കാവ്യഭാഷാചിന്തകളിലെ ആന്തരികാർത്ഥതലങ്ങളെ അഥവാ ധ്വനിതലങ്ങളെ അദ്ദേഹം ശ്രദ്ധിച്ചതേയില്ല എന്നത് രീതിസിദ്ധാന്തത്തിന്റെ വലിയൊരു ന്യൂനതയാണ്.

ദ്രാവിഡസാഹിത്യസിദ്ധാന്തഗ്രന്ഥമായ 'തൊൽക്കാപ്പിയ'ത്തിലെ പൊരുളതികാരത്തിൽ സൂചിപ്പിക്കുന്ന 'ഉള്ളുരഉപമം' എന്ന സങ്കല്പത്തിന് ധ്വനിസങ്കല്പവുമായി പ്രത്യക്ഷത്തിലുള്ള ബന്ധം ശ്രദ്ധേയമാണ്. "ഇന്നതിന് ഇതർഥം" എന്ന് ആലോചിച്ചാൽ മാത്രം വ്യക്തമാകുമാറ് താൻ പറയുന്ന വാക്കുകളിൽ ഗൂഢമായി ഒരു ഉപമ വെച്ചു സംസാരിക്കുന്നതിന് 'ഉള്ളുരൈ ഉപമ' എന്നു പറയും"[24] (കെ.അയ്യപ്പപ്പണിക്കർ *ഇന്ത്യൻ സാഹിത്യസിദ്ധാന്തം:പ്രസക്തിയും സാദ്ധ്യതയും* 123).

രാമാനുജൻ 'ഉള്ളുര'യ്ക്ക് Inspeech എന്നും കെ.അയ്യപ്പപ്പണിക്കർ **Innar speech, speech written** എന്നിങ്ങനെയും വിവർത്തനം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ആംഗലകവിയായ ജി.എം. ഹോപ്കിൻസിന്റെ (**G M Hopkins 1844-1889**) 'ഇൻസ്കെയ്പ്പ്' (**Inscape**) എന്ന സങ്കല്പത്തെ 'ഉള്ളുര'യുമായി ബന്ധിപ്പിച്ചുകൊണ്ടുള്ള കെ.അയ്യപ്പപ്പണിക്കരുടെ വിലയിരുത്തൽ ശ്രദ്ധേയമാണ്. "വസ്തുത, വാസ്തവം, വസ്തുസത്യം, വസ്തുസത്ത-അതിനെ Inscape എന്നു വിളിക്കാം. വസ്തുസ്ഥിതികളുടെ അതിസൂക്ഷ്മസത്യത്തെ ആവാഹിച്ചാ

വിഷ്കരിക്കാൻ സ്വീകരിക്കുന്ന ഉപാധിയാണിത്" (*ഇന്ത്യൻ സാഹിത്യസിദ്ധാന്തം: പ്രസക്തിയും സാദ്ധ്യതയും* 125). പ്രപഞ്ചത്തിലെ എല്ലാ സൃഷ്ടികളിലും ബീജരൂപമായ സത്യം ഈശ്വരനായിരിക്കുമെന്ന മതചിന്തയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് ജസ്യൂട്ട് പുരോഹിതൻ കൂടിയായ ഹോപ്കിൻസ് 'ഇൻസ്കെയ്പ്' എന്ന സങ്കല്പത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. കവിതയിൽ കാണുന്ന അതിസൂക്ഷ്മഭാവം അഥവാ അന്തർധാരയായ 'ഉള്ളുര' ആശയ പരമായി 'ഇൻസ്കെയ്പി'നോട് ചേർന്നുനില്ക്കുന്നു.

ധ്വന്യാത്മകമായി വാക്കുകൾക്കുള്ളിൽതന്നെ നാനാവിധങ്ങളായ അർത്ഥങ്ങൾ നിക്ഷിപ്തമാക്കിക്കൊണ്ടുള്ള രചനാസങ്കേതമാണിത്. വരികളിലെ സൂചകങ്ങളാണ് വായനക്കാരനെ വിശേഷാർത്ഥങ്ങളിലെത്താൻ സഹായിക്കുന്നത്. വാച്യാർത്ഥനിരാസത്തിലൂടെ വ്യംഗ്യാർഥതലങ്ങളിലേക്കെത്തുന്ന ധ്വനിസങ്കല്പംതന്നെയാണ് സൂക്ഷ്മമായി നിരീക്ഷിച്ചാൽ ഇവിടെയും കാണുന്നത്.

1.7.2 ധ്വനിസങ്കല്പനം പാശ്ചാത്യസൈദ്ധാന്തികരിൽ

സങ്കീർണ്ണമായ സാമൂഹ്യജീവിതാന്തരീക്ഷത്തിൽ അസ്തിത്വപ്രശ്നത്തെക്കുറിച്ച് ചിന്തിക്കുന്ന സാഹിത്യകാരന്റെ ആത്മാവിഷ്കാരമെന്ന നിലയിൽ ധ്വനിക്ക് വളരെയധികം പ്രാധാന്യമുണ്ട്. വാച്യവാചകാതിരിക്തതയാണ് സാഹിത്യത്തിന്റെ മുഖ്യധർമ്മമെന്ന് കണ്ടെത്തിയവരാണ് പാശ്ചാത്യചിന്തകരും. വൈകാരികസത്ത മുതൽ വർണ്ണവിന്യാസം വരെയുള്ള കാവ്യാംഗങ്ങളെയും കവിദർശനത്തിനുള്ള പ്രാധാന്യത്തെയുംകുറിച്ച് പാശ്ചാത്യസിദ്ധാന്തങ്ങളെയും ധ്വനിദർശനത്തെയും ഇണക്കിചേർത്ത പശ്ചാത്തലത്തിൽ ചിന്തിക്കേണ്ടതും വിലയിരുത്തേണ്ടതുമാണ്.

ധ്വനിദർശനത്തെ ആധുനികസാഹിത്യസിദ്ധാന്തങ്ങളുമായി താരതമ്യപ്പെടുത്തുമ്പോൾ കൂടുതൽ ഉൾക്കാഴ്ചകളിലേക്ക് കടന്നുചെല്ലാൻ കഴിയുമെന്ന സി.രാജേന്ദ്രന്റെ നിരീക്ഷണങ്ങൾ ഇവിടെ പരിശോധിക്കാവുന്നതാണ് (*പാഠവും പൊരുളും* 67-70). ഐ.എ. റിച്ചാർഡ്സ് (**I A Richards 1893-1979**) പദപ്രയോഗത്തെ വിവരണാത്മക (**Referential**) മെന്നും വൈകാരിക (**Imotive**)മെന്നും രണ്ടായി തരംതിരിക്കുകയും വ്യവഹാരഭാഷ വിവരണാത്മകതയ്ക്കും കാവ്യഭാഷ വൈകാരികതയ്ക്കും ഉദാഹരണമാണെന്ന് ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. വ്യാകരണ, നിഘണ്ടു സംബന്ധമായ അർത്ഥത്തിൽനിന്നും

വ്യത്യസ്തമായ വ്യംഗ്യതലമാണ് കാവ്യഭാഷയുടെ ജീവനെന്ന ആനന്ദവർദ്ധനന്റെ സിദ്ധാന്തം തന്നെയാണ് ഇവിടെയും കാണാൻ സാധിക്കുന്നത്. വസ്തുനിഷ്ഠഘടക (**Objective Correlaive**)ങ്ങളുടെ വിവരണത്തിലൂടെ മാത്രമേ വൈകാരികാനുഭൂതിയെ അനുവാചകനിലേക്ക് സംക്രമിപ്പിക്കാൻ കഴിയുവെന്ന ടി.എസ്.എലിയറ്റിന്റെ (**T.S.Eliot 1888-1965**) സിദ്ധാന്തം വിഭാവാദിയോജനത്തിലൂടെ മാത്രമേ രസത്തെ പ്രകാശിപ്പിക്കാൻ കഴിയുമെന്ന ആനന്ദവർദ്ധനന്റെ നിലപാടിനോട് ചേർന്നുനില്ക്കുന്നതാണ്. മല്ലാർമെ (**Stephane Mallarme 1842-1898**), പോൾവാലെൻ (**Paul Verlaine 1844-1896**) എന്നിവർ മുഖ്യപ്രയോക്താക്കളായ ഫ്രഞ്ചുസിംബോളിസത്തിന് ധ്വനിദർശനവുമായി സാദൃശ്യമുണ്ട്. ഒരു വസ്തുവിനെ നിർവചിക്കുമ്പോൾ അതിന്റെ തനിമ നഷ്ടപ്പെടുമെങ്കിൽ അതിനെ പ്രതീകങ്ങളിലൂടെയോ ബിംബങ്ങളിലൂടെയോ മാത്രമേ ആവാഹനം ചെയ്യാൻ കഴിയുവെന്ന മല്ലാർമെയുടെ നിലപാട് കാവ്യപാരായണത്തിലെ പ്രധാന സവിശേഷതയാണ്. വാച്യാർത്ഥത്തോടുള്ള വൈമുഖ്യമെന്ന ആനന്ദവർദ്ധനന്റെ നിലപാടിനോട് ചേർന്നുനിൽക്കുന്നതാണിത്. കാവ്യഭാഷ അവ്യക്തതകൾ (**ambiguities**) നിറഞ്ഞതാണെന്ന വില്യം എംപ്സന്റെ (**William Empson 1906-1984**) സാഹിതീയദർശനത്തിന് ധ്വനിദർശനവുമായുള്ള ബന്ധവും എടുത്തുപറയേണ്ടതാണ്. അവ്യക്തതകൾ എന്നതിനുപകരം അനേകാർത്ഥമെന്ന (**Plura signification**) വിവരണമാവും കൂടുതൽ ചേരുകയെന്ന വിമർശനങ്ങളും ഉയർന്നുവന്നിട്ടുണ്ട്. എന്തായാലും ഈ ആശയവും ധ്വനിദർശനത്തിൽ അന്തർലീനമാണ്. വസ്തുതകളെ തുറന്നു പറയുന്നത് അവയുടെ സൗന്ദര്യം നഷ്ടപ്പെടുത്തുന്നതിന് തുല്യമാണെന്ന് വിശ്വസിച്ച ആനന്ദവർദ്ധനനും വാച്യതലത്തിലെ സന്ദിഗ്ദ്ധതകളെ അംഗീകരിക്കുന്നു.

ഫോർമലിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ മുഖ്യ പ്രയോക്താവായ ഷ്ക്ലോവ്സ്കിയുടെ (**Viktor Borisovich Shklovsky 1893-1984**) 'അപരിചിതത്വവൽക്കരണം' (**defamiliarisation**) എന്ന ആശയം ധ്വനിദർശനവുമായി ചേർന്നുനിൽക്കുന്നു. ശീലമാകുമ്പോൾ നമുക്ക് നഷ്ടപ്പെടുന്ന ജീവിതത്തനിമയെ വീണ്ടെടുക്കാനാണ് കല ശ്രമിക്കുന്നത്. ചിരപരിചിതമായ വസ്തുവിനെ അപരിചിതമെന്നോണം നോക്കിക്കാണുന്ന അപരിചിതത്വവൽക്കരണമെന്ന ആശയമാണ് കവിവാണിയുടെ നവത്വമെന്ന പേരിൽ ആനന്ദവർദ്ധനൻ പറഞ്ഞുവെച്ചത്.

ഗതാനുകതികത്വംകൊണ്ട് തനിമ നഷ്ടപ്പെട്ടുപോയ ആശയങ്ങളെ ഭാഷയുടെ വ്യഞ്ജനാശക്തികൊണ്ട് നവംനവങ്ങളായി പ്രതിപാദിക്കുന്ന രീതി 'ധ്വന്യാലോകം' നാലാമുദ്യോതത്തിൽ വിവരിക്കുന്നുണ്ട് (എം.എസ്.മേനോൻ *ഭാരതീയകാവ്യചിന്തകൾ* 36).

റോമൻ യാക്കോബ്സന്റെ (**Roman Jakobson 1896-1982**) കാവ്യഭാഷാപഗ്രഥനത്തിലും ധ്വനിദർശനത്തിന്റെ സ്വാധീനം കാണാം. കാവ്യഭാഷയുടെ പദവാക്യഘടനകളിലും നിപാതം, അവ്യയം, വ്യാക്ഷേപകം, ഉപസർഗ്ഗം ആദിയായവയിലും നിലീനമായ ധ്വനനസാധ്യതകളെ കവികൾ എങ്ങനെ സമർത്ഥമായുപയോഗിക്കുന്നുവെന്നതിനെക്കുറിച്ച് യാക്കോബ്സൻ പറയുന്നു. ഇത് ധ്വനിദർശനത്തിലെ നിപാതോപസർഗ്ഗവചനാദികളുടെ വ്യഞ്ജകസാധ്യതകളെക്കുറിച്ചുള്ള ആനന്ദവർദ്ധനന്റെ നിരീക്ഷണങ്ങളെയാണ് അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്നത്.

വിനിർമ്മിതിവാദ(**deconstruction**)ത്തിനും അനുവാചകപ്രതികരണസിദ്ധാന്ത(**Reader Response Theory**)ത്തിനും ധ്വനിദർശനത്തോടുള്ള ആഭിമുഖ്യവും ശ്രദ്ധേയമാണ്. വാക്കുകൾക്ക് നിയതാർത്ഥമില്ലെന്നും വാക്കുകൾക്ക് വ്യത്യാസം സൂചിപ്പിക്കാനല്ലാതെ ആശയങ്ങളെ കൃത്യമായി പ്രതിനിധാനം ചെയ്യാനാവാത്തതിനാൽ നിർണ്ണയം ഭാഷയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഒരു മരീചികയാണെന്നും വിനിർമ്മിതിവാദക്കാർ പറയുന്നു. എന്നാൽ ധ്വനിദർശനപ്രകാരം കാവ്യഭാഷയുൾപ്പെടെയുള്ള എല്ലാ ഭാഷകൾക്കും നിയതമായ വാച്യാർത്ഥതലമുണ്ട്. അതിനപ്പുറം നിൽക്കുന്ന അനിയതമേഖലയാണ് വ്യംഗ്യതലം. വിനിർമ്മിതിവാദക്കാർ വാച്യതലങ്ങളെ നിയതമായംഗീകരിക്കുന്നില്ലെങ്കിലും അർത്ഥതലങ്ങളുടെ അനന്തരസാധ്യതകളെ അംഗീകരിക്കുന്നതിൽ ധ്വനിദർശനത്തോട് സാദൃശ്യപ്പെട്ടുനിൽക്കുന്നു. പാരായണവ്യാഖ്യാനങ്ങളെ ആഖ്യാതാവിന്റെയും വ്യാഖ്യാതാവിന്റെയും പാരസ്പര്യമായി കാണുകയും വ്യാഖ്യാനത്തിന്റെ അനന്തസാധ്യതകൾക്ക് പ്രാധാന്യം നൽകുകയും ചെയ്യുന്നതാണ് ധ്വനിദർശനം. ഇതിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ വിലയിരുത്തിയാൽ വ്യാഖ്യാതാവിനും വ്യാഖ്യാനങ്ങൾക്കും പ്രാധാന്യം നൽകുന്ന അനുവാചക പ്രതികരണസിദ്ധാന്തത്തിൽ ധ്വനിദർശനത്തിന്റെ സ്വാധീനം സ്പഷ്ടമാണ്.

ജെംസ്ലേവിന്റെ വ്യഞ്ജനാത്മകചിഹ്നം (**Connotative Sign**) എന്ന സങ്കല്പനത്തിന് 'ധ്വനി'സങ്കല്പവുമായി സാമ്യമുണ്ട്. പ്രാഥമികചിഹ്നം പ്രകാശനരൂപമായിനിന്ന് ഒരു പുതിയ ഉള്ളടക്കരൂപത്തെ സംവഹിക്കുന്നതാണ് വ്യഞ്ജനാത്മകചിഹ്നം. സൂചിതത്തോ

ടൊപ്പം മുൻപില്ലാതിരുന്ന മറ്റൊരു സൂചിതത്തെക്കൂടി ഇതുൾക്കൊള്ളുന്നു. ശൈലീപരമായ മൂല്യങ്ങളെയും സൗന്ദര്യാത്മകമായ മൂല്യങ്ങളെയും പ്രത്യയശാസ്ത്രങ്ങളെയുമെല്ലാം ദ്വിതീയസൂചിതങ്ങളായി വ്യാഖ്യാനിക്കാവുന്ന ഈ ദർശനം സാംസ്കാരിക അർത്ഥതലങ്ങളെ മെനഞ്ഞെടുക്കുന്ന പുതുപാഠത്തിലേക്ക് ചെന്നെത്തുന്നു(സി.ജെ.ജോർജ്ജ് *ചിഹ്നശാസ്ത്രവും ഘടനാവാദവും* 65).

ഭാരതീയാലങ്കാരികന്മാർ വാക്കുകൾക്ക് നൽകിയിരിക്കുന്ന മൂന്ന് ശബ്ദവ്യാപാരങ്ങളിൽ ഏറ്റവും ശ്രേഷ്ഠമെന്ന് കരുതുന്ന വ്യഞ്ജനാവ്യാപാരത്തോട് ചേർന്നുനിൽക്കുന്നതാണ് പ്രശസ്ത റഷ്യൻ നാടകചിന്തകനായ കോൺസ്റ്റാന്റിൻ സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി (**Konstantin Stanislavski, 1863-1938**) യുടെ ധ്വനിപാഠസങ്കല്പം (**Subtext**). സാഹിത്യഭാഷയിൽ വാക്കുകളാണ് വ്യഞ്ജനാവ്യാപാരത്തിന് അഥവാ ധ്വനിക്ക് അടിസ്ഥാനം. എന്നാൽ നാടകത്തിലാകട്ടെ സാഹിത്യത്തോടൊപ്പം അവതരണവും ആന്തരികാർത്ഥസൂചനകളാൽ സമൂർത്തമായിരിക്കും. ഇവിടെ വാക്കുകളോടൊപ്പം രംഗസൂചനകളും ചലനങ്ങളും രംഗപശ്ചാത്തലങ്ങളും മൗനംപോലും ധ്വന്യാർത്ഥതലങ്ങളെ പരിപോഷിപ്പിക്കുന്നു. രചിതപാഠത്തിലെ നാടകകൃത്തിനാൽ നിർദ്ദേശിതമായ വസ്തുതകളിൽനിന്നും രംഗപാഠത്തെ ചമയ്ക്കുന്ന സംവിധായകനും കഥാപാത്രത്തിന്റെ ചിന്ത, വികാരം എന്നിവ മനസ്സിലാക്കുന്നതിന് നടനും കഴിയുന്നത് കൃതിയിലെ ധ്വന്യാർത്ഥതലങ്ങളെ കണ്ടെത്തുന്നതിലൂടെയാണ്. ഇതുതന്നെയാണ് സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി 'ധ്വനിപാഠ'മെന്ന സൈദ്ധാന്തിക ചിന്തയിലൂടെ അവതരിപ്പിച്ചത്.

പ്രാചീന സാഹിത്യചിന്തകന്മാർ സാഹിത്യത്തെ വാച്യാർത്ഥതലത്തിൽ നിന്നുമാത്രം നോക്കിക്കാണാൻ ശ്രമിച്ചപ്പോൾ ആനന്ദവർദ്ധനൻ വാച്യതലം മഞ്ഞുകട്ടയുടെ പ്രത്യക്ഷവേദ്യമായ ഉപരിതലം പോലെയാണെന്ന് പറഞ്ഞുറപ്പിച്ചു. ഫ്രോയിഡിയൻ സങ്കല്പത്തിലെ ബോധചിന്തകളെപ്പോലെ പരിമിതമായ വാച്യാർത്ഥം സാഹിത്യത്തിൽ അപരിമേയമായ അർത്ഥതലങ്ങൾക്ക് വഴിയൊരുക്കുന്ന ഉപരിതലസാന്നിദ്ധ്യം മാത്രമാണ്. വാച്യതലത്തെ അക്ഷരാർത്ഥത്തിലെടുക്കുന്ന ഏതുതരം വായനയും സാഹിത്യകൃതിയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അപ്രസക്തമാണെന്നതാണ് ധ്വനിദർശനത്തിന്റെ അനുരണനങ്ങൾ കടന്നുവരുന്ന പാശ്ചാത്യസൈദ്ധാന്തികചിന്തകളിലെല്ലാം കണ്ടെത്താൻ കഴിയുന്നത്. അനന്തമായി നീണ്ടുകിടക്കുന്നതും അനുവാചകമനസ്സിൽ അനുരണനം ചെയ്യുന്നതുമായ

വ്യംഗ്യതലമാണ് സാഹിത്യത്തിന്റെ ചൈതന്യാംശം എന്നതിൽ ഈ സൈദ്ധാന്തിക ചിന്തകൾ അടിവരയിടുന്നു.

ഇതിൽ സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി മുന്നോട്ട് വെച്ച പ്രത്യക്ഷപാഠത്തിന് അന്യമായി, സമാന്തരമായി എന്നാൽ സ്വതന്ത്രമായി നല്ല നാടകങ്ങളെ അന്തഃസ്സാരസമ്പന്നമാക്കുന്ന ധ്വനിപാഠം പ്രത്യേകവും വിശദവുമായ പരാമർശമർഹിക്കുന്നു. കാരണം പ്രബന്ധം പ്രധാനമായും മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്നത് വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങളിലെ ധ്വനിപാഠാന്വേഷണമാണ്. ആഖ്യാനപ്രധാനത്തേക്കാളുപരി ക്രിയാംശപ്രധാനമെന്ന നിലയിൽ മറ്റ് സാഹിത്യരചനകളിൽനിന്നും നാടകം വ്യത്യാസപ്പെട്ടുനിൽക്കുന്നുണ്ട്. കവിതയെ കവിതയാക്കുന്നത് അതിൽ ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിരിക്കുന്ന കാവ്യബിംബങ്ങളുടെ ചാരുതയും ധ്വനിയും ആണെന്നതുപോലെ നാടകത്തെ മഹനീയമാക്കുന്നത് അതിനുള്ളിലടങ്ങിയിരിക്കുന്ന ‘ധ്വനിപാഠ’മാണ്.

1.8 സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിയുടെ ധ്വനിപാഠസങ്കല്പം

ഒരു നാടകത്തിലെ പാത്രസ്വഭാവത്തിന് പിന്നിൽ വർത്തിക്കുന്ന ഭാവവും സന്ദർഭവും വിവരിക്കുന്നതിന് ഉപയോഗിക്കുന്ന സംജ്ഞയാണ് ‘Subtext’ എന്നാണ് നെല്ലിക്കൽ മുരളീധരൻ ‘സാഹിത്യശബ്ദാകര’ത്തിൽ നൽകുന്ന വിശദീകരണം. ഇതിന് ‘ധ്വനിപാഠ’ത്തിനുപുറമെ ‘സഹപാഠ’മെന്ന പദം കൂടി അദ്ദേഹം നൽകുന്നുണ്ട്. അത് പ്രത്യക്ഷമായിരിക്കില്ലെന്നും പൂർണവിശദീകരണത്തിന് വഴങ്ങുകയില്ലെന്നും അദ്ദേഹം സൂചിപ്പിക്കുന്നു. പരോക്ഷസൂചനകൾ മാത്രമേ ആസ്വാദകന്റെ മുന്നിലുണ്ടാവൂ. അയാൾ പുനഃസൃഷ്ടിക്കേണ്ട ഒന്നത്രേ പ്രസ്തുത ധ്വനിതലം (165).

സംവിധായകനും നടീനടന്മാരുമുൾപ്പെടെയുള്ള നാടകപ്രവർത്തകർ നാടകകൃതിയിൽ നിബന്ധിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള ‘ധ്വനിപാഠ’ത്തെ കണ്ടെത്തി അവതരിപ്പിക്കുകയും അഭിനയിക്കുകയും ചെയ്യുമ്പോഴാണ് നാടകകൃതി രചനാതലത്തിലും അരങ്ങുതലത്തിലും പൂർണ്ണത നേടുന്നത്. സംവിധായകസങ്കല്പങ്ങളെയും നടനശിക്ഷണത്തെയുംകുറിച്ച് പ്രായോഗികതലത്തിൽ ചിന്തിച്ച സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി ഊന്നൽ നൽകിയതും ധ്വനിപാഠസമഗ്രതയിൽതന്നെയാണ്. നാടകകൃത്ത് കൃതിയിൽ ഉള്ളടക്കിയിരിക്കുന്ന ഭാവരൂപശില്പത്തിലൂടെയുള്ള നിരന്തരപ്രയാണത്തിലൂടെ മാത്രമേ സംവിധായകന് യഥാർത്ഥ

നാടകലക്ഷ്യത്തെ കണ്ടെത്താൻ കഴിയൂ. സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി ഈ പ്രക്രിയയെ 'ഗ്രെയ്ൻ' (**Grain**) എന്നും അദ്ദേഹത്തിന്റെ ശിഷ്യനായ മേയർ ഹോൾഡ് (**Meyer Hold,1874-1940**) 'ബോൺസ്ട്രക്ചർ' (**Bonestructure**) എന്നുമാണ് വിശേഷിപ്പിച്ചത് (ജി.ശങ്കരപ്പിള്ള *"നാട കാപഗ്രഥനം"* 32). നാടകകൃതിയെ കൃത്യമായ വിശകലനത്തിന് വിധേയമാക്കുന്ന സംവി ധായകൻ കൃതിയുടെ ക്രിയാംശത്തെ ദൃശ്യവത്കരിക്കുന്നതിനാവശ്യമായ നിരവധി മൂർത്ത ബിംബങ്ങളെ കണ്ടെത്തുന്നു. ഓരോ സംവിധായകരും കണ്ടെത്തുന്ന മൂർത്തബിംബ ങ്ങൾക്ക് വ്യത്യാസമുണ്ടാകും. എങ്കിലും അത് കൃതിയുടെയും നാടകകൃത്തിന്റെയും യഥാർത്ഥലക്ഷ്യത്തിൽനിന്നും വ്യതിചലിക്കുന്നതാകരുത്. ധ്വനിപാഠസമ്പന്നമായ ഉത്തമ നാടകകൃതികൾക്ക് നിരവധി വ്യാഖ്യാനങ്ങൾ വളർന്നുവികസിക്കുന്നത് കൃതിയ്ക്കു ള്ളിലെ ധ്വനിപാഠത്തെ കണ്ടെത്തുമ്പോഴാണ്. സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിസിസ്റ്റത്തിലെ ഏറ്റവും പ്രധാനപ്പെട്ട ഘടകമാണ് ധ്വനിപാഠ(**Subtext**)ത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ചിന്തകൾ. അദ്ദേഹത്തിന്റെ 'ബിൽഡിംങ് എ ക്യാരക്ടർ' (**Building A Character 1938**) എന്ന കൃതിയിലാണ് 'ധ്വനി പാഠ'ത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സങ്കല്പങ്ങൾ കടന്നുവരുന്നത്.

പാഠത്തിലോ സംഭാഷണത്തിലോ (**Text or Dialogue**) നിഗൂഢമായിക്കിടക്കുന്ന ആന്ത രാർത്ഥം ആണ് ധ്വനിപാഠം (**Subtext**). സംഭാഷണത്തിലൂടെ തന്നെയാകണമെ ന്നില്ല ധ്വനിപാഠത്തെ കണ്ടെത്തേണ്ടത്. അതിനേക്കാളുപരി നടന്റെ ചേഷ്ടകളിലൂടെയോ അംഗവിന്യാസത്തിലൂടെയോ വിരാമങ്ങളിലൂടെയോ മറ്റു പ്രവൃത്തികളിലൂടെയോ ധ്വനി പാഠം വ്യാഖ്യാനിക്കപ്പെടുന്നു. ഇങ്ങനെ നടന്റെ ഭാവനാത്മകക്രിയകളിലൂടെ പ്രേക്ഷ കൻ ധ്വനിപാഠത്തെ കണ്ടെത്തുകയും അനുഭവിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിൽ പ്രേക്ഷകൻ നാടകവേദിയിലേക്കെത്തുന്നത് ധ്വനിപാഠത്തെ ശ്രവിക്കാനാണ്. മറിച്ച് നാട കപാഠത്തെ അറിയാനല്ല[25]. നാടകത്തിൽ ഉപയോഗിക്കുന്ന ഓരോ വാക്കും ഭാവവ്യഞ്ജ നാസമർത്ഥ കമായിരിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഭാവങ്ങൾ വ്യഞ്ജിപ്പിക്കാനല്ലാതെ വാച്യമായി പറ യാൻ സാധിക്കില്ല. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഭാവവ്യഞ്ജനാസമർത്ഥങ്ങളായ ശബ്ദാർത്ഥ ങ്ങളായിരിക്കണം നാടകത്തിൽ പ്രയോഗിക്കേണ്ടത്. വസ്തുതാപ്രസ്താവങ്ങൾ ഉപേ ക്ഷിച്ച് ഭാവവ്യഞ്ജകശബ്ദാർത്ഥങ്ങൾ തെരഞ്ഞെടുക്കുമ്പോൾ സംഭാഷണങ്ങൾക്ക് വ്യഞ്ജകത്വഭംഗിയുണ്ടാകുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇതുതന്നെയാണ് ധ്വനിപാഠംകൊണ്ടു ദ്ദേശിക്കുന്നത്.

നാടകത്തിന്റെ പ്രത്യക്ഷപാഠത്തിനപ്പുറം സ്ഥിതിചെയ്യുന്ന പരോക്ഷപാഠം തന്നെയാണ് ധ്വനിപാഠം. ഈ ധ്വനിപാഠം പ്രത്യക്ഷപാഠത്തെ വ്യത്യസ്തതലത്തിൽ വ്യാഖ്യാനിക്കാൻ സഹായിക്കുന്നു. ധ്വനിപാഠമെന്താണെന്നും കഥാപാത്രത്തിന്റെ വാക്കുകൾക്ക് പിന്നിലും അന്തർധാരയുമായി വർത്തിക്കുന്ന ഈ ആശയം എന്താണെന്നുമുള്ള ചോദ്യങ്ങൾക്കുള്ള ഉത്തരം എന്ന നിലയ്ക്കാണ് ധ്വനിപാഠത്തെ സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി വിശദീകരിക്കുന്നത്;

> "പ്രത്യക്ഷപാഠത്തിന്റെ ജീവനും ആധാരശിലയും ചൈതന്യവും ആന്തരികാനുഭവങ്ങളുടെ അന്തർധാരയായി അനുസ്യൂതം പ്രവഹിക്കുന്നതുമായ ഒന്നാണ് ധ്വനിപാഠം. കഥാപാത്രത്തിന്റെയും ഇതിവൃത്തത്തിന്റെയും ആന്തരാത്മാവായ അസംഖ്യവും സങ്കീർണ്ണവുമായ ആന്തരികഘടകങ്ങളുടെ വലയമാണത്. മാസ്മരസങ്കല്പം ചുറ്റുപാടുകൾ, ഭാവനകൾ, ആന്തരികചലനങ്ങൾ, ലക്ഷ്യകേന്ദ്രിതമായ ശ്രദ്ധ, ലളിതവും ഗാഢവുമായ സത്യങ്ങളും അവയിലുള്ള വിശ്വാസങ്ങളും, സാഹചര്യബദ്ധമായ രൂപാന്തരണം, ക്രമീകരണം, സമാനമായ മറ്റു ഘടകങ്ങൾ എന്നിവയെല്ലാം ധ്വനിപാഠരൂപീകരണത്തെ സഹായിക്കുന്നു. നാടകസംഭാഷണങ്ങളിലെ ഒരു വാക്കിനെപോലും അർത്ഥരമണീയമാക്കുന്നത് ധ്വനിപാഠത്തിന്റെ സാന്നിദ്ധ്യമാണ്"[26].

ധ്വനിപാഠത്തിന്റെ സാധ്യതകളെ ചെക്കോവിന്റെ (**Anton Chekhov 1860-1904**) നാടകങ്ങളിൽ കണ്ടെത്താനുള്ള ശ്രമം 'മോസ്കോ ആർട്ട് തിയറ്ററി'ന്റെ (**Mosco Art Theatre**) നേതൃത്വത്തിൽ അദ്ദേഹം നടത്തുകയുണ്ടായി. കഥാപാത്രങ്ങൾക്കിടയിലെ നിശബ്ദതകളെപോലും ധ്വനിപാഠത്തിന്റെ പിൻബലത്തോടെ വ്യാഖ്യാനിച്ചു. നാടകക്രിയയിൽ പുതുവ്യാഖ്യാനങ്ങളുടേതായ അർത്ഥതലങ്ങൾ ഇഴചേർത്തുവെച്ച് അതിനെ സമ്പന്നമാക്കുന്ന ഒന്നാണ് 'ധ്വനിപാഠം' എന്ന് സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി പറയുന്നു. അദ്ദേഹത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം 'ധ്വനിപാഠ'ത്തിന്റെ അഭാവത്തിൽ നാടകക്രിയ സത്യസന്ധവും പൂർണ്ണവുമാകുന്നില്ല. ധ്വനിപാഠവും നാടകപാഠവും തമ്മിലും ധ്വനിപാഠവും നാടകലക്ഷ്യവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെക്കുറിച്ച് സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. അദ്ദേഹം മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്ന പ്രധാന ആശയം നാടകപാഠവും ധ്വനിപാഠവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം വികല്പവും എന്നാൽ ധ്വനിപാഠവും കഥാപാത്രലക്ഷ്യവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം ദൃഢവുമാണ്

എന്നതാണ്. അതായത് ധ്വനിപാഠത്തിലൂടെ മാത്രമേ നാടകത്തിന്റെ പരമമായ ലക്ഷ്യത്തിലേക്കെത്തിച്ചേരാൻ സാധിക്കൂ എന്നർത്ഥം. ഇവിടെ പ്രേക്ഷകനും കഥാപാത്രവും തമ്മിലുള്ള സംവേദനശക്തി വർദ്ധിക്കുന്നു. കഥാപാത്രത്തിലൂടെ ധ്വനിപാഠത്തെ തിരിച്ചറിയുമ്പോൾ കഥാപാത്രത്തോടൊപ്പം തന്നെ പ്രേക്ഷകനും സഞ്ചരിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഇത് പ്രേക്ഷകന്റെ നാടകത്തിലേക്കുള്ള ആഴ്ന്നിറങ്ങലിന് കാരണമാകുകയും നാടകപഠനത്തിന്റെ നിരന്തരവ്യാഖ്യാനങ്ങളിലേയ്ക്ക് പ്രേക്ഷകനെ പ്രാപ്തനാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

നാടകം വെറും സംഭാഷണങ്ങളുടെ മാത്രം രൂപമല്ലെന്നും ഒരു പ്രത്യക്ഷപാഠത്തിനപ്പുറം വാക്കുകൾക്കതീതമായി, അന്യമായി നിൽക്കുന്ന ഒരു പരോക്ഷപാഠമുണ്ടെന്നുമുള്ള കണ്ടെത്തലാണ് ധ്വനിപാഠത്തെ ഗ്രഹിക്കാൻ സംവിധായകനെ സഹായിക്കുന്നത്. ജെ.എൽ.സ്റ്റ്യാൻ (J.L. Styan 1923-2002) എന്ന ചിന്തകൻ *'ഡ്രമാറ്റിക് എക്സ്പീരിയൻസ്'* (**Dramatic Experience**) എന്ന തന്റെ കൃതിയിൽ ഈ വസ്തുതയെ വ്യക്തമാക്കുന്നതായി ജി.ശങ്കരപ്പിള്ള *"സംവിധാനം:നൂതനസമീപനം"* എന്ന ലേഖനത്തിൽ രേഖപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട് (130). "നാടകം ഒരു കൂട്ടം വാക്കുകളുടെ മാത്രം കലയല്ല. എങ്ങനെ അവ പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു എന്നതാണ് അതിൽ അന്തർഭവിച്ചിരിക്കുന്ന കല"[27] എന്നും "വാക്കുകളിൽ *ഒതുങ്ങിനിൽക്കുന്ന ഒരു ബാഹ്യരൂപം മാത്രമല്ല നാടകത്തിന് ഉള്ളത്. വാക്കുകൾക്കതീതമായി നിലകൊള്ളുന്ന ആന്തരികതലംകൂടിയുണ്ട്"*[28] *എന്നും സ്റ്റ്യാൻ പറയുന്നു.* സദസ്സ് നാടകത്തെ പൂർണ്ണമായും മനസ്സിലാക്കുന്നത് അതിന്റെ ആന്തരികതലത്തെ കണ്ടെത്തുന്നതിലൂടെയാണെന്ന് ഇത് വ്യക്തമാക്കുന്നു. സൂചനകളെ വ്യാഖ്യാനിക്കാനും വരികൾക്കിടയിൽ വായിക്കാനും കഴിയുന്നതിലൂടെ പ്രേക്ഷകനും ധ്വനിപാഠഗ്രഹണം സാധ്യമാകുന്നു.

ഹെൻട്രിക് ഇബ്സന്റെ (**Henrik Ibsen, 1828-1906**) പ്രസിദ്ധ നാടകമായ 'ഗോസ്റ്റ്'ൽ (**Ghosts**) കഥാപാത്രങ്ങളായ ഓസ്വാൾഡും അമ്മയുമായുള്ള അന്ത്യരംഗസംഭാഷണം ഉദാഹരിച്ചുകൊണ്ട് ജി.ശങ്കരപ്പിള്ള നടത്തുന്ന ധ്വനിപാഠവിശകലനം ശ്രദ്ധേയമാണ്;

മിസ്സിസ് അൽവിങ് : (ഓസ്വാൾഡിന്റെ അടുത്ത് ചെന്ന് തല ഓസ്വാൾഡിനോടടുപ്പിച്ച്)

ഇതെല്ലാം നിന്റെ ദുഃസ്വപ്നം മാത്രം. എന്റെ മോനെ, ഇനി നീ അമ്മയുടെ കൂടെ വീട്ടിൽ താമസിച്ചു കുറെ വിശ്രമിക്കണം.

കുട്ടിക്കാലത്തെപ്പോലെ നീ ചോദിക്കുന്നതെല്ലാം നിനക്കു കിട്ടും. ഇതാ നോക്ക്, രോഗം മാറിയതുകണ്ടില്ലേ?... എത്ര നല്ല ഒരു ദിവസമാണ് വരാൻ പോകുന്നത്! തെളിഞ്ഞ വെയിൽ. ഇനി നിനക്ക് നിന്റെ വീടൊക്കെ ഒന്നുശരിക്ക് കാണാൻ കഴിയും.

(അവൻ മേശയ്ക്കടുത്തു ചെന്ന് വിളക്ക് കെടുത്തുന്നു. ദൂരത്തിലുള്ള ഹിമവാഹിനികളും കൊടുമുടികളും പ്രഭാതപ്രകാശത്തിൽ കുളിച്ചുനിൽക്കുന്നു)

ഓസ്വാൾഡ് : (ഈ മനോഹരരംഗത്തോടു പുറംതിരിഞ്ഞ്, കസേരയിൽ നിശ്ചലനായിരിക്കുന്ന ഓസ്വാൾഡ് പെട്ടെന്നു പറയുന്നു) “അമ്മേ! എനിക്ക് സൂര്യനെ തരൂ!”

മിസിസ്സ് അൽവിങ്ങിന്റെയും മകന്റെയും ഈ സംഭാഷണത്തിലെ ഓരോ വാക്കും വ്യഞ്ജിപ്പിക്കുന്ന അർത്ഥതലമാണ് സംവിധായകൻ തിരിച്ചറിയേണ്ടത്. ഇവിടെ പ്രത്യക്ഷത്തിൽ പ്രശാന്തമെന്നു തോന്നുന്ന അമ്മയുടെ സംഭാഷണത്തിലെ ഉദ്വേഗവും, വെളിച്ചത്തിനു പുറംതിരിഞ്ഞുള്ള മകന്റെ ഇരിപ്പിലും സൂര്യനുവേണ്ടിയുള്ള അന്വേഷണത്തിലും മറഞ്ഞിരിക്കുന്ന ദുരന്തഭാവവും ഗ്രഹിക്കാൻ സാധിക്കണം. അല്ലാത്തപക്ഷം‘അമ്മേ! എനിക്ക് കളിപ്പാട്ടം തരൂ” എന്നു പറയുന്ന ലാഘവത്തിലേയ്ക്ക് ഈ സംഭാഷണം ചുരുങ്ങിപ്പോകുന്നു (“സംവിധാനം: നൂതനസങ്കല്പം” 131).

അല്പംകൊണ്ട് അധികം വ്യഞ്ജിപ്പിക്കുകയും ആഖ്യാനത്തിലൂടെയെന്നതിനെക്കാൾ ബിംബങ്ങളിലൂടെ ഭാവവിനിമയം സാധ്യമാക്കുകയും ചെയ്യുന്ന നാടകം ധ്വനിപാഠാധിഷ്ഠിതമാണ്. വാക്കിന്റെ വാച്യവ്യംഗ്യങ്ങൾക്കപ്പുറമുള്ള ധ്വനി കവിതയിലെന്നപോലെ നാടകത്തിലും പ്രധാനമാണെങ്കിലും അതിൽ മാത്രമായി ഒതുങ്ങിനിൽക്കുന്നില്ല. സംഭാഷണങ്ങളോടൊപ്പം അതിന്റെ സന്ദർഭവും പറയുന്ന വ്യക്തിയും പരിതഃസ്ഥിതികളുമെല്ലാം പ്രധാനമാണ്. നിശ്ശബ്ദത, സൂചനകൾ, ചലനങ്ങൾ, വ്യാക്ഷേപകശബ്ദങ്ങൾ, ചിഹ്നമുദ്രകൾ എന്നിവയെല്ലാം സവിശേഷമായ അർത്ഥം കൈവരിക്കുന്നതോടെ പ്രത്യക്ഷപാഠങ്ങൾക്കപ്പുറമുള്ള പരോക്ഷപാഠത്തിലേക്ക് കൃതി ഉയരുന്നു. ഇപ്രകാരം നാടകകൃതിയിലെ ധ്വനിപാഠതലങ്ങളെ കണ്ടെത്തുമ്പോഴാണ് ആ കൃതി അർത്ഥപൂർണ്ണമാകുന്നത്.

1.9 ധ്വനിപാഠപഠനങ്ങളുടെ പ്രസക്തിയും പ്രാധാന്യവും

കാവ്യത്തിലും മറ്റും ബിംബങ്ങളിലൂടെയും സൂചനകളിലൂടെയും വാങ്മയദൃശ്യങ്ങളിലൂടെയും സൂചനകളിലൂടെയും സഹൃദയന് അനുഭവവേദ്യമാകുന്ന അന്തർമണ്ഡലത്തെക്കുറിച്ച് പൗരാണികകാലം മുതൽക്കേ പൗരസ്ത്യരും പാശ്ചാത്യരുമായ കാവ്യമീമാസകന്മാർ ബോധവാന്മാരായിരുന്നു. കാവ്യത്തിനു വ്യഞ്ജനാവ്യാപാരംമൂലം ലഭിക്കുന്ന ഈ അർത്ഥസംവേദനശക്തിയെ പൗരസ്ത്യർ ധ്വനിയെന്ന് വിളിച്ചു. ആനന്ദവർദ്ധനന്റെ 'ധ്വന്യാലോകം' എന്ന കൃതിയിലൂടെയാണ് 'ധ്വനി'മഹത്തായ കാവ്യസിദ്ധാന്തപദ്ധതിയായി ഉയർന്നുവന്നത്. ഉത്തമകാവ്യങ്ങളിൽ വാച്യത്തിനപ്പുറം വ്യഞ്ജനാവ്യാപാരത്തിലൂടെ അനുഭവവേദ്യമാകുന്ന ധ്വനിപോലെ ഉത്തമനാടകങ്ങളിൽ പ്രത്യക്ഷപാഠത്തിനപ്പുറം അതിന്റെ അന്തർധാരയായി വർത്തിക്കുന്ന പരോക്ഷപാഠമാണ് 'ധ്വനിപാഠം' (**Subtext**). നാടകം ആഖ്യാനപ്രധാനത്തേക്കാളുപരി ക്രിയാംശപ്രധാനമാണ് എന്നതുകൊണ്ട് പരോക്ഷപാഠത്തെ രംഗാവതരണയോഗ്യമാംവിധം ഉത്തമനാടകകൃതികളിൽ നിഗൂഹനം ചെയ്തിരിക്കും. നാടകകൃതി മഹനീയമാകുന്നത് നാടകകൃത്ത് അതിനുള്ളിൽ നിക്ഷേപിക്കുന്ന ആശയങ്ങളും സംഭാഷണങ്ങളും രംഗബിംബങ്ങളും അവയുടെയെല്ലാം സാമഞ്ജസ്യവും വ്യംഗ്യപൂർണവുമായ സന്നിവേശവും മൂലമാണ്. നാടകം വായിക്കുമ്പോൾ മനസ്സിന്റെ അദൃശ്യരംഗവേദിയിൽ തെളിയുന്ന ബിംബങ്ങൾ, കഥാപാത്രവ്യാപാരങ്ങൾ, അവ സൃഷ്ടിക്കുന്ന വ്യത്യസ്തമാനങ്ങൾ, രംഗചലനങ്ങൾ എന്നിങ്ങനെ വരികൾക്കിടയിലെ അർത്ഥഗർഭമായ മൗനങ്ങളും വ്യാക്ഷേപങ്ങളുംവരെ വളരെ പ്രധാനമാണ്. ഇവയെല്ലാം ഒരു നാടകകൃത്ത് കണ്ട പൂർണതയിൽ സഹൃദയനോ സംവിധായകനോ കാണാൻ കഴിയില്ലെങ്കിലും സമ്പൂർണ്ണവ്യാഖ്യാനത്തേക്കാൾ സുപ്രധാനവ്യാഖ്യാനമാണ് അയാൾ നടത്തേണ്ടത്. ഇതാണ് നാടകത്തിന്റെ ധ്വനിപാഠം. രംഗാവതരണപ്രക്രിയയുടെ ഭാഗമായുള്ള വായനയിലൂടെ നാടകകൃതിയിൽനിന്നും കണ്ടെത്തുന്ന ധ്വനിപാഠം സംവിധായകനിലൂടെ അരങ്ങിന്റെയും നടീനടന്മാരുടെയും സാധ്യതയ്ക്കനുസരിച്ച് പ്രേക്ഷകരിലേക്കെത്തുന്നു. ഒരു നാടകകൃതിയുടെ ധ്വനിപാഠം കണ്ടെത്തുകവഴി സംവിധായകനെയും നടനെയും പ്രേക്ഷകനെയും നാടകകൃതിയുടെ അന്തർമണ്ഡലത്തിലേക്കെത്തിക്കാനും അന്തഃസത്തയോടടുപ്പിക്കാനും കഴിയുന്നു. എന്നാൽ ഉപരിപ്ലവമായി മാത്രം മനസ്സിലാക്കി നാടകകൃതിയെ ആസ്വദിക്കുകയും അവതരിപ്പിക്കുകയും അഭിനയിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യു

മ്പോൾ നാടകത്തിന്റെ യഥാർത്ഥ ലക്ഷ്യത്തിൽനിന്നും തുലോം അകന്നുപോകുന്നു. ഇവിടെയാണ് നാടകങ്ങളിലെ ധ്വനിപാഠപഠനങ്ങളുടെ പ്രസക്തി ഏറുന്നത്.

നാടകം അതിന്റെ പൂർണ്ണതയിലെത്തുന്നത് സാഹിത്യത്തോടൊപ്പം രംഗാവതരണവും സംഭവിക്കുമ്പോഴാണ്. രംഗാവതരണസാധ്യതകളെ പരിപോഷിപ്പിക്കുന്നതിനായി നാടകകൃത്ത് കൃതിയിൽ സന്നിവേശിപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന സംഭാഷണങ്ങൾ, രംഗചലനങ്ങൾ, രംഗനിർദ്ദേശങ്ങൾ, രംഗസാമഗ്രികൾ, ചിഹ്നങ്ങൾ, വ്യാക്ഷേപകങ്ങൾ, വിരാമങ്ങൾ എന്നീ ഘടകങ്ങളെല്ലാം പാഠവ്യതിയാനപഠനത്തിൽ നവീനാർത്ഥസമ്പന്നമായിത്തീരുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ നാടകകൃതിയെ ധ്വനിപാഠവിശകലനത്തിന് വിധേയമാക്കുമ്പോൾ അത് അരങ്ങിന്റെ അനന്തസാധ്യതകളിലേയ്ക്കു കൂടിയാണ് വ്യാപിക്കപ്പെടുന്നത്.

1.10 നാടകകകൃത്ത്, നടൻ, സംവിധായകൻ, നാടകവേദി-പരീക്ഷണങ്ങളും പരിവർത്തനങ്ങളും സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിയ്ക്ക് മുൻപ്

ഗ്രീക്ക്നാടകവേദിയിൽനിന്നും തുടങ്ങി ഏറ്റവും പുതിയ നാടകവേദിവരെയുള്ള നാടകചരിത്രത്തെ പരിശോധിച്ചാൽ നാടകത്തിന്റെ രചനാശൈലിയിലും നാടകാവതരണരീതിയിലും നിരവധി മാറ്റങ്ങൾ സംഭവിച്ചിട്ടുള്ളതായി കാണാം. ഭരതമുനിയുടെ 'നാട്യശാസ്ത്രം', അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ 'പോയറ്റിക്സ്' (**Poetics**) എന്നീ ഗ്രന്ഥങ്ങൾ മുതൽ ഓരോ കാലഘട്ടത്തിലും നിരവധി ചിന്തകന്മാർ നാടകത്തെ നിർവചിക്കുകയും വിശദീകരിക്കുകയും ചെയ്തു. ഒരു ക്രിയയുടെ അനുകരണമാണ് നാടകം, വൈകാരികപ്രകടനങ്ങളുടെ കലയാണ് നാടകം, ബോധനത്തിന്റെയും ശിക്ഷണത്തിന്റെയും കലയാണ് നാടകം, സംഘർഷാത്മകകലയാണ് നാടകം എന്നിങ്ങനെ നാടകസംബന്ധിയായ വ്യത്യസ്തങ്ങളായ നിരവധി സങ്കല്പങ്ങൾ പല കാലഘട്ടങ്ങളിലായി വിചിന്തനം ചെയ്തിട്ടുണ്ടെന്ന് പി.വി.കൃഷ്ണൻനായർ വിലയിരുത്തുന്നു ("ലോകനാടകവേദിയിലൂടെ" 7). നാടകലയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പ്രധാനമായും മൂന്ന് പാഠങ്ങളാണുള്ളത്. നാടകകൃത്തി നാൽ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്ന സാഹിത്യപാഠം, സംവിധായകനുമുൾപ്പടെയുള്ള നാട്യസംഘത്താൽ നാടകകൃതിയുടെ സർഗ്ഗാത്മകവ്യാഖ്യാനത്തിലൂടെ അരങ്ങിലവതരിപ്പിക്കുന്ന രംഗപാഠം, സർഗ്ഗാത്മകമായ സമീപനത്തിലൂടെ രംഗാഖ്യാനം നടത്തുന്ന പ്രേക്ഷകരിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്ന നിരൂപണപാഠം എന്നിവയാണവ. ഇവയിൽ ഏത് ഘടകത്തിനാണ് പ്രാധാന്യം നൽകേണ്ടത്, സാഹിത്യവും വേദിയും തമ്മിലുള്ള ബന്ധമെന്ത് എന്നീ ചോദ്യങ്ങൾക്ക്

ഉത്തരം തേടിയുള്ള നാടകപ്രതിഭകളുടെ അന്വേഷണങ്ങളാണ് വിപ്ലവാത്മകമായ നാടകപരീക്ഷണങ്ങൾക്കും ചിന്തകൾക്കും ആധാരശിലയായത്.

നാടകകൃത്തിനെയും നാടകകൃതിയെയും കേന്ദ്രമാക്കിയുള്ള വിശകലനങ്ങളും വിലയിരുത്തലുകളുമായിരുന്നു ആദ്യകാലങ്ങളിൽ നിലനിന്നിരുന്നത്. അരിസ്റ്റോട്ടിൽ മുതൽ ചെഖോവ് വരെയുള്ള കാലഘട്ടം സാഹിത്യപാഠത്തിന് പ്രാധാന്യം നൽകുന്നതായിരുന്നു. അരിസ്റ്റോട്ടിലിയൻ സങ്കല്പമനുസരിച്ചും അതിനാധാരമായിരുന്ന ഗ്രീക്ക് നാടകസമ്പ്രദായമനുസരിച്ചും നാടകത്തിന്റെ രൂപപരമായ വികാസം ഇതിവൃത്തം (**Plot**), കഥാപാത്രം (**Character**), പദവിന്യാസം (**Diction**), ചിന്ത (**Thought**), മെലഡി (**Melody**), ദൃശ്യം (**Spectacle**) എന്നീ ആറ് ഘടകങ്ങളെ ആശ്രയിച്ചു നിൽക്കുന്നതായിരുന്നു. ഇതിൽ പ്രഥമവും പ്രധാനവുമായ ഘടകം ഇതിവൃത്തമാണെന്നും മറ്റുള്ളവയെല്ലാം അതിനെ ആശ്രയിച്ചുനിൽക്കുന്നുവെന്നും ഇക്കൂട്ടർ വാദിച്ചു. ക്രിയാംശബീജവും അതിന്റെ ലക്ഷ്യസങ്കല്പവും ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ വികാസത്തിനുള്ള ഉപാധികൾ മാത്രമായി മറ്റു ഘടകങ്ങളെ പരിഗണിച്ചു. നാടകം കണ്ടിറങ്ങുന്ന പ്രേക്ഷകനിൽ കഥാർസിസ് സാധ്യമാകണം എന്ന അരിസ്റ്റോട്ടിലിയൻ ചിന്തയിലും ഇതിവൃത്തവുമായുള്ള പ്രേക്ഷകന്റെ താദാത്മീകരണത്തെ തന്നെയാണ് അടിവരയിട്ടുറപ്പിക്കുന്നത്. ഡ്രമാറ്റിക്കൽ തിയേറ്റർ (**Dramatic Theatre**) അഥവാ ലിറിക്കൽ തിയേറ്റർ (**Lyrical Theatre**) എന്ന ഈ നാടകസമ്പ്രദായം ആത്മനിഷ്ഠവും വികാരസാന്ദ്രവുമായിരുന്നു. നാടകകൃത്തിന്റെ സ്വജീവിതാനുഭവങ്ങളിൽനിന്നും രൂപംകൊള്ളുന്ന ഭാവഭാവനകളെ അടിസ്ഥാനമാക്കി സൃഷ്ടിക്കുന്ന നാടകകൃതിതന്നെയാണ് പ്രധാനമെന്ന് ചെഖോവിനെപ്പോലുള്ള നാടകപ്രതിഭകൾ എടുത്തുപറയുന്നു. “നിങ്ങളുടെ ചോരയൂറ്റിക്കുടിക്കുന്ന ഒരു സർപ്പമാണ് തിയറ്റർ. നിങ്ങളിലെ സാഹിത്യബോധം ഉണർന്ന് രചനയിൽ ആധിപത്യം ചെലുത്തിയില്ലെങ്കിൽ ഞാൻ തീർച്ച യായും നിങ്ങളെ ശപിക്കും” എന്ന് ഒരു നാടകസംവിധായകനയച്ച കത്തിൽ ചെഖോവ് എഴുതുന്നുണ്ട് (പി.വി.കൃഷ്ണൻനായർ *“ലോകനാടകവേദിയിലൂടെ”* 7). ‘ചെറിഓർക്കാർഡ്’ (**Cherry Orchard**), ‘കടൽകാക്കകൾ’ (**Seagull**) എന്നീ പ്രശസ്തങ്ങളായ നാടകങ്ങളുടെ കർത്താവായ ചെഖോവ് മഹത്തായ നാടകകൃതിയിൽനിന്നുമാത്രമേ മഹത്തായ നാടകവേദിയുണ്ടാകൂവെന്ന സങ്കല്പത്തിൽ അടിയുറച്ചു വിശ്വസിച്ചി

രുന്നു. എറിക് ബെൻടിലി (**Eric Bentley 1916-2020**) എന്ന ചിന്തകൻ 'ദി ഡ്രമാറ്റിക് ഇവന്റ്' (The Dramatic Event) എന്ന പ്രബന്ധത്തിലൂടെ മുന്നോട്ടുവെക്കുന്ന "നാടക കൃത്തിന്റെ അഭാവം നടന്മാർ നാടകശാല ഉപേക്ഷിച്ച് പുറത്തേയ്ക്ക് പോകുന്ന കാലഘ ട്ടത്തിലേക്കാണ് നയിക്കപ്പെടുക"[29] എന്ന ആശയം നാടകസാഹിത്യത്തെ അപ്രധാനീക രിച്ചുകൊണ്ടുള്ള നാടകവേദി എന്ന സങ്കല്പത്തെ ചോദ്യം ചെയ്യുന്നതാണ്.

നാടകസാഹിത്യത്തിന്റെ പ്രാധാന്യത്തെ സംബന്ധിച്ച ചർച്ചകൾക്ക് സമാന്തരമായി അരങ്ങിനെക്കുറിച്ചുള്ള ചിന്തകളും നാടകപ്രതിഭകൾ ഗൗരവമായി നോക്കിക്കാണാൻ തുടങ്ങിയിരുന്നു. നാടകകൃത്ത്, നാടകവേദി, പ്രേക്ഷകൻ എന്നിവയുടെ സമന്വയത്തിൽ നിന്നാണ് നല്ലൊരു നാടകം പിറവിയെടുക്കുന്നതെന്നത് എല്ലാവർക്കും സർവ്വസമ്മതമായ കാര്യമായിരുന്നു. നാടകം നടിക്കുവാൻ ഉള്ളതാണെന്ന നിഗമനങ്ങൾ നാടകവേദിയിലെ നിരവധി മാറ്റങ്ങൾക്ക് വഴിതെളിയിച്ചു. സംവിധായകൻ, നടീനടന്മാർ, അഭിനയം, സംഭാഷ ണം, രംഗസജ്ജീകരണം എന്നീ നാടകവേദീഘടകങ്ങളിലേയ്ക്ക് പഠനങ്ങൾ വ്യാപിച്ചു. നാടകകൃതിയും നാടകവേദിയും പരസ്പരപൂരകങ്ങളാണെന്ന ചിന്തയായിരുന്നു ഇതിന് അടിസ്ഥാനമായി വർത്തിച്ചത്. നാടകചിന്തകനായ റയമണ്ട് വില്യംസ് (**Raymond Williams 1921-1988**) 'ഡ്രാമ ഇൻ പെർഫോമൻസ്' (**Drama in Performance 1954**) എന്ന കൃതിയിൽ സൂചിപ്പിക്കുന്ന, "ഏതൊരു നാടകകൃതിക്കും രചിതപാഠവും രംഗപാഠവും ഉണ്ട്. ഇവയിൽ ഒന്നും ഒന്നിനേക്കാൾ മികച്ചതല്ല എന്നാൽ ഒന്ന് മറ്റൊന്നിന് കാരണമായി ഭവിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു" എന്ന ആശയം കൃതിയും വേദിയും തമ്മിലുള്ള പൂരകബ ന്ധത്തെയാണ് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്[30]. "തിങ്ങിക്കൂടിയിരിക്കുന്ന ഒരു പ്രേക്ഷകസദസ്സിന്റെ മുമ്പാകെ ഒരു സംഘം നടീനടന്മാർ ചേർന്നവതരിപ്പിക്കുന്ന പ്രകടനമാണ് നാടകവേദി യിലെ നാടകം. സാഹിത്യകൃതിയായ നാടകമോ രംഗത്തവതരിപ്പിക്കാൻ പറ്റിയ പാക ത്തിൽ ഒരു സാഹിത്യകാരൻ രചിക്കുന്ന കൃതിയും" എന്ന അലാർഡിസ് നിക്കോൾ എന്ന ചിന്തകന്റെ ആശയം നാടകകൃതിയും നാടകവേദിയും തമ്മിലുള്ള പരസ്പര ബന്ധത്തെ ശക്തിപ്പെടുത്തുന്നതാണ് (പി.വി.കൃഷ്ണൻനായർ *"ലോകനാടകവേദിയി ലൂടെ"* 7).

ഗ്രീക്ക്തിയറ്ററിലും യൂറോപ്പിലെ എലിസബത്തൻ തിയറ്ററിലും നാടകകൃത്തുക്കൾ

തന്നെ സംവിധായകരാകുന്ന രീതിയാണുണ്ടായിരുന്നത്. സംഘാടനം, വ്യാഖ്യാനം, നാടകകൃത്ത് എഴുതിവച്ച കൃതിയെ അരങ്ങിലേയ്ക്ക് പകർത്തുക എന്നിങ്ങനെയായിരുന്നു സംവിധാനത്തിന്റെ ലക്ഷ്യമായിരുന്നത്. എന്നാൽ സംവിധായകധർമ്മത്തിൽ പിന്നീട് വന്ന സാരമായ മാറ്റങ്ങൾ സംവിധായകനെ 'രണ്ടാം സ്രഷ്ടാവ്' എന്ന പദവിയിലേക്കുയർത്തി. നാടകവേദിയിലെ കൂട്ടായ്മയ്ക്കും സമഗ്രതയ്ക്കും സ്ഥാനം നൽകിക്കൊണ്ട് സംവിധായകസാന്നിദ്ധ്യത്തെ നവീനനാടകവേദിയിൽ ആദ്യമായി കൊണ്ടുവരുന്നത് ജർമ്മൻ കോർട്ട് തിയറ്ററിന്റെ സ്ഥാപകനായ ഡ്യൂക്ക് സാക്സേമെനിഞ്ചനി (**Duke of Saxe Meinigeni 1826-1914**)യാണ്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ സംഘത്തിലെ നടനായിരുന്ന ലുഡ്‌വിഗ് ബർണെ (**Ludvig Burnay**) അതുവരെ നിലനിന്നിരുന്ന നാടകരീതിയെക്കുറിച്ച് ഇപ്രകാരം പറയുന്നുണ്ട്, "രംഗവേദിയിലേക്ക് നടൻ ഇടത്തുനിന്നാണോ വലത്തുനിന്നാണോ പ്രവേശിക്കേ ണ്ടത്, എങ്ങോട്ടാണ് നിഷ്ക്രമിക്കേണ്ടത്, കൂടെ അഭിനയിക്കുന്ന നടന്റെ ഏതു ഭാഗത്താണ് നിൽക്കേണ്ടത് എന്നെല്ലാം പറഞ്ഞുകൊടുക്കുക. ബാക്കിയെല്ലാം നാടകകൃത്തിനും ദൈവത്തിനും വിട്ടുകൊടുക്കുക" (കെ.അജിത് *"സംവിധായകന്റെ അധീശത്വം നവീനനാടകവേദിയിൽ"* 24). നാടകകൃത്തിനും ദൈവത്തിനും വിട്ടുകൊടുത്തിരുന്നത് അന്വേഷിച്ച് കണ്ടെത്തി, രംഗവേദിയിൽ സൃഷ്ടികർമ്മം നടത്തുന്ന സ്വതന്ത്ര സൃഷ്ടാവെന്ന തലത്തിലേയ്ക്ക് സംവിധായകൻ ഉയർന്നത് പിന്നീടായിരുന്നു. സംവിധായകന്റെ സൃഷ്ടിപ്രക്രിയയ്ക്കുള്ള അസംസ്കൃതവസ്തുവായി നാടകകൃതി മാറി. കൃതിയെ അടിസ്ഥാനമാക്കി സംവിധായകൻ സൃഷ്ടിക്കുന്ന രംഗപാഠം നാടകവേദിയിൽ നടൻ എന്ന മാധ്യമത്തിലൂടെ പ്രേക്ഷകനിലേക്ക് വിന്യസിക്കപ്പെടുമ്പോഴാണ് നാടകലക്ഷ്യം പൂർത്തീകരിക്കപ്പെടുന്നതെന്ന ചിന്ത സംജാതമായി.

നാടകകൃത്ത് കൃതിയിൽ ഒളിപ്പിച്ചുവെച്ചിരിക്കുന്ന അർത്ഥതലങ്ങളെ കണ്ടെത്തി അതിന് ധ്വനിപാഠാധിഷ്ഠിതമായ രംഗപാഠം സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്നു എന്നത് നാടകാവതരണത്തിന്റെ ലക്ഷ്യമായി നാടകപ്രതിഭകൾ വിലയിരുത്തി. ഈ ലക്ഷ്യസാക്ഷാത്ക്കാരത്തിനായി പ്രേക്ഷകനും നാടകാവതരണത്തിനും ഇടയിൽ നിലകൊള്ളുന്ന പ്രധാന ഘടകമാണ് നടൻ (**Actor**) എന്ന ചിന്തയും ഗൗരവമായ ചർച്ചയ്ക്ക് വഴിയൊരുക്കി. കൃത്രിമമായ രംഗപശ്ചാത്തലത്തിലും സംവിധായകന്റെ നാടകവ്യാഖ്യാനത്തിലും കെട്ട

പ്പെട്ടു കിടന്നിരുന്ന നടന്റെ അസ്വാതന്ത്ര്യത്തെ ചോദ്യം ചെയ്യുന്നതും തിരുത്തുന്നതുമായിരുന്നു ആ ചർച്ചകൾ. കൃതിപാഠത്തിൽനിന്നും സംവിധായകൻ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്ന ധ്വനിപാഠാധിഷ്ഠിത രംഗപാഠത്തെ വേദിയിൽ ആവിഷ്കരിക്കാനുള്ള നടനശരീരത്തെ നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്നതിൽ നാടകപ്രവർത്തകർ ഊന്നൽ നൽകാൻ തുടങ്ങി. പ്രതീകങ്ങളിലൂടെയും ആംഗികത്തിലൂടെയും വ്യാക്ഷേപകശബ്ദങ്ങളിലൂടെയും ചിഹ്നസൂചനകളിലൂടെയും മനോഭാവത്തിലൂടെയും സംവദിക്കുന്ന വാഗാതീതമായ നടനഭാഷയെ അരങ്ങിൽ ആവിഷ്കരിക്കുന്നതിനുള്ള തീവ്രപരിശ്രമങ്ങൾ ഈ ദിശയിൽ ഉണ്ടായി.

സംവിധായകന്റെ സൃഷ്ടിപ്രക്രിയയെ രംഗവേദിയിൽ മൂർത്തവത്ക്കരിക്കുന്നത് നടീനടന്മാരാണ്. നാടകാവിഷ്കരണത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഒഴിച്ചുകൂടാവാനാത്ത ഒന്നാണ് വേദിയിലെ ജൈവസാന്നിദ്ധ്യമായ നടൻ. നടന്റെ സൃഷ്ടിപ്രക്രിയ സ്വതന്ത്രവും സർഗ്ഗപരവുമാകുന്നതിനായുള്ള അന്വേഷണങ്ങൾക്ക് ഈ ചിന്ത വഴിയൊരുക്കി. ലോകോത്തര സംവിധായകനും നാടകസൈദ്ധാന്തികനുമായ കോൺസ്റ്റാന്റിൻ സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിയാണ് നാടകവേദിയിൽ നാടകകൃതിക്കും രംഗസജ്ജീകരണങ്ങൾക്കുമുണ്ടായിരുന്ന അഭിനിവേശം നടനിലേയ്ക്ക് വഴിമാറ്റി വിട്ടത്. നടന്റെ പ്രായോഗിക പരിശീലനത്തിൽ പുതിയൊരു കർമ്മപദ്ധതി രൂപീകരിച്ചതിലൂടെ അദ്ദേഹം സാഹിത്യപരമായ അധീശത്വത്തിൽ നിന്നും നാടകത്തെ മോചിപ്പിക്കുന്നതിനുള്ള ശ്രമമാണ് നടത്തിയത്.

നാടകവേദിയിൽ കർശനമായ ശിക്ഷണം നൽകേണ്ടത് നടനുതന്നെയാണെന്ന് സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി പറയുന്നു. നടൻ തന്റെ കഥാപാത്രമായും ചുറ്റുപാടുകളുമായും (**circumstances**) അഭേദ്യമായ താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കണമെന്ന തത്ത്വത്തിന് സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി ഊന്നൽ നൽകുന്നു. ലോകയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെ സ്വാംശീകരിക്കാനും സർഗ്ഗശക്തിയുടെ അന്തർമണ്ഡലത്തിൽ അവയ്ക്ക് ഭാവപ്രകാശം നൽകാനുമുള്ള കഴിവ് നടനുണ്ടാകണം. പല നടന്മാർക്കും ലോകാനുഭവസ്വീകാര്യശക്തിയുണ്ടെങ്കിലും ഭാവപ്രകാശനക്ഷമത കുറവായിരിക്കും. പരിശീലനത്തിലൂടെ ഇത് കുറേയൊക്കെ സാധ്യമാകും. സ്വന്തം സർഗ്ഗശക്തിയുടെ ഉണർവിനായി തന്നെത്തന്നെ സമർപ്പിക്കുന്ന ബോധനരീതിയാണ് ഇതിനാവശ്യമെന്ന് സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി നിരീക്ഷിക്കുന്നു. ഇത് സമഗ്രമായൊരു ജൈവപ്രക്രിയയാണ് (**organic action**). ബാഹ്യജീവിതപ്രക്രിയകളുടെ അന്തഃചോദനകളാണ്, രംഗചേഷ്ടകളായും രംഗചലനങ്ങളായും ഭാവസ്ഫുരണങ്ങളായും പ്രകടിതമാ

കുന്നതെന്ന ആശയത്തെ സ്ഥാപിക്കുന്നതാണ് സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിയുടെ പ്രായോഗിക പഠനങ്ങൾ.

1.11 സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിയുടെ തത്വങ്ങളും പ്രയോഗങ്ങളും

1891-ൽ ടോൾസ്റ്റോയിയുടെ *'ദി ഫ്രൂട്ട്സ് ഓഫ് എൻലൈറ്റ്മെന്റ്'* (The fruits of Enlightenment) എന്ന നാടകം സംവിധാനം ചെയ്തുകൊണ്ടാണ് സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി നാടക രംഗത്ത് സജീവസാന്നിദ്ധ്യമാകുന്നത്. 1897-ൽ പ്രശസ്ത നാടകരചയിതാവായ വ്ളാഡി മിർ നെമിറോവിച്ച് ഡാൻഷാകോയുമായി (Vladimir Nemirovich Danchenko 1858-1943) ചേർന്ന് 'മോസ്കോ ആർട്ട് തിയറ്റർ' (MAT) സ്ഥാപിച്ചു. ഈ സ്ഥാപനം റഷ്യയുടെ മാത്രമല്ല ലോകം മുഴുവനും നാടകപ്രേമികളുടെ ശ്രദ്ധാകേന്ദ്രമായി. കാരണം അക്കാലത്ത് ചടുലവുമായ അഭിനയവും സംഭാഷണവും ഒരേ രീതിയിലുള്ള കഥാപാത്രനിർണ്ണയവും (tradition) വാസ്തവികമല്ലാത്ത അരങ്ങൊരുക്കലും ചമയവുമൊക്കെ കൂടിചേർന്ന കൃത്രി മാത്മകമായ നാടകരീതികളാണ് നിലവിലിരുന്നത്. ഇതിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായ പുതിയമാനങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതായിരുന്നു 'MAT'. കാലങ്ങളായി തുടർന്നുവന്നി രുന്ന പരമ്പരാഗത നാടകരീതികളെ ഉപേക്ഷിച്ച് പകരം സാക്സ്മെനിജർ കമ്പനിയിൽ നിന്നുമുൾകൊണ്ട പാഠങ്ങളും തന്റേതായ പ്രായോഗികാനുഭവങ്ങളും ചേർത്തുവെച്ചു കൊണ്ടുള്ള പുതുരീതികളാണ് സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി പരീക്ഷിച്ചത്. മനഃശാസ്ത്രപരമായ അപഗ്രഥനത്തിലൂടെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മാനസികവ്യാപാരം ഉൾക്കൊള്ളാനും പ്രകടി പ്പിക്കാനും നടീനടന്മാർക്ക് കഴിയുന്ന തരത്തിലുള്ള വളരെ ലളിതമായ മാർഗ്ഗങ്ങളാണ് അദ്ദേഹം സ്വീകരിച്ചത്. ഈ വസ്തുതകളെ അദ്ദേഹം തന്റെ ഗ്രന്ഥങ്ങളായ 'My life in the Art' (1924), An Actor Prepares' (1936), ''Building A Character' (1938), ''Creating A Role'(1957) എന്നിവയിലൂടെ വ്യക്തമാക്കുകയും വിശദീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അദ്ദേ ഹത്തിന്റെ പ്രധാനപ്പെട്ട ചില ചിന്തകളെ ക്രോഡീകരിക്കുകയാണ് ഇവിടെ ചെയ്യുന്നത്.

1.11.1 ദൃശ്യാവിഷ്കാരപദ്ധതി

1898-ൽ പ്രശസ്ത റഷ്യൻ നാടകകൃത്തായ ചെക്കോവിന്റെ *'സീഗൾ'* (seagull) എന്ന നാടകത്തിന്റെ പുനരവതരണത്തിലൂടെ സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി നാടകരംഗത്ത് പുതുമാറ്റ

ങ്ങൾക്ക് തുടക്കമിട്ടു. 'സീഗളി'ലെ നടന്മാർ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മാനസികതലങ്ങളിലേക്ക് ആഴ്ന്നിറങ്ങുകയും ആന്തരികസത്യത്തെ (**Inner truth**) കണ്ടെത്താൻ ശ്രമിക്കുകയും ചെയ്തു. ഇത് അന്നുവരെ നിലനിന്നിരുന്ന തന്നിലേക്ക്തന്നെ ഒതുങ്ങുന്ന (**self obsessed**) അല്ലെങ്കിൽ കാഴ്ചക്കാരിലേയ്ക്ക് ഒതുങ്ങുന്ന (**audience obsessed**) നടന്റെ അഭിനയരീതികളിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായിരുന്നു. ഇതാണ് സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിയെ നാടകത്തിനുള്ളിലെ നിഗൂഢരമണീയമായ 'ആന്തരികശില്പചാതുര്യം' (**Inner technique**) എന്ന പൊതുചിന്തയിലേയ്ക്ക് നയിച്ചത്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ മാനസികതലങ്ങളിലേക്ക് ആഴ്ന്നിറങ്ങി ആന്തരികസത്യത്തെ കണ്ടെത്തുമ്പോഴാണ് നടൻ കഥാപാത്രമായി പരിണമിക്കുന്നത്. നടൻ നടനായി നിൽക്കാതെ കഥാപാത്രമായി മാറുമ്പോൾ നാടകത്തിന്റെ 'ആന്തരികശില്പചാതുര്യം' ഫലവത്താകുന്നുവെന്ന് അദ്ദേഹം വ്യക്തമാക്കുന്നു.

ക്രിയാത്മകവും സർഗ്ഗാത്മകവുമായ കഴിവുകളുള്ള നടന്മാരെ കണ്ടെത്തി, അവർക്ക് ഉദാത്തമായ അവതരണങ്ങൾക്കുവേണ്ട വേദിയുണ്ടാക്കിക്കൊടുക്കാൻ ഉപയുക്തമായിരുന്നു സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിയുടെ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ. സ്ഥാപിതനിയമങ്ങൾ മൂലം നാടകകാരന്മാരുടെ സ്വതന്ത്രമായ ഭാവനാഗതി നിയന്ത്രണവിധേയമായിരുന്ന അവസ്ഥയായിരുന്നു ആദ്യ കാലഘട്ടങ്ങളിൽ നിലവിലിരുന്നത്. ഒരേ രംഗത്തുതന്നെ ശ്രദ്ധ കേന്ദ്രീകരിക്കുക, എല്ലാ സംഭവങ്ങളും പ്രദർശിപ്പിക്കാതിരിക്കുക, കോറസിലൂടെയും മറ്റും പൂർവ്വവൃത്താന്തങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുക തുടങ്ങിയവ ഭാവനാവിലാസത്തിന് പ്രതിബന്ധമായിരുന്നു. ഇത്തരം ശൃംഖലകളെ ഭേദിക്കുന്ന ഒരു രീതിശാസ്ത്രമാണ് സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി മുന്നോട്ടുവെച്ചത്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ മാനസികതലത്തിലേക്കാഴ്ന്നിറങ്ങി കഥാപാത്രവുമായി ലയനം സംഭവിക്കുകയും തുടർന്ന് വൈകാരികാന്തരീക്ഷത്തിലേക്ക് ഉയർന്നുവരുകയും ഇത് ഉന്നിദ്രവും സമുജ്ജ്വലവുമായ ചിന്താശക്തിയിലേക്ക് പരിണമിക്കുന്ന രീതിയാണ് ഒരു നടനിൽ സംഭവിക്കേണ്ടത്. എന്നാൽ നാടകത്തിലെ ആന്തരമായ അർത്ഥവും സാരവും ഉദ്ദേശ്യവും അവതരിപ്പിക്കേണ്ടത് ലളിതമായ ബാഹ്യപ്രകടനങ്ങളിലൂടെയും (**physical actions**) സംഭാഷണത്തിലൂടെയുമാകണമെന്ന് അദ്ദേഹം നിഷ്കർഷിക്കുന്നു. അതിലളിതമായ പ്രകടനങ്ങളിലൂടെ അതിവൈകാരികതയെ അല്ലെങ്കിൽ ഭാവത്തെ കൊണ്ടുവരുന്ന ഈ രീതിയാണ് സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിസിദ്ധാന്തത്തിന്റെ അടിത്തറ. നാടകകൃതി

യിൽ അന്തർഭവിച്ചിരിക്കുന്ന ധ്വനിപാഠത്തെ കണ്ടെത്തി അവയെ ദൃശ്യപരമായ പുനഃ സൃഷ്ടിക്ക് വിധേയമാക്കാൻ സംവിധായകനും അവയെ ഉചിതമായും കലാപരമായും അരങ്ങിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കാൻ നടനും കഴിയണമെന്ന് അദ്ദേഹം നിഷ്കർഷിച്ചു. സ്റ്റാനി സ്ലാവ്സ്കിയുടെ ഈ ദൃശ്യാവിഷ്ക്കരണപദ്ധതി നാടകകൃതിയെയും നാടകാവതരണ ത്തെയും ഒരു സ്വതന്ത്രകലാസൃഷ്ടിയിലേക്കുയർത്തുന്നതായിരുന്നു.

വികാരപ്രകടനങ്ങളുടെ കാര്യത്തിൽ രംഗാവതരണസമയത്ത് നടൻ ശ്രദ്ധിക്കേണ്ട കാര്യങ്ങളെക്കുറിച്ച് വിശദമാക്കുന്ന സന്ദർഭത്തിലാണ് സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി 'ബാഹ്യ പ്രകാശനരീതി' എന്ന ചിന്തയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. നടൻ രംഗവേദിയിൽ ജീവിക്കുന്നു എന്നു പറയുമ്പോൾതന്നെ അത് യഥാർത്ഥജീവിതത്തിലല്ലെന്നും മറിച്ച് ജീവിതത്തിന്റെ സർഗ്ഗാത്മകമായ അനുകരണത്തെയാണ് ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്നതെന്നുമുള്ള തിരിച്ച റിവാണ് ഇതിനടിസ്ഥാനം. രംഗവേദിയിൽ താൻ ചെയ്യേണ്ട വൈകാരികപ്രകടനത്തിന് സദൃശമായ വികാരങ്ങളെയും സംഭവങ്ങളെയും തന്റെ ഭൂതകാലാനുഭവങ്ങളിൽനിന്നും ചികഞ്ഞെടുത്ത് വർത്തമാനത്തിലേക്ക് കൊണ്ടുവരികയാണ് നടൻ ആദ്യം ചെയ്യേണ്ടത്. ഇതിനെ 'വൈകാരികഅനുസ്മരണം'[31] (**Emotional Recall**) എന്നാണ് സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി വിളിച്ചത്. വികാരങ്ങളുടെ അസ്ഥിരതയ്ക്കോ പ്രതിഭയ്ക്കു തടസ്സമോ ഇല്ലാതെ നടൻ അന്തർമണ്ഡലത്തെ ബാഹ്യക്രിയകളിലൂടെ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന രീതി അദ്ദേഹം കൊണ്ടു വന്നു. ഈ രീതിയാണ് സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിയുടെ 'ബാഹ്യപ്രകാശനരീതി' (**Method of Physical Action**).

നടന്റെ വൈകാരികത ഏറിയും കഥാപാത്രത്തിന്റേത് കുറഞ്ഞും ഇരിക്കുന്ന അവ സ്ഥ നടനും കഥാപാത്രവും തമ്മിലുള്ള സംലയനത്തിന് വിഘാതം സൃഷ്ടിക്കുന്നുവെന്ന് അദ്ദേഹം കണ്ടെത്തി. ഇത് ശുഷ്കവും അയഥാർത്ഥവും നിഷ്ഫലവുമായ നാടകാനു ഭവത്തിലേക്ക് നയിക്കും. മാനസികവ്യാപാരവും ബാഹ്യവ്യാപാരവും പരസ്പരാശ്രിതങ്ങ ളാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ വൈകാരികതയെ ഏകീകരിക്കുന്നതിനുള്ള മാർഗ്ഗം ബാഹ്യ പ്രകടനങ്ങൾതന്നെയാണെന്ന് സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി വ്യക്തമാക്കി[32].

നാടകസന്ദർഭങ്ങൾക്ക് സദൃശ്യമായ ജീവിതസന്ദർഭങ്ങൾ അനുസ്മരിച്ച് ഭാവപ്ര കാശനം നടത്തുന്ന നടനെക്കുറിച്ച് പറയുന്നതിലൂടെ സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി സ്വാഭാവികാഭിന

യരീതിയെന്ന പുതുഅഭിനയരീതിക്ക് ദിശാബോധം നൽകുകയാണ് ചെയ്തത്. എന്നാൽ ജീവിതസന്ദർഭങ്ങളുടെ പ്രത്യക്ഷാവതരണമല്ല നടൻ നടത്തുന്നത്. മറിച്ച് അവയെ ധ്വന്യാത്മകമായ ബിംബങ്ങളിലൂടെയും ചലനങ്ങളിലൂടെയും സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെയും കൂടുതൽ അർത്ഥവ്യാപ്തിയോടെയും ഭാവതീക്ഷ്ണതയോടെയും വികസിപ്പിച്ചെടുക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. അരങ്ങിൽ വ്യഞ്ജിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന ഇത്തരം ഭാവങ്ങളെയാണ് ആസ്വാദകൻ അംഗീകരിക്കേണ്ടതും ഉൾക്കൊള്ളേണ്ടതും.

നടന്റെ ബാഹ്യമായ ശാരീരികപ്രവർത്തനങ്ങളിൽനിന്നാണ് കഥാപാത്രത്തിന്റെ വികാരമെന്തെന്ന് പ്രേക്ഷകൻ മനസ്സിലാക്കുന്നത്. ഇവിടെ പ്രേക്ഷകൻ ആദ്യം കാണുന്നത് ബാഹ്യപ്രകടനവും തുടർന്ന് അനുഭവിക്കുന്നത് ആന്തരികവികാരവുമാണ്. അങ്ങനെയെങ്കിൽ പ്രത്യക്ഷത്തിൽനിന്നും പരോക്ഷത്തിലേക്കുള്ള അന്വേഷണമാണ് സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിയുടെ 'ബാഹ്യപ്രകാശനരീതി'[33]. അമൂർത്തമായ വികാരത്തെ കാണിക്കാൻ മൂർത്തരൂപമായ ഉപാധികൾ ആവശ്യമാണ്. 'ബാഹ്യപ്രകാശനരീതി' എന്ന ചിന്ത ഈ ആശയത്തെകൂടി മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്നുണ്ട്. സ്ഥൂലത്തിൽനിന്ന് സൂക്ഷ്മത്തെ അറിയുന്നതുപോലെ ബാഹ്യപ്രകടനങ്ങളിൽനിന്നും പ്രേക്ഷകൻ കഥാപാത്രവികാരത്തെ അറിയുന്നു. ചുരുക്കിപറഞ്ഞാൽ ലോകസ്ഥിതിയിലും വിശേഷിച്ച് കാവ്യത്തിലും വികാരങ്ങൾ പരോക്ഷമായിട്ടാണ് അഥവാ വ്യംഗ്യമായിട്ടാണ് ധരിക്കപ്പെടുന്നത്.

പൗരസ്ത്യരുടെ 'മനോധർമ്മപ്രയോഗ'മെന്ന ആശയത്തിന് ഇതിനോട് സാമ്യതയുണ്ട്. നാടകത്തിന്റെ ധ്വനിപാഠവും നടന്റെ മനോധർമ്മവും കൂടിച്ചേരുമ്പോൾ നാടകം വെറും യഥാതഥാവതരണത്തിൽ നിന്നും സൃഷ്ടിപരമായ അവതരണരീതിയിലേക്ക് മാറുന്നു. "കൃതിയിൽ നാടകകൃത്ത് രേഖപ്പെടുത്തിവെച്ചിട്ടുള്ള ചലനങ്ങളുടെയും സംഭാഷണങ്ങളുടെയും രംഗനിർദ്ദേശങ്ങളുടെയും പിന്നിലുള്ള അസ്തിത്വത്തെയും ആന്തരാർത്ഥത്തെയും മനസ്സിലാക്കി അത് സൂക്ഷ്മചലനങ്ങളിലൂടെയും ചേഷ്ടകളിലൂടെയും സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്ന രീതിയാണ് മനോധർമ്മം (**Improvisation**)" (കെ.എസ്.നാരായണപ്പിള്ള *"ശൈലീകൃതാഭിനയം-നവീനപദ്ധതി"* 514). ഇത് പ്രേക്ഷകർക്ക് അനുഭവവേദ്യമാക്കുകയെന്ന പ്രധാനലക്ഷ്യം കൂടി അഭിനയത്തിലുണ്ട്. ഇപ്രകാരം നാടകകൃത്ത്, സംവിധായകൻ, നടൻ, പ്രേക്ഷകൻ എന്നീ ഘടകങ്ങളിലൂടെ നാടകം വ്യത്യസ്തതലങ്ങളിലേക്കും വ്യാഖ്യാനങ്ങളിലേക്കും സഞ്ചരിക്കുന്നു. ധ്വനിപാഠത്തെ ഗ്രഹിച്ച് നാടകകൃതിയെ ആവി

ഷ്കരിക്കാൻ ശ്രമിച്ച സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി ഊന്നൽ കൊടുത്തതും മേൽസൂചിപ്പിച്ച സമാന വസ്തുതകൾക്ക് തന്നെയാണ്.

1.11.2 വൈകാരികസന്ദർഭം, ലക്ഷ്യം, വിശേഷലക്ഷ്യം

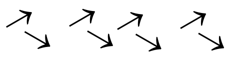
നാടകം ക്രിയാംശപ്രധാനമാണെങ്കിലും പാശ്ചാത്യർ 'action' എന്ന് വിളിക്കുന്ന ക്രിയാംശത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ധാരണ പലപ്പോഴും ബാഹ്യതലത്തിൽ മാത്രമായി ഒതുങ്ങി നിന്നു. നടീനടന്മാരുടെ രംഗചലനങ്ങൾ, ചേഷ്ടകൾ, സംഭാഷണങ്ങൾ തുടങ്ങീ ബാഹ്യ ഘടകങ്ങൾ നാടകത്തിന്റെ യഥാർത്ഥക്രിയാംശത്തെ മൂർത്തവത്ക്കരിക്കുന്നതിനുള്ള അനി വാര്യഘടകങ്ങളായി വർത്തിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. അതായത് ഈ ബാഹ്യചിഹ്ന ങ്ങൾക്കുള്ളിൽ സ്ഥിതിചെയ്യുന്ന ആന്തരചൈതന്യമാണ് യഥാർത്ഥക്രിയാംശം. നാടകീയ ക്രിയാംശത്തിന് പ്രധാനമായും രണ്ട് ഗുണങ്ങളുണ്ടെന്ന് ജി.ശങ്കരപ്പിള്ള പറയുന്നു. ഒന്ന്, ബീജാവസ്ഥയിൽനിന്നും മൂർധന്യത്തിലേക്ക് വളരുവാൻ പോന്ന ജൈവശക്തി. രണ്ട്, പൂർണമായും രംഗപ്രയോഗഭാഷയിലൂടെയും അതിന്റെ വ്യാകരണശൈലികളിലൂടെയും മൂർത്തമായി ആവിഷ്കരിച്ചുകാട്ടുവാനുള്ള സാധ്യത. ഈ രണ്ട് ഗുണങ്ങളാണ് നാടക കൃത്തിന്റെ മനസ്സിൽ രൂപംകൊണ്ട്, പിന്നീട് നാടകകൃതിയുടെ ധ്വനിപാഠത്തിന് ആധാ രമായിത്തീരുന്നത് ("നാടകസമീക്ഷ" 11). ബീജാവസ്ഥയിൽനിന്നും വിവിധ ഘട്ടങ്ങളി ലൂടെ വളർന്നുവികസിച്ചുവരുന്ന ക്രിയാംശത്തെ നാടകകൃത്ത് കൃതിയിൽ നിഗൂഹനം ചെയ്തിരിക്കും. കൃതിയിലെ വിവിധങ്ങളായ സൂചനകളിലൂടെയും മുദ്രകളിലൂടെയും യാഥാർത്ഥക്രിയാംശത്തെ കണ്ടെത്തി സംവിധായകൻ അതിനെ അരങ്ങിൽ മൂർത്തവ ത്ക്കരിക്കുകയും പ്രേക്ഷകർ അത് കണ്ടെത്തി ആസ്വദിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. സ്റ്റാനി സ്ലാവ്സ്കിയുടെ 'വൈകാരികസന്ദർഭം' (units), 'ലക്ഷ്യം' (objectives), 'വിശേഷലക്ഷ്യം' (super objectives) എന്നീ ചിന്തകൾ ഈ ആശയത്തെയാണ് മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്നത്.

അടുത്തതെന്താണ് സംഭവിക്കാൻ പോകുന്നതെന്ന ഉത്ക്കണ്ഠയോ ഉദ്വേഗമോ പ്രേക്ഷകരിലുണർത്താൻ തക്കതായ സ്വഭാവമാണ് ഓരോ നാടകസന്ദർഭങ്ങൾക്കുമുണ്ടാ കേണ്ടത്. ഇത്തരം നാടകസന്ദർഭങ്ങളെയാണ് സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി 'units' എന്ന് വിളിച്ചത്. ഓരോ യൂണിറ്റിലും കഥാപാത്രത്തിന്റെ ലക്ഷ്യപൂർത്തീകരണം (objective) നടക്കുന്നു[34]. നാടകത്തിൽ സംഘർഷമുണ്ടാകുന്നത് സന്ദർഭങ്ങളുടെ പ്രത്യേകതയനുസരിച്ചാണ്. വിരു ദ്ധഭാവങ്ങളുടെ വടംവലി ഇതിനു പിൻബലമായി നിലനിൽക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇത്തരം

സംഘർഷാത്മകമായ സന്ദർഭങ്ങൾ (units) ഒന്നിനു പിന്നാലെ മറ്റൊന്നെന്ന നിലയിൽ ശൃംഖലാബദ്ധമായി നീങ്ങുകയും നാടകത്തിന്റെ ആത്യന്തികലക്ഷ്യത്തിലെത്തിച്ചേരുകയുമാണ് ചെയ്യുന്നത്. നാടകാവസാനംവരെ ഇത്തരം നിരവധി സന്ദർഭങ്ങൾക്കടിയൊഴുക്കായി വർത്തിക്കുന്ന അദൃശ്യഭാവമാണ് യഥാർത്ഥക്രിയാംശം എന്ന് സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി പറയുന്നു. നാടകത്തിൽ അനുക്രമമായനുഭവപ്പെടുന്ന സംഘർഷങ്ങളുടെ ആകെത്തുകയും പ്രാപ്യസ്ഥാനവുമാണത്. അനുവാചകന്റെ ആസ്വാദനാനുഭവത്തോട് ചേർത്തുവെയ്ക്കുമ്പോൾ ഇത് പൂർണമാവുകയും ചെയ്യുന്നു.

നിരവധി ലക്ഷ്യ (objectives)ങ്ങളെ ഒന്നിനുപുറകെ ഒന്നായി യുക്തിഭദ്രമായും അനുരൂപമായും കൂട്ടിചേർക്കുമ്പോഴാണ് ഒരു കഥാപാത്രം രൂപം കൊള്ളുന്നത്. അങ്ങനെ ഓരോ കഥാപാത്രവും നിരവധി ലക്ഷ്യങ്ങളുടെ സംയോഗമാണ്. സകർമ്മകവും സജീവവുമായ ക്രിയകളാണ് ലക്ഷ്യത്തിലെത്താൻ കഥാപാത്രത്തെ സഹായിക്കുന്നത്. ക്രിയകളുടെ അവസാനം കഥാപാത്രം പരമമായ ലക്ഷ്യത്തെ സാക്ഷാത്കരിക്കുന്നു. ഈ ആശയത്തെ സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി 'വിശേഷലക്ഷ്യം' (super objective) എന്നു വിളിച്ചു. കഥാപാത്രത്തിന്റെ നിരവധി 'ലക്ഷ്യ'ങ്ങളെ നട്ടെല്ലായും അതിനുള്ളിലെ സുഷ്മനാനാഡിയായി 'വിശേഷലക്ഷ്യ'ത്തേയും അദ്ദേഹം വിശേഷിപ്പിച്ചു. ഉദാഹരണമായി 'പ്രണയം' എന്ന 'വിശേഷലക്ഷ്യ'ത്തിൽ എത്താൻ ഒരു കഥാപാത്രം നിരവധി ലക്ഷ്യങ്ങളിലൂടെ കടന്നുപോകേണ്ടതുണ്ട്. ഈ ലക്ഷ്യങ്ങളെ പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന ക്രിയകൾ യുക്തിയുക്തമായി അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. അപേക്ഷിക്കുക, പ്രസാദിപ്പിക്കുക, അത്ഭുതപ്പെടുത്തുക തുടങ്ങി ക്രിയകളിലൂടെ 'പ്രണയം' എന്ന വിശേഷലക്ഷ്യത്തിൽ എത്തുന്നു. എല്ലാ കഥാപാത്രാവതരണങ്ങളുടെയും അന്തിമലക്ഷ്യം അഥവാ വിജയലക്ഷ്യമാണ് വിശേഷലക്ഷ്യം എന്ന് സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി വ്യക്തമാക്കുന്നു[35].

→→→→→→→ super objectives



broken lines are disjoined lines (Allen David Stanislavski for beginners 138)

വിശേഷലക്ഷ്യത്തിൽ എത്താൻ കഥാപാത്രത്തെ സഹായിക്കുന്നത് ക്രിയകളുടെ നൈരന്തര്യമാണെന്നും അതിന് പാളിച്ചകൾ സംഭവിച്ചാൽ നാടകേതിവൃത്തംതന്നെ

ലക്ഷ്യപ്രാപ്തിയിലെത്താതെ തകിടം മറിഞ്ഞുപോകുമെന്നും മേൽകാണിച്ച രേഖാചിത്രം സൂചിപ്പിക്കുന്നു.

1.11.3 അനുരൂപീകരണം (Adaptation)

നടൻ കഥാപാത്രമായി രൂപാന്തരണം സംഭവിക്കുമ്പോൾതന്നെ ഇതരകഥാപാത്ര ങ്ങളുമായുള്ള പൊരുത്തപ്പെടലും പ്രേക്ഷകരുമായുള്ള സംയോജനവും സാധ്യമാകണം. ഈ മൂന്ന് തലങ്ങളേയും 'അനുരൂപീകരണം' (**adaptation**) എന്ന പദംകൊണ്ടാണ് സ്റ്റാനി സ്ലാവ്സ്കി സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. നാടകലക്ഷ്യത്തിലേക്കെത്താൻ മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങളുമാ യുള്ള ക്രമീകരണബന്ധവും സഹവർത്തിത്വവും നടന് ആവശ്യമാണ്. നാടകപാഠത്തെ അപഗ്രഥനം ചെയ്ത് നാടകേതിവൃത്തത്തെയും നാടകലക്ഷ്യത്തെയും കഥാപാത്രത്തെ മുഴുവനായും ഉൾക്കൊള്ളുന്ന നടൻ യഥാർത്ഥത്തിൽ ധ്വനിപാഠത്തെതന്നെയാണ് ഉൾ ക്കൊള്ളുന്നത്[36].

നാടകവേദിയിലെ യാഥാർത്ഥ്യവും ജീവിതത്തിലെ യാഥാർത്ഥ്യവും വ്യത്യാസപ്പെട്ടു നിൽക്കുന്നുവെന്ന വസ്തുതയാണ് അഭിനയത്തിലെ ഏറ്റവും പ്രധാന ഘടകം. യഥാർത്ഥ ജീവിതത്തിലെ ഒരു മനുഷ്യന്റെ സാധാരണമായ പെരുമാറ്റത്തെയല്ല നടൻ രംഗത്ത് ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. മറിച്ച് കഥാപാത്രത്തിന്റെ അസ്ഥിത്വത്തെയും ജീവിതാവസ്ഥക ളെയും സൃഷ്ടിപരതയോടെ ആവിഷ്കരിച്ച് നാടകത്തിന്റെ അന്തർഭാവത്തെ പ്രേക്ഷകന് അനുഭവവേദ്യമാക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. പാത്രസൃഷ്ടിയിലെ സാമാന്യവിശേഷ പൊരുത്തം ഇവിടെ പ്രധാനമാണ്. വൃദ്ധനും ദരിദ്രനുമായ കഥാപാത്രമാണെങ്കിൽ അയാൾ ക്ക് വൃദ്ധസമാനമായ ചില സ്വഭാവങ്ങളും ദരിദ്രസമാനഭാവങ്ങളും ഉണ്ടാവണം. അതിനു പുറമേ എല്ലാ വൃദ്ധന്മാർക്കും എല്ലാ ദരിദ്രന്മാർക്കും ഇല്ലാത്തതും അയാൾക്കു മാത്രമുള്ള ചില സ്വഭാവങ്ങളും ഉണ്ടാവണം. അപ്പോഴാണ് ആ കഥാപാത്രം ജീവിതപ്രതിനിധിയാ കുന്നത്. ആദ്യത്തേത് മാത്രമായാൽ പ്രേക്ഷകന് നവീനാനുഭൂതികൾ ലഭിക്കുന്നതിന് തടസ്സവും രണ്ടാമത്തേത് മാത്രമായാൽ അവിശ്വാസ്യതയ്ക്കും കാരണമാകുന്നു. അതാ യത് വർഗ്ഗസാമാന്യമായ പ്രകൃതിയും വ്യക്തിവിശിഷ്ടമായ പ്രകൃതിയും തമ്മിലുള്ള ചേർച്ച കഥാപാത്രങ്ങൾക്കുണ്ടായിരിക്കണം. അതായത് നാടകീയലക്ഷ്യവും കഥാപാത്രത്തിന്റെ വിശേഷസാമാന്യപൊരുത്തവും പരസ്പരം പൂരകങ്ങളാണ്.

1.11.4 മാസ്മരസങ്കല്പം, രംഗസത്ത

നാടകം ജീവിതത്തിന്റെ വെറുമൊരു അനുകരണമല്ല, ജീവിതത്തിലെ ആന്തരിക സത്യങ്ങളെ യാഥാർത്ഥ്യപ്രതീതി ജനിപ്പിക്കുംവിധം പ്രേക്ഷകന് മുമ്പിൽ അവതരിപ്പിക്കാൻ നടന് കഴിയണം. താൻ കണ്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്നത് നാടകമാണെന്ന ഉറച്ച വിശ്വാസത്തോടെ വന്നിരിക്കുന്ന പ്രേക്ഷകരെ ധ്വന്യാത്മകബിംബങ്ങളിലൂടെയും ശബ്ദചലനാദികളിലൂടെയും യഥാതഥ ജീവിതാവിഷ്കരണത്തേക്കാൾ കൂടുതൽ അർത്ഥവ്യാപ്തിയിലേക്കും ഭാവതീവ്രതയിലേക്കും തള്ളിവിടുക എന്നത് നടനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പ്രധാനമായ വെല്ലുവിളിയാണ്. നടന്റെ ഈ വെല്ലുവിളിയെ പരിഹരിക്കാൻ സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി മുന്നോട്ടുവച്ച ആശയമാണ് 'മാസ്മരസങ്കല്പം'[37] (magic if). താൻ മാക്ബത്ത് ആയിരുന്നെങ്കിൽ (if) താൻ എന്ത് ചെയ്യും? എന്ന ചിന്ത നടനെ കഥാപാത്രലക്ഷ്യത്തിലേക്കെത്താൻ വേണ്ടതായ അഭിനയഘടകങ്ങളെ തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നതിന് സഹായിക്കുമെന്ന് അദ്ദേഹം കണ്ടെത്തുന്നു. നടൻ താൻ മാക്ബെത്താണെന്ന് സ്വയം വിശ്വസിക്കുകയും ആ കഥാപാത്രത്തിന്റെ എല്ലാ സവിശേഷതകളിലേക്കും ആഴ്ന്നിറങ്ങുകയും തന്റെ ഭാവനാസൃഷ്ടിയിലൂടെ താൻ മാക്ബെത്ത്തന്നെയാണെന്ന് പ്രേക്ഷകരെക്കൊണ്ട് വിശ്വസിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതിലൂടെ അയാൾ നാടകവേദിയിലെ യാഥാർത്ഥ്യത്തിലേയ്ക്ക് അഥവാ നാടകസത്യത്തിലേക്കാണ് എത്തിച്ചേരുന്നത്. സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി ഇതിനെ 'രംഗസത്ത' (Scenic truth) എന്ന് വിളിക്കുന്നു. നാടകലക്ഷ്യം ഉരുത്തിരിഞ്ഞുവരുന്നത് രംഗവേദിയിൽ ഇതിവൃത്തത്തെ ഭാവനാത്മകവും കലാത്മകവുമായി നടൻ ആവിഷ്കരിക്കുമ്പോഴാണെന്ന് അദ്ദേഹം പറയുന്നു[38]. അനുഭവങ്ങളിലൂടെ സ്വാംശീകരിക്കുന്ന ഭാവനകൾ നടനിൽ ഉണ്ടായിരിക്കണം. ചുറ്റുപാടുകൾക്കനുസരിച്ച് കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഭാവമാറ്റങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കാൻ നടനെ സഹായിക്കുന്നത് ഭാവനാസമ്പന്നതയാണ്. ഇതിലൂടെ കഥാപാത്രലക്ഷ്യത്തെ നേടുന്നതിനുചിതമായ ബാഹ്യപ്രകടനങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിനും നടനു കഴിയുന്നു. നടനെ തന്റെ ലക്ഷ്യപൂർത്തീകരണത്തിന് സഹായിക്കുന്നത് ഭാവനയാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഭാവനകളുടെ നിർമ്മിതിയാണ് കല[39] എന്ന് സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി പറയുന്നു.

ജീവിതസത്യവും നാടകസത്യവും തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസത്തെക്കുറിച്ച് അദ്ദേഹം

എടുത്തുപറയുന്നുണ്ട്. ജീവിതസത്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ചിന്താതലത്തിൽ നിന്നും നടനിൽ സ്വാഭാവികമായി ഉരുത്തിരിഞ്ഞുവരുന്നതാണ് 'രംഗസത്ത' (**Scenic truth**). സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഇത്തരം 'രംഗസത്ത'കളുടെ നീണ്ടനിരയാണ് രംഗവേദിയിലെ നാട്യകല.

1.12 ധ്വനിപാഠസങ്കല്പനങ്ങളും ശൈലീകൃതനാടകാവതരണരീതിയും

സ്വാഭാവികാഭിനയരീതിയിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി ധ്വന്യാത്മകബിംബങ്ങളിലൂടെ നാടകത്തിന്റെ അന്തർധാരകളെ ദൃശ്യവത്ക്കരിക്കുന്ന നൂതനനാടകശൈലിയെ ശൈലീകൃതനാടകാവതരണമെന്ന് സാമാന്യമായി വിവക്ഷിക്കാം. സ്വാഭാവികനാടകാവതരണത്തെ പരമാവധി സൃഷ്ടിപരമാക്കിത്തീർത്ത സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിയാണ് അഭിനയത്തിന്റെ ശൈലീകരണത്തിന് യൂറോപ്പിൽ അടിത്തറയൊരുക്കിയത്. നാടകത്തെ ദൃശ്യപരമായ ഒരു പുനഃസൃഷ്ടിക്ക് വിധേയമാക്കുകയാണദ്ദേഹം ചെയ്തത്. ധ്വനിപാഠത്തിലധിഷ്ഠിതമായ ഈ ദൃശ്യാവിഷ്കരണപദ്ധതി നാടകാവതരണത്തെ ഒരു സ്വതന്ത്രകലാസൃഷ്ടിയെന്ന പദവിയിലേക്കുയർത്തി. സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി പദ്ധതിയുടെ തുടർച്ചയെന്നോണമാണ് ശൈലീകരണത്തിന്റെ വികസനവും. നാടകാവതരണത്തിന്റെ എല്ലാ വശങ്ങളിലും സമഞ്ജസമായി പാലിക്കേണ്ട ഒരു ധർമ്മമാണ് ശൈലീകരണമെങ്കിലും അഭിനയത്തിലാണ് അത് കൂടുതൽ കേന്ദ്രീകൃതമാകുന്നത്. ആവിഷ്കരിക്കാനുള്ള ഭാവത്തെ ഏറ്റവും ശക്തമായ ശൈലിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുക എന്നതാണ് ശൈലീകരണം. അതിന് സ്വീകരിക്കുന്ന ഉപാധികൾ സ്വാഭാവികമോ സംഭവ്യമോ ആകണമെന്നില്ല. സാധ്യതകളാണ് ഇവിടെ മാനദണ്ഡം.

സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിയുടെ ശിഷ്യനായ മേയർഹോൾഡ് ശൈലീകരണത്തിന്റെ പല തത്വങ്ങളും പ്രയോഗങ്ങളും വികസിപ്പിക്കുകയുണ്ടായി. ധ്വനിപാഠാവിഷ്കരണം, മനോധർമ്മപ്രയോഗം എന്നിവയോടൊപ്പം നടന്റെ സൃഷ്ടിപരമായ സിദ്ധികൾക്കുള്ള അംഗീകാരം, രംഗവേദിയിലെ ദൃശ്യശില്പരചന, യഥാതഥമല്ലാത്ത ചലനങ്ങൾ, സംഗീതരഞ്ജിതമായ സംഭാഷണങ്ങൾ, അമിതകൃത്രിമത്വമുള്ള രംഗസജ്ജീകരണനിരാസം എന്നിവ കൂടി ചേർന്നപ്പോൾ നാടകാവതരണലക്ഷ്യം ഉപരിപ്ലവതയിൽനിന്നും അനുഭൂതിയിലേക്ക് മാറി സഞ്ചരിച്ചു. ശൈലീകരണത്തിലൂടെ സംഭവിച്ച മറ്റൊരു പ്രധാനമാറ്റം നടന് ലഭിച്ച സ്വാതന്ത്ര്യമാണ്. അനുകരണാത്മകചലനങ്ങളിൽനിന്നും മുക്തനായി തന്റെ ഭാവന

യ്ക്കൊത്ത ഭാവാത്മകശില്പങ്ങൾ, മൂർത്തബിംബങ്ങൾ, രൂപവിന്യാസങ്ങൾ എന്നിവ രംഗത്താവിഷ്കരിക്കാൻ നടന് സാധിച്ചു. കൃത്രിമതകളുടെ മേമ്പൊടികളില്ലാതെ കഥാ പാത്രത്തെ ക്രിയാത്മകമായി വ്യാഖ്യാനിച്ചവതരിപ്പിക്കാൻ നടന് കഴിഞ്ഞു. മറ്റൊരു മാറ്റം സംഭവിച്ചത് സംവിധായകനും പ്രേക്ഷകനുമായുള്ള ബന്ധത്തിലാണ്. നാടകകൃത്തിൽ നിന്നും സ്വതന്ത്രനായി സംവിധായകൻ കണ്ടെത്തുന്ന ആന്തരാർത്ഥത്തെ നടൻ മൂർത്ത രൂപത്തിൽ പുനരാവിഷ്കരിക്കുമ്പോൾ അതിനെ യുക്തിയും ഭാവനയുമുപയോഗിച്ച് പൂർണമായി ഉൾക്കൊള്ളാൻ പ്രേക്ഷകന് കഴിയുന്നു. നടനും പ്രേക്ഷകനും തമ്മിലുള്ള പാരസ്പര്യമാണ് രംഗപ്രയോഗത്തിന്റെ വിജയം. അതിനുള്ള മുഖ്യോപാധിയാണ് ശൈലീ കരണം. നടൻ അരങ്ങിൽ അഭിനയിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നതെന്ന ബോധം നടനും പ്രേക്ഷ കനും ഒരുപോലെ ഉണ്ടായിരിക്കണം. എപ്പിക് തിയറ്ററിലൂടെ ബ്രഹ്ത് അവതരിപ്പിച്ച അന്യവൽക്കരണം (Aleianation) എന്ന അഭിനയതത്വം ഇതിന്റെ ഭാഗമാണ്. അഭിനയ ത്തിന്റെ ശൈലീകരണം പൂർണമാക്കുകയും നടനും പ്രേക്ഷകനും തമ്മിലുള്ള സമ്പർക്കം സാധ്യമാക്കുകയും ചെയ്യുന്ന അഭിനയതത്വമാണിത്.

ആസ്വാദകന്റെ പ്രാമാണ്യം അംഗീകരിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ഗ്രോട്ടോവ്സ്കിയുടെ ദരിദ്ര നാടകവേദി, സാമുവൽബെക്കറ്റിന്റെ അബ്സേഡ് നാടകവേദി, അന്റോണിൻ അർത്താ ഡിന്റെ ക്രൗര്യനാടകവേദി എന്നിവയിലൂടെയെല്ലാം ശൈലീകൃത അഭിനയസമ്പ്രദായം വളർച്ച പ്രാപിച്ചു. വ്യത്യസ്തങ്ങളായ ജീവിതവ്യാഖ്യാനങ്ങളും ആവിഷ്കരണോപാധി കളും അഭിനയതത്വങ്ങളും സങ്കേതങ്ങളും പ്രയോഗരീതികളുമുണ്ടെങ്കിലും ഈ നാടക മാതൃകകളിലെല്ലാം പൊതുവായി കാണപ്പെടുന്ന ശൈലീകരണഘടകങ്ങൾ പ്രധാനപ്പെ ട്ടതാണ്. പ്രമേയം, ജീവിതവീക്ഷണം, സ്ഥായീഭാവം എന്നിവയുൾപ്പെടുന്ന നാടകത്തിന്റെ ഉള്ളടക്കം ഇതിലൊന്നാണ്. ബ്രഹ്തിന്റെ വ്യഷ്ടിസമഷ്ടിജീവിതങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള ധാര ണകൾ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ശൈലീകരണത്തിൽ പ്രധാന പങ്കുവഹിക്കുന്നു. അതുപോലെ ജീവിതനിരർത്ഥകതയെക്കുറിച്ചുള്ള ബോധം അസംബന്ധനാടകങ്ങളുടെ ശൈലിയിൽ പ്രതിഫലിക്കുന്നു. മറ്റൊന്ന് നാടകഘടനയെ സംബന്ധിക്കുന്ന പരിഗണനയാണ്. ഓരോ നാടകമാതൃകകളും വിഭിന്നാനുഭൂതിതലങ്ങളിൽനിന്നുകൊണ്ട് ജീവിതാവിഷ്കരണം നട ത്തുമ്പോൾ വ്യത്യസ്തശൈലികൾ സ്വീകരിക്കാതെ നിർവാഹമില്ല. ഓരോ നാടകവും

ഓരോ കലാസൃഷ്ടിയാകണമെന്നും അത് പ്രേക്ഷകർക്ക് ശക്തമായ അനുഭൂതിപ്രദാനം ചെയ്യണമെന്നുമുള്ള ശൈലീതത്വം ശൈലീകരണത്തിൽ പ്രധാനമാണ്. ഇത് ശൈലീ കൃതനാടകങ്ങളിലെ പാത്രാവിഷ്കരണതത്വത്തിലേക്കാണ് വിരൽചൂണ്ടുന്നത്. ബ്രഹ്ത് സാമൂഹ്യപ്രവണതകളുടെ സംഘടിതമായി നാടകത്തെ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ അർത്താ ർഡ് ശില്പപരമായ ബിംബങ്ങളും തീക്ഷ്ണഭാവപ്രകടനങ്ങളുമുപയോഗിച്ച് പാത്രസ്വ ഭാവം വ്യഞ്ജിപ്പിക്കുന്നു. ഇവയുടെ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് നടന്മാരുടെ ചലനങ്ങളും അംഗവിക്ഷേപങ്ങളും ഭാവാഭിനയവും വാചികവുമെല്ലാം അർത്ഥവത്താകുന്നത്. ഇപ്ര കാരം കൃത്രിമരംഗസജ്ജീകരണങ്ങളിൽനിന്നും രംഗവേദി മുക്തമാകുന്നതോടെ നടനും പ്രേക്ഷകനും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം ദൃഢമാകുന്നു. അഭിനയത്തിലെ ധ്വന്യാത്മകതയെ കണ്ടെത്തുന്നതിനായി പ്രേക്ഷകമനസ്സ് ജാഗ്രതയുള്ളതായിത്തീരുന്നു. ഇങ്ങനെ നാടക ത്തിന്റെ അന്തർഭാവത്തെ അനുഭവവേദ്യമാക്കുന്നതിനുള്ള ഉപാധിയായി ശൈലീകരണം മാറുന്നു. "പ്രകടമായതിൽ കവിഞ്ഞ അർത്ഥങ്ങൾ വ്യഞ്ജിപ്പിച്ച്, ജീവിതത്തിലെ അദൃ ശ്യമായ ആന്തരികസത്യങ്ങളെ കലാപരമായി പുനഃസൃഷ്ടിച്ച് സാന്ദ്രാനുഭൂതി പ്രദാനം ചെയ്യുന്നതിന് നാടകശില്പത്തെ ശക്തമാക്കാൻ ശൈലീകരണത്തിന് കഴിയുന്നു" എന്ന കെ.എസ്.നാരായണപിള്ളയുടെ നിരീക്ഷണം ഇവിടെ പ്രസക്തമാണ് ("ശൈലീകൃതാ ഭിനയം: നവീനപദ്ധതി" 490).

മനുഷ്യരുടെ സാധാരണ പെരുമാറ്റാനുകരണത്തിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി കഥാ പാത്രത്തെ ദൃശ്യവത്ക്കരിക്കാനുതകുന്ന ചലനങ്ങളും ചേഷ്ടകളും കണ്ടെത്തുകയെന്ന ശൈലീതത്ത്വംതന്നെയാണ് നാടകത്തിന്റെ ധ്വനിപാഠം (**Subtext**) ഗ്രഹിച്ച് ആവിഷ്കരി ക്കാൻ ശ്രമിച്ച സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി നിർവഹിച്ചതും. ധ്വന്യാത്മകനാടകങ്ങൾ തന്നെ പലത രത്തിലുണ്ട്- ഉദാത്തഭാവമുൾക്കൊള്ളുന്ന പ്രതീകാത്മകനാടകങ്ങൾ, കാവ്യനാടകങ്ങൾ, എക്സ്പ്രഷനിസ്റ്റ് നാടകങ്ങൾ, ഇവയിൽതന്നെ ബിംബാത്മകമായ ഇതിവൃത്തമുൾക്കൊ ള്ളുന്നവ, ശിഥിലബിംബങ്ങളവതരിപ്പിക്കുന്നവ, ഫാന്റസി, അനുഷ്ഠാനങ്ങൾ, നാടോടി കലാരൂപങ്ങൾ, ക്ലാസ്സിക് കലാരൂപങ്ങൾ എന്നിവയെ അവലംബിക്കുന്നവ എന്നിങ്ങനെ വിഭിന്നമാതൃകകൾ ഉണ്ട്. ഇതെല്ലാം കണക്കിലെടുത്തുകൊണ്ട് ഉചിതമായ ശൈലീകരണം സാധ്യമാക്കുകയാണ് വേണ്ടത്.

ഏതൊരു സിദ്ധാന്തത്തെപോലെയും മേൽവിവരിച്ച പാശ്ചാത്യവും പൗരസ്ത്യവുമായ ധ്വനിപാഠസങ്കല്പങ്ങൾക്കും എല്ലാ സാഹിത്യകൃതികളെയും അതിലുള്ളടങ്ങിയിരിക്കുന്ന എല്ലാ അംശങ്ങളെയും പൂർണ്ണമായും ഉൾക്കൊള്ളാൻ കഴിയില്ല. അതിന് പ്രധാന കാരണം പഠനത്തിന് സ്വീകരിക്കുന്ന സിദ്ധാന്തം മുന്നോട്ട് വെയ്ക്കുന്ന ആശയങ്ങൾക്ക് അനുകൂലമായും സൈദ്ധാന്തികചട്ടക്കൂടിൽ മാത്രമായി ഒതുങ്ങിന്നുകൊണ്ടും കൃതിയെ പഠനവിധേയമാക്കുന്ന സാഹചര്യം കടന്നുവരുമ്പോളാണ്. ഒരു സിദ്ധാന്തം മുന്നോട്ട് വെയ്ക്കുന്ന സങ്കല്പങ്ങളെ മാത്രം ഉൾക്കൊണ്ടുകൊണ്ട് കൃതികളെ സമീപിക്കുമ്പോൾ കൃതിയിൽ ഉള്ളടങ്ങിയിരിക്കുന്ന പല ഘടകങ്ങളും കണ്ടെത്താൻ കഴിയാതെ വരുന്നത് പഠനത്തിന്റെ അപാകതയായി മാറുന്നു. ആനന്ദവർദ്ധനന്റെ ധ്വനിസിദ്ധാന്തമുൾപ്പെടെയുള്ള പൗരസ്ത്യധ്വനിസങ്കല്പങ്ങൾ പദവാക്യതലങ്ങളിൽ ഒതുങ്ങിനിൽക്കുമ്പോൾ സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിയുടെ ധ്വനിപാഠം നാടകകൃതിയുടെ രംഗപാഠത്തെ മുൻനിർത്തിയുള്ളതാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഈ രണ്ട് സൈദ്ധാന്തികസങ്കല്പങ്ങളെയും മുൻനിർത്തി മാത്രം കൃതിയെ പരിശോധിക്കുന്നത് ഉചിതമാകുകയില്ല. സിദ്ധാന്തങ്ങളെ അടിസ്ഥാനമാക്കി കൃതികളെ സമീപിക്കുമ്പോൾ സിദ്ധാന്തത്തിന്റെ പരിമിതികളെ കൂടി തിരിച്ചറിഞ്ഞുകൊണ്ട് പഠനത്തെ മുന്നോട്ട് കൊണ്ടുപോകേണ്ടതുണ്ട്. ഈ സാഹചര്യത്തിൽ സിദ്ധാന്തങ്ങൾക്ക് കാലഘട്ടങ്ങങ്ങൾക്കനുസരിച്ചുള്ള പരിഷ്കാരങ്ങൾ നടത്തേണ്ടതായി വരുന്നു. വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങളെ അടിസ്ഥാനമാക്കിക്കൊണ്ടുള്ള ധ്വനിപാഠപഠനത്തിനും പുതിയൊരു ധ്വനിപാഠസങ്കല്പം ആവശ്യമായി വരുന്നു. അതുകൊണ്ട് പൗരസ്ത്യവും പാശ്ചാത്യവുമായ ധ്വനിപാഠസങ്കല്പങ്ങളിൽനിന്നുകൊണ്ടുതന്നെ ധ്വനിപാഠസിദ്ധാന്തത്തെ പരിഷ്കരിക്കാനുള്ള ശ്രമമാണ് തുടർന്ന് ചെയ്യുന്നത്.

1.13 ആവിഷ്കാരധ്വനിപാഠം

പൗരസ്ത്യചിന്തകനായ ആനന്ദവർദ്ധനന്റെ 'ധ്വനി'യും തുടർന്നുവന്ന ധ്വനിവിരുദ്ധചിന്തകളും 'ധ്വനി' അന്തർധാരയായി നില്ക്കുന്ന സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിയുടെ 'ധ്വനിപാഠ' മുൾപ്പടെയുള്ള പാശ്ചാത്യചിന്തകളും സഹൃദയരെ രസാനുഭവത്തിന് പ്രാപ്തരാക്കുന്നതെന്ത് എന്ന സൂക്ഷ്മമായ കലാതത്ത്വത്തിലേക്കാണ് ആത്യന്തികമായി ഊന്നൽ നല്കിയിട്ടുള്ളത്. എന്നാൽ ഒരു സാഹിത്യകൃതിയെ ധ്വനിയടിസ്ഥാനത്തിൽ പഠന

വിധേയമാക്കുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ ‘ധ്വനി’യേയും ‘ധ്വനിപാഠ’ത്തേയും പൂർണ്ണമായി സ്വീക രി ക്കുന്നതിൽ ചില പരിമിതികളുണ്ട്. ആനന്ദവർദ്ധനന്റെ ‘ധ്വനി’ ശബ്ദത്തിന്റെ അർത്ഥോ ല്പാദനപ്രക്രിയയുമായി മാത്രം ബന്ധപ്പെട്ട് നില്ക്കുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ധ്വനി വ്യാഖ്യാനഗ്രന്ഥങ്ങളിലെല്ലാം സാഹിത്യകൃതികളിലെ ധ്വനിയന്വേഷണങ്ങൾ പദങ്ങളിലും വാക്യങ്ങളിലും മാത്രമായി വ്യാപരിക്കുന്ന രീതിയിലാണ് അവതരിപ്പിച്ചുകാണുന്നത്. സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിയുടെ ‘ധ്വനി പാഠ’മുൾപ്പടെയുള്ള നാടകചിന്തകളാകട്ടെ അരങ്ങിനെയും അഭിനയത്തിന്റെ അപാരസാധ്യകകളെയും വിശദീകരിക്കുന്നതിലും വ്യാഖ്യാനിക്കുന്ന തിലുമാണ് ശ്രദ്ധ കേന്ദ്രീകരിച്ചത്. അരങ്ങിൽ നടനിലൂടെ വ്യഞ്ജിക്കപ്പെടുന്ന ഭാവങ്ങ ളാണ് പ്രേക്ഷകൻ ഉൾക്കൊള്ളുന്നതും അംഗീകരിക്കുന്നതും. അതുകൊണ്ടുതന്നെ നടന്റെ ശരീരഭാഷയ്ക്ക് കൂടുതൽ പ്രാധാന്യം നല്കിക്കൊണ്ടുള്ളവയാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ നാട കചിന്തകൾ. നാടകകൃത്തിന്റെയും കൃതികളുടെയും അധീശത്വത്തിൽനിന്നും അരങ്ങി നെയും നടനെയും മോചിപ്പിക്കുക എന്ന ലക്ഷ്യത്തോടെ സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി മുന്നോട്ട് വെച്ച നാടകചിന്തകളിൽ നാടകകൃതി പൂർണ്ണമായും അവഗണിക്കപ്പെട്ടു എന്നത് വലി യൊരു പരിമിതിയായിരുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ രചിതപാഠത്തിന്റെ പ്രാധാന്യത്തെ മാറ്റിനിർത്തിക്കൊണ്ടുള്ള സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിയുടെ ഈ ചിന്താരീതിയിൽനിന്നും പദവാ ക്യാർത്ഥതലങ്ങളിലേക്ക് മാത്രം കേന്ദ്രീകരിക്കപ്പെട്ട ആനന്ദവർദ്ധനന്റെ ധ്വനിസങ്കല്പ ത്തിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി ‘ധ്വനിപാഠ’സങ്കല്പത്തെ ചില രൂപമാറ്റങ്ങളോടെ പരി ഷ്കരിക്കേണ്ടത് പ്രബന്ധപഠനത്തിന് ആവശ്യമായി വരുന്നു. ഇതിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തി ലാണ് ‘ആവിഷ്കാരധ്വനിപാഠം’ എന്ന ആശയത്തെ പ്രബന്ധത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ത്. കൃതിയിലേക്കും കൃതിയുടെ ധ്വനിപാഠത്തിലൂടെയുള്ള അവതരണപാഠത്തിലേക്കും എത്തിച്ചേരുന്നവിധത്തിലുള്ള അന്വേഷണമാണ് ‘ആവിഷ്കാരധ്വനിപാഠം’ എന്നതു കൊണ്ട് ഈ പ്രബന്ധത്തിൽ ഉദ്ദേശിക്കുന്നത്.

സാഹിത്യം എഴുത്തുകാരന്റെ കേവലമായ വൈകാരാവിഷ്കാരം മാത്രമല്ല, സർഗ്ഗാ ത്മകവ്യാപാരവും സമൂഹത്തോട് സംവദിക്കാനുള്ള അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഏറ്റവും മികച്ച ഉപാധികൂടിയാണ്. എഴുത്തുകാരൻ തന്റെ രചനാലക്ഷ്യം പൂർത്തീകരിക്കുന്നതിനുവേണ്ടി ബാഹ്യവും ആന്തരികവുമായ കാവ്യശരീരത്തിൽ ചില അടയാളങ്ങൾ രേഖപ്പെടുത്തു ന്നു. ഇത് ചിലപ്പോൾ ബോധപൂർവ്വമോ അബോധപൂർവ്വമോ ആകാം. ഇപ്രകാരം സർഗ്ഗാ

ത്മകസൃഷ്ടിയിൽ എഴുത്തുകാരൻ അറിഞ്ഞോ അറിയാതെയോ അദ്ദേഹത്തിന്റെ സാംസ്കാരികപാരമ്പര്യപരിസരത്തിൽനിന്നു സ്വീകരിക്കുന്ന നിരവധി ഘടകങ്ങൾ കേവലമൊരാശയത്തെ മുന്നോട്ടു വെയ്ക്കാതെ സ്ഥൂലവും സൂക്ഷ്മവുമായ നിരവധി ചിന്തകളിലേക്ക് സഹൃദയനെ കൊണ്ടുപോകുന്നു. കാവ്യശരീരത്തിൽ അന്തർലീനമായി കിട ക്കുന്ന ഇത്തരം ഘടകങ്ങളാണ് കൃതിയുടെ ധ്വനിപാഠസാധ്യതകളെ നിർമ്മിക്കുന്നത്. പ്രതിജനഭിന്നമായി കാവ്യത്തെ ആസ്വദിക്കാനുള്ള സാധ്യകളായും ഇവ മാറുന്നു. അതായത് സഹൃദയന് കൃതിയുടെ ആന്തരികതലങ്ങളിലേക്ക് കടന്നുചെല്ലുന്നതിനും തന്റെ ജ്ഞാനപരിസരത്തിൽനിന്നുകൊണ്ടുതന്നെ കൃതിയുടെ നവവ്യാഖ്യാനങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിനും ഈ ഘടകങ്ങളുടെ സംയോജനം സഹായകരമാകുന്നു. പലപ്പോഴും സർഗ്ഗാത്മകകൃതിയുടെ ആവിഷ്കാരത്തിലെ ഏറ്റവും മികച്ച ആസ്വാദ്യതലം കൃതിയുടെ പുതുവ്യാഖ്യാനസാധ്യതകളെയാണ് സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. കൃതിയുടെ ആന്തരികസത്തയെ കണ്ടെ ത്തുന്ന ഈ പുതുവ്യാഖ്യാനസാധ്യതകൾ ധ്വനിപാഠത്തിലധിഷ്ഠിതമാണെന്ന് പറയാം. ദേശകാലാതിവർത്തിയായി സാഹിത്യം നിലനില്ക്കുന്നതും ഒരു കൃതിതന്നെ കാലഘട്ടങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് വ്യത്യസ്തമായ രീതിയിൽ നോക്കിക്കാണാനുള്ള സാധ്യതയ്ക്കിടം നല്കുന്നതും ധ്വനിപാഠം തന്നെയാണ്.

ഏറ്റവും മികച്ച രീതിയിൽ തന്റെ രചനയെ പൂർത്തീകരിക്കുന്നതുവേണ്ടി എഴുത്തുകാരൻ തന്റെ സംസ്കാരം, പാരമ്പര്യം എന്നിവയെല്ലാം ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ഭാഷ, ബിംബം, മിത്ത്, ചിഹ്നം, സ്ഥലം, കാലം എന്നിങ്ങനെയുള്ള നിരവധി ഘടകങ്ങളെ കൃതിയിൽ സ്വീകരിക്കുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിൽ ധ്വനിപാഠത്തെ പൂർത്തീകരിക്കുന്നത് ഇതാണ്. ഇതുതന്നെയാണ് 'ആവിഷ്കാരധ്വനിപാഠം'. കൃതിയിൽ അന്തർലീനമായി എന്നാൽ ചിലപ്പോഴൊക്കെ തെളിഞ്ഞുനില്ക്കുന്ന ഇത്തരം സാംസ്കാരികപാരമ്പര്യചിഹ്നങ്ങളാണ് ധ്വനിപാഠഘടകങ്ങൾ. എഴുത്തുകാരൻ കൃതിയെ ധ്വനിപാഠസമ്പന്നമാക്കുന്നതിനുവേണ്ടി ഉപയോഗിക്കുന്നതും ഇതുതന്നെയാണ്. ഇതിൽ എഴുത്തുകാരന്റെ മനോവ്യാപാരചിന്തകളെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്ന ഘടകമെന്ന നിലയിൽ ഭാഷ വളരെ പ്രധാനമാണ്. സാഹിത്യഭാഷ എന്നത് പദങ്ങളും വാക്യങ്ങളും മാത്രം ഉൾച്ചേർന്ന കേവലമായ ഭാഷയല്ല. എഴുത്തുകാരന്റെ മനോവ്യാപാരചിന്തകളിലുള്ള പ്രതീകം, ബിംബം, മിത്ത്, ചിഹ്നം, ഇതിവൃത്തം, പ്രമേയം, രൂപഘടന, കഥാപാത്രങ്ങൾ എന്നിവയെല്ലാം കൃതിയിൽ ആവിഷ്ക

രിക്കുന്നതിനുള്ള പ്രധാന ഉപാധിയായി ഭാഷ കടന്നുവരുന്നു. ഇവിടെയാണ് ശബ്ദത്തിന്റെ അർത്ഥോല്പാദനപ്രക്രിയ കേന്ദ്രീകരിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ആനന്ദവർദ്ധനന്റെ ധ്വനിചിന്തയിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി ഭാഷയുടെ വിശാലമായ സാധ്യതകൾ ധ്വനിപാഠപഠനങ്ങളിൽ കടന്നുവരുന്നത്.

'ആവിഷ്കാരധ്വനിപാഠ'ചിന്ത ഏതൊരു സാഹിത്യകൃതിയുടെയും ധ്വനിപാഠപഠനത്തിന് സ്വീകരിക്കാവുന്നതാണ്. എന്നാൽ നാടകകൃതിയുടെ രചിതപാഠത്തെക്കുറിച്ച് പഠിക്കുമ്പോൾ ചില സവിശേഷഘടകങ്ങളെ കൂടി മുന്നിൽ കണ്ടുകൊണ്ട് വേണം ഈ ധ്വനിപാഠചിന്തയെ സ്വീകരിക്കേണ്ടത്. നാടകകൃതിയുടെ പ്രധാന ഘടകങ്ങളായ പ്രമേയം, ഇതിവൃത്തം, രൂപഘടന, കഥാപാത്രങ്ങൾ, രംഗസജ്ജീകരണവസ്തുക്കൾ എന്നിവയെ സവിശേഷമായ അർത്ഥത്തിൽ പഠനവിധേയമാക്കേണ്ടതുണ്ട്. കൂടാതെ കൃതിയിൽ നാടകകൃത്ത് സന്നിവേശിപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന ബിംബം, മിത്ത്, ചിഹ്നം എന്നിവയുടെ പ്രതീകാത്മകാവിഷ്കാരവും സ്ഥലകാലബോധങ്ങളും വ്യത്യസ്തങ്ങളായ നാടകപ്രവണതകളും അന്വേഷണവിധേയമാക്കേണ്ടതുണ്ട്. കാരണം നാടകം രചിതപാഠത്തോടൊപ്പം രംഗപാഠത്തേയും മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്നുണ്ട്. മാത്രമല്ല കൃതിയെക്കുറിച്ചുള്ള ധ്വനിപാഠപഠനം ആ കൃതിയുടെതന്നെ അരങ്ങുസാധ്യതകളിലേക്കാണ് വഴിതുറക്കുന്നത്. ഇപ്രകാരം കൃതിക്കുള്ളിൽ നാടകകൃത്ത് സന്നിവേശിപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന പാരമ്പര്യസംസ്കാരികഘടകങ്ങളിലേക്ക് ഊന്നൽനല്കിക്കൊണ്ട് എങ്ങനെ ഒരു നാടകകൃതിയുടെ 'ധ്വനിപാഠ'പഠനം സാധ്യമാക്കാം എന്നതാണ് ഈ പ്രബന്ധത്തിനടിസ്ഥാനമായി വർത്തിക്കുന്നത്. വയലാ വാസുദേവൻ പിള്ളയുടെ തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകകൃതികളെ പ്രധാനമായും ഈ പ്രബന്ധത്തിൽ പഠനവിധേയമാക്കുന്നു.

വയലാരചനകളുടെ ക്രിയാംശവികാസത്തിന്റെ വിവിധ ഘട്ടങ്ങളിൽ തെളിഞ്ഞുവരുന്ന ആന്തരപാഠങ്ങളായ പ്രതീകം, ബിംബം, മിത്ത്, ചിഹ്നം, കഥാപാത്രം, ഇതിവൃത്തം, രൂപഘടന, രംഗസജ്ജീകരണം, സ്ഥലം, കാലം എന്നീ ഘടകങ്ങളെ 'ആവിഷ്കാരധ്വനിപാഠ'ചിന്തയെ മുൻനിർത്തി പഠനവിധേയമാക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. വയലാരചനകളിൽ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്ന ഇതര നാടകപ്രവണതകളെ കണ്ടെത്തി അവ നാടകകൃതിയെ ധ്വനിപാഠസമ്പന്നമാക്കുന്നതിൽ എപ്രകാരം പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ടെന്ന അന്വേഷ

ണവും തുടർന്നുള്ള അദ്ധ്യായങ്ങളിൽ ചെയ്യുന്നു. അതിനുമുന്നോടിയായി പാശ്ചാത്യവും പൗരസ്ത്യവുമായ നാടകമാതൃകകളിലെ ധ്വനിപാഠവിശകലനം ചർച്ച ചെയ്യുന്നു.

1.13.1 ആവിഷ്കരണസാധ്യതകൾ ധ്വനിപാഠത്തിലൂടെ

ഭാരതീയവും പാശ്ചാത്യവുമായ നാടകങ്ങളിൽ പലതിലും ധ്വനിപാഠസങ്കല്പം വളരെ വിദഗ്ദ്ധമായി പ്രയോഗിച്ചിട്ടുള്ളതായി കാണാം. പദതലം മുതൽ കൃതിയുടെ സമഗ്രതലം വരെ ധ്വനിപാഠം വികസിച്ചുനിൽക്കുന്നുണ്ട്. കൃതിയുടെ ധ്വനിപാഠം കണ്ടെത്തുകവഴി ആവിഷ്കാരത്തിന്റെ നിരവധി സാധ്യതകളിലേക്കാണ് അവ വഴിതുറക്കുന്നത്. പാശ്ചാത്യനാടകങ്ങളെന്നനിലയിൽ ഈസ്കിലസിന്റെ 'പ്രോമിത്യൂസ് ബൗണ്ട്', സോഫോക്ലിസിന്റെ 'ഈഡിപ്പസ് രാജാവ്' ഷേക്സ്പിയറിന്റെ 'മാക്ബത്ത്' എന്നീ നാടകങ്ങളും ഭാരതീയനാടകമെന്ന നിലയിൽ കാളിദാസന്റെ 'അഭിജ്ഞാനശാകുന്തള'വും ആണ് പഠനവിഷയമാക്കുന്നത്. ഗ്രീക്ക്-ഇംഗ്ലീഷ്-സംസ്കൃതം എന്നീ ഭാഷകളിൽ വിരചിതമായ, ദേശകാലവ്യത്യാസങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് വ്യത്യസ്ത സാംസ്കാരികപശ്ചാത്തലത്തിൽ രൂപം കൊണ്ട കൃതികൾ എന്ന രീതിയിലാണ് ഈ തെരഞ്ഞെടുപ്പ് നടത്തിയിരിക്കുന്നത്. വിഷയബാഹുല്യത്താൽ ഈ നാടകങ്ങളിലെ പ്രസക്തമായ ഭാഗങ്ങൾ മാത്രം കേന്ദ്രീകരിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ധ്വനിപാഠപഠനമാണ് നിർവഹിക്കുന്നത്.

1.13.1.1 പ്രോമിത്യൂസ് ബൗണ്ട് (Prometheus Bound)

ഗ്രീക്ക്നാടകകൃത്തായ ഈസ്കിലസി (Aeschylus, B.C. 525/524 - B.C. 456/455) ന്റെ 'പ്രോമിത്യൂസ് ബൗണ്ട്' എന്ന നാടകം ഗ്രീക്ക്മിത്തിക്കൽ കഥാപാത്രമായ പ്രോമിത്യൂസിനെ കേന്ദ്രകഥാപാത്രമായി രചിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളതാണ്. ശക്തി, ഹിംസ, ഹേഫെസ്തസ്, ഓഷ്യാനസ്, ഇയോ, ഹെർമീസ് എന്നീ കഥാപാത്രങ്ങളും ഗായകസംഘവും നാടകീയചലനത്തിന്റെ ഭാഗമായി നിലകൊള്ളുന്നുണ്ട്. ഭൂമിയിലെ മനുഷ്യവർഗ്ഗത്തിനുവേണ്ടി ദേവലോകത്തുനിന്ന് അഗ്നിമോഷ്ടിച്ച ദേവനായ പ്രോമിത്യൂസിന് ദേവരാജാവായ സേയൂസ്ദേവൻ ശിക്ഷ വിധിക്കുന്നു. പ്രോമിത്യൂസിനെ പാറക്കെട്ടിൽ തളച്ചിടുന്ന രംഗത്തോടെ ആരംഭിക്കുന്ന നാടകം കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മനോവൃത്തികളും അവയിൽനിന്ന് സ്വച്ഛന്ദമായി രൂപംകൊള്ളുന്ന ചേഷ്ടകളും തമ്മിലുള്ള സംഘട്ടനത്തിലൂടെ വികസിക്കുന്നു. സേയൂസിന്റെ പീഢനമുറകളും പ്രോമിത്യൂസിന്റെ സഹനവും നാടകത്തിൽ അനാവൃതമാകുന്നു. നിർഭയനായി രംഗത്തവശേഷിക്കുന്ന പ്രോമിത്യൂസിലൂടെ

നാടകം പരിസമാപ്തിയിലെത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. കഥാപാത്രം, സംഭാഷണം, സന്ദർഭം എന്നിവയിലെല്ലാം നിറഞ്ഞുനില്ക്കുന്ന നാടകീയസംഘട്ടത്തിന് സൂക്ഷ്മസ്വഭാവമുള്ള തായി കാണാം. അഗ്നിയുടെ പേരിൽ പ്രോമിത്യൂസും സേയൂസും തമ്മിൽ നടക്കുന്ന സംഘട്ടനം രണ്ടു വിരുദ്ധശക്തികൾ തമ്മിലുള്ള സംഘട്ടനമായി തോന്നാമെങ്കിലും അതിൽ അന്തർലീനമായിരിക്കുന്ന ധ്വനിതലം വ്യത്യസ്തമാണ്. ധർമ്മാധർമ്മങ്ങൾ തമ്മിലോ നന്മതിന്മകൾ തമ്മിലോ ജ്ഞാനശക്തികൾ തമ്മിലോ ഉള്ള സംഘട്ടനമായി ഇവ മാറുന്നു. രാഷ്ട്രീയതലത്തിലും സാമൂഹ്യതലത്തിലും ഇതിനെ വ്യാഖ്യാനിക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങളും ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട് (എം.കെ.സാനു *ദുരന്തനാടകം അജയ്യതയുടെ അമരസംഗീതം* 34). വ്യവസ്ഥാപിതമായ ചട്ടക്കൂടും അതിനെതിരെ കലാപമുയർത്തുന്ന വ്യക്തിചേതനയും തമ്മിലുള്ള സംഘട്ടനമായി വ്യാഖ്യാനിക്കപ്പെട്ടപ്പോൾ അതിൽ ഒരു സാമൂഹികതലം കൈവന്നു. സ്വേച്ഛാധിപത്യത്തിനെതിരായ ജനകീയബോധത്തിന്റെ പ്രതിഷേധമായി വ്യാഖ്യാനിക്കപ്പെട്ടപ്പോഴാകട്ടെ അതിൽ രാഷ്ട്രീയതലം കടന്നുവരികയും ചെയ്തു. ദൈവത്തെ വെല്ലുവിളിച്ചുകൊണ്ട്, മരണത്തിനും വിധിക്കുമെതിരെ നിർഭയം നിലകൊണ്ട ആത്മവീര്യമുള്ള മനുഷ്യന്റെ പ്രതിനിധിയായും സുരക്ഷിതത്വത്തേക്കാൾ സ്വാതന്ത്ര്യത്തെ മാനിക്കുന്ന മാനവസ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ പ്രതീകമായും പ്രോമിത്യൂസിനെ വ്യാഖ്യാനിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്.

പ്രോമിത്യൂസിനെ ഏകാന്തഭീകരമായ പാറക്കെട്ടിൽ ബന്ധിതനാക്കുകയെന്ന ശിക്ഷ നടപ്പിലാക്കാൻ സേയൂസ് നിയോഗിക്കുന്നത് ശക്തി, ഹിംസ എന്നീ ദേവന്മാരെയാണ്. ചങ്ങലയും ആണിയുമുപയോഗിച്ച് തളച്ചിടുന്നതിന് ഫേഫസ്തസ് എന്ന കൊല്ലനേയും കൊണ്ടുപോകുന്നു. ഈ സന്ദർഭത്തെ എം.കെ. സാനു മൂന്ന് മനോവൃത്തികളുടെ സംഗമസന്ദർഭമായി വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്;

മൂന്ന് ഭാവങ്ങൾ ഇവിടെ ഒരു സന്ദർഭത്തിന്റെ ബിന്ദുവിൽ സന്ധിക്കുന്നത് നാം കാണുന്നു. കഠിനമായി ശിക്ഷിക്കാൻ വെമ്പുന്ന ക്രൂരത, നിസ്സഹായതയിൽനിന്നുണ്ടാകുന്ന ദൈന്യം, അസഹ്യമായ പീഡനമേല്ക്കാൻ പോകുന്നുവെന്ന ബോധത്തിലും എരിഞ്ഞുനില്ക്കുന്ന ആത്മവീര്യം എന്നിവയാണവ. മൂന്ന് പേരിലും മൂന്ന് ആഗ്രഹങ്ങളാണുള്ളത്. ശിക്ഷിക്കണമെന്ന ആഗ്രഹം, ശിക്ഷിക്കാൻ പാടില്ലെന്ന ആഗ്രഹം, എത്ര ഉഗ്രമായ പീഡനമേറ്റാലും അധർമ്മത്തോട് പൊരുത്തപ്പെടാതെ ചെറുത്തുനില്പിന്റെ അജയ്യത

തുടരണമെന്ന ആഗ്രഹം. ഈ മൂന്ന് ഭാവങ്ങളുടെയും സംഘർഷാത്മകതയിൽ നിന്നു ണ്ടാകുന്ന ചലനാത്മകതയാണ് ഇനിയെന്താണ് സംഭവിക്കാൻ പോകുന്നതെന്ന അനു വാചകന്റെ ഉദ്വേഗത്തിന് കാരണമായി ഭവിക്കുന്നതെന്ന് സൂക്ഷ്മവിശകലനത്തിൽ തെളി യുമെന്നും അദ്ദേഹം നിരീക്ഷിക്കുന്നു(ദുരന്തനാടകം അജയ്യതയുടെ അമരസംഗീതം 220). സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിയുടെ 'മാസ്മരസങ്കല്പം' (**Magic if**) എന്ന ചിന്തയ്ക്ക് ഉത്തമദൃഷ്ടാന്ത മാണിത്. ഒരു നാടകത്തെ ധ്വനിപാഠവിശകലനത്തിന് വിധേയമാകുമ്പോഴാണ് നിരവധി വ്യാഖ്യാനതലങ്ങളിലേക്കെത്തിച്ചേരാൻ കഴിയുന്നതെന്നതിന് ഉത്തമദൃഷ്ടാന്തമാണിത്.

1.13.1.2 ഈഡിപ്പസ് രാജാവ് (Oedipus)

സോഫോക്ലിസിന്റെ പ്രശസ്തനാടകമായ 'ഈഡിപ്പസ് രാജാവ്' ഇന്നും നിരന്തര മായ ധ്വനിപാഠവ്യാഖ്യാനങ്ങൾക്ക് സാധ്യതകൾ തുറന്നു നൽകുന്നുണ്ട്. തീബ്സിലെ രാജാവായ ലയൂസിന്റെയും പത്നിയായ ജക്കോസ്തയുടെയും മകനായി പിറന്ന ഈഡി പ്പസ് വിധിവൈപരീത്യത്താൽ പിതാവിനെ വധിക്കുകയും അമ്മയെ വിവാഹം കഴിക്കു കയും അതിൽ മക്കളുണ്ടാകുകയും ചെയ്യുന്നു. ഈ ദുരന്തസത്യത്തെ തിരിച്ചറിയുന്ന തോടെ സ്വന്തം കണ്ണുകൾ കുത്തിപൊട്ടിച്ച് അന്ധകാരത്തിലേക്ക് നടന്നുനീങ്ങുന്ന ദുരന്ത കഥാപാത്രമായി ഈഡിപ്പസ് മാറുന്നതോടെയാണ് നാടകം അവസാനിക്കുന്നത്. അരി സ്റ്റോട്ടിലിന്റെ പോയറ്റിക്സിൽ ദുരന്തനാടകത്തിന് ഉത്തമദൃഷ്ടാന്തമായി ഈഡിപ്പസ് നാടക ത്തെ വിലയിരുത്തുന്നുണ്ട്.

നായകന്റെ ദുരന്തത്തിന് ഹേതുവായിത്തീരുന്ന സ്വഭാവവൈകല്യത്തെ ഹമേർഷ്യ (**Hamertia**) എന്ന സംജ്ഞയിലൂടെ അരിസ്റ്റോട്ടിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ജീവിതത്തിന്റെ കണക്കുകൂട്ടലുകളിൽ വന്ന പിഴവ്, കാര്യങ്ങളറിയുന്നതിലുണ്ടാകുന്ന അജ്ഞത എന്നി ങ്ങനെ ഈ പദം പലതരത്തിൽ വ്യാഖ്യാനിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ഈഡിപ്പസിൽ അത്തരത്തിലു ള്ള ഒരു ന്യൂനത ഉണ്ടായിരുന്നുവെന്ന് വാദിച്ചവരാണ് ഭൂരിപക്ഷം നിരൂപകരും. എന്നാൽ തോമസ് ഗൗർഡ് (**Thomas Gould**) എന്ന ചിന്തകന്റെ "**The Innocence of Oedipus**" എന്ന പ്രബന്ധത്തെ മുൻനിർത്തി എം.കെ.സാനു അവതരിപ്പിക്കുന്ന ചിന്തകൾ വ്യത്യ സ്തങ്ങളായ ധ്വനിപാഠതലങ്ങളിലേക്കാണ് കൊണ്ടെത്തിക്കുന്നത്. "അസുലഭമായ കഴി വുകളും പ്രജാസ്നേഹവും മറ്റനേകം ഗുണങ്ങളും കൊണ്ട് സാധാരണക്കാർക്കിടയിൽ സമാരാധ്യനായിത്തീർന്ന ഈഡിപ്പസ് രാജാവിന് ലോകത്തിലെ ഏറ്റവും വലിയ വേദന

ഏറ്റുവാങ്ങേണ്ടിവന്നത് സ്വഭാവത്തിലെ ദോഷംകൊണ്ടല്ല മറിച്ച് സ്വഭാവത്തിലെ ഗുണാതിരേകംകൊണ്ടാണ്" (*ദുരന്തനാടകം അജയ്യതയുടെ അമരസംഗീതം* 54). ഈഡിപ്പസിന്റെ ജീവിതം ആദ്യമദ്ധ്യാന്തം പരിശോധിച്ചാൽ ഇത് വ്യക്തമാകുന്നതായി കാണാം. അറിഞ്ഞുകൊണ്ട് ഒരു കുറ്റവും ചെയ്യാതെതന്നെ ദുരന്തത്തിന്നിരയാകേണ്ടിവന്ന ഈഡിപ്പസ് ആരേയും കുറ്റപ്പെടുത്താതെ, പരാതി പറയാതെ കുറ്റം സ്വയം ഏറ്റെടുക്കുകയും ശിക്ഷ സ്വയം വിധിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ദുരന്തത്തിൽപോലും മനുഷ്യസ്വഭാവത്തിലെ ശ്രേഷ്ഠതയെ പ്രത്യക്ഷവത്ക്കരിച്ച കഥാപാത്രമെന്ന നിലയിൽ ഈഡിപ്പസ് ശ്രദ്ധേയനാവുന്നു.

നാടകസംഭാഷണത്തിലൂടെ ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ അന്തർമണ്ഡലങ്ങളിലേക്കെത്താൻ ധ്വനിപാഠപഠനം സഹായകമാകുമെന്നതിന് ദൃഷ്ടാന്തമാണ് 'ക്രിയോൺ' എന്ന കഥാപാത്രത്തെ സംബന്ധിച്ച എം.കെ.സാനുവിന്റെ വിലയിരുത്തൽ. തനിക്കെതിരെ ഗൂഢാലോചന നടത്തി അധികാരം തട്ടിയെടുക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നുവെന്ന് ഈഡിപ്പസ് ആരോപിച്ചപ്പോൾ ക്രിയോൺ നൽകുന്ന മറുപടി ഇപ്രകാരമായിരുന്നു.

ക്രിയോൺ : 'പക്ഷേ, ഞാനതു നിഷേധിക്കുന്നു. ചിന്തിച്ചു നോക്കൂ. അസുഖകരമായൊരു സിംഹാസനത്തിനുവേണ്ടി രാജപദവിയിലുള്ള ഒരു ശാന്തജീവിതം ആരെങ്കിലും വെച്ചുമാറ്റുമോ? രാജാവെന്ന നാമധേയം വഹിക്കാൻ ഞാനൊരിക്കലും ആഗ്രഹിച്ചിട്ടില്ല. രാജപദവിയിലുള്ള ഒരു ജീവിതം മതി എനിക്ക്. ശാന്തനായ ഒരുവന് ഇതിലപ്പുറം എന്തു വേണം? ന്യായമായ എന്റെ സകല ആവശ്യങ്ങളും അങ്ങെനിക്ക് തരും. (സി.ജെ.തോമസ് *ഈഡിപ്പസ്* 38)

ക്രിയോണിന്റെ ഈ സംയമനത്തിൽ ഒരു രാജ്യതന്ത്രം എം.കെ.സാനു കണ്ടെത്തുന്നുണ്ട്. ഈഡിപ്പസ് ഭ്രഷ്ടനാക്കാൻ തുടങ്ങുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ ക്രിയോണിന്റെ രാജതന്ത്രം തലപൊക്കുന്നതായി കാണാം. അന്ധനായ തന്നെ രാജ്യത്തിനു പുറത്തെവിടേക്കെങ്കിലും കൊണ്ടുപോകുവെന്നപേക്ഷിക്കുന്ന ഈഡിപ്പസിനോട് "ഉത്തരവുകളുടെ കാലംകഴിഞ്ഞു. ഇനി അനുസരിക്കൂ. നിങ്ങളുടെ വാഴ്ച അവസാനിച്ചു" (സി.ജെ.തോമസ് *ഈഡിപ്പസ്* 64) എന്ന് പറയുന്ന ക്രിയോണിൽ അധികാരത്തിന്റെ സ്വരം കേൾക്കാം. ഇത് ക്രിയോണിന്റെ സ്വഭാവത്തിലുണ്ടായ മാറ്റമല്ല മറിച്ച് അധികാരത്തോടുള്ള മോഹം അയാളിൽ ഉണ്ടായിരുന്നുവെന്ന അറിവാണ് ഇതിന്റെ ധ്വനിപാഠം. രാജതന്ത്രമനുസരിച്ച് അധികാര

മോഹത്തെ മറച്ചുവെയ്ക്കുകയും സാഹചര്യം അനുകൂലമായപ്പോൾ അത് പ്രകടമാക്കുകയും ചെയ്തു.

1.13.1.3 മാക്ബെത്ത് (Macbeth)

വില്യം ഷെക്സ്പിയറുടെ (William Shakespeare, 1564-1616) പ്രസിദ്ധനാടകമായ 'മാക്ബത്ത്' (Macbeth) അധികാരദുർമോഹത്തിന്റെ ക്രൂരതയെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന കൃതിയാണ്. സൈന്യാധിപനായ മാക്ബത്ത്, രാജാവായ ഡങ്കണെയും സുഹൃത്തായ ബാങ്കോയെയും വധിച്ച് അധികാരം കയ്യടക്കിയെങ്കിലും പാപചിന്തകളാൽ അസ്വസ്ഥനായി ഉന്മാദത്തിലേക്ക് കൂപ്പുകുത്തുകയും അവസാനം മക്ഡെഫിന്റെ വെട്ടേറ്റ് മരണത്തിന് കീഴ്പ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നതോടെയാണ് നാടകം അവസാനിക്കുന്നത്. മാക്ബത്തിനെ ദുരന്തനായകനായും പ്രതിനായകനായും വിശേഷിപ്പിക്കുന്ന വ്യാഖ്യാനങ്ങൾ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. ഈഡിപ്പസിനെപോലെ മാക്ബത്തിന്റെ പതനം പ്രേക്ഷകരിൽ കരുണം ഉളവാക്കുന്നില്ല എന്നത് സ്പഷ്ടമാണ്. മാത്രമല്ല അധികാരവ്യാമോഹത്താൽ മനുഷ്യക്കൊലകൾ ഒന്നിനു പുറകെ ഒന്നായി ചെയ്യേണ്ടിവന്ന മാക്ബത്തിൽ ഭയമായിരുന്നു മുന്നിട്ടുനിന്നിരുന്നത്. അത് പിന്നീട് അയാളെ ഉന്മാദത്തിലേയ്ക്ക് കൊണ്ടുപോകുന്നതായും കാണാം. പാപത്തിലൂടെ നേടിയെടുത്ത നേട്ടം നിലനിർത്താനായി വീണ്ടും പാപം ചെയ്യേണ്ടിവന്ന അവസ്ഥയാണ് മാക്ബത്തിൽ ഉണ്ടായത്. രാജാവിനെ കൊല്ലാൻ പോകുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ ചഞ്ചലചിത്തനായിരുന്ന മാക്ബത്തിൽ ഉണ്ടായിരുന്ന മനുഷ്യത്വം നാടകാന്ത്യത്തിലെത്തുമ്പോഴേക്കും മാഞ്ഞുപോവുകയും ചാഞ്ചല്യമില്ലാതെ ദൃഢചിത്തനായി മരണത്തെ സ്വീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഒരു പ്രതിനായകവിശേഷണവും 'മാക്ബത്തി'ന് യോജിക്കുന്നില്ല.

അധികാരദുർമോഹം മാക്ബത്തിന്റെ മനസ്സിലെ ശക്തമായ ആഗ്രഹമായിരുന്നെങ്കിലും അതിലേക്കെത്താനുള്ള ക്രൗര്യത അയാളിലുണ്ടായിരുന്നില്ല എന്നതാണ് കഥാപാത്രത്തിന്റെ ആന്തരികതലം വ്യക്തമാക്കുന്നത്. മൂന്നാം ദുർദ്ദേവതയുടെ 'ഭാവിരാജാവ്' എന്ന വിശേഷണം അതിനുവേണ്ടി പ്രയത്നിക്കാനുള്ള അന്ധമായ ആവേശത്തിലേക്ക് അയാളെ നയിച്ചുവെന്നത് ശരിതന്നെ. എന്നാൽ സ്വഭവനത്തിൽ വിരുന്നുസത്കാരത്തിനായി വരുന്ന രാജാവിനെ വധിക്കാൻ തീരുമാനിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും മാക്ബത്തിനുള്ളിലെ മനുഷ്യത്വം

അയാളെ ഭയത്തിലേക്കാണ് നയിച്ചതെന്ന് കാണാം. അയാളിലെ മനുഷ്യത്വത്തെ ഹോമിച്ച് ക്രൗര്യതയെ കൊണ്ടുവരാനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ നടത്തുന്ന മാക്ബത്തിന്റെ പത്നി ലേഡി മാക്ബത്താണ് നാടകത്തിലെ പ്രതിനായികാസ്ഥാനം വഹിക്കുന്നതെന്ന കണ്ടെത്തൽ വ്യത്യസ്ത ധ്വനിപാഠചിന്തകളിലേക്കാണ് നയിക്കുന്നത്. സ്ത്രീത്വത്തിന് പകരം പൗരുഷമായ ക്രൂരതയാണ് അവളിൽ ഉണരുന്നത്. നിഷ്കളങ്കനും വിശിഷ്ടഗുണസമ്പന്നനുമായ രാജാവിനെ കൊല്ലുന്നത് ഘോരപാപമാണെന്ന് ചിന്തിക്കുന്ന മാക്ബത്തിന്റെ ചഞ്ചലത്വത്തെ തുടരാൻ അനുവദിക്കാതെ അവസരത്തിനൊത്ത് പ്രവർത്തിക്കാൻ ലേഡി മാക്ബത്ത് നിർദ്ദേശിക്കുന്നുണ്ട്. അവൾ ഇപ്രകാരം പറയുന്നു.

"എത്ര തരളിതമാണ് എന്റെ മുലപ്പാൽ കുടിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന കുഞ്ഞിനോടെനിക്കുള്ള സ്നേഹം? എന്നാൽ ഒരു വാക്ക് പാലിക്കുവാൻ, മുഖത്ത് നോക്കി പുഞ്ചിരിക്കുന്ന ആ ശിശുവിന്റെ മൃദുവായ അധരം എന്റെ മുലക്കണ്ണുകളിൽനിന്ന് വേർപ്പെടുത്തി ആ തലച്ചോറിനെ അടിച്ചുതകർക്കാൻ എനിക്കു കഴിയും (*ഷെക്സ്പിയർ കൃതികൾ മാക്ബത്ത്* 190).

മാക്ബത്തിൽ അല്പമെങ്കിലുമുള്ള ധർമ്മത്തെയും മനുഷ്യത്വത്തെയും ഉന്മൂലനം ചെയ്യാൻ മാത്രമാണ് ഈ വാക്കുകൾ ഉപകാരപ്പെട്ടത്. പാപം ചെയ്യുന്നതിനേക്കാൾ ഭീകരമാണ് അത് ചെയ്യാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നത്. ലേഡി മാക്ബത്തിലൂടെയാണ് മാക്ബത്തിന്റെ പാപചിന്തകൾ വളർന്നു വികസിക്കുന്നതെന്ന് കാണാം. കൊലപാതകവേളയിലും അതിനുശേഷവും മാക്ബത്തിലുണ്ടാകുന്ന ഉന്മാദാവസ്ഥതന്നെ ധ്വനിപ്പിക്കുന്നത് അയാളുടെ മനസ്സിൽ ദുഷ്ടതയില്ലെന്ന് തന്നെയാണ്. കൊലയ്ക്കുശേഷം സ്വന്തം കൈ കളിൽ നോക്കിക്കൊണ്ട് "എത്ര സങ്കടകരമായ കാഴ്ച!" എന്ന് പറയുന്ന മാക്ബത്തിന് ലേഡി മാക്ബത്ത് നൽകുന്ന മറുപടി ഇപ്രകാരമാണ്.

"സങ്കടകരമായ കാഴ്ച എന്നു പറയുന്നത് ഒരു വിഡ്ഢിചിന്തയാണ്. ഈ സാഹചര്യത്തിൽ ഇങ്ങനെ ചിന്തിക്കുന്നത് നമ്മളെ ഭ്രാന്തരാക്കും" (*ഷെക്സ്പിയർ കൃതികൾ മാക്ബത്ത്* 195).

ഇവിടെ സമചിത്തതയുടെ നിലപാട് കൈക്കൊള്ളുന്നത് ലേഡി മാക്ബത്താണെങ്കിലും ആ നിലപാട് തന്നെയാണ് ആദ്യം തകർന്നടിയുന്നത് എന്ന് കാണാം. അവസാനം അവർ സമനില തെറ്റി ഉന്മാദത്താൽ അലഞ്ഞ് ദയനീയമായി മരണത്തിലേക്ക് കൂപ്പു

കുത്തുകയാണ് ചെയ്തത്. എന്നാൽ അന്ത്യരംഗത്തിൽ ദാർശനികതലത്തിലേക്കുയരുന്ന ദൃഢചിത്തനായ മാക്ബത്തിനെയാണ് കാണാൻ സാധിക്കുന്നത്.

"നാളെ, നാളെ, നാളെ എന്ന വിധം ദിവസങ്ങൾ സാവധാനം ഇഴഞ്ഞ് നിശ്ചിതമായിരിക്കുന്ന അന്ത്യനിമിഷത്തിലേക്ക് പോയിക്കൊണ്ടിരിക്കുകയാണ്."

"നമ്മുടെ ഇന്നലെകളെല്ലാം വിഡ്ഢികളായ നമുക്ക് പ്രകാശം കാട്ടിത്തന്നത് പൊടിഞ്ഞുപോകുന്ന മരണത്തിലേക്ക് മാത്രമാണ്."

"അണഞ്ഞുപോകട്ടെ, അണഞ്ഞുപോകട്ടെ.
നൈമിഷികമീ മെഴുകുതിരിവെട്ടം
ജീവിതം വെറുമൊരു നടക്കും നിഴൽമാത്രം
ഒരു പാവം നാടകനടൻ!
അരങ്ങത്ത് തൻവേഷമുള്ളപ്പോൾ
ഞെളിഞ്ഞലറും പിന്നെയാരും കേൾക്കാതൊടുങ്ങും
ജീവിതം ഒരു വിഡ്ഢി ചൊല്ലിയ കഥ-
ഫലമേതുമില്ലാത്ത-
നിരർത്ഥകമാം ഒച്ചകളും കോപതാപങ്ങളും"

(*ഷെക്സ്പിയർ കൃതികൾ മാക്ബത്ത്* 246)

എന്നിങ്ങനെ ദുർമോഹത്തിൽനിന്നും പാപബോധത്തിൽനിന്നും വ്യർത്ഥതാബോധത്തിൽനിന്നും ദാർശനികതലത്തിലേക്കുയരുന്ന മാക്ബത്ത് ഭാസന്റെ ഊരുഭംഗത്തിലെ ദുര്യോധനനെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. മാക്ബത്ത് ഒരു ദുരന്തനായകനോ പ്രതിനായകനോ അല്ല. അധികാരാർത്തിയാലും വികലമായ ചിന്തകളാലും അധഃപതനത്തിലാണ്ടുപോയിട്ടും ദാർശനികതയിലേക്ക് അയാൾക്കുയരാൻ കഴിഞ്ഞത് മാക്ബത്ത് വിശിഷ്ടവ്യക്തിത്വത്തിനുടമയായതുകൊണ്ടാണെന്ന അറിവ് പ്രേക്ഷകരെ നാടകത്തിന്റെ ധ്വനിപാഠതലത്തിലേക്ക് എത്തിക്കുന്നു.

1.13.1.4 അഭിജ്ഞാനശാകുന്തളം

കാളിദാസന്റെ അഭിജ്ഞാനശാകുന്തളം ധ്വനിപാഠങ്ങളാൽ സമ്പന്നമാണ്. പ്രണയചാപല്യത്താൽ സ്വയം മറന്ന നായികാനായകന്മാരായ ശകുന്തളയും ദുഷ്യന്തനും പിന്നീട് നിരവധി തിക്താനുഭവങ്ങളിലൂടെ കടന്നു അവസാനം പരിപാകമാർജ്ജിച്ചവരായി പരി

ണമിക്കുന്നതോടെ പരിസമാപ്തിയിലെത്തുന്ന നാടകമാണ് ‘അഭിജ്ഞാനശാകുന്തളം’. ലൗകികജീവിതത്തിൽ നിന്നും ആത്മീയജീവിതത്തിലേയ്ക്കുള്ള പരിവർത്തനമാണ് നാടകത്തിന്റെ സമഗ്രമായ ധ്വനിപാഠതലം എന്ന് കാണാം. നാടകത്തിന്റെ ആദ്യരംഗവും അന്ത്യരംഗവും ധ്വന്യാർത്ഥത്തെ ഉറപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. നാടകം ആരംഭിക്കുന്നത് കണ്വാശ്രമത്തിലാണ്. താപസനെങ്കിലും ഒരു ഗൃഹസ്ഥാശ്രമിയുടെ സ്വഭാവസവിശേഷതകളാണ് കണ്വമഹർഷിയിൽ പ്രകടമാകുന്നത്. ആശ്രമാന്തരീക്ഷവും അതിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമല്ല. ലൗകികവികാരങ്ങളുടെ ഹൃദ്യമായ പ്രകടനങ്ങൾ നാടകകൃത്ത് അവിടെ വിന്യസിച്ചിരിക്കുന്നു. തേന്മാവിൽ ചുറ്റിപടർന്നുവളരുന്ന മുല്ലവള്ളികൾ, മാലിനിനദീതീരത്ത് രാഗാബ്ധരായി വിലസുന്ന പേടമാൻ, ഇതിനിടയിൽ ശകുന്തളയുടെയും തോഴിമാരായ അനസൂയപ്രിയംവദമാരുടെയും യൗവനസഹജമായ സംഭാഷണങ്ങൾ എന്നിവയെല്ലാം ആശ്രമപരിസരം ഇന്ദ്രിയാമോദകരമാണെന്ന് തെളിയുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ അന്ത്യരംഗമായ മാരീചാശ്രമപരിസരം ആത്മീയവിശുദ്ധിയുടെയും വിരക്തിയുടെയും പ്രതിഫലനത്താൽ സമ്പന്നമാണ്. ഇവിടെ രാജാവായാലും യാചകനായാലും തുല്യരാണ്. ലൗകികജീവിതത്തിൽനിന്നും മുക്തരായി നിസ്സംഗതയോടെ ശാശ്വതമായ ആത്മീയതക്കുവേണ്ടി തപസ്സനുഷ്ഠിക്കുന്നവരാണ് അവിടുത്തെ ആശ്രമവാസികൾ. നാടകാന്തരീക്ഷത്തിൽ വരുന്ന ഈ മാറ്റം കഥാപാത്രങ്ങളിലും ദൃശ്യമാണ്. പ്രകൃതിവിരുദ്ധമായ കാമവാസനകളിൽ അകപ്പെട്ട് പിന്നീട് തീക്ഷ്ണമായ ദുഃഖത്തിലേക്ക് കൂപ്പുകുത്തിയ ആദ്യരംഗങ്ങളിലെ ശകുന്തള ബാഹ്യരൂപത്തിലും ആന്തരികഭാവങ്ങളിലും പരിപക്വസത്വയായതിന്റെ ലക്ഷണങ്ങളാണ് അന്ത്യരംഗങ്ങളിൽ കാണുന്നത്. കാമചാപല്യത്താൽ അധഃപതിച്ച ദുഷ്യന്തനിലെ രാജകീയപ്രഭാവം അന്ത്യരംഗത്തിലെത്തുമ്പോൾ തെറ്റുകളെക്കുറിച്ചോർത്ത് വേദനിക്കുകയും പശ്ചാത്താപത്താൽ ശകുന്തളയുടെ കാൽക്കൽവീണ് മാപ്പപേക്ഷിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതോടെ ദേവചൈതന്യത്തിലേക്കുയരുന്നതായി കാണാം. ഇപ്രകാരം നാടകീയാന്തരീക്ഷത്തിലൂടെയും കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെയും മറ്റും ഉരുത്തിരിഞ്ഞുവരുന്ന ധ്വനിപാഠതലം ശ്രദ്ധേയമാണ്. വികാരചാപല്യത്തിൽനിന്നും വികാരവിമുക്തിയിലേക്കുള്ള ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ വികാസം നാടകത്തെ ധ്വനികാവ്യപദവിയിലേക്കുയർത്തുന്നു.

സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിയൻ ചിന്തകളുടെ സ്വാധീനഫലമായി അവയുടെ തുടർച്ചയെന്നോണം നാടകവേദിയിൽ രൂപത്തിലും ഭാവത്തിലും സങ്കേതങ്ങളിലും സങ്കല്പങ്ങളിലും

നിരവധി പരീക്ഷണങ്ങളും പരിവർത്തനങ്ങളും ഉണ്ടായി. ധ്വന്യാത്മകമായ രംഗചലന ങ്ങളിലൂടെയും സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെയും മറ്റും യഥാതഥവും മനഃശാസ്ത്രപരവുമായ തലങ്ങളെ അവതരിപ്പിച്ച എക്സ്പ്രഷണിസ്റ്റ് നാടകങ്ങൾ, അന്റോണിയൻ അർത്താഡിന്റെ ക്രൗര്യനാടകങ്ങൾ (**Theatre of Cruelty**) ബ്രഹ്തിന്റെ എപ്പിക് നാടകവേദി (**Epic Theatre**) യൂജിൻ അയനെസ്കോയുടെ അബ്സേർഡ് നാടകങ്ങൾ, ഗ്രോട്ടോവ്സ്കിയുടെ ദരിദ്ര നാടകവേദി (**Poor Theatre**) ജൂലിയൻ ബെക്കിന്റെയും ജെഡിത് മലീനയുടെയും ജീവ നാട്യവേദി (**Living Theatre**) റോബർട്ട് വിൽസന്റെ പ്രതിമാനനാട്യവേദി (**Theatre of Images**) എന്നിങ്ങനെ നിരവധി പരീക്ഷണനാടകങ്ങളാൽ സമ്പന്നമായ നാടകവേദി യാണ് പിന്നീടുള്ള കാലഘട്ടങ്ങളിൽ കടന്നുവന്നത്. ഓരോ നാടകവേദിക്കും അതിന്റേ തായ സങ്കല്പങ്ങൾ നിലനിൽക്കുമ്പോൾതന്നെ അവയ്ക്കെല്ലാം അന്തർധാരയായി സ്റ്റാനി സ്ലാവ്സ്കിയുടെ ധ്വനിപാഠചിന്ത വർത്തിക്കുന്നതായി കാണാം.

ലോകനാടകവേദിയിലുണ്ടായ പ്രധാന പരീക്ഷണങ്ങളെല്ലാം തന്നെ ഭാരതീയനാട കവേദിയും സ്വാംശീകരിച്ചതായി നാടകചരിത്രം സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു. അവതരണ രീതികളിലും രംഗവേദി സങ്കല്പങ്ങളിലും അഭിനയതലങ്ങളിലും പ്രേക്ഷകാസ്വാദന ക്ഷമതയിലും നിരവധി പരിവർത്തനങ്ങൾക്ക് ഇത് നിമിത്തമായി. അരുൺശർമ്മ, അരൂപ് ചക്രവർത്തി (ആസ്സാമി), സഫീദാ സൈദി (ഉറുദു), മനോരഞ്ജൻ ദാസ് (ഒറിയ), ഗിരീഷ് കർണ്ണാഡ്, ശിവരാമകാരന്ത്, ബി.വി. കാരന്ത്, സുമതീന്ദ്രനാഡിഗ (കന്നട), മധുറേ, മുകുന്ദ പരീഖ് (ഗുജറാത്തി), ഓം ശിവപുരി, മോഹൻ രാകേഷ്, അൽക്കാസി (ഹിന്ദി), ബാദൽ സർക്കാർ, ശംഭുമിത്ര (ബംഗാളി), ഹബീബ് തൻവീർ, വിജയ് തെണ്ടുൽക്കർ (ഹിന്ദി), പ്രബീർഗുഹ, ബിർജു മഹാരാജ് (ബംഗാളി) എന്നിങ്ങനെ നിരവധി നാടകപ്രവർത്തകർ ഭാരതീയഭാഷകളിൽ നാടകപരീക്ഷണങ്ങളും രംഗാന്വേഷണങ്ങളും നടത്തുകയുണ്ടായി. ഇവരുടെയെല്ലാം നാടകപരീക്ഷണങ്ങളെല്ലാം നാടകത്തെ സമഗ്രമായ ഒരു സർഗ്ഗ പ്രക്രിയയായി ഉയർത്തുന്നതായിരുന്നു. ഇത്തരത്തിലുള്ള പ്രതിഫലനങ്ങൾ മലയാളനാടക ചരിത്രത്തിലും ദർശനീയമാണ്. സംസ്കൃതപാശ്ചാത്യനാടകതർജ്ജമകളുടെ ആധിക്യവും പ്രേക്ഷകതൃഷ്ണയെ താല്ക്കാലികമായി തൃപ്തിപ്പെടുത്തിയിരുന്ന സംഗീതനാടകങ്ങ ളുടെ അതിപ്രസരവും നാടകത്തിന്റെ സമഗ്രവികസനത്തിന് അനുഗുണമായി തീർന്നി

ല്ല. 20–ാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ മധ്യദശ കങ്ങളോടടുത്താണ് സോദ്ദേശ്യനാടകങ്ങളുടെ കടന്നുവരവ് മലയാളത്തിലുണ്ടായത്. സാമൂഹ്യ-രാഷ്ട്രീയ-സാമുദായിക-സാംസ്കാരിക തലങ്ങളിൽ വേണ്ട പരിഷ്കരണത്തെ ഉയർത്തിപിടിക്കുന്ന അത്തരം നാടകങ്ങളിൽ പലരിലും വ്യത്യസ്തതോതിൽ ധ്വനിപാഠസങ്കല്പം കടന്നുവരുന്നതായി കാണാം. 1940 കൾക്കുശേഷമുണ്ടായ പരീക്ഷണനാടകങ്ങളിലൂടെയാണ് നൂതനവും ഗൗരവാവഹവുമായ രചനാസംവിധാനവും രംഗസംവിധാനവും മലയാളനാടകങ്ങളിലുണ്ടാവുന്നത്. ആധുനികതയിൽ ഊന്നിനിന്നുകൊണ്ടുള്ള ഇത്തരം നാടകങ്ങൾ ധ്വനിപാഠസമഗ്രതയാൽ സമ്പന്നമായിരുന്നു. മലയാളനാടകത്തിലെ ആദ്യത്തെ പരീക്ഷണനാടകമെന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കുന്ന പുളിമാന പരമേശ്വരൻപിള്ളയുടെ 'സമത്വവാദി'യിൽനിന്ന് തുടങ്ങി 1970 കളിൽ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയിലെത്തുമ്പോൾ മലയാളനാടകഭാവുകത്വം നിരവധി പരിവർത്തനങ്ങൾക്ക് വിധേയമായിട്ടുള്ളായി കാണാം. ഈ പരിവർത്തനകാലഘട്ടത്തിൽ മലയാളത്തിലുണ്ടായ നാടകങ്ങളുടെ എണ്ണത്തിലുള്ള ബാഹുല്യം നിമിത്തം അവയെ മുഴുവനെടുത്ത് പഠിക്കുന്നതിനും അപഗ്രഥിക്കുന്നതിനും ബുദ്ധിമുട്ടുണ്ട്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ആധുനികനാടകകൃത്തുക്കളിൽ പ്രധാനികളും അവരുടെ ധ്വനിപാഠസമ്പന്നമായ രചനകളും തെരഞ്ഞെടുത്തുകൊണ്ടുള്ള ധ്വനിപാഠപഠനത്തിലേയ്ക്ക് വിഷയത്തെ കേന്ദ്രീകരിക്കുകയാണ് രണ്ടാം അദ്ധ്യായത്തിൽ ചെയ്യുന്നത്.

പിൻകുറിപ്പുകൾ

1. "പാദബന്ധോƒക്ഷരസമഃ

   തന്ത്രീലയസമന്വിതഃ

   ശോകാർത്തസ്യ പ്രവൃത്തോമേ

   ശ്ലോകോഭവതി നാന്യഥാ." (നെല്ലിക്കൽ മുരളീധരൻ വിശ്വസാഹിത്യദർശനങ്ങൾ 291).

2. "ശബ്ദാർത്ഥൗ സഹിതൗ വക്ര-

   കവിവ്യാപാരശാലിനി

   ബന്ധേ വ്യവസ്ഥിതൗ കാവ്യം

   തദ്വിദാഹ്ലാദകാരിണി" (വക്രോക്തിജീവിതം 1-7).

3. "രമണീയാർത്ഥ പ്രതിപാദകഃശബ്ദഃകാവ്യം" (കെ.സുകുമാരപ്പിള്ള കാവ്യമീമാംസ43).

4. "ശബ്ദാർത്ഥൗ തേ ശരീരം, സംസ്കൃതം മുഖം, പ്രാകൃതം ബാഹുഃ ജഘനം അപഭ്രംശഃ, പിശാചം പാദൗ, ഉരോ മിശ്രം.... രസ ആത്മാ, രോമണി ഛന്ദാം സി" (നെല്ലിക്കൽ മുരളീധരൻ വിശ്വസാഹിത്യദർശനങ്ങൾ 293).

5. കാവ്യസ്യ ശബ്ദാർത്ഥൗ ശരീരം, രസാജിശ്ചാത്മാ, ഗുണാഃ ഊര്യാദിവത്... ശീതയോ അവയവസംസ്ഥാനവിശേഷവത്, അലങ്കാരഃ കടകകുണ്ഡലാദിവത്..." (സാഹിത്യദർപ്പണം1-16).

6. "ത്രൈലോക്യസ്യാസ്യസർവസ്യ

   നാട്യം ഭാവനാനുകീർത്തനം"

   "നാനാഭാവോപസമ്പന്നം

   നാനാവസ്ഥാന്തരാത്മകം

   ലോകവൃത്താനുകരണം

   നാട്യമേതന്മയാകൃതം" (നാട്യശാസ്ത്രം 1-78,80)

7. "ക്രീഡനീയകമിച്ഛാമോ

   ദൃശ്യം ശ്രവ്യം ച യൽ ഭവേൽ

   ന വേദവ്യവഹാരോയം

   സംശ്രവ്യഃ ശൂദ്രജാതിഷു

   തസ്മാൽ സ്യജാപരം വേദം

   പഞ്ചമം സാർവ്വവർണ്ണികം" (നാട്യശാസ്ത്രം.1-7)

8. "ജഗ്രാഹ പാഠ്യമൃഗ്വേദാത്

   സാമഭ്യോ ഗീതമേവ ച

   യജുർവ്വേദാദഭിനയാൻ

   രസാനാഥർവ്വണാദപി

വേദോപവേദൈഃ സംബദ്ധോ

നാട്യവേദോ മഹാത്മനാ

ഏവം ഭഗവതാ സൃഷ്ടോ

ബ്രഹ്മണാ സർവ്വവേദിനാ" (നാട്യശാസ്ത്രം 1-10,11)

9. "അവസ്ഥാ യാ തു ലോകസ്യ

സുഖദുഃഖസമുദ്ഭവാ

നാനാപുരുഷ സഞ്ചാരാ

നാടകേസൌ വിധീയതേ"

"ന തജ് ജ്ഞാനം ന തച്ഛില്പം

ന സാ വിദ്യാ ന സാ കലാ

ന തത് കർമ്മ ന യോഗോസൌ

നാട്യേസ്മിൻ യന്ന ദൃശ്യതേ" (നാട്യശാസ്ത്രം 21-138,139)

10. "യസ്മാത് സ്വഭാവം സന്ത്യജ്യ

സാംഗോപാംഗഗതിക്രമൈഃ

പ്രയുജ്യതേ ജ്ഞായതേ ച

തസ്മാദ്വൈ നാടകം സ്മൃതം" (നാട്യശാസ്ത്രം 21-142).

11. "ലോകസ്വഭാവം സമ്പ്രേക്ഷ്യ

നരാണാം ച ബലാബലം

സംഭോഗം ചൈവ യുക്തിംച

തതഃ കാര്യം തു നാടകം" (നാട്യശാസ്ത്രം 21-145).

"ഭവിഷ്യതി യുഗേ പ്രായോ

ഭവിഷ്യന്ത്യബുധാ ജനാഃ

യേ ചാപി ഹി ഭവിഷ്യന്തി

തേത്യല്പശ്രുത ബുദ്ധയഃ" (നാട്യശാസ്ത്രം 21-146).

12. "തദേവം ലോകഭാവാനാം

പ്രസമീക്ഷ്യ ബലാബലം

മൃദുശബ്ദം സുഖാർത്ഥം ച

കവിഃ കുര്യാത്തു നാടകം" (നാട്യശാസ്ത്രം 21-148).

13. "ഉക്ത്യന്തരേണാശക്യായത് തച്ചാരുത്വം പ്രകാശയൻ

ശബ്ദോവ്യഞ്ജകതാം ബിഭ്രത് ധ്വന്യുക്തേഃ വിഷയീഭവേത്" (ധ്വന്യാലോകം 1-18).

14. "വസ്തുമാത്രം അലങ്കാരരസാദയ: ച

ഇതി അനേക പ്രഭേദ പ്രഭിന്നോ

ദർശയിഷ്യതേ

സർവ്വേഷുചതേഷു പ്രകാരേഷു

തസ്യ വാച്യാത് അന്യത്വം" (ധ്വന്യാലോകം 1-4 വൃത്തി).

15. "പ്രതീയ മാനസ്യ ച അന്യഭേദ

ദർശനേ അപി രസഭാവ മുഖേ

നൈവ ഉപലക്ഷണം പ്രധാന്യാത് " (ധ്വന്യാലോകം 1-5 വൃത്തി).

16. യത്രാർഥഃ ശബ്ദോവാ തമർഥമുപസർജനീകൃതസ്വാർഥൗ

വ്യങ്ക്തഃ കാവ്യവിശേഷഃ സ ധ്വനിരിതി സുരിഭഃകഥിതഃ (ധ്വന്യാലോകം 1-13).

17. "അഥ ച രാമായണ മഹാഭാരത പ്രഭൃതിനി ലക്ഷ്യേ സർവത്ര പ്രസിദ്ധ

വ്യവഹാരം ലക്ഷയതാം സഹൃദയാനാം ആനന്ദോ മനസിലഭതാം

പ്രതിഷ്ഠാം ഇനി പ്രകാശ്യതേ" (ധ്വന്യാലോകം 1-1 വൃത്തി).

18. 'യോർഥഃ സഹൃദയശ്ലാഘ്യഃ കാവ്യാത്മേതി വ്യവസ്ഥിതഃ

വാച്യപ്രതീയമാനാഖ്യൗ തസ്യ ഭേദാവുഭൗസ്മൃതൗ" (ധ്വന്യാലോകം 1-2).

19. "നാനൃഷിഃ കവിരിത്യുക്ത-

മൃഷിശ്ചകില ദർശനാത്

ദർശനാദ് വർണനാദ് വാപി

രൂഢാ ലോകേ കവിശ്രുതിഃ

വിചിത്ര ഭാവധർമ്മാംശ-

തത്ത്വ പ്രഖ്യാ ച ദർശനം." (നെല്ലിക്കൽ മുരളീധരൻ വിശ്വസാഹിത്യദർശനങ്ങൾ 289).

20. **Consider a passage fully and genuinely excellent only when it pleases all men in all ages.** (നെല്ലിക്കൽ മുരളീധരൻ വിശ്വസാഹിത്യദർശനങ്ങൾ 52).

21. "വക്രോക്തിഃ പ്രസിദ്ധാഭിധാനവ്യതിരേകിണീ വിചിത്രൈവാഭിധാ

കീദൃശീ? വൈദഗ്ധ്യഭംഗീഭണിതിഃ വൈദഗ്ധ്യം വിദഗ്ധഭാവഃ കവികർമ്മ കൗശലം,

തസ്യ ഭംഗീ വിച്ഛിത്തിഃ തയാഭണിതിഃ വിചിത്രൈവാഭിധാ വക്രോക്തിരുച്യതേ" (വക്രോക്തിജീവിതം 1-10 വൃത്തി).

22. "അലങ്കാരസ്ത്വലങ്കാരാ

ഗുണാ ഏവ ഗുണാസദാ

ഔചിത്യം രസസിദ്ധസ്യ

സ്ഥിരം കാവ്യസ്യജീവിതം" ((നെല്ലിക്കൽ മുരളീധരൻ വിശ്വസാഹിത്യദർശനങ്ങൾ 367).

23. "രീതിരാത്മകാവ്യസ്യ"

"വിശിഷ്ടാപദരചനാരീതിഃ"

"വിശേഷോഗുണാത്മാ" (കാവ്യാലങ്കാരസൂത്രവൃത്തി 16).

24. “ഉള്ളുറുത്തു ഇതനൊടു ഒത്തുപ്പൊരുൾമുടികെന
ഉള്ളുറുത്തു ഉരൈപ്പതേ ഉള്ളുറൈ ഉപമം” (തൊൽക്കാപ്പിയം പൊരുളധികാരം സൂക്തം 51).

25. **Spectators come to the theatre to hear the subtext. They can read the text at home. (Allen David Stanislavski for beginners[tm] 144).**

26. **It is the manifest, the inwardly selt expression of a human being in a part, which flows and uninterruptedly beneath the word of the text, giving them like and basis for existing. The Subtext is a web of innunerable, varied inner pattern inside a play and a part, woven from magic ifs, given circumstances, all sorts of sigments of the imagination, inner movement, objects of attention, smaller and greater truthes and a belief in them, adaptations, adjustments and other similar elements. It is the subtext that makes us say the words we do in a play (Constantin Stanislavski Building A Character 113).**

27. **"A play is not an art of words, anymore than a film is an art of pictures, it is the art of exercising them"** (ജി.ശങ്കരപ്പിള്ള *“സംവിധാനം: നൂതനസമീപനം”* 130).

28. **"The audience follows a play by discovering it. It is constantly interpreting signs, looking beyond the actors, listening between the lines"**(ജി.ശങ്കരപ്പിള്ള സംവിധാനം: “നൂതനസമീപനം” 130).

29. **In an age without Playwright, the actors can still give us theatre. The Dramatic Event.** (പി.വി. കൃഷ്ണൻനായർ “ലോകം നാടകവേദിയിലൂടെ” 8).

30. **The play can be both literature an threatre, not given at the expense of the other, but each because of the other. Drama in Performance** (പി.വി. കൃഷ്ണൻനായർ “ലോകം നാടകവേദിയിലൂടെ” 7).

31. **The actor can stir the needed emotion in him/herself by remembering a parallel situation having a similar emotion. This emotion would then need to be broughtout at the exact moment when called for on stage. This evoking of pastm experience was called emotional recall (Perviz Sawoski "The Stanislavski system-Growth and methodology" 20).**

32. **The physical life and Psychological processes that the actor underwent, needed to be explored simultaneously, because they were interdependent. This led him to the simple, yet radical discovery that emotions could be stimulated through physical actions. This move from Emotional Memory to his Method of Physical Actions was an important shift in actor training at that time (Perviz Sawoski "The Stanislavski system-Growth and methodology" 5).**

33. **Conscious means to the unconscious led him to creat this method of physical action, a physical map plotted out for the actor. This conscious physical map of action would then arouse and bring out the unconscious emotions of the actor.(Perviz Sawoski "The Stanislavski system-Growth and methodology" 5).**

34. A unit is portion of a scene that contains one objective for an actor. In that sense, a unit changed every time a shift occurred in a scene. Every unit had an objective for each character (Perviz Sawoski "The Stanislavski system-Growth and methodology" 6).
35. The superobjective could then be looked at as the spine with the objectives as vertebrae. For example, the superobjectiv of one charater could be to win back the love of the other charater. In order to achieve this superobjectiv, the first character would have successive unit objectives such as to tease her, to please her, to excite her, to provoke her and to placate her. These objectives, when strung together, revealed the superobjective, the logical, coherent through line of action. Stanislavski called this superobjective the final goal of every performance (Perviz Sawoski "The Stanislavski system-Growth and methodology" 6).
36. An important function of adaptation was that it allowed the actor to transmit invisible message s that could not be put into words. In that respect, adaptation could be employed to communicate subtext (Perviz Sawoski "The Stanislavski system-Growth and methodology" 15).
37. The actor tried to answer the question, If I were in Macbeth s position, what would I do? Thus, the characters objectives drove the actor s physical action choices. Through the stimulus of the powerful if, an actor could make strong theatrical choices that would appear to the audience as real, true and believable (Perviz Sawoski "The Stanislavski system-Growth and methodology" 7).
38. Stanislavski defined scenic truth as that which originated on the plane of imaginative and artistic fiction. This he differntiated from truth that was created automatically and on the plane of actual fact. The success of this scenic truth, according to Stanislavski, then constituted art on stage (Constantin Stanislavski, An Actor Prepares128).
39. Art is a product of the imagination, as the work of dramatist should be. The aim of the actor should be to his technique to turn the play into a theatrical reality. In this process imagination plays by far the greatest part (Constantin Stanislavski, An Actor Prepares128).

അധ്യായം 2

ധ്വനിപാഠസങ്കല്പനം വയലായ്ക്കു മുൻപ്

മലയാളനാടകസാഹിത്യവും നാടകവേദിയും കഴിഞ്ഞ അറുപത് വർഷത്തിനിടയിൽ നിരവധി വികാസപരിണാമങ്ങൾക്ക് വിധേയമായി. ആസ്വാദ്യതയ്ക്കും പ്രൊഫഷണൽ സമീപനത്തിനും പ്രാധാന്യം നൽകിയിരുന്ന ആദ്യകാലനാടകങ്ങൾ നാടകത്തിന്റെ ആന്തരികാർത്ഥത്തെയും നാടകലക്ഷ്യമായ സാമൂഹ്യപരിവർത്തനത്തെയും അരങ്ങിന്റെ പ്രയോഗസാദ്ധ്യതകളെയും വിസ്മരിച്ചു. ഏതെങ്കിലുമൊരു കഥയെ രംഗത്തവതരിപ്പിക്കുന്നതിലൂടെ കേവലം വിനോദോപാധി എന്ന തലത്തിൽ ചുരുങ്ങുകയായിരുന്നു നാടകസാഹിത്യവും രംഗവേദിയും. ഇത് രചിതപാഠം, രംഗപാഠം, നാടകവേദി, അഭിനേതാക്കൾ, രംഗസജ്ജീകരണങ്ങൾ, പ്രേക്ഷകർ എന്നീ ഘടകങ്ങളെ സമന്വയിപ്പിച്ചുകൊണ്ടുള്ള അരങ്ങ് സാധ്യതകളെ പിന്തള്ളി. ഉപരിപ്ലവഘടകങ്ങളെ സമന്വയിപ്പിച്ചുകൊണ്ടുള്ള കഥാനിഷ്ഠരചിതപാഠത്തിന്റെ യഥാതഥാവിഷ്കരണത്തിന് ജനകീയ സ്വീകാര്യത ലഭിച്ചിരുന്നുവെങ്കിലും അത് ചുറ്റുമുള്ള ജീവിതത്തെ വെറുമൊരു കലാപരിപാടിയായി കാണുന്നതിലുള്ള കൗതുകത്തിൽ നിന്നുമുണ്ടായതായിരുന്നു. ഈ ഘട്ടത്തിലാണ് സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിയുടെ സങ്കല്പനങ്ങൾ അടിസ്ഥാനധാരയായി വർത്തിക്കുന്ന നിരവധി പരീക്ഷണ നാടകങ്ങൾ പാശ്ചാത്യലോകത്തുനിന്ന് മലയാളത്തിലേക്ക് കടന്നുവന്നത്. അതോടെ നാടകസാഹിത്യം ധ്വനിപാഠസമഗ്രതയാൽ സമ്പന്നമായി. സംവിധായകൻ വ്യാഖ്യാതാവിന്റെയും പരിശീലകന്റെയും സ്ഥാനത്ത്നിന്ന് പുനഃസ്രഷ്ടാവിന്റെ സ്ഥാനത്തേയ്ക്കു യർന്നു. സംവിധായകനോടൊപ്പം നടനും സ്രഷ്ടാവിന്റെ തലത്തിലേക്കുയർന്നതോടെ അഭിനയതലത്തിലും നിരവധി ഗൗരവപരമായ പരിണാമങ്ങളും സംഭവിച്ചു. നാടകസാഹിത്യത്തിനും രംഗാവതരണത്തിനും ഓരോ കാലത്തും സംഭവിച്ച ഇത്തരം വികാസപരിണാമങ്ങളെ അപഗ്രഥിക്കുകയാണ് ഈ അദ്ധ്യായത്തിൽ ചെയ്യുന്നത്. മലയാളനാടകഭാവുകത്വപരിണാമത്തിലെ വ്യത്യസ്തഘട്ടങ്ങളെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്ന പ്രധാനപ്പെട്ട ചുരുക്കം നാടകകൃതികളെയാണ് പഠനവിധേയമാക്കുന്നത്. ഇതിലൂടെ മലയാളനാടകങ്ങളുടെ വികാസക്രമത്തെയും അവ സംജാതമാക്കിയ ദിശാവ്യതിയാനത്തെയും അപഗ്രഥിക്കുന്നു.

2.1 കേരളീയ ദൃശ്യകലാപാരമ്പര്യം 19-ാം നൂറ്റാണ്ടിനുമുൻപ്-ഒരു സാമാന്യ വിവരണം

കേരളീയ ദൃശ്യകലാപാരമ്പര്യം പരിശോധിച്ചാൽ പ്രധാനമായും മൂന്ന് ധാരകളാണ് കാണാൻ കഴിയുന്നത്. ഒന്ന്, പ്രാദേശിക ജനജീവിതവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടു രൂപംകൊണ്ട നാടോടികലകൾ (Folk Arts) രണ്ട്, ആര്യാധിനിവേശത്തെ തുടർന്ന് ക്ഷേത്രകേന്ദ്രിത മായി വളർന്നുവന്ന ക്ലാസ്സിക്കൽ കലാരൂപങ്ങൾ (Classical Art Forms) മൂന്ന്, കാവു കളെയും തറകളെയും കേന്ദ്രീകരിച്ചു നിൽക്കുന്ന അനുഷ്ഠാനകലകൾ (Ritual Arts) (രാജാവാര്യർ *നടനഭൂമികയിലെ നവഭാവുകത്വം* 64). ഇതിൽ നാടോടിരംഗകലകൾ ഏതു കാലത്ത് രൂപപ്പെട്ടുവെന്നതിന് കൃത്യമായ തെളിവുകളില്ലെങ്കിലും മനുഷ്യരുടെ സാമൂ ഹികബോധത്തിലും സൗന്ദര്യസങ്കല്പത്തിലുമാണ് ഇവയുടെ വേരുകൾ ആഴ്ന്നുകിട ക്കുന്നതെന്ന് കാണാം. സാമാന്യജനതയുടെ ആചാരവിശ്വാസങ്ങൾ നിഴലിക്കുന്ന കലാ സമ്പ്രദായങ്ങളെയാണ് 'നാടൻകല'യെന്ന പദം വിവക്ഷിക്കുന്നതെന്ന് എസ്.കെ.നായർ (1917-1984) അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു (*കേരളത്തിലെ നാടോടിനാടകങ്ങൾ* 31). ജാതിവർഗ്ഗ ബന്ധമില്ലാത്ത നാടൻ കലകൾ വിരളമാണെന്നും ജനനമരണപര്യന്തമുള്ള മാനവ ജീവിതത്തിന്റെ നാനാതരംഗങ്ങളുമായും നാടൻകലാനിർവഹണങ്ങൾ ബന്ധപ്പെടുന്നു ണ്ടെന്നുമുള്ള വിഷ്ണുനമ്പൂതിരിയുടെ അഭിപ്രായവും ഇവിടെ ചേർത്തുവായിക്കാവു ന്നതാണ് (*നാടോടിവിജ്ഞാനീയം* 142). ഓരോ സമൂഹത്തിന്റെ ജീവിതത്തെയും വികാ രത്തെയും നാടൻകലകൾ ആവിഷ്കരിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് ഇതിൽനിന്ന് വ്യക്തമാണ്. പ്രാക്ത നസമൂഹ ത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം കലകൾ ജീവിതത്തിൽനിന്നും വേറിട്ടുനിൽക്കു ന്നതായിരുന്നില്ല. കേവലകലാപ്രകടനമെന്നതിനേക്കാളുപരി അവരുടെ ജീവിതംതന്നെ യായിരുന്നു അത്. ഇവയിൽ ഒരു വിഭാഗമായ നാടോടിനാടകങ്ങളെ അവയിലെ നാട കീയാംശത്തെ പരിഗണിച്ച് നാടകമെന്ന് ചേർത്ത് വ്യവഹരിച്ചുവരുന്നു. സംഭാഷണനാ ട്യങ്ങളുടെ ചേരുവയിൽ ഒരു കഥപറയുന്ന പരമ്പരാഗതമായ കലാപ്രവർത്തനമാണ് നാടോടിനാടകങ്ങളെന്ന് വിഷ്ണുനമ്പൂതിരി വിവക്ഷിക്കുന്നുണ്ട് (നാടോടിവിജ്ഞാനീയം 150). നാടോടിനാടകങ്ങളെ അനുഷ്ഠാനനാടകങ്ങൾ, അനുഷ്ഠാനാഭാസങ്ങൾ, സാങ്കേ തികാഭാസങ്ങൾ, അനുഷ്ഠാനേതരങ്ങൾ എന്നിങ്ങനെ എസ്.കെ.നായർ വിഭജിക്കുന്നു (കേരളത്തിലെ നാടോടിനാടകങ്ങൾ 31). പൊറാട്ട് നാടകം, കാക്കാരിശ്ശി നാടകം,

കുറത്തിയാട്ടം, വെള്ളരിനാടകം (മലബാറിലെ ഗ്രാമീണമായ നാടകാവതരണരീതി) എന്നിവ വിനോദപരങ്ങളാണ്. ഇവ അനുഷ്ഠാനേതരവിഭാഗത്തിൽ പെടുന്നവയാണ്. ആചാരങ്ങളുടെയും വിശ്വാസങ്ങളുടെയും ഭാഗമായി ഒരു നിശ്ചിതമായ കാലക്കണക്കനുസരിച്ച് അരങ്ങേറുന്നവയാണ് അനുഷ്ഠാനകലകൾ. ഇതിൽ തെയ്യം, തിറ, പടയണി, മുടിയേറ്റ്, തീയാട്ട്, കളംപാട്ട് എന്നീ അനുഷ്ഠാനകലകൾ നാടകീയസ്വഭാവം കാണിക്കുന്നവയാണ്. യാത്രാകളി, ഏഴാമത്തുകളി എന്നിവ അനുഷ്ഠാനാഭാസങ്ങളും ചവിട്ടുനാടകം, മീനാക്ഷികല്യാണം, കംസനാടകം എന്നിവ സാങ്കേതികാഭാസങ്ങളും ആയി അദ്ദേഹം കണക്കാക്കുന്നു. അനുഷ്ഠാനാംശവും വിനോദവുമെല്ലാം ചേർന്ന് പൊതുജനവികാരത്തെ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന സാമൂഹികവിമർശനം നിർവഹിക്കുന്ന രീതിയിലാണ് നാടോടിനാടകങ്ങൾ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത് എന്ന് ഈ വിഭജനങ്ങളിൽനിന്ന് വ്യക്തമാണ്. നാടോടിനാടകങ്ങളെക്കുറിച്ച് രാഘവൻ പയ്യനാട് ഇപ്രകാരം പറയുന്നു: “ഒരു ജനസാമാന്യത്തിന്റെ ആഘോഷത്തിന്റെയോ അനുഷ്ഠാനത്തിന്റെയോ ഭാഗമോ അല്ലെങ്കിൽ വെറുമൊരു വിനോദോപാധിയോ ആയിരിക്കും നാടോടി നാടകങ്ങൾ. നൃത്തം, ഗീതം, വാദ്യം എന്നിവയുടെ സഹായത്തോടെ താളാത്മകമായ ചലനങ്ങളിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന നാടോടിനാടകങ്ങളുടെ ഇതിവൃത്തം ജനസാമാന്യത്തിനിടയിൽ വളരെ പ്രചാരമുള്ളതായിരിക്കും” (*ഫോക്‌ലോർ* 349). സമൂഹസംസ്കാരത്തിന്റെ ഭാഗമായ ഇവയുടെ അഭിനയരീതി, അവതരണരീതി, അവതരിപ്പിക്കുന്ന സ്ഥലം, കാലം, അവതരണപശ്ചാത്തലം, ആചാരവിശ്വാസങ്ങൾ എന്നിവയെല്ലാം സമൂഹകൂട്ടായ്മയിൽ നിന്നുരുത്തിരിഞ്ഞവയാണെന്ന് കാണാം. ആധുനികനാടകസങ്കേതങ്ങളായി പറയുന്ന പ്രമേയവും നടന്മാരും നടന്മാരുടെ കഥാപാത്രങ്ങളുമായുള്ള രൂപാന്തരീകരണവും വേഷവിധാനങ്ങളും മറ്റും കാണാം. എന്നാൽ കാലങ്ങളായി തലമുറകളിലൂടെ സമുദായാചാരാധിഷ്ഠിതമായി കൈമാറിവരുന്ന ഇത്തരം കലാരൂപങ്ങൾക്ക് പാഠാവതരണകാര്യങ്ങളിൽ അത്രകണ്ട് സ്വതന്ത്രമാകാൻ കഴിഞ്ഞിരുന്നില്ല. പ്രേക്ഷകസമൂഹത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം കലാപരമായ ആസ്വാദനതലത്തേക്കാൾ ഭയഭക്തിബഹുമാനത്തിലധിഷ്ഠിതമായ മാനസികതലത്തിനായിരുന്നു പ്രാധാന്യം.

ശാസ്ത്രീയമായി ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ അഭിനയരീതികളുള്ള ക്ഷേത്രകേന്ദ്രിതകലകളാണ് ക്ലാസ്സിക്കൽ കലകൾ. കൂടിയാട്ടം, കൂത്ത്, പാഠകം, കഥകളി എന്നിവയ്ക്കെല്ലാം രംഗത്താടേണ്ടവിധം സവിസ്തരം പ്രതിപാദിക്കുന്ന ആട്ടപ്രകാരങ്ങളുണ്ട്. സൂക്ഷ്മഭാവങ്ങളെ

ധ്വനിപ്പിച്ച് ദൃശ്യശ്രാവ്യാനുഭവങ്ങളിലൂടെയും മുദ്രകളിലൂടെയും മറ്റും വൈകാരികാന്ത രീക്ഷത്തെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന കാവ്യാത്മകവും കേവലീകൃതവും ഭാവനാസൃഷ്ടവുമായ ഒരു ശില്പകൗശലരീതിയാണ് ഈ കലാരൂപങ്ങളിൽ നിലനിന്നിരുന്നത്. സ്ഥൂലമായ ജീവി താനുഭവങ്ങൾക്കും അവയുടെ യഥാതഥമായ ആവിഷ്കരണങ്ങൾക്കും ഈ കലാരൂപ ങ്ങളിൽ പലതിനും പ്രാമുഖ്യം കല്പിച്ചിരുന്നില്ല. കേരളത്തിന്റെ പ്രാചീനകലാരൂപങ്ങ ളിലൊന്നിലും ആധുനിക മലയാളനാടകത്തിന്റെ വേരുകൾ കണ്ടെത്താൻ കഴിയുന്നി ല്ലെന്നും അത് പാശ്ചാത്യനാടുകളിൽനിന്നും പറിച്ചുനടപ്പെട്ട കലയാണെന്നുമുള്ള സി.ജെ.തോമസിന്റെ വിലയിരുത്തൽ ഇവിടെ ചിന്തനീയമാണ് (കാഴ്ചയും കാഴ്ചപ്പാടും16). രംഗപ്രയോഗസാധ്യതകളെ പരിശോധിക്കുമ്പോൾ 'കൂടിയാട്ടം' ചില ഘടകങ്ങളിൽ വ്യത്യ സ്തത പുലർത്തുന്നതായി കാണാം. നാടകസാഹിത്യപാഠത്തെ ഒരംസംസ്കൃതവസ്തു വായി മാത്രം പരിഗണിക്കുകയും മൂന്നോ നാലോ താളുകളുള്ള അത്തരം പാഠങ്ങൾക്ക് ഏകദേശം നാല്പത്തൊന്നു ദിവസം വരെ നീണ്ടുനില്ക്കുന്ന അവതരണപാഠമാക്കി മാറ്റുന്ന രീതി, കൂടിയാട്ടം വ്യാഖ്യാനരീതിക്ക് നല്കിയിരുന്ന പ്രാധാന്യത്തിലേയ്ക്കാണ് വിരൽചൂണ്ടുന്നത്. ഇവിടെ നടൻ തന്നെയാണ് രംഗപ്രയോഗസംബന്ധമായ നിർദ്ദേശ ങ്ങളെ രൂപപ്പെടുത്തുന്നതും പാഠത്തിന് വ്യാഖ്യാനഭേദങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നതും. വർഷ ങ്ങൾക്കുശേഷം സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി മുന്നോട്ടുവെച്ച നടന്റെ സർവ്വാധിപത്യത്തെക്കുറി ച്ചുള്ള ചിന്തകളുടെ അങ്കുരം ഇവിടെ ദർശിക്കാവുന്നതാണ്. എന്നാൽ ഇത്തരം ആട്ടപ്ര കാരങ്ങൾ അനുഷ്ഠാനബദ്ധങ്ങളായിരുന്നു. നടന്റെ രംഗക്രിയകളെ ഒഴിച്ചുനിർത്തിയാൽ നാട്യമണ്ഡപം, രംഗസജ്ജീകരണങ്ങൾ, പശ്ചാത്തലവാദ്യങ്ങൾ, വേഷഭൂഷാദികൾ എന്നീ ചട്ടക്കൂടുകൾ പൊട്ടിയ്ക്കാൻ നടന് കഴിഞ്ഞിരുന്നില്ല. നാട്യധർമ്മപ്രധാനമായ കഥകളി യിലും മറ്റും ലോകധർമ്മികൂടി ഉൾചേർത്ത് കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് മിഴിവും വ്യാപ്തിയും നൽകാനുള്ള നടന്മാരുടെ ശ്രമം ഒരു പരിധിവിട്ട് അനുവദനീയമായിരുന്നില്ല. പ്രേക്ഷക സമൂഹമാകട്ടെ വരേണ്യ സമുദായത്തിൽപെട്ട ന്യൂനപക്ഷത്തിൽ മാത്രം ഒതുക്കിനിർത്ത പ്പെട്ടു. ഇത്തരം കർശനമായ അവതരണരീതികൾ കേരളത്തിൽ മാത്രമല്ല സമ്പന്നമായ നാടകവേദിയും മറ്റുമുണ്ടായിരുന്ന ഗ്രീസും ഇംഗ്ലണ്ടുമുൾപ്പടെയുള്ള അനേകം രാജ്യ ങ്ങളിൽ ഉണ്ടായിരുന്നു.

ചാതുർവർണ്യം പ്രബലമായിരുന്ന കാലങ്ങളിൽ സമൂഹം പല തട്ടുകളായി വിഭാഗീ

കരിക്കപ്പെട്ടിരുന്നു. ഇതിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ കലയും സാഹിത്യവും ഓരോരോ നിശ്ചിത സമൂഹങ്ങളിലേയ്ക്ക് ഒതുക്കിനിർത്തപ്പെട്ടു. രാജകൊട്ടാരങ്ങളിലും പ്രഭുക്കന്മാരുടെ മാളിക കളിലും കോവിലകങ്ങളിലും മറ്റും മാത്രമായി നിലനിന്നിരുന്ന കലയും സാഹിത്യവും ഒരുവശത്തും മറുവശത്ത് പാർശ്വവത്കൃതസമൂഹങ്ങളുടേതുമാത്രമായ കലാപാരമ്പര്യവും ചരിത്രവും നിലവിൽവന്നു. വർഗ്ഗവ്യത്യാസങ്ങളുടെ കെട്ടുവലയങ്ങളിൽ പെട്ടപ്പോൾ 'എല്ലാ വർക്കുമായി കലയും സാഹിത്യവും' എന്ന ജനകീയകലാദർശനം സാധ്യമായില്ല. പ്രാദേ ശികസ്വത്വങ്ങളിൽ ഉറച്ചുനിൽക്കുകയല്ലാതെ മാറ്റങ്ങളെ ഉൾക്കൊള്ളാനോ അതിനപ്പുറ ത്തേയ്ക്ക് കടക്കാനോ ഈ കലാരൂപങ്ങൾക്ക് കഴിഞ്ഞില്ല.

പത്തൊൻപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ മധ്യദശകങ്ങളിലാണ് മലയാളത്തിൽ ആധുനിക സ്വഭാവമുള്ള ഗദ്യം രൂപപ്പെടുന്നത്. മിഷനറിമാരുടെ വരവും അച്ചടിയുടെ വ്യാപനവും മറ്റും ഇതിന് സഹായകമായി. ആധുനികാർത്ഥത്തിലുള്ള നാടകവേദിയും നാടകകൃതി കളും രൂപപ്പെടുന്നതും ഈ പശ്ചാത്തലത്തിൽതന്നെയാണ്. അതാതുകാലത്തിന്റെ ഭൗതി കസാഹചര്യങ്ങൾ നാടകവളർച്ചയിൽ ചെലുത്തിയ സ്വാധീനം ശ്രദ്ധേയമാണ്. അച്ചടി, പത്രപ്രവർത്തനം, നവീനവിദ്യാഭ്യാസം എന്നിവയിലൂടെ രൂപപ്പെട്ട പുതുസാംസ്കാരി കാവബോധത്തിന്റെ ഫലമാണ് മലയാളനാടകങ്ങളുടെ പിറവി. പരിഭാഷകളിലൂടെയാണ് മലയാളനാടകചരിത്രം ആരംഭിക്കുന്നതെന്ന് കാണാം.

2.2 നാടകപരിഭാഷകൾ

മലയാളനാടകസാഹിത്യചരിത്രത്തിന്റെ വികാസദശയിലെ സുപ്രധാനഘട്ടമാണ് നാട കപരിഭാഷകൾ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നത്. പ്രധാനമായും സംസ്കൃതത്തിൽനിന്നും ഇംഗ്ലീ ഷിൽ നിന്നുമുള്ള പരിഭാഷകളാണ് മലയാളത്തിലേയ്ക്ക് കടന്നുവന്നത്. ഇതിൽ സംസ്കൃതനാടകങ്ങളെക്കുറിച്ച് പറയുമ്പോൾ തീർച്ചയായും കൂടിയാട്ടത്തിൽ നിന്നു തുട ങ്ങേണ്ടതായിട്ടുണ്ട്. "ശാസ്ത്രീയമായി നിർമ്മിച്ച കൂത്തമ്പലങ്ങളിൽ നിശ്ചിതകാലയള വിൽ അനുഷ്ഠാനത്തിന്റെ രൂപത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ചു വരുന്ന ശാസ്ത്രീയ നാടകാവതര ണമാണ് കൂടിയാട്ടം"(ഏ.കെ.നമ്പ്യാർ *"സംസ്കൃതനാടകങ്ങളും സംഗീതനാടകങ്ങളും"*12). ഏകദേശം രണ്ടായിരം വർഷത്തോളം പഴക്കമുള്ള ഈ ക്ഷേത്രകലാരൂപം നാട്യശാസ്ത്രാ നുസൃതമായ ആട്ടച്ചിട്ടകളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് അരങ്ങേറിയിരുന്നത്. കൂടിയാട്ടത്തി

ലനുഷ്ഠിക്കേണ്ട നാട്യമണ്ഡപവിധി, ചതുർവിധാഭിനയരീതികൾ, പൂർവ്വരംഗക്രിയകൾ, രസനിഷ്പത്തി, സംഗീതം എന്നിവയെക്കുറിച്ച് നാട്യശാസ്ത്രത്തിൽ വിശദമായി പ്രതിപാദിക്കുന്നുണ്ട്. കൂടിയാട്ടരൂപത്തിൽ കേരളത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ചുവരുന്ന 22 നാടകങ്ങളുടെ വിവരപട്ടിക വി.എസ്. ശർമ്മ നൽകുന്നുണ്ട്. ഭാസനാടകങ്ങളായ 'പ്രതിമാനാടകം', 'പ്രതിജ്ഞായൗഗന്ധരായണം', 'സ്വപ്നവാസവദത്തം', 'അഭിഷേകനാടകം', 'ബാലചരിതം', 'ദൂതവാത്യം', 'കർണ്ണഭാരം', 'അവിമാരകം', 'ഊരുഭംഗം', 'ചാരുദത്തം', 'മധ്യമവ്യായോഗം', 'പഞ്ചരാത്രം', 'ദൂതഘടോത്കചം' എന്നിവയും 'നാഗാനന്ദം', 'അഭിജ്ഞാനശാകുന്തളം', 'സുഭദ്രാധനഞ്ജയം', 'തപതീസംവരണം', 'കല്യാണസൗഗന്ധികം', 'ശ്രീകൃഷ്ണചരിതം', 'മത്തവിലാസം', 'ഭഗവദജ്ജുകീയം', 'ആശ്ചര്യചൂഡാമണി' എന്നിവയുമാണവ (*സംസ്കൃതനാടകതർജ്ജമകൾ* 16). ഒരു ശ്ലോകാഭിനയത്തിനുതന്നെ മണിക്കൂറുകളോളം എടുക്കുന്ന കൂടിയാട്ടം അഭിനയത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മതലങ്ങളിലേയ്ക്ക് ആഴ്ന്നിറങ്ങുന്ന രീതിയാണ് കാഴ്ചവെച്ചിരുന്നത്. എന്നാൽ വിശോത്തരമായ ഈ തിയറ്റർ രൂപം ഒരു ന്യൂനപക്ഷപ്രേക്ഷകസമൂഹത്തിൽ മാത്രമായി ഒതുങ്ങിപ്പോവുകയാണുണ്ടായത്.

സങ്കീർണ്ണമായ ആട്ടച്ചിട്ടകളും മതബദ്ധമായ അനുഷ്ഠാനരീതികളും ഇതിനു പ്രധാന കാരണങ്ങളായിരുന്നു. അഭിനയത്തിന്റെ ഈ ചിഹ്നശാസ്ത്രങ്ങളിൽ അവഗാഹമില്ലാത്ത സാധാരണ പ്രേക്ഷകന്റെ നാടകാഭിരുചിയിൽ സ്വാധീനം ചെലുത്താൻ കൂടിയാട്ടത്തിന് കഴിഞ്ഞില്ല. കൂടിയാട്ടരൂപത്തിലുള്ള സംസ്കൃതനാടകങ്ങളുടെ അവതരണരീതികളെ സംബന്ധിച്ച അറിവുകൾ ലഭ്യമല്ല. കേരളീയ നാടകകൃത്തുക്കളായ ശക്തിഭദ്രന്റെയും കുലശേഖരന്റെയും മറ്റും നിരവധി നാടകങ്ങളിൽ എത്രയെണ്ണം അരങ്ങേറിയെന്നതിനെ സംബന്ധിച്ചും വിവരങ്ങൾ ഇന്നും അജ്ഞാതമാണ്. എന്നാൽ ആധുനികകാലത്ത് കാവാലം നാരായണപ്പണിക്കരുടെ (1928–2016) നേതൃത്വത്തിൽ സംസ്കൃതനാടകങ്ങൾക്ക് പുതിയ രംഗഭാഷയും രംഗാവതരണവും ഉണ്ടായി. 'മധ്യമവ്യായോഗം'(1979), 'ഭഗവദജ്ജുകം'(1980), 'ശാകുന്തളം'(1982), 'വിക്രമോർവ്വശീയം'(1982, 1996), 'കർണ്ണഭാരം' (1984), 'ഊരുഭംഗം'(1987), 'സ്വപ്നവാസവദത്തം' (1993), 'ദൂതവാക്യം'(1996), 'പ്രതിമാനാടകം' (1999) എന്നീ സംസ്കൃതനാടകങ്ങളാണ് അദ്ദേഹം കൂടിയാട്ടത്തിലെ വാചികാഭിനയരീതിയെ അടിസ്ഥാനമാക്കി സംസ്കൃതത്തിൽ തന്നെ അരങ്ങിലെത്തിച്ചത്. തുടർന്ന് 'ഊരുഭംഗം'(എസ്.രാമാനുജൻ), 'പഞ്ചരാത്രം'(ബി.വി.കാരന്ത്), 'കർണ്ണഭാരം'(ചന്ദ്രദാസൻ), 'രുധി

രാങ്കം'(നരിപ്പറ്റ രാജു), 'ഭഗവദജ്ജുകം', 'കർണ്ണഭാരം'(പി.ഗംഗാധരൻ) എന്നിവ പുതു വ്യാഖ്യാനങ്ങളോടെ അരങ്ങിലെത്തുകയുണ്ടായി.

കേരളത്തിൽ പ്രചാരത്തിലുണ്ടായിരുന്ന മിക്ക സംസ്കൃതനാടകങ്ങൾക്കും മലയാള വിവർത്തനങ്ങളുണ്ടായിട്ടുണ്ട്. 1881-ൽ കേരളവർമ്മ വലിയകോയിത്തമ്പുരാൻ(1845-1914) കാളിദാസന്റെ അഭിജ്ഞാനശാകുന്തളം 'കേരളീയ ഭാഷാശാകുന്തളം' എന്ന പേരിൽ വിവർത്തനം ചെയ്തു. 1882-ൽ ഗായകനും നടനുമായ തിരുവട്ടാർ നാരായണപ്പിള്ളയുടെ നേതൃത്വത്തിൽ മനോമോഹനം നാടകക്കമ്പനിയുടെ ബാനറിൽ ഇത് അരങ്ങേറുകയും ചെയ്തു. കേരളീയ ഭാഷാശാകുന്തളത്തിലെ സംസ്കൃതബാഹുല്യത്തെ സംബന്ധിച്ച ആക്ഷേപത്തെ തുടർന്ന് കേരളവർമ്മ ഇത് വീണ്ടും പരിഷ്കരിച്ച് 'മണിപ്രവാളശാകുന്തള'മെന്ന പേരിൽ 1912-ൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചു. ഇതും തിരുവട്ടാർ നാരായണപ്പിള്ളയുടെ നേതൃത്വത്തിൽ അരങ്ങുകാണുകയുണ്ടായി. തുടർന്ന് നിരവധി നാടകതർജ്ജമകൾ മലയാളത്തിൽ ഉണ്ടായി. 1888-ൽ ചമ്പത്ത് ചാത്തുക്കുട്ടി മന്നാടിയാരുടെ (1857-1904) 'ജാനകീപരിണയം', 1890-ൽ കുണ്ടൂർ നാരായണമേനോന്റെ (1861-1936) 'മാളവികാഗ്നിമിത്രം', 1892-ൽ കൊട്ടാരത്തിൽ ശങ്കുണ്ണിയുടെ (1855-1937) 'വിക്രമോർവ്വശീയം', 'മാലതീമാധവം', 1893-ൽ കൊടുങ്ങല്ലൂർ കുഞ്ഞിക്കുട്ടൻ തമ്പുരാന്റെ (1865-1913) 'ആശ്ചര്യചൂഢാമണി' എന്നിവ ഇവയിൽ പ്രധാനമാണ്. എന്നാൽ ഇവയെല്ലാം രചിതപാഠത്തിൽ മാത്രമായി ഒതുങ്ങിനിൽക്കുകയാണ് ചെയ്തത്. "സംസ്കൃതനാടകതർജ്ജമകൾ അതേപടി അരങ്ങേറുന്നതിന്റെ പ്രായോഗികവൈഷമ്യം കണക്കിലെടുത്താവണം അവയിൽ ഭൂരിഭാഗവും അരങ്ങിന്റെ സ്പർശമേൽക്കാതെ പോയത്. നാന്ദിയും പ്രവേശക വിഷ്കംഭങ്ങളും ശ്ലോകങ്ങളുടെ ആധിക്യവും എല്ലാം കൂട്ടിച്ചേർത്ത് ഒരു കൃതി രംഗത്തവതരിപ്പിക്കുക എളുപ്പമായിരുന്നില്ല. അത്യാവശ്യം വേണ്ടവയെടുത്ത് ക്രിയാംശത്തിന് കോട്ടം തട്ടാത്ത വിധം എഡിറ്റ് ചെയ്ത് അവതരിപ്പിക്കാൻ കഴിവുള്ള സംവിധായകരുടെ അഭാവമാണ് മറ്റൊരു കാരണം" എന്ന ഏ.കെ.നമ്പ്യാരുടെ നിരീക്ഷണം ഇവിടെ പ്രസക്തമാണ് ("സംസ്കൃതനാടകങ്ങളും സംഗീതനാടകങ്ങളും" 14).

സാഹിത്യാസ്വാദനത്തിനുള്ള വിഭവങ്ങൾ കുത്തിനിറച്ച പരിഭാഷകർ നാട്യത്തിന്റെ പ്രാധാന്യതയെ അവഗണിക്കുകയും സംഗീതത്തിന് പ്രാധാന്യം നൽകുകയും ചെയ്തു. "ഭാഷയിലെ ആദ്യനാടകപരിഭാഷയായ 'അഭിജ്ഞാനശാകുന്തളം' സംഗീതാത്മകതയിൽ

മുന്നിട്ടു നിൽക്കുന്നു എങ്കിലും പല ദിക്കിലും മറ്റൊരു സംസ്കൃതനാടകമായിട്ടാണ് കലാശിച്ചത്" എന്ന് എ.ഡി.ഹരിശർമ (1896–1972) ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നുണ്ട് (*മലയാള സാഹിത്യം* 141). "സംസ്കൃതനാടകങ്ങൾ പരിഭാഷപ്പെടുത്തുമ്പോൾ അതിന് ഒരു രംഗ ഭാഷ കൂടിയുണ്ടാക്കാൻ ആരെങ്കിലും ശ്രമിച്ചിരുന്നെങ്കിൽ മലയാളനാടകവേദിയുടെ ഗതി ഇന്നത്തേതാകുമായിരുന്നില്ലെന്ന്" മടവൂർ ഭാസിയും (1926–2007) (*മലയാളനാടകവേദി യുടെ കഥ* 91) "സംസ്കൃതനാടകങ്ങൾ കൂടിയാട്ടമായപ്പോൾ ആട്ടപ്രകാരവും ക്രമദീപി കയും ഉണ്ടായതുപോലെ സംസ്കൃതനാടകതർജ്ജമകൾ അരങ്ങേറാനുള്ള അഭിനയ പാഠങ്ങൾ (Acting Vision) ഉണ്ടാക്കിയെടുക്കണമായിരുന്നു" വെന്ന് ജി.ശങ്കരപ്പിള്ളയും(1930 –1989) (*മലയാള നാടകസാഹിത്യചരിത്രം* 26) രേഖപ്പെടുത്തുന്നു. എങ്കിലും 1882–ലെ കേരളവർമ്മതർജ്ജമയ്ക്കുശേഷം പ്രസിദ്ധങ്ങളായ നിരവധി സംസ്കൃതനാടകങ്ങൾ തർജ്ജമ ചെയ്യപ്പെടുകയും പുരാണേതിഹാസങ്ങളിലെ പ്രസിദ്ധങ്ങളായ കഥാസന്ദർഭ ങ്ങളെ മുൻനിർത്തി സ്വതന്ത്രേതിവൃത്തമുള്ള നിരവധി രചനകളുണ്ടാവുകയും ചെയ്തു. ഇവയിൽ ഭൂരിഭാഗവും കേവലാനുകരണങ്ങളായി ചുരുങ്ങിപോയപ്പോൾ മൗലികതയും അന്തഃസത്തയും ചോർന്നുപോയി. ഈ നാടകബഹളത്തെക്കുറിച്ച് മിക്ക സാഹിത്യചരി ത്രകാരന്മാരും രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. "അന്തവും ചന്തവുമില്ലാത്ത അനേകം ഭാഷാനാ ടകങ്ങൾ കേരളത്തിലെങ്ങും തലപൊക്കിത്തുടങ്ങി" എന്ന് ഉള്ളൂർ എസ്.പരമേശ്വരയ്യരും (1877–1949) (*കേരളസാഹിത്യചരിത്രം* 723). "കവികൾ മിക്കവരും നാടകമെഴുത്തുകാരാ യിത്തീർന്നെന്നു പറഞ്ഞാൽ മതിയല്ലോ. ക്ഷുദ്രകൃതികളുടെ ഒരു വേലിയേറ്റമായിരുന്നു ഇതിന്റെ പരിണാമഫലം" എന്ന് പി.കെ.പരമേശ്വരൻനായരും (1903–1989) വിലയിരുത്തുന്നു (*മലയാളസാഹിത്യചരിത്രം* 158). "ഒരു തുടക്കമെന്ന നിലയിൽ വലിയ കോയിത്തമ്പുരാ ന്റെയും അദ്ദേഹത്തെ അനുകരിച്ചവരുടെയുമൊക്കെ കൃതികൾ ആളുകൾ ആസ്വദിച്ചിരു ന്നു. അവരോളം സഹൃദയത്വവും കലാപ്രഫുല്ലതയുമില്ലാത്തവർ നാടകമെഴുത്തും അവ തരണവും ആരംഭിച്ചതോടെ കാര്യം തലകീഴായ് മറിഞ്ഞു. താമസിയാതെ ഭാഷാനാടക ലോകം അക്ഷരമാത്ര വിദ്വാന്മാരുടെ വിഹാരരംഗമായി കഴിഞ്ഞു. കേരളത്തിന്റെ സകല മുക്കിലും മൂലയിലും നാടകമെഴുത്തുകാരും അവതാരകരും പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ട് ആളുകളുടെ നാടകഭ്രാന്ത് ഇളകിവശായെന്ന് പറയണം" എന്ന് കാട്ടുമാടം നാരായണനും (1932 –2005) നിരീക്ഷിക്കുന്നു (*മലയാളനാടകപ്രസ്ഥാനം* 68). അന്തഃശൂന്യമായ ഈ അനുകരണ

ങ്ങൾക്കെതിരെ പ്രതികരിച്ച നാടകകൃത്തുക്കളുണ്ട്. 1894–ൽ 'ചക്കീചങ്കരം' എഴുതിയ മുൻഷി പി.രാമക്കുറുപ്പും (1847–1898) 1894–ൽ 'വടക്കൻ ചക്കീചങ്കരം' എഴുതിയ കെ.സി. നാരായണൻ നമ്പ്യാരും (1873–1922) 1900–ൽ 'ദുസ്പർശനാടകം' എഴുതിയ ശീവൊള്ളി നമ്പൂതിരിയും (1868–1905) ഇതിൽ എടുത്തുപറയേണ്ടതാണ്.

ഇത്തരം സംസ്കൃതനാടകതർജ്ജമകളിലെല്ലാം ആഢ്യനാടകവേദിയുടെ പുനരാഗമനത്തെയാണ് കാണാൻ കഴിഞ്ഞത്. ധൈഷണികനാട്യങ്ങളാൽ 'കേരളവർമ്മശാകുന്തളം' പോലുള്ള തർജ്ജമകളെ പിന്തുണച്ചവരും ഉണ്ടായി. പുത്തൻ രംഗാനുഭവങ്ങൾകൊണ്ടുവരാനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ നടന്നിട്ടുണ്ടെങ്കിലും അവയ്ക്കൊന്നും നാടകത്തിന്റെ അന്തഃസത്തയെ ഉൾക്കൊള്ളാൻ കഴിഞ്ഞില്ല. മാത്രമല്ല അവയെല്ലാം അത്യന്തം യാന്ത്രികവുമായിരുന്നു. രൂപപരമായി മാത്രം ആധുനികമാകാനുള്ള ശ്രമം തീർത്തും പരാജയമായിരുന്നു. നാടകകൃത്തിനെ പൂർണ്ണമായും അനുകരിക്കുകയും അനുഗമിക്കുകയും ചെയ്യേണ്ടവരാണ് സംവിധായകൻ ഉൾപ്പെടെയുള്ള രംഗപ്രവർത്തകർ എന്ന സങ്കല്പം നിലനിന്നിരുന്ന കാലഘട്ടമായിരുന്നു അത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ നാടകത്തിന്റെ ബാഹ്യവും ആഭ്യന്തരവുമായ അർത്ഥതലങ്ങളെ പറ്റി ഗൗനിച്ചിരുന്നില്ല. വെറും പദാനുപദവിവർത്തനത്തിലുള്ള ആഖ്യാനസാഹിത്യമായി നാടകകൃതിയും ക്രിയാംശപുരോഗതിക്ക് വിഘാതം സൃഷ്ടിക്കുന്ന യാന്ത്രികമായ രംഗപ്രയോഗങ്ങളാൽ നാടകവേദിയും സദസ്യരായിരുന്നുകൊണ്ട് കയ്യടിച്ചു പിരിയുന്നവരായി പ്രേക്ഷകരും ക്രിയാംശത്തിന്റെ അന്തർധാരയിൽനിന്നും തുലോം അകലെയായിരുന്നു.

തർജ്ജമകളിലൂടെ തന്നെയായിരുന്നു പാശ്ചാത്യനാടകങ്ങളുടെ മലയാളത്തിലേയ്ക്കുള്ള വരവ്. ഷേക്സ്പിയറുടെയും (William Shakespeare 1564-1616) മോളിയറുടെയും (Moliere 1622-1673) ഇബ്സന്റെയും (Henrik Ibsen 1828-1906) നാടകങ്ങളുടെ പരിഭാഷകൾ മലയാളനാടകസാഹിത്യത്തെ ഏറെ സ്വാധീനിച്ചവയാണ്. 16–ാം നൂറ്റാണ്ടിൽ പോർച്ചുഗീസ് അധിനിവേശകാലഘട്ടത്തിൽ കേരളത്തിൽ വന്ന ചവിട്ടുനാടകവും പാശ്ചാത്യഗണത്തിൽ ഉൾപ്പെടുന്നതാണ്. "പാശ്ചാത്യമായ ഇതിവൃത്തവും രചനാശില്പവും അവതരണരീതിയുമുള്ള ഈ കലാരൂപത്തിൽ കേരളീയമായ നാട്യസങ്കേതങ്ങളെ കൂട്ടിയിണക്കിക്കൊണ്ടുള്ള പുതിയൊരു നാടകസങ്കല്പം വാർത്തെടുക്കാനുള്ള ഉദ്യമമായിരുന്നു അത്" എന്ന ടി.എം.എബ്രഹാമിന്റെ നിരീക്ഷണം ഇവിടെ ചേർത്ത് വായി

ക്കാവുന്നതാണ് ("പാശ്ചാത്യനാടകസ്വാധീനത" 26). പാശ്ചാത്യനാടകസ്വാധീനത്താൽ 1930 മുതൽ 40 വരെയുള്ള കാലഘട്ടത്തിൽ അതേവരെയുണ്ടായിരുന്ന നാടകങ്ങളിൽ നിന്നും രൂപപരവും ഭാവപരവുമായ പുതുമകളോടെ നിരവധി നാടകങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷ പ്പെട്ടു. ജോൺ ഗ്യാൽസ്‌വർത്തി (**John Galsworthy 1867-1933**)യുടെയും ചെക്കോവി (**Anton Chekhov 1860-1904**)ന്റെയും നാടകങ്ങൾ ഇക്കൂട്ടത്തിലുണ്ട്. വിവർത്തനകൃതി കൾ ധാരാളമുണ്ടായെങ്കിലും ഇവയിൽ ഭൂരിഭാഗവും ബൗദ്ധികമായ വ്യായാമത്തിൽ കവി ഞ്ഞുള്ള രംഗപ്രയോഗസാധ്യതകളെ അകറ്റിനിർത്തുകയാണ് ചെയ്തത്. എങ്കിലും പാശ്ചാ ത്യനാടകങ്ങളെ പരിചയപ്പെടാനും ആസ്വദിക്കാനും ഇവ സഹായകമായെന്നുള്ളത് വിസ്മ രിച്ചുകൂടാ.

ഷേക്സ്പിയറുടെ 'കോമഡി ഓഫ് എറേഴ്സ്' (**The Comedy of Errors 1595**) എന്ന കൃതിക്ക് കല്ലൂർ ഉമ്മൻ ഫിലിപ്പോസ് (**1838-1880**) തയ്യാറാക്കിയ ഒരു സ്വതന്ത്രവിവർത്തന മായ 'ആൾമാറാട്ടം-ഒരു നല്ല കേളീസല്ലാപം' എന്ന കൃതി പ്രത്യേക പരാമർശമർഹിക്കു ന്നതാണ്. 1866 നവംബറിൽ കൊച്ചിയിലെ 'വെസ്റ്റേൺ സ്റ്റാർ' അച്ചുകൂടത്തിൽ നിന്നാണ് ഇത് മുദ്രണം ചെയ്ത് പ്രസിദ്ധീകരിക്കപ്പെട്ടത്. 'ആൾമാറാട്ട' രചനയിലൂടെ ഗ്രന്ഥകാരൻ ലക്ഷ്യമിടുന്നതെന്താണെന്ന് ആമുഖത്തിൽ നിന്ന് സ്പഷ്ടമാണ്. "കേരളവാസികളായ നമ്മുടെ സ്വന്തഭാഷയ്ക്കു അലങ്കാരമായ കൃതികൾ ഗദ്യത്തിൽ അപൂർവ്വമായികൊണ്ടു സ്വയമായിട്ടെങ്കിലും, അന്യഭാഷയിൽ നിന്നെടുത്തിട്ടെങ്കിലും ആ കുറവു നികത്താൻ കഴിയുന്നത്ര യത്നങ്ങൾ ഒക്കെയും ചെയ്യുന്നതിലേയ്ക്കു ദൃഷ്ടി വെയ്ക്കുന്നതു നമ്മുടെ മുറയാകുന്നു എന്ന് ഏവരും സമ്മതിക്കുമല്ലോ" (*ആൾമാറാട്ടം* 13). ശുഷ്കമായിരുന്ന ഗദ്യഭാഷാസാഹിത്യത്തെ സമ്പന്നമാക്കുന്നതിലേക്കുള്ള ആദ്യശ്രമമായിരുന്നുവെന്ന് ഇത് കാണിക്കുന്നു.

നാടകസാഹിത്യചരിത്രത്തിന്റെ പ്രാരംഭദശയിൽ കാണുന്ന സംസ്കൃതനാടകതർജ്ജമ കളും ഇംഗ്ലീഷ് നാടകതർജ്ജമകളും സാഹിത്യഗുണത്തെ മാത്രം മുൻനിർത്തി എഴുതി യവയായിരുന്നു. ഈയൊരു കാഴ്ചപ്പാടിൽ മലയാളികളുടെ ആസ്വാദനനിലവാരത്തെ ആധുനികമാക്കുന്നതിൽ 'ആൾമാറാട്ടം' വഹിച്ച പങ്ക് ചരിത്രപ്രസക്തമാണ്. ഷേക്സ്പിയ റുടെ ആദ്യകാലകൃതികളിലൊന്നും പ്രഹസനവുമാണ് 'കോമഡി ഓഫ് എറേഴ്സ്'. ലത്തീൻ ശുഭാന്തനാടകകൃത്തായിരുന്ന ടൈറ്റസ് മാക്യുസ് ഫ്ളോട്ടസി (**Titus Maccius**

Platus BC 254-BC184) ന്റെ 'മെനക്മസ് ഇരട്ടകൾ (The Menaechimi Couples) എന്ന കൃതിയാണ് ഇതിനടിസ്ഥാനം. നീണ്ട പ്രസംഗങ്ങൾ, വിരസസംഭാഷണങ്ങൾ, വികടവാക്കുകൾ എന്നിവയുടെ ആധിക്യം ഇതിൽ കാണാം. 'തെറ്റുകളുടെ ശുഭാന്തം' എന്ന പേരിൽ ഇതിനെ വിവർത്തനം ചെയ്ത ജയശ്രീ രാമകൃഷ്ണൻ ഒരു വലിയ നാടകകൃത്തിന്റെ വളർച്ചയിലെ ആദ്യപടവുകളിലൊന്നായി 'കോമഡി ഓഫ് എറേഴ്സി'നെ നിരീക്ഷിക്കുന്നു (185). ഈ കൃതിയെ ഒന്നര നൂറ്റാണ്ടുകൾക്കു മുമ്പെ ഒരു സ്വതന്ത്രവിവർത്തനകൃതിയായി മലയാളത്തിൽ പരിചയപ്പെടുത്തുകയായിരുന്നു കല്ലൂർ ഉമ്മൻ ഫിലിപ്പോസ്. പദാനുപദവിവർത്തനവും ആശയാനുവാദവും സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ട് അങ്കരംഗവിഭജനങ്ങൾ, രംഗനിർദ്ദേശങ്ങൾ എന്നിവ പൂർണമായി ഒഴിവാക്കിയും നീണ്ട സംഭാഷണങ്ങളും ആത്മഗതങ്ങളും വെട്ടിച്ചുരുക്കിയും ആയിരുന്നു രചനാരീതി. കൃതിയെ പതിനാല് ഖണ്ഡങ്ങളാക്കി അവയ്ക്കെല്ലാം ചെറുതും വലുതുമായ തലക്കെട്ടുകൾ കൊടുത്തു. ആ തലവാചകങ്ങൾ തൊട്ടുപിന്നാലെ വരുന്ന സംഭാഷണങ്ങളുടെയോ കഥാപാത്രങ്ങളുടെയോ സാരം ഗ്രഹിക്കാൻ പര്യാപ്തമായിരുന്നു. സംഭാഷണങ്ങൾ ചുരുക്കുകവഴി വിരസതയൊഴിവാക്കാനും നാടകക്രിയകളുടെ ചലനാത്മകത വർദ്ധിപ്പിക്കാനും ഗ്രന്ഥകാരന് കഴിഞ്ഞു. ഇതുകൊണ്ടാകാം 'ആൾമാറാട്ട'ത്തിൽ ഒരെഴുത്തുകാരന്റെ സ്വാതന്ത്ര്യവും ഔചിത്യവും ഫിലിപ്പാശാൻ ദീക്ഷിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നും നാടകമെന്ന കലാരൂപത്തിന്റെ മർമ്മം, സംഘർഷ (conflict) മാണെന്ന തത്ത്വം ഉൾക്കൊണ്ട ഒരു പരിഭാഷകനെയാണ് ഇവിടെ കാണാൻ കഴിയുകയെന്നും മാത്യു. ജെ. മുട്ടത്ത് നിരീക്ഷിക്കുന്നത് (*മലയാളനാടകം-പ്രാരംഭസ്വരൂപം* 56).

ജി.ശങ്കരപ്പിള്ള 'ആൾമാറാട്ട'ത്തെ ഒരു നാടകകൃതിയായി അംഗീകരിക്കുന്നില്ല. നാടകം നാടകമാകുന്നത് നാടകകൃത്ത്, വേദി, പ്രേക്ഷകൻ എന്നീ ഘടകങ്ങൾ ചേരുമ്പോഴാണ്. അതിന് നാടകകൃതിയ്ക്ക് രംഗപ്രയോഗമായി അഭേദ്യമാംവിധമുള്ള മേളനം ഉണ്ടാവണം. ഈയൊരുചേർച്ച 'ആൾമാറാട്ട'ത്തിൽ കാണുന്നില്ലെന്ന് അദ്ദേഹം നിരീക്ഷിക്കുന്നു (*മലയാളനാടകസാഹിത്യചരിത്രം* 16). ആദ്യകാല നാടകതർജ്ജമകളെല്ലാം സാഹിത്യഗുണത്തെ മാത്രം മുൻനിർത്തിയുള്ളവയായിരുന്നുവെന്ന വസ്തുതയെ അടിവരയിടുന്നതാണ് ഈ നിരീക്ഷണം. കേരളവർമ്മയുടെ ശാകുന്തളപരിഭാഷയ്ക്ക് സാഹിത്യാസ്വാദനത്തിനുപറ്റിയ കൃതി എന്നതിനപ്പുറം പ്രസക്തിയില്ലെന്ന സി.ജെ.തോമസിന്റെ (1918–1960)

അഭിപ്രായവും ഈ നിരീക്ഷണത്തെ ഉറപ്പിക്കുന്നതാണ് (*ഉയരുന്ന യവനിക* 16). 'ആൾമാറാട്ട'ത്തെ മലയാളത്തിലെ ആദ്യനോവലായി ഉള്ളൂരും (*കേരളസാഹിത്യചരിത്രം* 267) നാടകത്തിന്റെയും നോവലിന്റെയും ഇടയ്ക്കാണീ കൃതിക്കു സ്ഥാനം കൊടുക്കേണ്ടതെന്ന് കാട്ടുമാടം നാരായണനും (*മലയാളനാടകപ്രസ്ഥാനം* 65) രേഖപ്പെടുത്തുന്നു.

'ആൾമാറാട്ട'ത്തിനുശേഷം ധാരാളം നാടകതർജ്ജമകൾ മലയാളനാടകവേദിക്ക് ലഭ്യമായിട്ടുണ്ട്. കണ്ടത്തിൽ വർഗ്ഗീസ് മാപ്പിളയുടെ (1857-1904) 'കലഹിനീദമനകം' (1893), സി.ഗോവിന്ദൻ എളേടത്തിന്റെ (1865-1929) 'സുനന്ദാസരസവീരം അഥവാ കൊടുങ്കാറ്റ്' (1893), കൊടുങ്ങല്ലൂർ കുഞ്ഞിക്കുട്ടൻ തമ്പുരാന്റെ 'ഹാംലറ്റ്'(1897), ദിവാൻ ബഹുദൂർ എ.ഗോവിന്ദൻപിള്ളയുടെ (1849-1925) 'കിംഗ് ലിയർ'(1897) തുടങ്ങിയ നാടകങ്ങളെല്ലാം ഷേക്സ്പിയറുടെ പ്രശസ്തനാടകങ്ങളുടെ തർജ്ജമകളാണ്. രചയിതാവിന് നാടകസങ്കല്പത്തെക്കുറിച്ച് വേണ്ടത്ര പരിജ്ഞാനമോ അഭിനേതാവിന് വേണ്ടത്ര അഭിനയപാടവമോ പ്രേക്ഷകന് വേണ്ടത്ര ആസ്വാദനനിലവാരമോ ഇല്ലാതിരുന്ന ഒരു സാഹചര്യമായിരുന്നു അക്കാലത്തുണ്ടായിരുന്നത്. ദാർശനികം, ലാവണ്യാത്മകം എന്നീ ഗുണങ്ങളിൽ അഭിരമിച്ച്, വെറും ഉപരിപ്ലവമായി നിന്നുകൊണ്ട് ആസ്വാദനം കൊള്ളുന്ന ഇത്തരം രീതിക്ക് കൃതിയുടെ പരോക്ഷപാഠങ്ങളിലേക്കിറങ്ങിച്ചെല്ലാൻ കഴിഞ്ഞിരുന്നില്ല. മിഷനറിമാരുടെ നവീനഗദ്യത്തിന്റെ ചുവടുപിടിച്ച് ആദ്യകാലനാടകകൃത്തുക്കൾ മലയാളഭാഷയ്ക്ക് അലങ്കൃതവും നൂതനവുമായ ഗദ്യഭാഷയെ തങ്ങളുടെ നാടകതർജ്ജമകളിലൂടെ അവതരിപ്പിച്ചുവെന്ന വസ്തുതയെ മാറ്റിനിർത്തിയാൽ മറ്റൊന്നും ഇവയ്ക്ക് അവകാശപ്പെടാനില്ല.

2.3 സംഗീതനാടകങ്ങൾ-ഒരു ജനകീയദൃശ്യകല

കേരളീയദൃശ്യകലകളും സംസ്കൃതപാശ്ചാത്യനാടകതർജ്ജമകളും ഒരു ന്യൂനപക്ഷസമൂഹത്തിൽ ഒതുങ്ങുന്ന കാഴ്ചയാണ് സാഹിത്യചരിത്രത്തിൽ കാണാൻ കഴിഞ്ഞത്. സാഹിത്യഗുണത്തെക്കുറിച്ചോ കലാമൂല്യത്തെക്കുറിച്ചോ അവഗാഹമില്ലാതിരുന്ന സാമാന്യജനത അപ്പോഴും ഇതിൽനിന്ന് അകന്നുനിന്നു. ആ കാലഘട്ടത്തിലാണ് സമാന്തരമായി തമിഴ് സംഗീതനാടകങ്ങൾ കേരളക്കരയിലെത്തിയത്. 1892-ലാണ് ഒരു തമിഴ് നാടകസംഘം ആദ്യമായി കേരളത്തിലെത്തുന്നത് എന്ന് ജി.ശങ്കരപ്പിള്ളയും (*മലയാള നാടകസാഹിത്യചരിത്രം* 22) 1865-നും 70നുമിടയ്ക്കാണ് ആദ്യത്തെ തമിഴ് നാടകസെറ്റുകൾ തിരുവനന്തപുരത്തെത്തി തമിഴ്നാടകങ്ങൾ അവതരിപ്പിച്ചത് എന്ന് മാത്യു

ജെ.മുട്ടത്തും (*മലയാളനാടകം-പ്രാരംഭസ്വരൂപം* 72) അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട്. വിക്ടോറിയൻ നാടകങ്ങ ളുടെ ജനപ്രീതി മനസ്സിലാക്കി രൂപംകൊണ്ട പാർസി നാടകവേദിയുടെ സ്വാധീനതയിൽ നിന്നാണ് തമിഴ് സംഗീതനാടകങ്ങളുടെ ഉത്ഭവം. ദ്രാവിഡത്തനിമയാർന്ന കഥകളും തമിഴ്ശാസ്ത്രീയ ഗാനരീതിയും സ്വീകരിച്ച് അവതരിപ്പിച്ച നാടകങ്ങൾ ജനശ്രദ്ധയാകർഷി ച്ചു. 'കോവലൻചരിതം' (1914), 'സദാരാമ' (1903), 'സാവിത്രീസത്യവാൻ', 'പാരിജാതപുഷ്പഹരണം', 'വള്ളിത്തിരുമണം', 'അല്ലിറാണി', 'ഭക്തകുചേല' എന്നിവ ഇവയിൽ ചിലതാണ്. ദ്രാവിഡേതിവൃത്തം, ബഫൂൺവേഷങ്ങൾ, മേനിക്കൊഴുപ്പുള്ള 'നടി'മാരുടെ ശൃംഗാരനൃത്തങ്ങൾ, വീരകരുണരസങ്ങളുടെ ആധിക്യം, ശാസ്ത്രീയ ഗാനങ്ങൾ എന്നിവയുടെ മേളനമായിരുന്നു തമിഴ്സംഗീതനാടകങ്ങൾ. കാണികളെ രസിപ്പിക്കുകയും അത്ഭുതപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുക എന്നതിലുപരി മറ്റൊരു ലക്ഷ്യവും ഇവയ്ക്കുണ്ടായിരുന്നില്ല. എങ്കിലും പ്രേക്ഷകസമൂഹത്തെ സംബന്ധിച്ച് നിലനിന്നിരുന്ന വിലക്കുകളെ പൊട്ടിച്ചെറിയാൻ ഇവയ്ക്ക് സാധിച്ചു. യാതൊരു തരത്തിലുമുള്ള വിലക്കുകളുമില്ലാതെ ഏതൊരാൾ ക്കും സ്റ്റേജിനു മുമ്പിൽ പോയിരുന്ന് നാടകം ആസ്വദിക്കാനുള്ള സാഹചര്യം സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടത് തമിഴ് സംഗീതനാടകങ്ങളിലൂടെയാണ്. നാടകത്തെ ജനകീയകലയാക്കിയതിനുപിന്നിൽ തമിഴ്സംഗീതനാടകങ്ങളുടെ സ്ഥാനം ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഈ ജനപ്രിയതതന്നെയാണ് മലയാളസംഗീതനാടകങ്ങളുടെ പിറവിക്കും കാരണമായത്. വി.എസ്.ആൻഡ്രൂസിന്റെ (1872-1968) 'ഇസ്താക്കീചരിതം'(1892), ടി.സി.അച്യുതമേനോന്റെ (1864-1942) സംഗീതനൈഷധം (1892) എന്നിവ കടന്നുവന്ന 1890 കാലഘട്ടം സുപ്രധാനമായ ഒന്നാണ്. തുടർന്ന് വന്ന എരുവയിൽ ചക്രപാണീവാര്യരുടെ (1857-1951) 'സംഗീതശാകുന്തളം' (1901), 'ഹരിശ്ചന്ദ്രചരിതം'(1901) 'രുഗ്മാംഗദചരിതം', (1906) കെ. സി.കേശവപ്പിള്ളയുടെ (1868-1913) 'സദാരാമ' (1903) നീലഞ്ചേരി ശങ്കരൻനായരുടെ (1876 -1934) 'രാഘവമാധവം' (1909), മഹാകവി കുട്ടമത്ത് കുന്നിയൂര് കുഞ്ഞികൃഷ്ണക്കുറുപ്പിന്റെ (1980-1943) 'ബാലഗോപാലൻ' (1924), വിദ്വാൻ പി.കേളുനായരുടെ (1901-1929) 'പാക്കനാർ ചരിതം'(1922), 'കബീർദാസ് ചരിതം'(1926) എന്നിവയെല്ലാം സംഗീതനാടകത്തിന്റെ സാമ്പ്രദായികരീ തികളിൽനിന്നും വ്യതിചലിച്ചു സഞ്ചരിച്ചവയാണ്. സാമൂഹികവും രാഷ്ട്രീയവുമായ പ്രശ്നങ്ങളെ തുറന്നുകാണിക്കുന്ന ഇതിവൃത്തങ്ങളായിരുന്നില്ല സംഗീതനാടകങ്ങളിൽ അതുവരെയുണ്ടായിരുന്നത്. എന്നാൽ ഇരുപതുകളുടെ ആരംഭ

ത്തിൽത്തന്നെ ബ്രാഹ്മണ്യത്തിനെതിരെ ശബ്ദമുയർത്തിക്കൊണ്ട് ഈശ്വരൻ ദരിദ്രന്റെ കൂടെയാണെന്ന് 'ബാലഗോപാല'നിലൂടെ കുട്ടമത്ത് വ്യക്തമാക്കി. അതിന്റെ തുടർച്ചയെന്ന നിലയിലാണ് ഈശ്വരസാക്ഷാത്ക്കാരത്തിനു കുറുക്കുവഴി തേടുന്ന പട്ടന്മാരെ തുറന്നു കാട്ടാനും പറയനെ മഹത്ത്വവത്ക്കരിക്കാനും 'പാക്കനാർചരിത'ത്തിലൂടെ കേളുനായർ ശ്രമിച്ചത് എന്ന ഏ.കെ. നമ്പ്യാരുടെ നിരീക്ഷണം ശ്രദ്ധേയമാണ് ("സംസ്കൃതനാടക ങ്ങളും സംഗീതനാടകങ്ങളും" 17). തമിഴ്‌രീതികളിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി മലയാള ത്തനിമയിലും കേരളീയമായ അവതരണശൈലിയിലും നാടകകൃത്തുക്കൾ കൂടുതൽ ശ്രദ്ധ ചെലുത്തി. സ്വാമി ബ്രഹ്മവ്രതൻ (1908–1981) കുമാരനാശാ ന്റെ (1873–1924) 'കരുണ' നാടകമാക്കിയത് (1930) സംഗീതനാടകചരിത്രത്തിലെ മറ്റൊരു സുപ്രധാനഘട്ടമാണ്. ഇതിനുശേഷം നാടകമേഖലയിൽ വന്ന പ്രധാനമാറ്റം നാടകം ശാസ്ത്രീയസംഗീതത്തിന്റെ അതിപ്രസരതയിൽനിന്ന് സംഭാഷണപ്രാധാന്യതയിലേക്ക് സഞ്ചരിച്ചു എന്നതാണ്.

തിരിഞ്ഞുനോക്കുമ്പോൾ നിരവധി പോരായ്മകൾ സംഗീതനാടകങ്ങളിൽ കാണാനാവുമെങ്കിലും നാടകത്തെ ദൃശ്യകല, ജനകീയകല എന്നീ തലങ്ങളിലേക്കുയർത്താൻ ഇവ വഹിച്ച പങ്ക് ശ്രദ്ധേയമാണ്. "കൂടിയാട്ടത്തിന്റെയും സംസ്കൃതനാടകങ്ങളുടെയും സങ്കുചിതമായ ലോകത്തിൽനിന്ന് നാട്ടിൻപുറത്തേയ്ക്ക് നാടകവേദി പറിച്ചു നടപ്പെട്ട പ്പോൾ നാടകം എല്ലാ അർത്ഥത്തിലും മതനിരപേക്ഷമായ ഒരു കലയായിത്തീർന്നു" (ഏ.കെ.നമ്പ്യാർ *"സംസ്കൃതനാടകങ്ങളും സംഗീതനാടകങ്ങളും"* 21) സംവിധായക നുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യത്തെയും നടനും പ്രേക്ഷകനും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെയും നാടക വേദിയുടെ സാധ്യതകളെയും ആദ്യമായി തിരിച്ചറിഞ്ഞത് ഇവയിലൂടെയാണ്.

'ഉയർന്ന ആസ്വാദനശീലമുള്ള' ന്യൂനപക്ഷം വളർത്തിയെടുത്ത ആഢ്യവേദിയിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമായി സാധാരണക്കാരനെ രസിപ്പിച്ച തുറന്ന നാടകവേദിയായാണ് സംഗീതനാടകങ്ങൾ രംഗത്തു വന്നത്. എന്നാൽ വർണ്ണപ്പകിട്ടും ശബ്ദകോലാഹലങ്ങളും വായ്പ്പാട്ടും ചേർത്ത് പുരാണകഥകൾക്ക് രംഗരൂപം നൽകി സദസ്യരെ ആസ്വദിപ്പിക്കു കയും കയ്യടിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തുവെന്നതിൽ കവിഞ്ഞ് കൃതിയെയും രംഗാവിഷ്കാര ത്തെയും തമ്മിൽ ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന വ്യക്തമായ രംഗഭാഷയോ ആവിഷ്കരണശൈലിയോ വാർത്തെടുക്കാൻ സംഗീതനാടകങ്ങൾക്കായില്ല. കൊട്ടും പാട്ടും മിന്നുന്ന വേഷഭൂഷാദി കളും തുണികർട്ടനുകളും എല്ലാം ചേർന്ന മാസ്മരികദൃശ്യത്തിൽ വാച്യവും വാച്യാതീ

തവുമായ അർത്ഥങ്ങളുടെ ആഭ്യന്തരബന്ധങ്ങൾ വിസ്മരിക്കപ്പെട്ടു. നാടകത്തിന്റെ ആന്തരികക്രിയാംശത്തിലേയ്ക്കും അതിന്റെ ഘടനാപരമായ പ്രത്യേകതകളിലേക്കും കടന്നുചെല്ലുന്നതിൽ അവ പരാജയപ്പെട്ടു. എങ്കിലും 'സദാരാമ'യിലെത്തുമ്പോഴേക്കും എഴുത്തുകാർ, അഭിനേതാക്കൾ, ആസ്വാദകർ എന്ന നാടകവേദീത്രയത്തിന്റെ പരസ്പരബന്ധത്തിലധിഷ്ഠിതമായ ഏകധർമ്മിത്വമുള്ള വേദിയുണ്ടായിക്കഴിഞ്ഞുവെന്നത് അവഗണിക്കാവുന്നതല്ല. 1930-ൽ സ്വാമിബ്രഹ്മവ്രതൻ രചിച്ച 'കരുണ' നാടകം സംഗീതനാടകത്തിന്റെ നവയുഗം തുറന്നുകൊടുത്തു. "മിന്നിത്തിളങ്ങുന്ന വസ്ത്രങ്ങളും ആഭരണങ്ങളും ധരിച്ച് രംഗത്തുവരുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളെ കണ്ട് ശീലിച്ച ജനങ്ങൾ അതൊന്നുമില്ലാതെ മുണ്ഡനം ചെയ്ത ശിരസ്സുമായി വന്ന സന്യാസിയെ കണ്ടപ്പോൾ ഒന്നമ്പരക്കുക തന്നെ ചെയ്തുവെന്ന് രാജൻ തിരുവോത്ത് നിരീക്ഷിക്കുന്നത് ഇവിടെ ശ്രദ്ധേയമാണ് (*നാടകം ചരിത്രത്തിന്റെ കണ്ണിൽ* 25).

2.4 സ്വതന്ത്രനാടകങ്ങൾ

നാടകപരിഭാഷകളുടെ ബഹളങ്ങൾക്കിടയിൽ വിരലിലെണ്ണാവുന്ന സ്വതന്ത്രനാടകരചനകളും ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. കൊടുങ്ങല്ലൂർ കൊച്ചുണ്ണിത്തമ്പുരാന്റെ (1858-1926) 'കല്യാണിനാടകം' (1889), തോട്ടയ്ക്കാട്ട് ഇക്കാവമ്മയുടെ (1865-1916) 'സുഭദ്രാർജ്ജുനം'(1891), കൊടുങ്ങല്ലൂർ കുഞ്ഞിക്കുട്ടൻ തമ്പുരാന്റെ 'ചന്ദ്രിക'(1892), കണ്ടത്തിൽ വർഗ്ഗീസ് മാപ്പിളയുടെ (1857-1904) 'എബ്രായക്കുട്ടി'(1893), പി.കെ.കൊച്ചീപ്പൻ തരകന്റെ (1861-1940) 'മറിയാമ്മനാടകം'(1926) എന്നിവ അവയിൽ എടുത്തുപറയേണ്ടവയാണ് .

ക്രിസ്ത്യാനികൾക്കിടയിൽ നിലനിന്നിരുന്ന അമ്മായിയമ്മപ്പോരായിരുന്നു 'മറിയാമ്മനാടക'ത്തിലെ വിഷയം. സാമൂഹ്യപ്രശ്നങ്ങളെ തുറന്നുകാണിക്കുകയും അതിലൂടെ സാമൂഹ്യപരിവർത്തനം സാധ്യമാക്കുകയും ചെയ്യുകയെന്നതാണ് നാടകലക്ഷ്യമെന്ന് ഇതിലൂടെ തുറന്നവതരിപ്പിക്കുകയാണ് കൊച്ചീപ്പൻ തരകൻ ചെയ്തത്. സാമൂഹ്യപരിഷ്കാരത്തിന് പറ്റിയ മാധ്യമം സാഹിത്യത്തേക്കാൾ അരങ്ങാണെന്നും അദ്ദേഹം അറിഞ്ഞിരുന്നു. വളരെയേറെ സ്റ്റേജുകളിൽ അരങ്ങേറി ജനപ്രീതി പിടിച്ചുപറ്റി എന്നതുകൊണ്ട് 'മറിയാമ്മനാടക'ത്തിന് നാടകവേദിയുടെ ചരിത്രത്തിൽ സുപ്രധാനമായൊരു സ്ഥാനമുണ്ടാക്കാൻ കഴിഞ്ഞു. "തമിഴ് നാടകവേദിയിൽനിന്നും വ്യതിചലിച്ച ഒരു മുഖം 'മറിയാമ്മ

നാടകം' മലയാളനാടകവേദിക്ക് സമ്മാനിച്ചു എന്നത് പ്രത്യേകം പ്രസ്താവിക്കേണ്ട വസ്തുതയാണ്" എന്ന് മടവൂർ ഭാസി വിലയിരുത്തുന്നു (*മലയാളനാടകവേദിയുടെ കഥ*92).

സ്ത്രീവിരചിതമായ ആദ്യമലയാളനാടകം കുട്ടിക്കുഞ്ഞുത്തങ്കച്ചിയുടെ (1820-1904) 'അജ്ഞാതവാസ'മാണെങ്കിലും പ്രസിദ്ധീകൃതമായ സ്ത്രീവിരചിതആദ്യമലയാളനാടകസാഹിത്യകൃതി 'സുഭദ്രാർജ്ജുന'മാണ്. നാടകത്തിന്റെ നാലാംപതിപ്പിന്റെ ആമുഖത്തിൽ സാറാജോസഫ് ഇപ്രകാരം എഴുതുന്നു, "കേരളവർമ്മ വലിയകോയിത്തമ്പുരാൻ പറഞ്ഞതുപോലെ തെറ്റുകൂടാതെ ഒരു കത്തെഴുതാൻപോലും പെണ്ണുങ്ങൾക്കു കഴിയാതിരുന്ന കാലത്ത് സ്ത്രീകളുടെ ഉണർന്ന സ്വത്വബോധത്തിന്റെ ആവിഷ്കാരങ്ങൾ നടത്തിയ തോട്ടയ്ക്കാട്ട് ഇക്കാവമ്മ മലയാളസാഹിത്യത്തിൽ സ്ത്രീസ്വാതന്ത്ര്യവാദത്തിന്റെ തുടക്കം കുറിച്ചതായി കണക്കാക്കാം" (*സുഭദ്രാർജ്ജുനം* 11). എന്നാൽ ഇത്തരം സ്വതന്ത്ര നാടകങ്ങളിൽ 'മറിയാമ്മനാടകം' ഒഴിച്ച് മറ്റുള്ളവയൊന്നും വലിയ സാമൂഹികപ്രശ്നമൊന്നും ഉന്നയിക്കപ്പെടുന്നില്ലെന്ന് കാണാം. തുടർന്ന് സി.വി.രാമൻപിള്ളയുടെയും(1858 -1922) ഒ.ചന്തുമേനോന്റെയും (1847-1899) നോവലുകൾ നാടകീകരിക്കുന്ന പ്രവർത്തനങ്ങൾ ഉണ്ടായി. തമിഴ് നാടകത്തിന്റെ അതേ ചട്ടക്കൂടിലാണ് ഇവയും അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടത്. ഇതോടൊപ്പം സി.വി.രാമൻപിള്ളയുടെയും ഇ.വി.കൃഷ്ണപിള്ളയുടെയും (1894-1938) നേതൃത്വത്തിൽ ഗദ്യനാടകങ്ങളും ധാരാളമായി പ്രചരിച്ചിരുന്നു. ഇംഗ്ലണ്ടിൽ പ്രചാരത്തിലുണ്ടായിരുന്ന ഷെറിഡന്റെയും(**Richard Brinsley Sheridan, 1751-1816**) മറ്റും ഫാർസി (**Farce**)നെ അനുകരിച്ചുകൊണ്ടുള്ള പ്രഹസനങ്ങളായിരുന്നു ഇവ. ഷെറിഡന് പകരം ഫ്രഞ്ചുകാരനായ മോളിയേറിന്റെ കോമഡികളെ മാതൃകയാക്കിയിരുന്നെങ്കിൽ കുറേക്കൂടി ഉൾക്കട്ടിയുള്ള ഹാസ്യനാടകങ്ങൾ നമുക്ക് ലഭിക്കുമായിരുന്നുവെന്ന് കെ.എം.രാഘവൻ നമ്പ്യാർ നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട് ("മലയാളനാടകവേദി:രംഗാവതരണത്തിന്റെ വികാസപരിണാമങ്ങൾ" 21). എന്നാൽ ഇവയ്ക്കൊന്നിനും രംഗാവതരണത്തിലോ സംവിധാനകലയിലോ നാടകകൃതിയിലോ നടനിലോ പ്രേക്ഷകനിലോ ഗൗരവതരമായ ചിന്തകളുണ്ടാകുന്ന തരത്തിൽ പുതുമകൾ കൊണ്ടുവരാൻ കഴിഞ്ഞില്ല.

2.5 സാമുദായികനാടകങ്ങളും രാഷ്ട്രീയനാടകങ്ങളും

നാടകപരിഭാഷാചരിത്രത്തിനുശേഷമാണ് സാമൂഹികപ്രശ്നങ്ങൾ ഉന്നയിക്കാനും സാമൂഹികപരിവർത്തനത്തിനുതകുന്ന വിഷയങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കാനുമുള്ള ശക്തമായ

മാധ്യമമായി നാടകം ഉണരുന്നതും വളരുന്നതും. ഇവയിൽ സാമുദായികനാടകങ്ങളും സാമൂഹികനാടകങ്ങളും രാഷ്ട്രീയനാടകങ്ങളുമെല്ലാം ഉൾപ്പെടുന്നു. അന്ധവിശ്വാസ ങ്ങൾക്കും അനാചാരങ്ങൾക്കുമെതിരെ ജനങ്ങളെ മാനസികമായി സന്നദ്ധരാക്കാൻ പറ്റിയ ശക്തമായ ഒരുപാധിയാണ് നാടകമെന്ന ദൃശ്യകല എന്ന് തോന്നിത്തുടങ്ങിയതിന്റെ ഫല മാണ് 'അടുക്കളയിൽനിന്ന് അരങ്ങത്തേയ്ക്ക്' (1930), 'മറക്കുടയ്ക്കുള്ളിലെ മഹാനരകം' (1930), 'ഋതുമതി' (1944) എന്നീ യോഗക്ഷേമനാടകങ്ങൾ. "യാഥാസ്ഥിതികതയുടെ നടു മുറ്റത്തേയ്ക്കെറിഞ്ഞ ആറ്റംബോംബായി" വി.ടി.ഭട്ടതിരിപ്പാടിന്റെ (1896–1982) 'അടുക്കള യിൽനിന്ന് അരങ്ങത്തേയ്ക്ക് ' നാടകത്തെ കെ.കേളപ്പൻ (1889–1971) വിശേഷിപ്പിച്ചത് നാടകത്തിന്റെ അവതാരികയിൽ കെ.അയ്യപ്പപ്പണിക്കർ സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട് (അടുക്കള യിൽനിന്ന് അരങ്ങത്തേക്ക് 7). നിങ്ങൾക്ക് സ്വപ്നം കാണാനും ഇഷ്ടപുരുഷനെ വിവാഹം കഴിക്കാനും അവകാശമുണ്ടെന്ന് ഉദ്ബോധിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ശുഭപര്യവസായിയായി നാടകം അവസാനിച്ചപ്പോൾ തങ്ങളുടെ ദുരിതജീവിതത്തിന്റെ നേർക്കാഴ്ചയിൽ ആശ്വാസകര മായ ഒരു അന്ത്യമുണ്ടായതിന്റെ ധ്വനി കാണികളിലുണ്ടായെന്ന് ചരിത്രം പറയുന്നു. എന്നാൽ ദുഃഖപര്യവസായിയായിരുന്ന എം.ആർ.ഭട്ടതിരിപ്പാടിന്റെ (1908–2001) 'മറക്കുട യ്ക്കുള്ളിലെ മഹാനരകം' നമ്പൂതിരിസ്ത്രീ അനുഭവിച്ച ദുരിതപൂർണമായ ജീവിതത്തിന്റെ വെറും നേർക്കാഴ്ച മാത്രമായി ചുരുങ്ങിനിന്നു. പതിനാലു വർഷങ്ങൾക്കുശേഷം അവ തരിപ്പിക്കപ്പെട്ട എം.പി.ഭട്ടതിരിപ്പാടിന്റെ (1908–1998) 'ഋതുമതി'യിലെ പ്രധാന പ്രമേയം സാർവ്വത്രികമായ സ്ത്രീവിദ്യാഭ്യാസമായിരുന്നു. പെൺകുട്ടികളുടെ വിദ്യാഭ്യാസകാര്യ ത്തിൽ ഒരു പുനർചിന്തനത്തിന് ഈ നാടകം വഴിയൊരുക്കി എന്നത് വാസ്തവം തന്നെ. പിന്നീട് നാലുവർഷങ്ങൾക്കുശേഷം വിദ്യാഭ്യാസത്തോടൊപ്പം തൊഴിൽ എന്ന ലക്ഷ്യ ത്തോടെ രംഗത്തവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ട 'തൊഴിൽകേന്ദ്രത്തിലേയ്ക്ക്' (1948) എന്ന നാടകം സ്ത്രീകൾ തന്നെ എഴുതി അഭിനയവും സംവിധാനവും നിർവ്വഹിച്ച നാടകം എന്ന നിലയിൽ വ്യത്യസ്തത പുലർത്തി. സ്ത്രീയെ ഒരു വീട്ടുപകരണമായി കരുതുകയും അസ്വതന്ത്രയാക്കി പൊതുമണ്ഡലത്തിൽ നിന്നകറ്റി നിർത്തുകയും ചെയ്യുന്ന സാമൂഹ്യ വ്യവസ്ഥിതികളോടുള്ള പ്രതിഷേധസ്വരമാണതിൽ മുഴങ്ങിയത്. ഇതിലെ നായികയായ ദേവകി ഭർത്താവിനെയും തറവാടിനെയും വെടിഞ്ഞ് സ്വാതന്ത്ര്യത്തെ ഭർത്താവായും

തൊഴിൽകേന്ദ്രത്തെ തറവാടായും സ്വീകരിക്കുന്നതോടെ സ്ത്രീവിമോചനത്തിന്റെ ആദ്യ ശബ്ദമാണ് ഈ നാടകത്തിൽ മുഴങ്ങിക്കേട്ടതെന്നത് ശ്രദ്ധേയമായ വസ്തുതയാണ്.

ഓരോ സമുദായത്തിന്റെയും കാലത്തിന്റെയും ദുഷിപ്പുകളെ വിമർശനവിധേയമാക്കുന്ന നിരവധി സാമുദായിക സാമൂഹികനാടകങ്ങൾ ഉണ്ടായി. എന്നാൽ ഇവയ്ക്കൊന്നും വേണ്ട ത്ര സാഹിത്യമേന്മ അവകാശപ്പെടാനാകില്ല എന്നതാണ് വാസ്തവം. ഉദ്ദേശ്യശുദ്ധികൊ ണ്ടാണ് ഈ നാടകങ്ങളെല്ലാം ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ടത്. പ്രചാരണസ്വഭാവം ഏറിനിന്നതുകൊണ്ട് നാടകത്തിന്റെ ജീവനായ ധ്വന്യാത്മകതയെ ഉൾക്കൊള്ളാൻ ഇവയ്ക്ക് കഴിഞ്ഞില്ല. ദുരാചാ രങ്ങളെയും അനീതികളെയും അരങ്ങത്തവതരിപ്പിച്ച് സമുദായമനസ്സാക്ഷിയെ ഞെട്ടി ക്കുകയും ഇരുണ്ട ജീവിതങ്ങളെ സമൂഹമധ്യേ പ്രതിഷ്ഠിച്ച് പരിവർത്തനം വരുത്താൻ ശ്രമിക്കുകയും ചെയ്തു എന്നതൊഴിച്ചാൽ സാർവ്വകാലികപ്രസക്തി കൈവരിക്കാൻ ഇവ യ്ക്ക് കഴിഞ്ഞില്ല. അതുകൊണ്ടാകാം 'തൊഴിൽകേന്ദ്രത്തിലേയ്ക്ക്' എന്ന നാടകത്തിന്റെ അവതാരികയിൽ എം.സി.നമ്പൂതിരിപ്പാട് "ഒരു നാടകമെന്ന നിലയ്ക്കു ഒട്ടുവളരെ ന്യൂന തകൾ ഇതിൽ കണ്ടേക്കാമെങ്കിലും അന്തർജനങ്ങൾ അന്തർജനങ്ങൾക്കുവേണ്ടി ആദ്യ മായി നടത്തിയ കലാപ്രകടനമെന്ന നിലയ്ക്ക് അതു പൊറുക്കേണ്ടതാണെന്ന്" സൂചിപ്പി ച്ചത് (*തൊഴിൽ കേന്ദ്രത്തിലേയ്ക്ക് അവതാരിക* IV). നാടകത്തിൽ അവശ്യംവേണ്ട സംഘർ ഷമോ ക്രിയാംശമോ സംഭാഷണത്തിലെ ചടുലതയോ നാടകകൃത്തുക്കളുടെ പരിഗണ നയിലുണ്ടായിരുന്നില്ല. മലയാളനാടകം എന്താവണം, എങ്ങനെയാവണം എന്ന തലത്തി ലേയ്ക്ക് ആ ശാഖ വളരുന്നില്ല. നാടകലക്ഷ്യം, ആശയപ്രചരണം എന്നതിലുപരി അതിന്റെ സാങ്കേതികാംശങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള ധാരണകൾ എഴുത്തുകാർക്ക് കൈവന്നിട്ടുണ്ടായിരു ന്നില്ല. സാമൂഹികപ്രസക്തിയുള്ള പ്രമേയങ്ങളെ കഥാപാത്രസംവിധാനത്തിലൂടെ അര ങ്ങിലെത്തിക്കുന്നതിലുപരി നാടകകൃത്തുക്കൾ മറ്റൊന്നിലും ശ്രദ്ധിച്ചിരുന്നില്ല.

സോദ്ദേശ്യനാടകങ്ങളിൽ നാടകത്തിന്റെ ദർശനീയതതയിലെ കലാംശങ്ങൾ കൊണ്ട് 'ഋതുമതി' പ്രത്യേകപരാമർശമർഹിക്കുന്നതായി കാണാം. പൂർണമായിട്ടല്ലെങ്കിലും വികസ്വ രമായിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന നാടകീയതയുടെയും ധ്വന്യാത്മകതയുടെയും ആദ്യകിരണങ്ങൾ ഇതിൽ ചിതറിക്കിടക്കുന്നുണ്ട്. ഋതുമതിയായ നമ്പൂതിരിസ്ത്രീയുടെ ഭാവിയെക്കുറിച്ച്

"കുടയെടുത്തീടണം, കുപ്പായമൂരണം-

കുടില സമുദായ നീതിനോക്കൂ"(*ഋതുമതി* 5)

എന്നിങ്ങനെ ആമുഖത്തിൽ എഴുതുന്ന എം.പി.ഭട്ടതിരിപ്പാട് 'കുടിലം' എന്ന വാക്കിലൂടെ ദ്യോതിപ്പിക്കുന്ന അർത്ഥതലങ്ങൾ നാടകലക്ഷ്യത്തോളമെത്തുന്നു. കുടിലസമുദായനീതിയിലെ അനീതികളുടെ തുറന്നെഴുത്തും തുറന്ന കാഴ്ചയുമായി നാടകം മാറുന്നു. "വാക്കിലും നോക്കിലും ചലനങ്ങളിലും അസാമാന്യമായ പ്രസരിപ്പ്" (*ഋതുമതി* 11) എന്ന് നായികയായ ദേവകിയെ വിശേഷിപ്പിക്കുന്നതിലൂടെ വിദ്യാഭ്യാസവ്യക്തിത്വമുള്ള ഒരു തുടർക്കാലത്തേയ്ക്കുള്ള നമ്പൂതിരിസ്ത്രീകളുടെ പ്രയാണമാണ് നാടകകൃത്ത് നിർവഹിക്കുന്നത്. ദേവകിയും വാസുദേവനും തമ്മിലുള്ള പ്രണയം അന്തർധാരയായും ആന്തരശ്രുതിയായും നാടകത്തിലുടനീളമുണ്ട്. ദേവകിയെ വേളികഴിക്കാനൊരുങ്ങുന്ന കിഴക്കേപ്രത്തെ, വാസുദേവൻ പിന്തിരിപ്പിക്കുന്നത് ശാരീരികസംഘർഷത്തിലെത്തുന്നു. യാഥാസ്ഥിതികത്വത്തിനു നേരെയുള്ള ആധുനികതയുടെ ഉപരോധവും പ്രതിരോധവും പ്രതികരണവുമൊക്കെയായി ഈ രംഗം ധ്വനി പ്രധാനമാവുന്നു. പാരമ്പര്യവാദികളും പരിഷ്കാരികളും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷത്തെ തേതി, ദേവി എന്നീ സംബോധനകളിലൂടെ അനുഭവവേദ്യമാക്കാനും നാടകകൃത്ത് ശ്രദ്ധിച്ചിട്ടുണ്ട്. "ക്രോപ്പ് ചെയ്തിട്ടുണ്ട്; ചുറ്റിയ വലിയ മുണ്ട് ഖദറാണ്. കൈകളിൽ വാച്ചും മോതിരങ്ങളുമുണ്ട്. എന്നാലും ഭസ്മക്കുറിയും ചന്ദനപ്പൊട്ടും" (*ഋതുമതി* 18) എന്ന നമ്പൂതിരിപ്പാടിന്റെ ആഹാര്യവർണനയിൽ പഴമയുടെയും ആഢ്യത്തത്തിന്റെയും ചിഹ്നങ്ങളുപേക്ഷിക്കാതെ പരിഷ്കാരവും സ്വാതന്ത്ര്യബോധവും സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ അസ്ഥിരവ്യക്തിത്വത്തെ ധ്വനിപ്പിക്കുന്നു. ഇപ്രകാരം ധ്വനിപാഠത്തിന്റ ആദ്യസ്ഫുരണങ്ങൾ അപക്വമായിട്ടെങ്കിലും '*ഋതുമതി*'യിൽ തെളിഞ്ഞുകാണുന്നു.

ആദ്യത്തെ രാഷ്ട്രീയനാടകമെന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കുന്ന കെ.ദാമോദരന്റെ (1912-1976) 'പാട്ടബാക്കി'യും (1938) ചരിത്രപരമായ പ്രസക്തിയിലേയ്ക്ക് മാത്രമായി ചുരുങ്ങിപോവുകയാണുണ്ടായത്. പ്രതിജനഭിന്നവിചിത്രമായ ജീവിതത്തെ നിരീക്ഷിക്കുകയും അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതിനു പകരം പലപ്പോഴും ആവർത്തനവിരസമായ കഥാപാത്രമാതൃകകളെ സൃഷ്ടിച്ച് അവരെക്കൊണ്ട് തങ്ങൾക്ക് പറയാനുള്ളത് പറയിപ്പിക്കുകയാണ് ചെയ്തത്. അതുകൊണ്ട് തന്നെ കഥാപാത്രങ്ങൾ വ്യക്തികളെന്നതിനേക്കാളുപരി വെറും

മാതൃകകൾ മാത്രമായി അരങ്ങത്ത് വന്നു. നാലുവയസ്സായ ബാലനെക്കൊണ്ട് ആദർശ പ്രസംഗം നടത്തിയതും ചായപ്പീടികയിൽവെച്ച് മുഹമ്മദിനെപോലെയുള്ള തൊഴിലാളിയെകൊണ്ട് സംസ്കൃതത്തിൽ പ്രസംഗിപ്പിച്ചതും അനൗചിത്യവും നാടകത്തിന്റെ സൗന്ദര്യാത്മകതയെ തകർക്കുന്നതുമായിരുന്നു. നാടകത്തിന്റെ രൂപപരതയിൽ മാത്രം ശ്രദ്ധിച്ചതുകൊണ്ടാണ് കലാപരമായും ധ്വാന്യാത്മകമായും യാഥാർത്ഥ്യത്തെ അവതരിപ്പിക്കാൻ ഈ നാടകത്തിന് കഴിയാതെ പോയത്. ധ്വനിപാഠത്തിന്റെ അഭാവത്താൽ കാലികമായ ദൗത്യനിർവഹണത്തിനുശേഷം 'പാട്ടബാക്കി' എന്ന നാടകം ചരിത്രത്തിൽ മാത്രമായി ഒതുങ്ങിനിന്നു.

'പാട്ടബാക്കി'ക്ക് ശേഷം പി.കേശവദേവിന്റെ (1904-1983) 'മുന്നോട്ട്' (1947), തകഴി ശിവശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ (1912-1999)'തോറ്റില്ല' (1946), കുട്ടനാട് കെ.രാമകൃഷ്ണപിള്ളയുടെ (1900-1981)'പ്രതിമ' (1946), കെ.ടി.മുഹമ്മദിന്റെ (1927-2008) 'ഇത് ഭൂമിയാണ്' (1955), 'സൃഷ്ടി' (1972), പൊൻകുന്നം വർക്കിയുടെ (1910-2004) 'ജേതാക്കൾ'(1946), 'വിശറിക്ക് കാറ്റു വേണ്ട' (1958), ഇടശ്ശേരി ഗോവിന്ദൻനായരുടെ (1906-1974)'കൂട്ടുകൃഷി' (1949), തോപ്പിൽ ഭാസിയുടെ(1924-1992) 'നിങ്ങളെന്നെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റാക്കി'(1952), 'സർവ്വേകല്ല്'(1954), 'മൂലധനം' (1958), ചെറുകാടിന്റെ (1914-1976) 'നമ്മളൊന്ന്' (1948) തുടങ്ങീ നിരവധി നാടകങ്ങൾ പ്രചാരണനാടകങ്ങളെന്ന നിലയിൽ അരങ്ങ് കാണുകയുണ്ടായി. ജന്മി-കുടിയാൻ സംഘർഷങ്ങളും മതത്തിനുള്ളിലെ വൈകൃത-വൈരുദ്ധ്യങ്ങളും ലിംഗപദവിയിലെ അസന്തുലിതാവസ്ഥയും ഈ നാടകങ്ങളുടെ പ്രമേയപാഠങ്ങളായിരുന്നു. വ്യഷ്ടി-സമഷ്ടികളുടെ ആന്തരസംഘർഷങ്ങളെ അഭിസംബോധന ചെയ്തുവെന്നതല്ലാതെ അവയുടെ ആഴങ്ങളിലേക്കിറങ്ങി ചെല്ലാൻ നാടക ങ്ങൾക്കായില്ല. ടൈപ്പു ചെയ്യപ്പെട്ട കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് മാനസികമായ ആഴമല്ല, സാമൂഹികമായ സ്വത്വമാണുണ്ടായിരുന്നത്. നാടകത്തിലെ സംഘർഷസങ്കല്പം (**conflict concept**), ധ്വനിപാഠസങ്കല്പം എന്നിവ ഇവിടെ അപ്രസക്തമായി തീരുകയാണുണ്ടായത്.

2.6 മലയാളനാടകഭാവുകത്വം പരീക്ഷണങ്ങളും പരിവർത്തനങ്ങളും

നാടകലക്ഷ്യത്തെ സംബന്ധിച്ചും അതിന്റെ മാനവികവും സാമൂഹികവുമായ പ്രസക്തിയെ സംബന്ധിച്ചും വൈവിദ്ധ്യപൂർണ്ണമായ ചർച്ചകളും നിലപാടുകളും പാശ്ചാത്യ നാടകസങ്കല്പനങ്ങളിലൂടെ മലയാളനാടകലോകത്തേക്ക് കടന്നുവരികയുണ്ടായി. അര

ങ്ങിലെ കഥാപാത്രത്തിന്റെ മാനസികപരിവർത്തനം പ്രേക്ഷകനെ ആത്മവിശകലനത്തിന് പ്രേരിപ്പിക്കുമെന്ന സമീപനവും മാറ്റത്തിനാവശ്യമുള്ള പ്രേരണ സാമൂഹ്യപാഠവിശകല നത്തിലൂടെയാണ് ഉണ്ടാകേണ്ടതെന്ന മറ്റൊരു സമീപനവും രചനയെയും രംഗാവതരണ ത്തെയും സംബന്ധിച്ചുയർന്നുവന്നു. ഇത്തരം മാറ്റങ്ങൾ പ്രധാനമായും രൂപം, പ്രമേയം, കഥാപാത്രം, സംഭാഷണം, അവതരണം, രൂപാന്തരീകരണം എന്നീ ഘടകങ്ങളിലാണ് സംഭവിച്ചതെന്ന് കാണാം. ഇവയോരോന്നും വ്യക്തവും സ്വതന്ത്രവുമായ അസ്ഥിത്വം അവകാശപ്പെടുന്നതോടൊപ്പം തന്നെ പരസ്പരമുള്ള ആശയത്തിലൂടെ വിവിധങ്ങളായ ധ്വനിപാഠാർത്ഥങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളുകയും ചെയ്യുന്നു.

ആധുനികനാടകപ്രപഞ്ചത്തിൽ ഒട്ടനവധി രചനാരീതികളും അവതരണസങ്കേതങ്ങളും ഉണ്ടായി. കേവലകഥാവിഷ്കരണനാടകങ്ങളുടെ അതിശക്തമായ വാഴ്ചാഘട്ടത്തിലാണ് ചില പുതുചിന്തകളും പുതുനാടകങ്ങളും പുതുനാടകകൃത്തുക്കളും പിറവിയെടുക്കു ന്നത്. പാശ്ചാത്യസമ്പർക്കത്തിലൂടെ ലഭിച്ച നവീനനാടകസങ്കേതങ്ങളും അവയുടെ സ്വാധീ നവും ഇതിന് സഹായകമായി. അതുവരെ തുടർന്നുപോന്ന നാടകസാഹിത്യബോധ ങ്ങൾക്കും രംഗബോധങ്ങൾക്കുമെതിരായി നിലകൊള്ളാനും പുതുവഴി ചിന്തിക്കാനും പാശ്ചാത്യനാടകസ്വാധീനം കുറച്ചൊന്നുമല്ല സഹായിച്ചത്. ഇന്ത്യൻ ഭാഷാനാടകങ്ങളിൽ ഇതുമൂലമുണ്ടായ മൂന്ന് മാറ്റങ്ങളെക്കുറിച്ച് മറാത്തി നാടകകൃത്തും നാടകചിന്തകനുമായ ജി.പി.ദേശ്പാണ്ഡേ (1938-2013) പറയുന്നത് ഇപ്രകാരമാണ്, "നാടകം കാവ്യത്തിൽനിന്ന് ഗദ്യത്തിലേയ്ക്ക് വ്യതിചലിച്ചു, നാടകം പുസ്തകരൂപത്തിൽ അച്ചടിക്കാൻ തുടങ്ങി, നാട കം സംവിധായകന്റെ കലയാണെന്ന് അംഗീകരിക്കപ്പെട്ടു" (**Modern Indian Drama: An Anthology 24**). നാടകസാഹിത്യകൃതി നിലനിൽക്കുമ്പോൾതന്നെ സംവിധായസങ്കല്പ ത്തിൽ രൂപംകൊണ്ട രംഗപാഠവും പ്രസക്തമാണെന്ന് വന്നു. ഓരോരോ കാലത്തിലും ദേശത്തിലും നാടകകൃതി പുതുവ്യാഖ്യാനങ്ങൾക്ക് വിധേയമായി. ആന്തരികഘടനയായ ധ്വനിപാഠത്തെ കണ്ടെത്തുകവഴി ഒരു നവീനസംവിധായകസങ്കല്പവും രംഗബിംബ ങ്ങളും അർത്ഥാരോപണങ്ങളും നാടകമേഖലയിൽ കടന്നുവന്നു. അതുവരെ നിലനിന്നി രുന്ന കലാശൈലികളിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമായി പുതിയ അനുഭവങ്ങളും ചിന്തകളും അവതരിപ്പിക്കാൻ പര്യാപ്തവും ശക്തവുമായ നാടകരചനാരീതികളാണ് ഒന്നാം ലോക മഹായുദ്ധത്തിന് (1914-1918)ശേഷം കടന്നുവന്നത്. അത് പ്രധാനമായും യഥാതഥരചനാ

രീതിയിൽനിന്നും ഭാവാത്മകരചനാരീതി (expressionism)യിലേക്കുള്ള മാറ്റമായിരുന്നു. ബാഹ്യയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെ യുക്തിഭദ്രമായി പൂർവ്വാപരബന്ധത്തോടെ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന യഥാതഥരീതിയിൽനിന്നും അനുപേക്ഷണീയഘടകങ്ങൾമാത്രം അടിസ്ഥാനതലത്തിൽ ബന്ധിപ്പിച്ച് സാർവ്വലൗകികസത്യങ്ങൾ തുറന്നുകാട്ടുന്ന ഭാവാത്മകനാടകരീതി മലയാളത്തിലും 'സമത്വവാദി' (1944) എന്ന നാടകത്തിലൂടെ കടന്നുവന്നു. തുടർന്ന് രണ്ടാംലോകമഹായുദ്ധത്തിനു(1939-1945)ശേഷം മനുഷ്യാവസ്ഥയുടെ സങ്കീർണതകളെ സംവേദനം ചെയ്യുന്ന പുതുരീതികൾ ആവശ്യമായിവന്നു. അർഥാലോപം വന്ന ഭാഷയ്ക്കും മാനുഷികബന്ധങ്ങൾക്കും അരങ്ങിൽ സ്വയംപ്രകാശനത്തിനുള്ള സാധ്യത തുറന്നുനൽകിയ അസംബന്ധനാടകങ്ങളും ക്രൗര്യദരിദ്രനാടകശൈലികളും കടന്നുവന്നത് ഈ പശ്ചാത്തലത്തിലായിരുന്നു. മലയാളത്തിലെ തനതുനാടകങ്ങളുടെ കടന്നുവരവും ഇതോടൊപ്പം ചേർത്ത് വെയ്ക്കാവുന്നതാണ്. രൂപതലത്തിൽ മാത്രമല്ല പ്രമേയം, സംഭാഷണം, കഥാപാത്രചിത്രീകരണം, അവതരണം, രൂപാന്തരീകരണം എന്നീ തലങ്ങളിലൂടെ മലയാളനാടകത്തിലെ പുതുപ്രവണതകളെയും പരിണാമങ്ങളെയുംകുറിച്ച് സാമാന്യമായൊരവലോകനം ഇവിടെ പ്രസക്തമാണ്. മലയാളത്തിലെ പ്രധാനനാടകരചയിതാക്കളെയും അവരുടെ പ്രധാന നാടകരചനകളെയുമാണ് ഇതിന് അവലംബമാക്കിയിട്ടുള്ളത്. പുളിമാന പരമേശ്വരൻപിള്ളയുടെ (1915-1948) 'സമത്വവാദി', എൻ.കൃഷ്ണപ്പിള്ളയുടെ (1916-1988) 'കന്യക' (1944), സി.ജെ. തോമസിന്റെ '1128ൽ ക്രൈം 27'(1954), സി.എൻ.ശ്രീകണ്ഠൻനായരുടെ (1928-1976)'കലി' (1967), കാവാലം നാരായണപ്പണിക്കരുടെ 'ദൈവത്താർ'(1973), ജി.ശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ 'കറുത്ത ദൈവത്തെത്തേടി' (1980), പി.എം. താജിന്റെ (1956-1990) 'കുടുക്ക അഥവാ വിശക്കുന്നവന്റെ വേദാന്തം'(1982) എന്നീ നാടകങ്ങളെ തെരഞ്ഞെടുത്തുകൊണ്ടുള്ള പഠനമാണ് ഇവിടെ നടത്തുന്നത്.

2.6.1. രൂപപരം

നാടകപരിണാമചരിത്രത്തെ സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തരഭാരതത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ വിശകലനം ചെയ്യുമ്പോൾ അനവധി ധാരകളുടെ സമന്വയവും കൂട്ടായ്മയും മലയാളനാടകങ്ങളിൽ സംഭവിച്ചിട്ടുള്ളതായി കാണാം. സംസ്കൃതനാടകങ്ങൾ, പാശ്ചാത്യമായ റിയലിസ്റ്റിക് മാതൃകകൾ, പാർസി നാടകസമ്പ്രദായങ്ങൾ, പ്രാദേശികമായ നാടോടികലാപാരമ്പര്യങ്ങൾ എന്നിവയുടെയെല്ലാം ഇടപെടലുകൾ മലയാളനാടകപാരമ്പര്യത്തിന് ഒരു

ദിശാബോധം നൽകുന്നതിൽ സഹായകമായിട്ടുണ്ട്. സ്വത്വബോധത്തിന്റെ ആഴവും പരപ്പും നവരചനകളിൽ ഉണ്ടാകണമെന്നും അതുകൊണ്ടുതന്നെ നാടകകൃതി സമഗ്രതലത്തിൽ ധ്വനിപാഠസമ്പന്നമാകണമെന്നുമുള്ള ചിന്തകൾ നാടകകൃത്തുക്കൾക്കിടയിൽ പ്രബലമായി. റിയലിസത്തിനും നാച്വറലിസത്തിനുമപ്പുറം ഭാവാത്മകപ്രസ്ഥാനം, അസംബന്ധനാടകം, വൈരുദ്ധ്യാത്മകനാടകവേദി, ദരിദ്രനാടകവേദി, ക്രൗര്യനാടകവേദി എന്നീ പാശ്ചാ ത്യനാടകസങ്കല്പങ്ങളിലൂടെ രൂപപരമായ സർഗാത്മകത മലയാളനാടകങ്ങളിൽ സംജാതമായി. രൂപപരമായ ഈ ആദാനപ്രദാനങ്ങൾ വൈദേശികമായി മാത്രമല്ല മറിച്ച് പ്രാദേശികമായ നാടോടി ക്ലാസിക് കലാരൂപങ്ങളിൽനിന്നും ഉണ്ടായി. 1960കളിൽ മലയാളനാടകരംഗത്തേക്ക് കടന്നുവന്ന തനതുനാടകവേദി, രചനയിലും രംഗാവതരണത്തിലും പുതിയൊരു നാടകസങ്കല്പം കൊണ്ടുവന്നു. അതുവരെ മലയാളനാടകങ്ങളുടെ രൂപത്തിലും ഭാവത്തിലും ഉണ്ടായിരുന്ന പരിമിതികളെയും അഭാവങ്ങളെയും അതിജീവിക്കാനുള്ള ശ്രമത്തിന്റെ ഭാഗമായിട്ടായിരുന്നു ഇത്തരത്തിലുള്ള വൈദേശികവും പ്രാദേശികവുമായ നാടകസങ്കേതങ്ങളുടെ സ്വീകരണം സംഭവിച്ചത്. നാടകങ്ങളുടെ വിനിമയത്തിലും പ്രസരണത്തിലും ഭാവുകത്വത്തിലും മാറ്റങ്ങളുണ്ടാക്കിയ പ്രധാന നാടകരൂപങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള സാമാന്യവിശകലനം ഇവിടെ പ്രസക്തമാണ്.

നോർവീജിയൻ നാടകകൃത്തായ ഹെൻറിക് ഇബ്സൻ നാടകവേദിയിൽ റിയലിസത്തിന് പുതിയമാനങ്ങൾ നൽകിയ വ്യക്തിയാണ്. സ്ത്രീ-പുരുഷബന്ധങ്ങളിലും വ്യക്തിയും കുടുംബവും വ്യക്തിയും സമൂഹവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധങ്ങളിലും അന്തർലീനമായ വൈരുദ്ധ്യവും ദുരന്തവും തുറന്നവതരിപ്പിക്കാൻ ഇബ്സന് കഴിഞ്ഞു. നിലവിലുള്ള ജീവിതമൂല്യങ്ങളെയും സാമൂഹ്യനിയമങ്ങളെയും തിരുത്തിക്കുറിക്കുന്നതായിരുന്നു അത്. ഇബ്സന്റെ 'ഡോൾസ് ഹൗസ്' (Doll's House), 'വൈൽഡ് ഡക്ക്' (The Wild Duck), 'ഗോസ്റ്റ്' (Ghosts), 'ദി പില്ലേഴ്സ് ഓഫ് സൊസൈറ്റി' (The Pillers of the Society) എന്നീ നാടകങ്ങളിലെല്ലാം ബാഹ്യജീവിതത്തേക്കാളുപരി ആഭ്യന്തരജീവിതത്തിന്റെ ഭാവപൂർണമായ ആവിഷ്കരണം കാണാം.

1935-ൽ 'പ്രേത'ങ്ങൾക്കെഴുതിയ കേസരി എ.ബാലകൃഷ്ണപിള്ളയുടെ സുദീർഘമായ അവതാരികയിലൂടെയാണ് ഇബ്സനെ മലയാളനാടകസാഹിത്യലോകം അടുത്തറിയുന്നത്. ആ നാടകോർജ്ജത്തെ മലയാളനാടകത്തിലേയ്ക്ക് സ്വാംശീകരിച്ചത്

എൻ.കൃഷ്ണപിള്ളയായിരുന്നു. "ഗൗരവപൂർണ്ണവും മൗലികവുമായ ഏതെങ്കിലും ഒരു ജീവിതപ്രശ്നത്തെ യാഥാർത്ഥ്യബോധത്തോടെ സസൂക്ഷ്മം വിശകലനം ചെയ്ത്, അതിന്റെ ആവിഷ്കൃതിക്ക് കൂടിയേ തീരൂ എന്ന് ഉത്തമബോദ്ധ്യമുള്ള കഥാഗാത്രവും സ്ഥലകാലങ്ങളും കഥാപാത്രങ്ങളും സന്ദർഭങ്ങളും സംഭാഷണങ്ങളും വാക്യങ്ങളും മാത്രമുപയോ ഗിച്ച് ആ ഘടകങ്ങളെയെല്ലാം സ്വീകൃതപ്രശ്നത്തിന്റെ സമഗ്രപ്രകാശന ത്തിൽ ഏകാഗ്രങ്ങളാക്കി നാടകം രചിക്കണം" എന്ന അവബോധമായിരുന്നു അദ്ദേഹ ത്തിനുണ്ടായിരുന്നത് (*കൈരളിയുടെ കഥ* 312). താൻ എഴുതാൻ ആഗ്രഹിച്ചത് സാമൂ ഹികയാഥാർത്ഥ്യാധിഷ്ഠിതവും മനഃശാസ്ത്രപരവുമായ വിഷയങ്ങളായതിനാൽ ഇബ്സന്റെ അത്തരം പ്രതിപാദ്യങ്ങളുടെ ശില്പം തനിക്ക് മാതൃകയായി ഭവിച്ചിട്ടുണ്ടാ കാമെന്നും ആ രീതി 'ഭഗ്നഭവന'മൊഴിച്ചുള്ള കൃതികളിൽ ആവർത്തിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നും അദ്ദേഹം പറയുന്നു.

ഇബ്സന്റെ നാടകങ്ങളെ പാശ്ചാത്യനാടകചരിത്രകാരന്മാർ രൂപഭാവപ്രത്യേകതക ളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ പൊതുവെ പ്രശ്നനാടകം (**Problem play**) എന്നാണ് വിളിച്ചു പോന്നത്. "സൂക്ഷ്മമായ ഒരു സാമൂഹികപ്രശ്നമോ വ്യക്തിപ്രശ്നമോ കണ്ടെത്തി, അത് നാടകത്തിന്റെ ഇതിവൃത്തമായി വികസിപ്പിച്ച്, പ്രേക്ഷകരെ പ്രശ്നത്തിന്റെ ഗൗരവം ബോധ്യപ്പെടുത്താനുതകുംവിധം കഥാപാത്രങ്ങളും സംഭാഷണങ്ങളും ഘടിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ഉണ്ടാകുന്ന ഒരു സുഘടിത ദൃശ്യസാഹിത്യരൂപമാണ് പ്രശ്നനാടക"മെന്ന് സാമാന്യ മായി പറയാം. (ആർ.ബി.രാജലക്ഷ്മി "എൻ.കൃഷ്ണപിള്ള" 106). പ്രശ്നനാടകത്തിൽ പ്രശ്നം അവതരിപ്പിച്ചാൽ മാത്രം പോരാ, അതിനെ വിമർശനബുദ്ധിയോടെ വിശദീകരി ക്കുകയും പരിഹാരം കണ്ടെത്താൻ പ്രേക്ഷകരെ പ്രേരിപ്പിക്കുകയും വേണം. 'ഡോൾസ് ഹൗസി'ലെ നോറയുടെ പ്രശ്നം അവളുടേതു മാത്രമല്ല, മറിച്ച് സമൂഹത്തിലെ മൊത്തം സ്ത്രീവർഗ്ഗത്തിന്റേതായി മാറുന്നത് ഈ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ്.

യഥാതഥനാടകങ്ങൾ (**Realistic Drama**) പ്രേക്ഷകസമൂഹത്തെ വിരസതയിലേക്ക് തള്ളിവിട്ടിരുന്ന ഘട്ടത്തിലാണ് 1910കളിൽ ജർമ്മനിയിൽ ഭാവാത്മകനാടകങ്ങളുടെ ഉദ യം. 1940കളിലാണ് ഈ പ്രസ്ഥാനം മലയാളത്തിലേക്ക് കടന്നുവരുന്നത്. പുളിമാന പര മേശ്വരൻപിള്ളയുടെ 'സമത്വവാദി'(1944) യാണ് ഭാവാത്മകപ്രസ്ഥാനത്തെ മലയാളത്തിൽ മൗലികമായി അവതരിപ്പിച്ച ആദ്യകൃതിയെന്ന് നാടകചിന്തകരെല്ലാം അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു (ടി.എം.എബ്രഹാം "പാശ്ചാത്യനാടകസ്വാധീനത"28). റിയലിസത്തിന്റെ നിരാസം,

യഥാർത്ഥ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് പകരം പ്രതിരൂപാത്മകസ്വഭാവമുള്ള രൂപങ്ങളുടെ ആവിഷ്കരണം, പ്രതീകങ്ങൾ, ബിംബങ്ങൾ, മിത്തുകൾ എന്നിവയിലൂടെയും മറ്റും നാടകഇതിവൃത്ത സന്ദർഭങ്ങളെയും രംഗവിതാനത്തെയും അവതരിപ്പിക്കുക, സംഭാഷണങ്ങളിലെ കാവ്യാത്മകത എന്നിവയെല്ലാം ഭാവാത്മകനാടകങ്ങളുടെ പൊതുപ്രത്യേകതകളായി എടുത്തുപറയാവുന്നതാണ്. ഭാവാത്മകതയുടെ എല്ലാ പ്രത്യേകതകളും സമഗ്രമായ തലത്തിൽ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന നാടകകൃതി മലയാളത്തിൽ 'സമത്വവാദി'യ്ക്ക് ശേഷം ഉണ്ടായിട്ടില്ലെന്ന് കാണാം. എന്നാൽ കഥാപാത്രം, സംഭാഷണം എന്നീ ഘടകങ്ങളിൽ ഭാവാത്മകത പ്രകടമായി കാണുന്ന നാടകങ്ങൾ പ്രത്യേകം പരാമർശമർഹിക്കുന്നതാണ്. ഭാവാത്മകനാടകങ്ങളുടെ പ്രധാന പ്രത്യേകതകളായ പ്രതീകങ്ങളിലൂടെയും മറ്റും വ്യക്തിയുടെ ആന്തരികതലങ്ങളെ തുറന്നവതരിപ്പിക്കുന്ന ധ്വനിപാഠാധിഷ്ഠിതരീതിയും കാവ്യാത്മകമായ നാടകസംഭാഷണങ്ങളിലൂടെ നാടകശില്പത്തെ ധ്വനിഭാവസാന്ദ്രമാക്കുന്ന രീതിയും സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ടുള്ള അവതരണരീതി കാവാലം, ജി.ശങ്കരപ്പിള്ള, വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള എന്നിവരുടെ നാടകങ്ങളിൽ ദർശനീയമാണ്.

അരിസ്റ്റോട്ടിൽ മുതൽ ഇബ്സൻ വരെയുള്ളവരുടെ നാടകദർശനങ്ങളെ ചോദ്യം ചെയ്തുകൊണ്ട് തന്മയീഭാവം, വൈകാരികമായ ലയിച്ചുചേരൽ, നാടകീയപിരിമുറുക്കം എന്നീ നാടകസങ്കല്പങ്ങളെ ഒഴിവാക്കിക്കൊണ്ട് വൈരുദ്ധ്യാത്മകനാടകവേദിയുമായി (**Epic Theatre**) നാടകരംഗത്തേക്ക് പ്രവേശിച്ച നാടകകൃത്താണ് ബ്രഹ്തോൾഡ് ബ്രഹ്ത് (**Bertolt Brecht 1898-1956**). നാടകത്തെ വസ്തുനിഷ്ഠമായി വിശകലനം ചെയ്യുന്നതിനും ചിന്തിപ്പിക്കുന്നതിനും നിലപാടെടുക്കുന്നതിനും പ്രേക്ഷകരെ പ്രാപ്തരാക്കുംവിധമുള്ള രൂപഘടനയാണ് നാടകത്തിനുണ്ടാകേണ്ടതെന്ന് ബ്രഹ്ത് നിർദ്ദേശിക്കുന്നു. അതായത് പ്രേക്ഷകന് രംഗസംഭവങ്ങളിൽ മുഴുകിപോകാതെ അരങ്ങിലെ ക്രിയകളെ വിമർശനബുദ്ധിയോടെ ചിന്തിക്കാനും ആസ്വദിക്കാനും കഴിയണം. ഈ സങ്കേതത്തെ അന്യവത്ക്കരണം (**Alienation**) എന്ന് പറയുന്നു. **Distancing, Eistranging, Detachment, Non-Involvment, Anti-Aristotelianon, Anti-Illusion** തുടങ്ങീ പര്യായപദങ്ങളും ഇതിന് ഉപയോഗിച്ച് കാണുന്നു. ഓരോ പ്രേക്ഷകന്റെയും സാമൂഹ്യചുറ്റുപാടും ബോധനിലവാരവും വ്യത്യാസപ്പെട്ടുനിൽക്കുന്നതുപോലെ ഒരേ നാടകംതന്നെ ഓരോ പ്രേക്ഷകന്റെയും മനസ്സിൽ ഭിന്നപാഠങ്ങളാണ് ഉല്പാദിപ്പിക്കുന്നത്. അതായത് നാടകമെന്നത് കാഴ്ചക്കാർ

അവരുടേതായ പാരായണത്തിലൂടെ വിഭിന്നങ്ങളായ ധ്വനിപാഠങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നതാക ണം. മലയാളനാടകങ്ങളിലും വൈരുദ്ധ്യാത്മകനാടകവേദിയുടെ സവിശേഷതകൾ സ്വീക രിക്കുകയുണ്ടായി. സി.ജെ.തോമസ്, അസീസ്, പി.എം.താജ്, ജി.ശങ്കരപ്പിള്ള, കാവാലം നാരായണപ്പണിക്കർ, വയലാ വാസുദേവപിള്ള തുടങ്ങീ നിരവധി നാടകകൃത്തുക്കൾ അവരുടെ നാടകങ്ങളിൽ വൈരുദ്ധ്യാത്മക-അന്യവത്ക്കരണ നാടകസങ്കേതങ്ങൾ പ്രയോ ഗിച്ചിട്ടുള്ളതായി കാണാം.

ആദ്യത്തെ എപ്പിക് നാടകം, അനാടകം (**Anti-play**) എന്നീ വിശേഷണങ്ങളുള്ള '1128-ൽ ക്രൈം 27' എന്ന സി.ജെ. തോമസിന്റെ നാടകം ഇവയിൽ വേറിട്ടുനിൽക്കുന്നു. കർട്ട നുയരുമ്പോൾ സ്റ്റേജ് മാനേജരുമായി തർക്കിക്കുന്ന 'ഗുരു'വിന്റെ സംഭാഷണത്തോടെ യാണ് നാടകം ആരംഭിക്കുന്നത്. 'നാടകം തുടങ്ങി' എന്ന് പറയുന്ന സ്റ്റേജ് മാനേജരോട്, "താൻ പറയുമ്പോഴൊക്കെ നാടകം കളിക്കാൻ എനിക്ക് മനസ്സില്ല..." " ... കോപിച്ചാലെ ന്താണെടോ? താനെന്നെ ശിക്ഷിക്കുമോ? വന്നിരിക്കുന്നു, ഒരു നാടകക്കാരൻ! തനിക്കു പോയി വല്ല മന്ത്രിയോ മറ്റോ ആയിക്കൂടെ?" (*സി.ജെ.തോമസിന്റെ നാടകങ്ങൾ 1128-ൽ ക്രൈം 27* 441) എന്നിങ്ങനെ ഗുരു പറയുന്ന മറുപടി ഒരേസമയം ജനങ്ങളെ വിഡ്ഢിക ളാക്കുന്ന രാഷ്ട്രീയപ്രവർത്തകരെയും പ്രേക്ഷകരെ വികാരവിവശരാക്കുന്ന കൗശലവിദ്യ കൾ മാത്രം അറിയാവുന്ന നാടകക്കാരെയും ശക്തമായി പരിഹസിക്കുന്നതാണ്. ഇതു പോലെ ജനാധിപത്യസംരക്ഷണത്തിന് വേണ്ടി പ്രവർത്തിക്കേണ്ട കോടതിയും പത്രമാ ഫീസും പോലീസ് സ്റ്റേഷനുമെല്ലാം പലപ്പോഴും ജനവിരുദ്ധ പ്രവർത്തനങ്ങളെ പ്രോത്സാ ഹിപ്പിക്കുന്ന കാഴ്ച നാടകത്തിൽ പല രംഗങ്ങളിലൂടെ ആവിഷ്കരിക്കുകയും നിശിത വിമർശനത്തിന് വിധേയമാക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ബ്രഹ്തിന്റെ 'എപ്പിക്സങ്കേത'വും 'അന്യവത്ക്കരണ' സിദ്ധാന്തവും മലയാളക്കരയിൽ എത്തുന്നതിന് വർഷങ്ങൾക്ക് മുൻപ് തന്നെ സി.ജെ. അത് 'ക്രൈ'മിൽ പ്രയോഗിച്ചു. കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിൽ തമ്മിലും അവർ സദസ്യരോടും നടത്തുന്ന സംഭാഷണങ്ങളും അണിയറ പ്രവർത്തകരായി മാത്രം ചമഞ്ഞി രുന്ന സ്റ്റേജ് മാനേജർ, പ്രോപ്റ്റർ എന്നിവരുടെ രംഗപ്രവേശവുമെല്ലാം ഇവിടെ ഉദാഹരി ക്കാവുന്നതാണ്. "നോക്കൂ; ഇവിടെ ഞങ്ങൾ നാടകം കളിക്കുകയാണ്. അതോർമ്മിച്ചു കൊണ്ട് ഇതു കണ്ടാൽ മതി" (*സി.ജെ.തോമസിന്റെ നാടകങ്ങൾ 1128-ൽ ക്രൈം 27* 453) എന്ന് പ്രേക്ഷകനെ ഓർമ്മിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന നിരവധി സന്ദർഭങ്ങൾ നാടകത്തിൽ

കാണാം. വായനക്കാർക്കും പ്രേക്ഷകർക്കും മാനസികമായ അകലം ദീക്ഷിച്ച് വിമർശന ബുദ്ധിയോടുകൂടി ആസ്വദിക്കാനുതകുന്ന തരത്തിലുള്ള രൂപഘടനയാണ് രചിതപാഠത്തിലും രംഗപാഠത്തിലും സി.ജെ. സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെയും വിരുദ്ധോക്തികളിലൂടെയും വ്യാക്ഷേപങ്ങളിലൂടെയും ചിഹ്നങ്ങളിലൂടെയുമെല്ലാം ധ്വനിക്കുന്ന അർത്ഥതലങ്ങൾ ക്രൈം നാടകത്തെ വേറിട്ടുനിർത്തുന്നു. മതം, ഭരണകൂടം, ജുഡീഷ്യറി, ആരോഗ്യരംഗം, ഫോർത്ത് എസ്റ്റേറ്റ്, ജനസംരക്ഷണസ്ഥാപനങ്ങൾ, കുടുംബം, ജയിൽ, മരണം, വിധി എന്നിവയുടെയെല്ലാം നിരർത്ഥകതയെ നിരീക്ഷിക്കുകയും വിലയിരുത്തുകയും ചെയ്യുന്നതിലൂടെ '1128-ൽ ക്രൈം 27' വ്യഷ്ടിസമഷ്ടി ചിന്തകളിൽ സംഭവിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന തീക്ഷ്ണജീർണ്ണാവസ്ഥയെ തുറന്നു കാണിക്കുന്നു. സവിശേഷമായ നിരവധി അർത്ഥതലങ്ങൾ വേർതിരിച്ചെടുക്കാൻ ക്രൈം നാടകത്തിലൂടെ കഴിയുന്നുവെന്നത് നാടകത്തിന്റെ ധ്വനിപാഠസാധ്യതകളിലേക്കാണ് വിരൽ ചൂണ്ടുന്നത്.

അസീസിന്റെ 'ചാവേർപ്പട'യിലെ സൂത്രധാരൻ, ജി. ശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ 'കറുത്ത ദൈവത്തെത്തേടി'യിലെ കോമാളി, കാവാലത്തിന്റെ 'കലിവേഷ'ത്തിലെ നടൻ, വയലായുടെ 'ആണ്ടുബലി'യിലെ സംവിധായകൻ എന്നീ കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ വൈരുദ്ധ്യാത്മകനാടകസങ്കേതസ്വീകരണങ്ങളാൽ വ്യത്യസ്തതലങ്ങളെ നാടകങ്ങളിൽ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന രീതി ദർശിക്കാൻ സാധിക്കുന്നു.

നവീനനാടകത്തിലെ നൂതനപ്രസ്ഥാനങ്ങളിൽ നിർണ്ണായകപ്രാധാന്യം വഹിക്കുന്ന പ്രസ്ഥാനമാണ് 1920കളിൽ ഉടലെടുത്ത 'ക്രൂരതയുടെ നാടകവേദി' (**Theatre of Cruelty**) ഫ്രഞ്ചുനാടകകൃത്തായ അന്റോണിൻ അർത്താഡ് (**Antonin Arnand 1896-1948**) ആണ് ഇതിന്റെ മുഖ്യപ്രയോക്താവ്. 1938-ൽ പ്രകാശനം ചെയ്ത '**The Theatre and its Double**' എന്ന കൃതിയിലൂടെയാണ് ക്രൂരതയുടെ നാടകവേദി ഒരു ചിന്താപദ്ധതിയായി വികസിച്ചത്. ഭാഷയെയും വാക്കുകളെയും അമിതമായി ആശ്രയിക്കുന്ന സാമ്പ്രദായിക നാടകാവതരണരീതിയിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി അവാചികമോ നിർവ്വാചികമോ ആയതും ശരീരഭാഷയിലധിഷ്ഠിതവുമായ നാടകവേദിയെയാണ് ക്രൗര്യനാടകവേദികൊണ്ട് അർത്താർഡ് ഉദ്ദേശിച്ചത്. രംഗവേദിയിൽനിന്ന് പ്രേക്ഷകരിലേയ്ക്കുള്ള വികാരസംക്രമണം വാച്യോപാധിയിലൂടെയല്ല മറിച്ച് വാദ്യസംഗീതപശ്ചാത്തലത്തിൽ താളാത്മകമായ ചലനത്തിലൂടെയുള്ള ശരീരഭാഷയിലൂടെയാകണം സാധ്യമാകേണ്ടതെന്ന് അർത്താഡ്

പറയുന്നു. കേരളത്തിൽ 1960കളിലുദയം ചെയ്ത തനതുനാടകങ്ങളിൽ ഈ സവിശേഷതകൾ ദൃശ്യമാണ്. നടീനടന്മാരുടെ ആവിഷ്കാരസ്വാതന്ത്ര്യത്തിന് വിഘാതമായി നില്ക്കുന്ന നടനമാതൃകകളെ ഉപേക്ഷിച്ച് നാടകത്തിലൂടെ സംവേദിതമാകേണ്ട ബോധനങ്ങളെ തിരിച്ചറിയേണ്ട ആവശ്യകതയിലേക്കാണ് ഇത്തരം നാടകങ്ങൾ ഊന്നൽ നൽകിയത്. നടന്റെ ആവിഷ്കാരസ്വാതന്ത്ര്യത്തിന് പ്രാധാന്യം നൽകിയ സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിയൻ ചിന്തയുമായി ഇതിന് ബന്ധമുണ്ട്. പ്രേക്ഷകന്റെ അബോധതലവുമായി സംവദിക്കുന്ന ക്രൗര്യനാടകവേദി അടിച്ചമർത്തപ്പെട്ട പ്രാഥമികവികാരങ്ങളെ പുറന്തള്ളി ജീവിതത്തെക്കുറിച്ചുള്ള യഥാർത്ഥാവബോധം പ്രേക്ഷകന് വാഗ്ദാനം ചെയ്യുന്നു.

പാരമ്പര്യത്തിന്റെ അന്തർധാരയായി വർത്തിക്കുന്ന അനുഷ്ഠാനകലകളും അവയുടെ പ്രകടനത്തിലൂടെയുണ്ടാകുന്ന ഉന്മാദലഹരിയും ആനന്ദനിർവൃതിയും ക്രൗര്യനാടകവേദി ഗൗരവത്തോടെ സ്വീകരിച്ചു. കാവാലം നാടകങ്ങളിൽ കാണുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ മിക്കവയും അധർമ്മത്തിനെതിരെ ക്ഷോഭിക്കുന്ന അടിസ്ഥാനവർഗ്ഗചിന്താബോധ ത്തിൽനിന്നു രൂപം കൊണ്ടവയാണ്. സമ്പത്തുള്ളവനിൽനിന്നും ഇല്ലാത്തവനിലേക്ക് മൂലധനം സംക്രമിപ്പിക്കുന്ന, സമത്വസ്ഥാപനത്തിനായി പ്രയത്നിക്കുന്ന കരിങ്കുട്ടി, പ്രകൃതിചൂഷണത്തെയും നെറികെട്ട സമൂഹത്തെയും ചെറുത്തുനിൽക്കുന്ന കല്ലുരുട്ടി, വട്ടിപ്പണക്കാരന്റെ തലവെട്ടുന്ന ഇരട്ടക്കണ്ണൻ പക്കി എന്നീ കഥാപാത്രങ്ങൾ ഉദാഹരണങ്ങളാണ്. ഈ കഥാപാത്രങ്ങളെ വേദിയിൽ കാണുന്ന പ്രേക്ഷകന് ഒരിക്കലും ലാഘവത്തോടെ ആസ്വദിക്കാൻ കഴിയില്ല. അവനിലെ അടിച്ചമർത്തപ്പെട്ടവന്റെ വേദന പുറന്തള്ളി മനസ്സിനെ വിമലീകരിക്കുന്ന ഒരു കഥാർസിസ് (**Catharasis**) പ്രക്രിയ കൂടി അവിടെ നടക്കുന്നു. ക്രൗര്യനാടകവേദിയുടെ ലക്ഷ്യംതന്നെയാണ് ഇവിടെയും സാധ്യമാകുന്നതെന്ന് കാണാം.

അർത്താഡിന്റെ ചിന്തകളുടെ തുടർച്ചയെന്നോണം വിലയിരുത്താവുന്ന നവീനനാടകസങ്കല്പമാണ് ഗ്രോട്ടോവ്സ്കിയുടെ (**Jerzy Grotoswsky 1933-1999**) ദരിദ്രനാടകവേദി (**Theatre of poverty/poor theatre**). നാടകസാഹിത്യത്തിനുള്ള മേൽക്കോയ്മയെയും ബാഹ്യമോടിയിൽ ഭ്രമിപ്പിക്കുന്ന രംഗവേദിയെയും ഉപേക്ഷിക്കണമെന്നും നടന്റെയും പ്രേക്ഷകന്റെയും സാന്നിദ്ധ്യവും സഹകരണവുമാണ് യഥാർത്ഥനാടകത്തിന്റെ മൂലഭാവവും ആശയസംവേദനശക്തിയും വീണ്ടെടുക്കുന്നതിന് അവശ്യം വേണ്ടതെന്നും ഗ്രോട്ടോവ്സ്കി അഭിപ്രായപ്പെട്ടു. ചമയങ്ങളിലും വേഷവിധാനങ്ങളിലും രംഗസജ്ജീ

കരണങ്ങളിലും ദീപശബ്ദപ്രസരണങ്ങളിലും മറഞ്ഞുപോയ നടനെ വീണ്ടെടുക്കുകയും അതിലൂടെ നടനും പ്രേക്ഷകനും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തിന്റെ അതിർവരമ്പുകൾ മായ്ക്കുകയും ചെയ്യുകയെന്ന ഉദ്ദേശ്യമാണ് അദ്ദേഹത്തിനുണ്ടായിരുന്നത്. സ്റ്റേജിനെ തള്ളിക്കളഞ്ഞുകൊണ്ട് നടശരീരംകൊണ്ട് ദൃശ്യത്തെയും നടശബ്ദംകൊണ്ട് ഇഫക്റ്റുകളെയും രംഗത്തവതരിപ്പിക്കാമെന്ന് ഗ്രോട്ടോവ്സ്കി നിർദ്ദേശിച്ചു. 'അഭിജ്ഞാനശാകുന്തളം' (**Shankuntala 1960**),'കോർഡിയൻ' (**Kordian 1962**), 'ഡോക്ടർ ഫോസ്റ്റസ്' (**Dr. Faustus 1964**), 'ദ കോൺസ്റ്റന്റ് പ്രിൻസ്' (**The Constant Prince 1965**), 'അക്രോപോളിസ്' (**Akropolis 1969**) എന്നിങ്ങനെ നിരവധി നാടകങ്ങൾ ഗ്രോട്ടോവ്സ്കിയുടെ നവനാട്യമാതൃകകളിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടു. ഈ നാടകങ്ങളുടെ രംഗാവതരണത്തെക്കുറിച്ച് വയലാവാസുദേവൻപിള്ള നൽകുന്ന വിശദീകരണം ശ്രദ്ധേയമാണ് (രംഗഭാഷ 9). 'ദി കോൺസ്റ്റന്റ് പ്രിൻസിന്' ഓപ്പറേഷൻ തിയറ്ററിന്റെ രൂപകല്പനയാണ് നൽകിയത്. സദസ്യരാകട്ടെ ഓപ്പറേഷന് സാക്ഷ്യം വഹിക്കുന്ന ആകാംക്ഷയോടെയാണ് നാടകം വീക്ഷിച്ചത്. 'കോർഡിയൻ' (**Kordian**) എന്ന നാടകം ഒരു സൈക്യാട്രിക് ക്ലിനിക്കിൽ വച്ചാണ് അവതരിപ്പിച്ചത്. ഇവിടെ പ്രേക്ഷകരെ രോഗികളെ എന്നപോലെ കണ്ടാണ് നാട്യം പുരോഗമിച്ചത്. 'ഡോക്ടർ ഫോസ്റ്റസി'ന്റെ അവതരണത്തിൽ രംഗം ഒരു വിരുന്നുസത്ക്കാരവേദിയായി വിഭാവനം ചെയ്യപ്പെട്ടു. നായകൻ ആതിഥേയനും സദസ്യർ അതിഥികളും ആയി. 'അഭിജ്ഞാനശാകുന്തള'ത്തിൽ സദസ്സു മുഴുവൻ ആശ്രമാന്തരീക്ഷത്തിൽ കഴിയുന്നവരായി വിഭാവനം ചെയ്തുകൊണ്ടുള്ള അവതരണമായിരുന്നു. 'അക്രോപോളിസ്' എന്ന നാടകത്തിൽ അരങ്ങിനെ ഒരു ഉന്മൂലനക്യാമ്പായും നടീനടന്മാർ മൃതരുടെ പ്രതീകങ്ങളും പ്രേക്ഷകർ ജീവിച്ചിരിക്കുന്നവരുടെ പ്രതിനിധാനങ്ങളുമായും സങ്കല്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടത്. നടനും പ്രേക്ഷകനും തമ്മിലുള്ള അകലം കയ്യെത്തുംദൂരമാണെന്ന് ഈ അവതരണരീതികൾ ദൃഷ്ടാന്തപ്പെടുത്തുന്നു. കഥാപാത്രത്തിലൂടെ ഒരു നവമനുഷ്യനായി രൂപാന്തരപ്പെടുന്ന നടൻ നാട്യത്തിലൂടെ ആവിഷ്കൃതമാകുന്ന സൃഷ്ടിപരമായ സ്വത്വാന്വേഷണപ്രക്രിയയിൽ പങ്കാളിയാകാൻ പ്രേക്ഷകനെക്കൂടി സന്നദ്ധനാക്കുന്നു. കേരള സംഗീതനാടകഅക്കാദമിയുടെ എട്ടാമത് രാജ്യാന്തര നാടകോത്സവത്തിൽ (ഇറ്റ്ഫോക്-2016) അരങ്ങേറിയ ദീപൻ ശിവരാമന്റെ 'ഖസാക്കിന്റെ ഇതിഹാസം', കബിക്കുറെയ് താക്സൊയുടെ (**Kabikuri Thakuzou**) 'ഹാങ് മാൻ' (**Hang Man**)എന്നീ നാടക

ങ്ങളിലെല്ലാം ദരിദ്രനാടകവേദിയുടെ രംഗങ്ങൾ ദൃശ്യമാണ്. പ്രൊസീനിയം രംഗവേദിയിൽനിന്നും ആൽമരച്ചോട്ടിലേക്കുള്ള രംഗശില്പത്തിന്റെ മാറ്റം 'ഖസാക്കിന്റെ ഇതിഹാസ'ത്തെ കൂടുതൽ സചേതനമാക്കിമാറ്റി. നിഴലും നിലാവുംകൂടിക്കുഴയുന്ന വെളിച്ചവിധാനത്തിലും വാക്കുകൾ മാത്രമല്ല വസ്തുക്കൾകൂടി പ്രേക്ഷകരിലേക്ക് വിനിമയം ചെയ്തുകൊണ്ട് അവരെ നാടകത്തിന്റെ പങ്കാളികളാക്കുന്ന രീതിയിലും ശിക്ഷണത്തിലൂടെ മെരുക്കിയെടുക്കുന്ന ശരീരചലനത്തിലൂടെ നാടകമൂല്യത്തെ കാഴ്ചക്കാരനുമുന്നിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതിയിലും ദരിദ്രനാടകവേദിയുടെ സ്വാംശീകരണമാണ് കാണാൻ കഴിയുന്നത്. ദുരന്തപൂർണമായ വേർപാടുകളെയും വിഷാദരോഗിയുടെ ശൂന്യതകളെയും തൂക്കുകുരുക്കിലെ മനുഷ്യൻ കാണികളെ ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്ന തരത്തിലാണ് 'ദി ഹാങ്ങ്മാൻ' എന്ന നാടകത്തിന്റെ ആവിഷ്കാരരീതി. തൃശൂർ ലളിതകലാഅക്കാദമിയുടെ മുറ്റത്തെ മാവിൻകൊമ്പത്ത് കമ്പിക്കുറെയ് താക്സൊ തൂങ്ങിയാടുമ്പോൾ പ്രേക്ഷകരും സ്വയം ശവരൂപിയായി മാറുന്നു. വേഷങ്ങളും ചമയങ്ങളും മറ്റു രംഗസജ്ജീകരണങ്ങളൊന്നുമില്ലാതെ ആത്മഹത്യ അപരന്റെ ബോധത്തെ ചലിപ്പിക്കുന്നുവെന്നും ഉൾമനസ്സിനെ തുറപ്പിക്കുന്നുവെന്നും നടൻ കാണികളെ ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്നു. വൈകാരികാഘാതങ്ങളുടെ ആത്മഗതങ്ങളായി നാടകം മാറുന്നു. പ്രൊസീനിയം സ്റ്റേജിന്റെ വിരസതയും ആവർത്തനശീലങ്ങളും ഒഴിവാക്കിക്കൊണ്ടുള്ള ഗ്രോട്ടോവ്സ്കിയൻ തിയേറ്ററിന്റെ സ്വഭാവം തന്നെയാണ് ഇവിടെയും കാണാൻ സാധിക്കുന്നത്.

രണ്ടാം ലോകമഹായുദ്ധത്തിനുശേഷമുണ്ടായ ഭീതിയുടെയും മനുഷ്യനെ നശിപ്പിക്കുന്ന ശാസ്ത്രസാങ്കേതികവിജ്ഞാനത്തിന്റെയും യുക്തിയുടെയും പശ്ചാത്തലത്തിൽ അസ്തിത്വത്തെക്കുറിച്ചുള്ള വിഷാദചിന്തകളുടെ ഫലമായിട്ടാണ് അസ്തിത്വവാദവും അനുബന്ധനാടകങ്ങളും ഉണ്ടായത്. സമകാലികനാടകകലയുടെ അംഗീകൃതമൂല്യങ്ങളെ നിരസിച്ചു കൊണ്ടും നാടകവിരുദ്ധസ്വഭാവങ്ങളെ പ്രകടിപ്പിച്ചുകൊണ്ടുമാണ് അസംബന്ധനാടകങ്ങൾ (**Absurd Drama**)രംഗത്തെത്തിയത്. ഫ്രഞ്ചുനാടകകൃത്തായ യൂജീൻ അയനസ്കോ (**Eugene Ionesco 1909-1994**), സാമുവൽ ബക്കറ്റ് (**Samuel Beckett 1906-1989**) എന്നിവരായിരുന്നു ഇതിന്റെ മുഖ്യപ്രയോക്താക്കൾ. മനുഷ്യന്റെ ഏകാന്തത, ഞാൻ ആരാണെന്ന അനിശ്ചിതത്വത്തിൽനിന്ന് ജനിക്കുന്ന അശാന്തത, ആത്മപ്രകാശനത്തിന്റെ അസാദ്ധ്യത, മരണമെന്ന അനിവാര്യത സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഉത്ക്കണ്ഠ എന്നിങ്ങനെ നിരവധി

ദാർശനികപ്രശ്നങ്ങളെ മൂർത്തമായ ബിംബങ്ങളിലൂടെ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന അസംബന്ധ നാടകവേദി പ്രേക്ഷകരിൽ ഒരു മിസ്റ്റിക് അനുഭൂതി സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ട്. വികാരങ്ങളെ പെരുപ്പിച്ച് പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നതിലൂടെയും ഭാഷയുടെ ബോധപൂർവ്വമായ ക്രമഭംഗത്തിലൂടെയും യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ അതിശയോക്തിപരമായ അവതരണത്തിലൂടെയും ജീവിതത്തിന്റെ അർത്ഥശൂന്യതയെക്കുറിച്ചുള്ള വീക്ഷണങ്ങളെ പ്രകടിപ്പിച്ചു.

ദ്വീപിൽ ഒറ്റപ്പെട്ട് താമസിക്കുന്ന വൃദ്ധദമ്പതികളുടെ യാഥാർത്ഥ്യവും അസംബന്ധവും നിറഞ്ഞ പ്രത്യേകതരത്തിലുള്ള മാനസികവ്യാപാരവും പ്രവൃത്തിയുമാണ് അയനസ്കോയുടെ 'കസേരകൾ' (Chairs 1952) എന്ന നാടകത്തിലെ മുഖ്യപ്രമേയം. ദ്വീപിൽ ഉൾവലിഞ്ഞു ജീവിക്കുന്ന ഇവർക്ക് സമൂഹത്തോടുള്ള സന്ദേശം പുറത്തുവിടാനുള്ള അഭിനിവേശമാണ് നാടകം. സന്ദേശമെന്നത് സ്വത്വം തന്നെയാണ്. ഉൾവലിഞ്ഞു ജീവിച്ചപ്പോൾ സ്വത്വം വെളിപ്പെടുത്താൻ മോഹിച്ച വൃദ്ധകഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് സ്വയമതിനു കഴിയാതെ വരുമ്പോൾ ഒരു പ്രഭാഷിയെ കൂട്ട് വിളിക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ കൂടുതൽ നന്നായി സംവേദനം ചെയ്യുമെന്ന് കരുതുന്ന പ്രഭാഷിക്കുപോലും വാക്കുകളും ആംഗ്യങ്ങളും അസംബന്ധമായേ പ്രകടിപ്പിക്കാനാകുന്നുള്ളൂ. അങ്ങനെ അസ്തിത്വത്തിന്റെ ഇരുഭാവങ്ങളും അതായത് ഉൾവലിയലും സംവേദനവും നഷ്ടപ്പെടുന്ന അവർ വെള്ളത്തിൽ ചാടി മരിക്കുന്നതോടെയാണ് നാടകം അവസാനിക്കുന്നത്. സത്യം-അസത്യം, യാഥാർത്ഥ്യം-അയഥാർത്ഥ്യം, ഉൾവലിയൽ-സംവേദനം തുടങ്ങി നിരവധി വൈരുദ്ധ്യാത്മകഭാവങ്ങളിലൂടെ കഥാപാത്രങ്ങൾ നടത്തുന്ന സ്വത്വപ്രകാശനശ്രമങ്ങളാണ് അസംബന്ധഹാസ്യത്തിലൂടെ അയനസ്കോ ഉയർത്തിക്കൊണ്ടുവരുന്നതെന്ന് കാണാം.

അസംബന്ധനാടകങ്ങളുടെ സവിശേഷതകളെ പൂർണമായും പിന്തുടരുന്ന നാടകങ്ങൾ മലയാളത്തിൽ ഇല്ലെങ്കിലും സംഭാഷണം, കഥാപാത്രം തുടങ്ങി ഘടകങ്ങളിൽ അസംബന്ധത കൊണ്ടുവരാനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ നടന്നിട്ടുള്ളതായി കാണാം. സി.ജെ.തോമസിന്റെ '1128-ൽ ക്രൈം27' എന്ന നാടകത്തിൽ അസംബന്ധനാടകസവിശേഷതകൾ കടന്നുവന്നിട്ടുള്ളതായി കാണാം. യാഥാർത്ഥ്യമേത് സങ്കല്പമേത് എന്ന് പ്രേക്ഷകർക്ക് തിരിച്ചറിയാനാവാത്തവിധം മുന്നോട്ട് പോകുന്ന കഥാംശവും അതിനെ നിയന്ത്രിക്കുന്ന 'ഗുരു' എന്ന കഥാപാത്രവും ജീവിതത്തിന്റെ അസംബന്ധതയെ ദൃശ്യവത്ക്കരിക്കുന്നു. നാടകത്തിന്റെ എട്ടാം രംഗമായ കോടതിരംഗത്തിൽ വക്കീൽ നടത്തുന്ന പ്രസംഗം അവസാനി

ക്കുന്ന ഘട്ടത്തിൽ രംഗത്ത് പ്രവേശിക്കുന്ന ഗുരുവും, ശിഷ്യനും തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണത്തിൽ നിറഞ്ഞുനില്ക്കുന്ന അസംബന്ധത നാടകത്തിന്റെ ദാർശനികതലത്തിലേക്കാണ് പ്രേക്ഷകരെയെത്തിക്കുന്നത്.

നിയമസംരക്ഷകരാകേണ്ട വക്കീലന്മാർ കോടതിയിൽ നടത്തുന്ന കള്ളക്കളികളെയും രംഗത്ത് യഥാർത്ഥത്തിൽ നടക്കുന്ന നാടകംകളിയെയും ഒരേ സമയം ഹാസ്യാത്മകമായി സൂചിപ്പിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട് ഇവിടെ. നാടകത്തിന്റെ പല രംഗങ്ങളിലും ഗുരുവിന്റെ ഇടപെടലുകൾ കാണാൻ സാധിക്കും. “മരണം ഫലിതമാണ്. പ്രത്യേകിച്ചും അവനവന്റെ മരണം”, “തലവേദന ഭേദമാക്കാൻ തല വെട്ടിക്കളയുന്നതുപോലുള്ള ഒരു ചികിത്സയാണ് ആത്മഹത്യ” (*സി.ജെ.തോമസിന്റെ നാടകങ്ങൾ 1128-ൽ ക്രൈം 27* 465,482) എന്നിങ്ങനെയുള്ള ഗുരുവിന്റെ സംഭാഷണങ്ങളിൽ നിറഞ്ഞുനില്ക്കുന്ന ഹാസ്യത്തിൽ ജീവിതദുരന്തദുഃഖത്തെയാണ് ധ്വനിക്കപ്പെടുന്നത്. നാടകത്തിനകത്തും പുറത്തും ഒരുപോലെ നിന്നുകൊണ്ട് ഇടപെടലുകൾ നടത്തി വിഭ്രാന്തിസൃഷ്ടിച്ച് പ്രേക്ഷകനെ നാടകത്തിന്റെ ചിന്താപരമായ ഔന്നത്യത്തിലേക്ക് നയിക്കാൻ ഗുരുവിന് കഴിയുന്നു. ഒരു സാധാരണമനുഷ്യന്റെ തത്ത്വചിന്താപരമായ ആകുലതകളെക്കുറിച്ച് അഗാധമായൊരനുഭവബോധം സൃഷ്ടിക്കാൻ ഭ്രമകല്പനകൾ സഹായകരമാണെന്ന അസംബന്ധനാടകചിന്ത ക്രൈമിലും കടന്നുവരുന്നു. മാത്രമല്ല ആക്ഷേപഹാസ്യത്തിന്റെയും ദുരന്താവബോധത്തിന്റെയും കലർപ്പിലൂടെ അർത്ഥശൂന്യതയെക്കുറിച്ചുള്ള വിവിധങ്ങളായ വീക്ഷണങ്ങൾ ആവിഷ്കരിക്കാൻ കഴിയുമെന്നും ക്രൈം സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

ജി.ശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ നാടകങ്ങളിലും അസംബന്ധനാടകസവിശേഷതകൾ കാണാൻ കഴിയും. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ‘ഭരതവാക്യം’ എന്ന നാടകം പൂർവകഥാപുനരാഖ്യാനങ്ങളും ഭാവനകളും ഭ്രമകല്പനകളും നിറഞ്ഞ ക്രിയാംശങ്ങളാൽ സമ്പന്നമാണ്. ഇതിലെ മുഖ്യകഥാപാത്രമായ കാഴ്ച നഷ്ടപ്പെട്ട നടന്റെ അന്തരംഗത്തിലൂടെയാണ് നാടകക്രിയ പുരോഗമിക്കുന്നത്. നടന്റെ അകക്കണ്ണുകാണുന്ന നാടകീയമുഹൂർത്തങ്ങളെ പുനരാവിഷ്കരിക്കുന്നതിനായി ‘മിത്ര’മെന്ന മറ്റൊരു കഥാപാത്രവും രംഗത്തെത്തുന്നു. നാടകപുരോഗതിയിൽ നടനും അയാളുടെ ഓർമ്മയും വിവേകവും ഭാവനയുമെല്ലാം മിത്രമാണെന്ന് തെളിഞ്ഞുവരുന്നു. നടനിലെ ദാർശനികപ്രശ്നങ്ങളെ മിത്രമെന്ന മൂർത്തബിംബത്തിലൂടെ പ്രകാശിതമാകുന്നു. “ഗതകാലസംഭവങ്ങളിലേയ്ക്കും ഭാവനാലോകത്തേക്കും ഭ്രമ

കല്പനകളിലേക്കും നടനെ ആനയിച്ചുകൊണ്ട് ഭംഗ്യന്തരേണ പ്രേക്ഷകന്റെ ഭാവുകത്വത്തെ ഉന്മൂലിതമാക്കുകയാണ് മിത്രം. ... അങ്ങനെ സ്ഥല-കാലങ്ങളുടെ നിശ്ചിതമായ ഒരു പരിധിയിൽ 'നടനെ'ന്ന ഒരൊറ്റ കഥാപാത്രത്തെ തളച്ചിട്ടുകൊണ്ട് ഒട്ടനേകം സ്ഥല-കാലരാശികളിലൂടെ, ഒട്ടേറെ കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ സഞ്ചരിക്കുന്ന ഒരു നാടകമാക്കി 'ഭരതവാക്യത്തെ' മാറ്റുവാൻ നാടകകൃത്തിനു കഴിഞ്ഞു"വെന്ന പി.ബാലചന്ദ്രന്റെ വിലയിരുത്തൽ ഇവിടെ ചേർത്തു വായിക്കാവുന്നതാണ് ("ജി.ശങ്കരപ്പിള്ള" 168). സംഭാഷണങ്ങളിലും കഥാപാത്രങ്ങളിലും നിറഞ്ഞുനില്ക്കുന്ന അസംബന്ധത്തിന്റെ അർത്ഥവത്തായ ചിന്തയിലൂടെ അസ്തിത്വത്തിന്റെ പ്രശ്നങ്ങളെ തുറന്നവതരിപ്പിക്കുന്ന നാടകമെന്ന നിലയിൽ 'ഭരതവാക്യം' ശ്രദ്ധേയമാണ്.

തദ്ദേശസംസ്കൃതിയിൽനിന്നും ഉരുവംകൊണ്ട നാടകരീതി എന്ന നിലയിൽ ഏറെ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ട നാടകവേദിയാണ് തനതുനാടകവേദി. തനതുനാടകങ്ങളെ മറ്റു സാമ്പ്രദായികനാടകങ്ങളിൽനിന്നും വേറിട്ടു നിർത്തുന്ന നിരവധി ഘടകങ്ങളുണ്ട്. രംഗവേദി, അഭിനയം, വേഷവിധാനം, സംഗീതം, അവതരണം എന്നിവയെല്ലാം ഇവയിൽ പ്രധാനമാണ്. പ്രേക്ഷകനിൽനിന്ന് വേറിട്ട് ഉയർന്നുനിൽക്കുന്ന പ്രൊസീനിയം സ്റ്റേജുകളിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി കാണികൾക്കിടയിൽ തന്നെയാണ് വേദിയൊരുക്കുന്നത്. തുറസായ കൊയ്ത്തുപാടങ്ങളോ മൈതാനങ്ങളോ മരത്തണലുകളോ വേദിയായി മാറുന്നു. നിലവിളക്കും തീപ്പന്തങ്ങളും മറ്റും ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ടുള്ള നൈസർഗ്ഗികമായ വെളിച്ചവും നാടൻപാട്ടുകളിലും മറ്റും കാണുന്ന ആലാപനശൈലിയും കാവ്യാത്മകമായ വായ്ത്താരികളും ചെണ്ട, ഉടുക്ക്, ഇലത്താളം തുടങ്ങീ വാദ്യോപകരണങ്ങളും തനതുനാടകങ്ങളുടെ പ്രത്യേകതകളാണ്. സംഭാഷണങ്ങൾക്കും വായ്ത്താരികൾക്കുമൊപ്പം താളാത്മകമായ ചലനങ്ങളിലൂടെ പ്രവേശിക്കുകയും നിഷ്ക്രമിക്കുകയും പരിക്രമിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെയാണ് നാടകത്തിന്റെ ക്രിയാത്മകമായ പുരോഗമനം സംഭവിക്കുന്നത്. ഇപ്രകാരം നാടകചരിത്രത്തിൽ അതുവരെയുണ്ടായിരുന്ന സാമ്പ്രദായികരീതികളിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി പരമ്പരാഗത കലാരൂപങ്ങളിൽനിന്നും അനുഷ്ഠാന നാടകങ്ങളിൽനിന്നും ഉരുത്തിരിഞ്ഞുവന്ന സ്വകീയവും സ്വാഭാവികവുമായ നാടകവേദിയെന്ന നിലയിൽ തനതുനാടകവേദി ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ടു. നഗരത്തിലെ പൊതുസ്ഥലങ്ങളിലും തെരുവുകളിലും അവതരിപ്പിക്കുന്ന ശക്തമായ പ്രസ്താവനകളടങ്ങുന്ന ബോധ

നപ്രധാനമായ തെരുവുനാടകങ്ങളിൽ തനതുനാടകങ്ങളുടെ തുടർച്ച കാണാവുന്നതാണ്.

1967-ൽ അരങ്ങേറിയ സി.എൻ.ശ്രീകണ്ഠൻനായരുടെ *'കലി'*യാണ് തനതുനാടകങ്ങളിൽ ആദ്യത്തേത്. നിരവധി ലക്ഷ്യങ്ങളാലും സ്വപ്നങ്ങളാലും ജീവിതത്തെ മുന്നോട്ടു കൊണ്ടുപോകാൻ ശ്രമിക്കുന്ന ഒരു മനുഷ്യന്റെ കഥയില്ലായ്മയെ 'വാളെടുത്തവൻ വാളാൽ നശിക്കു'മെന്ന മിത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ അവതരണനിർവഹണം നടത്തിയിരിക്കുന്ന നാടകമാണ് 'കലി'. കാവാലം നാരായണപണിക്കരുടെ 'സാക്ഷി'(1968), 'തിരുവാഴിത്താർ' (1969), 'ദൈവത്താർ'(1976), 'അവനവൻ കടമ്പ'(1978), 'കരിംകുട്ടി'(1985) എന്നിവയും ജി.ശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ 'ഭരതവാക്യം'(1972), 'കറുത്ത ദൈവത്തെത്തേടി'(1980), 'കിരാതം' (1985) എന്നിവയും തനതുനാടകങ്ങളാണ്. വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ 'അഗ്നി' (1982)യിലും പി.എം.അബ്ദുൾ അസീസിന്റെ (1938-2010), 'ചാവേർപ്പട' (1973)യിലും ആർ. നരേന്ദ്രപ്രസാദിന്റെ (1946-2003) 'സൗപർണ്ണിക' (1984), 'കുമാരൻ വരുന്നില്ല' (1992) എന്നി വയിലും തനതുനാടകത്തിന്റെതായ സവിശേഷതകൾ ദർശനീയമാണ്. ജനങ്ങളുടെ സ്വത്വബോധമുണർത്തുന്ന തരത്തിലുള്ള ജനകീയ ആവിഷ്കാരരീതികൾ കണ്ടെടുക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങളാണ് തനതുനാടകങ്ങളിലൂടെ സംഭവ്യമായത്. നാടോടിസംസ്കൃതിയെ ആധുനികവും വിപ്ലവാത്മകവുമായി പുനരാഖ്യാനം ചെയ്യുകയും പുതുമയേറിയ പ്രമേയങ്ങളെ സംവേദനക്ഷമതയോടെ അവതരിപ്പിക്കാനും തനതുനാടകങ്ങൾക്ക് ഒരുപരിധി വരെ കഴിഞ്ഞു എന്നത് എടുത്തുപറയേണ്ട വസ്തുതയാണ്.

മലയാളനാടകചരിത്രം പരിശോധിച്ചാൽ നാടകവളർച്ച എന്നത് ജൈവം എന്നതിനേക്കാൾ അനുകരണത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയാണ് സംഭവിച്ചിട്ടുള്ളതെന്ന് കാണാം. എങ്കിലും പാശ്ചാത്യനാടകവിവർത്തനങ്ങളും നവീനനാടകസങ്കേതങ്ങളും ഭാഷാനാടകരചയിതാക്കൾക്ക് പ്രചോദനവും പ്രേരണയുമായി തീർന്നുവെന്നത് യഥാർത്ഥവസ്തുതയാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ രൂപപരമായ നാടകസവിശേഷതകളുടെ സ്വീകരണത്തിലൂടെ വ്യത്യസ്തങ്ങളായ നാടകരചനാരീതികളും ശൈലികളും പ്രയോഗിക്കുന്നതിനും പരിചയപ്പെടുത്തുന്നതിനും നാടകകൃത്തുകൾക്ക് കഴിഞ്ഞു.

പ്രമേയപരം

ഒരു നാടകത്തിലൂടെ നാടകകൃത്ത് യുക്തിയുക്തമായി സ്ഥാപിച്ചെടുക്കുന്ന ആശയമാണ് പ്രമേയം അഥവാ ഉപപാദ്യം (**Premice**). നാടകകഥയിൽ ആദ്യന്തം അന്തർലീന

മായിക്കിടക്കുന്ന പ്രമേയത്തിൽ നാടകകൃത്ത് അനുവാചകന് നൽകാനാഗ്രഹിക്കുന്ന സന്ദേശം ഉള്ളടങ്ങിയിരിക്കും. കഥയെ ഒന്നാകെ ഇണക്കിച്ചേർക്കുകയും നിയന്ത്രിക്കുകയും വികസിപ്പിക്കുകയും രൂപപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്നത് പ്രമേയമാണ്. നാടകകൃത്തിന്റെ ധാർമ്മികബോധത്തിൽനിന്നും ഉരുത്തിരിയുന്ന പ്രമേയത്തെ കഥാപാത്രം, നാടകത്തിന്റെ ആന്തരികാംശങ്ങളായ പ്രവൃത്തി, സംഘട്ടനം, പ്രശ്നം എന്നിവയിലൂടെ സ്ഥാപിച്ചെടുക്കുമ്പോഴാണ് നാടകകൃതി വിലയിരുത്തപ്പെടുന്നത്. "ലക്ഷ്യബോധമോ വ്യംഗ്യസങ്കല്പമോ കൂടാതെ പ്രേക്ഷകരെ കൈപ്പിടിയിലൊതുക്കാൻ പറ്റിയ ജാലവിദ്യകൾകൊണ്ട് തൃപ്തിപ്പെടുന്ന നാടകങ്ങൾ ഈടുറ്റ കലാനുഭൂതി ഉണ്ടാക്കുകയില്ലെന്നും മനസ്സിന്റെ ഒരു ഭാഗമായിത്തന്നെ മാറുന്ന ഘനബോധം, ചിത്തസംസ്കരണനിപുണമായ ഒരു വികാരസംശോധനം എന്നിവ അനുവാചകർക്ക് നൽകുകയില്ലെന്നു"മുള്ള എൻ. കൃഷ്ണപിള്ളയുടെ പ്രസ്താവന (നാടകരചന 17) മൂല്യവത്തായ പ്രമേയത്തിന്റെ അവ്യക്തതകൊണ്ടോ അഭാവംകൊണ്ടോ സംഭവിക്കുന്ന നാടകപരാജയത്തിലേക്കാണ് വിരൽ ചൂണ്ടുന്നത്. നാടകത്തിന് സുവ്യക്തമായ പ്രമേയം വേണമെന്ന വസ്തുതയിലേക്കാണ് ഇത് ഊന്നൽ നൽകുന്നത്. ഈ പ്രമേയമാണ് കഥാപാത്രത്തെ നാടകലക്ഷ്യത്തിലേക്ക് നയിക്കുന്നത്.

നാടകസാഹിത്യത്തിൽ കാലാതിവർത്തികളായി നിന്നിട്ടുള്ള ഏതൊരു കൃതിയിലും നിത്യമൂല്യങ്ങളെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ള പ്രമേയങ്ങളെ കാണാൻ സാധിക്കും. താല്ക്കാലിക വികാരങ്ങളെയും കാലികസത്യങ്ങളെയും ആസ്പദമാക്കി രചിക്കപ്പെട്ട കൃതികൾ കാലത്തിൽ തന്നെ മുങ്ങിപ്പോവുകയും ചെയ്യുന്നത് കാണാം. ഒരു സ്ത്രീയുടെ വ്യക്തിത്വത്തിന് ആദരവ് ലഭിക്കാനും അവളുടെ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിനും അവൾക്ക് അവകാശമുണ്ടെന്ന ധാർമ്മികപ്രമേയമാണ് ഇബ്സൻ 'ഡോൾസ് ഹൗസി' **Doll's House** 1879) ലൂടെ അവതരിപ്പിച്ചത്. ഇന്നും കാലാതിവർത്തിയായി നിൽക്കുന്ന ഈ പ്രമേയം നിരവധി കൃതികളിൽ വിഷയമായിട്ടുണ്ട്. പീറ്റർ വെയിസ്സി (**Peter Weisis 1916-1982**)ന്റെ 'ദി ഇൻവെസ്റ്റിഗേഷൻ' (**The Investigation 1965**) എന്ന നാടകകൃതി രണ്ടാം ലോകമഹായുദ്ധവും കൂട്ടക്കൊലകളും മനുഷ്യരെയും മാനുഷികമൂല്യങ്ങളെയും നശിപ്പിച്ചുവെന്ന ധാർമ്മികപ്രശ്നത്തെയാണ് പ്രമേയവത്ക്കരിച്ചിട്ടുള്ളത്. മോളിയറുടെ 'ദ മൈസർ' (**The Miser 1668**) എന്ന നാടകം പണത്തിനേക്കാൾ മാനുഷികമൂല്യങ്ങൾക്ക് വിലകല്പിക്കണമെന്ന പ്രമേയത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. സ്വാർത്ഥതയും അധികാരമോഹവും ക്രൂരതയും സ്വന്തം

വിനാശത്തിന് കാരണമാകുന്നുവെന്ന പ്രമേയത്തിലൂടെയാണ് ഷേക്സ്പിയറുടെ 'മാക്ബത്ത്' എന്ന നാടകം വളർന്നുവികസിക്കുന്നത്. ഇപ്രകാരം നാടകകൃതിയിൽ അന്തർലീനമായി കിടക്കുന്ന പ്രമേയം കഥാപാത്രങ്ങൾ, സംഭാഷണങ്ങൾ, രംഗവസ്തുക്കൾ എന്നിവയിലൂടെയെല്ലാം പ്രത്യക്ഷവത്ക്കരിക്കപ്പെടുന്നു. ഇവയിലൂടെ നാടകകൃതിയുടെ സമഗ്രമായ ധ്വനിപാഠസാധ്യതയിലേക്കെത്തിച്ചേരാൻ കഴിയുന്നു.

മലയാളനാടകസാഹിത്യത്തിലും ഇത്തരത്തിലുള്ള പ്രമേയസ്വീകരണങ്ങൾ കാണാൻ കഴിയും. പാരമ്പര്യധ്വംസനത്തിലൂടെയുള്ള വിപ്ലവത്തിലൂടെയും പോരാട്ടങ്ങളിലൂടെയും സമൂഹത്തിലുണ്ടാകേണ്ട അനിവാര്യമായ മാറ്റത്തെയാണ് പുളിമാനയുടെ 'സമത്വവാദി' പ്രമേയമാക്കുന്നത്. പ്രഭുവിന്റെ 'വധ'വും സമത്വവാദിയുടെ വധശിക്ഷയും ഇളയമകളുടെ പ്രണയപ്രതികാരവും മൂത്തമകളുടെ തന്റെ ഗർഭത്തിലുള്ള പുതിയ സമത്വവാദിക്കുവേണ്ടിയുള്ള കാത്തിരിപ്പും ഉൾച്ചേർന്ന പ്രമേയമാണ് സമത്വവാദി എന്ന നാടകത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഇത് പ്രമേയത്തിന്റെ പ്രത്യക്ഷപാഠമാണെങ്കിൽ വിപ്ലവങ്ങളുടെയും പോരാട്ടങ്ങളുടെയും അന്തഃസത്തയെ വഹിക്കുന്നതാണ് ഇതിന്റെ പരോക്ഷപാഠം. അതിനാൽ ഏതുകാലത്തും ഈ കഥ പ്രസക്തവുമാണ്. "കാലത്തിന്റെയും ദേശത്തിന്റെയും അതിർവരമ്പുകൾ കൊണ്ട് ബന്ധിക്കാതെ ആശയങ്ങൾക്ക് മൂർത്താവിഷ്കാരം നൽകുകയാവണം സമത്വവാദി" എന്ന് ജി.ശങ്കരപ്പിള്ള നിരീക്ഷിക്കുന്നതും ഇതിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് (*മലയാളനാടകസാഹിത്യചരിത്രം* 94). ഫ്യൂഡലിസത്തിന്റെ തകർച്ചയാണ് സമത്വവാദിയുടെ പ്രമേയമെന്ന് പ്രത്യക്ഷത്തിൽ തോന്നുമെങ്കിലും ഒരു വ്യക്തിയുടെ കുടുംബപരവും സാമൂഹികവുമായ നിരവധി വൈരുദ്ധ്യതലങ്ങളിലേയ്ക്ക് നാടകം വികസിക്കുന്ന തായി കാണാം. പ്രണയം-പ്രണയപ്രതികാരം, സ്നേഹം-വിദ്വേഷം, പാരമ്പര്യം-പുരോഗമനം, സത്യം-മിഥ്യ തുടങ്ങി വൈരുദ്ധ്യങ്ങളെ മനഃശാസ്ത്രാടിസ്ഥാനത്തിൽ ധ്വന്യാത്മകമായി അഭിവ്യഞ്ജിപ്പിക്കാൻ 'സമത്വവാദി'യിലൂടെ നാടകകൃത്തിന് കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്.

ജീവിതയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളും നാടകീയയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളും തമ്മിൽ പൊരുത്തപ്പെടുത്തികൊണ്ടുപോകുന്ന ആധുനിക നാടകകൃത്തിന്റെ ദർശനമാണ് 'സമത്വവാദി'യിൽ കാണുന്നതെന്ന കാട്ടുമാടത്തിന്റെ (*മലയാളനാടകപ്രസ്ഥാനം* 151) നിരീക്ഷണം പ്രസക്തമാണ്. കാരണം 'ഫ്യൂഡലിസത്തിന്റെ തകർച്ച' എന്ന പ്രധാന പ്രതിപാദ്യചട്ടക്കൂടിനുള്ളിൽ നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന നിരവധി ഗാർഹിക-സാമൂഹിക സൂക്ഷ്മയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളിലേയ്ക്കും

സ്നേഹവിദ്വേഷങ്ങൾ, പ്രതികാരം, പാരമ്പര്യപ്രതിപത്തി, അഹംബോധം തുടങ്ങി വ്യക്തി മനോഭാവങ്ങളിലേയ്ക്കും നാടകം പ്രേക്ഷകരെ കൊണ്ടുപോകുന്നു. തീർച്ചയായും നാടകസാഹിത്യചരിത്രത്തിൽ പരീക്ഷണാത്മകതയുടെയും ധ്വനിപാഠാധിഷ്ഠിതമായ നവവ്യാഖ്യാനങ്ങളുടെയും പാത തുറന്നിടുകയായിരുന്നു 'സമത്വവാദി' എന്ന് നിസ്സംശയം പറയാം. സി.ജെ.തോമസിന്റെയും സി.എൻ.ശ്രീകണ്ഠൻനായരുടെയും മറ്റും നാടകസങ്കല്പം രൂപപ്പെടുന്നതിന്റെ ഭൂമിക 'സമത്വവാദി'യിൽ നിന്നാണെന്ന് പറയുന്നത് അതിശയോക്തിപരമാവില്ല.

വിവാഹപ്രായം കഴിഞ്ഞിട്ടും വിവാഹിതയാകാൻ കഴിയാത്ത ഒരു യുവതിയുടെ മാനസികസംഘർഷങ്ങളെ അടിസ്ഥാനപ്രമേയമാക്കിക്കൊണ്ടുള്ള രചനയാണ് എൻ.കൃഷ്ണപ്പിള്ളയുടെ 'കന്യക' എന്ന നാടകം. ഉദ്യോഗസ്ഥയായ ദേവകിയുടെ പണത്തെ മാത്രം മോഹിച്ച് അവളെ കറവപശുവാക്കി കുടുംബത്തിൽതന്നെ തളച്ചിടുന്ന അച്ഛനമ്മമാരുടെ കുറ്റകരമായ അവസ്ഥയാണ് കുടുംബങ്ങളിലെ പ്രശ്നങ്ങൾക്കും കുടുംബബന്ധങ്ങളുടെ തകർച്ചയ്ക്കും അതുമൂലം വ്യക്തിക്കുണ്ടാകുന്ന മാനസികസംഘർഷങ്ങൾക്കും കാരണമായി തീരുന്നത്. ജീവശാസ്ത്രപരമായ ജന്മവാസനകളെ ഉള്ളിൽ അടിച്ചമർത്തി ഒരു കന്യകയായി ജീവിക്കേണ്ടിവരുന്ന ദേവകിയുടെ പ്രശ്നം എല്ലാ സ്ത്രീകളുടെയും സ്ത്രീത്വത്തിന്റെയും പ്രശ്നമായി അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. വ്യക്തിയെയും സമൂഹത്തെയും കൂട്ടിയിണക്കുന്ന കണ്ണിയാണ് കുടുംബമെന്നതുകൊണ്ട് എല്ലാ പ്രശ്നങ്ങളുടെയും പരിഹാരവും കുടുംബത്തിൽനിന്നും തുടങ്ങേണ്ടതിന്റെ ആവശ്യകതയെ കേന്ദ്രീകരിക്കുന്ന പ്രമേയമാണ് 'കന്യക'യിൽ അനാവൃതമാകുന്നത്. ഒരുപക്ഷേ മലയാളത്തിലെ ഏകപ്രശ്നനാടകമാണ് 'കന്യക'യെന്ന ജി.ശങ്കരപ്പിള്ളയുടെയും (*മലയാളനാടകസാഹിത്യചരിത്രം* 86) "നമ്മുടെ നാടകസാഹിത്യം പ്രശ്നനാടകങ്ങളിലേക്ക് തിരിയുന്നതിന്റെ സൂചനയായി 'കന്യക'യെ കണക്കാക്കാ"മെന്ന ഗുപ്തൻനായരുടെയും (*രണ്ട് ഭഗവനങ്ങൾ-എൻ.കൃഷ്ണപിള്ളയും സാംസ്കാരികരംഗവും* 392) അഭിപ്രായങ്ങൾക്ക് ഏറെ പ്രസക്തിയുണ്ട്.

മരണത്തിന്റെ നിരർത്ഥകതയോടൊപ്പം സമൂഹജീർണ്ണാവസ്ഥകളെയും സകമാലികപ്രശ്നങ്ങളെയും വിലയിരുത്തിക്കൊണ്ടു വികസിക്കുന്ന ഒരു പ്രമേയതലമാണ് സി.ജെ. തോമസിന്റെ '1128-ൽ ക്രൈം 27' എന്ന നാടകത്തിൽ കാണാൻ സാധിക്കുന്നത്. ഇത്

ഒരു പ്രതീകാത്മകപരിഹാസനാടകത്തിന്റെ സ്വഭാവസവിശേഷതകൾ പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന തായി കാണാം. പ്രതീകബിംബസംവിധാനത്തിലൂടെ ധ്വന്യാത്മകമായ ഒരു മൂർത്ത ശില്പത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന 'ക്രൈം' എന്ന നാടകത്തിൽ രണ്ട് തലങ്ങൾ പ്രകടമായി കാണാം. ഗുരുവും ശിഷ്യനും ഉൾപ്പെടുന്ന ബാഹ്യതലവും മാർക്കോസിന്റെയും വർക്കി യുടെയും കഥപറയുന്ന അന്തർനാടകതലവും. ഈ പ്രകടതലങ്ങളിൽനിന്നും ഭിന്നമായ ഒരു ധ്വനിതലം ക്രൈമിനുണ്ട്. അത് ഒരേസമയം ഭാവത്തിന്റെ പിരുമുറുക്കവും ശൂന്യതാ ബോധവും ദ്യോതിപ്പിക്കുന്നു.

മരണത്തേക്കാൾ ഭയക്കേണ്ടത് ജീവിതത്തെയാണെന്നും വേശ്യയേക്കാൾ ഭയക്കേണ്ടത് സ്വാർത്ഥമതിയായ അമ്മയെയാണെന്നും കിറുക്കനേക്കാൾ ഭയക്കേണ്ടത് വിപ്ലവകാരിയെ യാണെന്നും വ്യംഗ്യമായി പ്രമേയവത്കരിക്കുന്ന നാടകമാണ് സി. എൻ.ശ്രീകണ്ഠൻനാ യരുടെ 'കലി'. സാംസ്കാരിക ജീർണ്ണതയേയും മതസ്പർദ്ധയെയും രാഷ്ട്രീയകുതന്ത്ര ങ്ങളെയും ധാർമ്മികാധഃപതനത്തെയും തുറന്നു കാട്ടുകവഴി സാർവ്വകാലികമായ മനു ഷ്യാവസ്ഥകളെ സൂക്ഷ്മമായി ധ്വനിപ്പിക്കുകയും ആവിഷ്കരിക്കുകയുമാണ് നാടക പ്രമേയത്തിലൂടെ അദ്ദേഹം ചെയ്തത്. തീർച്ചയായും സി.ജെ.യിലൂടെ തുടങ്ങുന്ന ഗൗര വാവഹമായ പ്രമേയചിത്രീകരണവും അതിലൂടെയുള്ള ഇതിവൃത്ത-കഥാപാത്രവികാ സവും ധ്വനിപാഠാവിഷ്കരണവും സി.എൻ.ലൂടെ വളർച്ച പ്രാപിക്കുന്നതായി കാണാം.

എക്കാലത്തും മനുഷ്യർക്കിടയിലുണ്ടാകാവുന്ന, മനുഷ്യന്റെ അടിസ്ഥാനപരമായ സ്വഭാവങ്ങളെ അതിസൂക്ഷ്മമായും ധ്വന്യാത്മകമായും ആലേഖനം ചെയ്യുന്ന നാടക മാണ് കാവാലം നാരായണപ്പണിക്കരുടെ 'ദൈവത്താർ'. മനുഷ്യമനസ്സിനെ മദിക്കുകയും വ്യാമോഹിപ്പിക്കുകയും ഭരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന അധികാരസ്ഥാനങ്ങളെ ചൊല്ലിയുള്ള തർക്കവും അതിലൂടെ തെളിയുന്ന സാംസ്കാരികാധഃപതനവുമാണ് ഇതിൽ പ്രധാനം. ഗ്രാമീണമായ അന്തരീക്ഷത്തിൽ ഗ്രാമത്തിന്റെ പ്രതിനിധികളെന്ന രീതിയിൽ കടന്നു വരുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളായ കാലൻ കണിയാൻ, വെളിച്ചപ്പാട്, ശക്തൻ, മണ്ണാത്തി എന്നി വരിലൂടെ ധ്വന്യാത്മകമായിട്ടാണ് പ്രമേയത്തെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. പ്രമേയത്തിന് അയവു വരുത്തുന്നതിന് അഥവാ ദൃഢബദ്ധതയില്ലാതാക്കുന്നതിന് വായ്ത്താരികളെ ആവർ ത്തിച്ചു പ്രയോഗിക്കുന്ന രീതി കാവാലംതനതുനാടകങ്ങളുടെ പ്രത്യേകതയാണ്. മിത്തി ന്റെ അടിത്തറയുള്ള പ്രമേയവും അനുഷ്ഠാനപരതയിലൂന്നികൊണ്ടുള്ള അവതരണവും

തനതുനാടകവിശേഷതകളിൽപ്പെടുന്നു. ഹാസ്യരസപ്രധാനമായ അന്തരീക്ഷം പ്രത്യക്ഷത്തിൽ നാടകത്തിൽ കാണുമെങ്കിലും അതിലൂടെ തീക്ഷ്ണമായ ഒരു ദുരന്തബോധത്തെ പ്രേക്ഷകരിൽ സൃഷ്ടിക്കാനുതകുന്ന തരത്തിലാണ് 'ദൈവത്താറി'ലെ പ്രമേയവത്ക്കരണം സാധ്യമായിരിക്കുന്നത്.

നിരവധി വ്യാഖ്യാനങ്ങളും ആവിഷ്കരണശൈലികളും ആവശ്യപ്പെടുന്ന നാടകമാണ് ജി.ശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ "കറുത്ത ദൈവത്തെത്തേടി." തലക്കെട്ട് സൂചിപ്പിക്കുന്നതുപോലെ ഒരു സംഘത്തിന്റെ അന്വേഷണത്തിന്റെ കഥയാണ് നാടകത്തിന്റെ പ്രത്യക്ഷപ്രമേയം. അഞ്ചു പുത്രന്മാരും അവരുടെ ഭാര്യയും ഊമയും വഴികാട്ടിയുമടങ്ങുന്ന സംഘം അമ്മയുടെ നിർദ്ദേശപ്രകാരം അന്വേഷണയാത്ര ആരംഭിക്കുന്നു. "തലമുറകളായി നടന്നുപോരുന്നതും ഇനിയും നടക്കാവുന്നതുമായ ഒരു അന്വേഷണ" (കറുത്ത ദൈവത്തെത്തേടി ആമുഖം 11)മാണിതെന്ന് നാടകകൃത്ത് ആമുഖത്തിൽ പറഞ്ഞുവെയ്ക്കുന്നു. ഇവിടെ ദൈവമെന്നത് ലക്ഷ്യം, സ്വപ്നം, ആദർശം എന്നിവയെയെല്ലാം പ്രതിനിധീകരിക്കുന്ന സൂചകമാകുന്നു. യാത്രയിൽ ഭർത്താക്കന്മാരോടോപ്പം ഇറങ്ങിപ്പുറപ്പെടുന്ന ഭാര്യയെക്കുറിച്ച് അമ്മയുടെ ഓർമ്മപ്പെടുത്തൽ ചിന്തനീയമാണ്.

അമ്മ : "................... ഇവൾ നിങ്ങളുടെ കൂടെയുണ്ട്. അത് ഏതുവഴിക്കവലയിലും ദുർഘടത്തിലും മറക്കാതിരിക്കുകയും വേണം." (*കറുത്ത ദൈവത്തെത്തേടി* 21)

എന്നാൽ അമ്മയുടെ ഈ താക്കീത് മക്കൾ മറക്കുന്നതോടെ ലക്ഷ്യം തെറ്റലുകൾ ആരംഭിക്കുന്നു. പ്രകൃതിയെ മറന്നുകൊണ്ടുള്ള ശാസ്ത്രമുന്നേറ്റങ്ങൾ മനുഷ്യനെ വിനാശത്തിലേയ്ക്ക് നയിക്കുമെന്ന ധ്വനികൂടി നാടകകൃത്ത് മുന്നോട്ട് വെയ്ക്കുന്നുണ്ട്. "......തേടേണ്ട ദൈവത്തിനും നമുക്കുമിടയിൽ ഇവളല്ല ആരുനിന്നാലും...", "വലിയ കാര്യങ്ങൾക്കുവേണ്ടി ചെറുതുപലതും വെടിയേണ്ടിവരും."(*കറുത്ത ദൈവത്തെത്തേടി* 30). എന്നിങ്ങനെയെല്ലാം ചിന്തിച്ച് ഭാര്യയെ-സ്ത്രീയെ-പ്രകൃതിയെ-മരണത്തിലേയ്ക്ക് തള്ളിവിടുന്ന മക്കൾക്ക് സർവ്വംസഹയും സർവ്വവ്യാപിയുമായ അമ്മയുടെ മുമ്പിൽ ലജ്ജയോടെ നിൽക്കേണ്ടിവരുന്നു. "ഒരു പെണ്ണിനെ കുരുതിക്കൊടുത്ത കൈകൊണ്ടെന്നെ തൊടരുതെ" ന്ന് (*കറുത്ത ദൈവത്തെത്തേടി* 33) ആക്രോശിക്കുന്ന അമ്മ മാതൃത്വത്തെ ലജ്ജിപ്പിക്കാതെ കർമ്മമാർഗ്ഗം തേടുവാൻ മക്കളോട് ആഹ്വാനം ചെയ്യുന്നു. എന്നാൽ യാത്രയിലുടനീളം

ഭാരം ചുമന്ന് ആട്ടും തുപ്പും സഹിച്ച് കൂടെനടന്ന ഊമയെ മക്കൾ തങ്ങളുടെ ലക്ഷ്യ പൂർത്തീകരണത്തിനായി ബലികൊടുക്കുന്നു. അതോടെ മക്കളെല്ലാം അന്ധതയിലേയ്ക്ക് കൂപ്പുകുത്തുന്നു. നാടകത്തിലുടനീളം സ്വയം അന്ധത കൈവരിച്ച അമ്മ തന്റെ കൺകെട്ടഴിച്ച് നിങ്ങൾ തേടിയ കറുത്ത ദൈവം ഈ ഊമയാണെന്ന് പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു. ഒരമ്മയുടെ ഹൃദയം തേങ്ങുന്ന ശബ്ദവും ഒരു പെൺകിടാവിന്റെ ഭയങ്കരാക്രന്ദനവും കറുത്ത ദൈവത്തെത്തേടിയുള്ള യാത്രയും അലച്ചിലും ബലികൊടുക്കലുമെല്ലാം പഴയ കഥകളായി ആവർത്തിച്ചുകൊണ്ടേയിരിക്കുന്നു എന്ന കോമാളിയുടെ ഭരതവാക്യത്തോടെയാണ് നാടകം അവസാനിക്കുന്നത്. ഭൗതികമായ പലതിനെയും നേടുവാനുള്ള അന്വേഷണ യാത്രയിൽ തീക്ഷ്ണമായ അഭിലാഷത്താലും സ്വാർത്ഥതയാലും മനുഷ്യന് അവന്റെ എല്ലാ മൂല്യബോധങ്ങളും നഷ്ടപ്പെട്ട് പോകുന്നുവെന്ന ധാർമ്മികപ്രശ്നത്തെ ധ്വനിപാഠാധിഷ്ഠിതമായി പ്രമേയവൽക്കരിക്കുന്ന നാടകമായി 'കറുത്ത ദൈവത്തെത്തേടി' മാറുന്നു.

പരമമായ സത്യത്തിനുവേണ്ടിയുള്ള ഒരു സംഘത്തിന്റെ അന്വേഷണയാത്രയും അതിൽ അവർക്കു നേരിടേണ്ടി വന്ന പ്രതിബന്ധങ്ങളും അവയെ തരണം ചെയ്ത് എത്തേണ്ടിടത്തെത്തുമ്പോൾ അതിനെ തിരിച്ചറിയാനാവാതെ ശക്തി നഷ്ടപ്പെട്ട് നിരാശ്രയരായി മാറുന്നതുമാണ് 'കറുത്ത ദൈവത്തെത്തേടി' എന്ന നാടകത്തിന്റെ പ്രമേയം. ബിംബകല്പനകളിലൂടെ ജീവിതസത്യത്തിന്റെ അഗാധതയിലേയ്ക്ക് പ്രേക്ഷകരെ കൊണ്ടുപോകുന്ന ധ്വനിതലങ്ങൾ നാടകത്തിൽ നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്നു.

'വിശപ്പ്' എന്ന തീക്ഷ്ണസത്യം കേന്ദ്രപ്രമേയമായി വരുന്ന നാടകമാണ് പി.എം. താജിന്റെ 'കുടുക്ക അഥവാ വിശക്കുന്നവന്റെ വേദാന്തം'. മനുഷ്യാവസ്ഥയുടെ അതിസൂക്ഷ്മമായ ചിത്രണത്തിനും വിചാരണയ്ക്കും നാടകത്തെ ക്രിയാത്മകമായി ഉപയോഗിക്കുകയാണ് താജ് ചെയ്തത്. "ഈ നാടിന്റെ തലവര ഒരു വരകൊണ്ട് മാറ്റാനാവില്ലെ"ന്നും "വിശക്കുന്നവൻ തന്നെ വേണം വിശപ്പിനു പരിഹാരം കാണാ"നെന്നുമുള്ള 'കുടുക്ക'യിലെ ഭാരതവാക്യം (*കുടുക്ക അഥവാ വിശക്കുന്നവന്റെ വേദാന്തം* 45) തന്നെയാണ് നാടകത്തിൽ അന്തർലീനമായ പ്രമേയം. അതിതീക്ഷ്ണമായ സാംസ്കാരികപ്രതിരോധം തന്നെയാണ് ഈ പ്രമേയത്തിലൂടെ നിർവഹിക്കപ്പെടുന്നത്. നാടകം സ്വകാര്യസ്വത്വത്തിന്റേതല്ല മറിച്ച് സാമൂഹ്യസ്വത്വത്തിന്റെ പ്രകാശനമാകണമെന്ന് പ്രഖ്യാപിച്ചുകൊണ്ട് ലളിത

പ്രമേയങ്ങളിലൂടെ ധ്വന്യാത്മകമായി തീക്ഷ്ണസത്യങ്ങളെയും സ്വന്തം നിലപാടുകളെയും അവതരിപ്പിച്ച നാടകകൃത്താണ് താജ്.

നാടകകൃത്ത് നാടകശില്പത്തിനുള്ളിൽ നിഗൂഹനം ചെയ്തിരിക്കുന്ന സുപ്രധാന ഘടകമാണ് പ്രമേയം. പ്രേക്ഷകൻ പ്രമേയത്തെ തിരിച്ചറിയുന്നത് വാച്യമായിട്ടല്ല, മറിച്ച് കഥാപാത്രം, സംഘട്ടനം, കഥയുടെ പരിസമാപ്തി എന്നിവയിലൂടെയുള്ള പ്രയാണത്തിലൂടെ അത് ധ്വനിക്കപ്പെടുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. സംവിധായകനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അവതരണലക്ഷ്യപൂർത്തീകരണത്തിനായി അയാൾ നാടകകൃതിയിൽനിന്നും കണ്ടെത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നതും ഈ പ്രമേയത്തെത്തന്നെയാണ്. ധ്വനിപാഠസമ്പന്നമായ എല്ലാ നാടകങ്ങളിലും സുഘടിതവും സുനിശ്ചിതവുമായ പ്രമേയം ഉള്ളടങ്ങിയിരിക്കും. കഥയിലെങ്ങും പരന്ന് വ്യാപിച്ചുകിടക്കുന്ന നിത്യമൂല്യങ്ങളെ അടിസ്ഥാനമാക്കിക്കൊണ്ടുള്ള പ്രമേയം അന്തർലീനമായിട്ടുള്ള ഒരു കൃതി കാലാതിവർത്തിയായി നിലകൊള്ളും. മലയാളത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഓരോരോ കാലങ്ങളിൽ നിരവധി നാടകസാഹിത്യ കൃതികൾ ഉദയം കൊള്ളുന്നുണ്ടെങ്കിലും അതിൽ ചുരുക്കം ചിലത് മാത്രം കാലദേശാതിവർത്തിയായി നിലനിൽക്കുന്നതിന്റെയും മറ്റുള്ളവ സാഹിത്യചരിത്രത്തിൽ നാമമാത്രമായി നിൽക്കുന്നതിന്റെയും അടിസ്ഥാനകാരണം നല്ലൊരു പ്രമേയത്തിന്റെ അഭാവം തന്നെയാണെന്ന് കാണാം. ഇവിടെ പഠനവിധേയമാക്കിയ തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകകൃതികളിൽ പ്രമേയവും അതിന്റെ ലക്ഷ്യസങ്കല്പവും അതിപ്രധാനമാണെന്ന് കാണാം.

അവതരണപരം

നാടകകൃത്ത്, നടൻ, പ്രേക്ഷകൻ എന്നീ മൂന്ന് മൗലികഘടകങ്ങളിലേക്ക് സംവിധായകൻ എന്ന നാലാംഘടകത്തിന്റെ കടന്നുവരവോടെ നാടകാവതരണഘടനയെ സംബന്ധിച്ച് പുനർനിർവചനങ്ങൾ ഉണ്ടായി. അവതരണത്തിനുമേൽ സാഹിത്യത്തിനുള്ള അധീശത്വം ചോദ്യംചെയ്തുകൊണ്ടാണ് ഈ പുതുനിർവചനങ്ങൾ കടന്നുവന്നത്. നാടകാവതരണത്തെ നിർമിക്കുന്ന നിരവധി നിർണായകഘടകങ്ങളിൽ ഒന്നുമാത്രമാണ് കൃതിയെന്ന നിലപാട് ഗോർഡൻ ക്രെയ്ഗ് (**Edward Geordon Craig 1872-1966**), മേയർഹോൾഡ്, തൈറോവ് (**William Tyrone Guphrie 1900-1971**), കാൻഡിൻസ്കി (**Wassily Kandinsky 1866-1944**), ജസ്നർ (**Leopold Jessner 1878-1945**), പിസ്റ്റേകർ (**Erwin Piscapor 1893-1966**) തുടങ്ങീ നിരവധി നാടകസൈദ്ധാന്തികർ മുന്നോട്ടുവെച്ചു. അവതരണത്തിന് കൃതി

യുമായുള്ള സത്യസന്ധത, അവതരണത്തിന് ഒരു സ്വതന്ത്രരൂപമായി നില്ക്കാനുള്ള അവകാശം എന്നീ ചിന്തകളാണ് ഇരുപതാംനൂറ്റാണ്ട് ചർച്ച ചെയ്തത്. അവതരണത്തിന് പാഠത്തോടുള്ള അധീശത്വം കൊളോണിയൽ പാരമ്പര്യമാണെന്നും എന്നാൽ പാഠത്തി നെതിരായുള്ള അവതരണരീതി പോസ്റ്റ് കൊളോണിയൽ പാരമ്പര്യത്തിന്റെ മുഖമുദ്ര യാണെന്നും എറിക് ഫിഷർ വിലയിരുത്തുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ് (ബി.അനന്തകൃഷ്ണൻ *"പാഠവും അവതരണവും പുതിയ കാഴ്ചപ്പാടുകൾ"* 27). സംവിധായകർ പാഠത്തിന്റെ സ്വഭാവികക്രമത്തെ മാറ്റിമറിക്കുകയും പാഠത്തെ തിരുത്തുകയും കൂട്ടിച്ചേർക്കുകയും ചെയ്ത് പാഠത്തിനെതിരായൊരു പാഠം അവതരണത്തിനുവേണ്ടി തയ്യാറാക്കുകയും ചെയ്തു. ഈ രീതിയിലൂടെ അവതരണം ഒരു സ്വതന്ത്രപ്രതിഭാസമായി രൂപം പ്രാപിച്ചു.

അവതരണത്തിൽ ഒഴിച്ചുകൂടാനാവാത്ത പ്രധാന ഘടകമാണ് പ്രേക്ഷകൻ. സദസ്സിന്റെ സാന്നിദ്ധ്യവും സ്വാധീനതയും നാടകാഭിനയത്തെയും അവതരണത്തെയും സ്വാധീനിക്കു ന്നുണ്ട്. അതുപോലെതന്നെയാണ് നാടകാവതരണം പ്രേക്ഷകരെ സ്വാധീനിക്കുന്നതും. ഒരു പ്രേക്ഷകൻ തന്റെ ആസ്വാദനനിലവാരവും രസവാസനകളുമനുസരിച്ച് അരങ്ങിനെ ഉൾക്കൊള്ളുകയും സ്വാധീനിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ലോകപ്രസിദ്ധമായ നാടകവേദിക ളെടുത്ത് പരിശോധിച്ചാൽ അതിലെ പ്രേക്ഷകൻ എങ്ങിനെയായിരിക്കുമെന്നതിനെ സംബ ന്ധിച്ച് കൃത്യമായ വിശകലനം നടന്നിട്ടുള്ളതായിക്കാണാം. നാടകം യഥാർത്ഥ ജീവിത മാണെന്ന സങ്കല്പവും കഥാപാത്രവും നടനും പ്രേക്ഷകനും തമ്മിൽ നടക്കുന്ന താദാ ത്മ്യവത്ക്കരണവും ഡ്രമാറ്റിക് നാടകവേദിയുടെ സവിശേഷതയായിരുന്നു. താൻ കാണു ന്നത് നാടകം മാത്രമാണെന്ന ബോധ്യത്തോടെ നിരൂപണാത്മകചിന്തയോടെയിരിക്കുന്ന പ്രേക്ഷകനെയാണ് എപ്പിക് നാടകവേദി മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്നത്. മേയർ ഹോൾഡിന്റെ കൺസ്ട്രക്റ്റിവിസ്റ്റ് നാടകവേദി (**Constructivist Theatre**)യിലും ദൃശ്യാവിഷ്കരണത്തിൽ ജീവിതവിമർശത്തെ നോക്കിക്കാണുന്ന പ്രേക്ഷകനെയാണ് പ്രതീക്ഷിക്കുന്നത്. ജീവിത ത്തിന്റെ സൈദ്ധാന്തിക നിരർത്ഥകതയെ കേന്ദ്രീകരിക്കുന്ന അസംബന്ധനാടകങ്ങളിൽ തത്ത്വചിന്തകന്റെ നിലപാടിലേയ്ക്ക് പോകുന്ന പ്രേക്ഷകനെയാണ് കാണാൻ കഴിയുന്ന ത്. നാടോടിനാടകങ്ങളിലും തനതുനാടകങ്ങളിലും പ്രേക്ഷകന്റെ അനൗപചാരികതയാണ് പ്രധാനമായും മുന്നിട്ട് നിൽക്കുന്നത്. നടനും പ്രേക്ഷകനും അഭിനയവും പ്രേക്ഷണവും

ഒന്നുതന്നെയാണ് തോന്നിക്കുന്ന രീതിയിലുള്ള ക്രിയാത്മകവും പ്രകടനാത്മകവുമായ പങ്കാളിത്തമാണ് പ്രേക്ഷകനിൽ കാണാൻ കഴിയുക.

ആധുനികമലയാളനാടകവേദിയിൽ നാടകകൃതി എന്ന സങ്കല്പം സാഹിത്യവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് കടന്നുവരുന്നത്. തദ്ദേശീയ അവതരണപാരമ്പര്യത്തെ വിശകലനം ചെയ്യുമ്പോൾ ഇത് കൂടുതൽ സ്പഷ്ടവുമാണ്. കൂടിയാട്ടത്തിലും തെയ്യംപോലുള്ള അനുഷ്ഠാനാവതരണരൂപങ്ങളിലും അവതരണത്തിന്റെ അംശങ്ങളാണ് പ്രാധാന്യത്തോടെ നിൽക്കുന്നതെന്ന് കാണാം. ആട്ടപ്രകാരങ്ങളും അനുഷ്ഠാനാവതരണക്രമങ്ങളും ഇതിന് അടിവരയിടുന്നു. എങ്കിലും 20–ാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ ഉത്തരാർദ്ധത്തോടെ കടന്നുവന്ന പാശ്ചാത്യവും പൗരസ്ത്യവുമായ നാടകപ്രവണതകളിൽ പുതിയൊരു അവതരണസംസ്കാരമെന്ന നിലയിലാണ് നാടകാവതരണം കടന്നുവന്നത്. ഭാവാത്മകനാടകവേദി, എപ്പിക് നാടകവേദി, സുഘടിതനാടകവേദി, ക്രൗര്യനാടകവേദി, ദരിദ്രനാടകവേദി, അയുക്തികനാടകവേദി, തനതുനാടകവേദി എന്നിവയിലെല്ലാം വിവിധങ്ങളായ അവതരണമാതൃകകൾ സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളതായി കാണാം. പാഠത്തിന്റെ നിയന്ത്രണത്തിൽനിന്നും അവതരണം സ്വതന്ത്രമാകുന്ന രീതി ഇവയിലെല്ലാം സ്വീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഇതിൽ എക്സ്പ്രഷണിസ്റ്റ് നാടകങ്ങൾ, തനതുനാടകങ്ങൾ ഇവയുടെ രംഗാവതരണരീതി എടുത്തുപറയേണ്ടവയാണ്. രംഗശില്പത്തിന് അമിതമായ പ്രാധാന്യം നൽകുന്ന രീതിയാണ് എക്സ്പ്രഷണിസ്റ്റുനാടകങ്ങളിൽ കാണാൻ സാധിക്കുന്നത്. നാടകകൃത്ത് തന്നെ നിർദ്ദേശിക്കുന്ന രംഗസജ്ജീകരണങ്ങൾ, സൂക്ഷ്ഭാവചലനങ്ങൾ, പ്രതീകാത്മകകഥാപാത്രങ്ങൾ, നീണ്ട സംഭാഷണങ്ങൾ എന്നിവയെല്ലാം വ്യത്യസ്തമായ ഒരു രംഗാവതരണം എക്സ്പ്രഷണിസ്റ്റുനാടകങ്ങൾക്ക് നൽകുന്നു. “ഒരു വിദഗ്ദ്ധസംഘത്തിനേ ഇത്തരം നാടകങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കാൻ പറ്റൂ എന്നത് ഒരു പരിമിതിയാണെന്ന്” എ.പി.പി.നമ്പൂതിരിയും (*നാടകദർശനം*16) “വളരെ സൂക്ഷിച്ച് അവതരിപ്പിച്ചില്ലെങ്കിൽ പാളിപ്പോകാവുന്ന നാടകമത്രേ എക്സ്പ്രഷണിസ്റ്റുനാടകം” എന്ന സുധീർ കിടങ്ങൂരിന്റെയും (“പുളിമാന പരമേശ്വരൻപിള്ള” 96) അഭിപ്രായങ്ങൾ എക്സ്പ്രഷണിസ്റ്റുനാടകങ്ങളുടെ രംഗശില്പം ഉയർത്തുന്ന വെല്ലുവിളിയിലേക്കാണ് വിരൽചൂണ്ടുന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഇത്തരം നാടകങ്ങളിൽ ദൃശ്യങ്ങൾ, സംഗീതം, വേഷവിധാനങ്ങൾ, മുഖംമൂടികൾ, പ്രത്യേക പ്രകാശസംവിധാനങ്ങൾ എന്നിവയെല്ലാം ജീവപ്രധാനമായ പങ്കുവഹിക്കുന്നുണ്ട്. എങ്കിലും മലയാളത്തിലെ ആദ്യ

എക്സ്പ്രഷണിസ്റ്റുനാടകമായ 'സമത്വവാദി' 1969-70 കാലത്ത് ജി.ശങ്കരപ്പിള്ളയും 1983-ൽ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയും വിജയകരമായി രംഗത്തവതരിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട് ("പുളിമാന പരമേശ്വരൻപിള്ള" 98). ഭാവാത്മകനാടകത്തിന് യോജിച്ച വിധത്തിൽ കാവ്യാത്മകമായ സംഭാഷണങ്ങൾ, സൂക്ഷ്മമായ രംഗശില്പസംവിധാനം, ഏതുകാലത്തും പ്രസക്തമായ കഥാപാത്രങ്ങൾ, പ്രമേയം എന്നിവകൊണ്ടെല്ലാം നാടകത്തെ സമ്പന്നമാക്കാൻ പുളിമാനയ്ക്ക് കഴിഞ്ഞു.

അരങ്ങിലെ ക്രിയകളെ വിമർശനബുദ്ധിയോടെ ആസ്വദിക്കാൻ കഴിയുന്ന പ്രേക്ഷകനെ മുന്നിൽകണ്ടുകൊണ്ട് സി.ജെ.തോമസ് രചിച്ച നാടകമാണ് '1128-ൽ ക്രൈം 27'. പ്രേക്ഷകനിലെ വൈകാരികപ്രകടനങ്ങൾക്കല്ല മറിച്ച് ഇത് നാടകമാണെന്ന ബോധത്തോടെയിരിക്കുന്ന ചിന്താശേഷിക്കാണ് മുൻഗണന. ആസ്വാദനത്തിന്റെ സാമ്പ്രദായികരീതിയായ താദാത്മ്യരീതിയിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി ജർമ്മൻ നാടകകൃത്തായ ബ്രഹ്ത്തിന്റെ 'അന്യവത്കരണസിദ്ധാന്ത'ത്തോട് ഇണങ്ങുന്ന തരത്തിലുള്ള ആസ്വാദനരീതിയാണ് ഈ നാടകത്തിന് യോജിക്കുന്നതെന്ന് കാണാം. അതനുസരിച്ചുള്ള സംഭാഷണങ്ങളും രംഗപ്രയുക്തസംഭവങ്ങളും രൂപഘടനയുമാണ് നാടകത്തിൽ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. രംഗത്ത് നടക്കുന്നത് 'നാടകംകളിക്കൽ' മാത്രമാണെന്ന് ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്ന തരത്തിൽ നാടകത്തിന് പുറത്തുനിന്നു കളിക്കുന്ന ഗുരുവും ശിഷ്യനും മറ്റ് ചില സന്ദർഭങ്ങളിൽ ആ 'നാടകംകളി'യിലെ കഥാപാത്രങ്ങളായും മാറുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങൾ നാടത്തിനകത്തോ പുറത്തോ എന്ന വിഭ്രാത്മകചിന്തയും കഥാസന്ദർഭങ്ങൾ യാഥാർത്ഥ്യമോ സങ്കല്പമോ എന്ന് തിരിച്ചറിയാനാവാത്തവിധമുള്ള രൂപഘടനയും നാടകാവതരണത്തിന് വെല്ലുവിളി സൃഷ്ടിക്കുന്നതാണ്.

1960കളുടെ അവസാനം മലയാളനാടകവേദിയിലേക്ക് വന്ന തനതുനാടകവേദി നാടകരൂപത്തെ സാഹിത്യരൂപമായി മാത്രം കണ്ടിരുന്ന നാടകസങ്കല്പങ്ങളെ തിരുത്തിക്കുറിക്കുന്നതായിരുന്നു. കേരളീയ ദൃശ്യശ്രാവ്യപാരമ്പര്യത്തിന്റെ ആഢ്യധാരയും നാടോടിധാരയും സമന്വയിപ്പിച്ചുകൊണ്ടുള്ള നാടകവേദിയായിരുന്നു ഇത്.

അവതരണത്തിനുള്ള വൈവിധ്യസാധ്യതകളെ നാടകത്തിൽ കണ്ടെത്തുകയും അത് നടന്റെ ശരീരഭാഷയിലൂടെ പ്രേക്ഷകനുമായി സംവദിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന രീതി തനതുനാടകവേദിയുടെ പ്രത്യേകതയാണ്. നടന്റെ വേദിയാണ് തനതുനാടകവേദിയെന്ന് കാണാം.

തനതുനാടകവേദിയിലെ നടനെക്കുറിച്ച് സുരേഷ് അവസ്തിയുടെ കണ്ടെത്തൽ ഏറെ ചിന്തനീയമാണ്. "പരിശീലനം നേടാത്ത നടൻ, തനതു നാടകവേദിയിൽ പെട്ടെന്ന് അപ്രസക്തനായിമാറും രണ്ടായിരമാണ്ടിനുശേഷം പരിശീലനം ലഭിക്കാത്ത ഒരു നടന് ഇന്ത്യയിലെ നാടകവേദിയിൽ സ്ഥാനമുണ്ടായിരിക്കില്ല" (ടി.എം.എബ്രഹാം *"തനതുസമ്പത്തിന്റെ അപൂർവ്വതാളം"* 33). നടന്റെ പരിശീനത്തെക്കുറിച്ചും സർഗ്ഗവ്യാപാരത്തെക്കുറിച്ചും സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി മുന്നോട്ട് വെച്ച ആശയം ഇവിടെ സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളതായി കാണാം. കളരിപ്പയറ്റിലെയും പടയണിയിലെയും ചലനവ്യവസ്ഥകളും വേദങ്ങളിൽനിന്നും താന്ത്രികകല്പനകളിൽനിന്നും മറ്റും സ്വീകരിച്ച ഭാഗങ്ങളുപയോഗിച്ച് നടത്തുന്ന വാചികപരിശീലനവും സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ട് പാരമ്പര്യത്തിലെ ആന്തരികശക്തിയെ നാടകപ്രയോഗത്തിലേക്ക് കൊണ്ടുവരികയാണ് തനതുനാടകവേദി ചെയ്തത്. നാടകകൃതിയെ വ്യാഖ്യാനിക്കുകയും പുനഃസൃഷ്ടിക്കുകയും വ്യത്യസ്ത രംഗപാഠങ്ങൾ ചമയ്ക്കുകയും ചെയ്യുന്ന രീതി ഭാരതീയ നാടകവേദിയിലുണ്ടായ പ്രധാന സംഭവമായിരുന്നു. ധ്വനിപാഠസമ്പന്നമായ നാടകകൃതികളിൽ ഇതിനുള്ള സാധ്യതകൾ തുറന്നുനൽകുകയുണ്ടായി. പ്രതീകാത്മകാവിഷ്കാരത്തിലൂടെ ധ്വനിപാഠസമ്പുഷ്ടമായ സി.എൻ.ശ്രീകണ്ഠൻനായരുടെ *'കലി'*യും കാവാലം നാരായണപ്പണിക്കരുടെ *'ദൈവത്താ'*റും പ്രത്യേക പരാമർശമർഹിക്കുന്ന നാടകങ്ങളാണ്.

പുളിമാനയുടെ *'സമത്വവാദി'*യും സി.ജെ.യുടെ *'ക്രൈ'*മും പോലെ തികച്ചും പരീക്ഷണാത്മകനാടകമാണ് *'കലി'*. തനത് നാടകവേദിയെന്ന കേരളീയാശയത്തിലൂന്നിക്കൊണ്ടുള്ള രചനയാണ് *'കലി'*യിൽ പ്രഥമദൃഷ്ട്യാ കാണുന്നതെങ്കിലും ആശയാവിഷ്കരണത്തിന്റെയും സാങ്കേതികത്വത്തിന്റെയും കാര്യത്തിൽ ഇത് വേറിട്ടു നിൽക്കുന്നു. കാരണം നാടൻ സംസ്കാരത്തിന്റെ അന്തർധാരയിലൂന്നിയ, നാടോടി പാരമ്പര്യത്തിലധിഷ്ഠിതമായ ഒരു 'തനതാ'വിഷ്കരണത്തിൽനിന്ന് ഒരു പടികൂടി മുന്നോട്ട് സഞ്ചരിച്ച് നിത്യജീവിതത്തിന്റെ ഊർജ്ജവും സമൂഹത്തിന്റെ സ്വത്വബോധവും ഉൾക്കൊണ്ട് അതിലൂടെ ജീവിതത്തിന്റെ യഥാതഥാവിഷ്കരണം നടത്താനാണ് സി.എൻ. 'കലി'യിലൂടെ ശ്രമിച്ചത്. 'കലി' യിൽ യവനിക ഉയരുമ്പോൾ ആദ്യം കാണുന്ന രംഗകാഴ്ച പല അറകളുള്ള ഒരു ഗുഹയുടെ പ്രതീതി ജനിപ്പിക്കുന്ന ഒരു സത്രമാണ്. ഇരുണ്ടിരിക്കുന്ന ഭിത്തികളും സമമല്ലാത്ത വാതിലുകളും അവയ്ക്കു മുകളിലിട്ടിരിക്കുന്ന ചുവന്ന പടുതകളും സമൂഹത്തിന്റെ

ഉള്ളകങ്ങളിലേയ്ക്കുള്ള നേർകാഴ്ചകളാണ്. തമസ്കരിക്കപ്പെട്ട അശരണരും വേശ്യകളും കച്ചവടക്കാരും വിപ്ലവകാരികളും ഭ്രാന്തന്മാരുമെല്ലാം നിറഞ്ഞ സമൂഹത്തിന്റെ മറ്റൊരു മുഖവും നിറവും ഇവിടെ തെളിഞ്ഞുവരുന്നു. ഇതിവൃത്തത്തിലും കഥാപാത്രങ്ങളിലും സംഭാഷണങ്ങളിലുമെല്ലാം അയഥാർത്ഥതലത്തിന്റെ ധ്വനിയുണ്ടെന്ന് കെ.അയ്യപ്പപ്പണിക്കർ നിരീക്ഷിക്കുന്നുമുണ്ട് (*കലി അവതാരിക* 6). സമമല്ലാത്ത വാതിലുകളും റേഡിയോ സംഗീതവും പതിനേഴടിക്കുന്ന നാഴികമണിയും ഇടയ്ക്കയുടെ താളവാദ്യവും കിറുക്കന്റെ വായ്ത്താരിയുമൊക്കെ ഈ അയഥാർത്ഥതലത്തിന് ആക്കം കൂട്ടുന്നവയാണ്.

കാവാലത്തിന്റെ 'സാക്ഷി' മുതൽ 'കലിവേഷം' വരെയുള്ള രചനകളെല്ലാംതന്നെ കേരളത്തനിമയിൽ ഊന്നിനിന്നുകൊണ്ടുള്ളതാണ്. ഗ്രാമീണാന്തരീക്ഷം, മിത്ത്, പഴഞ്ചൊല്ല്, അനുഷ്ഠാനം, നാടൻപാട്ടുകൾ, വായ്ത്താരികൾ, ഫലിതം എന്നീ ഘടകങ്ങളെല്ലാം നാടകങ്ങളുടെ സ്ഥലകാലസൂചകങ്ങളിലും രംഗോപകരണങ്ങളിലും കഥാപാത്രസംഭാഷണങ്ങളിലും ഭാവദാർഢ്യം നൽകുന്നുവെന്ന രീതി അതുവരെയുണ്ടായിരുന്ന നാടകസമ്പ്രദായങ്ങളിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമായിരുന്നു. സംവിധായകന് ഒട്ടേറെ മൗനങ്ങളും ഇടങ്ങളും നൽകുന്ന, നടനും നടന്റെ ശരീരഭാഷയ്ക്കും പ്രാധാന്യം നൽകുന്ന വ്യത്യസ്തങ്ങളായ രംഗവ്യാഖ്യാനങ്ങളാണ് കാവാലം നാടകങ്ങൾ വിളംബരം ചെയ്തത്.

സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിയുടെ 'മോസ്കോ ആർട്ട് തിയറ്ററും' ഗ്രോട്ടോവിസ്കിയുടെ 'പോളിഷ് ലബോറട്ടറി തിയേറ്ററും' (**Polish Laboratory Theatre**) അതുവരെയുണ്ടായിരുന്ന സാമ്പ്രദായികരീതികളിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി നടന്റെ ശരീരഭാഷയ്ക്കു പ്രാധാന്യം നൽകിക്കൊണ്ടുള്ള പരിശീലനക്രമങ്ങൾ നടത്തി ലോകനാടകവേദിയിൽ പുതിയ അന്വേഷണങ്ങൾക്ക് നേതൃത്വം നൽകുകയുണ്ടായി. ഇതിന്റെ പരോക്ഷപ്രതിഫലനങ്ങൾ കാവാലത്തിൽ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. നടൻ സ്വന്തം ശരീരഭാഷയിലൂടെ പ്രേക്ഷകനുമായി സംവദിക്കുന്ന, നടന്റെ വേദിയായി തനതുനാടകവേദിയെ രൂപാന്തരപ്പെടുത്തുകയാണ് കാവാലം ചെയ്തത്. 'ദൈവത്താറി'ന്റെ ചർച്ചയ്ക്കിടയിൽ നടനും സംവിധായകനുമായ പി.കെ.വേണുകുട്ടൻ നായർ ഇപ്രകാരം പറയുന്നുണ്ട്, "കാവാലത്തിന്റെ നാടകം രംഗത്തവതരിപ്പിക്കാൻ നടനു പ്രത്യേകമായ പരിശീലനം വേണം. നടനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം കഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുക എന്നതിൽ കവിഞ്ഞ് നാടകാഭിനയത്തിൽ ഇതേവരെ കണ്ടിട്ടില്ലാത്ത രീതീകരണം, പ്രത്യേകമായ അഭിനയക്രമം തന്നെ അനുവർത്തിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു.

സാധാരണപരിശീലനമല്ല, താളത്തിനൊത്ത ചലനം, അംഗവിക്ഷേപങ്ങൾ എന്നിവയിൽ ഏകാഗ്രതയോടെയുള്ള പരിശീലനം. ഇതിനുവേണ്ടി പ്രത്യേകമായ അഭിനയക്രമം എഴുതിക്കൂട്ടേണ്ടിവരും" (ടി.എം.എബ്രഹാം "തനതുസമ്പത്തിന്റെ അപൂർവ്വതാളം 33). കളരിപ്പയറ്റും പടയണിയിലെ ചലനവ്യവസ്ഥകളും നടന്റെ അടിസ്ഥാനപരിശീലനത്തിനായി സ്വീകരിക്കുന്നതിനോടൊപ്പം വാചികപരിശീലനംകൂടി ഉൾപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടാണ് കാവാലം അഭിനയക്രമത്തെ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയത്. സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി എടുത്തുപറഞ്ഞ '**Voice**', '**Speech**', '**Tempo-Rhythem**', '**Self Control**' തുടങ്ങീ നടനുവേണ്ട ശാരീരിക ഘടകങ്ങളെ കാവാലവും സ്വീകരിച്ചു. മാത്രമല്ല നടന്റെയും സംവിധായകന്റെയും ഭാവനാസഞ്ചാരങ്ങൾക്ക് ഒട്ടേറെ സാധ്യതകൾ തുറന്നു നൽകുന്ന ആഖ്യാനഘടനയും തന്ത്രവുമാണ് കാവാലം നാടകങ്ങൾക്കുള്ളത്. സംഘർഷങ്ങളിലൂടെ വളർന്ന് പരിസമാപ്തിയിലെത്തുന്ന തരത്തിലുള്ള ഘടനാരീതി പ്രത്യക്ഷത്തിൽ കാണുന്നില്ലെങ്കിലും വാക്കുകളിലും വരികളിലും പലതും ധ്വനിപ്പിച്ചുപോകുന്ന ധ്വനിപാഠസമ്പന്നമായ നാടകങ്ങളാണിവ. സംഗീതം, നൃത്തം എന്നിവയെ ഭാവദ്യോതകഘടകങ്ങളാക്കി വിന്യസിച്ച് നാടകത്തെ എല്ലാ അർത്ഥത്തിലും കാഴ്ചയുടെ അനുഭവമാക്കി മാറ്റുകയാണ് കാവാലം ചെയ്തത്.

സാഹിത്യരചനയിലും അരങ്ങവതരണത്തിലും പുതുമാനങ്ങൾ കൊണ്ടുവന്ന നാടകമാണ് കാവാലത്തിന്റെ 'ദൈവത്താർ'. "രചിതപാഠം ഉണ്ടാക്കിയതിനുശേഷം അവതരണവേളയിൽ പല മാറ്റങ്ങൾക്കും അത് വിധേയമാക്കുകയും അവതരണപാഠം ഉണ്ടായതിനുശേഷം മാത്രം രചിതപാഠം പൂർണ്ണമാവുകയും ചെയ്ത പ്രക്രിയയാണ് '*ദൈവത്താറി*'ൽ സംഭവിച്ചത്" (രാജാവാര്യർ *"കാവാലം നാരായണപ്പണിക്കർ"* 193). രചിതപാഠത്തിനപ്പുറം അഭിനയപാഠത്തിനും രംഗാവതരണപാഠത്തിനും പ്രസക്തിയും പ്രാധാന്യവും ഉണ്ടെന്ന് തെളിയിക്കുന്നതിലൂടെ രചിതരംഗപാഠങ്ങൾക്ക് പുതുമാനവും വ്യാഖ്യാനവും നൽകാൻ 'ദൈവത്താറി'നു കഴിഞ്ഞു. ഗദ്യപദ്യസമ്മിശ്രമായ സംഭാഷണങ്ങളെ താളാത്മകശബ്ദവിന്യാസത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുകയും അതിനനുസരിച്ച് തൗര്യത്രിക പശ്ചാത്തലത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾ ശരീരചേഷ്ടകളിലൂടെയും ചലനങ്ങളിലൂടെയും ഭാവപ്രകടനങ്ങൾ നടത്തുകയും ചെയ്യുന്ന തനതുനാടകാവിഷ്കരണതന്ത്രമാണ് 'ദൈവത്താറി'ലും ഉള്ളത്.

ഇവിടെയെല്ലാം നാടകകൃതി അവതരണത്തിനുവേണ്ടിയുള്ള കേവലമൊരു ചട്ടക്കൂട് മാത്രമായി നിലകൊള്ളുന്നതായി കാണാം. ചുറ്റുപാടുകളിൽനിന്നും രൂപഭാവങ്ങളെ സ്വീകരിക്കുകയും സമാഹരിക്കുകയും ചെയ്തുകൊണ്ട് വികസിക്കേണ്ട ഒരു സർഗ്ഗവ്യാപാരമാണ് നാടകം എന്ന ചിന്തയിൽ നിന്നുരുത്തിരിഞ്ഞുവന്ന നാടകസങ്കല്പമെന്ന നിലയിൽ 'തനതുനാടകവേദി' ഒരു സ്വതന്ത്രാവതരണരൂപമായി ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ടു. "പശ്ചാത്തലവിധാനം ധ്വന്യാത്മക പ്രാധാന്യമുള്ളതാക്കി മാറ്റുവാനും നാടകത്തിന്റെ അന്തർഭാവം അഭിവ്യഞ്ജിപ്പിക്കുവാനുതകുന്ന വെളിച്ചം നൽകുവാനും ശ്രദ്ധിക്കുന്ന ഒരു അവതരണസമ്പ്രദായമാണ് ആധുനികനാടകത്തിനു വാസ്തവത്തിൽ വേണ്ടത്. സ്പേസിന്റെയും കാലത്തിന്റെയും പരിച്ഛിത്തികളെ അതിജീവിക്കാൻ രംഗഭാഷ ലാക്ഷണികവും വ്യഞ്ജനാപരവുമായ മേഖലകൾ തേടുന്നു. ചില നാടകസംവിധായകർ അതിനെ '**Mimatic level**' എന്നും '**Symbolic level**' എന്നും വിളിക്കുന്നു" എന്ന ജി.ശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ അഭിപ്രായം ഇവിടെ അർത്ഥവത്താണ് (*നാടകദർശനം* 433).

സമകാലികജീവിതപ്രശ്നങ്ങളെ തുറന്നവതരിപ്പിക്കുന്ന ഒരു ജനകീയനാടകവേദി (**People's Theatre**)യെക്കുറിച്ച് ഗൗരവമായി ചിന്തിക്കുകയും അവയ്ക്കിണങ്ങുന്ന ആവിഷ്കരണശൈലി നാടകരചനയിൽ സ്വീകരിക്കുകയും ചെയ്ത നാടകകൃത്താണ് പി.എം. താജ്. അതുകൊണ്ട് സാമൂഹ്യജീവിതത്തിന്റെ പൊരുത്തക്കേടുകളെ യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെയും ഭ്രമാത്മകതയുടെയും ഇടകലർന്ന രൂപത്തിലാണ് അവതരിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നതെന്ന് കാണാം. ഇതിനായി രൂപകങ്ങളും മിത്തുകളും നാടൻപാട്ടുകളും നാട്ടുമൊഴികളും ആവിഷ്കരണോപാധികളായി സ്വീകരിച്ചു. നാടകങ്ങൾ ആസ്വാദനത്തേക്കാളുപരി പ്രബോധനാത്മകങ്ങളായാൽ മാത്രമേ പ്രേക്ഷകമനസ്സിനെ ഉണർത്താനും സമൂഹത്തോടുള്ള ധാർമ്മികമായ ഉത്തരവാദിത്വത്തെക്കുറിച്ച് ചിന്തിക്കാനും കഴിയുകയുള്ളുവെന്ന ചിന്താഗതിയാണ് താജിനുണ്ടായിരുന്നത്. അതിനുവേണ്ടി ഭാവാത്മകനാടകങ്ങളുടെയും 'അന്യവത്ക്കരണ'ത്തിന്റെയും ആശയങ്ങളെ അദ്ദേഹം നാടകത്തിൽ സ്വീകരിച്ചു.

"കയ്യടിച്ചു പിരിഞ്ഞാൽ
നിങ്ങടെ കർമം തീരുന്നോ?
നമ്മുടെ കർമ്മം തീരുന്നോ?"

(*താജിന്റെ തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ കനലാട്ടം* 79)

"ഞങ്ങൾക്കും നിങ്ങൾക്കും വിവരമുണ്ടാകുമ്പോഴേ കൺകെട്ടഴിയുകയുള്ളൂ".

(*താജിന്റെ തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ കൺകെട്ട്* 93)

"മാന്യപ്രേക്ഷകരോട് വന്നുവന്ന് വിശപ്പ് നാടകത്തിലൊതുങ്ങാതിരിക്കുകയാ. തൽക്കാലം കർട്ടനിട്ട് ഇവിടെ നിന്ന് ഞങ്ങളെ രക്ഷിക്കൂ. ഇനിയും സൂക്ഷിക്കേണ്ട ബാദ്ധ്യത നിങ്ങളുടേതാ". (*കുടുക്ക അഥവാ വിശക്കുന്നവന്റെ വേദാന്തം* 45)

എന്നിങ്ങനെ നിരവധി ചോദ്യങ്ങളും പ്രസ്താവനകളുമടങ്ങുന്ന സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെ പ്രേക്ഷകരെ സജീവമായി ചിന്തിപ്പിക്കുന്നതിനും പ്രവർത്തിപ്പിക്കുന്നതിനും പ്രേരിപ്പിക്കുന്ന വിധത്തിലാണ് നാടകരചന നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഇപ്രകാരം അഭിനയത്തെയും ആർഭാടപൂർണമായ രംഗവിധാനങ്ങളെയും മറ്റും ആദർശവത്ക്കരിക്കുന്ന നാടകസങ്കല്പങ്ങളെ പ്രതിരോധിക്കുകയും സാമൂഹ്യസ്വത്വത്തെ പ്രകാശിപ്പിക്കുന്ന അവതരണരീതിക്ക് പ്രാധാന്യം നൽകുകയുമാണ് താജ് തന്റെ രചനകളിൽ ചെയ്തത്. "ആഭിചാരക്രിയകളുടെ ഇരുണ്ട ലോകമൊരുക്കി അരങ്ങിനെ അഭിനയംകൊണ്ട് കേവലമായി അന്ധാളിപ്പിക്കാനുള്ള കരവിരുത് പ്രദർശിപ്പിക്കാനല്ല, മനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെ അനന്ത വൈചിത്ര്യമാർന്ന ചലനങ്ങൾക്ക് ശബ്ദമൗനങ്ങളുടെ ഭിന്നവ്യാഖ്യാനങ്ങൾ നൽകിക്കൊണ്ട് സകലതിനെയും ഒരു ജീവിതദർശനത്തിലേയ്ക്ക് ഉദ്ഗ്രഥിച്ചുചേർക്കുകയാണ് സ്വന്തം രചനകളിലൂടെ താജ് നിർവഹിച്ചത്" എന്ന കെ.ഇ.എൻ.ന്റെ നിരീക്ഷണം ഇവിടെ ചേർത്തുവായിക്കാവുന്നതാണ് (*താജിന്റെ തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ അവതാരിക* 31).

ലിഖിതപാഠത്തിലെ വരികൾക്കിടയിലുള്ള ധ്വനിപാഠത്തിലൂടെ രംഗാവതരണതലത്തിൽ പുതുപരീക്ഷണങ്ങൾക്കും പ്രവണതകൾക്കും ഗൗരവമാർന്ന സാധ്യതകൾ ഉണ്ടായി. അരങ്ങ്, നടൻ, പ്രേക്ഷകൻ എന്നീ തലങ്ങളിലാണ് പ്രധാനമായും പരിവർത്തനങ്ങൾ സംജാതമായത്. വാചികപ്രാധാന്യത്തിൽനിന്നും ക്രിയാപ്രാമുഖ്യത്തിലേക്കും കേൾവിയിൽ നിന്ന് കാഴ്ചയിലേക്കും അവതരണം ചുവടുവെച്ചപ്പോൾ നടൻ കേവലശരീരത്തിൽനിന്നു നടനവൈഭവത്തിലേക്ക് വളർന്നു. അവതരണത്തിലൂടെ ദൃശ്യാത്മകമാകുന്നതിന് യോജിച്ച വിധത്തിൽ നാടകസാഹിത്യം വളരണമെന്ന കാഴ്ചപ്പാടും പ്രബലമായി. ഇവിടെ പഠനവിധേയമാക്കിയ നാല് നാടകങ്ങളും വ്യത്യസ്തകാലങ്ങളെയും അവതരണരീതികളെയും പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നവയാണ്. നാടകത്തിന്റെ അവതരണ

സാധ്യതകൾ പ്രയോഗവത്ക്കരിക്കപ്പെടുന്നത് അരങ്ങ് സാധ്യതകളും അതിനിണങ്ങുന്ന വിധത്തിൽ രചിതപാഠവും പരസ്പരപൂരകമായി സമന്വയിക്കുമ്പോഴാണെന്ന് ഈ നാടകങ്ങൾ തെളിയിക്കുന്നു.

ഭാഷാപരം

ചെറുകഥ, നോവൽ, കവിത എന്നീ സാഹിത്യരൂപങ്ങളെപോലെ നാടകത്തിനും തനതായൊരു ഭാഷയുണ്ട്. ആഖ്യാനപ്രധാനമായ കഥ-നോവൽസാഹിത്യരൂപങ്ങളിൽ നിന്നും ഭാവാത്മകപ്രധാനമായ കവിതയിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമാണ് ക്രിയാംശപ്രധാനമായ നാടകത്തിന്റെ ഭാഷ. നാടകത്തിന്റെ സാഹിത്യരൂപത്തിലും രംഗരൂപത്തിലും ഭാഷയുടെ സവിശേഷതകൾ പ്രകടമാണ്. നാടകഭാഷയുടെ പ്രധാന പ്രകാശനോപാധി സംഭാഷണമാണ്. നാടകത്തിൽ അന്തർലീനമായ ക്രിയാംശത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയാണ് നാടകഭാഷ രൂപം പ്രാപിക്കുന്നത്. സംഭാഷണങ്ങൾ വെറും സംസാരങ്ങളല്ലെന്നും അനാവശ്യമായ വാചാലതയെ സൃഷ്ടിക്കലല്ലെന്നുമുള്ള ചിന്ത കടന്നുവന്നതോടെയാണ് നാടകസംഭാഷണങ്ങൾ ജീവസ്സുറ്റതും വ്യാഖ്യാനപ്രധാനവുമായിത്തീർന്നത്. മലയാളത്തിൽ കടന്നുവന്നിട്ടുള്ള മിക്ക നാടകപരീക്ഷണങ്ങളും സംഭാഷണങ്ങളെക്കൂടി കേന്ദ്രീകരിച്ചിട്ടുള്ളവയായിരുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണങ്ങൾ മാത്രമല്ല അവർക്കിടയിലെ മൗനങ്ങൾ പോലും നാടകത്തിന്റെ വാങ്മയത്തിൽ ധ്വനിസാദ്ധ്യതകൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നുവെന്നും ഇതിലൂടെയാണ് നാടകലക്ഷ്യം പ്രേക്ഷകരിലേക്ക് വിക്ഷേപണം ചെയ്യപ്പെടുന്നതെന്നുമുള്ള ചിന്തകളും പ്രബലമായി. ദൃശ്യബിംബങ്ങളെയും മറ്റും സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ട് സംഭാഷണത്തെ കൂടുതൽ ധ്വന്യാത്മകമാക്കുന്നതിനുള്ള ശ്രമങ്ങളും ഉണ്ടായി. നാടകത്തിന്റെ രൂപഭാവങ്ങളെയും അരങ്ങിന്റെ അനന്തസാദ്ധ്യതകളെയും നിർണ്ണയിക്കുന്നതിൽ സംഭാഷണങ്ങളും അവയിലൂടെ ഉരുത്തിരിയുന്ന ദൃശ്യബിംബങ്ങളും വഹിക്കുന്ന പങ്ക് ചെറുതല്ല. അരങ്ങിലെ ചലനാത്മകമായ ദൃശ്യബിംബങ്ങളുടെ ഭാവതാളത്തിലൂടെയാണ് പ്രേക്ഷകൻ നാടകധ്വനിപാഠത്തെ അനുഭവിച്ചറിയുന്നത്.

നാടകത്തിന്റെ സമഗ്രശില്പത്തിന്റെ അവിഭാജ്യഘടകമായ സംഭാഷണത്തിലൂടെയാണ് നാടകകാര്യം, പ്രമേയം, ഇതിവൃത്തം, കഥാപാത്രങ്ങൾ എന്നിവ പ്രേക്ഷകനിലേയ്ക്ക് വിനിമയം ചെയ്യപ്പെടുന്നത്. ധ്വനിപാഠാധിഷ്ഠിതനാടകങ്ങളിൽ സംഭാഷണങ്ങൾ വാങ്മയദൃശ്യങ്ങളാലും ദൃശ്യബിംബങ്ങളാലും സമ്പന്നമായിരിക്കും. ഇവയാണ് സംവി

ധായകനിലൂടെ അരങ്ങിൽ രംഗബിംബങ്ങളായി ദൃശ്യവത്ക്കരിക്കപ്പെടുന്നത്. നാടകത്തിന്റെ ആന്തരികതലത്തിൽ അന്തർലീനമായ ഈ ദൃശ്യബിംബങ്ങളുടെ സാന്ദ്രതയും ശക്തിയുമാണ് നാടകകൃതിയുടെ ധ്വനിപാഠമൂല്യത്തെ നിർണയിക്കുന്നത്. രംഗബിംബങ്ങൾ (**Stage Images**) രംഗാവതരണങ്ങളിൽ ശക്തമായ പ്രയോഗമാധ്യമമായി കടന്നു വരാറുണ്ട്. നാടകപ്രമേയത്തെ മുന്നോട്ട് നയിക്കുന്നതിനും കഥാലക്ഷ്യത്തെ വെളിപ്പെടുത്തുന്നതിനും ധ്വന്യാത്മകമായ ബിംബസൂചനകൾ അവശ്യം തന്നെയാണ്.

നീണ്ടതും ചടുലവുമായ സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെ ഉപരിതലയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന രീതിയിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി വ്യഷ്ടിസമഷ്ടികളുടെ ആന്തരികതലങ്ങളെ സൂക്ഷ്മമായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യബിംബങ്ങളും സംഭാഷണങ്ങളുമുപയോഗിക്കുക എന്നതാണ് നവീനനാടകസങ്കല്പത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം കടന്നു വന്ന പ്രധാന പരിവർത്തനം. സൂക്ഷ്മയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെയും ആ യാഥാർത്ഥ്യങ്ങൾക്കപ്പുറത്തുള്ള ഭാവാത്മകപ്രപഞ്ചത്തെയും ആവിഷ്കരിക്കുന്ന ഭാവാത്മകപ്രസ്ഥാനം (**expressionism**) നവപരീക്ഷണങ്ങളെന്ന നിലയിൽ ഏറെക്കുറെ സ്വാഗതാർഹമായിരുന്നു. 1914കൾക്ക് ശേഷം ജർമ്മനിയിൽ രൂപം കൊണ്ട എക്സ്പ്രഷനിസ്റ്റ്നാടകം പിന്നീട് യൂറോപ്പിലേ യ്ക്കും അമേരിക്കയിലേയ്ക്കും 1944-ൽ 'സമത്വവാദി'യിലൂടെ മലയാളത്തിലേയ്ക്കും കടന്നുവന്നു. വസ്തുബോധം ഓരോ വ്യക്തികളിലുമുണർത്തുന്ന പ്രതികരണം വ്യത്യസ്തമാണ്. ഈ വ്യത്യസ്തതകളെയാണ് എക്സ്പ്രഷണിസ്റ്റുകൾ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നത്. ഭൗതികസാഹചര്യങ്ങൾക്കും കാഴ്ചപ്പാടുകൾക്കുമപ്പുറത്തുള്ള ആന്തരികചൈതന്യത്തെ ഈ രചനകൾ ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. റിയലിസ്റ്റിക് നാടകത്തിൽനിന്നും വ്യതിചലിച്ച് സുഘടിതനാടകഘടനയെ പൊളിച്ചെഴുതി അരങ്ങിലെത്തിയ എക്സ്പ്രഷണിസ്റ്റ് നാടകങ്ങൾ സമൂഹത്തിന്റെയും വ്യക്തിയുടെയും അന്തർമണ്ഡലങ്ങളെ സൂക്ഷ്മമായി ആവിഷ്കരിക്കുന്ന സംഭാഷണങ്ങളും ക്രിയകളുംകൊണ്ട് ഭാവാന്തരീക്ഷത്തെ സൃഷ്ടിക്കാൻ കെല്പുള്ളവയായിരിക്കുന്നു. "ഒരു ഭാവാത്മകനാടകത്തിന് അനുഗുണമായ രീതിയിലുള്ള അതിമനോഹരമായ സംഭാഷണശൈലി ഉപയോഗിക്കുവാൻ പുളിമാനയ്ക്കു കഴിഞ്ഞത് അദ്ദേഹം ഒരു കവികൂടി ആയതിനാലാവാം. കാവ്യാത്മകത എന്നതു മാത്രമായിരുന്നില്ല അതിന്റെ പ്രത്യേകത. ഓരോ വാക്കിന്റെയും ശക്തി, ഒഴുക്ക്, ധ്വനി- എല്ലാംതന്നെ നാടകത്തിനാകെ ഒരു പുതിയ മാനം നല്കുന്നുണ്ട്" എന്ന ജി.ഗംഗാധരൻ

നായരുടെ നിരീക്ഷണം ഇവിടെ ചേർത്തുവായിക്കാവുന്നതാണ് (സുധീർ കിടങ്ങൂർ *"പുളിമാന പരമേശ്വരൻപിള്ള"* 96). സമത്വവാദിയായ വിപ്ലവകാരിയും അയാളുടെ കാമുകിയും തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണത്തിലൂടെയാണ് നാടകം ആരംഭിക്കുന്നതും നാടകീയസംഘർഷം വളർന്നുവികസിക്കുന്നതും. പ്രഭുവിന്റെ വധവും സമത്വവാദിയുടെ വധശിക്ഷയും അയാൾ സ്നേഹിച്ചിരുന്ന മൂത്തമകളുടെ മൊഴിയും അയാളെ സ്നേഹിച്ചിരുന്ന ഇളയമകളുടെ പ്രണയപ്രതികാരവും നാടകത്തിന്റെ പ്രധാന സംഘർഷഘടകങ്ങളായി മാറുന്നത് സംഭാഷണത്തിലൂടെയാണെന്ന് കാണാം. സമത്വവാദിയും ഇളയമകളും തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണം ഇവിടെ ഉദാഹരിക്കാവുന്നതാണ്.

സമത്വവാദി : നിന്റെ മുന്നിൽ ഭയങ്കരമായ ഒരു പ്രേരണയ്ക്കു ഞാൻ വിധേയനാകുന്നു. വെറുക്കാൻ... വെറുക്കാൻ. നീയൊരു പിശാചാണ്.

ഇളയമകൾ : ഞാൻ വെറുമൊരു സ്ത്രീ, നിങ്ങളുടെ സ്നേഹഭാജനത്തെപ്പോലെ.

സമത്വവാദി : നീ അവളെപ്പോലെയോ? എന്റെ സ്വപ്നങ്ങൾ വിരിയുന്ന മലർവാടിയാണവൾ. എന്നിലുള്ള നീചമായ സകലതിനെയും തട്ടിയുണർത്തുന്ന ദുർമ്മന്ത്രവാദിയാണ് നീ. എന്നിൽ ആശ്വാസമുണ്ടോ? നീ നരകത്തീയാണ്.

ഇളയമകൾ : (അർദ്ധസ്വാഗതം) ഒരു ചൂടുപിടിച്ച നെറ്റിത്തടത്തിന് ആശ്വാസമരുളാനുള്ള കുളിർമ്മ... ഈ മാറിടത്തിലും കാണുമായിരുന്നു (*സമത്വവാദി* 35)

സ്ത്രീപുരുഷയാഥാർത്ഥ്യങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള അന്തരവും സമാന്തരത്വവും ഒരേ സമയം ഈ സംഭാഷണങ്ങളിൽ ധ്വനിക്കപ്പെടുന്നു. യാഥാസ്ഥികത്വത്തിനും പ്രഭുത്വത്തിനുമെതിരെ പോരാടി വിജയിച്ച സമത്വവാദിയ്ക്ക് ഇളയമകളുടെ സ്നേഹപ്രതികാരത്തിനും മൂത്തമകൾ സ്നേഹത്തിന് പിന്നാലെ നൽകിയ തൂക്കുമരത്തിനും മുന്നിൽ കീഴടങ്ങേണ്ടിവന്നു. സ്ത്രീത്വത്തിന്റെ യാഥാർത്ഥ്യത്തെ മനസ്സിലാക്കാനും നേരിടാനും സമത്വവാദിക്കോ പുരുഷയാഥാർത്ഥ്യത്തെ മനസ്സിലാക്കാനോ നേരിടാനോ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾക്കോ കഴിയുന്നില്ല.

"ഋജുസംവേദനക്ഷമമായ ഭാഷയ്ക്കുപകരം സംയോജക(**associative**)ഭാഷയിലൂടെ ഉഭയബോധത്തിന്റേതായ ആശയങ്ങളിലേയ്ക്കു നയിക്കുകയാണ് ആധുനികഭാവാത്മ

കനാടകങ്ങൾ ചെയ്യുന്നത്" എന്ന സുധീർ കിടങ്ങൂരിന്റെ നിരീക്ഷണം ഇവിടെ എടുത്തു പറയേണ്ടതാണ് ("പുളിമാന പരമേശ്വരൻപിള്ള" 96). അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഇത്തരം നാട കങ്ങളിൽ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ചലന സംഭാഷണശൈലികൾക്ക് വലിയ പ്രാധാന്യമാ ണുള്ളത്.

കേരളീയനാടോടികലകളുടെ സത്തയും സ്വരൂപവും സ്വാംശീകരിച്ചുകൊണ്ട് എഴു തപ്പെട്ട കാവാലത്തിന്റെ തനതുനാടകങ്ങളിൽ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സംഭാഷണരീതിയിൽ നാടോടിരംഗകലാപാരമ്പര്യസവിശേഷതകൾ ലീനമായിട്ടുണ്ട്. ഗദ്യരൂപത്തിലും പദ്യരൂ പത്തിലുമുള്ള സംഭാഷണങ്ങളും സംഭാഷണങ്ങളോപ്പം കോർത്തിണക്കിക്കൊണ്ടുപോ കുന്ന വായ്ത്താരികളുടെ ആവർത്തനങ്ങളും താളാത്മകതയോടെയുള്ള സംഭാഷണ ങ്ങൾക്കനുസൃതമായുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഭാവപ്രകടനങ്ങളും എല്ലാം കാവാലത്തിന്റെ പുതുപരീക്ഷണങ്ങളായിരുന്നു. രചനയിലും അവതരണത്തിലും വ്യത്യസ്തമാനങ്ങൾ കണ്ടെത്തിയ 'ദൈവത്താർ' എന്ന നാടകം പ്രത്യേക പരാമർശമർഹിക്കുന്നു.

നാടകത്തിന്റെ ഘടനാപരമായ സവിശേഷതകളിലും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സംഭാഷണ ങ്ങളിലും ചലനങ്ങളിലുമെല്ലാം കാക്കാരശ്ശിനാടകത്തിന്റെയും പൊറാട്ടുനാടകത്തിന്റെയും പടയണിയുടെയും പല ഘടകങ്ങളും കടന്നുവന്നിട്ടുണ്ട്. ഉടുക്കുകൊട്ടി, ഗണപതിത്താളം ചവുട്ടി അരങ്ങിലെത്തുന്ന കാലൻ കണിയാൻ, കാക്കാരശ്ശിനാടകത്തിലെ കാക്കാലനെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്ന കോമാളിത്തമ്പുരാൻ, വായ്ത്താരികളുടെ ആവർത്തനം, മണ്ണാത്തിയും ശക്തനും തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണം എന്നിവയിലെല്ലാം ഇത് കാണാൻ കഴിയും.

വെളിച്ചപ്പാട് : (മണ്ണാത്തിയോട്) "ഏതായാലും മാണിക്ക്യത്തമ്പലച്ചുറ്റിൽ ഇന്നും വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ ശക്തിക്ക് കുറവില്ല. മാണിക്കത്തമ്മേടെ ശക്തി തന്നെയാ വെളിച്ചപ്പാടിന്റെയും ശക്തി. അതുകൊണ്ട് മണ്ണാത്തിയെ വിടെ നിൽക്കണം, കണിയാനെവിടെ നിൽക്കണം, ആരെല്ലാം എവി ടെല്ലാം നില്ക്കണമെന്ന് വെളിച്ചപ്പാട് തീരുമാനിക്കും. മാറി നിൽക്കെ ടീ, ഊം മാറിനിൽക്കാൻ!"(*കാവാലം നാടകങ്ങൾ ദൈവത്താർ* 194)

ശക്തൻ : "(ബുദ്ധന്റെ നേരെ ചാടി) നീയെന്നെ കളിയാക്കും, ഇല്ലേടാ? (ബു ദ്ധൻ ധ്യാനത്തിൽത്തന്നെ) എണീരെടാ അവിടുന്ന്, ദൈവമാകാൻ നടക്കുന്നു! നിന്റെയൊരു ഭാവം! നിന്നെ ഞാനിവിടിരുത്തുകേല." (*കാവാലം നാടകങ്ങൾ ദൈവത്താർ* 204)

നാടുമുടിയാൻ പോകുന്നുവെന്ന് കാലൻ കണിയാന്റെ വാക്കുകൾ കേട്ട്...

കോമാളി : (പൊട്ടിച്ചിരിച്ച്) "മുടിഞ്ഞോട്ടെ, മുടിഞ്ഞോട്ടെ തടയണ്ട. നമുക്കൊന്നുറക്കെച്ചിരിക്കാം" (*കാവാലം നാടകങ്ങൾ ദൈവത്താർ* 204)

എന്നീ സംഭാഷണങ്ങളിലെല്ലാം മനുഷ്യനെ വിലമതിക്കാത്ത സ്വന്തം ലാഭേച്ഛയിൽ മാത്രം ശ്രദ്ധയുള്ള ഒരു മുതലാളിത്തസമൂഹത്തിന്റെയും വ്യവസായയുഗത്തിന്റെയും സൂക്ഷ്മസ്വഭാവം ധ്വനിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.

ആക്ഷേപഹാസ്യത്തിലൂടെ സത്യം വിളിച്ചുപറയുകയും വിമർശിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന നാടോടിനാടകങ്ങളുടെ സ്വഭാവം 'ദൈവത്താറി'നുമുണ്ട്. ജാതി പതിനെട്ടിൽ തള്ളായിട്ടുള്ള നാറയായ, പീറയായ മണ്ണാത്തിയെ തീണ്ടലുണ്ടാകുമെന്ന് പറഞ്ഞ് മാറ്റിനിർത്തുന്ന വെളിച്ചപ്പാടിനോടും ഗ്രാമീണരോടുമായി മണ്ണാത്തി പറയുന്ന വാക്കുകൾ കാതുകളിൽ വന്നു തറയ്ക്കുന്നതാണ്. "ഊറ്റം പൊരുത്ത മാണിക്യത്തമ്മേടെ ഉടയാടയലക്കുന്നവളാണ് മണ്ണാത്തി" (*കാവാലം നാടകങ്ങൾ ദൈവത്താർ* 191). അവൾ അലക്കിയ വെളുത്തത്തുണി ചുറ്റിയിരിക്കുന്ന മാളോരോട് (പ്രേക്ഷകരോട്) "മനതൊന്നു കുത്തിപ്പിഴിഞ്ഞല ക്കട്ട്" (കാവാലം നാടകങ്ങൾ ദൈവത്താർ 193) എന്ന് പറയുന്ന മണ്ണാത്തി ആക്ഷേപഹാസ്യ കൂരമ്പുകളാണ് എയ്തുവിടുന്നത്. "അലക്കുകൂലി തരാൻ കായില്ലാത്ത കോമാളിത്തമ്പ്രാ, നാൻ ദൈവമായാലേ, ഈ കൂറയലക്കണ്ടേ? ദേ, പിന്നെ തുണിചുറ്റാതെ നടക്കേണ്ടി വരും"(*കാവാലം നാടകങ്ങൾ ദൈവത്താർ* 205) എന്ന് കോമാളിത്തമ്പുരാനോട് മണ്ണാത്തി പറയുമ്പോൾ അത് കൂലി കൊടുക്കാതെ പാവങ്ങളെ പണിയെടുപ്പിച്ചുകൊല്ലുന്ന ജന്മി വർഗ്ഗത്തോടുള്ള രൂക്ഷവിമർശനമായി മാറുന്നു.

'മനുഷ്യനെ ഈശ്വരനാക്കണം' (*കാവാലം നാടകങ്ങൾ ദൈവത്താർ* 201) എന്ന ശക്തന്റെ വാക്കുകളിൽ ഒരു മഹത്തത്ത്വം ഒളിഞ്ഞുകിടക്കുന്നുണ്ട്. മനുഷ്യർ സഹജീവികളോട് സ്നേഹത്തോടെയും സഹവർത്തിത്വത്തോടെയും കഴിയുമ്പോൾ ഓരോ മനുഷ്യരും ഈശ്വരനായി മാറുമെന്ന തത്ത്വമാണത്. എന്നാൽ ഇതിനെ തെറ്റായി വ്യാഖ്യാനിച്ചതിന്റെ ഫലമായി ഉണ്ടായ മനുഷ്യരൂപത്തിൽ ദൈവത്തെ പ്രതിഷ്ഠിക്കാനുള്ള ത്വരയും അതിന്റെ പരാജയവുമാണ് 'ദൈവത്താറി'ൽ കാണുന്നത്. രചിതപാഠത്തിലും രംഗപാഠത്തിലും സ്വീകരിക്കുന്ന ധ്വന്യാത്മകമായ സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെ നിരവധി വ്യാഖ്യാന

പാഠങ്ങളെ ആവിഷ്കരിക്കാനാകുമെന്ന് 'ദൈവത്താർ' സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

പ്രേക്ഷകരുടെ കയ്യടിക്കും കാണികളെ അത്ഭുതത്തിലാറാടിക്കുന്ന ദൃശ്യഭംഗിക്കും രംഗക്രിയകൾക്കും പ്രാമുഖ്യം കൊടുക്കാതെ വ്യഷ്ടിസമഷ്ടി പുരോഗതിക്ക് തടസ്സമായി നിൽക്കുന്ന കടന്നാക്രമണങ്ങൾക്കെതിരായുള്ള പ്രതിഷേധസ്വരമായിട്ടാണ് താജിന്റെ നാടകങ്ങൾ കടന്നുവന്നത്. സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെ കടന്നുവരുന്ന ശക്തമായ പ്രതിഷേധം 'കുടുക്ക'യുടെ സവിശേഷതയാണ്. വിശപ്പ് സഹിക്കാനാകാതെ ആത്മഹത്യ ചെയ്യാനൊരുങ്ങുന്ന കുഞ്ഞിരാമനും ഇഷ്ടവരപ്രാപ്തിക്കായി തപസ്സു ചെയ്യാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്ന മരങ്ങളും തമ്മിലുള്ള സംവാദത്തിലാണ് 'കുടുക്ക' ആരംഭിക്കുന്നത്.

"മരം ഞങ്ങൾ മനുഷ്യന്റെ-
നിലവിട്ട കൊതിപോലെ
ഉയരത്തിൽ തലനീട്ടി
പ്പടർന്നേറുന്നോർ, എന്നാൽ
അടിവേര് മനുഷ്യന്റെ
പെരുത്ത ദുരിതംപോലെ
കടുമണ്ണിൽ ശാന്തിതേടി
അലഞ്ഞിടുന്നോർ" (*കുടുക്ക അഥവാ വിശക്കുന്നവന്റെ വേദാന്തം* 15) എന്നിങ്ങനെ പാടുന്ന മരങ്ങളിലൂടെ സങ്കീർണ്ണവും സമ്മിശ്രവുമായ സമകാലികപ്രശ്നങ്ങളെ തുറന്നവതരിപ്പിക്കുന്നു. പലവിധത്തിലുള്ള സമ്മർദ്ദങ്ങൾ, പ്രലോഭനങ്ങൾ, സാമ്പത്തികമായ ഉച്ചനീചത്വങ്ങൾ, മനുഷ്യവിരുദ്ധപ്രത്യയശാസ്ത്രങ്ങൾ എന്നിവയെല്ലാം പടർന്നുകയറുമ്പോൾ സമൂഹത്തിന്റെ ആധാരശിലകളായ സാധാരണക്കാർ ദുരിതക്കയത്തിലേക്കാണ്ടു പോവുകയാണെന്ന് ധ്വന്യാത്മകമായി പ്രഖ്യാപിക്കുകയാണ് നാടകകൃത്ത്.

വിശപ്പുമാറാൻ ദൈവത്തെ തപസ്സുചെയ്യാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്ന മരങ്ങളോട് കുഞ്ഞിരാമൻ പറയുന്ന മറുപടി വ്യക്തിദുരന്തത്തേക്കാൾ വർഗ്ഗദുരന്തത്തിലേയ്ക്ക് വിരൽ ചൂണ്ടുന്നവയാണ്.

> "ദൈവമേ, ഓർമ്മവച്ചതുമുതൽ നിന്നെ ഞാൻ വിളിച്ചുകരയുന്നതാ. ഇന്നേവരെ നീ വിളികേട്ടില്ല. ഇന്നിപ്പോ ഞാൻ ചാവാൻ പോവ്വല്ലേ? സുഖമായൊന്നു കൊന്നു തന്നാൽ പിന്നെ ഞാൻ വിളിച്ചു ശല്യം ചെയ്യില്ലല്ലോ...".

"അങ്ങനെ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ദൈവമാണെങ്കിൽ തപസ്സിരിക്കാതെ വരാൻ വയ്യേ? ഈയൊരു ചെറിയ സഹായം ചെയ്യാൻ വയ്യെങ്കിൽ ലോകത്തിന്റെ മുഴുവൻ രക്ഷകനെന്നു പറഞ്ഞു അങ്ങേരെന്തിനാ അവിടെ ഇരിക്കുന്നത്".
"എന്നാലെന്റെ മരമേ, ഒരായിരം വട്ടം അങ്ങോരു പ്രത്യക്ഷപ്പെടേണ്ട സമയം കഴിഞ്ഞു നീയിപ്പറഞ്ഞ തപസ്സിലും കഠിനമാണ് നാട്ടിലെ ജീവിതം"
(*കുടുക്ക അഥവാ വിശക്കുന്നവന്റെ വേദാന്തം* 18).

സംരക്ഷകരാകേണ്ട ഭരണാധികാരികളും ദൈവവും പാർശ്വവർത്തികളും ഒത്തുചേർന്ന് നിരാലംബരായ മനുഷ്യരെ ചൂഷണം ചെയ്യുന്ന അവസ്ഥയുടെ നേർസൂചനയാണ് ഈ സംഭാഷണശകലങ്ങളിൽ തെളിഞ്ഞുനിൽക്കുന്നത്. ചൂഷണത്തിന്റെ നരകവുമേന്തി യാത നാജീവിതം നയിക്കുന്ന ഒരു ജനതയുടെ നിസ്സഹായാവസ്ഥയും പ്രതിഷേധങ്ങളും ഈ സംഭാഷണങ്ങൾ ധ്വനിപ്പിക്കുന്നു.

നാടകം സ്വകാര്യസ്വത്വത്തിന്റേതല്ല മറിച്ച് സാമൂഹ്യസ്വത്വത്തിന്റെ പ്രകാശനമാകണ മെന്ന് പ്രഖ്യാപിച്ച താജ് ലളിതസംഭാഷണങ്ങളിലൂടെ ധ്വന്യാത്മകമായി തീക്ഷ്ണസത്യ ങ്ങളെയും സ്വന്തം നിലപാടുകളുടെയും അവതരിപ്പിച്ചു. ആക്ഷേപഹാസ്യത്തിന്റെ മേമ്പൊടി ചാർത്തിക്കൊണ്ടുള്ള വാക്കുകളും ക്രിയകളും സാമൂഹ്യവിമർശനത്തിന്റെ തീക്ഷ്ണപ്രഹരങ്ങളായി പ്രേക്ഷകരുടെ അനുഭവലോകത്തെത്തുന്നു. അവയുടെ ദൃശ്യ വത്ക്കരണം നിരവധി ഗഹനമായ അർത്ഥസാധ്യതകളിലേയ്ക്കും വ്യാഖ്യാനങ്ങളി ലേയ്ക്കും പ്രേക്ഷകരെ കൂട്ടിക്കൊണ്ടു പോകുന്നുവെന്നത് നാടകത്തിന്റെ ധ്വനിപാഠസാ ധ്യതകളെ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നതാണ്.

നാടകത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനഘടകങ്ങളായ പ്രമേയം, കഥാപാത്രം, സംഘർഷം എന്നി വയുടെ സ്ഥൂലപ്രകാശനം സംഭവ്യമാകുന്നത് സംഭാഷണത്തിലൂടെയാണെന്നത് ഈ നാടകപഠനങ്ങളിലൂടെ വ്യക്തമാകുന്നു. ദീർഘദീർഘങ്ങളായ സംഭാഷണങ്ങൾ, നീള മുള്ള വാക്യഘടന, പരത്തിപ്പിടിച്ചുപപാദിക്കുക, പ്രഭാഷണകലപോലെ വാചാലമാകുക ഇത്രയുമായാൽ നാടകം ഗംഭീരമായെന്ന ധാരണയ്ക്ക് ഇന്ന് മാറ്റം സംഭവിച്ചിരിക്കുന്നു. ലളിതവും ധ്വനിപ്രധാന്യവുമുള്ള സംഭാഷണങ്ങൾ നാടകത്തിന്റെ സമഗ്രമായ ആസ്വാ ദനത്തിന് സഹായകരമാണ്. സംഭാഷണങ്ങൾക്കിടയിലെ വിരാമങ്ങളും വ്യാക്ഷേപക ങ്ങളും മൗനങ്ങളുമെല്ലാം ഇന്ന് മുഖ്യഘടകങ്ങളായി കടന്നുവരുന്നു. "നാടകീയസംഭാ

ഷണം വ്യക്തമായ നാടകബീജത്തിൽനിന്ന് ഉയിർക്കൊണ്ടതും ശ്രദ്ധാപൂർവ്വം തെരഞ്ഞെടുക്കപ്പെട്ട കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ദ്വന്ദ്വാത്മകഭാവത്തിൽ ഊന്നിനിൽക്കുന്നതും ആഘാത പ്രത്യാഘാതരൂപത്തിൽ അനുക്രമം വികസിക്കുന്ന സംഘട്ടനത്തിലൂടെ വളരുന്നതും ഇവയെയെല്ലാം കലാപരമായി അഭിവ്യഞ്ജിപ്പിക്കുന്നതുമാണെന്ന ജി.ശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ നിരീക്ഷണം ഇവിടെ ചേർത്തുവായിക്കാവുന്നതാണ് ("നാടകാപഗ്രഥനം" 53).

കഥാപാത്രകേന്ദ്രീകൃതം

ഇതിവൃത്തവും കഥാപാത്രവും തമ്മിൽ അഭേദ്യബന്ധമാണുള്ളത്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ബാഹ്യവും ആഭ്യന്തരവുമായ അനുഭവങ്ങളുടെ സംഘാതമാണ് ഇതിവൃത്തം. നാടകലക്ഷ്യത്തെ സ്ഥാപിക്കുന്നതിന് നാടകകൃത്തിനെ സഹായിക്കുന്ന ശക്തമായ ഉപാധിയാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾ. പ്രധാനമായും രണ്ടുതരത്തിലുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളാണ് കാണാൻ കഴിയുന്നത്. ആഴം കുറഞ്ഞതും (**Flat Character**) ആഴമേറിയതും (**Round Character**). ഇതിൽ ആഴമേറിയ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മനസ്സിൽ നിറഞ്ഞ് കിടക്കുന്ന നിരവധി ഉദ്ദേശ്യങ്ങളിലൂടെ (**Motives**) പ്രത്യക്ഷവത്ക്കരിക്കപ്പെടുന്ന ക്രിയകളിലൂടെയായിരിക്കും നാടകേതിവൃത്തത്തിന്റെ വികാസം സംഭവിക്കുന്നത്. ഷേക്സ്പിയറുടെ 'മാക്ബത്തി'ലെ മാക്ബത്ത്, സി.ജെ. തോമസിന്റെ 'ആ മനുഷ്യൻ നീ തന്നെ'(1955) യിലെ ദാവീദ്, ജി.ശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ 'സ്നേഹദൂത'(1956)നിലെ സിദ്ധാർത്ഥരാജകുമാരൻ, എൻ. കൃഷ്ണപ്പിള്ളയുടെ 'കന്യക'യിലെ ദേവകിക്കുട്ടി എന്നീ കഥാപാത്രങ്ങളിലെല്ലാം മാനസികഭാവവും ഉദ്ദേശ്യവും ബാഹ്യക്രിയകളായി മാറുന്നതുകാണാം. ഈ ഉദ്ദേശ്യങ്ങൾ തിരിച്ചറിയുകയും നവീനമാക്കുകയുമാണ് സംവിധായകനും നടനും പ്രേക്ഷകനും ചെയ്യേണ്ടത്. ആഴം കുറഞ്ഞ കഥാപാത്രങ്ങളിൽ പൊതുവെ ഉദ്ദേശ്യങ്ങൾ കുറവായിരിക്കും. ഈ വസ്തുതയെ അടിസ്ഥാനമാക്കിക്കൊണ്ട് ഓരോ കഥാപാത്രങ്ങളിലും ഒരു ത്രിമാന സ്വഭാവത്തെ ദർശിക്കാനാകും. ശാരീരികം (**Physiological**), സാമൂഹികം (**Sociological**), മാനസികം (**Psychological**) എന്നിവയാണവ. ഇതിലൂടെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വ്യക്തിത്വവും പ്രവർത്തനവും സംബന്ധിച്ച് നവംനവങ്ങളായ ആശയങ്ങളിലേയ്ക്കും തലങ്ങളിലേക്കും എത്തിച്ചേരാൻ സംവിധായകനും പ്രേക്ഷകർക്കും കഴിയും. ശക്തമായ ഒരു സംവേദനമാധ്യമമായിട്ടാണ് നാടകത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. രംഗവേദിയിൽ മൂർത്തരൂപങ്ങളായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ തെളിഞ്ഞു

വരുന്ന ധ്വനിപാഠങ്ങളിലൂടെ നാടകേതിവൃത്തം വികാസം പ്രാപിക്കുന്നു. മനുഷ്യരും തിര്യക്കുകളും അചേതനവസ്തുക്കളുമെല്ലാം കഥാപാത്രങ്ങളായി വരാറുണ്ട്. രംഗാവതരണവേളയിലെ പല സന്ദർഭങ്ങളിലും അലങ്കാര-ഹസ്തജംഗമവസ്തുക്കൾ ഉൾപ്പടെയുള്ള വേദിയിലെ രംഗവസ്തുക്കളും കഥാപാത്രങ്ങളായി ചമയുന്നത് കാണാം.

എൻ.കൃഷ്ണപ്പിള്ളയുടെ 'കന്യക'യിലെ സുപ്രധാന ഘടകം കുടുംബപ്രശ്നവും ഗാർഹികപ്രശ്നവുമാണ്. ഇത് ദേവകിക്കുട്ടി എന്ന വ്യക്തിയിലൂടെ വളർന്ന് സാമൂഹികമാനം കൈവരിക്കുന്നു. വ്യക്തിമനസ്സുകളിൽ നിഗൂഢമായി കിടക്കുന്ന അന്തഃസംഘർഷങ്ങളെ പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നതുവഴി നാടകം മനഃശാസ്ത്രാധിഷ്ഠിത സാധ്യതകളിലേക്കും വഴിതുറക്കുകയാണുണ്ടായത്. കൂടാതെ 'ഭഗ്നഭവനം', 'ബലാബലം', 'അഴിമുഖത്തേയ്ക്ക്' തുടങ്ങി നാടകങ്ങളിലും ഈ സ്വാധീനം കണ്ടെത്താൻ കഴിയുന്നു. "ഏതായാലും എൻ.കൃഷ്ണപ്പിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ ഇബ്സനിസ്റ്റ് രീതിയെ ശക്തിയായി മലയാളത്തിൽ ആവാഹിച്ചുകൊണ്ടുവന്നു. ഉൾക്കനവും ദാർഢ്യവും ഉള്ള നാടകങ്ങൾ അദ്ദേഹത്തിൽനിന്നും ജന്മമെടുത്ത മലയാളനാടകവേദി പരീക്ഷണങ്ങൾ എന്ന ലേബൽ ഒട്ടിച്ച് അവയിൽ പലതിനേയും വായിച്ച് രസിക്കാൻ മാത്രം പോന്നവ എന്ന അരുമബിരുദം നൽകി മാറ്റിവെച്ചു"(ജി.ശങ്കരപ്പിള്ള *മലയാളനാടകസാഹിത്യചരിത്രം* 89). 1930-കളിലെ സാമൂഹികസാമുദായിക നാടകങ്ങളിൽ നിന്നുള്ള ഒരെടുത്തുചാട്ടമായിരുന്നു കൃഷ്ണപ്പിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ. സമഷ്ടിയിൽനിന്നും വ്യഷ്ടിയിലേയ്ക്കുള്ള ഈ മാറ്റം വ്യക്തിബോധത്തിലേയ്ക്കും മാനസികസംഘർഷങ്ങളിലേയ്ക്കും കേന്ദ്രീകൃതമായ നാടകങ്ങളിലേയ്ക്കുള്ള മാറ്റം കൂടിയായിരുന്നു. കഥയുടെയും കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും അന്തർമണ്ഡലത്തിലേയ്ക്ക് (**subtext**) ആഴ്ന്നിറങ്ങുന്ന ഇന്നത്തെ രീതിയുടെ അടിസ്ഥാനശിലകൾ കിടക്കുന്നത് കൃഷ്ണപ്പിള്ളയുടെ നാടകങ്ങളിലാണെന്ന് പറയുന്നത് അതിശയോക്തിയാവില്ല.

എക്സ്പ്രഷണിസ്റ്റുനാടകങ്ങളിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ ഒരു സാധാരണ മനുഷ്യനെന്നതിനേക്കാളുപരി ചില സങ്കല്പങ്ങളുടെയും ആശയങ്ങളുടെയും വ്യക്തിസ്വരൂപങ്ങളായി മാറുന്നത് കാണാം. മനുഷ്യന്റെ ആന്തരികജീവിതത്തെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നതിന് വിവിധങ്ങളായ പ്രതീകങ്ങളെ സ്വീകരിക്കുന്ന രീതിയും ഇവയിൽ കാണാം. അതായത് യഥാർത്ഥകഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് പകരം പ്രതീകാത്മകരൂപങ്ങളെ സന്നിവേശിപ്പിക്കുക, അതി

ലൂടെ സാമൂഹ്യശക്തികളുടെ പ്രതിരൂപാത്മക അവതരണം സാധ്യമാക്കുക, കഥാപാത്ര ങ്ങൾ അവർ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്ന വർഗ്ഗത്തിന്റെയോ പൊതുസ്വഭാവത്തിന്റെയോ പ്രതീകങ്ങളായി രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുക എന്നിങ്ങനെയുള്ള പൊതുസവിശേഷതകൾ ഭാവാത്മകനാടകശൈലിയുടെ പ്രത്യേകതകളാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ബാഹ്യതലത്തേ ക്കാൾ വികാരതീവ്രതയ്ക്ക് ഇത്തരം നാടകങ്ങൾ പ്രാമുഖ്യം നൽകുന്നു. മലയാളത്തിലെ ആദ്യഎക്സ്പ്രഷണിസ്റ്റ് നാടകമായ 'സമത്വവാദി'യിലെ കഥാപാത്രചിത്രീകരണം ഇതി നെ പിന്താങ്ങുന്നതാണ്. പ്രഭുത്വത്തെയും യാഥാസ്ഥിതികചിന്തകളെയും അധികാര പ്രമത്തതയെയും എതിർക്കുന്ന പുരോഗമനചിന്താവർഗ്ഗത്തിന്റെ പ്രതിനിധിയാണ് 'സമ ത്വവാദി' എന്ന മുഖ്യകഥാപാത്രം. ഒരു കയ്യിൽ റോസാപൂവും മറുകയ്യിൽ തോക്കുമായി പ്രവേശിക്കുന്ന സമത്വവാദിയുടെ മനസ്സിൽ നടക്കുന്നത് ചിന്തകളുടെയും വികാരങ്ങളു ടെയും സംഘർഷങ്ങളാണെന്ന് ധ്വന്യാത്മകമായി പ്രതീകവത്ക്കരിക്കുന്നു. പാരമ്പര്യ ത്തിന്റെയും യാഥാസ്ഥിതികത്വത്തിന്റെയും പ്രഭുത്വവർഗ്ഗത്തിന്റെയും പ്രതിനിധിയായ പ്രഭു മേൽമുണ്ടും ഊന്നുവടിയുമായിട്ടാണ് രംഗത്ത് കടന്നുവരുന്നത്. പ്രഭുവിനെ കൊന്ന സമത്വ വാദി പാരമ്പര്യവിശ്വാസങ്ങളുടെ സൂക്ഷിപ്പുക്കാരിയായ പ്രഭുവിന്റെ മൂത്തമകൾക്ക് മുന്നിൽ കീഴടങ്ങുന്ന കാഴ്ച നാടകത്തിൽ ദർശിക്കാം. തന്നെ സ്നേഹിച്ച കാമുകനെ തിരസ്കരിച്ച് സമത്വവാദിയുടെ സ്നേഹം പിടിച്ചുവാങ്ങാൻ ശ്രമിക്കുകയും പരാജയപ്പെട്ടപ്പോൾ പ്രണ യപ്രതികാരം നിർവഹിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന പ്രഭുവിന്റെ ഇളയമകൾ മറ്റൊരു കഥാപാത്ര മാണ്. പ്രസ്തുത കാമുകൻ പിന്നീട് മൂത്തമകളുടെ ഭർത്താവായും പാരമ്പര്യത്തിന്റെ പുതിയ കാവൽക്കാരനായും മാറുന്നതും യുക്തിവാദിയും ആദർശവാനുമായ 'ബാരിസ്റ്റർ' എന്ന കഥാപാത്രം ഇളയമകൾക്കുമുന്നിൽ കീഴടങ്ങുന്നതും നാടകത്തിൽ സംഭവിക്കുന്നു. 'സമത്വ വാദി'യിലെ ഓരോ കഥാപാത്രങ്ങളും പരസ്പരം ബന്ധപ്പെട്ടുകിടക്കുന്ന മാന വപ്രതിനിധാനങ്ങളായി മാറുന്നു. ഒരു പ്രഭുവിനെ വധിച്ചതുകൊണ്ട് മാത്രം പ്രഭുത്വ ത്തെയോ മുതലാളിത്തത്തെയോ ഉന്മൂലം ചെയ്യാനാവില്ലെന്നും അതിനുവേണ്ടത് ഒരു ജനകീയമുന്നേറ്റം തന്നെയാണെന്നും'സമത്വവാദി' ആഹ്വാനം ചെയ്യുന്നു.

ആധുനികതയോട് ബന്ധപ്പെട്ട സാങ്കേതികതത്വങ്ങളായ മോണ്ടാഷ് (**Montage**), എബ്സ്ട്രാക്ഷൻ (**Abstraction**) എന്നിവ മലയാളനാടകങ്ങളെയും സ്വാധീനിച്ചിരുന്ന തായി 'സമത്വവാദി'യെയും സി.ജെ. തോമസിന്റെ '1128-ൽ ക്രൈം 27' നെ ഉദാഹരിച്ചു

കൊണ്ട് ടി. പി.സുകുമാരൻ നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട് (*നാടകം കണ്ണിന്റെ കല* 43). ഭിന്നത വഹിക്കുന്ന ഒരു പറ്റം രൂപങ്ങളെ ഒന്നിച്ചുചേർത്തുവെക്കുന്ന രീതിയാണ് 'മോണ്ടാഷ്'. രൂപങ്ങളെ സ്ഥൂലത നഷ്ടപ്പെടുത്തി നേർപ്പിച്ചുനിർത്തുന്ന രീതിയാണ് 'എബ്സ്ട്രാക്ഷൻ'. ചിത്രകലയിലാണ് ഇവ ഏറ്റവും കൂടുതൽ പ്രസക്തമാവുന്നതെങ്കിലും പാത്രങ്ങളെല്ലാം ആശയങ്ങളായിത്തീരുകയും ഇതിവൃത്തത്തിന് സുഘടിതത്വം ഇല്ലാതായിത്തീരുകയും ചെയ്തു എന്നത് 'മോണ്ടാഷ്'കൊണ്ടും പാത്രങ്ങൾക്ക് വ്യക്തിസംജ്ഞപോലും ഇല്ലാതാകുകയും ഇതിവൃത്തം ഒരു അന്തരീക്ഷം മാത്രമാവുകയും ചെയ്തു എന്നത് 'എബ്സ്ട്രാക്ഷൻ' കൊണ്ടും നാടകത്തിലുണ്ടായ മാറ്റമാണെന്ന് ടി. പി.സുകുമാരൻ രേഖപ്പെടുത്തുന്നു. ഈ രണ്ട് ആധുനികധാരകളും 'സമത്വവാദി'യിലും 'ക്രൈം'ലും പ്രത്യക്ഷമാണ്.

ധ്വന്യാത്മകബിംബങ്ങളിലൂടെ നാടകത്തിന്റെയും അതോടൊപ്പം ജീവിതത്തിന്റെയും അന്തർധാരകളെ ദൃശ്യവത്ക്കരിക്കാനും ഉൾക്കൊള്ളാനും ശ്രമിച്ച പുതുസങ്കല്പങ്ങൾ രൂപപൂർണത കൈവരുന്നത് സി.ജെ.യുടെ നാടകങ്ങളിലാണ്. പ്രത്യക്ഷകഥാഘടനകയ്ക്കുള്ളിലെ അന്തർമണ്ഡലവും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അന്തഃസംഘർഷത്തിന് ത്രിമാന രൂപം നൽകുന്ന ജീവിതദർശനവും ഈ നാടകങ്ങളിൽ കാണാൻ കഴിയും. ഭാവസങ്കീർണതയും ഏകാഗ്രതയ്ക്ക് ഭംഗം വരുത്താത്തവിധത്തിലുള്ള രചനയും മറ്റു നാടകങ്ങളിൽനിന്നും ഇവയെ വേർതിരിച്ചു നിർത്തി. 'അവൻ വീണ്ടും വരുന്നു', 'ആ മനുഷ്യൻ നീ തന്നെ', '1128-ൽ ക്രൈം 27', 'ശലോമി', 'വിഷവൃക്ഷം', 'പിശുക്കന്റെ കല്യാണം' തുടങ്ങീ മൗലികരചനകളും 'ആന്റിഗണി', 'ഈഡിപ്പസ് രാജാവ്', 'ഭൂതം', 'ലിസിസ്ട്രാറ്റ' എന്നീ വിവർത്തനങ്ങളുമാണ് സി.ജെ.യുടെ കൃതികൾ. ഇവയിൽ ആദ്യത്തെ എപ്പിക് നാടകം, അനാടകം (**Anti-Play**) എന്നീ വിശേഷങ്ങളുള്ള '1128-ൽ ക്രൈം 27' വേറിട്ടു നിൽക്കുന്നു. നാടകീയതയും ആശയങ്ങളും ഇടകലരുന്ന സ്വഭാവത്തിന് നിദർശനമാണ് ഈ നാടകം.

നാടകത്തിന്റെ ആദ്യാവസാനംവരെ നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന 'ക്രൈം'ലെ പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങൾ ഗുരുവും ശിഷ്യനുമാണ്. ഇവർ നാടകത്തിനുള്ളിൽ കഥാപാത്രങ്ങളായും നാടകത്തിന് പുറത്ത് ഓരോ സന്ദർഭത്തെയും നോക്കികണ്ട് വിമർശിക്കുന്ന കാഴ്ചക്കാരായും കടന്നുവരുന്നു. നാടകത്തിൽ അന്തർനാടകമെന്നോണം ചിത്രീകരിക്കുന്ന മാർക്കോസ്-വർക്കി കഥയിലൂടെയാണ് വ്യക്തിവർഗ്ഗസ്ഥാപനസമൂഹങ്ങളെ പ്രതിനിധീക

രിക്കുന്ന നിരവധി കഥാപാത്രങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. ജഡ്ജി, വക്കീലന്മാർ, കോടതി എന്നിവയടങ്ങുന്ന വ്യവഹാരസമൂഹം, റിപ്പോർട്ടർ, ന്യൂസ് റീഡർ എന്നിവരുൾപ്പെടുന്ന മാധ്യമസമൂഹം, ഫാക്ടറി, തൊഴിലാളികൾ, മുതലാളി, കണക്കെഴുത്തുകാരൻ എന്നിവരുൾപ്പെടുന്ന വ്യവസായസമൂഹം, കൂടാതെ ജയിൽപുള്ളികൾ, വേശ്യ എന്നിങ്ങനെ നിരവധി കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെ തുറന്നവതരിപ്പിക്കുകയാണ് നാടകകൃത്ത് ചെയ്യുന്നത്. ഇതിനുപുറമെ ഗുരു-ശിഷ്യൻ, ഭാര്യ-ഭർത്താവ്, അച്ഛൻ-മകൻ, സുഹൃത്തുക്കൾ എന്നീ വ്യക്തിബന്ധങ്ങളിലെ കപടതകളെ തുറന്ന് കാണിക്കുകയും ആക്ഷേപഹാസ്യരീതികളിലൂടെ വിമർശിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

മലയാളത്തിന് തനതായ ഒരു നാടകവേദി എന്ന സങ്കല്പത്തെ സൈദ്ധാന്തികമായും പ്രായോഗികമായും സാക്ഷാത്കരിക്കാനുദ്ദേശിച്ചുകൊണ്ട് സി.എൻ.ശ്രീകണ്ഠൻനായർ രചിച്ച നാടകമാണ് 'കലി'. രംഗപാഠതലത്തിൽ അത്തരത്തിലുള്ള പൂർണ്ണത കൈവരിക്കാൻ നാടകത്തിനായില്ലെങ്കിലും രചിതപാഠതലത്തിൽ പ്രമേയം, രൂപഘടന, കഥാപാത്രചിത്രീകരണം എന്നിവയാൽ 'കലി' ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ടു. നാടകത്തിന്റെ ആദ്യാവസാനംവരെ അമൂർത്തമായി നില്ക്കുന്ന പ്രതീകാത്മകകഥാപാത്രമായ 'കലി'യെ കേന്ദ്രീകരിച്ചുകൊണ്ടാണ് നാടകകഥ വികസിക്കുന്നത്. നാടകത്തിലെ മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ കലിയുടെ സ്വഭാവസവിശേഷതകൾ പ്രേക്ഷകർ തിരിച്ചറിയുന്നു. സമൂഹത്തെ സാംസ്കാരികാധഃപതനത്തിന്റെ അഗാധഗർത്തത്തിലേയ്ക്ക് തള്ളിയിടുന്ന നാശത്തിന്റെ പ്രതീകമാണ് 'കലി'. ധർമ്മമൂല്യങ്ങളെ വിറ്റുതിന്നുന്ന കച്ചവടമോഹിയായ വ്യാപാരിയും സ്വാർത്ഥമോഹത്താൽ പുരോഗതിയെ തടസ്സപ്പെടുത്തുന്ന വിപ്ലവകാരിയും സ്വയംരക്ഷയ്ക്ക് പുത്രനിഗ്രഹത്തിന് അനുമതി നൽകുന്ന അമ്മയും കലിയുടെ വിഭിന്നമുഖങ്ങളാണ്. ഇത് പ്രത്യക്ഷപാഠത്തിനപ്പുറത്ത് തെളിഞ്ഞുവരുന്ന പരോക്ഷപാഠങ്ങളാണ്. അതുപോലെ വേശ്യയായി, പ്രത്യക്ഷപാഠത്തിൽ വരുന്ന വിലാസിനി യഥാർത്ഥസ്ത്രീത്വത്തിന്റെ പ്രതീകമായും ഉന്മാദിയായ കിറുക്കൻ ക്രാന്തദർശിയായും അനുഭവവേദ്യമാകുന്നു. വിലാസിനിയുടെയും കുറുക്കന്റെയും ചോദ്യശരങ്ങൾ സമൂഹത്തിനു നേരെയാണ് ചെന്നു തറയ്ക്കുന്നത്. "ഓം കലി ഹ്രീം ക്രീം ആവേ മരിയ ലാ ഇലാഹു സിന്ദാബാദ് സ്വാഹാ"എന്ന കലിമന്ത്രം പോലും മതസൗഹാർദ്ദാശയത്തെ വില്പന ചരക്കാക്കി മാറ്റുന്ന മതവിശ്വാസപ്രമാണങ്ങളുടെ ആദർശശൂന്യതയിലേയ്ക്ക് വിരൽ ചൂണ്ടുന്നതാണ്. ഇതിൽ 'സിന്ദാ

ബാദ്' എന്ന കൂട്ടിചേർക്കൽ പോലും രാഷ്ട്രീയാധഃപതനത്തെ കാണിക്കുന്നുണ്ട്. ഇപ്രകാരം സാഹിത്യപരമായും രംഗപരമായും ധ്വനിപാഠത്തിന്റെ കരസ്പർശംകൊണ്ട് കഥാപാത്ര ങ്ങളിലൂടെ നാടകത്തെ ഒരു പരിധിവരെ സമ്പന്നമാക്കാൻ സി.എൻ.ന് കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്.

നാടോടിരംഗകലാപാരമ്പര്യത്തിൽ കണ്ടുവരുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ചലനങ്ങൾ, വേഷവിധാനങ്ങൾ എന്നിവയുൾപ്പെടെയുള്ള സ്വഭാവവിശേഷരീതികളെ സ്വാംശീകരി ച്ചുകൊണ്ടുള്ള കഥാപാത്രചിത്രീകരണം കാവാലം നാടകങ്ങളുടെ സവിശേഷതയാണ്. വർത്തമാനകാലത്തിൽ ദൈവവും വിശ്വാസവും ആചാരാനുഷ്ഠാനങ്ങളുമെല്ലാം വാണി ജ്യവത്ക്കരിക്കപ്പെടുന്ന അവസ്ഥയാണുള്ളത്. ഈ വിപണനതന്ത്രത്തിലകപ്പെട്ടുപോയ ഒരു സമൂഹത്തിന്റെ പ്രതിനിധിയാണ് മാണിക്കത്തുകാർ. കല്ലിനെ പ്രതിഷ്ഠിച്ചു പൂജ നടത്തുന്ന അവർ, ദൈവമായി കണ്ട ബുദ്ധൻ വെള്ളം കിട്ടാതെ മരിക്കുന്നതുപോലും അറിയുന്നില്ല. ഭജന കഴിയാതെ ഒരു തുള്ളിവെള്ളംപോലും കൊടുക്കാൻ കഴിയില്ലെന്നു പറയുമ്പോൾ അത് കേവലമായ നർമ്മത്തിനപ്പുറമുള്ള ഗൗരവമേറിയ വിചിന്തനങ്ങൾ കൂടിയാകുന്നു.

മാണിക്കത്തമ്മയുടെ പ്രതിരൂപമായി സ്വയം കല്പിക്കുന്ന വെളിച്ചപ്പാട്, തന്നെ ദൈവ മായി കരുതണമെന്ന് മാളോരോട് കല്പിക്കുന്ന ശക്തൻ തമ്പുരാൻ, തനിക്കു ദൈവമാ കണമെന്ന് ശഠിക്കുന്ന കോമാളിത്തമ്പുരാൻ എന്നിവരെല്ലാം അധികാരചിഹ്നങ്ങളായി വർത്തിക്കുന്നു. ദയനീയജീവിതവർഗ്ഗത്തിന്റെ പ്രതിനിധിയാണ് ഇതിലെ 'മണ്ണാത്തി' എന്ന കഥാപാത്രം. ഈ ദയനീയവർഗ്ഗത്തെ മുന്നിൽ നിർത്തി തങ്ങളുടെ ഇച്ഛയ്ക്കനുസരിച്ച് പ്രവർത്തിക്കാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്ന അധികാരമോഹത്തിന്റെ പ്രതീകമായിട്ടാണ് ഇതിലെ 'ശക്തൻ' എന്ന കഥാപാത്രം കടന്നുവരുന്നത്. മാണിക്കത്തമ്മയെ ആരാധിച്ചിരുന്ന ഗ്രാമീ ണരുടെയിടയിലേക്ക് 'മനുഷ്യനെ ഈശ്വരനാക്കണ്'മെന്നും 'ഈശ്വരനാകുന്ന ആദ്യ ത്തെയും അവസാനത്തെയും മനുഷ്യൻ ഞാനാവട്ടെ' (*കാവാലം നാടകങ്ങൾ ദൈവ ത്താർ 201-206*)യെന്നും സ്വയംപ്രഖ്യാപിച്ചുകൊണ്ട് സോപാനത്തിൽ കയറിയിരിക്കുന്ന ശക്തനെ തടയാൻ ആർക്കും കഴിയുന്നില്ല. അധിനിവേശസംസ്കാരത്തിന്റെ കടന്നുകയ റ്റത്താൽ അധഃപതിക്കുന്ന തദ്ദേശസംസ്കൃതിയുടെ സൂചനകൾ ഇവിടെ ധ്വനിക്കപ്പെടു ന്നുണ്ട്. സ്വയവും പരസ്പരവും ദൈവത്തെ ആരോപിച്ചുകൊണ്ട് വഴക്കടിക്കുന്ന ജനതയെ പരിഹസിക്കുന്ന കാലൻകണിയാന്റെ വാക്കുകൾ നർമ്മരസത്തെക്കാളുപരി മൂർച്ചയേ

റിയ സാമൂഹ്യവിമർശനം കൂടിയായി മാറുന്നു. കോമാളിയെ ചൂണ്ടി 'ചെപ്പുക്കുടദൈവ' മെന്നും മണ്ണാത്തിയെ 'മുണ്ടലക്കുദൈവ'മെന്നും വെളിച്ചപ്പാടിനെ 'കട്ടിയാവുദൈവ' മെന്നും ശക്തനെ 'താനെദൈവ'മെന്നും സ്വയം തന്നെ ചൂണ്ടി 'താളദൈവ'മെന്നും പ്രഖ്യാപിക്കുന്ന കാലൻ കണിയാനെ നാടകത്തിൽ കാണാം. ഈ കഥാപാത്രത്തിന്റെ വാക്കിന്റെയും താളത്തിന്റെയും പാട്ടിന്റെയും നിയന്ത്രണത്തിലാണ് ഈ നാടകം മുന്നോട്ട് പോകുന്നതെന്ന് കാണാം.

പാശ്ചാത്യനാടകങ്ങളെയും സങ്കേതങ്ങളെയും അനുകരിക്കുന്നതിലൂടെ ധ്വന്യാത്മക പാഠങ്ങൾ നാടകത്തിൽ കൊണ്ടുവരാനാകുമെന്ന ധാരണയെ തിരുത്തുന്നതായിരുന്നു കാവാലം നാടകങ്ങൾ. സാഹിത്യപാഠത്തേക്കാൾ രംഗപാഠത്തിനും നടനും കഥാപാത്രങ്ങൾക്കും അവരുടെ താളാത്മകമായ സംഭാഷണങ്ങൾക്കുമായിരുന്നു കാവാലം നാടകങ്ങളുടെ ക്രിയാപദ്ധതിയിൽ പ്രാമുഖ്യം. മനോധർമ്മത്തിന് ധാരാളം അവസരം ഒരുക്കിക്കൊണ്ടാണ്, ആസ്വാദകനായ പ്രേക്ഷകന് പൂരിപ്പിക്കാൻ വിടവുകൾ ഇട്ടുകൊണ്ടാണ്, കാവാലം നാടകങ്ങളോരോന്നും അരങ്ങേറ്റം നടത്തുന്നതെന്ന അയ്യപ്പപ്പണിക്കരുടെ നിരീക്ഷണം ഇവിടെ ചേർത്തുവെയ്ക്കാവുന്നതാണ് (*ആധുനികമലയാളസാഹിത്യചരിത്രം* 345).

സൂക്ഷ്മതരമായ അന്തർഭാവങ്ങളെ കൂടുതൽ സൂക്ഷ്മമായ രൂപങ്ങളിലൂടെ ആവിഷ്കരിക്കുക എന്ന ധ്വനിപാഠാധിഷ്ഠിതമായ അവതരണരീതിയാണ് ജി.ശങ്കരപ്പിള്ള തന്റെ നാടകങ്ങളിലൂടെ സ്വീകരിച്ചത്. ഇതിന് അദ്ദേഹം ഉപയോഗിച്ച ശക്തമായ ഉപാധിയായിരുന്നു കഥാപാത്രങ്ങൾ. ഇതിവൃത്തം, കഥാപാത്രരചന, അവയുടെ വ്യാപാരം, ഉപയോഗിക്കുന്ന വാക്കുകൾ എന്നിവയുടെ ഒതുക്കിപറച്ചിലിലൂടെയുള്ള ധ്വനിപ്പിക്കൽ എന്നിവയെല്ലാം 'കറുത്ത ദൈവത്തെത്തേടി' എന്ന നാടകത്തെ വ്യത്യസ്തമാക്കുന്നു. കോമാളി, അമ്മ, വെളിച്ചപ്പാട്, പൂജാരി, ഊമ, അഞ്ച് മക്കൾ, ഭാര്യ എന്നീ ചുരുക്കം കഥാപാത്രങ്ങളാണ് ഈ നാടകത്തിലുള്ളത്. ഇവർക്ക് പ്രത്യേകമായ പേരുകളില്ല. മറിച്ച് ഓരോ വർഗ്ഗത്തെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളായി ഇവ മാറുന്നു.

ജീവിതത്തെ നോക്കി പൊട്ടിച്ചിരിക്കുന്ന കോമാളി ഈ നാടകത്തിലും അർത്ഥശൂന്യമായ സത്യാന്വേഷണപരമ്പരയെ പഴങ്കഥകളുടെ ആവർത്തനമായി നോക്കിക്കാണുന്നു. "കാലം മന്തുകാലിൽ ഇഴയുന്നു"വെന്ന കോമാളിയുടെ വാക്കുകളിൽ ഈ അർത്ഥശൂന്യത ധ്വനിക്കുന്നുണ്ട്. ദൈവത്തിന്റെ പ്രതിനിധിയെന്ന് സ്വയം അവകാശവാദമുന്നയി

ക്കുന്ന പൂജാരിയും വെളിച്ചപ്പാടും "പാവങ്ങളുടെ പരമ്പരയെ" ബലികൊടുക്കുന്ന അധീശ ശക്തിയായും അധികാരവർഗ്ഗമായും സൂചിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. തങ്ങളുടെ അവകാശങ്ങൾക്കും സ്വാതന്ത്ര്യങ്ങൾക്കും വേണ്ടി ശബ്ദമുയർത്താനാവാത്ത, അധികാരവർഗ്ഗത്തിന്റെ ഭാരവും പേറി ജീവിക്കാൻ വിധിക്കപ്പെട്ട 'പാവങ്ങളുടെ പരമ്പരയെ' പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നു ഊമ എന്ന കഥാപാത്രം. സമൂഹത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനശിലയായ ഈ വർഗ്ഗത്തെ അരിഞ്ഞുവീഴ്ത്തുന്നതിലൂടെ ലക്ഷ്യവും മാർഗ്ഗവും തെറ്റിയ സമൂഹമായി നാം അധഃപതിക്കുന്നുവെന്ന് ധ്വനിപ്പിക്കുകയാണ് നാടകം. അവഗണിക്കപ്പെടുകയും പാർശ്വവൽക്കരിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്ന സ്ത്രീസമൂഹത്തെ 'ഭാര്യ' എന്ന കഥാപാത്രത്തിലൂടെ പ്രതീകവൽക്കരിക്കുന്നു. 'സ്വാതന്ത്ര്യം' എന്ന ദാർശനികസമസ്യയും ഭ്രാന്തമായ ലോകത്തെക്കുറിച്ചുള്ള അസംബന്ധമായ കാഴ്ചപ്പാടും ഈ നാടകത്തിലുണ്ട്. ഇപ്രകാരം യഥാതഥാവിഷ്കാരങ്ങളിൽനിന്നും വഴിമാറി വ്യത്യസ്തവും ശക്തവുമായ ആശയങ്ങളെ ധ്വന്യാത്മകമായി രംഗവേദിയിൽ തുറന്നുകാണിക്കാൻ ഈ നാടകത്തിന് കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. മലയാളനാടകവേദിയെ അരങ്ങിന്റെ പുതുഭാഷയും വ്യാകരണവും പഠിപ്പിക്കാൻ തന്റെ നാടകങ്ങളിലൂടെ ജി.ശങ്കരപ്പിള്ളയ്ക്ക് കഴിഞ്ഞത് കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഇത്തരത്തിലുള്ള സൂക്ഷ്മചിത്രീകരണത്തിലൂടെയാണെന്ന് കാണാം.

സമൂഹത്തിൽ പലകാരണങ്ങളാൽ ദുരിതജീവിതം നയിക്കുന്ന ഒരു ജനതയുടെ പോരാട്ടകഥകളാണ് താജ് നാടകങ്ങളിൽ നിറഞ്ഞുനിന്നിരുന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ആ നാടകങ്ങളിലെ കഥാപാത്രങ്ങളും പ്രതികൂല സാമൂഹ്യസാഹചര്യങ്ങളുമായി ഏറ്റുമുട്ടിജീവിക്കുന്ന ജനതയുടെ പ്രതിനിധികളായി കടന്നുവരുന്നു. താജിന്റെ നാടകങ്ങളായ 'പാവത്താൻനാട്' ലെ പാവത്താൻ, പാവമ്മ എന്നിവരും 'കുടുക്ക അഥവാ വിശ ക്കുന്നവന്റെ വേദാന്തം' എന്ന നാടകത്തിലെ കുഞ്ഞിരാമൻ, കുഞ്ഞിക്കേളു, സീത എന്നിവരും 'രാവുണ്ണി'യിലെ രാവുണ്ണി, വറീത് എന്നിവരും സമൂഹത്തിലെ സാധാരണക്കാരായ മനുഷ്യരുടെ പ്രതിനിധാനങ്ങളാണ്. ഭൂമിയിലെ സാധാരണക്കാരായ മനുഷ്യരെ 'ചെറുമനുഷ്യൻ' എന്നാണ് ഉത്തരമലബാറിലെ നാട്ടുവഴക്കത്തിന്റെ ഭാഗമായ മാക്കപ്പോതിയുടെ തോറ്റംപാട്ട്, കെന്ത്രോൻപാട്ട് തുടങ്ങി പുരാവൃത്തങ്ങളിലും നാടൻപാട്ടുകളും മറ്റും വിശേഷിപ്പിച്ചുകാണുന്നത്. അത്തരം 'ചെറുമനുഷ്യർ'ക്കുവേണ്ടിയാണ് താജ് നാടകങ്ങളെഴു

തിയതും, അരങ്ങിലെത്തിച്ചതും എന്ന ഏ.കെ.നമ്പ്യാരുടെ വിലയിരുത്തൽ ഇവിടെ പ്രസക്തമാണ് (*കുടുക്ക അഥവാ വിശക്കുന്നവന്റെ വേദാന്തം* 7).

ദാരിദ്ര്യം, വിശപ്പ് തുടങ്ങീ സാർവലൗകികവും സാർവകാലികവുമായ പ്രശ്നത്തെ ആരായുകയും കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ തീക്ഷ്ണമായി പ്രേക്ഷകരിലെത്തിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന രീതി 'കുടുക്ക'യിൽ കാണാം. വിശപ്പു സഹിക്കാനാകാതെ ആത്മഹത്യ ചെയ്യാനൊരുങ്ങുന്ന കുഞ്ഞിരാമൻ, മന്ദബുദ്ധിയായ കുഞ്ഞിക്കേളു, ഭ്രാന്തനായ കുഞ്ഞിക്കണ്ണൻ, രോഗിയായ മകന് വേണ്ടി സ്വയം ലേലവസ്തുവായി മാറുന്ന സീത, ദാഹവും വിശപ്പും മാറ്റുന്നതിനായി മോഷ്ടിക്കാനിറങ്ങുന്ന കള്ളൻ കുഞ്ഞിശങ്കരൻ എന്നിങ്ങനെ വിശപ്പിന്റെ ഇരകളായ കുറെ കഥാപാത്രങ്ങൾ 'കുടുക്ക'യിൽ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. കൂടാതെ കാലൻദൈവം എന്ന കഥാപാത്രം വിശപ്പുമാറ്റാമെന്ന പ്രലോഭനത്തിലൂടെ മനുഷ്യരാശിയെ ആകർഷിച്ച് കീഴ്പ്പെടുത്തുന്ന അധികാരവ്യവസ്ഥയുടെയും കപടദൈവനീതിയുടെയും പ്രതീകമായി നിലകൊള്ളുന്നു. ഇതിന് പിൻബലമേകി പ്രതീക്ഷകൾ മാത്രം നൽകുന്ന 'കുടുക്ക'യും ഇതിലെ ഒരു പ്രധാന കഥാപാത്രമാണ്.

വിശപ്പു മാറ്റാമെന്ന വാഗ്ദാനത്തോടെ കുഞ്ഞിരാമന് കാലൻദൈവം നൽകുന്ന 'കുടുക്ക' ശക്തമായൊരു രൂപകമായി നാടകത്തിൽ വ്യാപിച്ചു നിൽക്കുന്നു. നാടകത്തിന്റെ കേന്ദ്രമായ 'കുടുക്ക' ഉടയുന്നതോടെ നാടകത്തോടൊപ്പം അസ്വാതന്ത്ര്യവും ദാരിദ്ര്യവും ഊഷരതയും ഇല്ലാതാക്കാമെന്ന കുഞ്ഞിരാമന്റെയും മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും സ്വപ്നങ്ങളും അവസാനിക്കുന്നു. ഇവിടെ പ്രലോഭനങ്ങളിലൂടെ മനുഷ്യരാശിയെ ആകർഷിച്ച് കീഴ്പ്പെടുത്തുന്ന ദൈവനീതികളോടുള്ള പ്രതിഷേധമായി നാടകപാഠം ഉയരുന്നു. 'കുടുക്ക'യെ കുറിച്ചുള്ള എം.എൻ.വിജയന്റെ നിരീക്ഷണം ശ്രദ്ധേയമാണ്. "കുടുക്ക എന്നത് ഇച്ഛയുടെ പാത്രമാണെന്നും ഇച്ഛയുടെ പാത്രത്തിൽനിന്ന് നാം ഇച്ഛിച്ചതെല്ലാം പുറത്തുകൊണ്ടുവരാമെന്നുമുള്ളത് അനാദിയായ ഒരു മനുഷ്യസങ്കല്പമാണ്... ഈ കുടുക്ക കാണിച്ചിട്ടാണ് ജനങ്ങൾ എന്നും വഞ്ചിക്കപ്പെടുന്നതെന്നും ഈ കുടുക്കയ്ക്ക് പല പേരുകൾ പറയാമെന്നും ഈ കുടുക്ക വാഗ്ദത്തഭൂമിയാണെന്നും ഈ കുടുക്ക ദൈവരാജ്യമാണെന്നും നമ്മുടെ കാലഘട്ടത്തിൽ ഇത് ലോട്ടറിടിക്കറ്റാണെന്നും മനസ്സിലാവുന്നു" (*താജിന്റെ തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ അവതാരിക* 20).

രൂപാന്തരീകരണം

ദൃശ്യകലകളുടെ രംഗസംബന്ധിയായ ഘടകങ്ങളെ സംയോജിപ്പിച്ചുനിർത്തുന്ന ആന്തരികഘടനയെക്കുറിച്ചുള്ള അന്വേഷണത്തിന് ഭരതമുനിയുടെ നാട്യശാസ്ത്രത്തോളം പഴക്കമുണ്ട്. രംഗാവതരണത്തിലെ പ്രധാനഘടകമായ നടന്റെ (actor) ശാരീരികവും മാനസികവുമായ സ്വാതന്ത്ര്യസങ്കല്പങ്ങൾ നാടകത്തിന്റെ ആന്തരികഘടനയുടെ വികാസത്തിന്റെ പ്രതിഫലനങ്ങളാണ്. സാമൂഹ്യമായ സ്വത്വാവസ്ഥയിൽനിന്നും നടൻ കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വത്വാവസ്ഥയിലേക്ക് മാറുമ്പോൾ അത് യുക്ത്യതീതവും സ്ഥലകാലാതീതവുമായ പ്രതിഘടനയായി മാറുന്നു. ഒരവസ്ഥയിൽനിന്ന് മറ്റൊരവസ്ഥയിലേക്കുള്ള ഈ മാറ്റത്തെ 'രൂപാന്തരീകരണം' (**Transformation**) എന്ന് സാമാന്യമായി വിളിക്കാം. അനുഷ്ഠാനരംഗാവതരണങ്ങളിലും മറ്റും ഇത് പ്രധാനഘട്ടമായി കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. അർനോൾഡ് വാൻ ജെനപ്പ് (**Arnold Van Gennep 1873-1957**) 'റൈറ്റ് ഓഫ് പാസ്സേജ്' (**Rite of passage**) എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ അനുഷ്ഠാനകലകളിൽ സംഭവിക്കുന്ന ഈ അവസ്ഥാമാറ്റത്തിന്റെ മൂന്ന് ഘട്ടങ്ങളെ സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ടെന്ന സി.ആർ. രാജഗോപാലന്റെ അഭിപ്രായം ഇവിടെ എടുത്തുപറയേണ്ടതാണ് (*കാലമില്ലാകോലങ്ങൾ* 31). തെയ്യംപോലുള്ള അനുഷ്ഠാനകലകളിൽ നർത്തകൻ മൂന്നവസ്ഥകളിലൂടെ കടന്നുപോകുന്നു. തെയ്യം കെട്ടുന്നതിനുമുമ്പ് വ്രതാനുഷ്ഠാനങ്ങളോടെ കഴിയുന്ന അവസ്ഥ, തെയ്യം കെട്ടുമ്പോൾ അവതാരമൂർത്തിയുടെ സ്വത്വത്തിലേയ്ക്കുള്ള അതീന്ദ്രിയമാറ്റം, ശേഷം പുതിയ അവസ്ഥയോടെ സമൂഹസ്വത്വത്തിലേയ്ക്കുള്ള തിരിച്ചുവരവ് എന്നിവയാണവ. വേഷം, ചമയം, കോലം, പൊയ് മുഖം എന്നിവയിലൂടെ തെയ്യക്കാരനിൽ നടക്കുന്ന ശാരീരികമായ രൂപമാറ്റവും ദൈവശക്തിയെ തന്നിലേക്കാവാഹിക്കുമ്പോൾ സംഭവിക്കുന്ന മാനസികമായ രൂപാന്തരീകരണവും ഇവിടെ ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഇത്തരത്തിലുള്ള രൂപമാറ്റവും രൂപാന്തരീകരണവും നാടകങ്ങളിലും ദർശനീയമാണ്.

നടൻ വേഷംകൊണ്ട് മാത്രമല്ല സ്വഭാവംകൊണ്ടും കഥാപാത്രമായി മാറേണ്ടതിന്റെ പ്രാധാന്യത്തെക്കുറിച്ച് 'നാട്യശാസ്ത്ര'ത്തിൽ ഭരതമുനി പറയുമ്പോൾ അത് രൂപാന്തരീകരണത്തെതന്നെയാണ് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. "ജീവൻ തന്റെ സ്വഭാവമുപേക്ഷിച്ച് വേറെ ദേഹത്തിൽ പ്രവേശിക്കുമ്പോൾ ആ അന്യദേഹത്തിനനുസരിച്ച് സ്വഭാവത്തെ പ്രാപിക്കുന്നതുപോലെ വേഷംകൊണ്ടും ചായങ്ങളെക്കൊണ്ടും മറയ്ക്കപ്പെട്ട പുരുഷൻ താനാ

രുടെ വേഷമാണോ സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളത് ആ കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വഭാവം കാണിക്കുന്നു".[1] നടന്റെ രൂപാന്തരീകരണത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഭരതമുനിയുടെ ഈ സങ്കല്പം തന്നെയാണ് പൗരസ്ത്യസൈദ്ധാന്തികചിന്തകളായ സാധാരണീകരണം, താദാത്മ്യം, പരകായപ്രവേശനം എന്നിവയിലും കാണുന്നത്. സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി "**Magic If**" എന്ന സങ്കല്പനത്തിലൂടെ ഊന്നൽ നല്കുന്നതും 'രൂപാന്തരീകരണ'ത്തിന്റെ ആവശ്യകതയിലേയ്ക്കാണ്. നടന്റെ സർഗ്ഗാത്മകതയ്ക്കും ആവിഷ്കാരപ്രാമാണ്യത്തിനും പ്രാധാന്യം നൽകിക്കൊണ്ട് കടന്നുവന്ന നിരവധി പാശ്ചാത്യനാടകപരീക്ഷണങ്ങളും നടനിലെ രൂപാന്തരീകരണപ്രക്രിയയെ സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളതായി കാണാം. യുജീൻ അയനസ്കോയുടെ 'കസേരകൾ', 'കാണ്ടാമൃഗം' (**Rhinoceros 1959**) എന്നീ നാടകങ്ങളിൽ രൂപാന്തരീകരണപ്രയോഗം കാണാം. പതുക്കെപ്പതുക്കെ 'കാണ്ടാമൃഗ'മായി മാറുന്ന മനുഷ്യരിലൂടെ ഫാസിസത്തിന്റെ വളർച്ചയെ ധ്വനിപ്പിക്കുന്ന നാടകമാണ് 'കാണ്ടാമൃഗം'. അതുപോലെ ശൂന്യകസേരകളിലിരിക്കുന്ന അദൃശ്യഅതിഥികളോട് സംസാരിക്കുന്ന മട്ടിൽ വൃദ്ധദമ്പതികളുടെ ഭാവനയിലൂടെ അനാവൃതമാകുന്ന ധ്വനനത്തിന്റെ പ്രതിഫലനമാണ് 'കസേരകൾ' എന്ന നാടകം. ഒറ്റപ്പെട്ടുകിടക്കുന്ന ദ്വീപായി ആ വൃദ്ധകഥാപാത്രങ്ങളുടെ മനസ്സ് രൂപാന്തരപ്പെടുന്നു. എന്നാൽ ഉൾവലിയലിനോടൊപ്പം ചുരുൾ വിടർത്തി പുറത്തുചാടാനുള്ള മനസ്സും ഈ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കുണ്ട്. ശൂന്യകസേരകളിലിരിക്കുന്ന അദൃശ്യഅതിഥികളിലൂടെയാണ് ഇത് രൂപാന്തരപ്പെടുന്നത് എന്ന് കാണാം. മലയാളനാടകങ്ങളിലും രൂപാന്തരീകരണത്തിന്റെ രീതികൾ അവലംബിച്ചിട്ടുണ്ട്. അസീസിന്റെ 'ബലികാക്ക', സതീഷ് കെ.സതീഷിന്റെ 'റോസ്മേരി പറയാനിരുന്നത്', ജോൺ എബ്രഹാമിന്റെ (1937-1987) 'ചെന്നായ്ക്കൾ അഥവാ പട്ടിണിമരണം' എന്നീ നാടകങ്ങൾ പ്രത്യേക പരാമർശിക്കുന്നതാണ്. 'ബലികാക്കയിൽ' മുത്തച്ഛൻ എന്ന കഥാപാത്രത്തിൽനിന്നും ബലിച്ചോറുണ്ണാൻ വരുന്ന കാക്കയിലേക്കുള്ള രൂപാന്തരീകരണം സ്വപ്നത്തിന്റെയും യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെയും സമ്മിശ്രതയിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. 'ചെന്നായ്ക്കൾ അഥവാ പട്ടിണിമരണ'ത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങളായ സ്ത്രീപുരുഷന്മാർ ചെന്നായ്ക്കളായി രൂപാന്തരം നടത്തുന്ന രീതി ദർശിക്കാം. മനുഷ്യനിലുണ്ടാകേണ്ട മനുഷ്യത്വവും മൂല്യബോധങ്ങളും നഷ്ടപ്പെട്ട് മൃഗീയഭാവങ്ങളെ ആർജ്ജിച്ച് അധമന്മാരും സാമൂഹ്യവിരുദ്ധരുമായി മാറുന്ന ദയനീയകാഴ്ചയാണ് നാടകകൃത്ത് അവതരിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് സംഭവിക്കുന്ന ഈ മാന

സികരൂപാന്തരീകരണം ദൃശ്യവത്ക്കരിക്കുന്നതിനായിട്ടാണ് 'ചെന്നായ്ക്കൾ' എന്ന ചിഹ്ന ഭാഷയെ സമർത്ഥമായി ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. 'റോസ്മേരി പറയാനിരുന്നത്' എന്ന നാടകത്തിൽ സ്വന്തം മകളെ ലൈംഗികമായി ചൂഷണം ചെയ്യുന്ന അച്ഛൻ എന്ന കഥാ പാത്രം ചെന്നായയായി രൂപാന്തരം പ്രാപിക്കുന്ന രംഗം കടന്നുവരുന്നുണ്ട്.

"ഇറച്ചി തിന്ന് ഏമ്പക്കംവിട്ട് കൈനക്കി തുടച്ച് മുഖം തിരിക്കുന്ന ജോസ് ചെറി യാന്റെ തിളങ്ങുന്ന കണ്ണുകളിൽ ചെന്നായ്ക്കൾ അമറാൻ തുടങ്ങി. ഉയരുന്ന തീം മ്യൂസിക്ക്. ആൻമേരി നോക്കി നിൽക്കേ ജോസ് ചെറിയാൻ ഒരു ചെന്നായയായി രൂപാന്തരംപ്രാപി ക്കുന്നു. അയാൾ കാലുകൊണ്ട് നിലം മാന്തിപ്പൊളിച്ച് ആർത്തിയോടെ മണം പിടിച്ച് നാക്കിലൂടെ കേല ഒലിപ്പിച്ച് ആൻമേരിക്കരിലേക്ക് കിതച്ചെത്തുന്നു. ആൻമേരി വേട്ടയാട പ്പെടുകയാണ്. അവളെ കടിച്ചുകീറുന്ന അയാൾ. ഒരു കുതിപ്പിന് ഓടിച്ചെന്ന് കൊടുവാൾ വലിച്ചെടുക്കുന്ന ആൻമേരി. അവൾ കൊടുവാൾകൊണ്ട് തലങ്ങും വിലങ്ങും അയാളെ ആഞ്ഞുവെട്ടി. ബഹളവും കരച്ചിലും കേട്ട് പന്തവും വടിയുമായി അവിടേക്ക് ഓടിവരുന്ന ഗ്രാമീണർ... അവർ കാണുന്നത് ആ കാഴ്ചയാണ്. ആൻമേരി കൊടുവാൾ നിലത്തെ റിഞ്ഞ് പൊട്ടിക്കരഞ്ഞു" (*റോസ്മേരി പറയാനിരുന്നത്* 34).

രൂപമാറ്റവും രൂപാന്തരീകരണവും ഇടകലർന്നുവരുന്ന ഇത്തരം അവതരണരീതികൾ നടന്റെ ശരീരകലയുടെ അനന്തമായ സാധ്യതകളിലേക്കാണ് വിരൽചൂണ്ടുന്നത്. ഇതി ലൂടെയാണ് നാടകത്തിന്റെ ധ്വനിപാഠത്തെ പ്രത്യക്ഷവത്ക്കരിക്കുന്നതെന്നും കാണാം.

2.7. ആവിഷ്കാരത്തിന്റെ നവപരീക്ഷണങ്ങൾ-വയലാവാസുദേവൻപിള്ള

1960കളോടെ അതുവരെ നിലനിന്നിരുന്ന രചനാശൈലികളെ തിരസ്കരിച്ചുകൊണ്ടും നവീകരിച്ചുകൊണ്ടും നിരവധി നാടകകൃത്തുക്കളും സംവിധായകരും മലയാളനാടക രംഗത്തേയ്ക്ക് കടന്നുവരികയുണ്ടായി. ശാസ്ത്രീയവും താത്ത്വികവുമായ പരീക്ഷണ ങ്ങളുടെ ആദ്യാങ്കുരങ്ങൾ എൻ.കൃഷ്ണപ്പിള്ള, പുളിമാന പരമേശ്വരൻപ്പിള്ള, സി.ജെ. തോമസ്, സി.എൻ.ശ്രീകണ്ഠൻനായർ, കെ.ടി.മുഹമ്മദ്, കാവാലം നാരായണപ്പണിക്കർ, പി.എം.താജ്, ജി.ശങ്കരപ്പിള്ള എന്നിവരിലൂടെ മലയാളരംഗവേദി ദർശിച്ചു. ഇവർ തുടക്കം കുറിച്ച ആധുനികതയ്ക്ക് രചനാതലത്തിലും രംഗതലത്തിലും നവീനമായ അർത്ഥതല ങ്ങൾ നൽകിക്കൊണ്ട് നാടകരംഗത്തേയ്ക്ക് കടന്നുവന്ന നാടകകൃത്താണ് വയലാ വാസു ദേവൻപിള്ള.

1960-കളിൽ ജി.ശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ നേതൃത്വത്തിൽ നാടകരംഗത്തുണ്ടായ നാടകക്കളരി, നാടകം വെറും സംഭാഷണങ്ങൾ മാത്രമല്ലെന്നും അതൊരു രംഗരചനകൂടിയാണെന്നുമുള്ള ഗൗരവമായ ധാരണ നാടകപ്രവർത്തകരിൽ ഉണ്ടാക്കി. നാടകക്കളരിയുടെ സ്വാധീനം ഗൗരവതരമായ നാടകമേഖലയിലേയ്ക്ക് കടന്നുവരുന്നതിന് വയലായെ സഹായിച്ചിട്ടുണ്ട്. അതോടൊപ്പം ലോകനാടകവേദിയിലെ ചലനങ്ങൾ, ഭാരതീയവും കേരളീയവുമായ നാടകരചനാശൈലികൾ എന്നിവയും തന്റെ നാടകാവിഷ്കാരരീതികളിലേയ്ക്ക് വയലാ സ്വാംശീകരിച്ചു. വൈദേശിക ചട്ടക്കൂടിനുള്ളിൽ നിലകൊണ്ടിരുന്ന നാടകാവതരണമാർഗ്ഗങ്ങളെ അതിവർത്തിച്ചുകൊണ്ട്, പാരമ്പര്യത്തിലൂന്നിയ പ്രകടനമാതൃകകളെ സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ട് നാടകമേഖലയിൽ സ്വത്വനിർമ്മിതിക്കായുള്ള പരിശ്രമങ്ങൾ നടന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന കാലഘട്ടമായിരുന്നു അത്. രൂപപരവും ഭാവപരവുമായ പരിണാമങ്ങളുടെ ഈ കാലത്താണ് 1970-കളിൽ "ആവർത്തനവിരസമായ കഥാവസ്തുക്കളും കണ്ടുമടുത്ത സങ്കേതങ്ങളും വിവേചനാശക്തിയുള്ള ആസ്വാദകരിൽ അവജ്ഞയുളവാക്കുന്നു. ഇതിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ ഒരു രചനാരീതിക്കാണ് ഇവിടെ ശ്രമിച്ചിട്ടുള്ളത്" (*വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ വിശ്വദർശനം ആമുഖം* 42) എന്ന ആഹ്വാനവുമായി വയലാ കടന്നുവരുന്നത്. "മനുഷ്യനും മനുഷ്യനും തമ്മിലുള്ള ബാഹ്യസംഘർഷങ്ങൾക്ക് പ്രാമുഖ്യം കല്പിച്ചുകൊണ്ടുള്ള നാടകരചനകളും രംഗാവതരണങ്ങളും നിറഞ്ഞുനിന്ന മുൻകാലഘട്ടങ്ങളിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമായി അസ്തിത്വസമരങ്ങൾ പ്രമേയങ്ങളുടെ മുഖമുദ്രയാക്കാൻ അദ്ദേഹത്തിന് നാടകമെന്ന മഹാകലയിലൂടെ സാധിച്ചു" ("വയലാനാടകങ്ങളും നവീനമലയാളനാടകവേദിയും" 259)വെന്ന രാജവാര്യരുടെ വിലയിരുത്തൽ ശ്രദ്ധേയമാണ്.

പ്രസിദ്ധീകൃതകാലഘട്ടം നോക്കുമ്പോൾ 'വിശ്വദർശനം' മുതൽ 'ഉടമ്പടി'വരെ വികസിച്ചുകിടക്കുന്ന 22 നാടകങ്ങൾ നാടകസാഹിത്യത്തിനും നാടകവേദിക്കും ലഭിച്ച വയലായുടെ സംഭാവനകളാണ്. 'വിശ്വദർശനം', 'തുളസീവനം', 'അഗ്നി', 'വരവേല്പ്', 'കുചേലഗാഥ', 'ആണ്ടുബലി', 'അകത്താരോ...!', 'ഉടമ്പടി' എന്നീ എട്ട് നാടകങ്ങളും 'കുഞ്ഞിച്ചിറകുകൾ' ('തിരകൾ', 'ഒരേ ഒരു കളി', 'തേൻകനി', 'ഉത്സവം' എന്നീ 4 ബാലനാടകങ്ങൾ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു) 'സ്വർണ്ണകൊക്കുകൾ' ('സ്വർണ്ണകൊക്കുകൾ', 'വിടരാൻ മടിക്കുന്ന പൂക്കൾ' എന്നീ രണ്ട് ബാലനാടകങ്ങൾ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു) എന്നീ രണ്ട്

ബാലനാടകസമാഹാരങ്ങളും 'ഒരു പക്ഷിക്കുഞ്ഞിന്റെ മരണം' ('ഒരു പക്ഷിക്കുഞ്ഞിന്റെ മരണം', 'കാളപ്പോര്', 'യാത്ര', 'പാമ്പ്', 'കിരീടം', 'തോണി', 'വൈകി വന്ന വെളിച്ചം', 'സ്മാരകം' എന്നീ എട്ട് ഏകാങ്കങ്ങൾ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു) എന്ന ഏകാങ്കസമാഹാരവും ആണ് വയലായുടെ കൃതികൾ. ഇതിൽ ഓരോ നാടകങ്ങളും പ്രമേയ സ്വീകാര്യത്തിലും രചനാശൈലിയിലും രംഗാവതരണത്തിലും വ്യത്യസ്തത പുലർത്തുന്നവയാണ്. നവീന നാടകവേദിയുടെ രൂപപരവും ഭാവപരവുമായ നവചിന്തകളിൽ ആധുനികമനുഷ്യന്റെ ആത്മസംഘർഷങ്ങളെ ആവിഷ്കരിക്കുകയെന്ന പ്രമേയപരമായ പ്രത്യേകതയ്ക്കാണ് വയലാ ഊന്നൽ നൽകിയത്. "വിശദമായിപ്പറഞ്ഞാൽ മലയാളനാടകവേദിയിലും മലയാളനാടകസാഹിത്യത്തിലും എൻ..കൃഷ്ണപ്പിള്ള തുടങ്ങിവെച്ച ഒരു വിപ്ലവത്തിന്റെ പിൻഗാമികളായി വന്ന ജി.ശങ്കരപ്പിള്ളയും സി. എൻ.ശ്രീകണ്ഠൻനായരും ചരിച്ച വഴിയിലൂടെത്തന്നെ ചരിച്ച്, അടുത്ത ഒരു ഘട്ടത്തിലേയ്ക്ക് നമ്മുടെ നാടകവേദിയെ ഉയർത്തിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഇപ്പോഴത്തെ പരമ്പരയിലെ ശക്തനായ നാടകകൃത്താണ് വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള" (*നവീനനാടകദർശനം* 99)എന്ന പി. കെ.വേണുകുട്ടൻനായരുടെ നിരീക്ഷണം ശ്രദ്ധേയമാണ്. പ്രയോഗങ്ങളുടെ വാച്യാർത്ഥങ്ങൾക്കുപരി ധ്വനിപാഠതലങ്ങളിലേയ്ക്ക് രചനാരീതിയും അരങ്ങ് സാദ്ധ്യതകളും വികസിച്ച് പുതിയ മാനങ്ങൾ തേടുന്ന കാഴ്ച വയലായുടെ നാടകങ്ങളിൽ ദർശിക്കാം. ധ്വനിപാഠസമഗ്രതയ്ക്ക് വേണ്ടി നാടകകൃത്ത് കൃതിയിൽ സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്ന സുപ്രധാനഘടകങ്ങളെ കണ്ടെത്തുകയാണ് തുടർന്നുള്ള അദ്ധ്യായങ്ങളിൽ. ഇതിവൃത്തം, രൂപഘടന, കഥാപാത്രം, ബിംബം, മിത്ത്, ചിഹ്നം, രംഗസജ്ജീകരണം എന്നീ ഘടകങ്ങളെ മുൻനിർത്തിക്കൊണ്ട് വയലാ നാടകങ്ങളിലെ പ്രതീകാത്മകാവിഷ്കാരങ്ങളെ അപഗ്രഥിക്കുകയും അതിലൂടെ നാടകങ്ങളിലെ ധ്വനിപാഠഗ്രഹണം സുഗ്രാഹ്യമാക്കുകയുമാണ് മൂന്നാം അദ്ധ്യായത്തിൽ ചെയ്യുന്നത്. അതിനുവേണ്ടി പ്രധാനമായും 'വിശ്വദർശനം', 'തുളസീവനം', 'അഗ്നി', 'കുചേലഗാഥ, 'അകത്താരോ..!', 'ആണ്ടുബലി' എന്നീ നാടകങ്ങളെ വിശദപഠനത്തിനും മറ്റു നാടകങ്ങളെ സന്ദർഭങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് പഠനവിധേയമാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. നാടകത്തിന്റെയും അരങ്ങിന്റെയും ഉൾത്തലങ്ങളെ തൊട്ടറിയാൻ സഹായിക്കുന്ന ധ്വനിപാഠപഠനം നിരവധി വ്യാഖ്യാനഭേദങ്ങളിലേയ്ക്കുള്ള പുതുവഴികൾ കണ്ടെത്താൻ സഹായിക്കും. അതുകൊണ്ട് തന്നെ വയലാ നാടകങ്ങളുടെ ധ്വനിപാഠപരമായ അപഗ്രഥനം അരങ്ങിന്റെ അനന്തസാധ്യതകളിലേയ്ക്കുകൂടി തുറക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു.

പിൻകുറിപ്പ്

1. “യഥാ ജന്തു: സ്വഭാവം സ്വം
   പരിത്യജ്യാന്യദൈഹികം
   തത് സ്വഭാവം ഹി ഭജതേ
   ദേഹാന്തരമുപാശ്രിത:
   വേഷേണ വർണ്ണകൈശ്ചൈവ
   ഛാദിത: പുരുഷസ്തഥാ
   പരഭാവം പ്രകുരുതേ
   യസ്യ വേഷം സമാശ്രിത:” (നാട്യശാസ്ത്രം 22:83)

അധ്യായം 3
വയലാനാടകങ്ങളിലെ ധ്വനിപാഠാവിഷ്കരണം പ്രതീകാത്മകതയിലൂടെ

വിമർശകരും സൗന്ദര്യശാസ്ത്രചിന്തകരും മനഃശാസ്ത്രജ്ഞരും പ്രതീകത്തെ പല തരത്തിൽ നിർവ്വചിക്കാൻ ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്. രൂപകം, സാരൂപ്യകല്പന, ബിംബം എന്നിങ്ങനെ പ്രതീകത്തെ പലവിധത്തിൽ വിശേഷിപ്പിക്കുന്ന രീതിയായിരുന്നു പല നിർവ്വചനങ്ങളുടെയും സ്വഭാവം. ഇത് കൂടുതൽ അവ്യക്തതയിലേക്കും ആശയക്കുഴപ്പത്തിലേക്കും നയിച്ചു. ബിംബവും (**Image**) പ്രതീകവും (**Symbol**) പര്യായപദങ്ങളല്ലെന്ന് എസ്രാപൗണ്ട് (**Ezra Pound 1885-1972**) വിലയിരുത്തുന്നുണ്ട്. പരോക്ഷസൂചനകളിലും സംബന്ധതയിലുമധിഷ്ഠിതവും അന്യാപദേശരീതികളോട് സാദൃശ്യമുള്ളതുമായ ഒന്നാണ് സിംബലിസമെന്ന് അദ്ദേഹം പറയുന്നു. ഇത് അരിത്തമെറ്റിക്കിലെ അക്കങ്ങളെപ്പോലെ സ്ഥിരവും നിശ്ചിതവുമായ മൂല്യമുള്ളതും ഇമേജിസം ആൾജിബ്രയിലെ ചിഹ്നങ്ങളെ പോലെ അസ്ഥിരമൂല്യമുള്ളതുമാണെന്നും പൗണ്ട് സൂചിപ്പിക്കുന്നു. സി.എസ്.ലീവിസ് (**C.S.Lewis 1898-1963**) കാവ്യബിംബവുമായി ബന്ധിപ്പിച്ചും സി.എം.ബൗറ (**Cecil Maurice Bowra 1898-1971**) മിസ്റ്റിക് സ്വഭാവമുള്ള ഒന്നായും (കെ.എം.വേണുഗോപാൽ *സിംബലിസം മലയാളകവിതയിൽ* 49) സിംബലിനെ നിരീക്ഷിച്ചു.

ഭൗതികയാഥാർത്ഥ്യങ്ങൾക്കപ്പുറത്തുള്ള ഒരാദർശലോകത്തെ സൃഷ്ടിക്കാൻ പ്രതീകങ്ങളിലൂടെ സാധ്യമാകുമെന്ന അതീന്ദ്രിയവാദികളുടെയും ഫ്രഞ്ച്സിംബോളിസ്റ്റുകളുടെയും വാദം സിംബലിസത്തിന് ഒരു മിസ്റ്റിക് സ്വഭാവം നൽകുന്നു. പ്രതീകാത്മകഭാഷയിലൂടെയുള്ള ഈശ്വരോപാസനയാണ് മിസ്റ്റിസിസം (**Mistisism**) എന്ന് അവർ വിശ്വസിക്കുന്നു. ആദർശസുന്ദരമായ ലോകത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സങ്കല്പമാണ് സിംബലിസ്റ്റ് ദർശനത്തിന്റെ അടിത്തറ. അതിനായി ഭൗതികവസ്തുക്കളെയും ലൗകികാനുഭവങ്ങളെയും ധ്വന്യാത്മകമായി ആവിഷ്കരിക്കുമ്പോൾ അവ സിംബലുകളായി മാറുന്നു. "വാച്യാർത്ഥം തിരസ്കരിക്കപ്പെടാതെതന്നെ സമ്പന്നമായ പ്രതീതികൾക്കും വിശകലനസാധ്യതകൾക്കും വഴങ്ങിനിൽക്കുന്ന പ്രതീകങ്ങൾ അവലംബിച്ചുള്ള രചനാരീതിയാണ് സിംബലിസം"

എന്ന കെ.എം.വേണുഗോപാലിന്റെ നിരീക്ഷണം ഇവിടെ ചേർത്തുവായിക്കാവുന്നതാണ് (*സിംബലിസം മലയാളകവിതയിൽ* 45).

ഭാഷയ്ക്കുള്ളിലെതന്നെ മറ്റൊരു ഭാഷയാണ് പ്രതീകാത്മകഭാഷ. എഴുത്തുകാരന് തന്റെ അനുഭവങ്ങളെ പൂർണ്ണമായും ഭാഷയിലൂടെ ആവിഷ്കരിക്കാൻ കഴിയാതെ വരുമ്പോഴാണ് പ്രതീകാത്മകഭാഷയെ സ്വീകരിക്കാൻ അയാൾ തയ്യാറാകുന്നത്. "ഭാഷയുടെ പരിധികൾ അവസാനിക്കുന്നില്ലെ"ന്ന സൂസൻ ലാംഗറിന്റെയും (**Susanne Langer 1895-1985**) "വാച്യഭാഷയിലൂടെ ആവിഷ്കരിക്കാനാകാത്ത നിരവധി വസ്തുക്കൾ മനുഷ്യ മനസ്സിൽ നിറഞ്ഞിരിക്കു"മെന്ന സി.എം.ബൗറയുടെയും പ്രസ്താവനകൾ (കെ.എം. വേണുഗോപാൽ *സിംബലിസം മലയാളകവിതയിൽ* 12) പ്രതീകാത്മകഭാഷയുടെ പ്രാധാന്യത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു.

"സാദൃശ്യപ്രസ്താവങ്ങളിലൂടെ സങ്കല്പത്തെ പരോക്ഷമായി ആവിഷ്കരിക്കുന്നതാണ് പ്രതീക''മെന്ന (കെ.എം.വേണുഗോപാൽ *സിംബലിസം മലയാളകവിതയിൽ* 12) ഇമ്മാനുവൽ കാന്റി (**Immanuel Kant 1724-1894**)ന്റെ നിർവചനം പ്രതീകാത്മകമായ ആവിഷ്കാരം അന്തർദർശനാത്മകമാണെന്ന ആശയത്തെ മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്നു. "അമൂർത്തങ്ങളായ ആശയങ്ങളെ മൂർത്തരൂപത്തിൽ ആവിഷ്കരിക്കാനുള്ള ശ്രമമാണ് സിംബലിസ്റ്റ് ദർശനത്തിന്റെ കാതലെന്ന" ബ്ലോകറിന്റെ (**Alexander Alexandrovich Blok 1880-1921**) വിലയിരുത്തൽ (കെ.എം.വേണുഗോപാൽ *സിംബലിസം മലയാളകവിതയിൽ* 13) ആവിഷ്കാരോപാധിയെന്ന നിലയ്ക്കുള്ള പ്രതീകങ്ങളുടെ പ്രാധാന്യത്തെ കുറിക്കുന്നു. ആശയത്തിന് വാച്യത്തിൽനിന്ന് ഭിന്നമോ വാച്യങ്ങൾക്കപ്പുറത്തോ ആയ അർത്ഥതലങ്ങളെ നൽകാൻ പ്രതീകങ്ങളിലൂടെ സാധ്യമാകുന്നു. ആഖ്യാനാത്മകമായി ആവിഷ്കരിച്ചാൽ ശുഷ്കമായി പോകുമായിരുന്ന ആശയത്തെ വൈകാരികതലത്തിലും ബുദ്ധിതലത്തിലും വികസിപ്പിച്ചെടുക്കാൻ സിംബലുകളുടെ ആവിഷ്കരണം സഹായകമാകുന്നു. "പ്രതീകങ്ങളെ സ്വീകരിക്കുകയാണ് നിഗൂഹനം ചെയ്തുകൊണ്ടുള്ള ആവിഷ്കാരത്തിന് ഉചിതമായ മാർഗ്ഗം. ഇതിൽ ഒരേ സമയം മറച്ചുവയ്ക്കലും തുറന്നുകാട്ടലുമുണ്ട്. ഭാഷണത്തിന്റെയും നിശബ്ദതയുടെയും മേളനം ഭൗതികസുഖത്തേക്കാൾ അതീന്ദ്രിയതയ്ക്ക് പ്രാധാന്യം നല്കുന്നു"[1]വെന്ന കാർലൈന്റെ (**Thomas Carlyle 1795-1881**) നിരീക്ഷണം ഇവിടെ പ്രസക്തമാണ്.

മലയാളസാഹിത്യത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം സിംബലിസം ഒരു സാഹിത്യ പ്രസ്ഥാനമായി കരുത്താർജ്ജിച്ചിട്ടില്ല. മറ്റു സാഹിത്യരൂപങ്ങളെ അപേക്ഷിച്ച് കവിതയിലാണ് സിംബലിസ്റ്റ് പ്രവണതകൾ കൂടുതലായി പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടത്. ആവിഷ്കാരോപാധിയെന്ന നിലയ്ക്ക് സ്വീകരിക്കുന്ന നിരവധി പ്രതീകങ്ങൾ നിരവധി കവിതകളിലായി ചിതറിക്കിടക്കുന്ന രീതിയാണ് മലയാളകാവ്യപാരമ്പര്യത്തിൽ ദർശനമായിട്ടുള്ളത്. ബിംബം, ചിഹ്നം, മിത്ത്, ഇതിവൃത്തം, കഥാപാത്രം, കഥാസന്ദർഭം, കാവ്യത്തിന്റെ ഘടനാപരമായ സവിശേഷത എന്നിവയെല്ലാം സിംബലിസത്തിന് നിദാനമാകാറുണ്ട്. ശ്ലഥബിംബങ്ങളാൽ പ്രതീകാത്മകസ്വഭാവം കൈവരിക്കുന്ന എൻ.എൻ.കക്കാടിന്റെ (1927–1987) കവിതകൾ, മിത്തുകൾ പ്രതീകാത്മകസ്വഭാവം കൈവരിക്കുന്ന കെ.അയ്യപ്പപ്പണിക്കരുടെ (1930 –2006) 'കുരുക്ഷേത്രം', ഘടനാപരമായ സവിശേഷതകളാൽ പ്രതീകാത്മകസ്വഭാവം പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന വൈലോപ്പിള്ളി ശ്രീധരമേനോന്റെ (1911–1985) 'കണ്ണീർപ്പാടം', കവിതയിലുടനീളം സമഗ്രമായ സിംബലിസ്റ്റ് കലാദർശനത്തെ ഉൾച്ചേർത്തിരിക്കുന്ന ജി. ശങ്കരക്കുറുപ്പിന്റെ (1901–1978) കവിതകൾ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം കവിതയിലെ പ്രതീകാത്മകാവിഷ്കാരത്തിന് ഉദാഹരണങ്ങളാണ്. കവിതയിലെന്നപോലെ നോവൽ, നാടകം പോലുള്ള മറ്റു സാഹിത്യരൂപങ്ങളിലും സിംബലിസ്റ്റ് പ്രവണതകൾ സ്വാംശീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. കാവ്യാത്മകവും ധ്വന്യാത്മകവുമായ തലങ്ങളിലേക്ക് ഉയർത്തി നവ്യാനുഭവത്തെ ആസ്വദിക്കാൻ പ്രതീകങ്ങൾ ആസ്വാദകരെ സഹായിക്കുന്നു.

വാച്യത്തിനപ്പുറത്തുള്ള ധ്വനിപാഠതലത്തെ സൃഷ്ടിക്കാനുള്ള ശ്രമത്തിന്റെ ഭാഗമായിട്ടാണ് നാടകകലയിലും പ്രതീകങ്ങളെ സ്വീകരിച്ചുവന്നത്. ആധുനികനാടകങ്ങളിലാണ് ഈ പ്രവണത കൂടുതലായും ദർശനീയമാകുന്നത്. അവധാരണത്തിന് വഴങ്ങാത്ത ചുറ്റുപാടുകളെയും ശാരീരികവും മാനസികവുമായ അവസ്ഥകളെയും നാടകകൃത്തുക്കൾ പ്രതീകങ്ങളിലൂടെ ആവിഷ്കരിച്ചു. സി.ജെ.തോമസ്, സി.എൻ.ശ്രീകണ്ഠൻനായർ, കാവാലം നാരായണപ്പണിക്കർ, ജി.ശങ്കരപ്പിള്ള, വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള എന്നിവരുടെ നാടകരചനകളിൽ പ്രതീകാത്മക അർത്ഥങ്ങൾ ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്നതായി കാണാം. ഇതിൽ പ്രതീകവത്ക്കരണത്തിലൂടെയുള്ള ഇതിവൃത്താവിഷ്കരണവും കഥാപാത്രസങ്കല്പനവുംകൊണ്ട് വയലാനാടകങ്ങൾ ദേശകാലാതീതമായ ധ്വനിപാഠതലങ്ങളിലേയ്ക്ക് വികസിക്കുന്നുണ്ട്. പ്രതീകാത്മകതയിലൂടെയുള്ള ആശയസംവേദനത്തിന് ഇണങ്ങുന്ന

വിധത്തിൽ നാടകഘടകങ്ങളെ ബന്ധിപ്പിക്കാനുള്ള ശ്രമവും അദ്ദേഹത്തിന്റെ നാടകങ്ങളിൽ ദർശിക്കാം.

ഇതിവൃത്തം, രൂപഘടന, കഥാപാത്രം, മിത്ത്, ബിംബം, ചിഹ്നം, രംഗപ്രയോഗം എന്നീ ഘടകങ്ങളിലൂടെ വയലാനാടകങ്ങളിലെ പ്രതീകാത്മക അവതരണരീതി എത്ര മാത്രം ധ്വനിപാഠാധിഷ്ഠിതമാകുന്നുവെന്ന് കണ്ടെത്തുകയാണ് ഈ അധ്യായത്തിൽ ചെയ്യുന്നത്.

3.1 ഇതിവൃത്തവും രൂപഘടനയും

ലോകോത്തരനാടകങ്ങളുടെ ചരിത്രം അപഗ്രഥിച്ചാൽ കാലദേശങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് നാടകരചനയിലും അവതരണത്തിലും വ്യത്യസ്തങ്ങളായ നിരവധി പരീക്ഷണങ്ങളും പരിവർത്തനങ്ങളും കടന്നുവന്നിട്ടുള്ളതായി കാണാം. നാലും അഞ്ചും നൂറ്റാണ്ടുകളിലെ യവനനാടകങ്ങളുടെ ഘടനയല്ല 17-ാം നൂറ്റാണ്ടിൽ പുഷ്ടിപ്രാപിച്ച എലിസബത്തിയൻ നാടകങ്ങളുടേത്. അതിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമാണ് 19-ാം നൂറ്റാണ്ടിൽ വികസിച്ചുവന്ന ഇബ്സൻ നാടകരീതിയുടേത്. ഇത്തരത്തിൽ കടന്നുവന്ന നിരവധി നാടകരീതികൾ തമ്മിൽ സമാനതകളും വ്യത്യസ്തകളുമുണ്ടെങ്കിലും ചില അടിസ്ഥാനഘടകങ്ങളുടെ വിന്യാസത്തിലും വിളക്കിച്ചേർക്കലിലും അവ പൊതുനിയമങ്ങൾ പാലിച്ചിട്ടുള്ളതായി കാണാം. നാടകപ്രമേയത്തെ അഥവാ നാടകലക്ഷ്യത്തെ വികസിതരൂപമായി പരിണമിപ്പിക്കുന്നത് ഈ അടിസ്ഥാനഘടകങ്ങളാണ്. കഥാപാത്രം, സംഘട്ടനം, സംഭാഷണം, കഥയുടെ പരിസമാപ്തി എന്നീ അടിസ്ഥാനഘടകങ്ങൾ നാടകരൂപങ്ങളുടെ ബാഹ്യ ശില്പം ഏതെല്ലാം രീതിയിൽ മാറിയാലും മാറാതെ നിൽക്കുന്ന ഘടകങ്ങളാണ്. ഇവയെയെല്ലാം സംയോജിപ്പിച്ച് ആകൃതിപ്പെടുത്തുന്ന ശില്പമാണ് ഇതിവൃത്തം. നാടകത്തിന്റെ രൂപപരമായ വികാസത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഏറ്റവും പ്രധാനപ്പെട്ട ഘടകമാണ് ഇതിവൃത്ത (**Plot**)മെന്ന് അരിസ്റ്റോട്ടിലും സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഒരു നാടകത്തിന്റെ ഏറ്റവും സുപ്രധാനഭാഗമാണ് ഇതിവൃത്തമെന്നും നാടകത്തിന്റെ മറ്റെല്ലാ ഘടകങ്ങളും ക്രിയകളും ഇതിനെ ആധാരീകരിക്കുന്നുവെന്നും[2] നാടകചിന്തകനായ ഹ്യൂബർട്ട് ഹെഫ്നർ (**Hubert C Heffner 1919-1978**) നിരീക്ഷിക്കുന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. നാടകഘടകങ്ങളെ സമ്യക്കായി സംയോജിപ്പിച്ച് ഔചിത്യപൂർവ്വം രൂപപ്പെടുത്തിയെടുക്കുന്ന ഇതിവൃത്തമാണ് ഒരു നാടകകൃതിയെ മൗലികരചനയാക്കി മാറ്റുന്നതെന്ന് ഈ നിരീക്ഷ

ണങ്ങൾ തെളിയിക്കുന്നു. നാടകത്തിന്റെ ബാഹ്യആഭ്യന്തരക്രിയാംശങ്ങളുടെ സംയോജനത്തിന് നാടകകൃത്തുക്കൾ വിവിധങ്ങളായ രീതികൾ പ്രയോഗിച്ചുകാണുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ ആവർത്തനത്താലും അനുകരണത്താലും നൂതനത്വം നഷ്ടപ്പെടുന്ന രീതിയിലാണ് പല നാടകങ്ങളുടെയും ഇതിവൃത്താവിഷ്കരണം. എന്നാൽ കൃത്യമായ ഒരു പ്രമേയത്തിലൂടെ വളർന്ന് വികസിച്ച് പരിസമാപ്തിയിലേയ്ക്കെത്തുന്ന ഇതിവൃത്താവിഷ്കാരരീതി വയലാനാടകങ്ങളിൽ ദർശിക്കാം. സമഷ്ടിയിലധിഷ്ഠിതമായ പ്രമേയം, സമൂഹജീവിതത്തെ തുറന്നവതരിപ്പിക്കുന്ന നാടകസംഘർഷം, ഈ സമീപനങ്ങൾക്ക് യോജിച്ചവിധത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങളെയും ഇതിവൃത്തത്തെ ഒന്നാകെയും പ്രതീകാത്മകമായി ആവിഷ്കരിക്കൽ, കാവ്യാത്മകതയോടൊപ്പംതന്നെ ആക്ഷേപഹാസ്യരൂപത്തിലുള്ള സംഭാഷണങ്ങൾ ഇവയെല്ലാം വയലാനാടകങ്ങളിൽ ദർശനീയമായ സ്വതന്ത്രവും നൂതനവുമായ ഇതിവൃത്താവിഷ്കാരതന്ത്രങ്ങളാണ്. ഇതിനുപുറമെ നാടകത്തിനുള്ളിലെ നാടകം എന്ന അന്തർനാടകസമ്പ്രദായവും ഇതിഹാസങ്ങളിൽനിന്നും കഥയും കഥാപാത്രങ്ങളും സ്വീകരിച്ച് പ്രതീകാത്മകമായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതിയും പാശ്ചാത്യനാടകസങ്കേതങ്ങളെ സ്വീകരിക്കുമ്പോൾതന്നെ അവയെ അന്ധമായി അനുകരിക്കാതെ അതിൽ നൂതനത്വം കൊണ്ടുവരുന്ന രീതിയും വയലാ തന്റെ നാടകങ്ങളിൽ സ്വീകരിച്ചിരുന്നു. ഇതിവൃത്താവിഷ്കരണരീതിയിൽ വയലാ സ്വീകരിച്ച ഇത്തരത്തിലുള്ള നൂതനവും വ്യത്യസ്തവുമായ സമ്പ്രദായങ്ങൾ നാടകകൃതിയെ ധ്വനിപാഠസമ്പന്നമാക്കുന്നതിൽ സഹായകരമായി വർത്തിച്ചിട്ടുണ്ട്.

വയലാനാടകങ്ങളിലെ ഇതിവൃത്തവും രൂപഘടനയും അദ്ദേഹത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മവും വിദഗ്ദ്ധവുമായ ധ്വനിപാഠാധിഷ്ഠിത രചനാരീതിയെ എടുത്തുകാട്ടുന്നവയാണ്. ഇതിവൃത്താവിഷ്കരണത്തിന്റെ രചനാസവിശേഷതകൊണ്ടും ഭാവരൂപശില്പങ്ങളുടെ ചേർച്ചകൊണ്ടും വയലാനാടകങ്ങൾ ദേശകാലാതീതമായ സ്വഭാവം കൈവരിക്കുന്നു. നാടകത്തിലെ ക്രിയാംശവുമായി ഇണങ്ങിച്ചേരുംവിധത്തിലുള്ള ആവിഷ്കരണസങ്കേതങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുക എന്നത് വയലാനാടകങ്ങളുടെ പ്രത്യേകതയാണ്. ധ്വനിപാഠാധിഷ്ഠിത നാടകീയാനുഭവങ്ങൾ പ്രേക്ഷകർക്ക് പകർന്നു നൽകുന്നതിനായി രൂപഘടനയിൽ പ്രധാനമായും വയലാ സ്വീകരിച്ച രചനാവൈചിത്ര്യമാണ് അന്തർനാടകങ്ങൾ.

അന്തർനാടകത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഗഹനമായ ചർച്ച വരുന്നത് കുന്തകന്റെ 'വക്രോക്തി

ജീവിതം' എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിലാണ്. വർണ്ണവിന്യാസവക്രത, പദപൂർവ്വാർദ്ധവക്രത, പ്രത്യ യവക്രത, വാക്യവക്രത, പ്രകരണവക്രത, പ്രബന്ധവക്രത എന്നീ ആറ് വക്രതകളിൽ പ്രകരണവക്രതയിലാണ് അന്തർനാടകം ഉൾപ്പെടുന്നതെന്ന് കുന്തകൻ അഭിപ്രായപ്പെടു ന്നു. അന്തർനാടകത്തെ 'ഗർഭാങ്ക'മെന്നാണ് കുന്തകൻ വ്യപദേശിക്കുന്നത്. നാടകത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങളായ നടീനടന്മാർ അന്തർനാടകത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങളായും കാണിക ളായും രൂപാന്തരണം സംഭവിക്കുന്ന രീതി ഇതിൽ കാണാം. ഈ ദ്വിമാനസ്വഭാവം നാട കത്തിന് പുതിയൊരു ധ്വനിപാഠസാധ്യത നൽകുന്നു. "സാമാജികരിൽ ആഹ്ലാദമുളവാ ക്കുന്നതിനായി സമർത്ഥരായ നടന്മാർ അതേവേദിയിൽതന്നെ വേഷമണിഞ്ഞ് അവത രിപ്പിക്കുന്ന അന്തർനാടകം പ്രബന്ധവക്രതയ്ക്ക് ആക്കം കൂട്ടുന്നു"[3]വെന്നും കുന്തകൻ എടുത്തുപറയുന്നുണ്ട്. ഇവിടെ അദ്ദേഹം ഊന്നുന്നത് അന്തർനാടകത്തിന്റെ ശില്പശാ സ്ത്രത്തിനും അതുളവാക്കുന്ന കൗതുകാഹ്ലാദങ്ങൾക്കുമാണെന്ന് 'അന്തർനാടകം: ശില്പ ശാസ്ത്രവും ദർശനവും' എന്ന ലേഖനത്തിൽ സി.രാജേന്ദ്രൻ വിലയിരുത്തുന്നു. തുടർന്ന് അദ്ദേഹം ഇപ്രകാരം പറയുന്നു, "വാസ്തവത്തിൽ അന്തർനാടകം നാടകത്തിന് മറ്റൊരു മാനം തന്നെ നൽകുന്നു. ബഹിർനാടകത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കാൻ സാധിക്കാതെ വരുന്ന നാടകീയമുഹൂർത്തങ്ങളെ അത് കാണികൾക്കു കാഴ്ചയുടെ വിഷയമാക്കുന്നു; അതേ സമയം ബഹിർനാടകത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കും ഇതേ നാടകാനുഭവം ഉണ്ടാവുന്നുണ്ട്. തന്മൂലം ഉണ്ടാകുന്ന വൈകാരിക സംഘർഷങ്ങളും നാടകത്തിന്റെ മൊത്തമാകെയുള്ള അനുഭൂതിയെ സാന്ദ്രമാക്കുന്നു" ("അന്തർനാടകം:ശില്പശാസ്ത്രവും ദർശനവും" 7).

വ്യത്യസ്തങ്ങളായ നാടകീയാനുഭവങ്ങൾ പകർന്നു നൽകുകയും അതിലൂടെ ധ്വനി പാഠസാധ്യതകളെ വിശാലമാക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ആവിഷ്കരണസങ്കേതമെന്ന നിലയ്ക്ക് അന്തർനാടകത്തെ വളരെ സമർത്ഥമായി ഉപയോഗിച്ച നാടകകൃത്താണ് വയലാ വാസു ദേവൻപിള്ള. ബാഹ്യനാടകത്തിന്റെയും അന്തർനാടകത്തിന്റെയും ദേശകാലങ്ങളിലെ വ്യത്യാസത്തെപോലും സൂക്ഷ്മമായ സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെയും രംഗസജ്ജീകരണങ്ങ ളിലൂടെയും ആവിഷ്കരിക്കാൻ വയലായ്ക്ക് കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. സൂക്ഷിച്ചു പ്രയോഗിക്കേണ്ട 'നാടകത്തിനുള്ളിലൊരു നാടകം' എന്ന ഈ രചനാതന്ത്രം വയലാ 'അഗ്നി', 'ആണ്ടു ബലി', 'തുളസീവനം' എന്നീ നാടകങ്ങളിൽ വളരെ സമർത്ഥമായി പ്രയോഗിച്ചിരിക്കു ന്നതായി കാണാം.

കുടുംബസ്വത്തു മുഴുവൻ തങ്ങളുടേതാക്കി മാറ്റുകയും ആർഭാടപൂർണമായ ജീവിതം നയിക്കുകയും അതിനെ എതിർക്കുന്നവരെ ശത്രുക്കളായി കണ്ട് നശിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ജ്യേഷ്ഠന്മാരുടെയും എല്ലാ സ്വത്തുക്കളും പൊതുസ്വത്താക്കണമെന്ന ആദർശത്തെ മുറുകെ പിടിച്ച് ജീവിക്കുന്ന പരോപകാരിയും പരസ്നേഹിയുമായ അനുജന്റെയും കഥയാണ് പ്രത്യക്ഷത്തിൽ 'അഗ്നി' എന്ന നാടകം. ജ്യേഷ്ഠാനുജന്മാർ തമ്മിലുള്ള ആശയസംഘട്ടനമാണ് 'അഗ്നി'യിലെ മുഖ്യകഥാംശം. ഇവരെല്ലാവരും ഒരിക്കൽകൂടി പരസ്പരം സ്നേഹിക്കുന്ന കുട്ടികളാകുന്നതിനുവേണ്ടി ഒരു നാടകം കളിക്കുന്നു. ഈ 'കുട്ടിക്കളി' യാണ് 'അഗ്നി'യിലെ അന്തർനാടകം. ഒരു നാടിനു മുഴുവൻ വെളിച്ചം പകർന്നുകൊടുത്തിരുന്ന മുത്തിനെ മോഷ്ടിച്ച നാടുവാഴിയും അയാളുടെ അധികാരചിഹ്നമായ അഗ്നിയെ കവർന്നെടുത്ത് കുടിലുകളിലെല്ലാം വിതരണം ചെയ്ത നാടോടിയും തമ്മിലുള്ള ഏറ്റുമുട്ടലാണ് അന്തർനാടകത്തിന്റെ കഥ. കളിയുടെ ഭാഗമായി ജ്യേഷ്ഠന്മാർ അനുജനെ എറിഞ്ഞുവീഴ്ത്തുന്നതോടെ രണ്ടുകഥകളും അവസാനിക്കുന്നു. ഇവിടെ നാടകവും അതിലെ അന്തർനാടകവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധവും സാദൃശ്യവും പ്രതീകാത്മകതയിലൂടെയുള്ള ധ്വനിപാഠഭാവാവിഷ്കരണത്തിന് ഉപാധിയായി മാറുന്നു. കഥയുടെയും കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും പ്രതീകാത്മകത്വം പ്രത്യക്ഷത്തിൽ പ്രകടമാക്കാതെ അന്തർനാടകാവതരണത്തിലൂടെ ധ്വന്യാത്മകമായി അവതരിപ്പിക്കുകയും ഇതിലൂടെ 'അഗ്നി'ക്ക് സങ്കീർണ്ണവും സാർത്ഥകവുമായ അർത്ഥവ്യാപ്തി കൈവരികയും ചെയ്യുന്നു. കുടുംബസ്വത്ത് കൈക്കലാക്കി അനുഭവിക്കുന്ന ജ്യേഷ്ഠന്മാരും എല്ലാ സമ്പത്തും സമൂഹത്തിന് വേണ്ടി പരിത്യജിക്കണമെന്ന ആദർശത്തിനുടമയായ അനുജനും തമ്മിലുള്ള സംഘട്ടനമായ ബാഹ്യനാടകത്തിലും ഗ്രാമീണർക്ക് വെളിച്ചം പകർന്നിരുന്ന മലമുകളിലെ മുത്ത് മോഷ്ടിച്ച നാടുവാഴിയുടെയും കൊട്ടാരത്തിലെ അഗ്നിശലാക മോഷ്ടിച്ച് ഗ്രാമീണർക്ക് നൽകിയ നാടോടിയുടെയും കഥയായ അന്തർനാടകത്തിലും അന്തർധാരയായി വർത്തിക്കുന്ന മുഖ്യപ്രമേയം മോഷണം നടത്തുന്നത് ഭരിക്കുന്നവർ, ശിക്ഷ ഏറ്റുവാങ്ങുന്നത് ജനങ്ങൾ എന്ന ദേശകാലഭേദമില്ലാത്ത സാമൂഹ്യ-രാഷ്ട്രീയപ്രശ്നമാണ്. എന്നാൽ ഇത്തരം പ്രശ്നങ്ങളെ പ്രതിരോധിച്ചുകൊണ്ട് സമത്വസുന്ദരമായ ഒരു സാമൂഹ്യവ്യവസ്ഥിതിക്കുവേണ്ടി പോരാടുന്ന ഒരാദർശശാലിയുടെ വരവ് നാടകകൃത്ത് വിഭാവനം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. "യഥാർത്ഥ വിപ്ലവകാരി എന്നും അസംതൃപ്തനും ആശാഭരിതനും അതോടൊപ്പം ത്യാഗോന്മുഖ

മായ ജീവിതത്തിനുടമയുമായിരിക്കു"മെന്ന ഗാന്ധിയൻ ആശയമായ വയലായുടെ വാക്കുകൾ (*വി.ടി.ഭട്ടതിരിപ്പാട്* 58) തന്നെയാണ് ഇതിവൃത്തത്തിലൂടെ പ്രതീകാത്മകമായി ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. 'അഗ്നി'യിലെ ഉണ്ണി എന്ന കഥാപാത്രത്തിലൂടെയാണ് ആദർശവ്യക്തിത്വത്തെ ആവിഷ്കരിക്കാൻ നാടകകൃത്ത് ശ്രമിച്ചിട്ടുള്ളത്. 'തുളസീവന'ത്തിലെ ഹരിയിലും 'ഉടമ്പടി'യിലെ ശിവശങ്കരനിലും സമാന വ്യക്തിത്വത്തെ ദർശിക്കാൻ കഴിയും. ഇപ്രകാരം സ്ഥൂലരൂപത്തേക്കാൾ വ്യംഗ്യത്തിന് പ്രാധാന്യം നൽ കാൻ രണ്ട് പ്രതീകാത്മകകഥകളെ കൂട്ടിയിണക്കുന്നതു വഴി നാടകകൃത്തിന് സാധിച്ചു. ഇതിനനുബന്ധമായി ഒട്ടേറെ പ്രതീകങ്ങളെ അണിനിരത്താനും കൂട്ടിയിണക്കാനും വയലായ്ക്ക് കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്.

ഗാന്ധിജിയുടെ 'സബർമതി', ദക്ഷിണാഫ്രിക്കൻജീവിതത്തിലെ 'ടോൾസ്റ്റോയി ഫാം', 'ഫീനിക്സ് സെറ്റിൽമെന്റ്', വി.ടി.ഭട്ടതിരിപ്പാടിന്റെ 'ഉദ്ബുദ്ധകേരളം' എന്നിവയെല്ലാം സമത്വാധിഷ്ഠിതസാമൂഹികജീവിതത്തിന്റെ രൂപമാതൃകകളായി ചരിത്രം സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ള പ്രസ്ഥാനങ്ങളാണ്. "ഒറ്റയ്ക്കൊറ്റയ്ക്ക് സ്വകാര്യസ്വത്ത് സമ്പാദിച്ച് ജീവിക്കുന്ന മനുഷ്യൻ പലപ്പോഴും മൃഗസമാനനായി പെരുമാറുന്നു. ഇതിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി 'ഈശാവാസ്യം' അനുശാസിക്കുന്നതുപോലെ ഒരുമിച്ചദ്ധ്വാനിച്ച്, ഒരുമിച്ചുല്പാദിപ്പിച്ച് ആവശ്യാനുസരണം വിതരണം ചെയ്ത് ഒരുമിച്ച് ഭുജിച്ച് ഒരുമിച്ച് ശക്തിയാർജ്ജിക്കുന്ന ഒരു നവസമൂഹരചന"യുടെ പ്രാധാന്യത്തെ ഈ പ്രസ്ഥാനങ്ങൾ മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്നു. "അവിടെ ജന്മിയും കുടിയാനുമില്ല; മുതലാളിയും തൊഴിലാളിയുമില്ല; ആര്യനും അനാര്യനുമില്ല, എല്ലാവരും മനുഷ്യർ. സ്വാതന്ത്ര്യവും പുരോഗതിയും കാംക്ഷിക്കുന്ന, അതിനുവേണ്ടി പ്രവർത്തിക്കുന്ന സഹോദരങ്ങൾ" (വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള *വി.ടി.ഭട്ടതിരിപ്പാട്* 57). സാമൂഹികജീവിതത്തെ സംബന്ധിച്ച ഇതേ ഗാന്ധിയൻസമീപനം തന്നെയാണ് വയലാ അഗ്നിയിലും അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അധികാരരാഷ്ട്രീയത്തിൽനിന്ന് അകലുകയും സമൂഹത്തെയാകെ നവീകരിച്ച് സമത്വം സ്ഥാപിക്കണമെന്ന ദൃഢനിശ്ചയവുമുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളായി ഉണ്ണിയും നാടോടിയും കടന്നുവരുന്നു.

കാവൽക്കാരൻ, ഗ്രാമീണകന്യക, കടത്തുകാരൻ, കെട്ടടങ്ങാത്ത ചിതാഗ്നി, വിഭിന്ന സാമൂഹികസാംസ്കാരികതലങ്ങളെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്ന സഹോദരന്മാർ, മലമുകളിലെ മുത്ത്, പ്രോമിത്യൂസ്, അധികാരത്തിന്റെ ചിഹ്നമായ അഗ്നി, നാടുവാഴിയുടെ പെരുങ്കാൽ, നാടോടി, കക്കാത്തി എന്നിങ്ങനെ നിരവധി പ്രതീകകല്പനകളാൽ ധ്വനിപാഠസമ്പന്ന

മാണ് 'അഗ്നി'. അരങ്ങിൽത്തന്നെ അണിയറയും വൈവിധ്യമാർന്ന രംഗതലങ്ങളും സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ട് നാടകേതിവൃത്തത്തെ വികസിപ്പിക്കാൻ 'അഗ്നി'യിലൂടെ നാടക കൃത്തിന് കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു.

'സ്വാതന്ത്ര്യം', 'അധികാരം' എന്നീ അമൂർത്തസങ്കല്പങ്ങൾക്ക് ജനത, രാഷ്ട്രം എന്നീ മൂർത്തസങ്കല്പങ്ങളോടുള്ള ബന്ധത്തെപ്പറ്റി നിരവധി ചോദ്യങ്ങൾ ഉന്നയിക്കുന്ന നാട കമാണ് 'തുളസീവനം'. അവ വിനിമയം ചെയ്യപ്പെടുന്നത് നിരവധി പ്രതീകങ്ങളിലൂടെയാ ണ്. 1976ലാണ് 'തുളസീവന'ത്തിന്റെ രചന. ഇന്ത്യൻ രാഷ്ട്രീയചരിത്രത്തിലെ ഇരുണ്ട കാലഘട്ടമായി 1975-ലെ അടിയന്തിരാവസ്ഥയെ വിശേഷിപ്പിക്കാറുണ്ട്. കാലം കൊണ്ട് 'തുളസീവന'ത്തിലെ പ്രമേയത്തിന് അടിയന്തിരാവസ്ഥ കാലഘട്ടത്തോട് സാദൃശ്യമുണ്ട്. 'ഇത്രയുംകൂടി' എന്ന ആമുഖക്കുറിപ്പിൽ നാടകകൃത്ത് തന്നെ ഇത് വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. "സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ സുഗന്ധാനിലൻ നിലച്ച് ജനജീവിതത്തിന്റെ സിരാകേന്ദ്രത്തിൽ നിശ്ച ലതയും നിർവികാരതയും തപസ്സിരുന്ന കാലം! ആ നിശകളിൽ കാക്കി ധരിച്ച നിയമ ത്തിന്റെ ക്രൂരഹസ്തങ്ങളിൽപ്പെടാതെ, ഹരം പിടിപ്പിക്കുന്ന അധികാരദുർഗ്ഗയെ നോക്കി, ആരാധനാഭാവത്തിൽ സങ്കീർത്തനം ചൊല്ലി 'അഹമിഹമികയാ' ദേവിയുടെ ദിവ്യദർശനം പാർത്തും ഓർത്തും നിന്ന നമ്മുടെ 'ബുദ്ധിജീവി'കളുടെ അവഗണനയുടെ പരിഹാസവും കൂസാക്കാതെയാണ് നിത്യഹരിതാഭയാർന്ന 'തുളസീവനം' തേടി ഞങ്ങൾ യാത്ര ചെയ്ത ത്. ആ കാലത്തിന്റെ ശക്തമായ സ്വാധീനം-സാമൂഹിക വിപ്ലവത്തിന്റെ സ്വപ്നഭംഗം- ഇതിൽ കണ്ടേക്കാം" (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള തുള സീവനം* 34). അധികാരവർഗ്ഗത്തെയും സ്തുതിപാഠകരെയും നിശിതമായി വിമർശിച്ചു കൊണ്ട് മോചനത്തിന്റെ മാർഗ്ഗം തേടുകയാണ് 'തുളസീവന'ത്തിൽ. ഭരണകൂടങ്ങൾ കർമ്മം കൊണ്ടും ആശയംകൊണ്ടും അധികാരത്തെ ഹിംസാത്മകമായി സന്നിവേശിപ്പിക്കുമ്പോ ഴെല്ലാം അവയോട് പ്രതികരിക്കുന്ന അവതരണങ്ങളും സർഗ്ഗാവിഷ്കാരങ്ങളും ഉണ്ടാ കേണ്ടതുണ്ടെന്ന് 'തുളസീവനം' സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

പൂർവ്വ ഉത്തരാങ്കങ്ങൾക്കിടയിൽ നാല് രംഗങ്ങൾ ഉൾപ്പെടുന്ന ആറ് ഭാഗങ്ങളിലായി 'തുളസീവന'ത്തിന്റെ ഇതിവൃത്തം അനാവൃതമാകുന്നു. ഗുരു, ഹരി, മനു, രതീന്ദ്രൻ, വിക്രമൻ, ശിവൻ എന്നീ പേരുകളുള്ള ശിഷ്യന്മാർ, മലമുത്തപ്പന്റെ കന്യകയായ ലക്ഷ്മി എന്നിവരാണ് ഇതിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ. പൂർവ്വാങ്കത്തിൽ ഓരോ ശിഷ്യന്മാരുടെയും സ്വഭാ

വത്തിനു യോജിച്ച നാടകോപകരണങ്ങൾ നൽകിക്കൊണ്ട് നാടകാവതരണത്തിലൂടെ ഗ്രാമീണരെ സ്വാതന്ത്ര്യോദ്ബുദ്ധരാക്കാൻ ശിഷ്യന്മാരോട് ആഹ്വാനം ചെയ്യുന്ന ഗുരു ഉത്തരാങ്കത്തിൽ വിജയശ്രീലാളിതരായി തിരിച്ചെത്തുന്ന ശിഷ്യരെ കണ്ട് തൃപ്തനാകുന്നു. ഇടയിലുള്ള നാല് രംഗങ്ങളിലും ആവിഷ്കാരസ്വാതന്ത്ര്യം നഷ്ടപ്പെട്ട, കുന്നിനപ്പുറത്ത് മോചനത്തിനുവേണ്ടി ദാഹിക്കുന്ന അടിമകളുടെ കഥ അന്തർനാടകത്തിലൂടെ ആവി ഷ്കൃതമാകുന്നു. തുളസീവനത്തിൽനിന്നും ഹരിയുടെ ഓടക്കുഴൽ നാദം കേട്ട് ചങ്ങല പൊട്ടിച്ച് ഇളകിവരുന്ന അടിമകൾ അധികാരത്തെ ചോദ്യം ചെയ്യുന്നതോടെ രംഗം കലുഷി തമാകുന്നു. തുളസീവനത്തിലെ ഹരി ഓടക്കുഴൽനാദംകൊണ്ട് വീണ്ടും അടിമകളെ ഉണർത്തി തനിക്കെതിരാക്കുമെന്ന ഭയത്താൽ രാജാവ് ഓടക്കുഴൽ കവർന്നെടുത്ത് നശിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. പണ്ട് രാജാവിന്റെ കളിക്കൂട്ടുകാരനായിരുന്നു ഹരി. അധികാരഗർവ്വ് രണ്ടുപേർക്കുമിടയിൽ വിള്ളലുകൾ സൃഷ്ടിച്ചു. “ജനം സംഘടിച്ചാൽ ഒരായിരം സ്വപ്ന ങ്ങൾ വിരിയിക്കാം” (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള തുളസീ വനം* 50) എന്ന് ആഹ്വാനം ചെയ്യുന്ന ഹരി മനുഷ്യകുലത്തിന്റെ പ്രതീകമായ മനുവിനോ ടൊപ്പവും അടിമകൾക്കൊപ്പവും മനുഷ്യമുന്നേറ്റത്തിന്റെ ഭാഗമായി ചേരുന്നു. അധികാ രവർഗ്ഗത്തിന്റെ അടിമകളായ രാജദൂതനും രതീന്ദ്രനുമെല്ലാം ഹരിയെ രാജ്യദ്രോഹിയെന്ന് മുദ്രകുത്തി തടവിലാക്കുന്നതിൽ തല്പരരാണ്. രാജാവിനില്ലാത്ത ദയ കഴുമരം സൂക്ഷി പ്പുകാരൻ കാട്ടിയതിനാൽ ഹരി മരണത്തിൽനിന്ന് രക്ഷപ്പെട്ട് വീണ്ടും തുളസീവനത്തിൽ എത്തുന്നു. എന്നാൽ അവിടെയെത്തുമ്പോൾ ഹരി കാണുന്നത് ജനങ്ങൾ ചേരിതിരിഞ്ഞ് യുദ്ധം ചെയ്യുന്നതും രാജ്യം അരാജകത്വത്തിലേയ്ക്ക് കൂപ്പുകുത്തുന്നതുമായ കാഴ്ചയാ ണ്. അവസരവാദിയായ രതീന്ദ്രൻ മരണത്തിന് കീഴ്പ്പെടുന്നുണ്ട്. രാജദൂതൻ ചെയ്തു പോയ തെറ്റുകൾക്ക് മാപ്പിരക്കുന്നു. “നിങ്ങൾ വേദനിപ്പിച്ചവർ മാപ്പു തരട്ടെ! ലോകത്തിന്റെ എല്ലാ കോണിലും അവരുണ്ട്” (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള തുളസീവനം* 79) എന്ന് വിളിച്ചു പറഞ്ഞ് അന്ത്യഗീതം പൊഴിക്കുന്ന ഹരി തെരുവു യുദ്ധം അവസാനിക്കുന്നതുവരെ ശരശയ്യയിൽ കിടക്കുന്നു. അതിനിടയിൽ ജനതയുടെ പ്രതിനിധിയായ മനു ബന്ധനവിമുക്തനാകുന്നു. ഓടക്കുഴലും കൊടികളുമായി ഓടി യെത്തുന്ന ജനതയ്ക്ക് നാദം നിലച്ച ഹരിയെയാണ് കാണാൻ കഴിഞ്ഞത്. തുടർന്ന് ഹരി ആത്മസ്വാതന്ത്ര്യത്തിലേയ്ക്ക് മോചിതനാകുന്നു. ‘ഉത്തിഷ്ഠത ജാഗ്രത...” എന്ന വിവേ

കാനന്ദസൂക്തം ഉരുവിട്ടുകൊണ്ട് ഗുരു നിഷ്ക്രമിക്കുന്നതോടെ നാടകം അവസാനിക്കുന്നു. സ്വാതന്ത്ര്യദാഹത്തെയും സ്വാതന്ത്ര്യപ്രാപ്തിയെയും പ്രതീകാത്മകശൈലിയിൽ നാടകവത്കരിക്കുകയാണ് 'തുളസീവന'ത്തിൽ ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. ആൽത്തറ, നദീതീരം, വനം, മലമുകൾ തുടങ്ങീ പ്രകൃതിഘടകങ്ങളെ അരങ്ങിലെത്തിച്ച് മലന്തേവർ, മലമുത്തപ്പൻ, മലദേവതകൾ, ഗ്രാമകന്യക എന്നീ വിശ്വാസഘടകങ്ങളെ കോർത്തിണക്കി സ്വാതന്ത്ര്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള മനോഹരസങ്കല്പത്തെ ആവിഷ്കരിക്കുകയാണ് 'തുളസീവനം'. അധികാരമുള്ളിടത്ത് അടിമത്തവും അടിമകളെന്നും ചങ്ങലയാൽ ബന്ധിതരെന്നും സ്വാതന്ത്ര്യത്തെയും അവകാശബോധങ്ങളെയുംകുറിച്ചുള്ള അറിവുണരുമ്പോൾ ആ ചങ്ങലകൾ പൊട്ടിത്തകരുമെന്നും നാടകം ആവർത്തിച്ചുപറയുന്നു. അധികാരമോഹിയായ രാജദൂതന് കണ്ണടച്ചാൽ ഒരുപക്ഷേ തുളസീവനം ദൃശ്യമാകാം. എന്നാൽ അത് വെറും ബാഹ്യഘടകങ്ങൾ മാത്രമാണെന്ന് ഹരി പറയുന്നുണ്ട്. അതിന്റെ ഹരിചന്ദനപരിപാവനഗന്ധം ശ്വസിക്കാൻ വേദനിക്കുന്നവർക്കും പരാജിതർക്കും മാത്രമേ കഴിയൂ. ഇവിടെ സ്വാതന്ത്ര്യം ആത്മസ്വാതന്ത്ര്യമെന്ന തലത്തിലേക്കുയരുന്നു. 'തുളസീവന'ത്തെ ധ്വനിപാഠതലത്തിൽ ആത്മീയബോധത്തിന്റെയും അധികാരരാഷ്ട്രീയത്തിന്റെയും ശക്തമായ ആവിഷ്കാരമായി വിലയിരുത്താവുന്നതാണ്.

അധികാരം ഏതെങ്കിലും ഒരു വ്യക്തിയിൽ മാത്രമായി നിലനിൽക്കുകയും അത്തരത്തിലുള്ള ഏകാധിപത്യം മനുഷ്യന്റെ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന് കൂച്ചുവിലങ്ങിടുകയും ചെയ്യുന്ന ഇരുണ്ടകാലം ലോകചരിത്രത്തിൽ എവിടെയും കാണാൻ സാധിക്കും. മുസ്സോളിനിയാൽ ഇറ്റലിയും ഹിറ്റ്ലറിനാൽ ജർമ്മനിയും ബ്രിട്ടീഷ്ഭരണത്താൽ ഇരുനൂറ് വർഷക്കാലം ഇന്ത്യയും ഇതിന്റെ നേർസാക്ഷ്യങ്ങളാണ്. അമേരിക്കൻ ഐക്യനാടുകളിലും റഷ്യയിലും ആഫ്രിക്കയിലും മറ്റുമുണ്ടായിട്ടുള്ള വിപ്ലവങ്ങളും ഇതോടൊപ്പം ചേർത്ത് ചിന്തിക്കേണ്ടതാണ്. മുതലാളിത്തവ്യവസ്ഥിതിയും ജന്മിത്തവ്യവസ്ഥിതിയുമെല്ലാം ഏകാധിപത്യത്തിന്റെ അനുരണനങ്ങൾ തന്നെയാണ്. ഇതിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ സ്വാതന്ത്ര്യത്തെയും അധികാരത്തെയും കൃത്യമായി വ്യവച്ഛേദിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ആശയങ്ങളും ആദർശങ്ങളുമായി നിരവധി വിപ്ലവനായകന്മാർ ലോകത്തിലങ്ങോളമിങ്ങോളമുണ്ടായി. കാറൽമാക്സ് (**Karl Marx 1818-1883**), മാക്സിം ഗോർക്കി (**Maxim Gorky 1868-1936**), ഏംഗൽസ് (**Friedrich Engels 1820-1895**), ലെനിൻ (**Vladimir Lenin 1870-1924**), ഗാന്ധിജി (**Mohandas**

Karamchand Gandhi 1869-1948), ലക്കാൻ (**Jacques Lacan 1901-1981**), നെൽസൺ മണ്ടേല (**Nelson Mandela 1918-2013**), ഫൂക്കോ (**Michel Foucault 1926-1984)** എന്നിവർ ഇവരിൽ പ്രധാനികളാണ്.

സാമൂഹിക-മാനവ-ധനതത്വശാസ്ത്രങ്ങൾ പരിശോധിച്ചാൽ ഇവയിലെല്ലാം കടന്നു വരുന്ന തൊഴിലാളി, ബൂർഷ്വാസി, വർഗ്ഗബോധം, വർഗ്ഗസമരം, അടിമത്തം, നാടുവാഴിത്തം, മുതലാളിത്തം, ചൂഷണം എന്നിങ്ങനെ നിരവധി പദസഞ്ചയങ്ങളുണ്ട്. ഇവയെല്ലാം ചേർന്നാണ് ലോകചരിത്രം രൂപപ്പെട്ടിരിക്കുന്നതെന്ന് കാണാം. വയലായുടെ നാടകങ്ങളിൽ ഇതിനെക്കുറിച്ചുള്ള കൃത്യമായ വിലയിരുത്തലുകളും നിരീക്ഷണങ്ങളും കടന്നു വരുന്നുണ്ട്. മുതലാളിത്തസമൂഹങ്ങളിൽ അധികാരം കൈയ്യാളുകയും ഉല്പാദനോപാധികൾ കയ്യടക്കിവെയ്ക്കുകയും ചെയ്യുന്ന വർഗ്ഗത്തെയാണ് ബൂർഷ്വാസി എന്ന് വിളിക്കുന്നത്. കാലക്രമേണ ഇത് സ്വകാര്യസ്വത്തുടമസ്ഥരെയും പിന്നീട് മധ്യവർഗ്ഗത്തെയും ഉദ്ദേശിക്കുന്ന ഒന്നായി മാറി. വയലായുടെ അഗ്നിയിലെ ജ്യേഷ്ഠന്മാരും, 'തുളസീവന'ത്തിലെ രാജാവും 'കുചേലഗാഥ'യിലെ കൃഷ്ണൻനായരും 'ഉടമ്പടി'യിലെ ഗ്ലോബൽ അതോറിറ്റിക്കാരും 'വിശ്വദർശന'ത്തിലെ അധികാരിധനപതിമദനന്മാരും ബൂർഷ്വാസി വർഗ്ഗത്തെ പ്രതീകവത്കരിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളാണ്. ഇവർക്ക് അധീനമാക്കപ്പെട്ട നിലയിൽ ജീവിതം നയിക്കേണ്ടിവരുന്ന, അടിമത്താവസ്ഥയെ പ്രതീകവത്ക്കരിക്കുന്ന 'അഗ്നി'യിലെ അനുജൻ, 'തുളസീവന'ത്തിലെ അടിമകൾ എന്നീ കഥാപാത്രങ്ങൾ ഇതിനെ പ്രതിരോധിക്കുന്ന രീതിയിലാണ് വയലാനാടകങ്ങളുടെ ഇതിവൃത്തവികാസം സംഭവിക്കുന്നത്. ഒരു മനുഷ്യൻ അന്യന്റെ സമ്പൂർണ്ണാധികാരത്തിന് വിധേയനായിത്തീരുന്ന സ്ഥിതി അല്ലെങ്കിൽ അവസ്ഥയാണ് അടിമത്തം എന്ന് ലീഗ് ഓഫ് നേഷൻസ് നിർവചിച്ചിരിക്കുന്നു(കെ.ടി.റജികുമാർ "അടിമത്തം കേരളചരിത്രത്തിൽ" വെബ്.). ഇതിൽനിന്നുള്ള മോചനം എന്ന രീതിയിലാണ് സ്വാതന്ത്ര്യത്തെ സംബന്ധിച്ച ചിന്തകൾ കടന്നുവരുന്നത്. "സ്വാതന്ത്ര്യം ഒരു വ്യക്തിക്കോ വിഭാഗത്തിനോ മാത്രം പോരാ. അത് അർത്ഥവത്താകണമെങ്കിൽ സമൂഹത്തിനാകെത്തന്നെയും അനുഭവവേദ്യമാകണം" (വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള *വി.ടി. ഭട്ടതിരിപ്പാട്* 53) എന്ന സ്വാതന്ത്ര്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഗാന്ധിയൻസമീപനം തന്നെയാണ് 'തുളസിവന' ത്തിലെ ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ അന്തർധാരയായി വർത്തിക്കുന്നത്. സ്വകാര്യസ്വത്തെന്ന സങ്കല്പത്തെ നിർമ്മാർജ്ജനം ചെയ്യുന്നതിലൂടെ സമൂഹ

ത്തിൽ നിലനില്ക്കുന്ന വർഗ്ഗവിഭജനത്തിലധിഷ്ഠിതമായ ചൂഷണം ഉന്മൂലം ചെയ്യുക എന്ന കാറൽമാർക്സിന്റെ സോഷ്യലിസം, കമ്മ്യൂണിസംപോലുള്ള മാർക്സിയൻ തത്ത്വ ശാസ്ത്രങ്ങളും തുളസീവനമുൾപ്പടെയുള്ള വയലാനാടകങ്ങളിൽ പരോക്ഷമായി കട ന്നുവരുന്നുണ്ട്. ജനം സംഘടിച്ചാൽ ഒരായിരം സ്വപ്നങ്ങൾ വിരിയിക്കാമെന്ന ഹരിയുടെ ആഹ്വാനത്തിലും അടിമകൾ ചങ്ങലകൾ പൊട്ടിച്ചെറിഞ്ഞ് അധികാരത്തെ ചോദ്യം ചെയ്യു ന്നതിലും മാർക്സിയൻ തത്ത്വശാസ്ത്രപ്രകാരമുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യത്തിലധിഷ്ഠിതമായ വർഗ്ഗ ബോധവും വർഗ്ഗസമരവും ദർശിക്കാം. "അടിയന്തിരാവസ്ഥക്കാലത്തെ ശ്വാസം മുട്ടിക്കുന്ന ദേശീയാന്തരീക്ഷം ദുസ്സഹമായി അനുഭവപ്പെട്ട ഒരു മനസ്സാക്ഷിയിൽ നിന്നാണ് ഈ നാടകം പൊട്ടിപ്പുറപ്പെട്ട" (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള തുള സീവനം അവതാരിക* 29)തെന്ന 'തുളസീവന'ത്തെക്കുറിച്ചുള്ള എൻ.കൃഷ്ണപ്പിള്ളയുടെ നിരീക്ഷണം ഇവിടെ പ്രസക്തമാണ്.

അന്തർനാടകത്തിലൂടെ ആവിഷ്കാരസ്വാതന്ത്ര്യം നഷ്ടപ്പെട്ട ഒരു ജനതയുടെ സ്വാത ന്ത്ര്യത്തിനുവേണ്ടിയുള്ള പോരാട്ടങ്ങളുടെയും തുടർന്നുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യലബ്ധിയുടെയും കഥയാണ് പ്രതീകാത്മകശൈലിയിൽ 'തുളസീവന'ത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. പ്രതീ കാത്മകമായ കഥാപാത്രങ്ങളും ബിംബങ്ങളും സാർവ്വകാലികവും സാർവ്വലൗകികവു മായ ഇതിവൃത്താവിഷ്കാരത്തിന് സഹായകമാണ്. 'തുളസീവന'ത്തിനും ഈ പ്രസക്തി അവകാശപ്പെടാവുന്നതാണ്. നാടകവും നാടകത്തിനുള്ളിലെ അന്തർനാടകവും ചെന്ന വസാനിക്കുന്നത് തുളസീവനമെന്ന വാഗ്ദത്തഭൂമിയിലാണ്. "അത് ഒരു പ്രത്യേക കാല ഘട്ടത്തിന്റെയോ ഒരു പ്രത്യേക ഭൂവിഭാഗത്തിന്റെയോ മാത്രമാകാതെ, എന്നത്തെയും എവിടെത്തെയും മനുഷ്യരാശി പ്രാണാതിശായിയായി വിലമതിക്കേണ്ട സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ ദിവ്യശംഖനാദമായി ഭവിച്ചിരിക്കുന്നു" എന്ന എൻ.കൃഷ്ണപ്പിള്ളയുടെ നിരീക്ഷണം ഇവി ടെ പ്രസക്തമാണ് (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള തുളസീ വനം അവതാരിക* 29). നാടകത്തിലെ 'തുളസീവന'മെന്ന വിശിഷ്ടസങ്കേതം സത്യം, ധർമ്മം, നീതി, അഹിംസ, നന്മ എന്നിവയിലധിഷ്ഠിതമായ ഭാരതഭൂമിയെ ധ്വന്യാത്മക മായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

വ്യാസമഹാഭാരതത്തിലെ കുരുക്ഷേത്രയുദ്ധാനന്തരസംഭവങ്ങളെ വർത്തമാന കാലത്തോട് ചേർത്തുവെച്ച് പ്രതീകാത്മകമായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന നാടകമാണ് 'ആണ്ടു

ബലി'. ഈ നാടകത്തിൽ കഥയും കഥാപാത്രങ്ങളും പുതുകാലസമീപനത്തിനു യോജിച്ച രീതിയിൽ പ്രതീകാത്മകങ്ങളായിത്തീരുന്നു. മഹാഭാരത ഇതിഹാസകാവ്യത്തിൽ പതിനെട്ട് ദിവസം നീണ്ടുനിന്ന കുരുക്ഷേത്രയുദ്ധാവസാനത്തിൽ വീരചരമമടഞ്ഞ ബന്ധുമിത്രാദികൾക്ക് ബലിതർപ്പണം ചെയ്യണമെന്ന വ്യാസന്റെ നിർദ്ദേശപ്രകാരം പാണ്ഡവർ ശ്രാദ്ധകർമ്മമനുഷ്ഠിക്കുന്നുണ്ട്. കുരുക്ഷേത്രയുദ്ധത്തിൽ കൊല്ലപ്പെട്ടവർക്കു ബലിതർപ്പണം നടത്താൻ ആണ്ടിലൊരിക്കൽ എത്തുന്ന പാണ്ഡവരുടെ പ്രീതിക്കായി ഗ്രാമവാസികൾ കുരുക്ഷേത്രയുദ്ധസന്ദർഭങ്ങൾ അനുഷ്ഠാനനാടകമായി പുനരാവിഷ്കരിക്കുകയാണ് 'ആണ്ടുബലി' എന്ന നാടകത്തിൽ. നാടകം കാണാനായി പാണ്ഡവരെത്തുമെന്നും ഭക്തരിൽ പരകായപ്രവേശം നടത്തി കുരുക്ഷേത്രയുദ്ധം ആടിത്തിമർക്കുമെന്നുമുള്ള ഗ്രാമീണരുടെ വിശ്വാസത്തിന്റെയും പ്രതീക്ഷയുടെയും അനുഷ്ഠാനാത്മക നാടകമെന്ന രീതിയിലാണ് 'ആണ്ടുബലി'യുടെ ചട്ടക്കൂട് രൂപീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. അഭിമന്യുവിന്റെ വീരചരമവും കർണ്ണനും അർജ്ജുനനും തമ്മിലുള്ള പോരാട്ടവും സ്ത്രീജന വിലാപങ്ങളും വേദിയിൽ അരങ്ങേറുന്നു. "...ഒരു ചക്രവർത്തിയും മഹാരാജാവും യുദ്ധം കഴിഞ്ഞ് അനാഥരാകുന്നില്ല. അനാഥരാകുന്നത് അബലകളാണ്. ഒന്നുമില്ലാത്തവരാണ് വേരറ്റുപോകുന്നത്..." (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള ആണ്ടുബലി* 358) എന്ന നാടകാവസാനത്തിലെ വിദുരവാക്യത്തിലൂടെ യുദ്ധത്തിന്റെ ദുരന്ത തീക്ഷ്ണതയെ ആവർത്തിച്ചുറപ്പിക്കുന്നു. അന്തർനാടകത്തിലൂടെ ഇതിഹാസകഥയെ അവതരിപ്പിക്കുകയും അതിലൂടെ ഇതിഹാസത്തെ നവീകരിക്കുന്ന ധ്വനിപാഠാധിഷ്ഠിത രീതിശാസ്ത്രത്തെ ഫലപ്രദമായി ഉപയോഗിക്കുകയുമാണ് വയലാ 'ആണ്ടുബലി'യിൽ ചെയ്തിരിക്കുന്നത്.

ഇതിഹാസകഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ഗ്രാമീണർ തന്നെയാണ്. ആ ഗ്രാമത്തിലെ കളിക്കൂട്ടുകാരായിരുന്ന ഇപ്പോൾ പല മേഖലകളിലായി പ്രവർത്തിക്കുന്ന മേധ, സാറ, സ്നേഹ, അരുന്ധതി, അജിത എന്നിവരാണ് അനുഷ്ഠാനനാടകത്തിലെ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഇവർ യഥാക്രമം ഗാന്ധാരി, കുന്തി, ദ്രൗപദി, സുഭദ്ര, ഹിഡിംബി എന്നീ ഇതിഹാസകഥാപാത്രങ്ങളായി മാറുന്നു. എന്നാൽ ഇതിഹാസകാലത്തുനിന്നും സമകാലികതയിലേക്കെത്തുമ്പോൾ സ്ത്രീയുടെ അനുഭവലോകം മാറ്റങ്ങ

ളേതുമില്ലാതെയുള്ള വെറും തുടർച്ചകളാണെന്ന തിരിച്ചറിവ് നാടകത്തിന്റെ ധ്വനിപാഠ തലങ്ങളെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നു.

'തുളസീവനം', 'അഗ്നി' എന്നീ നാടകങ്ങളിലേതുപോലെ നാടകത്തിനുള്ളിൽ അരങ്ങേറുന്ന അന്തർനാടകം 'ആണ്ടുബലി'യിലുമുണ്ട്. അന്തർനാടകം പൗരാണികമായ ഇതിഹാസഘട്ടത്തെയും നാടകം വർത്തമാനഘട്ടത്തെയും പ്രതീകവത്കരിക്കുന്നു. ഇവ രണ്ടും കൂട്ടിയിണക്കിക്കൊണ്ടുള്ള അവതരണം ഭൂതകാലത്തോടും വർത്തമാനകാലഘട്ടത്തോടും സംവദിച്ചുകൊണ്ടുള്ള പുതുപാഠനിർമ്മിതിക്ക് സഹായകമാകുന്നു. അന്തർനാടകം ഭൂതകാലത്തെയും ബാഹ്യനാടകം വർത്തമാനകാലത്തെയും പ്രതീകാത്മകമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും ഭൂതകാലത്തിന്റെ വ്യാഖ്യാനാത്മക തുടർച്ചയാണ് വർത്തമാനത്തിലെ ജീവിതങ്ങളെന്ന ഒരു ധ്വനിപാഠതലം നാടകം മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്നു. അധികാരസ്ഥാപനങ്ങളോടുള്ള നിരന്തരപോരാട്ടമായി വ്യത്യസ്തകർമ്മമേഖലകളിൽ വ്യാപരിക്കുന്ന സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ വ്യക്തിസ്വത്വത്തിൽനിന്ന് നടീസ്വത്വത്തിലേക്ക് പരകായപ്രവേശം ചെയ്യുമ്പോഴും നാടകവേദിയിൽ പോരാട്ടത്തിന്റെ തുടർച്ച തന്നെയാണ് ദൃശ്യമാകുന്നത്. ഇപ്രകാരം രണ്ടു കാലങ്ങളിലെ സ്ത്രീജീവിതങ്ങളെ ഒരേ അരങ്ങിൽ ആവിഷ്കരിക്കുന്നതുവഴി സ്ത്രീയെ പാർശ്വവത്ക്കരിക്കുന്ന പുരുഷകേന്ദ്രിത അധികാരസ്ഥാപനങ്ങളോട് നിരന്തരം കലഹിക്കുന്ന സ്ത്രീമനസ്സിനെതന്നെയാണ് ധ്വന്യാത്മകമായി 'ആണ്ടുബലി' പ്രതീകവത്ക്കരിക്കുന്നത്. ലിംഗസമത്വം, ലിംഗനീതി, ലിംഗഭേദം എന്നിവയെ അടിസ്ഥാനമാക്കികൊണ്ട് പാർശ്വവത്ക്കരിക്കപ്പെട്ട സ്ത്രീകളുടെ തുല്യതയ്ക്കുവേണ്ടിയുള്ള പോരാട്ടങ്ങൾ 'ആണ്ടുബലി'യിലെ സ്ത്രീജീവിതങ്ങളിലൂടെ അനാവൃതമാകുന്നു. അടിച്ചമർത്തപ്പെട്ട സ്ത്രീകളുടെ ശാരീരികവും മാനസികവും സാമൂഹികവുമായ ശാക്തീകരണം ഉറപ്പുവരുത്തുകയെന്ന ഫെമിനിസ(**Feminism**)ത്തിന്റെ തത്ത്വശാസ്ത്രംതന്നെയാണ് ഇവിടെ അന്തർലീനമായിരിക്കുന്നത്. ഫെമിനിസചരിത്രം പരിശോധിച്ചാൽ വിവിധങ്ങളായ തത്ത്വശാസ്ത്രങ്ങളെ അടിസ്ഥാനമാക്കിക്കൊണ്ടുള്ള നിരവധി ഫെമിനിസപ്രസ്ഥാനങ്ങൾ രൂപംകൊണ്ടിട്ടുള്ളതായി കാണാം. പാരിസ്ഥിതിക ഫെമിനിസം, സാംസ്കാരികഫെമിനിസം, പുരോഗമനഫെമിനിസം, അരാജകവാദഫെമിനിസം, സോഷ്യലിസ്റ്റ് ഫെമിനിസം എന്നിവയെല്ലാം ഇവയിൽ ചിലതാണ്. ഇവയുടെയെല്ലാം പൊതുലക്ഷ്യം സ്ത്രീശാക്തീകരണം തന്നെയാണ്. വയലായുടെ 'ആണ്ടു

ബലി'യിൽ സോഷ്യലിസ്റ്റ് ഫെമിനിസത്തിന്റെ ചിന്തകൾ കടന്നുവരുന്നുണ്ടെന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. മാർക്സിസ്റ്റ് തത്ത്വശാസ്ത്രത്തോടാഭിമുഖ്യമുള്ള ഇതിൽ പ്രധാനമായും കുടുംബത്തിലും തൊഴിലിടത്തിലും സ്ത്രീകളനുഭവിക്കുന്ന വിവേചനം, അതിക്രമം, ചൂഷണം, അടിച്ചമർത്തൽ എന്നിവയ്ക്കെതിരെയുള്ള പ്രവർത്തനങ്ങളാണ് കടന്നുവരുന്നത്. 'ആണ്ടുബലി'യിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ ഇപ്രകാരം കുടുംബത്തിലും തൊഴിലിടത്തിലും സമൂഹത്തിലും ചൂഷണത്തിനിരയായിട്ടുള്ളവരാണെന്ന് കാണാം. ഇതിനുള്ള പരിഹാരം വ്യക്തിനിഷ്ഠിതമായല്ല മറിച്ച് സമൂഹത്തിലാകെ ദൂരവ്യാപകമായ പരിവർത്തനം വരുത്തിക്കൊണ്ടാണ് കണ്ടെത്തേണ്ടത്. 'ആണ്ടുബലി'യിൽ വ്യത്യസ്തമേഖലയിൽ നിന്ന് പ്രവർത്തിച്ച സ്ത്രീകൾ നാടകാവസാനത്തിൽ ഒന്നിച്ച് ചേർന്ന് 'വേണീസംഹാരം' നടത്തുന്ന ക്രിയ ഈ ആശയത്തെത്തന്നെയാണ് ധ്വന്യാത്മകമായി പ്രതീകവത്ക്കരിക്കുന്നത്. വർഗ്ഗചൂഷണം സമൂഹത്തിൽ അവസാനിച്ചാൽ സ്ത്രീകളുടെ മേലുള്ള ചൂഷണവും അവസാനിക്കുമെന്ന മാർക്സിയൻചിന്തതന്നെയാണ് ഇവിടെയും അടിസ്ഥാനമായിനിൽക്കുന്നതെന്ന് കാണാം. ധർമ്മത്തിന്റെ താക്കോൽതേടി യുദ്ധഭൂമിയിലെത്തുന്ന ഗാന്ധാരിയും മറ്റു സ്ത്രീജനങ്ങളും അധികാരവർഗ്ഗത്തിന്റെ അനീതികൾക്ക് ഇരകളായവരാണ്. എന്നാൽ യുദ്ധഭൂമിയിലെത്തുന്ന ആ അമ്മമാർ മരിച്ചുകിടക്കുന്ന എല്ലാ മക്കളെയും മാറോട് ചേർക്കുന്നു. "യുദ്ധമെന്ന ഹിംസാധിഷ്ഠിത രഥോത്സവത്തിനറുതി വരുത്താൻ ആർക്കുകഴിയും? ആര് മുന്നിട്ടിറങ്ങും? മുലപ്പാലോടൊപ്പം നുകർന്ന സ്നേഹത്തിന്റെ സുദൃഢസന്ദേശ മല്ലാതെ മറ്റെന്തിന് മനുഷ്യനെ മാറ്റാനാകും? സമാധാനത്തിന്റെ വിത്ത് പാകിമുളപ്പിച്ച് നൂറ്മേനി കൊയ്യാൻ അമ്മമാർക്കേ കഴിയൂ" (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള ആണ്ടുബലി ആമുഖം* 321) എന്ന തിരിച്ചറിവിലേക്ക് നാടകം പരിണമിക്കു ന്നു. അഴിച്ചിട്ട മുടിയുമായി പ്രതികാരവാഞ്ഛയോടെയെത്തുന്ന ദ്രൗപദിയുടെ മുടി എല്ലാ അമ്മമാരും ചേർന്ന് അനുഷ്ഠാനകർമ്മംപോലെ കെട്ടിവെയ്ക്കുന്നതോടെ നാടകം അവ സാനിക്കുന്നു. അപമാനത്തിന്റെയും പ്രതികാരത്തിന്റെയും പ്രതീകമായ മുടി, കെട്ടി വെയ്ക്കുന്നതിലൂടെ നഷ്ടപ്പെട്ടുപോകുന്ന മാനുഷികമൂല്യങ്ങളെ തിരിച്ചുപിടിക്കേണ്ട ആവശ്യകതയെയാണ് ധ്വന്യാത്മകമായി നാടകം ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്.

വയലാറുടെ പുസ്തകരൂപത്തിൽ പ്രസിദ്ധീകരിക്കപ്പെട്ട ആദ്യനാടകമായ ‘വിശ്വദർശന’ത്തിന്റെ ഇതിവൃത്തപാഠം നിരവധി വൈരുദ്ധ്യതലങ്ങളുടെ മിശ്രിതമാണ്. അധികാരിയും ധനപതിയും മദനനും ചേർന്ന് ഒരു നാടിന്റെ പ്രതീക്ഷയായ സ്വർണ്ണവിഗ്രഹത്തെ തകർക്കുന്നു. വീണ്ടുമൊരു വിഗ്രഹത്തെ രൂപപ്പെടുത്താൻ ശക്തിയുള്ള ശില്പിയെ കാത്തിരിക്കുകയാണ് ആ ഗ്രാമത്തിലെ ജനങ്ങൾ. ഒടുവിൽ ജനാഭിലാഷപൂർത്തീകരണത്തിനായി ശില്പിയെത്തുന്നു. അധികാരിയുടെയും ധനപതിയുടെയും കുടിലതന്ത്രങ്ങളെ അതിജീവിച്ചു മുന്നേറുന്ന ശില്പിക്ക് മദനന് മുൻപിൽ സ്വന്തം ദൗർബ്ബല്യങ്ങളെ നിയന്ത്രിക്കാനാകുന്നില്ല. സ്വധർമ്മം മറന്ന ശില്പിയെ സഹധർമ്മിണിയായ ശ്രീകല ഉപേക്ഷിക്കുന്നു. പുതിയൊരു ശില്പിക്കായി കാത്തിരിക്കുന്ന ശ്രീകലയുടെയും ജനക്കൂട്ടത്തിന്റെയും ആശങ്കകൾക്കു മുമ്പിൽ തിരശ്ശീല വീഴുന്നതോടെ നാടകം അവസാനിക്കുന്നു. ആത്മീയത-ലൗകികത, സർഗ്ഗാത്മകത-ദൗർബ്ബല്യത, ആദർശാത്മകത-കാല്പനികത, സ്വാതന്ത്ര്യം-അടിമത്തം, അധികാരം-തിരസ്കാരം എന്നീ ദ്വന്ദ്വകല്പനകളിലൂടെ നാടകേതിവൃത്തം പുരോഗമിക്കുന്നു. അത് നിർവ്വഹിക്കപ്പെടുന്നത് പ്രതീകാത്മകതയിലൂടെയാണ്.

രക്തരൂക്ഷിതമായ കലാപത്താൽ അസ്വസ്ഥമായ അന്തരീക്ഷത്തെ പശ്ചാത്തലമാക്കിക്കൊണ്ടാണ് ‘വിശ്വദർശനം’ ആരംഭിക്കുന്നത്. സ്വർണ്ണവിഗ്രഹത്തെ തകർക്കുക എന്ന തച്ചുടയ്ക്കലിന്റെ തത്ത്വശാസ്ത്രത്തെ സ്ഥാപിക്കാൻവേണ്ടി അധികാരി, ധനപതി, മദനൻ എന്നീ കഥാപാത്രങ്ങളാണ് ഈ കലാപത്തിന്റെ പിന്നിൽ പ്രവർത്തിച്ചത്. അധികാരവും ധനവും കാമവും മനുഷ്യനിലെ മൂല്യബോധത്തെ തകർക്കുമെന്ന സൂചന നാടകത്തിൽ നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്നു. മൂല്യശോഷണത്താൽ ജീർണിച്ചുപോയ വ്യക്തികളുടെ വൈയക്തികസംഘർഷങ്ങൾക്കപ്പുറത്ത് ശക്തമായ സാമൂഹികസംഘർഷത്തെകൂടി നാടകം മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്നുണ്ട്. അധികാരം, ധനം, കാമം എന്നിവ ഒരു വ്യക്തിയെ മാത്രമല്ല ഒരു ജനതയെ ഒന്നാകെ തകർക്കുന്നുവെന്ന ചരിത്രപാഠം നാടകം ധ്വന്യാത്മകമായി ആവിഷ്കരിക്കുന്നു.

“നേതാവിന്റെ ആഹ്വാനമനുസരിച്ച് അമ്പലനടയിൽ രക്തമൊഴുക്കി. ഇപ്പോൾ പുതിയ വിഗ്രഹത്തിനായി മുറവിളി കൂട്ടുന്നു” (*വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ വിശ്വദർശനം* 51) എന്ന് ജനതയുടെ പ്രതിനിധിയായ ഉത്തമൻ പറയുമ്പോൾ ജന

ക്കൂട്ടത്തെ നിയന്ത്രിക്കുന്ന അധികാരത്തിന്റെ സ്വാധീനം തന്നെയാണ് ധ്വനിക്കുന്നത്. അധികാരവർഗ്ഗവും തിരസ്കൃതവർഗ്ഗവും തമ്മിലുള്ള സംഘട്ടനം ചരിത്രത്തിന്റെ തുടർച്ച കളായി കടന്നുവരുന്നുണ്ടെന്ന് 'തുളസീവന'ത്തെപോലെതന്നെ ഈ നാടകവും ചിത്രീ കരിക്കുന്നു. സ്വർണ്ണവിഗ്രഹമുടച്ച ഇടത്തിൽനിന്നുമുയരുന്ന ഗാന്ധാരിയുടെയും കുന്തി യുടെയും സുഭദ്രയുടെയും നിലവിളികൾ കാലങ്ങളുടെ ആവർത്തനമുള്ള ദുരന്തസൂച നയെയാണ് ധ്വന്യാത്മകമായി സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. കുരുക്ഷേത്രഭൂമിയിലെ സ്ത്രീവിലാപ ങ്ങൾ ഇവിടെയും ആവർത്തിക്കുന്നു. അധികാരധനകാമമൂർത്തിയാൽ മൂല്യബോധം നഷ്ട പ്പെട്ട സമൂഹത്തിൽ ആദ്യം ഇരകളാകുന്നതും അവസാനം അവശേഷിക്കുന്നതും സ്ത്രീ ജനങ്ങൾതന്നെയെന്ന യാഥാർത്ഥ്യത്തെയാണ് ഈ രോദനം പ്രതീകാത്മകമായി ധ്വനി പ്പിക്കുന്നത്. മൂല്യബോധമുള്ള സമൂഹസൃഷ്ടിതന്നെയാണ് ഇതിനുള്ള പരിഹാരമെന്ന് നാടകകൃത്ത് പരോക്ഷമായി സൂചിപ്പിക്കുന്നു. നാടകത്തിലെ സ്വർണ്ണവിഗ്രഹനിർമ്മാണം മൂല്യബോധമുള്ള സമൂഹത്തെതന്നെയാണ് പ്രതീകവത്ക്കരിക്കുന്നത്. സ്വർണ്ണവിഗ്രഹ സൃഷ്ടിക്കായി വരുന്ന ശില്പിയും അയാൾക്ക് പ്രചോദനമായി നിൽക്കുന്ന സർഗ്ഗാത്മക തയുടെ പ്രതീകമായ ശ്രീകലയും സമൂഹത്തിലുണ്ടാകേണ്ട ഉടർച്ചുവാർക്കലുകളെയും പരിവർത്തനങ്ങളെയും പ്രതീകവത്ക്കരിക്കുന്നുണ്ട്. ശില്പി തന്റെ ദൗത്യത്തിൽനിന്ന് പിന്മാറിയപ്പോഴാണ് നവയുഗസൃഷ്ടി സാധ്യമാകാതെ പോയത്. ഇതിലൂടെ സമത്വസുന്ദ രമായ രാഷ്ട്രനിർമ്മിതിക്കുണ്ടാകേണ്ട സാമൂഹ്യഇടപെടലുകളുടെ ഒരു പ്രത്യയശാസ്ത്ര പരമായ ആഹ്വാനമായി 'വിശ്വദർശനം' മാറുന്നു.

സംസ്കാരസമ്പന്നതയും വിഭവശേഷിയുമുള്ള മൂന്നാംലോകരാജ്യങ്ങളുടെ സംസ്കാ രത്തെയും ജനതയെയും ആക്രമിക്കുകയും നശിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന മുതലാളിത്തരാ ജ്യങ്ങളുടെ അധിനിവേശരാഷ്ട്രീയത്തിനു നേരെയുള്ള പ്രതിരോധശബ്ദമാണ് 'അക ത്താരോ...!' എന്ന നാടകം. 'നവരാഷ്ട്രീയരംഗബിംബങ്ങൾ' എന്ന ആമുഖക്കുറിപ്പിൽ നാടകകൃത്ത് ഇത് വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. "അധിനിവേശത്തിന്റെ ആഗോളനീരാളിപ്പിടു ത്തത്തിൽ തദ്ദേശസംസ്കൃതികൾ തകർത്തടിയുന്നത് വേദനയോടെ ഞാൻ തിരിച്ചറിയു ന്നു. നൂറ്റാണ്ടുകൾക്കുമുമ്പ് തുടങ്ങിയതാണീ പ്രതിഭാസം. ഭാഷയെയും സംസ്കാരത്തെ യും ഒരു ജനതയുടെ അസ്തിത്വത്തെയാകെത്തന്നെയും തമസ്കരിച്ച് തൽസ്ഥാനത്ത് അന്യമായതിനെ പ്രതിഷ്ഠിച്ച് ലാഭം കൊയ്യുന്ന വലിയവരുടെ വാണിജ്യപരതയിൽ, നഷ്ട

സ്മൃതികളിൽ, അസ്തപ്രജ്ഞരായി നിൽക്കുന്ന അശരണരായ കൊച്ചുമനുഷ്യർ. മൂന്നാം ലോകരാജ്യങ്ങളിൽ ജനിതകനാശം വിതച്ച് നൂറുമേനി വിളയിച്ച് ആഘോഷിക്കുന്ന വൻ ശക്തികൾ മനുഷ്യരാശിയുടെ ജൈവവൈവിധ്യവും അതിജീവനവും അപകടത്തിലാക്കുന്നു. സൗഹൃദത്തിന്റെയും സൗമനസ്യത്തിന്റെയും സഹായഹസ്തങ്ങൾ നീട്ടി ധൃതരാഷ്ട്രാലിംഗനം ചെയ്ത് ഞെരിച്ചമർത്തി അപരിഷ്കൃതമായ പ്രാന്തപ്രദേശങ്ങളിൽ ഉപേക്ഷിച്ച് പോവുകയാണ് വൻശക്തികളുടെ വിനോദം. വിഭവശേഷിയും സംസ്കാരസമ്പത്തുമുള്ള ചെറുരാഷ്ട്രങ്ങൾ ഈ ആലിംഗനത്തിൽപ്പെട്ട് ആരുമല്ലാതായി മുഖം നഷ്ടപ്പെട്ട സംഭവങ്ങളാൽ ആധുനികചരിത്രം നിറഞ്ഞിരിക്കുന്നു." (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള അകത്താരോ...!* 225). സ്വർണ്ണത്തുരുത്തെന്ന് പേരുള്ള ചെറുരാജ്യത്തിലേക്ക് നുഴഞ്ഞുകയറുന്ന അധിനിവേശശക്തികളുടെ കുതന്ത്രങ്ങളിൽപ്പെട്ട് തകർന്നടിയുന്ന ജനതയും രാജ്യത്തിന്റെ തകർച്ചയും ചക്രവർത്തിയുടെ വധവും അധികാരസംസ്ഥാപനവുമൊക്കെയാണ് ഈ നാടകത്തിന്റെ പ്രമേയം. പൂർവ്വാങ്കത്തിൽ 'സ്ത്രീ' എന്ന കഥാപാത്രം കഥ പറയുന്ന മട്ടിലാണ് നാടകം ആരംഭിക്കുന്നത്. ഇന്നലത്തെ, അതായത് ഇന്നത്തെ കൃത്യമായി പറഞ്ഞാൽ നാളത്തെ കഥയാണ് അവർ പറയുന്നത്.

"കഥയിലെ കാലം
കളിയിലെ കാലം
എല്ലാമിന്നത്തെ 'തൽക്കാലം'
ഇന്നലെ, ഇന്നും നാളെയുമെല്ലാം
ഇന്നീ കഥയിലെ തൽക്കാലം" (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള അകത്താരോ...!* 231).

എന്നിങ്ങനെ നാടകത്തിൽ കടന്നുവരുന്ന സൂചനകൾ അധിനിവേശശക്തികളുടെ കീഴ്പ്പെടുത്തൽ സ്വഭാവങ്ങൾ എല്ലാ കാലങ്ങളിലും ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്നുണ്ടെന്ന് വ്യക്തമാക്കുന്നു.

നായകനായ ചക്രവർത്തിയുടെ പിൻകഥയും വർത്തമാനകാലകഥയും അധികാരത്തിന്റെ രണ്ട് തലങ്ങളിലേക്കാണ് ചൂണ്ടുന്നത്. അധികാരവ്യാമോഹത്താൽ കൊന്നും വെന്നും സിംഹാസനത്തിലെത്തിയ ചക്രവർത്തിക്ക് ഇരപിടിയന്റെ മുഖമാണ് പിൻകഥയിൽ കാണുന്നത്. എന്നാൽ അധിനിവേശശക്തികളുടെ ആക്രമണത്താൽ എല്ലാം നഷ്ട

പ്പെട്ട് രാജ്യമുപേക്ഷിക്കേണ്ടി വന്ന പിന്നീട് വധശിക്ഷയ്ക്ക് വിധിക്കപ്പെട്ട ഇരയുടെ മുഖമാണ് വർത്തമാനകാലകഥയിലേത്. വിധിയും വധവും വ്യവസ്ഥകളുമെല്ലാം നിറഞ്ഞ നാടകാവസാനത്തിലെ 'വിധിനാടകം' സാമ്രാജ്യശക്തികളുടെ പയറ്റുമുറകളായി ഇന്നും നിലനിൽക്കുന്നുവെന്ന് ധ്വന്യാത്മകമായി ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. നായകന്റെ അന്ത്യത്തോടെ ഒരു ദുരന്തനാടകമായി പ്രത്യക്ഷത്തിൽ തോന്നുമെങ്കിലും പ്രതീക്ഷയുടെയും പ്രത്യാശയുടെയും ലോകത്തെ വിഭാവനം ചെയ്തുകൊണ്ടാണ് നാടകം അവസാനിക്കുന്നതെന്ന് സൂക്ഷ്മദൃഷ്ട്യാ തെളിയുന്നു. നാടകാവസാനം ഇരപിടിയന്റെ വെടിയുണ്ടകളേറ്റ് നിപതിക്കുന്ന ജനക്കൂട്ടം ആഗതൻ ചൊല്ലുന്ന ആദ്യാക്ഷരശബ്ദം ഏറ്റുചൊല്ലുന്നത് ദുരന്തയാഥാർത്ഥ്യത്തിന്മേലും ഉയിർത്തെഴുന്നേൽക്കേണ്ട പുതുതലമുറയുടെ ഇച്ഛാശക്തിയെ പ്രതീകവത്കരിക്കുന്നു.

ഇതിഹാസങ്ങളിൽനിന്ന് കഥയും കഥാസന്ദർഭങ്ങളും കഥാപാത്രങ്ങളും സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ട് വർത്തമാനകാലത്തോട് സംവദിക്കുന്ന രീതിയിൽ ഇതിവൃത്താംശത്തെ ചിട്ടപ്പെടുത്തുന്ന ശൈലി വയലാരചനകളുടെ സവിശേഷതയാണ്. കൃതിയെ ധ്വനിപാഠസമ്പന്നമാക്കുന്നതിൽ ഇത് സുപ്രധാനമായ പങ്കുവഹിക്കുന്നു. 'ആണ്ടുബലി'യെപോലെ തന്നെ 'കുചേലഗാഥ'യിലും ഇത് പ്രത്യക്ഷത്തിൽ അനുഭവവേദ്യമാണ്. ദരിദ്രനായ കുചേലൻ ഭാര്യയുടെ നിർദ്ദേശത്താൽ അവിൽപൊതിയുമായി സുഹൃത്തായ, ദ്വാരകയിലെ രാജാവ് കൃഷ്ണനെ കാണാൻ പോകുന്നതും ഒന്നും ആവശ്യപ്പെടാതെ തന്നെ കൃഷ്ണാനുഗ്രഹത്താൽ കുചേലൻ സമ്പന്നനാകുന്നതുമായ പുരാണപ്രസിദ്ധമായ കുചേലകഥ ഏവർക്കും സുപരിചിതമാണ്. എന്നാൽ കൃഷ്ണകുചേലകഥയെ പുതിയ സ്ഥലകാലങ്ങളിൽ പുനരാവിഷ്കരിക്കുമ്പോൾ കഥയ്ക്കും കൃതിയ്ക്കും നവീനമായ ധ്വനിപാഠതലങ്ങൾ കൈവരുന്നു. ഇത് കുചേലഗാഥയാണെന്നും കൃഷ്ണഗാഥയല്ലെന്നും നമ്മുടെ സമൂഹചേതനയിൽ ലയിച്ചുചേർന്നിട്ടുള്ള കുചേലസങ്കല്പത്തിന്റെ നാടകീയമായ പുനരാഖ്യാനമാണിതെന്നും ആമുഖത്തിൽ വയലാ സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട് (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള കുചേലഗാഥ* 130). 1985-ൽ റേഡിയോ നാടകമായി രചിക്കപ്പെട്ട 'കുചേലഗാഥ'യെക്കുറിച്ച് മതവികാരങ്ങളെ വ്രണപ്പെടുത്തുന്ന നാടകമാണെന്ന ആരോപണവിവാദങ്ങൾ ഉന്നയിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. നാടകത്തെയും അതിലെ കഥാപാത്രങ്ങളെയും പ്രത്യക്ഷതലത്തിൽ മാത്രം വിലയിരുത്തുന്നതുകൊണ്ടും ധ്വനി

പാഠവ്യാഖ്യാനങ്ങളിലൂടെ അതിന്റെ കലാമൂല്യത്തെ കണ്ടെത്തുന്നതിൽ സംഭവിച്ച പരാജയവുമാണ് ഇത്തരത്തിലുള്ള ആരോപണങ്ങൾക്ക് കാരണമായിത്തീർന്നതെന്ന് 1988-ൽ രംഗരചനയ്ക്കായി പ്രസിദ്ധീകരിച്ച കൃതിയുടെ ആമുഖത്തിൽ നാടകകൃത്ത് സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.

ദരിദ്രനും ശില്പിയുമായ രാമൻനായരുടെയും സമ്പന്നനും അധികാരിയുമായ കൃഷ്ണൻനായരുടെയും കഥയാണ് 'കുചേലഗാഥ'. വിദ്യാഭ്യാസകാലത്തെ ഇവരുടെ ഗുരുവിന്റെ മകളായ സതിയാണ് രാമൻനായരുടെ ഭാര്യ. ഇവരുടെ ദാമ്പത്യജീവിതം ദുരിതപൂർണ്ണമായിരുന്നു. രാമൻനായരാകട്ടെ ശില്പനിർമ്മാണത്തിൽ വ്യാപൃതനാണെങ്കിലും കലയുടെ കച്ചവടവത്ക്കരണത്തെ അംഗീകരിക്കാനാവാത്തതിനാൽ നിത്യവൃത്തിക്കായി ശില്പങ്ങളെ വിൽക്കാൻ ഇഷ്ടപ്പെട്ടിരുന്നില്ല. അങ്ങനെ ദുരിതം മൂർച്ഛിച്ചപ്പോൾ രാമൻനായർ സുഹൃത്തായ കൃഷ്ണൻനായരെ കാണാൻ നഗരത്തിലേയ്ക്ക് യാത്രയാകുന്നു. കൃഷ്ണൻനായർ കുടിലിലെത്തുകയും കുടിൽ കൊട്ടാരമാക്കുകയും സതിയെ സ്വന്തമാക്കുകയും അവൾക്കൊരു കുഞ്ഞിനെ നൽകുകയും ചെയ്യുന്നു. കൃഷ്ണൻനായരെ കാണാനാകാതെ നിരാശനായി തിരിച്ചെത്തിയ രാമൻനായർ ഇതെല്ലാം കണ്ട് കുപിതനാകുന്നുണ്ടെങ്കിലും സമൂഹം ആരോപിച്ചു നൽകിയ 'കുചേലത്വം' കാത്തുസംരക്ഷിക്കാൻ എല്ലാം ഉപേക്ഷിച്ച് അയാൾ ഇരുളിലേയ്ക്ക് മറയുന്നതോടെ നാടകം അവസാനിക്കുന്നു. പ്രത്യക്ഷത്തിൽ നാടകത്തിന്റെ കേന്ദ്രപ്രമേയം 'ദാരിദ്ര്യം' തന്നെയാണ്. എന്നാൽ ദാരിദ്ര്യമെന്നത് ഭൗതികമായ ജീവിതത്തിന്റെ ഇല്ലായ്മകൾക്കും വല്ലായ്മകൾക്കും അപ്പുറത്ത് വ്യത്യസ്തമായ ധ്വനിപാഠതലങ്ങളിലേയ്ക്ക് വികസിക്കുന്നതായി കാണാം. "കുചേലൻ രാമൻനായരുടെ സാമ്പത്തികദാരിദ്ര്യം, തന്മൂലം രൂപമെടുക്കുന്ന പ്രണയദാരിദ്ര്യം, ആശയദാരിദ്ര്യം, ലക്ഷ്യദാരിദ്ര്യം എന്നിങ്ങനെ പലമട്ടിൽ വികസിക്കുന്നതാണ് ദാരിദ്ര്യത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയവും സാംസ്കാരികവുമായ വശങ്ങൾ" എന്ന എൽ.തോമസ്കുട്ടിയുടെ നിരീക്ഷണം ഇവിടെ മൂല്യവത്താണ് ("തിരസ്കൃതഗാഥകൾ" 466). ജീവിതത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനപ്രമാണങ്ങളെയും മൂല്യങ്ങളെയും വിസ്മരിച്ചുകൊണ്ട് അതിൽ നിന്നുള്ള ഒളിച്ചോട്ടമെന്നോണം പൊള്ളയായ ആദർശങ്ങൾക്ക് അടിമയാകുമ്പോൾ സംഭവിച്ചുപോകുന്ന ദുരന്തത്തെയാണ് നാടകകൃത്ത് കുചേലൻ രാമൻനായരിലൂടെ ധ്വന്യാത്മകമായി

സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. മാത്രമല്ല കപടതയുടെ മുഖംമൂടിയണിഞ്ഞ ഭരണാധികാരികളുടെ താല്ക്കാലികവിജയത്തിന് ഇത് കാരണമായി ഭവിക്കുന്നുവെന്ന സൂചനകളും കൃഷ്ണൻ നായരിലൂടെ പരോക്ഷമായി നാടകകൃത്ത് അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

പ്രേക്ഷകരെ റിയലിസത്തിലൂടെ ധ്വനിതലങ്ങളിലേക്കെത്തിക്കുന്ന വയലായുടെ നാടകങ്ങളാണ് 'വരവേല്പും' 'ഉടമ്പടി'യും. സുഘടിതവും ആദിമധ്യാന്തപൊരുത്തവുമുള്ള ഇതിവൃത്തവും യാഥാർത്ഥ്യപ്രതീതി ജനിപ്പിക്കുന്നതായ സംഭവങ്ങളും സംഭാഷണങ്ങളും കൊണ്ട് റിയലിസത്തിന്റെ സ്വഭാവങ്ങളെ സ്വീകരിക്കുന്ന നാടകങ്ങളാണിവ. സ്വാർത്ഥതയും ആർത്തിയും നിറഞ്ഞ പുതുതലമുറയും ഗാന്ധിയൻ ആദർശങ്ങളിൽ ജീവിക്കുന്ന മൂല്യബോധമുള്ള പഴയതലമുറയും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷമാണ് രണ്ട് നാടകങ്ങളിലും അന്തർലീനമായി വർത്തിക്കുന്ന ഇതിവൃത്താംശം. ആദർശവാദിയും അഹിംസാവാദിയുമായ 'ഉടമ്പടി'യിലെ അച്ഛൻ, ഗാന്ധിമാർഗ്ഗങ്ങളിലൂടെ ജീവിച്ച സ്വാതന്ത്ര്യസമരസേനാനിയായ 'വരവേല്പി'ലെ ഗോവിന്ദൻനായർ എന്നീ കേന്ദ്രകഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ നാടകേതിവൃത്തങ്ങൾ വികസിക്കുന്നതായി കാണാം. അച്ഛൻ സ്വന്തം മരുമകനാലും ഗോവിന്ദൻനായർ സ്വന്തം മകനാലും കൊലചെയ്യപ്പെടുന്നതോടെയാണ് ഇരുനാടകങ്ങളും അവസാനിക്കുന്നത്. ഇതിലെ കേന്ദ്രകഥാപാത്രങ്ങൾ രാഷ്ട്രപിതാവായ ഗാന്ധിജിയെയും അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആദർശങ്ങളെയുമാണ് പ്രതീകാത്മകമായി ധ്വനിപ്പിക്കുന്നത്. അധികാരത്തിന്റെ മറപിടിച്ചുകൊണ്ട് സമൂഹത്തെ മൂല്യച്യുതിയിലേയ്ക്ക് നയിക്കുന്ന സ്ഥിതിവിശേഷം സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തരഭാരതത്തിൽ സംജാതമായത് ആദർശസുരഭിലമായ ഭാരതമെന്ന ഗാന്ധിജിയുടെ സ്വപ്നത്തിന് വിരുദ്ധമായിട്ടായിരുന്നു. ആദർശസുരഭിലമായ ജീവിതത്തെ 'ഭ്രാന്താ'യി വ്യാഖ്യാനിക്കുന്ന സമൂഹത്തിന്റെ പ്രതീകമായ മകനാൽ ഭ്രാന്താശുപത്രിയിലാക്കപ്പെട്ട അച്ഛന്റെ വരവേല്പിനായി കാത്തിരിക്കുന്ന കുടുംബത്തിന്റെ പ്രതീക്ഷയ്ക്ക് വിരുദ്ധമായി അച്ഛന്റെ മരണമാണ് സംഭവിക്കുന്നത്. 'വരവേല്പി'ലെ സന്ദർഭത്തെ ഇതോട് ചേർത്ത് വെയ്ക്കാവുന്നതാണ്. 'ഉടമ്പടി'യിൽ സബർമതിക്കു തുല്യം അച്ഛൻ കരുതുന്ന തറവാടും സ്വത്തും ഗ്ലോബൽ അതോറിറ്റിക്ക് തീറെഴുതിക്കൊടുക്കാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്ന മരുമകനിലൂടെ അധിനിവേശശക്തികൾക്ക് അനുകൂലമായി സ്വരാജ്യത്തിനെതിരെ ഗൂഢപ്രവർത്തനങ്ങളിലേർപ്പെടുന്ന മൂല്യശോഷണം സംഭവിച്ച സമൂഹത്തെ പ്രതീകാത്മകമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. "നമ്മുടെ നാടിന് ഈ ഗൂഢപ്രവർത്തനങ്ങൾ ഗുണം ചെയ്യു

ന്നില്ലെന്ന് മാത്രമല്ല, ദോഷം ചെയ്യുകയും ചെയ്യും, വലിയ ദോഷം. നമ്മുടെ സംസ്കാരത്തിന്റെ കടയ്ക്കൽ കത്തിവെയ്ക്കലിന് നമ്മുടെ സ്വാതന്ത്ര്യം തന്നെ പണയത്തിലാകും" (47) എന്ന 'ഉടമ്പടി'യിലെ അച്ഛന്റെ വാക്കുകൾ ഈ ആശയത്തെതന്നെയാണ് ധ്വന്യാത്മകമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തരഭാരതത്തിലെ സമകാലരാഷ്ട്രീയസാമൂഹ്യസംഭവങ്ങളെ പുനർവിചിന്തനത്തിന് വിധേയമാക്കുകയാണ് ഇരുനാടകങ്ങളിലൂടെയും നാടകകൃത്ത് ചെയ്യുന്നത്.

നാടകങ്ങൾക്ക് പുറമെ മൂന്ന് ഏകാങ്കനാടകസമാഹാരങ്ങളും വയലായുടേതായിട്ടുണ്ട്. ഒരു പക്ഷിക്കുഞ്ഞിന്റെ മരണം (1992), കുഞ്ഞിച്ചിറകുകൾ (1994), സ്വർണ്ണകൊക്കുകൾ (1999) എന്നീ മൂന്നു സമാഹാരങ്ങളിലുംകൂടി പതിനഞ്ച് ഏകാങ്കനാടകങ്ങളാണ് പ്രസിദ്ധീകൃതമായിട്ടുള്ളത്. ഒരു മുഴുനീളനാടകത്തെ വെട്ടിച്ചുരുക്കി ഒരങ്കത്തിൽ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയാൽ അത് ഏകാങ്കമായെന്ന തെറ്റിദ്ധാരണയെ തിരുത്തുന്നതായിരുന്നു വയലായുടെ രചനയും നിരീക്ഷണവും. 'ഒരു പക്ഷിക്കുഞ്ഞിന്റെ മരണ'ത്തിന്റെ ആമുഖത്തിൽ ഏകാങ്കനാടകങ്ങൾക്ക് കൃത്യമായ നിർവചനം വയലാ നൽകുന്നുണ്ട്. "ചെറുകഥപോലെ, കവിതപോലെ സ്വതന്ത്രവും സുഘടിതവും സമ്പൂർണ്ണവുമാണ് ഏകാങ്കം" (*വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ ഒരു പക്ഷിക്കുഞ്ഞിന്റെ മരണം* 273) അദ്ദേഹത്തിന്റെ പതിനഞ്ച് ഏകാങ്കങ്ങളും ഈ നിർവചനത്തിലധിഷ്ഠിതവുമാണ്. നാടകത്തിന്റെ ക്രിയാബീജത്തിന് ഒറ്റയങ്കത്തിന്റെ പരിമിതവലയത്തിനകത്തുതന്നെ വികാസമൂർദ്ധന്യങ്ങളെ പ്രാപിക്കാനുള്ളശേഷിയാണ് ഏകാങ്കനാടകരചനയുടെ പ്രചോദിതഘടകമെന്നും ഏകാങ്കനാടകങ്ങൾ ഹ്രസ്വനാടകമോ റേഡിയോനാടകമോ അല്ലെന്നും സ്വത്വം പുലർത്തുന്ന ജൈവശക്തിയുള്ള സ്വതന്ത്രമായ രൂപം തന്നെയാണെന്നുമുള്ള അറിവ് പ്രധാനമായ ഒരു വസ്തുതയാണെന്ന ജി. ശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ നിരീക്ഷണം വയലാനാടകങ്ങളിലും സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളതായി കാണാം (*മലയാളനാടകസാഹിത്യചരിത്രം* 171). കാവ്യാത്മകമായ സംഭാഷണങ്ങൾ, കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും കഥാസന്ദർഭങ്ങളുടെയും പ്രതീകാത്മകാവതരണം, റിയലിസവും ഭ്രമാത്മകതയും ഇടകലർന്ന നാടകക്രിയ എന്നിവയിലൂടെ ഇതിവൃത്തത്തെ ധ്വനിപാഠസമ്പന്നമാക്കാൻ ഏകാങ്കനാടകങ്ങളിലും വയലായ്ക്ക് കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്.

അതിർവരമ്പുകളില്ലാത്ത അഗാധമായ ഹ്യൂമനിസവും പ്രതിസന്ധിഘട്ടങ്ങളിൽ പോലും അടിയുറച്ച് നിൽക്കാൻ പര്യാപ്തമായ അക്രമരാഹിത്യവും കേന്ദ്രപ്രമേയമായി

സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ടാണ് 'ഒരു പക്ഷിക്കുഞ്ഞിന്റെ മരണം' എന്ന ഏകാങ്കനാടകം പ്രതീകാത്മകമായി അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. പ്രകൃതിയിലെ എല്ലാ ചരാചരങ്ങളും തുല്യരാണെന്നും അവയെ കീഴ്പ്പെടുത്തുന്നത് പ്രകൃതിനാശത്തിന് കാരണമാകുമെന്നുമുള്ള പ്രകൃതിദർശനത്തെ ജീവിതത്തിൽ പകർത്തിയ കഥാപാത്രമായ അന്ധനായ പക്ഷിശാസ്ത്രക്കാരൻ കൂട്ടംതെറ്റിപറന്നുപോയ കിളിയെ അന്വേഷിക്കുന്നതിലൂടെയാണ് ഇതിവൃത്തം വികസിക്കുന്നത്. തിളങ്ങുന്ന നാണയത്തിനുവേണ്ടി സ്വന്തം സ്വർണ്ണച്ചിറകുകൾ അരിഞ്ഞ് കളഞ്ഞ് ഗുരുവിനെ തള്ളിപ്പറഞ്ഞ് കൂട്ടംതെറ്റി പറന്നുപോകുന്ന കിളി പാടത്തിനുടമയാണെന്ന കണ്ടെത്തൽ സംഘർഷിതഭരിതമാണ്. കിളികൾ കൊട്ടാരംവിട്ട് പറന്നാൽ രാജവംശം മുടിയുമെന്ന ജോത്സ്യവചനങ്ങൾ വിശ്വസിച്ച് കിളികളുടെ ചിറകുകൾ അരിയുകയും ഗുരുവിനുനേരെ കൂരമ്പെയ്യുകയും ചെയ്യുന്ന അയാൾ തദ്ദേശസംസ്കൃതിയെ അധിനിവേശശക്തികൾക്ക് അടിയറവ് വെയ്ക്കുന്ന അധികാരധനമോഹികളുടെ പ്രതീകമായി മാറുന്നു. ഉടമയാകാനും കൂരമ്പേന്താനും ചിറകുകൾ അരിഞ്ഞുകളഞ്ഞ തന്റെ നിസ്സഹായതയോർത്ത് ഉറക്കെ കരയുന്ന പാടത്തിനുടമയ്ക്ക് കിളികൾ സ്വർണ്ണച്ചിറകുകൾ നൽകുകയും നമുക്ക് ഒരുമിച്ച് പറക്കാമെന്ന തീരുമാനത്തോടെ നാടകം അവസാനിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. സ്വാതന്ത്ര്യം, സമത്വം, സാഹോദര്യം എന്നിവയാൽ സമ്പന്നമായ ആദർശസുരഭിലരാഷ്ട്രത്തിന്റെ ആവശ്യകതയെക്കുറിച്ചുള്ള മഹത്തായ ആഹ്വാനം നാടകത്തിൽ ധ്വനിക്കപ്പെടുന്നതായികാണാം.

ചൂഷകരും ചൂഷിതരും തമ്മിൽ എല്ലാ കാലങ്ങളിലും നടക്കുന്ന 'പോര്' ആണ് 'കാളപ്പോര്' എന്ന ഏകാങ്കനാടകത്തിൽ അന്തർലീനമായ പ്രമേയം. കുറുപ്പിൽനിന്ന് പണക്കാരനായ മണിനായരിലേക്ക് അധികാരത്തിന്റെ താക്കോൽ കൈമാറ്റം നടക്കുന്ന ചടങ്ങിലൂടെയാണ് നാടകേതിവൃത്തം പുരോഗമിക്കുന്നത്. കുറുപ്പ് ധനമാർജ്ജിച്ചത് 'ആശ്രിത'നുൾപ്പെടുന്ന സമൂഹത്തെ അടിച്ചമർത്തിയും ചൂഷണം ചെയ്തുമാണ്. ആശ്രിതന്റെ ഭാര്യയെ മാനഭംഗപ്പെടുത്തുകയും ധർമ്മൻ, വർമ്മൻ, കർമ്മൻ എന്നീ മക്കളെ ഒരുമിച്ച് ഒരു കാൽച്ചങ്ങലയിൽ കുരുക്കി കാരാഗൃഹത്തിലാക്കുകയും ചെയ്തു. കാലിലെ ചങ്ങലമുഴക്കത്തിലൂടെ ഉറക്കെ ഗർജ്ജിക്കുന്ന, ഉറക്കെ പാട്ടുപാടുന്ന കാരാഗൃഹത്തിലെ ആശ്രിതന്റെ മകനെയാണ് അധികാരകൈമാറ്റത്തിന്റെ സമയത്ത് കോമരം തുള്ളിക്കാൻ കുറുപ്പ് നിശ്ചയിക്കുന്നത്. തടവറയിലെ അടിമകളുടെ പാട്ടും ശബ്ദവും അധികാരിക

ളുടെ ഉറക്കം കെടുത്തുകയും മനസ്സിനെ അസ്വസ്ഥമാക്കുകയും ചെയ്യുമെന്ന പ്രതിരോധത്തിന്റെ ആശയം ഇവിടെ പരോക്ഷപാഠമായി വരുന്നു. 'ഒരു പക്ഷിക്കുഞ്ഞിന്റെ മരണം' എന്ന ഏകാങ്കനാടകത്തിലും രാജാവിന്റെ ഉറക്കം നഷ്ടപ്പെടുന്നത് ബന്ധനസ്ഥരായ കിളികൾ സ്വപ്നം കണ്ടുറങ്ങുകയും ഉണരുമ്പോൾ നൃത്തം ചെയ്ത് കാൽച്ചങ്ങലകൾ കിലുക്കുകയും ചെയ്യുമ്പോഴാണ്.

"മക്കളേ ഉണരുവിൻ

മുലപ്പാലു കിട്ടാതഴലിലാണ്ടു

വിളർത്തു വാടിയുറങ്ങുമെന്നുടെ മക്കളെയുണരുവിൻ-

ഉച്ചവെയിലുടച്ച പാറക്കഷ്ണമായ്

പേമാരിയിൽ പുതുവിത്തിറക്കാനുഴുതവർ

എരിയുമഗ്നി കെടുത്തുവാനറുംപതിരുമായ്

ചാള പൂകുവോർ .... എന്നുടെ മക്കളേയുണരുവിൻ" (*വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ കാളപ്പോര്* 293)

എന്നിങ്ങനെയുള്ള ആശ്രിതന്റെ ആത്മനൊമ്പരത്തിൽനിന്ന് കരുത്താർജ്ജിക്കുന്ന മക്കൾ കാളത്തലയണിഞ്ഞ് വെളിച്ചപ്പാടായി മണിനായരെ കുത്തിക്കൊല്ലുന്നതോടെയാണ് നാടകം അവസാനിക്കുന്നത്. ചൂഷിതരുടെ തിരിച്ചറിവിന്റെയും പ്രതിരോധത്തിന്റെയും ആവിഷ്കരണത്തിനാണ് പ്രതീകാത്മകമായി നാടകകൃത്ത് രൂപം നൽകിയത്. അടിച്ചമർത്തപ്പെട്ടവരുടെ വികാരഭേദങ്ങളുടെ ചെറുചലനങ്ങൾ പോലും അധികാരികളിൽ അസ്വസ്ഥതയുടെ തീപ്പന്തങ്ങൾ ആളിക്കത്തിക്കുമെന്ന ഈ നാടകത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സാവിത്രി ലക്ഷ്മണന്റെ വിലയിരുത്തൽ ഏറെ ശ്രദ്ധേയമാണ് ("ദീർഘദർശനത്തിന്റെ രംഗാവിഷ്കാരങ്ങൾ" 570).

വയലായുടെ ശ്രേഷ്ഠകൃതിയായി നാടകചിന്തകനായ കെ.ജി.പൗലോസ് വിലയിരുത്തിയ ഏകാങ്കനാടകമാണ് 'യാത്ര' (ഭാനുപ്രകാശ് *വയലാ: ജീവിതം ദർശനം നാടകം ആമുഖം* 16). നേതാവും അയാളുടെ അനുയായികളായ ഒന്നാമൻ, രണ്ടാമൻ, മൂന്നാമൻ, സ്ത്രീ എന്നീ കഥാപാത്രങ്ങൾ വാഗ്ദത്തഭൂമിയിലെത്തിച്ചേരാൻ നടത്തുന്ന യാത്രയാണ് 'യാത്ര'യിലെ പ്രത്യക്ഷപ്രമേയം. എന്നാൽ ഇതിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ, അവരുടെ സംഭാഷണങ്ങൾ, വാഗ്ദത്തഭൂമി, യാത്ര എന്നിവയെല്ലാം പ്രതീകങ്ങളായി മാറിക്കൊണ്ടുള്ള

ഇതിവൃത്തവികാസമാണ് പരോക്ഷപാഠവായനയിൽ ദൃശ്യമാകുന്നത്. ഏത് സമരമുന്നേ റ്റങ്ങൾക്കും അവിഭാജ്യഘടകമായി വർത്തിക്കുന്നത് നേതാവും അനുയായികളുമാണെ ന്നത് ചരിത്രസാക്ഷ്യങ്ങളാണ്. ലക്ഷ്യവും താല്പര്യവും പ്രവർത്തനങ്ങളും സമാനതയിൽ വർത്തിച്ചുകൊണ്ട് പരസ്പരം മാതൃകാപരമാവുമ്പോഴാണ് യാത്രയുടെ ലക്ഷ്യം പരിസ മാപ്തിയിലെത്തുന്നതെന്ന് ധ്വന്യാത്മകമായി നാടകകൃത്ത് അവതരിപ്പിക്കുന്നു. നേതാ വിനെ അവിശ്വസിക്കുകയും പരസ്പരം സംശയാലുക്കളായി മോഹിക്കുകയും പിരിയു കയും ദൈന്യത്തിലും കൂടെയുള്ള സ്ത്രീയെ കാമിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന അനുയായികളെ നാടകത്തിൽ കാണാം. “ഉന്നതലക്ഷ്യങ്ങൾ നേടാനുള്ള യാത്രയിൽ ആയിരങ്ങൾ മരിച്ചു വീഴണം” (*വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ യാത്ര* 306) എന്ന് ആഹ്വാനം ചെയ്യുകയും “മരിച്ചുവീണവരുടെ രക്തത്തിൽനിന്ന് ആവേശമുൾക്കൊണ്ട് ലക്ഷ്യം കൈവി ടാതെ നടക്കുവാൻ” (*വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ യാത്ര* 307) ആജ്ഞാ പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന നേതാവ് സ്വന്തം രക്തത്തെക്കുറിച്ച് നിശബ്ദനാകുന്നത് അനു യായികൾ സംശയത്തോടെ നോക്കിക്കാണുന്നുണ്ട്. അനുയായികളില്ലേ രക്തം ചിന്താൻ? മരിച്ചുവീഴാൻ?” (*വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ യാത്ര* 307) എന്ന രണ്ടാ മന്റെ പ്രതികരണത്തിലൂടെ സ്വാർത്ഥലാഭത്തിനായി അനുയായികളെ കരുവാക്കുന്ന നേതാ ക്കന്മാരെയും കൃത്യമായ നിലപാടുകളില്ലാതെ നേതാക്കന്മാരെ അന്ധമായി വിശ്വസി ക്കുന്ന അനുയായികളെയും പരോക്ഷമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. വയറുനിറച്ചാഹാരം കഴി ക്കാൻ ഒന്നാമൻ, നർത്തകിമാരുടെ ലാസ്യഭംഗി ആസ്വദിക്കാൻ രണ്ടാമൻ, ദേവാലയം പണിത് സ്വന്തം ഈശ്വരനെ പ്രതിഷ്ഠിക്കാൻ മൂന്നാമൻ, തൊഴിലാളികളുടെ അഭിപ്രായ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിനുവേണ്ടി വാദിച്ചതിന് പട്ടാളക്കാരൻ തൂക്കിലേറ്റിയ തന്റെ നാഥന്റെ മുഖത്തെ രക്തം ചേലയിൽ ഒപ്പിയെടുക്കാനായി സ്ത്രീ എന്നിങ്ങനെ ഓരോ കഥാപാത്ര ങ്ങളും സ്വാർത്ഥതാല്പര്യങ്ങളുടെ ലക്ഷ്യപൂർത്തീകരണത്തിനാണ് യാത്ര തുടങ്ങിയത്. എന്നാൽ എവിടെയും എത്തുന്നുമില്ല. ഒന്നാമനും രണ്ടാമനും മൂന്നാമനും യാത്ര ചെയ്യാൻ മുന്നോട്ടാഞ്ഞുനിൽക്കുന്നിടത്താണ് നാടകം അവസാനിക്കുന്നത്. ഒരു മരീചികപോലെ പ്രതീക്ഷകൾ നൽകിക്കൊണ്ട് അകന്നകന്ന് പോകുന്ന വാഗ്ദത്തഭൂമിയിലേയ്ക്കുള്ള യാത്ര ഇപ്പോഴും തുടർന്നുകൊണ്ടേയിരിക്കുന്നു. ഇന്ത്യൻ ചരിത്രത്തിന്റെ പ്രതീകാത്മക ഇതി വൃത്താവിഷ്കാരമാണ് ധ്വന്യാത്മകമായി നാടകകൃത്ത് നിർവഹിച്ചിട്ടുള്ളത്. ക്ഷേമരാഷ്ട്ര

മെന്ന ഗാന്ധിയൻ സങ്കല്പത്തിന് വിരുദ്ധമായ കാര്യങ്ങളാണ് സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തരഭാരതത്തിൽ സംഭവിച്ചത്. വിപ്ലവങ്ങളും അടിയന്തിരാവസ്ഥയുമെല്ലാം ഇതിന് ആക്കംകൂട്ടി. 'യാത്ര'യിലെ വാഗ്ദത്തഭൂമി ഗാന്ധിയൻ സങ്കല്പമായ ക്ഷേമരാഷ്ട്രം തന്നെയാണ്. വാഗ്ദത്തഭൂമിയിലേക്കെത്താൻ മരുഭൂമിയിൽ അലയുന്നവരിൽ വയലാ ദർശിച്ചത് ഭാരതീയരെ തന്നെയാണ്. ഇന്ത്യൻ രാഷ്ട്രീയവ്യവസ്ഥയിൽ നിലനിൽക്കുന്ന അരാജകത്വത്തിന് അറുതിവരുത്തുന്നതിനായി ക്ഷേമരാഷ്ട്രത്തിലേക്കുള്ള യാത്രാപൂർത്തീകരണമെന്ന പ്രതീക്ഷയും ലക്ഷ്യവും നാടകം മുന്നോട്ട് വെക്കുന്നു.

നിരവധി ദൃശ്യബിംബങ്ങളാൽ ധ്വനിപാഠസമ്പന്നമായ ഏകാങ്കനാടകങ്ങളാണ് 'പാമ്പ്', 'കിരീടം', 'തോണി' എന്നിവ. ദൃശ്യബിംബങ്ങളെ നാടകത്തിന്റെ ക്രിയാംശവുമായി ഇണക്കിച്ചേർത്തുകൊണ്ട് നാടകേതിവൃത്തത്തെ ഭാവതീവ്രമാക്കാനും സമകാലികപ്രസക്തമാക്കാനും നാടകകൃത്തിന് കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. സ്വാർത്ഥതാല്പര്യങ്ങൾക്കായി അന്യരെ ചൂഷണം ചെയ്യുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളാണ് 'പാമ്പി'ലെ വൃദ്ധനും 'കിരീട'ത്തിലെ രാജാവും 'തോണി'യിലെ യുവാവ് ഒന്നും യുവാവ് രണ്ടും. തന്റെ കാമവെറിയിലകപ്പെട്ട് ജീവിതം നശിച്ച നിരവധി സ്ത്രീകളുടെ കഥകൾ പറഞ്ഞ് ആനന്ദം കണ്ടെത്തുന്ന വൃദ്ധൻ, ഇരയെ വിഴുങ്ങി സുഖലോലുപനായി മാളത്തിൽ ചുരുണ്ടുകിടക്കുന്ന പാമ്പിനോടാണ് തന്നെ സ്വയം വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത്. ആ യുവാവ് വൃദ്ധന്റെ ജാരസന്തതിയാണെന്ന സൂചനയും നാടകത്തിലുണ്ട്. ഈ നാടകത്തിലെ യുവാവ്, അലക്കുകാരൻ, പാൽക്കാരി പാറോതി, കാടൻ, കിളി എന്നിവരെല്ലാം ചൂഷിതവർഗ്ഗത്തിന്റെ പ്രതീകങ്ങളാണ്. ചുമരിലിരിക്കുന്ന 'ഉത്തരംതാങ്ങി'യെന്ന് അഹങ്കരിക്കുന്ന ഗൗളിയെ യുവാവ് അടിച്ചു കൊല്ലുന്നതോടെയാണ് വൃദ്ധന്റെ അന്ത്യവും സംഭവിക്കുന്നത്. തലമുറകളിൽനിന്ന് തലമുറകളിലേക്ക് കൈമാറുന്ന ചൂഷിതവർഗ്ഗത്തിന്റെ പ്രതിരോധശബ്ദമാണ് യുവാവിന്റെ പ്രഹരത്തിലൂടെയും വൃദ്ധന് സംഭവിക്കേണ്ട അനിവാര്യമായ അന്ത്യത്തിലൂടെയും ധ്വനിക്കപ്പെടുന്നത്.

കൃഷ്ണകംസകഥയുടെ പുനരാഖ്യാനമെന്ന തലത്തിൽ പ്രത്യക്ഷവായനയ്ക്കിടം നൽകുന്ന ഏകാങ്കനാടകമാണ് 'കിരീടം'. രാജാധികാരവിധ്വംസകനായ ഒരുണ്ണി പിറന്നുവെന്നറിഞ്ഞ് പ്രതിയോഗിയുടെ മുന്നേറ്റത്തെ തടയാനും വധിക്കാനും പാർശ്വവർത്തികളെ നിയോഗിക്കുന്ന അധികാരമോഹിയായ രാജാവാണ് ഇതിലെ കേന്ദ്രകഥാപാത്രം. കൊട്ടാരമൊഴികെ സർവ്വതും കത്തിച്ചാമ്പലാക്കാൻ ആജ്ഞാപിക്കുന്ന രാജാവിനോട്

"എല്ലാം കത്തിനശിച്ചാൽ പിന്നെന്ത്?" എന്ന് സേനാപതി ചോദിക്കുന്നുണ്ട്. "നമ്മുടെ രാജ്ഞിയും നാമുമുണ്ട്... അടുത്ത തലമുറ" (*വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ കിരീടം* 341) എന്ന രാജാവിന്റെ മറുപടി പ്രജാതാല്പര്യം, രാജ്യസംരക്ഷണം എന്നീ ഭരണധർമ്മങ്ങൾക്ക് വിരുദ്ധമായിരുന്നു. ഭ്രമാസക്തമായ സംഭവങ്ങളിലൂടെയാണ് നാടകത്തിന്റെ പരിസമാപ്തി നാടകകൃത്ത് നിർവഹിക്കുന്നത്. റാണിയെയും രാജകുമാരിയെയും അതേസമയംതന്നെ കൊട്ടാരവാതിക്കൽ എത്തിക്കഴിഞ്ഞ കുഞ്ഞിനെയും കുറിച്ചുള്ള സൂചനകൾ നല്കികൊണ്ടാണ് നാടകം അവസാനിക്കുന്നത്. സ്വന്തം അസ്തിത്വ സംരക്ഷണത്തിനായി രാജ്യത്തെയും ജനങ്ങളെയും സംസ്കാരത്തെയും അന്യശക്തികൾക്ക് അടിയറവുവെയ്ക്കാനും ഒറ്റുകൊടുക്കാനും മടിയ്ക്കാത്ത സ്വാർത്ഥമോഹിയും സ്വേച്ഛാധിപതികളുമായ ഭരണാധികാരികൾക്ക് സംഭവിക്കേണ്ട നിയതമായ അന്ത്യത്തെ ധ്വനിപ്പിക്കുന്ന നാടകപരിസമാപ്തിയാണ് ഇതിൽ ആവിഷ്കൃതമായിട്ടുള്ളത്.

ഉത്സവം നടക്കുന്ന അക്കരെയുള്ള നേർച്ചക്കാവിലേയ്ക്കുള്ള തോണിയാത്രയാണ് 'തോണി' എന്ന ഏകാങ്കനാടകത്തിലെ കഥ. തോണിയിലെ തോണിക്കാരനും യുവാവ് ഒന്നും യുവാവ് രണ്ടും തമ്മിൽ നടക്കുന്ന സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെ കഥയുടെ ചുരുൾനിവരുന്നു. ഒരേ പ്രേയസിക്കുവേണ്ടി തമ്മിലടിക്കുന്ന യുവാക്കളെ ഉപദേശിച്ച് നന്നാക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന തോണിക്കാരന്റെ തളർച്ചയും യുവാവ് രണ്ടിന്റെ തുഴകൊണ്ടുള്ള പ്രഹരമേറ്റ് യുവാവ് ഒന്നിന് സംഭവിക്കുന്ന വീഴ്ചയും കോപത്താൽ തുഴ പുഴയിലേക്ക് വലിച്ചെറിയുന്ന യുവാവ് രണ്ടിന്റെ വിഡ്ഢിത്തവും നാടകീയമായ സംഭവവികാസങ്ങളായി കടന്നുവരുന്നു. തോണിയിലെ ഒറ്റയാനായ യുവാവിന് ഇനിയെന്ത് സംഭവിക്കുമെന്നതിന്റെ പൂരണം അനുവാചകന് നല്കിക്കൊണ്ട് നാടകം അവസാനിപ്പിക്കുകയാണ് നാടകകൃത്ത് ചെയ്യുന്നത്. തോണിയാത്രയും അതിലെ കലഹങ്ങളുമാണ് പ്രത്യക്ഷപ്രമേയമെങ്കിലും മഹത്തായ ജീവിതദർശനത്തെ പ്രതീകാത്മകമായി ഇതിൽ നാടകകൃത്ത് ധ്വനിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഇക്കരെനിന്നും അക്കരെയ്ക്കുള്ള നിരവധി തോണിയാത്രകൾ പോലെയാണ് ജീവിതത്തിലെ ഓരോ കാലഘട്ടങ്ങളും. അവിടെ പ്രാർത്ഥനാപൂർവ്വം ശാന്തനായിരിക്കാനും കോപവും പ്രതികാരവും മറക്കാനും കഴിയണമെന്നുമുള്ള തോണിക്കാരന്റെ ഉപദേശം നാടകകൃത്ത് അനുവാചകന് നല്കുന്ന ജീവിതവിജയസൂത്രവാക്യം കൂടിയാണ്. സ്വന്തം

അഭിലാഷങ്ങളുടെ പൂർത്തീകരണത്തിനായി നിറഞ്ഞ ശത്രുതയോടെ അന്യരെ നശിപ്പിക്കുമ്പോൾ അവിടെ സംഭവിക്കുന്നത് അയാളുടെതന്നെ തീവ്രാഭിലാഷങ്ങളുടെ തകർച്ചയും ഒപ്പം ജീവിതത്തകർച്ചയുമാണെന്ന് പുഴയുടെ നടുവിൽ ഒറ്റപ്പെട്ടുപോയ യുവാവിലൂടെ പ്രതീകാത്മകമായി ധ്വനിപ്പിക്കുന്നു.

പ്രതീകാത്മകനാടകങ്ങളെന്നതിനാക്കാളുപരി സോദ്ദേശ്യനാടകങ്ങളെന്ന നിലയിൽ വിലയിരുത്താവുന്ന ഏകാങ്കനാടകങ്ങളാണ് 'വൈകിവന്ന വെളിച്ചം', 'സ്മാരകം' എന്നിവ. "ഒരു രംഗകലാകാരന്റെ ചാക്ഷുഷയജ്ഞ സങ്കല്പങ്ങൾ പരിവർത്തനവിധേയമായിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ദൃശ്യം ഒരുപക്ഷേ ഈ നാടകങ്ങൾ നൽകിയേനെ" (*വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ ഒരു പക്ഷിക്കുഞ്ഞിന്റെ മരണം ആമുഖം* 273) എന്ന വയലായുടെ അഭിപ്രായത്തിൽനിന്ന് തന്നെ മറ്റ് ഏകാങ്കനാടകങ്ങളിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായ രീതിയാണ് ഈ നാടകങ്ങളിൽ പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നതെന്ന് വ്യക്തമാണ്. എൻ. കൃഷ്ണപ്പിള്ളയിലൂടെ മലയാളത്തിന് സുപരിചിതമായ 'ഇബ്സൻപ്രശ്നനാടക'ത്തിന്റെ സ്വഭാവം ഈ നാടകത്തിലും ദർശനീയമാണ്. ഭർത്താവ്, അച്ഛൻ എന്നീ സാമൂഹ്യപദവികളെ ധാർമ്മികമായി നിർവഹിക്കേണ്ടതിനുപകരം കുത്തഴിഞ്ഞ ജീവിതം നയിച്ച് ഇപ്പോൾ വാർദ്ധക്യാവസ്ഥയിലെത്തിനിൽക്കുന്ന ശേഖരക്കുറുപ്പ് എന്ന കഥാപാത്രത്തിലൂടെയാണ് 'വൈകിവന്ന വെളിച്ചം' എന്ന നാടകത്തിന്റെ ഇതിവൃത്തം വികസിക്കുന്നത്. ഭൂതകാലത്തിന്റെ 'മരിച്ച ഓർമ്മകളാൽ' അസ്വസ്ഥമായിരുന്നു അയാളുടെ വാർദ്ധക്യം. മദ്യലഹരിയിൽ കുപ്പിക്കൊണ്ട് തലയ്ക്കടിച്ച് ഭാര്യയെ കൊലപ്പെടുത്തിയ അയാൾക്ക് നല്ലൊരു ഭർത്താവാകാനോ മകനായ കൃഷ്ണൻകുട്ടിയെ നോക്കി വളർത്തുന്നതിൽ മൂല്യബോധമുള്ള അച്ഛനാകാനോ അയൽക്കാരി ഭവാനിയിൽ അയാൾക്കുണ്ടായ പുത്രി രമണിയുടെ സംരക്ഷകനാകാനോ കഴിയുന്നില്ല. കൃഷ്ണൻകുട്ടിയും രമണിയും തമ്മിലുള്ള സഹോദരസ്നേഹത്തെ തെറ്റിദ്ധരിച്ച അയാൾ സ്വന്തം മകളെ മരണത്തിലേക്ക് തള്ളിവിടുന്നു. ഇതറിഞ്ഞ് മകൻ വീട് വിട്ടിറങ്ങുന്നതോടെ ഒറ്റയാനായി മാറുന്ന ശേഖരക്കുറുപ്പിന്റെ മസ്തിഷ്കത്തിൽ നേരിയ പ്രകാശം വ്യാപിച്ചു തുടങ്ങിയെങ്കിലും അത് വൈകിവന്ന വെളിച്ചമായിരുന്നു എന്ന സൂചനയോടെയാണ് നാടകം അവസാനിക്കുന്നത്. ജീവിതത്തിൽ തെറ്റുകളും തകർച്ചകളുമുണ്ടാകുന്നത് സ്വാഭാവികമാണെങ്കിലും അതാത് കാലത്തിൽ തിരിച്ചറിവുകളിലൂടെ അവയെ തിരുത്തുകയും പരിഹരിക്കുകയും ചെയ്യുമ്പോ

ഴാണ് ജീവിതം പ്രകാശപൂർണ്ണമാകുന്നത് എന്ന ജീവിതദർശനത്തെ ധ്വന്യാത്മകമായി അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് നാടകകൃത്ത് ചെയ്തിരിക്കുന്നത്.

ദാരിദ്ര്യത്തിൽ അവശനായ അതേസമയം അഭിമാനിയായ വിരമിച്ച അദ്ധ്യാപകൻ, നാരായണൻനായർ ആണ് 'സ്മാരകം' എന്ന ഏകാങ്കനാടകത്തിലെ കേന്ദ്രകഥാപാത്രം. രോഗാതുരയായ ഭാര്യയും അവിവാഹിതകളായ പെൺമക്കളും കുടുംബത്തിനകത്തും പുറത്ത് നിരവധി ശിഷ്യഗണങ്ങളുമുള്ള വ്യക്തിയാണദ്ദേഹം. വാടകകുടിശ്ശിക മോശ മായ ഭാഷയിൽ ആവശ്യപ്പെടുന്ന സത്യപാലനും അദ്ധ്യാപകന്റെ സ്മാരകം പണിയാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്ന മന്ത്രിയായ കൊച്ചുഗോവിന്ദനും നാരായണൻനായരുടെ ശിഷ്യന്മാർ തന്നെ. "ജീവനുള്ളവരോട് കാണിക്കുന്ന സ്നേഹമാണ് സ്മാരകം. കല്ലിലും തടിയിലും കൊത്തിവയ്ക്കാവുന്നതല്ല, അത്. ചുറ്റുമുള്ള മനുഷ്യരോട് ശത്രുതയും കല്ലിൽകൊത്തിയ രൂപത്തോട് ആദരവും, അത് പാടില്ല" (*വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ സ്മാരകം* 386) എന്ന കൊച്ചുഗോവിന്ദനോടുള്ള നാരായണൻനായരുടെ വാക്കുകളിലൂ ടെയാണ് നാടകം പരിസമാപ്തിയിലെത്തുന്നത്. കോടികൾ ചെലവഴിച്ച് ചരിത്രത്തിലിടം പിടിച്ച മഹത്‌വ്യക്തികളുടെയും വിപ്ലവനായകന്മാരുടെയും സ്മാരകങ്ങൾ പണിതുയർത്തു ന്നതിലെ നിരർത്ഥകതയെയാണ് നാടകകൃത്ത് ധ്വന്യാത്മകമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അവരുടെ ആദർശങ്ങളെയും സന്ദേശങ്ങളെയും ജീവിതത്തെത്തന്നെയും ഉൾക്കൊണ്ട് മൂല്യബോധമുള്ള ഒരു സമൂഹത്തെ വാർത്തെടുക്കുന്നതിന്റെ ആവശ്യകതയിലേയ്ക്ക് നാടകകൃത്ത് വിരൽചൂണ്ടുന്നു.

ശിശുമനസ്സിന്റെ ഭാവങ്ങളെ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ, ഇതിവൃത്തങ്ങൾ എന്നിവയാൽ സമ്പന്നവും പ്രബോധനാത്മകവുമായ ബാലനാടകങ്ങളും വയലാ രചി ച്ചിട്ടുണ്ട്. 'കുഞ്ഞിച്ചിറകുകൾ' എന്ന ബാലനാടകസമാഹാരത്തിന്റെ ആമുഖത്തിൽ ബാല നാടകവേദിയെ സംബന്ധിച്ച കാതലായ അംശങ്ങളെക്കുറിച്ച് വയലാ രേഖപ്പെടുത്തുന്നു. "നാടകകലയുടെ അടിസ്ഥാനഗുണങ്ങളും വിദ്യാഭ്യാസമൂല്യങ്ങളും സമഞ്ജസമായി മേളിക്കുന്നവയാകണം ബാലനാടകങ്ങൾ" "കുട്ടികൾക്ക് ചിന്തിക്കാനും പറയാനും കർ മ്മോത്സുകരാകാനും കഴിയുന്ന ഒരരങ്ങ് രൂപപ്പെട്ടുവരണം" (*കുഞ്ഞിച്ചിറകുകൾ ആമുഖം* 20,22) അതിലൂടെ നല്ലൊരു നാടകവേദിയും സമൂഹവും ഉരുത്തിരിഞ്ഞുവരേണ്ടതിന്റെ അനിവാര്യതയിലേക്കാണ് നാടകകൃത്ത് വിരൽചൂണ്ടുന്നത്. രചന, രംഗാവതരണം, രസാ

സ്വാദനം എന്നീ മൂന്ന് ഘടകങ്ങളും ഒരേ രീതിയിൽ ഗുണപരമായി തെളിഞ്ഞുനിൽക്കുമ്പോൾ മാത്രമേ ബാലനാടകവേദി സമ്പന്നമാകുകയുള്ളുവെന്ന ചിന്തയും വയലാ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. വയലായുടെ കാഴ്ചപ്പാടുകൾ ബാലനാടകങ്ങൾക്ക് സാഹിത്യഗുണത്തോടൊപ്പം രംഗാവതരണക്ഷമതയുമുണ്ടാകണമെന്ന ചിന്തയ്ക്ക് ഊന്നൽ നൽകുന്നതാണ്. കുട്ടികളുടെ അഭിരുചിയ്ക്കും മാനസികഭാവങ്ങൾക്കുമിണങ്ങുന്ന വിധത്തിലുള്ള ആവിഷ്കരണശൈലികളിലൂടെ വ്യക്തമായ ഗുണപാഠത്തെ സൂചിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് സോദ്ദേശ്യപരമായിട്ടാണ് വയലായുടെ എല്ലാ ബാലനാടകങ്ങളുടെയും രചനാരീതി.

"നാടകം കാണാൻ നഗരത്തിൽ വന്ന ഗ്രാമീണൻ നാടകം ആരംഭിച്ചപ്പോഴേക്കും തളർന്ന് ഉറങ്ങിപ്പോയി. നാടകം കാണാതെ അയാൾ ഗ്രാമത്തിലേക്ക് മടങ്ങിപ്പോയി" (*കുഞ്ഞിച്ചിറകുകൾ ആമുഖം* 21) എന്ന ശ്രീരാമകൃഷ്ണപരമഹംസരുടെ രണ്ടു വാക്യത്തിൽ ഒതുങ്ങുന്ന ഒരു കഥയെ അടിസ്ഥാനമാക്കിക്കൊണ്ടാണ് 'ഒരേ ഒരു കളി' എന്ന നാടകത്തിന്റെ ഇതിവൃത്തം വികസിക്കുന്നത്. പല കാരണങ്ങളാൽ വീട് വിട്ടിറങ്ങിയ നാല് കുട്ടികളെ ഉപയോഗിച്ച് നാടകസംഘത്തിലെ 'നടൻ' മാന്ത്രികവടിയുടെ സഹായത്താൽ അവരുടെതന്നെ കഥകളെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതിയിലാണ് നാടകത്തിന്റെ രൂപഘടന. സ്നേഹം, സത്യം, അനുകമ്പ, ത്യാഗം എന്നിവയെല്ലാം നിറച്ചുവെച്ച 'മാന്ത്രികവടി' ആ മൂല്യങ്ങളെ കുട്ടികളിലേക്കും പകർത്തുന്നു. തുടർന്ന് സിദ്ധാർത്ഥരാജകുമാരന്റെ കഥ അന്തർനാടകത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. സ്നേഹത്തെ കണ്ടെത്താൻ സിംഹാസനമുപേക്ഷിച്ച് കൊട്ടാരംവിട്ടിറങ്ങുന്ന സിദ്ധാർത്ഥരാജകുമാരന്റെ കഥയോടെ നാടകം അവസാനിച്ചതറിഞ്ഞ് ഉറങ്ങിപ്പോയ ഗ്രാമീണൻ ഉണർന്ന് വീണ്ടും നാടകമാടാൻ ആവശ്യപ്പെടുന്നു. അയാളെ നോക്കി നടൻ "പലരും അങ്ങനെയാണ്, മടങ്ങിപ്പോകാറാവുമ്പോൾ മാത്രം കണ്ണുതുറക്കുന്നവർ. അതുവരെ ഭൂമിയിൽ വെറുതെ ഉറങ്ങുന്നവർ" (*കുഞ്ഞിച്ചിറകുകൾ ഒരേ ഒരു കളി* 67) എന്ന് പറയുന്നതോടെ നാടകം അവസാനിക്കുന്നു. ലോകമാകുന്ന അരങ്ങിലെ കളിയാണ് ജീവിതമെന്നും അവിടെ വേണ്ട രീതിയിൽ ധാർമ്മികമായി ജീവിക്കാത്തവൻ പരാജയപ്പെടുമെന്ന ദാർശനികതലത്ത ധ്വന്യാത്മകമായി ഇതിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

തന്നെ ആഴത്തിൽ സ്വാധീനിച്ച ശ്രീരാമകൃഷ്ണപരമഹംസരുടെ കഥയെ അടിസ്ഥാനമാക്കിക്കൊണ്ടാണ് വയലാ 'തിരകൾ' രചിച്ചിരിക്കുന്നതെന്ന് ആമുഖത്തിൽ സൂചിപ്പി

ക്കുന്നുണ്ട്. ആഗ്രഹങ്ങളുടെ തിരയിൽപ്പെട്ട് അനിയന്ത്രിതമായ പ്രവാഹത്തിലൊഴുകിപ്പോകുന്ന ബ്രഹ്മദത്തന്റെ കഥയെ രംഗത്തെത്തുന്ന കുട്ടികളും യുവാവും മുതിർന്ന ആളും ചേർന്ന് പകർന്നാട്ടത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. അന്തർനാടകരീതിയാണ് വയലാ ഇവിടെ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. "ഉള്ളത് അധികമാക്കാനല്ല ഒന്നിച്ച് എല്ലാവരുമായി അനുഭവിക്കാനാണ് പഠിക്കേണ്ടത്" എന്ന നാടോടിയുടെ വാക്കുകൾ നാടകത്തിന്റെ സന്ദേശമായി മാറുന്നു.

'അദ്ധ്വാനത്തിൻ ഫലമേ മധുരിക്കൂ' എന്ന പ്രമേയത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കി ഒരു കൂട്ടം വിദ്യാർത്ഥികളുടെ യാത്രാമദ്ധ്യേയുള്ള അനുഭവം എന്ന രീതിയിൽ ആവിഷ്കരിച്ച നാടകമാണ് 'തേൻകനി'. ഉമ്മാക്കിഭൂതം കാവൽ നിൽക്കുന്ന ഉമ്മാക്കിക്കാട്ടിലെ മാമ്പഴം തേടിപോകുന്ന കുട്ടികൾ ഉമ്മാക്കിഭൂതം യഥാർത്ഥത്തിൽ നന്മയുള്ള വനഗായകനാണെന്നറിയുന്നു. കുട്ടികളും വനഗായകനും തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണങ്ങളിൽ ശാസ്ത്രാവബോധം, പാരിസ്ഥിതികാവബോധം, സഹജീവികളോട് സ്നേഹം, അനുകമ്പ തുടങ്ങി ജീവിതതത്ത്വങ്ങൾ എന്നിവയെല്ലാം കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. "ജോലി ചെയ്യുന്നവർക്കേ ഫലത്തിനർഹതയുള്ളൂ. കുട്ടികൾക്ക് തേന്മാവ് കാണിച്ചുകൊടുക്കുകയേ ആവൂ, തേൻകനി പറിച്ച് ചെത്തിപ്പൂളി തിന്നാൻ കൊടുക്കരുത്. അവർ അലസന്മാരായി മറ്റുള്ളവരെക്കൊണ്ട് ജോലി ചെയ്യിച്ച് സുഖിച്ച് ഒടുവിൽ നശിക്കും" (*കുഞ്ഞിച്ചിറകുകൾ തേൻകനി* 79) എന്ന വനഗായകന്റെ വാക്കുകൾ മാതാപിതാക്കൾക്കും അദ്ധ്യാപകർക്കുമുള്ള സന്ദേശം കൂടിയാണ്. പ്രകൃതിയും മനുഷ്യനും തമ്മിലുള്ള ഏകീഭാവം 'തേൻകനി'യിൽ അന്തർധാരയായി വർത്തിക്കുന്നുവെന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്.

ആവശ്യത്തിനും അനാവശ്യത്തിനും അച്ഛനിൽനിന്ന് ശകാരവും അദ്ധ്യാപകനിൽനിന്ന് ചൂരൽപ്രയോഗവും ഏൽക്കേണ്ടിവരുന്ന ഒരു കുട്ടിയുടെ ഭാവനാലോകത്തെ തുറന്നുകാണിക്കുന്ന നാടകമാണ് 'ഉത്സവം'. ആകാശത്തേക്ക് പറന്നുയരാനും നക്ഷത്രങ്ങളെ തൊടാനും അശോകമരത്തിനുമുകളിൽ കയറിനിന്ന് ആകാശത്തെ തൊടാനും ആഗ്രഹിക്കുന്ന കുഞ്ഞുമനസ്സിന് ആശ്വാസമേകുന്നത് മുത്തശ്ശി മാത്രമാണ്. "കുട്ടികൾക്ക് സ്വാതന്ത്ര്യം കൊടുക്കാത്തവരാണിവർ. സ്നേഹമെന്തെന്നറിയില്ല. മനുഷ്യത്വം തൊട്ടുതീണ്ടിയിട്ടില്ല" എന്ന മുത്തശ്ശിയുടെ വാക്കുകളിലൂടെ കുഞ്ഞുങ്ങളുടെ സർഗ്ഗാത്മകതയെ മുളയിലെ നുള്ളിക്കളയുന്ന അമിതമായ നിയന്ത്രണങ്ങളെ തുറന്നുകാട്ടുന്നു. വൃദ്ധസദനങ്ങൾ വർദ്ധിച്ചതോടെ അമ്മൂമ്മകഥകൾ കേൾക്കാനുള്ള സാധ്യതകളും ഇല്ലാതാകുന്ന

സമകാലികതയെ വയലാ ധ്വന്യാത്മകമായി ഇവിടെ സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഭാരിച്ച പഠന രീതികളും കുട്ടികളുടെ സർഗ്ഗാത്മകതയിൽ മത്സരബുദ്ധി കൊണ്ടുവരുന്ന അനാരോഗ്യ കരമായ അന്തരീക്ഷത്തെയും പരോക്ഷമായി ഈ നാടകത്തിലൂടെ വിമർശനവിധേയമാക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്.

'വിടരാൻ മടിക്കുന്ന പൂക്കൾ' എന്ന നാടകത്തിൽ കുറ്റം ചെയ്ത കുട്ടികളെ നന്നാക്കാനുദ്ദേശിച്ചുകൊണ്ട് പ്രധാനാദ്ധ്യാപകൻ അവർക്ക് നൽകുന്ന ശിക്ഷ വിദ്യാലയത്തിലെ ചെടികൾ നനച്ച് വളർത്തി അതിൽ വിരിയുന്ന പൂക്കൾ അവിടെ സമർപ്പിക്കുകയെന്നതാണ്. തിന്മയുള്ളിടത്ത് വെളിച്ചം നല്കില്ലെന്ന് സൂര്യനും വർണ്ണവും സുഗന്ധം നല്കില്ലെന്ന് ചെടികളും തീരുമാനിക്കുന്നു. എന്നാൽ കുട്ടികൾ 'യന്ത്രക്കണ്ണാടി'യുപയോഗിച്ച് അവരിലെ കുറ്റങ്ങളും തെറ്റുകളും കണ്ടെത്തി തിരുത്തുന്നതോടെ സൂര്യൻ വെളിച്ചം നല്കുകയും ചെടികളിൽ പൂക്കൾ വിടരുകയും ചെയ്യുന്നു. കുടുംബസാഹചര്യങ്ങളാലും കൂട്ടുകെട്ടുകളാലും ലഹരിയ്ക്കടിമപ്പെട്ടും കുറ്റവാസനകളുള്ളവരായി മാറുന്ന വിദ്യാർത്ഥിസമൂഹത്തെ തന്നെയാണ് 'വിടരാൻ മടിക്കുന്ന പൂക്കളി'ൽ പ്രതീകാത്മകമായി ധ്വനിപ്പിക്കുന്നത്. അതിലേക്കെത്തണമെങ്കിൽ മാതൃകാപരരായ അധ്യാപകരും മാതാപിതാക്കളുമടങ്ങിയ ഒരു സമൂഹത്തിന്റെ സഹായം അത്യന്താപേക്ഷിതമാണ്. നാടകത്തിലെ 'ഭൂതക്കണ്ണാടി'യിലൂടെ ഈ മാതൃകാസമൂഹത്തെ പ്രതീകാത്മകമായി ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. പ്രകൃതിയോടടുക്കുമ്പോൾ മനുഷ്യൻ സംസ്കാരസമ്പന്നനാകുമെന്ന പാരിസ്ഥിതിക ദാർശനികതലംകൂടി ഈ നാടകത്തിൽ അന്തർലീനമായിട്ടുണ്ടെന്നുള്ളതും ശ്രദ്ധേയമാണ്.

യുദ്ധവിരുദ്ധനാടകമെന്ന നിലയിൽ ശ്രദ്ധേയമായ ബാലനാടകമാണ് 'സ്വർണ്ണകൊക്കുകൾ'. 1945-ൽ ജപ്പാനിലെ ഹിരോഷിമയിലും നാഗസാക്കിയിലും അമേരിക്ക ആറ്റം ബോംബ് വർഷിച്ചപ്പോൾ നിരവധിപേർ മരിക്കുകയും ആണവവികിരണഫലമായി നിരവധിപേർ തലമുറകളായി നിത്യരോഗികളായി ജീവിക്കേണ്ടിവരികയും ചെയ്തു. ഈ ചരിത്രവസ്തുതയെ മിത്തിക്കലും സാങ്കല്പികവുമായ അംശങ്ങൾ ചേർത്ത് അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഇതിവൃത്താവിഷ്കാരരീതിയാണ് ഈ നാടകത്തിൽ വയലാ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. കടലാസുകൊണ്ട് ആയിരം കൊക്കുകളുണ്ടാക്കിയാൽ രോഗം ഭേദമാകുമെന്നാണ് ജപ്പാൻകാരുടെ വിശ്വാസം. ആണവവികിരണങ്ങൾ ഏറ്റുവാങ്ങേണ്ടിവന്ന സദാക്കോ എന്ന സ്കൂൾ വിദ്യാർത്ഥിക്ക് ആയിരം കൊക്കുകൾ തികയ്ക്കാനാകുന്നില്ല. ജപ്പാനിൽ പ്രചാര

ത്തിലുള്ള ഈ കഥയെ അല്പം രൂപമാറ്റങ്ങളോടെയാണ് 'സ്വർണ്ണകൊക്കു'കളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. സദാക്കോ ഒരു കൊക്കിനെ നിർമ്മിക്കുമ്പോൾ, മുത്തശ്ശി ഒരു കൊക്കിനെ കൂടി കണക്കിൽ ചേർക്കുന്നു. ഇതിലൂടെ യുദ്ധങ്ങളില്ലാത്ത സമാധാനലോകത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സ്വപ്നങ്ങളെയും പ്രതീക്ഷകളെയും പ്രതീകാത്മകമായി വയലാ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. യുദ്ധലോകത്തുനിന്നും യുദ്ധവിരുദ്ധലോകത്തിലേക്കുള്ള മാറ്റം കുട്ടികളിൽ നിന്നുമാണ് തുടങ്ങേണ്ടതെന്ന സന്ദേശം കൂടി ധ്വന്യാത്മകമായി നാടകം മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്നു.

"ജീവിതമെന്ന അക്ഷയവും അസംസ്കൃതവുമായ ശാർദ്ദ്വലഭൂമിയാണ് ആദിമുതലിന്നുവരെയുള്ള നാടകങ്ങൾക്ക് ആധാരം. ജീവിതത്തിന്റെ നിഗൂഢവും അപ്രമേയവുമായ അന്തർധാരകളുടെ സജീവവും സമൂർത്തവുമായ രംഗാവിഷ്കരണമാണ് നാടകം. പ്രകൃതി അസംതൃപ്തമായ കലാഹൃദയത്തിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന അലകളും ചുഴികളും പരസ്പര വിരുദ്ധ സ്വഭാവക്കാരായ കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ സംഘട്ടനാത്മകമായി പ്രകാശനം തേടുന്നു. ശക്തനും അശക്തനും പുണ്യവാനും പാപിയും എല്ലാവരും ഈ പ്രപഞ്ചം എന്ന നാടകവേദിയിലെ നിത്യകഥാപാത്രങ്ങളാണ്. ഇരുളും വെളിച്ചവും മാറുന്നതനുസരിച്ച് ചമയം മാറ്റി ഭിന്നവേഷങ്ങളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു എന്നുമാത്രം." (*വയലാ വാസുദേവൻ പിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ വിശ്വദർശനം ആമുഖം* 41) എന്ന തന്റെ തന്നെ വാക്കുകളെ യാഥാർത്ഥ്യമാക്കുന്ന രചനകളായിരുന്നു വയലായുടെ നാടകങ്ങൾ. ലോകനാടകവേദിയിലുണ്ടാകുന്ന മാറ്റങ്ങളെ നിരീക്ഷിക്കുന്നതോടൊപ്പംതന്നെ ഭാരതീയവും കേരളീയവുമായ നാടകരചനാശൈലികളിൽ നിലയുറപ്പിച്ചുകൊണ്ട് മാറുന്ന കാലത്തിനനുസരിച്ച് നാടകത്തിന്റെ ഘടനയിലും ഇതിവൃത്തത്തിലും നവീനമായ അന്വേഷണങ്ങൾ നടത്തി പാകപ്പെടുത്തിയെടുത്തതായിരുന്നു അവ. പ്രതീകവത്ക്കരണത്തിലൂടെയുള്ള ഇതിവൃത്താവിഷ്കാരം നാടകത്തിന്റെ ആഭ്യന്തരക്രിയയുമായി ചേരുന്നവിധത്തിൽ അന്തർനാടകങ്ങളെ നിബന്ധിക്കുന്ന രൂപഘടനാരീതി, മിത്തിക്കലും നാടോടിയും പൗരാണികവുമായ ഘടകങ്ങളിലൂടെ സമകാലീനസന്ദർഭങ്ങളെ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന ഇതിവൃത്തവികാസരീതി എന്നിവയെല്ലാം നാടകത്തെ ധ്വനിപാഠസമ്പന്നമാക്കുന്നതിൽ വയലാ സ്വീകരിച്ച നവീനസങ്കേതങ്ങളായിരുന്നുവെന്ന് തെളിയുന്നു.

3.2 കഥാപാത്രങ്ങൾ

ഇതിവൃത്തത്തെപോലെതന്നെ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് കല്പിക്കുന്ന പ്രതീകവത്കര

ണത്തിലൂടെ സംവേദനം സാധ്യമാകത്തക്കവിധത്തിലുള്ള രചനാസങ്കേതം വയലാ സ്വീക രിച്ചിട്ടുള്ളതായി കാണാം. കഥാപാത്രങ്ങൾ വ്യക്തിനിഷ്ഠമായ അസ്ഥിത്വത്തിനപ്പുറമുള്ള ജീവിതവും അർത്ഥതലങ്ങളും കൈവരിക്കുന്നത് നാടകത്തിന്റെ ധ്വനിപാഠസാധ്യതയെ പുഷ്ടിപ്പെടുത്തുന്നതിന് സഹായകരമായി തീരുന്നുണ്ട്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഓരോ കഥാ പാത്രങ്ങളും കഥാപാത്രങ്ങളെന്നതിനേക്കാളുപരി സമകാലികപ്രസക്തമായിക്കൊണ്ട് എക്കാലത്തും സമൂഹത്തിൽ നിലകൊള്ളുന്ന വർഗ്ഗങ്ങളോ സ്ഥാപനങ്ങളോ പ്രസ്ഥാന ങ്ങളോ ആയി മാറുന്നു. പൗരസ്ത്യവും പാശ്ചാത്യവുമായ പുരാവൃത്തസൂചനകളെയും കഥാപാത്രങ്ങളെയും സ്വനാടകകഥാപാത്രങ്ങളുമായി സമന്വയിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് അവയെ ജീവിതത്തിന്റെ വ്യാഖ്യാനഭേദങ്ങളുടെ പ്രയോഗഭൂമികയാക്കി മാറ്റുന്ന രീതിയും വയലാ രചനകളുടെ പ്രത്യേകതയായി ദർശിക്കാം.

അഞ്ച് കഥാപാത്രങ്ങളാണ് പ്രധാനമായും 'അഗ്നി'യിലുള്ളത്. കുടുംബസ്വത്ത് തങ്ങ ളുടേതാക്കി വെയ്ക്കുകയും എതിർക്കുന്നവരെ ശത്രുക്കളായി മുദ്രകുത്തി നശിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന സ്വാർത്ഥമോഹികളായ രണ്ട് ചേട്ടന്മാർ, സ്വകാര്യസ്വത്തിനെ പൊതുസ്വത്താക്കണമെന്ന് ആഗ്രഹിക്കുകയും അതിനുവേണ്ടി വാദിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഇളയ അനുജൻ ഉണ്ണി, ഇവരെ തമ്മിൽ കൂട്ടിയിണക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന അമ്മാവൻ, ഉണ്ണി യുടെ ബാല്യകാലസഖിയായ ദേവി എന്നിവരാണ് പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങൾ. നാടക ബാഹ്യശില്പത്തിലെ ഈ കഥാപാത്രങ്ങൾ അന്തർനാടകത്തിൽ യഥാക്രമം നാടുവാഴി, നാടോടി, കാവൽക്കാരൻ, കണ്ണകി എന്നിവരായി മാറുന്നുണ്ട്. അരങ്ങിൽ വെച്ചുതന്നെ വേഷപ്പകർച്ചയിലൂടെ നടക്കുന്ന രൂപാന്തരീകരണം ശ്രദ്ധേയമാണ്. സ്വത്തിനും പണ ത്തിനും വേണ്ടി സ്വന്തം രക്തബന്ധങ്ങളെപോലും തള്ളിപ്പറയുകയും കൊല്ലുകയും ചെയ്യുന്ന സ്വാർത്ഥരായ മനുഷ്യരെയാണ് 'ചേട്ടന്മാർ' പ്രതീകവത്ക്കരിക്കുന്നത്. പര സ്പരം സ്നേഹിക്കാനോ സഹായിക്കാനോ മറന്നുപോകുന്ന, മറ്റുള്ളവരോടുള്ള ശത്രുത യാൽ ജീവിതത്തെ ദുഷ്ക്കരമാക്കിത്തീർക്കുന്ന വ്യക്തികൾ സമകാലസമൂഹത്തിലും ദൃശ്യമാണ്. ഇതിനെതിരെ പ്രതിഷേധസ്വരം മുഴക്കുന്നവൻ കുടുംബത്തിൽനിന്ന് നിഷ്കാ സിതനാകുന്നതുപോലെയാണ് ഇതിലെ 'ഉണ്ണി' എന്ന കഥാപാത്രത്തിനും സംഭവിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ടാണ് ദൂരെ ഗംഗാനദിയിലെ തോണിക്കാരനായി ഒറ്റപ്പെട്ട ജീവിതം അയാൾക്ക് നയിക്കേണ്ടിവന്നത്. അമ്മയുടെ മരണവാർത്തയറിഞ്ഞ് ഗ്രാമത്തിൽ തിരിച്ചെത്തുന്ന

ഉണ്ണിയെ എതിരേല്ക്കുന്നത് ചേട്ടന്മാരുടെ ശകാരവാക്കുകളാണ്. എന്നാൽ ഇവരെ കൂട്ടിയിണക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന കഥാപാത്രമാണ് അമ്മാവൻ. ബാല്യകാലത്തെപോലെ സ്നേഹിക്കാനും നിഷ്കളങ്കരാകാനുംവേണ്ടി കുട്ടികളായി വേഷംകെട്ടി 'കുട്ടിക്കളി' കളിക്കാൻ അവരോട് നിർദ്ദേശിക്കുന്നതും അമ്മാവൻ എന്ന കഥാപാത്രമാണ്. നാടകത്തിലെ അന്തർനാടകമായി വരുന്നത് ഈ 'കുട്ടിക്കളി'യാണ്. "അറ്റുപോയ കണ്ണികൾ കോർത്തിണക്കാൻ വരൂ... ഈ കളിത്തട്ടിലേക്ക്..." എന്ന് പറഞ്ഞ് എല്ലാവരെയും ബാല്യത്തിന്റെ നിഷ്കളങ്കതയിലേക്കും സ്നേഹത്തിലേക്കും തിരിച്ചുകൊണ്ടുവരാൻ ശ്രമിക്കുന്ന 'അമ്മാവൻ' എന്ന കഥാപാത്രവും സ്നേഹിക്കാനും സ്നേഹിക്കപ്പെടാനും മാത്രം കാത്തിരിക്കുന്ന പ്രണയഗാനങ്ങൾ മാത്രം എഴുതുന്ന 'ദേവി' എന്ന കഥാപാത്രവും മനുഷ്യസ്നേഹത്തിന്റെ വിത്തുകൾ പാകിയ രണ്ട് കഥാപാത്രങ്ങളാണ്. എന്നാൽ ബാല്യത്തിന്റെ സ്നേഹത്തിലേയ്ക്ക് ഒരിക്കലും തിരിച്ചുപോകാനാകാതെ പ്രായമായവരുടെ വെറുമൊരു കുട്ടിക്കളിയായി അന്തർനാടകം മാറുന്നു. നാടകത്തിന്റെ ബാഹ്യശില്പം വ്യക്തി-കുടുംബബന്ധങ്ങളിൽ ഒതുങ്ങിനിന്നപ്പോൾ അന്തർനാടകം സാമൂഹികവും രാഷ്ട്രീയവുമായ വിശാലതലങ്ങളിലേക്ക് വികസിക്കുന്നു. രാജ്യത്തെ വിഭവങ്ങൾ സ്വാർത്ഥലാഭത്തിനുവേണ്ടി ചൂഷണം ചെയ്ത് അനുഭവിക്കുന്ന നാടുവാഴിയുടെയും പരികർമ്മിയുടെയും വേഷമാണ് ചേട്ടന്മാർ പകർന്നാടുന്നത്. ഗ്രാമീണരുടെ മുത്ത് മോഷ്ടിച്ചത് നാടുവാഴിയാണെന്ന് തുറന്നുപറയുന്ന, കൊട്ടാരത്തിൽ നിന്ന് ജനങ്ങൾക്കായി അഗ്നി മോഷ്ടിച്ച് കൊണ്ടുവന്നുകൊടുക്കുന്ന നാടോടിയായി ഉണ്ണിയും നാടോടിയെ സ്നേഹിക്കുന്ന കാക്കാത്തിയായി ദേവിയും മാറുന്നു. നാടകാവസാനത്തിൽ നാടോടിയെ കല്ലെറിഞ്ഞ് കൊല്ലുന്ന ചേട്ടന്മാരെ ശപിച്ച് ശിലകളാക്കി മാറ്റുന്ന കണ്ണകിയായും ദേവി രൂപാന്തരം പ്രാപിക്കുന്നുണ്ട്. ജാതിയുടെയും മതത്തിന്റെയും നിറത്തിന്റെയും രാഷ്ട്രീയപരമായ അഭിപ്രായവ്യത്യാസങ്ങളുടെയും പേരിൽ ജനങ്ങളെ തമ്മിലടിപ്പിച്ച് പണത്തിനും രാഷ്ട്രീയലാഭത്തിനും അധികാരസ്ഥാനങ്ങൾക്കുംവേണ്ടി നിരപരാധികളെ ബലിയാടാക്കുന്ന ഭരണാധികാരികളുടെ പ്രതീകമാണ് നാടുവാഴി. ഇവരിൽനിന്ന് സമരതന്ത്രങ്ങളിലൂടെയും മറ്റും ജനങ്ങളെ മോചിപ്പിച്ച് ധാർമ്മികമായ പാതയിലേക്ക് നയിക്കുന്ന നവോത്ഥാനനായകന്മാരുടെ പ്രതീകമാണ് നാടോടി. പലപ്പോഴും അത്തരം നവോത്ഥാനനായകന്മാർക്ക് സംഭവിക്കുന്ന ഒറ്റപ്പെടലും ദാരുണമായ അന്ത്യവും നാടോടിക്കും സംഭവിക്കുന്നുണ്ട്. ഗ്രീക്ക്

പുരാണകഥാപാത്രമായ പ്രോമിത്യൂസിന്റെ പ്രവൃത്തികളെ നാടോടിയിൽ സന്നിവേശിപ്പിച്ചുകൊണ്ടുള്ള രചനാരീതി ശ്രദ്ധേയമാണ്. അധികാരത്തിലെത്തുമ്പോൾ സ്നേഹവും സത്യവും ധർമ്മവും നീതിയും കൊഴിഞ്ഞുപോകുന്ന അവസ്ഥയെ 'അഗ്നി' എന്ന നാടകം തുറന്നവതരിപ്പിക്കുന്നു. കുടുംബബന്ധങ്ങളുടെ തകർച്ചയോടൊപ്പം സാമൂഹ്യമൂല്യങ്ങളുടെ തകർച്ചയും കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കാനും അതിലൂടെ നാടകത്തെ ധ്വനിപാഠസമ്പന്നമാക്കാനും വയലാറിന് 'അഗ്നി'യിലൂടെ കഴിഞ്ഞിട്ടുള്ളതായി കാണാം.

'തുളസീവന'ത്തിലെ ഓരോ കഥാപാത്രങ്ങളും മനുഷ്യനിലെ സഹജസ്വഭാവങ്ങളുടെ പ്രതീകങ്ങളാണ്. സ്വാതന്ത്ര്യബോധം, മാനവികസമത്വം തുടങ്ങി ജീവിതയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെക്കുറിച്ച് ശാസനയിലൂടെയും അനുനയത്തിലൂടെയും ശിഷ്യരെ ഉദ്ബോധിപ്പിക്കുന്ന ആചാര്യത്വഭാവമാണ് ഗുരുവിൽ പ്രതീതമാകുന്നത്. ഓരോ ശിഷ്യന്റെയും സ്വഭാവത്തിനുയോജിച്ച വേഷങ്ങളും ഉപകരണങ്ങളും ഗുരു അവർക്ക് ദാനം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ആർഷഭാരതസംസ്കാരത്തിന്റെ മഹനീയഭാവമായ ഋഷീശ്വരസങ്കല്പവും അതിന്റെ ഭാഗമായ ക്രാന്തദർശിത്വവും ഇവിടെ പ്രതീകമാകുന്നു. സത്യധർമ്മങ്ങളുടെ സംസ്ഥാപനത്തിനായി ഗുരു നിയോഗിക്കുന്നത് ഹരി എന്ന ശിഷ്യനെയാണ്. കഠിനാദ്ധ്വാനത്താൽ രക്തം ചിന്തി സമൂഹത്തിന് ആഹാരം തേടാൻ നിയോഗിക്കപ്പെട്ട മനു മനുഷ്യവർഗ്ഗത്തിന്റെ അടിമച്ചങ്ങലക്കെട്ടുകൾ പൊട്ടിച്ചെറിഞ്ഞ് ഹരിക്കടുത്തെത്തുന്നു. ഇവിടെ മനു മാനവവർഗ്ഗത്തിന്റെ പ്രതീകമാണ്. ലഹളയോ യുദ്ധമോ ആയുധപ്രയോഗമോ അല്ല, മറിച്ച് അഹിംസയും സഹനവുംകൊണ്ട് സ്വാതന്ത്ര്യത്തെ നേടിയെടുക്കുന്ന സമാധാനപരമായ മാർഗ്ഗമാണ് വേണ്ടതെന്ന ചിന്തയാണ് ഹരിക്കുള്ളത്. തുളസീവനത്തിലെ മുളങ്കാടുകളിൽ നിന്ന് ലാത്തിക്കുപകരം ഓടക്കുഴൽ നിർമ്മിച്ചതും ആയുധങ്ങൾ കൂട്ടിമുട്ടുന്ന ശബ്ദത്തിനു പകരം പുല്ലാങ്കുഴൽ നാദം പൊഴിച്ചതും സഹനമാർഗ്ഗം സ്വീകരിച്ചതുകൊണ്ടാണ്. ഇവിടെ ഗാന്ധിജിയുടെയും അദ്ദേഹം നയിച്ച സഹനസമരങ്ങളുടെയും പ്രതീകമായി ഹരിയും അയാളുടെ പ്രവർത്തനങ്ങളും മാറുന്നു.

തെരുവോരങ്ങളിൽ പാടിനടക്കുന്ന ഭ്രാന്തനായും രാജാവിനെതിരെ അടിമകളെ ഇളക്കിവിടുന്ന വിപ്ലവകാരിയായും മുദ്രകുത്തി ഹരിയെ കാരാഗൃഹത്തിലടയ്ക്കാൻ രാജാവ് രാജദൂതനെ നിയോഗിക്കുന്നു. അധികാരദണ്ഡിനെ സൂചിപ്പിക്കുന്ന ചെങ്കോൽ

ഗുരുവിൽനിന്നും സ്വീകരിച്ച വിക്രമനെന്ന ശിഷ്യനാണ് രാജദൂതനായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. രാജാവിനെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തിയാൽ ചെങ്കോൽ കിട്ടുമെന്ന് മോഹിച്ച പ്രാകൃതനായ അയാൾ രാജ്യത്ത് അരാജകത്വം സൃഷ്ടിക്കുന്നുമുണ്ട്. അവസാനം എല്ലാം തകർന്ന് പ്രതീക്ഷകളുടെ കോട്ടയിടിഞ്ഞ് തുളസീവനത്തിലേക്കും ഹരിയുടെ സമക്ഷത്തിലേക്കും പശ്ചാത്തപിച്ചുകൊണ്ടെത്തുന്ന രാജദൂതൻ യുദ്ധാനന്തരഭൂമികണ്ട് മനംനൊന്ത് യുദ്ധമുപേക്ഷിച്ച് ബുദ്ധമതം സ്വീകരിച്ച അശോകചക്രവർത്തിയുടെ പ്രതീകമായി മാറുന്നു.

രാജദൂതൻ : (സ്വയം ശപിച്ച്) അധികാരത്തിന്റെ കരിമ്പാറയിൽ പൊന്നോടക്കുഴൽ പൊട്ടിച്ചുതകർത്ത പാപി! (പൊട്ടിക്കരഞ്ഞുകൊണ്ട് ഹരിയുടെ മുമ്പിൽ മുട്ടുകുത്തുന്നു) മാപ്പ് മാപ്പ്!

ഹരി : നിങ്ങൾ വേദനിപ്പിച്ചവർ മാപ്പുതരട്ടെ! ലോകത്തിന്റെ എല്ലാ കോണിലും അവരുണ്ട്. (തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള തുളസീവനം 79)

യുദ്ധതന്ത്രങ്ങളെയും അധികാരവടംവലികളെയും നിഷേധിക്കുകയും നിരസിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഹരിക്കു മുമ്പിൽ സ്വയം ശപിച്ച് മാപ്പിരന്നുവരുന്ന രാജദൂതനിൽ (വിക്രമൻ) മനുഷ്യനിലെ ദ്വന്ദ്വഭാവത്തെ പ്രതീകാത്മകമായി ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നു. അധികാരഭ്രമത്താൽ ദുരന്തത്തിലാണ്ടുപോയ ഏതൊരു വ്യക്തിക്കും രാഷ്ട്രത്തിനും ഒരു പുനരുജ്ജീവനമുണ്ട്. "നമ്മുടെ രാഷ്ട്രചൈതന്യത്തിനും ജനതയ്ക്കാകമാനവും ഈ ദ്വിജന്മമുണ്ടായിട്ടുണ്ടെ"ന്ന് (തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള തുളസീവനം 35) വയലാ ആമുഖക്കുറിപ്പിൽ പറയുന്നു. അധികാരാഹങ്കാരത്താൽ ദുരന്തത്തിലാണ്ടുപോവുകയും ദുരന്തബോധത്തിൽ നീറിയ മനസ്സുമായി മോചനത്തിന്റെ മാർഗ്ഗം തേടുകയും ചെയ്യുന്ന രാജദൂതൻ വർത്തമാനകാലഭാരതത്തിന്റെ പ്രതീകമായും നിൽക്കുന്നു.

ദ്വന്ദ്വഭാവങ്ങളുടെ പ്രതീകമാണ് രാജദൂതനെങ്കിൽ വിരുദ്ധഭാവങ്ങളുടെ പ്രതീകമായാണ് രതീന്ദ്രനെന്ന കഥാപാത്രം വരുന്നത്. പ്രസന്നതയും ബീഭത്സവും സൂചിപ്പിക്കുന്ന രണ്ട് പൊയ്മുഖങ്ങളാണ് രതീന്ദ്രന് ഗുരു നൽകുന്നത്. ചങ്ങല പൊട്ടിച്ച് ആർത്തിരമ്പിവരുന്ന അടിമകൾക്കു മുൻപിൽ ജനകീയനായി നിൽക്കുകയും മറ്റൊരു സന്ദർഭത്തിൽ രാജദൂതനോടൊപ്പം ചേർന്ന് ജനങ്ങളെ വെടിവച്ചു കൊല്ലുകയും തുളസീ

വനത്തെയും മലമുത്തപ്പനെയും നശിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന രതീന്ദ്രനിൽ അവസരവാദരാഷ്ട്രീയത്തിന്റെ ഹിംസാത്മകമുഖമാണ് പ്രതിബിംബിക്കപ്പെടുന്നത്.

മനു : (രതീന്ദ്രനെ ചൂണ്ടി) എന്റെ യജമാനനായിരുന്നു. എന്നെ വീണ്ടും തളയ്ക്കാൻ ഓടിയെത്തിരിക്കുന്നു. രക്ഷിക്കണം!

രതീന്ദ്രൻ : അല്ല, തെറ്റിദ്ധരിക്കരുത് ഞങ്ങൾ സുഹൃത്തുക്കളാണ്.

മനു : ഈ വർഗ്ഗത്തിന്റെ തേനൂറുന്ന വാക്കാണത്. ഓന്തിനെപ്പോലെ സമയത്തിനൊത്ത് മാറും. (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള തുളസീവനം* 50)

സ്വന്തം കാപട്യത്തെ മറച്ചുവെച്ച് വിശ്വസനീയമാംവണ്ണം പെരുമാറാനുള്ള അധികാരവർഗ്ഗത്തിന്റെ സാമർത്ഥ്യത്തെ തുറന്നുകാണിക്കുന്നതാണീ സംഭാഷണം. യജമാനനായിരുന്നപ്പോൾ ചുമലിൽ നുകം വെച്ചു പണിയെടുപ്പിച്ച, വയലുകളിലും പണിശാലകളിലും വെച്ച് അച്ഛനപ്പൂപ്പന്മാരെ മർദ്ദിച്ചു കൊന്നുതള്ളിയവനാണ് രതീന്ദ്രൻ. ഹരിയുടെ വേണുനാദം കേട്ട് പശ്ചാത്താപവിവശനായി എത്തിയിരിക്കുകയാണ് അയാൾ. അതയാളുടെ കാപട്യമാണെന്ന് തിരിച്ചറിയാതെ തങ്ങൾക്ക് ഒരു രക്ഷകനെയും നായകനെയും ലഭിച്ച സന്തോഷത്തോടെ നല്ലൊരു നാളെയെ സ്വപ്നം കാണുന്നുണ്ട് മനു.

രതീന്ദ്രൻ : എല്ലാം കൂടി ഇളകിവരുമ്പോൾ എതിർത്താൽ രക്ഷയില്ല എന്നറിയാമായിരുന്നു, അതുകൊണ്ട്....

ലക്ഷ്മി : അപ്പോൾ തുല്യത ഭാവിച്ചത് കാപട്യമായിരുന്നു!!

മനു : ഞാൻ മാത്രമോ? ആ ഗാനം കേൾക്കാൻ കഴിഞ്ഞവരെല്ലാം ആനന്ദിച്ചില്ലേ? നിങ്ങളും താഴോട്ടിറങ്ങി ഒരു നിമിഷം ആ കുളിർക്കാറ്റിൽ എല്ലാ ദുഃഖങ്ങളും മറന്ന് നിന്നില്ലേ?

രതീന്ദ്രൻ : (അത്ഭുതപൂർവ്വം) ഞാനോ? അതെന്റെ ആത്മരക്ഷയെ കരുതിയെടുത്ത അടവാണ്! നിന്നെയെല്ലാം നഷ്ടപ്പെട്ട ദുഃഖമായിരുന്നു എന്റേത്. അതിപ്പോൾ മാറി! ഇന്നു നീ വീണ്ടും എന്റെ അടിമ. എന്റെ ദുഃഖമെല്ലാം മാറി (പൊട്ടിച്ചിരിക്കുന്നു). (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള തുളസീവനം* 68)

ഭരണപക്ഷത്തും എതിർപക്ഷത്തും ജനപക്ഷത്തും മാറി മാറിനിന്ന് കാപട്യത്തിന്റെ പൊയ്മുഖങ്ങളണിഞ്ഞ് രംഗത്തെത്തുന്ന ഇത്തരത്തിലുള്ള അവസരവാദികൾ എല്ലാ രാഷ്ട്രങ്ങളിലും എല്ലാ കാലങ്ങളിലും ഉണ്ടാകും. ഓടക്കുഴൽ തല്ലിയൊടിക്കുകയും ഹരിയെ തുറുങ്കിലടയ്ക്കാനും ലക്ഷ്മിയെ അശുദ്ധയാക്കാനും കൂട്ടുനിൽക്കുകയും മനുവിനെ വീണ്ടും ചങ്ങലക്കിടുകയും തുളസീവനം വെട്ടിനശിപ്പിക്കുകയും മലമുത്തപ്പന്റെ പ്രതിഷ്ഠ ഇളക്കിയെടുക്കുകയും ചെയ്യുന്നത് രതീന്ദ്രനാണ്. സഹനസമരത്തെയും വിമോചനസമരത്തെയും എതിർക്കുകയും സത്യധർമ്മഅഹിംസാതത്വങ്ങളെ പുച്ഛിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഇക്കൂട്ടർ ബീഭത്സവും പ്രസന്നവുമായ മുഖംമൂടികൾ മാറിയണിഞ്ഞ് രാഷ്ട്രത്തെ അരാജകത്വത്തിലേക്കും അരാഷ്ട്രീയതയിലേക്കും നയിക്കുന്നു. അവസരവാദികളായ ഇക്കൂട്ടരുടെ അന്ത്യം എങ്ങനെയായിരിക്കുമെന്ന് നാടകകൃത്ത് കാണിച്ചുതരുന്നുണ്ട്. രതീന്ദ്രന്റെ കൈകാലുകളിൽ മലമുത്തപ്പന്റെ കാവൽക്കാരായ സർപ്പങ്ങൾ ദംശിക്കുന്നു. രക്തം വാർന്ന് നിലവിളിച്ച് ആൽത്തറയിൽ മരിച്ചുവീഴുന്ന അയാളുടെ മൃതദേഹം കിരാതത്വത്തിന്റെ പ്രതീകമായ ശിവൻ കഴുകനെപ്പോലെ പൊക്കിയെടുത്തു മറയുന്നു. വ്യക്തിയുടെയും രാജ്യത്തിന്റെയും ലോകത്തിന്റെതന്നെയും അസ്തിത്വത്തെ ഇളക്കിമാറ്റുകയും വീണ്ടും പ്രതിഷ്ഠിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന സംഭവങ്ങൾ ചരിത്രത്തിൽ ധാരാളമുണ്ട്. അവ ചുറ്റുപാടുകളിലുണ്ടാക്കിയ ചലനങ്ങൾക്കുമനുസൃതമായി ജീവിച്ചപ്പോഴുണ്ടായ അവസ്ഥാന്തരങ്ങളാണ്. ഭാവപരിണാമങ്ങളുമാണ് സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ കഥകളായി രൂപാന്തരപ്പെടുന്നത്. അതിനു നിമിത്തമായി നിൽക്കുന്ന 'ഹരി'മാർ ഏതൊരു രാഷ്ട്രചരിത്രത്തിലും കാണാം.

പുല്ലാങ്കുഴൽ നാദത്താൽ ചങ്ങലകളിൽനിന്ന് മോചിതരാക്കപ്പെട്ട അടിമകൾ സ്വാതന്ത്ര്യത്തെ ആഘോഷിക്കുമ്പോൾ ഒരു വശത്ത് കക്ഷിതിരിഞ്ഞ് യുദ്ധം ചെയ്യുന്ന ജനതയെ കണ്ട് വേദനിച്ച് ഹരി തുളസീവനത്തിലെ അശോകമരച്ചുവട്ടിൽ ശരശയ്യയെ പ്രാപിക്കുന്നു. ഇവിടെ ഇന്ത്യയ്ക്ക് സ്വാതന്ത്ര്യം ലഭിച്ച സന്തോഷത്തിൽ ജനങ്ങൾ ആഹ്ലാദിക്കുമ്പോഴും നവഖലിയിൽ പരസ്പരം തല്ലി മരിച്ചുവീഴുന്ന ലഹളക്കാരോടൊപ്പം അഹിംസയുടെയും സമാധാനത്തിന്റെയും സന്ദേശം നൽകാൻ പോയ ഗാന്ധിജിയുടെ പ്രതീകമായി ഹരി നിൽക്കുന്നു.

'ഹരി'ക്ക് ടാഗോറിന്റെ 'മുഖ്യധാര'യിലെ ധനഞ്ജയവൈരാഗി എന്ന കഥാപാത്ര

വുമായുള്ള സാദൃശ്യത്തെക്കുറിച്ച് എ.കെ.നമ്പ്യാർ സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. "ഗാന്ധിജിയെ മനസ്സിൽ കണ്ടുകൊണ്ട്, അധിനിവേശത്തിനെതിരെ പോരാടാൻ ജനതയെ ആഹ്വാനം ചെയ്യുകയും അവരുടെ കർമ്മശേഷിയെ ത്വരിപ്പിക്കുകയും അവരുടെ രക്ഷകർ അവർ തന്നെയാണെന്ന് വെളിപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്ന കഥാപാത്രമാണത്. "അവനവന് വഴി കാട്ടി സ്വന്തം ആത്മാവാണ് എന്ന അയാളുടെ പ്രസ്താവനയിൽ ധനഞ്ജയവൈരാഗിയുടെ ശബ്ദം ശ്രവിക്കാ"മെന്ന നിരീക്ഷണം ശ്രദ്ധേയമാണ്. (*വയലാ വാസുദേവൻ പിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ തുളസീവനം അവതാരിക* 20)

'ആണ്ടുബലി'യിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങൾ സ്ത്രീകൾ തന്നെയാണ്. ഗ്രാമത്തിലെ കളിക്കൂട്ടുകാരായിരുന്ന ഇപ്പോൾ പല മേഖലകളിലായി പ്രവർത്തിക്കുന്ന മേധ, സാറ, സ്നേഹ, അരുന്ധതി, അജിത എന്നിവർ യഥാക്രമം ഗാന്ധാരി, കുന്തി, ദ്രൗപദി, സുഭദ്ര, ഹിഡിംബി എന്നീ ഇതിഹാസകഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രതീകങ്ങളായി കടന്നുവരുന്നു.

"അധികാരത്തിന്റെ താക്കോൽ സൂക്ഷിപ്പുകാർ പെട്ടെന്ന് കീഴ്‌വഴങ്ങുകയില്ല" എന്ന് പ്രഖ്യാപിച്ചുകൊണ്ട് രംഗത്തെത്തുന്ന മേധ സാമൂഹികപ്രവർത്തകയും പ്രതികരണ സംഘം സെക്രട്ടറിയുമാണ്. അന്തർനാടകത്തിൽ ഗാന്ധാരിയായി വേഷപ്പകർച്ച നടത്തുന്ന മേധ അവിടെയും ധർമ്മത്തിന്റെ താക്കോൽഅന്വേഷകയായി ചമയുന്നു. ഹിന്ദു മുസ്ലിം ലഹളയ്ക്കിടയിലോ കക്ഷിരാഷ്ട്രീയതന്ത്രങ്ങളിലോപെട്ട് കൊലചെയ്യപ്പെട്ട് അവസാന മകനെയും നഷ്ടപ്പെട്ട ദുഃഖത്തിലും പ്രതിഷേധത്തിലും രംഗത്ത് പ്രവേശിക്കുന്ന അജിതയും സാമൂഹികപ്രവർത്തകതന്നെ. കൊടുംകാടുകളിലൂടെ സഞ്ചരിച്ച് ആദിവാസി ഊരുകളിൽ ചെന്ന് അവിടുത്തെ കുഞ്ഞുങ്ങൾക്ക് അക്ഷരം അഭ്യസിപ്പിക്കുന്ന അജിത യാത്രയ്ക്കിടയിൽ മൂളാറുള്ള പഴയ പാട്ട് ഒരിക്കൽ കൂടി ഒരുമിച്ച് പാടാൻ അനുഷ്ഠാനഭൂമിയിലേക്ക് എത്തിയിരിക്കുകയാണ്.

അജിത : "ഞാൻ ആദിവാസിക്കുഞ്ഞുങ്ങളെ ഓമനിച്ച് അക്ഷരം പകർന്നു കൊടുക്കാൻ, ആരും കയറാത്ത വൻകാടുകളിൽ അലയുമ്പോൾ നമ്മുടെ ആ പഴയപാട്ട് മൂളിക്കൊണ്ടിരിക്കും."

"നീലാകാശത്ത് കിളികൾ വട്ടമിട്ടു പറന്നു
പ്രാവും കാകനും കഴുകനും
കഴുകന്റെ കണ്ണു ചുവന്നു

പ്രാവിനെ കൊത്തിത്തിന്നു

കഴുകൻ കഴുകനെ കൊത്തിക്കീറി

രക്തമഴ ചൊരിഞ്ഞു. സൂര്യൻ കരിഞ്ഞു

മഴയും മഞ്ഞും നിന്നു

ആണവാഗ്നിയിൽ മൊട്ടുകൾ വാടി

ദുർഗന്ധം നിറഞ്ഞു, ആകാശം വിണ്ടുകീറി

ഭൂമി നിലവിളിച്ചു!

ഒരു കുരുന്നെങ്കിലും...!

(*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള ആണ്ടുബലി* 330)

സ്നേഹത്തിന്റെയും കാരുണ്യത്തിന്റെയും വിളനിലമാകേണ്ട ഭൂമി ഇന്ന് അക്രമത്തിന്റെയും മറ്റ് ഛിദ്രവാസനകളുടെയും ഇടമായി മാറുന്ന കാഴ്ചയാണ് ഇവിടെ പ്രതീകാത്മകമായി സൂചിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. മനുഷ്യൻ മനുഷ്യനെത്തന്നെ കൊത്തിക്കീറുന്ന, സ്വന്തം ജയത്തേക്കാൾ അന്യന്റെ നാശം എന്ന പ്രതിലോമമായ ആശയത്തിന്റെ മൂർത്തരൂപമാണ് യുദ്ധം. ആണവയുദ്ധങ്ങൾ വിതച്ച വിഷാണുക്കളാൽ രോഗബാധിതരായി തീരാദുഃഖവും പേറി ജീവിക്കുന്ന നിരവധി രാജ്യങ്ങളുണ്ട് ഈ ഭൂമിയിൽ. വയലായുടെ ബാലനാടകമായ 'സ്വർണ്ണകൊക്കുകൾ' എന്ന യുദ്ധവിരുദ്ധനാടകം ഇതിനോട് ചേർത്തു വായിക്കാവുന്നതാണ്. അമേരിക്ക 1945-ൽ അണുബോംബ് വർഷിച്ച ജപ്പാനിലെ രോഗബാധിതയായ സദാക്കോ എന്ന പെൺകുട്ടിയെക്കുറിച്ചുള്ള പ്രശസ്തമായ മിത്തിനെ കേന്ദ്രീകരിച്ചാണ് ഈ നാടകം എഴുതിയിരിക്കുന്നത്. യുദ്ധംകൊണ്ട് യഥാർത്ഥത്തിൽ ആരും ജയിക്കുന്നില്ല. ജയിച്ചെന്ന് അഹങ്കരിച്ച പാണ്ഡവ-യദുകുലാദികൾക്കും അവസാനം സംഭവിച്ചതും സർവ്വനാശമായിരുന്നു. അജിത പാടുന്ന ഈ മൂളിപ്പാട്ട് നിരവധി ധ്വന്യാർത്ഥതലങ്ങൾ തെളിയിച്ചുകൊണ്ട് നാടകത്തിന്റെ വിവിധരംഗങ്ങളിൽ കടന്നു വരുന്നുണ്ട്.

ഭീമനിൽ ഘടോൽക്കചനെന്ന പുത്രന് ജന്മം നൽകിയ കാടിന്റെ പുത്രിയായ ഹിഡിംബിയുടെ വേഷമാണ് അജിത കെട്ടിയാടുന്നത്. കർണ്ണന്റെ വേലിൽനിന്നും അർജ്ജുനനെ രക്ഷിക്കാൻ ഘടോൽക്കചനെ മുന്നിൽ നിർത്തി കൊലയ്ക്കുകൊടുത്ത ശ്രീകൃഷ്ണന്റെ

കുബുദ്ധിയിൽ മനംനൊന്ത് വേദനിക്കുന്ന ഹിഡിംബി രൂക്ഷഭാവത്തിൽ താണ്ഡവ നൃത്തമാടികൊണ്ടാണ് രംഗത്തെത്തുന്നത്.

ഹിഡിംബി : "(കോപിച്ചലറി) എവിടെ കർണ്ണൻ! ഞാൻ മനുഷ്യനെ തിന്നുന്ന രാക്ഷസിയായി മാറും കർണ്ണാ..." (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള ആണ്ടുബലി* 368).

ആദിവാസികളുൾപ്പടെയുള്ള ദളിത് വർഗ്ഗത്തെ മുൻപിൽ നിർത്തി മുതലാളിവർഗ്ഗങ്ങൾ നടത്തുന്ന അധികാരവടംവലികളും അനാരോഗ്യകരമായ മത്സരങ്ങളും ധനാർത്തിയുമെല്ലാം ഭൂതകാലത്തിന്റെ ആവർത്തനം തന്നെ. ആദിവാസിക്കുഞ്ഞുങ്ങൾക്കുവേണ്ടി പ്രവർത്തിക്കുകയും അവരുടെ സ്വപ്നങ്ങളെ കൊന്നെറിയുന്നവർക്കുനേരെ രോഷാകുലയാവുകയും പ്രതിഷേധസ്വരമുയർത്തുകയും ചെയ്യുന്ന അജിത ഇതിഹാസകഥാപാത്രമായ ഹിഡിംബിയുടെ നേർപ്രതീകമായി വരുന്നു.

ഭർത്താവിന്റെ കൺമുമ്പിൽവെച്ച് ശത്രുക്കളാൽ മാനം കവരപ്പെട്ട സ്നേഹ എന്ന കഥാപാത്രം അഴിഞ്ഞുലഞ്ഞ മുടിയുമായി പ്രതികാരവാഞ്ചയോടെയാണ് രംഗത്തേക്ക് പ്രവേശിക്കുന്നത്.

സ്നേഹ : "... അവന്മാരെന്നെ പിടിച്ചുവലിച്ചുകൊണ്ടുപോയി. പിന്നെയെനിക്കൊന്നുമറിയില്ല. വരട്ടെ, ഒരു രാത്രികൊണ്ട് ജീവിതം അവസാനിക്കുകയില്ലല്ലോ. ഞാൻ ആ നൂറെണ്ണത്തിനെയും കൊല്ലും. അല്ലെങ്കിൽ കൊല്ലിക്കും." (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻ പിള്ള ആണ്ടുബലി* 329).

രാജസദസ്സിലേക്ക് വലിച്ചിഴക്കപ്പെട്ട, ദുശ്ശാസനനാൽ വസ്ത്രാക്ഷേപത്തിന് ഇരയാക്കപ്പെട്ട, തുടയിൽത്തട്ടി അതിന്മേലിരിക്കാൻ പറഞ്ഞ ദുര്യോധനനാൽ അപമാനിക്കപ്പെട്ട 'ദ്രൗപദി'യുടെ പ്രതീകമായാണ് സ്നേഹ കടന്നുവരുന്നത്. കള്ളച്ചൂത്, വസ്ത്രാക്ഷേപം, സ്ത്രീപീഡനം തുടങ്ങീ പുരുഷസമൂഹത്തിന്റെ അധർമ്മ പ്രവർത്തികൾക്ക് ഇരയാകേണ്ടിവരുന്ന സ്ത്രീത്വത്തിന്റെ പ്രതീകങ്ങളാണ് ദ്രൗപദിയും സ്നേഹയും. അവ ഇന്നും ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്നു. "ഹോ, ഈ മുടി! ഇതൊരിക്കലും ഒതുക്കിവെയ്ക്കാനാവില്ലെന്ന്" (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള ആണ്ടുബലി* 330) പറയുന്ന സ്നേഹയുടെ വാക്കുകൾ ഇത് തെളിയിക്കുന്നു. ദുശ്ശാസനന്റെ മാറു പിളർന്ന രക്തകൈ

കളാൽ മാത്രമേ അഴിഞ്ഞ മുടി കെട്ടുകയുള്ളൂ എന്ന് പ്രതിജ്ഞയെടുക്കുന്ന മഹാഭാരത്തിലെ പ്രതികാരദേവതയായ ദ്രൗപദിയിൽ നിന്നും 'ആണ്ടുബലി'യിലെ ദ്രൗപദിയിലെത്തുമ്പോഴുള്ള അന്തരം ശ്രദ്ധേയമാണ്.

ഗാന്ധാരി : അഴിഞ്ഞുലഞ്ഞ മുടി, കെട്ടാത്ത മുടി! നിന്റെ സംഘർഷം ഞാനറിയുന്നു...!

സ്ത്രീകൾ : അത് ഞങ്ങളറിയുന്നു. ഞങ്ങൾ ആ വേദന പങ്കിടുന്നു.

ഗാന്ധാരി : കേട്ടില്ലേ? ഇനി... (ഗാന്ധാരി, കുന്തി, ഹിഡിംബി, സുഭദ്ര എന്നിവർ ചേർന്ന് ദ്രൗപദിയുടെ തലമുടി കെട്ടുന്നു. അനുഷ്ഠാനത്തിലെന്നപോലെ മറ്റ് സ്ത്രീകൾ അതിൽ പങ്കെടുത്ത് പാടുന്നു). (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള ആണ്ടുബലി* 367).

അധികാര കാമനയുടെയും ധനാർത്തിയുടെയും ഫലമായുണ്ടാകുന്ന "പ്രതികാരം ചെയ്യണം, എല്ലാം പിടിച്ചെടുക്കണം" തുടങ്ങി പ്രഖ്യാപനങ്ങൾക്ക് വിരുദ്ധമായി ധർമ്മത്തെ പുനഃസ്ഥാപിക്കാൻ ഇവിടെ സ്ത്രീകൾ ഒത്തുചേരുന്നു. ദുശ്ശാസനരക്തം പുരട്ടി മാത്രമേ തലമുടി കെട്ടുകയുള്ളൂ എന്ന ദ്രൗപദീശപഥം ഇവിടെ മാറ്റിമറിക്കപ്പെടുന്നു.

ഗാന്ധാരി : ദുശ്ശാസനൻ എന്റെ മകനാണ്. അവന്റെ രക്തം തെറിപ്പിച്ചാൽ ഞാനും വേദനിക്കില്ലേ? നീ ഇന്ന് വിഭ്രാന്തിയിൽപ്പെട്ടതുപോലെ. എല്ലാം നമ്മുടെ മക്കളാണ്. അവരുടെ ചുവന്ന രക്തംകൊണ്ട്, ആ രക്തക്കറക്കൊണ്ട് നമ്മുടെ അഴകുള്ള കറുത്തമുടി പാപപങ്കിലമാക്കണോ?

ദ്രൗപദി : ഇതൊരു കുലത്തിന്റെ നിലനില്പിനെടുത്ത വ്രതം

ഗാന്ധാരി : എല്ലാ ശപഥങ്ങൾക്കും പ്രതിജ്ഞകൾക്കും ഒരു വലിയ പ്രേരണയോ കാരണമോ ഉണ്ടാകും. അതൊരു പക്ഷേ, മറ്റൊരു കുലത്തിന്റെ പൂർണ്ണനാശത്തിന് വഴിവയ്ക്കുകയും ചെയ്യും. (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള ആണ്ടുബലി* 361)

എല്ലാ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളെയും സമാനഹൃദയരാക്കുന്ന 'മാതൃത്വ'മെന്ന വികാരം എല്ലാവരും നമ്മുടെ മക്കളാണെന്ന തിരിച്ചറിവിലേക്കെത്തിക്കുന്നു. "മുലപ്പാലോടൊപ്പം നുകർന്ന സ്നേഹത്തിന്റെ സുദൃഢസന്ദേശമല്ലാതെ മറ്റെന്തിന് മനുഷ്യനെ മാറ്റാനാകും? സമാധാനത്തിന്റെ വിത്ത് പാകി മുളപ്പിച്ച് നൂറുമേനി കൊയ്യാൻ അമ്മമാർക്കേ കഴിയൂ"

(*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള ആണ്ടുബലി* 321) എന്ന നാടകത്തിന്റെ ആമുഖകുറിപ്പിലെ ഈ വാക്കുകൾ ഇതിന് അടിവരയിടുന്നു.

അധികാരികൾക്കെതിരെ പത്രത്തിലെഴുതിയതിന്റെ പേരിൽ കള്ളക്കേസിൽ കുടുക്കി ജയിലിലടയ്ക്കപ്പെട്ട പത്രപ്രവർത്തകയായ അരുന്ധതിയാണ് 'സുഭദ്ര'യായി വേഷപ്പകർച്ച നടത്തുന്നത്. കൂട്ടുകാരികളോടൊപ്പം ഒത്തുചേരാനും നാടകം കളിക്കാനും വേണ്ടി അവൾ പരോളിലിറങ്ങിയിരിക്കുകയാണ്. കൃഷ്ണന്റെ സഹോദരിയും അർജ്ജുനന്റെ ഭാര്യയും അഭിമന്യുവിന്റെ അമ്മയുമായ സുഭദ്ര അവരുടെ യുദ്ധസാഹസികചരിത്രങ്ങളിൽ അഭിമാനിക്കുന്നു. കൗരവരുടെ ചതിപ്രയോഗത്താൽ വധിക്കപ്പെടുന്ന അഭിമന്യുവിന്റെ പിറക്കാനിരിക്കുന്ന കുഞ്ഞിന് "എല്ലാ തന്ത്രങ്ങളും വഞ്ചനയും ചതിയും പഠിപ്പിക്കണം. യുദ്ധത്തിൽ ജയിക്കാനുള്ള മാർഗ്ഗങ്ങൾ...!" (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള ആണ്ടുബലി* 344) എന്ന് ഉറക്കെ പറയുന്ന സുഭദ്ര സ്വന്തം മകന്റെ മരണത്തിന് പ്രതികാരം ചെയ്യുന്ന അമ്മയായി രംഗത്തെത്തുന്നു. ഈ സന്ദർഭത്തിൽ രംഗത്തെത്തുന്ന ഗാന്ധാരി പറയുന്ന വാക്കുകൾ ശ്രദ്ധേയമാണ്. "ധർമ്മത്തിന്റെ സ്വർണ്ണത്താക്കോൽ... കളഞ്ഞുപോയതിലല്ല ഖേദം, അത് കണ്ടുപിടിക്കാൻ ആരും ചാടിയിറങ്ങുന്നില്ലല്ലോ എന്നോർത്താണ്" (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള ആണ്ടുബലി* 341). പകയും വിദ്വേഷവും പ്രതികാരവും സർവ്വനാശത്തിന് കാരണമാകുന്നുവെന്ന് തിരിച്ചറിഞ്ഞ് ധർമ്മത്തെ പുനഃസ്ഥാപിക്കാനുള്ള പ്രവർത്തനങ്ങളാണ് ഉണ്ടാകേണ്ടതെന്ന് ധ്വന്യാത്മകമായി പറഞ്ഞുവെയ്ക്കുകയാണീ സംഭാഷണം.

കല്യാണം കഴിക്കാതെ പ്രസവിക്കുകയും അപമാനം ഭയന്ന് മലയിടുക്കിൽ ഉപേക്ഷിക്കപ്പെട്ട തന്റെ മകന്റെ 'അമ്മേ' എന്ന വിളിക്കായി കാത്തിരിക്കുന്നവളുമായ സാറ എന്ന കഥാപാത്രം 'കുന്തി'യായി വേഷമിടുന്നു. പാണ്ഡുവുമായുള്ള വിവാഹത്തിനു മുൻപ് സൂര്യഭഗവാനിൽനിന്നും ഗർഭം ധരിക്കുന്ന കുന്തി അപമാനഭാരത്തെ ഭയന്ന് പ്രസവിച്ച കുഞ്ഞിനെ നദിയിലൊഴുക്കി വിടുന്നുണ്ട്. പിന്നീട് സൂതപുത്രനായി വളർന്ന് കൗരവപക്ഷത്ത് നിന്ന് പാണ്ഡവരോട് യുദ്ധം ചെയ്ത് വീരമൃത്യു നേടിയ കർണ്ണനാണ് ആ കുന്തീപുത്രൻ. കുന്തിയുടെ കഥ ഇപ്പോഴും ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്നുവെന്ന് സാറയുടെ ജീവിതം സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു. വർത്തമാനകാലജീവിതത്തിലെ തെരുവുബാല്യങ്ങളെ

പ്രതീകാത്മകമായി ആവിഷ്കരിക്കുന്നതാണ് കർണ്ണന്റെ ജീവിതം. അനാഥനായതുകൊണ്ടുതന്നെ കർണ്ണന്റെ നീതിബോധം അർജ്ജുനന് പരിഹാസ്യമാണ്.

അർജ്ജുനൻ : നീ എന്ത് പഠിച്ചു. ധർമ്മവും നീതിയും! യഥാർത്ഥഗുരുക്കന്മാരിൽ നിന്നാണ് അവയൊക്കെ പഠിക്കേണ്ടത്.

കർണ്ണൻ : പഠിച്ചുകഴിഞ്ഞാൽ പിന്നെ ആ ഗുരുക്കന്മാരെ നിഷ്കരുണം കൊല്ലുകയും ചെയ്യാം. അല്ലേ? ദ്രോണാചാര്യരെ നിന്റെ സൈന്യം കാലപുരിക്കയച്ചതുപോലെ (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള ആണ്ടുബലി* 349).

പാണ്ഡവപക്ഷത്താണ് ധർമ്മനീതികളെന്ന ഇതിഹാസപാഠത്തെ ചോദ്യം ചെയ്യുന്നതാണ് കർണ്ണന്റെ മറുപടി. ധർമ്മഗാഥപാടി അധർമ്മം അനുവർത്തിക്കുകയും ജനാധിപത്യത്തെ സ്തുതിച്ച് അനുസരിപ്പിക്കലിന്റെ തത്വശാസ്ത്രം പ്രചരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്ത പാണ്ഡവരുടെ പ്രവർത്തികൾക്ക് നേരെ വ്യാസൻ അവലംബിച്ച മൗനത്തിനെതിരെയാണ് കർണ്ണന്റെ ശബ്ദമുയരുന്നത്. വ്യാസൻ കാണാതെ പോയ സ്ത്രീകളെ-അമ്മമാരെ 'ആണ്ടുബലി'യിൽ സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. യുദ്ധത്തിൽ മക്കളെയും ഭർത്താവിനെയും നഷ്ടപ്പെട്ട ഇവർ ഇതിഹാസസ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളോടൊപ്പം ഇവിടെ കൈകോർക്കുന്നു.

രണ്ടാമത്തെ സ്ത്രീ : "ഞങ്ങൾ ചേരിനിവാസികൾ, ഗ്രാമവാസികൾ. ഈ അസ്ത്രവും അണുവിദ്യകളും നാട്ടിലാകെ ദുരിതം വിതയ്ക്കുന്നെന്നറിയിക്കാൻ പാടി നടക്കുന്നോർ. മഹായുദ്ധങ്ങളിൽ സ്മരിക്കപ്പെടാത്ത മനുഷ്യർ. ഇതിഹാസകാരൻപോലും വിട്ടുപോകുന്ന പാവങ്ങൾ" (തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള ആണ്ടുബലി 365).

അർജ്ജുനൻ, അഭിമന്യു, കർണ്ണൻ, ശകുനി, വിദുരർ തുടങ്ങീ പുരുഷകഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ നാടകം മുന്നോട്ടു പോകുന്നുണ്ടെങ്കിലും സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ കേന്ദ്രത്തിലേക്കു വരുകയും പുരുഷകഥാപാത്രങ്ങൾ പാർശ്വവല്ക്കരിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്ന രീതി 'ആണ്ടുബലി'യിൽ കാണാം. ഇതിന്റെ കഥാഘടനയ്ക്ക് മൂന്നു അടരുകളുണ്ടെന്ന് കെ.ജി.പൗലോസ് നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട് (*ഭാനുപ്രകാശ് വയലാ ജീവിതം ദർശനം നാടകം* 14). അനുഷ്ഠാനത്തിനെത്തുന്ന നടികളുടെ വ്യക്തിതലം, നടികൾ-പാത്രങ്ങൾ എന്ന

നിലയിലുള്ള അസ്തിത്വം, വ്യക്തികളെന്ന നിലയിലും പാത്രങ്ങളെന്ന നിലയിലും ഇവരുടെ പ്രവർത്തനങ്ങൾക്കുള്ള പൊരുത്തം എന്നിവയാണവ. ജീവിതവും നാടകവും ഭിന്നമല്ലാത്ത രീതിയിൽ രണ്ടും അരങ്ങിൽ ഇടകലർത്തി കൊണ്ടുള്ള രചനയും അവതരണരീതിയും ശ്രദ്ധേയമാണ്. സമകാലികഇതിഹാസസ്ത്രീജീവിതങ്ങളെ കൂട്ടിയിണക്കിക്കൊണ്ടുള്ള ഒരു പുതുപാഠമായി ‘ആണ്ടുബലി’ മാറുന്നു.

സത്യദേവൻ, ശില്പി, ശ്രീകല, ഉത്തമൻ, അധികാരി, ധനപതി, മദനൻ, ജനക്കൂട്ടം എന്നിവരാണ് ‘വിശ്വദർശനം’ എന്ന നാടകത്തിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങൾ. ഈ കഥാപാത്രങ്ങളെയെല്ലാം ഏകപ്രതീകങ്ങളായും ദ്വന്ദ്വപ്രതീകങ്ങളായും ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നു.

അധികാരവൈകൃതത്തിന്റെ പ്രതീകമായി അധികാരിയും പണാധിപത്യത്തിന്റെ പ്രതീകമായി ധനപതിയും മനുഷ്യമനസ്സിൽ അന്തർലീനമായിരിക്കുന്ന കാമത്തിന്റെ പ്രതീകമായി മദനനും ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്നു. അധികാരിക്കും ധനപതിക്കും മുന്നിൽ തോൽക്കാത്ത ശില്പി പക്ഷേ മദനന്റെ പ്രലോഭനങ്ങൾക്ക് കീഴ്പെടുന്നതായി നാടകകൃത്ത് ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. സമൂഹത്തിന്റെ ദൈന്യതകളെയും ബലഹീനതകളെയും ചൂഷ ണം ചെയ്യുന്ന ഫ്യൂഡലിസത്തിന്റെയും മുതലാളിത്തത്തിന്റെയും പ്രതിനിധികളാണ് അധികാരിയും ധനപതിയും മദനനും. സ്വർണ്ണവിഗ്രഹമുടയ്ക്കാനും അതിന്റെ പുനഃസൃഷ്ടിക്കാനായി വന്ന ശില്പിയെ പ്രലോഭനങ്ങൾക്കടിമപ്പെടുത്താനും കുതന്ത്രങ്ങളിലൂടെ ഇവർക്ക് കഴിയുന്നു. സത്യധർമ്മസമത്വത്തിലധിഷ്ഠിതമായ സമൂഹവ്യവസ്ഥിതിയെ പുനഃസൃഷ്ടിക്കുകയെന്ന ദൗത്യമേറ്റെടുത്ത കർമ്മപ്രതീകമായ ശില്പി വികാരങ്ങൾക്കടിമപ്പെട്ട് കർമ്മത്തിൽ നിന്ന് വ്യതിചലിക്കുന്ന കാഴ്ച നിരവധി അർത്ഥതലങ്ങളിലേക്കാണ് പ്രേക്ഷകരെ കൊണ്ടെത്തിക്കുന്നത്. “സ്വധർമ്മം മറന്ന ശില്പി രാക്ഷസന്മാരെ സൃഷ്ടിക്കു” (*വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ വിശ്വദർശനം* 87)മെന്ന ശ്രീകലയുടെ വാക്കുകളും “ന്യായാധിപന്റെ ഒരു വാക്കും ശില്പിയുടെ സങ്കല്പവും ആചാര്യന്റെ ആഹ്വാനവും കടുകിടെ തെറ്റിയാൽ വ്യക്തി മാത്രമല്ല വരാനിരിക്കുന്ന വലിയൊരു സമൂഹവും നശിക്കും...നൂതനസങ്കല്പമില്ലാത്ത ഒരു ശില്പിക്ക് സമൂഹം മാപ്പ് തരില്ല” (*വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ വിശ്വദർശനം* 88) എന്ന സത്യദേവന്റെ വാക്കുകളും യഥാർത്ഥത്തിൽ കലാസൃഷ്ടി നടത്തുന്ന ഒരു കലാകാരന്റെ ഉത്തരവാദിത്തത്തിലേക്ക് വിരൽ ചൂണ്ടുന്നു. കൂടാതെ ധർമ്മത്തിലധിഷ്ഠിതമായ കർമ്മപൂരണ

ത്തിനായി ഓരോ വ്യക്തികളോടുമുള്ള ആഹ്വാനമായും ഈ സംഭാഷണം മാറുന്നു.

ശില്പിയുടെ സഹധർമ്മിണിയായി രംഗത്തെത്തുന്ന ശ്രീകല കലാകാരനിലെ സർഗ്ഗാത്മകതയുടെ പ്രതീകമാണ്.

ശ്രീകല : മൂടൽമഞ്ഞല്ല, സത്യത്തിന്റെ മുഖം സ്വർണ്ണപ്പാത്രം കൊണ്ട് മൂടിയിരിക്കുകയാണ്. ഓർക്കുന്നില്ലേ ശ്രീകലയുടെ മുഖം....? ജന്മവാസനയുള്ള കലാകാരൻ ഉഗ്രതപസ്സുചെയ്ത് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുത്തിയ ദേവതയുടെ മുഖം...? വിശ്വകലാകാരന്റെ വെള്ളിവെളിച്ചവും പ്രചോദനത്തിനുറവിടവുമായിരുന്ന ശ്രീകല.... (*വയലാ വാസുദേവൻ പിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ വിശ്വദർശനം* 86).

പ്രതിഭാധനനായ കലാകാരന് അയാളുടെ സൃഷ്ടിക്ക് പ്രചോദനവും വെളിച്ചവുമായി നിൽക്കുന്ന സർഗ്ഗാത്മകതയെപോലെ ശില്പിക്ക് സ്വർണ്ണവിഗ്രഹസൃഷ്ടിക്കായി പ്രചോദനമായി നിൽക്കുന്ന ശക്തിസ്രോതസ്സാണ് ശ്രീകല.

ശില്പി : എന്റെ ഉള്ളിൽ അത് പൂർണ്ണമായിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ഇനി ജനഹൃദയങ്ങളിൽ മൂർത്തരൂപത്തിൽ പകരുകയേ വേണ്ടൂ. അതു കഴിഞ്ഞാൽ...

ശ്രീകല : അതുകഴിഞ്ഞാൽ നമുക്ക് ആ സ്വർണ്ണക്കട്ടിലിൽ...

ശില്പി : എനിക്കതുവരെ കാത്തിരിക്കാൻ സാധിക്കുമോ? ഞാൻ ഒരു നിമിഷം ബലഹീനനായാൽ?

ശ്രീകല : പാടില്ല. ഞാനങ്ങയെ സ്വയം വരിച്ചത് ആ തെളിഞ്ഞ ലക്ഷ്യം നടപ്പാക്കുന്നതിൽ പങ്കാളിയാകാനാണ്. ആ പുതിയ സൃഷ്ടിയുടെ പൊന്നമ്പലമേട് വിജയകരമായി കയറിയെത്തുമ്പോൾ ഞാൻ ആഹ്ലാദിക്കും. (വെളിയിലേക്ക് തിരിഞ്ഞ്) അവിടെ മരിച്ചുവീണ മനുഷ്യൻ ഉയർത്തെഴുന്നേൽക്കും. അബലകളുടെ ദയനീയമായ വിലാപം അവസാനിക്കും. (*വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ വിശ്വദർശനം* 56)

വികാരാധിക്യത്താൽ ദുർബ്ബലനാകുന്ന ശില്പിയെ(കലാകാരനെ) സ്വധർമ്മനിർവഹണത്തിന് അതായത് ഒരു നവലോകസൃഷ്ടിക്ക് പ്രാപ്തനാക്കുന്നതും പ്രചോദനമായി

വർത്തിക്കുന്നതും സർഗ്ഗാത്മകതയുടെ പ്രതീകമായ ശ്രീകലയാണ്. അധികാരധനദുർമേദസ്സുകളിൽ നിന്നും എങ്ങനെയോ രക്ഷപ്പെട്ട ശില്പിയുടെ കാമവികാരത്തിലേയ്ക്കുള്ള വ്യതിയാനത്തെ ശക്തമായി എതിർക്കുകയും പുറന്തള്ളുകയും ചെയ്യുന്ന സർഗ്ഗാത്മക ശക്തിയുടെ പ്രതീകമായ ശ്രീകല പുതിയൊരു നവയുഗശില്പിക്കായുള്ള കാത്തിരിപ്പ് തുടരുകയും ചെയ്യുന്നു.

ശ്രീകല : (ഉത്തമനോട്) അവരോട് പറഞ്ഞേക്കണം, ശില്പിയെ കാത്ത്, എന്റെ നായകനെ കാത്ത് കല്പാന്തകാലത്തോളം ഞാൻ അവരുടെ കന്യകയായിരിക്കുമെന്ന്... (പണിപ്പുരയിലേക്ക് നോക്കി) ശില്പിയില്ലാത്ത പണിപ്പുര! ഒരു നാൾ അദ്ദേഹം സ്വർണ്ണത്തേരിലേറി വരും. അതുവരെ. അതുവരെ...(വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ വിശ്വദർശനം 89).

നിലവിലുള്ള സമൂഹത്തെ ഉടച്ചുവാർക്കലുകൾക്ക് വിധേയമാക്കി സമത്വസുന്ദര സമഷ്ടിയെ സൃഷ്ടിക്കുകയെന്നതാണ് ഒരു കലാകാരന്റെ ധാർമ്മികത. “അടിക്കുന്നവനാ രസം. അടികൊള്ളുന്നവന് പ്രാണവേദനയാ” (വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ വിശ്വദർശനം 64) എന്ന് അധികാരിവർഗ്ഗത്തെയും കള്ളപ്പണവും പൂഴ്ത്തിവെപ്പും ചൂഷണവുംവഴി പണം സമ്പാദിക്കുന്നത് കാട്ടാളന്റെ ജനാധിപത്യമാണെന്ന് ധനവർഗ്ഗത്തെയും തിരിച്ചറിയിപ്പിക്കേണ്ടത് എഴുത്തുകാരന്റെ പ്രതികരണശേഷിയിലൂടെയാണ്. ഓരോ വ്യക്തികളിലും അടിച്ചമർത്തപ്പെട്ടുകിടക്കുന്ന വികാരങ്ങളെ പുറന്തള്ളി സഹൃദയഹൃദയത്തെ വിമലീകരിക്കുകയെന്ന ദൗത്യം കൂടി എഴുത്തുകാരനുണ്ട്. ഇതിൽനിന്നെല്ലാം വ്യതിചലിക്കുന്ന എഴുത്തുകാരൻ “ലോകനീതിയുടെ തൂക്കുമരത്തിൽ ജീവനറ്റ് തൂങ്ങു” മെന്ന് സത്യദേവനിലൂടെ നാടകകൃത്ത് പറഞ്ഞുവെക്കുന്നു (*വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ വിശ്വദർശനം* 88). പരാജിതനായ ശില്പി രംഗം വിട്ട് പോകുന്ന കാഴ്ച ഇതിന് അടിവരയിടുന്നതാണ്.

(ധനപതി തന്റെ പണസഞ്ചി ശില്പിയുടെ തോളിൽ വയ്ക്കുന്നു. അയാളുടെ തോൾ അറിയാതെ ഭാരംകൊണ്ട് കുനിയുന്നു. അധികാരി ചാട്ടവാർ വച്ച് ശില്പിയെ അടിക്കുന്നു. വെളിയിൽ മുമ്പുകേട്ട രീതിയിൽ സ്ത്രീ ചിരിക്കുന്ന ശബ്ദം കേൾക്കുന്നു. ശില്പി തല കുനിച്ച് പരാജിതനായ നേതാവായി രംഗം വിടുന്നു. ധനപതിയും അധികാരിയും പുറകേയും) (*വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ വിശ്വദർശനം* 88).

ധാർമ്മികതയിൽനിന്ന് വ്യതിചലിക്കുന്ന എഴുത്തുകാരനും അയാളുടെ സൃഷ്ടികളും സമത്വസുന്ദരമായ സമൂഹത്തെ വാർത്തെടുക്കുന്നതിൽ പരാജിതനാകുന്നു. പ്ലാറ്റോ പറയുന്നതുപോലെ വികാരങ്ങൾക്കടിമപ്പെടുന്ന ഇത്തരം എഴുത്തുകാരൻ പൗരന്മാരെ(സഹൃദയരെ) വഴിതെറ്റിക്കുന്നു. കലാകാരന്റെ ദൗത്യം എന്താണെന്നും കലയുടെ ലക്ഷ്യം എങ്ങനെയായിരിക്കണമെന്നുമുള്ള ഒരു പ്രത്യയശാസ്ത്രാഹ്വാനം വയലാ 'വിശ്വദർശന'ത്തിലൂടെ ചെയ്യുന്നു.

സത്യദേവൻ : ശില്പിയുടെ ബാഹ്യമോടിയും ശബ്ദഗാംഭീര്യവും കൊണ്ട് മതി മറക്കുന്നവരാണ് ജനക്കൂട്ടം. സ്വയം നശിക്കുമ്പോഴേ അവർക്ക് സ്വബോധം ഉണ്ടാകാറുള്ളൂ. അവർക്ക് സ്വർണ്ണവിഗ്രഹമെന്ന മരീചികയുമുണ്ട്. പരീക്ഷണങ്ങളിൽ പരാജിതനാകാത്ത ഒരാൾക്കേ അത് നൽകാൻ സാധിക്കൂ. (*വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ വിശ്വദർശനം* 87)

ശില്പി, ശ്രീകല, ഉത്തമൻ എന്നിവർക്കെല്ലാം അവരുടെ ദൗത്യനിർവ്വഹണത്തിനുള്ള പ്രചോദനമാകുന്നതിനും അധികാരധനമദനന്മാരുടെ കുടിലതന്ത്രങ്ങളെ തുറന്നു കാണിക്കുന്നതിനും സത്യദേവന് കഴിയുന്നുണ്ട്. തിരിച്ചറിവുകളും ഓർമ്മപ്പെടുത്തലുകളുമാണ് കാലത്തിന്റെ പ്രതീകമായ സത്യദേവന് നൽകാനുള്ളത്. സ്വധർമ്മനിർവഹണത്തിനായി സൃഷ്ടിയുടെ അന്തർദാഹമനുഭവിക്കുന്നവർക്ക് പണിപ്പുര സജ്ജമാക്കാൻ സത്യദേവന് കഴിയും. എന്നാൽ സൃഷ്ടി നടത്തേണ്ടത് ശില്പി മാത്രമാണെന്ന് സത്യദേവന് അറിയാം. എല്ലാ സൃഷ്ടികർമ്മങ്ങൾക്കും സാക്ഷിയാകാനും നിരവധി നവയുഗശില്പികൾക്കായി കാത്തിരിക്കാനും കാലാധിപൻ പ്രാപ്തനാണ്.

സത്യദേവൻ : ഞാൻ നോക്കിനിൽക്കും. ഇന്നലെയിൽനിന്ന് ഇന്നിലൂടെ നാളേയിലേക്കുള്ള പ്രവാഹം അവരെ ഓർമ്മപ്പെടുത്തും. എന്റെ മാറിലേറ്റ വെട്ടും കഴുത്തിലേറിയ പൂമാലയും എനിക്ക് തുല്യം. കണ്ണുള്ളവർ അത് കാണും. ഹൃദയമുള്ളവർ അത് കേൾക്കും. ഞാൻ നോക്കി നിൽക്കുന്നവൻ മാത്രം. എല്ലാറ്റിനും രംഗമൊരുക്കിക്കൊടുക്കുന്ന സാക്ഷി.

സത്യദേവൻ : ഇനി ഞാൻ പോകുന്നു. ദൂരെയെങ്ങുമല്ല, ഞാനിരിക്കുന്നിടത്തുനിന്ന് ഇവിടെ നടക്കുന്നതെല്ലാം എനിക്ക് കാണാം. (*വയലാ വാസുദേവൻ പിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ വിശ്വദർശനം* 51,54)

കർമ്മസാക്ഷിയായ കാലത്തിന് മാറ്റമില്ലെന്നും മാറുന്നതും മാറേണ്ടതും തച്ചുടയ്ക്കേണ്ടതും വാർത്തെടുക്കേണ്ടതും സമൂഹത്തിലെ ചില പ്രത്യയശാസ്ത്രങ്ങളും തത്ത്വശാസ്ത്രങ്ങളുമാണെന്ന് ഈ സംഭാഷണങ്ങൾ അടിവരയിടുന്നു.

സ്വർണ്ണത്തുരുത്തിലെ ചക്രവർത്തി, സേനാധിപൻ, ചക്രവർത്തിയുടെ മകൾ സാനിയ, ഇരപിടിയൻ, സ്ത്രീ എന്നിവരാണ് 'അകത്താരോ...!' എന്ന നാടകത്തിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങൾ.

ചക്രവർത്തി : ഈ സ്വർണ്ണത്തുരുത്തിന്റെ സിംഹാസനം, ഞാനെന്റെ മൂർച്ചയുള്ള വാളുകൊണ്ട് വെട്ടിപ്പിടിച്ചതാണ്! അതിലിരുന്ന അധികാരിയുടെ മുഖം ഞാൻ ശ്രദ്ധിച്ചില്ല. എനിക്കിരിക്കാൻ ഒരിടം വേണമായിരുന്നു. ആ ഗോത്രതലവന്റെ രക്തം ഈ മുറിയിൽ നിറഞ്ഞുനിന്നു. (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള അകത്താരോ...!* 235)

സിംഹാസനത്തിനുവേണ്ടി ചോരപ്പുഴയൊഴുക്കിയവനാണ് 'അകത്താരോ...!' എന്ന നാടകത്തിലെ ചക്രവർത്തി. എന്നാൽ കാലത്തിന്റെ കുത്തൊഴുക്കിൽ അധികാരം നഷ്ടപ്പെടുന്ന ചക്രവർത്തി നാടകത്തിൽ 'ആഗതൻ' എന്ന കഥാപാത്രമായി പരിണമിക്കുന്നുണ്ട്. "ഭയത്തിന്റെ മറുവശമാണ് സിംഹാസനം പിടിച്ചടക്കാനുള്ള ധൈര്യം" (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള അകത്താരോ...!* 307) എന്ന തിരിച്ചറിവിന്റെ ആൾരൂപമാണ് ആഗതൻ. സിംഹാസനത്തിൽ മതിമറന്ന് ജീവിച്ച ചക്രവർത്തി തന്റെ ആത്മാവിന്റെ അയൽക്കാരനായ ദിഗംബരനെയും താൻ ഗർഭിണിയാക്കി ഉപേക്ഷിച്ചുപോയ സ്ത്രീയെയും കണ്ടുമുട്ടുന്ന സന്ദർഭം തിരിച്ചറിവിന്റേതാണ്.

ഒന്നാമൻ : ... ലോകം നിന്നെ സ്വർണ്ണത്തേരിലേറ്റി കൊണ്ടുനടന്നു. താഴെയുള്ളത് കാണാൻ കഴിയാത്ത ഉയരങ്ങളിൽ! അതും താഴെ ഞാൻ നോക്കിനിന്നു. നിന്റെ സതീർത്ഥ്യൻ... കൂടപ്പിറപ്പ്! ദാരിദ്ര്യം പങ്കിട്ട് ഓടയിൽ കിടന്നുറങ്ങിയവൻ... അധികാരത്തിന്റെ പട്ടുമെത്തയിൽ നീ മയങ്ങിയപ്പോഴും നിന്റെ ഉറക്കം കെടുത്താതെ ഞാൻ താഴെനിന്നു! സിംഹാസനം മുൾമുന കൊണ്ടാണെന്നറിഞ്ഞപ്പോൾ, നീ പിടഞ്ഞപ്പോൾ, എന്റെ ഹൃദയം നീറി...

ഒന്നാമൻ : നിന്റെ മനസ്സ് ഒരിക്കൽ നിനക്ക് വായിക്കാൻ കഴിയുമായിരുന്നു. ഇപ്പോഴോ? കട്ടിപിടിച്ച വടുക്കൾ മാഞ്ഞുവോ? വാളിന്റെ മൂർച്ച കുറഞ്ഞുവോ? സിംഹാസനങ്ങളുടെ പ്രഭ മങ്ങിയോ? ഉയരങ്ങളും താഴ്വരകളും സമമായോ? ആ മനസ്സിന്റെ ഉൾക്കടലിൽ ക്ഷോഭം കെട്ടടങ്ങിയോ? (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള അകത്താരോ...!* 307)

സ്വർണ്ണപ്പാത്രത്തിൽ ഭക്ഷിക്കുമ്പോഴും പട്ടുമെത്തയിലുറങ്ങുമ്പോഴും ഭയവും ഒറ്റപ്പെടലുകളും മാത്രമാണ് സിംഹാസനം സമ്മാനിച്ചിട്ടുള്ളതെന്ന് ദിഗംബരന്റെ ചോദ്യങ്ങളും സംഭാഷണങ്ങളും സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

“ഞാൻ വരും. സ്വർണ്ണത്തേരിലേറി വരും. അന്ന് നീ എന്റെ രാജകുമാരി. നമ്മുടെ മകനേയുംകൊണ്ട്, ആഘോഷത്തോടെ, അലങ്കരിച്ച രാജവീഥിയിലൂടെ, നമ്മുടെ തലസ്ഥാനത്തേക്ക്” (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള അകത്താരോ...!* 279) എന്ന് പ്രതീക്ഷ നൽകി ഗർഭിണിയായ സ്ത്രീയെ ഉപേക്ഷിച്ച് കടന്നുകളഞ്ഞ ചക്രവർത്തി ‘അഭിജ്ഞാനശാകുന്തള’ത്തിലെ ദുഷ്യന്തനെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. അധികാരസിംഹാസനത്തിലിരുന്നു തങ്ങളുടെ കാമപൂരണത്തിനായി ഇരകളാക്കുന്ന അബലകളായ ഇത്തരത്തിലുള്ള നിരവധി സ്ത്രീകളുടെ ജീവിതങ്ങൾ ചരിത്രത്തിൽ ഇരുളടഞ്ഞ ഏടുകളായി മാറുന്നു.

സ്ത്രീ : അതെ. ഉയരങ്ങളിലെത്തിയപ്പോൾ ആഘോഷത്തോടെ അവന്റെ വിവാഹം നടന്നു. രാജ്യം കൊണ്ടാടി. ഞാൻ ഈ കുടിലിലിരുന്ന് മംഗളം നേർന്നു. എന്റെ തനിമയോടുപോലും അച്ഛനെപ്പറ്റി ഇതുവരെ പറഞ്ഞിട്ടില്ല! ഇത് ജാരസന്തതിയല്ലേ? ആരും അറിയാതെ മാന്യത കിട്ടാതെ പിറന്നവൾ! (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള അകത്താരോ...!* 284)

ഇരപിടിയന്റെ വിദേശകോടതി ചക്രവർത്തിക്കെതിരെ എഴുതി തയ്യാറാക്കിയ ആയിരം പേജുള്ള വിധിപകർപ്പിൽ പറയുന്ന കുറ്റകൃത്യങ്ങളുടെ നീണ്ട പട്ടിക അധികാരഭ്രമത്തിൽ മത്തുപിടിച്ചിരിക്കുന്ന ഓരോരുത്തർക്കുമുള്ള ഓർമ്മപ്പെടുത്തലാണ്.

അറിയിപ്പ് : “കൊലപാതകങ്ങൾ, ജയിലിലടച്ച പ്രതികളുടെ തൂക്കിക്കൊല, ദുർ

ഭരണം, സ്വജനപക്ഷപാതം, അയൽക്കാരെ വകവരുത്തൽ, കൊന്നു വെന്നും ലോകജേതാവാകാനുള്ള ജൈത്രയാത്ര, മാരകായുധരഹസ്യ ശേഖരം, നിഷേധം, ധിക്കാരം, മീശപിരിക്കൽ, ദുർവാശി എന്നിങ്ങനെ എണ്ണിയാലൊടുങ്ങാത്ത നീചകൃത്യങ്ങൾ ചെയ്തും ചെയ്യിച്ചും തനിക്ക് താൻ പോരുന്നവനായി സ്വയം പ്രഖ്യാപിച്ച്, രാക്ഷസീയ പ്രൗഢിയിൽ കേളിയാടുന്ന സ്വർണ്ണത്തുരുത്തിലെ ഈ കുറ്റവാളി പല കുറ്റങ്ങൾക്കു പല ശിക്ഷകൾ അർഹിക്കുന്നു. അതിൽ ആദ്യ ത്തേത് വധശിക്ഷ! (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസു ദേവൻപിള്ള അകത്താരോ...!* 298)

ചക്രവർത്തിയുടെ പിൻകഥകളിലെ ഏടുകളുടെ നിറം തിന്മയുടെ കറുപ്പായിരുന്നു വെന്ന് ഈ സംഭാഷണം വിളിച്ചുപറയുന്നു. ചക്രവർത്തിയിൽനിന്നും ആഗതനിലേക്കുള്ള പരിണാമം ഇരപിടിയനിൽനിന്നും ഇരയിലേക്കുള്ള പരിണാമമാണ്. ഈ പരിണാമ പ്രക്രിയയിൽ സംഭവിച്ച പ്രധാനകാര്യം മാനസാന്തരമാണ്. കലിംഗയുദ്ധത്തിൽ മനം നൊന്ത് യുദ്ധവും അധികാരവും ഉപേക്ഷിച്ച് ബുദ്ധമതത്തിലേക്ക് നടന്നുനീങ്ങിയ അശോക ചക്രവർത്തിയെപ്പോലെ ആഗതനും സ്നേഹമെന്ന വിശിഷ്ടപാതയിലേക്ക് സഞ്ചരിക്കുന്നു.

ആഗതൻ : ആരാണ് ശത്രുക്കൾ? ഇന്നു ഞാനറിയുന്നു. അങ്ങനെയാരുമില്ലെന്ന്. നമുക്ക് ആർത്തി മൂക്കുമ്പോൾ, എതിർചേരിയിൽ മനുഷ്യരെ നിർത്തു മ്പോൾ, കാണുന്ന വേഷങ്ങളാണ് ശത്രുക്കൾ? ആർത്തിയില്ലെങ്കിൽ ശത്രുക്കളില്ല! വേഷം മാറിയാൽ നമ്മൾ നഗ്നരാണ്. ആണും പെണ്ണും. സ്നേഹം മാത്രമേ നമ്മെ മുന്നോട്ട് നയിക്കൂ. ശുദ്ധിയിലേക്ക്, ഒരുമയി ലേയ്ക്ക്. അപരന്റെ കണ്ണീർ തുടയ്ക്കാനുള്ള പ്രേരണ എവിടെനി ന്നാണ്?

സ്ത്രീ : സ്നേഹത്തിൽനിന്ന്.

ആഗതൻ : ഇപ്പോഴും എനിക്ക് തോന്നുന്നു. അത് മാത്രമാണ് സത്യമെന്ന്! പെറ്റ മ്മയ്ക്ക് കുഞ്ഞിനോടുള്ള നിഷ്കളങ്കസ്നേഹം; നമുക്ക് അത് ലോക ത്തിലെ എല്ലാവരോടും പ്രകടിപ്പിക്കാൻ കഴിഞ്ഞെങ്കിൽ! (*തെരഞ്ഞെ ടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള അകത്താരോ...!* 286)

ഇരപിടിയൻ, ഇരയായും ഇര, ഇരപിടിയനായും മാറുന്ന പരിണാമപ്രക്രിയ ചരിത്ര ത്തിലും വർത്തമാനത്തിലും ആവർത്തിച്ചുകൊണ്ടേയിരിക്കുന്നു. അതിനിടയിൽ സംഭ വിക്കുന്ന, സംഭവിക്കേണ്ടുന്ന ഇത്തരം തിരിച്ചറിവുകളാണ് നാടകത്തിന്റെ അന്തർധാര യായി വർത്തിക്കുന്നത്. അധികാരവ്യാമോഹത്തിന്റെ സ്വർണ്ണത്തുരുത്തിൽ നിന്നും നദി യുടെ ആഴങ്ങളെ കീഴടക്കി പോയകാലജീവിതത്തിന്റെ മറ്റൊരു തുരുത്തിൽ എത്തിച്ചേ രുമ്പോഴാണ് ചക്രവർത്തിക്ക് ആ തിരിച്ചറിവുണ്ടാകുന്നത്. സഹോദരന്റെ കണ്ണീർ തുട യ്ക്കാനുള്ള പ്രേരണ ലഭിക്കുന്നത് സ്നേഹത്തിൽനിന്നും വിശ്വാസത്തിൽനിന്നുമാ ണെന്ന തിരിച്ചറിവ്.

അധികാരലഹരിക്കടിമപ്പെട്ട് ശത്രുപക്ഷത്ത് ചേർന്ന് സ്വരാജ്യത്തെ ഒറ്റിക്കൊടുത്ത വരുടെ കഥയ്ക്ക് ഇതിഹാസപുരാണങ്ങളോളം പഴക്കമുണ്ട്. അത്തരത്തിലൊരു കഥാ പാത്രമാണ് അതിവിക്രമനെന്ന സേനാപതി. ചക്രവർത്തിയുടെ മകളായ സാനിയയ്ക്ക് മുമ്പിൽ അയാൾ കളിക്കുന്ന പ്രണയനാടകം സിംഹാസനമെന്ന ലക്ഷ്യത്തെ സാക്ഷാത്ക രിക്കുന്നതിനുവേണ്ടിയാണ്. അതിവിക്രമന്റെ പിതാവിനെ ഗളച്ഛേദം ചെയ്തുകൊണ്ടാണ് ചക്രവർത്തി സിംഹാസനം കൈക്കലാക്കിയത്. അന്ന് കുട്ടിയായിരുന്ന അതിവിക്രമന് അധികാരവടംവലിയിൽ തനിക്ക് സംഭവിച്ച നഷ്ടങ്ങൾക്ക് മുമ്പിൽ നിസ്സഹായനായി, നിസ്സംഗനായി നിൽക്കാനേ കഴിഞ്ഞുള്ളൂ. എന്നാൽ പിന്നീട് സേനാപതിയായപ്പോൾ അധിനിവേശശക്തികൾക്കടിമപ്പെട്ട് രാജ്യത്തെ ഒറ്റിക്കൊടുക്കുന്നവനായി അയാൾ മാറുന്നു. ഇരയിൽനിന്നും ഇരപ്പിടിയിനിലേക്കുള്ള പരിണാമം ഇവിടെയും സംഭവിക്കുന്നു.

ചക്രവർത്തി : അതിവിക്രമൻ വളർന്നപ്പോൾ അവനോട് ആരെങ്കിലും എല്ലാം പറഞ്ഞുകൊടുത്തിട്ടുണ്ടാവും. അവനെന്റെ മോളെ വേണം; അല്ലാ സിംഹാസനം. പ്രതികാരം പത്തി വിടർത്തുന്നതിങ്ങനെയോ? വിശ്വ സിച്ച് എല്ലാം നൽകുന്നവന്റെ രക്തം മോഹിച്ചു കൊണ്ടോ? മനുഷ്യ സ്വഭാവം ഞാനിനി എത്രയേറെ പഠിക്കാനിരിക്കുന്നു. (*തെരഞ്ഞെ ടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള അകത്താരോ...!* 261)

ഒറ്റുകൊടുക്കലുകളുടെ ചരിത്രം വർത്തമാനകാലത്തിലും ആവർത്തിച്ചുകൊണ്ടിരി ക്കുന്നു. ഇവ ആവർത്തിക്കാതിരിക്കണമെങ്കിൽ “അധികാരം എന്നും ജനങ്ങൾക്കാകണം. ഒരാളിനോ കുറച്ചാളുകൾക്കോ ആവരുത്. അത് നിങ്ങളെ ദുഷിപ്പിക്കും, മത്ത് പിടിപ്പി

ക്കും, രക്തദാഹിയാക്കും" (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള അകത്താരോ...!* 246) എന്ന് സാനിയയിലൂടെ നാടകകൃത്ത് പറഞ്ഞുവെക്കുന്നു. "കൊല്ലാനും തിന്നാനും മുന്നേറാനുമുള്ള ഭാഷ" (തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള അകത്താരോ...! 247) മാത്രമറിയാവുന്ന സേനാപതിക്ക് സാനിയയുടെ ഭാഷ മനസ്സിലാകുന്നില്ല. തെരുവുകളിലും അനാഥാലയങ്ങളിലും വേശ്യാഗൃഹങ്ങളിലും ആശുപത്രികളിലും ജയിലുകളിലും സഞ്ചരിച്ച് ദുരിതമനുഭവിക്കുന്നവരെ മോചിപ്പിച്ച് സ്വാതന്ത്ര്യത്തിലേക്ക് കൈപിടിച്ചുയർത്തുകയാണ് സാനിയയുടെ ജീവിതലക്ഷ്യം.

സാനിയ : ഭരണകൂടങ്ങൾക്കെന്നും അവർ ജന്മനാ കുറ്റവാളികളാണ്. എന്നാൽ ജന്മനാ ആരും കുറ്റവാളികളാകുന്നില്ല. നിഷ്കളങ്കരായി പിറന്നു വീഴുന്ന കുഞ്ഞുങ്ങൾ. ഭൂമിയിലെങ്ങും അങ്ങനെയാണ്. അവരെ സ്വീകരിക്കുന്ന സമൂഹം സ്നേഹമില്ലാതെ, കാരുണ്യമില്ലാതെ പെരുമാറി അവരുടെ മഹത്വത്തിന്റെ നീരുറവ വറ്റിക്കുന്നു. അവരെ മൃഗങ്ങളാക്കുന്നു. ആ മൃഗങ്ങൾ നിങ്ങളെ തിരിച്ചു കടിക്കുന്നു" (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള അകത്താരോ...!* 245).

ഉറങ്ങുന്നവർക്കുവേണ്ടി ഉണർന്നിരുന്ന് അദ്ധ്വാനിക്കുന്ന വർഗ്ഗത്തെക്കുറിച്ചാണ് നാടകകൃത്ത് സാനിയയിലൂടെ ശബ്ദിക്കുന്നത്. സ്വാതന്ത്ര്യത്തിനുവേണ്ടി പടവെട്ടിയ നിരവധി സ്ത്രീരത്നങ്ങളുടെ പ്രതീകമായി ഇവിടെ സാനിയ മാറുന്നു. സ്വാതന്ത്ര്യം ആരും നൽകുന്നതല്ലെന്നും ഉള്ളിൽ തീയായി പടരുന്നതാണെന്നും മറ്റൊരാൾക്കും അതണയ്ക്കുവാൻ കഴിയില്ലെന്നും ആഞ്ഞടിക്കുന്ന സാനിയയിൽ ഭരണകൂടത്തിന്റെ ബന്ധനങ്ങളെ പൊട്ടിച്ചെറിയാനുള്ള ആവേശമാണ് നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്നത്.

സാനിയ : അഗ്നിക്കു മുകളിലൂടെ പറക്കുന്ന ചിത്രശലഭങ്ങളെ നിങ്ങൾ കണ്ടിട്ടുണ്ടോ? അവയ്ക്കറിയാം ഈ തീ വിഴുങ്ങുമെന്ന്; എന്നെങ്കിലും. അപ്പോഴും ആഹ്ലാദത്തോടെ വർണ്ണച്ചിറകുകൾ വിടർത്തി ഉയരങ്ങൾ തേടും. നിമിഷങ്ങളുടെ ആഹ്ലാദം, സ്വാതന്ത്ര്യം, പ്രകാശം. ഭരണകൂടം വെച്ചുനീട്ടുന്നതൊന്നും ആ ആനന്ദത്തിന് സമാനമല്ല.

സേനാപതി : എന്നെ ധിക്കരിച്ചു പറന്നാൽ നിന്റെ ചിറകുകൾ അറ്റുവീഴും. അതറിയുമോ? നീ പറഞ്ഞ അഗ്നിക്കുമുമ്പിൽ വീണ് ചാമ്പലാകും.

സാനിയ : പറക്കുന്നവർക്ക് അതൊന്നും പാഠമല്ല. പറക്കൽ തന്നെ സുഖം. ലക്ഷ്യം, ഉയരങ്ങൾ. ഉയരങ്ങൾ മാത്രമാണ് മുമ്പിൽ. അതിലൂടെ ആയിരങ്ങളുടെ മോചനം. നിങ്ങൾ വരിഞ്ഞുമുറുക്കുന്ന ബന്ധനം പൊട്ടിക്കാനുള്ള ആവേശം. ശക്തി! (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള അകത്താരോ...!* 248, 249).

സമാന്തരമായി നീണ്ടുനിവർന്നു കിടക്കുന്ന റയിൽപാളങ്ങളെപ്പോലെ ഒരിക്കലും കൂടിച്ചേരാത്ത വിരുദ്ധാശയങ്ങളുടെ പ്രതീകമായി സാനിയയും സേനാപതിയും മാറുന്നു. സ്വാതന്ത്ര്യം-അടിമത്തം, മോചനം-ബന്ധനം, ജനത-ഭരണകൂടം, പ്രതീക്ഷ-ദുരന്തം, സമാധാനം-യുദ്ധം തുടങ്ങി വൈരുദ്ധ്യാശയങ്ങൾ ചരിത്രത്തിലും വർത്തമാനത്തിലും പ്രതീകങ്ങളിലൂടെ ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്നു.

അധിനിവേശശക്തികളുടെ പ്രതീകമായ ഇരപിടിയൻ എന്ന കഥാപാത്രം കുടിലതന്ത്രങ്ങളിലൂടെ ഹിതപരിശോധനയെന്ന പേരിൽ സ്വർണ്ണത്തുരുത്തിൽ കയറിക്കൂടുന്നുണ്ട്. രാജ്യം മുഴുവൻ കച്ചവടത്തിന്റെ പേരിലും മതപ്രചാരണത്തിന്റെ പേരിലും മറ്റും മൂന്നാംലോകരാഷ്ട്രങ്ങളിലേക്ക് നുഴഞ്ഞുകയറി അവിടെയെല്ലാം അധികാരമുറപ്പിച്ച് ജനങ്ങളെ അടിമകളാക്കുന്ന സാമ്രാജ്യത്തശക്തികൾ എക്കാലത്തും ഇരപിടിയന്മാരായിത്തന്നെ ചരിത്രത്തിൽ നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്നു. ഔദാര്യത്തിന്റെ പേരിൽ ചക്രവർത്തി സ്ഥാനമാനങ്ങൾ നൽകിയ സേനാപതിയും ഇടം നൽകിയ ഇരപിടിയനും അധികാരമോഹത്താൽ രാജ്യത്തെ ആക്രമിച്ച് കീഴ്പ്പെടുത്തുന്നു. സിംഹാസനത്തിനിളക്കം തട്ടിയപ്പോഴും, കൊട്ടാരം നിലംപൊത്താറായപ്പോഴുമാണ് ചക്രവർത്തിക്ക് തിരിച്ചറിവുണ്ടാകുന്നത്. അപ്പോഴേക്കും ബന്ധിതനാക്കപ്പെട്ട് വിദേശകോടതിയിൽ വധശിക്ഷയ്ക്ക് വിധിക്കപ്പെടുന്നു. വധശിക്ഷയ്ക്ക് വിധിക്കപ്പെട്ട പ്രതിയുടെ (ആഗതൻ) അന്ത്യാഭിലാഷങ്ങളെ ചില വ്യവസ്ഥകളോടെയാണ് വിദേശകോടതി അംഗീകരിക്കുന്നത്.

ആഗതൻ : അസംബന്ധമായ ഈ കോടതി ഒരു കാരണവശാലും നീതീകരിക്കാവുന്നതല്ല. ഇവിടെ അന്യായമേ നടക്കൂ. അസംബന്ധമാണ് ഇവിടുത്തെ രീതി. ക്രൂരതയാണ് ഇതിന്റെ മുഖമുദ്ര. എന്റെ അന്ത്യാഭിലാഷം ഇതാണ്; വധശിക്ഷയാണെങ്കിൽ എന്നെ മാറിൽ വെടിവെച്ച് കൊല്ലണം. തൂക്കിലേറ്റരുത്. ജീവിച്ചതുപോലെ അഭിമാനത്തോടെ മരിക്കണം. ഒരു കാര്യം

കൂടി; മരണത്തിലേക്കുള്ള യാത്രയിൽ കോടതിയിൽ നിന്ന് നടന്നുപോകണം. മുമ്പു പോയ വഴികളിലൂടെ ഒന്നുകൂടി എന്റെ ജനങ്ങളോട് സംസാരിക്കാൻ കഴിയണം.

കോടതി : 1. നെഞ്ചിൽ വെടിവെച്ച് കൊല്ലുന്നത് നല്ല ദൃശ്യഭംഗിയുണ്ടാക്കില്ല. ലോകം മുഴുവൻ കാണാനുള്ള സംഭവമാകയാൽ തൂക്കിക്കൊലയ്ക്കായിരിക്കും കൂടുതൽ സൗന്ദര്യം. ഈ വന്യജാതിക്കാരുടെ കയറിന് ബലം കുറവായതിനാൽ ഞങ്ങളുടെ മാതൃരാജ്യത്തെ കയർതന്നെ വിമാനത്തിൽ വരുത്തിവെച്ചിട്ടുണ്ട്; ഭരണത്തലവന്റെ ഒപ്പോടുകൂടി!

2. രണ്ടാമത്തെ അഭിലാഷവും ദയവുമുള്ള ഈ കോടതി ശരിവെയ്ക്കുന്നു. ഒരു വ്യവസ്ഥ! കഴുമരത്തിലേയ്ക്ക് ഇവിടെനിന്ന് കാൽനടയായി പോകുമ്പോൾ കൈകളിലും കാലുകളിലും വിലങ്ങുകൾ വേണം. ബലമുള്ള ഉരുക്കുചങ്ങല! അതും കയറിനോടൊപ്പം വിമാനത്തിൽ വരുത്തിവെച്ചിട്ടുണ്ട്.

3. മൂന്നാമത്തേത്, സംസാരിക്കണമെന്ന്. ആവട്ടെ! ഒരു വ്യവസ്ഥ. വായ് മുഴുവനായും തുറക്കാൻ പാടില്ല! കൊലക്കയർ വീഴുമ്പോൾ കാലതാമസം വരും. കൂടാതെ, പട്ടാളം ചുറ്റിലുമുണ്ടാവണം; സംരക്ഷിക്കാൻ. മുമ്പി ലും പിമ്പിലും ഇരുവശങ്ങളിലും മുകളിലും താഴെയുമായി. (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള അകത്താരോ...!* 300)

വിചാരണയിലും വിധിപറച്ചിലിലും നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന ആക്ഷേപഹാസ്യം നിരവധി ധ്വന്യാത്മക അർത്ഥതലങ്ങളിലേക്ക് കൊണ്ടെത്തിക്കുന്നുണ്ട്. വിദേശരാജ്യത്തെ നിയമപുസ്തകവും ന്യായാധിപന്മാരുമാണ് വിധിപ്രസ്താവത്തിനുള്ളതെന്നതുകൊണ്ട് ചരിത്രത്തിലിന്നേ വരെ കേൾക്കാത്ത വിധി പറച്ചിലായിരിക്കുമതെന്ന് കോടതി പറയുന്നുണ്ട്. സാമ്രാജ്യത്തശക്തികൾ ചെറുരാജ്യങ്ങളിൽ നടത്തിവന്നിട്ടുള്ള ഇത്തരം വിധിപ്രസ്താവങ്ങളുടെ പൊള്ളത്തരത്തെ തുറന്നു കാണിക്കുകയും പരിഹസിക്കുകയുമാണ് നാടകകൃത്ത്.

ദരിദ്രനായ രാമൻനായർ, അയാളുടെ പത്നിയായ സതി, സതീർത്ഥ്യനായ ഇപ്പോൾ

ധനികനും ഭരണാധികാരിയുമായ കൃഷ്ണൻനായർ എന്നിവരാണ് 'കുചേലഗാഥ'യിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങൾ. ഒരേ ഗുരുവിന്റെ കീഴിൽ വിദ്യാഭ്യാസം പൂർത്തിയാക്കിയ ഇവർ ഇന്ന് വ്യത്യസ്ത നിലകളിൽ കഴിയുന്നു. ഗുരുവിന്റെ മകളായ സതിയെ കൃഷ്ണൻനായർ ഇഷ്ടപ്പെട്ടിരുന്നെങ്കിലും സത്സ്വഭാവിയായ രാമൻനായർക്കാണ് ഗുരു തന്റെ മകളെ വിവാഹം ചെയ്തുകൊടുത്തത്. ദാരിദ്ര്യത്താൽ അവശനായ രാമൻനായർ ധനാഢ്യനായ കൃഷ്ണൻനായരുടെ സമീപത്തേക്ക് പോകാനാണ് തീരുമാനിക്കുന്നത്. ജാതി, മതം, രാഷ്ട്രീയം എന്നിവയുടെ പേരിലുള്ള കേവലമായ ആദർശാത്മകഭക്തിമൂലം ഭരണാധികാരികൾക്ക് കീഴിൽ സ്വന്തം ജീവിതം അടിയറവുവെയ്ക്കേണ്ടിവരുന്ന അണികളുടെ പ്രതീകമാണ് 'രാമൻനായർ' എന്ന കഥാപാത്രം. കൊട്ടാരത്തിലെ സുഖസൗകര്യങ്ങളിൽ മയങ്ങി കാലം പോയതറിയാതെ ജീവിക്കുന്ന രാമൻനായരെ പോലെയാണ് ഇക്കൂട്ടർ. പുതിയ കാലഘട്ടത്തിൽ അധികാരവ്യവസ്ഥിതിയുടെ തന്ത്രങ്ങൾ നയപരമാണ് എന്നതാണ് കൃഷ്ണൻനായരുടെ സ്വഭാവം ധ്വനിപ്പിക്കുന്നത്. ചൂഷിതർ പോലുമറിയാതെ അവരെ ചൂഷണം ചെയ്യുന്ന ചൂഷകവർഗ്ഗതന്ത്രമാണ് ഇവിടെ പ്രയോഗിക്കുന്നത്. രാമൻനായർ ആഗ്രഹിച്ചതുപോലെ കുടിലിനുപകരം കൊട്ടാരവും സുഖസൗകര്യങ്ങളും നൽകിയെന്ന് പ്രത്യക്ഷത്തിൽ ധരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ഫലത്തിൽ അവ അനുഭവിക്കുന്നത് കൃഷ്ണൻനായർ തന്നെയെന്ന അധികാരതന്ത്രം ഇവിടെ കാണാം. രാമൻനായർ ഇനി തിരിച്ച് വരില്ലെന്ന് വിശ്വസിപ്പിച്ച് പതിവ്രതയായ സതിയെ അവളുടെ സമ്മതത്തോടെ ഭാര്യയാക്കുകയും ഗർഭിണിയാക്കുകയും ചെയ്യുന്നത് ഈ തന്ത്രത്തിന്റെ ഭാഗംതന്നെയാണ്. "ഏത് ക്രൗര്യത്തിനും സമ്മതിനേടാനുള്ള തന്ത്രങ്ങൾ 'ജനാധിപത്യസംവിധാനം' ഒരുക്കിയിട്ടുണ്ട്. '**Manufacturing Consent**' എന്ന കോർപ്പറേറ്റ് മുതലാളിത്തത്തിന്റെ ഉല്പന്നമാണിത്" ("അബോധസ്മൃതികൾ" 226) എന്ന കെ.ജി.പൗലോസിന്റെ നിരീക്ഷണം ഇവിടെ ചേർത്തുവായിക്കാവുന്നതാണ്. കൃത്യമായ നിലപാടകളില്ലാത്ത ഔചിത്യപൂർണ്ണമല്ലാത്ത അഭിപ്രായങ്ങൾ വിളിച്ചുകൂവുകയും ചെയ്യുന്ന അയൽക്കാർ നാടകത്തിന്റെ പല സന്ദർഭങ്ങളിലും കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. കപടജനസേവകരായ ഭരണകൂടത്തിന്റെ പ്രചരണോപാധികളാണ് ഇക്കൂട്ടർ എന്നത് ധ്വനിപാഠപ്രസക്തമാണ്. എല്ലാം അന്യാധീനപ്പെട്ടുപോയെന്ന തിരിച്ചറിവിൽ കുപിതനായി കയ്യിൽ പന്തവുമേന്തി ചുട്ടെരിക്കാനെന്നോണം കടന്നുവരുന്ന രാമൻനായർ ഒന്നും ചെയ്യാനാകാതെ ശാന്തനായി പന്തവും കൊണ്ട് ഇരുണ്ട വന

നിബിഡതയിലേയ്ക്ക് പിൻവാങ്ങുന്നതാണ് നാടകാവസാനത്തിൽ സംഭവിക്കുന്നത്. കപടഅധികാരവർഗ്ഗങ്ങളെ അന്ധമായി വിശ്വസിക്കുന്ന ഇത്തരം രാമൻനായർമാർ എല്ലാ കാലങ്ങളിലും ദേശവ്യത്യാസമില്ലാതെ കാണാൻ കഴിയുന്നു. രാമൻനായർമാർ കയ്യിലെ പന്തങ്ങൾ അധികാരപ്രമത്തതയ്ക്കെതിരെ പിടിക്കുന്ന കാലത്തെ പ്രത്യാശയോടെ നോക്കിക്കാണുന്ന നാടകകൃത്തിനെ ഇവിടെ ദർശിക്കാം.

നന്മയും തിന്മയും തമ്മിലുള്ള സംഘട്ടനമാണ് വയലായുടെ നാടകങ്ങളിൽ പൊതുവെ കാണുന്ന പ്രധാന പ്രത്യേകത. ഇതിൽ നന്മയുടെ പ്രതീകമായ കഥാപാത്രങ്ങളെല്ലാംതന്നെ ഗാന്ധിയൻ ആശയങ്ങളെ പിന്തുടരുന്നവരായിരിക്കുമെന്നതാണ് ശ്രദ്ധേയമായ മറ്റൊരു വസ്തുത. 'ഗുരുവായൂർ സത്യാഗ്രഹവും മറ്റു ഗാന്ധിയൻ പരിപാടികളും' എന്ന ലേഖനത്തിൽ സത്യാഗ്രഹത്തെക്കുറിച്ചും അനുയായികൾ പിന്തുടർന്ന ഗാന്ധിയൻ ആദർശങ്ങളെക്കുറിച്ചും വയലാ ഇപ്രകാരം പറയുന്നുണ്ട്; "ഇതൊരു ഗാന്ധിയൻ സമരമായിരുന്നു. സത്യഗ്രഹികൾ അക്രമരഹിതമാർഗ്ഗം ഉപേക്ഷിക്കണം. സന്നദ്ധഭടന്മാരായി സമരരംഗത്ത് എന്ത് ത്യാഗവും സഹിക്കണം. ലക്ഷ്യംപോലെ മാർഗ്ഗവും വിശുദ്ധമാവണം. പരിപൂർണ്ണമായ സ്നേഹവും ത്യാഗം ചെയ്യാനുള്ള സമർപ്പണബുദ്ധിയുമാണ് മാർഗ്ഗം വിശുദ്ധമാക്കി മുന്നേറുന്നതിനുള്ള ഉപാധി. അക്രമവും ചൂഷണവും ഒന്നിനും ആത്യന്തികപരിഹാരമല്ല" (വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള *വി.ടി. ഭട്ടതിരിപ്പാട്* 54). ഗാന്ധിയൻ ആദർശങ്ങളുടെ ഈ അടിസ്ഥാനപ്രമാണങ്ങളെ ജീവിതത്തിൽ മാത്രമല്ല തന്റെ രചനകളിലും വയലാ സ്വീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. 'വിശ്വദർശന'ത്തിലെ ഉത്തമൻ, 'അഗ്നി'യിലെ ഉണ്ണി, 'തുളസീവന'ത്തിലെ ഹരി, 'അകത്താരോ...!'യിലെ സാനിയ എന്നീ കഥാപാത്രങ്ങളെപോലെതന്നെ 'വരവേല്പി'ലെ ഗോവിന്ദൻനായരും 'ഉടമ്പടി'യിലെ അച്ഛനും 'ഒരു പക്ഷിക്കുഞ്ഞിന്റെ മരണ'ത്തിലെ പക്ഷിശാസ്ത്രക്കാരനും ഗാന്ധിയൻ ആശയങ്ങളിൽനിന്നും ഉരുത്തിരിഞ്ഞുവന്ന കഥാപാത്രങ്ങളാണെന്ന് ധ്വനിപാഠതലത്തിൽ ദർശനീയമാണ്.

രംഗത്ത് പ്രത്യക്ഷപ്പെടാതെതന്നെ അദൃശ്യസാന്നിദ്ധ്യത്താൽ നാടകത്തെ ക്രിയാത്മകമായി മുന്നോട്ട് കൊണ്ടുപോകുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ വയലായുടെ സൃഷ്ടികളെ ധ്വനിപാഠസമ്പന്നമാക്കുന്നതിൽ സഹായകരമായിട്ടുണ്ട്. 'ഉടമ്പടി'യിലെ അച്ഛൻ, വരവേല്പ്, വൈകിവന്ന വെളിച്ചം, സ്മാരകം എന്നീ നാടകങ്ങളിലെ 'അമ്മ' എന്നീ കഥാപാത്രങ്ങൾ ഇത്തരത്തിൽ ശ്രദ്ധേയമാണ്. രംഗത്ത് വരുന്ന മറ്റ് കഥാപാത്രങ്ങളോടൊപ്പമോ ചില

സന്ദർഭങ്ങളിൽ അതിനേക്കാളുപരിയോ വ്യക്തിത്വമാർജ്ജിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളായി ഇവർ മാറുന്നതും കാണാം.

'ഉടമ്പടി'യിലെ അച്ഛൻ ആദർശപൂർണ്ണമായ ജീവിതം നയിച്ച് ഇപ്പോൾ രോഗശയ്യയിൽ വീണുപോയ കഥാപാത്രമാണ്. കേന്ദ്രകഥാപാത്രമായി നിലകൊണ്ട് രംഗക്രിയകളെ നിയന്ത്രിക്കുന്ന ജീവനാഡിയായി ഈ കഥാപാത്രം മാറുന്നു. സ്വന്തം സ്ഥലവും അദ്ധ്വാനിച്ചുണ്ടാക്കിയ വീടും ഗ്ലോബൽ അതോറിറ്റിക്ക് വിട്ടുകൊടുക്കില്ലെന്ന നിലപാടിൽ ഉറച്ചു നിൽക്കുന്ന അച്ഛനും ആ ആദർശത്തിനെതിരായി നിൽക്കുന്ന മരുമകനായ രതീഷും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷമാണ് നാടകത്തിലുള്ളത്. അച്ഛന് ലോകത്തോട് ഒരു സന്ദേശം കൈമാറാനുണ്ടെന്നത് ജിജ്ഞാസയുളവാക്കിക്കൊണ്ട് നാടകത്തിന്റെ പല സന്ദർഭങ്ങളിലും സൂചിപ്പിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. ആ സന്ദേശം തന്റെ ജീവിതം തന്നെയാണെന്ന് നാടകാവസാനം ധ്വനിക്കപ്പെടുന്നു. തന്റെ പ്രവർത്തനങ്ങളുടെ തുടർക്കണ്ണിയായി അച്ഛൻ കാണുന്നത് ശിഷ്യനായ ശിവനെയാണെന്നതും വാക്കുകളിലൂടെയല്ലാതെ സന്ദർഭങ്ങളിലൂടെ തെളിഞ്ഞുവരുന്ന വസ്തുതയാണ്. ഇപ്രകാരം ഉടമ്പടിയിലെ ഓരോ കഥാപാത്രങ്ങളും സന്ദർഭങ്ങളുമെല്ലാം തുടങ്ങുന്നതും അവസാനിക്കുന്നതുമെല്ലാം അച്ഛൻ എന്ന കഥാപാത്രത്തിലാണെന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. തിന്മയുടെ പ്രതീകമായ 'വരവേല്പി'ലെ ശങ്കരൻകുട്ടിക്കും 'വൈകിവന്ന വെളിച്ച'ത്തിലെ രാഘവനും നാടകാന്ത്യത്തിൽ ഉണ്ടാകുന്ന കുറ്റബോധത്തിനും തിരിച്ചറിവിനും കാരണമായിത്തീരുന്നത് രംഗത്ത് പ്രത്യക്ഷപ്പെടാതെ തന്നെ ശക്തമായ ഇടപെടലുകൾ നടത്തുന്ന 'അമ്മ' എന്ന കഥാപാത്രമാണ്. 'സ്മാരക'ത്തിലെ ശയ്യാവലംബിയായ 'അമ്മ' എന്ന കഥാപാത്രം രംഗത്ത് വരുന്നില്ലെങ്കിലും ഇതിലെ കേന്ദ്രകഥാപാത്രമായ നാരായണൻനായരുടെ ദരിദ്രാവസ്ഥയെ കൂടുതൽ ശക്തമായി അവതരിപ്പിക്കാൻ സഹായകരമാണ്.

പ്രതീകാത്മകതയിലൂടെയുള്ള കഥാപാത്രാവിഷ്കാരത്തിലൂടെ വാച്യാർത്ഥങ്ങൾക്കപ്പുറത്ത് വ്യംഗ്യമായ ധ്വനിപാഠാർത്ഥങ്ങളിലേയ്ക്ക് രചനാതലത്തെ വികസിപ്പിക്കാൻ വയലായ്ക്ക് കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. ഒരു കഥാപാത്രത്തെ തന്നെ ബഹുരൂപഭാവങ്ങളിൽ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന രചനാതന്ത്രം പല നാടകങ്ങളിലും ദർശിക്കാം. കഥാപാത്രങ്ങളിലെ പ്രതീകാത്മകതയെ കൂടുതൽ സങ്കീർണ്ണമാക്കാതെ അയഞ്ഞതും ലളിതവുമായി ആവിഷ്കരിക്കുകയാണ് വയലാ ചെയ്തത്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സംഭാഷണങ്ങളിലും പ്രവർത്തികളിലും

സ്വഭാവചിത്രീകരണത്തിലും എല്ലാം ഇത് ദർശനീയമാണ്. കഥാപാത്രങ്ങൾക്കും അതിലൂടെ സന്ദർഭങ്ങൾക്കും മിത്തിക്കൽ പരിവേഷം നൽകിക്കൊണ്ട് നാടകത്തെ അതിന്റെ സമഗ്രതയിൽ ധ്വനിപാഠസമ്പന്നമാക്കുന്നതിനുള്ള രചനാരീതിയും വയലാ സ്വീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. അടുത്തത് യുക്തിഭദ്രമായി മിത്തുകളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിലൂടെ നാടകം ധ്വനിസാന്ദ്രമാകുന്നതെങ്ങനെയെന്ന് വയലായുടെ നാടകങ്ങളെ മുൻനിർത്തി പഠനവിധേയമാക്കുന്നു.

3.3 മിത്ത്

വാമൊഴിപാരമ്പര്യമായി നിലനിന്നുപോരുന്ന ഫോക്‌ലോറിക്‌വ്യവഹാരമാണ് മിത്തുകൾ. ഇവ ജനകീയബോധത്തിന്റെയും സംസ്കൃതിയുടെയും ശേഖരണങ്ങളിൽനിന്നാണ് അർത്ഥം നേടുന്നതും പ്രകാശിതമാകുന്നതും (പി.സോമൻ ഫോക്‌ലോർ സംസ്കാരം 15). മനുഷ്യന് സമൂഹത്തോടുള്ള ബന്ധത്തെയും പ്രതികരണത്തെയും പ്രകടിപ്പിക്കാനുള്ള ഉപാധിയായി ആധുനികസാഹിത്യത്തിൽ മിത്തുകളെ ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്.

മനുഷ്യന്റെ അടിസ്ഥാനദാർശനികപ്രശ്നങ്ങളെ ആവിഷ്കരിക്കുകയും നിയന്ത്രിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന എല്ലാ മിത്തുകളും പ്രതീകങ്ങളാണ്. സ്വകീയമായി പ്രതീകാത്മകശക്തിയുള്ള മിത്തുകൾ സാഹിത്യത്തിൽ പുനഃസൃഷ്ടിക്കപ്പെടുമ്പോൾ അതിലെ പ്രതീകാത്മകാർത്ഥങ്ങൾ അനുവാചകന് പെട്ടെന്ന് തന്നെ ബോധ്യപ്പെടുന്നു. കുരുക്ഷേത്രം, ഈഡിപ്പസ്, പ്രോമിത്യൂസ് പോലുള്ള മിത്തുകൾ ഇന്നും സാഹിത്യത്തിൽ ആവർത്തിച്ചു വരുന്നതിന്റെ പ്രധാന കാരണം അവയിലെ പ്രതീകാർത്ഥങ്ങളുടെ സമ്പന്നതയാണ്. “ആഖ്യാനാത്മകമായ രീതിക്ക് പകരം നമുക്കിനി മിത്തിക്കലായ രീതി ഉപയോഗിക്കാം. ആധുനികകാലത്ത് കല സാധ്യമാകുന്നതിനുള്ള ഒരു പടവാണത് എന്നു ഞാൻ വിശ്വസിക്കുന്നു” (കെ.എം.വേണുഗോപാൽ *സിംബലിസം മലയാളകവിതയിൽ* 30) എന്ന ടി.എസ്.എലിയറ്റിന്റെ (T S Eliot 1888-1965) വാക്കുകൾ ഇവിടെ പ്രസക്തമാണ്.

പ്രാക്തനസാമൂഹികസാംസ്കാരിക വളർച്ചാഘട്ടങ്ങളിൽ മനുഷ്യമനസ്സിനെ രസിപ്പിക്കുകയും അതോടൊപ്പം അടക്കിഭരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന മിത്തുകൾ ഏതൊരു ദേശത്തിന്റെയും സംഭാവനയാണ്. മനുഷ്യനും വൃക്ഷങ്ങളും പക്ഷിമൃഗാദികളും പ്രകൃതിപ്രതിഭാസങ്ങളും ഇതിലെ കഥാപാത്രങ്ങളായി വരുന്നു അതുകൊണ്ടുതന്നെ മിത്തുകൾ ഉൾക്കൊള്ളാത്ത സാഹിത്യകൃതികൾ വിരളമാണ്. മിത്തുകൾ സാഹിത്യകൃതികളെ

ഏറെ സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ട്. എൻ.എൻ.കക്കാട്, തകഴി ശിവശങ്കപ്പിള്ള (1912-1999), എൻ. പി.മുഹമ്മദ് (1928-2003), കാവാലം നാരായണപ്പണിക്കർ, ജി.ശങ്കരപ്പിള്ള എന്നിവരുടെ കൃതികളിലെല്ലാം മിത്തിന്റെ പരിവേഷം കാണാം. വയലായുടെ നാടകങ്ങളിലും ഇത് ദർശനീയമാണ്. ധ്വനിപാഠതലങ്ങളിലേക്കും അതിലൂടെ അരങ്ങിന്റെ അനന്തസാധ്യതകളിലേക്കും നാടകകൃതിയെ വികസിപ്പിക്കുന്നതിൽ വയലാ സ്വീകരിച്ച രചനാതന്ത്രമാണ് യുക്തിഭദ്രമായി മിത്തുകളെ വ്യാഖ്യാനിച്ചുകൊണ്ടുള്ള പ്രതീകാത്മകാവിഷ്കാരം. മിത്തുകളിലൂടെയുള്ള പ്രതീകാത്മകാവിഷ്കരണത്തെ സംബന്ധിച്ച കൃത്യമായ സ്വകീയകാഴ്ചപ്പാട് വയലായ്ക്കുണ്ടായിരുന്നു. 'കുചേലഗാഥ'യുടെ ആമുഖത്തിൽ അത് വ്യക്തമായി രേഖപ്പെടുത്തുന്നുമുണ്ട്. "സ്വന്തം കാലഘട്ടത്തിന്റെ ചൈതന്യത്തെ അപഗ്രഥിക്കുവാനും അതുവഴി ആത്മാവിഷ്കാരം നല്കുവാനും അർത്ഥലോപം വന്ന ഭാഷ അപര്യാപ്തവും അശക്തവുമാണെന്ന് കാണുമ്പോൾ ശക്തിസന്ദായകമായ ഉറവിടങ്ങൾ കാണിച്ചുകൊടുക്കുന്നത് സ്വന്തം പാരമ്പര്യത്തിലെ മിത്തുകളാണ്. ആ മിത്തുകൾക്ക് മതപരവും സാമ്പത്തികവും രാഷ്ട്രീയവും കലാപരവും സാമൂഹികവും സാംസ്കാരിവുമായ അർത്ഥതലങ്ങളുണ്ടാവും. എഴുത്തുകാരൻ തനിക്കാവുന്നത്രയും സർഗ്ഗശക്തിയോടെ ഈ മിത്തിനെ തന്നിലേയ്ക്കാവാഹിക്കുന്നു. അതോടൊപ്പം ആ കാലഘട്ടത്തിന്റെ ചൈതന്യത്തെയും. തന്റെ ഏഴാമിന്ദ്രിയത്തിന്റെ മുത്തുച്ചിപ്പിയിൽ ദീർഘനാൾ സൂക്ഷിച്ച് സമകാലികസഹൃദയന് കാഴ്ചദ്രവ്യവുമായി അതിന് പുനർജന്മം നല്കുമ്പോൾ ആദിരൂപത്തിൽനിന്ന് മിത്തിന് സാമാന്യത്തിലേറെ മാറ്റം സംഭവിച്ചിരിക്കണം (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള* 130). ഇതിൽനിന്നും മിത്തുകളിലെ കഥകളെയൊ കഥാപാത്രങ്ങളെയോ അതേപടി സ്വീകരിക്കുന്ന സ്ഥൂലരീതിയിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി അവയെ സൂക്ഷ്മമായി വ്യാഖ്യാനിക്കുന്ന പ്രയോഗരീതിയാണ് വയലാ തന്റെ നാടകങ്ങളിൽ സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളതെന്ന് കാണാൻ സാധിക്കും.

ഗംഗാനദി, കുരുക്ഷേത്രം, വനവാസം, പ്രോമിത്യൂസ്, കണ്ണകി, നാടോടി, കാക്കാത്തി എന്നിങ്ങനെയുള്ള ഇതിഹാസമിത്തിലൂടെയും നാടോടിമിത്തിലൂടെയും ആധുനികമനുഷ്യന്റെ അടിമനസ്സിൽ കുടികൊള്ളുന്ന വൈകാരികവിചാരങ്ങളെ സമകാലികപരിതസ്ഥിതിയിൽ ആവിഷ്കരിക്കാനുള്ള ശ്രമം 'അഗ്നി' എന്ന നാടകത്തിൽ കാണാം. നാടോടി സംസ്കാരത്തിന്റെ താളക്രമങ്ങളും നാടോടിഈണങ്ങളും വായ്ത്താരികളിലൂടെയും സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെയും അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ഒരു തനതുനാടകവേദിയുടെ സ്വഭാവ

ത്തെ പ്രകാശിപ്പിക്കുവാൻ 'അഗ്നി'ക്ക് കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. ഏതെങ്കിലുമൊരു പരമ്പരാഗതകലാരൂപത്തിന്റെ ചട്ടക്കൂടിൽ മാത്രം ഒതുക്കി നിർത്താതെ ഗ്രാമീണ ജീവിതത്തോടു ബന്ധപ്പെട്ട മിത്തുകളും നാടോടിനാടകങ്ങളുടെ ശൈലിയും ഇതിവൃത്ത വികാസത്തിന് അവലംബമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. വിഭിന്നങ്ങളായ പ്രതീകങ്ങളെയും പ്രതീകാത്മകങ്ങളായ ക്രിയകളെയും ആവിഷ്കരിക്കുകവഴി നാടകത്തിന്റെ ആന്തരികസംഘർഷങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷവത്ക്കരിക്കാൻ സാധിച്ചിട്ടുമുണ്ട്.

സാമ്രാജ്യത്തത്തിന്റെ പ്രതീകമായ നാടുവാഴിയിൽനിന്നും അഗ്നിയെ മോഷ്ടിച്ച് ഗ്രാമവാസികൾക്ക് വെളിച്ചം നൽകുന്ന നാടോടി, ഗ്രീക്ക് മിത്തിക്കൽ കഥാപാത്രമായ പ്രോമിത്ത്യൂസിന്റെ പുനഃസൃഷ്ടിയാണ്. ദേവന്മാർ കൈവശപ്പെടുത്തി വെച്ചിരുന്ന അഗ്നിയെ മോഷ്ടിച്ച് ഭൂമിയിലെ മനുഷ്യർക്ക് നൽകിയ പ്രോമിത്ത്യൂസ് അധികാരകേന്ദ്രങ്ങളിൽ വിള്ളലുകളുണ്ടാക്കി മനുഷ്യനെ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിലേക്ക് നയിച്ചു. അധികാരജീർണ്ണതയുടെ മണ്ഡലത്തിൽ കടന്ന് പ്രതിഷേധസ്വരം മുഴക്കുന്നവരെ നിഷ്കാസനം ചെയ്യുക എന്നത് സമകാലികവും സാർവ്വകാലികവുമായ സ്ഥിതിഗതികളാണ്. അതുകൊണ്ടാണ് കുടുംബസ്വത്ത് പൊതുസ്വത്താക്കണമെന്ന് വാദിച്ച ഉണ്ണിയും നാടുവാഴിയിൽനിന്ന് അഗ്നി മോഷ്ടിച്ച് കുടിലുകളിലെത്തിച്ച നാടോടിയും ഈ ലോകത്ത്നിന്ന് തന്നെ നിഷ്കാസനം ചെയ്യപ്പെടുന്നത്. ഗ്രീക്ക് പുരാണകഥാപാത്രമായ പ്രോമിത്യൂസിന്റെ കഥ പ്രതീകാത്മകമായി അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് നാടകകൃത്ത് ഇതിന് അടിവരയിടുന്നു.

ഗ്രീക്ക്, ഭാരതീയ ഇതിഹാസപുരാണങ്ങളിലെല്ലാം 'അഗ്നി' ദേവനായും സ്വർഗ്ഗലോകവാസികൾക്ക് മാത്രം പ്രാപ്തമായിട്ടുള്ളതുമായ ഒന്നായിട്ടാണ് ആവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. വാക്കും അഗ്നിയും അധികാരചിഹ്നമാക്കിവെച്ചുകൊണ്ടുള്ള കീഴ്പ്പെടുത്തൽ തന്ത്രങ്ങൾ ഇക്കഥകളിലെല്ലാം ദർശിക്കാം. ഇവിടെ നാടുവാഴി സാമ്രാജ്യത്വത്തിന്റെ പ്രതിനിധിയായി വരുന്നു.

കാക്കാരശ്ശിനാടകത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കാക്കാല-കാക്കാത്തി പുരാവൃത്തകഥയിലെ 'കാക്കാത്തി'യെന്ന പുരാവൃത്തമിത്തിനെയും വയലാ സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ട്. അഗ്നിയിലെ അന്തർനാടകത്തിൽ നാടോടിയെ സ്നേഹിക്കുന്നവളായി കാക്കാത്തി കടന്നുവരുന്നു. കാക്കാരശ്ശിനാടകത്തിന്റെ അവതരണമാതൃകകളെ സ്വീകരിച്ച് നാടോടിസംസ്കാരത്തിന്റെ താളക്രമങ്ങളെ കൂടി ഇതിൽ സന്നിവേശിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. അന്തർനാടകാവ

സാനത്തിൽ നാടോടിയെ കല്ലെറിഞ്ഞ് കൊല്ലുന്ന ചേട്ടന്മാരെ ശപിച്ച് ശിലകളാക്കി മാറ്റുന്ന കണ്ണകിയായും നാടകകൃത്ത് 'ദേവി'യെന്ന കഥാപാത്രത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. സംഘ ചരിത്രസാഹിത്യത്തിലെ പുരാവൃത്ത കഥാപാത്രമായ കണ്ണകി, ധാർമ്മികതയുടെ വേരു കളറുത്തുമാറ്റുന്ന അധികാരപ്രമത്തതയ്ക്കെതിരെ ശബ്ദമുയർത്തിയ ശക്തയായ സ്ത്രീ കഥാപാത്രമാണ്. തന്റെ കോപാഗ്നിയിൽ മധുരാപുരിയെ ചുട്ടെരിച്ച കണ്ണകി അധികാര വർഗ്ഗത്തിന്റെ കപടസംസ്കാരത്തെ തുറന്നു കാണിക്കുന്ന മിത്തിക്കൽ പ്രതീകമായി 'അഗ്നി'യിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. നാടകാവസാനത്തിൽ നാടോടിയെ കല്ലെറിഞ്ഞു കൊല്ലുന്ന ചേട്ടന്മാരെ ശപിച്ച് ശിലകളാക്കി മാറ്റുന്ന കണ്ണകിയായുള്ള ദേവിയുടെ രൂപാന്തരത്തിലൂടെയാണ് നാടകകൃത്ത് ഇത് സാധ്യമാക്കുന്നത്. ശരീരഭാഷയിലൂടെ, സവിശേഷമിത്തിക്കൽ ചിഹ്നങ്ങളിലൂടെ കഥാപാത്രത്തിനും കഥയ്ക്കും സംഭവിക്കുന്ന ഇത്തരത്തിലുള്ള രൂപാന്തരീകരണം ഒരു മെറ്റാഫിസിക്കൽ തിയറ്റർ എന്ന സങ്കല്പത്തിലേക്ക് നാടകത്തെ നയിക്കുന്നുവെന്ന സി.ആർ.രാജഗോപാലിന്റെ നിരീക്ഷണം ഇവിടെ ചേർത്തു വായിക്കാവുന്നതാണ് (*"അഗ്നിയുടെ കളി"* 434).

മിത്തിക്കൽ കഥകളും കഥാപാത്രങ്ങളും മനുഷ്യസൃഷ്ടികളാണ്. സംഘർഷങ്ങളുടെ ലഘൂകരണമാണ് ഇവയുടെ ധർമ്മം. വ്യക്തിനിഷ്ഠതയെക്കാൾ സമൂഹനിഷ്ഠതക്ക് പ്രാധാന്യം നൽകുന്ന വയലാരചനകളിൽ മിത്തുകളുടെ സ്വീകരണം അജ്ഞതയ്ക്കെതിരെയുള്ള ആയുധമായി മാറുന്നു. പുരാവൃത്തങ്ങൾ അജ്ഞാതമായവയെ ജ്ഞാതമായവയുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്നുവെന്ന സി.എം. ബൗറയുടെ നിരീക്ഷണം (*എ.എം.ശ്രീധരൻ ഫോക്‌ലോർ സമീപനങ്ങളും സാധ്യതകളും* 32) ഇവിടെ ചേർത്തുവായിക്കാവുന്നതാണ്. കൃത്യമായ ധർമ്മങ്ങളുള്ള ഫോക്‌ലോർ ഘടകങ്ങൾ ദേശകാലങ്ങളെ അതിജീവിച്ചുകൊണ്ട് നിലനിൽക്കുന്നു. നാടോടിക്കഥകൾ, പുരാവൃത്തങ്ങൾ, ഐതിഹ്യങ്ങൾ തുടങ്ങി വാങ്മയരൂപങ്ങൾ രൂപഭേദങ്ങളോടെയും പരിണാമസവിശേഷതകളോടെയും സമൂഹജീവിതത്തിൽ ശക്തമായ സ്വാധീനം ചെലുത്തുന്നതായി മാറുന്നുണ്ട്. ഇവ ഒരു പ്രത്യേകദേശത്തിലോ സമൂഹത്തിലോ ഒതുങ്ങിനിൽക്കാതെ എല്ലാ ദേശങ്ങളുടെയും സമൂഹങ്ങളുടെയും സാംസ്കാരികമായ അന്തർധാരകളെ പരിപോഷിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ദേശകാലങ്ങളെ ഉല്ലംഘിക്കുന്ന പ്രമേയങ്ങൾ അടിസ്ഥാനമായി വരുന്ന കൃതികളിൽ ഇത്തരം വാങ്മയരൂപങ്ങളെ സ്വീകരിക്കുന്ന രീതി പ്രസക്ത

മാണ്. പ്രോമിത്യൂസ്, കാക്കാത്തി, കണ്ണകി തുടങ്ങീ പുരാവൃത്ത കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വീകരണത്തിലൂടെ വയലായുടെ രചനകൾ ഇതിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമല്ലെന്ന് തെളിയുന്നു.

'തുളസീവന'ത്തിൽ ഹരി എന്ന കേന്ദ്രകഥാപാത്രത്തെ കൃഷ്ണമിത്തിലൂടെയാണ് വയലാ പ്രതീകാത്മകമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ശ്രീകൃഷ്ണന്റെ അവതാരലക്ഷ്യം പോലെ ധർമ്മസംസ്ഥാപനത്തിനായി ഗുരു തന്റെ ശിഷ്യനായ ഹരിയെ നിയോഗിക്കുന്നു. ഓടക്കുഴൽവാദനത്തിലൂടെ എല്ലാ മനസ്സുകളെയും താനാകുന്ന പരമമായ സത്യത്തിലേക്ക് അടുപ്പിച്ച കൃഷ്ണനെപ്പോലെ ഹരി, ഗുരു നൽകിയ ഓടക്കുഴലിലൂടെ നിർഭയത്വത്തിന്റെ ഹൃദയശബ്ദമുയർത്തുന്നുണ്ട്. അതുകേട്ട് കുന്നിൻപുറത്തുനിന്നുപോലും ചങ്ങലകൾ പൊട്ടിച്ച് തുളസീവനത്തിലേക്ക് അടിമകൾ ഓടിയെത്തുന്നു. അമ്പാടി, കൃഷ്ണൻ, ഓടക്കുഴൽവാദനം, അതിൽ മുഴുകി ആസ്വദിച്ചുനിൽക്കുന്ന പ്രകൃതിയിലെ സർവ്വചരാചരങ്ങൾ എന്നിങ്ങനെ പുരാണസന്ദർഭങ്ങളെ പ്രതീകാത്മകമായി പുതുകാലങ്ങളിലേക്ക് കോർത്തിണക്കി അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

രാമായണം, മഹാഭാരതം, ഇലിയഡ്, ഒഡീസി എന്നീ ഇതിഹാസങ്ങളിലൂടെയെല്ലാം നിരർത്ഥകതയെ വെളിവാക്കപ്പെട്ട ഭീകരതയാണ് യുദ്ധം. യുദ്ധവും അതിനുശേഷമുള്ള ദുരവസ്ഥയും പ്രമേയമാക്കിക്കൊണ്ട് നിരവധി സാഹിത്യസൃഷ്ടികൾ ലോകമെമ്പാടുമുണ്ടായിട്ടുണ്ട്. അരിസ്റ്റോഫിനസിന്റെ (**Aristophanes B C 446-386**)'ലിസിസ്ട്രാറ്റ'' (**Lysistrata BC 411**), യൂറിപ്പിഡസിന്റെ (**Euripides B C 480-406**) 'ദി ട്രോജൻ വുമൺ'(**The Trojen Women B C 415**), ടി.എസ്.എലിയറ്റിന്റെ 'വേയ്സ്റ്റ് ലാൻഡ്' (**The WasteLand 1922**), കാറൽ കാപ്പെക്കിന്റെ (**Karel Capek 1890-1938**)'ദി വൈറ്റ് ഡിസീസ്'(**The White disease 1937**) ബ്രഹ്തിന്റെ 'മദർ കറേജും മക്കളും' (**Mother Courage and her Children 1939**) എന്നിവയെല്ലാം തന്നെ യുദ്ധത്തിന്റെ ഭീകരതയും അധാർമ്മികതയും ചൂഷണവും വ്യക്തമാക്കുന്ന യുദ്ധവിരുദ്ധനാടകങ്ങ(**Anti-War Plays**)ളാണ്. വയലായുടെ 'ആണ്ടുബലി', 'സ്വർണ്ണകൊക്കുകൾ' എന്നീ നാടകങ്ങളും ഇതിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമല്ല. മഹാഭാരത ഇതിഹാസകഥാസന്ദർഭത്തെ നവീകരിക്കുന്ന പുനരാവിഷ്കരണരീതിയാണ് 'ആണ്ടുബലി'യിൽ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. പതിനെട്ടുദിവസം നീണ്ടുനിന്ന കൗരവപാണ്ഡവയുദ്ധം അരങ്ങേറിയ യുദ്ധഭൂമിയായ 'കുരുക്ഷേത്ര'മെന്ന ഇതിഹാസമിത്തിനെ വർത്തമാനകാല പ്രസക്തിയോടെ ഇതിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. അധികാരസിംഹാസനങ്ങൾക്കുവേണ്ടി

പകയും കൊലയും ദുരന്തവും നടമാടിയ പുരാണപ്രതീകമായ കുരുക്ഷേത്രത്തിന്റെ തനിയാവർത്തനങ്ങളാണ് വർത്തമാനഘട്ടത്തിലും കാണാൻ കഴിയുന്നത്.

മേധ : ഇന്ന് യുദ്ധം ആയുധങ്ങൾകൊണ്ട് മാത്രമല്ല, സ്ഥാനമുറപ്പിക്കാൻ താക്കോൽ മുറുകെ പിടിക്കുന്നവർ അടിച്ചേല്പിക്കുന്ന പീഡനങ്ങൾ, മനുഷ്യൻ മനുഷ്യനെ ചൂഷണം ചെയ്യുന്ന രീതികൾ, അനാഥബാല്യങ്ങൾ, ബാലവേലകൾ, ഒന്നുമില്ലാത്തവനു നേരെ പ്രഖ്യാപിക്കുന്ന യുദ്ധങ്ങൾ! (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള ആണ്ടുബലി* 327).

ഇവിടെ പുരാണകാലത്തിന്റെ വ്യാഖ്യാനാത്മക തുടർച്ചകളാണ് സമകാലിക ജീവിതങ്ങളെന്ന് തിരിച്ചറിയപ്പെടുന്നു. ധർമ്മസംസ്ഥാപനത്തിനു വേണ്ടിയാണ് കുരുക്ഷേത്ര യുദ്ധം അരങ്ങേറിയതെങ്കിൽ ഇവിടെ ധർമ്മത്തിന്റെ താക്കോൽ തേടിയാണ് സമൂഹത്തിൽ പലവിധ പോരാട്ടങ്ങളിൽ പങ്കാളികളായവർ ഒത്തുചേർന്നിരിക്കുന്നത്.

മേധ : “അതെ, ധർമ്മത്തിന്റെ താക്കോൽ കളഞ്ഞുപോയപ്പോൾ നമ്മൾ ഒരുമിച്ച് തിരയാൻ തീരുമാനിച്ചത് നന്നായി.” (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള ആണ്ടുബലി* 331).

യുദ്ധാനന്തര കുരുക്ഷേത്രഭൂമിയിൽ മക്കളെ തേടിയലയുന്ന ഗാന്ധാരിയെയും ഉറ്റവരെയോർത്ത് അലമുറയിടുന്ന മറ്റു സ്ത്രീജനങ്ങളെയും മഹാഭാരതത്തിൽ വ്യാസൻ ചിത്രീകരിക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ ആണ്ടുബലിയിൽ കൃഷ്ണനുനേരെ ശാപവാക്കുകളോതുന്ന ഗാന്ധാരിയിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമായി വെറുപ്പും വിദ്വേഷവും ഉപേക്ഷിച്ച് ധർമ്മത്തെ കുടിയിരുത്താൻ സ്ത്രീക്കേ കഴിയൂ എന്ന തിരിച്ചറിവിന്റെ പ്രതീകമായി ‘ആണ്ടുബലി’യിലെ ഗാന്ധാരി മാറുന്നു. “എന്താ ധർമ്മം? അധികാരത്തിലെത്താനുള്ള കുറുക്കുവഴി ഏതോ അതാണ് ധർമ്മം ചിലർക്ക്. കള്ളച്ചൂതും വസ്ത്രാക്ഷേപവും സ്ത്രീപീഡനവും കോഴയും അവർക്ക് ധർമ്മമാണ്. ഇനി മറ്റൊരു കൂട്ടർ. അവർ ധർമ്മത്തെപ്പറ്റി അനവരതം പാടിക്കൊണ്ടിരിക്കും. അവർ അവതാരമൂർത്തികളെപ്പോലെയാണ്. അധർമ്മം ചെയ്യില്ലെന്ന് ഉറപ്പുവരുത്തും. അവരെ കൂടെയുള്ളവർ വിശ്വസിക്കും. ഈ വിശ്വാസികൾക്കു വേണ്ടി ധർമ്മനിഷ്ഠന്മാർ വേണ്ടിവന്നാൽ ചെറിയ, വലിയ അധർമ്മങ്ങളും ചെയ്യും. ഭഗവാൻ കൃഷ്ണനും ധർമ്മപുത്രരും ചെയ്തതുപോലെ ഇനി സത്യാന്വേഷണം ഒരു

പരീക്ഷണമാക്കിയവരുണ്ട്. അതുകൊണ്ട് മുറിവേറ്റവരാണ് അവർ. ആ ധർമ്മബോധത്തിൽ ചരിക്കാൻ എത്ര പേർക്ക് കഴിയും? ഈ പരശതം കബന്ധങ്ങൾ നേടിയതെന്താണ്? ധർമ്മമോ അധർമ്മമോ? അവർ പഠിപ്പിച്ചതെന്താണ്? സത്യമോ അസത്യമോ? കള്ളമോ നേർവഴിയോ? അവർ അനാഥരാക്കിയത് ആരെയാണ്? മഹാരാജാവിനെയാണോ? ഒരു ചക്രവർത്തിയും രാജാവും യുദ്ധം കഴിഞ്ഞ് അനാഥരാവുന്നില്ല. അനാഥരാവുന്നത് അബലകളാണ്. ഒന്നുമില്ലാത്തവരാണ് വേരറ്റുപോകുന്നത്" (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള ആണ്ടുബലി* 357) എന്ന വിദുരവാക്യത്തിലൂടെ ധർമ്മയുദ്ധങ്ങൾ എന്ന പേരിൽ നടക്കുന്ന അധികാരവടംവലികളെയും അവയുടെ ഭീകരതയെയും നിരർത്ഥകതയെയും വ്യക്തമാക്കുന്നു. കുരുക്ഷേത്രമിത്തിനെ മുൻനിർത്തി പലരാലും വ്യാഖ്യാനിക്കപ്പെട്ട ഒന്നാണ് 'ആണ്ടുബലി'യിലെയും നാടകപാഠമെന്ന് പ്രത്യക്ഷത്തിൽ തോന്നുമെങ്കിലും ശത്രുവായാലും മിത്രമായാലും എല്ലാവരും നമ്മുടെ മക്കളെന്ന അമ്മമാരുടെ ഏകമതത്തിലേക്കാണ് ഇതിന്റെ ധ്വനിപാഠതലങ്ങൾ വികസിക്കുന്നത്.

ജപ്പാന്റെ ചരിത്രവും വിശ്വാസവും ഇടകലർത്തിയെഴുതപ്പെട്ട യുദ്ധവിരുദ്ധനാടകമാണ് 'സ്വർണ്ണകൊക്കുകൾ'. ഇതിൽ ഒരേസമയം ചരിത്രവും മിത്തും ഇടകലർന്ന് വരുന്നു. 'സ്വർണ്ണകൊക്കുക'ളുടെ ആമുഖത്തിൽ വയലാ ഇപ്രകാരം എഴുതുന്നു, "ബോംബു വിതച്ച വിഷാണുക്കൾ ഏറ്റുവാങ്ങിയ നിഷ്കളങ്കയായ സ്കൂൾ വിദ്യാർത്ഥിനിയായിരുന്നു സദാക്കോ. രോഗാതുരയായി ആശുപത്രിയിലെത്തിയപ്പോൾ അവൾ കടലാസുതുണ്ടുകൾകൊണ്ട് കൊക്കിനെ ഉണ്ടാക്കാൻ തുടങ്ങി. ആയിരം കൊക്കുകൾ ഉണ്ടാക്കിയാൽ രോഗം ഭേദമാകുമെന്നാണ് ജപ്പാൻകാരുടെ വിശ്വാസം. സദാക്കോയ്ക്ക് ആയിരം തികയ്ക്കാനായില്ല. ചരിത്രവസ്തുവും മിത്തിക്കലായ അതിജീവനസ്വപ്നവും കോർത്തിണക്കി രചിച്ചതാണ് ഈ നാടകം. അകലെ മലമുകളിലെ മുത്തശ്ശിയും ദൂതനും സാങ്കല്പിക കഥാപാത്രങ്ങളാണ്" (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള സ്വർണ്ണകൊക്കുകൾ* 197). സദാക്കോയെന്ന പെൺകുട്ടിയെക്കുറിച്ചുള്ള പ്രശസ്തമായ ജപ്പാൻമിത്തിനെ മുത്തശ്ശി, നേഴ്സ്, ദൂതൻ എന്നീ കഥാപാത്രങ്ങളെ കൂടി കൂട്ടിച്ചേർത്ത് പുനരാവിഷ്കരിക്കുന്നതിലൂടെ യുദ്ധം സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഭീകരതയെയും അനാഥത്വത്തെയും ധ്വനിപാഠതലത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് നാടകകൃത്ത് ചെയ്തത്.

മഹാഭാരതത്തിലെ കുരുക്ഷേത്രഭൂമിയെക്കുറിച്ചുള്ള സൂചനകൾ 'വിശ്വദർശന'ത്തിലും

കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. പഴയൊരമ്പലം തകർന്നതിന്റെയും അതിലെ സ്വർണ്ണവിഗ്രഹമുടഞ്ഞതിന്റെയും അന്തരീക്ഷത്തെ ഒരു വലിയ പൊട്ടിത്തെറിയുടെ ദിഗന്തങ്ങൾ ഭേദിക്കുന്ന ശബ്ദത്തോടെ അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് നാടകം ആരംഭിക്കുന്നത്. രക്തരൂഷിതമായ കലാപത്തിന്റെ ശബ്ദത്തോടൊപ്പം സ്ത്രീകളുടെയും കുട്ടികളുടെയും ആർത്തനാദത്തോടെ തിരശ്ശീല ഉയരുന്നു. അഭയാർത്ഥികളെപ്പോലെ ആളുകൾ അങ്ങോട്ടുമിങ്ങോട്ടും പരക്കം പായുന്നു. ഇപ്രകാരം യുദ്ധഭീകരതയെ പ്രേക്ഷകബോധത്തിലേക്ക് വ്യാപരിച്ചുകൊണ്ടാണ് നാടകാരംഭം. വിഗ്രഹഭഞ്ജനത്തിനും നരഹത്യയ്ക്കും കാരണക്കാരായ അധികാരധനകാമമൂർത്തികൾ ജനരോഷത്തെ പ്രതിരോധിക്കേണ്ടതിന്റെയും ജനങ്ങളെ കഴുതകളാക്കേണ്ടതിന്റെയും മാർഗ്ഗങ്ങളെക്കുറിച്ച് ഗൂഢാലോചന നടത്തുന്ന സന്ദർഭങ്ങളിലാണ് തലമുടി അഴിച്ചിട്ട്, കണ്ണീരൊഴുക്കി, തുറിച്ചുനോക്കിക്കൊണ്ട് ഒരു സ്ത്രീ മൃതദേഹങ്ങൾക്കു മീതെ നടക്കുന്നതായി കാണുന്നത്. മക്കളും ചെറുമക്കളും മരുമക്കളും നഷ്ടപ്പെട്ട ഗാന്ധാരിയെപോലൊരു സ്ത്രീ എന്ന സൂചനയിലും ഗാന്ധാരിവിലാപത്തിന്റെ ഈരടികൾ പശ്ചാത്തലമായി മുഴങ്ങുന്നതിലും നിറഞ്ഞുനില്ക്കുന്ന ഇതിഹാസസംഭവങ്ങളുടെ ആവർത്തനം യുദ്ധഭീകരതയുടെ ആവർത്തനത്തെ കൂടിയാണ് ശക്തമായി ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. വിഗ്രഹഭഞ്ജനാന്തരീക്ഷത്തെ ഉത്തമൻ എന്ന കഥാപാത്രം വിശദീകരിക്കുന്ന സന്ദർഭത്തിലും കുരുക്ഷേത്രഭൂമി സൂചിതമാകുന്നുണ്ട്.

> “ആനകൾ വിരണ്ടു. ഭൂമിയുടെ അടി കുലുങ്ങി. മനുഷ്യർ മരണപ്പാച്ചിൽ പാഞ്ഞു ആനകളെ എറിഞ്ഞത് കുഞ്ഞാടുകളിൽ തറച്ചു. പതിനെട്ടു ദിവസം നീണ്ടുനിന്ന ഘോരയുദ്ധം ശരശയ്യകൾ, രക്തം തളംകെട്ടിയ കുരുക്ഷേത്രം, ഗാന്ധാരീവിലാപം... ആ മൃതദേഹങ്ങളിൽ എന്റെ കാമുകിയുണ്ട്, അമ്മയുണ്ട്, കുഞ്ഞുങ്ങളുണ്ട്...നിർദ്ദോഷികളെ കൊന്നൊടുക്കിയതുകൊണ്ടെന്തു നേട്ടമുണ്ടായി?” (*വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ വിശ്വദർശനം* 65).

യുദ്ധഭൂമിയിൽ എല്ലാം നഷ്ടപ്പെട്ട സാധാരണക്കാരുടെയും സ്ത്രീജനങ്ങളുടെയും വേദനയെ കുരുക്ഷേത്രമിത്തിലൂടെ പ്രേക്ഷകമനസ്സിന്റെ ആഴങ്ങളിലേക്ക് വ്യാപരിക്കത്തക്കവണ്ണം നാടകകൃത്ത് ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നു.

ജനങ്ങൾ ആവേശത്തോടെയുണർന്നാൽ പുതിയ വിഗ്രഹമുണ്ടാകുമെന്ന സത്യ

ദേവന്റെ ആഹ്വാനത്തിന് ഉത്തമൻ നല്കുന്ന മറുപടിയിലും ഇതിഹാസകഥാപാത്രസൂചനകളുടെ മിത്തിക്കൽ പരിവേഷം ദർശിക്കാം.

ഉത്തമൻ : ദേവഗാനം മറന്ന് മരവിച്ച ഈ നൂറ്റാണ്ടിലെ ജനതയ്ക്ക് ഇനിയൊരു ഗാനം പാടാൻ ശക്തിയുണ്ടോ? കുഞ്ഞിളംതെന്നൽ പോലെ ഓർമ്മയിലുണ്ടായിരുന്ന ഒരായിരം കഥകൾ...യുധിഷ്ഠിരന്റെ സത്യദീക്ഷ, കർണ്ണന്റെ ദാനശീലം... (*വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ വിശ്വദർശനം* 51).

സത്യം, ദാനം, അഹിംസ, നന്മ തുടങ്ങി നഷ്ടപ്പെട്ടുപോയ ധാർമ്മികമൂല്യങ്ങളെ പുനഃസൃഷ്ടിക്കേണ്ടതിന്റെ ആവശ്യകതയെ ഇവിടെ ധ്വനിപ്പിക്കുന്നു. ഇതിഹാസപുരാണങ്ങളിൽ സൂചിപ്പിക്കുന്ന ഇത്തരം മൂല്യങ്ങളെയാണ് മാതൃകയാക്കേണ്ടതും ആവർത്തിക്കേണ്ടതും. നവലോകസൃഷ്ടിക്കായി ധാർമ്മികബോധത്തിന്റെയും ആദർശവിശുദ്ധിയുടെയും ചിന്തകളും പ്രവൃത്തികളുമാണ് വ്യക്തിയിലും സമൂഹത്തിലും ഉണ്ടാകേണ്ടതെന്ന ആഹ്വാനമാണ് നാടകകൃത്ത് ഇവിടെ പ്രതീകാത്മകമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

ഇതിഹാസപുരാവൃത്തസമാനമായ മിത്തിക്കൽ സങ്കല്പങ്ങളിലേക്ക് കഥാപാത്രങ്ങളെയും കഥാസന്ദർഭങ്ങളെയും വികസിപ്പിക്കുന്ന രീതി ‘അകത്താരോ...!’ എന്ന നാടകത്തിലും പരോക്ഷമായി ദർശനീയമാണ്. ‘അകത്താരോ...!’യിലെ നായകനായ രാജാവ് നാടകത്തിൽ പല സന്ദർഭങ്ങളിലും വ്യത്യസ്തവേഷത്തിലും ഭാവത്തിലും പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന പ്രച്ഛന്നവേഷക്കാരനും മായാജാലക്കാരനുമൊക്കെയായി ചിത്രീകരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്.

മീൻപിടുത്തക്കാരൻ 1 : നമുക്കാർക്കും അറിയില്ല. അത്ഭുമനുഷ്യൻ! മന്ത്രം ജപിച്ച് വെള്ളത്തിൽ ദിവസങ്ങളോളം കിടക്കുന്നവൻ. ഈ മഹാനദിയുടെ ആഴങ്ങൾ നീന്തിത്താണ്ടി വന്നവൻ. മായാജാലം കൊണ്ട് മീൻപിടിക്കാൻ ത്രാണിയുള്ളവൻ (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള അകത്താരോ...!* 288).

നാടകത്തിൽ സ്ത്രീയും മീൻപിടുത്തക്കാരും തമ്മിലുള്ള ഈ സംഭാഷണത്തിലൂടെ നാടകകൃത്ത് കഥാപാത്രത്തിന് നല്കിയിരിക്കുന്ന അമാനുഷികപരിവേഷം ശ്രദ്ധേയമാണ്. മിത്തിക്കൽ കഥാപാത്രങ്ങളിൽ മിക്കതിനും പൊതുവായി അമാനുഷികപ്രത്യേകതകൾ കാണാൻ കഴിയും. ആഴമുള്ള നദികൾ നീന്തിക്കടക്കുവാനും നദിക്കുമുകളിൽ നട

ക്കാനും കിടക്കാനും കഴിയുന്നവൻ, പകലന്തിയോളം ചൂണ്ടയിട്ടിട്ടും മീൻ കിട്ടാതിരുന്ന മീൻപിടുത്തക്കാരെ അത്ഭുതപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് ദൃഢനിശ്ചയത്തോടെയും ധ്യാനത്തോടെയും നിങ്ങൾ ചൂണ്ടയെറിയേണ്ടതിവിടെയെന്ന് സ്ഥലം പ്രവചിക്കുന്നവൻ, ദൈവത്തിന്റെ നന്മയിൽ വിശ്വസിക്കണമെന്നും മനുഷ്യരെ സ്നേഹിക്കണമെന്നും 'സ്ത്രീ'യോട് ഉപദേശിക്കുന്നവൻ, വധശിക്ഷയ്ക്കായി കഴുമരത്തിലേക്കടുക്കുമ്പോഴും ജനങ്ങളോട് സംസാരിക്കണമെന്ന് ആഗ്രഹിച്ചവൻ, ഇപ്രകാരം യാഥാർത്ഥ്യവും കാല്പനികതയും കൂടിചേർന്ന വതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ള ഈ കഥാപാത്രത്തിന് ക്രിസ്തുദേവന്റെ സ്വഭാവാനുരണനങ്ങൾ ദർശിക്കാൻ കഴിയും. കഥാപാത്രത്തോടൊപ്പം നാടകത്തെ അതിന്റെ സമഗ്രതയിൽതന്നെ സാധാരണതയിൽനിന്ന് ധ്വനിപാഠതലത്തിലേക്കുയർത്താൻ ഇതിഹാസപുരാവൃത്തമാനങ്ങളിലൂടെയുള്ള മിത്തിക്കൽ അവതരണത്തിലൂടെ സാധിക്കുമെന്നതിന് ദൃഷ്ടാന്തമാണ് 'അകത്താരോ...!' എന്ന നാടകം.

കുചേലത്വത്തിന്റെ മിത്തിക്കൽ രൂപമായ കുചേലൻ കാലങ്ങളായി മനുഷ്യചിന്തകളെ സ്വാധീനിക്കുകയും നിരവധി വ്യാഖ്യാനങ്ങൾക്ക് വിധേയമാവുകയും ചെയ്ത പുരാണകഥാപാത്രമാണ്. ഈ മിത്തിനെ വർത്തമാനകാലത്തിന്റെ സാമൂഹികപരിതസ്ഥിതികളിലേക്ക് ചേർത്തിണക്കി അവതരിപ്പിക്കുന്ന നാടകമാണ് 'കുചേലഗാഥ'. "ഭാരതീയ മനസ്സിന്റെ അഗാധതയിൽ ലയിച്ചുകിടക്കുന്ന മിത്തിക്കൽ സ്വപ്നങ്ങളെ കാലോചിതമായി ഉദ്ധരിക്കുകയാണ് ഇവിടെ ചെയ്തിട്ടുള്ളത്" എന്നും "നമ്മുടെ സമൂഹചേതനയിൽ ലയിച്ചുചേർന്നിട്ടുള്ള കുചേലസങ്കല്പത്തിന്റെ നാടകീയമായ പുനരാഖ്യാനമാണി" തെന്നും 'കുചേലഗാഥ'യെക്കുറിച്ച് വയലാ ആമുഖത്തിൽ പ്രസ്താവിച്ചിട്ടുള്ളത് ഇവിടെ ചേർത്തുവായിക്കാവുന്നതാണ് (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള കുചേലഗാഥ* 130). ദാരിദ്ര്യശമനത്തിനായി കൃഷ്ണൻനായരുടെ അരികിലേക്ക് പോകുന്ന രാമൻനായരുടെ കഥ പ്രത്യക്ഷത്തിൽ കൃഷ്ണകുചേലകഥയായി തോന്നുമെങ്കിലും അതിലെ സന്ദർഭങ്ങൾക്കും കഥാഗതിക്കും കഥാപരിസമാപ്തിക്കും വയലാ സ്വീകരിച്ച ബോധപൂർവ്വമായ രൂപപരിണാമം ശ്രദ്ധേയമാണ്. അധികാരത്തിന്റെയും കൗശലത്തിന്റെയും പ്രതീകമായ കൃഷ്ണൻനായർ, രാമൻനായർ ആഗ്രഹിച്ചതെല്ലാം കൊടുക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും സ്വഗൃഹത്തിലേക്ക് തിരിച്ചെത്തുന്ന അയാൾ കൂടുതൽ നിശ്ശൂന്യനും നിഷ്ക്കാസിതനുമാവുന്നുണ്ട്. ലൈംഗീകതയടക്കമുള്ള ദാരിദ്ര്യത്തെ ശമിപ്പിച്ചുകൊണ്ട്

സതിയെക്കൂടി കൈക്കലാക്കുന്ന സതീർത്ഥ്യനെ ചുട്ടെരിക്കാനുള്ള പ്രതിഷേധം രാമൻനായർക്കുണ്ടെങ്കിലും സമൂഹം അയാൾക്ക് കല്പിച്ചുകൊടുത്തിട്ടുള്ള കുചേലത്വ മെന്ന സ്വഭാവഗുണത്താൽ അയാൾ ഇരുട്ടിലേക്ക് കാടുകയറുന്നു. സതിയും അയൽക്കാരും കൃഷ്ണൻനായരുമെല്ലാം സമൂഹം കല്പിച്ച സ്വഭാവരീതികളോടെതന്നെ പെരുമാറുന്നു. അധികാര വർഗ്ഗം കല്പിച്ചു നൽകുന്ന സാമൂഹ്യസ്ഥിതിയിൽനിന്ന് വ്യതിചലിക്കുന്നവൻ സമൂഹത്തിൽനിന്ന് നിഷ്കാസിതനാകുന്ന രീതി ഇവിടെയും ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്നു. ഓരോ കാലഘട്ടത്തിന്റെയും സാമൂഹികക്രമങ്ങളുടെ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തലുകളായി മിത്തു കൾ രൂപാന്തരീകരിക്കപ്പെടുന്നു.

ജെയിംസ് ഫ്രേസർ (**James Frazer 1854-1941**), 'ഗോൾഡൻ ബോവ്' (**The Golden Bough 1890**) എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ സൂചിപ്പിക്കുന്ന ഫെർട്ടിലിറ്റി മിത്തിന്റെ മറ്റൊരു രൂപം കുചേലഗാഥയിലും കാണാൻ സാധിക്കുമെന്ന "കൃഷ്ണ-കുചേല നിർവചനങ്ങളുടെ അപനിർമ്മാണം" എന്ന ലേഖനത്തിൽ കൃഷ്ണപ്രിയ വിലയിരുത്തുന്നുണ്ട്(480). രാജാ വിന്റെ കഴിവില്ലായ്മ രാജ്യത്തെ ബാധിക്കുമെന്നും, അങ്ങനെ സംഭവിച്ചാൽ അയാളെ ബലികഴിക്കുന്നതായി സങ്കല്പിച്ച് അടുത്ത രാജാവിനെ സ്ഥാനാരോഹണം ചെയ്യണ മെന്നതുമാണ് ഈ ഫെർട്ടിലിറ്റിമിത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനസങ്കല്പം. കുചേലഗാഥയിലെ രാമൻനായർക്ക് സംഭവിക്കുന്നതും സമാനാനുഭവമാണ്. അയാളുടെ കഴിവില്ലായ്മകൊണ്ട് കുടുംബം ദാരിദ്ര്യത്തിലേയ്ക്ക് കൂപ്പുകുത്തുകയും തന്മൂലം ഭാര്യ പട്ടിണിയിലാവുകയും ചെയ്യുന്നു. നാടിന് ക്ഷാമവും വരൾച്ചയും വന്നാൽ രാജാവിനെ മാറ്റുന്നതുപോലെ കുടും ബത്തിൽനിന്ന് കുചേലൻ രാമൻനായരും നിഷ്കാസിതനാവുന്നു. കുചേലകഥയുടെ മിത്തിക്കൽ അവതരണത്തിലൂടെ നാടകകൃത്ത് വർത്തമാനകാലത്തിന്റെ സാമൂഹികപരി തസ്ഥിതികളെ ക്കൂടി ധ്വനിപാഠാധിഷ്ഠിതമായി വിശദീകരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. സമൂ ഹമനസ്സിൽ രൂഢമൂലമായിത്തീർന്ന എല്ലാ പ്രവർത്തികളും വ്യവഹാരമായി (**Discourse**) പരിണമിക്കുന്നുവെന്ന് നാടകം സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. രാമൻനായരുടെ കുചേലത്വവും ഭാര്യയായ സതിയുടെ പാതിവ്രത്യവും അവർ സ്വയം സ്വീകരിച്ചവയും അതിന്റെ സ്വഭാവ വിശേഷ ങ്ങൾ സമൂഹത്താൽ പരുവപ്പെടുത്തിയതുമാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഇവയെ ലംഘിക്കാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾ സമൂഹം അവരെ എതിർപക്ഷത്തുനിർത്തുന്നു. സതിയെ അയൽക്കാർ വേശ്യയെന്ന് മുദ്രകുത്തിയതും വീട് ചുട്ട്കരിക്കാൻ തുനിഞ്ഞ രാമൻനായർ

അതിൽനിന്ന് പിൻവാങ്ങുന്നതും ഇതിന്റെ അനന്തരഫലമാണ്. "ഭാരത ത്തിലെ മുഖ്യ പുരാണകഥാപാത്രങ്ങളെയെടുത്ത് ഒരു ചെറുനാടകത്തിലൂടെ ഒരു മിത്ത് എങ്ങനെ ഓരോ സമൂഹത്തേയും രൂപീകരിക്കുന്നുവെന്നും സ്വയം രൂപാന്തരീകരിച്ച് അതതു കാലഘട്ടങ്ങളുടെ സാമൂഹികക്രമങ്ങളുടെ ചരിത്രആഖ്യായികകളാകുന്നുവെന്നും വിവിധ സങ്കേതങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ച് വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള പ്രേക്ഷകരുമായി സംവദിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു" വെന്നതിന് ഉത്തമദൃഷ്ടാന്തമാണ് കുചേലഗാഥ (കൃഷ്ണപ്രിയ "കൃഷ്ണ -കുചേല നിർവ്വചനങ്ങളുടെ അപനിർമ്മാണം" 486).

'ഒരു പക്ഷിക്കുഞ്ഞിന്റെ മരണം' എന്ന ഏകാങ്കനാടകത്തിൽ പതിനൊന്ന് കിളികളോടൊത്ത് കൂട്ടം മാറിപ്പോയ പാടത്തിനുടമയെ അന്വേഷിക്കുകയും കൂട്ടത്തിലേക്ക് കൊണ്ടുവരികയും ചെയ്യുന്ന അന്ധനായ പക്ഷിശാസ്ത്രക്കാരന്റെ കഥയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. മഹാഭാരതഇതിഹാസസന്ദർഭങ്ങളെ മിത്തിക്കൽ പരിവേഷത്തോടെ പ്രതീകാത്മകമായി ധ്വനിപാഠതലത്തിൽ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന രീതി ഈ നാടകത്തിൽ സ്വീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. പാടത്തിനുടമയെ തേടി അവർ പോയ നിരവധി സ്ഥലങ്ങളെക്കുറിച്ച് പരാമർശിക്കുന്ന സന്ദർഭങ്ങൾ നാടകത്തിലുണ്ട്.

പക്ഷിശാസ്ത്രക്കാരൻ : "ഇന്നലെ നമ്മൾ ഒത്തിരിനേരം പറന്നില്ലേ? എവിടെയെല്ലാം പോയി... ആ തേനരുവീടെ ഉത്ഭവസ്ഥാനത്ത്, തെളിനീർ തടാകത്തിലെ കുളി... സാഗരങ്ങളേഴും കടന്നു. എന്നിട്ടും കൂട്ടംതെറ്റിയ കിളിയെ കണ്ടില്ലല്ലോ. നാട്ടാരുടെ ഭാഗ്യം പറഞ്ഞും നാട്ടിവെളിച്ചത്തിൽ തപ്പിത്തടഞ്ഞും നടന്ന്, പറന്ന് തെണ്ടികളുടെ പറുദീസയിലുറങ്ങി...പട്ടിണിക്കാരന്റെ അത്താഴമുണ്ട്... ഒഴിഞ്ഞ പാത്രത്തിലൊരു ചീരയില. നമുക്കത് മൃഷ്ടാന്നഭോജനം..." (*വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ ഒരു പക്ഷിക്കുഞ്ഞിന്റെ മരണം* 275).

ഇവിടെ മഹാഭാരത ഇതിഹാസപ്രസിദ്ധമായ സന്ദർഭത്തെ കൂട്ടിയിണക്കി പരസ്പര വിശ്വാസത്തിന്റെയും പ്രത്യുപകാരത്തിന്റെയും മഹത്തായ ആദർശത്തെ പ്രതീകാത്മകമായി ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. അക്ഷയപാത്രത്തിലെ ചീരയില ഭുജിച്ച് പാഞ്ചാലിയെ രക്ഷിക്കുന്ന കൃഷ്ണനും കുളിച്ചുകയറിയ മഹർഷിമാരുടെ മൃഷ്ടാന്നഭോജനാനുഭവവുമാണ്

ഇവിടെ സൂചിതമാകുന്ന കഥ. പാഞ്ചാലിയുടെ ദുഃഖത്തെയും മഹർഷിമാരുടെ വിശപ്പിനെയും ഒരുപോലെ അകറ്റിയ കൃഷ്ണനെപോലെ വേദനിക്കുന്നവന്റെയും വിശക്കുന്നവന്റെയുമൊപ്പം ചേർന്നുനിൽക്കാനും അവരെ തൃപ്തിപ്പെടുത്താനുമുള്ള ആഗ്രഹത്തിന്റെ പ്രതീകമായി പക്ഷിശാസ്ത്രക്കാരൻ മാറുന്നു.

"ഈ ഭൂമിയാകെ നമ്മുടേത്. വന്യഭൂമിയിൽ ഏതോ താപസൻ നമുക്കായി വിതച്ച വരിനെല്ല് ആയിരംമേനി വിളഞ്ഞുനിൽക്കുന്നു. ചന്തമുള്ള കതിർക്കുലകൾ... പോയി വരിൻ, കൊണ്ടുവരിൻ, നിങ്ങൾ വിതച്ചത് കൊയ്തുവരിൻ" (*വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ ഒരു പക്ഷിക്കുഞ്ഞിന്റെ മരണം* 276) എന്ന പക്ഷിശാസ്ത്രക്കാരന്റെ ആഹ്വാനം പൊതുഇടം, പട്ടിണിക്കാരന്റെ അവകാശബോധം, സമത്വം എന്നീ ആശയങ്ങളെ ഉയർത്തിപ്പിടിക്കുന്നു. അവർ അന്വേഷിച്ചുനടക്കുന്ന പാടത്തിനുടമ ആ പദവിക്കർഹനായതെങ്ങനെയെന്ന് കിളികൾ പറയുന്നുണ്ട്.

കിളികൾ : "അറിയാം. അവൻ കൂട്ടം തെറ്റിയപ്പോൾ.. തിളങ്ങുന്ന നാണയം കണ്ടപ്പോൾ, സ്വർണ്ണച്ചിറക് സ്വയം അറുത്തെറിഞ്ഞപ്പോൾ..." (*വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ ഒരു പക്ഷിക്കുഞ്ഞിന്റെ മരണം* 283).

ഇവിടെ പാടത്തിനുടമയ്ക്ക് ഗുരുവിനെ ഒറ്റിക്കൊടുത്ത ബൈബിളിലെ യൂദാസിന്റെ മുഖമാണ്. ഗുരുവായ പക്ഷിശാസ്ത്രക്കാരനോടുള്ള പ്രതികാരം തീർക്കാൻ കൂരമ്പുമായി തക്കം പാർത്തിരിക്കുന്നു അയാൾ. ഒറ്റുകൊടുക്കലും പ്രതികാരവും ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്നു. കൂരമ്പുകളേറ്റ് ഭീഷ്മരെപ്പോലെ ശരശയ്യയിൽ കിടക്കുന്ന പക്ഷിശാസ്ത്രക്കാരൻ ആഗ്രഹിക്കുന്നത് തിന്മയുടെയും സ്വാർത്ഥതയുടെയും അസഹിഷ്ണുതയുടെയും മരണമാണ്.

കിളികൾ : ഭീഷ്മർ, ഏതു ഭാരതയുദ്ധം തീർന്നുകാണാൻ അങ്ങ് തപമിരിക്കുന്നു? ഇവിടെ ഒറ്റകക്ഷിയേയുള്ളൂ. കൗരവർ... മറ്റുള്ളവർ എന്നും വനത്തിൽ തന്നയല്ലേ? (*വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ ഒരു പക്ഷിക്കുഞ്ഞിന്റെ മരണം* 283).

ശരശയ്യയിൽ കിടക്കുന്ന പക്ഷിശാസ്ത്രക്കാരനടുത്തേക്ക് തിരിച്ചറിവോടെ എത്തുന്ന പാടത്തിനുടമയെയാണ് നാടകാവസാനത്തിൽ കാണുന്നത്. സ്വയമറുത്തുമാറ്റിയ സ്വർണ്ണ

ച്ചിറകുകൾ അയാൾക്ക് തിരിച്ചു ലഭിക്കുമെന്ന വിശ്വാസത്തിൽ ആഹ്ലാദത്തോടെ പറന്നു യരാമെന്ന പ്രതീക്ഷയോടെ നാടകം അവസാനിക്കുന്നു.

'കിരീടം' എന്ന ഏകാങ്കനാടകത്തിലും ഇതിഹാസസന്ദർഭങ്ങളെ സ്വീകരിച്ചു കൊണ്ടുള്ള മിത്തിക്കൽ ആവിഷ്കരണം കാണാൻ സാധിക്കും. കിരീടവും ചെങ്കോലും സിംഹാസനവും നഷ്ടപ്പെടുമെന്ന ഭയത്താൽ ഒരു രാജാവ് കാട്ടിക്കൂട്ടുന്ന വിഭ്രാന്തിക ളാണ് ഈ നാടകത്തിന്റെ പ്രമേയം. ദേവകീവസുദേവരുടെ എട്ടാമത്തെ പുത്രൻ തന്നെ വധിക്കുമെന്ന അശരീരികേട്ട് തന്റെ ജീവനും അധികാരവും നഷ്ടപ്പെടുമെന്ന് ഭയന്ന് വിഭ്രാന്തനായി പ്രവർത്തിച്ച കംസനെന്ന പുരാണകഥാപാത്രത്തെ സൂചിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് രാജാവെന്ന കേന്ദ്രകഥാപാത്രത്തെ പ്രതീകാത്മകമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

രാജാവ് : (ആലോചനയിലാണ്) "കാരാഗൃഹത്തിൽ ഒരുണ്ണി പിറന്നെന്നു കേട്ടു. അവൻ നിഷേധിയാണെന്നും നമ്മേയും രാജാധികാരത്തേയും കശ ക്കിയെറിയുമെന്നും ജോത്സ്യൻ പ്രവചിച്ചു... ജനനനിമിഷംതന്നെ കൊല്ലുവാൻ ഏർപ്പാടുകളെല്ലാം ചെയ്തിട്ടും വിജയിച്ചില്ല. നാട്ടിൽ കണ്ട കുഞ്ഞുങ്ങളെയെല്ലാം കൊന്നു. ഒളിഞ്ഞും തെളിഞ്ഞും. എന്നിട്ടും കണ്ടില്ല. ഭൂമിയിലെവിടെയെങ്കിലും ഒളിച്ചിരുന്നു നമ്മെ തകിടം മറി ക്കാൻ ശ്രമിക്കുംമുമ്പ് അവനെ കണ്ടുപിടിക്കാൻ വിട്ട രാജദൂതന്റെ കഥ..." (*വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ കിരീടം* 334).

അധികാരവർഗ്ഗത്തിന് നിഷേധിയായ ആ ഉണ്ണി ജനങ്ങൾക്ക് പ്രേമത്തിന്നുണ്ണിയാണ്. ഉണ്ണിയെ കുറിച്ചന്വേഷിക്കാൻ രാജാവ് പറഞ്ഞയച്ച ദൂതനും കൊട്ടാരത്തിലെ രാജ കുമാരിയും കന്യകമാരും വൈദ്യനും ജ്യോത്സ്യനുമെല്ലാം ഉണ്ണിയുടെ ഓടക്കുഴൽനാദ ത്തിൽ ആടിക്കളിക്കുന്നു. താനും കൊട്ടാരവും രാജകുമാരിയുമൊഴികെ മറ്റെല്ലാം കത്തി ച്ചുകളയാൻ കല്പിക്കുന്ന രാജാവിന് തുടർന്ന് എല്ലാം നഷ്ടപ്പെടുന്ന കാഴ്ചയാണ് നാട കത്തിൽ കാണുന്നത്. അബോധാവസ്ഥയിലേക്കാണ്ടുപോകുന്ന രാജാവിന്റെ കൊട്ടാര വാതിൽക്കൽ വന്നു നിൽക്കുന്ന കുഞ്ഞിനെ ചിത്രീകരിച്ചുകൊണ്ടാണ് നാടകം അവ സാനിക്കുന്നത്. സ്വേച്ഛാധിപത്യവും സ്വാർത്ഥതയും അധികാരപ്രമത്തതയും സർവ്വവി നാശത്തിലേക്ക് നയിക്കുമെന്ന സൂചനകൾ നാടകത്തിലവതരിപ്പിക്കുന്നു. കംസനെ വധിച്ച് പ്രജകളെ രക്ഷിച്ച കൃഷ്ണകഥ ആവർത്തിക്കുന്നു. അടിമത്തത്തിന്റെയും അധികാര

ത്തിന്റെയും ചങ്ങലകൾ പൊട്ടിച്ചെറിഞ്ഞ കഥകൾ ഓരോരോ ദേശങ്ങളിലും കാലങ്ങളിലും കാണാം. കൃഷ്ണമിത്തിലൂടെ വയലാ ഈ ആശയത്തെ സ്ഥാപിച്ചെടുക്കുന്നു.

ഓരോ ദേശത്തിലും ആ ദേശത്തിന്റെ സാംസ്കാരികസവിശേഷതകളെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്ന ഇതിഹാസങ്ങളും പുരാണങ്ങളും നാടോടിക്കഥകളും ഉണ്ട്. ഇതിലെ കഥകളും കഥാപാത്രങ്ങളും കാലങ്ങളെ അതിജീവിച്ച് തലമുറകളായി മനുഷ്യഹൃദയങ്ങളിൽ രൂഢമൂലമായിത്തീരാറുണ്ട്. സമൂഹമനസ്സിന്റെ അബോധതലത്തിലെ ഇത്തരം പ്രാക്തനസ്മൃതികളായ മിത്തുകളെ അതേപടി പുനരവതരിപ്പിക്കാതെ സമകാലികസമസ്യകളെ വ്യാഖ്യാനിക്കാനും ദേശകാലങ്ങളെ അതിജീവിക്കാനും ഉതകുംവിധത്തിൽ ആവിഷ്കരിക്കാൻ സാധിക്കുമെന്ന് വയലാ തന്റെ നാടകങ്ങളിലൂടെ തെളിയിക്കുന്നു.

3.4 ബിംബം

ഒരു വ്യക്തിയുടെയോ വസ്തുവിന്റെയോ ആശയത്തിന്റെയോ പ്രതിച്ഛായയെയാണ് സാധാരണ ബിംബമെന്ന പദംകൊണ്ട് വിവക്ഷിക്കാറുള്ളത്. തന്റെ അനുഭവങ്ങളെ സഹൃദയനിലേക്ക് സംക്രമിപ്പിക്കുന്നതിന്റെ ഭാഗമായി എഴുത്തുകാരന്റെ മനസ്സിൽ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്ന പ്രതിബിംബങ്ങളാണ് ബിംബങ്ങൾ എന്നുപറയാം. ഇവിടെ എഴുത്തുകാരന്റെ ഭാവനയുടെയും ചിന്തയുടെയും പ്രവർത്തനഫലമായിട്ടാണ് ബിംബങ്ങൾ രൂപപ്പെടുന്നത്. മനഃശാസ്ത്രമേഖലയിലും സാഹിത്യപഠനമേഖലയിലും ബിംബകല്പന (Imagery) എന്ന സംജ്ഞയെ പലതരത്തിലാണ് വ്യാഖ്യാനിക്കുകയും വർഗ്ഗീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നത്. “ഭൂതകാലത്തിലെങ്ങോ മറഞ്ഞുപോയ ഇന്ദ്രിയാനുഭവങ്ങളുടെയോ ഓർമ്മകളുടെയോ മാനസികപ്രതിഛായയാണ് ബിംബ”മെന്ന് മനഃശാസ്ത്രത്തിലും “ക്ഷണനേരംകൊണ്ട് വികാരവിചാരങ്ങളുടെ സങ്കീർണതകൾ അനാവരണം ചെയ്യുന്നതും വ്യത്യസ്ത ആശയങ്ങളെ ഏകീകരിക്കുന്നതുമാണ് ഇമേജ്” (കെ.എം. വേണുഗോപാൽ *സിംബലിസം മലയാളകവിതയിൽ* 46) എന്ന് സാഹിത്യപഠനത്തിലും നിർവചിക്കുന്നു. ചലനാത്മകത, സ്ഥിരത, ദൃശ്യം, ഗന്ധം, സ്പർശം എന്നിങ്ങനെ പലതരത്തിൽ ബിംബങ്ങളെ വർഗ്ഗീകരിക്കാം. ഓരോ ബിംബവും അതാത് ബോധമണ്ഡലത്തിന്റെ ആവിഷ്കാരമാണ് എങ്കിലും വാച്യാതീതവും ആന്തരികവുമായ ഒരു ധ്വനിതലം കൂടി അവ ഉൾക്കൊള്ളുന്നു. മൂർത്തമോ അമൂർത്തമോ അവ്യക്തമോ സങ്കീർണ്ണമോ ആയ കാവ്യാനുഭവത്തെ തന്മയത്വത്തോടെ ആവിഷ്കരിക്കാനും അത് സഹൃദയന് അനുഭവവേദ്യമാക്കാനും എഴുത്തുകാരനെ സഹായിക്കുന്ന ഭാഷാപ്രയോഗമായി ബിംബങ്ങൾ മാറുന്നു. ബിംബകല്പനയി

ലൂടെ കൃതിയെ ധ്വനിപാഠസജ്ജമാക്കുന്നതിൽ ഏറെ ശ്രദ്ധിച്ച നാടകകൃത്താണ് വയലാ. ഭാഷയ്ക്ക് അഭിവ്യഞ്ജകത്വം ലഭിക്കുന്നതിന് എഴുത്തുകാർ സ്വീകരിക്കുന്ന പ്രതീകാത്മകമാർഗ്ഗങ്ങളിൽ പ്രസക്തമായ ബിംബപ്രയോഗങ്ങൾ പലരീതിയിൽ കൃതികളിൽ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടാറുണ്ട്. ഒന്ന്, കാലങ്ങളായി സാഹിത്യഭാഷയിൽ ഉപയോഗിച്ചുവരുന്നതോ സാർവ്വലൗകികമനുഷ്യാനുഭവങ്ങളോട് ചേർന്ന് നില്ക്കുന്നതോ ആയ സാംസ്കാരിക ബിംബങ്ങൾ. മറ്റൊന്ന് എഴുത്തുകാരൻ സ്വാനുഭവങ്ങളിൽനിന്ന് സ്വകീയമായി സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്ന വ്യക്തിഗതമായ ബിംബങ്ങൾ. ഇത്തരത്തിലുള്ള രണ്ട് ബിംബപ്രയോഗരീതികളും വയലാനാടകങ്ങളിൽ ദർശിക്കാം. ഇവ വ്യക്ത്യനുഭവങ്ങളെ പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നതോടൊപ്പം സമൂഹത്തിന്റെ ആന്തരികബോധത്തെയും ആവിഷ്കരിക്കുന്നു.

'അഗ്നി' എന്ന നാടകത്തിന്റെ കേന്ദ്രബിംബം അഗ്നിയാണ്. വിവിധങ്ങളായ ഭാവാർത്ഥങ്ങളാണ് അഗ്നിക്ക് നാടകത്തിലുള്ളത്. നാടകത്തിലാദ്യം പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന അഗ്നിഭാവം പെറ്റമ്മയുടെ ചിതാഗ്നിയാണ്. അഗ്നിജ്വാലയുടെ ചലനങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ട് രംഗത്തെത്തുന്ന നടീനടന്മാർ ആ ചിതാഗ്നിക്കു മുമ്പിൽ കൈകൂപ്പി നിൽക്കുമ്പോൾ പശ്ചാത്തലമായി 'ഈശോവാസ്യോപനിഷത്തി'ലെ ശാന്തിമന്ത്രം മുഴങ്ങുന്നു. ശാന്തിമന്ത്രങ്ങൾ ഉരുവിടുന്നവരുടെയും കേൾക്കുന്നവരുടെയും ശരീരത്തിനെയും മനസ്സിനെയും ഒരുപോലെ ശാന്തമാക്കുന്നു. പകയും വിദ്വേഷവുമെല്ലാം മറന്ന് മനുഷ്യരെല്ലാം ഒന്നായിത്തീരുന്ന ഒരു നല്ലകാലത്തെ ലക്ഷ്യമിടുന്നു നാടകം. പരസ്പര വിദ്വേഷികളായി മാറിയ മക്കൾ പരസ്പരസ്നേഹത്തോടെ ഒന്നു ചേരുവാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്ന അമ്മയുടെ ശാന്തഭാവം ചിന്താഗ്നിയിൽ ദർശിക്കാം. "എല്ലാം മറക്കിൻ; ആ ചിതയിലെ അഗ്നി അണയാതെ കിടക്കുന്നതു ശ്രദ്ധിച്ചോ...? ഏഴു ദിവസമായിട്ടും അണയാത്ത തീക്കുണ്ഡം...നിങ്ങൾ പഴയതുപോലെ കളിക്കൂട്ടുകാരായി എല്ലാം മറന്നാൽ ആ തീ അണയും...അമ്മയ്ക്ക് ശാന്തിയാകും" (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള അഗ്നി* 106) എന്ന് അമ്മാവൻ സഹോദരങ്ങളോട് പറയുന്ന വാക്കുകളിൽ സ്നേഹം, പാരസ്പര്യം എന്നീ സങ്കല്പങ്ങളാണ് ധ്വനിക്കപ്പെടുന്നത്.

ക്രോധ-ലാഭ-മോഹ-മാത്സര്യങ്ങളാൽ സ്വന്തം അനുജനെ ശത്രുവായിക്കണ്ട് നശിപ്പിക്കുന്ന ജ്യേഷ്ഠന്മാരുടെ കോപാഗ്നി അഗ്നിയുടെ മറ്റൊരു മുഖത്തെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നു. അവരുടെ പ്രതികാരാഗ്നിയിൽ എരിഞ്ഞമരുന്ന ഉണ്ണിയുടെ ആത്മപീഡനം നാടകത്തിലുടനീളം കാണാൻ കഴിയും. സ്വത്തുക്കളെല്ലാം കൈക്കലാക്കി സ്വകാര്യസ്വത്താക്കി

മാറ്റിയ ജ്യേഷ്ഠന്മാരോടുള്ള പ്രതിഷേധാഗ്നിയായി ഉണ്ണിയുടെ ചിന്തകൾ രൂപം പ്രാപിക്കുന്നുണ്ട്. നാടുവാഴിയുടെയും നാടോടിയുടെയും കഥ പറയുന്ന അന്തർനാടകത്തിലാകട്ടെ അഗ്നി അധികാരത്തിന്റെ പ്രതീകമായാണ് കടന്നുവരുന്നത്.

നാടുവാഴി : കള്ളനെ കണ്ടുപിടിച്ചോ? കൊട്ടാരത്തിനു മുമ്പിൽ സ്ഥാപിച്ചിരുന്ന 'അഗ്നിശലാക' കളവുപോയിരിക്കുന്നു.

കാവൽക്കാരൻ : മലമുകളിലെ മുത്തും പോയേ...?

നാടുവാഴി : ങേ... മുത്തോ? അതുപോലെയാണോ നമ്മുടെ അധികാരത്തിന്റെ ചിഹ്നമായ അഗ്നി. (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള അഗ്നി* 117)

പിന്നീട് നാടുവാഴിയിൽനിന്നും അഗ്നി മോഷ്ടിച്ച് കുടിലുകളിലെത്തിക്കുന്ന നാടോടിയിലൂടെ അഗ്നി സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ പ്രകാശമായും ധ്വനിക്കപ്പെടുന്നു.

'അഗ്നി'യിലെ മറ്റൊരു പ്രധാന ബിംബമാണ് തോണി. നാടും വീടുമുപേക്ഷിച്ച് ഉണ്ണി എന്ന കഥാപാത്രം എത്തിച്ചേരുന്നത് ഗംഗാനദിയിലെ തോണിക്കാരനായിട്ടാണ്. തീർത്ഥാടകരെ അക്കരെയെത്തിക്കുന്ന തോണിക്കാരനെയും തോണിയെയുമെല്ലാം പ്രതീകാത്മകമായി ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നു. തോണിയാത്രയെ ജീവിതയാത്രാബിംബമായും തോണിയെ ലക്ഷ്യസ്ഥാനത്തെത്തിക്കുന്ന ബിംബമായും കാണുന്ന രീതി ഭാരതീയസങ്കല്പത്തിലുണ്ട്. അമ്മയുടെ ചിതാഗ്നി കാണാൻ നാട്ടിലെത്തുന്ന ഉണ്ണി തോണിക്കാരനായി ഗംഗയിലേക്ക് തിരിച്ചുപോകാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്നു.

ഉണ്ണി : എനിക്ക് ആ ചിതയ്ക്കരികിൽ ഒരു നിമിഷം നിന്ന് കരയണം. എന്നിട്ടുടനെ മടങ്ങണം...

അമ്മാവൻ : എങ്ങോട്ട്?

ഉണ്ണി : ഗംഗയിലേക്ക്...

അമ്മാവൻ : അതിൽ മുങ്ങി

ഉണ്ണി : അല്ല. അതിനുമുകളിൽ, ഓളങ്ങളിൽ ഓടം തുഴഞ്ഞുപോകാൻ. തീർത്ഥാടകരെ അക്കരയെത്തിക്കാൻ

അമ്മാവൻ : വീണ്ടും തോണിക്കാരൻ ഇക്കരെ വരണം. ഞാൻ ആവതുള്ള കാലംമുഴുവൻ ചെയ്തതല്ലേ.

ഉണ്ണി : അങ്ങനെ...അവസാനം വരെ... ഒടുവിൽ കൈകഴുകുമ്പോൾ... (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള അഗ്നി* 102).

ഒഴുക്കിനെതിരെ തുഴഞ്ഞ് തോണിയെയും യാത്രക്കാരനെയും ഇക്കരെനിന്നും അക്കരെയെത്തിക്കുന്ന തോണിക്കാരൻ വ്യഷ്ടിസമഷ്ടി ജീവിതങ്ങളിലെ പ്രതിബന്ധങ്ങളെ തരണം ചെയ്ത് മുന്നോട്ടുകുതിച്ച് ലക്ഷ്യസ്ഥാനത്തെത്തേണ്ട ആവശ്യകതയെ ധ്വന്യാത്മകമായി ബിംബവത്കരിക്കുന്നു.

വയലായുടെ 'തോണി' എന്ന ഏകാങ്കനാടകത്തിലും തോണി ഒരു ബിംബമായി കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. തോണിക്കാരൻ, യുവാവ് ഒന്ന്, യുവാവ് രണ്ട് എന്നീ കഥാപാത്രങ്ങളാണ് ഇതിലുള്ളത്. പരസ്പരം ശത്രുക്കളായ യുവാവ് ഒന്നിനെയും യുവാവ് രണ്ടിനെയും തോണിയിലിരുത്തി ഉത്സവം നടക്കുന്ന നേർച്ചക്കാവുള്ള അക്കരെയെത്തിക്കാൻ തോണി തുഴയുന്ന തോണിക്കാരന്റെ സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെയാണ് ബിംബാത്മകാവിഷ്കരണം സ്വാർത്ഥകമാകുന്നത്. രണ്ടാമനെ തോണിയിൽ കയറ്റരുതെന്ന് കേണപേക്ഷിക്കുന്ന ഒന്നാമനോട് തോണിക്കാരൻ പറയുന്ന മറുപടി ഇപ്രകാരമാണ്.

തോണിക്കാരൻ : ഇതിൽ ശത്രുക്കളും മിത്രങ്ങളുമില്ല... ആർക്കും കയറാം. അക്കരയ്ക്ക്.. അമ്പലമുറ്റത്തേയ്ക്ക് (*വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ തോണി* 347).

സാഹോദര്യത്തിന്റെയും നന്മയുടെയും ചിന്തകളെ യുവാക്കളിൽ പ്രസരിപ്പിക്കാനുള്ള തോണിക്കാരന്റെ ഇത്തരം ശ്രമങ്ങൾ അവസാനം പരാജയപ്പെടുന്നു.

തോണിക്കാരൻ : ഞാൻ ഓർമ്മിപ്പിച്ചത് നിങ്ങൾ മറന്നുപോയെന്നു തോന്നുന്നു... ഈ തോണി ചെറുതാണ്, ജീവിതം പോലെ. ഇതിന്റെ രണ്ടറ്റവും ഈ മദ്ധ്യത്തുനിന്നു കാണാവുന്നതേയുള്ളൂ...വളരെപ്പെട്ടെന്ന് ആളിക്കത്തിയാൽ എല്ലാം അത്രവേഗം എരിഞ്ഞുതാഴും...നിങ്ങളും ഞാനും...(*വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ തോണി* 350).

"മദ്ധ്യേയിങ്ങനെ കാണുന്ന നേരത്ത്
മത്സരിക്കുന്നതെന്തിനു നാം വൃഥാ" (പൂന്താനം *ജ്ഞാനപ്പാന* 7)

എന്ന പൂന്താനവചനവും ഇതോട് ചേർത്തുവയ്ക്കാവുന്നതാണ്. ജനനമരണങ്ങൾക്കിടയിലുള്ള അല്പദൈർഘ്യമായ ജീവിതത്തിന്റെ നശ്വരസ്വഭാവത്തെയാണ് തോണിക്കാ

രന്റെ വാക്കുകൾ ധ്വന്യാത്മകമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. രണ്ടാമനാൽ തുഴകൊണ്ടടിയേറ്റുവീഴുന്ന ഒന്നാമൻ, തളർന്നു വീണുകിടക്കുന്ന വൃദ്ധനായ തോണിക്കാരൻ, അങ്ങനെ നടുക്കായലിൽ ഒറ്റയാനായിത്തീരുന്ന രണ്ടാമൻ എന്നിങ്ങനെയാണ് നാടകം അവസാനിക്കുന്നത്.

> "ഈ ജീവിതം പരസ്പരം കൂടിക്കുഴഞ്ഞതല്ലേ... ചിലന്തിവലപോലെ കുരുങ്ങിക്കിടക്കുന്നു.... ഒരാളിന്റെ പ്രവർത്തനങ്ങളുടെ കാരണവും ഫലവും മറ്റെല്ലാവരുമാണ്.. അറിഞ്ഞോ അറിയാതെയോ... നമ്മൾ ബന്ധുക്കളാണ്"
>
> (*വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ തോണി* 350).

എന്നിങ്ങനെയുള്ള തോണിക്കാരന്റെ വാക്കുകൾ ഗൗനിക്കാതെ തീവ്രാഭിലാഷങ്ങളുടെ തകർച്ചയെ പരസ്പരം ഏറ്റുവാങ്ങുന്ന യുവാക്കൾ വർത്തമാനകാലത്തിന്റെ കൂടി പ്രതിനിധികളായി ധ്വനിക്കുന്നു.

'ആണ്ടുബലി'യിൽ ആദ്യാവസാനം വരെ നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന ഒരു ബിംബമാണ് സ്വർണ്ണത്താക്കോൽ. ആണ്ടുബലിയിലെ അന്തർനാടകത്തിൽ ഗാന്ധാരിയുടെ രംഗപ്രവേശം സ്വർണ്ണത്താക്കോൽ അന്വേഷിച്ചുകൊണ്ടുള്ള വരവോടെയാണ് ആരംഭിക്കുന്നത്.

ഗാന്ധാരി : (എന്തോ തിരയുന്ന രീതിയിൽ പ്രവേശിച്ച് നടന്നകലുന്നതിനിടയിൽ) എവിടെയാണെന്നോർമ്മയില്ല. ഈ കുരുക്ഷേത്രത്തിലേക്കുള്ള യാത്രയിൽ എവിടെയോവച്ച് ആ സ്വർണ്ണത്താക്കോൽ... കളഞ്ഞുപോയതിലല്ല ഖേദം, അതുകണ്ടുപിടിക്കാൻ ആരും ചാടിയിറങ്ങുന്നില്ലല്ലോ എന്നോർത്താണ് (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള ആണ്ടുബലി* 341).

ഇവിടെ സ്വർണ്ണത്താക്കോൽ എന്ന ബിംബം സത്യധർമ്മനീതികളെ ധ്വന്യാത്മകമായി സൂചിപ്പിക്കുന്നു. ഇത്തരം മൂല്യങ്ങൾ നഷ്ടപ്പെട്ടുപോയ അവസ്ഥയെയും അതു തിരിച്ചുകൊണ്ടുവരേണ്ടതിന്റെ ആവശ്യകതയെയുമാണ് സ്വർണ്ണത്താക്കോൽ അന്വേഷണത്തിലൂടെ ധ്വനിക്കുന്നത്. 'ആണ്ടുബലി'യിൽ ധർമ്മത്തിന്റെ താക്കോൽ തേടി സമൂഹത്തിലെ പലവിധ പോരാട്ടങ്ങളിൽ പങ്കാളികളായവർ പരസ്പരം ഒത്തുചേർന്നിരിക്കുന്നു.

മേധ : അതെ, ധർമ്മത്തിന്റെ താക്കോൽ കളഞ്ഞുപോയപ്പോൾ നമ്മൾ ഒരു

മിച്ച് തിരയാൻ തീരുമാനിച്ചത് നന്നായി (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള ആണ്ടുബലി* 331)

അവരുടെ ലക്ഷ്യം സിംഹാസനത്തിൽ ധർമ്മത്തെ കുടിയിരുത്തുകയാണ്. തന്റെ കർമ്മങ്ങളിലും അധർമ്മമുണ്ടെന്ന് മകൻ തിരിച്ചറിഞ്ഞിരിക്കുന്നുവെന്ന് പറഞ്ഞുകൊണ്ട് കയ്യിൽ സ്വർണ്ണത്താക്കോലുമായി രംഗത്തെത്തുന്ന ഗാന്ധാരിയെ നാടകാവസാനത്തിൽ കാണാം. എല്ലാവരും തങ്ങളുടെ മക്കളാണെന്നും “ഒരു നിമിഷത്തെ ജയം ഒരു നിമിഷത്തെ പരാജയം ഇതാണ് യുദ്ധ”(*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള ആണ്ടുബലി*) മെന്നുമുള്ള തിരിച്ചറിവുകളാണ് സ്വർണ്ണത്താക്കോലിന്റെ കണ്ടെത്തലിനു സഹായകമായത്. തിരിച്ചറിവുകളിലൂടെ സത്യധർമ്മങ്ങളെ പുനഃസ്ഥാപിക്കാനാകുമെന്ന ആശയം ധ്വന്യാത്മകമായി അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു.

‘യാത്ര’ എന്ന ബിംബത്തെ കേന്ദ്രബിംബമായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന വയലായുടെ ഏകാങ്കനാടകമാണ് ‘യാത്ര’. നേതാവും മൂന്നനുയായികളും ഒരു സ്ത്രീയുമാണ് ഇതിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ. പാലും തേനുമൊഴുകുന്ന വാഗ്ദത്തഭൂമിയെ ലക്ഷ്യമിട്ടു ഇവർ നടത്തുന്ന യാത്രയാണ് ഇതിലെ പ്രമേയം. ദുർഘടവും അപകടവും നിറഞ്ഞ യാത്രയിൽ ഓരോ കഥാപാത്രത്തിന്റെയുള്ളിൽ ഉറങ്ങിക്കിടക്കുന്ന ദുർബലവികാരങ്ങൾ മറനീക്കി പുറത്തുവരുന്നുണ്ട്. സംശായലുക്കളായും അവിശ്വാസികളായും പരസ്പരം കലഹിക്കുകയും പിരിയുകയും വീണ്ടും ഒത്തുചേരുകയും ചെയ്യുന്ന സംഭവങ്ങളും ആ യാത്രയിൽ കാണാം. ലക്ഷ്യസ്ഥാനത്തെത്താൻ അനുയായികൾക്ക് നേതാവിനെ വേണം. കാരണം ആദ്യം നടക്കുന്നവന്റെ കാൽ ആദ്യം പൊള്ളുമെന്ന സത്യമാണ് അനുയായികൾക്കുള്ളത്. ലക്ഷ്യത്തിലെത്തും മുൻപേ നേതാവിനെ അനുയായികൾ അടിച്ചുവീഴ്ത്തുന്നതോടെയാണ് നാടകം അവസാനിക്കുന്നത്. ഭൗതികതലത്തിൽ ജീവിതത്തിന്റെ ഒരു ഘട്ടത്തിൽനിന്നും മറ്റൊരു ഘട്ടത്തിലേയ്ക്കുള്ള സഞ്ചാരമായും ദാർശനികതലത്തിൽ ജീവന്റെ ആത്മസാക്ഷാത്കാരത്തിലേക്കുള്ള സഞ്ചാരമായും ഇവിടെ യാത്രയെ വ്യാഖ്യാനിക്കാം. ജി.ശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ ‘കറുത്ത ദൈവത്തെ തേടി’ എന്ന നാടകത്തിലും യാത്രയും അന്വേഷണവും തന്നെയാണ് കേന്ദ്രബിംബങ്ങളായി വരുന്നത്.

വൃദ്ധൻ, യുവാവ്, അലക്കുകാരൻ എന്നീ മൂന്ന് കഥാപാത്രങ്ങൾ മാത്രമുള്ള ‘പാമ്പ്’ എന്ന ഏകാങ്കനാടകത്തിൽ ‘പാമ്പ്’ കേന്ദ്രബിംബമായി കടന്നുവരുന്നു. കൂടാതെ പല്ലി,

അലക്കുകാരൻ തുടങ്ങീ സഹബിംബങ്ങളും ചേർന്നുവരുന്നു. അലക്കുകാരനോട് തന്റെ വസ്ത്രം അലക്കാൻ സമയമായിട്ടില്ലെന്ന് പറഞ്ഞ് മുഷിഞ്ഞ വസ്ത്രത്തെ മുറുകെ പിടിച്ചിരിക്കുന്ന വൃദ്ധൻ ഭൗതികസുഖത്തിൽ അഭിരമിക്കാനാഗ്രഹിക്കുന്ന സുഖലോലുപനാണ്. അലക്കുകാരനും വസ്ത്രവുമെല്ലാം മൃത്യുബിംബങ്ങളാണ്. ഇരവിഴുങ്ങിയ പാമ്പ് മാളത്തിൽ ചുരുണ്ടുവലിഞ്ഞു കിടക്കുന്നതുപോലെ വൃദ്ധനും ഭൂതകാലങ്ങളെ അയവിറക്കി കഴിയുന്നു. ചുമരിലിരിക്കുന്ന പല്ലി ഭൂതകാലത്തിലെ വൃദ്ധന്റെ സ്വഭാവത്തെ പ്രതീകവത്ക്കരിക്കുന്ന ബിംബമാണ്. പല്ലിയെ വൃദ്ധനായി കണ്ടുകൊണ്ട് പല്ലിയോടുള്ള യുവാവിന്റെ സംഭാഷണത്തിൽ നിന്നുമാണ് വൃദ്ധന്റെ കുത്തഴിഞ്ഞ ജീവിതത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സൂചനകൾ ധ്വന്യാത്മകമായി ചുരുളഴിയുന്നത്.

യുവാവ് : (പല്ലിയോട്) നിന്റെ വഴിയിൽ പെട്ടതൊന്നും രക്ഷപ്പെട്ടിട്ടില്ല. അകലെ ഒറ്റപ്പെട്ട് നിന്നതിന്റെ പുറത്ത് നീ ആഞ്ഞുചാടിപ്പിടിച്ചു. കടിച്ചുകീറി; രക്തം കുടിച്ചു; എല്ലും തൊലിയും മാത്രമായി. അവരുടെ നിലവിളി കേട്ടില്ലേ? ആ... നിലവിളി... അഭയത്തിനുവേണ്ടിയുള്ള നിലവിളി കരുണയ്ക്കു വേണ്ടിയുള്ള ദീനരോദനം... (*വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ പാമ്പ്* 325)

ഇവിടെ വൃദ്ധന്റെ ഇരപിടിക്കൽ ലൈംഗികമായ വിശപ്പിന്റെ ശമനത്തിനുവേണ്ടിയുള്ളതായിരുന്നു. ഒരിക്കൽ വൃദ്ധൻ ഒരു കാടന്റെ കിളിയെ കണ്ടു മോഹിച്ചതും അതിനെ പിടിച്ചുതിന്നതും തടസംനിന്ന കാടനെ കാലപുരിക്കയച്ചതും ഏതോ മരക്കൊമ്പിൽ ഒരു കിളി തൂങ്ങി നിന്നതുമായ കഥകൾ വൃദ്ധനെക്കുറിച്ച് യുവാവ് ഓർത്തെടുക്കുന്നുണ്ട്. വെളുത്തതിനെ കറുപ്പിക്കുന്ന അലക്കുകാരനും യുവാവും ചേർന്ന് വൃദ്ധന്റെ മുഷിഞ്ഞ വസ്ത്രം വലിച്ചുകീറി കറുത്ത വസ്ത്രം അണിയിക്കുന്നതോടെയാണ് നാടകം അവസാനിക്കുന്നത്. ചുമലിരിക്കുന്ന പല്ലിയുടെയും മാളത്തിൽ ചുരുണ്ടിരിക്കുന്ന പാമ്പിനെപ്പോലെയുള്ള വൃദ്ധന്റെയും അന്ത്യം ഒരേസമയം നടക്കുന്നു. വാതിലുകളും ജനാലകളും തുറക്കപ്പെടുകയും പുതിയ പ്രകാശം അരിച്ചുവീഴുകയും ചെയ്യുന്നതോടെയാണ് നാടകം പരിസമാപ്തിയിലെത്തുന്നത്.

സാമൂഹികവും മനഃശാസ്ത്രപരവുമായ വീക്ഷണക്കോണിൽ അപഗ്രഥിക്കാവുന്ന ഒന്നാണിത്. അദ്ധ്വാനവർഗ്ഗത്തെ ചൂഷണം ചെയ്ത് തടിച്ചുകൊഴുത്ത് സുഖലോലുപരായി

ചുരുണ്ടുകിടക്കുന്ന ബൂർഷ്വാഭൂവർഗ്ഗത്തിന്റെ പ്രതിരൂപമാണ് വൃദ്ധൻ. അദ്ധ്വാനവർഗ്ഗ പ്രതിനിധികളായ അലക്കുകാരനും അടുക്കളക്കാരനുമായ യുവാവും ചേർന്ന് അയാളെ അടിച്ചുവീഴ്ത്തുമ്പോൾ അത് ചൂഷകവർഗ്ഗത്തിനു നേരെയുള്ള താക്കീതുകൂടിയായി മാറുന്നു. ലൈംഗിക അരാജകത്വത്തിന്റെകൂടി പ്രതീകമായി വരുന്ന വൃദ്ധൻ സ്വജീവിതാ സ്വാദനത്തിനുവേണ്ടി അപരനെ ഇരയാക്കുകയും കൊല്ലുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. അസ്വാ ഭാവികമായ ലൈംഗിക ആഗ്രഹങ്ങളും പെരുമാറ്റങ്ങളും ഫാന്റസികളും പുലർത്തുന്ന നിരവധി ലൈംഗികവൈചിത്ര്യങ്ങൾ ഉണ്ട്. എന്നാൽ അവ സമൂഹത്തിനു ദോഷകര മായി തീരുമ്പോഴാണ് ഇത് ലൈംഗികവൈകൃതമായി മാറുന്നത്. ഇതിലെ വൃദ്ധൻ സെക്ഷ്വൽസാഡിസ(**Sexual Sadism**)ത്തിനുടമയാണ്. ഇണയെ വേദനിപ്പിക്കുന്നതിലൂ കൊല്ലുന്നതിലൂടെയും ജീവിതാനന്ദത്തെ കണ്ടെത്തുന്ന ഈ കഥാപാത്രത്തിന്റെ അനി വാര്യമായ അന്ത്യത്തെ ചിത്രീകരിക്കുന്നതിലൂടെ വ്യക്തിയുടെയും സമൂഹത്തിന്റെയും ആന്തരികതലത്തിൽ സംഭവിക്കേണ്ട ഉടച്ചുവാർക്കലുകളിലേക്ക് വയലാ പ്രേക്ഷകശ്രദ്ധയെ കൊണ്ടുപോകുന്നു.

'തുളസീവനം' എന്ന നാടകത്തിലെ കേന്ദ്രബിംബം തുളസീവനം തന്നെയാണ്. സത്യം, അഹിംസ, ധർമ്മം, നീതി, സ്നേഹം, നന്മ എന്നിവയാൽ നിറവാർന്ന ഭാരതഭൂമി യെയാണ് 'തുളസീവനം' എന്ന ബിംബംകൊണ്ട് സൂചിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. ഓരോ ഭാരതീയ രുടെ മനസ്സിലും ഇത്തരത്തിലൊരു തുളസീവനം വിഭാവനം ചെയ്യേണ്ടതുണ്ട്. തുളസീ വനം എവിടെയെന്ന ഗുരുവിന്റെ ചോദ്യത്തിന് ഹരി നൽകുന്ന മറുപടി ഇതിന് അടിവര യിടുന്നു.

ഹരി : (പ്രകാശം സ്ഫുരിക്കുന്ന ഭാവത്തിൽ നെഞ്ചിൽ കൈവച്ചുകൊണ്ട്) ഈ മനസ്സിൽ (ഗുരുവിനെ ചൂണ്ടി) ആ മനസ്സിൽ, എല്ലാ മനസ്സുകളിലും (*തെര ഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള തുളസീവനം* 38).

'തുളസീവനം' എന്ന ബിംബംകൊണ്ട് പരമമായ പ്രാപ്യസ്ഥാനം, ശാന്തിയുടെയും സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെയും സ്വസ്ഥതയുടെയും സമദർശിതയുടെയും ക്ഷേത്രമാകുന്നുവെന്ന് അവതാരികയിൽ എൻ.കൃഷ്ണപിള്ള സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട് (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള തുളസീവനം* 29). ഇവയെല്ലാം മാനവപുരോഗതിക്ക് അവശ്യംവേണ്ട ഘടകങ്ങളാണ്. ഭൗതികസ്വാതന്ത്ര്യത്തിനുപരിയായി മാനസികമായ അടി

മത്തത്തിന്റെ വിമോചനമാണ് 'തുളസീവനം' വിഭാവനം ചെയ്യുന്നത്. ആവിഷ്കാരസ്വാതന്ത്ര്യം ആത്മസാക്ഷാത്ക്കാരമായി പരിണമിക്കുന്നു. ഭരിക്കുന്നവൻ ഭരണരീതികളെക്കുറിച്ചും ഭരിക്കപ്പെടുന്നവൻ അവകാശ സ്വാതന്ത്ര്യത്തെക്കുറിച്ചും അജ്ഞരാണ്. ഭൗതികവും ഭൗതതികാതീതവുമായ ജ്ഞാനത്തിന്റെ പരമമായ പ്രാപ്യസ്ഥാനമാണ് 'തുളസീവനം'. "അനാദിയായ അജ്ഞാതനിദ്രയിൽ ആണ്ടുകിടക്കുന്ന ജനങ്ങളെ ഉണരുവിൻ, എഴുന്നേൽക്കുവിൻ, വിശിഷ്ടമായ ആചാര്യന്മാരെ പ്രാപിച്ച് ആത്മതത്വത്തെ അറിയുവിൻ! "എന്ന് ഉദ്ഘോഷിക്കുന്ന വിവേകാനന്ദസൂക്തം ഉരുവിട്ടുകൊണ്ട് നാടകാവസനത്തിൽ നിഷ്ക്രമിക്കുന്ന ഗുരുവിലൂടെ 'തുളസീവന'മെന്ന ബിംബംത്തിന്റെ ആന്തരികാർത്ഥത്തിലേക്കാണ് നാടകകൃത്ത് വിരൽ ചൂണ്ടുന്നത്. മൂർച്ചയുള്ള കത്തിയുടെ വായ്ത്തല പോലെ ചവിട്ടിനടക്കാൻ വിഷമമുള്ള ആ ജ്ഞാനമാർഗ്ഗത്തെ കണ്ടെത്തുന്ന പ്രയാണമായി തുളസീവനത്തിലേക്കുള്ള എത്തിച്ചേരൽ പരിണമിക്കുന്നു. ചങ്ങലകൾ പൊട്ടിച്ച് തുളസീവനത്തിലേക്ക് ഓടിയെത്തുന്ന അടിമകൾ ഈ പ്രയാണത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. ഭൗതികസുഖങ്ങളാകുന്ന ചങ്ങലകൾ പൊട്ടിച്ച് ജ്ഞാനാന്വേഷിയായി ബോധിവൃക്ഷചുവട്ടിലെത്തി ജ്ഞാനോദയം സിദ്ധിച്ച ശ്രീബുദ്ധന്റെ തുടർച്ചയാണ് ഇവിടെയും കാണുന്നത്. ദേശകാലസൂചനകൾ, ഇന്ത്യയിലെ അടിയന്തിരാവസ്ഥയെ പ്രത്യക്ഷീകരിക്കുമ്പോൾ ധ്വന്യാത്മകതലങ്ങൾ ദേശകാലാതീതമായ ജീവിതദർശനത്തെയും മാനവദുരന്തത്തെയും വിളംബരം ചെയ്യുന്നു.

'തുളസീവനം' ആരംഭിക്കുന്നത് ഗുരു തന്റെ ശിഷ്യന്മാർക്ക് അവരുടെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ചുള്ള വേഷങ്ങളും ഉപകരണങ്ങളും നൽകിക്കൊണ്ടാണ്. ഹരിക്ക് ഓടക്കുഴലും വിക്രമന് ചെങ്കോലും രതീന്ദ്രന് പൊയ്മുഖങ്ങളും മനുവിന് അദ്ധ്യാനത്തിനുവേണ്ടിയുള്ള ഉപകരണവും ലക്ഷ്മിക്ക് തുളസീമാലയും ഗുരു നൽകുന്നുണ്ട്. ഇവിടെ ഓടക്കുഴൽ, ചെങ്കോൽ, പൊയ്മുഖങ്ങൾ, അദ്ധ്യാനോപകരണം, തുളസീമാല എന്നിവ വ്യത്യസ്താർത്ഥങ്ങളെ ധ്വനിപ്പിക്കുന്ന ബിംബങ്ങളായി അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. ഗുരു നൽകിയ ഓടക്കുഴൽ മാത്രമാണ് ഹരിയുടെ സ്വത്ത്. ഓടക്കുഴൽ ഇവിടെ വെറുമൊരു വാദ്യോപകരണമല്ല. മറിച്ച് മാനവപക്ഷിമൃഗാദികളെല്ലാം ജാതിവർഗ്ഗവ്യത്യാസങ്ങളില്ലാതെ ഒന്നാകുന്ന, മാനസികസംഘർഷങ്ങളും ദുരിതങ്ങളും ഇല്ലാതാക്കുന്ന, നന്മയുടെ സംഗീതം പൊഴിക്കുന്ന ഒന്നായി മാറുന്നു. ഓടക്കുഴൽ വാദനത്തിലൂടെ എല്ലാ മനസ്സുകളെയും താനാകുന്ന

പരമമായ സത്യത്തിലേക്ക് അടുപ്പിച്ച ശ്രീകൃഷ്ണനെപ്പോലെ ഹരിയും ഓടക്കുഴലിലൂടെ നിർഭയത്വത്തിന്റെ ഹൃദയശബ്ദമുയർത്തുന്നു. അതുകേട്ട് കുന്നിൻപുറത്തുനിന്നുപോലും ചങ്ങലകൾ പൊട്ടിച്ച് തുളസീവനത്തിലേക്ക് അടിമകൾ ഓടിയെത്തുന്നു. ഈ മാനവ വർഗ്ഗത്തിനോട് അടിമച്ചങ്ങല പൊട്ടിച്ച് ഉയിർത്തെഴുന്നേൽക്കാനും സ്വാതന്ത്ര്യത്തിനു വേണ്ടി അണിനിരക്കാനും ആഹ്വാനം ചെയ്യുകയാണ് ഓടക്കുഴൽ വാദനത്തിലൂടെ ഹരി ചെയ്യുന്നത്. 'ചെങ്കോൽ', അധികാരത്തിന്റെയും 'പൊയ്മുഖങ്ങൾ', പ്രസന്നം-ബീഭത്സം എന്നീ വിരുദ്ധഭാവങ്ങളുടെയും 'അദ്ധ്വാനോപകരണം', അദ്ധ്വാനവർഗ്ഗത്തിന്റെ അദ്ധ്വാന മൂല്യത്തിന്റെയും 'തുളസിമാല', ശാന്തതയുടെയും സമാധാനത്തിന്റെയും ബിംബങ്ങളായി ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നു. ഗുരു അധികാരദണ്ഡിനെ സൂചിപ്പിക്കുന്ന ഒരു ചെങ്കോലെടുത്ത് പൊക്കുമ്പോൾ ശിഷ്യനായ വിക്രമൻ അതിനായി കൈനീട്ടുന്ന സന്ദർഭം ശ്രദ്ധേയമാണ്.

ഗുരു : (ചിരിച്ച്) അപ്പോൾ നിനക്ക് നിന്നെ മനസ്സിലായി (കൊടുക്കുന്നു. വിക്രമൻ വളരെ സന്തോഷത്തോടെ, ഗർവ്വോടെ രംഗത്ത് വട്ടം നടക്കുന്നു) വിക്രമൻ, നിന്റെ ഭാവം കണ്ടതിൽ നിനക്ക് രാജാവിന്റെ ഗുണങ്ങൾ കുറവായിരിക്കുന്നു. രാജദൂതനാകാൻ കൊള്ളാം.

വിക്രമൻ : അവിടുത്തെ ഇഷ്ടം! കുറെകഴിഞ്ഞ് രാജാവായാലും മതി. പണ്ടെയുള്ള ആഗ്രഹമാണ്, എല്ലാം പിടിച്ചടക്കിയാൽ കൊള്ളാമെന്ന്! (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള തുളസീവനം* 41)

അധികാരകാമത്താൽ അഹങ്കരിച്ച് ഹരിയെ കാരാഗൃഹത്തിലടയ്ക്കുന്നതും ഗ്രാമ കന്യകയായ ലക്ഷ്മിയെ അശുദ്ധയാക്കുന്നതും മലന്തേവരുടെ പ്രതിഷ്ഠ ഇളക്കിമാറ്റാനും തുളസീവനം വെട്ടിനശിപ്പിക്കുവാനും കല്പന പുറപ്പെടുവിക്കുന്നതും രാജദൂതനാണ്. അധികാരവടംവലികളുടെ ദുരന്തമുഖത്തെ ധ്വന്യാത്മകമായി ചിത്രീകരിക്കുകയാണിവിടെ.

അവസരവാദരാഷ്ട്രീയത്തിന്റെ വിരുദ്ധഭാവങ്ങളുടെ ആവിഷ്കരണം പൊയ്മുഖങ്ങളെന്ന ബിംബാത്മക അവതരണത്തിലൂടെ സാധ്യമാക്കിയിരിക്കുന്നു. ഒരേസമയം ജനങ്ങൾക്കൊപ്പം ജനകീയനായും അധികാരത്തോടൊപ്പം ജനവിരോധിയായും മാറുന്ന രതീന്ദ്രനെന്ന കഥാപാത്രത്തിലൂടെ ഇത് പ്രതീകാത്മകമായി അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്.

സ്വർണ്ണവിഗ്രഹം, സ്വർണ്ണക്കട്ടിൽ, സ്വർണ്ണവാതിൽ, പണിപ്പുര, ചക്രം എന്നീ ബിംബങ്ങളാണ് പ്രധാനമായും 'വിശ്വദർശന'ത്തിൽ കടന്നുവരുന്നത്. ഇതിൽ ചക്രം കാലത്തിന്റെ

നൈരന്ത്യരത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. സൃഷ്ടിയുടെ കർമ്മമണ്ഡലത്തെയാണ് പണിപ്പുര പ്രതീകവത്ക്കരിക്കുന്നത്. സ്വർണ്ണവാതിൽ സൃഷ്ടികർമ്മത്തിലേക്കുള്ള പ്രവേശനകവാടമായും സ്വർണ്ണക്കട്ടിൽ സർഗ്ഗാത്മകതയുടെ ഇടമായും ധ്വനിക്കപ്പെടുന്നു. സത്യം, ധർമ്മം, സ്വാതന്ത്ര്യം, സമത്വം എന്നിവയിലധിഷ്ഠിതമായ സമൂഹത്തിന്റെ പ്രതീകമാണ് സ്വർണ്ണവിഗ്രഹം. ആ സ്വർണ്ണവിഗ്രഹം ഉടഞ്ഞ(ച്ച)തിന്റെ ആശങ്കകളോടെ മുറവിളി കൂട്ടുന്ന ജനക്കൂട്ടത്തെ ആവിഷ്കരിച്ചുകൊണ്ടാണ് നാടകം ആരംഭിക്കുന്നത്. ഈ ജനക്കൂട്ടത്തെ പലപ്പോഴും നിയന്ത്രിക്കുന്നത് അധികാരദീപ്തമായ ചാട്ടവാറാണെന്ന് ഉത്തമന്റെ സംഭാഷണത്തിലൂടെ തെളിയുന്നുണ്ട്.

ഉത്തമൻ : "നേതാവിന്റെ ആഹ്വാനമനുസരിച്ച് അമ്പലനടയിൽ രക്തമൊഴുക്കി. ഇപ്പോൾ പുതിയ വിഗ്രഹത്തിനായി മുറവിളി കൂട്ടുന്നു." (*വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ വിശ്വദർശനം* 51)

സത്യധർമ്മസമത്വത്തിലധിഷ്ഠിതമായ സമൂഹത്തിനുവേണ്ടി ചെയ്ത ആദർശസമരങ്ങളെല്ലാം പലതും ലക്ഷ്യം കാണാതെ പരാജയപ്പെടുകയാണുണ്ടായത്. അത്തരമൊരു വാഗ്ദത്തഭൂമിക്കായി കാത്തിരിക്കുന്ന ജനതയുടെ പ്രതീകമായ ഉത്തമൻ സ്വർണ്ണവിഗ്രഹനിർമ്മിതിക്കായി എത്തിയിരിക്കുന്ന ശില്പിയുടെ കർത്തവ്യനിർവഹണത്തിൽ വ്യാകുലപ്പെടുന്നുണ്ട്.

ഉത്തമൻ : എന്റെ ഈശ്വരാ! എല്ലാം തകർന്നു. ആ സ്വർണ്ണവിഗ്രഹവുമുടഞ്ഞു.

സത്യദേവൻ : ഒന്നു തകർന്നാൽ മറ്റൊന്നുണ്ടാകും. വൻമരം വേരോടെ പിഴുതു വീണാലും അത് വിത്തിനു വളമല്ലേ? നിങ്ങൾ ഒരുമിച്ചല്ലേ അമ്പലത്തിന്റെ അസ്തിവാരമിളക്കിയത്!

ഉത്തമൻ : അതേ, ദ്രവിച്ച് ഇടിഞ്ഞുവീഴാറായത് തകർക്കാൻ, ഞങ്ങളാണ് കൂട്ടുനിന്നത്. പുതിയ അസ്തിവാരമുറപ്പിക്കാൻ വായുവും വെളിച്ചവും നാലുപാടുനിന്നും ലഭിക്കാൻ; പണ്ടാരോ കൊണ്ടു വന്നുവച്ചത് പൊളിച്ചുപണിയാൻ...വ്യക്തിത്വത്തിന്റെ ശക്തി ആർജ്ജിക്കാൻ. (*വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ വിശ്വദർശനം* 50)

തകർച്ചയിലേക്ക് നീങ്ങിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രങ്ങളെ അരക്കിട്ടുറപ്പിക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ പരാജയപ്പെടുന്ന കാഴ്ച, പഴയതിനെ തകർത്ത് പുതിയതൊന്ന് സൃഷ്ടി

ക്കാനുള്ള മനുഷ്യത്വര ഇവ ചരിത്രത്തിൽ ആവർത്തിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. കാലത്തിന്റെ പ്രതീകമായ സത്യദേവനിലൂടെ നാടകകൃത്ത് അത് പറഞ്ഞുവെക്കുന്നു. രംഗവേദിയുടെ വലതുവശത്ത് സജ്ജമാക്കിയിട്ടുള്ള സദാ കറങ്ങിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ചക്രം കാലത്തെ പ്രതീകവത്ക്കരിക്കുന്നു. അതിന്റെ പിറകിലേക്ക് വെളിച്ചം...വെളിച്ചം...എന്നുറക്കെ പറഞ്ഞുകൊണ്ടു രംഗത്തേക്ക് കടന്നുവരുന്ന സത്യദേവൻ എന്ന കഥാപാത്രം എല്ലാത്തിനും സാക്ഷിയായി നിൽക്കുന്ന കാലാധിപനുമാണ്.

സത്യദേവൻ : "ഞാനിതെത്ര കണ്ടതാണ്. ഇന്നും ഇന്നലെയും തുടങ്ങിയതല്ല. നൂറ്റാണ്ടുകൾക്കപ്പുറം സാഗരത്തിന്റെ അതിർത്തിയെ ഭേദിച്ച് ഭൂമികന്യകയെ വേൾക്കാനെത്തിയ മോഹം! അത് അവളുടെ ഇന്ദ്രകാർമുകമെടുത്ത് ഉടച്ചുതകർക്കുമെന്ന് ആരും ഓർത്തില്ല" (*വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ വിശ്വദർശനം* 51).

യഥാപ്രകാരം സമൂഹത്തിൽ വേണ്ടിവരുന്ന ഉടച്ചുവാർക്കലുകൾ ഒരു ജനതയുടെ ആഗ്രഹത്തിനും പ്രതീക്ഷയ്ക്കും വിപരീതമായി വരുന്നു. അതിനു കൂട്ടുനിൽക്കുന്നതാകട്ടെ ഭരണവർഗ്ഗവും അധികാരിവർഗ്ഗവും.

ഉത്തമൻ : "ആ പൊന്നമ്പലത്തിന്റെ ഉള്ളിൽ തിളങ്ങുന്ന ഒരു കൊച്ചുസ്വർണ്ണവിഗ്രഹവുണ്ടായിരുന്നു. തച്ചുടയ്ക്കലിന്റെ കുത്തിയൊഴുക്കിൽ അത് തകർന്നുപോയി. ഇപ്പോൾ അങ്ങിങ്ങായി ചിതറിക്കിടക്കുന്നു."

"...................... ആ സ്വർണ്ണവിഗ്രഹമുടയ്ക്കരുതെന്ന് ഞങ്ങളപേക്ഷിച്ചു. അധികാരിയും ധനപതിയും മദനനും അത് കൂട്ടാക്കിയില്ല. ഞങ്ങൾ ചെറുത്തു. അമ്മപെങ്ങന്മാരെ അവർ ആക്രമിച്ചു. അക്രമംകൊണ്ട് അന്ധരായവർക്ക് കണ്ണിൽ കണ്ടതെല്ലാം ഇരയായി. രക്തപ്പുഴയൊഴുകി. മൃതദേഹങ്ങൾ അകലെ കണ്ണുംനട്ട് തുറിച്ചുനോക്കിക്കിടക്കുന്നു. അവരുടെ മീതെ നടന്ന് സ്വർണ്ണവിഗ്രഹമുടച്ചവർ പരസ്പരം വെട്ടിവീഴ്ത്തുന്നു." (*വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ വിശ്വദർശനം* 50)

'അകത്താരോ...!' എന്ന നാടകത്തിലെ പ്രധാന ബിംബമാണ് 'സ്വർണ്ണത്തുരുത്ത്'. അധികാരത്തിനുവേണ്ടിയുള്ള ആക്രമണങ്ങളും വെട്ടിപിടിക്കലുകളും എക്കാലത്തുമുള്ള

പ്രതിസന്ധികളാണ്. ഇത്തരത്തിലുള്ള ആഭ്യന്തരപ്രതിസന്ധികൾ നേരിടേണ്ടിവന്ന സമൂഹത്തിന്റെ പ്രതീകമാണ് നാടകത്തിലെ 'സ്വർണ്ണത്തുരുത്ത്.' വിഭവസമൃദ്ധിയുടെയും സംസ്കാരസമ്പന്നതയുടെയും പരോക്ഷസൂചനയാണ് 'സ്വർണ്ണതുരുത്ത്' എന്ന സ്ഥലനാമം മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്നത്. അധിനിവേശശക്തികളെ എന്നും മോഹിപ്പിക്കുന്നതായിരുന്നു ആ സ്വർണ്ണതുരുത്ത്.

'ഉടമ്പടി' എന്ന നാടകത്തിൽ 'സ്വർണ്ണപക്ഷി' എന്ന ബിംബത്തെ പ്രതീകാത്മമായി ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. നാടകാരംഭത്തിൽ തറവാടിനുമേൽ ഇടയ്ക്കിടെ പറന്നുവരുന്ന ഒരു 'സ്വർണ്ണപക്ഷി'യെക്കുറിച്ച് സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഗ്ലോബൽഅതോറിറ്റിയുടെ പണിയാളുകളായ സഹായിയോടും രതീഷിനോടും ശങ്കരൻ എന്ന കഥാപാത്രം ഈ വിശേഷപ്പക്ഷിയുടെ സവിശേഷതകളെക്കുറിച്ച് രണ്ടാം രംഗത്തിൽ പറയുന്നുണ്ട്. കേന്ദ്രകഥാപാത്രമായ ശയ്യാംവലംബിയായ അച്ഛൻ ആ സ്വർണ്ണപ്പക്ഷിയുടെ വരവിൽ ഓരോ നിമിഷവും സന്തോഷിക്കുന്നതായി കാണാം. ആദർശവാദിയും അഹിംസാവാദിയുമായ അച്ഛനിൽ, ആഗോളവത്ക്കരണത്തിന്റെ നീരാളിപ്പിടുത്തത്തിൽനിന്ന് പുതുതലമുറ മോചിതരാകുമെന്ന പ്രതീക്ഷയുടെ തിളക്കങ്ങൾ കാണാം. രംഗത്ത് ഒരിക്കൽപോലും പ്രത്യക്ഷപ്പെടാത്ത സ്വർണ്ണപ്പക്ഷിയും അച്ഛനും നാടകകഥയെ മുന്നോട്ടു നയിക്കുന്നതിൽ സുപ്രധാനമായ പങ്ക് വഹിക്കുന്നുണ്ട്. സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെയും സമത്വത്തിന്റെയും പ്രതീകമായ സ്വർണ്ണപക്ഷിയെ കൂട്ടിലടയ്ക്കാനും വെടിവച്ചുകൊല്ലാനും ശ്രമിക്കുന്ന രംഗവും നാടകത്തിലാവിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഗ്ലോബൽഅതോറിറ്റിക്കാർ തടവിലാക്കിയ വിപ്ലവകാരിയും പുരോഗമനവാദിയുമായ ശിവൻ എന്ന കഥാപാത്രം തടവറകൾ തകർത്ത് നാടകാവസാനത്തിൽ തിരിച്ചുവരുന്ന രംഗം ഏറെ പ്രതീക്ഷാനിർഭരമാണ്.

ശങ്കരൻ : വന്നു; സ്വർണ്ണപ്പക്ഷി! കണ്ടില്ലേ, ആകാശത്ത് വട്ടമിട്ടു പറക്കുന്നത്? സൂക്ഷിച്ചുനോക്കണം. അല്ലെങ്കിൽ കാണാൻ കഴിയില്ല. എന്തൊരഴക്! ശക്തി!

ശാന്തി : അച്ഛന്റെ സ്വർണ്ണപ്പക്ഷിക്ക് സ്വാഗതം ! എന്റെ വീരനായകന് വരവേല്പ്! (ഉടമ്പടി 104, 107)

ആന്തരികാർത്ഥത്തിൽ ശിവനും സ്വർണ്ണപ്പക്ഷിയും ഒന്നാണെന്ന് ഈ സംഭാഷണങ്ങൾ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. തന്റെ ജീവിതമാകുന്ന സന്ദേശത്തെ ശിവന് കൈമാറാൻ കാത്തു

കിടക്കുന്ന അച്ഛൻ ഗാന്ധിയൻ മൂല്യങ്ങളെയും ഗാന്ധിജിയെ തന്നെയും പ്രതീകവത്കരിക്കുന്നു. അവസാനം ഗാന്ധിജിയെപോലെ വെടിയുണ്ടകളാൽ ജീവനും പൊലിയുന്നു. ഗാന്ധിയൻ മൂല്യങ്ങളെ മുറുകെ പിടിക്കുന്ന ആദർശവാദിയായ പഴയതലമുറയും ആഗോളവത്കൃതരായ പുതിയ തലമുറയും തമ്മിലുള്ള ആശയസംഘട്ടനത്തെ 'ഉടമ്പടി'യിൽ പ്രതീകവത്ക്കരണത്തിലൂടെ ധ്വന്യാത്മകമായി ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നു.

വാച്യാതീതമായ അർത്ഥങ്ങളെയും ആശയങ്ങളെയും ആവിഷ്കരിക്കാനുള്ള ശക്തമായ ഉപാധിയായി വയലാനാടകങ്ങളിൽ ബിംബങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. മൂർത്തമായ ബാഹ്യലോകത്തെയും അതിൽ ഗുണപരമായ പരിവർത്തനങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ട് നാടകകൃത്തിന്റെ ഭാവനയിൽ രൂപംകൊള്ളുന്ന ആന്തരികലോകത്തെയും തമ്മിൽ ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന ഘടകമായി ബിംബങ്ങൾ മാറുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ വയലാനാടകങ്ങളിലെ ബിംബകല്പനകളുടെ അപഗ്രഥനം കൃതിയുടെ ധ്വനിപാഠതലങ്ങളിലേയ്ക്കും നാടകകൃത്തിന്റെ ദാർശനികതലങ്ങളിലേയ്ക്കും കടന്നുചെല്ലാൻ സഹായകരമാണ്. സാധാരണഭാഷാപ്രയോഗങ്ങളും പരത്തിപറച്ചിലുമൊക്കെ ഒഴിവാക്കിക്കൊണ്ട് ചുരുങ്ങിയ വാക്കുകളിലൂടെ ശക്തമായ ആശയത്തെ അഭിവ്യഞ്ജിപ്പിക്കാൻ ഈ ആഖ്യാനതന്ത്രത്തിലൂടെ വയലായ്ക്ക് കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്.

3.5 ചിഹ്നം

ചിഹ്നവും (സൂചകം) അതിലൂടെ സൂചിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന ആശയവും (സൂചിതം) വ്യക്തിയിൽ നിശ്ചിതമായ ഒരർത്ഥത്തെ ഉണർത്തുന്നു. തലമുറകളിൽനിന്നും തലമുറകളിലൂടെ കൈമാറി വന്ന ചിന്തകളുടെയും കാഴ്ചപ്പാടുകളുടെയും അടിസ്ഥാനത്തിലായിരിക്കും ഓരോ വ്യക്തിയിലും ഉണരുന്ന ചിഹ്നാർത്ഥങ്ങൾ. '!' എന്ന ചിഹ്നം ട്രാഫിക് നിയമങ്ങളിൽ അപകടസൂചനാചിഹ്നവും ലിഖിതഭാഷയിൽ ആശ്ചര്യദ്യോതകചിഹ്നവുമാണ്. കുരിശിന്റെ ആകൃതിയിലുള്ള ട്രാഫിക് ചിഹ്നം കുറുകെ മുറിക്കുന്ന രണ്ടു റോഡുകളെ സൂചിപ്പിക്കുമ്പോൾ ക്രൈസ്തവമതദർശനപ്രകാരം കുരിശ് ക്രിസ്തുവിന്റെ ആത്മബലിയെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. ഇപ്രകാരം ഒരു വ്യക്തി നിലനിൽക്കുന്ന ചുറ്റുപാടിൽ ചിഹ്നത്തിന് ഒരു നിശ്ചിതാർത്ഥവും ചുറ്റുപാടുകൾ മാറുന്നതിനനുസരിച്ച് അതിന്റെ അർത്ഥങ്ങൾ വ്യത്യാസപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. 'അറിവ് തരുന്നത്' എന്നാണ് ചിഹ്നത്തിന് അമരകോശത്തിൽ അർത്ഥം കല്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. ചിഹ്നങ്ങൾ നിത്യജീവിതവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട്

നില്ക്കും. വസ്ത്വർത്ഥബോധമായ ഒരാശയത്തെയാണ് ചിഹ്നങ്ങൾ കുറിക്കുന്നത്. ഇവയ്ക്ക് സാമൂഹികസാംസ്കാരികപരിണാമഗതിയനുസരിച്ച് അർത്ഥവ്യതിയാനങ്ങൾ സംഭവിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു (പി.സോമൻ *ഫോക്‌ലോർ സമീപനം* 12).

ചിഹ്നത്തിൽ പ്രതീകവും പ്രതീകത്തിൽ ചിഹ്നവും അന്തർലീനമായിരിക്കുന്നു. അനുവാചകന് സുപരിചിതവും അവധാരണത്തിന് വഴങ്ങുന്നതുമായ ചിഹ്നങ്ങളിലൂടെ വ്യത്യസ്ത ആശയങ്ങളെ ധ്വനിപ്പിക്കുകയും അതിലൂടെ അനുവാചകന്റെ വികാരവിചാരങ്ങളെ ഉണർത്തുകയും ചെയ്യുന്ന ഗൂഢധ്വനികളെ കണ്ടെത്താൻ കഴിയുമ്പോൾ ചിഹ്നങ്ങൾ പ്രതീകങ്ങളായി മാറുന്നു. അതുകൊണ്ടാണ് "സിംബൽ ഒരേസമയം വെളിപ്പെടുത്തുകയും നിഗൂഹനം ചെയ്യുകയും ചെയ്യുന്നു''വെന്ന് കാർലൈൽ (**Thomas Carlyle 1795-1881**) നിരീക്ഷിച്ചത് (കെ.എം.വേണുഗോപാൽ *സിംബലിസം മലയാളകവിതയിൽ* 18). സാധാരണയായി ചിഹ്നങ്ങളിലൂടെയുള്ള പ്രതീകവത്ക്കരണത്തിൽ ആദ്യം ചിഹ്നത്തിലെ സൂചക-സൂചിതങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷത്തിൽ പരാമർശവിധേയമാവുകയും തുടർന്ന് ഗൂഢമായ ധ്വനികൾ മറനീക്കി പുറത്തുവരികയും ചെയ്യുന്നു. "ഒരു വസ്തുവിനെയോ അവസ്ഥയെയോ കുറിച്ചു സങ്കൽപങ്ങളുണരുന്നതും അതിനോട് നേരിട്ട് പ്രതികരിക്കുന്നതും വ്യത്യസ്തമാണ്. ചിഹ്നം വസ്തുക്കളെ നേരിട്ടു പരാമർശിക്കുമ്പോൾ പ്രതീകം അവയെക്കുറിച്ചുള്ള സങ്കല്പങ്ങളെയാണ് ആധാരമാക്കുന്നതെന്ന്" സൂസന്നെ കെ.ലാഗറുടെ (**Susanne Katherina Langer 1895-1985**) നിരീക്ഷണം സമാനചിന്തയെ തന്നെയാണ് മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്നത് (കെ.എം.വേണുഗോപാൽ *സിംബലിസം മലയാളകവിതയിൽ* 19).

അർത്ഥസൂചന വഹിക്കുന്ന വാക്കുകളെയും അടയാളങ്ങളെയുമാണ് ചിഹ്നമെന്നതുകൊണ്ട് സാമാന്യമായി വിവക്ഷിക്കുന്നത്. ഉംബർട്ടോ എക്കോയുടെ (**Umberto Eco 1932-2016**) 'എ തിയറി ഓഫ് സെമിയോട്ടിക്സ്' (**A Theory of Semiotics 1976**) എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിലൂടെയാണ് 'ചിഹ്നം' സൈദ്ധാന്തികലത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. ആശയലോകത്തെ സംവേദനം സാധ്യമാകുന്നത് ചിഹ്നപ്രക്രിയയിലൂടെയാണെന്ന് അദ്ദേഹം വിവക്ഷിച്ചു. പെയേഴ്സ് (**Charles Sanders Peirce 1839-1914**), സൊസ്യൂർ (**Ferdinand de Saussure 1857-1913**), ജാക്കോബ്സൻ (**Roman Jakobson 1896-1982**) എന്നിവരും ചിഹ്നത്തിന് സൈദ്ധാന്തികാടിത്തറയുണ്ടാക്കുന്നതിൽ പങ്കുവഹിച്ചവരാണ്. തത്ത്വചിന്താപരവും ഭാഷാശാസ്ത്രപരവും ആശയവിനിമയപരവുമായ പ്രയോഗരീതികളിലാണ് ഇവർ

യഥാക്രമം പഠനം നടത്തിയത്. ചിഹ്നത്തിന്റെ അർത്ഥം കാണുന്ന വ്യക്തിയുടെ മാനസികപ്രതിഫലനത്തിനനുസരിച്ച് വ്യത്യസ്തമായിരിക്കുമെന്നും ചിഹ്നത്തിന് അഭിധ (**denotation**), വ്യഞ്ജന (**Connotation**) വ്യാപാരങ്ങളുണ്ടെന്നും സൊസ്യൂർ നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്.

മിഖായേൽ റിഫാറ്റർ (**Michael Riffaterre 1924-2006**) കവിതയിലെ ചിഹ്നപ്രക്രിയ പരോക്ഷമാണെന്ന് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട് (ഏറ്റുമാനൂർ സോമദാസൻ *വിമർശവിവേകം* 203). അനുകരണാത്മകവായനയെന്നും രൂപകാത്മകവായനയെന്നുമുള്ള രണ്ട് തരം വായനകളുണ്ടെന്ന് അദ്ദേഹം നിരീക്ഷിക്കുന്നു. ആദ്യവായനയിൽ ഭാഷീയചിഹ്നങ്ങളെ മനസ്സിലാക്കുകമാത്രം ചെയ്യുകയും അർത്ഥഗ്രഹണത്തിന് തടസ്സം നേരിടുമ്പോൾ രണ്ടാം വായനയിലേക്ക് കടക്കുകയും അതിലൂടെ വായനക്കാരൻ വിശേഷാർത്ഥത്തിലേക്ക് എത്തിച്ചേരുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇവിടെ സൊസ്യൂറും മിഖായേൽ റിഫാറ്ററും ചിഹ്നത്തിലൂടെ ധ്വന്യാർത്ഥതലങ്ങളിലേക്ക് എത്തിച്ചേരുന്ന പ്രക്രിയയിലേക്കാണ് പ്രാധാനീകരിക്കുന്നത്.

ചിഹ്നങ്ങളെ ആശയങ്ങളാക്കുകയും വ്യാഖ്യാനിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതിന്റെ തത്വങ്ങളാണ് സാഹിത്യഭാഷയിൽ ഉപയുക്തമാക്കുന്നത്. ആവിഷ്കാരോപാധിയെന്ന നിലയിൽ പ്രതീകങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന സാഹിത്യകൃതികളിൽ ഇതിവൃത്തം, രൂപഘടന, കഥാപാത്രം, ബിംബം, മിത്ത് എന്നിവയെപ്പോലെ ചിഹ്നങ്ങളും സിംബലിസ്റ്റ് സ്വഭാവം കൈവരിക്കാറുണ്ട്. വയലാ തന്റെ നാടകങ്ങളിലൂടെ ചിഹ്നങ്ങളിലൂടെയുള്ള പ്രതീകവത്ക്കരണം സാധ്യമാക്കുന്നുണ്ട്. സാമൂഹികവും രാഷ്ട്രീയവും പാരമ്പര്യവുമായ ചിഹ്നങ്ങൾ പ്രതീകങ്ങളായി പരിണമിച്ച് പുതിയ അർത്ഥവ്യാഖ്യാനങ്ങളെ ധ്വനിപ്പിക്കുന്ന രീതി വയലാനാടകങ്ങളിൽ ദർശിക്കാം.

സിംഹാസനം, ചെങ്കോൽ, കിരീടം എന്നിവ വയലായുടെ നാടകങ്ങളിൽ ആവർത്തിച്ചുവരുന്ന ചിഹ്നങ്ങളാണ്. അധികാരത്തെ പ്രത്യക്ഷമായി തന്നെ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന രാഷ്ട്രീയചിഹ്നങ്ങളാണവ. അധികാരത്തിനും പണത്തിനും വേണ്ടി നടത്തുന്ന ഒറ്റു കൊടുക്കലുകളുടെ ചരിത്രത്തെ രേഖപ്പെടുത്തുന്ന നാടകങ്ങളിലെല്ലാം ഇത്തരം ചിഹ്നങ്ങളെ ധ്വന്യാത്മകമായി ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നു. സാമ്രാജ്യത്വശക്തികളുടെ കടന്നുവരവോടെ സ്വർണ്ണത്തുരുത്തിലെ സിംഹാസനം നഷ്ടപ്പെട്ട് കീഴടങ്ങേണ്ടി വരുന്ന ചക്രവർത്തിയുടെ കഥയാണ് “അകത്താരോ...!”. സിംഹാസനത്തെ കൊതിക്കുന്നവന്റെയും അതിലിരിക്കുന്ന

വന്റെയും അത് നഷ്ടപ്പെടുന്നവന്റെയും മാനസികതലങ്ങളുടെ ഒരു തുറന്നവതരണമായി 'സിംഹാസനം' എന്ന ചിഹ്നം മാറുന്നു.

സിംഹാസനത്തിന് ഇളക്കം തട്ടി തുടങ്ങിയപ്പോഴാണ് മനുഷ്യസ്നേഹിയായ മകൾ സാനിയയുടെ ഭാഷ ചക്രവർത്തിക്ക് മനസ്സിലാകുന്നത്. രക്തപ്പുഴയിലൂടെ നീന്തിക്കയറി ആധിപത്യമുറപ്പിച്ച സിംഹാസനം രക്തപ്പുഴയിലൂടെ കീഴടക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നുവെന്നും ഭയത്തിന്റെ മറുവശമാണ് സിംഹാസനമെന്നുമുള്ള തിരിച്ചറിവിലേക്ക് ചക്രവർത്തി പാകപ്പെടുന്നു. 'ആണ്ടുബലി'യെന്ന നാടകത്തിൽ അരങ്ങേറുന്ന കുരുക്ഷേത്രയുദ്ധദൃശ്യങ്ങളും അധികാരസിംഹാസനങ്ങൾക്ക് വേണ്ടിയുള്ളതാണ്. സിംഹാസനത്തിന്റെയോ അധികാരത്തിന്റെയോ താക്കോലല്ല മറിച്ച്, ധർമ്മത്തിന്റെ താക്കോലാണ് നാം കണ്ടെത്തേണ്ടതെന്ന് 'ഗാന്ധാരി' എന്ന കഥാപാത്രത്തിലൂടെ വയലാ ഉറക്കെ പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു. 'തുളസീവന'മെന്ന നാടകത്തിൽ ഗുരു തന്റെ ശിഷ്യന്മാർക്ക് അന്തർനാടകാവതരണത്തിനായി നൽകുന്ന ഉപകരണങ്ങളിലൊന്ന് ചെങ്കോലാണ്. ത്രിവിക്രമനെന്ന ശിഷ്യൻ അതേറ്റു വാങ്ങി അന്തർനാടകത്തിൽ രാജദൂതനായി അഭിനയിക്കുന്നു. "രാജാവിനെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തിയാൽ ചെങ്കോൽ കിട്ടുമെന്ന് മോഹിച്ച പ്രാകൃതനാണ്..." (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള തുളസീവനം* 77) അയാൾ. അധികാരമോഹിയായ ഏതൊരാൾക്കും അവസാനം സംഭവിക്കുന്ന തകർച്ച അയാൾക്കും സംഭവിക്കുന്നു.

രാജദൂതൻ : "എല്ലാം തകർന്നു! പ്രതീക്ഷകളുടെ കോട്ടയിടിഞ്ഞു. ശത്രുക്കൾ ജയിച്ചു! അവരെന്റെ കുടുംബത്തെ മുഴുവൻ കൊന്നൊടുക്കി..."(*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള തുളസീവനം* 77)

"അധികാരത്തിന്റെ കരിമ്പാറയിൽ പൊന്നോടക്കുഴൽ പൊട്ടിച്ചുതകർത്ത പാപി" (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള തുളസീവനം* 79)യാണ് താനെന്ന തിരിച്ചറിവിലേക്ക് അയാൾ എത്തുന്നു.

കിരീടം നഷ്ടപ്പെടുമെന്ന ഭയത്താൽ ഒരു രാജാവ് കാട്ടിക്കൂട്ടുന്ന വിഭ്രാന്തകപ്രവൃത്തികളാണ് 'കിരീടം' എന്ന ഏകാങ്കനാടകത്തിൽ ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. പ്രതിയോഗിയെ തോല്പിക്കാൻ നീചവും ഹീനവുമായ പ്രവൃത്തികളിലൂടെ ഏതറ്റംവരെ പോകാനും തയ്യാറാകുന്ന രാജാവ് അബോധാവസ്ഥയിലേക്ക് വീഴുന്നതോടെയാണ് നാടകം അവസാനിക്കുന്നത്. രാജ്യം മുഴുവൻ കത്തിച്ചാമ്പലായാലും അധികാരക്കൊതിയാലും സ്വാർത്ഥ

ചിന്തയാലും സ്വന്തം കിരീടമെന്ന തകർച്ചയിലേക്ക് കൂപ്പുകുത്തുന്ന ദൃശ്യം ഇവിടെയും ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്നു.

'മലമുകളിലെ മുത്ത്', 'നാടുവാഴിയുടെ പെരുങ്കാൽ' എന്നിവയാണ് അഗ്നിയിലെ പ്രധാന ചിഹ്നപ്രയോഗങ്ങൾ. ഗ്രാമവാസികൾക്ക് വെളിച്ചം പകരുന്ന മുത്തിനെ കൈക്കലാക്കി ആ കള്ളം മറച്ചുവെച്ച് തന്റെ അധികാരത്തിന്റെ ചിഹ്നമായ അഗ്നിയെ കണ്ടെത്താൻ കല്പിക്കുന്ന നാടുവാഴി അധികാരത്തെ ദുർവിനിയോഗം ചെയ്യുന്ന ചൂഷകവർഗ്ഗത്തിന്റെ പ്രതിനിധിയാണ്.

ഗ്രാമീണൻ 4 : ഈ മലമുകളിലെ മുത്ത് ഞങ്ങൾക്കെല്ലാം വെളിച്ചം തരുന്നു. അതു കണ്ട് തൊഴുതിട്ടാണ് കാലത്തെഴുന്നേറ്റു വേലയ്ക്കു പോകുന്നത്.

നാടുവാഴി : നമ്മുടെ അഗ്നി മോഷ്ടിച്ചവനെ കണ്ടുപിടിക്കുക. ഉടൻ വേണം, അല്ലെങ്കിൽ നാം കോപിക്കും.

ഗ്രാമീണൻ 4 : അപ്പോൾ മുത്ത് മോഷ്ടിച്ചവനെ ആരു കണ്ടുപിടിക്കും?

നാടുവാഴി : (കോപിച്ച്) മുത്തല്ല... അഗ്നി... എവിടെ അവൻ? പോയ്‌വരിൻ പുഴവക്കിൽ... (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള അഗ്നി* 117).

ഗ്രാമീണരുടെ പ്രതീക്ഷയുടെ ചിഹ്നമാണ് മലമുകളിലെ മുത്ത്. സ്വാതന്ത്ര്യവും സ്നേഹവും നിറഞ്ഞ ഒരു ഭരണപ്രക്രിയയെ പ്രതീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട് ഗ്രാമീണർ. അന്തഃപുരം തകർത്തിട്ട് സ്വാതന്ത്ര്യം നേടാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്ന നാടുവാഴിയുടെ പൊന്നോമനമകളും ഗ്രാമീണർക്കൊപ്പം തന്നെയാണ്. എന്നാൽ നാടുവാഴിയുടെ പെരുങ്കാലുകൾ ആ മലമുകളിലെത്തി മുത്തു കൈക്കലാക്കുന്നു. ഇന്ദ്രിയഭോഗങ്ങളിൽ മുഴുകി രാവും പകലും ദന്തഗോപുരങ്ങളിൽ വിഹരിക്കുന്ന അധികാരവർഗ്ഗത്തിന്റെ പ്രതീകവത്കരണമാണ് 'പെരുങ്കാലുകൾ' എന്നതിലൂടെ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്നത്. കാവാലത്തിന്റെ 'അഗ്നിവർണ്ണന്റെ കാലുകൾ' എന്ന ഹാസ്യരൂപകം ഇവിടെ സൂചനീയമാണ്. ജനങ്ങളുടെ 'കാണപ്പെട്ട ദൈവം' കാണാൻ കിട്ടാത്തവനാകുമ്പോൾ സിംഹാസനത്തിൽ കൊണ്ടുവെച്ച കാലടികൾ രാജാവാകുന്ന അസംബന്ധവൃത്തിയാണ് അതിലെ ഇതിവൃത്തം. അഗ്നിവർണ്ണന്റെ കാലുകളും നാടുവാഴിയുടെ പെരുങ്കാലും അധികാരത്തിന്റെ ജീർണ്ണതയെ പ്രതീകാത്മകമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. സാധാരണക്കാരായ ജനത്തിന്റെ പ്രതിനിധിയായ അടിച്ചു

തളിക്കാരി 'അഗ്നിവർണ്ണന്റെ കാലുകളി'ലെ പ്രധാന കഥാപാത്രമാണ്. കൈയ്യിൽ ചൂലും കിണ്ടിവെള്ളവുമായി വന്ന് ചപ്പുചവറുകളും മാറാലയുമൊക്കെ തൂത്തുകളഞ്ഞ് ഒരു ശുദ്ധീകരണപ്രക്രിയയ്ക്കൊരുങ്ങുന്ന അടിച്ചുതളിക്കാരിക്ക് 'അഗ്നി'യിലെ നാടോടിയോടും ഉണ്ണിയോടും സാദൃശ്യമുണ്ട്. ഇവർ ഉന്നയിക്കുന്ന പല ചോദ്യങ്ങളും ജനാധിപത്യവ്യവസ്ഥിതിയിൽ താഴേത്തട്ടിൽ കിടക്കുന്നവർക്കുപോലും ഉയർന്ന തട്ടിലുള്ളവരേക്കാൾ കാര്യബോധമുണ്ടെന്ന ആശയത്തെ ധ്വനിപ്പിക്കുന്നു. മുത്ത് മോഷ്ടിച്ചവൻ നാടുവാഴിയാണെന്ന് ഉറക്കെ വിളിച്ചുപറയാൻ നാടോടിക്ക് കഴിയുന്നു. യഥാർത്ഥ പൗരശക്തിയുണർന്നാൽ അധികാരിയും അധികാരത്തിന്റെ ഇടനാഴികളിൽ പറ്റിനിൽക്കുന്ന ഉപജാപകവൃന്ദങ്ങളും ചവറുപോലെ അടിച്ചുമാറ്റപ്പെടും എന്ന താക്കീത് നാടകത്തിന്റെ ആന്തരികസത്തയായി ധ്വനിപ്പിക്കുന്നു. അധികാരത്തിലെത്തുമ്പോൾ സ്നേഹവും സത്യവും ധർമ്മവും നീതിയും കൊഴിഞ്ഞുപോകുന്ന അവസ്ഥയെയും നാടകം തുറന്നവതരിപ്പിക്കുന്നു.

'വിശ്വദർശന'ത്തിൽ നാടകകൃത്ത് ആവിഷ്കരിക്കുന്ന പ്രധാന ചിഹ്നങ്ങളാണ് ചാട്ടവാറ്, പണസഞ്ചി, റോസാപുഷ്പം എന്നിവ. ഇവ യഥാക്രമം അധികാരത്തിന്റെയും ധനാർത്തിയുടെയും കാമത്തിന്റെയും അടയാളങ്ങളാണ്. അധികാരവൈകൃതത്തിന്റെ പ്രതീകമായ അധികാരി തന്റെ കയ്യിലെ അധികാരചിഹ്നമായ ചാട്ടവാറടികൊണ്ടാണ് ജനക്കൂട്ടത്തെ നിയന്ത്രിക്കുന്നത്. ശില്പിയും അധികാരിയും തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണത്തിൽ അത് കൂടുതൽ തെളിയുന്നു.

ശില്പി : ഇതുകാണാൻ നന്നായിരിക്കുന്നു. നല്ല ശില്പബോധമുള്ളയാൾ ചെയ്തതാണ്.

അധികാരി : പ്രയോഗിക്കാൻ അതിനേക്കാൾ മെച്ചം? ഇവനെയൊന്ന് വീശിയാൽ നടക്കാത്ത കാര്യങ്ങളില്ല, നേടാത്ത നേട്ടങ്ങളില്ല.

ശില്പി : അതെങ്ങനെ?

അധികാരി : അതാണതിന്റെ രഹസ്യം. അതിന്റെ ബലം കൊണ്ടാണ് ജൂലി യസ് സീസറും നെപ്പോളിയനും ഇന്നറിയപ്പെടുന്നത്. ഹിറ്റ്ലറും മുസ്സോളിനിയും ഭൂഗോളം കൈയിലിട്ടമ്മാനമാടിയത്. മഹാന്മാർ ജനസേവനം നടത്തിയിട്ടുള്ളത് അധികാരം ഉപയോഗിച്ചാണ്. ഇത് എടു

ത്തുനോക്കണം. (ചാട്ട നീട്ടുന്നു) (*വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ വിശ്വദർശനം* 70).

ജനസേവനമെന്ന പുകമറയുപയോഗിച്ച് അധികാരവർഗ്ഗം നടത്തിയ പരീക്ഷകളും പരീക്ഷണങ്ങളും ജനതയേയും ജനാധിപത്യത്തേയും തകർക്കുകയാണുണ്ടായതെന്ന പരോക്ഷസൂചനകൾ ഇവിടെ ധ്വനിക്കപ്പെടുന്നു.

കൈയ്യിൽ പണസഞ്ചിയുമായി രംഗത്തെത്തുന്ന ധനപതി പേരു സൂചിപ്പിക്കപ്പെട്ട തുപോലെ പണാധിപത്യത്തിന്റെ പ്രതീകമായി ആവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ചരിത്ര ത്തിന്റെ ഇടനാഴികളിലൂടെ സഞ്ചരിക്കുമ്പോൾ ദൃശ്യമാകുന്നത് പണത്തിനുവേണ്ടിയുള്ള യുദ്ധങ്ങളാണെന്ന് ധനപതിയുടെ സംഭാഷണത്തിൽ തെളിഞ്ഞുവരുന്നു.

ധനപതി : എന്താണ് സംശയം? യുദ്ധവും സമാധാനവും എന്റെ കയ്യിലാണ്. നിങ്ങളുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രങ്ങൾ എന്റെ ചോറുണ്ട് വളരുന്നവയാ ണ്. ദരിദ്രരെ സൃഷ്ടിക്കുന്നതും സംഹരിക്കുന്നതും ഞാനാണ്.

ശില്പി : ഇതൊക്കെ എന്നോട് പറയുന്നത്?

ധനപതി : നിങ്ങൾക്കെന്നെ ഒരു കാലത്താവശ്യമായിരുന്നു. നിങ്ങൾക്കെന്നല്ല, ഭൂമിയിലാദ്യമുണ്ടായ മനുഷ്യൻ മുതൽ എല്ലാവരും എന്റെ പിന്നാലെ പാഞ്ഞിട്ടുള്ളവരാണ്. അവരുടെ ഭൂമിയും സ്വർഗ്ഗവും ഞാനായി രുന്നു. ലക്ഷ്യവും മാർഗ്ഗവും ഞാനായിരുന്നു. (*വയലാ വാസുദേ വൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ വിശ്വദർശനം* 76)

പണത്തിന്റെ സ്വാധീനം എല്ലാ കാലങ്ങളിലും എല്ലായിടങ്ങളിലും എല്ലാവരിലും എപ്രകാരം വൈയക്തികവും സാമൂഹികവുമായ സംഘർഷങ്ങളുണ്ടാക്കിയിട്ടുണ്ടെന്ന് ഈ സംഭാഷണങ്ങളിൽ ധ്വനിക്കുന്നുണ്ട്. യുദ്ധമുണ്ടാക്കാനും സമാധാനമില്ലാതാക്കാനും ദരിദ്രരെ സൃഷ്ടിക്കാനും അവരെ സംഹരിക്കാനും അടിയുറച്ച പ്രത്യയശാസ്ത്രവക്താ ക്കളെപ്പോലും പ്രലോഭനങ്ങൾക്ക് കീഴ്പ്പെടുത്താനും പണംകൊണ്ട് കഴിയുമെന്നുള്ള ധ്വന്യാത്മകസൂചനകൾ ഇന്നത്തെ സാമൂഹികരാഷ്ട്രീയ പരിതാവസ്ഥകളിലേക്കുകൂടി വിരൽ ചൂണ്ടുന്നു. വേഷത്തിലും പെരുമാറ്റത്തിലും ശൃംഗാരഭാവത്തോടെ കയ്യിൽ ഒരു റോസാപ്പൂവായി രംഗത്തെത്തുന്ന മദനൻ മനുഷ്യമനസ്സിൽ അന്തർലീനമായിരിക്കുന്ന

കാമത്തിന്റെ പ്രതീകമാണ്. അധികാരിക്കും ധനപതിക്കും മുന്നിൽ തോൽക്കാത്ത ശില്പി മദനന്റെ പ്രലോഭനങ്ങൾക്ക് കീഴ്പ്പെടുന്നതായി നാടകകൃത്ത് ആവിഷ്കരിക്കുന്നുണ്ട്.

കുചേലഗാഥയിൽ നാടകകൃത്ത് സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്ന പ്രധാന ചിഹ്നപ്രയോഗമാണ് 'പന്തം' എന്നത്. നാടകാവസാനത്തിൽ എല്ലാം നഷ്ടപ്പെട്ട കുചേലൻരാമൻനായർ കത്തുന്ന പന്തവുമായി വീട് ചുട്ടെരിയ്ക്കാൻ വരുന്ന രംഗം ശ്രദ്ധേയമാണ്. അധികാരകേന്ദ്രത്തിന്റെ പ്രതീകമായ കൃഷ്ണൻനായർ തന്നെയും കുടുംബത്തെയും സംരക്ഷിക്കുമെന്ന വിശ്വാസ ത്തിന് തകർച്ച സംഭവിക്കുമ്പോഴാണ് തന്റെ പ്രതിഷേധത്തെ പന്തവുമേന്തിവരുന്നതി ലൂടെ വ്യക്തമാക്കാൻ രാമൻനായർ ശ്രമിക്കുന്നത്. രാഷ്ട്രീയവും സാംസ്കാരികവുമായ ചരിത്ര ആഖ്യായികകൾ പരിശോധിച്ചാൽ മുതലാളിത്തസാമൂഹ്യക്രമത്തിനെതിരെയുള്ള പ്രതിഷേധത്തിന്റെ ചിഹ്നമായി പന്തങ്ങൾ കടന്നുവരുന്നതായി കാണാം. വർഗ്ഗം, സമു ദായം, തൊഴിൽ തുടങ്ങീ നിരവധി സാമൂഹികഘടകങ്ങളിൽ നേരിടേണ്ടിവന്ന പലതര ത്തിലുള്ള ദാരിദ്ര്യത്തിന്റെ മുക്തിക്കായി ഉണ്ടായിട്ടുള്ള സമരരീതികളെ ഈ പന്തങ്ങൾ പ്രതീകവത്കരിക്കുന്നു. മുഖ്യധാരയിൽനിന്ന് തങ്ങളെ തിരസ്കൃതരാക്കുന്ന അധികാര വർഗ്ഗത്തിന്റെ അനീതികളെ ചുട്ടെരിക്കാൻ ലോകമെമ്പാടും മുഴങ്ങിക്കേട്ട ചൂഷിതവർഗ്ഗ ത്തിന്റെ സമരമുറകളുടെ ആവേശമാണ് പന്തങ്ങളിലൂടെ ധ്വനിക്കുന്നത്. എന്നാൽ കുചേല ഗാഥയിലെ രാമൻനായർക്ക് കത്തുന്ന പന്തവുമായി വരാൻ കഴിയുന്നുണ്ടെങ്കിലും ചുട്ടെ രിയ്ക്കാനുള്ള ധൈര്യമോ പ്രാപ്തിയോ അയാൾക്കില്ല. പന്തവുമായി കാട്ടിലേയ്ക്ക് ഓടി പോകുന്ന രാമൻനായരെയാണ് നാടകാവസാനത്തിൽ കാണാൻ കഴിയുന്നത്. അധികാര വർഗ്ഗം ചാർത്തിതന്നിട്ടുള്ള സാമൂഹ്യവ്യവസ്ഥിതികളെ പൊട്ടിച്ചെറിഞ്ഞ് പുറത്ത് കട ക്കാൻ കഴിയാതെയുള്ള ആവേശവും ആദർശവും അപ്രസക്തമാണെന്ന ധ്വനിപാഠമാണ് നാടകം മുന്നോട്ട് വെയ്ക്കുന്നത്.

'യാത്ര' എന്ന ഏകാങ്കനാടകത്തിൽ 'ഭാണ്ഡക്കെട്ട്' എന്ന പാരമ്പര്യചിഹ്നത്തെ വയലാ സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ട്. യാത്രയെ സുഗമമാക്കുന്നതിനായി യാത്രികർ അവശ്യംവേണ്ടതെല്ലാം പൊതിഞ്ഞുകെട്ടി ഭാണ്ഡമാക്കി കൊണ്ടുപോകുന്ന രീതി ഒരു കാലത്തുണ്ടായിരുന്നു. ഈ ചിഹ്നത്തിലൂടെ ജീവിതദർശനത്തെ ധ്വനിപ്പിച്ചുകൊണ്ടുള്ള അവതരണരീതിയാണ് വയലാ നടത്തിയിട്ടുള്ളത്. നേതാവ്, ഒന്നാമൻ, രണ്ടാമൻ, മൂന്നാമൻ, സ്ത്രീ എന്നിവർ

നടത്തുന്ന യാത്രയിൽ ഒന്നും കൂടെ കരുതരുതെന്ന നേതാവിന്റെ നിർദ്ദേശം ലംഘിച്ച് ഭാണ്ഡക്കെട്ടുമായി എത്തുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളാണ് ഒന്നാമനും രണ്ടാമനും.

ഒന്നാമൻ : നിന്റെ ഭാണ്ഡത്തിലെന്താ?

രണ്ടാമൻ : എന്റെ ഭാണ്ഡത്തിലെന്താ? എന്റെ ഭാണ്ഡത്തിൽ ലോകത്തെ മുഴുവൻ ഞാനാകുന്ന അച്ചുതണ്ടിൽ കറക്കാനുള്ള വിദ്യ, കേവലം ഒരു ചെറിയ വിദ്യ!

ഒന്നാമൻ : (ആകൃഷ്ടനായി) ആ വിദ്യ എനിക്കുകൂടി പറഞ്ഞുതരാമോ യാത്രക്കാരാ...

രണ്ടാമൻ : ഇല്ല! ഇന്ദ്രിയസുഖത്തിന്റെ ആദ്യത്തേയും അവസാനത്തേതുമായ മാർഗം ഈ ഭാണ്ഡത്തിൽ. എല്ലാ വേദനകളും മറന്നു മാന്ത്രികലോകത്തിൽ എത്താനുള്ള എളുപ്പമാർഗം. സ്ത്രീക്കും പുരുഷനും ഒരുപോലെ ഉപയോഗിക്കാവുന്ന എളുപ്പമാർഗം.

ഒന്നാമൻ : എന്റെ കൈയിലും അവനുണ്ട്. (ഭാണ്ഡം കുലുക്കിക്കാണിക്കുന്നു.)

രണ്ടാമൻ : (താല്പര്യപൂർവം) അതെങ്ങനെ? എല്ലാ ഭാരവും ഉപേക്ഷിച്ചു പിന്നാലെ വരണമെന്നു നേതാവു പറഞ്ഞില്ലേ?

ഒന്നാമൻ : കത്തിയെരിയുന്ന നഗരത്തിൽനിന്ന് ഓടിയപ്പോൾ ഒന്നും എടുക്കരുതെന്ന് അദ്ദേഹം പറഞ്ഞു. എന്നാലും (അർത്ഥസൂചകമായി) എന്നാലും ചിലതുപേക്ഷിച്ചിട്ടു പോരാനൊക്കുമോ? അതുകൊണ്ടു കിട്ടിയതെല്ലാം വാരി ഭാണ്ഡം കെട്ടിയതിൽ ഇവനേയും ഞാൻ വിട്ടില്ല (ചിരിച്ച് ഭാണ്ഡം ചുംബിക്കുന്നു).

രണ്ടാമൻ : ജീവനുംകൊണ്ടോടിയ ധൃതിയിൽ എന്റെ ജീവനോളം വിലപ്പെട്ടതു ഞാനും മറന്നില്ല.

ഒന്നാമൻ : അതെന്തോന്ന്. ആ ഭാണ്ഡത്തിലും ഇന്ദ്രിയസുഖം പകരുന്നതാണോ?

രണ്ടാമൻ : അതിനപ്പുറമുള്ള ഒരാനന്ദം തരുന്നതാണ് എന്റെ ആജന്മബന്ധു. ഇതാ നോക്കൂ ഓടക്കുഴൽ (ഓടക്കുഴലെടുക്കുന്നു). (വയലാ വാസുദേവൻ പിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ യാത്ര 305)

ഇവിടെ ഭാണ്ഡക്കെട്ട് ഓരോരുത്തരുടെയും മനസ്സ് തന്നെയാണ്. ജീവിതയാത്രയിൽ

ഉപേക്ഷിക്കേണ്ടവയെ ഉപേക്ഷിക്കുകയും മൂല്യങ്ങളെ മുറുകെപിടിക്കുകയും ചെയ്യേണ്ട തിന്റെ ആവശ്യകതയിലേക്കാണ് ഈ ചിഹ്നം വിരൽചൂണ്ടുന്നത്. യാത്രക്ക് മുൻപ് കിട്ടി യതെല്ലാം വാരിക്കൂട്ടി ഭാണ്ഡം കെട്ടുന്ന ഒന്നാമൻ ഭൗതികസുഖത്തിലാണ് നിലനില്പ്. രണ്ടാമനാകട്ടെ എല്ലാ ഇന്ദ്രിയദുഃഖത്തിൽനിന്നും മോചനം ലഭിക്കുന്നതിനായി തന്റെ ഭാണ്ഡത്തിൽ സൂക്ഷിച്ചിരിക്കുന്നത് ഓടക്കുഴലാണ്. യാത്രയുടെ മറ്റൊരു ഘട്ടത്തിൽ തന്റെ ഭാണ്ഡത്തിൽനിന്ന് ലഹരിയെടുത്ത് മറ്റുള്ളവർക്ക് നല്കുന്ന ഒന്നാമനെയും നാടകത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. യാത്രയിൽ തങ്ങളെ നയിച്ച നേതാവിനെ കൊല്ലാനും കൂടെയു ണ്ടായിരുന്ന സ്ത്രീയെ കീഴ്പ്പെടുത്താനും അവർ മടിക്കുന്നില്ല.

'ഒരേ ഒരു കളി' എന്ന ബാലനാടകത്തിലെ 'മാന്ത്രികവടി'യും 'വിടരാൻ മടിക്കുന്ന പൂക്കളി'ലെ 'ഭൂതക്കണ്ണാടി'യും ധ്വനിതലങ്ങളിലേക്കെത്തിക്കുന്ന ചിഹ്നങ്ങളാണ്. 'ഒരേ ഒരു കളി'യിൽ ചൂരൽവടികൊണ്ടുള്ള ശിക്ഷണമല്ല കുട്ടികൾക്ക് വേണ്ടതെന്നും അവ രുടെ സർഗ്ഗാത്മകകഴിവുകളെ കണ്ടെത്തുകയും വികസിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന വിദ്യ യാണ് അവർക്ക് നല്കേണ്ടതെന്നും നാടകകൃത്ത് വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. ഇതിനെ പ്രതീ കാത്മകമായി ആവിഷ്കരിക്കുന്ന ചിഹ്നമെന്ന നിലയിലാണ് 'മാന്ത്രികവടി'യെ സ്വീകരി ക്കുന്നത്. സ്നേഹം, സത്യം, ത്യാഗം എന്നീ മൂല്യങ്ങളെ നിറച്ചുവെച്ച മാന്ത്രികവടിയി ലൂടെ അത്തരം മൂല്യങ്ങളെ കുട്ടികളിലേക്കെത്തിക്കാൻ നാടകത്തിലെ 'നടൻ' എന്ന കഥാ പാത്രം ശ്രമിക്കുന്നതാണ് നാടക ഇതിവൃത്തം.

നടൻ	:	ഇതൊരു മാന്ത്രികവടിയാണ്. അരങ്ങിലെ നടനെ ഉയർത്തുന്ന മാന്ത്രി കവടി. പ്രേക്ഷകനെയും ഇത് ആകാശത്തോളമുയർത്തും.
കുട്ടികൾ	:	അതെങ്ങിനെ?
നടൻ	:	ഇത് സ്നേഹം, ത്യാഗം, അനുകമ്പ, സത്യം എന്നിങ്ങനെയുള്ള ഗുണ ങ്ങൾ ആവാഹിച്ചിരിക്കുന്ന വടിയാണ്. എല്ലാവരും ധ്യാനിച്ച് സ്നേഹം സ്നേഹം, സത്യം സത്യം, ത്യാഗം ത്യാഗം എന്നുപറഞ്ഞ് ഈ വടി യിൽ തൊടണം. തൊടുന്നയാൾ ആ ഭാവംമൂലം മേലോട്ടുപൊങ്ങും.
കുട്ടികൾ	:	അതെളുപ്പമാണല്ലോ.
നടൻ	:	അത്ര എളുപ്പമൊന്നുമല്ല. സ്നേഹം, സത്യം, ത്യാഗം എന്നൊക്കെ പറഞ്ഞാൽ അത് ചെയ്യണം. നേരിട്ടനുഭവിക്കണം. അല്ലെങ്കിൽ അനു

ഭവിക്കുന്നതായിട്ട് സദസ്സിനു വേണ്ടി അഭിനയിക്കണം. (*കുഞ്ഞിച്ചിറകുകൾ ഒരേ ഒരു കളി* 58)

ഇവിടെ മറ്റൊരു ധ്വനിതലംകൂടി കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. അരങ്ങിലെ നടനെയും നാടകം കാണുന്ന പ്രേക്ഷകനെയും ഭാവപരമായി ഉയർത്തുന്ന ഒന്നായി മാന്ത്രികവടി മാറുന്നുണ്ട്. സ്നേഹം, ത്യാഗം, അനുകമ്പ, സത്യം എന്നീ മൂല്യങ്ങളെ കുട്ടികളിലേക്ക് പകർന്നു കൊടുക്കുന്ന ബാലനാടകങ്ങളിലെ നടൻ ഈ ഭാവങ്ങളാൽ സമ്പന്നനും അവയെ സദസ്സിന് അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നതിൽ സമർത്ഥനുമായിരിക്കണം. ബാലനാടകങ്ങൾ ആസ്വാദനത്തോടൊപ്പം ബോധനപ്രധാനവുമാകണമെന്ന ചിന്തയ്ക്ക് ഇത് അടിവരയിടുന്നു. സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിയുടെ 'മാസ്മരസങ്കല്പം' (**Magic if**) എന്ന ചിന്ത ഇവിടെയും കടന്നു വരുന്നു.

ചെറുതും അവ്യക്തവുമായ വസ്തുക്കളെ വലുതായും വ്യക്തമായും കാണാൻ സഹായിക്കുന്ന ഉപകരണമാണ് 'ഭൂതക്കണ്ണാടി'. 'വിടരാൻ മടിക്കുന്ന പൂക്കളി'ൽ 'ഭൂതക്കണ്ണാടി' മനസ്സിനുള്ളിലെ വികാരവിചാരങ്ങളെ തിരിച്ചറിയാനുള്ള ഒന്നായി ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്നു. ഓരോരുത്തരുടെയും മനസ്സിലെ ചിന്തകൾ, പ്രവർത്തനങ്ങൾ, ആസൂത്രണങ്ങൾ, ആഗ്രഹങ്ങൾ, സ്വപ്നങ്ങൾ എന്നിവയെല്ലാം കണ്ടെത്താനും ശത്രുത, വെറുപ്പ്, വിരോധം, അസൂയ, മത്സരം തുടങ്ങീ ദുഷ്ടവിചാരങ്ങൾ തിരിച്ചറിയാനുമുള്ള 'ഭൂതക്കണ്ണാടി' യുമായിട്ടാണ് തോട്ടക്കാരൻ എന്ന കഥാപാത്രം രംഗത്ത് വരുന്നത്. ഒറ്റപ്പെടലിന്റെയും തിരസ്കാരത്തിന്റെയും വേദനയനുഭവിക്കുന്നതും അതേസമയം തന്നെ നക്ഷത്രങ്ങളെ സ്വപ്നം കാണുന്നതുമായ മനസ്സുകളെ തോട്ടക്കാരൻ കണ്ടെത്തുന്നു. നമ്മുടെ കാഴ്ചകൾ വെറും പുറംകാഴ്ചകളായി മാറാതെ അകമനസ്സിനെ വായിച്ചെടുക്കുന്ന ഒന്നായി മാറണമെന്ന് 'ഭൂതക്കണ്ണാടി'യിലൂടെ നാടകകൃത്ത് വ്യക്തമാക്കുന്നു. എങ്കിൽ മാത്രമെ അപരനെ സ്നേഹിക്കാനും അംഗീകരിക്കാനും നമുക്ക് കഴിയുകയുള്ളൂ. ബാലമനസ്സിൽ ഇത്തരം മൂല്യങ്ങളെ വളർത്താൻ കഴിയുമ്പോഴാണ് ഒരു പുതുലോകപിറവി സംജാതമാകുന്നത്.

രാഷ്ട്രീയവും സാമൂഹികവും പാരമ്പര്യവുമായ സുപരിചിത ചിഹ്നങ്ങളെ രചനകളിൽ സന്ദർഭങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് സ്വീകരിക്കുകയും അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ രണ്ട് തലങ്ങളിലാണ് ഇവയ്ക്ക് അർത്ഥാവിഷ്കാരം സംഭവിക്കുന്നത്. ഒന്ന് ഒരു സമൂഹ

ത്തിന്റെ ഭാഗമായി നിൽക്കുന്ന ചിഹ്നത്തിന് ആ സമൂഹംതന്നെ കല്പിച്ചുകൊടുക്കുന്ന അർത്ഥം ഈ തലത്തിൽ നിരീക്ഷിച്ചാൽ ചിഹ്നത്തിന് നിലവിലുള്ള ആശയത്തെ മാത്രം സംവേദിപ്പിക്കുന്ന ആവിഷ്കാരരീതിയാണ് ദൃശ്യമാകുന്നത്. രണ്ടാമത്തേതാകട്ടെ ചിഹ്ന ത്തിന് സാഹിത്യകൃതിയിൽ സംവദിക്കുന്ന പ്രതീകാത്മകസ്വഭാവമാണ്. വയലാരചനക ളിൽ ചിഹ്നങ്ങൾക്ക് നിലവിലുള്ള ആശയത്തിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായ പ്രതീകാത്മക സ്വഭാവം കൈവരുന്നതായി കാണാം. മനസ്സിനെ വായിക്കുന്ന 'ഭൂതക്കണ്ണാടി'യും സത്യ ധർമ്മമൂല്യങ്ങളെ നിറച്ചുവെച്ച 'മാന്ത്രികവടി'യും ജീവിതയാത്രയിൽ എന്താണ് മുറു കെപിടിക്കേണ്ടതെന്നതിനുള്ള ഉത്തരത്തെ കണ്ടെത്താൻ സഹായിക്കുന്ന 'ഭാണ്ഡക്കെട്ടും' വ്യത്യസ്ത ധ്വനിപാഠതലങ്ങളെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. സിംഹാസനം, ചെങ്കോൽ, കിരീടം, ചാട്ടവാറ് എന്നിവയെല്ലാം അധികാരകേന്ദ്രത്തെ വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും ഇവയ്ക്ക് ഒരു ദേശകാലാതീതസ്വഭാവം കൊണ്ടുവരാനുള്ള ശ്രമമാണ് വയലാ നടത്തിയിട്ടുള്ളത്. ഇപ്രകാരം ചിഹ്നങ്ങളുടെ പ്രതീകാത്മകാവിഷ്കരണത്തിലൂടെ നാടകത്തെ ധ്വനിപാഠ സമ്പന്നമാക്കാൻ വയലായ്ക്ക് കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്.

3.6 രംഗസജ്ജീകരണം

സാഹിത്യാംശത്തിനും സാഹിത്യപാഠത്തിനും എന്നപോലെ ദൃശ്യാംശത്തിനും രംഗ പാഠത്തിനും ഒരുപോലെ പ്രാധാന്യം നൽകുകയും അവയെക്കുറിച്ച് വ്യക്തമായ ധാരണ കളുമുള്ള നാടകകൃത്തായിരുന്നു വയലാ. നാടകാവതരണത്തെ സംബന്ധിച്ച പ്രധാന ഘടകങ്ങളാണ് രംഗചലനം, രംഗചര്യ, രംഗചേഷ്ടകൾ, രംഗജംഗമങ്ങൾ, ദീപവിധാനം, പശ്ചാത്തലസംഗീതം എന്നിവ. നാടകകൃത്ത് ഇത്തരം ഘടകങ്ങളുടെ സൂചനകളും വിശ ദീകരണങ്ങളും നാടകകൃതിയിൽ നൽകിയിരിക്കും. അഭിനേതാക്കളും സംവിധായകരും ചേർന്നാണ് അവയെ രംഗത്ത് വികസിപ്പിച്ചെടുക്കുന്നത്. നാടകകൃതിയെ, ഭാവനാനു സൃതവും കാലാനുസൃതവുമായ കൂട്ടിച്ചേർക്കലുകളും കുറയ്ക്കലുകളും നടത്തി മനോ ധർമ്മാനുസൃതം രംഗപ്രയോഗസാധ്യതയുള്ളതാക്കി മാറ്റുന്നു. രചിതപാഠത്തെ മുഴു വനായി അരങ്ങിലേക്ക് പകർത്താതെ സൂചകങ്ങളും ലക്ഷ്യങ്ങളും സർഗ്ഗാത്മകഭാഷയി ലൂടെ അരങ്ങിലാവിഷ്കരിക്കുകയാണ് വയലാ തന്റെ നാടകങ്ങളിലൂടെ ചെയ്തത്. രംഗ സജ്ജീകരണങ്ങളിലെ മിതത്വവും നടന്റെ മാധ്യമമായ ശരീരത്തിന്റെ അനന്തസാധ്യത കളുമാണ് യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെയും ധ്വനിപാഠത്തിന്റെയും പുത്തൻ ആവിഷ്കാരങ്ങൾക്ക്

പശ്ചാത്തലമൊരുക്കുന്നതെന്ന സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിയുടെ സൈദ്ധാന്തികചിന്തകളെ വയലാ നാടകങ്ങൾ സമർത്ഥിക്കുന്നു. 'അഗ്നി' എന്ന നാടകത്തെ സുവർണ്ണരേഖ നാടക സംഘവും ബഷീർ മണക്കാടെന്ന സംവിധായകനും വ്യത്യസ്ത വീക്ഷണതലങ്ങളിൽനി ന്നുകൊണ്ട് നടത്തിയ രംഗാവതരണത്തെ സാമാന്യമായി സൂചിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് വയലാ യുടെ മറ്റു നാടകങ്ങളിൽ രംഗാവതരണസാധ്യതയെ ധ്വനിപാഠസമ്പന്നമാക്കുന്നതിനു വേണ്ടി നാടകകൃത്ത് സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ള രംഗസജ്ജീകരണങ്ങളെ കണ്ടെത്തുകയും വ്യാഖ്യാ നിക്കുകയുമാണ് ഇവിടെ ചെയ്യുന്നത്.

അഗ്നി അവതരിപ്പിച്ച രംഗവേദിയെക്കുറിച്ച് വയലാ ഇപ്രകാരം പറയുന്നു, "...ഒരു **composite stage**ലാണ് 'അഗ്നി' അവതരിപ്പിച്ചത്. അതായത്, ഒന്നിലധികം രംഗതലങ്ങൾ ഒരേസമയത്ത് വേദിയിൽ സൂചിപ്പിക്കപ്പെട്ടിരുന്നു എന്നർത്ഥം. തന്മൂലം നാടകത്തിന്റെ കേന്ദ്രബിംബമായ അഗ്നിയും പോഷകബിംബങ്ങളായ ഗംഗ, അമ്മ എന്നിവയും ആദ്യാ വസാനം ദൃശ്യവത്കരിക്കാൻ കഴിഞ്ഞു. (അഗ്നിയെ 'സമ്പൂർണ്ണരൂപത്തിൽ കേരളത്തിന്റെ ഒട്ടുമിക്കവേദികളിലും അവതരിപ്പിച്ചത് 'സുവർണ്ണരേഖ'യെന്ന നാടകസംഘമാണ്)"

"ഒഴുകും ജീവൻ ഗംഗയിലർത്ഥം

തേടിവരും തീർത്ഥാടകരേ..." എന്നുതുടങ്ങുന്ന കാവ്യാലാപനപശ്ചാത്തലത്തിൽ തോണി തുഴഞ്ഞ് തീർത്ഥാടകരെ അക്കരെയെത്തിക്കുന്ന ഉണ്ണിയുടെ ദൃശ്യം അരങ്ങിന്റെ ഒരു കോണിൽ ഉയർന്നതലത്തിൽ ചിത്രീകരിക്കുന്നു. അതിനു താഴെ അമ്മയുടെ മരണ വും അഗ്നിജ്വാലകൾക്ക് സമാനമായ അംഗചേഷ്ടകൾ കാണിച്ച് ബന്ധുക്കളെല്ലാം ചേർന്ന് ചിതയൊരുക്കുന്നതും ദൃശ്യവത്ക്കരിക്കുന്നു. കോറസ്സായി രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുന്ന ഈ നടീനടന്മാരാണ് കഥാപാത്രങ്ങളായി പരിണമിക്കുന്നത്. ഈ ഗാർഹികാന്തരീക്ഷത്തിനു സമാന്തരമായിട്ടാണ് അന്തർനാടകമായ 'കുട്ടിക്കളി' അരങ്ങേറുന്നത്. കുട്ടിക്കളിക്കായുള്ള വേദിയായി അരങ്ങേറുന്നത് തെങ്ങും കവുങ്ങും തൊടിയുമെല്ലാം നിറഞ്ഞ ഗ്രാമാന്തരീക്ഷ മാണ്. ഗാർഹികാന്തരീക്ഷത്തിൽ മുതിർന്നവരായി നിന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ ഗ്രാമാന്തരീക്ഷ ത്തിലേക്ക് മാറുമ്പോൾ കുട്ടികളായി പരിണമിക്കുന്നു. അരങ്ങിൽ വെച്ചുതന്നെ വേഷപ്പ കർച്ച നടത്തി കുട്ടികളായ കഥാപാത്രങ്ങൾ, മുതിർന്നവർ അതിശയോക്തി കലർത്തി കുട്ടിക്കളി നടത്തുന്നതുപോലെ ഇളകിയാടുന്നു. കുട്ടിക്കളിയുടെ അവസാനഭാഗമായ, പൊതുജനം നാടോടിയെ പിന്തുടർന്ന് കല്ലെറിയുന്ന ഭാഗം അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ഗാർഹി

കാന്തരീക്ഷത്തിലേക്ക് കഥാപാത്രങ്ങളെല്ലാം തിരിച്ചെത്തുന്നു" (തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള അഗ്നി *'സംവിധായകക്കുറിപ്പ്'* 87). അന്തർനാടകത്തിൽനിന്നും ബാഹ്യനാടകത്തിലേക്ക് തിരിച്ചെത്തിയതിനുശേഷമുള്ള ഭാഗം എങ്ങനെ രംഗത്തവതരിപ്പിക്കണമെന്നതിനെക്കുറിച്ച് കൃത്യമായ നിരീക്ഷണം വയലാ 'സംവിധായ കുറിപ്പിൽ' പങ്കുവെയ്ക്കുന്നുണ്ട്. "ഏറ്റവുമൊടുവിൽ, ദേവി കണ്ണകിയുടെ കദനഭാരത്തോടെ, ഉണ്ണിയെ നശിപ്പിച്ച ജ്യേഷ്ഠന്മാരെ ശപിച്ച് ശിലയാക്കുമ്പോൾ ദൈവികവും മാനുഷികവും പൈശാചികവുമായ മൂന്ന് തലങ്ങൾ കടന്നാണ് അവർ നിശ്ചേതനമായ ശിലകളായിത്തീരുന്നത്. അസ്തിത്വത്തിന്റെ ഈ ത്രിമാനസ്വഭാവങ്ങളും ശാപംകേട്ട നിമിഷത്തിൽ ജ്യേഷ്ഠന്മാർ ശാരീരികവും ആത്മീയവുമായ തലങ്ങളിൽ പീഡാനുഭവമായി പ്രകടിപ്പിക്കുകയും ക്രമേണ ശിലകളാവുകയും ചെയ്യുന്നു. തൊട്ടുമുൻപ് ജ്യേഷ്ഠന്മാർ ഓടിച്ചു കല്ലെറിഞ്ഞുവീഴ്ത്തിയ ഉണ്ണി തീവ്രമായ ആത്മവേദന ദൃശ്യമാക്കുന്നത് വിവിധദിശകളിൽ കൈ വിരിച്ചുയർന്ന് രക്ഷനേടാൻ ശ്രമിക്കുന്നതിലൂടെയാണ്" (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള അഗ്നി* 88). ഈ പീഡാനുഭവത്തെ സുവർണ്ണരേഖയുടെ രംഗാവതരണങ്ങളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ക്രിസ്തുവിന്റെ കുരിശുമരണം ചലനാത്മകമായാലെന്നപോലെയാണ്.

ബഷീർ മണക്കാട് എന്ന നാടകസംവിധായകൻ 'അഗ്നി'ക്ക് പുതുരംഗപാഠം നൽകി രംഗത്താവിഷ്കരിച്ചിട്ടുണ്ട്. എട്ട് കഥാപാത്രങ്ങളുള്ള 'അഗ്നി'യിലെ ചേട്ടന്മാർ, ഉണ്ണി, അമ്മാവൻ എന്നീ മൂന്ന് കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് പ്രാധാന്യം നൽകികൊണ്ടാണ് രംഗം ഒരുക്കിയിട്ടുള്ളത്. 'ദേവി' എന്ന കഥാപാത്രം നാടകാവതരണത്തിന്റെ ആദ്യാവസാനം അദൃശ്യബിംബമായി നിൽക്കുന്നു. ബഷീർ മണക്കാട് ഇപ്രകാരം പറയുന്നു, "ഇതിനനുയോജ്യമായ രംഗപാഠം തയ്യാറാക്കുമ്പോൾ ഉറച്ച ഒറ്റ തീരുമാനം മാത്രമേ ഉള്ളിലുണ്ടായിരുന്നുള്ളൂ. ഒരു നടനും ചുരുങ്ങിയ രംഗജംഗമങ്ങളും ഉൾപ്പെടുത്തി അനായാസം എവിടെയും എത്രതവണയും അവതരിപ്പിക്കാനുള്ള സാധ്യതയാണ്. നടന്റെ മാധ്യമമായ ശരീരംകൊണ്ട് അനന്തസാധ്യതകളുള്ള അനവധി ശില്പങ്ങൾ നാടകത്തിനനുയോജ്യമായ രീതിയിൽ അതിദ്രുതം നിർമ്മിക്കുക എന്നതാണ്. ഇതിലൂടെ യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ പുത്തൻ ആവിഷ്കാരമായിരുന്നു എന്റെ ലക്ഷ്യം" (*"അഗ്നിയുടെ നവഭാഷ്യം"* 216). നടന് സ്വാതന്ത്ര്യവും പ്രേക്ഷകന് പങ്കാളിത്തവും നൽകിക്കൊണ്ട് തുറസ്സായ വേദിയാണ് രംഗാവതരണത്തിന്

സ്വീകരിച്ചത് ഉണ്ണിയും ദേവിയും തമ്മിലുള്ള പ്രണയവും എക്കാലത്തും ഏത് ദേശത്തും സംഭവിക്കുന്ന തിരസ്കാരവും ഒറ്റപ്പെടലുമെന്ന യാഥാർത്ഥ്യത്തിന് പ്രാധാന്യം നൽകി അവതരിപ്പിച്ചു. കാവ്യഭാഷയ്ക്കുള്ളിലെ അർത്ഥതലങ്ങളെ ഗ്രഹിക്കുവാൻ പ്രേക്ഷകന് കഴിയുന്ന വിധത്തിലുള്ള രംഗസജ്ജീകരണങ്ങളും നടന്റെ രംഗസഞ്ചാരനിയന്ത്രണങ്ങളും സംഗീതവും വെളിച്ചവും ആണ് സ്വീകരിച്ചതെന്നും ബഷീർ മണക്കാട് സൂചിപ്പിക്കുന്നു. ആവർത്തിച്ചുള്ള വായനയിലൂടെ ഉരുത്തിരിഞ്ഞുവരുന്ന ധ്വനിപാഠങ്ങൾക്കനുസൃതമായി ഓരോ സംവിധായകനും വ്യത്യസ്തരംഗപാഠങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കാൻ കഴിയും. നടന്റെ മാധ്യമമായ ശരീരവും മിതമായ രംഗസജ്ജീകരണങ്ങളും വഴി അവ മികവുറ്റതാക്കാൻ കഴിയുമെന്ന് ഈ രംഗാവതരണങ്ങൾ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

രംഗാവതരണത്തെക്കുറിച്ച് വ്യക്തമായ കാഴ്ചപ്പാടും ബോധ്യവുമുള്ള സംവിധായകനെയും നാടകകൃത്തിനെയും വയലാനാടകങ്ങളിൽ ദർശിക്കാം. അതിനു സഹായകമായ ധാരാളം രംഗസൂചനകൾ അദ്ദേഹത്തിന്റെ രചനകളിലെല്ലാം നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്നുണ്ട്. ബാഹ്യക്രിയകൾ, രംഗശില്പങ്ങൾ, സ്ഥലകാലസൂചനകൾ എന്നിവയെക്കുറിച്ചുള്ള കൃത്യമായ നിർദ്ദേശങ്ങൾ നാടകകൃത്ത് നൽകുന്നു.

റിയലിസവും ഭ്രമാത്മകതയും ഇടകലർന്നുവരുന്ന നാടകമാണ് 'വരവേല്പ്'. മകനായ ശങ്കരൻകുട്ടിയാൽ ഭ്രാന്താശുപത്രിയിലാക്കപ്പെട്ട സ്വാതന്ത്ര്യസമരസേനാനിയായിരുന്ന ഗോവിന്ദൻനായരെ വരവേല്ക്കാൻ കാത്തിരിക്കുന്ന മകൾ ശ്രീദേവി. എന്നാൽ അച്ഛനെ കൊല്ലുക എന്ന മറ്റൊരു വരവേല്പാണ് മകൻ ആസൂത്രണം ചെയ്യുന്നത്. രംഗസജ്ജീകരണത്തിൽ നാടകകൃത്ത് ഒരുക്കിയിരിക്കുന്ന സുപ്രധാനഘടകമാണ് രംഗജംഗമവസ്തുവായ രണ്ട് ഫോട്ടോകൾ. സ്വാതന്ത്ര്യസമരകാലത്ത് ജയിൽമോചിതനായി വരുന്ന അച്ഛനെ മാലയിട്ടു സ്വീകരിക്കുന്ന കുട്ടിയായ ശങ്കരൻകുട്ടിയുടെ ഫോട്ടോയാണ് ഒന്ന്. മറ്റൊന്ന് അമ്മയുടെ ഫോട്ടോയും. നാടകകഥയെ പ്രധാന ദിശയിലേക്ക് നയിക്കുന്ന ഒന്നായി ഈ ഫോട്ടോകൾ മാറുന്നു. ഭിത്തിയിൽ തൂക്കിയിട്ടിരിക്കുന്ന അമ്മയുടെ ഫോട്ടോ നാടകത്തിന്റെ ആദ്യാവസാനംവരെ തെളിഞ്ഞുകാണാം. സ്വാതന്ത്ര്യസമരത്തിൽ വെടിയേറ്റു മരിച്ച ധീരവനിതയാണവർ. അവരുടെ മൂന്ന് മക്കളും ദുരാഗ്രഹത്തിന്റെയും കപടതയുടെയും ഭീരുത്വത്തിന്റെയും ഉടമകളായി ജീവിക്കുന്നു. സ്വാതന്ത്ര്യസമരകാലത്ത് ഭാരതത്തിൽ സംഭവിച്ച സത്യധർമ്മമൂല്യച്യുതികളിലേക്ക് ഇത് വിരൽചൂണ്ടുന്നു. മകളായ

ശ്രീദേവി അമ്മയുടെ ഫോട്ടോയ്ക്ക് മാല ചാർത്തുന്ന രംഗം നാടകകൃത്ത് ആവിഷ്കരിക്കുന്നുണ്ട്. ധീരതയുടെ പ്രതീകമായ അമ്മയുടെ മകൾ ഭയത്തിനും ഭീരുത്വത്തിനും അടിയറവു പറഞ്ഞ സ്ത്രീത്വത്തിന്റെ പ്രതീകമായി മാറുന്നു. അച്ഛന്റെ കൊലപാതകിയായി മാറേണ്ടിവന്ന മകനായ ശങ്കരൻകുട്ടി ആ ഫോട്ടോയിൽ നോക്കി "അമ്മേ... രക്തം..." എന്നു പറയുന്നിടത്താണ് നാടകം അവസാനിക്കുന്നത്. നാടകാദ്യത്തിലെന്നപോലെ അവസാനത്തിലും അമ്മയുടെ ഫോട്ടോയിൽ പ്രകാശം വീഴ്ത്തിക്കൊണ്ടാണ് യവനിക വീഴുന്നത്. അച്ഛനെ കൊന്ന കൊടുംപാപത്തെക്കുറിച്ചുള്ള തിരിച്ചറിവിലേക്ക് ശങ്കരൻകുട്ടി ചെന്നെത്തുന്നതിന് പ്രധാന കാരണം മറ്റൊരു ഫോട്ടോയാണ്. അച്ഛനെ മാലയിട്ടു സ്വീകരിക്കുന്ന ബാലനായ ശങ്കരൻകുട്ടിയുടെ ഫോട്ടോ കാണിച്ച് അച്ഛനും മകനും തമ്മിലുണ്ടായിരുന്ന ദൃഢബന്ധത്തെക്കുറിച്ച് ശ്രീദേവി നടത്തുന്ന സംഭാഷണം ഹൃദയസ്പർശിയാണ്. അന്തഃസംഘർഷത്താൽ സമ്മർദ്ദത്തിലാണ്ടുപോകുന്ന അയാൾ 'കൂട്ടിലെ കിളിയെപ്പോലെ അമ്പരന്നു നാലുപാടുമോടുന്നു.' ആദർശജീവിതങ്ങളെ മനോരോഗികളെന്നു മുദ്ര കുത്തുകയും അധികാരാർത്തിയാൽ മാനവികതയെയും ധാർമ്മികമൂല്യങ്ങളെയും തച്ചുടയ്ക്കുകയും ചെയ്യുന്ന സാമൂഹികസാഹചര്യങ്ങളിൽ ഇന്ന് സ്വാതന്ത്ര്യം എന്നത് സാങ്കല്പികം മാത്രമായി ഒതുങ്ങിപ്പോകുന്നുവെന്ന് ധ്വന്യാത്മകമായി അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് നാടകകൃത്ത്. അതിനായി നാടകകൃത്ത് സ്വീകരിച്ച അലങ്കാരജംഗമമായ ഫോട്ടോകൾ നാടകത്തിന്റെ ക്രിയാംശവികാസത്തിനും അവതരണപൂർണ്ണതയ്ക്കും സഹായകമായിമാറുന്നു. ഇതുപോലെ 'വൈകി വന്ന വെളിച്ചം' എന്ന ഏകാങ്കനാടകത്തിലും ശേഖരക്കുറുപ്പ് എന്ന കഥാപാത്രത്തെ മാനസാന്തരപ്പെടുത്തുന്ന ഒന്നായി അലങ്കാരജംഗമമായ ഭാര്യയുടെ ഫോട്ടോ കടന്നുവരുന്നുണ്ട്.

ശൈലീകൃതനാടകങ്ങളിലേതുപോലെ ധ്വന്യാത്മകമായ രംഗജംഗമങ്ങളാണ് 'വിശ്വദർശനത്തിൽ ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ചാട്ടവാറ്, പണസഞ്ചി, ചുവന്ന പൂവ് എന്നീ ഹസ്തജംഗമങ്ങളും ചക്രം, സ്വർണ്ണവാതിൽ, പണിപ്പുര എന്നീ നിശ്ചലജംഗമങ്ങളും നാടകത്തിന്റെ ഭാവഭംഗിയെ വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നതിനായി സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. ശബ്ദങ്ങളായ ഇഫക്ടുകളും 'വിശ്വദർശന'ത്തിൽ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. ശംഖുവിളി, വേദമന്ത്രോച്ചാരണങ്ങൾ, വാദ്യഘോഷങ്ങൾ, സ്ത്രീകളുടെ പ്രാർത്ഥനാശബ്ദങ്ങൾ, പൊട്ടിത്തെറികൾ, കലാപത്തിന്റെ ശബ്ദമുഖരിതമായ അന്തരീക്ഷം, സ്ത്രീകളുടെയും കുട്ടികളുടെയും

ആർത്തനാദം എന്നീ ശബ്ദങ്ങളോടെയാണ് നാടകം ആരംഭിക്കുന്നത്. ഒരു ജനതയുടെ സ്വപ്നങ്ങളെയും പ്രതീക്ഷകളെയും തകർക്കുന്ന അധികാരവടംവലിയുടെ ഭീകരതകളെയും അതിന് ഇരകളാകുന്ന സ്ത്രീകളെയും കുട്ടികളെയും ഭാവഭംഗിയോടെ ഇഫക്റ്റുകളുടെ സഹായത്താൽ ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നു. നവയുഗസൃഷ്ടിക്കായുള്ള ശംഖധ്വനിക്കായി പ്രാർത്ഥനകളോടെയിരിക്കുന്ന ജനതയുടെ ജീവിതത്തിന്റെ രംഗഭാഷ്യം ഇവിടെ അരങ്ങേറുന്നു. ചരിത്രഗതിയിൽ ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്ന ഇത്തരം ഇടർച്ചകളും തകർച്ചകളും തുടർച്ചകളും ഭാവാത്മകാന്തരീക്ഷത്തിൽ ആവിഷ്കരിക്കുന്നതിനനുയോജ്യമായ ശബ്ദങ്ങളും ആരവങ്ങളുമാണ് നാടകകൃത്ത് സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

ചാട്ടവാറ്, പണസഞ്ചി, ചുവന്നപൂവ് എന്നിവ യഥാക്രമം കൈകളിലേന്തിവരുന്ന അധികാരി, ധനപതി, മദനൻ എന്നിവർ ചൂഷകവർഗ്ഗത്തെ പ്രതീകവത്ക്കരിക്കുന്നു. ആ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് നല്കിയിരിക്കുന്ന ഹസ്തജംഗമങ്ങൾ വ്യത്യസ്തങ്ങളായ അർത്ഥതല വ്യാഖ്യാനങ്ങളിലേക്കാണ് പ്രേക്ഷകരെ നയിക്കുന്നത്. അധികാരധനകാമമൂർത്തികളുടെ കർത്തൃത്വത്തെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നവയാണവ. “അതുമൂലം കിട്ടാത്ത യാതൊരു മോക്ഷവുമില്ല. എന്റെ മാർഗ്ഗവും ലക്ഷ്യവും അതായിരുന്നു” (*വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ വിശ്വദർശനം* 63) എന്ന് പറഞ്ഞ് പണസഞ്ചി കിലുക്കി നിൽക്കുന്ന ധനപതി. “അതിന്റെ സുഖമൊന്നു വേറെയാണ്. ആരും തൊടാത്ത പൂവ് പറിക്കുക. നുകരാത്ത മധു നുകരുക” (*വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ വിശ്വദർശനം* 64) എന്ന് പറഞ്ഞ് പൂവെടുത്ത് മണക്കുന്ന മദനൻ. ഈ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ക്രിയാത്മകതകളിലേക്ക് പ്രേക്ഷകരെ നയിക്കുന്നത് ഈ ഹസ്തജംഗമങ്ങൾ ആണ്.

> (രംഗവേദിയുടെ വലതുവശത്ത് സദാ കറങ്ങിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഒരു ‘ചക്രം’ – സാവധാനം കറങ്ങുന്ന ഒരു ടേബിൾഫാൻ പോലെ, അതിനപ്പുറം സദസ്യരുടെ ശ്രദ്ധ കൂടുതൽ ആകർഷിക്കുന്ന ഒരു ‘പണിപ്പുര’. അകലെ ഇടതുവശത്തായി ഒരു ‘സ്വർണ്ണവാതിൽ’) (*വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ വിശ്വദർശനം* 49).

ഇപ്രകാരമാണ് നാടകകൃത്ത് നിശ്ചലജംഗമങ്ങളുടെ സജ്ജീകരണം നടത്തിയിരിക്കുന്നത്. അരങ്ങിൽ ചലിക്കുന്ന ചക്രത്തിലൂടെയാണ് കാലത്തെ ദൃശ്യവത്ക്കരിക്കുന്നത്. അനാദ്യന്തമായ കാലത്തിന്റെ ഒഴുക്ക് അനുസ്യൂതമാണെന്ന് ഇത് ധ്വനിപ്പിക്കുന്നു. വാചിക

പാഠത്തിലൂടെ സൂചിപ്പിക്കുന്ന കാലത്തെ അരങ്ങിലെത്തിക്കുക എന്നത് ശ്രദ്ധാപൂർവ്വം ചെയ്യേണ്ട ഒന്നാണ്. നടനെകൊണ്ട് കാലത്തിന്റെ അനുസ്യൂതതയെപ്പറ്റി സംഭാഷണ ത്തിലൂടെ പറയിക്കുന്നതിനപ്പുറം ഒരു കറങ്ങുന്ന ചക്രത്തെ അരങ്ങിൽ പ്രതിഷ്ഠിച്ച പ്പോൾ അത് ധ്വനിപാഠസാക്ഷാത്ക്കാരത്തിലേക്കെത്തുകയാണ് ചെയ്തത്. നവയുഗ സൃഷ്ടിക്കായി നേതൃത്വം നൽകുന്ന ശില്പിയുടെ ഇടമാണ് പണിപ്പുര. കാലചക്രത്തി നടുത്ത് തന്നെ പണിപ്പുര സജ്ജീകരിച്ചതിൽ ധ്വനിപാഠതലങ്ങളുണ്ട്. നവയുഗനിർമ്മി തിയുടെ അനിശ്ചിതത്വവും പണിപ്പുരയിലെ ശൂന്യതയും ചരിത്രം നൽകിയ മുന്നറിവു കളാണ്. മദനന്റെ പ്രലോഭനങ്ങളിൽപെട്ട് സ്വധർമ്മനിർവഹണത്തിൽ നിന്ന് വ്യതിചലി ക്കുന്ന ശില്പിയിലൂടെ ഇത് ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്നു. കാലത്തിന്റെ സത്യം അത് സാക്ഷ്യ പ്പെടുത്തുന്നു. “പണിപ്പുര ചെയ്യുന്നതിനേക്കാൾ എളുപ്പമാണ് ഒരു തൂക്കുമരമുണ്ടാക്കാൻ” (വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ വിശ്വദർശനം 88) എന്ന ധനപതിയുടെ നിരീക്ഷണം ഇതിനെ സമർത്ഥിക്കുന്നതാണ്.

ഇതിഹാസകഥയ്ക്ക് അത്യന്തം നവീനമായൊരു പുനർവായന നൽകുകയാണ് ‘ആണ്ടുബലി’ എന്ന നാടകത്തിലൂടെ വയലാ ചെയ്തത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ രംഗാവത രണത്തിലും ധ്വനിപാഠാധിഷ്ഠിതമായ ദൃശ്യഭാഷ്യം രചിക്കാൻ വയലാ ശ്രദ്ധിച്ചിരുന്നു. 2009 ഒക്ടോബർ 21 ന് കേരള യൂണിവേഴ്സിറ്റിയിലെ പെർഫോമിംഗ് ആന്റ് വിഷ്വൽ ആർട്സ് വിഭാഗം വിദ്യാർത്ഥികളാണ് ഒ.എൻ.വി കുറുപ്പിന്റെ ഉദ്ഘാടനത്തോടെ ഈ നാടകം ആദ്യമായി രംഗത്തവരിപ്പിച്ചതെന്ന് വയലാ ‘ആണ്ടുബലി’യുടെ ആമുഖത്തിൽ രേഖപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. തുടർന്ന് അതേ വർഷംതന്നെ നവംബർ 23 ന് ചങ്ങനാശ്ശേരി എസ്. ബി. കോളേജിലും ഡിസംബർ 9 ന് കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ടിന്റെ പുസ്തക മേളയ്ക്ക് കോഴിക്കോട്ടും ആണ്ടുബലിയുടെ അവതരണം നടക്കുകയുണ്ടായി. അവതര ണഘട്ടത്തിൽ രംഗജംഗമവസ്തുക്കളായി അരങ്ങിൽ സജ്ജീകരിച്ചത് വിശ്വവിഖ്യാത ചിത്രങ്ങളായിരുന്നു. “പിക്കാസോയുടെ ‘ഗൂർണിക്ക’ രണ്ടാം ലോകമഹായുദ്ധം വരുത്തി വച്ച തകർച്ചയുടെ ശിഥിലബിംബങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ഓർമ്മിപ്പിക്കുവാൻ രംഗപ ടത്തിൽ ദൃശ്യമാക്കിയിരുന്നു. പാർശ്വങ്ങളിൽ, ഹിരോഷിമയിലും നാഗസാക്കിയിലും ആണ വാഗ്നി ആളിക്കത്തിയതിന്റെ പുകച്ചുരുൾ ഉയരുന്നതും കാണാം. കൂടാതെ ബലിച്ചോറു ണ്ണാനെത്തിയിട്ടുള്ള അഞ്ച് കാക്കകളും! അഭിനയത്തിനുള്ള തലങ്ങളിൽ തകർന്നുടഞ്ഞ

രഥചക്രങ്ങളും വീഴാറായ കൊടിക്കൂറകളും ഒരുക്കിയിരിക്കുന്നു" (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാട കങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള ആണ്ടുബലി ആമുഖം* 321) ഇവിടെ നാടകപാഠ ത്തിന്റെ ധ്വനിപാഠതലങ്ങളെ സർഗ്ഗാത്മകമായി രംഗത്തേയ്ക്ക് അനുവർത്തിച്ചെടുത്ത തായി കാണാം. ഇതിഹാസസന്ദർഭത്തെ വർത്തമാനകാലപശ്ചാത്തലത്തിൽ പുന രാവിഷ്കരിക്കുമ്പോൾ ആ വിഭിന്നഘട്ടങ്ങളെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യാൻ അരങ്ങു സജ്ജ മാക്കേണ്ടതുണ്ട്. തകർന്നടിഞ്ഞ രഥചക്രങ്ങളും വീഴാറായ കൊടിക്കൂറകളും ഇതിഹാ സഘട്ടത്തെയും പിക്കാസോയുടെ 'ഗൂർണിക്ക'യും ഹിരോഷിമ-നാഗസാക്കിയിടങ്ങളി ലുണ്ടായ ആണവാക്രമണചിത്രങ്ങളും വർത്തമാനഘട്ടത്തെയും പ്രതീകവത്ക്കരിക്കു ന്നവയാണ്. ബലിച്ചോറുണ്ണാനെത്തിയ കാക്കകൾ ബലിതർപ്പണത്തെയും അതിലൂടെ മരി ച്ചവരെയും ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. ആസന്നമൃത്യുവിന് കാരണമായ മഹായുദ്ധങ്ങളുടെ ഭീക രതയും ഇതോടൊപ്പം ധ്വനിക്കപ്പെടുന്നു. ബലിതർപ്പണം അമ്മമാരുടെ മുലപ്പാലുകൊ ണ്ടുള്ള ബലിയും കണ്ണീരുകൊണ്ടുള്ള തർപ്പണവുമായി മാറുമ്പോൾ അത് സമാധാന ത്തിന്റെയും സ്നേഹത്തി ന്റെയും പ്രതിഷ്ഠാപനവേളയായി പരിണമിക്കുന്നു. അണിയ റയിൽനിന്നും രംഗത്തേയ്ക്ക് ഒഴുകിവരുന്ന വേണുഗാനം ഈ ശുഭസൂചനയിലേയ്ക്ക് പ്രേക്ഷകരെ കൊണ്ടുപോകാൻ ഉപയുക്തമാണ്. ആണ്ടുബലിയുടെ രംഗാവതരണത്തിന്റെ നവീനമായ ദൃശ്യഭാഷ്യത്തെ വയലാ ഇപ്രകാരം രേഖപ്പെടുത്തുന്നു. "സദസ്യർ കേൾ ക്കുന്ന സംഭാഷണങ്ങൾ ഐതിഹാസികമാനമുള്ള മാനവസംഘർഷത്തിന്റെ 'ധർമ്മ' യുദ്ധം തെറിപ്പിച്ച രക്തം മണക്കുന്നവയാണ്. പഴയ കാലത്തിന്റെ ശ്രാവ്യമുദ്രകൾ! കാണു ന്നതോ, പുതിയ കാലത്തിന്റെ രക്തബിംബങ്ങൾ" (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള ആമുഖം* 322).

സാമ്പ്രദായികമായ രംഗബോധസങ്കല്പങ്ങൾക്കെതിരെ നിലകൊള്ളാനും അര ങ്ങിലെ പുതുസാധ്യതകളെക്കുറിച്ച് ചിന്തിക്കാനും ശ്രമിക്കുന്ന രചനകളാണ് വയലാനാ ടകങ്ങൾ എന്നു കാണാം. അവയോരോന്നും അരങ്ങിനെക്കുറിച്ചുള്ള സ്വത്വാന്വേഷണ ങ്ങൾ കൂടിയാകുന്നു. നാടകമെന്നത് കേവലാസ്വാദനത്തിനുള്ള സാഹിത്യരചനയോ രംഗ തലാവതരണമോ എന്നതിലുപരി ധ്വന്യാത്മകമായ അർത്ഥതലങ്ങളെ സൂക്ഷ്മതയിലും ആഴത്തിലും കണ്ടെത്താൻ കഴിയുന്ന ആവിഷ്കരണരൂപമായി വയലാകൃതികൾ മാറു ന്നു. അരങ്ങിലേക്ക് കൊണ്ടുവരേണ്ടതായ കഥാപാത്രങ്ങൾ, രംഗോപകരണങ്ങൾ, സ്ഥല

കാലപരികല്പനകൾ, പശ്ചാത്തലശബ്ദങ്ങൾ, ഇരുൾവെളിച്ചങ്ങൾ എന്നിങ്ങനെ രംഗ ഭാഷയെ ധ്വനിസമ്പന്നമാക്കുന്ന ഘടകങ്ങളെ സമന്വയിപ്പിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ആവിഷ്കാര രീതിക്കാണ് വയലാ പ്രാധാന്യം നല്കിയിട്ടുള്ളത്. വയലാകൃതികളെ സമീപിക്കുന്ന ഏതൊരു സഹൃദയനും സംവിധായകനും വ്യത്യസ്തരംഗപാഠങ്ങളെ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കാൻ സാധ്യമാകുന്നവിധത്തിൽ രചിതപാഠത്തെ ചിട്ടപ്പെടുത്താൻ വയലായ്ക്ക് കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്.

വയലാരചനകളിൽ പരോക്ഷമായിക്കിടക്കുന്ന ധ്വനിപാഠാർത്ഥങ്ങളെ ഒരു പരിധി വരെ കണ്ടെത്താനുള്ള ശ്രമമാണ് ഈ അദ്ധ്യായത്തിൽ നടത്തിയിത്. നാടകകൃത്ത് കൃതി യിലുടനീളം പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്ന ധ്വനിഘടകങ്ങളെ അപഗ്രഥിച്ചുകൊണ്ട് കൃതിയുടെ വിശാലമായ ധ്വനിപാഠസാധ്യതകളിലേക്ക് എത്തിച്ചേരാൻ കഴിഞ്ഞു. ഇതിവൃത്തം, രൂപ ഘടന, കഥാപാത്രം, മിത്ത്, ബിംബം, ചിഹ്നം, രംഗസജ്ജീകരണം എന്നിവയിലെല്ലാം വ്യാപിച്ചുകിടക്കുന്ന ധ്വനിപാഠങ്ങളെ കണ്ടെത്തി, വയലാരചനകൾക്ക് വ്യത്യസ്തവും അഗാധവുമായ അർത്ഥപരിവേഷം സംജാതമാക്കാൻ കഴിഞ്ഞു. പ്രതീകങ്ങളിലൂടെയുള്ള ആവിഷ്കരണമാണ് രചനയിലുടനീളം നിർവഹിക്കാൻ വയലാ ശ്രമിച്ചിട്ടുള്ളത്. യുക്തി ഭദ്രമായി മിത്തുകളെ വ്യാഖ്യാനിക്കുക, പുരാണ-ഇതിഹാസകഥകൾക്കും കഥാപാത്ര ങ്ങൾക്കും പുനരാഖ്യാനവും സമകാലികത്വവും നല്കുക, ധ്വനിപാഠാവിഷ്കരണസ ങ്കേതമെന്ന നിലയിൽ രചനകളിൽ അന്തർനാടകമെന്ന രചനാതന്ത്രത്തെ സമർത്ഥമായി പ്രയോഗിക്കുക, രംഗാവതരണക്ഷമതയ്ക്ക് പര്യാപ്തമായവിധത്തിൽ രംഗസജ്ജീകര ണങ്ങളിൽ സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ള ധ്വനിപാഠസമ്പന്നത, വ്യക്തിഗതവും സാംസ്കാരികവുമായ ബിംബങ്ങളിലൂടെ സമൂഹത്തിന്റെ ആന്തരികബോധത്തെ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന രീതി, സാമൂ ഹികവും രാഷ്ട്രീയവും പാരമ്പര്യവുമായ ചിഹ്നങ്ങൾ പ്രതീകാത്മകസ്വഭാവം കൈവരിച്ച് പുതുഅർത്ഥങ്ങൾ ധ്വനിപ്പിക്കുന്ന രീതി എന്നിവയെല്ലാം വയലാനാടകങ്ങൾക്ക് ആധു നികപ്രേക്ഷകനോട് സംവേദനം നടത്താൻ പര്യാപ്തമായ ധ്വന്യാത്മകഅർത്ഥ തലങ്ങൾ നല്കുന്നു.

അധികാരം, സ്വാതന്ത്ര്യം എന്നിവയെപ്പറ്റിയുള്ള താത്ത്വികവിശകലനങ്ങൾ, പരി സ്ഥിതിയോടുള്ള പ്രതിബദ്ധത, സമൂഹം, കുടുംബം എന്നീ സൂചകങ്ങളിൽ കടന്നുവ രുന്ന സാമൂഹ്യശാസ്ത്രചിന്തകൾ, കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മാനസികനിലാവരങ്ങളിലൂടെയും നിലപാടുകളിലൂടെയും ആവിഷ്കൃതമാകുന്ന മാനുഷികമായ ജീവിതാവസ്ഥകൾ, ഗാന്ധി

യൻ ആശയങ്ങളുടെയും വീക്ഷണങ്ങളുടെയും പ്രബോധനാംശപ്രധാനമായ പ്രയോഗങ്ങൾ, പാർശ്വവത്ക്കരിക്കപ്പെട്ട സ്ത്രീത്വങ്ങളെ സങ്കീർണവ്യക്തിത്വങ്ങളായി അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്ന സ്ത്രീപക്ഷചിന്തകൾ, പുരാവൃത്തങ്ങളെയും കേരളീയദൃശ്യകലാസങ്കേതങ്ങളെയും സ്വീകരിക്കുന്നതിലൂടെ കൃതിയിൽ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്ന ഫോക്‌ലോർ ചിന്തകൾ എന്നിവയുടെ സമന്വയത്തിലൂടെ അതുവരെ തുടർന്നുപോന്ന ഗ്രന്ഥ-രംഗബോധസങ്കല്പങ്ങൾക്കെതിരെ നിലക്കൊള്ളാനും പുതുവഴി ചിന്തിക്കാനും വയലാരചനകൾക്ക് സാധിച്ചു.

രംഗാവതരണക്ഷമതയെ മുന്നിൽകണ്ടുകൊണ്ട് സ്വതന്ത്രവും വ്യത്യസ്തവുമായ നാടകസങ്കേതങ്ങളെ വയലാരചനയിൽ സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളതായി കാണാം. പ്രധാനമായും ഭാവാത്മകനാടകരീതിയും ബ്രഹ്തിന്റെ വൈരുദ്ധ്യാത്മകനാടകസങ്കല്പവും അന്യവത്ക്കരണചിന്തയുമാണ് വയലാരചനകളിൽ കണ്ടെത്താൻ കഴിയുന്ന പാശ്ചാത്യനാടകസങ്കല്പങ്ങൾ. എന്നാൽ പാശ്ചാത്യസങ്കേതങ്ങളെ സ്വീകരിക്കുമ്പോൾതന്നെ അവയെ പൂർണമായും അനുകരിക്കാതെ തന്റേതായ പരീക്ഷണങ്ങളെക്കൂടി ഉൾചേർത്തുകൊണ്ട് അദ്ദേഹം തന്റെ നാടകകൃതികളിൽ നൂതനത്വം നിലനിർത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നത് എപ്രകാരമാണെന്ന അന്വേഷണമാണ് അടുത്ത അദ്ധ്യായത്തിൽ നടത്തുന്നത്. ഇതോടൊപ്പം വയലാതന്റെ രചനകളിൽ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന സ്ഥലകാലാവബോധത്തെയും ചർച്ചചെയ്യുന്നു.

പിൻകുറിപ്പുകൾ

1. **In a symbol there is concealment and yet revelation : here therefore by silence and by speech acting together, comes double significance. Willian York Tindall, the literary symbol.** (കെ.എം. വേണുഗോപാൽ സിംബലിസം മലയാളകവിതയിൽ 14)

2. **It is the ordering of the whole action and of all the partsw of its rendering. Plot is the chief, the supreme part of Drama. Hubert C Heffner in Modern Theatre Practice Part I. The Art of the Theatre and Drama** (ജി. ശങ്കരപ്പിള്ള നാടകാപഗ്രഥനം 33)

3. "സാമാജിക ജനാഹ്ലാദ നിർമ്മാണനിപുണൈർനടൈ

   തദ്ഭൂമികാം സമാസ്ഥായ നിർവർത്തിത നടാന്തരം

   ക്വചിത് പ്രകരണസ്യാന്തഃ സ്മൃതം പ്രകരാണാന്തരം

   സർവ്വപ്രബന്ധ സർസ്വകല്പാം പുഷ്പാനി വക്രതാം." (കുന്തകൻ വക്രോക്തി ജീവിതം IV 12-13).

അധ്യായം 4

വയലാനാടകങ്ങളിലെ ധ്വനിപാഠാനന്തരനാടകചിന്തകളും സ്ഥലകാലാവിഷ്കരണങ്ങളും

ലിഖിതപാഠത്തെ ദൃശ്യപരമായ ഒരു പുനഃസൃഷ്ടിക്ക് വിധേയമാക്കാൻ നാടകത്തിന്റെ ബാഹ്യമായ യാഥാർത്ഥ്യപ്രതീതിയിൽ ഒതുങ്ങിനിന്നാൽ കഴിയുകയില്ല. നാടകത്തിന്റെ ആന്തരികതലത്തെയും ഭാവത്തെയും ധ്വന്യാത്മകമായി രംഗത്തവതരിപ്പിക്കാൻ സംവി ധായകനും നടനും കഴിയേണ്ടതുണ്ട്. നാടകം വെറും ജീവിതാനുകരണവും അഭിനയം വെറും സ്വാഭാവികാഭിനയവുമാകാതെ ധ്വനിപാഠത്തെ ആസ്പദമാക്കിയുള്ള രംഗചര്യകൾ ആവിഷ്കരിക്കലാണ് സംവിധായകന്റെയും നടന്റെയും ധർമ്മം. ഇവിടെ സംവിധായ കന്റെ നാടകവ്യാഖ്യാനവും നടന്റെ സൃഷ്ടിപരമായ അഭിനയവും കേന്ദ്രസ്ഥാനത്ത് പ്രതി ഷ്ഠിച്ച സൈദ്ധാന്തികനാണ് സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി. പിൽക്കാലങ്ങളിൽ ഈ രംഗത്തേക്ക് കടന്നുവന്ന നാടകപ്രവണതകളും പ്രഗത്ഭരായ പല സംവിധായകരും സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി യുടെ പദ്ധതികളെയും പ്രയോഗരീതികളെയും അടിസ്ഥാനമാതൃകകളായി സ്വീകരിക്കു കയാണ് ചെയ്തത്. ബാഹ്യതലയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെ അപ്രധാനീകരിച്ച് ജീവിതാനുഭവ ങ്ങളുടെ ഭാവാത്മകതലങ്ങളെ സൂക്ഷ്മമായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഭാവാത്മകനാടകചിന്ത കൾ (Expressionism), ശൈലീകരണം, ബ്രഹ്തിന്റെ വൈരുദ്ധ്യാത്മകനാടകശൈലി കൾ(Epic Theatre), അന്യവത്ക്കരണ ചിന്തകൾ (Alienation) എന്നിവ ഇവയിൽ പ്രധാ നമാണ്. കാവ്യാത്മകതയോടൊപ്പം ധ്വനിസാന്ദ്രമായ ഭാഷാരീതി, നാടകവും സമൂഹവും തമ്മിലുള്ള ഉത്തരവാദിത്തബന്ധം, സമഗ്രശില്പത്തോടൊപ്പം കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വ്യക്തി ത്വത്തെയും ആവിഷ്കരിക്കൽ, യാഥാർത്ഥ്യത്തെ വൈരുദ്ധ്യാത്മകവും സങ്കീർണ്ണവുമായി അവതരിപ്പിക്കൽ എന്നിങ്ങനെ നിരവധി അവതരണരീതികൾ ഇവയുടെ പ്രത്യേകതക ളാണ്. വയലായുടെ നാടകങ്ങളിൽ പൊതുവെ കാണുന്ന പ്രയോഗരീതികൾ ഇതിനോട് ചേർന്നു നിൽക്കുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ നാടകാവതരണത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം, ഉപരിപ്ലവ മായ യാഥാർത്ഥ്യപ്രതീതിക്കു പകരം ധ്വന്യാത്മകമായ അനുഭവാവിഷ്കാരമായി മാറു ന്നു. ഭാവാത്മകവും വൈരുദ്ധ്യാത്മകവുമായ നാടകചിന്തകൾ വയലാ തന്റെ നാടകങ്ങ

ളിൽ ഏറ്റക്കുറച്ചിലുകളിലൂടെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നതെങ്ങനെയെന്ന അന്വേഷണം ഈ അദ്ധ്യായത്തിൽ നടത്തുന്നു. ഇതോടൊപ്പം ബ്രഹ്തിന്റെ അന്യവൽക്കരസൈദ്ധാന്തിക ചിന്തയെ ഫലപ്രദമായി ഉപയോഗിക്കുന്നതിലൂടെ നാടകലക്ഷ്യം സമൂഹനിഷ്ഠമാക്കുന്ന രീതിയെ ധ്വന്യാത്മകമായി ആവിഷ്കരിക്കുന്നതിനെക്കുറിച്ചും വയലാനാടകങ്ങളിൽ അന്വേഷണവിധേയമാക്കുന്നുണ്ട്.

ജീവിതാവിഷ്കരണത്തോടൊപ്പംതന്നെ അതിനോട് ബന്ധപ്പെട്ടു നിൽക്കുന്ന സ്ഥലകാലങ്ങളും ഏതൊരു സാഹിത്യകലാസൃഷ്ടിയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പ്രധാനവിഷയമായി കടന്നുവരാറുണ്ട്. ഇവയുടെ പരസ്പരാശ്രിതബന്ധത്തെകുറിച്ച് എഴുതുന്നവനും അവതരിപ്പിക്കുന്നവനും കാണുന്നവനും തിരിച്ചറിയേണ്ടതുണ്ട്. നാടകത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അരങ്ങേറുന്ന സ്ഥലം (**Performance Space**), രംഗാവതരണകാലം എന്നിവയെക്കുറിച്ചും സ്ഥലകാലങ്ങളിൽ കൃത്യമായി പാലിക്കേണ്ട നിയമങ്ങളെകുറിച്ചും നിരവധി ചർച്ചകൾ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. പ്രകൃതിയിൽ തന്നെ തയ്യാറാക്കുന്ന നിശ്ചിത 'രംഗവേദി' മുതൽ അടച്ചുകെട്ടിയ പ്രൊസീനിയം (**Proseenium**) തിയറ്റർ, ഗ്രീസിലെ തുറസായ എപ്പിഡാറോസ് (**Epidauros**), ഭാരതത്തിന്റെ ഗ്രാമീണരംഗവേദികൾ, കൂത്തമ്പലങ്ങൾ എന്നിവയെല്ലാം വ്യത്യസ്തമാനങ്ങളുള്ള സ്ഥലങ്ങൾ (**Spaces**) വിഭാവനം ചെയ്യപ്പെട്ടതിന്റെ ഭാഗമായി ഉണ്ടായിട്ടുള്ളവയാണ്. നാടകാവതരണത്തിന്റെ സമയക്രമത്തെ സംബന്ധിച്ചും നിരീക്ഷണങ്ങളുണ്ടായിട്ടുണ്ട്. അരിസ്റ്റോട്ടിൽ ഐക്യത്രയത്തെക്കുറിച്ച് പറയുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ സൂര്യന്റെ ഒരു പ്രാവശ്യത്തെ ഭ്രമണത്തിനുള്ളിൽ ഒതുങ്ങാനാണ്, കഴിവുള്ളിടത്തോളം ട്രാജഡി ശ്രമിക്കുന്നതെന്ന ഒരു നിരീക്ഷണം പോയറ്റിക്സിൽ വരുന്നുണ്ട് (നെല്ലിക്കൽ മുരളീധരൻ *വിശ്വസാഹിത്യദർശനങ്ങൾ* 35). എന്നാൽ അവതരണത്തെ സംബന്ധിച്ച ഇത്തരം സ്ഥലകാലരീതികൾ നാടകത്തിലേക്ക് പ്രവേശിക്കുന്നതിനുള്ള തുടക്കം മാത്രമാണ്. അവിടെനിന്ന് കൃതിയിൽ സൂചിപ്പിക്കുന്ന സ്ഥലകാലങ്ങളിലേക്കും നാടകസംഭവങ്ങൾ നടക്കുന്ന സ്ഥലകാലങ്ങളിലേയ്ക്കും എത്തിച്ചേരാൻ കഴിയുമ്പോഴാണ് പ്രേക്ഷകൻ നാടകലക്ഷ്യത്തിലേയ്ക്കടുക്കുന്നത്. നാടകകൃത്ത് കൃതിയിൽ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന സ്ഥലകാലങ്ങളുടെ ധ്വനിപാഠാപഗ്രഥനത്തിലൂടെയാണ് വ്യത്യസ്തവും മഹത്തരവുമായ രംഗാവതരണസാധ്യതകൾ തുറക്കപ്പെടുന്നത്. ഇത് കൃത്യമായി മനസ്സാലാക്കിക്കൊണ്ടുള്ള രചനകളാണ് വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ. അതു

കൊണ്ടുതന്നെ കൃതിക്കുള്ളിൽ സൂചിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന സ്ഥലകാലങ്ങൾ, നാടകസംഭവങ്ങൾ നടക്കുന്ന സ്ഥലകാലങ്ങൾ, കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വിവിധാനുഭവങ്ങളിൽ ധ്വനിക്കുന്ന സ്ഥല കാലങ്ങൾ എന്നിവയെക്കുറിച്ചുള്ള ധ്വനിപാഠാധിഷ്ഠിതപഠനവും ഈ അദ്ധ്യായത്തിൽ നടത്തുന്നു. 'വിശ്വദർശനം', 'തുളസീവനം', 'അഗ്നി', 'കുചേലഗാഥ', 'ആണ്ടുബലി', 'അക ത്താരോ...!' എന്നീ നാടകങ്ങളെ പ്രധാനമായും കേന്ദ്രീകരിച്ചുകൊണ്ടുള്ള പഠനമാണ് ഈ അദ്ധ്യായത്തിൽ നിർവ്വഹിക്കുന്നത്.

4.1 ഭാവാത്മകാവിഷ്കാരത്തിലെ ധ്വനിപാഠചിന്തകൾ

യഥാതഥനാടകങ്ങളുടെ പല പരിമിതികളെയും തിരുത്തിക്കൊണ്ടും സൂക്ഷ്മയാ ഥാർത്ഥ്യങ്ങളുടെ അഗാധതലങ്ങളെ രംഗത്താവിഷ്കരിച്ചുകൊണ്ടും 19-ാം നൂറ്റാണ്ടോടെ കടന്നുവന്ന ഭാവാത്മകപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ സ്വാധീനങ്ങൾ വയലായുടെ നാടകങ്ങളെ വ്യത്യ സ്തതകളിലേക്കുയർത്തി. ശക്തമായ സംഭാഷണങ്ങൾ, വ്യത്യസ്തമാർന്ന ക്രിയകൾ എന്നിവയിലൂടെ കഥാപാത്രങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഭാവാന്തരീക്ഷം സമൂഹത്തിന്റെയും വ്യക്തിയുടെയും മനോമണ്ഡലങ്ങളെ തുറന്നവതരിപ്പിക്കുന്നതാകണമെന്ന സ്റ്റാനിസ്ലാ വ്സ്കിചിന്തയുടെ തുടർച്ചയാണ് വയലായുടെ നാടകങ്ങളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ഭാവാത്മകചിന്തകൾ. കഥാപാത്രങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷത്തിൽ കേവല മനുഷ്യവ്യക്തിത്വത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതോടൊപ്പം പരോക്ഷമായി ചില സങ്കല്പങ്ങളെയും ആശയങ്ങളെയും ധ്വനിപ്പിക്കുന്ന ദ്വന്ദ്വവ്യക്തിത്വങ്ങളായി മാറുന്ന രീതി വയലാനാടകങ്ങളിൽ കാണാം. പ്രതീകങ്ങളിലൂടെയും മറ്റുമാണ് ഇത്തരം ആന്തരികതലങ്ങളെ പ്രേക്ഷകർക്കനുഭവവേ ദ്യമാക്കുന്നത്. കൂടാതെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സൂക്ഷ്മഭാവചലനങ്ങളും കാവ്യാത്മകത നിറഞ്ഞ നാടകസംഭാഷണങ്ങളും ഇവിടെ പ്രാധാന്യത്തോടെ ചേർന്നുനിൽക്കുന്നു.

ഇതിവൃത്തത്തിലും കഥാപാത്രത്തിലും സംഭാഷണത്തിലും രംഗസംവിധാനത്തിലും നൂതനത്വം സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ട് കടന്നുവന്ന നാടകമാണ് 'വിശ്വദർശനം'. മലയാളനാടക വേദിയുടെ വളർച്ചയിലെ ശ്രദ്ധേയമായ ഒരു ഘട്ടമായിരുന്നു അതെന്ന് നാടകകൃത്ത് ആമുഖത്തിൽ പറയുന്നുണ്ട്. "ആവർത്തനവിരസമായ കഥാവസ്തുക്കളും കണ്ടുമടുത്ത സങ്കേതങ്ങളും വിവേചനശക്തിയും ആസ്വാദകരിൽ അവജ്ഞയുളവാക്കുന്നു. ഇതിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമായ ഒരു രചനാരീതിക്കാണ് ഇവിടെ ശ്രമിച്ചിട്ടുള്ളത്. ജീവിതത്തിന്റെ

അഗാധതലസ്പർശിയായ സത്യത്തെ അനാവരണം ചെയ്യാനുള്ളതാണ് കല; അതിലേറ്റവും മുൻപന്തിയിൽ നിൽക്കുന്ന ശാഖ നാടകവും. അതിനാൽ ബാഹ്യചേഷ്ടകളുടെ വർണ്ണനകൾക്കാവശ്യമുള്ള ഭാഷയല്ല പ്രയോഗിക്കേണ്ടത്. ജീവിതത്തിന്റെ, പ്രകൃതിയുടെ അടിയൊഴുക്കുകൾ, അവയുടെ താളാത്മകവും സൂക്ഷ്മവുമായ സംഗീതം, ആ സംഗീതത്തിന്റെ പ്രഭവസ്ഥാനത്തെപ്പറ്റിയുള്ള അത്ഭുതാദരങ്ങളുളവാക്കുന്ന തെളിഞ്ഞ ബോധം- ഇവയുടെ വിനിമയത്തിന്, ആന്തരികതലത്തിലെ, കഴിയുന്നത്ര ധ്വന്യാത്മകവും ചിട്ടപ്പെടുത്തിയതുമായ ഒരു '**Heightened prose**' ആണ് ഈ നാടകത്തിലുടനീളം പ്രയോഗിക്കുവാൻ പരിശ്രമിച്ചിട്ടുള്ളത്. 'എക്സ്പ്രഷണിസ്റ്റു'നാടകങ്ങളിൽ പൊതുവെ കാണുന്ന ഭാഷാപരമായ ഒരു പ്രത്യേക അവബോധം, മമത ഇവിടെയും കണ്ടെന്നു വരാം" (വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ 42). കൃതിയെക്കുറിച്ചുള്ള ഈ ആമുഖപഠനം മുന്നോട്ട് വെയ്ക്കുന്ന പ്രധാന ഘടകം ഭാവാത്മകാവിഷ്കാരത്തിലൂടെ കൃതി ധ്വനിസാന്ദ്രമാക്കാൻ കഴിയുമെന്ന നിരീക്ഷണമാണ്.

'വിശ്വദർശനം' ആരംഭിക്കുന്നതുതന്നെ ഭാവാത്മകനാടകപ്രതീതി പ്രേക്ഷകരിൽ പകർന്നു കൊണ്ടാണ്. അണിയറയിൽ നിന്നുമുയരുന്ന ശംഖുവിളി, വേദമന്ത്രോച്ചാരണം, വാദ്യഘോഷം ഇവയുടെ അനുരണനങ്ങളവസാനിക്കുമ്പോഴേക്കും പെട്ടെന്ന് വലിയൊരു പൊട്ടിത്തെറിയുടെ ശബ്ദം, രക്തരൂക്ഷിതമായ കലാപത്തിന്റെ അന്തരീക്ഷം, സ്ത്രീകളുടെയും കുഞ്ഞുങ്ങളുടെയും ആർത്തനാദം. കർട്ടനുയരുമ്പോൾ ഒന്നും വ്യക്തമായി കാണാനാവാത്തവിധം മങ്ങിയ വെളിച്ചം. ഇത്തരത്തിൽ അലൗകികമായ അന്തരീക്ഷത്തിലൂടെ എല്ലാം തകർത്തെറിയപ്പെടുന്ന കലുഷിതമായ ഭീകരാന്തരീക്ഷത്തിന്റെ തനതുഭാവം പ്രേക്ഷകന് അനുഭവവേദ്യമാക്കിക്കൊണ്ടാണ് നാടകത്തിന്റെ തുടക്കം. ഇരുൾ പരന്ന രംഗത്തേക്ക് "വെളിച്ചം... വെളിച്ചം..." എന്നുറക്കെ പറഞ്ഞുകൊണ്ട് സത്യദേവനെത്തുന്നതോടെ രംഗത്ത് വെളിച്ചം വ്യാപിക്കുന്നു. തിരിഞ്ഞുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ചക്രം, പണിപ്പുര, സ്വർണ്ണവാതിൽ എന്നിവയുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ നിന്നുകൊണ്ട് ഒരു രംഗാധിപനെപ്പോലെ സത്യദേവൻ പ്രേക്ഷകരോട് സംവദിക്കുന്നു. ഉടഞ്ഞുപോയ സ്വർണ്ണവിഗ്രഹത്തിന്റെ പുനർസൃഷ്ടിക്കായി ഇവിടെയെത്താൻ പോകുന്ന ശില്പിയുടെ വരവിനെക്കുറിച്ചാണ് അയാൾക്ക് പറയാനുള്ളത്.

സത്യദേവൻ : അതിനായിട്ടൊരു ശില്പി വരും; കയ്യിൽ സ്വപ്നം കൊത്തും ശില്പി. ആളയച്ചിട്ടുണ്ട്, ലോകമെമ്പാടും. അവരും വർഷങ്ങളായി ആ ശില്പിയെ തേടി നടക്കുന്നു. ആളൊഴിഞ്ഞ കോണുകളിൽ ചക്രവാളസീമയോളം പോയിപോലും! ഇന്ന് ഇവിടെ എത്തുമെന്ന് അറിയിച്ചിട്ടുണ്ട്. ആ മഹാശില്പിക്കായി ഞാനെന്റെ വീടൊഴിഞ്ഞു കൊടുക്കുന്നു (രംഗവേദിയെ വീക്ഷിച്ച്) വെറുതെയല്ല, വാടകയ്ക്ക്. ഈ ലോകം തന്നെ ഒരു വാടകവീടെന്നല്ലേ അറിവുള്ളവർ പറയുന്നത്. (*വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ വിശദർശനം* 50)

വിശാലമായ ലോകത്തെയും നവയുഗസൃഷ്ടിയെന്ന ആശയത്തെയും രംഗവേദിയിൽ തുറന്നവതരിപ്പിക്കുകയാണ് നാടകകൃത്ത് ചെയ്യുന്നത്. അതിനുവേണ്ടി ഭാവാത്മകസാന്ദ്രമായ കാവ്യാത്മകഭാഷയാണ് കൃതിയിൽ സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. രംഗവേദിയിലുള്ള പല മൂർത്തരൂപങ്ങളും കൃതിയിലെ അമൂർത്തങ്ങളായ പല ആശയങ്ങളെയും സങ്കല്പങ്ങളെയും പ്രതീകാത്മകമായി ഉൾക്കൊള്ളുന്നവയാണ്. 'കറങ്ങുന്ന ചക്രം' കാലത്തെയും 'സ്വർണ്ണവിഗ്രഹം' സത്യധർമ്മസമത്വത്തിലധിഷ്ഠിതമായ സാമൂഹ്യവ്യവസ്ഥിതിയെയും 'പണിപ്പുര' സൃഷ്ടിയുടെ കർമ്മമണ്ഡലത്തെയും 'സ്വർണ്ണവാതിൽ' സൃഷ്ടികർമ്മത്തിലേക്കുള്ള പ്രവേശന കവാടമായും പ്രതീകവത്ക്കരിക്കപ്പെടുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങളായ സത്യദേവൻ (കാലാധിപൻ/രംഗാധിപൻ), ശില്പി (കർമ്മപുരുഷൻ) ശ്രീകല (പ്രചോദനശക്തി), അധികാരി (അധികാരം), ധനപതി (ആർത്തി), മദനൻ (കാമം), ഉത്തമൻ (ചൂഷണവർഗ്ഗം) എന്നിവരെല്ലാം പ്രതീകാത്മകരൂപങ്ങളായി രംഗവേദിയിലെത്തുന്നു.

ശില്പി : എന്റെ ഉള്ളിൽ നിറഞ്ഞുവരുന്ന ശില്പം. അവർ അടിച്ചുടച്ചതിനു പകരമായി, അതിനേക്കാൾ വരദാനശക്തിയുള്ള സ്വർണ്ണവിഗ്രഹം.

സത്യദേവൻ : (സംതൃപ്തനായി) മതി, മതി. അത് സൃഷ്ടിക്കുവാൻ കഴിഞ്ഞാൽ എല്ലാമായി. ഇതാ താക്കോൽ (ഒരു താക്കോൽകൂട്ടം കൊടുക്കുന്നു. സജ്ജീകരിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന രംഗവേദിയെ നോക്കി) ഇതാണ് നിങ്ങളുടെ താമസ്ഥലം, സൃഷ്ടിയുടെ അന്തർദാഹം അനുഭവിക്കുന്നവർക്കുള്ള പണിപ്പുരയാണിത്.

സത്യദേവൻ : സ്വധർമ്മനിർവഹണം എന്ന വാടകയാണെനിക്കാവശ്യം. സൗവർണ്ണ ഭൂമി വാഗ്ദാനം ചെയ്യുന്നവർക്കു മാത്രമേ ഞാനിതു കൊടുക്കാറുള്ളൂ. അപൂർവഭാഗ്യമാണീ പ്രാസാദം. അനാദ്യന്തനാണ് അതിന്റെ ദായകൻ. (*വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ വിശ്വദർശനം* 40, 54)

ഈ സംഭാഷണങ്ങൾ വിവിധതലങ്ങളെ അഭിവ്യഞ്ജിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. പ്രത്യക്ഷത്തിൽ ഇവിടുത്തെ വിഷയം സ്വർണ്ണവിഗ്രഹനിർമ്മാണമാണ്. എന്നാൽ സംഭാഷണങ്ങൾക്കുള്ളിലെ പരോക്ഷപാഠത്തെ വ്യത്യസ്തമാനങ്ങളിൽ കണ്ടെത്താൻ കഴിയുന്നു. മാനവികതയ്ക്കും ജനാധിപത്യത്തിനും വിരുദ്ധമായി നിൽക്കുന്ന തത്വശാസ്ത്രങ്ങളും മാമൂലുകളും തച്ചുടയ്ക്കപ്പെടുമെന്നും അവയിൽനിന്നും ഒരു നവയുഗസൃഷ്ടി പിറവിയെടുക്കുമെന്നുമുള്ള ആശയം നാടകത്തിന്റെ ധ്വനിപാഠതലങ്ങളായി കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. നാടകത്തിന് സമൂഹത്തോടുള്ള ഉത്തരവാദിത്തബോധം ഇവിടെ പ്രധാനമാണ്. സ്വധർമ്മനിർവഹണം നടത്തുന്ന കലാകാരനാണ് ഈ സൃഷ്ടികർമ്മത്തിൽ വിജയിക്കുന്നതെന്ന് പറയുന്നതിലൂടെ ഏതൊരു സാഹിത്യകൃതിയുടെയും പരമമായ ധർമ്മത്തിലേയ്ക്കും ലക്ഷ്യത്തിലേക്കും ഇത് വിരൽചൂണ്ടുന്നു. 'വിശ്വദർശനം' എന്നത് ഒരു സമൂഹത്തിന്റെ 'ലോകവീക്ഷണ'വും (**World View**) അതിലുപരിയായി അതൊരു മെച്ചപ്പെട്ട സാമൂഹികസംവിധാനത്തെക്കുറിച്ചുള്ള പ്രതീക്ഷയുമാകാം" എന്ന എ.കെ.നമ്പ്യാരുടെ അഭിപ്രായം ഇവിടെ പ്രസക്തമാണ് (*വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ വിശ്വദർശനം* 17).

ശില്പി : ചില നിമിഷങ്ങളിൽ എന്റെ പ്രചോദനവുമായിട്ടൊന്നാകാൻ ഞാൻ വെമ്പൽകൊള്ളുന്നു. (ശ്രീകലയോടടുക്കുന്നു)

ശ്രീകല : (വിലക്കി അകന്നുമാറി) വേണ്ട, സൃഷ്ടിയുടെ ആവേശം തീരുന്നതിനുമുമ്പ് ആ സ്വർണ്ണവിഗ്രഹം രൂപം കൊള്ളട്ടെ. അതു കഴിഞ്ഞുമതി. അതുവരെ ഞാൻ ഇവിടെ സ്വർണ്ണക്കട്ടിലിൽ കാത്തിരിക്കും, നിത്യകന്യകയായി.

ശില്പി : (ആഗ്രഹത്തോടെ) ഹാ, ആ സ്വർണ്ണക്കട്ടിൽ...!

ശ്രീകല : അതേ, ബ്രഹ്മചര്യത്തിന്റെ സ്വർണ്ണക്കട്ടിൽ! സത്യദേവൻ പറഞ്ഞതോർക്കുന്നുണ്ടോ? ആ കട്ടിൽ ഒരു വലിയ അഗാധമായ ഇരുണ്ട

> കുഴിയുടെ വക്കിലാണ്. ഒന്ന് ഇളക്കിച്ചലിച്ചാൽ ഒരിക്കലും കരകയറാൻ സാധിക്കാത്ത കയത്തിൽ നിപതിക്കും. (*വയലാ വാസുദേവൻ പിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ വിശ്വദർശനം* 73)

സൃഷ്ടികർമ്മ പ്രചോദനത്തിന്റെയും മാനവികതയുടെയും പ്രതീകമായ ശ്രീകലയും ശില്പിയും തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണം പ്രേക്ഷകരെ മറ്റു ചില ഭാവാത്മകതലങ്ങളിലേക്കുയർത്തുന്നുണ്ട്. നേതൃത്വം നഷ്ടപ്പെട്ട ജനതയുടെ പ്രതീക്ഷ മുഴുവൻ ശില്പിയിലാണ്. എന്നാൽ പ്രലോഭനങ്ങളിലടിമപ്പെടുന്ന ശില്പിക്ക് മാനവികതയിലേക്കുയരാനോ ഉണർന്നു പ്രവർത്തിക്കാനോ കഴിയുന്നില്ല. സ്വർണ്ണക്കട്ടിലും അതിനടുത്ത അഗാധമായ ഇരുണ്ട കുഴിയും ധ്വനിപ്പിക്കുന്ന അർത്ഥതലങ്ങൾ വിശാലമാണ്. പ്രലോഭനങ്ങൾക്കടിമപ്പെടാത്ത കർമ്മപ്രതീകത്തിന് എക്കാലവും വിശ്വമാനവികതയോട് ചേർന്ന് നിൽക്കാനും കഴിയുന്നു. അല്ലാത്തപക്ഷം ഒരു ജനതയെ മുഴുവൻ അജ്ഞാനത്തിന്റെയും ഭീകരതയുടെയും ഇരുണ്ട കുഴിയിലേക്ക് തള്ളിവിടാനും അത് കാരണമാകുന്നു. ചതിക്കാൻ കെണിയൊരുക്കിയ, നിഷ്കളങ്കതയുടെ മാറിൽ നഖങ്ങളാഴ്ത്തി രക്തം കുടിക്കാനൊരുങ്ങിയ കാമമൂർത്തിയായ മദനനെ ഇരുളിന്റെ അഗാധതയിലേക്ക് വലിച്ചെറിയുന്ന ശ്രീകലയെ നാടകാവസാനത്തിൽ ചിത്രീകരിക്കുന്നുണ്ട്. പ്രലോഭനങ്ങൾക്ക് കാരണമാകുന്ന വൈകാരികഭ്രമങ്ങളെ എടുത്തുകളയേണ്ടത് അവനവൻ തന്നെയെന്ന് ധ്വനിപ്പിക്കുകയാണ് നാടകകൃത്ത് ഈ സന്ദർഭത്തിലൂടെ ചെയ്യുന്നത്. "നീ നിന്നെത്തന്നെ രക്ഷിക്കാൻ പ്രാപ്തയാണ്. ഞാനതിൽ സന്തോഷിക്കുന്നു." (*വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ വിശ്വദർശനം* 85) എന്ന സത്യദേവന്റെ വാക്കുകൾ ഇതിന് അടിവരയിടുന്നു.

നാടകാവസാനത്തിൽ സത്യദേവനും ഉത്തമനും തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണം നിരവധി അർത്ഥതലങ്ങളിലേക്ക് നയിക്കുന്നുണ്ട്.

> സത്യദേവൻ : ജനക്കൂട്ടം കഠിനാദ്ധ്വാനം നിറുത്തണ്ട. പൊരിവെയിലിലും പേമാരിയിലും പൊന്നമ്പലത്തിന്റെ ആണിക്കല്ലുകളുറപ്പിച്ച് ശ്രീകോവിൽ കെട്ടട്ടെ. ഉള്ളിൽ ശൂന്യത നിറഞ്ഞ അമ്പലത്തിണ്ണയിൽനിന്ന് അവർ ഉറക്കെ വിളിക്കട്ടെ. "സ്വർണ്ണവിഗ്രഹം... സ്വർണ്ണവിഗ്രഹം!" അതിനായി രക്തം വിയർപ്പാക്കട്ടെ... (വികാരമടക്കി) ആ കൊടി താഴ്ത്തികെട്ടൂ, മറ്റൊരാൾ വരുന്നതുവരെ.

.... ശൂന്യതയാണെല്ലാവർക്കുമാവശ്യം!

ഉത്തമൻ : ......ഞങ്ങടെ കൊടി താഴ്ത്തിക്കെട്ടണമോ? ഞങ്ങൾക്ക് ആഗ്രഹിക്കുവാനുള്ള അവകാശമെങ്കിലും തരൂ...

സത്യദേവൻ : നിങ്ങളുടെ കൊടി താഴ്ത്തിക്കെട്ടണ്ട. അത് അകലെ ആകാശത്തിലുയർന്നു പറക്കട്ടെ....ആ പ്രതീക്ഷയെങ്കിലുമിരിക്കട്ടെ. അടുത്ത ശില്പി വരുവോളം ഇവിടമെല്ലാം ഇരുളടഞ്ഞു കിടക്കട്ടെ. (*വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ വിശ്വദർശനം* 89)

ഇന്നലെയിൽനിന്ന് ഇന്നിലെയ്ക്കും ഇന്നിൽനിന്ന് നാളെയിലേക്കുമുള്ള കാലസഞ്ചാരത്തിൽ ശൂന്യതയെ ഭേദിച്ചുകൊണ്ട് നിരവധി മഹാരഥന്മാർ സമൂഹത്തിൽ ചലനങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ട് കടന്നുപോയിട്ടുണ്ട്. നേതൃത്വത്തിന്റെ അഭാവത്തിൽ ശൂന്യതയിലേക്ക് കൂപ്പുകുത്തുന്ന കാഴ്ചയും വിരളമല്ല. പുതുയുഗവ്യവസ്ഥിതിയുടെ രൂപീകരണം എന്ന ചിന്ത വീണ്ടും വീണ്ടും എല്ലാ ദേശങ്ങളിലും കാലങ്ങളിലും ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്നു.

മഹാഭാരത ഇതിഹാസത്തിലെ കുരുക്ഷേത്രയുദ്ധാനന്തര സന്ദർഭങ്ങളെ പുനഃസൃഷ്ടിയിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന നാടകമാണ് 'ആണ്ടുബലി'. ആധുനിക വർത്തമാനകാല ജീവിതത്തിൽ നിന്നും കുരുക്ഷേത്ര കഥാപാത്രങ്ങളിലേക്കുള്ള വേഷപ്പകർച്ചയും നാടകീയമായ രൂപാന്തരപ്പെടലുമാണ് 'ആണ്ടുബലി'യിൽ സംഭവിക്കുന്നത്. ഭാവാത്മകമായ ഒരു അന്തരീക്ഷസൃഷ്ടിയാണ് നാടകകൃത്ത് ഇതിനായി സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്.

"കുരുക്ഷേത്രം, പണ്ട് പതിനെട്ട് ദിവസത്തെ ഘോരയുദ്ധം നടന്ന ഓർമ്മകൾ അയവിറക്കിക്കിടക്കുന്ന ഒരനുഷ്ഠാനഭൂമി. തൊട്ടു പിന്നിൽ കാവും കുളവും. കാവിൽ ഇന്ന് വിളക്ക് വെയ്പാണ്. വർഷത്തിലൊരിക്കൽ അവിടെ ഗ്രാമീണർ ഒത്തുകൂടി ആണ്ടുബലി ആഘോഷിക്കും. വൃത്താകൃതിയിലുള്ള കാവിനുള്ളിൽ പാണ്ഡവരുടെയും വ്യാസമഹർഷിയുടെയും പ്രതിഷ്ഠകളുണ്ട്. അവയ്ക്ക് ജീവൻ വെയ്ക്കുന്നത് ഈ ആണ്ടുവിളക്കിനാണ്" (തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള ആണ്ടുബലി 326).

ഇതിഹാസങ്ങളിലേക്കുള്ള പ്രവേശം അപ്രാപ്യമാണെന്ന ധാരണയെ തിരുത്തിക്കൊണ്ട് ഐതിഹാസിക ഘടകങ്ങളെ തദ്ദേശസംസ്കൃതിയുടെ തനിമയിലേക്ക് കൊണ്ടുവന്ന് മനുഷ്യവ്യക്തിത്വങ്ങളുടെ സഹജസ്വഭാവങ്ങളെ വെളിപ്പെടുത്തുന്ന നവീനാ

വിഷ്കാരമായി 'ആണ്ടുബലി' അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. കാവ്, കുളം, ഗ്രാമീണർ, പാണ്ഡവരുടെയും വ്യാസന്റെയും പ്രതിഷ്ഠകൾ എന്നിവയെല്ലാം കുരുക്ഷേത്രം ഒരു യുദ്ധഭൂമിയല്ലെന്നും അനുഷ്ഠാനഭൂമികയാണെന്നുമുള്ള ചിന്തയിലേക്ക് പ്രേക്ഷകനെ കൊണ്ടുവരുന്നു.

ധർമ്മത്തിന്റെ സ്വർണ്ണത്താക്കോൽ തേടിയുള്ള ഗാന്ധാരിയുടെ രംഗപ്രവേശം ഭാവാത്മകാന്തരീക്ഷപശ്ചാത്തലത്തിലാണ് അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്.

> (അകലെനിന്ന് 'അമ്മേ' എന്ന നിലവിളിയും തുടർന്ന് ആർത്തട്ടഹാസവും കേട്ടതായി തോന്നി.)
>
> (യുദ്ധരംഗത്തെ അട്ടഹാസം, പോർവിളി, അലർച്ച, വിലാപം എന്നിവ സമ്മിശ്രമായി കേൾക്കുന്നു) (തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള ആണ്ടുബലി 341).

ഇപ്രകാരം യുദ്ധത്തിന്റെ ഭീകരാന്തരീക്ഷത്തെ പശ്ചാത്തലശബ്ദങ്ങളിലൂടെ അവതരിപ്പിച്ച് യുദ്ധവിരുദ്ധാശയത്തെയും അതിലൂടെ സമാധാനലോകം എന്ന സങ്കല്പത്തെയും 'ആണ്ടുബലി' മുന്നോട്ട് വെയ്ക്കുന്നു. ധർമ്മത്തിന്റെ സ്വർണ്ണത്താക്കോൽ കളഞ്ഞുപോയതിനേക്കാൾ ദുഃഖം അത് കണ്ടുപിടിക്കാൻ ആരും ശ്രമിക്കുന്നില്ലല്ലോ എന്നോർത്താണ് എന്ന് പറഞ്ഞ് വിലപിക്കുന്ന ഗാന്ധാരിയിലൂടെ യുദ്ധസാഹചര്യങ്ങളെ ഒഴിവാക്കുന്നതിനായി ഭരണകൂടങ്ങൾ സ്വീകരിക്കേണ്ട ധാർമ്മികമായ നിലപാടിനെ അഭിവ്യഞ്ജിപ്പിക്കുന്നു.

നാടകാവസാനത്തിൽ ദ്രൗപദിയുടെ അഴിഞ്ഞുലഞ്ഞതും കെട്ടാത്തതുമായ മുടി ഗാന്ധാരി, കുന്തി, ഹിഡിംബി, സുഭദ്ര എന്നിവരും മറ്റു സ്ത്രീകളും ചേർന്ന് ഒരനുഷ്ഠാത്തിലെന്നപോലെ പാടി കെട്ടിവെയ്ക്കുന്ന രംഗം ഭാവാത്മകതയോടെയാണ് നാടകകൃത്ത് ആവിഷ്കരിച്ചിട്ടുള്ളത്.

> "കഴുകൻ കഴുകനെ കൊത്തിക്കീറി
> രക്തമഴ ചൊരിഞ്ഞു, സൂര്യൻ കരിഞ്ഞു,
> മഴയും മഞ്ഞും നിന്നു.
> ആണവാഗ്നിയിൽ മൊട്ടുകൾ വാടി.

ദുർഗന്ധം നിറഞ്ഞു, ആകാശം വിണ്ടുകീറി

ഭൂമി നിലവിളിച്ചു,

ഒരു കുരുന്നെങ്കിലും...!"

(*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള ആണ്ടുബലി* 367)

എന്നിങ്ങനെയുള്ള കാവ്യാത്മകഭാഷയിലൂടെ യുദ്ധത്തിന്റെ തീക്ഷ്ണതയെ ധ്വനി സാന്ദ്രമായി അവതരിപ്പിക്കാൻ നാടകകൃത്തിന് കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. ആണവയുദ്ധത്തിന്റെ പരിണതഫലങ്ങളായ ഏകാന്തതയും നിസ്സഹായതയും കുറ്റബോധവുമെല്ലാം ഇവിടെ ധ്വനിക്കപ്പെടുന്നു.

പ്രതീകങ്ങളിലൂടെയും കാവ്യാത്മകഭാഷയിലൂടെയും മറ്റും ഭാവാത്മകമായ ഒരന്ത രീക്ഷം സൃഷ്ടിക്കാൻ 'തുളസീവന'ത്തിലും വയലാ ശ്രദ്ധിച്ചിട്ടുണ്ട്. ജീവിതത്തെ ആഴ ത്തിൽ സ്പർശിച്ച ഒരു കഥ പറഞ്ഞവസാനിപ്പിച്ച ഭാവതീവ്രതയോടെ, വികാരവായ്പോടെ ഗുരു ഇവിടെയാടാൻ പോകുന്ന നാടകത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലം ഏതാണെന്നും അതെവി ടെയാണെന്നും ശിഷ്യരോട് ചോദിക്കുന്നുണ്ട്. പശ്ചാത്തലം തുളസീവനമാണെന്നും അത് ഈ മനസ്സിൽ... ആ മനസ്സിൽ... എല്ലാ മനസ്സുകളിലും... നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്നുവെന്നുമുള്ള ശിഷ്യനായ ഹരിയുടെ മറുപടി ഭാവാത്മകയോടൊപ്പം നിരവധി ചോദ്യങ്ങൾ പ്രേക്ഷക നിലുണർത്തുന്നതാണ്. ചോദ്യങ്ങൾക്കുള്ള ഉത്തരങ്ങൾ ഇതിവൃത്തവികാസഘട്ടത്തിൽ ഉരുത്തിരിഞ്ഞുവരുന്നു.

രാജദൂതൻ : അസാദ്ധ്യം എന്ന പദം എന്റെ നിഘണ്ടുവിലില്ല. ഞാൻ എല്ലാം പിടി ച്ചടക്കിയവനാണ്.

ഹരി : എനിക്കതിൽ ഖേദമുണ്ട്. പരാജയപ്പെടുത്തുന്നവരെ, മണലാരണ്യ ത്തിലെ ചുട്ടുപൊള്ളുന്ന വേനൽ ഏൽക്കുന്നതുവരെ തുളസീവനം കാണാൻ നിങ്ങൾക്കു കഴിയുകയില്ല.

രാജദൂതൻ : (ക്രുദ്ധനായി) ഇപ്പോൾ ഞാൻ കാണുന്നത്?

ഹരി : ഈ അശോകമരവും നദീതീരവും മുളങ്കാടും അപ്പുറമുള്ള നിബി ഡമായ വൃക്ഷങ്ങളും മലമുത്തപ്പനും മറ്റും.

(നിർവൃതിയിൽ) ഇതിന്റെ സംഗീതം, സുഗന്ധം, വേദനിക്കുന്നവനും

> പരാജയപ്പെട്ടവനും മാത്രമേ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ മഹത്വം തിരിച്ചറിയൂ. (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള തുളസീവനം* 48)

അധികാരവർഗ്ഗത്തിന് സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ ഭാഷയോ പരിപാവന ഗന്ധമോ മനസ്സിലാകുകയില്ലെന്ന് ഈ സംഭാഷണം വ്യഞ്ജിപ്പിക്കുന്നു. അപ്പോൾ 'തുളസീവനം' സ്വതന്ത്ര ഭൂമികയുടെ പ്രതീകമായി പ്രേക്ഷകമനസ്സിൽ തെളിഞ്ഞുവരുന്നു.

ഗ്രാമീണരുടെ ജീവവായുവായിരുന്ന തുളസീവനത്തിലെ മരങ്ങളെ വെട്ടിനശിപ്പിക്കുകയും മലന്തേവരുടെ പ്രതിമ ഇളക്കിമാറ്റുകയും ചെയ്ത രതീന്ദ്രന്റെ കാലുകളിൽ മലന്തേവരുടെ കാവൽക്കാരായ സർപ്പങ്ങൾ ദംശിക്കുന്നതും നിലവിളിച്ചുകൊണ്ട് ആൽത്തറയിൽ മരിച്ചുവീഴുന്നതുമായ രംഗം നാടകകൃത്ത് വളരെ ഭാവാത്മകമായിട്ടാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

"... അയ്യോ രക്ഷിക്കണേ... രക്ഷിക്കണേ (അഭയത്തിനായി ചുറ്റും നോക്കുന്നു. ആരുമില്ല! എഴുന്നേറ്റോടാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. കഴിയുന്നില്ല. ചുഴിയിൽപ്പെട്ട മാതിരി നാലുവശവും ഉയർന്നു ചീറ്റിനിൽക്കുന്ന സർപ്പങ്ങളുടെ നടുവിലെന്ന് തോന്നുമാറ്, എങ്ങോട്ടും തിരിയാൻ കഴിവില്ലാതെ ക്രമേണ തളർന്നുവിവശനായി... തേങ്ങിക്കരയുന്നു) നീ രാജാവിനു സമ്മാനിച്ച പെൺകുട്ടികൾ... അവരെല്ലാം ഇന്ന് തെരുവുവേശ്യകൾ... എങ്ങും അഭയമില്ലാതെ അലഞ്ഞുതിരിയുന്നവർ... (പൊട്ടിക്കരയുന്നു) എന്നോട് ക്ഷമിക്കൂ... (കാലിലെ വേദന വർദ്ധിക്കുന്നു. പെട്ടെന്ന് മലമുത്തപ്പന്റെ ഉടഞ്ഞ കഷണങ്ങൾ കണ്ണിൽപെടുന്നു. രണ്ടുമൂന്നെണ്ണമെടുത്ത് ഒന്നാക്കിവെച്ചു നോക്കുന്നു. ചേരുന്നില്ല) പോയി... ഇനി ഒരുമിപ്പിക്കാനൊക്കുകയില്ല. (നിമിഷനേരത്തെ നിശ്ശബ്ദത) ഹൊ തളരുന്നു... (കല്ലിൽ തല ചായ്ക്കുന്നു) വെള്ളം, വെള്ളം... പൊരിവെയിലിൽ വിശപ്പു സഹിച്ചുനിന്നു. പാറ പിളർക്കുന്നു അടിമകൾ! ഇനി ഞാനതു ചെയ്യില്ല... (പരവശനായി) വെള്ളം... വെള്ളം... വെള്ളം... (ക്രമേണ വെളിച്ചം മങ്ങുന്നു. ആൽത്തറയിൽ തലചായ്ക്കുന്നു. ശിവൻ, കഴുകനെപ്പോലെ വന്ന്, കൈവിരിച്ച് രതീന്ദ്രനെ ചിറകിനുള്ളിലൊതുക്കി നടന്നു മറയുന്നു... രംഗത്തിരുൾ പരക്കുന്നു (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള തുളസീവനം* 73).

തെരുവുവേശ്യകളായി, അഭയമില്ലാതെ അലഞ്ഞുതിരിയുന്ന, അപമാനിക്കപ്പെട്ട

സ്ത്രീത്വവും പൊരിവെയിലിൽ വിശപ്പു സഹിച്ചുനിന്ന് പാറപിളർക്കുന്ന അടിമകളും അധികാരപ്രവണതയുടെയും സാമ്പത്തികഗർവ്വിന്റെയും ഇരകളാണ്. അധികാരമോഹികളായ ഇത്തരം രതീന്ദ്രന്മാർ രാജ്യത്തെയും സമൂഹത്തെയും നശിപ്പിക്കുകയും സ്വയം നശിച്ച് അവസാനം മരണമെന്ന ആത്യന്തികസത്യത്തിനുമുൻപിൽ കീഴ്പ്പെട്ടുപോകുകയും ചെയ്യുന്ന അവസ്ഥയെ ചിറകു വീശിയടുക്കുന്ന കഴുകനെപ്പോലെ രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുന്ന ശിവനിലൂടെ ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നു.

ആദർശങ്ങളുടെയും അഭിപ്രായവ്യത്യാസങ്ങളുടെയും പേരിൽ വഴക്കിട്ട് പിരിഞ്ഞ മൂന്ന് സഹോദരന്മാർ സ്വന്തം ഗ്രാമത്തിൽ കണ്ടുമുട്ടുന്ന രംഗത്തോടെയാണ് 'അഗ്നി' നാടകം ആരംഭിക്കുന്നത്. സഹോദരന്മാരെ ഒന്നിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന 'അമ്മാവൻ' എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ നിർദ്ദേശപ്രകാരം ബാല്യത്തിലേയ്ക്കുള്ള തിരിച്ചുപോക്കിനായി നാടകത്തിൽ മറ്റൊരു അന്തർനാടകം അരങ്ങേറുന്ന രീതിയിലാണ് 'അഗ്നി'യുടെ ഘടന. അംഗചേഷ്ടകൾ, താളാത്മകത, മന്ത്രോച്ചാരണം എന്നിവയാൽ ഭാവാത്മകമായ അന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ടാണ് നാടകത്തിന്റെ ആരംഭം.

(രംഗവേദിയുടെ രണ്ടു വശങ്ങളിൽനിന്ന് അഗ്നിജ്വാലകളെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്ന അംഗചേഷ്ടകളോടെ നടീനടന്മാർ താളാത്മകമായി പ്രവേശിക്കുന്നു. ജ്വാലയുടെ വിവിധ ഭാവങ്ങൾ ധ്വനിപ്പിക്കുന്ന ചലനങ്ങൾ കഴിഞ്ഞ് അർദ്ധവൃത്താകൃതിയിൽ പുറകിൽ അകലെ കാണുന്ന ചിതാഗ്നിയെ തൊഴുതുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. മന്ത്രോച്ചാരണം കേൾക്കുന്നു)

"ഓം പൂർണ്ണമിതഃ

പൂർണ്ണാത് പൂർണ്ണമുദച്യതേ

പൂർണ്ണസ്യ പൂർണ്ണമാദായഃ

പൂർണ്ണമേവാ വ ശിഷ്യതേ..."

(മന്ത്രോച്ചാരണം കഴിഞ്ഞ് നടി (ദേവി) സാവകാശം നടന്ന് ഉയർന്നതലത്തിൽ കയറി അഗ്നിയുടെ സമീപത്തേക്ക് പോകുന്നു. അമ്മാവൻ (കാവൽക്കാരൻ) ഉയർന്ന തലത്തിൽ കയറിനിന്ന് മാജിക്കുകാരനെപ്പോലെ 'ഹോ' എന്ന ശബ്ദമുണ്ടാക്കി മറ്റുള്ളവരെ എഴുന്നേൽപ്പിക്കുന്നു. ചേട്ടന്മാർ രണ്ടുപേരും ഇരുവശങ്ങളിലേക്കും ഉണ്ണി വെളിയിലേക്കും

പോകുന്നു. ശേഷിക്കുന്ന മൂന്നുപേർ-കൂട്ടുകാർക്കു നടുവിൽ കാവൽക്കാരൻ മുന്നോട്ട് വന്ന് സദസ്സിനെ നമസ്ക്കരിക്കുന്നു.) (തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസു ദേവൻപിള്ള അഗ്നി 101)

അഗ്നിജ്വാലകളുടെ വിവിധ ഭാവങ്ങളെ ധ്വനിപ്പിക്കുന്ന ചലനങ്ങൾക്കുശേഷം അർദ്ധ വൃത്താകൃതിയിൽ രംഗവേദിയിലിരിക്കുന്ന നടീനടന്മാരെ 'ഹൊ' എന്ന ശബ്ദമുണ്ടാക്കി എഴുന്നേൽപ്പിക്കുന്ന കാവൽക്കാരൻ യഥാർത്ഥത്തിൽ സദസ്യരെകൂടി ഉണർന്നിരിക്കാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുകയാണ്. ശ്രദ്ധയോടുള്ള നാടകനിരീക്ഷണത്തിലൂടെ മാത്രമേ പ്രേക്ഷകചിഹ്നം വിമർശനബുദ്ധിയിലേക്ക് വളരുകയുള്ളൂ എന്ന അടിസ്ഥാനചിന്തയെ പരോക്ഷമായി ഇവിടെ വ്യഞ്ജിപ്പിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്.

നാടകാന്ത്യത്തിൽ കാക്കാത്തി ദേവിയായി മാറി ചേട്ടന്മാരെ ശപിച്ച് കല്ലാക്കി മാറ്റുന്ന രംഗം ഭാവാത്മകതയോടെ ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നു. നാടോടിനാടകമായ കാക്കാരശ്ശി നാടകത്തിലെ കാക്കാത്തി ഹിന്ദുപുരാണത്തിലെ ദേവതയായ പാർവ്വതിയുടെ അംശമാ ണെന്ന വിശ്വാസത്തെ കൂട്ടിച്ചേർത്തത് രംഗത്തിന് ഭാവാത്മകാന്തരീക്ഷത്തിന്റെ ശക്തി നൽകുന്നു.

ദേവി : (തകർന്നവളെപ്പോലെ ചേട്ടന്മാരെ ശപിക്കുന്നു) എന്റെ വനദേവത മാരേ! എന്നെയും, ഈ നാടിനെയും... അനാഥമാക്കിയ... ഈ നാടു വാഴിയും.... കൂട്ടുകാരും... ശിലകളായിത്തീരട്ടെ... (ദേവി ഭദ്രകാളിയെ പ്പോലെയാകുന്നു. പെട്ടെന്ന് ചേട്ടന്മാർ മന്ദബുദ്ധികളായി അംഗവൈ കൈല്യം സംഭവിച്ചവരെപ്പോലെ ചലിക്കുന്നു. ക്രമേണ ശിലകളായി മാറുന്നു) (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള അഗ്നി* 125)

കണ്ണകിയെപ്പോലെ ഒറ്റമുല പറിച്ചെറിഞ്ഞ് ഗ്രാമത്തെ അഗ്നിക്കിരയാക്കാൻ ദേവിക്ക് കഴിയുന്നില്ല. കുറ്റക്കാരായ നാടുവാഴിയും കൂട്ടരും ശിലകളാകട്ടെയെന്നവൾ ശപിക്കു ന്നുണ്ടെങ്കിലും ഇനിയുള്ള കാലം ഗംഗയുടെ ഓളങ്ങളിൽ തുഴഞ്ഞ് തീർത്ഥാടകരെ അക്കരെയെത്തിക്കാൻ കഴിഞ്ഞിരിന്നെങ്കിൽ എന്നവൾ ആഗ്രഹിക്കുന്നു. മിത്തിക്കൽ ബിംബവത്ക്കരണത്തിലൂടെ പുരാണകഥകൾക്ക് പുതിയ മാനങ്ങൾ നൽകി, കാവ്യാത്മ

കഭാഷയിലൂടെ ഭാവാത്മകാന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിച്ച് പ്രമേയത്തെ ആവിഷ്കരിക്കുകയെന്ന രചനാതന്ത്രം സ്വീകരിക്കുകയും അത് വാച്യാർത്ഥങ്ങളിൽ നിന്നും വ്യംഗ്യാർത്ഥങ്ങളിലേക്ക് വികസിക്കുന്ന തരത്തിൽ ചിട്ടപ്പെടുത്തുകയുമാണ് നാടകകൃത്ത് ചെയ്തത്.

ഒരു താരാട്ടുപാട്ടിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ മുകളിൽനിന്നും താഴ്ന്നുവരുന്ന അലങ്കൃതമായ തൊട്ടിൽ, അതിനടുത്തേക്ക് താരാട്ടുപാടികൊണ്ട് രംഗത്തേയ്ക്ക് കടന്നുവരുന്ന സ്ത്രീ-ഈയൊരു ഭാവാത്മകദൃശ്യത്തിലൂടെയാണ് 'അകത്താരോ...!' എന്ന നാടകം ആരംഭിക്കുന്നത്. തൊട്ടിലിൽ ഉറങ്ങാൻ കിടക്കുന്ന മകളോടുള്ള അമ്മയുടെ (സ്ത്രീയുടെ) സംഭാഷണത്തിലൂടെ ഇന്നലെകളുടെ, ഇന്നിന്റെ, നാളെയുടെ കഥകൾ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. മുകളിൽനിന്നും താഴ്ന്നു വരുന്ന തൊട്ടിലും സ്ത്രീയും മകളും തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണവും പല രംഗങ്ങളിലും ആവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്.

സാമ്രാജ്യശക്തികളുടെ കടന്നുകയറ്റവും കുടിലതന്ത്രങ്ങളും സൃഷ്ടിക്കുന്ന ആഭ്യന്തരകലാപവും തദ്ദേശസംസ്കൃതിയുടെ തകർച്ചയുമെല്ലാം നാടകത്തിൽ ആവിഷ്കരിക്കുന്നത് ഭാവാത്മകമായ സൂചനകളിലൂടെയാണ്. രണ്ടാം രംഗം ആരംഭിക്കുന്നത് ഒരു മൃഗത്തിന്റെ ഭീകരമായ അലർച്ചയും തുടർന്ന് ഒരു കുട്ടിയുടെ കരച്ചിലും കേൾപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ്. അലർച്ചയും കരച്ചിലും നിറഞ്ഞ അന്തരീക്ഷം സ്വർണ്ണത്തുരുത്തിലെ അധികാരക്ഷേത്രത്തിലെ അന്തഃഛിദ്രത്തിന്റെയും ബാഹ്യശക്തികളുടെ അധിനിവേശത്തിന്റെയും സൂചനകളിലേക്ക് പ്രേക്ഷകരെ കൊണ്ടുപോകുന്നു.

> "വെളിയിൽ മൃഗത്തിന്റെ ഭീകരമായ അലർച്ച കേൾക്കുന്നു. കുട്ടിയുടെ കരച്ചിലും ക്രമേണ ശാന്തമാവുമ്പോൾ സ്ത്രീയുടെ ശബ്ദവും കേൾക്കാം. "മോള് പേടിക്കേണ്ട. അമ്മ അടുത്തുണ്ട്. ആരും മറ്റുള്ളവരുടെ ഉദ്ദേശ്യം തിരിച്ചറിയുന്നില്ല. അവനവന്റെ ഉള്ളിലിരിപ്പും. നാടകം നടക്കട്ടെ. ങാ, കൊള്ളാം. അങ്ങനെ ഉണർന്നിരുന്ന് കാണണം." സ്ത്രീശബ്ദം അകലെയായി. നിശ്ശബ്ദത. വെളിച്ചം തെളിയുമ്പോൾ ചക്രവർത്തിയും സാനിയയും മുമ്പത്തെപ്പോലെ മുന്നോട്ടാഞ്ഞു നിൽക്കുകയാണ്.) (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള അകത്താരോ...!* 250)

രണ്ടാം രംഗാവസാനത്തിൽ സ്വർണ്ണത്തുരുത്തിലേക്കുള്ള അധിനിവേശശക്തികളുടെ

ആക്രമണവും ജനതയുടെ പ്രതിരോധവും നിറഞ്ഞ സംഘർഷാവസ്ഥയാണ് ആവി ഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

> "ചെറുത്തുനിൽക്കാനാവാതെ സ്വർണ്ണത്തുരുത്തിലെ രാജാവ് അധികാര ത്തിന്റെ രാജവസ്ത്രങ്ങളുപേക്ഷിച്ച് വെള്ളവസ്ത്രങ്ങൾ മാത്രം ധരിച്ച് സിംഹാസനത്തിനു പിന്നിലുള്ള പടിയിലൂടെ നടന്ന് താഴോട്ടിറങ്ങുന്നു. ഇതി നകം കൊട്ടാരം അതിഭീകരമായ ശബ്ദത്തിൽ ഇടിഞ്ഞു പൊളിഞ്ഞ് താഴോട്ട് അമർന്നിരിക്കുന്നു. രംഗസ്ഥിതരുടെ ആർത്തനാദം തകർച്ചയുടെ ശബ്ദത്തിൽ മുങ്ങിപ്പോകുന്നു. ഒന്നാം രംഗാവസാനം കേട്ട ഭീകരജന്തുവിന്റെ അലർച്ച. സാവകാശം ഇരുൾവന്ന് മൂടുന്നു." (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള അകത്താരോ...!* 262)

കാല്പനികതയും ഭ്രമകല്പനയും സമകാലിക യാഥാർത്ഥ്യവുമെല്ലാം ഇടകലർന്നു വരുന്ന ഭാവാത്മകാന്തരീക്ഷത്തെ പശ്ചാത്തലമാക്കിക്കൊണ്ടുള്ള ആവിഷ്കരണരീതി യാണ് ഇവിടെ പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. മൂന്നാംലോകരാഷ്ട്രങ്ങൾക്കുമേൽ സാമ്രാജ്യത്വ ശക്തികൾ നടത്തുന്ന സമകാലീനകോളനിവത്ക്കരണത്തിന്റെ തുടർക്കഥകൾ ഇതിൽ തെളിഞ്ഞുവരുന്നു. "വിഭവചൂഷണം, പരിസ്ഥിതിപ്രതിസന്ധികൾ, സാമ്പത്തിക പ്രത്യാ ഘാതങ്ങൾ, അധികാരപ്രയോഗത്തിന്റെ നിഗൂഢതകൾ, സ്ത്രീകളുടെ മേലുള്ള പടയോ ട്ടങ്ങൾ... അധിനിവേശത്തിന്റെ നാനാർത്ഥങ്ങളും പര്യായഭേദങ്ങളും വിചിത്രവഴികളും അനാവരണം ചെയ്യപ്പെടുകയാണ്, ഒന്നിനു പിറകെ മറ്റൊന്നായി... രാസായുധപ്രയോഗം, ലോകപോലീസിന്റെ വിചാരണകൾ, അന്യരാജ്യങ്ങളുടെ സംസ്കാരത്തിനും രീതി കൾക്കും മേൽ ആഗോളവിചാരണയും അടിച്ചേൽപ്പിക്കപ്പെടുന്ന നിയമങ്ങളുടെ പ്രഹസ നനാടകങ്ങളും അവയുടെ അസംബന്ധതയും... അങ്ങനെ സമകാലീനചരിത്രത്തിന്റെ വിവിധ അടരുകളെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്ന സംഭവങ്ങൾ! സദ്ദാംഹുസൈനും ഇറാഖും അഫ്ഗാ നിസ്ഥാനും ലാദൻവധവും ഇന്ത്യയുടെ മേലുള്ള വ്യാപാരഉടമ്പടികളുടെ നിബന്ധന കളും അതിനു കീഴടങ്ങി നിൽക്കേണ്ടിവരുന്ന നിസ്സഹായതയും ഒക്കെ ഓർമ്മിപ്പിക്കപ്പെ ടുന്നു. അങ്ങനെ നോക്കുമ്പോൾ നാടകത്തിന്റെ അർദ്ധശ്രുതിയുടെ ഒരു ഭാഗം സംഭവി ക്കുന്നത് വായനക്കാരന്റെ പ്രജ്ഞയിൽ സജീവമായി നിൽക്കുന്ന ചരിത്രബോധത്തിന്റെ അക്ഷരങ്ങളിലൂടെയാണ്" എന്ന ചന്ദ്രഹാസന്റെ നിരീക്ഷണം ശ്രദ്ധേയമാണ് ("നവരാ ഷ്ട്രീയരംഗബിംബങ്ങൾ" 508).

നാടകാന്ത്യത്തിൽ തൂക്കുമരത്തിലേയ്ക്ക് നടന്നുനീങ്ങുന്ന നായകനായ ചക്ര വർത്തിക്ക് ഭയമല്ല മറിച്ച് ആനന്ദമാണ് അനുഭവപ്പെടുന്നത്. "ഭയത്തിന്റെ മറുവശമാണ് സിംഹാസനം പിടിച്ചെടുക്കാനുള്ള ധൈര്യം" (തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള അകത്താരോ...! 307) എന്ന തിരിച്ചറിവ് അദ്ദേഹത്തെ ശാന്തതയിലേ ക്കാണ് നയിക്കുന്നത്.

ആഗതൻ : എന്റെ മനസ്സ് ഉയരങ്ങളിലേക്ക് ശാന്തമായി പറന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. വർണ്ണഭേദമില്ലാത്ത വിഹായസ്. അലകടലിനക്കരേക്ക് പറക്കുന്ന പക്ഷികൾപോലെ ഒരേ ലക്ഷ്യം. ഒരേ വേഗത. അവിടെ വാൾമുനക ളും നിറതോക്കുകളുമില്ല. ചിരിക്കുന്ന കുഞ്ഞുങ്ങളെപ്പോലെ സ്വാഗതം ചെയ്യുന്ന വെള്ളിമേഘങ്ങൾ! അവിടെ എന്റെ മക്കൾ കാത്ത് നില്പുണ്ടാവും! നേരത്തെ പോയവർ! (തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള അകത്താരോ...! 308)

യുദ്ധവും പ്രതിരോധവും നിറഞ്ഞ ഹിംസാത്മകതയിൽനിന്ന് ശാന്തതയിലേക്കുള്ള മാറ്റമാണ് സാത്വികമായ പരിഹാരമെന്ന് ഇവിടെ ധ്വനിക്കുന്നു. ജനക്കൂട്ടത്തിൽനിന്നുയ രുന്ന അക്ഷരങ്ങളുടെ സംഘശബ്ദം, വെടിയൊച്ചകൾ, നിലംപതിക്കുന്ന ജനക്കൂട്ടം, ആടി ക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന തൊട്ടിൽ, കുട്ടിയുടെ ചിരി എന്നിവയാൽ കാല്പനികവും ഭാവാത്മക വുമായ അന്തരീക്ഷസൃഷ്ടി നടത്തിക്കൊണ്ടാണ് നാടകത്തിന് തിരശ്ശീല വീഴുന്നത്.

ഭാവാത്മകരീതിയുടെ പ്രധാന ഘടകമായ കാവ്യാത്മകവും ധ്വന്യാത്മകവുമായ ഭാഷ വയലായുടെ നാടകങ്ങളെ ധ്വനിപാഠസമ്പന്നമാക്കുന്നു. പ്രതീകാത്മകതയിലൂടെ യുള്ള ആശയസംവേദനത്തിന് ഈ ഭാഷാരീതി സഹായകരമാണെന്ന് കാണാം. വിരു ദ്ധോക്തിയും (**Irony**) ധ്വന്യാത്മകതയും ബിംബകല്പനകളും ഇടകലർന്ന സംഭാഷണ ങ്ങളിൽ സൂക്ഷ്മവിശകലനത്തിലൂടെ വ്യത്യസ്ത ധ്വനിപാഠതലങ്ങളെ കണ്ടെത്താൻ കഴി യുന്നു. പശ്ചാത്തലശബ്ദങ്ങളിലൂടെയും മറ്റും നാടകത്തിന്റെ പല സന്ദർഭങ്ങളിലും സൃഷ്ടി ക്കുന്ന ഭാവാത്മകാന്തരീക്ഷം പ്രേക്ഷകനിലേക്ക് വ്യത്യസ്തമായ രംഗാനുഭവത്തെ വിക്ഷേ പണം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. നാടകസന്ദർഭത്തിനനുസരിച്ച് അതിനെ അപഗ്രഥിക്കുന്നതിലൂടെ കൃതിയ്ക്ക് ധ്വന്യാത്മകമായ പുതിയമാനം കൈവരുകയും ചെയ്യുന്നു. എന്നാൽ സംഭാ

ഷണങ്ങളിലും കഥാപാത്രങ്ങളിലും അരങ്ങ് രീതികളിലും പശ്ചാത്തലശബ്ദങ്ങളിലും മറ്റും സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്ന ഭാവാത്മകശൈലിയിൽ പരിപൂർണ്ണമായും ലയിച്ചുചേർന്ന് സഹൃദയനിൽ മാനസികപരിവർത്തനം സൃഷ്ടിക്കുക എന്ന സമീപനത്തെയല്ല വയലാനാടകങ്ങളിൽ ദൃശ്യമാകുന്നത്. മറിച്ച് കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് സംഭവിക്കുന്ന ദുരന്തത്തിന്റെയും പരിവർത്തനത്തിന്റെയും കാരണങ്ങളെ ധ്വനിപാഠപരമായി അപഗ്രഥിച്ചുകൊണ്ട് കൃതിയെ സാമൂഹ്യപാഠവിശകലനത്തിന് വിധേയമാക്കുകയാണ് വേണ്ടതെന്ന ചിന്തയെ മുന്നോട്ട് വയ്ക്കുന്ന രചനകളാണ് വയലായുടേത്. അവ എത്തിച്ചേരുന്നതാകട്ടെ മുതലാളിത്ത-സാമ്രാജത്വഭരണകൂടങ്ങളിലേക്കും പൗരോഹിത്യവർഗ്ഗങ്ങളിലേയ്ക്കും മറ്റുമാണ്. ഇവയ്ക്കെതിരെയുള്ള പ്രതിഷേധമായും അവയെ ചെറുത്തുനിൽക്കുന്ന ശക്തിയായും നാടകം മാറുന്നതോടൊപ്പം ഭരണകൂടങ്ങൾക്കും ഭരണരീതികൾക്കും ഉണ്ടാകേണ്ട സമൂലമായ മാറ്റത്തെയും വ്യക്തമാക്കുന്നവിധത്തിലാണ് വയലാ രചനയും രംഗവാതരണവും എന്നതാണ് ഇതിൽനിന്ന് ഉരുത്തിരിയുന്ന ധ്വനിപാഠം.

4.2 അന്യവത്ക്കരണവും ധ്വനിപാഠചിന്തകളും

ഭാവാത്മകമായ അനുഭൂതിയിൽ പൂർണ്ണമായും ലയിച്ചുചേരാൻ പ്രേക്ഷകന് അനുവാദം കൊടുക്കാത്ത തരത്തിലാണ് വയലായുടെ നാടകരചനകൾ എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ പ്രേക്ഷകനിൽ വൈകാരികാടിമത്തം സൃഷ്ടിച്ച് മാനസികസംഘർഷവും പരിവർത്തനവും ഉണ്ടാക്കുന്ന രീതിയെ അദ്ദേഹം നിരസിക്കുകയാണുണ്ടായത്. ഭാവാത്മകതയുടെ ഏറ്റക്കുറച്ചിലുകൾ രംഗവേദിയെ നവീനവും വിമർശനാത്മകവുമാക്കുമെന്ന് നാടകങ്ങളിലൂടെ അദ്ദേഹം തെളിയിച്ചു. അതിനായി ബ്രഹ്തിന്റെ 'എപ്പിക്' നാടകസങ്കേതവും 'അന്യവത്ക്കരണം' എന്ന അഭിനയതത്വവും ബോധപൂർവ്വമോ അല്ലാതെയോ നാടകാവതരണങ്ങൾക്ക് അവലംബമാക്കി. നടനും പ്രേക്ഷകനും കഥാപാത്രവുമായി താദാത്മ്യമോ അനുഭാവമോ പ്രകടിപ്പിക്കാതെ നാടകത്തെ ഒരു സ്വതന്ത്രകലാസൃഷ്ടിയാക്കി ഉയർത്തുകയെന്ന സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി തത്വത്തിന്റെ അടിത്തറ ഇവിടെ ദർശിക്കാം. നാടകം കണ്ടിറങ്ങുന്ന ഓരോ പ്രേക്ഷകമനസ്സിലും പുതിയ സംശയങ്ങളും ചോദ്യങ്ങളും ഉണർത്താൻ നാടകത്തിനു കഴിയണം. വ്യക്ത്യധിഷ്ഠിതമായ അനുഭവത്തിനും വിലയിരുത്തലിനുമുപരിയായി ഒരുപടികൂടി ഉയർന്ന് ലോകവീക്ഷണ(World View)മെന്ന തലത്തിലേക്ക് അവ പരിണമിക്കുന്നു. രംഗത്ത് അരങ്ങേറുന്നത് യഥാർത്ഥസംഭവങ്ങളാ

ണെന്ന ധാരണ പ്രേക്ഷകരിലുളവാക്കുകയെന്ന പരമ്പരാഗത നാടകസങ്കല്പത്തിൽ നിന്നും വിരുദ്ധമായി അരങ്ങും പ്രേക്ഷകനും തമ്മിലുള്ള അകലം കൂട്ടുകയും അതിൽ ഒരു സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തെ പ്രതിഷ്ഠിക്കുകയും ചെയ്തു. ഇതിവൃത്തവികാസത്തിന്റെ ഓരോ ഘട്ടത്തിലും കഥാപാത്രങ്ങളെ സന്നിവേശിപ്പിച്ച് കൊണ്ട് 'നിങ്ങൾ നാടകമാണ് കണ്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്നതെന്ന്' പ്രേക്ഷകരെ ഓർമ്മപ്പെടുത്തുന്ന രീതി വയലാനാടകങ്ങളിലും സ്വീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. അരങ്ങിലെ കഥാപാത്രം സദസ്സിലെ പ്രേക്ഷകനോട് സംവദിക്കുമ്പോൾ അതിന് അടിത്തറയായി നിൽക്കുന്നത് വൈകാരികാനുഭൂതിയേക്കാൾ യുക്തിപരമായ ചിന്തയാണ്. നിരീക്ഷണപാടവമുള്ള പ്രേക്ഷകൻ താദാത്മ്യപ്രാപ്തിയുടെ നിരാസത്തിലൂടെ ആദർശാത്മകലക്ഷ്യത്തിൽ നിന്നും വ്യതിചലിച്ച് വിമർശനാത്മക വിലയിരുത്തലിലേയ്ക്ക് നാടക ഇതിവൃത്തത്തെ പാകപ്പെടുത്തിയെടുക്കുന്നു.

അന്യവത്ക്കരണത്തിലൂടെയുള്ള അഭിനയശൈലി 'വിശ്വദർശന'ത്തിൽ സമർത്ഥമായി പ്രയോഗിച്ചിട്ടുണ്ട്. കാലാധിപൻ, രംഗാധിപൻ, സൂത്രധാരൻ തുടങ്ങീ വ്യക്തിത്വങ്ങളിലൂടെ അരങ്ങിലെത്തുന്ന സത്യദേവനെന്ന കഥാപാത്രത്തിലൂടെയാണ് നാടകകൃത്ത് ഇത് സാധ്യമാക്കുന്നത്. "വെളിച്ചം...വെളിച്ചം..." എന്നുറക്കെ പറഞ്ഞുകൊണ്ട് രംഗത്തെത്തുന്ന സത്യദേവൻ ഒരു സൂത്രധാരനെന്നപോലെ സദസ്യരോട് കഥയുടെ പശ്ചാത്തലം വ്യക്തമാക്കിക്കൊടുക്കുന്നു.

> "പഴയൊരമ്പലം തകർത്തു. സ്വർണ്ണവിഗ്രഹമുടഞ്ഞു. ഉടഞ്ഞെന്നാണ് വിപ്ലവകാരികൾ പറഞ്ഞത്. എന്തായാലും കാണാനില്ല. പുതിയൊരമ്പലം വേണ്ടേ? പൊന്നമ്പലം മാത്രം മതിയോ? ശ്രീകോവിലിൽ ഒരു സ്വർണ്ണവിഗ്രഹം കൂടി വേണ്ടേ?....."
>
> അതിനായിട്ടൊരു ശില്പി വരും....... ആ മഹാശില്പിക്കായി ഞാനെന്റെ വീടൊഴിഞ്ഞുകൊടുക്കുന്നു. (രംഗവേദിയെ വീക്ഷിച്ച്) വെറുതെയല്ല, വാടകയ്ക്ക്. ഈ ലോകം തന്നെ ഒരു വാടകവീടെന്നല്ലേ അറിവുള്ളവർ പറയുന്നത്. (*വയലാ വാസുദേവപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ വിശ്വദർശനം* 49)

ഇവിടെ സത്യദേവൻ 'വിശ്വദർശന'ത്തിലെ ഒരു കഥാപാത്രമായി നിലകൊള്ളുമ്പോൾ തന്നെ നാടകത്തിനുള്ളിലെ നാടകമായ (അന്തർനാടകം) സ്വർണ്ണവിഗ്രഹനിർമ്മാണ

ത്തിന് സാക്ഷിയായും മാറുന്നു. സത്യദേവനുന്നയിക്കുന്ന അവ്യക്തമായ ചോദ്യങ്ങൾക്കുള്ള ഉത്തരം ഇതിവൃത്തവികാസത്തിന്റെ ഓരോ ഘട്ടത്തിലും ചുരുളഴിഞ്ഞ് പുറത്തുവരുന്നതായി പ്രേക്ഷകന് അനുഭവവേദ്യമാകുന്നു.

സത്യദേവൻ : ഏയ്, വിളയ്ക്കണയ്ക്കേണ്ട. ഞാനും കൂടി പോയിട്ട് ഇരുട്ടാക്കിയാൽ മതി. കള്ളന്മാർക്കും കൊലയാളികൾക്കും ജനപ്രതിനിധികൾക്കുമാണ് ഈ മങ്ങിയ വെളിച്ചം കൊടുക്കേണ്ടത്. എനിക്കു പറയാനുള്ളത് വെളിച്ചത്തു പറയേണ്ടതാ. *(വയലാ വാസുദേവൻ പിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ വിശദർശനം 60)*

നാടകീയമായ സംഭവങ്ങളും സന്ദർഭങ്ങളുമൊരുക്കി നാടകത്തെ രംഗങ്ങളാക്കി തിരിക്കുകയും ഓരോ രംഗമാറ്റത്തിലും കർട്ടനിട്ടോ രംഗവേദിയെ ഇരുട്ടാക്കിയോ പ്രേക്ഷകനെ മിഥ്യാധാരണയിലേക്ക് നയിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന പരമ്പരാഗത നാടകരീതിയെ ഇവിടെ വിമർശിക്കുന്നു.

പ്രേക്ഷകന് ഓരോ രംഗവും നന്നായി ദൃശ്യമാകുന്ന വിധത്തിൽ വെളിച്ചമുപയോഗിച്ച് രംഗവേദി സജ്ജമാക്കുന്ന രീതിയാണ് അവലംബിക്കേണ്ടത്. അരങ്ങിൽ നടക്കുന്നത് യഥാർത്ഥസംഭവങ്ങളല്ലെന്നും കേവലം നാടകം മാത്രമാണെന്നും പ്രേക്ഷകരെ ബോധ്യപ്പെടുത്തുവാൻ ഇത് സഹായകമാണ്. മാത്രമല്ല, ഒരു രംഗാധിപനെപോലെ നാടകവികാസത്തിന്റെ ഓരോ ഘട്ടത്തിലും സത്യദേവൻ പ്രവേശിക്കുന്നത് താദാത്മ്യനിരാസത്തിന് പ്രേക്ഷകരെ സഹായിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

സത്യദേവൻ : "അല്ല, ഒരുകാര്യം പറയാൻ മറന്നുപോയി, കഥ പറഞ്ഞത് ഇങ്ങനെ പോയാൽ അകത്ത് സൃഷ്ടി നടക്കും, നാടകമങ്ങ് തീരും. കഥ പറയലല്ല നാടകം; രസയോഗ്യമായി കളിച്ചു കാണിക്കലാ. നമ്മുടെ ശില്പി പരീക്ഷണങ്ങൾ പലതും തരണം ചെയ്തതെന്നല്ലേ പറഞ്ഞത്. നമുക്ക് ഒന്നുകൂടി പരീക്ഷിച്ചുനോക്കാം." (*വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ വിശദർശനം* 60)

പുതിയൊരു മൂല്യവും പുതിയൊരു സമൂഹവും നിറഞ്ഞ നവയുഗസൃഷ്ടിയുടെ ആവശ്യകതയെക്കുറിച്ച് പറഞ്ഞ് രംഗത്ത്നിന്ന് നിഷ്ക്രമിക്കുന്ന സത്യദേവൻ ഉടനെ

ത്തന്നെ രംഗാധിപനായി രംഗത്തെത്തി പറയുന്ന ഈ സംഭാഷണം നാടകത്തിന്റെ ആത്യന്തികധർമ്മത്തെ തുറന്നു കാണിക്കുന്നു. നാടകത്തിന് അവശ്യം വേണ്ടതായ ചലനാത്മകത, ക്രിയാത്മകത, സംഘർഷാത്മകത എന്നിവയിലേക്ക് ഇത് വിരൽ ചൂണ്ടുന്നു.

അധികാരധനമദനമൂർത്തികൾ തമ്മിൽ നടത്തുന്ന പിടിമത്സരം രംഗത്ത് ഒരു ചെറിയ യുദ്ധത്തിന്റെ പ്രതീതി ജനിപ്പിച്ചുകൊണ്ട്, ആക്രോശങ്ങളോടെ മുന്നേറുമ്പോൾ അവിടേയ്ക്ക് സത്യദേവൻ അസഹ്യതയോടെ കടന്നുവരുന്നു. ഓടിയൊളിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന മൂവരെയും കൈകൊട്ടി വിളിച്ചുകൊണ്ട് സത്യദേവൻ നൽകുന്ന നിർദ്ദേശം 'അന്യവത്ക്കരണബോധം' സൃഷ്ടിക്കാൻ സഹായകമാണ്.

സത്യദേവൻ : (മൂന്നു വശത്തുനിന്നും അവർ പതുക്കെ വരുന്നു) ഈ അരണ്ട വെളിച്ചത്തിൽ എന്തിനാണീ ബഹളം? പുലിക്കളിക്കാരെപ്പോലെ? എന്തെങ്കിലും പറയാനുണ്ടെങ്കിൽ അക്ഷരസ്ഫുടതയോടെ (സദസ്യരെ നോക്കി) അങ്ങേയറ്റത്തിരുന്നവർക്കും കേൾക്കാത്തവണ്ണം നാടകീയമായി പറഞ്ഞിട്ടുപോകണം. കുറച്ചഭിനയവുമാകാം. ഈ പുലിക്കളി വേണ്ട. (*വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ വിശ്വദർശനം* 67)

രംഗം മുഴുവൻ നിറഞ്ഞിരിക്കേണ്ട വെളിച്ചം, സംഭാഷണത്തിൽ പാലിക്കേണ്ട വ്യക്തതയും അക്ഷരസ്ഫുടതയും, ശബ്ദവിന്യാസം, അമിതാഭിനയനിരാസം എന്നിവയുടെ പ്രാധാന്യത്തെ ധ്വന്യാത്മകമായി വ്യക്തമാക്കുന്നതാണ് ഈ സംഭാഷണം. അഭിനയം പുലിക്കളിപോലെയാകരുതെന്നും പുലിക്കളികണ്ട് കൈകൊട്ടിയും തലയാട്ടിയും പോകുന്ന കാണികളെ പോലെയാകരുത് നാടകപ്രേക്ഷകരെന്നും ഇതിൽ ധ്വനിക്കുന്നുണ്ട്. പ്രേക്ഷകന് അവശ്യമുണ്ടായിരിക്കേണ്ട വിമർശനാത്മക നിലപാടിനെ സ്ഥാപിക്കുകയാണിവിടെ നാടകകൃത്ത് ചെയ്യുന്നത്.

ഉത്തമൻ : (അസഹ്യമായി) "ഹൊ! ഇത്ര ഹൃദയമില്ലാതെ പോയോ? ഒരു മാടപ്രാവിനെ കഴുകൻ കൊത്തിത്തിന്നുമ്പോൾ സന്തോഷത്തോടെ നോക്കിനിൽക്കാൻ എങ്ങനെ സാധിക്കും...?

സത്യദേവൻ : (പൊട്ടിച്ചിരിച്ച്) എടോ, മഠയാ, ഞാനേർപ്പാടു ചെയ്ത രംഗമല്ലേ

അവരഭിനയിച്ചത്! അത്ര പെട്ടെന്ന് അതങ്ങു മറന്നോ?

ഉത്തമൻ : ഓ.... ഞാനതങ്ങ് മറന്നുപോയി! എങ്കിലും എനിക്ക് ആ രംഗം കണ്ട പ്പോൾ ചാടിവീണ് രക്ഷിക്കണമെന്ന് തോന്നി. ഞാൻ പ്രേക്ഷകനും കൂടിയാണെന്ന് ഓർമ്മിച്ചില്ല!

സത്യദേവൻ : (ചിരിച്ച്) വികാരമൂർച്ഛയിൽ പ്രേക്ഷകനെല്ലാം മറന്നാൽ നന്നായി ട്ടാസ്വദിക്കാൻ സാധിക്കുമോ? (*വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ വിശ്വദർശനം* 83)

മദനൻ ശ്രീകലയെ പിടിച്ചുവലിച്ചു കൊണ്ടുപോകുന്നതു കണ്ട് നിസ്സംഗനായി നിന്ന സത്യദേവനോടുള്ള ഉത്തമന്റെ ചോദ്യങ്ങളും അതിനുള്ള ഉത്തരങ്ങളുമാണിത്. പ്രേക്ഷ കന് കഥാപാത്രവുമായി വൈകാരികമായ പ്രതികരണം അവശ്യം വേണ്ടതുതന്നെ. എങ്കിലും അത് നിരൂപണാത്മകസമീപനത്തിന്റെ ഒരു ഘടകം മാത്രമായി നിലകൊള്ളു മ്പോഴാണ് അയാൾക്ക് ഉണർന്ന് പ്രവർത്തിക്കാനാകുവെന്ന് അഭിവ്യഞ്ജിപ്പിക്കുകയാ ണിവിടെ.

സത്യദേവൻ : ഓ, പൊതുജനത്തിന്റെ പ്രതിനിധിയല്ലേ! (സദസ്യരെ ചൂണ്ടി) ഇവ രിൽ ഭൂരിഭാഗവും തന്നെപ്പോലെയാണ്; വികാരസംക്രമത്തിന്റെ പര കോടിയിൽ കഥാപാത്രങ്ങളുമായി കക്ഷിചേർന്നുകളയും. പിന്നെ ചിലർ ഹാംലറ്റായും പരിത്യക്തയായ ശകുന്തളയായും രുദ്ധകണ്ഠ നായ കണ്വനായും കാളിയനായും താളം ചവിട്ടുന്ന ഉണ്ണിക്കണ്ണനാ യും മാറും." (*വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ വിശ്വ ദർശനം* 84)

വൈകാരിക പക്ഷപാതത്താൽ അതിഭാവുകത്വത്തിലേക്ക് പോകുന്ന നടന്റെ അഭി നയത്തെയും വ്യതിചലിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന പ്രേക്ഷകമനസ്സിനെയും പരിഹസിക്കുകയാണി വിടെ. കഥാപാത്രങ്ങളോടുള്ള താദാത്മ്യം കൊണ്ട് സംഭവിക്കുന്ന ഇത്തരം വികലത്തര ങ്ങളെ ഒഴിവാക്കിയാൽ മാത്രമേ നാടകത്തിന് കലാപരമായ പൂർണത നേടാനാകൂ എന്ന സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിയൻ തത്ത്വത്തെ അടിവരയിട്ടുറപ്പിക്കുകയാണ് നാടകകൃത്ത്.

കുരുക്ഷേത്രയുദ്ധത്തിൽ ചരമമടഞ്ഞവർക്ക് ബലിയർപ്പിക്കാനായി വർഷത്തിലൊരിക്കൽ പഞ്ചപാണ്ഡവർ സ്വർഗ്ഗത്തിൽ നിന്നും ഭൂമിയിലേക്കെത്തുന്ന വിശ്വാസത്തിന്റെ അടിത്തറയിലാണ് 'ആണ്ടുബലി' എന്ന നാടകത്തിനുള്ളിലെ നാടകം അരങ്ങേറുന്നത്. നാടകാവതരണം നടത്തുന്നത് അവിടുത്തെ ഗ്രാമവാസികളാണ്. വർത്തമാനകാല ജീവിതത്തെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്ന അഞ്ച് സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ അന്തർനാടകത്തിൽ ഇതിഹാസ കഥാപാത്രങ്ങളായി മാറുന്നു. അഭിമന്യുവിന്റെ വധവും കർണ്ണാർജ്ജുനയുദ്ധവും ഒപ്പം അരങ്ങേറുന്നുണ്ട്. ബാഹ്യനാടകത്തിൽനിന്നും അന്തർനാടകത്തിലേക്ക് പ്രവേശിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ നാടകാവസാനത്തിൽ വീണ്ടും ബാഹ്യനാടകത്തിലേക്ക് തിരിച്ചുവരുന്ന രീതിയാണ് നാടകകൃത്ത് അവലംബിച്ചുകാണുന്നത്. ഇവിടെയൊരു നാടകം അരങ്ങേറാൻ പോകുന്നുവെന്ന് പറഞ്ഞ് രംഗത്തെത്തുന്ന പൂജാരി പ്രേക്ഷകരിൽ അന്യവത്ക്കരണബോധം സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ട് രംഗത്തുനിന്ന് തന്നെ സംവിധായകനായി വേഷപ്പകർച്ച നടത്തുന്നുണ്ട്.

പൂജാരി : ഇപ്പോൾ കുരുക്ഷേത്രത്തിന് കാവലായി. പഞ്ചപാണ്ഡവന്മാർ കാവൽ നിന്നാൽ പിന്നെ ആരെ പേടിക്കണം? അവർ യഥാർത്ഥ ഭക്തന്മാരുടെ ഉള്ളിൽ പ്രവേശിക്കും! പരകായപ്രവേശം! കുരുക്ഷേത്രയുദ്ധം ഒന്നുകൂടി ഇവിടെ ആടിത്തിമർക്കും.

(പൂജാരി ക്രമേണ സംവിധായകനാകുന്നു)

സംവിധായകൻ : പാണ്ഡവരും കൗരവരും ഇവിടെത്തന്നെയുണ്ട്. ശകുനിയും വിദുരരും ഇവിടെത്തന്നെയുണ്ട്. ദ്രൗപതിയും ദുശ്ശാസനനും മറ്റെങ്ങുമല്ല. അവളുടെ മുടി ദുശ്ശാസനരക്തംകൊണ്ട് ഭീമൻ മയപ്പെടുത്തുന്നു. ഗാന്ധാരി വിലപിച്ചുകൊണ്ടേയിരിക്കുന്നു. കുന്തി കേറിക്കിടക്കാനിടമില്ലാതെ അലയുന്നു. ദുര്യോധനന് പക തീർന്നിട്ടില്ല, ഭീമന് പ്രതികാരവും. പാപം പിന്തുടർന്ന് വിഷം തുപ്പുന്നത് അവരറിയുന്നില്ല. ആരോരുമില്ലാതെ ഉപേക്ഷിക്കപ്പെട്ട് ആരോ എടുത്ത് വളർത്തിയ കർണ്ണൻ തെരുവിലെ ബാല്യങ്ങൾ! ങാ, നമ്മുടെ ആട്ടക്കളരിയും തയ്യാറായിട്ടുണ്ട്.

ഈ യുദ്ധരംഗം ആവർത്തിച്ചാടി അവരെ കാണിക്കാൻ കൂട്ട രേ, വന്നോളൂ...

(യുവാവ് പ്രവേശിക്കുന്നു)

എല്ലാവരും വന്നില്ലല്ലോ, കളിക്കേണ്ട ദിവസവും നടീനടന്മാർ വൈകിയാലുമെന്തു ചെയ്യും? (യുവാവിനോട്) വരൂ, നിങ്ങൾ ഇവിടെ ശ്രദ്ധിച്ചോളണം. ഞാനിതാ വരുന്നു. *(തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള ആണ്ടുബലി 326)*

പൂജാരിയിൽനിന്ന് സംവിധായകനിലേയ്ക്കും തിരിച്ചുമുള്ള വേഷപ്പകർച്ചകൾ കണ്ടു കൊണ്ടിരിക്കുന്ന പ്രേക്ഷകന് ഇത് നാടകമാണെന്ന ബോധമുളവാക്കാൻ സഹായകര മാണ്. പൂജാരി പിന്നീട് അന്തർനാടകത്തിലെ വിദുരരായും മാറുന്നുണ്ട്. ഇതിലെ യുവാവ് നടനായും കർണ്ണനായും വേഷം മാറുന്നു. വ്യക്തിസ്വത്വത്തിൽനിന്നും നടീസ്വത്വത്തി ലേയ്ക്കുള്ള സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളുടെ രൂപാന്തരപ്പെടലും വേദിയിൽ സംഭവിക്കുന്നു ണ്ട്. കഥാപാത്രങ്ങളും നടീനടന്മാരും തമ്മിലുള്ള സ്വത്വപ്രതിസന്ധിയെ വേദിയിൽത്തന്നെ വയലാ അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

ദേശവും കാലവും വ്യത്യാസപ്പെടുമ്പോഴും വ്യക്തിയും സംഭവങ്ങളും അടിസ്ഥാ നപരമായി ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്നുവെന്ന ധ്വനിപാഠചിന്തയും ഈ സംഭാഷണങ്ങളിൽ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. കുരുക്ഷേത്രയുദ്ധങ്ങൾ ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്നു. ശകുനി, വിദുരർ, ഭീമൻ, ദുര്യോധനൻ, കർണ്ണൻ, ദ്രൗപതി, ഗാന്ധാരി, ദുശ്ശാസനൻ എന്നിവരെ പ്പോലെ മനുഷ്യവ്യക്തിത്വങ്ങൾ പുനർജ്ജനിക്കുന്നു. സാമൂഹ്യരാഷ്ട്രീയമണ്ഡലങ്ങളിൽ ശക്തമായ ഇടപെടലുകൾ നടത്തുന്ന മേധ, സാറ, അരുന്ധതി, അജിത, സ്നേഹ എന്നി വർക്ക് നടീനടന്മാരായി ഇതിഹാസകഥാപാത്രങ്ങളെ അഭിനയിച്ചു ഫലിപ്പിക്കാൻ സാധി ക്കുന്നത് സഹജസ്വഭാവസാദൃശ്യം കൊണ്ടാണ്.

അജിത : എന്നാൽ മേക്കപ്പ് തുടങ്ങാം. ഇത് ഇന്നത്തെ സ്ത്രീകളുടെ നാടകം. എന്റെ കഥ

മറ്റ് നടിമാർ : അതെ ഞങ്ങളുടെയും

സംവിധായകൻ : എന്തെങ്കിലുമാകട്ടെ. ഒന്നൊരുങ്ങിയാൽ മതി. മേക്കപ്പ് തുടങ്ങിക്കോളൂ. വളരെ വൈകിപ്പോയി. (സംവിധായകൻ മറ്റുള്ളവരെ ഗ്രീൻറൂമിലേക്കാനയിക്കുന്നു) (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള ആണ്ടുബലി 329)*

അരങ്ങ് മാത്രമല്ല അണിയറയും പ്രേക്ഷകർക്കു മുൻപിൽ ദൃശ്യവത്ക്കരിക്കുകയാണ് നാടകകൃത്ത്. ഇതുകൂടാതെ നാടകാവതരണത്തിന്റെ പ്രധാന ഘടകങ്ങളായ സംവിധായകനും അണിയറയും മറ്റും തിരശ്ശീലക്കു പിറകിലല്ല വേദിയിൽത്തന്നെ പ്രത്യക്ഷവത്ക്കരിക്കുന്ന രീതിയും വയലാ സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ട്. നാടകത്തിന്റെ വിവിധങ്ങളായ ഘടകങ്ങൾ കൂടിച്ചേർന്നുണ്ടാകുന്ന ഒരു സമഗ്രബോധം പ്രേക്ഷകർക്ക് ഇതിലൂടെ അനുഭവവേദ്യമാകുന്നു. വ്യക്തിസ്വത്വത്തിൽനിന്നും നടീസ്വത്വത്തിലേക്ക് രൂപാന്തരപ്പെടുമ്പോഴും അധികാരസ്ഥാപനങ്ങളോടുള്ള പോരാട്ടം എന്ന സാമൂഹ്യകർമ്മത്തിൽനിന്നും കഥാപാത്രങ്ങൾ വ്യതിചലിക്കുന്നില്ല.

സംവിധായകൻ : അരുന്ധതീ, അല്ല, സുഭദ്ര-മറക്കാനിടയുള്ള സംഭാഷണം ഒന്നുകൂടി കാണാതെ പഠിച്ചോളൂ (കൃതിയുടെ കയ്യെഴുത്തു പ്രതി നൽകുന്നു) *(തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള ആണ്ടുബലി 333).*

സമകാലീനജീവിതങ്ങളെ ഇതിഹാസജീവിതങ്ങളുടെ തുടർച്ചയായി രംഗത്തവതരിപ്പിക്കാൻ വേണ്ടി ഒരു പുതുആഖ്യാനപാഠം രൂപപ്പെടുത്തിയിരിക്കുകയാണെന്ന പൊതുബോധം പ്രേക്ഷകരിലുണ്ടാക്കുന്നതാണ് ഈ സംഭാഷണം. ഇതിഹാസകഥയ്ക്കോ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കോ മാറ്റം വരുത്താതെ വ്യാസമുനി കാണാതെ പോയതും പാർശ്വവൽക്കരിച്ചതുമായ ചില കഥാപാത്രങ്ങളെ കേന്ദ്രസ്ഥാനത്ത് പ്രതിഷ്ഠിക്കുകയാണ് ഇവിടെ ചെയ്തത്.

നാടകം നന്നായി കളിച്ച സന്തോഷം പങ്കിടുന്ന നടീനടന്മാർക്കിടയിലേയ്ക്ക് സംവിധായകൻ പൂജാരിയുടെ വേഷത്തിലെത്തുന്ന രംഗം അന്തർനാടകാന്തരീക്ഷത്തിൽനിന്നും പ്രേക്ഷകമനസ്സിനെ വ്യതിചലിപ്പിക്കാനും തിരികെ കൊണ്ടുവരാനും സാധ്യമാകുന്നതാണ്. നാടകം കാണാനായി അദൃശ്യരായി ഭൂമിയിലെത്തുന്ന പഞ്ചപാണ്ഡവർ നാടകാ

വസാനത്തോടെ ദൃശ്യരാകുന്നുവെന്ന സന്ദർഭത്തെ പശ്ചാത്തലത്തിലെ ശുഭസൂചകമായ ഓടക്കുഴൽനാദത്തിലൂടെ ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നു. ഇതിഹാസത്തിൽ ധർമ്മപ്രതീകങ്ങ ളായി നിലകൊണ്ട പാണ്ഡവർ ഇവിടെയും അങ്ങനെതന്നെ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു.

പൂജാരി : (മുകളിലേക്ക് നോക്കി, അദൃശ്യരായ പാണ്ഡവരെ ലക്ഷ്യമാക്കി) വ്യാസമുനിയുടെ കൈകളിൽനിന്ന് അധിനിവേശവും അക്രമവും രക്തച്ചൊരിച്ചിലും കണ്ട് ഹൃദയം തകർന്നവരുടെ കൈകളിലെത്തിയ പ്പോൾ വരുത്തിയ മാറ്റം ക്ഷമിക്കില്ലേ? തൃപ്തിയായെങ്കിൽ അമ്മ മാരുടെ കണ്ണുനീർ വീണു കുതിർന്ന ഈ മണ്ണിലേക്കെഴുന്നള്ളി യാലും...ഇന്നാട്ടിനെ അനുഗ്രഹിച്ച് ശുദ്ധീകരിച്ചാലും! ഇവിടെ ജന സാഗരം പ്രാർത്ഥനാപൂർവ്വം കാത്തിരിക്കുന്നു...ഇതിലേ...ഇതിലേ... (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള ആണ്ടു ബലി* 368)

ജനസാഗരം കാത്തിരിക്കുന്ന ധർമ്മവ്യവസ്ഥിതിയെയാണ് പഞ്ചപാണ്ഡവരുടെ വരവ് അഭിവ്യഞ്ജിപ്പിക്കുന്നത്. അമ്മമാരുടെ കണ്ണുനീർ വീണു കുതിർന്ന മണ്ണിനെയും നാടി നെയും ശുദ്ധീകരിക്കാൻ പ്രേക്ഷകമനസ്സ് പാകപ്പെടുന്നു.

ബാഹ്യനാടകവും അന്തർനാടകവും ഉൾക്കൊള്ളുന്ന നാടകഘടനയാണ് 'തുളസീ വന'ത്തിലും വയലാ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ 'ആണ്ടുബലി'യിലും 'അഗ്നി'യിലും കാണുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വേഷപ്പകർച്ചകൾ 'തുളസീവന'ത്തിൽ കാണുന്നില്ല. സ്വാത ന്ത്ര്യത്തിന്റെ മഹത്വവും അത് നഷ്ടപ്പെട്ടാലുണ്ടാകുന്ന ദുരവസ്ഥയും ഗ്രാമീണരെ ബോധ്യ പ്പെടുത്താൻ ഗുരുവിന്റെ നിർദ്ദേശപ്രകാരം ഗ്രാമഗ്രാമാന്തരങ്ങളിൽ സഞ്ചരിച്ച് നാടകമ ഭിനയിക്കാൻ യാത്രയാകുന്ന ശിഷ്യരിൽനിന്നാണ് നാടകത്തിന്റെ ആരംഭം. ഒന്നു മുതൽ നാലുവരെയുള്ള രംഗങ്ങളിൽ ശിഷ്യർ നാടകം ആടിത്തീർക്കുന്നു. പൂർവ്വാങ്കവും ഉത്തരാങ്ക വും പ്രേക്ഷകരിൽ അന്യവത്ക്കരണബോധം സൃഷ്ടിക്കാൻ സഹായകരമാംവിധം ഒരുക്കി യിരിക്കുന്നു. വേഷപ്പകർച്ചയ്ക്കുപകരം ഓരോ ശിഷ്യരുടെയും സഹജസ്വഭാവത്തിനനു സൃതമായ ഉപകരണങ്ങളാണ് ഗുരു ദാനം ചെയ്യുന്നത്. പേരിലോ വേഷത്തിലോ സ്വഭാവ ത്തിലോ മാറ്റമില്ലാതെ ശിഷ്യന്മാർ 'സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ നാടകം' അരങ്ങിലെത്തിക്കുന്നു.

ചരിത്രഭൂതകാലത്തിലും വർത്തമാനത്തിലും സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റ കഥ ആവർത്തിച്ചു കൊണ്ടിരിക്കുന്നു.

മനു : ഈ കഥ എല്ലാവർക്കും രസിക്കുമോ? പണ്ടത്തെ കഥ...

ഗുരു : പണ്ടത്തെ കഥയോ? ഇന്നലത്തേയും നാളത്തേയും കഥ... എല്ലാവരുടെയും. (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള തുളസീവനം* 39)

കാലങ്ങളെയും ദേശങ്ങളെയും അതിജീവിക്കുന്ന കഥാവിഷ്കരണമാണ് നാടകധർമ്മം. അത് കൃത്യമായി പ്രേക്ഷകരിലേക്കെത്തിക്കുന്നതിന്റെ പ്രാധാന്യത്തെ വ്യക്തമാക്കുന്നതാണ് ഗുരുവും വിക്രമനും തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണം.

വിക്രമൻ : ഞങ്ങൾ ഒന്നും തെറ്റിക്കാതെ ലോകത്തിലെ എല്ലാവരോടും അങ്ങു പഠിപ്പിച്ച കഥ പോയി പറയാം.

ഗുരു : പോയി പറയാം! പറയാനെളുപ്പം. ചെയ്യാൻ സാധിക്കുമോ? ഞാൻ ജീവിച്ച് പഠിപ്പിച്ച കഥ നിങ്ങൾക്കൊരുമിച്ച് കാണിക്കാനൊക്കുമോ? (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള തുളസീവനം* 39)

നാടകം വെറുമൊരു പാരായണം ആകാതെ അവതരണപരമാകണം. വൈകാരിക സമീപനത്തിനു പകരം കലാപരമായ സമീപനം സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ടുള്ള അവതരണരീതിയുടെ പ്രാമുഖ്യത്തെ കൃത്യമായി ധ്വനിപ്പിക്കാൻ ഈ സംഭാഷണത്തിലൂടെ നാടകകൃത്ത് ശ്രമിക്കുന്നു.

ഗുരു : ഇനിയും മനസ്സിലായില്ല! ലോകത്തിന്റെ നാനാഭാഗത്തുനിന്നും വന്ന നിങ്ങളെ ഓരോരുത്തരെയും ആദ്യനോട്ടത്തിൽതന്നെ എനിക്ക് മനസ്സിലായി.

വിക്രമൻ : (അറച്ചറച്ച്) ഞങ്ങളുടെ തനിസ്വഭാവം....?

ഗുരു : (ഉറക്കെചിരിച്ച്) എനിക്കറിയില്ലെന്നോ? മുമ്പിലിരിക്കുന്ന ശിഷ്യനെ മനസ്സിലാക്കാതെ പഠിപ്പിക്കാനൊക്കുമോ?

രതീന്ദ്രൻ : (ജാള്യതയോടെ) എന്റെ സ്വഭാവവും?

ഗുരു : മ്, നീ ജ്ഞാനികൾക്ക് അദൃശ്യനാണോ? (ഓരോരുത്തരെയായി നോക്കിക്കൊണ്ട്) എല്ലാവരെയും ഞാൻ മനസ്സിലാക്കി. നിങ്ങളെ കഥാപാത്രങ്ങളാക്കിയാണ് ഞാൻ കഥ പറഞ്ഞുതന്നത് (ആജ്ഞാ സ്വരത്തിൽ) ആടട്ടെ! ഈ ശാലയിൽ ആടിത്തളരട്ടെ... തളർന്നുവീ ഴട്ടെ! എനിക്കതു കാണണം. (സദസ്യരെ ചൂണ്ടി) ഇവർക്കും കാണണം തുടങ്ങൂ... (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസു ദേവൻപിള്ള തുളസീവനം* 39)

സംവിധായകനും നടനും തമ്മിലും നടനും പ്രേക്ഷകനും തമ്മിലും ഉണ്ടായിരി ക്കേണ്ട സവിശേഷബന്ധത്തെ വ്യക്തമാക്കുന്നതാണ് ഈ സംഭാഷണങ്ങൾ. ഗ്രാമങ്ങ ളിൽ ആടാൻ പോകുന്ന 'സ്വാതന്ത്ര്യനാടക'ത്തെ കുറിച്ചുള്ള സൂചനകളും മാർഗ്ഗനിർദ്ദേശ ങ്ങളും ശിഷ്യന്മാർക്ക് നൽകുന്ന ഗുരു നാടകലക്ഷ്യത്തേയും അതിന്റെ സമഗ്രശില്പ ത്തെയും നടന് വ്യക്തമാക്കിക്കൊടുക്കുന്ന സംവിധായകനെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്നു. ഓരോ നടനും അഭിനയിച്ചു ഫലിപ്പിക്കാൻ അനുയോജ്യമായ കഥാപാത്രമേതെന്ന് വിലയിരു ത്താനും മാറ്റങ്ങൾ നിർദ്ദേശിക്കാനും സംവിധായകനുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യം ഇവിടെ വ്യക്ത മാണ്. എങ്കിലും സംവിധായകന്റെ കയ്യിലെ വെറുമൊരു കളിപ്പാവയല്ല നടനെന്നും നടന്റെ മൗലികതയ്ക്കും സർഗ്ഗശക്തിക്കും അതിലേറെ പ്രാധാന്യമുണ്ടെന്നും "ഈ ശാലയിൽ ആടിത്തളരേണ്ടതും തളർന്നു വീഴേണ്ടതും ശിഷ്യരാ"ണെന്നും ഗുരുവിന്റെ സംഭാഷ ണത്തിൽ ധ്വനിക്കുന്നു. മാത്രമല്ല, "ലോകത്തിന്റെ നാനാഭാഗത്തുനിന്നും വന്ന നിങ്ങളെ ഓരോരുത്തരെയും ആദ്യനോട്ടത്തിൽ തന്നെ എനിക്ക് മനസ്സിലായി" (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള തുളസീവനം* 39) എന്ന ഗുരുവിന്റെ വാക്കുകൾ പ്രേക്ഷകസമൂഹത്തിന്റെ പ്രതിഭയും അനുഭവസമ്പന്നതയും മാനസികാവസ്ഥയും കൃത്യ മായി മനസ്സിലാക്കുന്ന സംവിധായകന്റെയും നടന്റെയും പ്രേക്ഷകബന്ധത്തെ അഭിവ്യ ഞ്ജിപ്പിക്കുന്നു. നാടകലക്ഷ്യത്തേയോ അതിലേയ്ക്കുള്ള നടന്റെ അഭിനയമാർഗ്ഗത്തേയോ കൃത്യമായി മനസ്സിലാക്കാനാവാത്ത പ്രേക്ഷകനും പ്രേക്ഷകന്റെ പ്രതീക്ഷകൾക്കൊത്തു യരാൻ കഴിയാത്ത നടനും നാടകാവതരണത്തിൽ പരാജിതരായിത്തീരുന്നു എന്ന സ്റ്റാനി

സ്ലാവ്സ്കിതത്വത്തെ നാടകകൃത്ത് ഇവിടെ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. പ്രേക്ഷകനും നടനും തമ്മിലുണ്ടാവേണ്ട അദ്വൈതബോധത്തെ സംബന്ധിച്ച് കെ.അയ്യപ്പപ്പണിക്കരുടെ ചിന്തകൾ ഇവിടെ സൂചനീയമാണ്. "പ്രേക്ഷകന്റെ മനസ്സിൽ സൂക്ഷ്മരൂപത്തിൽ വർത്തിക്കുന്ന നടന്റെ സ്ഥൂലരൂപം തന്നെയാണ് നടനായി മുൻപിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. നടനും പ്രേക്ഷകനും-നാട്യവും പ്രേക്ഷണവും-പരസ്പരപൂരകങ്ങളായ ഘടകങ്ങളായി കണക്കാക്കേണ്ടതാണ്. രംഗത്തു പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന നടന്റെ കുറവുകളെപ്പോലും ഒട്ടൊക്കെ പരിഹരിച്ചുകൊണ്ട് 'താൻപാതി, നടൻ പാതി' എന്ന വിശ്വാസത്തോടെ സ്വയം സൃഷ്ടികർമ്മം ഏറ്റെടുക്കുന്നവനാണ് ഉത്തമനായ പ്രേക്ഷകൻ. നടൻ ചെയ്യുന്ന പുരഃക്ഷേപണം കണ്ടറിഞ്ഞാസ്വദിക്കാൻ പോന്ന സഹൃദയൻ സർഗാത്മകവൃത്തിയിൽ ഏർപ്പെട്ടിരിക്കാൻ ബാധ്യസ്ഥനാണ്. എവിടെ നടന്റെയും പ്രേക്ഷകന്റെയും ഇടയിൽ അർഥശങ്കകൊണ്ടു വിടവു വരുന്നുവോ അവിടെ നാട്യം പരാജയപ്പെടുന്നു എന്നു പറയാം" ("പ്രേക്ഷകൻ" 540).

തുളസീവനകഥ ആടിക്കളിച്ച് തിരികെയെത്തുന്ന ശിഷ്യന്മാർ തങ്ങൾക്കു തന്നിരുന്ന മുദ്രകൾ ഓരോന്നായി ഗുരുവിന് നൽകുന്ന ഉത്തരാങ്കത്തിലെ ദൃശ്യം പ്രേക്ഷകരിൽ അന്യവത്ക്കരണബോധം സൃഷ്ടിക്കാൻ ഉപയുക്തമാണ്. എന്നാൽ ആ മുദ്രകൾ സ്വീകരിക്കാതെ അതുപയോഗിച്ച് ഇനിയുള്ള കാലങ്ങളിലും ഈ തുളസീവനക്കഥയാടാൻ ഗുരു നിർദ്ദേശിക്കുന്നു.

ഗുരു : (സംതൃപ്തനായി) എനിക്കു തൃപ്തിയായി.

ഹരി : മനുഷ്യരുള്ള കാലംവരെ അക്കഥയാടും.

ഗുരു : കാലത്തിനൊത്ത വളർച്ചയും മാറ്റവും ഉണ്ടാകണം. (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള തുളസീവനം* 81)

ആവിഷ്കാരസ്വാതന്ത്ര്യത്തിനുള്ള അവകാശംപോലും നഷ്ടപ്പെടുന്ന ജനതയും സ്വാതന്ത്ര്യത്തിനുവേണ്ടിയുള്ള അവരുടെ പോരാട്ടവും സ്വാതന്ത്ര്യപ്രാപ്തിയുമെല്ലാം ചരിത്രത്തിലും വർത്തമാനത്തിലും മനുഷ്യരുള്ള കാലത്തോളം ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്നു. സമൂഹത്തെയും ജീവിതത്തെയും തുറന്നവതരിപ്പിക്കുന്നതാണ് സാഹിത്യം എന്നതുകൊണ്ട് സ്വാതന്ത്ര്യകഥകൾ അവിടെയും ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്നു. സ്ഥലവും കാലവും ഭാഷയും മാറുന്നുവെന്ന് മാത്രം. വിശപ്പ്, ജാതി, ലൈംഗികത, സാമ്പത്തികം, നിറം,

തൊഴിൽ, രാഷ്ട്രീയം, ഭാഷ തുടങ്ങീ നിരവധി ഘടകങ്ങളിൽ ഇന്നും അരാജകത്വം നില നിൽക്കുന്നുണ്ട്. ഇത്തരം വിഷയങ്ങളെ പ്രമേയങ്ങളായി സ്വീകരിക്കുമ്പോൾ അവയെ തുറന്നവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതിയിൽ കാലത്തിനൊത്ത വളർച്ചയും മാറ്റവും വരുത്തണമെന്ന് 'ഗുരു'വിന്റെ സംഭാഷണത്തിൽനിന്നും ധ്വനിക്കുന്നു. വിഷയം ഒന്നുതന്നെയെങ്കിലും അവതരണരീതികൊണ്ട് സഹൃദയമനസ്സിൽ ചലനങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കാൻ പര്യാപ്തമായ ആഖ്യാനതന്ത്രങ്ങളുടെ സ്വീകരണത്തിലേക്കാണ് നാടകകൃത്ത് വിരൽചൂണ്ടുന്നത്.

"ഉത്തിഷ്ഠത ജാഗ്രത
പ്രാപ്യവരാത് നിബോധത!"

എന്ന വിവേകാനന്ദസൂക്തം ഉരുവിട്ടുകൊണ്ട് രംഗത്ത് നിന്നും നിഷ്ക്രമിക്കുന്ന ഗുരുവിനെയാണ് നാടകാവസാനത്തിൽ പ്രേക്ഷകൻ ദർശിക്കുന്നത്. മാനസികമോ ശാരീ രികമോ ആയ അടിമത്തത്തിൽനിന്ന് സ്വാതന്ത്ര്യത്തിലേക്കും അജ്ഞാനത്തിൽനിന്ന് ജ്ഞാനത്തിലേക്കും ഉണരുവാനും പ്രവർത്തിക്കുവാനും ഉദ്ബോധിപ്പിക്കുക വഴി പ്രേക്ഷ കരെ മനുഷ്യമുന്നേറ്റത്തിന്റെ ഭാഗമാക്കാൻ നാടകം ലക്ഷ്യമിടുന്നു. ഓരോ രംഗങ്ങളും കഴിയുമ്പോൾ അതിന്റെ സാമൂഹ്യമൂല്യത്തെ ആവർത്തിച്ച് പ്രഖ്യാപിച്ചുറപ്പിക്കാൻ അരങ്ങിലേക്ക് പ്രവേശിക്കുന്ന നടൻ, സൂത്രധാരനോ സംവിധായകനോ ഗായകസംഘമോ ആരുമാകാം. നാടകപാഠത്തെ പ്രേക്ഷകന് ബോധ്യപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് വികാരാംശത്തെ നിയന്ത്രിക്കുന്ന വൈരുദ്ധ്യാത്മകനാടകരീതി ഇവിടെയും നാടകകൃത്ത് സ്വീകരിക്കുന്നു. ഗുരുവിൽനിന്ന് സദസ്യരിലേക്ക് ദൃഷ്ടി ഉറപ്പിച്ച് നിൽക്കുന്ന ഹരി എന്ന കഥാപാത്രത്തി ലൂടെ ഗുരുവിന്റെ സന്ദേശം ശിഷ്യരായ തങ്ങളിൽനിന്ന് പ്രേക്ഷകരിലേക്ക് പകരുക എന്ന പ്രധാന ലക്ഷ്യത്തെയാണ് അഭിവ്യഞ്ജിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. സാമൂഹ്യമൂല്യങ്ങളുടെയും ജന തയുടെ അവകാശസങ്കല്പങ്ങളുടെയും അടിസ്ഥാനാംശങ്ങളെ ബോധ്യപ്പെടുത്തുകയും പഠിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുകയെന്ന പ്രബോധനാത്മകതലം നാടകത്തിനുണ്ടെന്ന ദർശനത്തെ ഉറക്കെ പ്രഖ്യാപിക്കുകയാണ് നാടകകൃത്ത് ഇതിലൂടെ ചെയ്യുന്നത്.

'അഗ്നി' എന്ന നാടകത്തേയും അതിനുള്ളിലെ കുട്ടിക്കളിയെയും വളരെ ശ്രദ്ധയോ ടെയാണ് നാടകകൃത്ത് വിന്യസിച്ചിരിക്കുന്നത്. നാടകാരംഭത്തിലെ ഗാർഹികപശ്ചാത്ത ലത്തിൽനിന്നും കുട്ടിക്കളിക്ക് വേദിയായി മാറുന്ന രംഗവേദി പ്രേക്ഷകരിൽ അന്യവത്ക രണബോധം സൃഷ്ടിക്കാൻ സഹായകമാണ്. വേദിയിൽ വെച്ച് തന്നെ വേഷപ്പകർച്ച

നടത്തുന്ന രീതി നാടകമാണ് കണ്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്നതെന്ന ബോധം ഉറപ്പിച്ചെടുക്കുന്നു. "കുട്ടിക്കളിയിൽ അരങ്ങത്തുവെച്ചുതന്നെ വേഷം മാറുമ്പോൾ നാടകത്തിലെ പ്രേക്ഷകന് അത് പരിപൂർണ്ണമായും ദൃശ്യമാകണം. കാണികളിൽനിന്ന് നടന് ഒന്നും മറയ്ക്കാനില്ലല്ലോ!" *(തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള അഗ്നി 88)* എന്ന് സംവിധായകകുറിപ്പിൽ വയലാ വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. ബാഹ്യനാടകത്തിലെ മുതിർന്ന കഥാപാത്രങ്ങളായ ചേട്ടൻ നാടുവാഴിയായും ഉണ്ണി പ്രോമിത്യൂസിന്റെ ആധുനികരൂപമായ നാടോടിയായും ദേവി കാക്കാത്തിയായും അന്തർനാടകത്തിൽ വേഷപ്പകർച്ച നടത്തുന്നു.

ചേട്ടൻ 1 : ഇനി നമുക്ക് കളി തുടങ്ങാം....

(കൂട്ടുകാർ മൂന്നുപേരും ചുറ്റും നിന്ന് വലിയൊരു മറയുണ്ടാക്കി പിടിച്ച് നൃത്തം ചെയ്യുന്നു. ആ സമയം ചേട്ടന്മാരും ഉണ്ണിയും ദേവിയും കാവൽക്കാരനും അതിനുള്ളിൽനിന്ന് വേഷം മാറുന്നു. അതു കഴിഞ്ഞ് ക്രമേണ മറ നീങ്ങുമ്പോൾ എല്ലാവരും കൗമാരപ്രായത്തിലെത്തിയ വസ്ത്രമണിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. നാടോടിയും (ഉണ്ണി) കാക്കാത്തിയും (ദേവി) പാടി നൃത്തം ചെയ്ത് പുറത്തേക്ക് പോകുന്നു. ചേട്ടന്മാർ നൃത്തം ചെയ്ത് മറുവശത്തേക്കും. എല്ലാവരും രംഗവേദിയിൽത്തന്നെ, സദസ്സിനു കാണാവുന്ന രീതിയിൽ, കുട്ടിക്കളിയിലെ പ്രേക്ഷകരെപ്പോലെ നോക്കിയിരിക്കുന്നു. *(തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള അഗ്നി 112)*

നടീനടന്മാരും സംവിധായകനും പുറമെ പ്രേക്ഷകസമൂഹം കൂടി അന്തർനാടകത്തിൽ കടന്നുവരുന്നുവെന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. നാടകാവതരണത്തിന്റെ അവിഭാജ്യഘടകമാണ് പ്രേക്ഷകനെന്ന ഓർമ്മപ്പെടുത്തൽ ഇവിടെയും കടന്നുവരുന്നു.

കാവൽക്കാരൻ : (ശ്രോതാക്കളായി നോക്കിയിരിക്കുന്ന മറ്റുള്ളവരോട്) തുടങ്ങട്ടോ...?

മറ്റുള്ളവൻ : മ്... തുടങ്ങിക്കോ കാവൽക്കാരാ... *(തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള അഗ്നി 112)*

നാടോടിനാടകങ്ങളിലും മറ്റും കാണുന്നതുപോലെ പ്രേക്ഷകന്റെ ഇടപെടലുകൾ ഇവിടെ അനൗപചാരികമാകുന്നുണ്ട്. നാട്യവും പ്രേക്ഷണവും ഒന്നുതന്നെയെന്ന് തോന്നി

ക്കുന്നവിധത്തിൽ നാടകാവതരണം വികസിക്കുന്നു. മുക്കുത്തിമലയിലെ ഗ്രാമീണരുടെ ഐശ്വര്യമായിരുന്ന മുത്ത് കാണാതായിരിക്കുന്നുവെന്നും ഇതാരു മോഷ്ടിച്ചിരിക്കുമെന്നും പരിഭ്രാന്തിയോടെ ഉറക്കെ വിളിച്ചുപറയുന്ന കാവൽക്കാരന്റെ പ്രവേശത്തോടെയാണ് നാടകം ആരംഭിക്കുന്നത്. സൂത്രധാരനെപ്പോലെ നാടകപശ്ചാത്തലത്തെ ഏകാഭിനയ ത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കാവൽക്കാരന്റെ അഭിനയം നന്നായെന്ന് അരങ്ങിലെ പ്രേക്ഷ കരായ 'മറ്റുള്ളവർ' ആംഗ്യം കാണിക്കുന്നതും വീണ്ടും കാവൽക്കാരൻ അവർക്ക് ചുറ്റും നടന്ന് തന്റെ അഭിനയം തുടരുന്നതുമായ രംഗം സദസ്സിലെ പ്രേക്ഷകരിൽ താദാത്മ്യനി രാസത്തിനുള്ള വഴി തുറന്നുവിടുന്നു. മുക്കുത്തിമലയെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്ന ഉയർന്ന തലത്തിൽ നോക്കിക്കൊണ്ട് പ്രേക്ഷകരായി നിന്നിരുന്ന മറ്റുള്ളവരിൽനിന്ന് 'ഇനി ഞാൻ കയറാം' എന്ന രീതിയിലുള്ള മത്സരം ഉയർന്നുവരുന്നുണ്ട്.

ഉണ്ണി	:	ഇനി ഞാൻ കയറാം.
ദേവി	:	ഞാനും വരട്ടെ?
ഉണ്ണി	:	വേണ്ട നീ പിന്നെ...

(ഉണ്ണി പതുങ്ങിപ്പതുങ്ങി കാവൽക്കാരനെ സമീപിക്കുന്നു. കാവൽക്കാരൻ നടനായി മാറി)

അമ്മാവൻ	:	അയ്യോ ഉണ്ണീ, നീയല്ലേ ഇപ്പോൾ...
ഉണ്ണി	:	ഇല്ല. ഞാനും വരാം
കാവൽക്കാരൻ	:	(നടൻ കഥാപാത്രമായി അഭിനയിച്ച്) ങേ... നീ പോയില്ലേ...?
നാടോടി	:	എവിടെപ്പോകാൻ?
കാവൽക്കാരൻ	:	നിന്റെ വീട്ടിൽ
നാടോടി	:	ഇതിനേക്കാൾ വലിയൊരു വീടോ? (അന്തരീക്ഷം മുഴുവൻ സൂചി പ്പിക്കുന്നു) (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻ പിള്ള അഗ്നി* 114)

നടൻ കഥാപാത്രമായും കഥാപാത്രം നടനുമായും പരിണമിക്കുന്ന രീതി അന്യവ ത്ക്കരണബോധത്തോടെ ആവിഷ്ക്കരിച്ചിരിക്കുന്നു. നാടകത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ നട ന്മാരായി ചമഞ്ഞുകൊണ്ട് അന്തർനാടകത്തിൽ വീണ്ടും കഥാപാത്രങ്ങളായി അഭിനയി ക്കുന്ന ആഖ്യാനതന്ത്രമാണ് നാടകകൃത്ത് ഇവിടെ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. മലമുകളിലെ

മുത്ത് മോഷ്ടിച്ചത് നാടുവാഴിയാണെന്ന് കാവൽക്കാരനോട് പറയുന്ന നാടോടിയുടെ സംഭാഷണത്തെ ശ്രദ്ധിച്ചുകൊണ്ട് നിന്ന നാടകത്തിലെ കഥാപാത്രമായ ചേട്ടൻ പറയുന്ന വാക്കുകൾ നടനായി നിന്നുകൊണ്ടുള്ളതാണ്.

ചേട്ടൻ 1 : (ചേട്ടൻ 1 നടനായി) അവൻ പറഞ്ഞതു കേട്ടില്ലേ. ഞാനാ മുത്ത് മോഷ്ടിച്ചതെന്ന്. ഞാൻ കാണിച്ചുകൊടുക്കാം.. (ചേട്ടൻ1 കഥാപാത്രമായി)

നാടുവാഴി : മ്... എടുക്ക്! (തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള അഗ്നി 116)

പരസ്പരം ശത്രുക്കളായ സഹോദരന്മാരെ ഒന്നിപ്പിക്കാനായിട്ടാണ് അമ്മാവന്റെ നിർദ്ദേശപ്രകാരം കുട്ടിക്കളി അരങ്ങേറുന്നതെങ്കിലും ചേട്ടന്മാരുടെ ഉള്ളിലെ ശത്രുതാഭാവം കളിക്കുമ്പോഴും പുറത്തേക്കു വരുന്നു. നാടോടിയുടെ വാക്കുകൾ ഉണ്ണിയുടെ വാക്കുകളായി ചേട്ടന് തോന്നിയതിനു കാരണം അതാണ്. ഈ പ്രത്യക്ഷപാഠം മറ്റൊരു തലത്തെ അഭിവ്യഞ്ജിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. അഗ്നിയിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ ബാഹ്യനാടകത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങളായിരിക്കുമ്പോൾതന്നെ അന്തർനാടകത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങളും അവ അവതരിപ്പിക്കുന്ന നടീനടന്മാരും പ്രേക്ഷകരും ആയി രൂപാന്തരപ്പെടുന്നുണ്ട്. തനിക്കുമുന്നിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന നാടകവും സന്ദർഭങ്ങളും കഥാപാത്രങ്ങളും തനിക്കുചുറ്റുമുള്ള ജീവിതസന്ദർഭങ്ങളുമായും വ്യക്തിത്വങ്ങളുമായും സാദൃശ്യപ്പെടുത്തുന്ന രീതി പ്രേക്ഷകനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം സ്വാഭാവികമാണ്. കണ്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്നത് നാടകമാണെന്ന ബോധ്യമുള്ളതുകൊണ്ടാണ് ചുറ്റുപാടുകളോട് ബന്ധിപ്പിച്ച് ചിന്തിക്കാൻ പ്രേക്ഷകന് സാധിക്കുന്നത്. നാടോടിയുടെ വാക്കുകൾ തങ്ങളെ എക്കാലത്തും വിമർശിക്കുന്ന ഉണ്ണിയുടെ വാക്കുകളായി ചേട്ടന് തോന്നിയതും ഇതുകൊണ്ടാണ്.

കാക്കാത്തിയെ ബലാത്ക്കാരമായി നാടുവാഴി പിടിച്ചുകൊണ്ടുപോകാനൊരുങ്ങുന്ന രംഗാവതരണത്തിനുശേഷം അണിയറയെ ദൃശ്യവത്ക്കരിച്ചതിലൂടെ വികാരങ്ങൾക്കടിമപ്പെടാത്തവിധത്തിൽ പ്രേക്ഷകനെ വിമർശനചിന്തയിലേക്ക് നയിക്കുന്നതാകണം നാടകം എന്ന വൈരുദ്ധ്യാത്മകനാടകാവബോധത്തെ ഉയർത്തിപ്പിടിക്കുന്നു നാടകകൃത്ത്.

നാടുവാഴി : നിന്നെ വരുത്താനല്ലേ ഞാനിവനെ ബന്ധിച്ചത്... വരൂ.. നീയെൻ

കാക്കാത്തി... (അവൾ ധിക്കരിച്ച് മാറുന്നു) ഇവളെ നമ്മുടെ അന്തഃ പുരത്തിലേക്ക് കൊണ്ടുപോകൂ...

(ഗ്രാമീണനും 4 കാവൽക്കാരനും ചേർന്ന് കാക്കാത്തിയെ ബലാത്ക്കാരമായി പിടിച്ചുവലിച്ചുകൊണ്ടുപോകുന്നു. സ്റ്റേജിന്റെ മറുവശത്തെത്തുമ്പോൾ 'അഭിനയിച്ചതു നന്നായോ' എന്നു ചോദിച്ചു ചിരിച്ച് അവൾ അവിടെയിരുന്ന് മറ്റുള്ളവരുടെ കളി കാണുന്നു. കാവൽക്കാരനും ഗ്രാമീണൻ 4 ഉം തിരിച്ചുവന്ന് നാടുവാഴിയുടെ മുൻപിൽ തൊഴുതു നിൽക്കുന്നു) (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻ പിള്ള അഗ്നി* 123)

നാടകത്തിന്റെയും അന്തർനാടകമായ കുട്ടിക്കളിയുടെയും അവസാനം ദുരന്തമാണ് അരങ്ങേറുന്നത്. നാടുവാഴിയുടെ കല്പനപ്രകാരം നാടോടിയെ കല്ലെറിഞ്ഞു രസിക്കുന്ന എല്ലാവരും ആ കളിയിൽ താല്പര്യപൂർവ്വം മുഴുകുന്നതായിട്ടാണ് കുട്ടിക്കളിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. എന്നാൽ ചേട്ടന്മാരുടെ പ്രതികാരത്തിന്റെ വൃത്തികെട്ട കളിയാണ് അവിടെ അരങ്ങേറിയതെന്ന് ഉണ്ണി തളർന്ന് മരിച്ച് വീഴുന്നതോടെയാണ് അരങ്ങിലെയും സദസ്സിലെയും പ്രേക്ഷകർ തിരിച്ചറിയുന്നത്.

നാടുവാഴി : നമ്മുടെ കാവൽക്കാരൻ... ആജ്ഞാനുവർത്തി... (ആലോചിച്ച്) മ്... ഇവനെ... കല്ലെറിയൂ...

അമ്മാവൻ : (കാവൽക്കാരൻ അമ്മാവനായി മാറി ഞെട്ടി) ഇതു നാടകമോ?

നാടുവാഴി : അതെ. കളി... കേവലം കളി... (പ്രതികാരപൂർവ്വം) കളി തുടങ്ങുന്നു- കാലം കളി തുടങ്ങുന്നു. *(തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള അഗ്നി 123)*

"ഒരു മിത്തിനു സദൃശമായ അന്തർനാടകത്തിലെ കഥയ്ക്ക് സഹോദരന്മാരുടെ കഥയോട് ഗാഢമായ സാദൃശ്യമുണ്ട്. രണ്ടാമത്തേത് ഇന്നത്തെ ഇന്ത്യയിലെ രാഷ്ട്രീയ സാമൂഹിക സ്ഥിതികളെ സൂചിപ്പിക്കുമ്പോൾ, അന്തർനാടകം അതിന് സാർവ്വകാലികവും ദാർശനികവുമായ ഒരു അർത്ഥതലം കൂടി നൽകുന്നു. ഇങ്ങനെ അകൃത്രിമമായ രീതിയിൽ

രണ്ടു പ്രതീകാത്മകകഥകളെ കൂട്ടിയിണക്കി സാർത്ഥകവും സങ്കീർണ്ണവുമായ ഒരു ജീവ ചരിത്രം രചിക്കാൻ നാടകകൃത്തിനു സാധിച്ചിരിക്കുന്നു" എന്ന കെ. എസ്. നാരായണ പ്പിള്ളയുടെ നിരീക്ഷണം ഇവിടെ ചേർത്തു വായിക്കാവുന്നതാണ്. (തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള "ആധുനികനാടകവും അഗ്നിയും" 93)

വയലായുടെ മറ്റു പല നാടകങ്ങളിലുമെന്നപോലെ 'അകത്താരോ...!' എന്ന നാടക ത്തിലും നാടകത്തെ നിയന്ത്രിക്കുന്ന കഥാപാത്രമായി സ്ത്രീ കടന്നുവരുന്നു. കഥ കേൾക്കാനുള്ള കൊതിയോടെ തൊട്ടിലിൽ കിടക്കുന്ന മകൾക്ക് കഥ പറഞ്ഞുകൊടു ക്കുന്ന മട്ടിലാണ് നാടകം തുടങ്ങുന്നതെന്ന ആവിഷ്കരണതന്ത്രം പ്രേക്ഷകന് താദാ ത്മീകരണനിരാസത്തിലൂടെ മാറിനിന്ന് ചിന്തിക്കാനും വിലയിരുത്താനുമുള്ള വഴി തുറ ന്നുകൊടുക്കുന്നുണ്ട്.

സ്ത്രീ : "......... പഴഞ്ചൻ കഥകൾ പോരെന്നോ? പുതിയ കളികളോ? കൊള്ളാം. അമ്മയ്ക്ക് ഇതിനൊക്കെ നേരമുണ്ടോ. പുതിയ കഥ, പുതിയ കളി. ഇനിയും ആയിരത്തൊന്നു രാവുകളോ. (സദസ്സിനെ നോക്കി) ഓ, നിങ്ങളും അതിനാണ് വന്നിരിക്കുന്നത്, അല്ലേ? എന്റെ കുട്ടിയോട് പറയുന്നത് നിങ്ങൾക്കും കേൾക്കാം. അവൾക്കായി ആടു ന്നത് അവൾ കാണുന്നത്, നിങ്ങൾക്കും കാണാം." (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള അകത്താരോ...!* 230)

കാലപരിണാമചക്രത്തെ അതിവേഗത്തിൽ തിരിച്ച് കുഞ്ഞിനെ കന്യകയാക്കി മാറ്റുന്ന നാടകകൃത്ത് അവൾക്ക് പിന്നെന്തു സംഭവിച്ചുവെന്ന കൗതുകം പ്രേക്ഷകരിലിട്ടുകൊണ്ട് പൂർവ്വാങ്കത്തെ അവസാനിപ്പിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്.

സ്ത്രീ : "... കന്യകയായാൽ പിന്നെ കാത്തുസൂക്ഷിച്ചിരിക്കാനൊക്കുമോ? അവൾ വീട്ടിൽനിന്നും പോയിട്ടെത്ര നാളായി? എല്ലാ പെൺകുട്ടി കളുടെയും അവസ്ഥ അതുതന്നെ. അക്ഷരം പഠിക്കാൻ പോയി. ചെറിയ അക്ഷരമല്ല. വലിയ അക്ഷരം, വലിയ കാര്യങ്ങൾ. അങ്ങനെ ആ കഥയിൽ അവിടെ എന്ത് സംഭവിച്ചു? (സദസ്സിനോട്) നിങ്ങൾ

ക്കും കൗതുകമുണ്ടാകും അതുകാണാൻ”(വെളിച്ചം മങ്ങുന്നു തൊട്ടിൽ മേലോട്ടുയരുന്നു) (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള അകത്താരോ...!* 231).

സ്ത്രീ : മോളിതുവരെ വന്നില്ലല്ലോ. എന്റെ കുട്ടീ, നീ എവിടെയാണ്? ഞാൻ പോകാത്ത സ്ഥലങ്ങളില്ല. കാട്ടിലും മലയിലുമെല്ലാം അലഞ്ഞു. ഇര പിടിയന്മാർ ഇറങ്ങിയിട്ടുണ്ട്. കുടിലിലും കൊട്ടാരത്തിലും അവൻ നുഴഞ്ഞുകയറിക്കഴിഞ്ഞു. ഇനി നഗരത്തിലെ കൊട്ടാരത്തിലും അന്വേഷിക്കണം. ചക്രവർത്തിക്ക് മനസ്സ് മാറിയെന്നാണ് ശ്രുതി. ഇരപിടിയന്മാരുടെ കളി അവിടെ നടപ്പില്ല. എന്റെ നായകൻ അവരെ നേരിടും. നമുക്ക് സ്വർണ്ണത്തുരുത്തിലേക്ക് പോകാം. (സദസ്സിനോട്) നിങ്ങൾക്കും അത് കാണണ്ടേ! (അകത്തേക്ക് പോകുന്നു) (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള അകത്താരോ...!* 231).

സ്ത്രീ എന്ന കഥാപാത്രം മകളോട് ഇവിടെ നടക്കാൻ പോകുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ ഉണർന്നിരുന്ന് കാണണമെന്ന് പറയുമ്പോൾ അത് പ്രേക്ഷകരോടുള്ള സംവിധായകന്റെ ആഹ്വാനം കൂടിയാണ്. നാടകത്തിന്റെ ലക്ഷ്യവും ഉദ്ദേശ്യവും മാർഗ്ഗവും തിരിച്ചറിയണമെങ്കിൽ പ്രേക്ഷകൻ ഉണർന്നിരിക്കുകതന്നെ വേണം. “പ്രത്യക്ഷമായ ഒരു കഥയോ പ്രകടമായ ജീവിതതത്വങ്ങളോ അരങ്ങത്ത് അവതരിപ്പിക്കുന്നില്ല. അവിടെ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത് ധ്വന്യാത്മകമായ ബിംബങ്ങളും ചലനങ്ങളും ശബ്ദങ്ങളുമാണ്. എന്നാൽ യഥാതഥ ജീവിതചിത്രണത്തെക്കാൾ എത്രയോ കൂടുതൽ അർത്ഥവ്യാപ്തിയും ഭാവതീക്ഷ്ണതയും ഇതിനുണ്ട്. ഇവയെല്ലാം വികസിപ്പിച്ചത് ആസ്വാദകമനസ്സാണ്. രംഗത്ത് കാണുന്നത് ആത്യന്തിക യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളല്ല, അഭിനയമാണ്. അതു വ്യഞ്ജിപ്പിക്കുന്ന ഭാവങ്ങളെയാണ് ഉൾക്കൊള്ളേണ്ടത് എന്ന് ആസ്വാദകൻ അറിഞ്ഞിരിക്കുകയും വേണം. ആസ്വാദകന്റെ പങ്കാളിത്തത്തിനും പ്രതികരണങ്ങൾക്കുമാണിവിടെ പ്രാധാന്യ’മെന്ന കെ. എസ്. നാരായണപ്പിള്ളയുടെ ചിന്തകൾ ഇവിടെ ചേർത്തുവായിക്കാവുന്നതാണ് (“ശൈലീകൃതാഭിനയം നവീനപദ്ധതി” 505).

ഓരോ രംഗങ്ങളിലും അരങ്ങത്ത് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന 'സ്ത്രീ' സ്വർണ്ണത്തുരുത്തിലെ രാജാവിന്റെ പ്രണയിനിയായിരുന്നുവെന്ന 'ഫ്ളാഷ് ബാക്ക്' മൂന്നും നാലും രംഗങ്ങളിൽ ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. ഒരു നാടകക്കാരിയായിരുന്ന അവൾ സങ്കല്പത്തിൽ രാജ്ഞിയായും യാഥാർത്ഥ്യത്തിൽ അമ്മയായും ചമയുന്നു.

സ്ത്രീ : ആ ഭീകരജന്തുവിന്റെ അലർച്ച കേട്ട് എന്റെ മോള് പേടിച്ചുപോയോ? ഇപ്പോൾ കൊച്ചുകുട്ടിയൊന്നുമല്ലല്ലോ, പേടിക്കാൻ. മോളെപ്പറ്റി അമ്മയ്ക്കാ ഇപ്പോൾ പേടി. നമ്മുടെ ചക്രവർത്തിയുടെ അവസ്ഥ കണ്ടില്ലേ? (സദസ്സിനോട്) നിങ്ങൾക്ക് മഹാരാജൻ. എനിക്കോ, എന്റെ പ്രാണനാഥൻ" (തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള അകത്താരോ...! 262)

സ്വർണ്ണത്തുരുത്തിലെ രാജാവ് ഈ 'സ്ത്രീ'യുടെ പ്രാണനാഥനാകുന്നതെങ്ങനെ എന്ന ചിന്ത സ്വാഭാവികമായും പ്രേക്ഷകനിൽ ഉയരുന്നു, അതിനുള്ള ഉത്തരമെന്നോണം നാലാം രംഗത്തിൽ ആഗതനും (അയാൾ രാജാവ് തന്നെ) സ്ത്രീയും ചേർന്ന് അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഒരു അന്തർനാടകം അരങ്ങേറുന്നു. അവരുടെ ഭൂതകാലജീവിതത്തെ തന്നെയാണ് അവർ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഇത് പ്രേക്ഷകരെ ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്നതിനും അന്യവത്ക്കരണബോധം ജനിപ്പിക്കുന്നതിനുമായി കഥാപാത്രങ്ങൾ നടീനടന്മാരായും നടീനടന്മാർ കഥാപാത്രങ്ങളായും പരിണമിക്കുന്ന ആഖ്യാനതന്ത്രം നാടകകൃത്ത് ഈ നാടകത്തിലും സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. അരങ്ങത്തുള്ള മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങൾ പ്രേക്ഷകരായും മാറുന്നു.

ആഗതൻ : (സ്വകാര്യമായി) ഇത് രസമുള്ളൊരു കളിയാണല്ലോ. എങ്കിൽ അതൊന്നു കാണണം. (മുന്നോട്ടു കുതിക്കുന്നു)

(മീൻപിടുത്തക്കാർ രണ്ടുപേരും ഇതിനകം സാവകാശം അകത്ത് കടന്ന്, ഈ നാടകത്തിന്റെ പ്രേക്ഷകരായിക്കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു)

മീൻപിടുത്തക്കാർ 1 : ദാ, ഇവിടെയും മായാജാലം.

മീൻപിടുത്തക്കാർ 2 : ശരിയാ, ഭ്രാന്തിയേയും ഒതുക്കി.

ആഗതൻ : (പ്രേക്ഷകരോട്) മിണ്ടരുത്. നാടകം നടക്കുമ്പോൾ മിണ്ടു

ന്നവനെ വെടിവെച്ചു കൊല്ലണം.

സ്ത്രീ : കൊല്ലരുത് കുമാരാ, കൊല്ലരുത്!

ആഗതൻ : (നാടകത്തിലേക്ക് തിരിച്ചുവന്ന്) ഇല്ല. അതിനുനമുമ്പ് ഞാൻ എന്റെ ശത്രുക്കളെ തകർക്കും. അരിഞ്ഞുവീഴ്ത്തും. (തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള അകത്താരോ...! 277)

തുടർന്ന് അന്തർനാടകാവസാനത്തിൽ "മീൻപിടുത്തക്കാർ കയ്യടിക്കുന്നു. സ്ത്രീ സന്തോഷത്തോടെ അവരുടെ അഭിനന്ദനം സ്വീകരിക്കുന്നു. 'ശബ്ദിക്കരുത്' എന്ന് ആഗതൻ ആംഗ്യം കാണിക്കുന്നു. മീൻപിടുത്തക്കാർ എഴുന്നേറ്റ് പുറത്തേക്ക് പോകുന്നു" (തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള അകത്താരോ...! 279). വികാരാധിക്യത്താൽ ഉറക്കെ കരയുകയും ചിരിക്കുകയും വ്യാക്ഷേപകശബ്ദങ്ങൾ പുറപ്പെടുവിക്കുകയും കയ്യടിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന പ്രേക്ഷകസമൂഹത്തെ പരിഹസിക്കുകയും വിമർശിക്കുകയുമാണിവിടെ നാടകകൃത്ത് ചെയ്യുന്നത്. വികാരത്തേക്കാൾ വിചാരത്തിനുള്ള പ്രാധാന്യത്തെ അടിവരയിട്ടുറപ്പിക്കുന്നു. നാടകവും നാടകത്തിനുള്ളിലെ നാടകവും അരങ്ങിലെ വേഷപ്പകർച്ചകളും ഇതിന് സഹായകമായി വർത്തിക്കുന്നു.

പട്ടാളക്കാരാൽ ബന്ധിതനാകുന്ന ആഗതന് (രാജാവിന്) പിന്നീടെന്തു സംഭവിച്ചുവെന്നതിന്റെ സൂചനകൾ ഒരു സൂത്രധാരനെപ്പോലെ അഞ്ചാം രംഗാരംഭത്തിൽ പ്രവേശിച്ചുകൊണ്ട് 'സ്ത്രീ' വ്യക്തമാക്കുന്നു.

സ്ത്രീ : (അകത്ത്) കോടതി കൂടിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ആരും മിണ്ടരുത്. (സ്ത്രീ സാവകാശം പ്രവേശിക്കുന്നു) നമ്മൾ മറ്റുള്ളവരെ ഒറ്റുകൊടുക്കുന്നു. അറിഞ്ഞും അറിയാതെയും ഈ സ്വർണ്ണത്തുരുത്തിലും... (സദസ്സിനോടും) അല്ലേ? മുപ്പത് വെള്ളിക്കാശ് കിട്ടും. ചിലപ്പോൾ അത് അധികാരി തട്ടിയെടുക്കും. ചരിത്രം ഒറ്റുകൊടുക്കലിന്റെ രേഖപ്പെടുത്തലാണ്. കുടുംബം മുതൽ കൊട്ടാരം വരെ നമുക്ക് അതിനെ മാറ്റി എഴുതേണ്ടേ? (തൊട്ടിൽ പകുതിയോളം താഴ്ന്നുവരുന്നു. മുകളിലേക്ക് നോക്കി) എന്റെ കുട്ടീ, നിനക്കിത് മനസ്സിലാവുമോ?

(കുട്ടിയുടെ ചിരി കേൾക്കുന്നു) അത് ശരി. നന്നായി മനസ്സിലായെന്നോ? എങ്കിൽ, അമ്മ ബാക്കി കഥ കൂടി പറയാം. അങ്ങനെ സ്വർണ്ണത്തുരുത്തിലെ ചക്രവർത്തി... വേണ്ട, നമുക്ക് കാണാം. പിന്നാലെ പോകാം (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള അകത്താരോ...!* 293).

'വിചാരണയ്ക്കു മുമ്പേ വിധി' എഴുതി ചരിത്രത്തിലിന്നേവരെ കേൾക്കാത്ത വിധിപ്രസ്താവം പുറപ്പെടുവിക്കുന്ന അധികാരശക്തികളുടെ (അ)നീതിനടപ്പിനെ പരിഹസിക്കുകയും വിമർശിക്കുകയുമാണ് നാടകകൃത്ത് അഞ്ചാംരംഗത്തിൽ ചെയ്യുന്നത്. ഒറ്റപ്പെടുത്തലിന്റെയും ഒറ്റുകൊടുക്കലിന്റെയും കഥകൾ ചരിത്രത്തിലും വർത്തമാനത്തിലും ആവർത്തിച്ചുകൊണ്ടേയിരിക്കുന്നുവെന്ന് കോടതിയെയും അതിലെ സ്വഭാവങ്ങളെയും പശ്ചാത്തലമാക്കിക്കൊണ്ട് ഉറക്കെ പറയുന്നു. 'നമുക്കതിനെ മാറ്റിയെഴുതേണ്ടേ?' എന്ന ചോദ്യം പ്രേക്ഷകരിലേക്കിട്ടുകൊടുക്കുന്നതിലൂടെ നാടകത്തിന്റെ ആത്യന്തികലക്ഷ്യമായ സാമൂഹ്യപരിവർത്തനത്തെ ഉയർത്തിപ്പിടിക്കുന്നു എന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഈയൊരു ചോദ്യവുമായി നാടകശാല വിട്ട് പുറത്തിറങ്ങുന്ന ഓരോ പ്രേക്ഷകന്റെയും ചിന്തയും ലക്ഷ്യവും എത്തിച്ചേരുന്നത് സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെയും അധികാരത്തിന്റെയും ജനാധിപത്യത്തിന്റെയും പുതുനിർവചനങ്ങളിലേക്കാണ്. വൈരുദ്ധ്യാത്മകനാടകബോധം സമർത്ഥമായി ഇവിടെ നാടകകൃത്ത് പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു.

കോടതിയുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ മറ്റൊരു അന്തർനാടകം കൂടി അരങ്ങേറുന്നുണ്ട്. സ്വർണ്ണത്തുരുത്തിലെ രാജാവിന് വധശിക്ഷ നടപ്പിലാക്കുന്ന 'വിധിനാടക'മാണത്. വധശിക്ഷ നടപ്പാക്കാനെത്തിയ വിധികർത്താക്കളും വധശിക്ഷ ഏറ്റുവാങ്ങുന്ന രാജാവും ആരാച്ചാരും സ്ത്രീയും ഇതിൽ കഥാപാത്രങ്ങളായി അരങ്ങിലെത്തുന്നു. വധശിക്ഷ കാണാനെത്തുന്ന കാണികളാണ് ഈ നാടകത്തിന്റെ പ്രേക്ഷകർ. തൂക്കിക്കൊലയ്ക്കാണ് ദൃശ്യഭംഗിയെന്നും അതുകൊണ്ട് വധശിക്ഷ നടപ്പിലാക്കാൻ അരങ്ങൊരുങ്ങിയെന്നുമുള്ള അറിയിപ്പിനെ തുടർന്ന് നടക്കുന്ന കാണികളായ ഒന്നാമന്റെയും രണ്ടാമന്റെയും സംഭാഷണത്തിലൂടെ നടനും പ്രേക്ഷകനും ഉണ്ടാകേണ്ട സാമൂഹികധാർമ്മികതയെയാണ് പരോക്ഷമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

ഒന്നാമൻ : ഇനി വൈകില്ല. സംഭവം നടക്കാറായി. ലോകം എന്തിനും തയ്യാറെടുത്തു കഴിഞ്ഞു. അരങ്ങൊരുങ്ങിയാൽ നാടകം അരങ്ങേറണമല്ലോ. നടത്തിപ്പുകാരൻ തീരുമാനിച്ചു.

രണ്ടാമൻ : നടന് ഇഷ്ടമില്ലെങ്കിൽ നാടകം നടക്കുമോ?

ഒന്നാമൻ : അതാണ് ഈ നാടകത്തിന്റെ പ്രത്യേകത. നടനിഷ്ടമില്ലാതെ നാടകം കളിക്കേണ്ടിവന്നാൽ സംഘർഷം കൂടും. നാടകീയത ഇരട്ടിക്കും. കാണികൾക്ക് ഹരമല്ലേ. പക്ഷേ, നടന്റെ ഉള്ളിൽ കണ്ണീർ ഇറ്റിറ്റ് വീഴുന്നത് കയ്യടിക്കുന്ന കാണികൾ കാണില്ല. (തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള അകത്താരോ...! 302)

തന്റെ അഭിനയത്തിലൂടെ, അരങ്ങിന്റെ മറ്റു സാധ്യതകളിലൂടെ നാടകലക്ഷ്യത്തെ പ്രേക്ഷകനിലേക്കെത്തിക്കാൻ ഒരു നടന് കഴിയണമെങ്കിൽ നാടകഇതിവൃത്തത്തെയും കഥാപാത്രത്തെയും പൂർണമായും ഉൾക്കൊണ്ടിരിക്കണം. സംവിധായകന്റെയോ മറ്റു ബാഹ്യഘടകങ്ങളുടെയോ നിർബന്ധത്താൽ അഭിനയിക്കേണ്ടിവരുന്ന നടൻ നാടകത്തിന്റെ ദർശനത്തെ പ്രേക്ഷകനിലേക്കെത്തിക്കുന്നതിൽ പരാജയപ്പെടുന്നു. നാടകകൃതിയിൽ അന്തർഭവിച്ചിരിക്കുന്ന ധ്വനിപാഠത്തെ കണ്ടെത്തി അവയെ ദൃശ്യപരമായ പുനഃസൃഷ്ടിക്ക് വിധേയമാക്കാൻ സംവിധായകനും അവയെ ഉചിതമായും കലാപരമായും അരങ്ങിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കാൻ നടനും കഴിയണമെന്ന സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിയുടെ 'ദൃശ്യാവിഷ്കാരപദ്ധതി'തന്നെയാണ് ഇവിടെയും സൂചിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. നാട്യവേദിയിലെ ജൈവസാന്നിദ്ധ്യമായ നടൻ കഥാപാത്രത്തിന്റെ മാനസികതലങ്ങളിലേക്ക് ആഴ്ന്നിറങ്ങി ആന്തരികസത്യത്തെ കണ്ടെത്തുമ്പോഴാണ് അവതരണതലത്തിൽ നാടകത്തിന്റെ 'ആന്തരികശില്പചാതുര്യം' (**Inner Technique**)ഫലവത്താകുന്നുവെന്ന സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിയുടെ ചിന്ത വയലാ തന്റെ നാടകങ്ങളിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നുവെന്ന് ഈ സംഭാഷണങ്ങൾ ധ്വനിപ്പിക്കുന്നു. "ചുരുക്കത്തിൽ നടന്റെ ചിന്തയിൽ നാടകഭാവങ്ങളും കഥാപാത്രവും അതിന്റെ ലക്ഷ്യവും നിറഞ്ഞു നിൽക്കും. ആത്മീയമായി അയാൾ ദൗത്യവാഹകനാണ്. നാടകകൃത്തിനും കഥാപാത്രത്തിനും പറയാനുള്ളത് പ്രേക്ഷകനെ ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്ന വാഹകൻ. ഇത് സാധിക്കണമെങ്കിൽ ബൗദ്ധികമായി അയാൾ മാറി നിൽക്കുകയും സ്രഷ്ടാവിന്റെ കർമ്മത്തിൽ, കഥാപാത്രമാകുന്നതിൽ മുഴുകി ഓരോ നിമിഷവും തന്റെ 'മൂന്നാം

കണ്ണു'കൊണ്ട് സ്വയം പരിശോധിച്ച് മുന്നേറുകയും വേണം" എന്ന വയലായുടെ നിരീക്ഷണത്തിന് ഇവിടെ ഏറെ പ്രസക്തിയുണ്ട് (*ഒരു നാടകം എങ്ങനെയുണ്ടാകുന്നു* 74).

ഒരു പ്രേക്ഷകൻ എങ്ങനെയാകാൻ പാടില്ല എന്ന് ധ്വനിപ്പിക്കുന്ന കഥാപാത്രമാണ് 'രണ്ടാമൻ'. ഭാര്യയുടെ നിർബന്ധത്തിൽ വഴങ്ങിയാണ് അയാൾ നാടകം കാണാൻ വന്നിരിക്കുന്നത്.

ഒന്നാമൻ : അപ്പോൾ അതാണ് കാര്യം. അവൾക്കുവേണ്ടിയാണ് നിങ്ങൾ ഇതെല്ലാം ശ്രദ്ധിക്കുന്നത്.

രണ്ടാമൻ : അതെ. വീട്ടിൽ ചെന്ന് കണ്ടതും കേട്ടതുമെല്ലാം വിശദമായി പറഞ്ഞുകൊടുക്കണമെന്നാ കരാറ്. അതുകൊണ്ടാ ഞാൻ ഇതെല്ലാം ഇത്രയും ശ്രദ്ധിക്കുന്നത്. അല്ലെങ്കിൽ എനിക്ക് ഇതിലൊന്നും ഒരു താല്പര്യമില്ല!

ഒന്നാമൻ : അപ്പോൾ മറ്റൊരാൾക്കുവേണ്ടിയാണ് നിങ്ങൾ ഈ നാടകം കാണുന്നത്. നിങ്ങൾക്കുവേണ്ടി സ്വയം തോന്നി നാടകം കാണുന്നതെന്നാ? (*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള അകത്താരോ...!* 302)

"നിങ്ങൾക്കുവേണ്ടി സ്വയം തോന്നി നാടകം കാണുന്നതെന്നാ?" എന്ന ചോദ്യത്തിലൂടെ നാടകത്തോടുള്ള ജനങ്ങളുടെ സമീപനവും നാടകത്തെ അവഗണിക്കുന്നവർക്കുള്ള ഉപദേശവും നൽകുന്നിടത്ത് താദാത്മീകരണത്തിൽനിന്ന് അന്യവത്ക്കരണത്തിലേക്കുള്ള പകർന്നാട്ടമാണ് നാടകത്തിൽ സംഭവിക്കുന്നതെന്ന ആർ.ബി. രാജലക്ഷ്മിയുടെ നിരീക്ഷണം ഇവിടെ യോജിക്കുന്നതാണ് ("അകപ്പൊരുളിന്റെ രംഗാവിഷ്കാരം"522).

വയലായുടെ ബാലനാടകമായ 'ഒരേ ഒരു കളി'യിലും പ്രേക്ഷകനുണ്ടാകേണ്ട ധാർമ്മികതയെ അഭിവ്യഞ്ജിപ്പിക്കുന്ന സന്ദർഭങ്ങൾ കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. നാടകം അവസാനിച്ചതറിഞ്ഞ് ഉറങ്ങിപ്പോയ ഗ്രാമീണൻ ഉണർന്ന് വീണ്ടും നാടകമാടാൻ ആവശ്യപ്പെടുന്ന സന്ദർഭം നിരുത്തരവാദിയായ പ്രേക്ഷകനിലേക്കാണ് വിരൽചൂണ്ടുന്നത്. വീണ്ടും നാടകമാടാൻ അയാൾ ആവശ്യപ്പെടുന്നതാകട്ടെ അയാൾക്ക് വേണ്ടിയല്ല മറിച്ച് ഭാര്യ ചോദിക്കുമ്പോൾ കഥ പറഞ്ഞുകൊടുക്കുന്നതിന് വേണ്ടി കൂടിയാണ്. നാടകത്തിലെതന്നെ

'നടനി'ലൂടെ നാടകകൃത്ത് ഇക്കൂട്ടരെ പരിഹസിക്കുന്നുണ്ട്. "പലരും, അങ്ങനെയാണ്, മടങ്ങിപ്പോകാറാവുമ്പോൾ മാത്രം കണ്ണുതുറക്കുന്നവർ" എന്ന വാക്കുകളിലൂടെ ജീവിതത്തിന്റെ ദാർശനികതലത്തെ മാത്രമല്ല നാടകം കണ്ടിറങ്ങുന്ന പ്രേക്ഷകന് സമൂഹത്തോടുണ്ടായിരിക്കേണ്ട ഉത്തരവാദിത്തബന്ധത്തെ കൂടിയാണ് ധ്വന്യാത്മകമായി ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നത്.

വ്യക്തിനിഷ്ഠതയേക്കാൾ സാമൂഹ്യവ്യവസ്ഥിതിയുടെ അടിത്തറയാണ് നാടകത്തിന്റെ ആധാരശില എന്ന തത്വത്തെയാണ് വയലാനാടകങ്ങൾ മുന്നോട്ട് വെയ്ക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ സാമ്രാജ്യത്വ-മുതലാളിത്തഭരണകൂടങ്ങൾക്കെതിരെയുള്ള പ്രതിഷേധസ്വരമായി അദ്ദേഹത്തിന്റെ നാടകങ്ങൾ ഉയരുന്നു. വായനക്കാരെയും പ്രേക്ഷകരെയും ചിന്താശക്തിയും വിമർശനശേഷിയുമുള്ളവരാക്കി മാറ്റുന്ന ഘടകങ്ങൾ കൃതിയിലുണ്ടാവുക എന്നത് പ്രധാനമാണ്. രചനയിൽതന്നെ ഇതിന്റെ അടിസ്ഥാനഘടന സ്വീകരിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഇതിന്റെ ഭാഗമായിട്ടാണ് വയലാ തന്റെ രചനകളിൽ വൈരുദ്ധ്യാത്മകനാടകരീതിയെയും അന്യവത്ക്കരണചിന്തയെയും സ്വീകരിച്ചത്. ഇതിവൃത്തത്തിൽ വിവിധസംഭവങ്ങളെ തമ്മിൽ ബന്ധിപ്പിക്കുന്നതിലും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രവേശനത്തിലും സംഭാഷണത്തിലും തിരശ്ശീലയ്ക്ക് പുറകിലുള്ള അണിയറയെയും മറ്റും ആവിഷ്കരിക്കുന്നതിലും ദൃശ്യപരതയ്ക്ക് (Visibility) പ്രാധാന്യം നൽകുന്ന ദീപവിധാനങ്ങളുടെ പ്രയോഗത്തിലുമെല്ലാം നാടകലക്ഷ്യത്തെ പ്രേക്ഷകനിലേക്ക് ശക്തമായി വിനിമയം ചെയ്യാൻ സഹായിക്കുന്ന വൈരുദ്ധ്യാത്മകരീതിയെ കൃതിയിൽ ഫലപ്രദമായി വയലാ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. വൈകാരികതയോടെയുള്ള താദാത്മീകരണത്തേക്കാൾ ബോധനപ്രധാനമായ പ്രായോഗികപാഠമെന്ന നിലയിൽ വയലാകൃതികൾ മാറുന്നു.

4.3 ധ്വനിപാഠം സ്ഥലകാലാവിഷ്കരണത്തിലൂടെ

പ്രപഞ്ചത്തിന്റെയും പ്രപഞ്ചത്തിന്റെ ഭാഗമായ മനുഷ്യന്റെയും അസ്തിത്വത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളാണ് സ്ഥലകാലങ്ങൾ. അതുകൊണ്ട് തന്നെ ഇവയെ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന നാടകമുൾപ്പടെയുള്ള സാഹിത്യരൂപങ്ങളിലെ അവിഭാജ്യഘടകമായും പ്രധാന വിഷയമായും സ്ഥലകാലങ്ങൾ കടന്നുവരുന്നു. ഇന്ദ്രിയാനുഭവസമ്പുഷ്ടമായ ഭൗതികപ്രപഞ്ചതലവും ഇന്ദ്രിയാനുഭവങ്ങൾക്ക് എത്തിച്ചേരാൻ കഴിയാത്തതരത്തിലുള്ള സൂക്ഷ്മപ്രപഞ്ചതലവും ഉൾക്കൊള്ളുന്ന സ്ഥലകാലങ്ങളുടെ സ്ഥൂലസൂക്ഷ്മഭാവങ്ങളെ

വ്യത്യസ്തരൂപത്തിൽ സാഹിത്യത്തിൽ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ഇതിവൃത്തവികാസ ത്തിന്റെ ഓരോ ഘട്ടങ്ങളിലും തെളിഞ്ഞുവരുന്ന ഏകമുഖരൂപമോ ബഹുമുഖരൂപമോ ആയ സ്ഥലകാലഘടനകളെ എഴുത്തുകാർ ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. 'ഭാരതീയ പുരാത നാവബോധത്തിൽനിന്നും പുനരാവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ട സ്ഥലകാലങ്ങൾ, ഭാരതീയ ആദ്ധ്യാ ത്മികതയിലെ ഭൗതികാതീതമായ സ്ഥലകാലബന്ധങ്ങൾ, പ്രകൃതിനിഷ്ഠമായ ജീവിതാ വബോധത്തിൽ ദൃശ്യമാകുന്ന സ്ഥലകാലങ്ങൾ, ആപേക്ഷികതാസിദ്ധാന്തവും തമോ ഗർത്ത സിദ്ധാന്തവും മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്ന സങ്കല്പത്തിന്റെ അന്തരീക്ഷത്തിൽ രൂപീക രിക്കപ്പെട്ട സ്ഥലകാലതുടർച്ചകൾ എന്നിവയെല്ലാം സാഹിത്യത്തിലെ സ്ഥലകാലരൂപ നിർമ്മിതികളായി കടന്നുവരുന്നുവെന്ന സോമൻ നെല്ലിവിളയുടെ നിരീക്ഷണം ഇവിടെ പ്രസക്തമാണ് (സ്ഥലം കാലം ചെറുകഥ 308). ഭൗതികപ്രപഞ്ചത്തിൽ അഥവാ യാഥാർ ത്ഥ്യപ്രപഞ്ചത്തിൽ സ്ഥലത്തിന്റെ ഒരു സ്ഥാനത്തുനിന്ന് മറ്റൊരു സ്ഥാനത്തേക്കുള്ള ഏതൊന്നിന്റെയും ചലനത്തിന് കാലത്തിന്റെ വ്യത്യസ്തവും കൃത്യവുമായ ഇടവേളക ളുണ്ട്. എന്നാൽ ഭാവാത്മകവും പ്രതീകാത്മകവുമായ ലോകത്തിൽ സ്ഥലകാലങ്ങൾക്കി ടയിലെ കാലത്തിന്റെ ഇടവേളകൾക്ക് കൃത്യതയോ വ്യക്തതയോ ഉണ്ടാകില്ല. സ്ഥലകാ ലബന്ധങ്ങളുടെ കൃത്യത ആദ്യകാല എഴുത്തുകളിൽ പാലിച്ചിരുന്നതായി കാണാമെ ങ്കിലും ആധുനിക ഉത്തരാധുനികഘട്ടത്തിലെത്തുമ്പോഴേക്കും സ്ഥലകാലങ്ങളുടെ അവ്യ ക്തതയും ക്രമരാഹിത്യവും സാഹിത്യകൃതികളുടെ രൂപസ്വഭാവങ്ങളായി സ്വീകരിക്ക പ്പെട്ടു. നാടകവും ഇതിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായിരുന്നില്ല. സ്ഥലം, കാലം, ജീവിതം എന്നിവ ഏതൊരു നാടകത്തിന്റെയും പ്രധാന വിഷയങ്ങളാണ്. ഇവയുടെ പരസ്പരാ ശ്രിതബന്ധത്തെക്കുറിച്ച് എഴുതുന്നവനും അവതരിപ്പിക്കുന്നവനും കാണുന്നവനും തിരി ച്ചറിയേണ്ടതുണ്ട്. ഇത് കൃത്യമായി മനസ്സിലാക്കിക്കൊണ്ടുള്ള രചനകളാണ് വയലാ വാസു ദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ.

വയലായുടെ ആദ്യനാടകമായ 'വിശ്വദർശനം' എഴുപതുകളുടെ ഇന്ത്യൻ സാമൂഹി കരാഷ്ട്രീയ പശ്ചാത്തലത്തിൽ എഴുതപ്പെട്ടതാണ്. ഫ്യൂഡലിസവും മുതലാളിത്തവും നില നിൽക്കുന്ന അവ്യവസ്ഥിതസമൂഹത്തിൽ നിന്നും അഥവാ സ്ഥലത്തിൽനിന്നും സമത്വ ത്തിലും ധർമ്മത്തിലും അധിഷ്ഠിതമായ ഒരു നവലോകത്തിലേക്കുള്ള പ്രയാണവും പരിണാമവുമായി നാടകം അവതരിക്കപ്പെടുന്നു. ഈ നവലോകത്തെ സൗവർണ്ണഭൂമി

യെന്ന പ്രതീകത്തിലൂടെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. അസുരചക്രവർത്തിയായ മഹാബലി കേരളം ഭരിച്ചിരുന്ന കാലത്ത് കള്ളവും ചതിയുമില്ലാത്ത സമത്വസുന്ദരമായ രാജ്യമായിരുന്നു എന്നത് കേരളസംസ്കാരത്തിൽ അലിഞ്ഞുചേർന്നു കിടക്കുന്ന ഐതിഹ്യമാണ്. ഈ പുരാതനാവബോധത്തിൽ നിന്നുമുരിത്തിരിഞ്ഞ സ്ഥലാവബോധമാണ് സൗവർണ്ണഭൂമി. അന്നത്തെ കേരളത്തെ (സ്ഥലത്തെ) സൗവർണ്ണഭൂമിയിലൂടെ പുനഃസൃഷ്ടിക്കുകയാണ് നാടകകൃത്ത് ചെയ്തത്. അധികാരധനകാമരൂപികളായ സർവ്വാധിപതികൾ വാഴുന്ന ലോകമാണ് വർത്തമാനത്തിലേത്. സൗവർണ്ണഭൂമി വാഗ്ദാനം ചെയ്തുകൊണ്ട് രംഗത്തേക്കു കടന്നുവരുന്ന ശില്പിയും അതിനായി പ്രത്യാശയോടെ കാത്തിരിക്കുന്ന ജനതയും വർത്തമാനത്തിൽ നിന്നുകൊണ്ട് ഭാവിയെ വിഭാവനം ചെയ്യുന്നവരാണ്. തന്റെ സങ്കല്പത്തിലെ സൗവർണ്ണഭൂമി എങ്ങനെയിരിക്കണമെന്നത് കർമ്മപ്രതീകമായ ശില്പിയുടെയും ജനതയുടെ പ്രതീകമായ ഉത്തമന്റെയും സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെ നാടകകൃത്ത് വ്യക്തമാക്കുന്നു. അഹങ്കാരത്തിന്റെയും അധികാരപ്രമത്തതയുടെയും ചതിയുടെയും കൊലയുടെയും കൂത്തരങ്ങായിരുന്ന കുരുക്ഷേത്രമെന്ന പൗരാണികപ്രതീകത്തെ നാടകാരംഭത്തിൽ നാടകകൃത്ത് പരാമർശിക്കുന്നുണ്ട്. വയലായുടെ നാടകങ്ങളിൽ ആവർത്തിച്ചുകാണുന്ന സ്ഥലാവബോധമാണ് കുരുക്ഷേത്രഭൂമി.

"ആനകൾ വിരണ്ടു. ഭൂമിയുടെ അടി കുലുങ്ങി. മനുഷ്യർ മരണപ്പാച്ചിൽ പാഞ്ഞു. ആനകളെ എറിഞ്ഞത് കുഞ്ഞാടുകളിൽ തറച്ചു. പതിനെട്ടു ദിവസം നീണ്ടുനിന്ന ഘോരയുദ്ധം. ശരശയ്യകൾ, രക്തം തളംകെട്ടിയ കുരുക്ഷേത്രം, ഗാന്ധാരീവിലാപം... " (വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ വിശ്വദർശനം 50). യുദ്ധവും ഭീകരതയും കെടുതികളും നഷ്ടപ്പെടലുകളും പരിദേവനങ്ങളുമെല്ലാം നിറഞ്ഞ ഇത്തരത്തിലുള്ള കുരുക്ഷേത്ര ഇടങ്ങൾ ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്നു. അവിടെനിന്നും ധർമ്മവും സമാധാനവും സമത്വവും നിറഞ്ഞ ഇടത്തിലേക്കുള്ള മാറ്റത്തെയാണ് നാടകകൃത്ത് ലക്ഷ്യമിടുന്നത്. പണിപ്പുരയും സ്വർണ്ണക്കട്ടിലും അതിനടുത്തുള്ള അഗാധഗർത്തവും പ്രതീകാത്മകമായി വ്യത്യസ്ത ഇടങ്ങളെത്തന്നെയാണ് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. സ്വർണ്ണവിഗ്രഹനിർമ്മാണത്തിലൂടെ സൗവർണ്ണഭൂമിയുടെ സൃഷ്ടിക്കായി നിയോഗിക്കപ്പെടുന്ന ശില്പിയുടെ കർമ്മമണ്ഡലമാണ് പണിപ്പുര എന്ന ഇടം. സ്വധർമ്മനിർവഹണത്തിൽനിന്നും വ്യതിചലിക്കുന്ന ശില്പിക്കും അയാളെ പ്രലോഭനങ്ങളാൽ കീഴ്പ്പെടുത്തുന്ന മദനനും ലഭ്യമാകാതെ പോകുന്ന ഇടം

സ്വർണ്ണക്കട്ടിലാണ്. സർഗ്ഗാത്മകതയുടെ പ്രതീകമായ ശ്രീകലയുമായുള്ള സമാഗമത്തിന് ഇരുവർക്കും സാധ്യമാകാതെ വരുന്നു. ശില്പി ചങ്ങലയാൽ ബന്ധനസ്ഥനാവുകയും മദനൻ അഗാധഗർത്തത്തിലേക്ക് കൂപ്പുകുത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. നിലനിർത്തേണ്ട ഇടങ്ങളെ നഷ്ടപ്പെടുത്തുകയും അല്ലാത്തയിടങ്ങളിലേക്ക് വഴുതി വീഴുകയും ചെയ്യുന്ന ദുരവസ്ഥയെ ചിത്രീകരിക്കുന്നതിന് ഇത്തരം സ്ഥലാവബോധപരികല്പനകൾ സഹായകമാണ്. മേൽപറഞ്ഞ പ്രതീകാത്മകസ്ഥലങ്ങളെല്ലാംതന്നെ ഭാരതീയപുരാതനാവബോധത്തിൽ നിന്നും സ്വീകരിച്ച് നാടകത്തിലൂടെ പുനാരവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെട്ടവയാണ്. രാമായണത്തിലെ ലങ്കയും മഹാഭാരതത്തിലെ കുരുക്ഷേത്രവും ആവർത്തിക്കപ്പെടരുതെന്ന് ഇതിഹാസകാരന്മാർ കാവ്യങ്ങളിലൂടെ പറഞ്ഞുവെയ്ക്കുന്നു. എന്നിട്ടും അവ ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്നുവെന്ന ദയനീയചിത്രം നാടകകൃത്ത് വരച്ചിടുന്നു.

'വിശ്വദർശന'ത്തിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രമായ സത്യദേവനിലൂടെ കാലത്തിന്റെ നൈരന്തര്യത്തെയും അനാദ്യന്തശക്തിയെയും പ്രതീകാത്മകമായി ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. വയലാ നാടകങ്ങളിൽ പൊതുവെ കാണുന്ന കാലാവബോധത്തെക്കുറിച്ച് നാടകത്തിന്റെ ആമുഖക്കുറിപ്പിൽ വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. "അനന്തമായ ഈ ജീവിതപ്രവാഹത്തിൽ, മനുഷ്യമുഖങ്ങളുടെ മാറ്റത്തിൽ, മാറാത്തതൊന്നു മാത്രം. ഈ പ്രപഞ്ചനാടകവേദിയിലെ രംഗാധിപൻ - കാലം! തലമുറകളെ കൂട്ടിയിണക്കി, അനന്തമായ ഭാവിയിലേക്ക് കൈയൂന്നി നിൽക്കുന്നു ആ അജയ്യശക്തി" (വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ വിശ്വദർശനം 41). പ്രപഞ്ചത്തിനും പ്രപഞ്ചവസ്തുക്കൾക്കുമാണ് മാറ്റം സംഭവിക്കുന്നതെന്നും മാറ്റമില്ലാതെ നിലകൊള്ളുന്നത് കാലം മാത്രമാണെന്നുമുള്ള കാഴ്ചപ്പാട് നാടകകൃത്ത് അവതരിപ്പിക്കുന്നു. കാലത്തിന്റെ പ്രതീകമായ, രംഗാധിപനായ സത്യദേവൻ രംഗത്ത് ക്രമീകരിച്ചിരിക്കുന്ന കാലചക്രത്തിനു മുൻപിലേക്കാണ് പ്രവേശിക്കുന്നത്. ഭാരതീയപുരാതനസങ്കല്പമനുസരിച്ച് സൂര്യനെ കാലസാക്ഷിയായും സൂര്യരഥചക്രത്തിന്റെ ചലനത്തെ കാലത്തിന്റെ നൈരന്തര്യപ്രയാണമായും സങ്കല്പിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. പ്രപഞ്ചത്തിലെ ഓരോ ഘടകങ്ങളുടെയും പ്രതിഭാസങ്ങളുടെയും ഉല്പത്തി, വളർച്ച, നാശം എന്നിവയിലൂടെ ലഭിക്കുന്ന ചലനാനുഭവം ആവർത്തനപരമാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ അത് വർത്തുളവുമാണ്. തിരിച്ചുവരാത്തവിധം അനന്തമായി നീണ്ടുപോകുന്ന രേഖീയചലനാനുഭവ

ത്തിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമാണത്. പഴയൊരമ്പലം തകർന്നു, സ്വർണ്ണവിഗ്രഹമുടഞ്ഞു വെന്ന് പറഞ്ഞുകൊണ്ട് രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുന്ന രംഗാധിപനായ സത്യദേവൻ തച്ചുട യ്ക്കലിന്റെ ഈ തത്ത്വശാസ്ത്രസ്വഭാവം ആവർത്തിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നുവെന്ന് സദസ്യ രോട് പറയുമ്പോൾ കാലത്തിന്റെ ആവർത്തനസ്വഭാവത്തിലേക്ക് തന്നെയാണ് വിരൽ ചൂണ്ടുന്നത്.

സത്യദേവൻ : "ഞാനിതെത്ര കണ്ടതാണ്, ഇന്നും ഇന്നലെയും തുടങ്ങിയതല്ല. നൂറ്റാണ്ടുകൾക്കപ്പുറം സാഗരത്തിന്റെ അതിർത്തിയെ ഭേദിച്ചു ഭൂമി കന്യകയെ വേൾക്കാനെത്തിയ മോഹം!"

സത്യദേവൻ : "ഇല്ല. ഞാൻ നോക്കിനിൽക്കും. ഇന്നലെയിൽ നിന്ന് ഇന്നിലൂടെ നാളേയിലേക്കുള്ള പ്രപഞ്ചഘടകങ്ങളുടെ പ്രയാണത്തിൽ കർമ്മ രംഗമൊരുക്കിക്കൊണ്ട് കേവലസാക്ഷിയായി കാലം എന്ന ഘട കം നിലകൊള്ളുന്നു." (വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാട കങ്ങൾ വിശ്വദർശനം 51)

കാലസാന്നിദ്ധ്യം അനുഭവിച്ചറിയുമ്പോൾ തന്നെ അതേക്കുറിച്ച് നാം അജ്ഞരുമാ ണെന്ന് സൂചിപ്പിക്കുന്ന കെ.ഗീതാകുമാരിയുടെ വിലയിരുത്തൽ ഇവിടെ ചേർത്തുവായി ക്കാവുന്നതാണ്. "കാലപ്രവാഹത്തിന്റെ നൈരന്തര്യബോധം ഭാരതീയരിൽ രൂഢമൂലമാ ണെങ്കിലും പലപ്പോഴും എന്തുകൊണ്ടെന്നറിയാതെ വിസ്തൃതപ്രായമായി നിലകൊള്ളുന്ന സമയബോധതലത്തെ ഉണർത്തുന്നതിലൂടെ പ്രേക്ഷകനിൽ കർമ്മചിന്ത പ്രബലമാക്കാൻ നാടകകൃത്തിന് സാധ്യമായിട്ടുണ്ട്" ("നവഭാവുകതയുടെ സുവർണ്ണശില്പം" 396). കാല പ്രതീകമായ സത്യദേവന്റെ നിസ്സംഗത്വം പ്രേക്ഷകരെ ചിന്തിപ്പിക്കുന്നതാണ്. കാരണം നിസ്സംഗതയിലും ജനപ്രതിനിധിയായ ഉത്തമനെയും സൗവർണ്ണഭൂമി സംസ്ഥാപനത്തി നായി എത്തിച്ചേർന്നിരിക്കുന്ന ശില്പിയെയും സർഗ്ഗചൈതന്യത്തിന്റെ പ്രതീകമായ ശ്രീക ലയെയും സ്വധർമ്മനിർവഹണത്തിനായി കർമ്മോത്സുകരാക്കുന്നതിൽ സത്യദേവൻ നട ത്തുന്ന ഇടപെടൽ ശ്രദ്ധേയമാണ്. മാത്രമല്ല ഇരുട്ടിനെ കാംക്ഷിക്കുന്ന അധികാരധനമ ദനമൂർത്തികളുടെ പ്രവർത്തനങ്ങളെ വിമർശിച്ച് വെളിച്ചത്തിനുള്ള ആഹ്വാനവുമായി എത്തുന്നതിലും ധർമ്മപുനഃസ്ഥാപനത്തിനായി അതീവതാല്പര്യത്തോടെ നിലകൊള്ളു

ന്നതിലും സത്യദേവൻ ശ്രദ്ധാലുവാണെന്ന് കാണാം. നവയുഗസൃഷ്ടിക്കായി സ്വധർമ്മ നിർവഹണം നടത്തുന്ന ശില്പിക്കായുള്ള കാത്തിരിപ്പിൽ തുടങ്ങുന്ന നാടകം അതേ കാത്തിരിപ്പിൽതന്നെ അവസാനിക്കുന്ന തരത്തിലാണ് അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. ഇതിനിടയിൽ നടക്കുന്ന ഓരോ സംഭവങ്ങളും നൂറ്റാണ്ടുകളുടെ ആവർത്തനമാണ്. കാലത്തിന്റെ ആവർത്തനസ്വഭാവവും വർത്തുള ചലനസ്വഭാവവും വ്യക്തമായും ശക്തമായും തുറന്നവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട് 'വിശ്വദർശനം'.

സത്യത്തിലും ധർമ്മത്തിലുമധിഷ്ഠിതമായ സൗവർണ്ണഭൂമിയെന്ന കല്പനാഭൂമിയുടെ പുനഃസ്ഥാപനത്തിനു വേണ്ടിയുള്ള കാത്തിരിപ്പും പ്രതീക്ഷകളും പരാജയവുമാണ് 'വിശ്വദർശന'ത്തിലെ പ്രധാന സ്ഥലകാല പ്രമേയമെങ്കിൽ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിലും സമത്വത്തിലുമധിഷ്ഠിതമായ മനോഹരമായ കല്പനാഭൂമിയായ തുളസീവനത്തിനുവേണ്ടിയുള്ള പോരാട്ടമാണ് 'തുളസീവനം' എന്ന നാടകത്തിലെ സ്ഥലകാല പ്രമേയം. ആൽത്തറ, അശോകമരച്ചുവട്, മലമുകൾ, തുളസീവനം തുടങ്ങീ ഇടങ്ങളാണ് നാടകത്തിൽ പ്രധാനമായും പശ്ചാത്തലങ്ങളായി വരുന്നത്. ജീവിതത്തെ ആഴത്തിൽ സ്പർശിച്ച ഒരു കഥ പറഞ്ഞവസാനിപ്പിച്ച ഭാവതീവ്രതയോടെ, വികാരവായ്പോടെ ശിഷ്യരെ മാറി മാറി നോക്കുന്ന ഗുരുവിന്റെ ഇരിപ്പിടമാണ് ആൽത്തറ. ഇവിടെ നിന്നാണ് നാടകത്തിന്റെ തുടക്കം. ഭാരതീയ പൗരാണികപാരമ്പര്യമനുസരിച്ച് നിലനിന്നിരുന്ന ഗുരുകുലസമ്പ്രദായത്തെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്ന ഈ നാടകദൃശ്യം ഗുരുശിഷ്യസംവാദത്തിലൂടെ പുരോഗമിക്കുന്നതായി കാണാം. ഗുരു തന്റെ ജീവിതംകൊണ്ട് ശിഷ്യരെ പഠിപ്പിച്ചതും ശിഷ്യർ അത് പഠിച്ചതും ആൽത്തറയും അതിന്റെ പശ്ചാത്തലവുമുൾക്കൊള്ളുന്ന ഇടത്തിൽ നിന്നാണ്. ഗുരു പറഞ്ഞ കഥയിലെ പശ്ചാത്തലമായ 'തുളസീവനം' എവിടെ സ്ഥിതിചെയ്യുന്നുവെന്ന അന്വേഷണം ആരംഭിക്കുന്നതും ഇവിടെനിന്നാണ്. നദീതീരവും ആൽത്തറയും അക്കരെ നിബിഡമായി വളർന്നുനിൽക്കുന്ന പച്ചത്തഴപ്പുള്ള വൃക്ഷങ്ങളും ഗ്രാമപ്രദേശവുമാണ് ഗുരു പറഞ്ഞ കഥയുടെ പശ്ചാത്തലമെന്ന് പറഞ്ഞ ശിഷ്യനായ മനുവിനുനേരെ കോപിക്കുന്ന ഗുരു ഈ മനസ്സിൽ, ആ മനസ്സിൽ, എല്ലാ മനസ്സുകളിലും നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന തുളസീവനമാണതെന്ന ഹരിയുടെ മറുപടിയിൽ സംതൃപ്തനാകുന്നു. "തുളസീവനം ആത്യന്തികമായി ഒരു 'ശാന്തിനികേതന'മാണ്. പ്രത്യക്ഷമായ യഥാർത്ഥതകൾക്ക് തിരിയാത്ത അതീതവും ആന്തരീകവുമായ സൂക്ഷ്മയാഥാർത്ഥ്യമാണ് 'തുളസീവനം' വാഗ്ദാനം ചെയ്യു

ന്നത്.” “തുളസീവനം സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ അന്തിമസ്ഥാനമല്ല. അവരവരിലേയ്ക്കുള്ള പ്രയാണത്തെ ഉണർത്തിയെടുക്കുന്ന വലിയ സ്വപ്നമാണ്. നാടകത്തിൽ സ്വാതന്ത്ര്യം പ്രമേയമായിരിക്കുന്നത് അതിന്റെ സൂക്ഷ്മമായ സത്താവിശേഷങ്ങളെ അമൂർത്തമാക്കിയിട്ടാണ്. ഭൗതീകാതീതമായ വിമോചനമാണ് സ്വാതന്ത്ര്യം” എന്ന പി.എസ്.രാധാകൃഷ്ണന്റെ വിലയിരുത്തലിന് ഇവിടെ പ്രാധാന്യമുണ്ട് (“വിമോചനത്തിന്റെ വന്യവിശുദ്ധി” 428). ആൽത്തറയിൽ നിന്ന് നദിക്കപ്പുറമുള്ള നിബിഡവനത്തിലേയ്ക്ക് പോകുന്ന ഗുരുവും തുളസീവനത്തിന്റെ സംരക്ഷണത്തിനും നിലനില്പിനുമായി ഗ്രാമത്തിലേയ്ക്ക് പോകുന്ന ശിഷ്യന്മാരും നടത്തുന്ന പ്രയാണം കൃത്യമായ ഇടത്തിനുവേണ്ടിയുള്ളതാണ്. “സ്വന്തമായി ഈ ഭൂമിയിലൊന്നുമില്ലാത്ത ഒരു നിത്യസഞ്ചാരി”യായ (തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള തുളസീവനം 57) ഹരിയുടെ താല്ക്കാലിക ഇടം മാത്രമാണ് അശോകമരച്ചുവട്. അവിടെയിരുന്ന് അയാൾ ഓടക്കുഴലിലൂടെ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ ദിവ്യസംഗീതം പൊഴിച്ചപ്പോഴാണ് അടിമത്വത്തിന്റെ ചങ്ങലകൾ പൊട്ടിച്ചെറിഞ്ഞ് അധികാര ദന്തഗോപുരത്തിന്റെ കണ്ണാടിച്ചില്ലുകൾ പൊട്ടിച്ചിതറിച്ച് അടിമകൾ മലമുകളിൽ നിന്ന് തുളസീവനത്തിലേയ്ക്ക് ഓടിയെത്തിയത്. മലമുകളും ദന്തഗോപുരവുമെല്ലാം അധികാരബോധത്തെ പ്രതീകവത്ക്കരിക്കുന്ന സ്ഥലബോധങ്ങളാണ്. അവിടെനിന്നും അശോകമരച്ചുവട്ടിലേക്കുള്ള അടിമകളുടെ പ്രയാണം സ്വാതന്ത്ര്യത്തിനുവേണ്ടിയുള്ളതാണ്. ഭാരതീയ പുരാതനാവബോധത്തിൽ അശോകമരച്ചുവട്ടിലെ സീത സ്വാതന്ത്ര്യത്തിനുവേണ്ടിയുള്ള കാത്തിരിപ്പിന്റെയും പ്രതീക്ഷയുടെയും പ്രതീകമാണ്. അധികാരവർഗ്ഗത്താൽ തുളസീവനം നശിപ്പിക്കപ്പെട്ടപ്പോഴും അശോകമരം മാത്രം നാശത്തെ അതിജീവിച്ചു നിലകൊള്ളുന്നുവെന്നത് കാത്തിരിപ്പും പ്രതീക്ഷകളും ആവർത്തിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നുവെന്ന സൂചനകൾ ധ്വനിപ്പിക്കുന്നു. ഇവിടെ ലോകത്തിലുള്ള സമസ്തജീവികളുടെയും സ്വാതന്ത്ര്യത്തിനും വിമോചനത്തിനുമായി അശോകമരച്ചുവട്ടിലിരുന്നു ഓടക്കുഴൽ വായിക്കുന്ന, അവിടെനിന്ന് പുഞ്ചിരിയോടെ കഴുമരത്തിൽ കയറുന്ന ഹരിയിലൂടെ കൃത്യമായൊരു സ്ഥലബോധത്തെ ചിത്രീകരിക്കാൻ നാടകകൃത്തിനു കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്.

1976ലാണ് ‘തുളസീവന’ത്തിന്റെ രചനാക്കാലം. ഇന്ത്യൻ രാഷ്ട്രീയചരിത്രത്തിലെ സുപ്രധാന കാലഘട്ടമാണത്. ജനങ്ങളുടെ മൗലികാവകാശങ്ങൾക്കും ജനാധിപത്യസ്വാതന്ത്ര്യത്തിനും കൂച്ചുവിലങ്ങിട്ട അധികാരദുഷ്പ്രവണതകൾ നിലനിന്നിരുന്ന 1975 ലെ

അടിയന്തിരാവസ്ഥകാലഘട്ടമാണ് നാടകത്തിന്റെ മുഖ്യധാരയായി വർത്തിക്കുന്നത്. ഈ പ്രത്യക്ഷദുരന്തത്തെ പ്രതീകാത്മകവും ധ്വന്യാത്മകവുമായ സ്ഥലകാലബിംബങ്ങളിലൂടെ 'തുളസീവന'ത്തിൽ ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. 'തുളസീവന'ത്തിന്റെ രചനാകാലത്തെക്കുറിച്ച് നാടകകൃത്ത് പറയുന്നത് ഇപ്രകാരമാണ്, "സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ സുഗന്ധാനിലൻ നിലച്ച് ജനജീവിതത്തിന്റെ സിരാകേന്ദ്രത്തിൽ നിശ്ചലതയും നിർവ്വികാരതയും തപസ്സിരുന്ന കാലം. ആ നിശകളിൽ കാക്കി ധരിച്ച നിയമത്തിന്റെ ക്രൂരഹസ്തങ്ങളിൽപ്പെടാതെ, ഹരം പിടിപ്പിക്കുന്ന അധികാരദുർഗ്ഗയെ നോക്കി, ആരാധനാഭാവത്തിൽ സങ്കീർത്തനം ചൊല്ലി 'അഹമഹമികയാ' ദേവിയുടെ 'ദിവ്യദർശനം' പാർത്തും ഓർത്തും നിന്ന നമ്മുടെ ബുദ്ധി ജീവികളുടെ അവഗണനയും പരിഹാസവും കൂസാക്കാതെയാണ് നിത്യഹരിതാഭയാർന്ന 'തുളസീവനം' തേടി ഞങ്ങൾ യാത്ര ചെയ്തത്" (തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള തുളസീവനം 34). അധികാരവർഗ്ഗത്തിന്റെ ക്രൂരഹസ്തങ്ങളിൽനിന്നുള്ള വിമോചനത്തിനായുള്ള യാത്രയാണ് നാടകത്തിലൂടെ വയലാ നടത്തുന്നത്. 'തുളസീവന'ത്തെ തേടിയുള്ള യാത്രയിൽ സ്ഥലകാലബോധങ്ങൾ അന്തർഭവിച്ചിട്ടുണ്ട്. സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ പ്രതീകമായ 'തുളസീവന'ത്തിലെ കാവൽക്കാരനായ ഹരിയും മലമുകളിൽനിന്ന് ചങ്ങലകൾ പൊട്ടിച്ച് 'തുളസീവന'ത്തിലേക്ക് ഓടിയെത്തുന്ന അടിമകളും നീണ്ട കാത്തിരിപ്പിനൊടുവിലാണ് സ്വാതന്ത്ര്യത്തെ വീണ്ടെടുക്കുന്നത്.

ഭൂതകാലത്തിൽ സുഹൃത്തുക്കളായ ആട്ടിടയന്മാരായി ജീവിച്ചിരുന്നവരിൽ ഒരാൾ ഇന്ന് ജനങ്ങളെ അടിമകളാക്കുന്ന രാജാവും മറ്റൊരാൾ അവരുടെ മോചനത്തിനായി സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ ദിവ്യസംഗീതം പൊഴിക്കുന്നവനും നിത്യസഞ്ചാരിയുമാണ്. കാലപരിണാമത്തിൽ ഭാവിയിൽ സംഭവിക്കേണ്ടതായ കാര്യങ്ങളെക്കുറിച്ച് കൃത്യമായ അവബോധം ഓരോ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കുമുണ്ട്.

മനു : (രതീന്ദ്രനോട് ചേർന്നുനിന്ന്) ഇന്ന് ഞങ്ങളൊന്ന്. ഒന്നിച്ചദ്ധ്വാനിക്കുന്ന ഒരു നാളെയുണ്ടാകും. ഭാരം കുറഞ്ഞ ജീവിതവും.

ഹരി : ഞാൻ സ്വതന്ത്രൻ! ഒരു കൂട്ടിലും കിടക്കാത്ത കിളി... അന്തിയിലെത്തുന്ന ചില്ലക്കൊമ്പിൽ അഭയം... ഇന്ന് രാജകൊട്ടാരത്തിൽ... (ആലോചനയിൽ) നാളെ... നാളെ... നാളെ... (മനുവിനോട്) ലക്ഷ്മിയെ സംരക്ഷിച്ചോളൂ... ങാ... വരൂ... പോകാം. (തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള തുളസീവനം 56, 63)

സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ ആത്യന്തികമായ ഫലം ആനന്ദമാണ്. എന്നാൽ അതിലെത്തിച്ചേരണമെങ്കിൽ ഒട്ടനവധി വഴികൾ താണ്ടണം. ഇത്തരം വഴിതാണ്ടലുകൾ എല്ലാ കാലങ്ങളിലും ദേശഭേദമില്ലാതെ ആവർത്തിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. വർഗ്ഗസ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെയും വ്യക്തിസ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെയും നാശമോ ലബ്ധിയോ മുഖ്യവിഷയമാക്കിക്കൊണ്ട് വ്യത്യസ്ത ആഖ്യാനതന്ത്രങ്ങളിൽ എഴുതപ്പെട്ട നിരവധി കൃതികൾ കാലങ്ങളെ അതിജീവിച്ച് ഇന്നും നിലനിൽക്കുന്നു. “മാനവീയസ്വാതന്ത്ര്യത്തെയും ശാന്തിയെയും ഇതു രണ്ടിൽനിന്നും ജനിക്കുന്ന ആനന്ദത്തെയും ഏതിലും ഉപരിയായി ഉയർത്തിപ്പിടിക്കുന്ന ആദ്ധ്യാത്മികശക്തി. ഭോഗലോലുപതയെയും അധികാരശക്തിയെയും മാത്രം കൊണ്ടാടുന്ന തവശക്തിക്കെതിരെ നടത്തിയിട്ടുള്ള, നടത്തിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന, ഇനിയും നടത്താനിടയുള്ള പോരാട്ടം. ചുരുക്കിപ്പറഞ്ഞാൽ മനുഷ്യനിലെ തന്മതിന്മകൾ തമ്മിലുള്ള സമരം ഈ നാടകത്തിൽ നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്നു” എന്ന എൻ.കൃഷ്ണപ്പിള്ളയുടെ നിരീക്ഷണം ഇവിടെ പ്രസക്തമാണ് (തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള തുളസീവനം അവതാരിക 29). സ്വാതന്ത്ര്യമെന്ന പ്രമേയത്തെ ഒരു പ്രത്യേകമായ ദേശത്തിലോ കാലത്തിലോ ഒതുക്കിനിർത്താതെ ദേശാതീതവും കാലാതീതവുമായ മൂല്യമായി ആവിഷ്കരിക്കുകയാണ് നാടകകൃത്ത് ചെയ്തത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ നാടകത്തിൽ ദേശസൂചനകളും കാലസൂചനകളും പൂർണമായി ഒഴിവാക്കി കഥാപാത്രങ്ങളിലും ഇതിവൃത്തത്തിലും ആവിഷ്കാരത്തിലും പ്രമേയപശ്ചാത്തലങ്ങളിലും ഭാഷയിലും അസാധാരണത്വം നൽകുകയാണ് നാടകകൃത്ത് ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. “സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന് ദേശകാലാതീതവും ചരിത്രനിരപേക്ഷവുമായ ഒരു മൂല്യമെന്ന അസ്തിത്വം തീർച്ചയായുമുണ്ട്. ‘തുളസീവന’ത്തിൽ പലയിടത്തായി സ്വാതന്ത്ര്യത്തെ ഇത്തരത്തിലുള്ള മൂല്യമായി അടയാളപ്പെടുത്താനുള്ള ശ്രമം കാണാം. കഥാകാലം, കഥാപാത്രസ്വഭാവം, ഭാഷ, വേഷം എന്നിവയിലെല്ലാം നമ്മുടെ സാമൂഹികാനുഭവങ്ങളുടെയോ ചരിത്രസന്ദർഭത്തിന്റെയോ സ്പർശം ഉണ്ടാവാതിരിക്കാൻ നാടകകാരൻ ജാഗ്രത പുലർത്തുന്നു... അതീതകാലത്തെ അഭിസംബോധന ചെയ്യാനുള്ള ശ്രമവും ശ്രദ്ധേയമാണ്. കാലത്തേയും ദേശത്തേയും സംബന്ധിച്ച ഈ നിഷ്കർഷസ്വാതന്ത്ര്യമെന്ന പ്രമേയത്തെ സാർവ്വകാലികവും സാർവ്വദേശീയവുമായ ഒന്നായി തിരിച്ചറിയാനുള്ള ശ്രമത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്” എന്ന പി.വി.പ്രകാശ് ബാബുവിന്റെ നിരീക്ഷണം ശ്രദ്ധേയമാണ് (“റിയലിസത്തോടുള്ള കലഹം” 414). ഒരു

അടിയന്തിരാവസ്ഥകാലത്താണ് 'തുളസീവന'ത്തിന്റെ രചനയെങ്കിലും മാനവദുരന്തത്തെയും മാനവപുരോഗതിക്കെതിരായി നിലകൊള്ളുന്ന അധികാരപ്രമത്തതയെയും പ്രതീകാത്മകമായി അവതരിപ്പിച്ച് അതിന് ദേശകാലാതീതസ്വഭാവം കൊണ്ടുവരുന്നതിൽ നാടകം ശ്രദ്ധ കേന്ദ്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നു.

ബാഹ്യനാടകത്തിലും അന്തർനാടകത്തിലുമായി നിരവധി പ്രതീകാത്മക സ്ഥലകാലബിംബങ്ങളെ ആവിഷ്കരിച്ചുകൊണ്ടാണ് 'അഗ്നി'യുടെ രചന വയലാ നിർവ്വഹിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഗംഗാനദി, നദിക്ക് അക്കരെയും ഇക്കരെയും, തോണി, ഗ്രാമം, വനം, മൂക്കുത്തിമല, അണയാത്ത ചിത, കളിത്തട്ട് എന്നിവയിലൂടെ വ്യത്യസ്തങ്ങളായ സ്ഥലാവബോധങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ട്. ഭാരതീയപൗരാണികസങ്കല്പത്തിൽ ഗംഗ പുണ്യനദിയാണ്. 'അഗ്നി'യിലെ കേന്ദ്രകഥാപാത്രമായ ഉണ്ണി ഗംഗയിലെ തോണിക്കാരനാണ്. തീർത്ഥാടകരെ തോണിയിൽ കയറ്റി അക്കരെയെത്തിക്കുകയും തിരിച്ച് ഇക്കരെയ്ക്ക് തുഴയുകയും ചെയ്യുന്ന തോണിക്കാരൻ തുടങ്ങിയിടത്തിൽ തന്നെ തിരിച്ചെത്തുന്നു. നാടിനുണ്ണിയായ അയാൾ വീണ്ടും നാട്ടിൽ തന്നെ തിരിച്ചെത്തുന്നു. ഈ തിരിച്ചെത്തലുകൾ കാലത്തിന്റെ ചാക്രികചലനാത്മകതയെ പ്രതീകവത്ക്കരിക്കുന്നതാണ്. സ്വകാര്യസ്വത്ത് അഥവാ സ്വകാര്യഇടം എന്ന ആശയത്തോടെതിർത്ത് പൊതുസ്വത്ത് അഥവാ പൊതു ഇടം എന്ന ആശയത്തിനായി പോരാടിയതിന്റെ പേരിലാണ് ഉണ്ണിക്ക് നാട് ഉപേക്ഷിക്കേണ്ടി വന്നത്.

ഉണ്ണി : സാരമില്ല്യ... പല നീർച്ചാലുകളായി ഹിമാലയത്തിൽ നിന്നൊഴുകി ച്ചേർന്ന് ആഴത്തിൽ പരന്നൊഴുകുന്ന ഗംഗ. അതിന്നുറവകൾ ഒരിക്കലും വറ്റില്ല...

ദേവി : അതിലെ തോണിക്കാരനും അന്തിയിലുറങ്ങാൻ ഒരിടം വേണ്ടേ? ചേട്ടന്മാർ സൂചിയൂന്നാനിടം തന്നില്ലല്ലോ...

ഉണ്ണി : (ഓർമ്മയിൽ) തോണി തുഴഞ്ഞുതളരുമ്പോൾ... തുഴയിൽ ചാരിയിരുന്നു മയങ്ങും... സ്വപ്നത്തിൽ അമ്മ... പിന്നെ നീ...! അമ്മയുടെ മരണം ഞാൻ സ്വപ്നത്തിൽ കണ്ടറിഞ്ഞാണ് ഓടിവന്നത് (തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള അഗ്നി 110).

ഭൗതികമായ ഇടം എന്നതിനേക്കാളുപരി ഭൗതീകാതീതമായ ഇടം എന്ന സങ്കല്പമാണ് ഇവിടെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. ഗംഗയിലെ ഓളങ്ങളും ഗംഗാപ്രവാഹവും കാലത്തിന്റെ പ്രതീകമാണ്. അമൂർത്തമായ കാലത്തിന്റെ മൂർത്തരൂപമാണവ. മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന സംഭവങ്ങളും ചലിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന വസ്തുക്കളും കാലത്തെ മൂർത്തവത്ക്കരിക്കുന്നു.

അറ്റുപോയ കണ്ണികൾ കോർത്തിണക്കാൻ, ബാല്യകാലത്തിന്റെ സ്നേഹത്തിലേക്കും നിഷ്ക്കളങ്കതയിലേക്കും തിരിച്ചുവരാൻ പ്രായമായ കഥാപാത്രങ്ങൾ കളിക്കുന്ന കുട്ടിക്കളിയാണ് അഗ്നിയിലെ അന്തർനാടകം. വർത്തമാനത്തിൽനിന്നുകൊണ്ട് ഭൂതകാലത്തെ തിരിച്ചുപിടിക്കാനും അത് ഭാവിയിലേക്ക് പ്രസരിപ്പിക്കാനും വേണ്ടിയാണ് അവർ 'കുട്ടിക്കളി' ആടുന്നത്. എന്നാൽ ഭൂതകാലത്തെ ഭാവിയിലേക്ക് പ്രസരിപ്പിക്കാൻ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് കഴിയുന്നില്ല. 'നാടോടിയും നാടുവാഴിയും' എന്ന കുട്ടിക്കളിയുടെ അവസാനം ചേട്ടന്മാർ ഉണ്ണിയെ എറിഞ്ഞുവീഴ്ത്തുന്നത് ഇതിന് തെളിവാണ്. ആനന്ദിന്റെ 'ഗംഗയിലെ പാലം' എന്ന കഥയെ സോമൻ നെല്ലിവിള കാലത്തിന്റെ വ്യത്യസ്ത അനുഭവതലങ്ങളുടെ ആവിഷ്കാരമായി നിരീക്ഷിക്കുന്നത് ഇവിടെ ചേർത്തുപറയാവുന്നതാണ്. "സംഭവങ്ങളുടെ, വസ്തുക്കളുടെ പരിവർത്തനങ്ങളിലൂടെ ഓരോ നിമിഷവും പുതുക്കിക്കൊണ്ട് അനന്തതയിലേക്ക് ഒഴുകുന്ന മഹാനദി-ഗംഗ-അത് കാലമാണ്. ഗംഗയെ, ഓരോ നിമിഷവും പുതുക്കപ്പെടുന്ന ജലം എന്ന സങ്കല്പത്തിലൂടെ ഭാവിയിൽനിന്നും വർത്തമാനത്തിലൂടെ ഭൂതകാലത്തിലേക്കൊഴുകുന്ന അനന്തവും രേഖീയവും തിരിച്ചുവരാത്തതുമായ കാലമായി അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾതന്നെ ഗംഗാതീരത്ത് ജീവിതം ആവർത്തനങ്ങളായി അവതരിക്കുന്നു. ജീവിതത്തിന്റെ ഈ ആവർത്തനചലനത്തിൽനിന്നും വർത്തുളമായ കാലത്തിന്റെ സ്വരൂപം മനസ്സിൽ പതിയുന്നു." (സ്ഥലം കാലം ചെറുകഥ 245) ദേവലോകത്തുനിന്ന് അഗ്നി മോഷ്ടിച്ച് ഭൂമിയിലെ മനുഷ്യർക്ക് നൽകി അധികാരകേന്ദ്രത്തെ തകർത്ത പ്രോമിത്യൂസ് എന്ന പുരാവൃത്തകഥാപാത്രം ഓരോരോ കാലത്തിലും ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്നുവെന്ന് 'അഗ്നി'യിൽ സൂചിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. സ്വകാര്യസ്വത്ത് പൊതുസ്വത്താക്കണമെന്ന് വാദിച്ച ഉണ്ണി ഗാർഹികാധികാരവ്യവസ്ഥയ്ക്കെതിരെ നിലയുറപ്പിക്കുന്നു. കൊട്ടാരത്തിൽ നിന്ന് അഗ്നി മോഷ്ടിച്ച് കുടിലുകളിലെത്തിക്കുകയും മാലോകർക്ക് വെളിച്ചം നൽകിയിരുന്ന മൂക്കുത്തിമലയിലെ മുത്ത് മോഷ്ടിച്ചവൻ നാടുവാഴിയാ

ണെന്ന് ഉറക്കെ വിളിച്ചു പറയുകയും ചെയ്ത നാടോടിയാകട്ടെ രാഷ്ട്രീയ അധികാരകേന്ദ്രവ്യവസ്ഥയെയും തകർത്തെറിയാനുള്ള ശ്രമമാണ് നടത്തുന്നത്. എന്നാൽ പ്രോമിത്യൂസിനെപോലെ ഉണ്ണിയും നാടോടിയും പീഡനത്തിനിരയാവുകയും അധികാരവ്യവസ്ഥയിൽനിന്നും നിഷ്കാസിതരാവുകയും ചെയ്യുന്നു. ദേശകാലാന്തരമില്ലാതെ അന്നും ഇന്നും ഇത് ആവർത്തിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. കാലത്തിന്റെ വർത്തുളപരവും ആവർത്തനപരവുമായ സ്വരൂപത്തെയാണ് ഇത് വ്യക്തമാക്കുന്നത്.

ഏഴു ദിവസമായിട്ടും അണയാത്ത അമ്മയുടെ ചിത ഭൗതികാതീതമായ കാലാനുഭവത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു.

അമ്മാമൻ : എല്ലാം മറക്കിൻ. ആ ചിതയിലെ അഗ്നി അണയാതെ കിടക്കുന്നതു ശ്രദ്ധിച്ചോ? ഏഴു ദിവസമായിട്ടും അണയാത്ത തീകുണ്ഡം... നിങ്ങൾ പഴയതുപോലെ കളിക്കൂട്ടുകാരായി എല്ലാം മറന്നാൽ ആ തീ അണയും... അമ്മയ്ക്ക് ശാന്തിയാകും. (തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള അഗ്നി 106)

ചിത, കാലത്തിന്റെ പരിധികളെ ലംഘിച്ചുകൊണ്ട് ആളിക്കത്തുകയാണ്. സ്വാതന്ത്ര്യം, സമത്വം, സാഹോദര്യം എന്നീ മൂല്യങ്ങളുടെ സംസ്ഥാപനത്തിനായി പ്രതീക്ഷയോടെ കാത്തിരിക്കുന്ന കാലത്തെ പ്രതീകവത്ക്കരിക്കുന്നതാണ് അമ്മയുടെ ചിത. കാത്തിരിപ്പുകളുടെ ചരിത്രം ഇവിടെയും ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്നു. നാടിനുണ്ണിക്കായുള്ള നാടിന്റെയും ദേവിയുടെയും കാത്തിരിപ്പ്, തോണിക്കാരനായുള്ള തീർത്ഥാടകരുടെ കാത്തിരിപ്പ്, വറ്റിവരണ്ട ഗംഗയുടെ തീരത്ത് പെരുമഴയ്ക്കായുള്ള തോണിക്കാരന്റെ കാത്തിരിപ്പ് എന്നിവയിലൂടെ നാടകത്തിലും കാത്തിരിപ്പുകളുടെ ആവർത്തനസ്വഭാവത്തെ നാടകകൃത്ത് അടിവരയിട്ടുറപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. കാലം പല ചരിത്രങ്ങളായി ആരംഭിച്ചും തുടർന്നും കൊണ്ടേയിരിക്കുന്നു. ഒരു പ്രത്യേക കാലത്തിലോ ദേശത്തിലോ ഒതുക്കിനിർത്താതെയുള്ള 'അഗ്നി'യിലെ പ്രമേയവത്ക്കരണം നാടകത്തെ സാർവ്വകാലികവും സാർവ്വദേശീയവുമായ ഒന്നാക്കി മാറ്റുന്നു.

ആണ്ടുബലിയിൽ സ്ഥലത്തിന്റെയും കാലത്തിന്റെയും സുദീർഘമായ ഇടവേളയെ പ്രത്യക്ഷമായിതന്നെ നാടകകൃത്ത് ആവിഷ്കരിക്കുന്നുണ്ട്. സഹസ്രാബ്ദങ്ങളുടെ അക

ലമുള്ള പൗരാണിക ഇതിഹാസഘട്ടത്തെയും വർത്തമാനഘട്ടത്തെയും പ്രതിനിധാനം ചെയ്തുകൊണ്ട് കഥാപാത്രങ്ങൾ വേഷപ്പകർച്ചകളോടെ രംഗത്തെത്തുന്നു. കുട്ടിക്കാലത്ത് ഗ്രാമത്തിൽ കളിച്ചുനടന്ന അഞ്ച് കൂട്ടുകാരികൾ. അവരിന്ന് സമൂഹത്തിലെ പല മേഖല കളിലായി പ്രവർത്തിക്കുന്നവരാണ്. അവരുടെ ഒത്തുചേരലാണ് 'ആണ്ടുബലി'. കുട്ടി ക്കാലത്ത് കഴിഞ്ഞിരുന്ന സ്ഥലത്തുനിന്ന് പോയതിനുശേഷം വർഷങ്ങൾക്ക് ശേഷം അതേ സ്ഥലത്ത് തന്നെ തിരിച്ചെത്തുന്ന ഇവരിൽ സ്ഥലകാലങ്ങളുടെ മാറ്റം സ്പഷ്ടമാണ്. മനുഷ്യനും പ്രകൃതിക്കും സംഭവിച്ച ബാഹ്യമായ മാറ്റത്തെക്കാളുപരി ചിന്തകൾക്കും മനോഭാവങ്ങൾക്കും സംഭവിച്ച വികാസമാണ് ഇവിടെ പ്രധാനവത്ക്കരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഈ മാറ്റത്തെ കൃത്യമായി അടയാളപ്പെടുത്തുന്നതിനായി അനുഷ്ഠാനനാടകമെന്ന അന്തർനാടകത്തെ നാടകത്തിന്നുള്ളിൽ സന്നിവേശിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. മഹാഭാരതത്തിൽ ഇതിഹാസകാരൻ അവതരിപ്പിച്ച പതിനെട്ട് ദിവസം നീണ്ടുനിന്ന യുദ്ധത്തിന്റെയും യുദ്ധ ക്കെടുതികളുടെയും സംഗമഭൂമിയായ കുരുക്ഷേത്രമെന്ന പൗരാണിക ഇടത്തെ വർത്ത മാനകാല സാമൂഹ്യ-രാഷ്ട്രീയസംഭവങ്ങളുമായി കൂട്ടിയിണക്കി ഒരു പുതുപാഠമായി അവ തരിപ്പിക്കുന്നു. ഭൂതകാലത്തിലെ കുരുക്ഷേത്രത്തിനും വർത്തമാനത്തിലെ അനുഷ്ഠാന ഭൂമിക്കും ഇടയിൽ കാലത്തിന്റെ ദീർഘമായ ഇടവേളയുണ്ട്. എങ്കിലും കാലത്തിന്റെ സ്വാധീനം സ്ഥലത്തിന്റെ ബാഹ്യതലത്തിൽ മാത്രമാണ് സംഭവിക്കുന്നത്. അനുഷ്ഠാന ഭൂമിയുടെ തൊട്ടുപിന്നിൽ വ്യാസന്റെയും പാണ്ഡവരുടെയും പ്രതിഷ്ഠകളുള്ള കാവും അതിനോടുചേർന്ന് കുളവും സങ്കല്പിച്ച് അല്പം മാറ്റങ്ങളോടെ കുരുക്ഷേത്രഭൂമിയെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. യുദ്ധരംഗങ്ങൾ അനുഷ്ഠാനരീതിയിൽ പുനരാവിഷ്കരിക്കുന്നു. ചരിത്രഭൂതകാലത്തോടും സമകാലികസമസ്യകളോടും ഒരേസമയം സംവദിച്ചുകൊണ്ട് നാടകപാഠം വികസിച്ചുവരുന്നു. വേഷപ്പകർച്ചകളോടെ നടീനടന്മാർ ഇതിഹാസസന്ദർഭ ങ്ങളെ പുനരാവിഷ്കരിക്കുമ്പോൾ സ്ഥലകാലങ്ങളുടെ അന്തരം പ്രത്യക്ഷമെങ്കിലും അത് ദേശകാലാതിവർത്തിയായ കഥയായി അനുഭവപ്പെടുന്നു.

അജിത : "ഇത് ഇന്നത്തെ സ്ത്രീകളുടെ നാടകം എന്റെ കഥ...

മറ്റു നടിമാർ : അതെ, ഞങ്ങളുടെയും.

മേധ : ... ഈ കാലഘട്ടത്തിലെ മനുഷ്യന്റെ വികാരംകൂടി നാടകകൃത്തു

ക്കൾ ഉൾപ്പെടുത്തും. വളരെ ചെറിയ മാറ്റങ്ങൾ, അത്രമാത്രം. കൂടാതെ ഇന്നത്തെ നാടകത്തിൽ, വ്യാസൻ വർണ്ണിച്ച സംഭവങ്ങൾക്ക് ക്രമവ്യത്യാസങ്ങളും വന്നിട്ടുണ്ട്.

മേധ : ഇന്ന് യുദ്ധം ആയുധങ്ങൾകൊണ്ട് മാത്രമല്ല സ്ഥാനമുറപ്പിക്കാൻ താക്കോൽ മുറുകെ പിടിക്കുന്നവർ അടിച്ചേൽപിക്കുന്ന പീഡനങ്ങൾ, മനുഷ്യൻ മനുഷ്യനെ ചൂഷണം ചെയ്യുന്ന രീതികൾ, അനാഥബാല്യങ്ങൾ, ബാലവേലകൾ, ഒന്നുമില്ലാത്തവനുനേരെ പ്രഖ്യാപിക്കുന്ന യുദ്ധങ്ങൾ! (തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള ആണ്ടുബലി 327, 329)

ഈ സംഭാഷണങ്ങൾ സമകാലികജീവിതസംഭവങ്ങളെല്ലാം ഭൂതകാലചരിത്രങ്ങളുടെ പുനരാഖ്യാനവും വ്യാഖ്യാനാത്മകതുടർച്ചകളുമാണെന്ന് എടുത്തു കാണിക്കുന്നു. എന്നാൽ പഴയതെല്ലാം ആവർത്തിക്കപ്പെടാതിരിക്കാൻ കുരുക്ഷേത്രങ്ങളുടെ ഉദ്ദേശ്യം പുതിയ മാനങ്ങളിൽ പുനഃപ്രതിഷ്ഠിക്കുകയാണ് നാടകാവസാനത്തിൽ വയലാ ചെയ്യുന്നത്.

കുരുക്ഷേത്രമെന്ന ഇടത്തെ ഭൗതികമായി മാത്രമല്ല ആശയരൂപത്തിലും നാടകത്തിൽ പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്നുണ്ട്. “പകരം വീട്ടണം, പ്രതികാരം ചെയ്യണം, പിടിച്ചടക്കണം” എന്ന അധികാരാർത്തി ഒടുങ്ങാതെ അന്നും ഇന്നും എക്കാലത്തും മനുഷ്യമനസ്സുകളിൽ നിലനിൽക്കുന്നു. മനസ്സെന്ന ഇടത്തിൽനിന്നും ഇത്തരം കാമനകൾ പുറന്തള്ളപ്പെട്ടില്ലെങ്കിൽ കുരുക്ഷേത്രഭൂമികൾ ആവർത്തിച്ചുകൊണ്ടേയിരിക്കുമെന്ന് നാടകകൃത്ത് വ്യക്തമാക്കുന്നു. ഇതിഹാസവനിതകളായ ഗാന്ധാരി, കുന്തി, ദ്രൗപദി, സുഭദ്ര, ഹിഡിംബി എന്നിവരെല്ലാം ഓരോ സ്ത്രീമനസ്സുകളിലും കാലാതിവർത്തിയായ സ്ത്രീത്വത്തിന്റെ പ്രതീകങ്ങളായി നിലകൊള്ളുന്നു. ധർമ്മത്തിന്റെ താക്കോൽ തേടിയലയുന്ന ഗാന്ധാരി, അധികാരത്തിന്റെ താക്കോൽ ചൂഷകരുടെ കയ്യിൽനിന്നും സമരം ചെയ്ത് തിരിച്ചുപിടിക്കണമെന്ന് പ്രഖ്യാപിക്കുന്ന മേധയിലൂടെയും ഘടോൽക്കചവധത്തിൽ പുത്രദുഃഖമനുഭവിക്കുന്ന ഹിഡിംബി, മതരാഷ്ട്രീയലഹളയിൽ കൊല്ലപ്പെട്ട ആദിവാസിക്കുഞ്ഞുങ്ങളിൽ രോഷം കൊള്ളുന്ന അജിതയിലൂടെയും രാജസദസ്സിൽ മാനഭംഗത്തിനിരയായ ദ്രൗപദി, ഭർത്താവിന്റെ ശത്രുക്കളാൽ മാനം കവരപ്പെട്ട സ്നേഹയിലൂടെയും അപമാനഭയത്താൽ

കർണ്ണനെ നദിയിലൊഴുക്കിവിട്ട കുന്തി, സ്വപുത്രനെ മലയിടുക്കിൽ ഉപേക്ഷിച്ച സാറയിലൂടെയും ആവർത്തിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. മനുഷ്യാനുഭവങ്ങൾ പുതിയ സ്ഥലകാലങ്ങളിൽ അരങ്ങേറുമ്പോൾപോലും അവയുടെ അടിസ്ഥാനപരമായ ദുരന്തതീക്ഷ്ണതകൾ മാറ്റമില്ലാതെ തുടരുന്നു എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. രണ്ടാം ലോകമഹായുദ്ധഭീകരതകളെ ശിഥിലബിംബങ്ങളിലൂടെ ആവിഷ്കരിച്ച പിക്കാസോയുടെ 'ഗുർണിക്ക' ചിത്രം, ഹിരോഷിമ, നാഗസാക്കിയിലെ ആണവയുദ്ധത്തിന്റെ പുകച്ചുരുളുകൾ, ബലിക്കാക്കകൾ എന്നീ ദൃശ്യങ്ങളെ നാടകകൃത്ത് രംഗാവതരണത്തിൽ കൊണ്ടുവന്നതിലൂടെ 'ആണ്ടുബലി'യിലെ പ്രമേയം സാർവ്വദേശീയവും സാർവ്വകാലികവുമായ ഒന്നാണെന്ന സൂചനകളിലേക്കാണ് കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നത്. ഇതിഹാസകഥയിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി നാടകാവസാനത്തിൽ എല്ലാ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളും ചേർന്ന് ദ്രൗപദിയുടെ മുടി കെട്ടിവെയ്ക്കുന്ന അനുഷ്ഠാനചടങ്ങ് അരങ്ങേറുന്നുണ്ട്. "ഇനി ആണ്ടുബലി, ഭൂമിയിൽ കൊല്ലപ്പെട്ടവർക്ക് അമ്മമാരുടെ മുലപ്പാലുകൊണ്ട് ബലി-കണ്ണീരുകൊണ്ട് തർപ്പണം" (തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻ പിള്ള ആണ്ടുബലി 368) എന്ന പ്രാർത്ഥനയും വേണുഗാനവും പശ്ചാത്തലമായിട്ടുണ്ട്. "ഈ ഹിംസാധിഷ്ഠിത രഥോത്സവത്തിനറുതി വരുത്താൻ ആർക്കു കഴിയും? ആര് മുന്നിട്ടിറങ്ങും? മുലപ്പാലിനോടൊപ്പം നുകർന്ന സ്നേഹത്തിന്റെ സുദൃഢസന്ദേശമല്ലാതെ മറ്റെന്തിന് മനുഷ്യനെ മാറ്റാനാകും? സമാധാനത്തിന്റെ വിത്ത് പാകിമുളപ്പിച്ച് നൂറുമേനി കൊയ്യാൻ അമ്മമാർക്കേ കഴിയൂ എന്നർത്ഥം" (തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള ആണ്ടുബലി 321) എന്ന നാടകകൃത്തിന്റെ വാക്കുകൾ യുദ്ധങ്ങളില്ലാത്ത സമാധാനത്തിന്റെ ഒരു പുതുലോകവും പുതുകാലവും സൃഷ്ടിക്കപ്പെടേണ്ടതിന്റെ ആവശ്യകതയിലേക്ക് വിരൽചൂണ്ടുന്നു.

സ്വർണ്ണത്തുരുത്ത്, സിംഹാസനം, മഹാനദി, നദിക്കക്കരെയുള്ള ഗ്രാമവും കുടിലും, കോടതി, തൂക്കുമരം എന്നീ സ്ഥലബോധങ്ങളിലൂടെ ചരിത്രവർത്തമാനങ്ങൾ ഇഴചേർന്ന് വികസിച്ചുവരുന്ന പ്രമേയമാണ് 'അകത്താരോ...!' എന്ന നാടകത്തിന്റേത്. തൊട്ടിലിൽ കിടക്കുന്ന കുഞ്ഞിന് അമ്മ കഥ പറഞ്ഞുകൊടുക്കുന്ന മട്ടിലാണ് നാടകത്തിന്റെ ആഖ്യാനം. തൊട്ടിലിൽ കിടക്കുന്ന കുഞ്ഞിനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം സ്ഥലകാലങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള അവബോധം അമ്മയോളം ഇല്ല. അതുകൊണ്ടുതന്നെ അമ്മ താൻ പറയുന്ന കഥയെ ഏതെങ്കിലുമൊരു കാലത്തിലോ സ്ഥലത്തിലോ ഒതുക്കിനിർത്തുന്നില്ല.

"ഇത് വളരെ പഴയ കഥ. അതായത് പണ്ട്, എന്നുവച്ചാൽ ഇന്നലെ, അതായത് ഇന്ന്, കൃത്യമായി പറഞ്ഞാൽ നാളെ, ഒരു രാജാവുണ്ടായിരുന്നു. കാട്ടുരാജാവെന്ന് പേരു കേട്ടവൻ. നൂറ്റൊന്ന് മക്കളുണ്ടെന്നും കേട്ടിട്ടുണ്ട്.

കഥയിലെ കാലം

കളിയിലെ കാലം

എല്ലാമിന്നത്തെ 'തൽക്കാലം'

ഇന്നലെ, ഇന്നും നാളെയുമെല്ലാം

ഇന്നീ കഥയിലെ തൽക്കാലം" (തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള അകത്താരോ...! 230)

ഇവിടെ സ്ഥലകാലങ്ങളെ പുനഃസൃഷ്ടിച്ച് കഥയിലെ കാര്യത്തിന് പ്രാധാന്യം നൽകുന്നു. ഭൂതം,വർത്തമാനം, ഭാവി എന്ന കാലത്തിന്റെ രേഖീയഘടനയെ മാറ്റിമറിച്ച് ഭാവനയിലൂടെ വ്യത്യസ്ത കാലഘടനകൾ സൃഷ്ടിക്കാൻ സാഹിത്യത്തിനു കഴിയും. ഇവിടെ ആഖ്യാതാവായ സ്ത്രീ വർത്തമാനത്തിൽനിന്നുകൊണ്ട് ഭൂതഭാവികാലത്തെക്കുറിച്ച് പറയുന്നു. കാലങ്ങളെത്ര കഴിഞ്ഞാലും ഇതിലെ ഭൂതവർത്തമാനഭാവികൾക്ക് മാറ്റം സംഭവിക്കുന്നില്ല. കാരണം പുനഃസൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്ന കാലത്തിന് ഏതു ഘടന നൽകാനും ഭാവനയ്ക്കു കഴിയും. കാലത്തിന്റെ ആവർത്തനസ്വഭാവം സാഹിത്യത്തിൽ കടന്നുവരുന്നത് ഇതിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ്. "കഥയിലെ സംഭവങ്ങൾക്ക് യുക്തിനിഷ്ഠമായ പൂർവ്വാപരക്രമമുണ്ടെങ്കിലും സംഭവങ്ങൾ ഉണ്ടാകുന്ന മുറയ്ക്ക് നൽകാതെ ക്രമം തെറ്റിച്ച് കഥയിൽ വിന്യസിക്കുന്നതുകൊണ്ടാണ് വ്യത്യസ്ത കാലഘടനകൾ ഉണ്ടാകുന്നത്. കഥ വായിച്ചു കഴിയുമ്പോൾ വായനക്കാരന്റെ സംസ്കാരത്തിൽ കിടക്കുന്ന യുക്തിബോധം കാര്യകാരണബന്ധത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ കഥയിലെ സംഭവങ്ങളെ അവയുണ്ടായ മുറയ്ക്ക് രേഖീയകാലത്തിൽ പുനഃക്രമീകരിക്കുന്നു. ചുരുക്കത്തിൽ, രേഖീയക്രമത്തിലുള്ളതിനെ എഴുത്തുകാരൻ ക്രമം തെറ്റിച്ചു തരുന്നു. വായനക്കാരൻ യഥാർത്ഥക്രമത്തിൽ അടുക്കുന്നു" (സോമൻ നെല്ലിവിള സ്ഥലം കാലം ചെറുകഥ 135). നാടകത്തിൽ വർത്തമാനത്തിൽനിന്നുകൊണ്ട് സ്വർണ്ണത്തുരുത്തെന്ന സ്ഥലത്തെ സംഭവങ്ങളെ ആഖ്യാതാവായ സ്ത്രീ, പ്രേക്ഷകരോട് പറയുംമട്ടിലാണ് ആഖ്യാനരീതി. നാലാം രംഗത്തിൽ ആഖ്യാതാവ് തന്നെ കഥാപാത്രമായി വരുന്നുണ്ട്. ഇരപിടിയന്മാരിൽനിന്നും രക്ഷ

പ്പെട്ട് ആഗതനായി മഹാനദി നീന്തികടന്ന് പോയകാല ജീവിതത്തിന്റെ മറ്റൊരു തുരുത്തിൽ എത്തിച്ചേരുന്ന ചക്രവർത്തി ഏറെ കാലമായി കുടിലിൽതന്നെ കാത്തിരിക്കുന്ന സ്ത്രീയെ കാണുന്ന രംഗം അവരുടെ ഗതകാലസ്മരണകളിലേക്ക് പ്രേക്ഷകരെ കൊണ്ടുപോകുന്നതാണ്. ഇവിടെ നാടകത്തിന്റെ ക്രിയാംശം ഭൂത-വർത്തമാന-ഭാവികൾ മാറി മാറി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന രംഗബിംബങ്ങളിലൂടെ ആവിഷ്കൃതമാകുന്നു.

ഇരപിടിയനായി രക്തപ്പുഴയിലൂടെ നീന്തിക്കയറി അധികാരത്തിന്റെ സിംഹാസനത്തിൽ തന്റെയിടം കണ്ടെത്തിയ ചക്രവർത്തി ഇന്ന് അധിനിവേശശക്തികളുടെ ഇരയായി ആ രക്തപ്പുഴയാൽ തന്നെ കീഴ്പ്പെടുന്നു. സ്വർണ്ണത്തുരുത്തിന്റെയും ചക്രവർത്തിയുടെയും കഥ ഇന്നിന്റെയും നാളെയുടെയും കഥയായി ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്നു. നാടകത്തിന്റെ പൂർവ്വാങ്കത്തിലും ഉത്തരാങ്കത്തിലും ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്ന മുന്നോട്ടും പിന്നോട്ടും ചലിക്കുന്ന തൊട്ടിലാട്ടം കാലത്തിന്റെ ആവർത്തനസ്വഭാവത്തെ ധ്വനിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.

നീതി നടത്തിപ്പെന്നപേരിൽ അനീതി നടപ്പാക്കുന്ന അധിനിവേശശക്തികളുടെ നിലപാടുകളെ വിമർശിക്കുന്നതിനായി നാടകകൃത്താവിഷ്കരിക്കുന്ന ഇടങ്ങളാണ് കോടതിയും തൂക്കുമരവും. വിചാരണയ്ക്കു മുമ്പേ വിധിയും ചരിത്രത്തിലിന്നേവരെ കേൾക്കാത്ത വിധിപ്രസ്താവവും പുറപ്പെടുവിക്കുന്ന കോടതി സി.ജെ.തോമസിന്റെ '1128-ൽ ക്രൈം 27' നാടകത്തിലെ കോടതിരംഗങ്ങളെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. തൂക്കുമരത്തിലേക്ക് യാത്രയാകുന്ന ആഗതൻ അത് സ്വാതന്ത്ര്യത്തിലേക്കുള്ള വഴിയായി കാണുന്നു. "സ്വാതന്ത്ര്യം അത് ആരുടെയും ഔദാര്യമല്ല. അത് ആരുടെയും കനിവുകൊണ്ട് ലഭിക്കേണ്ടതല്ല. അത് ഉള്ളിൽ തീയായി പടരും. അത് ഒരിക്കലും അണയില്ല" (തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള അകത്താരോ...! 30) എന്ന വിശ്വാസവും തിരിച്ചറിവുമാണ് തൂക്കുമരത്തെ സ്വാതന്ത്ര്യപ്രാപ്തിക്കായുള്ള ഇടമായി കാണാൻ ആഗതനെ പ്രേരിപ്പിച്ചത്. തൂക്കുമരത്തിലേക്ക് നടന്നുനീങ്ങുന്ന ആഗതൻ സ്ത്രീ നൽകിയ കൈലേസിൽ മുഖമമർത്തി തിരിച്ചു നൽകുന്ന രംഗം വരുംകാലത്തെക്കുറിച്ചുള്ള പ്രതീക്ഷാനിർഭരമായ ചിന്തയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതാണ്. തന്റെ കുഞ്ഞിനു കാണാനും കഥകൾ കേട്ടു വളരാനുള്ളതുമാണ് ഈ കൈലേസെന്ന് പറയുന്ന സ്ത്രീയും കഥകളുടെ അക്ഷരമാല ഉറക്കെ വായിക്കുന്ന ജനക്കൂട്ടവും പുതിയൊരു കാലത്തെയും ലോകത്തെയും വിഭാവനം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. പല വേഷങ്ങളിലും രൂപഭാവങ്ങളിലും പലയിടങ്ങളിലും കാലങ്ങളിലു

മായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ആഗതൻ എല്ലാത്തിനും സാക്ഷിയായി നിലക്കൊള്ളുന്നു. അധികാരത്തുരുത്തായ സ്വർണ്ണത്തുരുത്തിൽ അധിനിവേശശക്തികൾ നടത്തുന്ന ആക്രമണവും രാജ്യത്തിന്റെ നാശവും രാജാവിന്റെ വധവും ഉൾച്ചേരുന്ന നാടക ഇതിവൃത്തം ഒരു കാലത്തിലോ സ്ഥലത്തിലോ ഒതുങ്ങി നിൽക്കുന്നില്ലെന്ന് നാടകാരംഭത്തിൽ തന്നെ സൂചിതമാകുന്നുണ്ട്. ഏത് കാലത്തും ഏത് രാജ്യത്തും നടന്നതോ നടക്കുന്നതോ നടക്കാനിരിക്കുന്നതോ ആയ സംഭവകഥയായി ഇത് മാറുന്നു. വയലായുടെ നാടകങ്ങളുടെ പ്രധാന സവിശേഷതയായ സാർവ്വകാലികതയും സാർവ്വദേശീയതയും 'അകത്താരോ...!' എന്ന നാടകത്തിലും നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്നു.

ഭാഗവതപുരാണപ്രസിദ്ധമായ കുചേലകഥയെ പുതിയ സ്ഥലകാലങ്ങളിൽ പുനരാവിഷ്ക്കരിക്കുന്ന നാടകമാണ് 'കുചേലഗാഥ'. കുടിൽ, നഗരം, മണിമാളിക, കാട് എന്നിങ്ങനെ കുചേലൻ രാമൻനായർ ചെന്നുപെടുന്ന ഇടങ്ങൾ അയഥാർത്ഥങ്ങളുടെ ഇടങ്ങളാണ്. നാടകത്തിന്റെ ഓരോ രംഗങ്ങളിലേയ്ക്കുമുള്ള കഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രവേശനം വ്യത്യസ്തങ്ങളായ ഓരോ ഇടങ്ങളിലേയ്ക്കുള്ള പ്രവേശനം കൂടിയാകുന്നു. ശില്പനിർമ്മാണത്തിലും കൃഷ്ണഭക്തിയിലും മുഴുകി ഏകാന്തഗർഭഗൃഹത്തിലൊളിച്ചിരുന്ന കഥാപാത്രം പെട്ടെന്ന് വർത്തമാനദുരിതങ്ങളുടെ യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളിലേയ്ക്ക് വഴുതിവീണതിന്റെ പരിതഫലമാണ് പിന്നീടുള്ള രംഗങ്ങളിൽ കാണുന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ കാലം തെറ്റിയുള്ള യാത്ര. സതീർത്ഥ്യനെ വിശ്വസിച്ച് ഭ്രമാത്മകമായ വനപ്രകൃതിയിലൂടെ യാത്ര ചെയ്യുന്ന കഥാപാത്രം തന്റെതന്നെ പ്രതിരൂപമായ ശക്തനെയും, വൃദ്ധഗുരുവിനെയും, രതീദേവിയെയും കണ്ടുമുട്ടുന്നുണ്ട്. ശക്തന്റെ വിപ്ലവാശയങ്ങളും ഗുരുവിന്റെ പ്രാകൃതാവസ്ഥയും രതീദേവിയുടെ പരിഭവവും കഥാപാത്രത്തിന്റെ ആശയദാരിദ്ര്യത്തെയും ലക്ഷ്യദാരിദ്ര്യത്തെയും ലൈംഗികദാരിദ്ര്യത്തെയും ധ്വനിപ്പിക്കുന്നു. കൃഷ്ണൻനായരുടെ അധികാരകേന്ദ്രമായ നഗരമെന്ന ഇടത്തിലേക്കെത്തുന്ന കുചേലൻ അയഥാർത്ഥതകളിലേയ്ക്കും മായാക്കാഴ്ചകളിലേയ്ക്കും പൊരുത്തക്കേടുകളിലേയ്ക്കും വഴുതിവീഴുന്നു. അധികാരകേന്ദ്രത്തിന്റെ താൽപര്യങ്ങൾക്ക് വഴങ്ങുന്നവനായി അയാൾ മാറുന്നു. ഇതിന്റെ ഫലമായി കുചേലൻ സ്വന്തമിടമായ കുടിൽ, കുടുംബം എന്നിവയിൽനിന്ന് തിരസ്കൃതനാകുന്നു. അധികാരകേന്ദ്രം അയാളിൽ ആരോപിക്കുന്ന 'കുചേലത്വം' കാരണം പ്രതികരണശേഷി നഷ്ടപ്പെട്ടവനായി മാറുന്നു. 'വിശ്വദർശന'ത്തിലെ ശില്പി, മദനൻ എന്നീ

കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് സംഭവിച്ചപോലെ നിലനിർത്തേണ്ട ഇടങ്ങളെ നഷ്ടപ്പെടുന്ന അവസ്ഥ കുചേലൻരാമൻനായർക്കും സംഭവിക്കുന്നുണ്ട്. മുതലാളിത്ത-സാമ്രാജ്യത്വ അധികാരവ്യവസ്ഥകൾ ഇതിന് കാരണമായി വർത്തിക്കുന്നത് കാണാം. ഇത്തരത്തിലുള്ള ഭരണസംവിധാനങ്ങളും പ്രത്യയശാസ്ത്രങ്ങളും സൃഷ്ടിക്കുന്ന അധികാരകേന്ദ്രം ചൂഷിത വർഗ്ഗത്തെ അനുസരണയുള്ള പൗരന്മാരായി പരുവപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. 'കുചേല ഗാഥ'യിലെ കൃഷ്ണൻനായർ എന്ന കഥാപാത്രം ഒരേസമയം പരമാധികാരിയായും ജന പ്രതിനിധിയായും പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുണ്ട്. ജനവർഗ്ഗത്തെ സംരക്ഷിക്കുന്നുവെന്ന് വിശ്വ സിപ്പിച്ച് അവരുടെ നിലനിൽപ്പിന്റെ ഇടങ്ങളെപ്പോലും കൈക്കലാക്കുന്ന തന്ത്രം കൃഷ്ണൻനായർ പ്രയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. സ്വന്തം വീടും കുടുംബവും അസ്തിത്വവും നഷ്ട പ്പെടുന്ന രാമൻനായർ അയാൾപോലുമറിയാതെ പ്രതിഷേധിക്കാനാവാതെ അധികാര കേന്ദ്രത്തിന്റെ താല്പര്യങ്ങൾക്ക് വഴങ്ങുന്ന കാഴ്ചയാണ് ദൃശ്യമാകുന്നത്. ഈ സാമൂ ഹ്യവ്യവസ്ഥയിൽ അനുസരണയോടെ നിൽക്കാൻ കഴിയാത്ത കുചേലരാമൻനായർ മാർക്ക് ഇരുണ്ട വനനിബിഡതയിലേയ്ക്ക് ഒളിച്ചോടുക എന്നതാണ് ഏകവഴി. ഇപ്ര കാരം സ്വന്തം അസ്തിത്വവും ഭൗതികവുമായ ഇടവും നഷ്ടപ്പെട്ട് ഭരണകൂടങ്ങൾ അടി ച്ചേൽപ്പിക്കുന്ന വ്യവസ്ഥയിൽ മാത്രം നിലകൊണ്ട് ജീവിക്കേണ്ടിവരുന്ന മർദ്ദിതസമൂഹ ത്തിന്റെ കഥകൾ ദേശകാലവ്യത്യാസമില്ലാതെ ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്നു.

'വിശ്വദർശനം', 'തുളസീവനം', 'അഗ്നി', 'കുചേലഗാഥ', 'ആണ്ടുബലി' 'അകത്താ രോ...!' എന്നീ നാടകങ്ങളെ കേന്ദ്രീകരിച്ചുകൊണ്ട് നടത്തിയ, നാടകകൃത്ത് നാടകത്തി നുള്ളിൽ ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്ന സ്ഥലകാലാവബോധത്തിന്റെ ധ്വനിപാഠപഠനം വയ ലായുടെ സൂക്ഷ്മദർശനങ്ങളിലേക്കാണ് വിരൽചൂണ്ടുന്നത്. ഇതിവൃത്തവികാസത്തിന്റെ ഓരോ ഘട്ടത്തിലും വയലാ സ്വീകരിക്കുന്ന സ്ഥലകാലങ്ങളെയും അവിടെ വ്യാപരി ക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളെയും പശ്ചാത്തലവസ്തുക്കളെയും അടിസ്ഥാനമാക്കിക്കൊണ്ടുള്ള ധ്വനിപാഠപഠനത്തിലൂടെ ആവിഷ്കൃതമാകുന്ന ജീവിതം നാടകത്തിന്റെതന്നെ ലക്ഷ്യ മായി മാറുന്നുണ്ട്. ഭാരതീയപുരാതനാവബോധത്തിൽനിന്നും സ്വീകരിച്ച് പുനരാവിഷ്ക രിക്കപ്പെട്ട സ്ഥലകാലങ്ങളായാലും നാടകകൃത്തിന്റെ തന്നെ ജീവിതാവബോധത്തിൽനിന്ന് രൂപംകൊണ്ട സ്ഥലകാലങ്ങളായാലും കൃതിയിൽ അവയെല്ലാംതന്നെ സമകാലികത യെയും ദേശീയതയെയും അടയാളപ്പെടുത്തുന്നവയായി മാറുന്നു. ഇതിലൂടെ കൃതി സാർവ്വ കാലികതയെയും സാർവ്വദേശീയതയെയും അഭിവ്യഞ്ജിപ്പിക്കുന്ന ഒന്നായി പരിണമി

ക്കുന്നു. ദേശകാലസൂചനകളിലെ മൂർത്തയാഥാർത്ഥ്യസൂചനകളെ പൂർണ്ണമായും ഒഴിവാക്കി ദേശകാലാതീതസ്വഭാവത്തെ കൃതിയിൽ അഭിവ്യഞ്ജിപ്പിക്കുന്ന രചനാതന്ത്രം വയലാ ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ളതായി കാണാം. സമകാലികതയുടെയും ദേശീയതയുടെയും നിഷേധം ഫലത്തിൽ സാർവ്വകാലികത, സാർവ്വദേശീയത എന്നീ സങ്കല്പനങ്ങളുടെ ആവിഷ്കാരത്തെ ഉള്ളുപൊള്ളയാക്കി മാറ്റുമെന്ന പി.വി.പ്രകാശ്ബാബുവിന്റെ നിരീക്ഷണത്തിന് ഇവിടെ പ്രസക്തിയുണ്ട് ("റിയലിസത്തോടുള്ള കലഹം" 414). സമകാലികതയുടെയും ദേശീയതയുടെയും നിരന്തരമായ തുടർച്ചകളുടെ ആകെതുകയാണ് സാർവ്വകാലികതയും സാർവ്വദേശീയതയും എന്ന ചിന്തയാണ് ഇതിനടിസ്ഥാനമെന്ന് കാണാം. അതുകൊണ്ടുതന്നെ നവ-രാഷ്ട്രീയസാഹചര്യങ്ങളിൽ നിസ്സഹായനായി നിൽക്കുന്ന ആധുനികമനുഷ്യന്റെ ആത്മവിലാപങ്ങളും സാമൂഹികപരിതഃസ്ഥിതികളും വയലായുടെ നാടകങ്ങളിൽ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. ദേശകാലാതീതമായ മാനവദുരന്തത്തെയും അതിന് കാരണമായ അധികാരപ്രമത്തതയെയും സാമ്പത്തികഗർവ്വിനെയും പ്രതീകാത്മകശൈലിയിൽ നാടകവത്ക്കരിക്കാൻ വയലായ്ക്ക് കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. മാനവപുരോഗതിക്കാധാരമായ സ്വാതന്ത്ര്യം, സമത്വം, സാഹോദര്യം, സമാധാനം എന്നീ തത്ത്വങ്ങൾക്ക് ദേശകാലാതീതവും ചരിത്രനിരപേക്ഷവുമായ മൂല്യവും അസ്തിത്വവും ഉണ്ട്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഇത്തരം മൂല്യങ്ങളെ ഏതെങ്കിലുമൊരു ദേശകാലസമൂഹങ്ങളിൽ ഒതുക്കി നിർത്താതെ ആവിഷ്കരിക്കാനും അതിലൂടെ കൃതിയ്ക്ക് ദേശകാലാതീതസ്വഭാവം കൈവരിക്കാനും കഴിഞ്ഞു എന്നത് സമഗ്രതലത്തിൽ വയലാരചനകൾക്കുള്ള ധ്വനിപാഠസമ്പന്നതയെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. ഒന്നാമദ്ധ്യായത്തിൽ സൂചിപ്പിച്ച ആനന്ദവർദ്ധനന്റെ പ്രബന്ധവ്യഞ്ജകതയും അസംലക്ഷ്യക്രമധ്വനിയും ലോംഗിനസിന്റെ ഉദാത്തതാസങ്കല്പവും മുന്നോട്ട് വെയ്ക്കുന്ന കലയും സ്ഥലകാലങ്ങളും തമ്മിലുള്ള ധ്വനിബന്ധത്തെ വയലാരചനകളിലും ദർശനീയമാണ്. "താൻ ജീവിച്ച വർത്തമാനകാലത്തിന്റെ യാഥാർത്ഥ്യത്തെ ബോധപൂർവമല്ലാതെതന്നെ ഹൃദയംകൊണ്ട് സ്പർശിച്ചനുഭവിക്കാൻ കവിക്ക് കഴിയുമ്പോഴാണ് ഒരു വർത്തമാനകാലത്തിന്റെ സംഘർഷത്തെ എല്ലാ കാലത്തെയും മനുഷ്യവികാരത്തെ സ്പർശിക്കുന്നതാക്കാൻ കഴിയുന്നത്" എന്ന ബി. രാജീവന്റെ വിലയിരുത്തൽ വയലാരചനകളിലും പ്രസക്തമായി കടന്നുവരുന്നു (വാക്കുകളും വസ്തുക്കളും 500). ഇതിലൂടെ സ്ഥലകാലാതീതമായ കലയുടെ മഹത്വത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന രചനകളായി വയലാരചനകൾ പരിണമിക്കുന്നു.

ഉപസംഹാരം

നാടകത്തിലെ പ്രത്യക്ഷപാഠത്തിനപ്പുറമുള്ള പരോക്ഷപാഠാർത്ഥതലങ്ങളെ വിശകലനം ചെയ്യുന്നതാണ് കോൺസ്റ്റാന്റിൻ സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിയുടെ 'ധ്വനിപാഠ' (**Subtext**) സങ്കല്പം. ആനന്ദവർദ്ധനന്റെ 'ധ്വനിദർശന'വുമായി ഇതിനുള്ള ബന്ധം വിദൂരമല്ല. ഈ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ മുന്നോട്ടു വെയ്ക്കുന്ന ആശയങ്ങളുടെ സൈദ്ധാന്തികചട്ടക്കൂടിൽ മാത്രമായി ഒതുങ്ങിനിന്നുകൊണ്ട് കൃതികളെ സമീപിക്കുമ്പോൾ കൃതിയിൽ ഉള്ളടങ്ങിയിരിക്കുന്ന പല ഘടകങ്ങളും കണ്ടെത്താൻ കഴിയാതെ വരുന്നത് ഏതൊരു പ്രബന്ധപഠനത്തെയും ന്യൂനതകളിലേക്ക് കൊണ്ടെത്തിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ രചിതപാഠത്തിന്റെ പ്രാധാന്യത്തെ മാറ്റിനിർത്തിക്കൊണ്ടുള്ള സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിയുടെ ചിന്താരീതിയിൽ നിന്നും, പദവാക്യാർത്ഥതലങ്ങളിലേക്ക് മാത്രം കേന്ദ്രീകരിക്കപ്പെട്ട ആനന്ദവർദ്ധനന്റെ ധ്വനിസങ്കല്പത്തിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി ധ്വനിപാഠസങ്കല്പത്തെ ചില രൂപമാറ്റങ്ങളോടെ പരിഷ്കരിക്കേണ്ടത് പ്രബന്ധപഠനത്തിന് ആവശ്യമായി വന്നു. ഇതിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് 'ആവിഷ്കാരധ്വനിപാഠം' എന്ന ആശയത്തെ പ്രബന്ധത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ചത്. വയലാരചനകളുടെ ക്രിയാംശവികാസത്തിന്റെ വിവിധ ഘട്ടങ്ങളിൽ തെളിഞ്ഞുവരുന്ന ആന്തരപാഠങ്ങളായ പ്രതീകം, ബിംബം, മിത്ത്, ചിഹ്നം, കഥാപാത്രം, ഇതിവൃത്തം, രൂപഘടന, രംഗസജ്ജീകരണം, സ്ഥലം, കാലം എന്നീ ഘടകങ്ങളിലൂടെ 'ആവിഷ്കാരധ്വനിപാഠ'ചിന്തയെ മുൻനിർത്തി പഠനവിധേയമാക്കുകയാണ് ഈ പ്രബന്ധത്തിൽ ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. വയലാ രചനകളിൽ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്ന അന്യവത്ക്കരണം, ഭാവാത്മകത എന്നീ ഇതര നാടകപ്രവണതകൾ നാടകകൃതിയെ ധ്വനിപാഠസമ്പന്നമാക്കുന്നതിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ടെന്ന കണ്ടെത്തലും പ്രബന്ധത്തിൽ നടത്തിയിരിക്കുന്നു.

വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങളുടെ രചിതപാഠത്തെ മുൻനിർത്തി 'ആവിഷ്കാരധ്വനിപാഠ'പഠനം നടത്തിയതിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ എത്തിച്ചേർന്ന ആന്തരാർത്ഥതലങ്ങളെ പ്രബന്ധത്തിന്റെ കണ്ടെത്തലുകളായി ഇവിടെ ചേർക്കുന്നു.

- വ്യത്യസ്തങ്ങളായ വ്യാഖ്യാനങ്ങൾക്കും സമീപനങ്ങൾക്കും ശൈലികൾക്കും പഴുതുനൽകുന്ന ശ്രേഷ്ഠങ്ങളായ നാടകകൃതികളെക്കുറിച്ചുള്ള ധ്വനിപാഠപഠനം ആ

കൃതികളുടെ തന്നെ അരങ്ങുസാധ്യതകളിലേക്കാണ് വഴി തുറന്നുവിടുന്നത്. വയലാനാടകങ്ങളുടെ രചിതപാഠത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ള ധ്വനിപാഠാപഗ്രഥനം കൃതിയുടെ സങ്കീർണ്ണമായ വ്യാഖ്യാനങ്ങളിലേയ്ക്കും രംഗാവതരണത്തിന്റെ അനന്തസാധ്യതകളിലേക്കും വിരൽചൂണ്ടുന്നു. അരങ്ങ് സാധ്യതകളും ആ സാധ്യതകൾക്കിണങ്ങുന്ന രചിതപാഠവും പരസ്പരപൂരകമായി സമന്വയിക്കുമ്പോഴാണ് നാടകാവതരണം സാർത്ഥകമാകുന്നതെന്ന തത്വത്തെ ഫലപ്രദമായി ബോധ്യപ്പെടുത്താൻ വയലാനാടകങ്ങൾക്ക് കഴിയുന്നുണ്ട്. അതായത് വയലാനാടകങ്ങളുടെ രചിതപാഠം അരങ്ങിനെ സാർത്ഥകമാക്കുന്ന സൂചകമായി നിലകൊള്ളുന്നു.

- പാശ്ചാത്യാശയങ്ങളുടെ അനുകരണമാണ് ആധുനീകരണമെന്ന ധാരണയിൽ നിന്നും രൂപംകൊണ്ട ഒരു നൂറ്റാണ്ടുകാലത്തെ മലയാളനാടകദർശനങ്ങളിൽനിന്നും വേറിട്ടുനില്ക്കുന്നു വയലാനാടകങ്ങൾ. പാരമ്പര്യത്തിന്റെ സ്വാംശീകരണത്തോടൊപ്പം പാരമ്പര്യത്തിൽനിന്ന് കാലോചിതമായ പരിവർത്തനത്തോടെ വികസിച്ച് ദേശകാലങ്ങളെ അതിവർത്തിക്കുന്ന ആവിഷ്കാരമായി വയലാനാടകങ്ങൾ മാറുന്നു.

- വസ്തുനിഷ്ഠയാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ നിരാകരണത്തിലൂടെ ആന്റി റിയലിസ്റ്റിക് രചനാശൈലിയെ പിന്തുടരുന്ന രീതി വയലാനാടകങ്ങളിൽ കണ്ടെത്താൻ കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. ഇതിനു സഹായകരമാകുന്നവിധത്തിൽ പ്രതീകാത്മകാവിഷ്കരണരീതി നാടകത്തിലുടനീളം അവലംബിച്ചിരിക്കുന്നു. ധ്വന്യാത്മകവും കാവ്യാത്മകവുമായ ഭാഷാരീതിയുടെ സ്വീകരണവും ശ്രദ്ധേയമാണ്.

- പ്രതീകവത്ക്കരണത്തിലൂടെയുള്ള ഇതിവൃത്താവിഷ്കാരവും കഥാപാത്രചിത്രീകരണവും വയലാനാടകങ്ങളെ ധ്വനിപാഠസമ്പന്നമാക്കുകയും നാടകങ്ങൾക്ക് ദേശകാലാതീതമായ തലം നല്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇതിഹാസപുരാണങ്ങളിൽനിന്ന് കഥ യെയും കഥാസന്ദർഭത്തെയും കഥാപാത്രത്തെയും മറ്റും സ്വീകരിച്ച് സ്വകീയമായ കാഴ്ചപ്പാടിൽ മാറിവരുന്ന സമകാലികസമസ്യകളെ ആവിഷ്കരിക്കുകയും വ്യാഖ്യാനിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന സൂക്ഷ്മമായ രീതി വയലാനാടകങ്ങളിൽ ദർശി

ക്കാം. കൃതിയെ ധ്വനിപാഠസമ്പന്നമാക്കുന്നതിൽ ഇത് സുപ്രധാന പങ്കുവഹിക്കുന്നുണ്ട്.

- ധ്വനിപാഠാധിഷ്ഠിതനാടകീയാനുഭവങ്ങൾ പ്രേക്ഷകർക്ക് പകർന്നു നൽകുന്നതിനായി നാടകരൂപഘടനയിൽ വയലാ സ്വീകരിച്ച രചനാവൈചിത്ര്യമാണ് അന്തർനാടകങ്ങൾ. കുന്തകൻ ഇതിനെ 'ഗർഭാങ്ക'മെന്ന് വ്യാപദേശിക്കുന്നുണ്ട്. നാടകത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങളായ നടീനടന്മാർ അന്തർനാടകത്തിൽ വ്യത്യസ്ത കഥാപാത്രങ്ങളായും പ്രേക്ഷകരായും മറ്റും രൂപാന്തരം സംഭവിക്കുന്ന രീതി വയലാനാടകങ്ങളിൽ ദർശിക്കാം. ഈ ദ്വിമാനസ്വഭാവം വയലാനാടകങ്ങൾക്ക് പുതിയ ധ്വനിപാഠസാധ്യതകൾ നൽകുന്നു. ബാഹ്യനാടകത്തിന്റെയും അന്തർനാടകത്തിന്റെയും ദേശകാലങ്ങളിലെ വ്യത്യാസത്തെ പോലും സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെയും രംഗസജ്ജീകരണങ്ങളിലൂടെയും സൂക്ഷ്മമായി ആവിഷ്കരിക്കാൻ വയലായ്ക്ക് കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്.

- വയലാനാടകങ്ങളിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ വ്യക്തിനിഷ്ഠമായ അസ്തിത്വത്തിനപ്പുറമുള്ള ജീവിതവും അർത്ഥതലങ്ങളും കൈവരിക്കുന്നത് നാടകത്തിന്റെ ധ്വനിപാഠസാധ്യതയെ വികസിപ്പിക്കുന്നതിന് സഹായകരമായിട്ടുണ്ട്. ഒരു കഥാപാത്രത്തെ തന്നെ ബഹുരൂപഭാവങ്ങളിൽ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന രചനാതന്ത്രം പല നാടകങ്ങളിലും ദർശിക്കാം. വയലാകഥാപാത്രങ്ങൾ വെറും കഥാപാത്രങ്ങളെന്നതിനേക്കാളുപരി സമകാലികപ്രസക്തമായി നിന്നുകൊണ്ട് എക്കാലത്തും സമൂഹത്തിൽ നിലകൊള്ളുന്ന വർഗ്ഗങ്ങളോ സ്ഥാപനങ്ങളോ പ്രസ്ഥാനങ്ങളോ ആയി മാറുന്ന രീതി കണ്ടെത്താൻ കഴിഞ്ഞു. കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് സംഭവിക്കുന്ന ദുരന്തത്തിന്റെയും പരിവർത്തനത്തിന്റെയും കാരണങ്ങളെ 'ധ്വനിപാഠ'പരമായി അപഗ്രഥിച്ചുകൊണ്ട് കൃതിയെ സാമൂഹ്യപാഠവിശകലനത്തിന് വിധേയമാക്കുകയാണ് വേണ്ടതെന്ന ചിന്തയെ വയലാരചനകൾ മുന്നോട്ട് വെക്കുന്നു. പ്രതീകാത്മകതയിലൂടെയുള്ള കഥാപാത്രാവിഷ്കാരത്തിലൂടെ ധ്വനിപാഠാർത്ഥതലങ്ങളിലേക്ക് രചനാതലത്തെ വികസിപ്പിക്കുന്നതോടൊപ്പം കഥാപാത്രങ്ങളിലെ പ്രതീകാത്മകതയെ കൂടുതൽ സങ്കീർണ്ണമാക്കാതെ അയഞ്ഞതും ലളിതവുമായി ആവിഷ്കരിക്കുകയാണ് വയലാ ചെയ്തത്.

- മിത്തുകളുടെ യുക്തിഭദ്രമായ വ്യാഖ്യാനം നാടകത്തെ ധ്വനിപാഠസമ്പന്നമാക്കുന്നുവെന്ന് വയലാനാടകങ്ങൾ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു. മിത്തുകളിലെ കഥകളെയോ കഥാപാത്രങ്ങളെയോ അതേപടി സ്വീകരിക്കുന്ന സ്ഥൂലരീതിയിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി അവയെ സൂക്ഷ്മമായി വ്യാഖ്യാനിക്കുന്ന പ്രയോഗരീതിയാണ് വയലാനാടകങ്ങളിൽ കണ്ടെത്താൻ കഴിഞ്ഞത്. പാശ്ചാത്യവും പൗരസ്ത്യവുമായ മിത്തുകളുടെ സ്വീകരണം വയലാനാടകങ്ങളിൽ കാണാം.

- മൂർത്തമോ അമൂർത്തമോ അവ്യക്തമോ സങ്കീർണ്ണമോ ആയ കാവ്യാനുഭവങ്ങളെ തന്മയത്വത്തോടെ ആവിഷ്കരിക്കാനും കൃതിയെ ധ്വനിപാഠസജ്ജമാക്കാനും സഹൃദയന് അനുഭവവേദ്യമാക്കാനും വയലാ തന്റെ നാടകങ്ങളിൽ സ്വീകരിച്ച ഭാഷാ പ്രയോഗമാണ് ബിംബങ്ങൾ. കാലങ്ങളായി സാഹിത്യഭാഷയിൽ ഉപയോഗിച്ചുവരുന്നതും സാർവ്വലൗകികാനുഭവങ്ങളോട് ചേർന്നു നില്ക്കുന്നതുമായ ബിംബങ്ങളും നാടകകൃത്ത് സ്വാനുഭവങ്ങളിൽനിന്ന് സ്വകീയമായി സൃഷ്ടിച്ചെടുത്തിട്ടുള്ളതായ ബിംബങ്ങളും വയലാനാടകങ്ങളിൽ ദർശിക്കാം. മൂർത്തമായ ബാഹ്യലോകത്തെയും അതിൽ ഗുണപരമായ പരിവർത്തനങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ട് നാടകകൃത്തിന്റെ ഭാവനയിൽ രൂപം കൊള്ളുന്ന ആന്തരികലോകത്തെയും തമ്മിൽ ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന ഘടകമായി വയലാനാടകങ്ങളിൽ ബിംബങ്ങൾ മാറുന്നു.

- അനുവാചകന് സുപരിചിതവും അവധാരണത്തിന് വഴങ്ങുന്നതുമായ ചിഹ്നങ്ങളിലൂടെ വ്യത്യസ്ത ആശയങ്ങളെ ധ്വനിപ്പിക്കുകയും അതിലൂടെ അനുവാചകന്റെ വികാരവിചാരങ്ങളെ ഉണർത്തുകയും ചെയ്യുന്ന ഗൂഢധ്വനികളെ കണ്ടെത്താൻ കഴിയുമ്പോൾ ചിഹ്നങ്ങൾ പ്രതീകങ്ങളായി മാറുന്നു. ഇത്തരത്തിലുള്ള ചിഹ്നങ്ങളെ സ്വീകരിക്കുകയും അവയെ ആശയങ്ങളാക്കുകയും വ്യാഖ്യാനിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതിന്റെ തത്വങ്ങൾ വയലാനാടകങ്ങളിൽ ഉപയുക്തമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. സാമൂഹികവും രാഷ്ട്രീയവും പാരമ്പര്യവുമായ ചിഹ്നങ്ങൾ പ്രതീകങ്ങളായി പരിണമിച്ച് അവ പുതിയ അർത്ഥവ്യാഖ്യാനങ്ങളെ ധ്വനിപ്പിക്കുന്ന രീതി വയലാനാടകങ്ങളിൽ കണ്ടെത്താൻ കഴിഞ്ഞു.

- വയലാനാടകങ്ങളുടെ രംഗാവതരണക്ഷമത കൃതിയ്ക്കുള്ളിൽതന്നെ ദർശനീയമാണ്. നാടകാവതരണത്തിന്റെ പ്രധാനഘടകങ്ങളായ രംഗചലനം, രംഗചേഷ്ടകൾ, രംഗജംഗമങ്ങൾ, രംഗസജ്ജീകരണം, പശ്ചാത്തലശബ്ദങ്ങൾ എന്നിവയെക്കുറിച്ച് നാടകകൃത്ത് കൃതിയിൽ നല്കുന്ന സൂചനകളും വിശദീകരണങ്ങളും ധ്വനിപാഠസമ്പന്നമാണ്. രംഗസജ്ജീകരണങ്ങളിലെ മിതത്വവും നടന്റെ മാധ്യമമായ ശരീരത്തിന്റെ അനന്തസാധ്യതകളുമാണ് യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെയും ധ്വനിപാഠത്തിന്റെയും പുത്തൻ ആവിഷ്കാരങ്ങൾക്ക് പശ്ചാത്തലമൊരുക്കുന്നതെന്ന സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിയുടെ സൈദ്ധാന്തികചിന്തകളെ വയലാനാടകങ്ങൾ സമർത്ഥിക്കുന്നു.

- വ്യക്തിസ്ഥിതിയേക്കാൾ സാമൂഹ്യസ്ഥിതിയുടെ അടിത്തറയാണ് വയലാനാടകങ്ങൾക്കുള്ളത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ കഥയും കഥാപാത്രങ്ങളുമായുള്ള പ്രേക്ഷകന്റെ താദാത്മീകരണ (**Identification**)ത്തേക്കാൾ അന്യവത്ക്കരണ (**Alienation**)മെന്ന ആധുനികനാടകതന്ത്രത്തെ സമർത്ഥമായി വയലാ തന്റെ നാടകങ്ങളിൽ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. നടനും പ്രേക്ഷകനും കഥാപാത്രവുമായി താദാത്മ്യമോ അനുഭാവമോ പ്രകടിപ്പിക്കാതെ നാടകത്തെ ഒരു സ്വതന്ത്രകലാസൃഷ്ടിയാക്കി ഉയർത്തുകയും സാമൂഹ്യപരിവർത്തനത്തിനുള്ള ഉപാധിയായി പരിഗണിക്കുകയും ചെയ്ത സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിതത്ത്വത്തിന്റെ അടിത്തറ ഇവിടെ ദർശിക്കാം. വ്യക്തിയധിഷ്ഠിതമായ അനുഭവത്തിനും വിലയിരുത്തലിനുപരിയായി ഒരുപടികൂടി ഉയർന്ന് ലോകവീക്ഷണമെന്ന തലത്തിലേക്ക് നാടകത്തെ പരിണമിപ്പിക്കാൻ വയലായ്ക്ക് കഴിയുന്നുണ്ട്. വയലാ തന്റെ നാടകങ്ങളിലൂടെ അരങ്ങും പ്രേക്ഷകനും തമ്മിലുള്ള അകലം കൂട്ടുകയും നാടകവും സമൂഹവും തമ്മിലുള്ള ഉത്തരവാദിത്തബന്ധത്തെ വ്യക്തമാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

- വായനക്കാരനെയും പ്രേക്ഷകനെയും ചിന്താശക്തിയും വിമർശനശേഷിയുമുള്ളവരാക്കി മാറ്റുന്ന ഘടകങ്ങൾ കൃതിയിലുണ്ടാവുക എന്നത് പ്രധാനമാണ്. രചനയിൽതന്നെ ഇതിന്റെ അടിസ്ഥാനഘടന സ്വീകരിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഇതിന്റെ ഭാഗമായിട്ടാണ് വയലാ തന്റെ രചനകളിൽ വൈരുദ്ധ്യാത്മകനാടകരീതിയെ സ്വീകരിച്ചത്.

ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ വിവിധസംഭവങ്ങളെ തമ്മിൽ ബന്ധിപ്പിക്കുന്നതിലും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രവേശനത്തിലും സംഭാഷണത്തിലും തിരശ്ശീലയ്ക്ക് പിന്നിലുള്ള അണിയറയെയും മറ്റും ആവിഷ്കരിക്കുന്നതിലും ദൃശ്യപരതയ്ക്ക് (**Visibility**) പ്രാധാന്യം നൽകുന്ന ദീപവിധാനങ്ങളുടെ പ്രയോഗത്തിലുമെല്ലാം നാടകലക്ഷ്യത്തെ പ്രേക്ഷകനിലേക്ക് ശക്തമായി വിനിമയം ചെയ്യാൻ സഹായിക്കുന്ന വൈരുദ്ധ്യാത്മകരീതിയെ കൃതിയിൽ ഫലപ്രദമായി നാടകകൃത്ത് ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. ഇതിലൂടെ വൈകാരികതയോടുള്ള താദാത്മീകരണത്തേക്കാൾ ബോധനപ്രധാനമായ പ്രായോഗിക പാഠമെന്ന നിലയിൽ വയലാകൃതികൾ മാറുന്നു.

- കാവ്യാത്മകവും ധ്വന്യാത്മകവുമായ സംഭാഷണങ്ങൾ, വ്യത്യസ്തമാർന്ന രംഗക്രിയകൾ എന്നിവയിലൂടെ കഥാപാത്രങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഭാവാന്തരീക്ഷം സമൂഹത്തിന്റെയും വ്യക്തിയുടെയും മനോമണ്ഡലങ്ങളെ തുറന്നവതരിപ്പിക്കുന്നതാകണമെന്ന സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിചിന്തയുടെ തുടർച്ചയെന്നെ നിലയിൽ വയലാനാടകങ്ങളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന പ്രയോഗരീതിയാണ് ഭാവാത്മകചിന്തകളുടെ അവതരണം. പ്രതീകാത്മകതയിലൂടെയുള്ള ആശയസംവേദനത്തിന് ഈ രീതി സഹായകരമാണെന്ന് കാണാം. വിരുദ്ധോക്തിയും ധ്വന്യാത്മകതയും ബിംബകല്പനകളും ഇടകലർന്ന സംഭാഷണങ്ങളിൽ സൂക്ഷ്മവിശകലനത്തിലൂടെ വ്യത്യസ്ത ധ്വനിപാഠതലങ്ങളെ കണ്ടെത്താൻ കഴിയുന്നു. പശ്ചാത്തലശബ്ദങ്ങളിലൂടെയും മറ്റും നാടകത്തിന്റെ പല സന്ദർഭങ്ങളിലും സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഭാവാത്മകാന്തരീക്ഷം പ്രേക്ഷകനിലേക്ക് വ്യത്യസ്തമായ രംഗാനുഭവത്തെ വിക്ഷേപണം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. നാടകസന്ദർഭത്തിനനുസരിച്ച് അതിനെ അപഗ്രഥിക്കുന്നതിലൂടെ കൃതിക്ക് ധ്വന്യാത്മകമായ പുതിയ മാനം കൈവരുകയും ചെയ്യുന്നു. എന്നാൽ ഭാവാത്മകമായ അനുഭൂതിയിൽ പൂർണ്ണമായും ലയിച്ചുചേരാൻ പ്രേക്ഷകന് അനുവാദം കൊടുക്കാത്ത തരത്തിൽ അതിൽ ഏറ്റക്കുറച്ചിലുകൾ വരുത്തി രംഗവേദിയെ നവീനവും വിമർശനാത്മകവുമാക്കുന്ന രീതിയിലാണ് വയലായുടെ നാടകരചനകൾ. ഇതിലൂടെ മുതലാളിത്ത-സാമ്രാജ്യത്വഭരണകൂടങ്ങൾക്കും പൗരോഹിത്യവർഗ്ഗങ്ങൾക്കും എതിരെയുള്ള

പ്രതിഷേധമായും അവയെ ചെറുത്തുനിൽക്കുന്ന ശക്തിയായും നാടകം മാറുന്ന തോടൊപ്പം ഭരണകൂടങ്ങൾക്കും ഭരണരീതികൾക്കും ഉണ്ടാകേണ്ട സമൂലമായ മാറ്റ ത്തെയും വ്യക്തമാക്കുന്ന വിധത്തിൽ വയലാരചനയും രംഗാവതരണവും മാറുന്നു.

- പ്രപഞ്ചത്തിന്റെയും പ്രപഞ്ചത്തിന്റെ ഭാഗമായ മനുഷ്യന്റെയും അസ്തിത്വത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളാണ് സ്ഥലകാലങ്ങൾ. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഇവയെ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന നാടകമുൾപ്പടെയുള്ള സാഹിത്യരൂപങ്ങളുടെ അവിഭാജ്യഘട കമായും പ്രധാനവിഷയമായും സ്ഥലകാലങ്ങൾ കടന്നുവരുന്നു. ഭാരതീയ പുരാ തനാവബോധത്തിൽനിന്നും പുനരാവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ട സ്ഥലകാലങ്ങൾ, പ്രകൃതി നിഷ്ഠമായ ജീവിതാവബോധത്തിൽനിന്നും രൂപംകൊണ്ട സ്ഥലകാലങ്ങൾ, നാട കകൃത്തിന്റെ കല്പനയിൽനിന്നും രൂപംകൊണ്ട സ്ഥലകാലങ്ങൾ എന്നിങ്ങനെയാണ് വയലാ തന്റെ നാടകങ്ങളിലെ സ്ഥലകാലരൂപനിർമ്മിതി നടത്തിയിട്ടുള്ളത്. നാടക ത്തിനുള്ളിൽ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്ന ഇത്തരം സ്ഥലകാലങ്ങൾ ദേശകാലാതീത സ്വഭാവം കൈവരിക്കപ്പെടുന്നുവെന്ന കണ്ടെത്തൽ നാടകത്തിന്റെ ധ്വനിപാഠതലത്തെ പ്രസക്തമാക്കുന്നു.

- അധികാരം, സ്വാതന്ത്ര്യം, മാനവികത എന്നീ ദാർശനികസമസ്യകളെക്കുറിച്ചുള്ള താത്ത്വികവിശകലനം നാടകത്തിന്റെ ആന്തരികതലങ്ങളിൽ കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. തദ്ദേശ സാംസ്കൃതിയെ തകർത്തെറിയുന്ന ആഗോളവത്ക്കരണവും യുദ്ധവും ഗൗര വമുള്ള വിഷയങ്ങളായി ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. ഭരണകൂടത്തിന്റെ അധാർമ്മികതയെ ശക്തമായി വിമർശിക്കുന്ന രാഷ്ട്രപരമായ വിഷയങ്ങളും നാടകത്തിന്റെ അന്തർധാ രയായി വർത്തിക്കുന്നുണ്ട്.

- വയലാനാടകങ്ങളുടെ മറ്റൊരു പ്രധാന ധ്വനിഘടകം പരിസ്ഥിതിയോടുള്ള പ്രതി ബദ്ധതയാണ്. മനുഷ്യനും പ്രകൃതിയും തമ്മിലുള്ള ഏകീഭാവത്തിലധിഷ്ഠിതമാണ് വയലായുടെ പല രചനകളും. പ്രകൃതിയിൽനിന്നകന്നുപോകുന്ന മനുഷ്യനെയും പ്രകൃതിയെ നശിപ്പിക്കുന്ന മനുഷ്യന്റെ കിരാതത്വത്തെയും ആവിഷ്കരിക്കുന്നതി ലൂടെ വരാൻ പോകുന്ന ഊഷരതയെക്കുറിച്ചുള്ള മുന്നറിയിപ്പായി കൃതികൾ മാറുന്നു.

- കേരളീയ രംഗപാരമ്പര്യത്തിൽ ഉറച്ചുനിന്നുകൊണ്ട് ഭാരതീയവും സാർവ്വലൗകിക വുമായ നാടകരംഗങ്ങളെ ഉൾക്കൊണ്ടുള്ള തനതുദർശനം വയലാരചനകളിൽ കട ന്നുവരുന്നുണ്ട്. ഭാരതീയകലയ്ക്കുള്ളതുപോലെ യാഥാർത്ഥ്യത്തിനപ്പുറമുള്ള അതി ന്ദ്രീയമായ ഒരു മാനം കൃതികളിൽ കൊണ്ടുവരുന്നതോടൊപ്പം മനുഷ്യജീവിതാവ സ്ഥകളെ ശക്തമായി ആവിഷ്കരിക്കുന്ന രചനകളായും വയലാനാടകങ്ങൾ മാറു ന്നു. പുരാവൃത്തങ്ങളെയും കേരളീയ ദൃശ്യകലാസങ്കേതങ്ങളെയും സ്വീകരിക്കു ന്നതിലൂടെ നാടകങ്ങളിൽ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്ന ഫോക്‌ലോർ ചിന്തകൾ രംഗ പാഠത്തെയും ധ്വനിപാഠത്തെയും സർഗ്ഗാത്മകമായി ഇഴചേർത്തൊരുക്കിയ അരങ്ങ് ശില്പമാക്കി വയലാരചനകളെ പരിവർത്തിപ്പിക്കുന്നു.

- സമൂഹം, കുടുംബം എന്നീ സൂചനകളിൽ കടന്നുവരുന്ന സാമൂഹ്യശാസ്ത്രചിന്ത കൾ, ഗാന്ധിയൻ ആശയങ്ങളുടെയും വീക്ഷണങ്ങളുടെയും പ്രബോധനാംശ പ്രധാനമായ പ്രയോഗങ്ങൾ, പാർശ്വവത്ക്കരിക്കപ്പെട്ട സ്ത്രീത്വങ്ങളെ സങ്കീർണ വ്യക്തിത്വങ്ങളായി അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് മുന്നോട്ട് വെയ്ക്കുന്ന സ്ത്രീപക്ഷചി ന്തകൾ എന്നിവയുടെ സമന്വയത്തിലൂടെ അതുവരെ തുടർന്നുപോന്ന ഗ്രന്ഥ-രംഗ ബോധസങ്കല്പങ്ങൾക്കെതിരെ നിലകൊള്ളാനും പുതുവഴി ചിന്തിക്കാനും വയ ലാരചനകൾക്ക് സാധിച്ചു.

- വയലാ തന്റെ ഏകാങ്കങ്ങളിലും ബാലനാടകങ്ങളിലും ബോധനവും വിനോദവും ഇടകലർന്നുവരുന്ന രചനാരീതിയാണ് സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഇവയിലെല്ലാം നാടക ങ്ങളുടെ അന്തർധാരയായ ധ്വനിപാഠത്തെ പ്രേക്ഷകന് കൃത്യമായിത്തന്നെ സംവേ ദനക്ഷമമാക്കുന്നുണ്ട്. കുട്ടികളുടെ മനഃശ്ശാസ്ത്രദർശനങ്ങളെ ലളിതമായി സ്വീക രിക്കുന്ന രീതിയും അവലംബിച്ചിരിക്കുന്നു. അതോടൊപ്പം മൂല്യവത്തായ ഒരവ ബോധം കുട്ടികളിൽ ഉണ്ടാകത്തക്കവിധത്തിലുള്ള പ്രമേയസ്വീകരണവും നാടക കൃത്ത് നടത്തിയിട്ടുണ്ട്

സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിയുടെ ധ്വനിപാഠസങ്കല്പവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് പ്രബന്ധരചനക്ക് അത്യാവശ്യമെന്ന് തോന്നിയ ചുരുക്കം ചില തത്വങ്ങളും പ്രയോഗങ്ങളുമാണ് പ്രബന്ധത്തിൽ വിശദമാക്കിയിട്ടുള്ളത്. നാടകകൃതിയേയും നാടവാതരണത്തേയും ഒരു സ്വതന്ത്രകലാസൃഷ്ടിയിലേക്കുയർത്തുന്ന നിരവധി ദൃശ്യാവിഷ്കരണപദ്ധതികൾ സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിയുടെതായിട്ടുണ്ട്. ധ്വനിപാഠാധിഷ്ഠിത രംഗപാഠത്തെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നതിനായി നടശരീരത്തേയും നടനഭാഷയേയും രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിന് അദ്ദേഹം നടത്തിയ ശ്രമങ്ങളും സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിപദ്ധതിയുടെ ഭാഗമാണ്. ഇവയെകുറിച്ചുള്ള വിപുലമായ പഠനം ഈ പ്രബന്ധത്തിന്റെ തുടർപഠനസാദ്ധ്യതയാണ്. മലയാളനാടക സാഹിത്യചരിത്രത്തിന്റെ പരിണാമചരിത്രത്തോടൊപ്പം 1940കൾക്ക് ശേഷമുള്ള പ്രധാന നാടകങ്ങളെ എടുത്തുകൊണ്ട് ധ്വനിപാഠത്തെ കണ്ടെത്താനുള്ള ശ്രമം പ്രബന്ധത്തിൽ നടത്തിയിട്ടുണ്ട്. വയലായുടെ നാടകകൃതികളാണ് പ്രധാന പഠനകേന്ദ്രമെന്നതുകൊണ്ടുതന്നെ വയലായ്ക്ക് മുമ്പുള്ള നാടകചരിത്രപശ്ചാത്തലവും അവയിലെ ധ്വനിപാഠഘടകങ്ങളും വ്യക്തമാക്കുന്നതിനായിട്ടാണ് ചുരുക്കം ചില നാടകരചയിതാക്കളിലേക്കും കൃതികളിലേക്കും പഠനത്തെ ചുരുക്കിയത്. വളരെ വിപുലമായ നാടകചരിത്രമേഖലയിൽനിന്നും പ്രബന്ധപഠനത്തിനാവശ്യമായ മാത്രമാണ് വിഷയബാഹുല്യഭയത്താൽ തെരഞ്ഞെടുത്തിട്ടുള്ളത്. ഇവയെക്കുറിച്ചുള്ള വിശദമായ ധ്വനിപാഠപഠനവും ഈ പ്രബന്ധം മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്ന മറ്റൊരു പഠനസാധ്യതയാണ്. ഇതിനുപുറമെ ധ്വനിപാഠചിന്തകൾ അന്തർധാരയായി വർത്തിക്കുന്ന നിരവധി നാടകസമ്പ്രദായങ്ങൾ ഉണ്ടായിട്ടുള്ളതിൽ ഭാവാത്മക രീതിയും അന്യവത്ക്കരണപ്രയോഗരീതിയുമാണ് വയലായുടെ നാടകങ്ങളിൽ കണ്ടെത്തി പ്രബന്ധത്തിൽ വിശദമാക്കിയിട്ടുള്ളത്. ഈ രണ്ട് നാടകസമ്പ്രദായങ്ങളെ കൂടാതെ തനതുനാടകം, അസംബന്ധനാടകം, ക്രൗര്യനാടകം, ദരിദ്രനാടകം, പ്രതീകാത്മകനാടകം എന്നിവയുടെ സ്വാംശീകരണവും വയലാനാടകങ്ങളിൽ പല സന്ദർഭങ്ങളിൽ കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. ഇവയെക്കുറിച്ചുള്ള ഗൗരവാവഹമായ പഠനങ്ങളും ഈ പ്രബന്ധത്തിന്റെ തുടർപഠനസാധ്യതകളിലേക്ക് തുറക്കപ്പെടുന്നു. വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ പ്രസിദ്ധീകൃതമായ ‘ദീപശിഖ’ ഒഴികെയുള്ള മറ്റെല്ലാ നാടകങ്ങളെയും ഈ പ്രബന്ധത്തിൽ

പഠനവിധേയമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. പ്രസിദ്ധീകൃതമാകാത്ത ആറ് നാടകങ്ങൾകൂടി വയലാറിന്റേതായിട്ടുണ്ട്. 'കഥാനായകൻ ഞാനാ', 'പൂമരങ്ങൾ', 'ഉത്തരം', 'തിരകളെ വരിച്ചവർ', 'സുഗന്ധറാണി', 'കോമാളി' എന്നിവയാണവ. ഈ കൃതികളെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനവും പ്രബന്ധത്തിന്റെ തുടർപഠനസാധ്യതയാണ്. നാടകപഠനത്തിനും ഗവേഷണത്തിനും നിരവധി സാധ്യതകൾ തുറന്നുനൽകുന്ന കൂടുതൽ ആഴത്തിൽ ഇനിയും സമീപിക്കേണ്ടതായ രചനകളാണ് വയലാറിന്റേത്.

ഗ്രന്ഥസൂചി

അച്യുതൻ,എം.*പാശ്ചാത്യ സാഹിത്യദർശനം.*കോട്ടയം:ഡി.സി.ബുക്സ്,2011.

അച്യുതനുണ്ണി,ചാത്തനാത്ത്.വിവ.*വക്രോക്തിജീവിതം രാജാനകകുന്തകൻ.* ശുകപുരം: വള്ളത്തോൾ വിദ്യാപീഠം,2009.

അജിത്,കെ.“സംവിധായകന്റെ അധീശത്വം നവീനനാടകവേദിയിൽ”. *കേളി*(ഒക്ടോബർ -നവംബർ 2003).

അനന്തകൃഷ്ണൻ,ബി.“പാഠവും അവതരണവും പുതിയ കാഴ്ചപ്പാടുകൾ”.*നാടകം അന്വേഷണവും അപഗ്രഥനവും.*എഡി. രാജാവാര്യർ.തിരുവനന്തപുരം:കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്,2012.

അയ്യപ്പപ്പണിക്കർ,കെ.എഡി.*ഷെക്സ്പിയർ സമ്പൂർണ്ണകൃതികൾ-വോള്യം1.ശുഭാന്ത നാടകങ്ങൾ.*കോട്ടയം:ഡി.സി.ബുക്ക്സ്,2016.

_____ “പ്രേക്ഷകൻ”.*രംഗാവതരണം.*എഡി.ഒരുസംഘം ലേഖകർ.തിരുവനന്തപുരം:കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്,1997.

അരവിന്ദാക്ഷൻ,വി.“ജനകീയനാടകവേദിയും മയക്കോവ്സ്കിയും”.*കേളി. 9*(ഡിസംബർ -ജനുവരി 1989).

അലക്സ്,വള്ളിക്കുന്നം.*കെ.ടി.എന്ന സൂത്രധാരൻ.*തിരുവനന്തപുരം:ഒരിടം ബുക്ക്സ്, 2002.

അലെക്സിസ്,ബിയാട്രിക്സ്.*ക്രൈസ്തവമിത്തും സി.ജെ.നാടകങ്ങളും.*തിരുവനന്തപുരം :സെഡ് ലൈബ്രറി,2006.

അശോകൻ, കെ. *നാടകാസ്വാദനം.*തിരുവനന്തപുരം:പ്രഭാതം പ്രിന്റിംഗ് ആന്റ് പബ്ലിഷിംഗ് കമ്പനി ലിമിറ്റഡ്,1979.

അസീസ്,“പാരമ്പര്യവും വ്യക്തിസത്തയും നാടകരചനയിൽ”.*കേളി*(ജൂൺ-ജൂലായ് 1996)

ഇക്കാവമ്മ,തോട്ടയ്ക്കാട്ട്.*സുഭദ്രാർജ്ജുനം.*തൃശൂർ: കറന്റ് ബുക്ക്സ്,2002.

ഇളയത്,എൻ.എൻ.*നാടകപാഠം ഒന്നാം പാഠം.*തിരുവനന്തപുരം:മലയാളനാടകവേദി,2005.

ഈശ്വരൻനമ്പൂതിരി,ഇ.*കാവ്യാലങ്കാരസൂത്രവൃത്തി.*തിരുവനന്തപുരം:കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്,2000.

ഉമർ,തറമേൽ.*തിയട്രോൺ-നാടകത്തിന്റെ ലോകസഞ്ചാരം*.തിരുവനന്തപുരം: കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്,2016.

ഉമ്മൻ,ഫിലിപ്പോസ്.കല്ലൂർ.വിവ.*ആൾമാറാട്ടം.*കോഴിക്കോട്:ലിപി പബ്ലിക്കേഷൻസ്,2009.

ഉണിത്തിരി,എൻ.വി.പി.*സംസ്കൃതസാഹിത്യവിമർശനം*.തിരുവനന്തപുരം: കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്,2001.

ഉണ്ണികൃഷ്ണൻ,ജെ.“ക്ലാസ്സിക്കൽ കല-രംഗാവതരണവും സാഹിത്യവും”.*കേളി* (ഏപ്രിൽ-ജൂലൈ 2013).

ഋഷിസാഗർ.വിവ.*ഷേക്സ്പിയർകൃതികൾ.* തിരുവനന്തപുരം:യൂണിവേഴ്സൽ പ്രസ്സ്& പബ്ലിക്കേഷൻസ്,2016.

എബ്രഹാം,ടി.എം.എഡി.*അഭിനയകല ഒരാമുഖം* കോട്ടയം:ഡി സി ബുക്ക്സ്,2008.

_____ എഡി.*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള*.തൃശൂർ: കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി,2012.

_____ “പാശ്ചാത്യനാടകസ്വാധീനത”.*നാടകപഠനങ്ങൾ.* എഡി.രാമചന്ദ്രൻനായർ, പന്മന.തിരുവനന്തപുരം:പി.കെ.പരമേശ്വരൻനായർസ്മാരകട്രസ്റ്റ്,2013.

_____ *നവീനനാടകചിന്തകൾ*.തൃശൂർ:കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി,2018.

_____ “അന്യവത്ക്കരണസിദ്ധാന്തവും അതിന്റെ സ്വാധീനങ്ങളും”.*കേളി*(ഏപ്രിൽ-മെയ് 1998).

_____ “നിർവചനം മാറുന്ന നടനും പ്രേക്ഷകനും”.*കേളി*(ജൂൺ-ജൂലായ് 1999).

_____ “ലോകനാടകവേദി ഗ്രീക്ക് തിയേറ്റർ”.*കേളി*(ഏപ്രിൽ-മെയ് 2015).

_____ “തനതുസമ്പത്തിന്റെ അപൂർവ്വതാളം’.*കേളി*(ജൂൺ-ജൂലായ് 2016).

ഒരു സംഘം ലേഖകർ.*രംഗാവതരണം.*തിരുവനന്തപുരം:കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്,1997.

കരുണാകരൻ,കാമ്പിശ്ശേരി.*അഭിനയചിന്തകൾ.*തിരുവനന്തപുരം:പ്രഭാതം പ്രിന്റിംഗ് ആൻഡ് പബ്ലിഷിംഗ് കമ്പനി പ്രൈ.ലിമിറ്റഡ്,1972.

കാർത്തിക, എസ്.ബി.“ഗ്രോട്ടോവ്സ്കിയുടെ നാടകപരീക്ഷണങ്ങൾ”. *കേളി*(സെപ്തംബർ-ജനുവരി 2014).

_____ “നാടകം പരീക്ഷണശാലയാകുമ്പോൾ”.*കേളി*(ഫെബ്രുവരി-മാർച്ച് 2017).

കുട്ടികൃഷ്ണമാരാർ,എം.*സാഹിത്യഭൂഷണം*.കോഴിക്കോട്:മാരാർ സാഹിത്യപ്രകാശനം,1991.

കുട്ടികൃഷ്ണമേനോൻ,വി.എം.*കേരളത്തിലെ നടനകല*.തൃശൂർ:മംഗളോദയം പ്രൈ. ലിമിറ്റഡ്,1957.

കുമാരപ്പിള്ള,കൈനിക്കര.എം.*നാടകീയം*.കോട്ടയം:സാഹിത്യപ്രവർത്തകസഹകരണ സംഘം, 1981.

കുറുപ്പ്,കെ.കെ.എൻ.എഡി.*ബ്രഹ്ത്-കലയും ജീവിതവും*.കാലിക്കറ്റ്:കാലിക്കറ്റ് യൂണി വേഴ്സിറ്റി,2001.

കൊച്ചുനാരായണപിള്ള, കെ.എഡി.*ജി.ശങ്കരപ്പിള്ളയും കുട്ടികളുടെ നാടകവേദിയും*. തിരുവനന്തപുരം:രംഗപ്രഭാത്,1983.

കൃഷ്ണൻനായർ,പി.*കാവ്യലോകം*.മദ്രാസ്:മദ്രാസ് യൂണിവേഴ്സിറ്റി,1942.

കൃഷ്ണൻനായർ,പി.വി.എഡി.സി.എൻ.*ശ്രീകണ്ഠൻനായർ ഓർമ്മയിലും പാഠത്തിലും*. തൃശൂർ:കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി,2005.

_____ "ലോകം നാടകവേദിയിലൂടെ...".*കേളി*(ഏപ്രിൽ-മെയ് 2017).

കൃഷ്ണപിള്ള,എൻ.*കൈരളിയുടെ കഥ*.കോട്ടയം:ഡി.സി ബുക്ക്സ്,2016.

_____ *കന്യക*.കോട്ടയം:ഡി.സി.ബുക്സ്,1992.

കൃഷ്ണപ്രിയ."കൃഷ്ണ-കുചേലനിർവചനങ്ങളുടെ അപനിർമ്മാണം".*വയലാ ജീവിതം ദർശനം നാടകം*.എഡി.ഭാനുപ്രകാശ്.തൃശൂർ:ഡോ.വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള ട്രസ്റ്റ്, 2013.

ഗുപ്തൻനായർ,എസ്."മലയാളനാടകം:എൻ.കൃഷ്ണപിള്ളയ്ക്കു മുമ്പും പിമ്പും".*കേളി* (ജൂൺ-ജൂലായ് 2015).

ഗോപാലൻ,കെ.പി.*നാടകസദസ്സ്*.കണ്ണൂർ:സമയം പബ്ലിക്കേഷൻസ്,2008.

ഗോപിനാഥ്,വെള്ളായ്ക്കൽ.*നാടകകൃത്തിന്റെ പണിപ്പുര*.കോട്ടയം:സാഹിത്യ പ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം,1972.

ഗംഗാധരൻനായർ,ജി.*മലയാളനാടകം ഇന്നലെ-ഒരു പാർശ്വവീക്ഷണം*.തൃശൂർ:തിയേറ്റർ ബുക്സ്,2007.

_____ *വിശ്വനാടകശില്പികൾ*.തിരുവനന്തപുരം:തിയറ്റർ ബുക്സ്,1999.

ഗ്രാമപ്രകാശ്,എൻ.ആർ.എഡി. *തെരുവുനാടകം സിദ്ധാന്തവും പ്രയോഗവും.*തൃശൂർ: ഗ്രീൻബുക്ക്സ്,2003.

______എഡി.തൊഴിൽകേന്ദ്രത്തിലേയ്ക്ക്. തിരുവനന്തപുരം:മൈത്രി ബുക്സ്, 2004.

______ *പ്രേക്ഷകരുടെ അരങ്ങ്.*തൃശൂർ:കറന്റ് ബുക്ക്സ്,2008.

______ *നാടകം പാഠവും പ്രയോഗവും.*തൃശൂർ:കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി,2009.

______ *പ്രത്യയശാസ്ത്രവും നാടകവും.*തൃശൂർ:രംഗചേതന,2009.

ചന്ദ്രബാബു,വി. രാമചന്ദ്രൻ,കവടിയാർ.&രാജരാജവർമ്മ,ഏഴുമറ്റൂർ.എഡി.*എൻ.കൃഷ്ണ പിള്ളയും സാംസ്കാരികരംഗവും.*കോട്ടയം:സാഹിത്യപ്രവർത്തകസഹകരണ സംഘം, 1987.

ചന്ദ്രഹാസൻ."നവരാഷ്ട്രീയബിംബങ്ങൾ".*വയലാ ജീവിതം ദർശനം നാടകം.* എഡി.ഭാനു പ്രകാശ്.തൃശൂർ:ഡോ.വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള ട്രസ്റ്റ്,2013.

ജയകുമാർ,സി."രംഗവേദിസങ്കല്പം മലയാളസംഗീതനാടകങ്ങളിൽ". *കേളി* (ജൂൺ-ജൂലൈ 2012).

______ "എപ്പിക് തിയേറ്ററും മലയാളനാടകവേദിയും ".*കേളി* (ഒക്ടോബർ-നവംബർ 2012).

______ "അരങ്ങ് സമീപനങ്ങളും സങ്കല്പനങ്ങളും". *കേളി* (ഫെബ്രുവരി-മാർച്ച് 2013).

ജയശ്രീ,രാമകൃഷ്ണൻ."തെറ്റുകളുടെ ശുഭാന്തം".*ശുഭാന്തനാടകങ്ങൾ.ഷെക്സ്പിയർ സമ്പൂർണ്ണകൃതികൾ-വോള്യം1.*എഡി.അയ്യപ്പപ്പണിക്കർ,കെ.കോട്ടയം:ഡി.സി. ബുക്സ്, 2016.

ജാൻസി,വിബിൻ.*മലയാളനാടകവേദിയും സംഗീതനാടകവും.* തൃശൂർ:രംഗചേതന,2008.

ജോയ് പോൾ,കെ.*ധ്വനിപാഠം ആധുനികമലയാളത്തിൽ.*തൃശൂർ:മലയാള പഠനഗവേഷണ കേന്ദ്രം,2002.

ജോസഫ്,എം.കെ."ക്രൂരതയുടെ നാടകവേദി".*കേളി*(ആഗസ്റ്റ് 2013)

ജോസഫ്, പി.എം.*അഭിനയത്തിന്റെ ഹരിശ്രീ.*കോട്ടയം: കേരള സാഹിത്യ ശാസ്ത്രപരി ഷത്ത്,1990.

ജോസഫ്,മുണ്ടശ്ശേരി.*കാവ്യപീഠിക.*തൃശൂർ:മംഗളോദയം പ്രൈ.ലിമിറ്റഡ്,1957.

ജോർജ്ജ് സഖറിയ,"എപ്പിക് തിയറ്റർ".*കേളി*(ജൂൺ-ജൂലായ് 1996).

ജോർജ്ജ്,സി.ജെ.*ചിഹ്നശാസ്ത്രവും ഘടനാവാദവും.*കോട്ടയം:ഡി.സി.ബുക്ക്സ്,2001.

തരകൻ,കെ.എം.*പാശ്ചാത്യസാഹിത്യതത്ത്വശാസ്ത്രം.*കോട്ടയം:സാഹിത്യപ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം,2000.

താജ്,പി.എം.*താജിന്റെ തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ.*തൃശൂർ:കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി,1999.

_____ *ഓർമ്മയും തിരിച്ചറിവും*. കോഴിക്കോട്: ഒലിവ് പബ്ലിക്കേഷൻസ് പ്രൈ.ലിമിറ്റഡ്, 2005.

_____*കുടുക്ക അഥവാ വിശക്കുന്നവന്റെ വേദാന്തം*. തൃശൂർ: കേരള സാഹിത്യഅക്കാദമി, 2011.

തൊൽക്കാപ്പിയർ.*തൊൽക്കാപ്പിയം.*വ്യാഖ്യാ.ഇളയപെരുമാൾ,എം.,സുബ്രഹ്മണ്യപിള്ള, എസ്.ജി. കോട്ടയം:നാഷണൽ ബുക്സ്റ്റാൾ, 1961.

തോമസ്, അലക്സാണ്ടർ."ബ്രഹ്തോൾഡ് ബ്രഹ്തും വൈരുദ്ധ്യാത്മകനാടകവേദിയും". *കേളി*(ഫെബ്രുവരി-മാർച്ച് 2017)

തോമസ്,സി.ജെ.*1128-ൽ ക്രൈം 27.*കോട്ടയം:സാഹിത്യ പ്രവർത്തകസഹകരണസംഘം, 1954.

_____*സി.ജെ.തോമസിന്റെ നാടകങ്ങൾ*.തിരുവനന്തപുരം:ശ്രീനി പ്രിന്റേഴ്സ് ആന്റ് പബ്ലിക്കേഷൻസ്,1970.

_____ സി.ജെ.യുടെ *നാടകങ്ങൾ,നാടകവിവർത്തനങ്ങൾ.*തൃശൂർ:കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി,2004.

_____ *ഉയരുന്ന യവനിക.*കോട്ടയം:സാഹിത്യ പ്രവർത്തകസഹകരണസംഘം,2010.

_____ *ഈഡിപ്പസ്*.തിരുവനന്തപുരം:മാളുബൻ പബ്ലിക്കേഷൻസ്,2014.

തോമസ്കുട്ടി,എൽ.*കറുത്ത ചിരിയുടെ അരങ്ങ്.*കോട്ടയം:കറന്റ് ബുക്ക്സ്,2000.

_____ "കറുത്ത ദൈവത്തിൽ തേടിയത്".*കേളി*(ആഗസ്റ്റ്-സെപ്തംബർ 2004)

_____ *പരീക്ഷണപ്രവണതകൾ മലയാളനാടകത്തിൽ.*കാലിക്കറ്റ്:കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാ ശാല പ്രസിദ്ധീകരണം,2005.

_____ *നവനാട്ടരങ്ങിനൊരാട്ടപ്രകാരം*.തിരുവനന്തപുരം:സെഡ് ലൈബ്രറി,2006.

______ *ജൈവനാടകവേദി.*തിരുവനന്തപുരം:കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്,2011.

______ "തിരസ്കൃതഗാഥകൾ".*വയലാ ജീവിതം ദർശനം നാടകം.*എഡി.ഭാനുപ്രകാശ്. തൃശൂർ:ഡോ.വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള ട്രസ്റ്റ്,2013.

______ "അരങ്ങ് പടർച്ചകളുടെ കാണിമൂല്യം".*കേളി*(ആഗസ്റ്റ്-സെപ്തംബർ 2016).

______ "അന്റോണിൻ അർത്തോയുടെ ക്രൂരതയുടെ നാടവേദി".*കേളി(*ഏപ്രിൽ-മെയ് 2017).

ദാമോദരൻ,ഇ.വി.വിവ.വ്യാഖ്യാ.ആനന്ദവർദ്ധനൻ *ധ്വന്യാലോകം.*കോട്ടയം:നാഷണൽ ബുക്സ്റ്റാൾ, 1973.

ദിവാകരൻ,പാലോട്.*മലയാളനാടകം അരങ്ങും അണിയറയും.* തിരുവനന്തപുരം:പ്രഭാത് ബുക്ക് ഹൗസ്,2012.

ദേശ്പാണ്ഡേ,ജി.പി."ആധുനികനാടകകൃത്ത് നേരിടുന്ന പ്രതിസന്ധി".*കേളി* (ഏപ്രിൽ -മെയ് 2001).

നമ്പൂതിരി,എ.പി.പി.*നാടകദർശനം.*കോഴിക്കോട്: മലയാളം പബ്ലിക്കേഷൻസ്,1988.

______ വിവ.*ബംഗാളി നാടകവേദി.*ഇന്ത്യ:നാഷണൽ ബുക്ക് ട്രസ്റ്റ്,1990.

നമ്പ്യാർ,എ.കെ."സംസ്കൃതനാടകങ്ങളും സംഗീതനാടകങ്ങളും".*നാടകപഠനങ്ങൾ.*എഡി.രാമചന്ദ്രൻനായർ,പന്മന.തിരുവനന്തപുരം:പി.കെ.പരമേശ്വരൻനായർസ്മാരക ട്രസ്റ്റ്,2013.

നരേന്ദ്രപ്രസാദ്,ആർ.*അരങ്ങും പൊരുളും.*തൃശൂർ:കറന്റ് ബുക്ക്സ്,1991.

നായർ,എസ്.കെ.*കേരളത്തിലെ നാടോടി നാടകങ്ങൾ.* മദ്രാസ്:മദിരാശി സർവ്വകലാ ശാല,1962.

നാരായണൻ,കാട്ടുമാടം.*സോഫോക്ലിസ്സിനൊരു മുഖവുര.*തൃശൂർ:കറന്റ്ബുക്സ്,1958.

______ *നാടകരൂപചർച്ച.*കോട്ടയം:സാഹിത്യ പ്രവർത്തകസഹകരണസംഘം,1972.

______ *മലയാളനാടകപ്രസ്ഥാനം.*തൃശൂർ:കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി,1990.

______ "ഇബ്സനും എൻ.കൃഷ്ണപ്പിള്ളയും".*കേളി*(ഫെബ്രുവരി-മാർച്ച് 1995).

നാരായണൻ, ടി.കെ. *"തെരുവുനാടകവേദി".കേളി.7*(ആഗസ്റ്റ്-സെപ്തംബർ.1989).

നാരായണകുറുപ്പ്, പി.*കാവ്യബിംബം ഹിന്ദിയിലും മലയാളത്തിലും.*തിരുവനന്തപുരം: കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്,1988.

നാരായണപ്പണിക്കർ,കാവാലം.*കേരളത്തിലെ നാടോടിസംസ്കാരം.*ന്യൂഡൽഹി:നാഷണൽ ബുക്ക് ട്രസ്റ്റ്,1991.

_____ 'സംവിധാനം-പരമ്പരാഗതസമീപനം".*രംഗാവതരണം.*എഡി.ഒരുസംഘം ലേഖകർ. തിരുവനന്തപുരം:കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്,1997.

_____ *കാവാലം നാടകങ്ങൾ.*കോട്ടയം:ഡി.സി.ബുക്ക്സ്,2013.

_____ "നാടോടിനാടകങ്ങളുടെ ഉള്ളുര".*കേളി*(സെപ്തംബർ 2010).

നാരായണപ്പിഷാരോടി,കെ.പി.*വിവ.ഭരതമുനിയുടെ നാട്യശാസ്ത്രം.*വാല്യം1.തൃശൂർ: കൈരളിപ്രസ് ആന്റ് ബുക്ക്സ്,1987.

_____ *വിവ.ഭരതമുനിയുടെ നാട്യശാസ്ത്രം.*വാല്യം2.തൃശൂർ: കൈരളിപ്രസ് ആന്റ് ബുക്ക്സ്,1987.

നാരാണൻപിള്ള,കെ.എസ്."ശൈലീകൃതാഭിനയം-നവീനപദ്ധതി.".*രംഗാവതരണം.* എഡി.ഒരുസംഘം ലേഖകർ.തിരുവനന്തപുരം:കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്,1997.

നാരായണമേനോൻ,വള്ളത്തോൾ.*സംസ്കൃതനാടകതർജ്ജമകൾ.*ചെറുതുരുത്തി:വള്ളത്തോൾ ഗ്രന്ഥാലയം,1978.

നാരായണൻനമ്പ്യാർ,ഇ."ഷേക്സ്പിയറുടെ പാത്രാവിഷ്കരണം". *കേളി* (ഒക്ടോബർ-നവംബർ 2014).

നാരായണൻനമ്പ്യാർ,വി.*"അന്തർദേശിയത്വം കലാസ്വാദനത്തിൽ".കേളി.*8.32-33 (ജൂലായ്-ആഗസ്റ്റ് 1971).

നെൽസൻ,ഫെർണാണ്ടസ്.*നാടകരാവുകൾ.*കോട്ടയം:കറന്റ് ബുക്ക്സ്,2011.

പരമേശ്വരൻനായർ,പി.കെ.*മലയാളസാഹിത്യചരിത്രം*, ന്യൂഡൽഹി:കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി,2010.

പരമേശ്വരൻപിള്ള,എരുമേലി.*നാടകത്തിലേക്കൊരു കൈത്തിരി.*കോട്ടയം:വിദ്യാർത്ഥിമിത്രം ബുക്ക് ഡിപ്പോ,1971.

പരമേശ്വരപിള്ള,പുളിമാന.*സമത്വവാദി* തൃശൂർ:ജി.ശങ്കരപ്പിള്ള സ്മാരകനാടകപഠന കേന്ദ്രം,2005.

പരമേശ്വരൻ പിള്ള,മേക്കൊല്ല.*നവീനനാടകാദർശം.*കോട്ടയം:നാഷണൽ ബുക്സ്സ്റ്റാൾ, 1957.

പരമേശ്വരമേനോൻ,കൂനേഴത്ത്.വിവ.*സാഹിത്യദർപ്പണം-വിശ്വനാഥ കവിരാജൻ*.ഭാഗം1. തൃശൂർ:കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി,1992.

______വിവ.*സാഹിത്യദർപ്പണം-വിശ്വനാഥ കവിരാജൻ*.ഭാഗം2.തൃശൂർ:കേരളസാഹിത്യ അക്കാദമി,1992.

പരമേശ്വരയ്യർ,എസ്.ഉള്ളൂർ.*കേരളസാഹിത്യചരിത്രം.* വോള്യം1.തിരുവനന്തപുരം:കേരള സർവ്വകലാശാല,2015.

______ *കേരളസാഹിത്യചരിത്രം.* വോള്യം2.തിരുവനന്തപുരം:കേരളസർവ്വകലാശാല,2015.

പിള്ള,എൻ.എൻ.*നാടകദർപ്പണം*.കോട്ടയം:നാഷണൽബുക്ക് സ്റ്റാൾ,1990.

______ *കർട്ടൻ*.കോട്ടയം:നാഷണൽ ബുക്ക്സ് സ്റ്റാൾ,1983.

പീതാംബരൻ,വട്ടപ്പറമ്പിൽ.*നമ്മുടെ ദൃശ്യകലകളിലെ നാടകീയാംശങ്ങൾ*,കോട്ടയം: സാഹിത്യ പ്രവർത്തകസഹകരണസംഘം,2016.

പോൾ,കാട്ടൂക്കാരൻ.*നാട്യശാസ്ത്രം കലയുടെ പൊരുൾ*.തൃശൂർ:ഇൻഡിഗോ ഇമേജസ്, 2008.

പൗലോസ്,കെ.ജി.*ഭാവശില്പം*.തൃശൂർ:ഗ്രീൻ ബുക്ക്സ് പ്രൈ.ലിമിറ്റഡ്,2011.

______ "അബോധസ്മൃതികൾ".*വയലാ ജീവിതം ദർശനം നാടകം*.എഡി.ഭാനുപ്രകാശ്. തൃശൂർ:ഡോ.വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള ട്രസ്റ്റ്,2013.

പ്ലാറ്റോ.*റിപ്പബ്ലിക്*.വിവ.പുരുഷോത്തമൻ,വി.പി.തിരുവനന്തപുരം:കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റി റ്റ്യൂട്ട്,2015.

പ്രകാശ് ബാബു, പി.വി. "റിയലിസത്തോടുള്ള കലഹം".*വയലാ ജീവിതം ദർശനം നാട കം*.എഡി. ഭാനുപ്രകാശ്.തൃശൂർ:ഡോ.വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള ട്രസ്റ്റ്,2013.

പ്രഭാകരൻ,കാരാട്ട്.*നമ്മുടെ അനുഷ്ഠാനകലകൾ*.തൃശൂർ:എച്ച്ആന്റ് സിപബ്ലിഷിംഗ് ഹൗസ്, 2014.

പ്രയാർ ദാമോദരൻ,"നാട്യം നൃത്യം നൃത്തം".*കേളി*(ഒക്ടോബർ-നവംബർ 1990).

പൂന്താനം.*ജ്ഞാനപ്പാന*.തൃശൂർ: മംഗളോദയം,2016.

ബാലചന്ദ്രൻ,പി."ജി.ശങ്കരപ്പിള്ള".*നാടകപഠനങ്ങൾ*.എഡി.രാമചന്ദ്രൻനായർ,പന്മന.തിരു വനന്തപുരം:പി.കെ.പരമേശ്വരൻനായർസ്മാരകട്രസ്റ്റ്,2013.

ബിയാട്രിക്സ്,അലെക്സിസ്. "സി.ജെ.നാടകങ്ങൾ". *കേളി*(ഫെബ്രുവരി-മെയ് 2012).

______ "ജി.ശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ നാടകലോകം".*കേളി*(ആഗസ്റ്റ്-സെപ്തംബർ 2012).

ഭക്തവത്സലറെഡ്ഡി,എൻ.എഡി.*ഫോക്‌ലോർ പഠനം:സിദ്ധാന്തതലം*,തിരുവനന്തപുരം: ഫോക്‌ലോർ സൊസൈറ്റി ഓഫ് സൗത്ത് ഇന്ത്യൻ ലാംഗ്വേജസ്,2004.

ഭട്ടതിരിപ്പാട്,എം.പി. *ഋതുമതി*.കോട്ടയം:സാഹിത്യ പ്രവർത്തകസഹകരണസംഘം,1981.

ഭട്ടതിരിപ്പാട്,വി.ടി.*അടുക്കളയിൽനിന്ന് അരങ്ങത്തേക്ക്*.കോട്ടയം:ഡി.സി. ബുക്ക്സ്,2013.

ഭാനുപ്രകാശ്,എഡി.*വയലാ-ജീവിതം, ദർശനം, നാടകം.* തൃശൂർ:ഡോ.വയലാ വാസു ദേവൻപിള്ള ട്രസ്റ്റ്,2013.

ഭാസി, മടവൂർ. *ലഘുഭരതം*.ഗുരുവായൂർ:ചൈതന്യ പബ്ലിക്കേഷൻസ്,1983.

______ *മലയാളനാടകസർവ്വസ്വം*.തിരുവനന്തപുരം:ചൈതന്യ പബ്ലിക്കേഷൻസ്, 1990.

______ *മലയാള നാടകവേദിയുടെ കഥ*.തിരുവനന്തപുരം:ചൈതന്യ പബ്ലിക്കേഷൻസ്,1996.

ഭാർഗവൻ,ആര്യാട്.*രംഗവേദി*.ആലപ്പുഴ:വേൾഡ് ഡ്രമാറ്റിക് സ്റ്റഡീസ് സെന്റർ,1992.

______*നാടകവിജ്ഞാനകോശം*.ആലപ്പുഴ:വേൾഡ് ഡ്രമാറ്റിക് സ്റ്റഡീസ് സെന്റർ, 2006.

മാത്യു,കെ.എം.*നാടകരചന*.തിരുവനന്തപുരം:കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്,2013.

മാത്യു,ജെ.മുട്ടത്ത്.*മലയാളനാടകം-പ്രാരംഭസ്വരൂപം*.കോട്ടയം:പാപിറസ് ബുക്ക്സ്,2011.

______"കല്ലൂർ ഉമ്മൻ പീലിപ്പോസും മലയാളനാടകവും".*കേളി*(2005 ഒക്ടോബർ -2006 ജനുവരി).

മാത്തൻതരകൻ,പുത്തൻകാവ്.*പൗരസ്ത്യ നാടകദർശനം.* കോട്ടയം:നാഷണൽ ബുക്ക് സ്റ്റാൾ,1978.

മുരളി,ഭരത്.*അഭിനയത്തിന്റെ രസതന്ത്രം*.തൃശൂർ:കറന്റ് ബുക്ക്സ്,2007.

മുരളീധരൻ,നെല്ലിക്കൽ.*വിശ്വസാഹിത്യദർശനങ്ങൾ*.കോട്ടയം:ഡി സി ബുക്ക്സ്,2008.

______ *സാഹിത്യശബ്ദാകാരം*,കോഴഞ്ചേരി:സിഗ്മ പബ്ലിക്കേഷൻസ്,1993.

മുഹമ്മദ്,കെ.ടി.*കെ.ടി.യുടെ നാടകങ്ങൾ*.കോഴിക്കോട്:മാതൃഭൂമി ബുക്സ്,2006.

മൂസക്കുട്ടി,എൻ.വിവ.*ഷേക്സ്പിയർ സമ്പൂർണ്ണകഥകൾ*.കോഴിക്കോട്:പൂർണ പബ്ലിക്കേ ഷൻസ്,2014.

മേനോൻ,എം.എസ്.*ഭാരതീയകാവ്യചിന്തകൾ*,കോഴിക്കോട്:പൂർണ പബ്ലിക്കേഷൻസ്,2003.

______ *പൗരസ്ത്യസാഹിത്യദർശനം*.തൃശൂർ:കറന്റ്ബുക്സ് 1968.

മേരിഹാരിത,എം.സി."മലയാളം മാക്ബത്ത്.പുനരാഖ്യാനങ്ങളുടെ ചരിത്രവും രാഷ്ട്രീയവും". *കേളി.4*(ആഗസ്റ്റ്-സെപ്തംബർ 2014).

രഘുനാഥ്, മരട്.*നാടകസാക്ഷാത്കാരം*.കോന്നി:വീനസ് പ്രസ്സ് ആന്റ് ബുക്ക് ഡിപ്പോ, 1988.

രതി,വി.കെ.*ബാലചന്ദ്രൻചുള്ളിക്കാട്-പ്രതിഭയുടെ സർപ്പസാന്നിദ്ധ്യം*.തൃശൂർ:മലയാള പഠനഗവേഷണകേന്ദ്രം,2012.

രവീന്ദ്രനാഥൻ,കെ.ടി.വിവ. *ചെക്കോവിന്റെ നാലുനാടകങ്ങൾ*.കോഴിക്കോട്:മാതൃഭൂമി പ്രിന്റിംഗ് ആൻഡ് പബ്ലിഷിംഗ് കമ്പനി ലിമിറ്റഡ്,1989.

രൺജിത്ത്,സി.കെ."തനത് നാടകവേദിയുടെ വികാസപരിണാമവും അവനവൻ കടമ്പയും".*കേളി*(ജൂൺ-ജൂലായ് 2015).

രാഘവൻ,പയ്യനാട്.*ഫോക്‌ലോർ*.തിരുവനന്തപുരം:കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്,2006..

രാഘവൻനമ്പ്യാർ,കെ.എം. "മലയാളനാടകവേദി:രംഗാവതരണത്തിന്റെ വികാസപരിണാമങ്ങൾ". *കേളി*.(ആഗസ്റ്റ്-സെപ്തംബർ 2013).

രാജഗോപാലൻ,ഇ.പി.*നാടകം ദേശം*.കോഴിക്കോട്:പ്രോഗ്രസ് പബ്ലിക്കേഷൻ,2013.

രാജഗോപാലൻ, സി.ആർ.*കാവേറ്റം-നാടൻ കലാപഠനങ്ങൾ.* തൃശൂർ:നാട്ടറിവ് പഠന കേന്ദ്രം,2004.

_____ *കാലമില്ലാ കോലങ്ങൾ-മുഖാവരണങ്ങളും അരങ്ങും*.തിരുവനന്തപുരം: കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്,2019.

_____ 'അഗ്നിയുടെ കളി'.*വയലാ ജീവിതം ദർശനം നാടകം*.എഡി.ഭാനുപ്രകാശ്. തൃശൂർ:ഡോ.വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള ട്രസ്റ്റ്,2013.

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

_____ "അരങ്ങിൽ നാം സ്വതന്ത്രരാണ്". *കേളി.12*(മെയ് 2011)

_____ "പരീക്ഷണനാടകവേദി മലയാളത്തിൽ".*കേളി*(ജൂൺ-ജൂലൈ 2003)

രാജലക്ഷ്മി,ആർ.ബി. "എൻ.കൃഷ്ണപിള്ള".*നാടകപഠനങ്ങൾ*.എഡി.രാമചന്ദ്രൻനായർ, പന്മന.തിരുവനന്തപുരം:പി.കെ.പരമേശ്വരൻനായർസ്മാരകട്രസ്റ്റ്,2013.

_____ "അരങ്ങ് അവഗണിച്ച തനതുനാടകം".*കേളി*(ഫെബ്രുവരി-മാർച്ച് 2014).

രാജാവാര്യർ,*സംസ്കൃതിയുടെ ലാവണ്യരൂപകങ്ങൾ*.ആലപ്പുഴ:റെയിൻബോ ബുക്ക്സ് പബ്ലിക്കേഷൻസ്,2006.

______ *രംഗോത്സവം.*കോഴിക്കോട്:പൂർണ്ണ പ്രിന്റിംങ് ആന്റ് പബ്ലിഷിംഗ് ഹൗസ്, 2007.

______ *നാടകകൗതുകം.*തിരുവനന്തപുരം:പ്രോഡിജിബുക്ക്സ്,2008.

______ കേരളത്തിലെ തിയറ്ററും കാവാലം നാടകങ്ങളും. തിരുവനന്തപുരം:കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, 2008.

______ *നടനഭൂമിയിലെ നവഭാവുകത്വം.*കോട്ടയം:സാഹിത്യ പ്രവർത്തകസഹകരണ സംഘം, 2009.

______ എഡി. *നാടകം അന്വേഷണവും അപഗ്രഥനവും.*തിരുവനന്തപുരം:കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്,2012.

______ "കാവാലം നാരായണപ്പണിക്കർ".*നാടകപഠനങ്ങൾ.*എഡി.രാമചന്ദ്രൻനായർ, പന്മന.തിരുവനന്തപുരം:പി.കെ.പരമേശ്വരൻനായർസ്മാരകട്രസ്റ്റ്,2013.

______ "വയലാനാടകങ്ങളും നവീനമലയാളനാടകവേദിയും".*വയലാ ജീവിതം ദർശനം നാടകം.*എഡി.ഭാനുപ്രകാശ്.തൃശൂർ:ഡോ.വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള ട്രസ്റ്റ്, 2013.

______ *അരങ്ങൊരുക്കത്തിലെ വിചാരധാരകൾ.* തിരുവനന്തപുരം:പെന്റ് ആന്റ് ഗ്രാഫിക് പബ്ലിക്കേഷൻസ് ഇന്ത്യ,2017.

രാജേന്ദ്രൻ,സി.*രംഗപാഠം*,തിരുവനന്തപുരം:കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്,2009.

______ "അന്തർനാടകം:ശില്പശാസ്ത്രവും ദർശനവും".*കേളി*(ആഗസ്റ്റ്-സെപ്തംബർ 2015)

രാധാകൃഷ്ണൻ, പി.എസ്."വിമോചനത്തിന്റെ വന്യവിശുദ്ധി".*വയലാ ജീവിതം ദർശനം നാടകം.*എഡി.ഭാനുപ്രകാശ്.തൃശൂർ:ഡോ.വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള ട്രസ്റ്റ്,2013.

രാമചന്ദ്രൻനായർ,പന്മന.എഡി.*നാടകപഠനങ്ങൾ* കോട്ടയം:പി.കെ.പരമേശ്വരൻനായർ സ്മാരകഗ്രന്ഥാവലി,2013.

വത്സലാ,ബേബി.*നാടകത്തിന്റെ കഥ.*തിരുവനന്തപുരം:ചിന്ത പബ്ലിക്കേഷൻസ്,2007.

വത്സല, വാസുദേവൻപിള്ള. എഡി. വയലായുടെ നാടകചിന്തകൾ.തിരുവനന്തപുരം: പെന്റോഗ്രാഫ് പബ്ലിക്കേഷൻ ഇന്ത്യ,2018.

വർക്കി,എം.എം.&വാര്യർ,കെ.ആർ.*ആധുനികനാടകവേദി.*കോട്ടയം:അമേച്വർ മൂവിമേക്കേഴ്സ് അസ്സോസിയേഷൻ ആന്റ് ദൃശ്യകലാസംഘം,1991.

വർഗ്ഗീസ്,ഇ.ടി.എഡി.*വയലാ അരങ്ങിന്റെ ആത്മസൗന്ദര്യം.*തൃശൂർ:രംഗചേതന,2013.

വർമ്മജി,ആർ.എസ്."നാടകരചനയും അവതരണവും-ചില പ്രശ്നങ്ങൾ". കേളി.4 (ഡിസംബർ-ജനുവരി 1988).

വാസുദേവൻ,ആർ.,പ്രകാശ്,കെ.,റഷീദ്,ഹുമാം.വിവ.*ശബ്ദങ്ങളും ചിഹ്നങ്ങളും.*തിരുവനന്തപുരം: കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്,1979.

വാസുദേവഭട്ടതിരി,സി.വി.വിവ.*ധ്വന്യാലോകം ആനന്ദവർദ്ധനൻ.*തിരുവനന്തപുരം: കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്,2008.

വാസുദേവൻ പിള്ള,വയലാ.*എഡി.നാടകത്തിന്റെ നാനാർത്ഥം*-ജി. ശങ്കരപ്പിള്ള സ്മാരക പ്രസംഗങ്ങൾ. തൃശൂർ:കറന്റ് ബുക്ക്സ്,1992.

_____ *സൂത്രധാരാ,എതിലേ... എതിലേ...?*തൃശൂർ:കറന്റ് ബുക്ക്സ്,1993.

_____ *കുഞ്ഞിച്ചിറകുകൾ.*തൃശൂർ:ജി.ശങ്കരപ്പിള്ള സ്മാരകനാടകപഠനകേന്ദ്രം,1994.

_____ *അരങ്ങിന്റെ അർത്ഥതലങ്ങൾ.*തൃശൂർ:കറന്റ് ബുക്ക്സ്,1998.

_____ *വി.ടി. ഭട്ടതിരിപ്പാട്.*തൃശൂർ:കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി,1998.

_____ "ബ്രഹ്തിന്റെ നാടകദർശം-രചനയിലും സംവിധാനത്തിലും".*കേളി*(ഏപ്രിൽ-മെയ് 1998).

_____ "രംഗാവതരണത്തിലെ നൂതനരീതികൾ".*കേളി*(ആഗസ്റ്റ്-നവംബർ 1999).

_____ *വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ.*കോട്ടയം:കറന്റ്ബുക്ക്സ്, 2006.

_____ *മലയാളനാടകസാഹിത്യചരിത്രം.*തൃശൂർ:കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി,2006.

_____ എഡി.*തിരനോട്ടം-മലയാളനാടകം*1947-2007.ന്യൂഡൽഹി:നാഷണൽ ബുക്ക്ട്രസ്റ്റ് ഇന്ത്യ,2007.

_____ *അകത്താരോ!*തിരുവനന്തപുരം:പുലരി പ്രസിദ്ധീകരണം,2008.

_____ "ജൈവഅരങ്ങ്".*കേളി* (സെപ്തംബർ 2010)

_____ *ഒരു നാടകം എങ്ങനെയുണ്ടാകുന്നു.*തിരുവനന്തപുരം:ചിന്ത പബ്ലിക്കേഷൻസ്,2012.

_____ *ഉടമ്പടി.* കോട്ടയം: സാഹിത്യപ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം,2012.

______ 'തനതുനാടകദർശനം".*നാടകപഠനങ്ങൾ.*എഡി.രാമചന്ദ്രൻനായർ,പന്മന. തിരുവനന്തപുരം:പി.കെ.പരമേശ്വരൻനായർസ്മാരകട്രസ്റ്റ്,2013.

______ *തിരകൾ.* കോഴിക്കോട്:പൂർണ്ണ പബ്ലിക്കേഷൻസ്,2014.

______ *ഒരു പക്ഷിക്കുഞ്ഞിന്റെ മരണം.*തൃശൂർ:കറന്റ് ബുക്ക്സ്,2015.

വിജയകുമാർ,ആർ.വിവ.*ഭാഷാശബ്ദകല്പദ്രുമം-രാജാരാധാകാന്തദേവ്.*ഭാഗം1. തൃശൂർ: കേരള സാഹിത്യഅക്കാദമി, 2015.

______ വിവ.*ഭാഷാശബ്ദകല്പദ്രുമം-രാജാ രാധാകാന്തദേവ്.*ഭാഗം2. തൃശൂർ:കേരള സാഹിത്യഅക്കാദമി, 2015.

വിജയകുമാർ,മേനോൻ."യൂജിൻ യുനെസ്കോയുടെ കസേരകൾ".*കേളി*(ഒക്ടോബർ-നവംബർ 2003)

വിജയഭാനു,പി.കെ.*"നാട്യകല-ഐതിഹ്യവും ചരിത്രപരമായ പരിണാമവും".കേളി* (1989).

വിജയരാഘവൻ,*സി.ജെ.മുതൽ സി.എൻ.വരെ.*കോട്ടയം:ഡി.സി. ബുക്ക്സ്,1988.

______ "യാഥാതഥ്യവിരുദ്ധപ്രവണതകൾ മലയാളനാടകസാഹിത്യത്തിൽ".*കേളി* (ജൂൺ -ജൂലായ് 1994).

വിജയൻനായർ,കെ.*നാടകനിഘണ്ടു.*ആലപ്പുഴ:സ്കൈബുക്ക് പബ്ലിക്കേഷൻസ്,2005.

വിനോദ്, ഏ.ആർ."മലയാളനാടകവേദിയും നാടൻകലകളും".*കേളി* (ജൂൺ-ജൂലൈ 2006).

വിശ്വനാഥൻനായർ,കെ.എൻ. *കലാവലോകനം.*കോട്ടയം:ഗ്രാൻഡ് ബുക്ക്സ്,2008.

വിഷ്ണുനമ്പൂതിരി,എം.വി.എഡി.*ഫോക്‌ലോർ പ്രബന്ധങ്ങൾ.*കണ്ണൂർ: കേരള ഫോക്‌ലോർ അക്കാദമി,2002.

______ *നാടോടി വിജ്ഞാനീയം.*കോട്ടയം:ഡി.സി.ബുക്ക്സ്,2007.

______ *ഫോക്‌ലോറും ജനസംസ്കാരപഠനവും.*തിരുവനന്തപുരം:കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്,2008.

വേണുഗോപാലൻ,കെ.എം.*സിംബലിസം മലയാളകവിതയിൽ.*കോട്ടയം:ഡി.സി. ബുക്ക്സ്, 2011.

വേണുകുട്ടൻനായർ,പി.കെ.*മലയാളനാടകവേദിയുടെ വികാസപരിണാമങ്ങൾ.* തൃശൂർ: രംഗചേതന,2011.

______ "നവീനനാടകദർശനം".*തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ വയലാ വാസുദേവൻ പിള്ള*.എഡി.എബ്രഹാം,ടി.എം.തൃശൂർ: കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി,2012.

വേദബന്ധു,*രസഭാരതി*.തൃശൂർ:കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി,1985.

______ *അഭിനവഗുപ്തന്റെ രസസിദ്ധാന്തം*,തിരുവനന്തപുരം:കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, 2008.

വേണുകുട്ടൻനായർ,പി.കെ."ബ്രഹ്തിന്റെ നാടകസങ്കല്പം".*കേളി*(ആഗസ്റ്റ്-സെപ്തംബർ 1998)

വേലായുധൻപിള്ള,പി.വി. എഡി.*എൻ.കൃഷ്ണപിള്ളയും ഭാരതീയനാടകവേദിയും*. കോട്ടയം:സാഹിത്യ പ്രവർത്തകസഹകരണസംഘം,1986.

ശശിധരൻ,എൻ.എഡി.*കാഴ്ചയും കാഴ്ചപ്പാടും*.കാലിക്കറ്റ്:വിദ്യാർത്ഥി പബ്ലിക്കേഷൻസ്, 2013.

ശങ്കരപ്പിള്ള, ജി.*"ആധുനികനാടകത്തിലെ രീതികരണം"*.*കേളി*37-38 (1971-72).

______ *ഇബ്സന്റെ നാടകസങ്കല്പം*.തിരുവനന്തപുരം:കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, 1987.

______ *നാടകദർശനം*.കോട്ടയം:ഡി സി ബുക്ക്സ്,1990.

______ *സ്മാരകപ്രഭാഷണങ്ങൾ*.തൃശൂർ:രംഗചേതന,1993.

______ "സംവിധാനം-നൂതനസമീപനം".*രംഗാവതരണം*.എഡി.ഒരുസംഘം ലേഖകർ. തിരുവനന്തപുരം:കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്,1997.

______ "നാടകസമീക്ഷ".*രംഗാവതരണം*.എഡി.ഒരുസംഘം ലേഖകർ.തിരുവനന്തപുരം: കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്,1997.

______"നാടകാപഗ്രഥനം".*രംഗാവതരണം*.എഡി.ഒരുസംഘം ലേഖകർ.തിരുവനന്തപുരം :കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്,1997.

______ *മലയാളനാടകസാഹിത്യചരിത്രം*.തൃശൂർ:കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി,2005.

______ *കറുത്ത ദൈവത്തെത്തേടി*.കോട്ടയം:ഡി.സി. ബുക്ക്സ്,2005.

______ *സംവിധായകസങ്കല്പം*.തൃശൂർ:രംഗചേതന,2010.

______ *ജി.ശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ തെരഞ്ഞെടുത്ത ഏകാങ്കങ്ങൾ*.തൃശൂർ:കേരള സംഗീത നാടക അക്കാദമി,2013.

______ "എൻ.കൃഷ്ണപിള്ളയുടെ നാടകസങ്കല്പം". *കേളി*(ജൂൺ-ജൂലായ് 2015).

ശങ്കുണ്ണിനായർ,എം.പി.*നാട്യമണ്ഡപം*.കോഴിക്കോട്:മാതൃഭൂമി പ്രിന്റിംഗ്&പബ്ലിഷിംഗ് കമ്പനി ലിമിറ്റഡ്,1987.

______ *നാടകീയാനുഭവം എന്ന രസം*.കോഴിക്കോട്:യൂണിവേഴ്സിറ്റി പബ്ലിക്കേഷൻ ഡിപ്പാർട്ട്മെന്റ്,1989.

ശൈലജ,ടി.ജി.വിവ.*ആനന്ദവർദ്ധനാചാര്യരുടെ ധ്വന്യാലോകം*.തിരുവനന്തപുരം: മൈത്രീ ബുക്സ്,2014.

ശ്രീകണ്ഠൻനായർ,സി.എൻ.*കലി.*തൃശൂർ:കറന്റ് ബുക്ക്സ്,2004.

ശ്രീകുമാർ,കെ.എഡി.*ഒരു മുഖം ജനപ്രിയനാടകവേദിയുടെ മിടിപ്പുകൾ.* കോഴിക്കോട്: ലിപി പബ്ലിക്കേഷൻസ്,2005.

______ *മലയാളസംഗീതനാടകചരിത്രം.*തൃശൂർ:കറന്റ് ബുക്സ്,2002.

ശ്രീധരൻ,എ.എം.*ഫോക്ലോർ സമീപനങ്ങളും സാധ്യതകളും.*തൃശൂർ:മലയാളപഠനഗവേഷണകേന്ദ്രം,2009.

ഷാജഹാൻ,*പ്രൊഫഷണൽ നാടകം-കഴിഞ്ഞ പത്ത് വർഷങ്ങളിൽ.*തിരുവനന്തപുരം: സബല പബ്ലിക്കേഷൻസ്,1992.

ഷിജു,എസ്.കൊട്ടാരം."നാടകത്തിലെ മാറുന്ന ദൃശ്യബോധങ്ങൾ".*കേളി* (ആഗസ്റ്റ് 2013).

സത്യൻ, പി.പി. *വിശ്വോത്തരനാടകക്ലാസിക്കുകൾ.* തിരുവനന്തപുരം:ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ്,2011.

സതീഷ്,കെ.സതീഷ്.*റോസ്മേരി പറയാനിരുന്നത്.*കോഴിക്കോട്:ലിപി പബ്ലിക്കേഷൻസ്, 2003.

______ എഡി.*തിയറ്റർടെക്സ്റ്റ് നാടകപുസ്തകം.* ന്യൂഡൽഹി: മേധ ബുക്ക്സ്,2003.

സന്തോഷ്കുമാർ,ടി.കെ."നാടകകലയുടെ മൂന്നാംകണ്ണ്".*കേളി*(ഏപ്രിൽ-മെയ് 2017).

സജിത,മഠത്തിൽ.*മലയാളനാടകസ്ത്രീചരിത്രം.*കോഴിക്കോട്:മാതൃഭൂമി ബുക്ക്സ്,2010.

സാനു,എം.കെ."എൻ.കൃഷ്ണപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ".*കേളി3*(ഒക്ടോബർ-നവംബർ 1988).

______ "നാടകതത്ത്വവിചാരത്തിന് ഒരു മുഖവുര".*കേളി*(ജൂൺ-സെപ്തംബർ 2011).

______ "കാളിദാസശാകുന്തളം".*കേളി*(ആഗസ്റ്റ്-സെപ്തംബർ 2013).

______*ദുരന്തനാടകം-അജയ്യതയുടെ അമരസംഗീതം.*കോട്ടയം:സാഹിത്യ പ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം,2016.

______ *നാടകവിചാരം.*തൃശൂർ:കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി,2016.

സാവിത്രി,ലക്ഷ്മണൻ.*നാടകത്തിന്റെ ആദ്യത്തെ ഇരുപത്തിയെട്ട്.* തൃശൂർ:കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി,2014.

______ "ദീർഘദർശനത്തിന്റെ രംഗാവിഷ്കാരങ്ങൾ".*വയലാ ജീവിതം ദർശനം നാടകം.* എഡി.ഭാനുപ്രകാശ്.തൃശൂർ:ഡോ.വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള ട്രസ്റ്റ്,2013.

സിവിക്,ചന്ദ്രൻ.എഡി.*മലയാളനാടകം ഇന്നലെ ഇന്ന് നാളെ.*തിരുവനന്തപുരം:കറന്റ് സർഗ്ഗസംഗമം,2014.

സുകുമാരൻ,ടി.പി.*നാടകം കണ്ണിന്റെ കല.*കോട്ടയം:സാഹിത്യ പ്രവർത്തകസഹകരണ സംഘം, 1985.

സുകുമാരപിള്ള,കെ.*കാവ്യമീമാംസ.*തിരുവനന്തപുരം:കേരള ഭാഷാഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്,1993.

സുകുമാരൻനായർ,ആർ."കഥാപാത്രവും നടീനടന്മാരും".കേളി.(ജൂൺ-ജൂലായ്.1993).

സുകുമാരൻനായർ,ടി.ആർ."അഭിനയം നൂതനമാതൃക-സ്വാഭാവികാഭിനയശൈലി".*രംഗാവതരണം.*എഡി.ഒരുസംഘം ലേഖകർ.തിരുവനന്തപുരം:കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്,1997.

സുജ,പി."സംസ്കൃതനാടകങ്ങളുടെ ഉത്ഭവവും വളർച്ചയും കാളിദാസകൃതികളിൽ". *കേളി* (ജൂൺ-ജൂലായ് 2014).

സുധീർ,കിടങ്ങൂർ."പുളിമാന പരമേശ്വരൻപിള്ള".*നാടകപഠനങ്ങൾ.*എഡി.രാമചന്ദ്രൻനായർ,പന്മന.തിരുവനന്തപുരം:പി.കെ.പരമേശ്വരൻനായർസ്മാരകട്രസ്റ്റ്,2013.

സേതുകുമാർ, വി.കെ. *എൻ.കൃഷ്ണപിള്ള -നാടകദർശനം അധികാരവും നിർമ്മിതിയും.*തൃശൂർ:ഗ്രീൻ ബുക്ക്സ് പ്രൈ.ലിമിറ്റഡ്,2011.

സോമൻ,പി.*ഫോക്ലോർ സംസ്കാരം,*തിരുവനനന്തപുരം:കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, 2004.

സോമദാസൻ,ഏറ്റുമാനൂർ.*വിമർശവിവേകം.*തൃശൂർ:കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി,2011.

സോമൻ,നെല്ലിവിള.*സ്ഥലം കാലം ചെറുകഥ.*കോട്ടയം:കറന്റ് ബുക്സ്,2013.

ഹരിശർമ്മ,എ.ഡി. *മലയാളസാഹിത്യം.*തുറവൂർ:ശ്രീനരസിംഹവിലാസം ബുക്ക് ഡിപ്പോ,1970.

______ റജികുമാർ,കെ.ടി.“അടിമത്തം കേരളചരിത്രത്തിൽ” **puzha magazine 15 August 2011.www.puzha.com>blog>magazine.web.**

Ananda,Lal.*Theatres of India-A Concise Companion.*New Delhi:Oxford University Press,2009.

Artaud,Antonin.*The Theatre and its Double.*New York: Grove Press inc.,1958.

Bezerra,Antonia Pereira."Truth on Stage,Truth in Life-Boal and Stanislavski*".SciELO.*May/ August 2015.http://dx.doi.org/10.1590/2237-266049600.web.

Bhatt, S.C.*Drama in Ancient India.*New Delhi:Amrit Book Co.Ltd.,1961.

Bradbury,Malcolm & Mcfarlane,James.Edi.*Modernism 1890-1930.*England:Penguin Books,1976.

Chandrasekharan Nair,N.*Contemporary Indian Drama.*Trivandram:Sreenikethan Prakasan,1984.

Dasgupta,G.N.*Guide to Stage Lightning.*New Delhi:Annapurna Dasgupta,1986.

David,*Allen.Stanislavski for Beginners[tm].* Hyderabad:Orient Longman Pvt. Ltd.,2003.

David,Williams.Edi.*Collaborative Theatre.*London:Routledge,1999.

Despande,G.P.*Modern Indian Drama-An Anthology.* Sahithya Academy,2000.

Durant,Alan & Fabb,Nigel.*Literary Studies in Action.*London& New Yord:Rout Ledge,1990.

Eagleton,Terry.*Literary Theory-An Introduction.*UK:Blackwell Publishers Ltd.,1996.

Edith,Sitwell.*A Notebook on William Sheakespeare.*London:Macmillian & Co.Ltd.,1965.

Edward, Braun.*The Director and the stage.*London:Methuen,1982.

Elena,Pogakova.*Stanslavsky.*Moscow:Progress Publishers,1982.

Ellen,Case.Sue.*Feminism &Theatre.*New York:Methuen,1989.

Eric,Bently.Edi.The Theory of the Modern Stage.England:Penguin Books,1950.

Eugenio,Barba.Edi.*Towards Poor Theatre-Jerzy Grotowsky.*Great Briton:Methuen & Co.Ltd.,1969.

Hodgeson,John.& Richards,Earnest.*Improvisation.*New York:Grove Press,1979.

James,Peacock.*Rites of Modernisation.*London:The University of Chicage Press,1987.

Karl Marx-Communist Manifesto,Theories and Beliefs.*History.*7 January 2019.https://www.history.com/topics/germany/karl-marx.web.

Keir, Elan.*The Semiotics of Theatre and Drama.*London:Methuen Co.Ltd.,1987.

Kenner,Hugh.*Samuel Beckett-A Critical Study.*New York:Grove Press INC,1961.

Lits,Pisk.*The Actor and His body.*London:Gerge G. Harrap&Co. Ltd.,1975.

Margret,Croyden.*The Contemporary Experimental Theatre.*New York: MC Graw-Hill Book Company, 1974.

Martin,Esslin.*The Theatre of the Absurd.*England:Penguin Books,1977.

Marvin,Carlson.*Theories of the Theatre.*London:Cornell University Press,1986.

Nandhi,Bhattia.*Modern IndianTheatre;A Reader.*New York: Oxford University Press,2009.

Phyllis,Hartnoll.Edi.*The Theatre.*New York:Oxford University Press,1986.

Pike,Frank.,Thomas,G.Dunn.*The Playwright s Hand Book.*New York: A Plume Books New American Library, 1985.

Poulose, K.G. *Improvisation in Ancient Theatre.*Tripunithra:International Centre for Kutiyattam,2003.

Pramod,Kale.*The Theateric Universe.*Bombay:Popular Prakashan Pvt.Ltd.,1974.

Ramamoorthi,P. Edi. *Perpectives on Modern Theatre.*Madurai:Madurai Kamaraj University,1988.

Ramarao,P.S.*Makers of the Modern Theatre.*Masullipatnam (A.P.):Lalitha Publishers, 1975.

Richard, Schechner. *Between Theatre and Anthropology.* Philadelphia:University of Penny

lvania Press, 1985.

Richard, Southern.*The Seven Ages of the Theatre*.Newyork:A Drama Book Hill and Wang,1963.

Robert,W.Corrigan.Edi.Theatre in the Twentieth Century.New York:Grove Press INC,1963.

Samuel,Johnson.*Preface to Shakespeare*.Madras:Tata Press

SankaraPillai,G.Edi. *The Theatre of the Earth is Never Dead*.Thrissur:School of Drama, 1986.

Sawoski,Perviz."The Stanislavski System-Growth and Methodology".*Scribd*.Helen Carmichael.14 April 2013.Scribd.com/doc/135904250/the-stanislavski-system-growth-and-methodology-perviz-sawoski-2ed.web.

Seymour, Reiter. *World Theatre-The Structure and Meaning of Drama.*New York:Dell Publishing Co. INC,1973.

Shorme,H.V.*The Theatre of Buddhist*.Delhi:Rajalakshmi Publishers,1987.

Stanislavsky,Constantin.*My life in Art.*Translated by.Robbins,J.J.London:Geoffrey Bles Ltd.,1924.

______ *Creating A Role.*Translated by.Elizabeth,Reynolds Hapgood.NewYork: Theatre Arts Books,1961.

______ *Stanislavski's legacy.*Translated by.Elizabeth,Reynolds Hapgood.London: Eyre Methuen Ltd.,1981.

______ *An Actor Prepares*.Translated by.Elizabeth,Reynolds Hapgood.London: Eyre Methuen Ltd.,1989.

______ *Building A Character*.Translated by.Elizabeth,Reynold Hapgood.London: Methuen Publishing Ltd.,2007.

Stanislavski's Method of Acting.*Ukessays*.1 January 1970.www.ukessays.com/theatre/stanislavski's-method-of-acting.php.web.

Stanislavski-Method Acting and its important *.phdessays.*16 December 2016.https://com/stanislaviski-method-acting-and-its-importants/.web.

Stayan,J.L.*The Elements of Drama*.London:Syndics of the Cambridge University Press,1960.

______ *The Dramatic Experience*. London: The Syndics of the Cambridge University Press,1965.

Synge,Nichos Grene.*A Capital Study of the Plays.*New York:Oxford University Press,1974.

Varadpande,M.L.*Tradition of Indian Theatre.*New Delhi:Abhinav Publications,1979.

Vasudevanpillai,Vayala.*JM Synge-the passionate playwright,*India:Patridge Publication, 2015.

______ *Nuances of performing Arts,*Thrissur:Vayala VasudevanpillaiTrust,2014.

Victor,Turner.*An Anthropology of Performance.*New York: PAJ Publications,1988.

Viola.*Improvisation for the Theatre.*Evanston:North Western University Press,1983.

Virginic,M.Axline.*Play Therapy.* Newyork: Ballantine Books,1987.

Williams,David.*PeterBrook-A Theatrical Casebook.*London:A Methuen London Ltd.,1988.

Williams,Raymond.*Drama Form Ibsen to Brecht.*England:Penguin Books,1968.